ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ

(ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ವಿವರಣೆ)

ಓ ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ

(ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ವಿವರಣೆ)

ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ

ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ
138, ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಡಿ, ಗಾಂಧಿಬಜಾರ್ ಸರ್ಕಲ್
ಬಸವನಗುಡಿ, ಬೆಂಗಳೂರು - 560 004
✆ 699 2014 (O) 64 9633 (R)

VIMARSHEYA PARIBHASHE: A glossary of Literary Terms by O.L. Nagabhushana Swamy, Professor, Kannada University, Hampi. Published by Ankita Pustaka, 138, Gandhi Bazar Circle, Basavanagudi, Bangalore - 560 004. Phone: 699 2014 (O) 64 9633 (R)

Price: Rs. 250/- Pages: xvi + 448

© ಲೇಖಕರದು

ಪರಿಷ್ಕೃತ - ವಿಸ್ತೃತ ಪ್ರಥಮ ಆವೃತ್ತಿ: ೧೯೯೮

ಬೆಲೆ: ರೂ. 250/-

Rs 120

ಮುಖಪುಟ: ಮಕಾಳಿ
ಹಿಂಬದಿ ಚಿತ್ರ: ಬಿ.ಎನ್. ಶಾಂತ

ISBN 81-87321-01-6

ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ
138, ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಡಿ, ಗಾಂಧಿಬಜಾರ್ ಸರ್ಕಲ್
ಬಸವನಗುಡಿ, ಬೆಂಗಳೂರು - 560 004
✆ 699 2014 (O) 64 9633 (R)

ಮುದ್ರಣ
ಅಂಕಿತ ಎಂಟರ್‌ಪ್ರೈಸಸ್
ಜಯನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಮುನ್ನುಡಿ

ಬರ್ಮಿಂಗ್ ಹ್ಯಾಂ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದೊಂದು ಘಟನೆ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾರ್ಜ್ ಸ್ಟೇನರ್ ಎಂಬ ಐರೋಪ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ-ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧಾನಂತರ ನೆಲಸಿದಾತ-ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ವಿಚಾರಗಳ ಮುಖೇನ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ. ನಾನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡ ಅತ್ಯಂತ ಹರಿತವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು. ಸಂದಿಗೊಂದಿ ಬಿಡದಂತೆ ಇಣುಕಿ ನೋಡುವ ಸ್ಟೇನರ್‌ನ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾಕ್ರಮ ನನ್ನನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸಿತ್ತು. ಆದರೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕದ ನನ್ನ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಬೆಳೆದಂತೆ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ಹೆಚ್ಚು ಅರಿತಿದ್ದೆ; ಆದರೆ ನನ್ನ ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಅಷ್ಟೇ ಹೆಚ್ಚು ಗಾಢವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ಅರಿಯುವುದು ಅಗತ್ಯವೇ ಎಂದು ನಾನು ಸ್ಟೇನರ್‌ನನ್ನು ಅಂಜುತ್ತ ಕೇಳಿದೆ. ಸ್ಟೇನರ್ ಹೇಳಿದ: 'ನನ್ನದು ಐರೋಪ್ಯ ಮಾರ್ಗ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಅಲ್ಲ; ನನ್ನಂಥವನಿಗೆ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ ಸಾಲದು, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸೆಲೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕೆಂಬ ಹಠದವನು ನಾನು.'

ಸ್ಟೇನರ್‌ಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಜ್ಞಾನ ಅನಗತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಕೂಡ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮ್ಮ ತಿಳಿವು ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು-ತಿಳಿವು ಕೂಡ ಅನುಭವವೇ - ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದಂತೆ ನಾವದನ್ನು ಓದುವುದಿಲ್ಲ. ಓದಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಯಾಕೆ ಮೆಚ್ಚಿದೆವು ಅಥವ ಮೆಚ್ಚಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬಹುದೆಂಬ ಸಮಸ್ಯೆಯೇಳುತ್ತದೆ.ಓದುವಾಗ ಒಟ್ಟಾಗಿ,ಇಡಿಯಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಮಗೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದಾದರೂ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಎಳೆಎಳೆಯಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಒತ್ತಾಯ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಬರುವುದು ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಸರೀಕರ ಜೊತೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ; ಅಥವಾ ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸಬೇಕಾದಾಗ. ಲೀವಿಸ್ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕ ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ: ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಿಯಾದ ಮೇಲೆ 'ಈ ಕೃತಿ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ, ಅಲ್ಲವೆ?' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ 'ಹೌದು. ಆದರೆ...' ಎಂಬ ಉತ್ತರ ಬಂದಾಗ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲಸ - ಸಂವಾದದ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಶೋಧನೆ - ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಓದುಗರ ನಡುವಿನ ಈ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಶೋಧನೆಯ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ 'ಹೌದು' ಎಂಬ ಒಪ್ಪಿಗೆಯೂ ಮುಖ್ಯ; ಅಂತೆಯೇ 'ಆದರೆ' ಎಂಬ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವ ಶಬ್ದಗಳ ಮುಖೇನ ಓದುಗರಾದ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಅಗತ್ಯ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ, ಅಥವ ಗುಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಕೃತಿ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಒಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎಂದು ಸಮಾನ ಹೃದಯಿಗಳ ಜೊತೆ ನಡೆಯುವ ಸಂವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ 'ಶಾಸ್ತ್ರ'ವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವು ಪೂರ್ವ ನಿಶ್ಚಿತ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ನಡೆಯುವುದಲ್ಲ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬಂದ ಕೃತಿಗಳ ಅನುಭವವದಿಂದಲೇ ಸಂವಾದದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಪಡೆದದ್ದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಒಪ್ಪಂದದಿಂದ ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಬಹುಶಃ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಸೆಮಿನಾರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಸಿಬಿಸಿಯಾದ ಚರ್ಚೆಗಳ ನಂತರ ನಾವು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿದ್ದೆವೋ ಕೊನೆಯಲ್ಲೂ ಅಲ್ಲೇ ಇದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ನಿರರ್ಥಕ ಭಾವನೆ ನಮಗೆ ಆಗುವುದುಂಟು. ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿಜ್ಞಾನ ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಚರ್ಚೆ ಅರಿವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತದೆ, ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತದೆ, ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾವೆಲ್ಲರೂ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಸ್ವಾನುಭವವೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಈ ಕೆಲಸ ನಡೆಯಲಾರದು ಎಂಬುದರಿಂದ ನಾವು ಸಮಾಧಾನಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವಾದರೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟ ಅರಿವಿನ ಬೆಳಕನ್ನು ಉತ್ಪನ್ನ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಕೃತಿಯ ಬೆಲೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಆದಷ್ಟೂ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಒಮ್ಮತವನ್ನು ಸಹೃದಯಿಗಳ ನಡುವೆ ಪಡೆಯಲೆಂದು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಔಚಿತ್ಯವರಿತು ಅನ್ವಯಿಸುವುದು, ಜೀವನಾನುಭವದ ಗಾಢತೆಗೇ ಅಗತ್ಯವಾದ ನೈತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹರಿತವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದು, ನಿರಂಬಳವೂ ಧಾರಾಳವೂ ಆದ ತನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆ ಲೋಲುಪವಾಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರುವುದು, ತಾನು ತಿಳಿದದ್ದನ್ನು ಕೃತಿಗೆ ಒದಗಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಕೃತಿಯಿಂದ ತಿಳಿವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ವಿನಯಶೀಲನೂ ಆಗಿರುವುದು - ಈ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳೂ ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆರೋಗ್ಯಕ್ಕೇ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬ ಈ ಸಂವಾದ ಕೃತಿನಿಷ್ಠವಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಒಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಶಿಸ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂವಾದದ ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಗೊಂದಲವೆಂದರೆ: ನಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದಕ್ಕೂ ನಂಟಾಗುವಂತೆ ಹೇಳಿ ಕೊಳ್ಳಲು ನಾವು ಬಳಸುವ ಪದಗಳು. ಈ ಪದಗಳು ಏನನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾವೊ ಆ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಚುಂಬನದಲ್ಲೇ ಹಲ್ಲು ಮುರಿದಂತಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಶಬ್ದಗಳು ಅನುಭವದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಲ್ಲಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿರಬೇಕು: ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆದದ್ದನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಹೇಳುವಂತಿರಬೇಕು, ಧೋರಣೆಯ ಉಡಾಫೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಬಾರದು; ಅತ್ಯಂತ ಆತ್ಮನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿಯೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಲೆಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ದೊರಕೆಸಬಲ್ಲಂತೆ ಚೂಪಾಗಿರಬೇಕು - ಇತ್ಯಾದಿ ಜರೂರುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಆಯಾಕಾಲ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಒದಗಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂದು ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಬಂದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳು, ಯೂರೋಪಿನಿಂದ ಪಡೆದವು. ಆಯಾ ವಿಮರ್ಶಕ ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡವು - ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಮತ್ತೊಂದು ಗೊಂದಲಕ್ಕೆಬಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. 'ಈ ಕೃತಿಯಿಂದ ನನಗೆ ರಸಾನುಭವ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಾತು ಹೇಗೆ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಉಡಾಫೆಯಾಗಬಹುದೋ, 'ಈ ಲೇಖಕ ರೊಮಾಂಟಿಕ್' ಎಂಬ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಮಾತೂ ಆಗಬಹುದು. ಪ್ರತಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದವೂ ಅನ್ವಯದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಅಧಿಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವಾತ ಈ ಗೊಂದಲದಿಂದ ಹೊರಬಂದಾನು. ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾದ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಾರ್ಥವೇನು? ಎಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾದ ಕೆಲಸ ಕೂಡ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದದ್ದೇ. ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಶ್ರೀ ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಎಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ನನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಿಂಚಿತ್ತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಕೃತಜ್ಞ ಓದುಗರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನನಗಿದೆ. ಇಂಥ ಒಂದು ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಲೇಖಕರು ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ; ಯಾವ ಧನ ಸಹಾಯವೂ ಇಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಪಾಠ ಪ್ರವಚನ, ನಾಟಕ ದಿಗ್ದರ್ಶನಗಳ ಹಲವು ಉಪದ್ವ್ಯಾಪಗಳ ನಡುವೆ ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಮುಗಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಸಣ್ಣದೊಂದು ಊರಲ್ಲಿ ಸಿಗುವಷ್ಟು ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೇ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ- ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಲು ನನಗಿಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಒಂದು ಸಮಿತಿ ಮೈಸೂರು ಅಥವ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಕೂತು ಇಂಥ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದಾಗಲೂ ಕೊರತೆಗಳಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿಯವರ ಪುಸ್ತಕದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದು: ಅನಿವಾರ್ಯ ಕೊರತೆಗಳಿದ್ದೂ ಇದು ಒಂದು ಕುಂದಿಲ್ಲದ ಕೃತಿಯೆಂದು; ತನ್ನ ರೂಪು ರೇಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನನ್ಯವೆಂದು.

ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಹಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು: ಲೇಖಕರಿಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಜ್ಞಾನ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಬರವಣಿಗೆ, ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಶಕ್ತಿ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಿಡಿದದ್ದು ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿರುಚಿ. ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅವರು ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಮಂಜಸವಾಗಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ರೆಫರೆನ್ಸ್‌ಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಮೊದಲಿಂದ ತುದಿಯತನಕ ಇಷ್ಟಪಟ್ಟು ಓದುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು, ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಹಲವು ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಸನ್ನದ್ಧರಾಗಬಲ್ಲರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ನನಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತ ಪ್ರಪಂಚದ ಕೃತಜ್ಞತೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಬಲ್ಲ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿಯವರನ್ನು ನಾನು ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತೇನೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮಹತ್ವವಾದ್ದನ್ನು ಸೇರಿಸಬಲ್ಲ ಯುವ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ ನನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಎಂಬುದು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನನಗೆ ಧನ್ಯಭಾವವನ್ನು ತರುವ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ.

ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ
(ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣದಿಂದ)

೮.೭.೧೯೮೩ "ಅಭಯ"
೮೪೯, ಟಿ.ಕೆ. ಲೇಔಟ್
ಮೈಸೂರು - ೯.

ಲೇಖಕನ ಮಾತು

ವಿಮರ್ಶಕನು ಬಳಸುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳು ಆತ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರುವುದೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಇರುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ನಾಮಕರಣ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು ಅಥವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು. ಇವು 'ರೆಟಾರಿಕಲ್' ಸ್ವರೂಪದವು. ಇವು ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಚರ್ಚೆಗೂ ಸಲ್ಲುವಂಥವು. 'ಉಪಮೆ', 'ರೂಪಕ', 'ಶ್ಲೇಷೆ', 'ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್' ಇಂತಹ ಪದಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವವನಿಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಭಾಷೆಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚೊ ಅಥವ ಕಡಮೆಯೊ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಇಲ್ಲದಂತಹ ಭಾಷೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ತಕ್ಕಷ್ಟು ಖಚಿತವಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಅಥವ ಚಂಚಲ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳದು ಎರಡನೆಯ ಬಗೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಗೆಗಿನ ತಮ್ಮ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಲು, ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಲೆಮಾರಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರೂ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. 'ಟೆನ್‌ಶನ್' 'ಐರನಿ' 'ಸಂದಿಗ್ಧತೆ' ಇಂತಹ ಪದಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಹೊಸಗ್ರಹಿಕೆ, ಹೊಸ ಧೋರಣೆಗಳ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನುಭವದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಅನ್ವೇಷಣೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವ ಕುರಿತ ಅಮೂರ್ತ ಚಿಂತನೆಯ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ರೂಪ. ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಕೇವಲ ನಾಮಕರಣಗಳಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಚಯ, ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಂದ ಲಭ್ಯವಾದಂತಹವು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬಂದದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಚಯದಿಂದ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ 'ಪಂಥ'ಗಳು ಬೆಳೆದಂತೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟ ಪಂಥಗಳು ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ನಮಗೆ ಒದಗಿಸಿರುವ ಅಪಾರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು, ವಿವಿಧ ಚಿಂತನೆ, ಅಧ್ಯಯನ, ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅನೇಕ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಆಯಾ ಪದಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಪರಿಮಿತಿ, ಉಪಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟೆ ಖಚಿತ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಇರುವಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ನಿಘಂಟಿನಂತೆ ಖಚಿತವಾದ, ಸೂತ್ರರೂಪದ, ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಸುಲಭವಾದ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು, ತತ್ವಗಳು, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಚಯ, ವಿವೇಚನೆ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿನ ಉದ್ದೇಶ. ಅದರಲ್ಲೂ

ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವೆಂಬಂತಹ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ ಆಚಾರ್ಯ ಕೃತಿ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' ಹಾಗೂ ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ 'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ, ಓದುಗರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಆ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಗಳಿಗಿಂತ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಪರಿಚಯವಾಗಿರುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಸಂದಿದೆ.'

ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ಮುಖ್ಯ ಉಲ್ಲೇಖಗಳ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಿರು ಲೇಖನಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ಪರಿಚಯ, ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಆಯಾ ಪದದ ಅರ್ಥ, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಇತಿಹಾಸ; ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು; ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ನಿದರ್ಶನ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ, ಮುಖ್ಯ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಆಕಾರಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದೆ. ಉದಾ.ಗೆ 'ಪ್ಲಾಟ್' ಎಂಬ ಲೇಖನವು ಅದೇ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇನ್ನಿತರ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಪದಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಕ್ರಮದಿಂದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ಸಂಬಂಧ, ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಓದುಗರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪದವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಅನುಕೂಲ ವಾಗುವಂತೆ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳ ಅಕ್ಷರಾನುಕ್ರಮ ಪಟ್ಟಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಓದುಗರು ಅದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೋರಿಕೆ. ಪಾರಿಭಾಷಿಕವೊಂದು ಕನ್ನಡವಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡುವಾಗ, ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ, ಕನ್ನಡದ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶಕರು ಆ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ಣಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಮತ್ತು ಆಕರಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಾಕ್ಷರ ಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಪ್ರತಿ ಉಲ್ಲೇಖದ ಕೊನೆಗೆ ಆಯಾ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಲೇಖನ, ಗ್ರಂಥಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಇದೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕ ಸಮಗ್ರವೂ ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ ಅಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳಿಲ್ಲ. ಅವೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತುಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದು ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳದೇ ಆದ ಕೋಶಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಕಂಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಲೇಖನಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಲು ಆಗಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಓದುಗಾರಿಕೆಯ ಮಿತಿ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಕೊರತೆಗಳಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ನನಗಿದೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಭಾಷೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಠಿಣ ಎನಿಸಬಹುದು. ಅಮೂರ್ತ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಮೂರ್ತ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಯತ್ನದಲ್ಲೂ ಭಾಷೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಗಡುಸಾಗಿರಬಹುದು. ೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಕೆಲಸ

ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಲು ಅಗತ್ಯವಾದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ದೀರ್ಘ ಅವಧಿ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಅಲಸ್ಯ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರಬಹುದು.

ನನಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು: ತೀನಂಶ್ರೀಯವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ', ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ 'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ', ಎಂ.ಎಚ್. ಅಬ್ರಾಂರ 'ಎ ಗ್ಲಾಸರಿ ಆಫ್ ಲಿಟರರಿ ಟರ್ಮ್ಸ್', ರೋಜರ್ ಫೌಲರ್ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ 'ಎ ಡಿಕ್ಷನರಿ ಆಫ್ ಮಾಡರ್ನ್ ಕ್ರಿಟಿಕಲ್ ಟರ್ಮ್ಸ್', ಅಲೆಕ್ಸ್ ಪ್ರಿಮಿಂಗ್ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ 'ಎನ್‌ಸೈಕ್ಲೊಪೀಡಿಯಾ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಅಂಡ್ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್', ಬಾಬೆಟ್ ಡ್ಯೂಷ್‌ನ 'ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಹ್ಯಾಂಡ್ ಬುಕ್' ಮತ್ತು ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳು.

ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ 'ರುಜುವಾತು' ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿ, ನನ್ನ ಕೆಲಸದ ಬಗ್ಗೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸ ಕುದುರುವಂತೆ ಮಾಡಿದ, ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆದಿರುವ ಡಾ. ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ; ಪುಸ್ತಕ ಬೆಳಕು ಕಾಣಲು ಕಾರಣರಾದ, ಅಚ್ಚಿನ ಮನೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತು ನನ್ನ ಅಲಸ್ಯ ಸೋಮಾರಿತನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಹಿಸಿ ಸಹಕರಿಸಿರುವ ಪರಿಸರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನದ ಗೆಳೆಯರು; ಮೈಸೂರಿನ ಆತ್ಮೀಯ ರಾಮು, ವಿ.ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ; ಪುಸ್ತಕದ ಬಹಳಷ್ಟು ಭಾಗದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಟಿ.ಬಿ. ನೇತ್ರಕರ್; ಅಗತ್ಯ ಬಿದ್ದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಹಾಲೇಶ್; ಶಬ್ದಸೂಚಿ ಸಿದ್ಧಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ, ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಿದ್ದುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದ ಎಸ್.ಎಸ್. ತಿಮ್ಮೇಗೌಡ, ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಕಾಲೇಜಿನ ಗ್ರಂಥಪಾಲರು ಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಇಂಚಲ ಮತ್ತು ಮಠದ್; ಮಹಿಮ ಮುದ್ರಣಾಲಯದ ಆತ್ಮೀಯರು - ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞ ಎಂದಷ್ಟೆ ಹೇಳಬಲ್ಲೆ - ಆ ಪದ ನನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವರ್ಣಿಸಲು ಆಗದಿದ್ದರೂ.

ಶಿವಮೊಗ್ಗ
ಜುಲೈ, ೧೯೮೩

ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ
(ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣದ ಮಾತುಗಳು)

ಲೇಖಕನ ಮಾತು (ವಿಸ್ತೃತ ಆವೃತ್ತಿಗೆ)

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯ ವಿಸ್ತೃತ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಲು ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹಲವಾರು ನಮೂದುಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅವು ಕೇವಲ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವೆನ್ನುವುದೇ ಕೈಬಿಡುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ನಮೂದುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹಳೆಯ ಆವೃತ್ತಿಯ ಬಹುಪಾಲು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಮೊದಲು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಾಗ ಇದ್ದ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮಿತಿ ಈಗ ಅರಿವಾಗಿದ್ದರೂ ಇಡಿಯಾಗಿ ಪುಸ್ತಕವನ್ನೇ ತಿದ್ದಿಬರೆಯುವ ಅಗಾಧ ಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹಿಂಜರಿದಿದ್ದೇನೆ. ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ, ಹಿಂದಿನ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗದಿದ್ದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳ ವಿವರಗಳಿವೆ. ನಮೂದುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವಾಗ ಕನ್ನಡ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿ ಅವನ್ನೆ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಮೂಲಭಾಷೆಯ ಪದ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪದಗಳ ಲಿಪ್ಯಂತರ ಹಿಂದಿನಂತೆಯೇ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಮೂದನ್ನೂ ಅಂಕಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಠ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪದಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಲಿಪಿಯಲ್ಲೆ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಲಿಪ್ಯಂತರ ಮಾಡುವಾಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ ಕನ್ನಡ ಶೈಲಿಕೈಪಿಡಿಯ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಬ್ದಸೂಚಿಯನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ-ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಶ್-ಕನ್ನಡ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದಸೂಚಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಲ್ಲೇ ಒಂದೊಂದು ಪದದ ಮುಂದೆಯೂ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಯಾವ ನಮೂದಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದೆಂಬ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡಾಗ ಹಿರಿಯರಾದ ಶ್ರೀ ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಸುದೀರ್ಘ ಪತ್ರವನ್ನು ಬರೆದು ಪುಸ್ತಕದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರು. ಅವರು ನೀಡಿರುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಈ ವಿಸ್ತೃತ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಯೋಜಿಸುವಾಗ ತುಂಬ ನೆರವಾಗಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ .ಗೆಳೆಯ ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಅವರಿಂದ ಮಾತಿಗೆ ಮೀರಿದ ಎಷ್ಟೋ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಕೃತನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಗೆಳೆಯರು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ, ರಹಮತ್‌ತರೀಕೆರೆ, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ್, ಕರೀಗೌಡ ಬೀಚನಹಳ್ಳಿ ಮತ್ತು ಕಿರಂ ನಾಗರಾಜ್, ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ, ಸತ್ಯನಾಥ್ ಇವರೊಡನೆ ನಡೆಸಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳಿಂದ ತುಂಬ ಲಾಭ ಪಡೆದಿದ್ದೇನೆ. ನೀನಾಸಂ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯ ರಸಗ್ರಹಣ ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತ ನಾಡಿನ ವಿವಿಧ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಮಿತ್ರರೊಡನೆ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಮಿತ್ರರೊಡನೆ ನಡೆಸಿದ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆ. ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ ಅವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ ಪುಸ್ತಕದ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚಿ ನುಡಿದ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ, ಹಿರಿಯರಿಗೆ, ಗೆಳೆಯರಿಗೆ, ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞ.

ಪರಿಸರ ಪ್ರಕಾಶನ ಶಿವಮೊಗ್ಗದ ಎಲ್ಲ ಗೆಳೆಯರಿಗೆ, ಈ ವಿಸ್ತೃತ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವ 'ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ'ದ ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿ, ಶಬ್ದಸೂಚಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕರಡು ತಿದ್ದುವುದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಶ್ರಮವಹಿಸಿರುವ ಶ್ರೀಮತಿ ಎನ್. ಪ್ರಭಾ, ಮುದ್ರಿಸಿದ ಅಂಕಿತ ಎಂಟರ್‌ಪ್ರೈಸಸ್, ಅಕ್ಷರ ಸಂಯೋಜಿಸಿದ ಕುಮಾರಿ ಎಸ್.ಎನ್. ಮಮತ, ಅನುಬಂಧವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ಶ್ರೀ ನಾಗರಾಜ್, ಮುಖಪುಟ ಕಲಾವಿದ ಮಕಾಳಿ, ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ತೆಗೆದ ಬಿ.ಎನ್. ಶಾಂತಾ, ಅನುಬಂಧದ ಬರಹಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ನೆರವಾದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಮಿತ್ರರಾದ ಸವಿತಾ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಮತ್ತು ಕೆ.ಎ. ಗುರುರಾಜ, ಈ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿರುವ ಶ್ರೀ ಲಿಂಗರಾಜು ಇವರೆಲ್ಲರ ನೆರವಿಗೆ ಋಣಿ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಈ ವಿಸ್ತೃತ ಆವೃತ್ತಿಯೂ ಪರಿಪೂರ್ಣವಲ್ಲ, ಸಮಗ್ರವಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ನಿರೂಪಣೆ ಇವುಗಳ ವಿವರವನ್ನು ಈ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರಿಸಲು ಆಗಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕೊರಗು ಇದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವಷ್ಟು ಆ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಈ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವೆನ್ನಿಸಿತು.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯ ವಿಸ್ತೃತ ಮತ್ತು ಪರಿಷ್ಕೃತ ಆವೃತ್ತಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಾಪಕರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದೀತೆಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ.

೧೫ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೯೯೮ — ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ

ಬೆಂಗಳೂರು

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ

೧. **ಅಂಕ Act ಆ್ಯಕ್ಟ್** ಅಂಕ ಎಂಬುದು ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸುವ, ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. "ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ 'ಕಾಲ', 'ದೇಶ'ಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ, ರಸ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯ ವಾದ, ಘಟನೆ(ಗಳಿಂದ) ಕೂಡಿದ ನಾಟಕದ ಖಂಡವೇ ಅಂಕ; ಇದು ರಂಗಸ್ಥಲದ ಮೇಲೆ ನೇರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಭಾಗ".[೧] ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಕೃತಿಯು ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಯಾವ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆಂಬು ದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಂಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂಕದ ಕಲ್ಪನೆ ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದ ಮೇಳವನ್ನೇ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿ ದ್ದರು. ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೋಮನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಕ ವಿಭಜನೆ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. ರೋಮಿನ ಸೆನೆಕನನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಐದು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಸೆನ್ ಮತ್ತು ಚೆಖೋವ್‌ರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕ ರಚನೆ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮತ್ತು ಒಂದು ಅಂಕದ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ.

ದೃಶ್ಯ (ಸೀನ್) ಎಂಬುದು ಅಂಕದ ಉಪ ವಿಭಾಗ. ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯಿಲ್ಲದ, ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಘಟನೆಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನಗಳು ಇಲ್ಲದ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಘಟಕ. ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಉದಾ., ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ತುಘಲಕ್, ಅಂಕವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ದೃಶ್ಯ ಅಥವಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಜೋಡಣೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವು ದುಂಟು. ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆಯುವ ಇಡೀ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೂ ದೃಶ್ಯ ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆ ಇದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪೀಠೋಪಕರಣ, ವಸ್ತುಗಳೂ ದೃಶ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತವೆ.

೨. ಅಂಕ ಎಂಬುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತ ವಸ್ತುವಿದ್ದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನವರ್ಗದ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆ ಯರಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕರುಣರಸ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು, ಸಂಭಾಷಣೆ ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಗಳು ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತವೆ. ವೆಂಕಾಮಾದಿತ್ಯ ನೆಂಬುವನು ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾ ನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

೩. ಆ್ಯಕ್ಟ್ Act ಕ್ರಿಯಾಪದವಾಗಿ ಅಭಿನಯ, ಅಭಿನಯಿಸು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.

---

೧. K.K.M. ಕಾಳಿನಾ, ಪು. ೯

ಏಕಾಂಕ, ಡ್ರಾಮ, ಸೆಟಿಂಗ್ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೋಲ್ಮಿಂಚು (ಸಂ.) ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರ ಮುನ್ನುಡಿ

೨. **ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಳು** ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ಸಮೂಹ. ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಐದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ರೂಪಕ ಕಲ್ಪನೆ ಗಮನಾರ್ಹ, ಬೀಜ ಎಂಬುದು ಇಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ **ಕೇಂದ್ರ** ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರದ ಅರ್ಥ

ಪಡೆದಿದೆ. ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಥವ ಕಥೆಯ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಅಂಶ ಬೀಜ. ಇದು "ಹಣ್ಣನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮೊದಲು ಆ ಹಣ್ಣಿನ ಬೀಜವನ್ನು ಬಿತ್ತುವಂತೆ ಕಥಾಫಲಕ್ಕೆ ಸಾಧನಭೂತವಾದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿರುವಿಕೆ." ಬಿಂದು ಬೀಜವು ಇತರ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳೊಡನೆ ಅಥವ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದ "ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಎಣ್ಣೆಯ ತೊಟ್ಟಿನಂತೆ" ವಿಸ್ತಾರವಾಗುವುದು; ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತ. **ಪತಾಕಾ**-ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಅಥವ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಬರುವ ಉಪಕಥೆ. **ಪ್ರಕರೀ**-ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಲೇ ಬೇಕೆಂಬ ಕಡ್ಡಾಯವಿಲ್ಲದ ಆದರೆ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ, ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ವೃತ್ತಾಂತಗಳು. **ಕಾರ್ಯ**- ಕಥಾ ಪರಿಣಾಮದ ಸೂಚನೆ, ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಂತಿಮ ಘಟ್ಟ.

ಅವಸ್ಥೆಗಳು, ಸಂಧಿಗಳು ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೩. **ಅರ್ಥವಾದ** ಕಾವ್ಯದ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಬಂದ ಆಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ, ಕಾವ್ಯಸತ್ಯದ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ರಾಜಶೇಖರನು ಮಂಡಿಸಿದ ವಾದ. ಕಾವ್ಯವು ಸುಳ್ಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ, ಕೆಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ, ಅಶ್ಲೀಲವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ "ಕಾವ್ಯಾಲಾಪವನ್ನು ವರ್ಜಿಸತಕ್ಕದ್ದು" - **ಕಾವ್ಯಾಲಾಪಾಂಶ್ಚ ವರ್ಜಯೇತ್** ಎಂಬುದು ಒಂದು ನಿಲುವು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ಲೇಟೋ ಮಾಡುವ ಆಪಾದನೆಗಳು ಕೂಡ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇದೇ ರೀತಿಯವು. ಕಾವ್ಯದ ಅಸತ್ಯಾಂಶದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಾ ರಾಜಶೇಖರನು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಾಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿಯೂ ಸತ್ಯವೇ; ಆದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯವು ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಅವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ; ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಸಹಜವಾದದ್ದು; ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನ ಅತಿಶಯವನ್ನೊ ಅಥವ ಯಾವುದಾದರೂ ಭಾವವನ್ನೊ ಓದುಗನಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ತನ್ನ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯ ಗೆರೆಯನ್ನು ಮೀರಬಹುದು - ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಗೆರೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ವರ್ಣನೆ"ಯನ್ನು ಅರ್ಥವಾದ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥವಾದವು ವೇದ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಇದ್ದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ ಎಂದು ರಾಜಶೇಖರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಅನುಕರಣೆ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

೪. **ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಕಗಳು** ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯು ಅನುಚಿತವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು (ಕೊಲೆ, ಊಟ, ಸಂಭೋಗ, ವಸ್ತ್ರಧಾರಣ ಇತ್ಯಾದಿ); ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೀರಸವಾಗಬಹುದಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು; ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಸಾಧಿಸದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ನೇರವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಕಠಿಣವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ತಂತ್ರಗಳು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು **ಶುದ್ಧ ವಿಷ್ಕಂಭ** ನಡೆದು ಹೋದ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ನಡೆಯಲಿರುವ ಕಥಾಂಶವನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ಪಾತ್ರಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಸೂಚಿಸುವುದು. **ಸಂಕೀರ್ಣ** ಅಥವ ಮಿಶ್ರ ವಿಷ್ಕಂಭ ಅದೇ ಕಥಾಂಶವನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ನೀಚಪಾತ್ರಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು. ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕೇವಲ ನೀಚಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಂಭವಿಸಿದ ಅಥವ ಸಂಭವಿಸಲಿರುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು **ಪ್ರವೇಶಕ**. ವಿಷ್ಕಂಭಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನ ಮಿತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲೂ

ಇದನ್ನು ಬಳಸಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪ್ರವೇಶಕದ ಸ್ಥಾನ ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ನಡುವೆ ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗಿದೆ. **ಚೂಲಿಕಾ** ಎಂಬುದು ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ತೆರೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಕಥಾಂಶವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ತಂತ್ರದ ಹೆಸರು. **ಅಂಕಾಸ್ಯ** ಅಥವ **ಅಂಕಮುಖ** ಎಂದರೆ ಒಂದು ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ನಿರ್ಗಮಿಸುವಾಗ ಮುಂದಿನ ಅಂಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವ ಅಥವಾ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಕಥಾಂಶವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು. ಒಂದು ಅಂಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಗಮಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಮುಂದಿನ ಅಂಕವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವುದು **ಅಂಕಾವತಾರ.**

ಈ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಕ್ರಮೇಣ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಅನುಕರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಭಾಸನೊಬ್ಬನು ಮಾತ್ರ ಕೊಲೆ, ಯುದ್ಧಗಳನ್ನು (ಬಾಲ ಚರಿತದಲ್ಲಿ) ಸಾವನ್ನು (ಊರು ಭಂಗ, ಪ್ರತಿಮಾನಾಟಕ, ಅಭಿಷೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ) ರಂಗದ ಮೇಲೇ ತರುವ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಿದ.

ಪ್ಲಾಟ್ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

೫. ಅನುಕರಣ ವಾಚಕ Onomatopoeia ಒನಮಟೋಪಿಯ ೧. ಸದ್ದನ್ನು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುವ ಪದ ಅಥವ ಪದಗಳ ಸಮೂಹ. 'ಚಿಲಿಪಿಲಿ', 'ಗರಗಸ', 'ಡುಡುಂ' ಇಂಥವು ಸಂಕುಚಿತ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣ ವಾಚಕಗಳು. ಯಾವುದೇ ಪದವು ತನ್ನ ಶಬ್ದಗಳು, ಅವುಗಳ ಉಚ್ಚಾರಣೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಿಂದ ತಾನು ಸೂಚಿಸುವ ಸದ್ದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಪದಗಳಲ್ಲೂ, 'ಗುಡುಗು', 'ಭೀಕರ' ಇತ್ಯಾದಿ, ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಕೆಲವು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಇಂಥ ಕೆಲವು ಪದಗಳು ತಾವು ಸೂಚಿಸುವ ಸದ್ದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಪದಗಳ ಅರ್ಥ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಇಂಥ ಪದಗಳನ್ನು ಅನುಕರಣ ವಾಚಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವಷ್ಟೆ.

೨. ಸದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಗಾತ್ರ, ಚಲನೆ, ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸಹ ನೇರವಾಗಿ ಅಥವ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಕರಿಸುವ ಧ್ವನ್ಯನುಕರಣೆ ಎಂಬುದು ಅನುಕರಣವಾಚಕದ ವಿಶಾಲಾರ್ಥ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಕರಣ ವಾಚಕಗಳ ಬಳಕೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಪೊಂಗೆಜ್ಜೆಗಳ ರವಂ ಗಲಂ ಗಲುಕೆನೆ,
ತೊಂಗಲ ಘಂಟೆ ಥಣಂ ಥಣಂ ಥಣಲೆನೆ,
ಅಡಿದನಾಡಿದನಾಹಾ ಶಂಕರ... - ಹರಿಹರ,
ಕುಂಬಾರ ಗುಂಡಯ್ಯನ ರಗಳೆ

ಇದು ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ, ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಹ ಅನುಕರಣ ವಾಚಕಗಳ ಬಳಕೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆ.

ಅನುಕರಣ ವಾಚಕಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಬಹುಶಃ ನಾವು ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ದೈಹಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. "(ಪ್ರೇಮ ಕಾಶ್ಮೀರ, ಕುವೆಂಪು) 'ಮೈಗೆ ಮೈ ಸೋಂಕಿದರೆ' ಎನ್ನುವ ಕವನದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಒಲಿದೊಪ್ಪಿನಲಿ' ಎನ್ನುವ ಸಾಲಿನ ಸದ್ದಿಗೂ, ಮೈಗೆ ಮೈ ಸೋಂಕಿದರೆ ಆಗಬಹುದಾದ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಕೆ ಸಾಲದು."[೧] "(ಹೊಸ ತರಾವು, ಅಡಿಗ) 'ಹೊಯಿಗೆ ಗೆರೆ ತುದಿಗೆ ತುದಿಗಾಲ ದಿಗಿಲು'.. 'ಗೆ' ಹಾಗೂ 'ತು'ಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿಂದ ಚಿಕ್ಕ ಬಾಲಕನ ದಿಗಿಲಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಾಭಿನಯ

ಗೊಂಡಿದೆ"[೨] ಎಂಬಂತಹ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ಪೋಪ್ ಹೇಳುವ "ಶಬ್ದವು ಅರ್ಥದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಯಾಗಿರಬೇಕು" ಎಂಬ ಮಾತು ಧ್ವನ್ಯನುಕರಣೆಯ ವಿವರಣೆಯಂತಿದೆ. ಈ ಪದ್ಯ ಖಂಡಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ಆ ಕುಮಾರನ ಸೇನೆ ಗಡಣಿಸಿ
ನೂಕಿತುರವಣಿಸಿದುದು ತುರಗಾ
ನೀಕವಿಘಿತತಿ ತೂಳಿದವು ತುಡುಕಿದವು ರಥನಿಕರ
ತೋಕಿದವು ಕೈದುಗಳ ಮಳೆ ರಣ
ದಾಕೆವಾಳರ ಸನ್ನೆಯಲಿ ಸಮ
ರಾಕುಳರು ಕೆಣಕಿದರು ರಿಪುಕಲ್ಪಾಂತ ಭೈರವನ

- ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ದ್ರೋಣಪರ್ವ ೫.೬೦

ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ರಿಯಾಪದವೂ ಸದ್ದು, ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾಸಾಕ್ಷರ 'ಕ'ದ ಉಚ್ಚಾರಣೆ ಸೈನಿಕರ ಶ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಲ್ಲದವಳನ್ನು
ಕೂಕ್ಕಲ್ಲಿಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿ, ಹಿಡಕೊಂಡದುಮಿ
ನವಿ, ಪುಕ್ಕ, ಪಕ್ಷಗಳ ಧವಳ ವಿಪ್ಲವದಲ್ಲಿ,
ಅವುಚಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿ
ಒತ್ತಿ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ-ಮಂಥಿಸಲು
ಸೀಡಿದಳು ಕನ್ನ ತೂಡ ಸಡಲಿ ಸಮ್ಮತಿಯಲಿ
ಊಂದವು ರಪ್ಪ.

ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಲೀಡಾ ಮತ್ತು ಹಂಸ ರೂಪಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಸಾಯಿಸ್.

ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪದಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಲಯ, ಸಾಲುಗಳ ಜೋಡಣೆ, ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ದೈಹಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಎಲ್ಲವೂ ಧ್ವನ್ಯನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ.

---

೧. KSN ಉಪ. ೨೭, ೨. MDK ಜೀವಂತ ೨೫.

೬. ಅನುಕರಣೆ Imitation ಇಮಿಟೇಶನ್ ಎಂಬುದು ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಮೈಮೆಸಿಸ್ ಎಂಬ ಪದದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಅನುಕರಣೆ' ಇದರ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪದವು ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದೆ. ೧. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ೨.ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಚಿತವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಗೂ ಮೂಲಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ.

೧. ಈಗ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಬಳಸಿದವನು ಪ್ಲೇಟೋ. ತನ್ನ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ನಿಂದಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಪಂಚವು ಮೂಲಮಾದರಿ (ಐಡಿಯಾ) ಯೊಂದರ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಪ್ರಪಂಚದ ತೋರಿಕೆಗಳ ಮರು ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಯ 'ಸುಳ್ಳು' ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುದು ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಇದೇ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ಪ್ಲೇಟೋನಿಗಿಂತ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬುದು, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ, ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಿಕೆ' (ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಶನ್) ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅನುಕರಣೆಯು ಕಾವ್ಯವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ಆಲೋಚನೆಗಳು, ಬಾಹ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಭಾವನೆಗಳು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಅವುಗಳ ನಿಜವಾದ ಮಹತ್ವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಆಯ್ದು ಜೋಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಅನುಕರಣೆ. ಇದು ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. "ವಸ್ತುಗಳು (ಹಿಂದೆ) ಇದ್ದ ಹಾಗೆ, ಅಥವ ಇರುವ ಹಾಗೆ,

ಹೇಗೆ ಇವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅಥವ ಚಿಂತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಹಾಗೆ, ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗಳು ಹೇಗೆ ಇರತಕ್ಕದ್ದೋ ಹಾಗೆ ಕವಿ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.''[೧] ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು (ಭಾಷೆ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ), ಅನುಕರಣೆಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಧಾನಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಶ ಗಳು ಬೆರೆತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಮೊದಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವ ದಲ್ಲಿರುವ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿಫಲನ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತಾನೇ ಒಂದು 'ವಸ್ತು'ವೂ ಹೌದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಕವಿಯು 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ'ಯಲ್ಲಿರುವ ಅವ್ಯವಹಾರಿಕತೆ ಗಳ ಅಡಿಯಾಳಲ್ಲ. ಅವನ ಕಾವ್ಯ ಅಥವ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ 'ಸಹಜ ರೂಪ' (ನ್ಯಾಚುರಲ್ ಫಾರಂ) ಮತ್ತು 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಮಾನ್ಯತೆ' (ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಸ್ಟೇಟಸ್)ಗಳಿವೆ. ಕೃತಿಯ ಸಹಜ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ತರ್ಕವಿದೆ. ಕವಿಯು ತನ್ನ ಅನುಕರಣೆಗೆ 'ಸಂಭಾವ್ಯ ಅಸಾಧ್ಯತೆ' (ಪ್ರಾಬಬಲ್ ಇಂಪಾಸಿಬಲಿಟಿ) ಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು, ('ಸಾಧ್ಯ'ವಿದ್ದರೂ) ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ 'ಸಹಜವಲ್ಲದ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ' (ಇಂಪಾಸಿಬಲ್ ಪಾಸಿಬಲಿಟಿ)ಯನ್ನಲ್ಲ, ಅಂದರೆ, ಸಾಧ್ಯ, ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು. ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಎಂಬುದು ಕೃತಿಯ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದದ್ದು. ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಮುಖ್ಯ.

ಸುಮಾರು ೧೮ನೆಯ ಶ.ವರೆವಿಗೂ ಅನುಕರಣೆ ಯು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ, ಅನಿವಾರ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿ ಪ್ರಾಯಗಳೂ ಇದ್ದವು. ೧೯ನೆಯ ಶ.ದಲ್ಲಿ ರಮ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಪ್ರಬಲಿಸಿ ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಹೆಚ್ಚತೊಡಗಿದಾಗ ಅನುಕರಣೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ತನ್ನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು. ಆದರೆ ಈ ಶ.ದಲ್ಲಿ, ಶಿಕಾಗೋ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆರ್.ಎಸ್. ಕ್ರೇನ್‌ನಿಂದ, ಅನುಕರಣೆಗೆ ಹೊಸ ಚಾಲನೆ ದೊರೆತಿದೆ.

೨. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಮತ್ತು ನಿಯೊ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಅನುಸರಿಸುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು. ಕವಿಗಳು ಉನ್ನತ ದರ್ಜೆಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪುರಾತನ ಮಹಾಕವಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದೇ ಸರಿಯಾದದ್ದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅಥವ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕುರಿತ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆ ಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಿಕ್ಕಂತೆ ಅನುಕರಣೆ ನಿಂದಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ., "(ಗೋಕಾಕರ) ದ್ಯಾವಾ ಪೃಥ್ವಿಯ ಐದನೆಯ ಭಾಗ ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ 'ಗಂಗಾವತರಣ'ದ ಹಗುರವಾದ ಅನುಕರಣ."[೨] "ಒಂದು ಕಾಲ ದಲ್ಲಿ ಅನಕೃ ಅವರ ಶೈಲಿ ಅನುಕರಣೆಗೀಡಾದಂತೆ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಶೈಲಿ, ತಂತ್ರ, ವಸ್ತುಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಅನುಕರಣೆ ಗೀಡಾದವು. ಕನ್ನಡ ನವ್ಯಕಥೆಗಳು ಇಂಥ ಅನುಕರಣದಿಂದಾಗಿ ಬಹಳ ಬೇಗ ಏಕತಾನತೆಗೆ ಬಿದ್ದುವು."[೩]

ಅನುಕರಣೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ತನ್ನ ಮೊನಚನ್ನೂ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟ

ವಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಮನಶ್ಯಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಸಹಜ (ನ್ಯಾಚುರಲ್) ಎಂದರೇನು, ಸಂಭಾವ್ಯ (ಪ್ರಾಬಬಲ್) ಎಂದರೇನು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಗೀಕೃತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರಬೇಕು. ಅಥವ ಇಂಥ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣ ಅಗತ್ಯ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆಯಾದರೂ ಒಂದು ಒಮ್ಮತ ಇರಬೇಕು. ೧೯ನೆಯ ಶ.ದ ಪಶ್ಚಿಮ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆ ಬೇರೆಯದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹರಿಯತೊಡಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ದೊರೆಯಿತು. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯು ಖಂಡ ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಮತ್ತು ಚಂಚಲವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಮೂಡಿದ್ದರಿಂದ ಅನುಕರಣೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬುಡ ಕುಸಿಯತೊಡಗಿತು.

ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

೧. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ix-೧, ೨. HMC ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ೮೦. ೩. GGR ಸಕಪೊ. ೧೨೪ ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ (೧೯೭೨), ಪಿ.ಬಿ. ಪೆಂಡಿ: ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ (ಲೇ) ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಆರು ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು (೧೯೬೯), R.S. Crane: Critics and Criticism (೧೯೫೨); Raymond Williams: The Long Revolution (೧೯೬೧).

೨. ಅನುಕಾರ್ಯ, ಅನುಕರ್ತ, ಸಾಮಾಜಿಕ

ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದು ಅಪರೂಪ, **ಪಾತ್ರ** (ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್), **ನಟ** (ಆಕ್ಟರ್), **ಪ್ರೇಕ್ಷಕ** (ಆಡಿಯನ್ಸ್) ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು ಈ ಹಳೆಯ ಪದಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ.

ಅನುಕಾರ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ **ಕಥಾಪುರುಷ** ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ಪದವೂ ಇದೆ. ನಾಟಕವು ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಆ ಮೂಲ ಪುರುಷರು ಅನುಕಾರ್ಯರು. ಅವರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ದುಷ್ಯಂತನಂತೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಉಲ್ಲೇಖ ಮಾತ್ರವಾಗಿರಬಹುದು, ತುಘಲಕನಂತೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವ ಚಾರುದತ್ತನಂತೆ ಕಲ್ಪಿತವಾದದ್ದೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅನುಕಾರ್ಯರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅನುಕರಿಸಿ ತೋರಿಸುವವರು ಅನುಕರ್ತರು. ಅನುಕರ್ತರು ಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆಯೇ **ನಟನೆ, ಅಭಿನಯ** (ಆಕ್ಟಿಂಗ್) ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ನಟನೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಎರಡು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸ್ಟಾನಿಸ್‌ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಹಾಗೂ ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ನಟನು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ರಸಾನುಭವ ಸಾಧ್ಯ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಪಂಥದವರು ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗುವುದು ಪಲಾಯನವಾದ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಗೆ ದಾರಿ; ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಎಚ್ಚರ ಇರಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮದೇ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ತಲ್ಲೀನತೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ದೂರ ಉಳಿದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವ ಜನರು **ಸಾಮಾಜಿಕರು.** ನಾಟಕ, ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಟರ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ. ಈ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರ, ನಟರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಗುಣದ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಸಂಭವಿಸಲು ಸಾಮಾಜಿಕರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ - ಅಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಶ್ಯಾಸ್ತ್ರ, ವರ್ತನೆ, ಅವರಿಗೂ ನಟ, ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಟ್ಟಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ,

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳ ಗುಣ-ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರೋಕ್ಷ ಪರಿಣಾಮ-ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ ಇನ್ನೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇಮಿಟೇಷನ್, ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್, ಏಲಿಯನೇಷನ್, ರಸಾನುಭವ ನಮೂದು ನೋಡಿ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ: ಭಾಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳು II (೧೯೬೦)

೮. ಅನುಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. "ಊಹೆಗೆ ಬಿಡಬಹುದಾದ್ದನ್ನೂ ಆಡಿ ಮುಗಿಸುವುದು (ಕುವೆಂಪು ಅವರ) ರೀತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಷ್ಟ ಕವಿತೆಯುದಲ್ಲ, ಭಾಷೆಯದು."[೧] ಸಂಕೀರ್ಣ ಭಾವನೆಗಳು, ಅರ್ಥದ ಆಯಾಮಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳ ತೋಟಿ, ಸನ್ನಿವೇಶದ ಗಂಭೀರತೆ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವಿವರಿಸದೆ ಓದುಗರ ಕಲ್ಪನೆ, ಊಹಾಶಕ್ತಿ ಗಳಿಗೇ ಬಿಟ್ಟು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ, ಮೌನವನ್ನೇ ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತಿಯುತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ, ಅನುಕ್ತಿ. ಮಾತು ಮೌನಗಳ ಸೂಕ್ತ ಬಳಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥ ಬರಹಗಾರರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಅನುಕ್ತಿ ಯನ್ನು ಧ್ವನಿವ್ಯಂಜಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ.

ಅನುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಒಂದು, ಅನುಕ್ತಿಯನ್ನು ಓದುಗರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಕವಿಯೇ ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು; ಉದಾ, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದ ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಒಫೀಲಿಯಾ ಭೇಟಿಯ ವಿವರ; ಭಾಸನ ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ಸುಮಂತ್ರನು ದಶರಥ ನಿಗೆ ರಾಮ ಯಾವ ಮಾತೂ ಆಡದೆ ವನವಾಸಕ್ಕೆ ತನ್ನಿಂದ ಬೀಳ್ಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಹೇಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಎರಡು, ಅನುಕ್ತಿ ಉಂಟೆಂಬುದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಓದುಗರ ಅರಿವಿಗೇ ಬಿಡುವುದು; ಉದಾ., ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಲ್ಕಿ ಕವನದ ಮುಕ್ತಾಯ; ರಾಮಾಯಣದ ಅರಣ್ಯಕಾಂಡದ ೪೬ನೆಯ ಸರ್ಗದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ.

---

೧. KSN ಉಪ. ೨೨

೯. ಅನುಪ್ರಾಸ Alliteration ಅಲ್ಲಿಟರೇಶನ್ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಇದು ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸೇರಿದ ಪರಿಭಾಷೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಇದನ್ನು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅನುಪ್ರಾಸವೆಂದರೆ ವ್ಯಂಜನ ಅಥವ ಸ್ವರ ಶಬ್ದಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿ: ಒಂದೇ ಧ್ವನಿ ವಿನ್ಯಾಸದ ಲಯಬದ್ಧ ಪುನರುಕ್ತಿ. "ಒಂದೇ ರೂಪದ ವರ್ಣಾವೃತ್ತಿ ಬೇಸರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯದ ಸೊಗಸಿರುವ ಅನುಪ್ರಾಸ ವನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು" ಎಂಬುದು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಒಂದು, ಎರಡು ಅಥವ ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುವಂಥದು. **ವೃತ್ತ್ಯನುಪ್ರಾಸ** ಉದಾ.,

ಎಳಗಿಳಿಗಳ ಬಳಗಂ ಗಳ
ಗಳ ನಿಳಿತಂದೆಳಸಿ ಬಳಸಿ ಸುಳಿದೊಳವುಗುತುಂ...

- ಕಕೈಪಿ

ಬಡಕ ದೇಹದ ಬುಡಕೆ ಒಡಕ ಮನಸಿಮುದು
ಕುಡುಕ ಬುದ್ಧಿಯ ಮುಂದೆ ಕೆಡಕು ಕನಸಿಮುದು.

- ಬೇಂದ್ರೆ

ಎರಡು ಅಕ್ಷರಗಳು ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಹಲವು ಕಡೆ ಬರುವಂಥದ್ದು **ಛೇಕಾನುಪ್ರಾಸ** ಉದಾ.,

ಪರ್ವತಸುಂ ಪದ್ಮನಾಭನ ಪದದೊಲ್ಮೆಯುಂ ಪಡೆದು
ಪವಣರಿತು ಪೆಣ್ಣಂ ಪಿಡಿದಪೆನೆನುತೆ ಪಾಲ್ಗಡಲೆಡೆಗೆ
ಪರಿತಂದು...

- ಮುದ್ದಣ: ಅದ್ಭುತ ರಾಮಾಯಣ

ಇಂಗ್ಲಿಶಿನಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ನಡುವೆ ಬರುವ, ಸ್ವರಭಾರ ಮಾತ್ರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದ್ದು ಪುನರುಕ್ತ ವಾಗುವ ವ್ಯಂಜನಗಳು **ಕಾನ್ಸೊನನ್ಸ್** ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಉದಾ.,

"ಎ ಡೆಲಿಗೇಟ್ ಟು ಡೀಲ್ ವಿತ್ ದಿ ಡೂಮ್ ಆಫ್ ಡ್ಯಾಮ್‌ನೇಶನ್"

- ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್, ಮರ್ಡರ್ ಇನ್ ದಿ ಕೆಥೆಡ್ರಲ್

ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಅಥವ ಸಮೀಪದ ಸ್ವರಗಳ, ಅದರಲ್ಲೂ ಭಾರಯುಕ್ತ ಆಕ್ಸೆಂಟೆಡ್ ಸ್ವರಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿ ಅಸೊನನ್ಸ್ ಉದಾ.,

"ದೌ ಸ್ಟಿಲ್ ಅನ್‌ರ್‍ಯಾಪಿಶ್ಡ್ ಬ್ರೈಡ್ ಆಫ್ ಕ್ವಯಟ್‌ನೆಸ್
ದೌ ಫಾಸ್ಟರ್ ಚೈಲ್ಡ್ ಆಫ್ ಸೈಲೆನ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಸ್ಲೋ ಟೈಮ್"

- ಕೀಟ್ಸ್: ಓಡ್ ಆನ್ ಎ ಗ್ರೀಶನ್ ಅರ್ನ್

ಹಳೆಯ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಟರೇಶನ್ ಎಂಬುದೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಛಂದೋ ರೂಪವಾಗಿತ್ತು.

೧೦. ಅನುಭಾವ (ಸಾಹಿತ್ಯ) ೧. ಅನುಭಾವ ಎಂಬುದು, ಭಾವಕ್ಕೆ ದೇಹವು ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ. ಈ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಭಾವ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

೨. ಮಿಸ್ಟಿಸಿಸಂಗೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದ. ಅನುಭಾವದ ವಿಷಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆದಿದೆ. ಅನುಭಾವವನ್ನೇ ಮೂಲವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅನುಭಾವದ ಸ್ವರೂಪ, ಲಕ್ಷಣ, ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆದುರಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದೆ.

ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವಲ್ಲದ, ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿವರಣೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ನಿಲುಕದ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಅನುಭವ; ದಿನನಿತ್ಯದ ಘಟನೆಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಅನುಭವ; ದೇವರು ಅಥವ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯದೊಡನೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ನೇರವಾದ ಮತ್ತು ತೀವ್ರವಾದ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಆ ಕುರಿತ ಅರಿವು ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅನುಭಾವವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಅತಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ, ಅಲೌಕಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕುರಿತೂ ಈ ಪದದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವವೆಂದರೆ ಸಮಾನಮನಸ್ಕರೊಡನೆ ನಡೆಸುವ ಸಂವಾದ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ.

ಅನುಭಾವದ ಅನುಭವ ಪಡೆದವನು ಅನುಭಾವಿ. ಅನುಭಾವಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆ. ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಅನುಭಾವಿಗಳು ಯಾವ ಪೂರ್ವ ಸೂಚನೆಯನ್ನೂ ತೋರದೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅನುಭಾವಿಗಳಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿನ ಅನುಭಾವಿಗಳು ನೈತಿಕ ಹಾಗೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ದುಸ್ಸಹ ಹೋರಾಟವನ್ನು ನಡೆಸಿ ಬಹು ದೂರ ನಡೆದು ಕೊನೆಗೆ ಶಾಂತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಅನುಭಾವ ಕವಿಗಳು ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವರು.

ಕವಿಯನ್ನು ಅಥವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಭಾವದ ದಾರಿಗೆ ಎಳೆಯಲು ಪ್ರಚೋದನೆ ಲೌಕಿಕ ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ಬರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ತಾನು ಆದರ್ಶವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಜೀವನಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವ ದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ನಡೆಸ ಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಬದುಕಿಗೂ ಇರುವ ದಾರುಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುನಗಂಡು; ಹಲವಾರು ಬಗೆಯ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನುಂಡು; ಸಾವು ಅಥವ ವಿಯೋಗದಿಂದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧದ ತಳಮಳಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ; "ತನ್ನೊಳಗೆ ಹೊರಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಯಾವುದೋ ಮೂಲದೋಷವೊಂದಿದ್ದು ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಗುರಿಯನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಭಂಗಿಸುತ್ತ ಅಸುಖಕ್ಕೆ

ದಾರಿ ಮಾಡುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ಅರಿವು"[೧] ಪಡೆದು ಅನುಭಾವದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಘರ್ಷಣೆಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ.

ಅನುಭಾವವು "ಕೇವಲ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಿಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಒಂದು ಭಾಗವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಸಾರುತ್ತದೆ; ನಮ್ಮ ಅಂತರಂಗ ಪ್ರಬಲ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ, ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಇಂದ್ರಿಯೇತರ ಸತ್ಯಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ."[೨] ಆದರೆ "ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹೊರಗಿರುವ ಜನರು ಅನುಭಾವಿ ತೋರಿಸುವ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವ ಅಧಿಕಾರ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ."[೩]

ಅನುಭಾವ ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಅನಿರ್ವಚನೀಯ. ಒಂದೆಡೆ ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದ ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯ, ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಮಾತಿಗೆ ಸಿಲುಕುವ ಪ್ರಪಂಚದೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಅಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯ, ಇವೆರಡರ ಸಂಧಿಭೂಮಿಯೇ ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯದ ಸೀಮಾರೇಖೆ. ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಾನ ಸಲ್ಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅತೀಂದ್ರಿಯ ದೈವಶಕ್ತಿಯೊಡನೆ ಲಭಿಸಿದ ತಮ್ಮ ಸಮಾಗಮದ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅನುಭಾವ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ "ಅಂತರ್ದರ್ಶನ ಫಲವನ್ನು" ಆ ಮೂಲಕವೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಜನ ಅನುಭಾವ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮತ್ತು ದೈವಶಕ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರಣಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿವರಿಸುವುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. "(ಅಕ್ಕ ಮಹಾದೇವಿ) ಲೈಂಗಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮರೆಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಆ ಅನುಭವವನ್ನೇ (ದೈವಿಕ ಪ್ರೀತಿ) ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅಷ್ಟೇ ಕಾರಣ ಅಲ್ಲ. 'ಆ ಅನುಭವ' ಲೌಕಿಕವಾದ 'ಲೈಂಗಿಕಾನುಭವ' ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದು ಕಾರಣ. ಇಲ್ಲಿ ದೇಹ ಇದ್ದು ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಆಕ್ರಮಿಸಿ ತಾನೇ ತಾನಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಭವವೂ ದೇಹದ ಮೂಲಕವೇ ಬರುವಂಥದಾದ್ದರಿಂದ ಆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೇ ಮರೆಹೋಗಬೇಕು, ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ."[೪]

ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ "ತನ್ನ ಉನ್ನತ ದೃಷ್ಟಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಅನುಭಾವಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಬದುಕಿನ ಹೊಸ ಕ್ಷೇತ್ರದ ವಿಸ್ತಾರ ಅವನು ಕೊಡುವ ನವೀನ ಸಂಕೇತಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ."[೫] ಸಂಕೇತ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅನುಭಾವ ಕವಿ ತನ್ನ ದರ್ಶನದ ಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.[೬]

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ ಮುಂತಾದ ಶರಣರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲದೆ ಮಧುರಚನ್ನರ ಕವನಗಳು, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಜೋಗಿ ಇಂಥ ಬಿಡಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಅನುಭಾವವನ್ನು ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪೋಣಿಸಿ ಅದೇ ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಭ್ರಮೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದೂ ಸುಲಭವಾಗಿದೆ.

ಅನುಭಾವವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಯಾವುದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ತಾತ್ವಿಕ ರೂಪ ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಕವಿಯ ಧಾರ್ಮಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವನದ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಎದುರಿಸಿದ ರೀತಿ, ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅತಿವೈಯಕ್ತಿಕ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು, ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಯ ಕೆಳಗೆ ಬರುವ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯ ರಚನೆಗಳು ಸಮಾಜದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವರ್ಗದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರಚಾರಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯವಷ್ಟೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

---

೧. NSL ಹೊರಕಾ. ೪೩; ೨,೩, ಅದೇ. ೪೯; ೪. ಅದೇ ೫೪; ೫. HMC ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ೮೫; ೬. NSL ಹೊರಕಾ. ೪೮; ೭. ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮುಂದೆ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಬಿ..ದಾಮೋದರರಾವ್: ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯದ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು: ಗೀತಾಂಜಲಿಯ ಒಂದು ನೋಟ (ಲೇ). ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಎಸ್.ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ. 'ಹೊರಳುದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ' (೧೯೭೪) ಸುಜನಾ: ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣರೂಪಕ (ಲೇ). ಹೃದಯ ಸಂವಾದ (೧೯೬೫) ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು: ಬಸವೇಶ್ವರ ವಚನ ಸಂಗ್ರಹ (೧೯೬೪) ಮುನ್ನುಡಿ. ಡಾ॥ ಹೆಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ: ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ (೧೯೬೨).

೧೧. ಅನುಸೂಚನೆ Allusion ಅಲ್ಯೂಶನ್: ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಕೃತಿಗೆ ಹೊರಗಿನದಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಘಟನೆ, ಸ್ಥಳ, ಅಥವ ಅದೇ ಭಾಷೆಯ ಇಲ್ಲವೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಅಥವ ಅದರ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನೇರವಾದ ಇಲ್ಲವೆ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಸೂಚನೆ. ಈ ಅನುಸೂಚನೆಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಥವ ಪೌರಾಣಿಕವಾದವುಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನಿಂದಲೂ ಅನುಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಅನುಸೂಚನೆಗಳು ಬರಹಗಾರ ಮತ್ತು ಓದುಗರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಅನುಭವ ಪರಂಪರೆಯನ್ನಾಗಲೀ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅನುಸೂಚನೆಯು ವಾದ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಅಥವ ಸ್ಪಷ್ಟನೆಗಾಗಿ ಬಳಸುವಂತಹ **ಉಲ್ಲೇಖ** (ರೆಫರೆನ್ಸ್), **ಉದ್ಧರಣೆ** (ಕೊಟೇಶನ್)ಗಳಲ್ಲ. ಅನುಸೂಚನೆಗಳು ಕೃತಿಗೆ ಹೊರಗಿನದಾದ ಆಕರದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಆಕರದ ಬಗ್ಗೆ ಓದುಗರಿಗೆ ಇರುವ ಅರಿವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕವಿಯು ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವೇ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಡಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಅನುಸೂಚನೆಯ ಆಕರದ ಅರ್ಥದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಹೊಸ ಆಯಾಮವೊಂದು ಒದಗುತ್ತದೆ.

ಅಪ್ಪಟ ಯೂರೋಪು ಮಾದರಿ ಹೋಟೆಲಿಗೆ ಜಿಮ್ಮಿ
ಸೋಫಾದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು, ಘುಸ್ ಘುಸ್ ಎಂದು
ಹತ್ತಾರು ಸಿಗರೇಟು ಸೇದಿ, ಅಮಲೇರಿ
This is the way the world ends
ಎಂದೇನೇನೋ ಬಡಬಡಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ಮುಚ್ಚಿದೆ ಕಣ್ಣು
- ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ವಿಚಿತ್ರ

ಈ ಪದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಎರಡು ಸಾಲು ಅಡಿಗರ ಹಳೆ ಮನೆ ಮಂದಿಯ, ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಸಾಲು ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಹಾಲೊಮೆನ್ ಕವನದ ಅನುಸೂಚನೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಕವನದ ನಾಯಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಅವು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಲ್ಲದೆ, ಮೂಲ ಸಂದರ್ಭದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುವಂತೆಯೂ ಓದುಗರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಅನುಸೂಚನೆಗಳನ್ನು **ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅನುಸೂಚನೆಗಳೆಂದು** ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಕೃಷ್ಣ ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಕದ್ದದ್ದು, ಅರ್ಜುನಗೆ
ತಂಗಿಯಸೊಯ್ಯಲನುವಾದದ್ದು, ಹೀಗೆ
ಹಲವಾರು ಕಟ್ಟುಕಥೆಗಳ ಹೇಳಿ...
- ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ: ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ

ಎಲೆ ಶರತ್ ನೀನೆ ನಿಸ್ಸೀಮ ಸೋಪಾನ ನೌಕೆ
ಯಲ್ಲಿ ಜೀವದ ಶೃತಿಸ್ವರದ ಗಿಜಿಗಿಜಿ ಸೊಗಸು
- ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ: ಶರದ್ಗೀತ

ನಾಡಿಗರ ಕವನ ಭಾಗದ (ಮತ್ತು ಕವನದ ಹೆಸರಿನ) ಭಾರತೀಯ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ, ಅಡಿಗರ ಕವನ ಭಾಗದ ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಮತ್ತು ಇಂಥ ಇತರ ಅನುಸೂಚನೆಗಳನ್ನು **ಪೌರಾಣಿಕ ಅನುಸೂಚನೆ**ಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

... ಅದೊ ಕಪಟ ನಾಟ್ಯರಂಗದಲ್ಲಿ
ರಷ್ಯ - ಮೆರಿಕ ಸಂಗದಲ್ಲಿ
ಕೊರಿಯದ ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ
ಮಡಿವ ಮನುಜ ಕೋಟಿಯಲ್ಲಿ
ಟ್ರೂಮನಾಟ್ಲಿ ಭೇಟಿಯಲ್ಲಿ, ಬರಿದೆ ಅರಸಿದೆ
- ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮ: ಹೃದಯ ಗೀತ

ಈ ಪದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂಥ ಅನುಸೂಚನೆಯನ್ನು **ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅನುಸೂಚನೆ**ಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಅನುಭವದ ಬೇರೊಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಪಾಠ ಓದುಗರಿಂದಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೌದ್ಧಿಕ ಶ್ರಮವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್, ಎಜ್ರಾ ಪೌಂಡ್, ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ರಂಥ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲವಾದ ಓದುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಖಾಸಗಿ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ತೀರ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪದ ಅಸಂಖ್ಯ ಅನುಸೂಚನೆಗಳು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಎದುರಾಗುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗರು ಸೂಕ್ತ ವಿವರಣೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

೧೨. ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ, ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಿ Allegory ಅಲಿಗರಿ: ಇದು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ ಅಥವ ಗದ್ಯ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರ. ಕೃತಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳು, ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ವಾತಾವರಣ ಇವು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತಮಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧವಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ವಸ್ತು, ತತ್ತ್ವ, ಅಥವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಧಾನ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ "('ಗರಿ' ಸಂಕಲನದ) "ಪ್ರೀತಿ" ಎಂಬುದು ಒಂದು ದೀರ್ಘ ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಿ. ಪ್ರೀತಿಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕುರೂಪವೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾರವಾಗಬಹುದು, ಅದೇ ಪ್ರಿಯವಸ್ತುವಿನ ಮೃತ್ಯುವೂ ಆಗಬಹುದು ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ರುದ್ರ ಕಾಳಿಯರ ನರ್ತನ ಸಾಮ್ಯದಿಂದ ಕವಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ."[೧]

ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರ ಗೌರವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ವಿದಳನಗೊಂಡದ್ದು, ಭೋಳೆ ಸ್ವಭಾವದ್ದು, ಯಾಂತ್ರಿಕ, ಅಮೂರ್ತ ಎಂದು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಜರಿಯುವುದುಂಟು. ಆದರೂ ವಿಡಂಬನೆ, ಭೂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಆಧ್ಯಾತ್ಮ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಮುಖಾ ಮುಖಿಗಳ **ವಿಸ್ತೃತ ರೂಪಕ** ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದುಂಟು.

ಪುರಾತನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮದ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯೊಡನೆ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ನಾಯಕ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಣಿತದ ಅಂಕಿಯಂತಹ, ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಓದುಗರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತಿರುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ನಂಬಿಕೆ. ನಾಯಕನನ್ನುಳಿದು ಮಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಯ ಆಸೆ ಮುಂತಾದ ಭಾವನೆಗಳ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದವರಾಗಿದ್ದು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಈ ಅಮೂರ್ತ ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಂತಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಂಕೇತಿ

ಕತೆ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಕೇವಲ ಭಾಷೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ ವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧ ಪಾತ್ರವು ಪರೀಕ್ಷೆ, ಮೋಸ, ಕೈಗೂಡುವ ಭ್ರಮೆ ಮುಂತಾದ ಅನುಭವಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಯ್ದು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಕಲ್ಪನಾಪ್ರಧಾನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಚಾರಿತ್ರಿಕ (ರಾಜಕೀಯ) ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ (historical (political) allegory ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ (ಪೊಲಿಟಿಕಲ್) ಅಲಿಗರಿ) ಮತ್ತು **ತಾತ್ವಿಕ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಗಳು** (allegory of ideas ಅಲಿಗರಿ ಆಫ್ ಐಡಿಯಾಸ್) ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ತಂತ್ರದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳು. ಜಾರ್ಜ್ ಆರ್ವೆಲ್ಲನ ೧೯೮೪ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿ ರಾಜಕೀಯ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆಗಳ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯಾಗಿವೆ. ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ; ಡಾಂಟೆಯ ಡಿವೈನ್ ಕಾಮಿಡಿ ತಾತ್ವಿಕ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಗಳು. ಜನ್ನನ ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಮೂರ್ತ ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿದ್ದು, ಕೃತಿಯ ಸಂವಿಧಾನ ಜೈನಧರ್ಮದ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಸಾರುವುದಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯು ಇತರ ಪ್ರಕಾರದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಬಹುದು. ಉದಾ., ಅಡಿಗರ ಹದ್ದು ಕವನ, ಕೃಷನ್ ಚಂದರ್‌ರ ಕತ್ತೆಯ ಆತ್ಮಕಥೆ, ಮತ್ತು ಸ್ವಿಫ್ಟ್‌ನ ಗಲಿವರನ ಪ್ರವಾಸಗಳು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳು. ಕುರಿ ರಾಜಕೀಯ ವಿಡಂಬನೆಗಾಗಿ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸುವ ನಾಟಕ.

ನೀತಿಕಥೆ (ಫೇಬಲ್), ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆ (ಬೀಸ್ಟ್ ಫೇಬಲ್), ಸಾಮತಿ (ಪ್ಯಾರಬಲ್), ದೃಷ್ಟಾಂತ ಕಥೆ (ಎಕ್ಸೆಂಪ್ಲಂ) ಇವು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುವ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಈಸೋಪ್‌ನ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ನೀತಿ ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ನೀತಿಕಥೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ನಡವಳಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಕವನ್ನು ಬೋಧಿಸಲು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪಂಚತಂತ್ರದ ಪ್ರಾಣಿಕಥೆಗಳು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯರ ನಡೆನುಡಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು, ಬದುಕಿನ ನೀತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ೧೯೪೫ರಷ್ಟು ಈಚೆಗೆ ಜಾರ್ಜ್ ಆರ್ವೆಲ್ ತನ್ನ ಅನಿಮಲ್ ಫಾರಂ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಯ ಆಯಾಮವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಮನೋಹರ ಚಂದ್ರರ ಪೂಪ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪಾಪು ಕೂಡ ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿ. ನಿರೂಪಕನು ಹೇಳಬಯಸುವ ತತ್ವಕ್ಕೂ ಕಥೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶಕ್ಕೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾಮತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಬುದ್ಧನ ಜಾತಕ ಕಥೆಗಳು, ಕ್ರಿಸ್ತನ ಸಾಮತಿಗಳು ಈ ಬಗೆಯವು. ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಂಗತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವ ಕಥೆ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಕಥೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಶಕುಂತಲೆಯ ಕಥೆ.

---

೧. TNS ಸಮಾಲೋ. ೪೭-೪೮

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: C.S. Lewis: The Allegory of Love (೧೯೩೬); Angus Fletcher: Allegory the Theory of a Symbolic Mood (೧೯೬೪), Rosemund Tuve: Allegorical Imagery (೧೯೬೭)

೧೩. ಅಪಾಲೋನಿಯನ್ ಮತ್ತು ಡೈಒನಿಸಿಯನ್ Appolonian and Dionysian ನೀಟ್ಷೆ ತನ್ನ ದಿ ಬರ್ತ್ ಆಫ್

ಟ್ರಾಜಿಡಿ ಫ್ರಂ ದಿ ಸ್ಪಿರಿಟ್ ಆಫ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ (೧೮೭೨) ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಬಳಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು. ಬುದ್ಧಿ- ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ನಾಗರೀಕತೆ-ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಜೀವನ ಇಂಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಈ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಪಾಲೋ ಸೂರ್ಯನ ಹೆಸರು. ಗ್ರೀಕರ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಇವನು ಬೆಳಕಿನ, ಸಂಗೀತದ, ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯದ, ಕಾಲಜ್ಞಾನ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಅಧಿದೇವತೆ. ಡೈಓನಿಸಿಯಸ್ ಮದ್ಯದ ದೇವತೆ, ಕುಡಿತ, ಕುಣಿತ, ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿಮಾನಿ, ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯ, ನಾಗರಿಕತೆ, ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ರೂಕ್ಷತೆ, ಉದ್ವೇಗ, ಆವೇಶಗಳ ಸಂಕೇತ ಗಳೆಂದು ನೀಟ್ಷೆ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕ ಈ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿತೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನೀಟ್ಷೆಯ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕದ ಮೇಳ (ಕೋರಸ್) ಮತ್ತು ಮೇಳಗೀತೆಗಳು ಡೈಓನಿಸಿಯಸ್‌ನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. "(ಭಾರತೀಪುರದ) ಪುರಾಣಿಕರ ಬಾಯಲ್ಲಿ (ಮಂಜುನಾಥ ಮತ್ತು ಭೂತರಾಯನ ಬಗ್ಗೆ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಹೇಳಿಸುವ) ಮಾತುಗಳು ನೀಟ್ಷೆಯ ಡಯನೀಷಿಯನ್ ಮತ್ತು ಅಪಾಲೋನಿಯನ್ ತತ್ವಗಳ ಮತ್ತು ಅವುಗಳದೇ ಪ್ರತಿರೂಪವಾದ ಲಾರೆನ್ಸಿನ ಬ್ಲಡ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೇಯ್ನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಭಾರತೀಪುರದ ದೇವರುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಿದ ವಾಖ್ಯೆಗಳಾಗಿವೆ."[೧]

---

೧. S.L.B. ಕನಪೆ. ೧೬೨

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮತ್ತು ಶೂದ್ರ' (ಲೇ) ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ (೧೯೭೬)ದಲ್ಲಿ.

೧೪. ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ನವ-ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ Classicism and Neo-Classical ಕ್ಲಾಸಿಸಿಸಂ ಮತ್ತು ನಿಯೊ-ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್

ಕ್ಲಾಸಿಸಂ, ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು, ಇವೆರಡೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಕ್ಲಾಸಿಸಂನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಲು ಅದನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದು ಉಪಯುಕ್ತ. ಆದರೆ ಇವು ಶುದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸರಳೀಕರಣ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಕ್ಲಾಸಿಸಂ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಇದರ ಉಗಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ; ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಎಂಬುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಹೆಸರು. ಆದರಿಂದ ಕ್ಲಾಸಿಸಿಸಂ ಪದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಈಗ ಅದು ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಪಡೆದಿರುವ ಪದ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶೈಲಿಗೆ, ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ೧೭-೧೮ನೇ ಶ.ದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಯೊ ಕ್ಲಾಸಿಸಿಸಂ, ೨೦ನೆ ಶ.ದ ಎ.ಇ. ಹ್ಯೂಂನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕ್ಲಾಸಿಸಿಸಂ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಕ್ಲಾಸಿಸಿಸಂ ಎಂಬುದರ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಅರ್ಥ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಭಿಜಾತವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಾದರಿ ಅನುಸರಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಹೀಗಾಗಿ

ಅಭಿಜಾತವು ಮಾರ್ಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಸಿಸಂನ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥವೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅಭಿಜಾತ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದೆ.

ಅಭಿಜಾತವು ರಮ್ಯತೆ (ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ)ಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ವಿರುದ್ಧ ನಾದದ್ದು. ಈಗ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಈ ಪದಗಳು ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಮನೋಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥವೂ ಆಗಿವೆ. ಮಹಿಳೆಯರ ಫ್ಯಾಶನ್ನಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮನೋ ವೃತ್ತಿಗಳವರೆಗೂ ಕಾಲಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಈ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಮನೋಧರ್ಮಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ರಮ್ಯತೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಅಭಿಜಾತವು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದದ್ದು, ರೂಪ ನಿಷ್ಠವಾದದ್ದು, ಬೌದ್ಧಿಕವಾದದ್ದು, ಜಡ ವಾದದ್ದು; ರಮ್ಯತೆ ವ್ಯಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದು, ಅನೌಪಚಾರಿಕವಾದದ್ದು, ಭಾವುಕವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಚಲನಶೀಲವಾದದ್ದು.

ಅಭಿಜಾತ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದದ್ದು, ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಗುಣಗಳ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುಬೀಳುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲ. ಅಭಿಜಾತಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾನವನ ಮೂಲಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಗುಣಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿರು ವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ವಿಶಿಷ್ಟ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅತಿರೇಕಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಗೀಕೃತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗುವುದಕ್ಕೆ, ಜನ ಸಮೂಹದ ಒಳಿತಿಗೆ ತಲೆಬಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಅಭಿಜಾತವು ಮನ್ನಣೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಮ್ಯತೆಯ ಕೃತಿಯ ನಾಯಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಬಂಡಾಯಗಾರ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಅಂಗೀಕೃತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗುವ ಗುಣ ಅಭಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಕೆಲಮಟ್ಟಿನ ರೂಪನಿಷ್ಠತೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ, ನಡತೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪಿಗೆಯ ಮುದ್ರೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅಭಿಜಾತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಕುಶಲ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಗೆ, ನಯವಂತಿಕೆಗೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾಗಿದೆ. ರಮ್ಯತೆ ಯಂತೆ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಅಭಿಜಾತವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿಜಾತ ನಾಟಕಗಳು ಐಕ್ಯತೆಯಂಥ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಅಭಿಜಾತದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ರಮ್ಯತೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಮಹತ್ವದವಾದವು. ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ನವ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಿರೋಯಿಕ್ ಕಪ್ಲೆಟ್ ಛಂದಸ್ಸನ್ನೇ ಬಳಸಿದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ರಮ್ಯತೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ವೈವಿಧ್ಯದ ಛಂದೋ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಅಭಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ, ಕೃತಿಕಾರ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅತಿ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಹತೋಟಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಎಂದು ಅಭಿಜಾತ ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಯಂತ್ರಣವೇ ಅಭಿಜಾತದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ಕಾರಣ. ಅಭಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಗಳೂ ಇವೆ, ಅವಕ್ಕೆ ಬೆಲೆಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅವು ಕೃತಿಕಾರನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿ, ಅಡಿಯಾಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ರಮ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಬಹುದು. ಬರಹಗಾರ ಅನಿಯಂತ್ರಿತ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಅವು ಅನಿಯಂತ್ರಿತ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ, ತೀವ್ರ ವಾದವು, ಪ್ರಶಂಸಾರ್ಹವಾದವು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ರಮ್ಯತೆಯ

ಧೋರಣೆಗಳು ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಕೆಲವು ಅಪಾಯಗಳುಂಟು. ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅಭಿಜಾತ ಮನೋಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಲೇಖಕನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಭಾವನೆಗಳು ಸ್ಫೂರ್ತಿರಹಿತ ಮೃತ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು; ರಮ್ಯತೆಯ ಲೇಖಕ ಅನಿಯಂತ್ರಿತ ಭಾವೋದ್ರೇಕವೇ ಕಲೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಗೆ ಬೀಳಬಹುದು.

ಅಭಿಜಾತದ ಸ್ಥಿರತೆ ಅಥವ ಜಡತ್ವ ಮತ್ತು ರಮ್ಯತೆಯ ಚಲನಶೀಲತೆಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಗ್ರೀಕ್ ಅಭಿಜಾತ ಶಿಲ್ಪವು ಡಿಸ್ಕ್ ಎಸೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವಾಗಲೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಮತೋಲನದಿಂದ ನಿಂತಿರುವ ಭಂಗಿಯನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯ, ಸ್ಥಿರತೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಮ್ಯತೆಯ ಶಿಲ್ಪ ಅಥವ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಶಾಶ್ವತವಾದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಆಗ ತಾನೇ ಡಿಸ್ಕ್ ಎಸೆಯುತ್ತಿರುವವ, ಚೆಂಡನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಮೇಲೆ ಹಾರಿರುವ ಗೋಲ್ ಕೀಪರ್ ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಂತೆಯೇ ಅಭಿಜಾತ ಲೇಖಕ ವಸ್ತುಗಳ ಶಾಶ್ವತ ಗುಣದ ಕಡೆಗೆತನ್ನ ಗಮನಹರಿಸಿ, ಚಿರಂತನ ಸತ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ರಮ್ಯತೆಯ ಲೇಖಕ ಅಸ್ಥಿರ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು, ಅಶಾಶ್ವತ ಭಾವಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸುಮಾರು ೧೬೬೦-೧೭೯೮ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ೧೭-೧೮ನೇ ಶತಮಾನಗಳ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನವ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅವಧಿಯ ಲೇಖಕರು ತೀವ್ರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರಾಗಿದ್ದು ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆ, ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಅಪನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರು. ಅಭಿಜಾತ ಲೇಖಕರ ಬಗ್ಗೆ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರೋಮನ್ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅತೀವ ಅಭಿಮಾನವಿತ್ತು. ಆ ಪ್ರಾಚೀನ ಆದ್ಯರು ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇತರರು ಸಾಧಿಸಲೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಉನ್ನತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದರೆಂಬುದು ಅವರ ನಂಬಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದರು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನವ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡರು. ಇವರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲೆಯಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಭೆ ಅಗತ್ಯವಾದರೂ ಅದನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿಸಲು ದೀರ್ಘ ಅಧ್ಯಯನ ಅಗತ್ಯ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇತ್ತು. ಓದುಗರ ಮೇಲೆ "ಇಂಥ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಇಂಥ ತಂತ್ರ" ಎಂದು ಪುರಾತನ ಕವಿಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದ ಕಾವ್ಯತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ನಿಯಮಗಳು, ಛಂದೋಪ್ರಕಾರಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇವುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸಬೇಕು. ಇವು ನವ ಅಭಿಜಾತದ ಇತರ ನಂಬಿಕೆಗಳು. ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಮಾಜದ ಅಂಗ ಮನುಷ್ಯ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತು ಅವನ ಜೀವನ. ಕಾವ್ಯ ಮಾನವ ಜೀವನದ ಅನುಕರಣೆ. ಅನುಕರಣೆಗೆ ಕಲೆಯ ರೂಪ ಕೊಡುವುದರಿಂದ ಓದುಗರಿಗೆ ಖುಷಿಯೂ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಅಲ್ಲ, ಮನುಷ್ಯನಿಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಯುಗದ ಆದರ್ಶ. ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು-ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನರಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಅನುಭವಗಳು, ಆಲೋಚನೆಗಳು, ಅಭಿರುಚಿಗಳು, ಭಾವನೆಗಳು, ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸ್ವರೂಪದ ಪಾತ್ರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ನವ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತಿಗಳು 'ಮನುಷ್ಯನ ಮಿತಿ'ಗೆ ಗೌರವ ಸಲ್ಲಿಸಿದವರು.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು, ಮಾನವತೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಅಥವ ನೇರವಾಗಿ ಟೀಕೆ ಮಾಡಿದರು. ಜೀವನದ ಸರಪಳಿ (ದಿ ಗ್ರೇಟ್ ಚೈನ್ ಆಫ್ ಬೀಯಿಂಗ್)ಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಒಂದು ಕೊಂಡಿ. ತನ್ನ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಮಿತಿ ಅರಿತು, ತಲೆಬಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇವರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ತತ್ತ್ವ. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಛಂದಸ್ಸಿನ, ಭಾಷೆಯ ನಿರ್ಬಂಧಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಯುಗದ ಲೇಖಕರು ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳನ್ನು, ತಾವೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಡಮೆ ದರ್ಜೆಯವಾದ, ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಮ್ಯಾನರ್ಸ್, ಗದ್ಯ, ಕವನ, ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರು.

ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ ನಮೂದನ್ನು ನೋಡಿ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: J.E. Barton: What is the Classical Style? (೧೯೪೧); H.J.C. Grierson: Classical and Romantic (೧೯೨೩); G. Highet: "The Classical Tradition, Greek and Roman Influence on Western Literature" (೧೯೪೯); J.A.K. Thomson: "The Classical Background of Enlgish Literature" (೧೯೪೮); A.O. Lovejoy: "Essays in the History of Ideas" (೧೯೪೮); James Sutherland: "A Preface to Eighteenth century Poetry" (೧೯೪೮); W.J. Bate: "From Classic to Romantic" (೧೯೪೮); ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್: ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (೧೯೭೨).

೧೫. **ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ** ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಅನುಭವ, ಅಮೂರ್ತವಾದ ಭಾವನೆ, ಆಲೋಚನೆ, ಬಯಕೆ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ, ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ, ಮೂರ್ತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುವ ಕ್ರಿಯೆ. ತನ್ನ ಅನುಭವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸಮಾಜದ ಇತರರೊಂದಿಗೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಮತ್ತು ತನ್ನ ಆಲೋಚನೆ ಚಿಂತನೆಗಳತ್ತ ಅವರನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ಉದ್ದೇಶಗಳು. ಭಾಷೆ (ಮಾತು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಭಾಷಣ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ) ಶಿಲೆ, ಲೋಹ ಇತ್ಯಾದಿ (ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ) ಧ್ವನಿವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಗಳು (ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ) ದೇಹವಿನ್ಯಾಸ, ಅಂಗ ಭಂಗಿಗಳು (ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು. ಕನಸು ಕೂಡ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆದರೂ ಅದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಷ್ಟೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ಪದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಲೇಖಕರ ಭಾಷೆ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಶೈಲಿ, ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅಥವ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಅಂಶಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

"ಅನುಭವವು ತೀವ್ರವಾದಂತೆಲ್ಲ ಅಂತರಂಗ ಜಗತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರೀಮಂತವೂ, ನಿಗೂಢತರವೂ ಆಗುವುದರಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನಗಳಾದ ಬಾಹ್ಯಜಗತ್ತಿನ ರೂಪ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ವಿಪುಲವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ... ದೇವತೆಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ದಾನವ, ಮಾನವ, ಪಶು, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ತನಕ, ಭೂಮದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕ್ಷುದ್ರತನಕ ಎಲ್ಲವೂ ಅಂತರಂಗದ ಅನುಭವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ"[೧] ಎಂಬಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ತುಂಬ ಹಿಗ್ಗಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಹುಟ್ಟಿಸಬಹುದು.

ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸಹೃದಯನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದದ್ದು ಸ್ಫುಟವಾಗುವುದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ತನ್ನ ಅಭಿನವ ಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪರಾಗ ಕವನವೂ ಓದುಗರು

ಮತ್ತು ಕವಿತೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ದುಂಬಿ-ಹೂಗಳ ಸಂಬಂಧದಂತೆ ಪರಿಭಾವಿಸಿ "ನಿನ್ನ ಮುಖಸ್ಪರ್ಶವೂ ಸಾಕು ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯೆ ಬರಬಹುದು" ಎನ್ನುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಕೇವಲ ಕವಿಯದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಓದುಗರದ್ದೂ ಹೌದು. ಅಥವ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಓದುಗರಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬ ನಿಲುವು ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕವಿಗೆ ಎಂದೂ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಭಾವವನ್ನೆ ತರುತ್ತದೆ. "ಹೇಳಿದರೆ ಹಾಳಾಗುವುದೊ ಅನುಭವದ ಸವಿಯು/ ಹೇಳಿದಿರೆ ತಾಳಲಾರನೊ ಕವಿಯು" ಎಂಬ ಕುವೆಂಪು ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ/ ಸತ್ಯ ಭಾಷೆಯಾಚೆಗೆ ಇದೆ, ಅದನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಲಜ್ಜೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅನುಭವವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟು ಓದುಗರಿಗೆ/ಕೇಳುಗರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಲಾಗದ್ದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದಸೂತಕ ಅನ್ನುವ ಮಾತೂ ಹುಟ್ಟಿದೆ.

ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾಧಿತ ರೂಪವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಚಲನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ನೋಡುವುದು ಉಪಯುಕ್ತ. ವಕ್ತೃವಿಗೆ ಒಂದು ವಿವಕ್ಷೆ ಅಥವ ಉದ್ದೇಶ ಇರುವಂತೆ ಶ್ರೋತೃ/ಓದುಗರಿಗೂ ವಿವಕ್ಷೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದ ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಮಾಧ್ಯಮ, ಪ್ರಕಾರ, ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ಸಮಕಾಲೀನ ಅಧಿಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸ, ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ದೈಹಿಕ/ ಮಾನಸಿಕ / ಬೌದ್ಧಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ, ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಛಂದಸ್ಸು, ವಾಕ್ಯರಚನೆ, ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದಸಂಪತ್ತು ಇವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವೊಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಂಗೀಕೃತ ಗ್ರಹಿಕೆ/ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಸ್ಫೋಟಿಸುವಂತೆ ಕಂಡಾಗ ಅಂಥದನ್ನು ಅದುಮಿಡುವ ದಮನಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ದಮನ ನಡೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲೂ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ.

'ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂಬ ಅಧ್ಯಯನ ವಸ್ತುವಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಿಂದ ಮೂಡಿತಷ್ಟೆ. ಆ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ನಿರ್ವಚನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಶಿಕ್ಷಿತರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಚೆಗೆ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟವು. ಇದು ಮಲೆ ಮಹದೇಶ್ವರ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಯಂಥ ಕಥನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಯು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಕಾಲದ ಅಂಗೀಕೃತ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮ ಕೆಲವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೂಪಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಶಾಬ್ದಿಕ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾದ ಅಪಾಯ ಒದಗಿದೆ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ವಾಣಿಜ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತ ಸ್ಥಳೀಯ ದೇಶೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಅಥವ ವಾಣಿಜ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಬೇಡವಾದ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ.

೧. SNS. ಪೃದಯಸಂ. ೧೦೩.
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ್. ಸಂವಾದ-ಸಾಹಿತ್ಯ (ಲೇ) ಸಂವಾದ-ಸಾಹಿತ್ಯ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿವೇಚನೆ (ಲೇ): ನಿರ್ವಹಣೆ (೧೯೭೬)

೧೬. **ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ Expressionism ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ** ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ೧೯೧೦ -೨೫ರ ಅವಧಿಯವರೆಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಅಗ್ರಗಾಮಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್, ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಪದದ ಬಳಕೆ ಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಜರ್ಮನ್ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತಂತೆ ೧೯೧೧ರ ಸುಮಾರಿನಿಂದ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಚಾರ ವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ೧೯೧೩ರಿಂದ ಬಳಕೆಯಾಗ ತೊಡಗಿತು. ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ ಪದದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ “ಈ ಪಂಥದ ಪ್ರಮುಖರು (ಈ) ಪದವನ್ನು ಬಳಸದೆಯೇ ಸತ್ತುಹೋದರು, ಇತರ ಪ್ರಮುಖರು (ಈ ಪದದ) ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಿದರು, ಇನ್ನು ಕೆಲವರು (ಈ ಪದಕ್ಕೆ) ಯಾವುದೇ ಮೌಲ್ಯ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅಥವ ತಮ್ಮ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ (ಈ) ವಾದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲ” ಎಂದು ಹೇಳಿದರು.

ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ ಒಂದು ಸುಸಂಗತ, ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕ ಸಂಘಟನೆಯಾಗಲೀ ಚಳುವಳಿಯಾ ಗಲೀ ಅಲ್ಲ. ತೀರ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವು ದಾದರೆ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗ ಜೀವನದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ಹೊರಗಿನ ಬದುಕನ್ನಾಗಲೀ, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನಾ ಗಲೀ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಈ ಪಂಥದ ನಿಲುವು. ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಕೇವಲ ಸಾಧನವಷ್ಟೆ. ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ವಿರೂಪಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ದಮನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುತ್ತದೆ. “ಕಲೆಯು ಕೇವಲ ಕಲಾವಿದನನ್ನಷ್ಟೆ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕು” ಎಂದು ರಾಫೇಲ್ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ ಎಂಬುದು ರಿಯಲಿಸಂ ವಿರುದ್ಧದ ಒಂದು ದಂಗೆ. ಈ ಪಂಥದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕಾದರೆ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಸಂಕೇತವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದನ್ನು ಕಲಾವಿದನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಭೌತಿಕ ಅಥವ ವೈಚಾರಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನಾಗಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರ ಅಥವ ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರದ ಒಂದು ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪ್ರಪಂಚವು ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೋ ಹಾಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯ, ಕಳವಳದ, ಅ-ಸಹಜ ಮನಸ್ಥಿತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಗೊಂದಲದ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಕೈಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಳವಳ ತುಂಬಿದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಈ ಪಂಥದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಅ-ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕಾಲ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು, ಶೈಲೀಕೃತ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮುಖವಾಡ ವನ್ನು, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಿರೂಪ ‘ವಿಕೃತ’ ಸೆಟಿಂಗ್‌ಗಳನ್ನು, ತಿರುಗು ರಂಗಮಂಚದಂತಹ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು.

ಜಾರ್ಜ್ ಕೈಸರ್, ಅರ್ನ್‌ಸ್ಟ್ ಟೋಲರ್ ನಂತಹ ಜರ್ಮನ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ನಾಟಕ ಕಾರರ ಪ್ರಭಾವ ಅಮೆರಿಕೆಯ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆ ಆಯಿತು. ಉದಾ.ಗೆ, ಯೂಜಿನ್ ಓನೀಲ್‌ನ ಎಂಪರರ್ ಜೋನ್ಸ್ (೧೯೨೦) ನಾಟಕ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸರಣಿಯ ಮೂಲಕ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಜನಾಂಗದ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಭಯಪೀಡಿತ ಆಧುನಿಕ ನೀಗ್ರೊ ಒಬ್ಬನ ಭ್ರಾಮಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ನಾಟಕ ಬೆಳೆದು ಬಹಳ ಕಾಲ ಉಳಿಯದಿದ್ದರೂ ವೈಲ್ಡರ್‌ನ ದಿ ಸ್ಕಿನ್ ಆಫ್ ಅವರ್ ಟೀತ್ ಮತ್ತು ಅರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರ್‌ನ ಡೆತ್ ಆಫ್ ಎ ಸೇಲ್ಸ್‌ಮ್ಯಾನ್‌ನಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ತಂತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ ಅಬ್ಸರ್ಡ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ಮೇಲೆ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಅಧಿಕವಾಗಿತ್ತು.

ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೂ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂನ ಪ್ರಭಾವ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಕವನದ ಜಗತ್ತು ಕವಿಯ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವಂಥದ್ದು, ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಅದುಮಿಟ್ಟಿರುವ ಮಾನಸಿಕ 'ಶಕ್ತಿ'ಗಳ 'ಉದ್ರೇಕ' ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಹಾಯುದ್ಧ ಆರಂಭವಾದಾಗ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯವೂ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಶರಣಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಮನೋಭಾವಗಳಲ್ಲಿ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲನವಾಗುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಧೋರಣೆ ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್‌ನ ಯೂಲಿಸಿಸ್ ಮತ್ತು ಫಿನ್ನೆಗನ್ಸ್ ವೇಕ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡದ ಗತಿಸ್ಥಿತಿ, ಹಳದಿಮೀನು, ಚರ್ಚ್ ಗೇಟ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂನ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ: ದಿ ಕ್ಯಾಬಿನೆಟ್ ಆಫ್ ಡಾಕ್ಟರ್ ಕ್ಯಾಲಿಗರಿ (ಆಸ್ಟ್ರಿಯ ೧೯೨೦) ಈ ಬಗೆಯ ಸಿನೆಮದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ವಿಕೃತಗೊಂಡ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು, ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ, ಕಳವಳಕ್ಕೆ, ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಕನಸುಗಳನ್ನೂ ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬರ್ಗ್‌ಮನ್, ಫೆಲಿನಿ, ಅಂಟೋನಿಯೋನಿಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರು ತಮ್ಮ ಸಿನೆಮಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅಂದರೆ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಂಥವಾಗಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ, ಅದು ಒಂದು ಧೋರಣೆ ಮತ್ತು ತಂತ್ರವೂ ಹೌದು.

Richard Samuel and R.H. Thomas: Expressionism in German Life Literature and Theatre; ೧೯೧೦-೧೯೨೪ (೧೯೩೯); Mordecai Gorelik: New Theaters for Old (೧೯೬೨); V.H. Miesel (Ed) The Voices of German Experssionism (೧೯೭೦); W.H. Sokel: The Writer in Extremes (೧೯೫೯); F. Whiteford: Expressionism (೧೯೭೦).

೧೭. ಅಲಂಕಾರ ೧. ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ರಮಣೀಯತೆ ಅಥವ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಯಾವುದೇ ಅಂಶ.

೨. ಸೀಮಿತವಾದ ಪ್ರಚಲಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ.

ಅರಂ ಅಥವ ಅಲಂ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ತೀರ ಹಿಂದೆ ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಶಕ್ತವಾಗಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿತ್ತು. ಅಲಂಕಾರ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಭೂಷಣ, ತೊಡುಗೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ತೀರ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭಾಷೆಗೆ ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತು. ವೇದಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅನುಪ್ರಾಸ, ಛಂದಸ್ಸು ಮೊದಲಾದವು ವೇದಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿ ದೈವಿಕವಾದ, ರಹಸ್ಯವಾದ, ಬಹುಶಃ ಮಾಂತ್ರಿಕವೂ ಆದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವವು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇದ್ದಿರ ಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲಿನದಾದ, ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯ ಮಯವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆ ಗಳಿಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಮಂಡನೆಗೆ ಬಳಸಿ ಕೊಂಡದ್ದು, ಭಾರತದಲ್ಲಿಯಂತೆ, ಇತರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹವಾಮಾನ ವನ್ನು ಕುರಿತ, ವ್ಯವಸಾಯದ, ಮಂತ್ರ ವಾದದ ಅಥವ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಇಂಥ 'ಉನ್ನತ'ಮಟ್ಟದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಭಾಷೆಗೆ ಉನ್ನತಿಕೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರ ಬಹುದು. ಬರುಬರುತ್ತ ಉಕ್ತಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಲಂಕಾರವು "ಶೋಭಾಕರವಾದ ಭೂಷಣ"ವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು.

ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಾಗ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿರ ಬಹುದು. ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು "ಕಾವ್ಯಮಾಧ್ಯ ಮದ ಸಹಜತೆ - ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದಕ್ಕೆ" ಸಹಾಯಕವಾಯಿತು.

ಈ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಕೊಂಡು ರಸವನ್ನೂ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕ ರನ್ನು ಮತ್ತು ಅವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು **ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನ**ವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಮಹ, ಉದ್ಭಟ, ರುದ್ರಟ, ಜಯದೇವ ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಆಲಂಕಾರಿಕರು. ಭಾಮಹನು ಅಲಂಕಾರವೇ ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಾರ್ಥ ಎಂಬ ವಾದದ ಪ್ರವರ್ತಕ. ಅನಂತರ ಬಂದ ವಾಮನನು "ರೀತಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ "ಕಾವ್ಯ ವೆಂದರೆ ಅಲಂಕಾರವೆಂದೇ ತಿಳಿಯತಕ್ಕದ್ದು" ಎಂದೇ ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಹಳ ಕಾಲದ ವರೆಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಭಾವ ಗಾಢ ವಾಗಿದ್ದು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು **ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ**ವೆಂದೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ರೂಢಿಯೂ ಇತ್ತು. ಕುಂತಕನ ವಕ್ರೋಕ್ತಿವಾದವೂ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪವೆಂದೇ ಹೇಳು ವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ತೀವ್ರ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳು (ಅಂಗಿ) ಬೇರೆ, ಅಲಂಕಾರ ಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಬಾಹ್ಯ ಅಂಶ (ಅಂಗ) ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಸ್ಥಿರವಾದಾಗ, ಅಲಂಕಾರ ಪದಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥ ಮರೆಯಾಗಿ ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥಗಳ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಎಂಬ ಸಂಕುಚಿತ ಅರ್ಥ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿತು. "ಮಾತಿನ ವಿಕಲ್ಪಗಳು ಅನಂತ, ಇವುಗಳ ಬಗೆಗಳೇ ಅಲಂಕಾರಗಳು" ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಸಂಖ್ಯಾತ್ಮಕ ವಿವರಣೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸ ಕರು ತೊಡಗಿದರು. ಭರತನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು

ಬಗೆಯ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಿದ್ದರೆ ವಾಮನನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮೂವತ್ತೈದಕ್ಕೆ ತಲುಪಿ ಮಮ್ಮಟನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನೂರರ ಗಡಿ ದಾಟಿತು. ಕುವಲಯಾನಂದದಲ್ಲಿ ನೂರಿಪ್ಪತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪಟ್ಟಿ, ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಅಳತೆ ಮೀರಿ ಬೆಳೆದ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಬಂದಿತು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. **ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ** ಶಬ್ದ ಅಥವ ಪದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿರುವ ಅಲಂಕಾರ. **ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ** ಪದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪದದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿರುವ ಅಲಂಕಾರ. **ಉಭಯಾಲಂಕಾರ** - ಶಬ್ದ ಅರ್ಥಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿರುವ ಅಲಂಕಾರ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಸ್ಥೂಲವೂ ಸರಳವೂ ಆದ ವರ್ಗೀಕರಣ.

"ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮಹತ್ವ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ... ಆದರೂ ಅಲಂಕಾರಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾಗಿವೆಯೆಂದು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ, ವಿರೋಧಾಭಾಸ, ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ಮೂಲಭೂತ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹೋಗಲಿ ಅಪಹ್ನುತಿ, ಸಹೋಕ್ತಿ, ಸಂದೇಹ, ವ್ಯಾಜಸ್ತುತಿ ಮೊದಲಾದ ಬೇರೆ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಪ್ರಯೋಜನವಿದೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಸರಳವಾಗಿ ತರ್ಕಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ತಟ್ಟನೆ ರಸದ ಭೂಮಿಕೆಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರದ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತವನ್ನು ರಸಿಕರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು"[೧]

ಪ್ರಮುಖ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಮೂದುಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದೆ. ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ರೆಟಾರಿಕ್‌ಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವುದುಂಟು.

---

೧. KNK. ಬಂಗಾರ ಸಂಪುಟ ೪. XIX - XX ರೆಟಾರಿಕ್ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ನೋಡಿ
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ತೀನಂಶ್ರೀ: ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ (೧೯೬೮); ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ (೧೯೭೧) ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ: ಪುಟ ಬಂಗಾರ ಅರ ಮುನ್ನುಡಿ (೧೯೮೭); Raghavan: Some Concepts of Alankara Sastra (೧೯೪೨); K. Krishna Murthy: Essays in Sanskrit Literary Criticism (೧೯೬೪)

೧೮. ಅವಸ್ಥೆಗಳು ೧. ಕಥಾ ನಾಯಕನನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಬಳಸುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು. ಒಟ್ಟು ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. **ಆರಂಭ** - ನಾಯಕನು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಭಾಗ. **ಪ್ರಯತ್ನ** - ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಡಚಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಅವನ ಗೆಳೆಯರು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಭಾಗ. **ಪ್ರಾಪ್ತ್ಯಾಶೆ** - ಅಡಚಣೆಗಳ ನಿವಾರಣೆಗೆ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರಲ್ಲಿ ಸಾಧನೋಪಾಯಗಳಿರುವುದರಿಂದ ನಾಯಕನ ಅಭಿಲಾಶೆ ಬಹುಶಃ ಈಡೇರಬಹುದೆಂಬ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಘಟ್ಟ. **ನಿಯತಾಪ್ತಿ** - ಅಡಚಣೆಗಳು ದೂರವಾಗಿ ನಾಯಕನ ಯಶಸ್ಸು ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಖಚಿತವಾಗುವ ಘಟ್ಟ. **ಫಲಾಗಮ** - ನಾಯಕನಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಯಶಸ್ಸು. (ಪ್ಲಾಟ್ ನಮೂದಿನಲ್ಲಿ ಗುಸ್ತಾವ್ ಫ್ರೆಟಾಗ್‌ನ ಚಿಂತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನೂ ನೋಡಿ.)

೨. ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲೂ ಈ ಪದದ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಹಲವಾರು ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು

ಹೊಂದಿರುವ ನಾಯಕ ಒಬ್ಬಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗಿರುವಾಗಲೇ ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು **ದಕ್ಷಿಣ ಅವಸ್ಥೆ.** ಒಬ್ಬ ಪ್ರೇಯಸಿಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸತೊಡಗುವುದು **ಶಠ ಅವಸ್ಥೆ.** ತಾನು ಒಬ್ಬಳಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾಗಿರುವುದು ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ತನ್ನ ತಪ್ಪು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿನಯವಿಲ್ಲದಿರುವ ನಾಯಕನದು **ದುಷ್ಟ ಅವಸ್ಥೆ.** ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾಗುವ ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದರೂ ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಒಬ್ಬ ಪ್ರೇಯಸಿಯಲ್ಲೇ ಮನಸ್ಸು ತೊಡಗಿಸಿರುವ ನಾಯಕನದು **ಅನುಕೂಲ ಅವಸ್ಥೆ.**

೩. ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಈ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. "ನಟನು ಪಾತ್ರದ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆ". ಇಲ್ಲಿ ಅವಸ್ಥೆ ಪದವು ಅಂತರಂಗದ 'ಭಾವಸ್ಥಿತಿ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ.

೧೯. ಅ-ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ Impersonality ಇಂಪರ್ಸನಾಲಿಟಿ: ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯತ್ತ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆದವನು ಎಲಿಯಟ್. ತನ್ನ ಟ್ರೆಡಿಶನ್ ಅಂಡ್ ಇಂಡಿವಿಜುಯಲ್ ಟ್ಯಾಲೆಂಟ್ (೧೯೧೯) ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅವನು "ಕವಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಒಂದು 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಹೊರತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಲ್ಲ. ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು, ಅನುಭವಗಳು ವಿಚಿತ್ರವಾದ, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡುವ ಮಾಧ್ಯಮ. ಕವಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆದ ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು, ಅನುಭವಗಳು ಆತನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಪಡೆಯದೆ ಹೋಗಬಹುದು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆಯುವ ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳು ಕವಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ತೀರ ಅಲ್ಪಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿರಬಹುದು..." ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಕವಿಯ ಸಂಬಂಧ ಕುರಿತು ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಾ "ಕವಿ... ಈ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿದ್ದಾನೋ ಆ (ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು) ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮೌಲಿಕವಾದ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ (ಪರಂಪರೆಗೆ) ಶರಣಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ ನಿರಂತರವಾದ ಅಹಂತ್ಯಾಗ, ನಿರಂತರವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರಸನ" ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. "ಕಲಾವಿದ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಪೂರ್ಣನಾದಷ್ಟೂ ಅವನಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವಿಸುವ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಮನಸ್ಸು ಹೆಚ್ಚು (ಖಚಿತವಾಗಿ) ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ." "ಕಲೆಯ ಭಾವ ಅ-ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದು. ತನ್ನ ಕೃತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಶರಣಾಗತನನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಹೊರತು ಕವಿ ಈ ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ತಲುಪಲಾರ."

ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ರಮ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ತೀವ್ರ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿದೆ. ಇದು ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು "ಕವಿಯ ಮೇಲಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ" ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ವಸ್ತು (ಆಬ್ಜೆಕ್ಟ್) ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಮೀಪವರ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಏಕತೆ (ಯೂನಿಟಿ)ಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಏಕತೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಕವಿಗೆ ಇರುವ ಚಿರಂತನವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ತನ್ನ ವಸ್ತು ತೋರುವ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಗೆದ್ದು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು ದೊಡ್ಡ ಸವಾಲು. ಈ ವಾದ ಎಲಿಯಟ್‌ನನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. "ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕವನಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ

ಜೀವ ಇದೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಬಹುದು... ಕವನದಿಂದ ಮೂಡುವ ಭಾವ, ಭಾವನೆ, ದರ್ಶನಗಳು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆಗಳು, ಭಾವಗಳು ದರ್ಶನಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದವುಗಳು ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಬಹುದು" - ಎಂಬುದು ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕೇಂದ್ರವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿದವು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾಲದಿಂದ ಆಹ್ಲಾದ, ಕಾವ್ಯಾನುಭವಗಳು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದರೆ, ಈಗ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಏಕತೆ, ವೈವಿಧ್ಯ, ಕೃತಿಯ ಜೀವಂತಿಕೆಗಳ ಸುತ್ತ ಭ್ರಮಿಸತೊಡಗಿತು. ಹಾಗೆಯೆ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವಾದಕ್ಕೆ ತೀವ್ರ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳೂ ಇವೆ. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವಾದದಂತೆ ಕವಿ ಕೇವಲ ಯಂತ್ರವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಸನಗೊಂಡಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಿಗುವುದಾದರೂ ಎಷ್ಟು? ಕೆಲವೇ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆಂದರೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರದ್ದೇ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಅಂಶಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಕೃತಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವ ಇದೆ ಎಂದಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಬೇರೆಯದಾದ, ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ಅಲ್ಲವೇ? ಹಾಗೆಯೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡ, ಸ್ವತಂತ್ರ, ಸ್ವಪರಿಪೂರ್ಣ, 'ಜೀವಂತ' ಕೃತಿಯ ಮೇಲಷ್ಟೆ ತನ್ನ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದರಿಂದ ತನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವಾದ ಹುಟ್ಟಿಹಾಕಿದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Murray Krieger: The New Apologists for Poetry (೧೯೫೬); John Crowe Ransom: The New Criticism (೧೯೪೧); Yvor Winters: In Defence of Reason (೧೯೪೭); Sean Lucy: Eliot and Idea of Tradition (೧೯೬೦)

೨೦. ಅಶ್ಲೀಲ Obscenity, Pornography, ಅಬ್ಸೀನಿಟಿ, ಪೋರ್ನೋಗ್ರಫಿ: ಅಶ್ಲೀಲತೆಗೂ, ನೈತಿಕತೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅಮೆರಿಕೆಯ ಲೈಬ್ರರಿ ಆಫ್ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್‌ನ ಗ್ರಂಥಸೂಚಿಯು ಪೋರ್ನೋಗ್ರಫಿ ಅಥವ ಅಶ್ಲೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು "ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅನೈತಿಕ" ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವ ದೇಶದ ನ್ಯಾಯಾಲಯವೂ ಯಾವ ಭಾಷೆಯ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಅಶ್ಲೀಲದ ಸಮರ್ಪಕ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸಫಲರಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ನೈತಿಕತೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಅಶ್ಲೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾಮದೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಸರಳೀಕರಣವಷ್ಟೇ ಆಗುತ್ತದೆ. " 'ಕಾಮ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯ ಯೋಚಿಸುವ ರೀತಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನೈತಿಕವಾದದ್ದು, ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ಹಿರಿಯರ ಇಚ್ಛೆಯ ಪ್ರಕಾರ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಮಾಜದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲು ಹೂಡಿದ ಉಪಾಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಕಾಮವೂ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಬರೆಯುವ ಲೇಖಕ, ಈ ಜಾತಿವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಮಾಜದ 'ಸ್ಥಾನ-ಮಾನ' ಕಲ್ಪನೆ, 'ಮರ್ಯಾದೆ' ಕಲ್ಪನೆ, 'ಸಭ್ಯತೆ'ಯ ಧೋರಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಜೀವನಾನುಭವವನ್ನು ತನಗೆ ಸರಿಕಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಶ್ರಮಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ."[೧] "ಯಾವ ವಿಷಯವೇ ಆಗಲಿ, ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಆಳವಾಗಿ, ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶೋಧಿತವಾಗ ಬೇಕಾದರೆ ಕೃತಿಕಾರನಲ್ಲೂ ಓದುಗನಲ್ಲೂ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ಅವಶ್ಯ; ಹೀಗೆ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಶೋಧಿತವಾದದ್ದು, ಒಡಮೂಡಿದ್ದು ಅಶ್ಲೀಲವಾಗಲಾರದು."[೨] ಹಾಗೆಯೇ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಕಾಮವನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಒಂದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರದ ಬರಡುತನದಲ್ಲಿರುವ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಅಂಶ ಕಾಮ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸರ್ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದವರು ಕಾಮದಲ್ಲಿ ಇಂಟ್ಯೂಶನ್‌ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ, ಮಾನವೀಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತ ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಬಯಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಹೋರಾಟದ ನಡುವೆ ಕಾಮ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ. ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಬದುಕಿನ ಆಯಾಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಶ್ಲೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ದೈಹಿಕ ಕಾಮ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯರ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಕೇವಲ ಕಾಮವನ್ನಷ್ಟೇ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದಾಗ ಅಶ್ಲೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಲಾರೆನ್ಸ್ ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ, ನೈತಿಕ ಅಥವ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾಮದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಜನರು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಧೋರಣೆಗೆ ತೀವ್ರ ಸ್ವರೂಪದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಅಶ್ಲೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತರ್ಕವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ, ಸಮಾಜವು ಹೆಚ್ಚು ಮಡಿವಂತವಾದಷ್ಟೂ ಭೂಗತ ಅಶ್ಲೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಔಚಿತ್ಯಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಮಾಜವು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ತಿರಸ್ಕಾರವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಸಂವೇದನೆಗಳ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಮಾಜವು ಅವಕಾಶವನ್ನು ನೀಡುವುದಿಲ್ಲವೋ ಆ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ತೀರ ತುಟ್ಟತುದಿಯವರೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತನ್ನ ಸಮಾಜದ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಸಂದರ್ಭ, ಜನತೆಯ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಸಮಾಜದ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಯಾವುದು ಅಶ್ಲೀಲ, ಯಾವುದು ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದು. ಜುಗುಪ್ಸೆ ಪಡಿಸುವುದು, ನಾಚಿಕೆಗೊಳಿಸುವುದು, ಅಮಂಗಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಹಿಂದೆಗೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು - ಇಂಥ ಅರ್ಥ; ಮತ್ತು ಅಸಭ್ಯ ಶಬ್ದ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಶ್ಲೀಲ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ. ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಳುವ ಪದ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಭ್ಯವೂ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಭ್ಯವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಕೋಚ, ವಿಕೃತ, ಭಯಪೂರಿತ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವೆಂಬಂತೆ ನೋಡುವ ಸಮಾಜದ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಬದಲಾಗಿ ಅದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ನಿಸ್ಸಂಕೋಚವಾಗಿ, ಸ್ವಚ್ಛಂದಾವಾಗಿ, ಸಹಜವಾಗಿ, ನಿರ್ವಿಕಾರವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಗುಣ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶೀಲ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಲೇಖಕನ ಆಶಯವನ್ನು ಒರೆಗಲ್ಲಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಆದರೆ ಪ್ರಣಯ, ಶೃಂಗಾರದಂಥ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

---

೧. URA ಪ್ರಮಪ. ೧೫೦. ೨. ಆದೇ. ೧೪೯

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Ludwig Marcuse, (tr) K. Gershon: Obscene: The History of an Indignation (೧೯೬೫); Anon: The obscenity Laws (೧೯೬೯); ಅ.ನ.ಕೃ: ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾಮ ಪ್ರಚೋದನೆ,

(೧೯೫೨); ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ: ಚನ್ನಯ್ಯನವರ 'ಆಮೆ' (ಲೇ) ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ (೧೯೬೬)

೨೧. ಅಷ್ಟಷಟ್ಪದಿ, ಸುನೀತ, ಚತುರ್ದಶಪದಿ Sonnet ಸಾನೆಟ್ ಭಾವಗೀತೆಯ ಒಂದು ಉಪಪ್ರಕಾರ. ಇಟಲಿಯ ಕವಿ ಪೆಟ್ರಾರ್ಕ್ (೧೩೦೪-೭೪) ಸಾನೆಟ್‌ಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಬಳಸಿಕೊಂಡ ಮಹತ್ವದ ಕವಿ. ಅಂತೆಯೇ ಸಾನೆಟ್‌ನ ಒಂದು ಬಗೆಗೆ **ಪೆಟ್ರಾರ್ಕನ್ ಸಾನೆಟ್** ಎಂದೇ ಹೆಸರಿದೆ. ಸರ್ರೆ ಇದರ ಪರಿವರ್ತಿತ ರೂಪವನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದ. ಅದನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾನೆಟ್ ಎಂದೂ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಅದನ್ನು ಅತಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ **ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿಯನ್ ಸಾನೆಟ್** ಎಂದೂ ಹೆಸರು ಪಡೆಯಿತು.

ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸಾನೆಟ್ ಅನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚುವುದು ಸುಲಭ: (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ) ೧೪ ಸಾಲುಗಳು; ಪ್ರಾಸ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ೮ ಸಾಲುಗಳ - **ಅಷ್ಟಪದಿ** (ಆಕ್ಟೇವ್)- ಮತ್ತು ೬ ಸಾಲುಗಳ - **ಷಟ್ಪದಿ** (ಸೆಸ್ಟೆಟ್) ಎರಡು ಭಾಗಗಳು; ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಪ್ರಾಸ abba, abba ಮತ್ತು ಷಟ್ಪದಿಯ ಪ್ರಾಸ cdc, cdc ಅಥವ cdc, cdc ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಮಾದರಿಯ ಸಾನೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು **ಚೌಪದಿಗಳೂ** (ಕ್ವಾರ್ಟೆಟ್) ಒಂದು ಪ್ರಾಸಬದ್ಧ **ದ್ವಿಪದಿಯೂ** (ಕಪ್ಲೆಟ್) ಇರುತ್ತವೆ. ab ab, cd cd, ef ef, gg ಎಂಬ ಪ್ರಾಸ ವಿನ್ಯಾಸ.

ಇವು ಸಾನೆಟ್ಟ್‌ನ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳು. ಆದರೆ "ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾನೆಟ್ಟೂ ನಿಯಮದ ವೈವಿಧ್ಯ"ವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾನೆಟ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕವಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಆ ರೂಪದ ತಂತ್ರಗಳ ವಿಶೇಷ ಶಬ್ದಕೋಶವೊಂದು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾನೆಟ್‌ಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಕವಿಗಳು ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಮೊನಚು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನಂತಹ ಕವಿ ಸಾನೆಟ್‌ನ ಸೀಮಿತ, ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಸಾನೆಟ್‌ಗಳು ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ವ್ಯಾಯಾಮಗಳಷ್ಟೆ ಆಗಿಬಿಡುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅವು 'ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕ' ಎನ್ನಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದನ್ನು ಕವಿ ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಆತ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳ ಮತ್ತು ಚಿಂತನೆಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲೂ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಾನೆಟ್‌ನ ಅತಿ ಕಠಿಣ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದಾಗಿ ಕೇವಲ ನಿಜವಾಗಿಯೂ 'ದೊಡ್ಡ' ಕವಿ ಮಾತ್ರ ಆ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಕವನ ರಚಿಸಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಸಾನೆಟ್ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿರುವ ತಾರ್ಕಿಕ ಮತ್ತು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ತೀವ್ರತೆ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಮಾಸ್ತಿ, ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಚನ್ನವೀರಕಣವಿ, ಬಿ.ಸಿ. ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮ, ಎಚ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ ಕನ್ನಡ ಸಾನೆಟ್ಟುಗಳ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: T.W.H. Crosland: The English Sonnet (೧೯೦೨) Hallet Smith: Elizabethan Poetry (೧೯೫೨); Winifred Nowottony: The Language Poets Use (೧೯೬೨); Murray Kreiger: A Window to Criticism (೧೯೬೪).

೨೨. ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಾಗ ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳಿಗೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಲಭಿಸಿದೆ. ಇದನ್ನು **ಕಾವ್ಯಸ್ಥಲಗಳು, ಸ್ಥಲಗಳು, ವರ್ಣಕಗಳು** ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು.

ಪೀಠಿಕಾ ಪ್ರಕರಣ, ಸಮುದ್ರ, ಪರ್ವತ, ಪುರ, ನಾಯಕಾಭ್ಯುದಯ, ವಿವಾಹ, ಕುಮಾರೋದಯ, ಚಂದ್ರೋದಯ, ಸೂರ್ಯೋದಯ, ಋತು, ವನವಿಹಾರ, ಜಲಕ್ರೀಡೆ, ಮಧುವನ, ಸಂಭೋಗ, ವಿಪ್ರಲಂಭ (ವಿರಹ), ಮಂತ್ರ, ದೂತಾಂಗ, ಯಾತ್ರಾಂಗ - ಈ ಹದಿನೆಂಟನ್ನು ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳೆಂದು ದಂಡಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ಪ್ರಾಚೀನ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕಾವ್ಯಗುಣಕ್ಕೆ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅವರ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಗಾತ್ರ ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವುದಂತೂ ನಿಜ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ, ಬಹುಶಃ, ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಇವು ಅನಿವಾರ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆದಿರಬಹುದು. ತಂತ್ರವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯಗುಣವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿರುವ ದುರಂತವನ್ನೂ ತಮಾಷೆಯನ್ನೂ ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳ ಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಸಮುದ್ರದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದ ಷಡಕ್ಷರದೇವನ ರಾಜಶೇಖರ ವಿಳಾಸ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮುದ್ರದ ಪ್ರಚಂಡ ವರ್ಣನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಸಂಭೋಗ ವರ್ಣನೆ ತರಲು ಹರಿಹರ ನಾರದ ಮುನಿಯನ್ನು ಸೂಳೆಗೇರಿಯಲ್ಲಿ ಅಲೆದಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪೀಠಿಕೆ, ಕಥೆ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳ, ನಾಯಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕು, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ, ಸುಖಭೋಗ, ಮನರಂಜನೆ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಈ ಎಲ್ಲದರ ಮೂಲಕ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳ ಕಾಣ್ಕೆ, ಇವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ಕವಿಗಳು, ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟು ವರ್ಣನೆಗಳ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಈ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಾಗ "ರಸವ್ಯಂಜನೆಗೆ ಅಂಗಭೂತವಾಗಿರುವಂತೆ ರಸಘಟ್ಟಗಳನ್ನು" ನಿರ್ಮಿಸಲು ಹದಿನೆಂಟು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ ಎಂದು ಕಾವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಬಯಸುವವನಿಗೆ ಸೂಚಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ, ಯಾವುದೇ ವರ್ಣನೆ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಎಷ್ಟೇ ಸುಂದರವಾಗಿರಲಿ ಕೃತಿಯ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಮತ್ತು ಔಚಿತ್ಯವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದವರು ಕೆಲವೇ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ತೀರ ಕೆಲವೇ ಕವಿಗಳು.

ಇದು ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಂಗೀಕೃತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಈ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳು, ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ನಿರ್ಮಾಣದ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಕಾವ್ಯವು ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರತಿರೂಪವಲ್ಲ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲೋಕವಿದೆ ಎಂಬ ನಿಲುವಿನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ, ಈ ಮುಂತಾದ ನಿಲುವುಗಳಿಂದ ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ: ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣ (೧೯೬೯)

೨೩. **ಅಸಂಗತ Absurd ಅಬ್ಸರ್ಡ್:** ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಸಂಗತ ಸ್ವರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದು ಎಂಬ

ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಗದ್ಯ ಬರಹಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಪರಿಭಾಷೆ.

ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ದಿ ಅಬ್ಸರ್ಡ್ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮೊದಲು ಬಳಸಿದವನು ಕಾಮು. ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್‌ನ ಇದೇ ಹೆಸರಿನ ಪುಸ್ತಕ (೧೯೬೧) ಈ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ೧೯೫೦ರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ.

ಕಾಮು ತನ್ನ ದಿ ಮಿಥ್ ಆಫ್ ಸಿಸಿಫಸ್ (೧೯೪೨) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ: ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗ್ಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ನಿರ್ಧಾರ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಇವೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನೂ ನೀಡದ ಪ್ರಪಂಚ ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳ ನಡುವಿನ ಕರ್ಷಣವೇ ಅಸಂಗತ.

ಅಂದರೆ, ಉದ್ದೇಶರಹಿತ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ತೊಳಲಾಟದಲ್ಲಿ ಬದುಕಬೇಕಾದ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಅಸಂಗತ ಎಂಬ ಪದ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳ, ನಾಯಕ ನಿಜವಾಗಿ ಆನ್ಟಿ-ಹೀರೊ ಅಥವ ಅ-ನಾಯಕ. ಈ ಅ-ನಾಯಕ ಪಾತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ನಾಯಕ ಪಾತ್ರವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡಾಯದ ಸಂಕೇತ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಂತಲ್ಲದೆ ಅಸಂಗತ ಕೃತಿಗಳ ಅ-ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಖಳನ ಗುಣಗಳು, ಹುಚ್ಚಿನ ಅಂಶವಿರುವ ನಿರೂಪಕನ ಗುಣಗಳೂ ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಕೃತಿಗಳ ನಾಯಕ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸರ್ಕಾರಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವವನಾದರೆ, ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅ-ನಾಯಕ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಜೀವಿಗಳಿಂದ, ಜಗತ್ತಿನಿಂದಲೇ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ಸಂಬಂಧ ರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೇವರ ಕಲ್ಪನೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಯವಾಗಿದೆ. ತಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಕುತೂಹಲವನ್ನೂ ಕಾಳಜಿಯನ್ನೂ ತೋರಿಸದ ಉದ್ದೇಶರಹಿತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಬದುಕಿದ್ದಾನೆ; ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆಯೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಫಲನಾಗಿದ್ದಾನೆ; ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಆಗುವ ಯಾವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಉದ್ದೇಶ ಎಂಬುವುದಿಲ್ಲ; ಈ ಸಂಬಂಧರಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶರಾಹಿತ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕು ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಧೋರಣೆ.

ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಮತ್ತು ಸರ್‍ರಿಯಲಿಸಂ ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್‌ನ ಬರಹಗಳು, ಕಾಫ್ಕನ ದಿ ಟ್ರಯಲ್ ಮತ್ತು ಮೆಟಮಾರ್ಫಸಿಸ್ ಕೃತಿಗಳು ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ.

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲಭೂತ ಮೌಲ್ಯ ಹಾಗೂ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಮಹಾಯುದ್ಧ ಪೂರ್ವದ ಪಶ್ಚಿಮ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ - ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಚಿಂತಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ; ಅವನು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ; ಆಂಶಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಅವನ ಬದುಕು ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ; ಸೋಲಿನಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಘನತೆ, ಶೌರ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಲ್ಲ ಎಂಬ ಧಾಟಿಯ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ

ಲೇಖಕರಿಂದ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾರ್ತ್ರೆ, ಕಾಮು ಅವರಿಂದ, ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ನಂಬಿಕೆ-ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ನಡೆಯಿತು. ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತ ವಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಒಂಟಿ; ಅಪರಿಚಿತ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಅವಮಾನಕರವಾಗಿ ಬದುಕುವವನು; ಅವನಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಮಾನವ ಅಂತಃಸತ್ವವಿಲ್ಲ; ಶೂನ್ಯದಿಂದ ಬಂದು ಶೂನ್ಯದಲ್ಲೇ ಕೊನೆಯಾಗುವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವಾಗಲಿ ಅರ್ಥವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಮನುಷ್ಯನ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಅಥವ ಅನಾಥ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪರಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಆಗಂತುಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಏಕಾಕಿತನ, ತಬ್ಬಲಿತನ, ಪರಕೀಯತೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವು ದುಂಟು. ಬೆಕೆಟ್ಸ್‌ನ ವೇಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೊ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಬೇವಾರ್ಸಿಗಳು ಗುರುತಿಲ್ಲದ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಬಂಜರು ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಯುತ್ತಾ ಹೇಳುವ "ಏನೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ, ಯಾರೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಯಾರೂ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ ಇದು ಭಯಂಕರ" ಎಂಬ ಮಾತು ಅಸಂಗತದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಂತಿದೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಗಳನ್ನು, ತಾರ್ಕಿಕ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು, ಕಥೆಯ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಬದ್ಧ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತವೆ. **ಕರಾಳ ಹಾಸ್ಯವು** (ಬ್ಲ್ಯಾಕ್ ಹ್ಯೂಮರ್) ಅಸಂಗತ ಕೃತಿಗಳ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಇದನ್ನು "ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಸ್ಯಮಯವೂ ಮೃಗೀಯವೂ ಭಯಂಕರವೂ ಅಸಂಗತವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಗತಿಸ್ಥಿತಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆಫೀಸಿನ ವರ್ಣನೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಜೋಸೆಫ್ ಹೆಲರ್‌ನ ದಿ ಕ್ಯಾಚ್-೨೨ ಕೂಡ ಈ ಬಗೆಯ ಕರಾಳ ಹಾಸ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

ಪರಕೀಯತೆ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತತೆ ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವಾಗಿಯೆ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು (ಉದಾ. ಕುರ್ತಕೋಟಿ) ಈ ಅನಾಥಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಸಂಗತತೆಗಳು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಿಂದ ಮೂಡಿ ಲೇಖಕನ ಅನುಭವ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ದಕ್ಕಿದವು ಅಲ್ಲವೆಂದೂ, ಪಶ್ಚಿಮದಿಂದ ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಆಮದಾದುವೆಂದೂ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಸಂಗತದ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆಯೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. "ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಏಕಾಕಿತನ, ಪರಕೀಯತೆ, ಬೇರುಕಡಿದುಕೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿ ನಮ್ಮ ನೆಲಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದುದಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸುವವರು ('ಒಂದು ತೊಲ ಪುನುಗು' - ಕಾಮರೂಪಿ) ಸಂಕಲನದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಓದಬೇಕು."[೧] ಎಂಬಂಥ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡದ ಕವನ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೂ ಅಸಂಗತದ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಉಂಟು. "ಒಳತೋಟಿ, ಮೋಹನ ಮುರಳಿಯಂಥ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜಿತವಾಗಿರುವ ಪರಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಇನ್ನೂಸಂಶ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿ, ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ, ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿ (ಅಡಿಗರ)... ಇತ್ತೀಚಿನ ರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ (ಕವನದಲ್ಲಿ) ಅಭಿವ್ಯಂಜಿತವಾಗಿದೆ" "(ಗ್ರಾಮಾಯಣ)... ಮನುಷ್ಯನ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ಅಸಂಬದ್ಧ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ"[೨] ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ, ಸೀತಾರಾಂ, ಎಂ.ಎಸ್.ಕೆ. ಪ್ರಭು ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು.

ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಹಾಯುದ್ಧಾನಂತರದ ನಿರಾಶೆ ಮತ್ತು ಗೊಂದಲ, ದಾರುಣತೆಗಳಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು. ಆದರೆ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಅನಾರೋಗ್ಯಕರ ನಿರಾಶೆಯನ್ನು

ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ, ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾ ಈವರೆಗಿನ ವಿಕಾಸದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಜನತೆಯನ್ನು ಜಡತೆಗೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ತನ್ನ ಧೋರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಶ್ಚಿಮ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಬೇಗ ಅನಾದರಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿ ಹೋಯಿತು.

"ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ, ನೈತಿಕ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದ ಮಾನವನ ದಾರುಣ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ತೋರಿದ ಕೀರ್ತಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಗಳದು."[೪] ಅವು ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮೃತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಾವೀನ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟು ಜೀವಂತ ವಾಗಿರಿಸಿದ್ದೂ ಹೌದು.

ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರ ಸುಲಭ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಆಹಾರ ವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಕೆಡವಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ದೂರ ಒಯ್ದದ್ದು ನಿಜವಾಗಿ 'ದೊಡ್ಡ' ಸಾಧನೆಗಳು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ನಿಂತಿದೆ.

ನೋಡಿ: ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ನಮೂದು

೧. GGR ಸಕಪೊ. ೧೧೬, ೨. HMC ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ೫೦. ೩. ಅದೇ ೧೦೭, ೪. GNR ಒಳನೋ. ೮೭

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Arnold P. Hinchliffe: The Absurd (೧೯೬೯); Lionel Trilling: Beyond Culture (೧೯೬೫); ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ: ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್ (ಲೇ) ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ (೧೯೭೬), ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ್ : ಅಲ್ಬರ್ಟ್ ಕಾಮು (ಲೇ) ನಿರ್ವಹಣೆ (೧೯೭೬); ಜಿ.ಎಸ್. ರಂಗನಾಥರಾವ್: ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು (ಲೇ) ಒಳನೋಟ (೧೯೮೦); ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ: ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು (೧೯೭೯).

೨೪. ಅಸಮರೂಪ Baroque ಬರೋಕ್

ಇದು ಮೂಲತಃ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. ಪೋರ್ಚುಗೀಸ್ ಭಾಷೆಯ "ಸಾಣೆ ಓಡಿಯದ ಮುತ್ತು" ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಬರ್‍ರೊಕೋ ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ರೂಪಿತ ವಾಗಿದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತಗಳ ವಿವರಣೆಗೆ ಈ ಪದದ ಬಳಕೆ. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಿಕ್ಟೋರಿಯಲ್ ಐಕನೋಗ್ರಫಿಯ ಸಂಬಂಧ ಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಕಲೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಶೈಲಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ 'ಅನುವಾದಿಸಿ' ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ ಬಹಳ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಥಿರತೆ (ಸಾಲಿಡಿಟಿ): ರೋಮನ ಸೇಂಟ್ ಪೀಟರ್ ಮಂದಿರ ಒಂದು ಉದಾ; ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸದ ಅಲಂಕಾರ; ಅನುಭಾವ ನಾಟಕೀಯತೆ (Caravaggio ನ ಚಿತ್ರಗಳು ಉದಾ); ಭ್ರಮೆ- ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ೧೭ನೆ ಶ.ದ ಆಕ್ಸಿಮರಾನ್ ಮತ್ತು ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್‌ಯುಕ್ತ ಕಾವ್ಯಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಬಾಸ್ಕ್ ಚಿತ್ರಕಲೆ; ಅಥವ ೧೭ನೆ ಶ.ದ "ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ನಾಟಕ" ರೂಪ ಮತ್ತು ಬರ್‍ಮಿನಿಮ ಸೇಂಟ್ ತೆರೆಸಾ ಮಂದಿರದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಲು ಬರೋಕ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬರೋಕ್ ಗೊಂದಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಬರೋಕ್, ಗ್ರಾಂಜರ್, ಎಕ್ಸೆನ್‌ಟ್ರಿಸಿಟಿ, ಮಿಸ್ಟಿಸಿಸಂ, ಎಕ್ಸೂಬರೆನ್ಸ್ ಮುಂತಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳೊಂದಿಗೆ, ೧೭ನೆ ಶ.ದ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಬರೋಕ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಕೆಲವರು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: L.L. Martz: "The wit of Love" (೧೯೬೯); W. Sypher: "Four Stages of Renaissance Style" (೧೯೫೫); Rene Wellak: The Concept of Baroque in Literary Scholarship" (ಪ್ರ) "Concepts of Criticism" (೧೯೬೩); ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ.

೨೫. **ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ Existentialism ಎಗ್ಸಿಸ್ಟೆನ್ಷಿಯಲಿಸಂ** ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆಯಂತಹ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಗಳಿಗೆ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿರುವ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಪಂಥ ಇದು. ಅಸಂಗತ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಖಾಲಿತನ (ನಥಿಂಗ್‌ನೆಸ್)ದ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆ ಅನುಭವಗಳ ಮೂಲಕ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಎಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವು ಬದುಕಿನ ಅಸಂಗತ ಅನುಭವಗಳು ಮತ್ತು ಖಾಲಿತನಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದೂ ಹೌದು.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಯಾವುದೇ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಅಮೂರ್ತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಆಧರಿಸಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಈ ವಾದದ ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವದ ಅಂಶ. ಈ ವಿಚಾರಧಾರೆಯು ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಡೇನಿಷ್ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಸೊರೆನ್ ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಕ್ಕೆ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವು. ಯೆಸ್ಪರ್ಸ್, ಹೈಡಿಗರ್‌ನಂತಹ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ, ದಾಸ್ತೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ಕಾಫ್ಕರಂತಹ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಸಾರ್ತ್ರ್ ಮತ್ತು ಸಿಮನ್‌ದ ಬುವೇ ಅವರ ಅನುಯಾಯಿಗಳಿಂದ ಇದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭಾವವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆಂದ್ರೆಮಾಲ್ರೊ ಮತ್ತು ಕಾಮು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ದಟ್ಟವಾದ ನೆರಳು ಬಿದ್ದಿದೆ.

ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಿವೆ. ಒಂದು, ಸಾರ್ತ್ರ್ ಮತ್ತು ಹೈಡೆಗರ್ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ **ನಿರೀಶ್ವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳದು.** ಇನ್ನೊಂದು ಯಸ್ಪರ್ಸ್ ಮತ್ತು ಗೇಬ್ರಿಯಲ್ ಮಾರ್ಸಲ್ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ **ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳದು** ಈ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಿಗೂ 'ಸ್ಥಿತಿ' ಮೊದಲು, 'ತತ್ವ' ಆಮೇಲಿನದು. 'ಇರುವಿಕೆ' ಮೊದಲು 'ಆಗುವಿಕೆ' ಆಮೇಲಿನದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅಂಶ.

ನಿರೀಶ್ವರವಾದೀ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ದೇವರಾಗಲೀ, ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಯಾವುದೇ ತತ್ವವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಮಾನವ ತನ್ನ ಮನುಷ್ಯತ್ವವನ್ನು ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ತನ್ನ ಗುಣ, ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೊಣೆಗಾರ. ಅವನಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳೂ ಇವೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅವನು ತಾನು ಏನು 'ಆಗ' ಬೇಕೆಂದು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ, ಅಥವ ಹೊರಗಿನ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ನೀಡಿದರೆ ಆತ ತಿರಸ್ಕಾರ ಯೋಗ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಕೃತಿಗಳು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತುಕೊಡುತ್ತವೆ. ತೀರ್ಮಾನ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ, ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ, ಇಚ್ಛೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಸುಪ್ತಚೇತನದ ಅವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಧಾತುಗಳಿಗೆ ಈ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಮೌಲ್ಯ 'ಸತ್ಯ'ವನ್ನು ಆಧರಿಸದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನದ ಅಂಶಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದಿರುವ ಸಂವೇದನೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗದ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಜಗತ್ತಿನ

ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ನಂಬಿಕೆ.

ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಯ್ಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದ್ದು ಅದು ದೇವರತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯುವಂಥದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ನಾಲ್ಕು ಸ್ಥೂಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ೧. ಇದು ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು ೨. ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗಳು ಬದುಕಿನ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವು ದರಲ್ಲಿ ಅಸಮರ್ಪಕವಾದ ಸಾಧನಗಳು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ೩. ಕಳವಳ, ವೇದನೆ ಮತ್ತು ದುಃಖ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಎಚ್ಚರ ೪. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಖಚಿತವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ನೈತಿಕತೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವ ವಾದಿ ಲೇಖಕರು ಬೀಯಿಂಗ್-ಇರುವಿಕೆ; ದಿ ಎನ್‌ಕಂಪಾಸಿಂಗ್ - ಒಳಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ; ಟ್ರಾನ್ಸೆಸ್ಡೆನ್ಸ್ - ಅತೀಂದ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಪಾರ ಮಾರ್ಥ; ದಿ ದೌ - ನೀನು, ಈ ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಆಯಾಮಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಕಾಣೆಯಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ, ಸಂಗ್ರಹಣಶೀಲತೆ, ಉತ್ಪಾದಕತೆ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೌಲ್ಯ, ಮನ್ನಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಸಮಾಜ, ಸಂಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಇರುವಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಆಯಾಮಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲ ಭೂತವಾದವು. ಏಕೆಂದರೆ ಇವು ಮನುಷ್ಯ-ಮನುಷ್ಯರ, ಮನುಷ್ಯ-ವಸ್ತುಗಳ, ವಸ್ತು-ವಸ್ತುಗಳ, ಭೂತ ವರ್ತಮಾನ ಭವಿಷ್ಯತ್ತುಗಳ ಸಾರಭೂತವಾದ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರು ವಂಥವು. ಈ ಆಯಾಮಗಳ ನಷ್ಟದಿಂದಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನು ಅರ್ಥರಹಿತವಾದ, ಭೂತ ಅಥವ ಭವಿಷ್ಯದ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದುಕೊಂಡ ಕೇವಲ ವರ್ತಮಾನದ ಕ್ಷಣಗಳ ಕಾಲದ ಪ್ರವಾಹದ ಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಭಾವಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲ್ಪದರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಳಗೊಳ್ಳು ವಂಥವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಎಲ್ಲೂ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಕೂಡ ನಿಜವಾದ ಸಂವಹನೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವ ಭೌತಿಕ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಾಗಿದೆ - ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಲೇಖಕರ ನಿಲುವು. ಕಾಫ್ಕನ ದಿ ಕ್ಯಾಸಲ್ ಕಾದಂಬರಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೂ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ದಟ್ಟವಾಗಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ, "'ನಂಬಿದವರ ನಾಕ ನರಕ'ವು ಯಾವ ಸದ್ದು ಗದ್ದಲವಿಲ್ಲದೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬಹುಶಃ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕಾದಂಬರಿ,"[೧] "('ಹಳದಿ ಮೀನು' ಕಾದಂಬರಿಯ 'ಅವನು') Existentialist ಮಾದರಿಯ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ",[೨] ಇಂಥ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಅಥವ, 'ಸಂಸ್ಕಾರ,' 'ಭಾರತೀಪುರ', 'ಹಳದಿ ಮೀನು', 'ಗತಿಸ್ಥಿತಿ' ಮುಂತಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುಳಿಯುವ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಮಗ್ರ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದಿಲ್ಲ.

---

೧. GGR. ಸಕಮೊ ೩೫, ೨. GNR ತಿರುವು ೨೨
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ: ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ (೧೯೭೬); ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ: ನವ್ಯಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು (೧೯೭೯) ಜಿ.ಎನ್. ರಂಗನಾಥರಾವ್: ಹೊಸ ತಿರುವು (೧೯೭೪) Jean Paul Sartre: Existentialism (೧೯೪೭); H.J. Blackham: Six Existentialist Thinkers (೧೯೬೧).

○

೨೬. ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಸನ್ನಿಧಿ, ಯೋಗ್ಯತೆ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವು 'ಯಶಸ್ವಿ'ಯಾಗಲು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಮೂರು ಗುಣಗಳು ಇವು. ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿಂತನೆ ಇದೆ. "ವಾಕ್ಯದ ಪದಗಳು ಅರ್ಥದ ಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಕೋರುವುದು" ಆಕಾಂಕ್ಷೆ. "ಮಗುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೋ" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಎತ್ತಿಕೋ' ಎಂಬ ಕ್ರಿಯೆಯು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಲು ಆ ಕ್ರಿಯಾಪದವು 'ಮಗುವನ್ನು' ಎಂಬ ಕರ್ಮಪದವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ; ಮತ್ತು 'ಮಗು' ಎಂಬ ನಾಮಪದವು 'ಅನ್ನು' ಎಂಬ ದ್ವಿತೀಯಾ ವಿಭಕ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಾಕ್ಯದ ನಾಮಪದದೊಡನೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ವಿಭಕ್ತಿಪ್ರತ್ಯಯ ಬಂದರೂ ವಾಕ್ಯದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಕೆಡುತ್ತದೆ.

ಸನ್ನಿಧಿ ಅಥವ ಆಸತ್ತಿ ಎಂಬುದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿನ ಪದಗಳ ನಡುವಿನ ಅವಕಾಶ ಹಾಗೂ ಸಮರ್ಪಕ ಜೋಡಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಮಗುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೋ' ವಾಕ್ಯದ ನಾಮಘಟಕಕ್ಕೂ (ಮಗುವನ್ನು) ಕ್ರಿಯಾಘಟಕಕ್ಕೂ (ಎತ್ತಿಕೋ) ಇರುವ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ಅಂತರ ಕೇವಲ ಕ್ಷಣದ ಅಲ್ಪಭಾಗದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ. ಈ ಅಂತರ, ಉದಾ.ಗೆ, ಒಂದು ಗಂಟೆಯಷ್ಟು ವಿಲಂಬಿತವಾದರೆ ಆಗ ಈ ಎರಡೂ ಘಟಕಗಳು ಸೇರಿ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ಯೋಗ್ಯತೆ ಎಂಬುದು ಅರ್ಥ ಸಾಮಂಜಸ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಕ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿನ ಪದಗಳ ಅರ್ಥಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ವಿರೋಧವಿಲ್ಲದಂತೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಯೋಗ್ಯತೆ. "ಅವನು ಕುದುರೆಯನ್ನು ಕುಡಿದನು" ಎಂಬುದು ವ್ಯಾಕರಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ವಾಕ್ಯವೇ ಆಗಬಹುದಾದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಕರ್ಮಪದ 'ಕುದುರೆ' ಗೂ ಕ್ರಿಯಾಪದ 'ಕುಡಿ'ಗೂ ಹೊಂದಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಸತ್ಯದ ವಿರೋಧ ಮತ್ತು ಅಸಾಧ್ಯತೆಯಷ್ಟೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಯೋಗ್ಯತೆ ಇಲ್ಲವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ವಾಕ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕ ವಿಶ್ವನಾಥನು ಇಡೀ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ವಾಕ್ಯವೆಂಬಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು. "ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗುವಂತೆ ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ರಘುವಂಶದಂಥ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು (ವಿಶ್ವನಾಥನು) ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನುಡಿದಿದ್ದಾನೆ... ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಯೋಗ್ಯತೆ, ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಮೊದಲಾದ ಸಂಬಂಧ ಸೂತ್ರಗಳು ದೊಡ್ಡ ಕಾವ್ಯದ ವಾಕ್ಯಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಇರುವುದು ತರ್ಕಸಮ್ಮತವಾಗಿದೆ"[೧]

೧. KNK ಬಂಗಾರ, ಸಂಪುಟ ೪. xvii

೨೭. ಆಟಿಕ್ Attic ಅಥೆನ್ಸ್ ಪಟ್ಟಣವು ರಾಜಧಾನಿಯಾಗಿದ್ದ ಆಟಿಕಾ ಎಂಬ ರಾಜ್ಯದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. ಆಟಿಕಾ ಪ್ರದೇಶದ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು (ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಅಂಗೀಕೃತ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷಾರೂಪವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು) ಮತ್ತು ಅಥೆನಿಯನ್ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ಪದ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಸರಳತೆ, ನಾಜೂಕಾದ ಸೂಚ್ಯಗುಣ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರ ಆಟಿಕಾ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗದ್ಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಆಟಿಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಉದಾ., ಜೋಸೆಫ್ ಅಡಿಸನ್‌ನ ಪ್ರಬಂಧಗಳು.

ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಟಿಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಹೇಳುವ ಪಾಂಚಾಲಿ ರೀತಿಗೆ ಸಮೀಪದವಾಗಿವೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ, ಭೌಗೋಳಿಕ ಭಾಷಾ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ದಲ್ಲೂ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ದಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದು ಕುತೂಹಲದ ಅಂಶ.

೨೮. ಆದರ್ಶೀಕರಣ Idealization ಐಡಿಯಲೈಸೇಶನ್ ಸಮಾನ ಗುಣಗಳಿರುವ ಹಲವಾರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅವರು ಯಾವ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ ಯಂತಿರುತ್ತಾರೋ ಆ ಗುಣಗಳ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಆದರ್ಶ ರೂಪವೊಂದನ್ನು, ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣದ ಮೂಲಕ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವ ವಿಧಾನ; ಬಾಹ್ಯಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ 'ನಿಜ' ವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಸ್ವಭಾವ, ಸತ್ವ ಮತ್ತು ರೂಪ ವನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿ ಸುವುದು; 'ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಂಡ ಅಂತಃಸತ್ವ'ದ ಸಮರ್ಪಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಸಮಗ್ರ ಭೌತಿಕ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸುವುದು ಆದರ್ಶೀಕರಣ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ. ಉದಾ., "('ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯ ನಾಗವೇಣಿ) ಇಂಥ ಪಾತ್ರ ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ದೊರೆಯುವುದು ವಿರಳ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಕಂಡಿರ ಬಹುದಾದ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿ ನಾಗವೇಣಿಯ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶೀಕೃತವಾಗಿ ಹೃತ್ಸೌಂದರ್ಯ ದಿಂದ ಬೆಳ್ಳಿಯಂತೆ ಬೆಳಗುತ್ತಿದೆ."[೧] "(ಅನಕೃ ಅವರ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರತ್ನ') ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿ... ಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿ, ಆದರ್ಶ ಸಾಧಕ, ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಈ ಮೂರು ವಿಸದೃಶ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಜೋಡಣೆ ಯಿಂದ ಅವನ ಪಾತ್ರರಚನೆ ಆಭಾಸಮಯ ವಾಗಿದೆ, ಆದರ್ಶೀಕರಣದ ಅತಿರೇಕ ವಾಗಿದೆ."[೨] "('ಕದಡಿದ ನೀರು' ನಾಟಕದ) ಶಿವಪ್ಪ 'ಆದರ್ಶ ಪಾತ್ರ'; ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆದುರಿಸ ಬೇಕಾದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರ."[೩]

---

೧. DLN ಆಲೇಖ. ೯೨, ೨. RSM ಸಾತ್ಯೋಪಾ. ೬೫, ೩. MDK ಜೀವಂತ ೬೫

೨೯. ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿ ಕವಿಗಳು Metaphysical Poets ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಪೊಯೆಟ್ಸ್ ೧೭ನೆ ಶ.ದ ಆರಂಭಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕವಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಡನ್, ಕೌಲೆ, ಹರ್ಬರ್ಟ್, ವಾನ್ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಷಾ - ಒಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಪಂಥವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಡ್ರೈಡನ್ ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಈ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದ. ಅನಂತರ ಜಾನ್‌ಸನ್ ಈ ಮಾತನ್ನು ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂದಾತ್ಮಕ ಛಾಯೆ ಗಳೊಂದಿಗೆ ಬಳಸಿದ. ಈ ಕವಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಲೇಖನ ಮತ್ತು ೧೯೨೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಗ್ರೀರ್‌ಸನ್ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿ ಕವನಗಳ ಸಂಕಲನದಿಂದ ಈ ಕವಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಆಸಕ್ತಿ ಮೂಡಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೊಸದಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳು ವಂತೆ ಆಯಿತು. ೧೭ನೆ ಶ.ದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕವನಗಳ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚುರುಕುತನ, ಶೈಲಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮೆಚ್ಚತೊಡಗಿತು. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಈ ಒಲವು ೧೯ನೆ ಶ.ದ ರಮ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಬಂಡಾಯ ಮನೋಭಾವದ ಪ್ರತಿಫಲವೂ ಹೌದು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ವಿಮರ್ಶಕರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆ, ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಮ - ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆ

ಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕ ಸಂಮಿಶ್ರಣ; ವಿಸ್ತೃತವಾದ, ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟ, ಅಸಮಂಜಸ ಎಂಬಂತೆ ತೋರುವ ಉಪಮಾನ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳ ಬಳಕೆ; ಮತ್ತು ಗಡುಸಾದ ಪದ್ಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿದಗ್ಧತೆ (ವಿಟ್)ಯ ಕಾವ್ಯ. ಆದರೆ ವಿದಗ್ಧತೆ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ೧೭ನೆ ಶ.ದ ಪ್ರಚಾರ ದಲ್ಲಿದ್ದ ಅರ್ಥವನ್ನಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಭಿನ್ನತೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿ ಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ; ಗಾಂಭೀರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ತುಂಟತನ, ಕೀಟಲೆಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬೆರೆಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ವಿದಗ್ಧತೆ ಸೂಚಿಸು ತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬ ರಮ್ಯ ಕವಿ ಯಾವುದನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೂರವಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸು ತ್ತಾನೋ ಅದನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಜಾನ್ ಡನ್‌ನ ವ್ಯಾಲಿಡಿಕ್ಷನ್ ಫರ್‌ಬಿಡಿಂಗ್ ಮೌರ್ನಿಂಗ್ ಕವನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೋಲಿಕೆಯು ತನ್ನ ವಿದಗ್ಧತೆ ಮತ್ತು ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳಿಂದ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ಡನ್ ಪ್ರೇಮಿ ಗಳನ್ನು ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಕಾಂಪಾಸಿನ ಕಾಲುಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಗಣಿತ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿ ಎಂಬ ಎರಡು ತೀರ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾದ ಅನುಭವ ವಲಯಗಳ ನಡುವಿನ ವಿದಗ್ಧ ಹೋಲಿಕೆ. ಇಬ್ಬರು ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿರುವವರು. ಒಂದು ಬಂಧನ ಅವರನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿದೆ. ಆಗಾಗ್ಗೆ ಅವರು ಬೇರ್ಪಡು ವುದು ಸಹಜ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯ - ಕಾಂಪಾಸಿನ ಸುತ್ತುವ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುವ ಕಾಲುಗಳಂತೆ. ಆದರೆ ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುವ ಕಾಲು ವರ್ತುಲ ಎಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಕಾಲಿನತ್ತ ಬಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ರಚಿಸುವ ವರ್ತುಲಕ್ಕೆ (ಭಾವಗಳಿಗೆ) ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಅವೈಚಾರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಮೂಡಿದವಲ್ಲ. ಸಂಬಂಧಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿಂತಿಸುವುದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಮನಸ್ಸಿನ ಚುರುಕುತನದ ಫಲಿತಾಂಶಗಳು. ಭಾವಗಳ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ; (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ) ಅಲಂಕಾರಿಕವಲ್ಲದ ಭಾಷೆ; ಅಧ್ಯಾಹಾರ (ಎಲಿಪ್ಟಿಕಲ್) ಮತ್ತು ಸಾಂದ್ರತೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಾಕ್ಯರಚನೆ; ಛಂದೋ ರೂಪಗಳ ನಿಯತಿಗೂ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ - ಆಲೋಚನೆಗಳ ಅನಿಯತತೆಗೂ ನಡುವೆ ತೀವ್ರವಾದ ಕರ್ಷಣ: ದಿಢೀರನೆ ಬದಲಾಗುವ ಧೋರಣೆಗಳು ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಕಾವ್ಯದ ಇತರ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಈ ಕವಿಗಳ ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುಧರ್ಮವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ೧೭ನೆ ಶ.ದ ವಿಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪೂರ್ವದ ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿದ್ದರಿಂದ, ಡ್ರೈಡನ್ ಮತ್ತು ನಂತರದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಕವಿಗಳನ್ನು ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಕವಿಗಳೆಂದು ಕರೆದರು.

'ವಿಟ್' ಮತ್ತು 'ಕನ್ಸೀಟ್' ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: T.S. Eliot: "Metaphysical poets" (ಪ್ರ) "Selected essays" ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ (೧೯೬೧); Sri H. Grierson: "Metaphysical Poets" (೧೯೨೧); J.B. Leishman: "Metaphysical Lyrics and Poems" (೧೯೨೧); J.B. Leishman: "Metaphysical Poets (೧೯೩೪); G. Williamson: "The Donne Tradition" (೧೯೬೧).

೩೦. ಅಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ Figurative Language ಫಿಗರೆಟಿವ್ ಲಾಂಗ್ವೇಜ್

ಸಾಹಿತ್ಯದಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ

ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥ ಅಥವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. **ಅಂಗೀಕೃತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಲಿಟರಲ್ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೇಜ್** ಎಂದು ಕರೆದು ಅದನ್ನು **ಫಿಗರೆಟಿವ್ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೇಜ್** ಅಥವ **ಅಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ**ಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಗೆ ತೊಡಿಸಿದ ಅಭರಣ ಎಂದು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆದರೆ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಭಾಷೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವಂಥವೆಂದೂ ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯ ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾತಿನ ರೀತಿಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬುದು ಆಧುನಿಕ ವಾದ.

ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ರೆಟರಿಕ್ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು (ಇನ್‌ವೆನ್‌ಶನ್) ಸಂಶೋಧನೆ ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು (ಆಮ್‌ಪ್ಲಿಫಿಕೇಶನ್) ವಿವರಣೆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಲೇಖಕ ಕೊಡುವ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ವಿವರಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ನೀಡಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ, ಅಲಂಕಾರ ಇವುಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ವಿವರವಾಗಿ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಯಾಂತ್ರಿಕವೂ ಅವಾಸ್ತವಿಕವೂ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೆಟಾರಿಕ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ರೆಟಾರಿಕ್ ಕೇವಲ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಧೋರಣೆಯಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ "ಸಾಹಿತ್ಯ =ವಸ್ತು + ಅಲಂಕಾರ" ಎಂಬ ಸರಳೀಕೃತ ಸುಳ್ಳು ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ನೂರಾರು ಬಗೆಯ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಹೆಸರು, ವಿವರ, ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ, ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ, ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಕೆಲವು ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕಗಳಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಬೇರೆ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಅಲ್ಲಿಟರೇಶನ್, ಅಲ್ಯೂಶನ್, ಅಮ್ಬಿಗ್ಯುಯಿಟಿ, ಆಂಟಿಥಿಸಿಸ್, ಕನ್ಸೀಟ್, ಹೈಪರ್‌ಬೋಲ್, ಅಂಡರ್ ಸ್ಟೇಟ್‌ಮೆಂಟ್, ಐರನಿ, ಮೆಟಫರ್, ಒನಮಟೋಪಿಯ, ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್, ಪ್ಯಾಥೆಟಿಕ್, ಫ್ಯಾಲಸಿ, ಪನ್, ರೈಂ, ಸಿಮಿಲಿ, ಸಿನೆಸ್ಥೇಶಿಯ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೩೧. ಆಶಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತು Motif and Theme ಮೋಟಿಫ್ ಮತ್ತು ಥೀಮ್

ಅಂತರ್ಭಾವ, ಮೂಲಾಶಯ ಎಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ಮೋಟಿಫ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಜಾನಪದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಆಶಯ ಎಂಬ ಪದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವ ಒಂದೇ ವಿಧದ ಘಟನೆಗಳು, ಸೂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಆಶಯಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ., ಕುರೂಪಿಯಾದ ಹೆಣ್ಣು ಸುಂದರಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದು, ಬಡವ ಹುಡುಗನೊಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವುದು ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎರಡು ಆಶಯಗಳು.

"ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಭದ್ರ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ವಿಫಲವಾಗುವುದು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜಾಗೃತಿ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವುದು. ಶೋಷಣೆ ಮಿತಿ ಮೀರಿದಾಗ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಂಡಾಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾಣಿಸುವುದು, ಅಸಹಾಯಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಶರಣಾಗಿ ಶೋಷಣೆ ಮುಂದುವರೆಯಲು ಶೋಷಿತರೇ ಕಾರಣವಾಗುವುದು - ಇತ್ಯಾದಿ ಆಶಯಗಳು ಈಗಾಗಲೇ (ಕನ್ನಡದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು) ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಪುನಃ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿವೆ."[೧]

ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಆಶಯಗಳು ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾ., ಸಾವಿನೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದವರ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಹಿಂದಿರುಗಿ ಪಡೆಯುವ ಆಶಯವನ್ನು ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ, ಗ್ರೀಕರ ಅಲ್‌ಸೆಸ್ಟಿಸ್ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ, ಮಿಲ್ಟನ್‌ನ ಆನ್ ಹಿಸ್ ಡಿಸೀಸ್ಡ್ ವೈಫ್ ಕವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ "ಕಳೆದು ಹೋದದ್ದನ್ನು ಹುಡುಕುವ" (ಕಾಲ, ಯೌವ್ವನ, ಪ್ರೀತಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಆಶಯ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು **ಯೂಬಿಸನ್ಸ್ ಮೋಟಿಫ್** ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಅಥವ ಸಿದ್ಧ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ **ಟೊಪಾಸ್** ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. **ಪ್ರಮುಖ ಆಶಯ ಲೀ ಮೋಟಿಫ್** ಎಂಬುದನ್ನು ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ನುಡಿಗಟ್ಟು, ವಾಕ್ಯ ಅಥವ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯ ನುಡಿತದಂತಹ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗುವ ಲೀಫ್‌ಮೋಟಿಫ್‌ಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಂಥ ತಂತ್ರ ವಿಶೇಷಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಥನಗತಿಗೆ ಅನುರಣನಶೀಲ ಲಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ."[೨]

ಥೀಮ್ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಮೋಟಿಫ್ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಥೀಮ್, ಮೋಟಿಫ್‌ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಮತ್ತು **ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಮ್ಯಾಟರ್**‌ಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪದ. ಥೀಮ್ ಮತ್ತು ಕಂಟೆಂಟ್‌ಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ **ವಸ್ತು** ಮತ್ತು **ವಿಷಯ** ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ('ವಸ್ತು'ವಿನ ಇತರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕುರಿತು 'ವಸ್ತು' ನಮೂದು ನೋಡಿ.) ವಸ್ತು ಎಂಬ ಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಧೋರಣೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಮಿಲ್ಟನ್‌ನ ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು "to assert Eternal Providence and justify the ways of God to men". ಆದರೆ ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯಗಳು ಅನೇಕವಾಗಿವೆ. ವಸ್ತು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ವಿಷಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಯಾವಾಗಲೂ ವಸ್ತುವಾಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುವು ವಿಷಯದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿದ್ದು ಘಟನೆ, ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತಿಮೆ, ನುಡಿಗಟ್ಟು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವು ಪ್ರತಿಮೆ, ಸಂಕೇತಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಾವು ತರ್ಕದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಉದಾ.., ಡಿಕನ್ಸ್‌ನ ಅವರ್ ಮ್ಯೂಚುಯಲ್ ಫ್ರೆಂಡ್ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನೀರಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಸಾಯುವ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿವೆ. ಇದೇ ಆ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಸಾವು ಸೂಚಿಸುವ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಪಾಪ ವಿಮೋಚನೆ ಆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರ ಅಳಿದ ಮೇಲೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯಾಣದ ವರ್ಣನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಆ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು ಅಲ್ಲ. ಪ್ರಯಾಣ ಧ್ವನಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾವಿನ ನಂತರ ಉಳಿಯುವುದೇನು ಎಂಬ ಅನ್ವೇಷಣೆ, ಅಳಿದ ಮೇಲೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತು. ಥೀಮ್‌ಅನ್ನು ಇಡೀ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ಬಳಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ಒಂದು ಶಾಶ್ವತ ವಸ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆ, ಧರ್ಮ, ನೀತಿ ಬೋಧನೆ, ವಿಧವೆಯರ ವಿವಾಹ, ಹರಿಜನರ

ಶೋಷಣೆ ಇಂಥ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ವಿಷಯಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಗಂಭೀರ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಥೀಮ್ ಇರುತ್ತದೆಂದೂ, ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ, ಪ್ರತೀಕಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೂ ಅದು ಬೆಂಬಲವಾಗಿರುತ್ತದೆಂದೂ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ.

---

೧. G.G.R. ಸಕಪೊ. ೧೪೧; ೨. ಕೆ. ನರಸಿಂಹ ಮೂರ್ತಿ, ಹೆಜ್ಜಾಲ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುನ್ನುಡಿ.
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Cleanth Brookes: "The Well Wrought Urn" (೧೯೪೭)

೩೨. ಆರ್ಷೇಯತೆ Archaism ಆರ್ಕೇಯಿಸಂ: ಸಮಕಾಲೀನ ಜನರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗದಿರುವ, ಚಲಾವಣೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಭಾಷಾ ರೂಪಗಳ ಬಳಕೆ. ಹಿಂದೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಈಗ ಕೆಲವಾರು ಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದಗಳನ್ನು **ರೂಢಿಚ್ಯುತ ಪದಗಳು** ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಉದಾ., ಪಿಂತೆ, ಮೇಣ್, ಪಗಲುಂ, ಇತ್ಯಾದಿ.

ಕನ್ನಡದ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಹಲವಾರು ಕವಿಗಳು ಆರ್ಷೇಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆರ್ಷೇಯತೆ ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಸರಳೀಕರಣದ ತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಭಾಷಾನುಭವ ಅವನ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳದ ಭಾಷೆಯ ಅನುಭವ - ಶ್ರೀಮಂತವಾದ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸೂಚನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ; ಅವನ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ; ಸಂಕೀರ್ಣ (ಭಾಷಾ) ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಬಾಗು ಬಳುಕುಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ; ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಸಹಜ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ, ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒದಗಿ ಬರುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಆರ್ಷೇಯತೆಯಾದರೋ ತನ್ನ ಹಳತನದಿಂದಲೇ ಓದುಗರ ಗಮನವನ್ನು ಕೂಡಲೆ ತನ್ನತ್ತ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ತಾನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗದ ಭಾಷೆಯ ಅಥವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಆರ್ಷೇಯತೆಯ ರೂಪಗಳು ಹಾಗಾಗಿ ಭಾರ, ಕಠಿಣ ಎಂದೆನಿಸಬಹುದು. ೧೬೧೧ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಬೈಬಲಿನ ಅಧಿಕೃತ ಅನುವಾದವು ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆರ್ಷೇಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಆರ್ಷೇಯತೆಯಿಂದ ಬೈಬಲಿನ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಏಕರೂಪವಾದ ಗಂಭೀರ ಧ್ವನಿ ಒದಗಿದೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಬೈಬಲಿನ ಓದುಗರ ಏಕರೂಪವಾದ (ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಂಕೀರ್ಣವಲ್ಲದ) ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಥವ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಆರ್ಷೇಯತೆಯನ್ನು ಫಲಪ್ರದವಾಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದೊಡ್ಡ ಲೇಖಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀ (ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್), ಕುವೆಂಪು (ಶ್ರೀರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ) ಸ್ಪೆನ್ಸರ್, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಮಿಲ್ಟನ್, ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್, ಎಲಿಯಟ್ ಇತ್ಯಾದಿ.

ನಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯದಂತೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಳೆದುಹೋದ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚು ಸರಳ, ಬದುಕು ಸಾಗಿಸಲು ಸುಲಭ, ಬಹುಶಃ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಆರ್ಷೇಯತೆಯು ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಆದರೆ ಮರೆತುಹೋಗಿರುವ ಭಾಷೆಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಆನಂದವನ್ನು ತರಬಲ್ಲದು. ಹಾಗೆಯೇ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ್ದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದರಿಂದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಭಯವನ್ನೂ ಮೂಡಿಸಬಹುದು. ಆರ್ಷೇಯತೆಯ ಈ

ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಥಾಮಸ್‌ಮನ್ ತನ್ನ ಡಾಕ್ಟರ್ ಫಾಸ್ಟಸ್ (೧೯೪೭) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯು, ವೈಚಾರಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಗೂ, ಅಪಾಯಕಾರಿ ಪ್ರಾಚೀನ ವಾದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಆರ್ಷೇಯತೆಯನ್ನು ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆರ್ಷೇಯತೆಯೂ ಒಂದು ಸರಳೀಕರಣದ ತಂತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ತಾವು ವಿವರಿಸುವ, ಆದರೆ ಓದುಗರಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಳೆತನವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಸಂಕೀರ್ಣವಲ್ಲದ, ಆದರ್ಶೀಕೃತ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಮಹತ್ವದ ಮತ್ತು ದೂರದ ಹೀರೋಯಿಸಂನಂಥ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತವೆ.

○

೩೩. **ಇಮೇಜಿಸಂ Imagism** ಈ ಪದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವನು ಎಜ್ರಾಪೌಂಡ್. ೧೯೧೨ರಲ್ಲಿ ಪೌಂಡ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗೆಳೆಯರು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ ತತ್ತ್ವ, ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಈ ಪದ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಳುವಳಿಯೂ ಹೌದು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆಯ ಆರಂಭವನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಮತ್ತು ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಮುರಿದು ಕೊಂಡದ್ದು ಆಗಲೇ. ಸಂಕೇತವಾದದ ನಂತರದ ಮತ್ತು ಮಹಾಯುದ್ಧ ಪೂರ್ವದ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಹೆಚ್ಚು ಗಡುಸಾದ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಾದ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಯಕೆ ಯನ್ನು ಇಮೇಜಿಸಂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಂಥವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದಾದರೆ ಇಮೇಜಿಸಮ್ಮನ್ನು ೧೯೦೮ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರೀತಿಯ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ 'ದೃಶ್ಯ' ಪದ್ಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದ ಟಿ.ಇ. ಹ್ಯೂಮ್ ಮತ್ತು ಸಂಗಡಿಗರ ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಯೂರೋಪಿನ ಇತರ ಪಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಳುವಳಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಇಮೇಜಿಸಂಗೆ ಸಂಬಂಧ ವಿದೆ. ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ೧೯ನೇ ಶ.ದ. ಪ್ಯಾರನಾಸ್ಸಿಯನ್ ಪಂಥ ಎಂದು ಗುರುತಿಸ ಲಾಗುವ ರಮ್ಯ ಕವಿಗಳಂತೆ ಇಮೇಜಿಸಂ ಪಂಥದ ಕವಿಗಳೂ ದೋಷರಹಿತ ಕಸುಬು ಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಗಡುಸುತನವನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದರು. ಸಂಕೇತವಾದದ ಕವಿಗಳಂತೆ 'ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯ'ದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಮತ್ತು ಅವರಂತೆಯೇ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಬಳಸುವವರು. ಹಾಗೆಯೇ ಇಮೇಜಿಸಂ ಕವಿಗಳು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಪಂಥದವರಂತೆ ಮೂರ್ತ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಹತ್ತಿರವಿರಲು ಬಯಸುವವರು.

ಇಮೇಜಿಸಂನ ಕವನವೊಂದನ್ನು "ಚಿತ್ರ ಅಥವ ಶಿಲ್ಪವೊಂದು ಇದೇ ಈಗ ಮಾತನಾಡಲು ಬರುತ್ತಿದೆಯೋ" ಎಂಬಂತಿರುವ "ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ" ಎಂದು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಎಚ್.ಡಿ. (ಹಿಲ್ಡಾಡೂಲಿಟಲ್) ರಚಿಸಿದ Oread ಕವನವನ್ನು ಈ ಪಂಥದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕವನವೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

Whirl up, sea-
whirl your pointed pines,
splash your great pines
on our rocks,
hurl your green over us,
cover us with your pools of fir.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್‌ರ ಬಹುತೇಕ ಕವನಗಳು, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರ ಹಾಯಿಕು ಮಾದರಿ ಕವನಗಳು ಇಮೇಜಿಸ್ಟ್ ರೀತಿಯ ಪದ್ಯಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಉದಾ.,

ಕಾಡು ಮರಗಳ ಮಧ್ಯ
ಮನೆ,
    ಸಿಮೆಂಟು ಬಿರುಕಿನ
    ಹುಲ್ಲು,
        ಅಮೆರಿಕನ್ ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ
        ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಕೊಯ್ದು ಕೊತ್ತಂಬರಿ
        ಸೊಪ್ಪು.

- ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್: ಅದರಲ್ಲಿ ಇದು.

ಇಮೇಜಿಸಂನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮುಖ್ಯವಾದ, ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ವಿರುವ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೧. ಟಿ.ಇ. ಹ್ಯೂಮ್ ಹೇಳುವ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್‌ನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ೨. ಪೌಂಡ್ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳಿದ ನಿಯಮಗಳು. ೩. ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪೌಂಡ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ.

ಹ್ಯೂಮ್ ರಮ್ಯಪಂಥವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ. ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ ಮೂರ್ತವಾದ ದೃಶ್ಯರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದ "ಸಣ್ಣ ಒಣಗಿದ ವಸ್ತು"ಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದ. ಅನಂತತೆ, ಗೂಢತೆ ಮತ್ತು ಭಾವಮಗ್ನತೆಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ. "ಮನುಷ್ಯನು ವಿಶೇಷವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ನಿರ್ಧಾರಿತ'ವಾದ, ಪರಿಮಿತಿ (ಗೊಳಪಟ್ಟ) ಪ್ರಾಣಿ" ಎಂಬ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಲುವಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗುವಂಥ ಸ್ವಆರೋಪಿತ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯವೂ ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ 'ತುಣುಕು' ನೋಟಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥದು ಎಂದು ಹ್ಯೂಮ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪೌಂಡ್ ಮೂರು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ.

೧) ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿರಲಿ ಅಥವ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿರಲಿ 'ವಸ್ತು'ವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕು. ೨) ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಲ್ಲದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪದವನ್ನೂ ಬಳಸಲೇಬಾರದು. ೩) ಲಯವನ್ನು ಕುರಿತು - ಲಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರಬೇಕೇ ಹೊರತು ಛಂದಸ್ಸಿಗಲ್ಲ.

ಪೌಂಡ್ ಇವರೊಡನೆ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಬಯಸುವವರಿಗೆ 'ಇಂಥವು ಸಲ್ಲದು' ಎಂಬ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪೌಂಡ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯವು ಕಲಿಯಬಹುದಾದ, 'ಸಂಪಾದಿಸ'ಬಹುದಾದ ಕಲೆ. ಕವಿಗೆ ತನ್ನ ಕವನದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಏನನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ.

ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪೌಂಡ್ ತನ್ನದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮಂಡಿಸಿದ. ಅದರ ತಿರುಳು ಇಷ್ಟು: "ಕಾಲದ ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣವನ್ನು ಸಮಕ್ಷವಾಗುವಂತೆ ಯಾವುದು ಮಾಡುತ್ತದೊ ಅದೇ ಪ್ರತಿಮೆ..." "ಕವಿಯ ಮೂಲಭೂತ ವರ್ಣದ್ರವ್ಯ." ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಕವನದ ಗಟ್ಟಿ ತಿರುಳು. ಆದರೂ ಇತರ ಕಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಪ್ರತಿಮೆಯಿಂದಲೇ ಕವನವು ಕವಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಮೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಪಕವಾದರೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ರೂಪಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ 'ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ'ಯಾಗಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಆಂತರಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವಂಥದಾಗಿರಬೇಕು. ಪೌಂಡ್‌ನ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನವನ್ನು ಇನ್ ಎ ಸ್ಟೇಷನ್ ಆಫ್ ದಿ ಮೆಟ್ರೊ ಕವನದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

The apparition of these faces in the crowd
Petals on a wet, black bough.

ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಈ ಮುಖಗಳು, ಕಾಡುವ ಭೂತಗಳು. ಒದ್ದೆ ರೆಂಬೆಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ದಳಗಳು.

ಇಲ್ಲಿ "ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರ ಮೇಲಿಡುವ" ಮೇಲ್ಜೋಡಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಇದು ಹಾಯ್ಕು ಮಾದರಿಯ ಕವನ. ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಕವಿ ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟು ಖಚಿತವಾಗಿ, ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಕವನ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಎರಡು (ಅಥವ ಹೆಚ್ಚು) ಅಂಗಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದು, ಎರಡು ಭಿನ್ನವಾದ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ರೂಪಕವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಎರಡು ಅಂಗಗಳ ನಡುವಿನ ಕೊಂಡಿ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ; ಯಾವುದೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗಲಿ,

ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆಯ ಭಿನ್ನ ವಿಚಾರಗಳ ಪಕ್ಕ ಜೋಡಣೆಯನ್ನು 'ಸಂಯೋಜಿತ ಸಂಕೀರ್ಣ' ಅಥವ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಅಂತಿಮ ಬಿಂದು ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದುಂಟು.

ಇಮೇಜಿಸಂ ಚಳವಳಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಸುಸಂಗತ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಇಮೇಜಿಸಂ ೧೯೧೭ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕೊನೆಗೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕನ್ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಅಪಾರ. ಯೇಟ್ಸ್, ಎಲಿಯಟ್, ವಾಲೇಸ್ ಸ್ಟೀವನ್ಸ್, ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳೂ ಇದರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರೇ. ಇಮೇಜಿಸಂನ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಕೇವಲ ಅಲಂಕಾರಿಕವಾದದ್ದಲ್ಲ ಕವನದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮನಗಾಣಿಸಿದ್ದು. ಆದರೆ ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇಮೇಜಿಸಂನ ತತ್ತ್ವಗಳು ನವ್ಯಕವನದ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶವೊಂದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿತು. ಪ್ರತಿಮೆಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುವಾಗ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಲ್ಲದ ಇತರ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು, ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇಮೇಜಿಸಂ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಮೇಜಿಸಂನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಗಂಭೀರ ಪರಿಮಿತಿಗಳು ಒದಗಿದವು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: T.E. Hulme: Speculations (ಸಂ) Herbert Read (೧೯೨೪); Stanley K. Coffman: Imagism (೧೯೫೧); G. Hough: Image and Experience (೧೯೬೦) G. Hughes: Imagism and the Imagists (೧೯೩೧); H. Kenner: The Pound Era (೧೯೭೨); C.K. Stead: The New Poetic (೧೯೬೪); A Kingsley Weatherhead: The Edge of Image (೧೯೬೭).

○

ಈ

೩೪. ಈಹಾಮೃಗ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಮಿಶ್ರವಸ್ತುವಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ.,ಗೆ ಉತ್ತಮಳಾದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಅವಳ ಇಚ್ಛೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅಪಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು. ಧೀರೋದ್ಧಾತರಾದ ನಾಯಕ, ಪ್ರತಿನಾಯಕರಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ದಿವ್ಯ ಮರ್ತ್ಯರೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಾಭಾಸ (ಶೃಂಗಾರದ ತೋರಿಕೆ), ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳು ಮತ್ತು ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ನಿರ್ವಹಣ ಸಂಧಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಬಂದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬಾರದು. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯವನಿಗೆ ಸಾವು ಬರಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬಾರದು.

○

೩೫. ಉಗಾಭೋಗ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹಾಡು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ನಡುವಣ ಸೇತುವೆ ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಪದದ ಅರ್ಥಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ: ಉಕ್ + ಆಭೋಗ; "ಮಾನವನ ಅನುಭವ ಸಮಷ್ಟಿಯ ವಾಗಭಿವ್ಯಕ್ತಿ"; ಯುಗಾಭೋಗ; "ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವುದರ ಆನಂದಾನುಭವ"; ಉದ್ಗ್ರಾಹ + ಆಭೋಗ ಎಂಬ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಎರಡು ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣ ಇತ್ಯಾದಿ. ಉಗಾಭೋಗ ಎಂಬುದು ಒಂದು ರೂಢನಾಮ ಎಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕ.

ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ವಚನಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧಿ ಆದರೆ ರಾಗಸಹಿತವಾದ ಮತ್ತು ತಾಳರಹಿತವಾದ ಅನಿಬದ್ಧ ರಚನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಂಥದೇ ರಾಗವಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಇವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲದ ಹನ್ನೆರಡು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಮೀರದ ರಚನೆಗಳು. ಪುರಂದರದಾಸ ಮತ್ತು ವಿಜಯದಾಸ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಉಗಾಭೋಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ.,

ಏನು ಓದಿದರೇನು ಏನು ಕೇಳಿದರೇನು
ಹೀನಗುಣಗಳ ಹಿಂಗದ ಜನರು
ಮಾನಾಭಿಮಾನ ನಿನಗೊಪ್ಪಿಸಿದ ಮೇಲೆ
ನೀನೆ ಸಲಹಬೇಕೊ ಪುರಂದರ ವಿಟ್ಠಲ.

ವಚನ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಕೆಲವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಉದಾ.ಗೆ, ಆದಿಪ್ರಾಸದಂತಹ ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಉಗಾಭೋಗ ಪಾಲಿಸುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಉಗಾಭೋಗವನ್ನು ಅಖಂಡವಾಗಿ ಹಾಡುವವರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಚರಣ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಭಾಗಗಳಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಉಗಾಭೋಗಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ರಚನೆಗಳಾಗಿದ್ದು, ದ್ವೈತ ತತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಿರೂಪಣೆ ನೇರ, ಸರಳ; ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತು, ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣ, ಸ್ಮೃತಿಗಳ ಸಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ದಾಸಪಂಥದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

೩೬. ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರಗಳು, ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ನಾಯಕನ ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ಕ್ರಮ.

ಇಲ್ಲಿನ ಉತ್ತಮ ಮತ್ತು ನೀಚ ಎಂಬ ಪದಗಳು ನೈತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು, 'ಮಟ್ಟ'ವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದಗಳಲ್ಲ, ಅಥವ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣಸ್ವಭಾವಗಳ ಸೂಚಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ಮತ್ತು ನೀಚ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣ, ಪಾತ್ರವು ಸಮಾಜದ ಯಾವ ವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಮತ್ತು ಯಾವ ಬಗೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪೀಠಮರ್ದ ಪಾತ್ರವು ಉತ್ತಮ ಎನಿಸಿಕೊಂಡರೆ ವಿಟ, ಚೇಟ, ಸೇವಕ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ನೀಚ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡು ಬಗೆಗಳ ನಡುವೆ ವಿದೂಷಕನಂಥ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ಪಾತ್ರ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಧಮ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನೂ, ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಕೃತ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಜನ್ಯ ಉಪಭಾಷೆಗಳನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತವೆ.

೩೭. ಉತ್ಕರ್ಷ ಭಂಗ Bathos ಬಾಥೋಸ್ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಪದ. 'ಆಳ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ. ಲಾಂಜಿನಸ್‌ನ ಆನ್ ದಿ ಸಬ್ಲೈಮ್ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಅಣಕಿಸಿ ಪೋಪ್ ಆನ್ ದಿ ಬ್ಯಾಥೋಸ್ ಆರ್ ದಿ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಆಫ್ ಸಿಂಕಿಂಗ್ ಇನ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧ ಬರೆದ. ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಬ್ಯಾಥೋಸ್ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಜಾಗ ಪಡೆದುಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಇದು ಎರಡು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. **ಭಾವುಕತೆ ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಾಲಿಸಮ್**: ಅಸಹ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ, ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕರುಣ (ಪ್ಯಾಥೋಸ್) ದಂತಹ ತೀವ್ರ ಭಾವವನ್ನು ಅಥವ ಯಾವುದೇ ಉನ್ನತ ವಿಚಾರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಲೇಖಕ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿ, ತನ್ನ ಮಿತಿ ಮೀರಿ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಗ್ಗರಿಸುವುದು, ಬೋಥೋಸ್ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪೋಪ್ ಕೊಡುವ ಉದಾ.,

Ye Gods! annihilate Space and Time And make two lovers happy.

(ಓ ದೇವತೆಗಳ, ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಆಸ್ಫೋಟಿಸಿ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗೆ ಸಂತೋಷ ನೀಡಿ)

ಉತ್ಕರ್ಷಭಂಗ ಆಂಟಿ ಕ್ಲೈಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಎಂಬ ನಿಂದಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಹಾಸ್ಯ ಅಥವ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಲೇಖಕ, ಓದುಗರು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವ ಭಾವನೆಗಳ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ದಿಢೀರನೆ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಗೆ ಎಳೆತಂದು ಮುಕ್ತಾಯ ಮಾಡುವುದು. ಉದಾ., ವಿ.ಜಿ. ಭಟ್ಟರ ಆತ್ಮ ಶೋಧನೆ ಕವನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ನೋಡಿ:

ಸಿಕ್ಕಿತು! ಸಿಕ್ಕಿತು!
ಆತ್ಮವು ಸಿಕ್ಕಿತು
ಕಿಟ್ಟೆಲ ಕೋಶದ ನೂರಾ ಐವತ್
ಮೂರನೆ ಪುಟದಲ್ಲಿ
ಹರಿ ಓಂ ಹರ ಓಂ ಹರಿಹರ ಓಂ ಸತ್.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: D.B. Wyndham Levis & Charles Lee (ಸಂ) The Stuffed Owl: An Anthology of Bad Verse (೧೯೪೮).

೩೮. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಈ ಪದವು ಮೂರು ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ೧. ಅಲಂಕಾರದ ಹೆಸರು, ೨. ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ೩. ಮೆಟಫರ್‌ನ ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯ ಪದ.

ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು 'ಸಹಜತೆ'ಯನ್ನು ಮೀರಿ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉದಾ.,

ತಿಂತಿಣಿಯಾಗೆ ನಟ್ಟಕಣೆಯೊಳ್ ನೆಲಮುಟ್ಟದೆ
ಮೆಯ್ಯೊಳತ್ತಮ
ತ್ತಂ ತೆರೆದಿರ್ದ ಪುಣ್ಗಳೆಸವಕ್ಕರದಂತಿರ ನೋಡಿ
ಕಲ್ಪಿಮಂ।
ಬಂತೆವೊಲಿರ್ದನಟ್ಟವಣೆಕೋಲ್ಗಳ ಮೇಲೆಸೆದಿರ್ದವೀರಸಿ
ದ್ಧಾಂತ ದರಾಸನಂ ಬರೆದ ಪೊತ್ತಗೆ ಯಂತಮರಾಪಗಾತ್ಮಜಂ॥
ಪಂಪ ಭಾರತ, ೧೧-೪೬

ಇಲ್ಲಿ ಬಾಣಗಳ ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಭೀಷ್ಮನ ಶರೀರವನ್ನು ಶಾಸನ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೂ ಅವನ ದೇಹದ ಗಾಯಗಳನ್ನು ಶಾಸನದ ಅಕ್ಷರಗಳಿಗೂ ಕವಿ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಎಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸುವುದುಂಟು. ಈ ಅಂಶದ ಚರ್ಚೆಗೆ 'ಅರ್ಥವಾದ' ನಮೂದನ್ನು ನೋಡಿ.

ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೆಟಫರ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ರೂಪಕ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದೆ ಎಂದು ಅವರ ವಾದ. ಮೆಟಫರ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಸಲಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಯಾವ ಪದವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲೂ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಜ ಗುಣವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಉಪವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ ಅವು ಸದ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಕೃತ.

೩೯. ಉದ್ದೇಶಭ್ರಮೆ Intentional Fallacy ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಶನಲ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಉದ್ದೇಶ ಏನಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಿ ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡುವುದನ್ನು ವಿಮ್ಸಟ್ ಮತ್ತು ಬಿಯರ್ಡ್ಸ್ಲೆ ಉದ್ದೇಶ ಭ್ರಮೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಒಂದು ಕವನ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ "ಸಾರ್ವಜನಿಕ ದಾಖಲೆ". ಕವನವನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕು ಎಂಬುವುದಲ್ಲದೆ ಕವಿಗೆ ಇತರ ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಕೃತಿಗೆ ಹೊರತಾದದ್ದು. ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿರಬಹುದು; ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿಕೆ ನೀಡಬಹುದು; ಅಥವ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಇಂಥದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂದು ಅದನ್ನು ಅವನ ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ 'ಉದ್ದೇಶದ ಬೇಟೆ' ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಸಗತ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿದ ಕೃತಿ ತನ್ನ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನ ಕಂಠೋಕ್ತ ಅಥವ ಕಲ್ಪಿತ ಉದ್ದೇಶದ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆಸುವ ಚಿಂತನೆ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸಿ ಕೃತಿಯಿಂದ ಕೃತಿಕಾರನೆಡೆಗೆ, ಅವನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ, ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡುವಾಗಿನ ಅವನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆ ಕವಿಯ ಆಶಯ ಮುಂತಾದ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡುವ ರಮ್ಯಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೃತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ತಾಳುವ ನಿಲುವಿನ ವಿರೋಧಿಯಾದ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಲುವು ಇದು. ಆದರೆ ಇದೂ ಒಂದು ಅತಿರೇಕವೇ. ನಾವು ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವಾಗ ಶೂನ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಮಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಅಥವ ಅಮಾನತ್ತಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೃತಿಯೊಂದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಷ್ಟೆ ಬದ್ಧರಾಗುವುದು ಎಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಓದುವಾಗ, ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವಾಗ, ಕವಿಯ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ, ಕವಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಭಾಷೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅರಿವಿನಿಂದಾಗಿ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶದ ಬಗ್ಗೆ, ಕವಿಯ ಆಶಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಗಮನವನ್ನೂ ಹರಿಸದಿರುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಸರಿ? ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಮರ್ಥಕರು ಇವೆಲ್ಲ ಅಗತ್ಯವೆಂದೂ ಆದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ 'ಅಸ್ತಿತ್ವ'ವಾದ ಕೃತಿಗೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಂಜಸವೋ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ "ಹೊರಗಿನ" ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಗಮನಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ, ನಿಜವಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎಂದೇ ನೋಡುತ್ತವೆ.

೧೯೩೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಲೆ ಎತ್ತಿದ ಈ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥದ ಧೋರಣೆಗಳು ಅಫೆಕ್ಟಿವ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ ಮತ್ತು ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಶನಲ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢೀಕೃತವಾಗಿವೆ. ಈ ನಿಲುವುಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು, ಮಹತ್ವಗಳನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವಂಥವಾಗಿವೆ.

ಪರಿಣಾಮಭ್ರಮೆ, ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

W.K. Wimsatt Jr and Beardsley: The Verbal Icon (೧೯೫೪) Rene Wellek and Austin War-

ren; Theory of Literature (೧೯೬೬); Isabel C. Hunger land: Poetic Discourse (೧೯೫೮); E.D. Hirch Jr.: Validity in Interpretation (೧೯೬೭)

೪೦. ಉಪದೇಶ ಸಾಹಿತ್ಯ Didactic Literature ಡೈಡಾಕ್ಟಿಕ್ ಲಿಟರೇಚರ್ ಡೈಡಾಕ್ಟಿಕ್ ಲಿಟರೇಚರ್‌ಗೆ ಇರುವಷ್ಟು ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಕನ್ನಡದ ನುಡಿಗಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಥವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಯಾವುದೇ ಶಾಖೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು; ನೈತಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವ ತಾತ್ವಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅಥವ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನೆ ಬೆರಸಿ ಜನರನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಪರಿಣಾಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಆಗುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಡೈಡಾಕ್ಟಿಕ್ ಲಿಟರೇಚರ್, **ಪ್ರಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಪ್ರಾಪಗಾಂಡಿಸ್ಟ್ ಲಿಟರೇಚರ್)** ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಪ್ರಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸತ್ವವೇ ಬೇರೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೈತಿಕ ಅಥವ ರಾಜಕೀಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸು ಅಪೇಕ್ಷಿತ ನಿಲುವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತ ಅಥವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇದು. ಅಶ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಗಜಶಾಸ್ತ್ರಗಳಂಥ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪೋಪ್‌ನ ಎಸ್ಸೆ ಆನ್ ಮ್ಯಾನ್‌ವರೆಗೆ ಉಪದೇಶ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಇಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಉಪಯೋಗಕಾರಿ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಚಾರಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಜಕೀಯ ಅಥವ ಧಾರ್ಮಿಕ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಹರಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾ., ಅಪ್ಟನ್ ಸಿಂಕ್ಲೇರ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕರು, ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣ ಶೂನ್ಯವಾದ ಅಥವ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದು, ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂದು ವೇಷ ತೊಡುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಿಂದಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಶಿಕ್ಷಣ, ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಹುತೇಕ ಕೃತಿಗಳೂ ಪ್ರಚಾರಾತ್ಮಕವೇ ಆಗಿವೆ. ವಿಮರ್ಶೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಲೇಖಕನ ಧೋರಣೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ತತ್ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ, ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಎಂಬುದನ್ನು ಮತ್ತು ಆ ಧೋರಣೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆದಿದೆ ಎಂಬುವುದನ್ನು.

ಪ್ರಭು ಸಂಮಿತ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: R.S. Crane (ಸಂ): Critics and Criticism (೧೯೫೨); Dwight L. Durling: The Georgic Tradition in English Literature (೧೯೩೫).

೪೧. ಉಪಮೆ Simile ಸಿಮಿಲಿ ರೂಪಕದಂತೆಯೇ ಉಪಮೆ ಎಂಬುದೂ ಹೋಲಿಕೆಯ ಒಂದು ವಿಧಾನ. ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ಮಾತಿನಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲೂ ನಾವು ಇಂಥ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಲು ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮಾತಿನ ಅಸಮರ್ಪಕತೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಕೆಗಳು ತುಂಬಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ನಮ್ಮ ಇತರ (ನಿಜವಾದ ಅಥವ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ) ಅನುಭವದ 'ಖಂಡ'ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನೇರವಾಗಿ ಅಥವ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸದೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು, ಬಹುಶಃ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ.

೧. ನನ್ನವಳು ನನ್ನೆದೆಯ ಹೊನ್ನಾಡನಾಳುವಳು
ಬೆಳಗುಗೆನ್ನೆಯ ಚೆನ್ನೆ ನನ್ನ ಮಡದಿ,
ಹೊಳೆಯ ಸುಳಿಗಳಿಗಿಂತ ಆಳ ಕಣ್ಣಿನ ಚೆಲುವು
ಅವಳೊಮ್ಮೆ ಹೆರಳ ಕೆದರಿ

ಕಪ್ಪುಗುರುಳನು ಬೆನ್ನ ಮೇಲೆಲ್ಲ ಹರಡಿದರೆ
ದೂರದಲಿ ಗಿರಿಯ ಮೇಲೆ
ಇಳಿದಂತೆ ಇರುಳ ಮಾಲೆ.

- ಗೃಹಲಕ್ಷ್ಮಿ: ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ

ಈ ಉದಾ.,ಯಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಗೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ. ಇಡೀ ಪದ್ಯಖಂಡ ನನ್ನವಳು ಹೇಗೆ ಇದ್ದಾಳೆಂಬುದನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆಗಳು. 'ಹೊನ್ನಾಡು' ಎಂಬುವ ಪದದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅನುಭವ, 'ಬೆಳಗುಗೆನ್ನೆ', 'ಹೊಳೆಯ ಸುಳಿ', 'ಗಿರಿ', 'ಇರುಳಮಾಲೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅನುಭವದ ಚಿತ್ರಗಳು ಆಕೆಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ಖಚಿತತೆಯನ್ನೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕ್ರಿಯೆ, ಮನಸ್ಥಿತಿ ಅಥವ 'ಸಂಬಂಧ'ವನ್ನು ಭಿನ್ನ ಗುಣಧರ್ಮದ ಮತ್ತೊಂದು ಅನುಭವ ಖಂಡದೊಡನೆ 'ಅಂತೆ', 'ಹಾಗೆ', 'ವೊಲು' ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಅಥವ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಉಪಮೆ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿರಲಿ ನಿಮಿತ್ತ ಸಂಬಂಧವಿರಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಕೃತ ವಿಷಯದ ಭಾವಕೋಶಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅನ್ಯ ವಿಷಯದ ಭಾವಕೋಶವನ್ನು ಸಂಗಗೊಳಿಸಿ, ಪ್ರಕೃತ ವಿಷಯದ ಭಾವಕೋಶದ ವೃದ್ಧಿಯಿಂದ ರಸವೃದ್ಧಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಉಪಮಾ...'[೧] '(ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ) ಭಾವ ಸಾದೃಶ್ಯದ ವಿದ್ಯುತ್ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಉಪಮೆಯ ಆಗಂತುಕತ್ವ ಅಂತಃಸತ್ವವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ.'[೨]

ಈ ಉದಾ.,ಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:

೨. ಬನಬನ ನೋಡು ಈಗ ಹ್ಯಾಂಗ
ಮದುವಿ ಮಗನ್ಹಾಂಗ
ತಲಿಗೆ ಬಾಸಿಂಗ
ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡೂ। ನಿಂತಾದ ಹರ್ಷಗೊಂಡು ॥
ಹಸಿರುಟ್ಟು ಬಸುರಿಯ ಹಾಂಗ
ನೆಲಾಹೊಲಾ ಹ್ಯಾಂಗ
ಅರಿಶಿಣ ಒಡೆಧಾಂಗ
ಹೊಮ್ಮತಾವ। ಬಂಗಾರ ಚಿಮ್ಮುತಾವ॥

- ಶ್ರಾವಣ: ಬೇಂದ್ರೆ

೩. ಕುಲ ಕುಠಾರದ ಪೋಲು ಸಿಡಿದು ಬಂದಿತ್ತಾಹಾ ಕೊಲೆಗಡುಕರ ಹಿಂಡು
ಬಿರುಗಾಳಿಯಂತೆ, ಭುಗಿ ಭುಗಿ ಭುಗಿಲು ದಾವಾಗ್ನಿಯಂತೆ
ಕೋಪಾವಿಷ್ಟ ಭೂಕಂಪದಂತೆ, ಜ್ವಾಲಾರಸದ ಬುಗ್ಗೆಯಂತೆ.

- ಮಾನವ: ಗಂಗಾಧರ ಚಿತ್ತಾಲ

೪. ... ಈ ಸುಗ್ಗಿಯೊಳಗೆ ಬಂದದ ಕೋಗಿಲೊಂದು
ತನ್ನ ಜೋಡಿ ಕರೆದ್ಹಾಂಗ ಕರಿತದ ನನ್ನ ಬಾರ
ಅಂದು ಕೂಗೇ ಕೂಗತದ ಕೂಗೇ ಕೂಗತದ ಗಿರಣಿ ಕರೆಯೊ ಹಾಂಗ
ತೆರಪು ಇಲ್ಲ ಒಂದಳತಿ ಕೂಗತದ ಬ್ಯಾಸರಿಲ್ಲ ಧಾಂಗ

- ಜೋಗಿ: ಬೇಂದ್ರೆ

ಈ ಉದಾ.,ಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಉಪಮೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೋಲಿಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಎರಡನೆಯ ಉದಾ., ಬನವು ಹೇಗೆ ಮದುಮಗನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಉಪಮೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವಾದದ್ದೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ, ಉಪಮೆ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಹೋಲಿಕೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವಾದದ್ದು. ಅದರ ಯುಕ್ತತೆ ಮತ್ತು ಸಮಂಜಸತೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಉದಾ.,ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಬಿರುಗಾಳಿ' ಕೊಲೆಗಡುಕರ ಹಿಂಡಿಗೆ ಒಂದು ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಬಿರುಗಾಳಿಯ ಹೋಲಿಕೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬಳಕೆಯಾದದ್ದು, ಬೇರೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಅಡಿಗರ 'ಕಲ್ಲಾಗು' ಕವನದಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಮಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಸ್ತು-ಹೋಲಿಕೆಗಳೆರಡೂ ತಮ್ಮ

ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಹಾಗೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಹಾಂಗ', 'ವೋಲು', 'ಅಂತೆ' ಮುಂತಾದ ಪದಗಳು ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ತರ್ಕದ ಮೂಲಕ ಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಕವಿ ಗುರುತಿಸಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಉಪಮೆಯು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಕಚಗುಳಿ ಇಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಕಲಕುವುದಿಲ್ಲ. ಉಪಮೆಯು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾದ್ದರಿಂದ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಶೀಘ್ರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ನಮಗೆದುರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರೂಪಕವು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ತೀರ ಹೊಸದಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಉನ್ಮುಖವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಾವು ರೂಪಕವೊಂದನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಅಥವ ತಿರಸ್ಕರಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಉಪಮೆಯು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ, ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಐಚ್ಛಿಕವೂ ಆಗಬಹುದಾದ, ವಿವರಣೆ ಅಥವ ಉದಾಹರಣೆಯ ರೂಪದ ಸಾಧನವಷ್ಟೆ ಆಗಿದ್ದು ವಸ್ತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಮೊದಲೇ ಗೊತ್ತಿರುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಉಪಮೆಯು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸಾದೃಶ್ಯಗಳ ತುಣುಕು ನೋಟಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿನ ಉಪಮಾವಾಚಕವು ಯಾವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆಂಬುದೂ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ. ೪ನೆಯ ಉದಾ.,ಯ 'ಕೂಗೇ ಕೂಗತದ ಗಿರಣಿ ಕರೆಯೊ **ಹಾಂಗ**' ಮತ್ತು 'Thy.. beauty stings **like** an adder' ಇಂಥಲ್ಲಿ ಉಪಮಾವಾಚಕವು ('ಹಂಗ' ಮತ್ತು 'like') ಹೋಲಿಕೆಗೆಂದು ಬಳಸಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಗುಣವಾಚಕ ಅಥವ ಕ್ರಿಯಾಪದದ ನಂತರ ಬಂದಾಗ ಒಂದು **ವಿರಳರೂಪಕ** ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿನ ಉದಾ.,ಯಲ್ಲಿ 'ಹಾಂಗ'ದ ಸ್ಥಾನದಿಂದಾಗಿ 'ಕರೆ' ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾಪದದ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಅರ್ಥ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಳದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕುಲಕುಠಾರದ **ವೊಲು** ಸಿಡಿದು...' ಉದಾ.,ಯಲ್ಲಿಯಂತೆ ಉಪಮಾವಾಚಕವು ಕ್ರಿಯಾಪದ (ಅಥವ ಗುಣವಾಚಕ)ಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಬಂದಾಗ, ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಕ್ರಿಯೆ ಹೆಚ್ಚು ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ ('ವೋಲು') ಮುಂದಿನ ಕ್ರಿಯಾಪದವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇತರ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ, ಗುಣವಾಚಕಗಳ ಊಹೆಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಉಪಮೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಹಾಯಕಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿಯೂ ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿರುವ, ಗೊಂದಲಗೆಡಿಸುವ ಬದುಕಿನ ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಗತಿ, ಅನುಭವಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅರಿವಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲು ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಸುಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಧರ್ಮ, ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಮೆ (ಮತ್ತು ರೂಪಕ) ಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅರಿಯುವಿಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನು ಉಪಮೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ **ಉಪಮೇಯ, ಉಪಮಾನ, ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮ** ಮತ್ತು **ಉಪಮಾವಾಚಕ** ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಅಂಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾ.,

೫. "ಬಾನಿನಂತರದಲ್ಲಿ
ಮೀನಂತೆ ತೇಲಿದವು
ವೈನತೇಯಗಳು ಗರಿಯಲುಗದೆ
ಅಡಿಯೊಳಗೆ ನಾನಿದ್ದೆ
ಕಡಲ ಕರುಮಾಡದೊಳು
ಬಿಡುಪಿಗೆಳಸುವ ಮೀನಕನ್ಯೆಯಂತೆ"

"ಮೀನಕನ್ಯೆ": ಪು.ತಿ.ನ

ಇಲ್ಲಿ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಾರುತ್ತಿರುವ ಗರುಡಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಗರುಡಗಳ ತೇಲಾಟವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಬಳಸಿರುವ ಹೋಲಿಕೆ (ಮೀನು) ಉಪಮಾನ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೀನಿನ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿರುವ ವಸ್ತು (ಗರುಡಗಳು) ಉಪಮೇಯ. ಈ ಎರಡೂ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶ (ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ತೇಲುವ ಗುಣ - 'ತೇಲಿದವು', 'ಗರಿ ಯಲುಗದೆ') ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮ. ಈ ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ (ಮೀನಂತೆ) ಉಪಮಾವಾಚಕ. ಉಪಮಾ ವಾಚಕವನ್ನು **ದ್ಯೋತಕ** ಎಂದೂ ಕರೆಯುವು ದುಂಟು. ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಗಗಳಿರುವ ಉಪಮೆ **ಪೂರ್ಣೋಪಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ**, ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅಂಗ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ **ಲುಪ್ತೋಪಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ.**

ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಉಪಮಾಲಂಕಾರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸ ಕರ ಕೂದಲು ಸೀಳುವ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ವಿಪುಲ ವಾದ ಗ್ರಾಸವಾಯಿತು - ಒಟ್ಟು ಸುಮಾರು ಎಂಬತ್ತೈದು ಬಗೆಯ ಉಪಮೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

'ಉಪಮಾಲಂಕಾರವೊಂದೇ ನಿಜವಾದ ಅಲಂಕಾರ. ಉಪಮಾ ಮೂಲವಲ್ಲದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಕರೆದರೂ ಔಪಚಾರಿಕ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕುವೆಂಪು. ಅವರು ಉಪಮೆಗಳನ್ನು **ರೂಪೋಪಮೆ** (ಬಾಹ್ಯ ಸಾದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸುವಂಥದು), **ಗುಣೋಪಮೆ** (ಎರಡು ಭಿನ್ನವಸ್ತುಗಳ ಗುಣಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು), **ಭಾವೋಪಮೆ** (ಉಪಮೇಯ ವಸ್ತುಗಳು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯ ವಿರುವಂಥದ್ದು) ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಾದದ್ದು, ಕೊನೆಯದು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದದ್ದು ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.
೧. KVP ತಪೋನಂ. ೬೫, ೨. ಅದೇ ೪೫, ೩. ಅದೇ. ೫೬

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: James R. Kreuzer: Elements of Poetry (೧೯೫೫).

೪೨. ಉಪರೂಪಕಗಳು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಉಪ ವಿಭಾಗ. ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆ. ಉಪರೂಪಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ವಿದೆ. ವಿಶ್ವನಾಥನು ಹೇಳುವ ಹದಿನೆಂಟು ಉಪ ರೂಪಕಗಳ ಹೆಸರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ **ನಾಟಿಕೆ** ಮತ್ತು **ತ್ರೋಟಕ** ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ನಾಟಿಕೆಯ ವಸ್ತು ಕಲ್ಪಿತವಾದದ್ದು; ಧೀರಲಲಿತ ನಾಯಕ, ಶೃಂಗಾರರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ; ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳು, ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿ, ವಿಮರ್ಶ ಸಂಧಿಮಾತ್ರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಉದಾ., ರತ್ನಾವಳೀ ನಾಟಿಕೆ.

ತ್ರೋಟಕದಲ್ಲಿ ಏಳರಿಂದ ಒಂಬತ್ತರವರೆಗೆ ಅಂಕಗಳು, ಬಹುಶಃ ದಿವ್ಯಮಾನುಷ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ನಾಯಕ, ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಪ್ರಧಾನ, ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಕದಲ್ಲಿಯು ವಿದೂಷಕ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ., ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ.

ಇತರ ಹದಿನಾರು ಉಪರೂಪಕಗಳ ಹೆಸರು ಹೀಗಿವೆ: ಗೋಷ್ಠಿ, ಸಟ್ಟಕ, ನಾಟ್ಯರಾಸಕ, ಪ್ರಸ್ಥಾನಕ, ಉಲ್ಲಾಸ್ಯ, ಕಾವ್ಯ ಪ್ರೇಂಖಣ, ರಾಸಕ, ಸಂಲಾಪಕ, ಶ್ರೀಗದಿತ, ಶಿಲ್ಪಿಕ, ವಿಲಾಸಿಕಾ, ದುರ್ಮಲ್ಲಿಕಾ, ಪ್ರಕರಣಿಕಾ, ಹಲ್ಲೀಶ ಮತ್ತು ಭಾಣಿಕಾ. ವಿಶ್ವನಾಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣದ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಉಪರೂಪಕಗಳ ಲಕ್ಷಣ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

೦

೪೩. ಎನ್‌ಲೈಟನ್‌ಮೆಂಟ್ Enlightenment ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತುಟ್ಟತುದಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಡಚ್, ಫ್ರೆಂಚ್ ಮತ್ತು ಜರ್ಮನ್ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಂದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚಳುವಳಿ; ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವಧಿ. ಇದನ್ನು ಏಜ್ ಆಫ್ ರೀಸನ್ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವ ಮತ್ತು ಅದರ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾದ ಚಳುವಳಿ ಇದು. ವಿಚಾರ (ರೀಸನ್)ಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡುವುದು, "ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳಕನ್ನು" ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಪ್ರಸರಿಸಿ ಮನುಷ್ಯರ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ, ಹಿಡಿತ ಸ್ಥಾಪಿಸಿರುವ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ, ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ, ರೂಕ್ಷತೆಗಳ ಕತ್ತಲನ್ನು ಹೊಡೆದೋಡಿಸುವುದು; ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ 'ಅಧಿಕಾರ'ಗಳು ಮತ್ತು ಅವೈಚಾರಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕು ಅವಲಂಬಿತವಾಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಅದನ್ನು 'ಸ್ವತಂತ್ರ' ಗೊಳಿಸುವುದು; "ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಮಾನವ" ಬದುಕುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ಚಳವಳಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಅವಧಿಯ ಪ್ರಮುಖರ 'ವಿಚಾರ' ಎರಡು ರೀತಿಯದು. ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರವನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನದ ಅನುಮಿತಿಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು ಅಂದರೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಅನುಭವಗಳ, ಸಂಗತಿಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು; ಇತರ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖರಲ್ಲಿ 'ವಿಚಾರ' ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಅನುಮಿತಿಯಾಗಿತ್ತು - ಅಂದರೆ "ವಿಚಾರದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ" ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವ ಖಚಿತವಾದ, ಶುದ್ಧವಾದ ವಿಚಾರಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಂಥದು. ಅನೇಕ ಜನ ಚಿಂತಕರು ಈ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವರು.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ೧. ಸಹಜ ಹಕ್ಕುಗಳು ೨. ಮುಕ್ತ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ತಾಳ್ಮೆ ೩. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮ ೪. ಸಹಜಧರ್ಮ - ಇವುಗಳು ಈ ಅವಧಿಯ ಚಿಂತಕರ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಬೇಕನ್, ಹಾಬ್ಸ್, ಲಾಕ್ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ; ಡೆಕಾರ್ಟೆ, ವಾಲ್ಟೇರ್, ಡಿದಿರೋ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ; ಲಿಬ್ನಿಜ್ - ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ; ಫ್ರಾಂಕ್‌ಲಿನ್, ಥಾಮಸ್ ಜೆಫರ್‌ಸನ್, ಥಾಮಸ್ ಪೈನ್ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎನ್‌ಲೈಟನ್‌ಮೆಂಟ್‌ನ ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದರು.

ದೇವಾಸ್ತಿಕ್ಯ Deism ಡೀಯಿಸಂ ಎನ್‌ಲೈಟನ್ ಮೆಂಟ್‌ನ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ವಿಚಾರದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಎಲ್ಲ 'ನಿರ್ದಿಷ್ಟ' ಧರ್ಮಗಳನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ ವಾದ ಇದು. ಕ್ರಿಸ್ತನ ದೈವಿಕತೆಯನ್ನು, ಬೈಬಲಿನ ದೈವತ್ವವನ್ನು, ಪವಾಡಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಕೊಪರ್ನಿಕಸ್, ಗೆಲಿಲಿಯೋ, ಕೊಲಂಬಸ್‌ರ ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ದೇವರನ್ನು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವ ನಿರಾಕರಣೆ ಡೀಯಿಸಂಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. 'ಸೃಷ್ಟಿ'ಯಾದ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ, ದೇವರೊಬ್ಬನಿದ್ದಾನೆ ಆದರೆ ಅವನನ್ನು ಅರಿಯಲು ವಿಚಾರವನ್ನಷ್ಟೇ ಆಧರಿಸಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು.

ಆಧುನಿಕ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಚಿಂತನೆಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಎನ್‌ಲೈಟನ್‌ಮೆಂಟ್ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟ. ಇದು ತನ್ನ ಹಲವು ಗಂಭೀರ ಮಿತಿಗಳು ಮತ್ತು ಕೊರತೆಗಳಿಂದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಈ ಅವಧಿಯ ಅನೇಕರು ಅರೆ-ಚಿಂತನಶೀಲರು ಮಾತ್ರ ವಾಗಿದ್ದು, ತರ್ಕ, ನೈತಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿದರೂ, ಅನೇಕ ಪ್ರಮುಖರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಅತಾರ್ಕಿಕವೂ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ, ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಈ ಚಳವಳಿಯು ವಿಫಲ ವಾಯಿತು. ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಗಳ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರೂ ಈ ಚಳವಳಿ ಕ್ರಮೇಣ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ವಿರೋಧವನ್ನೂ ೧೮ನೆಯ ಶತ ಮಾನದ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ ಶಾಶ್ವತ ಮೌಲ್ಯಗಳೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನೂ ಬೆಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಭೂತಕಾಲ ದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿ ಯಾದರೂ, ಎನ್‌ಲೈಟನ್‌ಮೆಂಟ್ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಕಾಳಜಿಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಚಿಂತನೆಯನ್ನೂ ಮಾಡದೆ ಜಡವಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಚಿಂತನೆ ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಪರಿಹರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆಶಾವಾದವನ್ನು ಬೆಳಸಿತು.

ಕ್ಲಾಸಿಸಿಸಂ, ರೊಮಾಟಿಸಿಸಂ ನಮೂದು ನೋಡಿ.
Ernst Cassirer: The Philosophy of Enlightenment (೧೯೩೨); A.O. Lovejoy: Essays in the History of Ideas (೧೯೪೮); Basil Willey: The Eighteenth Century Background; Peter Gay: Enlightenment An Interpretation.

೪೪. ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಯುಗ Elizabeathan Age ಮೊದಲನೆಯ ಎಲಿಜಬೆತ್ ರಾಣಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲ (೧೫೫೭-೧೬೦೩)ದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ದಿನಾಂಕಗಳು ತೀರ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಗುರುತು ಗಳು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಯುಗದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ೧೫೮೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಷ್ಟೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು; ಮತ್ತು ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು ೧೬೨೦ರ ಸುಮಾರಿನವರೆಗೂ ಹಾಗೇ ಉಳಿದಿದ್ದವು.

ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು:

೧. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಸ್ಪೇನಿನ ವಿರುದ್ಧ ನೌಕಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಲಭಿಸಿದ ಗೆಲುವು; ವಿಶ್ವಪರ್ಯಟನೆಯ ಸಾಹಸ ಗಳು; ಸಾಗರಾಂತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ವ್ಯಾಪಾರ ವಿಸ್ತರಣೆ ಮತ್ತು ವಸಾಹತುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ - ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ಪುಟ ಕೊಟ್ಟವು ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತ ವಾದವು. ೨. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕಿನ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮಗಳು. ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೀಮಂತ ವಾಗಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು. ಲ್ಯಾಟಿನ್, ಗ್ರೀಕ್, ಇಟಾಲಿಯನ್ ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಅನೇಕ ಭಾಷೆ ಗಳಿಂದ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಛಂದಸ್ಸು ಹೆಚ್ಚು ನಯಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಸುಲಲಿತ ಹರಿವನ್ನೂ ಪಡೆಯಿತು. ಬ್ಲಾಂಕ್ ವರ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸಾನೆಟ್‌ನಂತಹ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ ಹೊಸ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವು. ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗದ್ಯ ಬೇಕನ್ ಮತ್ತು ಹುಕರ್‌ನಂತಹ ಗದ್ಯ ಲೇಖಕರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸರಳವೂ, ಸ್ಪಷ್ಟವೂ

ಆಗತೊಡಗಿತು. ಆದರೆ ಲಿಲಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ, ಪಿಕರೆಸ್ಕ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ಕರಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವು ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನೂ ಅತಿ ಅಲಂಕಾರಿಕತೆಯನ್ನೂ ಶಬ್ದಾಡಂಬರವನ್ನೂ ಬೆಳಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪೆನ್ಸರ್, ಸಿಡ್ನಿ, ಡೇನಿಯಲ್, ಡ್ರೇಟನ್, ಚಾಪ್‌ಮನ್ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾರ್ಲೊ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಬೆನ್ ಜಾನ್ಸನ್, ವೆಬ್‌ಸ್ಟರ್ ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಯುಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಬೈಬಲಿನ ಅಧಿಕೃತ ರೂಪ ಈ ಯುಗದಲ್ಲೆ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡಿದ್ದು (೧೬೧೧). ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಯುಗ.

೪೫. ಏಕಾಂತ ಭಾಷಣ Dramatic Monologue ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಮಾನೋಲಾಗ್ ಇದು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭೇದ. ಒಂದು ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನ ಮೈ ಲಾಸ್ಟ್ ಡಚೆಸ್, ದಿ ಬಿಷಪ್ ಆರ್ಡರ್ಸ್ ಹಿಸ್ ಟೂಂಬ್, ಆಂಡ್ರಿಯಾ ದೆಲ್ ಸಾರ್ಟೊ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಪರಿಪೂರ್ಣ ರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಒಂದೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರ, ಕವಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಸಂದಿಗ್ಧ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಕವನವನ್ನು 'ಹೇಳು'ತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರವು ಮತ್ತೊಬ್ಬನೊಂದಿಗೆ ಅಥವ ಹಲವಾರು ಮಂದಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಿಸಿದರೂ ಅವರು ಕವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಮಾತು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ಸೂಚನೆ ಏಕಾಂತ ಭಾಷಣ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅನುದ್ದೇಶಿತವಾಗಿ ಗುಣಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅಂತರಾತ್ಮವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದೊಂದಿಗೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಏಕಾಂತ ಭಾಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Robert Lang Baurn: The Poetry of experience. The Dramatic monologue in modern literary tradition (೧೯೫೭).

○

೪೬. ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನೌಚಿತ್ಯ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಭರತನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎಲ್ಲ ಆಲಂಕಾರಿಕರೂ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಔಚಿತ್ಯವು ಒಂದು ತತ್ವವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ.

ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನವು ರಸವನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಅಂಗ ಎಂದೂ ಅದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ತಂತ್ರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ ಅಥವ ಅಂಗಿ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಔಚಿತ್ಯ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಔಚಿತ್ಯವು ಒಂದು ಮಾನದಂಡ ಎಂದು ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ನಂಬಿಕೆ. ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ, ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗ, ಉಕ್ತಿ ಚಮತ್ಕಾರ, ಕಥಾವಸ್ತು,, ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕಾವ್ಯದ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಹಾಗಿಲ್ಲದ ಅಂಶಗಳು **ಅನೌಚಿತ್ಯ** ಎಂದಾಗುತ್ತವೆ. ರಸಾರ್ಣವ ಸುಧಾಕರವು "ಅನೌಚಿತ್ಯವು ಅಸತ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾದದ್ದು, ಅಯೋಗ್ಯತ್ವದಿಂದ ಉಂಟಾದದ್ದು ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ರಸವೋ ಭಾವವೋ ಅಚೇತನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಸತ್ಯತ್ವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನೀಚ ಮನುಷ್ಯರು ತಿರ್ಯಕ್ ಜಂತುಗಳು ಈ ಮೊದ ಲಾದವುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದರೆ ಅಯೋಗ್ಯತ್ವ ಒದಗುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. (ಅನುವಾದ - ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ)

ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು ತನ್ನ ಔಚಿತ್ಯ ವಿಚಾರ ಚರ್ಚೆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಯಾವ ಯಾವ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯವು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕುಪ್ಪುಸ್ವಾಮಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು "ರಸ, ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅನುಮಾನಗಳೂ, ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರ, ರೀತಿ ಮತ್ತು ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗಳೂ ಔಚಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಗುತ್ತವೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಔಚಿತ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಔಚಿತ್ಯ ತೀರ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದದ್ದು. ಅಲ್ಲದೆ ಔಚಿತ್ಯ ಯಾವುದೇ ಕಾವ್ಯದ ತೀರ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾದ ಅಗತ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ 'ಕೊಡುಗೆ' ಏನೂ ಲಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಕುಪ್ಪುಸ್ವಾಮಿಯವರಂತೆ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಅನಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಸಮರ್ಥನೀಯ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಿ: " 'ಕೆರೆಗೆ ಹಾರ'ದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೆ. ಪದ್ಯದ ಒಂದೊಂದು ಸಾಲಿನಲ್ಲೂ ಕ್ರಿಯೆಯ ಒಂದೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲೂ ಮಹಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇದೆ.''[೧] ''ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಅಥವ ಉಪಮೆಗೆ... ಕವನದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ... ಔಚಿತ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ... ಅಲ್ಲಿರಲು ಅರ್ಹತೆಯಿಲ್ಲ... ಅದು ಕವನದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿದೆಯೋ ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನೆ.''[೨]

---

೧. TNS ಸಮಾಲೋ.೯೮ ೨. HMC ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ೧೭

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ: ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಅಧ್ಯಾಯ ೨೫; ಡಾ.ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕನ್ನಡ ಔಚಿತ್ಯ ವಿಚಾರ ಚರ್ಚೆ; ಎಸ್. ಕುಪ್ಪುಸ್ವಾಮಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ: Highways Byways of Sanskrit Literary Criticism; ವಿ.ಎಸ್. ಭಟ್: ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ (ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ, ಸಂಪುಟ ೯, ಸಂಚಿಕೆ ೪).

೪೭. ಕಥಾ, ನಿರೂಪಣೆ Narrative ನೆರೇಟಿವ್, ಕಥನ ನೆರೇಟಿವ್ ಎಂಬ ಪದ ನಾಮಪದ ಮತ್ತು ಗುಣವಾಚಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯ 'ಹೇಳು' ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಪದದಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ನಿರೂಪಣೆ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ನೆರೇಟಿವ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ನಿರೂಪಣೆ ಒಂದು ಅಥವ ಹೆಚ್ಚು ಘಟನೆ ಅಥವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಎಂಬ ಪದವು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥನ, ಹಳೆಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ರೊಮಾನ್ಸ್, ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಓದುಗರಿಗೂ ಪಠ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವವನ ಅಂದರೆ ನಿರೂಪಕ ನೆರೇಟರ್‌ನ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ತನ್ನದೇ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ತಾನೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬಹುದು; ಓದುಗರ ಆತ್ಮೀಯ ಗೆಳೆಯನಂತೆ, ತಮಾಷೆ ಮಾಡುವ ಜೊತೆಗಾರನಂತೆ, ಇಲ್ಲವೆ ತಿರಸ್ಕಾರ ತುಂಬಿದ ಶತ್ರುವಿನಂತೆ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿದ ಪಾತ್ರವಾಗಬಹುದು; ಇಲ್ಲವೆ ಕಥೆ ಹೇಳಲು ಬರುವ ಪಾತ್ರ ಅಥವ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಬಹುದು. ನಿರೂಪಕನ ಈ ಗುಣಗಳಿಂದಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಸಂಮಿಶ್ರಿತ ಲಕ್ಷಣಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ತಿರುಳಿನ (ಕಂಟೆಂಟ್) ಅಂಶ- ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯವಾದ ಘಟನೆ, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವ, ಕೂಡಿಸುವ, ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಅಂಶ; ಇನ್ನೊಂದು ಲೇಖನ ತಂತ್ರದ ಅಂಶ-ಅಂದರೆ ಓದುಗರಿಗೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ಅಂಶ.

ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾ., ಶಾಸನದಲ್ಲಿ, ನಿರೂಪಣೆ ಕೇವಲ ಒಕ್ಕಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕೇವಲ ಹೇಳಬೇಕಾದದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಘೋಷಿಸುವುದಷ್ಟೆ (ಡಿಕ್ಲರೇಶನ್) ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕಾನೂನು ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ದಾಖಲಾತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ನಿರೂಪಕನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅದುಮಿಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯಾಣ ಅಥವ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದರ್ಶಿಯ ವರದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ದಾಖಲೆಗೊಳಿಸಲು ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ; ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ; ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರಕಾರನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಘಟನೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸೀಮಿತ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ವಿಶಾಲವಾದ ಅತಿಮಾನವನ ವಿನ್ಯಾಸ - ಈ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. "ನಾಟಕವು ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂದರೆ (ಕವಿಗೆ) ಮಧ್ಯೆ ತಲೆ ಹಾಕುವುದಕ್ಕೆ ಅಪ್ಪಣೆ ಇಲ್ಲ. ಈ

ನಿಷೇಧವು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿಯೂ ವಿಕಲ್ಪವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದು, ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು, ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗುತ್ತದೆ."[1] ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಉದಾ. ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್, ಫಾಕ್ನರ್, ಜೋಸೆಫ್ ಕಾನ್ರಾಡ್ "ವಕ್ರೀಭವನಗೊಂಡ ಅನುಭವದ ಚಿತ್ರ" ನೀಡಲು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಓದುಗರು ಪಠ್ಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೇ, ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲಿರಬೇಕೆಂದು ಈ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಣೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಸರಳೀಕೃತ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಮಾಧವ ಕರುಣಾವಿಲಾಸ ಮತ್ತು ಇಂದಿರೆ; ಹಾಗೂ ಹಳದಿ ಮೀನು ಮತ್ತು ಶಿಕಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿ. ಕೃತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕೃತಿಯ "ಅರ್ಥ"ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಸೂಕ್ತರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಿರೂಪಣೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಕೃತಿಯ ರಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭದ ಅರಿವಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

---

೧. ARK ಘಾಮಲೇ ೨೪೬. ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Wayne C. Booths: "The Rhetoric of Fiction (೧೯೬೧); Robert Scholes and Robert Kellogg: "The Nature of Narrative" (೧೯೬೬)

೪೮. ಕಥನ ಕವನ Ballad ಬ್ಯಾಲಡ್

ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಬ್ಯಾಲಡ್ ಎಂಬ ಪದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ೧. ರಾಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಪದಗಳ ಜೋಡಣೆ - ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಪಯುಕ್ತವಾದ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥ ಇದು. ೨. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಮತ್ತು ಸ್ಕಾಟ್ಲೆಂಡಿನ ಜಾನಪದ ಕಥನ ಕವನಗಳು, ವಿಶ್ವದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಯ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗುವಂಥವು. ೩. ೧೮ನೆ ಶ.ದ ಈಚೆಗೆ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ಅರ್ಥ. ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ರಾಗಕ್ಕೆ ಸಂಯೋಜಿಸಿದ ಒಂದು ಡಾಗೆರಲ್ ಕವನ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬ್ಯಾಲಡ್ ಅನ್ನು ಕೆಲವರು **ಲಾವಣಿ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ **ಕಥನ ಕವನ** ಎಂಬ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ.

ಕಥನ ಕವನಗಳನ್ನು **ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥನ ಕವನ** (ಟ್ರೆಡಿಶನಲ್ ಬ್ಯಾಲಡ್) ಮತ್ತು **ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಥನ ಕವನ** (ಲಿಟರರಿ ಬ್ಯಾಲಡ್) ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥನ ಕವನಗಳನ್ನು **ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಬ್ಯಾಲಡ್, ಫೋಕ್ ಬ್ಯಾಲಡ್ ಜಾನಪದ ಕಥನ ಕವನ** ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಜಾನಪದ ಕಥನ ಕವನಗಳು ಬಾಯಿಮಾತಿನ (ಹಾಡಿನ) ಮೂಲಕವೇ ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸಾಗಿಬರುವಂಥವು. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನೊ, ಕಥೆಯನ್ನೊ ಇವು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ. ಬಹುಶಃ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದರೂ ಈ ಗೀತೆಗಳು ಜನರ ಸ್ವತ್ತಾಗುತ್ತ ನಡೆದಂತೆ ಕರ್ತೃ ಅನಾಮಧೇಯನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿ ಹಾಡುಗಾರನೂ ಹಾಡುವ ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಹಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಒಂದೇ ಜಾನಪದ ಕಥನ ಕವನ ಅನೇಕ ಭಿನ್ನ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ರಚನೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣ ಹೊಂದಿದ್ದು, 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ'ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಜಾನಪದ ಕಥನ ಕವನದ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆ ಯಾವುದೇ

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿಲ್ಲದೆ, ನೇರವಾಗಿ, ಸರಳವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಿರೂಪಿತವಾಗುವ ಘಟನೆ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಅರ್ಥ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಮುಖವೇ ಹೊರತು, 'ಕರ್ತೃ'ವಿನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಗಾಗಲೀ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಕ್ಕಾಗಲೀ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥೆ ನಾಟಕೀ ಯವಾಗಿ ಶಿಖರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ಚುರುಕಾದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಮೂಲಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಕೇವಲ ನೇರವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಇಡೀ ಕವನ ನಿರೂಪಿತವಾಗು ವುದೂ ಉಂಟು. ಜಾನಪದ ಕಥನ ಕವನಗಳು ಸರಳವಾದ ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಲಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಂಸಾರಿಕ ಚಿತ್ರಣ, ಪ್ರೇಮ ಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಯುವುದು, ಕೊಲೆ, ನಿಷ್ಠೆ, ಒಗಟು ಗಳು, ಕಾನೂನು ಮೀರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಪ್ರಯಾಣ, ಸಾಗರಯಾನ, ಯುದ್ಧ, ಹಾಸ್ಯ, ಕಿನ್ನರ ಲೋಕ, ಮಾಯೆ, ದೈತ್ಯಪ್ರೇಮಿ, ಅತಿಮಾನುಷತೆ, ತ್ಯಾಗ, ಬಲಿದಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ವೈವಿಧ್ಯದ ವಸ್ತು ಗಳನ್ನು ಜಾಪದ ಕಥನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣ ಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ಜಾನಪದ ಕಥನ ಕವನಗಳು ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ: ಸಿದ್ಧ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು - "ಬೆತ್ತಲೆ ಕುಮರಿ", "blood red wine" ಇತ್ಯಾದಿ; ಪಲ್ಲವಿಗಳು; ರಿಫ್ರೈನ್ ಇಂಕ್ರಿಮೆಂಟಲ್ ಪುನರುಕ್ತಿ ಅಧಿಕರಣ ಅಂದರೆ ಕವನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸ್ಟಾಂಜಾ ಅಥವ ಸಾಲು ಪುನರುಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿ ಪುನರುಕ್ತಿಯಲ್ಲೂ ಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ಹೊಸ ಅಂಶವೊಂದರ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

೧೮ನೆಯ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಬ್ಯಾಲಡ್‌ಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅನೇಕ ಜನ ಸಂಗ್ರಾಹಕರು ಬ್ಯಾಲಡ್‌ಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣವೂ, ಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಆದದ್ದು ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಜೆ. ಚೈಲ್ಡ್ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಐದು ಸಂಪುಟಗಳ ದಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಂಡ್ ಸ್ಕಾಟಿಶ್ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಬ್ಯಾಲಡ್ಸ್ (೧೮೮೨-೯೮). ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳು ಜಾನಪದ ಕಲೆಯ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಕಾಲದ, ಸ್ಮಾರಕಗಳೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಬ್ಯಾಲಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿ ಅದೇ ಮಾದರಿಯ ಕವನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. **ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಥನ ಕವನ** (ಲಿಟರರಿ ಬ್ಯಾಲಡ್) ಶಿಷ್ಟ ಕವಿಯೊಬ್ಬನಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾ ಯಿಕ ಕಥನ ಕವನದ ರೂಪ ಮತ್ತು ಸತ್ವದ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಅನುಕರಣೆ. ೧೯ನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಚಿತವಾದವು. ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ರೈಮ್ ಆಫ್ ದಿ ಏನ್‌ಶಂಟ್ ಮ್ಯಾರಿನರ್ ಮತ್ತು ಕೀಟ್ಸ್‌ನ ಲಬೆಲ್ ಡೇಮ್ ಸಾನ್ಸ್ ಮರ್ಸಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಉದಾಹರಣೆ ಗಳು. ಬ್ರಾಡ್ ಸೈಡ್ (ವಿಶಾಲವಾದ ಹಾಳೆ) ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರ ಬ್ಯಾಲಡ್ ಎಂಬ ಪದದ ಮೂರನೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾದನಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲ ಹಾಳೆಯ ಮೇಲೆ ಒಂದೇ ಕಡೆಗೆ ಮುದ್ರಿತವಾದ ಬ್ಯಾಲಡ್‌ಗಳನ್ನು ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಮಾರು ತ್ತಿದ್ದರು. ತನ್ನ ಮಾರಾಟದ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಗಿರಾಕಿ ಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಮಾರುವಾತ ಈ ಕವನ ಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಇವು ಕೊಲೆ, ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆಗಳಂತಹ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತ, ಹಾಸ್ಯ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆ, ಅಶ್ಲೀಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಜನಪ್ರಿಯ ರಾಗದ ಹಾಡುಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Gordon H. Gerould: The Ballad of Tradition (೧೯೩೨) M.J.C. Hodgart: The Ballads (೧೯೬೨); V.de Sola Pinto and A.E. Rodway: The Common Muse (೧೯೫೦); D.C. Fowler: A Literary History of Popular Ballad (೧೯೬೮); ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ: ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳು (೧೯೭೧)

೪೯. ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ Plot ಪ್ಲಾಟ್ (ಕಥಾ) ಸಂವಿಧಾನ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ಲಾಟ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲಾಟ್ ವಿಮರ್ಶಕರ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಲೇಖಕರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಟ್ಟದ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಸಂವಿಧಾನದ ಯಾವುದೇ ವಿವರಣೆ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತುಕೊಂಡೇ ಇರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂವಿಧಾನ ವನ್ನು ತೀರ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿಯೋ ಅಥವ ಕೃತಿಯ ಸಾರಾಂಶ ಎಂದೋ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ: ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಸಕಾರಣವಾಗಿ ಒಳಪಡಿಸಿ ರಚಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿನ್ಯಾಸ - ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ. ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬುದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಮತ್ತು ಭೌತಿಕ ಎರಡೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ತನೆ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಂಶವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಹೆನ್ರಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಹೇಳು ವಂತೆ ಪಾತ್ರ ಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವಂಥದು, ಕ್ರಿಯೆ ಅಥವ ಘಟನೆ ಪಾತ್ರದ ಚಿತ್ರಣವೇ ಆಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಪಾತ್ರ ಸಂವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದಾಗಲೀ, ಯಾವುದು ಮೊದಲು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಲೀ ಅನುಪಯುಕ್ತ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದ ಈ ವಿವರಣೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ ದತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದರೆ 'ಕಾಲ'ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ. ಮೊದಲು ಏನಾಯಿತು, ಆಮೇಲೆ ಏನಾಯಿತು ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಕಥೆಗೂ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಇ.ಎಂ. ಫಾರ್ಸ್ಟರ್ ಬಹಳ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಘಟನೆಗಳ ಕಾಲಕ್ರಮವು ನಿರೂಪಣೆ ಕಥೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಕಾಲಕ್ರಮದೊಡನೆ 'ಕಾರಣ'ವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಕಥಾಸಂವಿಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಏನಾದ ಮೇಲೆ ಏನಾಯಿತು ಎಂಬುದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಏನಾದ ಮೇಲೆ ಏನು 'ಏಕೆ' ಆಯಿತು ಎಂಬುದು ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ. ಕಾಲ, ಕಾರಣ ಎಂಬ ಅಂಶಗಳು ಮೂರನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶದತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಪ್ರಪಂಚದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬ, ವೈಚಾರಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಯಾವುದೇ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ನಂಬಿಕೆಗೇ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ನಂಬಿಕೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಕೃತಿಯ ಸಂವಿಧಾನ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳು ವಾಗ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಬದುಕು ಚಲನಶೀಲ ವಾಗಿಯೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿಯೇ, ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ, ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ, ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ 'ಘರ್ಷಣೆ' ಇಲ್ಲದೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಘರ್ಷಣೆಯೂ ಸಂವಿಧಾನದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗ ಲೇಖಕ 'ಆಶ್ಚರ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಕುತೂಹಲ ತುಂಬಿದ ನಿರೀಕ್ಷೆ'ಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಥವ ಓದುಗನಲ್ಲಿ, 'ಸಹಜ' ವಾಗಿ ಮತ್ತು 'ನಂಬುವಂತೆ', ಮುಟ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಬಹುತೇಕ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದರೂ, ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ - ಉದಾ., ವಿಚಾರ ಮಂಡನೆಗೆ ಬಳಸುವ ಪ್ರಬಂಧ - ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ.

ಪ್ಲಾಟ್ ಕುರಿತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೆಲವು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಆರು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಆತ ಮೊದಲ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಸಂವಿಧಾನವೆಂಬುದು ಕೃತಿಯ ಇತರ ಅಂಗಗಳು ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಲನಾತ್ಮಕ ಪೂರ್ಣತೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ; ಲೇಖಕನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಆಯ್ಕೆಗಳ ಶೋಧನೆಯ ಕೇಂದ್ರ; ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು (ಪುಸ್ತಕ ಅಥವ ರಂಗಭೂಮಿ) ಮತ್ತು ವಿಧಾನವನ್ನು (ನಾಟಕ ಅಥವ ಭಾವಗೀತೆ) ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಸಮಂಜಸತೆಯ ಇತರ ಅಗತ್ಯ ತತ್ವಗಳನ್ನೂ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಅಂದರೆ ಅವನ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಆಕಾರ' ಇರಬೇಕು (ಉದಾ., ನಾಯಕನ ಬದುಕಿನ ಏರು ಮತ್ತು ಇಳಿತ); ಸಂವಿಧಾನದ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು (ವ್ಯವಸ್ಥೆ); ಆಕಾರ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು 'ಗಾತ್ರ' (ಕಾಲಾವಧಿ) ಇರಬೇಕು; ಕ್ರಿಯೆಗೆ 'ಪ್ರತಿನಿಧಿ'ಗಳು ಮತ್ತು 'ಸಮಾಜ' ಬೇಕು; ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅನುಗುಣವಾದ, ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಇತರ ಅಂಗಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ ಬೇಕು. ಆಂತರಿಕವಾಗಿ ನಾಯಕನ ಬದುಕಿನ 'ಶಿಖರ' ಸ್ಥಿತಿಯವರೆಗೆ ಬೆಳೆಯುವ, ಬಾಹ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ 'ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ' ಇರಬೇಕು; ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು, ಅಂದರೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅಂದರೆ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನವು, ಬರೆಯುವನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, "ಆಯ್ಕೆಯ ತರ್ಕ"ದಿಂದ ಮೂಡಿ ಬರುವಂಥದ್ದು.

ಇನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ, ಕಥಾಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಮುಖ್ಯಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು **ಪ್ರೊಟಾಗನಿಸ್ಟ್** ಅಥವ **ಹೀರೋ** ನಾಯಕ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. (ವಿವರಗಳಿಗೆ 'ನಾಯಕ' ಉಲ್ಲೇಖ ನೋಡಿ.) ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯನ್ನು **ಪ್ರತಿ ನಾಯಕ** (ಆಂಟಾಗೊನಿಸ್ಟ್) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ **ಸಂಘರ್ಷ** (ಕಾನ್‌ಫ್ಲಿಕ್ಟ್) ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಂಘರ್ಷ ಬಹುತೇಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂಥದು. ಇದು ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಇತರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ; ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಗುರಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳ ನಡುವೆ; ಅಥವ ನಾಯಕನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ವಿರುದ್ಧ ಆಸೆ-ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಕೂಡ ಇರುವಂಥ ಸಂಘರ್ಷವಾಗಿರಬಹುದು. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಮುಂದುವರೆದಂತೆ, ಓದುಗ ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ, ಮುಂದೇನು ಘಟಿಸಬಹುದೆಂಬ ಕಾತುರ ತುಂಬಿದ ನಿರೀಕ್ಷೆ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವರ ಸಹಾನುಭೂತಿಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳ ಭವಿಷ್ಯ ಕುರಿತಂತೆ, ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು **ಕುತೂಹಲ** (ಸಸ್ಪೆನ್ಸ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಘಟಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೆ **ಆಶ್ಚರ್ಯ** (ಸರ್‌ಪ್ರೈಸ್) ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಯಶಸ್ವೀ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಕುತೂಹಲ ಮತ್ತು ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯ ನಿಜವಾಗಿ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಆಗಿರದಿದ್ದರೆ, ಅಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಘಟನೆಗೆ ತಕ್ಕ ಸಿದ್ಧತೆ ಇದ್ದೂ, ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹರಿದಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಎಲ್ಲ ಸಹಾಯಕ ಅಂಗಗಳು ಅಥವ **ಘಟನೆಗಳು** (ಇನ್‌ಸಿಡೆಂಟ್ಸ್) ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಂಡಿದ್ದು ಯಾವುದೂ ವ್ಯರ್ಥವಲ್ಲದಾಗಿದ್ದು ಉದ್ದೇಶಿತ

ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಲು ನೆರವಾಗುವಂತಿದ್ದಾಗ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ **ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ** (ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಆಕ್ಷನ್) ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಂತರ **ಸಮಾನಾಂತರ ಸಂವಿಧಾನ** (ಸಬ್-ಪ್ಲಾಟ್)ಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅಂದರೆ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಗೆ ಸಮಾಸಾಂತರವಾದ, ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಪೂರ್ಣವೂ ಆಸಕ್ತಿ ಕೆರಳಿಸುವಂಥದೂ ಆದ ಉಪ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಕೃತಿಯ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ ಒಳಗೊಂಡಿರಬಹುದು. ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಕೊಂಡರೆ ಸಮಾನಾಂತರ ಉಪಕಥೆ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೂ ಕಾರಣ ವಾಗಬಹುದು. ಉಪಕಥಾಸಂವಿಧಾನ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದಾಗಿದ್ದು, 'ಅರ್ಥ'ದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಬಹುದು ಉದಾ., ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್ ನಾಟಕದ ಗ್ಲೌಸ್ಟರ್ ಕಥೆ.

ಸುಸಂಗತ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಆದಿ ಅಥವ ಆರಂಭ ಕ್ರಿಯೆಯ ಆರಂಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಏನೋ ಆಗಬೇಕು ಎಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯ- ಹಿಂದೆ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಮುಂದೆ ಇನ್ನೂ ಏನೋ ಆಗುವುದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತ್ಯ ಹಿಂದೆ ಆಗಿರುವುದೆಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಿಯೆಯ ನಿಲುಗಡೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಇನ್ನೇನೂ ಆಗುವುದು ಉಳಿದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತೃಪ್ತಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆರಂಭ, ಕಥೆಯ ಮೊದಲಿನ ಘಟನೆಯಿಂದಲೇ ಆಗಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಅಥವ ಶಿಖರ ದೃಶ್ಯದ ಸಮೀಪದಿಂದಲೂ ಆಗಬಹುದು. ಹಾಗಾದಾಗ **ಪರಿಚಯಯುಕ್ತಿ** (ಎಕ್ಸ್‌ಪೊಸಿಶನ್) **ಹಿನ್ನೋಟ** (ಫ್ಲಾಶ್‌ಬ್ಯಾಕ್)ದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕೃತಿಕಾರ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ರೋಮಿಯೊ ಅಂಡ್ ಜ್ಯೂಲಿಯೆಟ್ ಬೀದಿ ಜಗಳದಿಂದ, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಭೂತದ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಇತ್ಯಾದಿ. ಬಹಳ ಜಾಣತನದಿಂದ ಮತ್ತು ಮಿತವ್ಯಯದಿಂದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಿ.ಎಸ್. ಸದಾಶಿವ "ಕಥೆಯ ಶಿಖರದ ಹತ್ತಿರವೇ ಆರಂಭಮಾಡಿ ಅವರ ಹಳೆಯ ಹೊಸ ಪದರುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೆದಕುತ್ತ ಕೆದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಮುಕ್ತಾಯ"[೧] ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಗಳು ಹಿನ್ನೋಟದ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನೆನಪು ಅಥವ ಕನಸು ಅಥವ ಇತರ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಬಿಚ್ಚು ಮನಸ್ಸಿನ ಮಾತುಕತೆ ಎಂಬ ಸಮರ್ಥನೆಗಳೊಡನೆ, ಕಥೆಯ ನಡು ನಡುವೆ ದೃಶ್ಯಗಳು ಅಥವ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಬಂದು ಹಿಂದೆ ನಡೆದದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಭೂತ ಕಾಲದ ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ನನ ವೈಲ್ಡ್ ಸ್ಟ್ರಾಬೇರಿಸ್ ಹಿನ್ನೋಟವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಚಲನಚಿತ್ರ.

ಗಸ್ಟೇವ್ ಫ್ರೆಟಾಗ್ ಎಂಬ ಜರ್ಮನ್ ವಿಮರ್ಶಕ ಐದು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕದ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಪಿರಮಿಡ್ಡಿನ ರಚನೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿ **ಏರುಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ** (ರೈಸಿಂಗ್ ಆಕ್ಷನ್), **ಶಿಖರ** (ಕ್ಲೈಮಾಕ್ಸ್), ಮತ್ತು **ಇಳಿಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ** (ಫಾಲಿಂಗ್ ಆಕ್ಷನ್) ಎಂಬ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಬಳಸಿದ ಅನೇಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ತಂದೆಯ ಭೂತ

ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ತಮ್ಮ ಕ್ಲಾಡಿಯಸ್‌ನಿಂದ ಕೊಲೆಯಾದ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಏರುಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ **ತೊಡಕು** (ಕಾಂಪ್ಲಿಕೇಶನ್) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಆಡಿಸುವ ನಾಟಕದಿಂದ ಕ್ಲಾಡಿಯಸ್‌ನ ಅಪರಾಧಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ ದೊರೆತಾಗ ಏರುಮುಖಕ್ರಿಯೆ **ಶಿಖರ** (ಕ್ಲೈಮ್ಯಾಕ್ಸ್)ವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಕ್ಲಾಡಿಯಸ್ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದರಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ವಿಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕಥೆಯ **ತಿರುವು** (ಕ್ರೈಸಿಸ್). ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನದು **ಇಳಿಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ**. ಇದು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಮತ್ತು ಇತರರ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು **ದುರಂತ** (ಕೆಟಾಸ್ಟ್ರಫಿ). ಈ ಪದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಪಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯ **ದಿನೂಮಾ** ಅಂದರೆ **ಪರಿಹಾರ** ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಅಂದರೆ ಕೊನೆ ಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಯಶಸ್ಸು ಅಥವ ವಿಫಲತೆ ಯಲ್ಲಿ, ರಹಸ್ಯಗಳು ಬಯಲಾಗುವುದರಲ್ಲಿ, ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆ ದೂರಾಗುವುದರಲ್ಲಿ, ಕ್ರಿಯೆ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಹಾರವು **ಶೀಘ್ರ ಸ್ಥಿತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ** (**ರಿವರ್ಸಲ್ ಅಥವ ಪೆರಿಪೆಟಿ**) (ನಾಯಕನ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ)ವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಶೀಘ್ರವಾದ ಸ್ಥಿತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು **ಡಿಸ್ಕವರಿ** ಅಥವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವಂತೆ **ಅನಗ್ನಾರ್ಸಿಸ್ - ಸತ್ಯದ ಅನಾವರಣ** ಅಂದರೆ ನಾಯಕನಿಗೆ ಅದುವರೆಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಸತ್ಯ ತಿಳಿದು ಬರುವಂಥದು. ಒಥೆಲೋ ಆಯಗೊನ ಮೋಸವನ್ನು ಅರಿತು, ಸತ್ಯದ ಅನಾವರಣವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಕಥಾಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡ ಬಹುದು. ಕಲ್ಪಕತೆ (ಫಿಕ್ಷನ್)ಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಅಗತ್ಯವಾದ 'ವ್ಯವಸ್ಥೆ' ಸಂವಿಧಾನ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಶಿಕಾಗೋ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಾತ್ರ ಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಅಂಶ ಎಂದು ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ರಷಿಯದ ಫಾರ್ಮಲಿಸ್ಟ್ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಪ್ಲಾಟ್ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆಂದ್ರೆ ಗೈಡ್ "ಶುದ್ಧ ಕಾದಂಬರಿ"ಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ; ವರ್ಜೀನಿಯ ವೂಲ್ಫ್ "ಬದುಕು ಹೀಗಿರುತ್ತ ದೆಯೆ?" ಎಂಬ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎತ್ತಿ; ಮ್ಯಾಟರ್‌ಲಿಂಕ್ "ಆತ್ಮ" ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ; ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್ ಬರ್ಗ್ "ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಆದರೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ" ಘಟನೆ ಗಳನ್ನು "ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ" ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲಾಟ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ **ಮಾನುಷ ಸಂವಿಧಾನ** (ಹ್ಯೂಮನ್ ಪ್ಲಾಟ್) ಮತ್ತು **ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂವಿಧಾನ** (ವರ್ಬಲ್ ಪ್ಲಾಟ್) ಎಂದು ವಿಗಂಡಿಸುವ ಧೋರಣೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇತರ ಕಥೆಗಳಲ್ಲೂ ಮಾಧ್ಯಮ ಗಳಲ್ಲೂ "ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ರೂಪ" ಎಂದು ಇದುವರೆಗೆ ಒಪ್ಪಿದ್ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ನಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. "ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ"ದ ಬಯಕೆ, ಅಂತರ್ಮುಖತೆ, ಸರ್‌ರಿಯಲಿಸಂ- ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಚಳವಳಿಗಳಿಂದ ಒಂದು ಅಂಶ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾಗಿದೆ; ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಅವನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದು ಹೋಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಖಾಸಗಿ ಪ್ರಪಂಚ. ಅದರೊಳಕ್ಕೆ ಇತರರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ನೀಡಬೇಕೇ, ಅಥವ ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಲೆಗಾರನ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಕಥಾಸಂವಿಧಾನವನ್ನೆ ಆಗಲಿ,

ಅಥವ "ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ರೂಪ"ವನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ತಪ್ಪು ಎಂಬುದೂ ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇಂಥ ನಿರಾಕರಣೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧದ ದಂಗೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ; ವಿಚಾರವಾದಿಗೆ - ಜಗತ್ತಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು 'ಬುದ್ಧಿ'ಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅರಿಯಬಹುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸು ವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ; ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕ ನಿಗೆ - ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ವಿಫಲಗೊಂಡು, ತನ್ನದಾಗಿದ್ದ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲೂ ಅಸಮರ್ಥವಾದ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಪಹನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಅದರಿಂದ ಎಂದಷ್ಟು ಹೇಳಬಹುದು.

GGR. ಸಕಮೊ ೮೧

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Aristotle: Poetics; E.M. Forster: "Aspects of the Novel" (೧೯೨೭); R.S. Crane: "The Concept of plot and the plot of Tom Jones" (ಪ್ರ) "Critics and Criticism (೧೯೫೨) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ; Elder Olson: Tragedy and the theory of Drama (೧೯೬೬); Robert Scholes and Robert Keilog: "The Nature of Narrative" (೧೯೬೬); G. Freytag: "Technique of the Drama", Tr. E.J. Mac Ewan (೧೯೦೩): Morris Roberts (Ed): The Art of Fiction and other Essays by Henry James" (೧೯೪೮).

೫೦. ಕನ್ಸೀಟ್ Conceit ಈ ಪದದ ಮೂಲ ಅರ್ಥ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಥವ ಪ್ರತಿಮೆ ಎಂದಿತ್ತು. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರದ ಹೆಸರಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು. ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಇದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಭಾವಗೀತೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ಸೀಟ್‌ಗೆ ನಿಂದಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥಗಳು ಬಂದವು. ಈಗ, ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ಸೀಟ್ 'ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವಸ್ತುಗಳ ಯುಕ್ತತೆ'ಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತು. ತೋರಿಕೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳ ಅಥವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದು; ಮತ್ತು ಈ ಸಾಮ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದು ಕನ್ಸೀಟ್‌ನ ಲಕ್ಷಣ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ಸೀಟ್ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ, 'ಪರಿಕರ್ಮ ಕೌಶಲ' ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ ಓದುಗರನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ಸೀಟ್ ಕೇವಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ಕೂಡ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾಣುವ, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮನಸ್ಸಿನ ಕ್ರಿಯೆ ಯನ್ನೂ ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ಸೀಟ್ ಎಂಬುದು ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್, ಹೈಪರ್‌ಬೋಲ್ ಅಥವ ಮೆಟಫರ್‌ನ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಕನ್ಸೀಟ್ ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು:

ಪೆಟ್ರಾರ್ಕನ್ ಕನ್ಸೀಟ್ ಇಟಲಿಯ ಪೆಟ್ರಾರ್ಕ್ (೧೩೦೪-೧೩೭೪) ತನ್ನ ಪ್ರೇಮ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸುಂದರಿಯೂ ಕಠಿಣಳೂ ಆದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಲಿಸಲು ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ, ಆದರ್ಶೀಕೃತ ಅಲಂಕಾರ ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ. ಪೆಟ್ರಾರ್ಕ್ ಪ್ರಿಯೆಯನ್ನು ರತ್ನ, ವಜ್ರ, ವೈಢೂರ್ಯಗಳಿಗೆ, ಸುಂದರ ಪ್ರಾಣಿಪಕ್ಷಿಗಳಿಗೆ, ಹೂ-ಮರ ಗಿಡಗಳಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ. ಅವನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದು ನವೀನವಾಗಿಯೆ ಇತ್ತು. ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಕವಿಗಳು ಈ ಕನ್ಸೀಟ್‌ಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಎನ್ನುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಅನುಕರಿಸಿದರು.

ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಕನ್ಸೀಟ್ ಜಾನ್‌ಡನ್ (೧೫೭೨-೧೬೩೧) ಮತ್ತು ಅವನ ಗುಂಪಿನ ಕವಿಗಳು ಬಳಸಿದ ಕನ್ಸೀಟ್‌ಗಳು. ಇವರು ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಗಾಗಿ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಪುರಾಣ, ಖಗೋಳ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಚರಿತ್ರೆ, ವಾಣಿಜ್ಯ, ಭೂಗೋಳ, ಲೋಹಶಾಸ್ತ್ರ, ರಸವಿದ್ಯೆ, ಗಣಿತ ಇಂತಹ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಚಲಿತ ಜ್ಞಾನದ ಎಲ್ಲ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. "ಅಸಮಾನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ, ವಿರುದ್ಧ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂತೆ ತೋರುವ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು.... ವಿಜಾತೀಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬಲವಂತವಾಗಿ ಒಂದು ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಗುಮಾಡುವುದು" ಎಂದು ಜಾನ್ಸನ್ ಈ ಕನ್ಸೀಟ್‌ಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಕನ್ಸೀಟ್ ಅನ್ನು ವಿಸ್ತೃತ ಉಪಮೆ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. ಡನ್ ತನ್ನ ಎ ವ್ಯಾಲಿಡಿಕ್ಷನ್ ಫರ್‌ಬಿಡಿಂಗ್ ಮೌರ್ನಿಂಗ್ ಕವನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯ ಆತ್ಮಗಳ, ದೇಹದೂರವಿದ್ದರೂ ಆತ್ಮಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರುವ, ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಕೈವಾರ (compass) ದ ಹೋಲಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ದಿ ಫ್ಲೀ ಕವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಕಚ್ಚುವ ಸೊಳ್ಳೆಯು ಹೆಣ್ಣಿನ ನಾಚಿಕೆಯನ್ನು ತೊಲಗಿಸಲು ಮಾಡುವ ವಾದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆ ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವಾದದ್ದು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬೆಳೆದಂತೆ ಕನ್ಸೀಟ್ ತನ್ನ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ನವ್ಯ ಕವಿಗಳು 'ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ', 'ಓದುಗನಿಗೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ' ಇಂಥವುಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ಮತ್ತೆ ಕನ್ಸೀಟ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಯಿತು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಸೂರ್ಯನನ್ನು ಜಾಡಮಾಲಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವ ಈ ಉದಾ., ನೋಡಿ:

ಮುಂಜಾನೆ
ನಾವು ನೀವೇಳುವ ಮೊದಲೇ ಎದ್ದು
ಕೋಟಿ ಕಡ್ಡಿಗಳ ಕಸಬರಿಕೆ ಹಿಡಿದು
ಆಕಾಶದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಾದಿ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ
ಮಂಜು ಧೂಳನ್ನು ಗುಡಿಸಿ
ಬೆಳಕು ನೀರನ್ನು ಸಿಂಪಡಿಸಿ-
ಇದೊ, ಜಬರ್ದಾಗಿ ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ ಜಗಿಯುತ್ತಾ
ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ ನೋಡಿ
ಜಾಡಮಾಲಿ

- ಶಾ. ಬಾಲುರಾವ್: 'ಸೂರ್ಯ ಇವನೊಬ್ಬನೇ'-೧೬

ಎಲಿಯಟ್‌ನಂತಹ ನವ್ಯಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕನ್ಸೀಟ್ ಓದುಗನ ಮಾನಸಿಕ ಚುರುಕುತನ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತಟ್ಟುವಂಥದಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ಸೀಟ್‌ನ ಯಶಸ್ಸು ಅತಿಶಯತೆಯ ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕವಿಯ ಜಾಣತನಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆ ಮತ್ತು ತೀರ್ಮಾನ ಶಕ್ತಿಗಳ ಅತ್ಯಂತ ನಿಖರ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ವಿಟ್, ಪ್ರೊಮರ್ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: M. Parz: Studies Seventeenth Century Imagery (೧೯೬೪); K.K. Ruthven: The Conceit (೧೯೬೯); R. Tuve: Elizabethan and Metaphysical Imagery (೧೯೬೧); L.C. John: The Elizabethan Sonnet Sequences: Stdies in Conventional Conceits (೧೯೩೮).

೫೧. ಕರುಣ Pathos ಪ್ಯಾಥೊಸ್ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾಥೋಸ್ ಮನೋರಾಗಗಳನ್ನು ಅಥವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಆಳವಾದ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದವಾಗಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಓದುಗ ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಸಹಾನುಭೂತಿಯುಕ್ತ ಕರುಣೆ, ಮೃದುತ್ವ, ದುಃಖದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುವ ಕೃತಿಯ ಯಾವುದೇ ಭಾಗ ಅಥವ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ಯಾಥೋಸ್‌ನ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಹದ ಮೀರಿದರೆ

ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಾಲಿಟಿಯಾಗುವ ಅಪಾಯ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ. ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಯುಗದ ಲೇಖಕರು, ಹಿಂದಿ ಸಿನೆಮಗಳು, ಪ್ಯಾಥೋಸ್‌ನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮ ಓದುಗರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಹನೆಗೆ ಮೀರಿದ್ದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ಯಾಥೋಸ್ ದುಃಖದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕರುಣದ ಭಾವವನ್ನು ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದ ಅನುಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲಿಯರ್ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರ್ಡೇಲಿಯಳನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡಿದಾಗ (V-7-50) ಬರುವ,

"Pray do not mock me,
I am a Very Foolish Fond Old man"

ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಭಾಗ, ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಮೈಕೆಲ್ ಕವನದ ಕೊನೆಯ ಸಾಲುಗಳು, ಇವನ್ನು ಪ್ಯಾಥೋಸ್‌ನ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

೫೨. ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂತರ Aesthetic Distance ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಡಿಸ್ಟೆನ್ಸ್: ಇದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದ (ಕನ್ವೆನ್‌ಶನ್) ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗುವ ಕಲೆಗೂ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದರೂ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೈಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದಾಗ ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೈಯನ್ನೇ ಕತ್ತರಿಸಿ ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದರೆ (ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯಾದ ಕಲಾವಿದ ಡ್ಯುರಾಂಟ್ ೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ) ಅದು 'ಕಲೆ'ಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವರ್ಣಗಳು, ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್, ಚೌಕಟ್ಟು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಛಂದೋರೂಪಗಳು, ಅನುಸೂಚನೆಗಳು, ಮುಂತಾದವು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಾಗಿ, ಚೌಕಟ್ಟು ಚಿತ್ರವನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವಂತೆಯೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಿಂದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಲು ಸಹಾಯಕ ವಾಗುತ್ತವೆ.

ಓದುಗರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೊಡನೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿರುವ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಗುಣವನ್ನು ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಲೇಖಕರ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನೂ ಇದು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ನಡುವೆ ಗೊಂದಲ ಉಂಟಾಗದಂತಿರಲು ಓದುಗ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಕಲಾಕಾರ ಮತ್ತು ಲೇಖಕರಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ತಲ್ಲೀನರಾಗದಂತಿರುವ ಗುಣವನ್ನು 'ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂತರ' ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

೫೩. ಕಲೆ ಆರ್ಟ್ Art ಕಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ, ಕಲೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಕಲೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆ ಎಂದರೇನು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯಾರೊಬ್ಬರು ನೀಡುವ ವಿವರಣೆಯೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಯಾವುದು ಅಲ್ಲ, ಏನು ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದರೂ ಕಲೆ ಯಾವುದು, ಏನು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಒಮ್ಮತ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಕಲೆ ಬದುಕು ಅಲ್ಲ; ಕಲೆ ಕಸುಬು ಅಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಮನರಂಜನೆಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ

ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಒಮ್ಮತವಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವುಗಳ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ನಡುವಿನ ಗಡಿ ರೇಖೆ ತುಂಬ ತೆಳುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕಬಾರಿ ಕಲೆ ಅಲ್ಲದ್ದು ಕಲೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

'ಒಳ್ಳೆಯದು' ಅಥವ ಗುಡ್ ಎಂಬ ಪದದ ಹಾಗೆ ಕಲೆ ಪದ ಕೂಡ ಬಿನ್ನವಾದ ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಿಸಲು ಆಗದ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಶ್ಲಾಘನೆಯ ಪದವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಶಂಸಾರ್ಹ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮೂಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಕಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮೂಡುವುದು, ಬಹುಶಃ, ಈ ಶ್ಲಾಘನೆಯ ಅರ್ಥ 'ಕಲೆ'ಗೆ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಶ್ಲಾಘನೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಹೊಗಳಿಕೆಗೆ ಅರ್ಹ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಶ್ಲಾಘನಾರ್ಹವಾದ ಕೃತಿಗಳ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೂ ಕಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಉತ್ತಮ ಹರ್ಷನಾಟಕದ ಹೊಗಳಿಕೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದ ಗುಣಗಳು ಭಾವಗೀತೆಗೆ, ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಶ್ಲಾಘನಾರ್ಹವೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಥವ ಅದರ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯತ್ನ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳತ್ತ ಇತರರನ್ನೂ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಒತ್ತಾಯಪಡಿಸುವಂಥದು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತೀವ್ರವಾದ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ಲೇಟೋನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕಲೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ಅಧ್ಯಯನದ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಗಮನ ಕೊಡಲೇಬೇಕಾದ ಪ್ರಮುಖ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಪುಸ್ತಕದೊಳಗಿನ ಪದ್ಯಗಳು, ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಲ್ಲದೆ, ಕಲೆ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು 'ಬುದ್ಧಿ'ಯ ಅಥವ 'ನಿರ್ದೇಶಿತ ಚಟುವಟಿಕೆ'ಯ, ಇಡೀ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದಾಗ ಕಲೆ ಎಂಬುದು 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಅಡಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮನುಷ್ಯನು ನಡೆಸುವ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ನಿಯಂತ್ರಿತ, ಉಪಾಯಗಳಿಗೆ ಕಲೆ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಗರಿಕತೆಯೊಂದರ ಇತಿಹಾಸದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಉಪಾಯಗಳ ಇತಿಹಾಸವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ಕರಕುಶಲ ಕಲೆ, ಕೈಗಾರಿಕೆ, ಔಷಧಿಗಳು, ರಾಜ್ಯ, ಕಾನೂನು, ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಧರ್ಮದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೀಗೆ ಮಾನವ ಕುಲದ ಇಡೀ ಸಾಹಸವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಅಥವ ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು "ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವ ವಿಚಾರ ಅಥವ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ" ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದುಂಟು. ತಮಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರದ, ಆದರೆ ತಾವು ಬದುಕಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗಿರುವ, ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ 'ಕಲೆ' ಎಂಬ ಪದ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ **ಕುಶಲ ಕಲೆ** (ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್) ಮತ್ತು **ಉಪಯುಕ್ತ ಕಲೆ** (ಯೂಸ್‌ಫುಲ್ ಆರ್ಟ್ಸ್)ಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ನೀಡುವ,

ಅಂದರೆ ಜೀವನಾವಶ್ಯಕ ವಸ್ತುಗಳ ಉತ್ಪಾದನೆಯ, ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ತಂತ್ರ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಉಪಯುಕ್ತ ಕಲೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಕಲೆಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಪುರಾತನ ಕಾಲದ ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಧುನಿಕ ಯಂತ್ರ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳವರೆಗೆ ಇದೆ. ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯವು ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ಆದರೆ ಅವು ತತ್‌ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷ ನೀಡಬಲ್ಲ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂತೋಷವು ಕಲೆಯ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಆನಂದವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಥವ ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೆ ಮೀರಿದ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳು ಸಂಕೇತಿಸಿರುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಬೌದ್ಧಿಕ ಆನಂದವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಕುಶಲ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಕುಶಲ ಕಲೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು, ವಸ್ತುರೂಪಗಳು ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ವಸ್ತುವಿನಷ್ಟೆ ಅಥವ ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಕಲಾವಿದನ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ, ವೈಶಾಖ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಚದುರಂಗರು ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ "ಈ ಬರಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನೋವು ನಲಿವು - ನೋವಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಲಿವು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದೇನೆ... ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಸಂತೋಷ ಒಂದು ಅನನ್ಯವಾದ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಭಾವನೆಯನ್ನು ನನಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಯಾವ ಯಾವುದೊ ಪಾತ್ರ ಯಾವ ಯಾವದೊ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಇಲ್ಲಿದೆಯಾದರೂ ಇಡಿಯಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ನನ್ನನ್ನು ನಾನೇ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದುಂಟು." ಈ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಆತ ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನಕ್ಕೂ, ಸಂಗೀತಗಾರ, ಚಿತ್ರಕಾರರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಕಲೆಯಾಗಲೀ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ.ಗೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ಅಂಶಗಳ ಬೆಸುಗೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತುಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಂಕೀರ್ಣ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕುಶಲ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಲಯವೊಂದು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಗೆರೆ, ಬಣ್ಣ, ರೂಪ (ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತು), ಧ್ವನಿ (ಸಂಗೀತ), ಭಾಷೆ (ಸಾಹಿತ್ಯ), ಅಂಗಭಂಗಿ (ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ) ಗಳ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದವಾಗಿ ಕಲೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ಮನುಷ್ಯನ ಚಿಂತನಶೀಲತೆ ಬೆಳೆದಾಗಿನಿಂದಲೂ ಕುಶಲಕಲೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಟೀಕೆಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿವೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ರಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ, ನೈತಿಕ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಕಲೆಯು ಜಗತ್ತಿನ ಇಂದ್ರಿಯ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲ್ಪದರದಲ್ಲಷ್ಟೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವುದರಿಂದ ಇಂದ್ರಿಯಲೋಲುಪತೆ ಮತ್ತು ವಿಷಯಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆಂದು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಮತ್ತು ಕಲಾ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಚೋದನೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಧಾನತೆ ಉನ್ನತಮಟ್ಟದ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ತತ್ತ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಟೀಕೆಗಳ ಗುರಿಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಕಲೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಮಾಜದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮತ್ತು

ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ವಿಮುಖಗೊಳಿಸಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಲೋಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆಂಬುದು ಅವರ ಮುಖ್ಯ ಆಪಾದನೆ, ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಮತ್ತು ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕುಶಲತೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕಲಾವಿದ ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತುಗಳ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅವುಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಅಳೆಯುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಮತ್ತು ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗಳು ವ್ಯರ್ಥ ಕಾಲಹರಣವೆಂದೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಜನರು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಾಲವನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿದರೆ ಆದೀತೆಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯ ಐಂದ್ರಿಯಕಗುಣ, ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಧಾನತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಯುಕ್ತತೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಮೂಡುವ ಈ ಎಲ್ಲ ಟೀಕೆಗಳೂ ಕಲೆಯ ಉಗಮ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದವು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಮರೆಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದೂ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಮರ್ಥನೆಗಳಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ರೂಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು (ಥೀಮ್) ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನು ಉದ್ದೇಶಿಸುವ ಸಮಾಜ ಅಥವ ಜನವರ್ಗದ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳು ಅವನ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಉದಾ.,ಗೆ ಪ್ರಾಚೀನಮಾನವ ಕುಲಗಳ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಆ ಕಾಲದ ಯುದ್ಧಕಲೆ, ಧರ್ಮ, ದಿನನಿತ್ಯದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ; ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಆ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿ, ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ, ಗಾಥಿಕ್ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಬದುಕಿನ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರಲಿ, ವಿವರಿಸುತ್ತಿರಲಿ ಅಥವ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಿರಲಿ, ಅವನ ಬರವಣಿಗೆ, ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರತಿಫಲನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರ ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವ ನೈತಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಡನೆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಹೊಂದಿದ್ದು ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ 'ಕಲ್ಪನಾಶೀಲ ಸಂಯೋಜಿತ ಫಲ'ವಾಗಿರಬಹುದು, ಪಂಪ, ಡಾಂಟೆಯರ ಕೃತಿಗಳಂತೆ. ಅಥವ ಚನ್ನಬಸವಣ್ಣ ಮಿಲ್ಟನ್ನರಂತೆ, ಲೇಖಕನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಮರ್ಥನಪರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಮಹತ್ವದ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠೆಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕತೆಯ ಅಂಶಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ, ಕಲೆಗಳ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೆನ್ಸಾರ್ ಮತ್ತಿತರ ನಿಯಂತ್ರಣಗಳು ಅಗತ್ಯವೆಂದು 'ವ್ಯವಸ್ಥೆ' ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ, ಕಲೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಮಷ್ಟಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ಯುಗದ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕುತೂಹಲಗಳ ಮೊತ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರ, ಜನಾಂಗ ಅಥವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಅವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವು ಯಾವ ಬಗೆಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು

ಮೌಲಿಕವೆಂದು ಎಣಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಯುಗದ ಘೋಷಿತ ತಾತ್ವಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳಷ್ಟೆ ಆ ಯುಗದ ಉಡುಪು, ಪೀಠೋಪಕರಣ, ಕಾವ್ಯ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳೂ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಮನೋಭಾವ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸ ಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣಗಳೂ ಇದೆ. ಕಲೆಯ ಚರಿತ್ರೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸರದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕಲಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮಹಾಪೂರವು ಶ್ರೀಮಂತ ಮತ್ತು ಬಿಡುವಿರುವ ಜನವರ್ಗಗಳ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದದ್ದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಯುಗದ ಅಥೆನ್ಸ್, ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಫ್ಲಾರೆನ್ಸ್, ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವಿಜಯನಗರದ ಉದಾ.,ಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಹಾಗೆಯೇ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆಗಳ ವಿಶ್ವಾಸ, ಪೂಜಾ ವಿಧಾನಗಳಿಗೂ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಎಲ್ಲ ಸಮಾಜದಲ್ಲೂ ಕಲೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವ ನೈತಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಪರ ಅಥವ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಚಾರದ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಯಾಂತ್ರೀಕೃತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಜನಕ್ಕೆ ಕಲೆಯು ಕಲ್ಪನೆಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪಲಾಯನ ಮಾಡಲು ಸಹಾಯಕವಾದ ವಾಹಕವಾಗಿರು ತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಒಂದು ಇಡೀ ಜನಾಂಗದ, ಕಾಲಾವಧಿಯ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು ವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಎಸ್.ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ: ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳೂ ಜನತೆಯ ಏಳಿಗೆಯೂ (ಲೇ) ಲೇಖನ ಗಳು (೧೯೭೧); ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್: ಕಲೆಯ ನೆಲೆ (೧೯೭೮). E.H. Gombrich: Art and Illusion (೧೯೬೦). R. Wollheim: Art and its Objectives (೧೯೬೮).

೫೪. ಕಲೈಕನಿಷ್ಠೆ Aesthetic Movement ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಮೂವ್ಮೆಂಟ್ ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಮೂವ್ಮೆಂಟನ್ನು ಈಸ್ಥೆಟಿಸಿಸಂ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಇದು ೧೯ನೆಯ ಶ.ದ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಳುವಳಿ. ಬದುಕು ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂನ ಬೆಳವಣಿ ಗೆಯ ಒಂದು ಘಟ್ಟವಾಗಿ ಇಡೀ ಯೂರೋಪಿ ನಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಿದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೆಂದೂ ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಕ್ಯಾಂಟ್‌ನ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕ್ಯಾಂಟ್‌ನು ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಭಾವನೆಯು 'ಅನಾಸಕ್ತ' ವಾದದ್ದು, ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಸತ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ ದಿಂದಿರುವಂಥದು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಎಡ್ಗರ್ ಆಲನ್ ಪೋ ತನ್ನ ದಿ ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್ (೧೯೫೦)ನಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳೂ ಈ ಚಳಿವಳಿಯ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದವು. "ಕವನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ಕವನ" (ಪೊಯೆಂ ರಿಟನ್ ಫಾರ್ ಇಟ್ಸ್ ಓನ್ ಸೇಕ್) ಮಾತ್ರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ಪೋ ಹೇಳಿದ. ಇದರಂತೆಯೇ ಫ್ರೆಂಚ್ ಲೇಖಕರು-ಮನುಷ್ಯನ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಿಗಿಂತ ಕಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಉನ್ನತವಾದದ್ದು; ಯಾಕೆಂದರೆ, ಕಲೆಯು ಸ್ವಾವಲಂಬಿಯಾದದ್ದು, ಸ್ವಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಗುರಿ ಅಥವ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಒಂದೇ ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ 'ಇರು'ವುದು ಮತ್ತು 'ಸುಂದರವಾಗಿರುವುದು' - ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು. ಈ ವಿಚಾರಗಳ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಮಾಜವು ಬದುಕಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಒಳಗೊಂಡಿರದ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ಉದಾಸೀನ ಅಥವ ದ್ವೇಷದ ಧೋರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖಕರ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಬೋದಿಲೇರ್ ಮತ್ತು ಮೆಲಾರ್ಮ್‌ನಂತಹ ಅನೇಕ ಫ್ರೆಂಚ್ ಲೇಖಕರು ಕಲೈಕನಿಷ್ಠ ಚಳುವಳಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಜೊತೆಗೇ ಷೋಪೆನ್‌ಹಾವರ್‌ನ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕೂಡ ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಬಲವನ್ನೊದಗಿಸಿದವು. ಷೋಪೆನ್‌ಹಾವರ್‌ನು 'ಪರಮ' (ಆಬ್ಸಲ್ಯೂಟ್) ಕಲೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಜೀವನದ ನಿಕೃಷ್ಟತೆಗಳಿಂದ ಪಾರುಮಾಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಚೇತನ (ವಿಲ್)ದ ಬಂಧನದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ದೊರಕಿಸುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಿದ. **ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ** (ಆರ್ಟ್ ಫಾರ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಸೇಕ್) ಎಂಬುದು ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಘೋಷಣೆಯಾಯಿತು.

ಫ್ರೆಂಚಿನ ಈ ಚಳವಳಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ವಾಲ್ಟರ್ ಪೇಟರ್ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕಲೈಕನಿಷ್ಠತೆಯ ಚಳವಳಿಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಪೇಟರನ ಪ್ರಕಾರ 'ರಸಿಕ' (ಈಸ್ಥೀಟ್)ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಬೇರೆಯೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಕಲಾವಿದನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುವ ಅನುಭವಗಳ ನಡುವಿನಿಂದ ತೀಕ್ಷ್ಣವೂ ಕ್ಷಣಿಕವೂ ಆದ ಮನೋಭಾವನೆ, ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರ, ಪ್ರತಿಮೆ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ರಸಿಕನ 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ' ಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕಲೆಯ ಬದುಕು' ಅಥವ 'ಬದುಕಿನ ಕಲೆ'ಯ ಆದರ್ಶರೂಪವೆಂದರೆ "ಶುದ್ಧಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಉನ್ಮಾದ"ದ ಸ್ಥಿತಿ. ಈ ಕಲೆಯ ಬದುಕು, ಜೀವನದ ಒರಟುತನ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಏಕತಾನ, ತಾತ್ವಿಕ ಮಡಿವಂತಿಕೆ, ಪರಿಚಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆದು ವರ್ಧಿಸಬಲ್ಲದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆಯೇ ಹೊರತು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲ. ಬದುಕು ಇರುವುದು ಕೂಡ ಕಲೆಗಾಗಿ. ಕಲಾವಿದನು ಬದುಕಿನ ಮಾಮೂಲಿ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ, ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ, "ಸೌಂದರ್ಯ ಧರ್ಮ"ದ ಆರಾಧಕ, ಪೂಜಾರಿ. ಪರಿಶುದ್ಧ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವೇ ಮನುಷ್ಯನ ಅತ್ಯಂತ ಉನ್ನತವಾದ ಕ್ರಿಯೆ. ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನ ಕಲೈಕನಿಷ್ಠತೆಯ ಚಳವಳಿ ಆಸ್ಕರ್ ವೈಲ್ಡನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಗರಿಷ್ಠ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು. ಸ್ವಿನ್‌ಬರ್ನ್, ಅರ್ಥರ್ ಸಿಮನ್ಸ್, ಅರ್ನೆಸ್ಟ್ ಡಾಸನ್, ಲಯೊನೆಲ್ ಜಾನ್‌ಸನ್, ಆಂಡ್ರ್ಯೂ ಲ್ಯಾಂಗ್, ವಿಲಿಯಂ ಶಾರ್ಪ್ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವನದ ಆರಂಭ ದಿನಗಳ ಯೇಟ್ಸ್ ಈ ಎಲ್ಲರ ಹೆಸರುಗಳೂ ಕಲೈಕನಿಷ್ಠತೆಯ ಚಳವಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಮುಖವಾದವು.

ಈ ಚಳವಳಿಯ ಕೆಲವು ತತ್ವಗಳು **ಡಿಕಡೆನ್ಸ್** ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಚಳವಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕಿನ ಬೈಜಾಂಟೀನ್ ಕಾಲದ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ರುಚಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಅವುಗಳ ಈಗಿನ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿದ ಸ್ಥಿತಿ (ಡಿಕಡೆನ್ಸ್) ಯಂತೆಯೇ ೧೯ನೆಯ ಶ.ದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಈಸ್ಥೆಟಿಸಿಸಂನಿಂದ ಪ್ರೇರಿತ ವಾದ ಈ ಹೊಸ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ಡಿಕಡೆನ್ಸ್ ಎಂದೇ ಕರೆದರು. ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ, ಹಾಗೂ 'ಸಹಜ'ವಾದ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಲೈಂಗಿಕ ವರ್ತನೆಯ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಈ ಪಂಥದ ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವು.

"ಕಲೆಗಾಗಿಯೆ ಕಲೆ ಎಂಬ ವಾದ... ಪಶ್ಚಿಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಪೂರ್ವಕ್ಕೆ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕುದುರೆಯೇರಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ."[೧] ಕನ್ನಡ ದಲ್ಲೂ ಈ ವಾದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ - "ಕಲೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾದುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕಂಕಣ ಕಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಉಪದೇಶ, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ, ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಚಾರ-ಯಾವುದೂ ಅದರ ನಿಮಿತ್ತವಲ್ಲ.. ಅಂತಃಕರಣವನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸುವುದು, ಇದೇ ಕಲೆಯ ಕೆಲಸ."[೨] ಹಾಗೆಯೇ ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳೂ ಬಂದವು. "ಕಲೆಗೋಸು ಗವೇ ಕಲೆ ಎಂಬ ಪ್ರಣಾಲಿಕೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸು ವಾಗ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದದ್ದೇ ನೆಂದರೆ ಕಲಾಕಾರನು ತನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಚಡಪಡಿ ಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಇದು. ವಿಶ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಅಥವ ಮಾನವ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರವೊಂದನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ಆ ವಿಷಯವೆಲ್ಲಾ ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾಧನ ವಾಗಿದ್ದು ಆ ಕೃತಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು ಮಹತ್ತರವಾದ ವಿರೋಧಾ ಭಾಸವೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ."[೩]

ಕಲೈಕನಿಷ್ಠತೆಯ ಚಳವಳಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಮತ್ತು ವಿರೋಧದ ಚಳವಳಿ. ೧೯ನೆಯ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗುತ್ತ ಬಂದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ನಂಬಿಕೆಗಳ ವಿಸ್ತರಣೆ, ಕೈಗಾರೀಕರಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ವಿರುದ್ಧ 'ಕಲಾವಿದರ ಬಂಡಾಯ' ಇದು. "ಕೈಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ಶತ್ರು" ಎಂದು ಬೋದಿಲೇರ್ ಹೇಳಿದ. ಯಾವುದೇ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಒಲ್ಲದ ಈ ಚಳವಳಿಯ ಕೆಲವು ಧೋರಣೆ ಗಳು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. ಉದಾ.ಗೆ ಕಲೆಯ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ, ಸ್ವಯಂಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲೂ ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

---

೧. RSM ಮಾನಸ ೫೩, ೨. TPK ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣ, ೩ GRK ಮುನ್ನೋಟ ೬೪

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಆರ್.ಎಸ್. ಮುಗಳಿ: ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ (ಲೇ) ರಸಿಕ ಮಾನಸ (೧೯೭೭)
Willian Gaunt: The Aesthetic Adventure (೧೯೪೫); Graham Hough: The Last Romantics (೧೯೪೯); R.V. Johnson: Aestheticism (೧೯೬೯).

೫೫. ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆ Fancy and Imagination ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಮತ್ತು ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್

ಫ್ಯಾನ್ಸಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪನೆ ಎಂದು ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಅನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಈ ಕುರಿತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತಕರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆಲಗಟ್ಟೇ ಬೇರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ, ಭಾರತೀಯ ವಿಚಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಗೊಂದಲವಾಗದಿರಲೆಂದು ಫ್ಯಾನ್ಸಿ, ಇಮ್ಯಾಜಿ ನೇಷನ್ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೀಸನ್ (ವಿಚಾರ) ಮತ್ತು ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್‌ಗಳನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳೆಂದು ಚಿಂತಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು. ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹಿರಿಮೆಯ ಸ್ಥಾನ ವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದರು. ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಭೌತಿಕ ಸಂವೇದನೆ, ಇಂದ್ರಿಯ ಚೈತನ್ಯಗಳನಷ್ಟೆ ಆಧರಿಸಿ ರುವ, ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ; ವಿಚಾರ ದೈವಿಕವಾದದ್ದು ದೇಹದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುವುದು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಈ

ಸರಳ ವಿವರಣೆ ಪೂರ್ಣವಾದ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯದಿದ್ದರೂ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್‌ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದರೆ ಉಂಟಾಗುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಥೀಸಿಯಸ್ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ:

The Lunatic, the lover and the poet
Are of Imagination all compact.

ಆದರೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಹುಚ್ಚು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಬ್ಲೇಕ್‌ನ ಕೃತಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ೧೮ನೆಯ ಶ.ದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಹುಚ್ಚಿನ ಬಗೆಗಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಯವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಜಾನ್‌ಸನ್‌ನಿಗೆ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಮತ್ತು ಫ್ಯಾನ್ಸಿಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳನ್ನು "ತನ್ನಿಂದ ಅಥವ ಇತರರಿಂದ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಶಕ್ತಿ" ಎಂದು ಆತ ವಿವರಿಸಿದ. ಆದರೆ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್‌ಲ್ಲಾಗಲೀ ಇದೆಯೆಂದು ಅವನಿಗೆ ಗುರುತಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆತ ಪೋಪ್‌ನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಎಂಬುದು ಶಕ್ತಿ ಅಥವ ಜೀನಿಯಸ್‌ನ ಮೂರು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ. "ಅವನಲ್ಲಿ (ಪೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ) ಪ್ರತಿಭೆ (ಇಮೆಜೀನೇಶನ್) ಇತ್ತು. (ಅದು) ಲೇಖಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು, ಬದುಕಿನ ಘಟನೆಗಳು, ಭಾವನೆ ಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚೊತ್ತಿ ಓದುಗನಿಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ತಲುಪಿಸಲು ನೆರವಾಗುವಂಥದು." ಹಾಗೆಯೇ ಅವನಲ್ಲಿ ಗುಡ್‌ಸೆನ್ಸ್ ಇತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇವೆರಡರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ತತ್ವ ಜಾನ್‌ಸನ್‌ಗೆ ದೊರಕಲಿಲ್ಲ.

ಅನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಮತ್ತು ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿ, ಮಹತ್ವದ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್.

ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಕಾವ್ಯತತ್ವದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಮತ್ತು ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್‌ಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಹಿಂದೆ ನೋಡಿ ದಂತೆ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಮತ್ತು ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್‌ಗಳನ್ನು ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಗಳಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ 'ಪ್ರತಿಮೆ' ಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಸಂಯೋಜಕ ಶಕ್ತಿ ಎಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಬಯೊಗ್ರಾಫಿಯ ಲಿಟರೇರಿಯಾದ ೧೩ನೆ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅವನು Fancy has no other counters to play with, but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಫ್ಯಾನ್ಸಿ, ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ 'ಪ್ರತಿಮೆ'ಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸದೆ, ಭಿನ್ನರೀತಿಯ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮರು ಜೋಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್‌ಗಿಂತ ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಮನಸ್ಸಿನ "ಕೆಳಹಂತದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ." ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವಾಗಿದ್ದು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಹಾಯಕ, ಪ್ರೇರಕ ಆಗುತ್ತದೆ. [Imagination] dissolves, diffuses, dissipates in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to ideal-

ize and unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಕೇವಲ ಸಂಯೋಜಿಸುವುದಿಲ್ಲ. "ಸೃಷ್ಟಿ"ಸುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು - ಸ್ಥಿರ (fixity), ಖಚಿತ (definite) ವಾದವು - ಕರಗಿಸಿ, ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಹೊಸ ಪೂರ್ಣತೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದರೆ, ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಚೈತನ್ಯಶೀಲ, ಜೀವಂತ ಶಕ್ತಿ. ಇದು ಯಂತ್ರದಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಗಿಡದಂತೆ ಬದುಕುತ್ತದೆ, ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನು "ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್ ತನ್ನ ರೂಪವನ್ನು ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಯಮಗಳೇ ಅದರ ನಿಯಮಗಳೂ ಆಗಿವೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪುಸ್ತಕದ ೧೪ನೆ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಅನ್ನು "ಸಂಯೋಜಕ ಶಕ್ತಿ" ಎಂದು ಕರೆದು Imagination ... reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or dicordant qualities; of sameness with difference; of the general with the concrete; the idea with the image... ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಸೂತ್ರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ, ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ಜೀವಂತ ಪೂರ್ಣ ರೂಪವೊಂದನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್. ಈ ಪೂರ್ಣರೂಪ ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದು; ಅದರ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಹೊರಗೆ ತೆಗೆದಿಟ್ಟಾಗ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥ, ಕುರುಹು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಹವು ಎಂದು ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನಿಯ ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತಿತರ ಅತೀಂದ್ರಿಯವಾದಿ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ೧೮ನೆಯ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಲೋಕ್, ಮನಸ್ಸು ಕೇವಲ ವಸ್ತುಗಳ ಇಂಪ್ರೆಶನ್‌ಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ, ಬರ್ಕ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಹೊರತು ವಸ್ತುಗಳು ಇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದ. ಆದರೆ ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳು, ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಮನಸ್ಸು ತನ್ನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಹುಚ್ಚು'ತನದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯಷ್ಟೆ ವಸ್ತುವೂ ಸತ್ಯ. ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನಿಗೆ ಬಂದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ. ಅವನು ಆದ್ದರಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅವನ್ನು ಪ್ರೈಮರಿ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್ ಮತ್ತು ಸೆಕೆಂಡರಿ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ. ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್‌ಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಮತ್ತು ಅವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಅಪಮೌಲ್ಯಗೊಳ್ಳದಂತೆಯೂ ನೋಡಿಕೊಂಡ.

ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಅನಂತರದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಮಾನ್ಯ, ಲಘು ಅಥವ ಹಾಸ್ಯಕವಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಎಂದೂ ಉನ್ನತ, ಗಂಭೀರ, ತೀವ್ರ ಭಾವನೆಗಳ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಎಂದು ಕರೆದರು. ವಿಮರ್ಶಕರು ಭಿನ್ನರೀತಿಯ ಮನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ತಳಹದಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆ (associationsit, Gestalt, Freudian, Jungian) ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ (ಕಾವ್ಯ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅಥವ ದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಅಥವ "ವಸ್ತು" ಅಥವ "ಪುರಾಣ" ಅಥವ

"ಶುದ್ಧ ಕಾವ್ಯ" ಅಥವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಲು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕೃತಿ) ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್‌ನ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಯೂ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆ ನಮೂದು ನೋಡಿ.
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: S.T. Coleridge: {Biographia Literaria" (೧೮೧೭); G. Watson (Ed) (೧೯೫೬); I.A. Richards: "Coleridge on Imagination" (೧೯೩೪); M.H. Abrams: "The Mirror and the Lamp" (೧೯೫೩); C.C. Clarke: "Romantic Paradox" (೧೯೬೨); R.L. Brett: Fancy and Imagination (೧೯೬೯).

೫೬. **ಕವಿ ಪೊಯೆಟ್** ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬುದರ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ರಚನಕಾರ ಕವಿ ಎಂದರೆ ಸಾಹಿತಿ, ಅಥವ ಬರಹಗಾರ; ಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವವನು ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎಂಬ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇಂದಿನ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಎಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರದ ಹೆಸರಾಗಿ ಮಿತಿಗೊಂಡಾಗ ಕವಿ-ಕವನಗಳ ರಚನಕಾರನಾದ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರಚನಕಾರರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಮಕರಣ ಗಳಾದವು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯನ್ನು ಇತರ ಜನರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು 'ಸೃಷ್ಟಿ' ಎಂದು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಕ್ಕೂ ನಂಟು; ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವ, ಆನಂದ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಸಮಾನ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿಯೂ ಕಾವ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಬ್ರಹ್ಮ! ಅಲ್ಲವಾದರೆ ಕವಿ ಋಷಿಯ ಅಂಶ ಪಡೆದ ಮಹಾನುಭಾವ, ದ್ರಷ್ಟಾರ! ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲು ಎಷ್ಟು ಅನಗತ್ಯ! ಇದಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ಕವಿಶಿಕ್ಷಾ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕವಿಯ ಉಗುರು ಹೇಗೆ ಕತ್ತರಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅವನ ಓದುವ ಕೋಣೆಯ ಸುಣ್ಣ ಯಾವ ರೀತಿ ಇರಬೇಕು ಎಂಬವರೆಗೆ ಕವಿಯನ್ನು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ, ಅವನದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದಿನಚರಿಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಭೆ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಕವಿಗೆ ಅಗತ್ಯ, ಕಾವ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಬಹುದು ಎಂಬ ಅಂಶ ಮಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹ. ಮಾಮೂಲಾಗಿ ಕವಿಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಂಗಡಣೆ ನಡೆಯಿತು. ಪ್ರತಿಭೆ ಇಲ್ಲದ ರಸಹೀನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವವ **ಕುಕವಿ**, **ಮಹಾಕವಿ** ಅತ್ಯುನ್ನತಮಟ್ಟದವನು. ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಸಹಜವೋ ಔಪಾಧಿಕವೋ ಎಂಬ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ **ಸಾರಸ್ವತ, ಆಭ್ಯಾಸಿಕ, ಔಪದೇಶಿಕ** ಎಂದು ಮೂರು ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳು. ಕವಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ **ಶಾಸ್ತ್ರಕವಿ**, **ಕಾವ್ಯಕವಿ**, **ಉಭಯಕವಿ** ಎಂದು ಮೂರು ಬಗೆಗಳು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕವಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಎಂಟು ವಿಧಗಳು: **ರಚನಾಕವಿ**, **ಶಬ್ದಕವಿ**, **ಅರ್ಥಕವಿ**, **ಅಲಂಕಾರ ಕವಿ**, **ಉಕ್ತಿಕವಿ**, **ರಸಕವಿ**, **ಮಾರ್ಗಕವಿ**, **ಶಾಸ್ತ್ರಾರ್ಥಕವಿ** - ಹೀಗೇ ವಿಂಗಡಣೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕವಿಗೂ-ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಇತರರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವೇದನಶೀಲ. ಎಲಿಯಟ್‌ನಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶಕರ ಪಂಥ ಕವಿಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯನನ್ನಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನನ್ನಾಗಿ ಎರಡು ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಕವಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಕವಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಮತ್ತು ರಚಿಸುವ ಕವಿಯಾಗಿ ಭಿನ್ನವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ.

೫೭. **ಕರ್ಷಣ Tension ಟೆನ್ಷನ್** ನವ್ಯವಿಮರ್ಶಕ ಪಂಥದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಾಗ ತೊಡಗಿದ, ಈಗ ಸಂದರ್ಭದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ

ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದದ ಬಳಕೆಯ ಮಾಮೂಲು ಅರ್ಥ: "ಪೂರಕವಾದವುಗಳ, ವಿರುದ್ಧವಾದವುಗಳ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆ". ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ರಮ್ಯ-ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ, ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ರಮ್ಯದ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ, ಫ್ರ್ಯಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವ "ವಿರುದ್ಧ"ಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಲೇಖಕನ ಮಾನಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಅಥವ ಭಾಷೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಘರ್ಷಣೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅರಿವು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಲನ್ ಟೇಟ್ ಕರ್ಷಣದ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ವಿಸ್ತಾರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ. ತರ್ಕದ ಎಕ್ಸ್‌ಟೆನ್‌ಶನ್ ಮತ್ತು ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಶನ್ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳ ಪೂರ್ವ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿಹಾಕಿ ಆ ಎರಡೂ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೆಸೆದು ಟೆನ್‌ಶನ್ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ಈ ಟೆನ್‌ಶನ್, ಒಂದು ಕವನದ ಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ಅಂಶಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು; ಅಥವ ಅವು ಕವನದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳೊಡನೆ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಮತ್ತು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕವನದ ತಾರ್ಕಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಚಲನೆ, ಮುಕ್ತಾಯಗಳು, ಅಥವ **ಬಹಿಃ ಕರ್ಷಣ** (ಎಕ್ಸ್-ಟೆನ್‌ಶನ್): ಕವಿಯ ಭಾವನಾ ಶಕ್ತಿಯ ಆರೋಪಣೆ ಮತ್ತು ಕವನದ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅಥವ **ಅಂತಃಕರ್ಷಣ** (ಇನ್-ಟೆನ್‌ಶನ್) ಇವೆರಡರ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪ **ಟೆನ್‌ಶನ್**.

ಆರ್.ಪಿ. ವಾರೆನ್ ಕರ್ಷಣಕ್ಕೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ಷಣವು ಸಂಘರ್ಷ ಶಿಲ್ಪ (ಕಾನ್‌ಫ್ಲಿಕ್ಟ್ ಸ್ಟಕ್ಚರ್)ಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ "ಕವಿತೆಯ ಲಯ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಲಯದ ನಡುವಿನ; ಲಯದ ಔಪಚಾರಿಕತೆ (ಫಾರ್ಮಾಲಿಟಿ) ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಅನೌಪಚಾರಿಕತೆಗಳ ನಡುವಿನ; ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾದದ್ದರ ನಡುವಿನ; ಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತಗಳ ನಡುವಿನ; ವಿಚಾರಗಳ ನಡುವಿನ; ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಕುರೂಪಗಳ ನಡುವಿನ; ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಅಂಶಗಳ ನಡುವಿನ; ಗದ್ಯತನ, ಪದ್ಯತನಗಳ ನಡುವಿನ; ಸರಳವಾದ ರೂಪಕದ ಅಂಶಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಕಾಣಿಸುವ ಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ರಷಿಯದ ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಲಯವನ್ನು "ಲಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿ" ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ನಡುವಿನ ಕರ್ಷಣೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇತರ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕರ್ಷಣೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎಂಪ್ಸನ್ನನ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಪದದ ಹಲವಾರು ಅರ್ಥಗಳ ನಡುವಿನ ಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಧಾರವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕವನವನ್ನು 'ನಾಟಕ' ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ರಾನ್‌ಸಂ ಕವನದ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಚಾರಕ್ಕೂ ಭಾಷೆಯ ನೆಯ್ಗೆಗೂ ಇರುವ ಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ಷಣ ಕುರಿತು ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಸಕ್ತಿಯು, ಟೆನ್‌ಶನ್ ಅನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯ ಅಥವ ಭಾವಗೀತೆಗೆ ಪರವಾದ; ಟೆನ್‌ಶನ್ ಕಾಣಿಸದ ಭಾವುಕ ಅಥವ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಅಥವ ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ

ಕವನಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಒಲವುಗಳನ್ನು, ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Ransome: The New Criticism. Allen Tate: Tension Poetry; Brain Lee: The New Criticism and Language of poetry ಲೇಖನ; Roger Fowler (ಸಂ) Essays on style and language (೧೯೬೬); ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ: ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ.

೫೮. ಕಾದಂಬರಿ Novel ನಾವೆಲ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂರು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ - ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ - ಕೊನೆಯದಾಗಿ ತೀರ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ, ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟಕರವಾದ ಪ್ರಕಾರ ಇದು. ಅತ್ಯಂತ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಾಣಭಟ್ಟ ಬರೆದ ಸುದೀರ್ಘ ಗದ್ಯ ಕಥೆಯ ಹೆಸರಾದ ಕಾದಂಬರಿ ನಾವೆಲ್‌ಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಾವೆಲ್ ಎಂಬ ಪದವೂ ಇಟಾಲಿಯನ್ ಭಾಷೆಯ 'ಹೊಸದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ನಾವೆಲ್ಲಾದಿಂದ ಬಂದದ್ದು.

ಕಾದಂಬರಿಯು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾದರೂ, ಪ್ರಕಾರದ ಎಲ್ಲೆಗಳನ್ನು ಮೀರುವಂಥದು, 'ಆಕಾರ ರಹಿತವಾದದ್ದು'. ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರುವಂತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ, ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಶರೀರ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಗತ್ಯವೂ ಕಾದಂಬರಿಗಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ-ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಪಾಲಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಗುಣವನ್ನೂ, ಪಾತ್ರ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಗುಣವನ್ನೂ ಕಾದಂಬರಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮುಕ್ತವಾದ ಅ-ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಭಾಷೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದು ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡಿದರೂ ಕಲ್ಪಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಪುರಾಣ, ಸಂಕೇತ ಅಥವ ಭಾಷಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು ಖಗೋಳಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಅಂತರಂಗದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯವರೆಗೆ ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಳದಿ ಮೀನು, ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು, ರಕ್ತರಾತ್ರಿ, ಸಂಧ್ಯಾರಾಗ, ವಾಗ್ದೇವಿ, ಕನ್ನಡಿಗರ ಕರ್ಮಕಥೆ, ಕರ್ವಾಲೊ, ಶಿಕಾರಿ - ಎಂತೆಂಥ ವಿಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳೆಲ್ಲ ಸೇರುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆಕಾರ ರಹಿತತೆಯೇ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ "ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ದೀರ್ಘತೆಯುಳ್ಳ ನಿಜವಾದ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಹೆಚ್ಚು ಅಥವ ಕಡಿಮೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನವನ್ನುಳ್ಳ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಗದ್ಯ ನಿರೂಪಣೆ" ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿವರಣೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವಂಥದ್ದಾಗಿದೆ. ದೀರ್ಘತೆಗೆ ಮಾನದಂಡ ಯಾವುದು ಗಳಗನಾಥರ ಕಾದಂಬರಿಯೋ ಅಥವ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಸ್ವರೂಪವೋ? ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಈ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಮಿತಿಗಳು ಯಾವುವು? ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ಹೀಗಲ್ಲದೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ.

ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಪರಿಚಿತವಾದ ಪರಿಸರವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ, ಅರಿಯುವ ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಾಧನವಾಗಿ ಗದ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದಂತೆ ಅದರೊಡನೆಯೇ ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಪ್ರಬಂಧ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಡನೆಯೂ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಗಳಿವೆ. ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಹೋದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಓದುಗ ವರ್ಗದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಕಾರದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿವೆ.

ಕಾದಂಬರಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು, ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯು ಆಯಾಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ಒಡ್ಡುವ ಸವಾಲು ಆಕರ್ಷಕವೂ ಹೌದು, ಕಠಿಣವೂ ಹೌದು, ಪರಿಚಿತವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಿದ್ದೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಸತ್ಯದ, ವಾಸ್ತವದ, ಕಾಲ್ಪನಿಕವಲ್ಲದ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದು. "ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವ 'ರೂಪ'ದ ಪ್ರಮಾಣ" ಒದಗಿಸುವುದು ಕಾದಂಬರಿಯ ಗುರಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕದ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಅನುಕರಣಶೀಲ (ಮೈಮೆಟಿಕ್) ಅಥವ ಉಲ್ಲೇಖನಶೀಲ (ರೆಫರೆನ್‌ಶಿಯಲ್) ಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾಲ್ಪನಿಕ (ಫಿಕ್ಷನ್)ದ ಜೀವಂತಿಕೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ದಟ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಗಾಢತೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಸಡಿಲವೂ ಶಿಥಿಲವೂ ಆದ 'ಬದುಕಿನಂತಹುದೇ' ಘಟನಾನುಕ್ರಮದ ಅನುಸರಣೆ ಇವೆಲ್ಲ ಕಾದಂಬರಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ' ಎಂಬ ಪದದ ಮಿತಿಯ ಅರಿವು ಅಗತ್ಯ. ಕಾದಂಬರಿಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯು ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯೆ ಹೊರತು ಬದುಕಿನದಲ್ಲ ಎಂಬ ಎಚ್ಚರ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ, ವಿವರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಅನುಕರಣಶೀಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶೆ ಒಂದು ಬಗೆಯದು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು ಕಾದಂಬರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಸಂಕೇತ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವೈರುಧ್ಯ, ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ತಂತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಅನುಕರಣೆಯ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಮಂಡನೆಯ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ನೀಡುವ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ. ಈ ಎರಡೂ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾರ್ಗಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತನ್ನು ನೀಡಿದರೂ ಮೊದಲನೆಯದು ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪದ್ದು. ಎರಡನೆಯದು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಸಂಕೇತ ಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರದ್ದು. ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ತಂತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಗಮನ ಕೊಡುವ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿದ್ದು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದದ್ದೆಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿತವಾದದ್ದು, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯೂ ಭಾಷೆಯ ರಚನೆ ಎಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯವೆಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೂಲ ಶಿಲ್ಪ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮತ್ತು ಆಲಂಕಾರಿಕ ಮಾತ್ರವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಧೋರಣೆ.

ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಹಾಯ್ದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸಾಹಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ, ವಿಡಂಬನೆಯ ಉದ್ದೇಶದ ೧೬ನೆಯ ಶ.ದ **ಪಿಕರೆಸ್ಕ್ ನಾವೆಲ್**; ಪಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಪತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವ **ಎಪಿಸ್ಟೊಲರಿ ನಾವೆಲ್**; ಅವಾಸ್ತವಿಕವೂ, ಸರಳವೂ ಆದ, ಆದರ್ಶವೊಂದರ ಅಥವ

ಶತ್ರುವೊಬ್ಬನ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ, ಸಮಾಜದಿಂದ ದೂರವಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಸಾಹಸಗಳ **ಪ್ರೋಸ್ ರೊಮಾನ್ಸ್**; ಕಥಾ ನಾಯಕನ ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅವನ ವಿಭಿನ್ನ ಅನುಭವ ಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ **ಬಿಲ್ಡಿಂಗ್ಸ್‌ರೊಮಾನ್**; ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಪರಿಪಕ್ವಗೊಳ್ಳುವುದುದನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿರಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ **ಕುನ್‌ಸ್ಟ್ಲರ್ ರೊಮಾನ್**; ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ **ಸೋಶಿಯಲಾಜಿಕಲ್ ನಾವೆಲ್** ಅಥವ **ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ**; ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ **ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ನಾವೆಲ್** ಅಥವ **ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿ**, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭೌಗೋಳಿಕ ದೇಶವೊಂದರ ಭಾಷೆ, ಆಚಾರ, ವ್ಯವಹಾರ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ **ರೀಜನಲ್ ನಾವೆಲ್** ಅಥವ **ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಾದಂಬರಿ**; ಕಾದಂಬರಿಯ ಅಂಗೀಕೃತ ಅಂಶಗಳಾದ ಪಾತ್ರ. ಘಟನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂವಿಧಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ **ಆಂಟಿ-ನಾವೆಲ್** ಇತ್ಯಾದಿ.

ಕಾದಂಬರಿಯು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ಹೊಸ ಮಹತ್ವದ ಕಾದಂಬರಿ ಬಂದಾಗಲೂ ಆ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಇರುವ ಗ್ರಹಿಕೆ ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ: ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಯುಗಧರ್ಮ; ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್: ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ; ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ: ಕಾದಂಬರಿ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ: ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ: ಕೃತಿ ಪರೀಕ್ಷೆ: E.M. Forster: Aspects of the Novel (೧೯೨೭); Ian Watt: The Rise of the Novel (೧೯೫೭); Miriam Allott (Ed); Novelists on the Novel (೧೯೫೯); Henry James: The Art of the Novel (೮೪); Hary Levin: The Gates of Horn (೧೯೬೩); Mark Schorer: The world we Imagine (೧೯೬೯).

೫೯. ಕಾನೊಟೇಶನ್ ಮತ್ತು ಡಿನೊಟೇಶನ್ Connotation and Denotation ಒಂದು ಪದದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಳಕೆಯ ಅಂಗೀಕೃತ ಅರ್ಥ, ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವಂಥದ್ದು, ಡಿನೊಟೇಶನ್. ಅಂಗೀಕೃತ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಕವನದ ಅಥವ ಯಾವುದೇ ಹೇಳಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಆಯಾಮ ಗಳ ಸೂಚನೆ ಮತ್ತು ಅನುಮಿತಿಗಳಿಂದ ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಭಾವ ಸಾಹಚರ್ಯ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು, ಭಾವಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥಗಳು ಕಾನೊಟೇಶನ್. ಉದಾ, ಚಿನ್ನ ಎಂದರೆ "ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಕಿಲುಬದ, ತಗಡಾಗಿ ಬಡಿಯಲು ತಂತಿ ಎಳೆಯಲೂ ಆಗುವ, ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂದ್ರತೆಯುಳ್ಳ ಹಳದಿಯ ಬಣ್ಣದ ಒಂದು ಲೋಹ". ಇದು ಚಿನ್ನ ಎಂಬ ಪದದ ಡಿನೊಟೇಶನ್ ಅಥವ ಗೃಹೀತಾರ್ಥ. ಆದರೆ ಇದೇ ಪದವು ಬಣ್ಣ, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ, ಅಧಿಕಾರ ಸಂತೋಷ, ದುರಾಸೆ, ವೈಭವ, ಪ್ರೀತಿಯ ಸಂಬೋಧನೆ, ಕೆಡುಕು ಮತ್ತು ಸಂಕಟದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಡಬಹುದು. ಇದು ಆ ಪದದ ಕಾನೊಟೇಶನ್ ಅಥವ ಭಾವಪರಿವೇಶ.

೧೯೨೦ರ ದಶಕದಿಂದ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲೂ ಎರಡು ವಿಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. **ರೆಫರೆನ್ಶಿಯಲ್ ಲಾಂಗ್ವೇಜ್** ಅಥವ **ಕಾಗ್ನೆಟಿವ್ ಲಾಂಗ್ವೇಜ್** ಮತ್ತು **ಎಮೋಟಿವ್ ಲಾಂಗ್ವೇಜ್**. ಇದನ್ನು ಕುವೆಂಪು **ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ** ಮತ್ತು **ಭಾವೋಪಯೋಗಿ** ಭಾಷೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆ ಅಥವ ಗೃಹೀತಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ,

ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ವೃಥೀಕರಣಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ ಇಂಥದ್ದು. ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಥವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರೊಡನೆಯೇ ತನ್ನ ಉಲ್ಲೇಖಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಓದುವ, ಕೇಳುವವರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು "ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ಭಾಷೆ".

ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: I.A. Richards: Principles of Literary Criticism (೧೯೨೪); Iabel C Hungerland: Poetic Discourse (೧೯೫೮); Monroe C. Beardsley: Aesthetics: Problems in the philosophy of Criticism (೧೯೫೮); Max Black: "Questions about Emotive Meaning" - Language and Philosophy (೧೯೪೯) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ

೬೦. ಕಾಲ ವಿರೋಧ Anachronism: ಅನಕ್ರಾನಿಸಂ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ, ಆ ಕೃತಿಯು ವರ್ಣಿಸುವ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾದ, ಹೊಂದದ, ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲದ ಘಟನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವ ವಸ್ತುಗಳ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಅಥವ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಉಲ್ಲೇಖ ಮತ್ತು ಬಳಕೆ-ಅನಕ್ರಾನಿಸಂ. ಇದನ್ನು ಕಾಲವಿರೋಧ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಹೆಸರಿನ ಒಂದು ಅಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅಲಂಕಾರವೂ ಇದೆ.

ಪಂಪನು ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಅರ್ಜುನನನ್ನೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅರಿಕೇಸರಿಯನ್ನೂ ಸಮೀಕರಿಸಿ, ಅರ್ಜುನನು ಗೋವಿಂದ, ಬದ್ದೆಗ ಮುಂತಾದ ರಾಜರನ್ನು ಗದ್ದನೆಂದು ಹೇಳುವುದು; ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂನಲ್ಲಿ ಅಣು ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು; ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ತನ್ನ ದಿ ವಿಂಟರ್ಸ್ ಟೇಲ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೊಹಿಮಿಯ ಪಟ್ಟಣವು ಸಮುದ್ರ ತೀರದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದು - ಇವು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಕಾಲವಿರೋಧದ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯೇ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಲ ವಿರೋಧವು ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ತಂದು ಓದುಗರಿಗೆ ಲೇಖಕನ ಮೇಲಿರುವ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಭಂಗಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

೬೧. ಕಾಲ್ಪನಿಕ Fiction ಫಿಕ್ಷನ್ ಫಿಕ್ಷನ್‌ನಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥ ಪರಿವೇಷವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕನ್ನಡ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಕಠಿಣ. ಕೆಳಗೆ ಸೂಚಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥ ಛಾಯೆಗಳೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರಣವಾಗುವಂಥವಾಗಿದೆ. ೧. ಕಾದಂಬರಿ (ನಾವೆಲ್)ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ.; ೨. ಜಾತಿವಾಚಕವಾಗಿ - ಗದ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು; ೩. ಕಲ್ಪನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ; ೪. ವಾಸ್ತವಿಕದ ವಿರುದ್ಧ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಎಂದು; ೫. ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಮನಸ್ಸಿನ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು.

ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಜನ ವಿಮರ್ಶಕರ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಫಿಕ್ಷನ್ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಎಂದೇ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಎದುರಾಗುವ ತೊಡಕಿಗೆ ಇದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ. ಆದರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಧೋರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿ ಸಂಕುಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊರಬಲ್ಲದು. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಅಥವ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು

ಕಾಣಲಾರೆವಾದರೂ ಗದ್ಯದ ಫಿಕ್ಷನ್‌ಗಳು ನಮಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾ., ಪಿಲ್ಗ್ರಿಮ್ಸ್ ಪ್ರೋಗ್ರೆಸ್, ದಶಕುಮಾರ ಚರಿತ್ರೆ ಇಂಥವು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಗದ್ಯಪ್ರಕಾರ ಫಿಕ್ಷನ್ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಜಾತಿವಾಚಕವಾಗಿ ಫಿಕ್ಷನ್ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥ ಪಡೆದಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಧಾನ ಗದ್ಯ ನಿರೂಪಣೆ ಫಿಕ್ಷನ್ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ಫಿಕ್ಷನ್, ಫಿಕ್ಷನಲ್ ಬಯಾಗ್ರಫಿ, ಫಿಕ್ಷನಲ್ ಆಟೋಬಯಾಗ್ರಫಿ, ಸೈನ್ಸ್ ಫಿಕ್ಷನ್ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರುವ ಪದವಾದ್ದರಿಂದ ಫಿಕ್ಷನ್‌ಅನ್ನು ನಾರ್ಥ್ರೋಪ್ ಫ್ರೈ "ಗದ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿ"ಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿಶಾಲವಾದ ಜಾತಿವಾಚಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ದಲ್ಲಿ ಅವನು ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಉಪವಿಭಾಗ ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

೧. **ಕಾದಂಬರಿ** (ನಾವೆಲ್): ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನ ವಾದ ರಚನೆಯ ೨. **ಗದ್ಯ ರಮ್ಯ ಕಥೆ** (ಪ್ರೋಸ್ ರೊಮಾನ್ಸ್): ಇದು ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಾರ "ನಿಜವಾದ" ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಶೈಲೀಕೃತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆತ ಸೃಷ್ಟಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳ ಹರವು ಮನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಾಗ್ರೂಪಗಳವರೆಗೂ ಚಾಚಿರಬಹುದು. ನಾಯಕ, ನಾಯಿಕೆ, ಖಳನಾಯಕರು ಯೂಂಗ್ ಹೇಳುವ ಲಿಬಿಡೊ, ಅನಿಮಾ ಮತ್ತು ಶಾಡೋಗಳ ಪ್ರತಿಫಲನದಂತಿರುತ್ತಾರೆ. ೩. **ಕನ್‌ಫೆಶನ್**: ಇದು ಗದ್ಯ ರೂಪದ ಆತ್ಮಕಥೆ. ಉದಾ: ಸಂತ ಅಗಸ್ಟೀನ್ ಮತ್ತು ರೂಸೋರ ಆತ್ಮಕಥೆಗಳು. ೪. **ಅನಾಟಮಿ** ವಿಶ್ವಕೋಶದ ಮಾದರಿಯ ಮಿಶ್ರರೂಪ. ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನ ದೀರ್ಘ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ **ಮೆನ್ನಿಪಿಯನ್ ಸೆಟೈರ್** ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಫಿಕ್ಷನ್ ಎಂಬ ಪದ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯ ಫಿಂಗೋ - ರೂಪಕೊಡು, ಆಕಾರ ನೀಡು ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಪದದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ನಾವೆಲ್ ಅಥವ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂಬ ಪದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿ ಮೂಡುವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಫಿಕ್ಷನ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ವರ್ಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಫಿಕ್ಷನ್ ಎಂಬ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ಕೃತಿಗಳ ಜಾತಿವಾಚಕ ವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಥವ ಅವುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸೂಚಕವೂ ಆಗಿರಬಹುದು.

ವಾಸ್ತವದ (ಫ್ಯಾಕ್ಟ್)ದ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ. ಸಹಜವಲ್ಲದ "ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದರ" ಕುರಿತು ಜನರಿಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಬರೆಯುವ ವಿಧಾನ ಫಿಕ್ಷನ್. ಆದುದರಿಂದ ಫಿಕ್ಷನ್ ಸುಳ್ಳು ಮತ್ತು ಮೋಸಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ; ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಫಿಕ್ಷನ್‌ಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾತ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಮೋಸಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಥವ ಇತರರನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳವರ ವಾದ. ಇವರು ಫಿಕ್ಷನ್ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ನಿಂದಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾ ಅದಕ್ಕೆ "ಅನಗತ್ಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅನಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ಸತ್ಯದಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯುವುದು" ಎಂದು ಅರ್ಥ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಫಿಕ್ಷನ್‌ನ ಅಂಶ ಇರುವುದರಿಂದ ಈ ಟೀಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಫಿಕ್ಷನ್‌ನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಫ್ರಾಂಕ್ ಕರ್ಮೋಡ್ ಮತ್ತು ಹಾನ್ಸ್‌ವೇನ್‌ಗರ್ ಪ್ರಮುಖರು. ಎಲ್ಲ ಮಾನಸಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ಇವರ ನಿಲುವು. ಇವರುಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದೇ ಮಾನಸಿಕ ಶಿಲ್ಪ ಫಿಕ್ಷನ್ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಪ್ರಕೃತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವ, ಮನಸ್ಸಿನ ಹೊರಗಿರುವ, ಆಕಾರ, ರೂಪ ರಹಿತವಾದ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಇದು ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ಉದಾ., ಕಾಲ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಫಿಕ್ಷನ್. ಬದುಕಿನ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸ್ವಭಾವತಃ ಯಾವ ಆಕಾರವೂ ಇಲ್ಲದ ವಸ್ತುಗಳ ಮೇಲೆ ನಾವು ರೂಪವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವುದರಿಂದ ಅಥವ ಆ ಮೂಲಕ ಅವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಮಾನಸಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಫಿಕ್ಷನ್ ಎಂದು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಮೌಲಿಕವಾದ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ ಒಂದು ಕಿರಣ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಫಿಕ್ಷನ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ಅರ್ಥ ಅತಿ ವಿಸ್ತೃತವಾದ್ದರಿಂದ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಎಂದು ಕೆಲವರ ವಾದ. ಫಿಕ್ಷನ್ ಮುಖಾಂತರವೇ ನಾವು ವಸ್ತುಗಳ ಅನುಭವ ಪಡೆಯುವುದಾದರೆ ಫಿಕ್ಷನೇತರ ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ನಾವು ಅರಿಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಫಿಕ್ಷನ್‌ಗಳನ್ನು ಕುರಿತು, ಈ ವಿಶಾಲ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ತೀರ ಸ್ಥೂಲವಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಕಾವ್ಯದಂತಹ ಒಂದು ಫಿಕ್ಷನ್ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ, ಚರಿತ್ರೆಯಂಥಹ ಫಿಕ್ಷನ್ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಅಥವ ಯಾವುದೇ ಎರಡು ಫಿಕ್ಷನ್‌ಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗುರುತಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಅಥವ ಅನಗತ್ಯ ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಇವು ಈ ವ್ಯಾಪಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು.

ಸಮರ್ಥನೀಯವೆಂಬಂತಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ವಿವರಣೆಯೂ ಫಿಕ್ಷನ್‌ಗೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ಗೊತ್ತಿರುವ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಅಥವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಸತ್ಯ ಎಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದು ಫಿಕ್ಷನ್. ಇದು ಹಿಂದಿನ ವಿಶಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ವಿವರಣೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡರೂ ಒಂದು ಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಫಿಕ್ಷನ್‌ನಲ್ಲಿ 'ನಂಬಿಕೆ' ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಮಾನಸಿಕ (ಮಾತ್ರವಾದ) ಸಂಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಿಗಾಗಿ, (ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ) ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ತಿಳಿದಿರುವ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ನಾವು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಒಪ್ಪದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಆಲೋಚನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಪನಂಬಿಕೆಯ ಒಂದು ವರ್ತುಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ, ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಯಾದರೂ ಫಿಕ್ಷನ್ ಅನ್ನು ನಂಬಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಫಿಕ್ಷನ್ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಎಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದು ನಮ್ಮ ಮತ್ತು ಇತರರ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಶಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ (ಎಲ್ಲವೂ ಫಿಕ್ಷನ್ ಆದ್ದರಿಂದ) ಗಂಭೀರವಾಗಿ, ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ, ಆಲೋಚಿಸುವುದು? ಹೀಗೆ ತೀರ ಸಡಿಲವಾಗಿ ಬಳಸಿದಾಗ ಫಿಕ್ಷನ್ ಎಂಬ ಪದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಬದ್ಧತೆಯಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕೊಂಡೊ

ಯ್ಯಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಫಿಕ್ಷನ್ ತನ್ನೊಳಗಿನ ಸುಳ್ಳನ್ನು ತಾನೇ ಸೂಚಿಸುವುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ಸಮರ್ಥನೆ ಅಥವ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಅಗತ್ಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಫಿಕ್ಷನ್‌ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿದರೆ ಪದ ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ ಸೇರಿದಂತಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅರಿವಿಗೆ ಅದರಿಂದ ಉಪಯೋಗವೇನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಫಿಕ್ಷನ್‌ನ ಅನಗತ್ಯ ವಿಸ್ತರಣೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ, ಫಿಕ್ಷನ್‌ಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥಛಾಯೆಯಲ್ಲಿ ಫಿಕ್ಟಿವ್, ಫಿಕ್ಟಿವ್‌ನೆಸ್ ಮತ್ತು ಫಿಕ್ಷನ್ ಮೇಕಿಂಗ್ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪದಗಳೂ ಲೇಖಕನ ಸ್ವ-ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸು ವಂಥವು.

ನಾವೆಲ್ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Northrop Frye: "Anatomy of Criticism" (೧೯೫೭); Robert Scholes and Robert Kellog: "The Nature of Narrative" (೧೯೬೬); Hans Vaihinger: "The Philosophy of As If" (೧೯೫೨); Frank Kermode: The Sense of an Ending (೧೯೬೭); R. Schole: "The Fabulators" (೧೯೬೭).

೬೨. **ಕಾವ್ಯ Poetry ಪೊಯೆಟ್ರಿ** ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಪೊಯೆಂ, ಪೊಯೆಟ್ರಿ, ಪೊಯೆಟಿಕ್, ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಪದಗಳ ಗುಂಪು; ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕವನ, ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಪದ್ಯ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಅ-ನಿವಾರ್ಯ ಪದಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಲಗತ್ತಾಗಿರುವ ಅರ್ಥಗಳೂ ಅನೇಕ. ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೇನು? ಎಂಬುದು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಲ್ಲೊಂದು. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಎಲ್ಲವೂ ತೊಡಕಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರಗಳ ಗೊಂಡಾರಣ್ಯವೇ ಬೆಳೆದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು ೧. ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪದ್ಯ ರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ. ೨. ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬುದರ ಪರ್ಯಾಯ ಪದ. ೩. ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪದ, ಗುಣವಾಚಕ. ೪. ಶಾಸ್ತ್ರ ಅಥವ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಜ್ಞಾನದ ಭಾಗ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸಲು ಹೊರಟರೂ ಈ ಎಲ್ಲ ಮತ್ತು ಇರಬಹುದಾದ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ, ಅರ್ಥಗಳೂ ಪರಸ್ಪರ ತೆಕ್ಕೆಬೀಳುತ್ತವೆ. ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಜನಪ್ರಿಯ ವಾಗಿದೆ: "ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಏನೆಂಬುದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತು. ಬಾಯಿಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರ ಕಷ್ಟ."

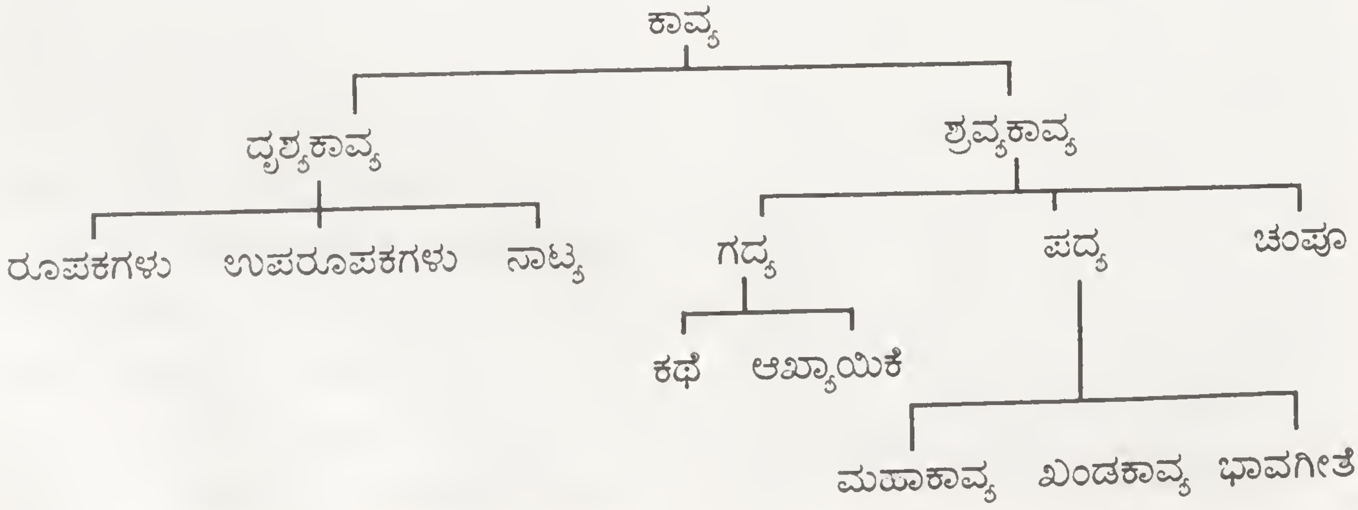
ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಚಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವು - ಲಯ, ಛಂದಸ್ಸು, ಪದ್ಯರೂಪ, ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಅಲಂಕಾರಗಳು - ಇವು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆನ್ನುವಾಗಲೇ, ಪದ್ಯ ಅಥವ verse ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕವಾದದ್ದು, ಕಾವ್ಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಎಂಬ ಮೌಲಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸ ಕರು ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಬಾಹ್ಯಲಕ್ಷಣ ಅಥವ ಶರೀರವೆಂದೂ, ಮೌಲಿಕವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು - ರಸ, ಧ್ವನಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಆತ್ಮಸ್ವರೂಪದ ಅಂಶಗಳೆಂದೂ ಗುರುತಿಸಿದರು (ಶರೀರ- ಆತ್ಮ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ತಲೆಹಾಕುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ). ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ, ಉದ್ದೇಶ, ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು

ಪ್ರಮುಖ ಧೋರಣೆ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ೧. ಕವಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳು - ಕವೇಃ ಕರ್ಮ್ಯ ಕಾವ್ಯಂ, The whole soul of man in activity, The spontaneous overflow of powerful feelings ಇತ್ಯಾದಿ ೨. ಕಾವ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಾವ್ಯತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌಕಾವ್ಯಂ, ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ವ್ಯವಚ್ಛಿನ್ನಾ ಪದಾವಳೀ, ಕಾವ್ಯಂ ಗ್ರಾಹ್ಯಮಲಂಕಾರಾತ್, ರೀತಿರಾತ್ಮಾ ಕಾವ್ಯಸ್ಯ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ವಾಕ್ಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು (ಒಟ್ಟಿಗೆ) ಕಾವ್ಯ, Beautiful words are the very and peculiar light of the mind, The best words in the best order, Significant form ಇತ್ಯಾದಿ ೩. ಓದುಗನ ಮೇಲಾಗುವ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ರಮಣೀಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಶಬ್ದವು ಕಾವ್ಯ ಬಂಥೇ ವ್ಯವಸ್ಥಿತಾ ಕಾವ್ಯಂ ತದ್ವಿದಾಹ್ಲಾದ ಕಾರಿಣೇ, Delight in the chief if not the only end, Empathy favour-able to our existence, ಇತ್ಯಾದಿ ೪. ಕವಿ-ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಕಾವ್ಯದ ವಿವರಣೆ: A criticism of life, The Expression of Impressions, The disimprisonment of Soul of fact, ಕಾವ್ಯಂ ಯಶಸೇ ಅರ್ಥಕೃತೇ ವ್ಯವಹಾರವಿದೇ ಶಿವೇತರಕ್ಷತಯೇ ಸದ್ಯಃ ಪರನಿರ್ವೃತಯೇ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಒಳಬಗೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಮುಂದೆ ಇರುವ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ನೋಡಿ.

ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ವಸ್ತುಕ, ವರ್ಣಕ; ಮುಖ್ಯ, ಗೌಣ ಎಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವುದುಂಟು. ಈ ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ಎಂಬುದರ ಜೊತೆಗೆ ಇಡೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂತೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ ಅಭಿನಯ, ರಂಗಭೂಮಿ; ರಂಗಪರಿಕರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ತಲುಪುವುದು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ರೂಪಕಗಳು ಮತ್ತು ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂಬ ವಿಭಾಗವಿದೆ. ರೂಪಕಗಳು: ೧. ನಾಟಕ ೨. ಪ್ರಕರಣ ೩. ಭಾಣ ೪. ಪ್ರಹಸನ ೫. ಡಿಮ ೬. ವ್ಯಾಯೋಗ ೭. ಸಮವಾಕಾರ ೮. ವೀಥಿ ೯. ಅಂಕ ೧೦. ಈಹಾಮೃಗ. ಇವುಗಳ ವಿವರಣೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಓದುವ ಅಥವ ಕೇಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಆ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ



ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ. ದೃಶ್ಯ - ನೋಡುವ, ಕಾಣಿಸುವ; ಶ್ರವ್ಯ - ಕೇಳುವ, ಓದುವ ಎಂಬ ವಿಂಗಡಣೆ ಚರ್ಚೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅನುಕೂಲಕರ. ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ದೃಶ್ಯಗುಣ ಕಾಣಬಹುದು. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾದ ನಾಟಕವೂ ಓದುವುದಕ್ಕೆ ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾಗಿರಬಹುದು. **ಗದ್ಯಕಾವ್ಯ:** ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗದ್ಯ ಸಮೂದು ನೋಡಿ. ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಉಪವಿಭಾಗಗಳಾದ **ಕಥೆ** (ಬಾಣನ "ಕಾದಂಬರಿ"), **ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ** ("ಹರ್ಷಚರಿತೆ"), **ಪರಿಕಥೆ, ಖಂಡಕಥೆ, ಕಥನಿಕೆ** ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಅಂಥ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಛಂದೋಬದ್ಧವಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಗದ್ಯ ಎಂದು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಥವ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಾಗಲೀ ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಆಳವಾದ ವಿಚಾರ ಗದ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು "ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ತುಂಬಿ, ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಭರಣಗಳು ನಿಬಿಡವಾಗಿ ತುಂಬಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಯಂತೆ, ಉಗುರು ಊರುವುದಕ್ಕೂ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಸಣ್ಣ ಕೆತ್ತನೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಕಟ್ಟಡದ ಹಾಗೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅವರು (ಗದ್ಯ ಲೇಖಕರು) ಯೋಚಿಸಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯ: ಇದರ ಪ್ರಮುಖ ಉಪವಿಭಾಗಗಳಾದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಖಂಡಕಾವ್ಯ, ಭಾವಗೀತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಯಾ ಸಮೂದು ನೋಡಿ.

ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯ: ಇದನ್ನು ಮಿಶ್ರಕಾವ್ಯ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯದ ಮಿಶ್ರಣವಿರುವ ರಚನೆಗಳು ಚಂಪೂ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಉದಾ., ಪಂಪನ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ.

ವಸ್ತುಕ (ವಸ್ತು ಕೃತಿ, ವಸ್ತುಕಾವ್ಯ): "ಸವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯ". ಇದನ್ನು ಕೆಲವರು ಚಂಪೂಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಗೌಣ: ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಪ್ರಧಾನ ವಾದ ಕಾವ್ಯ. ಮುಖ್ಯ, ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿರುವುದು ಗೌಣ. ಶಬ್ದ ಅರ್ಥ ಸಮೂದು ನೋಡಿ.

ಕಾವ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡೂ ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದುಂಟು. ಎಲ್ಲ ನಾಗರಿಕತೆಗಳಲ್ಲೂ ಆರಂಭ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಾವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯರೂಪ ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಲಯ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಅಷ್ಟೆ. ಕಾವ್ಯದ ಉಗಮಕ್ಕೂ ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ (ಮ್ಯಾಜಿಕ್)ಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಬೇರನ್ನು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನೊಡನೆ, ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳ ಅಂತಃಸತ್ವದೊಡನೆ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಹಾಗೆ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸತ್ಯವನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಲು, ನಿತ್ಯ ಬಳಕೆಯದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಭಾಷೆಯ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡಿತು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಉದ್ದೀಪನಶಕ್ತಿಯಿರುವ ಪದ, ಪ್ರಾಸ, ಮಂತ್ರಗಳ ಲಕ್ಷಣದ ಮಾತು, ಛಂದಸ್ಸು, ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದವು. ವೇದಗಳ ಕಾವ್ಯಮಯತೆಗೆ ಕಾರಣ ಇದೇ. ಕವಿಯನ್ನು ಋಷಿ, ದ್ರಷ್ಟಾರ ಎಂದದ್ದಕ್ಕೂ ಇದೇ ಕಾರಣ. ಸಮಾಜದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯರೂಪವೇ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿತ್ತು ವೇದ, ಅಶ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಪಾಕಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜನೀತಿ, ಮನೋಲಹರಿಗಳು ಎಲ್ಲದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಕಾವ್ಯರೂಪವೊಂದೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಮಾಜ ಬೆಳೆದಂತೆ ಅಂದರೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದಂತೆ ಕಾವ್ಯರೂಪ ಎಲ್ಲ ಹೊರೆಯನ್ನು ಹೊರುವುದು

ಅಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸಮಾಜ ಬೆಳೆಯುವುದು ಎಂದರೆ ಸಮಾಜದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ವರ್ಗಗಳು, ಆರ್ಥಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಪಾಲಿನ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತರಾಗಿ, ಆ ನಿಷ್ಣುತೆಯಿಂದ ಇಡೀ ಸಮಾಜದ ಬದುಕಿಗೆ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯ ಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವುದು. ಬೆಳೆಯು ತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಗಳೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತ ಬಂದವು. ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅನುಭವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕ ಭಿನ್ನ ನಿಷ್ಣಾತ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ನಾಟಕ, ಗದ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ಭಾವಗೀತೆ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ಮನುಷ್ಯ ಕಂಡು ಕೊಂಡ. ಆದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ಅರ್ಥದ ಗೊಂದಲ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದೇ ಇದೆ. ಈಗಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರತಿಭೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇಡೀ ಕೃತಿಗಳ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಲಿಟರೇಚರ್ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು - ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಶಾಖೆ, ಪ್ರಕಾರ ಎಂದೂ ಬಳಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕಾವ್ಯ ಉಗಮ ಕುರಿತು: Cristopher Cauldwellನ Illusion and Reality (೧೯೩೭, ಇತ್ತೀಚಿನ ಮುದ್ರಣ ೧೯೭೭); ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಪುಟಬಂಗಾರ ಸಂಪುಟ, ಮುನ್ನುಡಿ ನೂರು ಸ್ವರ (೧೯೯೮)ರ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ. ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳ ಬಗ್ಗೆ Abrams: The Mirror and the Lamp

೬೩. **ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯ Poetic Justice ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಜಸ್ಟಿಸ್** ೧೭ನೆ ಶ.ದ ಉತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಥಾಮಸ್ ರೈಮರ್ ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ವಿಮರ್ಶಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ - ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಎಂಬ ಪದ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಬದುಕಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಅದರದ್ದೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ ನಿಯಮಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಮತ್ತು ಉನ್ನತವಾದ ನೈತಿಕ, ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ, ಸಭ್ಯ ನಿಯಮಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿರಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಹಿಂದಿದೆ. ಕೃತಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳ್ಳೆಯತನ, ಕೆಟ್ಟತನಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭೌತಿಕ ಸುಖದ ಪ್ರತಿಫಲ ಅಥವ ಶಿಕ್ಷೆ ದೊರೆಯಬೇಕು. ಇದು ಕಾವ್ಯ ನ್ಯಾಯ. ಈ ನ್ಯಾಯ ಕೃತಿಯ ಸಂವಿಧಾನದ ತರ್ಕಬದ್ಧ, ಉದ್ದೇಶಿತ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಬೇಕು. ಕೆಡುಕಿಗೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಗೆಲುವು ಸಿಗುವಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅಂತಿಮ ವಿಜಯ ಒಳಿತಿಗೇ ದೊರೆಯಬೇಕು. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗದಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ರೈಮರ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದು ಆದರ್ಶ ನ್ಯಾಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಯತ್ನ ವಿಲ್ಲದೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಅಥವ ಮನುಷ್ಯ ತನಗರಿವಿಲ್ಲದೆ ನ್ಯಾಯದ ಉಪಕರಣವಾಗಿದ್ದಾನೆಂಬ, ಒಳಿತಿಗೆ ಗೆಲುವು ಲಭಿಸುತ್ತದೆ, ಲಭಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಆದರೆ ಬಹಳ ಜನ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ಲೇಖಕರು ಈ ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: M.A Quinlan: "Poetic Justice in Drama" (೧೯೧೨); ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ, "ನಾನೇಕೆ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ?" (ಪ್ರ) ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ೧೯೮೦.

೬೪. **ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆ Poetic Diction ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಡಿಕ್ಷನ್** ಕಾವ್ಯ (ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ)ದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಟ್ರಾಜಿಡಿಯ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಗೌಣವಾದ ಸ್ಥಾನ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದ ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರ, ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಚಿಂತನೆ ಇವುಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಎಂದು

ಕಲ್ಪನಾಶೀಲವಾದ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಆತನು ಆದ್ಯತೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಕವಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಪದಗಳಿಗೆ, ಭಾಷೆಗೆ ದ್ವಿತೀಯ ಸ್ಥಾನ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಇವನನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಹಲವರು. ಇದು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಧೋರಣೆ. "ಭಾಷೆಯು ಆಲೋಚನೆಗೆ ಒಂದು ಹೊದಿಕೆ" ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇದರ ಹಿಂದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್‌ನ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಲ್ಯಾಟಿನ್‌ತನವನ್ನು ಅಥವ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂನ ಸಂಸ್ಕೃತತನವನ್ನು ಶೈಲಿಯ ಆನುಷಂಗಿಕ ಅಂಶವೆಂಬಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ೧೮ನೆಯ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳ ತೊಡಗಿತು. ಥಾಮಸ್‌ಗ್ರೇ ಮತ್ತು ಇತರ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ವಿಶೇಷವಾದದ್ದೆಂದೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ದೂರ ನಿಲ್ಲುವಂತಹುದೆಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. "ಯುಗದ ಭಾಷೆ ಎಂದೂ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯಾಗಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಗ್ರೇ ಹೇಳಿದ. ವರ್ಜಿಲ್, ಸ್ಪೆನ್ಸರ್, ಮಿಲ್ಟನ್‌ನಂತಹ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಗ್ರೇ ಮತ್ತು ಇತರರಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಯಿತು. ಸರ್ಕಂಲೊಕ್ಯೂಶನ್ ಅಥವ ಪೆರಿಫ್ರಾಸಿಸ್ ಅಂದರೆ ಆರ್ಷೇಯತೆ, ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಪದಗಳ ಹೇರಳ ಬಯಕೆ, ಸುತ್ತು ಬಳಸು ಮಾತಿನ ರೀತಿ, 'ಕೀಳು', 'ತಾಂತ್ರಿಕ', 'ಸಾಮಾನ್ಯ' ಪದಗಳ ಬದಲಿಗೆ ಗಂಭೀರ ಅಥವ ಸುತ್ತುಬಳಸಿನ ಮಾತಿನ ರೀತಿ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿತವಾದವು. ಈ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಅಸಹಜ ಮತ್ತು ಕೃತಕ ಎಂದು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದು. ತನ್ನ ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲಡ್ಸ್‌ನ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಆತ "ಛಂದೋಬದ್ಧ ರಚನೆಗಳ ಭಾಷೆಗೂ, ಗದ್ಯಭಾಷೆಗೂ ಯಾವುದೇ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲ"ವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ "ತೀವ್ರ ಭಾವಗಳ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರವಾಹ"ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ. "ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ" ಸಹಜ ಭಾಷೆಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಭಾಷೆ ಇದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದೆ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಗೂ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಮತ್ತು ಎಂಪ್ಸನ್‌ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದೆ. **ಅರ್ಥ** ಎಂಬುದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಪದಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಫಲಿತಾಂಶವೇ ಹೊರತು ಮೊದಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಅಂಶ ಅಲ್ಲ ಎಂದಾದರೆ, ಕವನದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಎಲ್ಲ ಹೇಳಿಕೆಗಳೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಥವ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪದಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೇ - ಅಂದರೆ ಪದಗಳ ಜೋಡಣೆ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ - ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಕುರಿತು ತಿಳಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಕವಿಯ ದನಿಗಳು ಕೂಡ ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗುವಂಥವು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯವು ಯಾವುದೇ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯ ಪದಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪದಗಳು ದಿನನಿತ್ಯದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Thomas Quayle: "Poetic Diction: A Study of Eighteenth Century Verse"

(೧೯೨೪), Geoffery Tillotson (ಲೇ); "Eighteenth Century Poetic Diction". Eighteenth Century Literature ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸಂ. James L. Clifford.

೬೫. ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ Poetic Licence ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಲೈಸೆನ್ಸ್ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವು ಸೀಮಿತವಾದ ಮತ್ತು ವಿಶಾಲವಾದ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸೀಮಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕುರಿತದ್ದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವ್ಯಾಕರಣದ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯದ ರಚನೆಗಳು; ಪುರಾತನವಾದ ಅಥವ ಕವಿಯೇ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಗೆ ಕವಿ ತಾನಾಗಿ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಶತಮಾನದಲ್ಲೂ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕವಿಗಳು ಭಾಷೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಥವ ಕಡಮೆಯಾಗಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಹಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾವ್ಯವು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತೇ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಆಧಾರ.

ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸು, ಪ್ರಾಸಗಳ ಬಳಕೆ; ಕಲ್ಪನೆ ಪುರಾಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮತ್ತು ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮುರಿಯುವ, ಕವಿ ತಾನಾಗೇ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ವಿರೋಧ ಇಂಥ ಸ್ವಾಂತ್ರ್ಯದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ.

ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸಾಕಷ್ಟು ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಕಾವ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಾಗ ಕವಿ ತಾನಾಗಿಯೇ ಕೆಲವು ನಿರ್ಬಂಧಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಹೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಿರ್ಬಂಧಗಳ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಕವಿ ಹೊರುವುದರಿಂದ ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವ ಪರವಾನಗಿ ಅವನಿಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕವಿಯ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕುಂಟುನೆಪ ಮಾತ್ರ ಆಗುವುದಾದರೆ? ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಷಿಯದ ಫಾರ್ಮಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಗ್‌ನ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಬಲ ಸಮರ್ಥನೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಷ್ಕ್ಲೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇದು: ಸಮುದ್ರದ ದಂಡೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುವ ಜನ ಅಲೆಗಳ ಮೊರೆತಕ್ಕೆ ಕಿವುಡರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ದಿನವೂ ಬಳಸುವ ಪದಗಳನ್ನು, ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ನೋಡಿದರೂ 'ಕಾಣು'ವುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಪಂಚದ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಕಾಣ್ಕೆ ಸೊರಗಿ ಹೋಗಿ ಕೇವಲ ಗುರುತು, ಕುರುಹು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವುದು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ. ಭಾಷೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಕಲಕುವ ಮೂಲಕ ಕವಿ ನಮ್ಮ ಕಾಣ್ಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ವಲಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ; ಮಾಮೂಲಿ ಕುರುಹುಗಳ ಬದಲು ಹೊಸತನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. "ಸಂಕೇತವೇ ವಸ್ತುವಲ್ಲ" ಎಂದು ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ರೊಮನ್ ಜಾಕೊಬ್‌ಸನ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡುವ ತೆರೆಯಾಗಲೀ ಹೊಸತನವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಹೂಡುವ ಉಪಾಯಗಳಾಗಲೀ ಆಗದೆ, ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಚುರುಕುಗೊಳಿಸಲು ಕವಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಧನವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Victor Erlich: Russian Formalism (೧೯೬೫).

೬೬. ಕೊಯೆನಸ್ಥೀಷಿಯ Coenesthesia ಹೊರಗಿನ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳಿಗೆ ದೇಹವು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಬಲ್ಲದು. ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಹೌದು ಎನ್ನುವಂತಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿರುತ್ತವೆ - ಬೆವರು, ಏದುರಿಸಿರು, ಮುಖಬಣ್ಣದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಆಂತರಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿ ಕೊಯೆನಸ್ಥೀಷಿಯ ಅಥವ 'ಸಂಪೂರ್ಣ ದೈಹಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವಾದ ಆನಂದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಇದು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: I.A. Richards: Principles of Literary Criticism (೧೯೨೪) ೧೨-೧೩ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು.

೬೭. ಕ್ಲೀಷೆ Cliche ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯ ಪದ. ಮೂಲತಃ ಮುದ್ರಣ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಈಗ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಅರ್ಥ. ಸವೆದು ಹೋದ, ಬಳಸಿ ಬಳಸಿ ಹಳತಾದ, ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಪರಿಣಾಮ ಶೂನ್ಯವಾದ ಮಾತು, ಪದ, ಪದಸಮುಚ್ಚಯ. "ತಮ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸಿ" "ಕ್ಷಮಿಸಿ" ಇಂಥವು ಅಂಗೀಕೃತ ಶಿಷ್ಟಾಚಾರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿದ್ದು, ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕ್ಲೀಷೆಗಳು ತಮ್ಮ ಖಾಲಿತನದಿಂದಲೇ ಗಮನವನ್ನು ತಮ್ಮತ್ತ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ ಉದಾ., "ಅಚ್ಚರಿಯಿಂದ ಕಣ್ಣರಳಿಸು", "ಎಷ್ಟೇ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳಿದ್ದರೂ ಬಿಡುವು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಸಮಾರಂಭಕ್ಕೆ ಆಗಮಿಸಿ", "ತುಂಬ ಬಾರದ ನಷ್ಟ" ಇತ್ಯಾದಿ.

"ಕ್ಲೀಷಾ ಪ್ರವೀಣನ ಸಾಕ್ಷ್ಯ" ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾವ್ "ಅಲೆಯುವ ಮನ" ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ; Erick Partridge: A Dictionary of Cliches (೪ನೆಯ ಮುದ್ರಣ ೧೯೫೦).

○

೬೮. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ Tragedy ಟ್ರಾಜಿಡಿ
ಟ್ರಾಜಿಡಿ ಎಂಬುದರ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ **ದುರಂತ ನಾಟಕ, ರುದ್ರನಾಟಕ, ಗಂಭೀರನಾಟಕ, ಆವಿದ್ಧನಾಟಕ** ಎಂಬ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ರೌದ್ರವು ಟ್ರಾಜಿಡಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾದರೂ ಅದೇ ಎಲ್ಲವೂ ಅಲ್ಲ; ದುರಂತ ಭಾವನೆ ಇದ್ದರೂ ಎಲ್ಲ ಟ್ರಾಜಿಡಿಗಳೂ ದುರ್-ಅಂತವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥವಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಎಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ; ಗ್ರೀಕ್, ರೋಮನ್, ಮಧ್ಯಯುಗೀನ; ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಹೀಗೆ ಅದರ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ವಿವರ ಇವುಗಳನ್ನು ನೀಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವನ್ನು ತೀರಸ್ಥೂಲವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಯಾವಾಗಲೂ ಅ-ಸುಖದ್ದು. ಸರಳಾಟ, ದೈಹಿಕ, ಮಾನಸಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವೇದನೆ, ಅಪರಾಧ, ಸಾವು, ವಿನಾಶ, ದುರಂತ ಇವು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವು. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಭವ್ಯ, ಉದಾತ್ತ ಎಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಇತರ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳಿಗಿಂತ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವು ರಚನೆಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ವಿಮರ್ಶಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಉನ್ನತವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಜೊತೆಗೆ, ಬದುಕಿನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿರುವುದರಿಂದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕುತ್ತದೆ, ಹೊಸತಿಳಿವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ, ಗಂಭೀರ ಸಂತೋಷವನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್‌ನಿಂದ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವು "ವಿಸ್ತಾರವಾದ, ಸಮಗ್ರವೂ ಆದ, ಗಂಭೀರ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣೆ." ಇದರ ಮಾಧ್ಯಮ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ. ವಿಧಾನ ನಿರೂಪಣೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕೀಯವಾದದ್ದು. "ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು ಆ ಮೂಲಕ, ಆ ಭಾವಗಳ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಅನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ." ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಪುಲ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ; ಕರುಣೆ, ಭಯ, ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಿಂದ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಸಂತೋಷ ಯಾಕೆ ಮತ್ತು ಎಂಥದ್ದು, ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಭಿನ್ನರೀತಿಯ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಪಡೆದಿದೆ.

ಲೆಸ್ಸಿಂಗ್ (೧೭೬೯) ಹೇಳಿದ: ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ದುರಂತ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಂಥ ನೋವು, ದುರಂತ ನಮಗೂ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ, (ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸಹಜೀವಿಗಳಾದ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಜನರ ಬಗ್ಗೆ?) ನಮ್ಮ ಕರುಣೆ ಮೊನಚಾಗಿ ಅವರ ನೋವಿಗೆ ನಾವೂ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತೇವೆ. ಬುಚರ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬೇರೆ: ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೂ, ಅವೇ ಘಟನೆಗಳು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಾಗ

ಅವುಗಳೊಡನೆ ಇರುವ ನೋವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಘಟನೆಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾನ್ಯ ವೇ ಹೊರತು ವೈಯಕ್ತಿಕ, ವಿಶಿಷ್ಟವಲ್ಲ; ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮ್ಮಂತಹ ಜನರೇ ಆದರೂ, ಅವರ ಔನ್ನತ್ಯ ನಮ್ಮ ಎಟುಕಿಗೆ ಮೀರಿದ್ದು; ಅವರು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾದ ದುರಂತ, ವೇದನೆ ಸಾವು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಬಹುದಾದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರ; ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯ 'ತೊಳೆದು' ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹಂಫ್ರಿ ಹೌಸ್ (೧೯೫೬) ಹೀಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ: ಯೋಗ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮರ್ಪಕ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳಿಂದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವು ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಂದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಸರಿಯಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಕುರಿತು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ; ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಮನುಷ್ಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ, ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೆ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವು ತನ್ನ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಅಂತಸ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಆ ಭಾವ ಗಳು ಮೊದಲಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ಶಿಕ್ಷಿತ' ಭಾವಗಳಾ ಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರದವಾಗಿ ಮಾಡಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಒಂದು ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕರುಣೆಯ ಭಾವ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು, ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ತನ್ಮಯತೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಭಯ ದೂರ ಸರಿಯುವ, ಹಿಂಜರಿಯುವ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಗುಣಗಳ ಸಂಗಮದಿಂದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಸಂತೋಷ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ವಿವರಣೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಕಾರಣ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಬಳಸುವ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಪದ. ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ **ಭಾವ ವಿರೇಚನ** ಎಂದು ಕೆಲವರು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಬಳಕೆಯಲ್ಲೆ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್‌ನ ಅರ್ಥ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇದು ವೈದ್ಯಕೀಯ ಪರಿಭಾಷೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಕುರಿತಂತೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಬಗೆಯ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾ ಯಿಕವಾಗಿ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಅನ್ನು ಪರ್ಗೇಶನ್ (ವಿರೇಚನ) ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದುಂಟು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ಲೇಟೊ ಕಲೆಯು ಮನುಷ್ಯನು ಅದುಮಿಡಬೇಕಾದ ಅನಾರೋಗ್ಯಕರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅಪಾದಿಸಿದ್ದ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ರೂಪವಾಗಿ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್‌ನ ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವು ದುರಂತದ, ನರಳಾಟದ, ಸಂಕಟದ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿ ಸುವುದಿಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು, ವಿರೇಚನವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದ. ಸತ್ವತಃ ಜಡ್ಡು ಹಿಡಿದ, ಅನಾರೋಗ್ಯಕರ ಭಾವಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನ ಬಗ್ಗೆ ಕರುಣೆ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವಗಳು ಬಹಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತವೆ, ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನ, ಆತ್ಮದ ವಿಸ್ತರಣೆ ಕರುಣೆ ಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿವರಣೆ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಅನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರೂ ಅದು ಪೂರ್ಣ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಿಂದ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಆನಂದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು

ಕಾರಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ನಿಯಮನಗೊಂಡ ಕ್ರಿಯೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ, ಬಂಧದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಭಾವಗಳು ಪ್ರಮಾಣಿತವಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಆನಂದ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅನುಭವ ಇದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪಕತೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಭಾವಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು (ವಾಸ್ತವದಂತಲ್ಲದೆ) ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಅಗತ್ಯತೆಗಳ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ಥಾನ ಏನೆಂಬುದನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣ (ಕ್ಲಾರಿಫಿಕೇಶನ್) ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ದೊರೆಯುವ ಆನಂದ. ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಕುರಿತ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದ ಜಿ. ಎಲ್ಸ್‌ನದು. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಒಂದು ಫಲಿತಾಂಶವಲ್ಲ, ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಲ್ಲ, "ಘಟನೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ"ವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಘಟನೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೆ ನಡೆಯುವ ಶುದ್ಧೀಕರಣವೇ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್. ನಾಯಕನಿಂದ ಘಟಿಸುವ ಮಾಲಿನ್ಯ (ರಕ್ತಸಂಬಂಧಿಯ ಕೊಲೆ, ನಿಷಿದ್ಧ ದೈಹಿಕ ಸಂಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿ) ಅವನನ್ನು ಅ-ಸಹ್ಯನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅನ್ವೇಷಣೆ (ಡಿಸ್ಕವರಿ) ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆ (ರೆಕಾಗ್ನಿಶನ್)ಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕ, ನಾಯಕನ ದುಃಖ, ವೇದನೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಆತ ಅನುಭವಿಸುವ ನೋವು, ದುರಂತಗಳು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಮಿತಿ ಮೀರಿದ್ದು, ಹೆಚ್ಚಾದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಘಟನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಭಯವನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಾಯಕನ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅರಿವಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ 'ಕರುಣೆ' ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ನಡೆಯುವುದು ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ. ಕವಿಯು ನಿರ್ಮಿಸುವ ವಿನ್ಯಾಸ ನಮ್ಮ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ.

ಕರುಣೆ, ಭಯಗಳ ಭಾವಗಳ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್‌ಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರದ ಅಗತ್ಯ ಕುರಿತೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಯಕನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯವನು ಅಥವ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೆಟ್ಟವನೂ ಆಗದೆ ಒಳಿತು, ಕೆಡುಕುಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕರುಣೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ "ನಮಗಿಂತ ಉತ್ತಮ"ನಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅಂದರೆ ನೈತಿಕ ಯೋಗ್ಯತೆ ಉನ್ನತವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂತಸದ ಸುಖದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಕ ದುಃಖ, ವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಪಕ್ಕಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ **ಹಮಾರ್‌ಶಿಯ** - ತೀರ್ಮಾನದ ದೋಷ.

ಇತರ ನಾಗರಿಕತೆಗಳ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಂತೆಯೇ ಗ್ರೀಕರ ನಾಟಕಗಳೂ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ದೇವರುಗಳು ನಿಯಮದ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ್ದೇ ಆದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿವೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು (ಥೀಮ್)ವಿಗಷ್ಟೇ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಮಿತಿಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆಗಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆ ಅಥವ ಪಾತ್ರದ ಆಳ ಅಭ್ಯಾಸ ನಾಟಕಕಾರರ ಆಸಕ್ತಿ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಉಪ- ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಅಥವ ಪ್ರಮುಖ ಸಂವಿಧಾನದ ವಿಸ್ತರಣೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನಗತ್ಯವಾದ ಯಾವ ಅಂಶವೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಗಂಭೀರ

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ; ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಲು ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ; ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಒದಗಿಸಲು ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಇತರ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇವು ಯಾವುವೂ ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಚಿಕ್ಕದು; ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ಧಾರಾಳ ಬಳಕೆ; ಸಂಭಾಷಣೆ ಸಹಜವಲ್ಲ; ಕ್ರಿಯೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಮಿತಿಗೆ ಬದ್ಧ. ಪರಿಣಾಮ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ವೇಗವಾದ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಅಂದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೇ ಮಹತ್ವ.

ಎರಡನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಕುಣಿತ ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಮೇಳದ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ಭಾವದ ವಿಸ್ತರಣೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೇಳ ಕೃತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ಮೇಳ ನೋಡಿ.)

ಸೆನೆಕನ ರೋಮನ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲವಸ್ತುವನ್ನೇ ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಕೇವಲ ಓದಲೆಂದು ಬರೆದವೆ ಹೊರತು ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಚಿಸಿದವುಗಳಲ್ಲ. ಭಾಷಣಗಳು, ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಭೀಕರತೆ ಇವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಸೇಡು ಸೆನೆಕನ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖ್ಯವಸ್ತು. ಇವಕ್ಕೆ ಈಗ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿರುವುದು ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ. ಮೊದಲನೆಯದು ಎಲಿಜಬೀತನ್ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಅವು ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕಾಗಿ. ಎರಡನೆಯದು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ. ಸೆನೆಕನ ನಾಟಕಗಳು ಓದಲೆಂದು ಬರೆದವಾದ್ದರಿಂದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪರಿಗಣಿಸತೊಡಗಿದರು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪ್ರಮುಖರಾದ ಛಾಸರ್, ಲಿಡ್‌ಗೇಟ್ ಮುಂತಾದವರು ಸೆನೆಕನನ್ನು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಅಧಿಕೃತ ವಕ್ತಾರನೆಂದು ಕೊಂಡರು. ಹೀಗಾಗಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮೌಢ್ಯ ಬೆಳೆಯಿತು. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ೧. ಸಮಾಜದ ಉನ್ನತ ವರ್ಗದ ಜನರ ಕಥೆ. ೨. ಅದೃಷ್ಟದ ಆಟದಿಂದ ಉನ್ನತನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಧಃಪತನಗೊಳ್ಳುವ ಕಥೆ - ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಛಾಸರ್‌ನ ದಿ ಮಂಕ್ಸ್ ಟೇಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥೆಗಳು ಈ ಬಗೆಯವು.

ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ನಾಟಕಕಾರರ ಮೇಲೆ ಸೆನೆಕನ ಪ್ರಭಾವ ಅತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಪ್ರಭಾವ ಎರಡು ಬಗೆಯದು ೧. ಸೆನೆಕನ ಅಂಕ ವಿಭಜನೆ, ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳ ನಿಯಮಗಳು, ಮೇಳದ ಬಳಕೆ - ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವ ವಿದ್ವಾಂಸ ನಾಟಕಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವು. ಉದಾ., ಸ್ಯಾಕ್‌ವಿಲ್ಲೆ ಮತ್ತು ನಾರ್ಟನ್‌ರ ಗಾರ್‌ಬುಡಕ್ (೧೫೬೨) ೨. ಸೆನೆಕನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ರಿವೆಂಜ್ ಟ್ರಾಜಿಡಿ ಅಥವ ಟ್ರಾಜಿಡಿ ಆಫ್ ಬ್ಲಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇವು ಕೊಲೆ, ಸೇಡು, ಭೂತಗಳು, ಹಿಂಸೆ, ರಕ್ತಪಾತಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಧಾರಾಳವಾದ ಪ್ರಮಾಣ ದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಉದಾ., ಥಾಮಸ್ ಕಿಡ್‌ನ ದಿ ಸ್ಪಾನಿಶ್ ಟ್ರಾಜಿಡಿ. ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಕೂಡ ರಿವೆಂಜ್ ಟ್ರಾಜಿಡಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆ.

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಅಥವ **ಡೊಮೆಸ್ಟಿಕ್ ಟ್ರಾಜಿಡಿ** ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವರ್ಗದ ನಾಯಕನೊಬ್ಬ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವ ದುರಂತವನ್ನು ಲಿಲೊನ ದಿ ಲಂಡನ್ ಮರ್ಚೆಂಟ್ ಚಿತ್ರಿಸಿತು. ಗದ್ಯವನ್ನು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು.

ನಾರ್ವೆಯ ಇಬ್ಸೆನ್ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಕೃತಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಂಡ ಸಮಾಜದ ವಿರುದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಇಬ್ಸೆನ್ ಚಿತ್ರಿಸಿದ. ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರ್, ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್, ಓನೀಲ್ ಮುಂತಾದವರು ಮಹತ್ವದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವು ಪ್ರಮುಖ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ವಿವರಿಸಲಾಗದ್ದನ್ನು, ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಮಹಾಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯ ಆಯಾಮ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜವನ್ನು ಹಾಳು ಮಾಡುವ ಕೆಡುಕಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿವರಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕೆಡುಕು ಎಂದರೆ ನೈತಿಕವಾದ ಅಥವ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ದೋಷ ಅಥವ ತಪ್ಪು. ಪಾತ್ರಗಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವದ ನಿಯಮಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಣೆಗಾರ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಟ್ರಾಜಿಕ್ ಎಂಬುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕಾಮಿಡಿ, ಡ್ರಾಮ, ಡಿಥಿರಾಂಬ್, ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು, ಮೇಳ, ನಾಯಕ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. Humphry House: Aristotle's Poetics (೧೯೫೬); Elder Olson: Tragedy and the Theory of Drama (೧೯೬೧); R.B. Sewall (ಸಂ): Tragedy; Modern Essays in criticism (೧೯೬೩); F.W. Nietzsche: The Birth of Tragedy (೧೯೬೭); G. Steiner; The Death of Tragedy (೧೯೬೧); D.D. Raphael: The Paradox of Tragedy (೧೯೬೦); Oscar Mandel: A Definition of Tragedy (೧೯೬೧); H.D.F. Kitto: Greek Tragedy (೧೯೫೪); A.C. Bradley: Shakespearean Tragedy (೧೯೦೪); ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ: ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು.

೬೯. **ಗದ್ಯ Prose ಪ್ರೋಸ್** ಗದ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪದ್ಯ ಎಂಬ ಪದದ ವಿರುದ್ಧ ಪದವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಅಭ್ಯಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಗದ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಆಳವಾದ ವಿವೇಚನೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಾಗಲೀ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣವೂ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲೂ ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಕಡಮೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಮತ್ತು ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಕುರಿತು ನಡೆದ ಚರ್ಚೆ ಇವುಗಳ ಸಾರಾಂಶವನ್ನೂ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮೂಡಿದ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಆರು ಮಾತ್ರ; ಹರ್ಷ ಚರಿತೆ,

ಕಾದಂಬರಿ, ದಶಕುಮಾರ ಚರಿತೆ, ತಿಲಕ ಮಂಜರೀ, ಗದ್ಯ ಚಿಂತಾಮಣಿ ಮತ್ತು ವೀರ ನಾರಾಯಣಚರಿತ. ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ. ಗದ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯೂ ತೀರ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿದ್ದು ಬಾಹ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಿ ಗದ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ದಂಡಿಯು ಗದ್ಯ-ಓಜೋ ಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು; ಸಮಾಸ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾಗಿರಬೇಕು; ಪಾದಗಳ ನಿಯತತೆ ಇರಬಾರದು; **ಕಥೆ ಮತ್ತು ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ** ಎಂದು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಈ ಗುಣಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಗದ್ಯ "ಅಲಂಕಾರಯುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಕ್ರಿಯಾಕಾರ ದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಪದಸಮುದಾಯ"ವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಗದ್ಯವನ್ನೂ ಕಾವ್ಯದ (ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ) ಒಂದು ಉಪ ವಿಭಾಗವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಗದ್ಯ ಎಂಬ ಪದ ತೀರ ವ್ಯಾಪಕ ಅರ್ಥ ಪಡೆದು ಫಿಕ್ಷನ್‌ಗೆ ಸಂವಾದಿ ಎಂಬಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. "ಬೃಹತ್ ಕಥೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಅದ್ಭುತ ಕಥೆಯನ್ನು ಕವಿ ಕಲ್ಪಿಸಿರಬೇಕು" ಎಂಬುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಇದ್ದ ಧೋರಣೆ ಎಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ "ಕಲ್ಪಿತ"ವಾದ ಮತ್ತು "ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯಗುಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ" ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಗದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು. ಇವೆರಡರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತೀರ ಸ್ಥೂಲವಾದದ್ದು. ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು ಮತ್ತು ಕಥಾ ನಾಯಕನೇ ನಿರೂಪಕನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ನಿರೂಪಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯ ಆಧರಿಸಿ ಈ ವಿಭಜನೆ ನಡೆದಿದೆ. ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು **ಚೂರ್ಣ** ಸರಳಶೈಲಿಯ; **ಉತ್ಕಲಿಕಾಪ್ರಾಯ** ಸಮಾಸಯುಕ್ತ; **ವೃತ್ತಗಂಧಿ** ಆಗಾಗ ಛಂದೋ ರೂಪಕ್ಕೂ ತಿರುಗುವ ಗದ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಕನ್ನಡ ಗದ್ಯದ ಇತಿಹಾಸ ಕುರಿತು ಪರಾಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಆಕರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ).

ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಗದ್ಯ ಎಂದರೇ ನೆಂದು ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಎಂಬುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ನೇಕರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ಪದ್ಯ ಬರೆದಾಗ ಅಥವ ಅಚ್ಚಾದಾಗ ಬೇರೆ ಥರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶಿಲ್ಪದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆದು ತಾನು ರೂಪಿತವಾದದ್ದು ಎಂದು ಪದ್ಯ ಘೋಷಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ, ಗಮನ ಸೆಳೆಯು ವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ನಟನೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಂಜಸ್ಯದ ಬಯಕೆ, ಪಾದಗಳ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯದ ಅನಿವಾರ್ಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿರ್ಬಂಧಗಳ ಅಂಗೀಕಾರ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದಾಗಿ ಪದ್ಯ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬಿಗಿಯನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬಹುಶಃ, "ಬಿಗಿಯಾಗಿಲ್ಲದ" ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಸುಸಂಗತವಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವಲ್ಲಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಅಸಮರ್ಥ ಎಂದೂ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತೀರ ಸರಳವಾಗಿ, ಸುಳ್ಳಾಗಿ, ಗದ್ಯವನ್ನು (ಗದ್ಯತೆ-ಪ್ರೊಸೋಯಿಕ್‌ಯೊಂದಿಗೆ ಗೊಂದಲಿಸಿ ಕೊಂಡು) ಸಾಮಾನ್ಯ, ಶಿಥಿಲ, ನೇರ, ಅಸಂಸ್ಕೃತ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ, ಅ-ಸಾಮಾನ್ಯತೆ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ, ಸು-ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಗಳಿರುವ ಪದ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ಅಕಾರಣ ಮಹತ್ವ ನೀಡುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ.

ಗದ್ಯ ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥ ಮಾತನಾಡು ಎಂದು. ಇದು ಒಂದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ

ಅಂಶದತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಗದ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ. ನಿತ್ಯದ ಮಾತಿನಂತೆಯೇ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಾಟ, ತಡಕಾಟಗಳನ್ನು ಗದ್ಯ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಶಿಥಿಲ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಗುಣವೇ ಗದ್ಯದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದ ಬಿಗಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಗದ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಸಡಿಲವಾದದ್ದು, ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸದ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವಂತೆ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. 'ಇರುವ' ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಮತ್ತೊಂದರ ಸಂಕೇತವಾಗದೆ, ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಹೀರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ವಿವರ ಎಂಬುದನ್ನು ಗದ್ಯ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪದ್ಯ ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸ್ಟಾಂಜಾಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಲೇ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸ್ಮಾರಕ ಗುಣವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ, ಪ್ರಬಂಧ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಗದ್ಯ, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೆ, ನಿರಂತತೆಯ ಭಾವವನ್ನು, ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಭಾವವನ್ನು ಮೂಡಿಸಬಹುದು. ಪುನರುಕ್ತಿ, ಗದ್ಯದ ದೀರ್ಘತೆಯಲ್ಲಿ ಅಪಾಯವೂ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಆಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಪದ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾರಕವಾಗುವ ಸಾವಧಾನತೆ, ನಿಧಾನ ಚಲನೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಾಯಕವಾಗಬಹುದು. ಸಾವಧಾನವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಗದ್ಯ ಕೃತಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನೀರಸ, ಅಥವ ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಕಡಿಮೆ ಇರುವಾಗಲೂ ಗದ್ಯ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ (ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಇವೆರಡೂ ಅಸಾಧ್ಯ), ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಶ್ರೇಣಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಪದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸುಲಭ; ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ಭಾಗ ಅಮುಖ್ಯವಾಗದೆಯೂ ಕಡಿಮೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಬಹುದು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Robert Adolphe: The Rise of Modern Prose Style (೧೯೬೮); ಜಿ.ಸಿ. ಜವಳಿ: "ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆ" ಲೇಖನ 'ಸ್ನೇಹ ಕಾರ್ತೀಕ'ದಲ್ಲಿ (೧೯೭೭) ಸಂ.: ಎನ್. ವಿದ್ಯಾಶಂಕರ್ ಆರ್. ರಾಚಪ್ಪ, ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ್; Bonamy Dobree: Modern Prose Style (೧೯೩೫) ಗೊರೂರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್: "ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ರಚನೆ" ಲೇ. "ಸಾಹಿತ್ಯ ರಶ್ಮಿ" (೧೯೬೯)ರಲ್ಲಿ; ದೇಜಗೌ: ಕನ್ನಡ ಗದ್ಯಶೈಲಿ.

೭೦. **ಗಾಥಿಕ್ Gothic** ಈ ಪದದ ಮೂಲ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅರ್ಥ "ಗಾಥ್ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು" ಎಂದು. ಗಾಥ್ ಜನರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತೂ ಈ ಪದದ ಬಳಕೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ, ರೂಕ್ಷ ಎಂಬ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥ. ಕ್ರಿಶ. ೧೨ರಿಂದ ೧೫ನೆ ಶ.ದವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯ ವಾಗುವಂತೆ ಈ ಪದದ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚು. ೧೮ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು. ಅಭಿಜಾತದ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನವಿಲ್ಲದ ಉಗ್ರ, ವಿಕಲ, ರೂಕ್ಷ, ಭ್ರಾಮಕ, ಅತಿಮಾನುಷ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಪದದ ಬಳಕೆ.ಆನ್ ರ್‍ಯಾಡ್‌ಕ್ಲಿಫ್, ಹೊರೇಸ್ ವಾಲ್‌ಪೋಲ್‌ರ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಗಾಥಿಕ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೇ ದಶಕಗಳಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಬೆಳೆದಿದ್ದಾಗಲೇ ಗಾಥಿಕ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಬಂಡಾಯದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹಿಂದಿನ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಮಿತಿಗಳ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ವಾಲ್‌ಪೋಲ್‌ನ ಕ್ಯಾಸಲ್ ಆಫ್ ಒಟ್ರಾಂಟೊ (೧೭೬೪) ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಉಪದೇಶಾತ್ಮ

ಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸದ್ವರ್ತನೆಗಳ ಬದಲು ಗಾಥಿಕ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತಮನಸ್ಸಿನ ಗುಪ್ತ ಪ್ರಪಂಚ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು. ಕಾಮುಕತೆ, ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು, ಭಯಾನಕತೆ ಕಾದಂಬರಿ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ಭಯಾನಕ ಕೋಟೆ ಕೊತ್ತಲಗಳಲ್ಲಿ, ಹಾಳು ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ, ಭೂತಪ್ರೇತಗಳ ನಡುವೆ, ಕೆಡುಕಿನ ವೈಭವವನ್ನು, ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು, ಕೆಡುಕು ಮುಗ್ಧತೆಗೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಒಡ್ಡುವ ಅಪಾಯವನ್ನು, ಮುರಿದಿಕ್ಕುವ ಭಯದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು, ಮಧ್ಯಯುಗದ ಬದುಕಿನ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಗಾಥಿಕ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು. ಭಯಾನಕತೆಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವುದೇ ಗಾಥಿಕ್ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂಬಂತೆ ಕಂಡರೂ ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗಾಥಿಕ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಛಿದ್ರ ಬದುಕಿನ, ಕೊಳೆತ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರಣಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮ ಖಂಡಿತಾ ಇದೆ. ಅಸಹಜ ಅವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸೂಚ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಹೌದು; ಆ ಯುಗದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಹೌದು.

ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಗಾಥಿಕ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳು: ವಿಲಿಯಂ ಗಾಡ್ವಿನ್ನನ ದಿ ಅಡ್ವೆಂಚರ್ಸ್ ಆಫ್ ಕಾಲೆಬ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ (೧೭೯೪), ಎಂ.ಜಿ. ಲೀವಿಸ್‌ನ ದಿ ಮಂಕ್ (೧೭೯೫), ಮೇರಿ ಷೆಲ್ಲಿಯ ಫ್ರಾಂಕಿನ್‌ಸ್ಟೀನ್ (೧೮೧೮). ಅಲ್ಲದೆ ಅಮೇರಿಕನ್ ಲೇಖಕರಾದ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಅಲನ್ ಪೋ, ಆಂಬ್ರೋಸ್ ಬಿಯರ್ಸ್‌ರಲ್ಲೂ ಗಾಥಿಕ್ ಪ್ರಭಾವ ಕಾಣಬಹುದು. ಕೀಟ್ಸ್‌ನ ದಿ ಈವ್ ಆಫ್ ಸೆಂಟ್ ಆಗ್ನೆಸ್, ಕೋಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಕ್ರಿಸ್ಟಾಬೆಲ್ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ; ಹಾಥೋರ್ನ್, ಮೆಲ್‌ವಿಲ್, ಜೇಮ್ಸ್‌ರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಥಿಕ್ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Edith Birkhead: "The Tale of Terror" (೧೯೨೧); Montague Summers: "The Gothik Quest" (೧೯೬೪).

೭೧. **ಗುಣ** ಕಾವ್ಯವು ಓದುಗನಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಶಂಸಾರ್ಹ ಅಂಶಗಳು. ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ದೋಷ-ವಿಪರ್ಯಯ ಅಥವ ದೋಷವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ ಗುಣ. ಹಾಗಾಗಿ ಗುಣ ದೋಷದ ವಿರುದ್ಧಾರ್ಥಕ. ಆದರೆ ದೋಷರಹಿತವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಥಮ ಅವಶ್ಯಕತೆ. ಆದಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಹೇಗೆ? ಆದ್ದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಉದ್ಭಟನು ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಂಘಟನಾಶ್ರಯ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ. ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ಬಳಸಿದಾಗ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಗುಣ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗತೊಡಗಿತು. ಇದನ್ನು ಬಂಧದಲ್ಲಿ, ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ, ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಬೆಳೆಯಿತು. "ಕವಿಯ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರುಬಿಟ್ಟ ಅವನ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬಿಡಿಸಲಾರದಂತೆ ಪಸರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ... ಕಾವ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಕಾವ್ಯಗುಣಗಳೆಂದಿದ್ದಾರೆ, ಮಾಧುರ್ಯ, ಪ್ರಸನ್ನತೆ ಇವು ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯ ಗುಣಗಳು. ಓಜಸ್ಸು ಬಾಣಭಟ್ಟನ ಕಾವ್ಯಗುಣ"[೧] "ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕವಿ ಪ್ರತಿಭಾ ನಿರ್ಮಿತ, ಗುಣಗಳು ಸ್ವಭಾವಗತ, ಸಂವೇದನಾ ಲಬ್ಧ."[೨]

ಗುಣವನ್ನು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಗುಣಗಳು ರಸನಿಷ್ಠವಾದವು. ಆದರೆ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಭಾಷೆ ಅಗತ್ಯ. ಭಾಷೆಯ ಶೈಲಿ ರಸವನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ

ಅಥವ ಅ-ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದ, ಪದಸಂಧಿ, ಸಮಾಸಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧ ವಾಗುವ ಶೈಲಿಯ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಗುಣ ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗುಣಗಳು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ನಿಷ್ಠವೂ ಹೌದು.

ಕಾವ್ಯದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ, ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಹತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ಅಥವ ಭಾಷಾಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ; **ಶ್ಲೇಷೆ, ಪ್ರಸಾದ, ಸಮತೆ, ಮಾಧುರ್ಯ, ಸೌಕುಮಾರ್ಯ, ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿ, ಉದಾರತ್ವ, ಓಜಸ್ಸು, ಕಾಂತಿ, ಸಮಾಧಿ.** ಈ ಹತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು **ಶಬ್ದಗುಣ, ಅರ್ಥಗುಣಗಳೆಂದು** ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹತ್ತು ಗುಣಗಳು ಅವೇ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಎರಡೂ ಗುಂಪುಗಳಿಗೆ ಸೇರಿ ಒಟ್ಟು ಇಪ್ಪತ್ತು ಗುಣಗಳೆಂದು ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ. ಆಧುನಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಇವನ್ನು ಮಾಧುರ್ಯ, ಓಜಸ್ಸು, ಪ್ರಸಾದ ಎಂಬ ಮೂರು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಮಾಧುರ್ಯ ಸರಳವಾದ ಪದಗಳು, ಸುಲಭವಾದ ಉಚ್ಚಾರಣೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಧಿಪದಗಳಿಲ್ಲದ ಶೈಲಿ (ಶಬ್ದ) ಮಾಧುರ್ಯ. ಪ್ರಕೃತಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟನ್ನೇ ಹೇಳುವುದು (ಅರ್ಥ) ಮಾಧುರ್ಯ.

ಮಿರುಗುವ ಮಿಂಚಿನ ಗೊಂಚಲ
ಮರಿಗಳೆನಿಪ ಧವಳ ದಶನಾವಳಿಯ।
ಳ್ಚರಿಸಿದುದು ವದನ ಸದನದೊ
ಳುರಿವ ಸರಸ್ವತಿಯ ಕೊರಲ ಹೀರಾವಳಿಯಂ॥

- ಧರ್ಮನಾಥ ಪುರಾಣಂ: ಮಧುರ

ನಿನ್ನ ಪ್ರೀತಿಗೆ, ಅದರ ರೀತಿಗೆ
ಚೆಲುವು ಕನಸಿನ ಜವನಿಕೆ
ಬೆಳ್ಳಿ ನಿದ್ದೆಯ ತುಟಿಗಳಂಚಿಗೆ
ಸುಳಿದ ಕಿರುನಗೆ ತೋರಿಕೆ

- ನಿನ್ನ ಪ್ರೀತಿಗೆ: ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ

ಓಜಸ್ಸು, ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಗಳ ಮುಂದೆ ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಬಿಗಿಯಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪ ಗೊಳಿಸುವುದು (ಶಬ್ದ) ಓಜಸ್ಸು

ಕಟ್ಟು ಮೆಟ್ಟುಗಳ ಜಂ
ಜಡಮಿಲ್ಲಮಾಮೋದ ಮಧುರಸದೆ ವಿಷವ ಸಂ
ಗಡಿಪ ವೈಕಲ್ಯದುಗ್ಗಡಮಿಲ್ಲಮಿರವಿನೆಳಲತೆಯ
ಕುಡಿಯಂ ಕಡಿಯಿಪ
ಕಡು ದುಗುಡದಿರಮಿಲ್ಲಮೆತ್ತಲುಮಲಂಪು ಬಂ
ದಡಸಿಹುದು ವಿಶ್ವತೋಮುಖವಾಗಿ;

- ಹಕ್ಕಿ: ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ

(ಅರ್ಥ) ಓಜಸ್ಸು ಐದು ಬಗೆಯದು: ೧) ಒಂದು ಪದದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ್ದನ್ನು ವಿಶೇಷಣ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅನೇಕ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಶೈಲಿ: "ಕೃಷ್ಣ ಹೀಗೆ ಎಂದ" ಎನ್ನುವ ಬದಲು "ಮಧುವನಿ ತಾವದನ ಕಮಳಹಿಮಕರನಿಂತೆಂದಾ" ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ (ಪಂಪಭಾರತ xiii ೭೪ರ ಗದ್ಯ) ೨. ಅನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ್ದನ್ನು ಒಂದೇ ದೀರ್ಘವಾಕ್ಯ ಮಾಡಬಹುದು. ಉದಾ.,

ಶರಶಯ್ಯಾಗ್ರದೊಳಿಂತು ನೀಮಿರೆ
ಘಟಪ್ರೋದ್ಭೂತನಂತಾಗೆ ವಾ
ಸರನಾಥಾತ್ಮಜನಂತು ಸಾಯೆ ರಣದೊಳ್
ದುಶ್ಶಾಸನಂ ತದ್ವೃಕೋ
ದರನಿಂದಂತಳಿದಳ್ಗೆ ಸೈರಿಸಿಯುಮಾಂ
ಸಂಧಾನಮಂ ವೈರಿಭೂಪ
ರೊಳಿಂ ಸಂಧಿಸಿ ಪೇಳಿಮಾರ್ಗೆ ಮೆರೆವೆಂ
ಸಂಪತ್ತುಮಂ ಶ್ರೀಯುಮಂ

- ಪಂಪ ಭಾರತ xiii ೬೯

ಎಲರಿಂಗೆ ಮಾಮರವು ತಲೆದೂಗಿಯೊಮ್ಮೆ
ಚಣಕಾಲ ಮೌನದಿಂ ನೋಡಿ ಎನ್ನ
ಚಿಗುರೆಲೆಯ ಸಂಕುಲವನಲುಗಿಸುತಲೊಮ್ಮೆ
ಮೆಲ್ನುಡಿಯಲಿಂತೆಂದು ಕೇಳಿತೆನ್ನ
"ನರ ಜನುಮವನು ಬಿಟ್ಟು
ಹಸುರಂಗಿಯನು ತೊಟ್ಟು
ತರುವಾಗಲೇತಕ್ಕೆ ಆಶಿಸುವೆಯೇನಣ್ಣ"

- ಬಯಲಾಸೆ: ಪೇಜಾವರ ಸದಾಶಿವರಾಯ

೩. ಅನೇಕ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ್ದನ್ನು ಒಂದೆರಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು.

೪. ಒಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ್ದನ್ನು ಅನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು:

ನೆನೆಯದಿರಣ್ಣಾ ಭಾರತದೊಳಿಂ
ಪೆರರಾರುಮನೊಂದೆಚಿತ್ತದಿಂ
ನೆನೆವೊಡೆ ಕರ್ಣನಂ ನೆನೆಯ ಕರ್ಣನೊಳಾರ್
ದೊರೆ ಕರ್ಣನೇರು ಕ
ರ್ಣನ ಕಡು ನನ್ನಿಕರ್ಣನಳವಂಕದ ಕರ್ಣನ
ಚಾಗಮೆಂದು ಕ
ರ್ಣನ ಪಡೆಮಾತಿನೊಳ್ ಪುದಿದು ಕರ್ಣ
ರಸಾಯನಮಲ್ತೆ ಭಾರತಂ

- ಪಂಪಭಾರತ xii ೨೧೭

ಈ ಜೀವ ಬೆಳಕಾಗಿ ಮುನ್ನುಗ್ಗುದೆಯೆ, ನಿಂತು,
ಬಿಟ್ಟ ದಡ ಬಲುದೂರವೆಂದು, ತಂಗಲು ಮುಂದೆ
ಇನ್ನೊಂದು ದಡವಿಹುದೊ, ಇಲ್ಲವೊ ಎನುವೊಂದು
ಸಂಶಯದ ಮುಳ್ಳಿಡಿದ ಕಾಡುದಾರಿಗೆ ಬಿದ್ದು
ದಿಕ್ಕುಗೆಟ್ಟಿಹುದು, ತಳಮಳಗೊಂಡು ಎದ್ದೆದ್ದು
ಕನವರಿಸುತಿಹುದು ಮುಂದೇನು ಮುಂದೇನೆಂದು
ಏನು ಬಹುದೋ ಎಂದು, ಏನು ಬಹುದೋ ಎಂದು
ಏನುಬಹುದೋ ಎಂದು, ನೊಂದು, ನೊಂದು

- ತುಂಗಭದ್ರ: ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ

೫. ಪ್ರಾಚೀನ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ, ಅಥವ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಓಜಸ್ಸಿನ ಗುಣ ಇರುವಂಥವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿ:

ಪೊಸತಪ್ಪ ಮಧುವ ಬಯಸುತೆ
ರಸಾಲ ಮಂಜರಿಯನಂತು ಚುಂಬಿಸಿನೀಂ ಸಾ
ರಸವಾಸ ಮಾತ್ರದಿಂ ಸಂ
ತಸವಾಂತುದೆಂತು ಮರೆದೆಯೆಲೆ ಮಧುಕರನೇ

ಶಾಕುಂತಲ v ೧೦೨: ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿ

ಪ್ರಸಾದ ಶಬ್ದಗುಣವಾಗಿ ಓಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ಮಾಧುರ್ಯ ಗುಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಅಥವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಗುಣಗಳ ಪರಿಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು (ವಿನಾಯಕರ ಕಾವ್ಯ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ವೃತ್ತಿಯದು). ಅಂತೆಲೇ ಅತಿಪ್ರಖರತೆಯಾಗಲಿ ತಳಮಳವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸದು... ಪ್ರಸನ್ನತೆ, ಪ್ರಾಸಾದಿಕತೆ ಇದರ ಗುಣ. ಇದು ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದ ಗುಣವೂ ಅಹುದು. ಗೀತನಾಟಕಕಾರರ ಗುಣವೂ ಅಹುದು."[೩] "(ಆನಂದಕಂದರ ಬಡತನದ ಬಾಳು) 'ಹೊಟ್ಟೆಯ ಹೋರಾಟ'ವೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವೆನ್ನಬಹುದು. ಉಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಓಜಸ್ಸೂ ಭಾವ ಪುಷ್ಟಿಯೂ ಹೃದಯ ಗ್ರಾಹಕತೆಯೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ."[೪] ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸನ್ಯಾಸಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ "(ಗ್ರಾಮ್ಯ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ, ನೂತನ ಕವಿ ಪ್ರಯೋಗದ ರಮ್ಯಪದಗಳು) ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿ ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೆ ನೆರವು ನೀಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ... ಶೈಲಿ ಕಾಂತಿಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ, ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ."[೫]

---

೧. KKM ಸಾವಿಮ. ೧೬. ೨. ಅದೇ. ೧೭. ೩. SBM ಶ್ರೀವಿನಾ. ೩೦. ೪. TNS ಕಾನುಭವ ೧೦೬. ೫. SVP ಆಲೇಖ. ೧೦೫

೭೨. ಗ್ರಾಮಕ Pastoral ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ. ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ಬಳಸಿದವನು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೩ನೆ ಶ.ದ ಗ್ರೀಕ್ ಕವಿ ಥಿಯೋಕ್ರಿಟಸ್. ಸಿಸಿಲಿಯ ಕುರುಬರ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತು ಕವನಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ಪ್ಯಾಸ್ಟರ್ ಎಂಬುದು ಕುರುಬ ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಪದ. ವರ್ಜಿಲ್ ಥಿಯೋಕ್ರಿಟಸ್‌ನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಎಕ್ಲೋಗ್ಸ್ ಬರೆದ. ಅವನಿಂದಾಗಿ ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ಪರಂಪರೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಆದರ್ಶೀಕೃತ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಕುರುಬರ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರ ಜೀವನದ ಸರಳತೆ ಮತ್ತು ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು

ನಾಗರಿಕ ಕವಿಯ ಹಂಬಲಿಕೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್‌ಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಇವು: ಜುಳು ಜುಳು ಹರಿಯುವ ನದಿಯ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಚಿಂತಿಸುವ, ಚಿರಯುವಕನಂತೆ ಕೊಳಲೂದುವ ಕುರುಬ; ಸ್ನೇಹದ ಸಂಗೀತ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ, ತನ್ನ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನೋ ದುರಾದೃಷ್ಟವನ್ನೋ ಸುಂದರ ಗೆಳತಿಯೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವ ಕುರುಬ; ಇಲ್ಲವೆ ತನ್ನ ಜೊತೆಗಾರ ಕುರುಬನ ಸಾವಿಗೆ ದುಃಖಿಸುತ್ತಿರುವ ಕುರುಬ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ಯಾಸ್ಟರಲ್ ಎಲಿಜಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್‌ನ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಬದುಕಿತು. ಇಡಿಲ್, ಎಕ್ಲೊಗ್ ಮತ್ತು ಬ್ಯುಕಾಲಿಕ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಇವು ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಇತರ ಪದಗಳು.

ಅಭಿಜಾತಯುಗದ ಕವಿಗಳು ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ಜೀವನವನ್ನು ಕಳೆದುಹೋದ ಸುವರ್ಣಯುಗವೆಂಬಂತೆ ವರ್ಣಿಸಿದರು. ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕವಿಗಳು ಸುವರ್ಣಯುಗದ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಈಡನ್ ತೋಟದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕುರುಬನಿಗೆ ಗುಡ್ ಶೆಪರ್ಡ್ (ಭಕ್ತರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತ ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್)ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್‌ಗೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮದ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ನೀಡಿದರು.

ಅತಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ರೂಪವನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳೊಡನೆ ಮಿಶ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಸರ್ ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿಯ ಆರ್ಕಾಡಿಯ ಗದ್ಯಮಿಶ್ರಿತವಾದ ದೀರ್ಘ ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ರೊಮಾನ್ಸ್; ಮಾರ್ಲೊ ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಆಸ್ ಯು ಲೈಕ್ ಇಟ್ ಇದರ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಹರ್ಷನಾಟಕ. ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್‌ನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹಿಗ್ಗುತ್ತಾ ೧೮೦೦ರಲ್ಲಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಗ್ರಾಮಜೀವನದ ದುರಂತ ಚಿತ್ರಣವಾದ ತನ್ನ ಮೈಕೆಲ್ ಕವನವನ್ನು ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ಕವನ ಎಂದು ಕರೆದ.

ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಾಗಿ ಕುತೂಹಲಕರ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಭಾಷೆ, ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಬದ್ಧ. ಇದು ನೀಡುವ ಚಿತ್ರಣ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ಆದರ್ಶೀಕೃತ, ಶೈಲೀಕೃತ ಚಿತ್ರಣ. ಇದು ಕಾವ್ಯದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ನಾಗರಿಕ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಜನರ ಬದುಕಿನ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಗೆ ತೀರ ಪಾರದರ್ಶಕವಾದ ಒಂದು ಮುಸುಕು ಅಷ್ಟೇ. ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಬದುಕಿಗೂ, ಆ ಬದುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವವನ ಮತ್ತು ಓದುವವರ ಬದುಕಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಓದುಗರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಪಾಲಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ. ಎಲ್ಲ ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ಕವನಗಳಲ್ಲೂ ಕೆಲವೇ ಪರಿಚಿತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹೆಸರುಗಳ (ಅಡೊನಿಯಸ್, ಥೈರ್ಸಿಸ್ ಇತ್ಯಾದಿ) ಬಳಕೆ; ಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಬಂದ ಆಶಯಗಳು (ಹೂಗಳ ವರ್ಣನೆ ಇತ್ಯಾದಿ); ಮಾರುವೇಷಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆದರ್ಶೀಕೃತವಾದದ್ದೇ ಛಾಯೆಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಾಗರಿಕತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಜನರ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಸರಳ ಗ್ರಾಮಜೀವನ ಕುರಿತ ಹಂಬಲಿಕೆ, ನಾರ್ಸಿಸಂ, ಸ್ವ-ಸಂಶಯಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಲು ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ತನ್ನ ಸಮೃದ್ಧ ಸಿದ್ಧಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು.

ಗ್ರೀಕಿನಲ್ಲಿ, ಅಗಸ್ಟನ್ ರೋಮಿನಲ್ಲಿ, ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ ಹೀಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಇದರ ಕೃತಕತೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಿಂದ ಮಾಡುವ ಪಲಾಯನವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಒಂದು ರೂಪಕವಷ್ಟೆ. ಅದು ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಹೊರತು ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿದ್ದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಹೊರತು ಅದು ಸುಳ್ಳು ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲ್ಲ. ಅದು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಬದುಕು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದೂ 'ನಿಜ' ವಾಗಿ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಫಿಕ್ಷನ್‌ನ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೃತಿಗಳ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಇದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥ ವಿಕೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. "ವಸ್ತುವಿನ ನಿಜವಾದ ದಾಖಲೆ" ಎಂಬ ಸೂತ್ರ ಇದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಪ್ರಪಂಚದ ವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು ಅಥವ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಿಂತ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಹಿಂದಿನದು. ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೆ (ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಟಿವ್ ಪ್ರೊಜೆಕ್ಷನ್)ಗೆ ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅನಾಸಕ್ತ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಕಾಣ್ಕೆಗಲ್ಲ. ೧೮ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾದ (ಎಂಪರಿಸಿಸಂ) ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಡೆದಂತೆ ಇದರ ಅವನತಿ ಆಗುತ್ತಾ ಬಂತು. ಈ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕೆಯ ವ್ಯಾಲೇಸ್ ಸ್ಟೀವನ್ಸ್‌ನಂಥ ಕೆಲವರು ಇದಕ್ಕೆ ಜೀವ ತುಂಬಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ ಅನ್ನು "ವಿಫಲಗೊಂಡ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ" ಅಥವ "ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಯಾವುದೇ ಚಿತ್ರಣ" ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ತಪ್ಪು ಎಂದು ಲಾರ್ನಾಸೇಜ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ವಿಲಿಯಂ ಎಂಪ್ಸನ್ ತನ್ನ ಸಮ್ ವರ್ಶನ್ಸ್ ಆಫ್ ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ (೧೯೩೫) ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಹೊಸಜೀವ ಕೊಟ್ಟ. ಈಗಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅನೇಕ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂಪ್ಸನ್ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ "(ಒಂದು) ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧ". ಸರಳ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಜೀವನವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮತ್ತು ಸರಳ ಬದುಕಿಗೆ ಮೌಲ್ಯ ನೀಡುವ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿ. ಈ ಸರಳ ಜೀವನ ಕುರುಬನದಿರಬಹುದು, ಮಗುವಿನದಿರಬಹುದು, ಅಥವ ಶ್ರಮಜೀವಿಯದಿರಬಹುದು. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಈ ಚಿತ್ರಣ ಸಮಾಜದ ವರ್ಗಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಎಂಪ್ಸನ್‌ನು, ಮಾರ್ವೆಲ್‌ನ ದಿ ಗಾರ್ಡನ್ ಕವನದಲ್ಲಿ ಆಲಿಸ್ ಇನ್ ವಂಡರ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ, ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ ಅನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಹೆಸರಾಗಿಯೂ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಆರ್ಷಪ್ರತೀಕಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಪದ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: R.J. Cholmely: "The Idylls of Theocritus" (೧೯೧೯); W.W. Gregg: "Pastoral Poetry and Pastoral Drama" (೧೯೦೬); William Empson: "Some versions of Pastoral" (೧೯೩೦); Eleanor T. Lincoln (I Ed.): Pastoral and Romance: "Modern Essays in Criticism" (೧೯೬೯)

○

೭೩. **ಚಮತ್ಕಾರ** ಕಾವ್ಯವು ಕೊಡುವ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವುದರಿಂದ, ಅನುಭವಿಸುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ಸಿಗುವುದು ಕಾವ್ಯದ ರಮಣೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾದಾಗ. ಹೀಗೆ ಮಗ್ನವಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆ ಭಾವನೆ. ಭಾವನೆಯಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಚಮತ್ಕಾರವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದು ರಸಪ್ರಸ್ಥಾನದವರಿಂದ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ಪರಿಭಾಷೆ. ಕಾವ್ಯವು ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು, ಓದುಗರು ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವವನ್ನು, ಅಂದರೆ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ರಸಾನುಭವದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸು ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಚಂಚಲತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮನಸ್ಥಿತಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದದ್ದು. ಈ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಚಮತ್ಕಾರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಆನಂದ, ಆಸ್ವಾದ, ಚರ್ವಣಾ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಚಿತ್ತವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಪ್ರೀತಿ ಇವು ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಇತರ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾನಂಧ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಸಮೀಪದ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

೭೪. **ಚತುರತೆ, ಹಾಸ್ಯ, ವಿನೋದ Wit, Humour, The Comic ವಿಟ್, ಹ್ಯೂಮರ್, ಕಾಮಿಕ್** ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ರಸ ಎಂದು ಕರೆದರು. ಆದರೆ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಆಳವಾದ ಚಿಂತನೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆದೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿಟ್ (ಚತುರತೆ), ಹ್ಯೂಮರ್ (ಹಾಸ್ಯ) ಇವು ಕಾಮಿಕ್ (ವಿನೋದ) ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು ಎಂಬುದು ಈಗಿನ ಪ್ರಚಲಿತ ಚಿಂತನೆ. ದಿ ಕಾಮಿಕ್ ಎಂಬ ವಿಶಾಲ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಎರಡೂ ಸೇರಿವೆ. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಿಟ್ ಮತ್ತು ಹ್ಯೂಮರ್ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಿವೆ.

೧೭ನೆಯ ಶ.ದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಟ್ ಎಂಬುದು ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಆಗ ವಿಟ್ ಎಂಬುದು ವಿದಗ್ಧತೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರೆಸ್ಟೊರೇಷನ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಅನ್ವೇಷಕ ಸ್ವಭಾವ ಎಂದೂ ಅರ್ಥ ಇತ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉಜ್ವಲವಾದ, ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ, ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ವಿಟ್ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ಈಗ ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ, ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ವಿಟ್ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮೂಡಿತು. ೧೮ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ವಿದಗ್ಧತೆ ಮತ್ತು ತೋರಿಕೆಯ ವಿದಗ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ನಿಜ ವಿದಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪೋಪ್ ತನ್ನ ಎಸ್ಸೆ ಆನ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂನಲ್ಲಿ

"ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಆಲೋಚಿಸಿರುವ, ಆದರೆ ಎಂದೂ ಅಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರದ ಮಾತು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ತೋರಿಕೆಯ ವಿದಗ್ಧತೆ ಕೇವಲ ಮೇಲ್ಪದರದ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನಷ್ಟೆ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಿದಗ್ಧತೆಗೆ ಇಷ್ಟು ಬೆಲೆ ಇದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ದಿ ವಿಟ್ಸ್ ಎಂದೇ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಜನರ ವರ್ಗವೊಂದು ತಲೆ ಎತ್ತಿದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ವಿದಗ್ಧರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಚುರುಕು ಮನಸ್ಸಿನ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಎಚ್ಚರ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಅರಿವು ಇತ್ತು. ೧೮ನೇ ಶ.ದ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ವಿದಗ್ಧತೆ ಇತರ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದಿದೆ. ವಿಚಿತ್ರ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ; ಅವನ್ನೂ ಅಂಗೀಕೃತ ವಿಚಾರಗಳ, ಓದುಗಾರಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ; ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಜಸ್ಟ್‌ನೆಸ್‌ಗೆ ಬೆಲೆ; ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಚಾತುರ್ಯ ಇದರ ಅಂಗಗಳು. ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ. ವಿಟ್ ಅನ್ನು "ಶಿಸ್ತಿಗೊಳಪಟ್ಟ ವಿಚಾರಗಳು" ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ಈ ವಿದಗ್ಧತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ, ನಂತರದ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರು ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಜಾನ್‌ಲಾಕ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲಾಕ್ ವಿದಗ್ಧತೆಯನ್ನು "ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಶೀಘ್ರ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ" ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿದ ವ್ಯಕ್ತರೂಪದ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆ ೧೭ನೆ ಶ.ದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವೀಕ್ಷಣೆ, ನೈತಿಕ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆಯತೊಡಗಿತ್ತು. ಲಾಕ್ ಈ ಸ್ವ-ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಕ್ತಾರನಾಗಿ ವಿಟ್‌ಅನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ. ಇದು ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡುವ, ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಲಾಕ್ ವಿದಗ್ಧತೆಗೆ ನೀಡುವ ವಿವರಣೆಯ ಹಿಂದೆ ಇದೆ.

ಇನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ವಿಟ್ ಬೆಳೆದ, ಬದಲಾದ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪೋಪ್ ವಿಟ್ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಆಗಲೆ ಗಮನಿಸಿದೆ. ಅನಂತರ ಜಾನ್‌ಸನ್ ವಿದಗ್ಧತೆಗೆ ನೀಡಿದ ವಿವರಣೆ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ: "ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದ, ಆದರೆ ಸುಸಂಗತವಾಗಿರುವ ಭಿನ್ನ ಅಂಶಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯ". ೧೮೯೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಗುಣಗಳಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತೆ ವಿಟ್‌ಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಕೊಡಲು ತೊಡಗಿದರು. ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಟ್‌ಗೆ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನ ಕೊಟ್ಟು ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ನೀಡಿದ. ಅಂದರೆ ವಿದಗ್ಧತೆಯು ಪೂರ್ಣವಾದ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿರುವ, ಕಲಿಯಬಹುದಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಜಾಣ್ಮೆ. "ರಕ್ಷಣಾತ್ಮಕ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಧೋರಣೆ" ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಬೆಳೆದವು. ಅಮೆರಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ, ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಪಡೆಯಲು ಲೇಖಕನಿಗೆ ಇರುವ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ ವಿಟ್ ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ವಿಮರ್ಶಕರು ವಾದ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್ ತನ್ನ ದಿ ವೆಲ್ ರಾಟ್ ಅರ್ನ್‌ನಲ್ಲಿ ವಿಟ್‌ಅನ್ನು "ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತಳೆಯಬಹುದಾದ ಅನೇಕ ಧೋರಣೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಎಚ್ಚರ" ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ವಿಧವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಟ್ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಶಾಕ್ ಮತ್ತು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮೂಲಕ ವಿನೋದವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಬಳಸುವ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ, ಚುರುಕು, ಶಾಬ್ದಿಕ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ವಿಟ್‌ಅನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದುಂಟು.

ಹಣವನ್ನು ದ್ವಿಗುಣಗೊಳಿಸುವ ಗ್ಯಾರಂಟಿ ಉಪಾಯವೆಂದರೆ ನಿಮ್ಮ ಬಳಿ ಇರುವ ನೋಟನ್ನು ಮಡಿಸಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು.

- ಅಮೆರಿಕೆಯ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಅಬೆ, ಮಾರ್ಟಿನ್

ಚರಿತ್ರೆ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತದ. ಚರಿತ್ರೆಕಾರರೂ ಪರಸ್ಪರ ಪುನರುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾರೆ.

- ಫಿಲಿಪ್ ಗುಡೆಲ

ಅಂದರೆ, ವಿಟ್, ಪದಗಳ ಅಥವ ವಿಚಾರಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ನಡುವೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅಥವ ವಿರೋಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಗಮನ ವನ್ನು ಅತ್ತಕಡೆಗೆ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ; ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಗಳನ್ನು ಹುಸಿಗೊಳಿಸಿ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯದೇ ರೀತಿಯ ಮುಕ್ತಾಯ ತರುತ್ತದೆ.

ವಿಟ್ ಮತ್ತು ಹ್ಯೂಮರ್‌ಗಳ ನಡುವೆ ಹಲ ವಾರು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ಪದ ಫೋರ್ ಹ್ಯೂಮರ್ಸ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿತು (ಕಾಮೆಡಿ ಆಫ್ ಹ್ಯೂಮರ್ಸ್ ನೋಡಿ). ಈಗಿನ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಉಲ್ಲಾಸಗೊಳಿಸುವ, ನಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವಿನೋದ ಗುಣವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಮತ್ತು ನಗೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸು ವಂಥದ್ದನ್ನು ಕಾಣುವ, ತಿಳಿಯುವ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹ್ಯೂಮರ್ ಪದ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಿತಿ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವನೆ, ಗುಣವೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹ್ಯೂಮರ್, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕ್ರಿಯೆ ಅಥವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿರುವ ಅಸಂಗತ ಗಳನ್ನು, ವಿಲಕ್ಷಣತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಾಗಿರು ತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹ್ಯೂಮರ್ ಯಾವಾಗಲೂ ಲಘುವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ.

ವಿಟ್ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ, ಹ್ಯೂಮರ್‌ನಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಟ್ ಯಾವಾಗಲೂ ವಿನೋದದ ಉದ್ದೇಶ ವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹ್ಯೂಮರ್ ವಿನೋದದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರುವುದುಂಟು. ವಿಟ್ ಶಾಬ್ದಿಕವಾದದ್ದು. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ, ಚುರುಕಾದ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರು ತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹ್ಯೂಮರ್ ಮನುಷ್ಯರ ದೋಷ, ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು, ಅಸಂಬದ್ಧ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿ ಸಿರುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Sigmund Freud: Wit and its relation to the unconcious (೧೯೧೬); Max Eastman: Enjoyment of Laughter (೧೯೩೬); D.H. Monro: The Arguement of Laughter (೧೯೫೧); Louis Cazamian: The Development of English Humour (೧೯೫೨); D.J. Milburn: The Age of Wit ೧೬೫೦-೧೭೫೦ (೧೯೬೬).

೭೫. ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸುಖ ಅಥವ ದುಃಖ ರೂಪದ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಮನಸ್ಸು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಭಾವ ಎಂಬುದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದ. ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಗಳು ದೈಹಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನೂ ಮೂಡಿಸು ತ್ತವೆ. ಉದಾ., ಸಂತೋಷದ ಮುಗುಳ್ನಗು, ಕೋಪದ ಹುಬ್ಬುಗಂಟು ಇತ್ಯಾದಿ. ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಪರಿಮಿತ.

ಭಾವ, ರಸ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೭೬. ಚಿತ್ರ ೧. ಒಂದು ಅಲಂಕಾರ. ದುಷ್ಕರ, ಕ್ರೀಡಾ ಚಿತ್ರದ ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಗಟು ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದ ಚಮತ್ಕಾರ ಗಳು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಪದ್ಮಬಂಧ, ಗೋಮೂತ್ರಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಲವತ್ತು ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

೨. ಚಿತ್ರಕಾವ್ಯ ಎಂಬುದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ, ಅನರ್ಹ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಬಳಕೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವಾಗಲಿ, ರಸ ಪ್ರತಿ ಪಾದನೆಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದ, ಉದ್ದೇಶರಹಿತ ವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಕಾವ್ಯ ಚಿತ್ರ ಕಾವ್ಯ. ವ್ಯಂಗ್ಯರಹಿತ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರವನ್ನು **ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರವೆಂದೂ** ವ್ಯಂಗ್ಯರಹಿತ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರವನ್ನು **ಅರ್ಥಚಿತ್ರವೆಂದೂ** ಕರೆಯುವುದುಂಟು.

ಕೊಡೆಯೆಂಬರಾತ ಪತ್ರವನುದರ ದೇಶಮಂ
ಪೊಡೆಯೆಂಬರೊಲಿದು ಮಂಥನವಸೆಗೆಂಬುದುಂ
ಕಡೆಯೆಂಬರಾರಡಿಯ ನಳಿಯೆಂಬರುದಕ
ಪ್ರವಾಹಮಂ ತೊರೆಯೆಂಬರು।

- ಜೈಮಿನಿಭಾರತ

ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡೆ, ಪೊಡೆ, ಕಡೆ, ತೊರೆ ಪದಗಳ ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳ ಕಸರತ್ತು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೇನೂ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಶಬ್ದಚಿತ್ರವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಗೌರವಯುತ ಅರ್ಥ ಬಂದಿದ್ದು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಪ್ರತಿಮೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಾವ್ಯ ಟಿ.ಎಸ್. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ.

೭೭. ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ ಶಂಕುಕನೆಂಬಾತ ಭರತನ ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ, ಭ್ರಮೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳನ್ನು - ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದುಷ್ಯಂತ ಅಥವ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್‌ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ನಮಗೆ ಕಾಣುವವನು ನಟ ಮಾತ್ರ. ಆ ನಟನ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಥವ ಕಥಾಪುರುಷನನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಗ್ರಹಿಕೆ ಉಂಟಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಲೌಕಿಕ ವಸ್ತುಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಮ್ಯಕ್, ಮಿಥ್ಯಾ, ಸಂಶಯ, ಸಾದೃಶ್ಯ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಯಾವ ಬಗೆಯಿಂದಲೂ ನಟ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ಸಂಬಂಧ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶಂಕುಕನು ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನುಮಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆ ಅಷ್ಟೆ, ನಿಜವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆಯಿಂದ ನಿಜವಾದ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಅನುಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಟನನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವು ಕಥಾ ಪುರುಷನನ್ನು, ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅನುಮಿತಿಗೊಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಶಂಕುಕನ ವಾದ.

ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಅನುಮಾನಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಹೀಗೆ ಅನುಮಿತವಾಗುವ ಕಥಾ ಪುರುಷ ಯಾರು? ನಿಜವಾಗಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ದುಷ್ಯಂತ, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ತರೋ? ಅಥವ ನಾಟಕಕಾರನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳೊ ಅಥವ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಆ ಪಾತ್ರಗಳೋ? ಅಥವ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯದಾದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಚಿತ್ರ ಬೇರೆ ಯದೇ ಇನ್ನೊಂದೋ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಹಾಗೇ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕರು ಎಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕರಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಉತ್ತರ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ಉಲ್ಲೇಖ ನೋಡಿ.

೭೮. ಚಿರಕೃತಿ, ಶಾಶ್ವತಕೃತಿ Classic ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ನಾಮ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದಾಗ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಎಂಬ ಪದ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತ ವಾದ, ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಓದುಗರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ, ಕಾಲದ ಪರೀಕ್ಷೆ ಯನ್ನು ಗೆದ್ದಿರುವ, ಇತರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿ ಯಾಗಬಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಕೃತಿ ಎಂದರ್ಥ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ, ಕಾಳಿದಾಸನ ರಘುವಂಶ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಂಪನ ಮತ್ತು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಭಾರತ, ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಮತ್ತು ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್, ಗ್ರೀಕಿನ ಇಲಿಯಡ್

ಕೆಲವು ಚಿರಕೃತಿಗಳು. "ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದದ್ದರ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಕ್ಲಾಸಿಕ್" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್. ಒಂದು ಕೃತಿ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಹೌದೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು "ಹಿನ್ನೋಟದಿಂದ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಿರ್ಧರಿಸ ಬಹುದು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಎಲಿಯಟ್. "ಸಾಹಿತ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಮತ್ತು ತೀವ್ರವಾದ ಆಸಕ್ತಿ ಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರಿಗೆ ಖುಷಿ ಕೊಡುವುದೇ ಕ್ಲಾಸಿಕ್. ಈ ಖುಷಿಯ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪಡೆಯಲು ಈ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರು ಆಸಕ್ತರಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ಗಳೂ ಬದುಕಿಯೇ ಇವೆ. ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ಗಳು ಬದುಕಿರುವುದು ಯಾವುದೇ ನೈತಿಕ ಕಾರಣ ಕ್ಕಾಗಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದ ಕ್ಕಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ. ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಖುಷಿಯು, ಸಂತೋಷದ ಮೂಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ದುಂಬಿ ಹೂವನ್ನು ಬಿಡಲಾರದಂತೆ, ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವ ಕೆಲವರು ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಅನ್ನು ಬಿಡಲಾರರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು ಬದುಕಿಕೊಂಡಿವೆ", ಎಂದು ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಬೆನೆಟ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ, ಕಲೆಯ, ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿಭಜನೆಗಳಿಗೂ ಬೆಲೆ ಕೊಡುವ, ಆ ವಿಂಗಡಣೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರುವವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡ್ರಿಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ತನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣ ವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಭೇದಗಳ, ಛಂದಸ್ಸು ಇತ್ಯಾದಿ ಔಪಚಾರಿಕತೆಗಳ ಬಂಧನ ದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಟ್ಟರು. ಜೊತೆಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಆ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ವಿಭಜನೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ರೋಮನರು ಗ್ರೀಕ್ ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರು. ಈಗ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಪದ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮಿನ ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡು ತ್ತದೆ. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯ ಪುರಾತನವಾದ, ಕಾಲದ ಪರೀಕ್ಷೆ ಯನ್ನು ಗೆದ್ದು ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಕ್ಲಾಸಿಕ್.

ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಗುಣವಾಚಕವಾಗಿಯೂ ಈ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಮಹತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಿದ್ದಾಗಲೇ ಅದು ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಆಗುವುದು. ಈ ಗುಣ ವಾಚಕವನ್ನು ಬಳಸಿ ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಬಹಳಷ್ಟು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಂಗೀಕೃತ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕನು ಒಪ್ಪಿ ಕೊಂಡಿರುವುದರ ಷರಾ ಆಗಿ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಎಂಬ ಪದ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

೭೯. ಚೇತನಾರೋಪಣೆ Pathetic Fallacy ಪ್ಯಾಥಟಿಕ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ ೧೮೫೬ರಲ್ಲಿ ಜಾನ್‌ರಸ್ಕಿನ್ ತನ್ನ ಮಾಡರ್ನ್ ಪೇಂಟರ್ಸ್ (ಭಾಗ ೩) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಬಳಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಜಡ, ಅಚೇತನ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಮಾನವ ಭಾವನೆಗಳ, ಮನುಷ್ಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಆರೋಪಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು ಈ ಪರಿಭಾಷೆ.

ರಸ್ಕಿನ್ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಜನಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಧ. ಕೆಲವರು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ಇರು ವಂತೆಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡಬಲ್ಲರು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರ ಭಾವನೆಗಳು ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವಷ್ಟು ತೀವ್ರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲ. ಇವರು ನಾನ್-ಪೊಯೆಟ್ಸ್ ಅಥವ ಅ-ಕವಿಗಳು. ಕೆಲವರಲ್ಲಿ

ಬುದ್ಧಿಗಿಂತ ಭಾವನೆ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವರು ದ್ವಿತೀಯ ಶ್ರೇಣಿಯ ಕವಿಗಳು. ಪ್ರಬಲವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಕೆಲವರು. ಇವರು ಪ್ರಥಮ ಶ್ರೇಣಿಯ ಕವಿಗಳು. ಮನುಷ್ಯನ ಅಳವಿಗೆ ಮೀರಿದ ಸತ್ಯಗಳ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವವರು ಕೆಲವರು. ಆ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗ, ಆ ಕಾಣ್ಕೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ದಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇವರು ಪ್ರವಾದಿಗಳು. ಈ ನಾಲ್ವರಲ್ಲಿ ದ್ವಿತೀಯ ಶ್ರೇಣಿಯ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರವಾದಿಗಳು ಚೇತನಾರೋಪಣೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದೌರ್ಬಲ್ಯವೇ ದ್ವಿತೀಯ ಶ್ರೇಣಿಯ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಚೇತನಾರೋಪ ಣೆಗೆ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣ. "ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಅಥವ ಚಿಂತನಶೀಲ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ" ಒಳಗಾಗಿ ಕವಿ "ವಸ್ತುಗಳು ನಮಗೆ ಕಾಣುವಂತಲ್ಲದೆ.. ಅತಿಶಯತೆಯ, ಸುಳ್ಳು ತೋರಿಕೆಗಳ" ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಆರೋಪಿಸದೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಇರುವ "ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಸಹಜ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ರಾಗ (ಫ್ಯಾಥೋಸ್)ಗಳನ್ನು" ವಿವರಿಸಿದಾಗ ಕವಿ "ಆರೋಪಣೆಯ ದೋಷ ವನ್ನು ಮಾಡುವು ದಿಲ್ಲ; ಬದಲಿಗೆ ಪ್ರವೃತ್ತಿ-ಜ್ಞಾನ (ಇನ್‌ಸ್ಟಿಂಕ್ಟಿವ್ ಸೆನ್ಸ್)ವನ್ನು ಮತ್ತು ದೈನಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು" ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ರಸ್ಕಿನ್‌ನ ವಾದ.

ಚೇತನಾರೋಪಣೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿರು ವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ರಸ್ಕಿನ್ ಹೇಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಜ್ಞಾನ ಇಂದು ಸತ್ಯದ ಕಾಣ್ಕೆಗಿಂತ, ಅದೇ ಒಂದು ಸುಳ್ಳು ಆರೋಪಣೆಯಾಗಿ ತೋರ ಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಚೇತನಾರೋಪಣೆ ಯನ್ನು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ದ್ಯೋತಕ ಎಂಬು ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಓದುಗರ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮಬೀರಲು ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ತಂತ್ರ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸು ವುದು ಉಚಿತವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ರಸ್ಕಿನ್ ಚೇತನಾರೋಪಣೆಯನ್ನು ಧನಾತ್ಮಕ ಅಂಶ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೂ ಈಗ ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಥನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಚೇತನಾರೋಪಣೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂಶ. ಈ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆ ಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

"ಕಪ್ಪು ಮೋಡದ ಮುಬ್ಬುಗಂಟಿಗೆ...."

- ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ: ಕಾರಿಹೆಗ್ಗಡೆಯ ಮಗಳು

"ಗಿಡಗೆಂಟೆಗಳ ಕೊರಳೊಳಗಿಂದ ಹೊರಟಿತು ಪಕ್ಕಿಗಳ ಹಾಡು..."

- ಬೇಂದ್ರೆ: ಬೆಳಗು

"ಆರುಗಂಟೆಯ ಹೊಳಗು.
ಮೂಡಣದ ಹೆರಿಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಡಗರವೋ ಸಡಗರ;
ಕತ್ತಲಿನ ಬಸಿರು ಬೆಸಲಾದ ಬಂಗಾರದ ಮೋರೆಯ
ಕುವರ ಬಂದ.
ಉಲ್ಲಾಸಗಳ ತಂದ"

-ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ: 'ಮಬ್ಬಿನಿಂದ ಮಬ್ಬಿಗೆ'

ಚೇತನಾರೋಪಣೆಯ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ತೀರ್ಮಾ ನಿಸುವಾಗ ರೂಪಕ, ಉಪಮಾನಗಳ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನದ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಬೇಕು. ಕವನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚೇತನಾರೋಪಣೆಯ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Josephine Miles: "Pathetic Fallacy in 19th Century (೧೯೪೨); Erwin Schroedigner: "Mind and Matter" (೧೯೫೮).

೮೦. ಜನಾಂತಿಕ Aside ಅಸೈಡ್ ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹಲವಾರು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಆಡುವ ಮಾತು ಇತರರಿಗೆ

ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಇದು ಪಾತ್ರವೊಂದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಏಕಾಂತ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಬಹುದು, ಅಥವ ಹಲವರ ನಡುವೆ ಇಬ್ಬರು ಮಾತ್ರ ಇತರರಿಗೆ 'ಕೇಳದಂತೆ' ನಡೆಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಆಗಬಹುದು. ಉದಾ., ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕದ ಅಂಕ ಒಂದು, ದೃಶ್ಯ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಬ್ಯಾಂಕೊ ಹೇಳುವ "Can the devil speak truth" ಎಂಬ ಮಾತು. ಜನಾಂತಿಕಕ್ಕೆ ಅಪವಾರಿತ ಎಂಬ ಪದವೂ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

೪೧. ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ Biography ಬಯಾಗ್ರಫಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರ ಗಮನವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೆಳೆದಿದೆ. ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಬದುಕಿನ ಚರಿತ್ರೆ. ಬದುಕಿನ ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು, ಘಟನೆಗಳು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗುಣ, ಸ್ವಭಾವ, ಅವನು ಬದುಕಿದ್ದ ಪರಿಸರ, ಅವನ ಅನುಭವಗಳು ಮತ್ತು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ದಾಖಲೆ. ಡ್ರೈಡೆನ್ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು "ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬದುಕಿನ ಇತಿಹಾಸ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಚರಿತ್ರೆ ಒಂದು ಉಪವಿಭಾಗ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. "ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜನಾಂಗದ, ದೇಶದ ಕಾಲದ ಅಥವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕಿನ ಭೂತ ಕಾಲದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ ನಿರೂಪಣೆ" ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ಲೇಖಕರು ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ಲೈಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ "ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಗಳ ಸಾರಾಂಶ"; ಎಮರ್‌ಸನ್‌ನಿಗೆ "ನಿಜವಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲ. ಇರುವುದೆಲ್ಲ (ಕೇವಲ) ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ" ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇತರರನ್ನು ಕುರಿತ ಕುತೂಹಲ, ಮನುಷ್ಯನಷ್ಟೆ, ಬಹಳ ಹಳೆಯದು. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ರಾಜರ, ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳ ಕಥೆಗಳು, ಯುದ್ಧ, ಸಾಹಸಗಳು ಜನರ ಕುತೂಹಲ ತಣಿಸುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಕಲ್ಹಣನ ರಾಜತರಂಗಿಣಿಯೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯೇ. ಇತರರ ಬದುಕಿನ ಆತ್ಮೀಯ ವಿವರಗಳನ್ನು, ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ವೈಫಲ್ಯಗಳನ್ನು, ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು, ಓದುವ ತಿಳಿಯುವ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ತನಗೆ ಆಗಿರದ, ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿರದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚ್ಛನ್ನವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವ, ಬದುಕುವ ಅಥವ ತನ್ನ ನೀರಸ ಎಂದುಕೊಂಡ ಬದುಕಿನಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ದಾಖಲಿತ ಬದುಕಿಗೆ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುವ ಆಸೆ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಬಹುಶಃ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

೧೭ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ರಾಜರ, ಕ್ರೈಸ್ತ ಸಂತರ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಇದ್ದವು. ಜಾನ್ಸನ್‌ನ ಲೈವ್ಸ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ಸ್ (೧೭೭೯-೮೧) ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸ್ಥಾನ ದೊರಕಿಸಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರಕಾರವನ್ನಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಯಾಗ್ರಫಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಮಾತ್ರವೇ ಕಟು ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಗುಣ ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಜಾನ್ಸನ್ ಹೇಳಿದ. ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರಕಾರ ಜಾನ್ಸನ್‌ನ ಬದುಕು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಅತಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಬಾಸ್ವೆಲ್ ೧೭೯೧ ರಲ್ಲಿ ಲೈಫ್ ಆಫ್ ಜಾನ್ಸನ್ ಬರೆದ.

೧೯ನೆಯ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಪ್ರೆಲ್ಯೂಡ್ ಕವನ, ಡಿಕನ್ಸ್‌ನ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಂಟೆ ಸಹೋದರಿಯರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರೋಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಂದನ್ನು

ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಫಿಕ್ಷನ್ ತಂತ್ರಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೆ ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವು. ಉದಾ: ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಬಟ್ಲರ್‌ನ ವೇ ಆಫ್ ಆಲ್ ಫ್ಲೆಶ್; ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಬೆಟ್ಟದ ಜೀವ. ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಲಿಟ್ಟನ್ ಸ್ಟ್ರಾಚೆಯು ಎಮಿನೆಂಟ್ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ಸ್ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳ ಯುಗವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿತು.

ಆಧುನಿಕ ಜೀವನಚರಿತ್ರಕಾರ ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಎಚ್ಚರವನ್ನೂ ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯದು ದಾಖಲಾತಿಯ ತಂತ್ರ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಜೋಡಣೆಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆಯೇ, ಲೇಖಕನಿಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಫಿಕ್ಷನಲ್ ಮತ್ತು ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟೇಶನಲ್ ತಂತ್ರಗಳು ಅದಲು ಬದಲಾಗುವುದನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿ (ಅದರಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ ಇರುವುದು)ಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗುರುತಿಸುವುದು ಅನಗತ್ಯ ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರ ನಿಲುವು. **ಆಟೋಬಯಾಗ್ರಫಿ ಆತ್ಮಚರಿತೆ,** ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಗೇ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಕತೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ: ಕಾರಂತರ ಹುಚ್ಚು ಮನಸ್ಸಿನ ಹತ್ತು ಮುಖಗಳು, ಗಾಂಧಿಯ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನೆನಪಿನ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ, ಲಂಕೇಶರ ಹುಳಿ ಮಾವಿನಮರ ಇತ್ಯಾದಿ. ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯ ದಲಿತ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಚಿನು ಅಛಿಬೆ, ಗ್ಯೂಗಿ (Ngugi), ಒಲೆ ಸೋಯಿಂಕನಂತಹ ಆಫ್ರಿಕನ್ ಲೇಖಕರಿಗೆ, ನೀಗ್ರೋ- ಅಮೇರಿಕನ್ ಲೇಖಕರಾದ ಬಾಲ್ಡ್‌ವಿನ್, ಜಾನ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್, ಜೀನ್ ಟೂಸರ್‌ನಂತಹ ಲೇಖಕರಿಗೆ, ಆತ್ಮವೃತ್ತಾತ್ಮಕ ಕಲೆ, ತಮ್ಮ ಜನಾಂಗದ, ತಮ್ಮ ಜೀವಿತಾವಧಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳ ದಾಖಲಾತಿಯ ಚರಿತ್ರವಾಗು ವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ, ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ.

ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮೆಮಾಯರ್ ಮತ್ತು ಡೈರಿ ಅಥವ ಜರ್ನಲ್‌ಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ಮೆಮಾಯರ್ ಲೇಖಕನ 'ಆತ್ಮ ವಿಕಾಸ'ವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಥವ ಅದರೊಡನೆ, ಅವನು ಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ, ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದ ಘಟನೆಗಳ ದಾಖಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ನೆನಪಿನಂಗಳದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾಪಕ ಚಿತ್ರಶಾಲೆ. ದಿನಚರಿ ಅಥವ ಡೈರಿ, ದಿನನಿತ್ಯದ ಘಟನೆ, ಅನಿಸಿಕೆ, ಅನುಭವ, ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಉಪಯೋಗ ಮತ್ತು ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ದಾಖಲೆಗಳು. (ಬಹುಶಃ) ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೆರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್‌ನ ಡೈರಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Harold Nicolson: "The Development of English Biography" (೧೯೨೮); Donald A. Stauffer "The Art of Biography in Eighteenth Century England" (೧೯೪೧) Roy Pascal: "Design and Truth in Auto-Biolgraphy (೧೯೬೦); John N. Morris: Versions of the self: Studies in English Auto-biography from John Bunyan to John Stuart Mill" (೧೯೬೬); Leon Edel: "Literary Biography" (೧೯೫೭); Paul Murray Kendal: The Art of Biography" ಬೀ Chi ನನ್ನ ಭಯಾಗ್ರಫಿ, ಮುನ್ನುಡಿ.

೦

ಟ

೮೨. ಟ್ರಾಜಿ-ಕಾಮಿಡಿ Tragi-Comedy ಹರ್ಷ ನಾಟಕದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ. ಉದಾ., ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಪೆರಿಕ್ಲಿಸ್ ಮತ್ತು ಸಿಂಬಲೀನ್. ದುರಂತ ಭಾವನೆಗಳ ನಡುವೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನೊದಗಿಸುವ ಹಾಸ್ಯದೃಶ್ಯವಾಗಿ; ನಾಟಕದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ; ಅಥವ ದುರಂತಕ್ಕೆ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕಾಮಿಡಿಯ ಬಳಕೆ ಯಾಗಬಹುದು. ಬೆಕೆಟ್ ತನ್ನ ವೇಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೋ ಎಂಬ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಟ್ರಾಜಿ-ಕಾಮಿಡಿ ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ.

○

ಡ

೮೩. ಡಿಥಿರಾಂಬ್ Dithyramb ಗ್ರೀಕ್‌ರಲ್ಲಿ ಡೈಓನಿಸಿಯಸ್ ದೇವತೆಯ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮೇಳವು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡು. ಬಹುಶಃ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಉಗಮ ಇದರಿಂದ ಆಗಿರ ಬಹುದು ಎಂದು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಿದೆ. ಡಿಥಿರಾಂಬ್‌ನ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಉತ್ಸವದ ಸಂಭ್ರಮ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳು ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿರಬಹುದು. ಆರಂಭ ದಲ್ಲಿ ಇವು ನಿರೂಪಣೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ಡೈಓನಿಯಸ್‌ನ ಕಥೆ, ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತಿದ್ದುವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಮೇಳನಾಯಕನು ಗುಂಪಿನಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಂತು, ಗುಂಪಿನ ಮತ್ತು ಮೇಳನಾಯಕನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡಿತೆಂದು ಒಂದು ಊಹೆ. ಅನಿಯಂತ್ರಿತ, ಉದ್ವೇಗ ಪೂರಿತ, ತೀವ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ, ಉದ್ರೇಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಕಾವ್ಯ ಅಥವ ಗದ್ಯಕ್ಕೂ ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಡ್ರೈಡನ್‌ನ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್‍ಸ್ ಫೀಸ್ಟ್ ಕವನದಲ್ಲಿ ಡಿಥಿರಾಂಬ್ ರೀತಿಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಡಿಮ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಉಪವಿಭಾಗ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಾದ ವಸ್ತು, ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಭಟ ಹೆಚ್ಚು. ಇಂದ್ರಜಾಲ, ಕೋಪ, ಕಲಹಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಘಟನೆಗಳು. ಉದ್ಧತ ಸ್ವಭಾವದ ನಾಯಕರು. ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಸ ರೌದ್ರ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಭಯಾನಕ, ಬೀಭತ್ಸ, ಅದ್ಭುತ, ವೀರ, ಕರುಣ ರಸಗಳು, ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳಿರು ತ್ತವೆ. ಪ್ರವೇಶಕ, ವಿಷ್ಕಂಭಕಗಳು ಇಲ್ಲ. ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಿಕ್ಕ ವೃತ್ತಿಗಳು ಇರ ಬಹುದು. ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶನ ಸಂಧಿ ಮಾತ್ರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾ., ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರ.

○

೮೪. ತಟಸ್ಥ ತಲ್ಲೀನತೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗಿನ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಥಿತಿ. ಸಹೃದಯ ತನ್ಮಯನಾಗಲು ಸಿದ್ಧನಿರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ. ತಾನಿರುವ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳಗಳ ಬಂಧವನ್ನು ಕಡಿದುಕೊಂಡು ಕೃತಿಯ ವಾತಾವರಣದ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ತಲ್ಲೀನತೆ (ತತ್-ಅದರಲ್ಲಿ, ಲೀನ-ಐಕ್ಯ ವಾಗು). ಆದರೆ ಅದೇ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಓದುಗ ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕವಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವವನ್ನು ತಾನೇ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸದೆ, ದೂರ ನಿಂತು (ತಟಸ್ಥ) ವಿಮರ್ಶಿಸಲೂ ಬಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಒಳಗಿದ್ದೂ ಹೊರಗಿರುವ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಭ್ರಮೆಯುನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಲೇ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ದಡದ ಮೇಲೆ ತಟಸ್ಥನಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಯನ್ನು ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

ಏಲಿಯನೇಷನ್, ಈಸ್ಥಟಿಕ್ ಡಿಸ್ಟೆನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಭವನಿ ಮಜ್ಜನ ಚಾತುರ್ಯ - ಲಘಿಮಾಕೌಶಲ ಉಲ್ಲೇಖ ಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೮೫. ತಲ್ಲೀನತೆ ಮತ್ತು ಸಹಾನುಭೂತಿ Empathy and Sympathy ಎಂಪಥಿ ಮತ್ತು ಸಿಂಪಥಿ ಇವು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು. ಎಂಪಥಿಯನ್ನು ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಯ einfuhlungಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ 'ಫೀಲಿಂಗ್ ಇನ್‌ಟು'. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಪದವನ್ನು ತಲ್ಲೀನತೆ (ತತ್-ಅದರಲ್ಲಿ ಲೀನ -ಒಂದಾಗುವುದು) ಎಂದು ವಿವರಿಸಬಹುದು.

ತಲ್ಲೀನತೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದ್ದರೂ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕಲಾನುಭವ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮಿತಿ ಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ತಾನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಥವ ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, (ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಂಗಿ ಮತ್ತು ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ) ಆ ವಸ್ತುಗಳ ದೈಹಿಕ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ನಾವೂ ಭಾಗವಹಿಸಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದು ಇದನ್ನು ತಲ್ಲೀನತೆ ಎನ್ನಬಹುದು. 'ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಅನೈಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ವಸ್ತುವಿನೊಳಕ್ಕೆ ಚಾಚಿಕೊಳ್ಳು ವುದು' ಎಂದೂ ತಲ್ಲೀನತೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದುಂಟು. 'ಒಳ ಅನುಕರಣೆ' (ಇನ್ನರ್ ಮಿಮಿಕ್ರಿ)ಯು ತಲ್ಲೀನತೆಗೆ ಕಾರಣ ವಾದ ಅಂಶ. ಅಂದರೆ, ನೋಡುಗನ ಸ್ವಂತ ಸಂವೇದನೆಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಲ್ಲದೆ ಬಾಹ್ಯವಸ್ತು ಗಳ ಅವಲೋಕನದಿಂದ ಆತನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ದೈಹಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ತಲ್ಲೀನತೆಯ ಒಂದು ಅಂಶ. ಇಂಥ ತಲ್ಲೀನತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವಸ್ತು ಮನುಷ್ಯರಾಗಿರಬಹುದು, ಜಡವಸ್ತುಗಳಾಗಿರ ಬಹುದು, ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಸಿನೆಮ ನೋಡುವಾಗ ಹೊಡೆದಾಟದ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದು ತೆರೆಯಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಪಕ್ಕದವರನ್ನು ಗುದ್ದುವುದೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತಲ್ಲೀನತೆಯೇ. ಹಾರುವ ಹದ್ದಿನ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಗಾಳಿಗೆ ಬಳುಕುವ ಗಿಡಮರಗಳನ್ನು ನೋಡ ನೋಡುತ್ತಾ ನಾವೂ ಆ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ದೈಹಿಕ ವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವಂತೆ ಆಗಬಹುದು. ಇಂಥ ಲ್ಲೆಲ್ಲ ತಲ್ಲೀನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕೀಟ್ಸ್ ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾನು ನೋಡುವ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಒಂದಾಗಿ ಬೆರೆಯುತ್ತೇನೆ... ಗುಬ್ಬಿಯೊಂದು ಹಾರಿಬಂದು ನನ್ನ ಕಿಟಕಿಯ ಮುಂದೆ ಕುಳಿತಾಗ ನಾನೂ ಅದರೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿ ಕೊಕ್ಕು ಆಡಿಸುತ್ತಾ ಹೆಕ್ಕತೊಡಗು ತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ತನ್ನ ತಲ್ಲೀನತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಭಾಗವನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವಾಗ, ಆ ವರ್ಣನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವೂ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂಬ ಭಾವ ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಅದು ತಲ್ಲೀನತೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿಯೂ ಕೂಡ ತಾನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಲೀನನಾಗಿ ಬಿಡಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಕರ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ: ಕ್ರೌಂಚ ಪಂಕ್ತಿ ಕವನದಲ್ಲಿ "(ಹಾರುವ ಹಕ್ಕಿಗಳನ್ನೇ).. ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಕವಿಯ ಆತ್ಮ ಆ ಕೊಂಚೆಯ ನೆರೆಯ ಡೊಂಕು ಕೊಂಕು ಕೋರೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅನುಭವಿಸಿ ಹಾರಿತು ಆ ನಭದ ನೀಲಕ್ಕೆ... ಆ ಸಾಲು ಹಾರಿಹಾರಿ ಏನಿಲ್ಲವಾಗಿ ಹೋದಾಗ ಕವಿಯ ಆತ್ಮವೂ ದೃಶ್ಯಲೀನತೆವೆತ್ತು ಶೂನ್ಯ ಬೃಹದಾಕಾಶದಲ್ಲಿ ಶೂನ್ಯವಾದಂತಾಯ್ತು."[೧] "(ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ) ನಾವು ಕವಿಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯರಾಗುತ್ತೇವೆ. ಅದೇ ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ, ಅದೇ ಕಾವ್ಯಾನಂದ ವೈಭವ. ಆ ತಲ್ಲೀನತೆಯೇ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಪಾಕ. ಅದರಿಂದ ಆತ್ಮ ಶುದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ."[೨]

ಸಹಾನುಭೂತಿ Sympathy ಸಿಂಪಥಿ (ಸಹ- ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ, ಅನುಭೂತಿ- ಅನುಭವಿಸುವುದು) ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನತೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲ ಮನುಷ್ಯರ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಗುಣಗಳು ಆರೋಪಿತವಾದ ಜಡ ವಸ್ತುಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ನಾವೂ ಜೊತೆಯಾಗಿ, ಬಹುಶಃ ಅಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಅನುಭವಿಸುವುದು, ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅಭಿರುಚಿ, ಧೋರಣೆ ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾವ ಸಾಹಚರ್ಯ-ಸಹಾನುಭೂತಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಕಳವಳ, ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಕರುಣೆ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದರೆ ಆಗ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರಲ್ಲಿ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಉದಾ.ಗೆ, ಚೋಮನದುಡಿ ಕಾದಂಬರಿ ಓದುವಾಗ ಚೋಮನ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಅವನ ಆಸೆ, ಕನಸು ದುಃಖಗಳನ್ನು ನಾವೂ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ.

ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಅವು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನೂ ಇತರ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಂಟಿಪಥಿ ವಿರುದ್ಧಾನುಭೂತಿಯನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ಆ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು ಕೃತಿಕಾರರಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಲೇಖಕರ ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ., "(ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯ ಅಮೃತಮತಿಯ ಪಾತ್ರ) ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನಲ್ಲ ತೀವ್ರವಾದ ಅಸಹ್ಯ ಭಾವವನ್ನು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕವಿ ಓದುಗರಿಂದ ಹೊರಡಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇದೆ."[೩] "(ಕಾರಂತರ) ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನವನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಎದೆ ಇಲ್ಲದೆ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕಾರಂತರ ಸಹಾನುಭೂತಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಳವಾದ ಜೀವನ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಬದುಕನ್ನು ಇದಿರಿಸುತ್ತಿರುವವರು ಕಾರಂತರ ಸಹಾನುಭೂತಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗುತ್ತಾರೆ."[೪]

ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೃತಿಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ, ಕೃತಿಯ ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕೆಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ.ಗೆ, ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಡೀಲಿಯಾ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಸಹಾನುಭೂತಿ; ಲಿಯರನ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವ ಸಹಾನುಭೂತಿ; ಗೊನೆರಿಲ್, ರೀಗನ್‌ರ ಬಗ್ಗೆ ಹುಟ್ಟುವ ಭಯ,

ಜುಗುಪ್ಸೆ, ಅಸಹ್ಯ; ಖಳನಂತಿರುವ ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬಗ್ಗೆ ವಿರುದ್ಧಾನುಭೂತಿ; ಬದುಕಿನ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ಸಹಾನುಭೂತಿಯುಕ್ತ ಅರಿವು ಇವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೂ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

೧. SVP ಲೇಗಳು. ೪೫, ೨. DVG ಸಾಶಕ್ತಿ. ೨೪, ೩. GGR ಸವಿಮ. ೭೮, ೪. GHN ಕಾಲೀನ ೬೩, ೬೪

೮೬. ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ Comparative Literature ಕಂಪಾರೆಟಿವ್ ಲಿಟರೇಚರ್
ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ನುಡಿಗಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತು ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಆ ಬಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನ, ಗಮನಾರ್ಹ ವೆನ್ನುವಂತಹ ಚರ್ಚೆ ಏನೇನೂ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಇಂಥ ಮಾತುಗಳು ನಮಗೆದು ರಾಗುತ್ತವೆ: "ನಮ್ಮ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ವ್ಯಾಸರು (ಗಳ) ದೊಡ್ಡತನವೆಂಥಾದ್ದು? ಅದು ಯಾವ ಮಟ್ಟದ್ದು? ಈ ವಿವರವನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾದರೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯನ್ನು ಮಿಲ್ಟನಿನೊಡನೆ, ಕಾಳಿದಾಸ ನನ್ನು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನೊಡನೆ... ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬೇಕು... ಸಾರ್ವದೇಶಿಕಗಳೂ, ಸಾರ್ವಕಾಲೀನಗಳೂ ಆಗಿ ಸಮಸ್ತ ಮಾನವರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಕಟ್ಟಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ, ಆಂಗ್ಲಕವಿ, ಭಾರತ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾರು ಯಾರು ಯಾವ ದರ್ಜೆಗೆ ಹತ್ತುತ್ತಾರೆ? ನಮ್ಮವರೆಲ್ಲರೂ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಮೇಲಟ್ಟಕ್ಕೇರುವರೆಂದು ನಾನು ಹೇಳಲಾರೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಧ್ವನಿಗಳೂ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರದ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತೇಜಸ್ಸುಗಳೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೋಚರ ವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ಯುಚ್ಚಲನೆಯ ವೇಗವೆಂಥದೆಂದು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ನಮಗೆ ಹೊಸ ದರ್ಶನ."[೧] ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ಥೂಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದಿರುವ ಪರ, ವಿರುದ್ಧ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ.

ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯ (ಯೂನಿವರ್ಸಲ್ ಲಿಟರೇಚರ್), ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಜಾಗತಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ - ಈ ಎಲ್ಲ ಪದಗಳನ್ನು ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಅವು ಯಾವುವೂ ಅಷ್ಟು 'ಸಮಗ್ರ'ವಲ್ಲ.

ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು "ಹೋಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ವಾಗುವಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು" ಎಂಬುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು "ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಬಂಧಗಳು" ಎನ್ನುವವರೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ. ಭಾಷೆಯ, ಜನಾಂಗದ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಗಡಿಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗದೆ, ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು, ಅವುಗಳನ್ನು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು, ಎಂದು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸ ಬಹುದು. ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ವಿವರಣೆ, ನಿರೂಪಣೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಚಿತ್ರಣ, ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ, ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಧ್ವನಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಯೋಜನೆಯದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ

ಹೋಲಿಕೆ ಅಥವ ತುಲನೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅದೇ ಭಾಷೆಯ ಅಥವ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅನುಭವ ಇರುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಅದನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೊ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೊ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ಹೋಲಿಕೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸಲು, ತುಲನೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕು ಬೀರಲು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಥವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೈತಾಳುವ ವಸ್ತುಗಳ, ವಿಷಯಗಳ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ವಿಶಾಲವಾದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ಶಿಸ್ತು ಎಂದು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೇವಲ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಗೆ, ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಗುರುತಿಸುವಿಕೆಗೆ ಮಿತವಾದದ್ದೂ ಅಲ್ಲ. ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿರೋಧಿಗಳು ತೀರ ಸರಳವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ಎಂದು ಜರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ತೌಲನಿಕ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಅಥವ ತೌಲನಿಕ ಧರ್ಮದಂತೆ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಶಿಸ್ತು ಎಂದು ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಮಹತ್ವ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪಂಥದಿಂದ ಮತ್ತು ಎಲಿಯಟ್‌ನ "ಹೋಲಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ವಿಮರ್ಶಕನ ಪ್ರಮುಖ ಉಪಕರಣಗಳು" ಎಂಬ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪಾಂಡಿತ್ಯದಿಂದ ಒಡಮೂಡಿದ, ಇನ್ನೂ ಆಳವಾದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿಲ್ಲದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದು.

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೇವಲ ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಅಧಿಕಾರಯುತವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಹಾಗೆಯೆ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಧೋರಣೆ ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೆಲವು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಸಾಧನೆಗಳು ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಂತಹ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇನ್ನೂ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೆಲವು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಇವೆ. ಓದುಗನಿಗೆ ಟಾಲ್ಸ್ ಟಾಯ್‌ನಷ್ಟೆ ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಜಾರ್ಜ್ ಎಲಿಯಟ್ ಅಥವ ಡಿಕನ್ಸ್, ಕುವೆಂಪು ಕೂಡ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ರಷ್ಯನ್‌ತನ ಟಾಲ್ಸ್‌ಟಾಯ್‌ನ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ? ಅಥವ ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಟಾಲ್ಸ್‌ಟಾಯ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನಾವು ರಷ್ಯಾದಿಂದ ಅನುವಾದಗೊಂಡ ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತೇವೆ. ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳಿಗೋ ಅಥವ ಗ್ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೋ ಹೋಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಹೇಗೆ? ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಹೋಮರ್‌ನ, ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಧಾನ ಯಾವುದಿರಬೇಕು?

ಕೃತಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಸಣ್ಣ ಅಂಶಗಳು, ಭಾಷೆ ಇವಕ್ಕೆ ಗಮನ ಕೊಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸ್ವರೂಪ, ಬಂಧಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಕೃತಿಗಳ ತುಲನೆ ಮಾಡುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಫಲಕಾರಿ ಆಗಬಹುದು. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ರಷ್ಯನ್ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸದೆ, ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಬಹುದು. ಇದು ಅನುವಾದದಲ್ಲೂ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿರುತ್ತದಲ್ಲವೇ? ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ, ಕಾಳಿದಾಸನ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಆಂತರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ಬಳಸುವ ತಂತ್ರಗಳು ಇವನ್ನು ಹೋಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಬಹುಶಃ ಇಂಥಲ್ಲಿ ಮಿಥ್‌ನ ಪರಿ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಚೋಮ್‌ಸ್ಕಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಭಾಷೆಯ ಆಳ ವಿನ್ಯಾಸ (ಡೀಪ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್) ತತ್ವವೂ ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲಭಾಷೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಬುದ್ಧಿವಂತನಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಕೃತಿಯ ಮಹತ್ವದ ಅನುವಾದಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದರಿಂದಲೂ (ಉದಾ., ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರ ಮತ್ತು ಲಂಕೇಶರ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಅನುವಾದಗಳು) ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ತಿಳಿವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು.

---

೧. D.V.G. ಸಾಶಕ್ತಿ ೯೯

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: N.P. Stallknecht ಮತ್ತು H. Frenz: Comparative Literature: Method and Perspective (೧೯೬೧); Rene Wellek and Austin warren: Theory of Literature (೧೯೬೩); Henry Gifford: Comparative Literature (೧೯೬೯).

○

೬೭. ದೀಪಕಾಲಂಕಾರ ಭರತನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ನಂತರ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರೂ ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. "ಹಲವಾರು ವಾಕ್ಯಾಂಗಗಳು ತಮ್ಮ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಒಂದೇ ವಾಕ್ಯಾಂಗವನ್ನೋ ಪದವನ್ನೋ ಹೊಂದಿರುವುದು", "ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉಪಮಾನ ಉಪಮೇಯಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವಿರುವುದು" ಎಂದು ದೀಪಕಾಲಂಕಾರ ವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಾಮನನು ಕೊಡುವ ಉದಾಹರಣೆ: "ಗುರು ಶುಶ್ರೂಷೆ ಯಿಂದ ವಿದ್ಯೆ, ಪಾನಗೋಷ್ಠಿಯಿಂದ ಕಾಮ, ಚಂದ್ರೋದಯದಿಂದ ಸಮುದ್ರ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ." ಇಲ್ಲಿ 'ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ' ಎಂಬ ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯಾಪದ ವಾಕ್ಯದ ಮೂರು ಘಟಕಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ - ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯ- ಬರುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕರಣ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ ಕ್ರಿಯೆ ಏನು-ಕಾರಕ, ದ್ರವ್ಯ, ಗುಣ, ಜಾತಿ ಸೂಚಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ; ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಾಂಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಏಕಾರ್ಥ, ವಿರುದ್ಧಾರ್ಥ ಇತ್ಯಾದಿ - ದೀಪಕಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

೬೮. ದೃಷ್ಟಿಕೋನ Point of View ಪಾಯಿಂಟ್ ಆಫ್ ವ್ಯೂ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಎಂದರೆ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ವಿಧಾನ, ರೀತಿ. ಕಥೆ ಅಥವ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಅಂಶಗಳಾದ ಪಾತ್ರ, ಕ್ರಿಯೆ, ಭೂಮಿಕೆ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ನೆಲೆ ಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಓದುಗರಿಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ದೃಷ್ಟಿ ಒಂದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗ ಬಹುದು. ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ನಿರೂಪಣೆಯ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಘಟನೆ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಕಣ್ಣು, ನಿರೂಪಿಸುವ ಕೋನವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಸಮಸ್ಯೆ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಹೆನ್ರಿ ಜೇಮ್ಸ್‌ನ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯ ತಂತ್ರದ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆಯಿತು. ಪರ್ಸಿಲಬಕ್ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು "ಕತೆಗಾರನು ತನ್ನ ಕತೆ ಯೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ಸಂಬಂಧ" ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ ತಂತ್ರದ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿ ಕೋನದ ಆಯ್ಕೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವಿಮರ್ಶಕರು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದರೂ ಮೂಲಭೂತ ವಾಗಿ ಇರುವುದು ಎರಡೇ ರೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು: **ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ** (ಥರ್ಡ್ ಪರ್ಸನ್ ನೆರೇಟಿವ್) ಮತ್ತು **ಉತ್ತಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ** (ಫಸ್ಟ್ ಪರ್ಸನ್ ನರೇಟಿವ್). ಕತೆಗಾರನಿಗೆ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟುಮಟ್ಟಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅಥವ ನಿರ್ಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಉಪವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ: ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕ ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಇರುವವನಾಗಿದ್ದು ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೋ, 'ಅವನು', 'ಅವಳು', 'ಅವು' ಎಂದೋ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ ಉದಾ. ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು, ಗ್ರಾಮಾಯಣ, ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ. **ಉತ್ತಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ:** ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕ ಕಥೆಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೇ ಸೇರಿದವನಾಗಿದ್ದು ಕಥೆಯ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿ, ತಾನೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಿಕಾರನ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಅಥವ 'ನಾನು' ಎಂದು ತನ್ನನ್ನು ಕರೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ., ಅಳಿದ ಮೇಲೆ, ಬಿರುಕು, ಮುಕ್ತಿ.

ಉಪವಿಭಾಗಗಳು: ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ: ೧. **ಸರ್ವ ಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ** (ಆಮ್ನಿಸಿಯಂಟ್ ಪಾಯಿಂಟ್ ಆಫ್ ವ್ಯೂ) ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕ ಕಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಘಟನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಏನೆಲ್ಲವನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕೋ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿಳಿದವನು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲ. ಒಂದು ಪಾತ್ರದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾತ್ರದತ್ತ ಗಮನಹರಿಸಬಲ್ಲ. ಅವರ ನಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟನ್ನು ಹೇಳಿ ಉಳಿದದ್ದನ್ನು ತನಗೆ ಸೂಕ್ತ ಕಂಡಂತೆ, ಸೂಕ್ತ ಸಮಯದವರೆಗೆ ಮುಚ್ಚಿಡಬಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅವರ ವರ್ತನೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ಭಾವನೆ, ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ವಿಶೇಷ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಲೇಖಕನಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಅನ್ನಾ ಕರೆನೀನ ಮತ್ತು ಕಾನೂರು ಸುಬ್ಬಮ್ಮ ಹೆಗ್ಗಡತಿ. ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನ ಸ್ವಭಾವ ಎರಡು ರೀತಿಯದ್ದಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ನಿರೂಪಕನು **ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ನಿರೂಪಕ** (ಇನ್‌ಟ್ರೂಸಿವ್ ನರೇಟರ್) ನಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವ **ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ** (ಅವೈಯಕ್ತಿಕ) **ನಿರೂಪಕ** (ಅನ್‌ಇನ್‌ಟ್ರೂಸಿವ್ (ಇಂಪರ್ಸನಲ್) ನರೇಟರ್)ನಾಗಿರಬಹುದು. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ನಿರೂಪಕನು ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರೊಂದಿಗೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಗಾಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುತ್ತ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ನಿರೂಪಕನ ಟೀಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಅಧಿಕೃತವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವು ಲೇಖಕನ ನಿಜವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ, ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳ, ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಹೌದು. ವಿಶ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನೇಕ ಮಹತ್ವದ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿ ಈ ಬಗೆಯದೇ. ಉದಾ., ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ವಾರ್ ಅಂಡ್ ಪೀಸ್. ಜೇನ್ ಆಸ್ಟಿನ್, ಚಾರ್ಲ್ಸ್‌ಡಿಕನ್ಸ್, ಹಾರ್ಡಿ, ದಾಸ್ತೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಇದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಇತರ ಪ್ರಮುಖ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ನಿರೂಪಕನಿಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಕಾದಂಬರಿಯ ನಡುನಡುವೆ, ವಸ್ತು ಅವನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಿಸುವ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ, ದೀರ್ಘ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿರುವುದನ್ನು ವಾರ್ ಅಂಡ್ ಪೀಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರ ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರ ಕರಿಮಾಯಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ನಿರೂಪಕರನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕೆಲವು ಬಾರಿ ನಿರೂಪಕ ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೂ, ಯಾವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನೂ ನೀಡದೆ, ಅವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ನಿರೂಪಕನಾಗಿ ಆತ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ

"ತೋರಿಸಿ" ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ತಂತ್ರದ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ, ನಿರೂಪಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸಿ ಅವನ ಭಾವನೆ, ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ ಮೌನತಾಳುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಉದಾ., ಹೆಮಿಂಗ್‌ವೇಯ ದಿ ಕಿಲ್ಲರ್ ಮತ್ತು ಎ ಕ್ಲೀನ್ ವೆಲ್ ಲೈಟೆಡ್ ಪ್ಲೇಸ್ ಕತೆಗಳು.

೨. **ಸೀಮಿತ** (ಬದ್ಧ) **ದೃಷ್ಟಿಕೋನ** (ಲಿಮಿಟೆಡ್ ಪಾಯಿಂಟ್ ಆಫ್ ವ್ಯೂ) ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವಾಗಲೂ ನಿರೂಪಕ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಅಥವ ಕೇವಲ ಕಡಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಲೋಚನೆ, ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಬದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆನ್ರಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಈ ಬಗೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ. ಇಂಥ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವನು ಕನ್ನಡಿ (ಮಿರರ್) ಅಥವ ಕೇಂದ್ರ (ಫೋಕಸ್) ಅಥವ **ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆ** (ಸೆಂಟರ್ ಆಫ್ ಕಾನ್‌ಶಸ್‌ನೆಸ್) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ., ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರೇ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ನಾರಾಯಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಲಂಕೇಶರ ಬಿರುಕು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವ, ವಿವರ. ಘಟನೆಗಳೂ ನಾಯಕನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಶೋಧಿತವಾಗಿ ಓದುಗರನ್ನು ತಲುಪುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶಿಕಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಗಪ್ಪ ಕೂಡ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ (ಇಂತಹ ಪಾತ್ರ ಗಳನ್ನು ನಾಯಕರೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದರೂ, ಆ ಪದಕ್ಕಿರುವ ವೈಭವದ ಪರಿವೇಷಗಳನ್ನು ನೀಗಿಕೊಂಡು ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕೇಂದ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾಷೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ, ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಇದು). ಜೇಮ್ಸ್‌ನ ನಂತರದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಅವನ ತಂತ್ರವನ್ನು (ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರ) ಸ್ಟ್ರೀಂ ಆಫ್ ಕಾನ್‌ಶಸ್‌ನೆಸ್ ಆಗಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. (ಇದರ ವಿವರ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಮೂದಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ). ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಓದುಗನಿಗೂ ನಡುವೆ ಲೇಖಕ ತಲೆಹಾಕಿ ನಾಟ್ಯಾಯಮಾನತೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ರಚನಾ ಶೈಥಿಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ, ಮಿತವ್ಯಯ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳ ಬಗೆಗಿನ ತಿರಸ್ಕಾರ ದಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಕರಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಜೇಮ್ಸ್‌ನಂಥವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಉತ್ತಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ: ಇದು 'ನಾನು' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಏನೇನು ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆಯೋ, ಅವನು ಏನನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೋ ಅಥವ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ನಡೆಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೋ ಅಥವ ಅನುಮಾನಿಸು ತ್ತಾನೋ, ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾನೋ ಅವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಬೇಕಾ ಗುತ್ತದೆ. ಈ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ನಾನು' ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿರಬಹುದು. ಕಾನ್ರಾಡ್‌ನ ಹಾರ್ಟ್ ಆಫ್ ಡಾರ್ಕ್‌ನೆಸ್‌ನ ಮಾರ್ಲೋನಂತೆ, ಬೆಟ್ಟದ ಜೀವದ ಶಿವರಾಮ ನಂತೆ; ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿರಬಹುದು - ಮೆಲ್‌ವಿಲ್‌ನ ಮಾಬಿ ಡಿಕ್‌ನ ಇಷಾಮೆಲ್‌ನಂತೆ; ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಆಗಿರಬಹುದು - ಡಿಕನ್ಸ್‌ನ ಗ್ರೇಟ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟೇಶನ್ಸ್‌ನ ಪಿಪ್, "ಡೇವಿಡ್ ಕಾಪರ್ ಫೀಲ್ಡ್"ನ ಡೇವಿಡ್‌ನಂತೆ.

ಈ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೆ ಸೇರದ, ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಇನ್ನೆರಡು ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರಗಳಿವೆ. **ತನ್ನರಿವಿನ ನಿರೂಪಕ** (ಸೆಲ್ಫ್ ಕಾನ್‌ಶಸ್ ನರೇಟರ್) ಮತ್ತು

ಮೋಸ ಹೋಗುವ ನಿರೂಪಕ (ಫಾಲಿಬಲ್ ಅಥವ ಅನ್‌ರಿಯಲಯಬಲ್ ನರೇಟರ್), ಅ-ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹ ನಿರೂಪಕ. ತನ್ನರಿವಿನ ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ತಾನು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿರುವೆನೆಂಬ ಅರಿವು ಸದಾ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಓದುಗನನ್ನು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಕೃತಿರಚನೆಯ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅವನೊಂದಿಗೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ., ಫೀಲ್ಡಿಂಗ್‌ನ ಟಾಮ್ ಜೋನ್ಸ್, ಅಥವ ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಹಾಸ್ಯದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ಬಳಸಬಹುದು. ಉದಾ., ಸ್ಟೆರ್ನ್‌ನ ಟ್ರಿಸ್‌ರಾಮ್ ಶಾಂಡಿ. ಅವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹ ನಿರೂಪಕ ನೀಡುವ ಘಟನೆಗಳ ವಿವರಣೆಗೂ, ಮಾಡುವ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನಕ್ಕೂ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಂತದ ನಂಬಿಕೆ, ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದು, ಲೇಖಕನು, ಓದುಗ ನಿರೂಪಕನ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಮುಖಬೆಲೆಗೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಂಬದೆ, ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ., ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ. ನಿರೂಪಕನ ಅತಿಮುಗ್ಧತೆ ಅಥವ ಅತಿಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಸ್ವಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಜೇಮ್ಸ್‌ನ ಹಲವಾರು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ವಿರೂಪಗೊಳಿಸುವುದುಂಟು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಹಲವಾರು ಮಜಲುಗಳೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬಹುದಾದರೂ ಓದುಗನಿಗೆ ಸಂಶಯದಿಂದ ಕಿರಿಕಿರಿಯೂ ಆಗಬಹುದು.

ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಾರ ಒಂದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುಬೀಳಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಬಾಣಭಟ್ಟನ ಕಾದಂಬರಿ **ಬಹು ವಿಧ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ** (ಮಲ್ಟಿಪಲ್ ಪಾಯಿಂಟ್ ಆಫ್ ವ್ಯೂಸ್) ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅಳಿದ ಮೇಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ಬಹುವಿಧ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಕ ಪಾತ್ರ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪಾತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳೂ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅಳಿದ ಮೇಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಸಂಗ್ರಹವೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಅಂಶ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಉದಾ., "ಕನ್ನಡದ ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿ ಆಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ "ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು" ಸೋಲುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಬಂಧವನ್ನೊದಗಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಬಿರುಕಿರುವುದು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ."[1] "(ಪಂಪನ) ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಅರಿವು ಆಗ ಪಟ್ಟಭದ್ರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳುಳ್ಳ ರಾಜತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ್ದಾದ್ದರಿಂದ, ಅದು ಆಳವಾದದ್ದಾಗಿರದೆ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ವರ್ಣಿಸುವಂಥಾದ್ದಾಗಿದ್ದೂ, ಪರಿಮಿತವಾಗಿದ್ದೂ ಸಮಾಜದ ಅಂತರಂಗದ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಂಥದ್ದಾಗಿಲ್ಲ."[2]

---

೧. MGK ಆಭಾಸ. ೧೫೪-೧೫೫ ೨. HMC ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ೬೨-೬೩

ನಿರೂಪಣೆ ನಮೂನು ನೋಡಿ; ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: W.C. Boots: "The Rhetoric of Fiction" (೧೯೬೧); Leon Edd "The Modern Psychological Novel" (೧೯೬೪); Henry James: "The Art of Novel" (೧೯೩೬); Percy LubbocK; "The Craft of Fiction" ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ: ಕಾದಂಬರಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ.

೪೯. ದೇಶಕಾಲ ಸಂಬಂಧ ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಥವ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯಜ್ಞಾನ. ಓದುಗ ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಾನು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಬದುಕಿಗೂ, ಕೃತಿಯು ಕೊಡುವ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕವಾದ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗುರುತಿಸುವ

ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರಬೇಕು. "ದೇಶ ಕಾಲಗಳ ಪರಿಮಿತ ಭಾವನೆಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸದೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಪ್ರಪಂಚದಂತೆಯೇ ಅದನ್ನು (ಕೃತಿಯ ಅನುಭವ) ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಅವನ (ಸಹೃದಯನ) ಭಾವವು ಸಾಂಸಾರಿಕವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದು ಖಂಡಿತ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ.

೯೦. **ದೋಷ** ಅಲಂಕಾರ, ಗುಣಗಳಂತೆ ಇದೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ದೋಷರಹಿತವಾದದ್ದು, ಗುಣ ಅಲಂಕಾರ ಸಹಿತವಾದದ್ದೇ ಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಡಮೆ ಮಾಡುವ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ದೋಷಗಳೇ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದೋಷಗಳು ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಲೇಬೇಕು. ಆದರೆ ದೋಷವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದದ್ದು. ಉದಾ., "(ಗಳಗನಾಥರು) ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಜೀವನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವುದು ಒಂದು ದೋಷವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ"[೧] "(ಕೆ. ಸದಾಶಿವರ ಜಾನಿ ಮೆಟ್ಟಿಲು ಏರಿದಳು) ಧ್ವನಿಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡದ ವಾಚ್ಯತೆಯೂ ಸೇರಿ ಕೊಂಡು ಕಥೆ ದೋಷಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ."[೨] ಹಾಗಾಗಿ ದೋಷ ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಷ್ಟೆ ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು. ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ದೋಷ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುವುದೂ ಉಂಟು. ಅಂತೆಯೇ ಮಮ್ಮಟ **ಅನಿತ್ಯದೋಷ** - ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬರುವ ದೋಷತ್ವ; **ನಿತ್ಯದೋಷ**- ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಉಂಟಾಗುವ ದೋಷತ್ವ ಎಂದು ದೋಷಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆ. ರಸದ ಅನುಭವದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಆನಂದ ಇದರ ಉದ್ದೇಶ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಭಾಷೆ-ರಸಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. **ಪದದೋಷ, ಅರ್ಥದೋಷ, ರಸದೋಷ**ಗಳೆಂಬ ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ದೋಷದ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಯಿತು. ಅಕ್ಷರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ಸಂಧಿ, ಸಮಾಸದಂತಹ ವ್ಯಾಕರಣದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಂಥ ಅಮೂರ್ತ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಸುಮಾರು ನೂರು ಬಗೆಯ ದೋಷಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಬಹುದು. ದೋಷಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಕೊನೆಗೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವೇ ದೋಷದ ಮಾನದಂಡ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಲುಪಿತು.

ರಸದೋಷ, ಅಶ್ಲೀಲ, ಪುನರುಕ್ತಿ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. ೧. ARK ಭಾಮಲೇ. ೪೬. ೨. GGR ಸಕಹೊ. ೬೬ ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: "The Doctrine of Dosas in Sanskrit Poetics" (ಪ್ರ) Essays in Sanskrit Criticism (೧೯೬೪).

೯೧. **ಧ್ವನಿ** ಧ್ವನಿ ತತ್ತ್ವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿದ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಮಗ್ರ ಚಿಂತನೆ. ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಕಾಲ ನಡೆದ ಚಿಂತನೆಯ ಸಾರ ರೂಪ ಇದು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಂಸ್ಕೃತ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳಿದ್ದವು. ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಮೂಲಕ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡ ಚಿಂತನೆ. ಇದು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ಮೂಡಿದ ಸೌಂದರ್ಯ. ಭಾವ ಅಥವ ರಸವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿಂತನೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಮಾತು **ವಾರ್ತಾ**, ವಿಜ್ಞಾನದ ಭಾಷೆ **ಶಾಸ್ತ್ರ** ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆ **ಅಲಂಕಾರ**ಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಶಕ್ತಿಯುತವೂ ಆದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನ

ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರೂ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತು ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸದಿದ್ದದ್ದು ಅದರ ದೌರ್ಬಲ್ಯ. ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಮಾಧ್ಯಮ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ರಸವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿತು. ಈ ಎರಡೂ ಚಿಂತನೆಗಳ ಉತ್ತಮ ಉಪಯುಕ್ತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗುಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಕಾವ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಮಗ್ರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ಮಂಡಿಸಿದರು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆನಂದವರ್ಧನ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ಭಟ್ಟತೌತ ಧ್ವನಿತತ್ವದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು. ಇವರಿಗೆ "ಕಾವ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅಸಾಯಕತ್ವವನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ."

ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. "ಯಾವುದರಲ್ಲಿ (ವಾಚ್ಯವಾದ) ಅರ್ಥವಾಗಲಿ (ವಾಚಕವಾದ) ಶಬ್ದವಾಗಲಿ, ತಾವು ಅಧೀನವಾಗಿ ನಿಂತು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವುವೋ ಆ ಕಾವ್ಯ ವಿಶೇಷವು ಧ್ವನಿಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಹೇಳಿಕೆ" (ಧ್ವನ್ಯಾ ಲೋಕ ೧-೧೩) ಅಂದರೆ ಧ್ವನಿ ಎಂಬುದು ೧. ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದ ಅರ್ಥ ೨. ಅದನ್ನುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯ ೩. ವ್ಯಂಜನಾ ವ್ಯಾಪಾರ ೪. ವ್ಯಂಜಕ ಶಬ್ದ ೫. ವ್ಯಂಜಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಮೊದಲ ಮೂರು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪದದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಧ್ವನಿ ಎಂದು ಕರೆದಾಗ ಭಾಷೆಯು ಹೊಸ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಂತಾಯಿತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರೂ ಭಾಷೆಗೆ ಅರ್ಥಕೊಡುವ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಅಭಿದಾ (ವಾಚ್ಯ) ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಎಂಬುದು ಪದಗಳ ದಿನಬಳಕೆಯ ಅಂಗೀಕೃತ ಅರ್ಥ. ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಮೂಡುವ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ ಪದಗಳಿಗಿರುವ ಅರ್ಥದ ಎರಡನೆಯ ಪದರ. ಇದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಅರ್ಥಸೂಚನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಮೂರನೆಯ, ಮುಖ್ಯವಾದ ಪದರವೊಂದಿದೆಯೆಂದೂ ಇದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಅಥವ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದೂ ಓದುಗರ ಅನುಭವ ಮನಸ್ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು 'ಹೇಳದೆ' ಅನುಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ 'ಸೂಚಿಸು'ತ್ತದೆಂದೂ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ವಿವರಿಸಿತು. ಇದನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೆಂದೂ ಭಾಷೆಯ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯಿತು. ರಸವನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಥವ ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಈ ಧ್ವನಿ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಬಂದದ್ದು ವ್ಯಾಕರಣದ ಸ್ಫೋಟ ತತ್ವದಿಂದ. ('ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥ' ಮತ್ತು 'ಸ್ಫೋಟ' ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ). ಧನಂಜಯ ಮತ್ತು ಧನಿಕ ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು. " 'ಭಾವನೆ'ಯ ಮೂಲಕ ರಸದ ಆಸ್ವಾದವುಂಟಾಗುತ್ತದೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಮತ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ನಿಲುವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ."[೧]

"ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಎಂದರೆ ವ್ಯಂಜಕವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮನೋಹರವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ 'ಧ್ವನಿ'ಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಹೀಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಒಂದು ಒಳಭೇದ. ಧ್ವನಿಯೆಲ್ಲವೂ ಯಾವಾಗಲೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವೇ; ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಯಾವಾಗಲೂ ಧ್ವನಿಯಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ."[೨] "ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಿತದ ಒಂದು ಅಸಾಮಾನ್ಯ

ರೀತಿಯಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ತರುವ ಉಪಾಯವೇ ಧ್ವನಿ. ಇದು ಭಾಷೆಯ ಕೃತಕ ಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು.”[3] ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಂಜನಾ ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಬಗೆಯದು; ರಸ, ಅಲಂಕಾರ, ವಸ್ತು. ಇದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ **ರಸಧ್ವನಿ, ಅಲಂಕಾರ ಧ್ವನಿ, ವಸ್ತುಧ್ವನಿ** ಎಂಬ ಮೂರು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಹೇಳಿ ರಸವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವಂಥದು ರಸಧ್ವನಿ. ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ ಗದಾಯುದ್ಧದ,

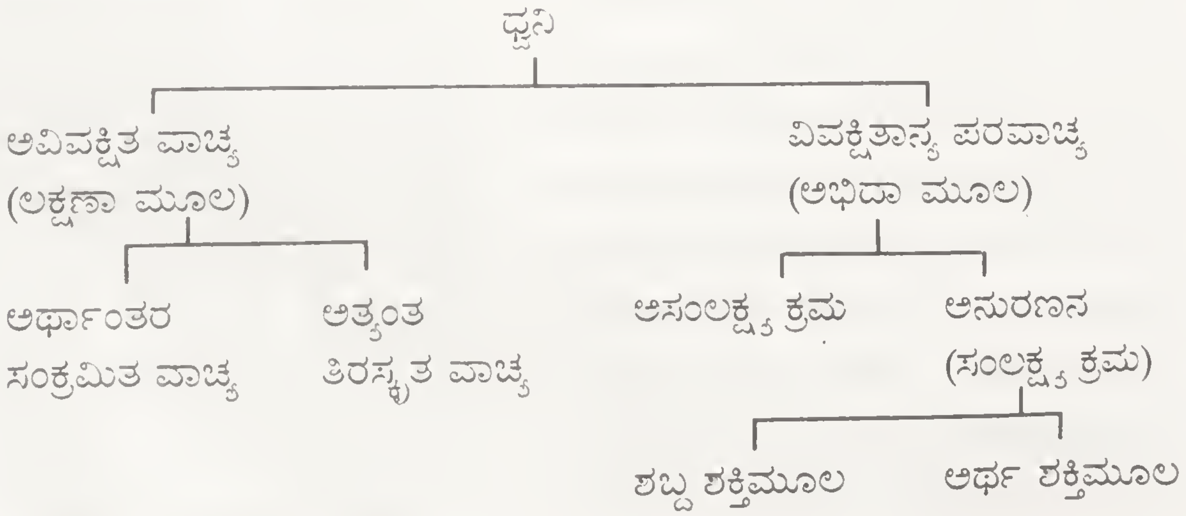
ಆ ರವಮಂ ನಿರ್ಜಿತ ಕಂ
ಠೀರವ ರವಮಂ ನಿರಸ್ತ ಘನರವಮಂ ಕೋ।
ಪಾರುಣ ನೇತ್ರಂ ಕೇಳ್ದಾ
ಸೀರೊಳಗಿರ್ದುಂ ಬೆಮರ್ತನುರಗಪತಾಕಂ॥ (೬.೨೨)

ಪದ್ಯವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಯಾವುದು ಕೇವಲ ಅಲಂಕಾರ (ಉಪಮಾ ಇತ್ಯಾದಿ) ಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ವ್ಯಂಜನಾ ವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಿದಾಗ ಅಲಂಕಾರ ಧ್ವನಿಯಾಗುತ್ತದೆ. “ಧ್ವನಿತವಾದ ಅರ್ಥ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ರಸಧ್ವನಿಯೂ ಅಲಂಕಾರ ಧ್ವನಿಯೂ ಅಲ್ಲದಿರುವುದಕ್ಕೆಲ್ಲ ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಎಂದು ಹೆಸರು.” ಕುವೆಂಪು ಅವರ ‘ಕಲ್ಕಿ’ ಕವನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ವಸ್ತುಧ್ವನಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುವ ಪದ ಅಥವ ವ್ಯಂಜಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಳಕಂಡ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವಾದರಿಂದ ಅಥವ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ದೀರ್ಘ ವಿವರಣೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೈ ಹಾಕಿಲ್ಲ. ಈ ಮತ್ತು ಇತರ ಧ್ವನಿಪ್ರಭೇದಗಳ ವಿವರ ಮತ್ತು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿಯವರು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಯವರ ‘ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ’ಯ ೧೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರು ನೋಡಬಹುದು.

ಧ್ವನಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದ ಮಾನದಂಡವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದ. ಧ್ವನಿ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಾರಸಂಗ್ರಹ ತತ್ತ್ವ. ೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಅನೇಕ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಅವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಧ್ವನಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಂದು ತತ್ವವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿತು. ಉದಾ., ಭರತನು ಹೇಳುವ ರಸವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ



ಅದೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಎಂದರೂ ರಸವನ್ನು ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರ, ದೋಷಗಳೊಡನೆ ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಮಹ, ಉದ್ಭಟರ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೂ ಅವು ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಂಗಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅವು ರಸದೊಡನೆ ಉಚಿತ ಸಾಮರಸ್ಯ ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಇವುಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಪದ, ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕೃತಿಯ ಇಡೀ ಬಂಧದವರೆಗೆ ಇರಬಹುದೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಧ್ವನಿ ಇಡೀ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅಥವ ಸಮಾನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಬಹುಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಕೃತಿಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳ ಧ್ವನಿ ಸತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಶ್ರೇಣಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿತು. ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಕಾವ್ಯ **ಧ್ವನಿ** ಅಥವ **ಉತ್ತಮಕಾವ್ಯ**. ಧ್ವನಿ ರಸಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಾಗಿದ್ದರೆ, ಭಾವಗಳಿಗಿಂತ ಓದುಗನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ತೃಪ್ತಿ ನೀಡುವಂತಿದ್ದರೆ ಅದು **ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯ** ಅಥವ **ಮಧ್ಯಮ ಕಾವ್ಯ**. ಧ್ವನಿಯೇ ಇಲ್ಲದೆ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಕಾವ್ಯ ತಂತ್ರಗಳಿಗೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುವ ರಚನೆ **ಚಿತ್ರಕಾವ್ಯ**.

---

೧. TNS. ಕಾಸುಭವ ೩೦. ೨. DVG ಸಾಶಕ್ತಿ ೧೭೩. ೩. TNS ಭಾಕಾಮೀ ೨೬೮ ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಡಾ ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: The Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta (ಪ್ರಬಂಧ) An Introduction to Indian Poetics (ಸಂ: V. Raghavan & Nagendra) (೧೯೭೦) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ.

○

೯೨. **ನಂಬಿಕೆ Belief ಬಿಲೀಫ್:** ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಓದುಗಾರಿಕೆಯು ಓದುಗ ಮತ್ತು ಲೇಖಕನ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ರುತ್ತದೆ. ಈ ಮುಖಾಮುಖಿಯು ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವ ಅಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿರಬಹುದು. ನಂಬಿಕೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು.

ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಂತೂ ಇದು ಬಹಳ ತಾಪತ್ರಯ ಕೊಡುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, ನಾವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಹೇಳಿಕೆ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಹೇಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಹೇಳಿಕೆ - ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಂಬಿದರೂ ಈ ಎಲ್ಲ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರು ತ್ತದೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೂ ಕಾವ್ಯ-ನಂಬಿಕೆ ಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ವಾದದ್ದು. ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಹೇಳಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಂಕೇತ ರೂಪದ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿರು ತ್ತದೆ. ಈ ಹೇಳಿಕೆಯು ಅನ್ವಯವಾಗ ಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಅದನ್ನು ನಿಜ ಎಂದು ನಂಬಿ ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ''ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲು ಸಿದ್ಧರಾಗುತ್ತೇವೆ. ಭಾವನಾತ್ಮಕ ನಂಬಿಕೆ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಿಯಾ ಶೀಲರಾಗಲು ನಾವು ಸಿದ್ಧರಾಗಬಹುದಾದರೂ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಮಾತ್ರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಮಿತಿಗೊಳ ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ನಂಬಿಕೆಗಳು 'ನಿಜ'ವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಧೋರಣೆಗಳು ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಲ್ಲೂ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬಹುದಾ ದಂಥ ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂಥ ನಂಬಿಕೆಗಳಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಅಥವ ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದ, 'ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಅನುಭವ' ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವ, ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಅಂಗೀಕರಣಗಳಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ಹೇಳುವ **ಅಪನಂಬಿಕೆಯ ವಿಚ್ಛೇದ** (ವಿಲಿಂಗ್ ಸಸ್‌ಪೆನ್‌ಶನ್ ಆಫ್ ಡಿಸ್‌ಬಿಲಿಫ್) ಎಂಬ ತತ್ವವೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವುದು ಸತ್ಯವೆಂದೂ, ಅಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗೆಗಾಗಲೀ ಎಚ್ಚರದ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಎಚ್ಚರ ದಿಂದ ಮೂಡುವ ಅಪನಂಬಿಕೆಯನ್ನು 'ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ' ತಡೆಹಿಡಿಯುವುದರಿಂದ ಒಂದು ರೀತಿಯ **ತಾದಾತ್ಮ್ಯ** (ಇನ್‌ವಾಲ್ವ್‌ಮೆಂಟ್) ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆ ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿ ನೊಳಗೆ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲೂ ತೃಪ್ತಿ ಯನ್ನು ಪಡೆಯಲೂ ಓದುಗರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗು ತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಲೇಖಕರ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವಿನ ಒಂದು ಒಪ್ಪಂದ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ. ಓದುಗರ ಇಡೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಅಲ್ಲ ವಾದರೂ, ಅದರ ಒಂದು ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಊಹಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹೊರಗಿನ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ಇದು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದು, ಅಥವ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ನಿಲ್ಲಬಹುದು ಅಥವ ಆ ಹೊರಗಿನ ನಂಬಿಕೆಗಳೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಸಮರ್ಥನೆ

ಗಳನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಜಗತ್ತು ಭ್ರಮೆಯದು. ಆದರೂ ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ ಸುಂದರವೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವೂ ಆದದ್ದು. ಕೃತಿಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಏನು ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಊಹಿಸಲು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಹುಶಃ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ರೋಚಕತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಓದುಗನ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಸುಸಂಗತ ತೃಪ್ತಿಯೂ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತೃಪ್ತಿಗೆ ಕೆಲವರು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಹತ್ವ ನೀಡುವುದೂ ಉಂಟು.

ಲೇಖಕರು ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಜಗತ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನಗಳು ಹಲವಾರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು: ೧. **ಯಥಾವತ್ ನಿರೂಪಣೆ** (ವೆರಿಸಿಮಿಲಿಟ್ಯೂಡ್) ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತ ವಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು (ಮತ್ತು ಅಂಥವರು) ಸಂಭವನೀಯವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಬದುಕಬಲ್ಲರೆಂಬುದರ ಚಿತ್ರಣ. ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ವಿಶ್ವಾಸನೀಯವಾದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ. ಅನುಮಾನ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವೈಚಾರಿಕ ಓದುಗರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ನೀಡುವಂಥದ್ದು. ಇನ್ನುಳಿದ ತಂತ್ರಗಳು ಇಷ್ಟು ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪದವಲ್ಲ. ಎ. ಲವ್‌ಜಾಯ್ **ಮೆಟಾಫಿಸಿಕಲ್ ಪ್ಯಾಥೋಸ್** ಎಂಬ ವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು "ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಅ-ಬೌದ್ಧಿಕ ರಂಜನೆ". ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಇಂದ್ರಿಯಕವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಚೋದಕವಾದ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಂತ್ರ. ಉದಾ: ಹ್ಯೂಗೋನ ಕೆಲವು ಕವನಗಳು. ೩. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಹ **ಆಶಾಪೂರೈಕೆ**. ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಪೂರೈಸುತ್ತವೆ. ೪. ಸಂಬದ್ಧ ವಿಶ್ವದ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ನಿರೂಪಣೆ. ಉದಾ: ಟಾಲ್‌ಕಿನ್‌ನ ಕೃತಿಗಳು. ೫. ಕಾಫ್ಕನ ಕೃತಿಗಳು ಕನಸಿನ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂಬದ್ಧತೆ ತೀರ ಖಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಕನಸಿನಂತೆಯೇ, ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ, ಭಯವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ. ನಂಬುವ ಆಸೆ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ಲೇಖಕರು ಓದುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೊಡನೆ ಆಟವಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆರ್ನಿಮ್ ಮತ್ತು ಹೋಫ್‌ಮನ್‌ರಂತಹ ಲೇಖಕರು ರಮ್ಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ; ಅನೇಕ ಜನ ಹಾಸ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಲೇಖಕರು ಸಹಾನುಭೂತಿ ಮತ್ತು 'ಅಣಕು ದೂರ'ಗಳ ಧೋರಣೆಯ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಛಿದ್ರಮಾಡುವ, ಅಥವ ನಂಬುವ ಮತ್ತು ಅನುಮಾನಪಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನಾಗಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಓದುಗರಿಂದ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಥವ ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ಲೇಖಕರು ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಅಧಿಕೃತ ಕೃತಿಕಾರನಿಗೆ ಅಥವ ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ಗುತ್ತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ನಂಬಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲು, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅಪರೂಪವಾಗಿಯಾದರೂ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: I.A. Richards: Principles of Literary Criticism (೧೯೨೪); A.O. Love Joy The Great Chain of Being (೧೯೩೬); ನೊಸಂತಿ: ತುಮಕೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಜಾನಪದ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಮುನ್ನುಡಿ.

೯೩. ನವ್ಯತೆ Modernism ಮಾಡರ್‌ನಿಸಂ

ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಸಿಸಂ ಎಂಬ ಪದ ೧೮ನೆ ಶ.ದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು, ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ ಎಂಬ ಪದ ೧೯ನೆ ಶ.ದ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಕೆಯಾಗು

ವಂತೆ, ತುಂಬ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾಡರ್‌ನಿಸಂ ಎಂಬ ಪದ ೨೦ನೆ ಶ.ದ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಧೋರಣೆ ಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಧೋರಣೆ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳ ಸೂಚಕವಾಗಿ ನವ್ಯತೆ ಎಂಬ ಪದವು **ಮಾರ್ಗ**, **ನವೋದಯ** ಮತ್ತು ಪರಂಪರಾಗತ ವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಪದದ ವಿರುದ್ಧಾರ್ಥಕವಾಗಿಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಳೆದ ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಡೆದಿರುವ ಹೊಸತಿರು ವನ್ನು, ಈ ಶ.ದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ದಶಕದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ 'ವಿಶೇಷ' ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ನವ್ಯ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕೇವಲ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ ಇದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಈ ನವ್ಯ ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆ. **ಸಮಕಾಲೀನ** ಎಂಬ ಪದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲದ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನವ್ಯ ಎಂಬುದು ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆ ಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಎಂಬುದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾದ ಪದ. ನವ್ಯ ಎಂಬುದು ಕೃತಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಪದ. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ವಾದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ "ಹೊಸತನದ ಪರಂಪರೆ"ಗೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆ, ರೂಪದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ, ಭಂಜಕತೆ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆ ಗಳು ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ನವ್ಯತೆಯು ವಾಸ್ತವಿಕತೆ, ಭೌತವಾದ (ಮೆಟೀರಿಯಲಿಸಂ), ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಂಧನದಿಂದ ಕಲಾವಿದನ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನು ವಿನಾಶದ ಅಥವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರವಾದಿ ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ನವ್ಯತೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ನವ್ಯ ಕಲೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಿರುಳು ಅಗ್ರಗಾಮಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನುಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ಕಲಾವಿದ ಭವಿಷ್ಯದತ್ತ ನೋಟ ಬೀರುತ್ತಾನೆಯೆ ಹೊರತು, ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ತಾನೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾನೆಯೆ ಹೊರತು, ಇರುವ ಹಳೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪೋಷಕನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ನವ್ಯ ಕಲೆ 'ವಿಶಿಷ್ಟ' (specialized) ಮತ್ತು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಓದುಗರ ಬಗ್ಗೆ ನವ್ಯ ಕಲಾವಿದರ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. "ಕಲಾವಿದರು ಜನಾಂಗದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸ್ಪರ್ಶಾಂಗಗಳು ಅಥವಾ ಆಂಟೆನಾಗಳು. ಆದರೆ ಜನ ಎಂದೂ ತಮ್ಮ ಮಹಾಕಲಾವಿದ ರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಡುವುದನ್ನು ಕಲಿಯುವುದಿಲ್ಲ." ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಎಜ್ರಾ ಪೌಂಡ್. ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯ ಆಚೆ ನವ್ಯತೆಯ ಹಲವಾರು 'ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು'ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಭಾಷೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ, ಅನೇಕತೆಯ ಮತ್ತು ಛಿದ್ರಗೊಂಡ ಗ್ರಹಿಕೆ ಇವು ನವ್ಯತೆ ಗುರುತಿಸುವ ಕೆಲವು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು.

ಸ್ಟೀಫನ್ ಸ್ಪೆಂಡರನು ನವ್ಯತೆಯ ಆರು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ೧. ಹೊಸ ಕಲೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಆಧುನಿಕ ಅನುಭವದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಣ. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ, ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾಗಿ ತಟ್ಟಿ ಬಾಧಿಸುವ, ಹೊಸ ಬದಲಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ದಾಖಲೆ ಮಾಡಲು ಹೊಸ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ದೃಢ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ನವ್ಯತೆ ತೋರ್ಪಡಿ ಸುತ್ತದೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕು, ಭಾಷೆ, ಅನುಭವಗಳು ಬದಲಾಗಿ, 'ಕು-ರೂಪ'ವಾಗಿ ದ್ದರೂ, ಕಲೆಮಾತ್ರ ಇನ್ನೂ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಗಳ ಪ್ರಾಚೀನ ರೂಪ ಶೈಲಿಗಳಿಗೇ ಅಂಟಿ ಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನವ್ಯತೆ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನವ್ಯತೆಯು, ಕಲಾವಿದನು ಆಧುನಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರೂಪ-

ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ೨. ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಳಿಸುವ "ಸದಾಶಯದ ವಿನ್ಯಾಸ"ವನ್ನು ಕಲೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ೩. ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳ ಬೆಸುಗೆ ಮೂಲಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಜನಾಂಗವು ಬದುಕನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಆಸೆ. ೪. ಕಲೆಯು 'ಪರ್ಯಾಯ ಜೀವನ' (ಆಲ್ಟರ್ನೇಟ್ ಲೈಫ್) '' ೫. ವಿ-ಕೃತಿ ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶ. ಉದಾ., 'ಪಿಕಾಸೋನ ವುಮನ್ ಚಿತ್ರ ೬. ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ.

ನವ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಂಕೇತವಾದದ ನಂತರ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ತೀವ್ರತೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಹಲವಾರು ಚಳವಳಿ, ಪಂಥಗಳಿವೆ: ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂ, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸಂ, ಫ್ಯೂಚರಿಸಂ, ಇಮೇಜಿಸಂ, ವೋರ್ಟಿಸಿಸಂ, ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಒಂದೊಂದು ಚಳವಳಿಗಳೂ ನವ್ಯತೆಯ ಒಂದೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಒಂದೊಂದು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಧೋರಣೆ, ಆಶಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥವು. ಹಾಗೆಯೇ ಸುಮಾರಾಗಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸುವ ನವ್ಯ ಲೇಖಕರು ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನೀಡುವುದೂ ಉಂಟು (ಉದಾ., ಅಡಿಗ-ಗೋಕಾಕ, ತಿರುಮಲೇಶ ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್, ಇತ್ಯಾದಿ). ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬದುಕು ಮತ್ತು ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ತಮ್ಮ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆ ನವ್ಯ ಲೇಖಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಲಂಕೇಶರ ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ, ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಭಾರತೀಪುರ, ರಾವ್ ಬಹದ್ದೂರರ ಗ್ರಾಮಾಯಣ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಕೇತ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಥವ ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಮೆ ಆಗಬಹುದು. ರಮ್ಯತೆಯ ಚಿತ್ರವಾಗಬಹುದು. ಅಥವ 'ಪರಂಪರೆ'ಯ ಅಂಶ (ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್‌ನಿಂದ, ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರಿಂದ ಆರಂಭವಾದದ್ದು) ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಧೋರಣೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಬಹುದು.

"ನವ್ಯತೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಮೇಲ್ಪದರವನ್ನು ಒಳಗಿನಿಂದ ಕಲಕುತ್ತದೆ". ಈ ಕಲಕುವಿಕೆ ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಾರಣ ಅಥವ ಸೌಂದರ್ಯದ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಸಾಧನೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅಥವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನತೆಯಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದರೂ ಅದು ಒಂದು ತುಂಬ ಸಡಿಲವಾದ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಮಾಲ್ಕಂ ಬ್ರಾಡ್‌ಬರಿ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ. ನವ್ಯತೆಯ ಆರಂಭ ನಿಜವಾಗಿ ಯಾವಾಗ ಆಯಿತು ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ: ಫ್ರೆಂಚಿನ ಸಂಕೇತವಾದದಿಂದ; ಡಿಕೆಡೆನ್ಸ್ ಅವಧಿಯಿಂದ; ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂನ ಕವಲಾಗಿ - ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆಯು ಕೇವಲ ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿತೇ ಹೊರತು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕುರ್ತುಕೋಟಿ ಮತ್ತು ಇತರ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಅಡಿಗ, ಗೋಕಾಕ ಮುಂತಾದವರು ನವ್ಯತೆಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ

ಭಾರತದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕಾಲಮಿತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ೧೮೪೦ರಿಂದ ೧೯೩೦ರ ದಶಕಗಳು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ೬೦-೭೦ರ ದಶಕದವರೆಗಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು; ಅಥವ ನವ್ಯತೆಯನ್ನು, ಶೈಲಿ, ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಂದೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಪಂಪ ರಾಜನ ಆಶ್ರಿತನಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಧ್ವನಿ ಎತ್ತಿದ್ದು, ಹರಿಹರ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪ-ರಗಳೆ-ಬಳಸಿದ್ದು, ಮುದ್ದಣ ಗದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿದ ರೀತಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ನವ್ಯವೇ ಎಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಲೇಖಕರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶ, ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಚಿತ್ತಾಲ, ಗಿರಿ, ತೇಜಸ್ವಿ, ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ; ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶ, ಕುಸನೂರ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಪಾಟೀಲ, ಕಂಬಾರ, ಕಾರ್ನಾಡ್, ಪ್ರಸನ್ನ; ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡಿಗ, ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮ, ಸಾಡಕರ್ಣಿ, ರಾಮಾನುಜನ್, ವೆಂಕಟೇಶ ಮೂರ್ತಿ; ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಜೇಮ್ಸ್, ಕಾನಾರ್ಡ್, ಫಾಕ್ನರ್, ಮನ್, ಫ್ರಾಸ್ಟ್, ಕಾಫ್ಕ, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್, ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಪಿರಾಂಡೆಲೋ, ಮಾಲಾರ್ಮ, ಯೇಟ್ಸ್, ಎಲಿಯಟ್, ಎಜ್ರಾ ಪೌಂಡ್, ಸ್ಟೀವನ್ಸ್ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳು ಸೌಂದರ್ಯತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂಥ ಹೊಸತನ ಪಡೆದಿವೆ. ಕಾಲಕ್ರಮ ನಿರೂಪಣೆಯ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ 'ಚಂಚಲ' ಅಥವ ಸ್ಪೇಶಿಯಲ್ ಗುಣಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತವೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಒಲಿಯುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಆರ್ಟೆಗಾ ಗ್ಯಾಸೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ 'ಕಲೆಯ ಅ-ಮಾನುಷೀಕರಣ'ವನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ: ನವ್ಯತೆ; ಲಂಕೇಶ: ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ; ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ: ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ; ಯುಗಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ; ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ: ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ; ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ: ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು; ರಂಗನಾಥರಾವ್: ಹೊಸತಿರುವು; ಯು.ಆರ್. ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿ: ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ. Irwing Howe: Literary Modernism (೧೯೬೭); Malcolm Bradbury: The Social Context of English Literature (೧೯೭೧); Frank Kermode: Modern Essays (೧೯೭೧).

೯೪. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ New Criticism ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೂರನೆಯ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕೆಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೋಧನೆಯ ವಿಧಾನ - ನಂತರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಜಾನ್ ಕ್ರೋರ್ರ್ಯಾನ್‌ಸಮ್ ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಈ ಪದ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು. ಅಮೇರಿಕೆಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಒಣ ಪಾಂಡಿತ್ಯ (ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತಂತೆ)ದ ಧೋರಣೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ರ್ಯಾನ್‌ಸಮ್, ಕ್ಲಿಯಾಂತ್‌ಬ್ರೂಕ್ಸ್, ಆರ್.ಪಿ. ಬ್ಲ್ಯಾಕ್‌ಮೂರ್, ಅಲೆನ್ ಟೇಟ್, ಮತ್ತು ರಾಬರ್ಟ್ ಷೆನ್‌ವಾರೆನ್‌ರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಮತ್ತು ಅವರ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾರ್ಗ ಅನುಕರಿಸಿದವರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು

ಕುರಿತಂತೆ ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಎಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯ, ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಜಿ.ಎಚ್ ನಾಯಕ್ ಮುಂತಾದವರ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಲಿಟರರಿ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ (೧೯೨೪) ಮತ್ತು ಸೈನ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಟ್ರೆಡಿಷನ್ (೧೯೨೬) ಹಾಗೂ ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಂದ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ತನ್ನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಾಧ್ಯಯನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೧. ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಇತರ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

೨. ಕವನ ಕವನವೇ ಹೊರತು ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಎಲಿಯಟ್ ಹೇಳಿದ "(ಕಾವ್ಯವು) ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವೇ ಹೊರತು ಬೇರೇನೋ (ಅಲ್ಲ)" ಎಂಬುದೇ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ನಿಲುವು. ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವಾಗ ಇವರು ಕೃತಿಕಾರನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ಕೃತಿರಚನೆಯಾದ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು, ಕೃತಿಯು ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಕೃತಿಕಾರನ ಉದ್ದೇಶ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಬಾರದೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು.

೩. ಕವನದ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ, ಅಥವ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಸ್ತೃತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವೇಚನೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಧಾನವಾಗಿತ್ತು. ವಿಮರ್ಶೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವಾಗಿತ್ತು. ಕವನದ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಕೀರ್ಣ ಒಳಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ನೀಡಿದರು.

೪. ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಮೂಲತಃ ಶಾಬ್ದಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ. ಅಂದರೆ ಈ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ "ವಿಶೇಷವಾದ ಭಾಷೆ" ಅಷ್ಟೆ. ಈ ವಿಶೇಷವಾದ ಭಾಷೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾತಿಗಿಂತ, ವಿಜ್ಞಾನದ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಅರ್ಥ, ಪದಗಳ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಸಂಕೇತ, ಉಪಮಾನ ರೂಪಕ, ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕವನವನ್ನು "ಜೀವಂತ ಬಂಧ" (ಆರ್ಗ್ಯಾನಿಕ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್) ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಕವನದ ಜೀವಂತ ಬಂಧಕ್ಕೂ ಕವನದ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

೫. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಲೆ ಇಲ್ಲ. ಭಾವಗೀತೆಯಾಗಲಿ, ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಲಿ, ಕಥನವಾಗಲಿ, ನಾಟಕವಾಗಲಿ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಸಮಾನ ಅಂಶವಾದ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರ, ಕೃತಿ, ಸಂವಿಧಾನ, ಆಲೋಚನೆ (ಐಡಿಯಾ)ಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಪದ, ಪ್ರತಿಮೆ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ವಿವರಿಸಲು ನವ್ಯವಿಮರ್ಶಕರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕೃತಿಯ ಹೊರಗಿನ ಯಾವುದೇ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ

ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗೆ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ (ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು) ಆರೋಪಿಸುವ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆದದ್ದು ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆ. ೧೯೫೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥ ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಕಂಡಿತು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ನೋಡಿ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿನ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮೂದು R.S. Crane (ಸಂ) "Critics and Criticism, Ancient and Modern" (೧೯೫೨) "The Languages of Criticism and the Structure of Poetry" (೧೯೫೩); Cleanth Brooks: "The Well Wrought Urn" (೧೯೪೭); W.K. Wimsatt, Junior: The Verbal Icon (೧೯೫೪); Murry Krieger: "New Apologists for Poetry" (೧೯೫೬); Wimsatt (ಸಂ) "Explication as Criticism" (೧೯೬೩); ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ: ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ.

೯೫. **ನಾಟಕ** ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರ. ದಶ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಐದರಿಂದ ಹತ್ತರವರೆಗೆ ಅಂಕಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕಥಾವಸ್ತು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದದ್ದು. ನಾಯಕ-ಧೀರ-ಉದಾತ್ತ. ವೀರ ಅಥವ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಧಾನರಸವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಮಿಕ್ಕರಸಗಳು. ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಅದ್ಭುತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಎಲ್ಲ ಸಂಧಿಗಳೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ, ನಾಗಾನಂದ, ಉತ್ತರ ರಾಮ ಚರಿತ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಇಂದಿನ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ನಾಟಕ ವೆಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥ ಕುರಿತು ನಾಟಕ ಡ್ರಾಮ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

೯೬. **ನಾಟಕ Drama ಡ್ರಾಮ** ಇದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಪದ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದ. ನಾಟಕ ಅಥವ ಡ್ರಾಮ ಎಂಬ ಪದದೊಡನೆ ಇತರ ಅನೇಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬಿಡಿಸಲಾಗದಂತೆ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿವೆ. ಸಂದರ್ಭ - ಸಿಚುಯೇಶನ್; ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ - ರೆಸ್ಪಾನ್ಸ್; ಕರ್ಷಣ - ಟೆನ್ಶನ್; ಮೂರ್ತತೆ - ಕಾಂಕ್ರೀಟ್; ಪ್ರತಿಪಾದನೆ - ಪ್ರೆಸೆಂಟೇಶನ್; ವ್ಯಂಗ್ಯ - ಐರನಿ; ನಾಟಕೀಯತೆ - ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್; ಅಭಿನಯ, ಅನುಕರಣೆ - ಮೈಮ್. ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದು ಗುಣವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿ ಅದನ್ನು ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಲು, ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾ., ಒಂದು ಕವನದಲ್ಲಿ 'ಭಾವಾಭಿನಯ' ಇರಬಹುದು; ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಎದುರಾಗಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣವನ್ನು ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಹೆಸರೂ ಹೌದು. ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗ ಎಂದು ಎಣಿಸಬೇಕೆ ಅಥವ ಇದರಲ್ಲೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಿಯಮಗಳಿರುವ ಬೇರೆ ಒಂದು ಲೋಕವೇ ಎಂಬುದೂ ಭಿನ್ನ ಉತ್ತರಗಳು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಭಾರತೀಯರು ನಾಟಕವನ್ನೂ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವೆಂದೇ ಕರೆದರು. ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೂ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದಲೇ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಕೂಡ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಆದರೆ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರವಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾನದಂಡಗಳೇ ಬೇಕು ಎನ್ನುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗುಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ಅದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹುಟ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯ

ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ.

ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಯಾವುದೇ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಾಟಕ ಎಂದು ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕರೆಯಬಹುದು. ಘರ್ಷಣೆ (ಕಾನ್‌ಫ್ಲಿಕ್ಟ್)ಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಭಾವಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭವೂ ನಾಟಕೀಯವಾಗಬಹುದು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ, ಗದ್ಯ ಅಥವ ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ, ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆನಟರು ಅಭಿನಯಿಸಲೆಂದು ರಚಿತವಾಗುವ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ನಟರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ರಂಗಮಂಚ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟುವುದು ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರುವ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವ-ಪ್ರದರ್ಶನ, ಸ್ವ-ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳೂ ಬೆರೆತಿರುವುದರಿಂದ, ಅನುಕರಣೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಿಜವಾದ ಜನ ಆಗಿರಬಹುದು ಅಥವ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವೃಂದವೂ ಆಗಬಹುದು (ಉದಾ., ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ)

ಆದಿಕಾಲದ ಮಾನವ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ತನ್ನ ವಂಶದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ, ಸಹಕಾರಿಯಾದ ಮತ್ತು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ಕೆಲವು ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ. ಇವನ್ನು ಮಾನವ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಆದರೆ ಅತಿಮಾನುಷ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಸಂಕೇತಗಳಂತೆ ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ ಆಗ ಅವನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಥವ ನಿರೋಧಿಸುವುದು ಸುಲಭ ಎಂದೂ ಕಂಡುಕೊಂಡ. ಈ ಸಂಕೇತಗಳೇ ದೇವತೆಗಳು, ದೇವರುಗಳು, ದೆವ್ವಗಳು, ರಾಕ್ಷಸರುಗಳು ಆದರು. ಈ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯಿಂದ ಭಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಬಂದಿತು. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಚಳಿಗಾಲವನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿ ವಸಂತಋತು ಬರುವುದನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು, ಸಹಕಾರಿ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ, ಸೋಲಿಸುವುದು ಅಥವ ದೂರ ಇಡುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ ಎನಿಸಿರಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲೂ ಬದುಕಿನ ಮತ್ತು ಸಾವಿನ ಶಕ್ತಿಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು, ಸಹಕಾರಿಯಾದ ಬದುಕಿನ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿತೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅದರ ಉಗಮ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಭಾರತ, ಚೀನಾ, ಜಪಾನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ; ಪುರಾತನ ಗ್ರೀಕ್, ಮಧ್ಯಯುಗದ ಯೂರೋಪ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ದೇವರುಗಳ ಹಬ್ಬ, ಉತ್ಸವಗಳು ಸಮಯದ ಹಾಡು, ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ಕುಣಿತಗಳು ನಾಟಕದ ಮೂಲರೂಪ, ಮಾತಿನ ಅಥವ ಹಾಡಿನ ವಿನಿಮಯ ಗಾಯಕರ ಕೂಟ ಅಥವ ಮೇಳ ಮತ್ತು ಮೇಳನಾಯಕನ ನಡುವೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರ ಹರಹು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಪೂರ್ಣರೂಪದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳ ಅನುಸರಣೆಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಲೌಕಿಕವಾದವು. 'ಲೋಕಚರಿತ'ಗಳಾದವು. ಆಗ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹಲವಾರು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕ್ರಮೇಣ ನಾಟಕವೂ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಯಿತು.

ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆಯು

ಸೂತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಅದನ್ನೂ ಅಳೆಯುವ ಬಗ್ಗೆ ವಿರೋಧವೂ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಕೆಲಸ ಗೌಣವಾದದ್ದು. ಅಭಿನಯ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪದಗಳ ಭಾಷೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ, ನಟನ ದೇಹವೇ ನಾಟಕದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮ. ಅನುಕರಣೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಇದನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವ ಅನುಷಂಗಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ನಟನಿಗೂ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂವಹನೆಯ ಮಾನವೀಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಮುಖ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಕ್ಷಣಿಕವಾದದ್ದು. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದದ್ದು. ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೂ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ನಾಟಕ ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಶಾಶ್ವತ ಗುಣ ಹೊಂದಿರುವ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಂತೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಬಳಸುವ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ವಿಲ್ಲ. ಸರಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಉದಾ., ಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬುದು ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯಾಣವೋ ಆಡುವ ಜಗಳವೋ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥ ಅಮುಖ್ಯ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ನಟರ ಚಲನವಲನಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮುದ್ರಿತವಾದ ಕವನ, ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಶಾಶ್ವತ ವಾದ ವಸ್ತು ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಓದುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೂ ನೋಡುವುದು ಮಾತ್ರ ನಾಟಕದ ಪೂರ್ಣವಾದ ಅನುಭವ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕವು (ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ದಲ್ಲೂ) ಪಡೆಯುವ ಅರ್ಥವೇ ಬೇರೆಯ ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮ ಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಉಪಯುಕ್ತ. ಯಾವುದೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ನಟ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನೇ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ನಾಟ್ಯಗುಣಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿ, ಕಥೆ, ಕವಿತೆಗಳು, ಅನುಭವವನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕೃತ ವಾಗಿ ಕಣ್ಣೆದುರು ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಅವು ಯಶಸ್ವಿ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. **ನಾಟ್ಯಾಯ ಮಾನತೆಯನ್ನು** ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಜೀವ ಧರ್ಮವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪದವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. "ನಾಟ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳದ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು'' ಎಂದು ಭಟ್ಟತೌತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು "ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹ ನಾಟ್ಯೀಕರಣವೇ ರಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. "ಕವಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಸಹೃದಯನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಮಾತುಗಳು ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ, ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ, ಹಾವಭಾವಗಳಾಗಿ ಮಾತಿನ ಏರಿಳಿತಗಳಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತದೆ." ಇದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು **ಭಾವಾಭಿನಯ** ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳಾದ ಟ್ರಾಜಿಡಿ, ಕಾಮಿಡಿ, ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಡ್ರಾಮ, ಟ್ರಾಜಿಕಾಮಿಡಿ, ಫಾರ್ಸ್, ಸೆಟೈರ್, ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಉಪವಿಭಾಗಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಪ್ಲಾಟ್, ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಇಲ್ಯೂಷನ್ ನೋಡಿ S.W. Dawson: Drama and the Dramatic (೧೯೭೦);

Clifford Leech: The Dramatic's Experience (೧೯೭೦); Stanely Wells; Literature and Drama (೧೯೭೦); A Nicoll: the theory of Drama (೧೯೩೭); ಮತ್ತು World Drama (೧೯೪೯); Richard Southern: The Seven ages of the theatre (೧೯೬೨), (೧೯೭೭).

೯೭. ನಾಟಕೀಯ ಭ್ರಮೆ Dramatic Illusoin ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಇಲ್ಯೂಷನ್ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಭ್ರಮೆ ಕೂಡ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ. ವಸ್ತುಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಭ್ರಮೆ. ನಾಟಕೀಯ ಭ್ರಮೆ ಎಂಬುದು ನಾಟಕದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಭ್ರಮೆಯಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ದೃಶ್ಯಗಳು, ಮಾತು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿ ನಿಜ ಎಂದು ನಂಬುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಉದಾ., ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಪರಿಚಿತನೇ ಆದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅವನನ್ನು ತುಘಲಕನೆಂದೋ ಲಿಯರ್ ಎಂದೋ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಾನು ೧೧ನೇ ಶತಮಾನದ ಸ್ಕಾಟ್ಲೆಂಡಿನ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸತ್ತವರು ಮತ್ತೆ ಎದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಸಾಯುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆತು ಅವರು ನಿಜವಾಗಲೂ ಸಾಯುತ್ತಾರೆಂದು ನಂಬುತ್ತೇವೆ. ಈ ಭ್ರಮೆ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಭ್ರಮೆಯ ಗುಣ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ, ಅರಿವು, ಆನಂದ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ ಉಲ್ಲೇಖ ನೋಡಿ.

೯೮. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ–ಲೋಕಧರ್ಮ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೂ ನಾಟಕದ 'ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ'ಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಈ ಪದಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಭಾಷೆ (ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಮಾಧ್ಯಮ)ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕುರಿತದ್ದು. "ಲೋಕದ ನಡೆವಳಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದು, ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ನಡೆದಾಡುವುದು ಇದೆಲ್ಲ ಲೋಕಧರ್ಮ. ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಗಾನ ಮಾಡಿ ತಿಳಿಸುವುದು, ನರ್ತನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತಿರುಗಾಡುವುದು, ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತಾದರೂ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು, ಕೃತ್ರಿಮವಾದ ಆಯುಧ, ಬೆಟ್ಟ ಗುಡ್ಡ ವಿಮಾನ ಇವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು- ಇವೆಲ್ಲಾ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ." ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ: **ಶ್ರವ್ಯ** ಅಥವ **ಪ್ರಕಾಶ** ಮತ್ತು **ಅಶ್ರಾವ್ಯ**. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೇಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಶ್ರವ್ಯ. ಪಾತ್ರವೊಂದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಮಾತನಾಡುವ, ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಶ್ರಾವ್ಯ. ಇದು **ಸ್ವಗತ** ಮತ್ತು **ಜನಾಂತಿಕದ** ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಹುದು. **ಅಪವಾರಿತ** ಮತ್ತು **ಆಕಾಶಭಾಷಿತ** ಅಶ್ರಾವ್ಯದ ಇನ್ನೆರಡು ಬಗೆಗಳು. "ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಕೊಂಡು ಗುಟ್ಟು ಮಾತನಾಡುವುದು" ಅಪವಾರಿತ. ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವುದೇ ಮಾತನಾಡದಿದ್ದರೂ ಅಥವ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇರದಿದ್ದರೂ, ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಮಾತನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕೊಂಡು ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದು ಆಕಾಶಭಾಷಿತ. ಈ ಎರಡು ಪದಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಸೂಚಿಸಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದುಂಟು. ಉದಾ. "ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಲೋಕಧರ್ಮಿಯಾದವು"[೧]

---

೧. KVP ತಪೋನಂ. ೯೫ 'ಜನಾಂತಿಕ' ಮತ್ತು 'ಸ್ವಗತ' ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೯೯. **ನಾಯಕ ಹೀರೋ** ಕೃತಿಯೊಂದರ ಮುಖ್ಯ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರ. ಕೃತಿಯ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಇದು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಕಾರಣ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಥವ ಘಟನೆಗಳ ನಿಮಿತ್ತದಿಂದ ಈ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ.

ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. **ಧೀರೋದ್ಧಾತ್ತ, ಧೀರಲಲಿತ, ಧೀರೋದ್ಧಾತ** ಮತ್ತು **ಧೀರ(ಪ್ರ)ಶಾಂತ.** ಧೀರೋದ್ಧಾತ್ತ ನಾಯಕ ಪರಿಪಕ್ವ ಸ್ವಭಾವದವನು. ಸುಖದುಃಖಗಳ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ವಿಚಲಿತನಾಗದ 'ಮಹಾಸತ್ವ'. "ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಕ್ಷಮೆ, ಆತ್ಮಶ್ಲಾಘನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು, ಧೈರ್ಯ, ವಿನಯದಿಂದ ಮುಚ್ಚಿದ ಅಹಂಕಾರ, ಹಿಡಿದ ಕೆಲಸ ಸಾಧಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ" ಇವನ ಗುಣಗಳು. ಉದಾ., ರಾಮ, ಜೀಮೂತವಾಹನ, ದುಷ್ಯಂತ. ಧೀರಲಲಿತನಾಯಕನು ನಿಶ್ಚಿಂತ ಸುಖಪುರುಷ. ಮೃದುಸ್ವಭಾವ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತ. ಉದಾ., ವತ್ಸರಾಜ. ಧೀರೋದ್ಧಾತ ನಾಯಕ ಅಹಂಕಾರ, ಆತ್ಮಶ್ಲಾಘನೆ, ರೌದ್ರ, ಚಂಚಲ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಉದಾ., ರಾವಣ, ದುರ್ಯೋಧನ. ಧೀರ(ಪ್ರ)ಶಾಂತ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಕೆಲವು ಸಲ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಅಥವ ವೈಶ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾ., ಮಾಧವ ಮತ್ತು ಚಾರುದತ್ತ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗುಂಪಿನ ನಾಯಕರಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ, ಅಧಮ, ನೀಚ ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ. ನಾಯಕ ಪಾತ್ರದ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣ ನೈತಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ **ಹೀರೋ** ದೇವಸಮಾನವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಒಳ್ಳೆಯತನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ, ದೈವತ್ವದ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ. ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಪದ ಯುದ್ಧ ಮುಖ್ಯನನ್ನು, ಅವನ ವಿಶೇಷ ದೈಹಿಕ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಸ್ಥೈರ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ರಮೇಣ ಹೀರೋ ಎಂದರೆ ಅಮರತ್ವ ಪಡೆದಿರುವ ದೈವಾಂಶ ಸಂಭೂತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬಂದಿತು. ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳವರೆಗೆ ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಸ್ಥೈರ್ಯಗಳಿಗೆ, ಉದಾತ್ತ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಧೈರ್ಯ ಸಾಹಸಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದವಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಸ್ವಭಾವದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಹೀರೋಯಿನ್ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಈ ಎರಡೂ ಪದಗಳನ್ನು ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ನಾಯಕ ಉದಾತ್ತ, ದೈವಿಕ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಉದಾ., " 'ಭೋಜರಾಜ' 'ಪ್ರಶ್ನೆ' 'ಕಾರ್ತೀಕ' ಮತ್ತು 'ಕ್ಲಿಪ್ ಜಾಯಿಂಟ್' - ಈ ಎಲ್ಲ ಕಥೆಗಳ ನಾಯಕ ದುರ್ಬಲ, ಸುಶಿಕ್ಷಿತ, ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಅಂತರ್ಮುಖಿ ತರುಣ."[೧]

೧. GGR ಸಕಹೊ. ೧೨೩

೧೦೦. **ನಾಯಿಕೆ ಹೀರೋಯಿನ್** ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕಥೆಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ **ಸ್ವೀಯೆ** (ತನ್ನವಳು), **ಅನ್ಯೆ** (ಇತರಳು), **ಸಾಧಾರಣೆ** (ವೇಶ್ಯೆ) ಎಂಬ ಮೂರು ವಿಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಯೆ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯೌವನ ಮತ್ತು ಸಂಸಾರಾನುಭವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ **ಮುಗ್ಧೆ, ಮಧ್ಯೆ, ಪ್ರಗಲ್ಭೆ** ಎಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಅಮರು ಶತಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ನಾಯಿಕೆ ಸ್ವೀಯೆ. ಒಂದೋ ಎರಡೋ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ 'ಪರಕೀಯೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದದ ನಾಯಿಕೆಯ ಚಿತ್ರ ಇದೆ. ಈ ಸ್ವೀಯೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮುಗ್ಧೆ

ಇಲ್ಲವೆ ಮಧ್ಯಮೆ ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರವಾಗಿದ್ದಾಳೆ."[೧]

೧. SVP ಪ್ರಗಳು ೪೩

೧೦೧. ನೆಗೆಟಿವ್ ಕೇಪಬಲಿಟಿ Negative Capability ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಜಾನ್ ಕೀಟ್ಸ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಲೇಖಕನ ಅ-ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಡಿಸ್ಟೆನ್ಸ್ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅರ್ಥವೇ ಇದಕ್ಕೂ ಇದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತ ಕೀಟ್ಸ್ ಅವನಲ್ಲಿ "ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ (ಇತ್ತು)" ಎಂದೂ "ಅನಿಶ್ಚಯತೆಗಳು, ರಹಸ್ಯಗಳು, ಅನುಮಾನಗಳಲ್ಲಿ 'ಇರುವ' ಆದರೆ ವಸ್ತು ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಕಿರಿಕಿರಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗದಂತಿರುವ" ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇತ್ತು ಎಂದೂ ಹೇಳಿ ಅದನ್ನು ನೆಗೆಟಿವ್ ಕೇಪಬಲಿಟಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ತಾನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಥವ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ದೂರ ವಿಡುವ ಲೇಖಕನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

೧೦೨. ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ Naturalism ಇದು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಮತ್ತು ಜರ್ಮನ್ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಘಟ್ಟ. ರಷಿಯ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಅಮೇರಿಕದ ಕೆಲವಾರು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಅನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೧೯ನೆ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ವಾಸ್ತವಿಕವಾದದ ಪಂಥದ ಮುಂದುವರೆದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಇದು. ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದರ ಮೇಲೆ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿತು. ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ರೊಚ್ಚನ್ನು ಕಾರುವಲ್ಲಿ, ಸುಧಾರಣೆಯ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೀರ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿತ್ತು.

ಬಾಲ್ಜಾಕ್‌ನಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ, ಗಾನ್‌ಕೋರ್ಟ್ ಸಹೋದರರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿ, ಜೋಲಾನಲ್ಲಿ ನಾಚುರಲಿಸಂ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ತತ್ವಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು, ಆದರ್ಶೀಕರಣವನ್ನು ದೂರ ಮಾಡುವುದು ಇದರ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂನ ವಕ್ತಾರರ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾದ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾನ್‌ಕೋರ್ಟ್ ಸಹೋದರರು Germine Lacerteux (೧೮೬೫) ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಈ ಕರೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು: "ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಖಚಿತವಾದ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರೀಕ್ಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ (ಕಾದಂಬರಿಕಾರ) ತನ್ನ ಕಾಲದ ನೈತಿಕ ಚರಿತ್ರಕಾರನಾಗುವುದಕ್ಕೆ, ಗಂಭೀರವಾದ ಭಾವ ಪೂರಿತವಾದ ಮತ್ತು ಜೀವಂತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಧ್ಯಯನ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಣೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು."

ವಾಸ್ತವಿಕತಾವಾದವು ವಿಷಯದ ವಿಶೇಷ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಧಾನವಾಗಿತ್ತು. ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ತಾತ್ವಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರೂಪಿತವಾದ ಕಥನ ಶೈಲಿಯೂ ಆಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ೧೯ನೇ ಶ.ದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಡಾರ್ವಿನೋತ್ತರ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ತಳಹದಿ

ಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವು. ಮನುಷ್ಯ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೇ ಸೇರಿದವನು. ಅವನಿಗೆ ಆತ್ಮವಾಗಲಿ, ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಹೊರತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರಪಂಚಗಳೊಡನೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ, ಆದ್ದರಿಂದ, ಕೇವಲ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಸೇರಿದ ಪ್ರಾಣಿ. ಅವನ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟಗಳು ಆನುವಂಶಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು - ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಸಿವು ಮತ್ತು ಕಾಮ - ಆತ ಹುಟ್ಟಿನೊಂದಿಗೇ ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ, ವರ್ಗದ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಂಬಿಕೆ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂನ ಬೆನ್ನೆಲುಬು.

ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅದುವರೆಗಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗದಿದ್ದ ದೈಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ದೇಹವ್ಯಾಪಾರಗಳು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ, ಸಮಗ್ರವಾಗಿ "ಮೃಗೀಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ"ಯೊಂದಿಗೆ ದಾಖಲಾಗತೊಡಗಿದವು. ವಿಷಯದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ಬಂಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ - ದುರಾಸೆ, ಮಾತ್ಸರ್ಯ, ಅತಿಕಾಮುಕತೆಯಂತಹ ಪಾಶವೀ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿರುವ; ತಮ್ಮ 'ದೇಹ' ದ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ಶಕ್ತಿಗಳ ಬಲಿಪಶುಗಳಾದಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳತ್ತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒಲವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ನಾಯಕರ ಬದುಕು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದುರಂತ. ಆದರೆ ಇದು ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಕೃತಿಗಳ ನಾಯಕರ ದುರಂತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಆ ಹಿಂದಿನ ದುರಂತ ನಾಯಕರು ದೇವರುಗಳ, ಶತ್ರುಗಳ, ಪರಿಸರದ ವಿರುದ್ಧ ಸೋಲುವ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಗಂಭೀರ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುವವರಾದರೆ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಕೃತಿಯ ನಾಯಕ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಛಿದ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂನ ಮಿತಿಗಳೂ ಗಂಭೀರವಾದವು. ಬಾಲ್ಜಾಕ್ ತನ್ನ ದಿ ಹ್ಯೂಮನ್ ಕಾಮಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ "ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚರಿತ್ರಕಾರ" ನಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳ ವಿಂಗಡಣೆ ಮತ್ತು ದಾಖಲಾತಿಗೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನ ನೀಡಿದ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳನ್ನೂ - ಉಡುಪು, ಪೀಠೋಪಕರಣ, ಆಹಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಸಮಾಜದ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಖಚಿತತೆ ಮತ್ತು ವಿವರಗಳ ಸಮಗ್ರತೆ ಅಪೇಕ್ಷಣೆಯ ಗುಣಗಳಾದವು. ಆದರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದು: ಖಚಿತತೆ ಏನನ್ನು ಕುರಿತು? ಸಮಗ್ರತೆ ಎಷ್ಟು, ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಏನನ್ನು ಕುರಿತು? ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಭೌತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪರಿಸರದ ಖಚಿತ ವಿವರಗಳನ್ನು - ವಿವರಗಳಿಗಾಗಿ ವಿವರವನ್ನು, ಅಥವ ಚರಿತ್ರೆಗಾಗಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಸಾಮಾಜಿಕ ದಾಖಲೆ ಪುಸ್ತಕ ಅಥವ ಗೈಡ್ ಪುಸ್ತಕ ಆಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕಲೆಗೂ ಇತಿಹಾಸ ಅಥವ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಗೊಂದಲ ಹುಟ್ಟಿತು. ಕಾದಂಬರಿಕಾರ

ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಚರಿತ್ರಕಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ ಅಷ್ಟೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ - ಸಮಾಜದ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಂತಲ್ಲದೆ ಕಲ್ಪಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತೂ ಜವಾಬ್ದಾರನಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂನ ಲೇಖಕರು ಗಮನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜೋಲಾನ ಕೆಲವಾದರೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳು- ನಾನಾ ಅಂತಹವು- ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂನ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ ಮತ್ತು ಸಿಂಬಲಿಸಂ ಚಳವಳಿಗಳು ರಿಯಲಿಸಂ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂನ ವಿರೋಧಿಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದಂತಹವು.

ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ, ರಿಯಲಿಸಂ, ಸಿಂಬಲಿಸಂ, ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Walter L. Myers: The Later Realism (೧೯೨೭); Harry Levin: What is Realism (ಪ್ರ) "Contexts of criticism" (೧೯೫೭) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ; Rene' Wellek: Concept of Criticism (೧೯೬೩); Harry Levin: "The Gates of Horn: A Study of Five French Realists" (೧೯೬೩)

○

೧೦೩. **ಪಂಡಿತಶೈಲಿ Euphuism ಯೂಫುಯಿಸಂ** ೧೬ನೇ ಶ.ದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿ. ೧೫೭೮ರಲ್ಲಿ ಜಾನ್‌ಲಿಲಿ "ಯೂಫಿಯಸ್: ದಿ ಅನಾಟಮಿ ಆಫ್ ವಿಟ್" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥ ಬರೆದ. ಅವನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಗದ್ಯ ರೀತಿಗೂ ಯೂಫುಯಿಸಂ ಎಂದೆ ಹೆಸರಾಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಕೆಲವೆಡೆ ಹಳಗನ್ನಡ ಗದ್ಯ ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂಥದೇ ಪಂಡಿತ ಜಾತಿಯದು. ಅನುಪ್ರಾಸ, ವಿರೋಧಾಭಾಸ, ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅನುಸೂಚನೆ ಗಳು, ಹಾಗೂ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ರುವಂತಹ ಶೈಲಿ ಇದು. ಹಾಗಾಗಿ ತೀರ ಕೃತಕವಾಗಿ ನಮಗೆ ಇಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೇನಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಲೇಖಕ ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ಶೈಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಡಬಹುದು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳಿಗೆ ಲಿಲಿಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯಶೈಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಒದಗಿಸಿತು ಎಂದು ಕೆಲ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

೧೦೪. **ಪರಿಣಾಮ ಭ್ರಮೆ Affective fallacy ಅಫೆಕ್ಟಿವ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ:** ಕಾವ್ಯವು ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಗಮನಹರಿಸುವುದನ್ನು ದೋಷವೆಂದು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ಒಂದು ಪಂಥ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಡಬ್ಲ್ಯು.ಕೆ. ವಿಮ್‌ಸಟ್ ಮತ್ತು ಮನ್ರೊ ಸಿ ಬಿಯರ್ಡ್ಸ್‌ಲೆ ತಮ್ಮ ದಿ ವರ್ಬಲ್ ಐಕಾನ್ (೧೯೫೪) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದು ಅವರಿಂದಾಗಿಯೇ.

೧೯ನೆಯ ಶ.ದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶಕನಾದವನು ಕೃತಿಯು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕು, ದಾಖಲು ಮಾಡಬೇಕು, ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಬೇಕು ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದವು. ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೇ ಹೊರತು ಆ ಅನುಭವಗಳ ಕಾರಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ವಿಮ್‌ಸಟ್ ಮತ್ತು ಬಿಯರ್ಡ್ಸ್‌ಲೆ ಪ್ರಕಾರ ಪದಗಳು ವಿವರಣಾತ್ಮಕವೂ ಹೌದು, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವೂ ಹೌದು. ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸಬಲ್ಲ, ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಲ್ಲ ಪದದ ಶಕ್ತಿ ಈ ಎರಡು ಅಂಶ ಗಳನ್ನೂ ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವನೆ ಎಂಬುದು 'ಅರ್ಥ'ದ್ದೇ ಒಂದು ಭಾಗ, ಅರ್ಥದ 'ಕ್ರಿಯೆ'. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾವನೆಗೆ ಕೇವಲ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, 'ವಸ್ತು' ಮತ್ತು 'ಕಾರಣ'ಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಕವನ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಭಾವನೆಗಳು ಆ ಕವನದ ಅರ್ಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ನಾವು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕ ಭಾವನೆಯ ಕಾರಣ ಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಕವನದ ಅರ್ಥ ವನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಶಿಲ್ಪ ಎಂದು ಅನ್ವೇಷಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆ ಪರಿಣಾಮ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವಾಗ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗ ಬಗ್ಗೆ, ಅಂದರೆ, "ಕಾವ್ಯವು ಏನು

ಆಗಿದೆ" ಮತ್ತು ಅದು "ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಅಂಶಗಳ ನಡುವೆ ಗೊಂದಲವಿತ್ತು. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಗಮನ ನೀಡುವುದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾನದಂಡಗಳು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕಾದ ಕಾವ್ಯ ಮರೆಯಾಗಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವ, ಅನಿಸಿಕೆಗಳು ಮಾತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಮೆರೆದಾಡತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಪರಿಣಾಮವಾದ (ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಂ) ಮತ್ತು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ (ರಿಲೆಟಿವಿಸಂ)ಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ, ಈ ಚಿಂತಕರ ಪ್ರಕಾರ, ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ, ಅವು ಎಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳಾಗಿರಲಿ, ಬದಿಗಿರಿಸಿ ಕೇವಲ ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬೇಕು. ಈ ವಾದವು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪಂಥದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಆಸ್ವಾದನೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯವು ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಈ ನಿಲುವು ಅನೇಕರ ಖಂಡನೆಗೂ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸದ, ಅವನನ್ನು ಭಾವಶೂನ್ಯನನ್ನಾಗಿ ಉಳಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂದು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಪರಿಣಾಮಭ್ರಮೆಯ ವಾದವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವರ ನಿಲುವು. ಬಿಯರ್ಡ್ಸ್‌ಲೆಯು "ಕಲಾಕೃತಿಯು ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವನ ಮೇಲೆ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಕೆಲವಾದರೂ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೇನೋ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡ.

ಈ ಪರಿವರ್ತಿತ ನಿಲುವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಂತಿದೆ. ಅಂದರೆ ವಿಮರ್ಶಕನ ಕೆಲಸ ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ, ಆ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಉಂಟಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟಗುಣ, ಅಂಶ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬೇಕು.

ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ, ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಷನಲ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: W.K. Wimsatt ಮತ್ತು Monroe C. Beardsley: The Verbal Icon (೧೯೫೪)

೧೧೫. ಪರಕೀಯತೆ Alienation ಏಲಿಯನೇಷನ್ ಹೆಗೆಲ್ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಲ್‌ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ರ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ರೂಪ ಪಡೆದಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ, ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಮನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನು ತನ್ನ ೧೮೪೪ರ ಎಕನಾಮಿಕ್ ಅಂಡ್ ಫಿಲಾಸಫಿಕ್ ಮ್ಯಾನಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯತೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ- ವಸ್ತುಗಳು, ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ವಿಚಾರಗಳು ಮತ್ತು ಕಲೆ ಎಲ್ಲವೂ ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಉತ್ಪಾದನೆ (ಪ್ರಾಡಕ್ಟ್)ಗಳು. ಈ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳು ಜನರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡು, ಸ್ವತಂತ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ಅವರ ಬದುಕನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ 'ವಸ್ತು' (ಆಬ್ಜೆಕ್ಟ್)ಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದು ಏಲಿಯನೇಷನ್. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಬಂಡವಾಳ ಶಾಹಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಬದುಕಿನ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ಹೆಚ್ಚು' ಸಂಪಾದಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು 'ಕಡಮೆ'

ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಡಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋದಷ್ಟೂ ಬದುಕಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಕೀಯರಾಗುತ್ತ ಹೋಗ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬದುಕು ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯ ತೆಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹಣ ಮತ್ತು ಆಸ್ತಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಶ್ರಮದಿಂದ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡಿರುವುದರ ಸೂಚನೆ ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಶತಮಾನದ ಕಲಾವಿದರು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದ ನಡುವಿನ ಪರಕೀಯತೆ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ, 'ಸ್ಥಿತಿ' ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪರಕೀಯತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ವಾಸಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ, ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ-ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ (ಸೋಶಿಯಲ್ ರಿಯಲಿಸಂ) ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಲಾರೆನ್ಸ್‌ನಂಥ ಕಾದಂಬರಿ ಕಾರರು ಪರಕೀಯತೆ ಒಂದು ರೋಗಿಷ್ಠ ವಿಕೃತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಪರಿಹಾರ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಇಂಪ್ರೆಶನಿಷ್ಟ್ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿ ಲೇಖಕರು ಪರಕೀಯತೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಬಾಹ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಬದಲಾವಣೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ವ್ಯರ್ಥ ಎಂಬ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಎಲಿಯಟ್, ಅಡಿಗರಂಥ ಕವಿಗಳು ಪರಕೀಯತೆಗೆ ಮದ್ದು ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ; ರಾಜಕೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ವಲಯದಿಂದ ದೂರಸರಿದು, ಸಮೂಹಪ್ರಜ್ಞೆಯ 'ಧರ್ಮ'ವಾಗಲು ಯೋಗ್ಯ ವಾದ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಂಕೇತಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಜಾಯ್ಸ್‌ನಂತಹ ಕೆಲ ಲೇಖಕರು ತೀವ್ರ ಪರಕೀಯತೆಯನ್ನು ಆನಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರ ಭೂಮಿ ಗೀತೆ, ಲಂಕೇಶರ ಬಿರುಕು, ಕಂಬಾರರ ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಪರಕೀಯ ತೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಮಂಡನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಪರಕೀಯತೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥ ದಲ್ಲಿ **ಅನಾಥಪ್ರಜ್ಞೆ, ಆಗಂತುಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಏಕಾಕಿತನ, ತಬ್ಬಲಿತನ** ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಬಳಸುವು ದುಂಟು. ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯತೆ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಟೀಕಾಕಾರರು ಪರಕೀಯತೆ 'ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ ಗಳ ಆರಾಮ ಖುರ್ಚಿಯ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ', 'ಸ್ವಯಂ ಆರೋಪಿತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ವೈಭವೀ ಕರಣ', ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸುವ ಪಲಾಯನವಾದ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

೧೦೬. ಪಲ್ಲವಿ Refrain ರಿಫ್ರೈನ್ ಕವನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪದ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಥವ ಹಾಗೇ, ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವ ಸಾಲು ಅಥವ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಅಥವ ಪದ. ಇದು ಕವನದ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು, ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಅಥವ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶ. ಕನಕದಾಸನ "ತಲ್ಲಣಿಸದಿರು ಕಂಡ್ಯ ತಾಳು ಮನವೆ" "ಯಾರಿಗೆ ಯಾರುಂಟು" ಇಂಥ ಪಲ್ಲವಿಗಳು ಆಯಾ ಹಾಡಿನ ಧೋರಣೆ ಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ, ಪುನರುಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಮರ್ಥನೆ ಒದಗಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಎಡ್ಗರ್ ಆಲನ್ ಪೋನ ದಿ ರೇವನ್ ಕವನದಲ್ಲಿ ನೆವರ್ ಮೋರ್ ಪದ ಪಲ್ಲವಿಯಾಗಿ, ಭೀಕರತೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

೧೦೭. ಪವಾಡ ನಾಟಕ Miracle Play ಮಿರಕಲ್ ಪ್ಲೇ ಇದು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಒಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ. ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿನ ಅಥವ ಸಂತರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿತ ವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವನ್ನೇ ಮಿಸ್ಟರಿ ಪ್ಲೇ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪದವನ್ನು ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಚರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮೇಣ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಅಂಶ ಬೆರೆತು ಪವಾಡ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡಿರಬಹುದು, ಅಥವ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರುವ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಸಹಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಚರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ೧೦ನೆಯ ಶ.ದಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಅಭಿನೀತ ವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಕ್ರಮೇಣ ಪೂರ್ಣರೂಪದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ, ಚರ್ಚಿನ ಹೊರಗೆ, ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ, ವೃತ್ತಿಸಂಘ ಗಳವರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಒಂದೊಂದು ವೃತ್ತಿಯವರು ತಮ್ಮ ಕಸುಬಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಅಥವ ತಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಉಪಕರಣಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ೧೪, ೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಪ್ರಕಾರ ಮಾನವ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಮನುಷ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೊನೆಯ ತೀರ್ಮಾನದವರೆಗೆ - ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳ ಸರಣಿಗಳಿದ್ದವು. ಇವನ್ನು ನಾಟಕ ಚಕ್ರಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕ ಚಕ್ರಗಳು ಅವು ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಳಗಳ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಆಯಾ ಊರಿನ ನಗರಸಭೆಗಳದಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕ ಚಕ್ರದ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕ ಒಂದೊಂದು ಕಸುಬಿನ ವೃತ್ತಿಸಂಘದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಆಗಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಥೆಯ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಗಾಲಿ ಬಂಡಿಗಳ ಮೇಲೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ನಿಗದಿಯಾದ ನಿಲ್ದಾಣ ಗಳಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಅಭಿನಯಿಸ ಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೂ ಸುಮಾರು ೧೮೦ ರಿಂದ ೮೦೦ ಸಾಲು ಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೇಕ್ ಫೀಲ್ಡ್‌ನ ನೋಹ ಮತ್ತು ಸೆಕೆಂಡ್ ಶೆಪರ್ಡ್ಸ್ ಪ್ಲೇ ಇಂದಿಗೂ ತಮ್ಮ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಈ ಪವಾಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಪಸ್ ಕ್ರಿಸ್ಟಿ, ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ ಮತ್ತು ಈಸ್ಟರ್ ಹಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಮಿರಕಲ್ ಪ್ಲೇಗಳು ಕ್ರಮೇಣ **ಮೊರಾಲಿಟಿ** ಪ್ಲೇಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದವು. ಅಂದರೆ ಬೈಬಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬದಲಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ಗುಣಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳ ತೊಡಗಿತು. ಕರುಣ, ಕೋಪ, ನಂಬಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಅಮೂರ್ತ ಗುಣಗಳು ಪಾತ್ರಗಳಾಗ ತೊಡಗಿದವು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಎರಡೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದವು. ಮನುಷ್ಯನ ಆತ್ಮದ ಮೇಲೆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಒಳಿತು ಮತ್ತು ಕೆಡಕುಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆವ ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಜೀವನ ಯಾತ್ರೆ, ಇವು ಈ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದವು. ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಡುಕು ದುಷ್ಟತನ, ಕೀಳುಮಟ್ಟದ ಹಾಸ್ಯ, ಇವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಎಲಿಜಬೀತನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಸಿನಿಕತನ ಮತ್ತು

ವ್ಯಂಗ್ಯ ತುಂಬಿದ ಖಳನಾಯಕರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮೊರಾಲಿಟಿ ಪ್ಲೇಯ ಕೆಡುಕಿನ ಪಾತ್ರವೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು, ನೀತಿಬೋಧೆಯು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿತ್ತು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೦೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಮೊರಾಲಿಟಿಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಇಂಟರ್‌ಲ್ಯೂಡ್‌ಗಳು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇವುಗಳನ್ನು ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ, ಹಬ್ಬದ ಉತ್ಸವಗಳ ನಡುವೆ, ಅಥವ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕವೊಂದರ ಅಂಕಗಳ ನಡುವಿನ ಬಿಡುವಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿನಿರತ ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಹಸನ ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು ಇಂಟರ್‌ಲ್ಯೂಡ್‌ಗಳು "ಕಿರು ಮನೋರಂಜನೆ"ಗಳಂತಿದ್ದವು. ಜಾನ್ ಹೇವುಡ್‌ನ ಪ್ರಹಸನಗಳು - ದಿ ಫೋರ್ ಪೀಸ್, ಜೊಹನ್ ಜೊಹನ್ ದಿ ಹಸ್ಬೆಂಡ್, ಟಿಬ್ ಹಿಸ್ ವೈಫ್ ಅಂಡ್ ಸರ್ ಜಾನ್ ದಿ ಪ್ರೀಸ್ಟ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: H.P. Rossiter: English Drama from Early Times to the Elezabethans (೧೯೫೦); H. Craig: English Religious Drama of the Middle Ages (೧೯೫೫); Arnold Williams: The Drama of Medieval England (೧೯೬೧).

೧೦೮. ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ Character and Characterization ಕಾರೆಕ್ಟರ್ ಅಂಡ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರೈಸೇಷನ್ ೧. ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವಭಾವದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಕುರಿತು, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ, ಜಾಣತನದ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೨ರಲ್ಲಿ ಥಿಯೊಫ್ರಾಸ್ಟಸ್ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಉದ್ಘಾಟನೆ ಮಾಡಿದ ಲೇಖಕ. ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ಸ್ ಎಂಬುದು ಅವನ ಕೃತಿ. ೧೭ನೆ ಶ.ದ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜೋಸೆಫ್ ಹಾಲ್, ಸರ್ ಥಾಮಸ್ ಓವರ್‌ಬರಿ, ಜಾನ್‌ಅರ್ಲ್ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಇವರ ಬರಹ ಅನಂತರದ ಕಾಲದ ಪ್ರಬಂಧ, ಚರಿತ್ರೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು.

೨. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ ಅಥವ ಪಾತ್ರ ಹಲವಾರು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಥವ ಪ್ರಾಣಿಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಗುಣ, ರೂಪಗಳ ಮೊತ್ತ, ನೈತಿಕ ಮಾನದಂಡಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆಯೂ ಈ ಪದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಎಂಬುದು ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವ ನಿಜಜೀವನ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ, ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪ್ರತಿರೂಪ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಗದ್ಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ, ವಾತಾವರಣಗಳಂತೆ ಇದೂ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ಅಂಶವೇ ಆದರೂ, ಲೇಖಕನ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೃತಿಯ ಇತರ ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ. ಉದಾ., "ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮಚಂದರು ವಿಫಲರಾದುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಬಲವತ್ತರವಾದ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳೇ ಕಾರಣ... ತಾನು ಮೆಚ್ಚದಿದ್ದುದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ನಗರ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಅನುಕಂಪವೇ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ಆ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಮನೋಭಾವವು ಏಕರೀತಿಯಾಗಿ ಸಿನಿಕತನದದ್ದು ಹಾಗೂ ವಿನಾಶಕರವಾದದ್ದು."[1]

ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಲೇಖಕರದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೌದೋ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಓದುಗರದೂ ಹೌದು. ಎಲ್.ಸಿ. ನೈಟ್ಸ್ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಓದುಗನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ-ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಹೋಗುವಂಥದು. ಇದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಾನ, ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ, ತನ್ನ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಹೊರಗಿನ ಶಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಬದುಕು ಸಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ ಅಥವ ಅವನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಕ್ರಿಯೆಗೂ, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಕಥೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾಗುವ ನಂಬಿಕೆ, ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ತೀರ ಸರಳವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಗಳಗನಾಥ, ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಅ.ನ.ಕೃ., ಮಾಸ್ತಿ, ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಕಾರಂತ, ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು; ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಮತ್ತು ಎಲಿಯಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೂ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನಗಳು ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪ (ಫಾರಂ) ವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ.

ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಯು, ಅಂದರೆ, ಮುಂದೇನಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕುತೂಹಲವು, ನಿಜವಾಗಿ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು, ಅವರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಪರಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇರುವ ಕುತೂಹಲವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಲೇಖಕನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿರೂಪಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಉದಾ.ಗೆ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನು - ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಸಾಹಸಗಳು ಅನುಭವಗಳನ್ನು'ನಿಜ'ವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಸಾಹಸ-ಅನುಭವಗಳಂತೆ ವರ್ಣಿಸಬಹುದು. ಅಥವ ತನ್ನನ್ನೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಂಡ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಾಗುವ ಅಂಶವಾದರೂ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದಿರುವುದು ಪಾತ್ರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿಜವಾದ ಗಂಭೀರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು 'ಪಾತ್ರವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪ ತಳೆಯುವ, ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ಆಗಿರುವ ಸೃಷ್ಟಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಸದಾ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರೂ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ೧. ಪಾತ್ರದ ಕ್ರಿಯೆ ೨. ಪಾತ್ರದ ಮಾತು ಮತ್ತು ಭಾಷೆ. ೩. ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಲೋಚನೆ, ನಂಬಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ೪. ಪಾತ್ರದ ದೈಹಿಕ ರೂಪ, ತೋರಿಕೆ ೫. ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳು ಏನು ಹೇಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು

ಆಲೋಚಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು, ಪಾತ್ರದ ಮನೋಭಾವ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಸ್ವಭಾವ ಅದರ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು (ಮೋಟಿವೇಶನ್) ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ಖಚಿತವಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ, ಸರಳವಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ಓದುಗನಿಗೆ ಆ ಪಾತ್ರ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಕೃತಿಯ ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಬದಲಾಗದೆ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಉಳಿಯಬಹುದು. ಈ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರದ ಮನೋಭಾವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಗುವ ಯಾವ ಅನುಭವವೂ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ತಟ್ಟದೆ, ಕಲಕದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತ್ರಿವೇಣಿಯವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಅಪ್ಪ- ಅಮ್ಮಂದಿರ ಪಾತ್ರಗಳು. ಅಥವ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತ ತೀವ್ರವಾದ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡು ಕೃತಿಯ ಕೊನೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದಬಹುದು. ಉದಾ., ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್ ನಾಟಕದ ಲಿಯರ್, ಅಳಿದ ಮೇಲೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಯಶವಂತ, ಮೂರು ದಾರಿಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರ್ಮಲೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಪಾತ್ರವು ಸ್ಥಿರವೇ ಆಗಿರಲಿ ಅಥವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಹೊಂದಲಿ ಅದು ಸುಸಂಗತವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಘಟ್ಟದವರೆಗೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ, ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ತೊಡಗಿದರೆ ಅಥವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಅಸಂಗತ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಂಥ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಅಸಂಗತ ಕೃತಿಗಳು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಕಲೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದುದೇ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಇ.ಎಂ. ಫಾಸ್ಟರ್ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಎರಡು ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ: ಫ್ಲಾಟ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ ಮತ್ತು ರೌಂಡ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್: "ಒಂದೇ ಒಂದು ಗುಣ ಅಥವ ಭಾವದ" ಸುತ್ತ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವ, ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಲ್ಲದ ರೇಖಾಚಿತ್ರದಂತಿರುವ "ಒಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬಹುದಾದ" ಪಾತ್ರವನ್ನು ಆತ **ಚಪ್ಪಟೆ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು** ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು **ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಪಾತ್ರಗಳು** (ಟೈಪ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್) ಅಥವ **ಎರಡು ಆಯಾಮದ ಪಾತ್ರಗಳು** (ಟೂ ಡೈಮೆನ್ಶನಲ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. "(ಕಾರಂತರ ಬೆತ್ತದ ತೂರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ) ಮೋಹನನಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ... ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಮೀರಿದುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನಾದರೂ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನೊಂದು ಬಗೆಯ 'ಟೈಪ್' - ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪಾತ್ರ ಅಷ್ಟೆ."[೨] ಸಂಕೀರ್ಣ ಮನೋಭಾವ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣಪಾತ್ರಗಳು ಎಂದು ಫಾಸ್ಟರ್ ಕರೆಯುತ್ತಾನ. ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಂತೆಯೇ ಪೂರ್ಣಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಒಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟವೋ, ಪೂರ್ಣಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಕಷ್ಟ. ಪಾತ್ರಗಳು ಎರಡು ಆಯಾಮವೇ ಅಥವ ಪೂರ್ಣವೇ ಎಂಬುದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು, ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ **ಶೋಯಿಂಗ್, ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್/ ನಾಟಕೀಯ** ಮತ್ತು **ಟೆಲಿಂಗ್ /ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ** ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧಗಳನ್ನು

ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕೀಯ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒದಗಿಸಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ಉದ್ದೇಶ ಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಓದುಗರಿಗೇ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರ ಓದುಗರಿಗೂ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಅಧಿಕಾರಯುತವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಮೌಲ್ಯನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣೆ ಯಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆದರೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪಾತ್ರಗಳ ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಲಾತ್ಮಕವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆದು ಹತ್ತಿಸಬಾರದು. ಅಥವ ತಾನೇ ವಿವರಿ ಸುತ್ತ ಹೋಗಬಾರದು. ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ನಾಟಕದಂತಾಗಿ 'ಗದ್ಯ ನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ."[೧]

ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಕೆಲವು ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇತರ ಕೆಲವು ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಕಥೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅರ್ಹ ಎಂದು ಓದುಗ ಅದನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇತರ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಬಂದು ಹೋಗು ತ್ತವೆ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ವಾರ್ ಅಂಡ್ ಪೀಸ್ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸುಮಾರು ಐದು ನೂರು ಪಾತ್ರಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅರ್ಥದವು-ಅಂದರೆ ವಿವರವಾದ ಚಿತ್ರಗಳು; ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿದ್ದು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಮಾತು ಆಡಲು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲು ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿ ರುವಂಥವು. ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು, ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳು - ಕ್ರಿಯೆ ಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುವಂಥವು. ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕೀಯವೂ ಹೌದು ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಅನೇಕ ಹಂತ ಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆ (ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಇಂಪರ್ಸನಾಲಿಟಿ) ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ನಿಗೂ, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ದೂರ ಸನ್ನಿವೇ ಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆ, ಮುಖವಾಡ (ಮಾಸ್ಕ್)ಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ (ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್); ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ (ಐಡೆಂಟಿಟಿ)ಯ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ, ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಅಥವ ಸುಪ್ತಮನಸ್ಸಿನ ಆಯಾಮಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ; ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಗುಣಸ್ವಭಾವಗಳ ಪ್ರತಿ ನಿಧಿಗಳಂತಿರುವ ಪಾತ್ರದವರೆಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಇವೆಲ್ಲವೂ ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳ ಭೂಮಿ ಯಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೂ ಪಾತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ನಿಯೊಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿಪಾತ್ರ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಪಡೆದಿತ್ತು. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮನುಷ್ಯರೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿತು. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನಿಜವಾದ ಮನುಷ್ಯರಂತೆಯೇ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದರ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಉದಾಹರಣೆ ಬ್ರಾಡ್ಲಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಕೃತಿಯ ವಿಶಾಲ ಶಾಬ್ದಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿನ ಮಾನವೀಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅಂಶ ಪಾತ್ರ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ.

---

೧. ಮಹಮದ್ ಸಿದ್ಧಿಕಿ, ಆಭಾಸ ೨೩-೨೪ರಲ್ಲಿ ಉದ್ಧೃತ ೨. LSS ಸಾವಿಶ್ಲೇ ೪೪. ೩. ARK

ಘಾಮಲೇ ೧೧೯. ನಾಯಕಾ, ಕಥನ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Ortega Y Gasset, The Dehumanization of Art (೧೯೪೮); Leo Lowenthal: Literature and the Image of Man (೧೯೫೭); Erving Goffman: The Presentation of Self in Every day Life (೧೯೫೯); W.J. Harvey: Character and the Novel (೧೯೬೬); E.M. Forster: Aspects of the Novel (೧೯೨೭); Percy Lubbock: The Craft of Fiction (೧೯೨೬); W.C. Booth: The Rhetoric of Fiction (೧೯೬೧); Robert Scholer and Robert Kellong: The Nature of Narrative (೧೯೬೬); ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ: ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಥಾವಸ್ತು: ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್: ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ: ಗಿರಡ್ಡಿಗೋವಿಂದ ರಾಜ: ವಸ್ತು ಮತ್ತುತಂತ್ರ.

೧೦೯. ಪೀಠಿಕೆ Prologue ಪ್ರೊಲಾಗ್ ದೀರ್ಘ ಕಾವ್ಯ ಅಥವ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ಆರಂಭ ಭಾಗ. ಗ್ರೀಕಿನ ಟ್ರಾಜಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಪ್ರೊಲಾಗ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿ ದ್ದರು. ಚಾಸರ್ ತನ್ನ ಕಾಂಟರ್‌ಬರಿ ಟೇಲ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ ದೀರ್ಘ ಪ್ರೊಲಾಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಕತೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಹೆನ್ರಿ ದಿ ಫೋರ್ - ಭಾಗ ಒಂದು ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷಣದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. **ಮುನ್ನುಡಿ, ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಪೀಠಿಕೆ, ಉಪೋದ್ಘಾತ** - ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖಕ ಹೇಳುವ ಮಾತು - ಈ ಎಲ್ಲ ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳಂತೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ.

೧೧೦. ಪುನರುಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಪುನರುಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ದೋಷವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಒಂದೇ ಪದವನ್ನು ಪ್ರಾಯಿಕವಾಗಿ ಎರಡು ಬಾರಿ ಉಪಯೋಗಿಸ ಬಾರದು" ಎಂಬುದು ವಾಮನ ವಿಧಿಸುವ ನಿಯಮ. ಪುನರುಕ್ತಿ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ದೋಷ. "ಒಂದೇ ಪದವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ಔತಣದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಭಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬಡಿಸಿದಂತಾಗಿ ಸವಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ." ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಗುಣ ಮತ್ತು ದೋಷಗಳನ್ನು ಶಾಶ್ವತ, ಪರಿಪೂರ್ಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದು ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಕಾರಣ. ಗುಣ ದೋಷಗಳೆರಡೂ ಕೇವಲ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದವು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭ ಗಳಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತಿ "ಅತಿಶಯವಾಗಿ ವ್ಯಂಜಕವಾಗ ಬಲ್ಲುದು", ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶರ ತಿರುವನಂತಪುರ ಕವನ ನೋಡಿ. ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕದ

"ಪುಡಿಯೊಳಗೆ ಪುಡಿಯುಪುಡಿಯಾದೆನ್
ನಾಣನುಡಿಯಾದೆನ್"

(೩೬೭-೩೬೮)

ಮತ್ತು ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್‌ನಲ್ಲಿ

Lear: Why should a dog, a horse,
a rat have life,
And then no breates at all?
Thou it come no more.
Never, never, never, never, never
(v. 3. 306-8)

ಎಂಬ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪುನರುಕ್ತಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಬೇಸರ, ಆಳವಾದ ದುಃಖ, ಸ್ವತಿರಸ್ಕಾರ; ಹೇಯತೆ, ವೇದನೆಗಳ ಭಾವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸು ವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ದೋಷ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

೧೧೧. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ Renaissance ರಿನೇಸಾನ್ಸ್ ಸು. ೧೩೫೦ರಿಂದ ೧೬೫೦ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನ ಕಲೆ, ವಿಜ್ಞಾನ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮದ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಹೊಸ ಮನೋಭಾವ, ವಿಚಾರ, ಚೈತನ್ಯಗಳ ಕಾಲ. ರಿನೇಸಾನ್ಸ್ ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥ 'ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು'. ೩೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು ಹೊಸಹುಟ್ಟಿನ

ಕಾಲ ಎಂದು ಪದಶಃ ಅರ್ಥ ವಿವರಿಸಿ ಹೆಸರಿಟ್ಟರೂ ಅದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಹಳೆಯದನ್ನು' ಹೊಸದಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದರ, ಹೊಸಕಾಣ್ಕೆಗಳ, ಯೂರೋಪು ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆಯತ್ತ ತಿರುಗಿದ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಕಾಲ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ೧೩೫೦-೧೬೫೦ ಎಂಬ ಅವಧಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆಂದು ನಿಗದಿ ಮಾಡಿರುವುದು ಅಷ್ಟೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕಾಲಮಿತಿ ಯೂರೋಪಿನ ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆಯದಾಗಿಯೇ ಇರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅಲೆ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ೧೪ನೆ ಶ.ದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಪಶ್ಚಿಮ ಯೂರೋಪಿನ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ೧೪, ೧೬ನೆ ಶ.ಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ೧೬ ನೆ. ಶ.ದಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಯುಗವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಅನೇಕ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ೩೦೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ, ಬದಲಾವಣೆಗಳ 'ಅಂತಃಸತ್ವ' ಎಂದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಬಸಿರಿನಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಹುಟ್ಟು; ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿ; ಬದುಕು, ಚಿಂತನೆ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಉಗಮ ಎಂದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳು, ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಯೂರೋಪಿನ ಬುದ್ಧಿವಂತ ವರ್ಗಗಳ ವಿಚಾರಧಾರೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಬದುಕು, ಉತ್ಪಾದನೆ, ನಿರ್ಮಾಣಗಳನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿದವು. ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಜಗತ್ತು; ಮನುಷ್ಯ, ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವವನ್ನು ಕುರಿತ ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಶಾಶ್ವತವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದ್ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತಡ, ಪ್ರತಿರೋಧಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿದವು. ೧. ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ೨. ಹೊಸಧರ್ಮ, ೩. ಹೊಸ ಜಗತ್ತು, ೪. ಹೊಸ ವಿಶ್ವ ಮತ್ತು ೫. ಹೊಸ ವಿಜ್ಞಾನ ಎಂಬ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆ (ನ್ಯೂ ಲರ್ನಿಂಗ್) ರೋಮ್‌ನ ಪತನದ ನಂತರ, ಆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪೂರ್ವ ಭಾಗ (ಕಾನ್‌ಸ್ಟಾಂಟಿ ನೋಪಲ್ ಪಟ್ಟಣವನ್ನು ರಾಜಧಾನಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಭಾಗ) ಪುರಾತನ ಜ್ಞಾನಭಂಡಾರವನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತ್ತು. ೧೪೫೩ರಲ್ಲಿ ತುರ್ಕರು ಕಾನ್‌ಸ್ಟಾಂಟಿನೋಪಲ್ ಅನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಆ ನಗರದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳೊಡನೆ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಚದುರಿದರು. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಇಟಲಿ ಅವರ ಆಶ್ರಯತಾಣವಾಯಿತು. ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೆ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಪುರಾತನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿತ್ತು. ಆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಅದು ಮತ್ತಷ್ಟು ತೀವ್ರಗೊಂಡು ಅದುವರೆಗೆ ಯೂರೋಪಿಗೆ ತಿಳಿದಿರದಿದ್ದ ಪುರಾತನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಬೆಳಕು ಕಾಣುವಂತಾಯಿತು. ನಮಗೆ ಇಂದು ತಿಳಿದಿರುವ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯವಷ್ಟೂ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪು **ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದು**. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಧ್ಯಯುಗ ಲೇಖಕನಿಗೆ, ವಿಚಾರವಂತನಿಗೆ, ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆ, ವಿಚಾರ, ವಸ್ತು, ವಿಷಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳ ಭಂಡಾರವೇ ದೊರೆತಂತಾಯಿತು. ಜೊತೆಗೆ ಈ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲೇ ಮುದ್ರಣ ತಂತ್ರದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯೂ ಆಗಿ ಹೊಸ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧಿತ ಹಳೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಮಹಾಪೂರವೇ ಹರಿಯಿತು. ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ತಲುಪು

ವಂತಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದಂಥ ಶಿಕ್ಷಣ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಯಿತು. ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ, ವಿಚಾರ, ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಪ್ರಸಾರ ಮುದ್ರಣತಂತ್ರದಿಂದ ಸುಲಭವೂ ಸಾಧ್ಯವೂ ಆಯಿತು. ಮುದ್ರಣ ತಂತ್ರ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿಸಿತು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅದೃಷ್ಟವಂತ ವರ್ಗಗಳ ಸೊತ್ತಾಗಿದ್ದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು ಪುಸ್ತಕಗಳ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಲುಪ ತೊಡಗಿದವು. ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ, ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯ ತೊಡಗಿತು. ಇದಕ್ಕೆ, ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿನ ಸಾವಿನ ನಂತರದ ಲೋಕಕ್ಕಿಂತ ಈಗಿನ, ಇಲ್ಲಿನ ಲೋಕದ ಸುಖ, ಬದುಕು, ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್‌ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದ್ದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಇವುಗಳು ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಕಾರಣ ವಾಯಿತು. ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ೧. ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಮನೋಭಾವ; ಸರಿಯೊ ತಪ್ಪೋ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ತಾವೆ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಧೈರ್ಯದ ಮನೋವೃತ್ತಿ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಡೆದ ಇನ್ನೊಂದು ಚಳವಳಿ **ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆ** (ರಿಫಾರ್ಮೇಶನ್)ಯು ಮನುಷ್ಯರು ಚರ್ಚಿನ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ದೇವರೊಡನೆ ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸಬಹುದೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಧರ್ಮಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೆ ಓದಲು ಅನುವಾಯಿತು. ೨. "ಪರಿಪೂರ್ಣ" ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆ. ಮನುಷ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಂಪಿನ ಒಂದು ಘಟಕ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದರೆ ಅವನು ಇತರರಂತೆಯೇ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಆದರೆ ಅವನನ್ನು 'ವೈಯಕ್ತಿಕ' ಎಂದು, 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಎಂದು ಎಣಿಸುವುದಾದರೆ, ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಪೂರ್ಣವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದಾದರೆ, ಆಗ ಅವನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನತೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವನು ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನೂ ವಿಕಸಿಸಿಕೊಂಡು ಪರಿಪೂರ್ಣನಾಗುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವಷ್ಟೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ತೆಕ್ಕೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ಈ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ "ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ತರಬೇತಿ"ಗೆಂದು ಅನೇಕ **ಕರ್ಟಸಿ ಬುಕ್**ಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಆಸ್ಥಾನಿಕ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಸ್ಥಾನಿಕನು- ಸೈನಿಕ-ರಾಜಕಾರಣಿ; ಸ್ಪರ್ಧಾಳು-ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ; ಕಲಾವಿದ-ಸಂಭಾಷಣಾ ಚತುರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ. ಇಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಲಿಯೊನಾರ್ಡೊ ಡಾ ವಿಂಚಿ ವರ್ಣಚಿತ್ರಕಾರ, ಶಿಲ್ಪಿ, ಎಂಜಿನಿಯರ್ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧಕನಾಗಿದ್ದ. ಥಾಮಸ್ ಕೆಂಪ್ಯನ್ ವೈದ್ಯ, ಕವಿ, ಸಂಗೀತಗಾರನಾಗಿದ್ದ.

ಹೊಸಧರ್ಮ (ನ್ಯೂ ರಿಲಿಜನ್) ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆ ಕೂಡ ನಡೆಯಿತು. ಈ ಚಳವಳಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ತೀವ್ರ ಸ್ವರೂಪದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ; ರೋಮನ್ ಕ್ಯಾಥೊಲಿಕ್ ಚರ್ಚ್ ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ಪ್ರಹಾರ; ಅಂತರಂಗದ ಅನುಭವ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿದ ಪ್ಯೂರಿಟಾನಿಸಂನ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ರೂಪ. ಮಾರ್ಟಿನ್‌ಲೂಥರ್ (೧೪೮೩-೧೫೪೬) ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದ. ನಂಬಿಕೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ; ಅದೇ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಾಧನ; ಬೈಬಲಿಗೆ

ಚರ್ಚು ಹೇಳಿದ್ದೆ ಅರ್ಥವಲ್ಲ; ಅಂತರಂಗದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೇವರೊಡನೆ ಆತ್ಮ ನಡೆಸುವ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಚರ್ಚಿನ, ಪೂಜಾರಿಗಳ ದಳ್ಳಾಳಿತನ ಬೇಕಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಾದವು.

ಹೊಸ ಜಗತ್ತು (ನ್ಯೂ ವರ್ಲ್ಡ್) ಭೂಮಿ ಗುಂಡಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಗ್ರೀಕರ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ವಾಣಿಜ್ಯ ಮಾರ್ಗ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಕೊಲಂಬಸನು ೧೪೯೨ರಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿ ಹೊಸ ಭೂಖಂಡವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ. ಈ ಖಂಡವನ್ನು ಕುರಿತ ಇತರ ಪ್ರಯಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಉದಾ., ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ದಿ ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಕ್ಷಣಿ ದ್ವೀಪದ ಜಗತ್ತು ಬರ್ಮುಡಾ ನೌಕಾಘಾತವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಮಕಾಲೀನ ವರದಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು. ಹೊಸ ಜಗತ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡು ವಾಣಿಜ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ವಾಣಿಜ್ಯ ಪ್ರಗತಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ, ಸಾಕಷ್ಟಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅಗತ್ಯವಾದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು.

ಹೊಸ ವಿಶ್ವ (ನ್ಯೂ ಕಾಸ್ಮಾಸ್) ಕ್ರಿ.ಶ. ೨ರ ಟಾಲೆಮಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು (ಭೂಮಿ ವಿಶ್ವದ ಕೇಂದ್ರ, ನಕ್ಷತ್ರಗಳು ಸ್ಥಿರ, ಸೂರ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಗ್ರಹಗಳು ಭೂಮಿಯ ಸುತ್ತ ಸುತ್ತುತ್ತವೆ) ಮಧ್ಯಯುಗದ ಖಗೋಳಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ೧೫೪೩ರಲ್ಲಿ ಕೊಪರ್ನಿಕಸ್ ವಿಶ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಸರಳ, ಸಂಬದ್ಧ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮಂಡಿಸಿದ (ಸೂರ್ಯ ಕೇಂದ್ರ, ಸ್ಥಿರ, ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಗ್ರಹಗಳು ಅದರ ಪರಿವಾರ ಮತ್ತು ಚಲನಶೀಲ). ಇದರಿಂದ ಥಿಯಾಲಜಿ ಮತ್ತು ಧರ್ಮದ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲ, ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಾದವು. ಹೊಸ ವಿಶ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೂ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು. ಇವನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಡನ್ "ಹೊಸ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂದೇಶಯಿಸುತ್ತದೆ... ಸೂರ್ಯ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ, ಭೂಮಿಯೂ ಕಳೆದಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ದಿ ಫಸ್ಟ್ ಆನಿವರ್ಸರಿ ಕವನದಲ್ಲಿ. ಮಿಲ್ಟನ್ ತನ್ನ ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಟಾಲೆಮಿ, ಕೊಪರ್ನಿಕಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕೆಂಬ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ, ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಟಾಲೆಮಿಯ ವಾದವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೆಪ್ಲರ್, ಗೆಲಿಲಿಯೊ, ಹಾರ್ವೆ ಇವರುಗಳ ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ನಂಬಿಕೆಗಳ, ಜೀವನಕ್ರಮದ ಬುಡ ಅಲುಗಾಡಿತು.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಭಿಜಾತ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಚಿತವಾದವು. ಅಭಿಜಾತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರೂಪದೊಂದಿಗೆವರ್ಣನೆ, ಪ್ರಣಯ, ಅದ್ಭುತ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಪೇಜೆಂಟ್ರಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಬಂದವು. ಉದಾ., ಸ್ಪೆನ್ಸರ್‌ನ ಫೇರಿ ಕ್ವೀನ್. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಭಾವಗೀತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನೂ (ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪ್ರಣಯ) ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಪೆಟ್ರಾರ್ಕ್‌ನ ಮಾದರಿಯ ಅಷ್ಟಷಟ್ಪದಿಗಳ ಸರಣಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಉದಾ. ಸಿಡ್ನಿಯ ಆಸ್ಟ್ರೊಫೆಲ್ ಮತ್ತು ಸ್ಟೆಲಾ. ಲ್ಯಾಟಿನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಹೊಸತಾಗಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು, ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರದಿದ್ದ, ಯೂರೋಪಿಯನ್ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. ಇಟಲಿ ಮತ್ತು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಅಭಿಜಾತ ರೂಪ ಮತ್ತು

ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ತಾಳಿತು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಬಲವಾಗಿದ್ದದ್ದರಿಂದ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ದುರ್ಬಲವಾಗಿತ್ತು. ತ್ರೀ ಯೂನಿಟೀಸ್‌ನಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ಗದ್ಯಕೃತಿಗಳ ಅನುವಾದಗಳು; ಪ್ರಬಂಧ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಮಾಂಟೇನ್ ಮತ್ತು ಬೇಕನ್), ಫಿಕ್ಷನ್ (ಥಾಮಸ್ ಮೂರ್‌ನ "ಯುಟೋಪಿಯಾ" ಮತ್ತು ಸರ್ವಾಂಟೆಯ "ಡಾನ್ ಕ್ವಿಕ್ಸೋಟ್") ಗಳು ರಚನೆಯಾದವು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: H.O. Tyler: "Thought and Expression in 16th Century" (೧೯೨೦); W.K. Ferguson: "The Renaissance in Historical Thought" (೧೯೪೮); C.S. Lewis: "English literature in the 16th Century" (೧೯೫೪); Marjorie Nicolson: "Science and Imagnaination" (೧೯೫೬).

೧೧೨. ಪುರಾಣ Myth ಮಿಥ್

ಭಾರತೀಯರು ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ವೇದಗಳಂತೆಯೇ ಪೂಜಾರ್ಹ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಪುರಾಣ ಎಂದರೆ ಹಳೆಯದು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಯಾರೂ ಕಂಡು ಅರಿಯದ್ದು, ಹಿಂದಿನಿಂದ ಕೇಳಿಬಂದದ್ದು... ಅವುಗಳ ರೂಪ ಮತ್ತು ಸತ್ವದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ಮೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪದವುಗಳಾಗಿವೆ... ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಹಿಂದೂಧರ್ಮದ ಧಾರ್ಮಿಕ ತಾತ್ವಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಜನಪ್ರಿಯ ವಿಶ್ವಕೋಶಗಳು" ಎಂದು ಎ.ಡಿ. ಪುಲಸ್ಕರ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸರ್ಗ ವಿಶ್ವದ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ; ಪ್ರತಿಸರ್ಗ ಪ್ರಳಯ ಮತ್ತು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿ; ವಂಶ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಋಷಿಗಳ ಮತ್ತುರಾಜರ ವಂಶಾವಳಿ; ಮನ್ವಂತರ ವಿಶ್ವದ ಕಾಲಚಕ್ರಗಳು; ಮತ್ತು ವಂಶಾನುಚರಿತ ರಾಜವಂಶಗಳ ಚರಿತ್ರೆ - ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪುರಾಣಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. 'ಪುರಾಣ'ವು ಕಥೆ, ಮನರಂಜನೆ, ಹಾಗೂ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಯಜ್ಞಯಾಗಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದವರ ಸಲುವಾಗಿ ಇವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವೈದಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಇವುಗಳ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮತ್ತು ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಕ್ರಮೇಣ ಪುರಾಣಗಳು ತಮ್ಮವೇ ಆದ ಕಲ್ಪನೆ ಕಥನ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು, ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತವೂ ಪುರಾಣವೇ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗತೊಡಗಿದವು.

ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ (ಮಿಥ್ ಮತ್ತು ಮಿಥಿಕಲ್) ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆ (ಟ್ರೂತ್ ಮತ್ತು ರಿಯಾಲಿಟಿ)ಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದವು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು. ಈಗ ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣವು ನೀಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮೌಲಿಕವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆದದ್ದು, ಅಥವಾ ಸತ್ಯ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ವಿಶಾಲವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆದದ್ದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಈ ಎರಡೂ ಧೋರಣೆಗಳು ಪುರಾತನವಾದದ್ದರ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನೇತರ ಧರ್ಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆದ ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂನ ಆಸಕ್ತಿಯ ಫಲ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಮಿಥ್ ಎಂಬ ಪದ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಮಿಥೋಸ್‌ಎಂಬ (ಬಾಯಿ ಮಾತಿನ ಕಥೆ ಎಂಬ) ಪದದಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಹೇಳುವವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಕೇಳುವವರಿಗೆ ವಿಶ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶ್ವದ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಖಚಿತ ವಿಚಾರಗಳ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಕಥೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈಗ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳು ಭಾಗವಹಿಸುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಆ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ, ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ

ಗಳಿಗೆ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣವು ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳಿಗಿಂತ, ಅಥವಾ ಸಾಹಸದ ಕಥೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳಂತೆ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ-ಮನುಷ್ಯರ, ಮನುಷ್ಯ-ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಕಥೆಗಳು ಇದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಅಖಂಡ ವಿಶ್ವದ ಅಂಗಗಳೆಂಬುದು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವದ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ದೈವಿಕ, ಅಥವ ಪವಿತ್ರ ಅಥವ ಅತಿಮಾನುಷದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದೂ, ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪುರಾಣವು ಜಾನಪದ ಕಥೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಜಾನಪದ ಕಥೆ ಪುರಾಣವಾಗಿರಲೇಬೇಕು ಎಂದಿಲ್ಲ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಕೆಲ ಸಂಶೋಧಕರು ಪುರಾಣಗಳನ್ನು 'ಪ್ರಾಚೀನ ವಿಜ್ಞಾನ'ದ ಒಂದು ರೂಪ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪುರಾಣಗಳು ಜಗತ್ತಿನ ಘಟನೆಗಳು (ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ) ಪ್ರಾಚೀನ ಮುಗ್ಧ ಜನರ 'ಬತ್ತಲೆ ಕಣ್ಣಿ'ಗೆ ಕಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳೂ ಮುಗ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಕುಲಗಳಲ್ಲೂ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮನೋಭಾವದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಯುಗವನ್ನು ಪುರಾಣ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಯುಗ (ಮಿಥೊಪೊಯಿಕ್ ಏಜ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಪುರಾಣಗಳ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ನಡೆದಿದೆ. ಪುರಾಣಗಳು ೧) ಕಾಲ ಮತ್ತು ಋತು ಪರಿವರ್ತನೆ ೨) ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಸ್ತುಗಳು ೩) ಅ-ಸಹಜ ಅಥವ ಅ-ಸಾಮಾನ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ೪) ವಸ್ತು, ವ್ಯಕ್ತಿ, ದೇವರುಗಳು, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಹುಟ್ಟು ೫) ಅತಿಮಾನುಷದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮಾನವನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುವುದು. ೬) ಕುಟುಂಬಗಳ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವ 'ವಿಶ್ವ'ದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ತಂದಿರಬಹುದಾದ ದೈವಿಕ ನಾಯಕರ ಕಥೆ. ೭) ಅತಿಮಾನುಷದಲ್ಲಿನ ನಂಬಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವಿವರಣೆ, ನಿಯಮಗಳು ೮) ದೈವತ್ವ ಆರೋಪಿತ ಸಂಶೋಧನೆ ಉದಾ., ಬೆಂಕಿ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಕುರಿತು ಇರುವ ಕಥೆ ೯) ರಾಕ್ಷಸರ ಕಥೆ, ೧೦) ಸಾವಿನ ನಂತರದ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವರಣೆಯುಳ್ಳ ಕಥೆಗಳು ೧೧) ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಯ ವಿವರಣೆಗಳು - ಇವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬಹುದಾದರೂ ಅದು ತೀರ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಅಡಗಿರಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪುರಾಣವನ್ನು, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ಮೂರು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ೧. ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಬಾಯಿ ಮಾತಿನ ರೂಪದ ಕಥೆಯನ್ನು, ಅದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಬರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವುದು ಉದಾ., ರಾಮಾಯಣ ೨. ತೀರ ನಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕವಿ ಮೂಲ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು. ಉದಾ. ತುಲಸೀದಾಸನ, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ರಾಮಾಯಣಗಳು, ಮಿಲ್ಟನ್‌ನ ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್ ಇತ್ಯಾದಿ ೩. ಪುರಾಣದ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸದೆ ಅದನ್ನು ಇತರ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಉದಾ., ಖಾಂಡೇಕರರ ಯಯಾತಿ ಕಾದಂಬರಿ, ಅಹಲ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪುತಿನ ಅವರ ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿ. ಅನುಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಮೂಲಕವೂ ಪುರಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದು (ಅನುಸೂಚನೆ ನಮೂದು ನೋಡಿ). ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪುರಾಣ

ಪುರುಷರಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ನಾಯಕರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಉದಾ., ರೋಮ್-ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸೈನ್ಯಾಧಿಪತಿ ಆರ್ಥರ್ ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ, ೧೯ ನೆ ಶ.ದ ಇಡಿಲ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಕಿಂಗ್ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಪುರಾಣ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೌಲಿಕ ಪದ ವಾಗಿಯೂ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದುಂಟು. "(ಗ್ರಾಮಾಯಣ) ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ಕಾದಂಬರಿ ಮಾತ್ರವಾಗದೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ 'ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿ'ಯುಳ್ಳ 'ಗ್ರಾಮಾಯಣ' ಆಧುನಿಕ ಪುರಾಣವಾಗು ತ್ತದೆ."[೧] "ಪುರಾಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದ ಕೃತಕತೆ, ನೀತಿಪರತೆ, ಅತಿವಿಸ್ತರ, ಅಪ್ರಮಾಣ ಬದ್ಧತೆ ಇವು ಸೇರಿಕೊಂಡು (ಮುದ್ದಣನ) ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧಕ್ಕೆ ಹಳತನದ ಮುದ್ರೆ ಯೊತ್ತಿವೆ."[೨] "(ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಮಸುಮತ್ತಿ') ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ನೈಜತೆ (reality) ಮತ್ತು ಪುರಾಣ (myth) ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲವೇನೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ನಿಕಟವಾಗಿವೆ."[೩]

ವಿಮರ್ಶಕರು ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡುವುದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮೂಹಿ ಕತೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾನವನ ಅನುಭವಗಳ ನಿರೂಪಣೆ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಕಾಲಾತೀತ ಗುಣಗಳಿಗಾಗಿ.

ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ-ಪುರಾಣಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮೇಲೆ ಯೂಂಗ್‌ನ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ನಾಥ್ರೋಪ್ ಫ್ರೈನ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಫ್ರೇಸರನ ಗೋಲ್ಡನ್ ಬೋ ಕೃತಿಗಳು ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಕೆಲವಾರು ಸೀಮಿತ ಆಶಯ (ಮೋಟಿಫ್) ಗಳನ್ನು (ಸಮೃದ್ಧಿ, ಋತುಪರಿವರ್ತನೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಆಧರಿಸಿ ಎಲ್ಲ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲೇವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಸ್ವಕ್ಷರಲಿಸಂನ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಯೂಂಗ್, ಫ್ರೇಸರರಂತೆ ಒಂದೇ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಬದಲು ಪುರಾಣವೊಂದರ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅಂಶಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಂಶವೊಂದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ, ಪುರಾಣ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಶಿಲ್ಪಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಶಾಬ್ದಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಪುರಾಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಒಂದು ಹೊಸದಿಕ್ಕನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ.

---

೧. HMC ಜಜ್ಞಾಸೆ ೧೧೫-೧೧೬ ೨. RSM ಮಾನಸ ೧೪೬ ೩. MGK ಆಭಾಸಾ ೯೯-೧೦೦ ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Thomas A Sebeok (Ed) Myth: A Symposium (೧೯೬೮); Claude Levi-Strauss: "The Savage Mind" (೧೯೬೬); The Raw and the Cooked" (೧೯೭೦); Edmund Leach : Levi-Strauss (೧೯೭೦) ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ್; ಪುರಾಣ, ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ.

೧೧೩. **ಪ್ರಕರಣ** ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ನಂತರ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿರುವ ಪ್ರಕಾರ. ಲೌಕಿಕ ವಾದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥಾ ವಸ್ತು. ಧೀರ-ಶಾಂತ ಸ್ವಭಾವದ ನಾಯಕ. ಈತ ಕಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿರುವ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಸ್ವಭಾವದ, ಕಾರ್ಯತತ್ಪರನಾದ ವರ್ತಕ, ಮಂತ್ರಿ ಅಥವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾಗಿರ ಬಹುದು. ಕುಲೀನೆ ಅಥವ ವೇಶ್ಯೆ ಅಥವ ಇಬ್ಬರೂ ನಾಯಿಕೆಯುರಾಗಿರಬಹುದು. ಶೃಂಗಾರ ಅಥವ ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು ಮಿಕ್ಕ ರಸಗಳು ಪೋಷಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಐದರಿಂದ ಹತ್ತರವರೆಗೆ ಅಂಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ. ಎಲ್ಲ ಸಂಧಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಉದಾ., ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಾ ಮತ್ತು ಮಾಲತೀ ಮಾಧವ.

೧೧೪. **ಪ್ರಖ್ಯಾ** ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. **ಪ್ರಖ್ಯಾ** ಎಂಬ ಪದ **ದರ್ಶನ** ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಉದಿಸುವುದು" ಪ್ರಖ್ಯಾ. "ಅದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದದ ಹೊದಿಕೆ ಒದಗುವುದು" **ಉಪಾಖ್ಯಾ** ಅಥವ **ವರ್ಣನ**. ಕವಿಗೆ ಬಾಹ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅನುಭವಗಳು ನೀಡುವ ಅರ್ಥ ದರ್ಶನವೆಂದೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅವನು ನೀಡುವ ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವರ್ಣನವೆಂದೂ ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ವರ್ಣನಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನದ ಎರಡು ಹಂತಗಳು.

'ಪ್ರತಿಭೆ' ನಮೂದು ನೋಡಿ.

೧೧೫. **ಪ್ರಗಾಥ Ode ಓಡ್** ಇದು ಭಾವಗೀತೆಯ ಪ್ರಕಾರದ ಒಂದು ಒಳಜಾತಿ. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್‌ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಬೆನ್‌ಜಾನ್‌ಸನ್ ನಿಂದ ಟೆನಿಸನ್‌ನವರೆಗೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಆಗಾಗ, ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ, ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳೂ ಓಡ್‌ಗಳ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಓಡ್ ಇತರ ಯಾವುದೇ ಭಾವಗೀತೆಯ ಒಳಜಾತಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರ, ಉದಾತ್ತ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುವುದು ಬಹುಶಃ ಇದಕ್ಕೆ ದೊರೆತಿರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಓಡ್‌ಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಸ್ಮರಣೆಗೆ ಅಥವ ಬದುಕಿನ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ, ಚಿರಂತನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದು ತನ್ನ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಹಾಗೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಕಾರ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕವಿಗಳು ಓಡ್‌ನ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಗ್ರೀಕಿನ ಪಿಂಡಾರ್ (ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧೫೨೨-೪೪೨) ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ನಿನ ಹೊರೇಸ್ (ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೬೫-೮) ಓಡ್‌ಗಳ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದರು. ಪಿಂಡಾರ್‌ನ ಓಡ್‌ಗಳನ್ನು ಮೇಳದವರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಡುತ್ತ ಕುಣಿಯಲು ಅನುಕೂಲವಾದ ಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳ ಪೂರಕ ಮಿಶ್ರಣವಿರುವ, ದೀರ್ಘ ಕವನವಾಗಿತ್ತು ಓಡ್. **ಎಡಸುತ್ತು** (ಸ್ಟ್ರೋಫೆ) **ಬಲಸುತ್ತು** (ಆಂಟಿ ಸ್ಟ್ರೋಫೆ) ಮತ್ತು **ನಿಲುಗಡೆ** (ಇಪೋಡ್) - ಇದು ಪಿಂಡಾರನ ಪ್ರಗಾಥಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ. ಸ್ಟ್ರೋಫೆಯನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಮೇಳದ ಎಡಭಾಗ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಂಟಿಸ್ಟ್ರೋಫೆಯನ್ನು ಮೇಳದ ಬಲಭಾಗ ಅದೇ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನುವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಕಿಕುಣಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇಪೋಡ್ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಂತು ಹಾಡುವ ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರಗಾಥದಲ್ಲಿ ಸ್ಟ್ರೋಫೆ ಮತ್ತು ಆಂಟಿಸ್ಟ್ರೋಫೆಯ ಛಂದಸ್ಸು ಒಂದೇ ಬಗೆಯದಾಗಿದ್ದೂ ಈಪೋಡ್‌ನ ಲಕ್ಷಣ ಬೇರೆ ಬಗೆಯದಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹಲವು ಬಾರಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಬಗೆಯ ಲಕ್ಷಣವಿರುವ ರಚನೆಗಳನ್ನು **ಪಿಂಡಾರಿಕ್ ಓಡ್** ಅಥವ **ರೆಗ್ಯುಲರ್ ಓಡ್** ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಕವನಗಳು. ಪಿಂಡಾರ್‌ನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಗಾಥಗಳ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಥಾಮಸ್ ಗ್ರೇಯ ದಿ ಪ್ರೋಗ್ರೆಸ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಸಿ ಮತ್ತು ದಿ ಬಾರ್ಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಹೊರೇಸ್‌ನ ರಚನೆಗಳು, ಅವುಗಳ ಅನುಕರಣೆಗಳು **ಹೊರೇಶಿಯನ್ ಓಡ್**. ಹೊರೇಸ್‌ನು ತನ್ನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಛಂದೋರೂಪ ಮತ್ತು ಲಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ. ಇವು ಹೆಚ್ಚು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವರೂಪದವು. ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪಿಂಡಾರ್‌ನ ರಚನೆಗಳ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನೆ ಇವೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡವು.

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬೆನ್‌ಜಾನ್‌ಸನ್‌ನಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಯುಗದವರೆಗೆ ಪ್ರಗಾಥಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕೆಲವು: ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಆನ್ ದಿ ಮಾರ್ನಿಂಗ್ ಆಫ್ ಕ್ರೈಸ್ಟ್ಸ್ ನೇಟಿವಿಟಿ (೧೬೨೯), ಡ್ರೈಡನ್ನನ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ಸ್ ಫೀಸ್ಟ್, ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಇಂಟಿಮೇಶನ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಮ್ಮಾರ್ಟಾಲಿಟಿ, ಕೀಟ್ಸ್‌ನ ಓಡ್ ಆನ್ ಎ ಗ್ರೀಶನ್ ಅರ್ನ್. ಇವರ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಗುಣಗಳು ಮತ್ತು ಅತಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆ, ನಾಜೂಕಿನ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯಿರುವ ಯಾವುದೇ ಯುಗದಲ್ಲಿ, ಓಡ್, ಕೇವಲ "ಜೀಗುವಿಕೆ" ಅಥವ "ಚಿಂತನೆಗಳ ಮೋಸಗಾರಿಕೆ"ಯಂತೆ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕರ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಓಡ್ ಈಗ ತನ್ನ ಬೆಲೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಕಾರ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: John Heath Stubbs: The Ode (೧೯೬೯): Carol Maddison: Apollo and hte Nine. A History of the Ode (೧೯೬೦); C.N. Shuster: The English Ode from Milton to Keats (4th Ed) Robert Shafter: The English Ode to 1660 (೧೯೧೮).

೧೧೬. **ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರ** Stream of Consciousness **ಸ್ಟ್ರೀಮ್ ಆಫ್ ಕಾನ್ಷಸ್‌ನೆಸ್** ವಿಲಿಯಮ್‌ಜೇಮ್ಸ್ ತನ್ನ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಸೈಕಾಲಜಿ (೧೮೯೦) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಬಳಸಿದ. ಎಚ್ಚರದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರುವ ಆಲೋಚನೆಗಳ, ಅರಿವಿನ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯ ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ, ಒಂದುಪಾತ್ರದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು, ಆಲೋಚನೆಗಳು, ಅನುಭವ, ನೆನಪು, ಇಂಪ್ರೆಶನ್‌ಗಳನ್ನು, ಅವು ಆ ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತವೋ ಹಾಗೇ ಅತಾರ್ಕಿಕವೆಂಬಂತೆ ತೋರುವ, ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವೆಂಬಂತಹ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿವರಗಳನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡುವಾಗ ನಿದ್ರೆ- ಎಚ್ಚರ ಮುಂತಾದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಭಾಷೆಯ, ವ್ಯಾಕರಣದ ನಿಯಮಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರ ಈ ತಂತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಂಡಿತು. ಈ ತಾಂತ್ರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಎಲ್ಲ ವೈಶಾಲ್ಯ, ಹರವು, ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು, ಎಚ್ಚರ, ಅರೆ ಎಚ್ಚರ ಸ್ಥಿತಿಯ ಆಲೋಚನೆ, ನೆನಪು, ಭಾವನೆ, ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ ಭಾವಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು.

ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಲೇಖಕರೆಂದರೆ ಡೊರೊಥಿ ರಿಚರ್ಡ್‌ಸನ್, ವರ್ಜೀನಿಯಾ ವೂಲ್ಫ್ ಮತ್ತು ಜೇಮ್ಸ್‌ಜಾಯ್ಸ್. ಅನಂತರದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಈ ಲೇಖಕರಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯೆ ಮೂಗು ತೂರಿಸುವ ನಿರೂಪಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಈ ತಂತ್ರವು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯುಧವಾಯಿತು. ಎಲ್ಲ ವಿರೋಧಾಭಾಸ, ಅಸಮಂಜಸತೆಗಳ ಸಮೇತ ಆಲೋಚನೆಯ 'ನಿಜ' ವಾದ ದಾಖಲಾತಿಯು ಈ ತಂತ್ರ ಅವರಿಗೆ ಎಡ್ವರ್ಡಿಯನ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳ, "ಲೇಖಕನ ಒತ್ತಾಯಪೂರ್ವಕ ರೆಟರಿಕ್" ನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ಈ ಲೇಖಕರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ತಂತ್ರಗಳು ಹೊಸ ಸಮಾಜದ 'ಒತ್ತಡ'ಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಸಹಾಯಕ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ವರ್ಜೀನಿಯಾ ವೂಲ್ಫ್ ಹೇಳುವಂತೆ "ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ೧೯೧೦ರಲ್ಲಿ ಅಥವ ಆ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿತು" ಈ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಲೇಖಕರು ಸಾಮಾಜಿಕ

- ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ "ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದ" ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಅಂತರಂಗದ ಆಲೋಚನೆ, ಭಾವನೆಗಳು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಗಮನ ಸೆಳೆದವು. ಅಂತರ್ಮುಖಿತೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ರಂಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರದ ಉದ್ದೇಶ - ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು, ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು. "No perception comes amiss" ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ವರ್ಜೀನಿಯ ವೂಲ್ಫ್. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವಾಗ, ಪ್ರತಿ ಕಾದಂಬರಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಆಯ್ಕೆಯ ತತ್ವಗಳನ್ನೂ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನೂ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಜಾಯ್ಸ್ ಮತ್ತು ವೂಲ್ಫ್ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವೂಲ್ಫಳದು, ಆರಾಮದ, ಪುನರುಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ರೀತಿಯ ಶೈಲಿ. ಉದಾ. ಮಿಸೆಸ್ ಡಾಲೊವೇ (೧೯೨೫) ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಿಗ್ ಬೆನ್ ಗಡಿಯಾರದ ಸದ್ದು. ಇಂಥ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಹೊರಗೆ ಯಾವ ಮಹತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುವ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಆಕೆ ನೀಡುವ ವಿನ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಅರ್ಥ, ಮಹತ್ವಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕೊಂಡಿ ಕಳಚಿಕೊಂಡ ಭಾವ ಸಾಹಚರ್ಯಗಳಿಗೆ ಮೊನಚು ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ದೊರೆಯುವುದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಮತ್ತು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ, ತೀವ್ರ ಭಾವೋದ್ವೇಗದ ಆದರೂ 'ವೈಚಾರಿಕ'ವಾದ ಪಾತ್ರದ ನಿಮಿತ್ತದಿಂದ ಮಾತ್ರ. ಜಾಯ್ಸ್ ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಅನುಭವದಿಂದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದಿಢೀರನೆ ನೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ.

ವಿಲಿಯಮ್ ಫಾಕ್ನರ್ ತನ್ನ ಸೌಂಡ್ ಅಂಡ್ ಫ್ಯೂರಿ (೧೯೨೯) ಕಾದಂಬರಿಯ ೩ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಡೊರೊತಿ ರಿಚರ್ಡ್‌ಸನ್ ಹನ್ನೆರಡು ಸಂಪುಟಗಳ ಪಿಲ್ಗ್ರಿಮೇಜ್ (೧೯೧೫ - ೧೯೩೮) ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಕ್ತವೆಂಬಂತೆ ತೋರುವ ಈ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ ಇಡೀ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದರೂ, ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಲೇಖಕನ ಸಂವೇದನೆಯ ಮಿತಿಗಳು, ಅನುಭವದ ಮಿತಿಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಗೋಜು ಬೇಡ ಎಂದು ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಲೇಖಕರೂ ಭಾಷೆ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳ, ಆಯ್ಕೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ತಂತ್ರವೂ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಬದುಕನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಅಸಮರ್ಥ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪ್ರವಾಹ ಜಾತಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಬಹಳ ಖಚಿತವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು **ಅಂತರಂಗಿಕ ಏಕಾಂತಭಾಷಣ** (ಇಂಟೀರಿಯರ್ ಮನೋಲಾಗ್) ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಎರಡು ಪರಿಭಾಷೆಗಳಿಗೂ ಅಪಾರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಸ್ಟ್ರೀಮ್ ಆಫ್ ಕಾನ್‌ಷಸ್‌ನೆಸ್ ಎಂಬುದು ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೂ, ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವ ಸರ್ವಂಕಷ ಪದ. ಇಂಟೀರಿಯರ್ ಮನೋಲಾಗ್ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹರಿವನ್ನು ಮತ್ತು ಲಯವನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ, ಲೇಖಕನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಅಥವ ದಿಗ್ದರ್ಶನವಿಲ್ಲದಂತೆ (ಇವೆರಡೂ ಕಡಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ), ಅಡ್ಡಿ ಬಾರದಂತೆ; ಮಾನಸಿಕ ಲಹರಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಕರಣದ, ತರ್ಕದ, ನಿರೂಪಣೆಯ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಹಾಕದೆ ದಾಖಲಿಸುವ ತಂತ್ರ. ಇದನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ "ಯಥಾವತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿ" ಎಂದು

ಕರೆದರೂ ಹಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಂದ್ರಿಯ ಮೂಲವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು, ಭಾವನೆಗಳು, ಆಲೋಚನೆಯ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಶಾಬ್ದಿಕ ಸ್ವರೂಪದವಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಲೇಖಕ ಇವನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು. ಈ ಪರಿವರ್ತನೆ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಹೊರತು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಯಥಾವತ್ತು ನಕಲು ಆಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನಾದಿ-ಅನಂತ ಕಾದಂಬರಿ, ಕೆ. ಸದಾಶಿವ ಅವರ ಕಥೆಗಳು, ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಹುಲಿಯೂರಿನ ಸರಹದ್ದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Leon Edel: The Modern Psychological Novel (ಪರಿಷ್ಕೃತ ೧೯೬೪) Robert Humphrey: Stream of Consciousness in the Modern Novel (೧೯೫೪); Melvin Friedman: Stream of Conciousness: A Study in Literary Method (೧೯೫೫). ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ: ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರ

೧೧೭. **ಪ್ರತಿಭೆ** ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿ ಎಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಎಂದು ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಜೀನಿಯಸ್‌ಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ತೀರ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲ ಆಲಂಕಾರಿಕರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ, ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಚರ್ಚೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜಶೇಖರ, ಕುಂತಕ, ಆನಂದವರ್ಧನ, ಭಟ್ಟತೌತ ಇವರು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದರೆ, ನಿಘಂಟಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಹೊಳಹು'. ಭಟ್ಟತೌತನು "ಹೊಸ ಹೊಸ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂತತವಾಗಿ ಕಾಣುವ, ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ರುದ್ರಟನು "ಸಮಾಹಿತವಾದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅರ್ಥವೂ, ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಲ್ಲದ ಪದಗಳೂ ಯಾವುದರಿಂದ ಹೊಳೆಯುವುವೋ ಅದೇ ಶಕ್ತಿ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ, ೧-೫-೧೬). ಆದರೆ ರಾಜಶೇಖರ ಶಕ್ತಿಗೆ ವಿಶಾಲಾರ್ಥ ಆರೋಪಿಸಿ ಅದರ ಕಾರಣದಿಂದ ದೊರೆಯುವಂಥದು ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. "ಶಕ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳವನಿಗೇ ಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗಳೆರಡೂ ಒದಗುವುವು" ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಮತ. ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥ "ಅಪೂರ್ವ ವಸ್ತು ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ." ಕವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥ "ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ನವನವೋನ್ಮೇಷ" ಎಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ "ಯಾವುದು ಶಬ್ದ ಸಮೂಹವನ್ನೂ ಅರ್ಥಪುಂಜವನ್ನೂ ಅಲಂಕಾರ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಉಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನೂ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತದೋ ಅದೇ ಪ್ರತಿಭೆ." ಅಭಿನವಗುಪ್ತ "ಪ್ರತಿಭೆ ನಿಜವಾಗಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿ. ಅದು ಬುದ್ಧಿಯ ಕಣ್ಣಲ್ಲ; ಹೃದಯದ ಕಣ್ಣು. ಕವಿಯ ಈ ಒಳಗಣ್ಣು ತೆರೆದಾಗ ವಿಶ್ವದ ಹೃದಯವೇ ಅವನಿಗೆ ತೆರೆಯುತ್ತದೆ" (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನ. ಪುಟ ೬೦) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮಹಿಮಭಟ್ಟ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿವೇಕದಲ್ಲಿ "(ತನ್ನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿರುವ) ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಚೇತಸ್ಸು ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿರುವಾಗ, ವಸ್ತುವಿನ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಥಟ್ಟನೆ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ. ಇದನ್ನು ಪರಮೇಶ್ವರನ ಮೂರನೆಯ ಕಣ್ಣೆಂದೇ ಕೀರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅವನು ಇದರ ಮೂಲಕ

ತ್ರಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಕಾಣಬಲ್ಲನು" (ಪುಟ ೩೯೦-೯೧). ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತ ಆನಂದವರ್ಧನನು "ಅಪಾರವಾದ ಕಾವ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ. ತನಗೆ ಹೇಗೆ ರುಚಿಸುವುದೋ ಹಾಗೆ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ" (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ. ಪುಟ ೧೨೨) ಮತ್ತು "ಅದೇ ಪದಸಮೂಹ, ಅದೇ ಅರ್ಥ ಸಂಪತ್ತು; ಆದರೂ ಕಟ್ಟುಕೌಶಲದಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಹೊಸದಾಗುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕುಂತಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಅನುಭವಗಳು ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗಿರುವ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಗುಣಗಳ ವಸ್ತುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಹೊಸದೊಂದು 'ಕೃತಿ'ಯನ್ನು ರಚಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ (ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಜೀವಿತ, ಪು. ೧೪೩). ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ವರ್ಣನಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳೆಂದು ಭಟ್ಟತೌತ ವಿವರಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯಾಪಾರದ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಸಾವೇಶ ಎಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಸದ ಆವೇಶ ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ರಾಜಶೇಖರ **ಕಾರಯತ್ರೀ ಪ್ರತಿಭೆ** ಎಂದೂ, ಅದರಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಕೃತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಆವಾಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಓದುಗನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು **ಭಾವಯತ್ರೀ ಪ್ರತಿಭೆ** ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತ ಮತ್ತು ಹೇಮಚಂದ್ರ ಕಾರಯತ್ರೀ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ **ಸಹಜ ಪ್ರತಿಭೆ** ಮತ್ತು **ಔಪಾಧಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ** ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೂ ಅದೊಂದೇ ಎಲ್ಲವೂ ಅಲ್ಲ. ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ **ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ** ಮತ್ತು **ಅಭ್ಯಾಸ** ಎಂಬ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿಬರುವ ಮಾತುಗಳು. ಇವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಒಟ್ಟು ಚಿಂತನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಹೀಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ೧. ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ. ೨. ಆದ್ದರಿಂದ ನೆನಪು, ಎಚ್ಚರ, ಆಲೋಚನೆ ಮೂರನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ೩. ಪ್ರಪಂಚದ ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ೪. ಆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಕವಿಯದಾಗುವ ಅನುಭವಗಳು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒತ್ತಡ ಅಥವ ರಸಾವೇಶಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ. ೬. ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಲೋಕಾನುಭವ ಅಗತ್ಯ. ೭. ಹೊಸತನವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡಲು ಏಕಾಗ್ರಚಿತ್ತದ 'ಸಮಾಧಿ' ಅಗತ್ಯ. ೮. ಈ ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಇದ್ದು ಅದನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಜ ಪ್ರತಿಭೆಯೂ, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಔಪಾಧಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ೯. ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪರಿಮಿತಿಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಒಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಂಶವಾದ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನೂ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಓದುಗನ ಕೃತಿಯ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದೇ ಕರೆಯುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಅಂಡ್ ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ನಮೂದು ನೋಡಿ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಡಾ. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ: 'ಪ್ರತಿಭೆ'

(ಪ್ರ) ಸಾಧನೆ. II. 2: T.N. Srikanthaiah: Imagination in Indian Poetics (ಪ್ರ) "An Introduction to Indian Poetics; V. Raghavan and Nagendran (ಸಂ) ೧೯೭೦; ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: Sanskrit Critics on Imagination (ಪ್ರ) Essays in Sanskrit Criticism (೧೯೬೪) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ: ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ: ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಅಧ್ಯಾಯ ೧೦.

೧೧೮. ಪ್ರತಿಮೆ Image ಇಮೇಜ್: ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಮುಖವಾದ, ತುಂಬ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮತ್ತು ತುಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದ. ತನ್ನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಮೆ ಎಂಬ ಪದವು ಸೋಮಾರಿ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಂದು ವರವೂ, ಗಂಭೀರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಂದು ಅಪಾಯವೂ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಪದವು ಏನೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲು ಗಮನಿಸಿ.

೧. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತಿರುವ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳು. ವಸ್ತು, ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ಆಲೋಚನೆ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಮೂರ್ತವಾಗಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು. ಉದಾ., "('ಭಾರತೀಪುರ' ದಲ್ಲಿ) ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುವ ಗೇರುಗುಡ್ಡ ಹತ್ತುವ ಪ್ರತಿಮೆ ಜಗನ್ನಾಥನ ಸಿಲುವು ಮತ್ತು ಅವನು ಕೈಗೊಂಡಿರುವ ಕಾರ್ಯದ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ."[೧]

೨. "ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಪ್ರಪಂಚದ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಚಿತ್ರ." ಮನಸ್ಸಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ಅಂದರೆ, ಸಂವೇದನೆ, ಗ್ರಹಿಕೆ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಟರೂಪ. ಉದಾ., "(ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮರು 'ಸರಗಿನ ಕೆಂಡ' ಕಥೆಯಲ್ಲಿ) ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದ್ದ ಭೀತಿ ಕಟ್ಟೊಡೆದು ಪ್ರಳಯವಾಗುವ ರೀತಿಯನ್ನು.... ಕಡಲಿನ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮೂಲಕ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ."[೨]

೩. ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಪದ ಅಥವ ಪದಗಳ ಸಮೂಹ. ಅಂದರೆ, ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂಥ ಭಾಷೆ-ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ, ಅಲಂಕಾರ, ಸಂಕೇತ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಉದಾ., "(ಗೋಕಾಕರ ನೀರವ ಕವನದಲ್ಲಿ, ಕೃಷ್ಣ ಮಲಗಿದ ಆಲದೆಲೆಗೆ) ಮೋಡವನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೂಲ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮಂಜಾಗಿ ಮೂಲದ ಸೌಂದರ್ಯ, ಧ್ವನಿ ಹಾಳಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ.. ಕೃಷ್ಣ ಮಲಗಿದ ಆಲದೆಲೆಯಂತಹ ಮೋಡ ಎನ್ನುವಾಗ ಆ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನೂ ಮಾಡದೆ ಉಪಮೆಗಾಗಿ ಉಪಮೆ ಬಂದಂತಿದೆ."[೩]

೪. ಇವೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ "ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ರೂಪತಳೆಯುವ ಕವನ ತಾನೇ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ"ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ. "('ತೆರಣಿಯ ಹುಳು ತನ್ನ ಸ್ನೇಹದಿಂದ' ಎಂಬ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ವಚನ) ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಸೇರಿ ಆ ಮೂಲಕ ಎರಡೂ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಮಾನ ಧರ್ಮದಿಂದ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ."[೪] "ಕವಿ ಕೃತಿಯಾದ ಕಾವ್ಯವೂ ಈಶ್ವರ ಕೃತಿಯಾದ ವಿಶ್ವಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸದೃಶವಾದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ."[೫]

೫. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಯಾವ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ರಚನೆಯಲ್ಲ. ಅದು "ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಸಮಷ್ಟಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸೃಜನೆ"ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು, ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯವೇ "ಮಹತ್ತಾದ ದರ್ಶನ ಧ್ವನಿಗೆ ಬೃಹತ್ ಪ್ರತಿಮೆ"ಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಬಹುದು.

೬. ಯಾವುದೇ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಅಥವ ಒಂದೇ ಜಾತಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಗುಂಪು ಇಮೇಜರಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸವಿದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಗೊಂದಲಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಪ್ರತಿಮೆ ಎಂಬ ಪದ ಕಾವ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ

ಪ್ರತಿಮೆಯ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು

ಸರಳ (ಸಾಮಾನ್ಯ) ಪ್ರತಿಮೆ	ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಭಾವವನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಪದ.	ಮರ, ಮನೆ, ಬಿಸಿ, ಚಳಿ, ಕರ್ಕಶ, ಕೆಂಪು, ಮೃದು "ಕೈಹಿಡಿದ ಸರಪಳಿಯ ಜಗ್ಗುತಿದೆ ಕರಿನಾಯಿ"[೧]
ಅಮೂರ್ತತೆ	ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಭಾವವನ್ನು "ಪ್ರಚೋದಿಸದ" ಪದ.	ಸತ್ಯ, ಕಪಟ, ನ್ಯಾಯ, ಮೋಸ, ಖಚಿತ "ತತ್ವಗಳಲಿ ನೀತಿ ನೀತಿ, ಕಾವ್ಯಗಳಲಿ ಮಧುರ ಪ್ರೀತಿ"[೨]
ಭೌತಿಕ ಪ್ರತಿಮೆ (ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಪ್ರತಿಮೆ)	ಸ್ಪರ್ಶ, ನಾದ, ದೃಶ್ಯ, ರುಚಿ, ವಾಸನೆಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯೇ ಮೂಲಭೂತ ಉದ್ದೇಶವಾದ ಪದಗಳು	ಒರಟು, ಕಿರುಚು, ಹಳದಿ, ಸಿಹಿ, ಸುಗಂಧ, "ಕಗ್ಗಾಡುಗುಡ್ಡಗಳ ಹಚ್ಚ ಹಸಿರು ಮರಗಳು... ಕುಣಿಯುವ ಮಿಂಚುವ ಹೆಣ್ಣಳ ತಾಂಡ್ರಗಳು... ತಮಟೆ ಕೊಂಬು ಕಹಳೆ ಮೊಳಗುಗಳ ಸೊಕ್ಕು ... ಕುದಿತವ ಖುಷಿ ಉಕ್ಕಿಸಿ ರೋಷ ಕೇಕೆ ಆಟೋಪ"[೩]
ವಿರಳ ಪ್ರತಿಮೆ	ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ, ಅಥವ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಇಂದ್ರಿಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸೀಮಿತವಲ್ಲದ ಪದ.	ಆಸೆ, ಸೋಮಾರಿತನ, ಶಕ್ತಿ, ಉಲ್ಲಾಸ, "ನಿನಗೆ ದೊರೆತನವಿಂದು ಬೇಸರವಾಯಿತೆಂದು ವಹಿಸದಿರು ನನಗೆ ಅದನು"[೪]
ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರತಿಮೆ	ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣದಂತಹ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಬಲ್ಲ ಅಮೂರ್ತತೆ	ಮೈವೆತ್ತ ಲಾಲಿತ್ಯ, ಬಾಳ ಬಿರುಗಾಳಿ. "ಸುಖದುಃಖಗಳ ತಡಿಗ ಬಡಿಯ, ತೆರೆಗೆ ಹೊಯ್ದಾಡಿ ಸೋಲು-ಗೆಲುವಿನ ತೋಳ ತೊಟ್ಟಿಲ ವಾಗಿ, ಎಡ-ಬಲದ ತೋಟ ಪಟ್ಟೆಗೆ ನೀರಮೊಗೆದು ಸಾಗಿದೆ ಹೀಗೆ"[೫]

ಸಂಯೋಜಿತ ಪ್ರತಿಮೆ	ಒಂದೇ ಒಂದು ಭೌತಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪದಗಳ ಗುಂಪು	ಉರಿವ ಕೋಪ, ಸವಿ ಮಾತು. "ಉರಿಯುವ ಪಂಜು ಕೈ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಿಡಿಗಳು ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಡಿದರು ಕೆಂಡದ ಉಂಡೆಗಳು"[೧೧]
ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಮೆ	ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಭೌತಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿರುವ ಪದಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ	"ಬಾನ ಚೆಚ್ಚದ ಕೆಳಗೆ ಹೆಬ್ಬಾವಿನುಬ್ಬಸದ ಹತ್ತಿಬಿಲ್ಲಿನ ಕಸದ ಕತ್ತಲೆಯಲಿ ನಿರ್ನಾಮವಾಗಿರುವ ನೀಲ ನಗರಾವಳಿಯ ಕೋಳಿ ಕೂಗಿತು ಬಾನ ಮುಂದಲೆಯಲಿ"[೧೨]
ಸಂಯೋಜಿತ ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರತಿಮೆ	ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರತಿಮೆ ಇದ್ದು ಭೌತಿಕ ಪ್ರತಿಮೆ ಇಲ್ಲದ ಪದಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ	ಸರ್ವಧರ್ಮ ಸಮಾನತೆ "ಭುವನ ಮನವ ಮೌನ ಮಾಯೆ ಧ್ಯಾನಕದ್ದಿದೆ!"[೧೩]
ಸಂಕೀರ್ಣ ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರತಿಮೆ	ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರತಿಮೆ ಗಳಿದ್ದು ಭೌತಿಕ ಪ್ರತಿಮೆ ಒಂದೂ ಇಲ್ಲದ ಪದಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ	ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರೀತಿ "ಮಣಿಯದಿಹ ಮನವೊಂದು, ಸಾಧಿಸುವ ಹಟವೊಂದು ನಿಜದ ನೇರಕೆ ನಡೆವ ನಿಶ್ಚಲತೆಯೊಂದು ಅನ್ಯಾಯಕೆಂದೆಂದು ಬಾಗದೆಚ್ಚರವೊಂದು"[೧೪]
ಅಮೂರ್ತ ಸಂಯೋಜಿತ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಮೆ	ಪ್ರತಿಮೆಗಿಂತ ಅಮೂರ್ತತೆಯೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆದಿರುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅಥವ ಸಂಯೋಜಿತ ಪ್ರತಿಮೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆ ಅಥವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಕೇವಲ ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ.	"ವಿಕೃತಿ ಪದರಗಳಲ್ಲಿ ಮೌನವಾಗಿಹ, ಶಿವದ ಗೀತವನ್ನು ಕರಣ ಗೋಚರಮಾಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ ಚೇತನರೊಳಾ ಚಿದಾನಂದವೆ ಮರುಕೊಳಿಪ, ಪ್ರಕೃತಿ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಸಮೆದ ಚಿದ್ಯಂತ್ರ ನೀನಲಾ"[೧೫]

ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಪ್ರತಿಮೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ; ಪ್ರತಿ ಕವನದಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿನ್ಯಾಸವೊಂದು ಇರುತ್ತದೆಂದೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯೂ ತನ್ನ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಹೇಗೆ ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತವೆ, ಅದರ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳು ಯಾವುವು, ಅದರ ಕಾರ್ಯಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಏನೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. "ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳ ಭಾವವನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಪದ ಪ್ರತಿಮೆ" ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿರುವ ವಿವರಣೆಯನ್ನೇ ತಳಹದಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚರ್ಚೆಗೆ ತೊಡಗಬಹುದು. ಕವನದ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ (ಫ್ರೇಸ್) ಹಲವಾರು ಪದಗಳು ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ, ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ನುಡಿಗಟ್ಟೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಪದಗಳು, ಅಥವ ಕೆಲವು ಪದಗಳು, ಅಥವ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪದ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಒಂದು ಪದವು ನೇರವಾಗಿ ಅಥವ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಹಿಕೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಬಹುದು. ಅಥವ, ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿ ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿಸುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಮೆಯೆಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಈ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪುಟ ೧೫೫ರಲ್ಲಿನ ವಿಂಗಡಣೆ ಪರಿಪೂರ್ಣವಲ್ಲ. ಎದ್ದು ತೋರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದೆ. ವಿಮರ್ಶಕರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಈ ಪಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಉದಾ ಹರಣೆಗೆಂದು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಲುಗಳು ಕೇವಲ ನಿದರ್ಶನವಷ್ಟೇ ಹೊರತು, ಆಯಾ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಇಲ್ಲ ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ.

ಪ್ರತಿಮೆಯ ಕಾರ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಉಪಯೋಗಗಳು: ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಅನೇಕ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಬಹುದಾದರೂ, **ಸಂಕೇತ, ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ** ಎಂಬ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಅದರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತ ನಿಜವಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಅಕ್ಷರ ರೂಪದ ನಕಲು ಅಲ್ಲ. ಸಂಕೇತವು ಎದುರಾದ ಕೂಡಲೇ "ಇದರ (ಸಂಕೇತದ) ಅರ್ಥ ಅದೇ (ವಸ್ತು) ಇರಬೇಕು", "ಇದು ಅದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೊಂದು ವೇಳೆ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ ಸಂಕೇತವೂ ವಿಶೇಷವಾದ ರೂಪಕವಷ್ಟೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂಕೇತದ ತಪ್ಪು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಕವನದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವೆಂಬುದು ಹೋಲಿಕೆಯ ತಂತ್ರವಲ್ಲ, ಅರಿಯುವ ವಿಧಾನ. ಸಂಕೇತವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಒಂದು ಅನುಭವದ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕವನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದರದ್ದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಆಗುವಂತಿದ್ದರೆ, ತನ್ನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಆ ಪ್ರತಿಮೆಯು ತಾನೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದ್ದರೆ ಆಗ ಅದು, ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಒಂದು ಕವನ ಮರವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಬಹುದು (ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗರ ಮರ

ಕವನದ ಹಾಗೆ[೧೬]). ಮರ, ಅದರ ಆಕಾರ, ಕೊಂಬೆ, ರೆಂಬೆ, ಬಂದು ಕೂಡುವ ಪಕ್ಷಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ ನಿರೂಪಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಅಥವ ಕವನದ ಮರವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಒಂದು ಆಶಯ (ಮೋಟಿಫ್) ಆಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಬಹುದು (ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರ ತೆಂಗು ಕವನದ ಹಾಗೆ[೧೭]). ಆಗ ಆ ಮರ ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. 'ತೆಂಗು' ತೆಂಗಿನಮರದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಕವನವಾದರೂ, ಕವನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ತೆಂಗಿನಮರಕ್ಕೆ ನಿಜವಾದ ತೆಂಗಿನಮರಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಹೆಚ್ಚಿನದಾದ ಮಹತ್ವ ಇದೆ. ತೆಂಗಿನ ಬಗ್ಗೆ ಓದುಗನ ಅನೇಕ ಹಿಂದಿನ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಮೂಡುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ, ಅವು ಕವನಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವೂ ಆಗಬಹುದು ಅಥವ ಪೂರಕವೂ ಆಗಬಹುದು, 'ತೆಂಗು' ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವನದ ತೆಂಗು ಔನ್ನತ್ಯ ಮಾಧುರ್ಯ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಕವನದ ತೆಂಗು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಸಂಕೇತ. ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ಗುಣ ಅಥವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸದೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಭಾವ ಸಾಹಚರ್ಯ (ಅಸೋಸಿಯೇಶನ್)ಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿ ಕೊಂಡು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅದಕ್ಕಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಚೋದನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸಂಕೇತದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು.

ಇಂಥ ಒಂದು ಸಂಕೇತವನ್ನು, ಉದಾ., ಮರ, ಯಾವುದೇ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತತೆ, ಗುಣ, ಸ್ಥಿತಿ ಅಥವ ವಿಚಾರದೊಡನೆ ಸಮೀಕೃತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಆಗ ಅದು ಹಾಗೆ ಸಮೀಕರಣಗೊಂಡ ವಸ್ತು ಅಥವ ಸಂಗತಿಯ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿತವಾಗುವುದರಿಂದ, ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು **ರೂಪಕ**ವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಹೋಲಿಕೆ ಅಥವ ಸಮೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಸಮೀಕರಣ ಕವನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಪೂರ್ಣ ಸಂಗತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ಬೋಳು ಮರ ಕವನ.[೧೮]

ರೂಪಕ-ಪ್ರತಿಮೆಗೂ ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ರೂಪಕ-ಪ್ರತಿಮೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಅದು ನಿಜವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿತ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಅದನ್ನು ಯಾವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೋ ಅಥವಾ ಸಮೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೋ ಅದರ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಕುವೆಂಪು ಅವರ ವಿಜಯಸೇತು[೧೯]. ಈ ಕವನದ ದಾರಿ, ಕಡಲು, ಕಾಲುವೆ, ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಗಿಡದ ಗರ್ಭದಿಂದ ಮೂಡುವ ಹೂ, ಸೋಲಿನ ಕಮಾನು, ವಿಜಯಸೇತುವೆ ಈ ಎಲ್ಲವೂ ರೂಪಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೇ ಆದರೂ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಯೋಗ, ಭೋಗ, ತ್ಯಾಗಗಳ ಸಮನ್ವಯ; ಜನ್ಮಾಂತರ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಸಾಧನೆ; ಎಷ್ಟೋ ಸೋಲುಗಳ ನಂತರ ಕೊನೆಗೆ ಜಯದೊರೆಯುವುದೆಂಬ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳೊಡನೆ ಸಮೀಕರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇವು ಸಂಕೇತಗಳಲ್ಲ, **ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ** ಅಥವ **ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಿ** (ಅಲಿಗರಿ)ಗಳು. ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಬರುವ ಕಡಲು, ಸೇತುವೆ ಮುಂತಾದವು ಕವನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವೆಂಬಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆ ಇರುವುದು ಕವನದ ಹೊರಗಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಸಮೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದರಿಂದ.

ತೋರಿಕೆಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುವ ಸಮೀಕರಣಕ್ಕಿಂತ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆ

ಗಳು ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ. ಅವನ್ನು **ಕುರುಹು** ಎನ್ನಬಹುದು. ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಕುರುಹಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶ ಅವುಗಳ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ವಿವರಣೆ. ಕೋತಿ ಚಪಲಚಿತ್ತವೇ ಆಗುತ್ತದೆ, ಬೆಂಕಿ ಪರಮಾತ್ಮನೂ ಕರ್ಪೂರ ಆತ್ಮನೂ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಬಲ್ಲವು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇದುವರೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯ ಒಟ್ಟು ಸಾರಾಂಶ ಇಷ್ಟು: ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದದ್ದು; ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ಅರ್ಥಗಳ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಲ್ಲ; ತನ್ನ 'ಗುಣ'ಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಮಾನವಾದುದ್ದು; ಕವನದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಕಾರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಸಂಕೇತದ ಅರ್ಥ ಪರಿಮಿತವಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಭಾವಸಾಹಚರ್ಯಗಳು ಅದರ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಿತಿಯನ್ನು ಒಡ್ಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಕೇತವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಅದರದ್ದೇ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂಕೇತ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ವಿಚಾರಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯದ ವರ್ತನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ, ಅಂಗೀಕೃತ ಸಮಭಾವಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಡ್ಡುವುದರಿಂದ ಅದರ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು ಅಷ್ಟೇ.

ಹೀಗೆ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ವಲಯದಲ್ಲಿ **ಸಂಕೇತ- ಪ್ರತಿಮೆ**, **ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಮೆ** ಮತ್ತು **ಕುರುಹಿನ ಪ್ರತಿಮೆ** ಎಂದು ಮೂರು ಬಗೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಎರಡನೆಯದು, ತೋರಿಕೆಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳು ಕವನದ ಹೊರಗಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದ್ದು ಅವನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಮೂರನೆಯದು ತೋರಿಕೆಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾದ ನೀತಿ, ಉಪದೇಶ, ಅಥವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಬದ್ಧವೂ ಅವಲಂಬಿತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಮಾಡುವ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಕುರುಹಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ನಂತರ ಬರುವುದು **ರೂಪಕ**. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅಪರೋಕ್ಷ ಹೋಲಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿಸ್ತೃತ ರೂಪಕಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಕುರುಹಿನ ರೂಪ ತಳೆಯುವುದುಂಟು. ರೂಪಕ ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಕುರುಹಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ನಡುವೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗೆರೆ ಎಳೆಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ರೂಪಕ ಪ್ರತಿಮೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದಷ್ಟೂ ಅದು ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಸರಳವಾದಷ್ಟೂ ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ತೋರಿಕೆಯ ಖಚಿತತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದಷ್ಟೂ ಅದರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮೊಟಕುಗೊಂಡು ಉಪಮೆಯಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ " 'ಅಂತೆ' 'ಹಾಗೆ' ಎಂಬ ಉಪಮಾವಾಚಕಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಹೋಲಿಕೆ" ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯೇ ಉಪಮೆಯ ಬಾಹ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. **ವಿಸ್ತೃತೋಪಮೆ** ಅಥವ **ಮಹೋಪಮೆಗೆ** ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದ್ದು, ಹೋಲಿಕೆಯ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೂ, ರೂಪಕದ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಬಲ್ಲುದು.

ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳು: ಕವಿಗೂ ಅವನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದರಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದ ಕನ್ನಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುಂಡುಸೂಜಿಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳನ್ನೂ, ಆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಕವಿಗೂ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯದು.

ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು (ಪ್ರೈಮರಿ ಇಮೇಜಸ್) ಕವಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಜಗತ್ತಿನ ನಿಜವಾದ ವಸ್ತು

ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿ **ಸಹಭಾವ ಪ್ರತಿಮೆ** (ಸೆಕೆಂಡರಿ ಇಮೇಜಸ್)ಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕವಿಯ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಿ, ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಿನ್ನಕೋಶ ಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುವ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಮೆ ಗಳು ದೃಶ್ಯ ನಿಯಮ (ಲಾಸ್ ಆಫ್ ವಿಶನ್) ಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಹೊಸ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಗಳನ್ನು, ಅಂದರೆ ಸಹಭಾವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು, ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೇ ಕಾರಣವಾದರೂ ಸಹಭಾವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಅರಿ ಯುವುದು, ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಸಹಭಾವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಕೋನ ದಿಂದಲೇ ವಿವರಿಸಲು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳೆಂದು ವಿವರಿಸಲು, ಅಳೆಯಲು, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಸಹಭಾವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ನಿಮಿತ್ತವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಈ ಸಹಭಾವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಬರುವಂತಹ **ಸೀಮಾಂತ ಪ್ರತಿಮೆ**ಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವೇಳೆಗೆ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳದೇ ಒಂದು ಜಗತ್ತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯೊಡನೆ ಯಾವ ಸೂತ್ರದಿಂದಲೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿರುವ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಜಗತ್ತಿನಿಂದಲೇ ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲದ 'ಇರುವಿಕೆ'ಗಳೆಂದೇ ಗುರುತಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ಅಖಂಡ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕಾರ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ನಡೆದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಉದಾ.,ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಅನುಭವ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ವಿಶ್ವದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಸಮುದ್ರದ ದಂಡೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಕಪ್ಪೆ ಚಿಪ್ಪಿಗೂ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮರಳ ಕಣಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಕಲ್ಲು ಬಂಡೆಗೂ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಆತ ಕವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದಂತಾಗಿರು ತ್ತದೆ. ಆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗರದ ದಡ, ಕಪ್ಪೆಚಿಪ್ಪು, ಮರಳು, ಕಲ್ಲು ಪ್ರಮುಖವಾದ ದಾರಿ ಗುರುತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಂಡ ನಂತರ ತನ್ನ ಮುಂದಿನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಜಗತ್ತಿನ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಮತ್ತಷ್ಟು ಹೊಸ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು, ಸಹಭಾವ ಪ್ರತಿಮೆ ಗಳು, ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವು ಗಳಾಗಿರದೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಂದ ಮೂಡಿ ದವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅನುಭವ ವಿನ್ಯಾಸದ ಹೊಸಮುಖಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕವನದ ಹಳೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಅಮುಖ್ಯಗೊಳಿಸಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಸ ಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಆತ ಪ್ರತಿಮೆ ಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಉಳ್ಳವುಗಳೆಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಮೊದಲ ಕವನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಪ್ಪೆಚಿಪ್ಪಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದರೆ,

ಎರಡನೆಯ ಕವನದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪೆಚಿಪ್ಪಿನ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಇತರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡಿ ಅದರ ಇನ್ನಿತರ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡಬಹುದು. ಈ ಗುಣಗಳು (ಮೂಲ ಸಮೀಕರಣದಂತೆ ಕಪ್ಪೆಚಿಪ್ಪು - ಕಾವ್ಯ) ಕಾವ್ಯದ ಗುಣಗಳಾಗಿಲ್ಲದೆ, ಆ ಪ್ರತಿಮೆ ಕಾವ್ಯವೂ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪೆ ಚಿಪ್ಪೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಮೂಡಿದವಾಗಿದ್ದು, ಚಿಪ್ಪನ್ನು ಸಾಗರ-ಕಾವ್ಯ-ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸಗುಣಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಕೇವಲ ಉಪಮೆ ಅಥವ ರೂಪಕವಾಗತೊಡಗಿದ ಚಿಪ್ಪು ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ, ಪ್ರತಿಮಾ ವಿನ್ಯಾಸವೆಂಬುದು ತನ್ನ ಅನುಭವ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಕವಿ ಬಳಸುವ ಚಿಹ್ನೆ (ನೊಟೇಶನ್)ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ತಮ್ಮದೇ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು, ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತೊಂದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗಿ, ಮತ್ತೆ ಅವೆಲ್ಲ ಬೆರೆತು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು: ಪ್ರತಿಮೆ, ಪ್ರತೀಕಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೇಲೇ ಆಧಾರಿತವಾಗುವ ವಿಮರ್ಶೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹಲವಾರು ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕವನದ ವಾಕ್ಯರಚನೆ, ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥ, ವಿಚಾರ, ಧೋರಣೆ, ವಸ್ತು, ಸಂವಿಧಾನ, ಕವನದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧ ಈ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ತೀರ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ಮರೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕವನವು ಕೇವಲ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮೊತ್ತವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮುಖಾಂತರ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅ-ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾದ ಅಥವ ಅತಿ-ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾದ 'ಸ್ವರೂಪ'ವನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯಲು ತೊಡಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವು ಕಲಾವಿದನ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲವೆಂದೂ ಅವನ ಮೂಲಕ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಮಹಾನ್ ಶಕ್ತಿಯೊಂದರ ಪ್ರಕಟರೂಪಗಳೆಂದೂ ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತವೆ. ಉದಾ.ಗೆ, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ: "ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮೈದೋರುವುದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದಿಂದಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿಧಾನದಿಂದಲ್ಲ .. (ಪ್ರತಿಮೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ) ಸುಪ್ತಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ಗುಪ್ತಕಾರ್ಯ... ಅದು ಮೂಲಾನುಭವವು ತನಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಅವಶ್ಯಕವೂ ಆಗಿರುವ ಸಹಜ ಧರ್ಮದ ಪ್ರೇರಣಾ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಪಡೆಯುವ ರೂಪಧಾರಣೆ. ಅದೊಂದು ಅವತರಣ ಕ್ರಿಯೆ... ಈ ಬೃಹಜ್ಜಗತ್ತೂ ಆತ್ಮದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕೋಟಿಯ ಅವಶ್ಯ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿರುವ ಒಂದು ಮಹದ್ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ.... ಕವಿಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾಗಿರುವ 'ದರ್ಶನ'ವೇ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪವೆತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಯಾಮಿಯಾಗುವ ದೇವತಾತ್ಮ. ಆ ಆತ್ಮವು - ಅಂತರ್ಯಾಮಿಯಾಗದ ಪ್ರತಿಮೆ ಎಂತಹ ನಿಪುಣ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಬರಿಯ ವಿಗ್ರಹ ಮಾತ್ರ."[೨೦] ಪ್ರತಿಮೆಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮರೆತಾಗ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕ್ಕೆ ಜಾರಿ ಗೊಂದಲಗೆಟ್ಟು ದುರಂತಕ್ಕೀಡಾಗಿಬಿಡಬಹುದು.

ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ದಿನಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ಅವು ಸಹಾಯಕಗಳೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ಭೌತಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸೂಕ್ತ ಬಳಕೆ

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ, ಒಂದು ಸೂಕ್ತ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟಂತೆ ಓದುಗನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಬದುಕಿನ ನೇರ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಕವಿಯು ಬದುಕಿನಿಂದ ಆಯ್ದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣಗೊಳಿಸಿ ಅವುಗಳ ಸತ್ಯವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವಂಥವೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಈ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ತುಂಬ ಎಚ್ಚರ ಇರಬೇಕಾದದ್ದೂ ಅಗತ್ಯ.

---

೧. TGR. ಕನೆಪೆ. ೧೨೯, ೨. GGR ಸಕಹೊ, ೭೧, ೩. HMC ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ೭೮, ಅದೇ. ೨೩, ೪. KVP ತಪೋನಂ. ೧೦೯, ೬. GSS ಸಂಜೆದಾರಿ, ೭. KVP ಕಲಾಸುಂದರಿ, ೮. BNM ಚಿನುಆಚಿಬಿಯ 'ಥಿಂಗ್ಸ್ ಫಾಲ್ ಅಪಾರ್ಟ್' ಓದಿ, ೯. KSN ಇಡದಿರು ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ, ೧೦. CVK ಎರಡು ದಡ, ೧೧. SDL ದಲಿತರು ಬರುವರು, ೧೨. KSN ಗಡಿಯಾರದಂಗಡಿಯ ಮುಂದೆ, ೧೩. KVP ಕುಕ್ಕನ ಹಳ್ಳಿಯ ಕೆರೆಯ ಮೇಲೆ, ೧೪. VSR ಅಭೀಃ, ೧೫. PTN ಕವಿ, ೧೬. PLN ಅಶೋಕಾ , ೧೭. ಅದೇ ೧೨೯, ೧೮. ಅದೇ ೩೦೮, ೧೯. KVP ಚಂಮುಚ. ೪೮, ೨೦. KVP ತಪೋನಂ. ೨೭, ೩೧, ೧೧೧.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: H.W. Wells: Poetic Imagery (೧೯೨೪); June E. Downey: Creative Imagination (೧೯೨೯); Frank Kermode: Romantic Image (೧೯೫೭); P.N. Furbank: Reflections on the Word 'Image' (೧೯೭೦); Avner Zis: Foundations of Marxist Aesthetics (೧೯೭೭); Robin Skelton: The Poetic Pattern (೧೯೫೭); ಕುವೆಂಪು: ತಪೋನಂದನ (೧೯೫೦) ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ, ಕಂಪಿನ ಕರೆ (೧೯೮೦).

೧೧೯. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪರಮಾತ್ಮ Deus-ex-Machina ಡ್ಯೂಸ್-ಎಕ್ಸ್-ಮೆಷಿನ "ಯಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಬಂದಿಳಿವ ದೇವರು" ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಪದ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ತನಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ನಾಟಕಕಾರ ಹೊರಗಿನ ಸಹಾಯ ಪಡೆದು ಅಥವ ಅತಿಮಾನುಷತೆಯನ್ನು ಎಳೆತಂದು ಅಥವ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧತೆ ಇಲ್ಲದ ಉಪಾಯ ಹೂಡಿ ಅಥವ ಆಕಸ್ಮಿಕವೊಂದು ಘಟಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತರುವ ತಂತ್ರ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು, ಅದರಲ್ಲೂ ಯೂರಿಪಿಡಿಸ್ ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬುಟ್ಟಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ದೇವರನ್ನು ಯಂತ್ರದ ಸಹಾಯದಿಂದ ರಂಗದ ಮೇಲಿಳಿಸಿ ಅವನ ತೀರ್ಮಾನದಂತೆ ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬಗೆಹರಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಯಾವುದೇ ಬಲವಂತದ, ಅಸಂಭಾವ್ಯ ಸಂಗತಿ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕೃತಿಯ ಸಂವಿಧಾನದ ತೊಡಕನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸುವ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು. ಉದಾ., ಹುಟ್ಟು ಮಚ್ಚೆ; ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ಆಸ್ತಿ; ಕಳೆದುಹೋದ ಉಯಿಲು ಅಥವ ಪತ್ರ ದಿಢೀರನೆ ಸಿಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ರೋಮಿಯೊ ಅಂಡ್ ಜ್ಯೂಲಿಯೆಟ್‌ನ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಸತ್ತವರನ್ನೆಲ್ಲ ಬದುಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಡಿಕೆನ್ಸ್‌ನ ಆಲಿವರ್ ಟ್ವಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ಹಾರ್ಡಿಯ ಟೆಸ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪರಮಾತ್ಮ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ತ್ರೀ ಪೆನ್ನಿ ಒಪೆರಾದಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರದ ವಿಡಂಬನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

೧೨೦. ಪ್ರಬಂಧ Essay ಎಸ್ಸೆ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯ Essai ಪ್ರಯತ್ನ ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಪದ. ವಿಷಯಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಎಸ್ಸೆಗಳ ವಿಪುಲ ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಖಚಿತವಾದ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ವಿಂಗಡಣೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಪದ ಎಸ್ಸೆಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧ ಒಂದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ

ಗದ್ಯ ಬರಹ. ಇದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ; ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ; ಅಥವ ಲೇಖಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳತ್ತ ಓದುಗರನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಬಂಧವು ಟ್ರೀಟೀಸ್ ಅಥವ ಡಿಸರ್‌ಟೇಶನ್‌ನಂತೆ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ; ವಿಷಯದ ವಿವರಣೆ 'ಪರಿಪೂರ್ಣ' ಆಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ; ಮತ್ತು ವಿಶೇಷಜ್ಞರನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿಸಿದವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ವಿವರಣೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿಟ್ಟೆ ಕಥೆಗಳು, ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ಹಾಸ್ಯ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಪ್ರಬಂಧವು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ **ಔಪಚಾರಿಕ ಪ್ರಬಂಧ** (ಫಾರ್ಮಲ್ ಎಸ್ಸೆ), **ಲೇಖನ**; ಮತ್ತು **ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಬಂಧ, ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಪ್ರಬಂಧ** (ಇನ್‌ಫಾರ್ಮಲ್, ಫೆಮಿಲಿಯರ್, ಪರ್ಸನಲ್ ಎಸ್ಸೆ) ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ.

ಫಾರ್ಮಲ್ ಎಸ್ಸೆ ಅಥವ ಪ್ರಬಂಧ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದು. ಪ್ರಬಂಧಕಾರನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಧಿಕಾರಯುತ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅಥವ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಆಳವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ, ಸಾಕಷ್ಟು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ, ಚಿಂತನಶೀಲ ಓದುಗ ವರ್ಗವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಯಾವುದೇ ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳಲ್ಲಿ - ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ ಪತ್ರಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ - ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಈ ಜಾತಿಯವು.

ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ಓದುಗರೊಂದಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯತೆಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಷಯಗಳ ಬದಲಿಗೆ, ದಿನನಿತ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು, ಆರಾಮವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ; ಆತನ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳು, ಇಷ್ಟ ಅನಿಷ್ಟಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ; ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಅಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ; ಬಂಧ-ಸಡಿಲವಾದದ್ದು; ಉಲ್ಲಾಸಮಯವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಶೈಲಿಯ ಬಳಕೆ; ವಿವರಣೆ, ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯದ ಬಳಕೆ; ಲೇಖಕನಿಗೆ ಇರುವ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಅರಿವು, ಆದರ್ಶಗಳು, ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ ಬೋಧಪ್ರದವೂ ಆಗಬಹುದು. ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ ಕೆಲವು ಭಾರಿ ಸಣ್ಣಕಥೆಯ ಸೀಮೆಯೊಳಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡದ ಉತ್ತಮ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಗೊರೂರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರರ ನಮ್ಮ ಊರಿನ ರಸಿಕರು, ಬೈಲಹಳ್ಳಿಯ ಸರ್ವೆ, ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯರ ಅಲೆಯುವ ಮನ, ಕು.ವೆಂ.ಪು. ಅವರ ಮಲೆನಾಡಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಲ್ಯಾಂಬ್, ಹ್ಯಾಜ್‌ಲಿಟ್, ಡಿಕ್ವಿನ್ಸೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಉತ್ತಮ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಪ್ರಬಂಧ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ. ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇದು ಬಂದದ್ದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ, ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಬಹಳ ಹಳೆಯ ಪ್ರಕಾರ. ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಥಿಯೊಫ್ರಾಸ್ಟಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ಲುಟಾರ್ಕ್, ರೋಂನಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರೊ ಮತ್ತು ಸೆನೆಕ, ಎಸ್ಸೆ ಎಂಬ ಪದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನವೇ ಆ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ಎಸ್ಸೆ ಎಂಬ ಪದ ಮತ್ತು ರೂಪವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದವನು ಫ್ರೆಂಚ್ ಲೇಖಕ ಮಾಂಟೇನ್. ಇವನ ಎಸ್ಸೈಸ್ (೧೫೮೦) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವು

ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು, ಅವು ಅದೇ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೂ, ಅ-ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮತ್ತು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವೂ ಆದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ 'ಪ್ರಯತ್ನ'ಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಮಾಂಟೇನ್ ಎಸ್ಸೆ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಸಿದ. ೧೬ನೇ ಶ.ದ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಬೇಕನ್ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದ. 'ಆತ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು', 'ಓದುವುದನ್ನು ಕುರಿತು', 'ಪ್ರವಾಸ', ಇತ್ಯಾದಿ ಉಪಯುಕ್ತ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿ, ಜಾಣ್ನುಡಿಗಳ ಬಳಕೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ತಾರ್ಕಿಕತೆ ಬೇಕನ್ನನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ೧೮ನೇ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಪೋಪ್, ಎಸ್ಸೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರೂಪದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಎಸ್ಸೆ ಆನ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಮತ್ತು ಎಸ್ಸೆ ಆನ್ ಮ್ಯಾನ್ ಬರೆದ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯರೂಪದ ಪ್ರಬಂಧ ೧೮ನೆ ಶ.ದ ನಂತರ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ೧೯ನೆ ಶ.ದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸಬಗೆಯ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹುರುಪು, ರೂಪಗಳು ದೊರೆತು, ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಿಸನ್ ಮತ್ತು ಸ್ಟೀಲ್‌ರ ಟ್ಯಾಟ್ಲರ್ ಮತ್ತು ಸ್ಪೆಕ್ಟೇಟರ್ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇದ್ದು, ಹ್ಯಾಜ್‌ಲಿಟ್, ಡಿಕ್ವಿನ್ಸೆ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಂಬ್‌ರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಬಂಧ (ಅಥವ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ) ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ತಲುಪಿತು. ೨೦ನೇ ಶ.ನಲ್ಲಿ ಜಾರ್ಜ್ ಆರ್ವೆಲ್, ಚೆಸ್ಟರ್‌ಟನ್, ಪ್ರೀಸ್ಟ್‌ಲೆ, ಥರ್ಬರ್‌ರ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಮೊದಲೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾದ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಗಿದ್ದರೂ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪ್ರಬಂಧದ ಹೊಯ್‌ಕಯ್ ಆಗುವ ಬರವಣಿಗೆ ಕಡಿಮೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು... ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ವರ್ಣನಪರ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಭಾವಗೀತದ ಶಿಖರವೇರಬಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು'[1] ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ತಕರಾರಿಲ್ಲದೆ ಒಪ್ಪಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

---

೧. V.R.S: ಕಲಪ್ರ ೭೨-೭೩

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: H. Walker: The English Essay and Essayists (೧೯೧೫); O. Williams: The Essay (೧೯೧೫); B. Dobree: English Essayists (೧೯೪೬); W.F. Bryan & R.S. Crane, (Eds) The English Familiar Essay (೧೯೧೬); Robert Scholes & Carl H. Klaus: Elements of the Essay (೧೯೬೯).

ಡಾ. ಬಿ.ಎಚ್. ಶ್ರೀಧರ: ಪ್ರತಿಭೆ (೧೯೭೮); ವೀರೇಂದ್ರ ಸಿಂಪಿ: ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು (೧೯೭೨); ಗೊರೂರುರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ (ಸಂ): ಹೊಸಗನ್ನಡ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನ.

೧೨೧. ಪ್ರಭು ಸಂಮಿತ, ಮಿತ್ರಸಂಮಿತ, ಕಾಂತಾ ಸಂಮಿತ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತ ವಾಙ್ಮಯ, ನಿರೂಪಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ವಾಙ್ಮಯವನ್ನು ಈ ಮೂರು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದು ವಾಡಿಕೆ. ಪ್ರಭುಸಂಮಿತ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವೇದಗಳೂ ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಉದಾ.,ಗೆ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ತಾವು ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು "ಪ್ರಭುವಿನ ಆಜ್ಞೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ" ವಿಧಿ, ನಿಷೇಧಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳತ್ತವೆ. ತಾವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸರಿ, ಸರ್ವಗ್ರಾಹ್ಯ, ಅನುಲ್ಲಂಘನೀಯ ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸಗಳು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ, ಯುಕ್ತಿ ಯುಕ್ತ

ವಿಚಾರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿಂದ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು, ನೀತಿಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತವೆ. ವಿಚಾರ ಸರಣಿಗಳನ್ನು "ಸಲಿಗೆಯ ಗೆಳೆಯ" ನಂತೆ ಇತರರ ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು **ಮಿತ್ರಸಂಮಿತ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಉಪದೇಶ ಮತ್ತು ಬೋಧನೆಯ ಧ್ವನಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯಾದರೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಂತಾಸಂಮಿತದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಓದುಗರಿಗೆ ದೊರೆಯುವುದು ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ. ಅದರಿಂದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ದೊರೆಯಲೂ ಬಹುದು. ಕವಿ ನೇರವಾಗಿ ನೀತಿಬೋಧೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ (ಹಾಗಾದಾಗ ಅದು ಕಾವ್ಯ ಆಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ). ಅವನ ಧೋರಣೆ, ನೀತಿ ವಿಚಾರಗಳು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಓದುಗರಿಗೆ ಸಿಗುವುದು, ಅಥವ ಅವರು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು, ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಕವಿಯೂ, ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನಿರೂಪಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ 'ಉಪದೇಶ' ನೀಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪರೋಕ್ಷವಾದುದರಿಂದಲೇ ಓದುಗರಿಗೆ ತಾನು ಉಪದೇಶ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎನಿಸದು. "ಪ್ರಿಯೆಯ ಒಡನಾಟ"ದಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವ ಎಂದು ಮೀಮಾಂಸಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ವಿಭಾಗ ಕ್ರಮದ ಹಿಂದಿರುವ ಒಂದು ಅಂಶ ಗಮನಾರ್ಹ. ಯಾವುದೇ ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆ ಲೇಖಕ ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರ ಅವನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ, ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಧೋರಣೆ, ನಂಬಿಕೆಗಳತ್ತ ಇತರರನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಹೇಳುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೇಳುವ ರೀತಿ ಬೇರೆ ಆದಂತೆ ಕೃತಿಯ ರೂಪವೂ ಬೇರೆ ಆಗುತ್ತದೆ.

೧೨೨. **ಪ್ರಯೋಜನ** ೧. ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ರೂಪಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಪದ. ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಬಳಸುವ ಪದಗಳು ಅವು ಯಾವ 'ವಸ್ತು'ವನ್ನು ಕುರಿತಿರುತ್ತವೋ ಅದರ 'ಅರ್ಥ' ಕೇಳುವವನಿಗೆ ಆದಾಗ ಅದು ಪ್ರಯೋಜನ. ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ವೈಶಾಲ್ಯ ತುಂಬ ಹೆಚ್ಚಿನದಾದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು **ಅತಿಶಯ ಪ್ರಯೋಜನ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

೨. ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಕೀರ್ತಿ, ಧನಾರ್ಜನೆ, ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನ, ಅಮಂಗಳ ನಿವಾರಣೆ, ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲೆ ದೊರೆಯುವ ಪರಮಾನಂದ, "ರಸಾಸ್ವಾದದಿಂದ ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಒದಗಿ ಬೇರೊಂದರ ಅರಿವನ್ನೇ ಉಳಿಸದ ಆನಂದ" ಇವು **ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನ** ಎಂದು ಮಮ್ಮಟ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ ೧.೨).

೧೨೩. **ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು** ೧. ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. "ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ದೇಶ ಭೇದಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಟರು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಭಾಷಾ, ವೇಷ, ಭೂಷಣ ಭೇದಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು" (ಕ.ಕೈ). ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು; **ಪೂರ್ವರಂಗ** ನಾಟಕದ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ನಟರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು. **ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರ** ಮತ್ತು **ಅವತರಣ** ಇತರ ಅಂಗಗಳು. ಇವು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನೂ, ಗಾಯಕರು ಮುಂತಾದವರು ಸಿದ್ಧರಾಗಿ ಬರುವುದನ್ನೂ ಕುರಿತವು. **ನಾಂದಿ** ಪೂರ್ವರಂಗದ ಕೊನೆಯ ಅಂಶ. "ದೇವತಾ ಸ್ತೋತ್ರ ರೂಪವಾಗಿಯೂ, ರಾಜ, ಪ್ರಜೆ ಮುಂತಾದವರಿಗೆ ಆಶೀರ್ವಾದ ರೂಪ

ವಾಗಿಯೂ” ಇರುತ್ತಿದ್ದ, ನಟರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಂಗಳ ವಚನ. **ರಂಗದ್ವಾರ** ನಾಂದಿಯ ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ನಾಟಕಕಾರನು ರಚಿಸಿರುವ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆದ ಮಂಗಳ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಹೇಳುವುದು. ಆಮುಖ ಅಥವ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ರಂಗದ್ವಾರದ ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತ ಋತುವರ್ಣನೆ ಮಾಡಿ, ಕವಿ ಕಾವ್ಯ ವಿಚಾರ ತಿಳಿಸಿ ವಸ್ತುವಿನ ಅಥವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸೂಚನೆ ನೀಡಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡುವ ಭಾಗ. ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿ. **ಭರತ ವಾಕ್ಯ** ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಂಗಳ ಶ್ಲೋಕ. ಇದು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವುದೂ ಉಂಟು.

೨. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಂಕ್ಟ್ ಎಂಬ ಪದದ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವ ಪದ, ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬರುವ ಹಸಿವು, ಕಾಮ ಇಂಥವುಗಳನ್ನು ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಆಸಕ್ತಿ, ಸ್ವಭಾವ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧಾರ್ಥಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲೂ ಕೆಲವರು ಬಳಸುವುದುಂಟು.

೧೨೪. **ಪ್ರಹಸನ** ೧. ಫಾರ್ಸ್ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದ. ವಿವರಗಳಿಗೆ ಕಾಮಿಡಿ ಉಲ್ಲೇಖ ನೋಡಿ.

೨. ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಉಪವಿಭಾಗ. ಎರಡು ಅಂಕಗಳು. ಆಡುಮಾತಿನ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಮುಖ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣ ಸಂಧಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಕಲ್ಪಿತ ವಸ್ತುವಿದ್ದು 'ಕೀಳು' ಜನರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾಷಂಡ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮುಂತಾದವರು ನಾಯಕರಾಗಿರಬಹುದು.

೧೨೫. **ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿ Primitivism and Progress ಪ್ರಿಮಿಟಿವಿಸಂ ಮತ್ತು ಪ್ರೋಗ್ರೆಸ್** ನೀತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೊದಲಾದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿನ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದಗಳು. ಆಲೋಚನೆಗಳು, ಬೌದ್ಧಿಕತೆ, ಕಾನೂನುಗಳು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂಥದನ್ನೆಲ್ಲ 'ಕೃತಕ'ವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿ, 'ಪ್ರಾಕೃತಿಕ'ವಾದದ್ದನ್ನು, ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯಕೃತ ತಂತ್ರ, ಸಾಧನ ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯನ ವಿವೇಚನೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಮೊದಲೇ, ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ 'ಸಹಜ'ವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಾರಿ **ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ** ಮತ್ತು **ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ** ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ: ಎಲ್ಲ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಿಂತ ಸಹಜತೆಗೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವವರು, ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆ, ಭಾವನೆಗಳ ಮುಕ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, “ಸಹಜ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ರಚನೆ”ಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನಗಳ ಬಳಕೆ, ಕೃತಕವಾದ ಬಂಧ, ರೂಪಗಳು, ನಿಯಮ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಅ-ನಾಗರಿಕರು' ನಾಗರಿಕತೆಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ, ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬದುಕುವುದರಿಂದ ಅವರ ಬದುಕಿನ ವಿಧಾನ, ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು,

ನಿರ್ಮಾಣಗಳು, ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಗರಗಳ, ಜೀವನ ವಿಧಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಯೋಗ್ಯ, ಅನುಸರಣಾರ್ಹ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ೧೮ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ **ಉದಾತ್ತ ಕಿರಾತಕಪಂಥ** (ದಿ ನೊಬೆಲ್ ಸ್ಯಾವೇಜ್) ಮತ್ತು ಈಚೆಗಿನ ರೈತರು ಮತ್ತು ಇತರ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ "ಸಹಜಕಾವ್ಯ" ಈ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು. ಅಮೇರಿಕನರ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದೆ. ಅಮೇರಿಕನರ ಕಲ್ಪನೆಯ **ಹೊಸ ಜಗತ್ತು** (ನ್ಯೂ ವರ್ಲ್ಡ್) ಪುರಾತನ ಕಾಲದ ಸ್ವರ್ಣಯುಗವನ್ನೂ ಬರಲಿರುವ ಮಿಲಿನಿಯಾ ವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅಮೇರಿಕದ ಆದಿಪರಿಶೋಧಕನನ್ನು ಅವರು ನವ ಆಡಂನಂತೆ ಕಂಡರು. ನವ ಆಡಂ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕೃತಕತೆ ಮತ್ತು ಭ್ರಷ್ಟತೆಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗಲು ಮತ್ತು ಹೊಸದಾದ, ಸಹಜ, ಸ್ವತಂತ್ರ, ಮುಗ್ಧ, ಸರಳ ಬದುಕನ್ನು ಅರಸಿಕೊಂಡು ಅಮೇರಿಕೆಯ ಖಂಡಕ್ಕೆ ವಲಸೆ ಬಂದ ಮಾನವ.

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ: ಮಾನವನ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ, ಆದರ್ಶ ನೀತಿಯ ಜೀವನ ವಿಧಾನದ ಘಟ್ಟ ಆಗಲೇ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆ; ಚರಿತ್ರೆಯ ಅತಿ ಪುರಾತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸರಳವಾಗಿ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ, ಸಹಜವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದರೆ ಆ ಸುವರ್ಣ ಯುಗದಿಂದ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಕೃತಕತೆ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಕೃತ ನಿಷೇಧಗಳತ್ತ ನಡೆದಿರುವ ಅಧೋಮುಖಗಮನ ಎಂಬುದು ಈ ವಾದದ ನಿಲುವು. ೧೯ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಈ ವಾದ ತನ್ನ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ತಲುಪಿತು.

ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವವನ್ನು **ಪ್ರಗತಿ** ಅಥವ **ಪ್ರೋಗ್ರೆಸ್**‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣು ತ್ತೇವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಕೌಶಲ್ಯ, ಕಲೆಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿಯು ಅವನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಆನಂದ, ಸಂತೋಷಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಬರ್ಬರತೆಯಿಂದ ಈಗಿನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಘಟ್ಟದವರೆಗೆ ಊರ್ಧ್ವಮುಖವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಈ ಪ್ರಗತಿ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಂತಕಾಲದವರೆಗೆ ಮುಂದು ವರೆದು ಸಾಮಾಜಿಕ, ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತ ವೆಂಬುದು ಪ್ರಗತಿವಾದದ ನಿಲುವು.

ಪ್ರಾಚೀನವಾದವು ೧೮ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಪಡೆದು ಯೂರೋಪಿನ ತುಂಬೆಲ್ಲ ಹರಡಿತು. ರೂಸೋ ಈ ಪಂಥದ ಒಬ್ಬ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ. ಡಿ.ಎಚ್. ಲಾರೆನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ ಆಧುನಿಕ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಲಾರೆನ್ಸ್ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನು ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪೂರ್ಣತೆ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಆತನವಾಗಿ ತ್ತೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಆಧುನಿಕ ಆರ್ಥಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ವಿಚ್ಛಿದ್ರಕಾರಕ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಪ್ಪಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಯಲ್ಲೂ ಈ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ ಧೋರಣೆ ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಬಹಳಷ್ಟು ಜನರು ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ಲಹರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದಿಗಳಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಗೋಜಲು, ಕಳವಳಗಳಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಈಗ ಕಳೆದು ಹೋಗಿರುವ ಸರಳ ಪ್ರಕೃತಿಸಹಜ ಜೀವನ ವಿಧಾನಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು

ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಕಳೆದುಹೋದ ಬಾಲ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಬಹುದು; ಮಧ್ಯಯುಗದ ಅಥವ ಇನ್ನೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಸುವರ್ಣಯುಗವಾಗಿರಬಹುದು; ಅಥವ ಯಾರೂ ಎಂದೂ ಕಂಡಿರದ, ಅತಿ ದೂರದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಬದುಕು ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಲೋಕವೊಂದರ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಆಗಬಹುದು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕುರಿತು: Henry Nash Smith: "Virgin Land" (೧೯೫೦) R.B. Lewis: 'The American Adam' (೧೯೫೫); A.O. Lovejoy and George Boas: "Primitivism and Related Ideas in Antiquity (೧೯೪೮); H.N. Fairchild: "The Noble Savage" (೧೯೨೮); J.B. Bury: "The Idea of Progress" (೧೯೩೨); Lois Whitney: "Primitivism and Ideas of Progress" (೧೯೩೪); A.O. Lovejoy: "Essays in the History of Ideas" (೧೯೪೮); Sigmund Freud: "Civiiization and It's Discontents (೧೯೪೯).

೧೨೬. ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ Local Colour ಲೋಕಲ್ ಕಲರ್ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದ ಜನಜೀವನದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು - setting ಭಾಷೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಉಡುಪು, ವಿಚಾರಗಳು, ಅನುಭವಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ - ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಅಂತಹ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ಇದೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮಲೆನಾಡಿನ, ಭೈರಪ್ಪನವರ ಗೃಹಭಂಗ ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು, ಹಾಸನ ಪ್ರದೇಶದ, ಚಿತ್ತಾಲರ ಮೂರು ದಾರಿಗಳು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ, ಕಾರಂತರ ಕೃತಿಗಳು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಮುಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯು ಕೃತಿಯ ಅಂತರಂಗದ ಅಂಶವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದನ್ನು, ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರದೇಶವೊಂದರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ವಿವರಣೆಯಾಗಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯೂ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಒಂದು ಅಂಶವು ಹೌದು.

೧೨೭. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಪದ್ಯ Occasional Poem ಅಕೇಷನಲ್ ಪೊಯೆಂ: ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದ, ಅಥವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನ ಸ್ಮರಣಾರ್ಹ ಘಟನೆಗಳ - ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬ, ಮದುವೆ, ಸಾವು, ಯುದ್ಧದ ವಿಜಯ, ಹಿರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಭೇಟಿ ಇತ್ಯಾದಿ-ನೆನಪನ್ನು ಶಾಶ್ವತಗೊಳಿಸಲು ರಚಿಸಿದ ಪದ್ಯ. ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ನಿಜವಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಂದರ್ಭದ ಬಲವಂತಕ್ಕೆಂದೇ ಬರೆಯುವ ಇಂತಹ ಸಾವಿರಾರು ಪದ್ಯ, ಸ್ವಾಗತಗೀತೆ, ಚರಮಗೀತೆ, ಬಿನ್ನವತ್ತಳೆಗಳು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವಾದರೂ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಪದ್ಯಗಳು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಮನ್ನಣೆಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಉದಾ., ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪರಾಗ ಕವನ ಸಂಕಲನದ ಮುನ್ನುಡಿಯಾಗಿ ಬರೆದಿರುವ ಪದ್ಯ; ಅಡಿಗರ ನೆನೆ, ನೆನೆ ಆ ದಿನವ (ಆಗಸ್ಟ್ ಒಂಬತ್ತು); ಯೇಟ್ಸನ ಈಸ್ಟರ್ ೧೯೧೬. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ, ಚತುರತೆ, ಅಥವ ವ್ಯಂಗ್ಯ-ವಿಡಂಬನೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರೆ ಅಂಥ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಸ್ ಡಿ ಸೊಸೈಟಿ ಎಂದೂ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು.

೧೨೮. ಪ್ರಾಸ Rhyme ರೈಂ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಪ್ರಾಸಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪರಿಚಯವನ್ನು, ಪ್ರಾಸ ಕುರಿತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಚರ್ಚೆಯನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪ್ರಾಸದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಮೇಲೆ ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕನ್ನಡದ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ

ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಾಸಗಳು ಆರು. ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪಾದಗಳ ಎರಡನೇ ಅಕ್ಷರ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದು **ಆದಿಪ್ರಾಸ**; ಪ್ರತಿ ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಯ ಅಕ್ಷರ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇರುವುದು **ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ**. ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆದಿ ಪ್ರಾಸವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತ. ಅವುಗಳ ಆರು ಮುಖ್ಯ ಬಗೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

ಸಿಂಹ- ಪ್ರಾಸಾಕ್ಷರ ಹ್ರಸ್ವ: ಉದಾ.,

ಸದ್ರಮಲ ಜ್ಞಾನೋದಧಿ
ಪದ್ರಕಮಲ ಸುರಮ್ಯ ಮಧುರ ವಾಕ್...
- ಕವಿ ಜಿಹ್ವಾ ಬಂಧನ

ಗಜ: ಪ್ರಾಸಾಕ್ಷರ ದೀರ್ಘ

ಮಾರ್ತಾರಿಯದ್ರಿಜಾಕುಚ
ಪಾರ್ತಾಭಾರ ವಿಹಾರ ವಕ್ಷಸ್ಥಳ...
- ಕವಿ ಜಿಹ್ವಾ ಬಂಧನ

ವೃಷಭ: ಪ್ರಾಸಾಕ್ಷರ ಬಿಂದು ಸಹಿತ;

ಕಂಸವಂಧಂಗೆಯ್ದು ಮುರ
ಧ್ವಂಸಿಗೆ ಪೂಜಾರ್ಥಮೆಂದು...
- ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯ

ತುರಗ ಅಥವ ಅಶ್ವ ಅಥವ ಹಯ: ಪ್ರಾಸಾಕ್ಷರ ಸಜಾತೀಯ ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಿನ್ನನೆ ನಚ್ಚಿದಂ ಕುರು ಮಹೀಪತಿ ನಿನ್ನ
ಶರಾಳಿಗಳ್ಗೆ ಮು
ನ್ನನ್ನಡುಗುತ್ತುಮಿರ್ಪುದಂ ಸಾಧ್ಯ ಸಂಪದಂ...
- ಪಂಪ ಭಾರತ

ಶರಭ ಪ್ರಾಸ: ಪ್ರಾಸಾಕ್ಷರ ವಿಜಾತೀಯ ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಸ್ಟ್ರಂಬೊಲ್ ವಿಭವಯುತಂ
ಚುಸ್ಟ್ರಂಬೊಲ್ ಕಾಂತಿವಂತಸ್
- ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ

ಅಜಪ್ರಾಸ: ಪ್ರಾಸಾಕ್ಷರ ವಿಸರ್ಗ ಸಹಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅಃಪೂರೆವನಿವನೆ ಪರಮಯ
ಶಃಪಾತ್ರನೆನಲ್ಕೆ
- ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿ

"ಸಿಂಹ ಮಾಟವಾಗಿ, ಗಜ ಭಾರಿಯಾಗಿ, ವೃಷಭ ಸೊನ್ನೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಹಿಣ್ಣೆಲುಳ್ಳದಾಗಿ, ತುರಗ ಲಯಬದ್ಧ ಗತಿಯುಳ್ಳದಾಗಿ, ಶರಭ ವಿಲಕ್ಷಣವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿ, ಅಜ (ಆಡು) ತನ್ನ ಕೊರಳಡಿ ಎರಡು ಮೊಲೆ (ಯಂಥ ದುಂಡು) ಗಳುಳ್ಳದಾಗಿ ತತ್ಸದೃಶ ಅಕ್ಷರಗಳ ಪ್ರಾಸಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾದವು' ಎಂದು ಡಾ|| ಎಲ್. ಬಸವ ರಾಜು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಂಪುಟ; ೧೯೭೪) ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇವಲ್ಲದೆ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸುಮಾರು ೨೦ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಪಟ್ಟಿಮಾಡುತ್ತಾರೆ. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಂಪುಟ ನೋಡಿ).

ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ, ಸ್ವರಾಘಾತವಿರುವ ಅಂತಿಮ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಶಬ್ದಗಳ ಏಕರೂಪತೆ ಇರುವ ಪದಗಳ ಜೋಡಿಯನ್ನು ರೈಂ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ., late-fate; follow-swallow. **ಅಂತ್ಯ ಪ್ರಾಸ** (ಎಂಡ್ ರೈಂ) ಪದ್ಯದ ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವಂಥದಾಗಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. **ಒಳ ಪ್ರಾಸ** (ಇಂಟರ್ನಲ್ ರೈಂ) ಕವನದ ಸಾಲೊಂದರ ನಡುವೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಸಪದಗಳ ನಡುವಿನ ಸಾಮರಸ್ಯ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದಾದರೆ ಅದನ್ನು **ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಾಸ** ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. **ಪಾರ್ಶ್ವಪ್ರಾಸ**ಗಳನ್ನು ಬಳಸ ತೊಡಗಿದರು. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಪದಗಳ ಸ್ವರಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯಂಜನಗಳಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಮೀಪದ ಹೋಲಿಕೆಯಷ್ಟೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸಾರಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ವರ, ವ್ಯಂಜನಗಳು ಇರುವ ಪದಗಳೂ ಪ್ರಾಸಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಾಸ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಪದ ಅಥವ ಪದಗಳ ಸಮೂಹ. ಅದು ಕವನದ ಒಂದು ಸಾಲಿಗೆ ಹೇಗೆ ಸೇರಿದ್ದೋ ಹಾಗೇ ಕವನದ ವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರಾಸ ತನ್ನ 'ಸಾಲಿ'ನ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರುವಂಥದು.

ಈ ಇಮ್ಮುಖ ಲಕ್ಷಣದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಾಸವು ತಾನು ಇರುವ ಸಾಲನ್ನು ಕವನದ ಇತರ ಭಾಗ ಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಜೊತೆಯ ಪ್ರಾಸಪದದೊಂದಿಗೆ ಸಾಲಿನ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂವಾದಿ ಅರ್ಥದ ಜೋಡಣೆಗೆ ಅಥವ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥದ ಸೂಚನೆಗೆ ಸಹಾಯಕ. ಪ್ರಾಸವು ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗಳ ಸಂಗೀತ ಗುಣದ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಕಿವಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಖುಷಿಗಾಗಿ ಪ್ರಾಸ ಬಳಕೆಯಾಗು ವುದಾದರೆ ಅದನ್ನು 'ಆಲೋಚನೆಗೆ ಸಾಧ್ಯ ವಿರುವ ಸಂಗೀತದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ' ಎಂದೂ; ಪ್ರಾಸವು ಸಾಧಿಸುವ ಸ್ವರ ಸಾಮರಸ್ಯವು ಕವನದ ತತ್ವದಲ್ಲೂ ಭಾಗವಹಿಸುವಂತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿರುವಾಗ ಅದು 'ಭಾವನೆಯ ಸಂಗೀತ' ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. (ಹೋಲಿಸಿ ವಿ.ಜಿ. ಭಟ್ಟ: 'ನವೀನ ಸರಸ್ವತಿಗೆ' ಮತ್ತು ತೀನಂ. ಶ್ರೀ: 'ಒಲವೋ ಹಗೆಯೋ')

ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪದ್ಯ ರೂಪದ ದುರಂತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ದುರಂತ ಭಾವದ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಸದ ವಿನ್ಯಾಸ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಸ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಪದಗಳು ಮಾತ್ರ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಪುನರುಕ್ತ ವಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಸಗಳೂ ಬಹಳ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಹೊಂದಿ ಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಒಥೆಲೊ, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಂಥ ಪ್ರಾಸ ಸಮೂಹಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ಬೇಗ ಪರಿಚಿತನಾಗಿಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ನಾಟಕದ ಸಹಲಕ್ಷಣಗಳ ಗುರುತ್ವಾ ಕರ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರವಂತೆ ಪ್ರಾಸಪದಗಳು ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಆ ಪ್ರಾಸಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ, ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಭಾವ ಎಷ್ಟು ಭ್ರಮಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಸಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವಷ್ಟೆ ಮಿತಿ ಅಥವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಆ ಪ್ರಾಸ ಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಇರುತ್ತದೆ. ರಾಸೀನ್‌ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ Cacher-Chorcher-attacher-approacher-reproacher-toucher ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ತನೆಯ ವಿಧಗಳನ್ನೂ, ವೈರುಧ್ಯ, ಮೋಸಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಗಳನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಆವರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯ ರೂಪಗಳ ವಿಭಿನ್ನತೆಗೆ, ಸಾಲುಗಳ ಲಯಬದ್ಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಪ್ರಾಸವೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: C.F. Richardson: A study in English Rhyme (೧೯೦೯); H. Lanz: The Physical Basis of Rhyme (೧೯೩೧).

೧೭೯. ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ, ನಿಯೊಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ ಮತ್ತು ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಲವ್ Platonism, Neo--Platonism, Platonic Love ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೪೨೭ರಿಂದ ೩೪೭ರವರೆಗೆ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಪ್ಲೇಟೋನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ತತ್ವಗಳು ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಆದರ್ಶವಾದ ಇವನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣ. ಪ್ಲೇಟೋನ ಡಯಲಾಗ್ಸ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಆದರ್ಶಗಳ ತತ್ವವು ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ಐಡಿಯಾಸ್ ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂನ ಕೇಂದ್ರ. ನಾವು ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ಐಡಿಯಾ ಎಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಗುರುತಿಸುವ "ಪರಿಪೂರ್ಣ ಮೂಲರೂಪ"ದ ಅಪರಿ ಪೂರ್ಣ ಅನುಕರಣೆಗಳು. ನಾವು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಅರಿಯುವ, ಅನುಭವಿಸುವ ಪ್ರತಿ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಒಂದು ಆದರ್ಶರೂಪ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು

'ಗುಂಪಿನ' (ಕ್ಲಾಸ್) ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಮೂಲ ಆದರ್ಶರೂಪ ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಮಾನವನ ಆದರ್ಶ ರೂಪವೊಂದಿರುತ್ತದೆ; ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಐಡಿಯಾಗಳು "ಮನುಷ್ಯರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹಾಯ್ದು ಹೋಗುವ ಆಲೋಚನೆ" ಗಳ ಕಾಲ, ದೇಶಗಳಾಚೆಗೆ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಇರುವಂತಹ ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳು. ಇವು ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೂ ಒಳಗಾಗದ ನಿತ್ಯ ಸತ್ಯಗಳು. ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಬದಲಾವಣೆ ಐಡಿಯಾಗಳ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ವಸ್ತುಗಳು ನಮಗೆ ನಿಜವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವು ಬದಲಾಗುವಂಥವು ಮತ್ತು ಅ-ಶಾಶ್ವತವಾದವು. ಇವು ಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಮಗೆ 'ಅಭಿಪ್ರಾಯ'ಗಳು ಮೂಡಬಹುದೇ ಹೊರತು ಜ್ಞಾನ ದೊರೆಯು ವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ದೋಷಪೂರ್ಣ ವಾದವು. ಬದಲಾಗುವಂಥವು ಮತ್ತು ಅವೈಚಾರಿಕವಾದವು. ಆದರೆ ಜ್ಞಾನ ಶಾಶ್ವತ ವಾದದ್ದು, ದೋಷರಹಿತವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದು, ಇದನ್ನು ಪಡೆಯ ಬೇಕಾದರೆ ಐಡಿಯಾಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿನ, ಜ್ಞಾನದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಐಡಿಯಾಗಳು ದೇಹರಹಿತವಾದವು, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದಂಥವು. ಇವುಗಳನ್ನು ಅರಿಯು ವುದು ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಒದಗುವ ವಸ್ತುಗಳು (ಆದರ್ಶವನ್ನು ಅನುಕರಿಸು ವುದರಿಂದ) ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಆದರ್ಶದ ನೆನಪನ್ನು ನಮಗೆ ತಂದುಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆತ್ಮವು ದೇಹವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಮೊದಲು ಮೂಲ ರೂಪಗಳ ಸರಿಯಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿರು ತ್ತದೆ. ದೇಹವನ್ನು ಪಡೆದ ಮೇಲೆ ಆ ಜ್ಞಾನ ವಿ-ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಮೂಲರೂಪ ಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವಸ್ತುಗಳು ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಆ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ "ಕಲಿಯುವುದು ಎಂದರೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು", ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಪ್ಲೇಟೋ ನಾವು ಗಣಿತದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಕೂಡಲೆ ಅರಿಯುವುದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಐಡಿಯಾಗಳು ಮನುಷ್ಯ, ಗಿಡ, ಮರ, ಪ್ರಾಣಿಗಳಷ್ಟೆ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ. ನಾವು ಯೋಚಿಸಬಲ್ಲ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ - ವೃತ್ತ, ತ್ರಿಕೋನ, ಚೌಕ, ನೈತಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾದ ಧೈರ್ಯ, ನ್ಯಾಯ, ತಾಳ್ಮೆ, ಒಳ್ಳೆಯತನ ಇತ್ಯಾದಿ ಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪರಿಪೂರ್ಣ ವೃತ್ತವೊಂದಿದೆ. ಅದೇನೆಂದು ನಾವು ನೋಡ ದಿದ್ದರೂ ವೃತ್ತವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲೆವು. ಹಾಗೆಯೇ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಒಳಿತಿನ ಐಡಿಯಾ (ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಲಾಗದಿದ್ದರೂ) ಸಹಃ ಇದೆ. ಆದರ್ಶಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಉನ್ನತ ಆದರ್ಶ ಅದು. ನಿಜವಾದ ಜ್ಞಾನ ಪ್ರೇಮಿ ಅದನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಕಳೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ಲೇಟೋನ ವಿಚಾರವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಪ್ರಪಂಚವು ಶಾಶ್ವತ ಐಡಿಯಾದ ಅಪರಿಪೂರ್ಣ ಅನುಕರಣೆಯಷ್ಟೆ. ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರಪಂಚದ ಅನುಕರಣೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಅನುಕರಣೆಯ ಅನುಕರಣೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದು ಸುಳ್ಳು, ಎಂತಲೇ ತನ್ನ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದಿಂದ ಕವಿಗಳನ್ನು ಗಡೀಪಾರು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ವಾದಿ ಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಅ-ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಿ "ಪ್ರಚಾರಾತ್ಮಕ ಪುರಾಣ" ಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿ ಅವನ್ನು "ಉನ್ನತ ಅ-ಸತ್ಯ" ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಕೆಳಗಿನ ಸ್ಥಾನ

ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕುರ್ಚಿಯ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ (ಕಲೆ) ಕುರ್ಚಿಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು (ಕುಶಲ ಕಲೆ) ಮೇಲು.

ಪ್ಲೇಟೋನ ತತ್ವಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ತೀರ ಆಳವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದವು. ಉದಾ.,ಗೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಅಥವ ರಮ್ಯಯುಗದ ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಕಲಾವಿದ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಧೋರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು ಅವನ ಉದ್ದೇಶ. ಅವನನ್ನು ಕಲಾವಿದನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು "ಕೃತಿಯಲ್ಲ, ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪನೆ ಅಥವ (ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ) ಐಡಿಯಾ" ಎಂದು ಸಿಡ್ನಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ ಆಧಾರಿತ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅವರ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಥವ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿಂಗಡಣೆ, ಅಲಂಕಾರ, ರೂಪಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನೂ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹಳ ಸಾರಿ ರಾಜಕಾರಣದ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಉದಾ., ಶೆಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ "ಕವಿಗಳು ಜಗತ್ತಿನ ಅನಧಿಕೃತ ಶಾಸಕರು" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಆದ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಆಸಕ್ತಿ ಪವಾಡದ ಆಶ್ಚರ್ಯಗುಣ ಮತ್ತು ಭಗ್ನತೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಆಸಕ್ತಿ ಒಂದೆಡೆ - ಛಂದಸ್ಸು, ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯರಚನೆಗಳು ಕವಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಬಯಸುವ ಮೂಲಭೂತ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ, ಸ್ಥಿರ ಮುಗ್ಧ, 'ಚಿನ್ನದಂತಹ' ಭಾಷೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ತುತ್ತತುದಿಯವರೆಗೆ ತಳ್ಳಿಬಿಡುವ ಗಂಭೀರವಾದ ಅನುಮಾನವಾದ (ಸ್ಕೆಪ್ಟಿಸಿಸಂ) ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಡವಾಗಿಸಿ, ಹಾಳುಗೆಡವಿ, ಆದರ್ಶದ (ಐಡಿಯಲ್) ಶತ್ರುವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ ಪದ, ಪ್ರಾಸ, ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ, "ಕವಿಯ ಮೂಲ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ದುರ್ಬಲ ನೆರಳು" ಎಂದು ತಳ್ಳಿ ಹಾಕಿಬಿಡುವ ನಿಲುವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತಾಳುವುದುಂಟು. ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲಿನ ಈ ಒತ್ತಡ ಆದರ್ಶವಾದಿಯ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂಬಲದೊಂದಿಗೆ ಬೆರತು ಮಿಶ್ರತಳಿಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. (ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿ) ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ ಭಿನ್ನ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ರೂಪಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ. ಇದು ಇತರ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕವಿಗಳ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂನಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ತೀವ್ರವಾದ ಮಿತಿಗಳು ಇವೆ. ಕವಿಗೂ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕವಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಪ್ರಪಂಚದ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಆಧಾರವಾದ ಪ್ರಪಂಚದ ಸ್ಥಿರತೆ ಮತ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಲವ್: ಪ್ಲೇಟೋನ ಸಿಂಪೋಸಿಯಂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ರೆಟೀಸ್ ಪ್ರೇಮದ ತತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೇಹದ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲೆ ತಲ್ಲೀನರಾಗದೆ, ಮನಸ್ಸಿನ ಸೌಂದರ್ಯದತ್ತ ನಡೆದು, ಅದನ್ನೂ ಮೀರಿ ಪ್ರೀತಿಯ ಐಡಿಯಾ, ಅಂದರೆ "ಪರಿಪೂರ್ಣ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ, ಸರಳ, ಶಾಶ್ವತ ಸೌಂದರ್ಯ"ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ

ಆದರ್ಶ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆತ್ಮ ಕಳೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ದೇಹದ ಮತ್ತು ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಾಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಗಳೂ ಆ ಆದರ್ಶ ಸೌಂದರ್ಯದ ದೂರದ ಮತ್ತು ವಿಕೃತ ಪ್ರತಿ ಫಲನಗಳು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ.

ನಿಯೋ-ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ ಕ್ರಿ.ಶ. ೩ರಿಂದ ೫ರವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮಂಡಿಸಿದ ತತ್ವಗಳು, ಪ್ರೇಮದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಬೆಳೆಸಿತು. ಇಂದ್ರಿಯ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಒಳ್ಳೆಯತನ, ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯು ಕಿರಣಗಳು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಈ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯೇ ಎಲ್ಲ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲ ಎಂದಿತು. ಇಟಾಲಿಯನ್ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಚಿಂತಕರು ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಮತ್ತು ನಿಯೊ ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಚಿಂತನೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೀತಿ, ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೊಸದಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿದರು. ನಿಜವಾದ ದೈಹಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವು ಆತ್ಮದ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಾಹ್ಯರೂಪವಷ್ಟೆ; ಆತ್ಮದ ಈ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ದೇವರ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯದ ಒಂದು ಅಂಶ ಎಂದರು. ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುವ ಪ್ರೇಮಿ, ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯ ದೈಹಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು - ಅದು, ಆಕೆ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಸುಂದರ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಆತ್ಮಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತಾನೂ ಹಂಚಿಕೊಂಡಿರುವುದರ ಕುರುಹು ಎಂದು; ದೈಹಿಕ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ದೇವರ ದೈವಿಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಭಾವನೆಯತ್ತ ಏರುವ ಏಣಿಯ ಪ್ರಥಮ ಹಂತ ಎಂದು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ ಅಷ್ಟೇ. ಡಾಂಟೆ, ಪೆಟ್ರಾರ್ಕ್ ಮತ್ತು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಇತರ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾನೆಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಮದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಷೆಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪ್ರೇಮದ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈಗಿನ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ "ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಲವ್" ಎಂಬ ಮಾತು ತನ್ನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕೇವಲ ಲೈಂಗಿಕ ಕಾಮನೆಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ/ರಹಿತವಾದ ಪ್ರೀತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಷ್ಟೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: G.M.A. Grube: "Plato's Thought" (೧೯೩೫); J.S. Harrison: "Platonism in English Poetry of Sixteenth and Seventeenth Centuries" (೧೯೦೩); Paul Sholrey: "Platonism Ancient and Modern" (೧೯೩೮); Wallace Stevens: "The Necessary Angel" (೧೯೪೨); R.S. Crane : (ಸಂ): "Critics and Criticism" (೧೯೫೭)

೧೩೦. ಫಾರಂ, ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್, ಟೆಕ್ಸ್‌ಚರ್ ರೂಪ, ಶಿಲ್ಪ, ಬಂಧ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ಪದಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಾರಿ, ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳಾಗಿ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಗೊಂದಲವುಂಟಾಗುವುದು ಸಹಜ.

ರೂಪ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ಮೂರು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು: ೧. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆಯ ರೂಪ, "ಕಥೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ..." ಇತ್ಯಾದಿ. ೨..ಛಂದಸ್ಸು, ಪಾದ, ಪ್ರಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು "ವಿವಿಧ ಛಂದೋರೂಪಗಳು" ಎಂಬ ಮಾತು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ೩. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಈ ಮೂರನೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಫಾರಂ ಅಥವ ರೂಪ ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರೂಪ

ಎಂಬುದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ತತ್ವ, ಲಯ, ಛಂದಸ್ಸು, ಪ್ರಾಸ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಂಬದ್ಧತೆ (ಕೊಹೆರೆನ್ಸ್) ಒತ್ತು (ಎಂಫಸಿಸ್) ಭಾಷೆ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ರೂಪದ ಅಂಗಗಳು. ಕವನದ ವಿಷಯ, ತತ್ವ ಉಪದೇಶ ಅಥವ ಧೋರಣೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ದರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರುಭಾವಿಸುವ, ಕವನದ ಒಂದು ಭಾಗ. ಅಂದರೆ ರೂಪ ಎಂಬುದು ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ರಸತತ್ವವಾದಿಗಳು ಶುದ್ಧಕಲೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ರೂಪವನ್ನು ಮಾನದಂಡವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆಸ್ಕರ್‌ವೈಲ್ಡ್ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ: "ರೂಪದ ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿರಿ, ಆಮೇಲೆ ನಿಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಬಯಲಾಗದಿರುವ ರಹಸ್ಯ ಯಾವುದೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ" ಮತ್ತು "ರೂಪವೇ ಸರ್ವಸ್ವ, ಅದೇ ಬದುಕಿನ ರಹಸ್ಯ". ೧೯ನೆಯ ಶ.ದಲ್ಲಿ ರೂಪ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ - ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಬೆಸೆಯುವ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿತ್ತು. ರೆಟರಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪವು ಎಲೊಕ್ಯೂಶನ್ ಅಥವ ಡಿಸ್ಪೊಸಿಶನ್ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಾದರೆ ರೂಪವು ಮಾಧ್ಯಮ (ಮೀಡಿಯಂ, ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಸೇರುತ್ತದೆ) ಮತ್ತು ವಿಧಾನ (ಮ್ಯಾನರ್, ದೃಶ್ಯವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು)ಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ, ಕಲ್ಲು ವಿಗ್ರಹದ ಆಕಾರ ತಳೆದಾಗ ಅದು ಕಲ್ಲಾಗಿರದೆ ಬೇರೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ವಸ್ತು ಪಡೆಯುವ ಆಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ರೂಪ (ಫಾರಂ) ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ, ಕಳೆದ ನಾನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಪುರಾತನ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊರತಾದದ್ದು ಹೊರಗಿನದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದ, ವಸ್ತುವಿಗೆ ತೊಡಿಸಿದ ಉಡುಪು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ, ಎಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ಶೈಲೀಕರಣಗಳನ್ನು ರೂಪ ಎಂಬ ಪದ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. **ಯಾಂತ್ರಿಕ ಅಥವ ಆರೋಪಿತ ರೂಪ** (ಮೆಕ್ಯಾನಿಕ್ ಅಥವ ಇಂಪೋಸ್ಡ್ ಫಾರಂ) ಮತ್ತು **ಸಹಜ ಅಥವ ಜೀವಂತರೂಪ** (ಆರ್ಗ್ಯಾನಿಕ್ ಫಾರಂ). ನವ ಅಭಿಜಾತ ಯುಗದ ವಿಮರ್ಶಕರು ರೂಪವನ್ನು ಕೇವಲ ಯಾಂತ್ರಿಕವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. **ಔಚಿತ್ಯ** (ಡೆಕೊರಮ್)ದ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿರುವ ಕಾವ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳು: ಜೇಡಿಮಣ್ಣಿಗೆ ಆಕಾರ ಕೊಡುವ ಅಚ್ಚಿನಂತಹ, ವಸ್ತುವು ಪಡೆಯುವ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ ರೂಪ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದದ್ದು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರೂಪದ ಈ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಗುರುತಿಸಿದ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ಸಹಜ ರೂಪಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಿ [Organic form] is innate; it shapes as it develops itself from with in and the fullness of its development is one and the same with the perfection of its outward form ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಹಜರೂಪಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿದರೂ, ಸಹಜ ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಎಂಬ ವಿಭಜನೆ ಮಾನಸಿಕವಾದದ್ದೇ ಹೊರತು ತಾಂತ್ರಿಕವಾದದ್ದಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದಂತಿರುತ್ತವೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ಪ್ರಾಸಗಳು ಆರೋಪಿತ ರೂಪದ ದೋಷವೋ ಅಥವ ಜೀವಂತ ಚಂಚಲತೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳೋ, ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಠಿಣ

ವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ರೂಪದ ಈ ವಿಭಜನೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಅಂಗೀಕೃತ ರೂಪಗಳೂ - ಸಾಂಗತ್ಯ, ಸಾನೆಟ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಹೇರಲ್ಪಟ್ಟ ರೂಪಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ವಸ್ತು-ರೂಪಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ರೂಪಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡುವ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. "ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ಪರಿಚಯ ನಮಗಾಗುವುದು ಅವಕ್ಕೊಂದು ಸಿದ್ಧರೂಪವಿರುವುದರಿಂದ." ವೈವಿಧ್ಯವಿರುವ ಅಗಾಧ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಂತೂ ಯಾಂತ್ರಿಕ ರೂಪ ಒಂದು ಶಿಸ್ತನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು, ಸಾಧಿಸುವುದು ಯಾಂತ್ರಿಕ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭ. ಸಹಜ ರೂಪವು "ಏನು ಹೇಳುವುದಿದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ" ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಯಾಂತ್ರಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ "ಹೇಳುವ ರೀತಿಗೆ" ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಬೀಳುತ್ತದೆ.

ರೂಪವು ಯಾಂತ್ರಿಕವೇ ಆಗಿರಲಿ, ಸಹಜವೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅದು ಶಿಲ್ಪಾತ್ಮಕ ಅಥವ ವಿನ್ಯಾಸಾತ್ಮಕ, **ಸಂರಚನಾತ್ಮಕ** (ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲ್) ಆಗಿರಬೇಕು ಅಥವ **ಬಂಧಾತ್ಮಕ** (ಟೆಕ್ಸ್ಚರಲ್) ಆಗಿರಬೇಕು, ನೇಯ್ಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪ ಅಥವ ವಿನ್ಯಾಸ ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದು ವಸ್ತುವಿನ ಜೋಡಣೆ ಅಳವಡಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಬಂಧದ ಹರವು ಕಿರಿದಾಗಿದ್ದು ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿದೆ. ತೀರ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶಿಲ್ಪವು ಸಂವಿಧಾನ, ಕಥೆ, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಕೃತಿಯ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರದಂತೆ ಇರುವಂಥದು. ಹಾಗೆಯೇ ಛಂದಸ್ಸು, ಭಾಷೆ, ವಾಕ್ಯರಚನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಬಂಧ ಅಥವ ನೆಯ್ಗೆ ಕೃತಿಯ ಚರ್ಮ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ. ಅಂದರೆ ಶಿಲ್ಪ ನೆನಪಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಬಂಧ ತತ್‌ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದು ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. (ಇವುಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ).

ಶಿಲ್ಪವು ವಸ್ತುವಿನ ಜೋಡಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಾಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಮತ್ತೆ ರೂಪದ ಸಮಸ್ಯೆ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ "ಕಾಲ"ವನ್ನು ಹೇಗೆ ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ **ಕಾಲರೂಪವನ್ನು** (ಟೆಂಪರಲ್ ಫಾರಂ) ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಕಾಲ ರೂಪವು **ರೇಖಾತ್ಮಕ ರೂಪ** (ಲೀನಿಯರ್ ಫಾರಂ)ವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವ **ಚಂಚಲ ರೂಪ** (ಫ್ಯೂಗಲ್ ಫಾರಂ)ವಾಗಿರಬಹುದು. ರೇಖಾತ್ಮಕ ರೂಪವನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಸರಳವಾದ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಹುಟ್ಟು, ಬಾಲ್ಯ, ಯೌವನ, ಮುಪ್ಪು, ಸಾವು ಹೀಗೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬದುಕಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದೂ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯ ನವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಗಳು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಹಿಸಿ ಚಂಚಲ ರೂಪವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕ್ಕಾಗಲಿ, ಕಥೆಯ ನೇರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಲೀ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ., "('ಕಾನೂರು ಸುಬ್ಬಮ್ಮ ಹೆಗ್ಗಡಿತಿ'ಯಲ್ಲಿ) ಹೂವಯ್ಯನ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೂ ನೈಜ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಂಧ (form) ಶಿಥಿಲ. ಅದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣೆ."[೨] "('ಹಳದಿ ಮೀನು') ವರ್ಣಾನುಕ್ರಮ ಘಟನೆಗಳ ಕಾಲಕ್ರಮವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ."[೩]

ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಫಾರ್ಮ್‌ಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸು

ತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಸ್ಟಕ್ಚರ್ ಮತ್ತು ಟೆಕ್ಸ್‌ಚರ್‌ಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಫಾರ್ಮ್‌ನ ಅಂಗಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳೂ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. "ಕೃತಿಯೊಂದರ ಐಕ್ಯತೆ (ಯೂನಿಟಿ)ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ" ಎಂದು ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಈ ಐಕ್ಯತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ- ಸಂವಿಧಾನ, ಕಥೆ, ಉದ್ದೇಶ, ಭಾಷೆ, ಅಲಂಕಾರ, ವಿರೋಧಾಭಾಸ, ಮಿಥ್, ರೂಪಕ, ರೂಪ- ಯಾವುದರ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇಂತಹ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಅಥವ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುಸಂಗತತೆಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು. ಈ, ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ, ಅಂಶಗಳನ್ನು ಶಿಲ್ಪದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲ ಕೃತಿಯ ಐಕ್ಯತೆಗೆ ಸಹಾಯಕಗಳು. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎರಡು ಗುಂಪಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಐಕ್ಯತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ (ಅಥವ ಆರೋಪಿತ) ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕೃತಿಯ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಆಂತರಿಕವಾಗಿ, ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಅಂಶಗಳಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಅಥವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಥವ ಸಾಮೂಹಿಕ ಮನಶ್ಯಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ, ಶೈಲಿಯ ಅಥವ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ 'ಶಿಲ್ಪ' ಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು (ಅಂದರೆ ಬಾಹ್ಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು) ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿಯೂ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. "ಉಳಿದ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗಳಂತೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಕೂಡ ಒಂದು ಬಂಧ (form). ವಿಮರ್ಶಕನು ತಾನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಟ್ಟು ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕು... ಕಾದಂಬರಿ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ವ್ಯಾಪಾರವಾದ್ದರಿಂದ.. ಭಾಷೆಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಅತಿ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರು ವುದರಿಂದ (ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ) ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಏನೇನಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ."[೪]

ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವಾಗ ಒಂದು ಸರಳ ವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಒಂದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಪ್ರಪಂಚ. ಒಂದೊಂದು ಕೃತಿಯೂ ಭಿನ್ನವಾದ, ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ, ಅಂದರೆ ಲೇಖಕನು ಜವಾಬ್ದಾರನಾಗಿರುವ ತರ್ಕ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕೃತಿಯ ಜಗತ್ತಿನ ಐಕ್ಯತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮತ್ತು 'ಸಮಾಜ'ವಾಗಲು ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಸಂಬದ್ಧತೆ ಇರಬಹುದು. ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂಬದ್ಧತೆ; ಟೋನ್‌ಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಮೌಲ್ಯ ಅಥವ ಧೋರಣೆಗಳ ಸಂಬದ್ಧತೆ; ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ಕಾರಣ ವಾಗುವ ಅಲಂಕಾರಿಕ (ರೆಟರಿಕಲ್) ಮತ್ತು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಸಂಬದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಇದರೊಡನೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಪ್ರಮುಖ ಸಂಬದ್ಧತೆ (ಕೊಹೆರೆನ್ಸ್)ಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ಸ್ಟಾಂಜಾ ರೂಪಗಳ; ಅಂಕ, ದೃಶ್ಯಗಳ; ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸಂಬದ್ಧತೆ ಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಓದುಗ ಕೃತಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಲೇಖಕನು ಕೆಲವಾರು ಆಯ್ಕೆಗಳಿಗೆ ಆಗಲೇ ಬದ್ಧನಾಗಿರು ವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ: ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲಿಂದ ಆರಂಭಿಸಬೇಕು, ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು, ಯಾವ ಭಾಷೆಯನ್ನು,

ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು ಇತ್ಯಾದಿ. ಓದುತ್ತಿರುವಂತೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವ ತರ್ಕವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ತರ್ಕ ಕೇವಲ ಟೋನ್, ತಂತ್ರ, ಕಥೆ ಅಥವ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ತರ್ಕವಲ್ಲ, ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ, ವಿಕಾಸದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ತರ್ಕ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಓದುಗ ತನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಔಚಿತ್ಯ ವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಜಗತ್ತಿನ ಮಹತ್ವ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ - ಕಥೆ, ಭಾಷೆ, ನಾಯಕ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಯೋಜನೆ - ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರು ತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಅರಿವು ಬದಲಾದಂತೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದುತ್ತವೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು, ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಇತರ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ, ಶಿಲ್ಪಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾರ, ಅಲಂಕಾರ, ಆಶಯ, ಭಾಷೆ ಇಂಥವುಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕ (ಫಿಕ್ಷನ್)ದಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅ-ಕಾಲ್ಪನಿಕ (ನಾನ್-ಫಿಕ್ಷನಲ್) ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರು ತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಶಿಲ್ಪ ಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗು ತ್ತದೆ: ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಶಿಲ್ಪ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಮಾಜವೊಂದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಥವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೂಪಗಳ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಮಾನವ ಮನಸ್ಸಿನ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಅಧ್ಯಯನದೊಂದಿಗೆ ಸಾಮ್ಯ ಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಮಾನವೀಯ ಅನುಭವಗಳ ಶಿಲ್ಪದ ಸಾಮ್ಯ ವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು (ಸಂರಚನವಾದ ನೋಡಿ).

ಟೆಕ್ಸ್‌ಚರ್ ತೀರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಕವನವನ್ನೂ ಕೃತಿಯನ್ನೂ "ಯಾವುದೇ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡರೂ ಕಾಣಸಿಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗುಣ ವಿಶೇಷ, ನಿರ್ದೇಶಿತವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಗುಣ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗು ವಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ವಿಧವಾದ ಸಮಂಜಸ ರೂಪಕ ವಿಧಾನಗಳಿಂದಲೂ ಇದು ಅಲಂಕೃತವಾಗಿರು ತ್ತದೆ." ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತುಬಂಧ (ನೆಯ್ಗೆ) ಎರಡೂ ಇವೆ. ಕವಿತೆ ಮುಂದುವರೆದಂತೆಲ್ಲ ಅದು ಸ್ಥಾನಿಕ ನೆಯ್ಗೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಗಳ ಹಾಗೂ ಗಹನ ತೊಡಕುಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಯ್ದು ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದಲೇ (ಶಿಲ್ಪ) ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುವುದು ಹಾಗೂ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದು ಎಂದು ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ರ್‍ಯಾನ್‌ಸಮ್‌ನ ಟೆಕ್ಸ್‌ಚರ್ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Wayne C. Booth: "The Rhetoric of Fiction" (೧೯೬೧); Wallace C. Hildick: "Thirteen Types of Narrative" (೧೯೬೮); J.C. Ransome: "The World's Body" (೧೯೩೮); Allan Rodway: "The Truths of Fiction" (೧೯೭೦); Kenneth Burke: "The Philosophichy of Literary Form" (೧೯೫೭); R.S. Crane: "The Languages of Criticism and the Structure of Poetry" (೧೯೫೩); Frank Kermode: "The Sese of Ending" (೧೯೬೭; J.L. Calderwood and M.R. Toliver. "Forms of Poetry" (೧೯೬೮); ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ: "ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ" (೧೯೭೮); ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ
೧. KSN ಉಪ. ೧೧೭ ೨. MGK ಆಭಾಸಾ ೧೩೦
೩. GSA ಪರೀಕ್ಷೆ ೫೧ ೪. MGK ಆಭಾಸಾ ೧೧೩

○

೧೩೧. ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್ Burlesque ವಿಡಂಬನೆ ಹಾಸ್ಯ ಕಲೆಯ ಒಂದು ರೂಪ. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು "ಅ-ಸಮಂಜಸ ಅನುಕರಣೆ" ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದುಂಟು. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಮೂಲಕ ಗೇಲಿಮಾಡಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ವಿಡಂಬನೆಯ ಗುರಿ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯ ನಡುವಿನ ಏರುಪೇರು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇ ವಿಡಂಬನೆಯ ಜೀವಾಳ. ವಿಡಂಬನೆಯು ಧೋರಣೆ ಶೈಲಿ ಅಥವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿ-ಕೃತ, ವಿ-ರೂಪಗೊಳಿಸಿ; ಪ್ರಮುಖ, ಗಂಭೀರ ಅಥವ ಉನ್ನತವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿ; ಅಥವ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಣುಕು ಗಂಭೀರತೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ಯಾರಡಿ ಮತ್ತು ಟ್ರಾವಸ್ಟಿಗಳನ್ನು ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಎಂದು ಬಳಸುವುದುಂಟಾದರೂ, ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರದ ಉಪವಿಭಾಗಗಳೆಂದು ಅವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಉಚಿತ ಎಂದು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ವಿಡಂಬನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅನುಕರಣೆ ಎರಡು ವಿಧದ್ದಾಗಿರಬಹುದು. ವಸ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವೂ ಆಗಿದ್ದು ಅದರ ಅಣಕಿಗೆ ಬಳಸುವ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ರೂಪ ಉನ್ನತವಾದದ್ದಾಗಿದ್ದರೆ ಅಂಥ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು **ಉನ್ನತ ವಿಡಂಬನೆ** (ಹೈ ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್) ಎಂದೂ; ವಸ್ತು ಗಂಭೀರವಾಗಿದ್ದು, ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ರೂಪ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು **ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಡಂಬನೆ** (ಲೋ ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್) ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವಿಡಂಬನೆಯು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಕೃತಿ ಅಥವ ಲೇಖಕನನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿರಬಹುದು. ಅಥವ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು.

ಉನ್ನತ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ೧. **ಅಣುಕು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಅಥವ ಕ್ಷುದ್ರ ಮಹಾಕಾವ್ಯ** (ಮಾಕ್ ಎಪಿಕ್ ಅಥವ ಮಾಕ್ ಹೀರೋಯಿಕ್). ೨. **ಅಣಕು ಸಾಹಿತ್ಯ** (ಪ್ಯಾರಡಿ) ಎಂಬ ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಕ್ ಎಪಿಕ್ ಎಂಬುದು ರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಿಯಮಗಳು, ಛಂದಸ್ಸು ಗಂಭೀರ ಭಾಷೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾ ಅವನ್ನು ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು - ಮಾಕ್ ಎಪಿಕ್ ಪೋಪ್‌ನ ರೇಪ್ ಆಫ್ ದಿ ಲಾಕ್, ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರ ಪುರುಷ ಸರಸ್ವತಿಯಲ್ಲಿನ ಮೂರು ಕ್ಷುದ್ರಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳು ಈ ಬಗೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಮಾಕ್ ಹಿರೋಯಿಕ್ ಎಂಬ ಪದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳುವಂಥದ್ದು. ಇದು ಗಂಭೀರ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಥಾಮಸ್ ಗ್ರೇಯ ಓಡ್ ಆನ್ ದಿ ಡೆತ್ ಆಫ್ ಎ ಫೇವರಿಟ್ ಕ್ಯಾಟ್, ವಿ.ಜಿ. ಭಟ್ಟರ ಕೆಲವು ರಚನೆಗಳು. ಪ್ಯಾರೊಡಿ ಅಥವ ಅಣಕು ಇತರ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಂತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ್ದೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವೂ ಆದದ್ದು. ಮೂಲವಸ್ತುವನ್ನು ಬುಡ ಮೇಲು ಮಾಡುವಂಥ ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕ, ಅಣಕವು ಮೂಲದ ಯಾವುದೇ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು, ಕೃತಕತೆ, ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸಿ ತೆಗೆದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲವಸ್ತು ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಅಥವ ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಲೇಖಕರ ಶೈಲಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಅಣಕಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅಣಕವು ಲೇಖಕನಿಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು

ಅನ್ವೇಷಿಸಲು, ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಅವುಗಳ ಹೊಸ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅಥವ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪತ್ತೆಮಾಡಲು ಸಹಾಯಕ. ಅಣಕವನ್ನು "ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನಗೆ ತಾನೇ ತಾಳಿ ನೋಡಲು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಕ್ರಮ" ಎಂದು ಕೆಲವರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅಣಕವು ಪರಾವಲಂಬಿಯಾಗಬಹುದು, ಅಥವ ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಬಹುದು: ಇವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಣಕು ಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮೊಳಗೇ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡುವುದು ಅಪರೂಪ. ಅಣಕು ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಓದುಗರನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಅಹಿತಕರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರ ಹಾಕಲು ಅಣಕು ಉತ್ತಮಮಾರ್ಗ ಎಂದು ರಾಶಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ **ವ್ಯಂಗ್ಯ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ** (ಕ್ಯಾರಿಕೇಚರ್) ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಣಕಿಗೂ ಕೆಲವರು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಎರಡರ ನಡುವೆ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ಕ್ಯಾರಿಕೇಚರ್ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ, ಅಥವ ಚಿಂತನೆಯ, ಭಾವದ, ನೇರವಾದ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಹೇರಳವಾಗಿ ಆಸ್ಪದವಿರುವಂತಹ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ವಿ-ಕೃತಿ. ಆದರೆ ಅಣಕು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಶೈಲಿಯ ಮೂಲಕ ಮೂಲವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲದ ಶೈಲಿಯನ್ನು, ತಂತ್ರವನ್ನು 'ಉದ್ಧರಿಸಿ', ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಳಿಸಿ, ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅಥವ ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕ್ಯಾರಿಕೇಚರ್‌ನ ಮೂಲ ಮೊದಲೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುವಾಗಲೀ, ಶೈಲಿಯಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ. ಕ್ಯಾರಿಕೇಚರ್ ಎಂದರೆ ವಕ್ರವಾದ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬದುಕಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಅಣಕು ಕನ್ನಡಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಒಮ್ಮೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯ 'ವಿಮರ್ಶೆ'. ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರ ಪುರುಷ ಮಹಾಸರಸ್ವತಿ, ರಾಶಿಯವರ ಕೆಣಕೋಣ ಬಾರ ಮತ್ತು ವಿ.ಜಿ. ಭಟ್ಟರ ಕಾವ್ಯ ನಿವೇದನೆ ಮತ್ತು ಉಪೋದ್ಘಾತಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ **ಹ್ಯೂಡಿಬ್ರಾಸ್ಟಿಕ್ ಪೊಯೆಂ** ಮತ್ತು **ಟ್ರಾವೆಸ್ಟಿ** ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ೧೭ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಬಟ್ಲರ್ ಬರೆದ 'ಹ್ಯೂಡಿಬ್ರಾಸ್' ಎಂಬ ಕವನ ಸಂಕಲನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಕವನಗಳು ಹ್ಯೂಡಿಬ್ರಾಸ್ಟಿಕಲ್ ಪದ್ಯಗಳು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಡಾಗೆರಲ್ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಟತನ, ಕೀಟಲೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದವು. ಈ ಉದಾ., ನೋಡಿ:

ಕರಿಯ ಹುಡುಗಿಯು ನಗಲುಕಾಣುವ
ಬಿಳಿಯ ಹಲ್ಲಿನ ಮಿಂಚೊಲು
ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಟಾರು ರೋಡೊಳು
ಬೆಣಚು ಕಲ್ಲಿನ ಗೊಂಚಲು

- ಎಚ್.ಎಸ್. ಬಿಳಿಗಿರಿ

ಟ್ರಾವೆಸ್ಟಿಯು ಮಾಕ್ ಎಪಿಕ್‌ನ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವ. ಗಂಭೀರ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಸೆರ್ವಾಂಟಿಯ ಡಾನ್‌ಕ್ವಿಕ್ಸಾಟ್‌ನ್ನು ಮಧ್ಯಯುಗದ ರೊಮಾನ್ಸ್‌ಗಳ ಟ್ರಾವೆಸ್ಟಿ ಎಂದು ಕೆಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಣಕಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾನ್‌ಗೇಯ ಬೆಗ್ಗರ್ಸ್ ಒಪೆರಾ (೧೭೨೮) ಇಟಲಿಯ ಒಪೆರಾಗಳ ವಿಡಂಬನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈಗಿನ ಅಮೆರಿಕನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಟ್ರಿಪ್‌ಟೀಸನ್ನು ಶಿಖರ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡ, ಅಶ್ಲೀಲ ಮಿಶ್ರಿತ ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿಯನ್ನು ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: George Kitchen: "A Survey of Burlesque and Parody in English" (೧೯೩೧);

Richmond R. Bond: "English Burlesque Poetry ೧೭೦೦-೧೭೫೦" (೧೯೩೨); S.M. Kechine: "Popular Entertainment Through Ages" (೧೯೩೨); V.C. Clinton Baddeley: "The Burlesque Tradition in the English Theatre after ೧೬೬೦" (೧೯೫೨) Dwight Mac Donald ನ ಸಂಕಲನ "Parodies: An Anthology" (೧೯೬೦) ಅಣಕು ಕೃತಿಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಸಂಕಲನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

೧೩೨. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಮತ್ತು ರಸಾಸ್ವಾದ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ, ಅಥವ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುವ ಯಾವುದೇ ಕಾಲದ, ದೇಶದ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ತನ್ನ ಬೇರುಗಳನ್ನು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಊರಿರುತ್ತದೆ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬುದು ಬದುಕಿನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಕುರಿತದ್ದಷ್ಟೆ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನೇಕ ಚಿಂತಕರು ಮುಕ್ತಿಯ, ಮೋಕ್ಷದ ಸಂಪಾದನೆಯನ್ನೇ ಜೀವಿತದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ, ಎಲ್ಲ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿ ಅಥವ "ಬ್ರಹ್ಮ"ನ ಅನುಭವ ಆನಂದದ ತುಟ್ಟತುದಿ ಎಂದು ವೇದಾಂತ ಒಪ್ಪಿತು. ಕಾವ್ಯ ಮಾನವ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆ. ಅದರ ಅನುಭವದಿಂದಲೂ ಆನಂದ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವವನ್ನು ವೇದಾಂತ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನೋಡಬಹುದು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಅಥವ ಆನಂದವನ್ನು "ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸಹೋದರ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. "ಆತ್ಮ ಸ್ವಯಂಪ್ರಕಾಶ ಉಳ್ಳದ್ದು. ಆನಂದ ಸ್ವರೂಪಿಯಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಆತ್ಮವನ್ನು ಅ-ವಿದ್ಯೆ ಆವರಿಸಿರುತ್ತದೆ; ಕಾಮ ಕರ್ಮಗಳು ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುತ್ತವೆ... ಈ ಆವರಣ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಂಗವಾದರೆ ಆತ್ಮವು ಸ್ವ-ಪ್ರಕಾಶದಿಂದ ಬೆಳಗಿ ಆನಂದಮಯವಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.. (ಹಾಗೆಯೇ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಏಳು ಬಗೆಯ ವಿಘ್ನಗಳಿವೆ)... ಇವು ತೊಲಗಿದ ಕೂಡಲೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವ ಭಾವವು ಶುದ್ಧ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗಿ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದಂತೆ ರಸಾಸ್ವಾದವೂ ಕೇವಲ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗತಕ್ಕದ್ದು; ಅದರಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೊಂದರ ಅರಿವು ತಲೆ ಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಜೀವನು ಸಂಸಾರದ ಹೊರ ಚಾಂಚಲ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲಾದರೂ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿ ಅಪೂರ್ವವಾದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸಾಸ್ವಾದವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸದೃಶ' ಎಂಬ ಹೊಗಳಿಕೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ." [೧]

ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಭವದ ಸ್ಥಿತಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಿಂದ ಪಲಾಯನವೋ? ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರುವಂತಹುದೋ? ಅಥವಾ ಎಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಾಸ್ತವಿಕ ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟದ್ದು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಚರ್ಚೆಗೆ ಯೋಗ್ಯ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ವಿವೇಚನೆ ತೀರ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅವನ್ನು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ.

---

೧. ತೀನಂಶ್ರೀ ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ. ಪುಟ. ೩೮೯
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: M. Hiriyanna: "Indian Aesthetics" (ಲೇ) "Art Experience" ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ.

೧೩೩. ಭವನಿಮಜ್ಜನ ಚಾತುರ್ಯ ಮತ್ತು ಲಘಿಮಾ ಕೌಶಲ ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ ರಸ ಸರಸ್ವತಿಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಹೇಳುವ ದರ್ಶನ - ವರ್ಣನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುವ, ಒಂದಾಗುವ, ಸಾಮಾನ್ಯರ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಎಟುಕಲಾರದ್ದಕ್ಕೂ

ಸಂವೇದಿಸಬಲ್ಲ ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಭಾವ ನಿಮಜ್ಜನ ಚಾತುರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಅವುಗಳೆಲ್ಲದರಿಂದ ಪಾರಾಗಿ, ದೂರ ನಿಂತು, ವಿವರಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಲಘಿಮಾ ಕೌಶಲ. ಇಲ್ಲಿ 'ಚಾತುರ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಕೌಶಲ' ಎಂಬ ಪದಗಳು, ಈ ಗುಣಗಳು ಜನ್ಮ ಅಥವ ದೈವದತ್ತವಲ್ಲ, ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಂತಹ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

೧೩೪. **ಭಾಣ** ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಕಲ್ಪಿತ ಕಥಾವಸ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಕೆಳವರ್ಗದವರ (ಕಳ್ಳರು, ಧೂರ್ತರು ಇತ್ಯಾದಿ) ಕಥೆ. ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯದ ರೂಪ. ವಿಟನೊಬ್ಬನದೇ ಪಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನೇ ನಾಯಕನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಕಾಶ ಭಾಷಿತದ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆ. ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನ. ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಸೂಚನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಭಾರತೀ ವೃತ್ತದ ಬಳಕೆ. ಮುಖ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣ ಸಂಧಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಲೀಲಾಮಧುಕರ.

೧೩೫. **ಭಾವ** ೧. ಭಾವ ಎಂಬ ಪದದ ಮೂಲಾರ್ಥ "ಇರುವಿಕೆ". ಆದರೆ ಈ ಪದ ಸುಮಾರು ೩೦ ಬೇರೆಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ. ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲ ಪರಿಸರದಿಂದ, ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸುಖ ಮತ್ತು ದುಃಖ ರೂಪದವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನಮಗೆ ಆಗುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅನುಭವವೂ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಅನುಭವಗಳಿಂದಾಗುವ "ಚಿತ್ತ ವಿಕಾರ" ವನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಭಾವ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಪ್ರೀತಿ, ಭಯ, ನಾಚಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಚಿತ್ತ ವೃತ್ತಿಗಳು. ಅಂದರೆ ಭಾವವು ಒಂದು ರೀತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಯಾವುದೇ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಹಜ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾವಕ್ಕೂ, ಅದರ ಹುಟ್ಟಿಗೆ 'ಕಾರಣ'ವೊಂದು ಇರಬೇಕು. ಭಾವದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಒಂದು ಕಾರ್ಯವೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮೈಮರೆತು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾವು 'ಕಾರಣ'ವಾಗಿ ಭಯದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಅಥವ ಭಾವ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಬೆಚ್ಚುವ ಹಿಂಜರಿಯುವ ಕಾರ್ಯ ಅಥವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಭಾವವು ಮಾನಸಿಕವಾದರೂ ಅದರ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣಗಳು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಸಿಗುವಂಥವಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ನಾವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಸುಖ ಮತ್ತು ದುಃಖ ರೂಪದ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಿಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೆಲವಾದರೂ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು ತೀರ ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೂಪದಲ್ಲಾದರೂ ಎಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ "ಮಾನವನ ಜೀವಿತಕ್ಕೆ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ನಿಲ್ಲತಕ್ಕ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳೆಂದು ಹೆಸರು." ಇಂಥ ಎಂಟು ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳನ್ನು ಭರತ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ **ರತಿ, ಹಾಸ, ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ, ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯ, ಜುಗುಪ್ಸೆ** ಮತ್ತು **ವಿಸ್ಮಯ.**

ಶಂಕೆ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳು ಅವುಗಳ ಇರುವಿಕೆಯ ಕಾರಣ ನಿವಾರಣೆ ಯಾದಾಗ ತಾವೂ ಮರೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಥಿರವೂ, ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವೂ ಆಗಿರುವಂಥವು. ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಮೂಡಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಇತರ ಭಾವಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನು **ವ್ಯಭಿಚಾರಿ** ಅಥವ **ಸಂಚಾರಿ** ಅಥವ **ಸಹಕಾರಿ** ಭಾವಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ., ರತಿಯ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದಲ್ಲಿ, ಚಿಂತೆ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ಹರ್ಷದಂತಹ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು, ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು, ಕ್ರಮವಾಗಿ, ದಾರ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪೋಣಿಸಿದ ಮಣಿಗಳಿಗೆ; ಸಮುದ್ರ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಏಳುವ ಬೀಳುವ ಅಲೆಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಹೋಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮೂವತ್ತಮೂರು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು: ಬೇಸರ, ಬಳಲಿಕೆ, ಕಳವಳ, ಅಸೂಯೆ ಮತ್ತು ಶ್ರಮ, ಆಲಸ್ಯ, ದೈನ್ಯ, ಚಿಂತೆ, ಮಂಕು, ಧೈರ್ಯ, ಧೃತಿ, ನಾಚಿಕೆ, ಚಪಲತೆ, ಹರ್ಷ, ಸಂಭ್ರಮ, ಜಡತ್ವ, ಗರ್ವ, ವಿಷಾದ, ಆತುರ, ಮೂರ್ಛೆ, ಕನಸು, ಎಚ್ಚರಿಕೆ, ಕೋಪ, ಅವಹಿತ್ಥ ('ಭಾವವನ್ನು ಮರೆಮಾಚು'), ಉಗ್ರತೆ, ನಿಶ್ಚಯ, ಸಂಕಟ, ಉನ್ಮಾದ, ಮರಣ, ತ್ರಾಸ, ವಿತರ್ಕ. ಭರತನು ನೀಡುವ ಈ ಪಟ್ಟಿ ಸಮಗ್ರವೂ ಅಲ್ಲ ಸಂಪೂರ್ಣವೂ ಅಲ್ಲ. ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗು ವಂತಹವು (ಉದಾ., ಮರಣ) ಎಷ್ಟೋ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ಕೆಲವು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅತೀ ಸೂಕ್ಷ್ಮ. ಈ ಎಲ್ಲ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಿನ್ನತೆ ಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಎಚ್ಚರವೂ ಅಗತ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾರ್ಯ, ಕಾರಣ, ಸ್ಥಾಯಿ, ಸಂಚಾರಿ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ತೀರ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ವಿವರಿಸುವ ಅಪಾಯವಿದೆ.

ನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಸಾಮಗ್ರಿ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಪಾತ್ರದ 'ಭಾವ'ಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು **ವಿಭಾವಗಳೆಂದೂ** ಅವುಗಳ ಕಾರ್ಯವನ್ನು **ಅನುಭಾವವೆಂದೂ** ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವಿಭಾವವನ್ನು **ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ** ಮತ್ತು **ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವ** ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಭಾವಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿನ ತಾರತಮ್ಯವೇ ಈ ವಿಂಗಡಣೆಗೆ ಆಧಾರ. "ಭಾವವು ಆವಿರ್ಭವಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಶ್ರಯವಾದ ಕಾರಣವೇ ಅಲಂಬನ ವಿಭಾವ." ದುಷ್ಯಂತ, ಶಕುಂತಲೆಯರ ನಡುವೆ ರತಿ ಎಂಬ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಉದಿಸಲು ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಶಕುಂತಲೆಯೂ, ಶಕುಂತಲೆಗೆ ದುಷ್ಯಂತನೂ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳು. ಇವರಿಬ್ಬರ ರತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕ ವಾಗುವಂತಹ ಪರಿಸರ, ಗೆಳತಿಯರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಅಗಲಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಂಗಡಣೆ ಅನುಪಯುಕ್ತ, ಅನಗತ್ಯ ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ ವಿಭಾಗ ಕ್ರಮ. ಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವಿಭಾವಗಳ ಸಮುದಾಯವೇ ಇದ್ದು ಅವೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಭಾವದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಭಾವಕ್ಕೆ ದೇಹ ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು - ಕಂಬನಿ, ಪುಳಕ, ನಡುಕ ಇತ್ಯಾದಿ - **ಅನುಭಾವ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಭಾವಗಳಲ್ಲಿ: ನಿಶ್ಚೇಷ್ಟತೆ, ಬೆವರು, ರೋಮಾಂಚ, ಧ್ವನಿ ವಿಕಾರ, ನಡುಕ, ಮುಖದ

ಬಣ್ಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದು, ಕಂಬನಿ, ಮೂರ್ಛೆ ಈ ಎಂಟು ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು **ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವ** ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಭಾವ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ತಾಕಿದಾಗ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಂಟರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಅಪ್ರಯತ್ನಕವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ "ಭಾವದ ತೀವ್ರಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿಯತವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ" ಈ ದೈಹಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ 'ಸತ್ವ' ಎಂಬ ಪದ "ಚಿತ್ತದ ಏಕಾಗ್ರತೆ" ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳೂ ಅನುಭಾವಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ರಸ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳ ಸಂಬಂಧ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೆ 'ರಸ' ನಮೂದು ನೋಡಿ.

೨. ಭಾವ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವೂ ಇದೆ. "ಒಂದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಅನುಭಾವವು ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣವು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಡದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಆ ಮೂಲಕವೇ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೂ ಸೂಚಿತ ವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವಕ್ಕೂ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ - ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾವ ಎಂಬ ಅಲಂಕಾರವಿರುತ್ತದೆ."

೧೩೬. ಭಾವ, ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ Feeling ಫೀಲಿಂಗ್
ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಹೀಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ? ಒಂದು ಕೃತಿ ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಲು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಅಧ್ಯಯನ ಶಾಖೆಗಳಿಗೆ ಮೊರೆ ಹೋಗಬೇಕು. ಅರಿವು ಉಂಟಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬುದು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಾಚೀನ ಒಗಟುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ ಎಪಿಸ್ಟಮಾಲಜಿಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸೂತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ರೀಸನ್-ವಿಚಾರ, ಇನ್ನೊಂದು ಫೀಲಿಂಗ್ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಮನಶ್ಯಾಸ್ತ್ರವೂ ಅರಿವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದೆ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಚಾರದ ಮೇಲೆ, ಮನಶಾಸ್ತ್ರವು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿವೆ.

ಮನಶ್ಯಾಸ್ತ್ರವು ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆ, ಗ್ರಹಿಕೆ (ಥಾಟ್, ಕಾಗ್ನೀಶನ್); feeling-ಘಟನೆಯೊಂದರ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವಿಲ್ (ಕೋನೇಶನ್) - ಇಚ್ಛೆ ಅಥವ ಸಂಕಲ್ಪ, ಇದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಅಥವ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವ ಕವಾಗಿರಬಹುದು. "ದೇಹದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು" ಫೀಲಿಂಗ್ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಮತ್ತು ಮನಶ್ಯಾಸ್ತ್ರದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಂಡು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯು ನಾಲೇಜ್ (ಅರಿವು) ಮತ್ತು ಅಂಡರ್‌ಸ್ಟಾಡಿಂಗ್ ತಿಳಿವು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸು ತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನು ಫೀಲಿಂಗ್ ಅನ್ನು (ಸುಖ ಮತ್ತು ಅಸುಖ) ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಮಿತಿ ಗೊಳಿಸಿ, ಅವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಧೋರಣೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಸಂಕೇತ ಎಂದು ವಿವರಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವರು ಇತರರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವಾಗಿ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಬಲ್ಲರು. ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವು ಜನ ಮಿಕ್ಕವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ಚೆನ್ನಾಗಿ' ಫೀಲಿಂಗ್‌ಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬಲ್ಲರು. ಅವರು ದೊಡ್ಡ ಕಲಾವಿದರು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಫೀಲಿಂಗ್ ಗಳ ತೀವ್ರತೆಗಿಂತ ಅವುಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು.

ಕೆಲವು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಫೀಲಿಂಗ್‌ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರಿಚುಯಲ್ ಮತ್ತು ಆಟಿಟ್ಯೂಡ್ ಮೂಲಕ ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ತತ್ವ ಸಂಗೀತದಂತಹ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ. ವ್ಯಾಗ್ನರ್‌ನಂತೂ ಸಂಗೀತ ಫೀಲಿಂಗ್‌ನ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ (ರೆಪ್‌ರೆಸೆಂಟೇಶನ್) ಮತ್ತು ಸೂತ್ರೀಕರಣ (ಫಾರಮೇಶನ್) ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ವೈಚಾರಿಕ, ನೈತಿಕ ಆಯಾಮ ಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲಾಭವಿಲ್ಲ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: I.A. Richards: "Principles of Literary Criticism" (೧೯೨೪); Susanne Langer; "Philosophy in a new Key" (೧೯೪೨) "Feeling and Form" (೧೯೫೩)

೧೫೭. **ಭಾವಕ** ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಓದುಗರನ್ನು ವಿವರಿಸುವ, ಓದುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪಕ್ವತೆಯನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಮಾನದಂಡದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುವವರು **ವಾಗ್ಭಾವಕರು**. ಹೃದಯದಲ್ಲೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು **ಹೃದಯ ಭಾವಕರು**. ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳಿಂದ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಸೂಚಿಸುವವರು **ಮೌನ ಭಾವಕರು**. ನಿಜವಾಗಿ ಭಾವಕನಾದ ಓದುಗ ಮತ್ಸರರಹಿತನೂ, ತತ್ವನಿಷ್ಠನೂ ಆಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ರಾಜಶೇಖರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

೧೫೮. **ಭಾವಕತ್ವ ಮತ್ತು ಭೋಜಕತ್ವ** ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಬಳಸುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು. ರಸ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾ, ಸಾಂಖ್ಯ ತತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಈ ಪದಗಳು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ.

ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ, ಭಾಷೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅಭಿದಾ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಾ ವೃತ್ತಿ ಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳೊಡನೆ ಭಾಷೆಯ ಇನ್ನೆರಡು ವಿಶೇಷ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಬಳಕೆ ಯಾಗುತ್ತವೆಂದು ಹೇಳಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಅವುಗಳನ್ನು ಭಾವಕತ್ವ ಮತ್ತು ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. **ಭಾವಕತ್ವವು** ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವಿಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಾಧಾರಣತ್ವವನ್ನು ನೀಡಿ ಅವು ರಸ ವಿಷಯುವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಉದಾ., ಭಾಸನ ಊರು ಭಂಗ ನಾಟಕದ ದುರ್ಯೋಧನ ಕೇವಲ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಅಷ್ಟೆ. ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನು ನೀಗಿಕೊಂಡು ಕೃತಿಯ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತನಾಗಿ, ದುರಂತಕ್ಕೊಳಗಾದ ಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ, ಉದ್ಧಟತನ, ಅಹಂಕಾರ, ದುಃಖ, ಬಂಧು ಬಾಂಧವರನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ, ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಯಾವನೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದುಃಖದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಕೂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿರು ತ್ತದೆ. ಅದು ದುರ್ಯೋಧನನ ದುಃಖವೂ ಅಲ್ಲ, ಆ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ ನಟನ ದುಃಖವೂ ಅಲ್ಲ, ಕೇವಲ "ದುಃಖ ಸಾಧಾರಣ". ಅಂದರೆ ಭಾವಕತ್ವದಿಂದ ಭಾವವು **ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ** ಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾವಕತ್ವದಿಂದ "ಭಾವಿತ" ವಾಗುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ರಸ ಎಂದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಭಾವಕತ್ವದೊಡನೆ **ಭೋಜಕತ್ವ** ಪೂರಕವಾಗಿರು ತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ **ಭೋಗಕೃತ್ವ** ಮತ್ತು **ಭೋಗೀಕರಣ** ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳು ಇವೆ. ಸಾಧಾರಣೀ ಕರಣಗೊಂಡ ರಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅಥವ

ಓದುಗನಿಗೆ ಭೋಗ ವಿಷಯವಾಗುವ, ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿ ವಿಕಸನ ಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಭೋಜಕತ್ವ. ಅಂದರೆ ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂಬುದು ರಸಾನುಭವ. ಇದನ್ನು ಮಾನಸಿಕ ಉದ್ರೇಕದ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ವಗುಣ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಸತ್ವೋದ್ರೇಕ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ವೋದ್ರೇಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲೌಕಿಕ ಸುಖದ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದ ಮಾನಸಿಕ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯ ಸ್ಥಿತಿ.

ಭಟ್ಟ ನಾಯಕನ ಈ ವಿವರಣೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಖ್ಯ ತತ್ವದ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ, ರಸಾನುಭವವು ಓದುಗರಿಗಾಗಲಿ, ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗಲಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ - ಅದೂ ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಖ್ಯವಾದದಂತೆ ಪುರುಷ ಅಥವ ಆತ್ಮ ತಟಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಪುರುಷನಿಗೆ ಸುಖ ದುಃಖಗಳನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ತತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು, ಓದುಗ ತಟಸ್ಥನಾಗಿದ್ದು ಅವನ ಪ್ರಯತ್ನ ಏನೂ ಇಲ್ಲದೆಯೇ ರಸಾನುಭವ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ - ಎಂಬ ವಾದದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶ ಒಂದಿದೆ. ಭಾವ ಮತ್ತು ಅದರ ಇತರ ಅಂಶಗಳು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಲೇ ಓದುಗ ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನಲ್ಲೇ ಮುಳುಗದೆ ಅಥವ ಉದಾಸೀನನೂ ಆಗದೆ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಗುರುತಿಸಿದ. ಆದರೆ ಅವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿನ ಕೊರತೆಗಳು ಅಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾದವು. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಸಾಧಾರಣೀ ಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಭೋಗ ವಿಷಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಯಾರದ್ದು? ಅನುಕಾರ್ಯನದ್ದೆ, ಕವಿಯದೆ, ನಟನದೆ ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನದೆ? ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

೧೩೯. **ಭಾವಗೀತೆ Lyric ಲಿರಿಕ್** ಭಾವ ಗೀತೆಗೆ ಎರಡು ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ: ೧. ಲೈರ್ ಅಥವ ಯಾವುದೇ ಇತರ ವಾದ್ಯದೊಡನೆ ಹಾಡಲು ಬರುವಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಕಿರು ಕವನ. ೨. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಕಿರುಕವನ.

ಈ ವಿವರಣೆಗಳು - ಭಾವಗೀತೆಯ ಪ್ರಕಾರ ದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ವೈವಿಧ್ಯವಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನೂ, ಭಾವಗೀತೆಯ ಹಲವು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ವಿರುದ್ಧ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಕಾವ್ಯ, ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಸಾರ್ವಜನಿಕ' ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಹಾಡು ಬಹಿರಂಗ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಿಯೆ. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಕವಿಯೇ ತನ್ನ ಕವನ ಹಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಆಗಲೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪಬೇಕೆಂಬ ತೀವ್ರವಾದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಮಾತು, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು 'ಇತರ'ರು ಕೇಳಬಹುದೆಂಬ ಬಯಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತದ ಸೂಚನೆಗಳು ಅಥವ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಒಳದನಿಯ ಗುಟ್ಟಾದ ಆತ್ಮೀಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಭಾವಗೀತೆಗಳು, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, 'ಪ್ರಕಟಣೆ'ಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅತ್ಯಂತ ಮುಕ್ತ ಸ್ವಭಾವದ ಕವಿಗಳ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ, ಈ ಬಗೆಯ ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಥವ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತೀವ್ರ ವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರು ವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡುವ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾ ಯಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದು:

ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಘಟನೆಗಳ ಪ್ರಶಂಸೆ, ಸಹಜ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷ, ಭಯ, ದುಃಖ, ಬೇಸರ ಅಥವ ಧನ್ಯತೆಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವರ್ಣನೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ ಅನುಭವಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಕವನದ ಭಾವನೆ 'ನಿಜವಾಗಿ ಅನುಭವದ್ದು' ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಮೂಡಿಸುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಜರಿರುತ್ತದೆ. (ಇದು 'ಕಲೆ'ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಹೊರತು 'ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ'ಯದ್ದಲ್ಲ). ಒಂದು ವೇಳೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ತೀವ್ರ ಭಾವನೆ ಇದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು, ಹಾಡಿಗೆ ಹೊಂದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಹ, ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಭಾವನೆಗಳ ರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಜೋಡಣೆಯ ಮೂಲಕ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಸಾಧಾರಣ ಮತ್ತು ಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಹಾಡುವ ಭಾವಗೀತೆಯ ರೂಪವು (form) ಒಂದು ಕಾರಣ. ಕೇಳುಗನ ಗಮನ ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸದ ಕಡೆಗೂ ಹರಿದಿರುವುದರಿಂದ, ವಿಷಯ ಮತ್ತು ಭಾವನೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವಂಥವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಹಾಡುವ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಭಾವಸಾಹಚರ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿಯೂ ಪರಿಚಿತವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಡುಗಾರನ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಭಾವಗೀತೆಯ ಶಿಲ್ಪವೇ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ಬೇರೆ ಕವನಗಳಿಗಿಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಯ್ದ ಶಬ್ದಗಳು ಮತ್ತು ಪದಗಳು 'ಗಾನಯೋಗ್ಯ'ವಾಗಿರಬೇಕು. ಸುಲಭವಾದ ಉಸಿರಾಟಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪದ ಮತ್ತು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಸಂಗೀತದತ್ತ ಗಮನಹರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ಅರ್ಥ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಇರಬಾರದು. ಅಂದರೆ ಹಾಡುವಿಕೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಭಾವಗೀತೆಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ- ಅನಾಮಧೇಯತೆ, 'ಸಾಧಾರಣ' ಗುಣ (ಜನರಲ್) ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸರಳತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ರೂಪ 'ಫಾರ್ಮಲ್' ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಲಿರಿಕ್ ಎಂದು ನಾವು ಗುರುತಿಸುವ ಬಹುಪಾಲು ಕವನಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ನಿಜ.

ಅಂತೆಯೇ ಭಾವಗೀತೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ವಿವರಣೆಯೂ ಇಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ರಸ್ಕಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಭಾವಗೀತೆಯು ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಕಾರನೊಬ್ಬನು ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಸ್ವಭಾವ, ಆತ್ಮೀಯ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ-ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಫಾರ್ಮಲ್ ಗುಣಗಳಾಗಲಿ, ಸಂಗೀತವಾಗಲಿ ಮುಖ್ಯ ವಾಗುವುದೆ ಇಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಕವನವು ತಾನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಭಾವವು ವಿಶಿಷ್ಟ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನೋಭಾವದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ, ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಕವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ; ಯೋಗ್ಯವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕವನದ ಧ್ವನಿ ಸ್ವಗತವನ್ನೊ, ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನೊ ಹೋಲುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಭಾವಗೀತೆಯು ಅಪೂರ್ವವಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೊ, ಘಟನೆಯನ್ನೊ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. 'ಸಿದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ'ಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತದೆ. ಬಳಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಭಾವಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಂತೂ ಕವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದ

ಭಾವಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಪದಗಳು ಮತ್ತು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರವಾಹ, ತಿರುವು, ಬಾಗು ಬಳಕುಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಮನಸ್ಸು ಊಹಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಮಾತ್ರ ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. 'ಸಂಗೀತ' ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಪದಗಳ ಇಂದ್ರಿಯ ಗುಣವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಹಾಡುವ ಭಾವ ಗೀತೆಯಲ್ಲದ ಭಾವಗೀತೆ ತೀರ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ, ವಿಶಿಷ್ಟತೆ, ಭಾವನೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ವಸ್ತುವಿನ ಅಪರೂಪ ಗುಣ, ಆಡುಮಾತಿನ ಸಾಮೀಪ್ಯ, ವಕ್ರ ಗಮನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಿಜವಾದರೂ, ೧೮ನೇ ಶ.ದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ರಚಿತವಾದ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಭಾವ ಗೀತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿಜ.

ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಕವನ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಭಾವಗೀತೆ ಎಂಬ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವುದು ಸರಿಯೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಎಲ್ಲ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅನೇಕ ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಹಾಡಲು ಬರುವಂತಿದ್ದೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಅವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿದ್ದೂ ಆಡುಮಾತಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ವೈರುಧ್ಯಗಳೇ ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಡಿನ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ ಮತ್ತು ಸರಳತೆ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುವಿನ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಏಕವಸ್ತು ಏಕಭಾವವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದೇ ಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತು ಕವನ ರಚಿಸುವಾಗ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ಆಸಕ್ತಿ ಕವಿಗಳನ್ನು ಅವರದೇ ಭಾವಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಭಾವಕ್ಕೆ ಉನ್ನತಿಕೆಗೆ, ತೀವ್ರತೆಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಟ್ಟಾಗ ತೀರ ಸರಳವಾದ ಸಾಧಾರಣವೂ ಆದ ಅನುಭವ, ಭಾವನೆಗಳು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಡುಗವನವು ಹೀಗೆ, ಭಾವತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಈ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ ಪರಸ್ಪರ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧ ಇದ್ದೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಭಾವಗೀತೆಯ ಚರಿತ್ರೆ ಆಸಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದರ ದೀರ್ಘತೆಗೆ ಹೆದರಿ, ಇಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ.

ಭಾವಗೀತೆಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು: Dramatic Monologue, Elegey, Ode ಮತ್ತು Sonnet ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Ernest Rhys: Lyric Poetry (೧೯೧೩); H.J.C. Grierson: Lyrical Poetry of the 19th Century (೧೯೨೯); O. Elton: Melody and the Lyric (೧೯೩೦); C.M. Ing: Elizabeathen Lyrics (೧೯೫೧); J.L. Kennedy: A Study of Three Contemporary theories of Lyric (೧೯೫೭); Edwin Muir: The Estate of Poetry (೧೯೬೨); Norman Maclean: From Action to Image: Theories of the Lyric in the eighteenth Century (ಪ್ರ) R.S. Crane (ಸಂ): Critics and Criticism (೧೯೫೨) (ಪ್ರ); ಅನಂತನಾರಾಯಣ: ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕವಿತೆಯ ಮೇಲೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ; ಪ್ರಭುಶಂಕರ್: ಭಾವಗೀತೆ.

೧೮೦. ಭಾವುಕತೆ Sentimentalism ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಾಲಿಸಂ ಈಗ ನಿಂದಾತ್ಮಕ

ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪದ. ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗಿಂತ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ "ಹತೋಟಿ ತಪ್ಪಿದ (ಹಿಡಿತ ವಿಲ್ಲದ) ಭಾವನೆ"; ಭಾವನೆಗಳು ಪ್ರಕಟ ವಾಗಲು ಕಾರಣವಾದ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳಿಗಿಂತ, ಭಾವನೆಗಳಿಗೇ ಅತಿಯಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ನೀಡುವುದು; 'ಕರುಣೆ' ಸಹಾನುಭೂತಿಗಳಂಥ ಮೃದು ಭಾವನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಆಟವಾಡುತ್ತ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ, ಓದುಗನಿಂದ ಸಿದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ತಂತ್ರ - ಇವುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ **ಭಾವುಕತೆ.** ಆದರೆ 'ಅತಿಯಾದ' ಎಂಬುದು ಸಾಪೇಕ್ಷ ವಾದ್ದರಿಂದ ಭಾವುಕತೆ ಎಂಬುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ ವಾಗುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ-ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಿಗೂ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ "ಮಾನವೀಯ ಭಾವನೆಗಳ ಸಹಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ" ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲದ ಓದುಗರಿಗೆ ಭಾವುಕತೆಯಾಗಿ ತೋರ ಬಹುದು. (ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ) ಮಾನವೀಯ ಅಂತಃಕರಣದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅತಿಭಾವುಕತೆ ತಲೆ ಹಾಕಿತು. ಶ್ರೀನಿವಾಸರ.... "ಮಸುಮತ್ತಿ"ಯ ಎಮಿಲಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದ ಬರಿಯ ಭಾವುಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿವೆ."[೧] ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾವುಕತೆ ಯಾವುದು, ಯಾವುದು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಗುರುತಿ ಸಲು ಬೇರೆಯದೇ ಮಾನ ದಂಡ ಉಪಯೋಗಿ ಸಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿ ರುವ ಭಾವನೆಯ ತೀವ್ರತೆ ಮತ್ತು ಗುಣ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಓದುಗ ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸದೆ, ಲೋಕಾಭಿರಾಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕ್ಲೀಶೆಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಭಾವನೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಗಿರುವ ಭಾಗವನ್ನು, ಸಂದರ್ಭದ ವಿವರ ಗಳಲ್ಲಿ ಮೈತಾಳಿದ ತಾಜಾ ಆದ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪ ಪಡೆದಿರದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನ ಭಾವುಕ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

---

೧. G.G.R. ಸಕಪೊ. ೨೮

ಪ್ಯಾಥೋಸ್, ಲಿಟರೇಚರ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೦

೧೪೧. **ಮಹಾಕಾವ್ಯ Epic ಎಪಿಕ್** ಎಪಿಕ್ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಹೆಸರು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ದೇಶನದ ಪದವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದುಂಟು. ಎಪಿಕ್ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಎಪಿಕ್ ಕುರಿತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ, ಆಳವಾದ ಚರ್ಚೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರ ಪ್ರಕಾರ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಪದ್ಯ, ಗದ್ಯ ಅಥವ ಚಂಪೂ ರೂಪದಲ್ಲಿಇರಬಹುದು. **ಸರ್ಗಬಂಧ, ಪ್ರಬಂಧ** ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಹೆಸರುಗಳು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸರ್ಗ ಅಥವ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇದರ ವಸ್ತು ಮಹಾಪುರುಷರ ಜೀವನವನ್ನುಕುರಿತದ್ದು. ಅಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಆದರ್ಶಯುತವಾಗಿ ಬದುಕನ್ನು ಸಾಗಿಸಿದರು. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮೇಲುವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಸಾಹಸಪೂರ್ಣವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವವರು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥ ಗೌರವವಿರುತ್ತದೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕ್ಲಿಷ್ಟವಲ್ಲದ ಆದರೆ ಅರ್ಥದ ಅನೇಕ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪ್ರಕಾರ. ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ ಮತ್ತು ಮೋಕ್ಷ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿಗೆ ಅಧೀನವಾದದ್ದು. ಐಹಿಕವಾದ ಅರ್ಥದ ಉಪದೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಲೋಕಸ್ವಭಾವದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ರಸಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಗಾತ್ರವೂ ದೊಡ್ಡದು. ಇದರಲ್ಲಿನ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ರಚನೆಯ ಭಾಷೆ ಪ್ರಾಕೃತವಾದರೆ **ಆಶ್ವಾಸ** ಎಂದೂ ಅಪಭ್ರಂಶವಾದರೆ **ಸಂಧಿ** ಎಂದೂ ಗ್ರಾಮ್ಯವಾದರೆ **ಅವಸ್ಕಂಧ** ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಭಾರತೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಸ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಅಥವ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಇಲ್ಲವೆ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಎಪಿಕ್ ಅನ್ನು **ವೀರಕಾವ್ಯ** (ಹಿರಾಯಿಕ್ ಪೊಯೆಂ) ಎಂದೂ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಎಪಿಕ್ ದೀರ್ಘವಾದ ಪದ್ಯರೂಪದ ನಿರೂಪಣೆ. ಉದಾತ್ತವಾದ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಶೈಲಿ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ್ದು. 'ನಾಯಕ' ಗುಣಗಳುಳ್ಳ ಧೀರ ಅಥವ ಅರೆ-ದೈವಿಕವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇದರ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕ್ರಿಯೆ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ, ರಾಷ್ಟ್ರದ ಅಥವ ಇಡೀ ಮಾನವ ಕುಲದ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಂಥದ್ದು. **ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ** (ಟ್ರೆಡಿಷನಲ್ ಎಪಿಕ್) ಅಥವ **ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ** (ಪ್ರೆಮರಿ ಎಪಿಕ್) ಅಥವ **ಜಾನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ** (ಫೋಕ್ ಎಪಿಕ್) ಮತ್ತು **ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ** (ಲಿಟರರಿ ಎಪಿಕ್) ಅಥವ **ಆನುಷಂಗಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ** (ಸೆಕೆಂಡರಿ ಎಪಿಕ್) ಎಂದು, ಎಪಿಕ್‌ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವು ವಿಕಾಸ ಹೊಂದುತ್ತಿರುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ

ತೊಡಗಿರುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಜನಪದದ ಶಾಬ್ದಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬರುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳ ರೂಪದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಕವಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ರೂಪ ನೀಡಿದಾಗ ಅದು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಅಥವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಇಲಿಯಡ್ ಮತ್ತು ಒಡಿಸ್ಸಿ ಹಳೆಯ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಬೇವುಲ್ಫ್ ಭಾರತದ ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತಗಳನ್ನು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಘಟ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆನುಷಂಗಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಕವಿ, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ರಚಿಸುವಂಥದ್ದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವರ್ಜಿಲ್‌ನ ಈನಿಯಡ್ ಹೋಮರನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿತು; ಕೀಟ್ಸ್‌ನ ಹೈಪೀರಿಯನ್ ಕಾವ್ಯ ಮಿಲ್ಟನನ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಅನುಕರಣೆಯಾಯಿತು. ಹಾಗೇ ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸನ ಕೃತಿ ವ್ಯಾಸನ ಮಹಾಭಾರತದ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಶ್ರೀರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಾಯಣದ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕ ಅನುಕರಣೆಗಳು; ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೃತಿಗಳೂ ಇದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಟ್ರಾಜಿಡಿಯ ನಂತರದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಎಪಿಕ್‌ಗೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಎಪಿಕ್ ಅನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ವಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಇಡೀ ಜಗತ್ತನ್ನು, ಅದರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಬಹಳಷ್ಟು ಭಾಗವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎಪಿಕ್‌ನ ವಿಸ್ತಾರ, ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಲು ಕವಿಗೆ ಪ್ರಥಮದರ್ಜೆಯ ಜ್ಞಾನ, ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಸುಮಾರು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಕಾಲದಿಂದ ಕವಿಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದರೂ ಸರ್ವಮಾನ್ಯವಾದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಬಹುಶಃ ಹತ್ತೋ ಹನ್ನೆರಡೋ ಇದ್ದಾವು ಅಷ್ಟೇ. ಎಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತವೆ; ಕೆಲವಾರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮೂಲ ಹೋಮರನ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಇದ್ದಂತಹವು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮತ್ತು ಈ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಭಾರತೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥವು.

೧. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅಥವ ಕೆಲವುಬಾರಿ ಇಡೀ ವಿಶ್ವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಇಲಿಯಡ್‌ನ ನಾಯಕ ಗ್ರೀಕ್ ವೀರ ಅಖಿಲಸ್; ಈನಿಯಡ್‌ನ ನಾಯಕ ಏನಿಯಸ್, ದೇವತೆ ಅಫ್ರೊಡೈಟಳ ಮಗ; ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್‌ನ ಆಡಮ್ ಇಡೀ ಮಾನವ ಕುಲದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ; ಕ್ರಿಸ್ತ, ದೇವರೂ ಹೌದು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನೂ ಹೌದು; ಕುಮಾರ ಸಂಭವದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ದೇವರಾದ ಶಿವನ ಮಗ ಇತ್ಯಾದಿ.

೨. ಭೂಮಿಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದು, ಇಡೀ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಭೂಮಿಯ ಹೊರಗಿನ ಲೋಕಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪಾಂಡವರು, ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ರಾಮ ಮತ್ತು ಪರಿವಾರ ಇಡೀ ಭಾರತವನ್ನು ಅಲೆಯುತ್ತಾರೆ. ಪಾಂಡವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ದೇವಲೋಕಕ್ಕೂ ಹೋಗಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ಯಾರಡೈಸ್

ಲಾಸ್ಟ್‌ನ ಘಟನೆಗಳು ಭೂಮಿ, ಸ್ವರ್ಗ, ನರಕ ಮೂರು ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

೩. ಎಪಿಕ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅತಿಮಾನುಷ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅಥವ ಧೈರ್ಯ ಸಾಹಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಯಕನ ಶ್ರಮಪೂರ್ಣ, ಕಠಿಣ ಪ್ರಯಾಣಗಳ ವರ್ಣನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್‌ವೀರ ಅಖಿಲಸ್ ಟ್ರೋಜನ್ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಸಗಳು; ರಾಮನು ಕುಂಭಕರ್ಣ ಮುಂತಾದವರೊಡನೆ ನಡೆಸುವ ಅತಿಮಾನುಷ ಯುದ್ಧಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

೪. ಎಪಿಕ್‌ನ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಕುತೂಹಲ ತೋರುತ್ತವೆ ಅಥವ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾ., ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳ ಇಂದ್ರ, ಶಿವ, ಸೂರ್ಯರು; ಹೋಮರನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಲಿಂಪಿಯನ್ ದೇವತೆಗಳು. ಈ ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಿಯೊಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೆಶಿನರಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದರು ಎಂದರೆ ಎಪಿಕ್‌ನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಉಪಾಯಗಳಲ್ಲಿ, ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವೂ ಒಂದು ಭಾಗ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿ ಇತ್ತು.

೫. ಎಪಿಕ್ ಒಂದು ವಿಧ್ಯುಕ್ತ ಆಚರಣೆಯಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯೂ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯಿಂದ ದೂರವಾದದ್ದೂ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಎಪಿಕ್‌ನ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ, ಘಟನೆಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂಗೀಕೃತ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು:

೧. **ಸ್ತುತಿ** (ಇನ್ವೊಕೇಶನ್): ಇದು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವಂತೆ ದೇವರನ್ನು, ಕಾವ್ಯದೇವಿ (ಮ್ಯೂಸ್) ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡುವ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ.

೨. **ವಸ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕ** (ಆರ್ಗ್ಯುಮೆಂಟ್): ಕಥಾಭಾಗದ ಅಥವ ಕಥೆಯ ನಾಯಕನ ಕುರಿತ ಹೇಳಿಕೆ; ಕಥೆಯ ಬಂಧ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಥವ ಕಾವ್ಯದ ವೈಚಾರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕುರಿತ ನಿರ್ದೇಶನ. ಪ್ರತಿ ಅಧ್ಯಾಯದ ಆರಂಭದಲ್ಲೂ ಇದು ಬರಬಹುದು. ಉದಾ., ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್‌ನ ಆರಂಭದಲ್ಲಿನ ಆರ್ಗ್ಯುಮೆಂಟ್‌ನ ಭಾಗ; ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಆಶ್ವಾಸದ ಆರಂಭದ ಪದ್ಯ.

೩. **ಎಪಿಕ್ ಕ್ವೆಶ್ಚನ್**: ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದೇವಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಆಕೆ ಕೊಡುವ ಉತ್ತರವೇ ಕಾವ್ಯನಿರೂಪಣೆಯ ಆರಂಭ ಬಿಂದುವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್‌ನ ೧, ೧-೪೯ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಕೇಳುವ 'ಸಕಶ್ಚಿದಸ್ತಿ ವೀರ್ಯವಾನ್ ...' ಇತ್ಯಾದಿ.

೪. **ಇನ್ ಮೀಡಿಯಾಸ್ ರೆಸ್**: ("ವಸ್ತುಗಳ ಮಧ್ಯದಿಂದ") ಕಾವ್ಯದೇವಿ ಕೊಡುವ ಉತ್ತರವು ಎಪಿಕ್‌ನ ಆರಂಭ ಸ್ಥಾನವಾಗಿದ್ದು ಕಥೆಯು ಘಟನೆಗಳ ಮಧ್ಯಭಾಗದಿಂದ ಅಂದರೆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟವೊಂದರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ.

೫. **ಮಹೋಪಮೆ** (ಎಪಿಕ್ ಸಿಮಿಲಿ): ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರ. ಇದೂ ಒಂದು ಉಪಮೆಯೇ, ಆದರೆ ಉಪಮಾನ, ಉಪಮೇಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಉಪಮೇಯವು ಉಪಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ

ವಾಗಿ ನಿಂತು ತಾನೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಚಿತ್ರ ವಾಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದು ಒಂದು ವಿಸ್ತೃತ ಉಪಮೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಎಪಿಕ್ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಗುಣವಾಚಕವಾಗಿ, ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪದವಾಗಿ ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ವಾರ್ ಅಂಡ್ ಪೀಸ್, ಮೆಲ್ ವಿಲ್‌ನ ಮಾಬಿಡಿಕ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಎಪಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಕನ್ನಡದ ಹಳೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಷಡಕ್ಷರನ ಕೃತಿ ರಾಜಶೇಖರ ವಿಳಾಸ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ, ಅವನು ಮಹಾಕವಿಯೇ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ 'ಮಹಾ' ಎಂಬ ಪದ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸಿ ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪದಗಳು ಇವು ಭ್ರಮೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿವೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ: ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣ (೧೯೬೯) ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ: ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪ (೧೯೬೭)

H.T. Sweden Burg: The Theory of Epic in England ೧೬೫೦-೧೮೦೦ (೧೯೪೪); C.M. Bowra: Form Vergil to Milton (೧೯೪೫); Heroic Poetry (೧೯೫೨); E.M.W. Tillyard: The English Epic and It's Background (೧೯೫೪).

೧೪೨. ಮಹಾ ರಂಗಭೂಮಿ Epic Theatre ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್ ನಟನೆಯ ವಿಧಾನ, ನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡದ್ದು, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿರುದ್ಧವಾದ, ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರೂಪಿಸಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ರಾಜಕೀಯ ವಿಚಾರಧಾರೆ- ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂ, ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿ, ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಎಲ್ಲ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ, ಬದುಕಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಅವನು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಕೆಲವಾರು ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದ 'ಆಧುನಿಕ' ನಾಟಕ ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲಿ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳಿದೆ.

೧. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೂ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನೂ ಇದು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಸೆಯುತ್ತದೆ.

೨. ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಶ್ಯವು ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ನಟನಿಗಾಗಲೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಾಗಲೀ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಬಾರದು.

೩. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವುದು, ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದು ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆಣಕಿ ಇಡೀ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು, ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಉದ್ದೇಶ.

೪. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದ 'ಸೌಂದರ್ಯ', 'ಕಲಾನುಭವ' ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಕೃತ. ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಶೋಧನೆ ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೆಲಸ.

೫. ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅವನ ವಿಮರ್ಶನ, ವಿಶ್ಲೇಷಣ ಶಕ್ತಿಗಳು ಎಚ್ಚರವಾಗಿದ್ದು ಅವನ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಅದರ ಗತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಅಂಶ **ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಎಫೆಕ್ಟ್** ಅಥವ **ಎ-ಎಫೆಕ್ಟ್** ಇದನ್ನು **ಮುಕ್ತ ಪರಿಣಾಮ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಇದು ನಟನೆಯ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. "ಮಾನವನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸಹಜತೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನ ಕೊಡುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಧಾನ"ಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಮುಕ್ತ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲಾಗುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ; "ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದದ್ದು" ಎಂದು ತೋರಿದರೆ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಕ್ರಿಯೆ 'ಏನಾಗಿದೆಯೋ' ಅದೇ ಆಗಿರುವುದರೊಂದಿಗೆ 'ಏನು ಆಗಿಲ್ಲ' ವೋ ಅದನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸುವ, ಸೂಚಿಸುವ ರೀತಿಯಾದಾಗಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಏಲಿಯುನೇಶನ್ ಅಥವ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪಾತ್ರ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿ "ಹೌದು ನನಗೂ ಹಾಗೇ ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು - ನನ್ನ ಹಾಗೇ ಇದ್ದಾನೆ - ಇದು ಕೇವಲ ಸಹಜ - ಇದು ಎಂದಿಗೂ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ-ಈ ಮನುಷ್ಯನ ವೇದನೆ, ನರಳಾಟ ನನಗೆ ದಿಗಿಲು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವು ಅನಿವಾರ್ಯ- ಇದು ದೊಡ್ಡ ಕಲೆ; ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಇರುವುದೇ ಹೀಗೆ- ಅವರು (ಪಾತ್ರಗಳು) ಅತ್ತಾಗ ನಾನೂ ಅಳುತ್ತೇನೆ, ನಕ್ಕಾಗ ನಾನೂ ನಗುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ, ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ - 'ನಾನು ಇದನ್ನು ಯೋಚಿಸಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ- ಇದು ಹಾಗಲ್ಲ - ಇದು ಆಶ್ಚರ್ಯ, ನಂಬುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ - ಇದು ನಿಲ್ಲಬೇಕು, ಕೊನೆಗಾಣಬೇಕು - ಈ ಮನುಷ್ಯನ ವೇದನೆ, ನರಳಾಟ ನನಗೆ ದಿಗಿಲು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ, ಅನಗತ್ಯ; ಇದು ದೊಡ್ಡ ಕಲೆ, ನಿಸ್ಸಂಶಯ ಎನ್ನುವಂಥದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲ - ಅವರು (ಪಾತ್ರಗಳು) ನಕ್ಕಾಗ ನಾನು ಅಳುತ್ತೇನೆ, ಅವರು ಅತ್ತಾಗ ನಾನು ನಗುತ್ತೇನೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಏಲಿಯನೇಷನ್‌ನನ್ನು ಅನೇಕ ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಹಾಡುಗಳು, ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ನಡುವೆ ಬಳಸಿ ನಾಟಕದ ಕೃತಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಸ್ಟಾರಿಫಿಕೇಶನ್ ಏಲಿಯನೇಷನ್‌ನ ಒಂದು ಅಂಶ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿಗಳಂತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು 'ವಾಸ್ತವಿಕ' ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇರೆ ಕಾಲ ದೇಶಗಳಿಂದ ಆಯ್ದು ಅದರ ಪ್ರಾಚೀನತ್ವದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತನ್ನು ಹಾಕಬೇಕು. ಆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ತಾನಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತನಾಗುತ್ತಿದ್ದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಮೂಡುವಂತೆ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತರಲು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅವಶ್ಯಕ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್.

ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿಯು ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಿರೂಪಣ-ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಲ್ಲೀನರಾಗದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೇಲೆ ಒತ್ತನ್ನು ನೀಡು

ತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಂಬುವಂತೆ ಮಾಡ ಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯವಿದೆ. ಕಥೆಯೆಂಬ ತೀರ ಸರಳ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ, ಬೋಧ ಪ್ರದ, ತಾತ್ವಿಕ, ಮನರಂಜನಾತ್ಮಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಾ ತ್ಮಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ನಕಾರಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಫಲವಲ್ಲ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ.

Bertolt Brecht (Ed. & Trans) John Willtet: Brecht on Theatre, The Development of an Aesthetic (೧೯೫೭);

ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ: ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್‌ಸರ್ಕಲ್ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿ (೧೯೮೦); ಎ.ಎನ್. ಪ್ರಸನ್ನ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಕ.ಸಾ.ಪ. ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೭೮; ಎಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯ: ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್ (ಲೇ) ಜಿಜ್ಞಾಸೆ (೧೯೭೪).

೧೪೩. ಮಾನವತವಾದ Humanism ಹ್ಯೂಮನಿಸಂ ಹ್ಯೂಮನಿಸ್ಟ್ ಎಂಬ ಪದ ೧೪ನೆಯ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು. ಮನುಷ್ಯನ "ಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳಿಗೆ ನಿಕಟವಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಪಡದ" ಗಣಿತ ಜೀವವಿಜ್ಞಾನ ಮುಂತಾದ ವನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೆಂದೂ, ವ್ಯಾಕರಣ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ, ಚರಿತ್ರೆ, ಕಾವ್ಯ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಗಳನ್ನು ಮಾನವಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆಂದೂ (ಹ್ಯೂಮಾನಿಟೀಸ್) ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಾನವಿಕಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ಅಥವ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯನ್ನು ಹ್ಯೂಮನಿಸ್ಟ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಮತ್ತು ಪ್ಲೇಟೊ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಿಸಿರೊ ಇವರುಗಳನ್ನು ಆಧಾರ ವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ, ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಕೃತಿ ಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪುನರು ಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾನವಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಯಿತು. ೧೯ನೆಯ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಹ್ಯೂಮನಿಸಂ ಎಂಬ ಪದ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಇದು ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಿ ಗಿರುವ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಔನ್ನತ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸು ತ್ತದೆ. ಅಭಿಜಾತ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ವಾದಿಸಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಗುಣ ಗಳಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಸಂದಿತು. ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡಿತು. ಈ ಹ್ಯೂಮನಿಸ್ಟ್‌ಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ದೈಹಿಕ, ಮಾನಸಿಕ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕವಾದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗ ಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸಿದರು.

ಈ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಹ್ಯೂಮನಿಸ್ಟ್ ಎಂಬ ಪದ ಮಾನವೀಯ ಅನುಭವಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುವ, ಮಾನವೀಯ ಸ್ವಭಾವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯುನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

೧೯೧೦ರಿಂದ ೧೯೩೩ರವರೆಗೆ ಪಶ್ಚಿಮ ಜಗತ್ತಿನ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಚಳುವಳಿ ಯನ್ನು ನ್ಯೂ ಹ್ಯೂಮನಿಸಂ ಎಂದು ಗುರುತಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಇರ್ವಿಂಗ್ ಬಾಬಿಟ್ ಮತ್ತು ಪಾಲ್ ಎಲ್ಮರ್ ಮೋರ್ ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಶಿಕ್ಷಣ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾನವಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರ ಬೇಕು, ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿರಬೇಕು, ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Douglas Bush: The Resnaisance and English Humanism (೧೯೩೯) R.S. Crane: The Idea of the Humanities (two volumes ೧೯೬೭).

೧೪೪. ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು Free Verse ಫ್ರೀವರ್ಸ್ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಗುಣ

ಮತ್ತು ಸಾಲಿನ ನಿರ್ಬಂಧಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ರಚನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವನದ ಸಾಲು ಆಡುಮಾತಿನ ಸಹಜ ಲಯುವನ್ನು ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಗದ್ಯದ ಶಿಥಿಲತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಲಯದ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಮುಕ್ತ ಎಂಬ ಪದವು ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಹುದಲ್ಲ; ಲಯ ಮತ್ತು ರೂಪ ರಹಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ರಚನೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲಯವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಫ್ರೀ ವರ್ಸ್ ಎಂಬುದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯ **ವರ್ಸ್ ಲಿಬರೆ** ಎಂಬುದರ ಅನುವಾದ. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಸಂಕೇತವಾದದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಮತ್ತು ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಪಂಥದ ಕವಿಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಿಂದ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು.

ಆದರೆ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಗೀತೆಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಂಗ್ ಆಫ್ ಸಾಲಮನ್; ಬ್ಲೇಕ್ ಹಾಗೂ ಮ್ಯಾಥ್ಯು ಆರ್ನಾಲ್ಡ್; ಕನ್ನಡದ ವಚನಸಾಹಿತ್ಯ ಇಂಥಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು.

ವಾಲ್ಟ್ ವ್ಹಿಟ್‌ಮನ್, ಇಮೇಜಿಸ್ಟ್ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಛಂದಸ್ಸು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಇದರ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇವರುಗಳು ವಿವರಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಪ್ರುಫ್ರಾಕ್ ಕವನದ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು ಸಿಲಬಲ್ ಸ್ಟ್ರೆಸ್‌ನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು. ಅವನದೇ ಫೋರ್ ಕ್ವಾರ್ಟೆಟ್ಸ್ ಪ್ಯೂರ್ ಸ್ಟ್ರೆಸ್‌ನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು. ಎಜ್ರಾಪೌಂಡ್‌ನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಕ್ವಾಂಟಿಟೇಟಿವ್ ಎಂದು, ಮೇರಿ ಅನ್ನೆಮೂರ್‌ಳ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಸಿಲಾಬಿಕ್ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾಡರ್ನಿಸಂ ಚಳುವಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಅದರ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: KNK T.S. Elliot, Reflections on Vers Libre (ಪ್ರ) (೧೯೧೭); To Criticize the Critic (೧೯೬೫); G. Hough: Image and Experience (೧೯೬೦); H. Gross: Sound and Form in Modern Poetry (೧೯೬೪).

೧೪೫. **ಮೂಕಾಭಿನಯ Pantomime ಪ್ಯಾಂಟೊಮೈಮ್** ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಕೇವಲ ಭಂಗಿ, ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ದೈಹಿಕ ಚಲನವಲನ ಮತ್ತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಮುಖಭಾವ ಗಳಿಂದ ಪಾತ್ರದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ, ಭಾವನೆ ಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸುವ ರೀತಿ. ಮೂಕಾಭಿ ನಯ - ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ, ಬಹುಶಃ, ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾಗಿರುವಂಥದು - ಪುರಾತನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮ್ ನಾಗರಿಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪುನರು ಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಪಡೆಯಿತು. ಈ ಶ.,ದಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲಿಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಮೂಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಜೀವ ತುಂಬಿದವು. ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೂಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಸರ್ಕಸ್‌ಗಳ ಬಫೂನ್‌ಗಳು ಮೂಕಾಭಿನಯ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮೂಕಾಭಿ ನಯದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಮಾಮೂಲು

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು **ಡಂಬ್ ಶೋ** ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಲಿಜಬೀತನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ೩.೨ರಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ನಾಟಕ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು ಮೂಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆಂದೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: R.J. Broadbent: "A History of Pantomime" (೧೯೦೧).

೧೪೬. ಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ Concrete and Abstract ಕಾಂಕ್ರೀಟ್ ಅಂಡ್ ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರಾಕ್ಟ್ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಥವ ಮೂರ್ತ ಪರಿಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ. ಅಮೂರ್ತ ಪರಿಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಆರೋಪಿತವಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದಗಳು. ಉದಾ., ಸುಂದರ, ಬೇಸರ, ಮುಗ್ಧ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಗುಣಗಳು ಕೇವಲ ಆರೋಪಿತವಷ್ಟೆ ಹೊರತು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಮೂರ್ತ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದೆ.

ಆನಂದಮಯ ಈ ಜಗಹೃದಯ
ಏತಕೆ ಭಯ? ಮಾಣೊ!
ಸೂರ್ಯೋದಯ ಚಂದ್ರೋದಯ
ದೇವರ ದಯ ಕಾಣೊ!
- ಕು.ವೆಂ.ಪು.

ಈ ಕವನ ಭಾಗ ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ (ಜನರಲ್)ವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವ ಎಲ್ಲರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಭಾಷೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೂಡಣ ಕಣಿವೆಯ ಹಿಮದವಕುಂಠನ
ರವಿಕರಸ್ಪರ್ಶಕ್ಕೆ ಜಾರುತಿದೆ
ನಾಡದೂ ಹಿಗ್ಗುತ ನಾಚುತ ಮೆಲ್ಲನೆ
ಮೈಸಿರಯನು ತಾ ತೋರುತಿದೆ
- ಯದುಗಿರಿಯ ಮೌನವಿಕಾಸ - ಪು.ತಿ.ನ.

ದಿಗುತಟದಲಿ ತೆರೆಯುತಿತ್ತು
ಹಗಲಿನಕ್ಷಿ
ಮುಗಿಲ ಗಿರಿಯ ಕಾಯಿಸಿತ್ತು
ಗಗನ ಪಕ್ಷಿ
- ಭಾದ್ರಪದದ ಸುಪ್ರಭಾತ - ಕು.ವೆಂ.ಪು.

ಈ ಕವನದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮೂರ್ತ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯ ಅನುಭವಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲ-ಹೆಣ್ಣು, ಹಿಮ-ಸೆರಗು., ಸೂರ್ಯನ ಕಿರಣ-ಪ್ರೇಮಿಯ ಸ್ಪರ್ಶ; ಎರಡನೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯ- ಹಗಲಿನ ಕಣ್ಣು, ಆಕಾಶ-ಪಕ್ಕಿ, ಮೋಡ-ಗಿರಿ ಹೀಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ, ಖಚಿತ ವಸ್ತು ಅಥವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು **ವಸ್ತುವಿನ** ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ಎನ್ನುವಾಗ ಉತ್ತಮ ಮತ್ತು ಉತ್ತಮವಲ್ಲದ್ದು ಎಂಬ ಭೇದವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಕವನದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತತೆಯನ್ನೆ ಒಂದು ಗುಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. "ಕಾವ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಭಾವನೆಗಳ ನೇರವೂ ಅಮೂರ್ತವೂ ಆದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹಾದಿಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕಾರಣವಾಗಿಯೊ, ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಾಪೇಕ್ಷೆ ಕಾರಣವಾಗಿಯೊ, ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಾಪೇಕ್ಷೆ ಕಾರಣವಾಗಿಯೊ, ಸುಲಭವಾಗಿ ಜಾಡಿಗೆ ಬೀಳುವ ಪರಿಚಿತ ವಲಯಗಳ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿಯೊ, ಕಾವ್ಯಮಾಧ್ಯಮವೇ ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಅಮೂರ್ತತೆಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಜಗ್ಗುವುದರಿಂದ, ಈ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಕವನವನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗಮ್ಯ ವಿವರಗಳ ಶಿಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟು, ಅಮೂರ್ತತೆಯಲ್ಲಿ

ಸೊಕ್ಕದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಜೀವಸಹಿತ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಲು ಶ್ರಮಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.''[೧] ಕಾಂಕ್ರೀಟ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರ್ಟಿಕ್ಯುಲರ್; ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರಾಕ್ಟ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಲ್ ಎಂಬ ಪದಗಳೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ.

---

೧. URA. ಪ್ರಮುಪ. ೧೬೭
ಪಶ್ಚಿಮ ಓದಿಗೆ: J.C. Ransom: The World's body (೧೯೩೮).

೧೪೭. ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು/ಬಂಧಗಳು ಯೂನಿಟೀಸ್ Three Unities ತ್ರೀ ಯೂನಿಟೀಸ್ ನವ ಅಭಿಜಾತ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ನಿಯಮಗಳು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು **ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಆಕ್ಷನ್ ಕಾರ್ಯೈಕ್ಯ ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ** ಅಥವ **ಕ್ರಿಯಾ ಬಂಧ**ವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ ಅದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದ. ೧೬, ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಮತ್ತು ಇಟಾಲಿಯನ್ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೆರಡು ಬಂಧಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಮೂರು ಬಂಧಗಳು ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ನಿಯಮಗಳೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. **ಕ್ರಿಯಾಬಂಧ:** ಅನಗತ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ಅಥವ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಅಮುಖ್ಯ ಉಪಕಥೆಗಳು ಇಲ್ಲದ, ನೇರವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯ ತೀವ್ರ ನಿರೂಪಣೆ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ ನಿಯಮ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ, ಘಟನೆಗಳಿಗೂ ನಾಟಕದ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಸಾಮೀಪ್ಯ ಅಗತ್ಯ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನದಿಂದ **ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಪ್ಲೇಸ್ - ಸ್ಥಳ ಬಂಧ** ಅಥವ ಸ್ಥಳೈಕ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಸ್ಥಿರವಾಯಿತು. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ರಿಯೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ನಾಟಕದ ಬಂಧವಿರಬೇಕು. **ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಟೈಮ್ - ಕಾಲಬಂಧವು** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆ ಎರಡು ಅಥವ ಮೂರು ಘಂಟೆಗಳಿಗೆ, ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಒಂದು ದಿನದ ಅವಧಿಗೆ ಪರಿಮಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ದಿನದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದ. ೧೬ನೆ ಶ.ದ ಇಟಾಲಿಯನ್ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾಲಬಂಧವನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯ ನಿಯಮ ಎಂದು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸ್ಥಳಬಂಧ ಅದನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿತು. ಕ್ಯಾಸ್ಟಲ್ ವಟ್ರೋ ೧೫೭೦ರಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಬಂಧಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಅನುಲ್ಲಂಘನೀಯ ನಿಯಮಗಳೆಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಸುಮಾರು ೨೦೦ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಈ ಬಂಧಗಳು ಇಟಾಲಿಯನ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸಾಧಿಸಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಈ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಲೋರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಐಕ್ಯದ ನಿಯಮಗಳು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲಿಲ್ಲ. ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇವು ಐಚ್ಛಿಕ ತಂತ್ರಗಳಷ್ಟೆ ಆದವು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ದಿ ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್, ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು, ಟೆನಿಸಿ ವಿಲಿಯಂಸ್‌ನ ಕ್ಯಾಟ್ ಆನ್ ಎ ಹಾಟ್ ಟಿನ್ ರೂಫ್ ಈ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ನಾಟಕಗಳು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ "ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವುದರಲ್ಲಿ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾಗಿದೆ.''[೧] ಈ ಮೂರು ಬಂಧಗಳು ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿರುವ ಅವಕಾಶಗಳಿಗೆ ನಿರ್ಬಂಧವೊಡ್ಡಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಮರ್ಥ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇವು ಗಂಭೀರ

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಮೊನಚು, ಐಕ್ಯತೆ, ವೇಗ, ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಸಹಾಯಕವೂ ಆಗಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಂಧಗಳ ನಿಯಮ ಅನಿವಾರ್ಯ, ಅನುಲ್ಲಂಘ ನೀಯ ಅಲ್ಲ, ಕೇವಲ ಐಚ್ಛಿಕವಷ್ಟೆ.

೧. KVR. ಕನೆಪೆ. ೧೫೧ ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: J.W.H. Atkins: Enlgish Literary Criticism: Seventeenth and Eighteenth Centuries (೧೯೫೭)

೧೪೮. ಮೆಲೊಡ್ರಾಮ Melodrama ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಮೆಲೋಸ್ (ಹಾಡು) ಎಂಬ ಪದ ದೊಡನೆ ಡ್ರಾಮ ಎಂಬುದು ಸೇರಿ ರೂಪಿತ ವಾಗಿರುವ ಸಂಯುಕ್ತ ಪದ. ೧೯ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಒಪೆರಾವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಈ ಹೆಸರು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಈ ಪದವನ್ನು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹರ್ಷನಾಟಕಕ್ಕೂ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೂ ಇರುವಂಥದೇ ಸಂಬಂಧ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಕ್ಕೂ ಇದೆ. ೧೯ನೆ ಶ.ದ ನಂತರ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮ ದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅಂಶ ಕ್ರಮೇಣ ಕಡಿಮೆ ಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದು, ಭಾವಾತಿರೇಕ, ಭಾವೋದ್ರೇಕದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು 'ಆಕರ್ಷಿಸುವ' ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಿಕ್ಕತೊಡಗಿತು. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾವ್ಯತೆಗೆ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಧವಳ ಶುಭ್ರರಾದ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿಯರು ಕೆಡುಕಿನ ಪ್ರತಿಮೂರ್ತಿಗಳಾದ ಖಳರಂತಹ ಸರಳೀಕೃತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ವೆಸ್ಟರನ್ ಸಿನಿಮಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಾದ ಬಹುತೇಕ ಸಾಹಸ ಪ್ರಧಾನ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಮೆಲೊ ಡ್ರಾಮದ ಹೊಸರೂಪವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಗುಣವಾಚಕವಾಗಿ ಮೆಲೊಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಅಸಂಭವನೀಯ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಯಾವುದೇ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: R.B. Hellman: "Tragedy and Melodrama" (೧೯೬೮).

೧೪೯. ಮೇಳ Chorus ಕೋರಸ್ ಡೈಒನಿಸಿಯಸ್ ದೇವತೆಯ ಮುಂದೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಗುಂಪು ಅಥವ ಮೇಳಗಳಿಂದಲೇ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಉಗಮವಾಯಿ ತೆಂದು ಒಂದು ಊಹೆ. ಮೇಳವು ಸಂಕೀರ್ಣ ವಾದ ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಒಳ ಗೊಂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆರಂಭ ಕಾಲದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ್ದೇ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವಾಗಿರು ತಿತ್ತು. ಸಪ್ಲಿಯೆಂಟ್ಸ್ ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಐವತ್ತು ಜನರ ಮೇಳವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಇದನ್ನು ಹನ್ನೆರಡು ಜನರ ನಾಲ್ಕು ಗುಂಪುಗಳಿಗಾಗಿ ಒಡೆದ ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಹನ್ನೆರಡು ಜನರ ಮೇಳ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು. ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್ ನಾಟಕ ತಂತ್ರದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಹದಿನೈದು ಜನರ ಮೇಳವನ್ನು ಬಳಸಿದ. ಐದು ಜನರ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ, ಮೂರು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೇಳನಾಯಕ ನಡುವೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದ. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಮೇಳದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. (ಮೇಳದ ಕುಣಿತದ ಬಗ್ಗೆ, ಓಡ್ ಲೇಖನ ನೋಡಿ)

ಚಿಂತನಶೀಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ ಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಮೇಳ ಸಹಾಯಕವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕ್ರಿಯೆಯ ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯ ವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಮೂಡಿಸುವುದರಿಂದ ಮೇಳವನ್ನು 'ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ರೆಂದು ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಕರೆಯು

ತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳವು ಗೇಯ ಗುಣಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಮೇಳದ ಸ್ವರೂಪವು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಮಾತ್ರವಾದರೂ ಮೇಳದ ಗುಣ, ಶಾಶ್ವತವಾದದ್ದೆಂದೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಭಾವನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಮೇಳ ಅಥವ ಮೇಳ ಪಾತ್ರ ಕೋರಲ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್‌ಗಳ ಬಳಕೆ ಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣ ಬಹುದು. ಉದಾ., ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಮರ್ಡರ್ ಇನ್ ದಿ ಕೆಥೆಡ್ರಲ್ ಹಾಡುತ್ತಾ, ಕುಣಿಯುತ್ತಾ, ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವ ಮೇಳದ ಗುಣ ಬಿಡಿ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆದಿರುವುದನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು. "('ವಿಷವೃಕ್ಷ', ಅಧ್ಯಾಯ ೨೯) ಇದರಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಕೋರಸ್ಸಿನಂತೆ ವಿಷವೃಕ್ಷ ಮತ್ತು ಅದರ ಫಲಗಳ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಉಪ ನ್ಯಾಸ ಕೊಡುವನು".[೧] "('ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ) ಮೇಳದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಯೆಲ್ಲವೂ ಏಕಲವ್ಯನ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮರಿಂದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಆ ಪಾತ್ರ ಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರ ಗೌರವವೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಜ ವಿಸ್ತರಣೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ."[೨] "('ಗ್ರಾಮಾಯಣ' ಕಾದಂಬರಿಯ) ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ 'ಮೇಳದಂತಿದೆ'."[೩]

೧. ARK ಭಾಮಲೇ ೧೩೩ ೨. KVR ಕನೆಬೆ ೧೫೪. ೩. MGK ಆಭಾಸಾ ೧೭೦

೧೫೦. **ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ Evaluation ಎವ್ಯಾಲ್ಯುಯೇಷನ್** ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ಅದು ನಾವು ಕೃತಿಯನ್ನು ಇತರ ಓದುಗರಿಗೆ ಕೇವಲ ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರು ವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ತೀರ್ಮಾನ ಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತೇವೆ; ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ವ್ಯಕ್ತರೂಪದಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾವು ಕೃತಿ ಯೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆಂದರೆ, ಆ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಕೃತಿ ಅಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಮನಾರ್ಹ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಗುಣ, ದೋಷ, ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸದೆ ಬರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವರಣೆ, ವಿಮರ್ಶೆ ಗಳಲ್ಲಿ 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ'ಯ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಹೊರಗಿಡು ವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಮತ್ತು ವಿಧಾಯ ಕತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಂಬ ಅನುಮಾನವಿದೆ. ಎಲಿಯಟ್ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಕುರಿತು ತೀವ್ರವಾದ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿರುವುದು ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ: ೧೯೧೮ ರಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್ "ತೀರ್ಮಾನ ಮತ್ತು ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಕೇವಲ ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಉದ್ಯೋಗ ಗಳು, ವಿಮರ್ಶಕನ ಗಂಭೀರ ಕಾಳಜಿಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾದದ್ದು" ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ೧೯೨೩ ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ದಿ ಫಂಕ್ಷನ್ ಆಫ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರು "ನಿಜವಾದ ತೀರ್ಮಾನಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ"ಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗ ಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಿಯ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದ ಆದರ್ಶಗಳು. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ತನ್ನ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದನ್ನೆ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳು ಪ್ರತಿ ಫಲಿಸುತ್ತವೆ. ವಿವರಣೆ ಅಥವ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಇವುಗಳಲ್ಲೊಂದರ ಮೇಲೆ ಕೊಡುವ ಒತ್ತು, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ವಾದ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಡ್ರೈಡನ್, ಪೋಪ್ ಮತ್ತು ಜಾನ್‌ಸನ್ನರ ನಿಯೊ-ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯ ನಿರ್ಣಯಕಾರ. ವಿಮರ್ಶೆ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಕೃತಿಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಕೃತಿಗಳ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಣಯ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶಕರ ಉದ್ದೇಶ-ಪರಂಪರಾನುಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮತ್ತು ರಕ್ಷಣೆ. ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ 'ಪ್ರಮಾಣ'ಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಆ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳ ನಡುವೆ, ಕಲಾವಿದರ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ನಡುವೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ ವಹಿಸುವ, ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ, ಸೇತುವೆ ಕಟ್ಟುವ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ೧೯ನೆಯ ಶ.ದ ಮಧ್ಯದವರೆಗೆ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್, ಹೆನ್ರಿ ಜೇಮ್ಸ್ ನಂತಹ ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಲೀವಿಸ್ ಮತ್ತು ಸ್ಕ್ರೂಟಿನಿ ಲೇಖಕರು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರು.

ಈ ಶ.ದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಯನದ ಶಿಸ್ತುಗಳೂ 'ವೈಜ್ಞಾನಿಕ'ವಾಗುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪ್ರತಿರೋಧ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ, ಅನಾಸಕ್ತಿ, ಖಚಿತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಹೋಲಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹ ಬೆಳೆದಂತೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ ಕುರಿತ ಆಸಕ್ತಿಯು ಅಸಮಂಜಸ ಎಂಬ ಭಾವ ವ್ಯಕ್ತವಾಗತೊಡಗಿತು. ಆದರೆ ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನೂ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗೆ ಹೆಸರಿನ ಚೀಟಿ ಹಚ್ಚುವಂತೆ ಅನಾಸಕ್ತಿಯಿಂದ, ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಗಮನ ಕೊಡದೆ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಧಾನಗಳ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದಾಗಿ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಯಿತು. ಇದು ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗಿಂತ 'ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ' ಯನ್ನು ತನ್ನ ಗುರಿಯಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಿತು. ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮೌನವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿತು. ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಅನಗತ್ಯ, ಅಸಮಂಜಸ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ, ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲೇ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ ಎಂದು, ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಂದರೆ ಕೃತಿಯ ರೂಪ, ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬಂಧಗಳ ಅರಿವು, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಕ್ಷಿಗಳು ಎಂದು ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನವನ್ನು ಪರೋಕ್ಷಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

W.K. Wimsatt Jr. The Verbal Icon (೧೯೫೪)

ಎ

೧೫೧. **ಯಮಕ** ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಅರ್ಥದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಲಂಕಾರ. ಒಂದು ಪದ್ಯ ಭಾಗ, ಪದ ಅಥವ ಪದ ಸಮುಚ್ಚಯ ಅದೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನೀಡುವಂತೆ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವುದು ಯಮಕ. ಅಸಮರ್ಥ ಕವಿಗಳ ಕೈಯಲ್ಲಿ ರಸಾಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಕವಿ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಯಮಕದಲ್ಲಿ ಹೇರಳ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಕುಂತಕನು "ಸ್ಥಾನ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಸೊಗಸು ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ" ತಾನು ಯಮಕದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳಲು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಯಮಕದ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಮೋಹ ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚು. ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣ (೪.೪೬)ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಯಮಕದ ಸಮರ್ಥ ಬಳಕೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಈ ಧರೆಯ ಪೆಂದಿರುಪ್ಪಪ
ಯೋಧರೆಯ ಮನೋಜರಾಗರಸಪೂರಿತ ಬಿಂ
ಬಾಧರೆಯ ಕಂಬುಕಮ್ರ ಶಿ
ರೋಧರೆಯ ಬೆಡಂಗನಾರುಮೇನೆಯ್ದುವರೆ

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಧರೆ ಎಂಬುದು ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿ ಅರ್ಥದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

೧೫೨. **ಯುಟೋಪಿಯಗಳು Utopias** ೧೫೧೬ ರಲ್ಲಿ ಸರ್ ಥಾಮಸ್ ಮೂರ್ ಬರೆದ ಪುಸ್ತಕದ ಹೆಸರು. ಈಗ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಪದ ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು 'ಎಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲದ್ದು' ಎಂದರ್ಥ. (ಔ-ಇಲ್ಲದ್ದು ಟೋಪೋಸ್-ಜಾಗ) ಇದರೊಡನೆ Eutopia 'ಒಳ್ಳೆಯ ಜಾಗ' ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ಪದವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಮೂರ್ ಈ ಪದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ಆದರ್ಶ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿರುವ ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯುಟೋಪಿಯ ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪ್ಲೇಟೋನ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್ ಈ ಬಗೆಯ ಮೊದಲ ಕೃತಿ. ಅದರಲ್ಲಿ, ಇನ್ನೂ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಆದರ್ಶವಾಗಿಯೇ ಇರುವ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಯುಟೋಪಿಯಾಗಳಲ್ಲಿ 'ಆದರ್ಶ ಸ್ಥಳವು' ಸಾಹಸಿ ಪ್ರವಾಸಿಗನು ಹೋಗಿ ತಲುಪುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ದ್ವೀಪವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕು, ನೀತಿಗಳು, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ರಾಜಕೀಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆದರ್ಶಮಯವೂ ಅನುಕರಣೀಯವೂ ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು : ಬೇಕನ್ನನ ನ್ಯೂ ಅಟ್ಲಾಂಟಿಸ್ (೧೬೨೭) ವಿಲಿಯಂ ಮಾರಿಸ್ಸನ ನ್ಯೂಸ್ ಫ್ರಂ ನೋ ವೇರ್ (೧೮೯೧) ಜೇಮ್ಸ್ ಹಿಲ್ಟನ್ನನ ಲಾಸ್ಟ್ ಹೊರೈಜನ್ (೧೯೩೪).

ಯುಟೋಪಿಯಗಳು ವಿಡಂಬನೆಯ ವಾಹಕಗಳೂ ಆಗಬಹುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಅ-ಸಹ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವ ಮೂಲಕ ಓದುಗರ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಉದಾ., ಸ್ವಿಫ್ಟ್‌ನ ಗಲಿವರ್ಸ್ ಟ್ರಾವೆಲ್ಸ್ (೧೭೨೬) ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಬಟ್ಲರನ ಎರವೋಹನ್ (೧೮೭೨).

ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಥೆ (Science Fiction ಸೈನ್ಸ್ ಫಿಕ್ಷನ್) ಕೂಡ ಯುಟೋಪಿಯದ ಒಂದು ನಿಷ್ಪನ್ನ ರೂಪ. ಎಚ್.ಜಿ. ವೆಲ್ಸ್ ಮತ್ತು ಜ್ಯೂಲ್ಸ್‌ವರ್ನ್ ಹಾಗೂ ಈ ಶತಮಾನದ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳ ಜಗತ್ತನ್ನು, ಬದುಕನ್ನು ತಮ್ಮ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಡಿಸ್ಟೋಪಿಯಾ ('ಕೆಟ್ಟಸ್ಥಳ') ಎಂಬ ಪದವೊಂದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದು 'ಅಸೌಖ್ಯ' ದಿಂದ ತುಂಬಿದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಧೋರಣೆಗಳು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಭಯಂಕರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಫಲಿತಾಂಶ ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಡಿಸ್ಟೋಪಿಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಆಲ್ಡಸ್ ಹಕ್ಸಲಿಯ ಬ್ರೇವ್ ನ್ಯೂ ವರ್ಲ್ಡ್ ಮತ್ತು ಜಾರ್ಜ್ ಆರ್‌ವೆಲ್‌ನ '೧೯೮೪'

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Lewis Mumford: The Story of Utopias (೧೯೨೨); J.A. Hertzler: The History of Utopian Thought (೧೯೨೩); Karl Mannheim: Idealogy and Utopia ೧೯೩೪); J.W. Johnson [Ed] Utopian Literature: A Selection (೧೯೬೦).

○

೧೫೩. ರಮಣೀಯಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದಕಃ ಶಬ್ದಃ ಕಾವ್ಯಂ ಜಗನ್ನಾಥನು ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಏನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕೊಡುವ ಉತ್ತರ ಇದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವು. "ರಮಣೀಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಶಬ್ದವು ಕಾವ್ಯ". ಈ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ, ರಮಣೀಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಎಂಬ ಅಂಶಗಳು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯತ್ವ ಇರುವುದು ಶಬ್ದದಲ್ಲೊ ಅಥವ ಅರ್ಥದಲ್ಲೊ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಶಬ್ದ ಅರ್ಥಗಳೆರಡರ ಹಿತವಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯೆ ಕಾವ್ಯ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜಗನ್ನಾಥನು ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೆ ಕೇವಲ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. "ಕಾವ್ಯ ಓದಿದೆ, ಅರ್ಥ ಆಗಲಿಲ್ಲ" ಎಂಬಂತಹ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನೂ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡುವ ನಿಲುವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು ಎಂದು ಜಗನ್ನಾಥನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಓದಿದ್ದು 'ಶಬ್ದ' ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ; ಅರಿವು ಆಗದೆ ಇದ್ದದ್ದು 'ಅರ್ಥ' ಅಂದರೆ ಅದು ಶಬ್ದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು). ರಸವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿಯೂ ರಸವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥವೇ ಆದುದರಿಂದ, ಜಗನ್ನಾಥನು ಕಾವ್ಯದ ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಕಾಗೆ ಕೂಗುತ್ತದೆ" "ಜಿಂಕೆ ಓಡುತ್ತದೆ" "ಹಸು ಹೋಗುತ್ತದೆ" ಎಂಬಂತಹ ಅತಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಇದೆ. ವಿಭಾವ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸಂಯೋಗವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂತಹ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಎಂದೇ ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ವಾಕ್ಯಗಳು ಕಾವ್ಯ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಗೊತ್ತು. ಹೀಗೆ ತರ್ಕ ಮಾಡಿ ಜಗನ್ನಾಥನು ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ರಮಣೀಯ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಜಗನ್ನಾಥನ ಅಮೂಲ್ಯ ಕೊಡುಗೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. "ರಮಣೀಯವೆಂದರೆ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು." ಲೋಕೋತ್ತರ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಅನುಭವವನ್ನು ದಿನನಿತ್ಯದ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲಾಗಿದೆ. "ನಿಮಗೆ ಬಡತಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ" "ನಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಊಟಕ್ಕೆ ಬನ್ನಿ" "ನಿಮಗೆ ನಾಳೆ ಹಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ" ಇಂತಹ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಆಗುವ ಸಂತೋಷ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಶೇಷವೂ, ಲೋಕೋತ್ತರವಾದವೂ ಅಲ್ಲ. ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇಂತಹ ವಾಕ್ಯಗಳು ಕಾವ್ಯ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವ, ಅದರಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಸಂತೋಷ ಅ-ಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ, ಅನುಭವ ಸಾಕ್ಷಿಕವೂ ಆದದ್ದು. ಈ ರಮಣೀಯತೆ ದೊರೆಯಲು ಅನುಸಂಧಾನ ಅಂದರೆ "ಅದರಲ್ಲೆ (ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ) ಮಗ್ನವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು" ಅಗತ್ಯ. 'ಭಾವನೆ'ಯೆ ಇದಕ್ಕೆ ದಾರಿ.

ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಎಂಬುದು ಭಾಷೆಯ ವಿಶೇಷ ಗುಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ವ್ಯಂಗ್ಯ

ವನ್ನೊಳಗೊಂಡ, ಮನೋವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಜಗನ್ನಾಥನ ವಿಚಾರ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪವಿದೆ. "ರಮಣೀಯತೆ, ಲೋಕೋತ್ತರಾಹ್ಲಾದ ಎಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸದ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವು ನಿರ್ಣಯವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ" ಎಂದು ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ ಜಗನ್ನಾಥನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸ್ವರೂಪ, ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಜಗನ್ನಾಥನ ಹಿರಿಮೆ, ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯತ್ನ.

೧೫೪. ರಮ್ಯ Romantic ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್
ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಿಕರವಾದ, ಸರ್ವಸಮ್ಮತ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಪದದ ಹುಟ್ಟನ್ನೆ ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ ಹಳೆಯ ಫ್ರೆಂಚ್ ರೊಮಾನ್‌ನಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು ಇದು. ಅರ್ಥ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಹೊರತಾಗಿ ಇತರ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದು ಎಂದು. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯ ಚಳವಳಿಯ ಹೆಸರಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಘಟ್ಟವಾಗಿ, ಒಂದು ಮನೋಧರ್ಮದ ಸೂಚಕವಾಗಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಮತ್ತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಳವಳಿಯಾಗಿ, ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ೧೭೯೮-೧೮೩೨ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಮನೋಧರ್ಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಮನೋಧರ್ಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ-ಕಲೆಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಘಟ್ಟವಾಗಿ ಬಹುಶಃ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಅನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮನೋಧರ್ಮವಾಗಿ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್‌ನ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ರಮ್ಯ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸವಿದೆ.

ರಮ್ಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಕಿನ್ನರ ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆ' ಎಂದು ಕೆಲವರು ಕರೆದರೆ 'ಸತ್ಯವನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಕಣ್ಣು' ಎಂದು ಇತರರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಮ್ಯದ ಮೂಲಸತ್ವವನ್ನು 'ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮರುಹುಟ್ಟಿ'ನಲ್ಲಿ, 'ಚಿಂತನೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ, ಭಾವನೆಗಳು ತುಂಬಿದ ಹೃದಯ'ದಲ್ಲಿ 'ವಿಚಾರ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅರಿವಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರತಿಭೆ'ಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಎ.ಓ. ಲೌವ್ ಜಾಯ್‌ನಂಥ ವಿಮರ್ಶಕರು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಂನಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆಂದರ, ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ ಕವಿಗಳಿದ್ದಾರೋ ಅಷ್ಟು ಬಗೆಯ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಮನೋಧರ್ಮಗಳಿವೆ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂನ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ ಅಥವ ರಮ್ಯತೆ ಎಂಬುದು ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಇದು ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಕ್ಯಾಟುಲಸ್‌ನ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ, ೧೯ನೆಯ ಶ.ದ ಜರ್ಮನ್ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ, ಸರ್ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ೧೮ನೆಯ ಶ.ದ ತೋಟಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಗಾಥಿಕ್ ವಾಸ್ತುವಿನ 'ರೂಕ್ಷತೆ'ಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡದ್ದರಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ ಅನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಉತ್ಸಾಹವು ರಮ್ಯತೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ. ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನವ ಅಭಿಜಾತ ಯುಗದಲ್ಲಿ 'ಉತ್ಸಾಹ' ಎಂಬ ಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಂದಾತ್ಮಕವಾಗಿತ್ತು. ಕವಿಯು ಸುತ್ತಲ

ಜಗತ್ತನ್ನು ತನ್ನ ವಿಚಾರದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡು, ಹಾಗೆ ಕಂಡದ್ದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಗಂಭೀರ-ಸುಂದರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಜಾತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದರು. ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಅತಿ ಉದ್ರೇಕದ ಮೂಲಕ ಕಲುಷಿತಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ 'ಉತ್ಸಾಹ'ವನ್ನು ಅವರು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ರಮ್ಯತೆಯ ಕವಿಗಳಿಗೆ 'ಉತ್ಸಾಹ' ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ, ಪ್ರಮುಖ ಗುಣವಾಗಿತ್ತು. ನಿಷಿದ್ಧ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆ ಮತ್ತು ಸಹಜತೆಗಳನ್ನು ಈ ಉತ್ಸಾಹ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ತನ್ನ ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲಡ್ಸ್‌ನ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "(ಕಾವ್ಯ) ತೀವ್ರ ಭಾವನೆಗಳ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರವಾಹ" ಎಂದು. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಇತರ ಮನುಷ್ಯರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿ ಅಲ್ಲ, ಕವಿಯ ಭಾವನೆಗಳೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವಂಥವು. ನವ ಅಭಿಜಾತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಕಾವ್ಯ ಉದ್ದೇಶಿತ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಕಲೆ ಅಲ್ಲ, ಸಹಜವೂ-ಸ್ವಚ್ಛಂದವೂ ಆಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂಥದು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ "(ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ) ಶಾಂತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳ ಪುನಃಸ್ಮರಣೆ". ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯೋಚಿತವಾದ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಯು ಆಳವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿ ಪುನರಾಲೋಚನೆ, ತಿದ್ದುಪಡಿಗಳಲ್ಲೂ ತೊಡಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ, ಕವನ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕವನವಾಗಿರಬೇಕಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಮುಕ್ತ, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದು, ನವ ಅಭಿಜಾತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುವ 'ಕೃತಕ' ನಿಯಮ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಕೀಟ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ಗಿಡದಲ್ಲಿ ಎಲೆಗಳು ಮೂಡುವಷ್ಟೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಕವನ ಮೂಡದಿದ್ದರೆ, ಬರೆಯುದೆ ಇರುವುದೇ ಲೇಸು." ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಿದ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯು ಕವಿಯ ಮೇಲೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಹೇರಿದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ, ಕಲ್ಪನೆ-ಪ್ರತಿಭೆಯ 'ಜೀವಂತಿಕೆ'ಯನ್ನು, "ನಿಯಮ"ಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಕವನವೂ ಒಂದು 'ಜೀವಂತ ಸೃಷ್ಟಿ' (ವಿವರಗಳಿಗೆ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್ ಉಲ್ಲೇಖ ನೋಡಿ).

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶ.ದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳು, ಪ್ರತಿಭೆ-ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ, ಸಮಾಜವನ್ನು ಕುರಿತ 'ವೈಚಾರಿಕ' ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ರಚನೆಗಳು ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯನ್ನೂ, ತನ್ನರಿವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡವೂ ಆದವು. ಕಲ್ಪನೆ-ಪ್ರತಿಭೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುವ ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಅವರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇತರ 'ಮನುಷ್ಯ'ರನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿದ್ದರೆ, ರಮ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅಥವ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಈ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಕವಿಯ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಅವರು ಹೇಗೆ ಗುರುತಿಸಿದರೆಂಬುದನ್ನು ("ಕವಿಗಳು) ಜಗತ್ತಿನ ಅನಧಿಕೃತ ಶಾಸಕರು" ಎಂಬಂತಹ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಲ್ಯಾಂಬ್, ಹ್ಯಾಜ್‌ಲಿಟ್ ಇತ್ಯಾದಿ - ಇದೇ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ರಮ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಕವಿಯೇ ಆಗಿರಲಿ, ಇನ್ನೊಬ್ಬ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯೇ ಆಗಿರಲಿ ಆ ಪಾತ್ರ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಮಾನಸಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ

ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಮುಖ ರಮ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ನಾಯಕರು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಗಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಫ್ರೆಂಚ್ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಆರಂಭದ ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತು ರೂಸೊ, ಗಾಡ್‌ವಿನ್‌ರ ಬರಹಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರಮ್ಯ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಒದಗಿಸಿದವು; ಹೊಸ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಈ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಭವಿಷ್ಯತ್ತನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಇತಿಹಾಸಪೂರ್ವ 'ಸಹಜ' ಮನುಷ್ಯರು 'ಉದಾತ್ತ ಕಿರಾತಕರು' ಬದುಕಿದ್ದ ಕಾಲವನ್ನೂ ಕೆದಕಲು ತೊಡಗಿದರು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಅಮಾನುಷತೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಧ್ಯಯುಗದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನೀಡಿದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಬಾಹ್ಯ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ರಮ್ಯತೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ರಿಟರ್ನ್ ಟು ನೇಚರ್' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ, ಸರಳೀಕರಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸವೂ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಅ-ಸಹಜ ಅಥವ ಅತಿ-ಮಾನುಷದ ಬಗೆಗಿನ ಒಲವು ರಮ್ಯತೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣ. ಇದೂ ಕೂಡ 'ವಿಚಾರ'ದ ಬಗೆಗಿನ ಅಪನಂಬಿಕೆಯ ಒಂದು ಫಲಿತಾಂಶ. ಸುಪ್ತಚೇತನದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಅತಿಮಾನುಷತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವುದನ್ನು ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ದಿ ಏನ್‌ಷಂಟ್ ಮ್ಯಾರಿನರ್, ಕುಬ್ಲಾಖಾನ್‌ನಂತಹ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ವಸ್ತು, ರೂಪ, ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ರಮ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂನ ಧೋರಣೆಗಳ ವಿವರವಾದ 'ಘೋಷಣೆ'ಗಳನ್ನು ೧೮೦೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ, ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಮತ್ತು ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ರ 'ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲಡ್ಸ್'ನ ಎರಡನೆ ಆವೃತ್ತಿಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಆ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ತಾವು "ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕಿನ" ವಸ್ತುವನ್ನು "ಜನರಿಂದ ನಿಜವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು" ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವುದಾಗಿ ಘೋಷಿಸಿದ. ಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳತ್ತ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹರಿಯಿತು. ಮೂರ್ತತೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಲಭಿಸಿತು.

ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಈ ರಮ್ಯ ತತ್ವಗಳು ಹಲವಾರು ಅಪಾಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಕಲ್ಪನೆ-ಪ್ರತಿಭೆ-ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ನಂಬಿಕೊಂಡು ಎಷ್ಟೆಂದು ಕವನ ರಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ? ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕವಿಯನ್ನು ತೊರೆದಾಗ ಏನು ಆಗುತ್ತದೆ? ಅಥವ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಇರುವಂತೆ ನಟಿಸಬಹುದು ಅಲ್ಲವೇ? ಶಿಸ್ತನ್ನುಕುರಿತ ತಿರಸ್ಕಾರ 'ಅನಾಯಕತ್ವ'ಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆಡುಮಾತಿನ ಬಳಕೆ ಗದ್ಯತನದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಿತು. ಅತಿ-ಮಾನುಷದ ಆಸಕ್ತಿ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂದು ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿತು. ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಪ್ರದರ್ಶನಶೀಲತೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿತು. ವೈಯಕ್ತಿಕ 'ದರ್ಶನ' ಕವಿಯನ್ನು ಜನರಿಂದ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಿಂದ ದೂರಕ್ಕೆ ಒಯ್ದಿತು.

ರಷ್ಯನ್ ಲೇಖಕ ಗಾರ್ಕಿ ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಬದುಕು ಹೀಗಿರಬೇಕು' ಎಂಬ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ, ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ರಮ್ಯತೆ ಒಂದಾದರೆ, ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯ ಜಡ ರಮ್ಯತೆ ಇನ್ನೊಂದು. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಮ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಮನೋಧರ್ಮದ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳ ನಡುವೆ ಲೋಲಕದಂತೆ ತುಯ್ದಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಒಂದಿದೆ.

೧೯೨೦ರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಮ್ಯತೆ ಒಡಮೂಡಿತು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ಬೇಂದ್ರೆ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರ ೧೯೫೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ರಮ್ಯತೆಯ ಯುಗ ಮುಗಿದು ನವ್ಯಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ೧೯೨೦-೧೯೫೦ರ ಅವಧಿಯನ್ನು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಅವಧಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದರೆ, ಆ ಅವಧಿಯ ಮುಖ್ಯ ಕವಿ ಕುವೆಂಪು ಅದನ್ನು 'ನವೋದಯ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.. "ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಭವ ರೂಪದ ಪರಂಪರೆ... ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದಲ್ಲೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿತ್ತು... ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಕಲಿಯಬೇಕಿತ್ತು. ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ, ತನ್ನ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಅನುಭವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಯಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳಿಗೆ ನಿಲುಕದ ಅನೇಕ ಅನುಭವಸ್ತರಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆ."

---

೧. GSS ನವೋದ ೧೦

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: M.H. Abrams (Ed); English Romantic Poetry (೧೯೬೦); Northrop Frye: (Ed) Romanticism Reonsidered (೧೯೬೩); Frank Kermode: Romantic Image (೧೯೫೭); Robert F. Guerner & Gernold E. Ensoe (Eds); Romanticism; Points of View (2nd Ed. ೧೯೭೦).

೧೫೫. ರಸ ಇದು ತುಂಬ ಹಳೆಯ ಪದ. ಕಾವ್ಯ, ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲೂ ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಯಾಗಿದೆ. ಋಗ್ವೇದ ಸಂಹಿತೆಯಲ್ಲೂ 'ರಸ' ಎಂಬ ಪದದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕ, ನಾಟ್ಯಗಳಿಂದ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ರಸ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವನ್ನಾಗಿ ಮೊದಲು ಬಳಸಿದವನು, ಈಗ ತಿಳಿದಿರು ವಂತೆ, ಭರತ. ಭರತನ ನಂತರ ಹತ್ತಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ರಸತತ್ವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ವಿವರಣೆಗಳೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಜೀವನಾಡಿಯಾಯಿತು. 'ಸೌಂದರ್ಯ ವೆಂದರೇನು?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕೊಡುವ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಉತ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಅಲಂಕಾರ' ಇನ್ನೊಂದು 'ರಸ'. ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಎಲ್ಲ ಚರ್ಚೆಯೂ ಈ ಎರಡು ಕೇಂದ್ರಗಳ ಸುತ್ತಲೇ ಬೆಳೆದಿದೆ. "ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸುವ ವಸ್ತು ಸಂಯೋಜನೆ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಶೈಲಿ, ಜೀವನಸಿದ್ಧಾಂತ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲ ಅಂಶ ಗಳು ರಸತತ್ವದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಿಂದ ಸಮಾವೇಶಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ,"[೧] ಎನ್ನುವ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ರಸ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಿಕರೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ವಿವರಣೆಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಖಂಡನೆ, ಟಿಪ್ಪಣಿ, ಟೀಕೆ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳೂ ಹೇರಳವಾಗಿವೆ. ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ "ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾದ್ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ" ಎಂಬ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ "ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಒಟ್ಟು ಕೂಡುವಿಕೆಯಿಂದ ರಸ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ" ಎಂದು. ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಭರತನು ಹಲವಾರು ರುಚಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭೋಜನದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಸುಖದ ಹೋಲಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಭರತನ ಈ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಸೂತ್ರ ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಎಂಟು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತವೆ. ೧. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಇವುಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವೇನು? ೨. ವಿಭಾವಾನುಭವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಕೇವಲ ತಾವಷ್ಟೆ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಯಾಗುತ್ತದೆಯೆ? ೩. ಅಥವ ಇವೆಲ್ಲ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವದೊಡನೆ ಸೇರುತ್ತವೆಯೆ? ೪. ಈ ಸ್ಥಾಯಿ. ಭಾವ ಯಾರದು? ಕವಿಯದೆ? ನಟನದೆ? ಸಹೃದಯನದೆ? ೫. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಎಲ್ಲಿರು ತ್ತದೆ? ೬. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೂ ರಸಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ವೇನು? ೭. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೂ ರಸಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆ? ೮. ರಸವು ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವಂತಹುದೋ ಅಥವಾ ಮೊದಲೇ ಇದ್ದದ್ದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೋ?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ತೀರ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಲೊಲ್ಲಟನೆಂಬ ಅಲಂಕಾರಿಕನು ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಕಾರ್ಯನ (ಅಂದರೆ ಕಥಾಪುರುಷನ) ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ಉದಿಸಿ ಪುಷ್ಟಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆ; ಆದಕಾರಣ ಅದರ ಪ್ರಕರ್ಷ ರೂಪವಾದ ರಸವೂ ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ ಅವನಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅನುಕಾರ್ಯನನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಅನುಕರ್ತ ಅಥವ ನಟನು ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಅವನಂತೆಯೇ ಕಾಣಬರುವುದ ರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿಯೂ ರಸವು ತೋರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. "ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ಪ್ರಕರ್ಷ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ರಸವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸವಿರತಕ್ಕದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಥಾಪುರುಷರಲ್ಲಿ" ಎಂಬುದು ಲೊಲ್ಲಟನ ವಾದ.

ಲೊಲ್ಲಟನ ವಾದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಗಳಿವೆ. ೧. ರಸವಿರುವುದು ಅನುಕಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅನುಕರ್ತರಲ್ಲಿ. ಹಾಗಾದರೆ ಇದು ಸಹೃದಯನ ಅನುಭವ ಆಗುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ೨. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಪ್ರಕರ್ಷ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ರಸ ಎಂಬುದಾದರೆ ಬದುಕಿನ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಕಲೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು? ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೂ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೂ ಇರುವ ಗುಣಾತ್ಮಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಈ ವಿವರಣೆ ಗಮನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ಈ ವಾದದ ಪರಿಷ್ಕರಣೆಯನ್ನು ಶಂಕುಕನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ "ನಟನು ಅನುಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದೆಂದೇ 'ಅನುಮಾನ' ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಟನಿಂದ ಅನುಕೃತವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಂದ ಅನುಮಿತ ವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೇ ರಸವೆಂದು ಹೆಸರು." ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ (ಆ ಹೆಸರಿನ ನಮೂದು ನೋಡಿ)ದ ಪ್ರತೀತಿಯೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಉಂಟೆಂದು ಶಂಕುಕ 'ಅನುಮಿತಿ' ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲೊಲ್ಲಟನ ಮತದಂತೆಯೇ ಶಂಕುಕನ ವಿವರಣೆಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕನನ್ನು ತಟಸ್ಥನನ್ನಾಗಿಯೇ ಉಳಿಸುತ್ತದೆ. ನಟನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಉಂಟೆಂದು ಅನುಮಾನ ಪಡುತ್ತಿರು ವುದಷ್ಟೆ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಕಾರ್ಯ. ಶಂಕುಕನ ವಾದದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಲೊಲ್ಲಟ, ಶಂಕುಕ ಇಬ್ಬರೂ ರಸಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೂ **ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ** ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಸಾಂಖ್ಯ ತತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯ-ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿದಾವ್ಯಾಪಾರದೊಡನೆ ಭಾವಕತ್ವ ಮತ್ತು ಭೋಜಕತ್ವ (ಆ ಹೆಸರಿನ ನಮೂದು ನೋಡಿ) ಎಂಬ ಇನ್ನೆರಡು ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಆತ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾವಕತ್ವದಿಂದ ನಾಟಕ

ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಂಡು ಅವು ರಸ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಭೋಜಕತ್ವದಿಂದಾಗಿ ರಸವು ಸಾಮಾಜಿಕನ ಭೋಗ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ. "ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮದ ಸತ್ವಗುಣವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವುದರಿಂದ, ಈ 'ಸತ್ವೋದ್ರೇಕ'ದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಾಶ ಸ್ವರೂಪವೂ ಆನಂದಮಯವೂ ಆದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ... ಇದು ಲೌಕಿಕವಾದ ಸುಖಾನುಭವಕ್ಕೆ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದದ್ದು, ಪರಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದದ್ದು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದೂ ಅದರಿಂದಲೇ ಸಹೃದಯನು ಉದಾಸೀನನೂ ಆಗದೆ, ಸ್ವಂತ ದುಃಖ ಸುಖಗಳಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನೂ ಆಗದೆ ರಸಾಸ್ವಾದ ಮಾಡುತ್ತಾನೆಂದೂ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ.

ಆನಂದವರ್ಧನನು ರಸವು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗುವ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳಿಂದ ರಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಸಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯ ಶರೀರಕ್ಕೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವ್ಯಂಜಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ಆತ ವಿವರಿಸಿದ. ಕಲೆ- ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವಕ್ಕೂ, ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಗುಣಾತ್ಮಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಪಡೆವಾಗ ಇರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಆನಂದವರ್ಧನ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲೌಕಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದವು, ದೇಶಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾದವು. ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನುಭವ, ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದದ್ದು, ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲ. ಸಹೃದಯನು ಪ್ರತಿಭಾ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕಲೆಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆಯೆ ಹೊರತು ಅಲ್ಲಿಯ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಅನುಭವ ಪಡೆಯುವಾಗ ಸಹೃದಯನು ತಟಸ್ಥ - ತಲ್ಲೀನನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. (ಆ ಹೆಸರಿನ ನಮೂದು ನೋಡಿ) ಅವನಿಗೆ ರಸಾನುಭವ ಉಂಟಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನಲ್ಲೆ ವಾಸನಾ ರೂಪವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ಎಂಬುದು ಆನಂದವರ್ಧನ ಅಭಿನವಗುಪ್ತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಸಹೃದಯನಲ್ಲೆ ಇರುವ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಂಡ ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಒಟ್ಟು ಸಾರಾಂಶ ಇಷ್ಟು. "ರಸ ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಒದಗುವ ಆಹ್ಲಾದ ರೂಪದ ಒಂದು ಅನುಭವ ವಿಶೇಷ. ಕೇವಲ ಲೌಕಿಕಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸುಂದರ ಅಥವ ಸುಂದರವಲ್ಲದ್ದು ಎಂಬ ಎರಡನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಒಂದು ಪರಿವರ್ತಿತಾನುಭವ ವಿಶೇಷ..." ಈ ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಸಾರ. ಈ ರಸರೂಪವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಯಾವುದು ನೀಡುವುದೋ ಅದೆಲ್ಲವೂ ಸುಂದರ.[೧] ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಬೇರೆಯಲ್ಲ, ರಸ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೆಷ್ಟೊ ರಸಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ರತಿ, ಹಾಸ, ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ, ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯ,, ಜುಗುಪ್ಸೆ, ವಿಸ್ಮಯ, ಶಮ ಎಂಬ ಒಂಬತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ವೀರ, ಭಯಾನಕ, ಬೀಭತ್ಸ, ಅದ್ಭುತ ಮತ್ತು ಶಾಂತ ಎಂಬ ರಸಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಂತದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ರಸವೆನ್ನಬೇಕೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ವಿಪುಲ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ.

---

೧. KKM ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನ (ಲೇ) GSS ಸೌಂದರ್ಯಮೀ ೧೫೨-೧೫೩ ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ತೀನಂಶ್ರೀ: ಭಾರತೀಯ

ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ; ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ: ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ; ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸ; ವಿ.ಕೃ.ಗೋಕಾಕ್ ಮತ್ತು ಆರ್.ಜಿ. ಕುಲಕರ್ಣಿ (ಸಂ) ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ. M. Hiriyanna: Art Experience: S.K. De: Some Problems of Sanskrit Poetics: J. Nobel: The Foundations of Indian Poetry; V. Raghavan: The Number of Rasas; A. Shankaran: Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit.

೧೫೬. ರಸವದಲಂಕಾರ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದವರು ರಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವೆಂದೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅಥವ ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ರಸ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ರಸದ ಅಲಂಕಾರವಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ರಸದ ತತ್ವ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಮುನ್ನ ಇದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ರಸವದಲಂಕಾರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವ ರಸ ಬೇಕಾದರೂ ರಸವದಲಂಕಾರ ಆಗಬಹುದಾ ದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಬೆಳೆದಂತೆ "ರಸವು ಅಪ್ರಧಾನ ವಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾದರೆ ಅಲ್ಲಿರುವುದು ರಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಸವದಲಂಕಾರ" ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ರೂಢವಾಯಿತು.

೧೫೭. ರಸಿಕ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಓದುಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳು. ಲೇಖಕ-ಅನುಭವ-ರಚನೆ-ಕೃತಿ-ಓದುಗ-ಓದುವಿಕೆ-ಅನುಭವ ಇದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸರಪಳಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನನ್ನು ಕವಿ ಎಂದೂ; ಓದುಗನನ್ನು ರಸಿಕ, ಭಾವಕ, ಸಹೃದಯ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವ ಅಭ್ಯಾಸವಿದೆ. ಓದುಗನನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಪದಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಹೃದಯ' ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ; ರಸಿಕ ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಶೃಂಗಾರ, ಸುಖಲೋಲುಪತೆಯ ಛಾಯೆ ದೊರೆತಿರು ವುದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ರಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರುವ ವನು ನಿಜವಾದ ರಸಿಕ. ಕವಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ರಸವನ್ನು ತಾನೇ ಓದಿ ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲನೇ ಎಂಬ ಕುತೂಹಲ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರನ್ನು ಕಾಡಿದೆ. ಕೃತಿಯ ರಸದ ಅನುಭವ ರಸಿಕನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ; ಕವಿಗೆ ಅದು ಬಹುಶಃ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿ ತಾನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಎಂಬ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ ಅವನಿಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಸಿಕನಿಗೆ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಕುತೂಹಲ, ಕೃತಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮೈ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರಸಾನುಭವದ 'ರಹಸ್ಯ' ಕವಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ - ಅವನಿಗೆ ಎಲ್ಲ 'ಗೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ' ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಕವಿತನವನ್ನು ನೀಗಿಕೊಂಡು, ರಸಿಕನಿಗಿರುವ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಕುತೂಹಲಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಓದುಗನಿಗಾಗು ವಂತೆಯೇ ಕೆಲವಾದರೂ ವಿಚಾರಗಳು ಅವನಿಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುವಂತಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಆತ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ತಾನೇ ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ಇದೆ.

ಭಾವಕ, ಸಹೃದಯ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೧೫೮. ರೀತಿ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಆ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಲು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಮೂಡಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದು. ಮಾರ್ಗ ಎಂಬುದು ರೀತಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಪದ. ರೀತಿಗಿಂತ ಹಳೆಯದು, ಆದರೆ ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಇದರ ಬಳಕೆ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿದೆ. ಹಳಗನ್ನಡದ ಪ್ರೌಢ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನುಕುರಿತು ಮಾರ್ಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತು ಈಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ರೀತಿಯನ್ನು "ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದ

ರಚನೆ", "ವಚನ ವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮ", "ಪದ ಸಂಘಟನೆ" ಎಂದು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ರೀತಿಯು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಸ್ಟೈಲ್ ಕುರಿತು ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಯಿತು.

ರೀತಿಗೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ನೀಡಿ ನಡೆಸಿದ ಕಾವ್ಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು **ರೀತಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದ್ದು ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರೀತಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಎರಡನೆಯ ಹಂತ (ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮೂರನೆಯ ಹಂತ ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನ). ದಂಡಿ, ಭಾಮಹ, ವಾಮನ ಮತ್ತು ಕುಂತಕ - ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸಿದ ಪ್ರಮುಖರು. ದಂಡಿಯು ಮಾರ್ಗ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಮಾರ್ಗ. ಅನಂತರ ಬಂದ ವಾಮನನು "ರೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ" ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ರೀತಿ ಎಂದರೆ ಪದಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಚನೆ. ರೀತಿ ಗುಣಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಗುಣಗಳೇ ಪದ ಸಂಘಟನೆಯುನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ, ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ತತ್ವಗಳು. ವಾಮನನು ಗುಣಗಳನ್ನು ಶಬ್ದ ಗುಣ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗುಣ ಎಂದು ವಿಭಜಿಸಿ, ರೀತಿಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಲು ಪದರಚನಾ ವಿಶೇಷವನ್ನೂ, ಅರ್ಥ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಗುಣಕ್ಕೂ ರೀತಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರಂಗದ ಸಂಭಂಧವನ್ನು **ಸಮವಾಯ** ಎಂದೂ ರೀತಿಗೂ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಬಾಹ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು **ಸಂಯೋಗ** ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ವಾಮನನು ರೀತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದಾಗ, ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ, ಆಂತರಿಕ ಅಂಶಗಳಿಗೆ (ಆತ್ಮ) ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ (ಶರೀರ) ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ವಾಮನನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮಾರ್ಗ ಅಥವ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. **ವೈದರ್ಭಿ** ಮತ್ತು **ಗೌಡಿ** ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಬಹುಶಃ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವೂ ಆದ ಶೈಲಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ವೈದರ್ಭಿಯು ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದ್ದು, ಕೋಮಲತೆ, ಲಾಲಿತ್ಯ, ಮಾಧುರ್ಯ ಉಳ್ಳದ್ದು, ಉನ್ನತವಾದ ಶೈಲಿ; ಗೌಡೀ ಎಂಬುದು "ದಟ್ಟವಾದ ರಚನೆ"; ಓಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ಕಾಂತಿಗುಣಗಳು ಪ್ರಧಾನ. ಇವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿ ಮಾಧುರ್ಯ, ಸೌಕುಮಾರ್ಯ ಗುಣಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾದ **ಪಾಂಚಾಲಿ** ಮೂರನೆಯ ಬಗೆಯ ರೀತಿ. ಈ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರೀತಿಗಳನ್ನು ವಾಮನ ಒಪ್ಪಿದರೂ ರೀತಿಯು ಸಂದರ್ಭ ನಿಷ್ಠವಾಗಿರಬೇಕು; ಯಾವುದೇ ವರ್ಣನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾವವನ್ನು ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಹಾಗೆ ಕವಿ ಪದಗಳನ್ನುಸಂಘಟಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಕುಂತಕನು ರೀತಿಯನ್ನು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ರೀತಿಯು "ಕವಿ ಸ್ವಭಾವಾನುಸಾರಿ". ಲೇಖಕನ ರೀತಿಯು ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಅಂತರಂಗದ ಗುಣಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ.

ರೀತಿ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವರಣೆಯೂ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ೧. ರೀತಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದದ್ದು. ೨. ರೀತಿ ಸಂದರ್ಭ ನಿಷ್ಠವಾದದ್ದು ೩. ರೀತಿ ಕವಿಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು

ಆಧರಿಸಿದ್ದು. ರೀತಿಯ ಚರ್ಚೆ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೆಂಬಂತೆ ತೋರಿದರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವಂಥದ್ದು. ಇಂದಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೀತಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಬಹುತೇಕ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು ಮತ್ತು ವಿಭಜನೆಗಳು ಕೇವಲ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕುತೂಹಲ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಸ ಬಲ್ಲವು.

ಗುಣಗಳು ನಮೂದು ನೋಡಿ.
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: V. Raghavan: "Some Concepts of Alankara Sastra" pp 131-181 (೧೯೪೨); Dr. K. Krishnamurthy: "Essays in Sanskrit Literary Criticism" (೧೯೬೨).

೧೫೫. ರೂಪಕ Metaphor ಮೆಟಫರ್

೧. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ಎಂಬುದು ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಅಲಂಕಾರದ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಜಾತಿವಾಚಕವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೆಸರು. ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣ, ಪ್ರಹಸನ, ಭಾಣ, ಡಿಮ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಸಮವಾಕಾರ, ವೀಥಿ, ಅಂಕ, ಈಹಾಮೃಗ ಇವು ರೂಪಕದ ಹತ್ತು ಉಪವಿಭಾಗಗಳು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಪದವೇ 'ರೂಪಕ'ದ ಬದಲಾಗಿ ಜಾತಿವಾಚಕ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.

೨. ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ರೂಪಕದ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರೂ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. "ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೋಲಿಸದೇ ಎರಡನ್ನೂ ಒಂದ ಕ್ಕೊಂದು ಸಮಾನವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ರೂಪಕ ವೆನಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂಬುದು ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿವರಣೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ಎಂಬುದು 'ಮೆಟಫರ್'ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. "ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರಿಯಾದ ಅರ್ಥಗಳ ಬೆಸುಗೆ." ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಶೀಘ್ರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವನೆ ಅಥವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತ ಗ್ರಹೀತಾರ್ಥವಿರುವ ಪದವನ್ನು, ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತು ಅಥವ ಭಾವದ ಬದಲಿಗೆ ಬಳಸುವುದು ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆಳವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯು ರೂಪಕ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸುಲಭ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಮೂರ್ತ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಹೇಳುವು ದೊಂದೇ ಮಾರ್ಗ. ಮೆಟಫರ್ ಎಂಬ ಪದದ ಮೂಲ ಅರ್ಥವೂ 'ಪರಿವರ್ತನೆ', 'ಸಾಗಾಣಿಕೆ' ಎಂದೇ ಇದೆ. ರೂಪಕವು ಅರ್ಥವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಸೃಜನಾತ್ಮಕ' ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ತಂತ್ರವಾಗಿ ರೂಪಕದ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯ ವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಹೊರಗೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು **ಮೃತ ರೂಪಕಗಳು** (ಡೆಡ್ ಮೆಟಫರ್‌ಗಳು). 'ಸೂರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿದ', 'ಸವಿ ಮಾತು', 'ಮುಗುಳು ನಗೆ', ಇಂಥ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಮ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅರಿವೇ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಇವು ರೂಪಕಗಳೆಂಬು ದನ್ನೂ ಮರೆತು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಕಗಳು **ಜೀವಂತ ರೂಪಕಗಳು**. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಹೋಲಿಕೆಯ ವಸ್ತುಗಳ ಅರ್ಥಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯು ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿದ್ದು, ಶ್ರೀಮಂತ ವಾದ ಸಂಯೋಜಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ಲೇಖಕ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಸವಿ ಮಾತು' ಎಂಬ ರೂಪಕಕ್ಕೂ 'ಪಕ್ಷಿಗಳ ಜಾಮೂನು ನಾದ' ಎಂಬ ರೂಪಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗಮನಿಸಿ.

ರೂಪಕವೂ ಉಪಮೆಯಂತೆಯೇ ಒಂದು ಹೋಲಿಕೆಯ ವಿಧಾನ. ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ

ಉಪಮಾನ ಮತ್ತು ಉಪಮೇಯ ಇರುವಂತೆ ರೂಪಕದಲ್ಲೂ ಎರಡುಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಇವನ್ನು **ವಿಷಯ** (ಟೆನರ್) ಮತ್ತು **ವಾಹಕ** (ವೀಕಲ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಕುರು ಕುಲದ ಬೇರ ಕೊಯ್ವನು ಹರಿಬಳಿ ಸಲಿಸಿ ಭೀಮಾರ್ಜು ನಾಸ್ತ್ರದಲಿ" ಎಂಬ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕುರು ಕುಲ ಎಂಬುದು ವಿಷಯ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಬೇರು (ಅದು ಸೂಚಿಸುವ ಮರ) ವಾಹಕ. ಕುರುಕುಲವನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವ ಭೀಮ- ಅರ್ಜುನರು ವಿಷಯ, 'ಅಸ್ತ್ರ' ಎಂಬುದು ವಾಹಕ. ಇಲ್ಲಿ ಕುರುಕುಲ 'ಮರದ ಹಾಗಿದೆ' ಭೀಮ ಅರ್ಜುನರು 'ಅಸ್ತ್ರಗಳಂತಿದ್ದಾರೆ' ಎನ್ನದೆ ಈ ವಿಷಯ ಗಳನ್ನು 'ಬೇರು', 'ಅಸ್ತ್ರ'ಗಳೊಡನೆ ಅಭೇದದಿಂದ ಗುರುತಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಉಪಮೆಯಾಗದೆ ರೂಪಕ ವಾಗುತ್ತದೆ. (ಉಪಮೆ ನಮೂದು ನೋಡಿ).

ಭಾವನೆಗಳು, ಭಾವಕೋಶಗಳು ಪ್ರಮುಖ ವಾಗುವುದರಿಂದ ರೂಪಕಗಳು 'ಮಿಶ್ರ' ವಾದಷ್ಟೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಹೆಚ್ಚಬಹುದು. ಉದಾ.,

ತಾಗಿದವು ಶಲಿಸಿಕರ ಕಾಮನ
ಲಾಗು ವೇಗವದೆಂತುಟೋ ತೆಗೆ
ಮೊಗಸೆಗಳ್ಳೈದಲ್ಲ ರೋಮುಗಳೆಂಟು ಕೋಟಿಯಲಿ
ತೂಗಿ ನೆಟ್ಟವು ಕಣೆಗಳೆಂಬವೊ
ಲಾ ಗರುವನಳುಕಿದನು ಪ್ರಜ್ಞಾ
ಸಾಗರುಗಳು ಮಧ್ಯಕಟಿ ಜಾನ್ವಂಘ್ರಿಮಿತವಾಯ್ತು

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ: ಆದಿಪರ್ವ ೫-೧೨

ರೂಪಕವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಉಚಿತ ವೈದೃಶ್ಯವೂ ಅಗತ್ಯ. "ದಿನವ ಬಂಜೆ ಮಾಡದೆ" ಎಂಬ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವೈದೃಶ್ಯ ದಿಂದಲೇ ರೂಪಕ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ರೂಪಕವು ಉಪಮಾನಕ್ಕೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರದ್ದಾಗ ಬಹುದು "ಹಸಿರು ಕೈಕೊಟ್ಟ ವಟವೃಕ್ಷ ನಮ್ಮಜ್ಜ". ಹಾಗೆಯೇ ಹೋಲಿಕೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾ, ರೂಪಕವು ಸಂಕೇತದ ರೂಪವನ್ನೂ ತಾಳಬಹುದು.

"ನಟ ನಡುದಾರಿ ತೂಗುವ ತೋಟದೊಳಗಡೆಗೆ
ಮೂಗುಮಟ ಕುಡಿದ ತಂಗೊಳದ ತಡಿಗೆ
ಟಾಂಗುಕೊಟ್ಟು ಕಮಂಗಿ ಕಣ್ಣು ಬಿಡುವಷ್ಟಕ್ಕೆ
ಕಂಬಿ ಕಿತ್ತ ವಿಶಾವಲ ನೀಲದೆಡೆಗೆ"

- ಅಡಿಗ : 'ಕೂಪಮಂಡೂಕ'

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತೆಂಟು ವಿಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ವಿಂಗಡಣೆ 'ಶಾಸ್ತ್ರ'ಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆಯೆ ಹೊರತು ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ವಿಮರ್ಶೆಗಲ್ಲ.

ಉಪಮೆ, ಇಮೇಜ್ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Christine Brooke Rose: A Grammar of Metaphor: I.A. Richards: The Philosophy of Rhetoric.

೧೬೦. **ರೆಟಾರಿಕ್ Rhetoric** ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ರೆಟಾರಿಕ್‌ಗೆ ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯಿದೆ. ತನ್ನ ರೆಟಾರಿಕ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು "ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ (ಇತರರ) ಮನವೊಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ದೊರೆಯುವ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ (ಕಲೆ)" ಎಂದು ರೆಟಾರಿಕ್ ಅನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮೇಲೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಭಾವುಕ ಪರಿಣಾಮ ಗಳನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಭಾಷಣಕಾರ ನಿಗಿರುವ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಾಕರಣ, ಅಲಂಕಾರಗಳು, ಚರ್ಚೆಯ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳು, ವಾಗ್ಮಿಯ ಅಥವ ಲೇಖಕನ ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹತೆ, ಶ್ರೋತೃಗಳೊಡನೆ ಆತನ ಸಂಬಂಧ, ಮನವೊಲಿಕೆಯ ಸಾಧನೆಗಳು, ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಸತ್ಯಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ರೆಟಾರಿಕ್‌ನ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೇ ಬರುವಂತಹವು. ಹೊಸ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಮಾಡಬಹುದಾದ

ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ದೋಷದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಚರ್ಚೆಯ 'ಮೂಲ'ದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯವರೆಗೆ ಇದರ ವಿಸ್ತಾರವಿರುವುದರಿಂದ ಅಭಿಜಾತ ಯುಗದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ರೆಟಾರಿಕ್ ಲೇಖಕರೂ ರೆಟಾರಿಕ್‌ಅನ್ನು ಗಣಿತದಂತೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಉಪಕರಣ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ರೆಟಾರಿಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆಯೇ ಒಂದು ಗೊಂಡಾರಣ್ಯ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ರೆಟಾರಿಕ್‌ನ ಅಂಗೀಕೃತ, ಸ್ಥೂಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಿದೆ.

ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮನವೊಲಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. **ಅನ್ವೇಷಣೆ** (ಇನ್‌ವೆನ್‌ಷನ್) ವಾದಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು; **ಪ್ರತಿಪಾದನೆ** (ಡಿಸ್ಪೊಸಿಶನ್) ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು; ಶೈಲಿ (ಸ್ಟೈಲ್) ಪದಗಳ, ಅಲಂಕಾರಗಳ, ಲಯದ ಆಯ್ಕೆ. ರೆಟಾರಿಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ; **ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ** (ಡೆಲಿಬರೇಟಿವ್) ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನೀತಿಯೊಂದರ ಅಂಗೀಕರಣೆ ಅಥವ ತಿರಸ್ಕರಣೆಗಾಗಿ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮನವೊಲಿಸುವ ಭಾಷಣ (ಶಾಸನ ಸಭೆಗಳ ಭಾಷಣದಂತೆ); **ಚಿಕಿತ್ಸಕ ವ್ಯಕ್ತಿ** (ಫಾರೆನ್ಸಿಕ್)ಯೊಬ್ಬನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಮರ್ಥನೆ ಅಥವ ದೋಷಾರೋಪಣೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಭಾಷಣ (ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಭಾಷಣದಂತೆ); **ಪ್ರಚಾರಾತ್ಮಕ** (ಎಪಿಡಯಕ್ಟಿಕ್) ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಹೊಗಳುವ, ನಿಂದಿಸುವ, ವಿಶೇಷ ಸಮಾರಂಭಗಳ ಮಾತಿನ ರೀತಿ.

ಹೊರೇಸನು ತನ್ನ ಆರ್ಟ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಬೋಧನೆ ಅಥವ ಆನಂದ ನೀಡುವುದು ಆಗಿರುತ್ತದೆ, ಎರಡೂ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಸೇರಿರುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಪ್ರಾಗ್ಮಾಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಈ ನಿಲುವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರೆಟಾರಿಕ್ ನಡುವೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಗುರುತಿಸಿದ ಭೇದವನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕುವಂಥದಾಗಿತ್ತು. ಉತ್ತರ ಅಭಿಜಾತ ಕಾಲದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶ.ದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಧೋರಣೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳು ರೆಟಾರಿಕ್‌ನ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಲ್ಲದೆ ಅವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದವು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಅಥವ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಮೇಲೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರೆಟರಿಕಲ್ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. ೧೯ನೆಯ ಶ.ದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ಎಂದು, ಲೇಖಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಸ್ವಭಾವ, ಭಾವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸಾಧನ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ತತ್ವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಅಸ್ತಿತ್ವವೆಂದೂ, ಲೇಖಕನ ಮಾನಸಿಕ ನೈತಿಕ ಗುಣಗಳು ಅಥವ ಓದುಗನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಗಮನಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹೊರಟವು. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರೆಟಾರಿಕ್ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಇದ್ದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದು, ರೆಟಾರಿಕ್ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇಳಿಯಿತು.

ಆದರೆ ೧೯೫೦ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವಿನ ಸಂಪರ್ಕವೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ 'ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕ್ರಿಯೆ'

ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು. **ರೆಟಾರಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆ** ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಾಖೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಇದು ಕೃತಿಯನ್ನೇ ತನ್ನ ಕಿರಣ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡರೂ, ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ, ಓದುಗನನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಲೇಖಕನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ರೆಟಾರಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಪುಸ್ತಕವಾದ ದಿ ರೆಟರಿಕ್ ಆಫ್ ಫಿಕ್ಷನ್ (೧೯೬೧)ನ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ವೇಯ್ನ್ ಸಿ: ಬೂತ್ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಮುದ್ರಿಸಲು, ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ ಅಥವ ಸಣ್ಣಕಥೆಗಳ ಲೇಖಕ, ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಥವ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಾಗ, ಅವನಿಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ರೆಟಾರಿಕಲ್ ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತು (ಈ ಪುಸ್ತಕದ ವಿಷಯ)." ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಗದ್ಯ, ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ ಕವನಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ಇತ್ತೀಚಿನ ವಿಮರ್ಶಕರು ಲೇಖಕನ ಅನೇಕ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ವಾಯ್ಸ್‌ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಂದಿದೆ. ಓದುಗನಿಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಒದಗಿಸಲು, ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಂಗೀಕಾರ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು, ಅವನ ಆಸಕ್ತಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದು, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದೇಶನ ನೀಡಲು ಲೇಖಕ ಬಳಸುವ ತಂತ್ರಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ರೆಟಾರಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ.

Style, Persona, Tone and Voice ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: C.S. Baldwin: Ancient Rhetoric & Poetic (೧೯೨೪); I.A. Richards: The Philosophy of Rhetoric (೧೯೩೬); M.H. Nicholas: Rhetoric & Criticism (೧೯೬೩); Edward P.J. Corbett (Ed); Rhetorical Analysis of Literary Works (೧೯೬೯).

○

೧೬೧. ಲಿಟರೇಚರ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ **Literature of Sensibility** ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ ಅಥವ ಸಂವೇದನೆ ಎಂಬ ಪದ, ಯಾವುದೇ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಭೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಡಿಸೋಸಿಯೇಶನ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ ಎಂಬಂತಹ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಲಿಟರೇಚರ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ ಎಂಬುದು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ, ೧೮ನೆಯ ಶ.ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಘಟ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಗಣಿತಾತ್ಮಕ ವೈಚಾರಿಕತೆ ೧೭ನೆ ಶ.ದ ಯೂರೋಪಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ೧೭ನೆಯ ಶ.ದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ಏಜ್ ಆಫ್ ರೀಸನ್ ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದಕ್ಕೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ರೀಸನ್ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ನೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆ, ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಲ್ಲೂ ಅದು ಬಹಳಷ್ಟನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದು ಅಂದಿನ ಚಿಂತಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರು ಎಂದೂ ರೀಸನ್‌ಗೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ನೀಡಲಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದ ಕವಿ, ವಿಮರ್ಶಕರು ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ರೀಸನ್‌ಗೆ ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಅತಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಯಾವುದೇ ನೈತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪಲು ಸಿದ್ಧರಿದ್ದರು. ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ತತ್ವಗಳು ಅವರಿಗೆ ಇಂಥ ವಿರೋಧವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದವು. ಸೆನ್ಸಿಬಿಲಿಟಿಯನ್ನು ಅಂತರಂಗದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ (ಎಮೋಶನಲ್ ಕಾನ್‌ಶಸ್‌ನೆಸ್) ಎಂಬ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದರು. “ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯವಾದದ್ದು ಯಾವುದು, ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ‘ಸುಂದರ’ ವಾದದ್ದು ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆಯಿತು.” ಇದು ಒಂದು ನೈತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಹೌದು, ಆದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯ ತಳಪಾಯದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವಂಥದು. ೧೮ನೆ ಶ.ದ ಆರಂಭ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಲಿಟರೇಚರ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಾರ್ಥ್ರೋಪ್ ಫ್ರೈ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸೌಂದರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕ. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಾಡಕ್ಟ್ ಅಂದರೆ ‘ಉತ್ಪಾದನೆ’, ‘ಕೃತಿ’ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಓದುಗ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ‘ದೂರ’ವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದದ್ದು. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ (ಪ್ರೊಸೆಸ್) ಎಂದು ನೋಡುತ್ತದೆ. ಓದುಗನಿಂದ ತಲ್ಲೀನತೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಲಾಂಜಿನಸ್‌ನ ಆನ್ ದಿ ಸಬ್ಲೈಮ್ ಈ ಎರಡನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ೧೮ನೆಯ ಶ.ದ ಸೌಂದರ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಮೂಲ ಈ ಪುಸ್ತಕ. ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ ಈ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶ. ಇದನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ೧೭ನೆಯ ಶ.ದ ಅಂತ್ಯದಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸ

ಗಳು ಆಗತೊಡಗಿದವು. ವಿಮರ್ಶೆ ಅಲ್ಲಿಯತನಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಾಗಿನ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವಾಗಿನ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಜೀನಿಯಸ್ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಯಿತು. ಕಲಾವಿದನ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಓದುಗರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು, ಅಂದರೆ ಓದುಗ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು, ವಿವರಿಸಲು, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಆಧಾರವಾಯಿತು. ಸಂವೇದನೆ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬರುವುದರಿಂದ ಅದು ಭೂತಕಾಲದ ಅರಿವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಿಲುವೂ ರೂಪಿತವಾಯಿತು. ಷಾಫ್ಟ್ಸ್‌ಬರಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: The Beautiful, the fair, the comely, were never in the Matter but in the Art and Design; never in Body itself but in the form and Forming Power ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ನಿರೂಪಿಸುವ ಪ್ರೈಮರಿ ಇಮಾಜಿನೇಷನ್ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿಯ ತತ್ವ ಕೂಡ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರ. ಆ್ಯಡಂಸ್ಮಿತ್ ಸಂವೇದನೆಯೊಂದಿಗೆ "ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ"ವನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿದ. ಕವಿ ನಿಜವಾಗಿ ದೊಡ್ಡವನಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಉತ್ಸಾಹಪೂರ್ಣ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಂತೋಷದ 'ಮಿಶ್ರಣ' ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿ (ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್) ಯ ಉನ್ನತ ರೂಪವಾದ ಭವ್ಯತೆ (ಸಬ್ಲೈಮ್)ಗೆ ಸಂವೇದಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೇ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ ಎಂದಾಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಓದುಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಸಂವೇದನೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರವೃತ್ತಿಜನ್ಯವಾದರೂ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದರಿಂದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯತೊಡಗಿತು.

ನೈತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಉದ್ರೇಕರಹಿತ ಮನಸ್ಸುಗಳೇ ಒಳಿತಿನ ಗುರಿ ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹೊಸ ನೈತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ ೧೭ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಥಾಮಸ್ ಹಾಬ್ಸ್ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು - ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಾರ್ಥಿ; ಅಧಿಕಾರ, ಅಂತಸ್ತಿನ ಆಸೆ, ಸ್ವ-ಹಿತ ಇವೇ ಅವನ ವರ್ತನೆಗಳ ಮೂಲನೆಲೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಷಾಫ್ಟ್ಸ್‌ಬರಿ ಮತ್ತು ಇತರರು 'ಕರುಣೆ' ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಭಾವನೆ, ಸದಾ ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಒಳಿತಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಅವನ ಇಚ್ಛೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಇದರಿಂದ ಸಹಜ, ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಚಿಮ್ಮುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಗುಣ ಎಂದು ವಾದಿಸಿ, ಸಹಾನುಭೂತಿ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆ ಯಾವುದೇ ನೈತಿಕ ಅನುಭವದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುಗಳು ಎಂದರು. ಲಿಟರೇಚರ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದು.

ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹರ್ಷನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾದವು. ಅಂತೆಯೇ ಆ ಕಾಲದ ಕಾಮಿಡಿಯನ್ನು **ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ** ಅಥವ **ಸೆಂಟಿಮೆಂಟರ್ ಕಾಮಿಡಿ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು "ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನ ಗುಣಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ; ಕೆಡುಕನ್ನು ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸುವುದಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ಮಾನವ ಕುಲದ ವೇದನೆಯೇ ಹೊರತು ದೋಷಗಳಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹ್ಯೂಮರ್ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, (ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ) ಸೆಂಟಿಮೆಂಟ್ ಮತ್ತು ಫೀಲಿಂಗ್(ಗಳನ್ನು) ಹೊಗಳಿ" ಎನ್ನುತ್ತಾ ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿತ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ ಒಂದು 'ಪಂಥ'ವಾಗುತ್ತ ನಡೆದು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ ಕಾಪಟ್ಯವಾಗುತ್ತ

ಬಂತು. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಸ್ಟೀಲ್‌ನ ದಿ ಕಸಿನ್ ಲವರ್ಸ್ (೧೭೨೨) ಮತ್ತು ರಿಚರ್ಡ್ ಕಂಬರ್ ಲ್ಯಾಂಡ್‌ನ ದಿ ವೆಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯನ್ (೧೭೭೧) ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ, ಸಹಾನುಭೂತಿಗಳ ಸ್ಮಾರಕದಂತಿರುವ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಕರಗಿಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನೂ, ಸುಖಾಂತ್ಯದ ಮುನ್ನ ಹೇರಳವಾದ ಕೃತಕ ಕಷ್ಟ ಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು.

ನಾವೆಲ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಿಲಿಟಿ / ನಾವೆಲ್ ಆಫ್ ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಾಲಿಟಿ 'ಒಳ್ಳೆಯವರು' ಮತ್ತು ಅವರ ಮಿತ್ರರು ಅನುಭವಿಸುವ, ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಧಾರೆಯನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುವ, ದುಃಖಗಳ ಚಿತ್ರಣ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ನೋಡಿ: ರಿಚರ್ಡ್ಸನ್‌ನ ಪಮೇಲಾ ಆರ್ ವರ್ಚ್ಯೂ ರಿವಾರ್ಡೆಡ್ (೧೭೪೦); ಲಾರೆನ್ಸ್ ಸ್ಟೇರ್ನ್‌ನ ಎ ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಲ್ ಜರ್ನಿ (೧೭೬೧).

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: W.J. Bate: From Classic to Romantic (೧೯೬೧); Ernest Bernbaum: The Drama of Sensibility (೧೯೧೫); I.A. Moore: Backgrounds of English Literature 1700-1760 (೧೯೫೩).

೧೬೨. **ಲೌಕಿಕಭಾವ** ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಗಳು ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವಗಳಿಗೂ, ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ಹುಟ್ಟುವ ಭಾವಗಳಿಗೂ, ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಅನುಭವ, ಹುಟ್ಟುವ ಭಾವ ಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಬದುಕಿನ ಅನುಭವ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವೊ ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವ ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವ "ಭ್ರಮೆ" ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವಂಥದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು, ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯಾನುಭವ, ಲೋಕಾನು ಭವಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಳಿಸಿಹೋದರೆ ಅದು ಒಂದು ದೋಷ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅನುಭವಗಳು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮ ಲೌಕಿಕ ಭಾವ, ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಲೌಕಿಕ ಭಾವ ದೊರೆಯುವುದಾದರೆ ಅದು ದೋಷ. ಅಂದರೆ ಓದುಗ ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಗ್ನನಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಬದುಕಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಕೊಂಡು ಲೋಕದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸೂಚಿಸುವುದು "ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನವಾಗುತ್ತದೆ". ಹೀಗಾದಾಗ ಅವನ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಜ್ಞೆ ನಿದ್ರೆ ಹೋಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ರಸಾನುಭವದ ಸರಿ ಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ಭಾವ ಇರುವಾಗ ಕಾವ್ಯದ, ನಾಟಕದ ಅನುಭವ ''ಸರಿ''ಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುವುದಾಗಲಿ ಅದರ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ ಮಾಡುವುದಾಗಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಲೌಕಿಕಭಾವವೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದುಂಟು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕವಿಯೆ? ಕೃತಿಯೆ? ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಓದುಗನೆ? ಬಹುಶಃ ಕೃತಿಯ ಧೋರಣೆ, ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಧಾನ, ಓದುಗನ ಅಪ್ರಬುದ್ಧತೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ವಾಗಿರಬಹುದು.

ಏಲಿಯನೇಶನ್, ಇಂಪರ್ಸನಾಲಿಟಿ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೧೬೩. ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸೀಮಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರದ ಹೆಸರಾಗಿಯೂ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತತ್ವದ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪರಿಭಾಷೆ.

ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗೆ, ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ಪದವೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. "ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿಯೂ, ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಲೋಕರೂಢಿಗೆ ಮೀರಿದ ಒಂದು ಅತಿಶಯವಿರುವುದೇ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಅಥವ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ... ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಅರ್ಥವು ಸುಂದರವಾಗುವುದು; ಇದನ್ನು ತರುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕವಿಯು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು; ಇದನ್ನುಳಿದು ಎಂಥ ಅಲಂಕಾರ" ಎಂಬುದು ಭಾಮಹನ ವಾದ. ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ ದಂಡಿ "ವಾಙ್ಮಯವು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನುಳಿದು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳು ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ನಮೂದು ನೋಡಿ). ಅನಂತರ ಬಂದ ಅಲಂಕಾರಿ ಕರು ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲಂಕಾರದ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

ರುದ್ರಟ, ಮಮ್ಮಟರು ಪ್ರಕಾರ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ. ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಆಡಿದ ಅದೇ ಮಾತನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಬಳಸಿದಾಗ, ಆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಶ್ಲೇಷೆ ಕಾರಣವಾದರೆ ಅದು ವಕ್ರೋಕ್ತಿ.

ವಾಮನನು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯು ಸಾದೃಶ್ಯ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಅಲಂಕಾರ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಕುಂತಕನು ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟು ಕಾವ್ಯತತ್ವವೊಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ. ಇವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ **ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ವಾದ**. ಇದನ್ನು **ಅಂತರ್ಭಾವ ವಾದ** ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. "ಲೋಕರೂಢಿಯ ಮಾತಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ದಾಟಿದ ಮನೋಹರವಾದ ಉಕ್ತಿಯೇ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ... ವಕ್ರತ್ವವೆಂದರೆ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ. ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡನ್ನೂ ಇದೇ ಅಲಂಕರಿಸತಕ್ಕದ್ದು." ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯು ಕಾವ್ಯತತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ "ವರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧದವರೆಗೆ" ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕು.

ಕುಂತಕನು ತನ್ನ ವಾದದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ, ರಸ, ಕವಿ ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ವಕ್ರತ್ವಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುವುದು ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ. ಇದನ್ನು **ವಕ್ರ ಕವಿ ವ್ಯಾಪಾರ, ಕವಿ ವ್ಯಾಪಾರ ವಕ್ರತ್ವ, ಕವಿ ಕೌಶಲ** ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದಲೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ, ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಳಕೆ, ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ರಸ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವುದು, ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯಿಂದ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥ ಅಥವ ರಸವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಹ್ಲಾದಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು, ಕೃತಿಯ ನಾಮಕರಣ - ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾರ್ಯೋನ್ಮುಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕುಂತಕ.

"ರಸದಿಂದಲೇ ಕವಿವಾಣಿ ಜೀವಿಸುವುದು... ರಸತ್ವವೇ ಕಾವ್ಯೈಕಸಾರ" ಎಂಬುದು ಕೂಡ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ರಸಕ್ಕೆ ಭಂಗ

ಬರದ ಹಾಗೆ, ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ಇತರ ಅಂಶಗಳು ಪೋಷಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ವಾದವು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆರ್ಗಾನಿಕ್ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ವಾದವು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಂಗಡಿಸುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ, ಕವಿಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ **ಸುಕುಮಾರ, ಮಧ್ಯಮ, ವಿಚಿತ್ರ** ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ (ಶೈಲಿ-ನೋಡಿ). ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ವಾದವು ಧ್ವನಿತತ್ವದತ್ತ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ದಾರಿಯನ್ನು ಕ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಪ್ರತಿಭೆ, ಕವಿ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ, "ಕಾವ್ಯವು ಅ-ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇಕೆ?" "ವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಆಹ್ಲಾದಗಳು ಹುಟ್ಟುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಕವಿ ವ್ಯಾಪಾರ ವಕ್ರತೆ ಎಂಬ ವಿಶಾಲವಾದ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ರೀತಿ, ಅಲಂಕಾರ, ರಸ, ಧ್ವನಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಲು ವಕ್ರೋಕ್ತಿವಾದವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಶೈಲಿಯ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪರಿಗಣಿಸಿತು. ರಸ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭನಿಷ್ಠ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯತ್ತ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟಿತು. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿವಾದದ್ದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಕುಂತಕನು ಯಾವ ಅನುಯಾಯಿಗಳನ್ನೂ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಅವನ 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಜೀವಿತ' ಖಂಡನೆ, ಅಪಹಾಸ್ಯಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾದದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಅನ್ಯಾಯ.

೧೬೪. **ವಸ್ತು** ೧. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯ ಸಬ್‌ಜೆಕ್ಟ್ ಮ್ಯಾಟರ್ ೨. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಥೀಮ್‌ಗೆ ಸಂವಾದಿ ೩. ಕೃತಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ವಸ್ತು ಆಬ್ಜೆಕ್ಟ್. ೪. ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಇರು, ಸತ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇರುವಂತೆ, ವಸ್ತುವಿನ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ರಿಯಲಿಸಂಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ೫. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಎಂಬುದು ಆಬ್‌ಜೆಕ್ಟಿವಿಟಿಗೆ ಸಂವಾದಿ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಕೃತಿಯ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ವಸ್ತು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. **ಇತಿವೃತ್ತ** ವಸ್ತುವಿನ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ. ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ **ಆಧಿಕಾರಿಕ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ** ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ಕಾವ್ಯ ಅಥವ ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬರುವ ಕಥೆ ಅಧಿಕಾರಿಕ ಇದನ್ನು **ವೃತ್ತಾಂತ** ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಧಿಕಾರಿಕದ ಅಂಗವಾಗಿಬರುವ ಉಪಕಥೆಗಳು, ಪ್ರಸಂಗಗಳು **ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ**. ಉದಾ., ರಾಮಾಯಣ ದಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಕಥೆ ಅಧಿಕಾರಿಕವಾದರೆ, ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವರ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅಧಿಕಾರಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಎಂಬ ಪದಗಳಿಗೆ ಪ್ಲಾಟ್ ಮತ್ತು ಸಬ್-ಪ್ಲಾಟ್ ಪದಗಳಷ್ಟೆ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವು ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು **ಪತಾಕಾ**. "ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಅಥವ ಮುಂದೆ ಬರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ, ಸಮಾಸೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸುವುದು" (ಅಂದರೆ, ಒಂದೇ ವಿಧವಾದ ವೃತ್ತಾಂತ ಕಥನದಿಂದ ಅಥವ ಒಂದೇ ವಿಶೇಷಣ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಸೂಚಿಸುವುದು) ನಾಟಕದ **ಪತಾಕಾಸ್ಥಾನ**. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವು ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದರೆ, ಉದಾ., ಶಬರಿ, ಅಹಲ್ಯೆಯರ ಕಥೆಗಳು, ಅದು **ಪ್ರಕರೀ**. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ

ಅಧಿಕಾರಿಕ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ, ಪತಾಕಾ, ಪ್ರಕರೀ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ 'ವಸ್ತು' ಎಂಬುದು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂತೆ ಆ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ಲಾಟ್ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ವಸ್ತು'ವಿನ ಉಪಯೋಗ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಥೀಮ್ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ, ಪ್ಲಾಟ್‌ಗೆ ಸಂವಿಧಾನ ಎಂಬ ಪದ ರೂಪಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ, 'ವಸ್ತು'ವನ್ನು ಪ್ಲಾಟ್ ಎಂಬ ಹಳೆಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಗೊಂದಲಕ್ಕಷ್ಟೆ ಕಾರಣವಾಗಬಲ್ಲದು.

ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. **ಪ್ರಖ್ಯಾತ** - ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಕಥಾಸರಿತ್ಸಾಗರಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಂಥದ್ದು, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. **ಉತ್ಪಾದ್ಯ** ಕೃತಿಕಾರನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಮ ತಳೆದದ್ದು. **ಮಿಶ್ರ** **ಪ್ರಖ್ಯಾತ** ವಸ್ತುವನ್ನು ಕೃತಿಕಾರ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಮೂರು ಉಪವಿಭಾಗಗಳಿವೆ. ದೇವವರ್ಗದ ಖ್ಯಾತ ನಾಯಕನಿರುವ ಕೃತಿಯದು ದಿವ್ಯ **ಪ್ರಖ್ಯಾತ** ವಸ್ತು. ಮರ್ತ್ಯ ವರ್ಗದ ಖ್ಯಾತ ನಾಯಕನಿರುವುದು **ಮರ್ತ್ಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತ** ವಸ್ತು, ಇವೆರಡರ ಬೆರಕೆ ದಿವ್ಯಾದಿವ್ಯ **ಪ್ರಖ್ಯಾತ** ವಸ್ತು.

Theme, Realism, Naturalism, Objectivity, ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೧೬೫. **ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ Objective and Subjective ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಮತ್ತು ಸಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್** ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಂಟ್‌ನ ನಂತರ ಬಂದ ಅವನ ತತ್ವಾನುಯಾಯಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳನ್ನು ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಈ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ (Objectivity ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವಿಟಿ) ಮೂರು ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ೧. ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ೨. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ 'ಇರುವ' ಮತ್ತು ಇರುವಂತೆ 'ತೋರುವ' ಸತ್ಯ. ೩. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೊರತಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಆಸಕ್ತಿ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕೃತಿ ಎಂಬ ಮಾತು ಲೇಖಕರ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಹಗಾರರು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅಥವ ಅದನ್ನು ಹಿಂಬದಿಗೆ ತಳ್ಳಿ ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಕ್ರಿಯೆ, ಆಲೋಚನೆ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ತಮ್ಮತನವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿಲ್ಲದಂತೆ, ತಮ್ಮನ್ನು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಥವ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಬದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದಂತೆ, ತಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆ, ಭಾವನೆಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗದಂತೆ ರಚಿಸುವ ಕೃತಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆ (Subjectivity ಸಬ್ಜೆಕ್ಟಿವಿಟಿ) ಎಂಬುದು ಲೇಖಕರ ಅಥವ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಪಾತ್ರದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಪದ. ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರಹಗಾರರು ಸ್ವಂತ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಅವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿರುಚಿ, ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಭಾವನೆ, ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ, ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ

ಮಾದರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಉದಾ., ಕಾರಂತರ ಅಳಿದ ಮೇಲೆ, ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯರ ಅಲೆಯುವ ಮನ. ರಮ್ಯ ಪಂಥವು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ರೊಮಾಂಟಿಕ್‌ಗೆ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದೆಂದರೆ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ 'ಒಳ' ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ಖಾಸಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗತೊಡಗಿತು. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಡಿಲನ್ ಥಾಮಸ್‌ನ ಕವನಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆ ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆ, ಆಲೋಚನೆಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನ ನಾಟಕೀಯ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವದ ಅನಾವರಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ' ಎಂಬ ಮಾತು ವಿಮರ್ಶಕರ ಖಾಸಗೀ ಅಭಿರುಚಿ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ವೇನ್ ಸಿ. ಬೂತ್‌ನು ನಿರೂಪಣೆ (ಟೆಲಿಂಗ್) ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯೀಕರಣ (ಶೋಯಿಂಗ್)ಗಳಿಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೂ ವ್ಯಕ್ತಿ-ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟ್ಯೀಕರಣವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವೆಂದೂ, ನೇರ ನಿರೂಪಣೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದ್ದರಿಂದ ಅಷ್ಟು ಕಲಾತ್ಮಕವಲ್ಲವೆಂದೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವುದನ್ನು ಆತ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಗುರುತಿಸುವ ಕಣ್ಣಿದ್ದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೇಗೆ, ಎಷ್ಟು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಎಂಬುವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿರ್ಣಯಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಕಾರ ತನ್ನ ಮುಖವಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೇ ಹೊರತು ಕೃತಿಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಯವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: M.H. Abrams: The Mirror and the Lamp (೧೯೫೩). Wayne C. Booth: The Rhetoric of Fiction (೧೯೬೧)

೧೬೬. ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ Objective Correlative ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಕಾರಿಲೇಟಿವ್ ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ಟನು ಅ-ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆಸಿದ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟ. ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಆತ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಅಂಡ್ ಹಿಸ್ ಪ್ರಾಬ್ಲಂಸ್ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದ. ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯದ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವರಣೆಯಾಗಿ ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಚಲಾವಣೆ ಪಡೆಯಿತು.

ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ "ಕಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಇರುವ ಒಂದೇ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ 'ವಸ್ತುಪ್ರತಿರೂಪ'ವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಬೇರೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವನೆಗೆ ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾದ ಒಂದು ವಸ್ತು ಸಮುಚ್ಚಯ, ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ, ಒಂದು ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ಬಾಹ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾಗ, ಭಾವನೆಯೂ ತಕ್ಷಣ ಉದ್ದೀಪನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ."

ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪದ ಕಲ್ಪನೆ ಇಡೀ ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಒಂದು "ಜೀವಂತ ವಿನ್ಯಾಸ"ವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಬರಹಗಾರರು ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಭಾವನೆ, ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೇ ನೇರವಾಗಿ

ಓದುಗರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ "ವಸ್ತು ಸಮುಚ್ಚಯ, ಸಂದರ್ಭ, ಘಟನಾವಳಿ"ಗಳ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಬರಹಗಾರರು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವುದು 'ವಸ್ತುರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದು'. ನಿಜವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಕಾಳಜಿ ಇರುವುದು ಕೂಡ ಈ 'ವಸ್ತು' ವಿನ ಗುಣ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ. ಬರಹಗಾರರು ಏನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ್ದರು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಏನನ್ನು ಅರಿತರೂ ಅದು ಆ 'ವಸ್ತು'ವಿನ ಮೂಲದಿಂದಲೇ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ: "ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಘಟನಾ ವಿಶೇಷವು ಮನುಷ್ಯನು ಕ್ಷಣಿಕವಾದ ಸುಖಕ್ಕೆ ಆಸೆ ಪಟ್ಟು ಚಿತ್ತಚಾಪಲ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರೆ, ಆದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಎಷ್ಟು ಅನರ್ಥ ಪರಂಪರೆಗಳು ಬರಬಹುದೆಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನೇ... ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಥೆಗಾರನು ಅಂಥ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನೂ (ನಾಗೇಶ) ಚಾಪಲ್ಯವನ್ನುಂಟು ಮಾಡತಕ್ಕ ಒಂದು ವಸ್ತು ವಿಶೇಷ (ಕುಂದ ನಂದಿನಿ)ವನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಿದನೆಂದು (ವಿಷವೃಕ್ಷ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ) ಹೇಳಬಹುದು."[೧] " 'ವಿಷವೃಕ್ಷ' ದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಜೊತೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ (ನಾಗೇಂದ್ರ - ಸೂರ್ಯಮುಖಿ; ದೇವೇಂದ್ರ-ಹೀರೆ; ಶ್ರೀಶ ಚಂದ್ರ ಕಮಲಮುಖಿ) ಸಮಸ್ತ ಘಟನಾವಳಿಯನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿದ ಸೂತ್ರದಂತಿರುವ ಕುಂದೆಯನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಿ... ಸಾಂಸಾರಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೆಣೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ."[೨] "(ಯು.ಆರ್. ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರ) ಎಂದೆಂದೂ ಮುಗಿಯದ ಕಥೆ ಕಾಲದ ಅವಿರತ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆಂಬ .. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ತಕ್ಕದಾದ ಪ್ರಭಾವ ಪೂರ್ಣವಾದ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪವಿಲ್ಲದೆ... ಸೋಲುತ್ತದೆ."[೩]

ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಸಂಕೇತವಾದದ ಕವಿಗಳಿಂದು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದಿರುವ ಎಲಿಯಟ್ಟನ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಬರಹಗಾರನ "ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆ"ಗೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅ-ರಮ್ಯ (ಆಂಟಿ-ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್) ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ ಭಾಷೆಗೆ ಒಲಿದಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಅಥವ ಸನ್ನಿವೇಶ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಒಂದು ಭಾವನೆಯ ಸೂತ್ರವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮ ಬರಹಗಾರರು ಅವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಎಲಿಯಟ್‌ನು ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸುಳ್ಳಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸುಪ್ತಚೇತನ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಹತ್ವದ ಕಾಣಿಕೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ - ಇದು ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಖಂಡಿಸುವವರ ನಿಲುವು.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ವಾಚ್ಯನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಎಲಿಯಟ್ಟನು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವನಿರಸನ ಮತ್ತು ಮೂರ್ತ ವಿವರಣಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಬಯಸಿದ ಬಂಡಾಯಗಾರನಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಚಾರ ದೊರೆಯಿತು.

---

೧. ARK. ಛಾಮಲೇ. ಪು. ೧೨೭, ೨. ಅದೇ. ಪು. ೧೨೯ ೩. GGR ಸಕಮೊ. ೩೯.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: T.S. Eliot: Hamlet (೮೯) Selected Essays (೧೯೫೧); Eliseo Vivas: Creation and Discovery (೧೯೫೫)

೧೬೭. **ವಾಚಕವಕತೆ** ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾವ ಅಥವ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳಂತೆ

ತೋರುವ ಹಲವಾರು ಪದಗಳು ಇದ್ದಾಗ, ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಮಾತ್ರ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶಿತ ಧ್ವನಿಗೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಪದವು "ವಾಚಕ"ವಾಗಿದ್ದರೂ (ಅಭಿದಾ ವೃತ್ತಿ ಇದ್ದರೂ) ಆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಕ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ವಾಚಕವಕ್ರತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ.,

ಅರಿಯಮೆ ಬಿಲ್ಲ ಬಿನ್ನಣಕ್ಕೆ ಗಾಂಡೀವಿಯಲ್ತು
ಪಿನಾಕಪಾಣಿಯುಂ
ನೆರೆಯನಿದಿರ್ಚೆ ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಕಾದಿ ಗೆಲಲ್ಕದು...
- ಗದಾಯುದ್ಧ ೪-೪೯

ಶಿವನಿಗೇ ದ್ರೋಣನ ಎದುರು ಯುದ್ಧ ಮಾಡಿ ಗೆಲ್ಲಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ದುರ್ಯೋಧನ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಜುನ ಮತ್ತು ಶಿವನಿಗೆ ಇರುವ ಹಲವಾರು ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳಲ್ಲಿ 'ಬಿಲ್ಲು' ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಬಿಲ್ಲು ವಿದ್ಯೆಯ ಗುರುವಾದ ದ್ರೋಣನ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ, ಪಿನಾಕಪಾಣಿ, ಗಾಂಡೀವಿ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಪಿನಾಕಪಾಣಿ, ಗಾಂಡೀವಿ ಪದಗಳು ವಾಚಕಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥ ಪರಿವೇಷದಿಂದಾಗಿ ವಕ್ರತೆಗೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ. ವಾಚಕವಕ್ರತೆ ಎಂಬುದು ಕುಂತಕನ ಪರಿಭಾಷೆ.

೧೬೪. ವಾತಾವರಣ Atmosphere ಅಟ್‌ಮಾಸ್‌ಫಿಯರ್ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ಮೂಲತಃ ಹವಾಮಾನ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪದ. ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಈ ಪದದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಅರ್ಥಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಇದು ಒಂದು ಅಗತ್ಯದ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತರ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ, ಬಂಧ-ಶಿಲ್ಪಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸಬಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಾತಾವರಣ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಅಮಾನತ್ತಿನಲ್ಲಿಡಬಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ವಾತಾವರಣವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕೃತಿಯು ಬಹುಶಃ, ಶಿಲ್ಪ, ಬಂಧ, ಸ್ವರೂಪಗಳ ಬಂಧನವನ್ನು ದಾಟಿ ಭಾವ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುವ ನಮ್ಮ ಆನಂದದ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. "ಗೋಕಾಕರ 'ಇಜ್ಜೋಡು' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣ ಮುಖ್ಯವಾದುವೆಂದು ಅವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಶೈಥಿಲ್ಯವು ಅನಿವಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕ್ಷಮ್ಯ"[೧] ಎಂಬಂತಹ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ("ಚಿತ್ತಾಲರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಥೆಗಳು ತಮ್ಮ ಸತ್ವ ಹಾಗೂ ಸತ್ವಗಳಿಗಾಗಿ ... ವಾತಾವರಣದ ಅಪೂರ್ವತೆಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆನ್ನುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯ"[೨]); ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ, ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹರಡಿರುವ ಭಾವನೆ ("ಕಾದಂಬರೀ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಸಮಗ್ರ ಕಥಾಭಿತ್ತಿಯೂ ತಪೋವನಗಳ ಪರಿವೇಶದಿಂದ ಸುವೃತವಾಗಿದೆ"[೩]); ಒಂದೊಂದು ಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ತನ್ನದೇ ಆದ, ಓದುಗನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅನುಭವ ಪಡಬೇಕಾದ ಭಾವಪ್ರಪಂಚ.

ಮೂಡ್, ಅಮ್ಬಿಯನ್ಸ್, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪರಿವೇಶ ಎಂಬ ಪದಗಳು, ಅಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಅಟ್‌ಮಾಸ್‌ಫಿಯರ್‌ನ ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ.

ಒಂದು ಕೃತಿಯ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ವೆಂಬುದು ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ತಕ್ಕ ಸೂಚನೆ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ತಂತ್ರವೂ ಹೌದು. ಉದಾ., "ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮರು 'ಸಂಗಮ'ದಲ್ಲಿ "ಧೋ ಎಂದು ಸುರಿಯುತ್ತಿರುವ ಮುಂಗಾರು ಮಳೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮೇಳವಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ"[೪]. ಮುಗ್ಧತೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ದುರಂತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಭಾಗಶಃ ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಂದ, ಭಾಗಶಃ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ವಸ್ತುಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಭಾಗಶಃ ಶೈಲಿಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. 'ತೆಂಕಣ ಗಾಳಿಯಾಟ' ಕವನದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸು, ವರ್ಣನೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಸೂಕ್ತ ಭಾವ ಪ್ರಪಂಚದ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಅನುಭವಗಳ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ. ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ಹೇಗೆ ಬರಹಗಾರರ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಓದುಗರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವಂಥದೂ ಹೌದು.

ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕುರಿತೂ ವಾತಾವರಣ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ: "ನಮ್ಮ ದಿನಚರಿಯ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯಗಳ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ.... ತೋರಿಸುವ ಪರಿಜ್ಞಾನವೂ ವಿವೇಕವೂ ನಿಷ್ಠೆಯೂ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದರೆ ಅದೇ ನಮ್ಮ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪುಷ್ಟಿ... ಲೇಖಕ, ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವ ಓದುವ ಸಮಸ್ತರೂ ಅವನಿಗೆ ತಕ್ಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಸ್ಥರಾಗುತ್ತಾರೆ."[೫]

---

೧. RSM ಸಾತ್ಯೋಪಾ. ಪು. ೬೯, ೨. GGR ಸಕಪೊ. ಪು. ೫೩ ೩. K.V.P. ತಪೊಸಂ. ಪು. ೯ ೪. GGR. ಸಕಪೊ. ಪು. ೭೨ ೫. DVG ಸಾಶಕ್ತಿ ಪು. ೧೩೩-೧೩೪

೧೬೯. ವಾಸ್ತವತಾವಾದ Realism ರಿಯಲಿಸಂ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ. ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ, ಬದುಕಿನ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ (ಅಥವ ಸಾಧ್ಯವಿರುವಷ್ಟು) ಮುಖಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ, ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ 'ಸತ್ಯ'ದ ಆದರ್ಶೀಕರಣ, ಭಾಷೆಯ ಶೈಲೀಕರಣ ಮತ್ತು ಅತಿಮಾನುಷ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ವಿಷಯಗಳ ತಿರಸ್ಕಾರ - ಈ ಧೋರಣೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ನಾಗರಿಕತೆ ಗಳೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಹಂತ ತಲುಪಿದಾಗ, ಅಂದರೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ ಮೇಲೆಯೇ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಪ್ರಬಲಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಸ್ವಯಂಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ, ೧೮೩೦ರ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ೧೮೫೦ರಿಂದ ೧೮೮೦ರವರೆಗೆ ಇಡೀ ಪಶ್ಚಿಮ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಧೋರಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ

ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ, ಪ್ರಕೃತಿ ನಮಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಮಾದರಿಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬುದು ಈ ಚಳವಳಿಯ ಪ್ರಮುಖ ತತ್ವ. ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅವಲಂಬನೆ, ರಮ್ಯಪಂಥದ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿತು. ಕಲಾವಿದನಾದವನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಮಹತ್ವದ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಿ ತೊಡಗುವುದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನೂ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ (ಅಂದರೆ ಈ ಚಳವಳಿಯ ಕಾಲದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೆಳ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಮನುಷ್ಯನ) ಬದುಕು, ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ದೂರ ತಳ್ಳಿತು ಅಥವ ಪರ್ಷನಾಟಕ, ಜನಪ್ರಿಯ ಕತೆಗಳಂತಹ 'ಕೀಳು' ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಯುಕ್ತ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿತು. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ, 'ಸಹ್ಯ'ವಾದ ಅಥವ ಅಸಹನೀಯವೂ ಆದ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ರಿವಾಜುಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ 'ಯೋಗ್ಯ' ವಸ್ತುಗಳಾದವು. ಬಾಲ್ಜಾಕ್‌ನ ದಿ ಹ್ಯೂಮನ್ ಕಾಮಿಡಿ, ಡಿಕನ್ಸ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದುದರ ಸೂಚಕಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

೧೯ನೇ ಶ.ದ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾಮ್ಟೆಯ 'ಪಾಸಿಟಿವಿಸಂ'ನ ಪ್ರಭಾವ ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ. "ಪರಿಶೀಲಿತ ಸಂಗತಿ" (ಅಸರ್ಟೈನ್ಡ್ ಫ್ಯಾಕ್ಟ್)ಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯದ ಮಾನದಂಡವೆಂದು ಕಾಮ್ಟೆ ಹೇಳಿದ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ, ವಿಜ್ಞಾನದ ಎಲ್ಲ ಶಾಖೆಗಳಿಗಿಂತ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವುಂಟೆಂದು ಹೇಳಿದ. ೧೮೪೧ರಲ್ಲಿ ಫ್ಯೂರ್‌ಬ್ಯಾಷ್‌ನು ಧರ್ಮವನ್ನು ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸತೊಡಗಿದ. 'ಶಾಶ್ವತ'ಕ್ಕೂ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ, ಪ್ರಪಂಚ ಪರಿಸರವೇ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಜಗತ್ತನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಸುಧಾರಿಸುವುದು ಮನುಷ್ಯನದೇ ಹೊಣೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಜೊತೆಗೆ, ಅದುವರೆಗೆ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ವಿಜ್ಞಾನವು ಪ್ರಭುತ್ವ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಮುನ್ನಡೆಯ ತೊಡಗಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದನೂ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಧನೆಗಳತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನತನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದ. ಡಾಗ್ವಿರೆ ೧೮೩೯ರಲ್ಲಿ ಫೋಟಾಗ್ರಫಿಯನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಿದ. ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಲೇಖಕನಿಗೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಸಮೀಪವಾದ, ಖಚಿತವಾದ, ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸ್ವರೂಪದ (ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಶನಲ್) ಶೈಲಿಯ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವು. ಅಂತೆಯೇ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಡಿಲ ಶೈಲಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷಣೆ, ಚಿತ್ರಣಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿತು. ಕಾರ್‌ಬೆಟ್‌ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದ ತನ್ನದೇ ಭಾಷೆಗೆ 'ಅನುವಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು' ಎಂದು ಒತ್ತಾಯಿಸಿದ. ಚಾಂಪ್‌ಫ್ಲ್ಯೂರಿ ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಥವ 'ದೈತ್ಯ' ನಾಯಕರನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ. ಆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಯೋಗ್ಯ ಅಥವ ಅಪರಾಧಿಯಾಗಿರಲಿ, ಸುಂದರನಾಗಿರಲಿ, ಕುರೂಪಿಯಾಗಿರಲಿ ಬದುಕಿನ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠವಾದ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ೧೮೫೭ರಲ್ಲಿ

ಬಂದ ಫ್ಲಾಬೇರನ ಮಡಾಂ ಬಾವರಿ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಚಳವಳಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು.

೧೯ನೇ ಶ.ದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿದ್ದು ಆ ಚಳವಳಿಯ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಫ್ಲಾಬೋ ಮತ್ತು ಬಾಲ್ಜಾಕ್; ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಟರ್ಜನೀವ್, ಗಾನ್ಸ್‌ಷರೊಫ್, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಮತ್ತು ಡಾಸ್ಟಾವ್ಸ್‌ಕೀ; ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಥ್ಯಾಕರೆ, ಜಾರ್ಜ್ ಎಲಿಯಟ್, ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಬೆನೆಟ್; ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಟ್‌ಹೆಲ್ಫ್, ಕೆಲ್ಲರ್, ಫಾಂಟೇನ್ ಮತ್ತು ಥಾಮಸ್‌ಮಾನ್ - ಮೊದಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಲೇಖಕರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೂ, ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ಮತ್ತು ಸಂಯಮ ಹೊಂದಿದ ಬರವಣಿಗೆ; ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲದ ಸಹಾನುಭೂತಿಯುಕ್ತ ವ್ಯಂಗ್ಯ; ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಆಶಾವಾದವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮಾನವೀಯತೆ ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹೊಂದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವೈಫಲ್ಯ ಮತ್ತು ವಿದಳನಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಡಿಫೀಟಿಸ್ಟ್ ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ರಷಿಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ **ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ** (ಸೋಷಿಯಲ್ ರಿಯಲಿಸಂ) ಚಳವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ತತ್ವಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜವಾದೀ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದು ಕಲೆಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಕರ್ತವ್ಯ. ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಕಲಾವಿದನನ್ನು "ಮನುಷ್ಯನ ಆತ್ಮಗಳ ಎಂಜಿನಿಯರ್" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ, ರೂಪಕ್ಕೆ ಗಮನ ನೀಡುವ, ಕೇವಲ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೇ ಮುಗಿದುಬಿಡುವ ಧೋರಣೆ ಎಂದು ಟೀಕಿಸುತ್ತದೆ. ಎ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ಶೋಲೊಕೋವ್, ಫಡೆಯೇವ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಲೇಖಕರು.

ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ. ಇತರ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳದ ಆಯಾಮಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಇರುತ್ತದೆ. ಇತರ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಸರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಅದರ ನಡುವೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಲ್ಲ ಕಾದಂಬರಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು (ರಿಯಾಲಿಟಿ) ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನೇ ಹೊಂದಿವೆ ಮತ್ತು ಈ ವಾಸ್ತವ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಸ್ಥಿರವಾದದ್ದು, 'ಸುಲಭ'ವಾಗಿ ಕೈಗೆ ಸಿಗುವಂಥದ್ದು ಎಂದು ನಂಬುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದಲ್ಲದೆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತವದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿನ ಜಗತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಾಗ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಚಳವಳಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಸತ್ಯ - ಅಸತ್ಯದ ಮಾನದಂಡಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ

ಯಾದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಿರೂಪಣೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯ ದಂಡದಿಂದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಳವಳಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಯಶಸನ್ನು ಅಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಈಗ, ಕಾದಂಬರಿಯು ವಾಸ್ತವದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿರುವುದರಿಂದ, ನಿರೂಪಣೆಯ ಶಿಲ್ಪ, ಭಾಷೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸರ್ವಜ್ಞ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ನಿಜವಾಗಿ ಕಾಲಿಟ್ಟದ್ದು ೨೦ನೆ ಶ.ದಲ್ಲೇ. ಗುಳವಾಡಿಯವರ ಇಂದಿರೆ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಾದಂಬರಿ. ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ. ಹ.ಪಿ. ಜೋಷಿಯವರ ಮಾವಿನತೋಪು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದದ ಒಂದು ಮೇರುಕೃತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಗೋಕಾಕರ ಇಜ್ಜೋಡು, ರಾವ್ ಬಹದ್ದೂರರ ಗ್ರಾಮಾಯಣ, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು ಕನ್ನಡ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳು.

ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಉಲ್ಲೇಖ ನೋಡಿ

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: A.S. Mc Dowall: "Realism" (೧೯೧೮); G. Lucacs: "Studies in European Realism" (೧೯೫೦); R. Stang: "The Theory of Novel in England" (೧೮೫೦-೧೮೭೦(೧೯೬೧); Ian Watt: "The Rise of the Novel" (೧೯೫೭); ಶೀನಂಶ್ರೀ: ಸಣ್ಣಕಥೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸ್ಥಾನ (ಲೇ) ಸಮಾಲೋಕನ. ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ: ವಾಸ್ತವತಾವಾದ (೧೯೮೯)

೧೭೦. ವಿಡಂಬನೆ Satire ಸಟೈರ್ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ, ವಿವರಣೆಯು, ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ, ಅದರ 'ಅಂತರಂಗ'ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ಅದ್ಭುತ ಅಥವ ಅಸಂಗತವಾದ ಹಾಸ್ಯ ಅಥವ ಚತುರತೆಯನ್ನು ಆಯುಧವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ 'ದಾಳಿ' ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತಮಾಷೆ, ತಿರಸ್ಕಾರ, ಮೂದಲಿಕೆ, ಕೋಪ, ಅಪಹಾಸ್ಯ ಇವು ವಿಡಂಬನೆಕಾರನ ಧೋರಣೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಳಿಕೆ ಅಥವ ವಿಕಟ ಹಾಸ್ಯವೇ ಸಟೈರ್ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಡಂಬನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯ - ದಿ ಕಾಮಿಕ್‌ಗೂ ಸಟೈರ್‌ಗೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅ-ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ, ದೌರ್ಬಲ್ಯ ದೋಷಗಳನ್ನು ನಗೆಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗಲೂ ಹಾಸ್ಯ 'ತಾಳ್ಮೆ'ಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಗೆ, ವಿನೋದವೇ ಅದರ ಅಂತಿಮ ಗುರಿ. ವಿಡಂಬನೆ ನಗೆಯನ್ನು ಒಂದು ಆಯುಧವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ವಿಂಡಬನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ವಸ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರಬಹುದು - ಆಗ ಅದನ್ನು **ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಡಂಬನೆ** (ಪರ್ಸನಲ್ ಸಟೈರ್) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ; ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗುಂಪು, ವರ್ಗ, ಸಂಸ್ಥೆ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಅಥವ ಇಡೀ ಮಾನವಕುಲ ಆಗಿರಬಹುದು. ವಿಡಂಬನೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಆದರ್ಶದೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದ್ದರಿಂದಲೇ **ಇನ್‌ವೆಕ್ಟಿವ್**ಗಿಂತ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡುವಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ತೋರಿಕೆಗೂ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಮುಖ ಉಪಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವಿಡಂಬನೆ ತೀರ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಓದುಗನು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ

ವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಂತಹ ವಸ್ತು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಕ್ತವಾಗಿಯಾದರೂ ಇರುವಂತಹ ನೈತಿಕ ಮಾನದಂಡವೊಂದು ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಇರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಿಡಂಬನೆಯು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಮಕಾಲೀನ ಅಥವ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಗುಣವೂ ಹೌದು. ವಿಡಂಬನೆಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಎರಡು ಸ್ಥೂಲ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. **ನೇರ ವಿಡಂಬನೆ** (ಫಾರ್ಮಲ್ ಡೈರೆಕ್ಟ್ ಸಟೈರ್) ಮತ್ತು **ಪರೋಕ್ಷ ವಿಡಂಬನೆ** (ಇನ್‌ಡೈರೆಕ್ಟ್ ಸಟೈರ್). ನೇರ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆ ನೇರವಾಗಿ ಓದುಗನನ್ನೆ ಕುರಿತಿರುತ್ತದೆ ಅಥವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಕನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು 'ದಿಕ್ಕನ್ನು' ತೋರಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಡ್ವರ್ಸರೀಸ್ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ., ಪೋಪ್‌ನ ಮಾರಲ್ ಎಸ್ಸೇಸ್ ಮತ್ತು ಎಪಿಸಲ್ ಟು ಡಾ. ಆರ್‌ಬುತ್ನಾಟ್. ನೇರ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕರ ಹೆಸರಿನಿಂದ **ಹೊರೇಶೀಯನ್ ಸಟೈರ್** ಮತ್ತು **ಜೂವಿನಿಲಿಯಾನ್ ಸಟೈರ್** ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೋರೇಸ್‌ನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಹಾಸ್ಯ ತುಂಬಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೋಷಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಡಂಬನೆಯ ಕವನಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ಜುವೆನಲ್‌ನು ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ದುರಂತದ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ತರುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಡನ್, ಡ್ರೈಡನ್, ಜಾನ್‌ಸನ್ ಮುಂತಾದವರು ಜುವೆನಲ್ ಮಾದರಿಯ ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇವೆರಡು ವಿಡಂಬನೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವಿಡಂಬನ ಕಾರನ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವ, ಮತ್ತು ಓದುಗರನ್ನು ಕುರಿತ ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಹೊರೇಶಿಯನ್ ಮಾದರಿಯ ವಿಡಂಬನಕಾರ ನಾಗರಿಕನಾಗಿದ್ದು ವಿದಗ್ಧನೂ, ಲೌಕಿಕ ಚತುರತೆಯುಳ್ಳವನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯರ ದೋಷಗಳು, ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಿಟ್ಟಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹುಳಿ ಹಾಸ್ಯ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಬಿಡುವಾದ ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಸಾರಿ ತನ್ನನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಡಂಬನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಜುವೆನಲ್ ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಕಾರ ಗಂಭೀರನೂ ನೈತಿಕವಾದಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. "ಗೌರವಯುತವಾದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಶೈಲಿ" ಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ದೋಷಗಳು, ಕೆಡುಕುಗಳು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ಕಾರಣ ದಿಂದಲೇ ಅವು ಕಡಿಮೆ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ದೋಷ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಓದುಗರಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕಾರ, ದುಃಖ 'ನೈತಿಕ ಕೋಪ'ಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಧೋರಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಜಾನ್‌ಸನ್‌ನ ದಿ ವ್ಯಾನಿಟಿ ಆಫ್ ಹ್ಯೂಮನ್ ವಿಶಸ್.

ಪರೋಕ್ಷ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯ ವಸ್ತು ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವರ ಆಲೋಚನೆ, ಮಾತು, ಕ್ರಿಯೆ, ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಲೇಖಕನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಅವನ ಶೈಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಬರಹವನ್ನು ಮೊದಲು ಬರೆದ ಗ್ರೀಕಿನ ಸೈನಿಕ್ ಮೆನಿಪಸ್ ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದ ರೋಮ್‌ನ ವೆರೊ ಮತ್ತು ಅವರ ಹೆಸರಿನಿಂದ **ಮೆನಿಪಿಯನ್ ಸಟೈರ್** ಮತ್ತು **ವೆರೂನಿಯನ್ ಸಟೈರ್** ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಯಾವುದೇ ನಿರೂಪಣೆ ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅಪರೋಕ್ಷ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಉದಾ., ಡ್ರೈಡನ್‌ನ ಆಬ್ಸೊಲಾಮ್ ಅಂಡ್ ಅಕಿಟಫಿಲ್ ಹಳೆ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯದ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸ್ವಿಫ್ಟ್‌ನ ಗಲಿವರ್ಸ್ ಟ್ರಾವೆಲ್ಸ್ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರವಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಡಿಸನ್ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಬೈರನ್ ಕಾವ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಷಾನ ಆರ್ಮ್ಸ ಅಂಡ್ ದಿ ಮ್ಯಾನ್ ವಿಡಂಬನೆಯ ನಾಟಕ; ಗೆಯ ಬೆಗ್ಗರ್ಸ್ ಒಪೆರ ವಿಡಂಬನೆಯ ಒಪೆರ ಆಗಿದೆ.

ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್, ಐರನಿ, ವಿಟ್, ಹ್ಯೂಮರ್ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: R.C. Elliot: The Power of Satire (೧೯೬೦); John Russell and Ashely Brown (Eds): Satire: A Critical Anthology (೧೯೬೭); Northrop Frye: Anatomy of Criticism; Worcester: The Art of Satire (೧೯೪೦).

೧೭೧. ವಿಮರ್ಶೆ Criticism ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ

ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಕ್ರಿಟಿಕೋಸ್ - ನ್ಯಾಯಾಧೀಶ ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಬಂದದ್ದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಸ್ಪಷ್ಟ'ಗೊಳಿಸುವ, ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ, ವಿಂಗಡಿಸುವ, ಹೋಲಿಸುವ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ, ವಿವರಿಸುವ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ವಿಮರ್ಶೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಪದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದಿಗಿಲು ಹುಟ್ಟಿಸುವಷ್ಟು, ಗೊಂದಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಥವ ಒಂದು ಕೃತಿಯ, ಮಹತ್ವ ಎಷ್ಟು? ಏಕೆ? ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಆ ಮಹತ್ವ ಲಭಿಸಿದೆ? ಇವು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಆಸಕ್ತಿಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸಲು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಮಾನದಂಡ, ತತ್ವ, ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಬೇಕಾದ ನಿಯಮ; ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದೇ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಆಧಾರವಾದ ಈ ಅಂಶಗಳು, ಅವುಗಳ ಅರ್ಥ ಪ್ರತಿ ತಲೆಮಾರಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದುತ್ತಲೂ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ದೇಶಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾದದ್ದು. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಲವಾರು ಪ್ರಮುಖ ಬಗೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಅದರ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳೇ ಕಾರಣ. ಅವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ **ಬಾಹ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ** (ಎಕ್ಸ್‌ಟ್ರೆನ್ಸಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಮತ್ತು **ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ** (ಇಂಟ್ರನ್ಸಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಬಾಹ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಮನೋಧರ್ಮ, ಓದುಗರ ಅಥವ ಕವಿಯ ಸಮಾಜ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ನೀತಿ, ಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಬಾಹ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಹೊರಗಿನದಾದ ಸಮಾಚಾರಗಳು, ಸಂಗತಿಗಳು ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳು. ಇದನ್ನು **ಮೆಟಾ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ** ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯೊಂದರ 'ಸ್ವಭಾವ' ಮತ್ತು ಬೆಲೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ, ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಅಂಶಗಳ ತಿಳಿವಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಧಾರಭೂತವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ "ಮೆಚ್ಚುವ" ಮುನ್ನ, ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ, ಅಗತ್ಯವಾದ

ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಾಹ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದಲೇ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದ, ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಂಶಗಳು ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಬಾಹ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅಗತ್ಯ ವಾಗುತ್ತವೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಂತರಿಕ, ಬಾಹ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದರೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಖಚಿತ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಉದ್ದೇಶ ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡಬಾರದು (ಉದಾ.ಗೆ, ಕೃತಿಗೆ ಕೇಂದ್ರ ವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಅಂಶಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ) ಅಥವ ಬಾಹ್ಯವಿಮರ್ಶಕನು, ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಇರಬಹುದಾದ, ತಾನು ಒಪ್ಪಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯದಾದ, ಇತರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಇತರ ಮಾನದಂಡಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕುರುಡಾಗಬಾರದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಬಹುಮುಖಿಯೂ ಅನೇಕಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡದ್ದೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬಾಹ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು, ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸದ, ಕೃತಿಯ ಹೊರಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸು ವುದುಂಟು. ಇವೇ ಪದಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ "ತಿರುಳನ್ನು"-ಅಂದರೆ ವಿಷಯ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ವಿಚಾರ-ಕುರಿತ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ರೂಪ (ಫಾರಂ) ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿ ಸಲೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇವನ್ನು ವಿಷಯ ವಸ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ (ಕಂಟೆಂಚುಯಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಮತ್ತು ರೂಪ ವಿಮರ್ಶೆ (ಫಾರ್ಮಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವುಗಳ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವಂಥದ್ದು. ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ **ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ** (ಸಬ್‌ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) **ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ** (ಆಬ್‌ಜೆಕ್ಟಿವ್) ಎಂಬ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಬಾಹ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭವಾಗಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭವಾಗಿ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಈ ವಿಶಾಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತರ ಬಗೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಥಿಯರೆಟಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ / ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಲಿಟರರಿ ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ಸ್) ೧೫೭೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ, ಸ್ಪೇನ್ ಮತ್ತು ಇಟಲಿಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯಸತ್ಯದಂತಹ ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ವಿಷಯದಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಮನ ಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪದವರೆಗೆ ಇದರ ಹರವು. ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ನಲ್ಲಿ ಈ ಪರಂಪರೆ ಕೊನೆಗೊಂಡಿತು. ಈ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಮತ್ತು ಇತರ ತಾತ್ವಿಕರು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಕೈಹಾಕಿದರು. ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸುಸಂಗತ ವಿಮರ್ಶಾಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು; ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು; ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ, ನಿಯಮಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆ; ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ಬಳಸುವುದು, ಜೊತೆಗೆ ಕೃತಿಗಳ ಮತ್ತು ಲೇಖಕರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗು ವಂಥ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಆಸಕ್ತಿಗಳು. ಸಂರಚನಾವಾದ, ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ,

ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಗಳು ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಉದಾ., ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್, ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಲಿಟರರಿ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ, ನಾರ್ಥ್ರೋಪ್ ಫ್ರೈನ ಅನಾಟಮಿ ಆಫ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ.

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು (ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಅಥವ (ಜುಡಿಶಿಯಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ)ನ ಧಾಟಿಯದಾಗಿರಬಹುದು.

ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಅಥವ ರಸ ವಿಮರ್ಶೆ: ವಿಮರ್ಶಕರು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರಿಂದ ಪಡೆದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು, ಕೃತಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವಂಥದ್ದು. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ, ಆಲೋಚನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಹ್ಯಾಜಲಿಟ್ ತನ್ನ ಆನ್ ಜೀನಿಯಸ್ ಅಂಡ್ ಕಾಮನ್‌ಸೆನ್ಸ್ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ನೀವು ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತೀರಿ, ಆಲೋಚನೆಗಳಿಂದಲ್ಲ; ಅಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಹಲವಾರು ವಸ್ತುಗಳು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದ... ಆದರೂ ನಿಮಗೆ ಈ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದಾಗಲೀ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಾಗಲೀ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋಗಬಹುದು." ವಾಲ್ಟರ್ ಪೇಟರ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ "ವಸ್ತುವು ಅದು ನಿಜವಾಗಿ ಇರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಮೊದಲನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಎಂದರೆ, ಅದು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು... ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಖಚಿತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು." ರಸವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಆಸಕ್ತಿ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ರಸ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಯಶಸ್ಸು ವಿಮರ್ಶಕರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗಳ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಸ ವಿಮರ್ಶೆ "ಮಹಾಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಆತ್ಮವೊಂದರ ಸಾಹಸಯಾತ್ರೆ" ಮಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಜುಡಿಶಿಯಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ: ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಇತರ ಓದುಗರಿಗೆ "ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಸುವುದು", ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು, ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ವಸ್ತು, ಬಂಧ, ತಂತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿವರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಇರುವ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನೈಯಕ್ತಿಕ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದು. ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ರಸ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ, ಇದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ, ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಖಚಿತವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಪೇಟರ್ ಮೋನಾಲೀಸಾ ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ ಲೇಖನ ರಸ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವರ್ಜೀನಿಯಾ ವುಲ್ಫ್ ಮತ್ತು ಫಾಸ್ಟರ್‌ರ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳೂ ಇದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ರಸವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು.

ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೂ, ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ನೀಡಬಹುದು. ಓದುಗರಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಬಹುದು. ಕೃತಿಕಾರನಿಗೂ ಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎಂದು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತುಬಿದ್ದಿದೆ ಎಂಬುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು, ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಮುಖ ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಮೈಮೆಟಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜಗತ್ತಿನ, ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಅಥವ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಮುಖ ಮಾನದಂಡ. ಪ್ಲೇಟೋನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಂಡಿತು.

ಪ್ರಾಗ್ಮಾಟಿಕ್ ಮತ್ತು ಲೆಜಿಸ್ಲೇಟಿವ್ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಂತೋಷ, ರಸಾನುಭವ, ಉಪದೇಶ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಾಗ್ಮಾಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಲುವು. ಕೃತಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಲೆಜಿಸ್ಲಿಟೇಟಿವ್ ವಿಮರ್ಶೆ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಉತ್ತಮವಾಗಿ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬರೆಯುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡಲು, ನಿಯಮಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಲೇಖಕರನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಉಳ್ಳವಿಮರ್ಶೆ. ಆಸಕ್ತರು ಬರೆಯುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು, ಹೇಗೆಂಬುದರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಅಗತ್ಯ ಎಂಬುದು ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಧೋರಣೆ. ೧೭ನೆ ಶ.ದವರೆಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು. ಲೇಖಕರು ಬಳಸುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ರೆಟರಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಇದೇ ಜಾತಿಯದು. ಕಾಲೇಜು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಬೋಧಿಸಲು ಅಮೇರಿಕೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಠ್ಯಗ್ರಂಥಗಳು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಹಳ ಭಾಗ ಇದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ.

ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸಿವ್ ಮತ್ತು ಡಿಸ್‌ಕ್ರಿಪ್ಟಿವ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಕೃತಿಗೂ ಲೇಖಕನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕವಿಯ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಪ್ರವಾಹ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆ, ಭಾವನೆ, ಕಾಣ್ಕೆಗಳನ್ನು ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಕವಿಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಮನಸ್ಥಿತಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ, ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕವಿಯು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಥವ ತನ್ನ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿರುವ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ವಿವರಿಸುವ, ಕೆಲವು ಬಾರಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಕೂಡ ನಡೆಸುವ ವಿಮರ್ಶೆ. ಇದು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಚರ್ಚಿಸಲು ತೊಡಗುವುದರಿಂದ ಅಂತರ್‌ಮುಖಿಯಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಲೆಜಿಸ್ಲೇಟಿವ್ ಅಥವ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ರೂಪಧಾರಣೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕೃತಿಗೂ, ಓದುಗರಿಗೂ ನಡುವೆ ಅರ್ಥ ವಿವರಿಸುವ ದಳ್ಳಾಳಿಯಾಗುವ ಅಪಾಯ ತುಂಬ ಹೆಚ್ಚು. ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುವುದು, ಓದುಗರಿಗೆ ಮೋಸ ಮಾಡುವುದು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸುಲಭ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಸವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಆಬ್‌ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಅಥವ ಇಂಡಕ್ಟಿವ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ವಯಂಪರಿಪೂರ್ಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ, ಓದುಗನಿಂದ ಮತ್ತು ಕವಿಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯದೂ ಅದರದೇ ಆದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜಗತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ಮಾನದಂಡಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಆಯಾ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಸಂಗತತೆ, ಸಮತೋಲನ, ಸಮಗ್ರತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಲುವು. ನವ್ಯವಿಮರ್ಶಕರು ಇದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರು.

ಇವಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು, ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಧ್ಯಯನದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಇವೆ. ಇದರ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು, ಒಂದು ಕೃತಿ ಹಾಗೆಯೇ ಇರುವುದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು, ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ಮಾಡುವುದು. **ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ** (ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ, ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಅಧ್ಯಯನ. **ಆರ್ಕಿಟೈಪಲ್ ಅಥವ ಮಿಥ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ** ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಯತ್ನ. ಇಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದೆ: **ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ** (ಸೋಶಿಯಾಲಾಜಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ನೀಡಿದೆ; ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗತವೂ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ; ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಕೃತಿಯ ಧೋರಣೆ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಹುದು; ಕೃತಿಕಾರನ ಧೋರಣೆ ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯೇ, ಪ್ರಗತಿಪರವೇ - ಇವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಆಸಕ್ತಿಗಳು. **ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ** ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಇದು ರಷಿಯಾದ ೧೯೧೭ರ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತ. ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ವರ್ಗ ಹೋರಾಟದ ಮೂಲಕವೇ ಮಾನವ ಸಮಾಜದ ಚರಿತ್ರೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ರಾಜ್ಯವು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಶೋಷಣೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ; ಬಂಡವಾಳ ಶಾಹಿ ಪದ್ಧತಿ ತನ್ನ ವಿನಾಶದ ಬೀಜವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲೆ ಒಳಗು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ; ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ರಾಜ್ಯಾಧಿಕಾರದ ನಂತರ ವರ್ಗರಹಿತ, ಶೋಷಣಾಯುಕ್ತ ಸಮಾಜ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ; ವರ್ಗವಿಭಜನೆ, ವರ್ಗಗಳ ಮನೋಭಾವ, ಆರ್ಥಿಕರಚನೆ ಇವುಗಳ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಮನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಮರ್ಶೆ (ಸೈಕಲಾಜಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಸ್ಟ್ರಿಯಾದ ಸಿಗ್ಮಂಡ್‌ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸುಪ್ತಚೇತನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸು ತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಅದುಮಿಟ್ಟ ಬಯಕೆಗಳ, ಲಿಬಿಡೊ ಅಥವ ಕಾಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ,

ಪಾತ್ರದ ಒಳಮನಸ್ಸಿನ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ; ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪ.

ಅನಾಲಿಸಿಸ್, ಎವಾಲ್ಯುಯೇಷನ್ ಮತ್ತು ಅನುಬಂಧ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ವಗಳು ನೋಡಿ:
ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚರಿತ್ರೆಗೆ: George Sainstsbury: A History of Criticism and Literary Taste in Europe (3 Volumes)೧೯೦೦-೪; W.K. Wimsatt Jr ಮತ್ತು Cleanth Brookes: Literary Criticism: A Short History (೧೯೬೨); ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಧಗಳು ಮತ್ತುಧೋರಣೆ ಬಗ್ಗೆ: Rene Wellek and Austin Warren: Theory of Literary criticism (3rd Ed ೧೯೬೩); M.H. Abrams: The Mirror and the Lamp (೧೯೫೩); ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿವಿಧ ಪಂತಗಳ ಬಗ್ಗೆ: ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕುರಿತು: J.W. Atkins: Literary Criticism in Antiquity (2 Vols ೧೯೩೪); J.W. Atkins: English Literary Criticism: The Renaissance (೧೯೪೭); Rene Wellek: A History of Modern Criticism (5 Vols ೧೯೫೫); ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಕುರಿತಂತೆ: S.E. Hyman: The Armed Vison (೧೯೪೮); E.D. Hirsh Jr: Validity in Interpretation (೧೯೬೭); Raynold Williams: Literature and Marxism; Avnezis: Foundations of Marx-Aesthetics (೧೯೭೭); Lunacharsky: On Literature and Art (೧೯೬೫); Socilaist Relaism in Literature (ಸಂಕಲನ) (೧೯೭೧); ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉಪಯುಕ್ತ ಸಂಕಲನಗಳು: W.J. Bate: Criticism. Major Texts (೧೯೫೨); Walter Sutton and Richard Foster: Modern Criticism: Theory and Practice (೧೯೬೩); Lionel Triling: Literary Criticism An Introductory Reader (೧೯೭೦); ಪಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್ ಮತ್ತು ಆರ್.ಜಿ. ಕುಲಕರ್ಣಿ (ಸಂ): ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ (೧೯೮೦): ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರ ಸ್ವಾಮಿ: ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲತತ್ವಗಳು.

೧೭೨. ವಿರೋಧಾಭಾಸ Paradox ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್ ೧. ಕಾವ್ಯತಂತ್ರ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತಿರುವ ಅಥವ ಅಸಂಗತವೆಂಬಂತೆ ತೋರುವ, ಆದರೆ ಸತ್ಯದ ಅಂಶವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತಿರುವ ಹೇಳಿಕೆ.

"ಹೇಡಿಗಳು ಸಾವಿಗೆ ಮುನ್ನ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಸಾಯುತ್ತಾರೆ."

- ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಸರ್

ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಬಳಕೆಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಕೂಡಿಸುವ ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್ ಅನ್ನು **ಆಕ್ಸಿಮರಾನ್** ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ., "pleasing pains", "loving hate", "ತಣ್ಣನೆಯ ಬೆಂಕಿ" ಇತ್ಯಾದಿ. ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳೂ ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್‌ನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ೧೭ನೇ ಶ.ದ ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಮುಖ ಕಾವ್ಯತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ೧೨ನೇ ಶ.ದ ಕನ್ನಡದ ಬೆಡಗಿನ ವಚನಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್‌ನ ಬಳಕೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೨. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು. ಬಹುಶಃ, ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಚಿಂತನ ವಿಧಾನಗಳ ಸವೆದ ದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನೂ ವಿರೋಧ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಅಂಗೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದರ ಪರಿಣಾಮ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಫಲನವಾಗಿಯೇ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಶೋಫೆನ್ ಹೌರ್‌ನ "The more unintelligent a man is, the less mysterious existence seems to him" ಮತ್ತು ಶಾನ "The man who listens to reason is lost; reason enslaves all whose minds are not strong enough to master her" ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್, "ಚಿಂತನೆ" ಮತ್ತು "ಅಸ್ತಿತ್ವ"ದ ನಡುವಿನ ವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯನ್ನೂ, "ಅ-ದ್ವೈತ ಚಿಂತನೆ" (unity of thought)ಯು ಪರಿಧಿಯೊಳಗೇ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪರಿಹಾರ ಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ವಿಫಲತೆ

ಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಕಾವ್ಯದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್‌ನ, ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ವಿಶಾಲವಾಯಿತು. ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಸಟೈರ್‌ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಪದ, ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳ 'ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ' ಕವನಗಳ 'ಅಚ್ಚರಿ'ಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿತು (ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್ ಆಫ್ ವಂಡರ್). ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾಣ್ಕೆಗಳು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಅಚ್ಚರಿ ಹುಟ್ಟುವ ಭಿನ್ನತೆಗಳು, ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು, ಗುಣಾರೋಪಣೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಅಂಶ ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್ "ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ವಿರೋಧಾಭಾಸದ ಭಾಷೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್ ಕವನದ ಮೂಲಭೂತ ಬಂಧವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಅಂಶವೂ ಹೌದು.

•ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Cleanth Brooks: "The Well Wrought Urn" (೧೯೪೭).

೧೭೩. ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ/ಅನಾಲಿಸಿಸ್: ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕುಂತಕನಂತಹ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಚಯದಿಂದಾಗಿಯೇ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದು.

ವಿಲಿಯಂ ಎಂಪ್ಸನ್ ೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ಸೆವೆನ್ ಟೈಪ್ಸ್ ಆಫ್ ಆಮ್ಬಿಗ್ವುಯಿಟಿ ಮೂಲಕ, ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ೧೯೨೯ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕ್ಟಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಮೂಲಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಎಂಪ್ಸನ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ "ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ವರ್ತನೆ (ಮೋಡ್ಸ್ ಆಫ್ ಆ್ಯಕ್ಷನ್)ಯ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು" ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಉದ್ದೇಶ. ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಗಳು "ಮೌನ ಆಸ್ವಾದನೆಯ, ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ರಹಸ್ಯ"ಗಳಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗುವಂಥವು ಎಂಬುದು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಂಬಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂಪ್ಸನ್‌ನ ಸಾಧನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಮತಾಳುವಂಥವು, ಶಾಬ್ದಿಕ ಸ್ವರೂಪದವು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೇ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಏಕೆಂದರೆ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ನಂಬಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯು ಚಿಂತನೆಯ 'ಉಡುಪು', ಹೊರ ಅಲಂಕಾರ ಮಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ಭಾಷೆಗೆ ಹೊರಗಿನದು ಭಾಷೆಗೆ ಮೀರಿದ್ದು ಆಗಿರುವವರೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ, ಅರ್ಥಕ್ಕೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅರ್ಥದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿ ವಿಜ್ಞಾನವು ಛಂದಸ್ಸು, ಭಾಷೆ, ರೂಪಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಗಮನ ನೀಡಿತೇ ಹೊರತು, ಕೃತಿಯ ಈ ಎಲ್ಲ "ಬಾಹ್ಯ" ಅಂಶಗಳು ಕೃತಿಯ "ಅರ್ಥ"ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಸಹಕಾರಿಗಳೆಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ವಿವರಣೆ ಅಥವಾ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲಿಕೇಶನ್‌ಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದರು. "ವಿವರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ (ಅರ್ಥವನ್ನು) ತಿಳಿಯುವುದು" ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ "ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಸರಣಿಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಡುತ್ತಾ, ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾ ಮುಂದೆ ಸಾಗುವಂಥದು". ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಅಥವ

ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲನೇಶನ್ ಅನ್ನು ಡಬ್ಲ್ಯು.ಕೆ. ವಿಮ್‌ಸಟ್ "ಸೂಚ್ಯವಾದದ್ದರ ವಿವರಣೆ ಅಥವ ಸಂಗತತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು" ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ರೂಪ (ಫಾರಂ) ಮತ್ತು ಸತ್ವ (ಕಂಟೆಂಟ್)ದ ಭಿನ್ನತೆ ಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಲುವನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆ ವಿರೋಧಿಸಿತು. ಗಿಡ ಮತ್ತು ಮರಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್, ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾವ್ಯದ 'ಪೂರ್ಣತ್ವ' ಮತ್ತು 'ಜೀವಂತ ಸ್ವರೂಪ' ಗಳ ಬಗೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದರು. ಆದರೂ "ಕಾವ್ಯದ ಅಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣತ್ವ" ಕೇವಲ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಅಮೂರ್ತ ಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಅಂತಸ್ಸಂಬಂಧ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಮೀರಿದುದಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಫ್ರೀಗ್ ಮತ್ತು ವಿಟ್‌ಗೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ರು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಂದ, ಸಸೂರ್‌ನ ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಂದ ಅರ್ಥ ಎಂಬುದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಫಲಿತಾಂಶ ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆತಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಹೊಸತಿರುವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭ (ಕಾಂಟೆಕ್ಸ್ಟ್)ದಲ್ಲಿ ಪದವು ಏನೆಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ "ಅರ್ಥ" ಎಂದಾದರೆ, ಕವನವೊಂದರ ಪದಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಆ ಕವನದ ವಿವರಣೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಲುವಿನಿಂದಾಗಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅಮೂರ್ತ, ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದ ಕವನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ, ಭಾಷೆಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಭಾಷೆಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುವುದರಿಂದ ಕವಿಯ ಅಥವ ಓದುಗನ ಮನೋಭಾವಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಕವನವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಹೊಸ ನಿಲುವು ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆಯಿತು.

ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಮತ್ತು ಎಂಪ್ಸನ್‌ರಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕ್ಟಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ **ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ** ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದರೆ, ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ **ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ** ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿತು ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ಅರ್ಥಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿರಿಸಿ ಕೊಂಡಿತು. ಆಮ್ಬಿಗ್ಯುಯಿಟಿ, ಟೆನ್‌ಶನ್, ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್‌ಗಳು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದವು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಅರ್ಥದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಕುರಿತ ಹೊಸ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಈ ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಗಂಭೀರ ಆಪಾದನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು: ಶಾಬ್ದಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ತೀರ ಕೆಳಗಿನ ಹಂತಗಳಿಗೇ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ನೀಡುತ್ತದೆ; ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅಲಕ್ಷ್ಯ ತೋರುತ್ತದೆ; ದೀರ್ಘವಾದ ಕೃತಿಗಳ ವಿಶಾಲ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ; ಅನಿವಾರ್ಯವೋ ಎಂಬಂತೆ ಕಿರಿದಾದ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಗಾಢ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಉಪಯೋಗ ಕೇವಲ ಶಾಬ್ದಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ. ಗಾಢವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು "ಪರಾಮರ್ಶೆಯ ಸ್ಥಿರ ಬಿಂದು" (ಸ್ಟೇಬಲ್ ರೆಫರೆನ್ಸ್ ಪಾಯಿಂಟ್)ವಾಗಿದ್ದು ವಿಶಾಲವಾದ ಬಂಧ, ಶಿಲ್ಪಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಆರಂಭ ಸ್ಥಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎಂ.ಜಿ.ಕೆ.ಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದಾಗಲಿ, ಅಖೈರಾದ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವುದಾಗಲಿ ತುಂಬ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ... (ಏಕೆಂದರೆ)... ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಅಭಾವ. ಸಂಸ್ಕೃತ... ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ... ಭಾಷೆಯ ವಿವಿಧ ಪದರುಗಳ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬಗೆಹರಿದಿಲ್ಲ (ಎಂಬ ತೊಡಕು)."[೧] ಹೀಗಿರುವಾಗ, ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ "ಒಂದು ಕಾಲಖಂಡದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾರ್ಥಕ ಘಟಕಗಳೆಂದು... ಬಗೆದು ಅವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಿಸುವುದರಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಿಂಚಿತ್ ಸ್ವರೂಪವನ್ನಾದರೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು."[೨] ಅಂತೆಯೇ ಕನ್ನಡದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಕೇವಲ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯದೆ "ಕೃತಿಗಳ ಬಂಧ, ಪ್ರತಿಮಾ ಸಂವಿಧಾನ, ಸೂಚ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಷ್ಟು ಸೂಚಕವಲ್ಲದ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ" ವಿಮರ್ಶಕನ "ಬೌದ್ಧಿಕ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ"[೩] ಗಳನ್ನೂ ದಾಖಲಿಸುವಂಥದಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಇನ್ನೂ ಬಹಳ ಉಳಿದಿದೆ.

೧, ೨, ೩, MGK ಆಭಾಸಾ

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: I. A. Richards: Principles of Literary Criticism (೧೯೨೪); Practical Criticism (೧೯೨೯) W.K. Wimsatt and Monroe C Beardsley; The Verbal Icon (೧೯೫೪); T.S. Eliot ನ ಎರಡು ಲೇಖನಗಳು: Functions of Literary Criticism ಮತ್ತು Frontiers of Criticism. Selected Essays ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ. ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ (೧೯೭೦); ಎಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯ: ಜಿಜ್ಞಾಸೆ (೧೯೭೪); ಗಿರಡ್ಡಿಗೋವಿಂದರಾಜ: ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (೧೯೭೫); ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ: ಭೂಮಿಗೀತ ಸಂಕಲನದ ಹಿನ್ನುಡಿ ಮತ್ತು ಮುನ್ನುಡಿಗಳು.

೧೭೪. ವೀಥಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ವಸ್ತು ಯಾವ ಬಗೆಯದೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕಡಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು; ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ; ಕೈಶಿಕೀವೃತ್ತಿ; ಮುಖ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣಾ ಸಂಧಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರುವಂಥದು ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

೧೭೫. ವೃತ್ತಿಗಳು ೧. ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ಇರುವ, ಲೇಖಕನೇ ಬರೆದ ಅಥವ ಇತರರು ಬರೆದ, ಗದ್ಯ ರೂಪದ ವಿವರಣೆ ವೃತ್ತಿ.

೨. ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅರ್ಥ ಕೊಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವೃತ್ತಿ. (ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥ ಉಲ್ಲೇಖ ನೋಡಿ).

೩. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. ನಾಟಕವೊಂದರ ಪಾತ್ರಗಳ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಮೂಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಗಳು: **ಕೈಶಿಕೀ, ಸಾತ್ವತಿ, ಆರಭಟ** ಮತ್ತು **ಭಾರತೀ.** ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯು ಹಾಡು, ನೃತ್ಯ, ವಿಲಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ ಶೃಂಗಾರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮೃದುವರ್ತನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು; ಸಾತ್ವತೀ ವೃತ್ತಿಯು ಸತ್ವ, ಶೌರ್ಯ, ತ್ಯಾಗ, ದಯೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಗೆಲುವಿನ ಉಲ್ಲಾಸದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆರಭಟಿಯು ಮಂತ್ರ, ತಂತ್ರ, ಜಗಳ,

ಕೋಪ ಕಲಹಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಉದ್ಧತ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂರು ವೃತ್ತಿಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ, ರತ್ನಾವಳೀ, ನಾಗಾನಂದ, ವೇಣೀಸಂಹಾರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯು ಮಾತ್ರ ನಟರು ಆಡುವ ಮಾತಿನ, ಶೈಲಿಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟರ ಸಂಭಾಷಣೆ; ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧರಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ; ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಆರಂಭ - ಈ ಎಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕಿಯು ಶೃಂಗಾರ; ಸಾತ್ವತಿಯು ವೀರ; ಆರಭಟಿಯು ರೌದ್ರ ಬೀಭತ್ಸ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆಂದೂ, ಭಾರತೀವೃತ್ತಿ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬರಬಹುದೆಂದೂ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

೧೭೬. **ವ್ಯಂಗ್ಯ Irony** ಐರನಿ ಎಂಬ ಪದ ಹಳೆಯದಾದರೂ, ಅದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಐರನಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗತೊಡಗಿದ್ದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ. ಐರೊನಿಯಾ ಎಂಬ ಪದ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರದ ಹೆಸರಾಗಿ, 'ಸೋಗಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಚರ್ಚೆಯ ಎದುರಾಳಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಧೋರಣೆ, ಇಡೀ ವಾದದ ವಿನ್ಯಾಸದ ತಂತ್ರ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರೋಮನ್ ಭಾಷೆಯ ಐರೊನಿಯ ಪದ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಐರನಿಯಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದದ್ದು ೧೫೦೨ರ ನಂತರ. ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ೧೮ನೆ ಶ.ದ ನಂತರ. ಈ ಮೊದಲ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಂಗ್ಯ' (ಐರನಿ) ಅಲಂಕಾರವೊಂದರ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತು. 'ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿರುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದು', 'ಹೊಗಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬೈಯುವುದು ಬೈಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಗಳುವುದು', ನಟನೆ, ಸೋಗು, ತೋರಿಕೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತೆ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದ (ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಐರನಿ) ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿದ್ದು ೧೯ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ. ೧೮ನೆ ಶ.ದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಮತ್ತು ೧೯ನೇ ಶ.ದ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಐರನಿ ಪದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಲಭಿಸಿದವು. ಫ್ರೆಡ್ರಿಚ್ ಷ್ಲೆಗೆಲ್, ಅವನ ಸಹೋದರ ಎ.ಡಬ್ಲ್ಯು. ಷ್ಲೆಗೆಲ್ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಲ್ ಸೋಲ್ಜರ್ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು.

ಎ.ಡಬ್ಲ್ಯು. ಷ್ಲೆಗೆಲ್‌ನು "ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದರೆ... ಏಕಮುಖವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ಅತಿರೇಕದ ಬಗ್ಗೆ, ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ, ನಿರೂಪಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ (ಅತಿರೇಕದಿಂದಾಗಿ ಕಳೆದುಹೋದ) ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧನವಾಗುವ (ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯ) ನಿವೇದನೆ"[೧] ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಲ್ಲಿ ಹರ್ಷ - ಸಮಾನಾಂತರ ಸಂವಿಧಾನಗಳು (ಕಾಮಿಕ್ ಸಬ್ ಪ್ಲಾಟ್) ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯ ಸಂವಿಧಾನದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿ, ಅಥವ ಅಣಕ ಮಾಡಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ - ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನು, ಬಹುಶಃ ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೆ ನಡೆದು, "ಸಮತೋಲನದ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು" ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ "ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ, ಪೂರಕವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಭಾವಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ತರುವುದು"[೨] ಎಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನವ್ಯವಿಮರ್ಶಕರ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಈ ವಿವರಣೆಯೇ ತಳಹದಿಯಾಗಿದೆ.

"ಬದುಕಿನ ನಿಯತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಶಾಲ ಅವಲೋಕನದಲ್ಲಿ (ವ್ಯಂಗ್ಯದ) ಉಗಮ"[೩]ವೆಂದು ಕಾರ್ಲ್ ಸೋಲ್ಜರ್‌ನೂ, "ಸಾರತಃ ಜಗತ್ತು ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿ-ದ್ವೇಷಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಧೋರಣೆ ಮಾತ್ರವೇ (ಜಗತ್ತಿನ) ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇ (ವ್ಯಂಗ್ಯ)"[೪] ಎಂದು ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಷ್ಲೆಗೆಲ್‌ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯ-ವಿಶ್ವ, ಸಾವು-ಬದುಕು, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ-ಐಹಿಕ ಈ ಮೂಲಭೂತ ಅಸಾಂಗತ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ವರ್ಲ್ಡ್ ಐರನಿ, ಕಾಸ್ಮಿಕ್ ಐರನಿ ಅಥವ ಫಿಲಸಾಫಿಕ್ ಐರನಿ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

ಬರಹಗಾರರಿಗೂ ಅವರ ಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ, ಔದಾಸೀನ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗಲೂ ಈ ಜರ್ಮನ್ ಚಿಂತಕರು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು, ಓದುಗರು ಸಹಾನುಭೂತಿ ಹೊಂದಬೇಕೆಂದು ತಾವು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಅಥವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಥವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಮೇಳೈಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಯೇ ಬೇರೆ: ಅವನ ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವಕಳೆಯಿಂದ ತುಂಬಿವೆ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೂ ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆತ ಆ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿಯೂ ನಿರ್ಲಿಪ್ತನಾಗಿಯೂ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಲೇಖಕ ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದೂ "ದೇವರಂತೆ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ"ನಾಗಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಷ್ಲೆಗೆಲ್ ಸಹೋದರರು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟೋಫೇನಸ್, ಪೆಟ್ರಾರ್ಕ್, ಸೆರ್ವಾಂಟೆ, ಗಯಟೆಯರಲ್ಲೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಷ್ಲೆಗೆಲ್ "ಕಲಾವಿದನಾಗಿರುವುದರಲ್ಲೇ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳು ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುತ್ತವೆ" ಎಂದ. ಮುಂದೆ ಇದೇ ವಿಚಾರ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಂಡು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಐರನಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಜನ್ಮತಾಳಿತು.

ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಐರನಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವೈರುದ್ಧ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯು ಸಂವಹನೆಯೂ ಹೌದು, ಸಂವಹಿಸಲ್ಪಡುವ ವಸ್ತುವೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಜಗತ್ತಿನ ಅನೇಕ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು; ಆದರೆ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜಗತ್ತೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಕೃತಕತೆಯನ್ನೂ, ಬದುಕಿನ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಸ್ಥಿರವೂ ಪರಿಮಿತವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಲೇಖಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಥವ ಅಪರಿಮಿತ ಜಗತ್ತಿನ ಅಸಮರ್ಪಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಷ್ಟೆ ಆಗಬಲ್ಲದು. ಆದರೆ ಈ 'ಸ್ಥಿರ' ಮತ್ತು 'ಪರಿಮಿತ' ಗುಣಗಳಿಂದಲೇ ಕೃತಿಯು ಮಂಡಿಸುವ 'ಬದುಕಿ'ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪ, ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳು ಲಭಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಐರನಿಯು, ಸಾಹಿತ್ಯವು 'ಸರಳ'ವಾಗಿ ಅ-ಪರ್ಯಾಲೋಚಕವಾಗಿ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ, ಲೇಖಕನ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತಿಕೆಯು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನೊವಾಸ್‌ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು "ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಮನಸ್ಸಿನ ನಿಜವಾದ ಎಚ್ಚರ"[೫] ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಐರನಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರ 'ಮನಸ್ಸಿನ ಎಚ್ಚರ' ಕೃತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನ ಕಲೆ, ಅವನ 'ಸ್ಥಿತಿ'ಯಲ್ಲೆ ಇರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯಮಂಡನೆ

ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ: ಲೇಖಕರಿಗೆ ಗೊತ್ತು - ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯಬೇಕಾದರೆ ಅವರು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲರೂ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಆತ್ಮನಿಷ್ಠೆ-ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠೆ, ಉತ್ಸಾಹ-ವಾಸ್ತವದ ಅರಿವು, ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆ-ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಕಲೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣ ಇವೆಲ್ಲ ಅವರಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಾಗ್ರತವಾಗಿರಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಕೃತಿ, ಜಗತ್ತನ್ನು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾದರೂ, ಕೇವಲ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದದ್ದು ಎಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅವರ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದ ಬಗ್ಗೆ ಪೂರ್ಣವಾದ ಅಥವ ಸತ್ಯವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯ, ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರೂ ಅದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದೂ ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವವೆಂಬುದು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅರಿವಿನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ್ದು. ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಸದಾ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುವಂಥದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ವಾಸ್ತವದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ 'ಸತ್ಯ' ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿ 'ಸುಳ್ಳಾ'ಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ 'ವ್ಯಂಗ್ಯಸ್ಥಿತಿ'ಯ ಅರಿವಿರುವ ಲೇಖಕರು ತನ್ನ ಆ ಅರಿವನ್ನು ಕೃತಿಯೊಳಕ್ಕೂ ತಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ತಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿರುವುದು 'ಕಥೆ'ಯನ್ನಲ್ಲ 'ಕಥೆಗಾರಿಕೆ'ಯನ್ನು; ಈ ಕಥೆಗಾರಿಕೆ ಲೇಖಕನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಲೇಖನದೊಂದಿಗೆ, ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಓದುವ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಿಗೆ, ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯ ಆಯ್ಕೆಯೊಡನೆ ಕೊನೆಗಾಣುವ 'ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆ'ಯೇ ಹೊರತು ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರಿವು ಓದುಗರಿಗೂ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಐರನಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೇರಳ ಅವಕಾಶಗಳು, ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇವೆ. ಓದುಗರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂಥ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕೃತಿ, ತಟಸ್ಥನಾಗಿದ್ದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಘಟನಾವಳಿಯೂ, ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ 'ಕಥೆ'ಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಲದಿಂದ ಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಕಳೆ ಉಕ್ಕಿಸಿಯೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ನಿರೂಪಕನಾಗಿ ಕೃತಿಯನ್ನು 'ಮೀರಿ' ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. (ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ವ್ಯಾಸಭಾರತ. ಕಾರಂತರ ಅಳಿದ ಮೇಲೆ, ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾತ, ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರ ಭಾರತೀಪುರ, ಲಂಕೇಶರ ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಲಾಭದಾಯಕವಾದೀತು).

ಕ್ಯಾನೋಪ್ ಥಿಲ್‌ವಾಲ್ ೧೮೩೩ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಆನ್ ದಿ ಐರನಿ ಆಫ್ ಸೊಫೋಕ್ಲೀಸ್ ಎಂಬ ದೀರ್ಘ ಪ್ರಬಂಧವು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅನಂತರದ ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು, ಬಹುಶಃ, ಅಂತಿಮ ಘಟ್ಟ. ಈತ ಶಾಬ್ದಿಕ (ವರ್ಬಲ್) ಅಥವ ಅಲಂಕಾರಿಕ (ರೆಟರಿಕಲ್) ವ್ಯಂಗ್ಯದೊಡನೆ ತಾರ್ಕಿಕ (ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕಲ್) ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ (ಪ್ರಾಕ್ಟಿಕಲ್) ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಕ್ರೆಟೀಸ್‌ನ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವ್ಯಂಗ್ಯತಂತ್ರ ತಾರ್ಕಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ. ಲೌಕಿಕವ್ಯಂಗ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ಕಾಣುವಂಥದ್ದು, ''ಮಾತಿನ ಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು''. ಈ ಲೌಕಿಕವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಿರೀಕ್ಷಕನ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಇವನ ಮಹತ್ವದ ಸೂಚನೆ. ವಿರೋಧಾಭಾಸ ಮತ್ತು ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗಳ ಮೂಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಬಗೆಗಳನ್ನೂ ಈತ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ 'ವ್ಯಂಗ್ಯ'ವೆಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಬದುಕಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಅಥವ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಾಪೇಕ್ಷತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು; ನೇರವಾದ ಹೇಳಿಕೆಗಿಂತ ವಿಶಾಲವೂ ಶ್ರೀಮಂತವೂ ಆದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು; ಸರಳೀಕರಣ ಮತ್ತು ಮೌಢ್ಯದ ಅಪಾಯವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಅಥವ ಇನ್ನು ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು, ವಿಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನರಹಿತವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವುದುಂಟು. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ವ್ಯಂಗ್ಯ'ವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳು: ಐರನಿಗೆ ತೀರ ಹಿಂದೆ ಸೋಗು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಇದ್ದಿತಷ್ಟೆ. ಆ ಸೋಗಿನ ಅಂಶವನ್ನೆ ತಳಹದಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಎಲೆನಾರ್ ಹಚಿನ್ಸ್ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. "ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ವಂಚನೆ" ಆಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ. ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶ. ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್, ಛಾಸರ್, ಸ್ವಿಫ್ಟ್‌ನಂತಹ ಲೇಖಕರು ಸರಳರಂತೆ, ಮೂರ್ಖರಂತೆ, ಭೋಳೆಗಳಂತೆ ಸೋಗು ಹಾಕುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ವಂಚನೆಯನ್ನೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಸೋಗು ಅಥವ ವಂಚನೆ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಇರಬಲ್ಲುದಲ್ಲವೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಆಲನ್ ರೋಡ್‌ವೇಯ ಬರಹದಲ್ಲಿದೆ.[೬] ಸಾಮಾನ್ಯ 'ವಂಚನೆ'ಯಲ್ಲಿ ವಂಚನೆಯೇ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ವಂಚನೆ "ಭೇದಿಸಿ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆಂದೇ" ಇದ್ದು ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ "ವಂಚಿತ"ನಾಗಿರುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಓದುಗರು ಆ ಸೋಗನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ನೋಡಬಲ್ಲವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಈಡಿಪಸ್ ದೊರೆ ಕೊಲೆಗಾರನನ್ನು ಶಪಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸುವ ಶಪಥ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ಕೊನೆಗೆ ತಾನೇ ಆ ಕೊಲೆಗಾರ ಎಂಬ ನಿಜವನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತಾನೆ; ಕಿಸೆಗಳ್ಳನೊಬ್ಬನ ಜೇಬಿಗೇ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕತ್ತರಿ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ, ವಂಚನೆ ಅಥವ ಸೋಗು ಎಲ್ಲಿದೆ? ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಮನುಷ್ಯೇತರ ಶಕ್ತಿ - ದೇವರು, ದೈವ, ವಿಧಿ, ಅದೃಷ್ಟ, ಬದುಕು - ಕಾರಣ ಎಂದು ನಂಬುವುದಾದರೆ ಆಗ ಆ ಅವ್ಯಕ್ತ ಶಕ್ತಿಯೇ, ಈಡಿಪಸ್ ಅಥವ ಕಿಸೆಗಳ್ಳನಂಥ ವ್ಯಂಗ್ಯ-ಆಹುತಿ (ವಿಕ್ಟಿಮ್ಸ್ ಆಫ್ ಐರನಿ)ಗಳನ್ನು ವಂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದೇನೋ? ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕುತೂಹಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ- ಮನುಷ್ಯೇತರ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನನ್ನು (ನಾನ್ ಹ್ಯೂಮನ್ ಐರನಿಸ್ಟ್) ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಘಟನೆ ಅಥವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪುವವರು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ೧. ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತೊಡಗುವ/ನಿರತನಾಗುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ-**ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ** (ವರ್ಬಲ್ ಐರನಿ). ಈ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ - ಚಿತ್ರ, ಹಾವಭಾವಗಳು, ಸಂಗೀತ ಕೂಡ ಬಳಕೆಯಾಗಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ **ಚರ್ಯಾತ್ಮಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ** (ಬಿಹೇವಿಯರಲ್ ಐರನಿ) ಹೌದು. ೨. ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲದೆ ಘಟನೆ ಅಥವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ **ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯ** (ಸಿಚುಯೇಶನಲ್ ಐರನಿ) ಅಥವ **ಅನುದ್ದೇಶಿತ ವ್ಯಂಗ್ಯ**, ಇಲ್ಲವೆ **ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ** (ಅನ್‌ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಶನಲ್ ಅಥವಾ ಅನ್‌ಕಾನ್‌ಶಸ್ ಐರನಿ.)

ಅಂದರೆ, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ

ಇರಬಲ್ಲುದಾದರೆ ವಂಚಕ ಅಥವ ಸೋಗುಗಾರ ನಿಲ್ಲದೆಯೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿರಬಲ್ಲುದಲ್ಲವೆ? ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಆಹುತಿಯಾದವನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಂದ "ವಂಚಿತ"ನಾಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ ಅಥವ ಸತ್ಯವೆಂದು ತೋರಿಕೆಯನ್ನು ನಂಬಿ ಮೋಸ ಹೋಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಹಾಗಿದ್ದೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಬಹುದಾದರೆ ಆ ಕಾರಣ ಯಾವುದಿರಬಹುದು? ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಬಾವಿಗೆ ಬೀಳುವ ಮನುಷ್ಯ ಅನುಕಂಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕಲ್ಲ. ಇದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಬಾವಿಗೆ ಬೀಳುವವನ 'ತಪ್ಪಿ'ಗಿಂತ, 'ಮೂರ್ಖತನ'ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಶವೊಂದು ಸೇರಿರಬೇಕು. ಆತ ಆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ನಡೆದವನಾಗಿದ್ದರೆ, (ಹಗಲಲ್ಲೂ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲೂ), ಬಾವಿ ಇದೆ ಎಂದು ಇತರರು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ರಾತ್ರಿ ಹೊತ್ತೇ ನಡೆಯುತ್ತೇನೆ, ಹಗಲಿನಲ್ಲಿ ಏನಂತೆ ಎಂದು ಕೊಂಡು ಹೋಗಿ "ಇರುಳು ಕಂಡ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಹಗಲು ಬಿದ್ದರೆ" ಅದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ 'ಮೋಸ' ಹೋಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾನು ಬಲ್ಲೆ ಎಂಬ ಕುರುಡು ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸ ಅಥವ ಗಂಭೀರ ಮೈಮರೆವು ಇರುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸ್ ದೊರೆಯಲ್ಲೂ ಈ "ದೃಢವಿಶ್ವಾಸದ ಮೈಮರೆವು" ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಕಿಸೆಗಳ್ಳನ ಉದಾಹರಣೆ. ಆ ನಿಪುಣ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಜೇಬು ಕತ್ತರಿ ಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅವನ ಕಿಸೆಗೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕತ್ತರಿಹಾಕುವುದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅವನೆಲ್ಲೋ ಕಸುಬಿನಲ್ಲಿರುವಾಗ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಅವನ ಮನೆಯನ್ನು ದೋಚುವುದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಢ ವಿಶ್ವಾಸದ ಮೈಮರೆವು ಅಹಂಕಾರದ, ಮುಗ್ಧತೆಯ, ಚಾತುರ್ಯದ, ಭೋಳೆತನದ, ತೆಳು- ನಿರುಮ್ಮಳತೆಯ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತಾಳಬಹುದು. ಅಂದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಆಹುತಿಯಾಗುವ ಜನರು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಅಹಂಕಾರಿಗಳೋ, ಭೋಳೆಗಳೋ ಆಗಿರ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರು ವಾಸ್ತವದ ಬಗ್ಗೆ ಏನಂದು ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೋ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ 'ನಿಜ' ಇರಬಹುದೆಂಬುವನ್ನು ಅವರು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಂಶ ಅವರ ಮಾತು ಮತ್ತು/ ಅಥವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ ಸಾಕು. ವ್ಯಂಗ್ಯ ಆಹುತಿಗಳ ವಿಶ್ವಾಸದ ಮೈಮರೆವು ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗುತ್ತದೆಯೋ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಅಷ್ಟೇ ತೀವ್ರ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅವಜ್ಞತೆ, ಮುಗ್ಧತೆ, ಅಥವ "ದೃಢವಿಶ್ವಾಸದ ಮೈಮರೆವು" ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಅಂಶ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಪುಣನಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರ ತನ್ನ ಮಾತು ಅಥವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ತೋರಿಕೆಯ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಇರುವುದು ತನಗೆ ಗೊತ್ತೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಆ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಅವಜ್ಞತೆಯನ್ನು ನಟಿಸುವ ಮೂಲಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

"ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ತೋರಿಕೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಯಾವುದೇ (ಬಗೆಯ) ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶ"[೬] ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಹಾಕನ್ ಷೆವೆಲಿಯರ್. ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರ ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತೆ 'ತೋರುವುದೋ' ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ 'ನಿಜ'ವಾದ ಅರ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸೋಗು- ಅವಜ್ಞತೆಯ ಅಂಶವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಈ ಮಾತನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು - ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರ ಒಂದು 'ತೋರಿಕೆ'ಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿ 'ನಿಜ'ದ ಬಗ್ಗೆ ತನಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸೋಗುಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ 'ತೋರಿಕೆಯಿಂದಲೇ' ಮೋಸ ಹೋಗಿ 'ನಿಜ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಏನೇನೂ ಅರಿವಿಲ್ಲದವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ತೋರಿಕೆ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದವು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಿರೀಕ್ಷಕರು ಗಮನಿಸುವ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು

ತೋರಿಕೆಗಳು ಎಂದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಈ ಪದಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ. ಈ ಸಾಪೇಕ್ಷತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ, ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ, ಹೊಸ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ತೋರಿಕೆಗಳ ವೈರುಧ್ಯವೂ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ವಾದ ಅಂಶ. ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪವತಿಯನ್ನು ಸುಂದರಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಬುದ್ಧಿವಂತನನ್ನು ಜಾಣ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸುಂದರಳಲ್ಲದವಳನ್ನು 'ಊರ್ವಶಿ' ಎನ್ನುವುದೂ, ಅತಿದಡ್ಡನನ್ನು 'ಬೃಹಸ್ಪತಿ' ಎನ್ನುವುದೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೆ? ಅಂದರೆ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ತೋರಿಕೆಗಳ ವೈರುಧ್ಯ ತೀವ್ರವಾದಷ್ಟೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮೊನಚಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಹೇಳಿಕೆ, ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ತಾತ್ಕಾಲಿಕ'ದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೂ ತನಗೇ 'ವಿಶಿಷ್ಟ'ವಾದದ್ದನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತೆ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದದ್ದನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೇ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ತೋರಿಕೆಯ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಾದರೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎಂದು ಯಾಕೆ ಗುರುತಿಸಬಾರದು? ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ, ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಬೇಟೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಕವನದ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ('ಅಂದರೆ ತಾತ್ಪರ್ಯದಲ್ಲಿ' ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ) ಅದು ಪಡೆಯುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ, ಕವನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವನದ ಇತರ ಅಂಶಗಳ ಸಹಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಪಡೆಯುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ 'ವ್ಯಂಗ್ಯ' ಎಂದು ಬ್ರೂಕ್ಸ್‌ನ ವಾದ.[೮] ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ, ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೂ, ಯಾವುದೇ ತಾರತಮ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಯಾವುದೇ ಬರಹದ, ಚರ್ಚೆಯ ಅಂಶಗಳು, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪರಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದೇ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬ್ರೂಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ.

"ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳ ಘರ್ಷಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. (ವ್ಯಂಗ್ಯವು) ಭಾವನಾತ್ಮಕವೂ ಹೌದು ಬೌದ್ಧಿಕವೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾತ ನಿರ್ಲಿಪ್ತನೂ ಶಾಂತನೂ ಆಗಿರಬೇಕು; ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು (ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ) ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಥವ ಭಗ್ನಗೊಂಡ ಆದರ್ಶದ ಬಗ್ಗೆ ನೋವನ್ನು ಪಡುವ (ಸಂವೇದನೆ ಬೇಕು). 'ಜೋಕ'ನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಆದರೆ ನೋವನ್ನು ಪಡುತ್ತೇವೆ... ಈ ವಿರುದ್ಧ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸದೆ ಇರುವಂಥದ್ದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ"[೯] ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಎ.ಆರ್. ಥಾಂಪ್ಸನ್ ಹರ್ಷ-ವೇದನೆಗಳ ಭಾವಪ್ರಚೋದನೆ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವೇದನೆಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ. ವೇದನೆಯ ಅಂಶವಿಲ್ಲದಿರುವ ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲಭೂತ ವೈರುಧ್ಯಗಳು, ಅಥವ ಅಸಂಬದ್ಧತೆ ಅಸಾಂಗತ್ಯಗಳು ಅಥವ ತೋರಿಕೆಯ ಮೈಮರೆವು ಹಾಸ್ಯದ ನೆಲೆಗಳಾಗಿರುವಂತೆ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. ಹರ್ಷಭಾವದ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು

ಮಾತ್ರ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮುಖ್ಯಗುಣವೆನ್ನಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಥಾಂಪ್ಸನ್ ಹೇಳುವ 'ವೇದನೆ' ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಮೂಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಗುಣವೇ 'ವೇದನೆ' ಅಲ್ಲ. ಈ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಪ್ರೇರಿತ ವೇದನೆಯು ಪ್ರಯೋಜನೆಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಕೂಡ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಹೇಗೆ ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾ., ಮುಗಿದ ಯುದ್ಧದ ಜಾನ್‌ಸನ್ ಹಾಸ್ಯದ ಸಂದರ್ಭ, ಮರ್ಚೆಂಟ್ ಆಫ್ ವೆನಿಸ್‌ನ ಶೈಲಾಕ್ ಪಾತ್ರದ ಸಂದರ್ಭ) ಹರ್ಷಕ್ಕಿಂತ ವೇದನೆಯ ಅಂಶ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರಬಹುದು. ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವವನ ಅಥವ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ನಾವೂ, ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಈಡಿಪಸ್‌ನ ಕಥೆ ನಮಗೆ ಮೊದಲೇ ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ, ತನ್ನದೇ ಸರಿ ಎಂಬ ಅವನ ದೃಢ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ನಾವು, ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ, ನಂಬದಿದ್ದರೆ ಸತ್ಯ-ತೋರಿಕೆಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಮಾಯವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮುಕ್ಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸೋಗಿನ ಅರ್ಥ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ, ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾಗಿದ್ದರೇ ನಿಜವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೂ ಬಲ ಬರುವುದು.

ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣ. ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸೋಗಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯ ಅಂಶ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸುವ ಸೋಗು ಆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಆತ ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆತ ಸೋಗು ಹಾಕುತ್ತಾನೆಂಬುದೇ ಕೋಪ ಇತ್ಯಾದಿ ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಆತನಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೆ? ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಿರೀಕ್ಷಕ ಎಂಬ ಪದವೂ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯ ಅಂಶದತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ಘಟನೆ ಅಥವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು 'ದೃಶ್ಯ'ವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ತಟಸ್ಥನಾಗಿದ್ದು ನೋಡಿ ಮಂಡಿಸುವವನೇ ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಿರೀಕ್ಷಕನಾದ್ದರಿಂದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ಅವನಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಭಾವವನ್ನು ಅಥವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಿರೀಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೇಲರಿಮೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ವಿನೋದ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. "ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸುಖ ಅಥವ ಅ-ಸುಖ, ಒಳಿತು ಅಥವ ಕೆಡುಕು, ಸಾವು ಅಥವ ಬದುಕುಗಳಿಗಿಂತ (ಉನ್ನತವಾದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ) ಏರಿಸುತ್ತದ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಗಯಟೆ. "ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಸರ್ವಂಕಷವಾದ ಸ್ಫಟಿಕ ಸ್ವಚ್ಛವಾದ, ಶಾಂತವಾದ ದೃಷ್ಟಿ. ಇದು ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಯಾವುದೇ ನೈತಿಕತೆಯಿಂದ ಬಾಧಿತವಲ್ಲದ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಶಾಂತವಾದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿ"[೧೦] ಎನ್ನುವುದು ಥಾಮಸ್‌ಮನ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ವ್ಯಂಗ್ಯನಿರೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಾನು ಕೇವಲ ನಿರೀಕ್ಷಕ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಅರಿವು ಇರುವುದರಿಂದ ಆತ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಉತ್ಸಾಹ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ. ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅವಜ್ಞತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರಿಂದಾಗಿ ಆತ ಸನ್ನಿವೇಶದ 'ತೋರಿಕೆ'ಗೇ ಬದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. 'ನಿಜ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ, ಪೀಡಿತನೋ, ನರಳುವವನೋ ಮೂರ್ಖನೋ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಿರೀಕ್ಷಕ ನಿರ್ಲಿಪ್ತನಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ವ್ಯಂಗ್ಯ-ಆಹುತಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ, ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ, ವಿಮರ್ಶಿಸಬಲ್ಲ, ನಗಲೂಬಲ್ಲ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಅವಜ್ಞತೆ ಅಥವ ದೃಢ ವಿಶ್ವಾಸದ ಮೈ ಮರೆವು, ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ತೋರಿಕೆಗಳ ವೈರುಧ್ಯ, ಹಾಸ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ, ಮತ್ತು ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಗಳಂತೆ "ಕಲೆಯ ಕೃತಕತೆ" ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ. ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ರೂಪಿತವಾಗಬೇಕು. ಅದರ ಯಶಸ್ಸು ಸಂಯೋಜನೆ, ಧೋರಣೆ, ಸಮಯಪ್ರಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲದೆ ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ಆರಿಸಿದ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗಲೂ, ಹೇಳುವಾತ ಅರಿವಿದ್ದೋ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೋ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮೊದಲು ಆ ಘಟನೆಗೆ ಆಕಾರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ; ಅನಗತ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಹಾಕಿ, ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಮೊನಚು ಮಾಡಿ, ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿರತಂದು ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಅಥವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಆಹುತಿಯ ಅವಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಉತ್-ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು 'ರೂಪಿ'ಸುತ್ತಾನೆ. "ಸಹಜನಾದವನಿಗೆ ಅಥವ ತೀರ ಭೋಳೆಯಾದವನಿಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯತನವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿರುವವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತದೆ... (ವ್ಯಂಗ್ಯದ) ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಂಗ್ಯತನವುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ವಂಚನೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರ, ಅರಿವುಂಟಾಗಬೇಕಾದರೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಂಗ್ಯತನವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ"[೧೨] ಎಂದು ಕಿರ್ಕೆ ಗಾರ್ಡ್ ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯತನ (ಸೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಐರನಿ) ಎಂಬುದು ನೆನಪು, ಸಂಯೋಜನೆ ಮುಂತಾದ ಗುಣಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು, ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬೆಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು; ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಹಾಗೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಆಕಾರ ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯತನ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಘಟನೆ ಸನ್ನಿವೇಶ ಎದುರಾದಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನೊದಗಿಸಬಲ್ಲ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ತಟ್ಟನೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಅಥವ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿರುವುದರಲ್ಲೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಬಗೆಗಳು: ವ್ಯಂಗ್ಯದ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳಿಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮಾಡಿರುವ ನಾಮಕರಣಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಅನೇಕವೂ ಆಗಿದ್ದು ಗೊಂದಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿವೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಬಗೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ.,ಗೆ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕೇವಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ತಲೆಹಾಕಬಹುದು. ಬದುಕಿನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲೂ ನಾಟಕೀಯುತೆಯನ್ನೂ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇದರ ಉಪವಿಭಾಗದ ಹರ್ಷ ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಕಾಮಿಕ್ ಐರನಿ) ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ನೆಲೆ ಗೊಂಡಿರಬಹುದು. ಸೊಫೆಕ್ಲಿಯನ್ ಐರನಿ ಎಂಬ ಪದ ಟ್ರೆಜಿಕ್ ಐರನಿಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಆಗಾಗ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದುಂಟು. ಇದು ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ ಕೃತಿಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇತರ ನಾಟಕಕಾರಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನಿಯತಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಐರನಿ ಆಫ್ ಫೇಟ್) ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ನಂಬುವವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಯಾದೀತು. ಆತ್ಮ-ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಸೆಲ್ಫ್ ಐರನಿ) ಎಂಬ ಪದ 'ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ತಾನೇ ವ್ಯಂಗ್ಯದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತಳೆದಿರುವುದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೂ 'ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಗುಪ್ತ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಾನೇ ಬಯಲು ಮಾಡುವುದು' ಎಂಬ

ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳಿಗೆ ನಾಮಕರಣವಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ತೋರಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಡೆದು ಕಾಣುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದೆ.

ಮೊದಲಿಗೆ **ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯ** ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಲಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭವವೂ ಇದೆ: ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನು ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಧರ್ಮಪರಾಯಣತೆಯನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಧರ್ಮ ಲಂಪಟತೆಯ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ಮಾಡಬಹುದು, ಅಥವ ಧರ್ಮಪರಾಯಣನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಕಪಟವನ್ನು ತನ್ನ ಮಾತು ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವು ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನ 'ತೋರಿಕೆ'ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿರುವಾಗಲೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರ 'ನಿಜ'ವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಬಹುದು. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ನಾಟಕದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಈ ಬಗೆಯದು. ಪಾತ್ರದ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಅದರ ಮಾತು ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನೂ ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸಬಹುದು. ಬೀChi ಯವರ ದೇವರಿಗೇ ಪ್ರೀತಿಯ ಕಥೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಈ ಬಗೆಯದು. ಆದರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನೊಬ್ಬ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗುವುದು ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಕ್ರಿಯೆ ಅಥವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವಂಥದ್ದು ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯ. ಅಂದರೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯತನವುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬದುಕಿನ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು 'ಮಾನಸಿಕ'ವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ, ಚಮರಿ ಹೋಗಿರುವ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ರೂಪ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಅದರ ಶುದ್ಧ ಸಹಜ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದು ಅಪರೂಪವಾಗಿದ್ದು, ಇದರ ಯಾವುದೇ ಉದಾಹರಣೆ ವ್ಯಂಗ್ಯನಿರೀಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ರೂಪ ಪಡೆದದ್ದೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ತೋರಿಕೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬಯಲುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಕೂಡ ತೋರಿಕೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡಿದರೂ ಅದು ಯಾವ 'ಅರ್ಥ' ವನ್ನೂ ಸಂವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣವಾಗುವ ಸತ್ಯವು ಒಂದು ಇರುವಿಕೆ, ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ, ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಹೊರತು 'ಹೇಳಿಕೆ' ಅಲ್ಲ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಿರೀಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ವ್ಯಂಗ್ಯತನ ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಮಾತ್ರ 'ಅರ್ಥ' ನಮಗೆ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಬೀChiಯವರ ಸರಸ್ವತೀ ಸಂಹಾರ ಕಾದಂಬರಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅನಾವರಣ ಮಾಡುವ ಸತ್ಯ 'ಹೇಳಿಕೆ'ಯ ರೂಪದ್ದು, ಲಂಕೇಶರ ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಭಾರತೀಪುರಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯತನದಿಂದ ಮೂಡಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರುವಂಥವು. ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ: ಶೈಲಿ, ನಿರೂಪಣೆ, ತಂತ್ರ, ವಿಡಂಬನೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಧ್ಯೇಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ: ಯಾವ ಲೇಖಕರು ಯಾವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದುಯಾಕೆ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ? ಹೀಗೆ ಲೇಖಕರು ಗುರುತಿಸುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರಣಗಳು ಯಾವುವು?

ಎಂಬಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಒಲಿಯುವಂತಹುದು. ಬೀChi ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ತಿಮ್ಮನ ಜೋಕುಗಳು, ಎಚ್.ಎಲ್. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಯವರ ಕ್ಯಾತನ ಸಂಗತಿಗಳು ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹೇಗೆ ವಿಡಂಬನೆಯಾಗುತ್ತವೆಂಬುದರ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಅಂತೆಯೇ ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣನವರು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಒಂದು ಉಪವಿಭಾಗ ಎಂದಷ್ಟೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇತರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಂಗ್ಯನಿರೀಕ್ಷಕನ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹೆಚ್ಚು 'ಶುದ್ಧ'ವಾದ ಹರ್ಷ, ದುರಂತ ಅಥವ ತಾತ್ವಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕಟಕಿ (ಸರ್‌ಕ್ಯಾಸಂ): ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ವಿಡಂಬನೆಯ ರೂಪತಾಳುವುದು ಸುಲಭವಾದ್ದರಿಂದ ಕಟಕಿಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಒಂದು ಬಗೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎದುರಾಗಬಹುದು. ತೋರಿಕೆಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಎರಡರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರಬೇಕೆಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕಟಕಿಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಅದು ಮಾತು, ಲಂಕೇಶರ ದೇಶಭಕ್ತ ಸೂಳೆಮಗನ ಗದ್ಯಗೀತೆ ಇಂತಹ ಕವನಗಳು ಕಟಕಿಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳ ಧೋರಣೆ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ತೋರಿಕೆಯ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೆ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಂಗ್ಯವು ತೋರಿಕೆಯ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ, ಸೂಚಿತವಾದ ನಿಜ-ಅರ್ಥ ಎರಡೂ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವಂಥದ್ದು. ಕಟಕಿ ನೇರವಾಗಿ (ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ತೋರಿಕೆ ಇದ್ದರೂ) ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವಂಥದು, ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸರಳವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಟಕಿಯೂ ಸಮರ್ಥರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಆಯುಧವಾಗಬಲ್ಲುದು.

ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಇಂಪರ್ಸನಲ್ ಐರನಿ) ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ 'ತೂಕ'ವನ್ನು ಆಧರಿಸದೆ ವ್ಯಂಗ್ಯತನದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಉಕ್ತಿವಿಧಾನ. ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿಯು (ಟೋನ್), ತಾರ್ಕಿಕ, ವೈಚಾರಿಕ, ನಾಗರಿಕ, ಭಾವನಾವಶನಾಗದ ಮಾತುಗಾರನ ಧ್ವನಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತಗ್ಗು ನುಡಿ (ಅಂಡರ್ ಸ್ಟೇಟ್‌ಮೆಂಟ್) ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತ ಉದಾಹರಣೆ. ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ತಕ್ಷಣ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವಂತಿರುತ್ತದೆ:

"ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ಊರಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೃಂದ ಯಾವ ಯಾವುದೋ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅಹಿಂಸಾ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ ಮಾಡಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾಲೇಜು ಕಟ್ಟಡಗಳಿಗೂ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಾಹನಗಳಿಗೂ, ಬೀದಿ ದೀಪಗಳಿಗೂ, ಅಂಗಡಿ ಸಾಲುಗಳಿಗೂ ಭಾರಿ ಜಖಂ ಉಂಟಾದ್ದರಿಂದ ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ತಲೆನೋವು ಹಿಡಿಯಿತು."[೧೩]

ಹಾಗೆಯೇ ಓದುಗನು ಸ್ವಲ್ಪ ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ಪತ್ತೆಹಚ್ಚಬೇಕಾದ ಅರೆ-ಮರೆಯಾಗಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಇದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮರೆಯಾಗಿಡುವುದು ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಅದನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚುವುದೇ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಓದುಗನ ಸಂತೋಷಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡನಂತೂ ಅಲಂಕಾರಕ

ವಲ್ಲದ ನಿಜವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವು "ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದಂತಿರುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ., ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರ ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಶಾಂತಿಯತನಕ ಎಂಬ ಲೇಖನ. ಈ ಅಂಶವು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಹೇಗೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯ ವಿಷಯ ವಿವಾದಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದರೆ, ಲೇಖಕನ ಮತ್ತು ಅವನ ನಿಲುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಪೂರ್ವ ಸೂಚನೆಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸುಳಿವೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತೋರಿಕೆ ಮತ್ತು ಸತ್ಯಗಳ ವೈರುಧ್ಯವು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣವಾದ್ದರಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಆ ಸಂದರ್ಭದ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ತಿಳಿವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುತ್ತವೆ, ಅಥವ ಪಠ್ಯದಲ್ಲೆ ವೈರುಧ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ, ಕಾಕು, ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಇಂಥ ಯಾವುದಾದರೂ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಅಂಶ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಆತ್ಮಾವಹೇಳನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಸೆಲ್ಫ್ ಡಿಪ್ರಿಸಿಯೇಟಿಂಗ್ ಐರನಿ): ಅ-ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನು ಮುಖವಾಡದ ಹಿಂದೆ ಮರೆಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮಾತಿಗೂ ಅಥವ ನಮಗಾಗಲೇ ತಿಳಿದಿರುವ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವೈರುಧ್ಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮಾವಹೇಳನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರ ಮುಖವಾಡದ ಹಿಂದೆ ಮರೆಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತನೂ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಾರನು ತಗ್ಗುನುಡಿ ಬಳಸಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರೆ, ಆತ್ಮಾವಹೇಳನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ತಾನೇ 'ತಗ್ಗಿ', 'ಕೀಳು'ಗಳೆದುಕೊಂಡು ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಆತ ಮೂಡಿಸುವ ಭಾವಗಳು ಅವನ ವ್ಯಂಗ್ಯ ತಂತ್ರದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಕ್ರಟೀಸ್ ಮತ್ತು ಥಾಮಸ್ ಇಂಥ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧರು. ನಾಡಿಗೇರ ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ಬಹಳಷ್ಟು ಹಾಸ್ಯ ಬರಹಗಳು ಇದೇ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಭೋಳೆತನದ ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಇನ್‌ಜೆನ್ಯು ಐರನಿ): ಇದು ಆತ್ಮಾವಹೇಳನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪ. ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರ ತನ್ನನ್ನೆ ಭೋಳೆ ಸ್ವಭಾವದ ಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬದಲು ಒಂದು ಭೋಳೆಪಾತ್ರವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ ಆತ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅದುತಿಗಳ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಕ್‌ಟ್ವೇನ್ ಇಂಥ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಚ್.ಎಲ್. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಕ್ಯಾತನ ಪಾತ್ರ, ಬೀಚಿಯವರ ತಿಂಮ ಭೋಳೆತನದ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ಸ್ವ-ವಂಚನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಐರನಿ (ಆಫ್ ಸೆಲ್ಫ್-ಬಿಟ್ರೇಯಲ್): ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನ ಮಾತಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ್ಮಾವ ಹೇಳನ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನು ತನ್ನನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಬುದ್ಧಿವಂತನೆಂದು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಹುಳುಕನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಭೋಳೆತನದ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲ್ಪಕತೆ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನಲ್ಲದ ಭೋಳೆಯಾದವನೊಬ್ಬನ ಚಿತ್ರಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆತ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವನ ಪರವಾಗಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯತಂತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟವೆಂದರೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನು ತನ್ನನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಮಾಡಿ

ಕೊಳ್ಳುವುದು. ಎಲೆನಾರ್ ಹಚಿನ್ಸ್ ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಅ-ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಸ್ವ-ವಂಚನೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾಳೆ. 'ಬಹುಶಃ - ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ', 'ಬಹುಶಃ - ಉದಾತ್ತ' ಆಗಿರುವ /ಆಗಿರಬಹುದಾದ ಪಾತ್ರದ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆ, ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸ್ವ-ವಂಚನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದೆ. ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭ ವನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಂಗ್ಯ-ಆಹುತಿಯ ಅನಿಸಿಕೆ ಗಳಿಗೂ 'ಸತ್ಯ'ಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಘಟನೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಟ್ಟು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಸಂಭವಿಸುವ ಮೂಲಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆ ಇದೇ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಬಂದಿದೆ.

ವೈರುಧ್ಯಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಐರನಿ ಆಫ್ ಸಿಂಪಲ್ ಇಂಕಾಗ್ರುಯಿಟಿ): ಇದು ಯಾವುದೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ವಿಲ್ಲದೆ ಎರಡು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಹೇಳಿಕೆ ಗಳನ್ನು, ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಸೆಯುವ ಮೂಲಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ತಂತ್ರ. ಉದಾ., "ಅವರ (ಸ್ವಾಮಿ ಚಿದಾಭಾಸ) ಕೈವಾಡದಿಂದ ದಾಸನಹಳ್ಳಿ ಗುಡ್ಡ ಈಗ ನೆಲಸಮವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ದಟ್ಟವಾದ ಕಾಡು ಮಾಯವಾಗಿದೆ. ಬದಲಾಗಿ ಸಾವಿರಾರು ಎಕರೆ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ನೆರವಿನಿಂದ ನರ್ಸರಿ, ಪ್ರೈಮರಿ, ಟಿ.ಸಿ.ಎಚ್. ಪ್ರೌಢಶಾಲೆ, ಜ್ಯೂನಿಯರ್, ಸೀನಿಯರ್ ಕಾಲೇಜುಗಳು, ಧ್ಯಾನಮಂದಿರಗಳು, ದೇವ ಮಂದಿರಗಳು, ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಗ್ರಂಥ ಭಂಡಾರ, ಯೋಗ ಕೇಂದ್ರ, ಆರೋಗ್ಯಕೇಂದ್ರ, ಕುಟುಂಬ ಕಲ್ಯಾಣ ಕೇಂದ್ರ ಹೀಗೆ ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾದ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿವೆ. ಇಡೀ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಶಾಂತಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನವೆಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಮಹಾ ದ್ವಾರದ ಮೇಲೆ 'ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ನಿಯಾನ್ ಸೈನ್ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿದೆ."[೧೩]
"ಕಾರಿನಿಂದ ಇಳಿದು ಉಗ್ರಾಣಕ್ಕೆ ಹೋದೆವು, ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಗುಮಾಸ್ತ ಗೋಡಂಬಿ, ದ್ರಾಕ್ಷಿ, ತುಪ್ಪ, ಮೈದಾಹಿಟ್ಟು, ಬೆಣ್ಣೆ, ಚೈನಾಗ್ರಾಸ್, ಅಕ್ಕಿಹಿಟ್ಟು ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ತೂಕಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ.

'ನಾಳಿನಿಂದ ಸ್ವಾಮಿಗಳು ನಿರಾಹಾರವೆ? ಧ್ಯಾನಮಗ್ನರಾಗುವರೇ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ.

'ಹೌದು, ನಿಮಗೆ ಹೇಗೆ ಗೊತ್ತು?' ಎಂದು ಕೇಳಿದ.

'ಪೇಪರುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಬಂದಿದೆ.' "[೧೪]

ವ್ಯಂಗ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ: ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ ೧. ಅಲಂಕಾರಿಕ ತಂತ್ರವಾಗಿ ೨. ಗಂಭೀರ ಹಾಸ್ಯ, ಪೆದ್ದುತನಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ೩. ವಿಡಂಬನೆಯ ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ. ಅಲಂಕಾರಿಕ ತಂತ್ರವಾದಾಗ ವ್ಯಂಗ್ಯಾಕಾರನು ಒಂದು 'ಸುಳ್ಳನ್ನು' ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಕೇಳುಗನು ಮಾನಸಿಕ ವಾಗಿ ಆ ಸುಳ್ಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಕೋಪ ಅಥವ ಹಾಸ್ಯದ ಪ್ರತಿಮಂಡನೆಯೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ (ಮಾನಸಿಕ) 'ಪ್ರತಿಮಂಡನೆ'ಯೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಕಾರನ 'ನಿಜ'ವಾದ 'ಅರ್ಥ'ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಬಳಸುವಾಗ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಾರನಿಗೆ ಒಂದು ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶವಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಾಧನೆಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವ-ವಂಚನೆ ಅಥವ ಸಾಮಾನ್ಯ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ.

ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಉದ್ದೇಶರಹಿತವಾಗಿ ಕೇವಲ

ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮಂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಿರೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶವು, ಅದು ಹರ್ಷದ್ದಾಗಿರಲಿ ಅಥವ ದುರಂತದ್ದಾಗಿರಲಿ, ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ, ಗಮನಿಸ ಬೇಕಾದ 'ದೃಶ್ಯ' ಮಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಪದಗಳ ಅರ್ಥ 'ಇಲ್ಲ' 'ಸುಳ್ಳು' ಎಂದೂ ಆ ಪದಗಳ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ವಾದ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ 'ಇದೆ' 'ನಿಜ' ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸಿ ಸಂತೋಷಪಡುವಂತೆಯೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿಯೂ ಸಂತೋಷ ಪಡುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ಸಂತೋಷ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ, ಉಂಡಾಡಿಗುಂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು, ಒಥೆಲೊ ಅನುಭವಿಸುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು. ಈ ಸಂತೋಷವನ್ನು 'ಮಾನವೀಯ' ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿವರಿಸುವುದು, ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ಬಹುಶಃ ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಸಂತೋಷ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದಂತೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಿರೀಕ್ಷಕನ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ಯಿಂದ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಉದಾ., ಒಥೆಲೋನ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಅಯ್ಯೋ ಅನಿಸಿದರೂ ನಾವು ಅವನನ್ನು ಬೇರೆಯದೇ ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಆತ ಆ ಬೇರೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರು ವವನು. ಆತ ಇದೆ ಅಂದುಕೊಂಡರೂ ನಿಜವಾಗಿ ಅವನಿಗೆ 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ' ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ವಾಲ್‌ಪೋಲ್ ಹೇಳಿದ: "ಈ ಜಗತ್ತು ಯೋಚಿಸಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಕಾಮಿಡಿ, ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಟ್ರಾಜಿಡಿ"

ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಐರನಿ, ಐರನಿ ಆಫ್ ಈವೆಂಟ್ಸ್): ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಂಗ್ಯಪ್ರಕಾರ. ಆದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ. ಮಹಾ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆ ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಇದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಥೆ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗು ತ್ತದೆ. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಗೆ ತಾನು ವಸಿಷ್ಠ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರ ಪಂದ್ಯದ ಒಂದು ಪಣ ಎಂಬುದು ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಅನುಭವಿಸುವ ಕಷ್ಟಗಳು ಆದರ್ಶಮಾನವನ ಸತ್ಯಸಂಧತೆಯ ಮೇಲಿನ ಒತ್ತಡಗಳ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿರುವಂಥವು - ಪ್ರಯೋಗ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ, ಇಲಿಗಳು ಎಷ್ಟು ಆಘಾತ ತಡೆಯಬಲ್ಲವೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಲು ವಿದ್ಯುತ್ತನ್ನು ಹಾಯಿಸುವಂಥ ರೀತಿಯವು. ಹಾಗೆಯೇ ಅಳಿದ ಮೇಲೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲೂ ನಿರೂಪಕ, ಯಶವಂತ, ದಾದಾ ಮತ್ತಿತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲೂ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಯಶವಂತನು ದಾದಾ, ರೀಮಾರ ಸ್ವಭಾವ ಅರಿತಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ಸಹಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ನಿರೂಪಕ ಭಾವಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಅವರ ಸ್ವಭಾವ ಗೊತ್ತಿದ್ದೂ ಯಶವಂತ ಅವರನ್ನ ಸಹಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಒಂದು ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿರು ತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರಿವನ್ನು ಓದುಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಲೇಖಕನೊಡನೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ೧. ಪಾತ್ರವು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ೨. ಮುಂದೆ ಸಂಭವಿಸಲಿರುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಆಗಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾಗ ೩. ಮುಂದೆ ಆಗುವುದನ್ನು

ಪಾತ್ರವು ತನಗೇ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ತನ್ನ ಮಾತು ಅಥವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದಾಗ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವ ಹರ್ಷವ್ಯಂಗ್ಯವಾದರೂ ಆಗಿರ ಬಹುದು. ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾ., ಇದರಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸ್ ಥೀಬ್ಸ್ ನಗರದ ಸಂಕಷ್ಟಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಪಾಪಿಷ್ಠನನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡು ವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವತಃ ಬೇಟೆಗಾರನೇ ಈ ಬೇಟೆಯ ಮಿಕ ಎಂಬುದು ಕ್ರಮೇಣ ಅವನ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅರಿವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮೊದಲೆ ಉಂಟಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಯಂಕರ ಸತ್ಯ ತಿಳಿದಾಗ ಈಡಿಪಸ್ ತನ್ನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಟ್ವೆಲ್ಫ್ತ್ ನೈಟ್ ಹರ್ಷ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾ.,

ಘಟನೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾಹುತಿಯು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ವ್ಯಕ್ತರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ತಾನು ಒಂದು 'ನಿರೀಕ್ಷಿತ' ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿತನಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸಾರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಘಟನೆಗಳ ತಿರುವು ಅತ್ಯಂತ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ವಾಗಿ ಅವನ ಯೋಜನೆ, ಆಸೆ, ಭಯ, ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಭಗ್ನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ತಾನು ಬಯಸಿದುದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ತ್ಯಜಿಸಿದ್ದು ತನಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅಗತ್ಯ ವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ತಿರುಗಿ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಡುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಗುರಿಯನ್ನು ತಲುಪಲು ಆ ಗುರಿಯಿಂದ ದೂರ ಹೋಗುವ ದಾರಿಯನ್ನೆ, ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ, ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾ., ಕಾರಂತರ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಾತ.

ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮಹತ್ವ: ನಾವು ನಿತ್ಯ ಕಾಣುವ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ, ತೊಡಗುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ, 'ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ' ಬಹಳ ಹಳೆಯದು. ಆದರ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎಂಬ ಪದ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇತ್ತೀಚಿನವು. ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಇದನ್ನು ಖಚಿತ ವಾಗಿ, ಸೂತ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯವು ತಾಳುವ ಅನೇಕ ರೂಪಗಳನ್ನೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆದಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಉಕ್ತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವೇನು? ಅದರ ಉಪ ರೂಪಗಳಾದ ಕಟಕಿ ಕೀಟಲೆ ಕುಚೋದ್ಯ ತಗ್ಗು ನುಡಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೆರೆಯುತ್ತವೆ? ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹಾಜರು ಅಥವ ಗೈರುಹಾಜರಾಗುತ್ತವೆ? ಮಾತನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ? ಎಂಬ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಕುತೂಹಲಕರ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಭೌಗೋಳಿಕ (ಅಂದರೆ ಪ್ರಾಂತೀಯ, ನಾಗರಿಕ, ಗ್ರಾಮೀಣ), ಸಾಮಾಜಿಕ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ, ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಂದು ತೊಂದರ ಇದೆ. ಸಂಶೋಧಕನ ಹಾಜರಾತಿಯೇ, ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ತೀರ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆತ್ಮೀಯತೆಗೆ ಮಾರಕವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕುರಿತು ನಡೆದಷ್ಟು ಚರ್ಚೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖಗಳ ಕುರಿತು ನಡೆದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಂಗ್ಯ-ಗ್ರಹಿಕೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಗುಣಗಳೇನಾದರೂ ಇವೆಯೇ? ಏಕೆಂದರ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಲೆಗಳು ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ರಹಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ತೋಟಗಾರಿಕೆ ಯಂಥ ಕಲೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಲೆಗಳು ಏನನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸ

(ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟ್)ವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ನಮೂನೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೃಷ್ಟಿ'ಸುತ್ತವೆ - ಅವಕಾಶ ಗೆರೆ, ಬಣ್ಣ, ಕಲ್ಲು, ಚಿನ್ನ, ಸಂಗೀತದ ನಾದಗಳಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಯಾವಾಗಲೂ 'ಬೇರೆ ಇನ್ನೊಂದು' ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅ-ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ (ನಾನ್ ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಶನಲ್) ಸ್ವರೂಪದ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಅಪಾರವಾಗಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕೂಡಾ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಅಥವ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು ಎಂದೇನು ಇಲ್ಲ. ಲೇಖಕನು ಏನನ್ನಾದರೂ 'ಸರಿ'ಯಾಗಿ 'ಸಾಧಿಸು'ವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾಗ (ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಿನ್ಯಾಸ, ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರ ಅಥವ ಭಾವನೆಯ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ); 'ಆತ್ಮ'ದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನ ನಿಜವಾದ ದಾಖಲೆ; ಪೂರ್ಣವಾಗಿ 'ಸ್ಫೂರ್ತಿ'ಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ರಚನೆ ಇಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪರಿಪೂರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸದ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ಬರವಣಿಗೆ, ಭಾಷೆ ಒಂದು ನೆಪಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ, ಮಿಕ್ಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಮವಷ್ಟೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಸ, ಪತ್ತೆದಾರಿ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ, ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ, ದಾರ್ಶನಿಕ, ಪ್ರವಾದಿತನದ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು ನೇರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಅಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಕಲೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಆವರಿಸುವಂತೆ ಇಲ್ಲೂ ಅನುಭವಕ್ಕೇ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಪೂರ್ತಿ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಏಕೈಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲ್ಮೈ(ಸರ್ಫೇಸ್) ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಗಮನ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಅಪಾರದರ್ಶಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದು, ಅಥವ ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿರುವ 'ವಸ್ತು'ವಿನ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಲೀನಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದ್ದು. ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಲೆ ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೇಲ್ಪದರದ ಜೊತೆಗೆ ಆಳವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ರೂಪದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ, ಆ ರೂಪ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ತಿರುಳಿನತ್ತಲೂ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಂತಿರಬೇಕು.

'ಸಾಹಿತ್ಯ' ಸಹಿತವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅವಕಾಶ ತುಂಬ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ತುಣುಕು ಬೇರೊಂದು ಸಂಗೀತದ ಶೈಲಿ ಅಥವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅಣಕಿಸಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಜಾಣತನದಿಂದ ಎರಡು ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ, 'ಉದ್ಧರಿಸಿ' ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಉದಾ., ಚೈಕೋವಸ್ಕಿಯ '೧೮೧೨ ಒವರ್ಚರ್' ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಚಿತ್ರವು, ಸಂಗೀತದಂತೆ, ಶೈಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಸ್ವತಃ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ದೇವರ ಮುಂದೆ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಿರುವವನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಡಲು ಮರೆತ ಹೆಣ್ಣಿನ ಒಳ ಉಡುಪು ಇಣುಕುತ್ತಿರಬಹುದು. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯದಷ್ಟು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಸಾಧಿಸಲು, ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಗೆರೆ, ಬಣ್ಣ, ನಾದದಂತಹ, ಇಂದ್ರಿಯಕವಾದ, ಗಮನ ಹಿಡಿದಿರುವ ಮೇಲ್ಮೈಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. 'ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ' ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರಗಳು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇವೂ 'ಭಾಷೆ'ಯನ್ನು (ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿನ ಅಖಂಡ

ವಾದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಸಂಕೇತ ಅಥವ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು) ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಜನರ ಮಾತನ್ನು, ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಅಪರಿಮಿತ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂಗೀತ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿ, ಕಾಲ ಅಥವ ಶೈಲಿಯ ಅನುಕರಣ, ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಜನರ ಹೇಳಿಕೆ, ಚಿಂತನೆ, ಭಾವನೆ, ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಜನರ ಮಾತು-ಆಲೋಚನೆಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಜನರು ಏನು ನಂಬಿದ್ದಾರೆಯೋ ಮತ್ತು ತಾವು ಏನು ನಂಬಿದ್ದೇವೆ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅವುಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ವಾಸ್ತವ-ಭ್ರಮೆಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ವ್ಯಂಗ್ಯದ್ದೇ ಆಡಳಿತ.

---

೧. ಎ.ಡಬ್ಲ್ಯು. ಷ್ಲೆಗೆಲ್: Lectures on Dramatic Art and Literature ೨೭೭. ೨. ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್: Principles of Literary Critisim ೨೫೦. ೩. ರೆನೆ ವೆಲೆಕ್: A History of Modern Criticism: The Romantic Age ೩೦೦ ೪. ಅದೇ. ೧೭. ೫. ಅದೇ. ೮೬. ೬. ಹಾಕಾನ್ ಷೆವೆಲಿಯರ್: The Ironic Temper ೪೨. ೭. ಕ್ಲಿಯಾಂತ್‌ಬ್ರೂಕ್ಸ್: The Well Wrought Urn. ೧೯೧ ೮. ಎ.ಆರ್. ಥಾಂಪ್ಸನ್: The Dry Mock ೧೫. ೯ ೧೦. ಥಾಮಸ್‌ಮನ್: The Art of the Novel (ಲೇ) ೧೧. ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್: Concept of Irony ೨೭೧-೨. ೧೨. ಬಿ.ಜಿ.ಎಲ್. ಸ್ವಾಮಿ: ತಮಿಳು ತಲೆಗಳ ನಡುವೆ ೧೯೦-೯೧. ೧೩. ೧೪. ಆರಾಸೇ: ಸ್ವಾಮಿ ಚಿದಾಭಾಸರು (ಲೇ)

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: D.C. Muecke: Irony (೧೯೭೩); J.A.K. Thomson: Irony: An Historical Introduction (೧೯೨೬); A.R. Thompson: The Dry Mock: A study of Irony in Drama (೧೯೪೮); Norman Knox: The word IRONY and its Context, ೧೫೦೦-೧೭೫೫ (೧೯೬೧); Glicksberg: The Ironic Vision in Modern Literature (೧೯೬೯); Northrop Frye: Anatomy of Criticism (೧೯೫೭); Cleanth Brooks: The Well Wrought Urn (೧೯೪೯); ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ: ವಿಡಂಬನ (೧೯೪೯); ಭೀಮಸೇನರಾವ ತವಗ: ಹಾಸ್ಯ ದರ್ಶನ (೧೯೭೪)

೧೭೭. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ದನಿ, ವಾಣಿ Persona, Tone and Voice ಪರ್ಸೋನ, ಟೋನ್ ಮತ್ತು ವಾಯ್ಸ್ ಪರ್ಸೋನ - ಅಭಿಜಾತ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಮುಖವಾಡ'. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಸೋನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎಂಬ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕೃತಿಕಾರನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪರ್ಸೋನ. ಲೇಖಕನ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ದಿನನಿತ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಅವನ 'ಸ್ವಾಭಾವಿಕ' ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಇದನ್ನು ಕೃತಿಕಾರನ ದ್ವಿತೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾನು, ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ನಾನು', ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ನಾನು'. ಆಯಾಕವಿ, ಪ್ರಬಂಧಕಾರ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರ; ಅವರದೇ ಆದ 'ನಿಜ' ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ತಪ್ಪು. ಕವನವೊಂದರ ನಾನು ಕವಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಕವನದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೂಪ ಪಡೆಯುವ, ಓದುಗನೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವ, ಕವನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರ ಅಷ್ಟೇ. ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಲೇಖಕ ಮಾಡುವ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಆಯ್ಕೆಗಳ ಮೊತ್ತವನ್ನು ಪರ್ಸೋನ ಅಥವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಮುಖವಾಡದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ಪರ್ಸೋನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬೆಳೆಯಿತು. "ದ್ವಿತೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ" ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯಿತು. ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನದಾದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮುಖವಾಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು 'ಮಾಟ' (ಮ್ಯಾಜಿಕ್)ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸುವ ಮನುಷ್ಯ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಆ 'ಮುಖವಾಡ'ವೇ, ಅದು

ಸೂಚಿಸುವ ಭಿನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಖವಾಡದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಕಲಾವಿದನು ಮತ್ತೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ (ಅಸಂಗತವಾದ 'ನಿಜ'ವಾದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ) ಸುಸಂಘಟಿತವಾದ 'ದರ್ಶನ'ವೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಹಂನ ಸಂಕುಚಿತ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಹೊರಬರುವ, ಇತರರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಹಿಸಲು, ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನೂ ಮುಖವಾಡ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಬಂಧಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಗೊಳಿಸುವ ಕಲಾವಿದನ ಹಂಬಲವನ್ನು ಮುಖವಾಡದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. 'ಪರ್ಸೋನ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯಾದರೂ ಅಷ್ಟೇ.

ಲೇಖಕ ತನ್ನ ದ್ವಿತೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲಕ ಟೋನ್ ಅಥವ ದನಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಓದುಗನನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. (ಧ್ವನಿಯೊಂದಿಗೆ ಗೊಂದಲವಾಗದಿರಲೆಂದು ದನಿ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಸಿದೆ. ಧಾಟಿ, ದಾಟಿ ಎಂಬ ಪದಗಳೂ ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ) ದ್ವಿತೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಇರುವ "ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಧೋರಣೆ" ಎಂದು ಟೋನ್ ಅನ್ನು ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಮಾತಿನ ಗತ್ತು, ಧಾಟಿ, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಧೋರಣೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಾತನಾಡುವ ರೀತಿ ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತನ್ನು, ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು; ಅವನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿರುವವರ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಯನ್ನು; ಮಾತನಾಡುವವನಿಗೂ ಕೇಳುವವನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು; ಕೇಳುವವನ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವವನಿಗೆ ಇರುವ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಟೋನ್ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ದನಿ ಔಪಚಾರಿಕತೆ, ಆತ್ಮೀಯತೆ, ನಿರ್ಭಿಡೆ, ಸಂಕೋಚ, ಕ್ಲಿಷ್ಟ, ಸರಳ, ಗಂಭೀರ, ಹುಡುಗಾಟಿಕೆ, ಅಹಂಕಾರ, ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ಕೋಪ, ಪ್ರೀತಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಕರುಣೆ ಈ ಯಾವುದಾದರೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಎರಡು ಮೂರು ಬಗೆಯ ದನಿಗಳ ಮಿಶ್ರಣವೂ ಆಗಬಹುದು. ಮಾತುಗಾರನ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗನ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಪರಸ್ಪರ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ದನಿಯ ವೈವಿಧ್ಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ., "(ಕುಬಿ ಮತ್ತು ಇಯಾಲ, ತಬರನ ಕಥೆ)ಗಳಲ್ಲಿ ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ಉದ್ವೇಗರಹಿತವಾದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ."[೧]

"(ದೇವನೂರು ಮಹದೇವರ 'ಡಾಂಬರು ಬಂದುದು' ಕಥೆ) ಆಸ್ಫೋಟಕಾರಿಯಾದ ಶೋಷಣೆಯಂಥ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೂ (ಲೇಖಕನ) ದನಿ ಎಲ್ಲೂ ಚೀರಾಟವಾಗಿ ಉಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ."[೨] ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತಿನ ಟೋನ್ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ತನ್ನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗಿನ, ಕತೆ ಹೇಳುವಾಗಿನ, ವಸ್ತುವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಿನ, ಅಥವ ನೇರವಾಗಿ ಓದುಗನು ಸಂಬೋಧಿಸುವಾಗಿನ ಟೋನ್ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಟೋನ್ ಅನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಈ ವಿಸ್ತೃತಾರ್ಥಕ್ಕೆ ವಾಯ್ಸ್ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ದನಿಯ ಹಿಂದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಒಳದನಿ ಇದೆ: ಕೃತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾನು' ಎನ್ನುವ ನಿರೂಪಕ ಪಾತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ

ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇದೆ. ಕೃತಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ, ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತೀರ್ಮಾನಿಸುವ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಯೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೃತಿಕಾರನ ವಾಯ್ಸ್ ಅಥವ ವಾಣಿ. ಈ ವಾಯ್ಸ್ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನ ವಾಯ್ಸ್, ವಾಣಿ, ಒಳದನಿ, ಮನೋಭಾವ, ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ವೈವಿಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನು ಲೇಖಕನ, ಬರವಣಿಗೆಯ ಧ್ವನಿ ಎಂದೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು.

ವಾಯ್ಸ್‌ಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು **ಸೂಚಿತ ಕರ್ತೃ** (ಇಂಪ್ಲೈಡ್ ಆಥರ್) ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ವಾಣಿ ಮಾತ್ರ ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ "ಮಾನವೀಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ"ವೂ ಓದುಗನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. "ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆದರ್ಶ (ಐಡಿಯಲ್) ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸೃಷ್ಟಿರೂಪ" ಎಂದು ಸೂಚಿತ ಕರ್ತೃವನ್ನು ಡಬ್ಲ್ಯು.ಸಿ. ಬೂತ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ, ನಿರೂಪಕನಂತೆ, ಲೇಖಕನ ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಅಂಶವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ, ರಚನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತ ಕರ್ತೃ ರೂಪ ತಾಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸೂಚಿತ ಕರ್ತೃ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದರಿಂದಲೇ ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮೂಡುತ್ತದೆ, ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

"(ಜಿ.ಎಸ್. ಸದಾಶಿವ ಅವರ 'ಕತ್ತಲೆಯ ನೆರಳು') ಇಂಥ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ಧಾಟಿ ಧ್ವನಿ ಬಹಳ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಆಂತರಿಕ ಭಾವ, ಲಯ, ಧಾಟಿಗಳ ಮೇಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ."[೩] "ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪನವರ "ಸುಂಟರಗಾಳಿ"ಯ ಕಥೆಗಳಲ್ಲೂ ಸವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಶೋಷಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ದನಿ ಸೇರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ."[೪]

ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಲೇಖಕನ "ನಿಜವಾದ ವಾಣಿ" ಮತ್ತು "ಸುಳ್ಳು ವಾಣಿ"ಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಿಜವಾದ ವಾಣಿ ಎಂದರೆ ಕೃತಿಕಾರನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಲೇಖಕ ತನ್ನ ನಿಜವಾದ ವಾಯ್ಸ್‌ನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ತನ್ನನ್ನೆ ತಾನು ನಿಜವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಅಂಶ ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಲೇಖಕನ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ನಂಬಿಕೆಗಳು, ನೈತಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಆತನ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಅದೃಶ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವು ಕೃತಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಕೃತಿಕಾರನ ವಾಣಿ. ಇದರ ದೃಢೀಕರಣ ಪಡೆಯದ ಪದ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ ಅಥವ ನಾಟಕ ಕೇವಲ ಶಬ್ದ ಚಮತ್ಕಾರ ಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪರ್ಸೊನ, ಟೋನ್, ವಾಯ್ಸ್, ಈ ಮೂರು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ, ಅದು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ಸೇರಿರಲಿ, "ಮಾತಿನ ಒಂದು ವಿಧಾನ" ಎಂಬ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮಾತು ಎಂದಾಗ ಕೃತಿಯನ್ನು "ಆಡುವ" ಒಬ್ಬ ಮಾತುಗಾರನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವನಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ, ಕೇಳುವ ಶ್ರೋತೃಗಳ

ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಧೋರಣೆಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ ರೆಟಾರಿಕ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಈಥೋಸ್ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷಣಕಾರನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವಭಾವವೇ ಕೇಳುಗರ ಮನ ಒಲಿಸುವ ಪ್ರಬಲ ಸಾಧನ - ಈಥೋಸ್ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ವಾದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುವ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿರುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನಿಗಿರುವ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಸೋನ, ಟೋನ್, ವಾಯ್ಸ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ಮೂರು ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಸ್ಥೂಲ ವಿವರಣೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನಶಾಸ್ತ್ರದ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾದ ತನ್ನತನ, ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ, ಪಾತ್ರಧಾರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಪರ್ಸೋನ, ಟೋನ್, ವಾಯ್ಸ್‌ಗಳಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೈಹಾಕಿಲ್ಲ.

---

೧. GGR ಸಕಮೊ. ೧೩೪. ೨. ಅದೇ. ೧೩೫ ೩. ಅದೇ. ೮೩. ೪. ಅದೇ. ೧೩೮

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Point of View, Narration ಮತ್ತು Rhetoric ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ Reuben Brower: Fields of Light (೧೯೫೧); M.H. Abrams (ಸಂ): Literature and Belief (೧೯೫೮); W.C. Booth: The Rhetoric of Fiction (೧೯೬೧); J.O. Perry (ಸಂ) Approches to the Poem (೧೯೬೫); ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್: ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ; ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ: ಕಾದಂಬರಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ.

೧೭೮. **ವ್ಯಾಯೋಗ** ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ವಸ್ತು ಪ್ರಖ್ಯಾತ; ಸ್ತ್ರೀಯ ಕಾರಣವನ್ನುಳಿದು ಇತರ ಯಾವುದೇ ನಿಮಿತ್ತದಿಂದ ಸಂಭವಿಸಿದ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು; ಕಾಲಬದ್ಧ ನಿರೂಪಣೆ; ಘಟನೆಯು ಒಂದು ದಿನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತೆ ಚಿತ್ರಿತ; ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಧೀರೋದ್ಧತ ನಾಯಕ, ಕೇವಲ ಪುರುಷ ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು; ರೌದ್ರ ರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ; ಅದ್ಭುತ, ಭಯಾನಕ; ಬೀಭತ್ಸಗಳು ಪೋಷಕ ರಸಗಳು. ಒಂದು ಅಂಕ ಮಾತ್ರ; ಗರ್ಭ, ವಿಮರ್ಶನ ಸಂಧಿಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾ., ಭಾಸನ ಮಧ್ಯಮ ವ್ಯಾಯೋಗ.

೧೭೯. **ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ** ಕವಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಮೂರು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ (ಶಕ್ತಿ=ಪ್ರತಿಭೆ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಅಭ್ಯಾಸ) ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಎರಡನೆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯಂತೆಯೇ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಅಭ್ಯಾಸಗಳೂ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅವರದು. "ಲೋಕದ ನಡವಳಿಕೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಕಾವ್ಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಬರುವ ನಿಪುಣತೆ"ಯನ್ನು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಎಂದೂ "ಕಾವ್ಯಜ್ಞರ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಪಡೆದು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮಾಡಿದ (ಅಧ್ಯಯನ)"ವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಎಂದೂ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯೊಡನೆ ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳೂ ಸೇರಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಸಾಧ್ಯ. ಅದರಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಭೆಯ ನಂತರದ ಸ್ಥಾನ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗೆ. ಇದನ್ನು "ಬಹುಜ್ಞತಾ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಃ" - ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರುವುದೇ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಎಂದು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಮ್ಮಟನ ಪ್ರಕಾರ ಕವಿಗೆ ಮೂರು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಇರಬೇಕು. ೧. ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿ, ಗಿಡ ಮರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಲೋಕದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಲೋಕಜ್ಞಾನವೇ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿ. ೨. ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಸಹಾಯಕ ವಿಷಯಗಳಾದ ಛಂದಸ್ಸು,

ವ್ಯಾಕರಣ, ನಿಘಂಟುಗಳು ಇತರ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ; ವಿವಿಧ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪರಿಚಯ. ೩. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳ ಜ್ಞಾನ ಅಂದರೆ 'ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ' ಎಂಬ ಪದ ಕವಿಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಪದ, ಕೆಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಸೂಚಿಸುವ ಮೌಲ್ಯವಾಚಕವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆ ಆಗುವುದುಂಟು.

ಪ್ರತಿಭೆ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

ಶ, ಷ

೧೮೦. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಪದವೊಂದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅರ್ಥ ಕೊಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ವೃತ್ತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ತಾನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವ ಪದದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಸಂಕೇತ, ಒಂದೇ ಅರ್ಥ ಎಂಬ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯ, ಮೇಜು, ಆಮ್ಲಜನಕ ಇಂಥ ಪದಗಳನ್ನು ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದಾಗ ಇವುಗಳು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಅರ್ಥದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಅನುಮಾನವೂ ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಕೇಳಿದ ಕೂಡಲೇ ತಟ್ಟನೆ ಹೊಳೆಯುವ, ಒಂದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಪಂಗಡದವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು **ಅಭಿಧೇಯಾರ್ಥ**, **ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ** ಅಥವ **ಮುಖ್ಯಾರ್ಥ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಡಿನೋಟೇಷನ್ ಎಂಬುದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ಸಮಾನಾರ್ಥವಾದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪದ. ಈ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ಬಗ್ಗೆ ಬರುವ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ - ವ್ಯಾಕರಣ, ಹೋಲಿಕೆ, ನಿಘಂಟು, ಆಪ್ತರ ವಾಕ್ಯ, ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರ, ವಾಕ್ಯದ ಮಿಕ್ಕಭಾಗ, ಅರ್ಥ ಗೊತ್ತಿರುವ ಪದದೊಡನೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಎದುರಾದ ಪದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡುವ ಊಹೆ - ಈ ಎಂಟು ವಿಧಾನಗಳಿವೆ ಎಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ನಿಕಟವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುವ, ಆದರೆ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ತೋರದಿರುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬೇರೊಂದು ಸಮಂಜಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ **ಲಕ್ಷಣಾ ವೃತ್ತಿ.** ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯು ಬಿಡಿಯಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾದರೆ, ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯು ವಾಕ್ಯ ಅಥವ ವಾಕ್ಯಖಂಡಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಅರ್ಥ **ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ.** ಇದು ನಿತ್ಯದ ಬಳಕೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಸಂಬಂಧಗಳು ಮತ್ತು ಸಾದೃಶ್ಯಗಳು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ೧. ಅವನಿಗೆ ಕಾಫಿಯೇ ಪ್ರಾಣ ೨. ಅವನು ನನ್ನ ಅನ್ನ ಕಿತ್ತುಕೊಂಡ ೩. ಅವನ ಬುದ್ಧಿ ಪಾದರಸ ೪. ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಬರ್ಜಿಗಳು ನುಗ್ಗಿದವು. ೫. ...ಇಡೀ ಕೇರಿಯೇ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿತು. ಈ ಉದಾ.ಗಳನ್ನು (ಎಲ್ಲವೂ ತೀನಂ. ಶ್ರೀಯವರ ಭಾಕಾಮೀಯಿಂದ ಆಯ್ದವು) ಗಮನಿಸಿ. ಮೊದಲ ಎರಡು ಉದಾ.ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಾಫಿ ಕುಡಿದೇ (ಕಾರಣ) ಜೀವ ಹಿಡಿದ್ದಾನೆ (ಕಾರ್ಯ), ನನ್ನ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನೂ, ಲಾಭವನ್ನೂ ಹಾಳು ಮಾಡಿದ (ಕಾರಣ) ನನ್ನ ಅನ್ನ ತಪ್ಪಿತು (ಕಾರ್ಯ). ಇಂಥ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ವಾಚ್ಯ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು **ಸಂಬಂಧ ಮೂಲಾ ಲಕ್ಷಣೆ** ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ **ಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ** ಮತ್ತು **ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ** ಎಂಬ ಎರಡು ಒಳವಿಭಾಗಗಳಿವೆ. ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ ಎಂಬುದು ಅಸಮಗ್ರವಾದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರ - ೪ನೆಯ ಉದಾ.,ಯಲ್ಲಿ ಬರ್ಜಿ ಎಂಬುದು ಅಸಮಗ್ರವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ "ಬರ್ಜಿ ಹಿಡಿದ ಜನರು" ಎಂದು. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳದೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ. ೫ನೇ ಉದಾ.,ಯಲ್ಲಿ 'ಕೇರಿ' ಪದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇರಿಯ ಜನ ಎಂಬ

ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೆಯ ಉದಾ.,ಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಚುರುಕುತನಕ್ಕೂ ಪಾದರಸಕ್ಕೂ ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾದೃಶ್ಯ **ಮೂಲಾ ಲಕ್ಷಣೆ** ಅಥವ **ಗೌಣೀ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯ ಈ ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸ ಬಹುದು:

- ಲಕ್ಷಣಾ ವೃತ್ತಿ
  - ಸಂಬಂಧಮೂಲಾ
    - ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ
    - ಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ
  - ಸಾದೃಶ್ಯಮೂಲಾ (ಗೌಣೀ)

ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಗಳಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಆದರೆ ಕೇಳುವವನ ಮನಸ್ಥಿತಿ, ಅನುಭವ, ವಯಸ್ಸು, ಪರಿಸರ, ಬುದ್ಧಿಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಅರ್ಥದ ಪರಿವೇಷ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ. ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು **ಧ್ವನಿ, ಧ್ವನನ, ದ್ಯೋತನ** ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಪದ ವ್ಯಂಜಕ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿ. ಕುವೆಂಪು ಅವರು,

> ಕೋಲಗುರುಪಿನ ಮರಣವಾರ್ತಾ ಕಾಲ
> ಸರ್ಪನ ತಂದು ಸಂಜಯ
> ಪೇಳಿಗೆಯನೀಡಾಡಿದನು ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನಿದಿರಿನಲಿ

ಎಂಬ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ "ಕಾಲಸರ್ಪ, ಪೇಳಿಗೆ, ಈಡಾಡು, ... ಅವುಗಳ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ವಿಮುಖತ್ವದಿಂದಲೆ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ ಆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಅಥವ ಧ್ವನಿ"[೧] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನು ಕುರುಡ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಮೊನಚು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಸಂಕರ ಪ್ರಕಾರ ಅರ್ಥ ಮೂರು ವಿಧದ್ದು: ವಾಚ್ಯ, ಲಕ್ಷಣ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಈ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಶಬ್ದಗಳು, ಕ್ರಮವಾಗಿ: ವಾಚಕ, ಲಕ್ಷಕ, ವ್ಯಂಜಕ. ಇವುಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅಥವ ವೃತ್ತಿ, ಕ್ರಮವಾಗಿ: ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿ, ಲಕ್ಷಣಾ ವೃತ್ತಿ, ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿ

೧೪೧. ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತಂ ಕಾವ್ಯಂ

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವನು ಭಾಮಹ. ಕುಂತಕ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ತನ್ನ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಅಂಶ ವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ. "ಶಬ್ದ, ಅರ್ಥಗಳು ಸೇರಿ ಕಾವ್ಯ" ಎಂಬ ಈ ವಿವರಣೆಯ ಹಿಂದೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ, ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ರಮಣೀಯವಾದ ಕೇವಲ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅಥವ ಕೇವಲ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ ಅವೆರಡೂ ಕೂಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಲಭ್ಯ. ಸಹಿತ ಎಂಬ ಪದ, ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದರಲ್ಲೂ ನ್ಯೂನತೆ ಇರಬಾರದೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು "ಗುಣ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಚನೆ", ಅಲಂಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಸ ಪರಿಪೋಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ - ಅರ್ಥಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯ, ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

೧೪೨. ಶ್ರುತಿ ಮಧುರ ಮತ್ತು ಶ್ರುತಿ ಕಷ್ಟ Euphony and Cacophony ಯೂಫೊನಿ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಕೊಫೊನಿ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು

೧. KVP ಶ್ರೀಮುಡಿ ೭೪

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತಿವೆ. ಸಲೀಸಾಗಿ ಸಾಗುವ 'ಸಂಗೀತ'ಮಯವಾದ ಸಂತೋಷ ಕರವಾದ ಪದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಶ್ರುತಿ ಮಧುರ ಎಂದು; ಕಠಿಣ, ಒರಟು, 'ಸಂಗೀತ' ರಹಿತ ಎಂದು ತೋರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಶ್ರುತಿ ಕಷ್ಟ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಇವು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ಗುಣವೂ ಅಲ್ಲ ದೋಷವೂ ಅಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಕಿವಿಯನ್ನಷ್ಟೆ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಭಾಷೆ ಮಧುರವೊ, ಕಷ್ಟವೊ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಪದಗಳ ಅರ್ಥ, ಶಬ್ದ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿನ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ಸೌಲಭ್ಯ ಇವುಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಲೇಖಕನ ಉದ್ದೇಶ ಏನಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಶ್ರುತಿ ಮಧುರ ಅಥವ ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟ ಭಾಷೆ ಗುಣವೊ ಶ್ರುತಿ ಕಷ್ಟವೊ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕು.

"ಆಗಾಗ, ಮುಗಿಲ ಹಂದೆಯ ಮೊಗದ ಸಾಗಿತ್ತು ಇವಳ ಅಭ್ಯಂಜನ
ಗುಡುಗು ಮಿಂಚಿನ ತೊಡವು; ಕಡಲ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ತಿಲಕ ತಿದ್ದುವ ಬಯಕೆ
ಮಾತೆತ್ತಿದರೆ ಬಿರುಗಾಳಿಯುಸಿರು:
ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ನಿಂತು ಮಾತನಾಡಿಸಬಹುದೆ
ಇವಳನ್ನು ಯಾರಾದರೂ!"

ಶಾರದೆ- ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ

ಇಲ್ಲಿನ ಶ್ರುತಿಮಧುರತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಮಧುರತೆ ಸೂಚಿಸುವ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಶಬ್ದಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ತೀರ ಕರ್ಕಶ, ಭಯಂಕರ. ಆದರೆ ಕವಿಯ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಇಲ್ಲಿನ ಮಧುರತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

"ತಾಯಿ ಮುತ್ತು ಕೊಟ್ಟ ಮನೆ,
ತಂದೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಮನೆ:
ಮನೆಗೆ ಬಂದ ನೆಂಟರಲ್ಲ
ಕೂಗಿ ಕರೆದು ಕೊಬರಿ ಬೆಲ್ಲ
ಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಸವಿಯ ಸೊಲ್ಲ
ನಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನನ್ನ ಮನೆ"

ನನ್ನ ಮನೆ - ಕುವೆಂಪು

ಇಲ್ಲಿನ ಶ್ರುತಿ ಮಧುರತೆ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯನ್ನಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಪದಗಳು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಬಾಲ್ಯದ ನೆನಪುಗಳ, ರುಚಿಯ, ಇತರ ಅನುಭವಗಳ ಸಂಯೋಜಿತ ಪರಿಣಾಮವೂ ಹೌದು.

ಶಬ್ದ ಸಂಯೋಜನೆ, ಉಚ್ಚಾರಣೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಕಷ್ಟಗಳೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಅಸಮಂಜಸ ತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಶ್ರುತಿ ಕಷ್ಟ ಕವಿಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಬರಬಹುದು. ಉದಾ.,

ಬರುವಿರಣ್ಣಾ ಈ ಮನಕೆ ಥಟ್ಟನೆ
ಹೇಳುವಂತೆ ಹೊಸದೊಂದು ಗುಟ್ಟನೆ
ನಟಿಸಿ ಆಟಮಣಿಟಿಸಿ ಪುಟಿದು ಹೋಗುವಿರಿ

ಅತಿಥಿಗಳು - ಅಡಿಗ

ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿರಬಹುದು. ಉದಾ.,

ಚಂಚದ್ಭುಜಭ್ರಮಿತಚಂಡಗದಾಭಿಘಾತ ಸಂಚೂರ್ಣಿ ತೋರುಯುಗಲಸ್ಯ ಸುಯೋಧನಸ್ಯ

ಭಟ್ಟ ನಾರಾಯಣ: ವೇಣೀಸಂಹಾರ

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Northrop Fry (ಸಂ) Sound and Poetry" (೧೯೫೭)

೧೮೩. ಶೈಲಿ Style ಸ್ಟೈಲ್ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ, ಮತ್ತು ಅತಿಯಾದ 'ಹಿಂಸೆ'ಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಪರಿಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಈ ಪದದ ಅರ್ಥ, ವಿವರಣೆಗಳು ವಿವಾದಾಸ್ಪದ; ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನಿತ. ಶೈಲಿ ಕುರಿತ, ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಪ್ಪಿತವಾದ ವಿವರಣೆ- "ಶೈಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದು ವಿಧಾನ. ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಮುಖ. ಇದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಬರುವುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶ ಗಳಿಂದಲೇ ಹೊರತು ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲ."

ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಒಂದು ಶಾಖೆಯಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಇದು ಭಾಷೆ ಯನ್ನು ಕುರಿತ (ವಾಕ್ಯರಚನೆ, ಶಬ್ದ ವಿನ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ) ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ

ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೆ ಚದುರಿಹೋದದ್ದಲ್ಲ. ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಏಕಾಗ್ರವೂ, ಯಾಂತ್ರಿಕವೂ, ಆದದ್ದು. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ವಿವಾದಗಳ ನಡುವೆ ಶೈಲಿ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹೆಚ್ಚು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ.

ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪ ನಾವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸ ಬೇಕೆಂದಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತ ವಾಗುವಂಥದಲ್ಲ. ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾದುದಕ್ಕೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪವನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಹಲವಾರು ಆಯ್ಕೆಗಳ ಅವಕಾಶ ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮ, ತತ್ವಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಡೆಯುವಂಥದು. "ಕಿಟಕಿ ಮುಚ್ಚು" ಅಥವ "ಪ್ಲೀಸ್, ಕಿಟಕಿ ಮುಚ್ತೀಯಾ" ಎಂಬ ಎರಡು ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ನಾವು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ಆ ವಾಕ್ಯ, ಸಂವಹನೆ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದ ಅಂಶವಾಗಿದ್ದು, ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಫಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೀತಿ 'ಶಬ್ದೇತರ' ಕಾರಣಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಂವಹನೆಯ ರೂಪದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ 'ಪಠ್ಯೇತರ' ಪ್ರಭಾವಗಳು 'ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವಾಗಿ ಸಂಘಟಿತ'ವಾಗಿರುತ್ತವೆಂದೂ, 'ಭಾಷಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ' ಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ತಾವೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಗುಣಸ್ವಭಾವ ಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಶಬ್ದೇತರ, ಭಾಷೆಗೆ ಹೊರಗಿನ ಅಂಶಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರು ತ್ತವೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಲೇಖಕನ, ಕಾಲದ, ರೆಟಾರಿಕ್‌ನ, ಪ್ರಕಾರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣ; ಶೈಲಿಯು ಲೇಖಕನ 'ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ'; "ಭಾಷೆಯ ಬೆರಳಚ್ಚು" ಇವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೆಲವು ಪೂರ್ವಾ ಗ್ರಹಗಳು. ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರವು ಕೆಲವುಬಾರಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಭಜನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಲಿಂಗ್ವಿಸ್ಟಿಕ್/ಫಾರ್ಮಲ್ ಮತ್ತು ಎಕ್ಸ್‌ಟ್ರಾ ಲಿಂಗ್ವಿಸ್ಟಿಕ್/ಸಿಚುಯೇಶನಲ್ ಎಂಬ ವಿಧಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: J.M. Murray: The Problem of Style (೧೯೨೫); Herbert Read: English Prose Style (೧೯೨೮); Bonamy Dobree: Modern Prose Style (೧೯೩೪); M.W. Croll (Ed. J. Max Patrick): Style, Rhetoric and Rhythm (೧೯೬೬); D.C. Freeman (Ed); Linguistics and Literary Style (೧೯೭೦); ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ: ಶೈಲಿ; ದೇ.ಜ.ಗೌ.: ಕನ್ನಡ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ: ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ.

೧೮೪. ಶೋಕಗೀತೆ Elegy ಎಲಿಜಿ ಎಲಿಜಿ ಎಂಬುದು ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಜಾತಿವಾಚಕ ಪದ. ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ದಲ್ಲೂ ಎಲಿಜಿ ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅಥವ ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶೋಕ ಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಕಾರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಶೋಕಗೀತೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ.

ಜಾತಿವಾಚಕ ಪದವಾಗಿ ಎಲಿಜಿ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಈ ಪದ ಬಂದದ್ದು ಎಲಿಜಿಯಾ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ದಿಂದ. ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಯಾವುದೇ ಕವನವನ್ನು ಎಲಿಜಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಯುದ್ಧ, ಪ್ರೇಮ, ಉತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭ, ಶೋಕ, ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭ ಎಲಿಜಿಯ ವಸ್ತುವಾಗು ತ್ತಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಎಪಿಕ್,

ಸಾನೆಟ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗ ತೊಡಗಿದಾಗ ಎಲಿಜಿ ತನ್ನ ಮೂಲದ ರೂಪ ಮತ್ತು ಬಂಧಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದು **ಕಂಪ್ಲೇಂಟ್, ಡರ್ಜ್, ಮಾನೊಡಿ, ಥ್ರೆನೊಡಿ** ಎಂಬ ಪದಗಳ ಅರ್ಥಸೀಮೆಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿತು. ಆದರೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕವನ ಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕುರಿತು ಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತು.

೧೭ನೆಯ ಶ. ಮತ್ತು ಅನಂತರವೂ ಎಲಿಜಿ ಎಂಬ ಪದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಯಾವುದೇ ಕವನಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೋಲ್‌ರಿಜ್‌ನು ಎಲಿಜಿಯು 'ಚಿಂತನಶೀಲ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಹಜ ವಾದ ಪ್ರಕಾರ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಡನ್ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಗೀತೆಗಳನ್ನು ಎಲಿಜಿ ಎಂದು ಕರೆದ.

ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯೊಬ್ಬನ ಸಾವನ್ನು ಕುರಿತು ಶೋಕವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುವ, ತನ್ನದೇ ಆದ ರಾಚನಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕವನ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಲಿಜಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಡ್ರೈಜ್, ಥ್ರೆನೊಡಿ, ಮಾನೊಡಿಗಳು ಕೂಡ ಶೋಕಗೀತೆಗಳೇ ಆದರೂ ಅವುಗಳ ದೀರ್ಘತೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಔಪಚಾರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎಲಿಜಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದವು.

ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ ಎಲಿಜಿ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಶೋಕ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಉಪವಿಭಾಗ. ಇದು ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ೧. ಮೃತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ದುಃಖಿಸುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇಬ್ಬರೂ ಕುರುಬರು ಮತ್ತು ಕವಿಗಳು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ೨. ಕಾವ್ಯದೇವಿ ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡುವ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ. ೩. ಪೌರಾಣಿಕ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ೪. ಪ್ರಕೃತಿಯೂ ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವುದು. ೫. ವನ, ಜಲ ದೇವತೆಗಳು, ಅಪ್ಸರೆಯರು ಮೃತನ ಸಾವನ್ನು ಏಕೆ ತಪ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಆತ ಸಾಯುವಾಗ ಅವರೆಲ್ಲಿದ್ದರೆಂದೂ ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ೬. ದೈವಿಕ ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚದ ನೈತಿಕತೆ ಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು. ೭. ಅಂತಿಮ ಯಾತ್ರೆಯ ಶೋಕತಪ್ತರ ಮೆರವಣಿಗೆ. ೮. ಅಂತ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಹೂಗಳ ವರ್ಣನೆ. ೯. ಮೃತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಸಾವಿನ ನಂತರ ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮವಾದ ಬದುಕನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾ ನೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ - ಇವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾಂಪ್ರದಾ ಯಿಕ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ೧೬೩೭ರಲ್ಲಿ ಎಡ್ವರ್ಡ್‌ಕಿಂಗ್‌ನ ಸಾವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಿಲ್ಟನ್ ಬರೆದ ಲಿಸಿಡಾಸ್; ೧೮೨೧ ರಲ್ಲಿ ಕೀಟ್ಸನನ್ನು ಕುರಿತು ಶೆಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಅಡೋನಿ ಯಸ್; ೧೮೬೭ರಲ್ಲಿ ಕ್ಲೋನನ್ನು ಕುರಿತು ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಬರೆದ ಥೈರ್‌ಸಿಸ್ ಪ್ಯಾಸ್ಟರಲ್ ಎಲಿಜಿಯ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ಶೋಕಕಾವ್ಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹಳಗನ್ನಡದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಭಾಗಶಃ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಇವನ್ನು "ವೀರ ಶೋಕಕಾವ್ಯ, ಪ್ರಣಯ ಶೋಕಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ನೇಹ, ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಾತ್ಸಲ್ಯಗಳಿಂದೊಡ ಗೂಡಿದ ಶೋಕ ಕಾವ್ಯ - ಹೀಗೆಂದು ಸ್ಥೂಲ ವಾಗಿ ವಿಂಗಡಣೆ ಮಾಡಿ ಹೇಳಬಹುದು."[೧] ಪಂಪಭಾರತ ಮತ್ತು ರನ್ನನ ಗದಾಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ದುರ್ಯೋಧನ ವಿಲಾಪ; ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಲಲಿತಾಂಗ ವಲ್ಲಭನ ಸಾವಿನ ಅನುಭವ; ರಾಘವಾಂಕನ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಂದ್ರಮತಿಯ ಪ್ರಲಾಪ; ಮತ್ತು ರಾಜಶೇಖರ ವಿಳಾಸದಲ್ಲಿನ ತಿರು ಕೊಳವೆನಾಚಿಯ ಪ್ರಲಾಪ ಇವನ್ನು ಹಳ ಗನ್ನಡದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಶೋಕಗೀತೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶೋಕ ಗೀತೆಗಳದೇ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ಗುರುತಿ ಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರ ಭಟ್ಟರ ಮಾದ್ರಿಯ ಚಿತೆ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ

ಪಾಡು, ತಿಲಾಂಜಲಿ, ರಸಿಕರಂಗರ ತಾಯಿ, ಮಾಸ್ತಿಯವರ ತಂದೆಯ ಅಕ್ಕ ತೀರಿಹೋದ ಸಂಜೆ, ಗಂಗಾಧರ ಚಿತ್ತಾಲರ ದುಃಖಗೀತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಗಮನಾರ್ಹ ಶೋಕಗೀತೆಗಳಾಗಿವೆ. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಪಾದಕ್ಕೆ ಯಂತಹ ಕಾವ್ಯಾಂಶ ಕಡಮೆಯಾಗಿರುವ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ, ಗಾಢ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಆದರ್ಶ, ರಾಷ್ಟ್ರನಾಯಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅನೇಕ ಶೋಕಗೀತೆಗಳೂ ಇವೆ.

೧. B.B.H. ಕಶೋಕಾ. ೬೭

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Mary Lloyd: Elegies, Ancient and Modern (೧೯೦೩); A.F. Potts The Elegiac Mode (೧೯೬೭); ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ: ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶೋಕಕಾವ್ಯ (೧೯೭೭)

೧೮೫. **ಶ್ಲೇಷೆ Pun ಪನ್** ಇದು ಪದಗಳೊಡನೆ ಲೇಖಕ ಆಡುವ 'ಆಟ'. ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಾಮೀಪ್ಯ ಅಥವ ಸಾರೂಪ್ಯ ಇರುವ ಆದರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಪದಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸುವುದು 'ಶ್ಲೇಷೆ' ಅಥವ ಪನ್. ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿಯೂ ಶ್ಲೇಷೆಯ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಪದವನ್ನು ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಶ್ಲೇಷಾಲಂಕಾರ. ಗಂಭೀರ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ, ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶ್ಲೇಷೆಯ ಬಳಕೆಯಾದಾಗ ಶಬ್ದ ಶಕ್ತಿ ಮೂಲ ಧ್ವನಿ (ಈಕ್ವಿವೋಕ್)ಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಪಂಪಭಾರತದ ಮೊದಲನೆಯ ಮಂಗಳಪದ್ಯದಲ್ಲಿ "ನಾರಾಯಣ"ನಿಗಿಂತ "ಚಾಲುಕ್ಯ ನಾರಾಯಣ"ನು ಒಂದು ಕೈಮೇಲೆಂದು ಸೂಚಿಸಿರುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕವಿದಿರುವ "ರಾಜಕೀಯ ಶ್ಲೇಷೆ"ಯ ಪ್ರಭಾವ; ಅವಹೇಳನದ ಕುರುಹೇನೂ ಅಲ್ಲ."[೧] ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ಲೇಷೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆಂದು ಶ್ಲೇಷೆಯ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದುಂಟು. ಎಚ್.ಎಸ್. ಬಿಳಿಗಿರಿಯವರ 'I' ಕುರಿತ ಪದ್ಯ ನೋಡಿ. ಹಾಗೇ Anita Owen ಬರೆದ ಪದ್ಯ ಇದು.

O dreamy eyes,
They tell Sweet lies of paradise;
And in those eyes the love light lies
And lies-and lies-and lies!

ಇಲ್ಲಿ lie ಪದದ 'ಸುಳ್ಳು ಹೇಳು' ಮತ್ತು 'ಮಲಗು' ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ಗಂಭೀರವಾದ ಶ್ಲೇಷೆ ಸಂದಿಗ್ಧ ಗುಣವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟಿ ಕವನದ ಈ ಭಾಗ ನೋಡಿ:

ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟೀ
ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟೀ
ಬಯಕೆಗಳು ಬಸಿರುಗಳು ಪಡೆದದ್ದು ಹಿಂಗಿದ್ದು
ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟಿ!
ಸೂಲಗಳು
ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟಿ!!

ಇಲ್ಲಿ 'ಸೂಲ' ಪದದ 'ಹೆರಿಗೆ' ಮತ್ತು 'ಶೂಲ' ಎಂಬ ಎರಡೂ ಸಮಂಜಸ ಅರ್ಥಗಳು ಕವನದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. "ಸ್ಪಷ್ಟ ವಚನಗಳಿಂದ ಹೇಳಿದರೆ ಅಶ್ಲೀಲವಾಗಬಹುದೆಂಬ ಶಂಕೆಯಿರುವಾಗ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಅಂಥಾ ಅಪರೂಪ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ಲೇಷೆ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸಪುಷ್ಟಿಗೆ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. "ಅಹೋರಾಗವತೀ ಸಂಧ್ಯಾ ಜಹಾತಿ ಸ್ವಯಮಂಬರಂ" (ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ (ಅನುರಾಗವತಿ) ಸಂಧ್ಯೆ ತಾನಾಗಿ ಆಕಾಶವನ್ನು (ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು) ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ)."[೨] ಸಮಂಜಸ ಅರ್ಥಗಳು ಕವನದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಶ್ಲೇಷೆ ಬೇಸರ ಬರಿಸಿ ನೀರಸ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಈ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿ. ರಾಜ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರನನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಸಾ ಉದಯಮಾರೂಢಃ ಕಾಂತಿಮಾನ್ ರಕ್ತ ಮಂಡಲಃ ರಾಜಾಪರತಿ ಲೋಕಸ್ಯ ಹೃದಯಂ ಮೃದುಭಿಃ ಕರೈಃ

ಇಲ್ಲಿ ಉದಯಾರೂಢ (ಉದಯಾಚಲ, ಉನ್ನತಿ); ಕಾಂತಿ (ಕಮನೀಯ ಮತ್ತು ತೇಜಸ್ವಿ); ರಾಜಾ (ಅರಸ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರ); ಮೃದು (ಕ್ರೂರವಲ್ಲದ ಮತ್ತು ತಂಪಾದ); (ತೆರಿಗೆ ಮತ್ತು ಕಿರಣ) ಎಂಬ ಎರೆಡೆರಡು ಅರ್ಥಗಳ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಓದುಗನಿಗೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತನ್ನು ಶ್ಲೇಷೆ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. "ಶ್ಲೇಷಾಲಂಕಾರವು ಎಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿದ್ದರೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವುದರಿಂದ ಅನುಭವ ತದೇಕಮುಖವಾಗಿದ್ದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ವಿದ್ವನ್ಮಾತ್ರವಾದ ಆಲೋಚನೆಯ ಕಡೆಗೂ ತಿರುಗಿಸಿ ರಸದ ನಡೆಗೆ ತಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ"[೩] ಎಂಬುದೇ ಶ್ಲೇಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

---

೧. TNS ಸಮಾಲೋ. ೧೦೨ ೨. DVG ಕಾರಾಸ್ವ ೨೦ ೩. KVP ತಪೊಸಂ ೪೯.

೧೮೬. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತವಾದ Symbol and Symbolism ಸಿಂಬಲ್ ಅಂಡ್ ಸಿಂಬಲಿಸಂ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ "ಒಂದು ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಒಂದು ಗುಣವನ್ನು, ಅಥವ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ತರುವ ಅದರ ಪ್ರತಿನಿಧಿರೂಪವಾದ ಚಿಹ್ನೆ"ಯು ಸಂಕೇತ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಭಾಷೆಯೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತದ ವಿನ್ಯಾಸ. ಪದಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಂಕೇತ ಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಂಕೇತ'ವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸೀಮಿತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕೇತವೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಮೆ. ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳು ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮೂರು ರೂಪಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಉಪಮೆಯಂತೆ ಸಂಕೇತವು ಕೇವಲ ಹೋಲಿಕೆಯ ಒಂದು ತಂತ್ರವಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಅರಿಯುವ ವಿಧಾನ, ಅನುಭವದ ವಿನ್ಯಾಸ. ಕವನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದರದ್ದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಆಗುವಂತಿದ್ದರೆ, ತನ್ನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಆ ಪ್ರತಿಮೆ ತಾನೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದ್ದರೆ ಆಗ ಅದು 'ಸಂಕೇತ'ವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತು ಕವನದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತ ವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಬಹುದು. ಉದಾ., ಗೋಕಾಕರ ನೌಕಾರಾವಣ ಕವನದಲ್ಲಿ ಹಡಗು ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತಿದೆ ನೋಡಿದಿರಾ ಕವನದಲ್ಲಿ ಹಕ್ಕಿ ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ, ಉದಾ., ರಾಮ ರಾವಣರ ಯುದ್ಧ; ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರ ಉದಾ., ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾರಣಪ್ಪ; ಅಥವ ಕೃತಿಯ ಭೂಮಿಕೆ, ಉದಾ., ಗತಿಸ್ಥಿತಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಹೆಸರಿಲ್ಲದ ಊರು-ಸಂಕೇತದ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಬಹುದು. ಅಂದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಭೂಮಿಕೆಗಳು ತಮ್ಮ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅಥವ ತಮ್ಮ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುವಂತಿದ್ದಾಗ ಅವು ಸಂಕೇತ ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಸಂಕೇತಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಅಥವ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಉದಾ., ರಸ್ತೆಯ ಕೆಂಪು ದೀಪ, ರಾಷ್ಟ್ರಧ್ವಜ, ಶಿಲುಬೆ, ಇತ್ಯಾದಿ; ಸಮಷ್ಟಿ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಮೂಡುವ ಸಿಂಹ, ದೇವ, ದಾನವ ಇಂಥವೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಂಕೇತಗಳೇ. ಸಂಕೇತಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ ಎಂದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಕೇತಗಳದು. ಇವು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಜನ್ಮ ತಾಳುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಕೇತಗಳ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಬದ್ಧ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತಿದೆ ನೋಡಿದಿರಾ ಕವನದ ಹಕ್ಕಿ, ಪುತಿನ ಅವರ ಮೇಲೊಂದು ಗರುಡ ಹಾರುತಿಹುದು ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ನೆರಳು ಕವನದ ಗರುಡ, ಅಡಿಗರ ಹದ್ದು ಕವನದಲ್ಲಿ ಹದ್ದು, ಹಾಪ್‌ಕಿನ್ಸನ ವಿಂಡ್‌ಹೋವರ್ ಕವನದ ಹದ್ದು - ಈ ಎಲ್ಲ ಕವನಗಳಲ್ಲೂ ಹದ್ದು, ಹಕ್ಕಿಗಳ ಸಂಕೇತ ಪಡೆವ ಅರ್ಥ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ.

ಸಂಕೇತಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತಮನಸ್ಸಿನ ಚಟುವಟಿಕೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕನಸಿನಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ; ತರ್ಕಾತೀತವಾದ ವಿಧಾನವಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ಪುರಾಣಗಳು

ಇಂಥ ಸಹಜ ಸಂಕೇತ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉದಾ.,ಗಳು ಅಥವ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಸಂಯೋಜನೆಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕವನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ನಿಕಟವಾದ ಭಾವ ಸಾಹಚರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ; ಛಂದಸ್ಸು, ಭಾಷೆ, ಪದಗಳು, ಲಯ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ; ಭಾವದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಗತಿ, ಸದಾ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲವಾದ "ಭಾವದ ಜೇಡನ ಬಲೆ"ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನವ್ಯಕವನದಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಅರ್ಥಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕವನದ ಧೋರಣೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅರ್ಥದ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂಕೇತದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗಣಿತದ ಸೂತ್ರದಂತೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಪರಾಧವಾಗುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಕೇತ ಸಹೃದಯನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಥದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಸೆಳೆದು "ಅರ್ಥದ ಕಾಂತವಲಯ"ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಕೇತವಾದ ಅಥವ ಸಿಂಬಲಿಸಂ ಎಂಬ ಪದ ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ನಾಲ್ಕು ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ೧. ೧೮೮೬ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಚಳವಳಿ. ೨. ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಂಕೇತವಾದದಿಂದ ಹೊಮ್ಮಿದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ಧೋರಣೆ ೩. ಇಡೀ ಯೂರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಘಟ್ಟದ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ. ೪. ಎಲ್ಲ ಕಾಲಗಳ, ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಕೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು. ಸಂಕೇತವಾದ ಎಂಬುದು ೧೯ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಳವಳಿ. ಬಾದಿಲೇರ್ ಇದರ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದ. ಅಮೆರಿಕೆಯ ಎಡ್ಗರ್ ಅಲನ್‌ಪೋನ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಬಾದಿಲೇರ್ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ. ವೆರ್ಲೇನ್, ರಿಂಬಾಡ್ ಮತ್ತು ಮಲಾರ್ಮ್ ಆ ಅವಧಿಯ ಇತರ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳು. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗದ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕಲು ಅವರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಕವಿಯ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿದ್ದು ಅವನ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದರು. ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವರು ಆದರ್ಶವಾದಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಸತ್ಯವು ತೋರಿಕೆಗಳ ಆಚೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅತೀಂದ್ರಿಯವಾದಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬಾದಿಲೇರ್‌ನ ಕರೆಸ್ಪಾಂಡೆನ್ಸಸ್ ಎಂಬ ಕವನ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿಯು ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಸತ್ಯದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ದೃಶ್ಯ, ಶಬ್ದ, ರುಚಿ, ಗಂಧ ಮತ್ತು ಕನಸಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬಾದಿಲೇರ್ ಮತ್ತು ರಿಂಬಾಡ್ ರೂಪಿಸಿದರು. ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಳದಿಂದ ಕಲೆ ರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದರೂ ಅವರ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೂ, ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನನೇ ಆಗಿದ್ದ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂನ ನಂತರ ಬಂದ ಚಳವಳಿ ಇದು. ಸಂಕೇತವಾದದ ಮುಂದುವರೆದ ರೂಪ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಅಥವ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ. ತಂತ್ರದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತದ ಗುಣವನ್ನು ಮೇಳೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು.

ಕೇವಲ ಶೃತಿ ಮಾಧುರ್ಯ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಹೊಸ ಲಯಗಳ, ಕಾವ್ಯರೂಪಗಳ ಅವಿಷ್ಕಾರವಾಯಿತು. ಗದ್ಯ ರೂಪದ ಕವನ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು ಪ್ರಮುಖವಾದವು. ರಿಂಬಾಡ್‌ನ ಇಲ್ಯುಮಿನೇಶನ್ಸ್ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಕವನವಾಯಿತು.

ಸಂಕೇತ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಸಂಗೀತ ಗುಣಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಕವನಗಳು, ಸಂಗೀತದಂತೆಯೇ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಸಹಜ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನೊಡ್ಡುತ್ತವೆ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆಯ್ದು ಜೋಡಿಸಿದ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಕವನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ, ಸಿದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ತಾಳ್ಮೆ ಹೊಂದಿರುವ ಓದುಗ ವರ್ಗವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

೧೮೮೫-೧೯೦೫ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನಿ ಮತ್ತು ಸ್ಪೇನಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ, ಪ್ರಥಮ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಮತ್ತು ಇತರ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಕೇತವಾದದ ದಟ್ಟ ನೆರಳು ಬಿದ್ದಿತು.

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತದ ಬಳಕೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೇತ ವಾದ ಒಂದು ಪಂಥವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: C.M. Bowra: The Heritage of Symbolism; Rene Wellek: Discriminations; Arthur Symons: The Symbolist Movement in Literature; Edmund Wilson: Axel's Castle; Irving Howe: Modernism in Literature.

೧೮೭. ಸಂಕೀರ್ಣತೆ Complexity ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸಿಟಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪಂಥದ ಪರಿಚಯದಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸಿಟಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡದ್ದು, ಸರಳವಲ್ಲದ್ದು, ಜಟಿಲ ವಾದದ್ದು, ಕಷ್ಟಕರವಾದದ್ದು" ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥವಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ "ವಿವಿಧ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಅನುಮಿತಿಯ ಕ್ರಮದಿಂದ ಸೂಚಿಸುವ, ಧ್ವನಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ" ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬೇರು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ **ಸಂದರ್ಭ ಸಿದ್ಧಾಂತ** (ಕಾಂಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ಥಿಯರಿ) ದಲ್ಲಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದಗಳುಪರಸ್ಪರ ಉಜ್ಜೀವಿತ ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಹಿಂದೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದಾಗ ತಾವು ಪಡೆದಿದ್ದ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿ, ಯೋಗ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ತಮ್ಮೊಡನೆ ತರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪದ - ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ, ಶ್ರೀಮಂತವಾದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. **ಬಹಿಷ್ಕರಣ ಕಾವ್ಯ** (ಪೊಯಟ್ರಿ ಆಫ್ ಎಕ್ಸ್‌ಲ್ಯೂಶನ್) ಮತ್ತು **ಅಂಗೀಕರಣ ಕಾವ್ಯ** (ಪೊಯಟ್ರಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಕ್ಲೂಶನ್), ಭಾವುಕ ಪ್ರೇಮ ಕವನ ಬಹಿಷ್ಕರಣ ಕಾವ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆ. ಇದು ತನ್ನ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನಕ್ಕಾಗಿ, ಭಾವುಕ ಪ್ರೇಮವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅನುಭವ ಗಳನ್ನೂ, ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನೂ ಕವನದಿಂದ "ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ." ಓದುಗರು ಇಂಥ ರಚನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ, ಪರಿಮಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕವನಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗರ ಅನುಭವ ಬೇರೆಯಾದಾಗ "ವಿಶಾಲ ಸಂದರ್ಭದ" ಭಿನ್ನರೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಇಂತಹ ಭಾವುಕ ಪ್ರೇಮಕವನಗಳು ತೀರ ತೆಳುವೆಂದು, ಅನುಭವದ ಸರಳೀಕರಣವೆಂದು ತಿಳಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅನುಭವದ ಸರಳೀಕರಣವೆಂದರೆ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ, ವಿರುದ್ಧ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸದೆ ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆಯೇ

ಮೌನವಾಗಿದ್ದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು. ಬಹಿಷ್ಕರಣ ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. ಅಂಗೀಕರಣ ಕಾವ್ಯವು ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ, ವಿಶಾಲ ಅನುಭವಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಒಳಗು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಓದುಗರ ಅನುಭವ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಶಾಲಗೊಂಡಾಗ ಅವರು ಆ ಕಾವ್ಯದ ಪುನರ್‌ಪರಿಶೀಲನೆ ನಡೆಸಿದರೂ ಅದನ್ನು ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಬಿರುಸು' ಅದಕ್ಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಿನ್ನರೀತಿಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು, ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಓದುಗರ "ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು" ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕನ್ನಡದ ಯಾವುದೇ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗೂ ಕಾರಂತ, ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ)

ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಈ ವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಜನ್ಮತಾಳಿತು. ಉತ್ತಮಕಾವ್ಯ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಬಿರುಸನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಅರ್ಥ, ಅನುಭವಗಳ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಪುನರ್ ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಿರುಸು, ಕವನ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳು ಸೇರಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ತೀರ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. "ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಭಾವವೂ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ." ಕವನವನ್ನು ಒಂದು ಘಟಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾ ಕವನದ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

"(ಕನ್ನಡದ) ನವ್ಯ ಸಾಹಿತಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವದ ಶೋಧನೆಯ ಕಡೆಗೆ, ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅನುಭವ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಸ್ತುವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ."[೧]

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಉದಾ., "(ಭೂಮಿಗೀತ) ಕವನದ ಭಾವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮತ್ತು ತೃಪ್ತಿದಾಯಕ.. ಭಾವ-ಭಾಷೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಕವನದ ಭಾವ ಶುದ್ಧತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ."[೨] "(ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್) ಕೃತಿಯ ಮಹತ್ವಕ್ಕೆ ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ."[೩] "ಮಾನವೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ (ನವೋದಯದ ಎರಡನೆಯ ಪೀಳಿಗೆಯ ಲೇಖಕರಿಗೆ) ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ... ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಕಲಾ ವಿಧಾನದ ಮೇಲೆ ಏನೂ ಪರಿಣಾಮವಾಗಲಿಲ್ಲ."[೪]

ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಆಪಾದನೆಗಳೂ ಇವೆ. ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಬಳಸುವ ವಿಮರ್ಶಕ ಪಕ್ಷಪಾತಿಯಾಗುವ ಅಪಾಯ ವಿದೆ. ಆತ "ಸರಳತೆ ಮತ್ತು ಭಾವುಕತೆ"ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಲು ತೊಡಗಬಹುದು. ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಭರದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ತೋರುವ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕವನಕ್ಕೆ ಆರೋಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬಹುದು. ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಜಟಿಲತೆಯೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಮೀಕರಿಸಿ ಆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂದಿರುವ ಈ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:

“ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಸರಳವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ, ಸುಲಭ ಗ್ರಾಹ್ಯವೆನಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಜಾನಪದವೆನಿಸಬೇಕೇನು? ಜಟಿಲತೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಗಳು ಉತ್ತಮ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣವೇ? ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಶಿಲ್ಪವಾಗಲಿ, ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ, ನೃತ್ಯವಾಗಲಿ ಸರಳವಾಗಿರಬಾರದೆಂದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡ ಹೋದರೆ ಯಾವುದು ನೇರವಾಗಿ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟು ಮಾಡಬಲ್ಲುದೊ ಅದು ಹಿರಿಯ ಕಲೆ.”[೫] ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಜಟಿಲತೆಗಷ್ಟೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದಾಗಲೂ ಹಲ ಬಗೆಯ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ: “ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜಟಿಲತೆಯನ್ನು ಅನುಭವದ ಜಟಿಲತೆಯೆಂದು ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತಿಗಳಾರೂ ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಅನುಭವದ ಜಟಿಲತೆ ಎಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟ ಸರಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದೊಂದಿಗೆ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ - ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದುಕೊಂಡಿತು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜಟಿಲತೆಗೇ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟಿತು.”[೬] “(ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರ) ಕಥೆಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ಸರಳತೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ (ಸೊಫಿಸ್ಟಿಕೇಶನ್ ತುಂಬಿದ) ನಮ್ಮ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಸರಳತೆ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುವ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ಅಂಶವೇ ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣ ಸಂತೋಷವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.”[೭] ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಎಷ್ಟು ‘ಸರಳ’ ಎಂದು ಸಾಧಿಸಲು ಕೊಡುವ “Ripeness is all” “ಇದು ಬರಿ ಬೆಳಗಲ್ಲೊ ಅಣ್ಣಾ” - ಇಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ತಮ್ಮ ಅರ್ಥ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂದರ್ಭದ ಬಲದಿಂದಲೇ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

೧. GHN ಕಾಲೀನ. ೭. ೨. MGK ಆಭಾಸ. ೯೨
೩. KVR ಕನೆಬೆ ೧೫೭ ೪. GGR ಸಕಹೊ. ೨೩
೫. KSK ಜಾನಗೀ. ೨. ೬. LSS ಕನೆಬೆ ೨೮
೭. LSS ಸಾವಿಶ್ಲೇ ೫೯.
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: E.E. Burgum “The Cult of the Complex in Poetry” Science and Society XV ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ (೧೯೫೧); Cleanth Brooks “Irony as a Principle of Structure” Literary Opinion in America (೧೯೫೧); William Empson: {The Structure of Compelx words” (೧೯೫೧). ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್: ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ಮೆಯ ಮಾಪುಗೋಲು, ೧ ಮತ್ತು ೨ (ಲೇ) ವಿ.ಕೃ ಗೋಕಾಕ್ ಮತ್ತು ಆರ್.ಜಿ. ಕುಲಕರ್ಣಿ (ಸಂ) ವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ (೧೯೮೦) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ.

೧೮೮. ಸಂದಿಗ್ಧತೆ Ambiguity ಆಮ್ಬಿಗ್ಯುಯಿಟಿ: ‘ಸ್ಪಷ್ಟತೆ’ ಎಂಬ ಪದದ ವಿರುದ್ಧಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಒಂದು ದೋಷ ಎಂದೇ ಬಳಕೆಯ ಅರ್ಥ. ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ದೋಷವೂ ಹೌದು. ಉದಾ., “ರಾಮಾನುಜನ್‌ರವರು (‘ಹಳದಿ ಮೀನಿ’ನಲ್ಲಿ) ಸೂಚಿಸಿರುವ ವಿಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಯಾವುವು, ಅವುಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಏನು ಎಂಬುದು ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.”[೧]

ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಗುಣವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಎಂಬುದು ಅರ್ಥಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಸೂಚಕವಾಗುತ್ತದೆ. “ಮಾತುಗಳನ್ನು ಎಳೆದಾಡದೆ, ತಿರಿಚದೆ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಎರಡು ಮೂರರ್ಥಗಳು ಹೊಳೆದು, ಅವು ವಸ್ತು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕೂಲವಾಗದೆ, ಅನ್ಯೋನ್ಯ ವಿರುದ್ಧಗಳಾಗದೆ, ಅನುಕೂಲವಾಗಿಯೇ ಕಂಡಲ್ಲಿ, ಆ ಎರಡು ಮೂರರ್ಥಗಳೂ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿದ್ದುವೆಂದು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ದೋಷವಿಲ್ಲ. ಅದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಣವೇ. ಅಂಥಾ ಕೂಟ ರುಚಿಯೇ ಅರ್ಥ ಲಾವಣ್ಯ.”[೨]

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಂಸಾರ ಕವಿತೆಯ

"ನಿನ್ನ ಸ್ಪರ್ಶಪರ್ಷದಾ ಚಿಲುಮಿ -
ಅಲ್ಲಿ ನೀರಾಟವಾಡತದ ಒಲುಮಿ
ನೀನಂತೀಯಂತ ನಾ ನೀರ
ನೀನ ಆ ಹಾರ
ಮತ್ತು ನನ ನೀರ
ಗಾಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಮೈ ಸೊಂಕಿ ಪೊತ್ತಿತ ಬೆಂಕಿ
ಕಮ್ಮರನ ಕುಲುಮಿ ನಿನ ಸ್ಪರ್ಶದಾ ಚಿಲುಮಿ"

ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿನ 'ಚಿಲುಮಿ', 'ನೀರಾಟ', 'ನೀರು', 'ನೀರ', 'ಆ ಹಾರ' ಈ ಪದಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದು ಅರ್ಥಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ.

ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೆ ಗೌರವ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದದ್ದು ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದ. ಮೊದಲನೆಯದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಭಾಷೆಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಎಂದು ಅವನ ವಾದ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಭಾಷೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಸರಳತೆ ಮುಂತಾದ ಗುಣಗಳನ್ನೇ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಎರಡನೆಯ ಕಾರಣ ವಿಲಿಯಂ ಎಂಪ್ಸನ್ ತನ್ನ ಸೆವೆನ್ ಟೈಪ್ಸ್ ಆಫ್ ಆಮ್ಬಿಗ್ಯುಯಿಟಿ (೧೯೩೦) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಎಂಬುದು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷಾ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪದ ಅಥವ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಎರಡು ಅಥವ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅರ್ಥಗಳು ಅಥವ ಅರ್ಥ ಸೂಚನೆಗಳು ಇದ್ದು ಅವೆಲ್ಲವೂ ಆ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಎಂದು ಎಂಪ್ಸನ್ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಎಂಬುದು ಇಚ್ಛಾನುಸಾರವಾಗಿ ಬಳಸಲು ಬರುವಂತಹ ತಂತ್ರವಾಗಲೀ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರವಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ. "ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದಾದ ವಸ್ತು" ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತಿಕೆಯನ್ನೂ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಪಡೆಯುವ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಸಹಜ ಲಕ್ಷಣ. ರೂಪಕ್ಕೂ (ಪದ) ವಸ್ತುವಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಪರೋಕ್ಷವೂ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವೂ ಆದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥದ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು ಸಂಭವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ, ಒಂದೇ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂಕೇತ (ಪದ) ಎರಡು ಅಥವ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಬಹುದು. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲ್ಪದರವು ತನ್ನೊಳಗೆ ಅರ್ಥದ ಹಲವಾರು ಒಳಪದರಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಮಾತುಕಥೆಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಅನೇಕಾರ್ಥದ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಇದ್ದರೂ ಮಾತಿನ ಸಂದರ್ಭದಿಂದಾಗಿ ಹಲವಾರು ಪರ್ಯಾಯ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯದಾಗಬಹುದು. ಎಂಪ್ಸನ್ ಏಳು ವಿಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ: ೧. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿವರವು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುವುದು. ೨. ಎರಡು ಅಥವ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಐಕ್ಯಗೊಂಡು ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು. ೩. ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಂತೆ ತೋರುವ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿರುವುದು. ೪. ಲೇಖಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಗೊಂದಲವನ್ನು ತಿಳಿಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಹಲವಾರು ಪರ್ಯಾಯ ಅರ್ಥಗಳು ಒಟ್ಟುಗೂಡುವುದು. ೫. ಲೇಖಕ ತಾನು ಬರೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ 'ವಿಚಾರ' ದ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗ ಸಂಭವಿಸುವ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಗೊಂದಲ... ಅಥವ ತತ್‌ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರದಿದ್ದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದು. ೬. ಲೇಖಕನ ಹೇಳಿಕೆ ವಿರೋಧಾಭಾಸದ್ದೂ, ಅಸಮಂಜಸವೂ ಆಗಿದ್ದು ಓದುಗನೇ ಅರ್ಥ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಅನ್ವೇಷ

ಣೆಗೆ ತೊಡಗಬೇಕಾದ ಒತ್ತಾಯವಿದ್ದಾಗ. ೭. ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿದ್ದು ಲೇಖಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಸೂಚಕವಾಗಿರುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಎಂಪ್ಸನ್ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಗದ್ಯ ಅಥವಾ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗಿಂತ ಕಾವ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣಗಳು ಹಲವಾರು - ಕವನದಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಪ್ರಯೋಗ 'ಹೇರಳ'ವಲ್ಲ; ಸಂದರ್ಭವೆನ್ನುವುದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ, ಅಥವ ಅ-ಪ್ರಕೃತ; ಅರ್ಥದ ಹಲವಾರು ಪದರಗಳಿದ್ದು ಹಲವಾರು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕಾರ್ಥಗಳು ಇರುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ, ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದ, ಅಥವ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಅರ್ಥಗಳ ಬೇಟೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ಇದು **ಓವರ್ ರೀಡಿಂಗ್** ಅಥವ **ಅತಿರೇಕಾರ್ಥ**. ಜಾಣತನದ, ಕೃತಿಗೆ ಅಪ್ರಕೃತವಾದ ಅತಿರೇಕದ ವಿವರಣೆಗಳು ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಬಹುಶಃ ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ., "(ಲಂಕೇಶರ 'ರೊಟ್ಟಿ' ಕತೆಯ) ಹೆಂಗಸು ಒಂದು ಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿ... ಭಿಕ್ಷುಕ ಹಸಿವಿನ ಮೂಕಧ್ವನಿ.. (ಹೀಗೆ) ಹೆಂಗಸು, ಭಿಕ್ಷುಕ ಮತ್ತು ಗುಂಪನ್ನು ಒಂದು ಸೂತ್ರಕ್ಕೆಳಿಸುವುದು ಕಥೆಯನ್ನು ತೀರಾ ಸರಳಗೊಳಿಸಿದಂತಾಗಬಹುದು ಮತ್ತು ಕಥೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅತಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿದಂತಾಗಬಹುದು."[೩] ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿರೇಕಾರ್ಥ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

"ಮಹತ್ತಾದ ಕಲೆಗೆ ಅತಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಒಂದು ನ್ಯೂನತೆ; ಅತಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಒಂದು ದೋಷ."[೪] ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ಸಮರ್ಥನೆ ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಹುಡುಕುವ, ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಅನೇಕಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಅಂತಃಸಂಬಂಧದ ಸಮರ್ಥನೆ ಇರಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ನಿಯಂತ್ರಣವಿಲ್ಲದೆ ಕವನದ ಮೇಲೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೇರುವುದಾಗಲೀ, ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಉಳಿದವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದಾಗಲೀ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯ ತತ್ತ್ವದ ಸರಿಯಾದ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಳಸುವ ಟೆನ್‌ಶನ್, ಐರನಿ, ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳೊಡನೆ ಆಮ್ಬಿಗ್ಯುಯಿಟಿಗೆ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದರೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ವಿದಗ್ಧತೆಗಳ ಕಾರಣವನ್ನು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬಳಕೆಯ ಪರಿಚಿತ ಮೂಲಗಳಿಂದಲೇ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹುಟ್ಟಿರುವುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

---

೧. ಪರೀಕ್ಷೆ. ೭೨, ೨. ಸಾಶಕ್ತಿ. ೩. GSD ಕನೆಪೆ ೧೨೨, ೪. KVP ತಪೋನಂ. ೨.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: William Empson: Seven Types of Ambiguity (೧೯೩೦); Elder Olson: William Empson, Contemporary Criticism and Poetic Diction (ಲೇ) R.S. Crane (ಸಂ) Critics and Criticism (೧೯೫೨)

೧೮೯. ಸಂಧಿಗಳು ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಳು, ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಸೇರಿ ಸಂಧಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಯೆಂದೂ, ನಾಯಕನನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವಸ್ಥೆಗಳೆಂದೂ ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೆ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಸಂಧಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಐದು ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. **ಮುಖ ಸಂಧಿ** ನಾಟಕದ

ಆರಂಭ, ನಾಯಕನು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಘಟ್ಟ. **ಪ್ರತಿ ಮುಖ ಸಂಧಿ** ಘರ್ಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಆರಂಭವಾಗುವ ಘಟ್ಟ. **ಗರ್ಭ ಸಂಧಿ** ಕ್ರಿಯೆಯ ಏರುಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಕತೆಯ ಕೇಂದ್ರ ನಾಯಕನ ಕಾರ್ಯಗಳು ಫಲಕೊಟ್ಟವು ಎಂಬ ಸೂಚನೆ. **ಅವಮರ್ಶ ಸಂಧಿ** ಕ್ರಿಯೆಯ ಶಿಖರ; ಅನಿಶ್ಚಯತೆ, ಸಂದಿಗ್ಧತೆ, ಕುತೂಹಲಗಳು ಕ್ರಿಯೆಯ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. "(ಇಲ್ಲಿ) ನಾಯಕನು ಕೋಪ, ವ್ಯಸನ, ವಿಲೋಭನಾದಿಗಳಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ತಡೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ." **ಉಪ ಸಂಸ್ಮೃತಿ** ಅಥವ **ನಿರ್ವಹಣ** ಅಥವ **ಉಪಸಂಹಾರ ಸಂಧಿ** ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮುಕ್ತಾಯ. "ನಾನಾ ಮುಖವಾಗಿದ್ದ ಕಾರ್ಯವೆಲ್ಲ ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಮುಗಿಯುತ್ತವೆ."

ಆ್ಯಕ್ಟ್, ಅವಸ್ಥೆ, ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿ, ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೧೯೦. ಸಂಭಾವ್ಯತೆ-ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವವನ್ನು ದಿನನಿತ್ಯದ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ತತ್ವ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಜಗತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಭ್ರಮೆಯ ಜಗತ್ತಾದ್ದರಿಂದ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ 'ಸಾಧ್ಯತೆ'ಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಅಲ್ಲಿನ ನಿಯಮವಾಗುತ್ತದೆ. ನೇಮಿಚಂದ್ರನು ತನ್ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ "ಕಪಿಗಳು ಕಡಲಿಗೆ ಸೇತುವೆ ಕಟ್ಟಿದರೋ ಇಲ್ಲವೊ, ಅರ್ಜುನ ಶಿವನ ಗಂಟಲನ್ನು ಒತ್ತಿಮೆಟ್ಟಿದನೊ ಇಲ್ಲವೊ, ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಯಥಾವತ್ತು ನಕಲು ಆಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅದು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗೇ ನಡೆಯಿತೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ವಿವರಗಳು, ಚಿತ್ರಣ, ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಕವಿಯು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುವ ಹಾಗೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ, ನಂಬಿಕೆ ಓದುಗನಿಗೆ ಮೂಡುವಂತಿದೆಯೇ ಎಂಬುದಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಸಂಭವನೀಯತೆಯು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಭವನೀಯತೆಗೆ ಭಂಗ ಬಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಭಂಗ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು, ರಸ ವಿಘ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದನ್ನು **ಸಂಭಾವನಾ ವಿರಹ** ಎಂದುಕರೆದರು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿ ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕಾವ್ಯವು ಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೂ ಉನ್ನತವೂ ಆದುದೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು "ಏನು ನಡೆಯಿತೋ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಏನು ನಡೆಯಬಹುದೊ ಅದನ್ನು ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಅಥವ ಅಗತ್ಯತೆ (ನೆಸೆಸಿಟಿ)ಯು ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಕವಿಯ ಕರ್ತವ್ಯ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ೯.೨) ಕಾವ್ಯವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಾದರೋ ಏನು ನಡೆಯಿತೊ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ವಾಸ್ತವಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಹೆಚ್ಚು ಕಠಿಣವೂ ತಾರ್ಕಿಕವೂ ಆದ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಉತ್ತಮ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ಅವಾಸ್ತವಿಕವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಲ್ಲ ಜನರು ನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಆಯಾ ಕೃತಿಗಳ

ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ನಿಯಮ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಚರ್ಚೆ ಕಾವ್ಯಸತ್ಯ (ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಟ್ರುತ್) ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಸತ್ಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಉನ್ನತ; ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ, ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ, ಎಂದೂ ನಡೆಯದ ಮತ್ತು ನಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಘಟನೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸತ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನಿಜವಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಅಥವ ಮಹಾಭಾರತದಂತಹ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಅಸಾಧ್ಯತೆ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯಾಗಿ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ; ಅಸಂಭಾವ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ಕಾವ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ಯೂಂಗನ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಯು ಸಮಾಜದ ಸಮಷ್ಟಿ ಸುಪ್ತ ಚೇತನದ ಪ್ರಭಾವವಾಗಿರಬಹುದು.

ಲೋಕಧರ್ಮ-ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ ನಮೂದು ನೋಡಿ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: S.H. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art (೧೯೬೮).

೧೯೧. ಸಂಪ್ರದಾಯ Convention ಕನ್ವೆನ್‌ಶನ್ ಇದು ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ:

೧. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಂಗೀಕೃತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನಗಳು. ಇವು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಅಗತ್ಯವೆಂದು, ಕೆಲವುಬಾರಿ ಅನುಕೂಲವೆಂದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಜನರಿಂದಲೂ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಪಡೆದುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾ.ಗೆ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತವೆ. ಸಾಲಿಲೊಕ್ವಿ ಮತ್ತು ಅಸೈಡ್‌ನಂತಹ ತಂತ್ರಗಳು ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು.

೨. ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣ (ಜನರಲೈಸಿಂಗ್) ಪದ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣುವ ವಿಷಯ, ರೂಪ, ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆ ಇದೆ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಅಂಶದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪರಂಪರೆ (ಟ್ರೆಡಿಷನ್)ಯ ಒಂದು ಉಪವಿಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆ್ಯಸ್ ಯು ಲೈಕ್ ಇಟ್ ನಾಟಕ ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಅಥವ ಕೃತಿಯ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಇಂಥ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂದೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಂಶ ಎಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ರೂಪ ಮತ್ತು ವಿಷಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲವರು ವಿಂಗಡಿಸುವುದುಂಟು. ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ ಪಡೆಯುವ ತಿರುವುಗಳಲ್ಲಿ, ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಎಲಿಜಬೀತನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಂಬಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೈನಿಕ, ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಛೆ ಬೀಳುವ ನಾಯಕಿಯರು, ಆಯಾಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಖಳನಾಯಕನು ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುವುದು ಮೆಲೊಡ್ರಾಮದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಪೆಟ್ರಾರ್ಕನ್ ಮತ್ತು ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಕನ್ಸೀಟ್‌ಗಳು ಕಾವ್ಯಶೈಲಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು.

ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಂಶ ಎಷ್ಟು ಇದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಲೇಖಕನು ಎಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾದರೆ ಅದನ್ನು ನಿಂದಾತ್ಮಕ ವಾಗಿ **ಸಂಪ್ರದಾಯಕತೆ** (ಕನ್ವೆನ್‌ಶನಲ್) ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತಿಕೆಯು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಲೆಮಾರಿನ ಮಹಾಕವಿಯು ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿ ಸಿಯೇ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: M.C Bradroot: Themes and conventions of Elizabethan Tragedy (೧೯೩೬); Harry Levin: Perspectives of Criticism, John L. Lowes: Convention and revolt in Poetry (೧೯೧೯); Graham Hough: Reflections on a Literary Revolution (೧೯೬೦).

೧೯೨. ಸಂವಹನೆ Communication ಕಮ್ಯುನಿಕೇಶನ್ "ಒಂದು ಮನಸ್ಸು, ಇನ್ನೊಂದು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಳಿಸು ವಂತೆ ಸುತ್ತಲ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿ ಕೊಂಡಾಗ, ಆ ಇನ್ನೊಂದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಮೊದಲ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಹ ಅನುಭವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹಾಗಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಆ ಮೊದಲ ಮನಸ್ಸಿನ ಅನುಭವ ಭಾಗಶಃ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಸಂವಹನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾತು, ಬರವಣಿಗೆ, ಸಂಜ್ಞೆ, ಮುಖಭಾವ, ದೇಹದ ಭಂಗಿ ಇವು ಸಂವಹನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಗಳಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ.

ಮನುಷ್ಯರು ಸಮಾಜ ಜೀವಿಗಳು ಮತ್ತು ಬಾಲ್ಯ ದಿಂದಲೇ ಸಂವಹನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡ ಗಿರುವವರು. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳು, ಭಾವನೆಗಳು, ಯೋಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸಂವಹನೆಯ ಅಗತ್ಯವೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿ, ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂವಹನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ "ಆಧಾರ ಸ್ತಂಭಗಳು" ಎಂದು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: I.A. Richards: Principles of Literary Criticism (೧೯೨೪).

೧೯೩. ಸಂವೇದನೆಯ ವಿದಳನ Dissociation of Sensibility ಡಿಸೋಸಿಯೇಷನ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬಳಸಿದವನು ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ೧೯೨೧ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ದಿ ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಪೊಯೆಟ್ಸ್ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧ ದಲ್ಲಿ. ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೋಲ್‌ರಿಜ್ ಹೇಳುವ "ಸಂಯೋಜಿತ ಕಲ್ಪನೆ" (ಸಿಂಥೆಟಿಕ್ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್) ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚಿನ ಸಂಕೇತ ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕ ರೆಮೈಡ್ ಗಾರ್‌ಮಾಂಟ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ.

ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ೧೭ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭ ಕಾಲದ ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಕವಿಗಳಿಗೆ "ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಬಳಿಸಬಲ್ಲ ಸಂವೇದನೆಯ ಕೌಶಲ್ಯ" ಇತ್ತು. ಅವರು ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ನೇರ ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಗಳನ್ನಾಗಿ ಪಡೆಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. "ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಗುಲಾಬಿಯ ಸುವಾಸನೆಯಂತೆ ತಕ್ಷಣ ತೀವ್ರವಾಗಿ" ಅನುಭವಿಸಿದರು. "ಡನ್‌ಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಅನುಭವವಾಗಿತ್ತು; (ಅದು) ಅವನ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿತು." "ಆದರೆ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನೆಯ ವಿದಳನ ಉಂಟಾಯಿತು. ನಾವು ಆದರಿಂದ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಇಲ್ಲ" ಎಂದು ಎಲಿಯಟ್

ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ, ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ಬೇರ್ಪಟ್ಟು, ಅವೆರಡೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಆತ ಸಂವೇದನೆಯ ವಿದಳನ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿದಳನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂಥ ಪ್ರಭಾವ ಮಿಲ್ಟನ್ ಮತ್ತು ಡ್ರೈಡನ್‌ರಿಂದ ಬಂದಿತು. ಅನಂತರದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕವಿಗಳು 'ಚಿಂತಿಸಿದರು' ಅಥವ 'ಅನುಭವಿಸಿದರು'. ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳ 'ಏಕೀಕೃತ ಸಂವೇದನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ' ಅವರಾರಿಗೂ ದಕ್ಕಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಎಲಿಯಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದುದಾದರೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ, ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ವಿವರಣೆಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ, ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ವಸ್ತುದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ 'ವೈಜ್ಞಾನಿಕ' ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬೆಳೆದ ಬಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು. 'ನವ್ಯ'ರ ಕಾವ್ಯ ಏಕೀಕೃತ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿತು. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ದಿ ವೇಸ್ಟ್ ಲ್ಯಾಂಡ್ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಆದರೆ ೧೯೫೦ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ತೀವ್ರವಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ೧೬೪೨ರ ಅಂತರ್ ಯುದ್ಧದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ನಡೆದು ಬಂದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಇದು ಸುಳ್ಳು ಮಾಡಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ; ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ಉಪಯುಕ್ತ ಎಂಬುದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಫ್ರಾಂಕ್ ಕರ್ಮೋಡ್‌ನು ಸಂವೇದನೆಯ ವಿದಳನದ ಕಲ್ಪನೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: T.S. Eliot: The Metaphysical Poets (ಪ್ರಬಂಧ) Selected essays [II Ed, ೧೯೬೦] ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು Milton II (ಪ್ರಬಂಧ) On Poetry and Poets (೧೯೫೭); ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ F.W. Bateson: "Dissociation of Sensibility" (ಪ್ರಬಂಧ) Essays Criticism I (೧೯೫೧); ಮತ್ತು II (೧೯೫೨) ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ; Frank Kermode: Romantic Image (೧೯೫೭)

೧೯೪. ಸಣ್ಣಕತೆ Short Story ಷಾರ್ಟ್ ಸ್ಟೋರಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಕತೆ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಚಯದಿಂದ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗಿ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗ ತೊಡಗಿದ್ದು ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಾದರೂ 'ಸಣ್ಣಕತೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಆ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಲಗತ್ತಿಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದು ೧೯ನೆ ಶ.ದ ನಂತರವೇ. ಆದರೆ ಈ ಹೆಸರು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ, ಬಹುಶಃ ಅನೇಕ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದ, ಪ್ರಪಂಚದ ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳಿದ್ದುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಕಾರವೆಂದಾಗಲೀ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೆಂದಾಗಲೀ ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಎಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಮರ್ಪಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು, ಬಹುಶಃ, ಅಸಾಧ್ಯ.

'ಪರಿಮಿತ ದೀರ್ಘತೆಯ ಗದ್ಯ ನಿರೂಪಣೆ' ಎಂದು ಸಣ್ಣಕತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ, ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳು, ಬರವಣಿಗೆಯ ಕಲೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಪರಿಚಯವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವತೆಗಳ ರಾಕ್ಷಸರ ಕತೆಗಳು; ಮನುಷ್ಯನ ಬೇಟೆಯ ವಿವರಗಳು; ದಿನನಿತ್ಯದ ಹರಟೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪರಿಮಿತ ಸ್ವರೂಪದ ಗದ್ಯ

ನಿರೂಪಣೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಣ್ಣಕತೆ, ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೩೨೦೦ರ ಸುಮಾರಿನದು - ಈಜಿಪ್ಟ್ ಭಾಷೆಯ ದಿ ಟೂ ಬ್ರದರ್ಸ್ ಎಂಬುದು. ಬುದ್ಧನ ಜಾತಕ ಕಥೆಗಳು, ಪಂಚತಂತ್ರ, ಈಸೋಪನ ನೀತಿಕಥೆಗಳು, ಹಳೆಯ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಡೇನಿಯಲ್, ಜೋನಾಹ್ ಮತ್ತು ರುತ್‌ರ ವೃತ್ತಾಂತ, ಹೊಸ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯ ಸಾಮತಿಗಳು, ಅರೇಬಿಯನ್ ನೈಟ್ಸ್, ಡೆಕಮೆರಾನ್ ಹೀಗೆ 'ಹಳೆಯ' ಕತೆಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಕೇವಲ ಇವು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಫೇಬಲ್‌ಗಳು, ಜನಪದ ಕತೆಗಳು, ಕಿನ್ನರ ಕತೆಗಳು, ಜರ್ಮನಿಯ ನಾವೆಲ್ಲ್ ಪ್ರಕಾರ, ಸ್ಪೇನಿನ ಎಕ್ಸಂಪ್ಲರಿ ಟೇಲ್ಸ್ ಇವೂ 'ಸಣ್ಣಕತೆ'ಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೇ ಒಳಪಡುತ್ತವೆ. ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೆ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮೂಲದಿಂದ (ಬೃಹತ್ಕಥೆ, ಭೇತಾಳವಿಂಶತಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಬಂದವೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಥೆ ಹೇಳುವವನ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಕತೆಯ ಹೊಸತನಕ್ಕಲ್ಲ. ೧೯ನೆ ಶ.ದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿ ಓದುಗರ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಪಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಾಗ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳ ರಚನೆಯತ್ತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕರ ಗಮನ ಹರಿಯಿತು.

ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದರೂ, ಬಹುಶಃ, ಕತೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದಾಗಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆ ನಡೆದಿರುವುದು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಎಡ್ಗರ್‌ಅಲೆನ್‌ಪೊ ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಸಣ್ಣಕತೆ "ಓದಲು ಅರ್ಧಗಂಟೆಯಿಂದ ಒಂದು ಅಥವ ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ಗದ್ಯ ನಿರೂಪಣೆ". ಮಿತವ್ಯಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಅಗತ್ಯ 'ರಚನೆ'ಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಯ್ದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸಣ್ಣಕತೆಯು ಸಿಂಗಲ್ ಎಫೆಕ್ಟ್ ಅನ್ನು ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇತರ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಕಾರ ಸಣ್ಣಕತೆಯು - ಪರಿಮಿತ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಪ್ರಪಂಚ'ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕು; ನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ 'ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಮಾದರಿ'ಯಾಗಿರಬೇಕು; ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆ ಅಥವ ಭಾವನೆಯ ಮೇಲೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಪುನರುಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡುವ ಮೂಲಕ 'ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಇಂಪ್ರೆಶನ್' ಅನ್ನೂ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಭಾವನೆಯನ್ನೂ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ; ಸಣ್ಣಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯಲ್ಲ; ವಿರೋಧಾಭಾಸ, ಶಿಲ್ಪ, ನಾಟಕೀಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಅನುಭವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಓದುಗನ ಅಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಬೇಕು; ಭ್ರಮೆ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆ, ಸಹಜತೆ ಈ ಯಾವ ವಿಧದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಕತೆಯನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದು; ಕತೆಯ ಭಾಷೆ 'ಮಿತ'ವಾದದ್ದಾಗಿರಬೇಕು; ಬಾಹ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಕತೆಯ ಭಾಷೆಯು ಓದುಗನಿಗೆ "ಸೂಚನೆಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಸಾಮಾನ್ಯ ದರ್ಶನ" ನೀಡುವಂತಿರಬೇಕು.

ಸಣ್ಣಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿರುವ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಸಹಜ, ಸಮಂಜಸ ಅಂತ್ಯ ಇರಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಶೈಥಿಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸಣ್ಣಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಪುಷ್ಕಿನ್‌ನ ಕ್ವೀನ್ ಆಫ್ ಸ್ಪೇಡ್ಸ್, ಕಾಫ್ಕನ ಮೆಟಮಾರ್ಫಸಿಸ್ ನಂತಹ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕತೆಗಳು ಇಡೀ ಕತೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದನ್ನು

ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಸಣ್ಣಕತೆಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರವೊಂದೇ. ಬೇಟ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಸಣ್ಣಕತೆ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ಒಂದೇ ಕಲೆಯ ಭಿನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಎರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಅತಿ ಕಡಿಮೆ ವಿವರಣೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೊಡನೆ, ಅಂಗ-ಭಂಗಿಗಳ ಸರಣಿಯೊಂದಿಗೆ ಷಾಟ್ ಮತ್ತು ಸೂಚನೆಗಳ ಮುಖಾಂತರ ವಿಷಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಸಣ್ಣಕತೆಯನ್ನು **ಅನೆಕ್‌ಡೋಟ್** ಮತ್ತು **ಟೇಲ್**‌ಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಟೇಲ್ ಎಂಬುದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕತೆ. ಕತೆಯ ಮುಕ್ತಾಯ ಅಂದರೆ ಘಟನೆಗಳ ಫಲಿತಾಂಶ ಏನು ಎಂಬುದೇ ಕತೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವು. ಸುಮಾರು ೫೦೦ರಿಂದ ೧೦೦೦ ಪದಗಳಷ್ಟು ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇರುವ ಕತೆಯನ್ನು **ಶಾರ್ಟ್ ಶಾರ್ಟ್ ಸ್ಟೋರಿ** ಎಂದೂ ೧೦,೦೦೦ ಪದಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಾಪ್ತಿ ಇರುವ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳನ್ನು (ದಿ ಟರ್ನ್ ಆಫ್ ದಿ ಸ್ಕ್ರೂ, ಹಾರ್ಟ್ ಆಫ್ ಡಾರ್ಕ್‌ನೆಸ್) **ಕಿರು ಕಾದಂಬರಿ** (ನಾವೆಲೆಟ್ ನೀಳ್ಗತೆ), ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Caroline Gordon and Allen Tate: The House of Fiction; Frank O. Connor: The Lonely Voice - A Study of the Short Story (೧೯೬೨); Sean O' Faolain: The Short Story (೧೯೪೮, ೧೯೬೪).

೧೯೫. ಸಮವಾಕಾರ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಹತ್ತು ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ದೇವತೆಗಳ, ರಾಕ್ಷಸರ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಸ್ತು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ರಾಕ್ಷಸರು ನಾಯಕರು. ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ. ಮೂರು ಅಂಕಗಳು. ವಿಮರ್ಶ ಸಂಧಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಸಂಧಿಗಳು, ಎಲ್ಲ ವೃತ್ತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಸಮವಾಕಾರದ ಮೂರು ಅಂಕಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ೨೪, ೮, ೪ ಗಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವಭಾವ, ದೈವ ಮತ್ತು ಶತ್ರುಗಳಿಂದ ನಡೆಯುವ ಮೂರು ಕಪಟಗಳು: ಧರ್ಮ ಅರ್ಥಕಾಮಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಶೃಂಗಾರಗಳು; ಯುದ್ಧ, ಗಾಳಿ, ಬೆಂಕಿಗಳಿಂದ ಬರುವ ಮೂರು ವಿದ್ರವಗಳು ಅಂಕಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ಬರುತ್ತವೆ.

೧೯೬. ಸಮಸ್ಯೆ-ನಾಟಕ ಪ್ರಾಬ್ಲಂ ಪ್ಲೇ ೨೦ನೆ ಶ.ದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ. ನಾರ್ವೆಯ ನಾಟಕಕಾರ ಇಬ್ಸನ್‌ನ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ನಾಯಕ ಪಾತ್ರವು ಎದುರಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಿರುವುದು ಪ್ರಾಬ್ಲಂ ಪ್ಲೇಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಪಾತ್ರಗಳಾಗಲೀ ಸಮಾಜವಾಗಲೀ, ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬಂದಾಗ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಅವಕಾಶಗಳು, ದಾರಿಗಳು ಇದ್ದು ಯಾವುದಾದರೊಂದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ನಿಜವಾದರೂ, ಪ್ರಾಬ್ಲಂ ಪ್ಲೇ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದಿಗೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ದಾರಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ಖಚಿತವಾದ ಧೋರಣೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಹಾರವನ್ನು, ನಾಟಕಕಾರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ವಕ್ತಾರನಂತಿರುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲವೇ ಸಂವಿಧಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮೂಲಕ ಅಥವ ಇವೆರಡೂ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಆತ ಸೂಚಿಸುವ ಪರಿಹಾರ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಚಲಿತ

ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೂ, ವಿರುದ್ಧವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಸನ್‌ನ ಎ ಡಾಲ್ಸ್ ಹೌಸ್ ನಾಟಕ ೧೯ ನೆಶ.ದ. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಇದ್ದ ನಿರ್ಬಂಧಗಳ ಸೀಮಿತ ಅವಕಾಶಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಹೆಣ್ಣು ಬಂಡೇಳುವುದೇ ಪರಿಹಾರ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬರ್ನಾಡ್ ಶಾನ ಮಿಸೆಸ್ ವಾರೆನ್ಸ್ ಪ್ರೊಫೆಶನ್ ವೇಶ್ಯಾ ವೃತ್ತಿಯ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಸಮಾಜದ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಡಿಸ್ಕಶನ್ ಪ್ಲೇ ಪ್ರಾಬ್ಲಂನ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ ಸಂವಿಧಾನದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಸ್ಯೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಶಾನ ಆನ್ ಗೆಟಿಂಗ್ ಮ್ಯಾರೀಡ್ ನಾಟಕ.

೧೯೭. ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರಿಗೆ ಆಪ್ತರಾಗುವ, ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಟ, ಚೇಟ, ವಿದೂಷಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕುಬ್ಜ, ಷಂಡ, ಕಿರಾತ, ಮ್ಲೇಚ್ಛ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಂತಃಪುರ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ; ಮಂತ್ರಿ ರಾಜತಂತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ; ಋತ್ವಿಕ್ಕುಗಳು, ತಪಸ್ವಿಗಳು, ಬ್ರಹ್ಮವಾದಿಗಳು ಧರ್ಮ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ; ಸ್ನೇಹಿತ, ಸಾಮಂತ, ಸೈನಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ದುಷ್ಟ ಶಿಕ್ಷಣ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ದಾಸಿ, ಸಖಿ, ಸಂನ್ಯಾಸಿನಿ, ಶಿಲ್ಪಿನಿ ಮುಂತಾದವರು ನಾಯಕಿಯರಿಗೆ ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸಮಾಜದ ಯಾವ ಸ್ತರದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡವು ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅಧಮ ಎಂದು ವಿಂಗಡನೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಇವರೊಡನೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ (ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ) ವಿದೂಷಕ ಮತ್ತು ವಿಟ ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಪ್ಪಟೆ ಪಾತ್ರಗಳು.

೧೯೮. ಸಹೃದಯ ಸಹೃದಯ ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಓದುಗ. ಆದರೆ ಸಹೃದಯ ಎಂಬ ಪದ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಕವಿ-ಕಾವ್ಯ- ಸಹೃದಯ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಸಾರಸ್ವತ ತತ್ವವೊಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಮತ್ತು ಓದುಗರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ತತ್ವದ ಎರಡು ಅಂಗಗಳು ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದುಗೂಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯ "ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ". ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪರಾಗ ಕವನ ಬಹಳ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ "ನಿನ್ನ ಮುಖ ಸ್ಪರ್ಶವೆ ಸಾಕು/ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯೆ ಬರಬಹುದು" ಎಂಬ ಕೊನೆಯ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಹೂವೆಂದೂ, ಸಹೃದಯನನ್ನು ದುಂಬಿಯೆಂದೂ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಸಹೃದಯ ಅಥವ ರಸಿಕ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ, ಹೂ ಮತ್ತು ದುಂಬಿಗಳ ಸಂಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ, ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಸಹೃದಯ ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥ "ಸಮಾನ ಹೃದಯ" ಎಂಬುದು. ಕವಿಯಂತೆಯೇ ತಾನೂ

ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಕವಿಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗಾರನಾಗುವ, ಅವನ ಆಶಯ ಇಂಗಿತಗಳನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಅರಿಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವನು, "ಕಾವ್ಯದ ಸಮಸ್ತ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಹೃದಯವನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟು, ಯಾವ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ ಬಿಡದೆ, ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಅದರ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಕೊಡದೆ... ಅಖಂಡವಾಗಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು" ಸವಿಯಬಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಹೌದು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಓದು, ಅನುಭವಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಗಳು ಮಾತಿನ, ಭಾಷೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ವಸ್ತುವು ಸಂಕೇತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಓದುಗ ಭಾಷೆ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ಮತ್ತೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಸಮೀಪದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಮೀಪವಾದದ್ದನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ತಾನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯಂತೆಯೇ ಸಹೃದಯನೂ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಭಾವಯಿತ್ರೀ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದೂ, ಅವನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅನುಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯ ಅನುಭವವು ಮಾತಿನ ರೂಪ ಪಡೆದು ಮಾತು ಮತ್ತೆ ಓದುಗನಿಗೆ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ ಅನುಭವವು ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ, ತೀವ್ರತೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬೇರೆಯದೇ ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಕವಿಗೂ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಇರುವುದರಿಂದ, ಸಹೃದಯನು ಅನುಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಅನುಭವವು ಕವಿಯದ್ದೆ ಆಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವ ಓದುಗನ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಇತರ ಅನುಭವಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಅನುಭವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದ್ದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ದಿನನಿತ್ಯದ ಅನುಭವಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಬದುಕಲು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲದ ಅನುಭವ.

ಸಹೃದಯನು ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಕವಿಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಕವಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಹೋಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಹೃದಯನ ಕಾವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯರು ಒಂದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದವರಾಗಿದ್ದರೆ, ಕಾವ್ಯ ಸಂಭವಿಸುವುದು ಸುಲಭ. ಇತರ ಸಮಾಜ, ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯತ್ವ ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಪರಕೀಯತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪರಿಶ್ರಮ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಹೃದಯ ಎಂಬ ಪದ ಆದರ್ಶ ಓದುಗ, ಆದರ್ಶ ವಿಮರ್ಶಕ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಇಂಥ ಆದರ್ಶ ಓದುಗನ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

೯೯. **ಸಾದೃಶ್ಯ ಸಾಮ್ಯ Analogue:** ಅನಲೋಗ್ ಎರಡು ವಸ್ತು, ಅಂಶ ಅಥವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಆಂಶಿಕ ಅಥವ ಪೂರ್ಣ ಹೋಲಿಕೆ. ಫ್ರೆಂಚಿನ ರಾಸೀನ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಗೆ ಸದೃಶರೆಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು.

ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ - ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವ ಪದಗಳನ್ನು ಸದೃಶ ಪದಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ - ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪೂರ್ಣವಾದ ಅಥವ ಅಂಶಿಕವಾದ ಹೋಲಿಕೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ. ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದ "ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಾಲ್ಮೀಕಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಸ್ಪಷ್ಟ. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಮನ ವಿಲಾಪಕ್ಕೂ ಇದಕ್ಕೂ ಭಾವಸಾಮ್ಯದಂತೆ ಭಾಷಾ ಸಾಮ್ಯಗಳೂ ಇವೆ".[೧]

ಹೊಸ ಕೃತಿಯೊಂದರ ರಚನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಳೆಯ ಅಥವ ಸಮಕಾಲೀನ ಕೃತಿಯ ಕಥಾವಸ್ತು, ಶೈಲಿ, ಪಾತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಆಕರ (ಸೋರ್ಸ್)ಗಳು. ಆಕರವು ಸಾದೃಶ್ಯವಲ್ಲ. 'ಭಾರತೀಪುರ'ದಲ್ಲಿ "ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಸಾರ್ತ್ರನ No Exit ನಾಟಕದ್ದು"[೨].

೧. KKM ಕಾಳಿನಾ. ಪು. ೬೧ ೨. SLB ಕನೆಬೆ. ಪು. ೧೬೨

೨೦೦. ಸಾಹಿತ್ಯ Literature ಲಿಟರೇಚರ್ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೇ ದಶಕದಿಂದ ಲಿಟರೇಚರ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸ ಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಒಂದು ಸಮೂಹವಾಚಕ ಪದ ಮತ್ತು ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು, ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಂಬಂತೆ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು, ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂಬಷ್ಟು ಕಷ್ಟ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಮಾತನಾಡುವಾಗಲೆಲ್ಲ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳ, ಪ್ರಕಾರಗಳ ಗುಣವನ್ನು ನಮಗೇ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬೆರೆಸಿಬಿಡುತ್ತೇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಹಾಕೃತಿಗಳ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು "ಪೂರ್ಣವಾದ, (ಬದುಕಿಗೆ) ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವ, ಆತ್ಮೀಯ ಮಾನವ ಅನುಭವ" ಎನ್ನುತ್ತಾ 'ಸಮಾಜ' 'ರಾಜಕೀಯ'ದಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ, ಅವು ಅಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣ ಎಂದೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಎಂದೂ ಸರಳೀಕರಣ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಂಬಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವುದು ಬಹಳ ಕಠಿಣವಾದ ಕೆಲಸವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಅಂಗೀಕರಿಸುವಂತೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ' ಪದವು 'ಕಲ್ಪನೆ' ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇವು ಈಗ ಬರಹ-ಅಚ್ಚಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಓದುವಂತೆ ಇದ್ದರೂ, ಹಿಂದೆ ಬಾಯಿ ಮಾತಿನ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಉಳಿದಿದ್ದವು. (ವಾಙ್ಮಯ ಎಂಬ ಪದ ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳ ಮಾತಿನ ಸ್ವರೂಪ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ). ಸಾಹಿತ್ಯ ಛಂದೋಬದ್ಧ, ಗದ್ಯ ಅಥವ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಟರೇಚರ್ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ (ಆ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ) ಈ ಅರ್ಥ ಬಂದದ್ದು ೧೯ನೆ ಶ.ದ ನಂತರ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತೀರ ವಿಶಾಲವಾದ ಸಡಿಲವಾದ ಅರ್ಥ ಇದ್ದು, ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿರಲಿ, ಅಥವ ಕೇವಲ ಬರಹವಾಗಿರಲಿ, ಭಾಷೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳ ಮೊತ್ತ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಲಿಟರೇಚರ್ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ 'ಹಾಗಂದರೆ ಏನು?' ಎಂದು ಪತ್ತೆಹಚ್ಚುವ ಕ್ರಿಯೆ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಜನಾಂಗ, ತನ್ನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಯಾವುದು ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತನ್ನ

ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗುರುತುಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಲು ನಾವು ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದು. ಬಾಹ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜವು ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಮೌಲ್ಯ ವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯ ಸಮಾಜದಿಂದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ವಿಧಿವತ್ತಾದ ಆಚರಣೆ, ತಮಾಷೆ, ಭಾಷೆಯ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿರೀಕ್ಷೆ, ಅಪೇಕ್ಷೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮಾತಿನ ನಶ್ವರತೆಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಅಥವ ಬಾಯಿಮಾತಿನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ (ವೇದ ಇತ್ಯಾದಿ) ಸಂರಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾಲಾತೀತವಾದದ್ದು, ("not of an age...") ಅಥವ ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಿ ಮುಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದುಂಟು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಮಾಜದ ಆಯ್ದ ಜನಗಳೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇವರು ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠರು ಅಥವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಅಥವ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ, ತನ್ನ ಗುಂಪಿನ ಘನತೆ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವಿರುವ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವಾಗಿರಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೂ ವಿಶಿಷ್ಟ. ಲೇಖಕರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ 'ಪ್ರಕಟನಶೀಲ' ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಲೇಖಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಕಾಙ್ಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ಮೂಡುವ ಭಾಷೆಯ 'ಭಂಗಿ' ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಥವ ಅ-ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಅಂದರೆ ಲೇಖಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮರೆಮಾಡುವಂತಹ ಕೃತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಓದುಗರು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಬಂಧ ಕುರಿತಂತೆ, ಓದುಗರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಅ-ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗಮನವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ತಾತ್ವಿಕರು ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಸ್ಟ್ಯಾಸಿಸ್ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದುಗರು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಿಂದ ವಿಚಲಿತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲು ಪ್ರಚೋದಿತರಾಗುವುದಿಲ್ಲ (ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಭಾವೋದ್ದೀಪನ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ) ಅಂದರೆ ಭಾವೋದ್ರೇಕಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದು. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. 'ಅ-ಸತ್ಯತ್ವ' ಇರುವಂಥದು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಡವಳಿಕೆಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲದಂತಿರುವುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತತ್ವಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. 'ಆನಂದ' ಮತ್ತು ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಅಥವ ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಹೇಳುವ ಸಮರ್ಥ ಯಶಸ್ವಿ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಸ್ಥಿರತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರಸ್ಯದ ಸಾಧನೆ ಇವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಸಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಮಾಜವನ್ನು ಶುದ್ಧಗೊಳಿಸಿ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಗೆ ತಲುಪುತ್ತೇವೆ (ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಮತ್ತು ಲೀವಿಸ್). ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮನವೊಲಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ. ರೆಟಾರಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುವುದು ಇದನ್ನೇ. ಆದರೆ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೂ ಉಪದೇಶಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ 'ದೃಷ್ಟಿಕೋನ' ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮನವೊಲಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ಸಾಹಿತ್ಯವು, ಜಗತ್ತನ್ನು ಬದಲಾಯಿ

ಸಲು ಅಕ್ಷರಶಃ 'ಹೋರಾಟ'ಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ಇದೆ. ಪ್ರಚಾರ ಉಪದೇಶಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು, ಆದ್ದರಿಂದ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆಯಂತಹ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಬಳಸಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜನರು, ವಸ್ತುಗಳು, ಸಮಾಜಗಳು ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ 'ಅನುಕರಿಸು'ತ್ತದೆ, 'ಚಿತ್ರಿಸು'ತ್ತದೆ, 'ಪ್ರತಿನಿಧಿಸು'ತ್ತದೆ, 'ಒಳಗೊಳ್ಳು'ತ್ತದೆ, 'ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸು'ತ್ತದೆ (ಇತ್ಯಾದಿ). ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಊರುಗಳು, ಘಟನೆಗಳು ಕೇವಲ 'ಕಾಲ್ಪನಿಕ'. ಅವು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರಬಹುದು, ಆದರೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವ ಲೋಕ ನಿಜ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವತಾಳುವ ಅಮೂರ್ತತೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುಭವ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಆರ್ಕಿಬಾಲ್ಡ್ ಮಾಕ್ಲಿಶ್ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ - equal to not true.

ಈ ಅಂಶಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನ, ಚರಿತ್ರೆ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಅದೇ ರೀತಿ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದು ಕಲೆ. ವಿಜ್ಞಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಅಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ರೂಪ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಲೆಯ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಕೆ ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇತರ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇರುವಂಥ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ, ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಚಕಗಳ ರೂಪ ತಳೆಯುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಾವ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ರಚನೆ ಎಂಬ ಅಂಶದತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ 'ಕವಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥ; ಪೊಯೆಂ ಎನ್ನುವುದರ ಮೂಲ ಅರ್ಥ 'ಮಾಡುವಿಕೆ' ಎಂದು. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ 'ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ', ಕೃತಕ, ಏಕೈಕ, ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಂತರಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಆಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲ ಕರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತವೆ: ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎಂಥದ್ದು? ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದದ್ದೆ? ಲೇಖಕ ಅಥವ ಓದುಗರ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವಂಥದೆ? ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಚನೆಯಾದರೆ ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನು? ಈ ಆಂತರಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ತತ್ವಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆ. ಉದಾ.,ಗೆ ಷಿಕಾಗೊ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ಭಾಗ'ಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಿಲ್ಪದ ಅಮೂರ್ತ ಅಂಗಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ (ಪಾತ್ರ, ಭಾಷೆ, ಸಂವಿಧಾನ ಇತ್ಯಾದಿ). ಇಂಥ ಅಂಗಾಂಶಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಕೊಡುವ ಯುಕ್ತ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥದವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯಭೂಮಿ ವಿವಿಧ 'ಪ್ರಕಾರ'ಗಳೆಂಬ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಭೂಪಟವಾಗುತ್ತದೆಯೆ ಹೊರತು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಂತರಿಕ ಗುಣ (ಇರುವುದಾದರೆ) ಏನೆಂಬುದು ವಿವರಣೆ ದೊರೆಯದೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯೂ

ನಡೆದಿದೆ. ಸಮತೋಲನ, ಸಂಯೋಜನೆ, ರಚನೆ, ಶಿಲ್ಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಪಡೆದಿದ್ದು, ಆ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ-ತನ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಾದವಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ತೀರ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿಬಿಟ್ಟು ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಸರಳೀಕರಣವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ವಿಶಿಷ್ಟ' ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Monroe C. Beardsley: Aesthetics: Problems in Philosophy of Criticism (೧೯೫೮); Elseo Vivas & Murray Krieger (Eds): The Problems of Aesthetics (೧೯೫೩); Rene Wellek & Austin Warren: Theory of Literature (3rd Ed. ೧೯೬೩); Roger Fowler: The structure of criticism & the languages of poetry (article) in Malcolm Bradbury & D.J. Palmer (Eds): Contemporary Criticism (೧೯೭೦); W.K. Wimsatt Jr. and Cleanth Brooks: Literary Criticism: A Short History (೧೯೫೭).

೨೦೧. ಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ Stock Character, Situation, Response ಸ್ಟಾಕ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್, ಸಿಚುಯೇಷನ್, ರೆಸ್ಪಾನ್ಸ್ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆ ಮೂಲಕ ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಪಾತ್ರಗಳು-ಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳು. ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವ ಮೆಲೊಡ್ರಾಮದ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾದ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಖಳನಾಯಕ; ವಿದೂಷಕ; ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಸೇವಕ; ಜಂಬ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೈನಿಕ; ಹಳ್ಳಿಮುಕ್ಕ; ಲೇಖಕಿಯರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ 'ತ್ಯಾಗಮಯಿ ಹೆಣ್ಣು...' ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಇವೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವು. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಕೃತಿಯ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಘಟನೆಗಳು, ಮತ್ತು 'ಕ್ರಿಯೆ'ಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು; ದಿಢೀರನೆ ಪತ್ತೆಯಾಗುವ ಉಯಿಲು ಅಥವ ಹುಟ್ಟುಮಚ್ಚೆ ಇಂಥವು ಸಿದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಕೃತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವು 'ಸಿದ್ಧ'ವೇ ಆಗಿರಬಹುದು - ಪ್ರೇಮ ತ್ರಿಕೋನ, ಹುಡುಗ, ಹುಡುಗಿ ಭೇಟಿ-ವಿರಹ-ಮದುವೆ; ಸೇಡು; ಬಡತನದಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಗೆ ಏರುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೆಲವರು ಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಗಂಭೀರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ಕಾಮುಕತೆ ಅಥವ ರೂಪದಿಂದ ಇತರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಹೆಣ್ಣು, ಶೋಷಣೆ, ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ - ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು; ಅಧೋಲೋಕದ ಪ್ರಯಾಣದಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಕನಸು ಮತ್ತು ಪುರಾಣದಂತೆ ಆದಿಮವಾಗಿದ್ದು, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮಾನವೀಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಕಳವಳ, ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತವೆ- ಎನ್ನುವ ವಾದವೂ ಇದೆ.

ಓದುಗ ಅಥವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ, ಪೂರ್ವನಿರೀಕ್ಷಿತ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾದ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಿದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಅ-ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಬದಲಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟಿ, ಶಿಳ್ಳೆ ಹೊಡೆದು ಬೆಂಬಲಿಸುವುದು ಖಳನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು; ಮಾತೃಪ್ರೇಮ, ರಾಷ್ಟ್ರಧ್ವಜ, ಮನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಮಾಮೂಲು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು; ನಿಧನರಾದವರು ಎಂದ ಕೂಡಲೆ "ತುಂಬಲಾಗದ ನಷ್ಟ" ಎನ್ನುವುದು, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಎಂದಕೂಡಲೆ ಗ್ರೇಟ್ ಎನ್ನುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಇಂಥವೆಲ್ಲ ಸಿದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು. ನಿಜವಾದ ಲೇಖಕ, ಕಲಾವಿದ, ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾದ

ವಾಸ್ತವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

೨೦೨. **ಸಿನೆಸ್ಥೀಷಿಯ Synesthesia** ಒಂದೇ ಸಂವೇದನೆಯ ಪ್ರಚೋದನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಥವ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವೇದನೆಗಳ ಅನುಭವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ-ಒಂದು ಇಂದ್ರಿಯದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಇಂದ್ರಿಯದ ಸಂವೇದನೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಸುವ ಪದ. ಉದಾ.,

ಹಕ್ಕಿಗೊರಳಿಂದುಗುವ, ತುಂಬಿ ಮರ್ಮರಮೊರೆವ,
ಚಾಮೂನುನಾದದಲಿ ಜಾಳಿಸಿದಳು.
- ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ: ಭೂಮಿಗೀತ

ಧ್ವನಿಯನ್ನು ರುಚಿಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:

Tasting of flora and the country green,
Dance, and provencal song,
and sunburnt mirth
- Keats: Ode to a Nightingale

ಇಲ್ಲಿ ತಣ್ಣನೆ ದ್ರಾಕ್ಷಾರಸದ ರುಚಿ-ದೃಶ್ಯ, ವರ್ಣ, ಚಲನೆ, ಶಬ್ದ, ಬಿಸಿಯ ಸಂವೇದನೆಗಳೊಡನೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಿಶ್ರಸಂವೇದನೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸಿಂಬಲಿಸ್ಟ್ ಕವಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರು.

೧೦೩. **ಸೆಟಿಂಗ್ Setting** ಇಡೀ ಕೃತಿಗೆ - ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ, ಆ ಕೃತಿಯ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುವ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟನೆ ಅಥವ ದೃಶ್ಯಗಳ, ಸ್ಥಳದ ಭೌತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಸೆಟಿಂಗ್ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ., ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೆಟಿಂಗ್ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಸ್ಕಾಟ್ಲೆಂಡ್. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಮಾಟಗಾತಿಯರನ್ನು ಭೇಟಿಮಾಡುವ ದೃಶ್ಯದ ಸೆಟಿಂಗ್ ಒಂದು ಬಂಜರು ಕಾಡು. ಸೆಟಿಂಗ್ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಆಪ್ಸಿಸ್ (ದೃಶ್ಯ) ಅಥವ ಸ್ಪೆಕ್ಟಕಲ್ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು, ಭಾವಗೀತೆಯೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ, ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ದೃಶ್ಯಗುಣವುಳ್ಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬಳಸುವುದುಂಟು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸೆಟಿಂಗ್ ಎಂಬುದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯ ಮೈಸ್ ಎನ್ ಸೀನ್‌ಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ. ಈ ಫ್ರೆಂಚ್ ಪದವು ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು - ಪೀಠೋಪಕರಣ ಇತ್ಯಾದಿ - ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಸೆಟಿಂಗ್ ಅನ್ನು ಸ್ಟೇಜ್ ಪ್ರಾಪರ್ಟಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು.

ಅಂಕ, ವಾತಾವರಣ ಉಲ್ಲೇಖ ನೋಡಿ.

೨೦೪. **ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ Aesthetics ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ಸ್**: ಇದು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ. "ಎಲ್ಲ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಮಾನ ವಿಷಯವಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಬ್ರಹ್ಮಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬರುವ" ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳಷ್ಟೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿಬಂದರೂ ಅತ್ಯಂತ ವಿಪುಲವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ದುರ್ದಮ ಎಂಬಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಯಾದರೂ ವಿವರಿಸಲು ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಳಾವಕಾಶ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ

ವಾಗಿ, ಅದರಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾದ ಇತರ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಪ್ಲೆಶರ್ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಆನಂದ. ಇದು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಇತರ ಬಗೆಯ ಆನಂದಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ಕ್ಯಾಂಟ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಹೆಚ್ಚು ಅಂಗೀಕೃತ ವಾದದ್ದು - ಈ ಆನಂದ 'ನಿರಾಸಕ್ತ'ವಾದದ್ದು. ಸುಂದರವಾದದ್ದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಆನಂದವು ತಾನೇ ಗುರಿಯೇ ಹೊರತು, ಮತ್ತಿನ್ನೊಂದರ 'ಸಾಧನವಲ್ಲ'; ಉಪಯೋಗಿ ಯಲ್ಲ ಆಲಂಕಾರಿಕ; ಸಾಧನ ಅಲ್ಲ ಸಾಧನೆ. ಇಂತಹ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಗ್ರಹಿಕೆಯೇ 'ಸೌಂದರ್ಯ'ದ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಉಪಯೋಗ ಅಥವ ಉದ್ದೇಶದ 'ಪ್ರತಿ'ಯಾದ ಸೌಂದರ್ಯವು ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ವಸ್ತು (ಕಂಟೆಂಟ್)ವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು ಸ್ವರೂಪದ ಗುಣ (ಫಾರ್ಮಲ್ ಕ್ವಾಲಿಟೀಸ್)ದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ನೈತಿಕ-ಅಲ್ಲದ, ಉಪಯೋಗಿ ಅಲ್ಲದ, ಸಂಗ್ರಣ ಶೀಲ-ಅಲ್ಲದ, ಸೌಂದರ್ಯವು ಆನಂದಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಶುದ್ದವಾದದ್ದು, ಕಲಾಕೃತಿಯ ಹೊರಗಿನ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಗೆ ಅತಿ ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ 'ಕಲೆ' ಎಂದರೇನು ಎಂದು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಬಹಳ ಸಹಾಯಕವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. **ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಅಪ್ರಿಸಿಯೇಶನ್** ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಭಾವನೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಆನಂದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ವಾದದ್ದು. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಆನಂದ ಕೃತಿಯೊಂದರಿಂದ ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವ ವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಆ ಅನುಭವ "ತಪ್ಪು" ಆಗಿರಬಹುದು; ಅಶಿಕ್ಷಿತವಾಗಿರ ಬಹುದು; ಅ-ಯುಕ್ತವೂ ಆಗಿರಬಹುದು; ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಭಾವನೆ ಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು 'ಸೌಂದರ್ಯ'ಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದದ್ದು **ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಅಟೆನ್‌ಶನ್** - ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಚ್ಚರ ಇರದಿದ್ದರೆ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬಾರದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಎಚ್ಚರ ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ವಸ್ತು ಅಥವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗದೆ ಒಂದು 'ದೂರ'ವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ (ಈಸ್ಥಟಿಕ್ ಡಿಸ್ಟೆನ್ಸ್).

ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಮೆರಿಟ್ ಸೌಂದರ್ಯದ ಯೋಗ್ಯತೆ ಯನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯದ ಗುಣ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ತೋರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸ ಬೇಕಾದದ್ದು ಅಗತ್ಯ. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳು ಇದ್ದು, ನಾವು ಅದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೂ ಆ ಕೃತಿಯು ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಕಳಪೆಯಾದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಯಾಗಿರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ಯೋಗ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಂಬಂಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅಶಿಕ್ಷಿತವಾದ ಮತ್ತು ಅಪಕ್ವವಾದ ಸಂವೇದನೆಗಳಿರುವವರು ಅಪಕ್ವ, ಅಯೋಗ್ಯ ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಈಸ್ಥೆಸಿಸ್ ಸೌಂದರ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಆನಂದ ಮತ್ತು ಪರಿಭಾವನೆಗಳ ಸಂಮಿಳನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ: **ಈಸ್ಥೆಸಿಸ್ ಆಫ್ ಕಾಂಪೊಸಿಶನ್** ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಗಮನಿಸಿ, ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ನಡುವೆ, ಅಥವ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮೂಲಕವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇತರ ಕುಶಲಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯ

ವಾಗುವ ಲಕ್ಷಣ. **ಈಸ್ಥೆಸಿಸ್ ಆಫ್ ಕಾಂಪ್ಲಿಮೆಂಟಾರಿಟಿ** ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪದ ಸಂಗತತೆಯ ಅರಿವಿನಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸೌಂದರ್ಯಗ್ರಹಿಕೆ. **ಈಸ್ಥೆಸಿಸ್ ಆಫ್ ಕಂಡೆನ್‌ಸೇಶನ್** ಕೃತಿಯ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಅಂಗದ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆಗುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ: ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ (೧೯೬೫); ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ: ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ (೧೯೬೭) W. Gaunt: The Aesthetic Adventure (೧೯೪೫); E.F. Carritt: An Introduction to Aesthetics (೧೯೪೯); Monroe C. Beardsley: Aesthetics (೧೯೫೮); H. Osborne: Aesthetics and Art Theory (೧೯೬೮); John Hospus (Ed); Introductory Readings in Aesthetics (೧೯೬೯); Eliseo Vivas and Murray Krieger (Ed) The Problems of Aesthetics (೧೯೫೮)

೨೦೫. **ಸೌಮ್ಯೋಕ್ತಿ Euphimism ಯೂಫಿಮಿಸಂ** ಇದು ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾತನಾಡು ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಪದದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಕಿರಿ ಕಿರಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ, ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ, ಅಸಹ್ಯವಾದ ಒರಟಾದ ಪದಗಳ ಬದಲಿಗೆ, ಸಮಾಜವು ಅಶ್ಲೀಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸದ, ಸುತ್ತು ಬಳಸಿನ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಸೌಮ್ಯ ಪದಗಳ ಬಳಕೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷಿದ್ಧ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸೌಮ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾವನ್ನು ಕುರಿತು 'ದಿವಂಗತ'; ದೈಹಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು 'ಬಹಿರ್ದೆಶೆ' ಇತ್ಯಾದಿ; ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮತ್ತು ಅಮಂಗಳ ಸೂಚಿಸುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು 'ಬಳ್ಳಿ ಮುಟ್ಟಿತು' 'ಬಳೆ ಹೆಚ್ಚಿತು' ಇತ್ಯಾದಿ ಬಳಕೆಗಳನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ನೋಡಬಹುದು. ಮಧ್ಯ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸೌಮ್ಯೋಕ್ತಿಗಳ ಬಳಕೆ ತೀರ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋಗಿತ್ತು. ಶರಾಯಿಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಾರದ್ದು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.

೨೦೬. **ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ** ವಸ್ತುವಿನ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತಹ ಸಹಜ ವರ್ಣನೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವ ಎಂಬ ಪದ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಸಹಜ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಜಗುಣವೊ ಕವಿಯಿಂದ ಆರೋಪಿತವಾದದ್ದೊ? 'ಸ್ವಭಾವ' ಕವಿಯದೊ, ವಸ್ತುವಿನದೊ ಅಥವ ಉಕ್ತಿಯದೊ? ಕುಂತಕನ ಪ್ರಕಾರ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕವಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಕವಿಯ ಸ್ವಭಾವ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದಾಗ ಅದು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತೆ ತೋರುವ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದರು. ವಕ್ರತೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳ ಎಂದು ನಂಬುವವರು (ಉದಾ., ಭಾಮಹ) ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಲಂಕಾರವೇ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದಂಡಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಸ್ಥಾನವುಂಟು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

೨೦೭. **ಸ್ಫೋಟ ತತ್ವ** ಸಂಸ್ಕೃತದ ವ್ಯಾಕರಣದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ತತ್ವ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು, ಅರ್ಥ ಸಂಭವಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನ ಈ ತತ್ವದಿಂದ ಹಲವಾರು ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಪದ ಭಾಷೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಚಿಕ್ಕ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಘಟಕ. ಶಬ್ದ (ವರ್ಣ)ಗಳು ಸೇರಿ ಪದವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವಾಗ ಒಮ್ಮೆಗೆ ಒಂದು ವರ್ಣವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಚ್ಚರಿಸಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ವರ್ಣವನ್ನು ಕ್ಷಣಿಕ ಅಥವ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ತಾತ್ಕಾಲಿಕ'ವಾದ ವರ್ಣಗಳು ಪದಗಳಾಗಿ, ಅನಂತರ ವಾಕ್ಯವಾಗಿ, ಇವುಗಳಿಂದ ಅರ್ಥ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು

ಸ್ಫೋಟತತ್ವ ಯುತ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವೈಯ್ಯಾಕರಣರ ಪ್ರಕಾರ "ಅರ್ಥವು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು ಕ್ಷಣಿಕವಾದ ವರ್ಣಗಳಿಂದಲ್ಲ, ನಿತ್ಯವೂ ಅಖಂಡವೂ ಆದ ಸ್ಫೋಟ ಎಂಬ ತತ್ವದಿಂದ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಫುಟಪಡಿಸತಕ್ಕದ್ದಾದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಫೋಟವೆಂದು ಹೆಸರು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ., "ಮನೆ" ಎಂಬ ಪದದಲ್ಲಿ "ಮ್-ಅ-ನ್-ಎ" ಎಂಬ ವರ್ಣಗಳಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವರ್ಣಗಳೂ ಉಚ್ಚರಿಸಿದ ಕೂಡಲೆ ಲಯ ಹೊಂದುವಂಥವಾದರೂ, ಕೇಳುವವನಲ್ಲಿ ಆಯಾ ವರ್ಣದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಅಥವ ನೆನಪು ಉಳಿದಿದ್ದು, ಕೊನೆಯ 'ಎ' ಎಂಬ ವರ್ಣ ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದಾಗ, ಅದರ ಅನುಭವವು ಹಿಂದಿನ ವರ್ಣಗಳ ನೆನಪಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ 'ಮನೆ' ಎಂಬ ಪದದ ಸ್ಫೋಟವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಭರ್ತೃಹರಿಯ ವಾಕ್ಯಪದೀಯ ಸ್ಫೋಟತತ್ವವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿತು. ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ವೈಯ್ಯಾಕರಣಿಗಳನ್ನು ಸ್ಫೋಟವಾದಿಗಳೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: P.C. Chakravarthy: The Philosophy of Sanskrit Grammar ಗುರುರಾಜ ಭೀ. ಜೋಷಿ: ಭಾರತೀಯ ಶಬ್ದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫೋಟವಾದದ ಸ್ಥಾನ. ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ್: ಸ್ಫೋಟವಾದ (೧೯೯೨)

○

೨೦೮. ಹರಣ Plagarism ರಾಜಶೇಖರನ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕವಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತನ್ನದೆಂದು ಮಾಡಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹರಣ. ಇತರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದೆ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡು ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಹೊಸ ಮೆರಗನ್ನು ನೀಡುವುದು **ಸ್ವೀಕರಣ**. ಈ ಎರಡರ ನಡುವೆ, ಯಾವುದೇ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಹೋಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಭಿನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಆನಂದವರ್ಧನ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. **ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಕಲ್ಪ**- ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. "ರೂಪ ಹೊಸದರಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಒಳಗಿನ ತಿರುಳೆಲ್ಲ ಕದ್ದದ್ದು, ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯ ನಕಲು." **ಆಲೇಖ್ಯಪ್ರಖ್ಯ** - "ಮನುಷ್ಯನ ರೂಪ ಚಿತ್ರದಂತೆ" ಇದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಕಲ್ಪಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ವಾಸಿ. ಆದರೂ ಮೂಲ ಕಾವ್ಯದ ನೆರಳೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. **ಸಮಾನದೇಹಿಕಲ್ಪ** - ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿಯ ಹೋಲಿಕೆ ಇದ್ದರೂ ತನ್ನದೇ ಆದ "ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ" ಹೊಂದಿರುವ ಕೃತಿ. ಹರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ರಾಜಶೇಖರ ಮತ್ತು ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿ: "ಕದಿಯದ ಕವಿಯಿಲ್ಲ, ಕದಿಯದ ವರ್ತಕನಿಲ್ಲ; ಯಾರು ಮುಚ್ಚಿಡಲು ಬಲ್ಲನೋ ಅವನು ಮಾತಿಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಬದುಕುತ್ತಾನೆ" - "Borrowing, if it be not bettered by the borrower, any good author is accounted plagiary"

೨೦೯. ಹರ್ಷನಾಟಕ Comedy ಕಾಮಿಡಿ: ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಕೊಂಡಿದೆ: ೧. ಕಾಮಿಡಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು. ೨. ಕಾಮಿಡಿಯ ಇತಿಹಾಸ. ೩. ಕಾಮಿಡಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಕಾಮಿಡಿಗೆ ಸುಖಾಂತ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಪದ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಬಳಕೆ ಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಕಾಮಿಡಿಯ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು - ಅಂತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು- ಮಾತ್ರ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹರ್ಷ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದೆ.

೧. ಲಘು ಮನೋಭಾವ, ಮನರಂಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶದ, ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ 'ಸುಖ'ದಿಂದ ಕೊನೆಗಾಣುವ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರ. ಇದು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ, ವರ್ತನೆ, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಅಸಾ ಮಂಜಸ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಅಥವ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹರ್ಷ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರವಲ್ಲ. "ಸಾಮಾನ್ಯ ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರ" ಇದರ ವಿಷಯ. ಮನುಷ್ಯನ ಬಗ್ಗೆ ದ್ವಂದ್ವದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹರ್ಷ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ದೈಹಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗಳ ಅಸಮಂಜಸ ಮಿಶ್ರಣ ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಚಿತ್ರಣ, ಪಾತ್ರಗಳು ನಂಬಿರುವ ಅಥವ ನಂಬಿ ದ್ದೇವೆ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಿರುವ, ಆದರ್ಶಗಳಿಗೂ, ಆಚರಣೆಗೂ ಇರುವ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಡಂಬನೆ, ಹಾಸ್ಯ ಗಳ ಮೂಲಕ ಅಸಮಂಜಸತೆ, ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ, ತಿದ್ದುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹರ್ಷ ನಾಟಕವು ದುರಂತ ನಾಟಕದಂತೆ ಗಂಭೀರ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಚಿಂತನೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನಾಗಲೀ ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ತತ್ಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದೊಡನೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾ, ರಾಜಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ, ಸಮಾಜದ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳು ವುದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಂಬಿಕೆ, ಆತ್ಮನಿಷ್ಠೆಗಳ ಸೋಲು ಗೆಲವುಗಳು ದುರಂತನಾಟಕದಂತೆ

ಹರ್ಷನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ "ಸಹಾನುಭೂತಿ ಶೂನ್ಯತೆ"ಯನ್ನು ಹರ್ಷನಾಟಕ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅನುಭವಗಳೊಡನೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಬಂದ ಕೂಡಲೇ ಅವರನ್ನು ಕಂಡು, ಅಥವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಂಡು ನಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹರ್ಷನಾಟಕವು ೧. ಅಸಮಂಜಸತೆ ೨. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ೩. ದೈಹಿಕ ವಕ್ರತೆ ೪. ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ೫. ವರ್ತನೆ ೬. ಭಾಷೆ ೭. ಚತುರತೆ (ವಿಟ್) ೮. ಪಾತ್ರಗಳ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು ೯. ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಹರ್ಷನಾಟಕವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಗುಣಕ್ಕೆ ಗಮನಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ 'ನಾಯಕ'ನಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿರದೆ ಸಮಾಜದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಥವ ಮನುಷ್ಯಸ್ವಭಾವದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಗುಣದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹರ್ಷನಾಟಕ ಸಮಾಜದ ಅಥವ ಅದರ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ ಮನುಷ್ಯಗುಣದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಚಿತ್ರಣ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಮಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಹರ್ಷನಾಟಕ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ, ಕಥೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯದ ಪುನರುಕ್ತಿಯಂತಿರುವ ಸಮಾನಾಂತರ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಹರ್ಷ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅತಿಮಾನುಷದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕೆಲವು ಹರ್ಷ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಂತಲ್ಲದೆ ಹರ್ಷನಾಟಕವು ಅತಿಮಾನುಷತೆಯನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಂಶಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತದೆ, ಹಾಸ್ಯದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನುಷತೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಸರ್ ಹ್ಯಾರಿವೈಲ್ಡರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭೂತ; ಬ್ಲೈದ್‌ಸ್ಪಿರಿಟ್ ('ಅರಸಿ ಬಂದ ಆತ್ಮ') ನಾಟಕದ ಅತಿಮಾನುಷತೆ.

ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹರ್ಷನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರು, ಹರ್ಷನಾಟಕವು "ಸಹಾನುಭೂತಿ"ಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಹರ್ಷನಾಟಕವು ಕೀಟಲೆ, ತುಂಟತನಗಳ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ/ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಅದನ್ನು ಪರಾರ್ಥಕ (ವೈಕೇರಿಯಸ್)ವಾಗಿ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಥವ ಅದೃಷ್ಟ "ಮುಗ್ಧ ಬಲಿ"ಗಳ ಕುರಿತು ಕೀಟಲೆಗಳನ್ನು ಹೂಡುವುದು ಹರ್ಷನಾಟಕದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ - ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸರಳವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ - ಸಂತೋಷಪಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಖಚಿತವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಆಗದಂತಹುದನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಬಹುದು. ಹರ್ಷನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ-ಘನತೆ, ಆತ್ಮಗೌರವಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ, ಸುಖ ಸೌಲಭ್ಯಗಳು ಹಾಳಾಗಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಪ್ರಣಯ ಸಾಹಸ ಮುರಿದು ಬೀಳಬಹುದೆಂಬ ಭಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗಲಿ ಅಥವ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರಿಗಾಗಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥವಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಹರ್ಷ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರಪಾಯಕಾರೀ ಕೀಟಲೆಯಿಂದ ಸಂತೋಷಪಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಪರರ ಹಿಂಸೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಖುಷಿಪಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ಹರ್ಷನಾಟಕ ತೃಪ್ತಿ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ., ಜೂಜಿನಲ್ಲಿ ಸೋತು ಹಣ ಕೊಡದೆ ಓಡಿ ಬಂದ ಸಂವಾಹಕನನ್ನು ಜೂಜುಕೋರ

ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರಿ ಹೊಡೆದು ಬಡಿಯುವ ದೃಶ್ಯ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಹರ್ಷನಾಟಕದ 'ವೇಗ' ನಾವು ಚಿಂತಿಸದಂತೆ ಮಾಡಿ ನಮ್ಮ ಹರ್ಷಕ್ಕೆ, ನಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ವೇಗದಿಂದಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕುರಿತು ನಮಗೆ ನಾಟಕ ನೋಡುವಾಗ ಚಿಂತಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

೨. **ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿವರ:** ಕಾಮಿಡಿ ಪದ 'ಆಮೋದ', 'ಸಂಭ್ರಮ' ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಕ್ರಿಯಾಪದ ಕಾಮೊಸ್ ಮತ್ತು ಹಾಡು ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ನಾಮಪದ ಓಯ್ಡಿಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಆದದ್ದು. ಇದರ ಉಗಮ ಗ್ರೀಸ್‌ನಲ್ಲಿ. ದ್ರಾಕ್ಷಿಯ ಕೊಯ್ಲಿನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮದ್ಯ ಮತ್ತು ಸಸ್ಯ ಜೀವನದ ದೇವತೆ ಡೈಒನಿಸಸ್‌ನ ಆರಾಧನೆಗೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳ ಸಂಭ್ರಮದ ಹಬ್ಬ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಡಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಿಲ್ಲವಾಗಿ ಕಾಮಿಡಿಯ ಆರಂಭದ ಇತಿಹಾಸ ಅಸ್ಪಷ್ಟ.

ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೫ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಗ್ರೀಕರ ಕಾಮಿಡಿಗಳನ್ನು ಹಳೆಯ ಗ್ರೀಕ್ ಕಾಮಿಡಿಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಇರುವ ಮಧುರ ಗೀತೆಗಳು, ಶಾಬ್ದಿಕ ಹಾಸ್ಯ, ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವಿಡಂಬನೆ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅರಿಸ್ಟೋಫೇನಸ್ (ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೪೫೦- ೩೮೫) ಈ ಕಾಲದ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರ. ಗ್ರೀಕರ ನಡುಗಾಲದ ಮತ್ತು ನವೀನ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ರಾಜಕೀಯ ವಿಡಂಬನೆಯೊಡನೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಲು ತೊಡಗಿದವು. ರೋಮನರ ಕಾಮಿಡಿ ಗ್ರೀಕ್ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೆ ಅನುಕರಿಸಿತು. ಮುಖವಾಡಗಳ ಬಳಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕ್ ಕಾಮಿಡಿಯ ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರಗಳನ್ನು- ಮೂರ್ಖ, ಜಂಬ ಕೊಚ್ಚುವ ಸೈನಿಕ, ಅಸ್ಥಾನಿಕ, ತಮಾಶೆಯ ಗುಲಾಮ - ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಶೈಲೀಕೃತವಾದ ಮೋಸಗಾರಿಕೆ, ತಂತ್ರಗಳ ಕಥಾ-ಸಂವಿಧಾನವಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಪ್ಲಾಟಸ್ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೨೫೪-೧೮೪ ಮತ್ತು ಟೆರೆನ್ಸ್ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧೯೫-೧೫೯ ರೋಮಿನ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು.

ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಡಿ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ನಾಟಕೇತರವಾದ, ಸುಖಾಂತವಾಗುವ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉದಾ., ಡಾಂಟೆ ಬರೆದ ಡಿವೈನ್ ಕಾಮಿಡಿ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಯುೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಡಿಯು ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ರೋಮನ್ ಕಾಮಿಡಿಯ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಲೇಖಕರು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸುಖಾಂತ ವಾಗುವ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಾಮಿಡಿ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ - ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಹ್ಯೂಮರ್ಸ್ ಮತ್ತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮಿಡಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಮೊಲಿಯೇರನ ಕಾಮಿಡಿಯು ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಮ್ಯಾನರ್ಸ್ ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಲ್ ಕಾಮಿಡಿ ರೀತಿಯದಾಗಿತ್ತು. ೧೭, ೧೮ನೇ ಶ.ಗಳಲ್ಲಿ sentimental comedy ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು. ೧೯, ೨೦ನೆ ಶ.ಗಳ ಕಾಮಿಡಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯತ್ತ ಒಲಿದಿರು ವುದನ್ನು, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿ, ವಿಡಂಬನೆಗಿಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೩. **ಹರ್ಷನಾಟಕದ ವರ್ಗೀಕರಣ:** ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಾನುಭವಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾಮಿಡಿ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಚರ್ಚೆಯ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆಂದು ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ವಿಷಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹರ್ಷನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಶೈಲಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ **ಹೈ ಕಾಮಿಡಿ** ಮತ್ತು **ಲೋ ಕಾಮಿಡಿ** ಎಂಬ ಬಗೆಗಳಿವೆ. ಹೈ ಕಾಮಿಡಿಯನ್ನು

ಶುದ್ಧ ಅಥವ ಗಂಭೀರ **ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳೆಂದು** ಗುರುತಿಸುವರು. ಚಿಂತನಶೀಲ ಹಾಸ್ಯ ಇದರ ಗುರಿ. ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಅಸಂಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ಅ-ಸಮಂಜಸತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ವಿದಗ್ಧತೆ (ವಿಟ್) ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಿರಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ದೈಹಿಕ ವಿಕೃತಿ, ಅಪಹಾಸ್ಯ, ಚಲ್ಲಾಟ, ಭಾವುಕತೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಮ್ಯಾನರ್ಸ್ ಮತ್ತು ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಹ್ಯೂಮರ್ಸ್ ಈ ಪಂಗಡಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು. ಕನ್ನಡದ ಕೈಲಾಸಂರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಲೋ ಕಾಮಿಡಿ-ನಗಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಆರ್ಭಟ, ಜೋಕುಗಳು, ಕುಡಿತ, ಹೊಡೆದಾಟ, ಕೋಡಂಗಿತನ ಇವೆಲ್ಲ ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಅತಿರೇಕ ಸ್ವೇಚ್ಛಾವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸು ತ್ತದೆ. ಇದು ತಾನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವ ಇತರ ಗಂಭೀರ ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಉದಾ., ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು. **ಪ್ರಹಸನ (ಫಾರ್ಸ್)** ಲೋ ಕಾಮಿಡಿ ಒಂದು ರೂಪ. ಇದು ಉದ್ದೇಶರಹಿತ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ. ವಿಡಂಬನೆ, ಕಟಕಿ, ಅಣಕಗಳು ಇದರ ಹತ್ತಿರವೂ ಸುಳಿಯದು. ಸಹಜತೆಯ ಅಪಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದರ ನಗೆಯ ಮೂಲ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ, ಕೋಡಂಗಿತನಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ, ಪಾತ್ರಗಳು ಅಸಹಜ ವಿಲಕ್ಷಣ ಚಾಳಿಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು.

ವಿಷಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಹರ್ಷ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೆಲವು ವರ್ಗಗಳ ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದೆ. **ರಮ್ಯ ಹರ್ಷನಾಟಕ** (ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮಿಡಿ) ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಕಾಲದ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲಿಲಿ ಮತ್ತು ಗ್ರೀನರ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ೧೬೦೦ರವರೆಗೆ ರಚಿಸಿದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ನಡುವೆ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ನಗರಜೀವನ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಡುವಿನ ಬದುಕುಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥೆಗೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರದೇಶ ಬಹಳ ದೂರದೇಶದ ಕಾಡು, ಸಮುದ್ರ ತೀರ, ದ್ವೀಪ ಇಂಥವಾದ್ದರಿಂದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ದೂರವಾದ ಆದರ್ಶ ವಾತಾವರಣವೊಂದರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರು ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ವಾಸ್ತವಿಕ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ, ರಮ್ಯ ಆದರ್ಶ ಪರಿಸರ ನಿರ್ಮಾಣ ಈ ಎರಡು ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ರಮ್ಯ ಹರ್ಷನಾಟಕ ಒಂದುಗೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು, ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳು ಇರಬೇಕೆಂದು ಆಶಿಸುವ ಆದರ್ಶ ಸ್ಥಿತಿಗೂ, ಅವು ಎದುರಿಸುವ ಕ್ರೂರ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಆಶಿಸಿದಂಥ ಬದುಕನ್ನು ಅವರಿಗೆ ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಂಬುವುದಕ್ಕೂ ಆಗದಂಥ ಚತುರ ಉಪಾಯಗಳು, ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ಹಾಕಿ ಜೋಡಿಸಿಟ್ಟ "ಆಕಸ್ಮಿಕ"ಗಳು, ಕೊನೆಯಕ್ಷಣದ ದಿಢೀರ್ ಜ್ಞಾನೋದಯ, ಇಂಥ ತಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್, ಟ್ವೆಲ್ತ್ ನೈಟ್, ಆ್ಯಸ್ ಯು ಲೈಕ್ ಇಟ್ ನಾಟಕಗಳು.

ಕಾಮಿದಿ ಆಫ್ ಹ್ಯೂಮರ್ಸ್ ಇದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೆನ್‌ಜಾನ್ಸನ್ (೧೯೫೭-೧೬೩೭)ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಬಳಸುವ ಪದ. ಇದು ರಮ್ಯಹರ್ಷ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಹ್ಯೂಮರ್ ಎಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಗುಣ ಅಥವ ಭಾವ. ದೇಹದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ದ್ರವಗಳು ಅಥವ ಹ್ಯೂಮರ್‌ಗಳು ಇವೆಯೆಂಬ, ಅವುಗಳ ಸಮತೋಲನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡವಳಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಅತಿರೇಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಂಬ ಹಳೆಯ ವೈದ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಂಬಿಕೆ ಈ ಕಾಮಿಡಿಗೆ ಆಧಾರ. ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಹ್ಯೂಮರ್ಸ್ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅತಿರೇಕದ ವರ್ತನೆ, ಸ್ವಭಾವಗಳ ಕಟು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಬೆನ್‌ಜಾನ್ಸ್‌ನ ಎವೆರಿ ಮ್ಯಾನ್ ಇನ್ ಹಿಸ್ ಹ್ಯೂಮರ್ ಮತ್ತು ವಾಲ್‌ಪೊನೆ ನಾಟಕಗಳು ನಿದರ್ಶನಗಳು.

ವಿದಗ್ಧ ಹರ್ಷನಾಟಕ (ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಮ್ಯಾನರ್ಸ್ / ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ವಿಟ್) ಇದನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ **ರೆಸ್ಟೋರೇಶನ್ ಕಾಮಿಡಿ** ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ೧೬೬೦ರಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಚಾರ್ಲ್ಸ್‌ನ ಪುನರಭಿಷೇಕವಾದ ನಂತರ ರಚಿತವಾದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ನಯನಾಜೂಕಿನ ಸಮಾಜದ ನಡೆವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಫ್ಯಾಷನ್‌ನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು. ಈ ವಿಡಂಬನೆ - ನಾಜೂಕುತನ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳದ, ಆದರೂ ಸಮಾಜದ ನಾಜೂಕು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಲು ತಪಿಸುವ ಜನರ ಬಗ್ಗೆ ಜಾಣತನದ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಆದರೆ ಅಸಹಜವಾದ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ; ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ನಾಜೂಕು ಸಿನಿಕತೆಗೆ, ಜಾಣತನದ ಮಾತು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರಿಗಳೂ ಅನೀತಿವಂತರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಬುದ್ಧಿವಂತ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು, ಚುರುಕು ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆ ವಿದಗ್ಧ ಹರ್ಷನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಉದಾ., ವಿಲಿಯಂ ಕಾಂಗ್ರೀವ್ (೧೬೭೯- ೧೭೨೯)ನ ವೇ ಆಫ್ ದಿ ವರ್ಲ್ಡ್ (೧೭೦೦); ಶೆರಿಡನ್‌ನ ಸ್ಕೂಲ್ ಫಾರ್ ಸ್ಕ್ಯಾಂಡಲ್. ಆಸ್ಕರ್ ವೈಲ್ಡ್‌ನ ಇಂಪಾರ್ಟೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಬೀಯಿಂಗ್ ಅರ್ನೆಸ್ಟ್.

ಕಾಮಿಡಿಯ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ ೧೬ನೆ ಶ.ದ ಇಟಲಿಯ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರ, ಮೊದಲೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಕಥಾವಿನ್ಯಾಸ ಮಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಟರು ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಇವಲ್ಲದೆ ಚೆಕೋವ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು **ಸಾಮಾಜಿಕ ಹರ್ಷನಾಟಕ** (ಸೋಶಿಯಲ್ ಕಾಮಿಡಿ) ಉದಾ., ಚೆರಿ ಆರ್ಚರ್ಡ್; ಬರ್ನಾಡ್ ಷಾನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು **ವೈಚಾರಿಕ ಹರ್ಷ ನಾಟಕ** (ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಐಡಿಯಾಸ್) ಎಂದು ಕರೆಯುವುದುಂಟು, ಹಾಗೆಯೆ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕಾಮಿಡಿಗಳೂ ಇವೆ. ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದದ್ದಲ್ಲ. ವರ್ಗಗಳ ನಡುವಿನ ಗೆರೆ ತುಂಬ ತೆಳುವಾದದ್ದು.

ಹರ್ಷ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳೂ ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿರುವಂಥವು. ಆಳವಾಗಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿರುವ ತನ್ನ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ವರ್ತನೆ, ನೈತಿಕತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಾನ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದ, ನಾಜೂಕು, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ವರ್ಗದ 'ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ' ಸಮಾಜದ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವು. ಆದರೆ ಖುಷಿಕೊಡುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಜನರೆಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಲಪುವಂಥವು.

ನೋಡಿ: ಕಾಮಿಡಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗೆ: Paul Lauter (Ed): Theories of Comedy (೧೯೬೪) Elder

Olson: The Theory of Comedy (೧೯೬೮); Northrop Fry: The Arguement of Comedy (ಪ್ರ); Alandower (ಸಂ)ನ English Institute Essays (೧೯೪೮- ೧೯೪೯); ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ: A. Nicoll: The Development of the Theatre (೧೯೨೭); Louis Kronenberger: The Thread of Laughter (೧೯೫೨); A.H. Throndike; Enlgish Comedy (೧೯೨೯); H.C. Charlton: Shakespearean Comedy (೧೯೩೮); B. Dobree: Restoration Comedy (೧೯೨೪); A. Nicoll: A History Restoration Drama ೧೬೦೦-೧೭೦೦ (೧೯೪೦); H.T.E. Perry: Masters of Dramatic Comedy (೧೯೩೯).

೨೧೦. ಹಾಸ್ಯ ಉಪಶಮನ Comic Relief ಕಾಮಿಕ್ ರಿಲೀಫ್ ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ಎಲಿಜಬೀತನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಬರುವ ತಂತ್ರ. ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ನಾಟಕಕಾರನು, ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಅಥವ ಲಘು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದುಂಟು. ಇದು ದುರಂತ ಭಾವನೆಗಳ, ಅತಿಯಾದ, ಒಂದೇ ಸಮನಾದ ಬಿಗಿತವನ್ನು ಕಡಮೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಹಾಸ್ಯ ಉಪಶಮನದ ಭಾಗ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶದೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ದುರಂತದ ಭಾವನೆಗೆ ಹಾಸ್ಯ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಮೊನಚನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕದ ಐದನೆ ಅಂಕದ ಮೊದಲನೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೋರಿ ತೋಡುವವರು, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕುಡುಕ ಕಾವಲುಗಾರ (ಅಂಕ ೨, ದೃಶ್ಯ ೩), ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿದೂಷಕ, ರೊಮಿಯೊ ಅಂಡ್ ಜೂಲಿಯಟ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮರ್‌ಕ್ಯುಷಿಯೊ ಮತ್ತು ನರ್ಸ್ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣ ಹಾಸ್ಯ ಉಪಶಮನಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Thomas De-Quincey: "On the Knocking at the gate in Macbeth" (೧೮೨೩)

೨೧೧. ಹಿರೋಯಿಕ್ ಡ್ರಾಮ Heroic Drama ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರೆಸ್ಟೊರೇಷನ್ ಅವಧಿಗೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ (ಅನಂತರ ೧೮ನೆಶ.ದಲ್ಲೂ ಈ ಬಗೆಯ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತ ವಾದದ್ದುಂಟು). ಡ್ರೈಡನ್ ಇದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ "ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರಬೇಕು, ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಶೌರ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿರಬೇಕು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಉದಾತ್ತ, ಶೂರ 'ಸೈನಿಕ' ನಾಯಕನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮತ್ತು ನಾಯಕಿಯ ಪ್ರೀತಿಗೂ, ದೇಶಭಕ್ತಿ- ಕರ್ತವ್ಯಗಳಿಗೂ ನಡೆವ ಘರ್ಷಣೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು. ಈ ಘರ್ಷಣೆ ಅಪಘಾತದಲ್ಲಿ ಮುಗಿದರೆ ಹಿರೋಯಿಕ್ ಟ್ರಾಜಿಡಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಟ್ರಾಜಿ ಕಾಮಿಡಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ವಾಗಾಡಂಬರದ (bombast) ಶೈಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ನಮಗೆ ಇಂದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಎಂದು ತೋರುವುದೆಲ್ಲ ಆಗ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಿರೊಯಿಕ್ ಕಪ್ಲೆಟ್ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಡ್ರೈಡನ್‌ನ ಕಾಂಕ್ವೆಂಸ್ಟ್ ಆಫ್ ಗ್ರನಾಡ ಮತ್ತು ಆಲ್ ಫರ್ ಲವ್ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Allardyce Nicol: Restoration Drama (೧೯೫೫).

ಅನುಬಂಧ

ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು
ಮತ್ತು
ಇತರ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು

ಈ ಅನುಬಂಧದ ಲೇಖನಗಳೂ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಂಡಿವೆ. ಅಂದರೆ, ಕನ್ನಡ ಅಕ್ಷರಾದಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರತಿ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಮೂರು ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಕನ್ನಡ ಲಿಪ್ಯಂತರ. ಈ ಅನುಬಂಧದ ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿನ ಲೇಖನಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಅಥವ ಚಳುವಳಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತವಾಗಿವೆ.

ಈ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿರುವ ಲೇಖನಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿವೆ. ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಕಣ್ಮರೆಯಾದ, ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದ ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿನ ಲೇಖನಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಭಾಗದ ಬರವಣಿಗೆಯು ಓದುಗರಿಗೆ ಕೊಂಚ ಜಟಿಲವೆನ್ನಿಸೀತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಾನುಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಓದುಗರಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುವುದು ತೀರ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯವಾದರೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವಿವಿಧ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳ ನಿಲುವುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಕಠಿಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೇರುಗಳು ಅಲ್ಲಿನ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಕನ್ನಡದ ಓದುಗರಿಗೆಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಲೀ ಪರಿಚಯವಾಗಲಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು ತಪ್ಪು. ಚಿಂತನೆಯ ಸಾತತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಚಯದ ಅಭಾವ ಇವೆರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಓದುಗರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ನಿರೂಪಣೆಯ ಭಾಷೆ ಜಟಿಲವೆನ್ನಿಸೀತು. ಓದುಗರ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾಲಕ್ರಮದ ಸ್ಥೂಲ ನಕ್ಷೆಯೊಂದನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ಓದಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರ ಮೂಡುವುದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದೀತೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಬೆಳೆದ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ

೧೯೨೦ರ ದಶಕದಿಂದ ೧೯೩೦ರ ದಶಕ:	ರಷಿಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದ
೧೯೩೦ರ ದಶಕದಿಂದ ೧೯೪೦ರ ದಶಕ:	ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆ
೧೯೪೦ರ ದಶಕದಿಂದ ೧೯೫೦ರ ದಶಕ:	ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ; ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿ (ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ) ಮತ್ತು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ

೧೯೬೦ರ ದಶಕ: ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಧುನಿಕ ರೂಪಗಳು

೧೯೭೦ರ ದಶಕ: ವಿರಚನಾವಾದ; ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ; ವಾಚಕಾಭಿಮುಖಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ಬಗೆಗಳು; ಸ್ವೀಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ; ಸ್ಪೀಚ್ ಆಕ್ಟ್ ಥಿಯರಿ; ಆಂಗ್ಸೈಟಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆನ್ಸ್

೧೯೮೦ರ ದಶಕ: ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ; ನವ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ; ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ; ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಅಧ್ಯಯನಗಳು; ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಧ್ಯಯನಗಳು.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಹೀಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಹುದು: ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು; ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ವಚನ ಟೀಕು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು; ಅಭಿರುಚಿ ಪ್ರಧಾನ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ಸ್ವರೂಪದ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ರಚನೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ಸಂಬಂಧ; ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಉದ್ದೇಶ; ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಚಿಂತನೆಗಳ ಸಮಾಗಮದ ಪ್ರಯತ್ನ; ಪ್ರತಿಮೆಯ ಅನ್ವೇಷಣೆ; ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಭಾವ, ಕೃತಿನಿಷ್ಠತೆ, ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣಗಳ ಯುಗ; ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಭಾವ, ಆಶಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ; ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಭಿಮುಖಿ ವಿಮರ್ಶೆ; ಕನ್ನಡತನದ ಅನ್ವೇಷಣೆ.

ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಿಂತನೆಗಳಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಮಾನವಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ; ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅನನ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಅಥವ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶಕರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ನಿಕಟ ಓದುವಿಕೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯೊಂದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಕಡಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಶೈಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಚಿಂತನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗಿರುವುದಕ್ಕೂ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆತ್ಮೀಯ ಅಥವ ಗಾಢ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಆಗಾಗ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೂ ಆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ ಬಹಳವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯೆನ್ನುವುದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಶ್ರಮವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಂತೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸುವ ಕೆಲಸವೂ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಈ ಲೇಖಕನ ನಂಬಿಕೆ. ಈ ಅನುಬಂಧದ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಜಾಗತಿಕವಾಗಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಿಂತನೆಯೆನ್ನುವುದು ಥಿಯರಿಗಳ, ವಾಗ್ವಾದದ ಕಣವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ವಾಗ್ವಾದ, ಚರ್ಚೆ ಇವುಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಮರೆತು ಅಥವ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ಮಾಡುವ ವಾದಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ಮಾನವಿಕ' ಅಂಶವನ್ನು ದಮನ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತವೆ ಅನ್ನುವ ಆತಂಕವೂ ಇದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆ ಎರಡೂ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಮುಖ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು. ಚಿಂತನೆಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಾತು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವೈಚಾರಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಥವ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಎಂಬ ಸರಳ ವಿಂಗಡಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕ ನಿಲುವಿನ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಅರಿತಿರುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾಗದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಸರಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ.

೨೧೨. ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ವಿಮರ್ಶೆ Inter Disciplinary Criticism ಇಂಟರ್ ಡಿಸಿಪ್ಲಿನರಿ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ, ಸುಮಾರಾಗಿ ೮೦ರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನುಡಿಗಟ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ. ೧೯೯೨ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಅನ್ಯ ಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಅಧ್ಯಯನ ಕಮ್ಮಟವನ್ನು ನಡೆಸಿತು. ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿಸಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನವು ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ವೇಳೆಗೆ ನಷ್ಟವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಶಿಕ್ಷಿತರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣವು ಮಾನವಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನವೋದಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆಯ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ನವ್ಯತೆಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದು, ಆ ಪಂಥವೂ ತನ್ನ ತಾರ್ಕಿಕ ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ನವೋದಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಎರಡೂ ಪಂಥಗಳ ಕೃತಿಕಾರರು ಮತ್ತು ಚಿಂತಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವವರಾಗಿದ್ದರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಭಾಷಿಕ ರೂಪದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಾಗಿರುವುದೇ ಸೂಕ್ತವಾದದ್ದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ದಲಿತ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಚಳುವಳಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ರಚನೆಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೊಸ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದವು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅನನ್ಯವೆಂದು ಯಾಕೆ ಭಾವಿಸಬೇಕು? ಕೃತಿಯೊಂದರ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಗಷ್ಟೇ ಯಾಕೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಬೇಕು? ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಓದುಗರು ಪಡೆಯುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೂ ಇತರ ಮಾನವಿಕ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳಿಂದ ಪಡೆಯುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ? ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಯಾಕೆ ಇತರ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಬೇಕು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿದವು. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗತೊಡಗಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಇತರ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳಿಂದ ಪಡೆದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ, ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬ ತಿಳಿವು ಮೂಡಿತು. "ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒದಗುವ ಅನ್ಯಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಯಾವತ್ತೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅನನ್ಯತೆಗೆ ಮಾರಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಬದಲಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆರೋಪಿತ 'ಅಧಿಕಾರ' ಮತ್ತು ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಕಳಚುತ್ತ, ಆ ಮೂಲಕ ಮತ್ತಷ್ಟು ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪನವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ (ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು, ಅನ್ಯ ಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ, ೧೯೯೨).

ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳೊಡನೆ ಒಡನಾಟವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಇಂಥ ಹೊಸ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುವ, ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ನೋಡಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ

ಅಧ್ಯಯನ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲ ಮಾನವಿಕ ಶಿಸ್ತುಗಳಿಗೂ ದೀರ್ಘವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಚರಿತ್ರೆ ಇದೆ ಮತ್ತು ಅವು ಒಂದೊಂದು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಯನವನ್ನು ಒಂದು ಶಿಸ್ತು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಅದರ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಲ್ಲದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಯನವು ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣ, ಸಂವಹನೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿ ಪರಿಣಾಮ ಎಂಬ ಮೂರು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದನ್ನು ಅಥವ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಯಾವ ನೆಲೆಗೆ ಯಾವ ಇತರ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಎಷ್ಟು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಓದುಗರಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದ್ದು, ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮನ್ನು ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂವಹನೆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ಈ ಸಂವಹನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೆ ಅದರಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಜ್ಞಾನದ ಮಹತ್ವ ಇರುವುದು ಎನ್ನುವ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳುವುದಾದರೆ ಆಗ ಇತರ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇವು ಸತ್ವತಃ ಒಂದೇ ಎಂದು ವಾದಿಸುವುದಾದರೆ ಆಗ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳು, ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತುಗಳು ಎಂಬ ವಿಂಗಡಣೆಯೇ ಅನಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಯನದ ಅನನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ನಂತರವೇ ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು.

ಈಗ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಒಡನಾಟವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಂದಿವೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಪನಂಬಿಕೆಯೂ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ.

ನೋಡಿ: ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ನಮೂದುಗಳು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಮತ್ತು ಬಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ ಅವರ ಲೇಖನಗಳು, ಅನ್ಯ ಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ (೧೯೯೨)

೨೧೩. **ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಭಾಗ ಕ್ರಮಗಳು** ಅಧಿಕೃತವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಥನವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆಯ ಉಗಮದೊಂದಿಗೇ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲೂ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡು ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ತನ್ನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸು ಮೂಡಿದ್ದಾಗ ಮೊದಲ ಅಧಿಕೃತ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ರೂಪ ತಳೆಯಿತು. ಭಾರತದಲ್ಲೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಫಲವಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆದಾಗ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾತತ್ಯದ ಕಥನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮೂಡಿತು.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಔಪಚಾರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಪರೀಕ್ಷೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗತೊಡಗಿದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಇದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪಠ್ಯಗಳ ಆಕಾರ ರಹಿತ

ರಾಶಿಯಲ್ಲ, ವಿವಿಧ ಚಳುವಳಿಗಳ, ಘಟನೆಗಳ ಸಾತತ್ಯ ಎಂಬ ನೋಟ ದೊರೆಯುವಂತಾಯಿತು. ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಗಳು, ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಗಳು, ಅಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚರ್ಚೆಗಳು, ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಪ್ರಕಾರಗಳ ಏಳು ಬೀಳು ಇವೆಲ್ಲ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಕಥನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಉದ್ದೇಶವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ, ಆಶಯಗಳ ಹುಡುಕಾಟ ಇತ್ಯಾದಿ ಧೋರಣೆಗಳು ಪ್ರಬಲಿಸಿದಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ತೀವ್ರವಾದ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮಾದರಿಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟವನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಯುಗ, ದಲಿತ ಯುಗ, ನವ್ಯತೆಯ ಯುಗ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಹೆಸರಿಸುವಾಗ ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಹರೆ ಮತ್ತು ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವ, ಇನ್ನಿತರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ದಮನಿಸುವ ಕಾರ್ಯವೂ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದೊಂದು ವಿಭಾಗಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ಹೆಸರನ್ನು ನೀಡುವ ಕಾರ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರಕಾರನ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಪ್ರತಿಫಲನವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವೇ ಅಥವ ನಾಡಿನ, ದೇಶದ, ವಿಶಾಲ ಚರಿತ್ರೆಯ ಭಾಗವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರಬೇಕೇ ಎಂಬುದೂ ಕೂಡಾ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಕೆಲಸವೂ ಅಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಗ್ರದೊಳಗಿಂದಲೇ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ, ವಿಕಾಸದ, ಏಳು-ಬೀಳಿನ ಕಥನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ನಿಯಮಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವೇ ಹೊರತು ಅವನ್ನು ಬಾಹ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು; ಚರ್ಚೆಗೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಲೇಖಕರನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು; ವಿವಿಧ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಕೃತಿಕಾರರನ್ನೂ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು; ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಥನವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು; ಗತಕಾಲದ ಒಂದು ಘಟ್ಟವು ಗತಕಾಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಗತಕಾಲದ ಒಂದು ಘಟ್ಟ ಸಮಕಾಲೀನದ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪರಿಣಾಮ, ಇಂಥ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತರುವುದು; ತಾನು ರೂಪಿಸಿದ ಕಥನದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪಠ್ಯಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ಮಾಡುವುದು; ವಿವಿಧ ಪಠ್ಯಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ನಿರ್ವಹಿಸ ಬಯಸುವ ಕಾರ್ಯಗಳಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಅಥವ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಾಗಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಕಾರ್ಯವನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು, ಕೃತಿಕಾರರನ್ನು, ಶೈಲಿಗಳನ್ನು, ಚಳುವಳಿಗಳನ್ನು, ವಿವಿಧ ಅಧ್ಯಯನ ಯೋಗ್ಯ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಕೆಲಸವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಸಮಾನತೆಯ ಅಂಶಗಳು, ಹೋಲಿಸಬಹು

ದಾದ ಅಂಶಗಳು, ಸಮಾನ ಧೋರಣೆಗಳು, ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿವಿಧ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಈ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ವರ್ಗೀಕರಣ ನಿಜವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಓದಿನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಮುಖ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸುವ ಚಿಂತಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣವೂ, ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ನಾಮಕರಣವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಧೋರಣೆಯ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಪೇಕ್ಷೆ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಕಾರ್ಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಕಾರನ ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಳ ಪ್ರತಿಫಲನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

"ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ವಿಪುಲ ಸಾಮಗ್ರಿ ರೂಪವಾದ ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಗ್ರಂಥ" ವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಆರ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕ ಕವಿಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳನ್ನು ಜೈನ, ವೀರಶೈವ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತಧರ್ಮಾಧಾರಿತವಾದ ಈ ವಿಂಗಡಣೆ ಬಹಳ ಕಾಲ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಉಳಿದಿತ್ತು. ಈ ವಿಭಾಗಕ್ರಮವು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಜೈನ ಯುಗವೆಂದರೆ ಆರಂಭಕಾಲದಿಂದ ೧೨ನೆಯ ಶ.ದ ಮಧ್ಯದವರೆಗೆ, ವೀರಶೈವ ಯುಗವೆಂದರೆ ೧೨ನೆಯ ಶ.ದ ಮಧ್ಯದಿಂದ ೧೫ನೆಯ ಶ.ದವರೆಗೆ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಯುಗವೆಂದರೆ ೧೫ನೆಯ ಶ.ದಿಂದ ೧೯ನೆಯ ಶ.ದವರೆಗೆ ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಇ.ಪಿ. ರೈಸ್ ಆಯಾ ಯುಗದ ಮತಧರ್ಮ ಪ್ರಾಬಲ್ಯದೊಡನೆ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಜೈನ ಯುಗವೆಂದರೆ ಚಂಪೂ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾಲ, ವೀರಶೈವ ಯುಗವೆಂದರೆ ಗದ್ಯ, ಷಟ್ಪದಿ ಮತ್ತು ರಗಳೆಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾಲ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಯುಗವೆಂದರೆ ಷಟ್ಪದಿ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಕಾಲವೆಂದು ಪ್ರಕಾರನಿಷ್ಠ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದುಂಟು. ೧೮೭೪ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಕಿಟೆಲ್ ಜೈನ ಯುಗವನ್ನು ಹಳಗನ್ನಡದ, ವೀರಶೈವವನ್ನು ನಡುಗನ್ನಡದ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣವನ್ನು ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಯುಗಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಷಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮೂಲಗನ್ನಡಕಾಲ (ಆರಂಭದಿಂದ ಕ್ರಿಶ ೭೫೦), ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾಲ (ಕ್ರಿಶ ೭೫೦ರಿಂದ ೧೫೦೦), ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾಲ (೧೫೦೦-೧೮೫೦), ನವಗನ್ನಡ ಕಾಲ (೧೮೫೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ) ಎಂಬ ವಿಭಾಗ ಕ್ರಮವನ್ನೂ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ೧೦-೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನವನ್ನು ಕ್ಷಾತ್ರಯುಗ, ೧೨ರಿಂದ ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನವನ್ನು ಮತಪ್ರಚಾರಯುಗ, ೧೬ರಿಂದ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನವನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಯುಗ ಮತ್ತು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಆಧುನಿಕ (ವೈಜ್ಞಾನಿಕ) ಯುಗವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಜೈನಯುಗವನ್ನು ಮಾರ್ಗನಿಷ್ಠತೆಯ ಯುಗ, ವೀರಶೈವ ಯುಗವನ್ನು ಮಾರ್ಗದಿಂದ ದೇಸಿಗೆ ಹೊರಳಿಕೊಂಡ ಸಂಕ್ರಮಣ ಯುಗ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಯುಗವನ್ನು ದೇಸಿ ಪ್ರಾಚುರ್ಯದ ಯುಗ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ರಂಶ್ರೀ ಮುಗುಳಿಯವರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಕಾರರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪಂಪಪೂರ್ವಯುಗ, ಪಂಪ ಯುಗ, ಬಸವ ಯುಗ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಯುಗ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನವೋದಯ (ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡು ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ದಶಕಗಳು), ಪ್ರಗತಿಶೀಲ

(ನಾಲ್ಕನೆಯ ದಶಕ) ನವ್ಯ (ಐದು ಮತ್ತು ಆರನೆಯ ದಶಕಗಳು) ಬಂಡಾಯ-ದಲಿತ (ಏಳನೆಯ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ) ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುವುದುಂಟು.

ಈ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿರುವ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪದಗಳು ಆಯಾ ವಿಭಾಗ ಕ್ರಮದ ಹಿಂದಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಸೂಚಿಸುವಂತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

೨೧೪. ಕರ್ತೃ Subject ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಛಾಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ವಸ್ತು, ವಿಷಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ-ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಸಮೂದು ನೋಡಿ. ಇಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬಂದಿರುವ ಅರ್ಥಛಾಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದುಂಟು. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸ್ವರೂಪ ಯಾವುದು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಗಳಿಸಿವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಕುರಿತೇ ಇರುವ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಲೋಕದ ಅನುಭವ ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಮತ್ತು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ತುಂಬ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿವೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯಾವುದೇ ಸರ್ವ ಸಮ್ಮತವಾದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲ. ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಹಲವು ದೃಷ್ಟಿ ಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಮಾತ್ರ, ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ವಿವಿಧ ಧಾರೆಗಳನ್ನೆ ಗಮನಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ತನ್ನ ಡಿಸರ್ನಿಂಗ್ ದಿ ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ (೧೯೮೮) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ ಸ್ಮಿತ್, ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃ (ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್) ಎಂಬ ಮಾತು ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದನ್ನು ೧) ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ೨) ಖಾಸಗಿಯಾದದ್ದು ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ೩) ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡ 'ಸ್ವ' ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದವಾಗಿದೆ. ೪) ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳ ತುತ್ತಾಗಿರುವ, ವಸ್ತುವಾಗಿರುವ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅನ್ನುವ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ.

ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಾದ ಮುಲ್ಹ್ ಹಾಸ್ಲರ್ ಮತ್ತು ಹರ್ರೆ 'ನಾನು' (ಐ) ಎಂಬ ಸರ್ವನಾಮದ ಗಡಿರೇಖೆಗಳನ್ನು ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕವಾದ ಮಾನವತಾವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಯು ನಾನು ಎಂಬುದು ಒಂದು ಖಚಿತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಹರೆ, ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಚಹರೆಗಳು ಜೀವಿಯ, ಅಹಂನ, ನೇರ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಯು ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸಿದೆ. "ವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ವಸ್ತು, ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ಸ್ಥಾಪಿತನಾದವನು, ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವವನು, ಹಕ್ಕು, ಕರ್ತವ್ಯ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳ ಸಂರಚನೆಯ ಒಳಗೆ ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿತನಾಗು

ವವನು" ಆಗಿದ್ದಾನೆ (ಫ್ರೋನೌನ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಪೀಪಲ್, ೧೯೯೦). ಜೈವಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಕ್ತಮಾಂಸ ತುಂಬಿದ ಶರೀರಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೌಶಲಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕೌಶಲಗಳ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಂಥದು ಎಂಬ ಥಿಯರಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಥವ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಥಿಯರಿಗೆ ಜನ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಥವ ಕರ್ತೃತ್ವವೆನ್ನುವುದು ಹಲವು ಥಿಯರಿಗಳ ಸಂಕಥನಗಳು ಸಂಧಿಸುವ ಸ್ಥಳ ಎಂದು ಕಾಯಾ ಸಿಲ್ವರ್ ಮ್ಯಾನ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಇರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಆಕೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ನಾವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿದೊಡನೆ ಅದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪಾತಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆ ಸದಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಮೀರಿದ್ದಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

"ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಎಂಬ ಪದವು ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಳು ಸಂಧಿಸುವ ತಾಣವಾಗಿದೆ... ಈ ಪದವು ಎಥ್ನಾಲಜಿ, ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಮತ್ತು ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವಂಥದಾಗಿದೆ. ಮಾನುಷ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಸಂರಚನೆ, (ಅದು) ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಅರ್ಥ ಸೂಚನೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕರ್ತೃ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಸ್ವ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂಬ ತಿಳಿವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ, ಖಾಸಗಿ ಎಂದರೇನು ಅನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಆಶೆ ಕೂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಜನ್ಯವಾದದ್ದು, ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಲಕ್ಷಣವುಳ್ಳದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅಪಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ... ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸ್ಥಿರವಾದದ್ದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸುತ್ತದೆ" (ಸಿಲ್ವರ್ ಮ್ಯಾನ್, ದಿ ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಆಫ್ ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್, ೧೯೮೦).

ಯಾವುದೇ ಉಕ್ತಿಕ್ರಿಯೆ, ಆಲೋಚನೆ, ಬರವಣಿಗೆ, ಭಾಷಾ ರಚನೆ, ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ರಚನೆ, ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕರ್ತೃ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ದೇಶ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಭಾಷೆಯೊಳಗೆ ಕರ್ತೃವಿನ ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಮಾಡಲು ಲಭ್ಯವಿರುವ ವೈಶಾಲ್ಯವು ಸದಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಒಂದೊಂದು ಸಂಕಥನಕ್ಕೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು ಎಂದು ವೀಡನ್ ಫೆಮಿನಿಸ್ಟ್ ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸ್ ಅಂಡ್ ಪೋಸ್ಟ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸ್ಟ್ ಥಿಯರಿ (೧೯೮೭)ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಪಡೆದಿರುವ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲು ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ, ಸಂಕಥನ, ನವ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

೨೧೫. **ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ** ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ, ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ

ಗಳ ಸಂಬಂಧ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರೆಫರ್ ಮಾಡದೆಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಡೆಸಬಹುದು, ಅಗತ್ಯವಿದ್ದರೆ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಚರಿತ್ರೆಯ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು ಎಂದು ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಧರಿಸಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಂತೆಯೇ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಸಂದರ್ಭದೊಳಗೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯು ಕೇವಲ **ಫ್ಯಾಕ್ಟ್**ಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಅಥವ ಮೊತ್ತ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ತೀರ ಮುಗ್ಧವಾದ ನೋಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದದ್ದು, ಸಾಹಿತ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದದ್ದು, ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆ ಎರಡೂ ತೀರ ಭಿನ್ನ ಧ್ರುವಗಳು, ಮಿಕ್ಕ ಎಲ್ಲ ಮಾನವಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನ ಈ ಮುಗ್ಧ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ **ಶಿಸ್ತು** ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ **ಡಿಸಿಪ್ಲಿನ್** ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದೆ. ಶಿಸ್ತು ಎಂದರೆ ಅಧ್ಯಯನದ ವಲಯವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಬಳಸಲಾಗುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತತ್ವಗಳು (ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್‌ಗಳು) ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವ ವಿಷಯವೇ ಅಧ್ಯಯನದ ವಲಯ (ಫೀಲ್ಡ್ ಆಫ್ ಎನ್‌ಕ್ವಯರಿ). ಚರಿತ್ರೆಯು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ **ಸತ್ಯಾಂಶಗಳು** (ಫ್ಯಾಕ್ಟ್‌ಗಳು) ಮತ್ತು **ದತ್ತಾಂಶಗಳು** (ಡಾಟಾ) ತಮ್ಮೊಳಗೇ ಹೊಂದಿರುವ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಚರಿತ್ರೆ ಬರಹದ ಮೂಲಕ ಬಾಹ್ಯವಾಗಿ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಶನ್ ಅನ್ನುವುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಗಳ ಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೂ, ಅದು ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದಾಗಿದ್ದಾಗ ಚರಿತ್ರೆಯ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಸಮೀಪದ್ದಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಾದವೊಂದಿದೆ. ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೈಡನ್ ವೈಟ್ ತನ್ನ ಮೆಟಾಹಿಸ್ಟರಿ: ದಿ ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್ ಇನ್ ನೈನ್‌ಟೀನ್ತ್ ಸೆಂಚುರಿ ಯೂರೋಪ್ (೧೯೭೩) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಚಾರಿತ್ರಿಕವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕದ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದದ್ದನ್ನು **ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ** (ಎಂಪಿರಿಕಲ್) ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕವಾದದ್ದನ್ನು **ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ** (ಕಾನ್ಸೆಪ್ಚ್ಯುಯಲ್) ಎಂದು ವಿವರಿಸುವ ತಂತ್ರವೊಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು **ಕಾಲ್ಪನಿಕ** (ಫಿಕ್ಷನಲ್) ವೆಂದು ಕರೆದು ಅದನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಧ್ರುವಗಳ ನಡುವೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದದ್ದೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಎಳೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಕಥನವೊಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಎಳೆಗಳು ಮೌಲಿಕವಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಇಡೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೇಯ್ಗೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಂಥವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಒಂದು ವರ್ತುಲದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಿಡಿ ಅಂಶಗಳು ಇಡೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇಡಿತನ ನಮಗೆ ದಕ್ಕುವುದಕ್ಕೆ ಬಿಡಿ ಎಳೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ 'ಚರಿತ್ರೆ' ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ?

ಚರಿತ್ರೆಯು ತನ್ನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕಥನಕ್ಕಾಗಿ ಪಲವು ಆಕರಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅವು ರಾಜಕೀಯ ದಾಖಲೆ, ಖಾಸಗಿ ದಿನಚರಿ, ಅರ್ಕಿಯಾಲ ಜಿಯ ಉತ್ಖನನದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ವಸ್ತು, ಪ್ರಾಚೀನ ಬರವಣಿಗೆ, ಇತರ ಚರಿತ್ರೆ ಪುಸ್ತಕಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳಾದ ಕರಕುಶಲ ವಸ್ತುಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ಚರಿತ್ರೆಯು ತನ್ನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಆಕರಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಎಲ್ಲವೂ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಪಠ್ಯ ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತವೇ ಆದದ್ದರಿಂದ ಅವು 'ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ'ವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಎಂಬ ಮಾತು ಖಾಸಗಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಎಂಬ ಸೀಮಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. 'ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಪಠ್ಯಗಳು' ಎಂದು ಅದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತ ಪಠ್ಯಗಳೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಆ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅದುಮಿಡುತ್ತವೆ, ಮರೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ತುಮಕೂರು ಮತ್ತು ಹಾಸನ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ರೈತರು ೧೯೬೮ರ ಜುಲೈ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ರಸ್ತೆ ತಡೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಮಾಡಿದರು' ಅನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಥನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆಯೇ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ, ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೋ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೋ ಇತ್ಯಾದಿ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವಾಗ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯ ಅನ್ನುವ ಮಾತೂ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದದ್ದು. ಇ.ಎಚ್. ಕಾರ್ ತನ್ನ ವಾಟ್ ಈಸ್ ಹಿಸ್ಟರಿ (೧೯೬೧) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಗತ ಕಾಲದ ಸಾವಿರ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ, ಚರಿತ್ರೆಕಾರನ ಆಯ್ಕೆಯ ನಿರ್ಧಾರದಿಂದ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಭೂತಕಾಲ ಕ್ರಿಯಾಪದವನ್ನುಳ್ಳ ನಿರೂಪಣೆ, ಮಾಡಲಾಗುವ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣಗೊಂಡ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಇಂಥ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪಠ್ಯವು ತನ್ನ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಕಾರನು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಜೋಡಿಸುವ ಕ್ರಮ, ನಿರೂಪಣೆಯ ಧೋರಣೆ ಇವು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕವಾದ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾದ ಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇತ್ತೀಚಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದು ಪಠ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ ಅಥವಾ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದು ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪಠ್ಯದ ಮುಖಾಂತರವಷ್ಟೇ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಪಿತ ಚರಿತ್ರೆಯಾಚೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಉದ್ಯಮವೇ ಆಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡುವುದೆಂದರೆ ಆ ಕೃತಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ಮಿಕ್ಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಾಗ ಮೂರು ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವ ಲಂಕೇಶ್‌ರ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ನಾಟಕ

ದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವಂತೆ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದು; ಅಥವಾ ಅದೇ ವಸ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್‌ರ ಮಹಾಚೈತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವಂತೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಗತಿಶೀಲತೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ದೊರೆಯಬಹುದು; ಮೂರನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ಅದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರು ರಚಿಸಿರುವ ತಲೆದಂಡದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವಂತೆ ಭಿನ್ನ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಹೊರಡುವ ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿ, ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದೀ ಧೋರಣೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ತನ್ನ ಓದುಗರಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ರವಾನೆ ಮಾಡಬಹುದು ಅಥವ ಅಲ್ಲಿನ ಆಶಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು ಅಥವ ಮರು ರಚನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೇ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೊಸ ಪ್ರತೀಕವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯ, ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೂ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಥನ, ನಿರೂಪಕ, ಚಿಂತನಶೀಲತೆಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗುತ್ತದೆ. ಪಿರಿಯಾಪಟ್ಟಣ ಕಾಳಗದಂಥ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಷಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಲಾವಣಿಗೂ ಅದನ್ನೇ ಕಥಿಸುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಕಥನಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ. ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಾಗ ಸಮಕಾಲೀನ ಒತ್ತಡಗಳು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಅನೇಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುವಂತಿವೆ. ಗಳಗನಾಥರಂಥ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಓದಿದರೆ ಅವು ಕೇವಲ ಕರ್ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾಪೇಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಫಲವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವಿಭಾಗ ಕ್ರಮ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: E.H. Carr, What is History (೧೯೬೧); Hayden White, Meta history: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe (೧೯೭೩); Denis Walder, (ed.) Literature in the Modern World (೧೯೮೧)

೨೧೬. ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆ Archetypal criticism ಆರ್ಕಿಟೈಪಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಮಾಜದ ಸುಪ್ತ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ತೀರ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದ ಸಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಅಡಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವು ಕಥನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಿಯಾ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣ, ಕನಸು, ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಯ ರೂಪದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ತನೆಗಳು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಆದಿಮವಾದ ಮಾನಸಿಕ ರೂಪ ಅಥವಾ ಮಾನಸಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪುರಾಣ ವಿಮರ್ಶೆ (ಮಿಥ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಈ ಶತಮಾನದ ೫೦ ಮತ್ತು ೬೦ನೆಯ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ

ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಮೀರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕೇಂಬ್ರಿಜ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ತೌಲನಿಕ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಒದಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಫ್ರೇಸರ್‌ನ ದಿ ಗೋಲ್ಡನ್ ಬೋ (೧೮೯೦-೧೯೧೫) ಕೃತಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ದೂರದ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ವಿಭಿನ್ನ ಜನಾಂಗಗಳ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ, ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಆಶಯಗಳು (ಮೋಟಿಫ್) ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವುದನ್ನು ಫ್ರೇಸರ್ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಈ ಬಗೆಯ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ಕಾರ್ಲ್ ಜಿ. ಯೂಂಗ್ (೧೮೭೫ರಿಂದ ೧೯೬೧)ನ ಆಳ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತಕ್ಕ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ಅರ್ಕಿಟೈಪ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಯೂಂಗ್ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮರುಕಳಿಸುವ ಅನುಭವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಆದಿಮ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಕ್ರಮೇಣ ಇಡೀ ಮಾನವ ಕುಲದ ಸಮಷ್ಟಿ ಸುಪ್ತ ಚೇತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿಹೋದವು. ಈ ಆದಿಮ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಪುರಾಣ, ಧರ್ಮ, ಕನಸು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಭ್ರಮೆಗಳು ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಯೂಂಗ್ ಹೇಳಿದ. (ವಿವರಣೆಗೆ ನೋಡಿ: ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ).

ಮಾಡ್ ಬಾಡ್‌ಕಿನ್ ಬರೆದ ಆರ್ಕಿಟೈಪಲ್ ಪ್ಯಾಟರ್ನ್ಸ್ ಇನ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ (೧೯೩೪) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪ್ರಚೋದನೆ ಒದಗಿಸಿತು. ಜಿ. ವಿಲ್ಸನ್ ನೈಟ್, ರಾಬರ್ಟ್ ಗ್ರೇವ್ಸ್, ಫಿಲಿಪ್ ವೀಲ್‌ರೈಟ್, ರಿಚರ್ಡ್ ಚೇಸ್ ಮತ್ತು ಜೋಸೆಫ್ ಕ್ಯಾಂಪ್‌ಬೆಲ್ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಲೇಖಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾರ್ಥ್ರೋಪ್ ಫ್ರೈ ತನ್ನ ದಿ ಅನಾಟಮಿ ಆಫ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ (೧೯೫೭) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಿ. ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್‌ರವರ ವೈಶಾಖ: ಕೆಲವು ಒಳದನಿಗಳು ಮತ್ತು ಪರಿಭ್ರಮಣ ಮತ್ತು ಶೋಧ ಎಂಬ ಲೇಖನಗಳು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿವೆ. ಕೆ.ಎಲ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪೌರಾಣಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಪುರಾಣಗಳು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳಿಗೆ ಸನಿಹದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಸಾವು ಮತ್ತು ಮರುಹುಟ್ಟಿನ ಆಶಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ. ಈ ಆಶಯದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಋತುಗಳ ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಸೀಮಿತ ಆಯುಷ್ಯದ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕವು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ರಾಜ ಬಲಿಯಲ್ಲಿ, ದೇವತೆಗಳು ಸತ್ತು ಹುಟ್ಟುವ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ, ಬೈಬಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ, ಡಾಂಟೆಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಕಾಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಧೋಲೋಕಕ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯಾಣ, ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣ, ತಂದೆಗಾಗಿ ಹುಡುಕಾಟ, ಸ್ವರ್ಗ - ನರಕಗಳ ಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರೊಮಿಥ್ಯೂಸ್‌ನಂತೆ ದಂಗೆ ಏಳುವ ನಾಯಕ, ಬಲಿಪಶು, ಭೂತಾಯಿ ಮತ್ತು ಮೃತ್ಯುಸ್ವರೂಪಳಾದ ಹೆಣ್ಣು

ಇವು ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳು.

ನಾರ್ಥ್ರೋಪ್ ಫ್ರೈ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ವ ಮತ್ತು ಅನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಸಮಗ್ರ ರಾಶಿಯು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ತಿಕ ವಿಶ್ವವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿವೆ. ತನ್ನ ದಿ ಅನಾಟಮಿ ಆಫ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ (೧೯೫೭) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಕಿಟೈಪ್ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳು ವಂತೆ ಮಾಡುವ, ಆ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಮತ್ತು ಸಮಗ್ರಗೊಳಿಸುವ ಸಂಕೇತ ಎಂದು ವಿವರಿಸು ತ್ತಾನೆ. 'ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳ ವ್ಯಾಕರಣ'ವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಅವನ ಉದ್ದೇಶ. ಇಂಥ ವ್ಯಾಕರಣವೊಂದರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಇಡೀ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧ ಏಕೀಕೃತ ರಚನೆಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಇದೇ ಆಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಅನಿಸಿಕೆ ಗಳ ಮೊತ್ತವಾಗಿರಬಾರದು, ಕೇವಲ ಚಾರಿತ್ರ ಕವೂ ಆಗಿರಬಾರದು ಅಥವಾ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಂತೆ ಕೇವಲ ಭಾಷಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೇ ಸೀಮಿತ ವಾಗಿರಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಫ್ರೈನ ನಂಬಿಕೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಧ್ಯಯನದ ವಸ್ತು, ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಧಾನ. ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವು ತನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಮಾನವಿಕ ಶಿಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಮರ್ಶೆಯು ವ್ಯಾಪಕ ವೃತ್ತಾಂತವಾಗಬೇಕೆಂದು ಫ್ರೈ ಬಯಸು ತ್ತಾನೆ.

ಫ್ರೈನ ಪ್ರಕಾರ ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಶ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣವಿದೆ. ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಮನುಷ್ಯ ಕುಲವು ತನ್ನ ಬಯಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಿಥೋಯಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮಿಥೋಯಿ ಎಂದರೆ ರಾಚನಿಕ ತತ್ವ ಅಥವಾ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕದ ಈ ನಾಲ್ಕು ಮಿಥೋಯಿಗಳಿಗೂ ನಿಸರ್ಗದ ನಾಲ್ಕು ಋತು ಗಳಿಗೂ ಸಂವಾದಿ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ತತ್ವಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರ ಗಳಾಗಿ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಾಮಿಡಿ (ವಸಂತ-ಸ್ಪ್ರಿಂಗ್), ರೊಮಾನ್ಸ್ (ವೈಶಾಖ-ಸಮ್ಮರ್) ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ (ಶರತ್-ಆಟಮ್) ಮತ್ತು ಸೆಟೈರ್ (ಶಿಶಿರ-ವಿಂಟರ್) ಈ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚಿರಂತನ ಮಿಥೋಯಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಗಳೊಳಗೆ ಬಿಡಿ ಕೃತಿಗಳು ಅನೇಕ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸು ತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ, ಚರಿತ್ರೆ, ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ, ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂರಚನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕೆಲವು ಸಮಾನ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಇರುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಸ್ತುಲೋಕವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ, ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲ, ಮನುಷ್ಯ ಲೋಕ

ವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಮನುಷ್ಯರ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ತುಂಬ ಉಪಯುಕ್ತವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಅದು ಕೇವಲ ಆರಂಭ ಬಿಂದು ಮಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರ ದಿಂದ ಹೊರಟು ಹೊರಮುಖವಾಗಿ ಚಲಿಸುತ್ತಾ ವ್ಯಾಪಕ ವಿನ್ಯಾಸವೊಂದನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ರುತ್ತದೆ. ಇದು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಭಿನ್ನಕಾಲದ, ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ, ಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರದ ಅನೇಕ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಅಥವ ಪಠ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಮೆ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾಣುವ ಸಂವಾದಿತನ ಮತ್ತು ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಆಸಕ್ತಿ ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಸಾಹಚರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನ ದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಧಾನ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ಕೃತಿ ಮಾಯವೇ ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕವನವೋ ಕಥನವೋ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಅನನ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಕಂಡದ್ದು ಅಧ್ಯಯನ ಮುಂದುವರೆದಂತೆ ತನ್ನ ವಿಶೇಷತೆ ಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನೀಗಿಕೊಂಡು ಸಮಷ್ಟಿ ಸುಪ್ತಜೀವನದ ಮಹಾಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಕರಗಿಹೋಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಪಾಯ ಎಂದು ಕೆಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ವಾದಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ಅಪಾಯದ ಅರಿವಿರುವುದ ರಿಂದಲೇ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸು ವುದಕ್ಕಿಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿರು ವುದು ಹೆಚ್ಚು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಉಪಕರಣ ವಾಗಿ ಬಳಸಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇದು. ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯನ್ನು ಭೂತಗನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ವಂಶವೃಕ್ಷದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಎರಡೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದಾರಿಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೇ ಅಪೂರ್ಣ ವೆಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್, ಶಿಲ್ಪ ವಿನ್ಯಾಸ (೧೯೮೬) ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ (೧೯೮೮). ಕೆ.ಎಲ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಜ್ಞೆ (೧೯೮೮), ಪುರಾಣ (೧೯೯೦), ಎ.ಡಿ. ಪುಲಸ್ಕರ್, (ಅನು) ಸಿಪಿಕೆ, ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣಗಳು (೧೯೮೧), ಎಲ್.ಆರ್. ಹೆಗಡೆ, ಪುರಾಣ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ (೧೯೬೮), ಟಿ.ಎಸ್. ಸತ್ಯನಾಥ್, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶಯಗಳು (ಲೇ) ಅಂಕಣ ಜುಲೈ ೧೯೭೯, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ (೧೯೯೩) ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ, ಪುರಾಣ (೧೯೯೨) Hazard Adams, Philosophy of the Literary Symbols, ೧೯೮೩ Janice Antezak, Science Fiction: The Myths of a New Romance, ೧೯೮೫ Maud Bodkin, Arhetypal Patterns in Poetry, ೧೯೩೪ Joseph Campbell, The Hero with a Thousand Faces, ೧೯೬೮, Harold Fisch, A Remembered Future: A Study in Literary Mythology, ೧೯೮೫, Northrop Frye, Anatomy of Criticism: F our Essays, ೧೯೫೭, Eric Gould, Mythical Intentions in Modern Literture, ೧೯೮೧, Carl Gustav Jung, The Spirit of Man in Art and Literature, ೧೯೬೭, Estella Lauter, eds., Feminist Archetypal Theory, ೧೯೮೫, William Righter, Myth and Literature, ೧೯೭೫, John B. Vickery ed., Myth and Literature, ೧೯೬೬, Philip Wheelwright, The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbols, ೧೯೫೪ ಮತ್ತು Metaphor and Reality, ೧೯೬೨.

೨೧೭. **ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ** ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಘಟ್ಟವೆಂದು ದಲಿತ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಿಂದ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳಾದ ನವೋದಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಮತ್ತು ನವ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಘಟ್ಟದ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ನಿರಾಕರಣೆ ಮತ್ತು ಅಸಮಾಧಾನಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದೆ. ತೊಂಬತ್ತರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡುವಾಗ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಹಂತವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆಯಾದರೂ ಅದು "ಇನ್ನೊಂದು ಚಳವಳಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ... (ಅದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ) ಸೂಕ್ತವಾದ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ.

ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ತುಂಬ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತಿನ ನಿರ್ವಚನದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿನ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಎಡಪಂಥೀಯ ಒಲವು, ಶೋಷಿತರ ಪರವಾದ ಹೋರಾಟ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ, ಜಾತಿಪದ್ಧತಿ, ಲಿಂಗತಾರತಮ್ಯಗಳ ನಿರಾಕರಣೆ ಇವುಗಳಂತೆಯೇ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಎಲ್ಲ ಜನಪರ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಬೆಂಬಲ ಜನಪರವಾದ ಹೋರಾಟ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆ, ಇಂಥ ಒಲವಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಹೋರಾಟದ ಮುಖ್ಯ ದಾಖಲೆ ಎಂದು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘಟನೆಯ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಂವಿಧಾನ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪನವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ ೧೯೮೧ರಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ "ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮಾನದಂಡಗಳು ಬೇಕು... ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾಗಿದ್ದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕನುಗುವಾದ ಆಕಾರದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ... ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಮಾನದಂಡವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು ಧೋರಣೆಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾನದಂಡದ ಮುಖಾಂತರ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಳೆಯುವುದರಿಂದ... ಯುವ ಲೇಖಕರ ಕತ್ತು ಹಿಸುಕುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಮಾತು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅನ್ವೇಷಣೆ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ೧೯೮೬ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜಿ. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಅವರು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಬಾರದು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರೂ, ಮಾನವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸೊಗಸು, ಅದರ ವಿಕಾಸಕ್ಕಿರುವ ಅಡ್ಡಿ, ಅದರ ನಿವಾರಣೆಯ ವಿಧಾನ ಇವು ಬಂಡಾಯಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪರೇಷೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಸಂಕ್ರಮಣ ೮೭-೮೮ರ ಸಂಚಿಕೆಯ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬುದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ತೀರ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡು ಚರ್ಚಿತವಾಗಿವೆ. ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿಯವರು ತಮ್ಮ

ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆ (೧೯೮೮)ಯಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಾದಗಳನ್ನು ಮೂರು ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ: ೧. ಶೋಷಣೆಗೆ ಜಾತಿಭೇದವಿಲ್ಲ. ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ರಂಗದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಎಲ್ಲ ಜನರೂ ದಲಿತರು ೨. ಪಂಚಮರು ಅಥವಾ ಬಹಿಷ್ಕೃತರು ಎಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರೆಲ್ಲರೂ ದಲಿತರು ೩. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯ ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸದಿದ್ದರೂ ಆರ್ಥಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಜನರೂ ಸೇರಿ ದಲಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆಯವರು ತಮ್ಮ ಬಂಡಾಯ-ದಲಿತ (೧೯೯೦) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಮೊದಲನೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನಿಘಂಟಿನ ಅರ್ಥವುದ್ದು, ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದು ಲೋಹಿಯಾ ವಾದದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಿ. ವೀರಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯ (೧೯೮೩)ರಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ "ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತುಳಿತಕ್ಕೊಳಗಾಗಿರುವವರನ್ನೆಲ್ಲ ದಲಿತರೆಂದು ಕರೆದು ದಲಿತ ಪದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಈಗ ಅದು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಧ್ಯಯನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೂಕ್ತವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ನಿಲುವು ಸರಿಯಾದದ್ದು. ಆದರೂ ದಲಿತರು ಬರೆದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಬಗೆಗೂ ಕೆಲವು ಆಕ್ಷೇಪಗಳಿವೆ. ದಲಿತರು ಎಂಬ ಒಂದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರೆದ ದೇವರನಾಮ, ಸ್ತೋತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಾರದು, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರು ಜನಪರವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ದೋರಣೆಯೂ ಇದೆ. ಹುಟ್ಟಿನಿಂತ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬರೆದ ಜನಪರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ದಲಿತಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ತಮ್ಮ ದಲಿತ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆ (೧೯೮೮) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ "ಒಬ್ಬ ಅವಮಾನಿತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿಯೂ ಆದಾಗ ಹುಟ್ಟುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಪ್ರತಿಭಟನಾ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಅವಮಾನಿತ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿಯಾದವನು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನೂ ಆಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಮಾನಿತರ ಜಾಗತಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಡುವೆ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪವಿರುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ದಲಿತ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೂ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆಯವರು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭಟನೆ (೧೯೮೫) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅಸಮಾಧಾನ, ಪ್ರತಿಭಟನೆ, ಪ್ರತಿರೋಧಗಳು ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳು, ಆದರೆ ಎರಡೂ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಹುಟ್ಟಿನ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ "ಬಂಡಾಯ ಎಂಬ ಪದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಆಶಯವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೇ ಹೊರತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹುಟ್ಟನ್ನಲ್ಲ... ಪ್ರಗತಿಗಾಮಿ ದಲಿತ ಸಾಹಿತಿಗಳೆಲ್ಲ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತಿಗಳು, ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತಿಗಳೆಲ್ಲ ದಲಿತ ಸಾಹಿತಿಗಳಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದಲಿತ ಲೇಖಕರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ದನಿ ಎತ್ತುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೮೬ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಾ

ವೇಶದಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸತ್ತುಹೋಗಿದೆ ಎಂಬ ಘೋಷಣೆಯೂ ಹುಟ್ಟಿದ್ದುಂಟು. ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘಟನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ ಇವೆ. ದಲಿತ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ್ ಅವರು ನಿರಪೇಕ್ಷ (೧೯೮೪)ದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ: "ದಲಿತರಿಗೆ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಚಾರ ವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲ. ಅವರ ಹೋರಾಟದ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಇನ್ನೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದವು. ಆದರೆ ಬಂಡಾಯದವರಿಗೆ ಜೀವನಾನುಭವಗಳನ್ನು ವಿಚಾರ ವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಗೊತ್ತು."

ದಲಿತ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಇದ್ದವು. ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಪ್ರಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ, ಲೋಹಿಯಾ ವಾದ ಮತ್ತು ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳೂ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದವು. ೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮಂತ್ರಿ ಬಸವಲಿಂಗಪ್ಪನವರ ಬೂಸಾ ಪ್ರಕರಣ, ೧೯೭೪ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಜಾತಿ ವಿನಾಶ ಸಮ್ಮೇಳನ, ೧೯೭೪ರಲ್ಲಿ ಶುರುವಾದ ಬರಹಗಾರರ ಮತ್ತು ಲೇಖಕರ ಒಕ್ಕೂಟ, ೧೯೭೪ರಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಸಂಘರ್ಷ ಸಮಿತಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆ, ಇವು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳು ರೂಪು ತಳೆಯಲು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಚಳುವಳಿಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು, ತೆಲುಗಿನ ದಿಗಂಬರ ಪಂಥದ ಕವಿಗಳು, ಮರಾಠಿಯ ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಕ್ರಮಣದಂಥ ಕಿರುಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿದವು.

ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ, ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ, ಕುಂ. ವೀರಭದ್ರಪ್ಪ, ಅಮರೇಶ ನುಗಡೋಣಿ, ಮೊಗಳ್ಳಿ ಗಣೇಶ ಇಂಥ ಲೇಖಕರು ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಚಳುವಳಿಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ದನಿಗಳಾಗಿ ಹೊಮ್ಮಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಚದುರಂಗಂಥ ಹಿರಿಯ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ವೈಶಾಖ ಮತ್ತು ಹೆಜ್ಜಾಲದಂಥ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು, ವಿನ್ಯಾಸ ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯದ ಧೋರಣೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷಾ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿವೆ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಅವರು ಎತ್ತಿರುವ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ (ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು, ಪುಟ ೧೨) "ಬಂಡಾಯ - ದಲಿತ ಬರಹಗಾರರು, ನೋವುಂಡವರಿಗೆ, ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದವರಿಗೆ ದನಿಯಾಗುವ ಹೊಣೆ ಹೊರುವವರು. ಅಂದರೆ ಅವರು 'ಇತರರ' ಕಡೆಗೆ ಮುಖಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. (ವಚನಗಳು 'ಭವಿ'ಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗುವುದನ್ನು ನೆನೆಯೋಣ.) ಹೀಗೆ ಬರಹದ ಹುಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಅದರ ಹರಿಯುವ ದಿಕ್ಕು ಎದುರುಬದುರಾಗಿವೆ. ಇಂಥ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯು 'ವರದಿ', 'ಭಾಷಣ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಒಳಮುಖ ಮಾಡಿದ ಅರ್ಥ' ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುವುದು."

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ, ಬಂಡಾಯ-ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ (೧೯೯೦); ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ (೧೯೮೧); ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ, ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು (೧೯೯೭); ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ, ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆ, (೧೯೮೮); ಗಂಗಾಧರ

ಮೊದಲಿಯಾರ್, ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನೆಲೆ ಬೆಲೆ (೧೯೮೦); ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ, ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕೃತಿ (೧೯೯೩) ಮತ್ತು ಮರದೊಳಗಣ ಕಿಚ್ಚು (೧೯೯೬); ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, ಹೊಸ ಹೆಜ್ಜೆ ಹೊಸ ಹಾದಿ (೧೯೮೧); ಆರ್ಕೆ ಮಣಿಪಾಲ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಹೋರಾಟ (೧೯೮೬); ರಮಜಾನ ದರ್ಗಾ, ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತಿ (೧೯೮೦); ಸಿ. ವೀರಣ್ಣ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯ (೧೯೮೩); ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ, ನಿರಪೇಕ್ಷ (೧೯೮೪) ಮತ್ತು ನಿಜದನಿ (೧೯೮೮)

೨೧೮. ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ New Historicism ನ್ಯೂ ಹಿಸ್ಟಾರಿಸಿಸಂ ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ವಿಮರ್ಶಾಪಂಥ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ **ಕಲ್ಚರಲ್ ಮೆಟೀರಿಯಲಿಸಂ** ಎಂದೂ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ **ನ್ಯೂ ಹಿಸ್ಟಾರಿಸಿಸಂ** ಎಂದೂ ಈ ಪಂಥವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು.

ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ವಿರಚನವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರೂಪನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿ ನೋಡುವ ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಪಠ್ಯವೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು; ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆ ಪಠ್ಯವು ಹೇಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ, ಯಾವ ಬಗೆಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಬೇಕು ಎಂದು ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿಗಳು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪ್ರಬಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಪಠ್ಯವೊಂದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅನುಸರಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳಿಂದಾಗಿ ಅದನ್ನು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದದ ಒಂದು ಶಾಖೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ೧. ಲೂಯಿ ಆಲ್ಥೂಸರ್ ಮತ್ತು ಪಿಯರೆ ಮ್ಯಾಶಿರೆ ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳು ೨. ಮೈಕೆಲ್ ಫುಕೋನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು, ೩. ವಿರಚನವಾದದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ೪. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು.

ಸಮಕಾಲೀನ ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದ ಸಂರಚನಾವಾದಿ, ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಲೂಯಿ ಆಲ್ಥೂಸರ್‌ನ ಪ್ರಭಾವ ತುಂಬ ದಟ್ಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅವನ ಶಿಷ್ಯ ಪಿಯರೆ ಮ್ಯಾಶಿರೆ ಬರೆದ ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ಲಿಟರರಿ ಪ್ರೊಡಕ್ಷನ್ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ **ಐಡಿಯಾಲಜಿ** ಅಥವಾ **ಲೋಕದೃಷ್ಟಿ**ಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಅಮೆರಿಕಾ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಪಾರಂಪರಿಕ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಆಲ್ಥೂಸರ್ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಗೆ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಇದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದವನು ಆಲ್ಥೂಸರ್. ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ರೀತಿಯೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಧೋರಣೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಆಲ್ಥೂಸರ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯು ನಂಬಿಕೆ, ಧೋರಣೆ, ಅಭ್ಯಾಸಗತ ಅನಿಸಿಕೆ ಮತ್ತು ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ

ಸಮಾಜವು ತನ್ನ ಸಂರಚನೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ನೆರವಿನಿಂದ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಓದುಗರು ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಕರ್ತೃ (ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್) ಗಳೂ ಹೌದು, ಅಡಿಯಾಳುಗಳೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಓದುಗರ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳೊಡನೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬಿರುಕು, ವೈರುಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಚ್ಚಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಐಡಿಯಾಲಜಿ ವಾಸ್ತವದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಸ್ವಯಂಸ್ಪಷ್ಟವೆಂಬಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದರೂ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ ರೀತಿಗೆ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶೀಕರಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಂಕೇತಗಳು, ರೂಪಕಗಳು ಇವುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ನಿಸರ್ಗದ ಉದಾತ್ತೀಕರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ರೂಪಕ, ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಆಗ ಕವಿತೆಗಳು ದಾಟಬಯಸುವ, ಪರಿಹರಿಸಲು ಬಯಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಮೈಕೆಲ್ ಫುಕೋ ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಧಿಕಾರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು, ವಿರೋಧಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಕಥನಗಳ ಶ್ರೇಣೀಕರಣ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಧಿಕಾರ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಜ್ಞಾನ ಎಂದರೆ ಏನು, ಸತ್ಯ ಎಂದರೆ ಏನು, ಸಹಜ ಎಂದರೆ ಏನು, ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಧಿಕಾರದ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹುಚ್ಚುತನ, ಅಪರಾಧ ಮತ್ತು ಲೈಂಗಿಕ ವಿಕೃತಿಗಳು ಎಂದರೇನು ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳೂ ಸಮಾಜವೊಂದರಲ್ಲಿರುವ ಅಧಿಕಾರದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಆಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಫೂಕೋನ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳು ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಪಠ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥಸೂಚನೆಯ ವಿವಿಧ ವಿಧಾನಗಳ ನಡುವೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಿರಚನವಾದಿ ನಿಲುವು ಒದಗಿಸುವ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಖ್ತಿನ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಪಠ್ಯದ ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕ್ಲಿಫರ್ಡ್ ಗೀರ್ಟ್ಸ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು, ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಹೊಸತಿಳಿವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥಸೂಚನಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆ ಅಥವಾ ಘಟನೆಯನ್ನು ನಿಕಟವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಗಹನ ಓದುವಿಕೆಗೆ (ಥಿಕ್ ರೀಡಿಂಗ್) ಗುರಿಪಡಿಸಬೇಕು. ಜನರು ತಮಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಘಟನೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಘಟನೆ, ವಸ್ತುಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಹಿತೆ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕು ಎಂದು ಗೀರ್ಟ್ಸ್ ವಾದಿಸಿದ.

ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ಲೂಯಿ ಮಾಂಟ್ರೋಸ್ ನೀಡಿದ ವಿವರಣೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. "ಪಠ್ಯಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಗುಣ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಪಠ್ಯಗುಣಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ

ವನ್ನು ಅರಿಯುವುದೇ" ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದು ಅವನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಠ್ಯದಂತೆಯೇ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬಯಸುವಂಥದ್ದು ಎಂದು ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ನಂಬುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಒಂದು ಸಂಕಥನ. ಅದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯವಾಸ್ತವವನ್ನು, ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆ ಕೂಡಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಮಾನದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಚನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಥನವೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುತಾಳುವುದಕ್ಕೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಮೂಲಕ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗುವ ಅಂಶಗಳು ಆಯಾ ಸಮಾಜದ ಅಧಿಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿ ಮುಂದುವರೆಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅಧಿಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿರುವ **ಪ್ರಧಾನತೆ** ಮತ್ತು **ಅಧೀನತೆಯ** ಗುಣಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಕಥನದಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಮುಖ ಧೋರಣೆಗಳು: ಸಾಹಿತ್ಯವು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಾಲಗಳಿಗೆ ಅತೀತವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಆನಂದಗಳ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದಲ್ಲ. ಆಯಾ ಕಾಲದ ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಯಾವುವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪಠ್ಯ. ಧಾರ್ಮಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮತ್ತು ಕಾನೂನಿನ ಪಠ್ಯಗಳಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಅನನ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದಾಗಲಿ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಂಬುಗೆಯಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ, ವಾಙ್ಮಯ ಶರೀರ. ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಸುಸಂಬದ್ಧ ರೂಪ ಮತ್ತು ಜೈವಿಕ ಪೂರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಹರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು **ಪ್ರಧಾನ ಧಾರೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದವು ಈ ಎಲ್ಲ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಭಿನ್ನ ದನಿಗಳು ಕೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ದನಿಗಳು ಪಠ್ಯವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ, ದಮನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ದನಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವು ತನ್ನ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನೊಳಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಮೂಲಕ ಓದುಗರಿಗೆ **ಆನಂದ**ವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಆನಂದವು ಕೇವಲ ತೋರಿಕೆಯದಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಕಲಾತ್ಮಕ ಪರಿಹಾರವು ಪಠ್ಯವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪರಿಹಾರವಾಗದೆ ಉಳಿದಿದ್ದ ವರ್ಗ, ಲಿಂಗ, ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯಗಳ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಮರೆಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ನವಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಾದಿಗಳು ನಂಬುತ್ತಾರೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಧೋರಣೆ: ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು 'ಗತಕಾಲದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವಲ್ಲ'. ಚರಿತ್ರೆ ಸ್ಥಿರವಾದುದೂ ಅಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಂಗತಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಎಂದೂ

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಾಸ್ತವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಠ್ಯದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇತ್ತು. ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದವು ಈ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದದ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವು ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ **ಹುದುಗಿರುತ್ತದೆ** (ಎಂಬೆಡೆಡ್). ಸಂಸ್ಥೆ, ನಂಬಿಕೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರ ವರ್ತನೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳ ಜಾಲದೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಠ್ಯವು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸವು ಯೂರೋಪಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಅವಧಿಯ ನಂತರ ಮೂಡಿದ ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು - ಇದು ನವ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಅವರೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಲಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ವಲಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು **ವಿನಿಮಯ, ವ್ಯವಹಾರ, ಪ್ರಸರಣ** (ಎಕ್ಸ್‌ಛೇಂಜ್, ಟ್ರಾನ್ಸಾಕ್ಷನ್, ಸರ್ಕ್ಯುಲೇಶನ್) ಎಂಬ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೂಪಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದ ಹಣಕಾಸಿನ ವ್ಯವಹಾರದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಿನ್ನವಲಯಗಳ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತ ನಿಲುವುಗಳು: ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿಗಳು ಹೊಂದಿರುವ ನಿಲುವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ಲೇಖಕ ಅವನ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖಕನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಓದುಗರೆಲ್ಲ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿಗಳು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಭ್ರಮೆ ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಸುಸಂಬದ್ಧ, ಸ್ವತಂತ್ರ, ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ರಚನೆ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿಗಳು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ತೃವಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ, ಆತ ಸಮಾಜವೊಂದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಧಿಕಾರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಸ್ಟೀಫನ್ ಗ್ಲೀನ್ ಬ್ಲಾಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಥವಾ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಫಲಿತಾಂಶ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಕರ್ತೃವು ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಫಲಿತಾಂಶವೆಂದು ಒಪ್ಪಿದರೂ ಆತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಅಧಿಕಾರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣನೂ ಆಗಬಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಲುವು ಕೂಡಾ ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಓದುಗರನ್ನು ಕುರಿತ ಧೋರಣೆಗಳು: ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದ ಕರ್ತೃವಿನಂತೆ ಓದುಗರೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇರುವುದನ್ನು ಇರುವಂತೆಯೇ ಕಂಡು ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ, ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು ಮಾನವತಾವಾದಿ ಆದರ್ಶವಾದದ ಒಂದು ಭ್ರಮೆ ಎಂದು ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಓದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ **ಸಹಜ ಅಂಗೀಕಾರ** (ನ್ಯಾಚುರಲೈಸೇಶನ್) ಮತ್ತು **ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ** (ಅಪ್ರೋಪ್ರಿಯೇಶನ್) ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ

ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗಿರುವ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವೂ ಸಾರ್ವದೇಶಿಕವೂ ಆದ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬಂತೆ ಓದಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಜ ಅಂಗೀಕಾರದ ಓದುವಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಓದುಗರ ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಲೇಖಕನ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಳವಡಿಕೆಯ ಓದಿನ ಕ್ರಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು: ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿಗಳು ತಾವು ಬರೆಯುವ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಸಂಕಥನಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಾಗ ಅವನ್ನು ತಮ್ಮ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿಗಳು ಗತಕಾಲದಿಂದ ವರ್ತಮಾನದವರೆಗಿನ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ನಿರಂತರ ಪ್ರವಾಹದಂತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾತತ್ಯಭಂಗ, ಛಿದ್ರತೆ ಮತ್ತು ಅಡೆತಡೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಅಪರಿಚಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಳಿಗೂ ಪಠ್ಯವು ರಚಿತವಾದ ಕಾಲದ ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಪಠ್ಯಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಭೂತ ಕಾಲಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಲೇವಾದೇವಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಪಠ್ಯಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ವರ್ಗ-ವರ್ಣ-ಲಿಂಗ ಆಧಾರಿತ ಅಧಿಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ರಾಜಕಾರಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಓದಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿತ್ತು. ೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ **ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು** (ಕಲ್ಚರಲ್ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್) ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ದೊರೆತಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೃತಿಕಾರನಿಗೆ ದೊರೆತಿದ್ದ ಆಶ್ರಯದ ಸ್ವರೂಪ, ಸೆನ್ಸಾರ್‌ಶಿಪ್, ಮುದ್ರಣಾವಕಾಶ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪಠ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಆಳುವ ವರ್ಗದ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಚಿಂತನೆಗಳ ಛಾಯೆ ಇರುವ **ದಮನ** (ಸಪ್ರೆಶನ್), **ಪಲ್ಲಟ** (ಡಿಸ್‌ಪ್ಲೇಸ್‌ಮೆಂಟ್), **ಪರ್ಯಾಯ** (ಸಬ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಶನ್) ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

೭೦ರ ದಶಕದ ನವ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸೇರಿದಂತೆ ಇತರ ವಿಮರ್ಶಕರು ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದೀ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದರು. ೯೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದವು ವಿರಚನವಾದವನ್ನು ಹಿಂದೆ ತಳ್ಳಿ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿವೆ.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಘಟ್ಟವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶ ವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಸ್ಟೀಫನ್ ಗ್ರೀನ್‌ಬ್ಲಾಟ್ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಚಿಂತಕ.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತಕರು ವಿಮರ್ಶಕರು **ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಸ್ತುವಾದ** (ಕಲ್ಚರಲ್ ಮೆಟೀರಿಯಲಿಸಂ) ಎಂದು ತಮ್ಮ ಚಿಂತನಾ ಧಾರೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ತನ್ನ ಮೂಲಭೂತ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Louis Althussaer, Lenin and Philosophy and Other Essays, ೧೯೬೯; Paul Rbinov, ed., The Focault Reader, ೧೯೮೬; Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures, ೧೯೭೩; H. Arm Vesser, ed., The New Historicism, ೧೯೮೯; Stephen Greenblatt, Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture, ೧೯೯೦; Raymond Williams, Marxism and Literature, ೧೯೭೭; Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism, ೧೯೭೬; Dominick La Capra, History and Criticism.

೨೧೯. **ನವೋದಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯ** ನವೋದಯ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ನೀಡಿದವರು ಕುವೆಂಪು ಅವರು. ಈ ಮಾತು ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದ ಲೇಖಕರು ತಮಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ, ಸುಮಾರಾಗಿ ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ದಶಕದಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಮ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ನಿಂದಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕರೆಯತೊಡಗಿದರು. ರಮ್ಯ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಎಂಬ ಪದದ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆರಂಭಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ಸ್ವಂತಿಕೆ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ನವೋದಯ ಎಂಬ ಮಾತು ಆನಂತರ ಬಳಕೆಯಾಗತೊಡಗಿತು. "ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು-ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಅಥವಾ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತೋ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಪದವಾಗಿದೆ" ಎಂದು ನವೋದಯ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ (ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ, ಭಾಗ ೨, ೨೨೪) ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ನವೋದಯ ಎಂಬ ಮಾತು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ವಸಹಾತುಶಾಹಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾದ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳ ಉತ್ಕರ್ಷ, ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಮನೋಧರ್ಮಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅವಧಿಯ ಮಲೆಯಾಳಂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾಲ್ಪನಿಕಂ, ಗುಜರಾತಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಸ್ತ್, ಅಸ್ಸಾಮೀ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನವನ್ಯಾಸ್, ತೆಲುಗು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಭಾವ ಕವಿತ್ವ, ತಮಿಳು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕರ್ಪನೈ, ಹಿಂದಿ ಮರಾಠಿ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛಂದ, ಪಂಜಾಬಿ, ಸಿಂಧಿ, ಉರ್ದು, ಕಾಶ್ಮೀರಿ, ಒರಿಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್‌ಗೆ ಸಮೀಪದ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ.

ನವ್ಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ಬಂಡಾಯ-ದಲಿತ ಚಳುವಳಿಗಳಿಗಿಂತ ನವೋದಯ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದು "ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ವಿಚಾರಧಾರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಆಸಕ್ತಿಗಳು, ಹಾಗೂ ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ನಾಯಕತ್ವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ಬೆಳೆದ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲ" ಎಂದು ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್(ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ, ಪುಟ ೩೨) ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರೇ ಮುಂದು

ವರೆದು ನವೋದಯ ಲೇಖಕರ ಬರವಣಿಗೆಯು ಸಮುದಾಯದ ಪರಿಮಿತ ಭಾಗವೊಂದರ ಅಪಾರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯೆನ್ನುವ ಮಾತು ಚಳುವಳಿಯ ಗುಣ ದೋಷಗಳೆರಡನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸಾಮಾಜಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಇಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ನವೋದಯ ಎಂಬ ಮಾತು ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಭೌಗೋಳಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ವಿಭಾಗಗಳಿಂದಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ, ಕರಾವಳಿ ಮತ್ತು ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಹರೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕಟುವಾಗದೆ, ಅವುಗಳಿಂದಲೂ ಲಾಭ ಪಡೆದಿರುವುದು ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿಯೊಂದೇ; ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ನಿಜವಾದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಚಳುವಳಿಯೆಂದರೆ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಮಾತ್ರವೇ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ (ನೋಡಿ, ಪುಣೇಕರ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿ ಪುಸ್ತಕ). ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರ ಕನಿಷ್ಠ ಮೂರು ಪೀಳಿಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಪಂಜೆ, ಗೋವಿಂದ ಪೈ, ಡಿವಿಜಿ, ಮಾಸ್ತಿ ಮೊದಲಾದವರು ಮೊದಲನೆಯ; ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ಪುತಿನ, ಕಾರಂತ ಎರಡನೆಯ; ಅಡಿಗ, ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಕಣವಿ, ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಮೂರನೆಯ ನವೋದಯ ಪೀಳಿಗೆಯ ಲೇಖಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೊಂದು ಪೀಳಿಗೆಯೂ ನವೋದಯ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದೆ. ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾದ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಂತೆಯೇ ಅವರು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬಂಡಾಯ-ದಲಿತ ಚಳವಳಿಯ ನಂತರ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬಹಿರ್ಮುಖತೆ, ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಪರತೆ, ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸರಳತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಪುನರ್ನವೋದಯ ಅಥವ ಹೊಸ ನವೋದಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ (ನೋಡಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ).

ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು: ೧. ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳ ನಡುವೆ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ೨. ಭಾವಗೀತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆ, ನಾಟಕ, ಪ್ರಬಂಧ ಮೊದಲಾದ ಹೊಸ ರೂಪಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರ ೩. ಓದುಗ ಸಮುದಾಯದ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿ ನಿರ್ಮಾಣದ ಅಪೇಕ್ಷೆ ೪. ಉದಾರವಾದೀ ನಿಲುವು, ಮಾನವತಾವಾದದ ಒಲವು ೫. ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಆನುಷಂಗಿಕವೆಂಬ ಧೋರಣೆ ೬. ವಸ್ತು ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಗೆ ಬೆಲೆ ಕೊಟ್ಟರೂ ಒಟ್ಟು ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ತಿಲಕ್ ಪ್ರಣೀತ ಉಗ್ರಗಾಮೀ ಮತ್ತು ಗಾಂಧಿ ಪ್ರಣೀತ ಸೌಮ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಯ ಅಳವಡಿಕೆ ೭. ಸಂವಹನಶೀಲ ಭಾಷೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಸಕ್ತಿ ೮. ಕವಿತೆಗಳ ಅನುಭವ ಅಮೂರ್ತತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಲಿದದ್ದಾದರೆ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ (ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ಕಾರಂತ ಅವರ ಕಥಾ ಜಗತ್ತುಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ) ಅನುಭವ

ವಿವರಗಳಿಗಿಂತ ಬೌದ್ಧಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮರುರಚನೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆ ೯. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದ ಅಮೂರ್ತ ನೆಲೆಗಳ ವೈಭವೀಕರಣ ಮತ್ತು ಅವೈದಿಕ/ಮೂರ್ತ ನೆಲೆಗಳ ಖಂಡನೆ ೧೦. ಭಾಷೆಯು ವಿಚಾರಗಳ ವಾಹಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಕವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮೂಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ೧೧. ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ಆಶಾವಾದ ಮತ್ತು ಸಿನಿಕತನದ್ದಲ್ಲದ ಧೋರಣೆ.

ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವವಾಗಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವುದುಂಟು. ನವ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಮಾಡರ್ನ್ ಪದದ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮದ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದವರೆಂದು ಪರಿಗಣಿತರಾಗಿರುವ ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ನವ್ಯತೆ (೧೯೭೫) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ "ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದು ತಾತ್ವಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲ; ಒಂದು ನೂತನ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದದ ಇಲ್ಲವೆ ಸಮತಾವಾದದ ವಿರುದ್ಧ ಎಬ್ಬಿಸಿದ ಬಂಡಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯವು ಮಾನವ ಕೇಂದ್ರವುಳ್ಳ ಹ್ಯೂಮನಿಸ್ಟ್ ಧೋರಣೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದೂ ಬಯಸಿದ್ದರು. ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ತಂತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆ (೧೯೬೬) ಪುಸ್ತಕದ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಪ್ರಜ್ಞನಾದ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು ಹೇಗೆ ಜಟಿಲವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತು ಬರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, "ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸತ್ವ ತೀರಿತೆಂದರೆ, ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ ಬರುವ ಸಂಭವ ಕಡಮೆ ಎಂಬಷ್ಟು ಅರ್ಥವಲ್ಲದೆ ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸತ್ವಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆಯಿಲ್ಲ ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಇದೇ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪುನರವತಾರ ಮತ್ತೆ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಆಗಿ ಹೊಸ ಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಲಾರವು ಎಂತಲೂ ಅರ್ಥವಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಹೀಗೆ ನವ್ಯ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಮನೋಧರ್ಮ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ನವ್ಯತೆಯು ಪಶ್ಚಿಮದಿಂದ ಎರವಲು ತಂದ ಧೋರಣೆಯೇ ಹೊರತು ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಈ ನೆಲದವಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತೀರ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರು. ಹಾಗೆಯೇ ಶಂಕರಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ ಅವರು ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ತಪ್ಪು ಎಂದು ನವ್ಯತೆಯ ಉತ್ಕರ್ಷದ ಅವಧಿಯಲ್ಲೆ ಹೇಳಿದವರು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮನೋಧರ್ಮವೆನ್ನುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ, "ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಭಾವಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವುದರಿಂದಲೇ, ಇದು ಬರಿಯ ಶೈಲಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ, ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿನ ಕ್ರಾಂತಿಯೂ ಆಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ" ಎಂದು ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ (೧೯೭೧) ವಾದಿಸಿದರು.

ಕನ್ನಡ ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು: ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನವಾದ ನವೋದಯವನ್ನು ರಮ್ಯವೆಂದು ಕರೆದು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದರೂ ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾರ ಮಾನವತಾವಾದವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಿಲ್ಲ.

೨. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೂ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಪರಿಸರದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಂತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ ೩. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಂತರಂಗ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಂದಿತು. "ನವೋದಯದ ಆತ್ಮನಿಷ್ಠ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಭಾವದ ಉತ್ಕಟತೆಯದಾದರೆ, ನವ್ಯದ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಅನುಭವದ ಒಳಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳ ಪರಿವೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವಂಥದು. ನವೋದಯದ ಆತ್ಮನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿ ಮನುಷ್ಯ ಚೈತನ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆ, ಅಸೀಮತೆ, ಅಮೇಯತೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ನಂಬಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಂಥದ್ದಾದರೆ ನವ್ಯದ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸುವುದಾದರೂ ಮನುಷ್ಯ ಚೈತನ್ಯದ ಅಸೀಮತೆ ಅಮೇಯತೆಗಳನ್ನು ನಂಬುವಂಥದಲ್ಲ" (ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ್, ನಿರಪೇಕ್ಷ, ೩೩, ೧೯೮೪). ೪. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸರಳತೆಗಿಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪದ ಸಮಗ್ರತೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಂದಿತು. ಸಂಕೀರ್ಣ, ಜಟಿಲ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪವೂ ಸಂಕೀರ್ಣ, ಜಟಿಲವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಮೂಡಿತು ೫. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಸಂವಹನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿತು ೬. ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಮೇಲು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಶಿಕ್ಷಿತ ಜನ ಸಮುದಾಯದ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಂದಿತು ೭. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರಭಾವ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯೇ ಆಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಗಬೇಕಾದುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಸಂದಿತು ೮. ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಚರಣೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚಿತು ೯. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ನಡೆದಂಥ ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ ೧೦. ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಲಭಿಸಿತು.

ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಅನುಭವ ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದು, ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರರ ಅನುಭವ ಮೂರ್ತವಾದದ್ದು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂಬಂಥದನ್ನು ಸೃಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಾಹಿತ್ಯ; ನವ್ಯರು ತಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ಅನುಭವದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ, ತಮ್ಮದು ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುಭವ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೆಂದು ಚಲಾವಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ; ಅನುಭವದ ಗಟ್ಟಿತನವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ತಂತ್ರದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತಿಮೆ ಇತ್ಯಾದಿ 'ಬೆದರು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು' ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ; ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪೊಳ್ಳುಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಅದು ತಟಸ್ಥ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ; ಯೂರೋಪಿಯನ್ ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯವು ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯ ಅತಿರೇಕದ ನಿಲುವು ಎಂಬಂತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಯಿತು, ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನವ್ಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದೆಂದರೆ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದಂತೆಯೇ; ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡನವ್ಯ ಪ್ರಗತಿಪರತೆಯ ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡರೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿ ವಿರೋಧಿ ಶಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ

ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಶಾಮೀಲಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದದ್ದು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾವ್, ಹಾಡೆ ಹಾದಿಯ ತೋರಿತು (೧೯೯೬); ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ, ಅಮೃತ ಮತ್ತು ಗರುಡ (೧೯೮೩); ಶಕ್ತಿ ಶಾರದೆಯ ಮೇಳ (೧೯೮೯); ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ, ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು (೧೯೯೭); ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ ಸಂಪುಟ ೨ (೧೯೯೪); (ಸಂ) ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳು; (ಸಂ) ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ (೧೯೯೦); (ಸಂ) ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ; ಎಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯ, ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಚಳವಳಿ (ಲೇ), ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ (೧೯೯೦); ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ್, ನಿರಪೇಕ್ಷ (೧೯೮೪); ಅನಿವಾರ್ಯ (೧೯೮೦); ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ, ನವ್ಯತೆ (೧೯೭೫); ಎಂ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ, ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ (೧೯೫೨); ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆ (೧೯೬೬); ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಗತಿಬಿಂಬ (೧೯೭೪); ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು (೧೯೭೯); ಶಂಕರಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿ (೧೯೮೧); ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ (೧೯೭೧); ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ, ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ (೧೯೯೦); ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ; ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ; (೧೯೬೩) ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ (೧೯೯೮).

೨೨೦. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ New Criticism ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ೧೯೪೦ರ ದಶಕದಿಂದ ೬೦ರ ದಶಕದವರೆಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥ. ಜಾನ್ ಕ್ರೊ ರಾನ್ಸಂ ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ದಿ ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ. ಅಂದಿನಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಅದೇ ಹೆಸರು ಅನ್ವಯವಾಗತೊಡಗಿತು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನ ಚಿಂತಕರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳ ತಳಹದಿ ಇದ್ದರೂ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆದದ್ದು ಮಾತ್ರ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅಮೆರಿಕೆಯ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದೀ ರಾಜಕೀಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಇತರ ಎಡಪಂಥೀಯ ಧೋರಣೆಗಳ ವಿರೋಧಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ, ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ, ಕೃತಿಯ ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ, ಕೃತಿ ಬಾಹ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳ ನಿರಾಕರಣೆ, ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳ ತಿಳಿವು ಕೃತಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅನಗತ್ಯವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇವು ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂನ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಧೋರಣೆಗಳು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ೧೯೬೦ರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಿಂದ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆರಂಭವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ಅಮೇರಿಕೆಯ ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂಗಿಂತ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥವು ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಲಿಟರರಿ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ (೧೯೨೪), ಪ್ರಾಕ್ಟಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ (೧೯೨೯) ಮತ್ತು ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಂದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅಮೆರಿಕೆಯ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿತು. ಆಗ ಕವಿಯ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿದ್ದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸಂದಿತ್ತು. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಯನದ ಈ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿವರವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಗಮನ ನೀಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಅಮೆರಿಕೆಯ ದಕ್ಷಿಣ ರಾಜ್ಯಗಳಿಂದ ಬಂದ ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ರಾಬರ್ಟ್

ಪೆನ್‌ವಾರೆನ್ ಇಬ್ಬರೂ ಸೇರಿ ಅಂಡರ್‌ಸ್ಟ್ಯಾಂಡಿಂಗ್ ಪೊಯಿಟ್ರಿ (೧೯೩೮) ಮತ್ತು ಅಂಡರ್‌ಸ್ಟ್ಯಾಂಡಿಂಗ್ ಫಿಕ್ಷನ್ (೧೯೪೩) ಎಂಬ ಎರಡು ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಧಾನವು ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಎಲ್ಲ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಧಿಕೃತ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ೭೦ರ ದಶಕವನ್ನು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅಲೆನ್ ಟೇಟ್, ಆರ್.ಪಿ. ಬ್ಲ್ಯಾಕ್ಮರ್ ಮತ್ತು ವಿಲಿಯಂ ಕೆ. ವಿಮ್‌ಸಟ್ ಇವರು ಇತರ ಪ್ರಮುಖ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಎಫ್.ಆರ್. ಲೀವಿಸ್‌ನ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನವು ಅಮೆರಿಕೆಯ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಮತವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೧. ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ: 'ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಲ್ಲದೇ ಮತ್ತೇನೂ ಆಗಿ ಅಲ್ಲ' ಎಂದು ಎಲಿಯಟ್ ಹೇಳಿದ. ಕಾವ್ಯವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಶಾಬ್ದಿಕ ವಸ್ತು ಎಂಬುದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೊದಲ ನಿಯಮವೆಂದರೆ ಅದು "ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದು, ವಸ್ತುವಿನ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳತಕ್ಕದ್ದು ಮತ್ತು ಕೃತಿಯು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾಗಿ ಇರುವಂಥದ್ದು" ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಎಂದು ರಾನ್‌ಸಮ್ ಹೇಳಿದ.

೨. ಕೃತಿನಿಷ್ಠೆ: ಓದುಗರು ಕೃತಿಕಾರರ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ ಇವುಗಳಿಗೆ ಗಮನ ನೀಡಬಾರದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವಾಗ ಲೇಖಕನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ಕೃತಿಯು ರಚನೆಯಾದ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಬೀರುವ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ಗಮನ ನೀಡಬಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ಥಾನವೇನು, ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವರೂಪವೇನು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವೇ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಅದರ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದದ ಒಂದು ಉಪ ವಿಭಾಗ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದುಂಟು.

೩. ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಧಾನ: ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೃತಿಯ ವಿವರಣೆ (ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲಿಕೇಶನ್) ಅಥವ ನಿಕಟ ಓದುವಿಕೆಯ (ಕ್ಲೋಸ್‌ರೀಡಿಂಗ್) ಮುಖಾಂತರ ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿವಿಧ ಘಟಕಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

೪. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಯು ವಿಜ್ಞಾನದ, ದಿನನಿತ್ಯದ ಮತ್ತು ತರ್ಕದ ಭಾಷೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕವಿತೆಯೊಂದರ ಪದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಹೇಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ಗಮನಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತಿಮೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳು ಇವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು. ಕವಿತೆಯ ಒಟ್ಟು ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಶಬ್ದ ಅರ್ಥಗಳಿಗೂ ಸಾವಯವ

ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಕೇವಲ ಒಟ್ಟು ತಾತ್ಪರ್ಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕವಿತೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಇಳಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ.

೫. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ಭಿನ್ನತೆ ಇದ್ದರೂ ಆ ಭಿನ್ನತೆ ತೀರ ಮುಖ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಭಾವಗೀತೆ, ಕಥನ ಅಥವಾ ನಾಟಕೀಯ ಈ ಯಾವುದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಪಾತ್ರ, ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಪ್ಲಾಟ್‌ಗಳಿಗಿಂತ, ಪದ, ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಯ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಥೀಮ್‌ನ ಸುತ್ತ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಥೀಮ್ ಅನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. **ಕರ್ಷಣ** (ಟೆನ್ಶನ್), **ವ್ಯಂಗ್ಯ** (ಐರನಿ) ಮತ್ತು **ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳ** (ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್) ಮುಖಾಂತರ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದರಿಂದ ಕೃತಿಗೆ ಮೌಲಿಕತೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯೊಂದು ಅರ್ಥಗಳ ಬಂಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಕವಿತೆಯೊಂದರ ಅರ್ಥವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಿತಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳು: ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಿಂದ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನವು ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮುಗ್ಧವಾದದ್ದು, ಅದರ ವಿಧಾನ ನಿಷ್ಫಲವಾದದ್ದು ಪಠ್ಯಬಾಹ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು, ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೆಳಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಬಹುದಾದರೂ ಅವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಬಹುದು; ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತ ತಿರಸ್ಕಾರ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದಿರುವ ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ ಧೋರಣೆ; ಕೃತಿಯ ಸಾವಯವ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ಹಠ; ಎಲಿಜಬೆತನ್, ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತೆಗಳಿಗೆ ನೀಡುವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ, ಬಂಧ, ಕರ್ಷಣ, ದನಿ, ಟೆಕ್ಸ್ಚರ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್, ಟೆನ್ಶನ್, ಟೋನ್, ಟೆಕ್ಸ್ಚರ್ ಮುಂತಾದ ನಿಗೂಢ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಅಸಂಭಾವ್ಯ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಸಂಧಿಗ್ಧತೆ ಮತ್ತು ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ದುರಭ್ಯಾಸದ ಪ್ರಚೋದನೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶ ನಿರಾಕರಣೆ ಈ ಎಲ್ಲ ದೋಷಗಳು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ ಎಂದು ಆಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಅನ್ವಯದಲ್ಲಿ ಈ ದೋಷಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಈಗ ಸುಲಭವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಅದರ ಮಿತಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಂರಚನಾವಾದ, ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದದ್ದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ; ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಲೇಖನಗಳು; ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಸಂ., ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಬೆಲೆ; ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ; ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ, ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ; ಬಿ. ದಾಮೋದರ ರಾವ್, ಆಯಾಮಗಳು; ಯು.ಆರ್.ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಮುನ್ನುಡಿಗಳು; ಕೀರ್ತಿನಾಥಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ. I.A. Richards, Principles of Literary Criticism, ೧೯೨೪ ಮತ್ತು Practical Criticism, ೧೯೨೯; Cleanth Brooks, The Well Wrought Urn, ೧೯೪೭; W.K. Wimsatt, The Verbal Icon,

೧೯೫೪; Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, ೧೯೬೩; Robert W. Stallman, Critiques and essays in Criticism, ೧೯೪೯; W.K. Wimsatt, ed., Explication as Criticism, ೧೯೬೩; R.S. Crane, Critics and Criticism, Ancient and Modern, ೧೯೫೨ ಮತ್ತು The Languages of Criticism and the Structure of Poetry, ೧೯೫೩; Gerald Graff, Poetic Statement and Critical Dogma, ೧೯೭೦; Frank Lentricchis, After the New Criticism, ೧೯೮೦.

೨೨೧. ನವ್ಯೋತ್ತರ Post Modern ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನ್ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯೋತ್ತರ ಎಂಬ ಮಾತು ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ನಂತರ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪದವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ದಲಿತ, ಬಂಡಾಯ ಮುಂತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ನಮೂದು ನೋಡಿ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನವ್ಯೋತ್ತರ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಚಿಂತನೆಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯೋತ್ತರ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೂ ಅರ್ಥಾರ್ಥ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ.

ನವ್ಯೋತ್ತರ ಅನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನ್ ಎಂಬ ಪದದ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿಯೂ ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಹಾಗೆ ಬಳಸಿದಾಗ ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯೊಂದರ ಹೆಸರಾಗಿ ಮತ್ತು ಆ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವಿನ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಲೇಖವು ನವ್ಯೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ (೧೯೩೯-೧೯೪೫)ದ ನಂತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ನವ್ಯೋತ್ತರ ಅಥವ ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನ್ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಝೀಗಳು ನಡೆಸಿದ ಜನಾಂಗ ಹತ್ಯೆ, ಅಣುಬಾಂಬಿನಿಂದ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಪೂರ್ಣ ವಿನಾಶದ ಭಯ, ಸತತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಪರಿಸರ ವಿನಾಶ ಮತ್ತು ಜನಸಂಖ್ಯಾ ಹೆಚ್ಚಳ ಇವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯೋತ್ತರ ಎಂಬ ಚಿಂತನೆ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ತೋರಿದ ವಿರೋಧವನ್ನು ನವ್ಯೋತ್ತರ ಮಾರ್ಗ ಮುಂದುವರೆಸಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನವ್ಯತೆಯೂ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗವು ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮತ್ತು ಕಲಾ ರೂಪಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿದ್ದ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಕಲೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ನವ್ಯೋತ್ತರವಾದ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿತು. ಸಿನಿಮಾ, ಟಿವಿ, ದಿನಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಕಾರ್ಟೂನು, ಜನಪ್ರಿಯ (ಪಾಪ್) ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ, ಶೈಲಿಗಳು ಮತ್ತು ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಹಾಗೂ ಲಘು ಧೋರಣೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣ ನವ್ಯೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಈ ಮಿಶ್ರಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಧೋರಣೆ ಇದೆ.

ನವ್ಯೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಪರಿಚಿತ ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ಸ್ವೀಕಾರ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಆಸ್ಫೋಟಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರ್ಥರಹಿತತೆ, ಅನುಭವ ಶೂನ್ಯತೆ, ಮಹಾ ಶೂನ್ಯದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವಂತ ಭಾವನೆ ಇವು ನವ್ಯೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ನವ್ಯೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೂ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂರಚನೋತ್ತರ ವಾದಕ್ಕೂ ಸಾಮ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳು ಇವೆ. ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಖಚಿತ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ, ಇರುವುದೆಲ್ಲ ಏನಿದ್ದರೂ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ಲೀಲೆ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅರ್ಥ ಸದಾ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯಿಂದ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗುತ್ತವೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು ಸತ್ಯವಲ್ಲ ಅಥವ ಯಾವುದೇ ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಚನೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ಅಧಿಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತವೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅವೂ ಖಚಿತವಾದವಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ.

ನೋಡಿ: ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ ನಮೂದು.
ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Clement Greenberg, The Notion of Post-Modern (೧೯೮೦), Sanford Schwartz, The Matrix of Modernism (೧೯೮೫), Andreas Huyssen, After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post Modernism (೧೯೮೬)

೨೨೨. ಪಠ್ಯ Text ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೂ ಇದರ ಬಳಕೆ ಹೇರಳವಾಗಿದೆ. ಆಡುಮಾತಿನ ಅಥವ ಬರವಣಿಗೆಯ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಭಾಗ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿಯೋಗವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಸಂವಹನೆಯ ಘಟಕ ಎಂಬ ಪಠ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. 'ಹಲೋ ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದೀರಾ' ಎಂಬಂಥ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾತುಕತೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಉಪದೇಶ, ಚುನಾವಣೆಯ ಭಿತ್ತಿಪತ್ರ, ಕವಿತೆ, ಒಂದು ಸಾಲಿನ ಜಾಹಿರಾತು, ದಿನಪತ್ರಿಕೆಯ ತಲೆಬರಹ ಮುಂತಾದವು ಕೂಡ ಪಠ್ಯಗಳೇ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಠ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಯಾದ ಪದ, ಅಥವ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಅವು ವಾಕ್ಯಗಳ ಗಡಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಇತರ ವಾಕ್ಯಗಳೊಡನೆ ಹೇಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತು ಹೇಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಭಾಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬತ್ತ ಗಮನವಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಪಠ್ಯಗಳೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪಠ್ಯಗಳು ಆಡುಮಾತಿನ ಅಥವ ಬರವಣಿಗೆಯ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಪಠ್ಯಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿಬರಹದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಂಕಥನ ಮತ್ತು ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ (ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್ ಮತ್ತು ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್ ಅನಾಲಿಸಿಸ್) ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಕ್ ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಈಗ ಪಠ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಮೌಲ್ಯ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮುಂತಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪಠ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದೂ ಉಂಟು.

ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪದ ಪಠ್ಯಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ನಡುವೆ ಇರುವ ವೈರುಧ್ಯ, ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮತ್ತು ಅಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳ ಭಿನ್ನತೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯಧಾರೆಯ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೂ ಅಲಕ್ಷಿತ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ, ಪಠ್ಯಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಹೋಲಿಕೆ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮುಖಾಂತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಪಠ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದ ಪದಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೇ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮೌಲ್ಯಸೂಚಕ ಪದಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೌಲ್ಯ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ ಪಠ್ಯ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಸೂಕ್ತ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಮೊದಲು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವರು, ಬಹುಶಃ, ಜರ್ಮನಿಯ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಬೆನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸಂಗಡಿಗರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಲೇಖಕನ ಕೌಶಲ ಮತ್ತು ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳಿಂದ ಹೇಗೆ ರೂಪು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿ. ಆದರೆ ಜರ್ಮನಿಯ ಕೆಲವು ಚಿಂತಕರು ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಂರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ವರ್ಕ್ ಅಥವ ಕೃತಿ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಬದಲಾಗಿ ಪಠ್ಯ ಎಂಬ ಪದ ಸೂಕ್ತ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಎಕ್ರಿಕ್ಚರ್ ಅಥವ ರೈಟಿಂಗ್ (ಬರವಣಿಗೆ) ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆ; ಪಠ್ಯ ಎಂಬುದು ಈ ಬರವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ವಿಧ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬವುಗಳು ಆಗಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ (ಸಿಸ್ಟಂ)ಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಲೇಖಕ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಠ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಬರವಣಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಪಠ್ಯಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಓದುವಿಕೆಯ ಮುಖಾಂತರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಓದುಗರು ಭಾಷಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ತಮ್ಮ ಭಾಷಿಕ ಪೂರ್ವಾನುಭವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹಾಳೆಯ ಮೇಲೆ ಮುದ್ರಿತವಾದ ರೇಖೆಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪ್ರದಾನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಬರವಣಿಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಓದುವಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಸಂರಚನಾವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಖಚಿತ ಅರ್ಥಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಮಾತೇ ಭ್ರಮೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲ ಬರವಣಿಗೆಯೂ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥಪ್ರಸರಣದ ಮುಕ್ತ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ.

ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದ ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಓದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಸೇರಿ ಹೋಗಿರುತ್ತವೆ. ಮಾತಿನ, ಬರವಣಿಗೆಯ, ಸಂವಾದದ ಹಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಓದುಗರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತಿಳಿವಿನ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಅಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅತಿ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯ ವಾಸ್ತವವನ್ನೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ, ಬೆರಳಿಟ್ಟು ತೋರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತೇವೆ. ಪಠ್ಯ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಸಹಜ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ನ್ಯಾಚುರಲೈಸೇಷನ್ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ, ಅಭ್ಯಾಸಗತ ಓದುವಿಕೆಯಿಂದ ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು, ಅಥವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಠ್ಯವನ್ನು ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹ ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾತೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು, ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಪಾತ್ರ, ಕ್ರಿಯೆ, ಆ ಮೂಲಕ ಮೂಡುವ ಮೌಲ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪಠ್ಯದ ಆಚೆಗಿರುವ ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕ್ರಿಯೆ, ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಇಂಥ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂರಚನಾವಾದಿ ಅಥವ ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿಯಾಗಿರುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪಠ್ಯ ಎಂಬುದು

ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಜಗತ್ತೇ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಪಠ್ಯ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಜಗತ್ತು ಎಂಬ ಪಠ್ಯದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ, ಮೌಲ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾದವು, ಐಡಿಯಾಲಜಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದವು, ಒಂದೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮೂಹವೂ ಜಗತ್ತೆಂಬ ಪಠ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಅಂತರ್ ಪಠ್ಯಗುಣ (ಇಂಟರ್ ಟೆಕ್ಸ್ಚ್ಯುಯಾಲಿಟಿ) ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಜೂಲಿಯಾ ಕ್ರಿಸ್ಟೆವಾ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದಳು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯ ಅದೇ ಭಾಷೆಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಭಾಷೆಯ ಇನ್ನಿತರ ಹಲವಾರು ಪಠ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಬಿಡಿಸಲಾರದಂತೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯಗಳ ಈ ಹೆಣಿಗೆಯನ್ನೆ ಇಂಟರ್ ಟೆಕ್ಸ್ಚ್ಯುಯಾಲಿಟಿ ಎಂದು ಆಕೆ ಕರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಪಠ್ಯದ ಉದ್ಧರಣೆ, ಅನುಸೂಚನೆ, ರೂಪ ಅಥವ ವಿಷಯದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಥವ ತನ್ನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಧಗಳಿಂದ ಒಂದು ಪಠ್ಯ ಮತ್ತೆ ಹಲವು ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪಠ್ಯ ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿದ್ದ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ರಚಿತವಾಗಬಹುದಾದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪಠ್ಯಗಳು ಒಂದೆಡೆ ಸಂಧಿಸುವ ತಾಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹರಿಹರನು ರಚಿಸಿದ ಪುರಾತನರ ರಗಳೆಗಳು ತಮಿಳಿನ ಅದೇ ಪುರಾತನರನ್ನು ಕುರಿತ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮುಂದೆ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ರಚಿತವಾದ ಅರವತ್ತಮೂರು ಪುರಾತನರ ಪುರಾಣ ಎಂಬ ಷಟ್ಪದಿಕಾವ್ಯದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ವ್ಯಾಸ, ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಇರಾವತಿ ಕರ್ವೆ, ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ ಇವರೆಲ್ಲರ ಮಹಾಭಾರತ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಅಂತರ್‌ಪಠ್ಯಗುಣವೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಕೆಲವು ಪಠ್ಯಗಳು **ಓದಬಹುದಾದ** (ಲಿಸಿಬಲ್) ಪಠ್ಯಗಳು, ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಓದಿಗೆ ಒಗ್ಗದ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟಬಲ್ ಪಠ್ಯಗಳು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ರೊಲಾನ್ ಬಾರ್ಥ್ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ತನ್ನ S/Z ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಪಠ್ಯಗಳು, ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ಗಳು, ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಮಾರ್ಗದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಓದಬಹುದಾದ ಪಠ್ಯಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಓದುವ ಕ್ರಮ ಪರಿಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಹಲವಾರಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಓದುವುದು ಸುಲಭ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಓದಲಾಗದ ಪಠ್ಯಗಳೆಂದರೆ ದೇವನೂರು ಮಹದೇವರ ಕುಸುಮ ಬಾಲೆ, ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್‌ನ ಫಿನಿಗನ್ಸ್ ವೇಕ್ ಥರದ ಪುಸ್ತಕಗಳು. ಇಂಥ ಪಠ್ಯಗಳು ಪರಿಚಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಸಿಲುಕದೆ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ಅಥವ ಅಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸೀಮೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತವೆ. ಓದಲಾಗದ ಪಠ್ಯಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಕತೆಯತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಓದುಗರನ್ನು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಮತ್ತು ಗೊಂದಲಗಳಿಗೆ ಈಡು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಓದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗಿರುವ ಪೂರ್ವನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಭಗ್ನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸ್ಫೋಟಿಸುತ್ತವೆ. ಓದಬಲ್ಲ ಪಠ್ಯಗಳ ಓದುವಿಕೆಯಿಂದ ಸಿಗುವ ಸುಖವನ್ನು ಅರೆ-ರತಿಸುಖದಂತೆ ಮತ್ತು ಓದಲಾಗದ ಪಠ್ಯಗಳ ಓದುವಿಕೆಯಿಂದ ದೊರೆ

ಯುವ ಸುಖವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣ ರತಿಸುಖದಂತೆ ಎಂದು ರೊಲಾನ್ ಬಾರ್ಥೆ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪಠ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನ ಪದದಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಇನ್ನಿತರ ರೂಪಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಠ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರೂಪಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಪಠ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶಾಲೆ ಕಾಲೇಜುಗಳ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ಪಠಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದ್ದು ಪಠ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆಡು ಮಾತನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪಠ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ ವಿಚಿತ್ರ ಎನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪಾಠ ಮತ್ತು ಪಾಠಾಂತರ ಎಂಬ ಕನ್ನಡದ ಇನ್ನೆರಡು ಶಬ್ದಗಳು ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದನೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯದೇ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಲೇಖಕ ಬರೆದದ್ದು ಪಾಠವಾದರೆ, ಅದರ ಭಿನ್ನರೂಪಗಳು ಪಾಠಾಂತರವಾಗುತ್ತವೆ. ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದನೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಾಠಕ್ಕೆ ಇರುವ ಮನ್ನಣೆ ಪಾಠಾಂತರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಠಾಂತರವನ್ನು ಭಿನ್ನ ಓದುವಿಕೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಬೇಕೆಂಬ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಂರಚನಾವಾದಿಗಳು ಪಠ್ಯ ಕುರಿತು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ನಿಲುವಿಗೆ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕಾವ್ಯವು ನಿಯತಿಕೃತ ನಿಯಮರಹಿತ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯ ಪರತಂತ್ರ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹೇಳಿಕೆಯೇ ಇದೆ. ಈ ಮಾತಿನ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪದ ನಿಲುವು ಕುವೆಂಪು ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಕೃತಿಯು ಲೋಕದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಾಗಬಹುದು, ಲೋಕಕ್ಕೆ ಉಪಮೆಯಾಗಬಹುದು, ಆದರೂ ಅದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾಗುವ, ಅನನ್ಯ ಪರತಂತ್ರವಾಗುವ ಬಗೆಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಠ, ಪಠ್ಯಗಳ ಬಳಕೆಯ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಈಗ ನೋಡಬಹುದು. “ಈ ಕಥಾನಕವನ್ನು (ಸುಬ್ಬಣ್ಣ) ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಾಗ ನಾನು ಕತೆಯ ಪಾಠ ಏನು ಹೇಳುವುದೆಂಬ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ವಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಹಾಗೂ ಕೃತಿ ಓದುಗ ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ‘ಸಂರಚನೆ’ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ್ದೇನೆ. ಕೃತಿಯ ಲೋಕ ಸಂವಾದೀ ವಿವರಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಬಗೆಯ ಕಡೆ ಗಮನಹರಿಸಿಲ್ಲ.”[೧]

“ಒಂದು ಪಾಡ್ದನದ ಸಮಗ್ರ ಪಾಠ ಎಂದಾದರೂ ಆರಾಧನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ‘ಸಮಗ್ರ ಪಾಠ’ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಂಶೋಧಕರದ್ದು.”[೨]

“ಒಂದು ಜಾನಪದದ್ದೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಪಠ್ಯವಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರು ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕ ಪಠ್ಯವಾಗಿದೆ (ನಾಗಮಂಡಲ). ಈ ಎರಡೂ ದ್ರವ್ಯ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಕೊಂಡು, ಅನಂತರ ಎರಡನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬೇಕು.”[೩]

ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದ, ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ, ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

---

೧. KVN ಚೇತಾಂಚಿ, ೩೧೮. ೨. PBM ಕೂಡುಕ, ೧೯೧ ೩. PBM ಕೂಡುಕ, ೨೦೬

೨೨೩. **ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ** ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕೆಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ, ೧೯೪೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಚಳುವಳಿ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ ಅನ್ನುವ ತಾತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪನೆ

ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಗಮನಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ ಅನ್ನುವ ಮಾತು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದಲ್ಲ. ಪ್ರಗತಿಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅದು. ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ಇವೆಲ್ಲವು ಪ್ರಗತಿ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾವ ಬಗೆಯ ಪ್ರಗತಿ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯ ಇಂಥ ಪ್ರಗತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮತ್ತು ಇರಬೇಕಾದ ಸಂಬಂಧವೇನು ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ಬಹಳ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಜಾಗೃತವಾಗುತ್ತ ಬಂದದ್ದರ ಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಡುಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಅಂಶಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಬಗೆಗೂ ವ್ಯಾಪಕ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಆಸಕ್ತ ಓದುಗರು ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಆಕರಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನವು ಆ ವಿವರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸದೆ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳವಳಿಯ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಒಂದು ಅಖಿಲಭಾರತೀಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಚಳವಳಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರೆಲ್ಲ ಚಳುವಳಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾದರೂ ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಎಂಬ ಪದವೇ ಉಪಯೋಗವಾಗಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ್ ಶಕ್ತಿಗಳ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ಯೂರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳವಳಿಯ ಬೀಜಾರೋಪಣ ನಡೆಯಿತು. ೧೯೩೫ರಲ್ಲಿ ಉರ್ದು ಸಾಹಿತಿ ಸಜ್ಜಾದ್ ಜಾಹಿರ್ ಅವರು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಈ ಚಳುವಳಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಆಗ ಅವರು ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ವಕೀಲ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಜ್ಜಾದರೊಡನೆ ಮುಲ್ಕ್‌ರಾಜ್ ಆನಂದ್, ಡಾ॥ ಘೋಷ್, ರಾಲ್ಫ್ ಫಾಕ್ಸ್ ಮೊದಲಾದ ಗೆಳೆಯರಿದ್ದರು. ಸುಮಾರು ಇದೇ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ವಿಶ್ವದ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಮೇಳ ನಡೆಯಿತು. ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂಗಾರ್ಕಿ ರೋಮೆರೊಲಾ, ಹೆನ್ರಿ ಬಾರ್ಬೂಸೆ ಮೊದಲಾದವರು ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದರು. ೧೯೩೬ರಲ್ಲಿ ಸಜ್ಜಾದರು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಲಕ್ನೋದಲ್ಲಿ ಅಖಿಲಭಾರತ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಸಂಘದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧಿವೇಶನವನ್ನು ನಡೆಸಿದರು. ಪ್ರೇಮ್‌ಚಂದ್ ಇದರ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದರು.೧೯೩೮ರಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಅಧಿವೇಶನಗಳು ನಡೆದವು. ನೆಹರೂ, ನರೇಂದ್ರ ದೇವ್, ಕಾಕಾ ಕಾಲೇಲ್ಕರ್, ಕೆ.ಎ. ಅಬ್ಬಾಸ್, ಉಮಾಶಂಕರ ಜೋಷಿ, ಬಲ್‌ರಾಜ್‌ಸಾಹ್ನಿ ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು. ೧೯೪೩ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅಧಿವೇಶನಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದರು. ಅದೇ ವರ್ಷ ಡಿಸೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಸಂಘ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಅನಕೃ ಅದರ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದರು. ನಾಡಿಗೇರ್ ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಕುಮಾರ ವೆಂಕಣ್ಣ, ಎಸ್. ಅನಂತನಾರಾಯಣ, ಅರ್ಚಿಕ್ ವೆಂಕಟೇಶ್, ತರಾಸು, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ, ನಿರಂಜನ ಮೊದಲಾದವರು ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದವರು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಸಂಘದ ಬೆಂಗಳೂರು ಶಾಖೆಯು ಏಳು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ಅನಕೃ ಮತ್ತು ಇತರರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ

ಅಧ್ಯಾಪಕ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಇತರ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ಸತತ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನೂ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ೧೯೪೫ರ ವೇಳೆಗೆ ನಿರಂಜನ ಮತ್ತು ಇತರರು ಒಪ್ಪಿದ್ದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೂ ಅನಕೃ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೂ ಘರ್ಷಣೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಅನಕೃ ಮತ್ತು ತರಾಸು ಅವರಂಥ ಲೇಖಕರು ವೈಭವೀಕೃತ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ನೆನಪುಗಳಿಗೆ ಶರಣಾಗತೊಡಗಿದ್ದರು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಮೂಲವನ್ನು ಅರಣ್ಯಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದರು. ನಿರಂಜನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿವಾದದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದರು. ೧೯೫೦ರ ದಶಕದ ವೇಳೆಗೆ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡಿತು ಮತ್ತು ೧೯೫೨ರಲ್ಲಿ, ೧೯೭೬ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರೂಪ ನೀಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ನಿರಂಜನ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಅದರ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿದ್ದರು. ೧೯೭೬ರ ನಂತರ ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಿಂತವು. ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಳುವಳಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬಹುದಾದ ಬಂಡಾಯ ಮತ್ತು ದಲಿತ ಚಳುವಳಿಗಳು ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆರಂಭಗೊಂಡವು.

ಕನ್ನಡ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ಒಂದು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಂತಿದೆ. ಅವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಅಂಗರಚನೆ ಇದ್ದರೂ ತನಗೆ ರಕ್ತದಾನ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಚಳುವಳಿಗಳೊಡನೆ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ; ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಕಾಳಜಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಶ್ರಮಿಕ ಮತ್ತು ಕೃಷಿಕ ವರ್ಗವಾಗಿತ್ತು; ಆದರೆ ಲೇಖಕರು ಮಾತ್ರ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದ ಮೇಲುಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿದ್ದರು; ಅವರಿಗೆ ತಾವು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಜೀವನಕ್ರಮದ ಸರಿಯಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ; ಚಳುವಳಿಯು ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗಿಂತ ಭಾವುಕತೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತ್ತು; ಬಹುತೇಕ ಲೇಖಕರ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ತಿಳಿವು ಕೂಡ ಮೇಲುಮೇಲಿನ, ಸರಳೀಕೃತ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಯಾಗಿತ್ತು; ಇದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪುಗಳ ಸರಳ ವಿಂಗಡಣೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡರು; ಸಂಕೀರ್ಣ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾದರು; ಸಾಮ್ಯವಾದ, ಸಮಾಜವಾದ, ಗಾಂಧಿವಾದಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ನಿಲುವುಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಚಳುವಳಿ ಸೋತಿತು; ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟ, ಏಕೀಕರಣ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಚಳುವಳಿಗಳಿಗಿದ್ದ ಜರೂರು ಮತ್ತು ಜನ ಬೆಂಬಲ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ; ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಳುವಳಿಗೆ ನೆರವಾಗುವ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಅಧಿಕಾರವರ್ಗ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷಗಳ ಬೆಂಬಲವಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಶಯ ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಕರವಾಗಬಲ್ಲದೆನ್ನುವ ನಿಲುವು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಮಂಡನೆಯ ಸಾಧನವೆಂದು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಆ ವಾದ (ಪ್ರಗತಿವಾದ) ವಾದವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಿತೇ ಹೊರತು ನಿಜವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ವಾದದ ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅನುಭವದಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಉಳಿದದ್ದು. ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯಿತು.. ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತೆಂದರೆ ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತು ಎಂದು ಕುರ್ತಕೋಟಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೂ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದ ನಿರಂಜನರ

ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚಿರಸ್ಮರಣೆ, ಕೊನೆಯ ಗಿರಾಕಿಯಂಥ ಸಣ್ಣಕಥೆಗಳು, ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ ಮಾಡಿ ಮಡಿದವರು ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಈ ಚಳುವಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದ್ದ ವ್ಯಾಸರಾಯ ಬಲ್ಲಾಳ ಮತ್ತು ಚದುರಂಗರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿವೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾವ್, ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ (೧೯೯೦); ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ: ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ಕೊಡುಗೆ (ಲೇ), ಸಂಕ್ರಮಣ ೧೮೮; ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ, ಮೂರು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ದಾಖಲೆಗಳು - ಒಂದು ಪರಿಶೀಲನೆ (ಲೇ) ಆಲೋಕ ಸಂಚಿಕೆ ೩ (೧೯೭೯); ಡಿ.ಪಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ: ತಾತ್ವಿಕ ಮೂಲಧಾರಗಳು (೧೯೮೭); ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ (೧೯೬೨); ಅನಕೃ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ (೧೯೪೪); ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಕಥೆ (೧೯೮೧); ನಿರಂಜನ, ಸಾಧನಾ (೧೯೫೨); ಬುದ್ಧಿ, ಭಾವ, ಬದುಕು (೧೯೮೫); ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ (೧೯೭೩); ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ (ಸಂ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯ (೧೯೭೧); (ಸಂ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ (೧೯೭೭); (ಸಂ) ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತುಪ್ರತಿಭಟನೆ (೧೯೮೨); (ಸಂ) ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ (೧೯೯೦); ತರಾಸು, ಅನಕೃ (೧೯೪೭).

೨೨೪. ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವದ ಆತಂಕ Influence and Anxiety of Influence ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆನ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಆಂಗ್ಸೈಟಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆನ್ಸ್ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ಪ್ರಭಾವ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ಮೇಲೆ ಆಗಿದೆ ಅಂದರೆ ಏನರ್ಥ; ಪ್ರಭಾವ, ಅಳವಡಿಕೆ, ಕೃತಿಚೌರ್ಯ ಇವುಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಕಾಡಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರನ್ನನ ಗದಾಯುದ್ಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಹರಣ ಮತ್ತು ಸ್ವೀಕರಣ ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯಿತು. ತೀರ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಮೌನಿ ಕಥೆಯು ಮಾಲ್ಕುಮ್ಡ್‌ನ ಕಥೆಯೊಂದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದದ್ದೇ, ಅಳವಡಿಕೆಯೇ, ಕೃತಿಚೌರ್ಯವೇ ಎಂಬ ವಾಗ್ವಾದ ನಡೆಯಿತು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಲೇಖಕನೂ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು, ರೂಪ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವರ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಳೆಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ವಿಪುಲವಾದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಅಳವಡಿಕೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿ ಆಂಗ್ಸೈಟಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆನ್ಸ್ ಎಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದು ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಬ್ಲೂಮ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನೇ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದ.

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಆತ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಬ್ಲೂಮ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವ ಲೇಖಕನೂ ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಲೇಖಕರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಲೇಖಕನು ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜರ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ **ವಿಕೃತಿ** (ಡಿಸ್ಟಾರ್ಶನ್)ಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಭಾವ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಓದು ಮತ್ತು ಬರಹ ಎರಡಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬ್ಲೂಮ್ ಹೇಳಿದ.

ಕವಿಗೂ ಅವನ ಪೂರ್ವಜ ಕವಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ವಿವರಿಸಲು ಬ್ಲೂಮ್

ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ **ಈಡಿಪಸ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್** ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಗನಿಗೆ ತಂದೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿ, ಅಭಿಮಾನಗಳು ಇದ್ದರೂ ಸುಪ್ತವಾಗಿ ಅಸೂಯೆ ಮತ್ತು ದ್ವೇಷಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಕವಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಪೂರ್ವಜ ಕವಿಯ ಸಂಬಂಧವು ಇದೇರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಅಸೂಯೆ ಮತ್ತು ಆತಂಕಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತನಗಿಂತ ಪೂರ್ವಜನಾದ ಕವಿಯ ಸಾಧನೆಗಳು ಹಿರಿಯ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಆತಂಕ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಕವಿತೆ ಮತ್ತು ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸೋಪಜ್ಞವಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತಾನು ಪೂರ್ವಜ ಕವಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗುರಿಯಾಗಬಾರದೆಂದು ಅವನ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕವಿ ರಕ್ಷಣಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಓದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕವಿಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಜ ಕವಿಯ ಕೃತಿಯು ಗುರುತು ಸಿಗದಂತೆ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ವಿಕೃತಿ ಎಂದು ಬ್ಲೂಮ್ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಹೊಸ ಕವಿ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಸಾಧನೆ ಪರಿಮಿತವಾದುದು. ಆತ ತನ್ನ ರಚನೆಯು ಪೂರ್ವಜ ಕವಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಮೀರಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಎಂದು ತೋರುವಂತೆ ಮಾತ್ರ ಮಾಡಬಲ್ಲ. ಆದರೂ ಪೂರ್ವಜ ಕವಿಯ ರಚನೆ ವಿಕೃತಗೊಂಡಾದರೂ ಹೊಸ ಕವಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಪೂರ್ವಜ ಕವಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಿ ಓದಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಆರು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಬ್ಲೂಮ್ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವ ಸಂರಕ್ಷಣೋಪಾಯಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸೈಕೊ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಮರ್ಶೆ ನೋಡಿ.) ಬ್ಲೂಮ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಕವಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿಯೇ ಓದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. **ದುರ್ಬಲವಾದ ತಪ್ಪು ಓದುವಿಕೆಯಿಂದ** (ವೀಕ್ ಮಿಸ್ ರೀಡಿಂಗ್) ಮೂಡುವ ರಚನೆಯು ವಿಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. **ಸದೃಢವಾದ ತಪ್ಪು ಓದುವಿಕೆಯಿಂದ** (ಸ್ಟ್ರಾಂಗ್ ಮಿಸ್ ರೀಡಿಂಗ್) ಮೂಡುವ ರಚನೆಯು ಹೊಸ ರಚನೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಬ್ಲೂಮ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿ ಓದುವಿಕೆಯೂ ತಪ್ಪಾದ ಓದುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಿತೆಯೂ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜ ಕವಿತೆಯೊಂದರ ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಾಗ ಅದು ಹೇಗೆ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜ ಕವಿತೆಯ **ಸೋದ್ದಿಶ್ಯ ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನ**ವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ತಾನೇ ಸ್ವತಃ ಈ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ೧೮, ೧೯, ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸ್ವತಃ ಪೂರ್ವಜ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಬ್ಲೂಮ್ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿಯವರ ಅಧ್ಯಯನ ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು, ತೇಜಸ್ವಿ, ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವರು ಬ್ಲೂಮ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ರನ್ನ ಕವಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ (೧೯..), ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ, ಅಧ್ಯಯನ, ೧೯೮೫. Walter Jakson Bate, The Burden of the Poet and the English Poet, ೧೯೭೦; Harold Bloom, The Anxiety of Influence, ೧೯೭೩ - A Map of Misreading, ೧೯೭೫; Kabbalah and Criticism, ೧೯೭೫; Poetry and Repression, ೧೯೭೬; John Hollander, ed., Poetics of Influence, ೧೯೮೮; Sandra Gilbert and Susan Gubar, The Mad-woman in the Attic, ೧೯೮೦.

೨೨೫. ಪ್ರಕ್ರಿಯಾವಾದ Phenomenology ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿ ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿ ಎನ್ನುವುದು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಈ ಶತಮಾನದ ೪೦ ಮತ್ತ ೫೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು.

ಜರ್ಮನಿಯ ಚಿಂತಕ ಎಡ್ಮಂಡ್ ಹಸ್ರೆಲ್ (೧೮೫೯-೧೯೩೮) ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿಯ ಸಂಸ್ಥಾಪಕನೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈತನು ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ, ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇನು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳು ಅವನ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಷ್ಟೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಇರುವಿಕೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹಸ್ರೆಲ್ ಹೇಳಿದ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು **ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಕ್ರಿಯೆ, ಇಷ್ಟಾರ್ಥ, ಸೋದ್ದಿಶ್ಯತೆ** (ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಶನಾಲಿಟಿ) ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಸದಾ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಸ್ತು ಅಥವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು, ಉದ್ದೇಶಿಸಿ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ; ಕರ್ತೃವಿನ (ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್) ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಅದು ಉದ್ದೇಶಿಸುವ ಕರ್ಮಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ; ಕರ್ತೃ ಕರ್ಮಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹಸ್ರೆಲ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ.

ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿಯು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ಪ್ರಸ್ಥಾನವಾಗಿತ್ತು. ಜರ್ಮನಿಯ ಮಾರ್ಟಿನ್ ಹೈಡೆಗರ್ ಮತ್ತು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಮಾರ್ಲೋ ಪಾಂಟಿ ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿಯ ತತ್ವ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದರು.

ಪೋಲೆಂಡ್ ದೇಶದ ಚಿಂತಕ ರೊಮಾನ್ ಇನ್ಗಾರ್ಡೆನ್ (೧೮೯೩-೧೯೭೦) ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖನಾದವನು. ಅವನ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಕರ್ತೃವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಇಷ್ಟಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾರ್ಥವೆಂದರೆ ವಸ್ತು ಅಥವ ಕರ್ಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ. ಕರ್ತೃವಿನ ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳು ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರಿಂದಲೇ ಓದುಗರು ಪಠ್ಯದ ಮುಖಾಂತರ ಕರ್ತೃವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪುನರನುಭವವನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು, ವಿಷಯಗಳು, ಅನುಭವಗಳು ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿ, ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಂಬಂತೆ, ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತವೆ. ಅವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ **ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸ್ಥಳಗಳು** (ಪ್ಲೇಸಸ್ ಆಫ್ ಇನ್‌ಡಿಟರ್‌ಮಿನಸ್ಸಿ) ಇರುತ್ತವೆ. ಓದುವಿಕೆಯು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾದದ್ದು. ಅಚ್ಚಾದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ಪದ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳ ಸರಣಿಗೆ ಓದುಗರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ. ಓದುತ್ತಿರುವ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಈಗ ಓದುತ್ತಿರುವುದು ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಓದಲಿರುವುದರ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಇವೆಲ್ಲ

ಸೇರಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಪೂರ್ಣ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳ್ಳದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಓದುಗರು ತಾವೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಓದುವಿಕೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಅಥವಾ ಬಂಧ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಇನ್‌ಗಾರ್ಡನ್ **ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ** (ಕಾಂಕ್ರಿಟೈಸೇಶನ್) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಓದುವಿಕೆಯು ಸಹಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕರ್ತೃವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದಿತ್ತೋ ಅದನ್ನು ಓದುಗರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕಲಾವಸ್ತುವಾಗಿ ತನ್ನೊಳಗೆ ನಿಜಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಓದುವಿಕೆಯ ಮುಖಾಂತರ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಜಗತ್ತು ಕೃತಿಯನ್ನು ತೊರೆದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಮರ್ಶಕರ ಗುಂಪನ್ನು **ಜಿನೀವಾ ಪಂಥ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಜಿನೀವಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದವರು ಅಥವಾ ಅದರೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದವರು. ಮಾರ್ಸೆಲ್ ರೇಮಂಡ್, ಆಲ್ಬರ್ಟ್ ಜೆಗುಯಿನ್, ಜೀನ್ ರೂಸೋ, ಜೀನ್ ಪಿಯರೆ ರಿಚರ್ಡ್ ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪಂಥದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರೆಂದರೆ ಜಾರ್ಜಸ್ ಪೌಲೆ ಮತ್ತು ಜೆ ಹಿಲಿಸ್ ಮಿಲ್ಲರ್.

ಜಿನೀವಾ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮುಖ್ಯ ಧೋರಣೆಗಳು: ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಲೋಕವು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಲೋಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕರ್ತೃವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಈ ಲೋಕ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಜಿನೀವಾ ಪಂಥದವರ ಈ ನಂಬಿಕೆಗಳು **ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಗೆ** ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಪ್ರಸ್ಥಾನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಜಿನೀವಾ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಿಜವಾದ ಓದುವಿಕೆಯ ವಿಧಾನವೆಂದರೆ ಕರ್ತೃವಿನ ಆತ್ಮವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದೊಂದೇ ಬಗೆಯ ಓದುವಿಕೆ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾದದ್ದು, ಗಂಭೀರವಾದದ್ದು, ಆತ್ಮವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವಂಥದ್ದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಗಳಿದ್ದವು. ಜಿನೀವಾ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇವೇ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು.

ಕರ್ತೃವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ: ಕರ್ತೃವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳಿಂದ ಓದುಗನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕರ್ತೃವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದರೆ ಲೇಖಕನ ನಿಜ ಜೀವನದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಲ್ಲ. ಓದುಗರು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿ ಕರ್ತೃವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಯೋಗವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಓದುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಜಾರ್ಜ್ ಪೌಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, "ನಾನು ಓದಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಓದಬೇಕಾದಾಗ .. ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತೇನೆ... ಆದರೆ ಅವು ನನ್ನ ಆಲೋಚನೆಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ... ನನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆಂಬಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ."

ವಿಮರ್ಶಕರ ವಿಧಾನ: ಜಿನೀವಾ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಎರಡು ಭಿನ್ನ ದಾರಿಗಳನ್ನು

ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಒಂದು ಕೃತಿ ಅಥವಾ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದರ ಬೇರೆಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ವಸ್ತು, ಬಂಧ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಲೇಖಕನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮೈದಾಳಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಎರಡನೆಯ ವಿಧಾನವೆಂದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಾವಧಿಯ ಬೇರೆಬೇರೆ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಆ ಮುಖಾಂತರ ಆ ಕಾಲಮಾನದ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು.

ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆ ೫೦ ಮತ್ತು ೬೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಅನಂತರ ತದ್ವಿರುದ್ಧ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವಿನ ಸಂರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ವಿರಚನಾವಾದಗಳು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದವು. ಆದರೆ ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿಯ ತತ್ವಗಳು ಹೊಸ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿಯ ಕೆಲವಾದರೂ ತತ್ವಗಳನ್ನು, ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ: 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಮತ್ತು 'ಭಾರತೀಪುರ' ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಣ ಸೋದ್ದಿಶ್ಯವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಸೋದ್ದಿಶ್ಯತೆ ಎಷ್ಟು ನಿಖರವಾದದ್ದೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಣ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದದ್ದೇನೋ ಎಂದು ಸಂಶಯಪಡುವಂತಾಗುತ್ತದೆ."[೧]

೧. KNK, ಸೂರುಮರ, ೨೩೭

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: R. Magliola, Phenomenology and Literature, ೧೯೭೭; George Poulet, New Literary History I, ೧೯೬೯-೭೦; J.K. Simon, ed., Modern French Criticism, ೧೯೭೨; Sarah Lawall, Critics of Consciousness: the Existential Structure of Literature, ೧೯೬೮; Michael Murray, Moddern Critical Theory: A Phenomenological Introduction, ೧೯೭೬; George Poulet, Studies in Human Time, ೧೯೪೯; The Interior Distance, ೧೯೫೩; The Metamorphosis of the Circle, ೧೯೬೧; J Hillis Miller, Poets of Reality, ೧೯೬೫.

೨೨೬. ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ/ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ Psychological/Psychoanalytical Criticism ಸೈಕಲಾಜಿಕಲ್/ಸೈಕೊ ಅನಲೆಟಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಅನ್ನುವುದು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಒಂದು ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ರೋಗ ನಿಧಾನದ ಒಂದು ಶಾಖೆ. ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನದ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಲೇಖಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿನ್ಯಾಸದ ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಈ ಧೋರಣೆಯು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯತೊಡಗಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಚಳುವಳಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಾಸ್ತವದ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಲೀ ಕೇವಲ ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಎಂದಾಗಲೀ ಪರಿಗಣಿಸುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸವಷ್ಟೇ ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಲೈಲ್ ೧೮೨೭ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ. ಲೇಖಕರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳಿಗೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸಲು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಚಳುವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

ಮೂರು ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಅವು ಇಂದೂ ಉಳಿದು ಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ೧) ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವಂತೆ ಲೇಖಕನ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ೨) ಲೇಖಕರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಗುಣ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಆಕರವಾಗಿ ಬಳಸುವುದು. ೩) ಲೇಖಕರ ಮನೋಧರ್ಮ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಓದು ವುದು (ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯಾ ವಾದ ನಮೂದನ್ನು ನೋಡಿ).

ಜಾನ್ ಕೀಬಲ್ ೧೮೪೪ರಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಆನ್ ದಿ ಹೀಲಿಂಗ್ ಪವರ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಮುಂದೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ತತ್ವಗಳ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯಂತಿವೆ. "ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಯಾವುದೋ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಲೇಖಕನು ಅದುಮಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಭಾವ, ಭಾವನೆ, ಅಭಿರುಚಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪರೋಕ್ಷ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ..." ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕೀಬಲ್. ಕವಿಯ ಮೌನ ಮತ್ತು ನಾಚಿಕೆಗಳು ಈ ದಮನದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ; ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದುಮಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾನೆ; ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಲೆಯ ಹಲವಾರು ತಂತ್ರೋ ಪಾಯಗಳ ಮುಖಾಂತರ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಶೆ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ; ಕವಿ ಹುಚ್ಚ ನಾಗದಂತೆ ತಡೆಯುವ ಸೇಫ್ಟಿವಾಲ್ವ್‌ನಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕೀಬಲ್ ಹೇಳಿದ.

ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ (೧೮೫೬-೧೯೩೯) ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬೆಳೆದ ಮನೋ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನ್ವಯಿಕರೂಪ ವಾದ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಪ್ರವರ್ತಕ ಫ್ರಾಯ್ಡ್. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನ್ಯೂರೋಸಿಸ್‌ನ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆಂದು ತಾನು ರೂಪಿಸಿದ ತತ್ವವನ್ನು ಅವನು ನಾಗರಿಕತೆಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಯುದ್ಧ, ಪುರಾಣ, ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡ, ಇಂಟ್ರಡಕ್ಷನ್ ಟು ಸೈಕೋ ಅನಾಲಿಸಿಸ್ (೧೯೨೦) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ, ಕಲ್ಪನಾ ಶೀಲತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಇತರ ಎಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಇವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು: ಕನಸುಗಳು ಮತ್ತು ನ್ಯುರಾಟಿಕ್ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಂತೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಕನಸು ಮತ್ತು ನ್ಯುರಾಸಿಸ್ ಅದುಮಿಟ್ಟ ಆಸೆಗಳನ್ನು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವಾಗಿ/ಭ್ರಮಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪೂರೈಸುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳೂ ಅಷ್ಟೆ. ವಾಸ್ತವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಸಮಾಜ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ನೀತಿ ಸಂಹಿತೆ, ಅಥವ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಸೆಗಳ ಪೂರೈಕೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗು ತ್ತವೆ, ಇಚ್ಛೆಗಳು ದಮನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ದಮನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಆಸೆಗಳು ಪ್ರಮುಖ ವಾಗಿ ಲೈಂಗಿಕ ಆಸೆಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಲೈಂಗಿಕ ಆಸೆಗಳನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಲಿಬಿಡೋ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿ ನಲ್ಲೂ ಇರುವ ಸೆನ್ಸಾರ್, ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ಸಂಹಿತೆಗಳ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಭಾವನೆ, ಇಂಥ ಆಸೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲ್ಪದರಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆ ತಡೆದು ಮನಸ್ಸಿನ

ಆಳಕ್ಕೆ, ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ, ತಳ್ಳಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಅದುಮಿಟ್ಟ ಇಚ್ಛೆಗಳು ವೇಷಮರೆಸಿಕೊಂಡು, ವಿಕೃತವಾಗಿ ಕನಸಿನ ರೂಪದಲ್ಲೋ ಭ್ರಮೆಯ ರೂಪದಲ್ಲೋ ಜಾಗ್ರತ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಅವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸ್ಥಿರತೆ ಮತ್ತೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಸೆಗಳು ಹೀಗೆ ವೇಷಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೆಲವು ದಾರಿಗಳನ್ನು, ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ೧) **ಸಂಗ್ರಾಹಕತೆ** (ಕಂಡೆನ್ಸೇಶನ್) ೨) **ಪಲ್ಲಟ** (ಡಿಸ್‌ಪ್ಲೇಸ್‌ಮೆಂಟ್) ೩) **ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ** (ಸಿಂಬಲಿಸಂ). ಸುಪ್ತವಾದ ಆಸೆಯ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದೆ ಇನ್ನಿತರ ಅಂಶಗಳೊಡನೆ ಬೆರೆತು ಒಂದು ಬಿಂಬದ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುವುದು ಸಂಗ್ರಾಹಕತೆ. ಅದುಮಿಟ್ಟ ಆಸೆಯು ಇಚ್ಛಿತ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಭಾವ ಅಥವ ವಸ್ತುವಿನ ಬದಲಾಗಿ ಎಚ್ಚರದ ಮನಸ್ಸು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ಧರಿಸುವುದು ಪಲ್ಲಟ. ಲೈಂಗಿಕ ಆಸೆಗಳು ಲೈಂಗಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಡವ ವಸ್ತುಗಳ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುವುದು ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ. ಎಚ್ಚರದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಕಾಣುವ ಈ ರೂಪಗಳು ಕನಸಿನ ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ವ್ಯಕ್ತ ವಿಷಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದರಿಂದ ತೃಪ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಸುಪ್ತ ಆಸೆಗಳು ಅವ್ಯಕ್ತ ವಿಷಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತ ರೂಪವು ಅವ್ಯಕ್ತ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಡಗಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಇದರೊಡನೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತೀರ ಶೈಶವಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆತನಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತ ಬಂದ ಮನೋ-ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳ ಸುಳಿವೂ ಉಳಿದೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರಬುದ್ಧನಾಗುವ ವೇಳೆಗೆ ಇಂಥ ಹಲವು ಹಂತಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಅವೆಲ್ಲ ಅವನ ಆಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ **ಫಿಕ್ಸೇಶನ್**‌ಗಳಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭ ಅಥವ ಘಟನೆಯ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದ ಈ ಫಿಕ್ಸೇಶನ್‌ಗಳು ಜಾಗೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ತೀರ ಎಳವೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಆಸೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ, ಈಗಲೂ, ಪ್ರಬುದ್ಧನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಭ್ರಮಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ವೈದ್ಯನು ರೋಗಿಯ ವ್ಯಕ್ತ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವಂತೆಯೇ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶಕನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಿಂದ ಓದುಗರ ಮೇಲಾಗುವ ಪ್ರಭಾವ, ಕೃತಿಯ ವ್ಯಕ್ತ ಅಂಶಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಅರ್ಥ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಶೊಶಾನಾ ಫೆಲ್ಮಾನ್ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಕ ರೋಗಿ, ಪಠ್ಯ ಓದುಗ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದನ್ನು ಲಿಟರೇಚರ್ ಅಂಡ್ ಸೈಕೊ ಅನಾಲಿಸಿಸ್ (೧೯೮೨) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಕಲಾವಿದರು ತಮಗಿರುವ ವಿಶೇಷ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭ್ರಮಾಧೀನ ರೋಗಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಲಾವಿದರಾದವರಿಗೆ **ಉನ್ನತೀಕರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ**, ಸಬ್ಲಿಮೇಟ್ ಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ. ಲೈಂಗಿಕತೆಯತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಲೈಂಗಿಕೇತರ ಗುರಿಯತ್ತ ತಿರುಗಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು, ಕಲಾವಿದರಾಗುವ ಶಿಸ್ತನ್ನು, ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಉದಾತ್ತೀಕರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ **ಇಚ್ಛಾಪೂರೈಕೆ** (ವಿಶ್ ಫುಲ್‌ಫಿಲ್‌ಮೆಂಟ್)ಯನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಇಚ್ಛಾಪೂರೈಕೆಯ ಅಂಶವನ್ನು

ಮರೆಮಾಡಿ, ಅಥವ ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿ, ಇತರ ಅನೇಕರ ಸುಪ್ತ ಇಚ್ಛಾಪೂರೈಕೆಗೆ ನೆರವಾಗುವ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಭಾಗವನ್ನಾಗಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅವರಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯ ಮುಖಾಂತರ ಕೇವಲ ತಾವು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಶ್ರೋತೃ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕ/ಓದುಗ ವರ್ಗವೂ ಮತ್ತೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಆತ **ಪ್ರತಿಭೆ** ಎಂದು ಕರೆದು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕನಸು ಮತ್ತು ಭ್ರಮೆಗಳು ಕೇವಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಇಚ್ಛಾಪೂರೈಕೆಗೆ ನೆರವಾದರೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಇಡೀ ಸಮೂಹದ ವಾಸ್ತವ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ.

ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ವರೂಪ, ಚಲನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮೂರು ಬಗೆಯ ನಿಯೋಗಗಳು ಇವೆಯೆಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ **ಇಡ್** ಅಥವ ಕಾಮಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಆಸೆಗಳು, **ಸೂಪರ್ ಇಗೋ** ಅಥವಾ ನೈತಿಕ ಮಾನದಂಡ ಮತ್ತು ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು **ಇಗೋ** ಅಥವಾ ಎಂದೂ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಲಾಗದ ಇಡ್ ಮತ್ತು ಎಂದೂ ಸಾಧಿಸಲಾಗದ ಸೂಪರ್ ಇಗೋದ ಆದರ್ಶಗಳ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗುವ ಘರ್ಷಣೆಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವವು ಅವಕಾಶ ಕೊಡುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಶೆಗಳ ಪೂರೈಕೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಭಿಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ತನ್ನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಬರಹಗಳನ್ನು ನ್ಯೂ ಇಂಟ್ರಡಕ್ಟರಿ ಲೆಕ್ಚರ್ಸ್ ಆನ್ ಸೈಕೋ ಅನಾಲಿಸಿಸ್ (೧೯೩೩) ಮತ್ತು ಅನ್ ಔಟ್ ಲೈನ್ ಆಫ್ ಸೈಕೋಅನಾಲಿಸಿಸ್ (೧೯೩೯) ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ತಾನು ಅನೇಕ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಪಡೆದೆನೆಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ದಾಸ್ತೋವ್‌ಸ್ಕಿ, ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್, ಡೇನಿಶ್ ಲೇಖಕ ವಿಲ್ ಹೆಲ್ಮ್ ಜೆನ್‌ಸನ್ ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಅನೇಕ ಒಳನೋಟಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಫೆಲ್ಮನ್ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ನಾಮಪದಗಳನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು, ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆಬಂದಿರುವ **ಈಡಿಪಸ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್, ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್** ಇತ್ಯಾದಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಗಂಡು ಮಗುವಿನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ, ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿ ಅಥವಾ ದೂರ ಮಾಡಿ, ತಾಯಿಯನ್ನು ತನಗೇ ಸೇರಿದವಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ದಮನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರೂ ಸುಪ್ತವಾಗಿ ಉಳಿದೇ ಇರುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಈಡಿಪಸ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಇದನ್ನು ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ಸ್ವ-ಮೋಹವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ, ತನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನೆ ಮೋಹಿಸಿದ ನಾರ್ಸಿಸಸ್‌ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ರೂಪಿಸಿದ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಟ್ಟನೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂದರೆ ಅಡಿಗರ

ಭೂಮಿಗೀತ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈಡಿಪಸ್‌ನ ಉಲ್ಲೇಖ ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರ ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ನಾಟಕ.

ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬರಹಗಳು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಜನ್ಮತಾಳಿವೆ. ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಎಷ್ಟೇ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಾ.ಶಿ. ಅವರು ಬರೆದಿರುವ ಮನಮಂಥನ ಮತ್ತು ಮನೋನಂದನ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಂಥ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ.

ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೆರಡು ಪ್ರಮುಖ ಹೆಸರುಗಳೆಂದರೆ ಕಾರ್ಲ್ ಜಿ. ಯೂಂಗ್ ಮತ್ತು ಜಾಕ್ವೆಸ್ ಲೆಕಾನ್‌ರದ್ದು. ಯೂಂಗ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಶಿಷ್ಯನೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ **ಆಳಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ** ಅಥವ ಡೆಪ್ತ್ ಸೈಕಾಲಜಿಯ ಪ್ರವರ್ತಕನಾದ. ಅವನ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಅದನ್ನು **ಯೂಂಗಿಯನ್ ವಿಮರ್ಶೆ** ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಳ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿದರೆ ಯೂಂಗ್ ಸಮಷ್ಟಿ ಸುಪ್ತಚೇತನ, ಅಥವ ಒಂದು ಇಡೀ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಅಥವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಆದಿಮ ನೆನಪುಗಳ ಮೊತ್ತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಆದಿಮ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಮತ್ತು ಅನುಭವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಅವನು ಆರ್ಷ ಪ್ರತೀಕ, **ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ** (ಆರ್ಕಿಟೈಪ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪುರಾಣಗಳಂತೆಯೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಯೂಂಗ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಮನುಷ್ಯ ಕುಲದ ಉಳಿವಿಗೇ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಜನಾಂಗಿಕ ಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನು, ಅನುಭವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಹಾನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಮತ್ತೆ ಓದುಗರ ನೆನೆಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಇವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಂದ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಒಂದು ಶಾಖೆ ರೂಪುಗೊಂಡು ಕೆಲವು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿತ್ತು. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮೂದು ನೋಡಿ).

ಸಂರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ಸಂರಚನೋತ್ತರ ವಾದದ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಚಿಂತಕರು, ಫುಕೋ ಮತ್ತು ಡೆರಿಡಾನನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಚಿಂತಕರು, ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ಚಿಂತಕರು ಇವರೆಲ್ಲ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಚಿಂತನೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಹಲವಾರು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಬ್ಲೂಂನ ಆಂಗ್ಸೈಟಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆನ್ಸ್ ತತ್ತ್ವವಂತೂ ನೇರವಾಗಿ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದೆ.

ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಎಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿರುವ ಜಾಕ್ವೆಸ್ ಲೆಕಾನ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಮರು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಸ್ಯೂರ್‌ನ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನೂ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನೂ ಬೆಸೆದು ತನ್ನ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಲೆಕಾನ್‌ನ ಚಿಂತನೆಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವುದು ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲಿ, ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ವಿಧಗಳು, ಅರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಬಗೆಗಳು ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಅವನ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. "ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಭಾಷೆಯಂತೆಯೇ ಸಂರಚನೆಗೊಂಡಿದೆ" ಎಂಬುದು ಅವನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ

ಹೇಳಿಕೆ. ಮನೋವಿಕಾಸದ ಆರಂಭಿಕ ಹಂತಗಳು ಮತ್ತು ಈಡಿಪಸ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್‌ನ ಉಗಮ ಇವುಗಳನ್ನು ಲೆಕಾನ್ ಭಾಷಾಪೂರ್ವ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಭಾಷಾಪೂರ್ವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಲೆಕಾನ್ ಕಾಲ್ಪನಿಕ (ಇಮ್ಯಾಜಿನರಿ) ಎಂದು ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು **ಸಾಂಕೇತಿಕ** (ಸಿಂಬಾಲಿಕ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಮಗುವಿಗೆ ತಾನು ಮತ್ತು ಅನ್ಯ ಎಂಬ ಅಥವ ಕರ್ತೃ ಮತ್ತು ಕರ್ಮ ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಅರಿವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಭಾಷಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗಂಡು/ಹೆಣ್ಣು, ಅಪ್ಪ/ಮಗ, ಅಮ್ಮ/ಮಗಳು ಇಂಥವೆಲ್ಲ ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಧಾರವಾಗಿರುವ ದತ್ತಾಂಶಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಭಾಷಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಅಥವ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವಲಯವು ತಂದೆಯ ನಿಯಮಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ವಲಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಲೆಕಾನ್. ತಂದೆಯು ಪ್ರಮುಖ ಸೂಚಕ (ಸಿಗ್ನಿಫೈಯರ್) ಆಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಕನಸಿಗೂ ಭಾಷಿಕ ಪಠ್ಯಕ್ಕೂ ಹಲವಾರು ಸಾಮ್ಯಗಳಿವೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಯಾವುದನ್ನು ವೇಷ ಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಪಾಯಗಳೆಂದನೋ ಅವನ್ನು ಲೆಕಾನ್ ಭಾಷಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷಿಕ ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಅಸ್ಥಿರವಾದ ಸೂಚಕಗಳ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಎಂದೂ ಸಿಗದ ಕಳೆದುಹೋಗಿರುವ ಅರ್ಥಸೂಚನೆಯನ್ನು ಖಚಿತಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಸೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಲೆಕಾನ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಷಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ವರೂಪ, ಕಾರ್ಯ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೌಲಿಕವಾದ ಮಾತುಗಳೇನೋ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಅವೆಲ್ಲ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಗವಾಗಿ, ಅಥವ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚರ್ಚೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಚಿಂತನೆಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಮತ್ತು ಯೂಂಗ್‌ರ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಪಂಥವಾಗಿ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ದ ರಾ ಬೇಂದ್ರೆ, ಸ್ವಪ್ನ ವಿಜ್ಞಾನ (ಲೇ), ಪುಟ ಬಂಗಾರ (೧೯೮೭); ಕುವೆಂಪು, ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಮವಿಕಾರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಉದ್ದೇಶ (ಲೇ), ಬಾಗಿನ (೧೯೫೪); ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೀಲಿ ಕೈ (ಲೇ), ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪೂರ್ವ ಪಶ್ಚಿಮ (೧೯೬೧); ಗಿರಿ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ (ಲೇ), ಸಾಕ್ಷಿ, ಜನವರಿ ೧೯೬೮; ಸಿಪಿಕೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ (೧೯೭೨); ಅಶೋಕ ಟಿಪಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ (ಲೇ) ಹೊಸ ಹೆಜ್ಜೆ ಹೊಸ ಹಾದಿ (೧೯೮೧); ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ (ಲೇ) ಅನ್ಯಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ (೧೯೯೨).
Benjamin Nelson, ed., Sigmund Freud on Creativity and the Unconscious (೧೯೫೮), Leanord and Eleanor Manheim, eds., Hidden Patterns: Studies in Psychoanalytic Literary Criticism (೧೯೬೬), Juliet Mitchell, Psychoanalysis and Feminism (೧೯೭೪), Anika Lemaire, Jaques Lacan (೧೯೭೦), Soshana Felman, Jaques Lacan and the Adventure of Insight (೧೯೮೭)

೨೨೭. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ Marxist Criticism ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ
ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹಲವಾರು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ (೧೮೧೮-೧೮೮೩) ಮತ್ತು ಅವನ ಸಹಚಿಂತಕ ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಎಂಗೆಲ್ಸ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಾ ರೂಪಗಳಿಗೂ ಆಧಾರವಾಗಿವೆ.

ಮನುಷ್ಯನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನಗಳು 'ವಸ್ತುಗಳ ಉತ್ಪಾದನೆ'ಯ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬದಲಾಗಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿರುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಉತ್ಪಾದನೆಯ ವಿಧಾನ ಬದಲಾದಾಗ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ವರ್ಗಗಳ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆಳುವ/ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಪ್ರಧಾನ/ಅಧೀನ, ಶೋಷಕ/ ಶೋಷಿತ ವರ್ಗಗಳು ಉಂಟಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಲಾಭಗಳಿಗಾಗಿ ಘರ್ಷಣೆ, ಹೋರಾಟಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಐಡಿಯಾಲಜಿಯು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಎಂದರೆ ವಾಸ್ತವದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿವರಣೆಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಯ ವಿಧಾನಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವೆಂದರೆ ಏನು, ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದು ಐಡಿಯಾಲಜಿಯಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಎನ್ನುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಗವೊಂದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುವ ವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ, ಸಮರ್ಥಿಸುವ, ಮುಂದುವರೆಸುವ ಉಪಕರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ನಿಲುವುಗಳು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಫ್ರೆಂಚ್ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಬರಹಗಳಿಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿದ. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಗಳಿಂದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹೇಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸಲು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿವೆ. ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷಗಳ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ವರ್ಗ, ವರ್ಣ, ಜಾತಿ, ಲಿಂಗ, ಬುಡಕಟ್ಟು ಆಧಾರಿತ ಚಿಂತನೆಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವವರೆಗೆ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆಯಾ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಆರ್ಥಿಕ ರಚನೆ, ವಿವಿಧ ವರ್ಗಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಚಿಂತಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಐಡಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಬಳಸಿದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ರೂಪಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆತ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು ಮೇಲ್‌ರಚನೆ (ಸೂಪರ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಮೇಲ್‌ರಚನೆಗೆ ತಳಹದಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಎಂಗೆಲ್ಸ್ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು ಸುಳ್ಳು ಪ್ರಜ್ಞೆ (ಫಾಲ್ಸ್ ಕಾನ್ಶಸ್‌ನೆಸ್) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರದ ಅನೇಕ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಚಿಂತಕರು ಐಡಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ 'ಭ್ರಮೆ' ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಭ್ರಮೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದೆಂದರೆ

ಆರ್ಥಿಕ ನಿರ್ಧಾರಗಳು, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಸ್ವರೂಪ ವನ್ನು ಕುರಿತ 'ವೈಜ್ಞಾನಿಕ' ತಿಳವಳಿಕೆ, ಅಥವ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈಗಿನ ಸಮಾಜವು ಬಂಡವಾಳಶಾಹೀ ಆರ್ಥಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು; ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ವೇಳೆಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು; ಈ ಆರ್ಥಿಕ ತಳಹದಿಯಿಂದ ಮೇಲೆದ್ದಿರುವ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯು ಸಮಾಜದ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಶೋಷಕ ವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡುವಂಥದ್ದಾಗಿದೆ; ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಉತ್ಪಾದನೆಯ ವಿತರಣೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಬೂರ್ಜ್ವಾಸೀಗಳ ಹಿತವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ದುಡಿಮೆಗಾರ ವರ್ಗಗಳ ಹಿತಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ; ಈ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅದರೊಡನೆ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಜನರು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಬದುಕನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾ ತಮಗೆ ಕಂಡದ್ದೇ ಸಹಜ, ಬದುಕು ಹೀಗಿರುವುದೇ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯು ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಆಳುವ ವರ್ಗದ ಮಾನ್ಯತೆ, ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಸ್ತಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾಸೀ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಆಯಾಕಾಲದ ನೈತಿಕತೆ, ಧರ್ಮ, ತತ್ವ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನೂ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಚಿಂತಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯು, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟ್ಟವೊಂದರ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಳಿಂದ ರೂಪು ಪಡೆದಿದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕಾಲಾತೀತವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯು ರಚನೆಗೊಂಡ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳದ 'ವಾಸ್ತವಿಕ' ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗೂ ಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶಕರೇ ವಲ್ಗರ್ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಸ್ಥಾನವು ಬೂರ್ಜ್ವಾಸೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೂ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ವರ್ಗ ಹೋರಾಟಕ್ಕೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದೀ ವಾಸ್ತವತೆ (ಸೋಶಿಯಲ್ ರಿಯಲಿಸಂ) ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿರುವ, ಅಂದರೆ ಆಯಾಕಾಲದ ಪ್ರಗತಿಪರ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅಪೇಕ್ಷೆಯು ಪಾರ್ಟಿಯ ಅಧಿಕೃತ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡುವ ನಿಲುವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಎಂಗೆಲ್ಸ್‌ರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕೃತಿಗಳು ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿನ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ, ಅವು ಬೂರ್ಜ್ವಾಸೀ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ 'ವಾಸ್ತವ'ವನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಟಾಲ್ಸ್‌ಟಾಯ್‌ನನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ.

ಹಂಗೆರಿಯ ಜಾರ್ಜ್ ಲುಕಾಚ್ಸ್, ಜರ್ಮನಿಯ ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಮತ್ತು ವಾಲ್ಟರ್

ಬೆಂಜಮಿನ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಲೂಯಿ ಆಲ್ಥೂಸರ್, ಪಿಯರೆ ಮ್ಯಾಶಿರೆ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನ ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್, ಟೆರಿ ಈಗಲ್‌ಟನ್, ಅಮೆರಿಕೆಯ ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಜೇಮ್ಸನ್ ಇವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಲಯದ ಪ್ರಮುಖ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಚಿಂತಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜಾರ್ಜ್ ಲುಕಾಚ್ಸ್ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶಕ. ಅವನು ತನ್ನ ರೈಟರ್ ಅಂಡ್ ಕ್ರಿಟಿಕ್ ಅಂಡ್ ಅದರ್ ಎಸ್ಸೇಸ್ (೧೯೭೦) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಹೀಗಿವೆ. ಮಹಾನ್ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯೊಂದು 'ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿಗಿಂತ' ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವೆಂಬಂತೆ ತೋರುವ 'ತನ್ನದೇ ಲೋಕ'ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬಾಲ್ಜಾಕ್ ಅಥವ ಟಾಲ್ಸ್‌ಟಾಯ್ ನಂಥ ಲೇಖಕರು 'ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಗಳು ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ' ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಮತ್ತು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ 'ಮಾದರಿ ಪಾತ್ರ'ಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸು ತ್ತಾರೆ. 'ಲೇಖಕನ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಐಡಿಯಾ ಲಜಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ' ಲೋಕವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿ ಯಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಲೋಕ ದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ವೈರುಧ್ಯಗಳೂ ತೀರ ಮೂರ್ತವಾಗಿ, ತೀರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ 'ಪ್ರತಿಫಲಿತ'ವಾಗುತ್ತವೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಬಂಡವಾಳ ಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪರಕೀಯತೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವನ್ನು ಲುಕಾಚ್ಸ್ ಮೆಚ್ಚಿ ಕೊಂಡರೂ ನವ್ಯಚಳುವಳಿಯು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಅತಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುವುದನ್ನು, ಪರಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ನೀಡುವುದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿ ಸುತ್ತಾ ಇಂಥ ಅಂಶಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಕೃತಿಗಳು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅವನತಿಯ ಕಾಲದ ರಚನೆಗಳೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಲುಕಾಚ್ಸ್‌ನ ವಾದ ವನ್ನು ಜರ್ಮನಿಯ ಫ್ರಾಂಕ್‌ಫರ್ಟ್ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ಜರ್ಮನಿಯ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗ ಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ವಿವರಕ್ಕೆ ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿರಿ. ಬೆಂಜಮಿನ್ ತನ್ನ ದಿ ವರ್ಕ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ ಇನ್ ದಿ ಏಜ್ ಆಫ್ ಮೆಕಾನಿಕಲ್ ರಿಪ್ರೊಡಕ್ಷನ್ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ವಲಯವು ಕಂಡಿರುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಆವಿಷ್ಕಾರಗ ಳಿಂದ 'ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಧೋರಣೆಗಳು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿವೆ' ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೆಲ್ಲ ಕಲಾವಿದ ಅಥವ ಬರಹಗಾರರು 'ಒಂದು' ಅನನ್ಯವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಕಲೆ ಬೂರ್ಜ್ವಾಸೀಗಳ ಸ್ವತ್ತಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅಸಂಖ್ಯ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ ಕಲೆಯು ಧ್ಯಾನಯೋಗ್ಯ ವಸ್ತುವೆಂಬ ಧೋರಣೆ ಬದಲಾ ಗಿದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಳೆದ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೊಸದೊಂದು ತಿರುವನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇತರ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಗಳ ಸಾರಸಂಗ್ರಾಹಕರಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕಾಲಾ ತೀತವಾದ ಸತ್ಯಗಳಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದವು ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆ ಗಳಾಗಿವೆ. ಲೂಯಿ ಆಲ್ಥೂಸರ್‌ನ ಚಿಂತನೆಗಳ ವಿವರಕ್ಕೆ ನ್ಯೂ ಹಿಸ್ಟರಿಸಿಸಂ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು

ನೋಡಿ. ಪಿಯರೆ ಮ್ಯಾಶಿರೆ ತನ್ನ ಎ ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ಲಿಟರರಿ ಪ್ರೊಡಕ್ಷನ್ (೧೯೬೦) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವು ತನ್ನ ಕಲ್ಪಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರೂಪಗಳಿಂದಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯಿಂದ ದೂರವೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ತನ್ನೊಳಗಿನ ಮೌನ silence ಮತ್ತು ತೆರವು gapಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ವೈರುದ್ಧ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಪಠ್ಯವೊಂದು ಏನನ್ನು ಹೇಳದೆ ಮೌನವಾಗಿರುತ್ತದೋ ಆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪಠ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಗೈರುಹಾಜರಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ದಮನಿಸಿರುವುದರ ಸೂಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗುರಿ ಪಠ್ಯದ ಈ ಮೌನವನ್ನು ಮುರಿದು ಮಾತನ್ನು ಹೊರತೆಗೆಯುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಪಠ್ಯವು ಬೆಂಬಲಿಸುವ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯು ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ದಮನಿಸಿ ನಿಷ್ಪಬ್ದಗೊಳಿಸಿರುತ್ತದೆಯೋ ಆ ಸಂಗತಿಗಳು ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯ, ಒತ್ತಡ ಮತ್ತು ಅಸಮಂಜಸತೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯದ ಮೌನವು ಲೇಖಕನ ಘೋಷಿತ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂರಚನಾವಾದದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಆಲ್ಥೂಸರ್ ಮತ್ತು ಮ್ಯಾಶಿರೆ ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳು ನವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥದ ಮೇಲೆ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ.

ಇಂಗ್ಲಂಡ್‌ನ ರೆನಾಲ್ಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಮಾನಸಿಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ವ್ಯಕ್ತಿಯ 'ಜೀವಂತ ಅನುಭವ'ದ ನೇಯ್ಗೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಟೆರಿ ಈಗಲ್‌ಟನ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೊಡನೆ ಆಲ್ಥೂಸರ್, ಮ್ಯಾಶಿರೆ ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ, ವಿರಚನಾವಾದದ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಸಂಕಥನದ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಆಧುನಿಕ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶಕರ ಸಾರಸಂಗ್ರಹ ಧೋರಣೆಯ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಅಮೆರಿಕೆಯ ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಜೇಮ್ಸನ್‌ನ ದಿ ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಅನ್‌ಕಾನ್ಶಸ್: ನೆರೇಟಿವ್ ಆಫ್ ಎ ಸೋಶಿಯಲಿ ಸಿಂಬಾಲಿಕ್ ಆಕ್ಟ್ (೧೯೮೧) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಆತ ಬೈಬಲ್‌ನ ಅಲಿಗಾರಿಕಲ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾದರಿ, ಫ್ರೈನ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿ, ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ, ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಲಕಾನ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು, ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ವಿರಚನಾವಾದ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜಾರ್ಜ್ ಥಾಮ್ಸನ್‌ನ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂ ಅಂಡ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ (೧೯೪೬) ಎಂಬ ಕೃತಿಯ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದವನ್ನು ಎಚ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ಮೂರ್ತಿಯವರು 'ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ' (೧೯೮೨) ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜಿ. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಅವರ 'ಹೊಸ ತಿರುವು' (೧೯೮೧) ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ ಅವರ 'ಅಮೃತ ಮತ್ತು ಗರುಡ' (೧೯೮೩), ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ ಮತ್ತು ವಿ.ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅವರ ಬಿಡಿ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳು, ಶಿವಶರಣಪ್ಪ ಪಾಟೀಲರ (?) ಶರಣ ಸಮಾಜ (?), ಸಿ. ವೀರಣ್ಣನವರ ಕಾಯಕ ಜೀವಿಗಳ ಚಳುವಳಿ, ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಮೈಸೂರಿ

ನಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದ 'ಒಡನಾಡಿ' ಮತ್ತು ಮಂಗಳೂರಿನಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ 'ಅರಿವು ಬರಹ' ನಿಯತ ಕಾಲಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತುಂಬ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಡಪಂಥೀಯ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಬಂಡಾಯ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಅದರ ಸ್ಥೂಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರಾದರೂ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಅವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: George Lukacs, Studies in European Realism, ೧೯೫೦; Raymond Williams, Culture and Society, ೧೭೮೦-೧೯೫೦, ೧೯೬೦; Marxism and Literature, ೧೯೭೭; Peter Demetz, Marx, Engles and the Poets: Origins of Marxist Literary Criticism, ೧೯೬೭; Walter Benjamin, Illuminations, trans. ೧೯೬೮; Louis Althusser, Lenin and Philosophy, and Other Essays, trans, ೧೯೬೯; trans, ೧೯೭೨; Fredrick Jameson, Marxism and Form, ೧೯೭೧; Terry Eagleton, Criticism and Ideology, ೧೯೭೬; Marxism and Literary Criticism, ೧೯೭೬; Chris Bullock and David Peck, eds., Guide to Marxist Literary Criticism, ೧೯೮೦.

೨೨೮. ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಚರ್ಚಿತವಾಗಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಇವು. ಈ ಎರಡೂ ಪದ ಅರ್ಥಗಳ ನಡುವೆ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ದೇಸಿಯಾದದ್ದು ಇದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಅನ್ಯವಾದದ್ದು ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಜೋಡಿ ಪದಗಳೊಡನೆ ವಸ್ತುಕ-ವರ್ಣಕ, ಸ್ಥಾವರ-ಜಂಗಮ, ಆಗಮಿಕ-ಲೌಕಿಕ, ಶಿಷ್ಟ-ಜಾನಪದ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ.

೧. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ದೇಸಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭವಾಗಿದೆ. ದೇಸಿ ಎನ್ನುವುದು ದೇಶ್ಯ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದದ ತದ್ಭವ. ಇದನ್ನು ಭೌಗೋಳಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಎಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ೧.೪೬ನೆಯ ಪದ್ಯ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ದೇಸಿಯು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾದ್ದರಿಂದ ವಾಸುಕಿಯೂ ಬೇಸರಿಸುತ್ತಾನೆಂಬ ಮಾತು ಅಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ದೇಸಿ ಅನ್ನುವುದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಉಪಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ.

೨. ದೇಸಿ ಎಂದರೆ ಚೆಲುವು ಅನ್ನುವ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದ ೨.೧೭ನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಂಪ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ದೇಸಿ ಅನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ.

೩. ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ದೇಸಿ ಎಂಬುದು ಮಾರ್ಗದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ "ಒಂದು ಜೋಡಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ದ್ರಾವಿಡ ಸಹಜವಾದುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ 'ದೇಸಿ' ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೂ ಅದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ 'ದೇಸಿ'ಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು 'ಮಾರ್ಗ' ಮತ್ತು 'ದೇಸಿ'ಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶೈಲಿಗೆ ಅಥವಾ ರೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆ" ಎಂದು ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ (ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು, ಪು. ೧೩೪, ೧೯೯೭) ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

೪. "ಹಲವಾರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಲವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿರುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ"ಯನ್ನು ದೇಶೀವಾದ ಅಥವ ನೇಟಿವಿಸಂ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು; ದೇಸಿಯ "ಬಳಕೆಯ ಹಿಂದೆ ದೇಶೀವಾದದ ಒಲವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅವೆರಡು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ದೇಶೀವಾದದ ಹರಹು

ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನಲ್ಲದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು, ನಿರೂಪಣೆ, ಬರಹಗಾರನ ಮೂಲಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ... ದೇಶೀವಾದವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿ" ಎಂದು ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ (ದೇಶೀವಾದ, ಪು. ೨, ೧೯೯೯) ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಅಧಿಕವಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದಾಗ ಮಾರ್ಗಶೈಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು.ಅದರೊಡನೆಯೇ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ದೇಸಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯವೂ ಇತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾದರಿಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿರೋಧವೂ ಪ್ರಬಲವಾಗಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾದರಿ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಒಲಿದುದಾದರೆ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಒಲಿದುದಾದರೆ ದೇಸಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿಂತಕರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ರುದ್ರಟನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಅಂಶಗಳು ನುಸುಳುವುದು ಒಂದು ದೋಷ. ಔಚಿತ್ಯ ರಹಿತವಾದ ದೇಸಿಯ ಅನುಕರಣೆಯೂ ದೋಷವೇ, ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ "ಈಗಳಿನ ದೇಸಿಗೆ ಬೀಳ್ದ ಮಹಾಕವೀಶ್ವರರು" ಕೊಂದೇ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಸೂಕ್ತಿ ಸುಧಾರ್ಣವದ ಒಂದು ಪದ್ಯ (೧.೭೫) ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ತಮ್ಮ ನಾಡೋಜ ಪಂಪ (೧೯೭೭) ದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಶೈಲಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಂಪ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ದೇಸಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದೇಸಿಯು ಕಾವ್ಯ ಕೌಶಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿ; ಅದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ; ಆದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡುವ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾದದ್ದು; ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ದೇಸಿಯಿಂದ ಮಾರ್ಗ ಅಥವ ಅಭಿಜಾತತೆ, ಮತ್ತೆ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ದೇಸಿ ಹೀಗೆ ಚಕ್ರೀಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ದೇಸಿಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಮನೋಧರ್ಮ ಸೂಚಕವಾದ ಪದ ಎಂದು ವ್ಯಾಪಕ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಆಗ ಅದು ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥಛಾಯೆಯನ್ನೂ ವಿವರಣೆಯನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥಸೂಚನೆಗೆ **ದೇಶೀವಾದ** ಎಂಬ ಮಾತು ಸೂಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಆಗ ಅದು ಕೇವಲ ಕನ್ನಡ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯ ಒಂದು ನಿಲುವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷಾ ಸಮುದಾಯವೊಂದರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಒಲವು, ಅನನ್ಯತೆ, ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಗಳನ್ನು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ದೇಶೀವಾದವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಶೀವಾದವು ನಿರಂತರವಾದ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಹುಡುಕಾಟದ ಮನೋಧರ್ಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೀಡಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಮರುಶೋಧಿಸುವುದು; ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸತ್ವ, ವೈದಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಜನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ವಿರುದ್ಧ ದೇಶೀಯ ಅನನ್ಯತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ದೇಶೀಯತೆ ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತದೆ. ವಿದೇಶೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಇರುವ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ದೇಶೀಯತೆ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊಕಾಶಿಯವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿ (೧೯೮೧)ಯಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸು

ವಾಗ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮುರುಟಿಹೋಗದಂತೆ ಕೆಲವು ಒಡ್ಡು ಅಥವ ಫಿಲ್ಟರ್‌ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಿರಂ ನಾಗರಾಜ ಅವರು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನುಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾ "ರಾಜ ಶಾಹಿಯ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಚಾರವೆ ಪೆಡಸು ರಚನೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ರಾಜಶಾಹಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಭಿನ್ನ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಾಜಶಾಹಿಯ ವಿರೋಧ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಯನ್ನು ವಿನಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದು ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ (ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ರಚನಾ ಪರಂಪರೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ, ೧೯೭೯).

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ, ವಿವರಿಸುವ, ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಭಾಷೆ ಯಾಗಿಯೂ ದೇಸೀ ಮತ್ತು ದೇಶೀವಾದ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಅನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗಾಢವಾದ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಮಹಾ ಪರಂಪರೆ (ಗ್ರೇಟ್ ಟ್ರೆಡಿಶನ್) ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದುಂಟು. ಇವನ್ನು ಮಾರ್ಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ದೇಸೀ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಶಿಷ್ಟ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಗ ಅಥವ ಮಹಾ ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆ ಅನ್ನುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಇದರ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ದಂಥ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮ ವಾಗಿರುವ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಿರುಪರಂಪರೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡವಳಿಕೆ, ನಂಬುಗೆ, ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತು; ವೈದಿಕ ಧರ್ಮ, ವರ್ಣಾಶ್ರಮ, ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆ, ಕರ್ಮಕಾಂಡ ಇವು ಮಹಾ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಲಿಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾದರೆ ಜಾನಪದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು, ಸ್ಥಳೀಯ ದಂತಕಥೆಗಳು, ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳು, ಮೌಖಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪರಿಕರಗಳು, ಜಾತಿ ಉಪಜಾತಿಗಳು, ಸ್ಥಳೀಯ ವಿಧಿಗಳು ಕಿರುಪರಂಪರೆಯ ಮೌಲಿಕ ಪಠ್ಯ ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮಹಾಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವಾಗಿ ದ್ದರೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಕಿರುಪರಂಪರೆಯವು. ಆದರೆ ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ನಡುವೆ ಕೊಡುಕೊಳುಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. "ಹಲವಾರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅಂಶಗಳೇ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಮಹಾ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟುತ್ತದೆ" ಮತ್ತು "ಕಿರುಪರಂಪರೆ ಕೂಡ ಮಹಾ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಒಲವುಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ." ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗಿರುವ ನಿಲುವು ಗಳೂ ಇವೆ. "ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ವಾದ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪರಂಪರೆ ಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾವೇಕೆ ಮಾಡಬಾರದು?... ಬಂಧ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ತೆಯು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿರುವ ವಿನ್ಯಾಸ ಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎಚ್ಚರದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯ ಬೇಕಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ (೧೯೯೭) ಮತ್ತು "ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆ

ಗಳು (ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆ) ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕ ಸಂಬಂಧ ಗಳಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಶಯದ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ರಾಚನಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕೂಡಿಯೇ ಜಾಗೃತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಯೊಂದಿಗೆ ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನಿರಂತರವಾದ ದಾಳಿಯನ್ನು ಮಾಡಿವೆ" ಎಂದು ಕಿರಂ ನಾಗರಾಜ (೧೯೮೧) ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆಯವರು ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ ದಲ್ಲಿ ಮಹಾಪರಂಪರೆಯು ಪವಿತ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ನಾಶದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅನ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಒಳ ಗಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೇಶೀವಾದ ಪ್ರಮುಖ ವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಸದ್ಯದ ಜಾಗತೀಕರಣ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೇಸೀ ಮತ್ತು ದೇಶೀವಾದಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಗಳೂ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿವೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದಿಂದಾಗಿ ದೇಶೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆನಪುಗಳು ನಾಶ ಹೊಂದುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರಚನೆಗಳು ವಿನಾಶ ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್ ಶಕ್ತಿ ಶಾರದೆಯ ಮೇಳ (೧೯೮೭)ದಲ್ಲಿ ಗುರು ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ದೇಶೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ತಾನು ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೇಶೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡು ತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ನೋಟಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇರು ವುದು ಕೂಡ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಉದ್ದೇಶ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ದೇಶೀತನದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ದೇಶೀವಾದದ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಭಾರತದಂಥ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸಿತು. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕೃತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕ ಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆ ದೇಶೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಒಲವು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ದಲಿತ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಚಳುವಳಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಯನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆಎಂಬ ನಿಲುವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇದುವರೆಗೆ ದೇಶೀಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾದ ಪರಿಕರಗಳು ಯಜಮಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯವು ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕೆ.ಜಿ. ನಾಗರಾಜಪ್ಪ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮರು ಚಿಂತನೆ (೧೯೮೫)ಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಪರಂಪರೆಯು ಕೆಳವರ್ಗ ಮತ್ತು ಕೆಳಜಾತಿಗಳ ಉಪಪರಂಪರೆ ಗಳನ್ನು ಅನಾದರ ಮತ್ತು ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ನೋಡಿದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಿಜ ವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ದೇಶೀ ಎಂಬ ಪರಂಪರೆ ಯಾವುದು ಎಂಬುದು ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕಗೊಂಡಿದೆ.

ಜಾಗತೀಕರಣ ಮತ್ತುಆರ್ಥಿಕ ಉದಾರೀಕರಣ ಗಳ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ಹಿನ್ನೋಟದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನುಳ್ಳದ್ದು; ಪರಂಪರೆಯ ಹಳೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿ ಸುವ ಉದ್ದೇಶದ್ದು; ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂಥದ್ದು; ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ವಿರೋ ಧಿಸುವಂಥದ್ದು ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡಿವೆ. ಈಗ ಮಾರ್ಗವೆನ್ನುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಲ್ಲ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕಾ ಮತ್ತು ಯೂರೋಪು ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು; ಗ್ರಾಹಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಜಾಗತೀಕರಣ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ದೇಶೀಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನಾಗಿ ನೋಡುವುದು

ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಂತೂ ದೇಶೀವಾದ ಇಂದು ತೊಡಕಿನ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಜಾತಿ ಮತ್ತು ವರ್ಗಗಳಿಂದ ಶೋಷಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಮೂಲ ರಚನೆಯಾಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಪರವಾದ ಯಾವುದೇ ವಾದ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಯಾಗಬಲ್ಲದು. ಕೇವಲ ಕನ್ನಡದ, ದೇಶೀಯ ಪರಿಕರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಸಂತೋಷವನ್ನು ತಾಳುವುದು ಸುಲಭವಾಗಬಹುದು. ಇಂದು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸತ್ವಶೀಲತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ತುಂಬ ತೊಡಕಿನ, ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ದಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ, ದೇಶೀವಾದ (೧೯೯೯); ಕೆ.ಪಿ. ನಾರಾಯಣ, ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು (೧೯೯೭), ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ, (೧೯೯೦), ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತ ಕೋಟಿ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ(ಲೇ), ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳು ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ, (ಸಂ) ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ; ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯತೆ (ಲೇ), ಅನ್ವೇಷಣೆ (ನವಂಬರ್-ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೮೮); ಕಿ.ರಂ.ನಾಗರಾಜ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ರಚನಾ ಪರಂಪರೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ (ಲೇ) ಆಲೋಕ (ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೯೭೯), ಪಂಪ: ಮಾರ್ಗ, ದೇಸಿ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ(ಲೇ) ಅಂಕಣ (ಮಾರ್ಚ್, ೧೯೮೦), ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಲೇ) ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ (೧೯೮೧) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ, (ಸಂ) ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ; ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ, ಶಕ್ತಿ ಶಾರದೆಯ ಮೇಳ (೧೯೮೭); ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥನ (೧೯೯೬); ಕೆ.ಜಿ. ನಾಗರಾಜಪ್ಪ ಮರುಚಿಂತನೆ (೧೯೮೫); ರಂಶ್ರೀ ಮುಗುಳಿ (ಸಂ) ಆಂಡಯ್ಯ: ಕವಿ ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (೧೯೪೯); ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, ನಾಡೋಜ ಪಂಪ (೧೯೭೭); ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ, ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕೃತಿ (೧೯೯೩) ಮತ್ತು ಮರದೊಳಗಣ ಕಿಚ್ಚು (೧೯೯೬); ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ,ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿ (೧೯೮೧); ಕೆ.ಪಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಆಯ್ದ ಲೇಖನಗಳು, (ಸಂ) ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ; A.K. Ramanujan, Speaking of Siva (೧೯೭೧); Bhalchandra Nemade, The Concept of Nativism (New Quest, May-June ೧೯೮೪)

೨೨೯. ರಷಿಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದ Russian Formalism ರಷಿಯನ್ ಫಾರ್ಮಲಿಸಂ

ರಷಿಯಾದ ಮಾಸ್ಕೋ ಮತ್ತು ಪೆಟ್ರೋಗ್ರಾಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಚಿಂತಕರು ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳು ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನುಪಡೆದವು. ೧೯೧೫ರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ಕೋದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಮಾಸ್ಕೋ ಲಿಂಗ್ವಿಸ್ಟಿಕ್ ಸರ್ಕಲ್ ಮತ್ತು ೧೯೧೬ರಲ್ಲಿ ಪೆಟ್ರೋಗ್ರಾಡ್ (ಲೆನಿನ್‌ಗ್ರಾಡ್)ನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಒಪೊಯಾಜ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿಂತನೆಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಒಪೊಯಾಜ್ ಎಂಬುದು 'ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ರಷಿಯನ್ ಹೆಸರಿನ ಆದ್ಯಕ್ಷರಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ನಾಮ. ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದ **ಫ್ಯೂಚರಿಸ್ಟ್** ಪಂಥದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಂದ ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದವು ಪ್ರಚೋದನೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಫ್ಯೂಚರಿಸ್ಟ್ ಪಂಥವು ಅವನತಿಶೀಲ (ಡಿಕಡೆಂಟ್) ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಕೇತವಾದೀ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾ ಚಳವಳಿಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿತು. ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭಾವದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿ ಯಂತ್ರಯುಗದ ಐಹಿಕತೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಸ್ರೋತ ಎಂದು ವಾದಿಸಿತು. ಪದಗಳಿಗೆ ಇರುವ ವಸ್ತುಸೂಚಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದು ಪದದೊಳಗಿನ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸದ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಿತು. ಈ ಪಂಥದ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿ ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದಿಗಳು ಕೃತಿಕಾರನ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ರಚನಾ ಕೌಶಲಗಳಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡುವ ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಈ ವಾದದ ವಿರೋಧಿಗಳು ರೂಪನಿಷ್ಠೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಿಂದಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ

ಚಿಂತಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ರೂಪದ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ತಂತ್ರಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಗಮನ ನೀಡುತ್ತಾರೆ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯಕ್ಕಾಗಲೀ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗಾಗಲೀ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮಗಳಿಗಾಗಲೀ ಮಹತ್ವವನ್ನೇ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದವೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಹೆಸರಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯಿತು. ಬೋರಿಸ್‌ಐಕೆನ್ ಬಾಮ್, ವಿಕ್ಟರ್ ಶ್ಕ್ಲೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ಯಾಕಬ್‌ಸನ್ ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಮುಖ ಚಿಂತಕರಾಗಿದ್ದರು. ೧೯೨೪ರಲ್ಲಿ ಟ್ರಾಟ್‌ಸ್ಕಿ ತನ್ನ ಲಿಟರೇಚರ್ ಅಂಡ್ ರೆವೆಲ್ಯೂಷನ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಉಗ್ರವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದ. ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸೋವಿಯತ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯು ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿರಂತನೆಯನ್ನು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ನಿಷೇಧಿಸಿದಾಗ ಜೆಕೊಸ್ಲೊವಾಕಿಯಾದ ಪ್ರಾಗ್ ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿಂತನೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದದ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಎಂಬಂತೆ ಜೆಕೋಸ್ಲೋವಾಕಿಯಾದ ಸಂರಚನಾವಾದಿ ಪಂಥ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಗ್ ಲಿಂಗ್ವಿಸ್ಟಿಕ್ ಸರ್ಕಲ್‌ನ ಚಿಂತಕರು ನಾಝೀ ಪೀಡನೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಮೆರಿಕೆಗೆ ಪಲಾಯನ ಮಾಡಿದರು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರೋಮನ್ ಯಾಕಬ್‌ಸನ್, ಯಾನ್ ಮುಕರೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ರೆನೆವೆಲೆಕ್ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದರು. ೧೯೪೦-೫೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಶ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕನ್ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ಚಿಂತಕರ ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಯಿತು.

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದಿಗಳು ನಂಬಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಧ್ಯಯನವು ಕಲಾರೂಪದ ಮುಖಾಂತರ ನಮಗೆ ಒದಗುವ ಜಗತ್ತಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅರಿವನ್ನು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಶ್ಕ್ಲೋವ್‌ಸ್ಕಿಯು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ನಿಯಮಗಳು ಯಾವುವೆಂದು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದ. ಐಕೆನ್ ಬಾಂ ಊಹಾತ್ಮಕ ಅನುಮಿತಿಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದಾಗಿ ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿಂತಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ರೋಮನ್ ಯಾಕಬ್‌ಸನ್ ಇಡಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲೀ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಕೃತಿಗಳಾಗಲೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಜ್ಞಾನದ ವಸ್ತುವಲ್ಲ, **ಸಾಹಿತ್ಯಕತೆ** ಲಿಟರರಿನೆಸ್ ನಿಜವಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ವಸ್ತುವೆಂದು ಘೋಷಿಸಿದ. ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿಸುವ 'ಯುಕ್ತಿಗಳು' ಅಥವ 'ರಚನೆಯ ತತ್ವ'ಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಚಿಂತಕರು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದಿಂದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು, ಗುಣಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಹೊರತೆಗೆದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಗುರಿಪಡಿಸಬಹುದೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಅಧ್ಯಯನವು ಪಠ್ಯಕ್ಕಾಗಲೀ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಾಗಲೀ ಬದ್ಧವಾಗುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಅಂದರೆ ರಷಿಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಭಾಷೆ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷಾಬಳಕೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಥವ **ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆ**ಗೂ ದಿನನಿತ್ಯದ ಅಥವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು. ದಿನನಿತ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯು ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಒಂದು ಸಂದೇಶ ಅಥವ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಆಚೆಗೆ ಇರುವ ಜಗತ್ತಿನ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ರೆಫರ್ ಮಾಡುತ್ತಿ

ರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯು ಸ್ವಯಂಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ರೆಫರ್ ಮಾಡದೆ ತನ್ನ ರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳತ್ತಲೇ ಗಮನಸೆಳೆದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವೇ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಾಹಿತ್ಯಕತೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಷ್ಟೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕತೆ ಎಂದರೆ 'ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಗರಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವುದು' ಎಂದು ಯಾನ್ ಮುಕರೋವ್‌ಸ್ಕಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವುದನ್ನು ಆತ ಫೋರ್‌ಗ್ರೌಂಡಿಂಗ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಿಯೆ, ಮಾತನಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ತಾನೇ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮುನ್ನೆಲೆ ಎಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಹೀಗೆ ಮಾತು, ಮಾತಿನ ರೀತಿ, ಅಥವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆಂದರೆ, ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ತರ್ಕ, ಸತ್ಯಗಳು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಯುತ್ತವೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದಗಳು, ಶಬ್ದಗಳು ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯ ಕ್ರಮ, ವಿನ್ಯಾಸ ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೇ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಿರುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಉಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಕಲೆಯು ಪರಿಚಿತ ವಾಸ್ತವವನ್ನು **ಅಪರಿಚಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ** (ಡಿ-ಫೆಮಿರಿಯಲೈಸ್), ಎಂದು ಶ್ಕ್ಲೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ದಿನಬಳಕೆಯ ಮಾತಿನ ಸಂಕಥನಗಳಿಂದಾಗಿ ವಾಸ್ತವವು ಚಿರಪರಿಚಿತ ಎಂದುಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆ; ವಾಸ್ತವದ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮೊಂಡಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅಪರಿಚಿತಗೊಳಿಸಿ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ಕೂಡಾ ೧೮೭೧೮ ತನ್ನ ಬಯಾಗ್ರಾಫಿಯಾ ಲಿಟರೇರಿಯಾದಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದ. ಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸತನದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದೇ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೊಸದೆಂಬಂತೆ ನೋಡಬಲ್ಲ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದರೆ, ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿಂತಕರು ಸಂವೇದನೆಯ ಹೊಸತನವನ್ನು ಭಾಷಿಕ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಬಳಕೆ, ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವುದು, ಪ್ರಮುಖ ಪದ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿ, ಪ್ರಾಸ, ಲಯ, ಸ್ಟಾಂಜಾರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ತರುವುದು ಇವು ಮುಂತಾದವು ಭಾಷಿಕ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ, ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುತ್ತವೆ, ಅಪರಿಚಿತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. "ಶೈಲಿಯ ತಂತ್ರಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತವೇ ಕೃತಿಯ ತಿರುಳು" ಎಂದು ಶ್ಕ್ಲೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಸಾರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಶೈಲಿತಂತ್ರಗಳೇ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ **ವಕ್ರೀಕರಣ** ಅಥವ **ಮಾರ್ಗಾಂತರ** (ಡೀವಿಯೇಶನ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಇಂಥ ವಕ್ರೀಕರಣದಿಂದ ತನ್ನತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನಿರೂಪಣಾ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿಂತಕರು ಕಥೆಯೊಂದರ ವಿವಿಧ ಘಟನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಒಂದುಗೂಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶೇಷ

ವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರು. ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಅದರೊಳಗೆ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೇಗೆ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರು. ಕಥೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಹೊಸ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಕಥೆಯ ರಾಚನಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ **ಫ್ಯಾಬುಲಾ** ಮತ್ತು **ಸ್ಯೂಸೆಟ್** ಎಂಬ ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದರು. ಕ್ರಿಯೆಯ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮ ಮತ್ತು ತರ್ಕಬದ್ಧ ನಿರೂಪಣೆ, ಕಥಾವಸ್ತು ಎಂದು ಫ್ಯಾಬುಲಾವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಸ್ಯೂಸೆಟ್ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಈಗ ಪ್ಲಾಟ್, ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ, ಅಥವ ನಿರೂಪಣಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕಥೆಗೆ ಅರ್ಥದ ಮತ್ತು ರಚನೆಯ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಕಥಾವಸ್ತುವು ಲೇಖಕನ ಕೌಶಲವನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ಕಚ್ಚಾ ವಸ್ತು, ಕಥಾಸಂವಿಧಾನವು ಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಕಥನ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಳಂಬಗೊಳಿಸಿ ಪರಿಚಿತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ತಡೆಯನ್ನು ಒಡ್ಡುವ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ, ಉಪಕಥೆಗಳು, ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಸ್ಥಳಪಲ್ಲಟ, ಓದುಗರನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ, ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವೇ ಆಗಿವೆ. ಬೋರಿಸ್ ಟೊಮಾಶೆವ್‌ಸ್ಕಿಯು ಕಥಾಸಂವಿಧಾನದ ಕನಿಷ್ಠ ಘಟಕವನ್ನು **ಆಶಯ** (ಮೋಟಿಫ್) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಬದ್ಧ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತ ಆಶಯಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬದ್ಧ ಆಶಯಗಳು ಕಥೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದರೆ ಮುಕ್ತ ಆಶಯಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಕಾವ್ಯರೂಪದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ರೋಮನ್ ಯಾಕಬ್‌ಸನ್ ಮತ್ತು ಇತರರು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅಂಶಗಳು ರೂಪನಿಷ್ಠೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಆಚೆಗೂ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ವರ್ಣಾವೃತ್ತಿ ಅಥವ ಅಲ್ಲಿಟರೇಶನ್, ಪ್ರಾಸ ಮತ್ತು ಲಯದ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕೇವಲ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಲೆಂದು ಇರುವಂಥವಲ್ಲ, ಶಬ್ದ (ಫೋನಿಟಿಕ್), ವಾಕ್ಯ (ಸಿಂಟಾಕ್ಟಿಕ್) ಮತ್ತು ಅರ್ಥ (ಸೆಮಾಂಟಿಕ್)ದ ಪಾತಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪುನರ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥಾವಸ್ತುವು 'ರಾಚನಿಕ ಅಂಶಗಳ ಕೇಂದ್ರ'ವಾಗಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಯವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಲಿತ ಲೌಕಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾವ್ಯವು ಸಲೀಸಾದ ಅರ್ಥಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಹೊಸ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬವನ್ನು ಒಡ್ಡುವ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ, ಸ್ಥಾಪಿತ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ರೂಪಗಳನ್ನು ಯಾವ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುರಿದು ಹೊಸತಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕವನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳು, ಅನೇಕಾರ್ಥಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ತಂತ್ರಗಳು ಹೇಗೆ ಆ ಕವನದ ಭಾಷೆ ಪ್ರಚಲಿತ ಲೌಕಿಕ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ ಉಕ್ತಿ'ಯಾದ್ದರಿಂದ ಲೌಕಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗುವ 'ಸಂವಹನೆಯ ಕಾರ್ಯ' ಕವನದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಯಾಕಬ್‌ಸನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಟೈನ್ಯನೋವ್ ಮತ್ತು ಬ್ರಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ರೂಪಾಂಶಗಳಾದ ಲಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ

ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಚಿಂತಕರು. ಕಾವ್ಯದ ರೂಪಾಂಶಗಳಿಗೂ ಅರ್ಥಾಂಶಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಯಾವುದೇ ಪದವು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲಯದ ಸರಣಿಗೂ ಅರ್ಥದ ಸರಣಿಗೂ ಸೇರಿದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಗೂ ಗದ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಟೈನ್ಯನೋವ್ ಹೇಳಿದ. ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯ/ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಪದವೊಂದು ಯಾವ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರಿಕ್ ತನ್ನ ರಿದಮ್ ಅಂಡ್ ಸಿಂಟಾಕ್ಸ್ (೧೯೨೭) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಲಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ. ಕಾವ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಲಯದ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಅಥವ ಅರ್ಥದ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಎರಡೂ ಅಗತ್ಯ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಜೋಡಣೆಯು ಲಯದ ನಿಯಮಗಳು ಮತ್ತು ಗದ್ಯದ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ನಿಯಮಗಳೆರಡನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬ್ರಿಕ್ ಹೇಳಿದ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿಂತಕರು ಮಂಡಿಸಿದ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಇಂದು ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶ್ಕ್ಲೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದರೆ ಪರಂಪರೆಯೊಂದರ ಸಾತತ್ಯದ, ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯ ಇತಿಹಾಸವಲ್ಲ; ಅದು ಭೀಕರ ವಿಚ್ಛೇದಗಳ ಚರಿತ್ರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವರ್ತಮಾನವೂ ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲವು ಮಾನ್ಯಮಾಡಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರೂಪ ಮತ್ತು ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಹೊಸಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸದಾ ನಡೆಯುವ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ಬದಲಾವಣೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ದಾಖಲೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು.

ಅಮೆರಿಕೆಯ ನ್ಯೂಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಪ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರೂಪನಿಷ್ಠವೆಂದೇ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಏಕೆಂದರೆ ಯೂರೋಪಿನ ರೂಪನಿಷ್ಠ ಪ್ರಸ್ಥಾನದಂತೆ ಈ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆ; ಹೊರಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ, ಕವಿಯ ಮನಸ್ಥಿತಿಯೊಡನೆ ಅಥವ ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿಣಾಮದೊಡನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದು ವಿಜ್ಞಾನದ ಭಾಷೆಮತ್ತು ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎಂಬ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿತ್ತು. ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ನೆರಟಾಲಜಿಗಳೂ ರಷಿಯನ್ ಫಾರ್ಮಲಿಸಂನ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವು. ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಂರಚನಾವಾದವೂ ಹಲವು ರೂಪನಿಷ್ಠ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಮತ್ತು ವಾಚಕ ಸಂವೇದನೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ವಿಮರ್ಶಕರು, ನಿಯೊ ಹಿಸ್ಟಾರಿಸಿಸಂ ಮತ್ತು ಸ್ಪೀಚ್ ಆಕ್ಟ್ ಥಿಯರಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿಂತಕರು ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಮೂರು ಪಂಗಡಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದವರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಭಾಷೆಗಳ ನಡುವೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅನಗತ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Victor Erlich, Russian Formalism: History, Doctrine (rev. ೧೯೮೧), Lee T. Lemon

and Marion J. Reese, eds., Russian Formalist Criticism: Four Essays (೧೯೬೫), Rene Wellek, The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School (೧೯೬೯) ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ಯಾಕಬ್ ಸನ್‌ನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಲೇಖನ Lingusitics and Poetics ಅನ್ನು Thomas A. Sebeok ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ Style in Language (೧೯೬೦) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

೨೩೦. ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು Post Colonial Theories ಪೋಸ್ಟ್ ಕಲೋನಿಯಲ್ ಥಿಯರೀಸ್ ಉನ್ನತ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತೀರ ಇತ್ತೀಚೆಗಷ್ಟೇ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ವವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಭಾಗವಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿಧಾನವಾಗಿ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಈಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವಿವಾದಾಸ್ಪದವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ತತ್ವವೂ ಆಗಿದೆ. ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ಚಿಂತಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕದ ಅನ್ನೆಮೆಕ್‌ಕ್ಲಿನ್‌ಟಾಕ್ ಎಂಬ ಲೇಖಕಿಯು ಸದರಿ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದೆ, ಉತ್ತರ ಎಂದು ಕೊನೆಯಾಗುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಸಂರಚನೋತ್ತರ ನವ್ಯೋತ್ತರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು, ಜನಪ್ರಿಯವಾದಂತೆ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಬದಲಾದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳು ಕಾಮನ್‌ವೆಲ್ತ್ ಸಾಹಿತ್ಯ, ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕರಿಯರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಮಕರಣಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಎಂಬ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿವೆ ಎಂದು ಆಕೆ ವಾದಿಸುತ್ತಾಳೆ (ದಿ ಏಂಜೆಲ್ ಆಫ್ ಪ್ರೋಗ್ರೆಸ್: ಪಿಟ್ ಫಾಲ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಟರ್ಮ್ ಪೋಸ್ಟ್ ಕಲೋನಿಯಲಿಸಂ, (ಲೇ) ೧೯೯೪). ಪ್ರಪಂಚದ ಈಗಿನ ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಭಾಗದಷ್ಟು ಜನರ ಬದುಕು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಅನುಭವದ ಮುಖಾಂತರವೇ ರೂಪು ಪಡೆದಿದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಬದುಕನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆಯೂ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯಿಂದ ಪಡೆದ ಅನುಭವದ ಪ್ರಭಾವ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೂ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬ್ರಿಟಿಶ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದು, ಅದರಿಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪಡೆದ ನಂತರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ವಾದವಿದೆ. "ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಎಂಬ ಮಾತು (ದೇಶವೊಂದು) ವಸಾಹತುವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ಕ್ಷಣದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗಿನ ಸಮಗ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ... ಯೂರೋಪಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತು ಇದ್ದ ರೀತಿ, ಮತ್ತು ಅನಂತರ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಆದ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ" ಇವನ್ನೂ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಎಂಬ ಮಾತು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. "ಆಫ್ರಿಕದ ವಿವಿಧ ದೇಶಗಳು, ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯಾ, ಇಂಡಿಯಾ, ಕೆನಡಾ, ಕ್ಯಾರಿಬಿಯನ್ ದ್ವೀಪ ಸಮೂಹ, ದಕ್ಷಿಣ ಪೆಸಿಫಿಕ್ ದ್ವೀಪ ಸಮೂಹಗಳು, ನ್ಯೂಝಿಲೆಂಡ್, ಪಾಕಿಸ್ತಾನ, ಬಾಂಗ್ಲಾದೇಶ, ಮಲೇಶಿಯಾ, ಮಾಲ್ಟಾ, ಶ್ರೀಲಂಕಾ, ಸಿಂಗಪುರ, ಈ ದೇಶಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು." ಎಂದು ಬಿಲ್ ಆಶ್ಕ್ರಾಫ್ಟ್ ಮತ್ತು ಇತರರು ದಿ ಎಂಪೈರ್ ರೈಟ್ಸ್ ಬ್ಯಾಕ್ (೧೯೮೯) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅಮೆರಿಕ ಕೂಡ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ವಸಾಹತುವಾಗಿದ್ದರೂ ಈಗ ಅದಕ್ಕಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಹಾಗೂ ನವ ವಸಾಹತೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕ ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ಇವುಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಅಮೆರಿಕನ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು: ೧. ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಹಾದು ಬಂದಿರುವ ಕೆಲವು ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಎಚ್ಚರ ಮತ್ತು ವಸಾಹತು ಅಧಿಕಾರ ಶಕ್ತಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ, ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದೆಂದು ಭಾವಿಸುವ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ತಮ್ಮದು ಭಿನ್ನ ಎಂಬ ನಿಲುವು ೨. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ವಸಾಹತುವಾಗಿರುವಾಗ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಸಮೀಪಸ್ಥವಾದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಹಂಬಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ವಸಾಹತುಗಳಿಗೆ ಬಂದ ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ಲೇಖಕರು ಇಬ್ಬರೂ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ೩. ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ಆದರೆ ಆಳುವ ಶಕ್ತಿಗೆ ಅಪ್ರಿಯವಾಗದಂತೆ ಬರೆಯುವ ಸ್ಥಿತಿ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಅಂಶಗಳು ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, ತೀರ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಲ್ಲ ೪. ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ ಮೇಲೆಯೂ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಕೇಂದ್ರವು ನೀಡಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು, ಮೌಲ್ಯಗಳ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಲಾಗದಿರುವ ಸಂಕಟ ೫. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣವು ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಚಿಂತನೆಯ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದರಿಂದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಢಮೂಲವಾದ ಸತ್ಯ, ಮೌಲ್ಯ, ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಅಗತ್ಯದ ಅರಿವು ೬. ಅಂಗೀಕೃತ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಭಾಷಾರೂಪಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂಬಲ ೭. ಲೇಖಕರಾಗಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ೮. ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಯೂರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅರಿವು, ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ/ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ೯. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ಬಹುಭಾಷಿಕತೆಯ ಮನ್ನಣೆ.

ಆಫ್ರಿಕದ ಚಿನುಆ ಅಚಿಬೆ, ಗೂಗಿಯಂಥ ಲೇಖಕರು ಮನಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ತೀವ್ರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರೂಪ, ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮತನವು ಹೇಗೆ, ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾರೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿನಾಶದ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. 'ತಮ್ಮತನ' ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹೊಸ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಸಂಪೂರ್ಣ

ದಿಗ್ವಿಜಯ' ಮತ್ತು 'ನಿಯಂತ್ರಣ'ವೆಂಬ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆತ್ಮವಾದ, ಎರಡನೆಯದು ಸಮಗ್ರ ದಿಗ್ವಿಜಯವಾದ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾರ್ಗ ಎಂದು ಡಿ.ಆರ್.ನಾಗರಾಜ್ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ (ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥನ, ೧೯೯೬). ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆತ್ಮವಾದವು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಸಮಾಜಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆತ್ಮವಿದೆ, ಅದು ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕಿಂತ ಘನ ಮತ್ತು ಪವಿತ್ರ, ಇದು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತೀಕರಣ ಅಥವ ಪಶ್ಚಿಮದ ತಂತ್ರ ಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ಭಾವಿಸದೆ, ಸೋತವರ ಇತಿಹಾಸ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಆತ್ಮ ಶಕ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ ಈ ವಾದ. ಸಮಕಾಲೀನ ಒತ್ತಡಗಳ ಆಚೆಗೆ ನಿಂತು ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಗತಿಪರತೆ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಸಮಾಜ ಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅಂಧ ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಗಳು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಸಹಬಾಳ್ವೆಯನ್ನು ನಡೆಸಬಹುದು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಮಾಜಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಭೌಗೋಳಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆತ್ಮವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಯವರ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಾದರಿ ಎಂದು ನೋಡಬಹುದು.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಮಗ್ರ ದಿಗ್ವಿಜಯವಾದವು ವಸಾಹತೀಕರಣದ ಶಕ್ತಿಗಳು ದೇಶೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿವೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಎಂಬ ಶತ್ರುವಿನ ಶಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ, ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. "ವಸಾಹತೀ ಕರಣದ ಬೌದ್ಧಿಕ-ಮಾನಸಿಕ ವಿಸ್ತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೋತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ" ಎಂಬ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಸೈದ್‌ನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮತ್ತು ಆತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಓರಿಯಂಟಲಿಸಂ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯು ತನ್ನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಮಾಜ ಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗೆದ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಆಯಾ ಸಮಾಜವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನೇ ದೇಶೀ ಚಿಂತನೆಗಳೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಓರಿಯಂಟಲಿಸಂ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತುಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಚನೆಗಳೂ ವಸಾಹತೀ ಕರಣ ರಾಜಕಾರಣದ ಫಲವಾಗಿವೆ; ಸಮಾಜದ ರೀತಿ, ನೀತಿ, ವರ್ತನೆ, ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯ ಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಓದುವ, ಅರ್ಥೈ ಸುವ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಆಳಿದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳೇ ರೂಪಿಸಿದವು. ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಸಾಹತು ಶಕ್ತಿಯೇ ನಮಗೆ ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅದರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ವಸಾಹತುಗಳಾಗಿದ್ದ ಸಮಾಜಗಳ **ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು** (ಫಿಲೇಶನ್) ಮತ್ತು **ಹೊಸನಂಟು** (ಅಫಿಲಿಯೇಶನ್) ಎರಡೂ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾದವು ಎಂದು ಸೈದ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಸಂಧಾನದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಗೆಲು ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸೋತ ದೇಶೀ ಸಮಾಜಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಹೇಗೆ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಐಕ್ಯವಾಗಿ ಆನಂತರ ಮತ್ತೆ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತೊಳಲಾಟದಲ್ಲಿವೆ

ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತದೆ. ವಿಸ್ಮೃತಿಗೆ ಒಳಗಾದ ದೇಶೀ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧಿ ಮತ್ತು ಆಶಿಶ್‌ನಂದಿಯವರನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳೆಂದು ನೋಡಬಹುದು.

ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಗಳು, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಿಂತನೆಗಳು, ಆಫ್ರಿಕನ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೆರಿಕಾ ಸಮಾಜಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ದೇಶೀಭಾಷೆಗಳಿಗಿರುವಷ್ಟು ಸುದೀರ್ಘ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯು ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪೂರ್ಣ ದಿಗ್ವಿಜಯ ಸಾಧಿಸಿದಂತೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧಿಸಿತು ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾ, ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಥವ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ, ತಪ್ಪು ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳೂ ಇವೆ. ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಗಳಂತೆಯೇ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕೂಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತವೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದ ಹೊರ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡದಂಥ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗಳು ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡೂ ತಮ್ಮತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಕು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಡಿ.ಆರ್.ನಾಗರಾಜ್, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥನ (೧೯೯೬); ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್, ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಗಳು, ಲೇಖನ ಮಾಲಿಕೆ (ಪ್ರಜಾವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಜೂನ್ ೧೯೯೮ರ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಿಂದ ಧಾರಾವಾಹಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಬರುತ್ತಿರುವ ಲೇಖನಗಳು); Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, The Empire Writes Back (೧೯೮೯); Chinua Achebe, Morning Yet on Creation Day (೧೯೭೫); Francis Barker and others (eds.,) Europe and its Others (೧೯೮೫); Wilson Harris, The Womb of Space: The Cross Cultural Imagination (೧೯೮೩); Albert Memi, The Colonizer and the Colonized (೧೯೬೫); Ngugi wa Thiag'o, Decolonizing the Mind The Politics of Langauage in African Literature (೧೯೮೬); Edward Said, Orientalism.

೨೩೧. ವಾಚಕ ಸಂವೇದನೆ Reader Response ರೀಡರ್ಸ್ ರೆಸ್‌ಪಾನ್ಸ್ ವಾಚಕ ಸಂವೇದನೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಿಂದ ಅಮೇರಿಕಾ ಮತ್ತು ಯೂರೋಪಿನ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಓದುವಿಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ನೀಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಓದಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ವಾಚಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಗಮನ ನೀಡುವ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ರೀಡರ್ಸ್ ರೆಸ್‌ಪಾನ್ಸ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿ ಓದುಗರ ಪಾತ್ರವೇನು? ಎಷ್ಟು? ಪಠ್ಯವೊಂದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಓದುಗರ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಪಾಲು ಇದೆಯೆ? ಎಷ್ಟು? ಅರ್ಥವೆಂಬುದು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದರೆ ಪಠ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ಅಗಣಿತ ಓದುವಿಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆಯೇ? ಅಥವ ಸಂಭವನೀಯ ಅರ್ಥವಲಯವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆಯೆ? ಓದುಗರು ಮತ್ತು ಪಠ್ಯ, ಅಥವ ಓದುಗರು ಮತ್ತು ಲೇಖಕ, ಈ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಇವು ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ರಸಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ

ವೆಂದೇ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಾವ್ಯತತ್ವದಲ್ಲೂ ಓದುಗರಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸುಂದರ ವಾದ ಹೂಮಾಲೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರೇನು, ಮುಡಿಯುವ ಭೋಗಿಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ವ್ಯರ್ಥ; ಓದುವ ರಸಿಕರಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಎಂಬಂಥ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಆಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಆಲೋಚನೆ ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರುರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಬಹುದು. ಈ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಧೋರಣೆಗಳು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದರ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯವಿದೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿತ ಅರ್ಥಗಳ ಸಂರಚನೆ ಎಂದು ನೋಡು ವುದುಂಟು. ಆದರೆ ವಾಚಕ ಸಂವೇದನೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಓದುತ್ತಿರು ವಂತೆಯೇ ಅರ್ಥಗಳು ಮೂಡುತ್ತ ಹೋಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ವಾಚಕರ ಓದಿನ ಕಾರ್ಯದ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಲು ವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ತೀವ್ರವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು, ನಿರೂಪಕ, ಪ್ಲಾಟ್, ಪಾತ್ರಗಳು, ಶೈಲಿ, ಬಂಧ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳೆಲ್ಲವೂ ಓದುಗರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವ, ಮೀರುವ ಅಥವಾ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಗಳಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಯನ್ನೊಡ್ಡುವ ಸತತವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವೆನ್ನುವುದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಓದುಗನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಅಥವಾ ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಎಂದು ತಿಳಿಯು ತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲ ಓದುಗರೂ ಒಪ್ಪು ವಂತಹ ಒಂದು ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥ ಇಡೀ ಕೃತಿಗಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಭಾಗಕ್ಕಾ ಗಲಿ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವಾಚಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ೧. ವಾಚಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ರೂಪುಕೊಡುವ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳು ಯಾವುವು? ೨. ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಇರುವ ಸಂಗತಿ ಗಳಿಗೂ, ಓದುಗರ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಗಡಿರೇಖೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸು ವುದು ಹೇಗೆ? ೩. ಪಠ್ಯವೊಂದು ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಓದುವಿಕೆಗಳನ್ನು ಅತಿರೇಕದ್ದೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೇ? ಓದುಗರ ಸಂಭವನೀಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಪಠ್ಯವೇ ಒಂದು ಮಿತಿಯನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತದೆಯೇ?

ವಾಚಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶಕರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಪರಿಶೀಲಿಸ ಬಹುದು.

ಜರ್ಮನಿಯ ವಿಮರ್ಶಕ ವುಲ್ಫ್‌ಗಾಂಗ್ ಇಶರ್ ಫಿನಾಮಿನಾಲಜಿಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಶರ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿ ಲೇಖಕನ ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ಅಥವಾ ಉದ್ದೇಶ ದಿಂದ ಜನ್ಮತಾಳುತ್ತದೆ. ಓದುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಗಳನ್ನು ಲೇಖಕನ ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಯಾದರು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಖಾಲಿ ಜಾಗಗಳು ಅಥವಾ ತೆರಪು (ಗ್ಯಾಪ್)ಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನು ಖಚಿತಾರ್ಥ ಇಲ್ಲದ ಅಂಶಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯ ಬಹುದು. ಓದಿನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವಾಚಕರು ಪಠ್ಯದೊಳಗೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿ ಸುತ್ತಾ ತೆರಪುಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಓದುವಿಕೆಯ ಅನುಭವವೆಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಐದು ಬಗೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಒಂದು ಸರಪಣಿ

ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷೆ, **ನಿರೀಕ್ಷಾಭಂಗ, ನೆನಪು, ಮರುರಚನೆ** ಮತ್ತು **ತೃಪ್ತಿ** ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಇಷರ್ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಓದುಗರನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದು **ಸೂಚಿತ ಓದುಗ** (ಇಂಪ್ಲೈಡ್ ರೀಡರ್) ಅಥವಾ **ಆದರ್ಶ ಓದುಗ.** ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯವೂ ತನ್ನೊಳಗಿನ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಬಲ್ಲ ಆದರ್ಶ ಓದುಗನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಓದುಗನನ್ನು ಸೂಚಿತ ಓದುಗ ಎಂದು ಇಷರ್ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯದು **ನಿಜವಾದ ಓದುಗ** (ಆಕ್ಚುಯಲ್ ರೀಡರ್). ನಿಜವಾದ ಓದುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅವರವರ ಖಾಸಗಿ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಿಜವಾದ ಓದುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಪಠ್ಯವು ಬಯಸುವ ಆದರ್ಶ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ಆಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವಾಗ ಓದುಗರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಪಠ್ಯದ ಪಾತ್ರ, ನಿರೂಪಕ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ ಅಥವಾ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪಠ್ಯದ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಅನಂತವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಲೇಖಕನ ಇಷ್ಟಾರ್ಥವು ಓದುಗರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಸಹಯೋಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವಂತೆಯೇ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯನ್ನು ತಪ್ಪು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ತಪ್ಪಾದ ಓದುವಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಜೊನಾಥನ್ ಕಲರ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಂರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು 'ಮೂಲತಃ ಓದುವಿಕೆಯ ತತ್ವವೇ ಆಗಿದೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪಠ್ಯಗಳಿಂದ ನಾವು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಮರ್ಥ ಓದುಗನೊಬ್ಬನ ಅನುಭವ ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ **ಸಂಹಿತೆ** (ಕೋಡ್) ಮತ್ತು ನಿಯಮಗಳು ಹೇಗೆ ಓದಿನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೂಪವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ, ಕೆಲವು ನಿರ್ಬಂಧಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ರೊಲಾನ್ ಬಾರ್ಥೆ ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಪರ್ಯಾಯ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವ ಓದುವಿಕೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಾರ್ಥೆ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ S/Z ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಓದುಗನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುವ 'ನಾನು' ಎಂಬ ಓದುಗ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅದಾಗಲೇ ಹಲವಾರು ಪಠ್ಯಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ 'ನಾನು' ಎಂಬುದನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವ ಪಠ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಹಿತೆಗಳು ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಠ್ಯವೊಂದರೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವ 'ನಾನು' ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕೇವಲ ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಬಿಂಬವಷ್ಟೇ ಹೊರತು ಸ್ಥಿರವಾದ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಲ್ಲ. ಅದು ಇತರ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪಠ್ಯಗಳ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯ ಸಂಹಿತೆಗಳ ಸಂಯೋಜಿತ ರೂಪವಷ್ಟೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಜರ್ಮನಿಯ ರೋಮನ್ ಇನ್ ಗಾರ್ಡೆನ್ ೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ದಿ ಲಿಟರರಿ ವರ್ಕ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ ಮತ್ತು ೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ದಿ ಕಾಗ್ನಿಶನ್ ಆಫ್ ಲಿಟರರಿ ವರ್ಕ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯ ಒಂದು 'ವಸ್ತು' ಮತ್ತು ಒಂದು 'ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ'. ಎರಡೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡೊಂದರ ಸ್ವರಗಳ

ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಬರೆದಿಟ್ಟಿರುವ ಪುಸ್ತಕ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಸುಮ್ಮನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಾಡುಗಾರರು ಆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಹಾಡು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವೊಂದು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಸುಮ್ಮನೆ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಓದುಗ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪಠ್ಯದ ಓದುವಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಲೇಖಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯದ ರೂಪ, ಬಂಧ, ವಿನ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇಂಥ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ನೆರವು ನೀಡುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಹೇಗೆ ಓದಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ ಮಹತ್ವವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆಯಾಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಟೀಕಿಸುವ ಪಠ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ದಾಳಿಗಳು ನಡೆದಿರುವುದೂ ಸಮರ್ಥನೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿರುವುದೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಕರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೆಂದರೆ ಇಂಥ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಅಂಗೀಕಾರಕ್ಕೆ ಅರ್ಹ ಅಥವ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ 'ಸರಿ' ಯಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಗುರಿಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಲೋಚನೆ ನಡೆಸಿರುವ ಉಮ್‌ಬ್ರೆಟೋ ಇಕೋ ೧೯೭೭ರ ತನ್ನ ದಿ ರೋಲ್ ಆಫ್ ದಿ ರೀಡರ್: ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲೊರೇಶನ್ಸ್ ಇನ್ ದಿ ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಎಂಬ ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ 'ಪಠ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಓದುಗನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ತತ್ವವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆತ **ಮಾದರಿ ಓದುಗ** (ಮಾಡೆಲ್ ರೀಡರ್), ಮತ್ತು **ಸಂವೃತ ಪಠ್ಯಗಳು** (ಓಪನ್ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ಸ್) ಮತ್ತು **ವ್ಯಾವೃತ ಪಠ್ಯಗಳು** (ಕ್ಲೋಸ್ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ಸ್) ಅಥವ **ಮುಕ್ತ ಪಠ್ಯಗಳು** ಮತ್ತು **ಮುಚ್ಚಿದ ಪಠ್ಯಗಳು** ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಾದರಿ ಓದುಗ ಅಥವ ಆದರ್ಶ ಓದುಗನನ್ನು ಇಕೋ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವಾಗ ಲೇಖಕನು ತಾನು ಬಳಸುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೂಡಿಸಬಲ್ಲ ಸಂಹಿತೆಗಳ (ಕೋಡ್) ಸರಣಿಯೊಂದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಪಠ್ಯವು ಸಂವಹನಶೀಲವಾಗಲು ತಾನು ಬಳಸಿರುವ ಸಂಹಿತೆಗಳನ್ನೇ ಸಂಭವನೀಯ ಓದುಗನೂ ಹಂಚಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಲೇಖಕನು ಸಂಭವನೀಯ ಓದುಗನ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಮೊದಲೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಬಳಸಿರುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ, ಅವುಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾನು ವ್ಯವಹರಿಸಿದಂತೆಯೇ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಓದುಗ ವ್ಯವಹರಿಸಬಲ್ಲ ಎಂದು ನಂಬಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.'

ಸಂವೃತ ಪಠ್ಯಗಳ ಮಾದರಿ ಓದುಗನನ್ನು ಅದೇ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಇಕೋ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಲೇಖಕನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಸಂಹಿತೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಹಿತೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಗುರಿಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು ಇಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಸರಾಸರಿ ಓದುಗರ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಓದುಗ ಈ 'ಸರಾಸರಿ' ಓದುಗನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾಗ ಏನಾಗುತ್ತದೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಲಾರರು. ಸುಮಾರಾಗಿ ಖಚಿತ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಇಂಥದೇ ಖಚಿತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಗೀಳಿನಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಪಠ್ಯಗಳು... ನಿಜವಾಗಿ **ಅಪಸರಣ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ** ಅಥವ **ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನ** (ಅಬೆರೆಂಟ್ ಇಂಟರ್‌ಪ್ರಿಟೇಶನ್)ಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಹೀಗೆ

ಯಾವುದೇ ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪಠ್ಯವು ಕ್ಲೋಸ್ಡ್ ಪಠ್ಯಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಸಂವೃತ ಪಠ್ಯಗಳು ತಮ್ಮಿಂದ ಹೊರಗೆ ಇರುವ, ಅಥವ ಇದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುವ ಸಂಹಿತೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರಾದ ಓದುಗರನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಪಠ್ಯಗಳು ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಓದುಗರನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆಇಂಥ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಓದುವಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸೂಪರ್ ಮ್ಯಾನ್, ಫ್ಯಾಂಟಂ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಕಥೆಗಳು ಸಂವೃತ ಪಠ್ಯದ ನಿದರ್ಶನಗಳು. ಇಕೋ ಇಂಥ ಪಠ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ತೆರೆದ ಪಠ್ಯಗಳು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್‌ನ ಯೂಲಿಸಿಸ್ ಪಠ್ಯವನ್ನು ತೆರೆದ ಪಠ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡದ ಕುಸುಮಬಾಲೆಯಂಥವನ್ನು ತೆರೆದ ಪಠ್ಯ ಅಥವ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವೆಂದು ನೋಡಬಹುದು. ಇಂಥ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ 'ಅವುಗಳ ಉತ್ತಮ ಓದುಗನ ಸ್ವರೂಪವೆಂಥದು ಎಂಬುದನ್ನು ಆಯಾ ಪಠ್ಯಗಳ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು. 'ತೆರೆದ ಪಠ್ಯಗಳು' ಓದುಗನ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಸ್ವರೂಪ ಆಯಾ ಪಠ್ಯಗಳ ರಚನೆಯ ಭಾಗವೇ ಅಂಶ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. 'ಫಿನಿಗನ್ಸ್ ವೇಕ್ ಕಾದಂಬರಿಯ ಆದರ್ಶ ಓದುಗ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗ್ರೀಕ್ ಓದುಗನಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ... ಪಠ್ಯದ ರಾಚನಿಕ ಅಂಶಗಳೇ' ತಮ್ಮ ಓದುಗರೆಂಥವರು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಇಕೋ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಕೋನ ಈ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಲಿಸಿಬಲ್ ಮತ್ತು ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟಬಲ್ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬಾರ್ಥೆಯ ಆಲೋಚನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಗಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಪಠ್ಯ ಉಲ್ಲೇಖ ನೋಡಿ.

ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಓದುಗರಿಗೆ ನೀಡುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಎಷ್ಟೆಂಬುದನ್ನು ಬಾರ್ಥೆ ೧೯೬೮ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ದಿ ಡೆತ್ ಆಫ್ ದಿ ಆಥರ್ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಲೇಖಕ ಸತ್ತರೆ ಮಾತ್ರ ಓದುಗ ಹುಟ್ಟಬಹುದು ಎಂದು ಬಾರ್ಥೆ ರೂಪಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಸಂರಚನಾವಾದವು ಪಠ್ಯ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದದ್ದು. ಆದರೂ ಅದು ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿಹೊಂದಿದ್ದ ಸಂರಚನಾವಾದಕ್ಕೆ ಪಠ್ಯವೆಂಬುದು 'ಹಲವು ಕೊಟೇಶನ್‌ಗಳ ನೇಯ್ಗೆ' ಎಂಬಂತೆ ಕಂಡರೆ ಓದುಗರು ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸಿ ರೂಪಿಸುವ ಕೇಂದ್ರಗಳಂತೆ ಕಂಡರು. ಸಂರಚನಾವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಓದುಗರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ, ಅರ್ಥಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಆದರ್ಶ ತಾಣಗಳು. ಪಠ್ಯವೆಂಬುದು ಅಚ್ಚಾದ ಪದಗಳ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಲೇಖಕ-ದೇವರು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಒಂದು ಅರ್ಥ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಪಠ್ಯವೆಂಬುದು ಬಹು ಆಯಾಮಗಳುಳ್ಳ ದೇಶ'; ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ 'ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೇಂದ್ರ'ಗಳಿಂದ ಬಂದ 'ಮೂಲ'ವೆಂಬುದು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದ 'ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಬರವಣಿಗೆಗಳು' ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುತ್ತವೆ; 'ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನು ಇದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪುವುದೆಂದರೆ ಪಠ್ಯದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಿತಿಯನ್ನು ಹೇರಿದಂತೆ;' 'ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡಬಹುದೇ ಹೊರತು ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದು' ಎಂಬುದಿಲ್ಲ; 'ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು "ರಹಸ್ಯ"ಮಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಥವ ಅಂತಿಮ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅದು ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಕ್ರಿಯೆ... ಬಿಡುಗಡೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆ; ಅರ್ಥವನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸಲು

ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ನಿಜವಾದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ದೇವರನ್ನೂ, ದೇವರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾದ ವಿಚಾರ, ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಾನೂನುಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ' ಎಂದು ಬಾರ್ಥೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬಾರ್ಥೆ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಂದ ಲೇಖಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅರ್ಥದ ನಿರಾಕರಣೆಯಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವನ್ನೂ ತಾಳುತ್ತಾನೆ.

ಹಾನ್ಸ್ ರಾಬರ್ಟ್ ಜಾಸ್ ೧೯೮೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪೀರಿಯನ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಲಿಟರರಿ ಹರ್ಮೆನ್ಯೂಟಿಕ್ಸ್ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಓದುಗರ **ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳ ದಿಗಂತ**ವೆಂಬ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅವ್ಯಕ್ತ ಸ್ವರೂಪ, ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಗಳ ವಿರೋಧದ ಸ್ವರೂಪ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಗಳ ವಿರೋಧದ ಸ್ವರೂಪ ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಓದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದರ ದಿಗಂತಗಳು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಅಥವ ಸಂಕೋಚಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಭಿನ್ನ ಓದುವಿಕೆಗಳು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದವೆಂದೇ ಹೆಸರುಪಡೆದಿರುವ ನಿರಚನಾವಾದವು ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಹಿತೆಗಳು ಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿ ಸುತ್ತವೆ, ಪಠ್ಯದ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಸ್ತಗಳ ಲೀಲೆ ಎಂದೂ ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾದ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವೂ ಆದ ಖಚಿತತೆ ಇಲ್ಲದ ಅರ್ಥಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ವಿವರಗಳಿಗೆ ವಿರಚನಾವಾದ ನಮೂದು ನೋಡಿ.

ಅಮೇರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾಚಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬೇರೆಯದೇ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ವಸ್ತು; ಅದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಕೃತಿಯೊಂದು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿಯೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಧೋರಣೆಗಳು ಅಮೇರಿಕನ್ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಓದುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಬೇಕೆನ್ನುವ ವಾದವು ಬೆಳೆಯಿತು.

ಅಮೇರಿಕೆಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಡೇವಿಡ್ ಬ್ಲೀಚ್ ತನ್ನ ಸಬ್ಜೆಕ್ಟೀವ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ (೧೯೭೮) ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಓದುವಿಕೆಯೂ ಕೇವಲ ತಾತ್ವಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಹೊರತು ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಓದುಗರು ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅವರವರ ಗುಣಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ.'

ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಬ್ಲೂಮ್ ಓದುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಭ್ರಮೆ ಅಥವಾ ನಿರ್ಬಂಧಗಳು ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥನೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಬೆರೆತು ಲೇಖಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಓದುಗರ ಆಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಬಯಕೆಗಳು, ಪ್ರತಿಬಂಧನೆಗಳು ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಓದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆರೆಡು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಓದುಗರು ಕೃತಿಯೊಂದರ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ 'ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ'ಯಾಗುವಂತೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯಾರೇ ಇಬ್ಬರು ಓದುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸರಿಸಮಾನವಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಅಮೇರಿಕಾದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಬ್ಲೂಮ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅದುಮಿಟ್ಟಿರುವ ಆಸೆಗಳು ನಮ್ಮ ಎಚ್ಚರದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದಂತೆ ತಡೆಯಲು ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಬಂಧಗಳ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಇವನ್ನು ಡಿಫೆನ್ಸ್ ಮೆಕ್ಯಾನಿಸಮ್ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿಗೆ ಇಂಥಹ ಪ್ರತಿಬಂಧಗಳು ಅವಶ್ಯಕ. ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಬ್ಲೂಮ್ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯು ರಚಿಸಿದ ಪಠ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವು ತನ್ನ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆತಂಕದಿಂದ ಓದುಗರು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ತಮಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಪಠ್ಯವನ್ನು 'ತಪ್ಪಾಗಿ' ಓದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಬ್ಲೂಮ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಎಲ್ಲಾ ಓದುವಿಕೆಗಳೂ ತಪ್ಪಾದ ಓದುವಿಕೆಗಳೇ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ದೃಢವಾಗಿದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ದುರ್ಬಲವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಅಷ್ಟೆ.

ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿ ಫಿಶ್ **ಪರಿಣಾಮ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ** (ಅಫೆಕ್ಟಿವ್ ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್)ದ ಪ್ರತಿಪಾದಕ. ಹಾಳೆಯ ಮೇಲೆ ಅಚ್ಚಾದ ಪದಗಳು ದೇಶಸ್ಥವಾದವು. ಅವು 'ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವ' 'ತಿಳಿವಳಿಕಸ್ಥ' ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಕಾಲಸ್ಥವಾದ ಅನುಭವ ಪ್ರವಾಹವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಅಚ್ಚಾದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ 'ಓದುಗನ ಕಣ್ಣು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಪದವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಓದಿರುತ್ತದೆ, ನಂತರ ಎರಡನೆಯದು, ಮೂರನೆಯದು, ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ.' ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಂಚ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಓದುಗ ಮುಂದೆ ಬರಲಿರುವ ಪದಗಳನ್ನು ಊಹಿಸುತ್ತಾ ಅದುವರೆಗೆ ಓದಿದ್ದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಬರಲಿರುವ ಪದಗಳು ಓದುಗನ ಊಹೆಯನ್ನು ನಿಜ ಮಾಡಲೂಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಓದುಗನ ಊಹೆ ತಪ್ಪಾಗಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಫಿಶ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ 'ಉಕ್ತಿಯೊಂದರ ಅರ್ಥ'ವು ಓದುಗನ 'ಅನುಭವ-ಇಡೀ ಅನುಭವ' ವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಅಂತಿಮ ಫಲಿತಾಂಶವಲ್ಲ. ಓದುಗನ ಊಹೆಯ ತಪ್ಪುಗಳೂ ಕೂಡ 'ಲೇಖಕನ ಭಾಷೆಯು ಒದಗಿಸುವ ಅನುಭವದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ' ಎಂದು ಫಿಶ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಪ್ಪುಗಳೂ ಪಠ್ಯದ ಅರ್ಥದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ಇತರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಓದುಗರ ಊಹೆಯ ತಪ್ಪುಗಳೂ ಹೇಗೆ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಅನುಭವ-ಅರ್ಥದ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಫಿಶ್ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಲಿಟರೇಚರ್ ಇನ್ ದಿ ರೀಡರ್: ಅಫೆಕ್ಟಿವ್ ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುವ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಅವನದಾಗಿತ್ತು. ನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಆತ **ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ಸಮೂಹಗಳು** (ಇಂಟರ್‌ಪ್ರೆಟಿವ್ ಕಮ್ಯುನಿಟೀಸ್) ಎಂಬ ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ. ಒಂದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಕ್ಕೂ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಹಲವಾರು ಓದುಗ ಸಮೂಹಗಳು ಅಥವ ಬಳಗಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಒಂದೊಂದು ಬಳಗವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಓದಿನ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಸಮಾನವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ಓದುಗ ಸಮೂಹವೂ ತನ್ನ ಓದಿನ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೆಂಬಂತೆ ತೋರುವ ಪಠ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು, ಪಠ್ಯದ 'ಉದ್ದೇಶ, ನಿರೂಪಕ ಮತ್ತು ಲೇಖಕ

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ'ಗಳನ್ನು 'ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ'. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಓದಿನ ವಿಧಾನ ಒಂದೇ ಆಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಓದಿನ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮೌಲಿಕವಾದದ್ದು ಎಂದು ಓದುಗರು ಭಾವಿಸಿದರೂ ಅದು ನಿಜವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಬಳಗದ ಇತರ ಓದುಗರೊಂದಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಹಂಚಿಕೊಂಡಿರುವ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನೆ ಆಧರಿಸಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಫಿಶ್ ೧೯೮೦ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಈಸ್ ದೇರ್ ಎ ಪಠ್ಯ ಇನ್ ದಿಸ್ ಕ್ಲಾಸ್? ದಿ ಅಥಾರಿಟಿ ಆಫ್ ಇಂಟರ್‌ಪ್ರೆಟಿವ್ ಕಮ್ಯುನಿಟೀಸ್ ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ವಾದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವಚನಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಓದಿನ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ, ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥದ ಓದಿನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದಿನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಓದುಗ ಬಳಗದವರು ನೀಡುವ ಅವರವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೆಂಬಂತೆಯೇ ತೋರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅಥವ ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ದಲಿತರ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಭಿನ್ನವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಈ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಆಯಾ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯಗಳು ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುವ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಓದುವಿಕೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಯನದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಮುಖಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ದೊರೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈಗಿನ ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶಕರು ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಪಠ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ಓದುಗರು ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಮಾಡುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ನೀಡುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಐಡಿಯಾಲಜಿ, ಜನಾಂಗ, ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಲಿಂಗ ಆಧಾರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ನೋಡಿ: ವಿರಚನಾವಾದ, ಪ್ರಕ್ರಿಯಾವಾದ, ಸ್ವೀಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂರಚನಾವಾದ ನಮೂದುಗಳು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಆಕರಗಳು: David Bleich, Subjective Criticism, (೧೯೭೮) Umbreto Eco, The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts (೧೯೭೯) Stanley Fish, Surprised by Sin: The Reader in "Paradise Lost" (೧೯೬೭) ಮತ್ತು Sel-Consuming Aritifacts: The Experience of Seventeenth Century Literature (೧೯೭೨) Norman Holand, The Dynamics of Literary Response (೧೯೬೮) ಮತ್ತು Five Readesr Reading (೧೯೭೫) Wolfgang Iser, The Implied Reader (೧೯೭೪) ಮತ್ತು The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (೧೯೭೮) ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಇತರ ಬರಹಗಳು: ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (೧೯೯೭) ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ, ಇಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆ (೧೯೯೭) Jonathan Culler, Structuralist Poetics, (೧೯೭೫) ಮತ್ತು The Pursuit of Signs (೧೯೮೧) Peter J. Rabinowtiz, Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation, (೧೯೮೭) Judith Fetterley, The Resisting Reader (೧೯೭೮) E;izabeth A. Flynn and Patrocino Schweikart, eds., Gender and Reading: Essays on Readers, Texts and Contexts (೧೯೮೬) Elizabeth Freund, The Return of the Reader: Reader Response Criticism (೧೯೮೭)

೨೩೨. ವಿರಚನೆ, ನಿರಚನೆ Deconstruction

ಡಿಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಷನ್ ಓದುವಿಕೆಯ ವಿಧಾನ, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ಒಂದು ತತ್ವ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು - ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಅರ್ಥದ ಗಡಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು, ಪಠ್ಯದ ಸಮಗ್ರತೆ ಅಥವ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಲು, ಖಚಿತಪಡಿಸಿ

ಕೊಳ್ಳಲು ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು 'ಅಸ್ಫೋಟಿಸುವ' ಅಥವ 'ಬುಡಮೇಲು' ಮಾಡುವ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ. ಪಠ್ಯದೊಳಗೇ ಇದ್ದು ಪರಸ್ಪರ ಘರ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳು ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಬಂಧದ ತೋರಿಕೆಯ ಖಚಿತತೆಯನ್ನು ಕರಗಿಸುತ್ತವೆ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ, ಪರಸ್ಪರ ಸುಸಂಗತವಲ್ಲದ, ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಆಗದ ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಡಿಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಷನ್‌ನ ಓದುವಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಅತಿ ನಿಕಟ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ, ಅದರ ಒಂದೊಂದೂ ಅಂಗಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡಿ, ಪಠ್ಯವು ಖಚಿತ ಅರ್ಥದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾತ್ರ; ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮೀರುವ, ವಿರೋಧಿಸುವ, ಅಂಶಗಳು ಪಠ್ಯದೊಳಗೇ ಅಡಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯುವ ಮತ್ತು ಮಂಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಎಂದು ವಿರಚನಾವಾದವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ವಿರಚನಾ ವಾದವನ್ನು ರಾಜಕೀಯ, ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಲಯಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಸಿರುವುದುಂಟು. ವಿರಚನಾವಾದವೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ತ್ಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಕೆಲವು ಗೃಹೀತಗಳನ್ನೂ ಕೆಲವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಆಧರಿಸಿದೆ. ದೇವರು, ಕಾನೂನು, ನೀತಿ, ಸೌಂದರ್ಯ, ವಿಚಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಇಂಥ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅರ್ಥಾಶ್ರಯ ಭಾಷೆಯ ಹೊರಗಿದೆ, ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಭಾಷಿಕ ಸಂಕೇತಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಪದವೊಂದರ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮನ್ನಿಸಿ ಇನ್ನಿತರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವ ದಮನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಅರ್ಥ ನಿರಾಕರಿಸಲಾದ ಅರ್ಥವನ್ನೆ ಆಧಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಈ ಅರ್ಥವೂ ನಾವು ತಿಳಿದಷ್ಟು ಖಚಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ ಎಂದು ವಿರಚನೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥವೆಂಬುದು ಎಂದೂ ಖಚಿತವಾಗದ ಭಾಷಾಲೀಲೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ.

ಡಿಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಷನ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದವನು, ಅದರ ತತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದವನು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಚಿಂತಕ ಜಾಕ್ವೆಸ್ ಡೆರೀಡಾ. ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ಜಾನ್‌ಹಾಪ್‌ಕಿನ್ಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್, ಸೈನ್, ಅಂಡ್ ಪ್ಲೇ ಇನ್ ದಿ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಆಫ್ ಹ್ಯೂಮನ್ ಸೈನ್ಸಸ್ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧವು ವಿರಚನಾವಾದವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿತು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜರ್ಮನ್ ಚಿಂತಕರಾದ ಫೆಡ್ರಿಕ್ ನೀಟ್ಸೆ (೧೮೪೪-೧೯೦೦), ಮಾರ್ಟಿನ್ ಹೈಡಿಗರ್ (೧೮೮೯-೧೯೭೬) ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನ, ಸತ್ಯ, ಚಹರೆ ಮುಂತಾದ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದರು. ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ (೧೮೫೬-೧೯೩೯)ನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಿಧಾನವು ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಖಂಡತೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಲ್ಲ ಬುಡ ಮೇಲಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತ್ತು. ಸ್ವಿಸ್ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಫರ್ಡಿನಾಂಡ್ ಡಿ ಸಸ್ಯೂರ್ (೧೮೫೭-೧೯೧೩) ಪದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವೆಂದು ತೋರಿಸಿದ್ದ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇವೆಲ್ಲ ಚಿಂತನೆಗಳು ಡೆರೀಡಾನ ಡಿಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಷನ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಡೆರೀಡಾ ೧೯೬೭ರಲ್ಲಿ ಆಫ್ ಗ್ರಮಟಾಲಜಿ, ರೈಟಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಡಿಫರೆನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸ್ಪೀಚ್ ಅಂಡ್ ಫೆನಾಮಿನಾ ಎಂಬ ಮೂರು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು

ಡಿಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಷನ್ ಕುರಿತ ತನ್ನ ಮೂಲಭೂತ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಅನಂತರದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಚನೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಅನ್ವಯಿಸಿ, ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಡೆರೀಡಾನ ಶೈಲಿ ಜಟಿಲವಾದದ್ದು. ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು ಕಷ್ಟ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಓದುವಾಗ ಅರ್ಥ ನಮ್ಮ ಕೈಗೆ ಸಿಗದೆ ನುಣುಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಭಾವ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ತುಂಬ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಆಫ್ ಗ್ರಮಟಾಲಜಿ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಡೆರೀಡಾ "ಪಠ್ಯದ ಆಚೆಗೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ," ಎಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಹಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹೀಗಿದೆ: ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಾಗ ನಾವು ಆ ಪಠ್ಯವು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಸರಣಿಯಾಚೆಗಿರುವ, ಭಾಷಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಬೇರೆ ಏನನ್ನೂ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಸೂಚಿಸುವ ಪಠ್ಯೇತರ ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತುಗಳು ಅಥವ ನಿರೂಪಕ/ಲೇಖಕನ ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ಅಥವ ಖಚಿತ ಅರ್ಥನಿರ್ಮಾಣದ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಇವು ಯಾವುದೂ ಅರ್ಥಾಶ್ರಯಗಳಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾಷಾತತ್ವ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಇಡೀ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಲೋಗೋಸೆಂಟ್ರಿಕ್ **ವಾಕ್‌ಕೇಂದ್ರಿತ**ವಾದದ್ದು ಎಂದು ಡೆರೀಡಾ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲೋಗೋಸ್ ಅಥವ ಮಾತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ **ಇರುವಿಕೆಯ ಅಧ್ಯಾತ್ಮ**ವನ್ನು (ಮೆಟಫಿಸಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಪ್ರೆಸೆನ್ಸ್) ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಹೈಡಿಗರ್‌ನ ತತ್ವಚಿಂತನೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದದ್ದು. ಲೋಗೋಸ್ ಅಥವ ಇರುವಿಕೆ ಎಂದರೆ **ಅಂತಿಮ ಅರ್ಥಾಶ್ರಯ** (ಅಲ್ಟಿಮೇಟ್ ರೆಫರೆಂಟ್); ಭಾಷೆಯ ಲೀಲೆಯಿಂದಾಚೆಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಯಂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ನೆಲೆ ಅಥವ ತಳಹದಿ; ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ, 'ಇರುವ', ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಇದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಒಪ್ಪಿ, ಅದು ಭಾಷೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯ ಅರ್ಥದ ನಿರ್ಧಾರಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಈ ಭಾಷೇತರವಾದ ಕೇಂದ್ರ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದಾದರೆ ದೇವರು, ಅಥವ ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಆದರ್ಶ ರೂಪ, ಅಥವ ಟೆಲೊಸ್ ಅಥವ ಮಾತಿಗೆ ಮುನ್ನ ಮಾತನಾಡುವವನಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿರುವ ಏನನ್ನೋ ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ಇಂಥವು ವಾಕ್ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯ ಆಚೆಗೆ 'ಇರುವ' ಅರ್ಥ ಭಾಷೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಖಚಿತತೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ, ಆದರೆ ಇದು ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ಡೆರೀಡಾನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಮಾತನಾಡುವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಉಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಖಚಿತವಾಗಿ ಏನನ್ನಾದರೂ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶವು ಪರಿಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಕ್ತೃವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಈ ಉದ್ದೇಶವು ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾಷಾತತ್ವಜ್ಞರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದೆ. ಡೆರೀಡಾ ಈ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಫೋನೋಸೆಂಟ್ರಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯ ಭಾಷೆಯ ಆಚೆಗೂ ಇಲ್ಲ, ವಕ್ತೃವಿನ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ.

ಖಚಿತ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಡೆರೀಡಾ 'ಅನ್‌ಡಿಸೈಡಬಲ್' ಭಾಷಿಕ ಅರ್ಥಗಳ 'ಖಚಿತವಲ್ಲದ' ಲೀಲೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಡೆರೀಡಾ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಸಸ್ಯೂರನ

ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಕಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನು ಭಾಷೆಯ ವಸ್ತು ಅಂಶಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು. ಇವು ಮಾತಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಥವ ಬರವಣಿಗೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪದಗಳೆಲ್ಲ **ಸೂಚಕ** ಅಥವ ಸಿಗ್ನಿಫೈಯರ್‌ಗಳು. ಈ ಸೂಚಕಗಳು ಏನನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೋ ಅವೆಲ್ಲ **ಸೂಚಿತ**ಗಳು ಅಥವ ಸಿಗ್ನಿಫೈಡ್‌ಗಳು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪದಗಳು ಸೂಚಿಸುವ 'ಅರ್ಥ' ಮತ್ತು 'ವಿಚಾರ'ಗಳೆಲ್ಲ ಸೂಚಿತಗಳು. 'ಅರ್ಥ'ವೆನ್ನುವುದು ಸೂಚಕಗಳಲ್ಲೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ. ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹ್ರಸ್ವ-ದೀರ್ಘ, ಸ್ವರ-ವ್ಯಂಜನ, ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣ-ಮಹಾಪ್ರಾಣ ಇತ್ಯಾದಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಅರ್ಥ ನಿರ್ಮಾಣ ನಡೆಯುತ್ತದೆ (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರ ನಮೂದು). ಸಸ್ಯೂರನ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಡೆರೀಡಾ ತನ್ನದೇ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಉಕ್ತಿ ಅಥವ ಲೇಖಕನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚಕಗಳ ಅರ್ಥ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ 'ಇರುವುದಿಲ್ಲ' ಅಥವ ಅರ್ಥದ ಸುಳಿವುಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಲ್ಲವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅರ್ಥಸೂಚನೆ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಜಾಲವಷ್ಟೆ. ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಅರ್ಥಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಡೆರೀಡಾ ಸೆಲ್ಫ್ ಎಫೇಸಿಂಗ್ ಟ್ರೇಸ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. **ಮುಖ ಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥ ಸುಳಿವುಗಳು** ಎಂದು ಇದನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮುಖ ಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣದ ಅರ್ಥವಿಷ್ಟೆ: ಅರ್ಥದ ಸುಳಿವುಗಳು ವಕ್ತೃವಿಗೂ ಶ್ರೋತೃವಿಗೂ ಪತ್ತೆಯಾಗುವುದು ಕಷ್ಟ. ಒಂದು ಉಕ್ತಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದಗಳು ಇತರ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾದವು, ಆಗುವಂಥವು ಆಗಿರುತ್ತವಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದಾಗ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ, ಉಂಟಾಗುವ 'ಅರ್ಥ'ಗಳು ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ 'ಇಲ್ಲದ' ಅರ್ಥಗಳು. ಆ ಇಲ್ಲದ ಅರ್ಥಗಳ ಸುಳಿವು ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭದ ಉಕ್ತಿ ಖಚಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಡೆರೀಡಾನ ಪ್ರಕಾರ,ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅಥವ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಕ್ಷಣದ ಖಚಿತವಾದ, ತೀರ್ಮಾನಿಸಬಹುದಾದ ಅರ್ಥ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಲೀಲೆ'ಯು ಖಚಿತ ಅರ್ಥದ 'ಪರಿಣಾಮ', ತೀರ್ಮಾನಿಸಬಹುದಾದ ಅರ್ಥದ 'ಪರಿಣಾಮ'ಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಣಾಮ ನಿಜವಲ್ಲ, ಕೇವಲ ಭ್ರಮೆ ಎಂದು ಡೆರೀಡಾ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಭಾಷೆಯ ಲೀಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಡೆರೀಡಾ **ವ್ಯತ್ಯಸ್ತತೆ** (difference) ಎಂಬ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಯುಕ್ತಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು "differer" ಭಿನ್ನವಾಗಿರು ಮತ್ತು ಮುಂದೂಡು ಎಂಬ ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳುಳ್ಳ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕ್ರಿಯಾಪದದಿಂದ ರೂಪಿತವಾದದ್ದು. ಪಠ್ಯವು ತಾನು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅರ್ಥ 'ಭಿನ್ನ' ಎಂಬ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ, ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯಾಚೆಗಿನ 'ಅಧ್ಯಾತ್ಮದ ಸೂಚಿತ' ಅಥವ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಇರುವಿಕೆ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಒಂದಾದನಂತರ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಪಠ್ಯದ 'ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ' ನೆಲೆ ನಿಲ್ಲುವುದನ್ನು ಮುಂದೂಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತೇವೆ. ಭಿನ್ನತೆ ಮತ್ತು ಮುಂದೂಡುವಿಕೆಗಳ 'ಆಟ' ಅಥವ ಲೀಲೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸದಾ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಖಚಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸ

ಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಅಂಥ ಅರ್ಥನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಮುಂದೂಡುವ ಅವಕಾಶಗಳೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

ಮಾತಿನಲ್ಲೆ ಆಗಲೀ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ ಭಾಷೆಯೊಳಗಿನ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಅರ್ಥ **ಡಿಸ್ಸೆಮಿನೇಟೆಡ್** ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಡೆರೀಡಾ. ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವೆಂಬಂತಿರುವ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮ, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಪ್ರಸರಣ ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಯಾವುದೇ ಖಚಿತ ಅರ್ಥದ ನಿರಾಕರಣೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಡಿಸ್ಸೆಮಿನೇಟೆಡ್ ಎಂಬ ಮಾತು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಭಾಷೆಗೆ ರೂಪುಗೊಡುವ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತತೆಯ ಅನಂತ ಲೀಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಮಾತಿಗೇ ಆಗಲಿ ಬರವಣಿಗೆಗೇ ಆಗಲಿ ಖಚಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ನೆಲೆಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಿಯತ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಬಹ್ವರ್ಥಗಳ ಸಮೂಹವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಡೆರೀಡಾ ತನ್ನ ರೈಟಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಡಿಫರೆನ್ಸ್ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ "ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಸೂಚಿತದ ಗೈರುಹಾಜರಿಯಿಂದಾಗಿ ಅರ್ಥಸೂಚನೆಗಳ ವಲಯ ಮತ್ತು ಲೀಲೆ ಅನಂತವಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಡೆರೀಡಾ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಕೆಲವು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಿಧಾನಗಳು ಡಿಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಅಥವ ವಿರಚನಾವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಅಗಾಧ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿವೆ. ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಇಜ್ಜೋಡಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಲೋಗೋಸೆಂಟ್ರಿಕ್ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಮುಖ ರಾಚನಿಕ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಮಾತು/ಬರವಣಿಗೆ, ಪ್ರಕೃತಿ/ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸತ್ಯ/ಸುಳ್ಳು, ಗಂಡು/ಹೆಣ್ಣು ಮುಂತಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ವಾಕ್ ಕೇಂದ್ರಿತ ಭಾಷೆ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಇಂಥ ಜೋಡಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಮೌನವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವೂ ಇದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಡೆರೀಡಾ. ಇಂಥ ಜೋಡಿ ವಿರುದ್ಧ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದು, ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದು ಎರಡನೆಯದು ಆನುಷಂಗಿಕವಾದದ್ದು, ಮೊದಲಿನದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಮೆ ದರ್ಜೆಯದು ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಡೆರೀಡಾ ಇಂಥ ಖಚಿತ ಅರ್ಥಗಳ ವಿರಚನೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅಂಗೀಕೃತ ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೋಡಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದೇ ಎರಡನೆಯದ್ದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂದು ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ, ಅಥವ ಎರಡನೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮೊದಲನೆಯದ್ದರ ಒಂದು ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ತೋರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಡೆರೀಡಾ ಹೀಗೆ ಅಂಗೀಕೃತ ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿ ಹೊಸ ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ.ಈ ಹೊಸ ಶ್ರೇಣಿಯೂ ಅಸ್ಥಿರವಾದದ್ದೆಂದು ತೋರಿಸಿ ಖಚಿತ ಅರ್ಥದ ಅನಿಶ್ಚಯತೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇಂಥ ವಿರಚನೆಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ/ವಿಮರ್ಶೆ ಒಂದು ಜೋಡಿ ಕಲ್ಪನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೊದಲು, ವಿಮರ್ಶೆ ಆಮೇಲೆ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಮುಖ, ವಿಮರ್ಶೆ ಅದರ ಹಿಂಬಾಲಕ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ, ವಿಮರ್ಶೆ ಅಷ್ಟು ಶ್ರೇಷ್ಠವಲ್ಲ ಎಂಬ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವಿದೆಯಷ್ಟೆ. ವಿರಚನಾವಾದವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಮೊದಲು, ಪ್ರಮುಖ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಆನಂತರದ್ದು, ಹಿಂಬಾಲಕ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟು ಶ್ರೇಷ್ಠವಲ್ಲ ಎಂಬ ಹೊಸ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲದೆ ಈ ಹೊಸ ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನೂ ಅಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ತಲುಪಬಹುದು. ಈ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಅಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಎಂಬ

ಅರ್ಥದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಬಹುದು. ಇದು ಖಚಿತ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ನೆಲೆಯಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ವಿರಚನವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಚಲಿತ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದರೆ ಪಠ್ಯದ ಒಳಗಿನದು ಮತ್ತು ಹೊರಗಿನದು ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾವು ಎಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಗಡಿರೇಖೆಯನ್ನು ಅಳಿಸಿ ಹಾಕುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮುಂಬೈ ನಗರ ಶಿಕಾರಿ ಪಠ್ಯದ ಒಳಗಿದೆಯೋ ಹೊರಗಿದೆಯೋ? ಅಥವ ವಚನಕಾರರು ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾರಲ್ಲ ಅವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಸೀಮಾರೇಖೆ ಯಾವುದು? ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕೂಡ ನಿಶ್ಚಿತಾರ್ಥವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಶ್ಚಿತಾರ್ಥವಿಲ್ಲ' ಎಂದದ್ದು ಕೇವಲ ಜಾಣತನದ ಮಾತಲ್ಲ.

ತನ್ನ ವಿರಚನಾವಾದದಲ್ಲಿ ಡೆರೀಡಾ ಬಳಸುವ ಮೂರನೆಯ ತಂತ್ರವೆಂದರೆ ತಾರ್ಕಿಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ವಿಧಾನ. ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾನೂನಿನ ಭಾಷೆ. ಈ ಸಂಕಥನಗಳು ಕೇವಲ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ನೆಲೆಯದು ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ತಾರ್ಕಿಕ ವಾದಗಳಲ್ಲೂ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಭ್ರಮೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಹಾವು ಮತ್ತು ಹಗ್ಗದ ರೂಪಕ ಬಳಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಈ ರೂಪಕಗಳಾದರೋ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಅಥವ 'ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥ'ಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಒದಗುವ ಪರ್ಯಾಯಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಡೆರೀಡಾ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಕುಗ್ಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೆನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ರೂಪಕವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಅವುಗಳ ರೂಪಕಾತ್ಮಕ ಬಳಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಮರೆತು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಸೂರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿದ' ಎಂಬಂಥ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ರೂಪಕವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲವಷ್ಟೆ.

ವಿರಚನಾವಾದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಡೆರೀಡಾ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿಯೇನೂ ನಿರೂಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ಲೇಟೋನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಜೀನ್‌ಜಾಕ್ವೆಸ್ ರೂಸೋನನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ತನ್ನಕಾಲದ ಚಿಂತಕರ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅತಿ ನಿಕಟ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಓದುವಿಕೆಯು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯೇ ವಿರಚನಾವಾದದ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮೈದಾಳುತ್ತವೆ. ಅವನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಠ್ಯಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿರುವಂಥವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗುಣ ಇರಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ. ಡೆರೀಡಾ ತನ್ನ ಓದುವಿಕೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು **ಡಬಲ್‌ರೀಡಿಂಗ್** ಅಥವ **ಇಮ್ಮಡಿ ಓದುವಿಕೆ** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲ ಓದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಪಠ್ಯಗಳು 'ಓದಬಲ್ಲ ಪಠ್ಯಗಳು' ಎಂಬಂತೆ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಖಚಿತಾರ್ಥದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅವುಗಳಿಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಓದುವಿಕೆ ಕೇವಲ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದದ್ದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೊದಲ ಬಗೆಯು ಓದು ಎರಡನೆಯ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ, ವಿರಚನಾತ್ಮಕ ಓದುವಿಕೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಅರ್ಥ ಅನಂತವಾದ ಅರ್ಥ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ **ಅಪೋರಿಯಾಕ್ಕೆ** ಒಳಗು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಪೋರಿಯಾ ಎನ್ನುವುದು ರೆಟರಿಕ್‌ನ ಒಂದು ಪರಿಭಾಷೆ. ಮಾತುಗಾರನ ಹಿಂಜರಿಕೆಯ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಇದು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮಾತಿನ ಸ್ವರೂಪ, ಪದದ ಆಯ್ಕೆ, ವಿಚಾರ ಮಂಡನೆಯ ಕ್ರಮ, ಇತ್ಯಾದಿ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಮಾನ ಮೂಡಿ ಮಾತುಗಾರ, ಅಥವ ಭಾಷಣಕಾರ, ಹಿಂಜರಿಯುವ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಅಪೋರಿಯಾ ಎಂಬ

ಮಾತು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಡಿಕನ್ಸ್ಟ್ರಕ್ಷನ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಪಠ್ಯದ ತರ್ಕ ವಿಫಲವಾಗುವ, ಕುಸಿದು ಬೀಳುವ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಸುಸಂಗತವಲ್ಲದ ಅಥವ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಖಚಿತವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ ಅಪೋರಿಯಾ ಅಥವ ಅರ್ಥದ ಇಕ್ಕಟ್ಟು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಫಲಿತಾಂಶವೆಂದರೆ ಖಚಿತ ಅರ್ಥದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ, ಆಸ್ಫೋಟಿಸುವ, ಅರ್ಥ ರಚನೆಗಳನ್ನು ವಿರಚನೆಗೊಳಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಪಠ್ಯದೊಳಗೇ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನ. ಅಂದರೆ ವಿರಚನಾವಾದಿ ಓದುಗ ವಿರಚನೆಯನ್ನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಹೊಸದಾಗಿ ತಂದು ಹೇರುವುದಿಲ್ಲ, ಅಥವ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಪಠ್ಯವೆ ತನ್ನ ಅರ್ಥ ರಚನೆಯನ್ನು ತಾನೇ ವಿರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಓದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ವಿರಚನೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ವಿರಚನಾತ್ಮಕ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಮತ್ತು ಇತರರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು ಲೋಗೋಸೆಂಟ್ರಿಕ್ ಆದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸದೆ ಗತ್ಯಂತರವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಡೆರೀಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ವಿರಚನೆ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತವೆ, ತನ್ನ ಪಠ್ಯಗಳೂ ಸ್ವತಃ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ವಿರಚನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಡೆರೀಡಾ.

'ಅರ್ಥದ ವಿರಚನೆಯೆಂದರೆ ಅರ್ಥದ ವಿನಾಶವಲ್ಲ' ಎಂದು ಡೆರೀಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಅಧಿಕೃತ ಬಳಕೆಗಳು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯ ಮುಖಾಂತರ ನಾವು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬಂತೆ 'ತೋರುವ' ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಸ್ತಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ತೋರುವ ಅರ್ಥ ದೃಢವಾದುದಲ್ಲ, ಪಠ್ಯಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಂಬಲಾಗುವ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಆ ಪಠ್ಯಗಳೇ ತಮ್ಮೊಳಗಿನಿಂದ ಛಿದ್ರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಡೆರೀಡಾನ ಉದ್ದೇಶ.

ಡೆರೀಡಾ ವಿರಚನೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ವಿಧಾನವೆಂದೇನೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯು ಸ್ಥಿರವೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಯಾವುದೇ ಪಠ್ಯವನ್ನು ವಿರಚನೆಗೊಳಿಸಬಹುದೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಅವನ ಧೋರಣೆ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಪಂಥದವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ನಿಕಟ ಓದುವಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಡೆರೀಡಾ ಹೇಳುವ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಓದುವಿಕೆಗಳಿಂದ ದೊರೆತ ಫಲಿತಾಂಶ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು. "ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಳೆಯನಿಕಟ ಓದುವಿಕೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ನಿಕಟವಾದುದಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯಿತು" ಎಂದು ಪಾಲ್‌ಡಿ ಮಾನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂನ ವಿವರಣೆಗಳು ಮಹತ್ವದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳು ಹೇಗೆ ಬಿಡಿಸಲಾರದಂತೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಹೇಗೆ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುತ್ತದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಆದರೂ ನಿಯಮಿತ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಹೇಗೆ ಅಖಂಡವಾದ ಜೈವಿಕ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿ

ತೋರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ವಿರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಓದುವಿಕೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಗದಿತ ಸೀಮೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ, ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಪಠ್ಯ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಘಟಕವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಇನ್ನು ಅಖಂಡ ಜೈವಿಕ ಘಟಕವಾಗುವುದಂತೂ ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾಷಿಕ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಪಕ ನೆಲೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವು ತನ್ನೊಳಗಿನ ಬಲ-ಪ್ರತಿ-ಬಲಗಳಿಂದಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಅರ್ಥ ಸೂಚನೆಯ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಸ್ತೀರ್ಣವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರೆಟರಿಕಲ್ ಮತ್ತು ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಮೂಲತಃ ತಾನೊಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ನೆಲೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರಿವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಇವೇ ಗುಣಗಳಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದರಿಂದ ಅ-ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಅವು ಉತ್ತಮ ಎಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದ ಈ ಗುಣಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಸಮರ್ಪಕ ಓದುವಿಕೆ ಅಥವ ಸರಿಯಾದ ಓದುವಿಕೆಗಳು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ವಿರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ ಡಿ ಮಾನ್ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವಿರಚನಾವಾದಿ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಆತ ಪ್ರಮುಖನಾದವನು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದೊಳಗಿನ ವಿರುದ್ಧ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಆತ ವ್ಯಾಕರಣ (ಗ್ರಾಮರ್) ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ (ರೆಟರಿಕ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಠ್ಯದೊಳಗಿನ 'ವ್ಯಾಕರಣ'ವು ಅರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯತ್ತ ಓದುಗರನ್ನು ಸೆಳೆದರೆ ಉಪಮೆ ಮುಂತಾದ ಅಲಂಕಾರ ತಂತ್ರಗಳು ಅರ್ಥದ ಅನಿಯಂತ್ರಿತ ಗುಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡು ಕಲ್ಪನೆಗಳೊಡನೆ ಸ್ಪೀಚ್ ಆಕ್ಟ್ ಥಿಯರಿಯ ಕಾನ್ಸ್‌ಟೇಟಿವ್ ಮತ್ತು ಪರ್‌ಫಾರ್ಮೆಟಿವ್ ನಿಯೋಗಗಳನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಕರಣದ ಅಂಶವು ಖಚಿತಾರ್ಥ ನಿರೂಪಣೆ, ಪಠ್ಯದ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ವಾಸ್ತವದ ಸೂಚನೆ, ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ವಿಷಯ ಅಥವ ಸತ್ಯದ ಮಂಡನೆಗಳತ್ತ ಓದುಗರನ್ನು ಸೆಳೆದರೆ ಅಲಂಕಾರದ ಅಂಶವು ಹೊರಗಿನ ವಾಸ್ತವದ ಅರ್ಥಸೂಚನೆಯ ನಿರಾಕರಣೆ ಮತ್ತು ಅತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಗಳತ್ತ ಓದುಗರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವು ಹೊರಗೆ ಅರ್ಥಾಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಂಡರೂ ತನ್ನೊಳಗೇ ಅರ್ಥದ ನಿರಾಕರಣೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವು "ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ರೆಟರಿಕಲ್ ಮಾದರಿಯ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಲೂ ಇರುತ್ತದೆ, ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಲೂ ಇರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಪಾಲ್‌ಡಿ ಮಾನ್ ತನ್ನ ಅಲಿಗರೀಸ್ ಆಫ್‌ರೀಡಿಂಗ್ (೧೯೭೯)ರಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಬಾರ್ಬರಾ ಜಾನ್‌ಸನ್ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ವಿರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕಿ. ಆಕೆ ಕೆಲಕಾಲ ಪಾಲ್ ಡಿ ಮಾನ್‌ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದವಳು. ಆಕೆ ವಿರಚನಾವಾದಿ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ,ಇತರ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮತ್ತು ಡೆರೀಡಾನ ಬರವಣಿಗೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡಿದ್ದಾಳೆ. ವಿರಚನಾವಾದಿ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಕೆ ದಿ ಕ್ರಿಟಿಕಲ್ ಡಿಫರೆನ್ಸ್ (೧೯೮೦) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ: "ಡಿಕನ್ಸ್‌ಟ್ರಕ್ಷನ್ (ವಿರಚನೆ) ಎಂಬುದು ಡಿಸ್ಟ್ರಕ್ಷನ್ (ವಿನಾಶ) ಎಂಬುದರ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಲ್ಲ... ಪಠ್ಯ

ವೊಂದರ ವಿರಚನೆ ಬೇಕಾಬಿಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ, ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ಅರ್ಥಪಲ್ಲಟಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ಪಠ್ಯದೊಳಗಿದ್ದು ಪರಸ್ಪರ ಕಾದಾಡುತ್ತಿರುವ ವಿರುದ್ಧ ಅರ್ಥಸೂಚನೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಕೆಲಸ ಅದು. ವಿರಚನಾವಾದಿ ಓದುವಿಕೆಯಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥ ಸೂಚನೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನೀಡುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನಾಶವಾಗುವುದೇ ಹೊರತು ಪಠ್ಯದ ವಿನಾಶ ಸಂಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ."

ಜೆ. ಹಿಲ್ಲಿಸ್ ಮಿಲ್ಲರ್ ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಜಿನೀವಾ ಪಂಥದ ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿದ್ದು ಇದೀಗ ವ್ಯಾಪಕ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ವಿರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ವಿರಚನಾವಾದಿ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಗಳ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಅಲುಗಿಸಲು ದೆರೀಡಾ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಆತ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ: "ತೀವ್ರ ಎಚ್ಚರ ಮತ್ತು ಅನುಮಾನಗಳೊಡನೆ ಪಠ್ಯದ ಜಾಲದ ಒಳಹೊಕ್ಕು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಒಂದು ವಿಧಾನ ವಿರಚನೆ.. ತಾನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅತಾರ್ಕಿಕ ಅಂಶವನ್ನು,ಇಡೀ ಕಟ್ಟಡವನ್ನೆ ಉರುಳಿಸಬಲ್ಲ ಸಡಿಲ ಇಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು, ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ವಿಮರ್ಶಕ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ವಿರಚನೆ ಕಟ್ಟಡವನ್ನಲ್ಲ, ಕಟ್ಟಡದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ, ಪಠ್ಯವು ಗೊತ್ತಿದ್ದೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೋ ಆಗಲೇ ತನ್ನ ಅರ್ಥದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ವಿರಚನೆ ಪಠ್ಯದ ರಚನೆಯನ್ನು ಕೆಡವುವುದಕ್ಕೆ ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಪಠ್ಯವು ಅದಾಗಲೇ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕೆಡವಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ ಎಂದು ತೋರಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ." ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಓದುವಿಕೆಗಳೂ ತಪ್ಪಾದ ಓದುವಿಕೆಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಮಿಲ್ಲರ್‌ನ ತೀರ್ಮಾನ.

ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿರಚನಾವಾದವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. "ನಾವು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂದೇಹಿಸಲು, ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು ತೊಡಗಿದರೆ ನಾವು ಏನನ್ನೂ ಸಂದೇಹಿಸಲು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತೇವೆ" ಎಂಬ ವಿಟ್‌ಗೆನ್ ಸ್ಟೈನ್ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿರಚನಾ ವಾದದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಟೀಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ನಾವು ಬದುಕಿರುವ ವಿಶ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಲವಾರು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಆಧಾರ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಸಂಶಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ, ಆ ಮೂಲಕ ನಾವು ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತಗಳ ನಡುವೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತರವನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವುದೆಂದರೆ ಭಾಷೆಗೂ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರಲೇ ಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದಂತೆ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎಡಪಂಥೀಯ ಚಿಂತಕರು ವಿರಚನಾವಾದವು ಕೃತಿಯೊಂದರ ಎಲ್ಲ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತದೆ, ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ, ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥವನ್ನೂ 'ಸೂಚಿತದ ಅನಂತ ಲೀಲೆ' ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪಲಾಯನ ವಾದವಲ್ಲವೆ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿರಚನಾವಾದವು ನಿರಾಕರಿಸುವುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ದೆರೀಡಾನ ಕೃತಿಗಳ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದಗಳು- Of Grammatology ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ Gayatri C. Spivak, ೧೯೭೬; Writing and Difference (೧೯೭೮); Dissemination

(೧೯೮೦); ಇತರ ಕೃತಿಗಳು- ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (೧೯೯೭, ೨ನೆ ಮು.,) Peggy Kamuf(ಸಂ.) A Derida Reader: Between Blinds (೧೯೯೧); Jonathan Culler, On Deconstruction (೧೯೮೨); M.H. Abrams, Doing Things with Texts (೧೯೮೨); Frank Ellis, Against Deconstruction (೧೯೮೯); Terry Eagleton, The Function of Criticism (೧೯೮೪); Michael Ryan, Marxism and Deconstruction (೧೯೮೨); Mark C. Taylor (ಸಂ.) Deconstruction in Context (೧೯೮೬); Frank Kermode, An Appetite for Poetry (೧೯೮೪).

೨೩೩. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ Hermeneutics ಹರ್ಮೆನ್ಯುಟಿಕ್ಸ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದನ್ನು, ಅಂದರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಾರಾಂಶರೂಪದಲ್ಲಿ ನೀಡುವುದು, ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದು, ಭಾವಾರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ, ಸಂಕುಚಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಜಟಿಲ, ಸಂದಿಗ್ಧ, ಅಲಂಕಾರಿಕ, ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಾರ, ವಿವಿಧ ಅಂಗಾಂಶಗಳು, ಥೀಂ, ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮ ಇವೆಲ್ಲದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಕೃತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವ ಇವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಎಂಬ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ, ಗುರುತಿಸುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡವೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಅನೇಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೊಡ್ಡ ಪರಂಪರೆಯೇ ಇದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೃತಿಗಳು, ಮಹಾಭಾರತ, ಇಂಥ ಲೌಕಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ವಿವಿಧ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕೃತಿಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಂತೂ ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಕಲ್ಲುಮಠದ ಪ್ರಭುದೇವರಂಥವರು ಪ್ರಮುಖ ವಚನಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತೀರ ಸರಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲಾಗಿರುವ ಬಸವಣ್ಣನ ವಚನಗಳಿಗೂ ಐದು ಟೀಕೆಗಳು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಟೀಕು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಸತ್ವತಃ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೆಂದು ನೋಡುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಟೀಕು ಕೃತಿಯ ಅಥವ ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಭಾಗದ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಯಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ರಚನೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪುನಾರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಳವಾದ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಯತೊಡಗಿದ್ದು ಈ ಶತಮಾನದ ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನೇ ಶಂಕಿಸುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ಹರ್ಮೆನ್ಯುಟಿಕ್ಸ್ ಎಂಬುದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ತತ್ವವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ, ಖಚಿತಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ. ಇದು ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೈಬಲ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ. ಸುಮಾರು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಎಲ್ಲ ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯಗಳ, ಅಂದರೆ

ಕಾನೂನು, ಚರಿತ್ರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ ವಲಯಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಎಲ್ಲ ಪಠ್ಯಗಳ, ಅರ್ಥ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ತತ್ವಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಸಮರ್ಪಕತೆಯನ್ನು, ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರ ಬೆಳೆದದ್ದು. ತರ್ಕ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಪದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಪುರಾವೆಗಳಿಂದ ಯಾವುದೇ ಹೇಳಿಕೆಯ ಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕ್ರಿಯೆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು, ವರ್ಗೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮಾನವಿಕ ಶಿಸ್ತುಗಳು ಜೀವಂತ ಅನುಭವವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವಂಥವು. ಅವನ್ನು ಜಡ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಗೆ ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಅನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ಚಿಂತಕರು ಎದುರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ಬಿಡಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕವೇ ಅದನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಇಡಿಯಾದದ್ದು ಏನು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಬಿಡಿ ಅಂಶಗಳು ಅರ್ಥವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ಲಭಿಸುವ ಅರ್ಥ ಯಾರದ್ದು? ಕೃತಿಕಾರನದ್ದೋ? ಓದುಗನದ್ದೋ? ಅನ್ನುವುದು ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಂದು ವಸ್ತುವಲ್ಲ, ಅದು ಒಂದು ಅನುಭವ, ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳುವವರು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ನೀಡುವವರು ಕೃತಿಯ ಇಡಿ ಮತ್ತು ಬಿಡಿಅಂಶಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ಸದಾ ಚಲನಶೀಲನಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಇಡಿಯು ಬಿಡಿಯನ್ನೂ, ಬಿಡಿ ಇಡಿಯನ್ನೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಗುರಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥದ ಹಕ್ಕು ಲೇಖಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಓದುಗನಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂಬ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಉತ್ತರಗಳೂ ಬಂದಿವೆ.

ಸಂರಚನಾವಾದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿದ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವು ಕೃತಿಕಾರರಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಿಲುವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ಸಂರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವು ಓದುಗರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಸಂಕಥನದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ನಿಯಮಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗುತ್ತದೆ, ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅರ್ಥ ರೂಪತಾಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಿಲುವುಗಳು ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿವೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: E.D. Hirsh, Validity in Interpretation (೧೯೬೭), The Aims of Interpretation (೧೯೭೬), George Gadamer, Truth and Method (೧೯೭೫), Wendell V Harris, Interpretive Acts: In Search of Meaning (೧೯೮೮)

೨೩೮. ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ Stylistics ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲದು ಎಂಬಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಂದು ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಅಧ್ಯಯನ. ಈ ಮಾತೇ ಅದರ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದಿರುವ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ **ಬಿಡಿನೆಲೆ** (ಮೈಕ್ರೋ ಲೆವೆಲ್)ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೆಂದೂ ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಕಾವ್ಯದ **ಇಡಿ ನೆಲೆ** (ಮ್ಯಾಕ್ರೊ ಲೆವೆಲ್)ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೆಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಅಲಂಕಾರವು

ವಾಕ್ಯವೊಂದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮುಖ್ಯ ಘಟ್ಟವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯು ಕೃತಿಕಾರನು ಭಾಷೆಯ ಯಾವ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ, ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. **ರೀತಿ, ಮಾರ್ಗ, ಪಂಥಾ** ಇವು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದಗಳಾಗಿವೆ. ಶೈಲಿಯನ್ನು ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ರೀತಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಆರಂಭಿಕ ಹಂತವಾದರೆ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಭಾವದ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮೂಡಿತು. ಇದನ್ನು ರುದ್ರಟನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಮೂರನೆಯ ಹಂತವನ್ನು ಕುಂತಕನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. "ವಸ್ತು ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕವಿಗಳು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಪದರಚನೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ" ಎಂದು ಅವನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗವು ದಂಡಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿ ಶೈಲಿಯ ದಕ್ಷಿಣ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ **ಮಾರ್ಗ** ಮತ್ತು **ದೇಸಿ** ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕನ್ನಡದ ಎರಡು ಭಿನ್ನಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದವು. ನಿಯಮಬದ್ಧತೆ, ಲಕ್ಷಣಾನುಸರಣೆ, ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂವೃತತೆ ಮಾರ್ಗ ಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ ನಿಯಮಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ನಿಶ್ಚಿತ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿರುವುದು, ಧ್ಯಾನಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಮತ್ತು ವಿವೃತತೆ ದೇಸೀ ಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳ ಪದಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸುವ **ನುಡಿಬೆರಕೆಯ** (ಕೋಡ್ ಮಿಕ್ಸಿಂಗ್) ಅಂಶವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಶೈಲಿಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಈ ಶತಮಾನದ ಐದನೆಯ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳ ಶೈಲಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಂಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡದೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಅಥವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಿಧಾನಗಳು ರೊಮಾನ್ ಯಾಕಬ್‌ಸನ್ ಮತ್ತು ಇತರ ರಷಿಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಯೂರೋಪಿನ ಸಂರಚನಾವಾದದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ.

ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಧಾನ ಧಾರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದೂ ಸಂಕುಚಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ರಾಚನಿಕ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ. ಈ ಧಾರೆಯ ಚಿಂತಕರು ಶೈಲಿ ಅಥವ ಸ್ಟೈಲ್ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ವಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೇಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಹೇಳುವ ರೀತಿ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೇಳುವ ರೀತಿ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳನ್ನು ಶೈಲಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೇಳಬೇಕಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು **ಮಾಹಿತಿ** (ಇನ್‌ಫರ್ಮೇಶನ್), **ಸಂದೇಶ** (ಮೆಸೇಜ್), **ಪ್ರತಿಪಾದಿತ ಅರ್ಥ** (ಪ್ರಪೊಸಿಶನಲ್ ಮೀನಿಂಗ್) ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ ಅಥವ ಮಾಹಿತಿಯು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಲು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಶೈಲಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಶೈಲಿಯ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳು ಅಥವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಆಧುನಿಕ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ

ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶೈಲಿಯ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿ ಅಥವ ಕೃತಿಕಾರ ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅಥವ ಯುಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಈ ಮುಂದಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತವೆ: ಶಬ್ದ ವಿನ್ಯಾಸ, ಛಂದಸ್ಸು, ಪ್ರಾಸ, ವಾಕ್ಯರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ, ಶಬ್ದಕೋಶದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಆಲಂಕಾರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು. ಶಬ್ದಕೋಶದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಅಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಮೂರ್ತ ಪದಗಳ ಬಳಕೆ, ನಾಮಪದ, ಕ್ರಿಯಾಪದ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ನಿಗದಿತ ಆವರ್ತನೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಗಮನ ನೀಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲಂಕಾರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆ, ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಪಠ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭಾಷಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒದಗಬಲ್ಲ ಇಂಥ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಾಗ ನಿಜವಾಗಿ ಒಂದು ಪಠ್ಯವು ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲು ಸಹಾಯಕ ವಾಗುವ ಶೈಲಿ-ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಕಾಡಿದೆ.

ಶೈಲಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಖಚಿತತೆಗೆ ಹಾತೊರೆಯುವ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಪರಿಮಾಣಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ, ಶೈಲಿಯ ಯಾವ ಅಂಶ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳು, ಇಡೀ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟುಬಾರಿ, ಇನ್ನಿತರ ಯಾವ ಪದಗಳೊಡನೆ, ವಾಕ್ಯದ ಯಾವ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಬಾರಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬಂಥ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕವಿ ಅಥವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಶೈಲಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುವ ಇಂಥ ಅಂಶಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಕಂಪ್ಯೂಟರಿನ ನೆರವು ಪಡೆಯುವುದೂ ಇದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಯಾಗುವ ಅನುಕ್ರಮಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸಾಹ ಚರ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು; ರೂಪಾಂತರ ವ್ಯಾಕರಣ (ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ಮೇಶನಲ್ ಗ್ರಾಮರ್)ದ ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಯ ಹೊರವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಒಳ ವಿನ್ಯಾಸ (ಸರ್ಫೇಸ್ ಮತ್ತು ಡೀಪ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್)ಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಸ್ಪೀಚ್ ಆಕ್ಟ್ ಥಿಯರಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಶೈಲಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇಂಥ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಠ್ಯದ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳು ವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಶೈಲಿಯ ಬೆರಳು ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚುವುದು ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಯನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಲೇಖಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತರೂಪವೆಂದು, ಅಥವ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಫ್ಯಾಶನ್ನಿನ ಕುರುಹೆಂದು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಅರ್ಥವೆನ್ನುವುದು ಓದುಗರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ವಾಚಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಗಮನ ನೀಡದೆ ಕೇವಲ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನಷ್ಟೆ ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಶೈಲಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥ ನೀಯ ಎಂಬ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಸ್ಟಾನ್ಲಿ ಫಿಶ್ (ಈಸ್ ದೇರ್ ಎ ಪಠ್ಯ ಇನ್ ದಿ ಕ್ಲಾಸ್, ೧೯೮೦) ಮುಂತಾದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೇಳು ತ್ತಾರೆ.

ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್‌ನ ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯು ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ

ಗಳಿಸಿದೆ. ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿಂತಕರು ಶೈಲಿಯೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ... ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ವಿಧಾನಗಳು ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ **ಕಾವ್ಯಶೈಲಿ, ಕಥನಶೈಲಿ** ಮತ್ತು **ನಾಟ್ಯಮಾನ ಶೈಲಿ** ಎಂದು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಗೆ ಸಹಜವಲ್ಲದ ಪದಗಳು, ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯರಚನೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಯ ಅಥವ ಮಾರ್ಗಾಂತರ (ಡೀವಿಯೇಶನ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕವಿತೆಯ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನಿಯತವಾಗಿ ಅಥವ ಅನಿಯತವಾಗಿ ಒಡೆಯುವ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಲಾಗುವ ಮಾರ್ಗಾಂತರವನ್ನು ದೃಕ್ ಮಾರ್ಗಾಂತರವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಕವಿತೆಯ ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯ ಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಈ ತಂತ್ರ ಉಪಯುಕ್ತ. ಉದಾ.,

ಬಾರೇ ರಾಜಕುಮಾರಿ
ಹೋಗೋಣ ಜಂಬೂ ಸವಾರಿ

- ಬಿ.ಆರ್. ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ್

ಮುಕ್ತಛಂದದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಲಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒಡೆಯುವುದರಿಂದ ಇಂಥ ಮಾರ್ಗಾಂತರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಿತ್ಯದ ಬಳಕೆಯ ಧ್ವನಿಯೋಜನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಧ್ವನಿ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ **ಧ್ವನಿಮಾರ್ಗಾಂತರ** ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಸ, ಅನುಪ್ರಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಈ ಬಗೆಯ ಮಾರ್ಗಾಂತರಕ್ಕೆ ಒದಗಿಬರುತ್ತವೆ. ಉದಾ.,

ತರಳ ಎರಳೆ, ಚಿಗುರ ಚಿಗುರೆ,
ಹೂವು ಹೂವು ಮಲ್ಲೆ

- ಬೇಂದ್ರೆ

ಪದರೂಪಗಳನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಮಾರ್ಗಾಂತರಗೊಳಿಸಿ ಬಳಸಬಹುದು. ಈಗ ಬಳಕೆ ತಪ್ಪಿರುವ ರೂಪಗಳನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇದು **ಪದ-ಅರ್ಥ ಮಾರ್ಗಾಂತರ.** ಉದಾ.,

ರಯ್‌ಗೆ ಕರೆದೊಯ್ ಓ ಅಗ್ನಿ

- ಕುವೆಂಪು

ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ಪರಿಚಿತ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕೊಂಚ ಪಲ್ಲಟಿಸಿ **ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರವನ್ನೂ** ಕವಿತೆ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಉದಾ.,

ನಕ್ಕರ್ ಕೆಲರ್
ನಗೆಯ ತಡೆದರ್ ಕೆಲರ್. ಕೆಲರ್
ಮುಳಿದುರ್ಕಿದರ್.

- ಕುವೆಂಪು

ಕಥನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ **ವಿವರ, ವರ್ಣನ** ಮತ್ತು **ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ** ಎಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಿರೂಪಕ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃ/ಓದುಗ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ನಿರೂಪಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕಥನಶೈಲಿಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಆಸಕ್ತರು ಮುಂದೆ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ, ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ (೧೯೯೦); ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್, ಸಮ್ಮುಖಿ (೧೯೮೯); ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ್, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ(ಲೇ) ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ (ಸಂ) ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್ (೧೯೮೦), ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ (೧೯೮೦); ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಚಿಂತನ (೧೯೮೩); ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆ (೧೯೮೪); ಕೃಷ್ಣ ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ-ಭಾಷಾ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿವೇಚನೆ (ಲೇ) ಸಾಧನೆ (೩-೧); ಪರಿವ ನೀರಿದು: ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ವಿವೇಚನೆ (ಲೇ) ಅಂಕಣ (೧೯೮೩).

Thomas A. Sebeok, ed., Style in Language (೧೯೬೦), Roger Fowler, ed., Essays on Style and Language (೧೯೬೬), G.N. Leech and M.H. Short, Style in Fiction (೧೯೮೧), Roger Fowler, Linguistic Criticism (೧೯೮೬)

೨೩೫. ಸಂಕಥನ Discourse ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್

ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಎಂಬ ಪದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದರ ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು:

೧. ನಿಘಂಟಿನ ಅರ್ಥ: ಏನನ್ನಾದರೂ ತಿಳಿ ಹೇಳಲು ಅಥವ ವಿವರಿಸಲು ಬಳಸುವ ಗಂಭೀರವಾದ ಮಾತು ಅಥವ ಬರವಣಿಗೆಯ ಘಟಕ. ೨. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಯ ಮತ್ತು ವಿಷಯದ ಸ್ವರೂಪ. ೩. ಕೆಲವು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಆಡುಮಾತನ್ನು ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಎಂದೂ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪಠ್ಯ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ೪. ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆ.

ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಭಾಷೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತಕರು ಮತ್ತು ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪದ, ನುಡಿಗಟ್ಟು ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ವಾಕ್ಯದ ನೆಲೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಿಗಷ್ಟೆ ಗಮನ ನೀಡುವುದು ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿತ್ತು. ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಿಂದಾಚೆಗೆ ಸಂಕಥನವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಪ್ರಧಾನ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಧೋರಣೆ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಂಬುದು ವಾಕ್ಯೋತ್ತರ ನೆಲೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಇಡೀ ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ಖಂಡವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು, ವಕ್ತೃಗಳು (ಅಥವ ಲೇಖಕರು) ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃಗಳ (ಅಥವ ಓದುಗರ) ಸಂಬಂಧ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ, ವಾಕ್ಯೋತ್ತರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿ ಹೇಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಆರಂಭಗೊಂಡದ್ದು ಎಚ್.ಪಿ.ಗ್ರೀಸ್ ಎಂಬಾತನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಂದ. ಆತ ೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ **ಇಂಪ್ಲಿಕೇಚರ್** ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮುಖಾಂತರ ನಾವು ಹೇಗೆ ಮಾತುಗಾರನನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಇದನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ **ಇಂಗಿತಜ್ಞಾನ** ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. "ಸ್ವಲ್ಪ ಸಕ್ಕರೆ ಕೊಡ್ತೀರಾ?" ಅನ್ನುವ ವಾಕ್ಯ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದು ಸೌಜನ್ಯಪೂರಿತವಾದ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಖಚಿತಾರ್ಥ ಸೂಚಕ ವಾಕ್ಯ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ? ಆಡಿದ ಮಾತು ಸತ್ಯವೋ, ಸ್ಪಷ್ಟವೋ, ಸುಸಂಗತವೋ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾತನ್ನು ಆಡುವವರಿಗೂ ಕೇಳುವವರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ ಕೆಲವು ಪೂರ್ವಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಆಡಿದ ಮಾತು ಈ ಪೂರ್ವಗ್ರಹೀತಗಳಿಗೆ ಹೊಂದು ವಂತಿದೆಯೇ ಅಥವ ವಿರೋಧವಾಗಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಅರ್ಥ ಎಂಬುದು ಹೇಳುವವರಿಗೂ ಕೇಳುವವರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ, ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಪರಿಸರ ಇವುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಗಿತಜ್ಞಾನದ ಈ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ಚಿಂತಕರು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅರ್ಥವೆನ್ನುವುದು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಉಕ್ತಿಯು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ಸುಸಂಗತವಾಗಲು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಭಾಷಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಗತ್ಯ. ಉಕ್ತಿಯು ಅರ್ಥವಾಗಲು ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ವಕ್ತೃ/ಲೇಖಕ

ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃ/ಓದುಗರ ನಡುವೆ ಭಾಷೆಯ ವಲಯಕ್ಕೆ ಆಚೆಗಿನದಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳು ತಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿರಬೇಕು; ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ವಕ್ತೃ/ಲೇಖಕರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿರಬೇಕು; ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಪದ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳ ಅರ್ಥ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ವಕ್ತೃ/ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃ/ಓದುಗರಿಗೆ ಇರಬೇಕು.

ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಾಗ ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸುವುದು ೭೦ರ ದಶಕದಿಂದೀಚಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಓದುಗರು ಭಾಷಿಕ ಸೂಚನೆಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪರಿ ಶೀಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅರ್ಥ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ನಿಯಮಬದ್ಧವೇ ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆದಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕಥನ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಂಬ ಬಗೆಯದು ಎಂದು ಬೆರಳಿಟ್ಟು ತೋರಿಸುವಂಥ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬರಹಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಆ ಧೋರಣೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ಕರ್ವಾಲೋ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇದು- ಲೇಖಕರಿಗೆ ಮಂದಣ್ಣ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಎಷ್ಟೇ ಗೌರವ ಇದೆ ಎಂದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಕರ್ವಾಲೋ ಪರವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ; ಕರ್ವಾಲೋ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಗೌರವ ಸೂಚಕ ಬಹುವಚನ ಬಳಕೆಯಾದರೆ, ಮಂದಣ್ಣನನ್ನು ಏಕವಚನದಲ್ಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಹಕ್ಕಿಹಾರುತಿದೆ ನೋಡಿದಿರಾ' ಕವನದ ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಆ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ವಾಚಿಸಿದಾಗ ಬೇಂದ್ರೆ ತೊಟ್ಟಿದ್ದ ಉಡುಪು, ಅವರ ವಾಚನಕ್ರಮ, ಆಗಿನ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಸಾರ್ವಭೌಮರ ನೆತ್ತಿಯ ಕುಕ್ಕಿ' ಎಂಬ ಮಾತು ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿರುವುದೂ ಇದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಚೆಗೂ ಸಂಕಥನ ಎಂಬ ಪದ ತುಂಬ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಚಿಂತಕರು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೈಕೆಲ್‌ಫುಕೊ ಮತ್ತು ರೊಲಾನ್ ಬಾರ್ಥೆ, ಗೆರಾರ್ಡ್ ಜೀನೆ ಮುಂತಾದವರು ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಫುಕೋ ತನ್ನ ದಿ ಆರ್ಡರ್ ಆಫ್ ಥಿಂಗ್ಸ್, (೧೯೬೬) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಕೃತಿಕಾರರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇಡೀ ಜ್ಞಾನವಲಯಗಳನ್ನೆ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ನಿಸರ್ಗ ವಿಜ್ಞಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ ಕ್ರಮ, ಮಂಡಿಸಿದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿವಿಧ ಜ್ಞಾನವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾ 'ಜ್ಞಾನದ ಪುರಾತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ'ವನ್ನು, ಆರ್ಕಿಯಾಲಜಿ ಆಫ್ ನಾಲೆಡ್ಜ್, ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದೊಂದು ಜ್ಞಾನವಲಯದ ಸಂಕಥನಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ತನೆಗಳಿಗೂ ಇದ್ದ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಭಾಷೆಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಎಂದು ಫುಕೋನ ಸಂಕಥನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ವಸ್ತು ಮತ್ತು

ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ರೂಪುಗೊಡುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಭಾಷೆಯಿಂದ ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ನಿರ್ಬಂಧಕ್ಕೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಒಳಗಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಕಥನದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ, ಅಥವ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ನಿಯಂತ್ರಣವಿಲ್ಲದ ಯಾವುದೇ ಜ್ಞಾನ, ಜ್ಞಾನಮಾರ್ಗ ಅಥವ ಗ್ರಹಿಕೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ 'ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೆ ನೋಡಬಹುದು. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೂ; ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇನು? ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದವರು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಕೆಲವು ಪಠ್ಯಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ? 'ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯ' ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಂಡರೆ ಫುಕೋನ ಸಂಕಥನ ಕಲ್ಪನೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್, ಪ್ರಮುಖ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ೨೨ ಫೆಬ್ರವರಿ ಮತ್ತು ೧ ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೯೮. Malcom Coulthard, An Introduction to Discourse Analysis (೧೯೭೭); Gillian Brown and George Yule, Discourse Analysis (೧೯೮೩); Wendell V. Harris, Interpretive Acts (೧೯೮೮).

೨೩೬. **ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರ Semeiotics ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್** ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಪಿಯರ್ಸ್ ಎಂಬ ಅಮೆರಿಕನ್ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ ಎಂಬ ಅಧ್ಯಯನ ಶಾಖೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ. ೧೯೧೫ರಲ್ಲಿ ಸ್ವಿಸ್ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಫರ್ಡಿನೆಂಡ್ ಸಸ್ಯೂರ್ ಕೂಡ ತನ್ನ ಎ ಕೋರ್ಸ್ ಇನ್ ಜನರಲ್ ಲಿಂಗ್ವಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿಂತನೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಹೊಸ ಅಧ್ಯಯನ ಶಾಖೆಯು ಹೊಳಹೊಂದನ್ನು ಕಂಡು ಅದನ್ನು ಸಿಮಿಯಾಲಜಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದಿದ್ದ. ಅಂದಿನಿಂದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸಿಮಿಯಾಲಜಿ ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಮನುಷ್ಯಾನುಭವದ ಎಲ್ಲ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಜ್ಞೆ ಅಥವ ಸೈನ್‌ಗಳು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ, ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಕಾರ್ಯ, ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆಸುವ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕನ್ನಡ, ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಇಂಥ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಗಳು, ವೈರ್‌ಲೆಸ್ ಸಂವಹನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಮೋರ್ಸ್‌ಕೋಡ್, ಸಂಚಾರ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಸಂಕೇತಗಳು ಇಂಥವು ತಮಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ, ತೀರ ಖಚಿತವಾದ ಸಂವಹನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ದೇಹದ ಭಂಗಿ, ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು, ನಾವು ಧರಿಸುವ ಉಡುಪು, ಮಾಡುವ ಊಟ, ಊಟ ಬಡಿಸುವ ವಿಧಾನ, ನಾವು ವಾಸಿಸುವ ಮನೆಗಳು, ನಾವು ವ್ಯವಹರಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳು ಇವೆಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮ ಸಮುದಾಯದ ಇತರರಿಗೆ, ಸಮಾನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡವರಿಗೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ, ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಅರ್ಥಸೂಚನೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರ. ಭಾಷೆಗಳು ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನದ ಒಂದು ಶಾಖೆ ಮಾತ್ರವಾದರೂ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರವು ಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದರಿಂದ

ಇತರ ಸಂಜ್ಞಾವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆದರಿಂದಲೇ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಪಿಯರ್ಸ್ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ: **ಐಕಾನ್, ಇಂಡೆಕ್ಸ್** ಮತ್ತು **ಸಿಂಬಲ್**. ಐಕಾನ್ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯು ತಾನು ಸೂಚಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಭಾವಚಿತ್ರ, ಪ್ರದೇಶವೊಂದರ ಭೂಪಟ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಂತೆ ಇಂಡೆಕ್ಸ್ ತಾನು ಸೂಚಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಕಾರ್ಯ ಅಥವ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹೊಗೆಯು ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಸಿಂಬಲ್ ತಾನು ಸೂಚಿಸುವ ವಸ್ತು/ಘಟನೆ/ವ್ಯಕ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೊಡನೆ ಸಹಜ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಿಂಬಲ್ ಏನನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೋ ಅದರ ಅರ್ಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಸ್ತಲಾಘವ, ನಮಸ್ಕಾರ, ಸಂಚಾರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕೆಂಪು ದೀಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಧಾರಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯೊಂದರ ಪದಗಳೂ ಸಿಂಬಲ್‌ಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಸ್ಯೂರ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸಂರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮೂದನ್ನು ನೋಡಿರಿ.

ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಸ್ಯೂರ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬೆಳೆದದ್ದರಿಂದ ಈ ಕುರಿತ ಚಿಂತಕರೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂರಚನಾವಾದಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಥವ ಉತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ಅವರು ಪಠ್ಯವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣತೆ ಇರುತ್ತದೆ; ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರುತ್ತದೆ; ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಶ್ರೇಣಿಯಿರುತ್ತದೆ; ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಕೋಡ್ ಅಥವ ಸಂಹಿತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ; ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದ ಒಂದು ಸಂಜ್ಞಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಪಠ್ಯಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸಂರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮೂದನ್ನು ನೋಡಿರಿ.

ಕ್ಲಾಡ್ ಲೆವಿ ಸ್ಟ್ರಾಸ್ ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸಸ್ಯೂರ್‌ನ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್‌ನ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದ. ಕಳ್ಳು-ಬಳ್ಳಿ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಕುಲ ಲಾಂಛನಗಳು, ಆಹಾರ ತಯಾರಿಕೆಯ ವಿಧಾನಗಳು, ಪುರಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಜಗತ್ತನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅವು ಹೇಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ. ಇದು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂರಚನಾವಾದದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಜಾಕ್ವೆಸ್‌ಲೆಕಾನ್ ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್‌ನ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ. ಸುಪ್ತಚೇತನವೂ (ಭಾಷೆಯಂತೆಯೇ) ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಮೈಕೆಲ್ ಫುಕೋ ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್‌ನ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮುಖಾಂತರ ರೋಗಲಕ್ಷಣಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ; ವಿವಿಧ ಮನೋವಿಕಲತೆಗಳ ಗುರುತಿಸುವಿಕೆ, ವರ್ಗೀಕರಣ ಮತ್ತು ಉಪಚಾರದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು; ಮನುಷ್ಯನ ಲೈಂಗಿಕ ವರ್ತನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಇಂಥ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್‌ನ ತತ್ವಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಫುಕೋ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ.

ರೊಲಾನ್ ಬಾರ್ಥೆ ಸಸ್ಯೂರ್‌ನ ತತ್ವ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಮಹಿಳೆಯರ ಅಲಂಕಾರ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಜಾಹಿರಾತುಗಳು ಬಳಸುವ ಕೋಡ್‌ಗಳನ್ನು, ಸಂಜ್ಞಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪುರಾಣ'ಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕುಸ್ತಿಪಂದ್ಯ, ಮಕ್ಕಳ ಆಟಿಕೆಗಳು, ಅಡುಗೆ ಮತ್ತು ಊಟದ ಪಾತ್ರೆಗಳು, ಸ್ಟ್ರಿಪ್‌ಟೀಸ್ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸಂಜ್ಞಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ಗೆ ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಗೊಂಡ ಅವನ ಮೈಥಾಲಜೀಸ್ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಬಾರ್ಥೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು 'ದ್ವಿತೀಯ ಸ್ತರದ ಸಂಜ್ಞಾವ್ಯವಸ್ಥೆ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತದ ಸಂಜ್ಞಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಸಂಹಿತೆ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವೂ ಇನ್ನೂ ಉನ್ನತ ಸ್ತರದ ಸಂಜ್ಞಾ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ರಂಗೋಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾದರಿಯ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಉರಿಯ ನಾಲಗೆ ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದ ಹಲವಾರು ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರದ ತತ್ವವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಗುರುರಾವ್ ಬಾಪಟ್ ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನವೊಂದನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Terence Hawkes, Structuralism and Semeotics (೧೯೭೭), Jonathan Culler, The Pursuit of Signs (೧೯೮೧), Thomas A. Sebeok, ed., The Tel-Tale Sign: A Survey of Semiotics (೧೯೭೫), Robert E, Innes, ed., Semiotics: An Introductory Reader (೧೯೮೬), Umberto Eco, A Theory of Semiotics (೧೯೭೬), Roland Barthes, Elements of Semiology (trans, ೧೯೬೭), Michael Focoult, The Archaeology of Knowledge (೧೯೭೨), The Birth of the Clinic (೧೯೭೩), Maria Corti, An Introduction to Literary Semiotics (೧೯೭೮), Michael Riffaterre Semiotics of Poetry (೧೯೭೮)

೨೩೭. ಸಂರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ Structuralist Criticism ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸ್ಟ್ ವಿಮರ್ಶೆ ಈ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ; ಸಂರಚನಾವಾದದ ಪರಿಚಯ; ಇತರ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂರಚನಾವಾದದ ಬಳಕೆ; ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳು; ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಂರಚನಾವಾದ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಸಂರಚನೆ ಎಂಬ ಪದ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸಂ ಪ್ರಬಲಗೊಂಡ ನಂತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆ ವಿವಿಧ ಜ್ಞಾನ ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ನಿರ್ಮಿತ ವಸ್ತುವಿನ ಹಂದರ ಅಥವ ಹೊರ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಟ್ಟಡ, ವಿಮಾನ, ಕುರ್ಚಿ, ಹಡಗು, ಕಾರು ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ಅನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ ಜೀವಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಆಯಾ ಜೀವಿಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಥೆಯ ಕಾರ್ಯಸ್ವರೂಪ (ಫಂಕ್ಷನ್)ಕ್ಕೂ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್‌ಗೂ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧ ಇರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸ

ಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಜೀವ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮಾನವಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲ್ ಫಂಕ್ಷನಲ್ ಥಿಯರಿ, ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ಕಾಂಡಕ್ಟ್ ಪರ್‌ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್ ಥಿಯರಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ.

ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸಂರಚನಾವಾದವು ಲೋಕ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಲೋಕ ವಿವರಣೆಗಳ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿ ಕೋನ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆದ ಭೌತ ವಿಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಂದಿಗೇ ಸಂರಚನಾ ವಾದವೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಿತು. ಈ ಲೋಕ ದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುವ ವಸ್ತುಗಳಿಲ್ಲ; ವೀಕ್ಷಣೆಯ ವಿಧಾನದಿಂದಷ್ಟೆ ವಸ್ತುಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರ ವೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ; ಎಲ್ಲ ವೀಕ್ಷಕರೂ ತಾವು ಕಂಡ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ; ಈ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ; ವೀಕ್ಷಕರಿಗೂ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ; ಅಂದರೆ ವಸ್ತುಗಳ ಸತ್ಯತ್ವ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ, ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿದೆ; ಸತ್ಯವೆಂದರೆ ವಸ್ತು ವಲ್ಲ, ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಗ್ರಹಿಕೆ; ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವು ಒಳ ಗೊಂಡಿರುವ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅರ್ಥವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಇಡೀ ವಸ್ತು ವಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅಂಶವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸಂರಚನಾವಾದದ ತತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆ, ಚಿಂತನೆ, ಗ್ರಹಿಕೆ, ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುವ ಶಾಶ್ವತ ರಚನೆಗಳು ಇವೆಯೇ ಎಂಬು ದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸಂರಚನಾವಾದದ ಅಂತಿಮ ಗುರಿ.

ಭಾಷೆಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು **ಸಂರಚನೆ** (ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್) ಮತ್ತು **ವ್ಯವಸ್ಥೆ** (ಸಿಸ್ಟಂ)ಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ಸಂರಚನಾವಾದಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಬೆಳೆಯಿತು. ಸ್ವಿಸ್ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಫರ್ಡಿನಾಂಡ್ ಡಿ ಸಸ್ಯೂರ್ (ಫ್ರೆಂಚ್ ಉಚ್ಚಾರಣೆ- ಸೊಸ್ಯೊ) (೧೮೫೭-೧೯೧೩)ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಎಲ್ಲ ಶಾಖೆಗಳ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. ಸಸ್ಯೂರ್‌ನ ಬರವಣಿಗೆ ಗಳು ೧೯೧೫ರಲ್ಲಿ, ಅವನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಪ್ರಕಟಗೊಂಡವು. ಎ ಕೋರ್ಸ್ ಇನ್ ಜನರಲ್ ಲಿಂಗ್ವಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡವು. ಅವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

೧) ಭಾಷೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಿಂತ ಸದ್ಯಕಾಲೀನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ವನ್ನು, ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

೨) ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಆಯಾ ಮಗಳಿವೆ. ಒಂದು **ಲಾಂಗ್**, ಇನ್ನೊಂದು **ಪರೋಲ್**. ಇವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ **ಭಾಷೆ** ಮತ್ತು **ಮಾತು** ಎಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯ ನಿಯಮಗಳ ಮೊತ್ತ. ಅದು ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದು. ಉದಾ ಹರಣೆಗೆ, ಕನ್ನಡ ಎಂದರೆ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಬಿಡಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಎಲ್ಲ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಧ್ವನಿ ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುವ ನಿಯಮಗಳ ಮೊತ್ತ. ಕನ್ನಡವನ್ನು ಆಡುವವರಿಗೆಲ್ಲ ಆ ಭಾಷೆಯ ಇತಿಹಾಸ ತಿಳಿದಿರಬೇಕಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಆದರೂ ಅವರ ಮಾತು ಪರಸ್ಪರ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾದ ಕೆಲವು ಅವ್ಯಕ್ತ ನಿಯಮಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಅವ್ಯಕ್ತ ನಿಯಮಗಳ ಮೊತ್ತವೇ ಲಾಂಗ್ ಅಥವ ಭಾಷೆ. ಬಿಡಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಗಳ ಮಾತು ಪರೋಲ್. ಮಾತು ಎಂಬುದು ಭಾಷೆಯೆಂಬ ಬೃಹತ್ ಮಂಜುಗಡ್ಡೆಯ ಕಿಂಚಿತ್ ವ್ಯಕ್ತಭಾಗ. ಭಾಷೆಯೆಂಬುದು ಮಾತಿ ನಾಚೆಗೆ ಇದ್ದು, ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗಶಃ ವ್ಯಕ್ತ

ವಾಗುವ, ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥಪ್ರದಾನ ಮಾಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಸಸೂರ್‌ನ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಂದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಘಟಕಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪದ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಬೆಳೆದವು. ವಿವಿಧ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳ ಮತ್ತು ಸಂರಚನೆಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬೆಳೆದವು.

೩) ಭಾಷೆಯ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಘಟಕ ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ, ಅದು ಇನ್ನಿತರ ಘಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಅಥವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯೊಂದರ ಮೂಲ ಘಟಕಗಳಾದ ಧ್ವನಿಗಳು (ಫೋನ್) ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಾಮ ಮತ್ತು ರಾಮ ಎಂಬ ಪದಗಳ ಅರ್ಥ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ 'ಕಾ' ಮತ್ತು 'ರಾ'ಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ರಮ ಮತ್ತು ಮರಗಳ ಅರ್ಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ 'ರ' ಮತ್ತು 'ಮ' ಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಕಾರಣ. ಅಂದರೆ ಪದವೊಂದರ ಅರ್ಥವೆನ್ನುವುದು ಆ ಪದದೊಳಗಿನ ಧ್ವನಿಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅಂಥದೇ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಇತರ ಪದಗಳ ಧ್ವನಿಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಧ್ವನಿ ಸಂರಚನೆಯ ನಿದರ್ಶನ.

೪) ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, ಕಾರು ಕಲ್ಲು ಕೊಲ್ಲು ಎಂಬಲ್ಲಿನ 'ಕ' ಕಾರದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಧನ ಮತ್ತು ದನಗಳಲ್ಲಿ 'ದ'ಕಾರದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಫೊನೀಂ ಅಥವ ಧ್ವನಿಮಾ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

೫) ಹೀಗೆ ಧ್ವನಿವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದಲೇ ಅರ್ಥ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವೂ ಹೌದು, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವೂ ಹೌದು. ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವೇಕೆಂದರೆ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ತಾರ್ಕಿಕ ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ಉಪ್ಪು' ಎಂದರೆ ಉಪ್ಪೇ ಏಕಾಗಬೇಕು? 'ಅಪ್ಪು' ಎಂದರೆ ಅಪ್ಪುವೇ ಏಕಾಗಬೇಕು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಆಯಾ ಪದಗಳೊಳಗಿನ ಧ್ವನಿಮಾಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವ ಕಾರಣವೂ ಹೊಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯವಸ್ಥಿತವೇಕೆಂದರೆ 'ಉಪ್ಪು' ಅಥವ 'ಅಪ್ಪು' ಅಥವ 'ಒಪ್ಪು'ಗಳ ನಡುವಿನ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮಿಚ್ಛೆಯಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಈ ಧ್ವನಿಮಾಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಲೇ ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅರ್ಥವು ಧ್ವನಿಮಾಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಒಂದು ಸಂರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹ್ರಸ್ವ-ದೀರ್ಘ, ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣ-ಮಹಾಪ್ರಾಣ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಭಾಷೆಯ ಸಂರಚನೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

೬) ಸಸ್ಯೂರ್ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಪದಗಳು ಭಾಷಾಸಂರಚನೆಯ ಮೇಲ್ತುದಿ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಪದಗಳೆಲ್ಲವೂ ಭಾಷಿಕ ಸೈನ್‌ಗಳು ಅಥವ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು. ಒಂದೊಂದು ಸಂಜ್ಞೆಯಲ್ಲೂ **ಪರಿಕಲ್ಪನೆ** (ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್) ಮತ್ತು **ಶ್ರವಣ ಬಿಂಬ** (ಅಕೌಸ್ಟಿಕ್ ಇಮೇಜ್) ಎಂಬ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವನು **ಸೂಚಿತ** (ಸಿಗ್ನಿಫೈಡ್) ಎಂದೂ ಶ್ರವಣ ಬಿಂಬವನ್ನು **ಸೂಚಕ** (ಸಿಗ್ನಿಫೈಯರ್) ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ವಿಧಾನವೇ **ಸೂಚನೆ** (ಸಿಗ್ನಿಫಿಕೇಶನ್).

೭) 'ಹಾಲು' ಎಂಬ ಸೂಚಕಕ್ಕೂ ಅದು ಸೂಚಿಸುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ತಾರ್ಕಿಕ ಅಥವ ವಾಸ್ತವ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ

ಮಾತ್ರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಸೂಚನೆ ಸಾಧ್ಯ. ಕನ್ನಡದ 'ಹಾಲು' ಇಂಗ್ಲಿಶ್‌ನಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದ ಹಾಲು (hall) ಎರಡೂ ಬೇರೆಯೇ. ಹಾಲು ಎಂದರೆ ಹಾಲು ಮಾತ್ರವೇ ಏಕೆ ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸಿ ಫಲವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕ್ಷೀರ ವೆಂದೋ, ಮಿಲ್ಕ್ ಎಂದೋ, ದೂಧ್ ಎಂದೋ ಕರೆಯಬಹುದು. ಬೇಕಿದರೆ 'ಲುಹಾ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಹುಟ್ಟಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

೮) ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ನೆರವಾಗುವಂತೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಂಡಿರುವ ಸಂರಚನೇ ಭಾಷೆ. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನ ಆಧರಿಸಿದ್ದು. **ಅನುಕ್ರಮಾತ್ಮಕ** (ಸಿಂಟಾಗ್ಮ್ಯಾಟಿಕ್) ಮತ್ತು **ಸಾಹಚರ್ಯಾತ್ಮಕ** (ಅಸೋಸಿಯೇಟಿವ್/ಪ್ಯಾರಾಡಿಗ್ಮ್ಯಾಟಿಕ್) ಸಂಬಂಧ ಗಳೆಂದು ಅವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ವಾಕ್ಯದ ಪದಗಳ ಅನುಕ್ರಮ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸುಲಭ. ನಾನು ಅವನಿಗೆ ಹಣ್ಣನ್ನು ಕೊಟ್ಟೆ ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದು ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಜೋಡಣೆಯಾಗಿವೆ. ಈ ಪದಗಳ ಜೋಡ ಣೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ವಿವಿಧ ವಿಭಕ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಕರ್ತೃ ಕರ್ಮ ಕ್ರಿಯಾ ಪದಗಳ ಸ್ಥಾನದಿಂದ. ಹಾಗೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದೊಂದು ಪದದ ಬದಲಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪದವನ್ನು ಇಡವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ನಾನು ಎಂಬುದರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅವಳು ಮಂತ್ರಿ ಇಂಥ ಯಾವುದೇ ನಾಮಪದ ಬರಬಹುದು. ಅವನಿಗೆ ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಿಗೆ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಮಗುವಿಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹಣ್ಣನ್ನು ಎಂಬುದರ ಬದಲಿಗೆ ಏಟನ್ನು ನೀರನ್ನು ಆನಂದವನ್ನು ಇತ್ಯಾದಿ ಬರಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಪದದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬರಬಹು ದಾದ ಸಾಹಚರ್ಯವಿರುವ ಅನೇಕ ಪದಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂತಿಂಥವೆ ಪದಗಳು ಇವೆ, ಅಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಇತರ ಅನೇಕ ಪದಗಳು ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವೂ ಅರ್ಥ ಸೂಚನೆಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಅಂದರೆ ಅರ್ಥವು ಒಂದು ಪದದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಆದರೆ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಪದಗಳ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದ್ದೂ ಆಯ್ಕೆಯಾಗದಿ ರುವ ಪದಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಪದದ ಅರ್ಥ ಏನೆಂದರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪದಗಳ ಅರ್ಥ ಏನಲ್ಲವೋ ಅದೇ ಎಂಬ ಒಂದೇ ತೀರ್ಮಾನ ಸಾಧ್ಯ.

೯) ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ರೂಪವೇ ಹೊರತು ವಸ್ತುವಲ್ಲ ಎಂದು ಸಸ್ಸ್ಯೂರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಿ ಅಥವ ಸೂಚಕ ಸೂಚಿತಗಳನ್ನೆ ಪರಿಗಣಿಸಲಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾ ದದ್ದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹುಟ್ಟುವ ಸಂಬಂಧ ಗಳಿಂದ **ಅರ್ಥ** ಮೂಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ಭಾಷಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಆಚೆಗೆ ಅಥವ ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮುನ್ನ ಅರ್ಥವೆಂಬುದು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸಸ್ಸ್ಯೂರ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸು ತ್ತಾನೆ.

೧೦) ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರ **ಸಿಮಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು** ರೂಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ, ಮತ್ತು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಇದರ ಒಂದು ಅಂಗ ವೆಂದು ಸಸ್ಸ್ಯೂರ್ ಹೇಳಿದ. ಸಿಮಿಯಾಲಜಿಯು 'ಸಂಜ್ಞೆಗಳೆಂದರೆ ಏನು ಮತ್ತು ಯಾವ ನಿಯಮ ಗಳು ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ' ಎಂಬು ದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಭಾಷೆಯು ಸಂರಚನೆಯ ಅಧ್ಯಯನವು ಇಂಥ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಸಮಯದವರೆಗೆ ಸಂರಚನಾವಾದವು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ವಲಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಕ್ಲಾಡ್ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಈ ವಾದವನ್ನು ತನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ. ರೊಮಾನ್ ಯಾಕಬ್‌ಸನ್‌ನಿಂದ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆಯಿತು. ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಂದಾ ಗಿಯೇ ಸಂರಚನಾವಾದ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿವರಣೆ ಸಂರಚನಾವಾದಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಾಯಿತು. ಪುರಾಣ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ ಕಥನ; ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯ, ಜಾಹಿ ರಾತು, ಉಡುಪಿನ ಫ್ಯಾಶನ್, ಸಾಮಾ ಜಿಕ ಶಿಷ್ಟಾಚಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಸಂರಚನಾ ವಾದೀ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದವು (ಸಂಜ್ಞಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ನಮೂದನ್ನು ನೋಡಿ). ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವನ್ನು ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ (ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲ್ ಆಂಥ್ರಪಾಲಜಿ, ೧೯೬೨) ಗಮನಿಸಬಹುದು: "ಕಲೆ ಮತ್ತು ಧರ್ಮವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ವಿವಿಧ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಯಂತೆಯೇ (ಇವೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಬಹುದೇ ?)" ಕಳ್ಳು ಬಳ್ಳಿಯ ಸಂಬಂಧ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಪುರಾಣ ಸೃಷ್ಟಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಆದಿಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಪುರಾಣ ಕಥನದ ಭಾಷಾರೂಪಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಇವು ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಜೋಡಣೆ ಆಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸದಸ್ಯರಿಗೆ ಮೌಲಿಕ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಈ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವ ವಿನ್ಯಾಸ ಯಾವುದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಂರಚನಾ ವಾದೀ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಹೊರಗೆ ಕಾಣುವ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸಸ್ಯೂರ್‌ನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪರೋಲ್ ಎಂದೂ ಅರ್ಥ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕ ವಾಗುವ ಒಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಲಾಂಗ್ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು, ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಸಂಯೋಜ ನೆಯ **ಕೋಡ್** ಅನ್ನು ವ್ಯಾಕರಣದಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸ ಬಹುದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಹೀಗೆ ಭಾಷೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮಾದರಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಹೆಸರು ರೊಮಾನ್ ಯಾಕಬ್‌ಸನ್‌ನದು. ಯಾಕಬ್ ಸನ್ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಉಪವಿಭಾಗವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಉಪಯೋಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದು ಅವನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ. ಸಸ್ಯೂರ್ ಹೇಳಿದ ಅನುಕ್ರಮಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಚರ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯಾಕಬ್‌ಸನ್ ಪೋಲಾರಿಟಿ ಅಥವ **ಧ್ರುವತ್ವ**, **ಈಕ್ವಿವಲೆನ್ಸ್** ಅಥವ **ಸಮಾನತ್ವ** ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಇವು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು **ರೂಪಕ** (ಮೆಟಫರ್) ಮತ್ತು **ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣೆ** (ಮೆಟಾನಿಮಿ) ಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. 'ಆಮೆ ವೇಗದ ಬಸ್ಸು' ಎಂಬ ರೂಪಕವನ್ನು ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿಭವನದ ಪ್ರಕಟಣೆ ತಿಳಿಸಿದೆ ಎಂಬ

ವಾಕ್ಯಖಂಡವನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ. ಬಸ್ಸಿನ ವೇಗ ಮತ್ತು ಆಮೆಯ ನಿಧಾನ ಗತಿಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದರೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳವೊಂದರಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಅಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ತೀರ್ಮಾನ ಎಂಬ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ, ಅಧಿಕಾರಿಯ ಬದಲಾಗಿ ಅವನ ವಾಸಸ್ಥಳಸೂಚನೆಯ ಅನುಕ್ರಮ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಂದಿದೆ. ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣೆಗಳು ಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಂಯೋಜನೆ ಅನುಕ್ರಮಾಗತ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆ ಸಾಹಚರ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತವೆ. ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಅಜಹಲಕ್ಷಣೆ ಇವು ಭಾಷೆಯ ಕಾರ್ಯ ವಿಧಾನದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಮಾದರಿಗಳು ಎಂದು ಯಾಕಬ್‌ಸನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಉಪಯೋಗವು ಈ ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮಾನತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿವಿಧ ಕಾವ್ಯ ಪಂಥಗಳು ಮೆಟಫರ್ ಮತ್ತು ಮಿಟಾನಿಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಗೆ ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ ಮತ್ತು ಸಿಂಬಾಲಿಸಂ ರೂಪಕ ಪ್ರಮುಖವಾದರೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದೀ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಿಟಾನಿಮಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಲಕಾನ್‌ನಂಥ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಈ ಭಾಷಾ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದ ವಿನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಜಾಕಬ್‌ಸನ್‌ನ ವಿವರವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಅವನ ಲಿಂಗ್ವಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಕಾವ್ಯ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಗದ್ಯ ಎಂಬುದೇನೂ ಇಲ್ಲ, ಓದುಗ ಸಮುದಾಯವು ನೀಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಅಥವ ಗದ್ಯತ್ವ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಯಾಕಬ್‌ಸನ್‌ನ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವು. ಭಾಷೆಯ ಹಲವಾರು ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರಿಂದಷ್ಟೆ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮೂಡುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯ ವಿವಿಧ ನಿಯೋಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಯಾಕಬ್‌ಸನ್ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ನಕ್ಷೆ ಸರಳವಾಗಿದೆ, ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಉಕ್ತಿಯ ಆರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಸಂದರ್ಭ
(ಕಾಂಟೆಕ್ಸ್ಟ್)

ಮೆಸೇಜ್
(ಸಂದೇಶ)

ವಕ್ತೃ (ಅಡ್ರೆಸರ್) ——————— ಶ್ರೋತೃ (ಅಡ್ರೆಸೀ)

ಸಂಪರ್ಕ
(ಕಾಂಟ್ಯಾಕ್ಟ್)

ಸಂಹಿತೆ
(ಕೋಡ್)

ವಕ್ತೃವಿನ ಮೇಸೇಜ್ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ತಲುಪುವುದಕ್ಕೆ ಮೌಖಿಕ, ಲಿಖಿತ, ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಸಂಪರ್ಕ ಇರಬೇಕು. ಅದು ಮಾತು, ಅಂಕಿ, ಬರವಣಿಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಯಾವುದೇ ಎಂದು ಕೋಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಳವಟ್ಟಿರಬೇಕು. ವಕ್ತೃ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಇರಬೇಕು. ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ **ಸಂವಹನೆ** ಎಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥವೆನ್ನುವುದು ಈ ಒಟ್ಟು ಸಂವಹನಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗ ಅಥವ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂವಹನೆಯ

ಈ ಆರೂ ಅಂಶಗಳು ಎಂದೂ ಸಮತೋಲನದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಯಾವ ಅಂಶ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅರ್ಥದ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಂದಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಭಾಷೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿಯೋಗಗಳು ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ಯಾಕಬ್‌ಸನ್ ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಲೌಕಿಕಾರ್ಥ
(ರೆಫರೆನ್ಶಿಯಲ್)

ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ
(ಪೊಯೆಟಿಕ್)

ಭಾವನಾತ್ಮಕ (ಎಮೋಟಿವ್) — ಗೃಹೀತ (ಕೊನೇಟಿವ್)

ಅಭ್ಯಾಸಗತ
(ಫ್ಯಾಟಿಕ್)

ಅಧಿಭಾಷಿಕ
(ಮೆಟಾಲಿಂಗ್ವಲ್)

ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭ ಪ್ರಧಾನ್ಯವಿದ್ದರೆ ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ರೂಪತಾಳುತ್ತವೆ: 'ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಬೆಂಗಳೂರಿನಿಂದ ಇನ್ನೂರ ಎಪ್ಪತ್ಮೂರು ಕಿಲೋಮೀಟರ್ ದೂರವಿದೆ' ಅನ್ನುವಂತೆ. ವಕ್ತೃವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದಾಗ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ರೂಪತಾಳುತ್ತವೆ: 'ನಮ್ಮೂರು ತುಂಗೆಯ ಮಡಿಲಿನಲ್ಲಿದೆ' ಅನ್ನುವಂತೆ. ಶ್ರೋತೃ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದಾಗ ಗೃಹೀತಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ: 'ನೋಡು,' 'ತಿಳಿದುಕೋ' ಈ ಮಾತು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ' ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಂಪರ್ಕವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದಾಗ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ: 'ಹಲೋ, ಹೇಗಿದ್ದೀರಿ!' 'ತುಂಬ ಬಿಸಿಲು ಅಲ್ಲವೇ' ಇಂಥವು. ಕೋಡ್ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದಾಗ ವಕ್ತೃ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಸಂಹಿತೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ: 'ಸರಿಯೇ?' 'ತಿಳಿಯಿತೇ?' 'ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ' ಇತ್ಯಾದಿಯಂತೆ. ಹೇಳಬೇಕಾದ ಸಂದೇಶವೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದಾಗ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ ರೂಪು ತಳೆಯುತ್ತದೆ: 'ನೀನೇರಬಲ್ಲೆಯಾ ನಾನೇರುವೆತ್ತರಕೆ?' ಎಂಬಂತೆ.

ಭಾಷೆಯ ಸಂರಚನೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಯಾಕಬ್‌ಸನ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ತೀರ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಇದರಂತೆಯೇ ಪ್ರಾಪ್ (ಮಾರ್ಫಾಲಜಿ ಆಫ್ ಫೋಕ್‌ಲೋರ್, ೧೯೨೮) ಗ್ರೈಮಾಸ್ (೧೯೬೬ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಪುಸ್ತಕ ಸೆಮಾಂಟೀಕ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರೇಲ್), ತ್ಸ್ವೆತಾನ್ ಟೊಡೊರೊವ್ (ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಪ್ರೋಸ್, ೧೯೭೧) ಗದ್ಯ ಪಠ್ಯಗಳ ಸಂರಚನೆಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು. ರೊಲಾನ್ ಬಾರ್ಥೆ ಸಂರಚನಾವಾದದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ. ಸಂರಚನಾವಾದೀ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿವರವಾದ ಮಂಡನೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಜೊನಾಥನ್ ಕಲರ್‌ನ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸ್ಟ್ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್: ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸಂ, ಲಿಂಗ್ವಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್ ಅಂಡ್ ದಿ ಸ್ಟಡಿ ಆಫ್ ಲಿಟರೇಚರ್ (೧೯೭೫) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಸಂರಚನಾವಾದೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳು: ೧. ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಎರಡನೆಯ ಹಂತದ ಸಂಜ್ಞಾವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಇದು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತದ ಸಂಜ್ಞಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತತ್ವಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದು.

೨. ಸಂರಚನಾವಾದೀ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶಕರು ಪಠ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಧವಾದ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ: ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಪದವಿನ್ಯಾಸಗಳ ವೈರುಧ್ಯ, ಅನುಕ್ರಮಾಗತ ಮತ್ತು ಸಾಹಚರ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ವೈರುಧ್ಯ, ಇಡೀ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಯುಕ್ತವಾದ ವಾಕ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

೩. ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವದ ವ್ಯಾಕರಣವೊಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಸಕ್ತಿ. ಅಂದರೆ, ಸಮರ್ಥರಾದ ಓದುಗರು ಹೇಗೆ ಪಠ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪಠ್ಯದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉದ್ದೇಶ. "ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರವಿರುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು" ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದು ಜೊನಾಥನ್ ಕಲರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

೪. ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಾಸ್ತವದ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ **ಅನುಕರಣವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ** (ಮೈಮೆಟಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಲೇಖಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆ, ಮನೋಧರ್ಮ ಅಥವ ಕಲ್ಪನಾಶೀಲತೆಯ ಫಲಿತಾಂಶ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ **ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ** (ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ) ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಲೇಖಕ ಹಾಗೂ ಓದುಗರ ನಡುವಿನ ಸಂವಹನೆ ಎಂಬ ನಿಲುವಿನ ವಿಮರ್ಶೆ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಸಂರಚನಾದಿವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ ತಳೆದಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾನವತಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

೫. 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪಠ್ಯ ಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಸಂಹಿತೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಬರವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ವಿಧಾನ ಮಾತ್ರ. ಪಠ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೂ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಜವಾಗಿ ಟ್ರುತ್ ವ್ಯಾಲ್ಯು, ಸತ್ಯತ್ವವಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಠ್ಯವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಆಚೆಗಿನ ಏನನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೬. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಲೇಖಕ, ಅಥವ **ಕರ್ತೃ** (ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್) ವಿಗೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಾಗಲೀ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಲೀ, ಅವನು ಕೃತಿಯ 'ಮೂಲ' ವೆಂಬ ವಿಶೇಷ ಗೌರವವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಥವ ಸೆಲ್ಫ್ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ಉತ್ಪಾದನೆ, ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಷ್ಟೇ. ಲೇಖಕನ ಮನಸ್ಸೆಂಬುದು ಈಗಾಗಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಭಾಷೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಸಂಹಿತೆ, ಸಂಯೋಜನೆಯ ನಿಯಮಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡುವ, ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಖಾಲಿಯಾದ ಸ್ಥಳವಷ್ಟೇ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಏನೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ನಿಲುವನ್ನು ರೊಲಾನ್ ಬಾರ್ಥೆ ತೀರ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ "ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಲೇಖಕ ಸತ್ತುಹೋಗಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದು ಘೋಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

೭. ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಲೇಖಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಓದುಗನನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಓದುಗ. ಆದರೆ ಸಂರಚನಾವಾದದ ಓದುಗ ಕಲ್ಪನೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಓದುಗ, ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಈ ಓದುಗ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರುವ ಉದ್ದೇಶ ಇರುವ, ಭಾವನೆಗಳಿರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಓದುಗ ಅಲ್ಲ. ಕೇವಲ 'ಓದುವಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ

ಒಂದು ಘಟಕ. ಆತ ಓದುವುದು ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಪಠ್ಯವನ್ನಲ್ಲ, ಕೇವಲ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಸಂಹಿತೆ ಮತ್ತು ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ಹೇಗೆ ಪದ, ನುಡಿಗಟ್ಟು ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿವ ವಿಧಾನವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಆ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿದೆ.

ತೊಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ ಎರಡು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಲಯಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದ ಕಥನವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಿಂದಲೇ ಸಂರಚನಾವಾದಕ್ಕೆ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬರತೊಡಗಿದವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ವಾದದ ಹುಸಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ ಪ್ರಶ್ನಿತವಾಯಿತು. ಸಂರಚನಾವಾದದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ, ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ, ನಮೂದುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.

ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಇತರ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆಯೇ ಸಂರಚನಾವಾದದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನೂ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಜಾನಪದೀಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂರಚನಾವಾದದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ, ವಚನಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಂರಚನವಾದದ ಪ್ರಭಾವ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಭಾಗವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂರಚನಾವಾದೀ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಭಾವ ದಟ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ, ಕೂಡು ಕಟ್ಟು (೧೯೯೭), ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಉರಿಯನಾಲಗೆ (೧೯೯೬) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕನ್ನಡ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂರಚನಾವಾದದ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕಿಕ್ಕೇರಿ ನಾರಾಯಣ ಚದುರಂಗರ ಉಯ್ಯಾಲೆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ (ವ್ಯಕ್ತಿ-ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ) ಕಾದಂಬರಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಸಂರಚನಾವಾದದ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Jonathan Culler, Structralist Poetics (೧೯೭೫), Trence Hawkes, Structuralism and Semiotics (೧೯೭೭), Frederic Jameson, The Priso-House of Language (೧೯೭೨)

೨೩೮. ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ Post Structuralism ಪೋಸ್ಟ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸಂ

ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ ಎಂಬುದು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಲ್ಲ. ಅದು ಸಂರಚನಾವಾದದ ಮೂಲಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳ ಗುಂಪನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಒಂದು ಪದ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೊಸ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಸಂರಚನಾವಾದ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಂಜ್ಞಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಪರಿಗಣಿಸ ತೊಡಗಿದವು. ಸಂರಚನಾವಾದವು ಭಾಷೆ ಅಥವ ಸಮಾಜದ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ತತ್ವವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿತು. ಅಂಥ ವ್ಯಾಪಕ ತತ್ವದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅನುಮಾನಗಳು ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ ಜನ್ಮ ತಾಳಿತು. ಯಾವುದೇ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಿರುತ್ತದೆ, ಅದು ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದವು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಗಳ ಅಂಗೀಕೃತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಸಂಶಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತದೆ.

ಭಾಷೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಖಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸಂರಚನಾವಾದಿಗಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವು. ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಗಳು ಎಂಬ ಮಾತು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ, ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ, ನವಚಾರಿತ್ರಿಕ, ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಅಮೇರಿಕೆಯ ಜಾನ್‌ಹಾಪ್‌ಕಿನ್ಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಜಾಕ್ವಿಸ್ ಡೆರಿಡಾ ೧೯೬೬ರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ. ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್, ಸೈನ್ ಅಂಡ್ ಪ್ಲೇಇನ್ ದಿ ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸಸ್ ಆಫ್ ಹ್ಯೂಮನ್ ಸೈನ್ಸ್ ಎಂದು ಅದರ ಶೀರ್ಷಿಕೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದದ ಆರಂಭದ ಘೋಷಣೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದುಂಟು. ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಂರಚನೆ ಅಥವಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಡೆರಿಡಾ ನಿರಾಕರಿಸಿದ. ಸಸ್ಸ್ಯೂರ್ ಮತ್ತು ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದ ಸಂರಚನೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಿದ. ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಲಿ, ಸಮಾಜದ ಯಾವುದೇ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂರಚನೆಯಾಗಲಿ ಒಂದು 'ಕೇಂದ್ರ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ; ಈ ಕೇಂದ್ರವು ಇಡೀ ರಚನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ತಾನು ಮಾತ್ರ ರಾಚನಿಕ ತತ್ವದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸಂರಚನಾವಾದದ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವು (ಸಂರಚನಾವಾದ ನಮೂದನ್ನು ನೋಡಿ). ಡೆರಿಡಾ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ. ಇಡೀ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಆಲೋಚನೆಯೇ ಭಾಷೆಯ ಆಚೆಗಿರುವ ಅರ್ಥ ಕೇಂದ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬೆಳೆದಿದೆ; ಆದರೆ ಇಂಥ ಕೇಂದ್ರ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ (ವಿರಚನವಾದ ಉಲ್ಲೇಖ ನೋಡಿ). ಮೈಕೆಲ್ ಫುಕೋ, ಜಾಕ್ವಿಸ್ ಲೆಕಾನ್, ರೊಲಾನ್ ಬಾರ್ಥೆ ಮುಂತಾದ ಚಿಂತಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, 'ಕೇಂದ್ರ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರು. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸತ್ಯ ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧವಾದ ಸ್ವಯಂಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದ ನೆಲೆಗಳಿಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಭಾಷೆಯು ಖಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತೆ ಕಂಡರೂ ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸತ್ಯವನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ನಾವು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಜ್ಞಾನ ಇದು ಜ್ಞಾನವಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗುತ್ತವೆ, ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಗಳು ಸಂಕಥನದ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಧೋರಣೆ.

ವಿವಿಧ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ೧. ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ೨. ಕರ್ತೃ/ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಪಕೇಂದ್ರೀಕರಣ (ಡಿಸೆಂಟ್ರಿಂಗ್ ದಿ ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್) ೩. ಓದುವಿಕೆ, ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ೪. ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ.

೧. ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ: ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಥಿಯರಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ ಇತ್ತು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತಕರು ಯಾವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಯಾವುದು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಕೆಲವು ತತ್ವಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಕೆಲವು ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದರು. ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ಕೆಲವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿದ್ದವು ಈ ತತ್ವ, ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಥಿಯರಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಥಿಯರಿ ವ್ಯಕ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳು

ತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಥಿಯರಿ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿದೆ, ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಗಳಿಸಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆದಿದೆ.

ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಥಿಯರಿ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಹೇಳಿಕೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಥಿಯರಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಹೇಳಿಕೆಯು ಕೇವಲ ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದಲ್ಲ. ಮನೋ-ಲೈಂಗಿಕ, ಸಮಾಜೋ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಂಜ್ಞಾವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು ಎಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಅದು 'ಮಾನವಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಅಧ್ಯಯನ ವಲಯದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ'ದ ಕಲ್ಪನೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ವಿಮರ್ಶಕನು ತಾನು ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಏನು, ಯಾಕೆ, ಹೇಗೆ ಕಾಣಿಸಿತು ಎಂಬ ವಿವರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಖಚಿತವಾಗಿ ಥಿಯರಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಬೆಳೆದಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಥಿಯರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಭ್ರಮಾತ್ಮಕವೆಂದೋ ಇಚ್ಛಾಪೂರೈಕೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಎಂದೋ ಅಥವಾ ಸಂಜ್ಞಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಎಂದೋ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದದ ಥಿಯರಿಗಳು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎಲ್ಲ ಅಂಗೀಕೃತ ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಮೂಲಭೂತ ಗ್ರಹಿಕೆ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ, ಸಂಕಥನ ಸ್ವರೂಪ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ, **ಅಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿ** (ಡಿಸ್ಟೆಬಿಲೈಜ್) ಸ್ಥಾಪಿತ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು, ರಾಜಕೀಯ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತವೆ.

೨. **ಕರ್ತೃ/ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಪಕೇಂದ್ರೀಕರಣ:** ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ 'ಮಾನವತಾವಾದ'ವನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ತೃವಿನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತ ಅದಕ್ಕಿದ್ದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ತೃವಿಗೆ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದೆ, ಅವನ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಬರವಣಿಗೆಯ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿ, ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂರಚನಾವಾದವು ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇದ್ದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿತ್ತು. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಅಥವಾ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂದರೆ ಭಾಷಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಮಾತಿನ ಸಂಹಿತೆಗಳು ಬೆರೆತು ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ತಾಣ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಸಂರಚನಾವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತ್ತು. ಭಾಷೆಯ ರಾಚನಿಕ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅರ್ಥ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಅರ್ಥದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲಿಲ್ಲ, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಸಂರಚನಾವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾ ಭಾಷೆಯ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಭಾಷೆ

ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳ ಒಂದು ಲೀಲೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಅಂತೆಯೇ ವಿರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃ ಅಥವಾ ಲೇಖಕನೆಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಕ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಭಾಷಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಹೊರತು ಜೀವಂತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಮೈಕೆಲ್ ಫುಕೋ, ಬಾರ್ಥ್ ಕರ್ತೃವನ್ನು ಕುರಿತು ಇರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದರು. ಅಮೂರ್ತವಾದ ಭಾಷೆಯು ಮಾತಿನ ಮೂರ್ತ ರೂಪ ಪಡೆದು, ಅರ್ಥದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಕ್ರಿಯಾಸರಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ಒಂದು ಕೊಂಡಿಯಷ್ಟೆ ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯ ಕರ್ತೃವು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ; ಆತ ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲ; ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪಠ್ಯದ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ ಭಾವಿಸುವಂತೆ ಕರ್ತೃವಿನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ ಅಥವಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ತತ್ವ ಎಂದು ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ, ನವಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿ, ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಕೂಡ ಕರ್ತೃವನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧ, ಉದ್ದೇಶಪೂರಿತ ಅರ್ಥ ನಿರ್ಧಾರಕ ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎಂಬುದು ಎಂದೂ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಸಿಗದ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಒತ್ತಾಯಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಅ-ವ್ಯವಸ್ಥೆ; ಪ್ರಚಲಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ತನಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಇತರರಿಗೆ ದಾಟಿಸುವವನು; ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಚನೆಗಳು ಇರುವ ತಾಣ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

೩.ಓದುವಿಕೆ, ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆ: ಕರ್ತೃವಿಗೆ ಇದ್ದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಓದುಗ ಅಥವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಓದುಗನೂ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದವು ಓದುಗನನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಲ್ಲಿಟ್ಟು ಅರ್ಥಸೂಚನೆಯ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕರ್ತೃವು ಹೇಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಓದುಗನೂ ಕೂಡ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಲ್ಲ. ಓದುವಿಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮುಖಾಂತರವಷ್ಟೆ ಓದುಗ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಓದುಗನೂ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಷ್ಟೆ. ಓದುಗನು ಏನನ್ನು ಓದುತ್ತಾನೋ ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ 'ಕೃತಿ' (ವರ್ಕ್) ಎಂದೇನೂ ಕರೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿ ಎಂಬ ಮಾತು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕರ್ತೃವೊಬ್ಬ ಇದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಓದುವಿಕೆಯು ಪಠ್ಯದೊಡನೆ ನಡೆಸುವ ವ್ಯವಹಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯವು ಬರವಣಿಗೆಯ (ಎಕ್ರಿಚರ್) ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತರೂಪ ಮಾತ್ರ. ಪಠ್ಯ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಎಲ್ಲ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ, ತಾತ್ವಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಅಥವ ಕಾನೂನಿನ ಇತ್ಯಾದಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ವಿಭಾಗಗಳ ನಡುವೆ ಗಡಿರೇಖೆಯನ್ನು ಎಳೆದು ವಿಂಗಡಿಸುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಸಮರ್ಥನೀಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಸಂರಚನಾವಾದವು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. (ಪಠ್ಯ ನಮೂದು ನೋಡಿ). ಯಾವ ಪಠ್ಯವೂ ತಾನು ಹೇಳುವಂತೆ ತೋರುತ್ತಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಖಚಿತ ಅರ್ಥ, ಅಥವ ಪಠ್ಯದ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ವಾಸ್ತವದ ಆಧಾರ ಇವೆಲ್ಲ ಕೇವಲ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಮಾತ್ರ. ಪಠ್ಯದ ಅರ್ಥಸೂಚನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಮುಕ್ತ ಅವಕಾಶ ನೀಡಬೇಕು. ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಪಠ್ಯದೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಓದುಗನಿಗೆ ಸಂತೋಷ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಇವು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದದ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ನಂಬಿಕೆಗಳು.

೪. **ಸಂಕಥನ:** ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಅಥವ ಸಂಕಥನ ಎಂಬುದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಆಸಕ್ತಿಯಾದ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ಮಾತು ಪಠ್ಯ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಫೋಕೋ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಧಿಕಾರದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಕಥನಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸಂಕಥನ ನಮೂದನ್ನು ನೋಡಿ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಗಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯದ ಅಧಿಕಾರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಸಂಕಥನಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿವರಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ ನಮೂದು ನೋಡಿ. ಇತರ ಸಮಾಜ ವಿಶ್ಲೇಷಕರು ಕೂಡ ಯಾವುದೇ ಪಠ್ಯವು ತಾನು ಹೇಳಬಯಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ವಿರಚನವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಾಗಿಯೇ ಖಚಿತಾರ್ಥ ನಿರೂಪಣೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಕಥನಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಕರು ಮತ್ತು ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಕರು ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಮೇಲ್ಪದರದ ಅರ್ಥವು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಲಾರದ ಇತರ ಅರ್ಥಗಳ ಮರೆಮಾಚುವಿಕೆ ಅಥವ ವಿಕೃತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾನಸಿಕ ಅಥವಾ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಅಥವಾ ಸಂವಾದದ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಇಂಥ ಮರೆಮಾಚುವಿಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮರೆ ಮಾಚಲ್ಪಟ್ಟ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದ ಸ್ವರೂಪವು ವಿಮರ್ಶಕರ ತಾತ್ವಿಕ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿದ್ದ ಲೇಖಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಒತ್ತಾಯಗಳು, ಮನೋ-ಭಾಷಿಕ ಒತ್ತಡಗಳು, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಾಸ್ತವಗಳು, ಸಮಾಜದ ಅಧಿಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಸಮಾಜದ ಅಧಿಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸವು ಯಾವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ, ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಧೀನವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತುತ್ತದೆ ಇವು (ಡಾಮಿನೇಶನ್, ಸಬ್‌ಜುಗೇಶನ್ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಜಿನಲೈಸೇಷನ್‌ಗಳು) ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದವು ಥಿಯರಿಗೆ ನೀಡುವ ಅತಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಅನೇಕ ಚಿಂತಕರಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ಟೀವನ್ ನಾಪ್ ಮತ್ತು ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆನ್ ಮೈಕೇಲ್ಸ್ ಅವರ ೧೯೮೨ರ ಎಗೇನ್ಸ್ಟ್ ಥಿಯರಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದದ್ದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೊಂದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೆ ಕುರಿತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದೇ ಥಿಯರಿ, ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯದ ಕೆಲಸವೇಕೆಂದರೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಥಿಯರಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ರೂಪಣೆಯ ಅಂತ್ಯವೆಂದೇ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೀನ್‌ಫ್ರಾಂಕೋಯಿಸ್ ಲ್ಯೋಟಾರ್ಡ್ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆಸಿದ ಟೀಕೆಯೂ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದದ್ದೇ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ವೈಧಾನಿಕತೆಗೆ ಕಟ್ಟಿಹಾಕುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮೊಟಕು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಂರಚನಾವಾದ, ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂಗತಿ ಯೆಂದರೆ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕಲ್ಪನೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪಠ್ಯಗಳು ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ತಾವು ಅರ್ಥ ವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂದು ನಂಬು ತ್ತಾರೆ. ಸಂರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ಸಂರಚನೋತ್ತರ ವಾದಗಳು ಅನುಭವವು ಗೊಂದಲಮಯ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಪಠ್ಯವು ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಲಾರದು ಎಂದು ನಂಬುತ್ತವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಲೇಖಕನ ಒಂದು ಸಾಧನವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಸಂರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಭಾಷೆಯು ನಮಗೂ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಬರುವ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಗೊಂದಲಮಯವಾದ ತೆರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವ ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಹೇಗೆ ಏನನ್ನೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೇ ಒತ್ತುಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು, ವಿಚ್ಛಿದ್ರ ಕಾರಿಯಾದದ್ದು ಎಂಬ ಆಪಾದನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿವೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: David Lodge, Modern Criticism and Theory (೧೯೮೮); K.M. Newton, ed., 20th Century Literary Theory (೧೯೮೮); John McGowan, Post Modernism and Its Critics (೧೯೯೧); Fredric Jameson, Post Structuralism; or the Cultural Logic of Late Capitalism (೧೯೯೧).

೨೩೯. ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ Dialogic Criticism ಡಯಾಲಾಜಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ. ಸೋವಿಯತ್ ವಿಮರ್ಶಕ ಮಿಖಾಯಿಲ್ ಭಾಖ್ತಿನ್ (೧೮೯೫ರಿಂದ ೧೯೭೫) ನಿರೂಪಿಸಿದ ತತ್ವ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆ. ಭಾಖ್ತಿನ್ ತನ್ನ ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ೧೯೨೦ ಮತ್ತು ೩೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಅವನ ಬರವಣಿಗೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಆಗತೊಡಗಿದ್ದು ೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಈ ಶತಮಾನದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಭಾಖ್ತಿನ್‌ನನ್ನು ಒಂದು ಅಚ್ಚರಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಯಿತು. 'ದಿ ಫಾರ್ಮಲ್ ಮೆಥೆಡ್ ಇನ್ ಲಿಟರರಿ ಸ್ಕಾಲರ್ಷಿಪ್' (೧೯೨೮), 'ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂ ಅಂಡ್ ಫಿಲಾಸಫಿ ಆಫ್ ಲಾಂಗ್‌ವೇಜ್' (೧೯೨೯) ಕೃತಿಗಳು ಭಾಖ್ತಿನ್‌ನ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಮೆಡ್‌ವೇಡೇವ್ ಮತ್ತು ಓಲೋಸಿನೋಅವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿಗಳ ಬಹುಪಾಲನ್ನು ಭಾಖ್ತಿನ್ ಬರೆದ ಎಂದು ಈಗ ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. 'ಪ್ರಾಬ್ಲಮ್ಸ್ ಆಫ್ ದೊಸ್ತೊವ್‌ಸ್ಕಿಸ್ ಆರ್ಟ್' (೧೯೨೯), 'ಪ್ರಾಬ್ಲಮ್ಸ್ ಇನ್ ದೋಸ್ತೋವ್‌ಸ್ಕಿಸ್ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್' (೧೯೬೩) 'ರಬೇಲಿಯನ್ ಅಂಡ್ ಹಿಸ್‌ವರ್ಡ್ಸ್' (೧೯೬೬) ಈ ಮೂರು ಅವನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಆಳ್ವಿಕೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾಖ್ತಿನ್ ಸಾಕಷ್ಟು ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ. ೬೦ನೇ ದಶಕ ದಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಅವನ ಬರವಣಿಗೆ ಅನುವಾದ ಗೊಂಡು ಭಾಖ್ತಿನ್ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಮುಖ ಚಿಂತಕನೆಂಬ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು.

ಭಾಖ್ತಿನ್ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಡಯಾಲಾಜಿಕ್ ಅಥವಾ ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ವಾದುದು. ಒಂದೊಂದು ಭಾಷಿಕ ಉಕ್ತಿಯು ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಉಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿರು ತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು

ಬಯಸುವಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಭಾಖ್ತಿನ್‌ನ ನಿಲುವು ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳ ನಿಲುವಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ವಿವಿಧ ದನಿಗಳ ಅಥವಾ ಸಂಕಥನಗಳ ಸಂಧಿಸುವಿಕೆಗಳ ತಾಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉಕ್ತಿ (ಅಟ್ಟರೆನ್ಸ್) ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆಯಲ್ಲ, ಅದೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ವರ್ಗ, ಸಮೂಹ ಮತ್ತು ಭಾಷಾ ಸಮುದಾಯಗಳು ಉಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ವಕ್ತೃವಿಗೂ ನಿಜವಾದ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಶ್ರೋತೃವಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೂ ಉಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಉಕ್ತಿಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಉಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಸದ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು.

ಭಾಖ್ತಿನ್ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಕಾಮಿಡಿಗೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ನೀಡಿದ. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಭಾವಗೀತೆ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳಿಗಿಂತ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭಾಷೆಯ ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ ವೆಂದು ಹೇಳಿದ.

ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ದನಿಯನ್ನು ಛಿದ್ರಿಸುವ, ವಿರೋಧಿಸುವ, ಮುಳುಗಿಸುವ ಇತರ ದನಿಗಳು ಹೇಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಏಕಭಾಷಿಕ (ಮಾನೋಲಾಜಿಕ್) ಮತ್ತು ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ (ಡಯಾಲಾಜಿಕ್) ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಭಾಖ್ತಿನ್ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಏಕಭಾಷಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಲೇಖಕನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಇದರ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ನಾವು "ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಬೆರೆಯದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ದನಿಗಳನ್ನು, ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳನ್ನು" ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಭಿನ್ನ ದನಿಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಮರ್ಥನೆಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿವೆ. ಇಂತಹ ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ರೂಪವನ್ನು ಭಾಖ್ತಿನ್ ಬಹುಭಾಷಿಕ ರೂಪ (ಪಾಲಿಫೋನಿಕ್ ಫಾರ್ಮ್) ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಸಂವಾದಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಏಕಭಾಷಿಕವಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಭಾಖ್ತಿನ್ ದ ಬೇಲಿಯಾಸ್‌ನನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಕಾರ್ನಿವಾಲೆಸ್ಕ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಕಾರ್ನಿವಲ್ ಎಂದರೆ ಸಂಭ್ರಮದ ಉತ್ಸವ ಅಥವಾ ಜಾತ್ರೆ. ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಜನಸ್ತೋಮ ಸೇರಿದಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತುಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತಲೆಕೆಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವಿಧ ಸ್ತರಗಳ ಜನರ ದನಿಗಳು ಬೆರೆಯುತ್ತವೆ, ಜಾತ್ರೆಯ ವಿವಿಧ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಅಣಕಿಸುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪವಿತ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಕೆಲವು ಕಾಲವಾದರೂ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವರ್ತನೆಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅಗೌರವ, ಅಣಕ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ, ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ರೆಬಾಲಿ

ಯಾಸ್ ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು. ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ, ಪಲ್ಲಟಿಸುವ, ಅಣಕಿಸುವ, ವಿರೋಧಿಸುವ ವಿವಿಧ ದನಿಗಳ ಸರಿಗಮವನ್ನು ದಾಸ್ತೋವಸ್ಕಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು ಎಂದು ಭಾಖ್ತಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಭಾಖ್ತಿನ್ ತನ್ನ ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್ ಇನ್ ದಿ ನಾವೆಲ್ (೧೯೩೪) ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕಾದಂಬರಿಯು ಏಕ ಪ್ರಮುಖ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಮತ್ತು ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ದನಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವು ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಾದಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಭಾಖ್ತಿನ್‌ನ ಈ ನಿಲುವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ನಿಲುವಿಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲಾಟ್‌ಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುತ್ತದೆ, ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ಲಾಟ್ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿ ಭಾಷೆಗೆ ಗೌಣ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವ ಡಿಕ್ಷನ್‌ಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು ಎಂದು ಭಾಖ್ತಿನ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್ ಅಥವಾ ಸಂವಾದ ಎಂಬುದು ಪರಸ್ಪರ ವಿಭಿನ್ನವಾದ, ವಿರುದ್ಧವಾದ ಮತ್ತು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಉಕ್ತಿರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥನವು ಸದಾ ಮುಕ್ತವಾದ ಕಥನವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಭಾಖ್ತಿನ್‌ನ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಸ್ಟಾಲಿನ್‌ನ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಸೋವಿಯತ್ ನಾಡಿನ ಆ ಕಾಲದ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಆಳುವ ಪಕ್ಷವು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವ'ವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥನಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಭಾಖ್ತಿನ್‌ನ ಧೋರಣೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಸಂರಚನೋತ್ತರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಏಕಾತ್ಮಕವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಬಹುಮುಖಿ ಧೋರಣೆಗಳ ವ್ಯಕ್ತರೂಪವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ನೋಡಿ ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್ ಅನಾಲಿಸಿಸ್.

೨೪೦. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ದೀರ್ಘವಾದ, ತೀವ್ರವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. "ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಿಗೇ ಆಗಲಿ ಅಥವ ಬೇರೆ ಯಾರಿಗೆ ಆಗಲಿ ತಾನು ನೀಡಬಹುದಾದ್ದನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಲೀವಿಸ್ ತನ್ನ ಕಾಮನ್ ಪರ್ಸ್ಯೂಟ್‌ನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಒಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ, ಸಮಾಜವೊಂದರ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹಾಗೆ ಅನನ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಲುವು ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಾಚನಿಕ ಅಂಶಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ನಡೆಸುವ

ಚಟುವಟಿಕೆಯಾದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಕೃತಿಯ ಹೊರಗಿನ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರೂಪವು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಆಶಯವನ್ನು ನಿಗದಿಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಲುವು ಒಂದು ಧ್ರುವವಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳ ಗಾಢ ಸಂಬಂಧ ಇನ್ನೊಂದು ಧ್ರುವವಾಗಿದೆ.

ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡು ಘಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆಸುವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ನೀಡುವ ಚಿಂತಕರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ಸೃಜನಶೀಲವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದದ್ದು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಘಟನೆಗಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಭವಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಕೂಡ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆ (ಇನ್ಸ್‌ಟಿಟ್ಯೂಶನ್). ಅದು ಸಮಾಜದ, ಚರಿತ್ರೆಯ ದಾಖಲೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗುವಂಥವು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನೆರವು ಅವಶ್ಯಕ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಲಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳ ಪುನಾರಚನೆ ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವ ಇತರ ಕೃತಿಗಳು, ಕೃತಿಯ ಪಾಠ ಮತ್ತು ಕಾಲ, ಕೃತಿಕಾರನ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳು ಇವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು.

ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಚಿಂತಕರ ವಾದವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು; ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವಂಥ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರವಾದ ಹೊರ ವಿವರಣೆಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಶೈಲಿಯ ಭಿನ್ನಸ್ತರಗಳು, ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಭಿನ್ನ ಧ್ವನಿಗಳು, ಭಾಷಾ ಬಳಕೆ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಧ್ಯಯನವಿಲ್ಲದೆ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಕಾರನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವುದೆಂದರೆ ಲೇಖಕನ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು ಬರವಣಿಗೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಂಬಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಸಮರ್ಥನಾದ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ವರ್ಗದ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಮೀರುತ್ತಾನೆ, ಲೇಖಕನ ಒಲವು, ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಮೀರಿಯೂ ಕೃತಿಯು ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿಷ್ಠುರ ತರ್ಕವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ಆರ್ಥಿಕ ನಿಯತಿವಾದಕ್ಕೆ, ಅಥವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಎಂಗೆಲ್ಸ್ ಕೂಡ "ಕಲೆಯ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧ" ಇರುವುದೆನ್ನಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಭಾಷಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು, ವಿಚಾರಗಳ ಅಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಮೂರ್ತ ನೆಲೆಗಳು, ಮಾನವೀಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದರ

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಒಂದು ನಿಲುವು. ಲೀವಿಸ್ ಇಂಥ ನಿಲುವಿನ ಪ್ರತಿಪಾದಕ. ಈ ನಿಲುವು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶಕ್ತಿಗಳಿವೆ, ಉತ್ತಮವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಗೊಂಡ ಕಾಲದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಸ್ಥಾವರಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ, ಎಲ್ಲ ಮಹಾನ್ ಕಲೆಯೂ ತನ್ನ ಉಗಮದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆದರೆ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾದ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕೆನ್ನುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ **ಸಮಾಜವಾದೀ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ** (ಸೋಶಿಯಲಿಸ್ಟ್ ರಿಯಲಿಸಂ) ಎಂಬ ಧೋರಣೆಗೆ, ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ೧೯೩೨ ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಸೋವಿಯತ್ ಬರಹಗಾರರ ಒಕ್ಕೂಟವು (ಸೋವಿಯತ್ ರೈಟರ್ಸ್ ಯೂನಿಯನ್) ಸಮಾಜವಾದೀ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಏಕೈಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ತತ್ವವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೊಸ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕೆಂಬುದು ಈ ಸಂಘಟನೆಯ ಉದ್ದೇಶ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸ್ಟಾಲಿನ್‌ನ ರಾಜಕೀಯ ಧೋರಣೆಗಳು ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಬೆಂಬಲವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದವು. ಅದುವರೆಗಿನ ರಶಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ **ವಸ್ತುನಿರಪೇಕ್ಷ ವಾಸ್ತವತೆ** (ಅಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ರಿಯಲಿಸಂ), **ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವತೆ** (ಸಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ರಿಯಲಿಸಂ) ಮತ್ತು **ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆ** (ಕ್ರಿಟಿಕಲ್ ರಿಯಲಿಸಂ) ಎಂಬ ಮೂರು ಮಾರ್ಗಗಳಿದ್ದವು. ಶ್ರಮಜೀವಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ, ಹೊಸ ಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಮೂರೂ ಮಾರ್ಗಗಳು ಅನುಪಯುಕ್ತವೆಂಬ ಧೋರಣೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಅನಪೇಕ್ಷಿತ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದರಿಂದ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಲೇಖಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ವಿಕೃತ ಅಥವ ಊನಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ, ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆಯು ತನ್ನ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಅನಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಎಂಬ ವಾದಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಸಮಾಜವಾದೀ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧಿಕೃತ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಯಿತು.

ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಲೇಖಕರು "ಕ್ರಾಂತಿಕಾರೀ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಖಚಿತವಾದ ಮತ್ತು ಸತ್ಯವಾದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ" ಬದ್ಧರಾಗಿರಬೇಕಾಯಿತು. ಕೃತಿಯು ಆಶಾವಾದವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು, ನಾಯಕನ ವಾಸ್ತವ ಪರಿಸರವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ೧೯೫೦ರವರಗೆ ರಶಿಯಾದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದೀ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೇ ಅಧಿಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಸತ್ವಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಮಿತಿಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದವು. ಆಶಾವಾದವು ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತ್ರ ಚಿಂತಿಸುವುದರಿಂದ ಬದುಕಿನ ಗತಿಯ ಹಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರವಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಮಾದರಿ ಪಾತ್ರ (ಟೈಪ್‌ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್)ಗಳು ಮಾತ್ರ ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ್ದರಿಂದ ಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳಾಚೆಗಿನ ಪ್ರಕೃತತೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳು ನಿರಾಕರಣೆಗೆ ಒಳಗಾದವು. ಕೃತಿಕಾರ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಆಶಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವಾಹಕನಾದ. ರಾಜಕೀಯ ಆಶಯವು ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿತು.

ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಅಧೀನಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಮಾಜವಾದೀ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರುವ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು

ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಶಿಸ್ತಿನ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇ ಅನನ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲಸವಾಗಬೇಕು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವೆರಡೂ ಸತ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆ ಮತ್ತು ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ, ಅಥವ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಕೊಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಿಂತ ಬದುಕಿನ ಬಹುಮುಖತೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಕೃತಿಗಳು ಮೌಲಿಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪ್ರಗತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದೆಯೋ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ವಿವರಗಳು ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ಕೃತಿಯ ಕಥನದ ನೆಲೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಮೂಲಕವಷ್ಟೇ ಅದು ಬದಲಾವಣೆಯ ಪರವೋ ವಿರುದ್ಧವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾಜಮಾನ್ಯ (ಹಜಿಮನಿ) ಮತ್ತು ಅಧೀನತೆ (ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್)ಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಭುತ್ವ (ಸ್ಟೇಟ್)ದ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಪಾಯಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಅವೇ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳಗಿನಿಂದ ನೋಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆ ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಅರಿವು ಮುಖ್ಯವಾಗು ತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಬಸವಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ: ಸಮಾಜ ಹಾಗೂ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲತೆ (ಲೇ) ವಿವಿಧ (೯೮೨) (ಸಂ) ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ; ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ, ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತೆ (ಲೇ) ಅಂಕಣ, ಜನವರಿ ೧೯೮೦; ಅನ್ಯಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ, (ಸಂ) ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಮತ್ತು ಬಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ (೧೯೯೨); ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ, ಸಂಪುಟ ೨ (೧೯೯೪); ಜಿ. ರಾಮಕೃಷ್ಣ, ಮುನ್ನೋಟ (೧೯೮೦); ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ಮೊದಲ ಕಟ್ಟಿನ ಗದ್ಯ (೧೯೯೬); ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ, ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕೃತಿ (೧೯೯೩) ಮತ್ತು ಮರದೊಳಗಣ ಕಿಚ್ಚು (೧೯೯೬) Ortega Y. Gasset, The Dehumanization of Art and other Essays (೧೯೭೨); I. Kulikova and A.Zis, Marxist Leninist Aesthetics and Life (೧೯೭೬); George Lukacs, The Morning of Contemporary Realism (೧೯೭೨)

೨೪೧. ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ Feminist Criticism ಫೆಮಿನಿಸ್ಟ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉಗಮವು ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆಯಿತೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಇನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಳೆಯದಾದ ಸ್ತ್ರೀವಿಮೋಚನೆಯ ಹೋರಾಟಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ೧೭೯೨ರಲ್ಲಿ ಮೇರಿ ವೋಲ್ಸ್‌ಟನ್ ಕ್ರಾಫ್ಟ್ ಬರೆದ ವಿಂಡಿಕೇಶನ್ ಆಫ್ ದಿ ರೈಟ್ಸ್ ಆಫ್ ವಿಮೆನ್, ೧೮೬೯ರಲ್ಲಿ ಜಾನ್ ಸ್ಟೂಅರ್ಟ್ ಮಿಲ್ ಬರೆದ ದಿ ಸಬ್ಜೆಕ್ಷನ್ ಆಫ್ ವಿಮೆನ್ ಮತ್ತು ೧೮೪೫ರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗರೆಟ್ ಫುಲರ್ ಬರೆದ ವುಮನ್ ಇನ್ ನೈನ್‌ಟೀನ್ತ್ ಸೆಂಚುರಿ ಕೃತಿಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸ್ತ್ರೀವಾದೀ ಹೋರಾಟಗಳ ಪ್ರತಿಫಲನವೇ ಆಗಿವೆ. ಸ್ತ್ರೀ ನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆದ ರಾಜಕೀಯ ಹೋರಾಟಗಳೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ

ಬೆಳೆದಿದೆ. ಈ ಕಿರು ಲೇಖನವು ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಧೋರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸ್ತ್ರೀವಾದದ ಉಗಮ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಆದದ್ದಲ್ಲ. ಎಲೈನ್ ಶೊವಾಲ್ಟರ್ ಹೇಳುವಂತೆ "ಸ್ತ್ರೀ ವಾದಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ತಾಯಿ ಇಲ್ಲ" ವರ್ಜೀನಿಯಾ ವೂಲ್ಫ್ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆದ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳು. ಆಕೆ ತನ್ನ ಹಲವಾರು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎ ರೂಮ್ ಆಫ್ ಒನ್ಸ್ ಓನ್ (೧೯೨೯) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕಿಯರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದಾಳೆ. ಲೇಖಕಿಯ/ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ದುರ್ಬಲತೆಗೆ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜವು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ; ಹೆಣ್ಣು ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಆಕೆ ಹೇಳಿದಳು. ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದ ಸಿಮೋನ್ ದ ಬೊವಾ ಸೆಕೆಂಡ್ ಸೆಕ್ಸ್ (೧೯೪೯) ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾದ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದಳು. ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿ ಇದು. ಕೇವಲ ಪುರುಷನನ್ನು ಮಾತ್ರ **ಕರ್ತೃ** (ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್) ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪುರುಷನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ; ಹೆಣ್ಣನ್ನು **ಅನ್ಯ** (ದಿ ಅದರ್) ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ; ಪುರುಷ ಮಾತ್ರ ಮನುಷ್ಯ ಕುಲದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇದೆ; ಪುರುಷ ಲೇಖಕರ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಕೇವಲ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದು ಸಿಮೋನ್ ದ ಬೊವಾ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಳು. ಅಮೆರಿಕೆಯ ಮೇರಿ ಎಲ್ಮನ್ ತನ್ನ ಥಿಂಕಿಂಗ್ ಅಬೌಟ್ ವಿಮೆನ್ (೧೯೬೮) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪುರುಷರಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ನಿಂದಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದನ್ನು ಮತ್ತು ಇತರ ಕೆಲವು ಲೇಖಕಿಯರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪರ್ಯಾಯ ಧೋರಣೆ ಹಾಗೂ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರೀ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದಳು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ವಿವಾದಾತ್ಮಕವಾದ ಸೆಕ್ಸುಯಲ್ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ (೧೯೬೯) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದವಳು ಕೇಟ್ ಮಿಲೆಟ್. ಸಮಾಜವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಮತ್ತು ಜಾರಿಗೊಳಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮಿಲೆಟ್ ರಾಜಕೀಯವೆಂದೆ ಕರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಮಾಜದ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೆಲ್ಲ ಗಂಡಿನ ಹಿರಿಮೆ ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಧೀನತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನೆ ಹೊಂದಿವೆ ಎಂದು ಅವಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದಳು. ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಪುರುಷ ಪಕ್ಷಪಾತ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದಳು. ಡಿ.ಎಚ್. ಲಾರೆನ್ಸ್, ಹೆನ್ರಿ ಮಿಲ್ಲರ್, ನಾರ್ಮನ್ ಮೇಲರ್, ಜೀನ್ ಜೀನೆಯಂಥ ಲೇಖಕರ ಆಯ್ದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅವರೆಲ್ಲ ಹೇಗೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಪುರುಷ ಲೈಂಗಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ವಿಜೃಂಭಣೆಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುತ್ತಾ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಶರಣಾಗತ, ಪುರುಷಾಧೀನ ಲೈಂಗಿಕ ವಸ್ತುವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಮಿಲೆಟ್ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಳು.

ಈ ಶತಮಾನದ ಏಳನೆಯ ದಶಕದಿಂದ ಸ್ತ್ರೀವಾದೀ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮಹಾ ಆಸ್ಫೋಟವೇ ಸಂಭವಿಸಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೆ ಯಾವ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಥವ ತತ್ವ ಈ ಪ್ರಮಾಣದ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಉದಾಹರಣೆ ಇಲ್ಲ. ಹೊಸದಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಜಾಗ್ರತವಾದಾಗ ಇರುವ ತೀವ್ರತೆ ಮತ್ತು ಉದ್ರೇಕ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀವಾದೀ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ಎಲೈನ್ ಶೊವಾಲ್ಟರ್

ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕಾಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಜಗತ್ತಿನ ಇತರ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ, ಹಲವು ಬಗೆಯ ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಗಳು ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಲುವುಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಇವೆ ಅನ್ನುವುದೇ ಸರಿಯಾದ ಮಾತಾದೀತು. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಬರವಣಿಗೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಮಾನ ಧೋರಣೆ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು: ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ, ರೂಪ, ವಿಷಯ, ಪ್ರಕಟನೆ, ಓದುವಿಕೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಂಗ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವುದು. ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

೧) ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಮಾಜವು ಮೂಲತಃ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ಪುರುಷನೇ ಈ ಸಮಾಜದ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ನಿಯಂತ್ರಕ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಸಮಾಜದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷನಿಗೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ಕೌಟುಂಬಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ನ್ಯಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡಿಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿಯೇ ಹೆಣ್ಣು ಬದುಕಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೀಬ್ರೂ ಬೈಬಲ್‌ನಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡು, ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಆಧುನಿಕ ತತ್ತ್ವಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ನಿರ್ವಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗಂಡು ಮಾತ್ರ ಮನುಷ್ಯ ಕುಲದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಗಂಡಿನೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಅನ್ಯಳೆಂಬಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹೆಣ್ಣೆಂದರೆ ಪುರುಷ ಲಿಂಗವಿಲ್ಲದವಳು, ಪುರುಷ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲದವಳು ಎಂದೇ ವಿವರಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ. ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳೆಲ್ಲ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜವು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಪುರುಷ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು, ಗಂಡಿನ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ತಾನು ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ಪುರುಷನಿಗಿಂತ ಕಡಮೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವಂತೆ ತನ್ನ ಅಧೀನತೆಗೆ ತಾನೇ ಸಹಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

೨) ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣುಗಳ ನಡುವಿನ ಜೈವಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಜಂಡರ್ ಅಥವ ಲಿಂಗ ಆಧಾರಿತವಾದ ಪುರುಷ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. "ಯಾರೂ ಹೆಂಗಸರಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೆಂಗಸು ಆಗುವಂತೆ ಮಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಾಳೆ... ಇಡೀ ನಾಗರಿಕತೆ... ಹೆಂಗಸು ಎಂದು ನಿರ್ವಚಿಸಲಾಗುವ ಈ ಜೀವಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಸಿಮನ್ ದ ಬೊವಾ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ, ಆಧಿಪತ್ಯ, ಸಾಹಸ, ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆಗಳು ಪುರುಷ ಲಕ್ಷಣವೆಂದೂ ಇವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯೆ, ಅಧೀನತೆ, ಹಿಂಜರಿಕೆ, ನಾಚಿಕೆ, ಭಾವುಕತೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕತೆಗಳು ಸ್ತ್ರೀ ಲಕ್ಷಣವೆಂದೂ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿರುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ತಪ್ಪು.

೩) ಈ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನ ಅಥವ ಪುರುಷ ಪ್ರಮುಖ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಮೇಲೂ

ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಹಾಕೃತಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರಾದವೆಲ್ಲ, ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೆ, ಪುರುಷರು ಪುರುಷರಿಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲ ನಾಯಕ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಈಡಿಪಸ್, ಯೂಲಿಸಿಸ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಟಾಮ್ ಜೋನ್ಸ್, ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್ ಅಹಾಬ್, ಹಕಲ್ಬರಿ ಫಿನ್ ಇವರೆಲ್ಲ ಪುರುಷ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ, ಪುರುಷ ಭಾವನೆಗಳಿರುವ, ಪುರುಷ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪುರುಷ ವಲಯದಲ್ಲೆ ಕಾರ್ಯಗತ ಮಾಡುವ ನಾಯಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಯಕರೊಡನೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಯಕಿಯರು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವೇನಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಆನುಷಂಗಿಕವಾದದ್ದು, ಸಹಾಯಕರ ರೀತಿಯದು ಅಥವ ಪೂರಕವಾದದ್ದು, ಪುರುಷ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ಮೌಲಿಕವಾಗಿ ಕಡಮೆಯಾದದ್ದು, ಪುರುಷರ ಆಸೆ ಅಥವ ಕಾಮನೆಗಳಿಗೆ ಒದಗುವಂಥದ್ದು ಮಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರದ ಮಾದರಿಗಳು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಗಳು ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಪುರುಷ ಓದುಗರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಓದುಗರನ್ನು ಅನ್ಯ, ಅಥವ ಪರಕೀಯವೆಂಬ ಧೋರಣೆ ತಳೆದಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಮಹಿಳಾ ಓದುಗರು ನಾಯಕ ಪಾತ್ರದ ಕರ್ತೃತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಒಂದಾಗಿ ಪುರುಷ ಮೌಲ್ಯ, ಪುರುಷ ಗ್ರಹಿಕೆ, ಪುರುಷ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗಳೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಅಷ್ಟೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ತತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದವು. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದವು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದ್ದರೂ ಅವು ಸುಪ್ತವಾಗಿ ಪುರುಷ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ, ಒತಾಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಕೂಡ ಲಿಂಗಾಧಾರಿತ ಪುರುಷ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಸ್ತ್ರೀದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಕಾಳಜಿ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ನ್ಯಾಯವೊದಗಿಸುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುವುದು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೆಣ್ಣು ಓದುವ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಜೂಡಿತ್ ಫೆಟ್ಟೆರ್ಲಿ ಬರೆದ ದಿ ರೆಸಿಸ್ಟಿಂಗ್ ರೀಡರ್ (೧೯೭೮) ಪುಸ್ತಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಇಂಥ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಓದುಗಳು ಲೇಖಕನ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಮರು ಓದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕೆಂದು ಆಕೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಅಡಗಿರುವ ಲಿಂಗಾಧಾರಿತ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುವುದು ಇಂಥ ಓದುವಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುರುಷರು ಬರೆದಿರುವ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸುವ ಸ್ತ್ರೀಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರುಷ ಲೇಖಕರ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದೋ ಆಕೆ ಗಂಡಿನ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಆದರ್ಶವೆಂಬಂತೆ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ಮೆಡೊನ್ನಾ, ಕಲಾದೇವಿಯರು, ಡಾಂಟೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಬೀಟ್ರಿಸ್, ಪರಿಶುದ್ಧ ಮುಗ್ಧ ದೇವತೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಅಥವಾ ಗಂಡಿನ ಲೈಂಗಿಕ ಭಯ ಕಳವಳಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ, ಆತಂಕಕ್ಕೆ ಕಾರಣಳಾಗುವ ರಕ್ಕಸಿಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಈವ್ ಮತ್ತು ಪಾಂಡೊರಾ ಕೆಡುಕಿನ ಮೂಲವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಇದ್ದರೆ, ಡಿಲೈಲಾ ಮತ್ತು ಸಿರ್ಸೆ ಲೈಂಗಿಕ

ಆಸೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಶಕ್ತಿಗಳಂತೆ ಚಿತ್ರಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮಗನ ಲೈಂಗಿಕ ಆಸೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುವ ತಾಯಿ, ಗಂಡನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಮಾಟಗಾತಿಯಂಥ ಹೆಣ್ಣುಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಲೇಖಕರನ್ನು ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರಾದರೂ ಕೆಲವರಾದರೂ ಪುರುಷ ಸಾಹಿತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಪುರುಷ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅರಿತು ಅವಳು ಏಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಆ ಅಧೀನ ಪಾತ್ರವಹಿಸಬೇಕಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುವಂತೆ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಚಾಸರ್, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ರಿಚರ್ಡ್‌ಸನ್, ಇಬ್ಸನ್, ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾ ಇಂಥ ಲೇಖಕರು ಎಂದು ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಜೈನೋಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಅಥವ ಹೆಣ್ಣು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಚೌಕಟ್ಟು ಒಂದನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದೂ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಜೈನೋಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದವಳು ಎಲೈನ್‌ಶೊವಾಲ್ಟರ್. ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಪತ್ರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರದ ಮಹಿಳಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿರಚನೆ, ಉದ್ದೇಶ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ಯಾಟ್ರೀಸಿಯಾ ಮೆಯರ್‌ಸ್ಪಾಕ್ಸ್ ಬರೆದ ದಿ ಫಿಮೇಲ್ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಶನ್ (೧೯೭೫), ಎಲ್ಲೆನ್ ಮೋರ್ಸ್ ಬರೆದ ಲಿಟೆರರಿ ವಿಮೆನ್ (೧೯೭೬), ಎಲೈನ್ ಶೊವಾಲ್ಟರ್ ಬರೆದ ಎ ಲಿಟರೇಚರ್ ಆಫ್ ದೇರ್‌ಓನ್: ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿಮೆನ್ ನಾವೆಲಿಸ್ಟ್ಸ್ ಫ್ರಮ್ ಬ್ರಾನ್ಟೆ ತೊ ಲೆಸ್ಸಿಂಗ್ (೧೯೭೭) ಮತ್ತುಸಾಂಡ್ರಾ ಗಿಲ್ಬರ್ಟ್ ಮತ್ತು ಸುಸಾನ್‌ಗುಬರ್ ಬರೆದ ದಿ ಮ್ಯಾಡ್ ವುಮನ್ ಇನ್ ದಿ ಆಟಿಕ್ (೧೯೭೯) ಈ ಬಗೆಯ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳು.

ಜೈನೋಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂನ ಲೇಖಕರು ಮಹಿಳಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ತ್ರೀ ವಿಷಯಗಳು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಸುರು, ಬಾಣಂತನ, ಹೆರಿಗೆ, ಮಗುವಿನ ಲಾಲನೆ ಪಾಲನೆ, ಕುಟುಂಬದ ಒಳ ಜಗತ್ತು, ತಾಯಿ-ಮಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಹೆಣ್ಣು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ ಇಂಥ, ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆತ್ಮೀಯ ವಿವರಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಲೇಖಕಿಯರು ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಮುಂದಿನ ಲೇಖಕಿಯರು ಮತ್ತು ಓದುಗರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರ್ಯಾಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟರೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಮಹಿಳಾ ಸಾಹಿತಿಗಳದ್ದೇ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಜೈನೋಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂನ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಅನುಭವ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಿಧಾನವೊಂದಿದೆ. ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಭವ, ಗ್ರಹಿಕೆ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕರ್ತೃತ್ವವಿದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ಸಂಕಥನದ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪನೆ, ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉಪಮೆ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳ

ಬಳಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಕೇವಲ ಭಾವುಕವೆಂದು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಮಹಿಳಾ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಭಾಷೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಮಹಿಳಾ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಿದ್ವತ್ತು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದವೆಂದು ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತೃತಗೊಳಿಸುವುದು, ಪುನರ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು, ಅಥವ ಕೆಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುವುದು ತಮ್ಮ ಪ್ರಧಾನ ಗುರಿ ಎಂದು ಅನೇಕ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಅವಜ್ಞೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ಕ್ರಿಸ್ಟಿನಾ ರೊಸೆಟ್ಟಿ, ಆನ್ನೆ ಫ್ರಂಚ್‌ರಂತ ಲೇಖಕಿಯರ ಕೃತಿಗಳು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುವಂತಾಗಿದೆ. ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಹೊರತಾಗಿದ್ದ ಲೇಖಕಿಯರನ್ನು ಕುರಿತು ಓದುಗರ, ವಿಮರ್ಶಕರ ಗಮನ ಹರಿದಿದೆ. ಅಮೆರಿಕಾ ಸಂಜಾತ ಆಫ್ರಿಕನ್ ಲೇಖಕಿಯರ ಬಗೆಗೆ, ಸಲಿಂಗಕಾಮೀ ಮಹಿಳೆಯರ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಮಹಿಳಾ ಸಲಿಂಗಕಾಮದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ವ್ಯಾಪಕ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುವಂತಾಗಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕೆಯ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಹಿಳೆಯರಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆಯರ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಕೃತಿಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಗಮನ ನೀಡಿದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬರವಣಿಗೆಗೂ ಮಹಿಳೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ನೀಡಿದೆ. ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲಾಕಾನ್‌ನಿಂದ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ದೈನಂದಿನ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಚೇರ್‌ಮ್ಯಾನ್ (ಅಧ್ಯಕ್ಷ), ಸ್ಪೋಕ್ಸ್‌ಮ್ಯಾನ್ (ಅಧಿಕೃತವಕ್ತಾರ), ಮುಂತಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಪುಲ್ಲಿಂಗ ಸೂಚಕ ಪದಗಳೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ; ಲೇಖಕ, ಓದುಗ, ಕವಿ, ವಿಮರ್ಶಕ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಬಳಸುವ ಪದಗಳೆಲ್ಲ ಪುಲ್ಲಿಂಗ ಸೂಚಕಗಳೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಅವನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಚಕಗಳಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ; ದೇವರು ಸದಾ ಪುಲ್ಲಿಂಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಗತಿಗಳತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸ್ಯಾಲಿಮ್ಯಾಕ್ ಕೊನೆಲ್ ಮತ್ತು ಇತರರು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ವಿಮೆನ್ ಅಂಡ್ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೇಜ್ ಇನ್ ಲಿಟರೇಚರ್ ಅಂಡ್ ಸೊಸೈಟಿ (೧೯೮೦) ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾಷೆಗಳು, ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ, ಪುರುಷ ನಿರ್ಮಿತ ಮತ್ತು ಪುರುಷಾಧೀನವಾದವು ಎಂಬ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅತಿರೇಕದೆನ್ನಿಸುವ, ನಿಲುವನ್ನು ಫ್ರೆಂಚ್ ಸ್ತ್ರೀವಾದೀ ಚಿಂತಕರು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸೂಚಕಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ತಳಹದಿಯಾಗಿರುವ ಲೋಗೋಸ್ ಅಥವ ವಾಕ್‌ಲಿಂಗನಿಷ್ಠವಾದದ್ದೇ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಖಚಿತವಾದ ವರ್ಗೀಕರಣ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಬಯಕೆ, ಯಾವುದು ಅಂಗೀಕಾರಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದ ಪ್ರಮಾಣ ಎಂಬುದರ

ನಿರ್ಧಾರ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಜ್ಞಾನದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪುರುಷ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪುರುಷ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಜೀರ್ಣವಾಗಿ ಹೋಗದಂತಿರುವ, ಇದು ಮಹಿಳೆಯದ್ದೇ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಫ್ರೆಂಚ್ ಚಿಂತಕರ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಮಹಿಳೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವಳನ್ನು ಅಂಚಿಗೆ ತಳ್ಳುವ, ಅಥವ ಅವಳನ್ನು ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಇಲ್ಲದವಳನ್ನಾಗಿಸುವ ಪುರುಷ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವರನ್ನು ಕಾಡಿದೆ.

ಹೆಲೆನ್ ಸಿಯೊಸ್, ಲ್ಯೂಸ್ ಇರಿಗಾರಿ ಮತ್ತು ಜ್ಯೂಲಿಯಾ ಕ್ರಿಸ್ಟೆವಾ ಮಹಿಳಾ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜ್ಯೂಲಿಯಾ ಕ್ರಿಸ್ಟೆವಾ ಭಾಷಾಪೂರ್ವದ ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸೂಚನಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮಗುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಿ-ಈಡಿಪಲ್ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ಇರುತ್ತಾಳೆ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ತಾಯಿ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಈ ಭಾಷೆ **ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್** ಆದದ್ದು, ಅಥವ ಸೂಚನೆ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು. ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಭಾಷೆ ದಮನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ, ತಂದೆ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ, ತಂದೆಯಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದ, ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಭಾಷೆಯ ಆಧಿಪತ್ಯ ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಕೆ **ಸಿಂಬಾಲಿಕ್** ಆದದ್ದು, ಅಥವ ಸಂಕೇತ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಅಂಗೀಕೃತ ಸಂಕಥನಗಳೂ ತಂದೆ ಭಾಷೆಯಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದವು. ತರ್ಕ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ನೀಡುವಂಥವು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ತರ್ಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕರಣಗಳನ್ನು ಮೀರುವ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವ 'ಕರ್ತೃ'ವನ್ನು ಮೀರುವ ಅಂಶಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಕ್ರಿಸ್ಟೆವಾ ವಾದಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಈಚಿನ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸ್ತ್ರೀವಾದದ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೆ ಕೆಲವು ಸ್ತ್ರೀವಾದಿಗಳು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಕೂಡ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಪಿತೃಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿರುವ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನದನಿಗಳು ಕೇಳುತ್ತವೆ; ಮಹಿಳಾ ಭಾಷೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಸ್ಥಿರ ಅಂಶಗಳು; ಜಗತ್ತಿನ ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕುಲ, ವರ್ಗ, ವರ್ಣ, ಜಾತಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಮಹಿಳಾ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಅಂಶಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಇತ್ತೀಚಿನ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಲಿಂಡಾ ಜೆ. ನಿಕೊಲ್ಸನ್ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಫೆಮಿನಿಸಮ್ / ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನಿಸಂ (೧೯೯೦), ರೀಟಾ ಫೆಲ್ಸ್ಕಿ ಬರೆದಿರುವ ಬಿಯಾಂಡ್ ಫೆಮಿನಿಸ್ಟ್ ಏಸ್ಥೆಟಿಕ್ಸ್: ಫೆಮಿನಿಸ್ಟ್ ಲಿಟರೇಚರ್ ಅಂಡ್ ಸೋಷಿಯಲ್ ಛೇಂಜ್ (೧೯೮೯), ಬಾರ್ಬರಾ ಜಾನ್ಸನ್‌ಳ ಎ ವರ್ಲ್ಡ್ ಆಫ್ ಡಿಫರೆನ್ಸ್ (೧೯೮೭) ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಸ್ತ್ರೀವಾದವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೀರ ಹೊಸ ಪ್ರಸ್ಥಾನವಾದರೂ ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ. ಸ್ತ್ರೀಪರವಾದ ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳು, ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿವೆ. ವಿವಿಧ ಕಾಲೇಜು ಮತ್ತು

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳಾ ಅಧ್ಯಯನ, ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಮಹಿಳಾ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ ಶಾಖೆಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಬೋಧನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿಚಿಂತನೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಸಂವೇದನೆಯ ಸ್ವರೂಪ (ಸಂ.) ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ೧೯೯೩, ಸ್ತ್ರೀವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ, (ಸಂ.) ತೇಜಸ್ವಿನಿ ನಿರಂಜನ ಮತ್ತು ಸೀಮಂತಿನಿ ನಿರಂಜನ ೧೯೯೪, ಸ್ತ್ರೀವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ, ಕೇಶವ ಶರ್ಮ ೧೯೯೨, Sandra Gilbert and Susan Gubar, Eds., The Norton Anthology of Literature by Women (೧೯೮೫), K.K. Ruthven, Feminist Literary Studies: An Introduction (೧೯೮೪), Toril Moi, Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory (೧೯೮೭), Elaine Showalter, Ed., The New Feminist Criticism (೧೯೮೫), Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Eds., Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism (೧೯೯೧), Elizabeth Fo-Genovese, Feminism without Illusions: A Critique of Individualism (೧೯೯೧).

೨೪೨. ಸ್ವೀಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ Reception Theory ರಿಸೆಪ್ಶನ್ ಥಿಯರಿ ವಾಚಕಾಭಿಮುಖಿ ವಿಮರ್ಶೆ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಸ್ವೀಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹ್ಯಾನ್ಸ್ ರಾಬರ್ಟ್ ಜಾಸ್ ತನ್ನ ಲಿಟರರಿ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆ್ಯಸ್ ಎ ಚಾಲೆಂಜ್ ಟು ಲಿಟರರಿ ಥಿಯರಿ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ರಿಸೆಪ್ಶನ್ ಥಿಯರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಓದುಗರು ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಲು ಈ ಪ್ರಮೇಯವು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬಿಡಿ ಓದುಗನೊಬ್ಬನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಿಂತ ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು ಓದುಗ ಸಮೂಹದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಗಳು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಬದಲಾದವು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅರ್ಥ ಇರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಹಲವಾರು ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪಠ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಓದುಗನೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಓದುಗನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅವನು ಕಲಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಅಂಶ ಇವೆರಡೂ ಸೇರಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಓದುವಿಕೆಯಿಂದ ಏನನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಅವರದೇ ಆದ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಜಾಸ್ ಇವನ್ನು **ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳ ದಿಗಂತ** (ಹೊರೈಸನ್ ಆಫ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟೇಶನ್ಸ್) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪಠ್ಯವು ಓದುಗರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಬಹುದು, ನಿರಾಸೆಗೊಳಿಸಬಹುದು, ಅಲ್ಲಗಳೆಯಬಹುದು ಅಥವಾ ಪ್ರಶ್ನಿಸಲೂಬಹುದು. ಬಿಡಿ ಓದುಗನೊಬ್ಬನ ಮತ್ತು ಇಡೀ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ದಿಗಂತದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷಿಕ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಈಗಿನ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ಓದುಗರಿಗೆ ತಮಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಓದುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಲಭ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ನಾವು ಓದುಗರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ದಿಗಂತವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪಠ್ಯವೊಂದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಹೇಗೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. **ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯು** ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ

ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಕುರಿತ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಮಾಹಿತಿಯ ಸಂಗ್ರಹವಲ್ಲ, ಹಲವಾರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಓದುಗರು ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದು ಜಾಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವು ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಗ ಅದು ಒಂದು ಸಂವಾದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: Hans Robert Jauss - Towards on Aesthetic of Reception (೧೯೮೨), Robert C Holub - Reception Theory; A Critical introduction (೧೯೮೪).

ಶಬ್ದಸೂಚಿ ೧

ಪ್ರಮುಖ ನಮೂದುಗಳ ಪಟ್ಟಿ

ನಮೂದು
ಸಂಖ್ಯೆ ವಿಷಯ

೦೧. ಅಂಕ/ಆ್ಯಕ್ಟ್
೦೨. ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳು
೦೩. ಅರ್ಥವಾದ
೦೪. ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಕಗಳು
೦೫. ಅನುಕರಣವಾಚಕ/ಒನಮೊಟೋಪಿಯ
೦೬. ಅನುಕರಣೆ/ಇಮಿಟೇಶನ್
೦೭. ಅನುಕಾರ್ಯ, ಅನುಕರ್ತ, ಸಾಮಾಜಿಕ
೦೮. ಅನುಕ್ತಿ
೦೯. ಅನುಪ್ರಾಸ/ಅಲ್ಲಿಟರೇಶನ್
೧೦. ಅನುಭಾವ (ಸಾಹಿತ್ಯ)
೧೧. ಅನುಸೂಚನೆ/ಅಲ್ಯೂಷನ್
೧೨. ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ, ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಿ/ಅಲಿಗರಿ
೧೩. ಅಪಾಲೋನಿಯನ್ ಮತ್ತು ಡೈಒನಿಸಿಯನ್
೧೪. ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ನವ ಅಭಿಜಾತ/ ಕ್ಲಾಸಿಸಂ ಮತ್ತು ನಿಯೊ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್
೧೫. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ
೧೬. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ/ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ
೧೭. ಅಲಂಕಾರ
೧೮. ಅವಸ್ಥೆಗಳು
೧೯. ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆ/ಇಂಪರ್ಸನಾಲಿಟಿ
೨೦. ಅಶ್ಲೀಲ/ಅಬ್ಸೀನಿಟಿ ಪೋರ್ನೋಗ್ರಫಿ
೨೧. ಅಷ್ಟಷಟ್ಪದಿ/ಸಾನೆಟ್
೨೨. ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆ
೨೩. ಅಸಂಗತ/ಅಬ್ಸರ್ಡ್
೨೪. ಅಸಮರೂಪ/ಬರೋಕ್
೨೫. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ/ಎಗ್ಸಿಸ್ಟೆನ್ಷಿಯಲಿಸಂ
೨೬. ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಸನ್ನಿಧಿ, ಯೋಗ್ಯತೆ
೨೭. ಆಟಿಕ್
೨೮. ಆದರ್ಶೀಕರಣ/ಐಡಿಯಲೈಸೇಶನ್
೨೯. ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿ/ಕವಿಗಳು/ ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಪೊಯೆಟ್ಸ್
೩೦. ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ/ ಫಿಗರೆಟಿವ್ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೆಜ್
೩೧. ಆಶಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತು/ ಮೋಟಿಫ್ ಮತ್ತು ಥೀಮ್
೩೨. ಆರ್ಷೇಯತೆ/ಆರ್ಕೇಯಿಸಂ
೩೩. ಇಮೇಜಿಸಂ
೩೪. ಈಹಾಮೃಗ
೩೫. ಉಗಾಭೋಗ
೩೬. ಉತ್ತಮ ಮತ್ತು ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು
೩೭. ಉತ್ಕರ್ಷಭಂಗ/ಬ್ಯಾಥೋಸ್
೩೮. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ
೩೯. ಉದ್ದೇಶಭ್ರಮೆ/ ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಷನಲ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ
೪೦. ಉಪದೇಶ ಸಾಹಿತ್ಯ/ ಡೈಡಾಕ್ಟಿಕ್ ಲಿಟರೇಚರ್
೪೧. ಉಪಮೆ/ಸಿಮಿಲಿ
೪೨. ಉಪರೂಪಕಗಳು
೪೩. ಎನ್‌ಲೈಟನ್‌ಮೆಂಟ್
೪೪. ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಯುಗ
೪೫. ಏಕಾಂತ ಭಾಷಣ/ ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಮಾನಲೋಗ್
೪೬. ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನೌಚಿತ್ಯ
೪೭. ಕಥನ, ನಿರೂಪಣೆ/ನೆರೇಟಿವ್
೪೮. ಕಥನಕವನ/ಬ್ಯಾಲಡ್
೪೯. ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ/ಪ್ಲಾಟ್
೫೦. ಕನ್ಸೀಟ್
೫೧. ಕರುಣ/ಪ್ಯಾಥೋಸ್
೫೨. ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂತರ/ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಡಿಸ್ಟೆನ್ಸ್
೫೩. ಕಲೆ/ಆರ್ಟ್
೫೪. ಕಲೈಕನಿಷ್ಠೆ/ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಮೂವ್‌ಮೆಂಟ್
೫೫. ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆ/ ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಮತ್ತು ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್
೫೬. ಕವಿ/ಪೊಯೆಟ್
೫೭. ಕರ್ಷಣ/ಟೆನ್ಷನ್
೫೮. ಕಾದಂಬರಿ/ನಾವೆಲ್

೫೯. ಕಾನೊಟೇಶನ್ ಮತ್ತು ಡಿನೊಟೇಶನ್
೬೦. ಕಾಲವಿರೋಧ/ಅನಕ್ರಾನಿಸಂ
೬೧. ಕಾಲ್ಪನಿಕ/ಫಿಕ್ಷನ್
೬೨. ಕಾವ್ಯ/ಪೊಯೆಟ್ರಿ
೬೩. ಕಾವ್ಯ ನ್ಯಾಯ/ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಜಸ್ಟಿಸ್
೬೪. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ/ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಡಿಕ್ಷನ್
೬೫. ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ/ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಲೈಸೆನ್ಸ್
೬೬. ಕೊಯೆನಸ್ಥೀಷಿಯ
೬೭. ಕ್ಲೀಷೆ
೬೮. ಗಂಭೀರನಾಟಕ/ಟ್ರಾಜಿಡಿ
೬೯. ಗದ್ಯ/ಪ್ರೋಸ್
೭೦. ಗಾಥಿಕ್
೭೧. ಗುಣ
೭೨. ಗ್ರಾಮಕ/ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್
೭೩. ಚಮತ್ಕಾರ
೭೪. ಚತುರತೆ, ಹಾಸ್ಯ, ವಿನೋದ/
ವಿಟ್, ಹ್ಯೂಮರ್, ಕಾಮಿಕ್
೭೫. ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ
೭೬. ಚಿತ್ರ
೭೭. ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ
೭೮. ಚಿರಕೃತಿ/ಶಾಶ್ವತ ಕೃತಿ/ಕ್ಲಾಸಿಕ್
೭೯. ಚೇತನಾರೋಪಣೆ/ಪ್ಯಾಥಟಿಕ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ
೮೦. ಜನಾಂತಿಕ/ಅಸೈಡ್
೮೧. ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ/ಬಯಾಗ್ರಫಿ
೮೨. ಟ್ರಾಜಿ ಕಾಮಿಡಿ
೮೩. ಡಿಥಿರಾಂಬ್
೮೪. ತಟಸ್ಥ ತಲ್ಲೀನತೆ
೮೫. ತಲ್ಲೀನತೆ ಮತ್ತು ಸಹಾನುಭೂತಿ/
ಎಂಪಥಿ ಮತ್ತು ಸಿಂಪಥಿ
೮೬. ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ/
ಕಂಪಾರೆಟಿವ್ ಲಿಟರೇಚರ್
೮೭. ದೀಪಕಾಲಂಕಾರ
೮೮. ದೃಷ್ಟಿಕೋನ/ಪಾಯಿಂಟ್ ಆಫ್ ವ್ಯೂ
೮೯. ದೇಶಕಾಲ ಸಂಬಂಧ
೯೦. ದೋಷ
೯೧. ಧ್ವನಿ
೯೨. ನಂಬಿಕೆ/ಬಿಲೀಫ್
೯೩. ನವ್ಯತೆ/ಮಾಡರ್ನಿಸಂ
೯೪. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ/ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ
೯೫. ನಾಟಕ
೯೬. ನಾಟಕ/ಡ್ರಾಮ
೯೭. ನಾಟಕೀಯ ಭ್ರಮೆ/
ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಇಲ್ಯೂಷನ್
೯೮. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ, ಲೋಕಧರ್ಮ
೯೯. ನಾಯಕ/ಹೀರೋ
೧೦೦. ನಾಯಿಕೆ/ಹೀರೋಯಿನ್
೧೦೧. ನೆಗೆಟಿವ್ ಕೇಪಬಲಿಟಿ
೧೦೨. ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ
೧೦೩. ಪಂಡಿತಶೈಲಿ/ಯೂಫುಯಿಸಂ
೧೦೪. ಪರಿಣಾಮ ಭ್ರಮೆ/ಅಫೆಕ್ಟಿವ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ
೧೦೫. ಪರಕೀಯತೆ/ಏಲಿಯನೇಷನ್
೧೦೬. ಪಲ್ಲವಿ/ರಿಫ್ರೈನ್
೧೦೭. ಪವಾಡ ನಾಟಕ/ಮಿರಕಲ್ ಪ್ಲೇ
೧೦೮. ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ/
ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರೈಸೇಷನ್
೧೦೯. ಪೀಠಿಕೆ/ಪ್ರೊಲಾಗ್
೧೧೦. ಪುನರುಕ್ತಿ
೧೧೧. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ/ರಿನೇಸಾನ್ಸ್
೧೧೨. ಪುರಾಣ/ಮಿಥ್
೧೧೩. ಪ್ರಕರಣ
೧೧೪. ಪ್ರಖ್ಯಾ
೧೧೫. ಪ್ರಗಾಥ/ಓಡ್
೧೧೬. ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ/
ಸ್ಟ್ರೀಮ್ ಆಫ್ ಕಾನ್ಷಸ್‌ನೆಸ್
೧೧೭. ಪ್ರತಿಭೆ
೧೧೮. ಪ್ರತಿಮೆ/ಇಮೇಜ್
೧೧೯. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪರಮಾತ್ಮ/ಡ್ಯೂಸ್ ಎಕ್ಸ್ ಮೆಷಿನ
೧೨೦. ಪ್ರಬಂಧ/ಎಸ್ಸೆ
೧೨೧. ಪ್ರಭುಸಂಮಿತ, ಮಿತ್ರ ಸಂಮಿತ,
ಕಾಂತಾ ಸಂಮಿತ
೧೨೨. ಪ್ರಯೋಜನ
೧೨೩. ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು
೧೨೪. ಪ್ರಹಸನ
೧೨೫. ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿ/
ಪ್ರಿಮಿಟಿವಿಸಂ ಮತ್ತು ಪ್ರೋಗ್ರೆಸ್
೧೨೬. ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ/ಲೋಕಲ್ ಕಲರ್
೧೨೭. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಪದ್ಯ/ಅಕೇಷನಲ್ ಪೊಯೆಂ
೧೨೮. ಪ್ರಾಸ/ರೈಂ

೧೨೯. ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ ಮತ್ತು ನಿಯೊ ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ
೧೩೦. ಫಾರಂ, ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ಮತ್ತು ಟೆಕ್ಸ್‌ಚರ್
೧೩೧. ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್/ವಿಡಂಬನೆ
೧೩೨. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಮತ್ತು ರಸಾಸ್ವಾದ
೧೩೩. ಭವನಿಮಜ್ಜನ ಚಾತುರ್ಯ ಮತ್ತು
ಲಘಿಮಾ ಕೌಶಲ
೧೩೪. ಭಾಣ
೧೩೫. ಭಾವ
೧೩೬. ಭಾವ, ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ/ಫೀಲಿಂಗ್
೧೩೭. ಭಾವಕ
೧೩೮. ಭಾವಕತ್ವ ಮತ್ತು ಭೋಜಕತ್ವ
೧೩೯. ಭಾವಗೀತೆ/ಲಿರಿಕ್
೧೪೦. ಭಾವುಕತೆ/ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಾಲಿಸಂ
೧೪೧. ಮಹಾಕಾವ್ಯ/ಎಪಿಕ್
೧೪೨. ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿ/ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್
೧೪೩. ಮಾನವತಾವಾದ/ಹ್ಯೂಮನಿಸಂ
೧೪೪. ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು/ಫ್ರೀವರ್ಸ್
೧೪೫. ಮೂಕಾಭಿನಯ/ಪ್ಯಾಂಟೊಮೈಮ್
೧೪೬. ಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ/
ಕಾಂಕ್ರೀಟ್ ಅಂಡ್ ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರಾಕ್ಟ್
೧೪೭. ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು/ತ್ರೀ ಯೂನಿಟೀಸ್
೧೪೮. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮ
೧೪೯. ಮೇಳ/ಕೋರಸ್
೧೫೦. ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ/ಎವ್ಯಾಲ್ಯುಯೇಷನ್
೧೫೧. ಯಮಕ
೧೫೨. ಯುಟೋಪಿಯಗಳು
೧೫೩. ರಮಣೀಯಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದಕಃ
ಶಬ್ದಃ ಕಾವ್ಯಂ
೧೫೪. ರಮ್ಯ/ರೊಮಾಂಟಿಕ್
೧೫೫. ರಸ
೧೫೬. ರಸವದಲಂಕಾರ
೧೫೭. ರಸಿಕ
೧೫೮. ರೀತಿ
೧೫೯. ರೂಪಕ
೧೬೦. ರೆಟಾರಿಕ್
೧೬೧. ಲಿಟರೇಚರ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ
೧೬೨. ಲೌಕಿಕ ಭಾವ
೧೬೩. ವಕ್ರೋಕ್ತಿ
೧೬೪. ವಸ್ತು
೧೬೫. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆ/
ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಮತ್ತು ಸಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್
೧೬೬. ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ/ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಕಾರಿಲೇಟಿವ್
೧೬೭. ವಾಚವಕ್ರತೆ
೧೬೮. ವಾತಾವರಣ/ಅಟ್‌ಮಾಸ್‌ಫಿಯರ್
೧೬೯. ವಾಸ್ತವತಾವಾದ/ರಿಯಲಿಸಂ
೧೭೦. ವಿಡಂಬನೆ/ಸಟೈರ್
೧೭೧. ವಿಮರ್ಶೆ/ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ
೧೭೨. ವಿರೋಧಾಭಾಸ/ಪ್ಯಾರಡಾಕ್ಸ್
೧೭೩. ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ/ಅನಾಲಿಸಿಸ್
೧೭೪. ವೀಥಿ
೧೭೫. ವೃತ್ತಿಗಳು
೧೭೬. ವ್ಯಂಗ್ಯ/ಐರನಿ
೧೭೭. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ದನಿ, ವಾಣಿ/
ಪರ್ಸೋನ, ಟೋನ್ ಅಂಡ್ ವಾಯ್ಸ್
೧೭೮. ವ್ಯಾಯೋಗ
೧೭೯. ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ
೧೮೦. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ
೧೮೧. ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತಂ ಕಾವ್ಯಂ
೧೮೨. ಶ್ರುತಿಮಧುರ ಮತ್ತು ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟ/
ಯೂಫೊನಿ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಕೊಫೊನಿ
೧೮೩. ಶೈಲಿ/ಸ್ಟೈಲ್
೧೮೪. ಶೋಕಗೀತೆ/ಎಲಿಜಿ
೧೮೫. ಶ್ಲೇಷೆ/ಪನ್
೧೮೬. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತವಾದ/
ಸಿಂಬಲ್ ಅಂಡ್ ಸಿಂಬಾಲಿಸಂ
೧೮೭. ಸಂಕೀರ್ಣತೆ/ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸಿಟಿ
೧೮೮. ಸಂದಿಗ್ಧತೆ/ಅಮ್ಬಿಗ್ಯುಯಿಟಿ
೧೮೯. ಸಂಧಿಗಳು
೧೯೦. ಸಂಭಾವ್ಯತೆ, ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆ
೧೯೧. ಸಂಪ್ರದಾಯ/ಕನ್ವೆನ್‌ಶನ್
೧೯೨. ಸಂವಹನೆ/ಕಮ್ಯುನಿಕೇಶನ್
೧೯೩. ಸಂವೇದನೆಯ ವಿದಳನ/
ಡಿಸೋಸಿಯೇಷನ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಲಿಟಿ
೧೯೪. ಸಣ್ಣ ಕಥೆ/ಷಾರ್ಟ್ ಸ್ಟೋರಿ
೧೯೫. ಸಮವಾಕಾರ
೧೯೬. ಸಮಸ್ಯೆ ನಾಟಕ/ಪ್ರಾಬ್ಲಂ ಪ್ಲೇ
೧೯೭. ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು
೧೯೮. ಸಹೃದಯ

೧೯೯. ಸಾದೃಶ್ಯ/ಸಾಮ್ಯ/ಅನಲೋಗ್
೨೦೦. ಸಾಹಿತ್ಯ/ಲಿಟರೇಚರ್
೨೦೧. ಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ/ ಸ್ಟಾಕ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್, ಸಿಚುಯೇಷನ್ ಮತ್ತು ರೆಸ್ಪಾನ್ಸ್
೨೦೨. ಸಿನೆಸ್ಥೀಷಿಯ
೨೦೩. ಸೆಟಿಂಗ್
೨೦೪. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ/ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ಸ್
೨೦೫. ಸೌಮ್ಯೋಕ್ತಿ/ಯೂಫಿಮಿಸಂ
೨೦೬. ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ
೨೦೭. ಸ್ಫೋಟತತ್ತ್ವ
೨೦೮. ಹರಣ/ಪ್ಲೆಗಾರಿಸಂ
೨೦೯. ಹರ್ಷನಾಟಕ/ಕಾಮಿಡಿ
೨೧೦. ಹಾಸ್ಯ ಉಪಶಮನ/ಕಾಮಿಕ್ ರಿಲೀಫ್
೨೧೧. ಹಿರೋಯಿಕ್ ಡ್ರಾಮ
೨೧೨. ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ವಿಮರ್ಶೆ/ ಇಂಟರ್ ಡಿಸಿಪ್ಲಿನರಿ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ
೨೧೩. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಭಾಗ ಕ್ರಮಗಳು
೨೧೪. ಕರ್ತೃ/ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್
೨೧೫. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ
೨೧೬. ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆ/ ಆರ್ಕಿಟೈಪಲ್ ವಿಮರ್ಶೆ
೨೧೭. ದಲಿತ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ
೨೧೮. ನವ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ/ನ್ಯೂ ಹಿಸ್ಟಾರಿಸಿಸಂ
೨೧೯. ನವೋದಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯ
೨೨೦. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ/ನ್ಯೂ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ
೨೨೧. ನವ್ಯೋತ್ತರ/ಪೋಸ್ಟ್‌ಮಾಡರ್ನ್
೨೨೨. ಪಠ್ಯ/ಟೆಕ್ಸ್ಟ್
೨೨೩. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ
೨೨೪. ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವದ ಆತಂಕ ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಸೈಟಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆನ್ಸ್
೨೨೫. ಪ್ರಕ್ರಿಯಾವಾದ/ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿ
೨೨೬. ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಮರ್ಶೆ/ ಸೈಕಲಾಜಿಕಲ್‌ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ
೨೨೭. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ/ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ
೨೨೮. ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ
೨೨೯. ರಷಿಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಾದ / ರಷಿಯನ್ ಫಾರ್ಮಲಿಸಂ
೨೩೦. ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು/ ಪೋಸ್ಟ್‌ಕಲೋನಿಯಲ್ ಥಿಯರೀಸ್
೨೩೧. ವಾಚಕ ಸಂವೇದನೆ/ ರೀಡರ್ಸ್ ರೆಸ್‌ಪಾನ್ಸ್
೨೩೨. ವಿರಚನೆ/ಡಿಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಷನ್
೨೩೩. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ/ ಹರ್ಮೆನ್ಯುಟಿಕ್ಸ್
೨೩೪. ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ/ ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್
೨೩೫. ಸಂಕಥನ/ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್
೨೩೬. ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರ/ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್
೨೩೭. ಸಂರಚನಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ/ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸ್ಟ್ ವಿಮರ್ಶೆ
೨೩೮. ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ/ ಪೋಸ್ಟ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸಂ
೨೩೯. ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ / ಡಯಲಾಜಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ
೨೪೦. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ
೨೪೧. ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ/ ಫೆಮಿನಿಸ್ಟ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ
೨೪೨. ಸ್ವೀಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ/ರಿಸೆಪ್‌ಶನ್ ಥಿಯರಿ

ಶಬ್ದಸೂಚಿ ೨

ಇತರ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದಗಳು

(ದಪ್ಪಅಚ್ಚಿನ ಪದ ಮತ್ತು ಸಂಖ್ಯೆಗಳು ಆಯಾ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ
ವಿಸ್ತೃತ ವಿವೇಚನೆ ಇರುವ ನಮೂದು ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ)

ಅಂಕ ಆಕ್ಟ್ ೧
ಅಂಕಮುಖ ೪
ಅಂಕಾವತಾರ ೪
ಅಂಕಾಸ್ಯ ೪
ಅಂಗ ೧೭
ಅಂಗಿ ೧೭
ಅಂಗೀಕರಣ ಕಾವ್ಯ /
ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಕ್ಲೂಶನ್ ೧೮೭
ಅಂತಃಕರ್ಷಣ ೫೭
ಅಂತರ್ಭಾವ ೩೧
ಅಂತರ್ಭಾವವಾದ ೧೬೩
ಅಂತರ್ ಪಠ್ಯಗುಣ
ಇಂಟರ್‌ಟೆಕ್ಸ್ಚುಯಾಲಿಟಿ ೨೨೨
ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ೨೧೨
ಅಂತಿಮ ಅರ್ಥಾಶ್ರಯ/
ಅಲ್ಟಿಮೇಟ್ ರೆಫರೆಂಟ್ ೨೩೨
ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ ೧೨೮
ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ ೧೮೦, ೨೩೭
ಅಣಕು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ೧೩೧
ಅಣಕು ಸಾಹಿತ್ಯ ೧೩೧
ಅತಿರೇಕಾರ್ಥ/ಓವರ್ ರೀಡಿಂಗ್ ೧೮೮
ಅತಿಶಯ ಪ್ರಯೋಜನ ೧೨೨
ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ೧೬೩
ಅತ್ಯಂತ ತಿರಸ್ಕೃತ ವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ ೯೧
ಅರ್ಥ/ಮೀನಿಂಗ್ ೫, ೬೪, ೧೭೩, ೧೮೦, ೨೨೯, ೨೩೨, ೨೩೩, ೨೩೭, ೨೩೮
ಅರ್ಥ ಕವಿ ೫೬
ಅರ್ಥಗಳ 'ಖಚಿತವಲ್ಲದ' ಲೀಲೆ
ಅನ್‌ಡಿಸೈಡಬಲ್ ಪ್ಲೇ ೨೩೨
ಅರ್ಥ ಗುಣ ೭೧
ಅರ್ಥ ಚಿತ್ರ ೬೬
ಅರ್ಥದ ಇಕ್ಕಟ್ಟು/ಅಪೋರಿಯಾ ೨೩೨
ಅರ್ಥ ದೋಷ ೯೦
ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿ ೨
ಅರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿ ೨೩೫
ಅರ್ಥಪ್ರಸರಣ/ಡಿಸ್ಸಿಮಿನೇಶನ್ ೨೨೨, ೨೩೨
ಅರ್ಥವಾದ ೩
ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿ ೭೧
ಅರ್ಥಶಕ್ತಿ ಮೂಲಧ್ವನಿ ೯೧
ಅರ್ಥಾಂತರ ಸಂಕ್ರಮಿತ ವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ ೯೧
ಅರ್ಥಾಂಶ/ಸೆಮಾಂಟಿಕ್ ಎಲಿಮೆಂಟ್ಸ್ ೨೨೯
ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ ೧೭
ಅರ್ಥಾಶ್ರಯ/ರೆಫರೆಂಟ್ ೨೩೨
ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ/ಇಂಟರ್‌ಪ್ರಿಟೇಶನ್ ೨೩೨
ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಕಗಳು ೪
ಅಧಮ ಪಾತ್ರ ೩೬
ಅಧಿಕರಣ ಪುನರುಕ್ತಿ/
ಇನ್‌ಕ್ರಿಮೆಂಟಲ್ ರಿಫ್ರೈನ್ ೪೮
ಅಧಿಭಾಷಿಕ/ಮೆಟಾಲಿಂಗ್ವಲ್ ೨೩೭
ಅಧೀನಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ/ಸಬ್‌ಜುಗೇಶನ್ ೨೩೮
ಅಧೀನತೆ/ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ೨೪೦
ಅನಾಥಪ್ರಜ್ಞೆ/ಏಲಿಯನೇಶನ್ ೨೩, ೧೦೫
ಅ-ನಾಯಕ/ಆಂಟಿ-ಹೀರೊ ೨೩
ಅನಾವರಣ/ಅನಗ್ನಾರ್ಸಿಸ್ ೪೯
ಅನಿತ್ಯದೋಷ ೯೦
ಅನುಕರ್ತ ೭
ಅನುಕರಣವಾಚಕ/ಒನೊಮೊಟೋಪಿಯ ೫
ಅನುಕರಣವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಮೈಮೆಟಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೨೩೭
ಅನುಕರಣೆ/ಇಮಿಟೇಶನ್ ೬, ೭, ೬೮, ೯೫, ೯೬, ೨೩೭
ಅನುಕಾರ್ಯ ೭
ಅನುಕ್ತಿ ೮
ಅನುಕೂಲ ಅವಸ್ಥೆ ೧೮
ಅನುಕ್ರಮಾತ್ಮಕ/ಸಿಂಟಾಗ್ಮಾಟಿಕ್ ೨೩೭

ಅನುದ್ದೇಶಿತ ವ್ಯಂಗ್ಯ
ಅನ್-ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಶನಲ್/ಐರನಿ ೧೭೬
ಅನುಪ್ರಾಸ/ಅಲ್ಲಿಟರೇಶನ್ ೯
ಅನುಭಾವ ೯೧, ೧೩೫
ಅನುಭಾವ/ಮಿಸ್ಟಿಸಿಸಂ ೧೦
ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ೧೦
ಅನುಭಾವಿ ೧೦
ಅನುರಣನ ಧ್ವನಿ ೯೧
ಅನುಸೂಚನೆ/ಅಲ್ಯೂಶನ್ ೧೧, ೨೨೨
ಅನುಸೃಷ್ಟಿ ೧೯೮
ಅನೇಕಾರ್ಥ ಮಲ್ಟಿಪಲ್ ಮೀನಿಂಗ್/
ಪ್ಲೂರಿ-ಸೈನೇಶನ್ ೧೮೮
ಅನೌಚಿತ್ಯ ೪೬, ೯೦
ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಪ್ರಬಂಧ
ಇನ್‌ಫಾರ್ಮಲ್ ಎಸ್ಸೆ ೧೨೦
ಅನ್ಯ (ದಿ ಅದರ್) ೨೪೧
ಅನ್ಯೆ ೧೦೦
ಅನ್ವೇಷಣೆ/ಇನ್‌ವೆನ್‌ಶನ್ ೧೬೦
ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ/ಅಲಿಗರಿ ೧೨, ೧೧೮
ಅಪನಂಬಿಕೆಯ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವಿಚ್ಛೇದ/ವಿಲಿಂಗ್
ಸಸ್‌ಪೆನ್‌ಶನ್ ಆಫ್ ಡಿಸ್‌ಬಿಲೀಫ್ ೯೨
ಅಪರಿಚಿತಗೊಳಿಸು/ಡಿ-ಫೆಮಿರಿಯಲೈಸ್ ೨೨೯
ಅಪವಾರಿತ ೯೮
ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಅಬೆರೆಂಟ್ ಇಂಟರ್‌ಪ್ರಿಟೇಶನ್,
ಮಿಸ್‌ಇಂಟರ್‌ಪ್ರಿಟೇಶನ್ ೨೨೪, ೨೩೧
ಅಪಾಲೋನಿಯನ್ ೧೩
ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಅರ್ಥ/
ಅನ್‌ಕಾನ್‌ಶಸ್ ಮೀನಿಂಗ್ ೨೨೬
ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ/
ಅನ್‌ಕಾನ್‌ಶಸ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ಅಭಿಜಾತ/ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ೧೪
ಅಭಿಧಾ ೯೧
ಅಭಿಧಾ ಮೂಲ ೯೧
ಅಭಿಧಾ ವೃತ್ತಿ ೧೮೦
ಅಭಿಧೇಯಾರ್ಥ ೧೮೦
ಅಭಿನಯ/ಆಕ್ಟಿಂಗ್ ೧
ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ/ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನ್ ೧೫
ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ/ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ ೧೬
ಅಭ್ಯಾಸಗತ/ಫ್ಯಾಟಿಕ್ ೨೩೭
ಅಮೂರ್ತ/ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರಾಕ್ಟ್ ೧೪೬, ೧೧೮
ಅಮೂರ್ತ ಸಂಯೋಜಿತ ಪ್ರತಿಮೆ/
ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರಾಕ್ಟ್ ಕಂಬೈನ್ಡ್ ಇಮೇಜ್ ೧೧೮
ಅಯೋಗ್ಯತ್ವ ೪೬
ಅಲಂಕಾರ ೧೭
ಅಲಂಕಾರ/ರೆಟರಿಕ್ ೨೨೬, ೨೩೨, ೨೩೪
ಅಲಂಕಾರ ಕವಿ ೫೬
ಅಲಂಕಾರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ೧೭
ಅಲಂಕಾರ ಧ್ವನಿ ೯೧
ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ೧೭
ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ ೧೭
ಅವತರಣ ೧೨೩
ಅವನತಿ/ಡಿಕಡೆನ್ಸ್ ೫೪
ಅವನತಿಶೀಲ/ಡಿಕಡೆಂಟ್ ೨೨೯
ಅವಮರ್ಶ ಸಂಧಿ ೧೮೯
ಅವಸ್ಕಂಧ ೧೪೧
ಅವಸ್ಥೆಗಳು ೧೮
ಅವಿವಕ್ಷಿತವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ ೯೧
ಅವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹನಿರೂಪಕ/ಫಾಲಿಬಲ್/
ಅನ್‌ರಿಲಯಬಲ್ ನೆರೇಟರ್ ೮೮
ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆ/ಇಂಪರ್ಸನಾಲಿಟಿ ೧೯
ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿರೂಪಕ/
ಇಂಪರ್ಸನಲ್ ನೆರೇಟರ್ ೮೮
ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ/
ಇಂಪರ್ಸನಲ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ಅಶ್ರಾವ್ಯ ೯೮
ಅಶ್ಲೀಲ ೨೦
ಅಷ್ಟಪಟ್ಪದಿ/ಸಾನೆಟ್ ೨೧
ಅಷ್ಟಾದಶವರ್ಣನೆ ೨೨
ಅಸಂಗತ/ಅಬ್ಸರ್ಡ್ ೨೩
ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆ ೧೯೦
ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮ ಧ್ವನಿ ೯೧
ಅಸತ್ಯತ್ವ ೪೬
ಅಸಮರೂಪ/ಬರೋಕ್ ೨೪
ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸ್ಥಳಗಳು/ಪ್ಲೇಸಸ್
ಆಫ್ ಇನ್‌ಡಿಟರ್‌ಮಿನನ್ಸಿ ೨೨೫
ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ/ಎಗ್ಸಿಸ್ಟೆನ್ಶಿಯಲಿಸಂ ೨೩, ೨೫
ಅಸ್ಥಿರ/ಅನ್‌ಸ್ಟೇಬಲ್ ೨೩೨
ಅಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸು/ಡಿಸ್ಟೆಬಿಲೈಜ್ ೨೩೭

ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ
ಅಪ್ರೋಪ್ರಿಯೇಶನ್ ೨೧೮
ಅಂತರಂಗಿಕ ಏಕಾಂತಭಾಷಣ/
ಇಂಟೀರಿಯರ್ ಮಾನೊಲಾಗ್ ೧೧೬
ಅಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಇಂಟರ್ನಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೧
ಆಕರ/ಸೋರ್ಸ್ ೧೯೯
ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ೨೬
ಆಕಾಶ ಭಾಷಿತ ೯೮
ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ ೯೨, ೬೯
ಆಗಂತುಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ/ಏಲಿಯನೇಶನ್ ೨೩, ೧೦೫
ಆಟಿಕ್ ೨೭
ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ/ಬಯಾಗ್ರಫಿ ೮೧
ಆತ್ಮವ್ಯಂಗ್ಯ/ಸೆಲ್ಫ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ಆತ್ಮಾವಹೇಳನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ/
ಸೆಲ್ಫ್ ಡಿಸ್ಪರಾಜಿಂಗ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ಆರ್ಥಿಕ ನಿಯತಿವಾದ/
ಇಕನಾಮಿಕ್ ಡಿಟರ್ಮಿನಿಸಂ ೨೪೦
ಆದರ್ಶ/ಐಡಿಯಾ ೧೨೯
ಆದರ್ಶ ಓದುಗ/ಇಂಪ್ಲೈಡ್ ರೀಡರ್ ೨೩೧
ಆದರ್ಶಗಳ ತತ್ವ /
ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ಐಡಿಯಾಸ್ ೧೨೯
ಆದರ್ಶೀಕರಣ/ಐಡಿಯಲೈಸೇಶನ್ ೨೮
ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿ ಕವಿಗಳು/
ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಪೊಯೆಟ್ಸ್ ೨೯
ಆಧಿಕಾರಿಕ ೧೬೩
ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತೆ/ಮಾಡರ್ನ್ ಲಿರಿಕ್ ೨೨೦
ಆನಂದ ೭೩
ಆನುಷಂಗಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ/
ಸೆಕೆಂಡರಿ ಎಪಿಕ್ ೧೪೧
ಆನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ/ಅಪ್ಲೈಡ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೧
ಆಭ್ಯಾಸಿಕ ಕವಿ ೫೬
ಆಮುಖ ೧೨೩
ಆರಭಟಿ (ವೃತ್ತಿ) ೧೭೫
ಆರೋಪಿತ ರೂಪ/ಮೆಕ್ಯಾನಿಕ್,
ಇಂಪೋಸ್ಡ್ ಫಾರಂ ೧೩೦
ಆಲಂಕಾರಿಕ ಅರ್ಥ/
ರೆಟರಿಕಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ೨೩೨
ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ
ಫಿಗರೆಟಿವ್ ಲಾಂಗ್ವೆಜ್ ೩೦
ಆಲಂಕಾರಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ರೆಟರಿಕಲ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ ೧೩೫
ಆಲೇಖ್ಯ ಪ್ರಖ್ಯ ೨೦೮
ಆವಿದ್ಧ ನಾಟಕ/ಟ್ರಾಜಿಡಿ ೬೮
ಆಶಯ/ಮೋಟಿಫ್ ೩೧, ೨೧೬,
೨೨೯, ೨೪೦
ಆಶ್ಚರ್ಯ/ಸರ್‌ಪ್ರೈಸ್ ೪೯
ಆಶ್ವಾಸ ೧೪೧
ಆರ್ಷ ಪ್ರತೀಕ/ಆರ್ಕಿಟೈಪ್ ೨೨೬
ಆರ್ಷೇಯತೆ/ಆರ್ಕೇಯಿಸಂ ೩೨
ಆರ್ಷೇಯ ಪ್ರತೀಕ/
ಆರ್ಕಿಟೈಪಲ್ ಇಮೇಜ್ ೨೧೬, ೨೨೬
ಆಸತ್ತಿ ೨೬
ಆಸ್ವಾದ ೭೩
ಆಳಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ/ಡೆಪ್ತ್ ಸೈಕಾಲಜಿ ೨೨೬
ಇಂಗಿತಜ್ಞಾನ/ಇಂಪ್ಲಿಕೇಚರ್ ೨೩೫
ಇಂಡೆಕ್ಸ್ ೨೩೬
ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಂ ೨೩೪
ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ೧೦೫
ಇಗೋ ೨೨೬
ಇಚ್ಛಾಪೂರೈಕೆ/ವಿಶ್ ಫುಲ್‌ಫಿಲ್‌ಮೆಂಟ್ ೨೨೬
ಇಡಿ ನೆಲೆ/ಮ್ಯಾಕ್ರೊ ಲೆವೆಲ್ ೨೩೪
ಇತಿವೃತ್ತ ೧೬೪
ಇದ್ ೨೨೬
ಇಮ್ಮಡಿ ಓದುವಿಕೆ/ಡಬಲ್ ರೀಡಿಂಗ್ ೨೩೨
ಇಮೇಜಿಸಂ ೩೩
ಇರುವಿಕೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ/
ಮೆಟಫಿಸಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಪ್ರೆಸೆನ್ಸ್ ೨೩೨
ಇಷ್ಟಾರ್ಥ/ಇನ್‌ಟೆಂಡೆಂಡ್ ಮೀನಿಂಗ್
ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಶನಾಲಿಟಿ ೨೨೩, ೨೩೧, ೨೩೨
ಇಷ್ಟಾರ್ಥವ್ಯವಚ್ಛೆನ್ನಾ ಪದಾವಳೀ ೬೨
ಇಳಿಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ/ಫಾಲಿಂಗ್ ಆಕ್ಷನ್ ೪೯
ಈಡಿಪಸ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್ ೨೨೪, ೨೨೬
ಈಹಾಮೃಗ ೩೪
ಉಕ್ತಿ/ಆಟ್ಟರೆನ್ಸ್ ೨೨೯, ೨೩೯,
೨೩೨, ೨೩೫, ೨೩೭
ಉಕ್ತಿಕವಿ ೫೬
ಉಗಾಭೋಗ ೩೫
ಉತ್ಕಲಿಕಾಪ್ರಾಯ ೬೯

ಉತ್ಕರ್ಷಭಂಗ/ಬ್ಯಾಥೋಸ್ ೩೭
ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ ೯೧
ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರಗಳು ೩೬
ಉತ್ತಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ /
ಫಸ್ಟ್ ಪರ್ಸನ್ ನೆರೇಟಿವ್ ೮೮
ಉತ್ಪಾದ್ಯ (ವಸ್ತು) ೧೬೪
ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ೩೮, ೧೫೧, ೨೦೮
ಉದಾತ್ತ ಕಿರಾತಕ (ಪಂಥ)/
ದಿ ನೋಬಲ್ ಸ್ಯಾವೆಜ್ ೧೨೫
ಉದಾತ್ತೀಕರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ/
ಸಬ್ಲಿಮೇಶನ್ ೨೨೬
ಉದ್ಧರಣೆ/ಕೊಟೇಶನ್ ೧೧, ೨೨೨
ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವ ೧೩೫
ಉದ್ದೇಶ/ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಶನ್ ೨೨೯, ೨೩೨
ಉದ್ದೇಶ (ಪಾತ್ರ) ೧೦೮
ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ (ರೆಟರಿಕ್) ೧೬೦
ಉದ್ದೇಶ ಭ್ರಮೆ/
ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಶನಲ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ ೩೯
ಉನ್ನತಶೈಲಿ/ಹೈ ಗ್ರಾಂಡ್ ಸ್ಟೈಲ್ ೧೮೩
ಉಪಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ/ಸಬ್ ಪ್ಲಾಟ್ ೪೯, ೬೮
ಉಪದೇಶ ಸಾಹಿತ್ಯ/
ಡೈಡಾಕ್ಟಿಕ್ ಲಿಟರೇಚರ್ ೪೦
ಉಪಮಾನ ೪೧
ಉಪಮಾವಾಚಕ ೪೧
ಉಪಮೆ/ಸಿಮಿಲಿ ೪೧
ಉಪಮೇಯ ೪೧
ಉಪಯುಕ್ತ ಕಲೆ/ಯೂಸ್‌ಫುಲ್ ಆರ್ಟ್ ೫೩
ಉಪರೂಪಕಗಳು ೪೨
ಉಪಸಂಹಾರ ೧೮೯
ಉಪಸಂಸ್ಕೃತಿ ೧೮೯
ಉಪಾಖ್ಯಾ ೧೧೪
ಉಭಯ ಕವಿ ೫೬
ಉಭಯಾಲಂಕಾರ ೧೭
ಉಲ್ಲೇಖ ೧೧
ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಯುಗ ೪೪, ೨೨೦
ಏಕಭಾಷಿಕ/ಮಾನೋಲಾಜಿಕ್ ೨೩೯
ಏಕಾಂತಭಾಷಣ/
ಡ್ರಾಮಾಟಿಕ್ ಮಾನೊಲಾಗ್ ೪೫
ಏಕಾಕಿಕತನ/ಏಲಿಯನೇಶನ್ ೨೩, ೧೦೫
ಏರುಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ/ರೈಸಿಂಗ್ ಆಕ್ಷನ್ ೪೯
ಐಕಾನ್ ೨೩೬
ಐಡಿಯಾಲಜಿ ೨೧೮, ೨೨೧, ೨೩೩,
೨೨೭, ೨೩೮, ೨೪೧
ಒಳಪ್ರಾಸ/ಇಂಟರ್ನಲ್ ರೈಂ ೧೨೮
ಒಳವಿನ್ಯಾಸ/ಡೀಪ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ೨೩೪
ಓಜಸ್ಸು ೭೧
ಓದಬಹುದಾದ ಪಠ್ಯ/ವಿಸಿಬಲ್ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ೨೨೨
ಓದುಗ ೨೩೭, ೨೩೮
ಓದುಗನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ೨೩೧
ಓದುವಿಕೆ/ರೀಡಿಂಗ್ ೨೩೨, ೨೩೮
ಓರಿಯಂಟಲಿಸಂ ೨೩೦
ಔಚಿತ್ಯ ೪೬
ಔಪಚಾರಿಕ ಪ್ರಬಂಧ/ಫಾರ್ಮಲ್ ಎಸ್ಸೆ ೧೨೦
ಔಪಾಧಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ ೧೧೭
ಕಟಕಿ/ಸಾರ್‌ಕ್ಯಾಸಂ ೧೭೬
ಕರ್ತೃ/ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ೨೧೪, ೨೧೮,
೨೨೩, ೨೪೧
ಕರ್ತೃತ್ವದ ಅಪಕೇಂದ್ರೀಕರಣ/
ಡಿ ಸೆಂಟ್ರಿಂಗ್ ದಿ ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ೨೩೮
ಕಥನ ೪೭
ಕಥನ ಕವನ ೪೮
ಕಥನ ಶೈಲಿ ೨೩೪
ಕಥನಿಕೆ ೬೨
ಕಥಾಪುರುಷ ೭
ಕಥಾವಸ್ತು/ಪ್ಲಾಟ್ ಫ್ಯಾಬುಲಾ ೪೯, ೨೨೯
ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ ೪೯
ಕಥೆ ೬೨, ೧೯೪
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ, ವಿಭಾಗಕ್ರಮ ೨೧೩
ಕರಾಳ ಹಾಸ್ಯ/ಬ್ಲಾಕ್ ಹ್ಯೂಮರ್ ೨೩
ಕರುಣ (ಣೆ)/ಪ್ಯಾಥೋಸ್ ೫೧, ೬೮
ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂತರ ೫೨
ಕಲೆ ೫೩, ೨೨೬
ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ೫೪
ಕಲೈಕನಿಷ್ಠೆ ೫೪
ಕಲ್ಪಕತೆ ೫೮, ೬೮
ಕಲ್ಪನೆ/ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ೫೫
ಕವಿ/ಪೊಯೆಟ್ ೫೬
ಕವಿ ಕೌಶಲ ೧೬೩

ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ೨೨೬
ಕವಿವ್ಯಾಪಾರ ವಕ್ರತ್ವ ೧೬೩
ಕರ್ಷಣ/ಟೆನ್‌ಶನ್ ೫೭, ೨೨೦
ಕಾಂತಾ ಸಂಮಿತ ೧೨೧
ಕಾಂತಿ ೭೧
ಕಾದಂಬರಿ/ನಾವೆಲ್ ೪೭, ೫೮,
೬೧, ೧೬೯, ೨೩೯
ಕಾನೊಟೇಶನ್ ೫೯
ಕಾರ್ಯ ೨
ಕಾರ್ಯೈಕ್ಯ/ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಆಕ್ಷನ್ ೧೪೭
ಕಾರಯಿತ್ರೀ ಪ್ರತಿಭೆ ೧೧೭
ಕಾಲಬಂಧ/ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಆಕ್ಷನ್ ೧೪೭
ಕಾಲರೂಪ/ಟೆಂಪೊರಲ್ ಫಾರಂ ೧೩೦
ಕಾಲ ವಿರೋಧ/ಅನಕ್ರಾನಿಸಂ ೬೦
ಕಾಲ್ಪನಿಕ/ಫಿಕ್ಷನ್ / ಫಿಕ್ಷನಲ್ /
ಇಮ್ಯಾಜಿನರಿ ೬೧, ೨೧೫, ೨೨೬
ಕಾವ್ಯ ೬೨, ೨೩೭
ಕಾವ್ಯಂಗ್ರಾಹ್ಯಮಲಂಕಾರಾತ್ ೬೨
ಕಾವ್ಯಕವಿ ೫೬
ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ/
ಅಟಾನಮಿ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ೨೨೦
ಕಾವ್ಯತ್ವ ೨೩೭
ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯ ೬೩
ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನ ೧೨೨
ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ/ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಡಿಕ್ಷನ್ ೬೪
ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ೨೪೧
ಕಾವ್ಯಸತ್ಯ/ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಟ್ರುತ್ ೧೯೦
ಕಾವ್ಯಸ್ಥಲಗಳು ೨೨
ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ೬೫
ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ (ಪೊಯೆಟಿಕ್) ೨೩೭
ಕಾವ್ಯಾಲಾಪಾಂಶ್ಚ ವರ್ಜಯೇತ್ ೩
ಕಿರು ಕಾದಂಬರಿ/ನಾವೆಲೆಟ್ ೧೯೪
ಕುಕವಿ ೫೬
ಕುತೂಹಲ/ಸಸ್ಪೆನ್ಸ್ ೪೯
ಕುರುಹು/ಸೈನ್ ೧೧೮
ಕುಶಲ ಕಲೆ/ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ ೫೩, ೨೦೪
ಕೃತಿ/ವರ್ಕ್ ೨೩೧, ೨೩೮
ಕೇಂದ್ರ/ಸೆಂಟರ್ ೨, ೮೮, ೨೩೮
ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆ/
ಸೆಂಟರ್ ಆಫ್ ಕಾನ್‌ಶಸ್‌ನೆಸ್ ೮೮
ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿ ೧೭೫
ಕೊಯೆನಸ್ಥಿಪಿಯಾ ೬೬
ಕ್ರಿಯಾಬಂಧ/ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಆಕ್ಷನ್ ೧೪೭
ಕ್ರಿಯೆ ೪೯
ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ/ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಆಕ್ಷನ್ ೧೪೭
ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳು ೨೫
ಕ್ರೀಡಾ ೭೬
ಕ್ಲೀಷೆ ೬೭
ಕ್ಷುದ್ರ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ೧೩೧
ಖಂಡ ಕಥೆ ೬೨
ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ೬೮, ೮೩
ಗಂಭೀರ ಹರ್ಷನಾಟಕ ೨೦೮
ಗದ್ಯ ೬೯, ೨೩೭
ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯ ೬೨
ಗದ್ಯತ್ವ ೨೩೭
ಗದ್ಯ ರಮ್ಯಕಥೆ/ಪ್ರೋಸ್‌ರೊಮಾನ್ಸ್ ೬೧
ಗರ್ಭ ಸಂಧಿ ೧೮೯
ಗಹನ ಓದುವಿಕೆ/ಥಿಕ್ ರೀಡಿಂಗ್ ೨೧೮
ಗಾಥಿಕ್ ೭೦
ಗುಣ ೪೬, ೭೧
ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ೯೧
ಗುಣೋಪಮ ೪೧
ಗೃಹೀತ (ಕೊನೇಟಿವ್) ೨೩೭
ಗೋಮೂತ್ರಿಕಾ ೭೬
ಗೌಡೀ ೧೫೭
ಗೌಣ ೯೨
ಗೌಣೀ ೧೮೦
ಗ್ರಾಮಕ/ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್ ೭೨
ಘಟನೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ೬೮
ಘಟನೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ/
ಐರನಿ ಆಫ್ ಈವೆಂಟ್ಸ್ ೧೭೬
ಘಟನೆಗಳು/ಇನ್‌ಸಿಡೆಂಟ್ಸ್ ೪೯
ಘರ್ಷಣೆ/ಕಾನ್‌ಫ್ಲಿಕ್ಟ್ ೪೯, ೬೮, ೯೪, ೯೫
ಚಂಚಲ ರೂಪ/ಫ್ಯೂಗಲ್ ಫಾರಂ ೧೩೦
ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯ ೬೨
ಚತುರತೆ/ವಿಟ್ ೭೪
ಚತುರ್ದಶಪದಿ/ಸಾನೆಟ್ ೨೧
ಚಪ್ಪಟೆ ಪಾತ್ರಗಳು/ಫ್ಲಾಟ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ ೧೦೮
ಚಮತ್ಕಾರ ೭೩

ಚರ್ಯಾತ್ಮಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ/
ಬಿಹೇವಿಯರಲ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ೨೧೫
ಚರ್ವಣಾ ೭೩
ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅನುಸೂಚನೆ/
ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ಅಲ್ಯೂಶನ್ ೧೧
ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ/
ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ಅಲಿಗರಿ ೧೨
ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿ/
ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ನಾವೆಲ್ ೫೮
ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ/
ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ಪ್ರಿಮಿಟಿವಿಸಂ ೧೨೫
ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೧
ಚಿಕಿತ್ಸಕ/ಫೊರೆನ್ಸಿಕ್ ೧೬೦
ಚಿತ್ತವಿಶ್ರಾಂತಿ ೭೩
ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ೭೫
ಚಿತ್ರ ೭೬
ಚಿತ್ರಕಾವ್ಯ ೯೧, ೭೬
ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ ೭೭
ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಆರ್ಕಿಟೈಪಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೨೧೬
ಚಿರಕೃತಿ/ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ೭೮
ಚೂರ್ಣ ೬೯
ಚೂಲಿಕಾ ೪
ಚೇತನಾರೋಪಣೆ/ಪ್ಯಾಥಟಿಕ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ ೭೯
ಛೇಕಾನುಪ್ರಾಸ ೯
ಜನಪ್ರಿಯ/ಪಾಪ್ ೨೨೧
ಜನಾಂತಿಕ ೮೦, ೯೮
ಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣಾ ೧೮೦
ಜಾನಪದ ಕಥನಕವನ/ಫೋಕ್ ಬ್ಯಾಲಡ್ ೪೮
ಜಾನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ/ಫೋಕ್ ಎಪಿಕ್ ೧೪೧
ಜಿನೀವಾ ಪಂಥ ೨೨೩
ಜೀವಂತ ರೂಪ/ಆರ್ಗ್ಯಾನಿಕ್ ಫಾರಂ ೧೩೦
ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ/ಬಯಾಗ್ರಫಿ ೮೧
ಜೈನೋಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೨೪೧
ಜೈವಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ/
ಬಯಲಾಜಿಕಲ್ ಡಿಫರೆನ್ಸ್ ೨೪೧
ಟೀಕು ೨೩೩
ಟೆಕ್ಸ್ಚರ್ ೧೩೦
ಡಿಥಿರಾಂಬ್ ೮೩
ಡಿಮ ೮೩
ತಟಸ್ಥ-ತಲ್ಲೀನತೆ ೮೪, ೮೫
ತನ್ನರಿವಿನ ನಿರೂಪಕ/
ಸೆಲ್ಫ್ ಕಾನ್‌ಶಸ್ ನರೇಟರ್ ೮೮
ತನ್ಮಯತೆ ೬೮
ತಬ್ಬಲಿತನ/ಏಲಿಯನೇಶನ್ ೧೦೫
ತಲ್ಲೀನತೆ ೮೫
ತಾಣ/ಸೈಟ್ ೨೩೮
ತಾರ್ಕಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ತಾತ್ವಿಕ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ/
ಅಲಿಗರಿ ಆಫ್ ಐಡಿಯಾಸ್ ೧೨
ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಥಿಯರಿಟಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೧
ತಾದಾತ್ಮ್ಯ/ಇನ್‌ವಾಲ್ವ್‌ಮೆಂಟ್ ೯೨
ತಿರುವು/ಕ್ರೈಸಿಸ್ ೪೯
ತೊಡಕು/ಕಾಂಪ್ಲಿಕೇಶನ್ ೪೯
ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ/
ಕಂಪಾರೆಟಿವ್ ಲಿಟರೇಚರ್ ೮೬
ತ್ರೋಟಕ ೪೨
ಥಿಯರಿ ೨೩೮
ದಕ್ಷಿಣ ಅವಸ್ಥೆ ೧೮
ದನಿ ೧೭೭
ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ೨೧೭
ದರ್ಶನ ೧೧೪
ದಿನಚರಿ ೮೧
ದಿವ್ಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಸ್ತು ೧೬೪
ದಿವ್ಯಾದಿವ್ಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಸ್ತು ೧೬೪
ದೀಪಕಾಲಂಕಾರ ೮೭
ದುರಂತ/ಕೆಟಾಸ್ಟ್ರಫಿ ೪೯, ೬೮
ದುರಂತ ನಾಟಕ ೬೮
ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ಟ್ರಾಜಿಕ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ದುಷ್ಕರ ೭೬
ದುಷ್ಟ ಅವಸ್ಥೆ ೧೮
ದೃಕ್ ಮಾರ್ಗಾಂತರ ೨೩೪
ದೃಶ್ಯ/ಸೀನ್ ೧
ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ೬೨
ದೃಷ್ಟಾಂತಕಥೆ/ಎಗ್ಸೆಂಪ್ಲಮ್ ೧೨

ದೃಷ್ಟಿಕೋನ/ಪಾಯಿಂಟ್ ಆಫ್ ವ್ಯೂ ೮೮
ದೇವಾಸ್ತಿಕ್ಯ/ಡೀಯಿಸಂ ೪೩
ದೇಶಕಾಲ ಸಂಬಂಧ ೮೯
ದೇಸಿ ೨೨೮, ೨೩೦, ೨೩೪
ದೋಷ ೯೦
ದ್ಯೋತಕ ೪೧
ದ್ಯೋತನ ೧೮೦
ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆ/ರಿಫಾರ್ಮೇಶನ್/ ೧೧೧
ಧೀರ ಪ್ರಶಾಂತ ೯೯
ಧೀರ ಲಲಿತ ೯೯
ಧೀರೋದಾತ್ತ ೯೯
ಧೀರೋದ್ಧತ ೯೯
ಧ್ವನನ ೧೮೦
ಧ್ವನಿ ೪೬, ೯೧, ೧೮೦
ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ೯೧
ಧ್ವನಿ ಮಾರ್ಗಾಂತರ ೨೩೪
ಧ್ವನ್ಯನುಕರಣೆ ೫
ಧ್ರುವತ್ವ/ಪೋಲಾರಿಟಿ ೨೩೭
ನಂಬಿಕೆ ೯೨
ನಟ ೭, ೯೫, ೯೬
ನಟನೆ ೭
ನವ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ/ನಿಯೊಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ೧೪
ನವೋದಯ ೨೧೯
ನವ್ಯ ೨೧೯
ನವ್ಯತೆ ೯೩
ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ೯೪, ೨೨೦
ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ೨೧೯
ನಾಂದಿ ೧೨೩
ನಾಟಕ ೯೫, ೯೬
ನಾಟಕೀಯ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ೧೦೭, ೯೫, ೯೬
ನಾಟಕೀಯ ಭ್ರಮೆ/ ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಇಲ್ಯೂಶನ್ ೯೭
ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ನಾಟಿಕೆ ೪೨
ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ ೯೮
ನಾಟ್ಯಮಾನ ಶೈಲಿ ೨೩೪
ನಾಟ್ಯಾಯಮಾನತೆ ೯೫, ೯೬
ನಾಟ್ಯೀಕರಣ/ಶೋಯಿಂಗ್ ೧೬೫
ನಾಯಕ/ಪ್ರೊಟಾಗೊನಿಸ್ಟ್ ೪೯, ೯೮, ೯೯
ನಾಯಿಕೆ/ಹೀರೊಯಿನ್ ೧೦೦
ನಿಕಟ ಓದುವಿಕೆ/ಕ್ಲೋಸ್ ರೀಡಿಂಗ್ ೨೩೨
ನಿತ್ಯದೋಷ ೯೦
ನಿಯತಾಪ್ತಿ ೧೮
ನಿಯತಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ಐರನಿ ಆಫ್ ಫೇಟ್ ೧೭೬
ನಿಯೋಗ/ಫಂಕ್ಷನ್ ೨೩೭
ನಿರಚನೆ/ಡಿಕನ್ಸ್‌ಟ್ರಕ್ಷನ್ ೨೩೨
ನಿರೀಶ್ವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳು ೨೫
ನಿರೂಪಕ ೪೭, ೨೩೨, ೨೩೮
ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ/ಟೆಲಿಂಗ್ ೪೭
ನಿರೂಪಣೆ/ನೆರೇಶನ್ ೪೭
ನಿರ್ವಹಣ ಸಂಧಿ ೧೮೯
ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳು ೩೬
ನೀತಿ ಕಥೆ/ಫೇಬಲ್ ೧೨
ನೀಳ್ಗತೆ/ನಾವೆಲೆಟ್ ೧೯೪
ನುಡಿಬೆರಕೆ/ಕೋಡ್ ಮಿಕ್ಸಿಂಗ್ ೨೩೪
ನೆಗೆಟಿವ್ ಕೇಪಬಿಲಿಟಿ ೧೦೧
ನೇಯ್ಗೆ/ಟೆಕ್ಸ್‌ಚರ್ ೧೩೦
ನೇರ ವಿಡಂಬನೆ ಫಾರ್ಮಲ್/ ಡೈರೆಕ್ಟ್ ಸೆಟೈರ್ ೧೭೦
ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ೧೦೧
ಪಂಡಿತಶೈಲಿ/ಯೂಫುಯಿಸಂ ೧೦೨
ಪಂಥಾ ೨೩೪
ಪಠ್ಯ/ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ೨೨೨, ೨೩೨, ೨೩೫, ೨೩೬, ೨೩೭, ೨೩೮
ಪತಾಕಾ ೨, ೧೬೪
ಪತಾಕಾಸ್ಥಾನ ೧೯೪
ಪದ/ವರ್ಡ್ ೨೩೨
ಪದ-ಅರ್ಥ ಮಾರ್ಗಾಂತರ ೨೩೪
ಪದದೋಷ ೯೦
ಪದ್ಯಕಾವ್ಯ ೬೨
ಪದ್ಯಬಂಧ ೭೬
ಪರ್ಯಾಯ/ಸಬ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಶನ್ ೨೧೮
ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತಿ/ಅಲಿಗರಿ ೧೨
ಪರಕೀಯತೆ ೨೩, ೧೦೫
ಪರಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ೧೦೫
ಪರಿಕಥೆ ೬೨
ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ/ಕಾನ್ಸೆಪ್ಚ್ಯುಯಲ್ ೨೧೫

ಪರಿಕಲ್ಪನೆ/ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್ ೨೩೭
ಪರಿಚಯ/ಎಕ್ಸ್‌ಪೊಸಿಶನ್ ೪೯
ಪರಿಣಾಮ ಭ್ರಮೆ/ಅಫೆಕ್ಟಿವ್ ಫ್ಯಾಲಸಿ ೧೦೪
ಪರಿಣಾಮ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ /
ಅಫೆಕ್ಟಿವ್ ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್ ೨೩೧
ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಾಸ/
ಟ್ರೂ ಪರ್‌ಫೆಕ್ಟ್ ಫುಲ್ ರೈಂ ೧೨೮
ಪರಿವೇಶ/ಮೂಡ್/ಆಂಬಿಯನ್ಸ್ ೧೬೮
ಪರಿಹಾರ/ಡಿನೂಮಾ ೪೯
ಪಲ್ಲಟ/ಡಿಸ್‌ಪ್ಲೇಸ್‌ಮೆಂಟ್ ೨೧೮, ೨೨೬
ಪಲ್ಲವಿ/ರಿಫ್ರೈನ್ ೧೦೬
ಪವಾಡ ನಾಟಕ/ಮಿರಕಲ್ ಪ್ಲೇ ೧೦೭
ಪಾಂಚಾಲೀ ರೀತಿ ೧೫೮
ಪಾತ್ರ/ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ ೭, ೪೯, ೬೮, ೧೦೮
ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ/ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರೈಸೇಶನ್ ೧೦೮
ಪಾರ್ಶ್ವ ಪ್ರಾಸ/ಇಂಪರ್‌ಫೆಕ್ಟ್/
ಪಾರ್‌ಶಿಯಲ್/ಸ್ಲಾಂಟೆಡ್ ರೈಂ ೧೨೮
ಪಿತೃಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜ/
ಪೇಟ್ರಿಯಾರ್ಕಲ್ ಸೊಸೈಟಿ ೨೪೧
ಪೀಠಿಕೆ/ಪ್ರೊಲಾಗ್ ೧೦೯
ಪುನರುಕ್ತಿ ೧೧೦
ಪುನರುಜ್ಜೀವನ/ರಿನೆಸಾನ್ಸ್ ೧೧೧
ಪುರಾಣ ೧೧೨, ೨೧೬
ಪುರಾಣ ವಿಮರ್ಶೆ/ಮಿಥ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೨೧೬
ಪುರಾತನವಾದ/ಪ್ರಿಮಿಟಿವಿಸಂ ೧೨೫
ಪುರುಷ ಭಾಷೆ ೨೪೧
ಪೂರ್ಣ ಪಾತ್ರ/ರೌಂಡ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ ೧೦೮
ಪೂರ್ಣೋಪಮೆ ೪೧
ಪೂರ್ವಜ ಕವಿ/ಪ್ರಿಡಿಸಿಸರ್ ಪೊಯೆಟ್ ೨೨೪
ಪೂರ್ವರಂಗ ೧೨೩
ಪೌರಾಣಿಕ/ಮಿಥಿಕಲ್ ೨೧೫
ಪೌರಾಣಿಕ ಅನುಸೂಚನೆ ೧೧
ಪ್ರಕರಣ ೧೧೩
ಪ್ರಕರೀ ೨, ೧೬೪
ಪ್ರಕಾಶ ೯೮
ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ/ಪ್ರೊಸೆಸ್ ೨೩೩
ಪ್ರಕ್ರಿಯಾವಾದ/ಫೆನಾಮಿನಾಲಜಿ ೨೨೩
ಪ್ರಖ್ಯಾ ೧೧೪
ಪ್ರಖ್ಯಾತ ೧೬೪
ಪ್ರಗತಿ ೧೨೫
ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ೨೨೩
ಪ್ರಗಲ್ಭೆ ೧೦೦
ಪ್ರಗಾಥ ೧೧೫
ಪ್ರಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ/
ಪ್ರಾಪಗಾಂಡಿಸ್ಟ್ ಲಿಟರೇಚರ್ ೪೦
ಪ್ರಚಾರಾತ್ಮಕ/ಎಪಿಡೀಯಿಕ್ಟಿಕ್ ೧೬೦
ಪ್ರಜ್ಞೆ/ಕಾನ್‌ಶಸ್‌ನೆಸ್ ೨೨೩, ೨೩೨
ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ ೧೧೫
ಪ್ರತಿನಾಯಕ ೪೯
ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಪಾತ್ರ/ಟೈಪ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ ೧೦೮
ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ೧೭೩
ಪ್ರತಿಪಾದಿತ ಅರ್ಥ/
ಪ್ರಪೊಸಿಶನಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ೨೩೪
ಪ್ರತಿಭೆ ೧೧೭, ೨೨೬, ೨೨೯
ಪ್ರತಿಮುಖ ಸಂಧಿ ೧೮೯
ಪ್ರತಿಮೆ ೩೩, ೧೧೮
ಪ್ರತಿಸರ್ಗ ೧೧೨
ಪ್ರತೀಕ ೧೧೮
ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪರಮಾತ್ಮ ೧೧೯
ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರ ೧೨೩
ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ/
ಥರ್ಡ್‌ಪರ್ಸನ್ ನೆರೇಟಿವ್ ೮೮
ಪ್ರಧಾನ/ಡಾಮಿನಂಟ್ ೨೩೮
ಪ್ರಬಂಧ ೧೨೦
ಪ್ರಭಾವ/ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆನ್ಸ್ ೨೨೪
ಪ್ರಭಾವದ ಆತಂಕ/
ಆಂಗ್‌ಸೈಟಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆನ್ಸ್ ೨೨೪
ಪ್ರಭುಸಂಮಿತ ೧೨೧
ಪ್ರಮುಖ ಆಶಯ ೩೧
ಪ್ರಯತ್ನ ೧೮
ಪ್ರಯೋಜನ ೧೨೨
ಪ್ರವೇಶಕ ೪
ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ೧೨೩
ಪ್ರಸರಣ/ಡಿಸ್ಸೆಮಿನೇಶನ್ ೨೩೨
ಪ್ರಸಾದ ೭೧
ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ೧೨೩
ಪ್ರಹಸನ ೧೨೪, ೨೦೯
ಪ್ರಾಗ್ರೂಪ/ಆರ್ಕಿಟೈಪ್ ೨೧೬

ಪ್ರಾಗ್ರೂಪ ವಿಮರ್ಶೆ /
ಆರ್ಕಿಟೈಪಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೨೧೬
ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ೧೨೫
ಪ್ರಾಣಿಕಥೆ/ಬೀಸ್ಟ್ ಫೇಬಲ್ ೧೨
ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ/ಪ್ರೈಮರಿ ಎಪಿಕ್ ೧೪೧
ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತದ ಸಂಜ್ಞಾವ್ಯಸ್ಥೆ ೨೩೭
ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಾದಂಬರಿ/ರೀಜನಲ್ ನಾವೆಲ್ ೫೮
ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ/ಲೋಕಲ್ ಕಲರ್ ೧೨೬
ಪ್ರಾಪ್ತ್ಯಾಶೆ ೧೮
ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ/ಎಂಪೆರಿಕಲ್ ೨೧೫
ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ೧೭೩, ೯೪, ೨೨೦
ಪ್ರಾಸ ೧೨೮
ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ೧೬೪
ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಪದ್ಯ/
ಆಕೇಶನಲ್ ಪೊಯೆಂ ೧೨೭
ಪ್ರೀತಿ ೭೩
ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ೭, ೬೮, ೯೫,
೯೬, ೧೪೨, ೨೦೯
ಪ್ಲೇಟಾನಿಸಂ ೧೨೯
ಫಲಾಗಮ ೧೮
ಫಾರಂ ೧೨೯
ಫೋನೋಸೆಂಟ್ರಿಕ್ ೨೩೨
ಬಂಧ/ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ೨೨೦
ಬಂಧಾತ್ಮಕ ೨೨೦
ಬದ್ಧ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ/ಲಿಮಿಟೆಡ್
ಪಾಯಿಂಟ್ ಆಫ್ ವ್ಯೂ ೮೮
ಬದಿಗೊತ್ತು/ಮಾರ್ಜಿನಲೈಸ್ ೨೩೮
ಬರವಣಿಗೆ/ಎಕ್ರಿಚರ್, ರೈಟಿಂಗ್ ೨೨೨, ೨೩೨
೨೩೭, ೨೩೮
ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್ ೧೩೧
ಬಹಿಃಕರ್ಷಣ/ಎಕ್ಸ್-ಟೆನ್ಶನ್ ೫೭
ಬಹಿಷ್ಕರಣ ಕಾವ್ಯ/
ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಆಫ್ ಎಕ್ಸ್‌ಕ್ಲೂಶನ್ ೧೮೭
ಬಹುಭಾಷಿಕ ರೂಪ/
ಪಾಲಿಫೋನಿಕ್ ಫಾರ್ಮ್ ೨೩೯
ಬಾಹ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ/ಎಕ್ಸ್‌ಟ್ರಿನ್ಸಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೧
ಬಿಂದು ೨
ಬಿಡಿ ನೆಲೆ/ಮೈಕ್ರೋ ಲೆವೆಲ್ ೨೩೪
ಬೀಜ ೨
ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ೧೩೨
ಭರತವಾಕ್ಯ ೧೨೩
ಭವನಿಮಜ್ಜನ ಚಾತುರ್ಯ ೧೩೩
ಭಾಣ ೧೩೪
ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿ ೧೭೫
ಭಾವ ೧೩೫, ೧೩೬
ಭಾವಕ ೧೩೭
ಭಾವಕತ್ವ ೧೩೮
ಭಾವಗೀತೆ ೧೩೯
ಭಾವನಾತ್ಮಕ (ಎಮೋಟಿವ್) ೨೩೭
ಭಾವಯತ್ರೀ ಪ್ರತಿಭೆ ೧೧೭
ಭಾವವಿರೇಚನ/ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ೬೮
ಭಾವಸಾಹಚರ್ಯ/
ಅಸೋಸಿಯೇಶನ್ ೧೧೮, ೮೫
ಭಾವಾರ್ಥ ೨೩೩
ಭಾವಾಭಿನಯ ೫
ಭಾವುಕತೆ/ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಾಲಿಸಂ ೧೪೦
ಭಾವೋಪಮೆ ೪೧
ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆ ೫೯
ಭಾಷೆ/ಪರೋಲ್ ೨೩೭
ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಉಪಯೋಗ/
ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಯೂಸ್
ಆಫ್ ಲಾಂಗ್ವೆಜ್ ೨೩೭
ಭೋಗಕೃತ್ವ ೧೩೮
ಭೋಗೀಕರಣ ೧೩೮
ಭೋಜಕತ್ವ ೧೩೮
ಭೋಳೆತನದ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ಇಂಜೆನ್ಯು ಐರನಿ ೧೭೬
ಮರ್ತ್ಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಸ್ತು ೧೬೪
ಮಧ್ಯಮ ಕಾವ್ಯ ೯೧
ಮಧ್ಯಮ ಪಾತ್ರ ೪, ೩೬
ಮಧ್ಯಮ ಶೈಲಿ/ಮಿಡಲ್
ಮೀನ್ ಸ್ಟೈಲ್ ೧೮೩
ಮಧ್ಯೆ ೧೦೦
ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಸೈಕಲಾಜಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೨೨೬
ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಸೈಕೊ ಅನಲೆಟಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೨೨೬
ಮನ್ವಂತರ ೧೧೨
ಮರುರಚನೆ/ರಿಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಶನ್ ೨೩೧

ಮಹಾಕವಿ ೫೬

ಮಹಾಕಾವ್ಯ ೧೪೧

ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿ ೧೪೨

ಮಹೋಪಮೆ ೧೧೮, ೧೪೧

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ ೧೭೧, ೨೨೭

ಮಾರ್ಗ ೨೨೮, ೨೩೦, ೨೩೪

ಮಾರ್ಗಕವಿ ೫೬

ಮಾರ್ಗಾಂತರ/ಡೀವಿಯೇಶನ್ ೨೨೯, ೨೩೪

ಮಾತು/ಲಾಂಗ್ ೨೩೭

ಮಾದರಿ ಓದುಗ/ಮಾಡೆಲ್ ರೀಡರ್ ೨೩೧

ಮಾದರಿ ಪಾತ್ರ/ಟೈಪ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ ೨೪೦

ಮಾಧುರ್ಯ ೭೧

ಮಾನವತಾವಾದ ೧೪೩

ಮಾನವತಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ ೨೩೬

ಮಾನವಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ/ಹ್ಯೂಮನ್ ಸೈನ್ಸ್ ೨೩೮

ಮಾನುಷ ಸಂವಿಧಾನ/ಹ್ಯೂಮನ್ ಪ್ಲಾಟ್ ೪೯

ಮಾಹಿತಿ/ಇನ್‌ಫರ್ಮೇಶನ್ ೨೩೪

ಮಿತ್ರ ಸಂಮಿತ ೧೨೧

ಮಿಥೋಯಿ ೨೧೬

ಮಿಶ್ರ ೧೬೪

ಮಿಶ್ರ ಕಾವ್ಯ ೬೨

ಮಿಶ್ರ ವಿಷ್ಕಂಭ ೪

ಮಿಶ್ರ ಸಂವೇದನೆ/ಸಿನೆಸ್ಥೀಶಿಯ ೨೦೩

ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು/ಫ್ರೀ ವರ್ಸ್ ೧೪೪

ಮುಕ್ತ ಪಠ್ಯ/ಓಪನ್ ಟೆಕ್ಸ್‌ಟ್ಸ್ ೨೩೧

ಮುಕ್ತ ಪರಿಣಾಮ/ಎ-ಇಫೆಕ್ಟ್ ೧೪೨

ಮುಖ ಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥದ ಸುಳಿವು/ ಸೆಲ್ಫ್ ಎಫೇಸಿಂಗ್ ಟ್ರೇಸ್ ೨೩೨

ಮುಖ ಸಂಧಿ ೧೮೯

ಮುಖ್ಯಕಾವ್ಯ ೬೨

ಮುಖ್ಯಾರ್ಥ ೧೮೦

ಮುಗ್ಧ ೧೦೦

ಮುಚ್ಚಿದ ಪಠ್ಯ/ಕ್ಲೋಸ್ಡ್ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ೨೩೧

ಮುನ್ನೆಲೆ/ಫೋರ್‌ಗ್ರೌಂಡ್ ೨೨೯

ಮೂಕಾಭಿನಯ ೧೪೫

ಮೂರ್ತ ೧೪೬

ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ/ ಕಾಂಕ್ರಿಟೈಸೇಶನ್ ೨೨೩

ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು ೧೪೭

ಮೂಲ/ಆರಿಜನ್ / ಒರಿಜಿನಲ್ ೨೩೧

ಮೂಲ ಮಾದರಿ/ಆರ್ಕಿಟೈಪ್ ೨೧೬

ಮೂಲಾಶಯ ೩೧

ಮೃತರೂಪಕ/ಡೆಡ್ ಮೆಟಫರ್ ೧೫೯

ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ೨೨೦

ಮೆಲೊಡ್ರಾಮ ೧೪೮

ಮೇಲ್‌ರಚನೆ/ಸೂಪರ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ೨೨೭

ಮೇಳ ೧, ೧೩, ೬೮, ೧೪೯

ಮೇಳಪಾತ್ರ ೧೪೯

ಮೋಸಹೋಗುವ ನಿರೂಪಕ/ಫಾಲಿಬಲ್ ಅನ್‌ರಿಲಯಬಲ್ ನರೇಟರ್ ೮೮

ಮೌನ/ಸೈಲೆನ್ಸ್ ೨೨೭

ಮೌನ ಭಾವಕರು ೧೩೭

ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ೧೫೦

ಯಥಾವತ್ ನಿರೂಪಣೆ/ ವೆರಿಸಿಮಿಲಿಟ್ಯೂಡ್ ೯೨

ಯಮಕ ೧೫೧

ಯಾಂತ್ರಿಕ ರೂಪ/ ಮೆಕ್ಯಾನಿಕ್ ಇಂಪೋಸ್ಡ್ ಫಾರಂ ೧೩೦

ಯಾಜಮಾನ್ಯ/ಹೆಜಮನಿ ೨೪೦

ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ/ಆರ್ಬಿಟ್ರರಿ ೨೩೨, ೨೩೭

ಯುಟೋಪಿಯಾ ೧೫೨

ಯೋಗ್ಯತೆ ೨೬

ರಂಗದ್ವಾರ ೧೨೩

ರಚನಾಕವಿ ೫೬

ರಮಣೀಯಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದಕಃ ಶಬ್ದಃ ಕಾವ್ಯಂ ೧೫೩

ರಮ್ಯ/ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ೧೫೪

ರಮ್ಯತೆ/ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂ ೧೫೪

ರಮ್ಯ ಹರ್ಷನಾಟಕ/ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮಿಡಿ ೨೦೯

ರಸ ೯೧, ೧೫೫

ರಸಕವಿ ೫೬

ರಸದೋಷ ೯೦

ರಸಧ್ವನಿ ೯೧

ರಸವದಲಂಕಾರ ೧೫೬

ರಸವಿಮರ್ಶೆ/ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೧

ರಸಾನುಭವ ೯೧, ೧೫೫

ರಸಾಸ್ವಾದ ೧೩೨

ರಸಿಕ ೧೫೭
ರಾಚನಿಕ ಮಾರ್ಗಾಂತರ ೨೩೪
ರಾಜಕೀಯ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ/
ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಅಲಿಗರಿ ೧೨
ರೀತಿ ೧೫೮, ೨೩೪
ರೀತಿರಾತ್ಮಾಕಾವ್ಯಸ್ಯ ೬೨
ರುದ್ರನಾಟಕ/ಟ್ರಾಜಡಿ ೬೮
ರೂಢಿಚ್ಯುತ ಪದ ೩೨
ರೂಪ/ಫಾರಂ ೧೩೦, ೨೨೯, ೨೪೦
ರೂಪಕ/ಮೆಟಫರ್ ೧೧೮, ೧೫೯,
೨೩೨, ೨೩೭
ರೂಪಕ ಪ್ರತಿಮೆ ೧೧೮
ರೂಪಕ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಫಾರ್ಮಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೧, ೨೨೯
ರೂಪಾಂತರ ವ್ಯಾಕರಣ/
ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ಮೇಶನಲ್ ಗ್ರಾಮರ್ ೨೩೪
ರೂಪೋಪಮೆ ೪೧
ರೆಟರಿಕ್ ೧೬೦
ರೆಟರಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆ ೧೭೧
ರೇಖಾತ್ಮಕ ರೂಪ/ಲೀನಿಯರ್ ಫಾರಂ ೧೩೦
ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶೆ ೧೭೧
ಲಕ್ಷಣ (ವೃತ್ತಿ) ೯೧, ೧೮೦
ಲಕ್ಷಣಾಮೂಲ ೯೧
ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ ೧೮೦
ಲಘಿಮಾ ಕೌಶಲ ೧೩೩
ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ ೧೨೦
ಲಾವಣಿ/ಬ್ಯಾಲಡ್ ೪೮
ಲಿಂಗ ಆಧಾರಿತ/ಜಂಡರ್ ಬೇಸ್ಡ್ ೨೪೧
ಲೀಲೆ/ಪ್ಲೇ ೨೩೨
ಲುಪ್ತೋಪಮೆ ೪೧
ಲೇಖಕ/ಆಥರ್ ೨೩೨, ೨೩೭
ಲೋಕ ಧರ್ಮ ೧೯೮
ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆ ೫೯
ಲೌಕಿಕ ಭಾವ ೧೬೨
ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ಪ್ರಾಕ್ಟಿಕಲ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ಲೌಕಿಕಾರ್ಥ/ರೆಫರನ್ಶಿಯಲ್ ಮೀನಿಂಗ್ ೨೫೭
ವಂಶ ೧೧೨
ವಂಶಾನುಚರಿತ ೧೧೨
ವಕ್ತೃ/ಅಡ್ರೆಸರ್,
ಸ್ಪೀಕರ್ ೨೩೨, ೨೩೭, ೨೩೯
ವಕ್ರಕವಿವ್ಯಾಪಾರ ೧೬೩
ವಕ್ರತ್ವ ೧೬೩
ವಕ್ರೀಕರಣ/ಡೀವಿಯೇಶನ್ ೨೨೯
ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ೧೬೩
ವಕ್ರೋಕ್ತಿವಾದ ೧೬೩
ವರ್ಣಕ ೬೨
ವರ್ಣಕಗಳು ೨೨
ವರ್ಣನ ೧೧೪, ೨೩೪
ವಲ್ಗರ್ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂ ೨೨೭
ವಸಾಹತೋತ್ತರ/
ಪೋಸ್ಟ್‌ಕಲೋನಿಯಲ್ ೨೩೦
ವಸ್ತು ೩೧, ೧೬೪, ೨೩೩
ವಸ್ತುಕ ೬೨
ವಸ್ತುಕಾವ್ಯ ೬೨
ವಸ್ತು ಕೃತಿ ೬೨
ವಸ್ತು ಧ್ವನಿ ೯೧
ವಸ್ತು ನಿರ್ದೇಶ ೧೪೧
ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ(ತೆ)/ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ೫೨, ೮೮, ೧೦೧,
೧೦೨, ೧೫೦, ೧೬೫, ೨೩೧, ೨೩೪
ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅರ್ಥ/ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಮೀನಿಂಗ್ ೨೪೨
ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಓದುವಿಕೆ/ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ರೀಡಿಂಗ್ ೨೩೧
ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ/ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೧
ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ/
ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಕಾರಿಲೇಟಿವ್ ೧೬೬
ವಾಕ್‌ಕೇಂದ್ರಿತ/ಲೋಗೋ ಸೆಂಟ್ರಿಕ್ ೨೩೨
ವಾಗ್ಭಾವಕ ೧೩೭
ವಾಙ್ಮಯ ೧೨೧
ವಾಚಕ ವಕ್ರತೆ ೧೬೭
ವಾಚಕ ಸಂವೇದನೆ /
ರೀಡರ್ಸ್ ರೆಸ್‌ಪಾನ್ಸ್ ೨೩೧
ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆ
ರೀಡರ್ಸ್‌ರೆಸ್‌ಪಾನ್ಸ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೨೩೦, ೨೩೧
ವಾಚ್ಯ ೯೧
ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ೧೭೬, ೧೮೦
ವಾಣಿ ೧೭೭
ವಾತಾವರಣ ೧೬೮
ವಾಸ್ತವ/ವಾಸ್ತವಿಕತೆ/ರಿಯಾಲಿಟಿ ೬, ೧೬, ೪೧
೫೮, ೧೧೨, ೧೬೯, ೨೩೭

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ / ವಾಸ್ತವಿಕತಾವಾದ/
ರಿಯಲಿಸಂ ೧೬೯
ವಾಹಕ/ವೆಹಿಕಲ್ ೧೫೯
ವಿಕೃತಿ/ಡಿಸ್ಟಾರ್ಶನ್ ೨೨೪
ವಿಚಿತ್ರ ೧೮೩
ವಿಜ್ಞಾನ ೨೨೯
ವಿಡಂಬನೆ/ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್, ಸಟೈರ್ ೧೩೧, ೧೭೦
ವಿದಗ್ಧತೆ/ವಿಟ್ ೨೯, ೨೦೯
ವಿದಗ್ಧ ಹರ್ಷನಾಟಕ ೨೦೯
ವಿನೋದ ೭೪
ವಿಭಾವ ೯೧, ೧೩೪
ವಿಮರ್ಶೆ/ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೧
ವಿರಚನೆ/ಡಿಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಷನ್ ೨೩೨
ವಿರಳ ರೂಪಕ ೪೧
ವಿರುದ್ಧಾನುಭೂತಿ ೮೫
ವಿರೋಧಾಭಾಸ ೧೭೨, ೨೨೦, ೨೩೨
ವಿವಕ್ಷಿತಾನ್ಯಪರ ವಾಚ್ಯ ೯೧
ವಿವರ ೨೩೪
ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಡಿಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟಿವ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೦
ವಿವರಣೆ/ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲಿಕೇಶನ್
ಅಂಪ್ಲಿಕೇಶನ್ ೩೦, ೧೭೩, ೨೨೦
ವಿಶಿಷ್ಟ/ಪರ್ಟಿಕ್ಯುಲರ್ ೧೪೬
ವಿಶ್ರಾಂತಿ ೭೩, ೧೩೨
ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಾಸ್ತವತೆ/
ಕ್ರಿಟಿಕಲ್ ರಿಯಲಿಸಂ ೨೪೦
ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ/ಅನಾಲಿಸಿಸ್ ೩೩, ೮೬,
೧೭೩, ೨೩೩
ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ/ಯೂನಿವರ್ಸಲ್ ೨೪೦
ವಿಷಯ/ಕಂಟೆಂಟ್/ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ೨೪೦
ವಿಷಯ ವಸ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ/
ಕಂಟೆಂಟುಯಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೦
ವಿಸ್ತೃತ ರೂಪಕ/ಎಕ್ಸ್‌ಟೆಂಡೆಡ್ ಮೆಟಫರ್ ೧೨
ವಿಸ್ತೃತೋಪಮೆ ೧೧೮
ವೀಥಿ ೧೭೪
ವೃತ್ತಗಂಧಿ ೬೯
ವೃತ್ತಾಂತ ೧೬೪
ವೃತ್ತಿಗಳು ೧೭೫
ವೃತ್ಯನುಪ್ರಾಸ ೯
ವೈಚಾರಿಕ ಹರ್ಷನಾಟಕ/
ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಐಡಿಯಾಸ್ ೨೦೯
ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ/ಸೈಂಟಿಫಿಕ್ ಸ್ಟಡಿ ೨೨೯
ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಥೆ/ಸೈನ್ಸ್ ಫಿಕ್ಷನ್ ೧೫೧
ವೈದರ್ಭೀ ೧೫೮
ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಬಂಧ/ಪರ್ಸನಲ್ ಎಸ್ಸೆ ೧೨೦
ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಡಂಬನೆ/ಪರ್ಸನಲ್ ಸೆಟೈರ್ ೧೭೦
ವ್ಯಂಗ್ಯ/ಐರನಿ ೧೭೬, ೧೮೭, ೯೪, ೨೨೦
ವ್ಯಂಗ್ಯ ಚಿತ್ರ/ಕ್ಯಾರಿಕೇಚರ್ ೧೭೬
ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಬಗೆಗಳು ೧೭೬
ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮಹತ್ವ ೧೭೬
ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ೧೭೬
ವ್ಯಂಗ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ ೧೭೬
ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ೯೧, ೧೭೬, ೧೮೦
ವ್ಯಂಜಕ ಶಬ್ದ ೯೧
ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿ ೧೮೦
ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ/ಪರ್ಸೋನ ೧೭೭
ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ೨೩೮
ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಪಕೇಂದ್ರೀಕರಣ/
ಡಿ ಸೆಂಟ್ರಿಂಗ್ ದಿ ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ೨೩೮
ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಪೇಕ್ಷ ವಾಸ್ತವತೆ/
ಆಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ರಿಯಲಿಸಂ ೨೪೦
ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ(ತೆ)/
ಸಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ೧೬೫, ೨೨೦, ೨೩೧, ೨೩೪
ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವತೆ/
ಸಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ರಿಯಲಿಸಂ ೨೪೦
ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಸಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೭೧
ವ್ಯತ್ಯಸ್ತತೆ/ಡಿಫರೆನ್ಸ್ ೨೩೨
ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ಲೀಲೆ/ಡಿಫರೆನ್ಶಿಯಲ್ ಪ್ಲೇ ೨೨೧
ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ೧೩೫
ವ್ಯವಸ್ಥೆ/ಸಿಸ್ಟಂ ೨೩೭
ವ್ಯಾಕರಣ/ಗ್ರಾಮರ್ ೨೩೨
ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ/
ಇಂಟರ್‌ಪ್ರಿಟೇಶನ್ ೨೩೩, ೨೩೪, ೨೩೮
ವ್ಯಾಯೋಗ ೧೭೮
ವ್ಯಾವೃತ ಪಠ್ಯಗಳು/ಕ್ಲೋಸ್ಡ್ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ಸ್ ೨೩೧
ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ೧೭೯
ಶಕ್ತಿ ೧೧೭

ಶಠ ಅವಸ್ಥೆ ೧೮
ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥ ೧೮೦
ಶಬ್ದ ಕವಿ ೫೬
ಶಬ್ದ ಗುಣ ೭೧
ಶಬ್ದ ಶಕ್ತಿಮೂಲ ಧ್ವನಿ ೯೧
ಶಬ್ದಾರ್ಥೌ ಸಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ ೧೮೧
ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ೧೭
ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ವರ್ಬಲ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂವಿಧಾನ/ವರ್ಬಲ್ ಪ್ಲಾಟ್ ೪೯
ಶಾಶ್ವತ ಕೃತಿ/ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ೭೮
ಶಾಸ್ತ್ರ ೯೧
ಶಾಸ್ತ್ರ ಕವಿ ೫೬
ಶಾಸ್ತ್ರಾರ್ಥ ಕವಿ ೫೬
ಶಿಖರ/ಕ್ಲೈಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ೪೯
ಶಿಲ್ಪ/ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ೧೩೦
ಶಿಸ್ತು/ಡಿಸಿಪ್ಲಿನ್ ೨೧೫
ಶೀಘ್ರಸ್ಥಿತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ/ರಿವರ್ಸಲ್ ೪೯
ಶುದ್ಧ ವಿಷ್ಕಂಭ ೪
ಶುದ್ಧೀಕರಣ/ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ೪೯
ಶ್ರುತಿ ಮಧುರ ೧೮೨
ಶ್ರುತಿ ಕಷ್ಟ ೧೮೨
ಶೈಲಿ ೩೩, ೭೧, ೧೬೦, ೧೮೩
ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ/ಸ್ಟೈಲಿಸ್ಟಿಕ್ಸ್ ೨೩೪
ಶೋಕಗೀತೆ/ಎಲಿಜಿ ೧೮೪
ಶ್ರವಣ ಬಿಂಬ/ಅಕೌಸ್ಟಿಕ್ ಇಮೇಜ್ ೨೩೭
ಶ್ರವ್ಯ ೯೮
ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ ೬೨
ಶ್ರೋತೃ/ಅಡ್ರೆಸೀ ೨೩೨, ೨೩೫, ೨೩೭
ಸಂಕಥನ/ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ೨೨೨, ೨೨೭, ೨೨೯
೨೩೫, ೨೩೮, ೨೪೧
ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ/
ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್ ಅನಾಲಿಸಿಸ್ ೨೨೨
ಸಂಕೀರ್ಣತೆ/ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸಿಟಿ ೧೮೭
ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿಷ್ಕಂಭ ೪
ಸಂಕೇತ/ಸಿಂಬಲ್ ೧೬, ೯೫, ೯೬, ೧೧೮
೧೮೬, ೨೩೨, ೨೩೬
ಸಂಕೇತ ಪ್ರತಿಮೆ ೧೧೮
ಸಂಕೇತವಾದ ೧೮೬
ಸಂಕೇತಾತ್ಮಕ/ಸಿಂಬಾಲಿಕ್ ೨೪೧
ಸಂಗ್ರಾಹಕತೆ/ಕಂಡೆನ್ಸೇಶನ್ ೨೨೩
ಸಂಘರ್ಷ/ಕಾನ್‌ಫ್ಲಿಕ್ಟ್ ೪೯
ಸಂಘರ್ಷ ಶಿಲ್ಪ/ಕಾನ್‌ಫ್ಲಿಕ್ಟ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ೫೭
ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ ೧೩೫
ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರ/ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್/
ಸಿಮಿಯಾಲಜಿ ೨೩೬, ೨೩೭
ಸಂಜ್ಞೆ/ಸೈನ್ ೨೨೧, ೨೩೨, ೨೩೬
ಸಂದರ್ಭ/ಕಾಂಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ೨೩೭
ಸಂದರ್ಭ ಸಿದ್ಧಾಂತ/ಕಾಂಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ಥಿಯರಿ ೧೮೮
ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ೧೮೮
ಸಂದೇಶ/ಮೆಸೇಜ್ ೨೩೪, ೨೩೭
ಸಂಧಿಗಳು ೧೮೯
ಸಂಪರ್ಕ/ಕಾಂಟ್ಯಾಕ್ಟ್ ೨೩೭
ಸಂಪ್ರದಾಯ/ಕನ್ವೆನ್‌ಶನ್ ೧೯೧
ಸಂಬಂಧಮೂಲಾ ಲಕ್ಷಣೆ ೧೮೦
ಸಂಭಾವನಾ ವಿರಹ ೧೯೦
ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ೧೯೦
ಸಂಯೋಗ ೧೫೮
ಸಂರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸ್ಟ್ ವಿಮರ್ಶೆ ೨೩೭
ಸಂರಚನೆ/ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ೧೩೦, ೨೩೭
ಸಂರಚನೋತ್ತರವಾದ/
ಪೋಸ್ಟ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರಲಿಸಂ ೨೩೮
ಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮ ಧ್ವನಿ ೯೧
ಸಂವಹನೆ/ಕಮ್ಯುನಿಕೇಶನ್ ೧೯೨, ೨೨೯,
೨೩೨, ೨೩೭
ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ/ಡಯಾಲಾಜಿಕ್ ೨೩೯
ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಡಯಾಲಾಜಿಕ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೨೩೯
ಸಂವೃತ ಪಠ್ಯಗಳು/ಓಪನ್ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ಸ್ ೨೩೧
ಸಂವೇದನೆ ವಿದಳನ/
ಡಿಸೋಸಿಯೇಶನ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಿಲಿಟಿ ೧೯೩
ಸಂಶೋಧನೆ/ಇನ್‌ವೆನ್ಶನ್ ೩೦
ಸಂಸ್ಕಾರ ೨೦೭
ಸಂಹಿತೆ/ಕೋಡ್ ೨೩೬, ೨೩೭
ಸರ್ಗ ೧೧೨, ೧೪೧
ಸರ್ಗಬಂಧ ೧೪೧
ಸಣ್ಣಕಥೆ/ಶಾರ್ಟ್ ಸ್ಟೋರಿ ೧೯೪
ಸತ್ಯಾಂಶ/ಫ್ಯಾಕ್ಟ್ ೨೧೫

ಸತ್ವೋದ್ರೇಕ ೧೩೮
ಸದೃಢವಾದ ತಪ್ಪು ಓದುವಿಕೆ/
ಸ್ಟ್ರಾಂಗ್ ಮಿಸ್ ರೀಡಿಂಗ್ ೨೨೪
ಸನ್ನಿಧಿ ೨೬
ಸನ್ನಿವೇಶ/ಆಂಬಿಯನ್ಸ್/ಮೂಡ್ ೧೭೮
ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯ/
ಸಿಚುಯೇಶನಲ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ಸಮಗ್ರ ದಿಗ್ವಿಜಯವಾದ ೨೩೦
ಸಮತೆ ೭೧
ಸಮರ್ಪಕ ಓದುವಿಕೆ ೨೩೨
ಸಮವಾಕಾರ ೧೯೫
ಸಮವಾಯ ೧೫೮
ಸಮಷ್ಟಿ ಸುಪ್ತಚೇತನ/
ಕಲೆಕ್ಟಿವ್ ಅನ್‌ಕಾನ್‌ಶಸ್ ೨೧೬
ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸು/ಪ್ರಾಬ್ಲಮಟೈಸ್ ೨೧೪
ಸಮಸ್ಯೆ ನಾಟಕ/ಪ್ರಾಬ್ಲಂ ಪ್ಲೇ ೧೯೬
ಸಮಾಜ/ಸೊಸೈಟಿ ೨೪೦
ಸಮಾಜವಾದೀ ವಾಸ್ತವತೆ/ಸೋಷಿಯಲ್
ರಿಯಲಿಸಂ ೨೨೭, ೨೩೯, ೨೪೦
ಸಮಾಧಿ ೭೧
ಸಮಾನತ್ವ/ಈಕ್ವಿವಲೆನ್ಸ್ ೨೩೭
ಸಮಾನದೇಹಿ ಕಲ್ಪ ೨೦೮
ಸಮಾನಾಂತರ ಸಂವಿಧಾನ/
ಪ್ಯಾರಲಲ್ ಪ್ಲಾಟ್ ೪೯
ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ/ಮಾಸ್ ಕಲ್ಚರ್ ೨೨೧
ಸರಿಯಾದ ಓದುವಿಕೆ ೨೩೨
ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂ ೨೩
ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ/ಆಮ್ನಿಸಿಯೆಂಟ್
ಪಾಯಿಂಟ್ ಆಫ್ ವ್ಯೂ ೮೮
ಸಹಕಾರಿ ಭಾವ ೧೩೫
ಸಹಜ ಅಂಗೀಕಾರ/
ನ್ಯಾಚುರಲೈಸೇಶನ್ ೨೧೮, ೨೨೨
ಸಹಜ ಪ್ರತಿಭೆ ೧೧೭
ಸಹಜ ರೂಪ/ನ್ಯಾಚುರಲ್ ಫಾರಂ ೧೩೦
ಸಹಭಾವ ಪ್ರತಿಮೆ ೧೧೮
ಸಹಾನುಭೂತಿ ೮೫
ಸಹಾಯಕ ಪಾತ್ರ ೧೯೭
ಸಹೃದಯ ೧೯೮
ಸಾಂಕೇತಿಕ/ಸಿಂಬಾಲಿಕ್ ೨೨೬
ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ/ಸಿಂಬಲಿಸಂ ೨೨೬
ಸಾಂಖ್ಯ ತತ್ವ ೧೩೮
ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಕವನ/
ಅಕೇಶನಲ್ ಪೊಯೆಂ ೧೨೭
ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥನ ಕವನ/
ಟ್ರೆಡಿಶನಲ್ ಬ್ಯಾಲಡ್ ೪೮
ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ/
ಟ್ರೆಡಿಶನಲ್ ಎಪಿಕ್ ೧೪೧
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾರ್ಗ ೨೩೦
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆತ್ಮವಾದ ೨೩೦
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ/
ಕಲ್ಚರಲ್ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ೨೦೮
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ/
ಕಲ್ಚರಲ್ ಪ್ರಿಮಿಟಿವಿಸಂ ೧೨೫
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಸ್ತುವಾದ/
ಕಲ್ಚರಲ್ ಮೆಟೀರಿಯಲಿಸಂ ೨೧೮
ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ/ರಿಯಲೈಸೇಶನ್ ೨೩೧
ಸಾತ್ವತಿ ವೃತ್ತಿ ೧೭೫
ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವ ೧೩೫
ಸಾದೃಶ್ಯ/ಅನಲೋಗ್ ೧೯೯
ಸಾದೃಶ್ಯ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣೆ ೧೮೦
ಸಾಧಾರಣ ೧೩೮
ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮ ೪೧
ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ೧೩೮
ಸಾಧಾರಣೆ ೯೮
ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ/
ರಿಲೆಟಿವ್ ಅಟಾನಮಿ ೨೧೮
ಸಾಮತಿ/ಪ್ಯಾರಬಲ್ ೧೨
ಸಾಮ್ಯ ೧೯೯
ಸಾಮಾಜಿಕ ೭
ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ/
ಸೋಶಿಯಲ್ ನಾವೆಲ್ ೫೮
ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ/
ಸೋಶಿಯಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೧೬೦
ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆ (ಇನ್ಸ್‌ಟಿಟ್ಯೂಶನ್) ೨೪೦
ಸಾಮಾಜಿಕ ಹರ್ಷನಾಟಕ/
ಸೋಷಿಯಲ್ ಕಾಮಿಡಿ ೨೦೯
ಸಾಮಾನ್ಯ/ಜನರಲ್ ೧೪೬
ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಡಂಬನೆ/ಲೋ ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್ ೧೭೦

ಸಾಮಾನ್ಯ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ಐರನಿ ಆಫ್ ಸಿಂಪಲ್ ಇನ್‌ಕಾಂಗ್ರುಯಿಟಿ ೧೭೬
ಸಾಮಾನ್ಯ ಶೈಲಿ/ಲೋ/ಪ್ಲೇನ್/ಬೇಸ್ ಸ್ಟೈಲ್ ೧೮೩
ಸಾರಸ್ವತ ಕವಿ ೫೬
ಸಾಹಚರ್ಯ/ಅಸೋಸಿಯೇಶನ್ ೨೩೭
ಸಾಹಚರ್ಯಾತ್ಮಕ/ಅಸೋಸಿಯೇಟಿವ್ ಪ್ಯಾರಾಡಿಗ್ಮ್ಯಾಟಿಕ್ ೨೩೭
ಸಾಹಿತ್ಯ/ಲಿಟರೇಚರ್ ೨೦೦, ೨೩೫
ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ/ಲಿಟರರಿ ವರ್ಕ್ ೨೩೭
ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ/ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ಲಿಟರೇಚರ್ ೨೧೩, ೨೨೯, ೨೪೧, ೨೪೨
ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ/ಲಿಟರರಿ ಏಸ್ಥಟಿಕ್ಸ್ ೧೭೧
ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅನುಸೂಚನೆ/ಲಿಟರರಿ ಅಲ್ಯೂಶನ್ ೧೧
ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಥನಕವನ/ಲಿಟರರಿ ಬ್ಯಾಲಡ್ ೪೮
ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ/ಲಿಟರರಿ ಎಪಿಕ್ ೧೪೧
ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ/ಲಿಟರರಿ ಕನ್ವೆನ್‌ಶನ್ ೨೩೭
ಸಾಹಿತ್ಯಕತೆ/ಲಿಟರರಿನೆಸ್ ೨೨೯
ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವದ ವ್ಯಾಕರಣ ೨೩೭
ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರ ೨೦೧
ಸಿದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ೨೦೧
ಸಿದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶ ೨೦೧
ಸಿದ್ಧಾಂತ/ಥಿಯರಿ ೨೩೮, ೨೧೪
ಸಿನೆಸ್ಥೀಶಿಯ ೨೦೨
ಸೀಮಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ/ಲಿಮಿಟೆಡ್ ಪಾಯಿಂಟ್ ಆಫ್ ವ್ಯೂ ೮೮
ಸುಖಾಂತ ನಾಟಕ/ಕಾಮಿಡಿ ೨೦೯
ಸುನೀತ/ಸಾನೆಟ್ ೨೧
ಸುಳ್ಳು ಪ್ರಜ್ಞೆ/ಫಾಲ್ಸ್ ಕಾನ್ಶಸ್‌ನೆಸ್ ೨೨೭
ಸೂಚಕ/ಸಿಗ್ನಿಫೈಯರ್ ೨೨೬, ೨೩೨, ೨೩೭
ಸೂಚನೆ/ಸಿಗ್ನಿಫಿಕೇಶನ್ ೨೩೭
ಸೂಚಿತ/ಸಿಗ್ನಿಫೈಡ್ ೨೩೨, ೨೩೭
ಸೂಚಿತ ಓದುಗ/ಇಂಪ್ಲೈಡ್ ರೀಡರ್ ೨೩೧
ಸೂಚಿತ ಕರ್ತೃ/ಇಂಪ್ಲೈಡ್ ಆಥರ್ ೧೭೭
ಸೂಪರ್ ಇಗೋ ೨೨೬
ಸೆಟಿಂಗ್ ೨೦೩
ಸೋದ್ದಿಶ್ಯ ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನ/ಇನ್‌ಟೆನ್‌ಶನಲ್ ಮಿಸ್-ಇಂಟರ್‌ಪ್ರಿಟೇಶನ್ ೨೨೪
ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ೨೦೫, ೨೪೧
ಸೌಂದರ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆ ೨೦೫
ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಭಾವನೆ ೨೦೫
ಸೌಂದರ್ಯದ ಯೋಗ್ಯತೆ ೨೦೫
ಸೌಮ್ಯೋಕ್ತಿ/ಯೂಫಿಮಿಸಂ ೨೦೬
ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟಬಲ್ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್‌ಗಳು ೨೨೨
ಸ್ತುತಿ/ಇನ್ವೊಕೇಶನ್ ೧೪೧
ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ/ಫೆಮಿನಿಸ್ಟ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ ೨೪೧
ಸ್ತ್ರೀಬಿಂಬ ೨೪೧
ಸ್ತ್ರೀಶೈಲಿ ೨೪೧
ಸ್ಥಲಗಳು ೨೨
ಸ್ಥಲಬಂಧ/ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಪ್ಲೇಸ್ ೧೪೭
ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ/ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಪ್ಲೇಸಸ್ ೧೪೭
ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ೧೩೫
ಸ್ಫೋಟತತ್ವ ೨೦೭
ಸ್ವಗತ ೯೮
ಸ್ವಪ್ನ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ/ಡ್ರೀಮ್ ಅಲಿಗರಿ ೧೨
ಸ್ವಪ್ನ ದರ್ಶನ/ಡ್ರೀಮ್ ವಿಶನ್ ೧೨
ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ೨೦೬
ಸ್ವವಂಚನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ಐರನಿ ಆಫ್ ಬಿಟ್ರೇಯಲ್ ೧೭೬
ಸ್ವೀಕರಣ ೨೦೮
ಸ್ವೀಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ/ರಿಸೆಪ್ಶನ್ ಥಿಯರಿ ೨೪೨
ಸ್ವೀಯೆ ೧೦೦
ಹರಣ ೨೦೮
ಹರ್ಮೆನ್ಯುಟಿಕ್ಸ್ ೨೩೩
ಹರ್ಷನಾಟಕ/ಕಾಮಿಡಿ ೨೦೯
ಹರ್ಷ ವ್ಯಂಗ್ಯ/ಕಾಮಿಕ್ ಐರನಿ ೧೭೬
ಹಾಯ್ಕು ೩೩
ಹಾಸ್ಯ/ಹ್ಯೂಮರ್ ೭೪
ಹಾಸ್ಯ ಉಪಶಮನ/ಕಾಮಿಕ್ ರಿಲೀಫ್ ೨೧೦
ಹಿನ್ನೋಟ/ಫ್ಲಾಶ್ ಬ್ಯಾಕ್ ೪೯
ಹಿರೊಯಿಕ್ ಡ್ರಾಮ ೨೧೧
ಹೃದಯ ಭಾವಕ ೧೩೭
ಹೊರ ವಿನ್ಯಾಸ/ಸರ್ಫೇಸ್ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ೨೩೪

ಹೊಸ ಜಗತ್ತು/ನ್ಯೂ ವರ್ಲ್ಡ್ ೧೧೧
ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆ/ನ್ಯೂ ಲರ್ನಿಂಗ್ ೧೧೧
ಹೊಸ ಧರ್ಮ/ನ್ಯೂ ರಿಲಿಜನ್ ೧೧೧
ಹೊಸ ಸಂಟು/ಅಫಿಲಿಯೇಶನ್ ೨೩೦
ಹೊಸ ವಿಶ್ವ/ನ್ಯೂ ಯೂನಿವರ್ಸ್ ೧೧೧
ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು/ಫಿಲೇಶನ್ ೨೩೦

ಇಂಗ್ಲಿಶ್ - ಕನ್ನಡ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದಗಳು

aberrant interpretation ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನ
abstract ಅಮೂರ್ತ
abstract combined image ಅಮೂರ್ತ ಸಂಯೋಜಿತ ಪ್ರತಿಮೆ
abstract complex image ಅಮೂರ್ತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಮೆ
abstract image ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಮೆ
absurd ಅಸಂಗತ
acoustic image ಶ್ರವಣ ಬಿಂಬ
act ಅಂಕ
acting ಅಭಿನಯ
actor ನಟ
addressee ಶ್ರೋತೃ
addresser ವಕ್ತೃ
aesthesis ಸೌಂದರ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆ
aesthesis of complementarity ಸಾಂಗತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆ
aesthesis of composition ರಾಚನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆ
aesthesis of condensation ಆಂಶಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆ
aesthete ರಸಿಕ
aesthetic appreciation ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಭಾವನೆ
aesthetic attention ಸೌಂದರ್ಯದ ಎಚ್ಚರ
aesthetic distance ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂತರ
aesthetic merit ಸೌಂದರ್ಯದ ಯೋಗ್ಯತೆ
aesthetic movement ಕಲೈಕನಿಷ್ಠೆ
aesthetic pleasure ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಆನಂದ
aestheticism ಕಲೈಕನಿಷ್ಠೆ
aesthitics ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ
affective fallacy ಪರಿಣಾಮ ಭ್ರಮೆ
affective stylistics ಪರಿಣಾಮ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ
affiliation ಹೊಸನಂಟು
alienation ಅನಾಥ ಪ್ರಜ್ಞೆ / ಏಕಾಂಗಿತನ / ಪರಕೀಯತೆ
alienation effect ಮುಕ್ತ-ಪರಿಣಾಮ
allegory ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ
alliteration ಅನುಪ್ರಾಸ
allusion ಅನುಸೂಚನೆ
ambience ಪರಿವೇಶ
ambiguity ಸಂದಿಗ್ಧತೆ
amplification ವಿವರಣ
anachronism ಕಾಲವಿರೋಧ
anagnorsis ಅನಾವರಣ
analogue ಸಾದೃಶ್ಯ
analysis ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ
antagonist ಪ್ರತಿನಾಯಕ
anti-climax ಉತ್ಕರ್ಷಭಂಗ
anti-hero ಅ-ನಾಯಕ
antipathy ವಿರುದ್ಧಾನುಭೂತಿ
antistrophe ಬಲಸುತ್ತು
anxiety of influence ಪ್ರಭಾವದ ಆತಂಕ
apollonian ಅಪಾಲೋನಿಯನ್
aporia ಅರ್ಥದ ಇಕ್ಕಟ್ಟು
applied criticism ಅನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ
appropriation ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ
arbitrary ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ
archaism ಆರ್ಷೇಯತೆ
archetypal criticism ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆ
archetype ಆರ್ಷಪ್ರತೀಕ / ಮೂಲಮಾದರಿ / ಪ್ರಾಗ್ರೂಪ / ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ
argument ವಸ್ತುನಿರ್ದೇಶಕ
art ಕಲೆ
art for art's sake ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ

aside ಜನಾಂತಿಕ
association
ಭಾವ ಸಾಹಚರ್ಯ, ಸಾಹಚರ್ಯ
aassociative/paradigmatic
ಸಾಹಚರ್ಯಾತ್ಮಕ
atmosphere
ವಾತಾವರಣ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪರಿವೇಶ
attic ಆಟಿಕ್
audience ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಶ್ರೋತೃ
author ಕರ್ತೃ, ಲೇಖಕ
autobiography ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ
autonomy of poetry ಕಾವ್ಯದ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ

ballad ಕಥನಕವನ
baroque ಬರೋಕ್
bathos ಉತ್ಕರ್ಷಭಂಗ
beast fable ಪ್ರಾಣಿಕಥೆ
behavioural irony ಚರ್ಯಾತ್ಮಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ
belief ನಂಬಿಕೆ
biography ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ
biological difference ಜೈವಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ
black humour ಕರಾಳಹಾಸ್ಯ
burlesque ಬರ್ಲೆಸ್ಕ್

cacophony ಶೃತಿಕಷ್ಟ
caricature ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರ
catastrophe ದುರಂತ
catharsis ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್, ಭಾವ ವಿರೇಚನ,
ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣ, ಶುದ್ಧೀಕರಣ
centre ಕೇಂದ್ರ
centre of consciousness ಕೇಂದ್ರಪ್ರಜ್ಞೆ
character ಪಾತ್ರ
characterization ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ
choral character ಮೇಳಪಾತ್ರ
chorus ಮೇಳ
chronicle play ಚರಿತ್ರೆ-ನಾಟಕ
chronological primitivism
ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ
circumlocution
ಸುತ್ತು-ಬಳಸು ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ
classic ಚಿರಕೃತಿ
classical ಅಭಿಜಾತ
cliche ಕ್ಲೀಷೆ
climax ಶಿಖರಸ್ಥಿತಿ
close reading ನಿಕಟ ಓದುವಿಕೆ
closed texts ಮುಚ್ಚಿದ ಪಠ್ಯ, ಸಂವೃತ ಪಠ್ಯ
code ಸಂಹಿತೆ
code mixing ನುಡಿಬೆರಕೆ
coenesthesia ಮಿಶ್ರಸಂವೇದನೆ
cognitive language
ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆ
cognitive meaning ಗೃಹೀತ ಅರ್ಥ
collective unconscious
ಸಮಷ್ಟಿ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆ / ಸುಪ್ತಚೇತನ
combined abstract image ಸಂಯೋಜಿತ ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರತಿಮೆ
comedy ಹರ್ಷನಾಟಕ
comedy of humours
ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಹ್ಯೂಮರ್ಸ್
comedy of ideas ವೈಚಾರಿಕ ಹರ್ಷನಾಟಕ
comedy of manners ವಿದಗ್ಧ ಹರ್ಷನಾಟಕ
comedy of wit ವಿದಗ್ಧ ಹರ್ಷನಾಟಕ
comic, the ಕಾಮಿಕ್
comic irony ಹರ್ಷವ್ಯಂಗ್ಯ
comic relief ಹಾಸ್ಯ ಉಪಶಮನ
commedia del arte
ಕಮಿಡಿಯ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟ್
communication ಸಂವಹನ
comparative literature ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ
complex abstract image
ಸಂಕೀರ್ಣ ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರತಿಮೆ

complexity ಸಂಕೀರ್ಣತೆ
complication ತೊಡಕು
conceit ಕನ್ಸೀಟ್
conceptual ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ
concrete ಮೂರ್ತ
concretization ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ
condensation ಸಂಗ್ರಾಹಕತೆ
confession ಕನ್‌ಫೆಶನ್
conflict ಸಂಘರ್ಷ
conflict structure ಸಂಘರ್ಷ ಶಿಲ್ಪ
connotation ಭಾವಪರಿವೇಶ
consiousness ಪ್ರಜ್ಞೆ
contact ಸಂಪರ್ಕ
content ವಸ್ತು, ವಿಷಯ, ತಿರುಳು
contentual criticism
ವಿಷಯ ವಸ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ
context ಸಂದರ್ಭ
context theory ಸಂದರ್ಭ ಸಿದ್ಧಾಂತ
convention ಸಂಪ್ರದಾಯ
conventional ಸಂಪ್ರದಾಯಕತೆ
cosmic irony ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ
crisis ತಿರುವು
criticism ವಿಮರ್ಶೆ
cultural materialism
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಸ್ತುವಾದ
cultural primitivism
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ

dead metaphors ಮೃತರೂಪಕ
decadence ಅವನತಿ
decadent ಅವನತಿಶೀಲ
decentering the subject
ಕರ್ತೃವಿನ ಅಪಕೇಂದ್ರೀಕರಣ
deconstruction ವಿರಚನೆ, ನಿರಚನೆ
deocurm ಔಚಿತ್ಯ
deep structure ಆಳ / ಒಳ ವಿನ್ಯಾಸ
defamiliarize ಅಪರಿಚಿತಗೊಳಿಸು
deism ದೇವಾಸ್ತಿಕ್ಯ
deliberative (rehtoric) ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ
demotic style ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿ
denotation ಗೃಹೀತ ಅರ್ಥ
denouement ಇಳಿಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ
depth psychology ಆಳ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ
descriptive criticism
ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ
destabilize ಅಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸು
deus-ex-machina ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪರಮಾತ್ಮ
deviation ಮಾರ್ಗಾಂತರ, ವಕ್ರೀಕರಣ
dialectical irony ತಾರ್ಕಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ
dialogic ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ
dialogic criticism ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ
didactic literature ಉಪದೇಶಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯ
difference ವ್ಯತ್ಯಸ್ತತೆ
differential play ವ್ಯತ್ಯಸ್ತಗಳ ಲೀಲೆ
diffused image ವಿರಳ ಪ್ರತಿಮೆ
direct satire ನೇರ ವಿಡಂಬನೆ
discipline ಶಿಸ್ತು
discourse ಸಂಕಥನ
discourse analysis ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ
discovery ಅನಾವರಣ
discussion play ಡಿಸ್ಕಶನ್ ಪ್ಲೇ
displacement ಪಲ್ಲಟ
disposition ಪ್ರತಿಪಾದನೆ
dissemination ಪ್ರಸರಣ
dissociation of sensibility
ಸಂವೇದನೆಯ ವಿದಳನ
distortion ವಿಕೃತಿ
dithyramb ಡಿಥಿರಾಂಬ್
dominant ಪ್ರಧಾನ
double reading ಇಮ್ಮುಖ ಓದುವಿಕೆ
drama ನಾಟಕ

dramatic illusion ನಾಟಕೀಯ ಭ್ರಮೆ
dramatic irony ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ
dramatic monologue
ನಾಟಕೀಯ ಏಕಾಂತಭಾಷಣ
dream allegory ಸ್ವಪ್ನ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ
drem vision ಸ್ವಪ್ನ ದರ್ಶನ
dystopia ಕೆಟ್ಟ ಸ್ಥಳ

eclogue ಎಕ್ಲೊಗ್
eoriture, writing ಬರವಣಿಗೆ
elegy ಶೋಕಗೀತೆ
Elizabethan (age) ಎಲಿಜಬೀತನ್
emotive ಭಾವನಾತ್ಮಕ
emotive language
ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆ
empathy ಸಹಾನುಭೂತಿ
empirical ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ
end rhyme ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ
English sonnet ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸಾನೆಟ್
enlightenment ಎನ್‌ಲೈಟನ್‌ಮೆಂಟ್
epic ಮಹಾಕಾವ್ಯ
epic simile ಮಹೋಪಮೆ
epic theatre ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿ
epideictic ಪ್ರಚಾರಾತ್ಮಕ
epistemology ಜ್ಞಾನಶಾಸ್ತ್ರ
epode ನಿಲುಗಡೆ
equivalence ಸಮಾನತ್ವ
equivoque ಶಬ್ದ ಶಕ್ತಿ ಮೂಲಧ್ವನಿ
essay ಪ್ರಬಂಧ
euphimism ಸೌಮ್ಯೋಕ್ತಿ
euphony ಶ್ರುತಿಮಧುರ
euphuism ಪಂಡಿತಶೈಲಿ
evaluation ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ
exemplum ದೃಷ್ಟಾಂತ ಕಥೆ
existentialism ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ
explanation ವಿವರಣೆ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆ
explication ವಿವರಣೆ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆ
exposition ಪರಿಚಯ
expressionism ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ
expressionistic criticism
ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ
expressive criticism
ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ
ex-tension ಬಹಿಃ-ಕರ್ಷಣ
extrinsic criticism ಬಾಹ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ

fable ನೀತಿ ಕಥೆ
fabula ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ
facts ಸತ್ಯಾಂಶ
fallible narrator ಅವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹ / ಮೋಸ ಹೋಗುವ ನಿರೂಪಕ
falling action ಇಳಿಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ
false conscience ಸುಳ್ಳು ಪ್ರಜ್ಞೆ
familiar essay ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ
fancy ಕಲ್ಪನೆ
farce ಪ್ರಹಸನ
feminist criticism ಸ್ತ್ರೀನಿಷ್ಠ /
ಸ್ತ್ರೀವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ
fiction ಕಲ್ಪಕತೆ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ
fictional ಕಾಲ್ಪನಿಕ
figurative language ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ
filation ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು
fine arts ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳು
first person narrative
ಉತ್ತಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ
flashback ಹಿನ್ನೋಟ
flat character ಚಪ್ಪಟೆ ಪಾತ್ರ
folk ballad ಜಾನಪದ ಕಥನಕವನ
folk epic ಜಾನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ
foreground ಮುನ್ನೆಲೆ
forensic ಚಿಕಿತ್ಸಕ
form ರೂಪ

formal criticism ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ
formal essay ಔಪಚಾರಿಕ ಪ್ರಬಂಧ
formal satire ನೇರ ವಿಡಂಬನೆ
formalist critics ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರು
free verse ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು
fugal form ಚಂಚಲ ರೂಪ
full rhyme ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಾಸ
function ಕಾರ್ಯ, ನಿಯೋಗ

gender based ಲಿಂಗ ಆಧಾರಿತ
general ಸಾಮಾನ್ಯ
Geneva school ಜಿನೀವಾ ಪಂಥ
genius ಪ್ರತಿಭೆ
gothic ಗಾಥಿಕ್
grammar ವ್ಯಾಕರಣ
grammar of literary experience
ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವದ ವ್ಯಾಕರಣ
grand style ಉನ್ನತ ಶೈಲಿ

hamartia ತೀರ್ಮಾನದ ದೋಷ
hegemony ಯಾಜಮಾನ್ಯ
hermeneutics ಹರ್ಮೆನ್ಯುಟಿಕ್ಸ್
hero ನಾಯಕ
heroic drama ಹಿರೋಯಿಕ್ ಡ್ರಾಮ
heroic poem ಹಿರೋಯಿಕ್ ಪೊಯೆಂ
heroic tragedy ಹಿರೋಯಿಕ್ ಟ್ರಾಜಡಿ
heroine ನಾಯಿಕೆ
hieratic style ಔಪಚಾರಿಕ ಶೈಲಿ
high burlesque ಉನ್ನತ ವಿಡಂಬನೆ
high comedy ಗಂಭೀರ / ಶುದ್ಧ ಹರ್ಷನಾಟಕ
high style ಉನ್ನತ ಶೈಲಿ
historical allegory ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ
historical criticism ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ
historical novel ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿ
historification ಚರಿತ್ರೀಕರಣ
history of literature ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ
history plays ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳು
horatian ode ಹೊರೇಶಿಯನ್ ಓಡ್
horatian satire ಹೊರೇಶಿಯನ್ ಸೆಟೈರ್
human plot ಮಾನುಷ ಸಂವಿಧಾನ
human sciences ಮಾನವಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಗಳು
humanism ಮಾನವತಾವಾದ
humanistic criticism
ಮಾನವತಾವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ
humour ಹಾಸ್ಯ
hypotactic style ತಾರ್ಕಿಕ-ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಶೈಲಿ

id ಇಡ್
idea ಆದರ್ಶ, ವಿಚಾರ
idealization ಆದರ್ಶೀಕರಣ
igo ಇಗೊ
image ಪ್ರತಿಮೆ
imagery ಪ್ರತೀಕ, ಪ್ರತಿಮಾವಳಿ
imaginary ಕಾಲ್ಪನಿಕ
imagination ಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರತಿಭೆ
imagism ಇಮೇಜಿಸಂ
imitation ಅನುಕರಣೆ
immediate image ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಪ್ರತಿಮೆ
imperfect rhyme ಪಾರ್ಶ್ವಪ್ರಾಸ
impersonal irony ಅವ್ಯೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ
impersonal narraotr ಅವ್ಯೈಯಕ್ತಿಕ ನಿರೂಪಕ
impersonality ಅವ್ಯೈಯಕ್ತಿಕತೆ
implicature ಇಂಗಿತಜ್ಞಾನ
implied author ಸೂಚಿತ ಕರ್ತೃ
implied reader ಸೂಚಿತ ಓದುಗ
imposed form ಆರೋಪಿತ ರೂಪ
impressionism ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಂ
in media res ಕಥಾ ಮಧ್ಯ
incidents ಘಟನೆಗಳು
incremental refrain ಅಧಿಕರಣ ಪುನರುಕ್ತಿ
indirect satire ಪರೋಕ್ಷ ವಿಡಂಬನೆ
inductive criticism ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ

influence ಪ್ರಭಾವ
informal essay ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ
information ಮಾಹಿತಿ
ingenu irony ಭೋಳೆತನದ ವ್ಯಂಗ್ಯ
instinct ಪ್ರವೃತ್ತಿ
intended meaning
ಇಷ್ಟಾರ್ಥ, ಉದ್ದೇಶಿತ ಅರ್ಥ
in-tension ಅಂತಃಕರ್ಷಣ
intention ಇಷ್ಟಾರ್ಥ, ಉದ್ದೇಶ
intentional fallacy ಉದ್ದೇಶ ಭ್ರಮೆ
intentional misinterpretation
ಸೋದ್ದಿಶ್ಯ ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನ
intentionality ಸೋದ್ದಿಶ್ಯತೆ
interdisciplinary studies
ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳು
interior monologue
ಆಂತರಂಗಿಕ ಏಕಾಂತ ಭಾಷಣ
interlude ಮಧ್ಯಂತರ ನಾಟಕ
internal rhyme ಒಳ ಪ್ರಾಸ
international litertaure
ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ
interpretation ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ
interpretive comunities ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ಸಮೂಹಗಳು
intertextuality ಅಂತರ್ ಪಠ್ಯಗುಣ
intrinsic criticism ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ
intrusive narrator
ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ನಿರೂಪಕ
invention ಅನ್ವೇಷಣೆ
invocation ಸ್ತುತಿ
involvement ತಾದಾತ್ಮ್ಯ
ironia ಐರೋನಿಯಾ
irony ವ್ಯಂಗ್ಯ
irony of events ಘಟನೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ
irony of fate ನಿಯತಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ
irony of self betrayal ಸ್ವವಂಚನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ
irony of simple incongruity ಸಾಮಾನ್ಯ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ

judicial criticism ವಿಧಾಯಕ ವಿಮರ್ಶೆ
Juvenalian satire
ಜೂವಿನೆಲಿಯನ್ ಸೆಟೈರ್

lang ಭಾಷೆ
legislative criticism
ಕವಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ವಿಮರ್ಶೆ
leit motif ಪ್ರಮುಖ ಆಶಯ
limited point of view
ಬದ್ಧ/ಸೀಮಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ
linear form ರೇಖಾತ್ಮಕ ರೂಪ
lisible text ಓದಬಲ್ಲ ಪಠ್ಯ
literariness ಸಾಹಿತ್ಯಕತೆ
literary aesthetics
ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ
literary ballad ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಥನಕವನ
literary convention ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ
literary epic ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ
literature ಲಿಟರೇಚರ್
literature of sensibility
ಲಿಟರೇಚರ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸಿಬಿಲಿಟಿ
live metaphor ಜೀವಂತ ರೂಪಕ
local colour ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ
logocentric ವಾಕ್ ಕೇಂದ್ರಿತ
low burlesque ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಡಂಬನೆ
low comedy ಸಾಮಾನ್ಯ ಹರ್ಷನಾಟಕ
low style ಸಾಮಾನ್ಯ ಶೈಲಿ
lyric ಭಾವಗೀತೆ

machinery ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳು
macro level ಇಡಿ ನೆಲೆ
marginalization ಬದಿಗೊತ್ತುವಿಕೆ

Marxist criticism
ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ವಿಮರ್ಶೆ
mass culture ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ
mean style ಮಧ್ಯಮ ಶೈಲಿ
meaning ಅರ್ಥ
mechanic form ಯಾಂತ್ರಿಕ ರೂಪ
melodrama ಮೆಲೊಡ್ರಾಮ
memesis ಅನುಕರಣೆ
menippean satire ಮೆನಿಪ್ಪಿಯನ್ ಸೆಟೈರ್
message ಸಂದೇಶ
meta criticism ಅಧಿ ವಿಮರ್ಶೆ
meta lingual ಅಧಿಭಾಷಿಕ
metaphor ರೂಪಕ
metaphysical ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದೀ
metaphysical conceit
ಮೆಟಫಿಸಿಕಲ್ ಕನ್ಸೀಟ್
metaphysical poets
ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದೀ ಕವಿಗಳು
metaphysics of presence
ಇರುವಿಕೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ
micro level ಬಿಡಿ ನೆಲೆ
middle style ಮಧ್ಯಮ ಶೈಲಿ
mimetic criticism
ಅನುಕರಣವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ
miracle play ಪವಾಡ ನಾಟಕ
mise en scene ದೃಶ್ಯಮಧ್ಯೆ
misinterpretation ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನ
mithoi ಮಿಥೋಯಿ
mock epic ಅಣಕು ಮಹಾಕಾವ್ಯ
model reader ಮಾದರಿ ಓದುಗ
modern lyric ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತೆ
monody ಮಾನೊಡಿ
monologic ಏಕಭಾಷಿಕ
mood ಪರಿವೇಶ, ಭಾವನೆ, ವಾತಾವರಣ
morality play ನೀತಿ-ನಾಟಕ

motif ಆಶಯ
motivation ಪಾತ್ರದ ಉದ್ದೇಶ
multiple meaning
ಅನೇಕಾರ್ಥ, ಬಹುಮುಖೀ ಅರ್ಥ
multiple point of view
ಬಹುಮುಖ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ
mystery play ಮಿಸ್ಟರಿ ಪ್ಲೇ
mysticism ಅನುಭಾವ
myth ಪುರಾಣ
myth criticism ಪುರಾಣ ವಿಮರ್ಶೆ
mythical ಪೌರಾಣಿಕ
mytonomy ಅಜಹಲ್ಲಕ್ಷಣೆ

narrative ಕಥನ, ನಿರೂಪಣ
narrator ಕಥಕ, ನಿರೂಪಕ
natural form ಸಹಜ ರೂಪ
naturalism ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ
naturalization ಸಹಜ ಅಳವಡಿಕೆ
neoclassical ನವ ಅಭಿಜಾತ
neoplatonism ನಿಯೊ ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ
new criticism ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ
new world ಹೊಸ ಜಗತ್ತು
noble savage ಉದಾತ್ತ ಕಿರಾತಕ
non periodic structure
ಸಡಿಲ ವಾಕ್ಯರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ
novel ಕಾದಂಬರಿ
novel of sensibility
ಭಾವುಕತೆಯ ಕಾದಂಬರಿ
novel of sentimentality
ಭಾವುಕತೆಯ ಕಾದಂಬರಿ

object ವಸ್ತು
objective ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ
objective correlative ವಸ್ತುಪ್ರತಿರೂಪ
objective criticism ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ

objective meaning ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅರ್ಥ
objective reading ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಓದುವಿಕೆ
objective realism
ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ
objectivity ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ
occasional poem ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಕವನ
octave ಅಷ್ಟಪದಿ
ode ಪ್ರಗಾಥ
Oedipus complex ಈಡಿಪಸ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್
omiscient point of view
ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ
onomatopoeia ಅನುಕರಣವಾಚಕ
open texts ತೆರೆದ / ಮುಕ್ತ /
ವ್ಯಾವೃತ ಪಠ್ಯಗಳು
opsis ದೃಶ್ಯ
organic form ಜೀವಂತ ರೂಪ
origin ಮೂಲ
original ಮೂಲ
originality ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆ
over reading ಅತಿವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

pantomime ಮೂಕಾಭಿನಯ
parable ಸಾಮತಿ
paradox ವಿರೋಧಾಭಾಸ
parody ಅಣಕ
parole ಮಾತು
particular ವಿಶಿಷ್ಟ
pastoral ಗ್ರಾಮಕ
pastoral elegy ಗ್ರಾಮಕ ಶೋಕಗೀತೆ
pathetic fallacy ಚೇತನಾರೋಪಣೆ
pathos ಕರುಣ
patriarchal society ಪಿತೃಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜ
perfect rhyme ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಾಸ
periodic structure ಬಿಗಿ ವಾಕ್ಯರಚನೆ
peripety ಶೀಘ್ರ ಸ್ಥಿತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ
periphrasis ಸುತ್ತು-ಬಳಸಿನ ಶೈಲಿ
persona ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ
personal essay ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ
personal satire ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಡಂಬನೆ
personality ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ
Petrarchan conceit ಪೆಟ್ರಾರ್ಕನ್ ಕನ್ಸೀಟ್
Petrarchan sonnet ಪೆಟ್ರಾರ್ಕನ್ ಸಾನೆಟ್
phatic ಅಭ್ಯಾಸಗತ
phenomenology ಪ್ರಕ್ರಿಯವಾದ
philosophic irony ತಾತ್ವಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ
physical image ಭೌತಿಕ ಪ್ರತಿಮೆ
picaresque novel
ಸಾಹಸ/ಘಟನಾ ಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿ
Pindoric ode ಪಿಂಡಾರಿಕ್ ಪ್ರಗಾಥ
places of indeterminacy
ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಸ್ಥಳಗಳು
plagiarism ಕೃತಿಚೌರ್ಯ, ಹರಣ
plain style ಸರಳ ಶೈಲಿ
platonic love ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಮ
Platonism ಪ್ಲೆಟಾನಿಸಂ
play ಲೀಲೆ
plot (ಕಥಾ) ಸಂವಿಧಾನ
plurisignation ಬಹುಮುಖ ಸೂಚನೆ
poet ಕವಿ
poetic diction ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆ
poetic justice ಕಾವ್ಯ ನ್ಯಾಯ
poetic license ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ
poetic truth ಕಾವ್ಯ ಸತ್ಯ
poetic use of language
ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಉಪಯೋಗ
poetics ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ
poetry ಕಾವ್ಯ
poetry of exculsion ಬಹಿಷ್ಕರಣ ಕಾವ್ಯ
poetry of inclusion ಅಂಗೀಕರಣ ಕಾವ್ಯ
point of view ದೃಷ್ಟಿಕೋನ
polyphonic form ಬಹುಭಾಷಿಕರೂಪ

pop ಜನಪ್ರಿಯ
popular ballad ಜನಪ್ರಿಯ ಕಥನಕವನ
pornography ಅಶ್ಲೀಲ (ಸಾಹಿತ್ಯ)
post colonial ವಸಾಹತೋತ್ತರ
post structuralism ಸಂರಚನೋತ್ತರ
practical criticism ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ
practical irony ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ
pragmatic criticism ಔಪಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ
predecessor poet ಪೂರ್ವಜ ಕವಿ
primary epic ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ
primary images ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು
primary imagination ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಕಲ್ಪನೆ
primary order of signification ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅರ್ಥಸೂಚನಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ
primitivism ಪ್ರಾಚೀನವಾದ
problem play ಸಮಸ್ಯೆ-ನಾಟಕ
problematize ಸಮಸ್ಯೀಕರಣಗೊಳಿಸು
process ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ
progress ಪ್ರಗತಿ
prologue ಪೀಠಿಕೆ
propagandist literature ಪ್ರಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ
propositional meaning ಪ್ರತಿಪಾದಿತ ಅರ್ಥ
prose ಗದ್ಯ
prose romance ಗದ್ಯ ರಮ್ಯ-ಕಥೆ
protagonist ನಾಯಕ
psychoanalytical criticism ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ
psychological criticism ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಮರ್ಶೆ
pun ಶ್ಲೇಷೆ
purgation ವಿರೇಚನ

quotation ಉದ್ಧರಣೆ

reader response ವಾಚಕ ಸಂವೇದನೆ
reader response criticism ವಾಚಕಾಭಿಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆ
reading ಓದುವಿಕೆ
realism ವಾಸ್ತವಿಕತೆ, ವಾಸ್ತವತಾವಾದ
realization ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ
reception theory ಸ್ವೀಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ
reconstruction ಮರುರಚನೆ
reference ಉಲ್ಲೇಖ
referent (ಅರ್ಥದ) ಆಶ್ರಯ
referential language ಉಲ್ಲೇಖನಶೀಲ ಭಾಷೆ
reformation ಸುಧಾರಣೆ
refrain ಪಲ್ಲವಿ
regional novel ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಾದಂಬರಿ
relative autonomy ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ
relativism ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ
renaissance ಪುನರುಜ್ಜೀವನ
representation ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ
reversal ಶೀಘ್ರ ಸ್ಥಿತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ
rhetoric ಅಲಂಕಾರ
rhetorical criticism ರೆಟರಿಕಲ್ ವಿಮರ್ಶೆ
rhetorical irony ಆಲಂಕಾರಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ
rhetorical meaning ಆಲಂಕಾರಿಕ ಅರ್ಥ
rhyme ಪ್ರಾಸ
rising action ಏರುಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ
romantic ರಮ್ಯ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್
romantic comedy ರಮ್ಯ ಹರ್ಷನಾಟಕ
romantic irony ರಮ್ಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ
romanticism ರಮ್ಯತೆ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ
round character ಪೂರ್ಣ ಪಾತ್ರ

sarcasm ಕಟಕಿ, ವಿಡಂಬನೆ
satire ವಿಡಂಬನೆ
satiric comedy ವಿದಗ್ಧ ಹರ್ಷನಾಟಕ
scene ದೃಶ್ಯ

science fiction ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಥೆ
scientific study ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ
secondary epic ಆನುಷಂಗಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ
self conscious narrator
ತನ್ನರಿವಿನ ನಿರೂಪಕ
self effacing trace ಮುಖಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥದ ಸುಳಿವು
self irony ಆತ್ಮ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಸ್ವ-ವ್ಯಂಗ್ಯ
self disparaging irony
ಆತ್ಮಾವಹೇಳನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ
semantic elements ಅರ್ಥಾಂಶಗಳು
semeiotics ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರ
semiology ಸಂಜ್ಞಾಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಜ್ಞಾವಿಜ್ಞಾನ
sensibility ಸಂವೇದನೆ
sentimentalism ಭಾವುಕತೆ
sestet ಷಟ್ಪದಿ
setting ಭೂಮಿಕೆ
Shakespearian sonnet
ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿಯನ್ ಸಾನೆಟ್
short story ಸಣ್ಣ ಕಥೆ
showing ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆ
sign ಸಂಜ್ಞೆ
signification (ಅರ್ಥ) ಸೂಚನೆ
signified ಸೂಚಿತ
signifier ಸೂಚಕ
silence ಮೌನ
simile ಉಪಮೆ
simple image ಸರಳ ಪ್ರತಿಮೆ
site ತಾಣ
situational irony ಸನ್ನಿವೇಶ ವ್ಯಂಗ್ಯ
social comedy ಸಾಮಾಜಿಕ ಹರ್ಷನಾಟಕ
social institution ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆ
social realism ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವತೆ
socialist realism
ಸಾಮಾಜವಾದೀ ವಾಸ್ತವತೆ
sociological criticism
ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ
sociological novel ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ
sonnet ಅಷ್ಟಷಟ್ಪದಿ, ಸುನೀತ
Sophoclean irony ಸೊಫೊಕ್ಲಿಯನ್ ವ್ಯಂಗ್ಯ
speaker ವಕ್ತೃ
spectacle ದೃಶ್ಯ
stock character ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರ
stock response ಸಿದ್ಧಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ
stock situation ಸಿದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶ
stream of consciousness ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ
strong misreading ಸದೃಢ ತಪ್ಪು ಓದುವಿಕೆ
strophe ಎಡಸುತ್ತು
structural ರಾಚನಿಕ
structuralist criticism
ಸಂರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ
structure ರಚನೆ, ಸಂರಚನೆ, ಶಿಲ್ಪ
style ಶೈಲಿ
stylistics ಶೈಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರ
sub plot ಉಪಕಥಾಸಂವಿಧಾನ
subaltern ಅಧೀನ, ಅಲಕ್ಷಿತ, ದಮನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ
subject ಕರ್ತೃ, ವಸ್ತು, ವಿಷಯ
subject matter ವಸ್ತು, ವಿಷಯ
subjective ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ
subjective criticism ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ
subjective realism ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವತೆ
subjectivity ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆ
subjugation ಅಧೀನತೆ
sublimation ಉದಾತ್ತೀಕರಣ
substitution ಪರ್ಯಾಯ
super structure ಮೇಲ್‌ರಚನೆ
superego ಸೂಪರ್ ಇಗೊ
surface structure ಮೇಲು/ಹೊರ ವಿನ್ಯಾಸ
surprise ಆಶ್ಚರ್ಯ

surrealism ಅತಿವಾಸ್ತವತೆ
suspense ಕುತೂಹಲ
symbol ಸಂಕೇತ
symbolic ಸಾಂಕೇತಿಕ
symbolism ಸಂಕೇತವಾದ
symbolist ಸಂಕೇತನಿಷ್ಠ
sympathy ಸಹಾನುಭೂತಿ
synesthesia ಮಿಶ್ರಸಂವೇದನೆ
syntagmatic ಅನುಕ್ರಮ

tale ಕಥೆ
telling ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ನಿರೂಪಣೆ
temporal form ಕಾಲ (ನಿಷ್ಠ) ರೂಪ
tenor ವಿಷಯ
tension ಕರ್ಷಣ
teritary images ಸೀಮಾಂತ ಪ್ರತಿಮೆ
text ಪಠ್ಯ
textural ಬಂಧಾತ್ಮಕ
texture ನೇಯ್ಗೆ
the other ಅನ್ಯ
theme ವಸ್ತು
theoretical critcism ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ
theory ಸಿದ್ಧಾಂತ
thick reading ಗಹನ ಓದುವಿಕೆ
third person narrative
ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆ
three unities ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು
thronody ಥ್ರೊನೊಡಿ
tone ದನಿ
topas ಸಿದ್ಧಸೂತ್ರಗಳು
traditional ballad
ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥನಕವನ
traditional epic
ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ

tragedy ಆವಿದ್ಧ ನಾಟಕ,
ಗಂಭೀರನಾಟಕ, ದುರಂತ ನಾಟಕ
tragi-comedy ಟ್ರಾಜಿ ಕಾಮಿಡಿ
tragic irony ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ
transformational grammar
ರೂಪಾಂತರ ವ್ಯಾಕರಣ
travesty ಅಣಕು, ಲೇವಡಿ, ವಿಡಂಬನೆ
true rhyme ಪೂರ್ಣಪ್ರಾಸ
two dimensional character
ಎರಡು ಆಯಾಮದ ಪಾತ್ರ
type character ಮಾದರಿಪಾತ್ರ

ultimate refrant ಅಂತಿಮ ಅರ್ಥಾಶ್ರಯ
unconscious irony
ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ
unconscious meaning
ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಅರ್ಥ
undecidable play of meanings
ಖಚಿತವಲ್ಲದ ಅರ್ಥಗಳ ಲೀಲೆ
unintentional irony ಅನುದ್ದೇಶಿತ ವ್ಯಂಗ್ಯ
unintrusive narrator
ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ / ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿರೂಪಕ
unity of action ಕ್ರಿಯಾಬಂಧ, ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ
unity of place ಸ್ಥಳಬಂಧ, ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ
unity of time ಕಾಲಬಂಧ, ಕಾಲೈಕ್ಯ
universal ವಿಶ್ವ, ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ
universal literature
ಜಾಗತಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯ
unreliable narrator
ಅವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹ ನಿರೂಪಕ
unstable ಅಸ್ಥಿರ
useful arts ಉಪಯುಕ್ತ ಕಲೆಗಳು
utopia ಯುಟೋಪಿಯ
utterance ಉಕ್ತಿ

vehicle ವಾಹಕ

verbal irony ಶಾಬ್ದಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ

verbal plot ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂವಿಧಾನ

verisimilitude ಯಥಾವತ್ ನಿರೂಪಣೆ

vers libre ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸು

voice ವಾಣಿ

vulgar Marxism ವಲ್ಗರ್ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂ

willing suspension of disbelief ಅಪನಂಬಿಕೆಯ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವಿಚ್ಛೇದ

wish fulfillment ಇಚ್ಛಾಪೂರೈಕೆ

wit ವಿದಗ್ಧತೆ

word ಪದ

world irony ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ

world literature ಜಾಗತಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯ

ಸಂಕೇತಾಕ್ಷರಗಳ ವಿವರಣೆ

ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಹಲವಾರು ಉದಾ.ಗಳನ್ನು ಪುಸ್ತಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳ ಆಕರವನ್ನು ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವಾಗ ಕೆಲವು ಸಂಕೇತಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳ ವಿವರ:

ಲೇಖಕರು / ಕೃತಿಗಳು

ARK	ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ
ARM	ಅ.ರಾ.ಮಿತ್ರ
BBH	ಬಿ.ಬಿ. ಹಂಡಿ
BHS	ಬಿ.ಎಚ್. ಶ್ರೀಧರ
BNM	ಬಿದರಹಳ್ಳಿ ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ
CVK	ಚನ್ನವೀರ ಕಣವಿ
DAS	ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ್
DLN	ಡಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್
DRB	ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ
DVG	ಡಿ.ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪ
GGR	ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
GBJ	ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿ
GHN	ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ್
GNR	ಜಿ.ಎನ್. ರಂಗನಾಥರಾವ್
GSA	ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ
GSD	ಜಿ.ಎಸ್. ಸದಾಶಿವ
GSS	ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ
HMC	ಎಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯ
HTR	ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ
KDK	ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ
KKM	ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ
KNS	ಕಡಬ ಸಂಜುಂಡಶಾಸ್ತ್ರಿ
KSK	ಕೆ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ
KSN	ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ
KVN	ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ
KVP	ಕೆ.ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ
KVR	ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ
LSS	ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್
MDK	ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ
MGK	ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ
MVS	ಎಂ.ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ
NKD	ಎನ್.ಕೆ. ದೇಸಾಯಿ
NSL	ಎನ್.ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಭಟ್ಟ
PBM	ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ
PLN	ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್
PTN	ಪು.ತಿ ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್
RSM	ಆರ್.ಎಸ್. ಮುಗಳಿ
SBM	ಎಸ್.ಬಿ. ಮಿಣಜಿಗಿ
SDL	ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ
SLB	ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ
SMP	ಶಂಕರಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ್
SNS	ಎಸ್. ನಾರಾಯಣಶೆಟ್ಟಿ
SRM	ಎಸ್.ಆರ್. ಮೊಕಾಶಿ
SVP	ಎಸ್.ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರಭಟ್ಟ
TGR	ಟಿ.ಜಿ. ರಾಘವ
TNS	ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ
TPK	ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ
URA	ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ
VRS	ವೀರೇಂದ್ರ ಸಿಂಪಿ
VSR	ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ

ಅಹೊಕಾ	ಅಕ್ಷರ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ (ಸಂ) - ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್
ಆಭಾಸಾ.	ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಲೇಖನಗಳು - ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ
ಆಲೇಖ.	ಆಯ್ದ ಲೇಖನಗಳು - ಡಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್
ಇತ್ಯಾದಿ.	ಇತ್ಯಾದಿ - ಕೆ.ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ
ಉಪ.	ಉಪವನ - ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ
ಒಳನೋ.	ಒಳನೋಟ - ಜಿ.ಎಸ್. ರಂಗನಾಥರಾವ್
ಕಸಾಪ.	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆ
ಕಲಪ್ರ.	ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು - ವೀರೇಂದ್ರ ಸಿಂಪಿ
ಕಶೋಕಾ.	ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶೋಕಕಾವ್ಯ - ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ
ಕಾನುಭವ.	ಕಾವ್ಯಾನುಭವ - ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ
ಕಾರಸ್ಯ.	ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ - ಡಿ.ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪ
ಕಾಲೀನ.	ಸಮಕಾಲೀನ - ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ್
ಕಾವತಂ.	ಕಾದಂಬರಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ - ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
ಕಾಳಿನಾ.	ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳು - ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ
ಕೂಡುಕ	ಕೂಡುಕಟ್ಟಿ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ
ಚಂಮಚ.	ಚಂದ್ರ ಮಂಚಕೆ ಬಾ ಚಕೋರಿ - ಕುವೆಂಪು
ಜಾನಗೀ.	ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳು - ಕೆ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ
ಜಿಜ್ಞಾಸೆ	ಜಿಜ್ಞಾಸೆ - ಎಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯ
ಜೀವಂತ.	ಜೀವಂತ ಧೋರಣೆಗಳು - ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ
ತಪೋನಂ.	ತಪೋನಂದನ - ಕೆ.ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ
ತಿರುವು.	ಹೊಸತಿರುವು - ಜಿ.ಎಸ್. ರಂಗನಾಥರಾವ್
ನಬದಾ.	ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ (ಸಂ) - ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ
ನವಿಮ.	ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ - ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
ನಿರ್ವ.	ನಿರ್ವಹಣೆ - ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ್
ನೂರುಮರ	ನೂರುಮರ ನೂರುಸ್ವರ - ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ
ಪಂಪ.	ಪಂಪ - ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ
ಪರಿವ.	ಪರಿವರ್ತನೆ - ಆ.ರ್. ರಘುನಾಥರಾವ್
ಪರೀಕ್ಷೆ.	ಕೃತಿಪರೀಕ್ಷೆ - ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ
ಪ್ರಗಳು.	ಪ್ರಬಂಧಗಳು - ಎಸ್.ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರಭಟ್ಟ
ಪ್ರಮಪ.	ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ - ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ
ಬೇಕಾಂಚಿ	ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು
ಭಾಕಾಮೀ.	ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ - ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ
ಭಾಮಲೇ.	ಭಾಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಲೇಖನಗಳು - ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ
ಮಾನಸ.	ರಸಿಕ ಮಾನಸ - ಆರ್.ಎಸ್. ಮುಗಳಿ
ಮುನ್ನೋಟ.	ಮುನ್ನೋಟ - ಜಿ. ರಾಮಕೃಷ್ಣ
ಲೇಗಳು.	ಲೇಖನಗಳು - ಎಸ್.ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರಭಟ್ಟ
ವೀಸೀ.	ವೀಸೀ - ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ
ಶ್ರೀಮುಡಿ.	ದ್ರೌಪದಿಯ ಶ್ರೀಮುಡಿ - ಕೆ.ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ
ಶ್ರೀವಿನಾ.	ಶ್ರೀವಿನಾಯಕರು (ಸಂ) - ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಮತ್ತು ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿ
ಸಕಹೊ.	ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಹೊಸ ಒಲವುಗಳು - ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
ಸಮಾಲೋ.	ಸಮಾಲೋಕನ - ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ
ಸಾಅಮೌ.	ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯ - ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ
ಸಾತ್ಯೋಪಾ.	ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಾಸನೆ - ಆರ್.ಎಸ್. ಮುಗಳಿ
ಸಾವಿಮ.	ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ - ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಸಾವಿಶ್ಲೇ.	ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ - ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್
ಸಾಶಕ್ತಿ.	ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಕ್ತಿ - ಡಿ.ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪ
ಹೃದಸಂ.	ಹೃದಯ ಸಂವಾದ - ಎಸ್. ನಾರಾಯಣಶೆಟ್ಟಿ
ಹೊರಕಾ.	ಹೊರಳು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ - ಎಸ್.ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀ ನಾರಾಯಣಭಟ್ಟ