ಗೀತನಾಟಕ ಪ್ರವೇಶ

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ

ವಿಜಯಲಕ್ಷ್ಮೀ ಸುಬ್ಬರಾವ್

ಸಂಯೋಜನೆ: ಕುಪ್ಪನಹಳ್ಳಿ ಎಂ. ಭೈರಪ್ಪ

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.13870268

ಆಶಯ:

ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್

ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಡಾ.ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ ಅವರು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ. ತಾಯಿ ಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಹಾಗೂ ತಂದೆ ಸೀತಾರಾಂ ಅವರು. ಓದಿದ್ದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲೇ. ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎ ಮತ್ತು ಎಲ್.ಎಲ್.ಬಿ. ಪದವೀಧರೆಯಾದವರು. ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯ ಡಿಪ್ಲೊಮ ಪದವಿಯನ್ನೂ ಹಿಂದಿ ಸಾಹಿತ್ಯರತ್ನ ಪದವಿಯನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದವರು. ಎಂ.ಇ.ಎಸ್. ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸುದೀರ್ಘ ಕಾಲ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ಹುದ್ದೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಲೇ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹಲವು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡವರು, ಕಥೆ, ಕವಿತೆ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ, ಅನುವಾದ, ವೈಚಾರಿಕ ಬರೆಹ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂಶೊಧನೆ ಮುಂತಾದ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಶಕ್ತಿ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಬೆಳಗಿವೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ದೆಸೆಯಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಓದುವ ಬರೆಯುವ ಹವ್ಯಾಸ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಅವರ ಹಲವಾರು ಲೇಖನಗಳು, ಕಥೆ, ಕವನ, ನಾಟಕಗಳು ನಾಡಿನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ. ಆಕಾಶವಾಣಿ, ದೂರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಭಾಷಣಗಳು, ಲೇಖನಗಳು, ವಿಮರ್ಶೆ, ಚಿಂತನೆಗಳು, ನಾಟಕಗಳು, ಸಂದರ್ಶನಗಳು ಹೀಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದ ಸಾಧಕಿ ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ ಅವರು.

ಲೇಖಕಿ ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ ಅವರು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ತ್ರಿಶಂಕು, ಏನು ಹೇಳಲಿ ಗೆಳೆಯ, ಹಾಡೇನ ಪಾಡೇನ, ಈ ತೆರದ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ, ವಸುಂಧರೆಯ ಪ್ರಾಯ ಮುಂತಾದವು ಅವರ ಕವನ ಸಂಕಲನಗಳು; ಪಾಂಚಾಲಿ, ಪಾದ್ರಿಯೊಬ್ಬನ ಕಥೆ, ನಗರವಧು ಸಾಲವತಿ, ಪ್ರೇಮ ಸಮಾಗಮ, ಮಿಲನ, ಮತ್ತೊಂದು ಮಹಾಭಾರತ, ದಂಗೆ ಎದ್ದವಳು ಮುಂತಾದವು ನಾಟಕಗಳು;. ತಪ್ಪಿದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು, ಬುವಿಯಿಂದ ಬಾನಿಗೆ, ಸೌರಭ ಸೇತು, ಹರಿದತ್ತ ಹರಿವ ಚಿತ್ತ, ನೂರ್ ಜಹಾನ್, ನಡು ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ (ಚೀನಿ ಭಾಷಾಂತರ) ಶಾಲ್ಮಲಿ (ಹಿಂದಿ ಭಾಷಾಂತರ) ಮುಂತಾದವು ಕಾದಂಬರಿಗಳು; ಮಾನಿಷಾದ, ಕಾಣದ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ, ಅದೇ ಮುಖ, ಒಳದನಿ, ಚೀನಿ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಿದ ಲುಷುನ್ ಅವರ 10 ಚೀನಿ ಕಥೆಗಳು ಮತ್ತು ಹುಚ್ಚನ ದಿನಚರಿ ಮುಂತಾದವು ಕಥಾ ಸಂಕಲನಗಳು; ಸ್ವರ್ಗ ದ್ವೀಪದ ಕನಸಿನ ಬೆನ್ನೇರಿ ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ; ಸ್ಪಂದನ, ಸಮಾಲೋಚನ ಮುಂತಾದುವು ವಿಮರ್ಶಾ ಕೃತಿಗಳು; ನೊಬೆಲ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ವಿಜೇತರಾದ ಗೇಬ್ರಿಯಲ್ ಗಾರ್ಸಿಯಾ ಮಾರ್ಕ್ವೇಜ್ ಅವರ ಕೃತಿಯನ್ನು

'ಒಂದು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಏಕಾಂತ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಿರುವ ಕೃತಿಗಳು ವಿಜಯಾ ಅವರ ವಿದ್ವತ್ತು, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಭಾಷಾಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿವೆ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ ಅವರ ಸಾಧನೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಮಲ್ಲಿಕಾ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಅತ್ತಿಮಬ್ಬೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ನೀಲಗಂಗ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾವ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ದೊಂಬಿವಿಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ (ಮುಂಬಯಿ) ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಗೊರೂರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಶಾರದಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ತ್ರೀ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಪೆರ್ಲಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಸಂಜೆವಾಣಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಆದರ್ಶ ಶಿಕ್ಷಕಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ಗೌರವಗಳು ಸಂದಿವೆ.

ಸಂಶೋಧನ ಲೋಕದ ಅಭಿಮತದಂತೆ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿರುವ ಮಹಿಳೆಯರು ತುಂಬಾ ಕಡಿಮೆ. ''ನಾಟಕ', ಅದರ ರಚನೆ, ನಟನೆ ಮೊದಲಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಹೊಂದಿದ್ದ ''ಭಾವನೆ' ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಇಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತೊಡಕಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಮಹಿಳೆ ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹರಸಾಹಸ ಮಾಡಿದ್ದು, ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು, ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ ''ನಾಟಕ'ದಂತ ಬಹುಮುಖಿ ಆಯಾಮದ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು, ಆ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಗಮನಾರ್ಹ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿರುವ ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾವ್ ಅವರ ಸಾಧನೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಗುರುತರವಾದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡ ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ ಅವರು ರಚಿಸಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ (ಪಾಂಚಾಲಿ, ದಂಗೆ ಎದ್ದವಳು, ಪ್ರೇಮಸಮಾಧಿ, ಮತ್ತೊಂದು ಮಹಾಭಾರತ, ಮಿಲನ, ಪಾದ್ರಿಯೊಬ್ಬನ ಕತೆ, ನಗರವಧು ಸಾಲವತಿ) ಸದೃಢವಾಗಿರುವ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ನಾವೀನ್ಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯಿಂದ ಈ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಲೋಕಕ್ಕೆ ಅಮೂಲ್ಯ ಕಾಣ್ಕೆಗಳಾಗಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ರಂಗಶೋಧಕರಾದ ಡಾ.ಎಸ್.ಪ್ರಸಾದಸ್ವಾಮಿ ಅವರು ಗುರ್ತಿಸುವಂತೆ, ''ವಿಜಯಾ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ''ವಸ್ತು'ವಿನ ವೈವಿಧ್ಯ, ಪಾತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸ, ಪೋಷಣೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ''ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ' ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತಾರೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಗಳ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು, ರಚನೆ, ಸಂವಿಧಾನ, ನಿರ್ವಹಣೆಗಳು ನೆರವಾಗಿವೆ; ಅರಿವಾಗಿವೆ; ವರವಾಗಿವೆ... ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ ಅವರು ಕನ್ನಡದ ಅಪರೂಪದ ನಾಟಕಕಾರ್ತಿ ಎನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನವೋದಯ ಪೂರ್ವದ ನಾಟಕಕಾರ್ತಿಯರಾದ ತಿರುಮಲಾಂಬ, ಕಲ್ಯಾಣಮ್ಮ, ಗಿರಿಬಾಲೆ, ಶ್ಯಾಮಲಾ ಮೊದಲಾದವರು ಕನಸಿದ್ದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಂದು ರೂಪು ನೀಡಿದ ಸಾಧನೆ ವಿಜಯಾ ಅವರದ್ದು. 'ವಸ್ತು' ಕಡ ತಂದದ್ದೇ ಆದರೂ 'ನಿರ್ವಚನ' ಸ್ವಂತದ್ದು. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ 'ಅನ್ವಯ'. ವಿಜಯಾ ಅವರು ಈ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ.''

ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃಷಿಯ ಮೂಲಕ ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿರುವ ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ ಅವರು ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮೂಲಕವೂ

ಅಮೂಲ್ಯವಾದುದನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. "ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗೀತನಾಟಕಗಳು – ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ" ಎಂಬುದು ಅವರ ಪಿಎಚ್‌ಡಿ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವಾಗಿದೆ. ರಾಷ್ಟ್ರಕವಿ ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿ ನೀಡಿದೆ. ಈ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೃತಿಯು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ ವತಿಯಿಂದ 1995ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು; 2011ರಲ್ಲಿ ಇದರ ಎರಡನೆಯ ಆವೃತ್ತಿ ನೆಲಮನೆ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸಿನಿಂದ ಹೊರಬಂದಿರುವುದು ಈ ಕೃತಿಯ ಮೌಲಿಕತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಏಳು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿರುವ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಹರಹು ವಿಶಾಲ: ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಪು.ತಿ.ನ. ಇವರುಗಳ ಗೀತನಾಟಕಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಧ್ಯಯನ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಉದ್ದೇಶವಾದರೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪಯೋಗಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು, ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ಲೋಕಧರ್ಮೀ ರಂಗಪ್ರಭೇದಗಳು, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಅಪೆರಾಗಳು–ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ವಿಸ್ತೃತ ಚರ್ಚೆ ಈ ಗಂಥದಲ್ಲಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಇತರ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತನಾಟಕಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಜೊತೆಗೆ ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆ, ಗೀತನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣ, ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗ, ಪರಿಣಾಮ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಹಾಗೂ ವಿವರಣೆಗಳಿಂದ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ, ಶ್ರವ್ಯ–ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ 'ನಾಟಕ' ರೂಪವೇ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ, ರಮ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕವು ಕಾವ್ಯ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ ಚಿತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ಕಲಾರೂಪಗಳನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಿಕೂಂಡ ಸಂಕೀರ್ಣ ರೂಪವಾಗಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ವಯಸ್ಸು ಬುದ್ದಿಯ ತಾರತಮ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರವರ ಮನೋಧರ್ಮ, ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ರಸಾನುಭೂತಿಯುಂಟು ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಸರ್ವೋತ್ಕೃಷ್ಠ ಕಲಾರೂಪವೆಂಬ ಅಭಿಧಾನಕ್ಕ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯಾಂಶಗಳೆರಡನ್ನೂ, ಒಳಗೊಂಡು, ಅನೇಕ ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಿ ಕವಲೊಡೆದು ಪದ್ಯ ನಾಟಕ, ಗದ್ಯ ನಾಟಕ, ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ, ಗೀತ ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದವು. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಜನಾಭಿರುಚಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ನಾಟ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಪದ್ಯವೊ, ಗದ್ಯವೊ, ನೃತ್ಯವೊ, ಗೀತವೊ ಆಗಿ ಜನಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮೂಡಿಬಂದ ಗೀತನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡವು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ನಿಗದಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹಾಗೂ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅವುಗಳಿಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರೇರಣೆ, ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಸಾದ್ಯಂತವಾಗಿ ಶೋಧನೆಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಂಶೋಧನ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಹಿರಿಯ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಡಾ.ಸಿ.ಎನ್.ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಅವರು "ನೃತ್ಯ–ಗೀತ–ನಾಟಕ ಗೀತನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಪ್ರಥಮ ಹಾಗೂ ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣ ಆಕರಗ್ರಂಥವೆಂದು ನಿಸಂಶಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು" ಎಂದಿರುವುದು ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ ಅವರ

ಸಂಶೋಧನ ಕಾರ್ಯದ ಘನತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಶೋಧನ ಬರೆಹವು ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ ಅವರು ಈ ಸಂಶೋಧನ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಭ್ರೂಣಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಾಗ ಸಂಗೀತ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ನಾಟಕ' ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕಲೆಯಾದ್ದರಿಂದ, ಗಾಯನ ನರ್ತನಗಳು ಅದರ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದ್ದರಿಂದ, ಕಥೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಇವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಳಚಿ ಉಳಿಯದೆ, ಅದು ನಾಟಕದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವೋ ಎಂಬಂತೆ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದು ಗೀತನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಾಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂಶೋಧನಯಾನದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು-ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದ ಸದೃಢ ಶೋಧನೆ-ನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ಖಚಿತತೆ-ನಿಶಿತತೆಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟು:

ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದರೆ ವೇದಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಹೋಗಬೇಕು. ಎಲ್ಲಾ ವಾಙ್ಮಯದ ಮೂಲವನ್ನು ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಅರಸುವಂತೆ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಕುರುಹುಗಳಿಗಾಗಿ ವೇದಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧ ಅಥವಾ ೨ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನದಿರಲಾರದೆಂಬ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ 'ನಾಟ್ಯ' ಕಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೊಂದೇ, ದೊರೆತಿರುವ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ 'ನಾಟಕ'ದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿತ್ತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಾವುವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಸ್ತಾಪಗಳಿಂದ 'ನಾಟಕ'ದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾಲದ ಎಲ್ಲೆಗೆ ಎಟುಕದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳಾದ ವೇದಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರು,[1] ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಯಮ-ಯಮಿ, (ಸಂವಾದ ಗೀತೆ) ಇಂದ್ರ-ಇಂದ್ರಾಣಿ, ಪುರೂರವ-ಊರ್ವಶಿ ಇವರ ಸಂವಾದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾಕ್ಸ್ ಮುಲ್ಲರ್[2] ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರೆದು, ಈ ಸಂವಾದ ಗೀತೆಗಳು ಕೇವಲ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಮರುತರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತೆ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಲೂ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೊ॥ ಲೇವಿ[3] ಯವರ ಅನುಮೋದನೆಯೂ ಇದೆ. ಹೆರ್ಟೆಲ್‌ರೂ ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಇದೇ ಊಹೆಯ ಮೇಲೆ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸ್ತೋತ್ರ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬರಿಗೇ ಹಾಡುವುದು ಕಷ್ಟವೆನಿಸಿ ಇಬ್ಬರು ಅಥವಾ ಮೂವರು

ಹಾಡುತ್ತಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು (ದೇವತೆ) ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು.

ಅಥರ್ವ ವೇದದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಮಾದರಿಯ ಸಂಭಾಷಣಾ ಗೀತೆ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ವೇದಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ 'ನಾಟ್ಯಾಂಶ'ವನ್ನುಳ್ಳ ಕಲೆ ಇದ್ದಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರೊ॥ ಕೀತ್[4] ರಂತೂ ಸಂವಾದ ಗೀತೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ವೈದಿಕ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ನಾಟ್ಯ' ಮೂಲವಿದೆಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸ್ತೋತ್ರ ಗೀತಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳ ಆಚರಣೆಯ ವಿಧಾನ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಮಹಾವ್ರತದಲ್ಲಿ, 'ನಾಟ್ಯ' ಮೂಲವಾದ ಅನೇಕ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆಯಲ್ಲದೆ, 'ಮಹಾವ್ರತ' ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಬೆಂಕಿಯ ಸುತ್ತ, ಮಳೆಗಾಗಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತ ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ.[5] ಮದುವೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ರೀತಿ, ಮುತ್ತೈದೆಯರು, ಚಿರದಾಂಪತ್ಯವನ್ನು ಹಾರೈಸುತ್ತಾ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ, ನಾಟಕ ರೂಪವು ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದೆನಿಸಿದರೂ, ನಾಟಕದ ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಉಳಿದ ನಾಟ್ಯಾಂಶಗಳ ಸೂಚನೆಯೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ 'ನಾಟಕ' ರೂಪವು ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ನಂಬುವುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಾದ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲವಾದರೂ, ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗುವ 'ನಟ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮೂಕಾಭಿನೇತೃವೆಂಬ ಅರ್ಥವೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಪ್ರೊ॥ ಕೀತ್‌ರು[6] ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ 'ಶಬ್ದ'ಕ್ಕೆ ಇಂದು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥವೇ ಇದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ'ವು ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಈಚಿನದಾಗಿರಬಹುದಾದ 'ಹರಿವಂಶ'ದಲ್ಲಿ[7] 'ರಾಮಾಯಣ' ಕಾವ್ಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕವಾಡಿದ ನಟರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. 'ಹರಿವಂಶ' ೩–೪ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚಿನದು ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅನುಮಾನವಿರುವುದರಿಂದ, ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ 'ನಾಟಕ' ರೂಪವು ಇದ್ದಿರುವ ಸಂಭವ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳು, ನಾಟಕವಿದ್ದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸೋತರೂ 'ಅವುಗಳ ವಾಚನ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಉಳ್ಳವರಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನೇ ಕೀತ್[8]ರು "ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲವೆನಿಸಿದರೂ, ಅವುಗಳ ವಾಚನ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮೇಲೆ

ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿರಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಕಾವ್ಯವಾಚನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಕಾವ್ಯವಾಚನ ಪುಣ್ಯದ ಕೆಲಸ, ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯಿದ್ದು ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪುರಸ್ಕಾರ ಬಹು ಕಾಲದ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ದೊರೆತಿದೆ. ಹಬ್ಬ, ಹರಿದಿನ, ಜಾತ್ರೆ, ಉತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಧಾರಣ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಮಂತರ, ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಕಾವ್ಯವಾಚನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ತಿಳಿದು ಬಂದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ. 'ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯವಾಚನವೇ ಜೀವನ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಕಥಕರು, ಚಾರಣರು, ಸೂತರು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದ ಜನವರ್ಗವಾಗಿದೆ.'[9] ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಾಚನ ಪುಣ್ಯ ಕೆಲಸವೆಂಬ ಭಾವನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಜ್ಞಾನಕೋಶದಂತಿದ್ದು ಜನರ ಜ್ಞಾನದಾಹವನ್ನೂ ತಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಈ ರೀತಿಯ ವಾಚನ ಕಲೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಲವ–ಕುಶರು, ರಾಮನ ಮುಂದೆ 'ರಾಮಾಯಣ' ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಿದರೆಂದು ಆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ವಾಚನಕಾರರಾದ 'ಕಥಕರು' ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಣೆಗೊಂಡು, ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಾಚಿಸುವವರು 'ಪಾಠ್ಯಕರು' ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಗುಂಪು ವಾಚಿಸಿದ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗವನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಅರ್ಥೈಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವವರು 'ಧಾರಕರು' ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.[10] ಈ ಕಥಕರು ಕೆಲವು ಸಲ ವಾಚನದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನಸ್ಸಿನ 'ರಸ ಭಾವಗಳ'ನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು 'ಅಭಿನಯ'ವನ್ನೂ ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರೊ॥ ಕೀತ್‌ರು ಇಂತಹ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯ'ದ ಮೂಲವಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಈ ವಾಚನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯಾಂಶ'ಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಮಾತ್ರ ಇದರೊಂದಿಗೆ ಜೋಡಣೆಯಾಗುವುದರಿಂದ 'ನಾಟ್ಯ'ದ ಮೂಲ ರೂಪ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ'[11] ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅನುಮೋದನೀಯವಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಮೂಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ, ಇದೇ ರೀತಿಯ ವಾಚನವೇ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ದಾರಿಯಾಯಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವೇದ ಮೂಲ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮೂಲ, ಮತ್ತು ಉಳಿದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪಕ್ಕಿಂತ ಇದೇ ಸಾಧುವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ವೇದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ವ್ಯಾಕರಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಪಾಣಿನಿ, ಶಿಲಾಲಿ ಮತ್ತು ಕೃಶಾಶ್ವರಿಂದ ನಟರಿಗಾಗಿ ಬರೆಯಲಾದುವೆಂದು ಹೇಳಲಾದ 'ನಟ ಸೂತ್ರ'ಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿರುವ 'ನಟ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ 'ಮೂಕಾಭಿನೇತೃ' ಎನ್ನುವ

ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇರಲಾರದೆಂದೇ ಕೀತ್, ಇಂದುಶೇಖರ ಮೊದಲಾದವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಪಾಣಿನಿಗಿಂತ ಈಚಿನವನಾದ 'ಪತಂಜಲಿ' (ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧೪೦)ಯ ಮಹಾಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿ[12] ಅವನ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ 'ನಾಟಕ'ವು ಇತ್ತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿವರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

'ಕಂಸವಧೆ' ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ 'ನಾಟಕ'ರೂಪದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇದನ್ನು ಗೀತಾಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ 'ಸೌಭಿಕರು', 'ಗ್ರಾಂಥಿಕರು' ಇವರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ 'ಪೂರ್ಣ ರಂಗದ' ವಿವರಣೆಯಿದ್ದು, ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಲ್ಲದ 'ಮೂಕ ನಾಟಕ'ವೂ ಇದ್ದಂತೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.[13]

ಹೀಗೆ 'ನಾಟ್ಯ'ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ವಿದ್ವಾಂಸರನೇಕರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಮೂಲವನ್ನು ವೇದಗಳ ಕಾಲ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ವ್ಯಾಕರಣ ಗ್ರಂಥಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಾಗಲೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದಾರಾದರೂ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಗ್ರ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿವರಣೆ ಕೊಡುವ ಗ್ರಂಥವಾವುದೂ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ.

ವೇದ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ, ವೇದ ಸ್ತೋತ್ರ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಾಚನದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಸ್ವರೂಪದ ಮೂಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಂತೆಯೇ, ಪಿಶೆಲ್ ಮಹಾಶಯರು[14] ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕದ ಬೇರನ್ನು ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನೇ ನಾಟಕದ ಮೂಲ ರೂಪವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ-ನಾಟಕದ ಅಂಶಗಳಿವೆಯೆನ್ನುವ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ನಾಟ್ಯ ಮುದ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ತಾಂತ್ರಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ವೆಬರ್[15] ಮಹಾಶಯರು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ, ದೇಶೀ ಮೂಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲವಿರಬಹುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತದೊಂದಿಗಿದ್ದ ಗ್ರೀಸಿನ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ, ಗ್ರೀಸಿನ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಭಾರತದ ರಾಜರ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಸಮ್ಮತಿ ದೊರೆಯದ, ಅಂಶತಃ ಗ್ರೀಸಿನ ಪ್ರಭಾವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಒಪ್ಪಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮೂಲವನ್ನು ಅರಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದರೂ 'ನಾಟ್ಯಕಲೆ'ಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ

ಗ್ರಂಥವಾದ ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದೈವೀ ಮೂಲವನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬ್ರಹ್ಮನೇ ಈ 'ನಾಟ್ಯ ವೇದ'ದ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ. ಅದರ ಪ್ರಚಾರದ ಕಾರ್ಯ ಮಾತ್ರವೇ ಭರತನ ಪಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದದ್ದು. ಭರತ ಮತ್ತು ಆತನ ಸಂತತಿಯಿಂದ ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಬಂದ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಸಕಲ ಭುವನಗಳ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೇ ಇದರ ಉದ್ದೇಶ. ಮನರಂಜನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯ ಸಾಧನೆಯೂ ಇದರ ಗುರಿ. 'ನಾಟ್ಯ'ವು ಲೋಕದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಸಮಗ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೂಪ. ಋಗ್ವೇದ, ಯಜುರ್ವೇದ, ಸಾಮವೇದ, ಅಥರ್ವವೇದಗಳಿಂದ, ಪಾಠ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ, ಮತ್ತು ರಸಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಹೊಸ ವೇದದ ಸೃಷ್ಟಿ. ಇದಕ್ಕೆ 'ನಾಟ್ಯ'ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇಂತಹ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ವಿವರಣೆಯಿಂದ, ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ವೇದಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇರುವಷ್ಟೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮನೋಭಾವ ಮೂಡುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಭರತನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು 'ನಾಟ್ಯ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದಿರಲಾರದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕೌಟಿಲ್ಯ ಮತ್ತು ಮನು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಶೂದ್ರರಿಗೇ ಮೀಸಲಾದ ಕಲೆಗಳೆಂದು ಘೋಷಿಸಿರುವುದೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.[16] ಕೌಟಿಲ್ಯನಾದರೋ ಚಾರಣರನ್ನು, ನಟರನ್ನು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿದ.[17]

ಯಾವುದೇ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದಲೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಒಂದೇ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ನಾಟ್ಯಗಳು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಕಲೆಗಳು. ಜೊತೆಗೆ ಕಲಾವಿದರ ಚಾರಿತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಶಂಕೆಯ ಮನೋಭಾವವಿದ್ದುದರಿಂದ, ಸಮಾಜದ ಉಚ್ಚವರ್ಗದ ಮನೆತನದವರು ಇಂತಹ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪುರಸ್ಕಾರವೀಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಇವು ಕೀಳು ಜಾತಿಯವರಿಗೇ ಮೀಸಲಾದ ಕಲೆಗಳೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗುವ 'ಸೂತ' ಎನ್ನುವವನು ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಂದಲೂ ಕೆಳಜಾತಿಯ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇಂದು ಶೇಖರರು[18] ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವ 'ಚಾರಣ'ರನ್ನೂ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕಥಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಲಾವಣಿಗಳನ್ನು, ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ರಾಜಮಹಾರಾಜರ ಸ್ತುತಿ ಪಾಠ್ಯಕರಂತೆಯೂ ಇದ್ದ ಈ ಜನ ನಿಮ್ನ ಕುಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೇ ಆಗಿದ್ದರು.

ಭರತನು ಬಹುಶಃ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಮನೋಭಾವನೆಯನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕುವುದಕ್ಕಾಗಿ, 'ನಾಟ್ಯ'ಕ್ಕೆ ದೈವಿಕ ಮೂಲವನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ 'ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಸಾಧನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಆಗಿದೆ ಮತ್ತು ಶ್ರಮಾರ್ಥರಿಗೆ ದುಃಖಾರ್ತರಿಗೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿಕಾರಕವೂ ಆಗಿದೆ'[19] ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ವೇದ ವ್ಯವಹಾರದಿಂದ ವಂಚಿತರಾದ ಶೂದ್ರ ಜಾತಿಗೆ ಮತ್ತು ಸರ್ವರಿಗೆ

ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಾದ ವೇದ ರೂಪವೇ 'ನಾಟ್ಯ'ವೆನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ.

'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ' ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯ ಸಮಗ್ರ ಸ್ವರೂಪದ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ, ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಕೃತಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು.

ಇವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯ'ವು ಪೂರ್ವ ವಿಕಸಿತ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೂ ಮುನ್ನ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತವಾದ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳು, 'ನಾಟ್ಯ'ದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ನಟ' ಎನ್ನುವ ಪದದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಹಾಭಾರತ, ಮಹಾಭಾಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅಥರ್ವವೇದ ಮುಂತಾದ ಎಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ, ನೃತ್ಯ ಮಾಡುವವನು, ಇಲ್ಲವೆ 'ಮೂಕಾಭಿನೇತೃ' ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಪೂರ್ಣ ವಿಕಸಿತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಾಚನ ಅಥವಾ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅಭಿನಯ ಮಾತ್ರವೇ ಇದ್ದು, ನಂತರ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ತೋರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಬ್ಬನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಟರು ಕೂಡಿ ನಾಟ್ಯದ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮೊದಲಾಗಿರಬೇಕು.

ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ನೀಡಿರುವ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಮೇಲಿನ ಊಹೆಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ದೊರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. 'ಚಾರಣನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ (ರಾಮಾಯಣವೋ, ಮಹಾಭಾರತವೋ) ಅವಳು (ಅಂದರೆ 'ನಟಿ) ನರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಾವಭಾವಗಳಿಂದ, ಭಂಗಿಗಳಿಂದ ಅವಳು ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಹಾವಭಾವಗಳಿಂದ ಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತನಗೆ, ತಾನೇ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ವಾಖ್ಯಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ'... ಮತ್ತು 'ಈ ಪರಂಪರೆಯೇ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಇಳಿದು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಭರತ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ'[20] ಎನ್ನುವ ಇವರ ಈ ವಿವರಣೆ, ನಾಟಕ ವಿಕಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಸಂಗೀತವೇ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದು ನಂತರವೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ 'ಪಾಠ್ಯ'ದ ವಾಚನ ನಡೆದಿರಬೇಕು.

'ನೃತ್ತ' ಅತ್ಯಂತ ಪೂರ್ವರೂಪದ್ದು. ಅದೇ ಮುಂದುವರೆದು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ 'ಭಾವ'ವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಕೇವಲ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಲಯಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ, ಭಾವಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ, ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಾಗ ನೃತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡದ್ದು, ರಸಪ್ರಧಾನವಾದ

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಥಾನಕವೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾ ಹೋದಾಗ 'ನಾಟ್ಯ'ವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಚಾಕ್ಷುಷ ಮತ್ತು ಶ್ರಾವಣ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆ. ಈ ಕಲೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿದು ಸಂಶೋಧನೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು.

ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಮನುಷ್ಯ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅನುಕರಣ ಪ್ರಿಯ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಾದರೂ ಪ್ರಾರಂಭದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣ ಮೂಲವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಬೆಳೆದು ಹಲವಾರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಂಡು ವಿಕಸಿತ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ತಿನ್ನುವುದು, ಕುಡಿಯುವುದು, ಮಲಗುವುದು, ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳೋ, ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು, ಭಾಷೆ ತಿಳಿಯದ, ಬೆಳೆಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಹೇಳುವಾಗ, ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ತಿಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸನ್ನೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ಅದಕ್ಕೇ ಧ್ವನಿ ಮೂಲ ಭಾಷೆಗಿಂತಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಭಾಷಾ ರೂಪವೆಂದರೆ 'ಸೌಂಜ್ಞಾ ಭಾಷೆ' ಅಥವಾ Gesture language.

ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಜನಾಂಗದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ, ಆದಿಮಾನವರು ನೃತ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಸಹಜ ಕಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರು. ಇದರ ವಿಚಾರವಾಗಿ G. Vander Lecuw 'ಮೂಲ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಜನಾಂಗದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಜೀವನ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲ ಮಾನವ ಜನಾಂಗ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬೆರೆಸಿದರೆ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಜನಾಂಗ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಆನಂದ ಮತ್ತು ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತಲೂ 'ನೃತ್ಯ'ವೇ ಪುರಾತನ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ಅದೇ ನಾಟಕವೂ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು[21] ಎಂದು ನುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ನೃತ್ಯ ಆದಿಮಾನವನಿಗೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದ್ದರೆ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಜನಾಂಗ ರಂಜನೆಯ ಮತ್ತು ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನೃತ್ಯವೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ರೂಪವೆಂಬುದನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುವ ಪೂರ್ಣ ವಿಕಸಿತ ನಾಟಕ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಭ್ರೂಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಹಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವರೂಪದ ಇಣುಕು ನೋಟ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ದೇವತೆಗಳಾದ ವರುಣ, ವಾಯು, ಅಗ್ನಿ, ಸೂರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ದೇವತೆಗಳ ಸಂತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ನರ್ತಿಸುವುದು, ಅವರುಗಳ ಮಹಿಮೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂಥ

ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು, ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಶೋತ್ತರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಧಾನಗಳು ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ.

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧–೨ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಆಧಾರಗಳೂ ಇಲ್ಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಭರತನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ನಾಟ್ಯದ ಉಗಮವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇಲ್ಲದ ಹೊರತು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಾದರೂ ಏಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭರತನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಗಳಾದರೂ ಇದ್ದಿರಬೇಕು.

ನೃತ್ತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳು, ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ, ತುಂಬಾ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದಿತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ವೇದಗಳ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ, ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಂತಃ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿದೆಯಾದರೂ ಸ್ವಭಾವತಃ ಪ್ರಯೋಗೋದ್ದೇಶಿತ ಕಲೆಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಇವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗದ ರೀತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಇಲ್ಲವಾಗಿವೆ.

ತಾಳಲಯಾಶ್ರಿತವಾದ ನೃತ್ಯ, ಭಾವಾಶ್ರಿತವಾದ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ರಸಾಶ್ರಯವಾದ ನಾಟ್ಯ, ಇವು ಮೂರರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವಿಕಸಿತ ರೂಪ ಕೊನೆಯದಾದ ನಾಟ್ಯವೊಂದೆ.

ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಥಾನಕವೊಂದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದೇ ನಾಟ್ಯ. ನಾಟ್ಯ ಶಬ್ದದ ಮೂಲಧಾತು 'ನಟ್' ಈ 'ನಟ್' ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಆಡು ಅಥವಾ ಅಭಿನಯಿಸು ಎಂದು. ಕಥಾನಕದ ಮೂಲ ಕಥಾಪುರುಷರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರಲ್ಲಿನ ರಾಗಭಾವಾದಿಗಳನ್ನೂ ತಮ್ಮದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನುಭೂತಿಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ನಟರ ಕೆಲಸ.

ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗೀತ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಯೋಗೋದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ನಾಟ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು:

"ಅನುಭಾವ ವಿಭಾವಾನಾಂ ವರ್ಣನಾ ಕಾವ್ಯಮುಚ್ಯತೇ
ತೇಷಾಮೇವ ಪ್ರಯೋಗಸ್ತು ನಾಟ್ಯಂ ಗೀತಾದಿರಂಜಿತಮ್॥"

ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯ ಗೀತಾದಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುವುದು.

ನಾಟಕದ ಮೂಲವನ್ನು ಹೀಗೆ ವೇದ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳ ಹುಟ್ಟಿನ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಖಚಿತ ದಾಖಲೆಗಳು ಯಾವುವೂ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಕೀತ್, ಹಿಲ್‌ಬ್ರಾಂಡ್ಸ್, ವಿಂಟರ್‌ನಿಟ್ಸ್, ಇಂದು ಶೇಖರ್, ತರಲೇಕರ್ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಗಳಾದ ವಾಜಸನೇಯಿ ಸಂಹಿತ, ಜೈಮಿನೀ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಸಾಂಖ್ಯಾಯನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ನಟ, ಸೂತ, ನಾಟಕ ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗಳಿಂದ 'ನಾಟಕ' ರೂಪವೊಂದು ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದು, ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದ ರೀತಿ:

ಲಭ್ಯವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಶುದ್ಧ ಗದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲದ ಪದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲದ, ಪದ್ಯಗದ್ಯ ಸಂಮಿಶ್ರ ರೂಪದ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಇಂತಹ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ರೂಪಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿರದೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ವಿವರಣೆ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೇ. ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ನಿರ್ದೇಶನವಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ವಾದ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಕಾಳಿದಾಸ, ಅಭಿನಯ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ನೃತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಗಗಳನ್ನು 'ನಾಟ್ಯ'ದೊಳಗೆ ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಿದರೆ[22] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಗೀತ, ಅಭಿನಯ, ನೃತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು 'ನಾಟ್ಯ' ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರುತ್ತವೆ ಎಂದಿರುವ ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಸ್ಪಷ್ಟ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಕಲಾ ರೂಪಗಳೆಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯ ಗೀತಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ 'ನಾಟ್ಯ'ದ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕ ಅಂಗಗಳಾದ ಈ ಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳು ನಾಟ್ಯ, ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಎಷ್ಟು ಕಾಲ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಊಹೆಗೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದಾಗಿದೆ. ಭರತನು ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೂ ಅವೇ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಭರತನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. 'ಅತಿಯಾದ ಗೀತದ ಬಳಕೆಯೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬೇಸರವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದ ರಂಜಕತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.'[23]

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯಾಮುಖ್ಯತೆ ಏನೆ ಇರಲಿ, ಅದರ ಬಳಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಜನಪದ

ರಂಗಭೂಮಿಯವರೆಗೂ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ, ಸಂಯೋಜನೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಶ್ರವ್ಯಭಾಗವೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹಿತವಾದ್ದನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾದ್ದನ್ನು ಕಾಣುವುದೆಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪಾದ್ದನ್ನು ಕೇಳುವುದೂ ಮುಖ್ಯ. ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ನಡುನಡುವೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೂ ಸೇರಿದಾಗ, ಆ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ ಕಳೆದು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉಲ್ಲಾಸ ದೊರೆಯುವುದು ಸಹಜವಾದರೂ ಕೇವಲ ಇದೇ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಹಾಡುಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರಲಾರವು.

ಮೂಲತಃ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆಂದೇ ಬರೆದವುಗಳೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸಮಾಧಾನಕರವಾಗಿ ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು “ಈಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ಗದ್ಯಪದ್ಯಮಯವಾಗಿವೆ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನಾದರೂ... ನೃತ್ಯ, ಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳಿಗಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆದವುಗಳಲ್ಲ; ಮಹಾಕಾವ್ಯದಂತೆ ಓದಲು ಅರ್ಹವಾದ ನಾಟಕ ರೂಪದ ಕೃತಿಗಳು; ಅವುಗಳನ್ನು ಆದ್ಯಂತವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು; ಆದ್ದರಿಂದ ಬರಬರುತ್ತಾ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಲೂ ಮಿಕ್ಕವನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಹಾಡುತ್ತಲೂ ಹೇಳುತ್ತಲೂ ಇದ್ದರೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು”[24] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯವೇ ಹೃದ್ಯವಾಗಿರುವುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದು, ಅದೇ ಸಹಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ರಾಗ ಭಾವಗಳು ತೀವ್ರವಾದಾಗ ಭಾಷೆ ತನಗೆ ತಾನೇ ಕಾವ್ಯಮಯವೂ ಲಯಬದ್ಧವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳೆರಡೂ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳು. ಒಂದರಿಂದ ಒಂದನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಆಗದಷ್ಟು ಅನೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. 'ಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೇ ವಸ್ತುವಾದರೆ, ಸಂಗೀತವೇ ಕಾವ್ಯದ ರೂಪ'[25]ವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ George Thomson ರ ಮಾತಿಗೆ, 'ಸಂಗೀತ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರವಾದ್ದು'[26] ಎಂದು ನುಡಿದ Hegel ರ ಮಾತೇ ಸಮರ್ಥನೆಯಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತಗಳೆರಡರ ಪಾತ್ರವೂ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಅತ್ಯುತ್ಕರ್ಷದ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೇ ಸಂಗೀತವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತಗಳೆರಡೂ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವೂ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗಾಗಿಯೇ ದುಡಿಯುತ್ತದೆ. “ಕಾವ್ಯದಂತೆಯೇ ಸಂಗೀತವೂ ಕೂಡಾ. ಗಂಭೀರವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯು ಗುಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ”[27] ಎಂದು ನುಡಿಯುವ ಜೋಸಫ್ ಕೆರ್‌ಮನ್ (Joseph Kerman) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕುಂಚನ್ ನಂಬಿಯಾರ್ ಅವರು ‘‘ಕಾವ್ಯವೇ ಮಾತಿನ ಜೀವಾಳ. ಸಂಗೀತವೇ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳ; ಉದ್ಗೀತ ಅಥವಾ ಪ್ರಣವವೇ ಸಂಗೀತದ ಜೀವಾಳ’’[28] ಎಂದು ನುಡಿಯುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಹಿಂದೆಯೇ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತಗಳೆರಡರ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ.

ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆಂದು ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಹಾಡುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೇ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಡುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ‘‘ನಾಟಕವು ಗಾನ, ನೃತ್ಯಮಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು... ಓದುವ ಪದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯವೇ ಗಾನಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾದ್ದರಿಂದಲೂ, ನಾಟಕವು, ಮೊದಲಿಗೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಾನಯೋಗ್ಯವಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು’’[29] ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ರಚನೆ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಧ್ರುವ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ‘‘ಧ್ರುವ’ಗಳು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆಂದೇ ರಚಿತವಾದ ಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾದರೂ ಅವುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಛಂದೋ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಅನುಷ್ಟುಭ್, ಮಾಲಾ, ವಸ್ತ್ರ, ಅಪರ, ಪುಟ, ಚೂಲಿಕಾ, ವಿಮಲಾ, ರುಚಿರ, ಮದಕಲಿತಾ, ಭ್ರಮರ, ಭೂತಲತತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿ ಛಂದಃ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ.[30]

ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೇಶೀ ಛಂದೋ ರೂಪಗಳಾದ ಷಟ್ಪದಿ, ಮತ್ತು ಗೀತಿಕಾ, ಸೀಸ ಪದ್ಯ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಲಾವಣಿ, ಯಾಲಪದ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕಂದ, ಚೂರ್ಣಿಕಾ ಮೊದಲಾದ ಛಂದೋ ರೂಪಗಳನ್ನೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಪರಿಪಾಠ್ಯವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳೇ ವಿವಿಧ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು ಬಂದರೂ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ತಕ್ಕ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಿರಲೇ ಬೇಕು.[31]

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ:

ಸಂಗೀತ ವೇದ ಕರ್ಮಗಳ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಉದ್ಧೃತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ, ಅದರ ಮಹತ್ವಗಳು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತವೆ.[32] ಭರತ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಮೊದಲಾದವರೂ ಗೀತದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ.

’ಯಜ್ಞ ದೇವತೆಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರಕೃತಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನೂ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವು ಧರ್ಮಸಾಧನವಾಯಿತು.’[33]

’ವೈದಿಕ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಗೀತ, ನೃತ್ತ, ವಾದನಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ’ಶಿಲ್ಪಕ’ವೆಂದು

ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.'[34] ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ತ್ಯಾಗರಾಜಾದಿಗಳು 'ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನ ವಿಹೀನುಲಕು ಮೋಕ್ಷ ಮುಗಲದಾ' ಎಂದು ಹಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಗೀತವು ನೃತ್ತ ನೃತ್ಯ ನಾಟ್ಯದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಕಲೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯದ ಉಗಮ ಅಥವಾ ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕುವಾಗ 'ನಾಟ್ಯ' ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ಒಬ್ಬರೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದು ನಂತರ ಕ್ರಮೇಣ ಒಬ್ಬರು ಇಬ್ಬರಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಥಾನಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಕೆಲವು ಸಲ ಸರಳ ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡುವ ಪರಿಪಾಠ್ಯವು ಬೆಳೆದು ಬಂದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಕುಶೀಲವರು ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿದರೆಂದು ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿರುವ 'ಸೂತ' ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದವು, ಗಾಯಕ, ವಾಚಕ, ಚಾರಣ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ.[35]

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಮೂಲವು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಡಯೋನಿಸಸ್ ದೇವತೆಯ ಜಾತ್ರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ, 'ಅಜಗೀತೆ' ಅಥವಾ ಡೀಥೈರೊಂಬಸ್ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಒಬ್ಬನೇ ತಾವು ಆರಾಧಿಸುವ ದೇವತೆಯ ಮಹಿಮೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದು, ನಂತರ ಒಬ್ಬರು ಇಬ್ಬರಾಗಿ, ಇಬ್ಬರು ಮೂವರಾಗಿ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಸಂಭಾಷಣೆ ರೂಪದ ಪದ್ಯಗಳಾಗಿ (ಹಾಡುಗಳಾಗಿ) ನಾಟಕದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದು ಬೆಳೆಯಿತು. ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆಂದೇ ಮೀಸಲಾದ ಮೇಳಾರ್ಥಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಅವಿಭಕ್ತ ಅಂಗವಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಪೂರಕ ತತ್ವವಾಗಿ ಬೆಳೆದುವು.

ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. 'ಗ್ರೀಸಿನ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಾಗವಾಗಿ ವಾದ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಡುವ ಒಂದು ವರ್ಗವೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲಿಯಡ್ ಒಡಿಸ್ಸಿಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಲಾವಣಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ವರ್ಗವನ್ನು 'ಹೋ ಮರಿಡೆ' (ಹೋಮರನ ಮಕ್ಕಳು) ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.'[36]

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಮೇಳದ ನರ್ತನವೂ ಸೇರಿರುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಚೈನಾ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪದ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೇ ಅಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ನಾಟಕ ರೂಪಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಗೀತನಾಟಕ ರೂಪಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಇಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ ಸಂಗೀತವು ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ಎಲ್ಲರ ಅಭಿಮತವಾಗಿದೆ. ಇದರ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಉಳಿದು, ನಾಂದಿ, ಭರತ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೂ ತಪ್ಪದೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ವಿವರಣೆ:

'ಭರತನು ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ೨೮ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ೩ ಬಗೆಯ 'ಕುತಪ'ಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. 'ಕುತಪ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ 'ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯ'ಗಳೆಂದು ಅರ್ಥೈಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ತಟ', 'ಅವನದ್ಧ', 'ಘನ, 'ಸುಷಿರ' ಎಂದು ಮತ್ತೆ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನೇ ತಂತ್ರಿವಾದ್ಯ, ಚರ್ಮವಾದ್ಯ, ಘನ (ತಾಳಗಳು) ಮತ್ತು ಟೊಳ್ಳು (ಕೊಳಲು) ವಾದ್ಯಗಳೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.' 'ಕುತಪ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವಾದ್ಯ ವೃಂದದವರೆಂದೂ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ 'ಕುತಪ'ರು ಮೂರು ಬಗೆ. 'ತಟ', 'ಅವನದ್ಧ' ಮತ್ತು 'ನಾಟ್ಯ ಕೃತ' ಎಂದು. 'ತಟ' ವರ್ಗದವರಲ್ಲಿ ಗಾತ್ರ ಸಂಗೀತದವರು, ತಂತ್ರೀ ವಾದಕರು ಮತ್ತು ಕೊಳಲು ವಾದಕರು ಸೇರಿದ್ದರೆ, 'ಅವನದ್ಧ' ಗುಂಪಿನವರಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗ, ದರ್ದುರ, ಪಣವ ವಾದಕರು ಸೇರಿರುತ್ತಾರೆ. ಉಳಿದ 'ನಾಟ್ಯಕೃತ' ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರೆಲ್ಲರೂ ಸಮಾವೇಶಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.'[37] ಡಾ॥ ವಿ. ರಾಘವನ್‌ರು 'ಕುತಪ' ಶಬ್ಧಕ್ಕೆ ವಾದ್ಯ ಸಮೂಹವು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ 'ಕಂಬಳಿ' ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾರೆ.[38]

ಕುತಪದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಸೂತ್ರಧಾರ ಅಸಾರಿತದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.[39]

ಅಸಾರಿತದ ಪ್ರಯೋಗದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಸಂಗೀತವು ವಿಶುದ್ಧವಾದ ಕರಣಗಳಿಂದಲೂ, ಜಾತಿಗಳಿಂದಲೂ ವಾದ್ಯವಾದನಗಳಿಂದಲೂ ಯುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಪುನಃ ವಾದ್ಯ ತಾಳಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾ ಚಾರಿಯನ್ನು ನರ್ತಕಿಯು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು.[40] 'ಇದಾದ ನಂತರ ನರ್ತಕಿ ರಂಗಮಂಟಪದಿಂದ ಹೊರಬೀಳಬೇಕು.'[41] 'ಹಿಂದಿನಂತೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಎರಡನೆ ಅಸಾರಿತ ಕಾಲದಲ್ಲು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಗೀತದ ವಿಷಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಉಪಯುಕ್ತ ಮುದ್ರೆಗಳ ದ್ವಾರಾ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು.[42] 'ತೆರೆ ಸರಿದ ನಂತರ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾತ್ಯಗಳ ಸಂಯುಕ್ತ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಾದ್ಯಗಳೊಡನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಮದ್ರಕ ಮತ್ತು ವರ್ಧಮಾನಕ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ತಾಂಡವವಾದರೆ ವರ್ಧಮಾನಕವನ್ನೇ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದೆ.[43]

ಹೀಗೆ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತ, ಗೀತ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ನಡೆದರೂ ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಿತಿ ಇದ್ದಿತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ, ೫ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದ ೧೬೨, ೧೬೩ನೇ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

''ಕಾರ್ಯೋನಾತಿ ಪ್ರಸಂಗೋ ತ್ರ ಗೀತ ವಿಧಿಂ ಪ್ರತಿ।
ಗೀತೇ ವಾದ್ಯೇ ಚ ನೃತ್ತೇ ಚ ಪ್ರವೃತ್ತೇ ತಿ ಪ್ರಸಂಗತಃ ॥೫ ೬೨॥
ಚೇದೋಭವೇತ್ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಣಾಂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಣಾಂ ತಥೈವ ಚ ॥
ಖಿನ್ನಾನಾಂ ರಸಭಾವವೇಷು ಸೃಷ್ಟತಾನೋಪ ಜಾಯತೇ ॥೧೬೩॥.
......ತತಃ ಶೇಷ ಪ್ರಯೋಗಸ್ತು ನರಾಗ ಜನಕೋಭವೇತ್।

....

(ಗೀತ ನೃತ್ತಗಳು ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾದರೆ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಆಯಾಸ ಹುಟ್ಟೀತು. ಖಿನ್ನರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ರಸಭಾವಗಳ ಪ್ರತಿಪತ್ತಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆಗದು. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವೂ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ರಂಜಕವಾಗದು.)

ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಯೋಗವು ಇರಬೇಕಾದುದರಿಂದಲೇ ಭರತ ಕೇವಲ ಪುರಷರಿಂದಲೇ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಅಶಕ್ಯ ಎಂದು ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೆ ಹೇಳಿ ಅಪ್ಸರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡನು. ಹಾಡುಗಳು ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾದರೆ 'ನಾಟ್ಯ'ದ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ 'ಧ್ರುವ'ಗೀತೆಗಳನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ನಾಟ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲವೂ ವಾದ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಟ, ಅವನದ್ಧ, ಸುಶಿರ, ಘನ ಇವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ತಂತ್ರಿವಾದ್ಯ, ಕೊಳಲು, ತಾಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯವೇದ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಗಾನ ಅಥವಾ ಗೀತವನ್ನು ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೆಂದರೆ 'ಸಾಮಸಂಗೀತ'. ಇದೇ ಗಾಂಧರ್ವ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಆಧಾರ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಗಾಂಧರ್ವ ಸಂಗೀತ, ಸಾಮ ಸಂಗೀತ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಸಂಗೀತವೂ ಆಗಿದೆ; ಪ್ರೊ॥ ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿಗಳು, ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಸ್ವರಗಳಾದ, 'ಸ್ವರ ಸಪ್ತಕ'ವನ್ನು ಸಾಮದ ಸ್ವರ ಸಪ್ತಕವೆಂದೇ[44] ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಧ್ರುವಗಳು:

ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, 'ನಾಟ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ 'ಧ್ರುವ' ಗೀತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನೇ (೩೨ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ) ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟಿದೆ. ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕಾದ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಧ್ರುವಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ, ವರ್ಣ, ಅಲಂಕಾರ, ಯತಿ, ಪಾಣಿ ಮತ್ತು ಲಯ – ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಮರಸ್ಯದಿಂದ ಮಿಲಿತಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಇವುಗಳಿಗೆ 'ದ್ರುವ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ.

'ಧ್ರುವ'ಗಳನ್ನು ಐದು ಬಗೆಯಾಗಿ, ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಂಗಡಣೆಗೊಂಡಿದೆ. ಇವುಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಕಿ (ಪ್ರವೇಶ ಧ್ರುವ), ನೈಷ್ಕ್ರಮಿಕಿ (ನಿಷ್ಕ್ರಮ ಧ್ರುವ), ಆಕ್ಷೇಪಿಕೀ (ಭಾವ ಪರಿವರ್ತನೆ, ನಾಟ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ) ಮತ್ತು ಪ್ರಾಸಾವಿಕಿ (ಆಕ್ಷೇಪದಿಂದ ಉಂಟಾದ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ (ಬೇರೆಯಾದ ರಸಾನುಭವ ಪಡೆಯುವ) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಾಂತ್ವನಗೊಳಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ), ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಅಂತರೀ (ಆಕಸ್ಮಿಕದಿಂದ ನಾಟ್ಯಕ್ರಿಯೆಯು ಅವ್ಯಾಹತತೆಗೆ ಭಂಗ

ಬರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ), ಎಲ್ಲೋ ಕೆಲವು 'ಧ್ರುವ' ಗೀತೆಗಳು ಹೊರತಾಗಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲವೂ ಶೌರಸೇನಿ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆಯೆಂದು ತರಲೇಖರರು[45] ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಧ್ರುವ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತ್ರಿಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೇ, ೩ ಮತ್ತು ೪ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತವೆಯೆಂದು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಭರತನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ 'ಧ್ರುವ' ಗೀತೆಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವನಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದವೇ ಅಥವಾ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ನಿಂತು ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದನೇ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ, ಮನಮೋಹನ್ ಘೋಷ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ, ಈ 'ಧ್ರುವ'ಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂದರ್ಭದ ವಿವರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲೂ ಸಹಾಯಕವಾಗಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.[46]

ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು 'ಧ್ರುವ ಗೀತೆಗಳ' ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಧ್ರುವ ಗೀತೆಗಳೇ ಇಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ದರು'ಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿರುವುದು.[47] ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಧ್ರುವಗೀತೆಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲದೆ, ನಾಟಕದ 'ಪಾಠ್ಯ'ದ ಜೊತೆಗೆ ಧ್ರುವಗೀತೆಗಳ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವು ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ನಿರ್ಮಾಪಕರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ, ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಪಕನಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಸ್ವತಃ ನಾಟಕಕಾರ (ಕವಿ)ನಾಗಲೀ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.[48] ಇವುಗಳು ಎಂದೂ 'ಪಾಠ್ಯ'ದ ಅಂಗವಾಗಿ ಬರದೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿಸಿ ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. 'ಪಾಠ್ಯ' ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ 'ವಸ್ತು' ಇಂದು ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವುದು ನಾಟಕದ 'ಪಾಠ್ಯ'ವೇ ಹೊರತಾಗಿ 'ಪ್ರಯೋಗ' ಕೃತಿಯಲ್ಲ.

ಹೀಗಾಗಿ ಧ್ರುವಗೀತೆಗಳು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರವಾದರೂ, ಅವೇ ನಾಟಕದ ಸರ್ವಸ್ವವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಕವಿ (ನಾಟಕಕಾರ) ಪಾಠ್ಯವನ್ನು ಬರೆದರೆ ನಿರ್ಮಾಪಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿದ. ಕವಿಗೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸೇರ್ಪಡೆ ಅವಶ್ಯಕವೆನಿಸಿತ್ತೋ ಆ ಭಾಗವನ್ನು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅವನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಅಳವಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ಕಾಳಿದಾಸ, ಹರ್ಷ – ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾಠ್ಯದ ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೇ ಹೊರತು, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ ದೇಶಪಾಂಡೆ.'[49]

ನಾಟ್ಯ (ನಾಟಕ)ದಲ್ಲಿ ಪಾಠ್ಯವೇ ಪ್ರಾಧಾನ ಅದೇ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಾಧನ. ಗೇಯ ಪ್ರಧಾನವಾದವುಗಳು ಮುಂದೆ ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡವು.

ಇಂದು ಶೇಖರರು 'ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗೌಣವೆಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತಮ ದರ್ಜೆಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಂತೂ ಸಂಗೀತದ ಉಪಯೋಗ ತೀರ ನಿಯಂತ್ರಿತ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.'[50]

ಭೋಜನು 'ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗಾಗಿ ಬೇಕಾಗುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ರಾಗವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಗೀತಗಳನ್ನು ಶ್ರಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಆಕ್ಷೇಪಿಕಾ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ.'[51]

'ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು[52] ತನ್ನ ಅಭಿನವ ಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ಸಪ್ತಕಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾ, ಅವುಗಳನ್ನು ಪಾಠ್ಯಕ್ಕೆ ಬಳಸುವುದನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುತ್ತಾನೆ.'[53]

'ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಪರಿಪಾಠ್ಯವು ನಿಯಮದಂತೆ ಇದ್ದಿರಲಾರದು.[54] ಸಂಗೀತವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಉಳ್ಳ 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ' ಗಳೆಂಬ ವರ್ಗವೊಂದು ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕು' ಎಂದು ತರಲೇಕರರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ.[55]

ನಾಟಕಗಳ ಸಂಗೀತದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ:

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಅಂಶತಃವಾದರೂ ಸಂಗೀತ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೆಂಬಂತೆ ಸಂಗೀತವು ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ, ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. 'ನಾಟ್ಯ'ದಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯ'ವೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಯೋಗವಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದಾದರೂ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತು, ಮತ್ತು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರು, ಪೂರ್ವರಂಗ, ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತವಿರುತ್ತಿತ್ತೆಂದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಇದನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ನಾಟ್ಯ'ವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮೂಲವಾದುದು. ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಹತ್ತಿರದ ನಂಟು. ಯಜ್ಞ ಯಾಗಗಳ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ, ದೇವತಾರಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಬಳಸುವ ಮಂತ್ರಗಳು, ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ವೇದ ಪಠನದ ರೀತಿಯನ್ನೂ, ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟ, ಕಾವ್ಯ, ಗಾನಗಳು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾಳಮಾನ ಲಯಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡುವುದರಿಂದ ಕೇಳುವುದಕ್ಕೂ ಹಿತವಾಗಿ ಇರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನೆನಪಿಗೂ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವನೆಗಳು ತೀವ್ರವಾದಾಗ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಮಯವೂ ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರೆದು,

ನಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾದುದರಿಂದ ಭಾಷೆ(ಶಬ್ದ), ಅರ್ಥಗಳ ಎಲ್ಲೆ ಮೀರಿದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿ ಕೇಳುವವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಮೀರಿದ ಒಂದು ಯಕ್ಷ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ನಾದ ತರಂಗಿತತೆಗಳು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರತಿ ತರಂಗದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದಗಲಗಳು, ಅದರೊಳಗಿನ ಕಂಪನಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದು ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮವೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಜೊತೆಗೆ, ಕೇಳುವವರ ಸಂಸ್ಕಾರಾನುಭವಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಸ್ಪಂದನಗಳನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಿ, ವಿವಿಧ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ರಾಗಕ್ಕೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ 'emotion'ನನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಪ್ರತಿ ರಾಗದಲ್ಲಿನ ಸ್ವರಗಳ ಸ್ಥಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ಭಾವಗಳ ಪರಿಸರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹರ್ಷ, ಉಲ್ಲಾಸ, ದುಃಖ, ವೇದನೆ, ಮಧುರಾನುಭೂತಿ, ಅಗಲಿಕೆ, ಭೀತಿ, ತಲ್ಲಣ, ಉದ್ವೇಗ ಮೊದಲಾಗಿ ಅಸಂಖ್ಯ ಭಾವಪರಿಸರಗಳು ಸಂಗೀತ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬಲ್ಲವು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಂತೂ ತೀರಾ ಅಮೂರ್ತ ಭಾವನೆಗಳೂ ಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ವಾದ್ಯದ ಗಾತ್ರ ಮಾನಗಳಿಗುಣವಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮನೋರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸೃಷ್ಟಿ ಪಡೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಬೀಥೋವೆನ್, ಮೊಜಾರ್ಟ್, ಮೋಪಸಾಂ ಮುಂತಾದವರಂತೂ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ಪವಾಡಗಳನ್ನೇ ಮೆರೆದರು. ಅಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶ, ದೃಶ್ಯಗಳ ರಚನೆ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ 'ಅಪೆರಾ'ನಾಟಕಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿ ಉಳಿದದ್ದು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಾಹ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನೂ ತೀರಾ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾದದ್ದು. ಕಾವ್ಯವಾದರೂ ಪ್ರತೀಕ, ಪ್ರತಿಮಾ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿ ಸಾಮಾನ್ಯದ ಅರ್ಥಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಕುಂಠಿತಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವುದಾದರೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಂತಹ ಮಿತಿಗಳಾವುದೂ ಇಲ್ಲದೆ ವಯೋಧರ್ಮಗಳ ಎಲ್ಲೆ ಕಟ್ಟಿಲ್ಲದೆ ಅವರ ಗ್ರಹಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಅರ್ಥಗಂಭೀರತೆಗೆ ಹೊರತಾದ ವಿಶೇಷವಾದ ರೀತಿಯ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಮಧುರವಾದ, ಹೃದಯ ಸ್ಪಂದಿಯಾದ ಸಂಗೀತವು ಪಶು, ಪಕ್ಷಿ, ಮಾನವ ಜೀವಿಗಳು ತಲೆದೂಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವು ದೇಶ ಭಾಷೆಗಳ ಮಿತಿಗೆ ಹೊರಗಾದ್ದು.[56]

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕತೆ, ಮೃದು ಮಧುರ ಪದಗತಿ – ಇವೇ ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕವಾಗಿ ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿನ ನಾದಾತ್ಮಕತೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ತೀರಾ ಖುಷಿಯಾದಾಗ, ಅತೀವ ವೇದನೆಯಾದಾಗ ಮಾತು 'ಕಾವ್ಯ ಗೀತಾತ್ಮಕ'ವಾಗಿ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೀಗಾಗುವುದರಿಂದ ಅದರ ಅರ್ಥದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ. ಆತ 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.[57]

ಯಾವುದೇ ಗದ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ, ಪದ್ಮ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಭಾವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಕ್ತಿಯಿದೆಯೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.[58]

ಗದ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗಿಂತ ಕಾವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಇಂತಹ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಎಲ್ಲೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ರಾಗ, ಭಾವ, ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವೆನಿಸುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವ ಅಪವಾದ ಒಂದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಅಪವಾದಕ್ಕೆ ಎಲಿಯಟ್ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಸರಿಯಾದ ಸಮಾಧಾನವೀಯುತ್ತಾರೆ.

ಗದ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಅವು ಜೀವನದಾಚೆಗಿನ ಮತ್ತೇನನ್ನಾದರೂ ಕೂಡ ಧ್ವನಿಸಬಹುದು... ನಮಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಜಗತ್ತಿನ ಹೊಸ ಹಾದಿಗಳನ್ನೂ ತೆರೆಯಬಹುದು[59] ಎಂದು ಹೇಳಿರುವ ಇವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಬದುಕಿನ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಬದುಕಿನ ಅಚೆಗಿನ ಅಪರಿಚಿತ ಪ್ರಪಂಚಗಳ ಅರಿವಿಗೂ ಹಾದಿಯಾಗಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ಲೋಕ ಸತ್ಯ. ಕಾವ್ಯ ಸತ್ಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಮಿಳಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಹೊರತಾಗಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಧಿಕ್ಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬದುಕಿನ ನೈಜತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಹಟ ತೊಟ್ಟು ಹೊರಟಾಗ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕ ನೈಜತೆ ಕಲ್ಪಕತೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಫಲ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಬಲ್ಲುದು.

ನಾಟಕ ಕೇವಲ ಆಡುವ ಮಾತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾದರೆ ಸಾಲದು, ಹಾಡುವ ಮಾತಿನ ಮಧುರ ಸಂಗೀತವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಹಾಗೆಂದು ಕೇವಲ ಸಂಗೀತವೇ ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಇದ್ದು ನಾಟಕದ ಕಥೆಯ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದಾಗ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವೇ ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸೋಲಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ ಈ 'ಚಾಕ್ಷುಷ ಕ್ರತು'[60]ವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಂಮಿಳನ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯ ರಂಜಕತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟ್ಯಕ್ರಿಯೆಯ ಮುನ್ನಡೆಗೂ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಜಕತೆಯ ಪೋಷಣೆಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಯೂ, ಕಥಾ ಪಾತ್ರಗಳ

ಮನಸ್ಸಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯಾಪಾರಗಳ ಉನ್ಮೀಲನಕ್ಕೂ, ನಾಟ್ಯ (ನಾಟಕ) ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ, ಕಥೆಯಲ್ಲಿನ ಘಟನೆಗಳ ವಿವರಣೆಗೂ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದ ಅಂಕ, ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಭಾವ ಪರಿಸರವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಮೂಲವಾದುದಾದರೆ, ಆ ವಸ್ತುವಿನ ವಾತಾವರಣದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದು ಇರಲಾರದು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ಭಾವನಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ವಸ್ತು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ಭ್ರಾಮಕ ಜಗತ್ತು ಬೇರೆಯಾವುದೇ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆಹಾರ್ಯದ ಭಾಗವಾದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸಿದರೂ, ಸಂಗೀತ ನುಡಿವ ನಾದಭಾಷೆ ಐಂದ್ರಜಾಲಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿರಬೇಕೆ?

ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಭ್ರೂಣಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಾಗ ಸಂಗೀತ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ನಾಟಕ' ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕಲೆಯಾದ್ದರಿಂದ, ಗಾಯನ ನರ್ತನಗಳು ಅದರ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದ್ದರಿಂದ, ಕಥೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಇವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಳಚಿ ಉಳಿಯದೆ, ಅದು ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವೋ ಎಂಬಂತೆ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂತು. ನೃತ್ತ, ನೃತ್ಯ ಗೀತಾಭಿನಯಗಳು 'ನಾಟ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ, ರಾಜಶೇಖರನ 'ಬಾಲ ಭಾರತ', ಹರ್ಷನ ರತ್ನಾವಳಿ, ನಾಗಾನಂದ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ರುವಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಬರುವ ಗೀತಗಳೆಂದರೆ ಇವೇ, ಭಿನ್ನ, ಭಿನ್ನ ಛಂದೋ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ, ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ಕ್ಲೀಷೆಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಅರ್ಥ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿ ಸರಳವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಧ್ರುವಗಳು. ಈ ಧ್ರುವಗಳೇ ಮುಂದೆ 'ದರು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರವಾದವು. ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂದರ್ಭ, ವಿಷಯ, ಸ್ವರೂಪ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳನ್ನು, 'ಪ್ರವೇಶದರು', 'ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯದರು', 'ಸ್ವಗತದರು', 'ಸಂಭಾಷಣಾದರು', 'ವಿವರಣಾದರು' ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರು ತಮ್ಮ ಗೇಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸುಮಾರು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ರಸ, ಭಾವ, ವಸ್ತುವಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಧ್ರುವಗಳು ಅಥವಾ ದರುಗಳಿವೆ.

ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗಾಗಿ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಯೋ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ವಿವರಣೆ, ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ, ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ ಇವುಗಳಿಗಾಗಿ ಹಾಡು ಅಥವಾ ಗೀತಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೋ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾದ ಸಂಗೀತವೇ ಹೊರತು ನಾಟಕ ಬಂಧದ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ; ಸಂಗೀತವೇ ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯ ಭಾಗವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಯಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಪೂರ್ಣ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಕೆಲವು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಮಾಂತರ ಬೆಳೆದು ಬರುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು.

ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರೂಪಕವೆಂಬ ಹೆಸರೇ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವುದು. ಧನಂಜಯನು ತನ್ನ 'ದಶರೂಪಕ'ದಲ್ಲಿ 'ರೂಪಂ ದೃಶ್ಯ ತಯೋಚ್ಯತೇ' (ದೃಶ್ಯವಾದುದರಿಂದ ರೂಪವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ) ಎಂದೂ, 'ರೂಪಕಂ ತತ್ಸಮಾ ರೋಪಾತ್' (ನಟರು) ಅದನ್ನು ಅವಸ್ಥೆಯ ಅನುಕರಣದ ರೂಪವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ 'ರೂಪಕ' ಎಂದೂ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಭರತನು ಧನಂಜಯನಂತೆ 'ದಶ ರೂಪಕ'ಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು (ಉಪರೂಪಕ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು) ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭರತಾದಿಗಳು ಈ ದಶರೂಪಕಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು ವಿಶ್ವನಾಥ, ಭೋಜ, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಮೊದಲಾದವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ, ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಉಪರೂಪಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ. ಏನನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿಲ್ಲ. ರಸಾಶ್ರಯವಾದ ನಾಟ್ಯ (ರೂಪಕ) ವೇ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೂ ಮಿಕ್ಕ ದೃಶ್ಯರೂಪಗಳು ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಾಗಿ, ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡಿರಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಈ ಹತ್ತು ಬಗೆಯ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಉಪರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ನೃತ್ಯದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಮುಂದೆ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಗೀತಕ, ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿರಬೇಕು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಧ್ರುವಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಉಳಿದ ವೃತ್ತಗಳೂ, ಕಂದಗಳೂ, ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ರಾಗಸಂಯೋಜನೆಗೊಂಡು ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಸ್ವತಃ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಷಯದ ಅರ್ಥವು ಉಪಯುಕ್ತ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಗೀತಗಳು ಸಂಪ್ರದಾಯವೋ ಎಂಬಂತೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ, ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವಾದ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪೋಷಕಾಂಗಗಳಾಗಿ ಸಹಾಯಕವಾಗಬಹುದು.

ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ 'ರಸ, ಭಾವ, ಅಭಿನಯ, ಧರ್ಮಿ, ವೃತ್ತಿ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಸಿದ್ಧಿ, ಸ್ವರಾ, ಅತೋದ್ಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಗಾನವನ್ನೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ'[61] ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತವು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಾಂಶವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿರಬೇಕು.

ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು:

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ರೀತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿವರಣೆಗಳು ದೊರೆಯದ ಹೊರತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವೇ. ಅವರವರಿಗೆ ತೋಚಿದಂತೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡ ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಇಂದು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಆಂಧ್ರದ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಮೊದಲಾದವು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬಂದವುಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ತಳೆಯಬಹುದು. ನಾಟಕದ 'ಪಾಠ್ಯ' (ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗ) ಭಾಗವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಭಾಗವತರು ಅಥವಾ ಭರತರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದು ನಟರು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೋ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೋ ಅದನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡುತ್ತಾ ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೂ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವ ಗುಣಧರ್ಮಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ತೊಟ್ಟ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಂದಲೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ''ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರೋ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯದ ಛಾಯೆಗಳಾಗಿ ಈಗ ಉಳಿದಿರುವ ಬಯಲಾಟ, ತೆರುಕ್ಕೊತ್ತು, ವೀಧಿ ನಾಟಕ – ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಊಹಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು... ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ. ಈ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಡಗೂಡಿ ಸಂಗೀತವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ನಟನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೋ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೋ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದನು. ಹಿಂದೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪುಂಗಿ, ಜಾಲರಿ, ಮೃದಂಗಾದಿ ವಾದ್ಯಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಹಾಡನ್ನೂ, 'ಪಾಠ್ಯ' (ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗ)ವನ್ನೂ ಭಾಗವತರು ಅಥವಾ ಭರತರು ಅವಶ್ಯವಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು; ನಟನು ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಗುಣ, ಸ್ವಭಾವ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗನುರೂಪವಾಗಿ ವರ್ಣ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ತಳೆದು (ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೨೧) ('ಯಾದೃಶಂಯಸ್ಯಪ್ರೂಪಂ ಪ್ರಕೃತ್ಯಾ ತಸ್ಯತಾದೃಶಂ') (ಅ – ೨೪, ಶ್ಲೋಕ: ೮೩)ಕುಣಿಯುತ್ತಾ, ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಸ್ತಾದಿ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಅಭಿನಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಅಭಿನಯ ಭಾಷೆಯೇ ಏರ್ಪಟ್ಟು, ಕೊನೆಗೆ ನಟರಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದೂ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಾ ಬಂತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಥೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ತಿಳಿದು ಸಂತೋಷಪಟ್ಟು, ಬೆಡಗಿನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನೂ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿ ಬೆರಗುಪಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನ ಹಲವರಿರುತ್ತಿದ್ದರು.'[62]

ಇವರ ಈ ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಇವರ ಈ ಊಹೆಯ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಟರಿಗೆ ಕುಣಿತ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕವಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಕಥಾ

ವಿಷಯವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬೀಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತರೇ ಸಂಭಾಷಣಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದು ನಟರಿಗೆ ಕುಣಿತಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ಊಹೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವೂ ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಅಭಿನಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. 'ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ 'ಸೂತ' ಕುಲಕ್ಕೇ ಸಂದ 'ಚಾರಣ' ಕವಿಗಳೂ ೧೧ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚಿನಿಂದ ಇದ್ದು, ೧೧ನೇ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಈ ಒಂದು ವರ್ಗದವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತಮ್ಮ ಪೋಷಕ ರಾಜರ ವಿಲಾಸ ವೈಭವಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಹಾಡನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ರಂಜಕವಾಗಿ ಮಾಡಲು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಭಾರತೀಯ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯ ಸ್ಥಾಪಕರು ಇವರೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಮೊದಲು ಸಂಭಾಷಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದವರೆಂದರೆ ಲವ-ಕುಶರು. ಈ ರೀತಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಅಥವಾ ವಾಚಿಸುವುದೇ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. '63

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ರಾಜರ ಅರಮನೆ ಇಲ್ಲವೆ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಚಾರಣ ನಾದವನಿಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಕಾದು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳಿಲ್ಲದ ತನ್ನದೆ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಸರಳ ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಊರ ಹೊರಗಿನ ವಿಶಾಲ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ರಸ್ತೆಗಳು ಕೂಡುವ ಚೌಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ಊರಿನ ಶ್ರೀಮಂತರ, ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿ ಸಂಪಾದನೆಯನ್ನು ಗಳಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಅವನು ವಾಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾವ್ಯಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೇ ಆದರೂ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಈ ತೊಡಕನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು 'ನಟಿ'ಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ತನ್ನೊಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಇವಳು ತಾನು ಹಾಡುವುದನ್ನು ಹಾವಭಾವ ವಿಲಾಸಗಳಿಂದ ಅಂಗಾಭಿನಯ ಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ನಟಿಸಿ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನೂ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೂ, ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಳು. ಇದು ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆಯಾಗದೆ ಅವಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟಿ ಇವರುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ ಇವರು. ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಗಳೇ ಇಲ್ಲವಾದಾಗ ಇವರ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ನಾಟಕಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರದ ರೂಪಗಳೆಂದರೆ ಹರಿಕಥೆ ಮತ್ತು ಬೀದಿ ನಾಟಕ. ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ, ಮುಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಇವುಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು.

ಹರಿಕಥೆ ಮತ್ತು ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ಭಾಣ'ವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ ರೂಪ. ದೃಶ್ಯ ರಂಜಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗೀತ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಕೌಶಲವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದಾದರೂ ದೇವಾಲಯ ಪ್ರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀಮಂತರ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವ ವಿಶೇಷವಾದ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಕಾಲಿಗೆ ಝಣ ಝಣ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಾಳ ಹಿಡಿದು, ನಾಂದೀ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು (ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿ ಪರವಾದುದು) ಹಾಡುತ್ತಾ, ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾ ಆಮೇಲೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾವಭಾವಗಳಿಂದ ಚತುರ ಅಭಿನಯದಿಂದ, ದನಿಯ ಏರುಪೇರುಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಆಗಿಂದಾಗಲೇ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ದೃಶ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ನರ್ತಿಸುತ್ತಾ, ಒಬ್ಬನೇ ಒಂದು ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ಶ್ರೋತೃ ವರ್ಗದವರ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಗಮನವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈತನಿಗೆ ತನ್ನ ಕಲೆಯ ಪೂರೈಕೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದೇ ಪುಣ್ಯಕಾರ್ಯವೆಂಬ ಪರಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಸಾರದ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧನ. ಇದಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಹತ್ವದಿಂದಲೇ ಇಂದಿಗೂ ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನ ದೇವದೇವತೆಗಳ ಜಯಂತಿ ಉತ್ಸವ ಮೊದಲಾದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ತಪ್ಪದೆ ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಕಲಾವಿದ ಕೀರ್ತನಕಾರ ಅಥವಾ ಹರಿದಾಸ. ಮೂಲತಃ ವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿ ಪರವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದು ವಿಷ್ಣು ಸ್ತುತಿ, ದಶಾವತಾರ ಲೀಲೆ. ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಾಯ್ದ ಕಥಾ ಭಾಗಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ನಂತರ ಕ್ರಮೇಣ ಶಿವಲೀಲೆಗಳೂ ಮತ್ತು ಇತರ ವಿಷಯಕ ಕಥೆಗಳೂ ಹರಿದಾಸರ ಕಲೆಗೆ ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಹರಿದಾಸ ಅಥವಾ ಕೀರ್ತನಕಾರರನ್ನು ಭಾಗವತನೆಂದೂ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯುಂಟು. ಅಂತೆಯೇ ಬೀದಿ ನಾಟಕ, ಭಾಗವತರಾಟ, ಕೂಚಿಪುಡಿ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ತೆರುಕೂತ್ತು, ಅಂಕಿಯಾನಾಟ, ಜಾತ್ರಾ ಮುಂತಾದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಆಗಿದ್ದು, ಒಬ್ಬರು ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಹಾಡು ನರ್ತನಗಳಿಂದ ಅಭಿನೀತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆ, ರಂಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಸ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಕಥನ ಗಾಯನ ನೃತ್ಯ ಸಂಮಿಶ್ರ ಕಲೆಯೇ ಮುಂದೆ ಹಾಡುವ, ನರ್ತಿಸುವ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡು ಮೂಲ ಕಥಾ ಪುರುಷರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರೇ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಂದಿನಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಯೋಗೋದ್ದೇಶಿತವಾದ ನಾಟಕ ಕಲೆಯೊಂದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಧ್ಯಮ ನೃತ್ಯ ಗೀತಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ

ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗಲೇ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪದ್ಮಮಯವೇ ಆಗಿತ್ತೆಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಯೆಂಬಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ವಿಪುಲತೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಕೊರತೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ವರದಾಚಾರಿಯವರು, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಪದ್ಯ ಬಾಹುಳ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು 'ನಾಟಕವು ಪದ್ಯವೊಂದರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ (ಸಂಭಾಷಣೆಯ) ಸ್ಥಾನ ಗೌಣವಾಯಿತು'[64] ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಅದೇ, ಇಂದು ಶೇಖರರು, ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಹೀಗೆಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ, ನಾಟಕ ರಚಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಭಾವಾತ್ಮಕ (sentimental) ಅಂಶಗಳ ಕಡೆಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟು, ಗದ್ಯವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದರು.'[65]

ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿರುವಾಗ ಪುರಾಣ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಾದ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸೂತ, ಚಾರಣರು, ಗ್ರಾಂಥಿಕರು[66] ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. 'ಮಹಾಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಕಂಸವಧೆ'ಯನ್ನು ಇಬ್ಬರು ವಾಚಕರು ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಕಂಸನ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ ಅವರವರ ಪಕ್ಷದವರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಪತಂಜಲಿಯು ವಿವರಿಸುವ ಸೌಭಿಕರಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ, ಅವರಂತೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಾಗವಾಗಿ ವಾಚಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಇವರಿಗೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕರೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಸೌಭಿಕರು ಇವರಿಗಿಂತ ಮುಂದುವರೆದು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶನದ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ನಟರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗಿದ್ದರಂತೆ.

ಹರದತ್ತನ ಪದಮಂಜರಿಯೂ ನಾಟ್ಯರೂಪದ 'ಕಂಸವಧೆ'ಯನ್ನು ಗ್ರಾಂಥಿಕರು ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಾಚಿಸಿದರೆಂದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ.[67]

ಎಸ್. ಕೆ. ಡೇಯವರೂ ಕೂಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾ ಪದ್ಮಮಯವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು, ನಾಟಕವು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದೇ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ 'ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ಪರಿಣಾಮ ಅಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಭಿನ್ನ ಛಂದಃ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದರು.'[68]

ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವು

ಎಷ್ಟೊಂದು ಕಾವ್ಯಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದರೆ ನಾಟ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನುಳ್ಳ ಸುಂದರ ಕಾವ್ಯವೆಂದೇ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉಳಿದ ವಿವರಗಳು:

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ್ಯಗಳು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡೇ ಆ ಪದ್ಯದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾದ ರಾಗವನ್ನು ಆಳವಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಭಾವುಕ ಪರಿಸರ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರಬೇಕು. ನೈಜತೆಯ ನಿಷ್ಠುರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ಕವಿಗಳು ಬಯಸಿದ್ದು. ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಲೋಕ ಸಹಜ ವಿಕಾರತೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ದೂರ. ನೈಜ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಷ್ಟ, ಸುಖ, ನೋವು, ಸಾವು, ಗೆಲುವಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಕುಣಿಯುವುದು ಅಸಹಜವೆನಿಸಬಹುದಾದರೂ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅವು ಸಹ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಂಗ ಕಲೆಗಳೂ ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅವಾಸ್ತವಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅವಾಸ್ತವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪರಿಸರಗಳೇ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬರುವಂತಹುದು. ಅಂತಹ ಎಡೆಗಳಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಕೃತಕವಾದರೂ ಅಸಹಜವಾದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮನಸ್ಸಿನ ಬೇಸರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗದು.

ಗೀತ ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಒಬ್ಬರಿಬ್ಬರಿಂದ ಅಭಿನೀತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸರಳ ರೂಪದ 'ನಾಟ್ಯ' ಬರಬರುತ್ತಾ ಪಾತ್ರ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ವರ್ಣ, ವೇಷಭೂಷಣ, ರಂಗಸ್ಥಲ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ದೃಶ್ಯಾಲಂಕಾರ ಮೊದಲಾದ ನಾಟ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗತೊಡಗಿತು. ಅವಾಸ್ತವಿಕ ಪರಿಸರಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜ ಭಾವನೆ ಘಟನೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಪುರಸ್ಕಾರವೀಯುತ್ತಾ, ಅಸಹಜವೆನಿಸುವ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು, ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಪದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ವ್ಯವಹಾರ ಸಹಜವಾದ ಗದ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಭಾವ ಸ್ಪಂದನಕ್ಕಿಂತ ವಿಚಾರ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿತು. ಆದರೆ ಇದು ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕ ಧೋರಣೆ. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದವರೆಗೂ ನಾಟಕಗಳು ಕಾವ್ಯ-ಸಂಗೀತಮಯವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೇ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮೊದಲಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳೂ ಪದ್ಯ ಸಂಗೀತಮಯವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದು, ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಕಂಠ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪುರಸ್ಕಾರವಿತ್ತು. ಜನಾಭಿರುಚಿ ಸಂಗೀತದ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಇದ್ದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ದೃಶ್ಯರಮ್ಯತೆಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖ ನಟರ ಕಂಠದ ಸೊಗಸಿಗೆ ಮಾರು ಹೋಗಿ ನೋಡಲು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಎಷ್ಟು ದಟ್ಟವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತೆಂದರೆ ಜಾಹಿರಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳೆಂದೇ ಹೆಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಹಾಡುಗಳು ರೋಷ, ಆವೇಶ, ಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರೇಮ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡು ಖಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಇರಲೇಬೇಕಿತ್ತು. ನಟರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಂಠಧ್ವನಿಯ ಇಂಪೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯ ಯೋಗ್ಯತೆಯಾಗಿತ್ತು. ೧೮೪೬ನೆ ವರ್ಷದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ಪಂತ ಭಾವೆಯವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಪರಿಶ್ರಮಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ 'ಸಾಂಗ್ಲೀಕರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'. ಇವರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಾಂತಕವಿಯವರಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ (೧೮೭೭) ಶ್ರೀ ವೀರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಶಿರಹಟ್ಟಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ, ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ, ಕೊಪ್ಪಲ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಅರಮನೆ ಕಂಪನಿ, ಸಂಗೀತ ಸಾಗರ ಚಂದ್ರೋದಯ ನಾಟಕ ಸಭೆ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ, ಉಷಾಹರಣ, ಶ್ರೀಯಾಳ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ, ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ, ಸಂಗೀತ ಸೌಭದ್ರಾ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಾ – ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕವಾದರೂ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುತ್ತಿದ್ದವು. 'ರಂಗ ಸಂಗೀತ'ವೆಂಬ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ನಿಜವಾದ ಧ್ಯೆಯ ಧೋರಣೆಗಳು, ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಕ್ರಮೇಣ ಕರಗುತ್ತಾ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿದ ಮೇಲಂತೂ ರಂಗ ಸಂಗೀತ, ರಂಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನವನ್ನು ನೀಡಲಾಯಿತು. ಹಾಡುಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಯಿತು. ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾದ ಈ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ, ಐಸಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಹಾಡುಗಳು ಕಿಕ್ಕಿರಿದಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಏನಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ೩-೪ ಗಂಟೆಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ೨೦-೬೦ರ ವರೆಗೆ ಹಾಡುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬೇಸರ ಬರಿಸುವಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೂ ಹಾಡುಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳಿಲ್ಲದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಊಹಿಸುವುದೂ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಮೀರಿದ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳೂ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿಗೇ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ'ಗಳೆಂದು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಹುಟ್ಟಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತರ-ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದುದರಿಂದಲೋ ಏನೋ ದಟ್ಟವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದವು.

ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದೆಡೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ, ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಿಜೃಂಭಿಸಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ರಾಧಾನಾಟ, ದಾಸರಾಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ, ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಮೊದಲಾದ ಜಾನಪದ ರಂಗ ಕಲೆಗಳು ಪುಷ್ಠವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂಪಾದ ಗೀತಗಳು, ರಂಜಕವಾದ ನೃತ್ಯ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯವಾದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು

ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶಗಳು. ಪ್ರಯೋಗ ರೀತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಗೀತನಾಟಕಗಳು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ದೃಶ್ಯ ರಂಜನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಶ್ರವ್ಯರಂಜನೆಯೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಂಗೀತವೆನ್ನುವುದು ಅವಶ್ಯಕ ಅಂಗವಾಗಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕಾರನಿಂದ ಉಳಿದ ನಾಟಕಾಂಶಗಳಾದ ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯ ಮಾತುಕತೆಗಳಿಗೆ ಸಲ್ಲುವ ಗಮನವೇ ಗೀತಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲಬೇಕಾಯಿತು. ಇದನ್ನೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವೊಂದು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ ತೋರಿದರೂ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಸಫಲತಗೇ ಸೋಲುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ಅವರು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ರೀತಿಯ ಕಲಾಸಮಾರಾಧನೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದೇ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವಂತಿರಲಿಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವೇದಗಳಿಗಿರುವಷ್ಟೆ ಪವಿತ್ರ ಭಾವನೆ 'ಸಂಗೀತ' (ಸಾಮವೇದವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ)ಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಾಂಗಿಕವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಕ್ರಮೇಣ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಾ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಂಗೀತ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನುಳ್ಳ ಗೀತನಾಟಕಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಜೊತೆಗೆ ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಒಪೆರಾಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿಯೂ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳೆಂಬ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ ಅದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗ ವೈವಿಧ್ಯದಂತೆ ಉಳಿದು ಹೋದವೇ ಹೊರತಾಗಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನೇ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೇ ಗೀತಗೋವಿಂದ, ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ ತರಂಗಿಣಿ, ಕುಚೇಲೋಪಾಖ್ಯಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗೀತನಾಟಕ ರೂಪಗಳಿದ್ದರೆ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಮಾಂತರದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರೂಪಗಳಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಬೀದಿನಾಟಕ, ತಾಳಮದ್ದಲೆ, ಹಗಲುವೇಷ, ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗೀತನಾಟಕ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಇವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇಂದಿನ ಗೀತನಾಟಕಗಳೇನೂ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ತನ್ನ ನೋವು-ನಲಿವು, ಸುಖ-ಸಂತೋಷ, ಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರೇಮ, ಪ್ರಣಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಗೀತವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದೇ ಬದುಕಿನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೂಪವಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು:

1. A.B. Keith. The Sankrit Drama. Page. 14
2. ಅದೇ. ಪು.ಸಂ. 15
3. ಅದೇ. ಪು.ಸಂ. 15
4. ಅದೇ. ಪು.ಸಂ. 23
5. ಅದೇ. ಪು.ಸಂ. 26
6. ಅದೇ. ಪು.ಸಂ. 28
7. ಅದೇ. ಪು.ಸಂ. 28
8. ಅದೇ. ಪು.ಸಂ. 28
9. ಅದೇ. ಪು.ಸಂ. 29
10. ಅದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ. ಪು.ಸಂ. 69
11. A.B. Keith. The Sankrit Drama. Page. 30
12. ಅದೇ
13. ಕೃಷ್ಣಮಾಚಾರಿಯಾರ್. History of Sanskrit Literature. P. 541
14. ಅದೇ
15. A.B. Keith–Qtd. The Sankrit Drama. Page. 269
16. ಅದೇ
17. Indushekhar. Sanskrit Drama. P. 90
18. ಅದೇ. ಪು.ಸಂ. 83
19. ಅದೇ. ಪು.ಸಂ. 83
20. ನರಸಿಂಹ ಶಾಸ್ತ್ರಿ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ (ಅನು.) – ಅ.–1, ಶ್ಲೋಕ : 115
21. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ. ಪುಟ: 70
22. G. Vander Leeuw–ಉದ್ಧೃತ: Indushekhar–Sanskrit Drama and its origin: Page: 47
23. P. V. Kane. History of Sanskrit Peotics. P. 58
24. ಕೆ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಅನು)–ಪುಟ : 49 ಅ.5, ಶ್ಲೋಕ :163–ಪುಟ: 182
25. ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ–ಪೀಠಿಕೆ. ಪುಟ: 10
26. George Thomson. Marxism and Poetry. Page. 22
27. Hegel. Philosophy of Fine Art: Vol–III. Page. 352
28. Joseph Kerman. Opera as Drama. Page. 13
29. Kunjan Nambiar. 'Kathakalil and Dance Drama'–Qtd. Readings on Music–Ed: Gauri Kuppaswamy
30. ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ–ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ–ಪುಟ :೨೨
31. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ. 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'. (ಅನು) ಆರ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ. ಸ್ವರಗತಾಧ್ಯಾಯ. ಪುಟ: 9
32. ಅದೇ. ಪುಟ: 22
33. ಧುಂಡಿರಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರಿ. ಉದ್ಧೃತ. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ. (ಅನು.) ಆರ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ. ಪುಟ: 23
34. ಆರ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ. 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'. (ಅನು). ಉದ್ಧೃತ. ಪುಟ: 28
35. Indushekhar. Sanskrit Drama & its origin. Page: 83
36. George Thomson. Marxism & Poetry. Page: 37

37. Manmohan Ghosh. Natya Sastra (Tr.)–Vol–II–ch. 28. Page: 1 & 2
38. ಡಾ॥ ವಿ. ರಾಘವನ್. Qtd. Tarlekar. Studies in Natya Sastra. Page: 145
39. ಕೆ. ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಅನು). ಅ. 4, ಶ್ಲೋಕ: 273–276. ಪುಟ: 130–131
40. ಅದೇ
41. ಅದೇ. ಅಧ್ಯಾಯ 4. ಶ್ಲೋಕ: 280. ಪುಟ: 132
42. ಅದೇ. ಅಧ್ಯಾಯ 4. ಶ್ಲೋಕ: 285. ಪುಟ: 132
43. ಅದೇ. ಅಧ್ಯಾಯ 5. ಶ್ಲೋಕ: 12–15. ಪುಟ: 146
44. Prof. P. Sambamurthy. Historical Development of Indian Music
45. Tarlekar. Studies in Natya Sastra. Page: 172
46. Manmohan Ghosh. Natya Sastra–Vol. II–Ch. 32. Page: 11
47. Tarlekar. Studies in Natya Sastra. Page: 178
48. Deshpande. Music in Sanskrit Drama–Readings on Music. Page: 189
49. ಅದೇ
50. Indushekhar. Sanskrit Drama and its origin. Page: 139
51. Tarlekar. Studies in Natya Sastra. Page: 179
52. Dr. V. Raghavan–Qtd. Tarlekar. Studies in Natya Sastra. Page: 179–80
53. Abhinavaguptha–Qtd. Tarlekar. Studies in Natya Sastra. Page: 180
54. Hemachandra–Qtd. Tarlekar. Studies in Natya Sastra. Page: 180
55. Tarlekar. Studies in Natya Sastra. Page: 181
56. K. V. Ramachandran. Music & Dance in Kalidasa–Qtd. Tarlekar. Studies in Natya Sastra. Page: 181
57. T. S. Eliot–Qtd. George Cattul–'T. S. Eliot'. Page: 88
58. Ibid
59. Ibid
60. ಕಾಳಿದಾಸ. ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ–ಅಂಕ: 1. ಪದ್ಯ: 4
61. ಕೆ. ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ (ಅನು): ಅಧ್ಯಾಯ 6, ಶ್ಲೋಕ: 10. ಪುಟ: 201
62. ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ: ಪೀಠಿಕೆ. ಪುಟ: 28
63. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ. ಪುಟ: 69, 70, 71
64. ವರದಾವಚಾರಿ. ಉದ್ಧೃತ. History of Sanskrit Literature (Krishnamachari). Page: 134
65. Indushekhar. Sanskrit Drama & its Origin. Page: 140
66. Mahabhashya–Qtd. History of Sanskrit Literature (Krishnamachari). Page: 541
67. Indushekhar. Sanskrit Drama & its Origin.
68. S. K. De. History of Sanskrit Drama Literature–Qtd. Indushekhar. Sanskrit Drama & its Origin. Page: 140