ನೃತ್ಯ ದರ್ಪಣ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು

ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ, ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿರುವ ಹಿರಿಯರ ಜ್ಞಾನ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನವರಿಗೂ ತಲುಪಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಸ್ಥಾಪನೆ ಆದಾಗಿನಿಂದಲೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಹಿರಿಯರ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯನ್ನು ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಲೇಖನಗಳ ಮೂಲಕ ದಾಖಲಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ. ಇಂತಹ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸಂಪತ್ತು. ಇಂತಹ ಪುಸ್ತಕ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಈಗಿನ ಅಕಾಡೆಮಿಯೂ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತರಂಗದ ಬಗೆಗಿನ ಗ್ರಂಥ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಚಯ ಪುಸ್ತಕ. ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಆರಂಭದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ವಿವಿಧ ಅಧ್ಯಕ್ಷರುಗಳ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಗಳ ವಿವರಗಳಿರುವ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪುಸ್ತಕ ಹೀಗೆ ಸುಮಾರು ಒಂಭತ್ತು ಮೌಲಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಈ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಪ್ರಕಟಸಿದ್ದೇವೆನ್ನಲು ನನಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದೀಗ 'ನೃತ್ಯದರ್ಪಣ' ಎಂಬ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾಡಿನ ಸುಮಾರು ೨೫ ಮಂದಿ ನೃತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ತಜ್ಞಕಲಾವಿದರು ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿರುವ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ನೃತ್ಯಕಲಾಲೋಕಕ್ಕೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಇದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಹೊರತರಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿರುವ ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಳಿಗೆ ನಾನು ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಕೋರಿಕೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೌಲಿಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಕಳುಹಿಸಿರುವ ಲೇಖಕರೆಲ್ಲರೂ ಅಭಿನಂದಾರ್ಹರು.

ಈ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಾಶನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ರಿಜಿಸ್ಟಾರ್ ಬಲವಂತರಾವ್ ಪಾಟೀಲ್ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಮಿತಿಯ ಸದಸ್ಯರು ಹಾಗೂ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಸದಸ್ಯರನ್ನೂ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಅಂದವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕೃತಿಕ ಪ್ರಿಂಟ್ಸ್-ಅಡ್ ಪ್ರೆಸ್‌ರವರಿಗೂ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪರವಾಗಿ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಕಲಾವಿದರು, ಕಲಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಹಾಗೂ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳು ಗರಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಾದರೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಶ್ರಮ ಸಾರ್ಥಕವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಪಂ. ರಾಜಶೇಖರ ಮಾನ್ಸೂರ್
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಮೊದಲು ಮಾತು

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಅಥವಾ ಕೇಳಿ ಅನುಭವಿಸಿ ಆನಂದಿಸಬೇಕಾದರೆ ಆಯಾಯ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಜ್ಞಾನ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಅಥವಾ ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಯಮದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯೂ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಕೆಟ್ಟಿನಂತಹ ಒಂದು ಕಿಡೆಯನ್ನು ನೋಡು ನೋಡುತ್ತಲೇ ಅರಿತುಕೊಂಡು ಆನಂದಿಸಬಹುದು. ಜಾದು, ಸರ್ಕಸ್, ಮುಂತಾದ ಕೌತುಕಮಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅದರ ಕೌತುಕತೆಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಆನಂದಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಆದರೆ ನವರಸಭರಿತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಯಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗರಿಷ್ಠ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಬೇಕಾದರೆ ನೋಡುಗನಿಗೆ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಿನ ವಿಚಾರ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅನುಕೂಲ. ನರ್ತನ ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಅದರ ಕಲಿಕೆ, ಪಾಠ್ಯಕ್ರಮ, ಶೈಲಿ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ, ಅದರಲ್ಲಿನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗಿನ ಅರಿವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಿದ್ದರೆ ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಈಗ ಈ 'ನೃತ್ಯ ದರ್ಪಣ' ಎಂಬ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

'ನೃತ್ಯ ದರ್ಪಣ' - ಇದು ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವಿಧ, ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬೆಳಕುಚೆಲ್ಲುವ ೩೩ ಲೇಖನಗಳ ಒಂದು ಗುಚ್ಛ. ಪಂಡಿತರಿಂದ ಪಾಮರರವರೆಗೆ, ಕಿರಿಯರಿಂದ ಹಿರಿಯರವರೆಗೆ, ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಪ್ರೇPಕರವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಒಳಹೊರಗುಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದಾಗಿದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸುವವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾವಿದರೇ ಬರಹಗಾರರೂ ಆಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರಿಂದಲೇ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು ೨೫ ಮಂದಿ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರು, ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಕೈಂಕರ್ಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಹಿಡಿದು ನೃತ್ಯ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳ ಹಾಗೂ ಕಲಾರಸಿಕರ ಚಿಂತನೆಗೆ ಗ್ರಾಸ ಒದಗಿಸುವಂತಹ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖನಗಳೂ ಸರ್ವಕಾಲಿಕ ಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳದ್ದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನೃತ್ಯಗಣಪತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಠತೆ, ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿಯ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನಲೆ, ವೇದಗಳ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಬಂಧ, ನೃತ್ಯ-ಶಿಲ್ಪ-ಯೋಗ ಸಮನ್ವಯ, ಶಾಸ್ತ್ರ-ಪ್ರಯೋಗ ಸಮನ್ವಯ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ, ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಉಪಯುಕ್ತ ಅಂಶಗಳು ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಂಡಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನೃತ್ಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ವಿಚಾರಗಳಾದ ನಟುವಾಂಗ, ಕಲಾಸಿದ್ಧಿ, ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆ, ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಬಗೆಗೂ ಮಾಹಿತಿ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ದೊರಕಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಯಾವುದೇ ನೃತ್ಯ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳ ಪಾಠಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ದೃಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಯಾರಿಸಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಬಂಧೀ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನ ಮೂಡಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರುವ ಈ ಗ್ರಂಥ ಎಲ್ಲ ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳನ್ನು ಸ್ಪಂದಿಸಬಲ್ಲುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನಮ್ಮದು.

'ನೃತ್ಯ ದರ್ಮಣ' ಪುಸ್ತಕದ ಸಂಪಾದಕನನ್ನಾಗಿ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರು ಹಾಗೂ ಸದಸ್ಯರು ನನ್ನನ್ನು ಆರಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಾನು ಋಣಿ. ಈ ನನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ನಾನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದೇನೋ ತಿಳಿಯದು. ಈ ಗ್ರಂಥ ನಿಜಕ್ಕೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹೊರಬಂದಿದ್ದರೆ ಅದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ನೆರವಿಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖಕರೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಪ್ರತೆಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಅಲ್ಲವೆ?

ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಪಂಡಿತ ರಾಜಶೇಖರ ಮನ್ಸೂರ್ ಅವರು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿ ಎಲ್ಲಾ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟು ನೆರವು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಬಲವಂತರಾವ್ ಪಾಟೀಲ್ ಇದು ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ಸುಂದರವಾಗಿ ಹೊರಬರಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಶ್ರಮ ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಉತ್ಸಾಹದೊಂದಿಗೆ ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಮಿತಿಯ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಸದಸ್ಯರೆಲ್ಲರಿಗೆ ನಾನು ಆಭಾರಿಯಾಗಿದೆನೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆ ನೀಡುವ ಮೂಲಕ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಿರುವ ಪದ್ಮಿನಿರಾವ್ (ಈಗ ಅವರು ನಮ್ಮೊಂದಿಗಿಲ್ಲ), ನಂದಿನಿ ಈಶ್ವರ, ಸುಗ್ಗನಹಳ್ಳಿ ಷಡPರಿ ಇವರುಗಳಿಗೂ ನನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಮುದ್ರಣ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಶ್ರದ್ಧೆವಹಿಸಿ ಪುಸ್ತಕ ಅಂದವಾಗಿ ಹೊರಬರಲು ಶ್ರಮಿಸಿದ ಕೃತಿಕ ಪ್ರಿಂಟ್-ಆಡ್ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಿಬ್ಬಂದಿವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ 'ನೃತ್ಯದರ್ಪಣ'ವನ್ನು ಹೊರತರಲು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಹಕರಿಸಿದ ಎಲ್ಲರಗೂ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಹಾಗೂ ನನ್ನ ಪರವಾಗಿ ಕೃತಜ್ಞತಾಪೂರ್ವಕ ವಂದನೆಗಳನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಕೆ. ರಾಮಮೂರ್ತಿರಾವ್
ಸಂಪಾದಕರು

1. ನೃತ್ಯ ಗಣಪತಿ

- *ಜ್ಯೋತಿ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮ್*

ನೃತ್ಯವೆಂದಾಕ್ಷಣ ಮನಃ ಪಟಲದ ಮೇಲೆ ಗೋಚರಿಸುವುದು ನಟರಾಜನ ದಿವ್ಯಮೂರ್ತಿ. ಆನಂದ ತಾಂಡವದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಎಡಗಾಲನ್ನೆತ್ತಿ ಅಭಯ ಹಸ್ತದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಸ್ಥಿತಿ, ಸಂಹಾರಗಳ - ವಿಶ್ವ ನಾಟ್ಯಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಶಿವನ ಭವ್ಯ ರೂಪ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ನೃತ್ಯ ಗಣಪತಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ವಿರಳವೇ ಸರಿ. ವಿಘ್ನವಿನಾಯಕನಾಗಿ ವಿದ್ಯಾಗಣಪತಿಯಾಗಿ ಸಿದ್ಧಿ - ಬುದ್ಧಿ ಪ್ರದಾಯಕನಾಗಿ, ಭಕ್ತನ ಕಾಮನೆಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸುತ್ತ, ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಥಮ ಪೂಜೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಗಣಪನು ನೃತ್ಯ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿ, ನಟರಾಜನಂತೆ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಬಹುಷಃ ಅವನ ವಿಕಟ ಸ್ವರೂಪವೇ ಇರಬಹುದು. ವಾಮನ ರೂಪಿ, ಲಂಭೋದರ ಗಜವದನ ಗಣಪತಿಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಸೂಚಿಸುವ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಹತ್ತಿರವೂ ಸುಳಿಯಲಾರ! ಹೀಗಿರುವಾಗ, ನರ್ತಕರ ಪಾಲಿಗೆ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವವಾಗಿ ಉಪಾಸನೆಗೆ "ಉಪಾಧ್ಯ" ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ, ಸಲ್ಲುವ ಸದವಕಾಶ ಎಲ್ಲಿಯದು? ನಟರಾಜ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ದೇವಿಯರಿಗೆ ಸಲ್ಲುವ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ನಾಟ್ಯಗಣಪತಿಗೆ ಎಲ್ಲಿದೆ? ಹೀಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ, ನೃತ್ಯಗಣಪತಿಯ ಮಹತ್ವ ಏನು? ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವೈದಿಕಧರ್ಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ಗಣಪ ನೃತ್ಯಗಣಪತಿಯಾಗಿ ಹೇಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತಾನೆ? ನರ್ತಕರ ಪಾಲಿಗೆ ಇವನು ಹೇಗೆ ಉಪಾಸ್ಯನು? ಇವೆಲ್ಲ ಕೊಂಚ ವಿವೇಚಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ನೃತ್ಯ ಗಣಪತಿ ಯ ಕಲ್ಪನೆ ಎಂತಹುದು? ಇರುವ ೩೩೦ ಕೋಟಿ ಹಿಂದೂ ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವರ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಏನು ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಶೋಧನೆಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತವಲ್ಲವೇ?

ವಿಶ್ವವೇ ಒಂದು ಚೈತನ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿರುವ ಸಮಸ್ತ ಚರಾಚರಗಳೂ ಚೈತನ್ಯದ ಕಣಗಳೇ ಸರಿ! ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚೈತನ್ಯದ ಕಣವು ವಿಭಿನ್ನ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸತ್ವ ರಜ, ತಮೋಗುಣಗಳ ಚಿರಂತನ ನರ್ತನವಾಗಿದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಈ ತ್ರಿಗುಣಗಳಲ್ಲೂ ವಿಭಿನ್ನ ಚೈತನ್ಯ ತರಂಗಗಳಿವೆ. ಈ ವಿಭಿನ್ನ ತರಂಗಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಾಗ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿವಿಧ ಶಕ್ತಿಗಳ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ನಾನಾ ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ಭಗವಂತನ ಏಕಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನೇಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಸ್ವಭಾವವಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿ ಗಣಪತಿಯೂ ವಿಭಿನ್ನ ತರಂಗಗಳ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ಹಲವು ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಗೂ ಉಪಾಸನೆ ಪೂಜೆಗಳಿಗಾಗಿ ರೂಪಿಸಿರುವ ಲಭ್ಯ ೩೨ ಧ್ಯಾನ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೃತ್ಯಗಣಪತಿಗೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. "ಪಾಶಾಂಕುಶಾಪೂಪ ಕುಠಾರದಂತ ಚಂಚತ್ಕರಾಕ್ಲಪ್ತ ವರಾಂಗುಲೀಯಂ | ಪೀತಪ್ರಭಂ ಕಲ್ಪದರೋರಧಸ್ಥಂ ಭಜಾಮಿ ನೃತ್ತೋಪ ಪದಂ ಗಣೇಶಂ ||" ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪಾಶ, ಅಂಕುಶ, ಕುಠಾರ (ಸಣ್ಣ ಕೊಡಲಿ) ದಂತಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು, ಅಪೂಪವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಭೆಯುಳ್ಳ, ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷದ ಕೆಳಗೆ, ನೃತ್ಯ ಮಾಡುವ ಗಣೇಶನನ್ನು ಭಜಿಸುತ್ತೇನೆ. ಧ್ಯಾನ ಶ್ಲೋಕದನ್ವಯ, ಗಣೇಶ ತನ್ನ ಎಡಗಾಲನ್ನೆತ್ತಿ ನರ್ತಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ.

ಸುಮಾರು ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಬಾದಾಮಿಯ ಶಿವಾಲಯದ ತಾಂಡವ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ "ಸ್ಥಾನಕ ಗಣಪತಿ" ಪರಿವಾರ ದೇವತೆಯಾಗಿ ಸೇರಿ, ನಾಲ್ಕು ಕೈಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಶಿವ ತಾಂಡವ ಲಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬೀಸುತ್ತಿರುವ ಕೈಗಳಿವೆ. ನೃತ್ಯ ಗಣಪತಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಭಂಗಿ ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಐಹೊಳೆಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೂ ಸ್ಥಾನಕ, ಆಸೀನ, ಶಯಾನ, ಯಾನಕ ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಮೂರ್ತಿಯೂ ಒಂದು ಸ್ಥಾನಕ ಪ್ರಭೇದವಷ್ಟೇ, ಸ್ಥಾನಕ ಎಂದರೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನ್ವಯ ನಿಂತಿರುವ ಭಂಗಿ - ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಭಂಗಿ, ದ್ವಿಭಂಗ, ತ್ರಿಭಂಗಗಳೂ ಇವೆ. ನೃತ್ಯಭಂಗಿಯೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭೇದವಾಗಿದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಗಣಪತಿಯು ಆಸೀನ ಮೂರ್ತಿ, ಅವನ ದೊಡ್ಡ ಹೊಟ್ಟೆ ಕೊಬ್ಬು ಶರೀರದ ಭಾರಕ್ಕೆ ಆಸೀನ ರೂಪ ಸಮಂಜಸವೇ ಹೌದು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಗಣಪತಿಯ ಭಂಗಿ ವಿಶೇಷವೇ ಸರಿ. ನೃತ್ಯ ಗಣಪತಿಯ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆ, ಆಯುಧ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳಿವೆ. ಮುದ್ರೆ ಒಂದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಭಾಷೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ, ಒಂದೊಂದು ಶಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ, ನಾಟ್ಯ, ದೇವತಾ ಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ಪೂಜಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಮದ್ರೆಯ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದು. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಯುತ, ಅಸಂಯುತ, ದೇವತಾ ಹಸ್ತ ಇತ್ಯಾದಿ ಒಂದು ವಿಪುಲ ಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಬೆಳೆದಿದೆ. ತಂತ್ರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೈದಳೆದ ಮುದ್ರೆ ಮುಂದೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ, ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ ಹರಡಿತು. ಅಭಯ, ವರದ, ಕಟಕ, ಸೂಚಿ, ಕಪಿತ್ಥ ಅಲಪಲ್ಲವ, ತರ್ಜನೀ, ದಂಡ ಇತ್ಯಾದಿ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯ. ದಂಡಹಸ್ತ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟ್ಯ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನೋಡಬಹುದು.

ನೃತ್ಯ ಗಣಪತಿಯು ಎಡತೋಳು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಚಾಚಿ ನಾಟ್ಯ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ದಂಡಹಸ್ತದಲ್ಲಿ ಪಾಶವನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾನೆ. ಪಾದಗಳು. ಕುಂಚಿತ, ಅಂಚಿತ, ಉತ್ಥಿತ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಮೋದಕಕ್ಕೆ, ಜಂಬೂಫಲಕ್ಕೆ ಕಾಂಗೂಲ ಹಸ್ತ, ಅಭಯ ವರದಗಳಿಗೆ ಅರ್ಧಚಂದ್ರ ಹಸ್ತ ವಿನಿಯೋಗಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದ ಮೋದಕ-ಮಹಾಬುದ್ಧಿಯ ಆನಂದದ ಜ್ಞಾನ, ಜಂಬೂಫಲವೂ ಲೌಕಿಕ ಸಂಪತ್ಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ಸಂಕೇತ. ಪಾರ ಸಂಸಾರ ಬಂಧನ " ಕಾರ್ಮಣ ಮಾಯಾ ಮಲ"ದ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಅಂಕುಶ (ಆನೆ ಸಂಬಂಧಿತ) ಜ್ಞಾನಾಂಕುಶವು ಅಜ್ಞಾನವೆಂಬ ಮದದಾನೆಯನ್ನು ನಿಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಗಣೇಶನು ಸರ್ಪಯಜ್ಞೋಪವೀತಿ-ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಯೋಗದಲ್ಲಿ ಚಕ್ರಸ್ಥಿತನಾಗಿ, ಮೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕುಠಾರ, ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳ ನಿಗ್ರಹಕ್ಕಾಗಿ ಎಂದೆಣಿಸಬಹುದು.

ಕುಂಡಲಿನೀ ಯೋಗದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ ಷಟ್‌ಚಕ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಾಧಾರ ಚಕ್ರಕ್ಕೆ ಗಣಪತಿಯು ಅಧಿದೇವತೆ. ಈ ಚಕ್ರ ಪೃಥ್ವೀತತ್ವದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದ ಪ್ರಭೆಯುಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಮಣಿಪುರ ಚಕ್ರದ ಸಂಕೇತ. ಇದೊಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾರ್ಹ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ನೃತ್ಯಗಣಪತಿಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಹತ್ವದ ವಿವೇಚನೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ, ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷಗಳ ಚತುರ್ವಿಧ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಸಾಧನೆಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು, ಪೂಜೆ ಉಪಾಸನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿಗೆ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ನೀಡಿರುವುದು ಸರ್ವವೇದ್ಯ. ಈ ಲೇಖನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಗಣಪತಿ ಉಪಾಸನೆಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಎಂಬುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಉಪಾಸನೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಉಪಾಸ್ಯ. ದೇವತೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಏಕಾಗ್ರಗೊಳಿಸುವುದು. ಸದಾ ಹರಿದಾಡುವ ಗುಣವುಳ್ಳ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ನಿಲ್ಲಿಸಲು, ಧ್ಯಾನವೊಂದೇ ವಿಧಿ. ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ತೈಲಧಾರೆಯಂತೆ, ಅಖಂಡವಾಗಿ, ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ವಿಕಾರಗಳಿಲ್ಲದೆ ಹರಿದಾಗ ಉಪಾಸನೆ ಸಾಧ್ಯ. ಮನಕ್ಕೊಂದು ಆಲಂಬನೆಯಾಗಿ ದೇವತಾ

ಮೂರ್ತಿ, ಸಂಬಂಧಿತ ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕ ರೂಪಗೊಂಡಿವೆ. ಕಾರಣ, ಸಗುಣೋಪಾಸನೆಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಕೂಡಲೇ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದ ರೂಪವಿದೆ; ಆಭರಣ, ಆಯುಧಗಳ ಅಳವಡಿಕೆಯಿದೆ. ಧ್ಯಾನಶ್ಲೋಕದಿಂದಲೇ, ದೇವತೆಯ ಆಕಾರ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾವ ಪ್ರತಿಮೋಪಾಸನೆಯ ಅನುಕೂಲವಿದೆ. ಉಪಾಸ್ಯ ದೇವತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿತ ಧ್ಯಾನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಪಠಿಸುತ್ತಾ. ಆ ದೇವತೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಬೀಜಮಂತ್ರವನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿ ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೈದಳೆದು ಮಂತ್ರ ಮೂರ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಧ್ಯಾನನೈವ" "ಪಶ್ಯಂತಿ ತದ್ರೂಪಂ" ಅಂದರೆ ಧ್ಯಾನದಿಂದಲೇ ಈ ರೂಪವನ್ನು ಉಪಾಸಕ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಧ್ಯಾನದ ಫಲವಾಗಿ, ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಯೊಳಗೆ ಉಪಾಸಕ, ಉಪಾಸಕನೊಡನೆ ದೇವತಾಮೂರ್ತಿ ಎಂಬ ತನ್ಮಯತೆ, ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವುಕತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಉಪಾಸನೆ ವ್ಯರ್ಥಸಿದ್ಧಿ. ಕಲಾ ಸಂಬಂಧಿ ನೃತ್ಯಗಣಪತಿ ಉಪಾಸನೆಯಲ್ಲೂ ಇದು ಅನುಭವ ವೇದ್ಯ.

ಶಾಸ್ತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಿತ ನೃತ್ಯವು, ಅನುಭವ, ಪರಿಶ್ರಮ, ಉತ್ತಮ ತಾಂತ್ರಿಕ-ನೈಪುಣ್ಯತೆ, ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಗಳಿಂದ ಶೋಭಿಸಿದರೂ, ಕಳೆ ಕಟ್ಟಲಾರದು! ನರ್ತಕ-ನರ್ತಕಿಯರ ನೃತ್ಯ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನಗಳ ಮೇಳೈಸುವಿಕೆಯ ತತ್ತ್ವವು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಚಕ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಚತುಷ್ಕೋಣವಾಗಿರುವುದು. ಮೂಲಾಧಾರ ಚಕ್ರ. ಇದೇ ಗಣಪತಿಯ ಸ್ಥಾನಃ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು "ಮೂಲಾಧಾರ ಸ್ಥಿತ"ನು ಮೂಲಾಧಾರವೂ ಭೂತತತ್ವದ ಕೇಂದ್ರ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ, ಗಣಪತಿಯನ್ನು ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ ಪೂಜಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬಂದಿದೆ. ಗಣಪತಿಯು ಪಂಚಭೂತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ತಂತ್ರ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಾಧಾರವು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಗಣಪತಿಯ ಉಪಾಸನೆ ಅವಶ್ಯಕ. ಇದು ನೃತ್ಯ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ನವೀನ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡಿ, ಸಾಧನೆ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ, ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿಲ್ಲದಿರಬಹುದಾದ ನೃತ್ಯ ಗಣಪತಿ ಉಪಾಸನೆ ಕ್ರಮ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದರೆ ನೃತ್ಯ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದ ಹೊಸದರ್ಶನ ಪಡೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಉಂಟಾಗಬಹುದು ಎಂಬ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ ಈ ಲೇಖನ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತಿದೆ.

2. ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ

- ಡಾ. ಕೆ. ಎಸ್. ಪವಿತ್ರ

ನಾಟ್ಯಕ್ಕೂ, ಯೋಗಸಾಂಖ್ಯಾದಿ ದರ್ಶನಗಳಿಗೂ, ಶಿಲ್ಪಾದಿ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ, ನಾನಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೂ ಭಗವಂತನೇ ಮೂಲವೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಮಹಾದೇವನ ಹಲವು ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ನಟರಾಜ ಎಂಬ ಹೆಸರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲಾ ದೇವತೆಗಳಲ್ಲೂ ನರ್ತನದ -ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಅಂಶಗಳು ಅಡಕಗೊಂಡಿದ್ದರೂ, ನಾಟ್ಯಾಧಿದೇವತೆಯೆಂಬ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ಪರಶಿವನದ್ದೇ. ನಟರಿಗೆಲ್ಲಾ ಆತ ರಾಜ. ಅಧಿಪತಿ, ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯ ಆದ್ಯಪ್ರವರ್ತಕ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಾಗಲೀ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಾಗಲೀ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ವಿವರಗಳ ಹಿಂದೆ ಅಡಗಿರುವ ಸಂಕೇತವೇ ಕಲೆಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವೆಂದು ಬಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ, ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಬಹುದಾದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಇದೇ.

ನಟರಾಜಮೂರ್ತಿಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯತ್ತ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸುವ ಮುನ್ನ ನಾವು "ತಾಂಡವ" ಎಂಬ ನೃತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ, ನೃತ್ಯದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಈ ಶಿಲ್ಪದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿಯಬೇಕಾದ್ದು ಅವಶ್ಯ.

ಶಿವತಾಂಡವ ನೃತ್ಯವು ಆಗಮಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಅಗಸ್ತ್ಯರ ಭರತಸೂತ್ರ ೧೦೮ ತಾಂಡವಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದರೆ, ಶೈವಾಗಮಗಳು ಹದಿನೈದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿವೆ. ತಂಡು ಎಂಬ ಮುನಿಗೆ ಪರಮೇಶ್ವರನು ಕಲಿಸಿದ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ತಾಂಡವ ಎಂಬ ಹೆಸರಾಯಿತೆಂದೂ, ಉದ್ಧತವಾದ, ಪುರುಷ

ಶಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತ ಪ್ರಕಾರವಿದೆಂದೂ ಹಲವರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಪ್ತ ತಾಂಡವಗಳ ವಿವರಣೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಶಿವತಾಂಡವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವರ್ಣನೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹ
ಉದ್ಧಂಡತಾಂಡವಮುದಂಚಿತಲಾಸ್ಯಲೀಲಾಂ
ಕರ್ತುಂ ಸ್ವಯಂ ಯುಗಪದೇವ ಸಮೂತ್ಸೂತ್ಕಾ|
ಯಃ ಕಾಮಿಗೀಕಲಿತಕಮೃತರಾರ್ಧಕಾಯಃ
ಸೋ ಯಂ ವಿಭಾತಿ ವಿಭಯರಾಧಿನಟಃ ಸುರಾಣಾಂ ||
– ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯಾವಿನೋದ

೧. ಕಲಿತ ತಾಂಡವ (ಕಾಲಿಕಾ ತಾಂಡವ)

ಕಲಿತ ತಾಂಡವು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂಕೇತ. ಈ ತಾಂಡವದಲ್ಲಿ ಶಿವನಿಗೆ ಎಂಟು ಕೈಗಳು - ಅಭಯ ಮುದ್ರೆ, ಡಮರು, ತ್ರಿಶೂಲ, ಪಾಶ, ಗಜಹಸ್ತ, ಕಪಾಲ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಘಂಟೆ. ಶಿವ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಹಧರ್ಮಿಣಿ ಕಾಳಿಯ ನಡುವೆ ನಡೆದ ನರ್ತನ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ "ಲಲಾಟತಿಲಕ ಭಂಗಿ" ಯ ಯುಕ್ತಿಯಿಂದ ಶಿವ ಗೆದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಡಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಬಲಗಾಲು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಎತ್ತಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

೨. ಉಮಾ ತಾಂಡವ (ಗೌರೀ ತಾಂಡವ)

"ಶ್ರೀ ತತ್ವನಿಧಿ" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಉಮೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ, ಕಗ್ಗತ್ತಲೆಯ ತಾಮಸಿಕ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಶಿವ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪೌರುಷಿಕ ಉನ್ನತ ಶಕ್ತಿಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ, ಸ್ತ್ರೀ ಸಹಜ ಲಾಸ್ಯವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶಿವನಿಗೆ ಆರು ಕೈಗಳು ಢಮರು, ತ್ರಿಶೂಲ, ಅಭಯ ಮುದ್ರೆ, ವಿಸ್ಮಯ ಮುದ್ರೆ, ಪಿಂಛ, ಗಜಹಸ್ತ ಮುದ್ರೆ.

೩. ಸಂಧ್ಯಾ ತಾಂಡವ

ವಿಶ್ವದ ಸ್ಥಿರತ್ವ ಮತ್ತು ಪರಿರಕ್ಷಣೆಯ ಸಂಕೇತ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಿವ ಸಂಧ್ಯಾ ತಾಂಡವವನ್ನು ಅಶ್ವತ್ಥ ವೃಕ್ಷದಡಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಭುಜಂಗ ಲಲಿತ" ಅಥವಾ ಪ್ರದೋಷ ತಾಂಡವ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಈ ತಾಂಡವದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಹಲವು ತಮಿಳು ಪದಗಳಲ್ಲಿ, ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ತ್ರಿಲೋಕದ ತಾಯಿಯನ್ನು ನವರತ್ನ ಖಚಿತ ಸುವರ್ಣ ಸಿಂಹಾಸದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಶೂಲಪಾಣಿ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸರಸ್ವತಿ ವೀಣೆ ನುಡಿಸಿದರೆ, ಬ್ರಹ್ಮ ತಾಳವನ್ನು ವಿಷ್ಣು ಮದ್ದಲವನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

೪. ಸಂಹಾರ ತಾಂಡವ

ಸಂಹಾರ ತಾಂಡವವು ಪ್ರಳಯದ ಸಂಕೇತ. ಇದರಲ್ಲಿ ಶಿವ ಉಮೆಯೊಡನೆ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಕಂದ ಸ್ವಾಮಿಯು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶಿವನಿಗೆ ಕಲಿತ ತಾಂಡವದ ೮ ಕೈಗಳೂ ಒಟ್ಟು ೧೬ ಕೈಗಳು - ವಜ್ರ, ಟಂಕ, ದಂಡ, ನಾಗ, ವಲಯ, ಕಟಕ, ಖಡ್ಗ, ಪಾತಾಕ, ತನ್ನ ಪರಮಭಕ್ತ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ಶಿವಲಿಂಗ ಒಡೆದು ಯಮನನ್ನು ಘಾಸಿಮಾಡಲು ಕಾಲೆತ್ತಿದ ಶಿವ ಕಾಲ ಸಂಹಾರ ಮೂರ್ತಿಯಾದ ಅದೇ ರೀತಿ ದಕ್ಷಯಜ್ಞದ ಸಮಯದಲ್ಲೂ ಪರಮೇಶ್ವರ ಸಂಹಾರಮೂರ್ತಿಯೇ. ಸಂಹಾರ ಸೃಷ್ಟಿ-ಸ್ಥಿತಿ-ಲಯಗಳ ಜೀವನದ ಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು, ಜೀವನ ಚಕ್ರ ತಿರುಗಲು, ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲು ಜಗತ್ತನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಂತದ್ದು.

೫. ತ್ರಿಪುರ ತಾಂಡವ (ವಿಜಯ ತಾಂಡವ)

ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸದ್ಗುಣ ಮತ್ತು ದುರ್ಗುಣಗಳು ಸಮತೋಲನದಲ್ಲಿಡಲು ಶಿವ ಮಾಡಿದ ತಾಂಡವ ಉತ್ತಮವಾದದನ್ನುದ್ಧರಿಸಿ, ನೀಚತ್ವವನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡಲು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಮಾರಕರಾಗಿದ್ದ ತಾರಕಾಕ್ಷ, ಕಮಲಾಕ್ಷ, ವಿದ್ಯುನ್ಮಾಲಿಯರನ್ನು ಒಂದೇ ಬಾಣದಿಂದ, ಒಂದೇ ಬಾರಿ ಹೊಡೆದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಶಿವನಾಡಿದ್ದು ತ್ರಿಪುರ ತಾಂಡವ, ವಿಶ್ವದ ತಿರೋಧಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶಿವನಿಗೆ ೧೬ ಕೈಗಳು.

೬. ಊರ್ಧ್ವತಾಂಡವ

ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂದರ್ಭ ಕಲಿತ ತಾಂಡವದ್ದೇ ಆದರೂ, ಇಲ್ಲಿ ಶಿವನಿಗೆ ೪ ಕೈಗಳು. ಕಾಳಿಯ ಜೊತೆಗಿನ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಊರ್ಧ್ವತಾಂಡವದಿಂದ ಶಿವ ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಮಹೇಶನ ಅನುಗ್ರಹ ಭಾವವನ್ನು ಇದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

೭. ಆನಂದ ತಾಂಡವ

ನಾವು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಮನೆ ಮನೆಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ನಟರಾಜಶಿಲ್ಪ ಆನಂದತಾಂಡವದ್ದು, ದಾರುಕಾವನದಲ್ಲಿ ವೇದಬಾಹಿರ ಋಷಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ವ್ಯಾಘ್ರನನ್ನು ಕೊಂದು ಅದರ ಚರ್ಮವನ್ನು ಉಟ್ಟಿದ್ದು, ವಿಷಪೂರಿತ ಸರ್ಪವನ್ನು ಮಾಲೆಯಾಗಿ ಧರಿಸಿದ್ದು, ಪಾಪಮೂರ್ತಿ ಅಪಸ್ಮಾರನನ್ನು ಬೀಳಿಸಿ, ಆತನನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿ ನಿಂತದ್ದು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಆನಂದತಾಂಡವ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆನಂದತಾಂಡವವು ವಿಶ್ವ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾದಿ ಕ್ರಿಯಾ ಪಂಚಕದ ಸಮಾಹಾರ ರೂಪ. ಎಂದರೆ ಸೃಷ್ಟಿ, ಸ್ಥಿತಿ, ಪ್ರಳಯ, ತಿರೋಧಾನ, ಅನುಗ್ರಹ ಸಮಸ್ತವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡದ್ದು.

ಈ ತಾಂಡವಗಳಲ್ಲದೆ, ತಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರಗಳೂ ಸಪ್ತವಿಧ ನಟರಾಜನರ್ತನಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿವೆ. ಅಜಪಾ, ಉನ್ಮತ್ತ, ಪಾರಾವಾರ ತರಂಗ, ಕುಕ್ಕಟ, ಭೃಂಗ, ಕಮಲ, ಹಂಸಪಾದ (ಅಥವಾ ಅಮೃತ). ಆನಂದ ತಾಂಡವವನ್ನು ತಂತ್ರಗಳು ನಾದಾಂತನಟನವೆಂದು ಕರೆದು ಅಜಪಾದಿ ನರ್ತನಗಳೆಲ್ಲದರ ಸಮಾಹಾರ ಅಥವಾ ಪರ್ಯವಸತಿ ರೂಪವೆಂದು ಕೀರ್ತಿಸಿವೆ.

"ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶ"ದಲ್ಲಿ ಐದು ತಾಂಡವಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಮುಖ್ಯ ರಸಗಳನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಿದೆ. ಉಚ್ಚಂಡ, ಚಂಡ, ಪ್ರಚಂಡ, ಪ್ರೇರಣಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಸನ್ನ ಇವು ತಾಂಡವದ ೫ ವಿಧಗಳು.

ಆನಂದ ತಾಂಡವ ಮೂರ್ತಿಯ ನಟರಾಜ ವಿಗ್ರಹ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದದ್ದು ಬಹುಶಃ ೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಚೋಳರ ವಂಶದ ರಾಜರಾಜಚೋಳನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ ಈ ವಿಗ್ರಹ ರಾಜರಾಜಚೋಳನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತೆಂದೂ, "ಅಡವಲ್ಲವನ್" ಎಂದು ಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡಿತ್ತೆಂದೂ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ನಟರಾಜಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕಂಡಾಗ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ಮೂರ್ತಿಯ ಪಾದಗಳಿಗೆ ಮಣಿದು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಏರುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಅಸಂಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆತನ ಬಲಕಾಲು "ಮುಯ್ಯಲಕ" ಎಂಬ ರಾಕ್ಷಸನ ಬೆನ್ನ ಮೇಲೆ ಊರಿದ್ದರೆ, ಎಡಕಾಲು ಬಲಪಾರ್ಶ್ವಕ್ಕೆ ಎತ್ತಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಶಿರದಲ್ಲಿ ಗಂಗೆ, ಅರ್ಧಚಂದ್ರ, ಹರಡಿರುವ ಕೇಶಸಮೂಹ, ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲದೆ ಭ್ರೂಮಧ್ಯದ ಮೂರನೆಯ ಕಣ್ಣು ಬಲಗಿವಿಯಲ್ಲಿ ಮಕರ ಕುಂಡಲ (ಪುರುಷಾಭರಣ), ಎಡಗಿವಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಧರಿಸುವ ತಾಟಂಕ, ನರ್ತಕರು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆಯೇ ನಟರಾಜ ತನ್ನ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಯುಕ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಸೊಂಟದಲ್ಲಿ ಬಿಗಿಯಾದ ಬಟ್ಟೆಯ ಬದಲಿಗೆ ಗಜದ ಅಥವಾ ವ್ಯಾಘ್ರದ ಚರ್ಮವಿದೆ. ಸೊಂಟದ ಪಟ್ಟಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಮೂರೆಳೆಯ ಯಜ್ಞೋಪವೀತ ಹೊಕ್ಕಳ ಬಳಿ ಇಳಿಯುವಂತಿದೆ. ಕಾಲ್ಬೆರಳುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಕಡಗಗಳು, ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಕಣಗಳು, ತೋಳ್ಬಂದಿಗಳು, ಭುಜಕೀರ್ತಿಗಳು. ಸ್ವಲ್ಪ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಶಿವನ ಎಡಗಡೆಯ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಸಹಜವಾಗಿರುವ ರೂಪು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಎಡಗೈ ಮತ್ತು ಎಡಗಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರ ತೆಳ್ಳನೆಯ ಆಕಾರ ಹಾಗೂ ಉಗುರುಗಳಿವೆ.

ನಟರಾಜನಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕೈಗಳು, ಎಡಗೈ ಗಜಹಸ್ತವಿದ್ದು ಅದರ ಬೆರಳುಗಳು ಕುಂಚಿತಪಾದದೆಡೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿವೆ. ಬಲಗೈ ಅಭಯ ಹಸ್ತವಾಗಿದ್ದು ಎದೆಗಿದಿರು ನಿಂತಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಬಲಗೈ ಒಂದು ಢಮರುವನ್ನೂ ಎಡಗೈ ಅಗ್ನಿಯನ್ನೂ ಹಿಡಿದಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ.

ನಟರಾಜನ ಹಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮೂರನೆಯ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಕಣ್ಣುಗಳು ತೆರೆದಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ಒಳಮುಖವಾಗಿದೆ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮಂದಹಾಸ, ಎಡಹುಬ್ಬು ಕಿಂಚಿತ್‌ಮೇಲೆತ್ತಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಕಮಲದ ಪೀಠದ ಮೇಲಿರುವ ಅಪಸ್ಮಾರನ ಬೆನ್ನ ಮೇಲೆ ಶಿವ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಗ್ನಿಯ ಪ್ರಭಾವಳಿ ಈ ಪೀಠದಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸುತ್ತುವರಿದು ಆ ಪೀಠದಲ್ಲೇ ಅಂತ್ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನಟರಾಜಮೂರ್ತಿ ಷಟ್‌ಕೋನದ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ. ಮೈ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ತಲೆ, ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಕೈಗಳು, ಮೇಲಿನ ಮೂರು ಕೋನಗಳನ್ನು ಅಕ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಕುಂಚಿತ ಪಾದ ಕೆಳಗೆ ಅಪಸ್ಮಾರನ ಮೇಲಿದ್ದು ಕೆಳಗಿನ ಕೋನದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅವನ ಮೇಲೆದ್ದ ಕಾಲು ಮತ್ತು ನರ್ತಿಸುವಾಗ ಹರಡಿದ ವಸ್ತ್ರ ಮತ್ತೆರಡು ಕೋನಗಳನ್ನಾಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಆರು ಕೋನಗಳೂ ಸುತ್ತಲಿನ ವರ್ತುಲಕಾರದ ಅಗ್ನಿಜ್ವಾಲೆಯ ಪ್ರಭಾವಳಿಯೊಳಗೆ ಅಡಕವಾಗಿದೆ.

ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಮೂರ್ತಿಗಳಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಹಾರ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಲಯಕಾರನಾಗಿ, ದಕ್ಷಿಣಾಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಯೋಗಿಯಾಗಿ, ಅನುಗ್ರಹ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವರಪ್ರದಾಯಕನಾಗಿ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ವಿಶ್ವ ವ್ಯಾಪಾರವಷ್ಟನ್ನೂ ಈ ವಿಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲಾಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಜಟೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗಂಗೆ ಪಾವಿತ್ರ್ಯದ ಹಾಗೂ ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಚಿಹ್ನೆ. ಶಿವ-ಶವೆಯರು ಅಭಿನ್ನರು. ಅರ್ಧಚಂದ್ರವು ಕಾಲದ ಸಂಕೇತವೆಂದಾಗಲೀ, ಕುಂಡಲಿನೀಯೋಗದ ಸೋಮಚಕ್ರದ ಸಂಕೇತವೆಂದಾಗಲೀ ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಸ್ವಪ್ರಕಾಶನಲ್ಲದ, ಸೂರ್ಯನಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸಲ್ಪಡುವ, ವೃದ್ಧಿ ಕ್ಷಯಗಳಿಗೊಳಗಾವ ಚಂದ್ರ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಕೇತ. ತಂತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಸೋಮಚಕ್ರವು ಧ್ಯಾನಾಶ್ರು, ರೋಮಾಂಚ, ಧೃತಿ, ಸಂತೋಷ, ವೈರಾಗ್ಯ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಏಕಾಗ್ರತೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಅಧಿಷ್ಠಾನವೆಂದು ಹೇಳಿವೆ. ಈ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮನಸ್ಸಿನ ಗುಣಗಳೇ, ಆದ್ದರಿಂದ ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿಯು ಶಿರದಲ್ಲಿ ಧರಿಸಿರುವ ಚಂದ್ರನನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಕೇತವೆಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಟರಾಜಸ್ವಾಮಿಯ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಸುತ್ತುವರೆದ ಅಗ್ನಿವರ್ತುಲ ಚಿತ್‌ಪ್ರಭಾವಳಿಯನ್ನೂ ಶಿರದ ಮೇಲ್ಗಡೆಯಿರುವ ವೃತ್ತಖಂಡ ಓಂಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಪೂರ್ಣತೆಯ ಚಿಹ್ನೆಯೂ ಹೌದು.

ನಟರಾಜನ ಹಾರಾಡುತ್ತಿರುವ ಕೇಶರಾಶಿಯು ಶಿವನ "ವ್ಯೋಮಕೇಶ" ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸಿವೆ. ಆಕಾಶವೇ ಅವನಿಗೆ ಕೇಶಗಳಾಗಿವೆ. ಲಲಾಟ ನೇತ್ರವು ಜ್ಞಾನದ್ಯೋತಕ, ಈಶ್ವರನ ಅಸಾಧಾರಣ ಮಹಿಮೆಯ ಲಾಂಛನ. ಮೂರು ಕಣ್ಣುಗಳಿರುವ ಸಂಗತಿ ಕಾಲತ್ರಯ ಸೂಚನೆಯ ಆಶಯವುಳ್ಳದೆನ್ನಬಹುದು. ಅದು ಕರ್ಮಸಂಕಲ್ಪ-ಕರ್ಮತ್ಯಾಗ-ಜ್ಞಾನ, ಹೀಗೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದು.

ಕಿವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪುರುಷಾಭರಣ, ಸ್ತ್ರೀ ಆಭರಣಗಳೆರಡನ್ನೂ ಧರಿಸಿರುವುದು ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರತ್ವದ ಚಿಹ್ನೆ. ಶಿವಶಕ್ತಿಯರ ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿ-ಪುರುಷರ ಸಮಾವೇಶವೆಂದೂ ಇದನ್ನು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ದ್ರಾವಿಡರಲ್ಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಆರ್ಯರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಳದಲ್ಲಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿ ಕಾರ್ಯ ಬರಿಯ ಗಂಡು ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಸ್ತ್ರೀಯ ಗುಣಗಳು ಅವಕ್ಕೆ ಕೂಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಅವರಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಟರಾಜ "ಮೂರ್ತಿ" ಪ್ರಕೃತಿ- ಪುರುಷ ಸಮಾಗಮವನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾದವೇ ಸೃಷ್ಟಿಮೂಲವಾದ್ದರಿಂದ ಡಮರುಗವು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಡಮರುವಿನ ರೂಪ ಯೋನಿಲಿಂಗಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯದ್ದು. ಎರಡು ತ್ರಿಕೋಣಗಳು ಒಂದರ ತುದಿಯನ್ನಿನ್ನೊಂದು ಅನಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಂತಂತೆ ಡಮರುವಿನ ಆಕಾರ. ಮೇಲಣ ತ್ರಿಕೋನ ಶಕ್ತಿರೂಪ, ಕೆಳಗಿನದು ಶಿವ ರೂಪ. ನಡುವಿನ ಬಿಂದು ಸಾಮರಸ್ಯ, ಡೋಲಾಹಸ್ತ, ಅಭಯ ಹಸ್ತಗಳು ಸ್ಥಿತಿಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಎಡಗೈಯ ಅಗ್ನಿಯು ಸಂಹಾರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅಗ್ನಿಯು ಪಾವಕವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯೂ ಧ್ಯಾನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಕಂಠಾಭರಣವಾದ ಸರ್ಪವು ಕುಂಡಲಿನೀ ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೇತವೆಂದೂ ಉಳಿದ ಸರ್ಪಗಳು ಪ್ರತಿ ಶರೀರದಲ್ಲೂ ಇದ್ದು ಶರೀರದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಕರ್ಮಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಪ್ರಾಣ, ಅಪಾನ, ವ್ಯಾನ, ಸಮಾನಗಳೆಂಬ ಪಂಚವಾಯುಗಳ ಮತ್ತು ನಾಗ, ಕೂರ್ಮ, ಕೃಕರ, ದೇವದತ್ತ, ಧನಂಜಯವೆಂಬ ಉಪವಾಯುಗಳ ಸಂಕೇತವೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸ.

ಡೋಲಾಹಸ್ತವು ಕೆಳಮುಖವಾಗಿಯೂ ಕುಂಚಿತ ದಕ್ಷಿಣ ಪಾದವು ಮೇಲ್ಮುಖವಾಗಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇದು ಜೀವೋತ್ಕರ್ಷದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಪರತತ್ತ್ವದ ಆಕರ್ಷ ಪ್ರವಣತೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮರ್ತ್ಸತೆಯ, ಮಾಯೆಯ, ಅಜ್ಞಾನದ ಹಾಗೂ ಅಂಧಕಾರದ ಪ್ರತೀಕನಾದ ಅಪಸ್ಮಾರ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಸಾತ್ವಿಕ ಶಕ್ತಿ ಜಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾದನೆಯ ಪ್ರಥಮ ದಶೆ. ಅಂಧಕಾರವನ್ನು ನಿವಾರಣೆ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೂ ಸತ್ತ್ವಸಿದ್ಧಗಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಪ್ರಯತ್ನ ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಕುಂಚಿತ ವಾಮಪಾದವು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಚರ್ಮಾಂಬರ, ಗೆಜ್ಜೆ ಮೊದಲಾದವು ಪೌರುಷದ, ವೀರತ್ವದ ಚಿಹ್ನೆಗಳು. ಯಜ್ಞೋಪವೀತದತ್ರ್ಯಂಶಗಳು ತ್ರಿಕರಣದ ಶುದ್ಧಿಯ ಲಾಂಛನಗಳು. ಕುಂಚಿತ ದಕ್ಷಿಣ ಪಾದದಂತೆ ಅಪಸ್ಮಾರ ರಾಕ್ಷಸ ಶಿರಸ್ಸೂ, ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಮೇಲ್ಮುಖವಾಗಿರುವುದು, ಜೀವನ ಸಂತತ ಶಿವಸಾಕ್ಷಾರಾಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆನ್ನಬಹುದು. ನಟರಾಜನ ವಿಗ್ರಹ ಶಿವನ ಚಿತ್(ಪ್ರಕಾಶ ರೂಪ), ಅನಂದ (ಸ್ವತಂತ್ರವಾದದ್ದು) ಇಚ್ಛೆ (ಎಡೆತಡೆಯಿಲ್ಲದ ಚಮತ್ಕಾರ), ಜ್ಞಾನ (ಗ್ರಾಹ್ಯಗ್ರಾಹಕ ಭೇದವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಆಮರ್ಷಾತ್ಮಕವಾದ ಶಕ್ತಿ) ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾ (ಎಲ್ಲ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಳೆಯಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ) ಈ ಐದು ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳು ನಟರಾಜಮೂರ್ತಿ ಪಂಚಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಸೃಷ್ಟಿ, ಸ್ತಿತಿ, ಸಂಹಾರ, ತಿರೋಬಾವ, ಅನುಗ್ರಹ ಇವೇ ಆ ಪಂಚಕೃತ್ಯಗಳು. ಜೊತೆಗೆ ವಯು, ಜಲ, ಆಕಾಶ, ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅಗ್ನಿ ಎಂಬ ಪಂಚಭೂತಗಳು ಈ ಸುಂದರ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿವೆ.

ಓಂಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಳಿ ಅಥವಾ ತಿರುವಶಿ ಬಿಂಬಿಸಿದಂತೆಯೇ ಶಿವ ಪಂಚಾಕ್ಷರೀ ಮಂತ್ರವನ್ನು (ಶಿವಾಯ ನಮಃ) ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು "ಉನ್ಮೈ ವಿಳಕ್ಕಂ" ಎನ್ನುವ ಶೈವಾಗಮದ ಮತ. ಈ ಮಂತ್ರದ ಧ್ಯಾನದಿಂದ ಆತ್ಮ ಬೆಳಕು -ಕತ್ತಲೆಗಳ್ಯಾವುವೂ ಇಲ್ಲದ, ಶಿವ-ಶಕ್ತಿಯರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಭೇದವಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಲಪುತ್ತದೆ ಎಂದೂ " ಉನ್ಮೈ ವಿಳಕ್ಕಂ" ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. "ಶಿ" ಎಂದರೆ ಶಿವ, "ವಾ" ಎಂದರೆ ಶಕ್ತಿ. "ಯ" ಎಂದರೆ ಜೀವ, "ನ" ಎಂದರ ತಿರೋಭಾವ, "ಮ" ಎಂದರೆ ಮಲ, ಹೀಗೆ ಶಿವನ ಪಂಚಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಪಂಚಾಕ್ಷರಿ ಮಂತ್ರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಇವಿಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶಿವಶಕ್ತಿಯರ ಸಂಯೋಗವಲ್ಲದೆ ಹರಿಹರರ ಸಂಯೋಗವನ್ನೂ ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು ಎಂದು ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಪ್ಪಯ್ಯ ದೀಕ್ಷಿತರು ಚದಂಬರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ಸಭೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಕ್ಷಣ ರಚಿಸಿದ ಶ್ಲೋಕ ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಾರಮಣಂ ಉಮಾರಮಣಂ
ಫಣಧರತಲ್ಪಂ ಫಣಾಧರಕಲ್ಪಂ|

ಮುರಮಥನಂ ಪುರಮಥನಂ
ವಂದೇ ಬಾಣರಿಮ ಸಮಬಾಣಾರಿಂ||

ಶಿವನೊಂದಿಗಿರುವ ಶಿವಕಾಮಸುಂದರಿ ವೈಷ್ಣವೀ ಶಕ್ತಿಯೆ. ವೈಷ್ಣವರಿಗೂ ಚಿದಂಬರವೆಂಬುದು ನೂರೆಂಟು ತಿರುಪತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುಚಿತ್ರಕೂಟವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೂರು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಇಡೀ ವಿಶ್ವದ ಚಲನೆಯ ಪ್ರತೀಕ ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ನಟರಾಜನ ನೃತ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಆತ್ಮಗಳಲ್ಲಿನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು. ಕೊನೆಯದು, ಈ ನರ್ತನದ ಸ್ಥಳ ಚಿದಂಬರ (ಚಿತ್+ಅಂಬರ) ಜಗತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳ, ಅದು ನಮ್ಮ ಹೃದಯದ ಒಳಗಿರುವಂಥದ್ದು.

ನಟರಾಜ ಪೂಜೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕೇಂದ್ರವೇ ಚಿದಂಬರ. ಚಿತ್ಅಥವಾ ಆತ್ಮ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಿರುವ ಶೂನ್ಯಾಂಬರವದು. ಅದು ಇರುವುದು ಜ್ಞಾನಿಯ ಹೃದಯಾಂತರಾಳದಲ್ಲಿ. ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಣುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ನಟರಾಜನ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಕಾಶತತ್ತ್ವದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರಿವಿನೊಡನೆ ಮೂಡುವ ಆನಂದವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಮಾರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಟರಾಜಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಚಿದಂಬರಂನಲ್ಲಿ ನಟರಾಜನ ವಿಶ್ವನರ್ತನದ ಬಳಿಯೆ, ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಶೂನ್ಯ ಸ್ಥಳವಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಶೂನ್ಯ ಸ್ಥಳವೇ ಶುದ್ಧಾಕಾಶವೆಂದೂ ಅದು ದೇವರ ಸಂಕೇತವೆಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಜಡಾಕ್ಷರ (ಮೂರ್ತರೂಪದ ಆಕಾಶ) ವೆಂದೂ, ದೇವ ಚಿದಾಕಾಶ (ಆತ್ಮ ಸ್ವರೂಪಿ, ಚಿನ್ಮಯ) ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್(ಶುದ್ಧ), ಚಿತ್(ಸುಜ್ಞಾನ), ಆನಂದ (ಸಂತೋಷ) ವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹೆಸರು ಚಿದಂಬರ. ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಇದೆ. ಶೈವಾಗಮ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಯೋಗ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತಂಜಲ ಯೋಗದಂತೆ ಚಿತ್ತನಿರೋಧವಲ್ಲ. ಜೀವದ ಸಾಧನೆಯೇ ಯೋಗ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳು. ಮೊದಲನೆಯದು "ಕ್ರಿಯೆ" ಎಂದರೆ ಮೈ, ಮಾತು, ಮನಸ್ಸುಗಳ ಕೆಲಸ. ಎರಡನೆಯದು ಕ್ರಿಯೋಪರಮ. ಈ ಕೆಲಸವೆಲ್ಲ ನಿಂತು ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು. ಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ "ವಾರಂಗಾಹಾರ್ಯಸಾತ್ವಿಕ" ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯ ಪೂರ್ವಕ ನೃತ್ಯಗೀತಗಳು ಶಿವಸಾಯುಜ್ಯಕ್ಕೆ ದಾರಿ.

ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿಯ ತಾಂಡವದ ಕಲ್ಪನೆ, ವಿಗ್ರಹದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಯೋಗಿಗಳಿಗೂ, ಕಲೋಪಾಸಕರಿಗೂ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಅಂತರ್ಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಿಯ ಬಯಸುವವರಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಧ್ಯಾನಾರ್ಹ.

ನಟರಾಜ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅರಿಯಬೇಕಾದರೆ ಗಾಢ ಚಿಂತನೆಯೂ, ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಯೋಗ ಸಾಧನೆಯೂ ಅಗತ್ಯ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿರತರಾಗಿರುವವರಿಗೆ ಆನಂದ ತಾಂಡವ ಮೂರ್ತಿಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವೇ ಜೀವಿತದ ಪರಮೋದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಲೌಕಿಕ ವೈದಿಕ -ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಈ ಮೂರು ಪ್ರಮಾಣಗಳೂ ನಟರಾಜಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಧ್ಯಾನ ಮಾಡಿದಂತೆಲ್ಲಾ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ, ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆಗಿ ತೋರುವ ಕಲ್ಪನೆ ನಟರಾಜನ ಆನಂದ ತಾಂಡವ ಮೂರ್ತಿ.

ನಮಃ ಶಿವಾಯ ಸತತಂ ಪಂಚಕೃತ್ಯ ವಿಧಾಯಿನೇ |
ಚಿದಾನಂದ ಘನಸ್ವಾತ್ಮ ಪರಮಾರ್ಥವಭಾಸಿನೇ ||

3. ವೇದಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ

- *ಜನಾರ್ದನ ಜಿ. ಬಿ*

जग्राह यठ्यम् ऋग्वेदत् सामाश्यां गीतमेवच ।
यजुर्वेदात् अभनय रसन्नथर्वणादयि ॥

ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಸಾಮ ವೇದದಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು, ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹಾಗೂ ಅಥರ್ವ ವೇದದಿಂದ ರಸಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಬ್ರಹ್ಮನು ಐದನೇ ವೇದವಾದ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು.

ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಮೇಲ್ಕಂಡಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಭರತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ನಾಟ್ಯದ ಮೂಲವು ಭಾರತೀಯರ ಪ್ರಾಚೀನ ಪವಿತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಾದ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕೃತಿ ರಚನಾಕಾರರು ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ನಾಟ್ಯದ ಮೂಲವು ಭಾರತೀಯರ ಪ್ರಾಚೀನ ಪವಿತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಾದ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕೃತಿ ರಚನಾಕಾರರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಪೂಜ್ಯತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ವೇದ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. (ಆದ್ಯ ರಂಗಚಾರ್ಯರ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ) ಭರತನು ನಾಟ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತ ನಾಟ್ಯವನ್ನು अवस्थानुकरणम् नाटयम् (ಮನುಷ್ಯನ ವಿವಿಧ ಅವಸ್ಥೆಗಳ ಅನುಕರಣವೆಂದೂ (ನಾ.ಶಾ. ಅಧ್ಯಾಯ ೧) लोकवत्तानु करणम्, ससदूपिनु करणम् ಮೂರು ಲೋಕದ ಭಾವದ ಅನುಕರಣ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಶಾಂತಿ, ವಿನೋದ, ಹಾಸ್ಯ, ಕಾಮ, ಕೊಲೆ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಎಲ್ಲ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು (ಬ್ರಹ್ಮ) ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಲೌಕಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನುಸರಣೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಆನಂದ, ದುಃಖ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ನಾಟ್ಯದ ಮೂಲವು. ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದವನ್ನು ಅರಸುವ, ದೈವೀಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವೇದಗಳಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅನೇಕ ಪ್ರಾಜ್ಞರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುಲಂಕುಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದಾಗ ನಾಟ್ಯದ ಮೂಲವು ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆಯೆಂದು ಹಾಗೂ ಭರತನು ವೇದಗಳನ್ನು ನಿಜವಾಗಿ ಪ್ರಮಾಣ್ಯವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನಾಟ್ಯವೇದ, ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳ ಸಾರ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಲು ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಚಿವಾಲಯದಿಂದ ನಿಯುಕ್ತಿಗೊಂಡು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ವಿವರವಾದ ಸಂಶೋಧನಾ ಪ್ರಬಂಧದ ಸಾರಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ವೇದಗಳ ಆಕರ

ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದಲ್ಲಿನ मुनिना भरतेनय प्रयोग् ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವು ಭಾಸನ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿನ भरतवाक्यम् ಎಂಬ ಮಂಗಲ ವಾಕ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿನ ಅಪಾಣಿನೀಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಭರತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೪೦೦ ರಿಂದ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨೦೦ ರ ಒಳಗೆ ಆಗಿರಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಈ ಕಾಲವು ಕಾವ್ಯಸ್ಥ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆರಂಭದ ಕಾಲ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಂತಹ ಗ್ರಂಥದ ರಚನೆಗೆ ವೇದಗಳನ್ನೆ ತನ್ನ ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನಾಗಿ ಸ್ವಿಕರಿಸಿದ್ದನ್ನು ದೃಢೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವೇದಗಳ ರಚನೆಯ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಕೂಡ ವೈದಿಕ ವಾಙ್ಮಯದ ಸೂತ್ರ ರೂಪದಂತೆ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮೂಲವು ಭಾರತೀಯರ ಪವಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಚೀನ ರಚನೆಗಳಾದ ಋಗ್ವೇದ, ಸಾಮವೇದ, ಯಜುರ್ವೇದ ಹಾಗೂ ಅಥರ್ವವೇದಗಳೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನರು ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ಲೌಖಿಕ ಹಾಗೂ ಅಲೌಖಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ವೇದಗಳಿಂದಲೇ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದರು.

`इष्टप्राप्त्य निष्टपरिहारार्थं अलौकिक उपायी ग्रनथो वेदयति स वेद:'

(ನಮ್ಮೆಲ್ಲಾ ಅನಿಷ್ಟಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿ, ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದೇ ವೇದಂ ಕೃಷ್ಣ ಯಜುರ್ವೇದ ಸಂಹಿತ, ಸಾಯನಾ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ವೇದಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ:

ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದ ಅನುಕರಣೆಯಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲ ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವ ನೀಡುವ ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಅಚ್ಚರಿ ಎನಿಸಿದರೂ ಈ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬಾಹ್ಯ ನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಸತ್ಯವು ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲವನ್ನು ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗದು. ಭರತನೇ ಹೇಳುವಂತೆ,

` वेदोपवेदै: संबध्दो नात्यवेदो महत्मना'

(ನಾಟ್ಯ ವೇದವು ವೇದ, ಉಪವೇದಗಳಿಂದ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ) (ನಾ.ಶಾ. ಅಧ್ಯಾಯ ೧: ಶ್ಲೋ. ೧೮)

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲವನ್ನು ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕಾದರೆ ಇಡೀ ವೇದವಾಙ್ಮಯವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ, ಒಳಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೇದವಾಙ್ಮಯವೆಂದರೆ ಋಗ್, ಯಜು, ಸಾಮ, ಅಥರ್ವ ವೇದಗಳು, ಉಪವೇದಗಳು, ವೇದಾಂಗಗಳಾದ ಶಿಕ್ಷ, ಕಲ್ಪ, ವ್ಯಾಕರಣ, ನಿರುಕ್ತ, ಜ್ಯೋತಿಷ, ಛಂದಸ್ಸು ಇವುಗಳ ವಿವರ ಅಧ್ಯಯನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಋಗ್ವೇದ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯ:

ಋಗ್ವೇದವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ವೇದವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಋಗ್ವೇದದ ಮಂತ್ರಗಳಿಗೆ "ಋಕ್" ಎಂದು ಹೆಸರಿದೆ. ಈ ಋಕ್‌ಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಈ ವೇದವನ್ನು ಋಗ್ವೇದವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಋಕ್‌ಗಳ ಸಮೂಹವನ್ನು ಸೂಕ್ತಗಳು ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂಕ್ತಗಳೆಂದರೆ ಅಲಂಕಾರಿಕವಾದ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಋಗ್ವೇದದ ಸೂಕ್ತಗಳು ಅರ್ಥಬದ್ಧ ಹಾಗೂ ಛಂದೋಬದ್ಧ ರಚನೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಋಕ್‌ಗಳು ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಉತ್ತಮವಾದ ಕಾವ್ಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಯೋಗ್ಯತೆ, ವಿಶೇಷಗಳಿಂದಾಗಿ ಋಗ್ವೇದವು ಒಂದು ಮಾದರಿ ಪಠ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯದ ಮೂಲವನ್ನು ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪಠ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ (ಅಧ್ಯಾಯ ೧೬; ಶ್ಲೋಕ ೩೯) ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೂವತ್ತೈದು ವಿಧವಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು.

- ಕಥಾನಕಗಳು
- ಲಯ (ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಮೂಲಕ ಒದಗಬೇಕಾದ್ದುದ್ದು)

- ವರ್ಣನೆಗಳು
- ಅಲಂಕಾರಗಳು
- ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಗಳು
- ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು

ಕಥಾನಕಗಳು ಅಥವಾ ಅಖ್ಯಾಯಿಕೆಗಳೆಂದರೆ

ಒಂದೊಂದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವ ಕಥಾ ಹಂದರಗಳು. ಈ ಕಥಾಹಂದರಗಳು ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಥಾನಕಗಳ ಪ್ರಾಸ್ತಾವನೆಗಳಿವೆ.

ಉದಾ:

- ಶಂಬರನ ಕಥೆ- ಅಧ್ಯಾಯ ೧; ಸೂಕ್ತ ೫೧; ಶ್ಲೋಕ ೬
- ಧಧೀಚ ಕಥೆ- ಅಧ್ಯಾಯ ೧; ಸೂಕ್ತ ೮೪; ಶ್ಲೋಕ ೧೩, ೧೪
- ಚ್ಯವನನ ಕಥೆ- ಅಧ್ಯಾಯ ೫; ಸೂಕ್ತ ೭೪; ಶ್ಲೋಕ ೫
- ನಮೂಚಿ ಕಥೆ- ಅಧ್ಯಾಯ ೮; ಸೂಕ್ತ ೧೪; ಶ್ಲೋಕ ೧೩
- ಇಂದ್ರನು ಧಸ್ಯುಗಳನ್ನು ಜಯಿಸಿದ ಕಥೆ- ಅಧ್ಯಾಯ ೧೦; ಸೂಕ್ತ ೧೪೮; ಶ್ಲೋಕ ೭

ಇವು ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು:

ವರ್ಣನೆಗಳೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯ ಅಸ್ವಾದನೆಯಾಗುವಂತೆ ವಿವರಿಸುವುದು. ಈ ರೀತಿ ವರ್ಣನೆಗಳು ರಸೋತ್ಪಾದನೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಈ ವರ್ಣನೆಗಳು ಯಾವುದೇ ಘಟನೆಗಳದ್ದಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿಯದಿರಬಹುದು. ಇವು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿನ ರಸೋದಯಕ್ಕೆ ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾಗಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.

- ಅಗ್ನಿಯ ವರ್ಣನ - ಮಂಡಲ ೧; ಸೂಕ್ತ ೧೨
- ಇಂದ್ರನೆ ಶೌಚೆರ್ಯ - ಮಂಡಲ ೧; ಸೂಕ್ತ ೨೨; ಶ್ಲೋಕ ೧೫
- ಇಂದ್ರನೆ ಶೌಚೆರ್ಯ - ಮಂಡಲ ೩; ಸೂಕ್ತ ೩೩; ಶ್ಲೋಕ ೧ ರಿಂದ ೩
- ಸೂರ್ಯೋದಯ - ಮಂಡಲ ೭; ಸೂಕ್ತ ೬೩; ಶ್ಲೋಕ ೩ ರಿಂದ ೪

ಹೀಗೆ ಋಗ್ವೇದದ ತುಂಬಾ ಹಲವಾರು ವರ್ಣನೆಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ:

ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು, ನರ್ತಕ ಅಥವಾ ನರ್ತಕಿ ಎಂದೋ ಆಗಿ ಹೋದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ದೇವತೆಗಳು, ರಾಕ್ಷಸರು ಋಷಿಗಳು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಸುಮಾರು ೧೩೪ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಲಂಕಾರಗಳು:

ಅಲಂಕಾರಗಳು ಒಂದು ತುಲನಾತ್ಮಕ ಪದವಿನ್ಯಾಸಗಳಾಗಿದೆ. ಭರತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳು ಉಪಮಾ, ದೀಪಕ, ರೂಪ ಮತ್ತು ಯಮಕ. ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವುದು ಭರತನೇ ಸರಿ. ಈ ರೀತಿಯ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ೧೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು, ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸ್ಥ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ವಿವರಿಸಿರುವುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಆಕರ ಋಗ್ವೇದವೇ ಆಗಿದೆ.

ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು:

ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿನಿಮಯಕ್ಕೆ ಕಥೆಯ ಓಟಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ಬಾರಿಗೆ ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಋಗ್ವೇದದ 10ನೇ ಮಂಡಲದ 107ನೇ ಸೂಕ್ತದ ಸರಮಾ ಫಣಿ ಸಂವಾದ, ಸಂಭಾಷಣ ಶೈಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ 9 ಸಂಭಾಷಣ ಶೈಲಿಯ ರಚನೆಯ ಋಗ್ವೇದದ 1, 3, ಹಾಗೂ 10ನೇ ಮಂಡಲಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ಛಂದಸ್ಸು:

ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಲಯಗತಿ ಹಾಗೂ ಮುದ ನೀಡುವ ಅಕ್ಷರಗಳ ಸಮೂಹವೇ ಛಂದಸ್ಸು. ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಋಕ್‌ಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಂಧಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟಿವೆ. ಛಂದಸ್ಸು ಒಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿನ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಮಣಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಪಾದದಲ್ಲಿರುವ ಗುರು, ಲಘುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ವಿವಿಧ ಗಣಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಕ್ಷರದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಇಪ್ಪತ್ತಾರು ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ರೀತಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಋಗ್ವೇದವೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಋಗ್ವೇದದ ಎಲ್ಲಾ ಸೂಕ್ತಗಳು ಗಾಯತ್ರಿಯಾದಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವಿಧದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳು ಋಗ್ವೇದದಲಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಭರತನು ನಾಟ್ಯದ ಪಠ್ಯದ ಮೂಲವನ್ನಾಗಿ ಋಗ್ವೇದವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಯಜುರ್ವೇದ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ

ಭರತನು ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗಗಳ ಜನರ ದೈನಂದಿನ ಕರ್ತವ್ಯಗಳ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

(ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಅಧ್ಯಾಯ 1; ಶ್ಲೋಕ 112, 118, 119)

ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು "ಅನುವ್ಯಸನ" ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಯಜುರ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಜನರ ದೈನಂದಿನ ಕರ್ತವ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆ ವೇದದ ಉಪವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಪ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಯಜುರ್ವೇದದ ಮಂತ್ರಗಳಿಗೆ "ಯಜುಸ್" ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯುಜುಸ್‌ಗಳನ್ನ ?! ಎಂದು

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಯಜುಸ್‌ಎಂದರೆ ದೇವ ಪೂಜನಾ ಮುಂತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ, ದಾನಧರ್ಮಾದಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ದೈನಂದಿನ ಲೋಕಾಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡತಕ್ಕವು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಜುರ್ವೇದವು ಪ್ರಪಂಚದ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಲೌಕಿಕ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆಚರಣೆಗಳ ಸೂತ್ರವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೆ ಅಭಿನಯವೂ ಕೂಡ ಲೋಕದ ನಾನಾ ಭಾವಗಳ, ನಾನಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಸಪ್ತ ದ್ವೀಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುವ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಜುರ್ವೇದವು ಈ ಲೋಕದ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಿರ್ದೇಶನ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯವು ಲೋಕದ ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲವು ಯಜುರ್ವೇದವೇ ಆಗಿರುವುದು ನಿಸ್ಸಂಶಯ. ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸಲು ನಾವು ಯಜುರ್ವೇದದ ಕಲ್ಪ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು, ಉಪವೇದಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ದೇವ ಪೂಜೆ ಹಾಗೂ ಇತರೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಯಜುರ್ವೇದದ ಆಪಸ್ತಂಭ ಹಾಗೂ ಬೋಧಾಯನ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಈ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಅನೇಕ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಮುದ್ರೆಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟ ಮುದ್ರೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿದೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮುದ್ರೆಗಳು ತತ್ಸಮಾನ

(ಮುದ್ರಾಲಕ್ಷಣ ಪ್ರದೀಪಕ)		ಮುದ್ರೆಗಳು	
೧	ಪಾಶ ಮುದ್ರಾ	೧	ಕರ್ತರೀಮುಖ
೨	ಅನಯ ಮುದ್ರಾ	೨	ಅರ್ಧಚಂದ್ರ
೩	ಉದಾನ ಮುದ್ರಾ	೩	ಶುಕತುಂಡ
೪	ಸನ್ನಿಧಾಪನಿ	೪	ಶಿಖರ
೫	ಧೂಪ ಮುದ್ರಾ	೫	ಕಪಿತ್ಥ
೬	ಪ್ರಾಣ ಮುದ್ರಾ	೬	ಕಟಕಾಮುಖ
೭	ಭೂಸ್ಪರ್ಷ ಮುದ್ರಾ	೭	ಸೂಚಿ ಮುಖ
೮	ಸುಮುಖಮ	೮	ಪದ್ಮ ಕೋಶ
೯	ಕಪಾಲ ಮುದ್ರಾ	೯	ಸರ್ಪಶೀರ್ಷ
೧೦	ತತ್ವ ಮುದ್ರಾ	೧೦	ಕಾಂಗೂಲ
೧೧	ವಿಸ್ತೃತಂ	೧೧	ಅಲಪಲ್ಲವ
೧೨	ಸಂಸ್ಥಾಪನಾ ಮುದ್ರಾ	೧೨	ಚತುರ
೧೩	ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮುದ್ರಾ	೧೩	ಸಂದಂಶ
೧೪	ನೈವೇದ್ಯ ಮುದ್ರಾ	೧೪	ಮುಕುಲ

೧೫	ಅಂಕುಶ ಮುದ್ರಾ	೧೫	ತಾಮ್ರಚೂಡ
೧೬	ನಮಸ್ಕಾರ ಮುದ್ರಾ	೧೬	ಅಂಜಲಿ
೧೭	ಪ್ರಾರ್ಥನ ಮುದ್ರಾ	೧೭	ಕಪೋತ
೧೮	ಗ್ರಂಥಿತ ಮುದ್ರಾ	೧೮	ಕರ್ಕಟ
೧೯	ಸರ್ವಯೋಗಿ ಮುದ್ರಾ	೧೯	ಪುಷ್ಪಪುಟ
೨೦	ಮತ್ಸ್ಯಕ ಮುದ್ರಾ	೨೦	ಮಕರ
೨೧	ಕವಚ ಮುದ್ರಾ	೨೧	ಗಜದಂತ

ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಸ್ಥಾನಕಗಳ ಹಾಗೂ ಕೆಲವು ಮುದ್ರೆಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಹಿಂದೆಯೇ ವಶಿಷ್ಠರಿಂದ ರಚಿಸಲಾದ ಯಜುರ್ವೇದದ ಉಪವೇದವಾದ ಧನುರ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ಗುರಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೂರಗಳಿಗೆ ಬಾಣವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವಾಗ ವಿವಿಧ ರೀತಿ ಸ್ಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಬಾಣವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಧನುರ್ವೇದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಸ್ಥಾನಕಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಧನುರ್ವೇದದ ಸ್ಥಾನಕಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾದ ತತ್ಸಮಾನ

	ಸ್ಥಾನಕಗಳು
೧ ಸಮಪಾದ	೧ ಸಮಪಾದ
೨ ವೈಶಾಖ	೨ ವೈಶಾಖ
೩ ಅಲೀಡ	೩ ಅಲೀಡ
೪ ಪ್ರತ್ಯಾಲೀಡ	೪ ಪ್ರತ್ಯಾಲೀಡ
೫ ದುರ್ದುರಾಕ್ರಮ	೫ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಭರತಾರ್ಣವ ಸಮಸೂಚಿ
೬ ಗರುಡ ಚಕ್ರ	೬ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಭರತಾರ್ಣವ ಗಾರುಡಂ
೭ ಪದ್ಮಾಸನ	೭ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ. ಭರತಾರ್ಣವ ಬ್ರಾಹ್ಮಂ

ಧನುರ್ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಮುದ್ರೆಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿನ ತತ್ಸಮಾನ ಮುದ್ರೆಗಳು

೧ ಪತಾಕ	೧ ಪತಾಕ
೨ ವಜ್ರಮುಷ್ಟಿ	೨ ಮುಷ್ಟಿ

೩ ಮತ್ಸರಿ	೩ ಕಪಿತ್ಥ
೪ ಕಾಕತುಂಡಿ	೪ ಹಂಸಾಸ್ಯ
೫ ಸಿಂಹಕರ್ಣ	೫ ಅರಾಳ

ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಋಜುರ್ವೇದ

ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾಕು ಸ್ವರ ವ್ಯಂಜನ ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭರತನು ಸ್ವರಗಳು ಹುಟ್ಟುವ ಸ್ಥಾನಗಳು, ಸ್ವರಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಭಾಗಗಳು, ಶಬ್ದಗಳ ಉಚ್ಛಾರಣೆಗಳ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳೂ ಕೂಡ ಋಜುರ್ವೇದದ ಅಂಗವಾದ ಶಿಕ್ಷಾಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದ್ದು ವೇದಗಳ ಶಿಕ್ಷಾಗಳೇ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿವೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಣಗಳ ಪಾತ್ರಗಳ ಉಪನಾಮವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಇಡಬೇಕೆಂದು ಭರತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಉದಾಃ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ- ಶರ್ಮ, ಕ್ಷತ್ರಿಯ, ವರ್ಮ, ವೈಶ್ಯ- ದತ್ತ, ಸೇನ, ಮಿತ್ರ

ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಭೋದಾಯನ ಗೃಹಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ (ಸೂತ್ರ (೧)) ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಎಷ್ಟೋ ಅಂಶಗಳು ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರೇಪಣೆಗೊಂಡಿವೆ.

ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಯಜುರ್ವೇದ

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತನು ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. (ನಾ.ಶಾ. ಆಧ್ಯಾಯ ೨೧: ಶ್ಲೋ.೫) ಅವುಗಳೆಂದರೆ, ಪುಸ್ತ. ಅಲಂಕಾರ, ಅಂಗರಚನೆ ಹಾಗೂ ಸಂಜೀವಗಳು. ಇವುಗಳ ವಿವರವನ್ನು ಲೇಖನ ದೀರ್ಘವಾಗುವ ಭಯದಿಂದ ಕೊಡಲಾಗಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯವು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ಉಡುಪುಗಳಲ್ಲದೇ ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಹಾಗೂ ನೈಪಥ್ಯದ ಒಳಗಿನ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಯಜುರ್ವೇದದ ತೈತ್ತಿರೀಯ ಸಂಹಿತಾ ಹಾಗೂ ಅಪಸ್ತಂಭ ಶ್ರೌತ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಧರಿಸಬೇಕಾದ ಬಟ್ಟೆಗಳು ಹಾಗೂ ಯಾಗಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರಗಳ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ವಿವರಣೆಗಳ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

ಉದಾಃ ಯಾಜ್ಞಿಕನು ಯಜ್ಞ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಪವಿತ್ರವಾದ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಬೇಕು, ಅಂಗಾಂಗಗಳಿಗೆ ಬೆಣ್ಣೆಯನ್ನು ಸವರಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ತಲೆಗೆ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸುತ್ತಬೇಕು. (ತೈತ್ತಿರೀಯ ಸಂಹಿತೆ; ಕಾಂಡ-೧; ಪ್ರಶ್ನೆ-೨, ಅನುವಾಕ-೧) ಯಜ್ಞ ಮಾಡುವನು ತಲೆ ಕೂದಲನ್ನು ಕ್ಷೌರ ಮಡಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲದೆ, ಮುಖ ಕ್ಷೌರ ಮಾಡಿಸಿರಬೇಕು. (ತೈ.ಸಂ. ಕಾಂಡ-೬; ಪ್ರಶ್ನೆ-೨) ಕರೀರಿ ಎಂಬ ಯಾಗ ಮಾಡುವವನು ಕಪ್ಪು ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಧರಿಸಿರಬೇಕು (ಆ.ಶ್ರೌ.ಸೂತ್ರ; ಪ್ರಶ್ನೆ-೧೯;ಕಾಂಡ-೧೯; ಸೂತ್ರ-೬) ವಾಜಪೇಯ ಯಾಗ ಮಾಡಿಸುವ ಋತ್ವಿಜರು ಚಿನ್ನದ ಸರವನ್ನು ಧರಿಸಿರಬೇಕು ಹಾಗೂ ಯಜಮಾನನು ತುಪ್ಪದಲ್ಲಿ ಅದ್ದದ ರೇಷ್ಮೆ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಉಡಬೇಕು.

ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಸ್ತು ಸಂಹಿತೆ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಯಜುರ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇವುಗಳೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರಬೇಕು.

ಸಾಮವೇದ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ

ಸಾಮವೇದದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೆ ಸಂಗೀತವು ಮಿಳಿತವಾಗಿದೆ. ಸಾ ಎಂದರೆ ಋಕ್‌ಗಳೆಂದು ಮ ಎಂದರೆ ವಿವಿಧ ಸ್ವರಗಳೆಂದು ಅರ್ಥ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ೨೮ ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಸಂಗೀತ ಸ್ವರಗಳು ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಸ್ವರ (ನಾ.ಶಾ. ಅ ೧೮ ಗದ್ಯ) ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು ಮೂಲತಃ ಸಾಮ ವೇದದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷಣವು ಸಾಮ ವೇದದಲ್ಲಿನ ಸ್ವರಗಳು ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರ ಹಾಗೂ ಸಾಮ ವೇದ ಸ್ವರಗಳನನ್ನು ಹೋಲಿಸುವ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

	ಸಾಮಸ್ವರ	ಅರ್ಚಿಕ ಸವರ	ಗಾಂಧಾರ ಸ್ವರ	ಸ್ವರ ಸಂಕೇತ
೧	ಪ್ರಥಮ	ಸ್ವರತಿ	ಮಧ್ಯಮ	ಮ
೨	ದ್ವಿತೀಯ	ಉದಾತ್ತ	ಗಾಂಧಾರ	ಗ
೩	ತೃತೀಯ	ಅನುದಾತ್ತ	ರಿಷಭ	ರಿ
೪	ಚತುರ್ಥ	ಸ್ವರಿತ	ಷಡ್ಜ	ಸ
೫	ಮಂದ್ರ	ಉದಾತ್ತ	ನಿಷಾದ	ನಿ
೬	ಅತಿಸ್ವರ್ಯ	ಅನುದಾತ್ತ	ದೈವತ	ದ
೭	ಕೃಶ್ಚ	ಸ್ವರಿತ	ಪಂಚಮಿ	ಪ

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಷಡ್ಜ ಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು (ನಾ.ಶಾ. ಅ ೨೮ ಗದ್ಯ) ಹೇಳಿದ್ದರೆ, ಸಾಮವೇದವು ಷಡ್ಜ, ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮ ಹಾಗೂ ಗಾಂಧಾರಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುವುದು ಎಂದು ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷಾ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾದ ಗಾಂಧರ್ವ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲವು ಸಾಮವೇದ ಸಂಗೀತದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ರಸ ಮತ್ತು ಅಥರ್ವ ವೇದ

ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು

भाव विभावानुभावव्यभिचारि संयोगाद्रसनिष्पति:
(ನಾ.ಶಾ. ಅ ೬; ಗದ್ಯ ಶ್ಲೋಕ ೬೩ ರ ನಂತರ)

ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವದೊಡನೆ ವಿಭಾವ (ಕಾರಣ) ಅನುಭಾವ (ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನೆ) ವ್ಯಬಿಚಾರ ಭಾವ (ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ) ಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭರತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ೬ ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ರಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಭರತನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ವೀರ, ಭಯಾನಕ, ಭೀಭತ್ಸ, ಅಧ್ಭುತ ಎಂದು ರಸಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ನಾ.ಶಾ. ಅಧ್ಯಾಯ -೬ ಶ್ಲೋಕ) ಈ ಎಂಟು ರಸಗಳ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಸ್ತೃತ ವಿವರಣೆಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿದೆ.

ಅಥರ್ವಣ ವೇದವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಲೌಕಿಕ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥರ್ವಣ ವೇದವು ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡವಳಿಕೆಗಳು, ಸಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಅಥರ್ವಣವೇದದಲ್ಲಿ ರಾಜನೀತಿ,

ಯುದ್ಧದ ಆಯುಧಗಳ ತಯಾರಿಕೆ, ರೋಗಲಕ್ಷಣಗಳು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ನಿವಾರಣೋಪಾಯಗಳೂ, ಮಾಟ, ಮಂತ್ರಗಳ ವಿವರಣೆಗಳು ಕೂಡ ಇದೆ. ಅಥರ್ವಣ ವೇದವು ಸುಂದರವಾದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವರ್ಣನೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಥರ್ವಣ ವೇದವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದಾಗ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳು ನಮಗೆ ಈ ವೇದದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವಗಳು (ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ) ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ವರ್ಣನೆ, ರೋಗ ಲಕ್ಷಣ, ಮಾಟ, ಮಂತ್ರ (ವಿಭಾವಗಳು) ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನೆ (ಅನುಭಾವಗಳು) ಮಾನವನ ಕ್ರಿಯೆಗಳು (ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು) ಎಲ್ಲಾವನ್ನು ನಾವು ಅಥರ್ವಣ ವೇದದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದಲ್ಲದೆ ಅಥರ್ವಣ ವೇದವನ್ನು ಅಂಗೀರಸ ವೇದ ಎಂದು ಕೂಡ ಕರೆಯಲಾಗಿದ್ದು **आतिरसः मन्यन्ते अनानां रस** ಎಂದು ಛಂದಸ್ಯೋೕಪನಿಷತ್ತು (೧-೨-೧೦)

ರಸ	ಮಂತ್ರ	ವಿಷಯ	ಕಾಂಡ ಸೂಕ್ತ	ಮಂತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ
ಶೃಂಗಾರ	ಸಂಚೇನ್ನಯತೋ ಯತ್ಸುವರ್ಣ	ಯುವಕ ಯುವತಿ ಹಾಗೂ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ಪ್ರೀತಿ	೨;೩೦	೨, ೩, ೪
	ಸೂರ್ಯಾಯ ಇಹ ಧಿಯು	ಮದುಮಗಳಿಗೆ ಶುಭ ಹಾರೈಕೆ	೧೪;೧	೧೩ ರಿಂದ ೨೦, ೩, ೩೧
	ವಾಂಚಾ ಮಮ ತ್ವಾ	ಪ್ರೇಮ ಯಾಚನೆ	೬;೯	೧, ೨, ೩
ವೀರ	ಭೂತೋ ಭೂತೇಷು ಅತಿಷ್ಟಂತ	ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕ	೪;೮	ಎಲ್ಲಾ ಶ್ಲೋಕಗಳು
	ಇಮಮಿಂದ್ರ	ರಾಜಕುಮಾರನ ಶೌರ್ಯ	೪;೨೨	೧
	ಯೋನೋ	ಶೂರರ ವರ್ಣನೆ	೭;೭೭	೨,೩
	ಯೋವಾಹವೋ	ಯುದ್ಧದ ತಯಾರಿ	೧೧;೯	೧ ರಿಂದ ೬
ರೌದ್ರ	ಯೆ ಪುರಸ್ತಾತ್	ವೈರಿನಾಶ	೧ ರಿಂದ ೮	೪;೪೦
	ನಿರ್ಹಸ್ತೇಭ್ಯೋ	ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ವೈರಿ ನಾಶ	೬;೬೫	೨
	ಛಿಂದ್ವಾ	ಅಂಗೀರಸ ಹಾಗು ಕಾಮಧೇನುವಿನ ಕೋಪ	೧೨;೫/೬	೬೨, ೬೭ ರಿಂದ ೭೧
ಕರುಣ	ಯದು ಶೋಕೋ	ಶೀತಾಯ ಜ್ವರ	೧;೨೫	೩, ೪
	ತಾಸುತ್ವಂ	ರೋಗ, ದಾರಿದ್ರ್ಯ ಪಾಪಗಳ ವಿವರಣೆ	೨;೧೦	೫
	ಕ್ಷಿಪ್ರಂ	ಅಂತ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ	೧೨; ೫/೬	೪೮
	ಉದಿಷ್ವ	ವಿಧವೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಗಂಡನ ಶವವನ್ನು ನೋಡಲು ಹೇಳುವುದು	೧೮ ; ೩	೨
ಭಯಾನಕ	ಯದಿಕ್ಷಿತಾಯ:	ಅಂತ್ಯ ಕಾಲ ಸಮೀಪಿಸಿದವನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ	೩ ; ೧೧	೨
	ತದ್ವ	ದುರಾದೃಷ್ಟ	೫ ೯	

	ಅಜ್ಯೈಪಂ	ಕತ್ತಲು	೭ ; ೫೦	೫
	ಪರಾಧ್ಯ	ಶಾಪ	೮; ೩	೧೪
	ಪ್ರವಾದೌ	ದರೋಡೆ ಹಾಗು ಕೊಲೆ	೧೮; ೪೯	೧೦
ಹಾಸ್ಯ	ಮುಕ್ತ		೫ ; ೬	೮
	ಚಕ್ಲುಷ		೫ ; ೬	೯
ಭೀಭತ್ಸ್ಯ	ಅಸ್ಥಿಜಸ್ಯ	ಕುಷ್ಠರೋಗ	೧ ; ೨೪	೪
ವಿಶ್ವ ರೂಪ	ರೋಗವನ್ನು ಹರಡುವ ಕ್ರಿಮಿಗಳ	ವರ್ಣನೆ	೨;೩೧	೨ ರಿಂದ ೬
	ಯದಸ್ಯ	ದೇಹದ ಕೊಳೆತ ಭಾಗದಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಮಿಗಳು	೫ ; ೨೯	೫೬
ಅದ್ಭುತ	ನಮಸ್ತೆ	ಸಿಡಿಲು, ಮಿಂಚು	೧ ; ೧೩	೧ ರಿಂದ ೪
	ನೈನಂ ಆಪಂ	ಯೋಗಿಗಳು	೧ ; ೩೫	೧ ರಿಂದ ೪
	ದೀರ್ಘಾಯ ತ್ವಯ	ದೇವರ ಮಹಿಮೆ	೨ ; ೪	೧ ರಿಂದ ೬
	ಸತ್ಯಜಿತಂ	ರೋಗ ನಿವಾರಕ ಔಷಧಿಗಳು	೪ ; ೧೭	೨ ರಿಂದ
	ಮೇಷ ಇವೆ	ದೇವರ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿ	೨, ೩	೬ ; ೪೯

ಬೃಹದಾರಣ್ಯ ಕೋಪನಿಷತ್ತು (೧-೩-೮) ಕೂಡ ಹೇಳಿದೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಸ ಪ್ರಕರಣದ ಮೂಲ ಅಥರ್ವಣ ವೇದದಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಸಗಳಿಗೂ ಪೂರಕವಾಗುವ ಅಥರ್ವಣ ವೇದದ ಕೆಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಉದಾಹರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಅಥರ್ವಣ ವೇದದಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ತಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಭರತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ದೊರಕಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಹಾಗೂ ಅಗಾಧ ಜ್ಞಾನ ಭಂಡಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ, ವೇದಗಳನ್ನೇ ಅವನು ಆಕರ ಗ್ರಂಥವನ್ನಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವೈರುಧ್ಯ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೂ ಪೂರಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಂಶಗಳು ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲೂ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಅಂಶಗಳು ಯಜುರ್ವೇದದಲ್ಲೂ, ಸಂಗೀತದ ಅಂಶಗಳು ಸಾಮವೇದದಲ್ಲೂ ಹಾಗೂ ರಸ ವಿಷಯಗಳ ಅಂಶಗಳು ಅಥರ್ವಣ ವೇದದಲ್ಲೂ ದೊರಕಿದುದರಿಂದಲೇ, ವೇದಗಳಿಂದಲೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಲಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದ್ದು, ಕೆಳಗಿನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವಾಕ್ಯವು ಧೃಢೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

जग्राह पठ्यम्कऋग्वेदात् सामाभ्यां गीतमेवच ।
यजुर्वेदात् ऊभनङ्कं रसन्नथर्वणादपि ।।

4. ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರಸಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ

- ತಾರಾಮೂರ್ತಿ

ಮಾನವ ಮಾತ್ರನ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿ - ಸಹಜ ಭಾವ - ಸ್ವ-ಭಾವ, ಚಿರಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವೇ ಶಾಂತಿ ಅಥವಾ ಸಮಾಧಾನ, ನೆಮ್ಮದಿ. ಅವನ ಎಲ್ಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಹಿಂದಿವ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ ಈ ಚಿರಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಕ್ಕೆ ಮರಳುವುದು. ಈ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವು ಸಾಮಾನ್ಯನ ಅರಿವಿಗೆ ಭಾರದಿರುವ ಕಾರಣ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ರಾಗ ದ್ವೇಷಾದಿ ಭಾವಗಳು. ಸಮುದ್ರದ ಮೇಲ್‌ಸ್ತರವು ಅಲೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಒಳಗೆ ನಿಶ್ಚಲತೆಯಿರುವಂತೆ - ಅಲೆಗಳು ಈ ನಿಶ್ಚಲತೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿ ಅದರಲ್ಲೇ ಲಯವಾಗುವಂತೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಶಾಂತ ಭಾವದ ನಿಶ್ಚಲತೆಯಿಂದ ರಾಗದ್ವೇಷಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿ ಅದರಲ್ಲೇ ಲಯವಾಗುವುದು ಎಂಬುದು ಕುಶಾಗ್ರಮತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಭವ ವೇದ್ಯ. ಕೋಪವಾಗಲೀ, ಉತ್ಸಾಹವಾಗಲೀ, ರತಿಯಾಗಲೀ ಹಾಸ್ಯವಾಗಲೀ ಯಾವುದೇ ಭಾವ ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲ. ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಉದ್ಭವಿಸಿ ಕೆಲಕಾಲ ವಿಜೃಂಭಿಸಿ ಶಾಂತವಾಗುತ್ತವೆ. ಮಾನವನ ಸಹಜಸ್ಥಿತಿಯೆಂದರೆ ಶಾಂತವೇ! ಆಂತರಿಕ ತುಪ್ತಭಾವ. ಈ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪ್ರಶಾಂತತೆಯನ್ನು ಆನಂದವನ್ನು ಸದಾ ಅನುಭವಿಸಬೇಕೆಂಬುದೆ ಮಾನವ ಹೃದಯದ ಒಳ ಆಸೆ.

ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುಸುಕಿರುವ ಭಾವಗಳ ಆವರಣವನ್ನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ತೊಡೆದು ಹಾಕುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಯೋಗಿಯಂತೆ ಆವರಣವನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಒಳ ತೂರಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಅವನಿಗಿರುವ ಸುಲಭ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ಈ ಭಾವಗಳ ಮೂಲಕವೇ, ಅವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡೇ ಮನಸ್ಸಿನ ನಿಶ್ಚಲ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಜಾರುವುದು. ತನ್ನ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿರುವ ಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದು ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವಗಳನ್ನಾಗಿಸುವುದು. ಲೌಕಿಕತೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಘಟನೆ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸ್ವಾರ್ಥದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಿಸುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೂವನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೇ ಮುಟ್ಟಿ ಕಿತ್ತು ಆಘ್ರಾಣಿಸಿ ಮುಡಿಗೇರಿಸುವುದು - ಅಳುತ್ತಿರುವ ಮಗುವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಎತ್ತಿ ಕಣ್ಣೂರೆಸಿ ರಮಿಸುವುದು. ಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆಯುವುದೆಂದರೆ ಈ ತರಹದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸದೆ ಸಾಕ್ಷೀ ಭಾವದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಅನುಭವಿಸುವುದು. ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿಗೆ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲದ ವಿಶಿಷ್ಟಭಾವಗಳನ್ನಾಗಿಸಿದಾಗ ಒಸರುವ ಭಾವರಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದೇ ಕಲೋಪಾಸನೆ.

ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಲ್ಲದ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಮಾಡುವುದಾದರೂ ಏನು? ಆತ್ಮಾನುಭವದ ಅರಿವಿದ್ದ ಯೋಗಿಯಾದರೆ ಆತ್ಮಾನು ಸಂಧಾನ. ಅರಿವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಿದ್ರೆಗೆ ಜಾರಿ ಆತ್ಮನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇಲ್ಲವೇ ಯಾವುದಾದರೂ ಲಲಿತಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೇಲಿಸುವುದು. ಗಾಯನ, ವಾದನ, ನರ್ತನ, ವಾಚನ, ಚಿತ್ರಣ, ವೀಕ್ಷಣ, ರಚನೆ, ಕೆತ್ತನೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪ್ರಪಂಚಾದ್ಯಂತ ಮನುಷ್ಯಮಾತ್ರನ ನಡವಳಿಕೆಯಿದು.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಆತ್ಮಾನುಭವದ ಕಡೆಗೊಯ್ಯುವ ಸೋಪಾನಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅವಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ ಸಮ್ಮತಿಯಿತ್ತಿರುವುದು. ವೇದ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಪ್ರಭು ಸಂಹಿತೆಯಂತೆ ಶ್ರೇಯೋ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತವೆಯಾದರೆ ಪುರಾಣಗಳು ಮಿತ್ರ ಸಂಹಿತೆಯಾಗಿ ಸ್ನೇಹಪೂರ್ವಕ ಶ್ರೇಯೋ, ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳಾದರೋ ಕಾಂತಾ ಸಂಹಿತೆಯಂತೆ ಮಡದಿಯಂತೆ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಅನುನಯದಿಂದ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿನ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಜನರಿಗೆ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಲವು ಮೂಡುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠೆ ಲಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಭಾರತದ ಋಷಿಗಳು ಅರಿತಿದ್ದರು. ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆಯಲ್ಲ ಆನ್ನೋದ್ಧಾರಕ್ಕಾಗಿ, ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ಅರಿವಿನಿಂದ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಜಿಸಿ ಊರ್ಜಿಸಿ ಅರ್ಚಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಋಷಿ ಪರಂಪರೆಯ ಆವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ. ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷದಾಯಿನಿಯಾದ ಕಲೆ ಊರ್ಜಿತವಾದಹಾಗೆಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯ ಸತ್ಯದತ್ತ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಶಿವಪಥಗಾಮಿಯಾಗಿ

ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನರಿತ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಭಗವಂತನ ಪೂಜಾ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದರು. ನರ್ತನ, ಗಾಯನ, ವಾದನ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯ ಪೂಜೆಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಣ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಕಲೆಯೂ ಭಗವಂತನ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮೂಹಿಕ ಭಜನೆ, ಹರಿಕಥೆ, ಶಿವಕಥೆ, ಉತ್ಸವಗಳು, ಹಬ್ಬಗಳು, ಜಾತ್ರೆಗಳು ಎಂದು ಹತ್ತು ಹಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕುಟುಂಬದಲ್ಲೂ ಯಾವುದಾದರೂ ಲಲಿತಕಲೆ ದಿನವೂ ಆಚರಿಸಲ್ಪಡುವುದು, ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಜೆಯನ್ನು ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದತ್ತ ತಿರುಗಿಸುವ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ.

ನರ್ತನ ಕಲೆಯನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕಲೋಪಾಸನೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಮಾನವ ವಿಕಸನದ ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯನ್ನು ವ್ಯವಸಾಯಿಸಿದರೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಆಗುವ ಅರ್ಥಪ್ರಾಪ್ತಿ ಕೀರ್ತಿ ಪ್ರಾಪ್ತಿ ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನಪ್ರಾಪ್ತಿಯೇ ಮೊದಲಹಂತ, ಇವೆಲ್ಲ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಿಗುವ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು.

ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದೇ ಅಮಂಗಳದ ನಾಶ, ಶಾಂತಾ ಸಂಹಿತವಾದ ಉಪದೇಶ, ಸದ್ಯಃ ಪರವಾದ ನಿವೃತ್ತಿ ಇವುಗಳ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಸ್ವಯಂ ವೇದ್ಯ. ರಸಾನುಭವ - ಆತ್ಮಾನುಭವ - ಆತ್ಮಾನಂದ - ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದವರೆಗಿನ ವಿಕಸನವು ಪ್ರತಿವ್ಯಕ್ತಿಯೊಳಗಾಗುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಹೊರಗಿನ ಯಾವುದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತೋರಿಸದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಕಲೋಪಾಸನೆಯ ಆಂತರ್ಯದ ಧ್ಯೇಯ.

ರಸಾನುಭವ :

ರಸಾನುಭವದ ಹಂತವೇ ಕಲೋಪಾಸನೆಯ ವಿಶಾಲಭೂಮಿ. ಇದರ ವ್ಯವಸಾಯದಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಕಲಾರಸಿಕ ಇಬ್ಬರೂ ಮೋಕ್ಷಪಥಗಾಮಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ರಸಾನುಭವ ಎಂದರೇನು ? ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ವರ್ಯು, ಮೀಮಾಂಸಕ ಭರತಮುನಿಯ ರಸಸೂತ್ರದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಮರ್ಶಿಸಬಹುದು. "ವಿಭಾವಾನುಭವ ವ್ಯಭಿಚಾರೀ ಸಂಯೋಗಾತ್ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ" ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ರಸಾನುಭವದ' ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ 'ಭಾವ' ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಪ್ರಪಂಚದ ಘಟನೆಯೂ ವಸ್ತುಗಳು ಭಾವಕಾರಣಗಳಾದರೆ, ದೈಹಿಕವಾಗಿ ತೋರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳು (ಮೈನಡುಕ, ಕೆಂಪಾದ ಕಣ್ಣು ಕಣ್ಣೀರು ಇತ್ಯಾದಿ) ಭಾವಕಾರ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಭರತಮುನಿಯು ಅಸಂಖ್ಯ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸದಾ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದು ಕಾರಣ ಒದಗಿದೊಡನೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು - ರತಿ, ಹಾಸ, ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ, ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯ, ಜಿಗುಪ್ಸೆ, ವಿಸ್ಮಯ ಎಂಬ ಎಂಟು ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಗಳು, ಈ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಬರುವ ಇತರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂಚಾರೀ (ವ್ಯಭಿಚಾರೀ) ಭಾವಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ:- ನಿರ್ವೇದ, ಗ್ಲಾನಿ, ಶಂಕೆ, ಚಿಂತೆ, ನಾಚಿಕೆ, ಹರ್ಷ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಈ ಸ್ಥಾಯೀ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರೀ ಭಾವಗಳನ್ನು ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತಂದಾಗ ವಿಭಾವಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆ ವಸ್ತುಗಳೇ ನಾಟ್ಯದ ಮೂಲ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು 'ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಕಲೆ, ಭಾವಗಳನ್ನು 'ವಿಭಾವ'ವನ್ನಾಗಿಸುವುದೇ ನಾಟಕಕಾರನ (ನರ್ತಕಿಯ) ಪ್ರತಿಭೆ, ಎಂದರೆ ಭಾವದಲ್ಲಿಯ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಕಲಾರೂಪದ ವಿಶಿಷ್ಟಭಾವ - ವಿಭಾವ ಪರಿವರ್ತಿತ ಭಾವಗಳು ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ವಿಭಾವ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದರೆ, ಭಾವದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಭಾದ ಎಂದು

ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೋಪವೆಂಬ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಲೌಕಿಕವಲಯದಲ್ಲಿ ಜಗಳ, ಹೊಡೆದಾಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡರೆ ನಾಟ್ಯರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನು ಕೋಪವನ್ನು ನಟಿಸಿ ಕಲೆಯ ಸರಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕೋಪ ಭಾವವು ವೈಮನಸ್ಯ ಹೊಡೆದಾಟ ರಕ್ತಪಾತಗಳಿಗೆಡೆ ಮಾಡಿದರೆ ನಾಟ್ಯರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇದಾವ ಅಹಿತಕರ ಪರಿಣಾಮವೂ ಅಲ್ಲದ ಆಸ್ವಾದನಾ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಕಲಾರೂಪದ ಕೋಪ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಟನ ಕೋಪದ ಅಭಿನಯವೇ ಅನುಭಾವ, ಕೋಪದ ಅನುಭಾವ (ಅಭಿನಯ)ವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಆನಂದಿಸುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಹಿತಕರ ಅನುಭವ. ಅದುವೇ ರಸಾನುಭವ, ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನುಭವಿಸುವ ಆನಂದ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದುದಲ್ಲ, ಬದುಕು ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಕಾರಣ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಆನಂದವೂ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದುದು. ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಆನಂದ ಕ್ಷಯಿಸದಿರಲಿ ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಆನಂದವೂ ತಪ್ಪಿಹೋದರೆ ಎಂಬ ಭಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿದುಃಖಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವುಂಟು. ಆದರೆ ಕಲೆಯಿಂದ ಸಿಗುವ ಅನುಭವ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಆನಂದದ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನಕಾರಾತ್ಮಕ ಭಾವಗಳಾದ ಕ್ರೋಧ, ಜುಗುಪ್ಸೆ, ಶೋಕಗಳೂ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡು ಆನಂದ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ.

ಭರತನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿರುವ ಎಂಟು ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಗಳು ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ನಾಟ್ಯರಸಗಳಾಗಿ ಅನುಭವ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ರತಿ' ಭಾವದಿಂದ ಶೃಂಗಾರ ರಸ, ಹಾಸದಿಂದ ಹಾಸ್ಯರಸ, ಶೋಕದಿಂದ ಕರುಣರಸ, ಕ್ರೋಧದಿಂದ ರೌದ್ರರಸ, ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ವೀರರಸ, ಭಯದಿಂದ ಭಯಾನಕ ರಸ, ಜುಗುಪ್ಸೆಯಿಂದ ಭೀಭತ್ಸರಸ ಮತ್ತು ವಿಸ್ಮಯದಿಂದ ಅದ್ಭುತರಸ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಸಕ್ಕೂ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಸುಳಿಸುಳಿದು ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ರಸನಿಶ್ಪತಿಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ರಸ ನಿಶ್ಪತ್ತಿಗೆ ಭರತನು ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೇಗೆ ಊಟದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವ್ಯಂಜನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅನ್ನವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿ ಉಣ್ಣುವರೋ ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟ್ಯರಸಗಳನ್ನು ಬುಧರು (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು - ರಸಿಕರು-ಸಹೃದಯರು) ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಸಗಳು ಹೊರಗೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬಹುದಾದ ವಸ್ತುವಾಗಿರದೆ ಕೇವಲ ಅನುಭವ ವೇದ್ಯ ವಾದುದರಿಂದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಎಂಬ ಪದ ಪ್ರಯೋಗ ಅರ್ಥವಾತ್ತಾದದ್ದು. ರುಚಿಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಖಾದ್ಯ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ನಾಲಿಗೆಯೂ ಬೇಕು. ರಸದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯಾನುಭಾವದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಥವಾ ಸಹೃದಯನದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯದ ರಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಅವನು 'ಸಹೃದಯ' ನಾಗಬೇಕು. ನಾಟಕಕಾರನು ತಾನು ಕಂಡುದನ್ನು 'ದರ್ಶನ'ವಾಗಿಸಿ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಮಾಡಿದರೆ ಅವನ ಹೃದಯ ಸ್ಪಂದನಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಹೃದಯವುಳ್ಳವನು, ಸಹೃದಯನು ಆ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಅದೇ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಆನಂದಿಸಿದರೆ ಸಹೃದಯನು ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಆದೇ ಆನಂದವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವನು, ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಹೃದಯನಾದಾಗ ನಾಟಕಕಾರನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತತ್ಸಮ ಆನಂದವನ್ನು ನಾಟ್ಯ ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸುವಂತಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ರಸಾನುಭಾವದ ಹಂತ.

ಈ ರೀತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸರದಿಂದ ಸಹೃದಯನ ನಿಲುವಿಗೆ ತರುವುದೇ ಆತನಲ್ಲಿ ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿರುವ 'ಶಮ' ಭಾವದ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಅನುಭವ. ಶಮ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ. ಮನಸ್ಸು ಕರ್ಮೇಂದ್ರಿಯ (ಕಣ್ಣು ಕಿವಿ ಇತ್ಯಾದಿ)ಗಳ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದಲೂ (ಹಿಂದಿನ ಇಂದ್ರಿಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ತುಲನೆಗೆ ಅಥವಾ ನೆನಪಿಗೆ ತರುವುದು) ಮುಕ್ತವಾಗಿ ನಿಶ್ಚಲತೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಶಮ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇವಲ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದುದಲ್ಲ. ಹೊರಗಿನ ದೆಲ್ಲವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಗುಡಿಸಿಹಾಕಿದಾಗ ತಾನೇ ತಾನಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿ - ಮೂಲಸ್ಥಿತಿ - ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲಭಾವ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಆತ್ಮಸ್ವಭಾವದ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೇ 'ಶಮ'.ಈ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವು ಕಲಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ನವಮ ರಸ - ಶಾಂತರಸವಾಗಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ನವರಸಗಳೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಖಚಿತವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತರೂಪ ಪಡೆದುದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಂದ. ಅಷ್ಟೇಅಲ್ಲದೆ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಕ ಕಲೋಪಾಸನೆಯನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಔನತ್ಯಕ್ಕೆ, ರಸಾನುಭವವನ್ನು

ಆತ್ಮಾನುಭವದ ನಿಲುವಿಗೆ ತಂದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಶಾಂತರಸ : ರತಿ, ಉತ್ಸಾಹ, ಹಾಸ, ಕ್ರೋಧ ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೀಗಿ ಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆನಂದದ ಅನುಭವ ನೀಡಿ 'ರಸ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ರಾಗದ್ವೇಷಾದಿ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿನ ಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನು ನೀಗುವ ಅಂಶವೇ 'ಶಮ'. ಈ ಶಮವೆಂಬ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಮನಸ್ಸಿನ ಬಿತ್ತಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಇತರ ರಸಗಳು ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಎನ್ನುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ. ಭಾವವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವಾಗ ಲೌಕಿಕತೆ ಕಳೆದಿರಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವಾಗಲೂ ಲೌಕಿಕತೆ ಕಳೆದಿರಬೇಕು. ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದಿರುವ ಮನಸ್ಸು ವಿಭಾವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾರದು. ಅಂತೆಯೇ ನಿರೂಪಿತ ರಸವನ್ನು ಸವಿಯಲಾರದು. ಅಂದರೆ ನಟ, ಭಾವ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮೂವರಲ್ಲೂ 'ಶಮದ' ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಸಂಸ್ಕಾರವಾಗಿರಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ರಸಾನುಭವ ಸಾಧ್ಯ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ - ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸುವ ಭೀಮ ದುರ್ಯೋಧನರ ಗದಾಯುದ್ಧದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿತ್ತ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೋಪ ಅಥವಾ ವೈರಭಾವದಲ್ಲಿ ಉದ್ರೇಕಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ತೀವ್ರತೆಯಿರಬಾರದು. 'ಶಮ'ವಿರಬೇಕು. ದುರ್ಯೋಧನ ಮತ್ತು ಭೀಮನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಒಬ್ಬರನೊಬ್ಬರು ಘಾಸಿಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ಭಾವೋದ್ರೇಕಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದೆ, ಭಾವದ ಅಭಿನಯವನ್ನಷ್ಟೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಅವರ ಮನಸ್ಸು ಶಮ' ದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಇವೆರಡೂ ಅಂಶಗಳು ಸರಿಯಿದ್ದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯುದ್ದದ ಅಭಿನಯ 'ರಸ' ಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಸಮಸ್ಥಿತಿ - ಶಮದಲ್ಲಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಉದ್ರೇಕಗೊಂಡು ಶಿಳ್ಳೆಹಾಕುವುದು ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಕೂಗುಗಳನ್ನು ಹಾಕಬಹುದು. ನಾಟಕಕಾರ (ಕಲಾಕಾರನು ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತಾನು ಪಡೆದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಭಾವವನ್ನು ತನ್ನ ಕಲಾ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ವಿಭಾವವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ, ಕಲಾಕಾರ - ವಿಭಾವ - ಕಲಾಕೃತಿರಚನೆ. ಈ ರಚನೆಯನ್ನು ನಟಿಯೊಬ್ಬಳು ಓದುವಾಗ ಸಹೃಯಳಾಗಿ ನಾಟಕದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಮಾಡುವಳು. ನಂತರ ನಟಿಯಾಗಿ ರಂಗದಮೇಲೆ ಶಕುಂತಲೆಯ ಕಲಾಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುವಳು. ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮುಂದೆ ಪುನಃ ರಚಿಸುವಳು ನಟಿ ಅನುಭವ - ಅಭಿನಯ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ, ಭಯ, ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವನು. ಅವುಗಳ ನಾಟ್ಯರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವನು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ (ಸಹೃದಯನಾಗಿ) - ಸಂಯೋಗ - ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ.

ಹೀಗೆ ಮೂವರಲ್ಲೂ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿಲ್ಲದ ವಿನೂತನ ಚಿತ್ತ ಭಂಗಿಯ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ರಸಾನುಭವ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದರೆ ಇವರು ತಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ರಾಗದ್ವೇಷಾದಿಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಮುಕ್ತರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಭಾವವಾದ ಶಮದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯವಾಗಲೀ, ನಟಿಯಾಗಲೀ, ನಾಟಕಕಾರನಾಗಲೀ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಟಿಯೂ ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಆನಂದ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಸಫಲತೆಯಿರುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನಾಗಿಸಿ ಅವನಿಗೆ 'ಶಮ'ವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ, ವಿಭಾವಗಳಿಂದ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯ ಅಭಿರುಚಿತಂದು ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು 'ಸಹೃದಯ'ನಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಲಾಕಾರನಿಗಿರುವಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ಸಹೃದಯನಿಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಹೃದಯನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ದಾರ್ಶನಿಕ ನಿಲುವಿಗೆ ತಂದು ಕೊಟ್ಟವನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ

“ಯೇಷಾಂ ಕಾವ್ಯಾನುಶೀಲನಾಭ್ಯಾಸವಶಾತ್ ವಿಶದೀ ಭೂತೇ ಮನೋ ಮುಕುರೇ ವರ್ಣನೀಯ ತನ್ಮಯೀಭವನ ಯೋಗ್ಯತಾ ತೇ ಸ್ವಹೃದಯ ಸಂವಾದ ಭಾಜಃ ಸಹೃದಯಾಃ'' ''ಕಾವ್ಯಗಳ (ಕಲಾಕೃತಿಗಳ) ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮನಸ್ಸೆಂಬ ಕನ್ನಡಿ ನಿರ್ಮಲವಾಗಿ, ಆದರಿಂದ ವರ್ಣನೀಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಯಾರಿಗೆ ಇದೆಯೋ ಅವರೆ ಕವಿಹೃದಯದೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮ ಹೃದಯ ಸಂವಾದವನ್ನುಳ್ಳ ಸಹೃದಯರು.'' ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಸಹೃದಯನಾಗಲು ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಕನ್ನಡಿಯಂತೆ ನಿರ್ಮಲವಾಗಬೇಕೆಂದು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದುಟಾಗುವ ಸಂಸ್ಕಾರ ಬೇಕೆಂಬುದು ಮನನೀಯ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿ ಅವುಗಳ ಉಗಮ ಮತ್ತು ಲಯವು ಆತನ ಮನಸ್ಸಿನ ಶಮದಲ್ಲೇ ಎಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವುದೇ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಾಭಿನಯದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ. ಆ ಮೂಲಕ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಿಳಿಗೊಳಿಸಿ ಶಮದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಷಮತೆ. ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಕನ್ನಡಿಯಂತಾಗಿ, ತಿಳಿಯಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕನು ಸಹೃದಯನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತನಾಗುವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ, ಕಲಾಕಾರನ ಸಫಲತೆ.

ಹೀಗೆ ಕಲಾಲೋಕದಲ್ಲಿ 'ಶಮ' ಮೂಲಭೂತ, ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶ. ಶಮ-ಶಾಂತವು ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಿಗೂ ಚೇತನ ರೂಪವಾಗಿರುವುದು. ಪರಿಣಾಮ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹೌದು, ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಿಗೂ ಶಾಂತವೂ ಮೂಲ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದೇ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ರಸವಾಗಿಯೂ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾದುದು. ನೇರವಾಗಿ ಶಮವನ್ನೇ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವನ್ನಾಗಿರಿಸಿದಾಗ ಸಿಗುವ ಅನುಭವವೇ ಶಾಂತರಸ, ಸಾಧು ಸಂತರ, ಮಹಾಯೋಗಿಗಳ, ಋಷಿಗಳ ಜೀವನ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಶಾಂತವೇ ಪ್ರಮುಖ ರಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೈನ ತೀರ್ಥಂಕರ, ಶಿವಶರಣರ, ಭಕ್ತಿಸಂತರ ಅನೇಕ ಜೀವನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಶಾಂತರಸದೂಟಗಳು.

ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಒಂದೊಂದು ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಆತ್ಮಾನುಭವದ ಸಾಗರಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ಸ್ರೋತವಾಗ ಬಲ್ಲದು ಸೋತದಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳದೆ ತೇಲಿಹೋಗಲು ಕಲಾಕೃತಿಯ ನೌಕೆಯೊಂದು ಬೇಕಷ್ಟೆ ನಾಟ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸುಂದರ ನೌಕೆಗಳು ಅನೇಕವಿದೆ.

ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದಂತಹ ನಾಟ್ಯರೂಪಕ. ರಾಧಾ ಮಾಧವರ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವು ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿನ ರತಿಯನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ರಸಾನುಭವವು ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರದ ಮತ್ತೊಂದು ಸೊಗಸಾದ ರೂಪಕ ತ್ಯಾಗರಾಜ ವಿರಚಿತ 'ನೌಕಾಚರಿತಂ'.

ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತೆಯ ನೃತ್ಯರೂಪಕ ರೌದ್ರ ಮತ್ತು ಭೀಭತ್ಸರಸಪ್ರಧಾನವಿರುವ ರೂಪಕವೆನ್ನಬಹುದು. ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಕ್ರೋಧ ತಾರಕಕ್ಕೇರಿದಂತೆ ರೌದ್ರರಸ ಉಕ್ಕಿ ನರಸಿಂಹನ ಉಗ್ರರೂಪದ ಗರ್ಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಸಾವಿನ ಭೀಭತ್ಸ ರಸವೂ, ನರಸಿಂಹನ ರೌದ್ರರಸವೂ ಪ್ರಹ್ಲಾದನ ಸುತ್ತಿ ರೂಪದ ಶಾಂತರಸದಲ್ಲಿ ಉಪಶಮಿಸುತ್ತವೆ.

ಕಾಳಿಂಗಮರ್ದನ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹ' ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವು ಶೂರ ವೀರ ಸವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಗೊಲ್ಲರ ಗೋವುಗಳ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹ ತೋರಿ ಜೀವದ ಹಂಗು ತೊರೆದು ವಿಷದ ಮಡುವಿನಲ್ಲಿ ಧುಮುಕಿದ ಶೌರಿಯು ಕಾಳಿಂಗನ ಹೆಡೆಯಮೇಲೆ ನರ್ತಿಸುವಾಗಿನ ವೀರರಸ ಹೃದಯಂಗಮ. ಕಾಳಿಂಗನ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿ ಗೋಕುಲದ ಜನತೆಯ ಧನ್ಯತಾಭಾವ ಶಾಂತಕ್ಕೆಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

''ಗಜೇಂದ್ರ ಮೋಕ್ಷ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಗಜೇಂದ್ರನನ್ನು ಮೊಸಳೆಯು ಹಿಡಿದು ನೀರೊಳಗೆಳ ವಾಗಿನ ಭಯದ ಭಾವ ಪ್ರಾಣ ಭೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಡುಗಟ್ಟಿ ಮೊಸಳೆಯಿಂದ ಸಾಯುವ ಮೊದಲೆ ಭೀತಿಯಿಂದಲೇ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುವ ಸ್ಥಿತಿಯ ಭಯಾನಕತೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಸವಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಗಜೇಂದ್ರನ ಸ್ತೋತ್ರದಲ್ಲಿ ಶಾಂತವಾಗಿ ಕೊನೆಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

'ಮೋಹಿನೀ ಭಸ್ಮಾಸುರ' ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಧಾನರಸ ಹಾಸ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ವರನೀಡಿದವನೇ ಭಕ್ತನಿಗೆ ಹೆದರಿ ಓಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಗು ತಂದರೆ ಅದೇ ವರದಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡ ಮದಾಂಧನ ಅವಸ್ಥೆ ಇನ್ನೂ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದುಷ್ಟನ ಮರಣದಿಂದ ಲಭಿಸಿದ ಸಮಾಧಾನ ಶಾಂತದಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಮಾಯಣದ ಅರಣ್ಯ ಕಾಂಡದಲ್ಲಿನ ಭರತಮಿಲನ ಕರುಣ ರಸದ ಕಾರಂಜಿ, ಶೋಕ ತಪ್ತ ಭರತ ಅಪರಾಧೀ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಕುಗ್ಗಿ ತಂದೆಯ ಮರಣವಾರ್ತೆಯ ಭಾರದಲ್ಲಿ ಸೊರಗಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ರಾಮನನ್ನರಿಸಿ ಬಂದವನೇ ರಾಮನ ನಾರುಡೆಜಟೆಯ ರೂಪನೋಡಿ ದುಃಖದ ಪ್ರಪಾತಕ್ಕೆ ಇಳಿದುಹೋದ ಅನುಭವ ಹೃದಯ ವೇಧಿ, ಆದರೆ ರಾಮನ ಪ್ರೇಮ ಅನುಕಂಪ ಮತ್ತು ಹಿತವಚನದ ತಂಗಾಳಿ ಭರತನ ಶೋಕತಪ್ತ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಶಾಂತಿದಾಯಿ. ಅಂತೆಯೇ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಶಾಂತರಸ

ಪರ್ಯವಸಾಯಿ.

ವಾಮನಾವತಾರದ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತರಸವೊಂದೇ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವಿಸ್ಮಯ ಭಾವ ಅರಳುತ್ತದೆ. ವಾಮನರೂಪಿ ವಟುವು ವಿಶ್ವಪರ್ಯಂತ ಬೆಳೆದು ಮೂರನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಎತ್ತಿ ನಿಂತಾಗ ವಿಸ್ಮಯವಾಯು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಬಲಿಚಕ್ರವರ್ತಿ - ಅಂತೆಯೇ ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ, ಭೂಮದ ಪರಿಚಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲಿ, ಇದೇ ಭೂಮಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮನೊಳಗಿಳಿವುದು. ಅತಿ ಸುಲಭ. ಇದೇ ಅದ್ಭುತರಸಾನುಭವ ಕಾಮದಹನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಧ್ಯಾನಸ್ಥ ಶಿವನ ಹಣೆಗಣ್ಣಿನುರಿಯ ಪ್ರತಾಪ 'ರತಿ' ಯೊಡೆಯನನ್ನೇ 'ಅನಂಗ' ನಾಗಿಸಿತು.

ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ದಶಾವತಾರ ರೂಪಕ ಶಾಂತರಸಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಿಟ್ಟ ಕೃತಿಯೆನ್ನಬಹುದು. ಒಂದೊಂದು ಅವತಾರದ ವರ್ಣನೆಯೂ ಶಮದ ಕಡೆಗೇ ನೂಕುವಂತಿದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇತರ ಭಾವಗಳು ಬಂದರೂ ಶಾಂತಕ್ಕೆ 'ವಿಜಯೀಭವ' ಎನ್ನುವ ವಂದಿ ಮಾಗಧರಂತೆ ಹಾಡಿ ಕುಣಿದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳು ಶಮದಲ್ಲಿ ಶಿವದಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಕಲಾಕುಸುಮವಿದೆನ್ನಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಭಾವವು ವಿಭಾವವಾಗಿ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡಲು ಈ ಮೂಲಕ ರಸಾನಂದ ಪಡೆಯುಲು ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ ಅಂಶ. ಒಂದು ಸಂಜೆಯ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಕೃತಿಗಳ ಜೋಡಣೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸುತ.

ಮೊದಲನೆಯ 'ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ' ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಮನಕೃತಿ, ಲಯವು ಮಾನವನ ಅಂತರ್ಜಾತಗುಣ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನೃತ್ತದಲ್ಲಿನ ಲಯವು ನರ್ತಕಿಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಪಂದಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ 'ಜತಿಸ್ವರ' ದಲ್ಲಿ ಅಡವುಗಳ ಮೂಲಕ ಲಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಮತ್ತು ನರ್ತಕಿಯನ್ನು ನರ್ತನದ ವರ್ತುಲಕ್ಕೆ ಸೆಳೆಯುವುದು. ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವುದು. ಈ ವೇಳೆಗೆ ಇಬ್ಬರ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ಸಮಾಹಿತವಾಗಿ ಕರಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಮುಡಿಪಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ 'ಶಬ್ದ' ಮತ್ತು 'ವರ್ಣ' ಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ತವು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಆಯಾ ರಸದ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿದ ನರ್ತಕಿ, ನೋಡಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಬ್ಬರೂ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವರು.

ಐದನೆಯ ಕೃತಿ 'ಪದ' ದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟದೈವವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಅಂತರ್ಮುಖಿಗಳಾಗಿ ಸುಪ್ತ ಭಾವವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಹೊರಹಾಕುವ (ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್) ಮೂಲಕ ಶಮದ ಸರವನ್ನು ತಲುಪುವರು. ಪದದ ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ ವಿಳಂಬಿಕ ನಡೆ ಮತ್ತು ಭಾವ ಪ್ರಧಾನತೆ. ತನ್ನ ಮನದಳವನ್ನು ತವಕ, ಸಂಶಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು. ಭಾವಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವುದು ಪದದ ಲಕ್ಷಣ. ಅನುಭವಿಸಿದ ಭಾವವೀಗ ತೃಪ್ತವಾಗಿ ಶಮೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಆರನೆಯ ಕೃತಿಯು ನರ್ತಕಿಯ ಒಲವಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಕೀರ್ತನೆ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ನವರಸ ಕೃತಿ ಅಥವಾ ಭಕ್ತಿಪ್ರಧಾನ ಕೃತಿಯಾಗಿರುವುದು. ಇದರ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಶಮಭಾವವನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿ ಅಷ್ಟುಕಾಲ ಭಾವಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವರು. ಈ ವೇಳೆಗೆ ನರ್ತಕಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸುನಿರ್ವೇದವಾಗಿ ಸದ್ಯಃ ಪರ ನಿವೃತ್ತಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಆತ್ಮದ ಸ್ವಭಾವವಾದ ಶಾಂತ-ಶಮವನ್ನು ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಆನಂದಿಸುವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವುದು. ಸದ್ಯಃ ಪರ ನಿವೃತ್ತಿಯೆಂದರೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ ನಿವೃತ್ತಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಲಭಿಸುವ (ಯೌಗಿಕ) ನಿಸ್ಸಂಗತ್ವ ಸಮತ್ವ ಸಮದರ್ಶನ, ಅಹಂಕಾರ ನಿರಸನ, ಸಾಕ್ಷೀ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಮರ್ಪಣ ಭಾವ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಸಾಧನೆ ಇಲ್ಲದ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ತಂದು ಕೊಡುವುದೇ ಕಲೆಯ ಹಿರಿಮೆ.

ಏಳನೆಯ ಕೃತಿ ತಿಲ್ಲಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ನೃತ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನೃತ್ಯೋತ್ತರ ನೃತ್ಯ ಇಲ್ಲಿನ ಅಡವುಗಳ ಲಯ ಶಾಂತಕ್ಕೆ ಲಯವಾದ ಲಯ. ಅಭಿನಯದ ಅಭಾವ - ಶಾಂತದನಂತರದ ಸಮಾಧಿಯ ನಿರ್ಭಾವದ ಭಾವ ಆನಂದ. ಭಾವಗಳ ಪೂರವು ಹೊರ ಹರಿದು ಹೋದಮೇಲೆ ಉಳಿಯುವುದು ಕೇವಲ ಆನಂದ. ಅಲೆ ಅಲೆಯಾಗಿ ಲಯದಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮುವ ಆನಂದ. ಆನಂದದ ನರ್ತನವೇ ತಿಲ್ಲಾನ. ಧನ್ಯತೆಯ ನರ್ತನ. ತಿಲ್ಲಾನದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಏರಲು ಉಳಿದ ಆರೂ ಕೃತಿಗಳು ಸೋಪಾನಗಳಂತೆ. ಒಮ್ಮೆ ಈ ಸ್ತರವನ್ನು ಏರಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಸಿಕನ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಸ್ಕಾರ ಅವನ ನಿತ್ಯ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ನಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಈ ಏರುವಿಕೆಯಿಂದ ಆತ್ಮಾನುಭವದ ಪರಿಚಯವೂ ಗಾಢವಾಗುತ್ತಾ ಆತ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಕಲೋಪಾಸನೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮ.

ಎಂಟನೆಯದಾಗಿ ಮಂಗಳಾಚರಣ - ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವು ನಿರ್ವಿಘ್ನವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಭಗವಂತನಲ್ಲಿ ಧನ್ಯತೆಯ ಕುಸುಮಾಂಜಲಿ - ಚಿಕ್ಕದಾಗಿ ಚೊಕ್ಕವಾಗಿ ಮುಕ್ತಾಯದ ತೆರೆಯೆಳೆಯುವುದು. ಒಳಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದ ರಸ ಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಇಹಲೋಕಕ್ಕೆ ಕರೆತರುವ ರೀತಿಯೇ ಮಂಗಳಾಚರಣ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಬ್ಬರೂ ಮನಃಪೂರ್ವಕ ಭಗವಂತನನ್ನು ವಂದಿಸುವ ಪರಿ.

ನವರಸಾಭಿನಯ : ಮೇಲ್ಕಂಡ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಒಂದು ಪರಿಯಾದರೆ ಒಂದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳನ್ನೂ ಮಾಲಿಕೆಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ರಸಾನಂದ ಪಡೆಯುವುದೇ ಒಂದು ಪರಿ. ಅದರ ಆಸ್ವಾದ ಷಡ್ರಸವಲ್ಲ ನವರಸಪೂರಿತ ಭೋಜನದಂತೆ ತುಷ್ಟಭಾವತಾನೇ ತಾನಾಗುತ್ತದೆ. ನವರಸಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯ ಕಲಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಪರೀಕ್ಷೆನಡೆದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಹೃದಯತೆಯ ಮಟ್ಟವೂ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ನವರಸಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವುದು ವಿಶೇಷ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನವರಸಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪುರಾಣದ, ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಬಿಡಿ ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿರಸವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಂದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನ ಪೂರ್ವಕ ತರಬೇಕು. ಬದಲಿಗೆ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ವೃತ್ತಾಂತದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಾನುಭವವನ್ನು ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಘಟನೆಯ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸಿ ವಿಷಯವೊಂದು ರಸಮಾಲಿಕೆಯಾದರೆ ಇನ್ನೂ ರಸವತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸೂತ್ರ ಬದ್ಧತೆಯಿದ್ದರೆ ನಾಟ್ಯ ಕರ್ತೃವು ತನ್ನ 'ದರ್ಶನ'ವನ್ನು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು. ನರ್ತಕಿಯು ಈ ಸೂತ್ರದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಸದಿಂದ ರಸಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸಬಹುದು. ಸಹೃದಯನು ಒಂದು ತುದಿ ಹಿಡಿದು ಸಲೀಸಾಗಿ 'ದರ್ಶನ'ದ ಕೊನೆಮುಟ್ಟಬಹುದು.

'ದರ್ಶನ' ವೆಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದು. ಮನಸ್ಸಿಗೆ 'ಹೊಳೆಯುವುದು'. ಬುದ್ಧಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ತರ್ಕದಿಂದ ಅಥವಾ ಬೇರೆಯವರಿಂದ ಕೇಳಿ ತಿಳಿದುದರಿಂದ ಆಗುವುದಲ್ಲ, ನೇರವಾಗಿ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದುದು ಅದು ಚಿಕ್ಕ ಸಂಗತಿಯಿರಬಹುದು. ಹಿರಿದಾದ

ಜೀವನ ತತ್ವವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಂತರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಳೆದುದು 'ದರ್ಶನ'. ಕಲಾಕರ್ತೃವು ತನಗಾದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಚಿಂತನ' ಮಾಡಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೃತಿಗೆ ಇಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ಏಣಿಯನ್ನು ಚಿಂತಿಸಿ ಹತ್ತಿದ ಸಹೃದಯನು ಕತೃ ಕಂಡ 'ದರ್ಶನ'ವನ್ನು ತಾನೂ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಚಿತ್ತ ವಿಕಸನ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ನವರಸಾಭಿನಯ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ - ಉದಾಹರಣೆಗೆಂದು ಕೆಳಗಿನ ರೂಪಕವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವೈದೇಹೀದೂತ ಹನುಮಂತ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಾಯಣದ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಮ ಆತ್ಮನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸಿದರೆ ಸೀತೆಯು ಭಾವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಭಕ್ತಿಯ ರೂಪವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಳು. ಹನುಮಂತ ಕಾರ್ಯಕುಶಲ ಜೀವನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಹನುಮನ ಗುಣಸಂಪತ್ತು ದೈಹಿಕಶಕ್ತಿ ಚಿತ್ರ ದೃಢತೆಯೆಲ್ಲವೂ ಸೀತಾನ್ವೇಷಣೆಗಾಗಿ - ಸಾಗರ, ಪರ್ವತ, ಜಲಚರ, ರಾಕ್ಷಸ, ರಾತ್ರಿ, ಸಂಶಯ, ಭಯ, ತವಕ, ಜುಗುಪ್ಸೆ, ಕ್ರೋಧ ಇವುಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಎದುರಾದ ಭವದ ಎಲ್ಲ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ನಿವಾರಿಸಿ ಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಮನನ ಯೋಗ್ಯ . ತನ್ನಲ್ಲಿಡಗಿರುವ ಸೀತಾರೂಪಿ ಭಾವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆತ್ಮದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುವ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಸೀತೆಯ ಹರಿಕಾರನಾಗಿ ರಾಮನನ್ನು ಆತ್ಮಾರಾಮನನ್ನು ತಲುಪುವುದು ಹನುಮರೂಪಿ ಜೀವದ ಏಕೈಕ ಗುರಿ. ಅದನ್ನು ಸಾಧಿ ಸಿದ ಭಾಗವೇ ರಾಮಯಣದ ಸುಂದರಕಾಂಡ ಸುಂದರವಾದ ಕಾಂಡ - ನಿರಂತರ ಪಾರಾಯಣದ ಕಾಂಡ. ಇದುವೇ ಈ ನೃತ್ಯರೂಪಕದ 'ದರ್ಶನ'.

ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವು ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕಥೆಯ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೈದೇಹಿಯಿತ್ತ ಚೂಡಾಮಣಿಯನ್ನು ರಾಮನಲ್ಲಿಗೆ ಒಯ್ದು ವರದಿಯೊಪ್ಪಿಸಿದ ಹನುಮನಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಕೋರಿಕೆಯೆಂದರೆ ಸೀತಾನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹನುಮನಿಗಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಿಷದವಾಗಿ ನಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿ ತನ್ನ ವಿರಹ ಜೀವಕ್ಕೆ ಕೊಂಚ ನೆಮ್ಮದಿ ಸಿಗಲೆಂದು ಈ ಕೋರಿಕೆ. ರಾಮಭಂಟ ಹನುಮನಿಗಾದರೋ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾಮಿ ಕಾರ್ಯವಾಗಿ ರಾಮನಿಗೆ ಸಾಂತ್ವನ ಸಿಕ್ಕುವುದಲ್ಲದೆ ಸ್ವಕಾರ್ಯವಾಗಿ ಅನುಭವವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ರಸವಾಗಿಸಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಆನಂದ.

ವೈದೇಹೀದೂತ ಹನುಮಂತ

ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಾಯಣದ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಮ ಆತ್ಮನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ಸೀತೆಯು ಭಾವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಭಕ್ತಿಯ ರೂಪವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಳು. ಹನುಮಂತ ಕಾರ್ಯಕುಶಲ ಜೀವನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಹನುಮನ ಗುಣಸಂಪತ್ತು, ದೈಹಿಕಶಕ್ತಿ, ಚಿತ್ತ ದೃಢತೆಯೆಲ್ಲವೂ ಸೀತಾನ್ವೇಷಣೆಗಾಗಿ-ಸಾಗರ, ಪರ್ವತ, ಜಲಚರ, ರಾಕ್ಷಸ, ರಾತ್ರಿ, ಸಂಶಯ, ಭಯ, ತವಕ, ಜುಗುಪ್ಸೆ, ಕ್ರೋಧ ಇವುಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಎದುರಾದ ಭವದ ಎಲ್ಲ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ನಿವಾರಿಸಿ ಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಮನನ ಯೋಗ್ಯ. ತನ್ನಲ್ಲಿಡಗಿರುವ ಸೀತಾರೂಪಿ ಭಾವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆತ್ಮದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುವ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಸೀತೆಯ ಹರಿಕಾರನಾಗಿ ರಾಮನನ್ನು ಆತ್ಮಾರಾಮನನ್ನು ತಲುಪುವುದು ಹನುಮರೂಪಿ ಜೀವದ ಏಕೈಕ ಗುರಿ. ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಭಾಗವೇ ರಾಮಾಯಣದ ಸುಂದರಕಾಂಡ ಸುಂದರವಾದ ಕಾಂಡ-ನಿರಂತರ ಪಾರಾಯಣದ ಕಾಂಡ. ಇದುವೇ ಈ ನೃತ್ಯರೂಪಕದ "ದರ್ಶನ".

ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವು ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕಥೆಯ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೈದೇಹಿಯಿತ್ತ ಚೂಡಾಮಣಿಯನ್ನು ರಾಮನಲ್ಲಿಗೆ ಒಯ್ದು ವರದಿಯೊಪ್ಪಿಸಿದ ಹನುಮನಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಕೋರಿಕೆಯೆಂದರೆ ಸೀತಾನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹನುಮನಿಗಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಿಷದವಾಗಿ ನಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿ ತನ್ನ ವಿರಹ ಜೀವಕ್ಕೆ ಕೊಂಚ ನೆಮ್ಮದಿ ಸಿಗಲೆಂದು ಈ ಕೋರಿಕೆ. ರಾಮಭಂಟ ಹನುಮನಿಗಾದರೋ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾಮಿ ಕಾರ್ಯವಾಗಿ ರಾಮನಿಗೆ ಸಾಂತ್ವನ ಸಿಕ್ಕುವುದಲ್ಲದೆ ಸ್ವಕಾರ್ಯವಾಗಿ ಅನುಭವವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ರಸವಾಗಿಸಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಆನಂದ.

ವೈದೇಹೀದೂತ ಹನುಮಂತ

ಬಂದಿಹೆನು ಕೃತಕೃತ್ಯ ದೊರೆನಿನ್ನ ಸನ್ನಿಧಿಗೆ
ನಿನ್ನ ಮನ ಸಂತಯಿಸೆ ಹಿರಿಮೆಯದು ಉಜ್ವಗವು
ನಿನ್ನಾಸೆ ಪೂರಯಿಸೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ
ಸವಿಯುವೆನು ಎಲ್ಲ ಪರಿ ರಸಗಳನ್ನು ಸೊಗದಲ್ಲಿ
ದರ್ಶಿಸಲಿ ಪರಿಜನವು ಸೀತೆಯಾ ತಪವನ್ನು

ವೀರ

ಜಾಂಬವನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಹುರುಪಿಸಲು ವೀರ್ಯವನ್ನು
ಕೈಂಕರ್ಯ ನೆನೆದುಬ್ಬಿ ಬೆಲೆಯಿತೀ ಕಪಿದೇಹ
ವಾರಿಧಿಯ ಅಳೆಯುವನು ಶ್ರೀರಾಮ ಕಿಂಕರನು
ವೀರರಸ ತುಂಬಿರಲು ಕೆಚ್ಚೆದೆಯ ಬಂಟನಲಿ
ಹಾರಿದನು ಹನುಮಂತ ಉಗ್ಗಡಿಸಿ ಜಯರಾಮ

ಅದ್ಭುತ

ಅಸ್ತರವಿ ಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಮಿಂದ ಸಿರಿ ಲಂಕೆ
ಕನಕಮಯ ಸೌಧಗಳು ಉಪವನಗಳೆನಿತು
ಇಂದ್ರಧನು ದೀಪಗಳು ಕಾರಂಜಿ ನೂರು
ಭಾಪುರೆ ! ಅದ್ಭುತವು ಪುರದ ವಿನ್ಯಾಸ
ವೀಥಿಯಲಿ ನಡೆಯುತಿರೆ ಸಂಭ್ರಮದ ಭ್ರಮೆಯು

ಭೀಭತ್ಸ

ನಿನ್ನರಸಿ ಸೀತೆಯನು ಲಂಕೆಯಲಿ ಹುಡುಕಿದೆನು
ಇರುಳಿನಲಿ ನಗರಿಯಿದು ಭೋಗಗಳ ಹುತ್ತವು
ತಲೆದೆದರಿ ಉಡೆಜಾರಿ ಮತ್ತಿನಲಿ ಓಲಾಡಿ
ವಿಕರಾಳ ದೇಹಗಳು ಬೆವರಿಂದೆ ನಾರಿತ್ತು
ಭೀಭತ್ಸ ದೃಶ್ಯವದು ಓಕರಿಕೆ ತಂದಿತ್ತು.

ಶಾಂತ

ಶೀಲವತಿ ಸೀತೆಯನು ಬನದಲ್ಲಿ ಅರಸಿದೆನು
ಮರದಡಿಯೆ ರಾಮಸತಿ! ಏಕಾಕಿನೀತಪಸಿ
ರಾವಣನ ಬೆದರಿಕೆಗೆ ಧಿಕ್ಕಾರ ಸಾಧ್ವಿಯದು
ಶಾಂತಮನ ವಿಹುದಲ್ಲೆ ಜಾನಕೀ ಪದ ತಳದಿ
ಶ್ರೀರಾಮ ಸೀತೆಯರ ಮಿಲನವದು ಶುಭಸನಿಹ

ಭಯಾನಕ

ಮಾತೆಯಾ ಕೊರಳಲ್ಲಿ ನೀಳಮುಡಿಯ ಕುಣಿಕೆಯೇ!
ಕಂಡೊಡನೆ ಬಾಯಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು ಎನ ಜೀವ
ಮುಗಿಸದಿರು ಹರಣವದು ರಾಮನದು ಮಾತಾಯಿ
ಭಯದಿರಿತ ಮನಗಂಡೆ ಮೊದಲಸಲ ಎನತಂದೆ
ತತ್ತರಿಸಿ ಕುಸಿದೆನಾ ನಿನ್ನ ನೇ ಜಪಿಸುತ್ತ

ಕರುಣ

ಶ್ರೀರಾಮ ಜಪಕೇಳಿ ತಿರುಗಿದಳು ತಾಯೀ
ಕೈಗಿತ್ತ ಉಂಗುರವ ಕಂಡೊಡನೆ ಸುಯ್ದಳು
ಮತ್ತಾವ ಮಾಯೇ ನೀ ಕೊಲಲೆನ್ನ ಈ ಪರೀ
ಕರುಣೆಯೇ ಮೈವೆತ್ತು ನಿಂತಿತ್ತು ಮರದಡಿಯೆ
ಕೈ ಬೆರಳು ಸವರಿತ್ತು ಕಾಂತನಾ ಉಂಗುರವ

ಶೃಂಗಾರ

ಉಂಗುರವ ಮುತ್ತಿಕ್ಕಿ ಎದೆಗೊತ್ತಿ ಕಣ್ಣೊತ್ತಿ
ದೊರೆಕುವರಿ ನೆನೆಸಿದಳು ನೀನಿಟ್ಟ ತಿಲಕವನು
ದೈವೀಕ ಶೃಂಗಾರ ರಸಛಾಯೆ ಕಂಡೆನಕೊ !
ಜೊತೆಯಲ್ಲೆ ತಿಳಿಸಿದಳು ಕಾಕವೃತ್ತಾಂತವನು
ಕೊಟ್ಟಳಿದ ಕುರುಹಾಗಿ ನಿನಗೆಂದು ಚೂಡಾಮಣಿ

ಹಾಸ್ಯ

ಶಿಂಶುವನ ಪಾಳ್ಗೆಡವಿ ಕಾಯ್ತರಿದು ತಿರುಚಾಡಿ
ಮರದಿಂದ ಜಿಗಿಯುತ್ತೆ ಬಾಲದಿಂ ನೇತಾಡಿ
ಕುಪ್ಪಳಿಸಿ ತಲೆಕೆರೆದು ಗಿಂಜುತ್ತ ಬಳಿಸಾರೆ
ಮಿದು ಹಾಸ್ಯ ಕಣ್ತುಳುರೆ ತುಟಿಯಂಚು ಸೇರಿತ್ತು
ಕೋಡಂಗಿ ಎಂದು ಸುರಿ ತಲೆ ಸವರಿ ಮುದಿಸಿದಳು

ವ್ಯಂಗ್ಯ

ಕಿರಿಕಪಿಯ ಹಿಡಿಯಲ್ಕೆ ಪಿರಿಸೇನೆ ಹೆಣಗಿತ್ತು
ದೂತನನು ಬಂಧಿಸಲು ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ತ್ರಬೇಕಾಯ್ತು
ಕಪಿಬಾಲ ಉರುಹಿದರು ಶತಮೂರ್ಖ ಸೈನಿಕರು
ವ್ಯಂಗವಿದು ಕಪಿಗೊಂದು ಅಗ್ನ್ಯಸ್ತ್ರದೊರೆತ್ತಿತ್ತು

ರೌದ್ರ

ಬಾಲದುರಿ ಲಂಕೆಯನು ಹೊತ್ತಿಸುತ ಮೆರೆದಿತ್ತು
ದುರ್ನೀತ ರಾವಣನ ಬೀಡಿದನು ಸುಟ್ಟುರುಹೆ
ಆಕಾಶಕೆಂಪಾಯ್ತು ಕರ್ಬೊಗೆಯು ಅಡರಿತ್ತು
ಕಾಮುಕರ ಚೀತ್ಕಾರ ದಳ್ಳುರಿಯ ಪೂತ್ಕಾರ
ರುದ್ರನಾ ತಾಂಡವವೆ ಆಡಿದನು ಆಗ್ನಿಯು
ಧರ್ಮದಾ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಸಿರಿಲಂಕೆ ಬಲಿಯಾಯ್ತು

ಶಾಂತ

ವೈದೇಹಿ ದೂತನದು ಬಿನ್ನಪವು ಸನ್ನಿಧಿಗೆ
ತಳು ಹದಿರು ಕಾಲಗಡು ಇನ್ನೆರಡು ಮಾಸಗಳು
ಸೀತೆಯನ್ವೇಷಣೆಯೆ ಅಂತರ್ಯದೀಕ್ಷಣೆಯು
ರಾಮಕಥೆ ಬೆಳೆಸಿಹೆನು ಭವಪಾರ ದಾಟಿಹೆನು
ಊರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆರಾಮ ರಾಮನಡಿ ನೆಲೆಯಾಳು.

ಹೀಗೆಯೇ, ಎರಡು ರೂಪಕಗಳ ದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಿ ರಸಾಭಿನಯದ ಉದ್ದೇಶ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಶಿವ-ಶಕ್ತಿಸಮಾಗಮ:

ಶಿವ-ಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಪುರುಷ ಪ್ರಕೃತಿ ಒಂದೇ "ತತ್ವ"ದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು ಶಿವ ಅಥವಾ ಪುರುಷ ಆತ್ಮ ಸ್ವರೂಪಿಯಾಗಿ ಸಾಕ್ಷೀರೂಪನಾಗಿ ಶಮೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಪಡೆದರೆ, ಆ ನೆಲೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಇತರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂಚಾರಿಗಳಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿ ಆನಂದ ಪಡೆವ ಮುಖವೇ ಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಜೀವಸ್ವರೂಪ. ತತ್ವ ಒಂದೇ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ. ಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಪಾರ್ವತಿಯ ಒಳಗೆಲ್ಲ ತುಂಬಿರುವುದು ಶಿವ ಪ್ರೇಮ. ಪುರುಷ ಪ್ರಕೃತಿಯರ ಅವಿನಾ ಸಂಬಂಧ, ಯಾವುದೇ ಭಾವವಿರಲೀ, ಪಾರ್ವತಿಯು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು ಭವರೂಪಿ ಶಿವನಿಗೇ ! ಬಾಲೆ ಪಾರ್ವತಿಯು ಶಿವನ ಸೇವೆಗೆ ನಿಂತಾಗ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ. ಅವನು ಯೋಗದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಭಯದ ಭಾವವೂ ಪಾರ್ವತಿಯ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತದೆ. ಬಳಿ ಸಾರಿದಕ್ಷಣವೇ ಕಾಮದೇವನ ಶರಸಂಧಾನವೂ ಆಗಿ ಶಿವ ಹಣೆಗಣ್ಣು ತೆರೆದಾಗ ಪಾರ್ವತಿಯು ವಿಸ್ಮಯ ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ನಿರಾಶಳಾಗಿ ದೇಹ ಸೌಂದರ್ಯದ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಂಡವಳಲ್ಲಿ ದೇಹದ ಬಗ್ಗೆ ಜುಗುಪ್ಸಾಭಾವ ಶಿವನನ್ನು ಪಡೆಯಲು ತಪಸ್ಸಿಗೆ ನಿಂತಾಗ ತಾಪಸಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಶಿವನಾಗಮನ, ತಾಪಸಿಯ ಶಿವವರ್ಣನೆ ಕೇಳಿದ ಪಾರ್ವತಿಯಲ್ಲಿ ಮೃದು ಹಾಸ್ಯದ ಭಾವ. ಶಿವವರ್ಣನೆ ಶಿವನಿಂದನೆಗೆ ತಿರುಗಿದಾಗ ಶಿವನ ವರಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಉತ್ಸಾಹ ವೀರರಸ ಪಾರ್ವತಿಯಲ್ಲಿ ಆದರೂ ಮುಂದುವರಿದ ಶಿವನಿಂದೆಗೆ ಕುಪಿತಳಾಗಿ ರೌದ್ರಭಾವದಿಂದ ಮೊಗದಿರುವಿ ನಿಂತ ಪಾರ್ವತಿಯ ಕೈಹಿಡಿವನು ತಾಪಸಿ, ತನ್ನ ಕೈಹಿಡಿದೆಳೆದವನ ದೃಷ್ಟತೆಗೆ ಬೆದರಿ, ಕೋಪಗೊಂಡು ವೀರಾವೇಶದಿಂದ ಹೋರಾಡಲು ಅಣಿಯಾಗಿ ತಿರುಗಿ ನೋಡಿದರೆ - ತನ್ನಾರಾಧ್ಯದೈವ ! ವಿಸ್ಮಯ - ಶೃಂಗಾರ ಕರುಣಗಳನ್ನು ಏರಿಳಿದು ಶಿವನೆದೆಯಲ್ಲಿ - ಶಾಂತದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಮಿಸಿದ ಶಕ್ತಿ ಪಾರ್ವತಿ.

ದ್ರೌಪದೀ ಉದ್ಧಾರ:

ಜೀವನದ ವಿಷಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾನಾರೀತಿಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡ ಜೀವ ತನ್ನ ಆಪತ್ತಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ವೇಳೆಗೆ ಆಪತ್ತು ತೀರ ತೀರ ಸನಿಹಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಹೊರಗಿನ ಸಹಾಯ ಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಒದಗದೆ, ಅಂತರ್ಯದ- ಆತ್ಮಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿ ಕುತ್ತಿನಿಂದ ಪಾರಾಗುವುದೊಂದೇ ಮಾರ್ಗ. ಈ ಅಂತರ್ಶಕ್ತಿಯ ಮಹತ್ವದ "ದರ್ಶನ" ವೇ ರೂಪದಕದ ವಸ್ತು.

ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿದ್ದ ದ್ರೌಪದಿಯಲ್ಲಿ ಐವರು ಪತಿಯರಲ್ಲಿನ ಶೃಂಗಾರಭಾವ ಸಖಿಯರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಸುಖದಾಯಿ. ನಿಂತಂತೆ ಬಾರೆಂಬ ಆದೇಶದಿಂದ ಸೋಜಿಗದ ಭಾವ ಒಂದು ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಆತಂಕವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆಯೇ ದುಃಶಾಸನನ ಮುಡಿಹಿಡಿದೆಳೆವ ದುರ್ನಡೆತೆ, ಅವಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಧವನ್ನು ತಂದರೆ, ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ವೀರಾವೇಶದಿಂದ ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋರಾಡುವ ದ್ರೌಪದಿಯಲ್ಲಿ ಷಂಡರಂತೆ ಕೈಕಟ್ಟಿ ಕುಳಿತ ಪತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಹಾಸ್ಯದ ಭಾವ, ಸೆರಗಿಗೇ ಕೈಹಾಕಿ ಎಳೆದಾಗ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಕುರುಕುಲದ ಬಗ್ಗೆ - ಪುರಷರ ಬಗೆಗೇ ತಿರಸ್ಕಾರಭಾವ- ಜುಗುಪ್ಸೆ, ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣದಿಂದ ಭಯಾನ್ವಿತಳಾಗಿ ವಿಹ್ವಲತೆಯಿಂದ ತೊಳಲಿದ ದ್ರೌಪದಿ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕಳಾಗಿ ಕರುಣಾರ್ದ್ರಳಾಗಿ ಮೊರೆಯಿಡುವ ಸ್ಥಿತಿ, ಮೊರೆಯಿಟ್ಟ ತನ್ನ ಆತ್ಮಸಖ ಕೃಷ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದಾಗ ವಿಸ್ಮಯದಿಂದ ಆನಂದ ತುಂದಿಲಳಾಗಿ, ಆ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲೇ ನೆಲೆನಿಂತು ಶಾಂತಿ ಸಮಾಧಾನ ನೆಮ್ಮದಿ ಕ್ಷೇಮ ಅನುಭವಿಸುವ ಜೀವವೇ ದ್ರೌಪದಿ, ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ (ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ) ವಿವಿಧ ರಸಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

(ಈ ರೂಪಕಗಳ ಕಾವ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.)

ಲೌಕಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಾನ್ನಾವರಿಸಿರುವ ರಾಗ ದ್ವೇಷಗಳ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತೊಡೆದುಹಾಕಲಾಗದೆ ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಈ ಭಾವಗಳ ಜಂಜಾಟದಿಂದ ಕೆಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಸದ್ಯಃಪರ ನಿವೃತ್ತಿ ಪಡೆದರೆ ಸಾಕೇ? ಇದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗದು. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉನ್ನತ ಧ್ಯೇಯ ಭವಭಾವಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಬದುಕನ್ನು ಬಾಳಿ (ಬದುಕನ್ನು ಕಳೆಯದೆ) ಆನಂದಿಸುವುದು. ಮಾನವ ಜನ್ಮವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸುವಂತೆ, ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲಾ ಸಿಹಿ ಕಹಿ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿ ಆನಂದಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಲೆಯು ಕಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ?, ಹೌದೆನ್ನುತ್ತವೆ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು "ಬದುಕುವುದನ್ನೇ ಒಂದು ಕಲೆಯಾಗಿಸಿ, "ಜೀವನ ಕಲೆಯಾಗಿಸಿ" ತುಂಬು ಬಾಳನ್ನು ಶತಸಂವತ್ಸರ ಆನಂದಿಸಿ" ಎಂದು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತವೆ.

ಜೀವನ ಕಲೆಯನ್ನು ಆನಂದಿಸಲು ಬೇಕಾಗಿರುವುದೆಂದರೆ "ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿ" ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಹಿಂದಾದುದನ್ನು ಮುಂದಾಗುವುದನ್ನು ಈಗಿರುವುದನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ನೆನ್ನೆ ನಾಳೆ ಇಂದುಗಳ "ಕಾಲ" ಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ನಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲುದು. ಈ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಗೆ ಎಲ್ಲದರ ಕಾರಣ, ಎಲ್ಲದರ ಉದ್ದೇಶ. ಎಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವುದು. ಎಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಆನಂದವೇ ಕಾರಣ, ಆನಂದವೇ ಉದ್ದೇಶ, ಆನಂದವೇ ಪರಿಣಾಮ ಎಂಬ ಅರಿವು ಈ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂವೇದ್ಯ.

ಲೌಕಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಸಿದ್ಧನೂ ಸ್ಥಿತಪ್ರಜ್ಞನೂ ಆದ ಪೂರ್ಣಯೋಗಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿ ಸಾಧ್ಯ. ಅವನಿಗೆ ಅಂಶದೃಷ್ಟಿಯ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ದುಃಖ ತರುವ ಸಂಗತಿ ಅವನಿಗೆ ಆನಂದದ ಅಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ತೋರುವ "ವಿಕಾರ"ವು ಅವನು ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸದ ಒಂದು ಹಂತವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂಶದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮಗೆ ರೋಗ, ಮರಣ, ಅಮಂಗಳ, ಕಷ್ಟ ಮುಂತಾದ ನಕಾರಾತ್ಮಕವೆನಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಹಿಂದುಮುಂದುಗಳು ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯ ಯೋಗಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ ನಡೆದಿರುವುದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಸಕಲವೂ ಆನಂದದ ಅಂಗಗಳೆಂಬ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಆನಂದಕ್ಕಾಗಿ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಬ್ರಹ್ಮನ ಈ ವಿಶ್ವಕ್ಕೂ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬಲ್ಲ ಪೂರ್ಣಯೋಗಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಂತೆಯೇ ಕಲಾಕಾರನ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಸಮರ್ಥ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ಕಲಾಕಾರನ "ದರ್ಶನ" ಶಕ್ತಿ ವೃದ್ಧಿಸಿದಂತೆಲ್ಲ ಅವನ ಕೃತಿಯೂ ಶಕ್ತಿಪೂತವಾಗುವುದು. ಸತ್ವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಮೌಲಿಕತೆ ಪಡೆಯುವುದು. ಸಹೃದಯನ "ದೃಷ್ಟಿ" ಶಕ್ತಿ ಬೆಳೆದಂತೆಲ್ಲ ಅವನ ಸಹೃದಯತೆ ವಿಕಾಸವಾಗಿ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕಾರ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯರ ಕಲಾವ್ಯವಸಾಯ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನಕಲೆಯನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿನ ಪೂರ್ವಾಭ್ಯಾಸವೆನ್ನಬಹುದು.

ಕಲಾಕಾರ ಯಾವ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಲೋಕರಂಗದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವನೋ ಅದೇ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಸಹೃದಯನೂ ಲೋಕರಂಗದಲ್ಲಿಯೇ ರಸಾನುಭವ ಪಡೆಯಬಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯನಲ್ಲಿನ ಈ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಿ ಸಹೃದಯನನ್ನಾಗಿಸುವುದು. ಕಲೆಯ ಉಪಾಸನೆಯಿಂದ ಬೆಳಗಿನ ಕಲಾಕಾರನ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕಲೆಯೊಳಗಿನ ದರ್ಶನಶಕ್ತಿ. ಆನಂದ ರಸಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಪಡೆದು ಕ್ರಮೇಣ ಲೋಕರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಬ್ರಹ್ಮರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಕಲಿಯುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಿತ ಪ್ರಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ರೂಢಿಸಿ ಸಾಧಿಸಿ ರಸ ಋಷಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. “ರಸೋ ವೈಸಃ”- ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ರಸ- ಜಗತ್ತೆಲ್ಲ ಬ್ರಹ್ಮನೇ ಎಂದು ಅನಂದಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಎಲ್ಲೊ ಕೆಲವರು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೂ ಅದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಅರಿವೇ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಹಾಯಕ ಗ್ರಂಥಗಳು:

೧. “ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ”- ಹೆಚ್. ತಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ

೨. “ರಸೋವೈ ಸಃ ” ಕುವೆಂಪು

೩. “ತಪೋನಂದನ”. ಕುವೆಂಪು

೪. ತೈತ್ತರೀಯೋಪನಿಷತ್” ಶ್ರೀರಾಮಕೃಷ್ಣಾಶ್ರಮ

೫. “ಕನ್ನಡ ಕಾಳಿದಾಸ ಮಹಾಸಂಪುಟ” ಎಸ್.ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರಭಟ್ಟ

ಅನುಭಂದ

ಶಿವಶಕ್ತಿ ಸಮಾಗಮ

ಶೃಂಗಾರ

ಮುದಿತಮನಗೌರಾಂಗ ಶಶಿಧರನ ಸೇವಿಸಿರೆ
ತಪಿಸಿಹುದು ಅಂಗಾಂಗ ಓಂಕಾರನೋಲೈಸೆ
ನರ್ತಿಸಿಹುದೀತನುವು ಶಿತಿಕಂಠ ನರ್ಚಿಸಲು
ನನ್ನೀಶಗೋಸುಗವೆ ಸಕಲವೀ ಶೃಂಗಾರ
ಸೇರುವೆನೆ ಮಂಗಳನ ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರನ

ಭಯ

ಮಹಯೋಗಿ ಸನ್ನಿಧಿಯು ಸೇವೆಯಲಿ ತಪ್ಪಿದರೆ
ಮುನಿದಾನು ಎಂಬಳುಕು ಕೈ ನಡುಕ ಎದೆ ಡಮರು
ಓ ಮನವೆ ಅಂಜದಿರು ಹಿರಿಯರನುಮತಿಯಿಹುದು

ಪರಮಶಾಂತನು ಶಿವನು ಅವನ ಬಳಿಸಾರು
ಶಂಕರನೆ ಪೂಜೆಗೊಳು ಧರಿಸುತೀ ಮಾಲೆಯನು

ಅದ್ಭುತ

ಏನ್‌ಬೆಳಕು ಕೋರೈಸೆ ಜ್ವಾಲಾಗ್ನಿ ಮುಖದಲ್ಲಿ!
ಹಣೆಗಣ್ಣು ಉರಿಗಣ್ಣು ಕುಪಿತನದೊ ಈಶ್ವರನು
ಸುಡುತಿಹನು ಮದನನನು ಚಂಡನದೊ ಭೈರವನು
ಕಾಲಾಗ್ನಿ ಭೀಕರನು ಏನಿದೀ ವಿಸ್ಮಯವು
ನಡುಗುತಿದೆ ಅಚಲಾದ್ರಿ ಕೈಮುಗಿದ ಸುರಗಣವು

ಕರುಣ

ಸಂಹರಿಸು ಕ್ರೋಧವನು ಕರುಣೆತೋರ್ ಹೇ ಶಂಭು
ನನ್ನಾತ್ಮಮೊರೆ ಕೇಳು ಪತಿನೀನು ಗತಿ ನೀನು
ನನ್ನ ತಪ್ಪಿಹುದೆಲ್ಲಿ ಮಂಗಳನೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮ
ಮಲ್ಲೇಶ ತೊರೆಯದಿರು ಹೋಗದಿರು ಬಿಟ್ಟೆನ್ನ
ನಡೆದನಹೋ ವೈರಾಗಿ ಹೋದುದಗೊ ಮಮ ಪ್ರಾಣ

ಜಿಗುಪ್ಸೆ

ಅಕ್ಷರನು ಹೋದಂತೆ ಕ್ಷರವಿಲ್ಲಿ ಬೀಳುವುದು
ಮದನನಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗೆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಬೂದಿಯಿದು
ತನುವಂದ ಧಿಕ್ಕಾರ ರೋಸಿಹುದು ಎನ್ನಮನ
ಗುರುವಾಯ್ತು ಪರಿಭವವೇ, ಪರಮಗುರು ಶುದ್ಧನನು
ನಿತ್ಯನನು ಪಡೆಯುವುದು ತಪಮಾತ್ರಕಿದು ಸಾಧ್ಯ

ಶಾಂತ

ಶಾಂತಗೊಳು ಓ ಮನವೆ ಶಿವಧ್ಯಾನ ಒಂದೆಗತಿ
ಇಬ್ಬಗೆಯ ತೊಡರಿಲ್ಲ ಇಡು ಚಿತ್ತ ಹರನಲ್ಲಿ
ಓಂಕಾರ ನುಡಿಯಿನ್ನು ಉಸಿರಾಗಿ ಒಳ ಹೊರಗೆ
ಓ ನಮಃ ಶಿವಾಯ ಓಂ ನಮಃ ಶಿವಾಯ
ಯಾರೆ ಸಖಿ! ತಾಪಸಿಯು ಶಂಕರನ ಗಳಹುತಿಹ

ಹಾಸ್ಯ

ತೇಜಸ್ವಿ ತಾಪಸಿಯೆ ಅತಿಥನೀ ಅಂತೆ ಇರು
ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ಮಸಣಿಗನು ಮದಿ ಎತ್ತನೇರಿದವ

ಭಸ್ಮ ಬಳಿದಿಹ ದೇಹ ಜೋಲಾಡುತಹನಾಗ
ನೀ ಕಂಡ ಶಿವಗುಣವು ನಿನ್ನ ಮಿತಿ ಸಾರಿಹುದು

ವೀರ

ಶಿವ ತತ್ವ ಅರಿಯದವ ನೀನೊಂದು ಪರಿಹಾಸ್ಯ
ಶೂಲಧರ ವಿಷಕಂಠ ವಿಭುವಗೆಣೆ ಇನ್ನಾರು
ದಕ್ಷಹರ ತ್ರಿಪುರಾರಿ ಜಿತಚಿತ್ತ ಪಶುಪತಿಯು
ಭೀಮರೂಪನು ಹರನು ವ್ಯೋಮಕೇಶಿಯೆ ಅವನ್
ವಿಶ್ವತನು ಮೃತ್ಯುಜಯನ್‌ಅವನಿಗೆಣೆ ಅವನೆತಾನ್

ರೌದ್ರ

ಶಿವನೆನ್ನ ವರಸಿದರೆ ವಿಶ್ವವಂದಿತೆ ನಾನು
ಮತ್ತೇನ ಗಳಹುತಿಹ ಮೂಢಮತಿ ಶಿವವೈರಿ
ನತದೃಷ್ಟ ಪಾಪಿಗಳು ಶಿವನಿಂದೆ ಮಾಡುವರು
ಅದನಿಂತು ಕೇಳುವರು ಸಾಕು ನಿನ್ನುಪದೇಶ
ನಿನಗಿಲ್ಲಿ ಮಣಿಯಿಲ್ಲ ಹೊರಹೊರಡು ನಿಲ್ಲದಿರು

ತೊಲಗಿಸೀಗಲೇ ಸಖಿಯೆ ಇಲ್ಲದಿರೆ ಹೊರಟೆನಾ
ಏನಿದೇನ್‌ಬಿಡುಕೈಯ-ಓದೇವ ಶಂಕರನೆ!
ಅಶುತೋಷನೆ ನೀನು ಶಶಿಮೌಳಿ ರಸಶರಧಿ
ಕರುಣಾಬ್ಧಿ ಆನಂದಿ ಧನ್ಸೆನಾ ಶಾಂತರಸ
ಆತ್ಮಸಖ ಪರಮಾತ್ಮ ಪಡೆದೆನಾ ಪರಮಪದ
ಓಂ ನಮಃ ಶಿವಾಯ ಓಂ ನಮಃ ಶಿವಾಯ

ದ್ರೌಪದಿಯ ಉದ್ದಾರ

ಶೃಂಗಾರ

ಏನಹೇಳಲೀ ಸಖೀ ವೀರರಾ ಸಹವಾಸ
ಗಜಯುಗಲ ನೀರಾಟ ಶೃಂಗಾರ ರಸದೂಟ
ವರ್ಣಿಸಲು ನಾಚಿಹೆನು ಅನುಭವಿಸೆ ತಕ್ಕುದಿದು
ನಿಮಗೆಲ್ಲ ಹಗಲ್ಲಸು ಪಾಂಡವರ ಒಡನಾಟ
ನಿಜವಾಂತು ಬಂದಿಹುದು ಎನಗಿಂತು ಐಪಟ್ಟು

ಸೋಜಿಗ

ತಂದಿಹನು ಹರಿಕಾರ ದೊರೆಯಿಂದೆ ಕರೆಯೆನಗೆ
ನಿಂತಂತೆ ಬಾರೆಂಬ ಆಗ್ರಹದ ಆದೇಶ
ಸೋಜಿಗದೆ ರಾಜಸಭೆ ದ್ಯೂತವದು ಮುಗಿದಿಹುದೆ?
ಮಿಂದಿರದೆ ತರುಣಿಯಲಿ ಅವಸರವು ಏಕಿನಿತು
ಈ ಪರಿಯ ತ್ವರೆಯಲ್ಲಿ ಹಾನಿಯನೆ ಕಾಣುತಿಹೆ

ರೌದ್ರ

ಮುಡಿಹಿಡಿದು ಎಳೆತಂದ ಪಾಪಿ ದುಃಶಾಸನನ
ಧೂರ್ತತೆಗೆ ಕಿಡಿಕಾರಿ ಮಾನಿನಿಯ ಕನಲಿಹಳು
ಹೆಡೆತುಳಿದ ನಾಗಿಣಿಯು ಪೂತ್ಕರಿಸಿ ಸಿಡುಕಿಹಳು
ಕ್ರೋಧದಿಂ ಕುದಿಕುದಿದು ಪಿಸುಮಾತಿನಿಂ ಶಪಿಸಿಹಳು
ಬಿಡು ಎನ್ನ ಸಿರಿ ಮುಡಿಯ ದೂರಸ ದುರ್ನೀತ

ವೀರ

ಸಭೆ ನಡುವೆ ನಿಂತಿಹಳು ವೀರಸತಿ ಧೃತಿಗೆಡದೆ
ಬಯಸಿಹಳು ಉತ್ತರವ ನ್ಯಾಯದಾ ಹಾನಿಯಿದು
ಸೋತ ಮೇಲಂತಿವರು ಎನ್ನ ಪಣವಿಟ್ಟಿಹರು
ಕುಲವಧುವ ಪಶುವಂತೆ ಕೊಳಕೊಡಲು ಸಾಧುವೇ
ಸಮದರ್ಶಿ ಹೇಳಿದುದ ಶಿರವಾಂತು ನಡೆಯುವೆನು

ವ್ಯಂಗ್ಯ

ಭಲೆ! ಭಲೆ! ಕುರುಕುಲಕೆ ಸತಿಯಾಗಿ ಬಂದೆನಾ
ಶಿಲಕೊಲೆ ನೋಡಿಯೂ ಕಟ್ಟಿರುವ ಕೈಗಳಿಗೆ
ಶೋಭಿಸದು ಬಿಲ್‌ಬಾಣ ಖಡ್ಗ ಪಿರಿಗದೆಯು
ಬಳೆಗಳೇ ಒಪ್ಪುವುದು ಜರತಾರಿ ಮೇಲ್ಮುಸುಕು
ಪಣಕಿಡುವ ಅಧಿಕಾರ ನಿನಗಿಹುದೆ ಧರ್ಮಜನೆ?

ಭೀಭತ್ಸ

ನಾಡಾಡಿ ನಾಯಿಗಳು ಎಂಜಲೆಲೆ ಎಳೆವಂತೆ
ತಿಳಿಗೇಡಿ ದೊರೆಕುವರ ಎಳೆದಾಡ ಕುಲಸತಿಯ
ಅದನೋಡಿ ಸುಮ್ಮನಿಹ ಹಿರಿಯರಾ ಬಗೆಯಿಂದು
ತಿರಸ್ಕಾರ ಜಿಗುಪ್ಸೆ ಎನಗೀಗ ಪುರಷರಲಿ
ಧಿಕ್ಕಾರ! ಧಿಕ್ಕಾರ ! ರಕ್ಷಿಸದ ಸಭೆಗೀಗ

ಭಯಾನಕ

ಅಕಟಕಟ! ನಿಲಿಸೀಗ ಕುಚೇಷ್ಟೇ ದುರಾತ್ಮ
ದೂರ ಸರಿ ಬಿಡುಸೆರಗ ಬೆಂಕಿಯಲಿ ಸರಸವೇ
ನೆರೆದಸಭೆ! ಬಟ್ಟೆಯನೆ ಸೆಳೆದಿಹನು ಈ ಪಾಪಿ
ಶಿವಶಿವಾ ಇಲ್ಲಾರು ಇಲ್ಲವೇ ಬಿಡಿಸಲೀ
ಭಯವಾಂತ ತರಳೆಯನು ಬಂದೀಗ ಕಾಪಾಡಿ

ಕರುಣ

ಈ ದಿನವ ಕಾಣಲ್ಕೆ ವರಿಸಿದೆನೆ ಐವರನು
ಕುಲದವರ ರಕ್ಷಣೆಯು ಇಂದಿಲ್ಲಾ ನತದೃಷ್ಟೆ
ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಆಗುತಿಹ ಅಪಮಾನ ತಿಳಿಯರೇ
ಒಡಲನ್ನು ಸುಡುತಿರುವ ಮಾನದಾ ದಾವಾಗ್ನಿ
ನಂದಿಸಲು ಯಾರಕೈ ಅಳವಲ್ಲ ಹಾ ವಿಧಿಯೇ?

ಅದ್ಭುತ

ಬಾರಯ್ಯ ಆತ್ಮಸಖ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕೃಪೆತೋರು
ಅನಾಥೆ ಬಿಡಿಸೆನ್ನ ಕಷ್ಟದಿಂ ಬಾ ಬೇಗ
ಮಮ ಬಂಧು ಬಂದನಿದೊ ನೆನೆದ ಚಣ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ
ಅದ್ಭುತವೊ ಅದ್ಭುತವು ಬಂದನಿದೊ ಈಗಿಲ್ಲೆ
ಕೈ ಹಿಡಿದು ಹೊದಿಸಿಹನು ಶ್ರೀರಕ್ಷೆ ದುಕೂಲ

ಶಾಂತ

ರಕ್ಷೆಯಾ ವಸ್ತ್ರವಿರೆ ಇನ್ನಾವ ಭಯವಿಲ್ಲ
ಶಾಂತಿಮಳೆ ತೊಯ್ದೆನ್ನ ತಾಪವಿದೊ ನಂದಿಹುದು
ಕರುಣಾಳು ಬಂದೆಯಾ ಭಗವಂತ ಶ್ರೀಹರಿಯೆ
ಶ್ರೀ ಹಸ್ತ ತಲೆದಡವಿ ಶಾಂತಿಯಿದೊ ಶಾಂತಿಯಿದು
ಆತ್ಮಸಖ ನಪ್ಪುಗೆಯು ಪರಮ ಸುಖಶಾಂತಿಯಿದು
ಕೃಷ್ಣೆಯಾ ಕೃಷ್ಣ ಕೃಷ್ಣಾ ಕೃಷ್ಣಾ!

5. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ

- ನಂದಿನಿ ಈಶ್ವರ್

ಮಾನವ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವ ಮೊದಲು ಬಾಯಿಂದ ವಿವಿಧ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಿ ಇಂಗಿತವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಹೀಗೆ ಹೊರಡಿಸಿದ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಶಬ್ದ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತುಟಿ, ಹಲ್ಲು ನಾಲಿಗೆಗಳ ಚಲನೆ, ನಾದದ ಭಿನ್ನ ಶೃತಿ ತರಂಗಗಳು ಮೊದಲಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಭಾಷೆಯ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು.

ಭಾಷಾ ಉಗಮದ ನಂತರ ಮನೋಭಾವನೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಕಾಸಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದೇ ವಾಚಿಕದ ಆಳವಾದ ಆಡಿಗಲ್ಲು. ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಭಾವನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆರ್ಥಿಸುವುದು. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದಂತೆ ನಾಲ್ಕು ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗುವುದು.

1. ಅಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಉಪಾಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥೈಸುವ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ

2. ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ, ಪ್ರಸಾಧನ, ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ.

3. ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳನ್ನು ಮುಖಭಾವಗಳಿಂದ ತೋರ್ಪಡಿಸುವ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ

4. ಕಂಠದಿಂದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಶಬ್ದತರಂಗಗಳಿಂದ ಭಾಷಾ ಶಬ್ದಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ.

ಈ ನಾಲ್ಕೂ, ಅಭಿನಯಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಂದಾಗಲೇ ನರ್ತನ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಸಿದ್ಧಿಮೈದಳೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥಾ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನೋಸ್ತರ, ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಪಾತ್ರಗಳ ಜೀವಂತ ಸ್ವರೂಪ ಮೊದಲಾದುವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಿಜ ದೃಶ್ಯಗಳಂತೆ ಕಾಣುವಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದಾದುದು. ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಜೊತೆ ಆಂಗಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯಗಳು ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯವು ಅಭಿನಯದಿಂದ ಪಾತ್ರಪರಿಚಯವಾಗಿ ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯಗಳು ಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ.

ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವಾಗ ನರ್ತನ ಕಲಾವಿದರು ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯವನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರ ನರ್ತಕ ಅಥವಾ ನರ್ತಕಿ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಆಹಾರ್ಯ - ನರ್ತಿಸುವವರು ಎಂಬುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನರ್ತಿಸುವವರು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿ ಸಾತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದಲೇ ಅಭಿನಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ, ಕಥೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಜೀವಂತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಅಭಿನಯದ ನಾಲ್ಕೂ ಮಾರ್ಗಗಳ ಪೂರ್ಣತೆ ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕೆಲವುಸಲ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಆಹಾರ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ದುಕೂಲ, ನವಿಲುಗರಿ, ತುಳಸಿಹಾರ, ಕೊಳಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಇರುವುದರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಆಹಾರ್ಯವೇ ಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಸ್ಥಾನವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವಿಚಾರ ಮಾಡಿ ನೋಡಿದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವುದು ಅಭಿನಯ, ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ, ಅಭಿನಯದ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ

ಅಥವಾ ನರ್ತಿಸುವ ಗೀತವೇ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಆಗಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಮನಗಂಡಾಗ ಕಾವ್ಯರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಮೊದಲು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಿ ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಾತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಲು ತಾದಾತ್ಮತೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನಾ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಶಬ್ದ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳದೆ ನಯನಗೋಚರವಾಗುವ ಮನೋವಾಚಿಕಾಭಿನಯ.

ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಶಬ್ದ - ನಾದ ತರಂಗಗಳಿಂದ ಕಿವಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿದರೆ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಕೇಳಿಸದಿದ್ದರೂ ಆಂತರಿಕ ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಕೃಷ್ಣಾ ನೀ ಬೇಗನೆ ಬಾರೋ" ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಲನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸೋಣ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗೋಪಿ ಕೃಷ್ಣನೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸಿದಹಾಗೆ,. ಗೋಪಾಲಕರು ಆಟಕ್ಕೆ ಕರೆದಹಾಗೆ, ಯಶೋದೆ ತನ್ನ ಮಗುವನ್ನು ಕರೆದಹಾಗೆ, ಪಾಂಚಾಲಿ ತನ್ನ ಮಾನ ಸಂರಕ್ಷಣೆಗೆ ಕರೆದಹಾಗೆ, ದಾಸರು ಆರಾಧ್ಯದೇವನನ್ನು ಕರೆದ ಹಾಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು, ಕರೆದಹಾಗೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೂಗಿನ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮವನ್ನು ಗೋಚರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಕೃಷ್ಣ ನೀ ಬೇಗನೆ ಬಾರೋ " ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಲು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವಾಗಿರದೆ ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರದ ಆಂತರಿಕ ಸಂಭಾಷಣೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರೋಮಾಂಚ, ವೇಪಥು, ಸ್ವರಭಂಗ ಮೊದಲಾದ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅನುಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ದೃಶ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರುವಂತೆ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಸಹಿತ ದೃಶ್ಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು (ಆಂತರಿಕ) ತನ್ನ ಧ್ವನಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಇಂದ ಸರಿಯಾದ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಪೂರಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಕಲಿತು, ನಂತರ ನಿಶ್ಯಬ್ದವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಅದೇ ನಾದತರಂಗಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸಾತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಅಂತರವಾಚಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಅಭಿನಯ ನೈಜವಾಗಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾಸಿದ್ಧಿ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ರಚನೆಯನ್ನು ಆದರ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಚ್ಯುತಿಬಾರದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಗುರಿ, ಕಲಾವಿದನ ತನ್ಮಯತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಕಲಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ತಾದಾತ್ಮತೆ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರವಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯದ್ದಾದರೂ ಈ ವಿಚಾರ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲ ತನ್ನ ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳಿಂದಾಗಿದೆ ವಾಚಿಕ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ - ವಾಚಿಕ ಶಬ್ದ ಆಧಾರಿತ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಬರುವಂತೆ ಉಚ್ಚರಿಸಿದಾಗ ಅಭಿನಯ ನಿರ್ವಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸಿದಾಗ ಹಸ್ತಕ್ಷೇತ್ರಗಳುಗ್ರೀವಾ, ಶಿರೋ, ದೃಷ್ಟಿ ಮೊದಲಾದ ಭೇದಗಳು ಸ್ವಭಾವಜವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ವಿರಾಮಗಳು ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ನೃತ್ಯದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಲೌಕಿಕ ಕಾರ್ಯಗಳು, ಕಾವ್ಯಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವಗಳಿಂದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಲೌಕಿಕ ಕಾರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತನದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿರುವ ಸುಖ ದುಃಖಾದಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಭಾವನೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ವಾಚಿಕವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಅಂತರ್ವಾಣಿ ಕೇಳುವ ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಕೇಳುವಂತೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಸ್ವಗತವಾಗಿ

ಅನುಭವಿಸಬೇಕು ಅಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಬಾಹ್ಯ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಪದದ ಅರ್ಥ, ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಮತ್ತು ಶಬ್ದದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅಭಿನಯ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳುವ ರಸಿಕರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವ ಮೇಲೇಳುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದರು ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ವಾಹಕರು, ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳು ಒಂದು ರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದರ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಗೆ ಆರೂಪ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾದಾಗ ರಸಿಕರಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ರಸಿಕರಂತೆಯೇ ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದನೆ ಪಡೆದರೂ ಸಹ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ತನಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟವರಂತೆ ಭಾವಿಸದೆ ಕಾವ್ಯ ಮುಖೇನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯರಸದ ನಟನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಮ ಸೀತೆ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಅನುಭಾವ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲ್ಲೀನ ಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ರಸಿಕರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಶ್ರು, ಆನಂದ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟನಾಯಿಕೆಯರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಅವರ ಮನೋಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಹೆಣೆದು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಪರಿಣಾಮ - ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪಕ್ವತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕಂಠನಾದದ ಮೂಲಕ ಭಾವನೆಗಳ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಮುಖದ ಭಾವನೆಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನೋವಾಚಿಕಾಭಿನಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

1. ಕಾಯ - ಶರೀರದ ಭಾಗ ಶ್ರೋತೃವಾಗಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಧ್ವನಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಇಂದ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಸಾಧನೆ ನಡೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.
2. ಮನೋ - ಶರೀರದ ಭಾಗ ದೃಶ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ, ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಸಾಧನೆ ನಡೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳು ನರ್ತನದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ - ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಶಬ್ದದಿಂದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದರೆ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಹಿತ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಕಲಾವಿದ ಒಬ್ಬನೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಏಕ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಪಾತ್ರದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳು ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾದ ಭಾವನೆ, ವಿಚಾರ ಸರಣಿ, ಮನೋಸ್ತರಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಸರಿಯಾದ ಸಾಧನೆ ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ಸೌತ್‌ವಿಕ್ ಜೆಸ್ಸಿ ಎಲ್‌ಡ್ರಿಜ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಅಭ್ಯಾಸ ಗುರುವಿನ ಎದುರಿಗೆ ನಡೆದಾಗ ಮಾತ್ರ ತಪ್ಪುಗಳ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ತರ್ಕಬದ್ಧ ಸಾಧನೆ ಅಗತ್ಯ. ಧ್ವನಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಧೀನ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಅತ್ತಿತ್ತ ಚಲಿಸಿದರೆ ಭಾವನಾತರಂಗ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವಾಗಿ ಧ್ವನಿ ಇಂದ ಚಿತ್ತದ ಏರುಪೇರು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಮನೋವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯಯುತವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕು. ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಿಂಚಿನ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಸುರಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾವನಾ ತರಂಗಗಳು ಅವಿರತವಾಗಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವುದನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದರ ಮೂಲಕ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಒಂದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನವರಸಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಸದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ರಸಕ್ಕೆ ಜಾರಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ಶಬ್ದಗಳ ಹಿಂದಿನ ಅರ್ಥ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ನಂತರ ಲೋಕಧರ್ಮಿದಿಂದ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಜಾರುವುದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಹಸ್ತವಿನಿಯೋಗದ ಪ್ರತಿ ಶಬ್ದವನ್ನು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ ಶಬ್ದರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ಇದು ನೃತ್ಯದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಅಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯವೇ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುವ ಗೀತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳೂ ಅಭಿನಯವೇ ಆಗಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೂ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಆಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ದಿ|| ಪು. ತಿ. ನ.ರವರು.

ಹೀಗೆ ನರ್ತನದ ಯಾವುದೆ ಭಾಗವಾದರೂ, ಅಭಿನಯ ಪ್ರಭೇಧಗಳು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಪೂರ್ಣತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳು

1. ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ
2. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ
3. ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯ
4. ಪು.ತಿ.ನ ರವರ ಗೀತನಾಟಕಗಳು
5. ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ

6. ನೃತ್ಯ- ಯೋಗ ಸಮನ್ವಯ

- ಜ್ಯೋತಿ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮ್

"ನೃತ್ಯ - ಯೋಗ ಸಮನ್ವಯ - ಈ ಎರಡು ಪ್ರಾಚೀನ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಸಮಾನ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವದೇ ಯೋಗ- ನೃತ್ಯ ಸಮನ್ವಯದ ಏಕೈಕ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಬಳಸಿರುವ ಆಧಾರ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳು. ಮೊದಲನೆಯದು ಭರತ ಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ; ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ, ಆತ್ಮಾಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಅನನ್ಯ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಿ, ಸಾಧನಾ ಪಥವನ್ನಾಗಿ ಅರಳಿಸಿದ ಮಹಾನ್‌ಋಷಿ ಪತಂಜಲಿ ಮಹರ್ಷಿಯ "ಯೋಗದರ್ಶನ," ಎರಡನೆಯ ಗ್ರಂಥ. ಹೀಗೆ ಸಮಾನ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ "ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ" ಮತ್ತು "ಯೋಗ ದರ್ಶನ" ಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ನೃತ್ಯ- ಯೋಗಗಳ ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನರ್ತನಕ್ಕೆ "ಪಂಚಮ ವೇದ" ವೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನರು ನೀಡಿದ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನ; ನಾಟ್ಯದ ಅಧಿದೇವತೆ "ನಟರಾಜ"ನ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥ - ಇವೆಲ್ಲ ನೃತ್ಯದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಆಯಾಮ, ಪಾರಮಾರ್ಥದ ಸಮಗ್ರ ಸಾಧನೆಯ ಗುರಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

“ನಾಟ್ಯವು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವ ಯಾಗ, ಪರಮೇಶ್ವರನೇ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಪುರುಷ; ಇದು ವಿವಿಧ ರಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ ” ಎಂದು ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯವು ವೇದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಷ್ಟೇ ಪವಿತ್ರವಾದ ಉಪಾಸನೆಯ ಮಾರ್ಗ, ಸಾಧನೆಯ ಜೀವನಾಡಿ, ಸಿದ್ದಿಯ ಸಂಕೇತ ಎಂದರೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲ.

ಈಗ, ಈ ನೃತ್ಯದ ಸಮನ್ವಯ ಯೋಗದ ಜೊತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗಮನಿಸೋಣ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟರಸಗಳಾದ ಶೃಂಗಾರ-ಹಾಸ್ಯ-ಕರುಣ-ವೀರ-ರೌದ್ರ-ಭಯಾನಕ, ಭೀಮತ್ಸ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತ- ಇವೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆ- ಆಲೋಚನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಈ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುವುದೇ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಇದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದೇ ಪರಮ ಗುರಿ. ಈ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳ ಮೂಲ- ಸ್ಥಾಯೀ ಶಾಂತ; ಈ ಅಷ್ಟರಸಗಳೂ ಶಾಂತರಸದಲ್ಲಿ ಲಯವಾದಾಗ ಅಥವಾ ಕರಗಿದಾಗ ದೊರೆಯುವುದೇ ಆನಂದ. ಇದೇ ರಸಾನುಭವ ಕೂಡ. ಈ ಆನಂದದ ಸ್ಥಾಯೀಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಉಳಿದ ಎಂಟು ರಸಗಳನ್ನು ವಾಹಕವಾಗಿ ಹೊಂದಿ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರಸಿಕರ ಮುಂದೆ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿಸಿ, ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಸ್ಥಾಯೀ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವುದು ನೃತ್ಯದ ಗುರಿ. ಭರತ ಮುನಿಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ - “ಸಮಾಹಿತ ಮನಸ್ತ್ವಾತ್ಮನಃ ಸಮಾಧಾನ ಚ ಸತ್ವ ನಿಷ್ಪಪತ್ತಿರುದ್ದತೇ” ಅಂದರೆ ಮನಸ್ಸು ಸಮಾಧಾನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವವು ಜಾಗೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಕಿದ ಮನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾರದು. “ಶಾಂತ; ಅಥವಾ “ಸಮಾಧಾನ” - ಸಮಾಹಿತದ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇತರ ರಸಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯ. ಯೋಗದ ಪರಮ ಗುರಿಯೂ ಸಹ ” ಮನಃ ಪ್ರಶಮನ ಉಪಾಯ:” ಅಂದರೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಶಾಂತಗೊಳಿಸುವ ಉಪಾಯವೇ ಯೋಗ. ಈ ಶಾಂತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳು ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಅರಳುತ್ತವೆಯೇ ವಿನಃ ಕೆರಳಿ ಸಹೃದಯರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿಕಾರಗೊಳಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೃತ್ಯವು ಒಂದು ಸಾಧನಾ ತಂತ್ರವೇ ಹೊರತು ಕೇವಲ ಪರದರ್ಶನ ಕಲೆ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಯೋಗ-ವೇದಾಂತವೂ ಇದೇ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ತೈತ್ತರೀಯ ಉಪನಿಷತ್ತು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು “ರಸೋ ವೈ ಸಃ” ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ - ಅಂದರೆ ” ನೀನು ರಸವೇ ಆಗಿದ್ದೀಯ” ಎಂದರ್ಥ. ಇದೇ ಆನಂದ, “ಸತ್-ಚಿತ್-ಆನಂದ.” ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪ- ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಆನಂದ: ಎಲ್ಲವೂ ಆನಂದದಿಂದ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಈ ಚೇತನವೇ ಆನಂದ ಎಂದು ಋಷಿಗಳ ಅಭಿಮತ.

ಪತಂಜಲಿ ಮಹರ್ಷಿಗಳು “ಯೋಗ ದರ್ಶನ” ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ “ಯೋಗಃ ಚಿತ್ತ ವೃತ್ತಿ ನಿರೋಧಃ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ತ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಇಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಯೋಗ; ಆನಂದ; ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆ- ವಿಚಾರಗಳ ಏರುಪೇರು, ಆಗು ಹೋಗುಗಳು ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ, ಶಾಂತವಾದಾಗ ಸಿಗುವ ದರ್ಶನವೇ ಅವನ ನಿಜಸ್ವರೂಪ; ಅದು ಆನಂದವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ.

ಹಾಗಾದರೆ, ಮನಸ್ಸು ಪ್ರಶಾಂತಗೊಂಡು, ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು ಶುದ್ಧವಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಯೋಗ-ವೇದಾಂತಂ-ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಸಾರಿ ಸಾರಿ ಹೇಳುವ ಆ ಸತ್-ಚಿತ್- ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಕ್ರಮ ಅಥವಾ ಸಾಧನಾ ಮಾರ್ಗ ಯಾವುದು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕೊಂಚ ದಾರಿಯನ್ನು ಹುಡುಕೋಣ.

ತೈತ್ತರೀಯ ಉಪನಿಷತ್ತು “ಪಂಚ ಕೋಶ ವಿವೇಕ” ಎಂಬ ಸುಂದರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಿಂದ ಮಾನವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಐದು ಕೋಶ ಅಥವಾ ಪದರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ; ಅವೆಂದರೆ ಅನ್ನಮಯ ಕೋಶ-ಪ್ರಾಣಮಯ ಕೋಶ-ಮನೋಮಯ ಕೋಶ-ವಿಜ್ಞಾನಮಯ ಕೋಶ ಹಾಗೂ ಐದನೆಯದು ಆನಂದಮಯ ಕೋಶ. ಆನಂದವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪವಾದರೂ, ಉಳಿದ ನಾಲ್ಕು ಕೋಶಗಳು, ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ತುಂಬಿ, ಮಾನಸಿಕ ಕ್ಲೇಶಗಳಿಂದ ಕಲುಷಿತವಾಗಿ, ಆನಂದದ ಅನುಭವ- ದರ್ಶನ ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ರಾಗ -ದ್ವೇಷ, ಭಯ, ಅಜ್ಞಾನಗಳು ಅವನ ಎಲ್ಲ ದುಃಖ ನೋವುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸ್ಪಟಿಕದಂತೆ ಹೊಳೆಯುವ ಆನಂದಮಯ ಕೋಶವನ್ನು ತಲುಪುವುದೇ ಸಾಧನೆಯ ಪರಮಗುರಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಯೋಗಶಾಸ್ತ್ರವು ಇದಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟಾಂಗ ಯೋಗ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಅವೆಂದರೆ -ಯಮ-ನಿಯಮ-ಆಸನ-ಪ್ರಾಣಾಯಾಮ.

ಪ್ರಾತ್ಯಾಹಾರ-ಧಾರಣ-ಧ್ಯಾನ-ಸಮಾಧಿ. ಇದರ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಶುದ್ಧಗೊಂಡು ಆನಂದಮಯ ಚೈತನ್ಯದ ಅನುಭವ ಸಾಧ್ಯ.

ಪಂಚ ಕೋಶ ವಿವೇಕ

೧. ಅನ್ನಮಯ ಕೋಶ

೨. ಪ್ರಾಣಮಯ ಕೋಶ

೩. ಮನೋಮಯ ಕೋಶ

೪. ವಿಜ್ಞಾನಮಯ ಕೋಶ

೫. ಆನಂದಮಯ ಕೋಶ

ಮಾನವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಐದು ಕೋಶಗಳು

ಇದೇ ರೀತಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯದ ಸಾಧನಾ ಸೂಚಿಯನ್ನು ಭರತ ಮುನಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವೆಂದರೆ ಅಂಗಿಕಾಭನಯ, ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ, ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ. ನೃತ್ಯ ಸಾಧನೆಯ ಆರಂಭ ಅನ್ನಮಯ, ಪ್ರಾಣಮಯ ಕೋಶಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮೀಸಲು. ತಾಳಲಯ ಬದ್ಧವಾದ ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆಗಳು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟು ಶಿಸ್ತು ಬದ್ಧ ಶರೀರ -ಪ್ರಾಣ-ಉಸಿರಾಟಗಳ ನಿಯಂತ್ರಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಜೈವಿಕ, ಮಾನಸಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರಾಣ. ಈ ಪ್ರಾಣ ಸುಮಾರು ೭,೨೦,೦೦೦ ನಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಮಲದಿಂದ ಕುಡಿ, ಕಲುಷಿತವಾಗಿ, ಪ್ರಾಣ ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಚಾರ ಸುಗಮವಾಗಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ಸಾಧನೆಯ ಮೂಲಕ ಈ ನಾಡಿಗಳು ಶುದ್ಧವಾದಾಗ, ಪ್ರಾಣದ ಹತೋಟಿಯಿಂದ ಅಂತರ್ಯದ ಚೈತನ್ಯ ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆ ಕೇವಲ ಶಾರೀರಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲ. ನರನಾಡಿ, ಮಾಂಸ ಖಂಡ, ಮನಸ್ಸು - ಬುದ್ದಿಗಳ ಸಮರ್ಪಕ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ; ಒಂದು ರಸಾನುಭವ. ಇದರ ಸಂಯೋಜಕ ಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರಾಣ.

ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಕೋಶಗಳು - "ಮನೋಮಯ", ಮತ್ತು "ವಿಜ್ಞಾನಮಯ" ಮನೋಮಯವೆಂದರೆ - ಭಾವನೆ, ಕಲ್ಪನೆ, ನೆನಪು, ಅನುಭವಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತ. ವಿಜ್ಞಾನಮಯ ಎಂದರೆ - ವಿಚಾರದ ಮೂಲಕ ಸರಿ -ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿ, ತರ್ಕ - ವಿವೇಕಗಳ ರೂಢಿಗೊಳಿಸುವಿಕೆ. ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿ- ಅಹಂಕಾರಗಳು ಸ್ವಾರ್ಥ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ, ಈ ಕೋಶವು ಕಲುಷಿತಗೊಂಡಿದೆ. ನೃತ್ಯ-ಯೋಗ ಸಾಧನೆ ಈ ಕೋಶಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವಿಕಭಿನಯವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನೋಮಯ ಹಾಗೂ ವಿಜ್ಞಾನಮಯ ಕೋಶಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮೀಸಲು, ಪ್ರೀತಿ-ದ್ವೇಷ, ಕೋಪ-ತಾಪ, ಆಸೆ-ನಿರಾಸೆ, ವಿಶ್ವಾಸ, ವಿಷಾದ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವನೆಗಳ ಕಾರ್ಯ-ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ, ನವರಸಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರ್ವಹಣೆ, ಕಲ್ಪನೆ, ವಿಚಾರ, ಅನುಭವದ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಭಾವನೆ ಇವುಗಳ ಪರಿಪಕ್ವತೆ - ಇವೆಲ್ಲಾ ಈ ಎರಡು ಕೋಶಗಳ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಸಾಧ್ಯ. ಇದೇ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆ, ಈ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಶಾಂತದ, ಆನಂದದ ಸೆಲೆ ಚಿಮ್ಮುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಶರೀರದಷ್ಟೇ ಮನಸ್ಸು ಮುಖ್ಯ. ಮನಸ್ಸು ರಾಗ, ದ್ವೇಷಗಳ ಬಂಧನಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ, ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಪಂಚಕೋಶಗಳು ಕಲುಷಿತವಾಗಿ ಸಮಗ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆನಂದ ತತ್ವ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮನಸ್ಸು ಸಂಸ್ಕಾರ - ಸಾಧನೆಗಳ ಬಲದಿಂದ, ದೈವಾನುಗ್ರಹದಿಂದ ಸಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟು ಆನಂದಮಯವಾದಾಗ, ಎಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಗಳೂ ಬಂಧಮುಕ್ತರಾಗಿ ರಸಗಳಾಗಿ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಭರತ ಮುನಿ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವುದು.

ಪಂಚಕೋಶ ನೃತ್ಯ ಯೋಗ ಸಾಧನೆ

ಕೋಶ	ಕೋಶ	ಕೋಶ
ಅನ್ನಮಯ ಪ್ರಾಣಮಯ ಕೋಶ	ಅಡವು ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯ ಬದ್ಧ ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆ	ಆಸನ ಪ್ರಾಣಯಾಮ
ಮನೋಮಯ ವಿಜ್ಞಾಮಯ ಕೋಶ	ಅಷ್ಟರಸಗಳು ಮೂಲ ಸ್ಥಾಯೀ ಶಾಂತರಸದ ಪರಿವಾರದ ಸಿದ್ಧಿ ಭಾವಲಯವಾಗಿ	
ಆನಂದಮಯ ಕೋಶ	ಸಾತ್ವಕರಸ ಸಿದ್ಧಿ	ಬೆತ್ತವೃತಿಗಳ ನಿರೋಧ ಸ್ಥಿತಿ

“ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಶರೀರದಷ್ಟೇ ಮನಸ್ಸು ಮುಖ್ಯ, ಮನಸ್ಸು ರಾಗ ದ್ವೇಷಗಳ ಬಂಧನಗಳಿಂದ ಕಲುಷಿತವಾದಾಗ ಸಮಗ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆನಂದ ತತ್ವ ನಾಶವಾಗುತ್ತದೆ”.

ಯೋಗದಲ್ಲೂ ಈ ಎರಡು ಕೋಶಗಳ ಶುದ್ಧಿ, ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಆಸನ ಪ್ರಾಣಾಯಾಮಗಳನ್ನು ಪತಂಜಲಿ ಮಹರ್ಷಿಗಳು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ನೃತ್ಯದ ಹಲವು ಅಡವುಗಳು ಮತ್ತು ನೂರೆಂಟು ಕರಣಗಳು ಹಲವು ಆಸನಗಳ ಸಾಮ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಪತಂಜಲಿಗಳ “ಅಷ್ಟಾಂಗ ಯೋಗ”ದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶರೀರ - ಮನಸ್ಸು ಬುದ್ಧಿಗಳ ಸಮತ್ವದಿಂದ ಸಮಾಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೇ ಗುರಿ. “ಅವಿದ್ಯಾ-ಅಸ್ಮಿತಾ-ರಾಗ-ದ್ವೇಷ, ಅಭಿನಿವೇಷ” ಗಳೆಂಬ ಐದು ಕ್ಲೇಶಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧಿಕರೀಸಿ, ವಿವೇಕದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದೇ ಸಾಧನೆ. “ಯೋಗಾಂಗಾನುಷ್ಠಾನಾತ್‌ಅಶುದ್ಧಿಕ್ಷಯೇ ಜ್ಞಾನ ದೀಪ್ತಿ ಅವಿವೇಕ ಖ್ಯಾತೆ: !” ಎಂದು ಪತಂಜಲಿಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವಿವೇಕದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಪಣಾ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಹಂ ಮತ್ತು ಕ್ಲೇಷರಹಿತ ಮನಃ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನೆಗಳು ಬೆಳಕಿನಡೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ದಾರಿ ದೀಪವಾಗಬಲ್ಲವು. ಅದು ನೃತ್ಯವೇ ಆಗಿರಲಿ, ಯೋಗವೇ ಆಗಿರಲಿ, ದಾರಿ ಹಲವು-ಗುರಿಯೊಂದೇ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. “ಏಕಂ ಸತ್‌ವಿಪ್ರಾಃ ಬಹುದಾ ವದಂತಿ” ಹೀಗೆ ಯೋಗ-ನೃತ್ಯ-ಎರಡರ ಭೂಮಿಕೆಯು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ತನ್ನ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಬದುಕನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿಸುವುದೇ ಜೀವನ ಕಲೆ; ಅದುವೇ ಕಲಾ ಜೀವನ. ಇದೇ ಕಲಾಸಂಯೋಗವಲ್ಲವೇ ! ಇದೇ ಯೋಗ-ನೃತ್ಯ-ಸಮನ್ವಯವಲ್ಲವೇ ?

7. ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಮನ್ವಯ-ಒಂದು ಜಿಜ್ಞಾಸೆ

- ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ

೧. ನಾಟ್ಯ

ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವು ಇಂದು ತನ್ನ ಮೂಲಾರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಈಗ ಶಿಥಿಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯ, ನರ್ತನ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ತ ಈ ಶಬ್ದಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅದು "ನಟ್" ಎಂಬ ಭಾದಿಗಣದ ಪರಸ್ಮೈ ಚಪದಿಯಾದ ದಿವಾದಿಗಣದ ಪರಸ್ಮೈಧಾತುಗಳಿಂದ ಕುಣಿ, ಆಡು ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸವಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ "ನೃತ್" ಎಂಬುದು ವೇದದಷ್ಟೆ ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿದ್ದು ಉಷಸ್‌ಇಂದ್ರ, ಅಶ್ವಿನಿ ಮುಂತಾದ ದೇವತೆಗಳನ್ನು "ನೃತೂ" (ಕ್ರೀಡೆಗಾಗಿ ಕುಣಿಯುವವರು) ಎಂದು ವ್ಯವಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. "ನಟ್" ಧಾತುವು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಅರ್ವಾಚೀನವಾದುದು "ನೃತ್" ಧಾತುವಿನ ಅಪಭ್ರಂಶವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಕೋಶಕಾರರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಟ್ಯ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳೆಂದು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದರು ಅವುಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವೂ ಉಚಿತವೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಭರತಮುನಿ, ನಂದಿಕೇಶ್ವರ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಸರ್ವಜ್ಞ, ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಶಾರದಾತನಯ, ಕುಂಭಕರ್ಣ, ಜಾಯಸೇನಾಪತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೇ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರುಗಳ ಪೈಕಿ ಭರತಮುನಿ, ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ,ಮತ್ತು ಶಾಙ್ಗ ದೇವರುಗಳು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಂಗ್ರಹಗೊಳಿಸಿ ಬರೆಯಬಹುದು.

ನಾಟ್ಯ ಸ್ವರೂಪ: ಅಭಿನಯ

ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಭರತಮುನಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ : ೧. ಅದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಚತುರ್ಮುಖ ಬ್ರಹ್ಮ ೨. ಎಲ್ಲ ವೇದಗಳಿಂದಲೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅದನ್ನು ಐದನೆಯ ವೇದವಾಗಿ ಮಾಡಿದನು. ೩. ಅದು ಶ್ರವ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯವಾದ ಕ್ರೀಡೆಯಾಗಿದ್ದು ಯಾರು ಯಾರಿಗೆ ಯಾವ ಯಾವ ಕೊರತೆಯಿತ್ತೋ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ತುಂಬಿಸಿಕೊಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ೪. ಅದರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಕಲೆಗಳಾಗಲಿ ವಿಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ ವಿದ್ಯೆಗಳಾಗಲಿ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಅದು ಸಮಗ್ರ ಕಲಾ ಸಮಷ್ಟಿಯಾಗಿತ್ತು. ೫. ಅದು ಮೂರು ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲರ ನಡೆನುಡಿಗಳ ಅನುಕೀರ್ತನವಾಗಿತ್ತು. ನಾನಾ ಜನರ ನಾನಾ ಅವಸ್ಥೆಗಳ ಭಾವಗಳ ರಂಜನೀಯವಾದ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿತ್ತು. ೬. ಹೀಗೆ ಅದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಂದರೆ ವೇದ ಬಾಹಿರರಿಗೂ ಅನ್ವಯಗೊಂಡಿತ್ತು. ಎಂದರೆ ವರ್ಣಾಶ್ರಮಗಳ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲರೂ ಅದನ್ನು ಸವಿದು ಸುಖಿಸುವುದಾಗಿತ್ತು. ೭. ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿ, ಆಹಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಆಧಾರವಾಗಿವೆ. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಅಭಿನಯಿಸುವವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಆಲೋಚನೆ, ಭಾವ, ಕಲ್ಪನೆ, ರಸ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಶ್ರೋತೃ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವೆಂದರೆ ದೇಹದ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗ- ಇವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ವಿಕ್ಷೇಪಗಳಿಂದ ಎಂದರೆ ಚಲನವಲನಗಳಿಂದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇಂಗಿತಗೊಳಿಸುವುದು. ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೆಂದರೆ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವುದು. ಆಹಾರವೆಂದರೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಆಯಾ ಪತ್ರಾವೇ ಎದುರಿಗೆ ನಿಂತಿರುವ ಹಾಗೆ ಭಾಸಗೊಳಿಸುವುದು. ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವೆಂದರೆ ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಭಾವ, ಭಾವನೆ, ಕಲ್ಪನೆ, ರಸ ಮುಂತಾದ ಮನಸ್ಸಿನ ಚೇಷ್ಟೇಗಳನ್ನು (ಚೇಷ್ಟೆಯೆಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ರೀತಿ) ಶ್ರೋತೃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂವಹನೆಗೊಳಿಸುವಂತೆ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಈ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಶ್ರೋತೃ-ಪ್ರಕೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂವಹನೆಗೊಳಿಸುವುದು. ರಸವು ಆಯಾ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಭೌತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು (ವಿಭಾವ) ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಶರೀರದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಎಂದರೆ

ಶಾರೀಕರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ (ಅನುಭವ), ಸ್ಥಾಯಿ (ಇಡೀ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಅಥವಾ ಪ್ರವೃತಿ) ಮತ್ತು ಈ ಅನುಭವದ ನಡುವೆ ಸುಳಿದುಹೋಗುವ ಇತರ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳು (ಸಂಚಾರಿ ಅಥವಾ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ) ಈ ನಾಲ್ಕು ವಿಧದ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಅನುಭವ ರಸವು ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಕರುಣಾ, ಹಾಸ್ಯ, ಅದ್ಭುತ, ಭಯಾನಕ ರೌದ್ರ ಮತ್ತು ಭೀಭತ್ಸವೆಂದು ಎಂಟು ಬಗೆ. ಕೆಲವರು ಶಾಂತವೆಂಬ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ರಸವನ್ನು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಈ ರಸಗಳು ಲೌಕಿಕ ರಸಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದವುಗಳು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವ ರಸಗಳು ಆಯಾ ಬಾಹ್ಯ ನಿಜ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಗೊಂಡು ವಾಸ್ತವವಾದ ಅನುಭವಗಳಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ದೈಹಿಕವಾದ ಅನುಭವವೇ ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಜನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ: ಆದರೆ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ರಸಾನುಭವ ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಆಯಾ ಅನುಭವಗಳ ಛಾಯಾಮಾತ್ರನಾಗಿದ್ದು ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಬದಲು ಪ್ರಯೋಗದ ರಸವು ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅದರ ಅನುಭವವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿರುವುದರ ಬದಲು ಅದರಿಂದ ಆನಂದಾನುಭೂತಿಯೇ ಅಂತಿಮವಾದ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಟನ ಚತುರ್ವಿಧಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದರೂ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಅದೇ ಅಥವಾ ಸದೃಶವಾದ ಅನುಭವವು ಉಂಟಾಗಲು ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಇಂತಹ ರಸಗಳು ಎಲ್ಲ ಮಾನವ ಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಸಹ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೂ ಸಾಧಾರಣರೂಪದಿಂದಲೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ-ಸಂದರ್ಭಗಳು ದೊರೆತಾಗ ಅವು ಅಲೌಕಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವೆಂದು ಹೆಸರು. ಭರತನು ಮಾನಸಿಕವಾದ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಇಂದ್ರಿಯಾಂತರವಾದ ನಾಲಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಾಂತವೊಂದನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಾದೃಶ್ಯಾಂಶವು ರುಚಿಯೇ. ಭೋಜನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಸ್ತುವಾದ ಅನ್ನದೊಡನೆ (ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವ) ವ್ಯಂಜನಗಳನ್ನು (ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಿಕೊಂಡು ತಿಂದರೆ ಮಿಶ್ರವಾದ ರುಚಿಯ (ನಿಷ್ಪತ್ತಿ) ಅನುಭವವಾಗುವಂತೆ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸದ ಅನುಭವವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದುರಸವು ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಸಂವಹನಗೊಂಡು ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿವಿಧಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪುಷ್ಟಿಯು ಸಾಧೃಶ್ಯದಿಂದಲೂ ವೈದೃಶ್ಯದಿಂದಲೂ (ಉದಾ:- ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ಸೀತೆ ಲಕ್ಷಣ ಹನುಮಂತ ಸಾಧೃಶ್ಯಕ್ಕೆ) ಮಾರೀಚ ರಾವಣ, ಕುಂಭಕರ್ಣ (ವೈದೃಶ್ಯ) ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯದ ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕವೇ ಮುಖ್ಯವಾದದು. ಉಳಿದವುಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕಗಳು (ಮೂಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯರಂಗಕ್ಕೆ ಇತ್ತೀಚೆಗಷ್ಟೆ ಅಮದಾದದು). ನಾಟ್ಯವೆಂದರೆ ಭರತಮುನಿಯು ಹೇಳಿದ ಡಿಮ, ಭಾಣ, ಈ ಹಾಮೃಗ, ಸಮವಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ದಶರೂಪಕಗಳಿಗೂ (ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೋಹಲನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಉಪರೂಪಕಗಳಿಗೆ) ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಶಬ್ದ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕು. ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನರ್ತನಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳು ಇವೆ. ಇವುಗಳ, ಈಗಿನ ನಾಟಕಾದಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಇಂದು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ನೃತ್ತ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಗೆ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಆಧುನಿಕ ಅಭಿನಯಾತ್ಮಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಬಂಧಗಳೂ ಇವೆ, ಆದರೆ ರೂಪಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳ ಯಾವ ಪ್ರಕಾರವೂ ಅದರಲಿಲ್ಲ. ಗೀತವು (ಗೀತವಾದ್ಯಗಳು) ಅದರ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ. ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೂ ನೃತ್ಯಗಳೂ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ; ಕೆಲವು ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗೀತವಾದ್ಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗವುಂಟು- ಆದರೆ ಕೇವಲ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ, ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದ ಅಂಗವಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಭರತನು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಆಧಾರಭೂತವಾದ ಕಾರಣಗಳು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಯೋಜಕವೆಂದು ಮುನಿಗಳು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ, ಅದು ಜನಗಳಿಗೆ ಅದೇತನದಿಂದ ಬೇಸರವಾಗದಿರಲು ಮತ್ತು ಶೋಭಾವಹವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಪಯುಕ್ತ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯವು ಪ್ರಾಚೀನವೇ?

ಭರತನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಕಂಡುಬರುವುದು ಕ್ರಿ.ಶ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರು ತಮ್ಮ ಆಡಿದನೋ ರಂಗ ಎಂಬ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ " ರಂಭೆ ಊರ್ವಶಿಯರು ಭರತನಾಟ್ಯವ ನಟಿಸೇ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತನ್ನು

ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾತು ಇದಕ್ಕಿಂದ ಮುಂಚೆ ಯಾವ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಖ್ಯಾತ ನರ್ತಕಿ ದಿ|| ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಅರುಂಡೇಲರು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ "ಸಾದಿರ್" ನಾಚ್" ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ವೇಶ್ಯಾ ನರ್ತನ ಕಲೆಗೆ ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂದು ಕರೆದರು. ತಮಿಳುಬಾಂಧವರ ಅಬ್ಬರದ ಪ್ರಚಾರದಿಂದಾಗಿ ಇದೇ ಈ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರಥಮ ನಾಮಕರಣವೆಂದು ರೂಢಿಸಿ ಪುರಂದರದಾಸರು ನೇಪಥ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯುವಂತಾಯಿತು. ಅವರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂಬುದು ಈಗ ಈ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆಂದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಬರುವಿದಲ್ಲ ರಂಭೆ ಮತ್ತು ಊರ್ವಶಿಯ ಇಂದ್ರನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿನ ಗಣಿಕೆಯರು, ನರ್ತಕಿಯರು ಎಂಬ ಪ್ರೇರಣೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ನಟನೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದಂತಹ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದು ಭರತಮುನಿಯ ಅರ್ಥದ ನಾಟ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತದೆ; ಇಂದಿನ ಭರತನಾಟ್ಯವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕರು ಈ ಕಲೆಗೆ ಭರತನೃತ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಮುಂದೆ ಸೂಚಿಸಲಾಗುವಂತೆ ಭರತಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಭರತಮುನಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೂ ಇಂದಿನ ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಭರತ (ಮುನಿ) ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳೂ ಅನನ್ವಿತಗಳೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಅದರಲ್ಲೂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ನಾಟ್ಯವನ್ನು
ನಾಟಕಸ್ಥಿತ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಪದಾರ್ಥಭಿನಯಾತ್ಮಕಮ್|
ತದಾದ್ಯ ಭರತೇನೋಕ್ತಂ ರಸಭಾವಸಮನ್ವಿತಮ್,
ನಾಟ್ಯಂ ತನ್ನಾಟಕೇಷ್ವೇವೋಪಯುಕ್ತಂ…….||

(ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ ೭.೩೩, ೩೪ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು/ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಂತಹದು. ಹಿಂದೆ ಆದಿಭರತನು ಹೇಳಿರುವ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾದುದು. ನಾಟ್ಯ (ಎಂಬ ಶಬ್ದ) ಎಂದು ನಿರೂಪಸಿರುವಾಗ ಇಂದಿನ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂದೂ ಕರೆಯುವುದು ಅನನ್ವಿತ ನಾಮಕರಣದ ಪರಮಾವಧಿ!

"ಯೋಗಾದ್‌ರೂಢೀರ್ಬಲಿಯಸೀ ಉಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ ಮಾತಿಗಿಂತ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮಾತಿಗೆ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚು ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ನೃತ್ತವು ಸರ್ವಾಭಿನಯವರ್ಜಿತ

ಇನ್ನು ನೃತ್ತವೆಂದರೆ ಅಗೋಪಾಂಗಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ವಿಕ್ಷೇಪವು ಮಾತ್ರ. ಎಂದರೆ ಮಾತಿನ ವಾಗರ್ಥದ ಹಂಗನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ತೊರೆದು ದೈಹಿಕ ಚಲನೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತೀತಿಗೊಳಿಸುವಂತಹ ಕಲೆ, ಅಭಿನಯವಿಲ್ಲದ್ದು ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಟವಲ್ಲದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಂಗಪ್ರತ್ಯಂಗಾದಿಗಳ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಂದ ತೋರಿಸುವುದು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ. "ಸರ್ವಾಭಿನಯವರ್ಜಿತಂ" ಎಂದನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥಯಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಏಳುತ್ತಿದೆ. ನಾಟ್ಯವು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದುದರಿಂದ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವು ವಾಗರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸದೆ ಇರುವಂತಹುದು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಾಗರ್ಥದ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವೆಂದರೆ ಶೃಂಗಾರವೀರರು ಹಾಗೂ ರಸಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಸುವುದು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶರೀರದ ಮೂಲಕ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಬಿಡುವ ಆಹಾರ್ಯವು ಆಪೇಕ್ಷಣಿಯವೇ, ಆದರೆ ರಾಮ, ಕೃಷ್ಟಣ, ದ್ರೌಪದಿ, ಸೀತೆ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅಥವಾ ನೆನಪಿಸುವ ಆಹಾರ್ಯವು ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಜ್ಯವೆಂಬುದು ಈ ಮಾತಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಇಂದಿನ ಅಲರಿಪ್ಪು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ನಿರರ್ಥಕ ಶುದ್ಧ ಕೈವಾಧ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ನೃತ್ತಕ್ಕಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿವೆ ಎಂದು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

ನೃತ್ತ:

ನಂದಿಕೇಶ್ವರನು ನೃತ್ತವನ್ನು "ಭಾವಾಭಿನಯಹೀನಂ" ಎಂದೂ ನೃತ್ಯವನ್ನು "ರಸಭಾವ ವ್ಯಂಜಿನಾದಿಯುಕ್ತಂ" ಎಂದೂ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕನೃತ್ತ- ನೃತ್ಯಕರ್ಮಿಗಳು ಈ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನೃತ್ತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವನ್ನು ಹೀಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾವವೆಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠವಾದ ಜಗತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರೇರಣೆ, ಪ್ರಚೋದನೆಗಳು ಪರಿಣಾಮ ನೃತ್ತವು ಇವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳ ಸೂಚನೆ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿಲ್ಲದ ಶಾರೀರಿಕ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು, ಸೌಂದರ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸಿ ಸೌಂದ್ಯರ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ದೇಹವು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ತ ಹಸ್ತಗಳು ಪಾದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ದೃಷ್ಟಿಗಳು, ಚಾರಿಗಳು, ಮಂಡಲಗಳು, ಭ್ರಮರಿಗಳು, ಭಂಗಿಗಳು, ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧಾಕೃತಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆಂದೇ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ:

ನೃತ್ಯವೆಂದರೆ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಸೂತ್ರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಎರಡು ಸಲ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವನು ವಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಕಲಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅಂಗಿಕಾದಿ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಉಳಿದ ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಆಹಾರ್ಯವು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ, ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಆಪ್ರಸಕ್ತ, ಅನಾವಶ್ಯಕ; ದೇಹ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಕಾರಕವಾದ, ಪ್ರಯೋಜನಕರ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅವಶ್ಯಕ ಮತ್ತು ಉಚಿತ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ನಾನು. (ಕಲ್ಲಿನಾಥ ಮತ್ತು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವರುಗಳು ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮೌನವಾಗಿದ್ದಾರೆ.) ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವು ಇಲ್ಲ ಎಂದರೆ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಮಾತುಗಳ ಅಭಿನಯವಿದೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ. ಅಭಿಸಂಧಿ. ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಅಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೇ ಪ್ರದಾನ. ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವು ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗ, ಉಪಕಾರಕ, ಆದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಎಂಬ ಬಹುವಚನ ಎಂದರೆ ಏನು? ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವು ಶಾಖಾ, ಅಂಕುರ, ಮತ್ತು ಸೂಚೀ ಎಂದು ಮೂರು ವಿಧ. ಶಾಖೆ ಎಂದರೆ ಕೈ. ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾಗಿರುವ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಶಾಖಾ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಬಂದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅನುಸ್ಯೂತವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಂಕುರವೆಂದು ಹೆಸರು. ಮುಂದೆ ಬರಲಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸುವ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸೂಚೀ ಎಂದು ಹೆಸರು ಇನ್ನು "ಭಾವಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ" ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಏನು ಅರ್ಥ. ಇದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಿಂಹ ಭೂಪಾಲನೂ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಭಾವ" ಎಂದರೆ ರಸಪ್ರತೀತಿ ಪ್ರಯೋಜನಕವಾದ ಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಎನ್ನುವದು ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನ ಮತ ಆದರೆ ಆಂಗೀಕಾಭಿನಯೈರೇನ ಎಂಬಲ್ಲಿನ ಬಹುವಚನಕ್ಕೆ ನಿಗದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಪ್ರಯಾಸಸಾಧ್ಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಿಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಂತೆ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಉಪಲಕ್ಷಣವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಂಗಿಕವಾಚಿಕ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯವನ್ನು ನಿವೃತ್ತಿಗೊಳಿಸಬೇಕು; ಒಂದರ ನಿವೃತ್ತಿ, ಮೂರರ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಂಬ ಅವಧಾರಣೆಗೆಂದೇ "ಮಾತ್ರ" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಅವಧಾರಣೆಯೇ ಏಕಾಗಬೇಕು? ಏಕೆಂದರೆ ಉಳಿದ ಮೂರ ನಿವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಚಿಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಅವಲಂಬನವೇ ಇಲ್ಲ; ಹೀಗಾಗಿ ಅಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಎಂದರೆ ನಿವೃತ್ತಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವು ಅಂಗಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕು? ಸಾತ್ವಿಕಾಬಿನಯವು ಅಂತಃಕರಣ ಚತುಷ್ಟದಲ್ಲಿ/ ಅಂತಃಕರಣ ತ್ರಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಂತಹುದು. ಹೀಗೆ ಅದು ಆಂಗಿಕವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ತಾನು ನಿವೃತ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಆಹಾರ್ಯವಾದರೋ ಬಹಿರಂಗವಾದುದು. ಅದರಿಂದ ಭಾವದ ಅಥವಾ ಅರ್ಥದ ಪ್ರತೀತಿಗೆ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇರದು. ಆದುದರಿಂದ ಬಿಟ್ಟರೆ ಇದನ್ನೇ ಬಿಡಬೇಕು. ಇದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ವಿವರಣೆ. ಆದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಮತಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ದವಾದುದು, ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕು.

ಭಾವ

ಇನ್ನು ಭಾವವೆಂದರೆ ಏನು? ಮಾತಿಗೆ ಆಗುವಿಕೆ, ಇರುವಿಕೆ, ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವಿಕೆ ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞೆ ಆಲೋಚನೆ, ಅರಿವು ತಾಪನ, ಉದ್ರೇಕ ಉದ್ವೇಗ, ಶೃಂಗಾರಾದಿ ಅನುಭವಗಳು ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಾ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯಾರ್ಥದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಣವೆಂದೂ ವಾಗರ್ಥದ ಅಥವಾ ಇತರ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥದ ಸಾರವೆಂದೂ ಇದನ್ನು ಮಾತು, ಮುಖದ ಬಣ್ಣ (ಮುಖರಾಗ) ಅಂಗವೀಕ್ಷೇಪ, ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದು ಭಾವ ಶಬ್ದದ ಪರಿಭಾಷೆ, ಕವಿಯ ಅಂತರಂಗದ ಭಾವವನ್ನು (ನಾಟಕಕಾರ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಮೊದಲಾದವರು ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವ ಅರ್ಥದ ಸಾರವನ್ನು) ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಉತ್ಪಾದಿಸಿ, ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ (ಭಾವಯನ್) ಭಾವವೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಅರ್ಥವು ಭರತ ಮುನಿಯಲ್ಲೇ ಇದೆ. (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ೭,೧)

ನರ್ತನ:

ನರ್ತನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಸಮುಚ್ಚಯ ನಾಮ; ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯವೆಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಇವುಗಳ ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೋಮೇಶ್ವರನು ನರ್ತನವು ನಾಟ್ಯ, ಲಾಸ್ಯ, ತಾಂಡವ, ಲಘು, ವಿಷಮ ಮತ್ತು ವಿಕಟ ಎಂಬ ಆರು ಬಗೆಯಾಗಿಯೂ ಶಾರದಾತನಯನು ತಾಂಡವ, ಲಾಸ್ಯ ನಾಟ್ಯ, ನೃತ ಮತ್ತು ನರ್ತನ ಎಂಬ ಐದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿದರೆ ಇತರರು ನೃತ್ತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಾಂಡವ ಮತ್ತು ಲಾಸ್ಯಗಳು ಒಳಭೇದಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನರ್ತನಾಧ್ಯಾಯವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಉಚಿತವೂ ಅಭ್ಯಾಸಾರ್ಹವೂ ಆಗಿದೆ. ನರ್ತನವು ತಾಪಕರ್ತನವೆಂದು ಎಂದರೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಆದಿಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಆಧಿದೈವಿಕವೆಂಬ ಮೂರು ತಾಪಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ತೆಗೆದುಹಾಕುತ್ತದೆ. ಸಂತಾಪ, ಮನೋದ್ವೇಗ ಮುಂತಾದ ಮನೋವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಶಮನಗೊಳಿಸುವಂತಹದು ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಭರತಮುನಿಯು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

೧. ಶಾಸ್ತ್ರ

ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ನಾನಾರ್ಥಗಳುಂಟು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ದೃಷ್ಟಿಭೇದದಿಂದ ನಾನಾರ್ಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಮಾಣ, ಪ್ರಮೇಯ, ನಯನ ನ್ಯಾಯ, ಅನುಮಾನ, ಸಂಶಯ, ಪೂರ್ವಪಕ್ಷ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಜ್ಞಾನಕೋಶದಲ್ಲಿ ಉಪದೇಶಿಸುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು ಹೆಸರು (ಉದಾ- ನ್ಯಾಯವಾರ್ತಿಕ) ೧. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಶೇಷಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಧ್ಯಾಪನ ಕೊಡುವ ಗ್ರಂಥ (ಉದಾ-ವೈಶೇಷಿಕದರ್ಶನ) ೩. ಋಗ್, ಯುಜುಸ್, ಸಾಮ, ಅಥರ್ವ ಎಂಬ ವೇದಗಳು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು, ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೋಕ್ಷೋಪದೇಶ ಗ್ರಂಥಗಳು ೪. ಶಾಸನವನ್ನು ಮಾಡಿ ಕಾಪಾಡುವಂತಹ, ವಿಧಿ ನಿಷೇಧ ಪೂರ್ವಕ ಜ್ಞಾನ, ೫. ಇಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಚ್ಛಾಸ್ತ್ರ ಅಸಚ್ಛೃತ್ರ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧ ಸಚ್ಚಸ್ತ್ರವೆಂದರೆ ಹಿತವಾದುದನ್ನು ಅನುಶಾಸನ ಮಾಡುವ (ರಾಜಾಜ್ಞೆಯಂತೆ ನಿಬಂಧ ಪಡಿಸುವ) ಗ್ರಂಥ. ಅಸಚ್ಛಾಸ್ತ್ರವೆಂದರೆ ವೇದವಿರುದ್ಧವಾದವುಗಳು, ಉದಾ- ಬೌದ್ಧ, ಚಾರ್ವಾಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಮತಗಳು ೫. ತಾಮಸಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಪಾಶುಪತ ಶೈವ, ವೈಶೇಷಿಕ, ಸಾಂಖ್ಯ ಪೂರ್ವಮಿಮಾಂಸೆ (ನಿರೀಶ್ವರ ಸಾಂಖ್ಯ, ಇತ್ಯಾದಿ ಎಂದು ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.)

ಶಾಸ್ತ್ರಲಕ್ಷಣ

ಆಚಾರ್ಯ ಆದಿ ಶಂಕರಭಗವತ್ಪಾದರು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು, ಬ್ರಹ್ಮಸೂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಭಗವದ್ಗೀತಾ ಇವುಗಳಿಗೆ (ಪ್ರಸ್ತಾನತ್ರಯ) ಬರೆದಿರುವ ಭಾಷ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ತುಂಬಾ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಗೀತಾಭಾಷ್ಯ, ಬೃಹದಾರಣ್ಯಕ ಮತ್ತು ಐತರೇಯ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಭಾಷ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮಸೂತ್ರ ಭಾಷ್ಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಸಂಕ್ಷೇಪ್ತವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

೧. ಪ್ರವೃತ್ತಿಮಾರ್ಗ, ನಿವೃತ್ತಿಮಾರ್ಗ, ಶಾಶ್ವತವಾದುದು, ನಶ್ವರವಾದುದು ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ನೀಡಲಾಗುವ ಉಪದೇಶಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪರಾ (ನಿವೃತ್ತಿ ಮಾರ್ಗ, ಶಾಶ್ವತವಾದುದು) ವಿದ್ಯೆಗಳೂ, ಅಪರ ವಿದ್ಯೆಗಳು (ಪ್ರವೃತ್ತಿಮಾರ್ಗ, ಅನಿತ್ಯವಾದ ಎಂದರೆ ಲೌಕಿಕಶಾಸ್ತ್ರಗಳೂ ಸೇರಿವೆ.)

೨. ಪುರುಷನ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಎಂತಹದೆಂದರೆ ಸ್ವಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ರಾಗದ್ವೇಷಗಳಿಂದಲೇ ಒಂದು ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಧರ್ಮವನ್ನು ಬಿಡುವುದು ಪರಧರ್ಮವನ್ನು ಅಶ್ರಯಿಸುವುದು ಎಂಬ ಎರಡು ತಪ್ಪುಗಳಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕು.

೩. ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಾದಿ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳ ಕಾರ್ಯಗಳು ಫಲಸಾಧನೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಊಹಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

೪. ಸತ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಅಂತಿಮ ಪ್ರಮಾಣ, ಏಕೆಂದರೆ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಅವಾಸ್ತವಿಕವೆಂದು ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಅದು ನಿವಾರಿಸುತ್ತದೆ; ಇದರಿಂದ ಅದು ಆತ್ಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ತಿಳಿಯದೆ ಇರುವ ಇನ್ನು ಯಾವುದನ್ನೋ ಜ್ಞಾಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೫. ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದುದು ಇದು, ಹಿತವಾದುದು, ಇದು ಹಿತಕರವಾದುದು, ಸಾಧಿಸಲುತಕ್ಕದಲ್ಲ, ಸಾಧನೆ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದುದು ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವು ಹೀಗೆದೆ-ಶಾಸ್ತ್ರವು ಉಪದೇಶಿಸುವುದು ಇದನ್ನೇ.

೬. ಶಾಸ್ತ್ರವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಜವಾನನಂತೆ ನಿರ್ಬಂಧಿಸುವುದು ಇಲ್ಲ, ತನ್ನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ (ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಿಂದ ವರಿಸಿ ಬಂದವರನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ.)

೭. ಜನರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಾವೇಕರ್ಮಸಾಧನ ವಿಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರವಾದರೋ ಸೂರ್ಯಪ್ರಕಾಶದಂತೆ (ಪಕ್ಷಪಾತಮಾಡದೆ) ಉದಾಸೀನವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ.

೮. ಶಾಸ್ತ್ರವು ಮಾಡಬೇಕಾದುದನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಕರ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೯. ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಲ್ಲವನು ಸರ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತಿಳಿದವನಾದರೂ ಅವನು ಮೂಢನೇ, ಅವನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಬೇಸಬೇಕು.

೧೦. ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು (ಸಹಜವಲ್ಲದ, ನಮಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ) ಬೇರೆ ಯಾವುದೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವುತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದೆ ಇರುವ, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲೇ ಇರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿದೆ.

೧೧. ಯಾವುದು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನೇ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ.

೧೨. ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿಗಳನ್ನು ಜನರು ಏಕೆಮೀರಿ ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ ? ರಾಗದ್ವೇಷಾಧಿಗಳಿಗೆ ವಶರಾಗುವುದರಿಂದ ಅವರು ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

೧೩. ಶಾಸ್ತ್ರವು ಏನು ಹೇಳುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಎಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಾರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ನಾವು ಶಕ್ಯರು, ಆದರೆ ಏಕೆ ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದೆಯೆಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

೧೪. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾಡದೆ ಬಿಡಬಹುದಾದುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ, ಎಲ್ಲವೂ ಮಾಡಬೇಕಾದುದೇ.

೧೫. ಇದು ಧರ್ಮ, ಇದು ಅಧರ್ಮ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿ ತಿಳಿಯಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಸಾಧನ. ಏಕೆಂದರೆ ಧರ್ಮವಾಗಲಿ ಅಧರ್ಮವಾಗಲಿ ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ದೇಶಕಾಲಗಳನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಧರ್ಮವು ಅಧರ್ಮವಾಗಿಯೂ, ಅಧರ್ಮವು ಧರ್ಮವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು, ಎಂದರೆ ದೇಶ, ಕಾಲ, ನಿಮಿತ್ತಗಳಿಂದ ಅವುಗಳು ನಿಯತವಾದ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಮತ್ತಿತರ ಸೂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಶ್ರೀಮದಾಚಾರ್ಯರು ಬರೆದಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೋಕ್ಷಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತೇ ಆದರೂ ಅವು ಲೌಕಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೂ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಂತಹ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ, ಸಣ್ಣ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಕಲಾಬಂಧುಗಳು ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ನಡೆಸಲೆಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರವು ಎರಡು ವಿಧ:

ಶಾಸ್ತ್ರವು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿದೆ. ಪರಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ತಟಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಪರಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಎರಡು ವಿಧ : ಅನುಶಾಸನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ. ಅನುಶಾಸನಾತ್ಮಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳು, ಗೃಹಸೂತ್ರಗಳು, ಶ್ರೌತಸೂತ್ರಗಳು, ಯೋಗ, ಕಾನೂನು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ಇವು ರಾಜಾಜ್ಞೆಯಂತೆ, ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದವುಗಳು ಇವುಗಳು ಸರಿಯೆ ತಪ್ಪು ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇವು ಆಪ್ತ ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಹೌದು, ವಿಧೇಯತೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಿತಕ್ಕೆಂದೇ ಇವು ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ತನಗೆ ಇಷ್ಟವಾದಂತೆ, ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಏರ್ಪಡಿಸಿರುವ ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಚಾಚು ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳ ಫಲ, ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಅಪರಾವಿದ್ಯೆಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕತೆ. ಇದು ಆಯಾ ವಿದ್ಯೆಯ ರೂಢಿ, ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಇಂತಹ ವರ್ಣನೆಯು ಇಬ್ಬಗೆಯಾದುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ಆಯಾ ವಿದ್ಯೆಯ/ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವಭಾವ, ತತ್ತ್ವದ್ರವ್ಯ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಸಂಕೇತ, ಮುಂತಾದವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆ, ತನ್ನ ಮಾತೃ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ತನಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ಪಷ್ಟನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದರ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸ್ಥಿತಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವಷ್ಟು ಇತಿಹಾಸ, ಪ್ರಮೇಯ, ಪ್ರಯೋಗ, ಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವರ್ಣನೆ ಮತ್ತು ವಿವರಣೆ. ಇಂತಹ ವಿದ್ಯೆ ಅಥವಾ ಕಲೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಮರಸಾಮಾಯಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಸದಾಕಾಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಶೀಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದರ ವರ್ಣನೆಯೂ ಎಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ, ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ, ಇರಬೇಕು. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲದುದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಗವು ಎಂದರೆ ರೂಢಿಯು ಬದಲಾವಣೆಯ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಿದಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನವು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾದ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಬದಲಾವಣೆಯು ಸ್ಥಿರಗೊಳ್ಳುವವರೆಗೂ ತಟಸ್ಥವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಯು ಆಯಾ ವಿಷಯದ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮತಾಂತರೇ ಕೇಚಿದ್, ಅಪರೇ, ಏಕೇ, ಅನ್ಯಥಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬದಲಾವಣೆಯು ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾದ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದರಿಂದ ಅಥವಾ

ಸಡಿಲಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರವು (ಎಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನು) ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ರೂಢಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯು ಇಂತಹ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿದರೆ ಆಗ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಆದ ಮಾರ್ಪಾಟು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅನಿವಾರ್ಯವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ. ಆಯಾ ನಿಯಮವನ್ನು ರದ್ದುಗೊಳಿಸಿ ಅವಶ್ಯವಾದ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ತಕ್ಕಾಲಕ್ಕೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅಗತ್ಯವಾದರೆ ಅಗತ್ಯವಾದಾಗ ಅದನ್ನು ಸ್ಥಿರಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆಯಾ ವಿದ್ಯೆಯ ಅಥವಾ ಕಲೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸ್ವಭಾವ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸ್ವರೂಪ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಿ ಮುನ್ನಡೆಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ, ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಾಮಚಾರ, ಸ್ಥೈಯತೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ಸಮೀಪದೃಷ್ಟಿ ಮುಂತಾದ ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಹಿನಿಯ ಎರಡು ದಡಗಳು, ವಾಹಿನಿಯ ಹರಿವು ಆಳ, ಗತಿ, ಪಾತ್ರ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸೌಂದರ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ರುಚಿಗಳನ್ನು ಅಡಕಗೊಳ್ಳುವದು ಈ ದಡಗಳೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಪಾತ್ರವು ಆಗಾಗ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಆಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಮಸಾಮಯಿಕವಾದ, ಕಾಲದೇಶ ನಿಮಿತ್ತಗಳಿಂದ ಏರ್ಪಡುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ನಿರಂತರವಾದ ಮತ್ತು ಅನುಸ್ಯೋತವಾದ ಏಕಪ್ರವಾಹ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ವಸ್ತು ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳೂ ವ್ಯಾಕರಣ ಅಭಿದಾನ (ಕೋಶ) ಭೌತವಿಜ್ಞಾನಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕವಿದ್ಯೆಗಳು ಮುಂತಾದವು ಈಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಅಪರಾವಿದ್ಯೆಗಳು.

೩. ಪ್ರಯೋಗ

ಪ್ರಯೋಗವೆಂದರೆ ಆಚರಣೆ, ರೂಢಿಗೆ ತರುವುದು. ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುವುದು, ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು, ಅನ್ವಯಗೊಳಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇತರರು ನೋಡಲು, ಕೇಳಲು, ಅನುಭವಿಸಲು ಅನುವಾಗುವಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು. ಹಾಡಿನುಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಅದು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾಗಿ ನರ್ತನ (ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ತ, ನೃತ್ಯ)ವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಹೊಸತಾಗಿ ಆವಿಷ್ಕರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ಮಾತು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ವಿಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯಮಿತ, ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕರ್ಮವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು ಅದರ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಟಸ್ಥಭಾವದಿಂದ ಗಮನಿಸಿ ಕರ್ಮಕ್ಕೂ ಅದರ ಫಲಕ್ಕೂ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯಿದೆ. ಒಂದು ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಆಚರಣೆಗೆ ತರುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಸಂಜ್ಞೆಯಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗವು ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ಶಬ್ದ.

ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ರಸವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ವಸ್ತುವನ್ನು ರಸಸಂವಹನಕ್ಕಾಗಿ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಿಸುವುದು. ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಅದು ದೃಶ್ಯವು ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಿಸಿಗೊಂಡಾಗ ಶ್ರವ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಾದಿ ರೂಪಕಗಳು ನರ್ತನ ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಕಲೆಗಳು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದವು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು. ನಾಟ್ಯವು (ಭರತಮುನಿಯು ಅರ್ಥಯಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ) ದೃಶ್ಯವೂ ಹೌದು ಶ್ರವ್ಯವೂ ಹೌದು, ನೃತ್ಯವು ಶಬ್ದಸಹಿತವಾಗಿದ್ದಾಗ, ನೃತ್ಯರಾಗಾದಿನಾದಮಯವಾಗಿದ್ದಾಗ ದೃಶ್ಯವು ಶ್ರವ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ವಾಸ್ತುಗಳು ಶುದ್ಧ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಸಂಗೀತವು ಶುದ್ಧಶ್ರವ್ಯ.

ನೃತ್ಯ ನರ್ತನ ಶಾಸ್ತ್ರ

ನೃತ್ಯ -ನರ್ತನ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಆಯಾ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿರುವ ತತ್ತ್ವ, ತಂತ್ರ, ವಿಧಾನ, ದ್ರವ್ಯ, ಸಂಕೇತ ಪದ್ಧತಿ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ, ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ, ಅವ್ಯಾಪ್ತಿ ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮುಂತಾದ ದೋಷಗಳಿಲ್ಲದಂತೆ ಕ್ರೋಡಿಕರಿಸಿ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತವಾದುದನ್ನು ಆಮೋರ್ತಗೊಳಿಸಿ ಲಕ್ಷಣ ತತ್ತ್ವ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದೂ, ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಲಕ್ಷಣಾದಿಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಶ್ರವ್ಯಸಂಕೇತಗಳಿಂದ

ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವುದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗವೆಂದೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಇವೆರಡೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯಗಳು ಇತರೇತರಾಶ್ರಗಳು ಎಂದರೆ ಒಂದಿಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ.

ನರ್ತನ ಮಾಧ್ಯಮ

ನಾಟ್ಯ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮವು ಮಾನವ ಶರೀರ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಶಾರೀರ, ಸ್ವರ, ಲಯಗಳು, ಈ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಮೂರ್ತಿಕರಿಸಬೇಕಾದರೆ ಆಯಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು. ಇಂತಹ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕಾರವು ತನ್ನನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಿದ್ದು ಆಯಾ ಕಲೆಯ ದ್ರವ್ಯ ಸಂಕೇತ ವಿಧಾನ ತಂತ್ರ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಆಯಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗಮಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಕಲೆಯ ಪೂರ್ವಪ್ರಯೋಗವೇ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗೆ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕಾರ್ಯ ಶೀಲವಾಗಿ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಅನುಸ್ಯೂತವಾಗಿ ನಡೆದು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯು ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಆದರೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ವಿಧುರವು ಶೋತೃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಜನಪ್ರೀತಿಯನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಡುವ ಹೊಸಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪರಂಪರೆಯ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಕಲನವೂ ಉತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಕಲನವೂ ನಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಆಕೃತಿ ಸ್ಥಿರತೆ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು, ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅನಮೃತೆ, ಗುರುಪರಂಪರೆಯ ಅವಿಚ್ಚಿನ್ನತೆ ನಿರೂಪಣ ಶೈಲಿಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದನ ತಂತ್ರದ ಏಕರೂಪತೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಆಯಾ ಕಲೆಯ ಹಂದರವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ಬಲಿಷ್ಠವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಬೇಕಾದರೆ ಆಯಾ ಕಲೆಯ ಸಹೃದಯರು ಈ ಕೃತಿರೀತಿಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪ್ರಾಚುರ್ಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಕಾರ-ಪ್ರಯೋಕ್ತ್ಯ-ಸಹೃದಯ ಎಂಬ ತ್ರಿಕೋನದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಗೀತ, ಸ್ವರಜತಿ, ವರ್ಣ, ಪದ, ಜಾವಳಿ, ಪಲ್ಲವಿ ದೇವರನಾಮ, ತಿಲ್ಲಾನ, ದರು, ಅಷ್ಟಪದಿ, ತರಂಗ, ಶ್ಲೋಕ ವಿರುತ್ತಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೃತಿಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲರಿಪ್ಪ, ಜತಿಸ್ವರ ಕವಿತಾ (ಕೌತ) ಶಬ್ದ, ವರ್ಣ, ಕೃತಿ, ಪದ, ಜಾವಳಿ, ತಿಲ್ಲಾನ, ಧರು, ಅಷ್ಟಪದಿ, ಶ್ಲೋಕ ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತ, ಒಡಿಸ್ಸಿ ಸಂಗೀತ, ಎಂಬ ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳೂ, ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕೂಚಿಪುಡಿ, ಮೋಹಿನಿ ಆಟ್ಟಂ, ಕಥಕ್‌ಮಣಿಪುರಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ರೀತಿಗಳು ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಹರಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣವಾದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ

ಜಗತ್ತು ಸದಾ ಚಲನಶೀಲವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಮಯವಾದುದು. ಇದು ಕಾಲಗತಿಯ ಪರಿಣಾಮ ಮಾನವನೂ ಅವನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಕಲಾ ಜಗತ್ತು, ಈ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ಕಲಾ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇದು ನಿತ್ಯಸತ್ಯವಾದುದು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ದೇಶಕಾಲನಿಮಿತ್ತಗಳ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತಿರುಳು ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದುದು. ಅದು ನಿಯತವಾಗಿ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಹೊರಮೈ ಕಾಲದೇಶ ನಿಮಿತ್ತಳಿಂದಾಗಿ ಸದಾ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂದರೆ ಕಲೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗವೆಂಬ ಎರಡು ದೇಹಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅಂತರಂಗ ದೇಹವು ಆಯಾ ಕಲೆಯ ಮಾತೃಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಧಾರಭೂತ ಪ್ರಮೇಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದಲೂ ತನ್ನನ್ನು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಸ್ವರೂಪನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಅಂಶಗಳಿಂದಲೂ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬಹಿರಂಗವು ವ್ಯತ್ಯಾಶೀಲವಾದ ಜನಾಭಿರುಚಿಯನ್ನೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ, ಅನ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಸರ್ಗ, ಪರಿಷ್ಕಾರ, ಆವಿಷ್ಕಾರ, ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಧೋರಣೆಗಳು, ಕಲೆಯ ಆಂತರಿಕ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯ ಒತ್ತಡಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಅಂತರಂಗ-ಬಹಿರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರಸ-ಸಮತೋಲನಗಳಿದ್ದಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಕಲೆಯೂ

ಊರ್ಧ್ವಗಾಮಿಯಾಗಿ, ಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಸ ವೈಷಮ್ಯಗಳು ತಲೆದೋರಿದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಕಲೆಯೂ ಬಡವಾಗುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಯೋಗವು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃ-ಕವಿ (ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ, ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಬಂಧ ನಿರ್ಮಾಣ) ಸಹೃದಯ ಎಂಬ ತ್ರಿಪಾದಿಯೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಾಮುದಾಯಕ ಎಂಬ ಎರಡು ಮುಖಗಳುಂಟು ಎಂದರೆ ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಣವು ಕವಿಯ ವೈಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಗವು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ (ಗಾಯಕ, ವಾದಕ, ನರ್ತಕ) ರಸಾಸ್ವಾದವು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ರಸಿಕರಿಂದ ನಿಜ. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಘನಿಷ್ಠವೂ, ಏಕರೂಪವೂ, ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯವೂ ದೊರೆಯುವುದು ಸಾಮುದಾಯಿಕವಾಗಿಯೇ, ಅಭಿರುಚಿಗಳ ಸಾಧಾರಣ್ಯದಿಂದಾಗಿ ರಸಿಕಸಮುದಾಯವೂ, ಶೈಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಿಲುವು-ಒಲವುಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಸಮುದಾಯವೂ, ಗುರುಪರಂಪರೆ, ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯ ವೈವಿದ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಕ್ತ ಸಮುದಾಯವೂ ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ವಿವಿಧರುಚಿಗಳನ್ನು ತಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗುತ್ತವೆ.

ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳು ಪ್ರಮುಖಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಗುರುಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿರುವ ಸ್ವಗುರುವೇ ಮುಖ್ಯತರು. ಗುರುವಿನ ಗುರು (ಪರಮಗುರುವು) ಗುರುವಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕಾಗಿ ಮುಖ್ಯ ಪರಮಗುರುವಿನ ಗುರು (ಪರಮೇಷ್ಠಿಗುರು)ವು ತನ್ನಗುರು (ಪರಾತ್ಪರಗುರು) ವಿನಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಪರಂಪರಾಬಲದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಶುದ್ಧಪುರುಷನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಪರಂಪರೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟವ್ಯವೇನೆಂದರೆ ಅದರ ನಿಷ್ಕಾಮ ಗುಣ, ಎಂದರೆ ಅದು ಹಿಂದಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಒಬ್ಬ ಗುರುವಿನಿಂದ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಬರುವಾಗ ಪ್ರಯೋಗವು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ತನ್ನ ಶುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗುರುವಿನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಶಿಷ್ಯನು ಗುರುವಿನ ಪಡಿಯಚ್ಚು ಆಗಬಾರದು, ಆಯಾ ಪರಂಪರೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಒಬ್ಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗುರುವೇ ಆಗಬೇಕೆಂಬುದು. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯೂ ಪರಂಪರೆಯೂ ನಿಂತನೀರಾಗದೆ ಪ್ರವಾಹರೂಪವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

೪. ಸಮನ್ವಯ

ಸಮನ್ವಯ ವೆಂದರೆ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಹಲವು ವಸ್ತುವಿಷಯಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವುದು, ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಸಮಂಜಸವಾಗಿರುವುದು. ಈ ಲೇಖನದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗವೂ ನಾಟ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಸಮಂಜಸವಾಗಿರುವುದು, ವಿರೋಧಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಅನುಗುಣವಾಗಿರುವುದು.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ

ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಚಯವಿರುವವರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಹದಿನೆಂಟು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲಾ (ನಂತರದವು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೆನ್ನಿಸಬಹುದಾದವು ತುಂಬಾ ಕಡಿಮೆ) ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳ ವಿರೋಧವನ್ನು ಅಥವಾ ಅಸಮಂಜಸತೆಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಗಳಿಂದಲೇ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಅವು ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆಂದರೆ ಆಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದರಾಗಗಳ ತಾಳಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹಿಂದೆ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಹೇಳಿದ್ದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಏಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಆಯಾ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು

ಮತಾಂತರಗಳೆಂದು ಪಟ್ಟಿಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ ಪೂರ್ವಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಆಧುನಿಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದುದು ಏಕೆ ? ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಸಂಗೀತದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಗಳೇ ಎಂದರೆ ನಾದಲಯಗಳು. ಇವಕ್ಕೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿಹಾಸಿಕ ಅಥವಾ ಅಂತರಂಗಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವ, ಆದುದರಿಂದ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ (ಅಥವಾ ಅಭಿರುಚಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಉದಯಿಸುವ) ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಇಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಏನೆಂದರೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರವು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ನಮ್ರವಾಗಿರಬೇಕು, ಎಂದರೆ ಭಾಗಿಸಲಾಗುವಂತೆ ಇರಬೇಕು ಇದನ್ನು ವಿಸ್ತರಣೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮತಾಂತರಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಬೇಕು.

ನರ್ತನದಲ್ಲಿ

ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಾಟ್ಯ/ನೃತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯೂ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವು ಮಾನವಶರೀರ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ಕುಲ, ಜಾತಿ, ಭಾಷೆ ಮುಂತಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಳಿದ್ದರೂ ಮಾನವ ಶರೀರದ ವಿನ್ಯಾಸವು ನಿಯತವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಚಾಲನ ಚಲನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ವೈವಿದ್ದವೂ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ನಿಯತವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ದೇಹದ ಭಂಗಿಗಳೂ ಚಾಲನಮಾದರಿಗಳೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಯತವಾಗಿಯೇ ಇವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕಣ್ಣೆವೆ ಕಣ್ಣುಗುಡ್ಡೆ, ಹುಬ್ಬು, ಕೈಬೆರಳುಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಚಲನಾ ರೀತಿಗಳೂ ಎಷ್ಟೇ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಮಿತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಮಾನವ ಶರೀರದ ನಿಯತವಾಗಿರುವ ವಿನ್ಯಾಸ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ದೇಹದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಗುಲವನ್ನೂ ಬಿಡದಂತೆ ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಕರಾರುವಕ್ಕಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ಒಂದು ಕೋಶವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭರತಮುನಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ಕೆಲಸವು ರಾಜ್ಯಾದೇಶದಲ್ಲಿ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಮಾನವದೇಹದ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಸಕಲ ನಿಕ್ಷೇಪಗಳ ವಿಶ್ವಕೋಶವು ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗದ ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳನ್ನು ಈ ಕೋಶದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಷ್ಟು ವಿವರಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ, ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಕೋಶ ! ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಕ್ಷರಮಾಲೆಯಿಂದ ಈ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಪದಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಗುಂಪನದಿಂದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಈ ವಿಶ್ವಕೋಶವಿದೆ. ನೃತ್ತದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ - ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಈ ವಿಶ್ವಕೋಶದಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ನೃತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಸಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಆಶ್ರಯ ಆಶ್ರಯಭಾವವನ್ನು ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾಯಿ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರೀ ಭಾವಗಳನ್ನು ಇಂತೆಯೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ ಕೋಶವೊಂದು ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಸಮನ್ವಯ ತತ್ತ್ವ

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಸಮಂಜಸತೆಯಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಆಯಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಆದರ್ಶರೂಪಕ್ಕೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿರುವ ರೂಪಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆದರ್ಶವೆಂದರೆ ಪ್ರಯೋಗವು ಮುಟ್ಟಲಾಗದ್ದುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥವಲ್ಲವೇ? ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಾಂಶವು ತನ್ನ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಸಮೀಪವಾಗಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಸಾರ್ಥಕ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಆದುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಅಸಮಂಜಸತೆಯು ಕೇವಲ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದುದು.

ಆದರ್ಶದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗವು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ದೂರಸರಿಯುತ್ತದೋ ಅದು ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಶಾಸ್ತ್ರವಿರೋಧ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೂ ನೃತ್ಯ-ನೃತ್ತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಬಂಧ ರೀತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. (ಆಧುನಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಹಾಡಿನ ಮಾದರಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇನ್ನೂ ಗ್ರಂಥಸ್ಥವಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಮತ್ತು

ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಗ್ರಂಥಗಳು ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಉದಾ ನನ್ನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಳು-ಸಂಗೀತ) ನೃತ್ತ ನೃತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು ತುಂಬಾ ಅಪರೂಪ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಜಯಸೇನಾಪತಿ, ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ, ಚತುರದಾಮೋದರ, ಇವರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಲ್ಪ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಬಹು ಹಿಂದೆಯೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಈಗಿನ ನೃತ್ತ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಆಧುನಿಕಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವು ಕೇವಲಸ್ಥೂಲ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಇವುಗಳಿಂದಳು ಪ್ರಯೋಗವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬೇಕಾಗುವಷ್ಟು ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೆನ್ನುವುದಾದರೆ, ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಗಳು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇನೂ ಸಮಂಜಸವಾದ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರವು ಅನುಶಾಸನಾತ್ಮಕವಾದರೆ ಅದರ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನವು ಬದ್ಧ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯ (?) ಶಾಸ್ತ್ರವು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಶಾಸ್ತ್ರ ಅನುಶಾಸಕವಲ್ಲ.

ಇನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯವು ಪ್ರಯೋಗಮ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಯಾವ ಕೃತಿಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳಿಗೆ ವಿಧಿಸಿರುವ ಅಥವಾ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಇಂದಿನ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ವಿಕ್ಷೇಪಗಳು ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲ ಹಸ್ತಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿರುವ ವಿನಿಯೋಗಗಳು ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಸಮನ್ವಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭವಾದ ಉತ್ತರ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಗೋಜಲಿದೆ. ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ವಿಶೇಷ, ವಿನಿಯೋಗಗಳಿಗೂ ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ ಮತ್ತು ಭರತಾರ್ಣವಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವವುಗಳಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ ಮತ್ತು ಭರತಾರ್ಣವಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಇಂತಹ ತೀವ್ರಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ, ಭರತವೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತಿವಾಚಕವಲ್ಲ, ಅದು ನೃತ್ತ-ನೃತ್ಯಕಲೆಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯನಾಮ. ಭರತಮುನಿಯು ಕೊಡದಿದ್ದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಜಾಯಸೇನಾಪತಿ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಮುಂತಾದವರು ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆ, ಬಿಡಬೇಕೆ ?

ಹಸ್ತಾಭಿನಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಹಳೇಬಿಡು, ಬೇಲೂರು, ಗದ್ದವಳ್ಳಿ ಮುಂತಾದ ಹೊಯ್ಸಳ ದೇವಾಲಯಗಳ ನಾಟ್ಯಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಹಸ್ತ ಭಂಗಿಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಆದರ್ಶಾಕಾರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೆ. ಮೈಸೂರುಶೈಲಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಹೇಗೆಯೇ ಇತ್ತು. ಈ ಅರ್ಥಾಂಗಿಕಾರವು ಸುಂದರವಾಗಿರಲು ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಇಡೀ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯಭಂಗಿಯಲ್ಲಿರುವ ಲಾವಣ್ಯ ಚಾರುತ್ವ ಬೇರೆ ಶಿಲ್ಪ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾ ಚೋಳಶೈಲಿ) ಇರುವ ಹಸ್ತಗಳ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಆದರ್ಶಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದರೂ ಕವಾಯತಿನ ಏಕರೂಪತೆ ಮತ್ತು ಶಿಸ್ತುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸಿಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೂ ಸಾರಾಂಶವು ಚಾರುತ್ವ (ರಮಣೀಯತೆ) ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಂಡರೆ ಈ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಸಿಬಹುದು. ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನು ಒತ್ತಿಹೇಳಿರುವಂತ "ಭರತ; ವಾಕ್ಯವು ಇದೇ:

ದೇಶಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಾ ಅನಂತಾಹಿ ನಾನಾದೇಶ ಜನಾಶ್ರಿತಾ |
ಯಥಾಚಾರು ತಥಾಕಾರ್ಯಾ ನೃತ್ಯ ವಿದ್ಯಾವಿಶಾರದ್ಯೈಃ |
ಚಾರ್ವದಿಷ್ಟನವನ್ನೃತ್ಯಃ ನೃತ್ಯಮನ್ಯದ್‌ವಿಡಂಬನಮ್ | |

ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಸಮನ್ವಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಮಾತು ಇದೇ. ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆದರ್ಶಗೊಳಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ವರ್ಣಿಸಿರುವುದೇ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ನೃತ್ಯರಸಿಕರು ರೋಮಾಂಚಗೊಂಡು ಅಹುದಹುದೆನ್ನಬೇಕು. ನೃತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಶಾರದರೂ ರೋಮಾಂಚನಗೊಂಡು ಮೈಮರೆತು (ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ಮರೆತು) ಅಹುದಹುದೆನ್ನಬೇಕು. ಇದೇ ಸಮನ್ವಯ.

8. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ

- ಡಾ. ಕೆ.ಎಸ್. ಪವಿತ್ರ

ಕವಿ ಚಿತ್ರಕೋವಿದನು ಪರತತ್ವಶೋಧಕನು |
ವಿವಿಧ ವದನ ಗೀತ ನೃತ್ಯ ಕುಶಲಿಗಳು ||
ನವನವತೆಯಂ ಮನಸೀಗಿವೆಲ್ಲ ಕಲೆಗಾರ |
ರವರಿಂದೆ ಸುಂದರತೆ- ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ||
– ಡಿ.ವಿ.ಜಿ

ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗ ದ್ರವ್ಯವು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲಕ ಪ್ರವಹಿಸಿದಾಗ ಕಾವ್ಯ ಸಂಗೀತಾದಿ ಕಲೆಗಳಾಗಿಯೂ, ಬುದ್ಧಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರವಹಿಸಿದಾಗ ತರ್ಕ ವಿಜ್ಞಾನಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಾಗಿಯೂ, ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ದುರ್ಗ್ರಾಹ್ಯಗಳಾಗಿ ಬೇಸರ ತರುವ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ರಸಭರಿತವಾಗಿ ರಂಜಕವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅಲಂಕಾರಿಕ ರಾಜಶೇಕರನ"ತರ್ಕಕ್ಲೇಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕವಿಯು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೋ ಅವು ಚಂದ್ರಮಂಡಲದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ಸೂರ್ಯ ರಶ್ಮಿಗಳಂತೆ ಒಂದಾನೊಂದು ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ" ಎಂಬ ಉಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೀಯ. ಅಂತೆಯೇ ನೀಲಕಂಠ ದೀಕ್ಷಿತರ "ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸುಖವಲ್ಲದ ನಿರ್ವೇದ ಅಥವಾ ವಿಮುಖತೆ, ಭಯ, ದುಃಖ, ಬೇಸರ- ಈ ವಿಕಾರ ದಶೆಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ರಸತ್ವವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಮಾತೂ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಿತ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಸುಖಸಂತೊಷಗಳನ್ನು ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ನೀಡುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅವು ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ದೃಶ್ಯವಾಗಲೀ, ಶ್ರವ್ಯವಾಗಲೀ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೂಲಗಳು, ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯ ಮಾರ್ಗಗಳು. ಅವು ಸೌಂದರ್ಯ ಗ್ರಹಣ ಸಾಧನಗಳೂ ಹೌದು. "ಕ" ಕಾರವು ಪರಬ್ರಹ್ಮವಾಚಕ, "ಲ" ಕಾರವು ಲಯಸೂಚಕ, ಹೀಗೆ ಕಲೆಯೆಂಬುದು ವಿಶ್ವ ಸೃಷ್ಟಿ ಸ್ತಿತಿ ಸಂಹಾರ ರೂಪವಾದದ್ದು, ಜೊತೆಗೇ ತ್ರಿಪುರ ಸುಂದರಿ ಲಲಿತಾದೇವಿಯ ಪ್ರತೀಕವೆಂಬ ನಿರ್ವಚನವೂ ತಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇವಿಷ್ಟೂ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ.

ನಾಟ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಆದಿ ಮಾನವ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದಿದ್ದು. ಭಾವದ ಆವೇಗ ಮಿತಿ ಮೀರಿದಾಗ ಮೈ ಮರೆತು ಕುಣಿಯುವುದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೆ. ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ. ಪಾದಚಲನೆ, ಭಂಗಿ ನಿರ್ದೇಶನ ಇವು ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿವರಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ ಇದ್ದವು. ಆಟದಲ್ಲಿ ಬೇಟೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಕೋಪದಲ್ಲಿ, ಕಾಮದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಪಾಲು ಇದ್ದದ್ದೇ. ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಒದಗುವ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಪಾತ ಮಧುರವಾಗಿಯೂ, ಅಲೋಚನಾಮೃತವಾಗಿಯೂ ಇರುವಂತೆ ಒಂದು ಹಂದರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂತದ್ದು, ಇವಿಷ್ಟು ನಾಟ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವ ಮುನ್ನ "ಸೌಂದರ್ಯ" ಎಂಬ ಪದದ ಒಟ್ಟೂ ಅರ್ಥವನ್ನು, ವಿಶೇಷಾರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ನೃತ್ಯ ಸಾಧನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಗತ್ಯ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು, ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾವು "ಸುಂದರ" ಅಥವಾ "ಕುರೂಪಿ" ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೂ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಳತೆಗೋಲಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಂಡ "ವ್ಯಕ್ತಿ" ಅಥವಾ ವಸ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಚೆಲುವೆನ್ನಿಸಿಸಬಹುದಷ್ಟೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಂದ ಕಲಾಸ್ಫೂರ್ತಿ ಉಂಟಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ "ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ" ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಈ ಮೇಲಿನ "ಬಾಹ್ಯ" ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕಲಾವಿದ-ಸಹೃದಯ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಂದರೆ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಮ ಸತ್ಯ. ಪರಬ್ರಹ್ಮರಂತೆಯೇ "ಪರಮ" ಸೌಂದರ್ಯ ಅಥವಾ "ರಸ" ದ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಅಂದರೆ "ಸುಂದರ" ಯುವತಿಗೂ, ಸುಂದರ ಅಥವಾ ರಸಯುಕ್ತ ಕಲೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಚಾರ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ರಸಾನ್ವೇಷಣೆ ಸಿದ್ಧ. ಭೋಗ, ಚರ್ವಣ, ಅನುಭವಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು "Literary and Art Criticism" ಎಂಬ ವಿದ್ಯಾ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೇನು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತತ್ವಜ್ಞರಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ವಿಧವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೇ, ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿಯೇ? ಅಥವಾ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಇದೆಯೇ? ಇದು ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಉತ್ತರ ಇಷ್ಟೆ- ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಸಾರ ರಸ. ಇದು ಆನಂದಮಯವಾದ ಅನುಭವ ವಿಶೇಷ. ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಈ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಯಾವುವು ಕೊಡಬಲ್ಲವೋ ಅದೆಲ್ಲವೋ ಸುಂದರ. ಈ ಆಹ್ಲಾದಕ್ಕೆ ಭಂಗ ತರತಕ್ಕದ್ದೇ ದೋಷ, ದೋಷವೂ ಕೂಡ ಸ್ಥಾನ ತಪ್ಪಿ ಬಂದಾಗ ದೋಷವೇ ಹೊರತು ನಿತ್ಯವಾಗಿ ದೋಷವಲ್ಲ. ರಸಗಂಗಾಧರಕಾರನ ಪ್ರಕಾರ "ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ಚಮತ್ಕಾರಜನಕವಾದ ಗುಣ; ಚಮತ್ಕಾರವೆಂದರೆ ಆನಂದ ವಿಶೇಷ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಹೃದಯರ ಹೃದಯವೇ ಪ್ರಮಾಣ."

ಅಂದರೆ ಬೆಳದಿಂಗಳು, ಅರುಳುಮಲ್ಲಿಗೆ, ನಗೆಮೊಗ, ಶೃಂಗಾರ ರಸಗಳಷ್ಟೇ ಭೀಷಣ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಶೋಕ, ರೌದ್ರ, ಅಸಹ್ಯ, ಕ್ಲಿಷ್ಟ, ವಿಕೃತ ಇವುಗಳಲ್ಲೂ ರಸಾನುಭವ ಸಾಧ್ಯ. ಕವಿ/ನರ್ತಕಿ/ಕಲಾಕಾರ ಯಾವುದರಿಂದಲಾದರೂ ಅಥವಾ ಏನೂ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು- ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಪರಿಭಾವಿಸಿದಾಗ ಸೌಂದರ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿ. ಅವನು ಹೀಗೆ ಸಾಧಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಹೃದಯ ಅನುಭವಿಸಿ "ರಸಿಕ"ನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಮಹೋನ್ನತವಾದ ರಸತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಥವಾ ಸಹೃದಯ ಹೇಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿತವೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ. ಅಂದರೆ ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೂ, ನಮ್ಮ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ. ಕಲೆಗೆ ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇನು ಎಂಬುದರತ್ತ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಅದು ನಾವು ಈಗ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಂದಿನ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ, ಆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಂಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ-ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲೂ ಏಕಿರಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿತು.

ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ಬಳಕೆಯ ಜಗತ್ತು ಅಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸಿದರೂ, ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಯ ಲೀಲಾ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರವೇ ಆಧಾರ. ಭರತ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟ್ಯದ ವಸ್ತು ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

"ಈ ತ್ರೈಲೋಕ್ಯವೆಲ್ಲದರ ಭಾವದ ಅನುಕೀರ್ತನವೇ ನಾಟ್ಯ. ಒಂದು ಕಡೆ ಧರ್ಮ, ಒಂದು ಕಡೆ ಆಟ, ಒಂದು ಕಡೆ ಅರ್ಥ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಶಾಂತಿ, ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಹಾಸ್ಯ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಯುದ್ಧ, ಕಾಮ ಕೊಲೆ, ಧರ್ಮತತ್ಪರದ ಧರ್ಮ, ಕಾಮಾಸಕ್ತರ ಕಾಮ, ಉದ್ಧತರ ನಿಗ್ರಹ, ವಿನಯಶಾಲಿಗಳ ಇಂದ್ರಿಯ ನಿಗ್ರಹ, ಹೇಡಿಗಳ ದಿಟ್ಟತನ, ಶೂರರ ಉತ್ಸಾಹ, ಅಜ್ಞರ ಪ್ರಬೋಧ, ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ. ಶ್ರೀಮಂತರ ವಿಲಾಸ, ದುಃಖಪೀಡಿತರ ಮನಸ್ಥೈರ್ಯ, ಅರ್ಥಪರರ ಅರ್ಥ ಸಂಗ್ರಹ, ಕದಡು ಮನಸ್ಸಿನವರ ಧೈರ್ಯ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಭಾವಗಳಿಂದ ಸಂಪನ್ನವಾಗಿ, ಅನೇಕ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ಲೋಕದ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಈ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಈ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನಾನು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆವು. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ, ಅಧಮ ಈ ಎಲ್ಲರ ಕಾರ್ಯಗಳು ಆಧಾರ. ಈ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಾರದ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲ.

ಶಿಲ್ಪವಿಲ್ಲ. ವಿದ್ಯೆಯಿಲ್ಲ ಕಲೆಯಿಲ್ಲ. ಯೋಗ-ಕಾರ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ಸುಖ-ದುಃಖಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಲೋಕಸ್ವಭಾವವೇನುಂಟೋ ಅದೆಲ್ಲವೂ ಆಂಗಿಕವೇ ಮೊದಲಾದ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ನಾಟ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ."

ಅಂದರೆ ಕಲೆಗೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಸುಸ್ಪಷ್ಟ, ಸುಭದ್ರ.

ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಇದರ ಮೂಲವಾದ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ನವರಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿಯಾದರೂ ಗಮನ ಹರಿಸುವುದು ಉಚಿತ. "ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾದ್ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ, ವಿಭಾವಗಳು, ಅನುಭಾವಗಳು, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸದ ಉತ್ಪತ್ತಿ-ಇದು ಭರತನ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಸೂತ್ರ. ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದ ಅದು ರಸ. ಬಗೆ ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಜನಗಳೊಡನೆ ಕಲಿಸಿದ ಅನ್ನವನ್ನು ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಾ ಪ್ರಸನ್ನಮನಸ್ಕರಾದ ಪುರುಷರು ಹೇಗೆ ರಸಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿ, ಹರ್ಷಾದಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾರೆಯೋ, ಅದೇ ರೀತಿ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಭಾವಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ವ್ಯಂಜಿತವಾಗಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಅಂಗಿಕಾಭಿನಯ, ಸಾತ್ವಿ ಕಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಮನಸ್ಕರಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆಸ್ವಾದಿಸಿ, ಹರ್ಷಾದಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ. ಆದಕಾರಣ ಇವು ನಾಟ್ಯರಸಗಳು.

ಮನುಷ್ಯನ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳು ಅನೇಕ. ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದಲೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾವಗಳು ವಾಸನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮಾನವನ ಜೀವತಕ್ಕೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲತಕ್ಕ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಭರತನ ಮತದಂತೆ ಇವು ಎಂಟು. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಒಂದು ಸೂತ್ರಕ್ಕೂ ಸಂಚಾರೀ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸಿರುವ ಬಣ್ಣಬಣ್ಣದ ಮಣಿಗಳಿಗೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಣಿಗಳು ನಿಲ್ಲುವುದಕ್ಕೆ ಸೂತ್ರವೇ ಆಧಾರ. ಇವುಗಳ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಸೂತ್ರಕ್ಕೂ ವರ್ಣವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಸಮುದ್ರಕ್ಕೂ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಏಳುತ್ತಾ ಬೀಳುತ್ತಾ ಇರುವ ತರಂಗಗಳಿಗೂ ಹೋಲಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಸಂಚಾರೀ ಭಾವಗಳು ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ೩೩.

ಈ ಚಿತ್ರವೃತ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಡೋಣ. ಒಂದು ಸಂಜೆ ಸಂಚಾರ ಹೊರಟು ಯಾವುದೋ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಹಾವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ? ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭಯ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಾವು ಬೆಚ್ಚುತ್ತೇವೆ. ಥಟ್ಟನೆ ಹಿಂದಕ್ಕೋ, ಪಕ್ಕಕ್ಕೋ ಸರಿಯುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ತಂದೆ ಪೇಟೆಯಿಂದ ಮನೆಗೆ ಬರುವಾಗ ಮಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಬೊಂಬೆ ತಂದುಕೊಡುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಬರುವ ವೇಳೆಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲೇ ಇವಳಿಗೆ ಔತ್ಸುಕ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ಬಂದಾನು; ಎಂಥಾ ಬೊಂಬೆಯನ್ನು ತಂದಾನು ಎಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ಹೊತ್ತು ಹೋಗುವುದು ಬಲು ನಿಧಾನವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ನಿಂತು ರಸ್ತೆಯ ಕೊನೆಯ ತನಕ ನಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ದೂರದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಕಂಡ ಕೂಡಲೆ ಏಳುವುದು. ಬೀಳುವುದನ್ನೂ ಅರಿಯದೆ ಹತ್ತರಕ್ಕೆ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಭಯವೂ, ಔತ್ಸುಕ್ಯವೂ ಭಾವಗಳು. ಒಂದು ಭಾವ ಉದಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೇನಾದರೂ ಕಾರಣವಿರಬೇಕು. ಮೊದಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ಪವೇ ಭಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೇ ಚಿತ್ತವು ಕಲಕಿ ಭಯ ಉಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಇದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ, ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ, ಬೇರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಅಗೋಚರ. ಆದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಬೆಚ್ಚುವುದು, ಸರಿಯುವುದು, ಮುಖ ಬಿಳುಪೇರುವುದು ಇವುಗಳಿಂದ ಇಂಥ ಭಾವ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉದಿಸಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವಗಳಿಂದ ರಸಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಈ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಾದ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಾದಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ನರ್ತಕನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಮುಖವೆ.

ವರ್ಣಂ ಅನ್ನೋ ದೇವರನಾಮವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ/ನಟನಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಅನುಭವವಾಗುವುದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ದೂರದಲ್ಲಿ ಸುಮ್ಮನೆ ಕುಳಿತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಈ ರಸದ ಅನುಭವ ಹೇಗೆ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ನಟ ಅಥವಾ ನರ್ತಕ

ಕಾವ್ಯಾನುಶೀಲನ, ಗುರೂಪದೇಶ, ಸ್ವಂತ ಅಭ್ಯಾಸ; ಸ್ವಂತ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಇವೆಲ್ಲದರ ಬಲದಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ/ನಾಯಕ/ನಾಯಕಿಯ ವಿಭಾನುಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನುಕರಣ ಮಾಡಿ ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ವಿರಹ/ಶೃಂಗಾರ ದಿಟವಾದುದಲ್ಲ. ಸುಳಿಯುವ ನಗೆಯಾಗಲೀ, ನಿಟ್ಟುಸಿರಾಗಲೀ ಹೃದಯದ ನೈಜಭಾವದಿಂದ ಹೊಮ್ಮಿದವುಗಳಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನು ಎಷ್ಟು ಕೌಶಲದಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆಂದರೆ, ಅವು ಕೃತಕವೆಂದು ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಸಂತೈಸುವ ತಾಯಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ನತ್ಕಿ "ತಾಯಿಯಂತೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರುತ್ತಾಳೆ. ನಟನಿಂದ ಅನುಕೃತವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಂದ ಅನುಮಿತವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೇ "ರಸ" ಎಂದು ಹೆಸರು. ವಿಭಾವನುಭಾವಗಳು ಲೋಕ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಸುಂದರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮ್ಯವಾಗುವ ಸ್ಥಾಯಿಬಾವವೂ ಚಮತ್ಕಾರಕಾರಿಯಾಗಿ ಆಸ್ವಾದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ "ಹೃದಯ ಸಂವಾದ"(Repport) ವನ್ನು ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮಧ್ಯೆ ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಸವನ್ನು ಸವಿಯುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಮನಸ್ಸು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲವನ್ನೂ, ತನ್ನನ್ನೂ ಮರೆತು ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವವಾದ ಚಾಂಚಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ರಸದಲ್ಲೇ ಏಕಾಗ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಚರ್ವಣಾ, ಚಮತ್ಕಾರ, ಆಸ್ವಾದ, ಆನಂದ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳು ಎಲ್ಲದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವೂ ಒಂದೇ.

ಈಗ ಇಂದಿನ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಥವಾ ರಸದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಿದೆ. ನಮಗೆ ಕಲಾವಿದರೂ, ಸಹೃದಯರಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಗಳೇ ಎಂಬುದು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯ.

ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧವಾಗಿ ಇರುವ ಅಡತಡೆಗಳು ಏಳು. ಸಂಭಾವನಾ ವಿರಹ. ದೇಶಕಾಲ ವಿಶೇಷಾವೇಶ, ನಿಜಸುಖಾದಿ ವಿವಶೀಭಾವ, ಪ್ರತೀತ್ಯುಪಾಯ ವೈಕಲ್ಯ, ಸ್ಫುಟತ್ವಾಭಾವ, ಅಪ್ರಧನತಾ, ಸಂಶಯಯೋಗ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೂಕ್ತ.

ಮೊದಲನೆಯದು ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಥಾವಸ್ತು, ನಡೆ, ನುಡಿ ನಂಬಲರ್ಹವಾಗಿರಬೇಕು. ಎರಡನೆಯದು ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷಾವೇಶ ಸಾಮಾಜಿಕನು ನಾಟ್ಯಮಂದಿರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅದನ್ನು ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಪ್ರಪಂಚದಂತೆಯೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಅವನ ಭಾವವು ಸಾಂಸಾರಿಕ ಭಾವವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಒಂದೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಮ್ಯವಾಗಿ ಇರುವದನ್ನು ತನಗಾಗಿ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಿಷ್ಟವಾದದನ್ನು ದೂಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೋಳಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ರಸಾನುಭವವಲ್ಲ. ಕಥಾವಸ್ತುವಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ ಸಾಮಾಜಿಕರನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವಂತಿರಬಾರದಷ್ಟೆ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಟ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಬಹುದು, ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಹಲವರಾದರೂ ಅದನ್ನು ಸ್ವಂತ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಸಿಕೊಂಡು ರಾಗದ್ವೇಷಗ್ರಸ್ತರಾಗಬಹುದು.

ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ್ದೆಲ್ಲಾ ಪರಕೀಯ ವ್ಯವಹಾರ. ಇದಕ್ಕೂ ನನಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ ಎನಿಸಿ ತನ್ಮಯತೆಯೇ ಹುಟ್ಟದೆ ಅವರು ಉದಾಸೀನರಾಗಿದ್ದಾಗ ಭಾವವೂ ಇಲ್ಲ. ರಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಘ್ನನಿಜಸುಖಾದಿವಿವಶೀಭಾವ. ಸ್ವಂತ ಸುಖ-ದುಃಖಗಳೇ ಮನಸೆಲ್ಲಾ ಆವರಿಸಿ ಬೇರೊಂದರ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಲು ಅವಕಾಶವನ್ನೇ ಕೊಡದಿರಬಹುದು. ಹೀಗಾಗದಿರಲು ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದ ಅಲಂಕಾರ, ಗೀತವಾದ್ಯದಿಗಳೇ ಸಹಾಯಕ. ಇವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಸ್ವಂತ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಮರೆತು, ಕದಡಿದ್ದ ಮನಸ್ಸು ತಿಳಿಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಪ್ರತೀತ್ಯುಪಾಯ ವೈಕಲ್ಯ" ಎಂದರೆ ಭಾವವನ್ನು ಥಟ್ಟನೆ ಗ್ರಹಿಸಲು ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಾಮಗ್ರಿ ಸಾಲದಿರುವುದು. "ಸ್ಫುಟತ್ವಾಭಾವ" ಎಂದರೆ ಈ ಸಾಮಗ್ರಿ ಇದ್ದರೂ ಎದುರಿಗಿದ್ದಂತೆ, ಎದುರಿಗೆ ನಡೆದಂತೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗದಿರುವುದು. ನಂತರ, ಯಾವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಧಾನತೆಯ ದೋಷ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರದಂತೆ ಶೃಂಗಾರ-ಹಾಸ್ಯ ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳನ್ನು ಹೊರತರಬೇಕು. ಕೊನೆಯದು "ಸಂಶಯ ಯೋಗ." ಒಂದು ಭಾವಕ್ಕೆ ಇಂಥಿಂಥವೇ ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ಸಂಚಾರಿಗಳೆಂದಾಗಲೀ, ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಭಾಗ ನಿರ್ಧಿಷವಾದ ಒಂದು ಭಾವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೇರದ್ದೆಂದಾಗಲೀ ಯಾವ

ನಿಯಮವೂ ಇಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದೇ ವಸ್ತು ಭಯಕ್ಕೂ ಕ್ರೋಧಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಕಣ್ಣೀರು ಶೋಕವನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದು. ಹರ್ಷವನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದು.

ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಪ್ರಕೃತವಾದ ಭಾವವನ್ನು ಇವು ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಈ ವಿಘ್ನಗಳಿಲ್ಲದಾಗ ಭಾವವು ಶುದ್ಧ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗಿ ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನೂ, ಸಹೃದಯನೂ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ ಜೀವನ ಸಂಸಾರದ ಕ್ಲೇಶಚಾಂಚಲ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿ ಅಪೂರ್ವವಾದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಸಾಸ್ವಾದವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾಧಿ ಸ್ಥಿತಿ. ಹೀಗಿರುವದರಿಂದ ಅದು "ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದ ಸದೃಶ". ಹಾಗಾದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೋಕದ, ರೌದ್ರದ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸೀತೆಯ ಸಂಕಟದ ಅಥವಾ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಮರಣವನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವು ಉಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಕುಣಿದಾಡುತ್ತೇವೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಹಜ. ಇಲ್ಲಿ ಆನಂದವೆಂದರೆ ಉಪಭೋಗದಿಂದ, ಇಷ್ಟ ಸಾಧನೆಯಿಂದ, ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಸುಖವಲ್ಲ. ಮದ್ಯಪಾನ ಮಾಡಿದವನು ಪಡೆಯುವ, ಸುಖದಿಂದ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನಿ ಪಡೆಯುವ ಸುಖದವರೆಗೆ ಇಲ್ಲ ಸುಖದ ತಿರುಳು ಒಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಸುಖದ ಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿ, ಸುಖಾನುಭವದ ಕಾಲ ಪರಿಮಾಣ, ಅದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗಾಗುವ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಮುಂದಿನ ಪರಿಣಾಮ ಈ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸುಖವು ನೀಚ/ಉತ್ತಮ, ಗ್ರಾಹ್ಯ/ತ್ಯಾಜ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಸುಖವು ವಿಷಯ ಸುಖವಲ್ಲ. ಅದು ಭಾವನಾಲಭ್ಯ. ಚಿತ್ತ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ.

ಕಲಾನಿರ್ಮಾಣ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಒಂದು "synthetic act" ಅಖಂಡ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುವಂತೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಲೋಕವನ್ನು ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿ, ಹೊಸಹೊತಾಗಿ ನೋಡಿ, ಕಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು "ಪ್ರತಿಭಾ" ನೃತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಬಾಹ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವೂ, ಬಳಸುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೂ, ಬಳಸುವ ಗೀತವಾದ್ಯಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೇ. ಅಂತೆಯೇ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ನಟ-ನಟೀ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಅಪಾತ್ರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಕಿಂಕಿಣೀ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಬಹಿಃ ಪ್ರಾಣಗಳನ್ನೂ ಚಟುವಟಿಕೆ, ಸ್ಥಿರತೆ, ನಿಲುವು ಸಮತ್ವ, ನೋಟ, ಶ್ರಮವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ, ಬುದ್ಧಿ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ಸವಿಮಾತು, ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನ ಇವುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅಂಥಃಪ್ರಾಣಗಳನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಗುರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿ, ನಂತರ ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಿಂದ ನರ್ತಕ/ನರ್ತಕಿ ಆ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕು. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಚಿಂತೆಗಳನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ, ರಸತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದರೆಡೆಗೆ ಗುರಿಯಿಡಬೇಕು.

ಇನ್ನು ಈ ಕಲಾವಿದನ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಆನಂದಿಸಬೇಕಾದ ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು. ಕಲಾನುಭವ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಮೂರು ಹಂತಗಳಿವೆಯಷ್ಟೆ, ನಿರ್ಮಿಸಿದವನ ಮನಸ್ಸು ಆಕೃತಿಗೊಂಡು, ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಾನವಾಗಿ ಬೆಳೆದು, ಒಂದು ಕೃತಿಯಾದದ್ದು, ಇದರ ಲೋಪದೋಷ ವಿವೇಚನೆ, ಗ್ರಹಣ, ದೃಷ್ಟಿ ಪರಿಶೀಲನೆ, ತೀರ್ಮಾನ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಹೃದಯನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ. ಕಲೆ ಒಂದು ಕಡೆ ಸಂತೋಷಕಾರಕ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಉಪಕಾರಕ. ಇದು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗಬೇಕು. ಅರಸಿಕನಾದ, ನಿರ್ಲಿಪ್ತನಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮುಂದೆ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನೋವು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ, ಆತನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಕೆಡುಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಮೆಚ್ಚಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಅಧಃಪತನಕ್ಕಿಳಿಯುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ-ಕಲಾವಿದ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಕೀಳೂಮಟ್ಟಕ್ಕಿಳಿಯುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಏಕತಾನತೆಯತ್ತ. ನಾಶದತ್ತಸಾಗುತ್ತದೆ.

"ಲೋಕೋ ಭಿನ್ನರುಚಿಃ" ಒಬ್ಬೊಬರ ಅಭಿರುಚಿ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆ. ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವವರಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಮಸ್ತ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೃದಯವನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟು ಯಾವೊಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ ಬಿಡದೆ, ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಅದರ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಕೊಡದೆ, ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಎಳೆಬಿಡಿಸಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಕುಳ್ಳಿರದೆ, ಅಖಂಡವಾಗಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯತಕ್ಕವರು ಬಹು ವಿರಳ. ಇಂತಹ

ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತೇನೆನ್ನುವುದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಹೃದಯರನ್ನಾಗಿ, ನಂತರ ರಸಿಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಚೈತನ್ಯ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗಿದೆ. ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರು ಕಲೆಯ ಆ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವೂ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ತೊಡಗಲು ಅವಕಾಶ ನೀಡಬೇಕು. ಅಭಿನಯವು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರವೆಂಬುದನ್ನು ನಟನು ಮರೆಯಬಾರದು, ನಾಟ್ಯವು ಸಂಕೇತಭಾಷೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ರಂಗದ ಮೇಲಣ ನರ್ತಕನಿಗೂ, ಸಭೆಯೊಳಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ, ಸೇತುವೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಸಾಧನ ಅಭಿನಯ ಕಲೆ. ಆ ಸೇತುವೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ನರ್ತಕನು ಬಹಳ ಶ್ರಮಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸೇತುವೆಯ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅದನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ-ನರ್ತಕನೊಂದಿಗೆ ಏಕೀಭವಿಸಿದಾಗ ಕಲೆ ನರ್ತಕ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಬ್ಬರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ - ರಸಾನುಭವಗಳ ಜೊತೆಗೇ ತನ್ನ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಪಾತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕ ಒಳ್ಳೆಯ-ಕೆಟ್ಟದ್ದರ ಅರಿವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿ, ನೀತಿದೃಷ್ಟಿ ಒದಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆನಂದ-ಉತ್ಪತ್ತಿ ಎರಡೂ ಕಲಾಪ್ರಯೋಜನಗಳೇ. ಈ ಪರಿಮಿತ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರದ ಕೋಟಲೆಗಳಿಂದ ಕ್ಷಣ ಕಾಲವಾದರೂ ಪಾರಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಆತ್ಮವು ಪರಮಯೋಗಿಗಳಿಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯವೂ ಒಂದು ಯೋಗ, ಅದು ಸಂಸಾರಿಯ ಯೋಗ. ನಮ್ಮ ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ "ಅಪಾತ ಮಧುರ", "ಆಲೋಚನಾಮೃತ" ಎಂಬ ಎರಡು ವಿರಗಳು ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಕಲಾ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಒಡನೆಯೇ ಸುಖ ಒದಗಿಬರಬೇಕು. ಹಾಗಿಲ್ಲವಾದರೆ ಅದರ ಆಕರ್ಷಣೆಯೇನು? ಆದರೆ ಅನುಭವ ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಮುಗಿಯಬಾರದು. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಉಳಿಯುವುದು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೆ, ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ, ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಒದಗುವ ಸಾಮಾಗ್ರಿ. ಕಲಾಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಅನುಭವಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಮನಸ್ಸು ಅದನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಅನುಭವ, ಅಂತರಂಗದ ವ್ಯಾಪಾರವಾದಾಗ ಒದಗುವ ಸಂತೊಷ ನಾಲ್ಕು ಕಾಲ ಉಳಿಯುವಂಥದ್ದು. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕಾರದೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದ್ದು. ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತತ್ವದ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಬದುಕಿಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಬೆಳಕನ್ನು ನೀಡುವಂಥದ್ದು. ಇದು ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನರ್ತಕ/ನರ್ತಕಿ ಅರಿತು ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಚಪಲತೆಯನ್ನದುಮಿ ನೃತ್ಯ ರಚನೆ-ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಬೇಕು. ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಶುದ್ಧ ಹೃದಯದಿಂದ ನೋಡಬೇಕು. ಟೀಕಾಕಾರ ಉದಾರ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕು.

ಕಲಾವಿದ-ಸಹೃದಯರನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ ಅವರವರ ಕಾರ್ಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವ "ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಜೀವಿತ" ದ ಕೆಳಗಿನ ಮನೋಹರವಾದ ಪದ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕುರಿತಾದ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸೋಣ. ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ, ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯಗಳು, ಸಹೃದಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅನುಸೃಷ್ಟಿ ಕಾರ್ಯ- ಈ ಮೂರನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯ ಪ್ರತಿಭಾತತ್ವದ ಸಾರ.

"ಲೀನಂ ವಸ್ತುನಿ ಯೇನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸುಭಗಂ ತತ್ತ್ವಂ ಗಿರಾ ಕೃಷ್ಯತೇ
ನಿರ್ಮಾತುಂ ಪ್ರಭವೇನ್ಮನೋಹರಮಿದಂ ವಾಚೇವ ಯೊ ವಾ ಬಹಿಃ |
ವಂದೇ ದ್ವಾವಪಿ ತಾವಹಂ ಕವಿವರೌ ವಂದೇತರಾಂ ರಂ ಪುನಃ
ಯೋ ವಿಜ್ಞಾತಪರಿಶ್ರಮೋಽಯಮನ ಯೋರ್ಭಾರಾ ವತಾರಕ್ಷಮಃ ||"

"ಒಬ್ಬನು ಪದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸುಂದರವಾದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಮಾತಿನಿಂದ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಹೊರಸೆಳೆಯುವವನು, ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಕೇವಲ ಮಾತಿನಿಂದಲೇ (ನೃತ್ಯದಿಂದಲೇ) ಮನೋಹರ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲವನು. ಈ ಕವಿವರ್ಯರಿಬ್ಬರನ್ನು (ಕಲಾವಿದರನ್ನು) ನಾನು ವಂದಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಶ್ರಮವನ್ನರಿತು ಅವರ ಭಾರವನ್ನು ಇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವನನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವಂದಿಸುತ್ತೇನೆ."

|| ರಸೋ ವೈ ಸಃ ||

9. ಅಂಗಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಲೆ

- ರಾಧಿಕಾ ನಂದಕುಮಾರ್

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷತೆಯಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ, ಪ್ರಶಂಸನ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ, ಕಲೆಯು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯಿಂದ ಜೀವನ ಸಮೃದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಜೀವನದಿಂದ ಕಲೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಜೀವನ-ಕಲೆಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ, ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯ ಜೀವನವು ಸುಶೀಲವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಕಲೆಯು ಅತ್ಯಗತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವವರು ನಾವು ಭಾರತೀಯರು. ನಮ್ಮ ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಇತರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜನರು ಕಂಡು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಬಂದು ಕಲಿತು ಸುಶೀಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದಾಕ್ಷಣವೇ, ನಾವು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ತರವಾಗಿ ಎಂದೆಂದು ಕುಂದಿಲ್ಲದೆ ಕೇಡಿಲ್ಲದೆ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸರಿಸಾಟಿ ಇನ್ನಾರೂ ಇನ್ನಾವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಎಂದಲ್ಲ. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಕಂದಾಚಾರಗಳು, ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳು, ಅಪವಾದಗಳು ಅತ್ಯಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಕಲೆಯ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಅಡಚಣೆಗಳು, ಸಂಶಯಗಳು, ಗೊಂದಲಗಳು, ಉಂಟಾಗಿದ್ದು ಇಂದಿಗೂ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ನಮ್ಮದು ಎಂಬುವ ಹೆಮ್ಮೆ ಮತ್ತು ಆಸೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಮುಖ್ಯಕಾರಣ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭವ್ಯಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ, ಅದರ ತಿರುಳನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಕಲಿಯದೆ, ಅರಿಯದೆ, ಪರಕೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಬ್ಬರದ ಆಡಂಬರದ ಡಂಭಾಚಾರಕ್ಕೆ ಮರುಳಾಗಿ, ನಮ್ಮದನ್ನೇ ಹೀಯಾಳಿಸುತ್ತಾ, ಪರರನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾ, ನಮ್ಮದೂ ಅಲ್ಲದ ಅವರದಾಗಿಯೂ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗದ ತ್ರಿಶಂಕುವಿನ ಸ್ಥಿತಿ ನಮ್ಮ ಯುವಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಇಂದು ಒದಗಿದೆ.

ಇವೆಲ್ಲರದ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆ ಉಪಾಯಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ, ನಮ್ಮ ಕಲೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ, ಸಾಧನೆ. ನಮ್ಮ ಭವ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಅಧ್ಯಯನ ಅಧ್ಯಾಪನ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಬೆಳೆಸಿದ ಮಹಾನ್‌ಚೇತನಗಳ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆಯಾದರೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ನಮ್ಮ ಜೀವನವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ದಾರಿದೀಪವಾಗುವುದು.

ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಕುಣಿತದ ಕಲೆಯಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ದಿವ್ಯವಾದ ಸಮಗ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಧ್ಯೇಯ-ಉದ್ದೇಶ. ಅದರ ಮಾಧ್ಯಮವು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಹಜ ದೇವಾಲಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಈ ಮಾನವ ದೇಹ. "ದೇಹೋದೇವಾಲಯ ಪ್ರೋಕ್ತಃ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು. ನಮ್ಮ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಇರುವಂತೆ ನಮ್ಮ ದೇಹಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಮತೋಲನದ "ಆಯ"ವಿದೆ. ಆಯವೆಂದರೆ ಯಾವಯಾವ ಅಂಗ-ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳು ಎಷ್ಟು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಏನೇನು ಉಪಯೋಗಗಳಿಗೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿಸುವ ಮಾಪನವಿಧಾನ. ದೇವಾಲಯಕ್ಕೊಂದು ವಾಸ್ತು ಇರುವಂತೆ ನಮ್ಮ ದೇಹಕ್ಕೂ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ದೇಹ ಗುಣಧರ್ಮಪ್ರಮಾಣ ಪ್ರಕೃತಿಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅಂಗ-ಉಪಾಂಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುವಂತಹುದೇ ತಾನೇ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಸಮಾನಾಂತರ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಋಷಿ-ಮುನಿಗಳು, ಹಿರಿಯರು ಕೆಲವು ಸಾಧನಾಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಬಗೆಗೆ ನಾನು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸುತ್ತಪಡಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಅಷ್ಟಾಂಗಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಎಂಟು ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳ ಅಷ್ಟಾಂಗಯೋಗದ ಬಗೆಗೆ (ಯಮ, ನಿಯಮ, ಆಸನ, ಪ್ರಾಣಾಯಾಮ, ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರ, ಧ್ಯಾನ, ಧಾರಣ ಮತ್ತು ಸಮಾಧಿ) ನೀವು ಕೇಳಿರಬಹುದು. ಇದು ಕೇವಲ "ಯೋಗ"ಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಲೆಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡುವ ಅಂಗಸಾಧನೆಗೆ ಈ ಎಂಟು ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳೂ

ಬೇಕೇಬೇಕು. ನಾಟ್ಯಸಿದ್ಧಿಗೆ ಅದರ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಈ ದೇಹ ಶುದ್ಧವಾಗಬೇಕು, ಆರೋಗ್ಯದ ಪಟುತ್ವ ಉಂಟಾಗಬೇಕು, ಶಕ್ತಿ ತುಂಬಿ ಸಾತ್ವಿಕ ಸರ್ವಾಂಗಸುಂದರವಾಗಬೇಕು - ಲಾಘವದಿಂದಿರಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ನಾವು ಅಂಗಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು.

ಅಂಗಗಳು ಎಂದರೆ : ಶಿರಸ್ಸು, ಹಸ್ತಗಳು, ಉರಸ್, ಪಾಶ್ವಗಳು, ಕಟಿ, ಪಾದಗಳು.

ಒಂದು ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಲವನ್ನು ನೀವು ಕಂಡಿರಬಹುದು.

- ಸಂಯುತ (೨೪) ಆಸಂಯುತ ಹಸ್ತಗಳು (೨೮) ನೃತ್ತ ಹಸ್ತಗಳು (೩೦) ಹಸ್ತಕರಣಗಳು (೪)
- ಶಿರೋಭೇದಗಳು (೧೩)
- ಕಟಿ ಬೇಧಗಳು (೫)
- ಉರಸ್ (೫), ಪಾಶ್ವ (೫)
- ಪಾದಭೇದಗಳು (೫)
- ಚಲನೆಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಿರುವ : ಭೂಮಿಚಾರಿ (೧೬) ಆಕಾಶಚಾರಿ (೧೬)
- ಭಂಗಿಗಳು (ಸಮ, ದ್ವಿ-ತ್ರಿಭಂಗಿಗಳು) ಇತ್ಯಾದಿ
- ಸ್ಥಾನಕಗಳು : ಪುರುಷ ಸ್ಥಾನಕ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ಥಾನಕಗಳು

ಇವಿಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಉಪಾಂಗಗಳ ಚಲನೆ ಅಂದರೆ, ನೇತ್ರ, ಭ್ರೂ, ನಾಸ, ಅಧರ, ಕಪೋಲ ಮತ್ತು ಚಿಬುಕ (ಗಲ್ಲ) ಇವುಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳು : ಜಠರ (೩ ವಿಧ) ಜಂಘ (೩ ವಿಧ) ಜಾನು (೫ ವಿಧಗಳು) ಇವುಗಳ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಅಂಗಸಾಧನೆ ದೈನಂದಿನ ಕಲಾಸಾಧನೆಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದುದು.

ಇವೆಲ್ಲವೂ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಸಮನ್ವಯವಾಗುತ್ತ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅದರದರ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ನೋಡುವವರಿಗೆ ತ್ರಾಸವಾಗದಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶನಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಕಲೆಗಾರರದು. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅವರು ಕೆಲವು ಅಂಗಸಾಧನೆಯನ್ನು ಶಿಸ್ತಾಗಿ ಮಾಡಲೇಬೇಕು.

ಹಾಗಾದರೆ ಈ ಶಿಸ್ತಿನ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳೇನು?

ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ನಿಮಗೆ ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ “ಅಷ್ಟಾಂಗಯೋಗ”ದ ಎಂಟು ಸೋಪಾನಗಳು.

ಯಮ: ಯಮ ಎಂದರೆ ನಾಟ್ಯದ ಕಲಿಕೆ-ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಏರ್ಪಾಡು. ನಮ್ಮ ದೇಹವನ್ನು ಅದು ಹೇಗೆ ಭರತನಾಟ್ಯದ ವಿವಿಧಭಾವಭಂಗಿಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಸಹಜ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಆರೋಗ್ಯವನ್ನು ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿಸಿ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವ ವಿಧಾನ. ಅಭ್ಯಂಗ, ಎಂದರೆ, ಸ್ನಾನವೂ ಇದರ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ನಾವೆಲ್ಲ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಸ್ನಾನವು ಕೇವಲ “ಮೈತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು” ಎಂದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಈ ಅಭ್ಯಂಗದಿಂದ ಆರೋಗ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ದೇಹಕ್ಕೆ ಲಾಘವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತೈಲ ಮಾರ್ಜನ, ಎಂದರೆ, ವಾತ-ಪಿತ್ಥ-ಕಫವೆಂಬ ತ್ರಿದೋಷನ್ನು ನಿವಾರಣೆಮಾಡುವಂತಹ (ಆಯುರ್ವೇದ ವೈದ್ಯರಿಂದ ಇದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು) ಸೂಕ್ತ ತೈಲವನ್ನು ಹದವಾಗಿ ದೇಹಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಅಂಗಮರ್ದನ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಪಲ್ಲವ (ಪ್ರದರ್ಶನ), ಮೃದುಮುಷ್ಠಿತಾಡನ (ಪ್ರ-) ಅಂಗುಲಿತಾಡನ (ಪ್ರ-) ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. (ಇದರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಮಲ್ಲಾಡಿಹಳ್ಳಿಯ ಮಹಾನ್‌ಯೋಗಿ ರಾಘವೇಂದ್ರಸ್ವಾಮೀಜಿಯವರು ಬರೆದಿರುವ “ಅಂಗಮರ್ದನ” ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು) ಹೀಗೆ, ಹಿತವಾಗಿ ಅಂಗಮರ್ದನವಾದಮೇಲೆ ಅತಿ ಉಷ್ಣವಲ್ಲದ ಅತಿ ಶೀತವಲ್ಲದ ನೀರಿನಿಂದ ಸರ್ವಾಂಗಸ್ನಾನ. ನನಗೆ ಪರಿಚಯವಿರುವ ಖ್ಯಾತ

ಆಯುರ್ವೇದ ಪಂಡಿತರೊಬ್ಬರು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ ; ನೆತ್ತಿ ಮತ್ತು ತಲೆಯ ಮುಖ್ಯಭಾಗಗಳಿಗೆ ತಣ್ಣೀರೇ ಸೂಕ್ತ ಮತ್ತು ದೇಹದ ಇತರಭಾಗಗಳಿಗೆ ಉಷ್ಣೋದಕ ಬಳಸಬಹುದು! ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬೆಳಗಿನ ಝಾವದಲ್ಲೇ ಮಾಡಿದರೆ ಉತ್ತಮ. ಕಲೆಗಾಗಿ ಸಾಧನೆಮಾಡುವವರಿಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮೀಮುಹೂರ್ತಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮ ವೇಳೆ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ.

ಇದಾದಮೇಲೆ, ಕಲಾರಾಧನೆಗಾಗಿ ಮಾಡುವ ಎಲ್ಲಕರ್ಮಗಳೂ ಸಿದ್ದಿಸಲೆಂದು ದೇವತಾಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಮಾಡಬೇಕು. ಅವರವರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅವರವರ ಪೂಜೆ.

ನಿಯಮ: ನಿಯಮವೆಂದರೆ ಯಾವಯಾವಾಗ ಏನೇನು ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು. ಮಾನವನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಭ್ಯಾಸಶೀಲ (Man is creature of habit) ನಿಯತ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಮ್ಮ ಕಲಾರಾಧನೆಯ ವಿವಿಧ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಂಗಸಾಧನೆಗೆ ಅತಿಮುಖ್ಯ. ಮಟಮಟ ಮಧ್ಯಾಹ್ನದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಂಡಿ ತೀರ್ಥಗಳನ್ನು ತಿಂದು-ತೇಗಾಡಿ ಅಂಗಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆಯೇ ? ದಿನ ವಿವಿಧ ವೇಳೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ವಿವಿಧ ಅಂಗಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಿವಿಮಾತು ; ವಿವಿಧ ಋತುಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ದಿನದಿನದ ಛಾಯೆಗಳು ಬದಲಾಗುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಅಂಗಸಾಧನೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಋತುಮಾನಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬೇಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಳಗಿನ ಝಾವದ ತರುಣದಲ್ಲಿಯೇ ಯೋಗಾಸನಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಚಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವ್ಯಾಯಾಮಪರವಾದ ಸೂರ್ಯನಮಸ್ಕಾರಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಿವಿಧ ಋತುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ದೇಹವೂ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತದೆ. ದೇಹದ ಶೀತ ಉಷ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಏರುಪೇರಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಮ್ಮ ಅಂಗಸಾಧನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಜಾಯಸೇನಾಪತಿ ತನ್ನ ನೃತ್ತರತ್ನಾವಳಿ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ದಂಡವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದರೆ, ನಮ್ಮ ನಿಲುವು ನೇರವಿದ್ದು ಭಾವಭಂಗಿಗಳ ಅಂಗರೇಖೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವು ಶುದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಾಹ್ನಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಜೆಯ ಏರುಹೊತ್ತುಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮತ್ತು ಇತರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗವಾಗಬೇಕು. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೃತ್ತವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಂಜೆ ಮತ್ತು ಮುಸ್ಸಂಜೆಯು ಅಭಿನಯ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟ್ಯವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಬೇಕು.

ಆಸನ: ಆಸನವೆಂದರೆ ನಿಲ್ಲುವ ಭಂಗಿ. ಒಂದೆಡೆ ಕೂರುವುದು ಎಂದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟ್ಯಭಂಗಿಭಾವಗಳೆಲ್ಲವೂ ಈ ಆಸನಗಳೇ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟ್ಯ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ನಾವು ಕೆಲವು ಯೋಗಾಸನಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

೧. ತಲೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹಿಂದೆ ಬಾಗುವಿಕೆ.

೨. ತಲೆ-ಭುಜಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಕಟಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಹಿಂದೆ ಮುಂದು ಬಾಗುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಬಳುಕುವಿಕೆ.

೩. ಕಟಿಯವರೆಗಿನ ದೇಹವನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿಯೂ ವಿವಿಧವಾಗಿಯೂ ಬಹುವಿಧವಾಗಿ ಕಾಲುಗಳ ವಿವಿಧ ಕೋನಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಾಗುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಬಳಕುವಿಕೆ.

೪. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಂತೆ ದೇಹದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳಾದ ಹಸ್ತ, ಬಾಹು, ಪಾದಗಳನ್ನು ವಿವಿಧರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಿಕೆ.

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ಹಲವು ಆಸನಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪದ್ಮಾಸನಾದಿ ಐದು ಸ್ಥಿತ ಹಾಗೂ ಧ್ಯಾನಯೋಗ ಆಸನಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರಭೇದಗಳು, ಮುಂಬಾಗುವಿಕೆ ಬಳಸುವ ಹಸ್ತಪಾದಾಸನ, ಉತ್ಥಿತ ಹಸ್ತಪಾದಾಸನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು, ಹಿಂಬಾಗುವಿಕೆಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ ಶಲಬಾಸನ, ಡೋಲಾಸನ, ಊರ್ಧ್ವಾಸನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು, ಅಕ್ಕಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಗುವಂತೆ ತ್ರಿಕೋಣಾಸನ, ಉತ್ಥಿತ ತ್ರಿಕೋಣಾಸನ, ಪಶ್ಚತ್ರಿಕೋಣಾಸನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು, ಅಲ್ಲದೆ ನಿಂತ ಭಂಗಿ

ಅಲುಗದಂತೆ ಲಾಘವವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿಸುವ ಉತ್ಥಿತ ಏಕಪಾದಾಸನ, ವೃಕ್ಷಾಸನ, ಊರ್ಧ್ವಜಾನು ಆಸನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಎಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಡೊಳ್ಳು ಹೊಟ್ಟೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕರಗಿಸಲು ಮಾಡಲೇಬೇಕಾದ ಆಸನಗಳು, ಮುಖದ ಬೊಜ್ಜು ಕರಗಿಸಲು ಮಾಡುವ ವಿವಿಧ ವ್ಯಾಯಾಮಗಳು, ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಅವುಗಳಿಗೂ ಉತ್ತಮ ವ್ಯಾಯಾಮಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಆಸನ ವಿಧಿಗಳು, ಸರ್ವಾಂಗಸುಂದರವ್ಯಾಯಾಮವಾಗಬಲ್ಲ ಸೂರ್ಯನಮಸ್ಕಾರ, ಗುರುನಮಸ್ಕಾರಗಳು, ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕಳಶವಿಟ್ಟಂತೆ ಶೀರ್ಷಾಸನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಮತ್ತು ಕಡೆಯದಾಗಿ ಮಾಡಲೇಬೇಕಾದ ಶವಾಸನ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಎಲ್ಲ ಋತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಯಾಕಾಲಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಾಡಲೇಬೇಕಾದ ಅಂಗಸಾಧನೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಭರತನಾಟ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಭಂಗಿಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪೂರಕವಾಗಿವೆ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿವಿಧ ಆಸನಗಳ ಬಗೆಗೆ ಯೋಗಪಟುಗಳೂ, ಖ್ಯಾತ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪಟುಗಳೂ ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಿಯಾದ ಹಾಗೂ ಅದ್ಭುತಭಾವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ, ದೇಹವನ್ನು ರಬ್ಬರಿನಂತೆ ತಿರುಚಿ ಎಳೆದಾಡುವಂತೆ ಕಾಣುವ ಯೋಗಾಸನಭಂಗಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ನೀವು ಕಂಡಿರಬಹುದು. ಭರತನಾಟ್ಯದ ಅಂಗಭಂಗಿಗಳಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ದೇಹದ ಸಹಜ ಆರೋಗ್ಯ ಮತ್ತು ಇದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಮಧುರಭಾವ. ಅತಿಯಾದ ಬಳುಕು ತಳುಕುಗಳು ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಅಸಹಜ. ಹೀಗೆ ಅತಿಯಾದ ಯೋಗಾಸನಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಯೇ ತೀರಿಸಿದ ಕೆಲವು ಹುಡುಗರು ಹೆಣ್ಣಿನಂತೆ ಬಾಗಿಬಳುಕುವುದನ್ನೂ ಕೆಲವು ಹುಡುಗಿಯರು ಗಂಡಿನಂತೆ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಸೆಟೆದು ನಿಂತಿರುವುದನ್ನೂ ನಾವು ಇಂದು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮೇಲಾಗಿ ದಿನನಿತ್ಯದ ಆರೋಗ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಕೇವಲ ಕೆಲವೇ ಆಸನಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ನಿಯಮದಂತೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಉಲ್ಲಾಸ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿ.

ಪ್ರಾಣಾಯಾಮ: ಪ್ರಾಣಾಯಾಮವೆಂದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಣಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉತ್ಕರ್ಷನಗೊಳಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ವಿವಿಧ ಆಸನಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಮಾಡುವುದು. ಇದರಿಂದ ದೇಹಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಪ್ರೇರಣೆಗಳು ನಮ್ಮ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಬರುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಾಣಾಯಾಮ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಅಂಗಸಾಧನೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಇದರಿಂದ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಎಂದೆಂದೂ ಶಕ್ತಿಯು ಕುಂದದೆ, ಏದುಬ್ಬಸ ಬರದೆ, ಅತಿಯಾಗಿ ಬೆವರದೆ ದೇಹವು ಹದವಾಗಿ ಇರುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಇಂದು ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ: ಪ್ರಾಣಾಯಾಮವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಮೂಗಿನಿಂದಲೋ ಬಾಯಿಯಿಂದಲೇ ಉಸಿರನ್ನು ಹಿಡಿದೆಳೆದು ಬಿಡುವ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳು ಎಂದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಮೂಗು ಬಾಯಿಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಉಸಿರು ಕೇವಲ ೨೫ ರಿಂದ ೩೦ ಭಾಗಗಳು ಮಾತ್ರ ! ಉಳಿದೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನೂ ದೇಹದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಚರ್ಮಮೂಲಕವಾಗಿ ಉಸಿರಾಡುತ್ತದೆ ನಮ್ಮ ದೇಹ ! ಹೀಗಾಗಿ, ನಾವು ಭರತನಾಟ್ಯ ಅಂಗಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಮಾಡುವ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಣಾಯಾಮವನ್ನು ನಾಟ್ಯದ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧನೆಮಾಡಿದರಂತೂ ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮ. (ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದಾದರೆ-ನಾಡೀಶುದ್ಧಿ ಪ್ರಾಣಾಯಾಮವನ್ನು ವಿವಿಧ ಸ್ಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದು. ಅನುಲೋಮವಿಲೋಮ ಪ್ರಾಣಾಯಾಮವನ್ನು ಕೆಲವು ಕರಣಅಂಗಹಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪ್ರಮುಖಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲನಿಂತು ಮಾಡಿ ನಂತರ ಕರಣ-ಅಂಗಹಾರದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡುವುದು, ನಾಡೀಬಂಧ ಪ್ರಾಣಾಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಟಿಬಂಧಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಇತ್ಯಾದಿ) ಇದಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪದ್ಮಾಸನಾದಿ ಪಮುಚ ಆಸನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಡಬಹುದು.

ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರ : ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರವೆಂದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಅಂಗಸಾಧನೆಗಾಗಿ ನಾವು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಆಹಾರವಿಧಿ Dieting! ಡಯೆಟ್ ಎಂದರೆ ಏನನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ತಿನ್ನದೆ ಕುಡಿಯದೆ ನಿತ್ಯ ಏಕಾದಶಿ ಮಾಡುವುದು ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ನಾವು ಬಳಸಿ ವ್ಯಯಿಸಿರುವ ದೇಹಶಕ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತ ಸೂಕ್ತವಾದ ಪುಷ್ಠಿಕಾರಕವಾದ ಆಹಾರವನ್ನು ಸೇವಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಸಾವಿರಾರು ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮಿಂದ ಕಸಿದುಕೊಂಡು ನಮಗೇ ಈ ಗುಟ್ಟನ್ನು ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಲವಾರು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಬೊಜ್ಜು ಕರಗಿಸುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಭರತನಾಟ್ಯ ಅಂಗಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲದರ ತಿರುಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಇವನ್ನು ನಿಯತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರೆ ಸಾಕು. ದೇಹಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಯಾಮವ್ಯಾಯಾಮಗಳು ದೊರೆತರೆ, ದೇಹವು ತಾನು ಸೇವಿಸುವ ಆಹಾರದಲ್ಲಿಯೇ ತನಗೆ

ಬೇಕಾಗಿರುವುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕರಗಿಸಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬೇಡಿ. ದಿನನಿತ್ಯದಂತೆ ನಾವು ಸೇವಿಸುವ ಆಹಾರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪೌಷ್ಠಿಕಾಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಬ್ಬಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ತಯಾರುಮಾಡುವ ತಿಂಡಿ ತೀರ್ಥಗಳಲ್ಲೂ ಸಮತೂಕದ ಆಹಾರವಿದೆ.

ಧ್ಯಾನ: ಧ್ಯಾನವೆಂದರೆ ಚಿತ್ತೈಕಾಗ್ರತೆ. ನಮ್ಮ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಏಕಾಗ್ರವಾಗಿ ನಾವು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ನಾಟ್ಯವಿಧಿಯಲ್ಲಿ-ಅಂಗಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಇಡುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ದೇಹವು ಹದವಾಗಿದ್ದರೆ (ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯಮ, ನಿಯಮ, ಆಸನ, ಪ್ರಾಣಾಯಾಮ, ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರ ಕಾರಣದಿಂದ) ಮನಸ್ಸು ಹರ್ಷವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಾಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಏಕಾಗ್ರಗೊಳಿಸುವುದು ಏನೇನೂ ಕಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಧಾರಣ: ಧಾರಣವೆಂದರೆ ಹೀಗೆ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ನಾವು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಧಾರಣ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮಗ್ರವಾದ ಹಾಗೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ, ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೇ ಸಾಕು. ಏಕೆಂದರೆ, ಇಷ್ಟು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಸಾಧಿಸಿ ಕಲಿತಿದ್ದನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಧಾರಣ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ, ಧಾರಣವು ನಮ್ಮ ಸಾಧನೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯಲು ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕ.

ಸಮಾಧಿ: ಸಮಾಧಿ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ನಿಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದು ದೈವಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾದ ಯೋಗಿಯ ಚಿತ್ರ. ಇದು ಹಾಗಲ್ಲ ಸಮಾಧಿಯೆಂದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನೆಗಳಿಂದ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಜೀವನ ವಿಧಿ. ಇದೇ ಸುಶೀಲವಾದ ಜೀವನವಿಧಿ.

ಭರತನಾಟ್ಯ ಅಂಗಸಾಧನೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಾದ ಯೋಗಸಾಧನೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದರಿಂದ ತ್ರಿಕರಣ ಶುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆಯೋ, ಜೀವನವಿಧಿ ಸುಶೀಲವಾಗುತ್ತದೆಯೋ, ಜೀವ ಸಂತೃಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೋ, ಇದೇ ಅಲ್ಲವೇ ಯೋಗಸಾಧನೆ ! ಭರತನಾಟ್ಯ ಅಂಗಸಾಧನೆಯು ಈ ಯೋಗಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಸಹೃದಯರಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭ ಹಾಗೂ ಆರೋಗ್ಯಕರಮಾರ್ಗ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾಜೀವನವೂ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ, ಕಲಾವಿದನ ಜೀವನವೂ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ.

10. ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿ

- ತಾರಾಮೂರ್ತಿ

ಆಂಗಿಕಂ ಭುವನಂ ಯಸ್ಯ ವಾಚಿಕಂ ವಾಙ್ಮಯಂ
ಆಹಾರ್ಯಂ ಚಂದ್ರ ತಾರಾದಿ ತಂ ನಮಃ ಸಾತ್ವಿಕಂ ಶಿವಂ ||
(ನಂದಿಕೇಶ್ವರ - ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ)
ಗಾಂಧರ್ವ ಚೇಹ ನಾಟ್ಯಂ ಚ ಯಃ ಸಮ್ಯಕ್ ಪರಿಪಾಲಯೇತ್
ಸ ಈಶ್ವರ ಗಣೇಶಾನಾಂ ಲಭತೆ ಸದ್ಗತಿಂ ಪರಾಮ್ ||
(ಭರತ - ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ)

ಎರಡು ಖ್ಯಾತ ನಾಟ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇದೆ. ಒಂದರಲ್ಲಿ ಪರಬ್ರಹ್ಮಶಿವನ ವಿರಾಟ್‌ನರ್ತನದ ದರ್ಶನವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ನರ್ತನಕಲೆಯನ್ನು ಪರಿಪಾಲಿಸಿದವನು ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿಯಾಗುವ ವಿಶ್ವಾಸ. ಇಬ್ಬರೂ ಮುನಿಗಳ ಇಂಗಿತದಂತೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೂ ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳಂತೆ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಇರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾರ್ಗ. ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳಂತೆ ನೃತ್ಯವೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಗುರುವಿನಿಂದ ಪಡೆಯಬೇಕಾದ ಜ್ಞಾನವೆಂದಾಯಿತು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಗುರುವಿನ ಹೊಣೆಯೇನು ? ನರ್ತಕಿಯಾಗುವವಳ ಅರ್ಹತೆಗಳೇನು ನೃತ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇನು ಸಾಧನೆಗೆ ಅಡ್ಡಿ ಆಗುವ ತೊಡಕುಗಳೇನು ? ಎಂಬುದು ವಿಚಾರಯೋಗ್ಯವಾದುದು.

ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ, ಜನ ಮಾನಸದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡ ಶ್ರದ್ಧೆಯಂತೆ ಕೂಡ - ಈ ಜಗತ್ತೇ ಒಂದು ಈಶ್ವರಿಯ ನೃತ್ಯ. ಈಶ್ವರನ ಈ ವಿಶ್ವತೋ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಮಾನವ ಲೋಕಕ್ಕೆ ತಂದು, ಅದನ್ನು ಮಾನವರು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ತಾವೂ ನರ್ತಿಸುವಂತೆ ಕಲಿಸಿಕೊಡುವುದು ಸತ್ಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾದ ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿಯೊಬ್ಬನಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಸತ್ಯದರ್ಶನದಿಂದ ಒದಗಿಬಂದ ಈ ಕಲಾ ಸಂಪತ್ತು ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಯಶಸ್ಸಿಗಾಗಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆತ್ಮಾನು ಸಂಧಾನಕ್ಕಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗವಾಗುವುದು ವಿಹಿತ.

ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತವಾದುದನ್ನು, ಭಾವಾತೀತವಾದುದನ್ನು ಅಮೂರ್ತವಾದುದನ್ನು ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾಗಿಸುವುದೇ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಕಲೆ. ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗೊಂಡ ಈ ಪ್ರಾಚೀನಕಲೆ ಅರ್ಷೇಯ ಜ್ಞಾನದ ದರ್ಜೆ ಪಡೆದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯಾಗಿ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಹರಿದುಬಂದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಜೀವನ ದಾಯಿನಿಯಾದ ಜೀವಂತ ಕಲಾನದಿ. "ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ವರ್ಣವೈಭವ; ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ರೂಪ ಲಾವಣ್ಯ; ನಟನ ಜೀವನಾನುಕರಣ, ಕವಿಯ ಭಾವನಾ ವಿಲಾಸ, ಸಂಗೀತದ ರಾಗ-ಲಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಮಸಮವಾಗಿ ಬೆರೆತ ಅವಿನಾಶೀ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯೇ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕೌಶಿಕ ವಿ.ಎಸ್.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪೂಜಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಾದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಣೆದು ಕೊಂಡಿರುವುದು ಒಂದೇ ಗುರಿಗಾಗಿ -ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲೂ ಹುದುಗಿರುವ ದೈವತ್ವವನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿ ಅವನ ಜೀವನವನ್ನು ಆನಂದಮಯವಾಗಿಸುವು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಉದ್ಧಾರ, ಆನಂದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಮೂರು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು! ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಯ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೂ ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಬರುವವು.

ನೃತ್ಯವು ಇತರ ವಿದ್ಯೆಗಳಂತೆ ಪುಸ್ತಕದ ಮೂಲಕವಾಗಲೀ ಶ್ರವಣ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಾಗಲೀ "ಹೇಳಿ"ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿದ್ಯೆ ದೇಹದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಾಗಳೂ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ವಿಶೇಷ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾದ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ "ತೋರಿಸಿ" ಕೊಡುವ ಗುರು ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಶಿಷ್ಯೆ ನೋಡಿ ಕಲಿಯಬೇಕು. ಗುರುವು ಭಾವಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಭಾವಾತೀತವಾದುದನ್ನು - ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಶಿಷ್ಯೆಗೆ ಮನಗಾಣಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಇದೇ ಕಾರಣ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರು-ಶಿಷ್ಯ ಸಂಬಂಧ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು - ತಾಯಿ ಮಗುವಿನ ಸಂಬಂಧದಂತೆ ಅಲೌಕಿಕವಾದುದು. ಈ ಸಮರಸದ ಬಾಂಧವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗೆ ಮೀರಿದ ಅಂತರ್ಯದ "ಕೊಡು-ಕೊಳ್ಳುವುದು" ಗುರು ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಶಿಷ್ಯೆಯ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಕಸನಕ್ಕೆ ಗುರುಕುಲವಾಸ ಅಗತ್ಯ. ಗುರುವಿಗೆ ಶಿಷ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ-ವಿಶ್ವಾಸ ಸದಾಶಯವಿರುವಂತೆ ಶಿಷ್ಯೆಗೆ ಗುರುವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ-ಭಕ್ತಿ, ಪೂರ್ಣಶ್ರದ್ಧೆ, ವಿನಯ ವಿಧೇಯತೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ಇಂದಿನ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ಖ್ಯಾತನಾಮರೆಲ್ಲರೂ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಗುರುಕುಲದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿದವರು. ಗುರು-ಶಿಷ್ಯ ಸಂಬಂಧದ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ ಪಡೆದವರು ಗುರುವಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲೇ ಗುರುವಿನ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಂಡು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಜೀವನವನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸಿಕೊಂಡವರು.

ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವಂತೆಯೇ ಮಾನಸಿಕ ಧಾರ್ಮಿಕ-ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುವ ಗುರುವಿನ ಹೊಣೆ ಗುರುತರ. ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಆಳವಾದ, ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಜ್ಞಾನ, ನೃತ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಧಾರ್ಮಿಕ-ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರಭಾವದ ಅರಿವು, ಯೋಗ್ಯ ಕಲಾಪೇಕ್ಷಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಪೋಷಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ; ಕಲೆಯನ್ನು ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಪೂರ್ವಕ ಕಲಿಸಿಕೊಡುವ ಅಪಾರ ತಾಳ್ಮೆ; ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಶಿಷ್ಯೆಯು ಧನಕ್ಕಾಗಿ ಅಥವಾ ಖ್ಯಾತಿಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಹಾತೊರೆಯದೆ ಮುಂದುವರೆದು ತನ್ನ ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಗಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಉಪಾಸನೆ-ಆರಾಧನೆ ಮಾಡುವಂತೆ ಅವಳಲ್ಲಿನ ಕಲಾ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಸದಾ ಬೆಳಗಿಸಿಕೊಡುವುದು ಗುರುವಿನ ಕರ್ತವ್ಯ. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಗುರುಪೀಠಕ್ಕೆ ಬ್ರಹ್ಮಸ್ಥಾನ, ನೃತ್ಯಕಲೆಯು ತನ್ನ ಮೂಲೋದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಊರ್ಜಿತವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ.

ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನರಿತ ತಾಯಿಯಂತೆ ಗುರುವಿಗೆ ತನ್ನೆಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯರ ಗುಣಾವಗುಣಗಳು ವಿಶೇಷತೆಗಳು ವಿದಿತ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಶಿಷ್ಯನಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ "ಮನೋಧರ್ಮ"ವಿರುವುದು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಶೈಲಿಯಿರುವುದು ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಸಾಣೆಹಿಡಿದು ಹೊಳಪಿಡಬಲ್ಲ ಗುರು ಶಿಷ್ಯೆಗೆ ಎರಡನೆಯ ತಾಯಿ. ಭೌತಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತಂದ ತಾಯಿ ಹಾಲೂಡಿಸಿ ಉಣಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಮಗುವಿಗೆ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಕಾಯೋನ್ನತಿ, ಮನೋನ್ನತಿ ಮತ್ತು ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯನ್ನಿತ್ತು ಮಾನವ ದೇಹವನ್ನು ದೇವಾಯತನ ಮಾಡುವ ಗುರು ಕಲಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತಂದ ಎರಡನೆಯ ತಾಯಿ. ಶಿಷ್ಯೆಯ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಅಳೆದು ರಂಗಪ್ರವೇಶದ ಸಮಯವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಅವಳ ಗುರುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಹಿತ. ಹೀಗಲ್ಲದೆ ಹೊರಗಿನವರ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರೆ ಬಲಿತಿರದ ಕಾಯಿಯನ್ನು ಕಿತ್ತು ಹಣ್ಣು ಮಾಡುವಂತೆ ವಿಫಲಯತ್ನವಾಗುವುದು.

ರಂಗಪ್ರವೇಶವಾದರೆ ಕಲಿಕೆಯ ಹಂತ ಮುಗಿಯಿತೆಂಬ ಮನೋಭಾವ ನರ್ತಕಿಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಿರುವ ದೊಡ್ಡ ತೊಡಕು. ರಂಗ ಪ್ರವೇಶದಿಂದಲೇ ನಿಜವಾದ ಕಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರಿತಿ ನೀರಿಯ ಕಲಿಕೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದು. ನಂತರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನೃತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮತರ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡ ದೋಷಗಳನ್ನು ತಿದ್ದುವುದೂ ಉತ್ತೇಜನಾ ಪೂರ್ವಕ ಪ್ರಶಂಸೆ ಕೊಡುವಷ್ಟೇ ಅಗತ್ಯವಾದುದು. ಈ ತಿದ್ದುವಿಕೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ಹಿಂಜರಿಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮಾಡುವ ಗುರುವು ನರ್ತಕಿಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಲಾಪಾಲಕ.

ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗುರು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿತ ನೃತ್ಯ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ಪರೀಕ್ಷೆ" ಮಾಡುವುದು, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ಅಂಕಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿ ರ್‍ಯಾಂಕ್ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಬಹುಮಾನ ಕೊಡುವುದು-ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸಿ ಬೆಳೆಸಬೇಕಾದ ಕಲೆಯನ್ನು ಸ್ಪರ್ಧಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗೆ ತರುವುದು, ಅಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾದವರು ಮನೋಧರ್ಮವೆಂದರೆ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಪಡೆದಿರುವ ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಲಾಪದ್ಧತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಕಲೆಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡುವ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ದೈವದತ್ತ ಸೃಜನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಗುರುದತ್ತ ಕಲಾಪದ್ಧತಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ನರ್ತಕಿ ಚಿರಋಣಿ, ಮಾತ್ರ ಕಲಾವಿದರೆನ್ನುವ ಭಾವನೆಯನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ತರುವುದು ಕಲೆಗೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ದ್ರೋಹ ಬಗೆದಂತೆ. ಶಿಷ್ಯರ ಕಲಾಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸೆಲೆಯನ್ನೇ ಬತ್ತಿಸಿದಂತೆ. ನೃತ್ಯವು ಗುರುವಿನಿಂದ ನೇರ ಶಿಷ್ಯಳಿಗೆ ಬರುವ, ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟದ್ದರಿಂದ ಸಿಗುವ ಕಲೆ, ಗುರುವು ಕೊಟ್ಟದು ಒಂದೇ ಆದರೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಶಿಷ್ಯೆಯೂ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಮತ್ತು ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವುದು ತನಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾದರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ "ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತುಲನೆಗೆ ಆಧಾರವೇ ಇಲ್ಲದಂತಹ ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧಾತ್ಮಕ ಮನೋಭಾವ ಬರುವುದು ಚಿಂತಾಜನಕ. ಈ ಸ್ಪರ್ಧಾತ್ಮಕ ಮನೋಭಾವದಿಂದ ಸಹ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ಸರ್ಯ, ನೃತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಆಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿನ ರಾಜಕೀಯ, ಪಕ್ಷಪಾತ ಭಾವ, "ಕಲಾ ಪೋಷಣೆ"ಯ ಸೋಗಿನಲ್ಲಿ ಧನದ ಶಿಫಾರಸಿನ ಮೂಲಕ ಒತ್ತಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ ನಕಾರಾತ್ಮಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಮಾರಕ. ಇದಾಗದ ಹಾಗೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುವುದೂ ಗುರುವಿನ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ. ಇಂದಿನ ಜಾಗತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಅತಿಯೆನಿಸಿದರೂ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಪರ್ಧಾತ್ಮಕ ಮನೋಭಾವ ಮತ್ತು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಎಷ್ಟು ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ಅಷ್ಟು ಒಳಿತು. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಗುರುಹಿರಿಯರಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ.

ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯ ಮಾರ್ಗ ತಿಳಿಸುವ ಗುರುವಿನಂದ ಶಿಷ್ಯೆಯು ಕಲಿಯುವುದೇ ನೃತ್ಯ ಯೋಗಾಭ್ಯಾಸ. ವಿದುಷಿ ಬಾಲಸರಸ್ವತಿ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಸಾಮರಸ್ಯದಿಂದ ಬರುವ ಏಕಾಗ್ರಚಿತ್ತಸ್ಥಿತಿಯೇ ಯೋಗ ಸ್ಥಿತಿ. ಪಾದಗಳು ಲಯದಲ್ಲಿ ಕೈಗಳು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಕಣ್ಣುಗಳು ಕೈಗಳನ್ನನು ಸರಿಸಿ, ಕಿವಿಗಳು ನಟುವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸ್ವತ: ನರ್ತಕಿಯ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ -ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಸಮರಸದಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಗ ಮನಸ್ಸು ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನರ್ತಕಿಯ ಅಂತರ್ಹಭಾವವು ಇವೈದೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು "ಸೌಂದರ್ಯ"ದ ಆಸ್ವಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯೋಗಾಚಾರ್ಯ ಬಿ.ಕೆ.ಎಸ್. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ಅವರು ಕಂಡರಿಸಿದಂತೆ ಯೋಗ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧ. ಒಂದು ಯೋಗಾಸನದಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆ ಸ್ಥಿರತೆ ಕಂಡರೂ ದೇಹದೊಳಗೆ ಅನೇಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಮರಸದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಸ್ಥಿರತೆ ಸಾಧ್ಯ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆ ಅನೇಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮೇಳೈಸಿದಾಗ

ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮಾಧಿ ಸಮಾನವಾದ ಸ್ಥಿರತೆ ಬರುವುದು. ಯೋಗಿಯೂ ಅನುಭವಿಸುವ ಮನಃ ಪ್ರಶಾಂತತೆಯನ್ನೇ ನರ್ತಕಿ ತನ್ನ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಈ ಪ್ರಶಾಂತತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಹೊನಲಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತರುವಳು. ಲಯಾನುಸಾರ ನರ್ತಿಸುವಾಗ ನರ್ತಕಿಯ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಮಾನವೀಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ನೀಗಿಕೊಂಡು ದೈವೀಕ ಶಕ್ತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ನಳಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ಯೌಗಿಕ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಿ ಕಲಾನಂದವನ್ನು ಕೊಡುವ -ತಾನೂ ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಲುಪಲು ನರ್ತಕಿಗಿರಬೇಕಾದ ಅರ್ಹತೆಗಳೇನು? ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಗುರುವಿನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಶ್ರದ್ಧೆ ಮತ್ತು ಆರಾಧನಾಭಾವ; ಶಾರೀರಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಸ್ವಸ್ಥತೆ ಹಾಗೂ ದೃಢತೆ; ಬುದ್ಧಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ; ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಾ ಶಕ್ತಿ ಇವು ನಾಲ್ಕೂ ಮೂಲತಃ ಇದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ನೃತ್ಯಕಲಿಕೆಯ ನಿರ್ಧಾರ ಸಂಗತವಾಗುವುದು. ನಂದಿಕೇಶ್ವರರು ವಿಶದೀಕರಿಸುವಂತೆ ಬಹಿಃಪ್ರಾಣಗಳಾದ ಮೃದಂಗ, ತಾಳ, ಕೊಳಲು, ಹಾಡು, ಶೃತಿ, ಗೆಜ್ಜೆ, ವೀಣೆ ಮತ್ತು ಖ್ಯಾತಗಾಯಕ - ಇವುಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ನರ್ತಿಸುವುದನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ಭಾಗ. ನರ್ತಕಿಗೆ ತಾನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವ ನೃತ್ಯದ ನಟುವಾಂಗದ ಕಂಠಪಾಠ, ಹಾಡಿನ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಭಾವದ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಚಯ ಮತ್ತು ಹಾಡಿನ ಲಯ ಮತ್ತು ರಾಗಭಾವದ ಜ್ಞಾನ ಇವು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ, ಅಂತಃ ಪ್ರಾಣಗಳಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ, ನಿಲುವು, ಸಮತ್ವ, ಚಪಲತೆ-ಚುರುಕುತನ, ನೋಟ, ಶ್ರಮವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ, ಬುದ್ಧಿ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತು, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಗ. ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಕಥಾವಸ್ತು ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಣೆ, ನೃತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಳವಾದ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮೂರನೆಯ ಭಾಗ. ಇವು ಮೂರು ಭಾಗಗಳನ್ನು ನಿರಂತರ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮಾತ್ರ ನರ್ತಕಿಯ ನೃತ್ಯಪಟುತ್ವ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ ಗಳಿಸಬಹುದು.

ಧನಾರ್ಜನೆ, ಯಶಸ್ಸು, ದೇಹಾರೋಗ್ಯ ಮುಂದಾದುವೆಲ್ಲ ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲೇ ಕಲಾರಾಧನೆಯ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲೇ ಸಿಗುವ ಐಹಿಕ ಸಿದ್ಧಿಗಳ ಕಲಾವಿದೆ ನಿಜವಾದ ಕಲಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಸಿದ್ಧಿ ಈ ಹೊಸ್ತಿಲು ದಾಟಿದ ನಂತರವೇ! ಅವಳೆದುರಿಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಲಾಲೋಕವೇ ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡ ನೃತ್ಯ ಗುರುವಿಗೆ ಶಿಷ್ಯೆಯನ್ನು ಐಹಿಕ ಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲಲು ಬಿಡದೆ ಕಲೆಯ ಒಳ ಅಂಗಳಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುವ - ನುಗ್ಗಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವುದು. ಅಂತಹಗುರುವೇ ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿ ತುಲ್ಯ ಗುರು.

ಇಂತಹ ಗುರುವಿನಡಿ ಕಲಿತ ನರ್ತಕಿಯ ಸಾಧನೆಯಾದರೂ ಏನು ? ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸರಿಸಮವಾಗಿ ಪಳಗಿದ ನರ್ತಕಿಯು ತನ್ನ ಚಿದಾಕಾಶದಲ್ಲಿ ಈಶ್ವರನ ವಿಶ್ವನರ್ತನವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿ ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲಳು. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನುರಿತ ತನು, ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾಣೆಹಿಡಿದ ಮನ-ಎರಡೂ ಈಜುರೆಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಈಜಾಡಬಲ್ಲಳು. ತನ್ನ ನೃತ್ಯ ನೌಕೆಯನ್ನೇರಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ತೇಲಾಡಿಸಬಲ್ಲಳು.

ಆತ್ಮಾನಂದದ ಮೂರ್ತರೂಪವೇ ನೃತ್ತವೆನ್ನಬಹುದು. ದೇಹವಿಡೀ ಪ್ರಾಣಶಕ್ತಿಸಂಚಾರದ ಹರ್ಷವೇ ನೃತ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಆತ್ಮ ದೇಹಗಳ ಐಕ್ಯತೆಯೇ ನೃತ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು! ತಾಯಿ ಕಂದನ ಕಂಕುಳಿಗೆ ಕೈಯಿತ್ತು ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಕುಣಿಯುವ ಐದಾರು ತಿಂಗಳ ಮಗು; ದೊಂಬರಾಟ ನೋಡುತ್ತ ತಮಟೆಯ ದುಡಿತಕ್ಕೆ ಹೆಜ್ಜೆಹಾಕುತ್ತಾ ಚಪ್ಪಾಳೆಯಿಕ್ಕುವ ಐದಾರು ವರ್ಷದ ಬಾಲಕ; ಬೆನ್ನಿಗಂಟಿದ ಮಣಭಾರ ಚೀಲವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಕುಣಿತದ ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಲೆಯ ಹೊರ ಓಡಿಬರುವ ಮಕ್ಕಳು; ಸ್ನಾನದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಮೇಲೆ ಹರಿವ ನೀರಿನಿಂದ ಪುಳಕಗೊಂಡ ದೇಹ ವಿನಾಕಾರಣ ಮಾಡುವ ಹಾಡು ಕುಣಿತ; ಒನೆದು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ಕಾಳರಾಶಿಯ ಸುತ್ತ ಹಾಡುತ್ತ ಕುಣಿವ ತರುಣಿಯರು; ಅದ ನೋಡಿ ಊರುಗೋಲನ್ನು ಕುಟ್ಟಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕುಣಿವ ವೃದ್ಧ ಎಲ್ಲ ಮಾನವರ ಬದುಕಿನ ಮಜಲುಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯವು ಹೊಕ್ಕಿ ಬಳಸಿದೆ. ಈ ಮಾನವ ಸಹಜ ಹರ್ಷ ಜನ್ಯ ಲಯಬದ್ಧ ಕುಣಿತವೇ ಶಾಸ್ತ್ರದ ರೀತಿಯ ಒಪ್ಪಪಡೆದ ನೃತ್ಯ.

ಲಾಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಸ್ತ ಮುದ್ರೆಗಳು ಅಂಗಭಂಗಿಗಳು ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಭಾವದ-ಸನ್ನಿವೇಶದ ಕಥೆಯ - ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಭಿನಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಉಪಾಂಗಗಳ ಲಾವಣ್ಯವನ್ನು ಗತಿಶೀಲ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಚಲನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಲಂಕಾರಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲಾಸಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೇ ನೃತ್ಯ.

ನೃತ್ತದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ "ಅಂಗಶುದ್ಧಿ" (ಅಂಗಗಳ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ರೇಖೆ-ಸಮತೋಲನ-ಹೊಂದಾಣಿಕೆ) ಪಡೆದ ನರ್ತಕಿ ಯೋಗದಲ್ಲಿಯಂತೆ ತನ್ನ ಶರೀರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ನಾಯು, ಕೀಲು, ಅವಯವದ ಆಂತರಿಕ ತಿಳುವು ಅದರ ರಚನಾಕ್ರಮ, ಚಲನಾವಿಧಾನದ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಚಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದರಲ್ಲಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುವ ಕೌಶಲ್ಯ ಪಡೆಯುವಳು. ಸೂಕ್ಷ್ಮಮತಿ ನರ್ತಕಿಗೆ ಈ ಶರೀರವು ತನ್ನ ಅಧೀನದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಧನವೆಂಬ ಅರಿವು ಮೂಡುವುದೇ ಒಂದು ಮಹತ್ಸಾಧನೆ. ಹೊರಗಿನ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಲಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಶರೀರದ್ದೇ ಆದ ಆಂತರ್ಲಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಜ್ಞಾನವೂ ಸಿಗುವುದು. ಹೊರಗಿನ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಕ್ಕೆ ಲಯಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಶಾರೀರಿಕ ಲಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ದೈಹಿಕ ಕ್ಷಮತೆ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಸಿಗುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಗಣನೀಯ ಸಾಧನೆ. ಈ ಮೂಲಕ "ಕಾಲ"ದ ಅರಿವೂ ಅಂತಸ್ಥವಾಗುವುದು. ನೃತ್ಯ ಭಾಗಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಬಯಲನ್ನು ಕ್ರಮಿಸುವಾಗ ಆಕಾಶದ ಅರಿವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಆಂತರ್ಯದಾಕಾಶದ ಭಾವೂ ಆಗುವುದು. ಲೌಕಿಕ ಮಾಪನವನ್ನು ಮೀರಿ, ಕಾಲ ಮತ್ತು ಆಕಾಶದ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ನರ್ತಕಿಗೆ "ಅನಂತ"ದ ಅಮೂರ್ತದ ಸುಳುಹು ಸಿಗಬಹುದೇನೋ!

ನೃತ್ಯದ ಓಜಸ್ಸಿಗೆ ಅಭಿನಯದ ಶಕ್ತಿಯೂ ಸೇರಿದರೆ ನೃತ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ತೆರೆಗಳು ಅಗಣಿತ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಆನಂದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಣಿದ "ಹಸ್ತ"ಗಳು, ಅಂಗ ಚಲನೆಗಳು ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ನಿವೇದನಾಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಟಿಯಿಲ್ಲದ ಸಾಧನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. "ಹಸ್ತಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ ಪಡೆದು ನೃತ್ಯದ ಒಳಗೊಳಗೆ ಸರಿದ ನರ್ತಕಿಗೆ ಈ ಜಗತ್ತೇ ಅಭಿನಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟರಾಜನೇ ತನ್ನೊಳಗೆ ಬಂದಂತೆ! ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾರಾಟ; ಹೂಗಳ ಒಲೆದಾಟ, ಲತೆಗಳ ಬಳುಕಾಟ, ಚಿಣ್ಣರ ಕುಣಿದಾಟ, ತೆಂಗಿನ ತುಯ್ದಾಟ, ಮುಂಗಾರಿನ ಸುರಿದಾಟ, ಅಲೆಗಳ ಏರಾಟ, ಮೋಡಗಳ ಸರಿದಾಟ, ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರ ಓಡಾಟ, ದಿನರಾತ್ರಿಗಳ ನಡೆದಾಟ-ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಅವನ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವೇ ದುಂಬಿಯ ಝೇಂಕಾರ ; ಹಕ್ಕಿಗಳಿಂಚರ; ನಾಗನ ಪೂತ್ಕಾರ; ಕುದುರೆಯ ಹೇಷಾರ; ಆನೆಯ ಘೀಂಕೃತಿ, ಗಾಳಿಯ ಸುಯ್ಯಾರ, ಸಿಡಿಲು ಗುಡುಗುಗಳ ಭೋಂಕಾರ - ಗೆಜ್ಜೆ, ವೀಣೆ, ಕೊಳಲು ಕಹಳೆ, ಮೃದಂಗ, ನಗಾರಿ, ಭೇರಿ - ಮಾನವರ ಸಕಲ ವಾಕ್‌ಶಕ್ತಿ - ಕೇಳಿಸುವ ಕೇಳಿಸದ ಶಬ್ದವೆಲ್ಲವೂ - ಅವನ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ?

ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರ ತಾರಾದಿ ಖಚರಗಳೇ ಆಭೂಷಣವಾದವನ ಕ್ಷಣಕ್ಕೊಂದು ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ ದಿನದಿನವೂ ಕುಂದುವ ವೃದ್ಧಿಸುವ ಚಂದ್ರ, ಹುಟ್ಟುತ್ತಿರುವ ಕಿರುತಾರೆಗಳು, ಸಾಯುತ್ತಿರುವ ಹಿರಿತಾರೆಗಳು, ಅಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಗ್ರಹಗಳು, ಅಕ್ಷದಿಂದ ಹೊರಬೀಳುವ ಉಲ್ಕೆಗಳು - ಭುವನವೇ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಸರ್ವ ವಾಙ್ಮಯವೇ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಖಚರಗಳೇ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ವಿರಾಟ್‌ಪುರುಷನ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವೇನಿರಬಹುದು ? ಮಾನವನ ಸೃಷ್ಟಿಯಿರಬಹುದೇ ? ಮಾನವ ಪಶುವಿಗೆ ಧೀಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಿವೇಚನಾ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಮೆದುಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ, ಮನಸ್ಸೆಂಬ ಆರನೆಯ ಇಂದ್ರಿಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ತುಂಬಿದ ಮೇಲೆ "ಬದುಕು" ಕಥಾವಸ್ತು ಒದಗಿಸಿ ಈ "ಮಾನವ"ನ ಮೂಲಕ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯದ ರಸಾಸ್ವಾದ ಮಾಡುವನೇನೋ! ನಟರಾಜನ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯದ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಲಗ್ಗೆಯಿಡುವ ನರ್ತಕಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಮಿತಿಯೆಲ್ಲಿ? ಮನೋಧರ್ಮದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪಡೆದ ಜೀವನಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅಳವಟ್ಟಂತೆ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಯ್ದು ಸಂಗತ ಭಾವಗಳೊಡನೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನರ್ತಕಿ ರಸಾನಂದದ ಸ್ರೋತವಾಗಬಲ್ಲಳು.

ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಅರುಂಡೇಲ್ ವಿವರಿಸುವಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನೃತ್ಯವು ನರ್ತಕಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನಿಸಿಕೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವದ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕಲೆ, ಇದೇ ಕಾರಣ, ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಯ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಗಳ ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಗೀತ ಎರಡೂ ಸ್ಥಾಯೀ

ಭಾವದಿಂದ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗಾಗಿ ಸಾದಾರಣೀಕರಣಗೊಂಡ ಅಂಶಗಳು. ಭಾರತದ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕೂ (ಭಾಷೆಯ ಅಡ್ಡಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ) ಎಲ್ಲ ಸ್ತರದ ಜನತೆಗೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ತಿಳಿದಿರುವ ಕಥಾವಸ್ತು ಅಂತೆಯೇ ಆಯಾ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿದ ರಾಗಗಳು. ಮಹಾಭಾರತ-ರಾಮಾಯಣ-ಭಾಗವತದ ಕಥೆಗಳು, ಮಹಾಪುರುಷರ ಜೀವನಘಟನೆಗಳು, ಮಹರ್ಷಿಗಳ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಭಾರತೀಯನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ವಿಷಯ. ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಮಾರ್ಗಗಳೂ ಅನೇಕ ಮತ್ತು ಸುಲಭ. ಈ ಕಥೆಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ತತ್ವವೂ ಸರ್ವವಿದಿತ. ಪುಣ್ಯ ಪುರುಷರ, ಸಾಧ್ವಿಯರ ಕಥೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಲೌಕಿಕದ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕದ ಅನುಭವ ಪಡೆಯುವುದು ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ.

ದುರ್ಗಾ, ಗಣೇಶ, ರಾಮ, ಸೀತೆ, ರಾವಣ, ಕೈಕೇಯಿ, ಕೃಷ್ಣ ಅರ್ಜುನ, ದುರ್ಯೋಧನ ದ್ರೌಪದಿ ಕುಂತಿ ನಳದಮಯಂತಿ ಸಾವಿತ್ರಿ ಸತ್ಯವಾನ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಶಕುಂತಲೆ, ಚಂದ್ರಹಾಸ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ದುರ್ವಾಸ ನಾರದ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ವಿವೇಕಾನಂದ ಗಾಂಧಿ - ಜಾನಪದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಕೂಡ ಕಾಶ್ಮೀರದಿಂದ ಕನ್ಯಾಕುಮಾರಿಯವರೆಗೆ ಗುಜರಾತಿನಿಂದ ಬಂಗಾಳದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಪರಿಚಿತರು ಮತ್ತು ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಕೇವಲ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಭಾರತೀಯ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತ ಆತ್ಮೀಯರು. ಇಂತಹ ಸಮೃದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ನರ್ತಕಿಗೆ ಕೇವಲ ಮಾನವರೇ ಏಕೆ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಪಕ್ಷಿಗಳು ತರುಲತೆಗಳು ಜಲಚರ ಸರೀಸೃಪಗಳು ಕೀಟವೂ ಸಹ ಅಭಿನಯ ಯೋಗ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು. ನಂದಿ - ಕಾಮಧೇನು, ಪುಣ್ಯಕೋಟಿ ಜಾಂಬವಂತ ಹನುಮಂತ ಆದಿಶೇಷ ಜಟಾಯು ಗರುಡ ಹಂಸ ಪಾರಿಜಾತ ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷ ಅಶ್ವತ್ಥ ಮಕರ ಮಂಡೂಕ ಕೂರ್ಮ ವರಹ ಕಾಳಿಂಗ ಮೀನು ಭ್ರಮರ ಪತಂಗ - ಎಲ್ಲವೂ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪರಿಚಿತ ಪಾತ್ರಗಳು. ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀ ಸಂಬಂಧಗಳ ಜೊತೆಗೇ ಬರುವ ಭಾವ (Emotions)ಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮಾನವನ ಯೋಜನೆಗಳು, ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು, ಆದರ್ಶಗಳು, ತತ್ವಗಳು ಕುಡ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾಗುವವು. ಸಮಾಜದ, ಅದರ ಪರ್ಯಾವರಣದ ಏಳಿಗೆಗಾಗಿ ತಾನು ಕಂಡ "ದರ್ಶನ"ದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ "ನಿದರ್ಶನ"ವಾಗಿ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನರ್ತಕಿಗೆ "ವಿಶ್ವ" ಭಂಡಾರವೇ ತೆರೆದಿರುವುದು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚರಾಚರ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆವುಗಳೇ ತಾನಾಗಿ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿಸಬಲ್ಲಳು. ಹಾವನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಬೆಚ್ಚಿದರೆ ತಾನು ಹಾವಾಗಿ ಹರಿಯುವಳು. ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿನ ಹೂವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಮುಡಿದುಕೊಂಡರೆ ತಾನೇ ಬಳ್ಳಿಯಾಗಿಯೂ ಒನೆದಾಡುವಳು. ಬೆಣ್ಣೆ ಕದ್ದನೆಂದು ಕೋಪಿಸಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಥಳಿಸಿದವಳು ಅದೇ ಕೃಷ್ಣನಾಗಿ ಕಣ್ಣುಜುತ್ತ ನಿಲ್ಲುವಳು - ಹೊರಗಿದ್ದು ತೋರಿಸಿದುದನ್ನು ಒಳಹೊಕ್ಕು, ಜೀವ ತುಂಬವ ನರ್ತಕಿ ದೇಹಾತೀತಳು. ಯಶೋದೆಯ ಕೋಪ, ಕೃಷ್ಣ ಭಯ, ದುಃಖ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ತಾಯಿಯ ಮಮತೆ, ಹೆಮ್ಮೆ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಏರಿಳಿವ ನರ್ತಕಿ ಭಾವಾತೀತಳೂ ಹೌದು. ಐದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಕೃಷ್ಣ ಶಕುಂತಲೆಯರನ್ನು ಇಂದು ಜೀವಂತವಾಗಿಸುವ ನರ್ತಕಿ ಮುಂದೆ ಬರಬಹುದಾದ ಕಲ್ಕಿಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವಳು. ಮುಂದಾಗುವುದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ "ಆಗಿಸ" ಬಲ್ಲ ಕಾಲಾತೀತಳು. ತನ್ನದೇ ಊರಿನ ಜಾನಪದ ನಾಯಕನಾಗಿ ಮೀಸೆ ತಿರುವುವಳು ಮಥುರೆಯ ಕಂಸನಾಗಿ ಕತ್ತಿ ಝಳುಪಿಸುವಳು. ಪಂಜಾಬಿನ ಗಿದ್ಧಾ ಕುಣಿವ ಹುಡುಗಿ ಮರುಗಳಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣದ ಕೂರವಂಜಿಯಾಗುವಳು ಕೇರಳದ ಬಲಿಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ದಾನವನ್ನು ಉತ್ತರದ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡರಿಸುವ, ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯ ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿನ ವಸ್ತ್ರಪಹರಣವನ್ನು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನರ್ತಕಿ ದೇಶಾತೀತಳೂ ಸಹ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ನರ್ತಕಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕ ಮಾತ್ರ. ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ ಮುಂದುವರೆದಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ನರ್ತಕಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಪರಿಕರಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅವಳು ಮತ್ತೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವವರೆಗೆ ಅವು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ನರ್ತಕಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದುದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಹಾಗೆಯೇ ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಿ ತನ್ಮೂಲಕ ನರ್ತಕಿಯೊಡನೆ ಅವಳ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನುಸುಳಿ ತಾನೂ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಿ ನುಸುಳಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಆನಂದ ಅವನದಾಗುವುದು.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ಕೃಷ್ಣಾ ನೀ ಬೇಗನೆ ಬಾರೋ... ಮುಖವನ್ನೇ ತೋರೋ" ಎಂಬ ಪಲ್ಲವಿಗೆ ನರ್ತಕಿ ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮದಂತೆ ಅರ್ಥ ಕಥೆ ಕಲ್ಪಿಸಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವಳು. ಕೃಷಣನಿಗೆ ಮುಖ ಮಾರ್ಜನ ಮಾಡಿಸಲಿರಬಹುದು - ಬೆಣ್ಣೆ ಉಣಿಸಲಿರಬಹುದು... ಅಥವಾ ಗೋಪಿಯ

ದೂರಿನಂತೆ ಅವನ ಮೋರೆ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಬೆಣ್ಣೆ ಕದ್ದು ತಿಂದನೋ ಇಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣುತಿಂದನೋ - ಅಥವಾ ಮಗುವನ್ನು ಕಾಣದೆ ತಲ್ಲಣಗೊಂಡ ತಾಯಿಯ ಆರ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಮಗುವನ್ನು ಎದುರಿಗೆ ಬಾರೆಂದು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವಳೋ - ನರ್ತಕಿಯ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದು.

ನೃತ್ಯದ ಆರಂಭವಾದಾಗ ಬರಿದಾಗಿದ್ದ ರಂಗ ನರ್ತಕಿಯ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ಮನೆಯ ಮುಂದಿನ ಅಂಗಳವಾಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಒರಳು, ಮರ, ಮಣ್ಣು, ಹಗ್ಗ, ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲ ಹೊಸ್ತಿಲು, ಕೃಷ್ಣನ ಗೆಳೆಯರು, ದೂರಿತ್ತ ಗೋಪಿ- ಎಲ್ಲರೂ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವರು. ಅಥವಾ ಸ್ನಾನದ ಮನೆಯಾಗಿ ನೀರಿನ ಹಂಡೆ ತಂಬಿಗೆ, ಕೂರುವ ಮಣೆ, ವಸ್ತ್ರಗಳು ಉದ್ಭವವಾಗುವವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನೋರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ. ಒಮ್ಮೆ ಮಾಡುವ ಕೈಸನ್ನೆಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಳಿಸಿ ಮುಂದಿನ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಣಿಯಾಗುವ ನರ್ತಕಿಯು ಎಲ್ಲದರೊಳಗೆ ತಾನು - ತನ್ನೊಳಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಆದವಳು. ಈ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರಲು ಅನೇಕ ಹಂತಗಳನ್ನು ನರ್ತಕಿ ದಾಟಿರುವಳು. ಈ ಹಂತಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು "ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ" ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಯತೋ ಹಸ್ತಃ ತತೋ ದೃಷ್ಟಿ: "ಹಸ್ತ"ವು ಸೂಚಿಸುವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ದೇಹದ ಇತರ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಏಕೀಕರಿಸಿ ಶಾರೀರಿಕವಾದುದನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯ ನೆಲೆಗೆ ತರಲು ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಆದಿಯಾಗಿ ಇತರ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನೆಲುವಿನ ಮೇಲಿರುವ ಬೆಣ್ಣೆ ಗಡಿಗೆಯನ್ನು ಇಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ "ಹಸ್ತ"ದ ಜೊತೆಗೆ ಎತ್ತಿದ ಹಿಮ್ಮಡಿ ಮತ್ತು ತೋಳುಗಳು, ಎತ್ತಿದ ಮುಖ-ಇವೆಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ "ಇಳಿಸುವುದು" ವೀಕ್ಷಿಸಲು ದೃಷ್ಟಿಯು ಮುಂದಾಗುವುದು. "ಹಸ್ತವನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು - ಹಸ್ತವನ್ನಲ್ಲ - ನೋಡುವುದು. ದೃಷ್ಟಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಸದ್ದನ್ನಾಲಿಸಲು ಕಿವಿ, ಬೆಣ್ಣೆಯ ರುಚಿಯನ್ನರಸಿ ನಾಲಗೆ - ಎಲ್ಲದರ ಕಲ್ಪನೆ ದೃಷ್ಟಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಮ್ಮಿಳಿಸುವುದು. ದೈಹಿಕ ಅಭಿನಯ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ನೆಲೆ ಮುಟ್ಟುವುದು.

ಯತೋ ದೃಷ್ಟಿಃ ತತೋ ಮನಃ :- ಇಂದ್ರಿಯಗಳು "ಬೆಣ್ಣೆಗಡಿಗೆ" ಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಮನಸ್ಸಿನ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಬೇಕು. ನರ್ತಕಿಯು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮರೆತು ಗೋಪಿಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಕೃಷ್ಣನಾಗಿ, ಆಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಬೆಣ್ಣೆಗಡಿಗೆಯನ್ನು ಇಳಿಸಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಸಹ ತನ್ನ ಅಂದಿನ - ನಿಜ ಜೀವನದ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ನರ್ತಕಿಯ ನಿರ್ದೇಶನದಂತೆ ಬೆಣ್ಣೆಗಡಿಗೆ ಇಳಿಸಬೇಕು. ಅಂದರೆ ನರ್ತಕಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಬ್ಬರೂ ಇಂದ್ರಿಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ಮಾನಸಿಕ ನೆಲೆಗೂ ಬರಬೇಕು.

ಯತೋ ಮನಃ ತತೋ ಭಾವಃ - ಮನವಿಟ್ಟ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ - ಬೆಣ್ಣೆಗಡಿಗೆ ಇಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೀಲಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವವು. ಯಾರಾದರೂ ನೋಡಿಯಾರು, ಸದ್ದು ಕೇಳಿಯಾರೆಂಬಭಯ; ಬೇಗ ಇಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ತವಕ; ಬೆಣ್ಣೆ ತಿನ್ನುವ ಆಸೆ - ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸರಿದು ಹೋಗುವವು. ಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಭಾವ ಪ್ರಚೋದನೆ ಸಾಧ್ಯ.

ಯತೋ ಭಾವಃ ತತೋ ರಸಃ :- ಬೆಣ್ಣೆಗಡಿಗೆ ಇಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಗಡಿಗೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೆಣ್ಣೆಯಂತೂ ಮೊದಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿತವಾಗಿ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಇಲ್ಲವಾಗಿ ಭಾವವೂ - ಭಯ, ತವಕ, ಆಸೆ - ಅಲೋಕಿಕತೆ ಪಡೆಯುವುದು ಈ ರೀತಿಯ ಅಲೌಕಿಕ ಭಾವಗಳ ಅನುಭವವೇ ರಸಾಸ್ವಾದನೆ. ಒಂಬತ್ತು ಮೂಲ ಭಾವಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯರಸವಾಗಿಸಿ ಆನಂದಿಸುವುದೇ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಆನಂದವೇ ಬ್ರಹ್ಮ - "ಆನಂದೋ ಬ್ರಹ್ಮೇತಿ ವ್ಯಜಾನಾತ್."

ಆಡಿದಳು ಬಾಲೆ
ನಟನವಾಡಿದಳು ರಂಗದಲಿ ಬಾಲೆ
ಅಭಿನಯದ ರಸಕೆ ತಾ ನಳಿಕೆಯಾಗಿ

ಕವಿ ಮನವು ಹಾಡಿತ್ತುಮುದದಿ ಅನುಭಾವ
ನಾದದಾ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂದಿತ್ತು ರಸಭಾವ
ಅಂಶಗಳನನುಸರಿಸಿ ಪದವು ನಡೆದಿತ್ತು
ಗೆಜ್ಜೆಯಾ ಪಾದವು ತಾಳವನ್ನಿಟ್ಟಿತ್ತು
ಕಾಲವನು ಅಳೆದಿತ್ತು

ದನಿತಾಳವೆಂತಂತೆ ನಲಿದ ತನು ತಾನು
ಕೈಬೀಸಿಗೆರೆಯೆಳೆಯೆ ಜಗವರಳಿ ನಿಂತಿತ್ತು
ಸುತ್ತಿತಾ ಬರುತ್ತಿತ್ತುರಂಗದಾ ಬಯಲನ್ನು
ಬಯಲಲ್ಲಿ ಹಲಬಗೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಬಿಡಿಸಿತ್ತು
ಬಯಲನ್ನೇ ಹಿಡಿದಿತ್ತು

ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸರಿದ ಮನ ಅನುಭಾವ ತೋರಿರಲು
ನಾಟ್ಯರಸ ಹೊನಲಾಗಿ ಹೊರಹರಿದು ಸೊಗೆಯಿಸಲು
ಅಂತರ್ಯದಾನಂದ ದಶದಿಕ್ಕಿಗೆರೆಚಿತ್ತು
"ನಾನು" "ನೀನೆಲ್ಲ" ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರಗಿತ್ತು
"ಅದು"ವೆ ತಾನಾಗಿತ್ತು.

ಕೊರಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಳು ವಾಣಿಯನು ಹುಡುಗಿ
ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಉರಿಸಿದಳು ಚಂದ್ರಾರ್ಕರನು ಮುಗುದೆ
ತೋಳಲ್ಲಿ ತೆಕ್ಕೈಸಿದಳಾಕಾಶನನು ತರುಣಿ
ಕಾಲಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟಿದಳು ಕಾಲನನು ಲಲಿತೆ
ಕುಣಿದಾಡಿದಳು ಬಾಲೆ

ರಂಗವ ಅಂತರಂಗವ ಅಳೆದಳು ಭವಾನಿ
ಶಿವನಂತರಂಗವನೆ ಹಬ್ಬಿದಳು ಶಿವಾನಿ
ನಟನವಾಡಿದಳು ರಂಗದಲಿ ಗಿರಿಬಾಲೆ
ಅಭಿನಯದ ರಸಕೆ ತಾ ನಳಿಕೆಯಾಗಿ
ನಲಿದಾಡಿದಳು ಬಾಲೆ
– ತಾ.ರಾ.ಮೂರ್ತಿ

ಹಲಬಗೆಯ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಮಾಡುವಾಗಿನ ದೈಹಿಕ ಸ್ಥಿರತೆ; ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತ ಸಾಗುವ ಮನದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತೆ; ಸಮದರ್ಶಿತ್ವ; ಆಂತಃಕರಣಬಹಿಃಕರಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಾಣಿಸಿ ಕಾರ್ಯ ಸಾಧಿಸುವ ಬುದ್ಧಿಯ ನಿಶ್ಚಲತೆ; ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ನರ್ತಕಿ ಸ್ಥಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ಸಾಧನೆ. ಈ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ತಲುಪಿದ ನರ್ತಕಿಗೆ ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಈಶ್ವರನ ಅಭಿನಯವೆನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ನರ್ತಕಿಯಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಮತೀಯತೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಜನಾಂಗೀಯತೆಯ (ಬಿಳಿಯರು ಕರಿಯರು ಚೀನೀಯರು ಏಷೀಯರು ಇತ್ಯಾದಿ) ಗೋಡೆಯೂ ಬಿದ್ದುಹೋಗಿ "ವಸುದೈವ ಕುಟುಂಬಿಕಂ ನಿಜವೆನಿಸುವುದು. ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೃತ್ಯವಾಗಲೀ, ಸಂಗೀತವಾಗಲೀ, ಇತರ ಕಲೆಗಳೂ ಕೂಡ ಈಶ್ವರಾಭಿನಯವೆನಿಸುವುದು. ವಿಶ್ವ ಮೈತ್ರಿಭಾವ ಉದಿಸುವುದು. ತಾನೂ

ಮಾನ ಜಾತಿಯ ವಿಕಸನದ ಭಾಗವೆನಿಸುವುದು. ಮುಂದುವರೆದು ಈ ಮೈತ್ರಿಭಾವ ಕೇವಲ ಮಾನವರಿಗೆ ಮೀಸಲಿರದೆ ಪಶು-ಪಕ್ಷಿ ಗಿಡಮರಗಳನ್ನು - ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ತಾಳ್ಮೆ ಸೌಹಾರ್ದತೆ ಬೆಳೆದು "ವಿಶ್ವಪ್ರೇಮ" ಮನೆಮಾಡುವುದು.

ನರ್ತಕಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಿದ್ಧಿ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಧನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನೃತ್ಯದ ನಿಜೋದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೊದಗುವ ಆನಂದ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಕಲೆಯೇ ನೃತ್ಯ. ಗೌಳಿಗನಾಗಿ ಗುರುವು ಸಾಕಿ ಸಲಹಿದ ಕಲೆ-ಕಲಾವಿದೆಯೇ ಕಾಮಧೇನು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಾಗಿ ನರ್ತಕಿ ಹರಿಸಿದ ಅಮೃತ ಸಮಾನ ಕ್ಷೀರವೇ ನಾಟ್ಯ ರಸ, ಶ್ರಮ ವಹಿಸಿ ಸಾಧಿಸಿದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಪಡೆಯುವವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಆನಂದದ ಅನುಭವ ಪಡೆಯಲು ಕೆಲವು ಅರ್ಹತೆಗಳು ಅವನಿಗಿರಲೇಬೇಕು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಅಂಶಗಳ ಪರಿಚಯ, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ-ಭಾ-ಲಯಗಳ ಪರಿಚಯ; ಹಿಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ಪರಿಚಯ; ಇವು ಮೂರು - ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯ ಆಳವಾದಷ್ಟೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ತನ್ಮಯತೆ ಹೆಚ್ಚುವುದು, ನೃತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆದಂತೆ ಈ ಮೂರನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅರ್ಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯ. ಕಲಾಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆದಂತೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಪೋಷಿಸುವ ಹೃದಯ ವೈಶಾಲ್ಯ - ಉದಾರತೆ ಬರುವುದೂ ಸಹಜ. ಇವಲ್ಲದೆ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅರ್ಹತೆಯೆಂದರೆ "ಸಹೃದಯ" ಭಾವ. ನರ್ತಕಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲೇಬೇಕಾದ ಪ್ರತಿಭಾನಶಕ್ತಿಯಂತೆ, ನರ್ತಕಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿ ಆಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಜಾರಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಶೇಷ ಮನೋಭಾವ - "ಸಹೃದಯ" ಭಾವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಿರಬೇಕು. ಈ ಭಾವ ಮೂಲತಃ ಪ್ರತಿಮಾನವನಲ್ಲೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಬದುಕಿನ ಜಂಜಡದಲ್ಲಿ ಮಸುಕಾಗಿರಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಉಜ್ವಲ ವಾಗಿಬೆಳಸಿ ಕೊಂಡವನೇ ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಈ ಸಹೃದಯತೆ ಹೊರಗೆ ಕಾಣಬರುವಂಥ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ನರ್ತಕಿಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಯೋಗ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಸದಾ ಜಾಗರೂಕಳಾಗಿರುವುದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ನೃತ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಣತಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಈ "ಸಹೃದಯ" ಭಾವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಾಟ್ಯರಸವನ್ನೂ ಲಯವನ್ನೂ ಸವಿಯಬಲ್ಲ. ಆನಂದಿಸಬಲ್ಲ. ನರ್ತಕಿಯ ದೋಷಗಳನ್ನೂ, ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯಬಲ್ಲ. ಅವನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನರ್ತಕಿಯ ಇಹ-ಪರಗಳ ಸಂಬಂಧ ಸೇತು. ಇಹದ ಪರಿಕರಗಳು - ಕಥಾವಸ್ತು ಭಾವಗಳು - ಗೀತೆಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಪರದ - ಅಲೌಕಿಕದ ಅನುಭವ ಆನಂದ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುವಳು. ಇದೇ ಕಾರಣ ಅಲೌಕಿಕದ ಅನುಸಂಧಾನಕ್ಕೆಂದಿರುವ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಮನರಂಜನೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುವ ಬದಲಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನೇ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಟ್ಟದಿಂದ ರಸಾನುಭವದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಎತ್ತುವುದು ನರ್ತಕಿ - ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರೇಯಸ್ಕರ.

ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ವೈಶಿಷ್ಟವೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದೆಯ ಮನೋಧರ್ಮಾನುಸಾರ ಕಲೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆ ಜಗದೀಶ್ವರನಜಗತ್ತು ಒಂದು ಕ್ಷಣವಿದ್ದಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ಷಣವಿಲ್ಲವೊ ಸೂರ್ಯೋದಯ - ಕಾಮನಬಿಲ್ಲು - ಮುಂಗಾರಿನ ಮಳೆ... ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದೊಂದು ಒಂದು ಸಲವಿದ್ದಂತೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲವೊ ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆಡಿದ ನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ಹಾಡಿದ ಕೃತಿ-ರಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುವುದು. ನವನವೋನ್ಮೇಷಶಾಲಿನೀ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವುದು. ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಸ್ವಾದನೆ ಅದರೊಂದಿಗೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿ ಹೋಗುವುದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನರ್ತಕಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪೂರ್ಣರೂಪದ ತನ್ಮಯತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯಾಗದೆ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಷ್ಟು ವಿಫಲವಾದಂತೆ. ಆಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ "ಜೀವಿಸಿ" ಆನಂದವನ್ನು ಸವಿಯುವದೇ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ. ಕ್ಷಣಭಂಗುರವಾದುದರಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರನನ್ನು ಆನಂದವನ್ನು ಕಾಣುವ ಸಾಹಸ ಭಾರತಿಯರದು ! ನರ್ತಕಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಬ್ಬರೂ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ "ಅಹಂ"ಭಾವವನ್ನು ಲಯಗೊಳಿಸಿ "ದಿವ್ಯ"ದ ಕ್ಷಣಿಕದರ್ಶನವಾದರೂ ಪಡೆಯಲು ನರ್ತಕಿಯೇ ಕಾರಣ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಮನರಂಜನೆಯ ವಿಧಾನವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಆಡಿದ ನೋಡಿದವರೆಲ್ಲರೂ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿರುವುದು. ಈ ದಿವ್ಯಾನುಭವ - ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡಲು ಕಲೆಯನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ದಾನ ಮಾಡುವ ಗುರು; ಗುರುವು ದಾನವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟುದನ್ನು ಜನತಾರ್ದನನೆದುರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳಸಿ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧಿಸುವ ಶಿಷ್ಯೆ ಇಬ್ಬರೂ ಮಹರ್ಷಿ ಸಮಾನರು.

ಐಹಿಕವಾದುದನ್ನು (ಧನ-ಖ್ಯಾತಿ) ಬಿಟ್ಟು ಕಲಾಸಾಧನೆಗೆ ಕಲಾರಾಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ನರ್ತಕಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇನು ? ಹಕ್ಕಿ ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹಾರಬಲ್ಲುದೆಂದರೆ ಆಕಾಶದೆತ್ತರಕ್ಕೆ ಎಂದಹಾಗೆ-ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಬೆಳೆದಂತೆ "ಮಾನಸಿಕ-ಬೌದ್ಧಿಕ" ರೆಕ್ಕೆಗಳು ಬಲಗೊಂಡಂತೆ, ಭವದ ಸ್ತರಗಳನ್ನೇರುತ್ತ ಎದುರಾದ ಮೋಡಗಳನ್ನು ದಾಟುತ್ತ ವ್ಯೋಮವನೆ ಸೀಳುತ್ತ ವಿಶ್ವಕ್ಕೆ ಹಾರುತ್ತ... ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿಯೇ ಆಗಬಹುದು. ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಅರಿವಾದರೆ ಸಾಧಿಸುವ ಛಲ ಬಂದೀತೆಂಬ ಸದಾಶಯದೊಂದಿಗೆ ಶುಭಮಸ್ತು ಶಿವಮಸ್ತು

ಸಹಾಯಕ ಗ್ರಂಥಗಳು

೧. ಭರತಮುನಿ - ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ

೨. ನಂದಿಕೇಶ್ವರ - ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ

೩. ಡಾ|| ಎಚ್.ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ - ತೌಲಿನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ

೪. ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾವ್ (ಸಂಪಾದಕ) ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ

೫. Manjula Lutsi – Bala on Bharatanatyam

೬. Eric Franklin-Dance imagery for technique & performance.

11. ಹೊಯ್ಸಳರ ದೇವನರ್ತಕಿಯರು

- ರೋಹಿತ ಈಶ್ವರ

ಮಾನವ ಕಲೆಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ತರ, ಕಾಲ, ಮತ್ತು ಆಯಾಮವನ್ನೂ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಲೆ ಮಾನವನ ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಭೌತಿಕ ಶರೀರದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಪುರಾತನ ನಾಗರೀಕತೆಗಳ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲದ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಸಿಕ್ಕ ಸಾಕ್ಷಿಗಳು ಉಕ್ತಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ.

ವೇದ ಸಂಹಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ವೇದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಮರುತ್, ಅಶ್ವಿನಿದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ಉಷೆಯನ್ನು ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಪುರುಷಮೇಧ-ಯಜ್ಞ ಎಂಬುದು, ನಟನಿಗೆ ಅತಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ವರ್ಷದೇವ ವರುಣನನ್ನು ಸುಪ್ರೀತಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ರಂಭ, ಉರ್ವಶಿ, ಮೇನಕೆ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಸ್ವರ್ಗದ ಅದ್ವಿತೀಯ ಅಪ್ಸರ ನೃತ್ಯಗಾಗಿಯರಾಗಿದ್ದರು. ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಭದ್ರ ಕೊಂಡಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಕಲೆಗಳು ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ಹರಡುವ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಭಗವಂತನಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪೂಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯನ, ವಾದನ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ, ಪೂಜಾ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿದ್ದವು. ತಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸ್ವತ್ತು ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನಾ ಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಭಗವಂತನಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬಾದಾಮಿಯ ಗುಹಾಂತರ್ಗತ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕೆತ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ (ಗೋಪಾಲರಾವ್ ಹೆಚ್.ಎಸ್. ೧೯೯೩-೨೩೩).

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು ಮಧ್ಯಕಾಲಗತಿಯ (ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೩ನೇ ಶತಮಾನದ ನಂತರ) ನಂತರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಜನಜೀವನ ದೇವಾಲಯಗಳ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆಯಲಾರಂಭಿಸಿತು ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಕಾಸಗಳ ತಾಣವಾಯಿತು. ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಪಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸೇವೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಗಭೋಗ ಮತ್ತು ರಂಗಭೋಗಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಯಿತು. ದೇವರ ಮನೋರಂಜನೆ ಪೂಜಾವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳ ಸೇವೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು

ಪೂರೈಸಲು ಸಂಗೀತಗಾರರು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರು ಕಂಕಣಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಸಂಗೀತಗಾರರು ನಿಯುಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು. ಹೊಯ್ಸಳ ವಂಶದ ರಾಣಿಯರು ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಅಭಿರುಚಿ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಅವರು ಸ್ವ ಇಚ್ಚೆಯಿಂದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ನಿಯುಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದ್ದರು. ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ಕಾಲದ (೧೧೩೦ ಕ್ರಿ.ಶ. ಇಸಿ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೨೩೭) ಮರ್ಲೆ ಶಿಲಾ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ರಾಜ ರಾಣಿಯರು ದೇವತಾಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಸ್ಥಿತರಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪಾಂಗಿತವಾಗಿ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ದೇವಾಲಯಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳಿಗೆ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಹಾಡುವವರ ಜೊತೆಗೆ ವೀಣಾವಾದಕರು, ಕೊಳಲುವಾದಕರು ತಾಡನವಾದ್ಯಗಾರರು ಮತ್ತು ಕಂಚಿನವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವವರು ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದರು.

ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲು ಸ್ತರ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಹೊಯ್ಸಳ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಾಂಗಗಳು ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವರಿಗೆ ನೃತ್ಯಸೇವೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುವ ಕಲಾವಿದರು ದೇವಾಲಯದ ನವರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಕಾರದ ಒಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೃತ್ಯ ಮಾಡಲು ಅನುಮತಿ ಇತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಮುಕ್ತ ನವರಂಗಳಲ್ಲಿ ಕಕ್ಷಾಸನವನ್ನು ಎರಡೂ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ತೆರೆದಿರಿಸಿ, ಜನರು ನೃತ್ಯ ಕಲಾಸೇವೆಯನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಸೌಲಭ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು (ಗೋಪಾಲ್ - ೨೦೦೦:೧೮೧-೧೮೨),

ಅಂಗಭೋಗ ಮತ್ತು ರಂಗಭೋಗಗಳ ರಚನೆ

ಕಲ್ಯಾಣ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಕಾಲದಿಮದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪ ಉತ್ತುಂಗ ಶಿಖರದಲ್ಲಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಇವೆ. ಶಿಲಾ ಶಾಸನಗಳಿಂದ ದೊರಕಿದ ಮಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕಾರ್ಯತತ್ಪರವಾದವರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ತಿಳಿವು ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. (೧) ಧರ್ಮ (೨) ಪರೋಕ್ಷ ವಿನಯ (ಪೂರ್ವಜರ ಜ್ಞಾಪಕಾರ್ಥ) (೩) ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಐಶ್ವರ್ಯವನ್ನು ನ್ಯಾಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿತರಣೆಗೊಳಿಸಲು, ಮತ್ತು (೪) ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಆಚರಣೆಗೆ

ಹೀಗೆ ದೇವಾಲಯ ವಿದ್ಯೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ವಾಸಸ್ಥಾನವಾಯಿತು.

ದೇವಾಲಯದ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು ಈ ರೀತಿ ಇತ್ತು.

೧. ಸ್ಥಾನ ಪತಿ- ದೇವಾಲಯದ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವವ.
೨. ಇಬ್ಬರು ಪೂಜಾರಿಗಳು - ದೇವರ ಪೂಜೆ ಮಾಡುವವರು.
೩. ಅಂಗಭೋಗ ಸೇವೆಗಳ ಉಸ್ತುವಾರಿ ನೋಡುವವರು.

ದೇವರಿಗೆ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಂಕರ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

೧. ಅಂಗಭೋಗ

೨. ರಂಗಭೋಗ

ಅಂಗ ಭೋಗವೆಂದರೆ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಗೆ ಅಭಿಷೇಕ ಅಲಂಕರಣ ಧೂಪ ದೀಪಾರ್ಚನೆ ಮತ್ತು ನೈವೇದ್ಯವನ್ನು ಸಂಪನ್ನಗೊಳಿಸುವುದು.

ಮೊದಲಲ್ಲಿ ರಂಗಭೋಗವನ್ನು ಪೂಜಾರಿಗಳು ಹೂಕಾರರು ಮೊದಲಾದವರ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ದೇವಾಲಯದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿಗಳು ವಿಸ್ತಾರವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸಲು ಅಂಗಭೋಗ ಮತ್ತು ರಂಗಭೋಗ ಎಂದು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಜಿಸಲಾಯಿತು. ದೇವಾಲಯದ ದೇವರನ್ನು ದೇವ ಅತಿಥಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅಂಗಭೋಗ ರಂಗಭೋಗಗಳನ್ನು ಸಾಂಗೋಪಾಂಗವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ರಂಗಭೋಗವನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಜಾಗ ನವರಂಗ. ಇದರ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಎತ್ತರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಸೇವೆಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಲು ಜನರಿಗೋಸ್ಕರ ಕಕ್ಷಾಸನಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎಲ್ಲಾ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಗಭೋಗ ನಡೆದರೂ ರಂಗಭೋಗ ಎಲ್ಲಡೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೋಗ ನಡೆಯುವ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ರಂಗ ಕಲಾವಿದರು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದೇವಾಲಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಈ ಸೇವೆಗೋಸ್ಕರ ಸ್ಥಳಾವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದೇವಾಲಯದ ವಾಸ್ತು ರೇಖಾ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುವಾಗಲೇ ಈ ಸೇವೆಗೋಸ್ಕರ ಕಲಾವಿದರ ಜಾಗದ ಜೊತೆಗೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ರಸಿಕರ ಸ್ಥಳವಕಾಶವನ್ನು ನಮೂದಿಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗ ಮಂಟಪದ ನಿರ್ಮಾಣ ಸ್ವರೂಪ ದೇವಾಲಯದ ಶಿಲ್ಪ ನಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಧೃತವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ದೇವಲಾಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಹೊಯ್ಸಳ ದೇವಾಲಯದ ರಂಗಮಂಟಪಗಳು ಪ್ರಮುಖ ದೇವಾಲಯದ ಪ್ರಾಂಗಣದ ಒಳಗೇ ಇದ್ದು, ಹೊರ ಪ್ರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿರುವ ಮಾಹಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಲ, ನೃತ್ಯ ಮಂಟಪ, ನೃತ್ಯಗೇಯಗಳ ವಿಚಾರ ಇದೆ. (South Indian Inscription, XI-1-78, South Indian Inscription XVIII-117, South Indian Inscriptions : ಗಿಗಿ 345 ಕಾಲ: 1159)

ರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಗಾರರು, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಇದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವರು ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸೇರುವ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರೆ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಅನುಮತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಚಾರದಿಂದ ದೇವಾಲಯದ ನರ್ತಕ ನರ್ತಕಿಯರು ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದು ರಾಜ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಮದ ಭಿನ್ನರಾಗಿದ್ದರು. ದೇವಾಲಯ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಆರಾಧನೆ ನಡೆಸುವ ಜಾಗಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಮಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ದೇವಾಲಯದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರವೀಣ್ಯತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಮಂಡುಬ್ಬೆ ಸಿದ್ಧನಾಥನ ದೇವಾಲಯದ ಶಿಲಾ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರನ್ನು "ಲಚ್ಚಪಿ" ಎಂದು ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರನ್ನು "ಪಾಡುವಿನರೆಂದೂ", "ಸಾವಗಾನಿ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ತಾಡನವಾದ್ಯಕಾರರು ಹಾಗೂ ಕೊಳಲು ವಾದಕರನ್ನು ಪಾತ್ರ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಶಿಲಾಶಾಸನ ಶೋಲಾಪುರ ಜಿಲ್ಲೆ ೧೧೮೬ ಅಈ) ಇದು ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಕಲಾವಿದರ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ದೊರೆತಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ರಂಗಭೋಗದ ಸೇವೆಯನ್ನು ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರು ಸಂಗೀತಗಾರರಾಗಲು ಅಥವಾ ಮತ್ಯಾವುದಾದರೂ ಕೈಂಕರ್ಯ ನಡೆಸಲು ತಮ್ಮ ಅಭಿಲಾಷೆಗೆ ತಕ್ಕಂತ ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕಲಾವಿದರಿಗಿತ್ತು. (ಗೋಪಾಲರಾವ್ ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಏಖ ೧೯೩೩:೨೩೪-೨೪೦).

ಪಾತ್ರ, ಸೂಳೆ, ದೈವಾಂಶಸಂಭೂತ ನರ್ತಕಿ

ರಂಗಭೋಗ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗಾಯಕರು ಹಾಗೂ ವಾದಕರಿಗೆ ಉಚ್ಚ ಸ್ಥಾನ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಪಾತ್ರದವರ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಚಿನಿಂದಲೂ ಮಾಹಿತಿ ದೊರಕಿದೆ. ಹ್ಯುಯನತ್‌ತ್ಸಾಂಗ್‌ಕ್ರಿ.ಶ. ೭ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ದೇವಾಲಯ ನರ್ತಕಿಯರ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದ ಶಿಲಾಲೇಖಗಳಲ್ಲಿ ದೇವಾಲಯದ ಸೂಳೆಯರು ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ದೇವಾಲಯದ ಕೈಂಕರ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಡುಪಾಗಿಟ್ಟಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ಅವರು ದೇವಾಲಯದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗುವುದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಸಂಗಡ ಸಹವಾಸ ಬೆಳೆಸಿದರೆ, ಅಂತಹ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರಿಬ್ಬರೂ ಜನಾಂಗದಿಂದ ದೂರೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಸಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. (ECVBI-240 ತಾ 1120 ಇಸ್ವೆಲ್‌ಓ 1994 ಪು : 127)

ನಟುವ (ನಟುವಾಂಗ ಕಲಾವಿದ) ಪ್ರಮುಖ ಗುರುವಾಗಿದ್ದು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಇವನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅವನಿಗೆ "ಸೂಳೆವೊಲ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (South Indian Inscriptions IX1101 : 1045) ದಲ್ಲಿ ಘನ ವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಶಾಸನ ಪುರಾವೆಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಕರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಇದ್ದರೂ ಸಹ ನರ್ತಕಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇತ್ತು.

ಭಗವಂತ ಸೋಮೇಶ್ವರನಿಗೆ ಅರ್ಪಿತವಾದ ಪುರಿಗೇರಿಯ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ದೇವ ಸೂಳೆಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾದ ಸೂಳೆಗೇರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಿದೆ. ಹೊರ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲೇ ಬೀಡು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. (South Indian Inscription – XXBK1IV 72-112) ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತರಾಗಿದ್ದ ಹೊಯ್ಸಳ ರಾಣಿಯರಿಂದ ದೇವಲಾಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಉತ್ತೇಜನ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಹೊಯ್ಸಳ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಶಿಲಾ ಬಾಲಿಕೆಯರ ಕೆತ್ತನೆ ಹೊಯ್ಸಳ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಉನ್ನತ ಸ್ತರ ಪಡೆದಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶದ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಸಿಗುವ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳೇ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅಳತೆಗೋಲಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಣಿ ಶಾಂತಲದೇವಿ ತನ್ನ ಪತಿ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ವಂಶಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕಳಾಗಿದ್ದಳು (EC XIII, Si. 213) ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಂತಲೆ ಪ್ರಮುಖಳಾಗಿದ್ದಳು.

ರಾಣಿ ಶಾಂತಲೆಯನ್ನು ಭರತಾಗಮ ಶಾಸ್ತ್ರದ ರತ್ನ ಖಚಿತ ದೀಪ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಸರಸ್ವತಿ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದರು (EC. V. BI. 58) ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುವುದುರ ಜೊತೆ ಸಂಗೀತ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ಸಳ ರಾಜರುಗಳಲ್ಲದೇ ಶ್ರೀಮಂತರು ಸಹಿತ ಈ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡಿ ಕಲೆ ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ದೇವಾಲಯದ ಉದ್ಯೋಗಸ್ಥರಲ್ಲಿ ಗಾಯಕರು ನಟರು, ನರ್ತಕಿಯರು ಇದ್ದರು. ರಂಗಭೂಗಕ್ಕೆ ಪೋಷಕರೂ, ದಾನಿಗಳೂ ಉದಾರವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬಂದು ನಾಟಕಗಳೂ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಭಾಷಣಗಳು ನಡೆಯುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಿರ್ವಾಹಕರು ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟವರಾಗಿದ್ದರು. (ಆರ್.ಆರ್. ದಿವಾಕರ್ ೧೯೩೮: ೪೪೫),

ಬೇಲೂರಿನಲ್ಲಿರುವ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ಶಿಲಾ ಶಾಸನ (೧೧೧೭ ಅಈ) ಬಹು ಪ್ರಮುಖ, ಏಕೆಂದರೆ, ಇದರಿಂದ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನ ಮತ್ತು ಅವನ ರಾಣಿ ಶಾಂತಲಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪರಿಚಯ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ೧೧೨೦ ಇಸಿವಿಯ ಬೇಲೂರು ಶಿಲಾ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ (EC. V BI. 16) ಶಾಂತಲೆಯನ್ನು "ಭರತಾಗಮ ಭಾವನ ಸಹಿತ ಮಹನೀಯ ಮತಿ ಪ್ರದೀಪೆ" ಮತ್ತು ವಿಚಿತ್ರ ನರ್ಥನ ಪ್ರದಶ್ನ ಪಾತ್ರ ಶಿಖಾಮಣಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೨೨) ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯಾ ಸರಸ್ವತಿ (EC. VI Tn. 116) ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಶ್ರವಣ ಬೆಳಗೊಳದ ಶಿಲಾಶಾಸನದಲ್ಲಿ (೧೧೨೩ ಅಈ) ಗೀತ ವಾದ್ಯ ನೃತ್ಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿ (ಉಇ. ಏಇ ೧೩೫) ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವು ಪ್ರಮುಖ ಶಾಸನಗಳು ಏಕೆಂದರೆ ಇದರಿಂದ ಶಾಂತಲದೇವಿ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದಳಾಗಿರುವ ಜೊತೆಗೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕಳೂ ಆಗಿದ್ದಳೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಶಾಂತಲೆ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ನರ್ತಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ದೇವಾಲಯದ ನರ್ತಕಿಯರನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ತಾನೇ ಸೂತ್ರಧಾರಣಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಿಸಿದಳು. ಸೂತ್ರಧಾರನ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತ ವಿಶದವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನೆಲಮಂಗಲದ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ (1135 AD) ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಆಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನವನ್ನು (EC. VINg. 137) ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅವನು ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದವನಾಗಿದ್ದು ಭರತಾಗಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗ (ಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಂಗ, ಭಂಗೀಶಾಸನ ಚತುರಭರತಾನಂ)

ಬ್ರಹ್ಮೇಶ್ವರ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಶಾಸನದ ಪ್ರಕಾರ (EC. IV Ch. 160) (1120 AD) ರಾಜಮನೆತನದವರು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರಾಗಿರಬೇಕಾದದ್ದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ರಾಜಕುಮಾರಿಯರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲೇ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ರಾಜವಂಶದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಪಾರಂಪರಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಯಿತು. ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿದ್ದು ರಾಜಪರಿವಾರದವರ ಕಲಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ (ಗೋಪಾಲ್೨೦೦೦:೧೩೬)

"ಪಾತ್ರ" ಎಂದರೆ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತಿ ಪಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಅವಳು ದಿವ್ಯ ಸುಂದರಳಾಗಿದ್ದು ದೇವತಾ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆ ಇಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. "ಸೂಳೆ" ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಶುಭ್ರವಾಗಿ, ಅಲಂಕಾರಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. "ಸೂಳೆ" ಯರು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತು ಪಾತ್ರರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು (MAR 1929130) ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಈ ಪಾತ್ರ ಪರಿಪಾಠವೇ ಮುಂದೆ ದೇವದಾಸಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ತಳಹದಿ ಇರುಬಹುದು ಎಂದು ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಗೋಪಾಲರಾವ್ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಶಿಲಾಶಾಸನ ಪುರಾವೆಗಳು ರಾಜ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ರಾಣಿ ಶಾಂತಲಾದೇವಿ ಸ್ವತಃ ಪಾತ್ರಳಾಗಿದ್ದಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ.(EC. V BI 58(1117 AD) ಈ ಮಾಹಿತಿ ಪಾತ್ರಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೇಲೂರಿನ ಹೊಯ್ಸಳ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಇತ್ತು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ನರ್ತಕಿ ಸೂಳೆ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಬಂದಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಉನ್ನತ ವಂಶಜಳಾಗಿರಬಹುದು. ರಂಗಸೇವೆ ಮಡಲು ಬಂದವರನ್ನು ಪಾತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. (South India Inscriptions VIII – 371, 1117 AD.) ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಳನ್ನು "ದಿವ್ಯ ಸ್ತ್ರೀ" ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವಳ ಜೀವನವೆಲ್ಲಾ ಭಗವಂತನ ಗುಣಗಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಭಗವಂತನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ ಕಳೆದು, ಜೀವನವೇ ಭಗವಂತನ ಸೇವೆಗೆ ಮುಡಿಪಾಗಿತ್ತು.

ಚಿದಾನಂದ ಮೂರ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಶಿಲಾಶಾಸನಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ (1966-184) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಚಾಮರಸೂಳೆ, ಕಂಭಸೂಳೆ, ಎಡದೆಸೆ, ಪಾತ್ರಸೂಳೆ ಮೊದಲಾದವರು ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ದೇವರ ಎದುರಿಗೆ ನರ್ತಿಸಿ ಗರ್ಭಗುಡಿಯ ನಿರ್ದೇಶಿತ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. (EI XV 82-1054 AD)ಇದು ಅವರ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಕೆಲಸದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಭೋಗಸೂಳೆಯರು ವೇಶ್ಯವಾಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು (EI XV 87) .

ರಂಗ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಸೇವೆಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ನರ್ತಕಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತ ದೇವರಿಗೆ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಳು. ಅವಳು ಕಥೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬಳೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಪಾತ್ರ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದಳು. (ಎಚ್.ಎಸ್.ಗೋಪಾಲರಾವ್1993:97) ಪಾತ್ರದಲ್ಲೂ ವಿವಿಧ ಸೂಳೆಯರು ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಎರಡೂ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದರೂ ಅವರಿಗೆ ವಹಿಸಿದ ಕೆಲಸಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಆಲ್‌ಟೇಕರ್ ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರು ಕ್ರಿ.ಶ. 3ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲೆ ಇದ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಹೇಶ್ವರ ಜಾತಕ, ವಟಕ ಜಾತಕ, ಕವೇರ ಜಾತಕ, ಸುಲಸ ಜಾತಕ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜ ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗಣಿಕಾ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಬಗ್ಗೆ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಜೈನ ಧರ್ಮ ಹರಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಜನರ್ತಕಿಯರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ಮೂರನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಉಜ್ಜಯಿನಿಯ ಮಹಾಕಾಲ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರಿದ್ದರು. ಗುಜರಾತಿನ ಸೋಮನಾಥ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ 50 ಜನ ನರ್ತಕಿಯರಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚೋಳರಾಜನಾದ ರಾಜರಾಜಚೋಳ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯಾದ್ಯಂತ ಇದ್ದ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಲು 400 ಜನ ನರ್ತಕಿಯರನ್ನು ನೇಮಿಸಿದ್ದ.

ಭಾರತದ ಪುರಾತನ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶಕರ ಹೇಳಿಕೆ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ರಿ.ಶ. 8ನೇ ಶತಮಾನದ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸೂಳೆಯರು ದೇವಾಲಯ ಕೈಂಕರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಶಾಸನಗಳು ಪಟ್ಟದ ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿವೆ. (ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಗೋಪಾಲರಾವ್1993 : 97) ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ

ದೇವದಾಸಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಹೊಯ್ಸಳ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವರಿಗೆ "ದೇಗುಲ ಸೂಳೆ" ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರಿಗೆ ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರ ಪಾಗುಡ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇತ್ತು. ಅವರು ಈಗ ಅರ್ಥೈಸುವ "ಸೂಳೆ"ಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕೈಂಕರ್ಯ ದೈವತ್ವದಿಂದ ತುಂಬಿರುತ್ತಿತ್ತು. ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ದಿನಕ್ಕೆ ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಬಾರಿ ದೇವರಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಸೇವಾ ಕೈಂಕರ್ಯ ನಡೆಸುವುದು ಅವರ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು. ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿತ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಮತ್ತು ನರ್ತಕಿಯರ ದೀಕ್ಷೆ ದೇವಾಲಯ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವ ಸಮಯದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಂಚಿತವಾಗಿಯೇ ನರ್ತಕಿಯರಿಗೆ ಮದ, ಚಾಮರ, ಪಾತ್ರ, ಕಂಭ, ಓಲಗ ಮೊದಲಾದ ಸೇವಾ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ನಿಯುಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೇಲೂರು ಕೇಶವ ದೇವಾಲಯದ ಶಿಲಾಶಾಸನದಲ್ಲಿ "ನಾಗವಾಸ"ದ (ನರ್ತಿಸುವುದು, ಚಾಮರ ಹಿಡಿಯುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ತರಬೇತಿ ನೀಡುವ ಜಾಗ) ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಾಗವಾಸದ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕಿಯನ್ನು "ಮೊಖರಿತಿ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ದೇವಸೂಳೆಯರು ದೇವದಾಸಿಯರಾಗಿದ್ದು, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಸ್ಥಾನ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಶಾಸನಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ದೇವಸೂಳೆ ಅಥವಾ ದೇಗುಲ ಸೂಳೆ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಾವತ್ತು ಹಿಂದು ಮುಂದು ನೋಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ದೇವಸೂಳೆಗಳ ನಿಯುಕ್ತಿ ಬಾದಾಮಿಯ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಸಹ ಇತ್ತು. ಕ್ರಿ.ಶ. 1209ನೇ ಇಸವಿಯ ಹಳೇಬೀಡು ಶಾಸನದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1209) 17 ಗಡ್ಯಾಣಗಳ ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನು ನಿಗದಿಗೊಳಿಸಿ ಶಿವರಾತ್ರಿ ಹಬ್ಬಕ್ಕೆಂದು ಬಂದವರಿಗೆ ಊಟ ನೀಡಲು ದತ್ತಿ ಇಡಲಾಗಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದಾನಿಗಳು ದೇವಾಲಯದ ಪಾತ್ರರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಂಬಾಡ ಬುಚ್ಚವ್ವೆಯ ಮಗಳಾದ ವಿಸವೀ ಅವಳ ತಾಯಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸಿದಳು. ಬಸರಾಲಿನ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಸೋಮೇಶ್ವರ (ಕ್ರಿ.ಶ.1237) ದೇವಾಲಯದ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೋಸ್ಕರ ದೇವಾಲಯದ ಪದಾಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೆ ನೀಡಿದ ಕಾಣಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. (ಊಇ 1 ಆಐ. 298) ಪದಾಧಿಕಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರಾತಿಯ ಸೂಳೆಗೆ 3 ಗದ್ಯಾಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟತು. ಪ್ರಮುಖ ಮಹಾಮಂಗಳಾರತಿಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇವರು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ದೇವ ಆರತಿ ಸೂಳೆ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿರಬಹುದು. ಬಲ್ಲಿಗಾವೆ, ಕಂಬಲು, ಸಂಪಿಗೆ (EC. V, Cr. 204, VI, Sk, 101, XII, GB, 29) ಯಲ್ಲಿಯ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ದೇವಾಲಯ ಸೂಳೆಯರು ನರ್ತಕಿಯರಾಗಿದ್ದುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಉಚ್ಚ ಸ್ಥಾನಮಾನದೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾವನೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ದೇವಾಲಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂತು. ಅಂಗಭೋಗ, ರಂಗಭೋಗ, ಮದ, ಓಲಗ, ಚಾಮರ, ಮುಂತಾದುವು ಅವರ ಕರ್ತವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರದವರು ದೇವರಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಸೇವೆ ಮಾತ್ರ ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಅರ್ಥೈಸುವಂತೆ ದೇವಾಲಯದ ನರ್ತಕಿಯರು ದೇಗುಲಸೂಳೆ, ಮದಸೂಳೆ, ಪಾತ್ರಸೂಳೆ, ಕಂಬಸೂಳೆ, ಓಲಗಸೂಳೆ ಮುಂತಾದವರು ವೇಶ್ಯಯರಾಗಿರದೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುನ್ನತ ದೈವ ಸಂಬಂಧ ಕೆಲಸವನ್ನು ಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ನರ್ತಕಿಯರು ಸಹ ತಮ್ಮನ್ನು ದೇವಸೂಳೆ ಎಂದು ಪರಿಚಯಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ನರ್ತಕಿಯರಿಗೆ ಇದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗೌರವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಸೂಳೆ ಎಂದರೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ದೇವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡವರು ಎಂದರ್ಥ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರಿಗೆ ದೇಗುಲಸೂಳೆ ಎಂಬ ಬಿರುದು ನೀಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ವೇಶ್ಯಾವಾಟಿಕೆಗಳು ನ್ಯಾಯಪರವಾಗಿದ್ದವು. ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ನ್ಯಾಯ ಪರವಾಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ದೇಗುಲ ಸೂಳೆ ಎಂದರೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ದೇವ ಸಂಬಂಧವಾದವರು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಸೂಳೆವಲ ಈ ಎರಡೂ ವಿಭಿನ್ನ ಪಂಗಡಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವವನಾಗಿದ್ದು, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ದೈವ ಸಂಬಂಧವಾಗಿದ್ದು, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಆತ್ಮ ಪರಮಾತ್ಮನ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಕಲೆಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು. ಭಾರತೀಯ ವೇದಾಂತ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಆತ್ಮವನ್ನು ಪವಿತ್ರ ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಅವಿನಾಶ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ್ಮ ದೈವಾಂಶ ಸಂಭೂತವಾದದ್ದು. ದೇಗುಲ ಸೂಳೆ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ದೈವಾಂಶ ಸಂಭೂತಳು, ಬಾಹ್ಯ ಶರೀರ ದೂಷಿತವಾದದ್ದು. ದೇಗುಲ ಸೂಳೆಯ ಆತ್ಮ ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಮೀಸಲೆಂಬ ಭಾವನಾಹಿತಳಾಗಿ ಮೋಕ್ಷ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗೆ ಅವರ ಮಾರ್ಗ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವಳು ದೈವಾಂಶ ಸಂಭೂತಳು, ತನ್ನನ್ನು ದೇವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡವಳು. ಅವಳ ಮನೋಸ್ತರ ಉನ್ನತವಾಗಿದ್ದು, ಅವರ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಭಕ್ತಿ ಸಂಗೀತಗಳ ಮೂಲಕ ದೇವರಿಗೆ

ಸಮರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡವಳು. ದೇವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲು. ಈ ಕಲೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಮ್ಮತವಾದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಅದರ ಮೆರಗು. ದೇಗುಲ ಸೂಳೆ ಸಂಗೀತ ಗಾರ್ತಿ, ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಶಾಸ್ತ್ರವೇದ್ಯಳೂ ಆಗಿದ್ದಳು. ದೇಗುಲದ ಸುತ್ತ ಜೋಡಿಸಿರುವ ಶಿಲಾ ಫಲಕಗಳ ಮೇಲೆ ಕೆತ್ತಲಾಗಿರುವ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಉಪಕಥೆಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ "ನಾಟ್ಯಮ್‌ತನ್ನಾಟಕಂ ಚೈವ ಪೂಜ್ಯಂ ಪೂರ್ವ ಕಥಾಯುತಂ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಉಪನಿಷತ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ದೇವನರ್ತಕಿಯರು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಶಿವಲೀಲ, ಕೃಷ್ಣಲೀಲ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಹಿತ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವೇದಾಂತಸಾರಗಳನ್ನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ವೇದಾಂತ ಧರ್ಮ ತತ್ವಗಳನ್ನು ತತ್ವ ಸಾರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತರಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ನರ್ತಕಿಯರು ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಜನ ಸಮೂಹವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನೃತ್ಯ ಸಂಬಂಧಿತ ಶಿಲಾ ಫಲಕಗಳು ನರ್ತಕಿ ಜನ ಸಮೂಹದೆದುರು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನರ್ತನದ ಮೂಲಕ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಹರಡಲು ಸಾಧನರಾಗಿದ್ದರು. ಜೊತೆಗೆ ಈ ರೀತಿ ದೇಗುಲ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಂದ ಜನರನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ರಾಜ್ಯ ಉತ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ ಹರಡಿ, ಶಾಂತಿ ಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡಲು ತಮ್ಮ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನರ್ತಕಿಯರು ಮುಡುಪಾಗಿಟ್ಟಿದ್ದರು.

ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ರಾಜ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ಪತ್ನಿ ಶಾಂತಲಾದೇವಿ ಸ್ವತಃ ಸೂತ್ರಧಾರಿಣಿಯಾಗಿದ್ದು, ದೇಗುಲ ನರ್ತಕಿಯರಿಗೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಸಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಕಾರಣಕರ್ತೆಯಾಗಿದ್ದಳು. ಆ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ದೇವಸೂಳೆಯರು ವೇಶ್ಯೆಯರಾಗಿದ್ದರೆ ರಾಜನೇ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಸ್ತು ಎನ್ನುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಣಿಯ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಸುವುದು ದೂರದ ಮಾತಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನರ್ತಕಿಯರು ಪವಿತ್ರ ದೇವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿರತರಾಗಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಮಹಾರಾಣಿ ನೇರವಾಗಿ ಅವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ದೇವಕಥೆಗಳ ಮೂಲಕ ಜನರಿಗೆ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಸತ್ಯಾಂಶ ದೇವದಾಸಿಯರ ಅಥವಾ ದೇವಸೂಳೆಯರ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಂಥ ಸೂಚಿ

Collyer Kelleson 1990, The Hoysala Artists their identity and styles, Directorate of Archeolgy and Museum Mysore.
Sreeenivasa Murthy H.V. and Ramaksrishan R. 1978, A History of Karnataka, S. Chand and Company, New Delhi. PP 111-113.
Derrett. J. Duncan M. 1957. The Hoysalas: A Medieval Indian Royal Family, Oxford University Press Londin : PP-80.
Ed.at.al. R.R.Diwakar 1968, Karnataka Through the Ages, Government of Karnataka PP. 393-395.
Codho W. 1950. The Hoysala Vamsha, Indian Historical Research Institute, St. Xavier's College, Bombay.
Gopal R. 2000. Cultural study of Hoyasala Inscriptions, Directorate of Archeology of Museums, Mysore.
Ismail K. 1994. Karanataka Temples their role in Socio-Economic life PP-127.
Gopal Rao H.S. 1993, Kalyana Chalukya Devalayagalu, Directorate of Archeology and Museums, Mysore.
EC. VI. M 237.
South Indian Inscriptions XX, BK1, IV, III.
EC. 11, Sb. 345.

South Indian Inscriptions 1X-1-180
EC, V, BI. 240
South Indian Inscriptions 1X-1–101.
South Indian Inscriptions XXDKi, IV-74.
EC, XII, Si. 213
EC, V. BI. 58
EC, V. BI. 16
EC, V. Hn. 116
EC, V. Hn. 135
EC, VI, Ng. 137
EC, IV, Ch. 160
MAR 1929 : 130
Epigraphia India XV : 87
Indian Antiquary XI.
EC. 1. BI. 298
EC. V. Ch. 204
EC, VII. Sk. 101
EC, XII GB. L9.

12. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ

- ಡಾ. ತುಳಸೀರಾಮಚಂದ್ರ

ಸಮಾಹಿತವಾದ ಮನಸ್ಸುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬುದ್ಧಿ, ಹೃದಯಗಳ ಸಮಾನ ಸ್ಪಂದನದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ, ವಾಕ್ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞಶಿಶುವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಂತರಂಗದ ಕೂಸು ಹೌದು. ರಮಣೀಯಾರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯ. ಹೀಗೆ ರುದ್ರಟ, ಮಮ್ಮಟ ರಾಜಶೇಖರ, ಜಗನ್ನಾಥ, ವಿಶ್ವನಾಥ ಮುಂತಾದ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಕಾವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರವಿಕಾಣದನ್ನು ಕವಿ ಕಂಡ ಎಂದೂ, ಆತನನ್ನು ಮೂರನೇ ಕಣ್ಣುಳ್ಳ ಶಿವನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ಕವಿ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದ ಪಾಕವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಸಾಮಾನ್ಯರು ಕಾಣದೇ ಇರುವ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪಿಸಲಾರದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೃದ್ಯವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಬಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಲದಿಂದ ತಾನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಕಾವ್ಯ ಸೌಧವನ್ನು ಸದೃಢವಾಗಿಯೂ ರಸಪೂರ್ಣವೂ ಸುಂದರವಾಗಿಯೂ ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ ಕವಿಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆತನೇ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ. ಕಾವ್ಯದ ಸಂವಿಧಾನ, ಘಟನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆತನದೇ ಆಧಿಪತ್ಯ. ಕವಿಯ ಈ ಒಂದು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಆನಂದ ವರ್ಧನ :

"ಅಪಾರೋಕಾವ್ಯ ಸಂಸಾರೇಕವಿರೇವ ಪ್ರಜಾಪತಿಃ
ಯಥಾಸ್ಮೈ ರೋಚತೇ ವಿಶ್ವಕಮಥೇದಂ ಪರಿವರ್ತನೇ"
(ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಪು. 222)

(ಅಪಾರವಾದ ಕಾವ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ. ತನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಬಲ್ಲ.) ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ವನವಿಹಾರ, ಜಲಕ್ರೀಡೆ, ಉದ್ಯಾನ, ನಗರ ವರ್ಣನೆ, ಯುದ್ಧ, ಸಂಗೀತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಂಥ ಹದಿನೆಂಟು ಬಗೆಯ ವರ್ಣನೆಗಳು (ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳು) ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ. ಸಾವಿರ ವರ್ಷಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಸೌಧದ ಒಪ್ಪಂದವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ರಾಜವಂಶಗಳಾದ ಕದಂಬ, ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ, ಚಾಲುಕ್ಯ, ಹೊಯ್ಸಳ, ವಿಜಯನಗರ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಅರಸರುಗಳು ನೃತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಮನೋರಂಜಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ತಮ್ಮ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬೃಹತ್ ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಕಲೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಕಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯವನ್ನಿತ್ತು ಆಯಾ ಕಾಲದ ನೃತ್ಯಕಲೆಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುವಂತಹ ಕಾವ್ಯಗಳ ರಚನೆಗೆ ಕಾರಣ ಶೀಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಪಂಪ, ಪೊನ್ನ, ನೇಮಿಚಂದ್ರ, ನಾಗಚಂದ್ರ, ಜನ್ನ ಅಗ್ಗಳದೇವ, ಬಾಹುಬಲಿ, ರತ್ನಾರವಣಿ, ಚಾಮರಸ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ, ಕನಕದಾಸ, ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸುಂದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯ ಜನ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ, ಪ್ರಾಚೀನ ಮದ್ಯಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗೀ ಹಾಗೂ ದೇಶೀ ಎರಡರ ಮಿಶ್ರ ಶೈಲಿಗಳ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಕಲಾಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಅಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿ, ನೃತ್ಯಕಲೆ ನೀಡಬಹುದಾದ ಆನಂದವನ್ನು ದೃಶ್ಯಮಾನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. 1. ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಳಸುವ ಛಂದಸ್ಸು, ಲಯ, ನಾದಮಯತೆಗಳು ಶ್ರವಣ ಸುಖವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. 2. ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾಷಾ ವೈವಿಧ್ಯ, ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತು ಮಸ್ತಿಷ್ಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಮಾನಸಿಕ ವಿಕಾಸವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. 3. ಚತುರ್ವಿಧಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಸಂಪತ್ ಭರಿತವಾದ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕಣ್ಣುಗಳ ಮುಂದೆ ಸಾಕಾರವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ನೀಡುವ ಸೌಂದರ್ಯ, ಸೊಬಗನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ. 4. ಹೀಗೆ ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಹಾವ, ಭಾವ, ಲಾವಣ್ಯ, ರಸೋತ್ಕರ್ಷಗಳು ಹೃದಯವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಆನಂದದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮನವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ, ಹೃದಯವನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಮಾನವನನ್ನು ವಿಕಸನದತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಹಿರಿಮೆಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾಡಿಸುವ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳ ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆ ಪ್ರಶಂಸನೀಯ.

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಜೈನ, ವೀರಶೈವ ಹಾಗೂ ವೈದಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜೈನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಇಹಲೋಕದ ಭೋಗಾಂಶವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಅವುಗಳ ವರ್ಣನೆ, ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ದೈವೀಕತೆ ಇದೆ. ನೃತ್ಯಕಲೆ ಮುಂದೆ ಜಿನನಾಗಲಿರುವ ಜೀವಿಗೆ ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೊಂದುವ ಸೋಪಾನದಂತೆ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ವೀರಶೈವ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಭಕ್ತನ ಆಂಗಿಕ ಚಲನವಲನಗಳಂತೆ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ವೈದಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹರಿಯನ್ನು ಒಲಿಸುವ ಒಂದು ಮಾರ್ಗದಂತೆ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿವೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಮೂರು ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯಗಳ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಂಗಳಕರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಾದ ಪುತ್ರಜನನ, ವಿವಾಹ, ಸ್ವಯಂವರ, ದೇವಪೂಜಾ ವಿಧಾನ ದಿಗ್ವಿಜಯ ಹಾಗೂ ರಾಜಾದಿಗಳ ಮನೋರಂಜನೆಯಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ವರ್ಣಿತವಾಗಿವೆ. ವಿವಾಹ ಪುಂಸವನ, ಪುತ್ರಜನನ, ನಾಮಕರಣದಂತಹ ಶುಭ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಆಚರಿಸಬೇಕೆಂದು ಭರತನ ಆದೇಶವೂ ಹೌದು. (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ - ಅ4-271-72) ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಸೇವೆಗಳು "ರಂಗಭೋಗ"ವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿ ಗರ್ಭಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ದೇವತೆಯ ಎದುರೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೊಂದು ಪೂಜಾ ವಿಧಾನವೂ ಆಗಿತ್ತು. (ದೇವರಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸುವ ಷೋಡಶೋಪಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತವೂ ಸೇರಿದೆ.)

ಪಂಚಕಲ್ಯಾಣಗಳು (ಗರ್ಭಾವತರಣ, ಜನ್ಮಾಭಿಷೇಕ, ಪರಿ ನಿಷ್ಕ್ರಾಂತ, ಕೈವಲ್ಯಬೋಧ ಹಾಗೂ ಪರಿನಿರ್ವಾಣ ಕಲ್ಯಾಣಗಳು) ಜೈನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹೆಚ್ಚಳ ಕಾಣುವುದು ಜನ್ಮಾಭಿಷೇಕ ಹಾಗೂ ಪರಿನಿರ್ವಾಣ ಕಲ್ಯಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಜಿನ ಸೇನಾಚಾರ್ಯರ ಮಹಾಪುರಾಣವೇ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾದರೂ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳು ಸೋಪಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡದ ಆದಿಕವಿ ಪಂಪನ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವು ಒಂದು ಶಿಷ್ಟಕಲೆಯಾಗಿ ನಾಡಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಪುರಾವೆಗಳಿವೆ. "ಆದಿಪುರಾಣ"ದಲ್ಲಿ ಪಂಪವರ್ಣಿಸುವ ಇಂದ್ರನ ಆನಂದ ನೃತ್ಯ ಆತನ ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ತೀರ್ಥಂಕರನಾಗಲಿರುವ ಶಿಶುವಿನ ಜನನದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಇಂದ್ರ ಅಮರ ಲೋಕದವರೊಡನೆ ಜಿನ ಶಿಶುವಿನಲ್ಲಿಗೆ ಆಗಮಿಸಿ ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆತ ತನ್ನ ಸಂತೋಷವನ್ನು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರ ದೇವಲೋಕದ ಅಪ್ಸರೆಯನ್ನು ತನ್ನೊಡನೆ ನರ್ತಿಸಲು ಕರೆತರುತ್ತಾನೆ. ಗಂಧರ್ವರು, ದೇವತೂರ್ಯಗಳು ಇವರ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಗಾಯನ ಹಾಗೂ ವಾದನವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂದ್ರ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ವೈಶಾಖ ಸ್ಥಾನಕದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಾಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ಶುದ್ಧ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರನ ವಿಶಾಲವಾದ ಭುಜ, ಅಂಗೈ, ಉಗುರುಗಳ ಮೇಲೆ ಸುಕುಮಾರವಾದ ಲಾಸ್ಯವನ್ನು ಸುಂದರಿಯರಾದ ಅಪ್ಸರೆಯರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇಂದ್ರ ತಾಂಡವ, ಲಾಸ್ಯ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ ! ಪಂಪ ಇಂದ್ರನ ನೃತ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಪರಿಕರವನ್ನು ದೃಶ್ಯಮಾನವನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಧರೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಯ್ತಂತೆ!

ಧರೆರಂಗಂ ಗಗನಂ ಮನೋಹರಂ ನಾಟ್ಯಾಲಯಂ, ನರ್ತಕಂ ಸುರರಾಜಂ ಸಭೆ ದೇವ - ಮರ್ತ್ಯಸಭೆ, ಸಂದರಾಧ್ಯನೀಜಂಜಗದ್ ಗುರು ತನ್ನೃತ್ಯಫಲಂ ತ್ರಿವರ್ಗವಿಭವಂ ತಾನೆಂದೊಡೇ ಮಾತೋ ಸಾ ಸಿರಮುಂ ನಾಲಗೆಯುಳ್ಳ ವಾಸುಗಿಯಂ ಮಿನ್ನೇನೆಂದದಂ ಬಣ್ಣಿಸಂ

(ಆದಿಪುರಾಣ - 7 – 128)

ಇದರಲ್ಲಿ ಸುಂದರವೂ, ಚೇತೋಹಾರಿಯೂ ಆದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ವೃಷಭದೇವ, ಶಿಶುವಾಗಿ ಜನ್ಮಾಭಿಕ್ಷೇಚನಗೊಳ್ಳುವ ಶುಭ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರ ಇಡಿಯ ಭೂಮಂಡಲನ್ನೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನಾಗಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಗಗನವೆ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ! ಅವರ ನೃತ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೋ ಅಮರರು, ಮರ್ತ್ಯರು! ಇಂತಹ ಅಪೂರ್ವ ನೃತ್ಯದ ಫಲವನ್ನು ಸಾವಿರನಾಲಿಗೆಯುಳ್ಳ ವಾಸುಕಿಯೂ ಬಣ್ಣಿಸಲಾರನಂತೆ! ನರ್ತನಾಧಿದೇವತೆ ನಟರಾಜನ ಆನಂದ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಈ ದೃಶ್ಯ ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ವೃಷಭದೇವನ ಪರಿನಿಷ್ಕ್ರಮಣಿ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಅಮರ ನರ್ತಕಿ ನೀಲಾಂಜನೆಯ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪಂಪ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಅದ್ವಿತೀಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. 30 ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಕ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಸುಂದರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ದೃಶ್ಯಮಾನವಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸುರನರ್ತಕಿಯರಲ್ಲಿ ತಿಲಕಪ್ರಾಯಳಾದ ನೀಲಾಂಜನೆಯ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಇಂದ್ರ ವೃಷಭದೇವನಿಗಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಜನನಿಕೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ನೀಲಾಂಜನೆಯನ್ನು ಪಂಪ ಮೋಡಗಳ ಮರೆಯ ಮಿಂಚಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಜವನಿಕೆಯ ಮರೆಯೊಳ್‌ಪೊಲ್ತಳವಳ್ ಮುಗಿಲ ಮರೆಯ ವಿದ್ಯುಲ್ಲತೆಯಂ" ಹೀಗೆ ಕಂಗೊಳಿಸುವ ನೀಲಂಜನೆ ರಂಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶಿಸಲಿಲ್ಲ!

ಅಲ್ಲಿನ ನೆರೆದ ಸಮಸ್ತರ ಅಂತರಂಗವನ್ನೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಳಂತೆ! ಆಕೆಯ ನರ್ತನದಲ್ಲಿನ ಕರಣ, ಚಾರಿ, ಚಲ್ಲಿ, ರಸ, ಭಾವಗಳು, ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಹೊಸದಾಗಿದ್ದು, ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಹೊಸದಾಗಿ ರಚಿಸಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತಂತೆ!

ರಸಭಾವಾಭಿನಯಂಗಳ್
ಪೊಸವೆ ಪುಗಿಲ್ ಪೊಸವೆ ಚಲ್ಲಿಗಳ್‌ಪೊಸವೆನಯಂ
ಪೊಸವೆ ಕರಣಂಗಳುಂನಿ
ಪೊಸವೆನೆ ಪೊಸಯಿಸಿದಳಾಕೆ ನಾಟ್ಯಾಗಮಮಂ
(ಆದಿಪುರಾಣ - 9-35)

ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಂಪ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದನೆಂದು ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ನೀಲಾಂಜನೆಯ ಅಂಗ ಶುದ್ಧ ತಾಳಶುದ್ಧ ನರ್ತನವನ್ನು ಪಂಪ ಬಾರಿ ಬಾರಿಗೂ ಹೊಗಳಿದ್ದಾನೆ. ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಜತಿಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಲು ವಾದಕರು, ತಡವರಿಸಿದರೆ, ತನ್ನ ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನೇ ವಾದನದ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿ, ನರ್ತಕಿಯೇ ವಾದಕಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದಳಂತೆ!

ಕುಡುಪುಂ ಕಯ್ಯಂ ಜತಿಯೊಳ್
ತಡತಡವರೆ ವಾದಕಂಗೆ ಪುರ್ವಿಂಜತಿಯಂ
ತೊಡರದೆ ನಡೆಯಿಸಿ ಪುರ್ವದೆ
ಕುಡುಪೆನೆ ನರ್ತಕಿಯ ಸಭೆಗೆ ವಾದಕಿಯಾದಳ್
(ಆದಿ ಪುರಾಣ 9-31)

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲಿಗೆ ನೀಲಾಂಜನೆಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪಂಪ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅದ್ವಿತೀಯ ನೃತ್ಯ ವಿಶಾರದೆ ನೀಲಾಂಜನೆ ಪೃಥಗರ್ಧ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಪರಿಯನ್ನು ಕವಿ ಪಂಪ ಆಕೆಯ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ರಂಗಾಕ್ರಮಣ ರಂಗನಿಷ್ಕ್ರಮಣ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ.

ಅಪ್ರತಿಮ ಕಲಾವಿದೆಯೂ, ತಾಲಲಯಾಭಿಜ್ಞೆಯೂ ಆದ ನೀಲಾಂಜನೆಯ ನೃತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪಕವಿ ಪಂಪನಿಂದ ಒಡ ಮೂಡಲು ಅಂದು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಹಾಗೂ ಕವಿಯ ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಗಳೇ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು.

ಕವಿ ಪೊನ್ನ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ "ಶಾಂತಿಪುರಾಣ"ದಲ್ಲಿ ಅಪ್ಸರೆಯರ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಹಲವು ಕಾಲ ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವಂತೆ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಪ್ಸರೆಯರು ಸಮ, ವಿಷಮ, ಲಘು, ವಿಚಿತ್ರ, ತಾಂಡವ ಲಾಸ್ಯ, ಲಘುವಿನಂತಹ ನೃತ್ತಭೇದಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆಂದು "ಅದೇ ಸುರಲಂಜಿಕೆಯರ್ ವಿಷಮಂ ಸಮಂ ಮಾಡಿದರೋ" ಎಂದು ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ. ಸೂಚೀ ನೃತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ, ತಂತ್ರ, ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಪೊನ್ನವನ್ನೇ ಮೊದಲಿಗ.

ನಿಲೆ ಸೂಚಿಯಲರೆಸಳ್‌ಕೂರ
ಗಲೀಯದೆಭಿನಯದಕರಣದ ಭ್ರಮರಿಯ ನಿ
ಶ್ಚಲತೆಯ ಲಘತೆ ಮಾರ್ದವ
ವಿಲಾಸ ವರ್ತನದಿಂದ ಮರಿಯರ ನರ್ತಿಸಿದರ್ ||
(ಶಾಂತಿ ಪುರಣ 7-34)

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಯೊಂದಿಗೆ ಸೂಚಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕವಿ ರನ್ನ "ಅಜಿತ ತೀರ್ಥಂಕರ ಪುರಾಣತಿಲಕಂ" ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಅಪ್ಸರೆಯರ ಮಾರ್ಗನೃತ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೇಶೀ ನೃತ್ಯಗಳಾದ "ಸುರಗೆ ಪೆಕ್ಕಣ" ಹಾಗೂ ವಿಚಿತ್ರ ನೃತ್ಯಗಳ (5-33, 5-36) ರೋಚಕ ವರ್ಣನೆಯನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಗಚಂದ್ರ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ "ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣಂ"ನಲ್ಲಿ ರಾಜನರ್ತಕಿಯ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಇಂದ್ರನ ಆನಂದ ನೃತ್ಯದ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಜನರ್ತಕಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಚಾರಿಗಳನ್ನು ಆಕೆಯ ತಾಳಜ್ಞಾನವನ್ನು ಆಕೆ ತನ್ನ ಚಿಗುರಿನಂತಹ ಬೆರಳುಗಳಿಂದ ಸಂಯುತ, ಅಸಂಯುತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಹಸ್ತಗಳ ಬಳಕೆಯ ಅಂದಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ವಾಹಕ ಹಸ್ತಗಳೇ, ಇದನ್ನು ಅರಿತಂತೆ ನಾಗಚಂದ್ರ ಹಸ್ತಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸುಂದರವಾದ ಉಪಮೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ನಿರಿದಳಿರೆಲರಲಪಿಂಪಲ
ತೆರದಿಂ ಪೊಳಪಂತೆ ಸಂಯುತಾಸಂಯುತ ಮೆಂ
ಬರವತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಹಸ್ತದ
ತೆರೆನೊಳ್ತೆರನರಿದು ಮರೆದವಳದಳಭಿನಯಮಂ (8-35)

ಆಕೆಯ ನರ್ತನದಿಂದ ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಚಿತ್ತ ವಿಕಾಸ ಉಂಟಾಯಿತೆಂದೂ ನಾಗಚಂದ್ರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಅಪ್ಸರೆಯರ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಯಕ್ಷಾಂದೋಲಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುವುದುದಲ್ಲದೇ ಇದರಿಂದಲ್ಲೇ ಲಾಸ್ಯ, ತಾಂಡವ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವೈಭವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ.

"ನೇಮಿನಾಥಪುರಾಣ" ಕಾವ್ಯದ "ಮಗದ ಸುಂದರಿ" ಕವಿ ನೇಮಿಚಂದ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ವಿಚಿತ್ರ ನೃತ್ಯ ವಿಶಾರದೆ ಈಕೆ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಳೆಂದು ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಆಕೆ ಚಾಲಿ, ಅಂಗಹಾರ, ಕರಣಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಳೆಂದೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಲಲಾಟತಿಲಕವೆಂಬ ಕರಣವನ್ನು ಚಮತ್ಕಾರ ಪೂರಿತವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಪರಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಪರೆದ ತಿಳಕಮನೆಕಂಡೆಸಿದಿರೆ ಕಂಡೆಸೆ
ದಿರೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಂಡಪಾದದುಗುರ್ಗನ್ನಡಿಯೊಳ್
ತರಳಾಕ್ಷಿತೀರ್ದಿದಳ್ಚ
ಚ್ಚರದಿಂ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾದದುಂಗುಟದಿಂದಂ
(ನೇಮಿನಾಥ ಪುರಾಣ -3 – 101)

ನರ್ತಿಸುತ್ತಾ ಮಗಧಸುಂದರಿ ಹಣೆಯ ತಿಲಕವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಒಂದು ಪಾದವನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಚಾಚಿ ಅದರ ಉಂಗುಷ್ಠದಿಂದ ತಿಲಕವನ್ನು ತಿದ್ದಲು ಮತ್ತೊಂದು ಕಾವ್ಯ "ಲೀಲಾವತಿ ಪ್ರಬಂಧಂ"ನಲ್ಲಿ ರಂಭೆಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನೃತ್ಯ, ನೃತ್ಯ ಸ್ಥಾನಕ, ಚಾಲಿ ದೇಶೀಕರಣ, ಜತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಷದವಾಗಿಯೂ, ರೋಚಕವಾಗಿಯೂ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಬಂಧುವರ್ಮ "ಹರಿವಂಶಾಭ್ಯುದಯ" ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಜಯಸೇನೆ ವಸುದೇವನನ್ನು ನೃತ್ಯ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆ ಮಾರ್ಗಚಾರಿಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕುಂಚನ, ಪ್ರಸಾರಣ, ಮನೋಭ್ರಮಣ, ಜಾವನ, ಸ್ಥಿತಚಾಳಿತದಂತಹ ದೇಶೀಚಾರಿಗಳನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಅಗ್ಗಳದೇವ (ಚಂದ್ರಪ್ರಭಪುರಾಣ) ಮೊತ್ತ ಮೊದಲು ಸುಳಾದಿ ಸಪತ್ತತಾಳಗಳ ಗಾಯನದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ನೃತ್ಯದ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಸರ್ವಕಾಲೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ದೇಶೀಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳಾದ ಕಿತ್ತು, ಚಂಡಣೆ, ನಿಜ್ಜವಣೆ, ಭಸಕ, ರೇಖಾ, ಡಿಳ್ಳಾಯಿ, ಝುಂಕಾ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನರ್ತಕಿಯರು ತಮ್ಮ ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆಂದು ಅಗ್ಗಳದೇವ, ಜನ್ನ, ಪಾರ್ಶ್ವಪಂಡಿತ ಕಮಲಭವ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷ ನೃತ್ಯಗಳಾದ ಪೇರಣಿ, ಕಟ್ಟರೆ, ಕೈವಾಡ, ಗುಂಡಲ, ಪೆಕ್ಕಣಗಳನ್ನು ನರ್ತಕ/ಕಿಯರು ಮಾಡಿದರೆಂದು ಬಾಹುಬಲಿ, ಬಾಹುಬಲಿಪಂಡಿತ, ಬೊಮ್ಮರಸರು

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯಂತೂ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಭರತೇಶ ವೈಭವದಲ್ಲಿ ಏಕಲ, ಯುಗಲ ಹಾಗೂ ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯಗಳ ಸಮಾರಾಧನೆಯನ್ನೇ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ಬೆಂದು, ಜಕ್ಕಟಿ, ಕೊರವಂಜಿ, ಗಜಲುಗಳಂತಹ ದೇಶೀ ನೃತ್ಯಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಜೈನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಲಾಲಿತ್ಯೂ, ಲಾವಣ್ಯಮಯವೂ ಆಗಿ ಮೂಡಿದೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇದ್ದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಪಾರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತೋರುವ ಕೈಗನ್ನಡಿಗಳಾಗಿವೆ.

ವೀರಶೈವ ಕಾವ್ಯಗಳು ನೃತ್ಯವು ಭಕ್ತಿಪಾರಮ್ಯದ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿವೆ. ಕವಿಗಳು ಭಾವೋನ್ಮಾದದ ಉತ್ತುಂಗ ಶಿಖರದಂತೆ ನರ್ತನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶೈವಾರಾಧನೆಯ ಪೂಜಾ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಹಲವಾರು ದೇಶೀ ನೃತ್ಯಗಳ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯ. ಕವಿ ಚಾಮರಸ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ "ಪ್ರಭುಲಿಂಗ ಲೀಲೆ"ಯಲ್ಲಿ ಮಾಯೆಯ ದಿನವೂ ಮಾಧುಕೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ನರ್ತನ ಸೇವೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವವಾದ ಮಧುಕನಾಥಗೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ವಾದ್ಯವೃಂದ, ಆಕೆಯ ನರ್ತನ ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಕವಿ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆಕೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸ್ಥಾನಗಳು ಪಾದಗರ, ಸೌಷ್ಠಿತಿ, ರೇಖಾಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೊಸ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ನೇಮನೆಲೆ ಪಯಪಾಡು ಪಲ್ಲಟ
ಸೀಮೆ ಸೊಗಸತಿಬೆಡಗು ಬಿನ್ನಣ
ರಾಮಣೀಯತೆ ರೇಖೆಯಂತರ ಕರಣ ತಿರುಪಿನಲಿ
ಕಾವಿನಿಯೋ ತಾ ಭರತ ಸಂಭವ
ಭೋಮಿಯೋ ಪೇಳೆನಲು ಮೆರೆದಾ
ಶ್ಯಾಮ ಮಾಯಾದೇವಿ ಮೋಹಿಸಿ ಪಾತ್ರವಾಡಿದಳು
(ಪ್ರಭುಲಿಂಗ ಲೀಲೆ - 4-57)

ಮಾಯೆಯ ಲಾಸ್ಯಾಭಿನಯವನ್ನು ಕವಿ ಚಾಮರಸ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

"ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ಪಂಪಾಸ್ಥಾನ ವರ್ಣನಂ" ಎಂಬ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರನು ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಪರಿಕರ, ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಆಸ್ಥೆಯಿಂದ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ವರ್ಣನೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಅಂದಿನ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಂಪಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವನಾದ ವಿರೂಪಾಕ್ಷನ ಒಡ್ಡೋಲಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯದ ಕೂಲಂಕುಷ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕವಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟು ಮೂರು ಜನ ನರ್ತಕಿಯರನ್ನು ಕವಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೇ ನರ್ತಕಿ ಮಾರ್ಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಭರತೋಕ್ತ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಎರಡನೆಯ ನರ್ತಕಿ ಅಪೂರ್ವವೂ ಅವಶ್ಯಕವೂ ಆದ ಅಡವುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ ತಾಂಡವ ಹಾಗೂ ಲಾಸ್ಯವನ್ನು ತೋರುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ಅಡವುಗಳನ್ನು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

1. ಅಂದವುಳ್ಳ ಅಡವುಗಳು, 2. ಸಾಹಸಮಯ ಅಡವುಗಳು, 3. ಅವಗಡದ ಅಡವುಗಳು, "ಮತ್ತೋರ್ವ ನರ್ತಕಿ ತಕ್ಕ ನೇಪಥ್ಯ ಮಂಧರಿಸಿ ಲವಣಿ, ಗುಂಡಲ, ಲಾಗಾನುಲಾಗ, ಬೀಸುಗಾಲು, ದೊಷಿ ವಿಷಮದೊಷಿ, ಪೇರಣಿ, ಡೊಕ್ಕರಮಂಡಿ, ಮೊದಲಾದವಗಡದ ಅಡುವುಗಳನಳವಡಸಿ" (ಪಂಪಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನಂ 88-) ಮೇಲಿನ ಪ್ರಯೋಗವು ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದು, ಕರ್ನಾಟಕ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯ ನರ್ತಕಿ ದೇಶೀ ನೃತ್ಯಗಳಾದ ಕವಿಲು, ಜಕ್ಕಡಿ, ಕೋಲಾಚಾರಿ, ಚಂದು ಯೋಗನಕಟ್ಟರ ಮುಂತಾದವನ್ನು ನರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವೀರಶೈವ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ದೇಶೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಭರತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಂತರದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳ ಮೂಲಾಂಶವಾದ ಅಡವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಕಾವ್ಯದ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ನೃತ್ಯಶೈಲಿಯ ಆರಂಭಿಕ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಅಡವುಗಳನ್ನು "ಉರುಪು"ಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀಹರಿ ಭಕ್ತರಾದ ವೈದಿಕ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಸಲೀಲಾ, ರಾಸನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವೈದಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡವು. ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದ ಸುಳಾದಿ, ಪದ, ವೃತ್ತನಾಮ, ಉಗಾಭೋಗ ಹಾಗೂ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನ ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳು, ಚಕದೇವರಾಯನ ಗೀತ ಗೋಪಾಲ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಹಾಡಲು, ನರ್ತಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಚುರಗೊಂಡವು.

ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕನಕದಾಸರು ನರ್ತಕರು, ನರ್ತಕಿಯರು, ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಕರು ವಾಸಿಸುವ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೃಷ್ಣಾಗಮನದಿಂದ ಸಂತಸಗೊಂಡ ಕೃಷ್ಣಸತಿಯರು ಕೋಲಾಟ, ಹೋಳಿಯಾಟವನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ.

ನರ್ತನ ಕೋಲಾಟ ಹೊನ್ನಂಡೆಗಳನಾತು
ಪುತ್ತಳಿ ಮದನ ಕೈಯಡೆಯ
ಚಿತ್ತರ ಗೈದಿರ್ದಬಿನ್ನಾಣಗಳ ನೋಡಿ
ಚಿತ್ತೈಸಿದನು ಕೃಷ್ಣನಗುತ
(ಮೋಹನತರಂಗಿಣಿ - 14-30)

ಕೋಲಾಟ ಸಂತೋಷ, ಸಂಭ್ರಮ ಸೂಚಕವಾದ ನೃತ್ಯ. ಇಡೀ ಭಾರತದೇಶದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಭಾಷೆ, ವೇಷ, ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ವಿಶೇಷ ನರ್ತನ ಪ್ರಕಾರ - ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಆಚರಿಸುವಂತದು. ರುದ್ರಭಟ್ಟ ತನ್ನ "ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯ"ದಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಕೋಲಾಟಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕನಕದಾಸರು ಉತ್ತಮ ನರ್ತಕಿಯರಿಗೆ ಬಿರುದು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ನೆಟ್ಟುವಿಗರ ಬಗ್ಗೆ, ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಎರಡೂ ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವಿಶೇಷವಾದ ಗಾಯನ ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂದಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಗಾಯನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯನ "ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ ವಿಜಯ" ಅಂದು ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪೂರ್ಣ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ರಾಜನ ಒಡ್ಡೋಲಗದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಬೇಕಾದ ನರ್ತಕಿಯರು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದವರಾಗಿ ಕನಕಮಯ ರತ್ನಖಚಿತ ಆಭರಣಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತರಾಗಿ ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರಿಯರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರಿಗಾಗಿ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನರ್ತಕಿಯರನ್ನು ಮಂಗಳವಾದ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು.

ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತೂರ್ಯತ್ರಯ ಮಂಗಳ
ಘೋಷವೆಸೆಯೇ ನಸುನಗುತ
ಭಾಸುರ ಬಿರುದನನಾಟ್ಯ ಔದುಗಳು ಸಂ
ತೋಷದೆ ನಡೆತಂದರೊಲಿದು (8-55)

ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯ ನರ್ತಕಿಯರಿಗೆ ಅಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿದ್ದ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

ರಾಜನ ಮುಂದೆ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ನರ್ತಕಿಯರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. 1. ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ, ನರಸಿಂಹಸ್ತುತಿ ಹಾಗೂ ಲಾಸ್ಯ ನೃತ್ತಗಳ ಮಾರ್ಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ, 2. ಕೋಲಾಚಾರಿ ಚಿಂದು, ಕಟ್ಟಳೆ ನೃತ್ಯಗಳ ದೇಶೀ ಸಂಪ್ರದಾಯ, 3. ನವಿಲು ನೃತ್ಯ, ಜಕ್ಕಣಿ ಮೊದಲಾದ ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ.

ಹೀಗೆ ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯ ಅಂದಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಟ್ಟವನ್ನು ರಾಜನ ವಿಶಾಲ ಮನೋಭಾವ, ಸದಭಿರುಚಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು (ಕುವೆಂಪು, ಗೋಕಾಕ್, ಬೇಂದ್ರೆ, ಪು.ತಿ.ನ ಮಾಸ್ತಿ) ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳಂತೆ ನೇಪಥ್ಯ ವಿಧಿಯಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಆ ಕವಿಗಳ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದಂತಹ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿಯು ತಿಳಿಯುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅವು ವರ್ಣಿತವಾಗಿವೆ.

ಒಂದು ಸಹಸ್ರ ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ಶ್ರೀಮಂತವಾದ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೇ, ಆಸುಪಾಸಿನ ಪ್ರಾಂತೀಯ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಜನತೆಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾಲಧರ್ಮದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾದ ಜೀವನ ಕ್ರಮ, ಅನೇಕ ವಿಧವಾದ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯ - ಸಂಗೀತದಂತಹ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾ ಸಾಗಿದುದನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕೌಶಲ್ಯಕ್ಕೆ, ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆಗೆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕೈಗನ್ನಡಿಯಾಗಿದೆ.

13. ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳು ಮತ್ತು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು

- ಗೋರೂರು ಆರ್.ಶ್ರೀಮತಿ

ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಶಾಶ್ವತಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆರು ಪ್ರಕಾರದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಗಳಿವೆ.ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುವೆಂದರೆ

ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕಥಕಳಿ, ಮಣಿಪುರಿ, ಕಥಕ್, ಕೂಚುಪುಡಿ ಮತ್ತು ಒಡಿಸ್ಸಿ

1. ಭರತನಾಟ್ಯವು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉಗಮವಾಯಿತು. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ತಾಂಜಾವೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ನಂತರ ಕೇರಳ, ಕರ್ನಾಟಕ, ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡಿತು.
2. ಕಥಕಳಿಯು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮತಾಳಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಥಾರೂಪದ ಅಭಿನಯವೇ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತು. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ನೃತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.
3. ಮಣಿಪುರಿ ನೃತ್ಯವು ಪೂರ್ವ ಅಸ್ಸಾಂ ಭಾಗದ ಮಣಿಪುರಿ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಉದಯವಾಯಿತು. ಇದು ಭಗವಂತನ ಲೀಲಾ ವಿನೋದಗಳನ್ನು ನರ್ತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡಿದೆ.
4. ಕಥಕ್‌ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ಉತ್ತರ ಹಿಂದೂ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆವತರಿಸಿತು. ಇದೂ ಸಹ ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ನೃತ್ಯ.
5. ಕೂಚುಪುಡಿ ನೃತ್ಯವು ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಈ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ.
6. ಒಡಿಸ್ಸಿ ನೃತ್ಯವು ಒರಿಸ್ಸಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಪುರಿ ಮತ್ತು ಭುವನೇಶ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನೃತ್ಯದ ಕಲಾಕೇಂದ್ರಗಳಿವೆ.

ಆಯಾಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ದೇಗುಲಗಳಲ್ಲಿರುವ ಶಿಲ್ಪಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಆಯಾಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ನಾಟ್ಯಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಸಾದರಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಇದರ ಕರ್ತೃ ಭರತಮುನಿ, ಭಾವ,ರಾಗ, ತಾಳಗಳ ಸಮ್ಮೇಳನದಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಈ ನಾಟ್ಯವು ಭ.ರ.ತ ಎಂಬ ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ವಿಶೇಷವೆನಿಸಿದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಭಾವಗಳು ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರರಾಗಗಳು ಜತಿಗತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದತಾಳ ವಿಶೇಷಗಳು. ಮೈಳೈಸಿದಾಗ ಮತ್ತು ಹಸನಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ನೃತ್ಯವು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಪರಮಶಿವ ಮತ್ತು ಪಾರ್ವತಿ ದೇವಿಯು ತಾಂಡವ ಮತ್ತು ಲಾಸ್ಯ ನೃತ್ಯವಾಡಲು, ತುಂಬುರು ನಾರದರು ಹಾಡಿದರು. ನಂದಿಯು ಚೆಂದದಿ ಮದ್ದಲೆ ಹಾಕಿದನು ಎಂದು ಪುರಾಣ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ತಿಳಿದು ಬಂದಿರುವ ಸಂಗತಿ.

ಭರತಮುನಿಯಿಂದ ಈ ನಾಟ್ಯವು ಪ್ರಚಲಿತವಾದುದರಿಂದ ಈ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಅನ್ವರ್ಥನಾಮವಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಪಂಚಮವೇದಕ್ಕೆ ಅಪಾರವಾದ ಮನ್ನಣೆ ಹಾಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ ದೊರಕಿದೆ. ಭಗವಂತನ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ತಾದತ್ಮ್ಯಭಾವ, ತಲ್ಲೀನತೆ ಉಂಟಾಗಿ ಭಗವಂತನನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೊಂದುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾರ್ಗ ಇದಾಗಿದೆ. ಹರಿದಾಸರುಗಳಂತೆಯೇ ಭಕ್ತಪಥದಲ್ಲಿ ಸಾಗಲು ಸುಲಭೋಪಾಯವೂ ಹೌದು. ಇಂತಹ ಅದ್ಭುತವಾದ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ದಿಗ್ಗಜಗಳಂತಿರುವ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಮೂಡಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದೆಯೇ ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ ಭರತನಾಟ್ಯವು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದು, ತಮಿಳುನಾಡು ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟ್ಯವಾಗಿದೆ.

ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ. ವಾಕ್‌ಮತ್ತು ಗೇಯಕಾರರನ್ನು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಶ್ರಾವ್ಯ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ ಇವುಗಳ ರಚನಾಕಾರರನ್ನು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಮನೋಜ್ಞವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕರ್ಣಾನಂದಕರವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನಯನ ಮನೋಹರವಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬರುವ ನಾಟ್ಯ ಇವುಗಳ ರಚನಾಕಾರರನ್ನು ಉತ್ತಮ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭರತ ನಾಟ್ಯವು ಮೊದಲಿಗೆ ತಮಿಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಉಗಮವಾದುದರಿಂದ ಅನೇಕ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ತಮಿಳು ಭಾಷಾಮೂಲದವರಾಗಿದ್ದು, ಅವರು ಅವರ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಾದ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡವುಗಳು, ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ, ಕೌತುವಂಅಲರಿಪು, ಜತಿಸ್ವರಂ, ಶಬ್ಧಂ, ದರು, ವರ್ಣರಂ, ಪದಂ, ಜಾವಳಿ ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ಶ್ಲೋಕ, ದೇವರನಾಮ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ತಿಲ್ಲಾನ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಿವೆ. ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ಬಂಧಗಳು ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಬಂಧಗಳು.

ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಜತಿಸ್ವರ ಎಂಬ ಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿದ್ದ, ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರೆಂದೇ ಖ್ಯಾತರಾದ ಚಿನ್ನಯ್ಯ, ಪೊನ್ನಯ್ಯ ವೇಡಿವೇಲು ಮತ್ತು ಶಿವಾನಂದಂ ಎಂಬುವರು ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್‌ಮಹಾರಾಜ ಇವರುಗಳು ಪ್ರಮುಖರು. ಜತಿಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಜತಿಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿದ್ದು, ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಅಗತ್ಯ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರ ಅನೇಕ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ನಾಮಧೇಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯದೆ ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರು ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು, ಅವರ ಊರಿನ ಅಭಿಮಾನ ಮತ್ತು ಭಾತೃಪ್ರೇಮ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇವರ ರಚನೆಗಳು ತುಂಬಾ ಸೊಗಸಾಗಿದ್ದು, ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ನಿತ್ಯ ನೂತನವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇವರು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಜತಿಸ್ವರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಶಿವಾನಂದಂ ಎಂಬುವರು ಉತ್ತಮ ವೀಣಾವಾದಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು.

ಮುಂದಿನ ನೃತ್ಯಬಂಧ ಶಬ್ದಂ, ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಶಬ್ದಂಗಳು ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದವು. ತಂಜಾವೂರಿನ ವೇಲವತ್ತೂರಿನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಶಬ್ದಂಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಲವು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು

ತಮಿಳಿನಲ್ಲೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಶಬ್ದಂಗಗಳನ್ನು ಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡುವ ಪರಿಪಾಠವಿತ್ತು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಾಂಭೋಜಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ನಂತರ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ನೃತ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಥಾ ವಸ್ತುಗಳು, ಭಗವಂತನ ವರ್ಣನೆ ಮುಂತಾದವು ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೆ. ಪೊನ್ನಯ್ಯಪಿಳ್ಳೈ ಎಂಬ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಶಬ್ದಂಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಂಜಾವೂರಿನ ಚತುಷ್ಟಯ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಪಾರವಾದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ತಾತಂದಿರ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕೈ ಬರಹದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದ ಹಲವಾರು ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ 1961ರಲ್ಲಿ ಹೊರತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಾರದಿದ್ದ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿ, ನೃತ್ಯ ಪಟುಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯಾಭಿಲಾಷಿಗಳಿಗೆ, ನೃತ್ಯ ಗುರುಗಳಿಗೆ, ಪುರಾತನವೂ, ಶಾಶ್ವತವೂ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಮ್ಮತವಾದ ಈ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಿ ಮಹದುಪಕಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಹೆಸರು "ಪೊನ್ನಯ್ಯ ಮಣಿಮಾಲೈ" ಎಂದು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಾದ, ಶ್ರೀ ಅರಿಯ ಕುಡಿರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯಾಲಯದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಶ್ರೀ ಪಿ.ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿ ಗಾನಕಲಾಸೇವಕ, ಇಸೈಮನ್ನರ್, ಸಂಗೀತ ಕಲಾನಿಧಿ, ಸಂಗೀತಾರ್ಣವ ಮುಂತಾದ ಬಿರುದುಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಶ್ರೀ ಚಿತ್ತೂರು ಸುಬ್ರಮಣ್ಯಪಿಳ್ಳೈ (ಇವರು ತಿರುಪತಿಯ S.N. College of Music and dance ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು) ಮತ್ತು ವಿದುಷಿಯರಾದ ಇಸೈಮೇದೈ ವೀಣಾಧನಮ್ಮಾಳ್ ಅವರ ಮೊಮ್ಮಗಳಾದ ನಾಟ್ಯ ಮೇದೈ ಟಿ. ಬಾಲಸರಸ್ವತಿ, ಶ್ರೀಯುತ ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಸುಂದರಂ ಪಿಳ್ಳೈಯವರ ಶಿಷ್ಯೆಯಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿ ಮೃಣಾಲಿನಿ ಸಾರಾಭಾಯಿ ಇವರುಗಳು ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಮುಕ್ತ ಕಂಠದಿಂದ ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದು ತಂಜಾವೂರು ಸಂಸ್ಥಾನವು ಸಂಗೀತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಂದಲೂ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಂದಲೂ ತುಂಬಿ ವಿಜೃಂಭಿಸತ್ತಿತ್ತು.

ನೃತ್ಯ ಬಂಧುಗಳಲ್ಲಿ "ದರು" ಎಂಬುದೂ ಒಂದು ಬಂಧ, ಇದು ತೋರಿಕೆಗೆ ವರ್ಣದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಈ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿರುವದರುಗಳೆಂದರೆ ಕಮಾಚ್‌ರಾಗ ಮತ್ತು ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಮುತ್ತಯ್ಯ ಭಾಗವಂತರಿಂದ ರಚಿತವಾದ "ಮಾತೇ ಮಲಯಧ್ವಜ ಪಾಂಡ್ಯ ಸಂಜಾತೇ ಎಂಬುದು. ಈ ಕೃತಿಯು ಸೊಗಸಾಗಿದ್ದು, ಮೈಸೂರಿನ ದೇವತೆಯಾದ ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ಮಾತೆಯ ವರ್ಣನೆ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಅರಸರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರವರನ್ನು ಆಶ್ರಯದಾತಾ ಎಂದು ಸ್ಮರಿಸಿ ಅರಸರನ್ನು ಕಾಪಾಡಬೇಕೆಂಬ ಕೋರಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅರಸರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದೇವರೆಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲಾಕಾರರಿಗೆ ರಾಜನ ಆಶ್ರಯವೇ ಜೀವನಮಾರ್ಗ. ಸರ್ವರಿಗೂ ಆಶ್ರಯದಾತನಾದ ಮಹಾರಾಜರನ್ನು ಆ ಮಹಾತಾಯಿಯು ಕಾಪಾಡಿದರೆ ಸಮಸ್ತ ಲೋಕವೂ ಕ್ಷೇಮವಾಗಿರಬಹುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಅವರಲ್ಲಿತ್ತು.

ಮತ್ತೊಂದು ದರುವನ್ನು ಬಾಲಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ರುದ್ರಪ್ರಿಯರಾಗ ಮತ್ತು ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೂ ಸಹ ಪುದುಕೋಟೆ ಮಹಾರಾಜರಾದ ಯಟ್ಟೇಂದ್ರ ಮಹಾರಾಜರ ಗುಣಗಾನ ಮಾಡಿ ದಾನಶೂರ ಕರ್ಣನೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಾಲಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಯಟ್ಟ್ಯಾಪುರ ಎಂಬ ಊರಿನವರೆಂತಲೂ ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಸಹೋದರರೆಂದೂ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣವು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ತಾನವರ್ಣ ಮತ್ತು ಪದವರ್ಣಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ತಾನವರ್ಣವನ್ನು ಸಂಗೀತಗಾರರೂ, ಪದವರ್ಣವನ್ನು ನೃತ್ಯಪಟುಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪದವರ್ಣಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ತುಂಬಾ ಸುಂದರವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನವರೇ ಆದ ವಿದ್ವಾನ್‌ಸಿ. ರಂಗಯ್ಯನವರು ಅಚ್ಚ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪದವರ್ಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡು ವರ್ಣಗಳೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತಾದುದು. ಒಂದು ಮೋಹನರಾಗ, ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಬಾರೋಬೇಗನೇ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನೇ ಎಂದು ಇದರಲ್ಲಿ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಸಹ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕೇದಾರಗೌಳರಾಗ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಮಂದರಗಿರಿಧರ ನೇತಕೆ ಬಾರನೆ ಎಂದು ಇದರಲ್ಲೂ ಸಹ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟುಗಳಿದ್ದು ನರ್ತಿಸಲು ಮುತ್ತು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಒಳ್ಳೆಯ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಯುತರು ಸಂಗೀತವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು. ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ಶಿಷ್ಯರು. ಇವರು 24 ಹೊಸರಾಗಗಳನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿ ಸಂಗೀತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಗೇಯರೂಪಕಗಳಾದ ನರಸಿಂಹಾವತಾರ, ಧ್ರುವಚರಿತ್ರೆ, ದೈವರಕ್ಷಿತ ಚಂದ್ರಹಾಸ

ಇವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವು ನೃತ್ಯ ಮಾಡಲು, ನೃತ್ಯ ನಾಟಕವಾಡಲು, ನೃತ್ಯ ರೂಪಕ ಮಾಡಲು ತುಂಬಾ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ. ಇವರು ರಚಿಸಿರುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ನೃಸಿಂಹಾವತಾರ ನೃತ್ಯರೂಪಕಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ನೃತ್ಯಪಟುಗಳು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಿ ಅಪಾರ ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಿ. ರಂಗಯ್ಯನವರು ನೃತ್ಯಪಟುಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಅನೇಕ ತಿಲ್ಲಾನ ಹಾಗೂ ದೇವರ ನಾಮಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀಯುತರಾದ ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಶ್ಯಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಸುಬ್ಬರಾಮದೀಕ್ಷಿತರು, ತಂಜಾವೂರು ಶಿವಾನಂದಂ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಶಿವನ್, ರಂಗಸ್ವಾಮಿ ನಟ್ಟುವನಾರ್, ಶೊಂಠಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಪಾಪನಾಶಂಶಿವನ್, ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿಪಿಳ್ಳೈ ಮುಂತಾದವರು ಅನೇಕ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀ ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿಪಿಳ್ಳೈ ಎಂಬ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು 1974ರಲ್ಲಿ "ಆಡಲಿಸೈಲಿಮುದಂ" ಎಂಬ ನೃತ್ಯದ ನಾನಾ ಬಂಧಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಹೊರತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಲವಾರು ಜತಿಸ್ವರಗಳು, ಪದವರ್ಣಗಳು, ಪದಂಗಳು, ತಿಲ್ಲಾನಗಳು ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರದೊಂದಿಗೆ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಶ್ರೀಯುತರಿಂದ ರಚಿತವಾದ ನವರಾಗಮೂಲಿಕಾವರ್ಣವೂ ಅಮೋಘವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತೋಡಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಮಿಯೈ ಅಳೈತ್ತೋಡಿವಾಸಖಿಯೆ ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗಿ ಮೋಹನ, ವಸಂತ, ದೇವಮನೋಹರಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ ಸಾರಂಗ, ಕಾನಡ, ಆರಭಿ, ಭೈರವಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದು ರಾಗಗಳ ಹೆಸರೂ ಸಹ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಸುಮಧುರವಾದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವಂತಿದೆ.

ನಾಟ್ಯ ಕಲಾಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪದ್ಮಶ್ರೀ ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿಪಿಳ್ಳೈಯವರನ್ನು, ಸಂಗೀತ ದಿಗ್ಗಜಗಳೆನಿಸಿದ ಶ್ರೀಮುಸರಿಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್, ಚಿತ್ರಾ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಪಿಳ್ಳೈ, ಶ್ರೀ ಕುತ್ತಾಲಂ, ಎಸ್.ಗಣೇಶಂ ಪಿಳ್ಳೈ ಮುಂತಾದವರು ಮುಕ್ತಕಂಠದಿಂದ ಶ್ಲಾಘಿಸಿ ನೃತ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಇವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕೊಡುಗೆಗಾಗಿ ಧನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿಜಕ್ಕೂ ನೃತ್ಯ ಪಟುಗಳೆಲ್ಲರೂ ಇಂತಹ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಗೆ ಚಿರಋಣಿಗಳಾಗಿರಬೇಕಾದು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ. ಮೈಸೂರಿನ ಲಕ್ಷ್ಮೀಪತಿ ಭಾಗವತರು ಐವತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಪದವರ್ಣಗಳನ್ನೂ ತಿಲ್ಲಾಣಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೋಡಿರಾಗದ ಪದವರ್ಣ ಬಾರೇಸಖಿ ಕರೆದು ತಾರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

ಪದಂಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ವಿಧಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಶೃಂಗಾರಪೂರಿತವಾದವು, ಭಕ್ತಿ ಪೂರಿತವಾದವು ಮತ್ತು ವರ್ಣನಾರೂಪವಾದವು. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರಸವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಮುವ್ವ ಗೋಪಾಲ ಎಂಬ ಅಂಕಿತದಿಂದ ಅನೇಕ ಪದಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿ ಗೋಪಕನ್ನಿಕೆಯರೊಡನೆ ನರ್ತಿಸಿ, ವಿಹರಿಸಿ ವಿರಾಜಿಸಿದ ಸುಮಧುರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಶೃಂಗಾರಪದಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯುತರಾದ ಮುವ್ವಲೂರು ಸಭಾಪತಿ ಅಯ್ಯರ್, ಸುಬ್ಬರಾಮಯ್ಯರ್ ಮುಂತಾದವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧರು.

ಭಕ್ತಿಪ್ರಧಾನವಾದ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ವರ್ಣನಾ ರೂಪವಾದ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯುತರಾದ ಕವಿಕುಂಜರಭಾರತಿ, ಘನಂಕೃಷ್ಣಅಯ್ಯರ್, ಅರುಣಾಚಲ ಕವಿರಾಯರ್, ಪಾಪನಾಶಂಶಿವನ್, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಭಾರತಿ, ಮಾರಿಮುತ್ತು ಪಿಳ್ಳೈ, ಅಂಬುಜಕೃಷ್ಣ,ನೀಲಕಂಠನ್ ಶಿವನ್, ರಾಮಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿ, ಕೋಟೇಶ್ವರ ಅಯ್ಯರ್, ದುರೈಸ್ವಾಮಿ ಕವಿರಾಯ್, ತಿರುವಳ್ಳವರ್, ಪಂಚನಾಥ ಅಯ್ಯರ್, ತಂಜಾವೂರು ಶಂಕರ ಅಯ್ಯರ್, ಶ್ರದ್ಧಾನಂದ ಭಾರತಿಯಾರ್, ಪಾಪವಿನಾಶ ಮೊದಲಿಯಾರ, ತಿರುವಾರೂರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಪಿಳ್ಳೈನ ಮುಂತಾದ ಮಹನೀಯರು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪದಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನೃತ್ಯಬಂಧುಗಳಲ್ಲಿ ಜಾವಳಿಯೂ ಸಹ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಜಾವಳಿಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಜಾವಳಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ "ಮೈಸೂರು" ಅಗ್ರಸ್ಥಾನಪಡೆದಿದೆ. ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಳಿದ ಅರಸರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಸ್ವತಃ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು, ಇನ್ನು ಕೆಲವರು

ಕಲಾ ಆರಾಧಕರೂ ಮತ್ತೂ ಕೆಲವರು ಕಲಾಪೋಷಕರೂ ಆಗಿ ನಾಡಿನ ಮತ್ತು ಹೊರನಾಡಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತರಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ, ಉಳಿಸಿ, ಬೆಳೆಸಿ, ಕಲಾ ಪ್ರಚಾರಕರಾಗಿ ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜಾವಳಿ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿದವರು "ಮುಮ್ಮಡಿಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ್ ಅವರು. ಇವರು ತಮ್ಮ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವರಾದ ಚಾಮುಂಡಾಬಾ ಎಂಬ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ವೈರಾಗ್ಯ ಭಾವದ ಜಾವಳಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜಾವಳಿ ಪ್ರಿಯರಾದ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರವರ ಕಾಲವು ಜಾವಳಿಗಳಿಗೆ ಪರ್ವಕಾಲವೆನಿಸಿತು.

ಜಾವಳಿಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯುತರಾದ ಸಂಗೀತ ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣ, ವೆಂಕಟರಮಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಬೆಂಗಳೂರು ನಾಗರತ್ನಮ್ಮ ಇವರುಗಳು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಶ್ರೀಯುತರಾದ ಧರ್ಮಪುರಿಸುಬ್ಬರಾಯರು, ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯ, ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯ, ಪಟ್ಣಂಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್, ತಂಜಾವೂರು ಚಿನ್ನಯ್ಯ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಚೂರ್ಣಿಕೆಯೂ ಸಹ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಸಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ರಾಜನೇ ದೇವರ ಪ್ರತೀಕವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಆಶ್ರಯದಾತರಾದ ರಾಜರ ಗುಣಗಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾದ ಚೂರ್ಣಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಡಿ ಹೊಗಳಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಆಯಾ ದೇಶದ ರಾಜರುಗಳು ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯ ಗುಣಾತಿಶಯಗಳು ಚೂರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಭಗವಂತನನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚೂರ್ಣಿಕೆಗಳೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಮೈಸೂರು ಅರಸರಾದ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯರನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚೂರ್ಣಿಕೆ

ಅಖಂಡ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸಾರ್ವಭೌಮ

ಪ್ರಣತ ನರಪತಿಃ ಶತಮುಕುಟ ಕಟ ಘಟಿತ ಮಣಿಪಟಲಃ
ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅನೇಕ ಚೂರ್ಣಿಕೆಗಳು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ.

ಶ್ಲೋಕಗಳು ಭಗವಂತನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವಸ್ತುಗಳು ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಕೃತಿಗಳು. ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ತಾಳದ ನಿಬಂಧನೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಾಗಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿ ನೃತ್ಯಪಟುಗಳ ಅಭಿನಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ವರ್ತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಶ್ಲೋಕಗಳ ರಚನಾಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದು ಅಶಕ್ಯ. ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ಮಹನೀಯರುಗಳು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಇದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜ ಸ್ವಾಮಿಗಳು ಹೇಳಿರುವಂತೆ " ಎಂದರೋ ಮಹಾನುಭಾವುಲು ಅಂದರಿಕಿ ವಂದನಮು" ಎಂದು ಅಂಜಲಿ ಬದ್ಧರಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಷ್ಟೆ.

ದೇವರ ನಾಮಗಳು ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಗಳು. ಇದನ್ನು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾಗಿ ಕಲಿಯದೆ ಇದ್ದವರೂ ಸಹ ಬಹಳ ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುವ ರೂಢಿ ಮೂಲದಿಂದಲೂ ಬಂದಿದೆ. ಇದು ಪರಮಾತ್ಮನ ಗುಣಾತಿಶಯಗಳು, ಭಕ್ತಿ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಪ್ರೀತಿ, ಮೋಹ, ನಿಂದೆ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ.

ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರು, ಶ್ರೀ ಕನಕದಾಸರು, ಶ್ರೀ ವಿಜಯವಿಠ್ಠಲದಾಸರು, ಶ್ರೀ ಜಗನ್ನಾಥದಾಸರು, ಶ್ರೀ ರಾಘವೇಂದ್ರಸ್ವಾಮಿಗಳು ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ದಾಸರು ಭಕ್ತಿಭಾವ, ತತ್ವ, ವೈರಾಗ್ಯ ಮುಕ್ತಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಸಾರುವ ಸಾವಿರಾರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಮಾನವಕೋಟಿಗೆ ಸನ್ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಭೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನೃತ್ಯಪಟುಗಳು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೇರಳವಾದ ಅವಕಾಶವಿರುವಂತಹ ದೇವರ ನಾಮಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣುಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ನರ್ತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಉದಾಃ ಕೃಷ್ಣಾನೀ ಬೇಗನೇ ಬಾರೊ ಎಂಬ ಪುರಂದರದಾಸರ ದೇವರ ನಾಮದಲ್ಲಿ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕನಕದಾಸರು ರಚಿಸಿರುವ ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು ಸೇವೆಯನು ಕೊಡೊ ಹರಿಯೆ ಎಂಬ ದೇವರ ನಾಮದಲ್ಲಿ, ಭಕ್ತನಾದ ಕನಕನ ಆರ್ತನಾದ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೃತಿ "ಆರು ಬದುಕಿದರಯ್ಯ ಹರಿ ನಿನ್ನ ನಂಬಿ"ಯಲ್ಲಿ ಹರಿಯ ನಿಂದಾಸ್ತುತಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಬಂದರೂ ಭಕ್ತಿಪಥದಲ್ಲಿ ಒಯ್ಯುವ ದೇವರನಾಮಗಳು ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯವಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಕೇಳಿದಷ್ಟೂ ಕೇಳಬೇಕೆಂಬಾಸೆ ನೋಡಿದಷ್ಟೂ ನೋಡಬೇಕೆಂಬಾಸೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ರಚನೆಗಳು ಚಮತ್ಕಾರ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಅಲ್ಲವೆ?

ಹಿಂದೆ ನಾಟ್ಯಮಾಡಲು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತವೇ ಆಧಾರವಾಗಿದ್ದೀತು. ಅಂದರೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆಂದೇ ರಚಿಸಿದ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ನರ್ತನ ಮಾಡುವ ಪರಿಪಾಠ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂಗೀತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು ಶೃಂಗಾರ ರಸಭರಿತವಾದ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಸರಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಂದೊಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಎಂಟು ಚರಣಗಳಿರುತ್ತದೆ. ರಾಧಾ ಮಾಧವರ ಸರಸ ಸಲ್ಲಾಪಗಳು, ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಾದರಪಡಿಸುವ, ಮೋಹಕವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ, ಶ್ರೀ ಜಯದೇವಕವಿಯು ಆತ್ಮಪರಮಾತ್ಮರ ಸಂಯೋಗವನ್ನು ರಾಧಾ ಮಾಧವರ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿ, ತಾವೇ ರಾಧಾ ಮಾಧವರಾಗಿ ಹಾಡಿ ನರ್ತಿಸಿ ಬರೆದಿರಬಹುದೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಮೂಡುವಂತಿದೆ. ಕವಿಯು ಪ್ರಕೃತಿಯ ವರ್ಣನೆ, ಪ್ರೇಮಾಲಾಪ, ವಿರಹ, ಭಕ್ತಿ, ಮುಗ್ಧತೆ, ನಿಷ್ಠುರತೆ ತಾದ್ಯಾತ್ಮತೆ ಹೀಗೆ ತಾರುಣ್ಯಾವಸ್ಥೆಯ ರೂಪುರೇಶೆಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ತೆರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಬದುಕಿನ ಅತ್ಯಂತ ಸುಖಮಯವಾದ ಚಿತ್ರಣ ಇಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವೆಂದರೆ ತಿಲ್ಲಾನ ಆದಿ ಇರುವಂತೆ ಅಂತ್ಯವೂ ಇರಬೇಕಲ್ಲವೇ? ಇದು ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಲಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಕಾರ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇರುವ ನೃತ್ಯ. ಶ್ರೀಯುತರಾದ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಅಯ್ಯರ್, ರಾಮ್ನಾಡ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಪಟ್ನಂ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್, ಮುತ್ತಯ್ಯ ಭಾಗವತರ್, ಪಲ್ಲವಿ ಶೇಷಯ್ಯರ್, ವೀಣೆಶೇಷಣ್ಣ, ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ ಮಹಾರಾಜ, ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಸಿ.ರಂಗಯ್ಯ, ಬಿ.ಕೆ. ಪದ್ಮನಾಭರಾಯರು ಮುಂತಾದವರು ತಿಲ್ಲಾನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ|| ಬಾಲಮುರುಳಿಕೃಷ್ಣ, ಲಾಲ್‌ಗುಡಿ ಜಯರಾಮನ್, ವಿ.ರಾಮರತ್ನಂ, ಟಿ.ದ್ವಾರಕಿ ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ, ಎನ್.ಪದ್ಮಾ, ಆರ್. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರನ್ ಮುಂತಾದವರು ಕೂಡಾ ಹಲವಾರು ತಿಲ್ಲಾನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಸಂಪದ್ಭರಿತವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳು

1. ನೃತ್ಯಕಲೆ - ಯು. ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣರಾವ ಆಕ್ಸ್ ಫರ್ಡ್- 1979
2. ಪುನ್ನಯ್ಯ ಮಣಿಮಾಲೈ - ಮ.ಮು.ಅ. ಚೆನ್ನೈ - 1961
3. ಇಸ್ಸೈ ಅಮುದಂ - ದಂಡಾಯುಧಪಾಣಿಪಿಳ್ಳೈ ತ.ಇ.ಸಂ - 1974
4. ಗೀತಗೋವಿಂದ ಕೆ. ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ - 1956
5. ಕೀರ್ತನದರ್ಪಣ - ವಿ. ರಾಮರತ್ನಂ, ಮೈಸೂರು. ಧಾರವಾಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ - 1976
6. ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ದೀಪಿಕಾ - ಗೊರೂರು ಆರ್. ಶ್ರೀಮತಿ ಭಾರತಿ ಪ್ರಕಾಶನ - 2006
7. ರಂಗಯ್ಯ ಕೃತಿ ಮಂಜರಿ - ಬಿ.ಜೆ. ರಂಗನಾಥ್, ಗೊರೂರು ಆರ್. ಶ್ರೀಮತಿ ಭಾರತಿ ಪ್ರಕಾಶನ - 2000.

14. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುರುಷಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ - ಒಂದು ಚಿಂತನೆ

- *ಶ್ರೀಧರ್*

ಕಲೆ ಎಂದರೇನು?

ಮನುಷ್ಯನ ಹೃದಯದ ಕಲಕಿಗೆ ಒಂದು ಸುಂದರ ರೂಪವೆ "ಕಲೆ". ಅದು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಕಾವ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ- ಇತ್ಯಾದಿ ಯಾವುದೇ ಕಲೆ ಆಗಿರಬಹುದು. ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ, ಸಾಧನೆಯಿಂದ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಿಂದ ಸಹೃದಯದಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿ, ಜೀವಚೋದಕ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವವನೇ ನಿಜವಾದ ಕಲಾವಿದ.

ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲ ಸೆಲೆಯಾದ ಭರತನ "ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ", ವಿಶ್ವದಲ್ಲೇ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಆಕರಗ್ರಂಥವೆಂದು ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಅಚ್ಚರಿ ಮೂಡಿಸುವಂತೆ ಅದು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ.

ಭರತಮುನಿ, ಬ್ರಹ್ಮದೇವನಿಂದ ಪಡೆದ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಬಳಸಿ, ತನ್ನ ನೂರು ಮಂದಿ ಮಕ್ಕಳೊಡನೆ, "ಅಮೃತಮಂಥನ" ಸಮವಕಾರವನ್ನು (ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧ) ಭಗವಾನ್ ಶಿವನಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸಿದ ಶಿವನು, ತಂಡುವನ್ನು ಕರೆದು, ರೇಚಕ, ಅಂಗಹಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ತನ್ನ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸುಕುಮಾರ ಅಂಗಹಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪಾರ್ವತಿಯ ನೃತ್ಯವನ್ನೂ ಭರತನಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದನು. ಹೀಗೆ ತಂಡುವಿನಿಂದ ಗ್ರಹೀತವಾದ ನೃತ್ಯ "ತಾಂಡವ"ವೆಂದೂ, ಪಾರ್ವತಿಯಿಂದ ಗ್ರಹೀತವಾದ ನೃತ್ಯ "ಲಾಸ್ಯ"ವೆಂದೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾಯಿತು. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಎರಡೂ ವಿಪುಲವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

"ನಾಟ್ಯ" ಪ್ರಕಾರವಾಗಿರುವ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನದೇ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ, ಇದು ಅವರ ಕಥೆ. ನಾಯಕನ ಭಾವ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೇ ಇಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ, ನಾಟಕಗಳು, ಕಾವ್ಯಗಳು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಭಾಗವತಮೇಳ ನಾಟಕ, ಕೇರಳದ ಕೊಡಿಯಾಟ್ಟಂ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕೂಚಿಪುಡಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನವಾಗಿವೆ.

ಇಂದು ನಾವು "ಭರತನಾಟ್ಯ"ವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರ, ಹಿಂದೆ "ಸದಿರ್" ಅಥವಾ "ದಾಸಿ ಆಟ್ಟಂ" ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ, ರಾಜನರ್ತಕಿಯರಿಂದ ನರ್ತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಇದು "ನಾಟ್ಯ" ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಯಕಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಮಾಜವೂ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಭೋಗವಸ್ತುವೆಂದು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ, ರಾಜಪೋಷಣೆ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರು, ಮತ್ತು ಹಲವು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು "ನಾಯಕಿಯ" ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ವರ್ಣಮ್, ಪದಮ್, ಜಾವಳಿ ಹೀಗೆ ಅಭಿನಯ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಬಹುಪಾಲು ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳು ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಈ ಕಲೆ ಕೇವಲ ಹೆಂಗಸರ (ದಾಸಿಯರ) ಕಲೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾಗಿ ಮೂಡಿತ್ತು.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ನಂತರ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಗಳಾದ ರುಕ್ಮಿಣೀದೇವಿ ಅರುಂಡೇಲ್ ಮತ್ತು ಇ.ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್, ಅವನತಿಗೆ ಈಡಾಗಿದ್ದ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಪುನರ್ಜ್ಜೀವಿತಗೊಳಿಸಿ, ಈ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ "ಭರತನಾಟ್ಯ"ವೆಂದು ಮರುನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿದರು. ಇವರ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ನೃತ್ಯಕಲೆ (ಭರತನಾಟ್ಯ) ಮತ್ತೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗೌರವಾದರಗಳನ್ನು ಪಡೆದು, ಇಂದು ವಿಶ್ವಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ರುಕ್ಮಿಣೀದೇವಿ, ಚೆನ್ನೈನಲ್ಲಿ "ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ"ವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಹಲವಾರು ಮಂದಿ ಅದ್ಭುತ ನರ್ತಕರನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದರು.

ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಧನಂಜಯನ್, ಸಿ.ವಿ.ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಜನಾರ್ದನನ್, ಬಾಲಗೋಪಾಲನ್ ಮುಂತಾದ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಅದ್ಭುತ ಕಲಾಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂದಿನ ನರ್ತಕರಿಗೆ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ಪ್ರಭಾವ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಆಯಿತು. ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದವರೇ ಆದ ರಾಂಗೋಪಾಲ್ ನೃತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ತಾರೆ ಎನಿಸಿದರೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಜನ ನೃತ್ಯಕಲೆಯಕಡೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾದುದ್ದು, ನೃತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ಆದಿದಂಪತಿಗಳೆಂದೇ ಖ್ಯಾತರಾದ ಯು.ಎಸ್.ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಮತ್ತು ಚ್ರಂದ್ರಭಾಗದೇವಿಯವರಿಂದ. ಸಮಾಜದ ಕಟುಟೀಕೆ, ಅವಮಾನಗಳನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ, ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ರಾಜ್ಯದ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಸೋದಾಹರಣ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಇವರೆಲ್ಲರ ಶ್ರಮದಿಂದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಕೀಳು ಭಾವನೆ ಹೋಗಿ, ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ನೃತ್ಯಕಲಿಯಲು ಮುಂದಾದರು. ಇಂದು ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯುವುದು ಒಂದು ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಆದರೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಿರುವ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಹೆಂಗಸರ ಕಲೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಹುಡುಗರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜನಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಗಂಡುಮಕ್ಕಳ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಆಸೆ, ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನೃತ್ಯ ಕಲಿಸಲು ಹಿಂದೇಟು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗೀಗ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಹುಡುಗರು ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾದವು. 70-80ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರುಷ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕ್ಷೀಣಿಸಿ, ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಗುರುಗಳು ಬಹುಪಾಲು ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಇವರೆಲ್ಲಾ ಕಲಿತದ್ದು, ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿದ್ದ ರಚನೆಗಳು. ಇವು ಬಹುಪಾಲು ನಾಯಿಕಾಭಾವದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಈ ಶಿಕ್ಷಕಿಯರು ಸಹಜವಾಗಿ, ಹುಡುಗರಿಗೆ ಸರಸಿಜಾಕ್ಷುಲು, ಸಾಮಿಯ್ಯೈ ಆಳೈತ್ತುವಾ, ಇಂದೆಂದು ವಚ್ಚಿತಿವಿರಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಕೀಭಾವದ ನೃತ್ಯಬಂಧುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಟನಂ ಆಡಿನಾರ್, ಆಡಿಕೊಂಡಾರ್ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಆನಂದ ತಾಂಡವಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಎಲ್ಲರ ಪಠ್ಯಸೂಚಿಕೆಯಲ್ಲೂ ನಾಯಕಿಯೇ ತುಂಬಿದ್ದಳು. ಇದೇ ಸರಿಯೇನೋ ಎಂದು ಹುಡುಗರು ಇವುಗಳನ್ನೇ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಮನುಷ್ಯ, ತನ್ನ ನಡೆ, ನುಡಿ, ಆಲೋಚನಾವಿಧಾನ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ತನ್ನ ಪರಿಸರದಿಂದ ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ, ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಮಾದರಿಯ, ಆದರ್ಶದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಆದರ್ಶ ವ್ಯಕ್ತಿ ಆತನ ಗುರುವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನೃತ್ಯಪಟುವಾಗಿರಬಹುದು. ಬೆಳೆಯುವ ಹಂತದಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾವಿದ, ಈ ಆದರ್ಶ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ, ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೃತ್ಯಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತ ಬಂದನಂತರ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸುತ್ತಲೂ ನೃತ್ಯಗಾತಿಯರೇ ಇರುವ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಹಾವ ಭಾವಗಳನ್ನು ಚರ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು ತೊಡಗುವ ಅಪಾಯವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ನಾಯಕೀಭಾವದ ವಸ್ತುಗಳು, ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಪರಿಸರದ ಪ್ರಭಾವ ತತ್ಫಲಿತವಾಗಿ ಬಹಳ ಮಂದಿ ಪುರುಷರು ಹೆಣ್ಣಿನಂತೆ ನರ್ತಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯಲು ತೊಡಗಿದ ನಾನೂ ಸಹ ನನಗರಿವಿಲ್ಲದೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಆಂಗಿಕಗಳೊಡನೆ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಅದೃಷ್ಟವಶಾತ್, ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ, ಹಿರಿಯರ, ಎಚ್ಚರಿಕೆ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಬಹುಬೇಗ ನನ್ನ ಆಂಗಿಕಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡೆ. ಹಲವು ವರ್ಷ, "ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ"ದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ತನಕ ನನ್ನಂತಹ ನರ್ತಕರಿಗೆ ಪುರುಷರ ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯುವ ವೇಳೆಗೆ ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ದಂಪತಿಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ನಿವೃತ್ತರಾಗಿದ್ದರು. ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ನರ್ತಕರನ್ನು ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದಂತಾಯಿತು. ಹೊಸ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಅನುಭವ. ಧನಂಜಯನ್ ಅವರ ನೃತ್ಯ ನೋಡಿದ ಮೇಲಂತೂ ನಾನು ಆನಂದದಿಂದ ಕುಣಿದಾಡಿಬಿಟ್ಟೆ. ನನಗೆ ಮಾದರಿ ಸಿಕ್ಕಂತಾಯಿತು. ಮುಂದಿನ ಮಾರ್ಗ ಸುಗೋಚರವಾಯಿತು.

ಪಟ್ಟದ ಕಲ್ಲಿನ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ "ಅಚಲ"ನೆಂಬ ಕಲಾವಿದನ ಬಗ್ಗೆಯೂ, "ನಟಸೇವ್ಯ" ಎಂಬ ನರ್ತಕರನ ಅದ್ಭುತ ನರ್ತನದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಕಂಡ ಅತ್ಯದ್ಭುತ ನರ್ತಕ ಉದಯಶಂಕರ್. ಅವರ "ಕಾರ್ತಿಕೇಯ" ಮತ್ತು ಶಿವ ತಾಂಡವಗಳು ಇಂದಿಗೂ ರಸಿಕರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಳಿಯದೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಉದಯಶಂಕರ್ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರದು "ಓರಿಯಂಟಲ್" ಶೈಲಿ. ಆಂಗಿಕದಲ್ಲಿ, ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಅಪ್ರತಿಮರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಅದ್ಭುತ ನರ್ತನವನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಅವರೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ "ಕಲ್ಪನ" ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಯುವಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರು ತಪ್ಪದೆ ವೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಕಥಕ್ ಶೈಲಿಯ ಬಿರ್ಜು ಮಹಾರಾಜ್, ದುರ್ಗಾಲಾಲ್, ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಕುಂಜು ಕುರೂಪ್, ಕಲಾಮಂಡಲಮ್ ಕೃಷ್ಣನ್ ನಾಯರ್, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾಬಲ ಹೆಗ್ಗಡೆ, ಶಂಭೂ ಹೆಗ್ಗಡೆ, ಚಿಟ್ಟಾಣಿ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದರು ನರ್ತಕರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಮಾನ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಹಿಂದೆ ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ನಾಯಕಿಯ ಅಭಿನಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿತ್ತು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕಾಲದ ಯಾವುದೋ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆತಾನೆ. ಈಗ ಮತ್ತೆ ಬದಲಾವಣೆಯ ಕಾಲ ಬಂದಿದೆ. ನರ್ತಕರು ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಕಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಈಗಾಗಲೇ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಕ್ತಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇಂದು ನರ್ತಕಿಯರೇ ಶೃಂಗಾರನಾಯಕಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಭಕ್ತಿಪ್ರಧಾನವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಭಕ್ತಿ ಬಹಳ ಸೀಮಿತ ಅಭಿನಯಾವಕಾಶವುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇರಲಿ, ಸದ್ಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಕರು ಭಕ್ತಿ ಭಾವದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮೊರೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ವಿಪುಲವಾದ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ನವವಿಧ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾರದ ಭಕ್ತಿಸೂತ್ರ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯ ದೇವರ ನಾಮಗಳೂ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಶೃಂಗಾರಾದಿರಸಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು, ಹಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅವಕಾಶವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗೇ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿ ಮಹಾನ್ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯಗಳೂ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವಿಫುಲವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ.

ನಾಯಕ ಮನೋಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ವಿರಳವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಹಲವು ಮಂದಿ ನರ್ತಕರು, ತಾವು ನರ್ತಿಸಬಯಸುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಬರೆಯಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವುಗಳಿಗೆ ರಾಗ, ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಾನೂ ನನ್ನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿ ಅನುರಾಧಾ ಜೋಡಿಯಾಗಿ ನರ್ತಿಸುವ ಮಹಾಭಾರತ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಕುಮಾರಸಂಭವ, ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಹಲವು ರೂಪಕಗಳು ಪುರುಷ ನೃತ್ಯ ಪಟುವಾಗಿ, ನನ್ನ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಾನು ಕಂಡು ಕೊಂಡ ಮಾರ್ಗವೂ ಹೌದು. ಶತಾವಧಾನಿ ಗಣೇಶ್ ಅವರು, ಅಷ್ಟನಾಯಕಿಯರಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ, ಕಾಂತಾವಿಧೇಯ, ಭಾಮಿನೀಭೀತ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಷ್ಟನಾಯಕರನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಹ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಹಲವು ಭಾವಗೀತೆಗಳೂ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಹಂತದಿಂದಲೇ ಪುರುಷರು ನಾಯಕಿಯ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಬಾರದು. ಮೊದಲು ಪುರುಷಾಭಿನಯವನ್ನು ಕಲಿತು ಅನಂತರ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದು. ಈ ಅಡಿಪಾಯ ನರ್ತಕರಿಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಗುರುಗಳು (ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಕಿಯರು) ಬಹಳ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ, ನರ್ತಕರಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಆಂಗಿಕಗಳ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತ ಬಂದನಂತರ ನರ್ತಕರು, ನಾಯಕಿಯ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಖಂಡಿತ ಕಲಿಯಬಹುದು. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಅನಂತರ ನಾಯಕೀಭಾವದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನರ್ತಿಸಬಹುದು.

ನರ್ತಕರು ಹೇಗೆ ನರ್ತಿಸಬೇಕು?

ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ಕಾಲದಿಂದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಕಾಡುತ್ತಾ ಇದೆ. ನೃತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ. ಇದು ಶರೀರದ ಭಾಷೆ, ಅಂದರೆ, ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಮ್ಮ ಶರೀರವೇ ಸಾಧನ. ಮಾಧ್ಯಮ, ಲೋಕಧರ್ಮಿಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷರಿಗೂ, ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೂ ಆಂಗಿಕಗಳಲ್ಲಿ, ಹಾವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ, ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಗಂಡಿನಲ್ಲೂ ಒಂದಷ್ಟು ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಂಶವಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣಿನಲ್ಲೂ ಒಂದಷ್ಟು ಗಂಡಿನ ಅಂಶವಿರುತ್ತದೆ. ನಿಜ. ಆದರೆ ಇವರ ಶಾರೀರಕ ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ನಾವು ಇದು ಪುರುಷತ್ವ, (ಮಾಸ್ಕುಲೈನ್), ಇದು ಸ್ತ್ರೀತ್ವ (ಫೆಮಿನೈನ್) ಎಂದು ವಿಭಜಿಸುತ್ತೇವಲ್ಲವೆ, ಯಾರೊಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳ ಪ್ರಮಾಣ ಏರುಪೇರಾದರೂ ಅದು ನಮಗೆ ಅಹಿತಕರವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯಲ್ಲಿ, ಈ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿಯರ ಪ್ರಕೃತಿಭೇದ, ಸತ್ವಭೇದಗಳನ್ನೂ, ಸ್ಥಾನಕ, ಚಾರೀ, ಗತಿ ಭೇದಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಲೋಕರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಭೇದ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಗೇ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಂಗಿಕ, ಅದು ನೃತ್ಯವೇ ಆಗಲಿ, ಅಭಿನಯವೇ ಆಗಲಿ, ಹೆಣ್ಣುತನವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಭರತನಾಟ್ಯದ ಕೆಲವು ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯೊಬ್ಬಳು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ನಡೆದಾಗ, ಗುರುಗಳು "ಬಳಕುತ್ತಾ ಒಯ್ಯಾರದಿಂದ ನಡೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಹಜವಾದ ಲಾಲಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಬಳಕು, ಒಯ್ಯಾರಗಳನ್ನು ಇಂದು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹೆಣ್ಣೂ ಬಳಸದಿದ್ದರೂ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೇ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ಭಾವನೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದಿತ್ತು. ಈ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಾಯಕಿಯಿಂದ ಗ್ರಹೀತವಾದದ್ದು. ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಆಂಗಿಕ, ದೃಷ್ಟಿ, ಚಾರೀ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀತ್ವವನ್ನು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. (ಶೃಂಗಾರಾಭಿನಯಕ್ಕೆ "ಅತಿಯಾದ" ಒತ್ತು ಬಂದಿದ್ದೂ ಸಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಎಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು). ಆಗ "ನೃತ್ಯ" ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಈಗ ಅನೇಕ ಮಂದಿ ನರ್ತಕರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಈ ನೃತ್ಯಕಲೆ "ದಾಸಿ ಆಟ್ಟಮ್" ಅಲ್ಲ. "ಭರತನಾಟ್ಯ", ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ, ಧೀರೋದ್ಧತ, ಧೀರಲಲಿತ ಧೀರೋದಾತ್ತ, ಧೀರಪ್ರಶಾಂತ, ನಾಯಕರನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಈಗ ಪುನಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ನರ್ತಕರು, ಪುರುಷತ್ವದ ಆಂಗಿಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು. ಗಂಡು, ಹೆಣ್ಣಿನಂತೆ ನರ್ತಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಮನಗಾಣಬೇಕು. ಪುರುಷ, ಪೌರುಷನಾಗಿ ನರ್ತಿಸಬೇಕೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ, ಬಿಗಿದ ಸ್ನಾಯುಗಳಿಂದ, ಗಡುಸು ಮುಖಚರ್ಯೆಯಿಂದ ನರ್ತಿಸಬೇಕೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. "ಕೈಶಿಕಿ" ಪ್ರಧಾನವಾದ ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ನರ್ತಕರು, ಗಡುಸಲ್ಲದ ಆದರೆ ಸುಲಲಿತವಾದ, ಜಾಳಲ್ಲದ ಆದರೆ, ನಿಖರವಾದ, ಹೆಣ್ಣುತನವಲ್ಲದ ಆದರೆ ಪುಂಸತ್ವವುಳ್ಳ ಆಂಗಿಕದಿಂದ ನರ್ತಿಸಬೇಕು. ಇಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸರೇ ಹೆಣ್ಣುತನದ ಆಂಗಿಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು ನರ್ತಕರು ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಳುಕು, ಒಯ್ಯಾರಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಸರ್ವಥಾ ಸಲ್ಲದು.

"ನೃತ್ಯ"ದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ, ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. "ನಾಟ್ಯ"ದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯಗಳೂ, ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಪುರುಷರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ರೌದ್ರ, ಕರುಣಾದಿ ರಸಗಳ ವಿಭಾವಗಳಲ್ಲಿ, ಪುರುಷರ ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರೀ ಭಾವಗಳೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಬೇಧವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನರ್ತಕರು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು.

"ಪುರುಷರ ಚೇಷ್ಠೆಗಳು, ಧೈರ್ಯ ಲೀಲಾಂಗ ಸಂಪನ್ನವಾಗಿಯೂ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಚೇಷ್ಠೆಗಳು, ಮೃದು ಲೀಲಾಂಗಹಾರೋಪೇತವಾಗಿಯೂ, ಹಾಗೆಯೇ ಕರ, ಪಾದ, ಅಂಗಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಪುರುಷರು ಧೀರ ಔದ್ಧತಗಳಿಂದ ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಲಲಿತವಾಗಿಯೂ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಭಿನಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಜೀವಾತ್ಮ-ಪರಮಾತ್ಮ ಸಂಬಂಧ

ಪರಮಾತ್ಮನೊಬ್ಬನೇ ಪುರುಷ, ಜೀವಾತ್ಮರೆಲ್ಲಾ ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಎಂದು ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಒಂದು ವರ್ಗದವರು (ಚೈತನ್ಯ ಮಹಾಪ್ರಭು, ಸೂಫಿ ಸಂತರು ಮುಂತಾದವರು) ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ತತ್ತ್ವದ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರೂ ನಾಯಕಿಯರೇ, ಭಗವಂತನೊಬ್ಬನೇ ನಾಯಕ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಪುರುಷರು ಸಹ ತಾವು ಹೆಣ್ಣೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ವಾಸಕಸಜ್ಜ, ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾದಿ ನಾಯಕಿಯರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ವಾದವೊಂದಿದೆ. ಈ ತತ್ತ್ವದ ಪ್ರಕಾರ ನೋಡಿದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಧೀರೋದಾತ್ತಾದಿ ನಾಯಕರು, ಪತಿ, ಉಪಪತಿ-ಇತ್ಯಾದಿ ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಕರ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಜೀವರೆಲ್ಲರೂ ನಾಯಕಿಯರೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ಇನ್ನು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೇಕೆ? ನಾಯಕ ಭೇದಗಳೇಕೆ?

ಆತ್ಮತತ್ತ್ವ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಲೀನವಾಗಿದೆ. ನಾಯಕಿಯ ವಿರಹ, ಆತ್ಮದ ವಿರಹ ಎಂದು ನಾವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಾವು ವೇದಾಂತದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ವಿದೇಹ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕಸ್ತರದಲ್ಲಿ, ದೇಹ, ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಉಪಾಧಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತೇವೆ. ನರ್ತಕ, ಪುರುಷ ಆಹಾರ್ಯದಲ್ಲಿ, ರತಿಬಾಧೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅಪಥ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭರತದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದಲ್ಲ, ಎರಡಲ್ಲ, ಆರು ತತ್ತ್ವ ದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲವು ಆತ್ಮತತ್ವವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತವೆ. ಆದೈತವು, ಸರ್ವವೂ ಆತ್ಮನೇ. "ತತ್ವಮಸಿ- ನೀನೇ ಆತ್ಮನಾಗಿದ್ದೀಯ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭಗವದ್ಗೀತೆ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಸಾಧನೆಗೆ, ಜ್ಞಾನಯೋಗ, ಶರ್ಮಯೋಗ, ಭಕ್ತಿಯೋಗಗಳನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೊಂದು ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ, ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದ ಒಂದು ಪಂಥ. ಈ ಸತಿ-ಪತಿ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತೆ. ನವವಿಧ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದ ನಾರದರು, ಆಂಜನೇಯ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಅರ್ಜುನ, ತುಳಸೀದಾಸ, ಪುರಂದರದಾಸ, ಕನಕದಾಸ, ತ್ಯಾಗರಾಜ, ಬಸವಣ್ಣ, ನಂದನಾರ್ ಮುಂತಾದ ಮಹಾಭಕ್ತರು, ಭಗವಂತನನ್ನು ತಾವು ಹೆಣ್ಣೆಂಬ ಭಾವನೆಯಲ್ಲೇ ಆರಾಧಿಸಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ! ಶೃಂಗಾರನಾಯಕಿಯ ವಿರಹಕ್ಕಿಂತ ನರ್ತಕನಿಗೆ, ಭಕ್ತನ ಆರಾಧನೆ, ಯಾತನೆ, ತುಮುಲ, ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲವೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಹುತೇಕ ನರ್ತಕರು ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಕೆಲವರು ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದ, ಗತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲದೆ ನರ್ತಿಸಿದರು. ಭಾಗವತ ಮೇಳನಾಟಕ, ಕೂಚಿಪುಡಿ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪುರುಷರೇ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಒಬ್ಬ ನರ್ತಕ, ತಾನು ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದರೆ, ಆತನಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ನರ್ತಕನ ದೇಹದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮರೆತು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಸಾನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ಅದು ಪ್ರಶಂಸನೀಯ, ವಂದನೀಯ. ಒಡಿಸ್ಸಿ ಗುರುಗಳಾದ ಕೇಲೂಚರಣ್ ಮಹೋಪಾತ್ರ ಅವರ ಮನೋಹರ ಲಾಸ್ಯಭರಿತ ಶೃಂಗಾರನಾಯಕಿ, ಅತಿರೇಕವಿಲ್ಲದೆ, ಸಂಯಮದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸತ್ಯಭಾಮ, ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗೆ ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡಿದೆ.

ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷ ತತ್ತ್ವ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರ ಅಂಶ. ಅದು ಶಿವಪಾರ್ವತಿಯರ ತತ್ತ್ವ. ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವಾದ ಪುರುಷತ್ವವನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ನೃತ್ಯದ ಅಧಿ ದೇವತೆಯಾದ ನಟರಾಜನಿಗೆ ನಮನಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರುಷತ್ವದಿಂದ ನರ್ತಿಸುವ ನರ್ತಕರು, ಇಂದು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ, ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದಿನಂತಲ್ಲದೆ, ಇಂದು ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಪುರುಷರು ನೃತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಗಮನವಿರಲಿ, ಯಶಸ್ಸು ಹೂವಿನ ಹಾದಿಯಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರದ ದಾರಿಯಿಲ್ಲ. ಶ್ರದ್ಧೆ, ಭಕ್ತಿ, ಸಾಧನೆ, ಶಿಸ್ತು, ವಿನಯಗಳಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಮೇರು ಶಿಖರಗಳನ್ನೇರುತ್ತಾನೆ. ಅಮರನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ನರ್ತಕನ ಗುಣಮಟ್ಟ ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಸೂಚನೆಗಳು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲವು.

1. ಉತ್ತಮ ತಂತ್ರ-ಉತ್ತಮ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಹಿಡಿತವನ್ನವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತೆ. ಮಾರ್ಗ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ತಂತ್ರವೇ ಅಡಿಪಾಯ.

2. ಪುರುಷನ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳಾದ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕಲರಿ, ಚೌ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು.

3. ಹಿರಿಯ ನರ್ತಕರು ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಪರಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು/ಮಾರ್ಗ ದರ್ಶನ ಪಡೆಯುವುದು.

ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಯೋಜನೆಗಳು:

1. ನರ್ತಕರಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು.

2. ನರ್ತಕರಿಗೆ ಹೊಸ ಪಠ್ಯಸೂಚಕೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ, ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಗೂ ತಿಳಿಸುವುದು.

3. ನುರಿತ ನರ್ತಕರಿಂದ ಕಾರ್ಯಾಗಾರಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವುದು.

4. ನರ್ತಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರದರ್ಶನಾವಕಾಶವನ್ನು ನೀಡುವುದು.

5. ನೃತ್ಯ ಗುರುಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿ ನರ್ತಕರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುವುದು.

ಸಮಾಜ, ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನರ್ತಕನ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಅಧ್ಯಯನವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

15. ಕೂಚಿಪುಡಿ ನೃತ್ಯದ ಉಗಮ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆ

-ಲಕ್ಷ್ಮೀ ರಾಜಾಮಣಿ

ಭಾರತ ದೇಶವು ಭಿನ್ನತೆಯಲ್ಲಿ ಏಕತೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಶೀತೋಷ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಗಳು. ವಿಭಿನ್ನ ವೇಷ, ಭಾಷೆಗಳು, ವಿಭಿನ್ನ ಜಾತಿ ಮತಗಳು ಇದ್ದರೂ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಎಂಬ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಭಿನ್ನತ್ವದಲ್ಲಿ ಏಕತ್ವ, ಹಾಗೇ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳು ಅವರವರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಆಯಾ ಶೈಲಿಗಳು ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅವಲಂಭಿಸಿದೆ. ಹೀಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿಯು ಸಹ ಭಿನ್ನತ್ವದಲ್ಲಿ ಏಕತ್ವವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಪಂಡಿತರು ಚತುರ್ಶಷ್ಟಿ (64) ವಿದ್ಯೆಗಳ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಕ್ಲುಪ್ತಗೊಳಿಸಿ ಐದು ಲಿಖಿತ ಕಲೆಗಳಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದರು. ಅವುಗಳು ಶ್ರವಣಾನಂದಕರವಾದ ಸಂಗೀತವು, ಆಲೋಚನಾಮೃತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವು, ನಯನಾನಂದಕರವಾದ ಶಿಲ್ಪವು, ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಾದರೆ ಈ ನಾಲ್ಕರ ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸಮಹಾರ, ಕಲಾಸ್ವರೂಪವೇ ನಾಟ್ಯ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ, ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಮೋಹಿನಿಆಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಕಥಕಳಿ, ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಥಕ್, ಮಣಿಪುರದಲ್ಲಿ ಮಣಿಪುರಿ, ಒರಿಸ್ಸಾದಲ್ಲಿ ಒಡಿಸ್ಸಿ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳು ಪ್ರಖ್ಯಾತಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳಿಗಿಂತ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು.

ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯವು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಗ್ರಾಮದಿಂದ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿದೆ. ಈ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಗ್ರಾಮವು ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶ ರಾಜ್ಯದ ಕೃಷ್ಣಜಿಲ್ಲೆಯ ವಿಜಯವಾಡ ಊರಿನಿಂದ 55 ಕಿ.ಲೋ. ಮೀಟರ್ ದೂರದಲ್ಲಿದೆ. ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಎರಡು ವಿಧಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅವುಗಳು ನಟ್ಟುವ ಮೇಳ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಮೇಳ, ಕೂಚಿಪುಡಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯವು ನಾಟ್ಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿರುವ ಭಾಗವತರು ಈ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಈ ನಾಟ್ಯ ಮೇಳವನ್ನು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಗವತ ಮೇಳವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಥಮವಾಗಿ "ಮಾಚುಪಲ್ಲಿ ಕೈ ಫಿಯತ್"ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.

15ನೇ ಶತಮಾನದ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ರಾಜನಾದ "ವೀರ ನರಸಿಂಹ ರಾಯ"ರ ಸಮಕ್ಷಮದಲ್ಲಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರು ಒಂದು ಕೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. "ಸಂಬೇಟ ಗುರುವರಾಜು", ಸಿದ್ಧವಟಂ ಸೀಮ"ನಲ್ಲಿ ಆಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಅತಿ ಧಾರುಣವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಈ ಧಾರುಣ ಕೃತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರು ವೀರ ನರಸಿಂಹ ರಾಯರ ಸಮಕ್ಷಮದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಕೆಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಇದೇ ಮೊದಲನೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ.

ವೀರನರಸಿಂಹ ರಾಯರ ನಂತರ ಲಲಿತ ಕಲೆ ಪೋಷಕನಾದ, ರಾಜಾದಿ ರಾಜ, ವೀರಪ್ರತಾಪ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ದೇವರಾಯರು 1509 ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಅಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಕೈ ಹಿಡಿದರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಯರು ಕೃಷ್ಣ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಶ್ರೀಕಾಕುಳಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಕಲಾಕಾರರನ್ನು ಅವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹಂಪೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದರು. ನಂತರ ಹಂಪೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. ಇದನ್ನೇ "ಹಂಪೆ ಚರಿತೆ"ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯರು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರನ್ನು ಸನ್ಮಾನಿಸಿದರೆಂದು "ತಾಯಿ ಕೊಂಡ" ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಶಾಸನದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯರು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರ ನಾಟ್ಯಕಲಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿ ಸಂತೋಷದಿಂದ ತನ್ನ ಅಮುಕ್ತಮೌಲ್ಯದ ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ "ಭ್ರುಕುಂಸುಲು" ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಭ್ರುಕುಂಸುಕ ಎಂದರೆ ಪುರುಷನು ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರವನ್ನು ಧರಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಪುರುಷರೇ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯರು ಹೇಳಿದ ಭ್ರುಕುಂಸುಕ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಂಡು ರಾಯರು "ಭ್ರುಕುಂಸುಲು" ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ "ಕೇಶವಬಟ್ಟು" ಎಂಬ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ "ಮುದಿಗೊಂಡ" ಅಗ್ರಹಾರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಗೌರವಿಸಿದರು.

"ಕೂಚಿಪುಡಿ" ಶಬ್ದವು ಬಹುರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೂಚಿಪುಡಿಯು ಒಂದು ಗ್ರಾಮದ ಹೆಸರು. ನಾಟ್ಯ ಹೆಸರು, ಭಾಗವತ ಹೆಸರು, ಗೃಹ ನಾಮವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಈ ಶಬ್ದದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕು.

1565 "ತಳ್ಳಿಕೂಟ" ಯುದ್ಧದ ನಂತರ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಪತನವಾಗಿ, ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಪೋಷಕರೇ ಇಲ್ಲದಂತಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತಂಜಾವೂರನ್ನು ನಾಯಕರು ಪರಿಪಾಲಿಸಿದರು. ಕ್ರಮವಾಗಿ ವಿಜಯನಗರದ ವೈಭವವು ತಂಜಾವೂರಿಗೆ ಸಾಗಿಸಲಾಯಿತು. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರ ನಿವಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಕೂಚಿಪುಡಿ ವಂಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ "ವೆಂಕಟ ರಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿ" ಅವರೇ ಮೆಲ್ಲತ್ತೂರು ವೆಂಕಟರಾಮಶಾಸ್ತ್ರೀ.

ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯವು ಕಾಲಾನುಗುಣವಾಗಿ ಐದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಯಿತು. ಅವುಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನೃತ್ಯರೂಪಕಗಳು, ಕಲಾಪಗಳು, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಏಕಕೇಳಿಕ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು. ಆಂಧ್ರ ವಾಙ್ಮಯಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಾದ ಮಹಾಕವಿರತ್ನ ಕಾಳಿದಾಸರ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ, ಭಾಸನ ಛಂಡಕೌಶಿಕ, ಊರು ಭಂಗ, ವೇಣಿ ಸಂಹಾರ, ಸೂತ್ರಕನ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ, ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ಭಗವತ ಸಂಬಂಧವಾದ ಇತಿವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರು ಭಾವ, ರಾಗ, ತಾಳ, ಲಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ, ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದರು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪದ ನಂತರ ಶ್ರೀ ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರಯೋಗಿ ಈ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿರುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಭಾಮಾಕಲಾಪವನ್ನು ರಚಿಸಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿದೆ. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮತ್ತು ಪುರುಷರು ಮಾತ್ರವೇ ಕಲಿಯಲು ಅವಕಾಶವಿತ್ತು. ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಪುರುಷರು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ಭಾಗವತಗಳಿಂದ ಭಗವತ್ ಸಂಬಂಧವಾದ ಇತಿ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದು ಭಾಗವತರೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಭಾಮಾ ಕಲಾಪದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳು ಸತ್ಯಭಾಮೆ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಹಾಗೂ ಮಾಧವಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಲು ಪಡುವ ತವಕವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ (ಭಾಮಾಕಲಾಪದಲ್ಲಿ) ಭಾಮೆ ಆತ್ಮವಾದರೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಪರಮಾತ್ಮನು. ಮಾಧವಿ ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿರುವ ಮಾಯೆ. ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾಧವಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ಮಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆದರೆ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಭಾಮೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಮಾಧವಿಯಾಗಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಮಾಧವನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಭಾಮಾಕಲಾಪದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾಧವಿ, ಭಾಮೆಯು ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ ಒಂದಾಗಲು ಕಾರಣಕರ್ತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಭಾಮಾ ಕಲಾಪವು ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. 12ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶ ಕೃಷ್ಣಾಮಂಡಲದ ಗೋಲ್ಕಂಡ ನವಾಬ್ ಆದ ಅಬ್ದುಲ್ ಹಸನ್ ತಾನಿಷಾ ಮುಚಲಿಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುತ್ತಾ ಕೂಚಿಪುಡಿಯಲ್ಲಿ ವಿರಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡರು. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರು ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿದು ಅಬ್ದುಲ್ ಹಸನ್ ತಾನಿಷಾನನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಆತನ ಸಮಕ್ಷಮದಲ್ಲಿ ಭಾಮಾಕಲಾಪವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಆ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಂಡ ತಾನಿಷಾ ಬಹಳ ಮಹಾದಾನಂದವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಸುಮಾರು 600 ಎಕರೆಗಳ ವಿಸ್ತೀಣವಾಗಿರುವ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಅಗ್ರಹಾರವನ್ನು ಆ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ನೀಡಿದರು. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯಿಂದ ಸಾಂಘಿಕ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು. ಭಾಮಾ ಕಲಾಪವು ಭಾಗವತಿಗೆ ಸ್ಥಿರ ನಿವಾಸವಾಗಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಕಲೆಗೆ ಮೂಲ ಸ್ಥಾನವಾಗಿದೆ. ಭಾಮಾ ಕಲಾಪದ ನಂತರ ಕಲಾಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತುಲ ರಾಮಯ್ಯರವರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ "ಗೊಲ್ಲ ಕಲಾಪ"ವು ಪ್ರಚಾರವಾಯಿತು. ಈ ಗೊಲ್ಲ ಕಲಾಪವು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳು ಪಿಂಡೋತ್ಪತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಆತ್ಮಯಜ್ಞ, ಗೊಲ್ಲ ಕಲಾಪದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹಾಗೂ ಗೊಲ್ಲತಿ. ಪಿಂಡೋತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರೀಯ, ಕರ್ಮೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸತ್ವ, ರಜೋತಮೊಗುಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಮಾತೃ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿರುವ ಶಿಶುವಿನ ಅವಸ್ಥೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ರಚಿಸಿದರು. ಆತ್ಮಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ಜೀವಹಿಂಸೆ ಮಾಡುವ ಯಜ್ಞ ಯಾಗಾದಿ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಮಾಡುವ ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡಲು ಗೊಲ್ಲತಿ ಉಪದೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಕಲಾಪದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ವೇದಾಂತ ಧಾರಣೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ವೇದಾಂತ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನ ವಿಷಯಗಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮತ್ತು ಗೊಲ್ಲತಿ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ಸಂವಾದ ರೂಪದ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇ ಕಲಾಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರ ವಿರಚಿತ ಭಾಮಾ ಕಲಾಪ ಶ್ರೀ ಭಾಗವತುಲರಾಮಯ್ಯ ವಿರಚಿತ ಗೊಲ್ಲ ಕಲಾಪ ಅಕ್ಕತಂಗಿಯರಾಗಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು ಇದು ಈ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡಿದೆ.

ಕಲಾಪಗಳ ನಂತರ ಶ್ರೀ ಚಿಂತಾ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯರವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದರು. ಇವರು ಕೂಚಿಪುಡಿನಲ್ಲಿ ಆರುಂಧತಿ ಶಿವರಾಮಯ್ಯರವರಿಗೆ ಜನಿಸಿದರು. ಜೇಷ್ಠ ಸೋದರನಾದ ಶ್ರೀ ಚಿಂತಾರತ್ತಯ್ಯ ಮತ್ತಯ ಏಲೇಶ್ವರಪು ನಾರಾಯಣರವರ ಬಳಿ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು ಬಹಳ ಜನರಿಗೆ ಈ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಭೋಧಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಕಲಾಪ ನಾಟ್ಯ ಭೋಧನೆಯಿಂದ ತೃಪ್ತಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಂದು ನೂತನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಿಗೆ ಅವರನ್ನು ರಂಜಿಸಲು ನಿರಂತರ ಚಿಂತಿಸಿದರು. ಒಂದು ನೂತನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೊಂದಿಗೆ ಅವರನ್ನು ರಂಜಿಸಲು ನಿರಂತರ ಆಲೋಚನ ನಿರತರಾಗಿದರು. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಭಾಗವತರ ಕುಟುಂಬದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಹಳ ಕಷ್ಟಕರವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ಕುಟುಂಬ ನಿಯಂತ್ರಣ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಭಾಗವತರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂತಾನ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ತಾಂಡವ ಆಡುತ್ತಿದ್ದಳು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನ ನಡೆಸಲು ಬಹಳ ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಚಿಂತಾ ವೆಂಕಟ ರಾಮಯ್ಯನವರು ಹೆಚ್ಚುಮಂದಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು ಭಾಗವತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಿದರು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಶ್ರೀ ವೇದಾಲ ತಿರುನಾರಾಯಣಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಮಾನುಜಾಚಾರ್ಯ

ಅವರಿಂದ ರಚಿಸಿರುವ "ಭಕ್ತ ಪ್ರಹ್ಲಾದ" ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲೆ ಚಿಂತಾವೆಂಕಟ ರಾಮಯ್ಯನವರು ದೃಷ್ಠಿ ಬಿದ್ದಿತು. ಆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸುಮಧುರವಾಗಿ ಶ್ರವಣಾನಂದಕರವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರು. ನಂತರ ರೆಂಡು ಚಿಂತಲ ಚಿದಂಬರ ಕವಿ ಬರೆದಿರುವ "ಉಷಾ ಪರಿಣಯ"ವನ್ನು ಶ್ರೀ ವಲ್ಲಭನೇನಿ, ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಚೌದರೀ ಕೃತವಾದ "ಶಶಿರೇಖ ಪರಿಣಯ", "ಗೇಯ ನಾಟಕ"ಗಳಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಅನಂತರ "ಏನುಗುಲೂರಿ ಪಾಪರಾಜು"ರವರ ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಚರಿತ್ರೆ ರಾಮನಾಟಕವನ್ನು ರಮಣೀಯವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿ ನಯನಾನಂದಕರವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಅಖಂಡ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದರು. ಆ ಘನತೆ ಶ್ರೀ ಚಿಂತಾವೆಂಕಟ ರಾಮಯ್ಯನವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕಂಡ ಆಂಧ್ರರು ಸಂತೋಷದ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದರು. ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ತೃತೀಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅದ್ಭುತವಾಗಿ, ಅದ್ವಿತೀಯವಾಗಿ, ಅನಂತವಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಅದಕ್ಕೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಂತರ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಸ್ಥನೃತ್ಯಾಂಶಗಳು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಶ್ರೀವೇದಾಂತಂ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಇವರು ಶ್ರೀ ಚಿಂತಾವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯರವರಿಗೆ ಸಮಕಾಲದವರಾಗಿದ್ದರು. ಲಕ್ಷ್ಮೀ ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿರವರು, ಜಾವಳಿ, ಪದಗಳು, ಅಷ್ಟಪದಿ, ತರಂಗಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯಗಾರರೆಲ್ಲರು ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ರೂಪಿಸಿದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಕೇವಲ ಪುರುಷರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರವೇಶಾರ್ಹತೆ ಉಳ್ಳ ಈ ನಾಟ್ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೂ ಸಹ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ನೀಡಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ನೂತನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಂದರು. ವ್ಯಸ್ಥ ನೃತ್ಯಾಂಶಗಳು ಸುವಿಶಾಲವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ವ್ಯಸ್ಥ ನೃತ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವಾದ ತರಂಗವು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ತರಂಗ ನೃತ್ಯಾಂಶವನ್ನೇ ಒಂದು ನಾಟ್ಯ ಯೋಗವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ನೃತ್ಯಾಂಶವು "ಪೂಂಖಾನು ಪೂಂಖ ವಿಷಯ ಕ್ಷಣ ತತ್ಪರೋಪಿ. ಬ್ರಹ್ಮಾವಧಿ ಲೋಕ ನದ್ಧಿಯಂ ನಜಹಾತಿ ಯೋಗಿ ಸಂಗೀತ, ತಾಳ, ಲಯ, ವಾದ್ಯ, ವಶಂಗ ತಾಪಿ ಮೌಳಿಸ್ಥ ಕುಂಭ ಪರಿರಕ್ಷಣ ರ್ಧ್ವಿವ".

ಆದಿ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ ಹೇಳಿದ ಈ ಶ್ಲೋಕದ ಆಧಾರವಾಗಿ ತರಂಗ ನೃತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿದರು. ಈ ನೃತ್ಯಾಂಶವು ಬಹಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀ ನಾರಾಯಣಶಾಸ್ತ್ರಿರವರ ನಂತರ ಡಾ|| ಶ್ರೀ ವೆಂಪ್ಪಟಿ ಚಿನ್ನ ಸತ್ಯಂರವರು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಮೆರಗು ನೀಡಿ ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದೆ ಆದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬಾಣಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಜತಿಸ್ವರ, ಸ್ವರಜತಿ, ಪದ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ಜಾವಳಿ, ಅಷ್ಟ, ತಾಂಡವ, ಶ್ಲೋಕಾರ್ಥ, ಪದ್ಯಾಭಿನಯ, ಕೌತ್ವ ಮುಂತಾದ ನೃತ್ಯಾಂಶಗಳಿಗೆ ರೂಪ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಏಕಪಾತ್ರ ಕೇಳಿಕೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬಹುಸುಂದರವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದರು.

ಏಕಪಾತ್ರ ಕೇಳಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಂತರ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು. ಈ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪದ್ಮಭೂಷಣ ಡಾ|| ವೆಂಪ್ಪಟ್ಟಿ ಚಿನ್ನಸತ್ಯಂರವರೆ ರೂಪಿಸಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಚತುರ್ವಿಧಾಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ವಾಚಿಕಾಭಿಯ ಕೊರತೆ ಇದ್ದರೂ ಸಹ ಬೇರೆ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಿಂದ ಆ ಲೋಪವನ್ನು ಪೂರೈಸಿದೆ. ಇವರು ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಮೊದಲು ಶ್ರೀ ದೇವುಲ ಪಲ್ಲಿಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಶ್ರೀ ಬಾಲಾಂತಪು ರಜನಿಕಾಂತರವರ ಕೃತವಾದ ಕ್ಷೀರಸಾಗರ ಮಥನವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಆಂಧ್ರಾವಳಿಗೆ ಅಮೃತವನ್ನು ನೀಡಿದರು. ನಂತರ ಶ್ರೀ ಭುಜಂಗ ರಾಯಶರ್ಮರವರ ರಚಿತ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪರಿಜಾತ, ವಿಪ್ರನಾರಾಯಣ ಚರಿತ್ರೆ, ಕಲ್ಯಾಣ ಶಾಕುಂತಲ, ಮೇನಕ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕಲ್ಯಾಣಂ, ಚಂಡಾಲಿಕ, ಕಲ್ಯಾಣ ರುಕ್ಮಿಣಿ, ಹರವಿಲಾಸ ಮುಂತಾದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಬಹಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ದೇಶ ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತಮಿಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಕುಮಾರ ಸಂಭವ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕಲ್ಯಾಣ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು.

ಈ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಕಲಾಪಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಂದುವರೆಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಏಕಪಾತ್ರ ಕೇಳಿಕೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಸರಿಸಿ, ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಪಂಚ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಈಗ ನರ್ತಕ ನರ್ತಕಿಯರು ಯುಗಳ ಮತ್ತು ವೃಂದ ನೃತ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಈ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿ ಬಹಳ ಸುಂದರವಾಗಿ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಉಗಮ ಅನೇಕ ಗುರುಗಳ ಕೊಡುಗೆಗಳಿಂದ ಕಾಲಾನುಗುಣವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಖ್ಯಾತಗೊಂಡಿದೆ.

16. ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ

- ಉಷಾ ದಾತಾರ್

ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕೂಚುಪುಡಿ, ಒಡಿಸ್ಸಿ, ಮಣಿಪುರಿ, ಕಥಕ್ ಹಾಗೂ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದೆ. ಮೋಹಿನಿ ಆಟ್ಟಂ ಈ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನೃತ್ಯಶೈಲಿ. ಈ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು 16ನೇ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಯಿತು.

ಇಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯು ತನ್ನ ಕೋಮಲವಾದ ಅಂಗ ಸೌಷ್ಟವ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಮೋಹಕವಾಗಿ ನರ್ತಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು ಎಂದು ಬಲ್ಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಈ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ವೈಷ್ಣಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬೇಕೆಂದು ಭಸ್ಮಾಸುರ ಹಾಗೂ ಅಮೃತ ಮಂಥನದ ಕಥೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯು ಇದೆ.

ಒಮ್ಮೆ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ರಾಜನಾಗಿದ್ದ ರುಕ್ಮಾಂದನು ಬೇಟೆಗೆಂದು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ರಾಕ್ಷಸಿಯೊಬ್ಬಳು ಮೋಹಿನಿಯ ರೂಪ ತಾಳಿ ರುಕ್ಮಾಂದನನ್ನು ಎದುರಿಸಿದಳು. ಅವಳ ರೂಪಕ್ಕೆ ಮನಸೋತ ರಾಜನು ಅವಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ತಾನು ಯಾವುದೇ ತ್ಯಾಗಕ್ಕೂ ಸಿದ್ದನಾದನು. ಆಗ ಮೋಹಿನಿಯು ರುಕ್ಮಾಂದನು ಅವನ ಶಿರಚ್ಛೇದನ ಮಾಡಲು ಕೋರಿದಳು. ರಾಜನು ಅದಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧನಾದಾಗ ಮಹಾವಿಷ್ಣುವು ಅವನನ್ನು ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದನು. ಹೀಗೆ ಮೋಹಿನಿಯ ರೂಪ ಲಾವಣ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆಕೆ ಬೀರಿದ ಮೋಹನಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾದನೆಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳುಂಟು.

16ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಳಮಂಬಲತ್ತು ನಾರಾಯಣನ ನಂಬೂದರಿಯವರಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವೆಂದು ಹೇಳಲಾದ “ವ್ಯವಹಾರ ಮಾಲಿಕಾ” ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ “ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ” ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಇದರ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಹೀಗೆ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದರೂ “ನಂಗಿಯಾರ್ ಕೂತ್ತು” ಎಂಬ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಬುನಾದಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೇರಳದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹಾಗೂ ಇಂದಿಗೂ ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಂಗಿಯಾರ್ ಕೂತ್ತು. ಆಗ ಈ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಕೇರಳದ ಮತ್ತೊಂದು ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯಾದ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನೃತ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ನಂಗಿಯಾರ್ ಗಳು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂಬಿಯಾರ್ ಕುಲದಿಂದ ಬಂದ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ನಂಗಿಯಾರ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಂಗಿಯಾರ್ ಕೂತುವಿನ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯೇ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂನ ಅಭಿನಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಹಾಗೂ ನಂಗಿಯಾರ್ ಕೂತ್ತುವಿನ ಹಲಕೆಲವು ಹಸ್ತಗಳು ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ.

ನಂತರ 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ಸ್ವಾತೀತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜರು, ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಉಳಿಸಲು ತುಂಬು ಶ್ರಮ ವಹಿಸಿದರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಮಹಾರಾಜರು ಅನೇಕ ಪದವರ್ಣಗಳನ್ನು, ಪದಗಳನ್ನು ತಿಲ್ಲಾನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲದೇ ಮಹಾರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ ಮತ್ತೋರ್ವ ಕವಿ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಾರನೂ ಆದಂತಹ "ಇರಯಿಮ್ಮನ್ ತಂಬಿ"ಯವರಿಂದ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂಗೆ ರಚಿಸುವಂತೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಮಾಡಿದ ಫಲ ಇಂದು ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವಂತಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಮಹಾರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ ಮತ್ತೋರ್ವರಾದ ಸಹೋದರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ವಡೀವೇಲು ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂನಲ್ಲಿ ಹಲ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಂತೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಮಾಡಿದರೆಂದು ಬಲ್ಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಸ್ವಾತೀತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜರನಂತರ ಬಂದಂತಹ ಉತ್ತಂ ತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಕಥಕ್ಕಳಿ ನೃತ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದುದ್ದರ ಫಲದಿಂದ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸದ ಕಾರಣ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಅಧಃಪತನವಾಗತೊಡಗಿತು. ಇದರ ಫಲ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನರ್ತಕಿಯರು ಆಲಯದ ಹೊರಗೆ ಬಂದ ತಮ್ಮ ಉದರ ಪೋಷಣೆಗಾಗಿ ನೃತ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ರಂಜನೆಗೆಂದು ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡತೊಡಗಿದ ಫಲ. 1. ಪೊಲಿಕಳ್ಳಿ, 2. ಎಶಲ್, 3. ಮೂಕುತ್ತಿ, 4. ಚಂದನಂ ಎಂಬ ನೃತ್ಯಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಹೀಗೆ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಜನರಂಜನೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಾಗಿ 1930ರಲ್ಲಿ ಮಹಾಕವಿ ವಳ್ಳತ್ತೋಳ್ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಪಣತೊಟ್ಟರು. ಇದರ ಫಲ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನರ್ತಕಿಯರಿದ್ದಂತಹ ತಳ್ಳುವನಾಡು, ತಲಪಿಳ್ಳಿ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ, ಪಾಲಕ್ಕಾಡು ಮುಂತಾದ ಕಡೆಯಿಂದ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನರ್ತಕಿಯರನ್ನು (ದೇವದಾಸಿಯರನ್ನು) ಕರೆಸಿದರಲ್ಲದೆ ಕಲಾಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಗುರುವಾಗಿ ಬಂದವರು ಶ್ರೀಮತಿ ಕಲ್ಯಾಣಿ ಅಮ್ಮ. ಇವರು 1933 ರಿಂದ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಗುರುವಾಗಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿದರು. ನಂತರ ಮಹಾಕವಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟಾಗೋರ್ ಅವರ ಆಹ್ವಾನದ ಮೇರೆಗೆ ಕೋಲ್ಕಾತ್ತಾದ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನಕ್ಕೆ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಗುರುವಾಗಿ ಬಂದವರು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪಣಿಕರ್ ನಟ್ಟುವನ್ನಾರ್, ಕೃಷ್ಣಪ್ರಣಿಕ್ಕರ್ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಗಮನ ಹರಿಸಿದ ನಂತರ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂನಲ್ಲಿ ಚೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು ಪಾದ್ರಾಭಿನಯ, ತಿಲ್ಲಾನ, ಜತಿಸ್ವರ, ವರ್ಣ ಮುಂತಾದ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದರು.

ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂನಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಹಸ್ತ ಲಕ್ಷಣ ದೀಪಿಕವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಪಾದಗಳ ಚಲನೆ (ಅಡವು) ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ನಂಗಿಯಾರ ಕೂತ್ತು ಮತ್ತು ಕೇರಳದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜನಪದ ನೃತ್ಯ ಕೈಕೊಟ್ಟಿಕೇಳಿ ಹಾಗೂ ಕುಮ್ಮಿಯಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದೆ. ಕಣ್ಣು, ಹುಬ್ಬು, ಗ್ರೀವ ಹಾಗೂ ಅಂಗ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಕಥಕ್ಕಳಿ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹಸ್ತ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಬಲರಾಮಭಾರತ ಮತ್ತು ಹಸ್ತಲಕ್ಷಣ ದೀಪಿಕ ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಿಂದ (ಗ್ರಂಥದಿಂದ) ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಡಿಗೆ, ತೊಡಿಗೆ ಶೈಲಿಯೆ ವಿಭಿನ್ನ. ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿಯ ಹವಾಗುಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಆಹಾರ್ಯದ ರಚನೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ಬಿಳಿಯ ಬಣ್ಣದ ಜರಿತಾರಿ ಸೀರೆ ಹಾಗು ಕುಪ್ಪಸ ಹಾಗೂ ದಾವಣಿ. ಈ ಬಿಳಿಯ ನೂಲಿನ ಸೀರೆಯನ್ನು ಅನ್ನದ ಗಂಜಿ ಅಥವಾ ಮೈದಾ ಹಿಟ್ಟಿನಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಗಂಜಿಯಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿ ಒಣಗಿಸಿ ನಂತರ ನರಿಗೆಗಳು ಬರುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿ ಸುತ್ತಿ ಒಂದು ಹಗ್ಗದಿಂದ ಕಟ್ಟಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ 1 ಗಂಟೆ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ಕಟ್ಟನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ನರ್ತಕಿಯು ಉಡುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಉಡುಗೆಯನ್ನು ಹೊಲಿದು ಇಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಉಪಯೋಗವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಇನ್ನು ತಲೆ ಕೂದಲನ್ನು ಎಡಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೆಯಂತೆ ಕಟ್ಟಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಹೂಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೈಗೆ ತೊಡ, ಕುತ್ತಿಗೆಗೆ ನಾಗಪಡತಾಳಿ, ಇಳಕ್ಕತ್ತಾಲಿ (ಇಳಕ್ಕತ್ತಾಲಿ) ಮತ್ತು ಕಾಸಿನ ಸರ, ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಡಾಬು, ಮೂಗಿಗೆ ಬುಲ್ಲಾಕು, ಕೈಗೆ ಕಾಪು, ಈಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಲೆಗೆ ನೆತ್ತಿ ಚುಟ್ಟು ಸೂರ್ಯಚಂದ್ರ. ಹೀಗೆ ನರ್ತಕಿಯರನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಇಚ್ಚೆಯಂತೆ ಒಡವೆಗಳ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಲು ಮತ್ತು ಕೈಗೆ ಗೊರಂಟಿಸೊಪ್ಪಿನ

ರಸದಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈಗ ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ಬಣ್ಣಗಳು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಲೇಪನ, ಕಾಡಿಗೆ ಮುಂತಾದವು.

ಪ್ರದರ್ಶನ: ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು, ಮಧ್ಯಾಭಾಗದ ರಾಮ ಮತ್ತು ಈಶ್ವರನ ಪರಾಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವರ್ಣನೆ. ಜತಿಗಳು ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂನ ನೃತ್ಯ ಭಾಗವಾದರೆ ಅಂಗಚಲನೆಗಳು ಬಹು ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಜತ್ತಿಸ್ವರ, ಪದವರ್ಣ, ಪದ ಪದವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ಜತಿಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಂತರ ಪದಂ ಮೋಹಿನಿ ಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ನರ್ತಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥ ಬರಲು ಸಂಗೀತಗಾರರು ಒಂದೇ ಸಾಲನ್ನು ಅನೇಕ ಭಾರಿ ಹಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯು ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಾರಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣು, ಹುಬ್ಬು, ಅಂಗಗಳ ಬಾಗುವಿಕೆ ಹಾಗೂ ಹಸ್ತ ಮುದ್ರೆಗಳ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಆ ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮನೋಧರ್ಮ ಅಭಿನಯ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಬಾಗುವಿಕೆ ಹಾಗು ಪಾದಚಲನೆಗಳ ಅನುಕೂಲಗಳಿಗೆ ಅನುವು ಆಗುವಂತೆ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ವಿಳಂಬ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ತನ್ನ ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಾದ್ಯಗಳೆಂದರೆ ತೊಪ್ಪಿಮದ್ದಳು (ಇದನ್ನು ಈಗ ಕೃಷ್ಣನಾಟಂನಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ) ಮುಖವೀಣಾ, ತಿತ್ತಿ ಎಂಬ ವಾದ್ಯ ಕುಳಿತ್ತಾಳಂ. ಆದರೆ ಕೇರಳ ಕಲಾಮಂಡಲಂನಲ್ಲಿ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿದಾಗ ಮೃದಂಗ, ಪಿಟೀಲು, ಮದ್ದಳಂ, ಇದಕ್ಕೆ ವೇಣು, ಕುಳಿತ್ತಾಳಂ, ಹೀಗೆ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯವೃಂದದವರು ನರ್ತಕಿಯ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನರ್ತಕಿಯೊಂದಿಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತಾ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇಂದು ನಾವು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಹಾಗೆ ತಟ್ಟುಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಂದು ಕುಗ್ಗುತ್ತಿದೆ. ಹಾಗೆ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಶಬ್ದಂನ ಪ್ರಯೋಗ ಕೂಡ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮತ್ತು ಕೆಲವು ನರ್ತಕಿಯರು ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಕೂಡ ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸವೆ. ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಕಲಿಕೆ ಕಷ್ಟವೆಂದರಿತ ಕಲಾ ಪಂಡಿತರು ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆಂದೇ ರಚಿಸಿದ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ. ಈ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕುಮ್ಮಿ ಪಂದಾಟ್ಟಂ, ಚೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು, ಪದಂ ವರ್ಣಂ, ತಿಲ್ಲಾನ, ಜತಿಸ್ವರ ಇವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಕಾಣುವವು. ಕಾರಣ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಲಾಸ್ಯಮಯವಾದ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ಬೇರೆ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಿದೆ. ಅದುದರಿಂದ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸೀಮಿತವನ್ನು ಅರಿತು ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುವುದು ಒಳಿತೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

17. ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ ಒಂದು ಪರಿಚಯ

- ಶಕುಂತಲ ಹನುಮಂತಪ್ಪ

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ತರವಾದ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಠ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ದೈವಿಕ ಭಾವನೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಈ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಕಲೆಯನ್ನು ಪೂರ್ವಜರು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಸಾಧನೆಗಳಿಂದ ಉಳಿಸಿಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರುಗಳು ಅಮೂಲ್ಯ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ವೈಭವದಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ವಲತೆಯ ಜ್ಯೋತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಸುಂದರ ಕಲೆಯೇ ನಾಟ್ಯಕಲೆ.

ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ವೈಭವೋಪೇತ ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಈ ಕಲೆಯು ಅಳಿಯದೇ ಉಳಿಯಲು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಪ್ರಭಾವಶೀಲ ಕಲಾ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಕೇವಲ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲದೆ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಸಂಗೀತ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಕಲಾಭಾಗಗಳಿಗೂ ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಘನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರಕಿದೆ.

ಉದಾ: ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ರಾಜರಾಜ ಚೋಳರು, ಪಲ್ಲವ ಅರಸು, ಮೈಸೂರು ಮನೆತನದ ಅರಸರು ತಾವೇ ಸ್ವತಃ ಕವಿಗಳೂ, ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅರಿತವರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಅರಿತು ಮಹತ್ತರದಿಂದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನಿತ್ತು ಕಲೆಯ ಉಳಿವಿಗೆ ಕಾರಣ ಕರ್ತೃಗಳಾದರು.ಇವರ ಉನ್ನತ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಸಕಲ ಕಲಾವಿದರೂ ಸ್ಮರಿಸಲೇ ಬೇಕು.

ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ

ಇದು ಏನು? ಶೈಲಿ ಎಂದರೇನು? ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಅನೇಕ ಸಂಘ ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾದವಿವಾದ ಚರ್ಚೆ - ಉತ್ತರ ಎಲ್ಲವೂ ನಡೆದಿರುವುದು ಸರಿಯಷ್ಟೆ. ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯ ಕರ್ತೃ ದಿಗ್ಗಜೆ, ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದೆ ಎನಿಸಿದ್ದ ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ ಜೆಟ್ಟಿತಾಯಮ್ಮನವರು ಈ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಸೌಮ್ಯತೆಯ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಶೈಲಿಗಾಗಿ ಜಗಳವಲ್ಲ. ಇದು ಆಯಾಯ ಗುರುಗಳಿಂದ ಬಂದ ಕೊಡುಗೆ ಹಾಗೂ ಆಯಾಯ ಗುರುಗಳು ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯ ಕೊಡುಗೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಮಾತೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶೈಲಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಪಾಠಕ್ರಮ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೇ ಹೊರತು ಎಲ್ಲಾ ಶೈಲಿಗಳೂ ಅದರದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅಳಿಯದೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಎಲ್ಲಾ ಶೈಲಿಗಳೂ ಸುಂದರವಾದವುಗಳೇ. ಅಂದವಾಗೇ ಇರುವುದು ಎಂದು ತಿಳಿಯಪಡಿಸಿರುವ ಈ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದೆ ಸಂಗೀತ ಕಲಾರತ್ನ, ಶಾಂತಲ, ನಾಡೋಜ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ವಿಜೇತೆ ಪದ್ಮಭೂಷಣ ಡಾ|| ಕಡೂರು ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರ ಆಪ್ತ ಗುರುಗಳೂ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರೂ, ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯ ನೃತ್ಯ ಗುರುವೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಶೈಲಿಗಳು ಅಳಿಯದೇ ಉಳಿಯಲು ಅನೇಕಾನೇಕ ಪ್ರಸಿದ್ದ ನೃತ್ಯಪಟುಗಳೂ ನಟುವಾನರೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗುರುಪರಂಪರೆಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿ ಮೈಸೂರ ಶೈಲಿಯೂ ಒಂದು. ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿರುವ ಇಬ್ಬರು ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯ ದಿಗ್ಗಜರು ಹಾಗೂ ಕಲಾನಿಪುಣೆಯರು ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇದ್ದು, ನೃತ್ಯ ಭಾಗವೂ ಅತ್ಯಂತ ಸೌಮ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ನೀಡಿ, ಒರಟಾದ ನೃತ್ಯವಲ್ಲದೆ, ಸೌಮ್ಯತೆಯಿಂದ ಲಕ್ಷಣಯುಕ್ತವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ರೂಪವನ್ನು ಕೈಬಿಡದೇ ಶುದ್ಧ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಈ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ವಿಶೇಷ.

ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ ಜೆಟ್ಟಿತಾಯಮ್ಮನವರ ಪಾಠ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ಇವುಗಳು ಪಾಠ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು.

ಸಂಗೀತವಿಲ್ಲದ ನೃತ್ಯವಿಲ್ಲ. ತಾಳಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ ನೃತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳು ಮಾತಾ ಪಿತೃಗಳಿಗೆ ಸಮಾನ. ಈ ಎರಡೂ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದವರು ಪಶುವಿಗೆ ಸಮಾನ. ಅಂದರೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಖಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲೇಬೇಕಿತ್ತು. ಎಲ್ಲಾ ಅಡವುಗಳನ್ನು (ತಾಳಮಾಲಿಕೆ) ಖಚಿತವಾಗಿ ತಾಳದೊಡನೆ ಸ್ಫುರವಾಗಿ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲೇ ಬೇಕಿತ್ತು. ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಬಂಧುಗಳನ್ನು ಶ್ರುತಿಯೊಂದಿಗೆ ತಾಳಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಮೊದಲು ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕಿತ್ತು. ನೃತ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಗ್ಗಿ ಎರಡು ಮಂಡಿಗಳನ್ನು ಬಗ್ಗಿಸಿ ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಆಯಾಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಭಿನಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ತೆರಳಿದಾಗ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಂತರ ಹಸ್ತವಿನಿಯೋಗ ಜೊತೆಜೊತೆಗೂ ಮುಖದ ಭಾವನೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಇವುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ತಾಯಮ್ಮನವರು ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಲೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗೆ ಎದ್ದು ತಣ್ಣೀರಿನಲ್ಲಿ ಮುಖವನ್ನು ತೊಳೆದು ಶ್ರುತಿಪೆಟ್ಟಿಗೆಯೊಂದಿಗೆ ಸರಳೆ, ಜಂಟಿವರಸೆ, ಅಲಂಕಾರ, ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ನಂತರ ಅಂಗಸಾಧನೆಗಳು, ಕೈಸುತ್ತುವುದು, ಕುಪ್ಪಳಿಸುವುದು, ದಂಡೆ ಒತ್ತುವುದು, ಕಾಲುಗಳ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ಭಂಗಿಗಳ ಬದಲಾವಣೆ, ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬಾಗಿ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ (ಕಣ್ಣು ರಪ್ಪೆಯಲ್ಲಿ) ಸೂಜಿ, ತೊಗರಿಬೇಳೆಯನ್ನು ತೆಗೆಯುವುದು ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ ಅಂಗಸಾಧನೆಗಳ ನಂತರ ನೃತ್ಯ ಪಾಠದಲ್ಲಿ ಅಡವುಗಳು (ವೈವಿಧ್ಯ ಹಾಗೂ ತಾಳ ನಡೆ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡು ನರ್ತಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಂತರ ಜಾತಿಗಳು, ಅಲರಿಪು, ಜತಿಸ್ವರ, ಸ್ವರಜತಿ, ಪದವರ್ಣ, ತಿಲ್ಲಾನ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಜೆಯ ವೇಳೆ ಅಭಿನಯ ಪಾಠಗಳು. ಪ್ರಾರಂಭದ ಪಾಠಗಳು ಕನ್ನಡ ದೇವರ ನಾಮಗಳಿಂದ ಆರಂಭ, ನಂತರ ಅವರವರ ವಯಸ್ಸಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯ ಪಾಠಗಳು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳು, ಅಮರು ಶತಕ ಶ್ಲೋಕಗಳು, ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯಪದಗಳು, ತೆಲುಗು ಜಾವಳಿಗಳು, ಕಂದಪದ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಜಾವಳಿಗಳು, ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಭಾವ, ರಸ ಇವುಗಳ ವಿವರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನವರಸಾಭಿನಯವನ್ನು ಕ್ರಮ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಂತರ ಜಯದೇವ ಕವಿರಚಿತ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಇನ್ನು ಇತರ ಶೃಂಗಾರಾತ್ಮಕ ರಚನೆಗಳ ಪಾಠ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ : ಇನ್ನು ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿಯವರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಪದಗಳು ಮಹತ್ತರವಾದುದು. ಅರ್ಥಬದ್ಧವಾದುದು. ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ಬೇರೆ -ನೃತ್ಯ ಕಛೇರಿ ಬೇರೆ. ಎರಡೂ ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಂದರೆ ಬಾಯಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ವಿಧ. ಅರ್ಥಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರಿತು, ಅನುಭವಿಸಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಲೋಪ ಎಸಗಬಾರದು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಾವ-ರಸಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು.

ನೃತ್ಯ ಕಛೇರಿ: ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಾಯನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ರಸಾಸ್ವಾದವಾಗಬೇಕು. ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯದವನೂ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತದಿಂದ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅರಿತು ಆನಂದಪಡಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಯಾವ ಹಾಡನ್ನೇ ಹಾಡಿದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅರಿತು ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಭಾವಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಾಯನವಿರಬೇಕು. ಈ ರೀತಿ ಅನುಸರಿಸದಿದ್ದರೆ, ಹಾಡದಿದ್ದರೆ ಅಭಿನಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ದೋಷ ಉಂಟುಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ಕ್ರಮವೂ ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ಸಹಕಾರವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತಿರಬೇಕು ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸಿರುವ ಈ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದೆಯು ತಾವು ನರ್ತಿಸುವಾಗ ಸ್ವತಃ ಹಾಡಿಕೊಂಡೇ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನೃತ್ಯ ಪಾಠದ ಜೊತೆಗೆ ನಟುವಾಂಗ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದನ್ನು ಅವರು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಈ ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಕ್ರಮಗಳಿದ್ದು, ಅವು ಸಾಧಕ ಪೂಜೆ, ಒದ್ದಿಗೆ ಪೂಜೆ, ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ ಈ ಮೂರು ಭಾಗಗಳು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು. ಇವುಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ತಿಳಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

ಸಾಧಕ ಪೂಜೆ: ಮೊದಲಿಗೆ ನೆಲದ ಮೇಲೆ 5 ಸೇರು ಭತ್ತವನ್ನು ಚೌಕಟ್ಟಿನಂತೆ ಹರಡಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸ ಬಿಳಿ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹಾಸಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಸರಸ್ವತಿ ದೇವಿಗೆ, ತಟ್ಟುಮಣೆ ತಟ್ಟುಕೋಲು, ಗೆಜ್ಜೆ ತಾಳಿಗಳಿಗೆ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ ನಂತರ ಗುರುವಿನ ಪಾದರವಿಂದಗಳಿಗೆ

ನಮಿಸಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ಪೂರ್ವಾಭಿಮುಖವಾಗಿ ಭತ್ತದ ಹಾಸಿನ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಬಲಗಾಲನ್ನು ನಂತರ ಎಡಗಾಲನ್ನು ಇರಿಸಿ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಶ್ಲೋಕ ಆದ್ಯ ಶ್ರೀ ಶಶಿಖಂಡ ಮೌಳಿಮುರಭಿತ್ ಪದ್ಮಾಸನಾಂವಂದೇ ಬ್ರಹ್ಮ, ವಿಷ್ಣು ಮಹೇಶ್ವರ, ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಸರಸ್ವತಿ, ಪಾರ್ವತಿ ದೇವಿಯರ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ರೂಪದ ಈ ಶ್ಲೋಕದ ಕೊನೆಯ ಪಾದ "ಸೇಯಂ ನಾಟ್ಯಕಲಾ ಪ್ರವರ್ತಕ ಬುಧಾನಂದಾಯ ಸಂದರ್ಶತೇ" ಅಂದರೆ ಈ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲು ಈ ಮೇಲ್ಕಂಡ ದೇವಾದಿ ದೇವತೆಗಳು, ಅಷ್ಟದಿಕ್ಪಾಲಕರ ಅನುಮತಿಯನ್ನು ಯಾಚಿಸಿ ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಸ್ವತಃ ಬಾಯಿಂದ ಹೇಳಿದ ನಂತರ ಭತ್ತದ ಮೇಲೆ 5 ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಬಂದು ನಮಸ್ಕರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ತು. ಸಾಧಕ ಪೂಜೆಯೆಂದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ತೈಲ ಅಭ್ಯಂಜನ ಮಾಡಿ ಹೊಸಶರಾಯಿ ಜುಬ್ಬವನ್ನು (ಬಿಳಿಯದು) ಧರಿಸಿ ತಯಾರಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಅಡವುಗಳು, ಜತಿಗಳು (ವರಕಾಶಿನಾಥ ವಿನುತ ಚರಿತ್ರ) ನಾಯಕ ಎಂಬ ವಿನ್ಯಾಸ್ತುತಿ, ವಾಮನ ಸ್ತುತಿ ಇದನ್ನು ಶ್ರೀ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ ಜೆಟ್ಟಿ ತಾಯಮ್ಮನವರಿಗೆ ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ನೀಡಿದ್ದರು. ಅಲರಿಪು (ಚತುರಶ್ರ) ಸ್ವರಜತಿ, ಭಕ್ತಿರಸ ಪ್ರಧಾನ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸರಳ ಅಭಿನಯಪಾಠ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಬದ್ದಿಗೆ ಪೂಜೆ: 101 ಗೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಅರಿಶಿನದ ದಾರದಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸರಸ್ವತಿ, ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆತಾಳಗಳಿಗೆ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಗುರುಗಳೇ ತಮ್ಮ ಸ್ವಹಸ್ತದಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಬಲಗಾಲಿಗೆ ನಂತರ ಎಡಗಾಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ ಆಶೀರ್ವದಿಸಿದ ನಂತರ ಗುರುನಮನ ಸಲ್ಲಿಸಿ ನಂತರ ಜತಿಸ್ವರ, ಪದವರ್ಣ, ತಿಲ್ಲಾನ, ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯಪದ, ಅಮರುಶತಕ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣಕರ್ಣಾಮೃತ ಶ್ಲೋಕ, ತೆಲುಗು ಜಾವಳಿ, ಕಂದಪದ್ಯದೊಡನೆ ಕನ್ನಡ ಜಾವಳಿ, ಗೀತಗೋವಿಂದ, ದೇವರನಾಮ ಇವೇ ಮೊದಲದ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಕಾರ, ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಅಭ್ಯಾಸದ ನಂತರ, ಗುರುಗಳ ಅಪ್ಪಣೆ, ಆಜ್ಞೆಯಂತೆ, ಗುರುವಿಗೆ ಸಮಾಧಾನಕರ ಅಂದರೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನೀಡಲು ಯೋಗ್ಯಳು ಎಂದು ಮನದಟ್ಟಾದಾಗ ಮುಂದಿನ ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ: ಅಂದು ಶುಭದಿನ. ಶುಭದಿನವನ್ನು ನಿಶ್ಚಿಯಿಸಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಎಣ್ಣೆ ಅಭ್ಯಂಜನಮಾಡಿ ಮನೆದೇವರಿಗೆ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ ಗುರುವಿನ ಗೃಹಕ್ಕೆ ತೆರಳಬೇಕಿತ್ತು. ಗುರುವಿನ ನಿವಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಮೊದಲ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ (ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ) ಆಹ್ವಾನ ಮೇರೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಧ್ಯಯನ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ನೃತ್ಯಪಟುಗಳು, ಆಗಮಿಸಿ ಆಸನವನ್ನಲಂಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನಂತರ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಪ್ಪಣೆಯ ಮೇರೆ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಆಶೀರ್ವಾದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು.

ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ಸಹಕಾರ: ಶೃತಿಗೆ ಪುಂಗಿ, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಮುಖವೀಣೆ, ಪಿಟೀಲು, ಸಾರಂಗಿ, ಮದ್ದಲೆ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ನೇಪಥ್ಯ: ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಹೆಸರು ಕಾಳು ಅಥವಾ ಕಡಲೆಕಾಳು ಹಿಟ್ಟನ್ನು ಮುಖಕ್ಕೆ ಲೇಪಿಸಿಕೊಂಡು (ನುಣ್ಣಗಿರುವ) ಮುಖವನ್ನು ಶುಭ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದ ಮುಖದ ಕಾಂತಿ ಸೌಂಧರ್ಯಯುತವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ತುಟಿಯ ಲೇಪನವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಣೆಗೆ ಬೆವರಿನಿಂದ ತೋಯದ ಕುಂಕುಮವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೃತಕ ಆಭರಣಗಳ ಬಳಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಚಿನ್ನ ಹಾಗೂ ವಜ್ರ ಖಚಿತ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಬುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಂದರೆ ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಓಲೆ, ಮೂಗುತಿ, ಬೈತಲೆಬೊಟ್ಟು, ಸೂರ್ಯಚಂದ್ರ, ನಾಗರು ಅಥವಾ ರಾಗಟ್ಟಿ ಜಡೆಬಿಲ್ಲೆ, ಜಡೆಕುಚ್ಚು, ಅಡಿಕೆ (ವಜ್ರ ಕೆಂಪು ಹರಳಿನಿಂದ ತಯಾರಾದ) ಕಾಸಿನಸರ, ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಚಿನ್ನದ ಗೆಜ್ಜೆ ವಡ್ಯಾಣ, ಇವೇ ಒದಲಾದ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕೊರಳಿಗೆ ಜೋಮಾಲೆಸರ, ಕಾಸಿನ ಸರ, ಕೈಗೆ ಚಿನ್ನದ ಬಳೆಗಳು, ಕಾಲುಗಳಿಗೆ ಬೆಳ್ಳಿಯ ಕಾಲ್ಚೆನುಗಳು, ಕಾಲ್ಕಡಗಗಳು, ಅರಿಶಿನ ದಾರದಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ (ಪೋಣಿಸಿದ) ಗೆಜ್ಜೆಗಳು, ಕೈ ಬೆರಳುಂಗುರುಗಳು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ವಸ್ತ್ರ : ಕಿನ್‌ಕಾಪಿನ ಷರಾಯಿ, ಹದಿನೆಂಟು ಮೊಳದ ಜರತಾರೀ ಸೀರೆಯನ್ನು ಕಾಸಿ ಹಾಕಿಟ್ಟು ಸೆರಗನ್ನು ಮುಂದೆ ಬೀಸಣಿಗೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಳಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಗುರು ನಾಟ್ಯಸರಸ್ವತಿ ಜೆಟ್ಟಿ ತಾಯಮ್ಮನವರ ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಭರತ ನಾಟ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ

ಗುರುಶಿಕ್ಷಣ, ನೃತ್ಯಕಲಿಕೆ, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ರೂಪುರೇಷೆಗಳು, ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ನೀಡುವ ಕ್ರಮ, ಪದ್ಧತಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬದ್ಧವಾಗಿ, ಲಕ್ಷಣಯುಕ್ತವಾಗಿ ನೆರವೇರುತ್ತಿತ್ತು.

ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆ: ಸಾಧಕ ಪೂಜೆಯಿಂದ ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆಯವರೆಗೆ ಮೂರು ಕಂತಿನಂತೆ ಎರಡು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು (ಅಂದಿನ ರೂಪಾಯಿ ನಾಣ್ಯಗಳು) ಗುರುಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸೀರೆ, ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಫಲತಾಂಬೂಲದೊಂದಿಗೆ ಬೆಳ್ಳಿ ರೂಪಾಯಿ ನಾಣ್ಯಗಳ ಜೊತೆ ತಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಅಣಿಪಡಿಸಿ ಗುರುವಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ ಶಿಷ್ಯರು ಗುರುವಿನ ಆಶೀರ್ವಾದ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರ ಮನೆಯ ಹಿರಿಯರೂ ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ ಆಗಮಿಸಿ ಗುರುಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ ವಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸಂದರ್ಭವೆಂದರೆ ಹಿಂದೆ ರಾಜಾಶ್ರಯ ದೊರಕುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಇದೇ ರೀತಿ ಧನಿಕ ಮಹಾಶಯರಾದ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಒಂದು ಸಂಭ್ರಮದ, ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯ ವಿಷಯ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಮುಖ್ಯ. ಇವರು ಕಲೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗೌರವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪ್ರದೇಶಗಳಾದ ಎಡತೊರೆ, ರಾವಂದೂರು, ಬಸವಾಪಟ್ಟಣ, ಕೊಳ್ಳೇಗಾಲ, ಚಾಮರಾಜನಗರ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಊರಿನ ಶ್ರೀಮಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮನೆಯ ಶುಭ ಸಮಾರಂಭಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಏರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜೆಟ್ಟಿತಾಯಮ್ಮನವರಿಗೆ ತಕ್ಷಣ ಕರೆಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಶುಭ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಮನೆ ಯಜಮಾನಿಯು ದೊಡ್ಡ ಬೆಳ್ಳಿತಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿಶಿನ ಕುಂಕುಮ ಸೀರೆ ರವಿಕೆ, ಹಣ್ಣು ಹೂವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸುತ್ತುವಿಳ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಸಾವಿರಾರು ವರಹಗಳ ಹಣದ ಚೀಲವನ್ನಿರಿಸಿ, ತಾಯಮ್ಮನವರನ್ನು ಮಣೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳ್ಳರಿಸಿ ಈ ತಾಂಬೂಲ ತಟ್ಟೆಯನ್ನು ನೀಡಿ ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ಶುಭ ಸಮಾರಂಭಕ್ಕೆ ಆಗಮಿಸಿ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಸಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ವಿನಂತಿಸಿ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಶುಭ ಸಮಾರಂಭಕ್ಕೆ ಅರ್ಧಮೈಲಿ ದೂರದ ಚಪ್ಪರದೊಳಗೆ ಜಮಖಾನಗಳನ್ನು ಹಾಸಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಪಂಚವಾದ್ಯ, ನಾಗಸ್ವರ ಇವರುಗಳು ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಸಜ್ಜಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವು ರಾತ್ರಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೆ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದವರೆಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಅನುಮತಿ ಮೇರೆಗೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಜೆಟ್ಟಿತಾಯಮ್ಮನವರು ತಮ್ಮ ಪಟ್ಟ ಶಿಷ್ಯೆ, ಪ್ರಮುಖ ಶಿಷ್ಯೆ ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಶಿಷ್ಯೆ ಸುಂದರಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಇತರ ಕೆಲವು ಶಿಷ್ಯರಿಂದ ನರ್ತನ ಮಾಡಿಸಿ ಅನೇಕ ನೃತ್ಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಂತರ ತಾಯಮ್ಮನವರು ತಾವೇ ಸ್ವತಃ ಅಭಿನಯದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಶ್ಲೋಕಗಳು, ಪದಗಳು, ಅಷ್ಟಪದಿ, ರಾಜಶೇಖರ ವಿಳಾಸ ಸ್ತುತಿಗಳು, ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಯರ ಸಪ್ತಪದಿಯಿಂದ ಆಯ್ದ ಪದ್ಯ, ವೇಣುಗೋಪಾಲ ಸ್ತುತಿ, ಕಂದಪದ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಜಾವಳಿ, ತೆಲುಗು ಜಾವಳಿ, ವಚನಗಳು, ಇವೇ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಶ್ಲೋಕ : "ಮಲೇಃ ಶೈಲೇಂದ್ರಕಲ್ಪಃ" ಇದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಕಂಸರ ಮಲ್ಲಯುದ್ಧ. ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಾಗಿ ಕಂಸನಾಗಿ ತಾಯಮ್ಮನವರು ಅಭಿನಯಿಸಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿ "ಆಹಾ" ಎಂತಹ ಅದ್ಭುತ ಅಭಿನಯ ಶಿರೋಮಣಿ, ಅಭಿನಯಶಾರದೆ ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಜಮೀನ್ದಾರರು, ಸಾಹುಕಾರರು, ಮಣೀಗಾರರು, ಸೇರೆವಗಾರರು ಇವರೇ ಮುಂತಾದ ಕಲಾಭಿಮಾನಿ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಈ ಶುಭ ಸಮಾರಂಭಕ್ಕೆ ಆಗಮಿಸಿ, ತಾವೇ ನೀಡಿದ "ಅಶುಕವಿತ್ವ"ದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ, ಕೆಲವು ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ತಾಯಮ್ಮನವರಿಗೆ ನೀಡಿ ಅಭಿನಯಿಸುವಂತೆ ವಿನಂತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಕ್ಷಣವೇ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ನೀಡಿದ ಮೇಲ್ಕಂಡವುಗಳಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಅವರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ತಾಯಮ್ಮ, ಅಭಿನಯಶಾರದೆ ಎಂಬ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಅಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವೂ ಕೂಡ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಂಡಿತರು, ಶಾಸ್ತ್ರಾಧ್ಯಯನ ಅರಿತವರು ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗೌರವಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿದ್ದವರು ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯ ದಿಗ್ಗಜೆ ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ ಜೆಟ್ಟಿತಾಯಮ್ಮ. ಇಂತಹ ಗುರುಗಳ ಸನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಲಿತು, ಗುರುವಿನ ನೆರಳಿಗೆ ನೆರಳಾಗಿ, ತನ್ನ ಗುರುವಿನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನುರಿತ ಕಲಾವಿದೆ ಆಗಿದ್ದರು. ಪದ್ಮಭೂಷಣ ಡಾ|| ಕಡೂರು ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರು.

ಇಂತಹ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದೆಯರು ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯ ದಿಗ್ಗಜೆಯರೆಂದು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದು ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಪುಣ್ಯಸುಕೃತ-ಹೆಮ್ಮೆ ಕೂಡ ಅಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ ಜೆಟ್ಟಿತಾಯಮ್ಮನವರ ಹಾಗೂ ಪದ್ಮಭೂಷಣ ಡಾ|| ಕೆ. ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರ ಪಾದಾರವಿಂದಗಳಿಗೆ ನನ್ನ ನಮನ.

18. ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆ

- ಕಮಲಾಕ್ಷಾಚಾರ್

"ಸಂಗಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾ ವಿಹೀನಃ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಪಶುಃ ಪುಚ್ಛ ವಿಷಾಣ ಹೀನಃ"

ಸಂಗೀತಾದ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದವರು ಪಶುವಿಗೆ ಸಮಾನರು ಎಂಬ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿನಂತೆ "ವಿದ್ಯಾ ವಿಹೀನ ಪಶು" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನೂ ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಪಶುತ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಜೀವಿಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ತರಬಲ್ಲ ಸಾಧನವೇ ಶಿಕ್ಷಣ ಅಥವಾ ವಿದ್ಯೆ. ಮನುಷ್ಯತ್ವದಿಂದ ಮತ್ತೆ ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿ ಏರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ, ಮಾನವತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಸಾಧನವಿದ್ದರೆ ಅದು ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಶಿಕ್ಷಣ ಅಥವಾ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲೇಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬದುಕಿಗೆ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ವಿದ್ಯೆಯಿಲ್ಲದ ಬದುಕು ಶೂನ್ಯವಾಗಬಲ್ಲದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಪಡೆಯುವ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ, ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ತಿಳಿಯಲೇಬೇಕಾದ ಅಂತಃ ರಂಗದ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನೇ ಕಲೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಬದುಕಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಸಂಸ್ಕಾರ ನೀಡಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗೌರವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡಬಲ್ಲ ಕಲೆಗಳು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಾಗ ಬದುಕಿಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಜಡತ್ವದಿಂದ ತುಂಬಿದ ಬದುಕಿನ ನವಚೈತನ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುದಗೊಳಿಸಿ ಲೌಕಿಕದಿಂದ ಪರಮಾರ್ಥಿಕದತ್ತ ಜೀವನವನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಬಲ್ಲ ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

"ಏನಾದರೂ ಆಗು, ಮೊದಲು ಮಾನವನಾಗು" ಎಂಬ ಕವಿವಾಣಿಯನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸಬೇಕಾದರೆ ಕಲೆಯ ಕಲಿಕೆಗೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕು ತೆರೆಯಬೇಕು. ಹಾಲು ಜೇನು ಬೆರೆತಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಒಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ಬದುಕನ್ನೂ ಹಸನುಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಬೆಳಗಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ, ವಾಸ್ತು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಇವುಗಳನ್ನು ಲಲಿತಕಲೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢವಾದ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಕಲೆಯೇ ನೃತ್ಯಕಲೆ. "ಅಂತಃಕರಣವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಅತಿಸುಂದರವಾದ ನೃತ್ಯ ಜೀವನದ ಬರಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಅಥವಾ ಆಕರ್ಷಣವಲ್ಲ, ಅದು ಜೀವನವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ವಿದೇಶಿ ಸಾಹಿತಿಯೊಬ್ಬರ ಮಾತನ್ನೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದಾದರೆ ಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಮಹತ್ವ ಅರಿಯಬಹುದು.

ನೃತ್ಯಕಲೆ

ತ್ರೇತಾಯುಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಜನ ಸಮೂಹವು ಕಾಮಲೋಭಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಧರ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದಾಗ ಅವರನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಧರ್ಮ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತರಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಇಂದ್ರಾದಿಗಳ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಂತೆ ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದ ನೃತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ಜನರನ್ನು ಸನ್ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದೇ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನಿಸೋಣ:

ಕ್ವಚಿದ್ಧರ್ಮಃ ಕ್ವಚಿತ್ಕ್ರೀಡಾ ಕ್ವಚಿದರ್ಥಃ ಕ್ವಚಿಚ್ಛಮಃ|
ಕ್ವಚಿದ್ಧಾಸಂ ಕ್ವಚಿದ್ಯುದ್ಧಂ ಕ್ವಚಿತ್ಕಾಮಃ ಕ್ವಚಿದ್ವಧಃ||

ಧರ್ಮೋ ಧರ್ಮ ಪ್ರವೃತತಾನಾಂ ಕಾಮಂಃ ಕಾಮೋಪಸೇವಿನಾಂ|
ನಿಗ್ರಹೋ ದುರ್ವಿನೀತಾನಾಂ ಮತ್ತಾನಂ ದಮನಕ್ರಿಯಾ||

ಕ್ಲೀಬಾನಾಂ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯ ಜನನ ಮುತ್ಸಾಹ ಶ್ಯೂರ ಮಾನಿನಾಂ|
ಅಬುಧಾನಾಂ ವಿಬೋಧಶ್ಚ ವೈದುಷ್ಯಂ ವಿದುಷಾಮುಪಿ||

ಈಶ್ವರಾಣಾಂ ವಿಲಾಸಶ್ಚ ಸ್ಥೈರ್ಯಂ ದುಃಖಾರ್ದಿತಸ್ಯಚ|
ಅರ್ಥೋಪಜೀವಿನಾಮರ್ಥೋ ಧೃತಿರುದ್ವಿಗ್ನ ಚೇತಸಾಂ||

ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮವೂ, ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೀಡೆಯೂ, ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜನೀತ್ಯರ್ಥ ನೀತಿಗಳೂ, ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರಮವೂ, ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಮವೂ ವಧೆಯೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಪರಾಯಣರಿಗೆ ಧರ್ಮವೂ, ಕಾಮೋಪಸೇವಿಗಳಿಗೆ ಕಾಮವೂ, ದುರ್ವಿನೀತರಿಗೆ ನಿಗ್ರಹವೂ, ಮತ್ತರಿಗೆ ದಮನ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಉಂಟು. ಇದು ನಪುಂಸಕರಿಗೆ ದಾರ್ಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮನ್ನು ಶೂರರೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡವರಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನೂ, ಅರ್ಥೋಪಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಉದ್ವಿಗ್ನ ಮನಸ್ಕರಿಗೆ ಧೈರ್ಯವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲದು.

ಧರ್ಮ್ಯಂ ಯಶಸ್ಯಮಾಯುಷ್ಯಂ ಹಿತಂ ಬುದ್ಧಿವಿವರ್ಧನಂ|
ಲೋಕೋಪದೇಶ ಜನನಂ ನಾಟ್ಯಮೇತದ್ಭವಿಷ್ಯತಿ|| ನಾ.ಶೌ||

“ನಾಟ್ಯವು ಧರ್ಮ, ಕೀರ್ತಿ, ಆಯುಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು, ಹಿತಕಾರಿಯಾದುದು, ಬುದ್ಧಿವಿಕಾಸವನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲದು, ಲೋಕಕ್ಕೆ ಉಪದೇಶಪ್ರದವಾದುದು” ಎಂಬ ಭರತವಾಕ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಧರ್ಮದ ತಳಪಾಯದ ಮೇಲೆ ಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಅಂಶವಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಲೋಕಕ್ಕೇ ಉಪದೇಶ ನೀಡಬಲ್ಲ ಉನ್ನತ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ

ನತಜ್ಞಾನಂ ನತಶಿಲ್ಪಂ ನಸಾವಿದ್ಯಾ ನಸಾಕಲಾ|
ನಾಸೌಯೋಗೋ ನತತ್ಕರ್ಮ ನಾಟ್ಯೇಸ್ಮಿನ್ ಯನ್ನದೃಶ್ಯತೇ||ನಾ.ಶೌ||

“ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಯಾವುದೇ ಜ್ಞಾನವಾಗಲೀ, ಶಿಲ್ಪವಾಗಲೀ, ವಿದ್ಯೆಯಾಗಲೀ, ಕಲೆಯಾಗಲೀ, ಯೋಗವಾಗಲೀ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ”.

ಈ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ವಿಚಾರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹಳಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏನಿರಬೇಕೋ! ಏನನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೋ! ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದಿದೆ. ಆ ಜೀವನದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಪೂರಕವಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬುದಂತು ಖಂಡಿತ.

ಶಿಕ್ಷಣ

ಶಿಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶ: ದೈಹಿಕ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಕಾಸದೊಂದಿಗೆ ಉತ್ತಮ ನಾಗರಿಕರನ್ನಾಗಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದೇ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ. ಜೊತೆಗೆ ಅವನ ನಡುವಳಿಕೆಯನ್ನು ತಿದ್ದಿ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋದಾಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಅಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಹೀನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶಿಕ್ಷಣ ಉದ್ದೇಶಗಳು ನೃತ್ಯಕಲೆಯಿಂದ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡೋಣ.

ದೈಹಿಕವಾಗಿ

ನೃತ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ಅಡವುಗಳು, ಸರಳಯೋಗಾಭ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕವಾಗಿ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಯಾಮವೂ ಹೌದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕ್ರೀಡೆಯೂ ಹೌದು. ದೇಹದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸಕ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿ ಚುರುಕುಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ನೃತ್ಯದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ (ಅಡವುಗಳು) ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಉಸಿರಾಟದ ನಿಯಂತ್ರಣದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಶರೀರದ ದೃಢತೆ, ನಿಲುವು, ಶ್ರಮವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ ಅಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ದೈಹಿಕ ನ್ಯೂನತೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಸರಿಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ದೇಹಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಕರ್ಷಕ ರೂಪ ಬರುವುದು. ಈ ಅಭ್ಯಾಸದ ನಂತರ ಬರುವ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ ಸತತವಾಗಿ ದೈಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಮನೋರಂಜನೆಯೊಂದಿಗೆ ಕಲಿಕೆಯೂ ಆಗುವುದಲ್ಲದೆ ದೈಹಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಆಗಲು ನೃತ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ:

ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾದರೂ ಮನಸ್ಸು ಹಾಗೂ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಚಲನೆ ಏಕಮುಖವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಕಲಿಕೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳೂ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಬೇಕು. ಏಕಾಗ್ರತೆ ಇರಲೇಬೇಕು. ಎಲ್ಲಿ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಸಹಿತವಾದ ಕಲಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಂತೆಯೇ ಸರಿ.

ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಬ್ರಹ್ಮ ಇದರ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾಡುವಂತೆ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಇಂದ್ರ ಹೇಳುವ ಮಾತು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಾಗಲೀ, ಅಭಿನಯಿಸುವುದರಲ್ಲಾಗಲೀ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲ. ವೇದರಹಸ್ಯಜ್ಞರೂ, ನಿಯಮ ಪರಿಪಾಲನಾ ಸಾಮರ್ಥರೂ ಆದ ಋಷಿಗಳು ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥರು ಎಂಬುದಾಗಿ ಅಂದರೆ ನೃತ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪರಿಶ್ರಮ, ಸಾಧನೆ, ಗ್ರಹಿಕೆ ಸಹಿತವಾದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವೆಂದಾಯಿತು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲ ಈ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಇತರ ಕಲಿಕೆಯೂ ಸುಲಭವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ.

ನೈತಿಕವಾಗಿ:

ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು ನೈತಿಕತೆ. ಎಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯ ಅಧಃಪತನವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಪಶುತ್ವ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದೆ. "ವಿದ್ಯಾದದಾತಿ ವಿನಯ". ಎಂತಹ ವಿದ್ಯಾವಂತನಾದರೂ ವಿನಯವೊಂದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆತ ಎಲ್ಲೂ ಶೋಭಿಸಲಾರ, ಬೆಳೆಯಲಾರರ, ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಇದು ಕಡ್ಡಾಯ. ಭೂಮಿತಾಯಿಗೆ ನಮಸ್ಕರಿಸಿ, ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ವಂದಿಸಿ, ಗುರುಹಿರಿಯರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡುವುದೇ ನೃತ್ಯದ ಮೊದಲ ಪಾಠ. ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾದ ಪ್ರಥಮ ಹೆಜ್ಜೆ.

ಇದೇ ರೀತಿ ಮುಂದಿನ ಕಲಿಕೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಹಂತಗಳಲ್ಲೂ ದೇವರಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ, ಗುರುಹಿರಿಯರಲ್ಲಿ ಗೌರವ, ವಿಧೇಯತೆ, ವಿನಯ ಮುಂತಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬೆಳೆದು ಬರುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಧರ್ಮ, ಪುರಾಣ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅರಿವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಉನ್ನತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಪಡೆಯಲು ಖಂಡಿತಾ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೈಹಿಕವಾಗಿ, ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾದ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲೆ ಸೇರಿದಾಗ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಲ್ಲದು.

1986ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಚಿಸಲಾದ ಪಠ್ಯವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ "ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಲು, ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿಡಲು, ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡಬೇಕು ಎಂಬುದಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟು

1. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ/ನಿಯ ನಡತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ

2. ಸೌಂದರ್ಯರಾಧನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಲು

3. ಶಿಸ್ತಿನ ಪಾಲನೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಲು

ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಶಿಕ್ಷಣದ ಪಠ್ಯವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬೇಕು. ಜೀವನವನ್ನು ಆನಂದಗೊಳಿಸುವ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಭಾವೈಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣವು ಅಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂದಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಒಂದನೇ ತರಗತಿಯಿಂದಲೇ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಲು ಪಠ್ಯವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ವಿಷಯವನ್ನು ನಿಗದಿಪಡಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಬೋಧನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಲಭ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಕರ ನೇಮಕ ಶಾಲೆಗಳಿಗೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಚ್ಛಿತ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ವಿಫಲವಾಯಿತು ಎನ್ನಬಹುದು.

ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕೆಲವು ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವನತಿಯನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ ಸಮಾರಂಭ ಮಕ್ಕಳ ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ವೇದಿಕೆ. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ವಿವಿಧ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ.

ಈ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೇ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ತನ್ನ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಮರೆತಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕ್ಯಾಸೆಟ್ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಪ್ಪದ ಉಡುಗೆ ತೊಟ್ಟು ವಿದೇಶಿ ಕುಣಿತದ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರಹಿತವಾದ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೇ ಮೀರಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು.

ಭಾವನೆಗಳು ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ಅರಳಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಕೆರಳುವುದೇ ಅಧಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕಾದ ಬೆಳೆಸಬೇಕಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಅರಿವೇ ಇಲ್ಲದ ಶಿಕ್ಷಕರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಕೃತಿ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಉನ್ನತ ಮೌಲ್ಯ, ಗೌರವಗಳನ್ನು ಉಳಿಸದೇ, ಬೆಳೆಸದೇ ಹೋದರೂ ಚಿಂತಿಲ್ಲ. ಆ ಕಲೆಯ ಅವನತಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕಾರಣವಾಗಬಾರದು. ಎಲ್ಲಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಇದು ಅನ್ವಯವಲ್ಲ.

ಕೆಲವು ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಅತ್ಯಂತ ಮೌಲ್ಯಧಾರಿತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಪ್ರಶಂಸಿಸಲೇಬೇಕು. ಅದರ ಹೊರತಾಗಿ ಈ ಅರಿವೇ ಇಲ್ಲದವರಿಗಾಗಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸಮಗ್ರ ಪರಿಹಾರವೆಂದರೆ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು. ಶಿಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾದ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ನೀಡುವುದು ಇದರಿಂದ

1. ಶಿಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಗೌರವವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ.
2. ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಸರಳವಾದ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡಲು ಶಿಕ್ಷಕರು ಸಮರ್ಥರಾಗುತ್ತಾರೆ.
3. ಶಾಲಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಮೌಲ್ಯಧಾರಿತವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.
4. ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.
5. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅರಿವಿನೊಂದಿಗೆ ಸಹೃದಯವಂತ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ನೃತ್ಯಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದಲೂ ಪೂರಕವಾಗಿ ದೊರೆತಾಗ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೌಲ್ಯ ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಭವ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇದೆ. ಉತ್ತಮ ನಾಗರೀಕತೆ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಪರಿಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಕಸನ ಸಾಧ್ಯ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗಾಗಲು ಕಲಾ ಸಂಪನ್ನವಾದ ಶಿಕ್ಷಣಬೇಕು.

ಭಾರತದೇಶ ವಿಶ್ವಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಳಷ್ಟು ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಅಮೂಲ್ಯ ಸಂಪತ್ತು. ಇದರ ರಕ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಉಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಂತು ಬಹಳವಾಗಿ ಇದೀಗ ಆಗಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ಭವಿಷ್ಯದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಮಕ್ಕಳು ಕೇವಲ ಯಂತ್ರಮಾನವರಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯಬಲ್ಲರು. ಸಹೃದಯ ಮಾನವರಾಗಿ ಉಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿವಂತರ ಸಂಖ್ಯೆ ವಿಪರೀತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಹೃದಯವಂತರ ಸಂಖ್ಯೆ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆಯಾಗಬಹುದು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತಿದೆ. “ಸಾಕ್ಷರರು ವಿಪರೀತರಾದರೆ ರಾಕ್ಷಸರೇ ಆಗುತ್ತಾರೆ” ಎಂಬ ಭೀತಿಯೂ ಮುಂದೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ.

ನೃತ್ಯಕಲೆ ನಮ್ಮ ಹೃದಯದ ಭಾಷೆ. ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ಇದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಇರಲೇಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಹೃದಯವಂತ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವರಾಗಿ ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬದುಕಬಹುದು.

ವಿದ್ಯೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಬಾಹ್ಯವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿ ಬದುಕನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ನಮ್ಮ ಅಂತಃರಂಗವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಹೃದಯವನ್ನು ಅರಳಿಸುತ್ತದೆ. ಬಾಹ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಂತಃ ರಂಗದ ವೃದ್ಧಿಯಿಂದ ಜೀವನ ಸಮೃದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗುವ ನಮ್ಮದಾಗಲಿ. ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಕಲೆಯಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿ.

19. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು

- *ಜಯಾ*

ಇಂದಿನ ವಾಣಿಜ್ಯಮಯ ಜಗತ್ತಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಇರುವುದು ಎಷ್ಟು ಸಹಜವೋ, ಪ್ರಯೋಗಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಹಜ. ಯಾರಾದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಅದನ್ನು ಉದಾಸೀನ ಭಾವದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದರೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವ ತನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದು ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ಹುರುಳಿಲ್ಲದ ಅನೇಕರು ಕೇವಲ ಜನಬಲ ಮತ್ತು ಹಣಬಲದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಚಾರ ಗಿಟ್ಟಿಸಿದ್ದು, ವಿದ್ಯಾವಂತ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವುದು, ಅವರನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಲು ಆಗದೆ ಇರುವುದು ಹಾಗೂ ಅವರು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸಲು ಆಗದೆ ಇರುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ.

ಅಲ್ಲದೆ ಕಾಲಚಕ್ರದ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಷಯ ಹಾಗೂ ಶಬ್ದಗಳು ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹಾಗೂ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಮತ್ತು ಭರತಮುನಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದ ನೃತ್ಯ ನಾಟ್ಯಗಳ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸವಕಲಾಗಿ ಅವು ಕೇವಲ ಮನರಂಜನಾ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಮುಂತಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಗುಣಾವಕೋನವನ್ನು ಅಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಇರುವುದರಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಎಂದರೇನು, ಅದರ ಪರಿಭಾಷೆ, ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಅಗತ್ಯ, ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ, ಬಹುಮುಖ ಪ್ರಯೋಜಕತ್ವ, ಶಾರೀರಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ, ಮಾನಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ, ಸಮಕಾಲಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಇಂದಿನ ಜನಾಂಗ ಸ್ಪಂದಿಸದೇ ಇರಲು ಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಪರಿಹಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ

ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದರೆ ಸೈನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಎಂದರೆ ಸೈನ್ಟಿಫಿಕ್ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಡಿಸಿಪ್ಲಿನ್ (ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧ) ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಬಹಳ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ಕಲಿಕೆಯಿಂದ ಶರೀರ, ಮನಸ್ಸುಹಾಗೂ ಮೆದುಳಿನ ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಶಾರೀರಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಫಲಿತಾಂಶಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಇದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ.

1. ಸುಖ ದುಃಖ ಸಮನ್ವಿತವಾದ ಲೋಕದ ವ್ಯವಹಾರ, ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅಂಗಾದಿ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದೇ ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ಯ ಎಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ನಿರ್ವಚನವನ್ನು ಹೇಳಿ, ವೇದ ವಿದ್ಯೆಯೇ ಕ್ರೀಡೆಯಾಗಿ, ರಂಜನೆಯಾಗಿ, ದೃಶ್ಯ ಶ್ರಾವ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದೇ ನಾಟ್ಯ ಎಂದು ಭರತಮುನಿಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.
2. "ಭರತಂ ಕೋವಿದಮ್" ನಾಟ್ಯವು ಒಂದೆಡೆ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಸಾಧನವಾಗಿದೆ.
3. ನಾಟ್ಯ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಕಲೆ.
4. ನಾಟ್ಯವು ಹೇಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಶೂರರಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು, ಅಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗೆ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮತ್ತು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ವಿದ್ವತ್ತನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ.
5. ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟ್ಯವು ವೇದ ಮೂಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅಪೌರುಷವೇ ಸರಿ.
6. ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಜೀವಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವ ಈ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದಂತೆ ಇರುವುದು ನಾಟ್ಯ ಒಂದೇ.

7. ನಾಟ್ಯವು ಬಹಳ ಪ್ರಬಲವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ.
8. ನೃತ್ಯವು ಒಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಭಾಷೆ.
9. ನೃತ್ಯವು ದೈವಿಕ.
10. ನೃತ್ಯವು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಗುಣಾತ್ಮಕದೆಡೆಗೆ ಒಯ್ಯುವ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸಾಧನ.
11. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಅಡಗಿದೆ.

ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಇಂದಿನ ಸಮಾಜದ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ಪ್ರಶಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಾಯುವ ತನಕ, ಪ್ರತಿ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೂ, ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಬಹುಮುಖ ಪ್ರಯೋಜಕತ್ವದಿಂದ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿರುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳು ಸರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಿವೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿ-ಸಮುದಾಯ-ಸಮಾಜ ಹಾಗೂ ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ವರ್ಗಗಳು ಈ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ತಾರತಮ್ಯ ಇಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಫಲಿತಾಂಶಗಳು ಏಕರೀತಿಯಾಗಿ ಫಲಿಸುವುದರಿಂದ ಇದರ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿವೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅಗತ್ಯ

ಮಾನವನಿಗೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಈ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯಲು ಶಾರೀರಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಎಂಬ ಮೂರು ರೀತಿಯ ಸ್ವಶಕ್ತಿಗಳ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಈ ಮೂರು ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾನವ ಸ್ವತಃ ಸಾಧಿಸಿ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಷ್ಟೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಶಕ್ತಿ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡರೂ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಫಲಿತಾಂಶಗಳೂ ದೊರೆಯಲಾರವು. ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಶಾರೀರಿಕ ಶಕ್ತಿ ಅಧಿಕವಿದ್ದು, ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದರೆ ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು, ಶಾರೀರಿಕವಾಗಿ ದುರ್ಬಲತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಶಕ್ತಿಗಳಿದ್ದರೂ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ದುರ್ಬಲರಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿ ಮಾನವನ ಸರ್ವತೋಮುಖ ವಿಕಾಸ ಆಗಬೇಕಾಗಿದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪುನರನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹಣ ತೆತ್ತಾಗಲಿ, ವೈದ್ಯಕೀಯ ಮೂಲಗಳಿಂದಾಗಲಿ, ಎರವಲು ಪಡೆದಾಗಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿಯಾಗಲಿ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಇದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಅದರ ಕಲಿಕೆಯ ಒಂದು ಹಂತವನ್ನು "ಮಾರ್ಗ" ಎಂದು ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಈ "ಮಾರ್ಗ"ದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸಾಗಿದರೆ ಸಫಲನಾಗಬಹುದು ಎಂದಿರಬೇಕು. ಹುಟ್ಟಿದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾಫಲ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಂದಿನ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ಅಗತ್ಯ ಬಹಳವೇ ಇದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಬಹುಮುಖ ಪ್ರಯೋಜಕತ್ವವನ್ನು ದೈಹಿಕ, ಬುದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಮೆದುಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬೌದ್ಧಿಕ, ಮಾನಸಿಕ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಮಾಕಾಲೀಕ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು.

ಪ್ರಯೋಜನಗಳು:

ಕಲೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದಾಗ ರಸೇತರ, ರಸಾತ್ಮಕ, ಲೌಕಿಕ, ಅಲೌಕಿಕ, ತನ್ಮೂಲಕ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಎಂದು ಹಲವಾರು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಯಾವ ನೃತ್ಯವು ಮನರಂಜನೆಗಷ್ಟೇ ಮೀಸಲಾಗದೆ ಜೀವೋತ್ಕರ್ಷತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಏರಿಸಿ

ತಾತ್ವಿಕ ದರ್ಶನ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೋ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ರಸಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ರಸೇತರ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಿಂದ ದೊರಕುವ ಸುಭದ್ರ ತಳಹದಿ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧರಿತಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ರಸೇತರ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಸೇತರ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಶಾರೀರಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಎಂದು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಂತರ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಹಾಗೂ ಸರ್ವಕಾಲಿಕ ಎಂದು ವಿಭಜಿಸಿ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ದೈಹಿಕ:

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ನಂತರ ಶರೀರವನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲವು ವ್ಯಾಯಾಮಗಳನ್ನು (ವಾರ್ಮ್ ಆಫ್ ಎಕ್ಸರ್‌ಸೈಸಸ್) ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕು.

ಈ ಅಂಗಸಾಧನೆಗಳು ಶರೀರವನ್ನು ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಡಲು, ಶರೀರವನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಅಂಗಸಾಧನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಾಂಶ, ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳಾದ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದ ಆಧಾರಭೂತ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಾದ ಅಡವುಗಳ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣವು ಮೂರು ಕಾಲ ಹಾಗೂ ತಾಳಗಳ ಐದು ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಅಡವುಗಳ ಶಿಕ್ಷಣ ಮುಗಿಸಿ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಜತಿಗಳನ್ನು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಸುಮಾರು ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ನರ್ತಿಸುವ ಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಹಿರಿಯ ಸ್ತರದ ನೃತ್ಯ, ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳನ್ನು (ಸುಮಾರು ಎರಡು ಗಂಟೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಷ್ಟು) ಕಲಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ನರ್ತಿಸುವ ಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ.

ದೈಹಿಕವಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದು.

1. ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನೀಳ, ಸುಂದರ ಹಾಗೂ ಸದೃಢ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಸುಂದರವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ.

2. ಸತತ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಅತಿಶ್ರಮ ತಾಳುವ ಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

3. ಅತಿಶ್ರಮ ತಾಳುವ ಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುವುದರಿಂದ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿರೋಧಕ ಶಕ್ತಿ (ರೆಸಿಸ್ಟೆನ್ಸ್ ಪವರ್) ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ.

4. ಶರೀರದ ಕೆಲವು ನ್ಯೂನತೆಗಳಾದ ಚಪ್ಪಟೆ ಪಾದ, ಬಗ್ಗಿದ ಕಾಲು, ಡೊಂಕಾದ ಮೊಣಕೈಗಳು, ಸೊಟ್ಟ ನಿಲುವು, ಗೂನುಬೆನ್ನು, ಮುಖದ ವಿಕಾರತೆ ಹಾಗೂ ವಕ್ರತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸತತ ಹಾಗೂ ಸರಿಯಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸರಿಹೊಂದುತ್ತವೆ.

5. ಹಸಿವು ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಬಲಹೀನತೆಯನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

6. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಅತಿಶ್ರಮ ತಾಳುವ ಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುವುದರಿಂದ, ರೋಗ ತಡೆಗಟ್ಟುವ ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿ, ನೆಗಡಿ, ಕೆಮ್ಮು, ನಿಶ್ಶಕ್ತಿ, ಜ್ವರ, ಶ್ವಾಸನಾಳದ ತೊಂದರೆಗಳು ದೂರವಾಗಿ, ಸುಮಾರು ಶೇ. 80ರಷ್ಟು ದೇಹದ ಕಾಯಿಲೆಗಳಿಂದಾಗುವ ನೋವಿನಿಂದ ಮುಕ್ತಿ ಹೊಂದಬಹುದು.

7. ರೋಗನಿರೋಧಕ ಶಕ್ತಿ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುವುದರಿಂದ ಸೋಂಕು ರೋಗಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುವ ಸಂಭವ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

8. ಹಲವಾರು ಗಂಟೆಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ನರ್ತಿಸುವುದರಿಂದ ಬೆವರು ಸುರಿದು, ಬೆವರಿನ ಮೂಲಕ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ವಿಷಪೂರಿತ ಅಂಶಗಳು ಹೊರಬಂದು ದೇಹವು ಶುದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

9. ಯುವಕರು ಮತ್ತು ಹಿರಿಯರಲ್ಲಿ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಿರುವ ದೈಹಿಕ ಶ್ರಮವನ್ನು ತಾಳುವ ಶಕ್ತಿಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

10. ಯುವಕರು ತಮ್ಮ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಹೊರಗೆ ಕಳೆಯುತ್ತಾ ಮಾದಕ ವಸ್ತುಗಳ ಸೇವನೆಗೂ, ಕೆಟ್ಟ ಸಹವಾಸಗಳಿಗೂ ಬಲಿಯಾಗುವುದು ತಪ್ಪುತ್ತದೆ.

11. ವಯಸ್ಕರ ಮತ್ತು ಹಿರಿಯರು ಅನಾಯಾಸವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚುವ ದೇಹದ ತೂಕವನ್ನು ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ದೇಹಸೌಂದರ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

12. ನೃತ್ಯಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಡುವ ಬಲಹೀನತೆ, ನಿದ್ರಾಹೀನತೆ, ಆಲಸ್ಯ, ಜಡತ್ವ, ಕೈಕಾಲುಗಳ ನೋವು, ಹಸಿವು, ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ವಯೋವೃದ್ಧರು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

13. ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಕಾಯಿಲೆಗಳಾದ ರಕ್ತದೊತ್ತಡ, ಹೃದಯಬೇನೆ, ಶ್ವಾಸಕೋಶದ ಕಾಯಿಲೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತಿ ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಂದ ವಯೋವೃದ್ಧರವರೆಗೂ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಮಾಡಿದರೂ ಸಾಲದು.

ಬೌದ್ಧಿಕ

ಬುದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಮೆದುಳಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಸಿಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಕ್ರೂಢೀಕರಿಸುವ ಮೊದಲು ನೃತ್ಯಶಿಕ್ಷಣ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕು.

ಕುತ್ತಿಗೆ, ಕಣ್ಣುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ಮುಖಭಾವ, ಹಸ್ತಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಹೆಜ್ಜೆ ವಿನ್ಯಾಸ, ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಅಗತ್ಯ. ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಒಂದೊಂದು ಅವಯವಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಕಲಿತು-ಕಲಿತಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ವಿನ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ವಿಷಯಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದರ ಕಡೆಗೂ ಕಲಿಯುವುದರ ಕಡೆಗೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಿಯುವವರು ಸುಮಾರು 13ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಏಕಾಗ್ರಚಿತ್ತವನ್ನು ಪಡೆಯತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಹೆಚ್ಚಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿ ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಬಹಳ ಕಾಲ ಸತತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮೆದುಳಿನ ಸರ್ವತೋಮುಖ ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೆದುಳಿನ ಎಲ್ಲಾ ಆಯಾಮಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಯಾಮ ದೊರಕುವುದರಿಂದ ಮೆದುಳಿನ ಪೂರ್ಣವಿಕಾಸ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೆದುಳಿನ ಅಂತರ್ಗತ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದು. ಮೆದುಳನ್ನು ಒಂದು ಅಂಗವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಅಂಗಗಳು ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆ ಮೆದುಳು ಸಹ

ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಕಾಸವಾಗಲು ಮನುಷ್ಯನ ಮೆದುಳಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕೋಶಗಳು ಸದೃಢಗೊಂಡು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಬೇಕು. ಈ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನೃತ್ಯಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯು ವರವಾಗಿದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಕಲಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾದ ಈ ಒಂದು ಕ್ರಮ ಅಥವಾ ವಿಧಾನದಿಂದ ಮಾನವನಿಗೆ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಆಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಬಹುದು.

1. ಮೆದುಳಿನ ಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುವುದರಿಂದ ಸಂವೀಕ್ಷಣಾಶಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಗಮನವಿಟ್ಟು ಒಂದನ್ನೇ ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯುವಾಗ ಯಾವ ರೀತಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನವಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೇನೆ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ.ಹೀಗೆ ಸಂವೀಕ್ಷಣಾಶಕ್ತಿಯು ಬಲವಾಗಿ ವರ್ಧಿಸುತ್ತದೆ.

2. ಗಮನವಹಿಸಿ ನೋಡಿದ್ದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ (ಗ್ರಾಸ್ಪಿಂಗ್ ಕೆಪಾಸಿಟಿ)ಯನ್ನು ಮೆದುಳು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗುವುದರಿಂದ ಖಚಿತವಾದ ಅರ್ಥಗಳ ಅರಿವು ಬಹಳ ಬೇಗ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮೆದುಳಿನ ಗ್ರಹಿಕಾಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ.

3. ಸಂವೀಕ್ಷಣಾ ಹಾಗೂ ಗ್ರಹಿಕಾಶಕ್ತಿಯ ನಂತರ ಸಂಗ್ರಹಣಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೆದುಳು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಹಲವಾರು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೆನನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಮೆದುಳಿನ ಸಂಗ್ರಹಣಾಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ.

4. ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳು ಸರಿಯಾದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಒಂದಾದ ನಂತರ ಒಂದರಂತೆ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಂಡು ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರುವುದರಿಂದ ಸ್ಮರಣಶಕ್ತಿಯು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ವರ್ಧಿಸುತ್ತದೆ.

5. ಇಷ್ಟೊಂದು ವಿಷಯಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಕೊಡುತ್ತಾ ಈಗ ಏನು ಮಾಡಬೇಕು, ಮುಂದೆ ಏನು ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೂ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಯಾವ ಕ್ರಿಯೆ ಇದೆಯೋ ಅದು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾದ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ಸಕಾರಾತ್ಮವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಸಿಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಇನ್ನಾವ ವಿಷಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದರಿಂದಲೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದೊರಕದು ಎಂದೇ ದೇಹದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೌದ್ಧಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಉಗಮವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಂದಿನ ಆಚಾರ್ಯರು ಮೆದುಳಿನ ವಿಕಾಸದ ಕಡೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವೇಚಿಸಿ, ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಆರೋಗ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಹಿಂದೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಕಲಿಕೆಯ ಒಂದು ಹಂತವನ್ನು "ಮಾರ್ಗ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಾರ್ಗ ಎಂದರೆ ನಿಖರವಾಗಿಯೂ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೂ ಹಿರಿದಾದ ಗುರಿಯನ್ನು ತಲುಪಿಸುವ ಹೆದ್ದಾರಿ. ಈ ಅರ್ಥದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾರ್ಗ ನೃತ್ಯ ಕಲಿ ಅಥವಾ ಕಲಿತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದೇ ಭಾಷಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದ್ದೀತು. ಬಹಶಃ ಮಾನವನ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಏಳಿಗೆಗೆ ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೋದರೆ ಸರಿ ಎಂದೇ ಇರಬೇಕು ನೃತ್ಯದ ಒಂದು ಹಂತದವರೆಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ "ಮಾರ್ಗ" ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿರುವುದು.

ಮಾನಸಿಕ

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನವೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ದಿನನಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಸರಿತಪ್ಪುಗಳು ಸಹ ಖಚಿತವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಕಿರಿಕಿರಿ

ದೂರವಾಗಿ ನೆಮ್ಮದಿ, ಶಾಂತಿ, ಸಮಾಧಾನ ದೊರಕಿ ಮಾನವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಉನ್ನತಮಟ್ಟದತ್ತ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೋಕಸ್ವಭಾವ ವ್ಯವಹಾರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದಾಗ ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ.

ದಿನನಿತ್ಯದ ಜಡ್ಡು ಹಿಡಿದ ಕೆಲಸಗಳಿಂದಲೂ ಅನೇಕ ಸಾಂಸಾರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಗೊಂದಲಗಳಿಂದಲೂ ರೋಸಿಹೋಗಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಹಾಗೂ ಎಂತಹ ಕಷ್ಟ ಬಂದರೂ ಮಾನಸಿಕ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಇರಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸ್ಥಿಮಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಇದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ.

ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ದೊರಕಿದ ಆತ್ಮಬಲದಿಂದ ಈ ಘರ್ಷಣೆಯ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಬಂದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೆಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲುವ ಆತ್ಮಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಆಸೆ-ನಿರಾಶೆಗಳ ತಕಲಾಟಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಮಾರ್ಗಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಭಗವಂತನನ್ನು ಕಾಣಲು ಸುಲಭವಾದ ಮಾರ್ಗ ಕೆಲವರಿಗಾದರೆ, ಇನ್ನುಳಿದವರಿಗೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಶಾಂತಿ, ಉತ್ಸಾಹ ದೊರಕಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಜೀವನದ ಸಾರ್ಥಕತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ. ಚೈತನ್ಯ ಮಹಾಪ್ರಭು, ಮೀರಾಬಾಯಿ ಮತ್ತಿತರರು ಈ ನೃತ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲೇ ಭಗವಂತನನ್ನು ಕಂಡವರು.

ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಯದ ಸದುಪಯೋಗವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅರವತ್ತು ಎಂದರೆ ಅರಳು, ಮರುಳೋ ಎಂಬಂತೆ ವಯೋವೃದ್ಧರನ್ನು ಕಾಡುವ ಅರಳು-ಮರಳು ಎಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ಥಿರತೆ, ಮರೆವು, ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮೂಗು ಎಳೆಯುವ ಪರಿಪಾಠ ಕಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮೆದುಳು ಯಾವಾಗಲು ಚುರುಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆಲೋಚನಾಶಕ್ತಿ ಕುಂದದೆ ಸಮಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತುಂಬುಜ್ಞಾನಿಗಳಾದ ಇಂತಹ ವಯೋವೃದ್ಧರು ತಮ್ಮತಮ್ಮ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿಖರತೆ ಹಾಗೂ ಪರಿಪಕ್ವತೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಸಮಾಜದ ಪ್ರವರ್ತಕರೂ ಆಗಬಹುದು.

ಈ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಪಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಚಾರಿ, ಮಂಡಲ, ಕರಣ, ಅಂಗಾಹಾರ, ಅಡವು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ಆಯತಪಾದದಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯ ಬುದ್ಧವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಈ ರೀತಿ ಮಾಡುವಾಗ ಶರೀರದಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ನರಮಂಡಲಗಳು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತದೆ. ರಕ್ತನಾಳಗಳು ನರಮಂಡಲದ ಜೊತೆಗೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ನೃತ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ರಕ್ತಶುದ್ಧತೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ, ತಂತುಗಳು ಮತ್ತು ನರಮಂಡಲಗಳು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲಗೊಂಡು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಾಗೂ ಆಳವಾಗಿರುವ ಅರಿವಿನ ಹಂದರಗಳು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ನೃತ್ಯಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಪಡೆಯಬಲ್ಲರು. ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಸತತವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಅಂಶದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅರ್ಧಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕಟ್ಟುವ ಯಾವ ಕ್ರಿಯೆ ಇದೆಯೋ ಅದು ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಂಪನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಶರೀರದ ಸಮಸ್ತ ಅಣುಗಳು ಈ ಕಂಪನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತವೆ. ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ನರ್ತನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಕಂಪನಗಳಿಂದ ಮಾನವನ ಇಡೀ ನರಮಂಡಲಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಯಾಮವು ದೊರಕಿ ಅವುಗಳು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಮಾನವನ ಅರಿವಿನ ಹಂದರಗಳು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಂತುಗಳು ಜಾಗೃತಗೊಂಡು ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನನ್ನು ಮೊದಲು ನಂತರ ತನ್ನವರು, ಇತರರು, ಸಮುದಾಯ, ಸಮಾಜ, ದೇಶ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಅರಿತು ಬಾಳಿದಾಗಲೇ ಸುಖ" ಎಂಬ ನಾಣ್ಣುಡಿಯ ಸತ್ಯವಾದ ಹೇಳಿಕೆ. ಸುಖ ಶಾಂತಿಯ ಬದುಕು ಮಾನವನದಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಈಗಿನ ಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿವಿನ ಪರಿವೆಯೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಆಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಯಾಭಾವವು ಇರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ವೇಳೆ ಅರಿಯದೆ ಹೋದರೆ ಬಿರುಕು ಬಿಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನರಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಂತುಗಳು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿರುವುದು. ಉಪಯೋಗಿಸದ ಅಂಗಗಳು ತಾವಾಗಿಯೇ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತಾ ನಾಶಹೊಂದುವುದನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನವು ಖಚಿತಪಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹೀಗೆಯೇ ಮುಂದುವರೆದರೆ ಮಾನವ ಒಬ್ಬ ಭಾವರಹಿತ ರೋಬೋಟ್ ಆಗಬಹುದು. ಈ ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಚಿಂತನೆಯು ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಳತೆಗೂ ಸಿಗದಂತಹ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಬಹಳವೇ ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲವೆ?

ನರ್ತನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕಾಲಿನ ತಟ್ಟುವಿಕೆಗೆ ಇರುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮನಗಾಣಬಹುದು. ಸೈನಿಕರು ಯಾವುದೇ ಸೇತುವೆಯನ್ನು ದಾಟುವಾಗ ಒಂದು ಶಿಸ್ತಾದ ನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸಲೇಬೇಕು. ಅದೇನೆಂದರೆ ಅವರು ಸೇತುವೆಯ ಮೇಲೆ ಸಾಗುವಾಗ ಅದರ ಎಂದಿನ "ಟೈಮ್ ಬೀಟ್ ಮಾರ್ಚ್"ನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಸಾಗದೆ ಸಾಧಾರಣವಾದ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದಾಟಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು. ಸೇತುವೆಯು ಎಲ್ಲಾ ಸೈನಿಕರ ತೂಕವನ್ನು ಹೊತ್ತರೂ ಹಲವಾರು ಸೈನಿಕರ ಲಯಬದ್ಧ ಕಾಲ್ಬಡಿತದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಕಂಪನವನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದು ಎಂಬ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಟುಸತ್ಯವು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ತಾಳ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಕಾಲಿನ ತಟ್ಟುವಿಕೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಕಂಪನದ ಶಕ್ತಿ ಎಷ್ಟೆಂಬುದರ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಬಂಡೆಗಳು ಸಹ ಸತತವಾಗಿ ಹರಿಯುವ ಜಲಧಾರೆಯ ಹೊಡೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಹರಳುಗಳಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ನಾವು ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಸ್ಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಸತತವಾಗಿ ತಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಇದರಿಂದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಕಂಪನಗಳು ಶರೀರದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ರೀತಿ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಂದಿನ ಜನಾಂಗ ನೃತ್ಯ ಕಲಿತೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಮಂಡಿಗಳ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಕಾಲು, ಸೊಂಟ ಮತ್ತು ಬೆನ್ನುಹುರಿಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಿರುವ ವ್ಯಾಯಾಮವು ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಮಂಡಿಗಳ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಬೆನ್ನು ಹುರಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಾಯಾಮ ದೊರಕುವುದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಗೂ ಯೋಗ ತಪಾದಿಗಳಿಂದ ಜಾಗೃತಗೊಳ್ಳುವಂತಹ ನಾಡಿ ಮತ್ತು ಚಕ್ರಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಯಾಮವು ದೊರಕಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಜಾಗೃತಗೊಂಡ ಚಕ್ರಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಯಾಮವು ದೊರಕಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಜಾಗೃತಗೊಂಡ ಚಕ್ರಗಳಿಂದಾಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಮಹತ್ವದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದಲೂ ಪಡೆಯಬಹುದಾದರೂ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ವಿಕಾಸ, ರಂಜನಾಶಕ್ತಿ, ಅರಿವಿನ ಅಂಶಗಳು, ಏಕಾಗ್ರತೆ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವು ಉಳಿದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ:

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವಾದ ರಸಪ್ರತಿಪಾದಕತ್ವದ ಆಳವಾದ ಚಿಂತನೆಯು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವಷ್ಟು ಇನ್ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ರಸಪ್ರತಿಪಾದಕ್ವ, ತನ್ಮೂಲಕ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ ಮತ್ತು ಆನಂದೇ ಬ್ರಹ್ಮ ಎನ್ನುವ ಚಿಂತನೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ಚಿಂತನಾಕಾರರು ಖಚಿತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಇದನ್ನು ಮೇರು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಸರನಿಷ್ಪತ್ತಿಯು ಮಾನವನ ಮೇಲೆ ಯಾವ ರೀತಿ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಲ್ಲದು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ "ನಾಟ್ಯ" ಎಂಬ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿ, ಅದರ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ರಸಾನುಭವವು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬರುವಂತಹದಲ್ಲ. ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿಯೇ ಹುದುಗಿರುವ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರ. ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ನರ್ತಕನು ಭಾವವಿಭಾವಾದಿ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನು ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ವಾಸನಾರೂಪವಾಗಿರುವ ಭಾವಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಎಚ್ಚರಗೊಂಡ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ನಟನ ಜೊತೆ ಅನುಭವಿಸಿದ ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅವುಗಳಿಂದ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಪರಿಧಿಯಿಂದ ವಿಮೋಚನೆ ಹೊಂದಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ಕ್ರೂರಾದಿಭಾವಗಳು ಶೋಧಿತಗೊಂಡು ಆತ ಸಮಾಹಿತವಾದ ಸಮಾಧಾನವಾದ ಮನಸ್ಸಿನವನಾಗಿ ಶುಭ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ರೀತಿ ವಿಲಕ್ಷಣ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆತನ ಅನುಭವ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗಿ ಹೃದಯ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಆಸ್ವಾದ್ಯತೆಯಿಂದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವ ಆನಂದವೇ ರಸ.

ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿಯೂ ವಾಸನಾರೂಪವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಭಾವವು ಉದ್ದೀಪನಗೊಂಡು, ಅನುಭವಿತಗೊಂಡು, ವಿರೇಚನಹೊಂದಿ, ಶೋಧನೆಗೊಳಗಾಗಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಂಡು ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದಿ ಆಸ್ವಾದನೆಗೊಳಗಾದಾಗ ಅನುಭವಜನ್ಯ ಆನಂದವು ರಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವಾನುಭವ ರಸಾನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವವು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತಗೊಂಡಾಗ ರಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ಶೋಧನೆಗೊಳಗಾದ ಮನಸ್ಸು ಪಡೆಯುವ ರಸಾನುಭವದಿಂದ ಸಹೃದಯ ಯಾವ ರೀತಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿಯೂ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆಯಬಲ್ಲರೆಂಬುದನ್ನು ಇಂದಿನ ಜಗತ್ತು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಅರಿಯಲೇಬೇಕು.

ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗು ಐದು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಅಳುವುದು, ನಗುವುದು, ಹಠ ಮಾಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕಾಮಕ್ರೋಧಾದಿಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆಲ್ಲಾ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಭಾವನೆಗಳು ಜಾಗೃತಗೊಂಡು ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ವಾತಾವರಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಾಮಕ್ರೋಧಾದಿಗಳು ಸಹ ಅನೇಕ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾವನಗಳು ಅತಿಯಾಗಿಯೂ ಬಲವಾಗಿಯೂ ವರ್ಧಿಸಿ ಬೇರೂರಿ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದಾಗ ಒಳಿತುಕೆಡುಕುಗಳ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಗಳ ವಿವೇಚನೆಯು ಇಲ್ಲದೆ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧ ಭಾವನೆಗಳ ಅತಿಯಾದ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ ವಿವೇಚನಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಲೇ ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸರಿಪಡಿಸಲಾಗದಂತಹ ದುರಂತಗಳು ನಡೆಯುವುದು. ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಾನಿಕಾರಕವಾದ ಈ ದುರಂತಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಹಾಗೂ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುವ ಮನುಷ್ಯನ ಮನೋವಿಕಾರಗಳನ್ನು ವಿಕಾಸದ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಶಮನಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ನೃತ್ಯನಾಟ್ಯಗಳಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಶಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಹಾಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಭಾರತೀಯರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದೂ ಸಹ ಏಳನೇ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸರಿಯಾದ ಗುರುಗಳ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು ಕಲಿಯುವ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಅರಿವಿನ ಹಂದರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ತನ್ಮೂಲಕ ಶೋಧನೆಗೊಳಗಾದಾಗ ದುಷ್ಟಾದಿಭಾವಗಳು ವಿರೇಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರತಿಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಶುದ್ಧವಾಗುತ್ತಾ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾನವರಿಂದ ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲಾ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಂತಿ ನೆಲೆಸಿ ಸಮಾಜದ ಸುಃಖ ಬಾಳ್ವೆಯು ಸಾಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಲೋಕಕಲ್ಯಾಣಕಾರಿಯಾದ ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಅದರ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ದೊರಕುವ ಸತ್ಫಲಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಬೇಕು. ದುಷ್ಟ ಹಾಗೂ ವಿರುದ್ಧ ಭಾವಗಳ ವಿರೇಚನ, ವಿಮೋಚನಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ರಸತತ್ವವೊಂದೇ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಶೈಕ್ಷಣಿಕ:

ಸಮುದಾಯಿಕವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣವು ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿನ ಜಡ, ಒರಟುತನವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾನವನೇ ಸುಭದ್ರ ಸಮಾಜದ

ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಮಾನವನಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಆತ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡಿ ಆತನನ್ನು ಸತ್ಪ್ರಜೆಯನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂವಹನೆ ಮತ್ತು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಆರೋಗ್ಯದಾಯಕವಾಗಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ದೊರಕಿದ ದೈಹಿಕ ಶಕ್ತಿ, ಅತಿಶ್ರಮ ತಾಳುವ ಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಮೆದುಳಿನ ವಿವಿಧ ಕೋಶಗಳ ವಿಕಾಸದಿಂದ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವ ಓದಿನ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಕಗಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟು ಸಮಯ ಬೇಕಾದರೂ ತಮ್ಮ ಕೆಲಸಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಕೊಟ್ಟು ಗುರಿಯನ್ನು ತಲುಪಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ತಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಖಚಿತವಾದ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಇಂತಹ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವ ಯಾವುದೇ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಉತ್ತಮ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು.

ದೈಹಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಸಿಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಹಣ ತೆತ್ತಾಗಲಿ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಂದ ಪಡೆದಾಗಲಿ, ವೈದ್ಯಕೀಯ ಮೂಲಗಳಿಂದಾಗಲಿ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಮಾನವ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಕಸಿತ ಮನುಷ್ಯನಾಗಲು ಈ ರೀತಿಯ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನೇ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧವಾದ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದು ಸರ್ವತೋಮುಖ ಏಳಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನದ ಯಾವುದೇ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಸಿಗುವ ಫಲಿತಾಂಶಗಳು ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಳತೆಗೂ ಸಿಗದಂತಹವು. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥ ಗುರುವಿನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಷ್ಟೆ.

ಗುರುದೇವ ಶ್ರೀ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಗೂರರ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ತಮ್ಮ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರಿಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಾದ ಕಾರ್ಡಿಯಲ್ ಗೋಮ್ಸರವರೂ ಸಹ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳೆಂದರೆ ಮಾನವನ ಸಹಜ ವಿಕಾಸ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ

ದೈಹಿಕವಾಗಿ, ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ, ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಬಹಳ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದಿಂದ ವರ್ತಮಾನ ಜಗತ್ತು ಅಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ? ಇದು ಸಿನಿಮಾ, ದೂರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಇ-ಮೇಲ್ ಯುಗವಲ್ಲವೇ? ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಏಳಬಹುದು. ಆದರೆ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಸಿಗುವ ಗುಣಾಂಶಗಳನ್ನು ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕು ಹಾಗೂ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ನಂಟು. ಅದು ಯಾವ ರೀತಿಯ ನೃತ್ಯವಾದರೂ ಆಗಬಹುದು. ಅಂತೂ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿನ ಯಾವ ರೀತಿಯ ನೃತ್ಯವನ್ನಾದರೂ ಬಹಳ ಬೇಗ ಕಲಿತು ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲರು.

ಎಂತಹ ಗಂಭೀರ, ಪ್ರೌಢ ಹಾಗೂ ಉತ್ಸಾಹಪೂರ್ಣ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಯಾವ ನಿರ್ದೇಶನವೂ ಇಲ್ಲದೆ ನೀಡಬಲ್ಲರು. ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಲು ಹೋಗ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ನೀವು "ಭರತನಾಟ್ಯ" ಕಲಿತಿದ್ದೀರಾ ಎಂದು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಆರಂಭ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣದ ಭರತನಾಟ್ಯ ತಾರೆಯರು ದೀರ್ಘಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯರಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಲು ಹೋದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಮದಲೋ ಇಲ್ಲ ನಂತರವೋ ಕಲೀತೇ ಕಲಿಯುತ್ತಾರೆ. ಈಗಲೂ ತೆಲುಗು ಹಾಗೂ ಮಲೆಯಾಳಂ ಸಿನಿಮಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯರಾಗಲು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಬಹಳ ಅಗತ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ

ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯ, ನಡಿಗೆ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ವಿಧಾನಗಳ ಅರಿವಿದ್ದು, ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ನಡಿಗೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜೀವತುಂಬಲು ಅವಶ್ಯ ಇರುವ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಲಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಅದರಲ್ಲೂ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಕಲಿಕೆ ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯ ಎಂಬುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ಯಾಮರಾ ಎದುರಿಸುವ (ಕ್ಯಾಮರಾ ಫೇಸಿಂಗ್) ಅಂಶ ಏನಿದೆ ಅದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಕಲಿತವರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕರಗತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯುವಾಗ ಮೇಲಿನ ಅಂಶವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮೈಗೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಗೂ ದೂರದರ್ಶನ ಮುಂತಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ರೂಪದರ್ಶಿತ್ವದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ನಡಿಗೆಗೆ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಚಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ತೋರಲು, ಪ್ರಸನ್ನ, ಮುಖಭಾವಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕೆ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸ ಬಹಳವಾಗಿ ಸಹಾಯಕವಾಗಬಲ್ಲದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು ಅದನ್ನು ಕಸುಬನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೂ ಅದರಿಂದ ಸಿಗುವ ಘನತೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳು ಅಪಾರ ಎನಿಸಿದರೂ ಜೀವನ ನಡೆಸಲು ಕಷ್ಟ ಎಂಬ ವದಂತಿ ಇದೆ. ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಎಂಜಿನಿಯರ್ ಆಗಲಿ, ಡಾಕ್ಟರ್ ಅಥವಾ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಾಗಲೀ ತಮ್ಮನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ದಿವಸಕ್ಕೆ 12ರಿಂದ 15 ಗಂಟೆಯವರೆಗೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಂತೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಅಷ್ಟೇ ಹೊತ್ತು ದುಡಿದರೆ ಜೀವನ ಕಷ್ಟ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ವಾರಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಗಂಟೆಗಳಷ್ಟು ದುಡಿದು ಕಷ್ಟ ಎಂದರೆ ಏನು ಮಾಡಲಾದೀತು?

ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ಸೌಂದರ್ಯಮಯ ಯುಗ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಜನರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಅಮಿತ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕಲಾನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ, ಕಲಾವಿನ್ಯಾಸಕರಾಗಿ, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಸಂಯೋಜಕರಾಗಿ, ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದುಡಿಯಬಹುದು. ವರ್ಣಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ವಸ್ತ್ರವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತಿತರ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ದುಡಿಯಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಹೋಗಬೇಕಷ್ಟೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸರ್ವಕಾಲಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಜನೆಗಳು ಈ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿತು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲಾವಿದರಿಗಷ್ಟೆ ಲಭ್ಯ. ಇವುಗಳು ಅನುಭವ ವೇದ್ಯವಾಗುವ ಫಲಿತಾಂಶಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಕೈಯಿಂದ ತೆಗೆದು ತೋರಿಸಲಾಗಲಿ, ಇಲ್ಲವೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಯೋಗಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ತೋರಿಸಲಾಗಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಂದಿನ ಜನಾಂಗ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸದಿರಲು ಕಾರಣಗಳು:

1. ಇಂದಿನ ವಾಣಿಜ್ಯಮಯ ಜಗತ್ತಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಇರುವುದು ಎಷ್ಟು ಸಹಜವೋ, ಪ್ರಯೋಗಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದೂ ಅಷ್ಟೆ ಸಹಜ. ಯಾರಾದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಅದನ್ನು ಉದಾಸೀನ ಭಾವದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದರೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವ ತನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ಹುರುಳಿಲ್ಲದ ಅನೇಕರು ಕೇವಲ ಜನಬಲ ಮತ್ತು ಹಣಬಲದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಚಾರ ಗಿಟ್ಟಿಸಿದ್ದು, ವಿದ್ಯಾವಂತ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ವಿದ್ಯಾವಂತ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವುದು, ಅವರನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಲು ಆಗದೆ ಇರುವುದು ಹಾಗೂ ಅವರು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸಲೂ ಆಗದೆ ಇರುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯಕಾರಣ.

2. ಈಗಿನ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ, ದೇವರು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಇಲ್ಲವಾಗಿರುವುದು ಹಾಗೂ ಅದರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು, ಧರ್ಮ, ದೇವರುಗಳ ಬುನಾದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವ ನೃತ್ಯದಂತಹ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಲಕ್ಷ್ಯ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

3. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಎಂದರೆ ಏನು? ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಏಕೆ ಕಲಿಯಬೇಕು? ಅದರಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೇನು? ದೀರ್ಘಕಾಲ ಬೆವರು ಸರಿಸಿ ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿರುವ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಕಲಿಕೆಯಿಂದ ಸಮಯ ಮತ್ತು ಹಣ ಎರಡೂ ನಷ್ಟವಲ್ಲವೆ? ಶ್ರಮವೂ ಅಲ್ಲವೆ?

4. ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದೊಂದು ಅನವಶ್ಯಕ ಹೊರೆ ಅಲ್ಲವೇ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯಬೇಕು ಅಥವಾ ಕಲಿಯಿರಿ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಸಹಜವಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

5. ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಏಕೆ ಕಲಿಯಬೇಕು? ಅದರ ಅಗತ್ಯ ಏನಿದೆ? ದೂರದರ್ಶನ, ಸಿನಿಮಾ ಮುಂತಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಮನರಂಜನೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆ?

6. ಶರೀರದ ಸೌಷ್ಠವತೆಗೆ ಬ್ರೇಕ್, ಡಿಸ್ಕೋ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಸಾಕಲ್ಲವೇ? ಇವುಗಳು ಬೇಗ ಕಲಿತು ಮುಗಿಯುವುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯುವುದರ ಅಗತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಇಂದಿನ ಜನಾಂಗದ ಧೋರಣೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಲಂಕುಷವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

7. ಮಾನವ ತನ್ನ ಮೆದುಳು ಹಾಗೂ ಅದರ ಇತರ ಕೋಶಗಳತ್ತ ಗಮನಹರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಮೆದುಳಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಗಾಗಲಿ, ಅದರ ವಿಕಾಸದ ಬಗೆಗಾಗಲಿ, ಅದನ್ನು ನಿರ್ಮಲವಾಗಿಯೂ ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿಯೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಗಾಗಲೀ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಮೆದುಳು ಇತರ ಅಂಗಗಳಂತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರಿಸದಿರುವುದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ ಇರಬಹುದು. ಸ್ವಚ್ಛ, ಸದೃಢ, ಪೂರ್ಣವಿಕಸಿತ ಮೆದುಳಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಮಾನವ ಅರಿತಿಲ್ಲವೆ? ಇಲ್ಲ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಲು ಸಮಯವಿಲ್ಲವೆ? ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಹಾಕುವ ಬಟ್ಟೆಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ದೇಹ ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ನೈರ್ಮಲ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಏನೆಲ್ಲವನ್ನು ಮಾಡುವ ಮಾನವ ಏಕೆ ತನ್ನ ಮೆದುಳಿನ ವಿಕಾಸ ಹಾಗೂ ಸದೃಢತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ? ಏಕೆ ಪೂರ್ಣ ವಿಕಾಸವಾದ ಮೆದುಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತನಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುವುದಿಲ್ಲ? ಇದೊಂದು ಯಕ್ಷ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುವ ಸಂಭವವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಮೆದುಳೂ ಸಹ ಇತರ ಅಂಗಗಳ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಅಂಗ. ಹೇಗೆ ಶರೀರದ ಒಳಗೆ ಹೊರಗಿನ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಮೆದುಳಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ವಿಕಾಸಗಳ ಕಡೆಗೂ ಗಮನಹರಿಸಿದರೆ ತನ್ನನ್ನು ಕುಟುಂಬದವರನ್ನು ಸಮುದಾಯ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಅರಿತು ಒಂದು ಸುಂದರ ಸಮಾಜವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು. ಮಾನವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪೂರ್ಣ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಪಡೆದು ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಮಾನವನಾಗಲು ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ದಾರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ಮಾರ್ಗ ಯಾವುದು? ಯಾವ ರೀತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ, ತರಬೇತಿಗಳಿಂದ ಮೆದುಳಿನ ಪೂರ್ಣ ವಿಕಾಸದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಕೊಡಬಹುದು. ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿ ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆಯೇ? ಅದರ ಕಡೆಗೆ ಏಕೆ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಗಮನ ಹರಿದಿಲ್ಲ? ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಿಯೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸದೆ ಇರುವ ಅಂಗಗಳು ತಾವಾಗಿಯೇ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ನಶಿಸಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಮೆದುಳಿನ ವಿವಿಧ ಕೋಶಗಳ ಶಕ್ತಿ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡು ಕ್ರಮೇಣ ನಶಿಸಿಹೋಗುವ ಸಂಭವವು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಏಕೈಕ ಪರಿಹಾರ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪರಿಹಾರ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಪರಿಹಾರಗಳು:

1. ಮೊದಲನೆ ತರಗತಿಯಿಂದ 12ನೇ ತರಗತಿಯವರೆಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಂದು ಕಡ್ಡಾಯ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿಸಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಇದರ ಬೋಧನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಜಾರಿಗೆ ತರಬೇಕು.

2. 12ನೇ ತರಗತಿಗೆ ಬರುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅವರು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅಂದರೆ ಪೂರ್ಣಹಂತವನ್ನು ಕಲಿತು ಮುಗಿಸುವ ಹಾಗೆ ಪ್ರಯೋಗ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕು.

3. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆ ಹಾಗು ಉಪನ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕು.

4. ಮುದ್ರಣ ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕವು ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ಹಾಗೂ ಸಂದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಜನಜಾಗೃತಿ ಮೂಡಿಸಬೇಕು.

5. ರಜಾದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರಿಂದ ಶಿಬಿರ ಹಾಗೂ ಕಾರ್ಯಾಗಾರಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಮುಕ್ತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು.

6. ಈ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯಗಳು, ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು, ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ಕಲಾತಜ್ಞರು ಸೇರಿ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪುನರನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತರುವಲ್ಲಿ ಸಂಘಟಿತವಾಗಿಯೂ ಸಕಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರಬೇಕು.

7. ಸಮಗ್ರ ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವತ್ತ ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸಬೇಕು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವಿತದ ಎಲ್ಲಾ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಬೇಕು.

8. ಉನ್ನತ ಉದ್ಯಮಗಳು ತಮ್ಮ ಹಣಕಾಸು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸಲು ಧನಸಹಾಯವನ್ನು ಮೀಸಲಿರಿಸಿ ಇಂದಿನ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಸಬಹುದು.

ಈ ರೀತಿಯ ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೆ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಸಬಹುದು.

ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ತಲುಪಿದಲ್ಲಿ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಹುಟ್ಟಿದ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮುಂದೆಯೂ ಕಲಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಇಂದಿನ ಜನಾಂಗದವರ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೂ ಉತ್ತರಗಳು ಮೇಲಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ, ಶಿಕ್ಷಣದ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಾಧನೆ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮದಾಗಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರು ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯುವಂತಾಗಿ ಸಭ್ಯ ಹಾಗೂ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ "ನೃತ್ಯವು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಗುಣಾತ್ಮಕದೆಡೆಗೆ ಒಯ್ಯುವ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸಾಧನ" ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು.

ನೃತ್ಯದ ಕಲಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಒಬ್ಬ ಪರಿಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಯಬಹುದು. ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ಯಗಳ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗೂ ಇಂತಹ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಕಾರಣಗಳು ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಅಂಶಗಳು ಬೇಕೆ?

ಚತುರ್ವೇದಗಳಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಸಾರಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪಂಚಮವೇದ ಎಂದು ಹೆಸರುಗೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಶಂಸೆಯು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಪಾಠ್ಯಂ ನಾಟ್ಯಂ ತಥಾ ಗಾನಂ
ಚಿತ್ರಂ ವಾದಿತ್ವಮೇವಚ
ವೇದಂ ಮಂತ್ರಾರ್ಥ ವಾಚನೇ
ಸಮಮೇ ತದ್ ಭವಿಷ್ಯತಿ

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ

ಓದುವುದು, ನರ್ತಿಸುವುದು, ಹಾಡುವುದು, ಚಿತ್ರಲೇಖನ, ವಿವಿಧ ವಾದ್ಯಗಳ ವಾದನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ವೇದಪಠನಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

20. ಸತ್ಯಂ ಶಿವಂ ಸುಂದರಂ

- ಡಾ. ವಸುಂಧರಾ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ

ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತು ಸದಾ ಆನಂದದಾಯಕ ಹೊಳಪು ನೀಡಿದ ಚೀನಿ ಪಿಂಗಾಣಿ ಪದಾರ್ಥ ಅಥವಾ ಡ್ರೆಸ್ಡೆನ್ ಹೂದಾನಿ (ಪುಷ್ಪಕರಂಡಕ) ವರ್ಣನಾತೀತ ಆನಂದ (ಮುದ) ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪೈಕಿ ಹೆಚ್ಚಿನವುಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ಏಕೈಕ ಗುಣ ಯಾವುದು ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಈಗ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಹುದು. ಸರಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ವೀಕ್ಷಿಸುವವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಜನಾಂಗದಿಂದ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯತ್ಯಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮಾನವನ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲದಕ್ಕೆ ಸ್ಪೂರ್ತಿ.

ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಹೊಸ ಹೊಸ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾನವ ಜನಾಂಗ ಅನುಸರಿಸುವಂಥ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು "ದೇವರು" ಅಥವಾ ಧರ್ಮವಾಗುತ್ತದೆ ಕಲೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ಧರ್ಮದ ಆಳಾಗುತ್ತದೆ.

ನಟರಾಜ

ನಟರಾಜ ಸರ್ವೋತ್ಕೃಷ್ಟ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ (ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ). ಶಿವನ ನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶ ಮೂರು ಮುಖ (ಮುಮ್ಮುಖ)ವಾದುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಸಕಲ ಚಲನೆಗಳ ಮೂಲವಾಗಿ ಆತನ ಲಯಬದ್ಧ ಕ್ರೀಡೆಯ ಪ್ರತಿಮೆ. ಅದು ಇದನ್ನು ವೃತ್ತಖಂಡ

(ಚಾಪ)ವು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಆತನ ನರ್ತನದ ಉದ್ದೇಶ ಮನುಷ್ಯರ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಆತ್ಮಗಳನ್ನು ಮೋಹಜಾಲದಿಂದ ಮೋಕ್ಷಗೊಳಿಸುವುದು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ನರ್ತನ (ನಾಟ್ಯ)ದ ಸ್ಥಳ ಚಿದಂಬರಂ ವಿಶ್ವದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಇದು ಹೃದಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ನಮ್ರವಾದುದರಿಂದ ವಾಕ್ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಿವನ ನಾಟ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ವಿಜ್ಞಾನ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಸಂಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಜೀವನದ ಜಟಿಲ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ (ಪ್ರತಿಮೆ) ನೀಡಿದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಜನಾಂಗ ಅಥವಾ ಗುಂಪಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಮಾದಾನ ನೀಡುವಂಥ ಇಲ್ಲವೇ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಚಿಂತಕರಿಗೆ ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹವಾದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರದೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಗಳ ಎಲ್ಲಾ ಶತಮಾನಗಳ ದಾರ್ಶನಿಕರು ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಮತ್ತು ಕಲಾಕಾರರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗುವಂಥ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಪರಿಹಾರ ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಂತದೃಷ್ಟಿಯ ನವ್ಯರೂಪಗಳಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡಲು ಸತತವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿರುವವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಈ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಲಾವಣ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಮಹತ್ತರವಾದುದಾಗಿ ಕಂಡಿರ(ಗೋಚರಿಸಿರ)ಬೇಕು.

ಮಾನವ ಸತ್ಯವೇ ಪರಮೊಚ್ಛ ಸತ್ಯ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಉನ್ನತ ಸತ್ಯ ಇನ್ನಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಕಲೆಗಳ ಪರಮ ದೃಷ್ಟಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾನವ ಜೀವಿತದ ದ್ವಂದ್ವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವಂತವು ಮತ್ತೊಂದು ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವಂಥವು "ಬಾಹ್ಯವನ್ನು ತೆರೆದ ನೇತ್ರಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಒಳಗಣವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿದ ನೇತ್ರಗಳಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸುವನು".

ವರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಾರರಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿದೆ. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗೆ ರಚಿಸಲು ತನ್ನದೆ ಆದ ಜ್ಯಾಮಿತೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಾಧುರ್ಯ ಮತ್ತು ಲಯಗಳಿವೆ. ನೃತ್ಯಗಾರನಿಗೆ (ನರ್ತಗಾರ್ತಿಗೆ) ತನ್ನದೆ ಆದ ಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ಚಲನೆಗಳಿವೆ. ಕವಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಕಲ್ಪನಾಲಹರಿಯಿದೆ. ಕೆಲಸಗಾರನಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೂಪ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಭಾವನೆಯಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ತುತಿಯಾಗಿದೆ.

ರಸ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ (ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ)

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಮತ್ತು ಗಾಢವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ರಸದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಂತೆ:

ಯಥೋ ಹಸ್ತತಥೋ ದೃಷ್ಟಿ ಯಥೋ ದೃಷ್ಟಿ ತಥೋ ಮನಃ
ಯಥೋ ಮನಃ ತಥೋ ಭಾವ ಯಥೋ ಭಾವ ತಥೋ ರಸಃ

ಕೈಗಳ (ಹಸ್ತ) ಎಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತವೋ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಷ್ಟಿ ಸಾಗಿದೆಯೇ ಮನವೂ ಸಾಗುತ್ತದೆ ಅತ್ತಲೆ ಭಾವವೂ ಸಾಗುತ್ತದೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ರಸವೂ ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ.

"ರಸವನ್ನು" ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಲಕ್ಷಣ (ಅಂಶ)ದಲ್ಲಿ ಅನಿಸಿಕೆ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಯೆಂದೂ ಭಾವವನ್ನು ಭಂಗಿ ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸೇರಿದಂತೆ "ರಸ"ಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಮತ್ತು ಸುಸಂಗತವಾದ ರಸವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವಂತವೆಂದೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು.

ನವರಸಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದುವು: ಶೃಂಗಾರ ವೀರ ಕರುಣ ಅದ್ಭುತ ರೌದ್ರ ಹಾಸ್ಯ ಭಯಾನಕ ಭೀಬತ್ಸ ಮತ್ತು ಶಾಂತ.

ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿ ತನ್ನ ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮತೆ ಪಡೆಯುವಳು. ಈ ತಾದಾತ್ಮ್ಯತೆ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಕೆ ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯಾಗಿ ಯಶಸ್ಸುಗಳಿಸುವಳು ಸಮಚಿತ ಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಸೂಕ್ತ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಫಲಳಾಗಿರುವಳು.

ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯೇ ರಸವನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸದಿರುವವರೆವಿಗೆ ಶ್ರೋತೃ (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು) ರಸವನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲಾರರು. ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿ ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಕೇವಲ ಸೂಚಿಸುವಳು ಆಕೆ. ತಾನೇ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಕೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲಳು.

"ರಸ"ವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅನುಭವಿಸಿದ : ಆನಂದಿಸಿದ ಸ್ಥಾಯೀಬಾವ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವನೆಗಳು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ. ಇವು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ (ಲೌಕಿಕ) ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಅದು ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವ ಅದು ಕಲಾಕಾರ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಂಥ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು.

"ಪ್ರತಿಭೆ" ಅಥವಾ ಕವಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಸೃಷ್ಠಿ (ರಸಸೃಷ್ಟಿ)ಯೂ ಮೂಲ ಕಾರಣ (ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ರಸಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ) ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಅನಾದಿ ಕಾಲದಿಂದ ವಿಶೇಷ ಒತ್ತು ನೀಡಿರುವರು. ರಸ ಚಿತ್ರಣ (ನಿರೂಪಣೆಯೇ) ಸಕಲ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಗಳ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆ ಎಂದು ಭರತಮುನಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವನು.

ರಸವು ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಠಿಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸೃಜನೆಗೆ "ಪ್ರತಿಭೆ" ಯೊಂದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೊಣೆ. ಕ್ರೌಂಚಪತಿಯ ಕರುಣಾಕ್ರಂದನ ಗಮನಿಸಿದ ಮೊತ್ತಮೊದಲ (ಆದಿ) ಕವಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿದೆ. ಇದು ಆತನ ಪರಿಗ್ರಹಣದ ಅನುಭವ ಆನಂತರ ಆತ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ. ಅದು ಆತನಲ್ಲಿ ಕರುಣ ರಸದ ಮೂಲಗುಣವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿತು. ಅಂತಹ ತೀವ್ರ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆತ ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕರೂಪ ನೀಡಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಆನಂತರ ಆತ ತನ್ನ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂಬುದು ಕಲಾಕಾರರು ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಭಪೋಷಕರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವಂತಹ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಕಲಾಕಾರರ ಕರ್ತವ್ಯ (ಕಾರ್ಯ)ವೆಂದರೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಪ್ರಪಂಚವೊಂದನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ ಆನಂತರ ತನ್ನ ರಚನೆ ಶಕ್ತಿದಾಯಕವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಆದರ್ಶಮಯದ್ದನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು. ಈ ಪರಿವರ್ತನೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯ. ಅಂತಹ ಪರಿವರ್ತನೆ ಕಲಾಕಾರನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ನಾವೀನ್ಯತೆಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಇದು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ರಸ ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ದಾರ್ಶನಿಕರು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ಏನೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಡಿಸಿರಲಿ ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಗಳಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದು ದೃಢವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆ

ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಅದು ಜನ್ಮನೀಡುವಂಥ ಸಂಗೀತ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತಿತರ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತ ವಿಪುಲ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ದೇಶ ಆದಾಗ್ಯೂ ಅತ್ಯದ್ಭುತವಾದ ಏಕತೆಯೂ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಪರಂಪರೆಯೆ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಇವು ಸದಾಕಾಲ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾರಭೂತ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದಾಗ ಅವು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ವಿಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಅಂಶವೇನು ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಒತ್ತಡವುಂಟಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನ ಆಂತರಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವಾಂಗೀಕರಣಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅದ್ಭುತ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದೆ. (ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ

ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವಂಥವನ್ನು ಕೂಡ ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದೆ) ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಪಂಥ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಬಲಿಷ್ಠ ಬಂಧಿಕಾರಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಲೆ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಜೀವನದ ಮೂಲಭೂತ ಏಕತೆಯನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ಭಾರತದ ಕಲೆಗಳು-ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳು "ಗುರುಕುಲ" ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಪೀಳಿಗೆಯಿಂದ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಸಾಗಿಬಂದಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಗತಕಾಲದ ಗುರುಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗಳಿಗೆ ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು.

ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಕೃತಿಕವಿ ರಡ್ಸ್. ಆತ ಕಲಾರಸಭಾವ ಶೂನ್ಯತೆಗೆ ಖ್ಯಾತವಾಗಿರುವ ಮಾನವನ ಬಗ್ಗೆ ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

"ನದಿಯ ದಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೀಂರೋಸ್ ಪುಷ್ಪಗಳು ತುಂಬಿವೆ

ಹಳದಿಯ ಪ್ರೀಂರೋಸ್ ಅವನಿಗೆ

ಕೇವಲ ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ"

ಇದೇ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲಾಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಕಲಾತ್ಮಕ (ರಸಾವಿಜ್ಞಾನ) ಅನುಕ್ರಿಯೆ ತನಗೆ ತಾನೇ ಸಾಕು ಸದ್ಗುಣದಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪ್ರತಿಫಲವಿದೆ. ಅದು ಕಾಣ್ಕೆಯ ಒಂದು ಬಗೆ. ರಸವಿಜ್ಞಾನ ಅನುಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನಷ್ಟೆ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪರಿಶುದ್ಧ ಆನಂದವನ್ನಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನನ್ನೂ ಆತ ಅರಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಕೀಟ್ಸ್ ಈ ಗುಣವನ್ನು ತನ್ನ "ಓಡ್ ಆಫ್ ಎ ಗ್ರೀಷಿಯನ್ ಆರ್ನ್ ನಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಸೌಂದರ್ಯವೊಂದೇ ವಾಸ್ತವ ಜೀವನವು ಪಡೆದಿರುವಂತ ಶಾಶ್ವಕತೆಯ ಗುಣ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿದೆ.

ಕೀಟ್ಸ್ ಈ ಮುಂದಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದಾಗ ಅನೇಕ ಧೀಮಂತರು ಹೌದೆಂಬಂತೆ ತಲೆದೂಗಿದರು.

"ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಸತ್ಯ ಸತ್ಯ
ಸೌಂದರ್ಯ ಇವು ನೀನು
ಈ ಜಗದಿ ಅರಿಯಬೇಕು
ಇವಿಷ್ಟೇ ನೀನು ಅರಿಯಬೇಕಾದುದು"

ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಆಧಾರವಿದೆ. "ಗುರುಕಲ್ಪನೆ" ದೈವಿಕವಾದುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಭ್ಯಾಸ ರಸಾಭಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೋಧಿಸುವವನೇ ಆತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳು - ಅವು ದೃಶ್ಯ ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶಕವಾಗಿರಲಿ-ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿಯೂ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದುವಾಗಿಯೂ ಇರಲಾರವು. ಅವು ಇರುವ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಮಾರ್ಗ ಶೈಲಿಗಳು ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳ ವಿಶಾಲ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ (ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕತೆ) ಬದಲಾವಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಚೋದನೆ: ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಿಂದ ಮತ್ತು

ಪೋಷಕ (ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ) ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಉಗಮಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಮೂಲಾಂಶಗಳಿಂದ ಅವು ಎಂದಿಗೂ ವಿಚಲಿತವಾಗಿಲ್ಲ.

ದೇವಾಲಯ (ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ)ದಿಂದ ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರೊಸೇನಿಯಂ ರಂಗ ದೂರದರ್ಶನದವರೆವಿಗೆ ಅವುಗಳ ವಿಕಾಸವೂ ಪ್ರಗತಿಪರವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪಾವಿತ್ರ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಳೆದು ಹೋಗಿರುವುದು ಉಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಯಾಗಿರುವಂಥ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಜಾನಪದವೇ ಇರಲಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲಾಂಶಗಳನ್ನು ಭರತನ "ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ" ಮತ್ತು ಸಾರಂಗದೇವನ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಹಾನ್ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮೂಲಗಳೆಲ್ಲ (ಬೇರು) ಒಂದೇ ಆದರೂ ಶಾಖೆಗಳು ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಉತ್ತಮವಾದ ಪರ್ಣರಾಶಿ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವರ್ಣಭರಿತ ಪುಷ್ಪಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತೇವೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳು (ಶಾಖೆ) ಇವೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಥಕ್ ಮಣಿಪುರಿ ಒಡಿಸ್ಸೀ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಮೋಹಿನಿಆಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರದ ಹಲವು ನೃತ್ಯಗಳಿವೆ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಲದಿಂದಲೂ ರಾಜರುಗಳು ಹಾಗೂ ಅವರ ಬಂಧುಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಪೋಷಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಉತ್ತರದ ಕಥಕ್ ಮಣಿಪುರಿ ಮತ್ತು ಒಡಿಸ್ಸಿಗಳನ್ನು ದಕ್ಷಿಣದ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಮತ್ತು ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳೊಡನೆ ಸಂಯೋಗಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಿಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಅಂತಹ ಪ್ರಯೋಜನವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪೈಕಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ತಂತ್ರ ಭಾವಭಂಗಿ ಮತ್ತು ಲಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೈಶಿಷ್ಟತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಇದೆ.

ಸೋಲೋ ಎಲಿಮೆಂಟ್:

ನಾಟ್ಯಾಗಾರ್ತಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯ ಪಾವಿತ್ರವನ್ನು ಪರಿಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದರಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ಒಲವುಳ್ಳವಳಾಗಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪೈಕಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲೂ ಜೀವಮಾನವಿಡಿ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಜ್ಞಾನರಾಶಿಯಿರುವುದರಿಂದಾಗಿ ಆಕಾಂಕ್ಷಿಗಳು ವಿವಿಧ ಶೈಲಿ (ಪ್ರಕಾರ)ಗಳಿಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯಬಾರದು (ದುಂಬಾಲು ಬೀಳಬಾರದು). ಹಲವು ಕಸಬುಗಳ ಕಸಬುಗಾರ ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಪರಿಣತಿ ಸಾಧಿಸಲಾರ ಅಲ್ಲವೆ? ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮತ್ತು ಮಂಡನೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ) ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟ್ಯ (ನೃತ್ಯ) ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಅದು ಸೋಲೋ ಆಗಿರುವುದು. ನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಟುಕೃವಾಗಿಯೂ (ಕಾರ್ಯ) ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದುದೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ತನಿ ಕಲಾಕಾರರಾಗಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವವರು ಅತ್ಯುನ್ನತವಾದ ಕಲಾಜ್ಞಾನ್ನತ್ಯಗಳಿಗೇರುವರು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಏನೇ ಆಗಲಿ ಸಕಲಗುಣಗಳ ಸಮೇತ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ "ತನಿ ಅಂಶ"ವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕೆಂಬುದು (ಸಂರಕ್ಷಿಸಬೇಕು) ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಕಳಕಳಿಯ ಕರೆಯಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮನಾಟ್ಯಕಲೆ ತುಂಬ ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ತಮ್ಮಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ಅದನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಬದಲಾಯಿಸಕೂಡದು ಮತ್ತು ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸಬಾರದು. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಹಳೆಯದನ್ನು ಹೊಸ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಡಿ ಬೇರೆ (ಹೊಸ) ರೂಪದಲ್ಲಿಯಷ್ಟೇ ಮಂಡಿಸಬೇಕು. ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲವು ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ನಾವೀನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸೋಣ ಆದರೆ ತಂತ್ರವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಬದಲಾಯಿಸಕೂಡದು.

(ನೃತ್ಯ ಬಂಧುಗಳು)

ನಮ್ಮ ನೃತ್ಯಗಳು ಎಲ್ಲಾ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಾರತದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನೇ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು

ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ತುಂಟ ಬಾಲಕ ಕೆಣಕುವಂತ ಯುವಕ (ಮನಮೋಹಕ ಯುವಕ) ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ಸಂರಕ್ಷಕ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆತನ ಗುಣದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೃಷ್ಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನೇಕವಲ್ಲಿ ವಿಷದವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು "ಕೃಷ್ಣ ನೀ ಬೇಗನೆ ಬಾರೋ" ಮತ್ತು "ಜಗದೊದ್ಧಾರನಾ"ಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ "ತಾಯೇ ಯಶೋದಾ ಉಂದಾನ್" ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ "ಮದುರಾ ನಗರಿಲು" ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಜಯದೇವನ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಪ್ರೇಮಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಕಲಾಕಾರರು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆ ಅಡೆತಡೆಗಳು ನಾಟ್ಯತಂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವುದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವೇ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣುಗಳು ಮತ್ತು ಕೈಗಳು (ಹಸ್ತ ಅಭಿನಯ ಮುದ್ರೆ) ಸಾಕಷ್ಟು ವರ್ಣಿಸಬಲ್ಲವಾದರೆ ಭಾಷೆಯ ಅಗತ್ಯವಾದರೂ ಏನಿದೆ.

ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ

ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾಕಾರರು ತೀವ್ರ ಶ್ರದ್ದೆ ನಿಷ್ಠೆಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯನ್ನು ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದೇ ಅವರ ಧರ್ಮವಾಗಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಜ್ಞಾನೋದಯವನ್ನು ಅರಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಎಲ್ಲಾ ನೈಜ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಹಿಂದೂವಾಗಿರಲಿ, ಗ್ರೀಕ್‌ಕರದಾಗಿರಲಿ, ದೃಶ್ಯವಾಗಿರಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಿರಲೀ ವ್ಯಾಪಿಸಿತ್ತು.

ಈವರೆವಿಗೆ ಕೇವಲ ಗುರಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ ಕಲೆಯು ಈ ಮುಂದೆ ಗುರಿಗೊಂದು ಸಾಧನವಾಯಿತು. ಕಲಾಕಾರ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯ ಕೃತ್ಯ (ಕಾರ್ಯ)ದಲ್ಲಿ ಸದಾಕಾಲ ತೊಡಗಿದ್ದು ಈಗ ನಿರಂತವಾದ ಆಂತರಿಕ ಮಾನಸಿಕ - ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದ್ದು ಇದು ಕೇವಲ ಆನಂದದ ತನ್ನ ಬಯಕೆಗಾಗಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿಭಿನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿರುಚಿಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದಕ್ಕಾಗಿರಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ತನ್ನ ಪೋಷಕರನ್ನು ಸಂತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಲು "ಕಸುಬಿನ ತಂತ್ರ"ಗಳನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ಸನ್ಯಾಸಿಮಠದಲ್ಲಿರುವ ಸನ್ಯಾಸಿ (ವಿರಕ್ತ)ಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ತನ್ನ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ (ಅಸ್ತಿತ್ವ)ಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರದರ್ಶಕನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಕಲೆ, ವಾಣಿಜ್ಯ ಕೃತಗೊಂಡಿತು. ವೃತ್ತಿಪರನಾದ ಕಲಾಕಾರ ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪರಿಸರದಿಂದಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕಾಯಿತು.

ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲಾಕಾರ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃ (ಪ್ರೇಕ್ಷಕ) ನಡುವಣ ಅನುವರ್ತನೆಯ ಸಂಬಂಧವೇ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರು ಜನ್ಮತಃ ಕಲಾಕಾರರು. ಮತ್ತೇ ಕೆಲವರು ಕಲಾಕಾರರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದಾಗ್ಯೂ ಅವರು ಸರ್ವೋತ್ಕೃಷ್ಟತೆಗೆ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಸಮಂಜಸ ಮಿಶ್ರಣದ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಸಂತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕರೆ ರಸಿಕರು ಗ್ರಹಣಸಾಮರ್ಥದ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಲಿದುಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಗಾಂಧೀಜಿ ಹೇಳಿರುವ ಈ ಮಾತು ಎಷ್ಟೊಂದು ನಿಜವಾಗಿದೆ "ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕಾರ ಅಥವಾ ರಸಜ್ಞ (ಸಾರಜ್ಞ) ಯಾರೆಂದರೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುವವನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ". ಜೀವನ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಮೂಲಭೂತ ಶಕ್ತಿಗಳಂತೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರೇರಣೆ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಾರರು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಸಂಗೀತಗಾರರೂ ನೃತ್ಯಗಾರರು ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳು ತನಗೆ ಮತ್ತು ನನ್ನ ಶೈಲಿಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿ ಜನಾಂಗದ ಪ್ರತಿಭೆ ತಾವು ಜನಿಸಿದ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಾಂತ್ಯ ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವರ ತಂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳು ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬದಲಾಗಬಹುದಾದುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ರೊಡೆನ್ ಮೈಖಿಲಾಂಜರೊ ಅಥವಾ ನಟರಾಜನ ಅಜ್ಞಾತ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ (ಶಿಲ್ಪಿ) ಕಾಳಿದಾಸ ಅಥವಾ ಪೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು ವರ್ಡ್‌ವರ್ತ್ ಪೆರ್‌ಡಲ್ಲಿ ಕೀಟ್ಸ್‌ಅಥವಾ ರನ್ನ ಪಂಪರ ಹಪೀಜಾನ್ ಕಾವ್ಯಗಳು ತ್ಯಾಗರಾಜ ಮತ್ತು

ಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತರು ಮೊದಲಾದವರ ರಚನೆಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಸಕಲ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಜನಾಂಗ ಬೇದಭಾವಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲರ ಮನಗೆಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಇಂದಿನ ಕಲಾಕಾರರು ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಅರಸಬಲ್ಲವರು. ಮಾರ್ಗ (ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು) ಪ್ರವರ್ತಕರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿರುವುದು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಬೇಸರವುಂಟು ಮಾಡಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿಗಳ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಬಲ್ಲ ಆಧುನಿಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ವಸ್ತುಗಳ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸರಕುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುವ ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಕಲಾಕಾರರ ಆಯ್ಕೆಯ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಸರಕು (ವಿಷಯ) ಮತ್ತು ಕೊರಿಯಾಗ್ರಫಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಕತ್ವ ಸೇರಿ ನಮ್ಮಗಳ ನಾಟ್ಯ (ನರ್ತನ) ಕಲೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ ದೃಷ್ಟಿಯಿದೆ. ಗುಣಗ್ರಹಣ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ಸದ್ಯದ ಅಗತ್ಯ ಕಲಾಪ್ರೇಮ ಹಾಗೂ ಸದಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಸುವುದಾಗಿದೆ. ಇದು ಜೀವನವನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬಾಳಲು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತದೆ.

21. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ

- ಡಾ. ಚೂಡಾಮಣಿ ನಂದಗೋಪಾಲ

ಭಾರತೀಯತೆ ಕಂಡು ಬರುವುದು ಮೂಲವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ. ಭಾರತದ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯಿರುವುದು ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಣಕಣಗಳಲ್ಲಿ. ಇಂದಿನ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ದಾರ್ಶನಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರೂಪುರೇಷೆಗಳು ಎಳೆ ಎಳೆಯಾಗಿ ನೇಯ್ದುಕೊಂಡಿವೆ. ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕೊಡಲಿ ಪೆಟ್ಟು ಬಿದ್ದಿದ್ದರೂ, ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಬಿಳಲು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ಹೊಸ ಕವಲೊಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕವಲೊಡೆದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದೊಂದು ಶಾಖೆಯೂ ಹೊಸ ಕವಲೊಡೆದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದೊಂದು ಶಾಖೆಯೂ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಮೈಗೂಡಿಸಿ ಮುಂದಿನ ಕವಲಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯಮ. "ಹೊಸ ಚಿಗುರು ಹಳೆ ಬೇರು ಕೂಡಿರಲು ಮರ ಸೊಬಗು" ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರ ಈ ಮಾತುಗಳು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಸತ್ಯ.

ಜಗತ್ತಿನ ಮತ್ತಾವ ದೇಶವೂ ಇಷ್ಟು ಭವ್ಯ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಜನ್ಮವಿತ್ತಿಲ್ಲ. ಆರ್ಥಿಕ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಎಷ್ಟೋ ಮುಂದುವರೆದ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತಳಹದಿಯ ಭದ್ರತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬೀಡಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಭಾರತ ಎಂತಹ ದುರ್ಭರ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೂ ಸ್ಥಿಮಿತವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಡೆದಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಇಂತಹ ಭವ್ಯತೆಯ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ನಾವೇ ಅಪರಿಚಿತರಾಗುವ ಅನುಭವ ನಿಜಕ್ಕೂ ಶೋಚನೀಯ. ಭಾರತವು ಬ್ರಿಟಿಷರ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ಸಿಲುಕಿದಾಗ ಆದ ಶೋಷಣೆ ಹಿಂದೆ ಯಾವ ಪರಕೀಯರ ಆಳ್ವಿಕೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಿಂತ ಹತ್ತು ಪಟ್ಟು ಭೀಕರವಾದುದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತಂದರೆ ಭಾರತ ತನ್ನ ತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಠೋರ ವಿಚಾರವು ಬ್ರಿಟಿಷರಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಹಾಗೂ ಕರಕುಶಲ ವಸ್ತುಗಳ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ನಾಶಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದರು. ನಾಡ ಪ್ರಭುಗಳು, ನವಾಬರು, ಆಳರಸರುಗಳು ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಭತ್ಯೆಗಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಗೆ ಕೈಚಾಚುವ ದಾರುಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಮತ್ತು ಕಲೆಯನ್ನು ಉತ್ತೇಜಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಮಾಡಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಕರಭಾರದಿಂದ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಉಪಕರಣಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಆಘಾತಗೊಂಡ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಜೀವನ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾದಾಗ ಕಲೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಅಥವಾ ಆನಂದಿಸುವ ಸಹನೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆಯೇ. ರಾಜಾಶ್ರಯ, ದೇವಾಲಯ

ಸೇವೆಯಿಂದ, ಹಾಗೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆದರದಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನ ಅತ್ಯಂತ ದಾರುಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿತು.

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯು ಕಲಾವಿದನ ಉದ್ವಿಗ್ನ ಮನೋಭಾವದ ವೈಕ್ಯಲದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಕೇವಲ ಮೇಲ್ದರ್ಜೆಯ ರಸಿಕರು ಮಾತ್ರ ಅನುಭವಿಸುವ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಸೂಸುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಇಲ್ಲವೆ, ಯಾವುದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಂಡರ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಮಾರ್ಗವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಕಲಾವಿದನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಭಾವನೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರೂ ತಮ್ಮ ದುಃಖ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಷ್ಟಾದರೂ ಮಾನಸಿಕ ಆನಂದ ಪಡೆಯುವ ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತು. ಕಲಾವಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಒಂದು ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಬಿತ್ತಿರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಜನಾತ್ಮಕ ಸಂದೇಶ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆದ ಕೂಲಿಗಾರ, ಬಡಗಿ, ನೇಕಾರ, ಪಂಡಿತ, ಸೈನಿಕ, ಸ್ತ್ರೀ ಮಕ್ಕಳು ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದವರೂ ಒಂದು ಹೊಸ ಚೇತನವನ್ನು ಮೈದುಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುಖ ದುಃಖಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡು ಜೀವನವನ್ನೇ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ದೇವಾಲಯಗಳು, ರಂಗಮಂದಿರಗಳು, ರಾಜಸಭೆಗಳು, ಪಂಚಾಯಿತಿ ಕಟ್ಟೆಗಳು, ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಪೋಷಕರನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ವೇದಿಕೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಔಪಚಾರಿಕತೆಯ ಮೇಲ್ಮುಸುಕನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲದ ಇವರ ನಡುವಿನ ಸರಳ ಸಂಬಂಧವು ಕಲೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಒಂದು ಅಭಿಭಾಜ್ಯವಾದ ಅಂಗವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತ್ತು. ಕಲೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನೂ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಧ್ಯೇಯವೂ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಮರಸ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನಿಸಿತ್ತು. ಕರಕುಶಲ ಕಲಾವಿದ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಾರ, ನರ್ತಕ, ಗಾಯಕ, ನಟ ಇವರೆಲ್ಲರ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಕಲಾವಿದ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಕಲಾವಿದರ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗೌರವಿಸಿ, ಅವಲಂಬಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದ್ದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯ, ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇತ್ತು.

ಇಂತಹ ಒಂದು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡಿ ಅದರ ಆಧಾರಕ್ಕೇ ಕೊಡಲಿ ಪೆಟ್ಟು ಕೊಡಲು ಬ್ರಿಟಿಷರು ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಪ್ರಾಯಶಃ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವಾಗದಿದ್ದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲ ಸಮಗ್ರ ಭಾರತೀಯ ಜೀವನ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚೇತನ ಬೆಳೆದಂತೆ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕ್ರಾಂತಿಯೇ ಉಂಟಾಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೆವೂ ಪುನಃಶ್ಚೇತನ ಪಡೆದವು. ಈ ಶುಭ ನವೋದಯ ಕಾಲವು ಅಧೋಗತಿಗಿಳಿದ ನಾಟ್ಯಕಲೆಗೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಗೌರವ ಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. 1930ರವರೆಗೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಸ್ಥಿತಿಯು ಮಂದಗತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯು ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಜನಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಕಾರಣ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿತ್ತು. ಆದರೆ ಜನರ ವಿಚಾರಗಳು, ರೀತಿನೀತಿಗಳು ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯು ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಹೊರಗುಳಿಯಬೇಕಾಯಿತು.

ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಮಾರ್ದನಿಸುತ್ತದೆ. ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಶೀಘ್ರವಾದ ಬದಲಾವಣೆ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆ ನೃತ್ಯಕಲೆ. ಎಷ್ಟೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ತೀವ್ರವಾಗಿದ್ದರೂ ನೃತ್ಯಕಲೆಯು ಮಾತ್ರ ನವ್ಯ ವಿಚಾರಗಳ ಬೆನ್ನೇರದೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಗುರುವಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಭಕ್ತಿ, ರಂಗಮಂಟಪದ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳು, ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ನಿಯಮಗಳು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲೂ ನೃತ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಪಾಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಮಟ್ಟದ ನೃತ್ಯಶಿಕ್ಷಣ. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಇನ್ನೂ ಅಷ್ಟು ಉತ್ತೇಜನಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲ. 1930ನೇ ವರ್ಷದಿಂದೀಚೆಗೆ ನೃತ್ಯರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು, ಪ್ರಮುಖ ಘಟನೆಗಳು ಜರುಗಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬೆಳೆವಣಿಗೆಗೆ ಹೊಸ ತಿರುವನ್ನಿತ್ತಿವೆ.

1932ರಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಪಂಗಡದವರಿಂದ "ನಾಚ್ ವಿರುದ್ಧ" (ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಬಹಳ ಕೀಳು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಚ್ ಪದವು, ನಾಚ್‌ವಾಲಿಗಳೆಂಬ ಪದವು ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಡ್ಡಗಾಲಿನಂತೆ ಇದ್ದವು) ಚಳುವಳಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಚಳುವಳಿಯು ಒಂದು ವೇಳೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರದಿದ್ದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಕಲೆಯು ಅವಸಾನವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ವಕೀಲರೂ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಗಾರರೂ ಆದ ಇ.ಕೃಷ್ಣಅಯ್ಯರ್ ಎಂಬುವರು ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಮುಂದಾಳತ್ವವನ್ನು ವಹಿಸಿ, ನಶಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿದರು. ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಉದಯಶಂಕರ್ ಅವರು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಇತರ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರತೊಡಗಿದರು. ಗುರುದೇವ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಏರ್ಪಾಟು ಮಾಡಿಸಿದರು. ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಕವಿ ವಲ್ಲತ್ತೋಳರು ಕಥಕ್ಕಳಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿದರು. ಮೇಡಂ ಮೇನಕ ಕಥಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದರು. "ನಾಚ್ ವಿರುದ್ಧ ಆಂದೋಲನದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ 1933ರಲ್ಲಿ ಮದ್ರಾಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡೆಮಿಯವರು ಕಲ್ಯಾಣಿ ಸೋದರಿಯರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ಆಮಂತ್ರಿತರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದರು. ನೃತ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರುಕ್ಮಿಣೀದೇವಿಯವರು ಕುಲೀನ ಮನೆತನದವರಾಗಿದ್ದು, ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯುವ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡರು. ತಮ್ಮ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಳುವಳಿಯನ್ನೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅಡಿಯಾರಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆಗ ಕುಲೀನ ಮನೆತನದ ಗಂಡು ಹುಡುಗರು, ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಲಿಯಲು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದರು. ಒಮ್ಮೆ ಅಸಂಸ್ಕೃತವೆಂದು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟ್ಯಕಲೆ ಪುನರುತ್ಥಾನಗೊಂಡಿತು. ಮುಂದೆ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಆಗ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಾಗತೊಡಗಿತು.

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗೆ ಶ್ರೀಮಂತ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ ಕರ್ನಾಟಕದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿತು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯ ಒಡೆಯರ ಕಲಾಭಿರುಚಿಯು ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಪೋಷಣೆಗೆ ಬಹಳ ಸಹಾಯಕವಾಯಿತು. ಮೈಸೂರಿನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನ ನರ್ತಕಿಯರ ಪಾತ್ರ ಮೈಸೂರು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯದಾಗಿದೆ. ಮೈಸೂರು, ಬೆಂಗಳೂರು, ಮುಳಬಾಗಿಲು, ಕೋಲಾರ, ಟಿ.ನರಸೀಪುರ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ದೇವದಾಸಿಯರು, ನಾಟ್ಯ ಗುರುಗಳು ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. ದೇವದಾಸೀ ಪದ್ಧತಿಯ ರದ್ದತಿಯ ಕಾಯ್ದೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ವಂಶದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಕಲಾವಿದರು ಜೀವನ ನಿಮಿತ್ತಕ್ಕಾಗಿ ಇತರ ಉದ್ಯೋಗಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಕಾಲದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದರೆಂದರೆ ಬೈಕೂರು ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮೀ, ತಿರುಮಕೂಡ್ಲು ಸುಂದರಮ್ಮ, ನಾಗರತ್ನ, ಚಂದ್ರ ವದನಮ್ಮ, ಪುಟ್ಟದೇವಮ್ಮ, ಜಟ್ಟಿ ತಾಯಮ್ಮ ಮುಂತಾದವರು. ಪ್ರಮುಖ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರೆಂದರೆ ಘನಕೇಸರಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಭಟ್ಟ ಯಜಮಾನ ಕೋಲಾರ ಕಿಟ್ಟಪ್ಪ, ಪುಟ್ಟಪ್ಪ, ಗುಂಡಪ್ಪ ಮುಂತಾದವರು. ಆಸ್ಥಾನ ನರ್ತಕಿಯರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಮತಿ ಜೇಜಮ್ಮ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರ ಕಲಾಸೇವೆ ಚಿರಸ್ಮರಣೀಯವೆನಿಸಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಂತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರ ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಅಭಿಲಾಷೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಆ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಶಾಂತಾರಾವ್ ಮತ್ತು ಮಾಯಾರಾವ್ ಅವರು ಉದಯೋನ್ಮುಖ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಂಗೋಪಾಲ್ ಅವರು ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲೇ ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದರು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಅನೇಕ ನೃತ್ಯಾಸಕ್ತರು ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಮದರಾಸಿಗೆ, ಅಡಿಯಾರಿನ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು ಬಂದು ನೃತ್ಯಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಿದರೆ, ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿಬಂದ ನೃತ್ಯ

ಕಲೆಯನ್ನು ಕುಲೀನ ಮನೆತನದ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟು ಉತ್ತಮ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷರೂ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಯು.ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ಚಂದ್ರಾಭಾಗಾದೇವಿಯವರ ಯುಗಳ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಒಂದು ಹೊಸ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡಿದವು. ಅದರಂತೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಕ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಯವರು ಕೇಶವ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಉತ್ತಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ತರಬೇತುಗೊಳಿಸಿದರು. ಮೈಸೂರು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ವಂಶಪಾರಂಪತ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭಿಲಾಷೆಯಿಂದ ಸಿ. ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ಅವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಿಸತೊಡಗಿದರು. ಕೌಶಿಕ್ ಅವರು ಅನೇಕ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಯೋಜನೆಗಳಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕದ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಒದಗಿಸಿದರು. ನೂಪುರ ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಯ ಶ್ರೀಮತಿ ಲಲಿತಾ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿದರು. ಮದ್ರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಲವು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ನೃತ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ದುಡಿಯತೊಡಗಿದರು. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಯ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕಂಡು ಹಲವು ಮದರಾಸಿನ ನೃತ್ಯಪಟುಗಳು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ತಮಿಳು ರಚನೆಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಲು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದರು. ಕನ್ನಡ ಜಾಗೃತಿಯ ಆಂದೋಲನ ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಆಗ ಕನ್ನಡದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮೈಸೂರು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕೂಗು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕೇಳಿಬಂದಿತು. ಆಗ ಹಲವು ತಮಿಳು ರಚನೆಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡವು. ಮೈಸೂರು ರಾಜಸಭೆಯ ನರ್ತನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವು ಲೇಖಕರು ಬರೆದರು. ಇನ್ನೇನು ತೆರೆಯ ಮರೆಯಲ್ಲೇ ಅಂತ್ಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಜೇಜಮ್ಮ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರನ್ನು ಮತ್ತೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಅವರನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸನ್ಮಾನಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕ ಸಹಾಯ ಮಾಡಲು ಯಾವ ಏರ್ಪಾಡೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆಗಾಗ ಅವರನ್ನು ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಕರೆಸುವುದು, "ನಿಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಿ" ಎಂಬ ವಿಷಯವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿಸುವುದು. ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಅವರಿಂದ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿಸುವುದು, ಇವೆಲ್ಲಾ ಆಗಾಗ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದ ಅಂಶಗಳು. ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳು, ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಹೊರ ಬರಲಾರಂಭಿಸಿದವು.

ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ನಿಯೋಜಿತಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು. ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಗುರುಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಶಿಷ್ಯಂದಿರು ತಾವೂ ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬಡಾವಣೆಯಲ್ಲೂ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಚಯಗೊಳಿಸಿದರು. ಜೂನಿಯರ್, ಸೀನಿಯರ್ ಮತ್ತು ವಿದ್ವತ್ ಎಂಬ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಸರಕಾರವು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನೃತ್ಯ ಪರೀಕ್ಷಕರು ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಪರೀಕ್ಷಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾಠ ಹೇಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ ಅರಂಗ್ರೇಟಂ ಅಥವಾ ರಂಗಪ್ರವೇಶ. ಒಬ್ಬ ಗುರುವಿನಲ್ಲಿ 20 ಜನ ಶಿಷ್ಯರಿದ್ದರೆ ಇಬ್ಬರು ಮೂರು ಜನ ಮಾತ್ರ ರಂಗಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸರಕಾರದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ರಾಜ್ಯದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅನೇಕ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿತು. ಶಿಷ್ಯವೇತನವನ್ನು ಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುವ ಶ್ರದ್ಧೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಏನೇ ಆದರೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡವರು ಬೆರಳೆಣಿಸುವಷ್ಟು ಮಾತ್ರ. ಪುರುಷರು ಬೇರೆ ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ನೃತ್ಯವನ್ನು ಹವ್ಯಾಸ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಈಗ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ನೃತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಬೆಳೆಯಿತು.

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೃತ್ಯರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು, ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳು, ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಗಳು, ಪರ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಮುಂತಾದ ಯೋಜನೆಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಹೋಗಿ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಗ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯ ಇರುತ್ತಿತರಲಿಲ್ಲ. ದಕ್ಷಿಣವೆಂದರೆ ಮದರಾಸಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳನ್ನು ಕರೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಸಾರಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಎಸ್.ಎನ್.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ರಾ.ಸತ್ಯನಾರಾರಣ, ಕೌಶಿಕ್, ಯು.ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣರಾವ್, ನಟರಾಜನ್ ಅವರುಗಳು ಲೇಖನಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲತೊಡಗಿದವು.

ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶಕೊಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಹಂಬಲದಿಂದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಲು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಹಲವು ವೇಳೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕಥೆಯ ಸುತ್ತ ಹಣೆದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಲಾಯಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಹಲವು ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಮದ್ರಾಸ್, ಬೊಂಬಾಯಿ, ದೆಹಲಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಹೈದರಾಬಾದಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯ ದೀಪ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಪರಿಸರ ಉಂಟಾಯಿತು. ಆಗ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಿನಿಂದ ನಿಯೋಜಿತಗೊಂಡವು. ಈಗಲೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕರಾವಳೀ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಸೌಲಭ್ಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು, ಶಿಕ್ಷಕರ ಕೊರತೆ ಇದೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ನೃತ್ಯಶಾಲೆಗಳು ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಲು ನೃತ್ಯಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲೇಜು ಮಟ್ಟದ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ ಲಲಿತಕಲೆಯ ಕಾಲೇಜು ಮತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ ವಿಭಾಗ ಸುಮಾರು 12 ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅಂತಹ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ತೋರಲು ಅಸಮರ್ಥವೆನಿಸಿವೆ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನೃತ್ಯಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಲ್ಲದೇ, ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವವಲ್ಲದೇ ಹೆಸರಾಂತ ನೃತ್ಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ದೇಶದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ, ಸಂಶೋಧಕರನ್ನೂ ಕರೆಯಿಸಿ ಸಮ್ಮೇಳನವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ರಾಜ್ಯ ಸರಕಾರದ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ವಿಭಾಗೀಯ ಕೇಂದ್ರಗಳು, ಕೇಂದ್ರ ಸರ್ಕಾರದ ಇಲಾಖೆಗಳು ಹಲವು ಹೆಸರಾಂತ ಕಂಪೆನಿಗಳಿಂದ ಧನ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆದು ಬೃಹತ್ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಮಾರಂಭಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬೇರೆ ರಾಜ್ಯದ ಕೇಂದ್ರಗಳೂ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಲಾರಂಭಿಸಿವೆ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಮದ್ರಾಸಿನ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಭೆಗಳ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ.

ದೂರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರ ಈಗಿನ ಕಲಾವಿದರ ಉತ್ತುಂಗ ಸಾಧನೆಯೆನಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈಗಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಿಂತ ಸಾಮೂಹಿಕ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒಲವು. ಕಥಕ್, ಒಡಿಸ್ಸಿ, ಕಥಕ್ಕಳಿ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಆಶ್ರಯ ನೀಡಿರುವ ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗುವ ಒಲವನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಒಂದು ದೋಷವೆಂದರೆ ಕಲಿಯುವ ಮತ್ತು ಕಲಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ತಾಳ್ಮೆ, ಪರಿಶ್ರಮ, ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ಇದು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಯುಗ. ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಯಬೇಕು, ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು ಅನ್ನುವ ತೀವ್ರ ಹಂಬಲ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ, ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ತಮ್ಮ ಪುತ್ರ ಅಥವಾ ಪುತ್ರಿ, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನೀಡುತ್ತಾರೋ ಎನ್ನುವ ಆತುರ. ಇದರಿಂದ ಕಲಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಯಾವುದೇ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ವಿವಿಧ ಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಶಿಷ್ಯಂದಿರೆಲ್ಲರೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಕೆಲವ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ವೇಷಭೂಷಣ, ದೀಪ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮ ಜನಗಳ ಅಭಿರುಚಿಯ ಅರಿವು ಈಗಿನ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದ ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗಳ ತಂಡಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಈ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಸದಸ್ಯರಾಗಿ ಸರದಿಯಂತೆ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ದಿನವೂ ಬರಬಹುದು. ಅನೇಕ ಜನರು ಕಲಾ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ, ಶಾಲಾ ಮತ್ತು ಕಾಲೇಜು ಮಟ್ಟದ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿಯೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದ ಹಲವು ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಗಳು, ಶಿಕ್ಷಕರು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲೇ ಉಳಿಯಬಹುದು. ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ನೃತ್ಯ ರಂಗದಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ಅದು ಜನರನ್ನು ತಲುಪಲು, ಉಳಿಯಲು, ದಾಖಲೆಯ

ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಲು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖನಗಳು ಹೊರಬರಬೇಕು. ಬರೆಯುವ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರೆ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು, ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು ಹೊರ ಬಂದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

22. ನೃತ್ಯಕಲೆಗೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ

- ಉಡುಪಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಆಚಾರ್ಯ

ಭಗವಂತನಿಂದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಕಲೆಗಳು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲೂ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಗುಣಗಳಿವೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಸಂಗೀತ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಕಲೆ. ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಸಾಧ್ಯ. "ಭಿನ್ನರುಚಿರ್ಹಿ ಲೋಕ" ಎಂಬಂತೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಅಭಿರುಚಿಯು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆಯಾಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರಾದವರು ತಂತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ತತ್ತ್ವಾಧನೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಿಶೇಷ ಗುಣವೇನೆಂದರೆ, ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಇತರ ಕಲೆಗಳು ನಿಶ್ಚಲ ರೂಪುವುಳ್ಳವುಗಳಾದರೆ, ನೃತ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಚಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಗದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪ ಕಲೆ, ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತದ್ರೂಪವಾದ ಗುಣಗಳಿದ್ದರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಮಿಲನವೂ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಠ ಗುಣಗಳು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವವು. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಭರತ ಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ

"ಸರ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರಣಿ ಶಿಲ್ಪಾನಿ ಕರ್ಮಾಣಿ ವಿವಿಧಾನಿ ಚ ಅಸ್ಮಿನ್ನಾಟ್ಯೋ ಸಮೇತಾನಿ ತಸ್ಮಾ ದೇತನ್ಯ ಯಾ ಕೃತಂ" ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದು. ಆದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳೂ ಹಾವಭಾವಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಮನೋರಂಜಕವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಕಲೆ, ದೃಶ್ಯ, ಕೆಲವೊಂದು ಕಲೆ ಶ್ರವ್ಯ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವೂ ಶ್ರವ್ಯವೂ ಸಮನ್ವಯವಾಗಿ ಪರಿಮಳಿಸುವುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಇದು ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನೋಡಲೂ ಆಸೆ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

"ನಾಟ್ಯಂ ಭಿನ್ನರುಚೇಃ ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾವ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ" ಎಂದು ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವಿಧದ ಐಶ್ವರ್ಯಗಳಿದ್ದರೂ "ಆರೋಗ್ಯವೇ ಭಾಗ್ಯವು" ಎಂದು ಹಿರಿಯರ ವಚನ. ಮನುಷ್ಯನು ಯಾವಾಗಲೂ ಆರೋಗ್ಯವಂತನಾಗಿಯೂ, ಸುಖಿಯಾಗಿಯೂ ಬಾಳಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆಯು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಇರುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಅದರ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಆಳವಾಗಿ ಯೋಚಿಸುವವರು ಬಹಳ ವಿರಳ. ಯೋಗಾಭ್ಯಾಸದಿಂದಲೋ, ಪ್ರಾಣಾಯಾಮದಿಂದಲೋ ಮತ್ತು ಮಿತಾಹಾರಗಳಿಂದಲೋ ದೇಹಾರೋಗ್ಯ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಿಮಿತವು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸರ್ವರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಈ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸರಿಯಾದ ಅಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದರಿಂದ ಸಕಲ ಗುಣ ಸಂಪನ್ನತೆಯೂ ಇದರಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುವುದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಈ ಕಲೆಗೆ ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆ ಕೂಡ ಇದೆ. ಋಗ್ವೇದ, ಯರ್ಜುರ್ವೇದ, ಸಾಮವೇದ ಮತ್ತು ಅಥರ್ವಣ ವೇದಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳು. ಈ ವೇದಗಳ ಸಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದರೆ ಯಾವ ಮಾನವನಿಂದಲೂ ಸಾಧ್ಯ. ಇತರ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯವೆಂಬ ಸದುದ್ದೇಶದಿಂದ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ವೇದಗಳ ಸಾರಗಳನ್ನು ಶೇಖರಿಸಿ ಪಂಚಮ ವೇದವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸರ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರಾರ್ಥ ಸಂಪನ್ನಂ ಸರ್ವ ಶಿಲ್ಪ ಪ್ರವರ್ತಕಂ ||
ನಾಟ್ಯವೇದಂ ತತಶ್ಚಕ್ರೇ ಚತುರ್ವೇದಾಂಗ ಸಂಭವಂ ||
(ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ)
ಋಗ್ಯಜಂ ಸಾಮವೇದೇಭ್ಯೋವೇದಾಶ್ಚಾಥರ್ವಣಾತ್ ಕ್ರಮಾತ್ |
ಪಾಠ್ಯಂ ಚಾಭಿನಯಂ ಗೀತಂ ರಸಾನ್ ಸಂಗ್ರಹ್ಯ ಪದ್ಮಜಃ ||

ವೇದಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಪಠನಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿದವರಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬಹುದು. ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಧರ್ಮಗಳ ನಿಯಮವು ಇದಕ್ಕಿರದೆ ಇದು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರು ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಾರರು ಕಾರಣ, "ಶ್ರುತಿರ್ಮಾತಾ ಲಯಃ ಪಿತಾ" ಅಂದರೆ ಶ್ರುತಿ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಲಯ ಜ್ಞಾನವೂ, ತಾಯಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವೂ ತಂದೆಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಲಯಜ್ಞಾನವೂ ಇದ್ದವರು ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಜ್ಞಾನವು ಮಾತ್ರ ಕೇವಲ ದೈವದತ್ತವಾದುದೇ ಸರಿ. ಜನ್ಮಾಂತರದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಜ್ಞಾನಕ್ಕಾಗಿ ಭಗವಂತನ ನಾಮಸ್ಮರಣೆಗಳನ್ನು ಸಂಕೀರ್ತನೆಯ ಮೂಲಕ ಭಕ್ತಿಪುರಃ ಸ್ಸರವಾಗಿ ಧ್ಯಾನ ಮಾಡಿದವನಾಗಿದ್ದರೆ ಅಂಥವನಿಗೆ ಈ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯು ಬೇಗನೇ ಒಲಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅವನು ಖ್ಯಾತಿಯನು ಹೊಂದವನು. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯ ವೇದ ಸಾರವೆಂದಾದ ಮೇಲೆ, ದೈವಭಕ್ತಿಯು ತಾನಾಗಿಯೇ ಬಂದು ಸೇರುವುದು. ಇದು ಭಗವಂತನಿಗೆ ಅತಿ ಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು.

"ದೇವಾನಾಮಿದ ಮಾಮನಂತಿ ಮುನಿಯಃ ಕಾಂತಂ ಕ್ರತುಂ ಚಾಕ್ಷುಷಂ" ಎಂದು ಕಾಳಿದಾಸನೂ ಇದರ ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಭಗವಂತನ ಪೂಜಾವಸಾನದಲ್ಲಿ. ಛತ್ರಿ ಚಾಮರಾದ್ಯುಪಚಾರಗಳ ನಂತರ ನೃತ್ಯಂ ಸಮರ್ಪಯಾಮಿ, ಗೀತಂ ಸಮರ್ಪಯಾಮಿ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಪದ್ಧತಿಯು ಇವತ್ತಿಗೂ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯವು ನೃತ್ಯ ಸೇವೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದೂ, ಉತ್ಸವಾದಿ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಸವ ಮೂರ್ತಿಯು ಹೊರ ಹೊರಟಾಗ ಸಂಗೀತ ಸೇವೆಯು ಹೇಗೆ ನಡೆಯುವುದೋ, ಅಂತೆಯೇ ನೃತ್ಯ ಸೇವೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹಿರಿಯರಿಂದ ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಕಾಲ ಕ್ರಮೇಣ ಅದು ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ ತುಚ್ಛವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಈಗಿನ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇಗಿತ್ತೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬರದಂತಾಗಿದೆ. ಇಂಥಾ ಅನೇಕ ಒಳ್ಳೇ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಈಗಿನ ನಾಗರೀಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದೆಲ್ಲೋ ಮಾಯವಾದಂತಿವೆ. ಈಗ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಹೋದರೂ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಲಯಗಳಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಝೇಂಕಾರವು ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ತುತ್ಯರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನೇ ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಆಲಯವೇ ದೇವಾಲಯವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನೃತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸದೆ, ಮೋಕ್ಷ ಸಾಧನೆಗೂ ಇದೇ ಸುಗಮ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ದೃಢ ಸಂಕಲ್ಪವಿರಬೇಕು. ದೇವರು ಒಲಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಮೋಕ್ಷ ಸಿದ್ದಿ. ಆ ವಿಧಾನವೆಂತು? ದೇವರನ್ನು ಹೂ ಮಾಲೆಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿ ಪೂಜಿಸುವುದರಿಂದಲೋ, ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸುವುದರಿಂದಲೋ ದೇವರನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಭಕ್ತಿ ಶ್ರದ್ಧೋಪೇತವಾದ ನೃತ್ಯ ಸೇವೆಯಿಂದಾಗಿ ಭಗವಂತನನ್ನು ಬೇಗನೇ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದಿದ್ದಾರೆ.

"ನತಥಾ ಗಂಧಮಾಲ್ಯೇನ ದೇವಾಸ್ತು ಷ್ಯಂತಿ ಪೂಜಿತಾಃ||
ಯಥಾ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಜ್ಯ ಸ್ಯೈಃ ತುಷ್ಯಂತಿ ಸ್ತುತಿ ಮಾಂಗಲ್ಯೆ||
(ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ)

ಯತಿಶ್ರೇಷ್ಠರಾದ - ಮಧ್ವಮತ ಸ್ಥಾಪಕರಾದ ಶ್ರೀ ಮನ್ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಸಮುದ್ರ ತೀರದಿಂದ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಉಡುಪಿಗೆ ಬರುವ ತನಕವೂ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವರೆಂದು ಅವರ ದ್ವಾದಶ ಸ್ತೋತ್ರದ ಶ್ಲೋಕಗಳ ತಾಳ ಕಟ್ಟನ್ನು ನೋಡಿದರೇನೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಆಚಾರ್ಯರು ಆಂಜನೇಯರ ಅವತಾರವಾದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯವು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರಲೇಬೇಕು. ಭಕ್ತಿ ಶಿರೋಮಣಿ ಪುರಂದರ ದಾಸರು, ಕನಕದಾಸರು ಮತ್ತಿತರ ದಾಸ ವರ್ಗದವರು, ತ್ಯಾಗರಾಜ ಸ್ವಾಮಿಗಳು,

ಸಂತ ತುಕಾರಾಮ್, ಕಬೀರ ದಾಸ್, ಮೀರಾಬಾಯಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ಭಕ್ತರುಗಳು ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ನೃತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಭಗನ್ನಾಮ ಸಂಕೀರ್ತನೆಯಿಂದಲೇ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವರೆಂದು ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಅಂತೂ-ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಭಗವನ್ನಾಮ ಸಂಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದಾದರೆ, ಅಂಥವರ ಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯು ವಿಶೇಷ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶಿಸಲು ಸಂದರ್ಭವಿರುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕೂ ಪ್ರಭೇದಗಳಿದ್ದರೂ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವೃಂದದ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುವುದು. ಕಾರಣ, ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನೋ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೋ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಯಾಯ ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷ ಭೂಷಣಾಧಿಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದೇ ನಾಟ್ಯ.

"ನಾಟ್ಯಂ ತನ್ನಾಟಕಂಚೈವ ಯೋಜ್ಯಂ ಪೂರ್ವ ಕಥಾಯುತಂ" ಎಂದು ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಥಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾದರೆ ಹಲವಾರು ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನೋ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೋ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಆಯಾಯ ಪಾತ್ರದ ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಧಕ್ಕೆಯುಂಟಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡು, ಈ ಕಥಾ ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆಗೆ ನಾವೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆರೆತು, ಮೈಮರೆತು ಅಭಿನಯಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡು ಅವರ ವಿಶೇಷ ವರ್ಣನೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿ ಕೀರ್ತಿಶಾಲಿಗಳಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಜೋಡಿಸಬೇಕಾದರೆ ಹಲವಾರು ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನನುಭವಿಸಿ, ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಕಲಾವಿದರ, ಕರ್ಮಯೋಗಿಗಳ ಸಹಕಾರವಿದ್ದು, ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದಂತೆ ಪಾತ್ರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿದೆವೆಂದರೆ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಯಾವ ಯಾವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸತಕ್ಕದೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯುಂಟಾಗಬಹುದು. ಇದು ನಾಟಕವಾದುದರಿಂದ ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯನ್ನನುಸರಿಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅಪಾರ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣ ನಡತೆಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿ, ನೃತ್ಯವನ್ನಳವಡಿಸುವುದರಿಂದ ಮತ್ತಷ್ಟು ಮೆರುಗೇರುವುದು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಉತ್ಸಾಹವುಂಟಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾವಭಾವಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾವ-ಭಾವಗಳಿರಬೇಕಾದರೂ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯೆಂಬುದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣರ ಪಾತ್ರವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೋ ಹಿರಿಯರ ಕೃತಿಗಳಿಂದಲೋ, ತತ್ತಾತ್ಪಾತ್ರ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವುದು. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಂಗ ಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾರಿಸಿದರೆ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೀಡಾಗಬಹುದು. ರುಕ್ಮಿಣಿ ಕೃಷ್ಣರಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹಾರಿ ಹೋದಂತಾಗುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಪಾತ್ರ ರಚನೆ. ಸರಿಯಾದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಾದರೆ ಇದರ ಸಂಪೂರ್ಣತೆಯು ಬಂತೆಂದರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ರಂಜಕವಾದ ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಬೇಕು.

"ಗೀತೇ ಚ ವಾದ್ಯೇ ಚ ಹಿ ಸುಪ್ರಯುಕ್ತೇ
ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗೋ ನ ವಿಪತ್ತಿಮೇತಿ" (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ)

ಇದು ಸಂಗೀತದಂತೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲೆಯಲ್ಲ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕರ ಸಹಕಾರಗಳು ತುಂಬಾ ಅವಶ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ, ಸಂಗೀತ ರಚನೆ, ನೃತ್ಯ ರಚನೆ, ರಂಗ ಮಂಟಪ, ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಾಲಂಕಾರ, ಧ್ವನಿಯಂತ್ರ, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ, ವೇಷ ಭೂಷಣಾದಿಗಳು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಮ್ಮತದಿಂದ ಸಹಕೃತ್ಯವಾದರೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಜರುಗುವುದು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಸಹಕಾರಗಳಿದ್ದರೂ ಸಾಲದು. ಪತ್ರಿಕಾಕರ್ತರ ಸಹಕಾರವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಹೋಮ ಮಾಡಿದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಇಂಥಾ ಸಂಕಷ್ಟಗಳಿಂದ ಪಾರಾಗಿ, ಎಲ್ಲರ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನಾರಂಭಿಸಿದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಹಕಾರವಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇರುವುದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾವು ವಿಜಯಶಾಲಿಗಳಾಗಬಹುದು. ನಮ್ಮ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೇ ಕಥಾ ಭಾಗವಿದ್ದರೆ, ಲೋಕಕ್ಕೆ ನೀತಿ ಬೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಂಥಾ ಸತ್ಕಾರ್ಯವೂ ಇದರ ಜೊತೆಗೇ ನಡೆಯುವಂತಾಗುವುದು. ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದ

ನೃತ್ಯವು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮಾನವನಿಗೂ ಅತ್ಯುಪಯುಕ್ತವಾದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಕಲೆ. ಇದನ್ನು ಭಕ್ತಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮಾನವನು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸುಖ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುವಂತಾಗಲೆಂದು ಸಕಲ ಕಲೇಶನಾದ ಸಕಲೇಶನನ್ನು ಅನನ್ಯ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸೋಣ.

ಶುಭಂ.

23. ಕರ್ನಾಟಕದ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆ

- ಎಸ್. ಎನ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್

ಕರ್ನಾಟಕದ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಎಂದರೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದು ಭರತನಾಟ್ಯ. ಅಂದರೆ ಹಿಂದಿನ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವೆಂದರೆ ಆ ಭವ್ಯ ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯೇ ನಿಜ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಲಕ್ನೋ ಘರಾಣೆಯ ಪರಿಣಿತ ಮೋಹನ್ ಕಲ್ಯಾಣ್‌ಪೂರ್‌ರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಥಕ್ ಶೈಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿತು. ಆದರೆ ಆ ಖ್ಯಾತಿ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಶೈಲಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಉಳಿಯಲೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ತಮ್ಮನೃತ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಚೈನ್ನೈನಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಅವರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಶ್ರೀಯುತರು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಕಲಾವಿದ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಆ ಶೈಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಲು ನೆರವಾದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಗೆಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಉಳ್ಳ ಶೈಲಿ ಎಂದರೆ ಅದು ಭರತನಾಟ್ಯ ಎಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಈ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಎನ್ನುವ ಶೈಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸುವ ಹೆಸರು ಹೊಯ್ಸಳರ ರಾಣಿ ಶಾಂತಲಾರವರದು. ಈ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಕಲಾವಿದೆ ಯಾವ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು? ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಶೈಲಿಗಳಾವುವು? ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಮಾಹಿತಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಅದು ನೃತ್ಯವನ್ನವಲಂಬಿಸಿತ್ತೋ, ನಾಟ್ಯವನ್ನವಲಂಬಿಸಿತ್ತೋ ಎಂಬುದೂ ಅನಿಶ್ಚಿತ. ಆ ಕಾಲದ ಶಿಲ್ಪಕಲಾವೈಭವದಿಂದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಭಂಗಿಗಳಿಗಿದ್ದ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪಾದ, ಹಸ್ತ, ವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಶಿರೋಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಹೊಳಹು ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅಂದರೆ ಆ ಶೈಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದೂ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಶಾಂತಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದೆ ಎನಿಸಿ ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೂ, ಆಕೆ ಯಾವುದೇ ಶಿಷ್ಯಸಂಪತ್ತಿನ ವಾರಸುದಾರರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಆ ಶೈಲಿ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಎನಿಸಿದ್ದ ಅಚಲರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ರೂಪತಾಳಿದ್ದು, ಮೈಸೂರಿನ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇಂತಹಪರಂಪರೆ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲು. ಅಂದರೆ ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನದ ಇಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಮದರಾಸು ಪ್ರಾಂತದ ಸರಕಾರ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಬಂಧಕಾಜ್ಞೆಯನ್ನು ಜಾರಿಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಆಗ ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರು ಈ ಪುರಾತನ ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಾಗಿದ್ದರೆ, ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ನಾಯಕಸಾನಿಯರು ಎನಿಸಿಕೊಂಡು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಿರಾಜಮಾನರಾಗಿದ್ದರು. ದೇವದಾಸಿಯರ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ಅಲ್ಲಿನ ದೇವಾಲಯಗಳು. ಅಂದರೆ ಈ ಆಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅವರು ನಿರ್ಗತಿಕರಾದರು. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಅಷ್ಟು ಶೋಚನೀಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಧಾರಿತ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಕುಂಠಿತವಾದರೂ, ಅವರ ಯೋಗಕ್ಷೇಮವನ್ನು ರಾಜಾಸ್ಥಾನ ಕಡೆಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ನೃತ್ಯಕಲೆ ನಶಿಸಿಹೋಗದೆ ಅವರ ಗುರುಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಊರ್ಜಿತವಾಗಿತ್ತು.

ಮುಂದೆ 1934-35ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಚನ್ನೈನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಅರುಂಡೇಲ್ ಹಾಗೂ ಇ. ಕೃಷ್ಣಅಯ್ಯರ್ ಅವರುಗಳ ತಂತ್ರದಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಸರಕಾರ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಬಂಧಕಾಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅನೂರ್ಜಿತಗೊಳಿಸಿತು. ಎಂದಿನಂತೆ ಅದನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಮೈಸೂರು ಸರಕಾರವೂ ಮುಚ್ಚುಮರೆ ಇಲ್ಲದೆ ಸಂತೋಷದಿಂದ ತಾನೂ ಆ ಬಹಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ತೆರವುಗೊಳಿಸಿತು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ-ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್‌ರು ಹೂಡಿದ ತಂತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ವಾಕ್ಯಗಳು ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಎನಿಸಲಾರದು. ಈರ್ವರೂ ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್ ಹಿರಿಯ ವಕೀಲರಾದರೆ, ರುಕ್ಮಿನಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ್ದ ಉದ್ದಾಮ ಪಂಡಿತ ನೀಲಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮಗಳು. ಇಬ್ಬರೂ ನೃತ್ಯ ಪರಿಣಿತರು. ಅಂದಿನ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸರಕಾರ ಆ ಪ್ರತಿಬಂಧಕವನ್ನು ಹೇರಿದ್ದ ಕಾರಣ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರ್ಥತೆ ಸುಲಭಗ್ರಾಹ್ಯ. ನಮ್ಮ ಕಲೆ ವಿಷಯ ಲೋಲುಪತೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸೋಗನ್ನೊಡ್ಡಿ, ತಮ್ಮ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹೇರುವುದೇ ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಕುಶಾಗ್ರಮತಿಯಿಂದ ಈರ್ವರು ಪ್ರವರ್ತಕರು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತಗಾರರಿಗೆ ಮಣ್ಣೆರಚಿ, ನಮ್ಮನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿ ಇಂದ್ರಿಯಾಗತ ಅಲ್ಲವೆಂದೂ, ಅದು ಕೇವಲ ಭಕ್ತಿಪ್ರಧಾನವೆಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ, ಆ ಸುಗ್ರೀವಾಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅನೂರ್ಜಿತಗೊಳಿಸಿ, ನಮ್ಮ ಭವ್ಯ ಕಲೆಯ ಪುನರುತ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣೀಭೂತರಾದರು. ಇಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿ ತಮ್ಮ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಭಕ್ತಿಪೂರಕವಾಗಿ "ಭಕ್ತಿ ಶೃಂಗಾರ" ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದು, ಅವರ ವಾದವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಿತ್ತು.

ಆ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲೂ ನಮ್ಮ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಅಸ್ತಂಗತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಖ್ಯಾತ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಜಟ್ಟಿ ತಾಯಮ್ಮ ಒಂದು ಕಡೆ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದ ಮೂಗೂರಿನ ಮನೆತನದವರು ತಮ್ಮ ಪತಾಕೆಯನ್ನು ಹಾರಿಸಿದ್ದರು. ಇತ್ತ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಕೋಲಾರದ ಕಿಟ್ಟಣ್ಣ, ಪುಟ್ಟಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ನಟುವನಾರ್‌ಗಳು ತಮ್ಮ ಶಿಷ್ಯರನೇಕರಿಂದ "ತಾಪೆ" ಅನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಜನಮನವನ್ನು ಗೆದ್ದಿದ್ದರು. ನಗರದ ಬಳೇಪೇಟೆ/ಕಿಲಾರಿ ರಸ್ತೆ ಆಜುಬಾಜಿನಲ್ಲಿ ದಂಡಿನ ಫ್ರೇಸರ್ ಟೌನ್ ಬಡಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಕುಂಚಿಟಿಗರ ವಿವಾಹ ಮಹೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಇಂತಹ ತಾಪೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದಿತ್ತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಪರಂಪರೆ ಎರಡು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಪಸರಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ತಮ್ಮ "ನೆನಪಿನಂಗಳದಲ್ಲಿ" ಮಾನ್ಯ ಡಿವಿಜಿಯವರು ನಮೂದಿಸಿರುವ ಮುಳುಬಾಗಿಲಿನ ನಾಯಕಸಾನಿಯರೂ, ಇದೇ ಕಿಟ್ಟಣ್ಣ ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೇ ಎಂಬುದೂ ನಿಜ. ಆ ಮನೆತನದ ನೆಲಮಂಗಲದ ಗುಂಡಪ್ಪ, ನಂತರ ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಸಾಮರಸ್ಯ ಎಂದರೆ, ನೃತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅಭಿನಯದತ್ತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒಲವು, ಮೈಸೂರಿನ ರಾಜಾಸ್ಥಾನ, ಅರಮನೆಯ ಬಂಧುಬಳಗ, ಗುರು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತಕಡೆಯ ನರ್ತಕಿಯರು ವಿವಿಧ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ, ಕಥಾನಕ, ಮತ್ತು ಪದಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವ ಪದ, ಜಾವಳಿಗಳನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಮೈಸೂರಿನ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕುಳಿತೇ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಧೂ-ವರರ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ, ಚಲಿಸುತ್ತಲೇ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೀರ್ತಿವಂತ ಡಾ|| ಕೆ.ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಈ ಕಡೆಯ ಶೈಲಿ ಬೆಳಗಿದ್ದು, ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ ಅದರಲ್ಲೂ ಪದ, ಜಾವಳಿ, ಶ್ಲೋಕ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ಮೂಲಕ. ನೃತ್ಯದ ಪುಷ್ಟಿ ಇದಕ್ಕೆ ದೊರಕಿದ್ದು ತಂಜಾವೂರಿನ ಕಂಚೀಪುರಂ ನಟುವನಾರ್ ಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ. ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣತೆ ದೊರತದ್ದು ಆ ಮೂಲಕವೇ ಎಂದೂ ಅವರು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿದ್ದುಂಟು.

ಆಗ, ಅಂದರೆ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜಟ್ಟಿ ತಾಯಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನ ಕಲಾವಿದೆ. ಅರಮನೆಯಲ್ಲದೆ, ಒಡೆಯರ ಸಂಬಂಧಿಕರ ಮನೆಗಳಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಈ ಲೇಖಕನನು ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಚಾಮರಾಜಪುರಂನ ಅತಿ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜರೂ, ದರ್ಬಾರ್ ಬಕ್ಷಿ ಎಚ್.ಎಲ್. ದೇವರಾಜ ಅರಸರೂ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗಿನ್ನೂ ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದ ಈತ ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಇವರುಗಳ ಬೈಠಕ್ ಖಾನೆಗೆ ನುಸುಳಿ ತಾಯಮ್ಮನವರ ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಿದ್ದ. ಆದರೆ ತಾಯಮ್ಮನವರಿಗಿಂತ ಈತನ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದು ಆಕೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಶಿಷ್ಯರೆನಿಸಿದ ಸುಂದರಮ್ಮ ಮತ್ತು ಗೌರೀ. ತಾಯಮ್ಮ ಕುಳಿತೇ ಸೊಗಸಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇವರೀರ್ವರೂ ಅಂದವಾಗಿ

ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾ, ಹಾಡಿಕೊಂಡು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈರ್ವರೂ ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲೇ ವಿಶ್ರಮಿಸಿದ್ದು ದುರಾದೃಷ್ಟಕರ. ಇವರುಗಳ ನಂತರ ತಾಯಮ್ಮನವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಡಾ|| ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಎಸ್.ಎನ್. ಸ್ವಾಮಿ ಹೆಸರಾಂತರು. ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರಂತೂ ತಾಯಮ್ಮನವರ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರಲ್ಲದೇ, ಅದನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಿ, ಒಂದು ಶಿಷ್ಯ ಸಮೂಹದ ಸೃಷ್ಟಿಗೇ ಕಾರಣರಾದರು. ಸ್ವತಃ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನರ್ತಕಿಯಾಗಿದ್ದರಲ್ಲದೇ, ಇವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಅವರ ವಿಶಿಷ್ಟಕಲೆಯ ನೆನಪನ್ನುಳಿಸಲು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲಾ, ಲಲಿತಾ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್ ಅವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಆಸ್ಥಾನ ಕಲಾವಿದೆಯ ಪಟ್ಟವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ನರ್ತಕಿ ಜೇಜಮ್ಮ. ಮೂಗೂರಿನ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಈಕೆಯ ಅಭಿನಯವೂ ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದ್ದು. ಈಕೆಯ ಬಳುಕುವ ಶರೀರ ಈಕೆ ನರ್ತಿಸುವಾಗ ಪೂರ್ಣವಿಕಾಸಗೊಂಡು ಅಪೂರ್ವ ಶೋಭೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಜೇಜಮ್ಮನವರ ಮುಖಾಭಿನಯ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಎಂದರೆ ದುರದೃಷ್ಟವಶಾತ್ ಈಕೆ ದೃಷ್ಟಿಹೀನರಾದಾಗಲೂ ಭಾವ, ಅನುಭಾವಗಳು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಕೇವಲ ಮುಖಸಾಮುದ್ರಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇವರಿಂದ ಅನೇಕ ಸಮಕಾಲೀನ ನರ್ತಕ/ನರ್ತಕಿಯರು ಇವರ ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಉಪಕೃತರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ, ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಆರಂಭವಾದ ನೃತ್ಯಶಾಲೆ ಸೋಹನ್‌ಲಾಲ್ ನೃತ್ಯ ಕಲಾಶಾಲಾ! ಅದು ಮಲ್ಲೇಶ್ವರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು. ಅದೇ ಮೊದಲ ನೃತ್ಯಶಾಲೆ ಎಂಬುದೂ ನಿಜ! ಅಲ್ಲಿಂದ ಶುರುವಾಯಿತು ಒಂದು ಹೊಸಯುಗ. ರಾಂಗೋಪಾಲ್ ರೇ ಬೆನ್ಸನ್ ಟೌನ್‌ನ ತಮ್ಮ ಗೃಹದಲ್ಲಿ "ಸ್ಟುಡಿಯೋ" ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಆ ಮುಂದೆ ನೃತ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಚುರುಕುಗೊಂಡಿತು. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಪುರಂನಲ್ಲಿ ಲಲಿತಾದೊರೆ, ಬಸವನಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ವಿ.ಎಸ್. ಕೌಶಿಕ್, ಮಲ್ಲೇಶ್ವರಂನಲ್ಲಿ ಎಚ್.ಆರ್. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ, ಗಾಂಧಿನಗರದಲ್ಲಿ ಯು.ಎಸ್.ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ದಂಪತಿಗಳು, ದಂಡಿನಲ್ಲಿ ಮಾಣಿಕ್ಯಂ ಹೀಗೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ತರಗತಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡವು. ಮೊದಲಿಗೆ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ತ ಮನೆತನದವರೂ ತಮ್ಮ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಪಕ್ರಮಿಸಿದರು. ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ನಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದವು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರಾಂಗೋಪಾಲ್ ಹಾಗೂ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಅವರ ತಂಡದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮೃಣಾಲಿನಿ ಸ್ವಾಮಿನಾಥನ್ (ಮುಂದೆ ಸಾರಾಭಾಯಿ) ರವರುಗಳ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ. ಪಂದನಲ್ಲೂರು ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಸುಂದರಂ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಹಿರಿಯ ಶಿಷ್ಯ ಕಾಟ್ಟುಮನ್ನಾರ್ ಗುಡಿ ಮುತ್ತುಕುಮಾರನ್ ಪಿಳ್ಳೆ ಹಾಗೂ ಕಾಂಚೀಪುರಂನ ಎಲ್ಲಪ್ಪ ಪಿಳ್ಳೆ ನಗರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ಇವರೀರ್ವರಿಗೂ ನೃತ್ಯ ತರಬೇತಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಈರ್ವರೂ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಪಂದನಲ್ಲೂರಿನ ಹೆಸರಾಂತ ಗುರು ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಸುಂದರಂ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಪಡೆದಿದ್ದರು.

ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇವರುಗಳಿಗೂ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಸುಂದರಂ ಪಿಳ್ಳೆಯವರಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ನಾಡಿನ ಹೆಸರಾಂತ ನರ್ತಕಿ ಶಾಂತಾರಾವ್‌ರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹೆಚ್ಚಿನ ವೀಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತ್ತು. ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿತು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮಂಗಳೂರಿನವರಾದ ಶಾಂತ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲೇ ನೆಲೆಸುವಂತಾದರು. ಪಂದನಲ್ಲೂರಿನ ಗುರುಮನೆಯ ಒಳಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂತು.

ಅದೇ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ರಾಂಗೋಪಾಲ್‌ರ ತಂಡದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಿ, ಗಾಂಧಿನಗರದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ತರಗತಿಗಳನ್ನು ಜರುಗಿಸುತ್ತಾ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನಿತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೊ. ಯು.ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ದಂಪತಿಗಳೂ ಅದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವರೆನ್ನಬಹುದು. ಪತ್ನಿ ಚಂದ್ರಭಾಗಾದೇವಿ ತಮ್ಮ ಹುಟ್ಟೂರಾದ ಮಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಪಾದಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಹಲವು ನೃತ್ಯಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ, ರಾಂಗೋಪಾಲ್‌ರ ಜೊತೆಗೂಡಿ ಚಿಕ್ಕ-ಪುಟ್ಟ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಯೋಗಾಯೋಗವೆಂಬಂತೆ ಪದವೀಧರರಾದ ಈರ್ವರೂ ವಿವಾಹವಾಗಿ, ಮುಂದೆ ಪಂದನಲ್ಲೂರಿನಲ್ಲಿ ಗುರು ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಸುಂದರಂರಿಂದಲೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಪಡೆದರು. ನಗರಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ನಂತರ ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಉಪನ್ಯಾಸಕರಾದರೂ, ತಮ್ಮ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರ "ಮಹಾಮಾಯ" ನೃತ್ಯಶಾಲೆ ಮುಂದೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ಅರಮನೆಯ ಸಮೀಪ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಂಡು, ತನ್ನ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಸಿ, ಹಲವಾರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನರ್ತಕ/ನರ್ತಕಿಯರು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲನೇಕರು ದೇಶ-ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ

ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿರತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಈಗ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾ ಪ್ರಹ್ಲಾದ್, ಕೆನಡಾದ ಮಾಂಟ್ರೆಯಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿರುವುದರಲ್ಲದೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲೂ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಶೀಲಾರಾವ್ ಅವರು ಖ್ಯಾತನಾಮರು. ಹೀಗೆ ಮಹಾಮಾಯಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು ನಗರದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯೊಂದನ್ನಾರಂಭಿಸಿ, ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆ ರಾಧಾ ಶ್ರೀಧರ್. ಇವರ ವೆಂಕಟೇಶ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರ ಈಗಾಗಲೇ ತನ್ನ ಮೂವತ್ತನೇ ವರ್ಷದ ಉತ್ಸವವನ್ನು ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ಜರುಗಿಸಿ ಕೀರ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅನೇಕ ಶಿಷ್ಯರಂತೆ ಹಲವಾರು ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳ ಕತೃವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಅದೇ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಸೋಹನ್‌ಲಾಲ್‌ರ ಹಿರಿಯ ಶಿಷ್ಯೆ ಮಾಯಾರಾವ್ ತನ್ನದೇ ಆದ ಕಥಕ್ ಕೇಂದ್ರದ ಒಂದನ್ನು ಮಲ್ಲೇಶ್ವರಂನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದರು. ಅವರಿಗೆ ನೆರವಾಗಿ ನಿಂತವರು ಮುಂದೆ ಅವರನ್ನೇ ವಿವಾಹವಾದ ಎ.ಎಸ್.ನಟರಾಜನ್ ಕೆಲವು ಕಾಲ ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ (ಹೌದು, ಈ ಅಕಾಡೆಮಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದಾಗ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತು.) ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಾಹಕರಾಗಿದ್ದ ಇವರ ಸರಸ್ವತೀ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ರಾಂಗೋಪಾಲ್, ಯು.ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಜೋಡಿ ತಾರಾಚೌದುರಿ, ಸೋಹನ್‌ಲಾಲ್ ಮುಂತಾದ ನೃತ್ಯ ತಂಡಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ, ಒದಗಿಸಿ ಹೆಸರುಗಳಿಸಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಮಾಯಾ ತಮ್ಮ ಕಥಕ್ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕಾಗಿ, ಜಯಪುರ, ದೆಹಲಿಗೆ ತೆರಳಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಶಾಲೆ ಮುಂದುವರೆಯದೇ ಹೋಯಿತು. ಹಲವು ವರುಷಗಳ ನಂತರ, ಎಂದರೆ ಎಂಭತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮಯಾರಾವ್ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದ ತಮ್ಮನಾಟ್ಯ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಆಫ್ ಕಥಕ್ ಅಂಡ್ ಕೋರಿಯಾಗ್ರಫಿಯನ್ನು ನಗರಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಿದಾಗ, ಆ ಹಳೆಯ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಗೆ ಪುನರ್ಜೀವ ಬಂದಂತಾಗಿದೆ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ!

ಇದು ನಡೆದುದ್ದು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯಶೈಲಿಗಳ ಪದಾರ್ಪಣವಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಕೀರ್ತಿ "ನೂಪುರ" ಸಂಸ್ಥೆಯ ಲಲಿತಾ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್‌ರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಆ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ನೂಪುರ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಲಲಿತಾ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್ ಹೆಚ್.ಆರ್. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಯವರ ಶಿಷ್ಯರ ಹಿರಿಯ ಸಾಲಿಗೆ ಅವರ ಪುತ್ರಿ ವಸಂತಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಪುತ್ರ ಬಿ.ಕೆ. ಶಾಂಪ್ರಕಾಶ್‌ರಲ್ಲದೇ ಲಲಿತಾ ಸಹ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. 1970ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಈ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ ಕೈಗೊಂಡ ಮೊದಲ ಶ್ಲಾಘನೀಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಎಂದರೆ ಅವರ ವಾರ್ಷಿಕ "ನಿತ್ಯ ನೃತ್ಯ" ಒಂದು ವಾರ ಜರುಗುತ್ತಿದ್ದ ಆ ವಿಶಿಷ್ಯ ನೃತ್ಯೋತ್ಸವ ಸ್ಥಳೀಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಇವರ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆ ಶೈಲಿಗಳ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ನೆರವಾದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಬೆಳಗಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಾಕೂಟ, ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿ, ಆ ಶೈಲಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳಿಸಲು ನೆರವಾದವು. ಗೋಪೀನಾಥ್, ತಮ್ಮ ಪುತ್ರಿ ರಂಗಶ್ರೀ ನೆರವಿನಿಂದ ಜರುಗಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಿಂಕಿಣಿ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯೂ ಇದೇ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಳೆದ 15 ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯೋತ್ಸವ ನಡೆಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ನಗರದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯವಲ್ಲದೇ ಕಥಕ್ ಶೈಲಿಯನ್ನರಸುವವರ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಬೆಳೆಯ ಹತ್ತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದೆ ಉಷಾ ದಾತಾರ್ ತನ್ನ ತಾಯಿ ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಭಾರಲ್ಲಿ ಹಾಸನದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು, ಕೇರಳ ಕಲಾಮಂಡಳಿನಲ್ಲಿ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮತ್ತು ಮೋಹಿನಿ ಆಟ್ಟಂಗಳಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು, ನಗರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ, ಆ ಮೂರು ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲೂ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ, ಕೇರಳದ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟಶೈಲಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಸ್ಥಳೀಯರಿಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. 1944-45ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ, ಅದೇ ಕಲಾಮಂಡಳಿಯ ಹಿರಿಯ ನೃತ್ಯಪಟು ಆನಂದ ಶಿವರಾಂ, ಸೋಹನ್ ಲಾಲ್‌ರ ತಂಡವನ್ನು ಸೇರಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಶಿಕ್ಷಣ, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ತಂಡದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವರಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಮೋಹಿನಿ ಆಟ್ಟಂಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೂ ನಿಜ. ಅವರಂತೆ ಖ್ಯಾತ ಉದಯಶಂಕರರ ಆಲ್ಮೋರಾ ಕಲ್ಚರಲ್ ಸೆಂಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದ ದಯಾಳ್ ಶರಣ್ ಸಹ ತಾವು ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದ ಮಣಿಪುರಿ ಶೈಲಿಯ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದರು. ಅಂತೂ, ಆಗಿನಿಂದ ನಗರದ ನೃತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ಗರಿಗೆದರಿಗೊಂಡು ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜನಮನವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವಂತಾಯಿತು.

ಈ ಮಧ್ಯೆ ಕಾಳಹಸ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಆಂಧ್ರಶೈಲಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರಾದ ವಿಖ್ಯಾತ ನಟರಾಜ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಅದೇ ರಾಜ್ಯದ ವೈಭವೋಪೇತ ಕೂಚಿಪುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪಡೆದ ಎ.ಸಿ.ಆಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಏಲೂರಿನ ಕೊರಾಡಾ ನರಸಿಂಹರಾವ್‌ರವರುಗಳು ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ನಗರಕ್ಕೆ ಆಗಮಿಸಿ ಆ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯರನ್ನುಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಸುನಂದಾ ಮತ್ತು ಉಷಾ ದಾತಾರ್ ಆ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದವರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ನರಸಿಂಹರಾವ್‌ರ ಹಿರಿಯ ಶಿಷ್ಯ ವೀಣಾಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅವರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ವೈಜಯಂತಿ ಕಾಶಿ ಅವರ ಶಿಕ್ಷಣ-ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೂ ಅವ್ಯವಹತವಾಗಿ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಅದೇ ಕೂಚಿಪುಡಿಯ ಹೆಸರಾಂತ ಗುರು ವೇಂಪಟಿ ಚಿನ್ನ ಸತ್ಯಂರ ಮೆಚ್ಚಿನ ಶಿಷ್ಯೆ ಮಂಜು ಭಾರ್ಗವಿ ನಗರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ, ಆ ಶೈಲಿಗೆ ಪುಟ್ಟವಿಟ್ಟಂತಾಯಿತು. ಲಕ್ಷ್ಮೀ ರಾಜಾಮಣಿ ಕೂಚಿಪುಡಿಯ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಹಿರಿಯ ಗುರು ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಶರ್ಮರ ಶಿಷ್ಯೆ.

ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಬೆಂಗಳೂರಿನಿಂದ ಹೊರಗುಳಿದ ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯೆಂದರೆ, ಅತ್ಯಂತ ಪುರಾತನವೆನಿಸಿದ ಒರಿಸ್ಸಾದ ಒಡಿಸ್ಸಿ, ಅದರ ಪ್ರದೇಶ ವಿವಾದಸ್ಪದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲುಂಟಾಯಿತು. ಕಾರಣ ಆ ಶೈಲಿಗೆ ರಾಜ್ಯ ಸರಕಾರದಿಂದ ಎಂದೂ ಇಲ್ಲದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಆ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಶೀಘ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆ ಪಡೆದು ಜಯಪ್ರಿಯರಾದ ಪ್ರತಿಮಾ ಬೇಡಿ (ಗೌರಿ) ತನ್ನ ಕಲೆಯಲ್ಲದೇ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲೂ ಚತುರೆ. ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರಾಜ್ಯ ಸರಕಾರದ ಮನವೊಲಿಸಿ ತಮ್ಮ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ "ನೃತ್ಯಗ್ರಾಮ"ಕ್ಕೆ ನಗರದ ಹೊರವಲಯದಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಎಕರೆ ಜಮೀನನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. ನಗರದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರ ಆಕ್ರೋಶವನ್ನು ಈ ಭೇದಬಾವ ಕೆರಳಿಸಿತಾದರೂ, ಪ್ರತಿಮಾರ ಯೋಜನೆಗೆ ಇದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಆಡಚಣೆ ಉಂಟಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಕಲಾವಿದರನೇಕರು ಆ ಆದರ್ಶ ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ಪ್ರತಿಮಾರ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾದರು. ಆ ಮೂಲಕ ಒದಗಿಸಲಾದ ಆಕೆಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಗುರು ಕೇಳುಚರಣ್ ಮಹಾಪಾತ್ರದಿಂದ ಒಡಿಸ್ಸಿ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟೇ ಹೆಸರಾಂತ ಕೇರಳ ಕಲಾ ಮಂಡಲಂನ ಕಲ್ಯಾಣ ಕುಟ್ಟಿ ಮೃತ್ಯುವಿಗೊಳಗಾದರೂ, ಆಕೆಯ ಶಿಷ್ಯೆ ಸ್ವರೂಪಸೇನ್ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ಆಕೆಯ ಕನಸು ನನಸಾಗುವತ್ತ ಸಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಹಲವು ನರ್ತಕಿ/ನರ್ತಕಿಯರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೂ ದೇಶದ ವಿವಿದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಜರುಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಡಿಸ್ಸೀಯ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರು ಭಾರತದ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೇಂದ್ರವೆನಿಸಿದೆ ಎಂಬುದಂತೂ ನಿರ್ವಿವಾದ.

ಇಷ್ಟಾದರೂ ಶೈಲಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಾದ-ವಿವಾದಗಳ ನಡುವೆಯು ಭರತನಾಟ್ಯ ತನ್ನ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದರೆ ಆ ಭವ್ಯ ಕಲೆಯ ಗುಣವಿಶೇಷವನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಮೇಲೆ ನಮೂದಿಸಿದ ಅನೇಕ ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಶಾಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹತ್ತಾರು ಹೊಸಶಾಲೆಗಳು ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿವೆ.

ಈ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವುದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಹೆಚ್.ಆರ್. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ, ಯು.ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ದಂಪತಿಗಳಲ್ಲದೇ, ಅದೇ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕೌಶಿಕ್, ಮಾಣಿಕ್ಯಂ, ಸಿ.ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ಹಾಗೂ ಲಲಿತಾದೊರೆಯವರ ಕೇಂದ್ರಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ತಮ್ಮ ಸ್ವರ್ಣಜಯಂತಿಯನ್ನಾಚರಿಸಿವೆ. ಅವುಗಳ ರೂವಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವರು ನಮ್ಮನ್ನಗಲಿದ್ದಾರೆ ಕೂಡ.

ಇಂತಹ ಸ್ತುತ್ಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರಲ್ಲಿ ನರ್ಮದಾ ಮೊದಲಿಗರು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೌಶಿಕ್‌ರಲ್ಲಿ ಕಲಿತು ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ರಂಗಪ್ರವೇಶವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಇವರು ಮುಂದೆ ತಂಜಾವೂರ ಕಿಟ್ಟಪ್ಪ ಪಿಳ್ಳೆಯವರಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ, ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಕಿಯಾಗಿ ಅಪಾರ ಮನ್ನಣೆಗಳಿಸಿದರು. ನೂರಾರು ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ಪಳಗಿಸಿದರು. ಇದರ ಬುನಾದಿ, ಅವರ ನೆರೆಹೊರೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಪದ್ಮಾನಾಭನ್ ಎಂಬ ತಮಿಳುನಾಡಿನಿಂದ ವಲಸೆ ಬಂದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರ ಸಂಸಾರ. ಸ್ವತಃ ವೇಣುವಾದಕರಾದ ಇವರು ತಮ್ಮ ಪುತ್ರಿ ಪದ್ಮಲೋಚನಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನೊದಗಿಸಲು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಪಂದನಲ್ಲೂರು ಮುತ್ತಯ್ಯ ಪಿಳ್ಳೈಯವರನ್ನು ಕರೆತಂದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಸೊದರಳಿಯ, ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯ ಪರಿಣಿತ ತಂಜಾವೂರು ಕಿಟ್ಟಪ್ಪಪಿಳ್ಳೆಯವರನ್ನೂ ಕರೆತಂದರು. ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಅದೇ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ್ಯ. ಈ ಸದಾವಕಾಶವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ನರ್ಮದಾರಿಗೆ ಕಿಟ್ಟಪ್ಪರಿಂದ ಪಾಠಾಂತರದ ಏರ್ಪಾಡಾಯಿತು.

ಈ ಈರ್ವರು ಗುರುಗಳ ವಾಸ್ತವ್ಯದಿಂದ ಉಪಕೃತರಾದ ನೃತ್ಯಾಕಾಂಕ್ಷಿಗಳು ಹಲವಾರು. ಮಲ್ಲೇಶ್ವರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ದಂಪತಿಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯಭ್ಯಾಸ ತೊಡಗಿದ, ಇಂದು ಚೆನ್ನೈನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ಸುಧಾರಾಣಿ ರಘುಪತಿ ಕಿಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಶಿಷ್ಯೆಯಾದರೆ, ರೇವತಿ-ಆಶಾ ಜೋಡಿ ಮುತ್ತಯ್ಯರವರ ಶಿಷ್ಯೆಯರಾದರು. ತಮ್ಮ ಯುಗಳ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಂದ ಜನಾನುರಾಗ ಗಳಿಸಿ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಖ್ಯಾತ ನೃತ್ಯ ಗುರುಗಳ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೆಲಕಾಲ ನಗರದ ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಾಭವನಕ್ಕೂ ದೊರಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬಹಳ ಕಾಲ ಮುಂದುವರಿಯಲಿಲ್ಲ. ನಂತರ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಯು.ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ದಂಪತಿಗಳ ಅವಧಿಯೂ ಅದೇ ರೀತಿ ಕೊನೆಗೊಂಡಿತ್ತು.

ಇವರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಯೋಜನಪಡೆದವರು ಅದೇ ಗುರುಮನೆಗೆ ಸೇರಿದ ಲೀಲಾ ರಾಮನಾಥನ್. ಈಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ, ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸೋಹನ್‌ಲಾಲ್‌ರಿಂದ ಕಥಕ್ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ, ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕಾಗಿ ಪಂದನಲ್ಲೂರಿಗೇ ತೆರಳಿ ಗುರು ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಸುಂದರಂ ಪಿಳ್ಳೈಯರವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಪಡೆದರು. ವಾಪಾಸ್ಸಾದ ನಂತರ ಮುತ್ತಯ್ಯ-ಕಿಟ್ಟಪ್ಪನವರನ್ನೊಡಗೂಡಿದ ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ತಾವೊಬ್ಬರೇ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿತವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು ಪದ್ಮಿನಿರಾವ್. ಮೊದಲು ಲೋಕಯ್ಯರಿಂದ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕುಚಿಪುಡಿ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿ, ಈ ಶಾಲೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾದರು. ಅದರ ಹಿಂದೆಯೇ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕಿಟ್ಟಪ್ಪ ಪಿಳ್ಳೆಯವರನ್ನು ಒಲಿಸಿ, ಸ್ವಗೃಹದಲ್ಲೇ ವಾಸಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲ ಕಲ್ಪಸಿ, ಒಂದು ವಿದವಾದ ಗುರುಕುಲವಾಸದಿಂದ ತಮ್ಮ ಕಲಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. ಅವರ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದರು. ಅವರದೇ ಆಶೀರ್ವಾದದಿಂದ ಒಂದು ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನಾರಂಭಿಸಿ, ಶಿಷ್ಯರನ್ನೂ ಪಡೆದು, ಅನೇಕಾನೇಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿದರಲ್ಲದೇ, ಒಂದು ಭವ್ಯವಾದ ಸಭಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಆದರೆ, ತಮ್ಮ ಒಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ, ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಅಸುನೀಗಿ, ತಮ್ಮ ಅಪಾರ ಶಿಷ್ಯ ಅಭಿಮಾನಿಗಳನ್ನು ಶೋಕಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿದರು. ಅವರ ಹಿಂದೆಯೇ ನರ್ಮದಾರೂ ಸಾವಿಗೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಕಿಟ್ಟಪ್ಪ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಇಬ್ಬರು ಹಿರಿಯ ಶಿಷ್ಯರ ಆಶೋತ್ತರಗಳಿಗೆ ಧಕ್ಕೆಯುಂಟಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಪದ್ಮಿನಿರಾವ್ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ವಾಣಿ ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ, ಊರ್ಮಿಳಾ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ, ವಳ್ಳಿ ಮುಂತಾದವರೆಲ್ಲಾ ಇಂದು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ದುರಾದುಷ್ಟಕರ. ನರ್ಮದಾರ ಶಿಷ್ಯರ ವಿಷಯವೂ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಭಿನ್ನ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಅವರ ಹಿರಿಯ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಡಾ|| ಸಾವಿತ್ರಿ ರಾಮಯ್ಯ, ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಗೋಪಾಲಸ್ವಾಮಿ, ಪದ್ಮಿನೀ ಶಿರೀಶ್, ಡಾ|| ಶ್ರೀಧರ್ ಮುಂತಾದವರೆಲ್ಲಾ ಸಕ್ರಿಯರೆನಿಸಿದರೂ, ಪರಂಪರೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯ-ಕಥಕ್ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಹೆಸರು ಮಾಡಿರುವ ನಿರುಪಮಾ ತಮ್ಮ ಕಥಕ್ ಕಲಾವಿದ ಪತಿ ರಾಜೇಂದ್ರರೊಡಗೂಡಿ, ಒಂದು ಸೊಗಸಾದ ಶಾಲೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕಿಯಾಗಿರುವುದು ಶ್ಲಾಘನೀಯ. ಅಂತೆಯೇ ಐ.ವಿ.ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರವೀಣ್ ಕುಮಾರ್ ಸಹ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದೂ ನಿಜ.

ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿಂದ ಉತ್ತೇಜಿತರಾಗಿ, ವಲಸೆ ಬಂದ ನೃತ್ಯದ ಮತ್ತೊಂದು ಗುರುಮನೆ ವಳಿಯೂರ್ ರಾಮಯ್ಯ ಪಿಳ್ಳೆಯವರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾದ ಕಮಲಾರ ಸಹವರ್ತಿ ಪದ್ಮಿನೀ ರಾಮಚಂದ್ರನ್‌ರಿಂದ ಪ್ರೇರಿತ ಈ ವಲಸೆ 1970ರ ದಶಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಮ್ಮ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನಾರಂಭಿಸಿದ ಈಕೆ ಹಿಂದಿನ ದಂಡು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಅನೇಕಾನೇಕ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನೃತ್ಯ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಶಿಷ್ಯರನೇಕರೂ ದೇಶ-ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಿ ಕೀರ್ತಿಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಮನಮೆಚ್ಚುವ ನರ್ತಕಿ ಎಂಬ ಹೊಗಳಿಕೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದ ಪದ್ಮಿನಿ ರವಿ ಸಹ ಅದೇ ಗುರುಮನೆಯ ಕೆ.ಜೆ.ಸರಸಾರ ಶಿಷ್ಯೆ. ಇವರ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯೂ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡ ಅತಿ ಶೀಘ್ರದಲ್ಲೇ ಅನೇಕ ಶಿಷ್ಯರನ್ನಾಕರ್ಷಿಸಿ, ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎರಡೂ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತಿಗಳಿಸಿತು. ಅಂತೆಯೇ ಆಕೆಯದೇ ಸೋಲೋಗಳಲ್ಲದೇ ಆಕೆಯ ಶಿಷ್ಯರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಜನಮನ್ನಣೆಗಳಿಸಿದ್ದವು.

ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಆ ಶಾಲೆ ಮುಂದುವರೆಯದೇ, ಆಕೆಯೂ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ವಿಮುಖರಾಗಿದ್ದರೂ ಆಕೆಯ ಶಿಷ್ಯರು ಎರಡೂ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯೋದ್ಯುಕ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಗರದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರುವ ರೇವತಿ ನರಸಿಂಹನ್ ಸಹ ಇದೇ ಗುರುಮನೆಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಈಕೆಯ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲನೇಕರೂ ಆಕೆಯ ಪಾಠಾಂತರಕ್ಕೆ ಕೀರ್ತಿ ತಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಚೆನ್ನೈನ ಅಂತಹದೇ ಮತ್ತೊಂದು ಗುರುಮನೆ ಸುವಿಖ್ಯಾತ ರುಕ್ಮಿಣೀದೇವಿ ಅರುಂಡೇಲರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ. ಸೂಚಿಗವೆಂದರೆ ಆ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿರುವ ಹಿರಿಯ ನರ್ತಕ/ಶಿಕ್ಷಕ ನಮ್ಮವರೇ ಆದ ಎಂ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ. ಅದೇ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ, ನಗರದ ಒಂದೆರಡು ನೃತ್ಯಶಾಲೆಗಳಿಗೆ ಸಲಹೆಗಾರರಾಗಿದ್ದ ಇವರು ನಿವೃತ್ತಿ ಹೊಂದಿದ ನಂತರ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಸುಸಜ್ಜಿತ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಗಲಿರುಳು ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಈ ಶಾಲೆ ಹಲವಾರು ಶಿಷ್ಯಂದಿರನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಬಾಯಿ, ಅರಣ್ಯ ನಾರಾಯಣ್, ಪ್ರತಿಭಾ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ, ಸುಮನಾ ನಾಗೇಶ್, ದೀಪಾಭಟ್‌ರಂಥವರು ಹೆಸರಿರುವಂಥವರು. ಅದೇ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದ ಕಿಟ್ಟು ಮಾಸ್ಟರ್‌ಗಿಂತ ಹಿರಿಯ ಶಿಕ್ಷಕಿ ವಸಂತವೇದಂ. ನಿಶಬ್ಧವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಇವರ ಶಿಷ್ಯರ ಗುಂಪೂ ಕಡಿಮೆ ಏನಿಲ್ಲ. ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಹೆಸರಾದ ಇವರಿಂದ ಸೈ ಎನಿಸಿಕೊಂಡವರು ಮಾತ್ರ ವಿರಳ. ರಂಜನಿ ಗಣೇಶ್ ಸಹ ಅದೇ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ನರ್ತಕಿ. ಇವರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಪಾಠಾಂತರದಂತೆಯೇ ಜನಪ್ರಿಯಗಳಿಸಿವೆ.

ಅದೇ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿ, ತಮ್ಮ ವರ್ಣಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಖ್ಯಾತನಾಮರಾದ ದಂಡಾಯುಧಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಕಿರಿಯ ಶಿಷ್ಯ ಎನಿಸಿರುವ ಬಿ. ಭಾನುಮತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ತಾನೇ ತನ್ನ ರಜತ ಮಹೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸಿದ ಈಕೆಯ ಶಾಲೆ ಸಮೂಹ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಜನಪ್ರಿಯ ನೃತ್ಯ ದಂಪತಿಗಳು ಶ್ರೀಧರ್-ಅನುರಾಧ. ಅನು ಸಹ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಶಿಷ್ಯೆ. ಈಕೆ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಧರ್ ಇಬ್ಬರು ರಾಧಾ ಶ್ರೀಧರ್ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಲಿತವರು.

ಇವುಗಳಲ್ಲದೇ ಪಂದನಲ್ಲೂರಿನ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್‌ರ ಶಿಷ್ಯ ಶುಭಾ ಧನಂಜಯ, ಜ್ಯೋತಿ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮನ್, ಪದ್ಮಿನಿ ರವಿರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಕಿರಣ್-ಸಂಧ್ಯಾ ಕಿರಣ್, ಮುಂಬಯಿನ ರಾಜರಾಜೇಶ್ವರಿ ಕಲಾನಿಕೇತನದ ಶಿಷ್ಯೆ ವಾಣಿ ಗಣಪತಿ, ತನ್ನ ಭವ್ಯ ನೃತ್ಯರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕ ಖ್ಯಾತಿವೆತ್ತ ಪ್ರಭಾತ್ ಕಲಾವಿದರು ಅಲ್ಲದೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೊಡೆಗಳಂತೆ ತಲೆ ಎತ್ತಿರುವ ಹಲವಾರು ಶಾಲೆಗಳೂ ನೃತ್ಯದ ತರಬೇತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರುಗಳ ಪಾಠಾಂತರದ ಮಟ್ಟ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎನ್ನಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಈ ಕಲೆಯ ಚಲನೆಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಡಲು ಯಶಸ್ವೀ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಅಂತೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ, ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅರಳಿದೆ ಎಂದು ಧಾರಳವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಕಲೆಯ ಹರಹು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಆಳ ಅಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಪಕ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯದ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹಸಿರಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ.

ಈ ಭರತನಾಟ್ಯ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯದ ಕರಾವಳೀ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ ಎಂಬುದರತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸದೆ ಈ ವಿವರಣೆ ಮುಕ್ತಾಯವೆನಿಸದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಜನಜನಿತವಾಗಿರುವ ಮಂಗಳೂರು-ಉಡುಪಿ ಅಜುಬಾಜಿನಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣರಾದವರು ಸೇಲಂ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ರಾಜರತ್ನಂ ಪಿಳ್ಳೆ. ಇವರೂ ಪಂದನಲ್ಲೂರಿನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದುದಾಗಿ ಪ್ರತೀತಿ. ಇವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು ಮಂಗಳೂರಿನ ಯು.ಎಸ್.ಕೃಷ್ಣರಾವ್, ರಾಯರ ಹಿರಿಯ ಪುತ್ರ ಅರುಣ. ಅರುಣ ಕಲಾವಿದರು ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನೃತ್ಯರೂಪಕಗಳನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಖ್ಯಾತಿಗಳಿಸಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಪುತ್ರರಲ್ಲದೇ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಇತರೆ ಹಲವು ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದರು. ಇವರ ನಂತರ ಖ್ಯಾತ ದಂಡಾಯಧಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಜಯಲಕ್ಷ್ಮಿ ಆಳ್ವ ಚೆನ್ನೈ, ಮುಂಬಯಿ, ಅಹಮದಾಬಾದ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು

ತಯಾರಿಸಿ, ತಮ್ಮದೇ ಜನಪ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಪುತ್ರಿ ಆರತಿ ಶೆಟ್ಟಿ ನುರಿತ ನರ್ತಕಿ ಮತ್ತು ಕಾಲೇಜು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಒದಗಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕಿ. ಈ ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳು ತಮ್ಮ ಶಾಲೆಯ, ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಾ ಭವನದ ಮೂಲಕ ತಯಾರಿಸುತ್ತಿರುವ ಶಿಷ್ಯ ಸಮೂಹ ಅನಂತ. ಇವರಲ್ಲದೇ ಕರಾವಳೀ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿ ಗುರುಗಳ ಗುರುವೆನಿಸಿರುವ ಮುರಳೀಧರರಾವ್, ಇವರ ಶಿಷ್ಯರನೇಕರು ಈಗಾಗಲೇ ಖ್ಯಾತನಾಮರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಇವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣ, ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥ, ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕೀರ್ತಿ ಶೇಷ ಜೇಜಮ್ಮನವರ ಏಕೈಕ ಶಿಷ್ಯರೆನ್ನಬಹುದಾದ ಕೆ.ಬಿ. ಮಾಧವರಾವ್ ಮತ್ತು ಪುತ್ತೂರಿನ ಮೋಹನಕುಮಾರ ಉಲ್ಲಾಳರೂ ಅನೇಕ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಲವರು ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವೀಯುತ್ತಲಿದ್ದಾರೆ. ವಿಶ್ವನಾಥ ರೈ, ಪ್ರೇಂನಾಥ್, ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ತಂತ್ರಿ ಮುಂತಾದ ಗುರುಗಳು ತರಗತಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಇದೇ ತರಹ ಮಡಿಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬರಾವ್ ಎಂಬ ನೃತ್ಯಗುರು 1970ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಾಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಭಾಜನರಾಗಿದ್ದರು. ಹಾಸನ-ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಹರವಿನಲ್ಲಿ, ಉಷಾ ದಾತಾರ್‌ರ ತಾಯಿ ಸ್ನೇಹಪ್ರಭಾರಿಂದ ಬೀಜಾಂಕುರಗೊಂಡ ಈ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ, ಉಷಾರ ಸೋದರಿ ಗೀತಾ ಮತ್ತು ಸಹೋದರರ ನೆರವಿನಿಂದ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾರುತ್ತಲಿದೆ. ರಸಿಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ನರ್ಮದಾರ ಶಿಷ್ಯೆ ರೇಖಾ ಹೆಗ್ಡೆಯವರಿಂದ, ಭರತನಾಟ್ಯ ಬೆಳಗಾಂವಿಯಲ್ಲೂ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಉಗಮಸ್ಥಾನವಾದ ಮೈಸೂರನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವುದುಂಟೆ! ರಾಜಧಾನಿ ಬದಲಾವಣೆಗೊಂಡರೂ, ಮೈಸೂರಿನ ಘನತೆಗೇನೂ ಕುಂದುಂಟಾಗಲಿಲ್ಲ. ಜಟ್ಟಿ ತಾಯಮ್ಮ, ಜೇಜಮ್ಮನವರುಗಳ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲದೇ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಸೋಹನ್‌ಲಾಲ್‌ರಿಂದ ಕಥಕ್ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಚೆನ್ನವೀರಯ್ಯ ತನ್ನದೇ ಆದ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿ ರಸಿಕರ ಮನವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದರು. ರಾಜ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳಿಸುವವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿದವರಾದರೂ ಕೂಡ. ಅದೇ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನೈನ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪದವೀಧರರಾದ ಉಮಾರಾವ್ ತಮ್ಮ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಿದರಲ್ಲದೇ, ಹಲವಾರು ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದ ನೃತ್ಯ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಖ್ಯಾತನಾಮರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದೆ ವಸುಂಧರಾ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿಯವರೂ ತಮ್ಮ ಶಾಲೆಯ ಮೂಲಕ ಅನೇಕ ಶಿಷ್ಯಂದಿರನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಸುಂಧರಾ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನೂ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲದೇ ಕೃಪಾಪಡ್ಕೆ ರಾಮಮೂರ್ತಿರಾವ್, ತುಳಸಿ ರಾಮಚಂದ್ರ, ನಂದಿನಿ, ಈಶ್ವರ ಮುಂತಾದ ಇಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ನರ್ತಕ/ನರ್ತಕಿಯರೂ, ಮೈಸೂರಿನ ಕಲಾಧ್ವಜವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಲು ಸಾರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ಸ್ಥಳೀಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾವಿಭಾಗ ಮೊದಲಿಗೆ ಡಾ|| ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಆಕೆಯ ಶಿಷ್ಯೆ ಶಕುಂತಲರ ಪರಿಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಶಿಷ್ಯರ ಏಳಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವಿಭಾಗ ಈಗಲೂ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಹಾಗೆಯೇ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವೂ, ಡಾ|| ಎಚ್.ನರಸಿಂಹಯ್ಯನವರ ಪ್ರವರ್ತನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಕಲಾವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪ್ರೊ|| ಯು.ಎಸ್.ಕೃಷ್ಣರಾವ್, ನಂತರ ವಿಜಯರಾವ್‌ರಿಂದ ಪ್ರೇರೇಪಿತಗೊಂಡು ನರ್ತನ, ಕಲಾವಿದರ ವಿಕಾಸನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಸರ್ವೋತ್ತಮ ಕಾಮತ್, ಉಷಾ ದಾತಾರ್, ಬಿ.ಕೆ. ವಸಂತಲಕ್ಷ್ಮಿ ಅವರ ಮುಂದಾಳತ್ವದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವೀಧರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ದಾರಿತೋರಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಪದವೀಧರರಾದವರಲ್ಲಿ ಜಯಾರಂಥವರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವಲ್ಲೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಇನ್ನು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಉಪಾಧ್ಯ ನೃತ್ಯ ವಿಹಾರ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆ ನಡೆಸಿದ ಪಿ. ವೆಂಕಟರಮಣ ಉಪಾಧ್ಯ ಅವರ ಶಿಷ್ಯೆ ಮಂದಾಕಿನಿ ಅವರ ಸೇವೆ ನೆನೆಯುವಂತಾದ್ದೇ. ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಮೂಲಕ ಹೆಚ್ಚು ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಮೈಸೂರಿನ ಕೆ.

ರಾಮಮೂರ್ತಿರಾವ್‌ಗೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯು.ಎಸ್.ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಕುಮುದಿನ ರಾವ್ ಅವರು ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಕ ಕಲಾಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಸುಜಾತ ರಾಜಗೋಪಾಲ, ಮೈಸೂರಿನ ನಂದಿನಿ ಈಶ್ವರ ಅವರ ಶಿಷ್ಯೆ ಶಾಂತಲಾ ವಟ್ಟಂ ಮುಂತಾದವರು ತಮ್ಮ ಛಾಪನ್ನೊತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ದಾವಣಗೆರೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಪರಂಪರೆಯ ರಘುನಾಥ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಹಂಸಭಾವಿಯಲ್ಲಿ ಕೆ.ಆರ್.ಕುಲಕರ್ಣಿ ಮುಂತಾದವರು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

24. ನಾಟ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳು

- ಕೆ. ಮುರಳೀಧರರಾವ್

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ: ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಗ್ರಂಥ. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದರೂ, ಎಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಆಕರವೂ ನೆಲೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಇದರ ಕೃತಭರತಮುನಿಯೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ. ಈ ಗ್ರಂಥದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಏಕ ಕರ್ತೃವೆಂಬ ಪದವೂ ಏಕಕೃತ್‌ವಲ್ಲ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದವೂ ಉಂಟು. ಇದರ ಬಹುಭಾಗ ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕಾರಿಕೆಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವೂ ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಕೃತಿಯ ರಚನೆಯ ಕಾಲ ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ. ಇದೊಂದು ವಿಶ್ವಕೋಶವೆನ್ನಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತಾರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಆರು ಸಾವಿರ ಶ್ಲೋಕಗಳಿವೆ. ನಾಟ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಂಗಾಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳದಿರುವ ವಿಷಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವು ಹುಟ್ಟಿದ ವಿಚಾರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗೃಹವನ್ನು ಕಟ್ಟುವಿಕೆ, ರಂಗದೇವತೆಗಳನ್ನು ಒಲಿಸುವಿಕೆ, ತಾಂಡವದ ವಿಚಾರ, ನೃತ್ಯಗಳು, ಬಗೆಬಗೆಯ ಅಭಿನಯಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳು, ಅವರುಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ಭಾಷೆ, ಛಂದಸ್ಸು, ಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳು-ಅವುಗಳ ವಿವರ ಮತ್ತು ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳು, ರಸ-ಭಾವಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ವಿಧ, ಪಾತ್ರಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರಸ-ಭಾವಗಳ ವಿಚಾರ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ. ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಸರ್ವಾಂಗಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸುವ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವಿದು.

ಗ್ರಂಥಕರ್ತೃ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾತ್ತ್ವತಿಗಳ ರಸೈಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದೊಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಬಂಧ ನಿಯಮಗಳಲ್ಲೂ ರಸದೌತಣವಾದ ಪ್ರತಿಭಾ ಪ್ರಕಾಶನದ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಉದಾರ ಅವಕಾಶಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಗ್ರಂಥದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಎದ್ದು ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಎಲ್ಲಾ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಅಂಗವಾಗಿರುವ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿರುವ ಕಾರಣ, ಕಾವ್ಯ, ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ-ಈ ಎಲ್ಲವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವೂ ಈ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ.

ದಶರೂಪಕ: ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥ, ಧನಂಜಯ ಎನ್ನುವವ ಗ್ರಂಥ ಕರ್ತೃ ಶ್ರೀ ವಾಕ್ಪತಿರಾಜದೇವ ಶ್ರೀಮುಂಜರಾಜ ಎಂಬ ಅರಸನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದವನು ಧನಂಜಯ ಕಾಲ 10ನೇಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆ.

ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಗಣೇಶಸ್ತುತಿ, ನಾಟ್ಯದ ಮೂಲ ಸ್ತೋತ್ರ, ರೂಪಲಕ್ಷಣ, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಗಳು, ವೃತ್ತಿಗಳು, ಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ಭೇದಗಳ ವಿವರಗಳು, ಪ್ರಹಸನ ಲಕ್ಷಣ-ಹಾಗೂ ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ರಸದ ದಿಗ್ದರ್ಶನಗಳಿವೆ ಹಾಗೂ ರಸವಿಚಾರದ ಉಪಸಂಹಾರವಿದೆ.

ಅಗ್ನಿ ಪುರಾಣ: ಇದು ಪ್ರಾಚೀನ ಪುರಾಣವೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದು ಮಧ್ಯಮ ಯುಗೇನ ಕೃತಿ ಇಲ್ಲಿ ಭರತನ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದಲೂ ಎತ್ತಿರುವ ಶ್ಲೋಕಗಳಿವೆ. ಅಲಂಕಾರ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ರಸಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕಾವ್ಯಾವಿಲಕ್ಷಣ, ನಾಟಕನಿರೂಪಣೆ, ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸನಿರೂಪಣೆ, ನೃತ್ಯವಿಚಾರ, ಅಭಿನಯಾದಿ ನಿರೂಪಣೆ, ಕಾವ್ಯಗುಣ ವಿವೇಕ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಪ್ರಮುಖ ವಿಚಾರಗಳು ನಿರೂಪಿತಗೊಂಡಿವೆ.

ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ-ಜನಪ್ರಿಯ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ. ಬರೆದುದು ಆಚಾರ್ಯ ಹೇಮಚಂದ್ರ-ಇದರ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ, ರಸ, ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಇದೆ. ನಯಕ-ನಾಯಿಕ ವಿಚಾರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ಎಂಬ ವಿಭಾವಗಳಿವೆ.

ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ ರತ್ನಕೋಶ: ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇಲಿನ ಗ್ರಂಥ: ಬರೆದುದು ಸಾಗರನಂದಿ ಇದರಲ್ಲಿ, ನಾಟಕ ವಿಧಾನ, ರಸಭಾವಾದಿಗಳು, ಲಕ್ಷಣಾದಿಗಳಿವೆ - 13 ಶತಮಾನ.

ಭರತಾವರ್ಣವ: ಗ್ರಂಥ ಕರ್ತೃ ನಂದಿಕೇಶ್ವರ. ಈತ ಶಿವನ ಆರಾಧಕನು ಲಿಂಗಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಈತ ಒಬ್ಬ ದೃಷ್ಟಿ ಹೀನಳಾದ ಶಿಲಾದ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನವಳಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದ. ತನಗೆ ಉತ್ತಮನಾದ ಮಗುಬೇಕೆಂದು ಶಿವನನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದಾಗ ಶಿವನು ಅನುಗ್ರಹಿಸಿದ ಮಗು ಈತ. ತನ್ನ ಗುಣಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನಾಗುವಂತೆ ವರವಿತ್ತು ಹುಟ್ಟಿದವ. ಈ ನಂದೀಶ್ವರನೇ ತಂಡು ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದ. ಹಿಂದೆ ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೆ ಶಿವನ ಆಜ್ಞೆ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ "ತಾಂಡವ"ವನ್ನು ಕಲಿಸಿದವನೇ ಇವನು.

ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ರೂಪ ಮತ್ತು ರೂಪಕ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಾ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದು, ನರ್ತನವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಸಪ್ತಲಾಸ್ಯಗಳು, ಭ್ರಮಣತಾಂಡವ, ಸಂಯುತ, ಅಸಂಯುತ ಹಸ್ತ-ಮುದ್ರೆಗಳು ಶಿರ, ರಸದೃಷ್ಟಿಗಳು, ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ-ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ದೃಷ್ಟಿಗಳು, ಪಾದಲಕ್ಷಣ, ನಿಲುಗಡೆಯ ಸ್ಥಾನಗಳು (ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಹಸ್ತಗಳು), 108 ತಾಳಗಳು, ಚಾರಿಗಳು, ಅಂಗಹಾರ, ನಾನಾರ್ಥ ಹಸ್ತಗಳು, ಶೃಂಗನಾಟ್ಯ, ಲಾಸ್ಯಾಂಗ, ದೇಶೀತಾಂಡವದಲ್ಲಿ ಕರಣಗಳು (ಚಾರಿಗಳು, ತಾಳ, ಶಬ್ಧ, ಪೇರುಣಿನಾಟ್ಯ, ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಕ್ರಮ, ದೇವತಾಹಸ್ತಗಳು, ಮುದ್ರೆಗಳು ಮತ್ತಿತರ ವಿಷಯಗಳಿವೆ.

ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ: ನಂದೀಸ್ವರನ ಕೃತಿ, ಈ ಗ್ರಂಥವು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಸ್ತಚಲನೆ, ನಿಂತಿರುವ ಸ್ಥಾನ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾಲುಗಳ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ.

ಅಭಿನಯದರ್ಪಣವು ನಂದೀಶ್ವರನ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥ "ಭರತಾರ್ಣವ"ದ ಹ್ರಸ್ವಸ್ವರೂಪವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ರಚನೆ ಸಾಧಾರಣ A.C. 1250 ಇರಬಹುದು. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಶಿರ, ದೃಷ್ಟಿ, ಗ್ರೀವ, ಸಂಯುತ - ಅಸಂಯುತ ಹಸ್ತಗಳು, ನವಗ್ರಹಗಳು, ದೇವತೆಗಳು, ದಶಾವತಾರಗಳು, ವರ್ಣಗಳು ಬಾಂಧವ್ಯ ಹಸ್ತ, ನಿಲುಗಡೆಯ ರೀತಿಗಳು, ಸ್ಥಾನಕಗಳು, ಉತ್ಪವಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಹೇಳಿದೆ.

ನಾಟಕ ರತ್ನಕೋಶ:

ಸಾಗರನಂದಿ ರಚನಕಾರ ಕಾಲ 11ನೇಯ ಶತಮಾನ-ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ರೂಪಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತ್ರತವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಗ್ರಂಥವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಭರವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಇವನು ನಾಟ್ಯದ ಅಭಿನಯಾಂಗವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣ – ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಾಶ

ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭೋಜನು ಕವಿ ಮತ್ತು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತನು. ಅವನು ವಿವಿಧ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಜ್ಞತೃವೂ, ಗಂಭೀರ ವಿಚಾರದವನೂ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥ ನಿರ್ಮಾಪಕನೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಗದ್ಯಕಾವ್ಯ, ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ, ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ, ಜ್ಯೋತಿಷ್ಯ ಯೋಗಶಾಸ್ತ್ರವ್ಯಾಕರಣ, ವಾಸ್ತುವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತನಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾರಗಳೆರಡೂ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತಾದದ್ದು. ಅವನು ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಸದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಅಂಗಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಕ್ಷೇತ್ರವು ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು. ಇವರ ಕಾಲ 11ನೇಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ.

ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣಸೂತ್ರ:

ರಾಮಚಂದ್ರ ಗುಣಚಂದ್ರರು ಜೈನಾಚಾರ್ಯನಾದ ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಶಿಷ್ಯರು. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಕಲೆತು ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ ಸೂತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ರಚನಾ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಕಾಲ 12ನೇಯ ಶತಮಾನ. ಅವರ ಕಾರಿಕಾವೃತ್ತಿಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕರಣಗ್ರಂಥಗಳ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನಾ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಭಾವಪ್ರಕಾಶನ

ಶಾರದಾತನಯ ರಚನಾಕಾರ ಕಾಶ್ಯಪಗೋತ್ರದ ಭಟ್ಟಗೋಪಾಲನ ಮಗ. ಭಟ್ಟ ಗೋಪಾಲನು ಶಾರದಾದೇವಿಯ ಉಪಾಸನೆಯಿಂದ ಮಗನನ್ನು ಪಡೆದದ್ದರಿಂದ ಶಾರದಾತನಯನೆಂದೇ ಹೆಸರಿಟ್ಟರು. ಶಾರದಾತನಯನು ವೇದಶಾಸ್ತ್ರಾದಿ ವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕಲಿತನಲ್ಲದೆ, ಆಚಾರ್ಯ ದಿವಾಕರನಿಂದ ನಾಟ್ಯವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿತನು. ಇವನ ಕಾಲ ೧೩ನೇ ಶತಮಾನ.

ಶಾರದಾತನಯನು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಭಾವಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯ ಭಾವಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೂ ಭಾವಪ್ರಕಾಶವೆಂದೇ ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಭಾವ, ರಸ, ನಾಯಕಾದಿ ಸ್ವರೂಪ, ರೂಪಕಗಳ ಪ್ರಕಾರ, ಕಥಾವಸ್ತುಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿವೇಚನೆಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಭಿನಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಕಡೆಗೂ ಗಮನಹರಿಸಿ ನಾಟ್ಯಗಳ ಸಮಸ್ತ ಅಂಗಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರೂಪಕಸಂಬದ್ಧ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ದಶರೂಪಕದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ.

ರಸಾರ್ವಣ ಸುಧಾಕರ:

ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪುಸ್ತಕ. ಇವನು ಅನಂತ ಅನ್ನಮ್ಮರ ಮಗ. ವಂಶಪರಂಪರಾಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ರಾಜಾಚಲ ರಾಜಧಾನಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯಭಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಇವನ ರಾಜ್ಯದ ಎಲ್ಲೆಕಟ್ಟು ವಿಂದ್ಯಾಚಲದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಶ್ರೀಶೈಲಪರ್ವತದ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇವನ ವಂಶಾವಳಿಯ ಆಧಾರದಿಂದ ಈತನು ೧೩೩೦ ಎಂದರೆ ೧೪ನೇ ಆದಿಯಲ್ಲಿದ್ದನು. ಇವನು ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೂ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇವನು ಕವಿ ಮತ್ತು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯ. ಇವನ ರಸಾರ್ಣವ ಸುಧಾರಕವೂ. ನಾಟಕ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ, ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಕುವಲಯಾವಲಿಯೂ ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಕ್ಕೆ ಇವನೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ದೊರೆತಿದೆ. ರಸಾರ್ಣವ ಸುಧಾರಕವು ದಶರೂಪಕದಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣ ಗ್ರಂಥ. ಇದರಲ್ಲಿ ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳೂ ಸಾಧಿಕಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ:

ವಿಶ್ವನಾಥ ಕವಿರಾಜ. ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣವೂ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅತಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥ. ಇವನು ನಾಟಕೀಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತ ನಾಟ್ಯಗ್ರಂಥ ವಿಷಯಗಳನ್ನು, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಲಕ್ಷಣ, ರೂಪಕವಿಭೇದ, ಉಪಬೇದ, ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿ, ಸಂಧಿ ಮುಂತಾದವೆಲ್ಲವೂ ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ.

ಕವಿರಾಜ ವಿಶ್ವನಾಥನು ಉತ್ಕಲದೇಶದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣವಂಶಜನು ಈತನು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಭಾನುದೇವನ ಸಭಾಪಂಡಿತನಾಗಿದ್ದನು. ಈತನು ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದನು. ಹೀಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಕರಣಗ್ರಂಥಗಳು ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ವಿಶ್ವನಾಥನ ಪ್ರತಾಪರುದ್ರ ಯಶೋಭೂಷಣ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವರಣಗಳು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ನಾಟಕಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳವರೆಗೆ ವೃದ್ಧಿಗೊಂಡವು. ಅಭಿನವ ಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳೂ, ನಾಟ್ಯಾಂಗಗಳೂ ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ವಿವೃತವಾಗಿವೆಯಲ್ಲದೆ ನೂತನ ಸಿದ್ಧಾಂಗಗಳ ಉದ್ಭಾವನೆಯೂ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತತ್ತ್ವಗಳೂ ದಾರ್ಶನಿಶಾಧಾರಗಳ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿವೆ.

ಕುವಲಯಾನಂದ:

ಅಪ್ಪಯ್ಯನ ದೀಕ್ಷಿತ: ಇವನ ಕಾಲ ೧೫೪೯-೧೬೦೨ರವರೆಗೆ, ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈತ ಪ್ರಮುಖ, ಹಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತ. ವ್ಯಾಕರಣ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಆದ್ವೈತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಇವನದ್ದು ಅಪ್ರತಿಮ ವಿದ್ವತ್ತು. ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೂರು ಕೃತಿಗಳಿವೆ. ಕುವಲಯಾನಂದ, ಚಿತ್ರಮೀಮಾಂಸ, ವೃತ್ತಿವಾರ್ತಿಕ, ಲಕ್ಷಣ ರತ್ನಾವಳೀ ಇವುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಕುವಲಯಾನಂದವೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಕೈಪಿಡಿ.

ಅಭಿನವ ಭಾರತೀ:

ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಕಾಶ್ಮೀರದಲ್ಲಿದ್ದ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಅಲಂಕಾರಿಕ. ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ.೯೮೦-೧೦೨೦. ಧ್ವನಿಲೋಕದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗಿದ್ದ ರಸದ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ದೃಢಪಡಿಸಿದವನು. ಇವನು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಕಾರ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಬಹುದೊಡ್ಡ ದಾರ್ಶನಿಕ ಸಾಧಕ, ಅನುಭಾವೀ ಮಹಾಮಹೇಶ್ವರ.

ಜೈನ ಬೌದ್ಧ, ನಾಸ್ತಿಕಗುರುಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಅವರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತಿಳಿವ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಆಶ್ರಯಿಸಿದಂತೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ದರ್ಶನದಲ್ಲೂ ಮಹಾತೀಕ್ಷ್ಣಮತಿ. ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ವಿರಕ್ತಿಬಂದು ರವೋಪಾಸನೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ತಿರುಗಿತು. ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳ ಬಂಧನ ಅವನಿಗೆ ಒದಗಲಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಹಲವು ಸಿದ್ದಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದನಂತೆ. ಇವನು ಭೈರವನ ಅವತಾರವೆಂದು ಜನರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಅವನ ಶಿವಭಕ್ತಿ ಶಿವಾನುಭವಗಳಂತೂ ಅತಿಶಯವಾದವುಗಳು. ಇವನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು ಮೂರು ಮಾತ್ರ: ೧. ಕಾವ್ಯಕೌತುಕ ವಿವರಣೆ, ೨. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನ, ೩. ಅಭಿನವ ಭಾರತೀ ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯವೇದ ವಿವೃತ್ತಿ.

ರಸಗಂಗಾಧರ:

ಜಗನ್ನಾಥನು ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಲಂಕಾರಿಕ. ಇವನ ರಸಗಂಗಾಧರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯವಿಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ವಿದಗ್ಧ ಕೃತಿ. ಇವನ ತಂಡೆ ಪೇರುಭಟ್ಟನೇ ಮಗನಿಗೆ ಗುರು. ಮೊಘಲ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಶಹಜಹಾನನು ಜಗನ್ನಾಥನಿಗೆ ಪಂಡಿತರಾಜನೆಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಕೊಟ್ಟನು. ಜಗನ್ನಾಥನ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿ ರಸಗಂಗಾಧರವು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇಲಿನ ಅಪೂರ್ವ ಗ್ರಂಥ. ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ,

ಕಾವ್ಯಭೇದ, ರಸವಿಚಾರ, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ, ಕಾವ್ಯವಿಭಾಗ, ರಸಸ್ವರೂಪ, ಭಾವವಿವೇಚನೆ, ಗುಣಗಳು, ಸಂಘಟನಾದೋಷ, ಭಾವಧ್ವನಿ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ, ರಸಾಭಾವ, ಭಾವೋದಯ, ಭಾವಶಾಂತಿ ಹಾಗೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಭೇದಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ರಸರತ್ನಾಕರ:

ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಗ್ರಂಥ. ಈ ಗ್ರಂಥವು ರಸಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬರೆದವನು ಸಾಳ್ವ. ಇವರ ಕಾಲ ಸುಮಾರು ೧೫೫೦ ಇದರಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಪ್ರಪಂಚ ವಿವರಣಂ, ನವರಸಪ್ರಪಂಚ ವಿವರಣಂ, ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕ ವಿವರಣಂ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ ವಿವರಣಂ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕರಣಗಳಿವೆ. ಸಾಳ್ವನು ಎಲ್ಲ ರಸಗಳನ್ನು ರಸಾಭಾವ, ಭಾವಭಾವನಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಂತೆ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟು ಆ ರಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಆಲಂಬನ, ಉದ್ದೀಪನ, ವಿಪ್ರಲಂಭ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಚಕ್ಷು, ಪ್ರೀತಿ ಮೊದಲಾದ ದಶಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಪಟ್ಟಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಡದೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈತನು ಭಾರತ, ರತರತ್ನಾಕರ, ವೈದ್ಯಸೌಂಗತ್ಯ - ಇವುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಈತ ಜೈನಕವಿ, ತಂದೆ ಧರ್ಮಚಂದ, ಗುರು ಜತಕೀರ್ತಿ.

ಚಿಕ್ಕ ದೇವರಾಯಸಪ್ತಪದಿ – ಹಾಗೂ ಗೀತಗೋಪಾಲ

ತಿರುಮಲಾಚಾರ್ಯ - ಎರಡೂ ಗೇಯನಾಟಕಗಳು ಏಳು ಹಾಡುಗಳುಳ್ಳ ಒಂದು ಸಮುಚ್ಛಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಪ್ತಪದಿಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಇದೆ. ಶೃಂಗಾರರಸದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ನಾನಾ ನಾಯಕ- ನಾಯಿಕೀ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕವಿಯು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿಯು ತನ್ನ ಪ್ರಭುವಾದ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಯನನ್ನೇ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ನಾಯಕಿಯ ಸತ್ವಜವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಚೇಷ್ಟೆಗಳ ಕುರಿತು ಹಾಗೂ ರಾಯರ ಅಪ್ರತಿಮ ವೀರಚರಿತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೈಸೂರಿನ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ.೧೬೭೩-೧೭೦೪ರ ಒಳಗೆ.

ಅಮರು ಶತತಕಮ್- ಅಮರು ಕವಿ ರಚಿತವಾದದು. ಶೃಂಗಾರ ರಸಪ್ರದಾನವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಮರು ಶತಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಶ್ಲೋಕಸರಣಿಯು ಲಲಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥಗಾಂಭೀರ್ಯ ಸುಲಭವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಅಮರುಕವಿ ಒಬ್ಬನಾಗಿದ್ದ. ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ ಸುಮಾರು ೮೦೦ರ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿ ರಚಿತವಾಯಿತು. ಅವನ ಈ ಶತಕದ ಪದ್ಯಗಳು ಮುಕ್ತಕವೆಂಬ ಕಾವ್ಯಭೇದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು. ಇದು ಭಾವಗೀತೆಯೆಂತಲೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು.ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರೇಮಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗಾಢವಾದ ಆಳವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಆತ ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿಯ ಕಾಲವು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾದರೂ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೭೦೦ರಲ್ಲಿರಬಹುದು.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಕರ್ಣಾಮೃತಂ:

ಲೀಲಾಶುಕಕವಿ (ಈತನೇ ಬಿಲ್ವಮಂಗಲನೆಂದು ಜನ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ). ಈತ ದಾಮೋದರ ಮತ್ತು ನೀಲೀ ಇವರ ಸುಪುತ್ರ. ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿ ರಚನೆಯಾದದ್ದು. ಚಿಂತಾಮಣಿ ಎಂಬ ನಾಟ್ಯಗಾತಿ ಲೀಲಾಶುಕನಿಗೆ ಗುರುವಾಗಿ ಆತನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಭಗವಂತನದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದವಳು. ಲೀಲಾಶುಕನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಲು, ಆತ ಅವಳಲ್ಲಿ ಕಂಡ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ೧೪ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿ ರಚನೆಯಾದದ್ದು.

ಶೃಂಗಾರ ರತ್ನಾಕರ:

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಸವಿಷಯವನ್ನು, ಅದರಲ್ಲೂ ಶೃಂಗಾರರಸದ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿಯರ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು, ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು ಮೊದಲಾದ ಪರಿಕರಗಳೊಡನೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು. ರಸವಿವೇಕ ಎಂಬುದು ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು. ಇದರಲ್ಲಿ ನವರಸವ್ಯಾವರ್ಣ, ಭಾವಭೇದನಿರ್ಣಯ, ನಾಯಕನಾಯಿಕಾ ವಿಕಲ್ಪ ವಿಸ್ತಾರ, ಸಖಿಸಖೀಸಂಭೋಗ, ವಿಪ್ರಲಂಭ ಪ್ರಮಾವಿಸ್ತರ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪರಿಚ್ಛೇದಗಳಿವೆ.

ಶೃಂಗಾರ ರತ್ನಾಕರದ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ.ಸುಮಾರು ೧೨೦೦ ಆಗಿರಬಹುದು. ಕವಿಕಾಮದೇವ ಗ್ರಂಥವಿದು.

25. ಕಲಾಸಿದ್ಧಿ

- ನಂದಿನಿ ಈಶ್ವರ್

ಕಲಾವಿದರ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಿ, ಸಂತೋಷಪಟ್ಟ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಮರೆತಾಗ ಸಿದ್ಧಿ ಉಂಟಾಯಿತು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವವರು ಮತ್ತು ಕಲೆಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವವರು ಇಬ್ಬರೂ ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಬೇರೊಂದೇ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಆಂತರಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಾರೋ ಅದು ಅವರು ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಿದ್ಧಿ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದು. ಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ. ದೈವ ಸಿದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಮಾನುಷಿಸಿದ್ಧಿ.

ಮಾನುಷಿ ಸಿದ್ಧಿ: ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ತೋರಿಸಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಅಂದರೆ Reaction of the audience ಇದು ಎರಡು ರೀತಿಯಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ.

೧. ಶಾರೀರಿಕ - ಆಂಗೀಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಸುವುದು. ರೋಮಾಂಚನಗೊಂಡು ಅತಿ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಕುಣಿದಾಡುವುದು, ಎದ್ದುನಿಲ್ಲುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

೨. ವಾಚಿಕ- ಉದ್ಗಾರ ಎತ್ತುವುದು. ಸಂತೋಷದಿಂದ ಮುಗುಳ್ನಗುವುದು, ನಗುವುದು, ಆಹಾ ಭಲೆ ಭಲೆ ಪಾಪ ಎಂತಹ ಕಷ್ಟ ಮುಂತಾದ ಉದ್ಗಾರಗಳು, ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟುವುದು ಮೊದಲಾದವು.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಕಲಾಸ್ವಾದನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹತ್ತು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭರತ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೧. ಎರಡು ಅರ್ಥದ ಹಾಸ್ಯದ ಮಾತುಗಳು ಬಂದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮುಗುಳ್ನಗುತ್ತಾರೆ.

೨. ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ; ತುಟಿ ಬಿರುದು ನಗುತ್ತಾರೆ.

೩. ಆಂಗಿಕ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಕ್ಕು ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

೪. ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಾಗ ಆಹಾ ಭಲೆ ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

೫. ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮೂಡಿಬಂದಾಗ ಆಹಾ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

೬. ಕರುಣರಸ ಅಥವಾ ಶೋಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದಾಗ ಸ್ವಂತವೆಂಬಂತೆ ಅನುಭವಿಸಿ ಕಣ್ಣೀರು ಮಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ.

೭. ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ, ತಾಳದ ಖಚಿತತೆ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಾಗ ಸತ್ವಯುತ ಭಾವನೆಗಳು ಮೂಡಿಬಂದಾಗ, ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಶಾರೀರಿಕ ಚಲನೆಗಳು ಮೂಡಿದಾಗ ಕಿವಿ ಗಡಚಿಕ್ಕುವ ಚಪ್ಪಾಳೆಯ ಸುರಿಮಳೆ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ.

೮. ರೋಮಾಂಚಕರವಾಗಿ, ಉತ್ಸಾಹ ಆವೇಶಗಳು ಮೂಡಿ ಬಂದಾಗ ಪಾರಿತೋಷಕಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

೯. ಯುದ್ಧ, ಗಲಭೆ, ಹೋರಾಟಗಳು ನೈಜವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಾಗ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ.

೧೦. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಲ್ಲೀನತೆ ಇಂದ ಬಾಹ್ಯ ಪರಿಸರದ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಭಾವರಸ ಆಸ್ವಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುತ್ತಾರೆ.

ದೈವಿಸಿದ್ಧಿ:

ದೈವಿಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ವಯುತ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮೂಕರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸೂಜಿಬಿದ್ದರೂ ಕೇಳಿಸುವಷ್ಟು ನಿಶ್ಯಬ್ದತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ, ಪರಿಕರ, ಭಾವಗಳು, ಹೇಗೆ ತೋರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಇರುತ್ತದೋ ಅದರಂತೆ ಕಲಾವಿದರ ಕಲೆ ಉನ್ನತ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಕಲಾವಿದರೂ ತಮ್ಮ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅತಿ ಸಣ್ಣ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಸಲ ಸಿದ್ಧಿಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಘ್ನಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಲುಪುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ, ಸಾಧನೆಯು ಮೂಲಕವೇ, ತನ್ಮಯತೆ ಮತ್ತು ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು.

ಸಿದ್ಧಿ ಸಿಗದಿರಲು ಮೂರು ವಿಧದ ವಿಘ್ನಗಳನ್ನು ಭರತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

೧. ಮನುಷ್ಯನ ಕೈಮೀರಿದ್ದು - ಗಾಳಿ, ಮಳೆ, ಬೆಂಕಿ ಅನಾಹುತಗಳು, ಸೊಳ್ಳೆ-ಹುಳುಗಳ ಬಾಧೆ, ಈಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ - ವಿದ್ಯುತ್‌ಪೂರೈಕೆ ಇಂದ ಆಗುವ ವಿಘ್ನಗಳು ಮೊದಲಾದ "ದೈವಿಘಾತಗಳು".

೨. ಪರಪಕ್ಷದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಬಾಧೆ ಅಂದರೆ ಬೇಡದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು, ಕಲ್ಲು ಇತ್ಯಾದಿ ತೂರುವುದು, ಮತ್ಸರ ದ್ವೇಷದಿಂದ ಗಲಾಟೆ ಎಬ್ಬಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

೩. ಸ್ವಂತ ವಿಘ್ನಗಳು - ಲಕ್ಷ್ಯ ವಿಲ್ಲದೆ ಅಹಂಕಾರ ಹಾಗೂ ದುರಭಿಮಾನದಿಂದ ಮಾಡುವುದು, ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಪಾತ್ರ ಭಾಗವನ್ನು ತಾನೇ ಮಾಡುವುದು, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಸಮರ್ಪಕ ಆಯ್ಕೆ, ಮಾಡಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಮರೆಯುವುದು, ರಂಗದಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಮಧ್ಯೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಸೂಚನೆ ನೀಡುವುದು, ತಪ್ಪಾದ ಹಸ್ತಪ್ರಯೋಗ, ಆಭರಣ ಗೆಜ್ಜೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಳಚಿ ಬೀಳುವುದು, ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಕಿರುಚಿಕೊಂಡು ಅಥವಾ ಅತಿ ಮೆತ್ತಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದು, ಜೋರಾಗಿ ನಗುವುದು ಅಥವಾ ಅಳುವುದು, ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದೆ ಅಪಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು, ವ್ಯಾಕರಣ ಪದವಿಭಾಗಗಳ ದೋಷಗಳು, ಉಚ್ಛಾರಣೆ ದೋಷಗಳು, ಗ್ರಹ-ಮೋಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡುವುದು, ಏಕಾಗ್ರತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರವಾಗಿ ತಪ್ಪಾಗಿ ಧರಿಸುವುದು, ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ನಿರ್ಗಮನದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ದೇಶ, ವೇಷ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡುವುದು ಸಹಿತ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ವಿಘ್ನ ತರುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗ ಆಸ್ವಾದನೆ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ಬರುವಂತಿರಬಾರದು. ಒಂದು ವಿಚಾರ ಸರ್ವವೇದ್ಯ. ಪೂರ್ಣಗುಣವಿಲ್ಲದ ಅಥವಾ ದೋಷವಿಲ್ಲದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ವಾಚಿಕ, ಸ್ವಾತಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ, ಅಲಕ್ಷಿಸಬಾರದು. ರಸ-ಭಾವಗಳುಳ್ಳ ಗೀತ-ಸಂಗೀತ-ವಾದ್ಯನಾದ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಬಾರದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಸಂತುಷ್ಟರೂ, ಶೋಕಪ್ರದವಾದುದರಲ್ಲಿ ಶೋಕತಪ್ತನೂ ದೈನ್ಯತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೀನತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಹಾಗೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿರಬೇಕು.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಸ್ವಭಾವದ ಜನರಿರುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಅವರವರ ಯೋಚನಾಶಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ್ಮ ಸಿದ್ಧಿ ಇಂದ ಆತ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟನಂತರ, ಭಿನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳಿಗೋಸ್ಕರ ಆಯೋಜಿತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವನ್ನೂ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ, ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಿದ್ಧಿಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲು ಕಲಾವಿದರು ಕೆಲವು ಗುಣಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ, ಉತ್ಸಾಹ, ದೇಹಾಕೃತಿಯ ಕಡೆಗಿನ ಕಾಳಜಿ. ತಾಳ-ಲಯ ಜ್ಞಾನ, ರಸ- ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, ಕುತೂಹಲದಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಆಸಕ್ತಿ, ಸ್ಮೃತಿ ಶಕ್ತಿ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಹೆದರಿಕೆ ಬಿಟ್ಟು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಮನಸ್ಸು, ಪಾತ್ರದ ಮನೋಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕುಷವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು- ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ತಳಹದಿಯಾಗಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ, ಆರಿಸುವ ರೀತಿ, ನಿರ್ದೇಶನ, ಕಲಾವಿದರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ತಕ್ಕ ಸಂಗೀತ ಸಹಕಾರ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಕಲೆಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಿದ್ಧಿಗೆ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಮತ್ತು ಲೋಕಧರ್ಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಹದವಾಗಿ ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು, ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾವಪ್ರಯೋಗ, ಸಹಜ ಅಭಿನಯ ಇವು ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಹತ್ತಿರದಲ್ಲೇ ಇದ್ದರೂ ದೂರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತೆ ನಟಿಸುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಪೂರೈಕೆ, ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣ ಮುಂತಾದವು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬರೇ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು, ಜನರ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ, ಆಹಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸುವುದು ಮೊದಲಾದವು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಡೆದು ದೋಷಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಲಾವಿದರು ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

೧. ಅಂತಃ ಪ್ರಾಣ - ಕಲಾವಿದನ ಸತ್ವ
೨. ಬಹಿರ್ ಪ್ರಾಣ - ಸಹಕಲಾವಿದರ ಸತ್ವ
೩. ಅಂಗಶುದ್ಧಿ - ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಶರೀರ ಚಲನೆ
೪. ಸ್ಪಂದನೆಗಳು - ಭಾವಸ್ಪಂದನೆ ಜೀವಾಳ
೫. ದೇವ - ಗುರು ಹಿರಿಯರಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ - ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸುವ ಗೌರವ.

ಸಿದ್ಧಿಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡೋಣ. ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ, ಮಾನುಷಿ ಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಲೆ ಇಂದ ಆತ್ಮಾನಂದ ಅನುಭವಿಸಿದರೆ ದೈವಿ ಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ತನ್ಮಯತೆ ಇಂದ ಆತ್ಮಾನಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯ ದೈವತ್ವಕ್ಕೆ ಈ ಎರಡೂ ಸಿದ್ಧಿಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಕಲಾವಿದರು ಮೊದಲು ತಾವು ಆತ್ಮಾನಂದ ಅನುಭವಿಸಿದಾಗಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆತ್ಮಾನಂದ ಉಂಟು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದರ ಸ್ವಂತಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ಉನ್ನತಮಟ್ಟದ ತನ್ಮಯತೆ ಪ್ರಥಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಸಿದ್ಧಿಗೆ ಇದೇ ತಳಹದಿ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಹಾಗಾದರೆ ಕಲಾವಿದರು ಯಾವ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಧನೆ ನಡೆಸಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಸರ್ವಪ್ರಥಮ ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಅಂತಃ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

"ಜವ ಸ್ಥಿರತ್ವಂ ರೇಖಾ ಚ ಭ್ರಮರಿ ದೃಷ್ಟಿ ಅಶ್ರಮಃ|
ಮೇಧಾ ಶ್ರದ್ಧಾವಚೋ ಗೀತಅಂತಃ ಪ್ರಾನಶಸ್ಮೃತಾ" ||

ಜವ: ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಲವಲವಿಕೆ ಇದ್ದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಚೈತನ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಚುರುಕುತನವಿದ್ದು ಶರೀರ ಭಾರವೆನ್ನಿಸದ ಸೋಮಾರಿತನವಿಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಅಂಗ ಚಲನೆಗಳ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಸಾಧಿಸಬೇಕು.

ಸ್ಥಿರತೆ: ಸ್ಥಿರತೆ ಕಾಣಬೇಕು. ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಕಾಣಬೇಕು. ಒಂದು ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಪಾದಾಘಾತದಲ್ಲಿ ಹಸ್ತ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಖಚಿತತೆ ಇರಬೇಕು. ಅನೇಕ ಸಲ ನರ್ತಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಶಾರೀರಿಕ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ರೇಖಾ: ಅಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗ, ಉಪಾಂಗಗಳ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಕಡಿತಗೊಳಿಸದೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿಸುವುದು. ಅಂದರೆ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೈಸುತ್ತಿದಾಗ ಸರಿಯಾದ ಚಕ್ರ, ಕೈಬಿಚ್ಚಿದಾಗ ಸಮರೇಖೆ, ಹಿಂದುಮುಂದು ಚಲಿಸಿದಾಗ ಸಮರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವುದು ಅರಮಂಡಿಯಲ್ಲಿ ೯೦ ಕೋನ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಅಂದರೆ ಶರೀರ ಭಾಗದ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಪರಿಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು.

ಭಮರಿ: ತಿರುಗುವ ಚಲನೆಗಳಲ್ಲಿ ಶರೀರದ ಸಮತೋಲನ ಸರಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿಯುವುದು, ರಂಗವನ್ನು ಸುತ್ತುವ ಚಲನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾದಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಚಕ್ರದಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ದೃಷ್ಟಿ: ಕಣ್ಣುಗಳು ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ, ಉಪಾಂಗ ಭಾವನೆಗಳು ಪ್ರಖರವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುವುದು ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ, ತಾಳಕ ಖಚಿತತೆ, ಕೈಗಳು ಚಲಿಸಿದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು, ರಂಗದಮೇಲೆ ಇಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವಾಗ ಪಾತ್ರದ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಇವೆಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸರಿಯಾದ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಶ್ರಮ: ಶರೀರಕ್ಕೆ, ಎಷ್ಟೇ ಅಯಾಸವಾದರೂ ಹೊರಗೆ ತೋರ್ಪಡಿಸದೆ

ಇರುವುದು, ಶ್ರಮಪೂರಿತ ಚಲನೆಗಳು ಅಂದರೆ ಏದುಸಿರಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ ಚಲನೆಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ "ಅಯ್ಯೋ ಪಾಪ ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟ ಪಡುತ್ತಾರೆ" ಎಂಬ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಮೂಡಿಸಿ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಹಾರಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಕಲಿಯುವಾಗ, ಕಲಿಯುವ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನಾನು ಶ್ರಮಪಟ್ಟು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ಸ್ವಂತ ಕರುಣೆ ಬಂದಾಗ ಕಲಿಕೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ನಿಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಿಯುವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸು ಅಶ್ರಯಯುತವಾಗಿರಬೇಕು.

ಮೇಧಾ: ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಪಾಠಗಳನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಲಿಯುವುದು ಅಂದರೆ ಇದೆ ಹೀಗೇಕೆ? ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ? ಎಂಬ ಯೋಚನಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ತಕ್ಷಣ ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿಯುವಾಗ ಏಕೆ

ತಪ್ಪಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರದ ಕುರಿತು ಯೋಜಿಸುವುದು, ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ನರ್ತನವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು, ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು ಮೊದಲಾದವು ಸಿದ್ಧಿ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರದ್ಧಾ: ಕಲಿಯುವಾಗಲೇ ಆಗಲಿ, ರಂಗದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಒಬ್ಬರ ಎದುರಿಗೆ ನರ್ತಿಸಬೇಕಾದಾಗ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಡ್ಡೆ ಮಾಡದೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇಂದ ಮಾಡಬೇಕು. ಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರದಲ್ಲಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತನಗಿಂತ ಹಿರಿದಾದವರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು, "ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಮಾಡಬಲ್ಲೆ" ಎಂಬ ಆಹಂಕಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಶ್ರದ್ಧೆ ಇಂದ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದಾಗಲೇ ಆತ್ಮಾನಂದ ಕಾಣಬಹುದು.

ವಚೋ (ವಚನ): ಕೆಲವು ಸಲ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ನರ್ತನದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ವ್ಯಾಕರಣ, ಉಚ್ಛಾರಣೆ, ಭಾವ ಭಾಷೆ ಎಲ್ಲದರ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನವಿಡುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಮತ್ತೊಬ್ಬರೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವಾಗ ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದು. ಕಲಾವಿದನ ಕಲೆ ಅವನಲ್ಲಿರುವ ವಿನೀತ ಭಾವದಿಂದ ಶೋಭಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಕಟು ನುಡಿಗಳಿಂದಲ್ಲ. ಮಾತು ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾಚೇತನದ ಆಳ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅಳೆದು ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಗೀತ: ನರ್ತಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗಲೇ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಕವಿಭಾವನೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಗೀತ ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ತಪ್ಪಿಲ್ಲದೆ ತಿಳಿದಾಗ ಅಭಿನಯ ಸುಲಭ. ಆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನೋಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದು ನರ್ತಿಸಬಹುದು, ತಲ್ಲೀನತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಗೀತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದಾಗಲೇ ರಾಗಭಾವ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಬಹುದು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಹೊಂದಿರುವ ಅಂತಃ ಪ್ರಾಣಗಳು ಮಾನುಷಿಸಿದ್ಧಿ ಮತ್ತು ದೈವಿಸಿದ್ಧಿಗೆ ತಳಹದಿಯ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು.

ಕಲಾವಿದರ ಜೊತೆ ಸಹಕರಿಸುವ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರು ಕಲೆಯ ಬಹಿರ್ ಪ್ರಾಣ. ಶೃತಿ ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತ, ತಾಳಬದ್ಧ ಮೃದಂಗವಾದನ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗದ ಸರಿಯಾದ ಉಚ್ಛಾರಣೆ ಇಂದ ಅರ್ಥಗೋಚರ. ಇವೆಲ್ಲ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನಾಟಿ ದೃಶ್ಯರೂಪ ನರ್ತನ ಭಾವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಅನುವುಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನರ್ತನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಸಂಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯಲು ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಿದ್ಧಿಯ ಶ್ರವ್ಯ - ದೃಶ್ಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಕುರುಹಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಂಗ ಶುದ್ಧಿ ಎಂದರೆ ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಲನೆಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರಲಕ್ಷಣ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಶರೀರದ ಸೌಷ್ಠವ ಎಂದರೆ ಸ್ನಾಯುಗಳ ಸರಿಯಾದ ಹಿಡಿತ ಸರಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಲವಲವಿಕೆ, ಶಕ್ತಿ ಕಾಣಬೇಕು, ಉಸಿರಿನ ಹಿಡಿತ ಸರಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ನರ್ತಿಸುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಶರೀರ ಸೋಲು ಕಾಣಬಾರದು. ಚಲನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣತೆ ಇದ್ದು ಕಲಾಸೌಂದರ್ಯ ಎದ್ದು ಕಾಣಬೇಕು. ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಅಂಗಶುದ್ಧಿ ಪ್ರತಿಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗ ಅಂಶ. ಇದರಿಂದ ನರ್ತನ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದು "ಆಹಾ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನ" ಎನ್ನುವ ತೃಪ್ತಿ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಬೇಕಾದುದು ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಸ್ಪರ ಭಾವಸ್ಪಂದನ. ಕಲಾವಿದ ತೋರಿಸುವ ಭಾವರಸಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸ್ಪಂದಿಸಿದಾಗಲೇ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯತೆ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಇದ್ದರೆ, ನೋಡುವವರಲ್ಲೂ ತನ್ಮಯತೆ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಬಂದು ಭಾವ ಸ್ಪಂದನ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತನಕಲೆ ಪೂಜ್ಯವಾದದ್ದು ಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ವಿನೀತ ಶ್ರದ್ಧಾ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ನೈಜವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. " ಕೃತಿ" ಅಂದರೆ ನರ್ತನದ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯ, ನರ್ತನದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ, ಎರಡರಲ್ಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರದ್ಧೆ ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

“ಸಿದ್ಧಿ ” ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿದರೆ ಗುರಿ ಮುಟ್ಟುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಭಗವಂತನನ್ನು ಕಂಡರೆ ಆಗಬಹುದಾಗ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಒಂದು ತಪಸ್ಸಿನ ಮಾರ್ಗವೆನ್ನಬಹುದು. ನರ್ತಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರವನ್ನು ಮರೆದು ಬಿಡುತ್ತೇವೆ. ಮನಸಿಟ್ಟು ನರ್ತಿಸಿದ ನಂತರ ಸಿಗುವ ಆನಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಅನುಭವ ಪ್ರತಿಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಈ ರೀತಿಯ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದಾಗ ಸಿದ್ಧಿಯ ಕಡೆ ಸಾಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಯೋಗದಿಂದ, ಧ್ಯಾನ್ಯದಿಂದ ಸಿಗುವ ಮಾನಸಿಕ ಶಾರೀರಿಕ ಸ್ಥಿರತೆ ನರ್ತನದ ಕೆಲವೇ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ನರ್ತಿಸುವವರು ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಸ್ವಂತ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಮನಸ್ಸುಮಾಡಿ ನರ್ತಿಸಿದರೆ ದೈವಿಸಿದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಮಾನುಷಿ ಸಿದ್ಧಿ ಎರಡೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮುಖ್ಯ. ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲ ಸಿದ್ಧಿಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಮೂರು ರೀತಿಯ ರಸಿಕರನ್ನು ಅವನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

೧. ಜ್ಞಾನವಂತ ರಸಿಕರು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಆಧಾರ, ಧೈರ್ಯ ಸಾಹಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

೨. ಭಾವರಸಿಕರು ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥ, ಕವಿಭಾವನೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡಿತು ಎನ್ನುವುದ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.

೩. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ರಸಿಕರು ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ವಿಚಾರಗಳು, ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ಫುರಿಸಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನಹರಿಸಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರಕೃತಿ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ರಸವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಅನ್ಯಭಾವನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಅನುಭವಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಾಗುವುದು, ತನ್ಮಯತೆ ಇಂದ ವೀಕ್ಷಿಸುವುದು, ರಂಗಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಿಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಜೊತೆಗೂಡುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ರೂಪಿತಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಉತ್ತಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿ ಸಹ ರೂಪಿತಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಕಲಾಸಿದ್ಧಿಗೆ ಕಲಾವಿದ - ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಬ್ಬರೂ ಆಧಾರ ಸ್ಥಂಭಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಗ್ರಂಥ ಋಣ

೧. ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ

೨. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ

೩. ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ.

26. ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂ (ರಂಗಪ್ರವೇಶ)

- ಜಯಲಕ್ಷ್ಮೀ ಆಳ್ವ

ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ನಾಟ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬಂದ ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ “ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂ” ಮೂಲತಃ ಇದು ತಮಿಳು ಪದ “ಅರೆಂಗು” ಎಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ “ಏಟ್ರಂ” ಎಂದರೆ ಪ್ರವೇಶ. ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆ ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಾನು ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವ ಮೊದಲ ದಿನವೂ ಅದಾಗಿದೆ. ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ತಮಿಳಿನ ಮೇರುಕೃತಿ “ಶಿಲಪ್ಪಧಿಕಾರಂ”ನಲ್ಲಿ “ಅರೆಂಗೇಟ್ರಕಾದೈ” ಎಂಬ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯವೇವುಂಟು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂನ ವಿಷಯವನ್ನು ಬಹಳ

ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂ ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದ ಬಳಗ್ಗಿನ ಬ್ರಾಹ್ಮೀ ಮೂಹೂರ್ತದಲ್ಲೆದ್ದು ಎಣ್ಣೆ ಸ್ನಾನಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ವ್ರತದಲ್ಲಿದ್ದು ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂನ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿ ನರ್ತಿಸಲು ಸನ್ನದ್ಧರಾರಬೇಕಿತ್ತು. ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂ ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದೆ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞಾನ, ಸಂಗೀತ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಜ್ಞಾನ ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ತನ್ನ ಐದನೇ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಹನ್ನೊಂದು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ, ತನ್ನ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ಯೌವನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ತನ್ನ ೧೬ನೇ ವಯಸ್ಸಿಗಾಗುವಾಗ ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂ ಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗಳನ್ನು ಸಹ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ವಿನಿಯೋಗಿಸಬೇಕಿತ್ತು.

ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ರಾಜರು ಹಾಗೂ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳು. ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂ (ರಂಗಪ್ರವೇಶ) ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ದೇವಾಲಯಗಳ ಪ್ರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ದಾಖಲೆಗಳಿರುವುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು. ವಿಜಯನಗರದ ರಾಜರುಗಳು ಅವರ ಪತನಾನಂತರ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯ ನೀಡಿದವರಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರಿನ ಅರಸು ಅಲ್ಲದೆ ಮೈಸೂರಿನ ಹಾಗೂ ತಿರುವನಂತಪುರದ ರಾಜಗುಗಳು. ಇದೇ ರೀತಿ ತಂಜಾವೂರಿನ ಬೃಹದೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯ, ಚಿದಂಬರನ ನಟರಾಜ ದೇವಾಲಯ, ಕುಂಭ ಕೋಣಂ ಸಾರಂಗಪ್ರಾಣಿ ದೇವಾಲಯಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಳೇಬೀಡು, ಸೋಮನಾಥಪುರ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯದ ಕುರಿತು ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ಹೆಂಡತಿ ಶಾಂತಲೆಯೇ ಸ್ವತಃ ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ದೇವಾಲಯಗಳು ಹಾಗೂ ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜರುಗಳು ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂ ಮಾಡಲು ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂ ಮಾಡುವವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ತಟ್‌ಕೋಲ್, ಗುರುಗಳನ್ನು ಆನೆಯ ಅಂಬಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲಾಕಾರರು, ವಿದ್ವಾಂಸರು, ನೇತಾರರು, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ನೆರೆದಿದ್ದ ರಾಜಸಭೆಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಗುರುವಿನ ಆಶೀರ್ವಾದದ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡಿ, ನರ್ತಿಸಿ, ತನ್ನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ನೆರೆದಿದ್ದ ರಾಜಸಭೆಯಿಂದ ಆಶೀರ್ವಾದ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಿತ್ತು. ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಬದುಕಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಹತ್ವದ ಕಾರ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರು ಈ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗೋಸ್ಕರ ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಮುಡಿಪಾಗಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ದೇವದಾಸಿಯರು ತಮ್ಮ ನರ್ತನವನ್ನು ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೇವಾರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ನರ್ತನ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದುರಿಂದ ಅವರು ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲೂ ನರ್ತಿಸಿ ರಾಜರಿಂದ ಮನ್ನಣೆ, ಗೌರವ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.

೧೯೩೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯಂ ನೃತ್ಯ ತನ್ನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆಯುತ್ತಲಿತ್ತು. ಆಗ ಭರತನಾಟ್ಯಂನಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಬೇಕೆಂದು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಇ.ಕೃಷ್ಣಅಯ್ಯರ್ ಹಾಗೂ ಅರುಂಡೇಲ್‌ರುಕ್ಮಿಣಿ ದೇವಿಯವರು ಬಹಳ ಶ್ರಮಿಸಿದ್ದರು. ಆ ಸಂದರ್ಭ ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂ ಕೇವಲ ದೇವದಾಸಿಯರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮಹಾನ್‌ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಅವಿರತವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮಕುಲದ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಸಹ ಈ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಇವರು ಹತ್ತರಿಂದ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅಪವಾದವೆಂಬಂತೆ ಆರು ತಿಂಗಳು ಕಲಿಸಿ ಕೆಲವೊಂದು ಗುರುಗಳು ತಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂ ಮಾಡಿದ ಘಟನೆಗಳು ಇದೆ. ಸುಮಾರು ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ವಿಶೇಷತೆ ಕಂಡುಬಂತು. ಏನೆಂದರೆ ಯಾರು ಭರತನಾಟ್ಯಂನಲ್ಲಿ ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆಯೋ, ಅಂತಹ ಹುಡುಗಿಯರಿಗೆ ಮದುವೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಬೇಡಿಕೆಯಿತ್ತು. ಇವರಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವರು ಈ ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂನ್ನು ಬಹಳ ಆಡಂಬರವಾಗಿ ಮಾಡಲು ತೊಡಗಿದರು.

ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂ ಮಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಾನು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನೃತ್ಯದ ಕುರಿತು ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಿಳಿದಿರಬೇಕಿತ್ತು. ತಾಳ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯ ಮಾಡುವವಳು ನೃತ್ಯದ ಪದ-

ಪದದ=ಪದಾರ್ಥ, ಭಾವಾರ್ಥ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ತೆಲುಗು, ಕನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ, ತಮಿಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಉಚ್ಚಾರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಭಾವಜ್ಞಾನ ಕಲಿಸಿದ ಗುರುವಿಗೂ, ನರ್ತಿಸುವ ಶಿಷ್ಯನಿಗೂ ಹೀಗೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ನಾನು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಒಂದು ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂನ ಸಂದರ್ಭ ಅಲ್ಲಿ " ತಾಯಿಗೆ ಬಾಯಲ್ಲಿ" ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ " ತಾಯಿಗೆ ಬಾ ಇಲ್ಲ" ಎಂಬಂತೆ ನರ್ತಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಅದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ "ನಟನ ಮಾಡಿರ" ಎಂಬ ತಮಿಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪೊನ್ನಾಡರುಂ ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪೆಣ್ಣಾಡರುಂ ಎಂಬಂತೆ ಶಿಖರ ಹಾಗೂ ಮೃಗಶೀರ್ಷದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಪೊನ್ನಾಡರುಂ ಅಂದರೆ ದೇವರು ಎಂದರ್ಥ, ಪೆಣ್ಣಾಡರುಂ ಎಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀ ಹಾಗೂ ಪುರುಷ, ಅಲ್ಲದೆ ಪೆಣ್ಣಾಡರುಂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ತಪ್ಪಾತಿ ಪೊನ್ನಾಡರುಂ ಎಂದು ತಪ್ಪಾಗಿಯೂ ಉಚ್ಚರಿಸಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ಭಾವಜ್ಞಾನ ಬಹಳ ಅಗತ್ಯ, ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ರಸಾಭಾವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು. ಹೀಗೆ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಜ್ಞಾನಗಳನ್ನೂ ಅರೆಂಗ್ರೇಟಂಗೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದು ಇಬ್ಬ ಗುರುವಿನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅದು ಆಹ್ವಾನ ಪತ್ರಿಕೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಬರುವ ಅತಿಥಿಗಳವರೆಗೆ ಮಾರ್ಪಾಡುಗೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಹಾಗೂ ಕಲಾಜಗತ್ತಿನ ಒಂದು ದುರಂತ, ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂಗೆ ಬರುವ ಅತಿಥಿಗಳು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಾಗಿರದೆ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈಜವಾದ ಅಭಿಮಾನವಿರುವ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದ, ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿದ್ದರೆ ಉತ್ತಮ. ಈಗ ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂನ ರಂಗ ಅಥವಾ ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಈಗಿನ ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಬಹಳ ಅದ್ದೂರಿಯಾಗಿ ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂನ್ನು ಮಾಡುವವನ ಕುಟುಂಬದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ " ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವಿರುವುದು ಆತನ ನೃತ್ಯ ಕೌಶಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊರತು ಆತನ ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ". ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂಗೆ ಆಗುವ ಖರ್ಚು ಮಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಒಳಿತು. ಅಂದರೆ ರಂಗದ ಒಳಗೆ ಹಾಗೂ ಹೊರಗಡೆಯಾಗುವ ಖರ್ಚನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದರೆ ಉತ್ತಮ. ಅನಾವಶ್ಯಕ ಖರ್ಚುವೆಚ್ಚಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂ ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯೂ ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಾರ್ಯರೂಪಲ್ಲೆ ತರಲು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ದೀಕ್ಷೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅರೆಂಗೇಟ್ರಂ ಆದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಕೆಯ ಕೌಶಲ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕೆ ಮುಂದೆ ತಾನು ಆ ವಿದ್ಯೆ ಮುಂದುವರಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯಂ ಎನ್ನುವ ಕಲೆ ಅದು ಕೇವಲ ಸಂಪತ್ತಿನವರಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದು ಎಲ್ಲಾ ವರ್ಗದ ಪ್ರತಿಭಾಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂದುದು ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

27. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಟುವನ್ನಾರರ ಪಾತ್ರ

- ಮೋಹನಕುಮಾರ್ ಉಳ್ಳಾಲ

ಶ್ರುತಿ ಮಾತಾಲಯ ಪಿತಃ ಎಂಬ ನಾಣ್ಣುಡಿಯಂತೆ ಮಾತಾಪಿತರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ ಲಯಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಮನ್ವಯಗೊಂಡಿವೆ ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವು ಭರತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಶ್ರುತಿಯು ನಾದೋಪಾಸನೆ ಯಾಗಿದ್ದು, ಲಯವು ಗತಿಯ ಅನುಸರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿದೆ. " ಗೀತಂಚ ವಾದ್ಯಂಚ ನೃತ್ಯಂಚ ತಾಳಹೀನಂ ರಾಜತೇ" ಎಂಬ ಭರತ ವಾಕ್ಯವು ತಾಳದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧ್ಯಾನ್ಯ ನೀಡಿದೆ. ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬದ್ಧವಾದ ತಾಳಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ನೀಡಿದೆ. ತಾಳದ ಬುನಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ತಾಳಧಾರಿಯೇ ಸೂತ್ರಧಾರನೆನಿಸುವನು. ನೃತ್ಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇವನು ನಟ್ಟುವಾಂಗದವನೆಂದು ಸಂಭೋದಿಸಲ್ಪಡುವನು.

ನಾಟ್ಯದ ವಿಸ್ತೃತ ರೂಪವೇ ನಟುವರರು. ನಟುವರರೆಂದರೆ, ನಟಿಸಲ್ಪಡುವವರು, ಅಭಿನಯಕಾರರು ಎಂಬ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವವರು. ನಾಟ್ಯವೇ ನಟುವರರ ಜೀವಾಳವೂ, ಜೀವನವೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ಪಂಗಡದ ಎಲ್ಲಾ ಹಿಮ್ಮೇಳ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಈ ಹೆಸರು

ಅನ್ವಯವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ನಟುವ ಪಂಗಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಪುರಾಣಗಳ ಇತಿಹಾಸಗಳ ಮನನ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯ. ಇವರು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರವಾದ ಸಾಧನೆ ಗೈದು ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದ ದಾರ್ಶನಿಕರು ಎಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಲಾರದು. ನೃತ್ಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ನಟುವ ಪಂಗಡಗಳಿಗೆ ನಟುವ ಜನಾಂಗವೆಂಬ ಹೆಸರು ವೃತ್ತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಜಾತಿ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಬಂದಿರಬಹುದೋ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯು ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಈ ಪಂಗಡಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರಿಂದ ಆಮಂತ್ರಿತರಾದಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಿಂದ ಆಗಮಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದ ಬಳಿಕ ತಂತಮ್ಮ ಊರುಗಳಿಗೆ ಚದರಬೇಕಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಆಗಾಗ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ನಿವಾರಣೆಗಾಗಿ ಮಹಾರಾಜರಾದಿಯಾಗಿ ಕಲೋಪಾಸಕರು ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಿದರು. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳ ಆಸುಪಾಸುಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಸತಿ ಸೌಕರ್ಯದ ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡಿದರು. ಅವರ ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗುವಂತೆ ಜಮೀನನ್ನು ಉಂಬಳಿ ಬಿಟ್ಟು ಆಶ್ರಯ ನೀಡಿದರು ಎಂದು ಇತಿಹಾಸಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುವುದು. ಈ ಪಂಗಡಗಳ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನಟುವ ಜನಾಂಗವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹನಾತೀತವಾಗಿದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರ ಪಾರಂಗತರಾದ ಕೆಲವು ವೈದಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕುಲ ಕ್ರಮಾಗತವಾಗಿ ಭರತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ಜೋಪಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರು. ನಟುವರರು ಅವರಿಂದ ನೃತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಅನುಭವ ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. ನೃತ್ಯವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ನಟುವ ಪಂಗಡದ ಮಹಿಳೆಯರು ನೃತ್ಯಾಂಗನೆಯರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಿಸಿ ಕೊಂಡರು. ಅವರ ಪಂಗಡದ ಪುರುಷರು ನೃತ್ಯದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಅಂಗವಾದ ನಟ್ಟುವಾಂಗ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಮನೆತನದ ಸೊತ್ತಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡರು.

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಟುವ ಮಹಿಳೆಯರು ನರ್ತನ ಸೇವೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿ ದೇವದಾಸಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದರು. ದೇವಾಲಯದ ನೃತ್ಯವಾಗಿ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ನರ್ತನ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಮುಂದಕ್ಕೆ ದಾಸಿ ಆಟ, ಸಾದಿರ್ ನಾಚ್ಎಂದು ಸಂಭೋದಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪೂಜಾ ವಿಧಿಯಾಗಿ ಆರಾಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯಾಮ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ, ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಟ್ಟು ಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಆದರೆ ಇದರ ಮೂಲ ಸ್ಥರೂಪವು ಬದಲಾಗದೆ ಭರತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟು ಅವಲಂಬಿಸಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಕ್ರಮೇಣ ನೃತ್ಯವು ದೇವಸ್ಥಾನ ಗಳಿಂದ ಇಳಿದು ಬಂದು ಕಲೋಪಾಸಕರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನಿತರ ಶುಭ ಕಾರ್ಯಗಳ ವೇಳೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಜನ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿತು. ನೃತ್ಯವನ್ನಲಂಬಿಸಿರು ಕೆಲವು ಮನೆತನದವರು ಇದನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವಾಗ ಹಲವಾರು ಎಡರು ತೊಡರುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಆದರೆ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯು ಭಾರತದ ಸನಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭದ್ರವಾದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಕಳಂಕವನ್ನು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಎದುರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಯಿತು.

ಭರತ ಕಲೆಯು ತನ್ನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪ್ರಭುತ್ವ ಹೊಂದಿದ ಮಹಾನ್‌ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಟ್ಟುವಾಂಗವು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ, ನಟುವನಾರನೇ ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡುವನು. ನಟ್ಟುವಾಂಗಕ್ಕೆ ಶಿಸ್ತು ಬದ್ಧವಾದ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ನಿಯಮವಿದೆ. ಈ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಲು ನೃತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಅಪಾರವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುವುದು. ಗುರುಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪ್ರವಹಿಸಿ ಬಂದ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಗುರುಮುಖೇನದಿಂದಲೇ ಪಡೆಯುವುದು ಉಚಿತ. ಭಕ್ತಿ, ಗೌರವ, ಸಹನೆಯಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಕಠಿಣ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುವುದು.

ನಟ್ಟುವಾಂಗದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಮರದ ತಟ್ಟುಕೋಲು ಮತ್ತು ಮಣೆಯ ಉಪಯೋಗ ಬಹಳವಿದೆ. ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿತ ಸಾಧಿಸಲು ಮಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಕ ಮಾಡುವುದೇ ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. ನಟ್ಟುವಾಂಗದ ಆರಂಭದ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಲು ತಟ್ಟು ಮಣೆಯೇ

ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಮಣೆಯ ಮೇಲೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೆ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿತ ಬುರುವುದು. ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಜತಿಗಳನ್ನು ತಾಳಾವರ್ತಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವಿಳಂಬ, ಮಧ್ಯಮ, ದ್ರುತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸುವ ತರಬೇತಿಯು ಮಣೆಯ ಮೇಲೆ ಜರುಗಬೇಕಷ್ಟೆ. ತಟ್ಟು ಮಣೆಯ ತರಬೇತಿಯ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಕಂಚಿನ ತಾಳ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಸಂಗೀತ ಸ್ವರಗಳ ಶೊಲ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಪಾದ ಘಾತಗಳನ್ನು ತಾಳದ ಮುಚ್ಚು, ತೆರೆಗಳ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಸರಿದೂಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲದಿಂದಲೇ ದೊರಕಬೇಕಷ್ಟೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದ ಅತೀ ಪ್ರಮುಖ ಭಾಗವಾದ ನಟ್ಟುವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿತ ಬರಬೇಕಾದರೆ ದೀರ್ಘ ಕಾಲದ ತರಬೇತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೌರವ ಸ್ಥಾನ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ನಟುವಾಂಗದ ಮಹತ್ವ ಅಮೋಘವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿ ಸ್ವಾಧೀನಪಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಾರ್ಥಕವೆನಿಸುವುದು.

ನಟ್ಟುವಾಂಗವು ತಾಳ ಲಯಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲೆ. "ಶಕಾರ ಶ್ಯಂಕರ ಪ್ರೋಕ್ತೋ, ಲಕಾರಶ್ಯಕ್ತಿರುಚ್ಚತೇ ಶಿವಶಕ್ತಿ ಸಮಾಯೋಗ ತಾಳ ಇತ್ಯಭಯತೇ" ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಮ್ಮತವಾದ ಉಕ್ತಿಯಿಂದ ತಾಳದಲ್ಲಿಯೂ ಪರಮಾತ್ಮನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಿದೆ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ತಕಾರವೇ ತಾಂಡವ. ಲಕಾರವೇ ಲಾಸ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಇವುಗಳಿಗೆ ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿಯರು ಅಧಿ ದೇವತೆಗಳು. ಇವರ ಸಂಯೋಗದಿಂದಲೇ ತಾಳ ಉಂಟಾಗಿದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಪಾರ್ವತಿಯ ಎಡಹಸ್ತಕ್ಕೆ, ಶಂಕರನ ಬಲ ಹಸ್ತದಿಂದ ಘಾತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಉಂಟಾದ ಶಬ್ದವೇ ತಾಳವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಟ್ಟುವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಎಡಕೈಯಲ್ಲಿ ಅಡಿಭಾಗದಲ್ಲೂ, ಬಲಕೈಯಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಕಂಚಿನ ತಾಳಗಳನನು ಹಿಡಿದು ನುಡಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬಂದಿರಬಹುದೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳ ಕಾಲವನ್ನಳೆಯಲು ಹಸ್ತವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಬೆರಳೆಣಿಕೆ ಮಾಡುವುದೂ ತಾಳವೇ ಆಗಿದೆ. ಲಯ ಪ್ರಮಾಣಗಳ ಸಂಕಲನದಿಂದಲೇ ತಾಳ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಉಂಟಾಗುವುದು. ತಾಳ ಪ್ರಯೋಗದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಹೆಜ್ಜೆ. ವಿನ್ಯಾಸಾದಿ ಅಂಗ ಭಂಗಿಗಳಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಲಾಗುವುದು. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾಳವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಜತಿಗಳ ಪಾಲುಗಾರಿಕೆಗೆ ಆದ್ಯತೆಯಿದೆ. ಜತಿಗಳನ್ನು ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಅಲಂಕಾರಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಟ್ಟುವಾಂಗದ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದಾಗಿದೆ.

ನಟ್ಟುವಾಂಗದ ಗುರು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿದ್ಯಾಂಸರು ಜನ್ಮವೆತ್ತಿ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿ ಕಲೆಯ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾದ ಚಿನ್ನಯ್ಯ, ಪೊನ್ನಯ್ಯ, ಶಿವಾನಂದಂ ವಡಿವೇಲು ಇವರು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತಿಮ ಕಲಾವಿದರೆನಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರು ತಂಜಾವೂರು ಅರಸರ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿ ಮೆರೆದರು. ರಾಜಾಶ್ರಯ ಹೊಂದಿದ ಇವರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿ ಏಕಾರ್ಥ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ನೃತ್ಯ ಕಛೇರಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದರು. ನೃತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅನೇಕ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳನ್ನು ಶೋಲ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಿಸಿದರು. ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ನಟ್ಟುವಾಂಗ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಇವರ ರಚನೆಗಳು ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನೀಯವಾದ ಕೊಡುಗೆಗಳು ಪ್ರಾತಃಸ್ಮರಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟು ಜಗತ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು.

ಮುಂದಕ್ಕೆ ತಮಿಳುನಾಳು, ಕರ್ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭರತ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಶೈಲಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪಂದನಲ್ಲೂರು, ವಳವೂರು, ಕಾಂಚಿಪುರ, ತಂಜಾವೂರು ಮುಂತಾದ ಶೈಲಿಗಳು ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು, ಮೂಗೂರು, ಕೋಲಾರ, ನಂಜನಗೂಡು, ಮುಳಬಾಗಿಲು ಮೊದಲಾದ ಶೈಲಿಗು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ನಟ್ಟುವಾಂಗರಲ್ಲ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪಂದನಲ್ಲೂರು ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಸುಂದರಂ ಪಿಳ್ಳೆ, ರಾಮಯ್ಯ, ಪಿಳ್ಳೆ, ಚೊಕ್ಕಲಿಂಗ ಪಿಳ್ಳೆ, ಕಂದಪ್ಪ ಪಿಳ್ಳೆ, ಕುಮಾರ ಪಿಳ್ಳೆ, ಮುತ್ತಯ್ಯ ಪಿಳ್ಳೆ, ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೆ, ಕುಪ್ಪಯ್ಯ ಪಿಳ್ಳೆ, ಕಿಟ್ಟಪ್ಪ ಪಿಳ್ಳೆ ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ದುಡಿದು ಕೀರ್ತಿ ಪಡೆದರು, ಅಂತೆಯೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಗೂರು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅಮೃತಪ್ಪ, ಕೋಲಾರ ಕಿಟ್ಟಪ್ಪ, ದಾಸಪ್ಪ ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ ಜಟ್ಟಿತಾಯಮ್ಮ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ನಟ್ಟುವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರಾದ ಮೇರು

ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಮಹಾನುಭಾವರು ನಟ್ಟುವಾಂಗದ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿ ಚಿರಸ್ಥಾಯಿ ಎನಿಸಿದರು.

ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಇಂದು ಧಾರಾಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಅಪಾರ ಬೇಡಿಕೆ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕಾನುಸಾರವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಗುರುಗಳೂ, ನೃತ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೂ ಗಣನೀಯವಾದ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವರು. ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರಿಂದ ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಪಡೆದಿರುವ ಈ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ನೀಡುವಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತಳಹದಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಉಂಟಾಗದಂತೆ ಕಲಾವಿದರಾದ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕಾದುದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪೂಜಾರ್ಹವಾಗಿ ಪವಿತ್ರವಾದ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯು ಪಾಂಡಿತ್ಯಮಯವಾದ ನಟ್ಟು ವಾಂಗದ ಸೂತ್ರಧಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೇವರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಿರುವ ಕಲಾ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಚಿರಾಯುವಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿರಲಿ ಎಂದು ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಹಾರೈಸೋಣ.

28. ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ಪರಂಪರೆ

- ಲಲಿತಾ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್

ವೇದ ಕಾಲದಿಂದ ಬಂದಂತಹ ಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಸ್ಮೃತಿ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಪೌರುಷೇಯ ಅಪೌರುಷೇಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಪರಿಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೇದ ದೃಷ್ಟಾರರಾದ ಋಷಿಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಧ್ಯಾನ್ಯದಿಂದ, ತಪ್ಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಕಂಡು ಬಂದಂತಹುದು, ಕೇಳಿ ಬಂದಂತಹುದು ಶ್ರುತಿ, ಅಪೌರುಷೇಯ ಇಂದು ಸುಜ್ಞಾನದ ಪರಕಾಷ್ಠತೆಯಿಂದ ಉದ್ಭವವಾದ, ಅತ್ಯುನ್ನತ ಭಾವನೆಗಳ ಪರಿಪಾಠ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಈ ಶ್ರುತಿಯಿಂದ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದ ಋಷಿಗಳು, ತಮ್ಮ ಶಿಷ್ಯಂದಿರಿಗೆ ಆ ವೇದಾಂತ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಿವಿಯಿಂದ ಕೇಳಿ, ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಅರಿವಿನ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತೆ ಗುರು, ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಕೇಳ್ಮೆಯ ಮೇಲಿನ ಕಲಿಕೆ, ನಮ್ಮ ಹಿಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಎಷ್ಟೋ ಯುಗಗಳ ನಂತರ ಬಂದದ್ದು ಬರವಣಿಗೆ, ಮತ್ತುಷ್ಟು ಕಾಲಗಳ ನಂತರ ಮುದ್ರಣ, ಈಗ ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಣ, ಚಿತ್ರಣ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬಂದಿವೆ.

ಹೀಗೆ ಗುರುವಿನಿಂದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಗುರುವಿಗೆ ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿವೆ. ತೈತ್ತರೇಯ ಉಪನಿಷತ್" ಮಾತೃದೇವೇಭವ, ಪಿತೃ ದೇವೋಭವ, ಆಚಾರ್ಯ ದೇವೋಭವ " ಎಂಬ ಗುರುವಿನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದೆ. ಈ ಭಾವನೆಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದಂತಹ ಮಂತ್ರ " ಗುರು ಬ್ರಹ್ಮಾ, ಗುರುವಿಷ್ಣು, ಗುರುದೇವೋ ಮಹೇಶ್ವರಃ ", ಗುರು ಸಾಕ್ಷಾತ್‌ಪರಬ್ರಹ್ಮ, ತಸ್ಮೈ ಶ್ರೀ ಗುರುವೇ ನಮಃ.

ಜ್ಞಾನದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿ, ಜೀವನಾರ್ಜನೆಗೂ, ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾನವನಾಗಿ, ಧರ್ಮದಿಂದ ನಡೆದು, ಉತ್ತಮ ಪೌರನಾಗಿ ಜೀವನ ಸಾಗಿಸಲು ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬೇಕಾದುದು, ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುರುವಿನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಗುರು - ಶಿಷ್ಯರ ಸಂಬಂಧ ಅತ್ಯುನ್ನತವಾದ ಭಾವಭಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಗುರು ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗುನಿನಂತೆ ಆಧರಿಸಿ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ಗುರು ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆ, ವೇದಕಾಲದಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಜನೆಗಾಗಿ ಬಂದಾಗ್ಯೂ, ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ವಿಧವಾಗ ಕಲಿಕೆಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ವಿದ್ಯಾಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ, ಹಿಂದಿನ ಈ ಆಳವಾದ ಭಾವನೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದಿದ್ದರೂ, ಶಾಲೆ,

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ, ಅನೇಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗುರುವರೇಣ್ಯರು ಹೆಸರು ವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾವೂ ಸಹ ಅನೇಕರನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರಿಂದ ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಗಾಗಿ ಕೃತಜ್ಞರಾಗಿರುತ್ತೇವೆ.

ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಂತೂ ಗುರುವಿಗೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ತರವಾದ ಸ್ಥಾನ ಇಂದೂ ಇದೆ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳು ಕೇಳ್ಮೆಯಿಂದ, ನೋಟದಿಂದ, ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗುರುವಿನ ಪದತಲದಲ್ಲಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸುವುದರಿಂದ, ಬರುವಂತಹ ವಿದ್ಯೆಗಳು, ಈಗಿನ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಿಂದ, ಚಿತ್ರಣ ನೋಡಿ ಕಲಿಯುವೆ, ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಣ ಕೇಳಿ ಗ್ರಹಿಸುವೆ, ಎಂದು ಎಷ್ಟೇ ಬಯಸಿದರೂ ಗುರು ಮುಖೇನ ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಗೆ ಅದು ಸಮನಾಗಲಾರದು ಅದು ಏಕೆ ಹೀಗೆ? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಉತ್ತರ ವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಒಂದು ಹೆಸರಾಂತ ಗುರುವಿನ ಬಳಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧರಾಗಿ ಕಲಿತವರಿಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಪರಂಪರೆ. ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಪರಂಪರೆ, ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರ, ಜಟ್ಟಿತಾಯಮ್ಮ ನವರ ಪರಂಪರೆ ಎಂದೊಡನೆ ಜನಗಳಿಗೆ ಈ ಕಲಾವಿದರು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೨ನೇ ಶತಮಾನದೆನಿಸಿದ, ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಓದುವಾಗಲೇ, ಗುರುಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಆರಂಭದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರಹ್ಮದೇವ, ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತಾಭಿನಯ, ರಸವನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ, ಐದನೆಯ ವೇದದಿಂದ ನಾಟ್ಯವೇದನ್ನು ಸೃಜಿಸಿದನು. ಇದನ್ನು ಭರತಮುನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟನು. ಭರತಮುನಿ ಇದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ, ತನ್ನ ನೂರು ಜನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟನು. ಶಿವನ ಆದೇಶದ ಮೇಲೆ ತಂಡುವು ತಾಂಡವನ್ನೂ ಪಾರ್ವತಿಯ ಲಾಸ್ಯವನ್ನು ಇವರಿಗೆ ಧಾರೆ ಎರೆದರು. ಅದು ಮುಂದೆ ನಾಟ್ಯ ವೇದವೆಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ, ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಹರಡಿತು ಎಂಬ ಪ್ರತೀತಿ ಇದೆ.

ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬರಿಂದ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಮಾತಿನ ಉಪದೇಶದಿಂದ, ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ, ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಕೊಡಲ್ಪಡುವ ವಿದ್ಯೆ, ಗುರು ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದೆ. ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಬೇಡಿ ಬರುವ ಅಭ್ಯರ್ಥಿ ಗುರುವಿನ ಕಾಲಿಗೆ ಎರಗುವುದು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಿಂತ ಗುರು ಹಿರಿಯವ ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಮಾರ್ಯಾದೆ ಸರಿ. ಅದೆಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರಿಬ್ಬರನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವ ವಿದ್ಯೆಯ ಕೊಡಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಗೆ ಸಲ್ಲುವ ಮರ್ಯಾದೆ ಇದು. ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಗಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಶಿಷ್ಯ, ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಿರ್ವಂಚನೆಯಿಂದ ಅವನಿಗೆ ದಯಪಾಲಿಸುವ ಗುರು, ಇವರ ಮಧ್ಯೆ ಬೆಳೆಯುವ ಬಾಂಧವ್ಯದ ಮೊದಲ ಪರಿಗಣನೆ ಈ ನಮಸ್ಕಾರ ಸಲ್ಲಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ. ಈ ಕೊಡಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಿಂದ ಗುರು ಶಿಷ್ಯರಿಬ್ಬರೂ ಸಾರ್ಥಕತೆಯೆಡೆಗೆ ನಡೆಯಬೇಕು, ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು, ಇಹದಿಂದ ಪರದ ಕಡೆಗೆ ಉನ್ಮುಖರಾಗಬೇಕು.

ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ರಮ ಬಹಳ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಸಂಪ್ರದಾಯಶೀಲತೆ, ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟು ನಿಯಮಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಗುರು - ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ಕಡಿವಾಣ ಹಾಕಿ, ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆಗಳು ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸಲು ಸಹಕರಿಸಿ, ಅವನನ್ನು ಸದಭಿರುಚಿಯ ಸಾಧನೆಯೆಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಅಪರೂಪದ ಶಕ್ತಿ. ಭಾವ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಅರಿತು, ಅವನನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸಿ ಮುನ್ನಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿ ಗುರುವಿನಲ್ಲಿರಬೇಕು.

ನಮ್ಮ ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲಾ ದೈವೀಕ, ಮೋಕ್ಷದಾಯಕ, ಪರಮಾರ್ಥದ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗುವ ಸಾಧನೆ ಎಂದೆನಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಾಗ, ಈ ಶಾಸ್ತ್ರ ನಿಬದ್ಧವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಜೋಪಾನವಾಗಿ ಕಾದಿರಿಸಿ, ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಉಣಬಡಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಗುರುವಿನ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ. ಇದನ್ನು ಯಾವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನೆಗಳೂ ಮಾಡುವುದು ಸುಸ್ಸಾಧ್ಯ. ಮಾನವೀಯತೆಯ, ಹೃದಯ ವೈಶಾಲ್ಯತೆಯ ಮಾರ್ದವತೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ನಮ್ಮ ಗುರು ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಗೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಮಹತ್ವ.

ಗುರು ಪರಂಪರೆ ಎಂದ ತಕ್ಷಣ ನಮ್ಮ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವುದು ಅನೇಕ ಹೆಸರುಗಳ ಪಟ್ಟಿ. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರುವುದೇ ಈ ಗುರು ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಇಂದ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರು ಶೈಲಿ, ಪಂದನಲ್ಲೂರು ಶೈಲಿ, ಮೈಸೂರು

ಶೈಲಿ ಮುಂದಾದವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗುರುವರೇಣ್ಯರಿಂದ ಶಿಷ್ಯರು ಪಡೆದ ಬಳುವಳಿ. ಹಾಗೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಪರಂಪರೆ, ವೀಣೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಪರಂಪರೆ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಗಾಯನದಲ್ಲಿಯ ಗ್ವಾಲಿಯಾರ, ಕಿರಾನ, ಬನಾರಸಿ ಇನ್ನಿತರ ಘರಾನೆಗಳು, ಕಥಕ್‌ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೈಪುರ್ ಮತ್ತು ಲಕ್ನೋ ಘರಾವೆಗಳು, ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗುರುಗಳಿಂದ ಮುಂದುವರೆದಂತವು ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಪರಂಪರೆಗಳಿವೆ.

ಈ ಪರಂಪರೆ ಪ್ರವಹಿಸಲು, ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಹರಿಯಲು, ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಲು, ಅನೇಕರನ್ನು ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿಸಲು, ಗುರು ಶಿಷ್ಯರಿಬ್ಬರ ಶ್ರಮವೂ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ತನ್ನ ಗುರುವಿನಿಂದ ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ಪರಿಪಕ್ವಗೊಳಿಸಿ, ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಧಾರೆಯೆರೆಯುವವನೇ ಪರಮ ಶ್ರೇಷ್ಠಗುರು. ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿಂತ ನೀರಲ್ಲ. ಪ್ರವಹಿಸುವ ಮಹಾಪೂರ, ಗುರು ಶಿಷ್ಯರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದರ ಮುಂದೊಂದು ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಗಳಂತೆ. ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಕಾಣುವ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಂತೆ, ಗುರುವಿನಿಂದ ಶಿಷ್ಯ ಹೇಗೆ ಕಲಿಯುತ್ತಾನೋ, ಗುರುವೂ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಪಾಠಹೇಳುತ್ತಾ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅರಿತು, ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ತೀಡಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಶಿಷ್ಯ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನನಾಗುತ್ತ ಗುರುವಿನ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯೂ ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಗುರುಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಂತಿಮ ಧ್ಯೇಯ, ಆದರ್ಶ, ಇಂತಹ ಗುರುಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಜರಾಮರವಾಗಲಿ ಎಂದು ಆಶಿಸೋಣ.

29. ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ

- ನಂದಿನಿ ಈಶ್ವರ್

ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ಕರ್ಣಾನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಛೇರಿ ನಯಾನಾನಂದ ಮತ್ತು ಕರ್ಣಾನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಯ ಮೂಲಕ ಆನಂದಾನುಭವ ಹೃದ್ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ನರ್ತನ ಗಾಂಧರ್ವ ವೇದ ಆಧಾರಿತ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ವರ, ತಾಳ ಮತ್ತು ಪದಗಳ ಸಹಿತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಮೇಳೈಸುವಿಕೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ "ಗಂಧರ್ವ ಸಂಗೀತ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದು ದೇವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು.

ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಯಸುವಾಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾದ ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಶ್ರವ್ಯ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಂದ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ. ಎರಡೂ ಕೈ ತಟ್ಟಿದಾಗ ಚಪ್ಪಾಳೆಯ ಶಬ್ದ ವಿಧಿತವಾಗುವಂತೆ ದೃಶ್ಯ ಶ್ರವ್ಯಗಳ ಸಮರ್ಪಕ ಮಿಲನದಿಂದ ನರ್ತನ ಕಛೇರಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಿದ್ಧಿ ಸಾಧ್ಯ.

ರಸೋಸ್ಪತ್ತಿಯೇ ನರ್ತನದ ಸಿದ್ಧಿ. ಈ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಪೂರಕ ಸಂಗೀತ. ಆಯಾ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ರಸಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಾಗ ಮತ್ತು ರಾಗದ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ರಸದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನರ್ತನ ಮಾಡುವವರಿಗೂ ಕಾವ್ಯ ರಸದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯತೆ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ - ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ. ಸ್ವತಃ ಕಾವ್ಯರಸವನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆ ರಸದ ಅನುಭವ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲರು. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದಾಗ ನರ್ತನ ಕಛೇರಿಗೆ ನರ್ತನ ಸಂಗೀತ ಎಷ್ಟು ಅವಶ್ಯಕ ಎಂಬುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಳೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಸವಕಲಾದರೂ ಅದು ಸವಕಲು ನಾಣ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಹೊಸ ನಾಣ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ನರ್ತನ ಮತ್ತು ನರ್ತನ ಸಂಗೀತ ಎರಡೂ ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥ, ಭಾವ, ತಾಳ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಚೆತೋಹಾರಿಯಾಗಿ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ತನ್ನ ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ನರ್ತನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಬಹಿರ್ ಪ್ರಾಣವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಯಂ ಅರ್ಜಿತ ಗುಣಗಳು ಅತಃಪ್ರಾಣವಾದರೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಹಕಾರ ನೀಡುವ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರು, ಕಲಾವಿರದ ಬಹಿರ್ಪ್ರಾಣವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

"ಮೃದಂಗಶ್ಚ ಸುತಾಳೌಚ ವೇಣುರ್ಗೀತಾ ತತಃ ಶೃತಿಃ
ಏಕವೀಣ ಕಿಂಕಿಣಿ ಚ ಗಾಯಕ ಸುನಿಶ್ರುತ:"

ಭರತನ ನಾಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ವೀಣೆ ಮತ್ತು ಗಾಯಕನ ಶಾರೀರ (ಕಂಠದ ನಾದ) ಸರಿಯಾಗಿ ಜೊತೆಯಾದಾಗ, ಕೊಳಲಿನ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕನ ಸ್ವರ ವೀಣೆಯ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸೇರಿ ಸದರ ಜೊತೆ ಕೊಳಲಿನ ಸ್ವರವೂ ಮೇಳೈಸಿದಾಗ ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಮನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಹಿತವಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಮೇಲೇಳುತ್ತದೆ. ವೇಣುವಿನ ಆಧಾರ ಬೇಕು. ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ನಾದಕ್ಕೆ ಗೋಪಿಯರು, ಗೋಪಾಲಕರು, ವೃದ್ಧರು ಅಲ್ಲದೆ ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳೂ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆ! ನರ್ತನದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗ ತಾಳ. ತಾಳಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡುವ ಸಾಧನಗಳು ಪುಷ್ಕರವಾದ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಕಂಚಿನತಾಳ ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾದಭರಿತವಾದ ಗೆಜ್ಜೆಗಳು. ನರ್ತನ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವೀಣೆ, ವೇಣು ಮತ್ತು ಗಾಯನ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ, ತಾಳವಾದ್ಯಗಳು ಪಾದಚಲನೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಭಿನಯದ ಒತ್ತುಗಳನ್ನು ತಾಳವಾದ್ಯಗಳು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಶಾರೀತಿಕ ಚಲನೆಗಳೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅಭಿನಯದ ತೀವ್ರತೆಯೇ ಆಗಿರಲಿ- ಇವು ತಾಳನಿಯಾಮಕದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ನರ್ತನದ ಬಹಿರ್ ಪ್ರಾಣ-ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ- ಒಂದು ನರ್ತನ ಕಛೇರಿಗೆ ಜೀವಾಳದ ಅರ್ಧಭಾಗ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿಯವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಕಲ್ಪಿತ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂಗೀತ, ದೇವಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ, ಗೇಯ ಸಂಗೀತ, ಯುದ್ಧ ಸಂಗೀತ, ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರಸಾನುಭವದ ಸಂಗೀತಗಳು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾವಿದನ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಸಾನುಭವಕ್ಕು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೃತ್ಯ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೂ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ಸೇತುವೆ. ಈ ಸೇತುವೆ ಸ್ವತಯುತವಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ದೃಶ್ಯರಸ ಇಮ್ಮಡಿಯಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯರಸ - ಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೂ

ನಾಟ್ಯರಸ - ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳಿಂದಲೂ

ಗೇಯರಸ - ಶಬ್ದಾ - ಭಿನಯ, ಸಂಗೀತದಿಂದ ಹೃದ್ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನವನ್ನು "ವರ್ಣ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ೪ ವಿಧ.

ಆರೋಹಿ - ಸ್ವರಗಳು ಏರುತ್ತ ಹೋಗುವುದು

ಅವರೋಹಿ - ಸ್ವರಗಳು ಇಳಿಯುತ್ತ ಬರುವುದು

ಸ್ಥಾಯಿ - ಒಂದೇ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದು

ಸಂಚಾರಿ - ಒಂದು ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ವರವನ್ನೂ ಜೋಡಿಸುವುದು.

ಒಂದು ರಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಕನಿಷ್ಠ ಎರಡು ವರ್ಣಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಾದರೂ ಇರಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಿರಹದ ಹೆಚ್ಚಳಿಕೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವಾಗ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಏರಿಸುತ್ತ (ಆರೋಹಿ) ಮಧ್ಯಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತ (ಸ್ಥಾಯಿ) ಹೋಗಬೇಕು. ಆಗಲೇ ಕಲಾವಿದರು ವಿರಹದ ಹಂತ ಹಂತ ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆರೋಹಿ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿ ವರ್ಣಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ.

ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯರಸದಲ್ಲಿ - ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಪಂಚಮಗಳು, ವೀರರೌದ್ರ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತಕ್ಕೆ - ಷಡ್ಜ ಮತ್ತು ರಿಷಭಗಳು, ಕರುಣಕ್ಕೆ - ಗಾಂಧಾರ, ವಿಷಾಧಗಳೂ, ಭೀಭಿತ್ಸ್ಯ ಮತ್ತು ಭಯಾನಕಗಳಿಗೆ ಧೈವತ ಬಲಯುತವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದಾನೆ ಭರತ.

ನೃತ್ಯ ಮಾಡುವಾಗ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮೂರು ರೀತಿಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಪದ ಅರ್ಥ, ಎರಡನೆಯದು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದು ಒಳತಾತ್ಪರ್ಯ ಅರ್ಥ. ಪದಶಃ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸಿವಾಗ ಗಾಯನ ಸ್ವಭಾವಿಕವಾಗಿತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ನೆರವಲ್‌ಅನ್ನು ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ, ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಲು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕಥೆ ಅಥವಾ ಉಪಮಾನ-ಉಪಮೇಯಗಳ ಮೂಲಕ ರಸವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಕ್ರಮ.

ಮರಣಾವಸ್ಥೆ ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸಿನ ಅತೀವ ಸಂಕಷ್ಟವನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸಿವಾಗ, ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕರುಣರಸಭರಿತ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಎಳೆದು ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅದೇ ಸ್ವರಗಳು ದೃತಲಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಸಂತೈಸುವಾಗ ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಗತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನೃತ್ಯಸಂಗೀತ ಭಾವನೆಗಳ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮುವ ರಸವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ರಾಗರಸದ ಕಡೆ ಗಮನವಿಟ್ಟು, ನೃತ್ಯಗೀತಗಳಿಗೆ ರಾಗ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯರಸ ಶ್ರವ್ಯರಸದಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ - ಕರುಣರಸಪೂರಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ - ಶಹನ, ತೋಡಿ, ರೇವತಿ, ಶುಭಪಂತುವರಾಳಿ, ವೀರರಸಕ್ಕೆ - ಅಠಾಣ, ಕೇದಾರಗೌಳ, ಹಂಸಧ್ವನಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಉಚಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಶೃಂಗಾರರಸ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಮೀರ್ ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿ, ಬೇಹಾಗ್‌ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಶುಭಪಂತುವರಾಳಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ಹೇಗಿರಬಹುದು !

ಏನೂ ಅರಿಯದ ಪುಟ್ಟಮಕ್ಕಳು ಸಹಿತ ನೀಲಾಂಬರಿ ಅಥವಾ ಕುರಂಜಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಲಾಲಿಯನ್ನು ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವಾಗ ರಸದ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ಗಮನವಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಿತವಾದ ಮಧುರ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಈ ಗುಣಗಳು ಮುಖ್ಯ:

೧. ಜನಜನಿತವಾದ ರಕ್ತಿರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು.

೨. ಸಂಗೀತ, ಪಾತ್ರ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು.

೩. ಬಹಳ ಚಿಕ್ಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಶಬ್ದಗಳ ದೂರಕ್ಕೆ ಚದುರುತ್ತವೆ.

೪. ಜನಜನಿತವಾಗದಿರುವ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ತಾಳ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಬೇಕು.

೫. ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ತಾಳದ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಬಾರದು.

೬. ಅತಿಯಾದ ಗಮಕ, ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಾರದು.

೭. ಅತಿಯಾದ ಸಂಗತಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಗಾಯಕರ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇರಬಾರದು.

೮. ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು.

೯. ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆ ಇರಬೇಕು.

೧೦. ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ಹಾಡುವಾಗ ಅಕಾರ, ಇಕಾರ, ಉಕಾರಗಳ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಬೇಕು.

೧೧. ಸಂಗೀತದ ಗತಿ ರಸವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಕರುಣ, ಭಕ್ತಿರಸಗಳಿಗೆ ವಿಲಂಬಿತ ಗತಿ, ವೀರ ರೌದ್ರರಸಗಳಿಗೆ ಧೃತಗತಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.

೧೨. ಸಂಗೀತದ ಗಮಕ ಪ್ರಯೋಗ ನೃತ್ಯದ ಚಲನೆಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರಬೇಕು.

೧೩. ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದರೂ " ಕನಕಶೈಲ ವಿಹಾರಿಣಿ" ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಭಕ್ತಿರಸ ವಿದಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಸ ಮತ್ತು ರಾಗರಸ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿರಬೇಕು.

ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಬಹಳಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ನೃತ್ಯ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಜಠಿಸ್ವರ, ಪದಂ, ಪದವರ್ಣ, ಶಬ್ದಂ, ಜಾವಳಿ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ದೇವರನಾಮಗಳು ಪ್ರಧಾನ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಾನವರ್ಣ ಕೀರ್ತನೆಗಳೂ, ಪಲ್ಲವಿಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದರೆ ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನವರಸ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದ ಜತಿಸ್ವರದಲ್ಲಿ ತಾಳವೈವಿಧ್ಯತೆ, ಪಾದ, ಅಂಗಚಲನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವರ ಜೋಡಣೆ ಇದ್ದರೆ, ಸಂಗೀತ ಸ್ವರಜತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ಜೋಡಣೆ ರಾಗ ಸಂಚಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಕ್ತಿರಾಗಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಗಿರಬೇಕಾದ ಕಾರಣ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಬಹುವಿರಳವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಲಯ, ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದರಿಂದ ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಲಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಬಹಳ ಸಲ ಹಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ ನರ್ತನದ ಸೊಲ್ಲೂ ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರದೊಂದಿಗೆ ಹೇಳಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. "ಕೊನೆಗೋಲು" "ಸಂಗೀತ" ಮೇಳೈಸಿ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ಜೊತೆ ಜತಿಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ರಂಜಕತ್ವಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾದುದು. ಜತಿಯನ್ನೂ ಹಲವು ಸಲ ಗಮಕದ ಜೊತೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶದ ಜತಿ ಪಾತ್ರದ ಅಂತಃಸತ್ವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇರಲೇಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದು ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವಾದ ಸುಮಧುರ ಸಂಗೀತ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸ್ಪಂದಿಸಲು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ನುರಿತವರಾಗಿರಬೇಕು. ಆದಲೇ ನರ್ತನ ಕಲಾವಿದರು ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ಉಪಾಸಿಸಬಹುದು.

ಭರತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲನ ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ವೃಂದದಲ್ಲಿರುವವರ ಗುಣ ದೋಷಗಳ ಉಧೃತವಾಗಿವೆ.

ಗಾಯಕ / ಗಾಯಕಿ :-

ಗಾಯಕ ಅಥವಾ ಗಾಯಕಿ ತರುಣರಾಗಿದ್ದು ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಚೀರುವಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಮಾರ್ಧುಯದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ತಾಳಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕುಶಲರಾಗಿರಬೇಕು. ವಾದ್ಯಮೇಳವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವಂತಹವರಾಗಿರಬೇಕು. ಸ್ವಭಾವದಿಂದಲೇ ಸ್ತ್ರೀಕಂಠ ಕೋಮಲ ಹಾಗೂ ಪುರುಷಕಂಠ ಗಡಸು ಇರುವುದರಿಂದ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಸ್ತ್ರೀಯರೂ, ಪಾಠ್ಯಕ್ಕೆ ಪುರುಷರೂ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತರು.

ಗುಣಗಳು:

೧. **ಶ್ರಾವಕಿ :** ಪದಗಳ ಉಚ್ಚಾರಣೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕು.

೨. **ಘನಸ್ನಿಗ್ಧ :** ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಉಸಿರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಣದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಹಾಡುವುದು.

೩. **ಮಧುರ ನಿಯಂತ್ರಿತ :** ಸ್ವರ ಏರಿದಾಗ ಚೀರು ಇಲ್ಲವೆ ಕರ್ಕಶವಾಗದಿರುವುದು ಮತ್ತು ಅಪಸ್ವರವಾಗದಿರುವುದು. ಏರು ಇಳಿತಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಖಚಿತತೆ ಇರುವುದು.

ದೋಷಗಳು

೧. ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತ : ಅಸಹಜವಾದ ಕಂಠ ನಾದ

೨. ಕಪಿಲ : ಕಫದಿಂದ ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಗುರುಗುರು ಶಬ್ದ

೩. ಸಂದಷ್ಟ : ಹಲ್ಲು ಕಚ್ಚಿ ಹಾಡುವುದು

೪. ಕಾಕೀ : ಯೋಗ್ಯ ಸ್ವರ ಸ್ಥಾನ ಮುಟ್ಟದಿರುವುದು

೫. ತುಂಬಕೀ : ಮೂಗಿನಿಂದ ಸ್ವರ ಹೊರಡಿಸುವುದು

ವಾದಕರು:-

ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ನೀಡುವವರಿಗೂ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಹಾಡುವವರಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಸ್ಪಷ್ಟ. ವೀಣಾವಾದಕರು ಮಧುರಸ್ವರ ಹೊರಡಿಸುವ ಚುರುಕಾದ ಕೈವುಳ್ಳವರಾಗಿರಬೇಕು. ಕೊಳಲು ವಾದಕರು ಸತತವಾಗಿ ಹೊರಡಿಸುವ ಉಸಿರುವ ತ್ರಾಣ ಹೊಂದಿ ಪ್ರಯೋಗದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವರಾಗಿರಬೇಕು.

ಅವನದ್ಧವಾದ್ಯಗಳು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ರಸಭಾವಳಿಗೆ ಪುಷ್ಕರ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ರಂಜಕವಾಗಲು ಲಯಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಶಿಶ್ರ, ಚರುತಶ್ರ, ಮಿಶ್ರ, ಖಂಡ ಸಂಕೀರ್ಣ ಜಾತಿಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಗೀತದ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಾದ್ಯವಾದನ ಇರುತ್ತದೆ. ವಿಲಂಬಿತ ಲಯದಲ್ಲಿ

ಪ್ರಹಾರಗಳು ಹಗುರವಾಗಿ ನಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಲಯದ ಅಕ್ಷರಗಳಿಗೆ ಉಪರಿಪಾಣಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಂಡವ ಪ್ರಯೋಗ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ನಟುವಾಂಗದವರು:-

ನಟುವಾಂಗ ನರ್ತನದ ಪ್ರತಿರೂಪವೆನ್ನಬಹುದು. ನಟವಾಂಗ ನುಡಿಸುವವರು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಮೇಳದವರ ಸೂತ್ರಧಾರರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ಗುಣಗಳು

೧. ನರ್ತನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ನಿಪುಣರಾಗಿರಬೇಕು.

೨. ಉತ್ತಮ ಗುಣವಂತರಾಗಿರಬೇಕು.

೩. ಅಭಿಜಾತ ಕಲಾವಿದನಾಗಿರಬೇಕು.

೪. ನೃತ್ಯ ಗಾಯನ, ವಾದ್ಯವೃಂದದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ತಾಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತತೆ ಉಳ್ಳವರಾಗಿರಬೇಕು.

೫. ನಟವಾಂಗದ ಮುಖ್ಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು.

೬. ತಾಳವನ್ನು ಹಿಡಿದು ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಅರಿತಿರಬೇಕು.

೭. ತಾಳದ ಗ್ರಹ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹಿಡಿತದಿಂದ ಸಮಯವರಿತು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.

೮. ಕೈ ಓಟ ಸುಲಲಿತವಾಗಿರಬೇಕು.

೯. ತಾಳಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಬೇಕು ಎಲ್ಲಿ ಬಿಡಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು.

ಮೃದಂಗ ವಾದಕರು:

ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಮೃದಂಗ ನುಡಿಸುವವರಿಗೆ "ಮುಖರಿ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ನರ್ತನದ ಪಾಠ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನಾಕಾರರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಗಾಯನ ಹಾಗೂ ವಾದನದಲ್ಲಿ ನುರಿತವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವರು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ಗುಣಗಳು :

೧. ಇವರು ಮೃದಂಗವಲ್ಲದೆ ಇತರ ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೂ ನುಡಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವರು ವಾದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಂಯೋಜಕರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ.

೨. ನರ್ತನ ಮಾಡುವವರ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ತಕ್ಷಣ ಅರಿಯಬಲ್ಲವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

೩. ಸೌಷ್ಠವಯುತರಾಗಿ, ಅತ್ಯಂತ ಬುದ್ಧಶಾಲಿಗಳಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ಊಹಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ದೋಷಗಳು :

ತಾಳದ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತವಿಲ್ಲದವರು, ಮೃದಂಗದಿಂದ ಸುಮಧುರ ನಾದ ಹೊರಡಿಸದೆ, ಚರ್ಮದ ಮೇಲೆ ಬೆರಳಾಡಿಸುವವರು, ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅರಿಯದವರು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ವಾದನ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಹಿಂಜರಿಯಬೇಕು.

ನರ್ತನದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾದ ನಟುವಾಂಗ, ಗಾಯನ, ನರ್ತನ ಕಲಾವಿದ, ಮೃದಂಗ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಇತರ ವಾದ್ಯ - ಇವಿಷ್ಟೂ ಸರಿಯಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ನರ್ತನದ ಸೊಬಗು, ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ವನೂರ್ಮಡಿಯಾಗಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ , ಆತ್ಮಾನಂದ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವಾಗ ನೃತ್ಯ ವೃಂದ, ವಾದ್ಯ ವೃಂದ ಹಾಗೂ ಗಾಯಕ ವೃಂದದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಬಂದಾಗಲೇ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತಃಸತ್ವ ಪುಷ್ಠಿಯುತವಾಗಿ ಮೇಲೇಳುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಠ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಅಭಿಜಾತವಾಗಿ ಉಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರೂ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ತಾಳ ಸುಲಭ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಗಳು ಇದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಯಮಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಮನೋರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಮುಗ್ಧ ಭಕ್ತಿಯೇ ಜೀವಾಳ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಇದರೊಡನೆ ಬುದ್ಧಿಯ ಕೆಲಸವೂ ಸೇರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯು ಕೆಲಸವನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗ ಮುಗ್ಧ ಭಕ್ತಿಯ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಜನಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಂತಹ ಒಂದು ನೃತ್ಯಬಂಧವನ್ನು ಕಛೇರಿ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಲವೆಡೆ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತವು ಸುಗಮ ಲಾಲಿತ್ಯದಿಂದ ಒಡಗೂಡಿ ಅಂತರಾತ್ಮಕ್ಕೆ ಮುಗ್ಧ ಸಂತೋಷ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯ ಆತ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿ ನೀಡುವ ಶ್ರವ್ಯ "ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ"ವನ್ನು ಸಂತೃಪ್ತಿಯ ಶಿಖರಕ್ಕೇರಿಸಲು ಶ್ರಮಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರ ಕಲೋಪಾಸನೆ ಸ್ತುತ್ಯಾರ್ಹ.

30. ನಟುವಾಂಗ

- ನಂದಿನಿ ಈಶ್ವರ್

ನಟುವಾಂಗ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಬಹಿಃಪ್ರಾಣ ನಟುವಾಂಗ ನುಡಿಸುವವರು ನರ್ತನದ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಎಲ್ಲೂ ವಿಘ್ನ ಬಾರದಂತೆ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಮೇಧಾವಿಗಳು ಹಾಗೂ ಗುರುಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗುರು ಸ್ಥಾನವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ನರ್ತಿಸುವರರ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಾಳಧಾರಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾಳಧಾರಿ ಅಂದರೆ ನಟುವಾಂಗದವರ ಎರಡೂ ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗವಾದನಕಾರರು ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ರಂಗ ಮಧ್ಯೆ ಸ್ಥಿತೇ ಪಾತ್ರೇ ತತ್ಸಮಿಪೇ ನಟೋತ್ತಮ
ದಕ್ಷಿಣೇ ತಾಲಧಾರಿಚ ಪಾರ್ಶ್ವದ್ವಂದ್ವೇಮೃದಂಗಿಕಾ !!

ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ ತನ್ನ ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ "ತಲಧಾರಿ ಪ್ರಕರಣಂ"ನಲ್ಲಿ ತಾಳಧಾರಿ ಅಂದರೆ ನಟುವಾಂಗದ ಬಗ್ಗೆ ಸವಿಸ್ತಾರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ.

ನರ್ತನದ ಪಂಚ ಅಂಗಗಳು

೧. ನಟುವಾಂಗದವರು

೨. ಮಾರ್ದಂಗಿಕರು

೩. ಗಾಯಕರು

೪. ನರ್ತನ ಕಲಾವಿದರು

೫. ನರ್ತನದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳು

ನರ್ತನದ ಪಂಚ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವವರು ನಟುವಾಂಗದವರು

" ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಸಂಪನ್ನೋ ಗುಣವಾನ್‌ಪ್ರತಿಭಾಪಟುಃ
ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯ ನೃತ್ಯಸ್ಥ ಕಲಾಜ್ಞಾಸ್ತಾಲ ಧಾರ್ತ್ಯಕ
(ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯ ಶ್ಲೋಕ ೪)

ನಟುವಾಂಗದವರು ನರ್ತನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಎಡರೂ ವಿಭಾಗಗಲ್ಲಿ ನುರಿತವರೂ, ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳು, ಗೀತ- ವಾದ್ಯ - ಸಂಗೀತ - ನರ್ತನದ ಕಲಾ ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ತಾಳ ಪ್ರಮಾಣದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಪಡೆದವರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದವರು ಗುರುಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನರ್ತನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಗುರುವಿನ ಸ್ಥಾನ ಅತ್ಯಂತ ಹಿರಿದು.

ನಟುವಾಂಗದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವಾಗ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ನಟುವಾಂಗದವರ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನು ? ನುಡಿಸುವಾಗ ಯಾವ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಬರುತ್ತವೆ ? ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಹಿತವಾಗಿರುವ ವಿಧಾನಗಳೇನು ಎಂಬ ಹಲವಾರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ.

೧. ನಟುವಾಂಗ ನುಡಿಸುವವರ ಲಕ್ಷಣಗಳು- ನಟುವಾಂಗದವರು ರಂಗಮಂಡಲಿಯ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ನೋಡಲು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದು ಆಕರ್ಷಕ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಿನೀತ ಭಾವಯುತವಾಗಿರಬೇಕು. ತಾಳಗಳ ತಾಡನಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಟುತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಯತಿತಾಳ ಲಯಜ್ಞನಾಗಿರಬೇಕು. ತಾಳದ ಗ್ರಹ, ಸಮ, ಅತೀತ, ಅನಾಗತಗಳಲ್ಲಿ ಖಚಿತತೆ ಇರಬೇಕು. ತಾಡನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೃದುತ್ವವಿದ್ದು ಘಾತಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೈಗಳು ಚುರುಕಾಗಿ ಚಲಿಸಬೇಕು. ಹೇಳುವ ಸೊಲ್ಲು ಕಟ್ಟುಗಳ ಜೊತೆ ನುಡಿಸುವ ಗ್ರಹ-ಮೋಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಖಚಿತತೆ ಇರಬೇಕು. ಆಯಾಸವನ್ನು ತಡೆಯುವ ಶಕ್ತಿ ಇರಬೇಕು. ತಾಡನದ ಇಂಪು (ಸಂಚಗಳು) ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಇರಬೇಕು. ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಾಹಿಗಳಾಗಿ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಇರಬೇಕು. ದೇಶಿತಾಳಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ವಿಶದ ಪಡಿಸುವವರಾಗಿರಬೇಕು. ನಾಲ್ಕು - ಐದು ಕಡೆ ಗಮನವನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹರಿಸುವ, ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಇಂದ "ಅವಧಾನ" ವನ್ನು ಕರಗತಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ನಟುವಾಂಗವನ್ನು ನುಡಿಸಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವ ಕ್ಷಮತೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲ ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

೨. ನಟುವಾಂಗ ತಾಳದ ಲಕ್ಷಣಗಳು - ತಾಳಗಳು ಘನವಾದ್ಯ, ಇವುಗಳನ್ನು ಕಂಚಿನಿಂದ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ವೃತ್ತಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೊಳಪಿನಿಂದ ಕೂಡಿದವುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲು ತಾಳಗಳು ವಿಶ್ವಕರ್ಮನಿಂದ ರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟುವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾಳವನ್ನು ಶಕ್ತಿ ಎಂದೂ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಶಂಕರನೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎಡಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯುವ ತಾಳ ಶಕ್ತಿ. ಇದು ಪಾರ್ವತಿಯ ದ್ಯೋತಕ, ಇದರ ನಾದ ಹಾಗೂ ಮೃದು. ಬಲಗೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯುವ ತಾಳಗಳನ್ನು ಒಂದು ಮೊಳ ರೇಷ್ಮೆ ಹಗ್ಗದ ಎರಡೂ ತುದಿಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಬೇಕು. ತಾಳದಿಂದ ಅಪ್ಯಾಮಾನವಾದ ನಾದವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು "ಅರಾಲ", ಹಸ್ತದಿಂದ ಮಾತ್ತು ಶಿವನನ್ನು "ಕಪಿಸ್ಥ" ಹಸ್ತದಿಂದ ಹಿಡಿಯಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಡ್ಡವಾಗಿ ಮುಖದ ಎದುರಿಗೆ ಹಿಡಿಯಬೇಕು. ಬಲಗೈ ತಾಳವನ್ನು ಎಡಗೈ ತಾಳದ ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ತಾಗಿಸುವುದರಿಂದ ವಿವಿಧ ಶಬ್ದಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಕೈ ಹೊಡೆತವನ್ನು ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಶಂಕರನಿಗೆ ವರ್ಗಾಹಿಸಬೇಕೆ ಹೊರತು ಶಂಕರನಿಂದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಡೆತದಿಂದ ಕುಟ್ಟಬಾರದು. ಇದನ್ನು ಪಾಲಿಸದಿದ್ದಾಗ ನುಡಿಸುವಿಕೆ ದೋಷಪೂರ್ಣವೆಂದು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನುಡಿಸುವಾಗ ನುಡಿಕಾರ ಶಿವನಿಂದ ಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಹೊರತು ಶಕ್ತಿ ಇಂದ ಶಿವನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಹಾರ ನಡೆಸಿ ನುಡಿಕಾರ ಹೊರಡಿಸಬಾರದು. ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಹಾಡುವವರ ಶೃತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತಾಳದ ಶೃತಿಯೂ ಸೇರಬೇಕು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ತಾಳದ ನಾದ ದೋಷಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ.

೩. ಪಾಠ :- ವಾದ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ಅಕ್ಷರಗಳು ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ, ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ನಟುವಾಂಗದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸೊಲ್ಲು ಕಟ್ಟಿನ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು - ೨೦.

ಕ, ಖ, ಗ, ಘ, ಟ, ಠ, ಡ, ಢ, ಣ, ತ, ಥ, ದ, ಧ, ನ, ರ, ಹ, ಮ, ಲ, ಜ, ಝ. ಈ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಗಳಂತೆ ಸಮಧುರವಾಗಿ ಹೇಳಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ೪ ವಿಧ.

೧. ಶುದ್ಧ ಪಾಠ - ತ, ಧಿತ್, ಥೋಂ, ಟೇಂ, ಹೆಂ, ದೆಂ

೨. ವ್ಯಾಪಕ ಪಾಠ - ಶುದ್ಧ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ೨೦ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿಸಿ ಹೇಳುವುದು. ಉದಾಃ ತಕ, ತಕಧಿತ್, ಣಥೋಂ ಝುನೆಂ ಇತ್ಯಾದಿ.

೩. ಕೂಟ ಪಾಠ - ಶುದ್ಧ ಪಾಠಾಕ್ಷಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೇಳುವುದು. ಉದಾಃ ಕ, ಧಿತ್ಇತ್ಯಾದಿ.

೪. ಖಂಡ ಪಾಠ - ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಕೂಟ ಪಾಠಾಕ್ಷಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹೇಳುವುದು. ಉದಾಃ ತ - ಕ, ತ - ಧಿತ್, ಥೋಂ - ಧಿತ್.

ಈ ಪಾಠಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಪುಷ್ಕರವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಶಬ್ದನಾದವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ದಂ = ಪಟಹ

ತೋಂ, ಥೋಂ = ಮೃದಂಗ

ಗುಂ = ಘಡಸ

ಘಂ = ಘಟ

ಢೇಂ = ಢವ

ಢಿಂ = ಢಕ್ಕ

ತಝೋಂ = ಹುಡುಕ್ಕಾ

ಧೋಂ = ದುಂಧುಭಿ

ಧಲಾಂ = ಭೇರಿ

ಡಂ = ಡಮರು

ರುಡುಂ = ರುಂಜ

ತುಂ = ಡಕ್ಕ ಮತ್ತು ಡಕ್ಕುಲಿ ಮತ್ತು ಕಂಬುಲ

ಥುಂ = ತುಂಬಕಿ

ಥಡಿಂ = ನಿಸ್ಸಾಣ

ಧಿಂ = ಸೆಲ್ಲುಕ

ದೌ = ತ್ರಿವಳಿ

ತಕ = ಕಂಚಿನ ತಾಳ (ಘನತಾಳ)

ಟೇಂ = ಕರಟಾ

ಮಿಕ್ಕ ಪಾಠಗಳು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಡುವಂತಹವು.

೪. ಅಲಂಕಾರಗಳು - ಪಾಠಗಳನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಲಂಕಾರಗಳೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ನಾವು ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಜತಿ ಅಥವಾ ಸೊಲ್ಲು ಕಟ್ಟುಗಳ ಗುಂಪುಗಳ ತಳಹದಿ ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಆಲಂಕರಣದಿಂದ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮೆರಗು ಬರುವಂತೆ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳು ನಟುವಾಂಗ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮೆರಗು ನೀಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಆಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ೧೩ ವಿಧಗಳಿವೆ.

೧. ಸಮ - ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಸಮಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ.
ಉದಾ: ತತದಿಕಿ, ತಕಧೇಂ, ಗಿನಗಿನ, ಧೇಂ (ತಕದಿಕು, ತಕದೀಂ, ಗಿನತಕ, ಧೀಂ)

೨. ವಿಷಮ - ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಬೆಸ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ.
ಉದಾ: ಢೇಂ ಕಟ್, ಡೇಂಕಿಟ, ಕುಕುಡೇ (ಧೀಂಕಟ, ಧೀಂಕಿಟ, ಕುಕುತ)

೩. ಚಕ್ರವಾಲ - ಇಂದು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಮತ್ತು ಕೊನೆ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.
ಉದಾ: ಕಿಟತಕ ತಧಿ ಕಿಟತಕ ತಕಗಿನ ಧಿಮಿಧಿ ತಕಗಿನ (ತಕ ತಗಿನತಿನ ಧಮಿದಿ ತಕ ತಗಿನ)

೪. ಗ್ರಹಮುಕ್ತ - ಪಾಠಾಕ್ಷರ ಗುಂಪಿನ ಮೊಲದಕ್ಷರ ಮತ್ತು ಕೊನೆ ಅಕ್ಷರ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ಕಿಟ ಕಿಟ ಖಿರಟಕಿ. (ಧೋಂಗ ದಿಕುತಗ ಧೋಂ)

೫. ಮುಕ್ತ ಗ್ರಹ - ಒಂದು ಪಾಠದ ಅಂತ್ಯ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾಠದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ಥೋಂಗಿನಥೋಂ, ಥೋಂಗಿನ ತಕಥೋಂ (ತರಿತ ಧಣ,ಧಣತ ಜಣು, ಜಣುತ, ದಿಮಿ ದಮಿತ ಕಿಟ)

೬. ವರ್ಧಮಾನಕ - ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೇ ಅಕ್ಷರ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು.

ಉದಾ: ಧೇಂ - ತಧೇಂ -ಜಗಧೇಂ - (ತೈ - ತಕ - ತಕಿಟ - ತಕದಿಮಿ)

೭. ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೇ ಅಕ್ಷರ ಇಳಿಸುತ್ತ ಬರುವುದು.

ಉದಾ: ಕಿಟಕುಕುತಾ - ಕಿಣಂಗುಡೆಂ - ಕಿಣಡೆಂ ದಿಧಿ - ಧಿ

(ತಕತದಿಕುತಕ - ತಕದಿಕುತಕ - ತದಿಕುತಕ - ದಿಕುತಕ - ತದಿಕು -ತಕ - ತ)

೮. ಚಂದ್ರಕಲ - ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಏರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಿ ಇಳಿಸುತ್ತಾ ಒಂದಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಬರುವುದು. ಏರಿಕೆಯನ್ನು ೧೬ ಅಕ್ಷರಗಳ ಗುಂಪಿನ ವರೆಗೆ ಏರಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ತ- ಥಥ - ತಝುಂತ, ತಕಝುಂಝುಂ ಗಿಣಂಗುತ ತರೆಂ.. ತಳಾಂಗುದೇಂ, ತದೋಂ, ದಿತಾಂ ಧಿ.

೯. ಶೃಂಖಲ-ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳ ಮಧ್ಯದ ಅಕ್ಷರ, ಮುಂದಿನ ಗುಂಪಿನ ಮೊದಲಕ್ಷರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ತಗಟ ತಧಮಿತ - ತಧಿಗದೋ

೧೦. ಗತಾಗತ - ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಒಂದೇ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ಕಿಟಕಿಟತ - ಝೇಂತ ಝೇಂತರೆ.

೧೧. ಅರ್ಧಪ್ರತ್ಯಾಗತ - ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಮುಂದುವರೆದು ಅರ್ಧದಿಂದ ಹಿಂತಿರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ಕಿಟತಕ ಝೇಂ ಕುಕುಝೇಂ ಝೇಂ (ತಕಿಟ ತಝುಂತಝುಂ - ಝುಂತ ಝುಂತ)

೧೨. ರೂಪರಂಜಕ - ರಂಜಕತ್ವವುಳ್ಳ, ಸ್ವೇಚ್ಛೆ ಇಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು.

ಉದಾ: ಧಿಮಿತ ದಿಮಿದಿಮಿ - ಧಮತಧಮಧಮ - ಕಿಟತಕಿಟ - ಕುಕುತ ಕಿಣಝೇ.

೧೩. ಚಿತ್ರ - ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲಾ ಮಿಶ್ರವಾದಾಗ ಚಿತ್ರ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ಕಿಟಥೋ - ಥೋಂಗಿನಗಿನ ಥೋಂತಜೆಹಿ - ಕುಟಕಿತಕಣ ಹುಕುಝೇ.

೫. ಕವಿತ - ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಇಂದ ಬಂದ ಕವಿತೆಯೊಡಗೂಡಿದ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು. ಇದರಲ್ಲಿ ಛಂದೋ ಬದ್ಧವಾದ ಕರ್ಣಾನಂದವಾದ ಶಬ್ದಗಳ ಜೋಡಣೆ ಇದ್ದು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತಹದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುಷ್ಕರ ವಾದ್ಯಗಳ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಪುಷ್ಕರ ವಾದ್ಯದವರು ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಕವಿತ್ಯಾಕಾರರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ತಾತುವಂ ಅಥವಾ ಕೌತುವಂ ಅಥವಾ ಕವಿತ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ.

೬. ಸಂಚುಗಳು - ಕಂಚಿನ ತಾಳಗಳನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಚಲಿಸಿ ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಹಿತವಾದ ನಾದವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ರೀತಿಗೆ ಸಂಚವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸಾಧನೆ ಇಂದ ಇದನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಂಚಗಳು ನರ್ತನ ಕಲಾವಿದರ ಕಾಲಿನ ನುಡಿಕಾರ.

ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತದ ಮಾಧುರ್ಯ ಹಾಗೂ ಲಯವನ್ನು ವಿಶದಡಿಸುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಾವಗಳಿಗೂ ಪೂರಕವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಂಚುಗಳ ೧೦ ವಿಧ, ಈ ವಿಧಗಳ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಪರಿಣಿತಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

೧. ಕಲ್ಪ - ತ್ತೇ, ತೆ, ಥೆ, ತು

೨. ಚಿತ್ರ - ತಕ್ಕಿಡ, ಗಿಡದಗ (ತಕ್ಕಿಟ ಕಿಟತಕ)

೩. ಅದ್ದರ - ಧರಗಿಡ (ಧರಿಕಿಟ)

೪. ದಿಗಿದಿಗಿ - ದಿಗಿದಿಗಿ

೫. ಅರ್ಧಕರ್ತರಿ - ತ - ಕ - ತಕ (ತಕ ತಕ ತಕ ತಕ)

೬. ಕರ್ತರಿ - ಧರಿಗಿಡ ದಿಗಿದಿಗಿ (ಧರಿಕಟ ದಿಗಿದಿಗಿ)

೭. ಉರುಟು - ಧಿರಿಗಿಡ (ಧಿರಿಕಿಟ)

೮. ದದ್ದ - ದದ್ದ ದದ್ದ ದದ್ದ ದದ್ದ

೯. ಝೆಂಕೃತಿ - ಝೇಂ ಝೇಂ ಝೇಂ ಝೇಂ

೧೦. ಅವಧಾನಕ - ಖಿ - ರಿ ಯ ಪುನಾವರ್ತನೆ

೭. ನಟುವಾಂಗ ನುಡಿಸುವಾಗಿನ ಭಂಗಿಗಳು - ನಟುವಾಂಗ ನುಡಿಸುವಾಗಿನ ಶಾರೀರಿಕ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾನಕಗಳು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನರ್ತನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರು ನಟುವಾಂಗದವರ ಜೊತೆ ಪೂರ್ವಾಭಿಮುಖವಾಗಿ ಕಲಾವಿದರ ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ನಟುವಾಂಗವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನಂತರ ಕಲಾವಿದ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಹಕಲಾವಿದರು ಕುಳಿತು ಸಂಗೀತ ಸಹಕಾರ ನೀಡಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯ ಗ್ರಂಥದ ರಚನಾಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಟುವಾಂಗದವರು ಹಿಂದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಅವರಿಗೆ ಸ್ಥಾನಕಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ - ಅವುಗಳು ೭ ವಿಧ.

೧. ಸಂಹತ - ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ನಿಲುವು - ಹೆಬ್ಬೆರಳು ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮಡಿಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ತಗುಲುತ್ತಾ ಇರುತ್ತವೆ.

೨. ಸಮಪಾದ - ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ನಿಲುವು ಪಾದಗಳು ಒಂದು ಗೇಣು ದೂರದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ.

೩. ವೈಶಾಖ - ಪಾದಗಳು ಓರೆಯಾಗಿದ್ದು ಮೂರು ಗೇಣು ಅಂತರದಲ್ಲಿದ್ದು, ತೊಡೆಯು ತಿರುಗಿರುತ್ತದೆ.

೪. ವೈಷ್ಣವ - ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಸಮ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾದ ಎರಡುವರೆ ಗೇಣು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಕಾಲು ಸ್ವಲ್ಪ ತಿರುಗಿರುತ್ತದೆ.

೫. ಚತುರಶ್ರೀ - ಎರಡೂ ಪಾದಗಳು ತಿರುಗಿದ್ದು ಒಂದು ಮೊಳ ದೂರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

೬. ಅಲೀಢ - ಎರಡು ಪಾದಗಳು ತಿರುಗಿ ಐದು ಗೇಣು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಬಲ ತೊಡೆ ಬಗ್ಗಿರುತ್ತದೆ.

೭. ಪತ್ಯಾಲೀಢ - ಎರಡು ಪಾದಗಳು ತಿರುಗಿ ಐದು ಗೇಣು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಬಲ ತೊಡೆ ಬಗ್ಗಿರುತ್ತದೆ.

ನರ್ತನದ ಪಂಚ ಅಂಗಳಲ್ಲಿ ತಾಲಧಾರಿ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹಿಡಿತ ಇವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗುರುಗಳೇ ನಟುವಾಂಗ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆಗು ಹೋಗುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ - ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ನಟುವಾಂಗ ಕಲೆಯನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ನೃತ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಮತ್ತು ಆಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಸಂಚವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಆಗ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳಿಂದ ಘನವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ನಾದ ತರಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವು ಮೂಡುತ್ತದೆ. ನಂತರ ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟುಗಳು ಯಾವ ರೀತಿ ನರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ

ಪೂರ್ವ ಭಾವಿಯಾಗಿ ನರ್ತನದ ಅಡವುಗಳ ಸೊಲ್ಲು ಕಟ್ಟನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು. ಅಡವುಗಳ ಜೊತೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ವೇಗವಾಗಿ

ನುಡಿಸುವ ಕೈಚಳಕ, ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನುಡಿಸುವ ರೀತಿ, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಶಃಬ್ದಗಳ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಿಗೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಅಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟಿನ ರಚನಾಸೌಂದರ್ಯ ಎತ್ತಿ ಕಾಣುವಂತೆ ನುಡಿಸಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗ ಬಂದಾಗ ತಾಳದ ರೀತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಬ್ದಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ಕೇಳುವಂತೆ ಮೃದುವಾಗಿ ನುಡಿಸಬೇಕು.

ತಾಳ ನುಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಶಃಬ್ದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

೧. ಶಮ್ಯಾ - ಬಲಗೈ ತಾಳದಿಂದ ಎಡಕ್ಕೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಡೆಯುವುದು.

೨. ಸನ್ನಿಪಾತ - ಎರಡೂ ಕೈಗಳಿಂದ ಸಮಾನ ಬಲದಿಂದ ತಾಳಕ್ಕೆ ತಾಳವನ್ನು ಹೊಡೆಯುವುದು.

ತಾಳ ನುಡಿಸುವಾಗ ಬರುವ ನಿಶ್ಯಃಬ್ದ ಕ್ರಿಯೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ. ನಿಶ್ಯಃಬ್ದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕಾಲಮಾಪನ ನುಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಶಾಲಿಯಾದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಘನವಾದ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಮೊದಲು ಮತ್ತು ನಂತರ ನಮಸ್ಕರಿಸುವುದು, ಶಮ್ಯಾ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿಪಾತ ನುಡಿಸಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು, ಮುಕ್ತಾಯ ಮಾಡಿದಾಗ ಎರಡು ತಾಳಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದು ತಾಳಗಳನ್ನು ಬೀಳಿಸದೆ ಇರುವುದು, ತಾಳಗಳನ್ನು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಮುಚ್ಚಿಡದೇ ಇರುವುದು (ಮೊಗಚಬಾರದು), ತಾಳಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿ ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿ ಇಡುವುದು ಮೊದಲಾದ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಗಮನ ನೀಡಬೇಕು.

ನಟುವಾಂಗ ನರ್ತನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆನ್ನೆಲುಬು. ಕರ್ಣಾನಂದವಾದ ನಟುವಾಂಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ಮಯಗೊಳಿಸಿ ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ನರ್ತನ ಕಲಾವಿದರು ನಟುವಾಂಗದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ನರ್ತನದ ಅಂಗವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದರೆ ಗುರುಮುಖೇನ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ವಿದ್ಯೆ ಆಸಕ್ತರಲ್ಲಿ ಹರಡಲು ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ.

“ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನ ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯ ಗ್ರಂಥ ಆಧಾರಿತ ಲೇಖನ. ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಗೆ ವ್ಯಾಖೆಯೊಡನೆ ತರ್ಜುಮೆ ಮಾಡಿರುವವರು, ಶ್ರೀ ಮಹಾಮಹೋಪೋದ್ಯಾಯ, ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರು ಇವರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞಳಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಇವರ ಮೊದಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾ ಗ್ರಂಥ ಪುಂಡರೀಕಮಾಲಾ ಈ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಿದೆ.

31. ನೃತ್ಯ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮ

- ಕೃಪಾ ಪಡ್ಕೆ

ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಪ್ರಚಾರ, ಮಾಧ್ಯಮ ಹೀಗೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಅಂಶಗಳು. ೨೧ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿರುವ ನಾವು ಅಂಗೈಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವನ್ನು ನೋಡಲು ಹೊರಟ ಐಟಿ, ಬಿಟಿ ಯುಗದ ನಾಗರಿಕರು. ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ಸ್, ಕಂಪ್ಯೂಟರ್, ಜೆಟ್, ಮೊಬೈಲ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಒಂದು ಹಳ್ಳಿ ಗ್ಲೋಬಲ್‌ವಿಲೇಜ್‌ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಆಲೋಕಿಸಿ ಪರಾಮರ್ಶಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಈ ಲೇಖನ.

ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು. ಅದೇ ರೀತಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮ ಕೂಡ. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯಾಗಿ, ಗುರುವಾಗಿ, ಸಂಘಟಕಿಯಾಗಿ ಕಳೆದ ಸುಮಾರು ೨೫ ವರ್ಷಗಳ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವವನ್ನು, ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎದುರಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ವಿಚಾರವೇ ಈ ಲೇಖನದ ಹೂರಣ.

ಐದನೆಯ ವೇದವೆಂದು ಪುರಸ್ಕೃತಗೊಂಡ ನಾಟ್ಯವೇದ ಅಥವಾ ನತ್ಯಕಲೆಯು ರಾಜಮಹಾರಾಜರಿಂದ ಪೋಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರಿಕ ನಗರ ಅಥವಾ ಹೆರಿಟೇಜ್‌ಸಿಟಿ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆಗಳ ತವರೂರಾದ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆ ನಗರಗಳಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ತಗ್ಗಿದೆ. ಕಲಾರಂಗ ಕೂಡ ವಾಣಿಜ್ಯ ರೂಪ ತಾಳಿದೆ ಎಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ, ಶೋಚನೀಯ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ನೃತ್ಯ ಗುರುಗಳು ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹ ವಿಶೇಷ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಹಕಾರ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಈ ಅಪಾರ ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ನಡುವೆ ಪ್ರಚಾರ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದ ನಲುಗಿ, ಸೊರಗಿ ನಿರ್ನಾಮವೇ ಆಗುವುದ ಸಹಜ. ಎಷ್ಟೋ ಕಲಾವಿದರು ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಎಷ್ಟೇ ಬುದ್ಧಿವಂತ, ಪ್ರಮಾಣಿಕ ಕಲಾವಿದರಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸ್ಪರ್ಧಾತ್ಮಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಎಂಬಂತೆ ಮಾಧ್ಯಮದವರಿಗೆ ಇಂಟರನೆಟ್‌ಮೂಲಕ ವೆಬ್‌ಸೈಟ್ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಲು ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದಾಗ ನಮ್ಮ ತುತ್ತೂರಿಯನ್ನು ನಾವೇ ಊದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಕಲೆ ಮಾಧ್ಯಮದವರ ಜೊತೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆರ್ಷೇಯ ಕಲೆಯಾದ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಪ್ರಚಾರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸೊರಗುವುದು ನಿಶ್ಚಯ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಂದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುವಂತಹದು. ದೂರದರ್ಶನದ ಚಾನಲ್‌ಗಳು, ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳು, ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳು, ಆಕಾಶವಾಣಿ, ಕೇಬಲ್ ನೆಟವರ್ಕ್‌ಗಳು, ವೀಡಿಯೋ, ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ಗಳು, ವೆಬ್‌ಸೈಟ್, ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಮತ್ತು ಮೊಬೈಲ್‌ಗಳು, ಇದ್ದಲದೆ ಕೆಲವು ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆಗಳು, ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಸಂಯೋಜನಕರು ಮತ್ತು ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗಳೂ ಕೂಡ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಪೋಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪಾತ್ರ ಏನೆಂದು ಹುಡುಕ ಹೊರಟರೆ ಆಗಾಧವಾದ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದ, ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂಬ ವಿಭಾಗಳಲ್ಲೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವಾಗ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ನಂಟು ಅಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಬಿಂದು. ಈ ಒಂದು ಬಿಂದು ಮುಂದೆ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಕುಶಲಕಲೆ, ಲಲಿತಕಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆ ಎಂಬ ಅಗಾಧ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಕಲೆಯು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಭಿನ್ನರುಚಿಯ ಜನರೆಲ್ಲರಿಗೂ (ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ವಾದನ ….) ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷವನ್ನು ನೀಡುವಂತಹ ಕಲೆ. ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಮತ್ತು ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಆಯಾಮವೊಂದಿದೆ. ಇದು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಕಲೋಪಾಸನೆಯಿಂದ ಮೋಕ್ಷ ಪ್ರಾಪ್ತಿ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮೋಕ್ಷ ಎಂದರೆ ಬಿಡುಗಡೆ

ಎಂದಲ್ಲ, ಕಲಾವಿದನ ಕಲೋಪಾಸನೆಯಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ದಿನಿನಿತ್ಯದ ಜಂಜಾಟದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ಬಿಡುಗಡೆ ಎಂದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವುದು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಹಣ, ಶ್ರದ್ಧೆ ಮತ್ತು ಪರಿಶ್ರಮ. ಇಂತಹ ಕಲಾವಿದ ಆ ದೇಶದ ಸ್ವತ್ತಾಗುತ್ತಾನೆ, ಸಾವಿರಾರು ಜನರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಅವರಲ್ಲೊಬ್ಬ ಮೌಲ್ಯಪೂರ್ಣ ಕಲೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಕಲೆಗಾರ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪೂಜ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅನೇಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಭದ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಕ್ಕೆಶ್ರಮಿಸುವುದು. ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನೈತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಷ್ಠಾನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇತರರಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ, ಜನರನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಈ ರೀತಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

- ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತಿ ಇರುವ ಕಲಾವಿದರ ಹೆಸರನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಪರಿಚಯ ಲೇಖನ ಸಂದರ್ಶನಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವುದು.
- ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಆಯೋಜಿಸುವ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುವುದು.
- ಆಯಾ ಊರುಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವುದು, ಅಂತಹ ಕಲಾತಂಡಗಳ ವಿವರ ನೀಡುವುದು.
- ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ತಂಡಗಳಿಗೆ, ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಸರ್ಕಾರ, ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಿಂದ ದೊರಕುವ ಸೌಲಭ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು.
- ಸರ್ಕಾರದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಕಲಾವಿದರೇ ನೇರವಾಗಿ ಪಡೆಯುವ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು.
- ಸೌಲಭ್ಯಗಳು ದುರುಪಯೋಗವಾದಾಗ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಲ್ಲದೆ ಖಂಡಿಸಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಸಲಹೆಗಳಿಂದ ಲೇಖನ ಬರೆಯುವುದು.
- ಅರ್ಹತೆಯುಳ್ಳವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೌಲಭ್ಯಗಳು ದೊರೆಕುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗಿದೆ.
- ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಗಿಸಿ ಪೋಷಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮತ್ತು ಚುಕ್ಕಾಣಿ ಹಿಡಿದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು.
- ಅಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಆಸಕ್ತರು ಹೇಗೆ ಸಂಪರ್ಕಿಸಬೇಕು ? ಸೌಲಭ್ಯಗಳೇನು? ಎಂಬುವುದರ ವಿವರ ನೀಡಬೇಕು.
- ಸರ್ಕಾರ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪಡೆದಾಗ ಎಲೆಮರೆ ಕಾಯಿಗಳಂತೆ ಇರುವ ನಿಜವಾದ ಯೋಗ್ಯ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಬೇಕು.
- ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನಿಗದಿತ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಉಪನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕು.
- ಪ್ರತಿವಾರ ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ವಿಶೇಷ ಅಂಕಣವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದು.
- ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಯೋಗ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ (ಪ್ರಭಾವಗಳಿಲ್ಲದೆ) ತಯಾರಿಸುವುದು.
- ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸರ್ಕಾರ ಅಥವಾ ಅರೆ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಯೋಗ್ಯ ಅವಕಾಶ ಇದ್ದಾಗ ವರದಿ ಮಾಡುವುದು.
- ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯು ಮಾನಸಿಕ, ಶಾರೀರಿಕ ರೋಗಗಳನ್ನು ಶಮನ ಮಾಡಲು ಎಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮೂಡಿಸುವ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು.

ಮೇಲಿನ ಅಷ್ಟು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಬಯಸುವಾಗ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕೆಲವು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಯುವಜನತೆ ಪಾಶ್ಚಮಾತ್ಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಯತ್ತ ಒಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಯಿಂದ ಯುವಜನರನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ

ತಡೆಹಿಡಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಗುರುಶಿಷ್ಯ ಸಂಬಂಧವು ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುಗಳ ಸಹಾಯ (ನಟುವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ) ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತುಂಬಿದರೂ ಅದು ಶೋಭಿಸುವುದು ಗುರುಗಳು ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ. ಇಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಪಕ್ವವಾಗದೇ ಇರುವ ಯುವ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಅವರಸವಾಗಿ ತಯಾರು ಮಾಡಿ ಪ್ರಭಾವಿಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಯುವಜನತೆ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸದೆ ಕೇವಲ ಪ್ರಚಾರದಿಂದಲೇ ಮೆರೆಯುವ ಅಪಾಯವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗುರುಗಳಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಯಬಾರದು. ಕೇವಲ ಟಿವಿ ಚಾನಲ್‌ಗಳಿಗಾಗಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಬಾರದು.

ಬಾಲಿವುಡ್ ಡ್ಯಾನ್ಸ್‌ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯ ರುಚಿಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಪೋಷಕರ ಕರ್ತವ್ಯ. ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ನಂಬಿದರೆ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ತಣ್ಣೀರು ಬಟ್ಟೆಯೇ ಗತಿ ಎಂಬುವುದು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನ ನಂಬಿಕೆ. ಆದರೆ ಕಾಲ ಹಿಂದಿನಂತಿಲ್ಲ. ಪರಿಶ್ರಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಇದ್ದ ಕಲಾವಿದ ಯೋಗ್ಯರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಮತ್ತೊಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸ ಎಂದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕಲಾವಿದರಿಂದಲೇ ಹಣ ಪಡೆದು ವೇದಿಕೆ ನೀಡುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕೇಳಿಬಂದಿವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಕಡಿವಾಣ ಹಾಕಲು ಕಲಾವಿದರುಗಳಿಂದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮಿತ್ರರು ಹೇಗೋ ವಿಚಾರ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಚಾರ ನೀಡಿ ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಡಿವಾಣ ಹಾಕಬಹುದು. ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಕಲೆ, ವಿಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕ ಯಾರು ಪರಿಶುದ್ಧರಲ್ಲ. ಇವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಶಕ್ತಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಒಂದು ಕೂಗು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ನೃತ್ಯ ಕಲೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಯುವ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಹೆಚ್ಚಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಮೋಟರ್ಸ್ ಈವೆಂಟ್‌ಮ್ಯಾನೇಜರ್ಸ್ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಪರ್ಕ ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಮೊರೆಹೋಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮದ ಗಮನಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರು ನೀಡಿದಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಶ್ಲಾಘಿಸಿ ಅಕ್ರಮವಾದುದನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡಬಹುದು.

ಜಾಗತೀಕರಣ ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಮಹತ್ತರ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿ ಅನುಕೂಲ, ಪ್ರತಿಕೂಲವೂ ಆಗಿದೆ. ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಭೆಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ನೋಡಿ ಕೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಿಸುವರು ಲಕ್ಷಾಂತರ ಜನ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ವರದಿ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರ ನೋಡುವವರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂದೇಶ ನೀಡುವಂತಿರಬೇಕು.

ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೆಲ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ದಿನಪತ್ರಿಕೆಯವರು ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಅಂಕಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಕಲಾವಿದರ ಪಾಲಿಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಪ್ರಭಾವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಬಾರದು. ಮತ್ತು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸತ್ವಯುತವಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಫೋಟೊ ಮತ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯವಿದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿರುವುದು ಕಲಾವಿದನ ವಿಮರ್ಶೆ ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಾಗ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಗಿಂತೆ ಹೆಚ್ಚು ಊರು, ಜನರನ್ನು ತಲುಪಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾಗುವುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲವೇ ?. ಕಲೆ, ದೇಶ, ಭಾಷೆ, ಗಡಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದಲ್ಲವೇ? ಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ದಿನಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಲೋಕಲ್‌ಎಡಿಶನ್, ಆಗಿ ಹೊರಬರುತ್ತಿರುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ನಷ್ಟವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮೈಸೂರಿನ ಕಲಾವಿದ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪಕ್ಕದ ಮಂಡ್ಯ, ಚಾಮರಾಜನಗರ, ಮಡಿಕೇರಿಗೂ ಪರಿಚಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಕೊನೆ ಪಕ್ಷ ೧೫ ದಿನಗಳಿಗೊಮ್ಮೆ ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳ ವಿಷಯ ಬಂದಾಗ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಮುಂದಾಗಿ ಹಿರಿಯ, ನುರಿತ ಪಕ್ವವಾದ ಕಲಾವಿದರ ಹೆಸರನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕು. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಸರ್ಕಾರದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆಯವರು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಾಗಿ ಅರ್ಜಿಯನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿ. ಅಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಊರಿನಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾವಿದರು ಕೂಡ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆಯಲಿ ಎಂದು. ಆದರೆ ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ಇರುವ ಯಾವ ಕಲಾವಿದ ತಾನೆ ನಾನು ಹಿರಿಯ, ನುರಿತ ಕಲಾವಿದ, ನನಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಕೊಡಿ ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ಕೇಳಿ ಬರಬಾರದು, ಅವು ಅರಸಿ ಬರಬೇಕು, ಬರುವ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳಿಂದ ಹುರುಪು ಬರುತ್ತದೆ.

ಈಗ ರೇಡಿಯೋ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೇರಡು ಮಾತುಗಳು, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಲಾವಿದನ ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯ ಗೆಳೆಯ, ಪ್ರತಿದಿನ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸಿ ಬಾಲವೃದ್ಧರಾದಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲರನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಹೊಲಿಸಿದರೆ ಇದರ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಜಾಣ್ಮೆ ಕಡಿಮೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಜಾಸ್ತಿ, ಅಂದರೆ ರೇಡಿಯೋ ಇನ್ನು ಕಮರ್ಶಿಯಲ್‌ಆಗಿಲ್ಲ, ಆಗುವುದು ಬೇಡ. ತಲೆತಲಾಂತರ ಸಂಗೀತ, ರಸಪ್ರಶ್ನೆ, ಸಂದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಕೊಡುತ್ತಲೆ ಬಂದಿದೆ. ಈಗಲೂ ಕೆಲವರ ದಿನಚರಿ ರೇಡಿಯೋದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಡವ ಬಲ್ಲಿದ ಎಂಬ ತಾರತಮ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೋ, ಇರುವ ಸಂಗಾತಿ ರೇಡಿಯೋ. ಒಂದಂತು ನಿಜ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ಜನರ ಹೊಟ್ಟೆ ತಣ್ಣಾಗಿದೆ, ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಇಂದು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಜೀವನ ಸಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಾನೆಲ್‌ಗಳು, ರೇಡಿಯೋ ಸ್ಟೇಶನ್, ಅನೇಕ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಉದ್ಯೋಗ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸುಲಭವಾಗಿದೆ. ಟಿವಿ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಪ್ರಪಂಚದ ಕಲಾವಿದರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಸಂದರ್ಶನ, ನೇರ ಮಾತುಕತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಕಾರ್ಯಕಮಗಳು ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ, ಮೊಬೈಲ್‌ಗಳಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಿರಿಕಿರಿಯಾದರೂ ಸಂಪರ್ಕ ಅತಿ ಸುಲಭವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಇತಿಮಿತಿ ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ, ಅದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇನ್ನು ಇಂಟರ್ ನೆಟ್‌ವೆಬ್‌ಸೈಟ್ ಗಳ ಆಳ ಅಗಾಧ. ನಮ್ಮ ಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲೇ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರುವ ಗ್ರಂಥಾಲಯ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕಲಾವಿದ ನಿಜಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವನು.

ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಲೇಖನವು ಕೊನೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಿತ್ರನ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೇರಡು ಹೇಳುವುದು ನನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮಿತ್ರನ ಬಗ್ಗೆ (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಾರರು) ಅಭಿಮಾನ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರ ಕೆಲಸದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಸಮಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಿಗೆ ಗಾಬರಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದರಲ್ಲೇ ಕಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ತಾಳ್ಮೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಶ್ಲಾಘನೀಯ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಅಪಾಯಗಳ ಜೊತೆ ಫೋಟೊ ತೆಗೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಲಾಠಿ ಪ್ರಹಾರ, ನೆರೆ ಹಾವಳಿ, ಬೆಂಕಿ ಅನಾಹುತ, ಬಾಂಬ್‌ಸ್ಫೋಟ ಇತ್ಯಾದಿ. ನೋಡಿದಾಗ ಜೇನು ಹುಳುಗಳ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ದಿನದ ಫೋಟೊಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಮರುದಿನ ಮುಂಜಾನೆ ಸುಂದರ ಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕೈ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಪತ್ರಕರ್ತರೆಲ್ಲಾ ಆ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಸುದ್ದಿ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ನಾನು ಈ ಸ್ನೇಹಿತರಿಗೆಲ್ಲ ವಂದನೆಗಳನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವುದು ಸರಿ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

32. ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪ

- ಡಾ. ಚೂಡಾಮಣಿ ನಂದಗೋಪಾಲ

ಶಿವನ ನಾಟ್ಯ ಶಿಲ್ಪಗಳು:

ನಾನಾ ವಿಧವಾದ ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ದೇವತಾಮೂರ್ತಿಗಳ ಶಿಲ್ಪಗಳೆಂದರೆ ಶಿವ, ವಿಷ್ಣು, ಸರಸ್ವತಿ, ಲಕ್ಷ್ಮೀ, ಪಾರ್ವತಿ ಮತ್ತು ಗಣಪತಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಪ್ಸರೆಯರು, ವಿದ್ಯಾಧರರು, ಗಂಧರ್ವರು, ಮದನಿಕಾ, ದ್ವಾರಪಾಲ ಮತ್ತು ನರ್ತನ ಗಣಗಳು ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಬೇಟೆಗಾರರ ನೃತ್ಯ, ವಸಂತೋತ್ಸವ, ಕೋಲಾಟ, ಖಡ್ಗ ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಸಮಗ್ರ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಶಿವನ ನಾಟ್ಯ ಭಂಗಿಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ನೃತ್ಯ ಶಿವನನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕಾಂಶಗಳು ಹೃದ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಅನೇಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ನೃತ್ಯ ಶಿವನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಶಿವನು ನಾನಾ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನರ್ತನ ಗೈಯುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾನೆಂದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ಪರಶಿವನ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸೃಜನಶೀಲ ಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಕೈಚಳಕದಲ್ಲಿ ಅವು ಕಲಾತ್ಮಕ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ನೃತ್ಯ ಶಿವನ ಪ್ರತಿರೂಪ ಮುಂದೆ ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ ಆ ಭಂಗಿಗಳಿಂದಲೇ ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಶಿವನ ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ವಿನೂತನ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿತವಾದ ಶಿವನ ನಾಟ್ಯ ಭಂಗಿಗಳು ಭಾರತೀಯ ಶಿಲ್ಪ ಕಲಾರಂಗದ ಮೇರು ಕೃತಿಗಳ ಶ್ರೇಣಿಗೆ ಸೇರಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿವೆ. ಶಿವನನ್ನು ದಿವ್ಯ ನರ್ತಕನಂತೆ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಸತ್ವಯುತ ಚಲನಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮಾರ್ದನಿಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿ ತನ್ನ ಮನದಾಳದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕೈಚಳಕದ ಮೂಲಕ ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ದನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಿವನ ನರ್ತನವು ವ್ಯೋಮಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿರಂತನ ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಜಯದ ಸಾಧನೆ, ಮಾಯೆಯ ನಿರ್ಮೂಲನೆ, ಅನಂತದಲ್ಲಿ ಜೀವ ಲೀನವಾಗುವಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಸಂದೇಶಗಳು ಮಾರ್ಧನಿಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಜೀವನದ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಾ ಸೃಷ್ಟಿ ಲಯಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಶಿವನು ತನ್ನ ಈ ಅಗೋಚರ ನರ್ತನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ಸಂಸಾರವನ್ನೇ ಲೀನಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪುರಾಣಗಳ ದಾರ್ಶನಿಕ ರೂಪಗಳು ಶಿವನ ಇಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸುತ್ತಾ ಹೆಣೆದ ಲಯಬದ್ಧ ದಿವ್ಯ ರಚನೆಗಳು.

ಇಂತಹ ನೂರಾರು ಕಥಾನಕಗಳು ಕರ್ನಾಟಕ ದೇವಾಲಯಗಳ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಸಾದೃಶ್ಯಗೊಂಡಿವೆ. ಭಾರತದ ಇನ್ನಾವ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಕರ್ನಾಟಕ ದೇವಾಲಯ ನೃತ್ಯ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಷ್ಟು ಶಿವನ ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿಗಳ ಸಂಖ್ಯಾ ಬಾಹುಳ್ಯ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕದ ರೂವಾರಿಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿ ಅವರ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯ, ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಈ ಅಂಶಗಳು ಶಿವನ ನೃತ್ಯ ಶಿಲ್ಪಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗಿ ಹರಿದುಬಂದಿದೆ.

ಚಾಲುಕ್ಯ ಶಿಲ್ಪಶೈಲಿಯ ಮೇರುಕೃತಿಗಳ ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬಾದಾಮಿ ಗುಹಾಂತರ ಶಿವಾಲಯದ ನಟೇಶ ಶಿಲ್ಪವು ಮೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಬಾದಾಮಿಯ ನಾಲ್ಕು ಗುಹಾಂತರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಶಿಲ್ಪ ಇದಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಾಟ್ಯಾಗಮನವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿರುವ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಟೇಶನ ಶಿಲ್ಪವು ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಚೋಳರ ಕಾಲದ ಲೋಹದ ನಟರಾಜ ಶಿಲ್ಪವು ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದು ನಾದಾಂತ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಆನಂದ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಾ ಇರುವಂತೆ ರೂಪಿತಗೊಂಡ ಈ ಶಿಲ್ಪ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಲವು ಕರಣಗಳ ಸಂಯೋಜಿತ ಶಿಲ್ಪ. ಇದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆಯೇ ಆರನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಬಾದಾಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟೇಶನ ಶಿಲ್ಪ ಸೃಜಿತಗೊಂಡಿದೆ. ಕಲಾವಿಶ್ಲೇಷಣದ ಎಲ್ಲ ಭೌತಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಶಿಲ್ಪವು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ರಚನಾ ತಂತ್ರದ ಅಂಶಗಳೂ ಪ್ರಮಾಣ ಬದ್ಧತೆಯ ನೈಪುಣ್ಯದೆಡೆಗೆ ಬೆರಳು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಯೋಜನಾ ತಂತ್ರದ ವಾಸ್ತವಿಕಾಂಶಗಳಾದ ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸ, ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಸಮತೋಲನ, ಅವುಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ೧೮ ಕೈಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿರುವ ರೀತಿ, ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಗಳೆಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯ ಹಸ್ತಗಳಲ್ಲಿ - ಪತಾಕ, ಮುಷ್ಠಿ, ಶುಕತುಂಡ, ಕಪಿತ್ಥ ಮುಂತಾದವು ಇದೆ ಎಡಭಾಗದ ಹಸ್ತಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಆಯುಧಗಳು, ರುದ್ರವೀಣೆ ಹಾಗೂ ಅಡ್ಡವಾಗಿ ಚಾಚಿರುವ ಗಜಹಸ್ತವು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಚತುಕರಣದ ಸಮಸ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಾದಭೇದಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಗಣೇಶ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಗಾರನ ಚಿತ್ರಣ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಧ ಉಬ್ಬು ತಂತ್ರವನ್ನು ಶಿಲ್ಪರಚನೆಗಾಗಿ ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಈ ಶಿಲ್ಪ ಗುಹಾಂತರ ವಾಸ್ತುವಿನ ತಂತ್ರತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಪಟ್ಟದಕಲ್ಲಿನ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಾಲಯದ ಭಿತ್ತಿ ಶಿಲ್ಪಗಳಿಗೆ ಶಿವನ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಊರ್ಧ್ವಜಾನುಚಾರಿಯಲ್ಲಿ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕನ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವ ಅನೇಕ ಅಪೂರ್ವ ಶಿವನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಪೃಷ್ಠಸ್ವಸ್ತಿಕ, ಪರಿವೃತ್ತ ಕರಣ, ಭುಜಂಗಾಂಚಿತ, ಚಿನ್ನ, ಮುಂತಾದ ಕರಣಗಳಲ್ಲೂ ಶಿವನ ನರ್ತಿಸುವ ಭಂಗಿಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಕರಣದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕರಣಕ್ಕೆ ಸಾಗುವ ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಈ ಕಾಲದ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಸತ್ವಯುತ ಚಲನೆಯೊಂದಿಗೆ

ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಧಕಾಸುರ ಸಂಹಾರಿ, ತ್ರಿಪುರಾರಿ ರೂಪದ ಶಿವನ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಅಲೀಢ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಾಲೀಢ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದ ಶಿವನ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉರ್ಧ್ವಜಾನುಚಾರಿಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಾದಾಮಿ ಚಾಲುಕ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲ್ಯಾಣ ಚಾಲಕ್ಯ ಶಿವನ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಸತ್ವತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಭಂಗಿಗಳು ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಶಿವನ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನಸರಿಸಿ ವಿಷ್ಣು, ಕೃಷ್ಣ, ಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಸರಸ್ವತಿ, ಗಣಪತಿ ಮುಂತಾದ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉರ್ಧ್ವಜಾನುಚಾರಿಯಲ್ಲೇ ಮೂಡಿವೆ.

ಸಾಲಭಂಜಿಕಾ-ನರ್ತಕಿಯರ ಶಿಲ್ಪಗಳು:

ಕ್ರಿ.ಶ. ಆರರಿಂದ ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆದ ವಾಸ್ತುರಚನಾ ಬೆಳವಣಿಗೆ ದೇವಾಲಯ ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇ ಎಬ್ಬಿಸಿತು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಚಾಲುಕ್ಯ ಮತ್ತು ಪಲ್ಲವ ಶೈಲಿಯ ದೇವಾಲಯಗಳು ಮೈಲಿಗಲ್ಲು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ದೇವಾಲಯದ ವಿಶಾಲವಾದ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಂದಿ ಮಂಟಪದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕಾಂಚಿಪುರಂನ ಕೈಲಾಸನಾಥ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಟ್ಟದಕಲ್ಲಿನ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪಟ್ಟದ ಕಲ್ಲಿನ ನಂದಿಮಂಟಪ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಎತ್ತರದ ಅಧಿಷ್ಠಾನವಿರುವ ಈ ಮಂಟಪ ಅರ್ಧ ತೆರೆದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಾಲಭಂಜಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬೇಲೂರಿನ ಮದನಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳಂತೆ ರಜಸವಿದ್ದರೂ ಮಂಟಪದ ಮೂರು ದ್ವಾರಗಳ ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ವೃಕ್ಷಗಳ ಕೆಳಗೆ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ ಶಿಲ್ಪಗಳಿಗೆ. ಸಮಾನ ಸ್ತರದ ಪಟ್ಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸ್ತ್ರೀ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಸಹಜ ಸ್ಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ ರೀತಿ ಈ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದೇವದಾಸಿ ಹಾಗೂ ಚಲ್ಲಬ್ಬೆಯಂತಹ ರಾಜನರ್ತಕಿಯರನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವಾಲಯದ ಪ್ರಮುಖ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶಿವನ, ವಿಷ್ಣುವಿನ ಇತರ ದೇವತೆಗಳ ಶಿಲ್ಪಗಳೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಈ ನಂದಿ ಮಂಟಪವನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ ಮಾನುಷ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಂದಿ ಮಂಟಪದ ಒಳ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶಿವ ಪಾವರ್ತಿಯರ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣದ ನರ್ತನ ಚಿತ್ರಣವೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಎಲ್ಲೋರಾದ ಕೈಲಾಸ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲೂ ವಿಶಾಲವಾದ ನಂದಿ ಮಂಟಪವನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ದೇವದಾಸಿಯರ ಚಿತ್ರಣವು ಬೇರಾವ ನಂದಿಮಂಟಪ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಈ ರಚನೆಯು ಚಾಲುಕ್ಯ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಒಂದು ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿರುವಂತಹ ಸಾಲಭಂಜಿಕಾ ಶಿಲ್ಪದ ಆದಿ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಾಂಚಿಯ ತೋರಣದ ಅಲಂಕರಣ ಪಟ್ಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ನಂತರ ಭಾರ್ಹೂತ್ ಚಂದ್ರಯಿಡಿ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಾಲಭಂಜಿಕೆ, ಸಾಲವೃಕ್ಷದ ಕೆಳಗೆ ಕೊಂಬೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದೋ ಅಥವಾ ಕಾಲಿನಿಂದ ಮೃದುವಾಗಿ ಮರವನ್ನು ತಟ್ಟುತ್ತಲೋ, ಇಲ್ಲ ವೃಕ್ಷಕ್ಕೆ ಒರಗಿಕೊಂಡೋ ನಿಂತಿರುವ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ನಾನಾ ಬಗೆಯಾಗಿ ಭಾರತದ ಎಲ್ಲಾ ಶಿಲ್ಪ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲೂ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ಜಾತಿಗೆ (ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗುಣದ ಸ್ತ್ರೀ) ಸೇರಿದ ಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಗಗಳೂ ಸಾಲವೃಕ್ಷಕ್ಕೆ ತಗಲುವುದರಿಂದ ವೃಕ್ಷವು ಚಿಗುರಿ ಫಲಭರಿತವಾಗುವುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದಿರುವ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಸಾಲಭಂಜಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಚಾಲುಕ್ಯ ಶೈಲಿಯ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಾಲಯದ ನಂದಿ ಮಂಟಪ ಹಾಗೂ ಬಾದಾಮಿ ವೈಷ್ಣವ ಗುಹೆ, ಪಟ್ಟದ ಕಲ್ಲಿನ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಾಲಯ, ಪಾಪನಾಥ ದೇವಾಲಯಗಳ ರಂಗ ಮಂಟಪಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಲಭಂಜಿಕೆಯೊಡನೆ ಪತಿಯನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಈ ಗಂಧರ್ವ ದಂಪತಿಗಳ ಶಿಲ್ಪಗಳು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಆಕರ್ಷಕ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಕಲ್ಯಾಣ ಚಾಲುಕ್ಯ ಶೈಲಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕೆಲವೇ ಲಭ್ಯ ಸಾಲಭಂಜಿಕ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಕರ್ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪ ಕಲಾ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮೇರುಕೃತಿಗಳು, ಹೊಯ್ಸಳ ಸಾಲಭಂಜಿಕಾ ಅಥವಾ ಮದನಿಕೆಯರೆಂದೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕಗಳೆನಿಸಿವೆ. ಕಲ್ಯಾಣ ಚಾಲುಕ್ಯ ಮತ್ತು ಹೊಯ್ಸಳರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಅನೇಕ ದೇವಾಲಯಗಳ ನವರಂಗಗಳ ಕಂಭಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಕಂಭಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಆ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪುತ್ಥಳಿಗಳಿಲ್ಲ. ಸಾವಿರಾರು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಲಭಂಜಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ

ಇಂತಹ ಮಂಟಪಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಕಂಭಗಳ ಮೇಲೆ ಇಡಲು ಸ್ಥಳಾವಕಾಶ ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದು ಬೇಲೂರಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹಳೇಬೀಡು ಮತ್ತು ಕುರುವತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಎರಡು ಮತ್ತು ಮೂರು ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ನವರಂಗಗಳು ಮದನಿಕಾ ಪುತ್ಥಳಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಖಾಲಿಯಾಗಿದೆ. ಲಂಡನ್ನಿನ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮ್ಯೂಜಿಯಂ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕೆಯ ಲಾಸ್‌ಎಂಜಲೀಸ್‌ನ ಕೌಂಟೀ ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಸಂಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೇಬೀಡಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತೆ ಮದನಿಕೆಯರ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಮುಂಬಯಿನ ಪ್ರಿನ್ಸ್‌ಆಫ್‌ವೆಲ್ಸ್‌ಮ್ಯೂಜಿಯಂ ಮತ್ತು ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಶೈಲಿಗೆ ಸೇರಿದ ಸಾಲಭಂಜಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳಿವೆ.

ಲಾಸ್ಯಾಂಗ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಕಾರತೆಯನ್ನು ಕುರುವತ್ತಿಯ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ದೇವಾಲಯದ ಈ ಎರಡು ಸಾಲಭಂಜಿಕೆ ಶಿಲ್ಪಗಳು ನಿದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ. ರಸಾಬಿಜ್ಞಾನ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆದಂತಿರುವ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ರೂಪದರ್ಶಿಸತ್ವದಲ್ಲಿ, ಸೊಗಸಿನಲ್ಲಿ ಬೇಲೂರಿನ ಮದನಿಕೆಯರನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತಿವೆ. ಇವು ಆರಂಭಗಳ ಭಾರದಿಂದ ಕುಬ್ಜರಾಗಿಲ್ಲ. ಹಿತಮಿತವಾದ ಆಭರಣಗಳಿಂದ ಅಲ್ಪಂಕತವಾಗಿದ್ದು ದೇಹದ ಅಂಗಾಂಗಗಳು, ನಿಲುವು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಸೌಷ್ಠವವನ್ನೂ ಬಿತ್ತರಿಸುತ್ತವೆ. ಸುಕುಮಾರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೂಸುವ ಈ ಪುತ್ಥಳಿಗಳು ಸಮಪಾದದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಕಟಿಯ ವಲಿತ ತ್ರಿಭಂಗದ ನಿಲುವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಮಂದಸ್ಮಿತ ಬೀರುತ್ತಾ, ಕುತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ವಾಲಿಸಿ, ಹುಬ್ಬನ್ನು ಏರಿಸಿ ಕುಂಚಿತ ಕಣ್ಣು ರೆಪ್ಪೆಯಿಂದ ವಿಶೇಷ ಭಾವನೆಯನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಾಲಭಂಜಿಕೆಗಳು ಅಪರೂಪದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಇವರ ದೈವೀ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ವಂಶಿವಾದಕರೂ ತದೇಕ ಚಿತ್ತರಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕಲ್ಯಾಣ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಶಿಲ್ಪ, ದರ್ಪಣ, ಸುಂದರಿ ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದಲ್ಲಿದೆ. ಸ್ವಾಸ್ತಿಕ ಕರಣದಲ್ಲಿದ್ದು ತ್ರಿಭಂಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕನ್ನಡಿ ನೋಡುತ್ತಾ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಈ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ವೃಕ್ಷದ ನವಿರಾದ ಚಿತ್ರಣವು ಇದೆ. ಕಪ್ಪು ಮಿಶ್ರಿತ ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡರಿಸಿರುವ ಈ ಶಿಲ್ಪ ಲೋಹದ ವಿಗ್ರಹದಂತೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡಿದೆ.

ಬೇಲೂರಿನ ಚನ್ನಕೇಶವ ದೇವಾಲಯದ ೪೨ ಮದನಿಕೆ ಶಿಲ್ಪಗಳ ಪೈಕಿ ದರ್ಪಣ ಸುಂದರಿಯ ಪುತ್ಥಳೀಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ದರ್ಪಣವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಮರೆತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವ ಈ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ರೂವಾರಿಯು ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆದು ರೂಪಿಸಿದಂತಿದೆ. ವೃಕ್ಷವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಧ್ಯಮದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಮಭಂಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದು ಕಲೆಯ ವಿಶೇಷ ಚಾಲನೆಯಿಂದ ತ್ರಿಭಂಗದಂತೆ ಕಾಣುವ ಈ ಶಿಲ್ಪ ಹೊಯ್ಸಳ ಶೈಲಿಯ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಮೇರು ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ವರ್ಣನೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಕನ್ನಡಿಯನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಾಸಂಗಗಳನ್ನು ಪದಾಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಷಯ ವಸ್ತುವಿನಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಬೇಲೂರಿನ ಚನ್ನಕೇಶವ ದೇವಾಲಯ ಸಾಲಭಂಜಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾರಂಗದ ಅದ್ವಿತೀಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಂಬ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಪಡೆದಿವೆ. ಒಟ್ಟು ೪೨ ಮದನಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪುರುಷ ಶಿಲ್ಪಗಳೂ ಇವೆ. ಡಿ.ವಿ.ಗುಂಡಪ್ಪ ಅವರಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಮಹಾನ್‌ಸ್ಫೂರ್ತಿ. ಅಂತಃಪುರ ಗೀತೆಗಳೆಂಬ ಅವರ ಈ ಕಾವ್ಯಮಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪುತ್ಥಳಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಲ್ಪನಾ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ ವರ್ತಿಸುವ ರೀತಿ ಕನ್ನಡಿಗನಿಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ ತರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಃಪುರ ಗೀತೆಗಳ ಪರಿಚಯ ಇರುವವರು ಬೇಲೂರು ಚನ್ನಕೇಶನ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಕಲ್ಲಿಟ್ಟಂತೆ ಅದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಅರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಸಂಗೀತವು ಬಲ್ಲವರಾದರೆ ಆ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಗುನುಗುತ್ತಾ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಪರಿ ಡಿ.ವಿ.ಗುಂಡಪ್ಪನವರ ಪರಿಶ್ರಮಕ್ಕೆ ನಮನವಿದ್ದಂತೆ.

ಈ ಶಿಲ್ಪವು ಕಲಾಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕೈಗನ್ನಡಿ ಇದ್ದಂತೆ. ನಾಟ್ಯ ಕೋವಿದೆಯಾಗಿದ್ದು, ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ಅರಸಿರಾಣಿ ಶಾಂತಲೆಯ ಪುತ್ಥಳಿದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಜನಜನೀತ. ಈ ಶಿಲ್ಪದ ಕೆಳಗಿನ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ " ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ" ಎಂದು ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದವನು ಬೆಳ್ಳೆಗಾಂವೆಯ ದಾಸೋಜನೆಂಬ ಮುದ್ರಿಕೆಯಿದೆ. ದೇವಾಲಯದ ಒಳಗಿನ ಭುವನೇಶ್ವರಿಯ ನಾಲ್ಕು ಮದನಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಾಂತಲೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ಶಾಸನಗಳು "ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ" ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಶಿಲ್ಪವು ಶಾಂತಲೆಯೆಂದೇ ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಎರಡು ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಮೇಲ್ಮುಖವಾಗಿ ಅಲಪಲ್ಲವ ಹಸ್ತದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಒಂದು ಕಾಲನ್ನು ಊರ್ಧ್ವಜಾನು ಜಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾದವನ್ನು ಕ್ಷಿಪ್ತ ಮಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಗ್ಗಿಸಿ ದೃಢವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಈ ಭಂಗಿ ಅಪರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಬಳಿ ಚಿಕ್ಕ ಶಿಲ್ಪಗಳ ಮರ್ದಲೆ, ತಾಳ ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿವೆ. ಮರ್ದಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿರುವ ಛಾಪು, ತಾಳದಲ್ಲಿ ತಟ್ಟಿರುವ ಏಟು ಹಾಗೂ ಗಾಯಕಿಯ ಭಾವ ನರ್ತಿಕಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿರುವಂತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯವಾದ ಭಾವನೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರೌಢತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಈ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ತಂದಿದೆ.

ಇದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಸುಂದರ ಕಲಾಕೃತಿ ಶುಕಸುಂದರಿ. ಸಾಲಭಂಜಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಶುಕದೊಡನಿರುವ ಅನೇಕ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಕಲ್ಯಾಣ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಬಳಿಯ ಜಲಸಿಂಗ್ವಿ ಮಹದೇವ ದೇವಾಲಯ, ಖಿದ್ರಾಪುರ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಶುಕದೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾ ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೊಯ್ಸಳ ಶಿಲ್ಪಿಗಳಂತೂ ಇದು ತುಂಬಾ ಇಷ್ಟವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಂತಿದೆ. ಚೆನ್ನಕೇಶವ ದೇವಾಲಯದ ರಂಗಮಂಟಪದ ಒಳಗಿರುವ ಈ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯ ಅಭಂಗದಲ್ಲಿದ್ದು ಕಟಿಬಾಗಿರುವ ರೀತಿ ವಿಶೇಷ ಮೆರಗನ್ನು ಈ ಭಂಗಿಗೆ ನೀಡಿದೆ. ಎಡ ಹಸ್ತವು ಲತಾಹಸ್ತದಲ್ಲಿ ಚಾಚಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಶುಕ ಕುಳಿತು ಆಲಿಸುತ್ತದೆ. ಬಲಹಸ್ತ ಶುಕತಂಡದಲ್ಲಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗಿದೆ.

ರಂಗಮಂಟಪದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಂಭದ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವ ಕನ್ನೆಯ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಈ ನರ್ತಕಿಯರ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನೋಡಲು ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ಇಳಿದು ಬಂದಂತೆ ಕಾಣುವ ಈಕೆ ತನಗರಿಯದಂತೆ ಅವರನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ತಾನೂ ನರ್ತನಗೈಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಲಹಸ್ತವು ಅಧೋಮುಖ ಅರಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಲಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಎಡಹಸ್ತವನ್ನು ಲತಾಹಸ್ತದಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಪಾದಭೇದವು ರೇಚಿತ ನಿಕುಟ್ಟಿತ ಕರಣಕ್ಕೆ ಬರುವ ಚಲನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕಟಿಯ ವಲಿತವು ನರ್ತಕಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಭಾರವಾದ ಕಿರೀಟ, ಮಣಿಕಟ್ಟುಗಳು, ನಡುಪಟ್ಟಿ, ಮೇಖಲಾ, ಕಿರೀಟದ ಹಿಂದೆ ಇಳಿಬಿಟ್ಟಿರುವ ಜಾಲಿಯಂತೆ ಇರುವ ಸೆರಗು, ಈ ಗಂಧರ್ವಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಇತರ ಮದನಿಕೆಯರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡಿವೆ.

ಬೇಲೂರು ಚೆನ್ನಕೇಶವನ ದೇವಾಲಯ ಅನೇಕ ಅವಿಷ್ಕಾರಗಳ ಗಣಿಯಂತಿವೆ. ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪ, ಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ಅಲಂಕರಣ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯ ಸ್ಥಾನ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಎಷ್ಟು ಬಾರಿ ಸಂದರ್ಶಿಸಿದರೂ ಅನೇಕ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳು ಗೋಚರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮಾವಲೋಕನದಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಅಂತಹ ಅವಿಷ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಭನ್ನೇ ಒಂದು ಸುಂದರ ಶಿಲ್ಪ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವ ರೀತಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಮೋಹಿನಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲಾ ಮದಿನಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಮೋಹಿನಿಯ ಈ ಶಿಲ್ಪವು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಸ್ತ್ರೀತ್ವದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಚಿತ್ರಣವೇ ಈ ಮೋಹಿನಿ ಶಿಲ್ಪ. ಸ್ತ್ರೀಯರ ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ತದ ಗತಿ ಪ್ರಬೇಧಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಜಾತಿಯ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಪದ್ಮಿನಿ, ಚಿತ್ರಿಣಿ, ಹಸ್ತಿನಿ ಮತ್ತು ಶಂಕಿನಿ ಎಂಬುದಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಗುರುತಿಸಿವೆ. ಅವರ ಈ ಸ್ವಭಾವಗಳು ಅವರ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ, ಹಾವಭಾವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಮೋಹಿನಿ ಶಿಲ್ಪವು ದೇಹ, ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿಗಳ ಪತಿಪಕ್ವತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪದ್ಮಿನಿ ಜಾತಿಯ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ನೀರು ತೊಟ್ಟುಹಾಕಿದರೆ ಅದು ನಾಸಿಕ, ಸ್ತನ, ಹೊಕ್ಕಳಿನಿಂದ ಇಳಿದು ಉಂಗುಷ್ಟಕ್ಕೆ ಬೀಳಬೇಕು. ಆ ರೀತಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಅಂಗಸೌಷ್ಟವ ಪದ್ಮಿನಿ ಜಾತಿ ಸ್ತ್ರೀ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾಳೆ, ಈ ಮೋಹಿನಿ ಶಿಲ್ಪವು ಅಂತಹ ಒಂದು ಅಪರೂಪದ ರಚನೆ. ನಿಂತಿರುವ ಭಂಗಿ ನೃತ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸುಂದರ, ಪ್ರೌಢ ನರ್ತಕಿ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ರಂಗಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತಿದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಶುಕಭಾಷಿಣಿ ಮದನಿಕೆಯ ಬೇಲೂರು ದೇವಾಲಯದ ರಂಗಮಂಟಪದ ಹೊರಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ದರ್ಪಣ ಸುಂದರಿಯಂತೆಯೇ ಈ ಶುಕ ಭಾಷಿಣಿ ಶಿಲ್ಪವೂ ಹೊಯ್ಸಳ ಶೈಲಿಯ ಮೇರುಕೃತಿ. ಶುಕವನ್ನು ತನ್ನ ಮುಖದ ನೇರಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದು ತನ್ನ ಮನದಿಂಗಿತವನ್ನು ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಹೇಳುವ ಭಾವ ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಒಂದು ಪಾದವು ಸಮಪಾದದಲ್ಲಿದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಹಿಂದೆ ಸ್ವಸ್ತಿಕದಲ್ಲಿ ಬಾಗಿದೆ. ಸಮಪಾದದಲ್ಲಿರುವ ಕಾಲನ್ನು ಕಟಿಯಿಂದಲೇ ತಿರುಗಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿರುವುದರಿಂದ ವಿಶೇಷ ವಲನವನ್ನು ಈ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ತನ್ನ ಶರೀತದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬಲವನ್ನು ಈ ಕಾಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಿಯು ತೋರಿರುವ ಒಂದು ಹೊಸ ರೀತಿ. ಬಲಗೈ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಲತಾ ಹಸ್ತದಲ್ಲಿ ಚಾಚಿದೆ. ಅರ್ಧ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿರುವ ಮುಖ ಅರೆ ಬಿರಿದ ತುಟಿ, ಭಾವಪರವಶವಾಗಿರುವ ಕಣ್ಣುಗಳು ಶುಕಭಾಷಣಿಯ ಇತರ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಗಳು.

ಬೇಲೂರಿನ ಒಟ್ಟು ಮದನಿಕಾ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಮೋಹಿನಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಶಿಲ್ಪದ ಎದುರು ನಿಂತು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಶಿವಪುರಾಣದ ಮೋಹಿನಿ ಭಸ್ಮಾಸುರನ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗವು ಜ್ಞಾಪಕಕ್ಕೆ ಬರುವುದು. ತಾನು ಯಾರ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕೈಯಿಟ್ಟರೂ ಭಸ್ಮವಾಗಬೇಕೆಂದ ಮಹಾವರವನ್ನು ಪರಶಿವನಿಂದ ಪಡೆದ ಭಸ್ಮಾಸುರ ಕಂಡ ಕಂಡದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬೂದಿಪಾಲು ಮಾಡತೊಡಗಿದ. ಈ ಕಾಟದಿಂದ ಸಜ್ಜನರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ಹಾಗೂ ಭಸ್ಮಾಸುರನಿಗೆ ಅಂತ್ಯ ಕಾಣಿಸಲು ಮಹಾವಿಷ್ಣುವು ಮೋಹಿನಿಯ ರೂಪವನ್ನು ಧರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಭಸ್ಮಾಸುರನು ಸುಂದರಿಯಾದ ಮೋಹಿನಿಯ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದನು. ಮೋಹಿನಿಯು ಅವನನ್ನು ನಾಟ್ಯಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಭಸ್ಮಾಸುರನೂ ಈ ಸವಾಲನ್ನು ಎದರಿಸಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಮಾಡಿದಂತೆಯೇ ಭಸ್ಮಾಸುರನೂ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ವಿನಂತಿಸಿಕೊಂಡು ನರ್ತಿಸತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನೇ ಚಾಚು ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಅವಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಲ್ಲಿ ಭಸ್ಮಾಸುರನು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲಿನ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮೋಹಿನಿಯು ವಿವಿಧ ರೂಪದ ವೇಗಗತಿಯ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕೈಯಿಟ್ಟು ಒಂದು ಕಾಲಿನಿಂದಲೇ ನರ್ತಿಸತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ಭಸ್ಮಾಸುರನೂ ಅದೇ ರೀತಿ ಅನುಕರಿಸಿದಾಗ ಅವನ ಕೈ ಅವನ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಅವನಿಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಉರಿದು ಭಸ್ಮವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಮೋಹಿನಿಯು ಒಂದು ಕಾಲನ್ನು ಊರ್ಧ್ವಜಾನುಚಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಬಲಗೈಯನ್ನು ತಲೆಯ ಮೇಲ್ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದು ಎಡಗೈಯನ್ನು ವಕ್ಷದ ಬಳಿ ಇರಿಸಿರುವ ಸುಂದರ ಭಂಗಿಯನ್ನು ಎರಡೂ ಮೋಹಿನಿ ಶಿಲ್ಪಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಲೆಯ ಮೇಲಿರುವ ಹಸ್ತವು ಅರಾಲದ್ದಲಿದ್ದು ಎಡಗೈ ಅರ್ಧಚಂದ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಲಾಸ್ಯರಂಜನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿರುವ ದೇಶಿ ಸ್ಥಾನಕವಾದ ಏಕ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಈ ಭಂಗಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಬಾಗಿರುವ ಇಡೀ ದೇಹಕ್ಕೆ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಕಟಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಾಗಿಲ್ಲ. ಮೋಹಿನಿಯ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಗೆಲುವಿನ ನಗೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೃದಂಗವಾದಕ, ವಂಶಿವಾದಕ, ತಾಳಧಾರಿ, ನಾಟ್ಯಚಾರ್ಯ ಈ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಒದಗಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಲಬಳಿಯಿಂದ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣದ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಎರಡನೇ ಮೋಹಿನಿ ಶಿಲ್ಪವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಜೂಕಾದ ಕೆತ್ತನೆಗಳಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೇ ಅದು “S” ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲಿನ ಮೋಹಿನಿ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕಿಂತ ಈ ಶಿಲ್ಪವು ನಾಟ್ಯಮೋಹಿನಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇಡೀ ದೇಹದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸುಂದರವಾದ ತ್ರಿಭಂಗದಲ್ಲಿ ಸೃಜಿಸಿ ಲಾಸ್ಯದಿಂದ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವ ಮೋಹಿನಿ ಮುಗುಳ್ನಗುತ್ತಾ ನಿಂತಿರುವ ರೀತಿ ರಮಣೀಯವಾಗಿದೆ.

ಅವಹಿತ್ಥಗತಿಯಲ್ಲಿ ಚುರುಕಾಗಿ ಸಾಗಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ನರ್ತಕಿಯ ನರ್ತನಗತಿಯ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಪಾದದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾದದ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಿಸುವ ಮಧ್ಯದ ಚಲನೆಯನ್ನು ಶಿಲ್ಪಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ರೇಚಿತ ನಿಕುಟ್ಟಕ ಕರಣದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವಂತೆ ಉದ್ಘಟಿಕ ಪಾದಸ್ಥಾನವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಈ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದೆ. ಚಿದಂಬರ ದೇವಾಲಯ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ನೂರೆಂಟು ಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ರೇಚಿತ ನಿಕುಟ್ಟಕ ಕರಣವು ಇಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಉತ್ಸಾಹ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ದಿಟ್ಟ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ರೆಪ್ಪೆಗಳನ್ನು ವಿಕೋಶ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿರುವುದು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಶಿಲ್ಪಿಗೆ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆಅಳವಡಿಸುವ ಜ್ಞಾನದ ಪರಿಶ್ರಮ ಇದ್ದುದು

ಮನವರಿಕೆ ಆಗುವುದು. ಬಲಹಸ್ತವು ಡೋಲದಲ್ಲಿ ಇಳಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಭಗ್ನವಾಗಿರುವ ಎಡಹಸ್ತವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಮಯೂರ ಹಸ್ತವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಕಪಿತ್ಥ ಹಸ್ತವನ್ನೋ ಹಿಡಿದು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕಿರು ಶಿಲ್ಪಗಳು ಸಂಗೀತ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಮೃದಂಗ, ಮರ್ದಲೆ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನೇ ತಾಳ ಹಾಕುವುದರ ಮೂಲಕ ಒದಗಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನಾಗಲಾಪುರ ದೇವಾಲಯದ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ನರ್ತಕಿಯ ಶಿಲ್ಪ ಚೋಳರ ಶೈಲಿಯ ನಟರಾಜ ಶಿಲ್ಪದಂತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಟರಾಜನು ಭುಜಂಗತ್ರಾಸಿತ ಪಾದದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ನರ್ತಕಿಯ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಊರ್ಧ್ವಜಾನುಪಾದಜಾರಿಯಿದೆ. ಎರಡು ಕೈಗಳನ್ನು, ಬಲಗೈ ಪತಾಕ ಮತ್ತು ಎಡಗೈ ಗಜಹಸ್ತದಲ್ಲಿ ಎದೆಯ ಕೆಳಗೆ ಚಾಚಿರುವ ರೀತಿ ಎಲ್ಲ ಹೊಯ್ಸಳ ನೃತ್ಯ ಶಿಲ್ಪಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯ ಶಿವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನರ್ತಕಿಯ ಈ ರೀತಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಬಹಳ ವಿರಳ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಶಿಲ್ಪವು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಬಿಡಿಯಾದ ನರ್ತಕ, ನರ್ತಕಿಯರ ಶಿಲ್ಪಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ, ರಾಣೀವಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನೃತ್ಯಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ದೇವಾಲಯದ ಕಂಭ ಪಟ್ಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ, ಮೇಲ್ಛಾವಣಿಯಲ್ಲಿ, ಶಿಖರಗಳಲ್ಲಿ, ಭಿತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ, ದ್ವಾರಗಳ ಲಲಾಟ ಬಿಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಷ್ಠಾನದ ಪಟ್ಟಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಂತಹ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ನಾವು ಮೊದಲಿಗೆ ಪಟ್ಟದಕಲ್ಲಿನ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಾಲಯದ ನವರಂಗದೊಳಗೆ ಕಂಭಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಾಜನರ್ತಕಿಯು ತನ್ನ ವಾದ್ಯ ವೃಂದದವರೊಂದಿಗೆ ನರ್ತಿಸುವ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದರಂತೆ ಬೇಲೂರು ದೇವಾಲಯದ ಕಂಭದ ಅಲಂಕರಣ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ನರ್ತಕಿ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಅಗ್ರತಲ ಸಂಚರದಲ್ಲಿ ಪಾದ ಭೇದದಿಂದ ಅಡ್ಡಿತ ಜಾರಿಯನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ವಲನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಬಲಗೈ ಸಂತಸ ಸೂಚಿಸುವ ಅಲಪದ್ಮದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಎತ್ತಿದರೆ ಎಡಗೈ ಸಹಜವಾಗಿ ಲತಾಹಸ್ತದಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಅತಿರೇಕ ಚಲನವಲನಗಳಿಲ್ಲದ ನೃತ್ಯ ಶಿಲ್ಪ ಇದಾಗಿದೆ.

ಬೇಲೂರಿನ ಅಧಿಷ್ಠಾನದ ಪಟ್ಟಿಕೆಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ರಚಿಸುವ ರೀತಿ ಹೊಯ್ಸಳ ಶೈಲಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಅದರ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ದೇವಾಲಯದ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಶಿಲ್ಪಗಳಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇವು ಜನಗಳ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ಹೊಸ ವಿಚಾರದೆಡೆಗೆ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಾಲಿಭಂಜಿಕೆಗಳಂತಿದ್ದರೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಅಷ್ಟನಾಯಿಕೆಯರ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ರಚನೆಗಳು ಈ ಅಷ್ಟನಾಯಕಿಯರ ಭಾವಾಭಿನಯದ ಸುತ್ತಲೂ ಹೆಣೆದಿರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಜಾವಳಿಗಳು ನಾಯಿಕಾ ಭೇದಗಳ ಸುಂದರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು. ಈ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಿಕೆಯರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತನ್ನ ಇನಿಯನ ಬರುವನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆ, ತನ್ನ ಇನಿಯನ ಅಗಲಿಕೆಯಿಂದ ಕುಪಿತಗೊಂಡಿರುವ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆ ನಾಯುಕೆ, ಜಗಳದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಕಲಹೋತ್ಕಟಿತ ನಾಯಿಕೆ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಇನಿಯನು ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೋಷಿತ ಭರ್ತೃಕಾ ನಾಯುಕೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಉಳಿದವುಗಳು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿವೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟ್ಯ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ನಾವು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಹದಿನಾಲ್ಕು ಮತ್ತು ಹದಿನೈದನೇ ಶತಮಾನಗಳು ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ತಂದ ಕಾಲ. ಹೊಸ ಭೂಭಾಗಗಳ ಶೋಧನೆಯೊಂದಿಗೆ ದೇಶದಿಂದ ದೇಶಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಟನ ಸಾಧನೆಯನ್ನೂ ಕಂಡ ಕಾಲ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿ ಬದಲಿಸಿದ ಕಾಲ. ಸಮಗ್ರ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಕಾಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳನ್ನು, ವಿಭಿನ್ನತೆಯಲ್ಲಿ ಏಕೀಕರಣವನ್ನು ತಂದಕಾಲ, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜದ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ದೇವಾಲಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಜನರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸಿ ಜನರನ್ನು ಧರ್ಮಕ್ಕಾಗಿ, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿದ ಕಾಲ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ವಿಜಯನಗರ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲ ಭಾರತದೇಶದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಮಹತ್ವದ ಸಂಧಿಕಾಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಆಡಳಿತದ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಯವಾಗಿದ್ದವು. ಕಲಾವಿದರೂ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜದ

ಮಹೋನ್ನತಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದರು. ಅವರ ಕೊಡುಗೆಯು ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲದ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಳಿಯದೇ ಇಂದು ನಿಂತಿದೆ. ದೇವಾಲಯ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಹೊಯ್ಸಳ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸದೆ ಚಿಣಚುಲ್ಲಿನ ಬಳಕೆ, ಗೋಪುರಗಳಿಗೆ ಇಟ್ಟಿಗೆ, ಗಾರೆಗಳ ಬಳಕೆ, ಅಂದಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನೂರಾರು ರಚನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ನಿರ್ಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ದೇಶಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಲೋಕನೃತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ನೃತ್ಯಶಿಲ್ಪಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸೋಣ.

ಹಂಪಿಯ ವಿಠ್ಠಲ ಸ್ವಾಮಿಯ ದೇವಾಲಯದ ದ್ವಾರಗೋಪುರ ಮಂಟಪದ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಂಗೆಯ ಒಂದು ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ವಿಜಯನಗರ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಕಾಲ ಎಲ್ಲ ದೇವಾಲಯಗಳ ದ್ವಾರ ಗೋಪುರದ ಮಂಟಪದ ಬಲ ಮತ್ತು ಎಡ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಗಾ ಮತ್ತು ಯಮುನೆಯರು ಸ್ವಸ್ತಿಕ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ ಶಿಲ್ಪಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಶಿಲ್ಪದ ಮೇಲ್ಭಾಗ ವರ್ತುಲಾಕಾರದ ಬಳ್ಳಿಯಂತೆ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಯಾಳೀ ಸುಂದರಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ಗಂಗೆಯು ಮಕರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ನರ್ತನ ಭಂಗಿಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನ ಬಲಗಾಲನ್ನು ಸ್ವಸ್ತಿಕವಾಗಿ ಅಡ್ಡ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಕಟಿಯ ಭಾಗವು ನಯವಾದ ಚಲನೆಯಿಂದ ಈ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತ್ರಿಭಂಗವನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಶೋಭೆಯನ್ನಿತ್ತಿದೆ. ಎಡಕಾಲಿನ ಕ್ಷಿಪ್ತ ಮಂಡಿಯು ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಡಗೈತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಇರಿಸಿದೆ, ಬಲಗೈಯಿಂದ ಬಳ್ಳಿಯನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹಿಡಿಯಲಾಗಿದೆ. ಆಕೆಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಸರಳವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆಕೆಯ ಸುಂದರ ಆಕಾರವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಲೆದೋರಿದೆ. ಕಂಠಕ್ಕೆ ಧರಿಸಿದ ಹಾರಗಳು ಮತ್ತು ಸೊಂಟದ ಮೇಖಲಾ ಆಭರಣಗಳು ಈ ಶಿಲ್ಪದ ಮೆರಗನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಯಾವುದೇ ವಿಜಯನಗರ ಶೈಲಿಯ ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದರೂ ಈ ಗಂಗಾ ಮತ್ತು ಯಮುನಾ ಅಥವಾ ಯಾಳೀ ಸುಂದರಿಯರ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಪ್ರಥಮ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ.

ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲದ ನರ್ತಕಿಯ ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಪೆನುಗೊಂಡೆಯ ರಾಮಚಂದ್ರ ದೇವಾಲಯದ ಹೊರಭಿತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ನರ್ತಕಿಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ೧೦೫ನೇ ಕರಣವಾದ ವೃಷದಭಕ್ರೀಡಿತದಲ್ಲಿದೆ. ಅವಳ ಒಂದು ಕೈ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕೈ ಮೇಲ ಅಲಪಲ್ಲವದಲ್ಲಿ ತಿರುಗಿದೆ. ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿರುವ ಕತ್ತಿನ ಚಲನೆ ಈ ಭಂಗಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಅಂದವನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಅವಳು ಧರಿಸಿರುವ ಉಡುಪು ಇಂದಿನ ಭರತನಾಯ ನರ್ತಕಿಯರು ಧರಿಸುವಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಅವರ ಸೆರಗು ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಎರಡೂ ಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾರಾಡುತ್ತಿದೆ. ದೊಡ್ಡದಾಗ ಕಿವಿಯ ಆಭರಣ, ಧಮ್ಮಿಲಾ ಕೇಶ ವಿನ್ಯಾಸ, ಇವುಗಳು ಈ ನರ್ತಕಿಯ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅವಳಿಗೆ ತಾಳ ಹಾಕುತ್ತಿರುವ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನೂ ಅಷ್ಟೇ ತದೇಕ ಚಿತ್ತನಾಗಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ.

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನರ್ತಕಿಯ ಚಿತ್ರಣವು ಹಂಪಿಯ ರಾಮಚಂದ್ರ ದೇವಾಲಯದ ಮಂಟಪದ ಒಂದು ಕಂಭದ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯು ಮುಗುಳುನಗೆ ಬೀರುತ್ತಾ ವೇಗಗತಿಯ ಚಲನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕಾಲಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಬಲಹಸ್ತವು ಮಯೂರದಲ್ಲಿ ಲತಾ ಹಸ್ತದಂತೆ ಚಾಚಿದೆ ಹಾಗೂ ಎಡಹಸ್ತವು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಅರಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವಲ್ಪವೇ ವಾಲಿರುವ ಅವಳ ಕುತ್ತಿಗೆ ಪಾರ್ಶ್ವಮುಡಿ ಶಿಲ್ಪಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಸಾಮರಸ್ಯವಿತ್ತಿದೆ. ಅವಳ ಪೋಷಾಕಿನ ನಿರಿಗೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಉದ್ದವಾದ ಹಾರ, ಕಂಠಿಗಳಿಂದ, ಕಡಗ ಕಂಕಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತಳಾಗಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವ ರೀತಿ ಇವಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಒಂದು ಬಂಧವನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತಿದೆ.

ವಿಜಯನಗರ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವೃಶ್ಚಿಕ ಕರಣದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವ ನರ್ತಕಿಯರು ಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲು ತಲೆಯನ್ನೂ ಮುಟ್ಟುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನೆರೆದ ಜನರಲ್ಲಿ ಕೌತುಕವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರು ವೃಶ್ಚಿಕ ಕರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ವೇಗಗತಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಲೂ ಸಹ ವೃಶ್ಚಿಕಕರಣದ ಚಲನೆಗಳು ದೇಹವನ್ನು ಚಿಮ್ಮುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜಾಗವನ್ನು ಕ್ರಮಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿ. ಈ ನರ್ತಕಿಯೂ ವೃಶ್ಚಿಕ ಕರಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಲೆಯನ್ನು ಕಾಲಿನಿಂದ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಒಂದು ಕೈ ಕರಿಹಸ್ತದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡವಾಗಿ ಚಾಚಿದೆ. ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ

ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ. ಇಬ್ಬರು ಮೃದಂಗ ವಾದಕರು ಈ ವೇಗಗತಿಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ವಾದ್ಯ ಸಹಕಾರ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗಾಯಕಿಯೂ ಮೃದಂಗ ವಾದಕರಂತೆ ಒಂದು ಕೈ ಎತ್ತಿ ತೋರುತ್ತಿರುವ ಕ್ಲಿಷ್ಟಗತಿಯ ಚಲನೆಗೆ ಉದ್ಗಾರವನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಕೊರತಿ ಅಥವಾ ಕೊರವಂಜಿಯು ಪರಿಚಿತ. ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಯುವ ಈಕೆ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬುಟ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಬಣ್ಣದ ಕೋಲನ್ನು ಹಿಡಿದು ತಿರುಗಿಸುತ್ತಾ ಒಂದು ಮನೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಜನರಿಗೆ ರಂಜಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ಕುಣಿದು ಬರುವ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಬೇಕಾದ ಹೆಂಗಸು. ಮುರುಗನ (ಕಾರ್ತಿಕೇಯ) ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿ ಹಾಡಿ ಹೊಗುಳುವ ಒಂದು ಪಂಗಡವಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ತಿರುಪತಿಯ ವೆಂಕಟೇಶನನ್ನು ಹಾಡಿ ಹೊಗುಳುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟೇಶ ಕಲ್ಯಾಣ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಾವತಿಗೆ ವೆಂಕಟೇಶನ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುವ ಈ ಕೊರವಂಜಿಯ ಪ್ರಸಂಗ ಬಲು ಜನಪ್ರಿಯ. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕುಟ್ರಾಲ ಕೊರವಂಜಿವೆಂಬ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಇದೆ. ಹಂಪಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೊರವಂಜಿಯ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ವಿಜಯನಗರದ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ, ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಾಜನ ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೊರವಂಜಿ ನರ್ತಕಿಯರು ಗುಡ್ಡಗಾಡುಗಳಿಂದ ಬಂದು ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ಈ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಪಾದಚಲನೆಯ ಅತಿಕ್ರಾಂತಚಾರಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಅವಳ ಮಣಿದ ಕಟಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ತ್ರಿಭಂಗವನ್ನು ಅವಳ ದೇಹದ ಮೇಲಿನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅವಳು ನಗುತ್ತಾ ಜನರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವೀರರಸಭರಿತ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಇಂದಿಗೂ “ವೀರಗಾಸೆ ನೃತ್ಯ” ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ವೀರಭದ್ರನನ್ನು ಕುಲದೇವತೆಯಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ಇವರು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು, ದಾವಣಗೆರೆ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ವೀರಗಾಸೆ ತಂಡಗಳಿವೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯೋಧರನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೂ ಈ ನರ್ತಕರದಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಖಡ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಝಳಪಿಸುತ್ತಾ ಭ್ರಮರಿ ಮತ್ತು ಉತ್ಲವನ ಚಲನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿವೇಗ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವ ನರ್ತಕರ ಶಿಲ್ಪಗಳಿವೆ. ಈ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕನು ಅಲೀಢಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು ಕುತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆಹಾಕಿ ವೀರಾವೇಶ ತೋರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ತಮಟೆ ಬಾರಿಸುತ್ತ ನರ್ತಿಸುವ ಹಲವು ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಹಂಪಿಯ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ತಮಟೆ ಇಂದಿಗೂ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಾದ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುರುಷ ನರ್ತಕರು ತಮಟೆಯನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಾ ಹಾಡುತ್ತ, ನೆಗೆಯುವ, ತಿರುಗು ಚಲನೆಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವ ಇವರು ಚಿಕ್ಕದಾದ ಗಡ್ಡ ಚಿಕ್ಕ ಚಲ್ಲಣವನ್ನು ತೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನೀಡಿದ ಈ ವಿವರಣೆಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ನಿದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದವರೆವಿಗೂ ನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಯಾವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿತೆಂಬ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಬಾದಾಮಿ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲ್ಯಾಣ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಹೊಯ್ಸಳ ನೃತ್ಯಶಿಲ್ಪಗಳು ದೇಶೀ ಪದ್ಧತಿಗೂ ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲದ ನೃತ್ಯ ಶಿಲ್ಪಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯು ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪದ ಮನರಂಜನಾ ಮಾಧ್ಯಮದಂತೆ ಬಳಸಿರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.

33. ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಒಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

- ಕೆ. ರಾಮಮೂರ್ತಿರಾವ್

ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ಕಾವ್ಯ, ಹಾಡು, ನೃತ್ಯ ಎಲ್ಲವೂ ಮಿಳಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಿಕಾದಿ ಅಭಿನಯಗಳ ಹದವರಿತ ರಸಪಾಕ ಇಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದೇ ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅಥವಾ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಆನಂದರೂಪವಾದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಅನುಭವನೇ ರಸ. ಈ ಸವಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಅನುಭವಿಸಿ ಆಸ್ವಾದಿಸುವವರೇ ರಸಿಕರು. ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಭಾವಾವಸ್ಥೆ ರಸಿಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ, ತಟ್ಟಿ ಅವರು ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯತೆ ಹೊಂದಿ ರಸಾನುಭವ ಹೊಂದಬೇಕಾದರೆ ಕವಿಯಾಗಲಿ ನಟನಾಗಲೀ ನರ್ತಕ / ನರ್ತಕಿಯೇ ಆಗಲಿ ಅವಲಂಬಿಸುವ ವಾಹಕವೇ ಅಭಿನಯ. ಈ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಧ. ಅದೇ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕ. ಒಂದು ಕಪ್‌ಚಹಾ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಹಾಲು, ಟೀ ಪುಡಿ, ಸಕ್ಕರೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಹದವರಿತು ಬಳಸಿದಂತೆ ಈ ನಾಲ್ಕು ವಿಧದ ಅಭಿನಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಹದವರಿತ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಮಾಡುವ ಕಥಾರೂಪದ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಎಂದರೆ ಅಂಗಾಂಗಳಗಳ ಸಹಾಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮ. ಇದು ಮುಖ, ಶರೀರ ಮತ್ತು ಚೇಷ್ಟಾಕೃತ ದೈಹಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತಾದ್ದು. ಮಾನವ ಶರೀರವನ್ನು ಅಂಗ, ಪತ್ಯಂಗ ಮತ್ತು ಉಪಾಂಗಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಒಂದೊಂದು ಅಂಗದ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದರು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಭಾವಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಬಹುದಾದ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಕಾರವೂ ದೇಹದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಅಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವದ ತೀವ್ರತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಅಂಗಚಲನೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವುದನ್ನು ನಾವು ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ರೀತಿ ಒಂದು ತೆರನಾದದ್ದಾದರೆ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಪರಿ ಮಾತಿನ ನೆರವಿನಿಂದ ರಸಿಕರಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೆ ಇದ್ದರೆ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸಂಗೀತದ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಸಂತೋಷ, ಸಂತಾಪ ಮುಂತಾದ ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ಮಾನವ ಶರೀರ ಹೊಂದಿದಾಗ ಅದು ರೋಮಾಂಚ ಅಶ್ರು ಮುಂತಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಅರಿತು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವುದನ್ನು ಸ್ವಾತಿಭಿನಯ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಯೋಜಿತ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ಕಿರೀಟ, ಹಾರ ಕೇಯೂರಾಧಿ ವೇಶಭೂಷಣಗಳು, ಆಯುಧಗಳು, ಧ್ವಜ, ರಥಾದಿ ವಾಹನಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಆಹಾರ್ಯಭಿನಯವೆನ್ನಿಸುವುದು.

ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ನರ್ತನವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯಾವುದಾದರೂ ಕಥಾನಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಅದು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕೂಚುಪುಡಿ, ಭಾಗವತ ಮೇಳ ಇಂತಹವುಗಳು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಂಗೀತ, ಕಥಾವಸ್ತು ಎಲ್ಲವೂ ಇದ್ದು ಅದನ್ನು ಒಂದು ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಕೂಚುಪುಡಿ, ಭಾಗವತ ಮೇಳಗಳಂತಹ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲಭ್ಯವಿದೆ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ ತರಂಗಿಣಿ, ಭೂಮಾಕಲಾಪ ಮುಂತಾದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯದ ಸಾರ ಸರ್ವಸ್ವವೂ ಅಡಕವಾಗಿದ್ದು ನೋಡುಗರ ಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಅದನ್ನು ನಾವು ಗೇಯ ನಾಟಕವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಸಂಗೀತಮಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಡುವ ಮೂಲಕ ಕಥೆಗೆ ರೂಪು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಗೇಯ ನಾಟಕಗಳು ಅಥವಾ "ಒಪೆರಾ" ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ. ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯ ನೇಡಲ್ಸ್ ಎಂಬ ಪಟ್ಟಣವು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತಂತೆ. ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫರ್ ವಿಲಿಬಾಲ್ಡ್ ಗ್ಲುಕ್‌ಮತ್ತು ಜರ್ಮನಿಯ ಮೊತ್ಸಾರ್ಟ್‌ಎಂಬುವರು ಇಟಲಿಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಒಪೆರಾಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಇತಿಹಾಸ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇಯೇ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಅನೇಕ ಜಾನಪದ ಗೇಯ ನಾಟಕಗಳು ಇವೆ. ಇವುಗಳ ಪಕಿ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ಒಂದೆಂದು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದಲೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಶೈಲಿಯ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒದಗುವಂತಹ ಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೋ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೋ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವೂ, ರಂಜನೀಯವೂ ಆಕರ್ಷಕವೂ ಆದ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಮಾತ್ರ ನೃತ್ಯನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಿಯೆಸನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಾಂಶಗಳಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ಇರುವ, ತಾಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿರುವ ನೃತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸಿಲು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೆ ಆಗ ಮಾತ್ರ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ರಸಿಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ತೆಳುವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮೋಹಿನಿ, ಕಾಮದಹನ, ಶಾಕುಂತಲ, ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರ, ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ, ಮುಂತಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಆಗೀಗ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಇಂತಹವುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆ, ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಕ್ರಮ, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ, ದೃಶ್ಯಗಳ ಅಳವಡಿಕೆ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಗೆ, ಬೆಳಕಿನ ನಿರ್ವಹಣೆ, ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಈ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಮೆರೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಸತ್ವಹೀನವೆನಿಸಿ ಸೊರಗುತ್ತದೆ. ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳೂ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಯಾವ ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಡಬೇಕು. ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ವಾತಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಂಶಗಳೂ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾಣ್ಕೆ ನೀಡಬಲ್ಲದು.

ಜಯದೇವ ಕವಿ ವಿರಚಿತ "ಗೀತ ಗೋವಿಂದ" ಅತಿ ಮನೋಹರವಾದ ಕಲಾಕೃತಿ. ಅನೇಕರು ಜಯದೇವನ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ಆಧಾರಿತ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗೇಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ಪ್ರಣಯ, ಸರಸ-ವಿರಸಗಳ ಶೃಂಗಾರ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿನ ಸರ್ವಸ್ವ ಇದನ್ನು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅರುಣಾಚಲ ಕವಿ ರಚಿಸಿರುವ "ರಾಮನಾಟಕಂ", ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾರತಿಯವರು ರಚಿಸಿ "ನಂದರಾರ್ ಚರಿತ್ರೆ" ಎಂಬ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ದೇಶದ ಹಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿ ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಕೂಡಾ "ಕಿಸಗೌತಮಿ", "ಮುಕದ್ವಾರ", "ಸೋಮಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ", " ಯಾರೋ ಅಂದರು" ಮುಂತಾದ ಗೇಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಕಾರಂತರೇ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರೂ ಅನೇಕ ಗೇಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು "ಹಂಸದಮಯಂತಿ" ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ "ಹರಿಣಾಭಿಸರಣ", "ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ" ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ ಹಲವು ಕಲಾವಿದರೂ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಹಲವು ಹತ್ತು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ.

ಮಾತು ಬಲ್ಲವರೆಲ್ಲರೂ ಉತ್ತಮ ಭಾಷಣಕಾರರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಓದು ಬರಹ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ಅಂತಹವರೆಲ್ಲರೂ ಬರಹಗಾರರು ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ನೃತ್ಯ ತಿಳಿದವರೆಲ್ಲರೂ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅನುಭವ, ಅಭ್ಯಾಸ, ಸಿದ್ಧತೆ, ಪರಿಶ್ರಮ, ಆಸ್ಥೆ, ಆಸಕ್ತಿ, ಉತ್ಸಾಹ ಎಲ್ಲವೂ

ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಎಷ್ಟೇ ಇದ್ದರೂ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಲು ವಿಶೇಷವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, ನೈಪುಣ್ಯತೆ ಎಲ್ಲವೂ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ.

ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದೆ ತನ್ನ ಏಕವ್ಯಕ್ತ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಬಹುದು. ಒಳ್ಳೆಯ ಗುರುವಾಗಿ ಕೂಡಾ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಮರ್ಥ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕಿಯಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಬೀಳಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕಥಾಭಾಗದ ಒಳಹೊಕ್ಕು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು, ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಕಥಾ ಹಂದರವನ್ನು ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಆಕರ್ಷಕಗೊಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು. ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವ ಸೂಕ್ತ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಸಿಗದೆ ಇರುವುದು. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಸಂಗೀತಗಾರರು ವಾದ್ಯ ಸಹಕಾರ ನೀಡುವ ಕಲಾವಿದರು ದೊರಕದಿರುವುದು. ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲ ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವುದು. ಐದನೆಯದಾಗಿ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟ ಕಡಿಮೆ ಇರುವುದು, ಹೀಗೆ ಹಲವು ಹತ್ತು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ ಒಂದು ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾದರೆ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಲ, ಶ್ರಮ, ಹಣ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವಿನಿಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿದ ಶ್ರಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತಿಫಲ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನೆ ನಿರಾಶಾದಾಯಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಕಡೆಗೆ ಕಲಾವಿದರ ಗಮನ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಾಗ ಕಥಾವಸ್ತು ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತಿ ಪದಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯ ಹೆಣೆಯದೆ ಕವಿಯ ಕೃತಿಯ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಅದರೊಳಗೆ ಹೊಕ್ಕು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಕಥೆ ಅಥವಾ ಕವನವನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರೂ ತಾವು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೃತಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನೃತ್ಯವೇ ಒಂದು ಭಾಷೆ ಇದ್ದಂತೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೃತ್ಯದ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವಾಗ ನಾವು ನೃತ್ಯದ ಪರಿಭಾಷೆ, ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ರೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದ ಇಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ಹೇಗೆ ಅನುವಾದ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೋ ಹಾಗೆಯೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಹಾಡಿನ ಪ್ರತಿ ಪದದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆತಕ್ಕಂತೆ ನೃತ್ಯದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಬಳಸಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜಿಸಿದರೆ ಕವಿಯ ಭಾವ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂವಹನ ಆಗಲಾರದು.

ಒಬ್ಬ ಕೋರಿಯೋಗ್ರಾಫರ್ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜಕ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಆತ್ಮವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಸಾರ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಆವಾಹಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅದರ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಸಹಜವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೂಡಾ ಕೃತಿಯ ರಚನಾಕಾರನಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತನಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ನಾವು ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಎನ್ನುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುವವನಿಗೆ ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ತೆಳುವಾದ ಪರಿಚಯವಲ್ಲ; ನಿಕಟವಾದ, ಗಾಢವಾದ ಪರಿಚಯ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ನರ್ತನ ಕಲೆ ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಆತನಿಗೆ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ಅತ್ಯಗತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಹವರಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಜನಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಮುನ್ನ ನಾಟ್ಯ ಕಲಾವಿದ ತಾನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟಾರೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ನಂತರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ರೂಪಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಬಿಟ್ಟು ಕೃತಿಯ ಒಂದೊಂದು ಭಾಗದ ಭಾವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾ ಅದಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯ

ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಪರಿಪಾಠ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಪೂರ್ಣಕೃತಿಯ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯವಸ್ತುವನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಿಕ್ಕ ಕಥಾ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರ. ಇದು ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಸೂತ್ರಿಕರೀಸುವುದು ಸರಿಯೆನಿಸಲಾರದು. ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಕವಿಯ ಭಾವವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರದ್ದೂ ಒಂದೊಂದು ತೆರನಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರೆ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡೇ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯ ಸಂಯೋಜಕನೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯಂತೆ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಭಾವತೀವ್ರತೆಗೆ ಆತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡುವಾಗ ಮೂರ್ತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅವನ ಲೋಕಾನುಭವ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಅವನ ಮನಸದ್ಸು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಸ್ಮೃತಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಒಂದು ಮಹಾಕೋಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನೆನಪಿನ ಒಂದು ಕೋಶದಿಂದ ಆತ ತನ್ನ ಭಾವಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೇಗೆ ಎಂದರೆ ಅಚು ಅವರವರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಸತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸಂಯೋಜನಾಕಲೆ ಅಥವಾ ಕೋರಿಯೋಗ್ರಫಿ.

ಹೀಗೆ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ನೃತ್ಯಕಲಾ ಚತುರತೆಯ ಜತೆಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಆಯ್ಕೆಯ ಕಡೆಗೂ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕವಿಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಪಂಪನಿಂದ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ವರೆಗೆ ಹಲವಾರು ಉತ್ತಮವಾದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಕೊರತೆ ಏನಿಲ್ಲ. ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದಲ್ಲಿನ "ಭರತ- ಬಾಹುಬಲಿ", ನೀಲಾಂಜನೆಯ ನೃತ್ಯ, ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಮೃತಮತಿಯ ಪ್ರಸಂಗ, ನಾಗಚಂದ್ರನ ರಾಮಚರಿತ ಪುರಾಣದ ಭಾಗಗಳು, ಚಾಮರಸನ ಪ್ರಭುಲಿಂಗಲೀಲೆ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಭರತೇಶ ವೈಭವದ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕುಮಾರವಾಸ್ಯನ ಭಾರತದ ಊರ್ವಸಿ ಪ್ರಸಂಗ ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಹಲವಾರು ಉತ್ತಮ ವಸ್ತುಗಳು ವಿಫುಲವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸುವ ಕಲೆ ಕರಗತವಾಗಿರಬೇಕು ಅಷ್ಟೇ. ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸುವಷ್ಟೇ ಶ್ರಮ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕವಿಯು ಬರೆದಿರುವ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಶ್ರವ್ಯ ಕಾವ್ಯವು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನೇತ್ರಾಕರ್ಷಕವಾದ ವೇಷಭೂಷಣ ಸಮರ್ಥ ನಟನಟಿಯರ ಆಯ್ಕೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ನರ್ತನ ಎಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕವಿಯ ಭಾವ, ಕಥೆಯ ಹಂದರವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅದರ ಓಟವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಬೇಕಾದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹದವಾಗಿ ಬೆರೆಸಿ ಉತ್ತಮ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಗಾಯನ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಪೋಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಅವು ಜನಮನ ತಲುಪುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇನಿಲ್ಲ.