



This article is published under the Creative Commons CC-BY-ND License
(<http://creativecommons.org/licenses/>)

Applied of Tamil Traditional Music in Koothu Theatre of Elam: A Study Based on Alangararoopan Thenmody Kooththu Script

ஈழத்துக் கூத்தரங்கில் தமிழிசை மரபின் பிரயோகம்: அலங்காரரூபன் தென்மோடிக் கூத்துப் பணுவலினை மையப்படுத்திய ஆய்வு

திரு. சு. சந்திரகுமார்

முதுநிலை விரிவுரையாளர், நுண்கலைத்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.

Correspondence: chandrakumars@esn.ac.lk

Submitted: 15.05.2022 Revised: 17.10.2022 Accepted: 15.11.2022

Abstract

The ancient Tamil musical forms have been followed in the socio-cultural life elements since the bygone days. The poets and artists of the particular villages take up the 'Pa' varieties found in the Sangam literature in the performing arts and rituals learned in the cultural sphere of Tamil society. The influence of Tamil music forms highly prevails in the cultural space of Eelamist Tamils where *koothu* theatre is performed in conjunction with their lives. The poets who have written *kooththu* use Tamil music forms such as *paakkal*, *paavinagkal*, and *paavakaikal*, which were used to express the aesthetic aspects of the settings in the old Tamil literature. In later years, the learned poets have incorporated these in suitable contexts to play song forms with different ragas (*mettu*) according to the flow of *kooththu* theatre structure for transacting it to ordinary people, so they can feel it easily and relish. The *laya* of the music emerging from the *kooththu* song danced throughout the night penetrates people's bodies, transcends their emotions, and paves the way for *kooththu* performers to simplify and memorize the grammar of 'Pa' with varied methods of ragas. It can create communal beauty and strengthen its quality. This *kooththu* music is simplified to learn practically, memorize, and hum. It is neither Carnatic music nor folk music. This study attempts to explore how the methods of Tamil music tradition were used based on the drama manuscript *Alankararoopan* which is played as *thenmody kooththu*. As *Alangararoopan* fails to investigate the use of Tamilisai tradition in *thenmody kooththu* script, this research attempts to find out how Tamil music forms have been used in a *thenmody kooththu* copy. This study uses descriptive research methods and qualitative techniques. The rereading of *Alangararoopan kooththu* script, playing the role of *Alangararoopan* when the *kooththu* was performed, the familiarity of understanding the *tharukkal*, *viruththams*, and other 'Pa' patterns exhaustively, and reapplication of those concerning the text are the foremost concerns of this research. In addition, historical and comparative methods have been used. The primary data for this study were obtained from the *Alankararoopan thenmody kooththu* script, and the field experience acquired through participating in this *kooththu* performance. The secondary data collection consists of data

derived from books, literature, studies, essays, and websites related to this.

Keywords: Tamil music, *Thenmody kooththu*, *Alangararoopan*, 'Pa' grammar

ஆய்வுச் சுருக்கம்

பழந்தமிழ் இசை வடிவங்கள் தொன்றுதொட்டு சமூக பண்பாட்டு வாழ்வியல் கூறுகளில் பின்பற்றப்படுகின்றன. தமிழ் சமுதாயத்தின் பண்பாட்டு வெளியில் பயிலப்படும் ஆற்றுகைக் கலைகளிலும், சடங்குகளிலும் அந்தந்த ஊர்ப் புலவர்களாலும் கலைஞர்களாலும் சங்க இலக்கியங்களில் கையாளப்பட்ட 'பா' வடிவங்கள் எடுத்தாளப்படுகின்றன. ஈழத்தில் தமிழர் பண்பாட்டு வெளியில் அவர்களது வாழ்வியலுடன் இணைந்ததாக ஆற்றுகை செய்யப்படும் கூத்தரங்கில் தமிழ் இசை வடிவங்களின் தாக்கம் அதிகம் நிலவுகிறது. கூத்தை எழுதும் புலவர்கள் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் வெவ்வேறு சூழமைவுகளின் அழகியல் அம்சத்தை வெளிப்படுத்தும் நோக்கில் பாவிக்கப்பட்ட பாக்கள், பாவினங்கள், பாவகைகள் ஆகிய தமிழிசை வடிவங்கள் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளன. பிற்காலத்திலும் இதனைக் கற்றறிந்த புலவர்கள் கூத்தரங்கக் கட்டமைப்பின் ஓட்டத்திற்கு ஏற்ப வெவ்வேறு இராகத்துடன் (மெட்டு) பாடல் வடிவங்களை இசைப்பதற்காகவும் சாதாரண மக்களும் அதனை இலகுவில் உணர்ந்து அதில் ஊறி ரசித்து பரிவர்த்தனை செய்வதற்காகவும் பொருத்தமான இடங்களில் சேர்த்துக்கொண்டுள்ளனர். கூத்தர்கள் இந்தப் பா இலக்கணங்களை வெவ்வேறு இராக (ஓசை - மெட்டு) முறையுடன் மனம் செய்து கொள்ளவும் இலகுவடுத்தவும் விடிய விடிய ஆடப்படும் கூத்தில் பாடல் மூலமாக எழுப்பப்படும் இசையின் லயம் மக்களின் உடலில் உட்புகுந்து உணர்வுகளில் மேலெழுந்து கொள்ளவும் வழிவகுக்கின்றது. இது ஆற்றுகையின் போது சமுதாய அழகியலை ஏற்படுத்தி, அதன் தரத்தினை வலுப்படுத்தவல்லது. இக் கூத்திசை நடைமுறையில் பயில்வதற்கும், ஞாபகத்தில் வைத்திருப்பதற்கும், முணுமுணுப்பதற்குரிதாக இலகுவான நடையில் உள்ளது. இது கர்நாடக சங்கீதமோ, நாட்டார் இசையோ இல்லை. தென்மோடிக் கூத்தாக ஆடப்படும் 'அலங்காரரூபன்' நாடக எழுத்துப் பணுவலை அடிப்படையாகக் கொண்டு, தமிழிசை மரபு எவ்வாறான முறைமையில் பயன்படுத்தப்பட்டன என்பது ஆராயப்படுகிறது. ஆய்வின் நோக்கம் தென்மோடிக் கூத்துப் பிரதி ஒன்றில் தமிழிசை வடிவங்கள் பிரயோகிக்கப்பட்ட முறையினைக் கண்டறிதல் ஆகும். ஆய்வுப் பிரச்சினை அலங்காரரூபன் தென்மோடிக் கூத்துப் பணுவலில் தமிழ் இசை மரபின் பிரயோகம் பற்றி ஆராயாமை. ஆய்வு முறையியல்: இவ்வாய்வில் விபரண ஆய்வு முறையியலுடன் பண்புசார் ஆய்வு நுட்பம் கையாளப்படுகின்றது. அலங்காரரூபன் கூத்துப் பணுவலை மீண்டும் மீண்டும் வாசித்ததோடு, இக்கூத்து ஆற்றுகை செய்யப்பட்ட பொழுது அதில் அலங்காரரூபன் எனும் பாத்திரம் ஏற்று ஆடி, அதில் வரும்

தருக்கள், விருத்தங்கள், ஏனைய பா வடிவங்கள் முதலியவற்றை நன்கு உணர்ந்து கொண்ட பரிச்சயமும் அதனை மீண்டும் பனுவலுடன் பிரயோகித்துப் பார்த்தமையும் ஆய்வில் பிரதானமாகின்றது. அத்துடன், வரலாற்று முறையியல், ஒப்பீட்டு முறையியல் முதலியனவும் கையாளப்படுகின்றன. தரவுசேகரிப்பு: இவ்வாய்வில் ‘அலங்காரரூபன்’ நாடகம் தென்மோடிக் கூத்துப் பனுவலும், இக் கூத்தாற்றுகையில் பங்குகொண்டு ஆடிய கள அனுபவமும் பிரதான ஆய்வு மூலங்களாக உள்ளது. இது தொடர்பாக வெளியான நூல்கள், இலக்கியங்கள், ஆய்வுகள், கட்டுரைகள், இணையத்தளங்கள் இரண்டாம் நிலைத் தரவுகளுக்காகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

திறவுச் சொற்கள்: தமிழிசை, தென்மோடிக் கூத்து, அலங்காரரூபன் நாடகம், பா இலக்கணங்கள்.

அறிமுகம்

ஈழத்தமிழர் வாழ்வியலில் வடமோடிக் கூத்து, தென்மோடிக் கூத்து, மகிழ்ச்சி கூத்து, வசந்தன் கூத்து, காமன் கூத்து, அருச்சுனன் தபசு, பொன்னர் சங்கர், காத்தவரையன் கூத்து, கோவலன் கூத்து, வடபாங்கு, தென்பாங்கு, புலிக்கூத்து ஆகிய பல கூத்து வடிவங்கள் பயிலப்படுகின்றன. இக் கூத்து வகைகளில் அகவல், வெண்பா, கலிப்பா, விருத்தம், கலித்துறை, தாழிசை, தரு, இன்னிசை, கொச்சகம், கொச்சகத் தரு, உலா, தேவாரம், திருவாசகம், கவி, சிந்து, நடைச்சிந்து, சமூக விலாசம், பதம், பரணி ஆகிய ‘பா’ இசை வடிவங்கள் உள்ளன. ஒவ்வொரு தமிழ்ப் பாவிலக்கணங்களும் வெவ்வேறு இராகத்துடன் இசைத்துப் (மெட்டு) பாடப்படுகின்றன. இத்தமிழ் இசை கூத்தின் கதைக்கட்டைப்பிற்கு ஏற்ப கூத்தில் வெளிப்படுத்தப்படும் சூழமைவுகளையும், பாத்திரக் குணம்சங்களையும், பண்புகளையும், ரச பாவங்களின் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளையும் இனிமையாகக் கொண்டு வருவதற்கு பொருத்தமாக இசை வடிவங்கள் பின்னிப்பிணைந்துள்ளன. சமுதாய அழகியலை இதனூடாக ஏற்படுத்தி அனைத்து மக்களையும் ரச உணர்வில் ஆழ்த்தும் தன்மைக்கு ஏற்ப இசை நுட்பங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இக் கூத்துக்களில் மத்தளமும், தாளமும் பிரதான வாத்தியக்கருவிகளாகும். தென்மோடிக் கூத்து ஈழத்தமிழர் இசைக்கான ஆணிவேராக உள்ளது எனும் கருத்தும் முக்கியமானது. உலகமயமாக்கல் சூழலில் மேற்குலகப் பண்பாடும் அதன் வெளியில் உள்ள இசை மரபுகளும் தாக்கம் செலுத்தும் பின்புலத்தில் தமிழ் இசைப் பாரம்பரியத்தை மக்கள் கலைகளின் பாரம்பரிய ஆற்றுகைகளில் தேடலாம். பண்பாட்டு அசையும் மாற்றமும் நெருக்கடியைத் தந்தாலும் பண்பாட்டின் அடையாளத்தைத் தக்கவைப்பது இவ்வாற்றுகைகளையாகும். இசை இங்கு ஆற்றுகைக் கலைக்கட்டமைப்பில் பிரதான கூறாக இருந்து வெளிப்படுத்தும் ஊடகமாக உள்ளது. இதற்கமையவே இசை பிரயோகிக்கப்படுகிறது. இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டதே இவ்வாய்வு.

ஈழத்துக் கூத்து மரபில் தமிழிசை

பழந்தமிழ் இசை மரபுகள் ஈழத்துக் கூத்து மரபில் தமக்கான சமூக பண்பாட்டு வாழ்வியலுடன் இணைந்ததாகக் கூத்தழமும் புலவர்களால் பொருத்தமான இசை நுட்பங்கள் கையாளப்பட்டு பொருத்தமான இடத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. தென்மோடிக் கூத்தின் பாடல்களை இசைக்கும் முறை வித்தியாசமானது. இசைத்துப்பாடும் பாடல் நுட்பமுறை தென்மோடிக் கூத்துக்குத் தனித்துவமானது. பாடலைப் பாடும் போது ‘தரு எடுத்துப் பாடுதல்’, ‘மெட்டெடுத்துப் பாடுதல்’ என புழக்கத்தில் உள்ளது. இது கூத்தர் மத்தியில் ‘களரியடிக்கும்’ போது பேசப்படுகிறது. சபையோர் எனப்படும் பிற்பாட்டுக்காரரும், ஏடுபார்ப்பவரும் அண்ணாவியாரும் சேர்ந்து கூத்தர் இசைப்பதற்கான (ஓசை எழுப்புவதற்கான) முறைமையை இசை மூலமும் பாடல் வரிகள் மூலமும் பாடிக்கொடுக்க கூத்தர் அதன் இசை முறைக்கு (மெட்டு முறைக்கு) ஏற்ப பாடி ஆடுவர். பாடி அதன் தன்மைக்கேற்ப ஆடக்கோலங்களைப் பின்னிப் பிணைத்து உடலைப் பயன்படுத்தி ஆடி ஆற்றுகை செய்வர். தென்மோடிக் கூத்தில் 18 வகையான மெட்டு (இசைக்கும்) முறை நடைமுறையில் உள்ளது. இதனைப் புலவர்கள், கூத்தர்கள், அண்ணாவியார்கள், மக்கள் ஆகியோர் செயற்பட்டு உருவாக்கி முன்னெடுப்பதன் மூலமே ஈழத்துக் கூத்தாங்கின் தனித்துவமான தமிழிசை மரபைக் கண்டு பிடிக்க முடியும். இக் கருத்தியல் குறிப்பிடத்தக்க உருவாக்கம். இது மட்டக்களப்பில் ஆற்றுகை செய்யப்படும் பாரம்பரியக் கூத்தாங்கின் பயில்நிலைக் களத்தில் உள்ளது. பாடும் முறை,

அதற்காக ஆடும் மூலோபாய நுட்பமுறை, இந்த ஆடல், பாடலின் ரச வெளிப்பாட்டை வெளிப்படுத்தி இசை அழகியலை மேனிலைப்படுத்துவது தனித்துவமானது. “தென்மோடிக் கூத்துக்களில் தமிழ் நாட்டின் பழைய இசை முறைப்படியே பாட்டுக்கள் அமைந்திருக்கும். ஆனால், வடமோடியில் தமிழ் நாட்டுக்கு வெளியே இருந்து வந்த இசை முறைகளும் கலக்கும்” (கணபதிப்பிள்ளை, 1996, ப.90). சமூகத்தை மையப்படுத்தி களரியடித்து உருவாகும் கூத்து இனிமையாக இசைத்துப் பாடி ஆடப்படும். கூத்தின் கதைக் கட்டமைப்பின் நகர்விற்கு தகுந்தவாறு பல சுவைகளை மக்கள் மனதில் எழுப்பும் தன்மையில் இசை நுணுக்கங்கள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

பழந்தமிழ் இசையில் இசைத்துப்பாடும் முறைமைக்கமைய கதைக் கட்டமைப்பின் பாட்டுக்கள் தகவலமைக்கப்பட்டுள்ளது. புலவர்களால் கதைக் கட்டமைப்புக்கு ஏற்ப பகுக்கப்படும் பாட்டுக்களைக் கூத்தர்கள் உணர்ந்து இசைத்துப் பாடக் கூடியவாறு உருவாக்கப்படுகிறது. பாடலின் இசையினை இசைக்கும் முறை பழந்தமிழ்குரியது. “பாட்டுக்கள் புதிதாக இருந்தாலும் இசை பழையது” என்பர் (க.கணபதிப்பிள்ளை 1996, ப.94). ஈழத்துக் கூத்தின் இசையமைதி கர்நாடக சங்கீதம் அல்ல. அதற்கு முற்பட்டது. கூத்துக்களில் பாடப்படும் இசை முறைமை தனித்துவமானது. இக் கூத்திசையானது கூத்தர்களால் மிகவும் இலகுவாகப் பாடப்படும் (எளிமையாகப் பாடப்படும்) தன்மை கொண்டது. இது இலகுவாகப் பாடப்படும் முறைமையில் இருப்பதனால், சமகாலம் வரையும் இராக தாளத்திற்கான இலக்கணங்கள் எளிமையாக்கப்பட்டு மக்கள் மத்தியிலும் பயில்வில் உள்ளது. வர்ண மெட்டின் (இசைக்கும் முறை) அமைப்பினைப் பாடும் தன்மைக்கு அமையக் கூத்தருக்குச் சொல்லிக் கொடுத்தால் குறித்த பாடலின் சீரையும் இதன் இராகத்தையும் தாளத்துடன் செம்மையாகப் பாடிவிடுவர். மக்கள் கலையாக மக்களே தீர்மானம் எடுத்து பயிலப்படும் இக்கூத்துக் கலையின் இசை முறையின் மெட்டுக்களின் இசைக்கும் தன்மை தனியான இசை மரபுடையது. ஈழத்தில் பயில்வில் உள்ள தென்மோடிக் கூத்தின் பிரயோகத்தில் உள்ள இசை மரபினை அலங்காரரூபன் தென்மோடிக் கூத்தினைக் கொண்டு ஆராயப்படுகிறது.

தமிழிசை ஆளுகை வெளியாகக் கூத்து யாப்பு வடிவங்கள்

யாப்புக்களே ‘பா’ வடிவங்களாகும். யாப்பமைதி செய்யுள் அல்லது பாட்டாக இருக்கும். செய்யுள் என்ற சொல்லினை பயன்படுத்தும் போது பாட்டு என்ற பொருளுடன் தொடர்புடையதாக அமைகிறது (சண்முகதாஸ், 1998, ப.12). சங்க இலக்கிய காலத்தில் அகவலும், அறு இலக்கிய காலத்தில் வெண்பாவும், காப்பிய காலத்தில் விருத்தமும், பக்தி இலக்கிய காலத்தில் நான்கு வகைப்பாக்களும் செல்வாக்குப் பெற்றன (இராமர் இளங்கோ, 1998, அணிந்துரை). செப்பலோசை கொண்டு வெள்ளைத் தன்மையிலான வெண்பா யாப்பிலே அறு நீதிக் கருத்துக்களை மக்களுக்கு போதிப்பது இலகுவெனவும் சிறுவர்கள் அதனை மனனம் பண்ணுவதற்கு அந்த யாப்புச் சிறந்ததெனவும் கருதிச் சமணர்கள் வெண்பா யாப்பினைப் பாடப்படல்களைப் பாடப் பயன்படுத்தினர் (சண்முகதாஸ், 1998, ப.08). சங்கப் பாடல்கள் அகவல் மரபில் அமைந்தவை. பின்னர் உருவான விருத்தப்பா மரபுகள் இசையோடு உறவு கொண்டிருந்தாலும் திட்டமிடப்பட்ட வாய்ப்பாடுகளைக் கொண்டவை (அரசு, 2013, ப.6). ஈழத்துக் கூத்துக்களில் பாடலின் யாப்பமைதிகள் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் கையாளப்பட்ட ‘பா’ இனங்களைக் கொண்டு புலவர்களால் கதையினை நகர்த்தவும், பாத்திர குணம்சம், பாத்திரப்பண்பு, முரண் ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்தவும் பொருத்தமான சூழமைவுகள், திருப்பங்களுக்கமைய படைப்பாக்கச் சிந்தனையுடன் எழுதி எழுதிக் கண்டுபிடித்துப் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

இதனால், பாடலின் வர்ணமெட்டை அறிந்து குறித்த பாடல் வரியினை (சீரை) உள்ளாங்கி (கேட்டு, படித்து) இராகத்தினைப் பாடி ஆற்றுகை செய்து பழந்தமிழ் யாப்பமைதியின் பிரயோகம் காணப்பட்டாலும், இப்பிரயோக ஓட்டத்தினை விட மக்கள் கலையில் பண்பாட்டு அடையாளம் சார்ந்து தாம் இசைத்துப் பாடும் தன்மை தனித்துவமானது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ‘பா’ வடிவங்களை அதே பழந்தமிழ் இசை இலக்கணத்தில் பிற்காலத்தில் பாடி இருக்க முடியாது. எனினும், புதிய இசையமைதி கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது. பாக்களின் இசை மரபு

பழந்தமிழ் தொட்டு பின்பற்றப்பட்டு வந்தாலும் மக்கள் பண்பாட்டு வாழ்வியல் வெளியில் கூத்து ஆற்றுகைக்குரிய இசை முறைமையினை இனங்கண்டு அதன் தன்மைக்குப் பொருத்தமாக ஆக்கியுள்ளமை தமிழ்சைத் தேடலின் விரிவாக்கத்தை வலுப்படுத்த முடிகிறது. எழுத்துப் பணுவலில் ஒரே மாதிரி இருப்பினும், ஆற்றுகை வெளிகளில் யாப்பமைதிகள் வெவ்வேறு வகைகளில் வித்தியாசங்களுடன் இசைக்கப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. கூத்துக்களின் பயில் நிலைக்களத்தில் மக்கள் மத்தியில் பாடப்படும் இசை மரபு பழங்காலம் தொட்டு யாப்பமைதியுடன் பின்பற்றப்பட்டாலும் தொன்று தொட்டு அவ்வழியாக வந்த இசை மரபு, இராக இலக்கண விதி, இசைக்கும் தன்மை, சுரவரிசை ஆகியவற்றின் மூலம் தனியான இசை மரபினைக் கண்டுபிடிக்கலாம். இதனால், பழந்தமிழ் இசையைக் கண்டு கொள்வதற்கான உயிர்த்துவத்தைக் கூத்திசை மரபில் தேடமுடியும் எனும் வியாக்கியானிப்பு எழுகிறது.

அலங்காரரூபன் தென்மோடிக் கூத்தில் ‘பா’ வடிவங்கள்

தமிழ் இசையுணர்வு வெளிப்படும் தன்மை, சொல்லாட்சியின் கலப்பு, யாப்பமைதி, கூத்தாங்கின் கட்டமைப்பு ஆகியவை பற்றி நன்கு அறிந்த நிபுணர்களாக கூத்து எழுதும் புலவர்கள் திகழ்ந்தமை அறிதலுக்குரியது. தனியான பாடல், அதன் இலக்கண விதி முறைகளைக் கொண்டு மக்கள் புரிந்து ஆற்றுகை செய்யக் கூடியவாறு இலகுவாக படைக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை, அலங்காரரூபன் கதைக் கட்டமைப்பைப் பார்ப்போர், கேட்போர், வாசிப்போர் மத்தியில் சுவையுணர்வை ஏற்படுத்தும் பண்பை மிகுப்படுத்தி ஆடல், பாடலுடன் ஒருங்கிணைந்து இருப்பதன் மூலம் குறிப்பிடலாம்.

விருத்தப்பா:- கூத்தில் கையாளப்படும் யாப்பு வகைகளில் விருத்தம் முக்கியமான பாவினமாகும். வரவு நிலையில் கூத்தர் ஒருவர் களிக்குள் முதற் தடவையாக நுழைந்து தன்னைப் பற்றிய அறிமுகம், விபரிப்புக்களை வெளிப்படுத்துவதற்கு விருத்தம் முக்கிய இசை வடிவத்தைக் கொடுக்கக் கூடியவாறு சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. இரண்டு கூத்தர் (பாத்திரம்) வந்து விருத்தத்தினூடாக உரையாடி வசனம் பேசுவதற்கும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. விருத்தங்களின் சீர்கள் நான்கு, எட்டு, பதினாறு என அமையும். ஆனால், இரண்டு சீரில் அமையப் பெறாது. இவை வெவ்வேறு பெயர்களால் அழைத்து அதற்கு ஏற்ப பாடும் இசை முறையின் இராகம் வெவ்வேறு வகையானது. குறித்த விருத்த முறை பாடி இசைக்கப்படும் போது சுவைப்பதற்கு வித்தியாசமான உணர்வைத் தரும்.

கூத்தின் கதை நகர்த்தும் கட்டமைப்பில் பொதுவாக பின்வரும் விருத்தப்பாக்கள் கையாளப்படுகின்றன. காப்பு விருத்தம், வரவு விருத்தம், சபைவிருத்தம், விருத்தம், கழிநெடில் விருத்தம், ஆசிரிய விருத்தம், தர்க்க விருத்தம், அறுசீர் விருத்தம், தாழிசை விருத்தம் ஆகியனவாகும். இவை வெவ்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் இசைக்கப்படுகின்றதோடு, குறுகிய நீண்ட சீர் அமைப்புக்களையும் கொண்டுள்ளது. தென்மோடியில் கூத்தின் (பாத்திரத்தின்) வரவுக்கான நுழைவின் போது வட்டக் களியில் நிற்கும் சபையோரான ஏட்டாசிரியர், அண்ணாவியார், தாளக்காரர், பிற்பாட்டுக்காரர் ஆகியோரால் பாடப்படும். ஏட்டாசிரியர் சபை விருத்தத்தைப் பாடுவதில் முதன்மை வகிப்பார். வரவு விருத்தமும் அவராலேயே பாடப்படும். பின்னர் தாளக்கட்டு மத்தளத்தில் அடிக்க ஆடிய பின்னர் சபைத்தரு பாடி ஆடப்படும். இதன் பின்னரே கூத்தர் தனக்கான தருவைப் பாடி ஆடுவர்.

காப்பு விருத்தம்:- இது ஆடப்போகும் கதையைத் தாங்கிய கூத்தின் பெயர், கதைக் கருவின் சுருக்கம், இதனை ஆடிப்பாடும் போது எவ்வித தடைகளும் வராது தமது குல் தெய்வத்தை வணங்கிப் பாடும் பாடலாகும். அலங்காரரூபன் கூத்தின் **காப்பு – விருத்தம்** “புவனியர்கள் மனம்மகிழ்வொருகோ லோச்சிப்...” (அலங்காரரூபன், 1962, ப.15) என அமையும். இது எண்சீர் விருத்தமாக உள்ளது. இதன் ஆற்றுகையின் போது இசைத்துப்பாடும் இராகமும் தாளமும் இனிமையாக வெளிப்படும்.

சபை விருத்தம் :- கூத்தின் பாத்திர வரவின் போது அதனை அறிமுகம் செய்தும், கதையை அறிமுகம் செய்தும் கூத்தின் குழமைவு, கதைத் திருப்பம், கதையின் ஓட்டத்தில் வரும் மாற்றத்தினை மக்களுக்கு விளக்குவதற்கும், களிக்குள் கொண்டு வர முடியாத காட்சிகளை எடுத்துரைப்பதற்கும், கதைக்கட்டமைப்பின் தொடர் ஓட்டத்தினை விளக்குவதற்கும் களிக்குள் நிற்கும் சபையோரால் பாடப்படும்.

சபை பாடும் விருத்தம் வித்தியாசமும் இனிமையும் கொண்டது. பாத்திரத் தன்மையையும், பாத்திர உணர்வையும் வெளிப்படுத்தும் வண்ணம் அதற்கேற்ப பொருத்தமான இடத்தில் பொருத்தமான விருத்தப்பா முறை கையாளப்பட்டுள்ளது. இவ்விருத்தத்தைப்பாடி இசைக்கும் இராகம் தனித்துவமானது. இழுத்து இன்னிசையுடன் பாடுதல் தென்மோடிக் கூத்தில் பிரதானமானது.

கூத்தர் தமது கூத்திற்கான பாத்திரத்தைத் தாங்கி முதன் முதல் களிக்குள் நுழையும் போது வரவு விருத்தம் பாடி இசைக்கப்படும். இதில் குறித்த கூத்தின் தோற்றம், தன்மை, குணம், அது வருவதற்கான காரணம் என்பன நிறைந்திருக்கும். வரவு விருத்தமும், வரவுத்தருவும் சபையோராலே பாடி இசைக்கப்படும் பாரம்பரியம் உண்டு. ஈழத்து வடமோடியில் குறித்த கூத்தரே வரவு விருத்தத்தைப்பாடி தன்னைப் பற்றி அறிமுகம் செய்வார். இக்கூத்தில் கட்டியக்காரன் வரவுக்கான சபைத் தரு “தாரணி தருவித்தார மணியொடு முத்தார மாட...” (அலங்காரரூபன், 1962, ப.15) என அமையும். இக் கூத்தில் வரும் கள்ளன் வரவு விருத்தம் ஒன்பது சீரினை (அடியைக்) கொண்டது. கூத்தினுடைய கதைக்கட்டமைப்பின் ஓட்டத்தினை தொய்வின் முன்னெடுக்கவும், கூத்தின் தன்மை, அடையாளம், உணர்வுகளை விபரிக்கவும், கூத்தைப் புரிய வைக்கவும் கூத்தாசிரியரால் பொருத்தமான விருத்தங்கள் கையாளப்பட்டுள்ளது. ஒவ்வொரு விருத்தங்களும் பாடும் முறையில் வித்தியாசங்களும் தனித்துவமும் உள்ளது.

தாழிசை:- களியைச் சுற்றியிருக்கும் மக்கள் மத்தியில் சுவையுணர்வை அதிகரித்து பற்றி வைத்துக் கொள்வதற்கும் பாத்திரத்திற்குப் பொருத்தமான இசை இராகத்தினைத் தருவதற்கு ஏற்ப வரவு விருத்தங்கள் கூத்தின் கதை ஓட்டத்திற்கு அமைய மாறுபட்டு கையாளப்பட்டுள்ளது. அலங்காரரூபன் கூத்தில் ‘குமாரரான’ அலங்காரரூபன் பிரதான நாடகக்காரன்.

இவனுக்குரிய அலங்காரமான வரவிற்கு ‘தாழிசை’ எனும் விருத்தப்பாவுடன் கூடிய யாப்பமைதி கையாளப்பட்டுள்ளது. இது புலவர்களின் செய்யுள் இலக்கியத்தின் இசை நுட்பத்தின் தேர்ச்சியின் நிபுணத்துவத்தைக் காட்டுகிறது. கூத்தின் நாடகக்காரரான (Main Character) அலங்காரரூபன் வரவின் பெருங்காட்சித் தன்மையை அதிகரித்து அவன் குமாரன் எனும் தன்மையை வலுப்படுத்தி வித்தியாசப்படுத்த கூத்தில் சுவையாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது. அலங்காரரூபன் தாழிசை “சித்திரமணிமுடி எத்திசையிலுமொளி மெத்தியொளித்திடவே...” (அலங்காரரூபன், 1962, ப.25) எனக் குறித்த மெட்டுடன், இனிய இராகம் மேலெழும் வகையில் பாடப்படும். தாழிசை வித்தியாசமாக உடலை அசைக்கும் இசையுடன் பாடப்படும். இத்தாழிசை ‘வோ’ என முடிவதனால் வாயை விரித்துப்பாடி ஓசை எழுப்பும் தன்மை கொண்டது. தாழிசை எட்டுச் சீர் கொண்டதாகவே வரவு நிலையில் பாவிக்கப்படுகிறது. இவ்வாறு இவ்விசை மரபு ‘தாழிசை விருத்தம்’ எனக் கையாளப்படுகிறது.

வரவில் மட்டுமல்ல கதை நகர்விலும் பயந்து, நடுங்கி, கோபித்து, வெறுத்துக் கொள்ளும் உணர்வு நிலையைக் கொடுக்கும் இடத்தில் வரும் தருவுக்கு முன்னர் தாழிசை யாப்புவிதி கையாளப்பட்டுள்ளது. தாழிசையில் பாடும் இராகத்தில் மாற்றமடைந்து வேறு ஒரு உணர்வைத் தரக்கூடியவாறு அலங்காரரூபன் கூத்தில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. வட்டக்களி என்பது ஈழத்துக் ஆடப்படும் ஆற்றுகை வெளியாகும். திறந்த வெளியில் நிலத்தில் இருந்து இரண்டு அடி உயர்த்தி வட்டமாக 9 கம்புகள் நடப்படும். அதன் மேல் அரங்கக் கூடம் சேலைகளால் அமைக்கப்பட்டு அலங்கரித்து சுற்றிப் பார்ப்போர் இருக்க ஆற்றுகை செய்யப்படும் இடம்.

ஆனால், இவ்விடத்தில் நான்கு சீரில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இது விருத்தம் பாடும் முறைக்கு அமையப் பாடப்படும். அலங்காரரூபன் தாழிசை “மத்தருக்குள் நதி வைத்திருக்கு மெழில் மருவுசுடிதயா பரனருள்...” (அலங்காரரூபன், 1962, ப.47) எனத் தாழிசையில் பாடி இவ்விசைக்கு அமைய தரு முறை பாடப்படும். இத்தருவானது தாழிசைபாடும் மெட்டுக்கு அமைய பாடும் விதியைக் கொடுக்கிறது. இத்தரு இராக, தாளம் மூலம் இசைத்துப் பாடப்படுவதால் கூத்தர் உடலைப் பயன்படுத்தி ஆட்டக் கோலங்களை வலுவாக்கி ஆற்றுகை செய்வார்.

தாழிசையானது ‘பா’ வகைகளில் ஒன்றான கலிப்பாவின் தன்மை ஆற்றுகை வெளிப்பாடுடைய துள்ளல் ஓசையுடையது. அந்தத் தாழிசை யாப்பானது தாழ்ந்த இசை எனப் பொருள்படும்.

கம்பீரமான ஓசை நயம்பெற்றுக் கலிப்பாவினத்தின் துள்ளலோடு கையாளப்பட்டுள்ளது (சொக்கலிங்கம்,க, 1977, ப.38). கூத்துக்களில் கம்பீரமான ஓசை ஒலிமட்டுமல்ல ஒரு இழுப்பின் மூலம் வரும் சோகம், துக்கம் முதலான உணர்வைத் தரும். ஓசை நயத்தை வெளிப்படுத்தும் பாடலைச் சபையோர் பாடும் போதும் கூத்தர் பாடும் போதும் இனிமை ததும்ப இழுத்துப் பாடுவது குறிப்பிடத்தக்கது.

தரு வகைகள்:-கூத்துக்களின் கதை நகர்வும், கதைச் சூழமைவும், அதன் பாத்திர ஓட்டமும், கூத்துக் கட்டமைப்பும் தரு எனும் யாப்பு வாய்ப்பாடுகளால் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. ‘தரு எடுத்துபாடு’, ‘அந்த தருவை எடு’, ‘மறு தருவிற்கு ஏற்ப பாடு’ என இத் தருக்கள் பற்றிய சொற் பிரயோகம் ஆற்றுகை வெளியில் புழக்கத்தில் உள்ளது. பல மெட்டுக்களில் குறித்த தருக்கள் அதன் இராகம், தாளம், இன்னிசை வெளிப்படக் கூடியவாறு பாடப்படும். கூத்தின் எழுத்துப் பனுவல் தருக்களால் ஆனது. உரையாடல்கள் அனைத்தும் இத்தருக்களால் ஆக்கப்பட்டு கதையின் ரச, பாவத்தை உணர்த்தக் கூடியவாறு தருக்கள் பயன்படுத்தப்படும். தருக்கள் ‘பாட்டுக்கள்’ என்று அழைக்கப்படுவதும் நிலவுகிறது. தருக்களின் இசை உணர்வில் சிருங்காரம், ஹாஸ்யம், கருணா, ரௌத்திரம், வீரம், பயானகம், பீடப்சம், அற்புதம் ஆகிய சுவைகள் வெளிப்படுகின்றன. தரு நான்கு சீர், இரண்டு சீர் ஆகிய சொற்களின் கோவையாக அமைந்திருக்கும். பாடல் முறைமையில் சொற்களால் நிறைந்திருக்கும். “கூத்துப் பாட்டுக்களைப் பாடும் முறையை அமைத்துக் காட்டும் ஒருவகைச் சொற் கோப்பை தரு” (சொக்கலிங்கம்,க, 1977, ப.137). தரு மராட்டிய இசைப்பாட்டு வகையை ஒட்டியது எனும் கருத்தும் நிலவுகிறது. கூத்தின் கதைக்கருவின் கட்டமைப்பை சொற்களின்மூலம் பொருத்தமாக எதுகை, மோனையுடன் வெவ்வேறு முறைகளில் பாடும் இசைக் கோர்வை தருவாகும். தமிழர் இசை மரபின் அடையாளத்தினைத் தருவின் வித்தியாசமான மெட்டெடுத்துப் பாடும் முறையிலும், தாளத்திலும் காணலாம். இதன் ஆற்றுகையின்போது செம்மையான தமிழ் இசையைத் தருகிறது. தருக்கள் கூத்தர்களாலும், சபையோராலும் பாடப்படும். தென்மோடியில் கூத்தின் வரவு நிலையில் சபைத் தருவிற்குப் பின் வரவுப் பாட்டும், ஆட்டமும் நிகழ்த்தப்படும். இது முடிந்ததும் சபைத் தரு பாடிய பின் தருக்கள் வெவ்வேறு மெட்டுக்களில் பாடப்படுகிறது. “தருக்கள் பல்வேறு யாப்புக்களில் ஆக்கப்பட்டுள்ளன” (சொக்கலிங்கம்,க, 1977, ப.37). இது வித்தியாசமான மெட்டுக்களுடன், இனிய இசை வெளிப்படும் வண்ணம் பாடப்படும். வெவ்வேறு சுவையுணர்வை வருவிக்கும் ‘தரு’ யாப்பிலக்கணமே கதையை நகர்த்திச் செல்லும்.

தென்மோடிக் கூத்துக்களில் பின்வரும் தரு வகைகள் இடம்பெறுகின்றன. தரு, மறுதரு, பல்லவித்தரு, தோற்றத்தரு, விளையாட்டுத்தரு, வரவுத்தரு, தர்க்கத்தரு, வண்ணத்தரு, சண்டைத்தரு, சபைத்தரு, ஏணித்தரு, தாலாட்டுத்தரு, தாழிசைத்தரு, கொச்சுத்தரு, ஊஞ்சுத்தரு, வழிநடக்கத்தரு, கலிப்பாத்தரு, தேவாரத்தரு, வாழித்தரு எனும் பத்தொன்பது வகைத் தருக்கள் பொருத்தமான சந்தர்ப்பத்திற்கும் புலவர்களின் திறனுக்கும் ஏற்ப கையாளப்பட்டுள்ளன (மௌனகுரு,சி, 1998, ப.505). சங்க இலக்கியங்களில் கலித்தொகை, பரிபாடல் ஆகியவற்றில் வரும் ‘தரவு’ என்பதே ‘தருவு’, ‘தரு’ என இசைத் தமிழிற் கூறப்படுகின்றன (மௌனகுரு,சி, 1998, ப.505). என்பதும் கவனத்திற்குரியது. தென்மோடிக் கூத்தில் தருக்கள் மெட்டு எடுத்து சபையோர் பாடித் தாளம் அடிக்க அதன் மெட்டின் இராகத்தின் தன்மைக்கேற்ப கூத்தர் தருவை இசைத்துப் பாடியபாடுவர். “நன்ன நன்ன நானன்ன நானா – நன்ன .: நானன்ன நானன்ன நானன்ன நானன்ன நானா” என மெட்டு எடுத்துப் பாடி “பரிதிசுல நரபதியே போற்றி...ஐயா...” (1962, ப.26) எனும் தரு அந்த மெட்டுக்குப் பாடப்படும். இது அலங்காரரூபன் தன் தந்தையைச் சந்தித்து வணங்கி மரியாதையுடன் பாடும் தருவாகும். இச்சூழமைவில் மூன்று தருக்கள் தொடர்ச்சியாக வரும். இதன் மெட்டான “நன்ன...” எனும் மெட்டு வரிகள் சபையோரால் பாடப்படும். இது தருவை இசைக்கும் வித்தியாசமான மெட்டாகும்.

கொச்சுத்தரு:- கொச்சுத்தருடன் சேர்ந்து தரு பாடப்படும்போது வரும் இராகமும், தாளமும் அதன் ஆற்றுகை நிலையில் இனிமையான சுவையைத் தரும். இது ‘கொச்சுத் தரு’ என அழைக்கப்படுகிறது. இக் கொச்சகம் மூன்று அடிகளில் (சீர்)

அமைந்திருக்கும். கொச்சகம் சொல்லி பின் அதன் இராகத்திற்கு அமைய தருவைப் பாடி உணர்ச்சி வெளிப்படுத்தப்படும். செகதனையானி ராசா கொச்சகம் “புத்திக்கொழுப்போ படைமினுக்கோ புத்தித்தானவோ குடிவெறியோ...” (1962, ப.33) என கொச்சகமும் “இப்போ எந்தவிதமவன் எந்தன்மகள் தன்னை எப்படிமெப்படி கைப்பிடிக்கும்படி கேட்டான்...” என அதன் தருவும் கோபம், வீரம் ஆகிய உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் முறையில் இசைத்துப் பாடப்படும்.

கொச்சகம்:- தென்மோடிக் கூத்தில் விருத்தம், கவி, இன்னிசைக்கு பதிலாக இசை மூலம் சுவையுணர்வை மேலும் ஊட்டுவதற்கான யாப்பமைதி கொச்சகமாகும். இக் கூத்தில் நான்கு அடிகளிலான கொச்சகமே அதிகம் உண்டு. கொச்சகம் தென்மோடிக் கூத்தில் இழுத்து பாடுவதோடு, ஒவ்வொரு சீரையும் உயர்த்தியும் இறக்கியும் பாடும் இராக முறையுண்டு. கொச்சகம் சொல்லி முடிந்ததும் வசனம் சொல்லப்படும். தொடர்ந்து தரு வருவதில்லை. இது ‘கொச்சகத்தரு’ முறை பாடுவது போல் அமையாது. **அலங்காரரூபி கொச்சகம்** “சந்தன மர விந்தனங்கள் தானே சமந்து வந்து...” (1962, ப.76) எனக் கொச்சகம் பாடி தொடர்ந்து “கேளும் விறகு விற்க வந்தவரே, உம்முடைய ஊரும் பேரும் நானறியும் படி சொல்லிராக” என அலங்காரரூபியால் வசனம் சொல்லி வினவப்படும். இதனுடாகத் தமிழ் இசையுடன் சுவை மிகு வர்ண மெட்டின் மூலமான குறித்த கொச்சகத்தின் இராகத்தினை அறியலாம்.

வெண்பாவும் கலிப்பாவும்:- அலங்காரரூபன் விறகு வெட்டி வேடத்தில் வந்து “திருவள ரமுகா புரியர சாண்ட திறலதி வீரகூர்ன்.....” (1962, ப.77) எனும் விருத்தத்தின் மூலம் பதில் அளிக்க மீண்டும் அலங்காரரூபி கொச்சகம் பாடிப் பதில் அளித்து அரண்மனைக்கு அழைக்க விறகுத் தலையனான அலங்காரரூபன் ‘வெண்பாவில்’ பதில் கூறி தன் உணர்வை விருப்பன் வெளிப்படுத்துகிறார். **விறகுத் தலையன் வெண்பா** “ஆதியிலே காவல் அமைந்தோ ரிவையரே...” (1962, ப.77) என வெண்பா யாப்புடன் அமைகிறது. தொடர்ந்து இராச குமாரத்தியிருக்கின்ற மாளிகைக்கு விறகு வெட்டிக் கோலத்துடன் நுழைவதற்கு காவற்காரர்கள் விட மாட்டார்கள் அதற்கு ஒரு உத்தி சொல்லும்படி அலங்காரரூபன் கேட்க அலங்காரரூபி கலிப்பா மூலம் ‘செட்டி’ வேடத்தில் வரும்படி பதில் கூறுகிறான். **அலங்காரரூபி கலிப்பா** “நெருக்குப் பூண் முலைத் தோழி வசத்தியிலே...” (1962, ப.78) என கலிப்பா மூலம் பாடி அதன் இராக தாளத்துடன் மிகவும் இனிமையாகப் பாடித் திட்டம் வகுப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இதன் மூலம் பொருத்தமான யாப்பு விதியைக் கையாள்வது புலவரின் தமிழ் இசைப் படைப்பாக்கத்தையும் இசை நிபுணத்துவத்தையும் சுட்டிக் காட்ட வைக்கிறது. இந்தக் கதைச் சூழமைவைக் காட்ட கொச்சகம், வசனம் பின் விருத்தம் தொடர்ந்து வெண்பா, வசனம், கலிப்பா, தரு என யாப்புக்கள் சுவையெழுப்பும் வகையில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. வெண்பா மூலம் தான் உள்நுழைய முடியாத தன்னுடைய நிலைமையை உரைக்கும் சூழமைவிற்கு யாப்பு பாவிக்கப்படுகிறது. செட்டியாக வரும் போதும் செகதனையானி அரசனிடம் தனது நிலையை உரைப்பதற்கும் வெண்பா பாவிக்கப்பட்டுள்ளது. கலிப்பா மூலம் பதில் கூறுவது முன்பகுதி கலியும் பின் பகுதி தருவுமாக வருகிறது.

கீர்த்தனையும் சிந்தும்:- கூத்தில் கீர்த்தனை தருவாகவும், சிந்துவாகவும் பாவிக்கப்பட்டுள்ளது. பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் ஆகிய மூன்று உறுப்புக்களை இணைந்து வரும் பாடல்கள் கீர்த்தனை ஆகும். எனினும், பல்லவி, சரணம் ஆகிய உறுப்புக்கள் பெற்றுவரும் நிலையிலும் கீர்த்தனைகள் அதற்கான இராகத்துடன் அலங்காரரூபன் கூத்தில் இசைக்கப்படுகிறது. தமிழிசை மரபில் தொடர்ச்சியாகச் செல்வாக்குப் பெற்றுவரும் யாப்பிலக்கணமான கீர்த்தனைகள் கூத்தில் பரவலாக உள்ளது. தமிழிசை வரலாற்றில் சமயப் பாடல்கள் வழியாகக் கீர்த்தனைகள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. அலங்காரரூபன் தென்மோடிக் கூத்தில் அதிவீரகூர ராசாவின் சேனாதிபதி ராசாவால் அழைக்கப்பட்ட போது இராசாவை நோக்கி வீரத்துடன் உரைக்கும் இடம் கீர்த்தனையாக அமைகிறது. **சேனாதிபதி தரு பல்லவி** “இப்படியும் வரலாச்சுதோ – சமர்புரிய / இப்படியும் வரலாச்சுதோ” என்றும் **அநுபல்லவி** “இப்படியும் வரலாச்சோ எத்திசை புகழும் போச்சோ ...” என்றும் **சரணம்** “தூது சொன்ன ஏவலர்தமை –

விரட்டிவிட்டும்...” (1962, ப.39) என்றும் பாடப்படும். இக்கீர்த்தனை அதற்கான இராக, தாளத்துடன் பாடி இசைக்கப்படும். பல்லவித் தருவின் சீர்கள் அநுபல்லவி பாடி முடிக்கும் போதும் சரணம் பாடி முடிக்கும் போதும் பாடப்படும். குறிப்பாக, பல்லவியான “இப்படியும் வரலாச்சுதோ...” என வருவது இராகத்தின் கோபம், வீரச் சுவையினை வெளிப்படுத்தி பார்ப்போருக்கு ஊட்டுவதாக அமைகிறது.

சிந்து:- தமிழிசையில் வெவ்வேறு சிந்துக்கள் உள்ளது. ஆட்டத்திற்கும் இசைக்கும் தருந்த யாப்பு விதி சிந்துவாகும். சிந்து எனும் யாப்பு கீர்த்தனை முறையில் பாடி இசைக்கும் போக்கு இக் கூத்தில் படைக்கப்பட்டுள்ளது. இக்கூத்தில் சிந்தும், சிந்து நடைக் கீர்த்தனையும் பாடப்படுகிறது. அலங்காரரூபன் ‘கள்ளன்’ வேடத்தில் அலங்காரரூபியின் அரண்மனைக்குள் நுழைந்து பிடிபட்ட பின் அவன் உரைக்கும் பாடல் சிந்து நடைக் கீர்த்தனையில் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. அத் தருமுறை ‘கள்ளன் சிந்து’ என அமைகிறது. **கள்ளன் சிந்துவில் பல்லவி** – “மோசம் வந்துதையா கனகன மோசம் வந்துதையா...” (1962, ப.102) எனவுள்ளது. கூத்தின் இன்னுமொரு இடத்தல் “சிந்து நடை” மட்டும் கையாளப்பட்டுள்ளது. இதில் சிந்து நடை கீர்த்தனை முறை தழுவாமல் கையாளப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. இதனை தலையாரி சிந்து நடையில் உரையாடுவதனுடாக அறியலாம். சோக ரசம் ததும்பும் வகையில் இசைக்கப்படும். **தலையாரி சிந்து** “என்னடா கெட்டாயடா தம்பி ஏனடா கெட்டாய் வந்து...” (1962, ப.102) என சிந்து பாடல் தொடர்கிறது. சிந்து இசைத்துப் பாடும் முறை வித்தியாசமானது. இந்த இசை முறைமையில் அணுகினால், சிந்து அதிகாரம், தோல்வி, துற்றுதல் போன்ற இடங்களில் குறிப்பிடத்தக்க சுவையைத் தரும் இசையில் படைக்கப்பட்டமை சிறந்த முயற்சியாகும்.

பல்லவி தருவும், சிந்துவில் வரும் முதல் அடியும் ஒரே மாதிரிப் பாடப்படும். பல்லவி தருவில் வரும் சிந்துவில் பல்லவி தரு ஒவ்வொரு சரணத்தையும் பாடி முடித்த பின்னர் பாடப்பாடுகிறது. சரணம் சிந்துவாகப் பாடப்பட்டாலும் ஒவ்வொரு சரணத்திலும் பல்லவித்தரு பாடி இனிமையான சுவை உணர்வைத் தரக் கூடியவாறு ஆற்றுகை செய்யப்படும். அதேநேரம், சிந்துவானது பல்லவி, சரணம் எனக் கீர்த்தனத்தில் பாடப்படும் போது சரணம் இரண்டு அடிகளில் உள்ளது. சிந்து தனியாக வரும் போது நான்கு அடியில் உள்ளது. எனவே, ஈழத்துக் கூத்துக்களில் சிந்துக்கள் வெவ்வேறு இராகத்துடன் இசைத்துப் பாடும் பாடலாக நிலவுகிறது. இது தனித்துவமான தமிழிசைக்கான தேடலை அதிகரிக்கிறது.

உலா:- ஓசை நயத்தைப் பயன்படுத்தி தரத்தை அதிகரிக்க யாப்பிலக்கணமாகப் பாடப்படுகிறது. யாப்புக்கள் உலா, பரணி, இன்னிசை, வண்ணம் எனப் பிரிந்து செல்கிறது. கூத்துக்களிலே உலா என்பது உலா பிரபஞ்சத்திலே கையாளப்படும் கலி வெண்பா யாப்பினையே குறிப்பதாகும். (சொக்கலிங்கம்.க, 1977, ப.39) அலங்காரரூபன் நாடகத்தில் கலி வெண்பாக்கள் கையாளப்படும் இடங்களில் உலா கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. பிரபந்தத் தன்மை இல்லாவிடினும் கூத்திசைக்கான புதுவித வடிவம் உலாப் பயன்பாட்டின் மூலம் உருவாகிறது.

அலங்காரரூபன் உலா “அருவாகி உருவாகி ஏகமாகி அகரமுத லாறெழுத்து மதியாகி....” (1962, ப.48) எனப் பாடப்படும். பிரபந்தப் பாணி அற்ற ‘உலா’ கூத்தின் சோக உணர்வைத் தரக்கூடிய மெட்டுடன் அதற்கமைய அதன் இலக்கியத்தரத்துடன் இசைக்கப்படுவதும் கவனத்திற்குரியது.

அகவல்:- அகவற் பாக்களால் ஆன சங்கப் பாடல்கள் மரபு, தமிழிசைக்குத் தரத்தையும் சிறப்பையும் தருகிறது. கூத்தில் அகவலில் உரைத்தல் வெவ்வேறு முறையில் பாடப்படுகிறது. கூத்தில் ஒருவருடைய வரலாற்றை ஞாபகப்படுத்தவும், அவர் தன்னை யார் என்று விபரிக்கவும் அல்லது தனது துன்பியல் வரலாற்றைக் கடவுளிடம் முறையிட்டுத் தன்னைக் காப்பதற்காகவும் அகவல் பாவில் உரைத்துப் பாடப்படும். இது கதை நகர்வில் நடுவில் அல்லது இறுதியில் வரப்பெறும். ஏனெனில், நீண்ட நேரக் கூத்தில் கதையின் ஓட்டத்தில் பார்ப்போரைக் கவனம் செலுத்தி கதையை நினைவுபடுத்த இவ் உத்தி கையாளப்பட்டுள்ளது. அலங்காரரூபன் கூத்தில் கள்ளனாகப் பிடிபட்ட அலங்காரரூபன் தன்னைக் கொல்ல வரும்போது இறைவனிடம் இரந்து மன்றாடிக் காப்பாற்ற வேண்டுவதற்கு அகவற் பா கையாளப்பட்டுள்ளது.

கள்ளன் அகவல்:- பாரசிங்காரா பயில்பாக்கிறுமா – சூரசங்கார சிவசுப்பிரமணியா....” (1962, ப.106) என உளம் வருந்தி சிந்தை தெளிவின்றி இறைவனிடம் வேண்டுவதாக அமைகிறது. இது 23 சீர்களில் உள்ளது. இதனை இசைக்கும் முறை தனித்துவமானது. முதல் இரண்டு வரிகளும் ஒரு வகையிலும் அடுத்த வரி நீண்டு இழுத்தும் பாடப்படும்.

எனவே, பாக்களும் பாவினங்களும் கூத்தில் கையாளப்படும் குறிப்பிடத்தக்க யாப்பு விதிகளாகும். பழந் தமிழ் இலக்கியப் புலவர்கள் பாரம்பரியமாகத் தமது பாடல்கள், கதை கூறும் வெளிகள், சம்பவங்களில் கையாளப்பட்ட தன்மை, முறைமை, நுட்பம் ஆகியவற்றை அறிந்து கதை ஓட்டத்தின் வெளிப்பாட்டில் இசை இலக்கண விதிகளுக்கமைய படைத்துள்ளனர். எளிமையாக விளங்கிப் பாடக்கூடியவாறு ஆடி ஆற்றுகை செய்யக் கூடியவாறு புலவர்கள் சேர்த்துள்ளமை தமிழ் இசையில் அவர்களது படைப்பாக்க ஆளுமையைக் காட்டுகிறது. வெண்பா, அகவல்பா, கலிப்பா, கொச்சகம், தாழிசை, கலித்துறை, இன்னிசை, கலி, சிந்து, ஆகாயச் சிந்து, உலா, பரணி, தேவாரம், திருவாசகம், சமூக விலாசம், பதம் ஆகிய பாக்கள் குறிப்பிடத்தக்க யாப்பமைதிகளாகும்.

ஈழத் தமிழ் இசையின் தனித்துவத்தினையும் அதன் தன்மையினையும் தேடி உருவாக்கத் தென்மோடிக் கூத்தினை ஆராய்வதும் பயில்வதும் சமகாலத் தேவையாகும். காலனியக் கருத்தாக்க அதிகாரத்தால் நவீன அறிவின் ஆதிக்க நிலையினால் திணறி உள்ளூர் அடையாளத்தை இழந்து தவிப்பதானது, சமகால உலகமயமாக்கல் சூழலில் மேற்கின் சிந்தனையால் மேலும் ஆட்கொண்டு இசை மரபுகளைத் தேட முறுக்கிறது. இதனால், இசை வல்லுனர்கள் கூத்தாக மாறி கூத்தில் ஆடி ஆற்றுகையாளாராகும் போதே கூத்திசையின் மூலம் பழந்தமிழ் இசையாப்பு விதிமுறைகள் பாவிக்கப்பட்ட முறைமைகளைத் துருவி ஆராய்ந்து வியாக்கியானிப்பதன் மூலம் வெளிப்படும் வர்ணமெட்டுக்களையும் குறித்த ‘பா’வினம், தருக்கள், கீர்த்தனம், பாவகை ஆகியவற்றின் இராகத்தினையும் அறிந்து இசை முறையின் புதிய நுணுக்கத்தைப் பிரதேசம் சார்ந்த தனித்துவத்தைக் கண்டறிந்து இசைக்குரியதாக்கலாம்.

முடிவுரை

ஆற்றுகை கலையான கூத்தில் இசையின் வெளிப்பாடு, ஆட்டம், அவ்வாட்டத்துடன் வரும் நடிப்புடன் கூடிய போலச் செய்தலுக்குத் தனித்துவமான பழந்தமிழ் இசை மரபு கையாளப்படுவதும் புலவர்கள் தமக்கான சூழல் சார்ந்த படைப்பாக்க வெளியை உருவாக்கி அதனுடன் இணைந்த இசை நுட்பங்களை ஆக்கி உள்ளமையும், சமஸ்கிருத ஆதிக்கப் பிரதிநிதித்துவம் அற்ற தனித்துவமான மெட்டுக்களைக் கொண்டு குறித்த பாடலைப் பிரதேச இராகத்துடன் பாடிச் செயற்படுத்தப்படுகின்றமையும் குறிப்பிடத்தக்கது. இது குறித்த ‘பா’, ‘யாப்பு’ விதி முறைகளைக் காட்டும் இராகம் உருவாக்கம் மூலமாகத் தமிழ் இசை மேல் எழும் தன்மை கவனத்திற்கு உரியதாகும். மெட்டுடன் குறித்த தரு அல்லது கீர்த்தனைகளை இராக தாளத்துடன் பாடுவதும் பாட்டுக்களின் ஓசைகளை இசைப்பதும் அதற்கான ஆற்றுகையின் போது மத்தளம், தாளம் இசைக்கப்பட்டு ஆற்றுகையாக அமைவதும் குறிப்பிடத்தக்க இசை மரபை வெளிப்படுத்தி நிற்கிறது. தமிழ் இசை மரபு பழந் தமிழ் இலக்கியத்துடன் கூத்துக்களில் மிகவும் துல்லியமாக இலக்கிய நயத்துடன் புதிய முறைமைக்கு கதை நகர்வுக்கேற்ப ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இதனுடாக ஈழத்துத் தமிழ் இசை மரபை உருவாக்க முடியும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

- வித்தியானந்தன்.சு, (1962). (பதிப்பாசிரியர்) அலங்காரரூபன் நாடகம் தென்மோடிக் கூத்து, இலங்கைக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழு, இலங்கை.
- கணபதிப்பிள்ளை.க, (1962). ஈழத்து வாழ்வும் வளமும், பாரி நிலையம், சென்னை.
- சொக்கலிங்கம்.க, (1977). ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி, முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம், யாழ்ப்பாணம்.
- அரசு.வீ, (2013). தமிழ் இசை தமிழ்க் கல்வி, நியூ செஞ்சரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், சென்னை.

- சண்முகதாஸ்.அ. (1998). தமிழின் பா வடிவங்கள், உலகத் தமிழராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.
- மௌனகுரு.சி, (1998). மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், விபுலம் வெளியீடு, மட்டக்களப்பு, இலங்கை.