



மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலில் வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாடு

ஜெ. நிர்மலா தேவி அ. \*

அ தமிழ் உயராய்வு நடுவம், டோக் பெருமாட்டி கல்லூரி, மதுரை-625002, தமிழ்நாடு, இந்தியா

## A Study of Verbal Phrase Theory in Mannan Chinnandi's Narratives

J. Nirmala Devi a,\*

<sup>a</sup> Research Centre of Tamil, Lady Doak College, Madurai-625002, Tamil Nadu, India

\* Corresponding Author:  
[nirmaladevi@ldc.edu.in](mailto:nirmaladevi@ldc.edu.in)

Received: 22-06-2022  
Revised: 15-09-2022  
Accepted: 20-10-2022  
Published: 12-12-2022



### ABSTRACT

Mannan Chinnandi's father Mudharsonai was the ruler of a small area called Vellalur (Vellalur is a town in Maellur taluka of Madurai district). Eghuvaka Nachia was born in the region of Sirukudi. Mudharsonai and Eghuvakka Nachiya get married. Both of them have a daughter named Karala Purantha Karuthavanam and twins named Peperumal and Chinnandi. Eghuvakka Nachiya's brothers give her some land as dowry during her marriage. Mudharsonai goes to cultivate the land given to him by his brothers-in-law. But the wives of his brothers-in-law prevents him to enter the land. Mudharsonai is killed by his younger brother-in-law. Eghuvaka Nachiya also dies after hearing about her husband's death. Karala Purantha raises her younger brother. His uncle was responsible for the death of his parents. Chinandi often clashes with his uncle's family. He and his sister turn into a on the Madurai Alaghar temple hill. In the end, Peperumal destroys his uncle's family and turns him into stone next to his siblings. A. M. Sathyamurthy has published the story of Mannan Chinnandi. The purpose of this article is to explore the oral communication strategies learned in this story.

**Keywords:** Mannan Chinnandi, Verbal Phrases, Communication Strategy, Sathyamurthy.

### முன்னுரை

வாய்மொழி இலக்கிய வகைமைகளுள் ஒன்று கதைப்பாடல். “கதையொன்றை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு, மக்கள் முன்னர் எடுத்துரைக்கப்பட்டுப் பரம்பரை பரம்பரையாக வாய்மொழியாகப் பாடப்பட்டு வருவது கதைப்பாடலாகும்” என்று கதைப்பாடலுக்கு விளக்கம் தருகிறார் (Lourdu, 1988). காலங்காலமாக வாய்மொழியாகவே பரவி வந்த இக்கதைப்பாடல்கள் சென்ற நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில்தான் பதிப்பிக்கப்பட்டன. தமிழில் சிறிய கதைப்பாடல்களே ஆயிரக்கணக்கான வரிகளைக் கொண்டவையாக அமைந்துள்ளன. சில நெடிய கதைப்பாடல்கள் 11000 வரிகளில் அமைந்திருப்பதையும் காணமுடிகின்றது. இந்நெடும் பாடல்களை மக்கள் முன் எடுத்துரைக்கும் புலவன் எந்தக் குறிப்பையும் கையில் வைத்திருப்பதில்லை. காரணம் எழுத்தறிவற்ற அப்பாமரன் கதைப்பாடல்களை மனனம் செய்வதற்குச் சில வாய்பாட்டு உத்திகளைப் பயன்படுத்துகிறான். இவ்வாய்பாட்டு உத்திகள் மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலில் பயின்று வந்துள்ள முறைமையை ஆராயும் வகையில் இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

## ஆய்வு முறை

அ.ம. சத்தியமூத்தியின் 'மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலில்' பயின்று வந்துள்ள வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாட்டினை ஆராய்ந்து எடுத்துரைப்பதே இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் நோக்கமாக அமைவதால், முதலில் இக்கதைப்பாடல் முழுமையும் வாசிக்கப்பட்டது. பின் தே. லூர்துவின் 'நாட்டார் வழக்காறுகள்' என்னும் நூலில் உள்ள கதைப்பாடல் என்னும் பகுதியும் ச. சக்திவேலின் 'நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வு' என்னும் நூலில் உள்ள 'நாட்டுப்புறக் கதைப்பாடல்கள்' என்னும் பகுதியும் தே. லூர்துவின் 'நாட்டார் வழக்காற்றியல் கோட்பாடுகள்' என்னும் நூலில் உள்ள 'வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாடு' என்னும் பகுதியும் முழுமையாக வாசிக்கப்பட்டன. பின் தே. லூர்துவின் நூலில் கூறப்பட்டுள்ள வாய்மொழி வாய்பாட்டு உத்திகள் இக்கதைப்பாடலில் பொருத்திப் பார்க்கப்பட்டது. பகுப்புமுறை மற்றும் விளக்கமுறை அணுகுமுறை அடிப்படையில் இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

## கதைப்பாடல் - விளக்கம்

ஆங்கிலத்தில் 'Ballad' என்று சொல்லப்படும் கதைப்பாடல் குறித்து அறிஞர்கள் பலரும் பல்வேறு கருத்துகளைக் கூறுகின்றனர். அவற்றுள் சிலவற்றை இங்குக் காணலாம். "ஓரிடத்தில் வழங்கப்பெறும் ஒரு புகழ்மிக்க கதை பாடல் வடிவில் ஆக்கப்பெறுகின்றது. கதையை உள்ளடக்கி விளக்குதலால் கதைப்பாடல் என்று பெயர் பெற்றுள்ளது" எனச் கூறுகிறார் (Sarswathi Venugopal, 1981). "கதையைப் பாடலாகக் கூறுவது அல்லது பாடலில் கதை பொதிந்து வருவது கதைப்பாடல் என்றழைக்கப்படுகின்றது. இது ஒரு கதையைப் பற்றியதாகவும் இருக்கலாம். அல்லது பல உட்கதைகள் கொண்ட கூட்டுக்கதையாகவும் இருக்கலாம். இந்த உட்கதைகள் மூலக்கதைக்குப் பக்கபலமாக அல்லது அதன் மையத்தை நோக்கிச் செல்வனவாகவும் அமையும்" என்று கூறுகிறார் (Sanmugasundram, 1975). "கதைப்பாடலில் கதையே இன்றியமையாதது. கதையைக் கூறாத நாட்டுப்புறப் பாடலைக் கதைப்பாடலாகக் கருதமாட்டேன். கதைப்பாடல் மரபான ஒரு வாழ்வைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். மக்களது நினைவில் நிலைத்திருக்க வேண்டும். வாய்மொழியாகப் பரவவேண்டும்" என்று மால்கம் லாஸ் கூறுவதை எடுத்துக்காட்டுகிறார் (Sakthivel, 2004). எனவே கதையொன்றை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட பாடலே கதைப்பாடலாகும். அது வாய்மொழியாகவே பரவுகின்றது என்று அறிந்து கொள்ளலாம்.

## மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடல்

கதைப்பாடல்களை அவற்றின் பாடுபொருள் அடிப்படையில் வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்கள் என்றும் புராணக் கதைப்பாடல்கள் என்றும் சமூகக் கதைப்பாடல்கள் என்றும் வகைப்படுத்துவர். ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்பட்ட 'மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடல்' சமூகக் கதைப்பாடல் வகையைச் சார்ந்தது.

மன்னான் சின்னாண்டியின் தந்தையான முதற்சோனை என்பவன் மதுரை மாவட்டத்தில் உள்ள மேலூர் தாலுகாவைச் சார்ந்த வெள்ளலூர் நாடு என்னும் பகுதியை அரசாண்டவன். அச்சமயத்தில், சின்னட வாகனம், பெரியட வாகனம், மூத்தண்ண வாகனம், மூளிகுட்டி அம்பலம், முளிச்சகுட்டி அம்பலம், முனையாளி அம்பலம், மூளி நல்ல வீர்ப்பன் ஆகிய சகோதரர்கள் எழுவர் 'சிறுகுடி' என்னும் பகுதியை அரசாண்டு வந்தனர். இந்த எழுவரோடு பிறந்தவள்தான் எழுவக்கா நாச்சியா. முதற்சோனை அறுகலப் பணமும் பரிசப் பணமும் தந்து எழுவக்கா நாச்சியாளைத் திருமணம் செய்துகொள்கிறான். அவர்களுக்குக் காராள புறந்த கருத்தவனம் என்னும் பெண்குழந்தை பிறக்கிறது. பத்தாண்டுகளுக்குப் பிறகு எழுவக்கா நாச்சியா, பேப்பெருமாள், சின்னாண்டி என்னும் இரட்டைக் குழந்தைகளைப் பெற்றெடுக்கிறாள். இந்நிலையில் எழுவக்கா நாச்சியாளின் சகோதரர்கள் அவளுக்குச் சிறிது நிலத்தைச் சீதனமாகக் கொடுக்கின்றனர். முதற்சோனை தன் மைத்துனர்கள் கொடுத்த நிலத்தில் பயிர் செய்வதற்காகச் செல்கின்றான். ஆனால் முதற்சோனையை அவனுடைய மைத்துனர்கள் வஞ்சகமாகக்

கொன்றுவிடுகின்றனர். கணவன் இறந்ததையறிந்த எழுவக்கா நாச்சியாளும் இறந்துபடுகிறாள். காராள புறந்த கருத்தவனம் தன் தம்பியரை வளர்த்து வருகிறாள். சின்னாண்டி, தன் பெற்றோருடைய சாவுக்குக் காரணமான தன் மாமன் குடும்பத்துடன் அடிக்கடி மோதி அவர்களுக்கு இன்னல்களை விளைவிக்கிறான். சின்னாண்டியை வெல்ல முடியாத அவன் மாமன்மார்களோ, வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மன், ஊமைத்துரையின் உதவியை நாடுகின்றனர். எட்டு நாள் நடந்த போரில் சின்னாண்டியால் கட்டபொம்மனுடைய படையைத் தாக்குப்பிடிக்க முடியவில்லை. அவர்கள் கையால் வெட்டுப்பட்டுச் சாவது கேவலமெனக் கருதிய சின்னாண்டி, வெள்ளலூர் போய் தன் அக்காளையும் அழைத்துக்கொண்டு அழகர் மலைக்குச் செல்கின்றான். அங்கு இருவரும் கல்லாகச் சமைகின்றனர். இதையறிந்த பேப்பெருமாள் தன் மாமன் குடும்பத்தை அழித்துத் தன் உடன்பிறந்தவர்களின் அருகிலேயே கல்லாகச் சமைகின்றான். மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலைத் திரு. சண்முகம் என்பவர் பாட அ.ம. சத்தியமூர்த்தி என்பவர் பதிப்பித்துள்ளார்.

## வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாடு

1972இல் அமெரிக்க நாட்டுப்புறவியல் பேரறிஞர் ரிச்சர்ட் எம். டார்சன், 'Folklore and Folklife - An Introduction' என்னும் நூலில் பன்னிரண்டு ஆய்வுக் கோட்பாடுகளை விளக்கியுள்ளார். இக்கோட்பாடுகளைத் தே. லூர்து தமிழில் மொழிபெயர்த்துள்ளார். இப்பன்னிரண்டு கோட்பாடுகளுள் ஒன்றுதான் வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாடாகும். வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாடுதான் முதன்முறையாகப் பாடகனுக்கு முக்கியத்துவம் அளித்தது. நாட்டுப்புற இலக்கியங்களின் படைப்பும் அமைப்பும் சொல்லுவோனின் முறையையும் சொல்லுவோன் செயல்படும் முறையையும் சார்ந்தமைகின்றது என்பதே வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாடாகும்.

“அமெரிக்க ஹார்வர்டு பல்கலைக்கழகத்தைச் சார்ந்த ‘மில்மன் எச். பாரி’ மற்றும் அவருடைய மாணவர் ‘ஆல்பர்ட் பேட்ஸ் லார்டு’ ஆகிய இருவராலும் உருவாக்கப்பட்ட இவ்வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாடு ‘பாரி-லார்டு’ கோட்பாடு என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது” (Lourdu, 2000). “இன்றியமையாத, குறிப்பிட்ட ஒரு கருத்தை வெளிப்படுத்துவதற்காக ஒரேவிதமான யாப்புச் சந்தத்தில் வழக்கமாகப் பயன்படுத்தப்படும் சொற்றொகுதி” என்று வாய்பாடு குறித்த வரையறையைத் தருகிறார் (Lourdu, 1988).

வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாட்டைப் பயன்படுத்தி இரஷ்யா, யூகோஸ்லாவியா நாட்டு வீரநிலைப் பாடல்கள் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. இவ்வகை ஆய்வு செய்தவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர் சி. எம். பெளரா. அவர், “வாய்பாடு என்பது பெரும்பாலும் எவ்வித மாற்றமுமின்றி, ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் தேவைப்படும்போதெல்லாம் பயன்படுத்தப்படும் குறிப்பிட்ட சொற்றொடராகும். அத்தகைய வாய்பாடு பெரும்பான்மையான வீரநிலைப் பாடல்களில் அடிக்கடி காணப்படும் பெயர்ச்சொல்லும் பெயரடையும் இணைந்த ஒரு சிறிய தொடராகலாம் அல்லது அது ஒரு தனிவரியாகவும் இருக்கலாம் அல்லது பன்னிரண்டு வரிகளைக் கொண்ட ஒரு பகுதியாகவும் அமையலாம். கொள்கையளவில் இவ்வாய்பாடுகள் எல்லாம் ஒரே தன்மையும் ஒரே பயனும் உடையவையே. பாடகனுக்குத் தேவை ஏற்படும்போது அவை உறுதுணையாயமைகின்றன. இந்த வாய்பாடுகள் இருவகையின. நீலக்கடல் (blue sea), கருப்புச்சாவு (black death) போன்ற தொடர்களில் பெயரடையும் பெயரையும் காண்கிறோம். இத்தகைய தொடர்கள் ஓர் ஆள் அல்லது ஒரு பொருளுடன் தொடர்புறுத்தப்படலாம். இத்தகைய அடையடுத்த தொடர்களை ‘மரபுத் தொடர்கள்’ (Fixed epithets) என்பர். இத்தகைய தொடர்கள் பாட்டை எளிதாக இயற்றுதற்குப் புலவனுக்கு உறுதுணை புரிகின்றன. இவை பெரும்பாலும் கதையோட்டத்திற்குத் தொடர்புடையனவல்ல. ஆனால் இதற்கு மாறாகச் சில தொடர்கள் (Phrases) (அவை சில வரிகளின் பகுதிகளாகவோ அல்லது முழுவரிகளாகவோ சில வரிகளின் தொகுதிகளாகவோ) திரும்பத் திரும்ப வரும். இவை அடையடுத்த தொடர்கட்கு மாறாகக் கதையோட்டத்திற்கு உறுதுணையாக அமையும்” என்று வாய்பாடுகள் குறித்து நீண்டதொரு விளக்கம் அளிக்கிறார் (Lourdu, 1988). மில்மன் பாரியும் பெளராவும் குறிப்பிடும் வாய்பாடுகளை நாம் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலிலும் காணமுடிகின்றது.

## காப்பு பாடுதல்

காப்பு பாடுவதென்பது வாய்மொழி மரபின் ஒரு கூறு. பாடப்படும் கதை யாதொரு இடையூறும் இன்றிப் பாடி முடிக்கப்படுவதற்கு இறைவனை வழிபட்டுப் பாடும் பாடலே காப்பு. காப்பு என்பது ஒரு தெய்வத்தைக் குறிப்பிட்டு வணங்கும் ஒரு பாடலாகவோ அல்லது பல தெய்வங்களை வணங்கும் பல பாடல்களாகவோ அமையும். பெரும்பாலும் விநாயகர் மீதும் சில சமயங்களில் அந்தந்த ஊர் நாட்டுப்புறத் தெய்வங்களின்மீதும் காப்பு பாடுவர். மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலில், விநாயகரை வணங்கிக் கதைப்பாடல் தொடங்குகிறது.

“சுவாமீஇ முந்திமுந்தி நாயகனே முருகா சரஸ்வதியே  
கந்தனுக்கு முன்புறந்த காட்சீஇ கணபதியே  
ஆனடி புள்ளயாரே சாமி அரசடி விநாயகனே  
வேலடி புள்ளயாரே சாமி விக்நியே ஈஸ்வரனே  
குளத்தடி புள்ளயாரே சாமி குருவே துணையிருய்யா  
பாடறியேன் படுப்பறியேன் பள்ளிக்கூடம் நானறியேன்  
ஏடு புடிச்சறியேன் சாமி எழுத்துவக நானறியேன்  
எட்டெழுத்தா ஓரெழுத்தா எழுதவேணும் என் நாவில்”

பத்தெழுத்தா ஓரெழுத்தா சுவாமி பதிக்க வேணும் என்நாவில்” என்று விநாயகரை வணங்குவதோடு மதுரை அழகர், தென்மதுரை சொக்கர், முருகன், சரஸ்வதி, வாழ்வந்த அம்மனையும் வணங்கிக் கதைப்பாடலைத் தொடங்குகிறார் (Sathyamoorthy, 1999).

## வருபொருள் உரைத்தல்

காப்புப் பாடலையடுத்து வருபொருள் உரைத்தல் இருக்கும். இன்ன கதையை பாடப்போவதாகக் குறிப்பிடும் செய்தி அது.

“ஆருகத மறந்தாலும் மன்னவன் முதற்சோனகத  
நான் ஒரு போதும் மறந்த தில்லெ”

இந்தக் கதையைப் பாடியவர் ‘மன்னவன் முதற்சோன கதெ’ என்றே கூறுகிறார். ஆனால் இக்கதையைப் பதிப்பித்த, இக்கதையின் பெரும்பகுதி மன்னான் சின்னாண்டியால் இயங்குவதால் இதனை மன்னான் சின்னாண்டிக்கதைப்பாடல் என்று சுட்டுவதே பொருத்தமாக இருக்கும் என்று குறிப்பிடுகிறார் (Sathyamoorthy, 1999).

## அடைகள்

தமிழ்க் கதைப்பாடல்களில் அடையடுத்த தொடர்கள் மீண்டும் மீண்டும் வருகின்றன. இந்த அடைகள் பெரும்பாலும் பெயரடைகளாகவே அமைகின்றன. மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலிலும் இத்தகைய அடைகளைக் காணமுடிகின்றது. இக்கதைப்பாடலில், பாட்டு கட்டுபவர் மன்னவன் முதற்சோனயின் தமக்கையைக் குறிப்பிடும்போதெல்லாம், “அக்கா கருத்தவனம் அருமயுள்ள இளங்குயிலா” என்றே குறிப்பிடுகிறார். அதேபோல் முதற்சோனயின் மனைவி, “ஏழுபேரோட புறந்த எழுவக்கா நாச்சியாள்” என்றும், அவன் மகள் “காராள புறந்த கருத்த வனம்” என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றனர். சின்னாண்டிக்குக் கல்வி கற்றுக் கொடுத்த ஆசிரியர், “அரியல்குடி அழகுநல்லெ வாத்தியாரு” என்றே குறிப்பிடப்படுகிறார். முதற்சோனயின் பணியாட்கள் மூவரும் எல்லா இடங்களிலும்

“உருண்டச்சோறு திங்கும் உப்பாநல்ல கறுப்பனாம்

வச்சசோறு திங்கும் வகுத்தா முனியனாம்

நந்நாழிக் கன்டூக னாம் அந்தமுனுநல்ல பேரயும்விட்டு”

என்று அடைகள் கொடுத்தே குறிப்பிடப்படுகின்றனர் (Sathyamoorthy, 1999). மனிதனை மட்டுமல்லாது விலங்குகளையும் தெய்வங்களையும் குறிப்பிடுவதற்கும் இப்பெயரடைகள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. முதற்சோனயின் குதிரை,

“ஏழு மலயாளம் பொண்டூக ராச்சீயம்

பூச்சி மட்டெயில குருதய”

என்றே குறிப்பிடப்படுகிறது. இக்கதையின் முக்கியமான சம்பவங்கள் கருப்பணசாமி கோவிலை மையமிட்டே நிகழ்கின்றன. அக்கோயில் எல்லா இடங்களிலும், “வாணி கருப்பண சுவாமி வல்லடியான் ஈஸ்வரன் கோவில்” என்று அடை கொடுத்தே சுட்டப்படுகின்றது (Sathyamoorthy, 1999).

இந்தப் பெயரடைகள் இக்கதைப்பாடலில் மீண்டும் மீண்டும் பயன்படுத்தப்பட்டாலும் கதையயோட்டத்திற்கும் இப்பெயரடைகளுக்கும் மிகுந்த தொடர்பில்லை. கதை மாந்தர்களின் ஆளுமையை வெளிப்படுத்தவும் இவை பயன்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. எனவே பாட்டு ஒன்றைக் கட்டும் பாடகனின் வேலையை மிக எளிமையாக்குவதற்கே இந்தப் பெயரடைகள் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும். இங்கு, “பெயர்ச்சொல்லை மட்டும் வெறுமனே உச்சரிப்பதைவிட அடையடுத்த பெயரை உச்சரிப்பதற்குச் சற்று அதிக நேரம் எடுக்கும் அந்தக் கணநேரத்தில் புலவன் முன்னோக்கிச் சிந்தித்துத் தன் பாடலை ஆசகவித்திறத்துடன் பாட அந்தக் கணநேரம் தேவைப்படும். இவை மட்டும்தான் அவன் பாட்டுக் கட்டுதற்குரிய ஒரே வழி என்பதல்ல ஆனால் இவை முக்கியமற்ற ஒன்றல்ல. மேலும் இவை இரண்டாந்தர நோக்கு ஒன்றினையும் கொண்டுள்ளன. எடுத்த எடுப்பில் ஆசகவியாகப் பாடும் ஒரு பாடலை நாம் கேட்கும்போது இந்த நிலைத்த தொடர்கள் பழக்கப்பட்டுப் போவதால் நாம் அவற்றைப் பற்றிக் கவனிப்பதில்லை. இந்த நிலைத்த தொடர்கள் பாடலில் வரும்போது அந்தக் கணத்தில் நம் கவனம் குறைந்து மனம் ஓய்வு கொள்கின்றது. வாய்பாடுகள் ஆசகவிகட்கு மிகமிக இன்றியமையாதன. ஏனென்றால் அவை, புலவனுக்குப் பாட்டுக் கட்டுதற்கும் பார்வையாளர்க்கு எளிமையாகக் கேட்பதற்கும் உதவுகின்றன.” என்னும் கூற்று இங்குச் சிந்திக்கத்தக்கது (Lourdu, 1988).

## நீண்ட வாய்பாடுகள்

மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலில் சில ஒரு வரி வாய்பாடுகள் மீண்டும் மீண்டும் பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதைக் காணமுடிகின்றது. இது கதைப்பாடல்களின் பொதுவியல்பாகும். “சில ஒரு வரி வாய்பாடுகள் பல்வேறு கதைப்பாடல்களிலும் மீண்டும் மீண்டும் வருவதையும் நாம் காணலாம். ஒரு அடிக்கருத்தைப் பாடி முடித்தபின் அடுத்த அடிக்கருத்தைப் பாடவேண்டிய நிலையில் புலவன் இருக்கிறான். வாய்மொழியாகப் பாட்டுக்கட்டும் பாவலன் அடுத்து எந்த அடிக்கருத்தைப் பாடவேண்டும் என்பதை எவ்வாறு தீர்மானிப்பான்? அதற்கு அவனுக்கு நேரம் வேண்டும். தமிழ்க்கதைப்பாடல்களில் “இப்படியுமாக இருக்குமந்த வேளையிலே” என்றொரு வாய்பாடு அடிக்கடி வருவதைப் படிப்பார் உணரலாம். இந்த வாய்பாடு ஒரு அடிக்கருத்திலிருந்து அடுத்ததற்குச் செல்ல உதவுகின்றது” என்கிறார் (Lourdu, 1988). மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலில் காணப்படும் ஒருவரி வாய்பாடுகளுள் சில இங்கே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன:

“அப்ப சேர்ந்தவுடனே தானுமங்கே”

“அப்ப சேந்தவுடனேதானும்”

“அப்போதுதானும் இவர்களும்

தானுமங்கே”

“அப்போது நிக்ும்போது தானும்”

“அப்ப அறுத்தவுடனே தானுமங்கே அப்போது தானுமங்கே”

“அப்ப வரும்போது தானுமங்கே”

அடிக்கருத்து மாற்றத்துக்கு மட்டுமல்லாமல் உரையாடல் தொடங்குவதற்கும் உரையாடலின் நடுவிலும் இந்த ஒருவரி வாய்பாடுகள் பயின்று வந்துள்ளமையைக் காணலாம் (Sathyamoorthy, 1999).

“அப்ப சொன்னவுடனே தானும்”

“அப்ப சொன்னவுடனே தானுமங்கே”

“என்றுமங்கே சொன்னொடனே அதிலே ஒருத்தன் சொல்லுவானே அப்போது”

“அப்ப கேட்டவுடனே தானுமங்கே”

ஒரு குறிப்பிட்ட பாங்கமைவுடன் சில வாய்பாடுகள் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட வரிகளில் வந்தமைவதும் உண்டு (Sathyamoorthy, 1999). இறைவனிடம் ஏதாவது ஒன்றை வேண்டும்போது இந்த வாய்பாடு மீண்டும் மீண்டும் வருவதைக் காணமுடிகின்றது. அக்கா கருத்தவனம் அருமயுள்ள இளங்குயிலாள் மாடு கன்றுகள் பெருகவேண்டும் என்று வேண்டும்போதும் வெட்டப்பட்ட தன் தந்தை முதற்சோனையுடைய தலையைச் செம்பருந்து வேடம் கொண்டு தன் மாமன்களுக்குத் தெரியாமல் தான் கவர்ந்து வருவதற்குச் சக்தி வேண்டுமென்று காராள புறந்த கருத்தவனம் இறைவனிடம் வேண்டும்போதும் தங்களுடைய மாடுகளாக இருந்தால் தன் புல்லாங்குழல் இசையால் ஈர்க்கப்பட்டு அவை வரவேண்டுமென்று சின்னாண்டி வேண்டும்போதும் கட்டபொம்மன் படைகளிடம் தான் சிக்காமல் தன் சகோதரியுடன் அழகர் மலையில் கல்லாகச் சமையவேண்டும் என்று சின்னாண்டி வேண்டும்போதும் மாமன் குடும்பத்தைக் கொண்டு பழி தீர்த்த பின்னர் தன் உடன்பிறந்தவர்களுடன் தானும் கல்லாகச் சமைய வேண்டுமென்று பேப்பெருமாள் வேண்டும்போதும் பின்வரும் வாய்பாடு மீண்டும் மீண்டும் இடம்பெறுகிறது.

“என்னெப் படச்சவனெ என்தகப்பா ஈஸ்பரனே - நான்

உத்தமீ பத்தினியாள் ஒருசொல்லு பாதகத்தி

வவுத்திலே புறந்திருந்தே னானாக்கும் - என்

வாணி கருப்பணசுவாமி வல்லடியான் ஈஸ்வரனே

உனக்கு அடியேன் அடித்தேரு ஓட்டி வைப்பேன்”

முதற்சோன பெண் பார்க்கச் சிறுகுடி நாட்டுக்குக் கிளம்பும்போது அக்கா கருத்தவனம் சமையல் செய்ய அதை அவர் உண்டு மகிழ்கிறார் (Sathyamoorthy, 1999).

“ஈக்கஞ்சம்பா நெல்லெடுத்துத் தீட்டி மறுப்பொறுக்கி

ஆக்குனா சோறுகள் ஆவாரம் பிச்சைகளிலே

பொங்குனா சோறு புளியம் பிச்சைகளிலே - அப்போது

பதினெட்டு வகைக்கறியும் பாங்குடனே தான்சமைத்து

தம்பீயும் வந்தவுடனே தானுமங்கே

பன்னீரு சொம்புலேயும் வெந்நீரு தான் கலந்து

தம்பிக்கிச் சாதம் படைத்தாளே - அப்போது முதற்சோன

சாப்பிட்டீர் அப்பாநீர் சையோத்தி ஏப்பமிட்டு

இருந்து இளைப்பாறீர் இன்னங்கொஞ்சம் ஏப்பமிட்டு”

எழுவக்கா நாச்சியாவுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட சீதன நிலத்தில் விவசாயம் செய்ய முதற்சோன கிளம்பும்போது காராள புறந்த கருத்தவனம் சமைத்துக் கொடுக்கிறாள் (Sathyamoorthy, 1999). அதேபோல் மன்னான் சின்னாண்டி தன்னுடைய நிலபுலன்களைக் காணச் செல்லும்போதும் தன்னுடைய மாமன்களுடன் சண்டைக்குச் செல்லும்போதும் அக்கா காராள புறந்த கருத்தவனம் சமைக்க அதை அவன் உண்டு விட்டுச் செல்லும்போதும் இதே வரிகளே சிற்சில மாற்றங்களுடன் மீண்டும் மீண்டும் இடம்பெறுகின்றன.

இக்கதைப்பாடலில், கார்மேகக் கோனாரின் மாடுகளில் தமக்குரிய பங்கை ஒட்டிவிடுமாறு அக்கா கருத்தவனம் அருமயுள்ள இளங்குயிலா கேட்கும்போது கார்மேகக் கோனாரின் மனைவிக்குக் கோபம் வருகிறது. அதனைப் புலவர் இவ்வாறு காட்சிப்படுத்துகிறார்

“கண்ணு சிவந்திலங்கே கடுங்கோபமாகி லங்கே  
முக்குச் சிவந்திலங்கே முன்கோபமாகி லங்கே  
கொங்கமுழி கண்க ரெண்டும் கொழுந்துவிட் டெரியுதங்கே  
நீலமுழி கண்க ரெண்டும் நெருப்புத்தன லாடுதங்கே  
வண்ணமுழி கண்க ரெண்டும் வாட்டிப் போராடுதங்கே”

மன்னன் முதற்சோனைக்குக் கோபம் வரும்போதும் சின்னாண்டிக்குக் கோபம் வரும்போதும் இதே வரிகளால் அவர்களுடைய கோபத்தைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறார் (Sathyamoorthy, 1999). கார்மேகக் கோனார், முதற்சோனை, சின்னாண்டி கடந்து சென்ற ஊர்களை எடுத்துச்சொல்லும்போது மீண்டும் மீண்டும் ஒரே வகையான தொடர்களைப் பயன்படுத்துகிறார் இக்கதைப்பாடலின் ஆசிரியர்.

“தும்பப்பட்டி துளசிபட்டி மாம்பட்டி மல்லாகொட்ட  
ஏழு எருக்கம்பட்டி மேலவளவு கீழவளவு  
இத்தன வளவுகளும் தாண்டிலங்கே - அப்ப  
தீயோட தீயெரியும் தீயவனம் தாந்தாண்டி  
மூங்கியோட மூங்கியெரியும் முதவனமும் தாந்தாண்டி  
ஆன அடையும்வனம் அன்னப்பச்சி தூங்குவனம்  
சிங்க ளடையும்வனம் சிறுபுலி தூங்குவனம்  
கரடி படுத்திருக்கும் கழுகுமல தாந்தாண்டி - அங்கே  
பில்லா படுத்திருக்கும் பில்லமல தாந்தாண்டி  
ஓநா படுத்திருக்கும் ஒழுங்குமல தாந்தாண்டி  
ஆன மலயந்தாண்டி அழகர்கோவில் மலயந்தாண்டி - அந்த  
மொட்டமலயும் முதமலயும் போயிநல்ல சேர்ந்திலங்கே”

முதற்சோனை எழுவக்கா நாச்சியாவைப் பெண் கேட்கச் செல்லும்போது அவனுடைய அக்கா கருத்தவனம் அருமயுள்ள இளங்குயிலாள் வாழ்த்தி வழியனுப்பும் பகுதி இவ்வாறு இடம்பெறுகிறது (Sathyamoorthy, 1999).

“வாழ்த்தி வரங்குடுத்தா தம்பிக்கி வலதுபுறங் கைகுடுத்தாள்  
போத்தீ வரங்குடுத்தா தம்பிக்கிப் போகவரக் கைகுடுத்தாள்  
எந்தமுகம் போனாலும் முதச்சோன தங்கமுகமாக வரவேணுமுனு  
அனுப்பிவச்சாளே”

சின்னாண்டி தன் மாமன்களுடன் சண்டையிடச் செல்லும்போதெல்லாம் அவனுடைய தமக்கை காராள புறந்த கருத்தவனம் வாழ்த்தி வழியனுப்பும் பகுதிகளிலும் முதச்சோன என்பதற்குப் பதிலாகச் சின்னாண்டி என்ற மாற்றத்துடன் இதே தொடர்கள் இடம் பெற்றிருக்கின்றன. இந்த நீண்ட வாய்பாடுகளைப் புலவர் தனக்குத் தேவையான போதெல்லாம் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார் (Sathyamoorthy, 1999).

## அடுக்குகள்

கதைப்பாடலில் அடுக்கிப் பாடுவதென்பது பொதுவான பண்பாகும். இப்பகுதியில் இயைபுத் தொடையம் அமைவதால் பாட்டுக்கு ஓர் அழகு சேர்க்கிறது. மீண்டும் மீண்டும் கூறப்படுவதால் சொல்ல வந்த கருத்துக்கும் அழகு சேர்க்கிறது. “அம்மாணைப் பாட்டுக்களில் அடுக்கிப் பேசுவது இயல்பான பண்பு. கதையில் வலுவான பகுதிகளைக் கூறுமிடத்துத் தான் அடுக்கு அமைகின்றது. கதை கேட்போர் ஒருகால் கேட்காது விட்டிருப்பினும் நினைவூட்டும் நிலையில் அமைந்தது எனக்கொள்ளலாம். அடுக்கில் ஒரு சொல்லே பெரிதும் ஈற்றில் அமையும்” என்கிறார் (Lourdu, 1988). மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலில் பல இடங்களில் அடுக்குகள் பயின்று வந்துள்ளமையைக் காணமுடிகின்றது. காராளப் புறந்த கருத்தவனம் தன் தம்பியருக்குக் கல்வி கற்றுக்கொடுக்க வேண்டுமென்று, அவர்களை அரியல்குடி அழகுநல்லெ வாத்தியாரிடம் சேர்க்கிறான். அப்போது எதிரிகளான தன் மாமன்களிடமிருந்து அவர்களுக்கு ஆபத்து வரக்கூடும் என்பதால் அவர்களை மிகக் கவனமாகப் பாதுகாக்க வேண்டுமென்று கேட்டுக் கொள்கிறான். இப்பகுதியில் அடுக்குகள் அழகுற அமைந்துள்ளதைக் காணமுடிகின்றது.

“வாதிகள் வந்திலங்கே வழிபார்த்து நிக்கிறார்கள் - அங்கே

எதிரிகள் வந்திலங்கே எதிர்பார்த்து நிக்கிறார்கள் - என்னுடைய தம்பி

படுத்து இருக்கும்போது ஒக்க படுத்திருக்க வேணும்

ஒன்னுக்குப் போனாலும் பின்னால போகவேணும்

ரெண்டுக்குப் போனாலும் பின்னால போகவேணும்

இந்தப் பிரகாரமா என்னுடைய தம்பிய வச்சிருக்க வேணுமுனு”

முதற்சோனைக்கும் எழுவக்கா நாச்சியாவுக்கும் திருமணம் நடந்தபோது சிறுகுடியிலும் வெள்ளலூரிலும் அதனை எவ்வாறு விமரிசையாகக் கொண்டாடினர் என்று வருணிக்கின்ற இடத்திலும் அடுக்குகள் இடம்பெற்றிருக்கின்றன (Sathyamoorthy, 1999).

“வாழெ புளந்தாளே வாசலெங்கும் பந்தலிட்டு

தென்னெ புளந்தாளே தெருவெங்கும் பந்தலிட்டு - அப்ப

முங்கி புளந்திலங்கே முத்தமெல்லாம் பந்தலிட்டு”

மேலே நீண்ட வாய்பாடுகள் என்னும் பகுதியில் காட்டப்பட்ட சான்றுகள் பலவற்றிலும் அடுக்குகள் பயின்று வந்துள்ளமையைக் காணமுடிகின்றது (Sathyamoorthy, 1999).

## திருப்புகள்

ஒரு கதையை மணிக்கணக்கில் பாடலாகப் பாடும்போது வரும் சிக்கல்களை எதிர்கொள்வதற்காகப் பாவலன் கையாளும் பல உத்திகளுள் ஒன்றுதான் திருப்புகள். மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலிலும் இத்திருப்புகள் உத்தி பல இடங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. எழுவக்கா நாச்சியாளுக்கு நிலத்தைச் சீதனமாகக் கொடுப்பதற்கு அவளுடன் பிறந்தவர்கள் முடிவெடுத்துக் கடிதம் எழுதுகிறார்கள்.



“ஆடுகுடுத்தா அழிஞ்சிபோகும் மாடுகுடுத்தா அழிஞ்சிபோகும்  
கனத்த பனங்காசி நகய்கள் குடுத்தா அழிஞ்சிபோகும் - நம்ப  
வாணி கருப்பணசுவாமி வல்லடியான் ஈஸ்வரன்  
கோவிலுக்குத் தென்பாங்கு கூட்டப்புளி ஊரணிக்கு மேல்பாங்கு  
அருகுவெத்தி பிஞ்சையங்கே அம்பது மாகாணி குறுக்கமும்  
நம்ப தங்கச்சிக்கு செம்புப்பட்டயம் எழுதிக் குடுப்பமுன்னு  
எழுதுண்ணேன் காயிதத்த ஏவுண்ணேன் தூதுகள்”

கடிதத்தில் உள்ள செய்திகளை முதற்சோனை தன் மனைவியிடம் கூறும்போது  
மேற்கூறப்பட்டதை அப்படியே திருப்பிக் கூறுகிறான் (Sathyamoorthy, 1999).

“உனக்கு எந்தவிதமான சீதனங்கள் குடுக்கவிலையினு சொல்லி - உனக்கு  
ஆடுகுடுத்தா அழிஞ்சி போகும் மாடுகுடுத்தா அழிஞ்சிபோகும்  
சொத்துசுகங்கள் குடுத்தா அழிஞ்சிபோகும் - நம்ப  
வாணி கருப்பணசுவாமி வல்லடியான் ஈஸ்வரன்  
கோவிலுக்குத் தென்பாங்கு கூட்டப்புளி ஊரணிக்கு மேல்பாங்கு  
அருகுவெத்தி பிஞ்சையங்கே அம்பது மாகாணி குறுக்கமும்  
உனக்குச் செம்புப்பட்டயம் எழுதித் தாரமுன்னு சொல்லி  
காயிதமும் வந்திருச்சின்னு சொல்லி சொன்னாரே அப்போதும்”

சீதனமாகக் கிடைத்த நிலத்தில் பயிர் செய்வதற்கான முயற்சிகளை முதற்சோனை  
மேற்கொள்கிறான் (Sathyamoorthy, 1999). தன் பணியாட்கள் மூவரிடமும் அந்த நிலத்தைப்  
பண்படுத்துமாறு கட்டளையிடுகிறான் அவன்.

“உருண்டச்சோறு திங்கும் உப்பாநல்ல கறுப்பனங்கே  
வச்சசோறு திங்கும் வகுத்தா முனியனங்கே  
நந்நாழிக் கண்டுக மூனுநல்ல பேரயுங் கூப்புட்டு  
தெக்குத்தி வேலிய தெம்மடலா தானடச்சி  
வடக்குத்தி வேலிய வடமடலா தானடச்சி  
கிழக்கத்தி வேலிய கீமடலா தானடச்சி  
மேற்கத்தி வேலிய மேமடலா தானடச்சி  
ஊடகிடக்கிற செடியபுடுங்கி நெருப்பவச்சிக் கொளுத்திலடா  
உரமாகத் தட்டிவிட்டு மேலத்தல மாட்டிலருந்து  
கீழத்தல மாடுபோயி திலும்பி வற்றதுக் குள்ளாறு  
ஏரு புடிக்லயின்னா ஓங்களுடைய தலய நம்பாதிங்கன்னு”

அவன் கட்டளையிட்டபடியே அவர்களும் அப்பணியை அவ்வாறே செய்தார்கள் என்று  
கூறும்போது திருப்புகள் உத்தி பயின்று வந்துள்ளது (Sathyamoorthy, 1999).

“உருண்டச்சோறு திங்கும் உப்பாநல்ல கறுப்பனங்கே  
வச்சசோறு திங்கும் வகுத்தா முனியனங்கே

நந்நாழிக் கன்டுக மூனுநல்ல பேர்களும் தானுமங்கே  
அப்போது

தெக்கெ கிடந்த செடியபுடிங்கி தெம்மடலா தானடச்சான்

வடக்கெ கிடந்த செடியபுடிங்கி வடமடலா தானடிச்சி

கிழக்கெ கிடந்த செடியபுடிங்கி கீமடலா தானடச்சி

மேற்கெ கிடந்த செடியபுடிங்கி மேமடலா தானடச்சி

மேற்கத்தி வேலிய மேமடலா தானடச்சி

ஊடகிடந்த செடியபுடிங்கி அப்போது நெருப்பவச்சித் தானுமங்கே

உரமாகத் தட்டிவிட்டு அப்ப ஏரு புடிச்சார்கள்”

இவை போன்ற திருப்புகளும் புலவன் முன்னோக்கிச் சிந்தித்து ஆசுகவித்திறத்துடன் தன் பாடலைப் பாட உதவுகின்றன (Sathyamoorthy, 1999).

## உரையாடல்

கதைப்பாடலில் பயின்றுவரும் உரையாடல் பகுதிகள் சுவை மிக்கவையாக கதையை முன்னோக்கி நகர்த்திச் செல்வனவாக அமைந்துள்ளன. கார்மேகக் கோனாருக்கும் அக்கா கருத்தவனம் அருமயுள்ள இளங்குயிலாளுக்கும் நடந்த உரையாடல், அக்கா கருத்தவனத்துக்கும் முதற்சோனைக்கும் நடந்த உரையாடல், எழுவக்கா நாச்சியாவின் அண்ணிக்கும் முதற்சோனைக்கும் நடந்த உரையாடல், எழுவக்கா நாச்சியாவுக்கும் முதற்சோனைக்கும் நடந்த உரையாடல், முதற்சோனைக்கும் அவனுடைய மைத்துனர்களுக்கும் நடந்த உரையாடல், எழுவக்கா நாச்சியாவுக்கும் காராள புறந்த கருத்தவனத்துக்கும் நடந்த உரையாடல், கோயில் பூசாரிக்கும் எழுவக்கா நாச்சியாவின் உடன்பிறப்புகளுக்கும் நடந்த உரையாடல், மன்னான் சின்னாண்டிக்கும் காராள புறந்த கருத்தவனத்துக்கும் நடந்த உரையாடல், பந்தடி மேடையில் பண்ணைக்காரர்களுக்கும் சின்னாண்டிக்கும் நடந்த உரையாடல் என்று கதைப்பாடல் முழுவதும் உரையாடல்கள் விரவி வருவதைக் காணமுடிகின்றது (Sathyamoorthy, 1999).

## உயர்வுநவிற்சி

கதைப்பாடலின் தலைவனுடைய வீரத்தைக் குறிப்பிடும்போதெல்லாம் உயர்வு நவிற்சி அணி பயின்று வருவதைப் பார்க்க முடிகின்றது. ஒரு வீரனின் தகுதியையும் திறமையையும் அவனுடைய போர்தான் வெளிப்படுத்துவதால் பாடலைக் கேட்பவர்களுடைய ஆர்வம் அவன் போரிடும் தன்மையையே மையமிட்டிருக்கும். சின்னாண்டியின் வீரம் பல இடங்களில் உயர்வு நவிற்சியாகப் பேசப்படுகின்றது. ஒருமொட்டைக் கத்தியைக் கொண்டே அவன் ஆயிரக்கணக்கான வீரர்கள் உள்ள படையை விரட்டியடித்தான்.

“மூனேயமுக்கா நாழியறுதி தண்ணிக்கீழே கிடந்திலங்கே

ஒரு மொட்ட வலரியெடுத்துக் கையிலேயும் தான்புடிச்சி

தெக்கே வருகுதுடா மாமா வலரி வடக்கே ஒதுங்கு

வடக்கே வருகுதுடா மாமா வலரி தெக்கே ஒதுங்குடா

என்று சொல்லித்தானும்

ஆயிரம் படயும் சின்னாண்டி அறுத்து குமிச்சிலங்கே

விரட்டிமுக விடும்போது”

சின்னாண்டி பந்து விளையாடியதைக் கூறும்போது உயர்வுநவீற்சியாகக் கூறப்படுகிறது (Sathyamoorthy, 1999).

“அப்போது சின்னாண்டி திருப்பித் தானுமங்கே பந்து அடிக்கும்போது

ஏழு மணிக்குத் தானும் பந்து அடிச்சவுடனே

ஏழு மணிக்கி அடிச்ச பந்து முக்காதம் போயிருச்சி - அப்ப

ஏழுநல்லெ பேருகளும் பந்து புடிக்க ஒடுனவயங்கெ - அப்போது

ஏழுமணிக்குப் போனவன் பனிரண்டு மணிக்கு ஒருமணிக்கிதான்

வந்துதான் சேர்ந்தார்கள் - அப்போது

மறுபடி சின்னாண்டி திருப்பி அடிச்சாரே - அப்போது

பந்துபுடிக்க முடியாதபடிக்கி பந்தயம் விட்டுத்தானும்

மறுபடியும் தானுமங்கே ஓடிமுக போறானே பந்து எடுக்கிறதிற்கு - அப்போது

பந்து எடுத்து வாரதிற்கு நாலுமணி ஆயிருச்சி”

இவ்வாறு உயர்வு நவீற்சியாகக் கூறுவது பாடலுக்கு அழகூட்டுவதோடு கேட்பவர்களையும் பிரமிக்க வைக்கிறது (Sathyamoorthy, 1999). கதையோடு ஒன்றிப் போகச் செய்கிறது.

## முடிவுரை

இன்றைய இணைய யுகத்தில் கணினிகளிலும் அதிகத் திறன் கொண்ட கைப்பேசிகளிலும் ‘Memory Space’ என்னும் சேமிப்பாற்றல் அதிகரித்துக் கொண்டே போகிறது. மனிதன் தனக்குத் தேவையான எல்லாவற்றையும் கையடக்கக் கருவியில் பொதிந்துகொண்டு தனக்குத் தேவைப்படும் போதெல்லாம் அவற்றை எளிதில் பெற்றுக்கொள்கிறான். அதன் விளைவாக அவனுடைய மனன சக்தியும் மனனம் செய்வதற்கான தேவையும் குறைந்துவிட்டது. ஏறத்தாழ இருபதாண்டுகளுக்கு முன்புவரை தனக்குத் தெரிந்தவர், தெரியாதவர் எனப் பலருடைய தொலைபேசி எண்களையும் மனப்பாடமாக வைத்திருந்த மனிதன் இன்று தன்னுடைய அலைபேசி எண்ணையே மனனம் செய்யும் சக்தியில்லாதவனாகிவிட்டான். இத்தகு சூழ்நிலையில் பல மணிநேரம் எதையும் பாராமல் கதைப்பாடலைப் பாடுகின்ற பாமரனின் மனன சக்தி வியப்பில் ஆழ்த்துகிறது. நாட்டுப்புறக் கவிஞன் பாட்டு கட்டுவதற்கும் அதனை மக்கள்முன் எடுத்துரைப்பதற்கும் பெயரடைகள், நீண்ட தொடர்கள், அடுக்குகள், திருப்புகள், உரையாடல், உயர்வு நவீற்சி என்று சில வாய்பாடுகளைப் பயன்படுத்துகிறான். அந்த வாய்பாடுகள் பாடகன் கதைப்பாடலைத் தங்குதடையின்றி மக்கள்முன் எடுத்துரைப்பதற்கும் கேட்போர் எவ்விதச் சலிப்புமின்றிக் கேட்பதற்கும் உதவுகின்றன. மில்மன் எச். பாரியும் ஆல்பர்ட் பேட்ஸ் லார்டும் உருவாக்கிய இந்த வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாடு மன்னான் சின்னாண்டிக் கதைப்பாடலில் பொருத்திக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

## References

- Lourdu, D. (1988) Naataar Vazhakatrial Kotpadukal, Naataar Vazhakatrial Aaivu Maiyam, Palaiyangkottai, India.
- Lourdu, D. (2000) Naataar Vazhakatrial, Naataar Vazhakatrial Aaivu Maiyam, Palaiyangkottai, India.
- Sakthivel, S. (2004) Naattuppura Eyal Aaivu, Manivasagar Publications, Chennai, India.
- Sanmugasundram, S. (1975) Nattupuraviyal Aaivu, Manivasagar Pathippagam, Chennai, India.
- Sarswathi Venugopal, (1981) Tamizhaga Nattupuraviyal, Thamarai Veeliyeedu, Madurai, India.
- Sathyamoorthy, A.M. (1999) Mannaan Sinnaandik Kadhaikadal, International Tamil Studies, Chennai, India.

**Funding:** No funding was received for conducting this study.

**Conflict of Interest:** The Author has no conflicts of interest to declare that they are relevant to the content of this article.

**About the License:**



© The Author 2022. The text of this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License