

போன்றவற்றை நாட்டார் வழக்காற்று வடிவம் என்பர். அல்லது பனுவல் (text) என்பர். ஆய்வுக்காகப் பனுவல் என்பது அதன் இழைவுக் கூறுகளிலிருந்தும் வேறுபட்டது; தனித்தது எனலாம். ஒட்டுமொத்தமாகச் சொல்லும்போது இழைவுக்கூறு மொழிபெயர்க்க இயலாதது என்றால், பனுவல் மொழிபெயர்க்கக் கூடியதாகும். இந்தப் பனுவல்கள் பல்வேறு காரணங்களால் மாறிச் செல்லக்கூடியவை. அவ்வாறு மாறும்போது அவ்வழக்காற்றின் அமைப்பிலும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தும்.

நாட்டார் வழக்காறுகள் எல்லாம் மிகச் சிறந்த அமைப்புடையவை. வழக்காறு என்ற முழுமை பல உறுப்புக்கூறுகளைக் கொண்டது. இந்த உறுப்புக்கூறுகள் தமக்குள் எத்தகைய உறவுடையன என்பதும், இந்த உறுப்புக்கூறுகள் முழுமையுடன் எத்தகைய உறவுடையன என்பதும் தான் அமைப்பு என்பதன் இலக்கணமாகும். “இந்த அமைப்புகள் எண்ணிக்கையிலும் எண்ணற்ற முறையில் அமைவதில்லை. தனிமனிதர்களைப் போன்றே மனித சமூகங்களும் வரம்பற்ற முறையில் படைப்பதில்லை. தன் கருத்துக் கருவூலத்திலிருந்து ஒரு சில குறிப்பிட்ட தேர்ந்த இணைப்புகளைக் கொண்டே உருவாக்கிப் பின்னர் மேலும் மேலும் உருவாக்கிக் கொள்ளும் நிலையில் அமைகின்றன” (லெவிஸ்ட்ராஸ்).

பார்வையாளர் குழந்தைகளாக இருந்தாலும் வயது வந்தோராக இருந்தாலும், ஆடவராகவோ பெண்டிராகவோ இருந்தாலும், நிலைத்த சமூகமாகவோ தற்காலிகமான குழுமாகவோ இருந்தாலும், அது நாட்டார் வழக்காற்று வகைமையையும் (genre) அதனை முன் வைக்கும் முறையையும் பாதிக்கும் (மாறிச் செல்லுதற்குக் காரணமாக அமையும்). குழந்தைகளும், பெண்டிரும் இருக்கும் இடத்தில் பாலியல் கதைகளைப் பான்மைப் (sex) பண்பற்ற கதைகளாக மாற்றிவிடுவர். பெண்கள் மட்டுமோ ஆடவர் மட்டுமோ உள்ள இடங்களில் பான்மைப் பண்போடு (sexual) கதை சொல்லுதலும் உண்டு.

மேலும் உரைநடைக் கதையாடல்களைப் (எடுத்துரைக்கப்படும் கதையாடல்களை) பல்வேறுபட்ட வழக்காற்று வகைமைகளாக வகைப்படுத்தல் பெரிதும் பண்பாட்டு மனப்பான்மையையும் வாய் மொழி வழக்காறுகளை வகைமைப்படுத்தும் உள்ளூர் முறையையும் பொறுத்தமையும். இவ்வாறாக ஒரு பண்பாட்டிலிருந்து மற்றொரு பண்பாட்டிற்கு மாறிச் செல்லும் படிமுறையில் கதைகள், வழக்காற்று வகைமை மாற்றமடையவும் கூடும். ஒரே கதை ஒரு குழுவினருக்குப் புராணக்கதையாகவும், மற்றொரு குழுவினருக்குச் சாதாரணக் கதையாகவும் அல்லது தேவதைக் கதையாகவும் அமையக்கூடும். திருமால் வாமனாவதாரம் எடுத்தது சேரநாட்டினரின் ஓணவிழாவிற்கு அடிப்படையான புனிதப் புராணக்கதையாகும். ஏனையோருக்கு அதோர் சாதாரணக் கதையேயாகும். இந்த முறையில் கதையை வழக்காற்று வகைமைப்படுத்தம் செய்தல் பொருத்தமற்றது; ஏனென்றால் அது

எந்தவொரு சுயமான உள்ளார்ந்த கூறுகளையும் சார்ந்தமையவில்லை; பண்பாட்டு மனப்பான்மையைப் பொறுத்தே அமைகிறது.

எழுத்திலக்கியம், செவ்வியல் இசை, கவின்கலைகள் போன்றல் லாமல் நாட்டார் வழக்காற்று வடிவங்களும் பனுவல்களும் பல்வேறு பட்ட மக்களால் பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் மீண்டும் மீண்டும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. நமக்குக் கிடைத்த பனுவல் நிகழ்த்தப் பெற்ற சந்தர்ப்பச் சூழலே மிக மிக முக்கியமானதாகும். தொழில் ரீதியான அல்லது சாதாரணக் கலைஞரின் குறிப்பிட்ட திறமை, அவன் வழக்காற்றை வெளியிடும் அந்தக் கணத்தில் அவனுடைய மனநிலை, சமூக நிலை, பொருளாதார நிலை, அவனுடைய வெளிப்பாட்டுக்குப் பார்வையாளர்தம் எதிர்வினைகள் எல்லாம் வழக்காற்றின்மீது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும்.

நாட்டார் வழக்காற்றியலும் பிற புலங்களும்

நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஒரு சமூக அறிவியலாகவும், இலக்கியப் புலமாகவும் கருதப்படுகிறது. ஆதலின் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வில் மொழியியல், மானிடவியல், சமூகவியல், உளவியல், வரலாற்றியல், அமைப்பியல், குறியியல் போன்ற பல்வேறு துறை இணைவு ஆய்வுகள் நடைபெற்று வருகின்றன. இன்று எந்தவொரு புலமும் தனித்ததொரு கல்வித்துறையாக அமைந்துவிடவில்லை. ஆதலின் பல்வேறு கல்விப் புலங்களையும் சார்ந்த கருத்தாக்கங்களும், கோட்பாடுகளும், ஆய்வு அணுகுமுறைகளும் பிற புலங்களின் ஆய்வுகளுக்குத் தேவைப்படுகின்றன. இந்த முறையில் நாட்டார் வழக்காற்றியல் நாட்டாரைப் பற்றிய சமூக அறிவியலாகும். நாட்டார் வழக்காறுகள் மொழிசார்ந்த சமூக நடத்தைகளின் வாய்மொழி வெளிப்பாடுகள் என்ற முறையில் சமுதாய மொழியியல் சார்ந்த பொருண்மையியல் (semantics), பேச்சுவினையியல் (speech act) பயன் வழியியல் (pragmatism), கோட்பாடுகளுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது. நாட்டாரைப் பற்றிய ஆய்வு என்பதால் இத்துறை சமூகவியலுடன் தொடர்புடையது. உளவியலுக்கு நாட்டார் வழக்காற்றியலின் பங்களிப்பை ஃபிராய்டின் ஆய்வுகள் உணர்த்தும். நாட்டார் வழக்காறுகளின் குறியீட்டியல் பொருண்மையை உளவியல் தெளிவாக்கும். குறியியலும் (semiotics) நாட்டார் வழக்காற்றியலும் ஒன்றே என்பது சிலரின் கருத்து. சமூக வரலாற்றை எழுத நாட்டார் வழக்காறுகள் சான்றுகளாம். நாட்டார் வழக்காற்றியலுக்கும் பிற புலங்களுக்கும் உள்ள தொடர்பு ஓரளவு இங்குக் குறிப்பிடப்படும்.

தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல் புலத்தைப் பொறுத்தவரை இலக்கிய வாணர்களே இத்துறையில் ஈடுபட்டுள்ளனர். மொழியியல் புலங்களாகிய சமுதாய மொழியியல், மொழியைப் பேசும் இனவரைவியல், சமூகவியல், சமூக மானிடவியல், பண்பாட்டு மானிடவியல், குறியீட்டு மானிடவியல், உளவியல், உளப்பகுப்பாய்வு, பகுப்பாய்வு உளவியல், குறியியல், மக்கள் தொடர்பியல் குறித்த கருத்தாக்கங்கள், கோட்பாடுகளை விளக்கும் நூல்கள் தமிழில் இல்லை. மேலும் இலக்கியத்தைத் தவிர மேற்குறிப்பிட்ட துறைகள் தமிழில் வளரவில்லை. இந்த நிலையில் பிற புலங்களுக்கும் நாட்டார் வழக்காற்றியல் புலத்திற்கும் இடையிலான உறவு இங்குச் சுட்டப்படுகிறது.

நாட்டார் வழக்காற்றியலும் இலக்கியமும்

கொள்வினை கொடுப்பினை

நாட்டார் வழக்காறுகள் இலக்கியத்தில் தாக்கம் செய்துள்ளன என்ற கருத்தை அனைத்துலக நாட்டார் வழக்காற்றியலர் பலர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். சில நாட்டார் வழக்காறுகளை இலக்கியவாணர்கள் எடுத்துக் கையாண்டுள்ளனர் என்று அடிக்கடி நாம் கேள்விப்படுகிறோம்.

நாட்டார் வழக்காற்றியலும், இலக்கியமும் நெருங்கிய தொடர்புடையன. நாட்டார் வழக்காறுகளிலும் வாய்மொழி வழக்காறுகளே இலக்கியத்தின் தாய் என்று கூறலாம். வாய்மொழிப் பாடல்களே தர்க்க அடிப்படையிலும் கால அடிப்படையிலும் இலக்கியத்தின் முன்னோடிகள். மானுடன் கல்வியறிவு பெறுதற்குமுன் வாய்மொழிப் பாடல்களே வழக்கிலிருந்தன. கல்வியறிவு பெற்ற பின்னர் இன்று வரையிலும் வாய்மொழி வழக்காறுகளும் இலக்கியமும் நிலைபெற்று வருகின்றன. வாய்மொழி இலக்கியங்களிலிருந்தே எழுத்திலக்கியங்கள் தோற்றம் பெற்றன. எழுத்திலக்கியம் வளர்ந்தபின் வாய்மொழி இலக்கியத்திலும் அதன் தாக்கம் ஏற்பட்டது. இந்தக் கொள்வினை கொடுப்பினை ஒரு வழிப்பாதையன்று. பின்னர் இரு புலங்களுக்கும் ஏற்பட்ட தொடர்பை ஏ.கே. ராமானுஜனும், ஸ்டூவர்ட் பிளாக்பர்னும் ஒரு வரைபடத்தின் மூலம் விளக்குகின்றனர்.



உலகம் முழுவதும் இலக்கியத்தோற்றம் வாய்மொழி வழிப்பட்டது என்பது மறுக்க முடியாத உண்மை. இலக்கியக் கூறுகளாகிய ஓசை, உவமை, எதுகை, மோனை, முரண்தொடை, உருவகம், ஆகுபெயர் போன்ற கூறுகளும் வாய்மொழி வழக்காறுகளிலேயே தோற்றம் பெற்றன. ஆதலின் வாய்மொழி வழக்காறுகளின் இயல்புகளை மிக நுணுக்கமாக ஆய்வுசெய்ய வேண்டும். வாய்மொழி இலக்கியத்தின் தனிச் சிறப்பியல்புகள் அல்லது வேறுபாட்டியல்புக் கூறுகள் (distinctive features) இன்னின்னவை என்று நிறுவிவிட்டால் ஏட்டிலக்கியங்களில் இவற்றின் செல்வாக்கைத் தெளிவாகச் சுட்டலாம். அவ்வாறு செய்தபின் இலக்கியத் தோடு தொடர்புபடுத்தி ஆய்வுசெய்ய வேண்டும்.

வாய்மொழி வழக்காறுகள் இலக்கியத்திற்குப் பல்வேறு வழிமுறைகளில் உதவக்கூடும்.

1. கவிதையின் தோற்றம்
2. தமிழ் யாப்பின் வளர்ச்சி

3. தொல்காப்பியத்தில் விளக்கம் பெறாத செய்திகளுக்கு விளக்கம்
4. தமிழ்ப் புராணக்கதை வட்டத்தைத் தேடிக்கண்டு, மாற்றங்களை ஆய்தல்
5. இலக்கிய வடிவங்களின் வளர்ச்சியும் மாற்றங்களும்
6. இலக்கியத்தில் நாட்டாரிலக்கியச் செல்வாக்கு

கவிதையின் தோற்றம்

தொல்பழங்குடி மக்களின் வாய்மொழி வழக்காறுகளையும், நாட்டார் பாடல் வழக்காற்று வகைமைகள் பலவற்றையும் ஆய்வதன்மூலம் கவிதையின் தோற்றத்தை அறியவியலும். கவிதையின் தொடக்கத்தை எளிய இசைப்பண்களில் காண்கிறார் பெளரா. முதலில் இசையும் பின்னர் இசைக்குத் தக்கவாறு பொருளற்ற அசைச் சொற்கள் (non-sense syllables) உருவாவதையும், அதன்பின் பொருளற்ற அசைச்சொற்களுடன் பொருளுள்ள சொற்கள் ஊடாடுவதையும், இறுதியில் அசைச்சொற்கள் நீங்கிப் பொருளுள்ள சொற்கள் இடம்பெறும் முறையையும் 'தொல்பழங்குடிப்பாடல்' (Primitive Song) என்ற நூலில் சி.எம். பெளரா விளக்கியுள்ளார். தமிழ்நாட்டிலுள்ள பழங்குடியினரின் பாடல்களோடு தமிழ்நாட்டாரிடையே தொழிற்களங்களில் பாடப்படும் பாடல்களைத் தொகுத்து ஆய்வுசெய்ய நல்ல பலன் கிட்டும். தொழிற்களங்களில் பாடப்படும் வழக்காற்று வகைமைகள் ஒவ்வொன்றின் இழைவுக்கூறுகள் (textural features) இசைப்பண்புகள் எல்லாவற்றையும் ஆய்வுக்குட்படுத்த வேண்டும். பிற வழக்காறுகளும் இதற்கு உறுதுணையாக அமையும்.

தமிழ் யாப்பின் வளர்ச்சி

ஓசை தருமின்பம் உவமையிலா இன்பம். இந்த ஓசையே தமிழ்ப் பாக்கள் பாவினங்களின் வளர்ச்சிக்குக் காரணம். எழுத்து, அசை, சீர், தளை, அடி, தொடை, (எதுகை, மோனை, முரண், இயைபு, அளபெடை); வெண்பா, ஆசிரியம், கலி, வஞ்சி, பரி, மருட்பா போன்ற பாக்கள்; தாழிசை, தரவு, கொச்சகம் போன்றவற்றின் வளர்ச்சியை அறிய நாட்டார் வழக்காறுகள் ஒளி நல்கும்.

தொல்காப்பிய விளக்கம்

தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் 'பண்ணத்தி, புலன்', என்பனவும், இவற்றிற்கு உரையாசிரியர் தரும் விளக்கங்களும் இன்றும் தெளிவாக விளக்கப் படவில்லை. மேலும் உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிடும் நாடகச் செய்யுளாகிய பாட்டும், மடையும், வஞ்சிப்பாட்டும், மோதிரப்பாட்டும், கடகண்டும் என்று அடுக்கிச் சொல்லும் பாடல்களும் விளக்கம் பெறவில்லை. வெறியாட்டு, கிளிகடியும் குறிஞ்சிப்பாடல்கள், கொடிச்சியர் பாடல்கள், வள்ளைப்பாட்டுகள், குரவைப்பாடல்கள், அகவன் மகளிர் பாட்டு, துணங்கை, ஊசற்பாட்டு, சிலப்பதிகாரம் சுட்டும் கானல்வரி, ஆற்றுவரி, சார்த்துவரி, முகமில்வரி, நிலைவரி, முரிவரி, திணை

நிலைவாரி, மயங்குதிணைநிலைவாரி, சாயல்வாரி, வேட்டுவவாரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, ஊர்குழ்வாரி, குன்றக்குரவை, அம்மானைவாரி, கந்துகவாரி, ஊசல்வாரி எல்லாம் நாட்டார் வழக்காற்று வகைமைகளால் தெளிவுபெறக்கூடும். இதற்கு மலையாளம், கன்னடம், தெலுங்கு, துளு, தோடர், படகர், இருளர் போன்ற பழங்குடி மக்களின் வழக்காறுகளும் திரட்டப்பட்டு ஆய்வு செய்யப்படவேண்டும். மேலும் இதற்குத் திராவிடநாட்டார் அனைவரின் இசைபற்றிய அறிவும் வேண்டும்.

தமிழ்ப் புராணக்கதைகள்

தமிழ்ப் புராணக்கதைகள் (myths) பற்றி நடைபெற்ற ஆய்வுகள் மிகக் குறைவு. தமிழ்ப் புராணக்கதைகள் என்று எவற்றைச் சொல்ல முடியும்? தமிழ்ப் புராணக்கதைகள் எங்கே போயின? இவ்விரு வினாக்களையும் தமிழாய்வாளர் இன்றுவரை எழுப்பியதில்லை. நான் சிலரிடம் இவ்வினாக்களை எழுப்பினேன். எனக்கு விடை கிட்டவில்லை. சங்கத் தமிழிலக்கியங்களில் அங்குமிங்குமாகக் குறிப்பிடப்படும் இராமாயண, மகாபாரதக் குறிப்புகளையே சிலர் விடையாகத் தந்தனர். வடமொழிப் புராணக்கதை வட்டங்களைப் போலவும், கிரேக்கப் புராணக்கதை வட்டங்களைப் போலவும், வடஅமெரிக்க இந்தியப் புராணக்கதை வட்டங்களைப் போலவும் தமிழ் நாட்டவரிடம் புராணங்கள் இல்லையா? புராணங்களை அடிப்படையாகக்கொண்ட இலக்கியங்கள் ஏன் சங்க காலத்தில் இல்லாமற்போயின?

உலகைப் படைத்தது யார்? ஆணா, பெண்ணா? எவ்வாறு படைக்கப்பட்டது? படைத்தவரின் இயல்பு யாது? அவர் எப்படித் தோன்றினார்? அவருக்குத் துணை யார்? விலங்குகள் எவ்வாறு தோன்றின? தகாப்புணர்ச்சி, ஊழிப்பெருவள்ளம், பொருள்களின் தோற்றம், இனங்களின் தோற்றம், சாதிகளின் தோற்றம், நன்மை தீமைகளின் தோற்றம், இன்னின்ன உயிர்கள் இன்னவாறு நடந்து கொள்வதேன்? கடல், மலை, ஆறுகளின் தோற்றம் பற்றிய தமிழர்தம் புராணக்கதைகள் எங்கே?

இப்புராணக்கதைகளுள் சில சமஸ்கிருதமயமாக்கப்பட்டிருக்கலாம்? எல்லாப் புராணக்கதைகளும் சமஸ்கிருதமயமாக்கப்பட்டு விட்டன என்ற விடை ஏற்பதற்குரியதன்று. இப்புராணக்கதைகள் தமிழகமெங்கும் மக்களிடையே வழங்கி வருகின்றன. இவற்றைத் தேடித் தொகுத்தால் பல புதிர்களுக்கு விடை கிடைக்கும்.

இலக்கிய வடிவங்களின் வளர்ச்சியும் மாற்றங்களும்

தமிழ்மொழியில் நாட்டார் வழக்காற்று வகைமைகள் (genres) பல காணப்படுகின்றன. இலக்கிய வகைமைகளும் பல காணப்படுகின்றன. புதிய இலக்கிய வகைமைகள் எவ்வாறு உருவாகின்றன? இதற்கு “இரு இலக்கியவகைகள் இணைவதன் மூலமோ, ஓர் இலக்கியவகையின் சில இலக்கியக் கூறுகள் விரிவாக்கப்படுவதன் (split) மூலமோ ஒரு புதிய

இலக்கியவகை உருவாகும். இவ்விரண்டு முறைகளைத் தவிர நாட்டு இலக்கியத்திலிருந்து ஏட்டிலக்கியம் சில இலக்கிய வடிவங்களை ஏற்று அதனைப் பண்படுத்துவதும் உண்டு” என்று விடையிறுக்கிறார் பா.ரா. சுப்பிரமணியன் (1970:43). தாலாட்டுப் பாடல்கள் பெரியாழ்வாரால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுக் கண்ணன் தாலாட்டாக மாறியமை காண்க. பிள்ளைத் தமிழில் தாலப்பருவம் என்றொரு பிரிவிருப்பதையும் காண்க. மணிவாசகரின் சாமூல், தெள்ளேணம், உந்திபறத்தல், திருப்பொற் கண்ணம் போன்றவை நாட்டார் வழக்காற்று வளர்ச்சிகள் என்பதை அறியலாம். இவற்றைத் தெளிவாக நிறுவுவது ஆய்வாளர் கடமை. அரசியல்வாதிகளுக்குக்கூட இன்று கவிஞர்கள் தாலாட்டுப் பாடுகின்றனர்.

இலக்கியத்தில் நாட்டாரிலக்கியச் செல்வாக்கு

நாட்டாரிலக்கியத்தின் தாக்கம் இலக்கியத்தில் இடம்பெற்றிருப்பது குறித்து முன்னரே குறிப்பிட்டோம். பழைய ஏற்பாட்டில் பல நாட்டார் தலைவர்களின் (folk heroes) கதைகள் காணப்படுகின்றன என்று கூறுவர். பழைய ஏற்பாட்டில் நாட்டார் வழக்காறுகள் என்பது குறித்து ஃபிரேசர் மூன்று தொகுப்புகள் எழுதியுள்ளார் (1918). ஹோமரின் இலியடும் ஓடிசியும் வாய்மொழிக் காப்பியங்கள் என்று மில்மன் பாரி எழுதியுள்ளார்.

இலக்கியத்தில் நாட்டார் வழக்காற்றுச் செல்வாக்கு என்று சொல்லும்போது உள்ளடக்கம், வடிவக்கூறுகள் அல்லது அமைப்பு அல்லது யாப்பு அல்லது இசை போன்ற இயல்புகளின் தாக்கத்தையே குறிப்பிடுகிறோம்.

முதலில் வாய்மொழி இலக்கியக்கூறுகள் எவ்வெவ்விலக்கியங்களில் காணப்படுகின்றன என்று அடையாளம் காணப்பெறல் வேண்டும். பின்னர் அவற்றை எடுத்து விளக்க வேண்டும். இவ்வாறு செய்யும்போது இலக்கிய வடிவங்களின் வளர்ச்சியையும் கருத்துகளின் வளர்ச்சியையும் அறியமுடியும்.

சங்கச் சான்றோர் பாடல்கள் வாய்மொழி இலக்கியப் பண்புடையன என்று கலாநிதி கைலாசபதி ஆய்வு செய்திருக்கிறார். சங்கப் பாடல்களில் அடையடுத்த பெயர்களும், நிலைத்த தொடர்களும், அரைவரி வாய்பாடுகளும், முழுவரி வாய்பாடுகளும், அடிக்கருத்துகள் பலவும் மீண்டும் மீண்டும் வருவதைச் சுட்டி அவை வாய்மொழி சார்ந்த வீரயுகப் பாடல்கள் என்று ஆய்ந்துள்ளார். அவர் வாய்மொழி வாய்பாட்டுக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் தம் ஆய்வை நிகழ்த்தியுள்ளார் (கோட்பாடுகள் என்ற பகுதியில் வாய்மொழிக் கோட்பாடுபற்றிக் காண்க). பல்வேறு பழமொழிகள் குறள்களாகத் திருவள்ளுவரால் வடிக்கப் பட்டுள்ளன என்று நான் எழுதியுள்ளேன். சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டார் வழக்காற்றுச் செல்வாக்குப்பற்றிப் பேராசிரியர் நா. வானமாமலையும் (1970), பா.ரா. சுப்பிரமணியனும் எழுதியுள்ளனர் (1970).

பெரியபுராணம் பழமரபுக்கதைகளின் தொகுப்பாகும். இக்கதை

களுக்கு வேறு திரிபுவடிவங்கள் கிடைக்கின்றனவா என்றும் காண வேண்டும். கர்நாடக மாநிலத்திலும் இக்கதைகளின் வடிவங்களைத் தேடவேண்டும்.

முதல் தமிழ் நாவலில் ('பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்') நாட்டார் வழக்காறுகளுள் நாட்டார் கதைகளும் பழமொழிகளும் மிகுதியாகக் கையாளப்பட்டுள்ளன. பாரதியும், தாசனும் பல வழக்காறுகளைத் தத்தம் போக்கில் பாடியுள்ளனர். நாட்டார் இலக்கியமும் வாய்மொழி இலக்கியமும் என்ற பெருந்தலைப்பில் பல ஆய்வுகளை எழுதலாம். நுனிப்புல் மேய்ந்து கெடுத்துவிடுதல் கூடாது.

நாட்டார் வழக்காற்றியலும் மானிடவியலும்

நாட்டார் வழக்காற்றியல், மானிடவியலராலும், இலக்கியவாணர்சனாலும் வளர்த்தெடுக்கப்பட்ட புலமாகும். மானிடவியல் முதலில்,

1. உடற்கூற்று மானிடவியல்
2. பண்பாட்டு மானிடவியல்
3. மொழியியல்
4. தொல்லியல்

என்று நான்கு வகைகளாக அமைந்திருந்தது. இவற்றுள் பண்பாட்டு மானிடவியலின் ஒரு பகுதியாகவே நாட்டார் வழக்காறுகள் கருதப்பட்டன. அதாவது இன்று நிலைத்து வாழ்ந்துவரும் மக்களின் வழக்கங்கள், மரபுகள், நிறுவனங்கள் போன்றவற்றை ஆய்வுசெய்யும் பண்பாட்டு மானிடவியலின் ஒரு பிரிவாகவே நாட்டார் வழக்காறுகள் கருதப்பட்டன.

'மானிடவியலும் நாட்டார் வழக்காற்றியலும்' என்ற தலைப்பில் இவ்விருபுலங்களின் ஆய்வுப் பொருள்கள் குறித்தும், அக்கறைகள் குறித்தும், ஒற்றுமை வேற்றுமைகள் குறித்தும், ஆய்வாளர்தம் அணுகு முறைகள் குறித்தும் ஆ. செல்லபெருமாள் விரிந்ததொரு கட்டுரை (1991) எழுதியுள்ளார். இக்கட்டுரை உலகளாவிய முறையில் எழுதப்பட்டது. இப்பகுதியில் மானிடவியல், நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆகியவற்றின் வரையறைகள் பற்றிக் குறிப்பிட்ட பின்னர் தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியலுக்கு மானிடவியல் எத்தகைய ஒளி நல்கக்கூடும் என்பதனைக் குறிப்பிடுகிறேன்.

நாட்டார் வழக்காற்றியல் பண்பாடு சார்ந்தது என்று நாட்டார் வழக்காற்றியலர் சிலர் வரையறுக்க மானிடவியலர் சிலர் அது இலக்கியம் சார்ந்தது என்று வரையறுத்தனர்.

"பண்பாடு என்பது இன்றைய மானிடவியலின் அடிப்படைக் கருத்தாக்கமாகும். ... பண்பாடு என்பது 'மனிதனின் சமூக மரபு' என்றும் மனிதன் உருவாக்கியுள்ள சுற்றுச் சூழல் என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றது. கற்றறிந்து கொள்ளப்படும் எந்தவொரு நடத்தை வடிவமும் சில

அங்கீகரிக்கப்பட்ட முறைமைகளினால் நிலைநிறுத்தப் பெறுவதாயின் அவற்றைப் பண்பாட்டின் அங்கங்கள் எனலாம்” (Bascom 1968:27). “மானிடவியலர் பண்பாடு என்பதனுள் அனைத்துப் பழக்கங்கள், மரபுகள் மக்களின் நிறுவனங்கள், உற்பத்திப் பொருட்கள், அவற்றின் தொழில் முறைகள் போன்ற எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்குகின்றனர். இவ்வாறு பார்க்குங்கால் ஒரு நாட்டார்கதையோ அல்லது பழமொழியோ பண்பாட்டின் ஓர் பகுதி (அங்கம்) எனத் தெளிவாகக் கூறலாம்” (ஆ. செல்லபெருமாள் 1991:166).

மேலும் நாட்டார் வழக்காற்றியல் பற்றிய வில்லியம் ஜான் தாம்ஸின் வரையறை மானிடவியலரின் பண்பாடு பற்றிய வரையறையுடன் ஒத்திருப்பதைக் குறிப்பிடுகிறார் செல்லபெருமாள். “பழங்கால நடத்தைகள், வழக்கங்கள், சடங்குமுறைகள், மூடநம்பிக்கைகள், கதைப் பாடல்கள் பழமொழிகள் போன்றவை நாட்டார் வழக்காறுகள்” (1846).

நாட்டார் வழக்காற்றியலின் ஆய்வுப்பொருள்களுள் எவை எவை அடங்கும் என்ற மானிடவியலரின் கருத்து நமக்கு மேலும் தெளிவை அளிக்கும். மானிடவியலனுக்கு நாட்டார் வழக்காறுகள் பண்பாட்டின் ஒரு பகுதியே தவிர, அதுவே முழுப்பண்பாடாகி விடாது. புராணக் கதைகள், பழமரபுக்கதைகள், கதைகள், பழமொழிகள், விடுகதைகள், கதைப்பாடல்களின் பனுவல்கள், ஏனைய பாடல்கள், வேறு சில முக்கியத்துவம் குறைந்த பாடல்கள் போன்றவற்றை நாட்டார் வழக்காறுகளுள் அடக்குகிறது மானிடவியல்; ஆனால் நாட்டார் கலை, நாட்டார் நடனம், நாட்டார் இசை, நாட்டார் ஆடை, நாட்டார் மருத்துவம், நாட்டார் வழக்கம், அல்லது நாட்டார் நம்பிக்கை போன்றவற்றை நாட்டார் வழக்காறுகளுள் சேர்ப்பதில்லை. இவையெல்லாம் பண்பாட்டின் முக்கியப்பகுதிகள். மேற்கூறியவை எல்லாம் முழுமையான தொரு இனவரைவியலின் ஒரு பகுதியாக அமைய வேண்டும். கல்வியறிவுடைய சமூகங்களாயினும், கல்வியறிவற்ற சமூகங்களாயினும் இவை ஆய்வுக்குத் தகுந்தவையாம்.

“மானிடவியலரின் முதன்மையான ஆர்வத்திற்குரிய எழுத்தறிவற்ற சமூகங்களில் எல்லா நிறுவனங்களும், மரபுகளும், வழக்கங்களும், நம்பிக்கைகளும், மனப்பாங்குகளும், கைவினைத் தொழில்களும், வாய்மொழியாகவே பரப்பப்பட்டு வருகின்றன” என்கிறார் பாஸ்கம் (1953).

களஆய்வின் அடிப்படையில் நாட்டார் வழக்காறுகளை ஆய்வுசெய்ய வேண்டும் என்ற முறையை நாட்டார் வழக்காற்றியலுக்கு அளித்தோர் மானிடவியலரே. களஆய்வில் பனுவல்களை (texts) மட்டுமே சேகரித்து, மனம்போன போக்கில் விளக்கம் சொல்லிக் கொண்டிருந்த நிலையை மாற்றியது மானிடவியல். தமிழ்நாட்டில் மானிடவியல் வளர்ச்சியடையவில்லை என்பதனால் மானிடவியல் கல்வியறிவு ஆய்வாளரிடையே பரவவில்லை. ஆதலின் பனுவல்சார் நாட்டார் வழக்காற்றியலரே பெரும்பாலோர். சான்றாக “அக்கா மக(ள்) முக்கா(ல்) கொழுந்தி” என்றொரு பழமொழி கிடைத்தால் அக்காள் மகளைத்

தாய்மாமன் திருமணம் செய்துகொள்ளும் பழக்கம் இந்த மாவட்டத்தில் உள்ளது என்றெழுதி விடுவர். எந்தச் சாதியில் இத்தகைய மணம் நடைபெறுகிறது என்பது குறித்துக் கவனத்தில் கொள்வதில்லை. அக்காள் மகளை மனைவியாகக் கொள்வது ஒரு விலக்கா (taboo) என்பது குறித்தும் பொருட்படுத்துவதில்லை. இத்தகைய தவறுகள் வராமல் தடுக்கத் திருமணம், உறவுமுறை அமைப்பு (kinship structure) பற்றிய மானிடவியல் கோட்பாடுகள் உதவும்.

நாட்டார் வழக்காறுகளைத் தொகுத்து அவற்றின் உள்ளடக்கங்களில் காணப்படும் செய்திகளைக் கொண்டு அவை பண்பாட்டைப் பிரதிபலிப்பதாக எழுதி விடுவதும் உண்டு. பண்பாட்டின் அனைத்துக் கூறுகளையும் பற்றிய அறிவு இதற்குதவும். நாட்டார் வழக்காறுகள் ஒரு பண்பாட்டைப் பிரதிபலிக்கின்றனவென்றால் எந்த அளவு என்பதைப் பற்றிக் கவலைப்படுவதில்லை. சிலவேளைகளில் அவை பண்பாட்டை வெளிப்படுத்தாமலும் இருக்கலாம். கள ஆய்வே இதற்கு விடையளிக்கும்.

மானிடவியலில் செயற்பாட்டியல் கோட்பாடு சிறப்பான வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. இந்தக் கோட்பாடு நாட்டார் வழக்காறுகளின் செயற்பாடுகள் பற்றிய ஆய்வுக்குப் பேருதவியாக அமையும். ஆதலின் ஒவ்வொரு வழக்காற்றையும் அது நிகழ்த்தப்படும் சூழலில் ஒவ்வொரு முறையும் பதிவு செய்யவேண்டும். இந்தப் பண்பாட்டில் இந்த வழக்காறு இந்தச் செயல்பாட்டைச் செய்கிறது என்பதற்கும் இக்கோட்பாடு உறுதுணை செய்யும். ஒரு வழக்காறு ஒரு காலகட்டத்தில் ஒரு செயற்பாட்டிற்குப் பயன்பட, வேறொரு கட்டத்தில் அதற்கு முரணாகவும் செயல்படக்கூடும்.

நாட்டார் வழக்காறுகளுக்குத் தமிழ்நாட்டில் சாதிச் சார்பும் சமயச் சார்பும் உண்டு என்பதால் அவற்றின் விளக்கத்திற்குப் பண்பாட்டுச் சார்பிசைவு (cultural relativism) என்ற கோட்பாடும் வழக்காறுகளின் மாற்றம் பற்றிய கருத்தாக்கங்களும் துணை செய்யும்.

சாதிகளையும், சாதிகளின் உட்பிரிவுகளையும் பற்றிய பல்வேறு கதைகள் பற்றிய ஆய்வுகளைக் குலக்குறியம், (totemism) விலக்குப் (taboo) போன்ற கருத்தாக்கங்களைப் பற்றிய அறிவின்றி எவ்வாறு ஆய்வது? தெய்வவழிபாடுகளைப் பற்றி ஆய்வதற்கு ஆவியுலகக் கோட்பாடு (animism), உயிரியம் (animatism), புனிதமும் புனிதமல்லாததும் (sacred and profane), புனிதமும், தூய்மையும், ஆபத்தும் (sacred, purity, danger) பற்றிய கருத்தாக்கங்கள் பயன்படும்.

சடங்கியல்சார் பாடல்களிலும் கதைகளிலும் நிகழ்த்துதல்களிலும், பல்வேறு வகையான குறியீட்டுச் செயல்பாடுகளும் குறியீடுகளும் எவ்வாறு வெளிப்படுகின்றன என்பதனைப் புரிந்துகொள்ளக் குறியீட்டு மானிடவியல் (symbolic anthropology) பயனளிக்கும். இது குறித்து விக்டர் டர்னர் (1967), டான் ஸ்பெர்பர் (1975), சுசான் லாங்கர், கணநாத் ஓபய சேகரே (1981) போன்றோர் பல நூல்கள் எழுதியுள்ளனர். படிப்பார் பயன்பெறலாம்.

நாட்டார் வழக்காற்றியலும் சமூகவியலும்

நாட்டார் வழக்காற்றியலும் சமூகவியலும் என்பதற்குப் பதிலாக நாட்டுப்புறவியலும் சமூகவியலும் என்று தலைப்பிட்டிருந்தால் அது 'கிராமியச் சமூகவியல்' (rural sociology) என்பதனுள் அடங்கிப்போகும். நாட்டுப்புறம் என்று சொல்லும்போது எந்தவிதக் குழு வேறுபாடுமின்றி ஒட்டுமொத்த விவசாயக் குழுவையே குறிக்கும்.

ஆனால் 'நாட்டார்' என்பது ஒரு சமூகவியல் கருத்தாகும். இந்தப் பதம் மிகவும் ஆழ்ந்த, பகிர்ந்து கொள்ளப்பட்ட விழுமியங்களையும் ஆர்வங்களையும் செயல்களையும் வெளிப்படுத்தும் சமூக அலகுகளைத் தெளிவாகச் சுட்டுகிறது. நாட்டார் வழக்காற்றுச் சம்பவம் என்பது ஒரு சமூகச் செயல்பாடு. சிறுவர்களோ பெண்டிரோ கூடிச் சிறிது நேரம் தாயம், கல்லாங்காய் விளையாடினாலும் அது ஒரு சமூகச் செயலாகும். கல்லாங்காய் விளையாடும் குழுவில் ஒரு சமூக ஊடாட்டம் (social interaction) நடைபெறுகிறது. அதற்குப் பல சமூக விதிமுறைகளுண்டு. அவ்விளையாட்டுச் சிறிதுநேரம் நடைபெறும். அப்போது பாடல்களும் பாடப்படும். இத்தகையதொரு வழக்காறை அறிந்து கொள்ளுதற்கு குழுக்களைப் பற்றிய அறிவும், சமூகவயமாதலைப் பற்றிய அறிவும் வேண்டும். இந்தச் சிறு சான்றிலிருந்தே சமூகவியல் எத்தகைய வழிகளில் பயன்படும் என்பதனை நாம் உணரலாம்.

நாட்டார் வழக்காற்றுச் செயல் (சம்பவம்) நடைபெறும் காலத்தில் ஆய்வுக்களத்தில் இருந்து உற்றுநோக்கித் தொகுத்துப் பின்னர் பேட்டி கண்டு ஆய்வு செய்வனே சமூகவியல் நோக்கில் ஆய்வு செய்ய முடியும். வாய்மொழி வழக்காற்றுப் பணுவல்களைமட்டும் தொகுத்த ஆய்வாளன் சமூகவியல் அடிப்படையில் ஆய்வுசெய்ய இயலாது. சில ஆய்வாளர்கள் 'மதுரை மாவட்ட நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்: ஒரு சமூகவியல் பார்வை' என்று தலைப்புக் கொடுப்பர். ஆனால் குடும்பம், உறவு, சாதி என்று எழுதிவிடுவர். மேலும் சமூகவியலில் ஒரேயொரு கோட்பாடுதான் இருப்பதுபோல் எழுதிவிடுவர். சமூகவியல் ஆய்வில் எதனையும் பொதுமைப்படுத்தி எழுதிவிடக் கூடாது.

நாட்டார் வாழ்வியல் சடங்குகள் பற்றிய வழக்காறுகள் பல. இத்தகைய வழக்காறுகளை வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் (life cycle ceremony) என்பர். இவற்றைப் பற்றிய ஓர் ஆய்வில் குறிப்பிட்ட இடத்தில் உள்ள குறிப்பிட்ட குழுவை அல்லது சமூகத்தைத் தேர்ந்தெடுத்து அந்தச் சமூகத்தைப் பற்றி ஆய்வுசெய்ய வேண்டும். அருகருகே உள்ள ஒரே சாதியினரையினும் அவர்கள் வெவ்வேறு பிரிவினராகக் கருதப்படக்கூடும். அவர்களுடைய மரபு தனித்தன்மை வாய்ந்ததாக இருக்கக்கூடும். இந்தச் சமூகத்தின் குடும்ப அமைப்பு, சமூகவயமாதல், சமூகவயமாதலில் பல்வேறு வழக்காறுகளின் பங்கு, குறிப்பிட்ட வழக்காற்றின் பங்கு பற்றி ஆய்வு செய்யவேண்டும். சடங்கில் யார் யார் பங்கு பெறலாம்? சடங்கில் அதிகாரத்தின் வெளிப்பாடு போன்ற செய்திகள் எல்லாம் கவனத்தில் கொள்ளப்படவேண்டும்.

சமூகவியல் கோட்பாடு ஒன்றுள்ளதென்றால் அதனைக் கொண்டு போய் ஆய்வின்மீது திணித்து விடுதல் கூடாது. மாறாக அக்கோட்பாடு எந்த அளவு ஆய்வுக்கு உதவும் என்பதை மனதில் கொள்ள வேண்டும். சடங்குகளில் சமூகப் பரிமாற்றங்கள் (social exchange) பல நடைபெறும். யார் யாரிடையே எத்தகைய பரிமாற்றம் எவ்வாறு நடைபெறுகிறது என்று கண்டு சமூகவியல் கோட்பாடுகளை மாற்றியமைக்கவும், புதிய கோட்பாடுகளை உருவாக்கவும் கூட நாட்டார் வழக்காற்றியல் உதவக் கூடும். சடங்கு நடைபெறும் சமூகக் குழு முகாமையானதா (dominant) அவர்களின் சமூகவிதிகள் யாவை என்பன பற்றிய அறிவு வேண்டும்.

எந்த நாட்டார் வழக்காறாயினும் அதில் பங்கெடுத்துக்கொள்ளும் நாட்டாரிடையே அதிகாரம் பற்றிய உறவு காணப்படும். இந்த உறவை ஒவ்வொரு நாட்டார் குழுவிலும் காணவேண்டும். இதற்கு மார்க்சியச் சமூக அறிவு உறுதுணையாக அமையும். விளையாட்டு, சடங்கு, தொழில் போன்ற நாட்டார் வழக்காற்றுச் செயல்பாடுகள் கூட்டுச் செயல்பாடுகளாம். சான்றாகத் திருநெல்வேலி மாவட்டக் கொடைவிழாச் சடங்கியல் நிகழ்ச்சிகளுள் வில்லுப்பாடலும் ஒன்று. இவற்றுள் முத்துப்பட்டன் கதையும் ஒன்று. முத்துப்பட்டன் என்ற பார்ப்பனன் வாலப்பகடை என்ற சக்கிலியரின் பொம்மக்கா திம்மக்கா என்ற மக்களை மணந்து ஆநிரை மீட்கச் செல்லும்போது சூழ்ச்சியால் கொல்லப்படுகிறான். ஆனால் வாலப்பகடையின் மக்கள் சக்கிலியரல்லர் பிராமணரே என்று மாற்றப் பட்டமை குறித்து நா.வானமாமலை சில கருத்துகளைக் குறிப்பிடுகிறார்:

“முதன் முதலில் முத்துப் புலவர் என்னும் வில்லுப்பாட்டுப் புலவர் பாடிவரும் வில்லுப் பாட்டைக் கவனிக்கலாம். அவருடைய பாட்டின்படி, பொம்மக்காவும், திம்மக்காவும் பிறப்பில் சக்கிலியப் பெண்கள் அல்லர்; அவர்களுடைய பிறப்பு விசித்திரமானது. ஒரு பிராமணர் வீட்டில் பசுவொன்று இரவோடு இரவாய் எருக் குழிக்குள் விழுந்து இறந்தது. அவர் காலையில் அதைக்கண்டு, பசு இறந்ததைக் கண்ட பாவத்தைத் தொலைக்கக் காசிக்குப் போய் விட்டார். அவர் மனைவி பாவந்தீர உபவாசங்களிருந்து சிவபிரான் அருளால் இரட்டைக் குழந்தைகளைப் பெற்றாள். இவற்றைத் தான் வளர்த்தால் ஊரார் பழிதூற்றுவார்களென்று காட்டில் விட்டுவிடச் செய்தாள். காட்டில் ஒரு நாகம் குழந்தைகளைக் காப்பாற்றிற்று. வாலப்பகடையும் அவன் மனைவியும் அவ்வழி போகும்போது குழந்தைகளைக் கண்டெடுத்து வளர்த்தனர்.

இவ்வாறு பல இடங்களில் வில்லுப்பாட்டுப் பாடப்படுகிறது. முத்துப்புலவரையே சந்தித்து இதைப் பற்றிக் கேட்டேன். அவர் வெளிப்படையாக உண்மையைச் சொல்லி விட்டார். அவருக்கு முன் அவருடைய தகப்பனாரும், அவருக்கு முன் அவருடைய பாட்டனாரும், வில்லுப்பாட்டுப் பாடி வந்தார்களாம். அவர்கள் தான் பட்டவராயன் கோவிலுக்கு வழக்கமாக வில்லடிக்குப் போவார்களாம். மூவரும் பொம்மக்காவும் திம்மக்காவும் பகடையின்

மக்களென்றே பாடி வந்திருக்கிறார்கள். ஆனால் 25 வருஷங்களுக்கு முன்னால் சில பிராமணர்களும், உயர்சாதிக் காரர்களும் கதையை ஆட்சேபித்தார்களாம். பிராமணன் சக்கிலியப் பெண்களைக் கலியாணம் செய்து கொள்ளும் கதை என்ன கதை என்று கேலி செய்தார்களாம். சொரிமுத்து ஐயர் கோவிலுக்கு மேல்சாதிக் காரர்கள் அதிகமாக வருவதால், இக் கதையை மாற்ற வேண்டுமென் றெண்ணி முத்துப்புலவர் அவ்வாறே மாற்றிவிட்டாராம். உண்மையில் பொம்மக்கா திம்மக்கா இருவரும் சக்கிலியப் பெண்கள் தாமென்று அவர் சொன்னார்” (1971: 15-16).

இவ்வாறு சக்கிலியப் பெண்டிரை பிராமணப் பெண்டிராக மாற்றும்போது உயர்த்தப்பட்ட சாதியினர் உளவியல் ரீதியாக ஒரு மனநிறைவை அடைகின்றனர். மதுரை வீரன் என்ற சக்கிலிய வீரன் காசிராசாவின் மகன் என்றும் காத்தவராயன் தெய்வச் சாபத்தால் தாழ்த்தப்பட்ட சாதியில் பிறந்தான் என்றும் மாற்றியுள்ளனர். இதனைப் பிறப்புப்பற்றிய மாற்று (birth substitution) என்று நா.வானமாமலையும், ஸ்டூவர்ட் பிளாக்பர்னும் குறிப்பிடுகின்றனர்.

முத்துப்புலவர் தம்மை ஆதரிக்கும் மக்களுக்குக் கட்டுப்பட்டவர். அதிகாரமும் பொருளாதார வசதியும் கொண்ட மேல்தட்டு வர்க்கத்தினர் இந்த முறையில்தான் நடந்து கொள்வர். கார்ல் மார்க்ஸ் ‘ஜெர்மன் ஐடியாலஜி’ என்ற நூலில் குறிப்பிடும் கருத்துகள் இங்கு மிகப் பொருத்தமாலை: “ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் ஆளும் வர்க்கத்தின் கருத்துகளே செல்வாக்கு மிக்க ஆளுமைக் கருத்துகளாக விளங்கும். அதாவது எந்த வர்க்கம் சமுதாயத்தில் பொருளாதாரச் சக்திகளை ஆளுமைபுரிந்து கொண்டிருக்கிறதோ அதுதான் அறிவார்ந்த சக்திகளின் மீதும் ஆட்சி செலுத்துகிறது. பொருளை உற்பத்திசெய்யும் சாதனங் களைத் தன் கட்டுப்பாட்டில் வைத்திருக்கும் வர்க்கம் அதே நேரத்தில் மனத்தால் படைக்கப்படும் அறிவார்ந்த படைப்புச் சக்திகளையும் தன் கட்டுப்பாட்டில் வைத்திருக்கும். பொதுவாகச் சொன்னால் பொருளை உற்பத்திசெய்யும் சாதன வசதிகள் குறைவாக உள்ளவர்களின் கருத்துகள் பொருளாதார வசதிமிக்கோருக்குக் கட்டுப்பட்டதாக இருக்கும். செல்வாக்குமிக்க பொருளாதார உறவுமுறைகளின் மிகச்சரியான வெளிப்பாடுதான் ஆளும் கருத்துகளாக அமையும்.”

நாட்டார் வழக்காற்றியலும் மொழியியலும்

நாட்டார் வழக்காற்றியலுக்கு மொழியியலின் பங்களிப்புக் கணிசமானது. மானுடப் புலங்களுள் (humanities) மொழியியல் மட்டுமே இன்று ஓர் அறிவியலாக வளர்ந்துள்ளது. விளக்க மொழியியல், அமைப்பு மொழியியல், சமுதாய மொழியியல், வரலாற்று மொழியியல், அறிதல் மொழியியல் என்று மொழியியல் பல பிரிவுகளாக அமையும்.

நாட்டார் வழக்காறுகள் மொழி நிகழ்வுகளாகும். ஆதலின் மொழியியல் கருத்தாக்கங்கள் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்விற்குப் பயன்படுகின்றன.

விளக்க மொழியியலில் ஒலி, ஒலியக் கூறுகள் பற்றிய ஆய்வுகள் நாட்டார் வழக்காறுகளின் இழைவுக் கூறுகளை ஆய்வுசெய்யத் துணைபுரிவன. ஒவ்வொரு வழக்காற்றுக்கும் சில தனித்தன்மைவாய்ந்த இழைவுக்கூறுகளிருக்கும். அவற்றை அறிய இவை உதவும்.

உருபொலியனியல் (morphophonemics) என்பது இரு சொற்கள் எவ்வாறு சேர்ந்து இணையும் என்பதைப் பற்றியது. இக்கருத்து நாட்டார் வழக்காறுகளுள் இரு சொல் அலங்காரம், சிலேடை போன்றவற்றை அறிய உதவும்.

ஒலியன்களைப் பற்றிய ஆய்வில் சிறப்பிடம் பெறுவது தனிச்சிறப்பியல்புகள் அல்லது வேறுபாட்டியல்புகள் (distinctive features). இவ்வியல்புகள் இரு ஒலியன்களை வேறுபடுத்தி அறிதற்குத் துணை புரியும் மிக நுட்பமான கூறுகளாம். அதாவது 'பல்வேறு நுட்பமான பண்புக்கூறுகள் இணைந்த ஒரு கட்டு' தான் (a bundle of relations) ஒலியன் (phoneme). இந்தக் கருத்தாக்கத்தை எடுத்து ஒரு ஒப்புமையாக்க முறையில் விரித்துப் 'புராணீயம்' (mytheme) என்ற அலகை லெவிஸ்ட்ரான்ஸ் உருவாக்குகிறார். இந்தப் புராணீயங்களும் பல கூறுகள் ஒன்றாக இணைந்த கட்டு என்கிறார் அவர். இதனைப் புராணக்கதைகளை ஆய்வுசெய்தற்குப் பயன்படுத்துகிறார்.

தனிச்சிறப்பியல்புகள் அல்லது வேறுபாட்டியல்புகள் என்ற கருத்தாக்கம் பல்வேறு நாட்டார் வழக்காறுகளை வேறுபிரித்தறியப் பயன்படும். வழிபாடுகளையும், வழிபடுதெய்வங்கள் பலவற்றையும் பற்றிய ஆய்விற்கும், மரபுத் தொடர்களாகக் காணப்படும் உவமை, பழமொழி, விடுகதை, ஆகுபெயர், அன்மொழித்தொகை, உருவகம் போன்றவற்றை வேறுபடுத்தியறியவும் உதவும். ஒவ்வொரு கருத்துப்புலப்படுத்தச் சம்பவத்திற்கும் அதற்குரிய தனிச்சிறப்புக்கூறுகள் உண்டு.

மொழியியலில் தொடர்ப்பாட்டு அணுகுமுறை (syntagmatic analysis) என்பது ஒன்று. அதாவது தொடர்ப்பாட்டில் இன்னின்ன முறையில்தான் இன்னின்ன உறுப்புகள் செயல்படும் என்பர். ஒரு சொல்லில் இந்த ஒலிதான் முதலில் வரும் என்பர். 'மரம்' என்ற சொல்லில் ம(1) ர(2) ம்(3) என்றுதான் வரும். இது சொல்நிலையில் வரும் தொடர்ப்பாட்டு முறை என்பர். மற்றொன்று, வாக்கிய நிலையில் வரும் தொடர்ப்பாட்டு முறையாகும். 'நாட்டார் வழக்காற்றியலின் தந்தை' என்ற தொடரில் நாட்டார் முதலிலும், வழக்காற்றியல் இரண்டாவதாகவும், மூன்றாவதாகத் தந்தை என்பதும் வரும். இந்தத் தொடர்ப்பாட்டு என்ற கருத்தாக்கம், கதையாடல் அமைப்பியலுக்கு (narrative structuralism) பிராப்பினால் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது. அதாவது கதையின் அலகுகள் அடுத்தடுத்து முறையாகத் தொடர்ந்து அமையும்.

மற்றொரு கருத்தாக்கம் வாய்பாட்டுக் கோட்பாடு (paradigmatic) என்பது. அதாவது மாற்றீடு செய்தல் இதன் அடிப்படையாகும். இந்த மாற்றீடுகளே புதிய புதிய கதையாடல்களின் உருவாக்கத்திற்குக் காரணமாகும். விளாடிமிர் பிராப் என்ற உருசிய அறிஞர், கதைகளில் வரும் மாறாத கூறுகளைக் கொண்டு ஓர் அலகைக் கண்டுபிடித்தார். அதற்குச் செயல் (function) என்று பெயரிட்டார். ஆனால் டண்டிஸ் அதற்குக் 'கதைக்கூறன்' (motifeme) என்று பெயரிட்டார். அதாவது 'phoneme' என்பதுபோல வாழ்வுச் செயல்பாடுகளைக் குறிப்பிட கென்னத் பைக் என்பவர் உருவாக்கிய 'motifeme' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தினார். இதற்கு மாற்றீடாக வருவனவற்றை 'மாற்றுக் கதைக் கூறு' (allomotif) என்று குறிப்பிட்டார்.

இதனைக் கதையாடல் அலகு (narrative unit) கொண்டு விளக்குவோம். பிராப்பின் ஆய்வில் எட்டாவது செயல்: 'ஒரு குடும்பத்தில் உள்ள ஒருவருக்கு வில்லன் துன்பம் அல்லது காயம் விளைவிக்கிறான்.' இது கொடுஞ்செயல் (villainy) எனப்படும். இதேபோன்று வெவ்வெறு வகையான கொடுஞ்செயல்கள் வரலாம்.

1. வில்லன் ஒருவரைக் கடத்திச் செல்கிறான்.
2. வில்லன் ஒரு மந்திரக் கருவியைப் பறித்துச் செல்கிறான்.
3. வில்லன் பயிர்களை நாசமாக்குகிறான்.
4. வில்லன் பசுலொளியை மறைத்து விடுகிறான்.
5. வில்லன் பல்வேறு பொருள்களைக் கொள்ளையடிக்கிறான்.

இவ்வாறாக வில்லன் செய்யும் செயல்கள் ஒன்றுக்குப் பதில் மற்றொன்று வரும். இதனையே டண்டிஸ் 'மாற்றுக்கதைக்கூறு' (allomotif) என்கிறார். இந்தக் கருத்தாக்கம் உருபன் (morpheme) மாற்றுருபு (allomorph) என்ற மொழியியல் கருத்தாக்கத்தால் உருவாக்கப்பட்டதாகும்.

மொழியியலில் கருவிமொழி அல்லது தன்மொழி (Metalanguage)

'Metalanguage' என்பது மொழியியலில் ஒரு கருத்தாக்கமாகும். அதாவது மொழிபற்றிய மொழியையே 'தன்மொழி' என்பர். தமிழ்மொழிக்குத் தொல்காப்பியர் இலக்கணம் வகுத்திருக்கிறார். அந்த இலக்கணச் சூத்திரங்கள் எல்லாம் மொழி பற்றிய மொழிகளே. இவ்வாறு நாட்டார் வழக்காற்றியலில் நாட்டார் வழக்காறுகள் பற்றிய வழக்காறுகளைக் குறிப்பிட 'metafolklore' என்ற சொல்லை டண்டிஸ் உருவாக்கினார். இதனைத் தமிழில் கருவிவழக்காறு அல்லது தன் வழக்காறு எனலாம். அதாவது பழமொழிகள் பற்றிய பழமொழிகளும் ("பழமொழி பொய்யின்னா பழையதுஞ் சுகும்"), கதைகளைப் பற்றிய கதைகளும் கருவி வழக்காறுகளாம். இந்த வழக்காறுகள் ஒரு பண்பாட்டைச் சார்ந்த மக்கள் தத்தம் வழக்காறுகள் பற்றி எத்தகைய கருத்துக் கொண்டுள்ளனர் என்பதை அறியத் துணைபுரிவன.

மொழியியலின் ஒரு பிரிவாகிய சமுதாயமொழியியலில் பேசும் இனவரைவியல் (ethnography of speaking) என்பது ஒரு கருத்தாக்கம். பண்பாட்டு ஒழுங்கமைப்புக்களின் பகுதி என்ற முறையில் பேச்சுப் பற்றிய விளக்கவியல் கோட்பாடுகளை உருவாக்கம் செய்வது குறித்த ஆய்வே பேசும் இனவரைவியலாகும். ஒவ்வொரு பண்பாடும் தனக்கென்று சில பேசும் விதிகளைக் கொண்டுள்ளது. அப்பண்பாடுகளில் காணப்படும் பேச்சுச் செயல்கள் (speech acts), சம்பவங்கள் (events), சந்தர்ப்பங்கள் போன்றவற்றை விளக்குவதே பேசும் இனவரைவியலின் அக்கறையாகும். அதாவது பேசும் இனமரபைச் சார்ந்தோர் தங்களின் வாய்மொழிக் கருத்துப்புலப்படுத்தத்தை, செய்திப்பரிமாற்றத்தை எவ்வாறு வகைமைப்படுத்துகின்றனர் என்று அறிவதே நோக்கமாகும்.

நாட்டார் வழக்காறு என்பது செய்திப்பரிமாற்றம் (folklore as communication) என்ற கருத்தாக்கம், தன் கோட்பாட்டையும் அணுகு முறையையும் சமுதாய மொழியியலிலிருந்தே எடுத்துக்கொண்டது. கருத்துப்புலப்படுத்தம் அல்லது செய்திப்பரிமாற்றப் பேசும் இனவரைவியல் என்ற கருத்து அமெரிக்கச் சமுதாய மொழியியலர் டெல் ஹைம்ஸ்பீர்க்குக் கடன்பட்டுள்ளது. பேசுதலின் சமூகப் பரிமாணங்களுக்கு மொழியியல் கோட்பாடுகளையும் அணுகுமுறைகளையும் பொருத்திப் பார்ப்பது பண்பாட்டில் நடைபெறும் செய்திப் பரிமாற்றத்தைப் புதியதொரு முறையில் வார்த்தெடுப்பதாக அமையும்.

மேலும் பேச்சுவினைக் கோட்பாடு (speech act theory), சொல்லாடல் (discourse) போன்ற மொழியியல் பிரிவுகள் தமிழில் வெளிவரவில்லை. இவை குறித்துப் பேராசிரியர் சி. சுப்பிரமணியன் எழுதிய 'பேச்சொலியியல்', 'பேச்சுக்கூறுபாட்டியல்' என்ற நூல்கள் தூய சுவேரியார் கல்லூரியின் 'நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வு மையத்' திலிருந்து தற்போது வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

நாட்டார் வழக்காற்றியலும் வரலாறும்

வரலாறு என்பது கால வரன்முறையில் சம்பவங்களின் வளர்ச்சிப் படிமுறையைச் சொல்வதாகும். இரு வர்க்கங்களுக்கிடையேயான போராட்டத்தைக் குறிப்பிடுவதே வரலாறு என்கிறார் மார்க்ஸ். வரலாறு என்பது அரசர்களையும் அவர்களுடைய போர்களுக்கும் பற்றிப் பேசுவது என்ற நிலை இன்று மாறிவிட்டது. நாட்டு வரலாறு, அரசியல் வரலாறு, பொருளியல் வரலாறு, மன்னர் வரலாறு, மக்கள் வரலாறு, நிறுவன வரலாறு, இலக்கிய வரலாறு, சமுதாய வரலாறு என்று வரலாறுகள் பெருகிவிட்டன. இந்த நிலையில் நாட்டார் வழக்காறுகள் பல்வேறு வகைப்பட்ட வரலாறுகளை எழுதச் சான்றாதாரங்களாகப் பயன்படும். வரலாறுகள் பலவற்றை மீட்டுருவாக்கம் (historical reconstruction) செய்யவும் அவை பயன்படும்.

வாய்மொழி வழக்காறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட வாய்மொழி வரலாறு, வழக்காறுகள் எவ்வாறு ஆவணங்களாகும்; அவை

தமிழ்நாட்டின் அடித்தள வரலாற்றை எழுத எவ்வாறு பயன்படும் என்பதை ஆ. சிவசுப்பிரமணியன் சிறப்பாக எழுதியுள்ளார். அதை அப்படியே தருகிறேன்:

வாய்மொழி வரலாறு

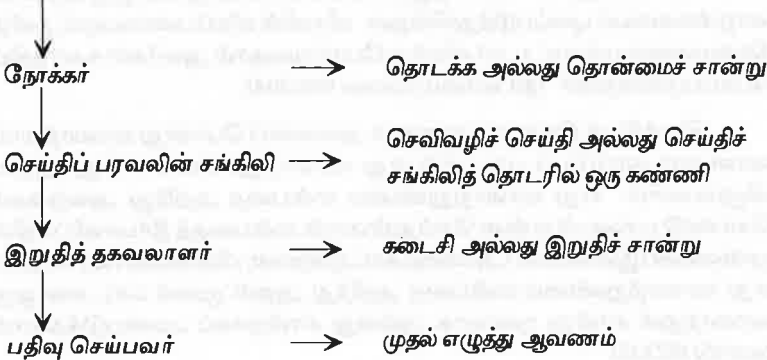
வாய்மொழி வரலாறு என்பது அரசியல் வரலாறு, சமுதாய வரலாறு, பொருளாதார வரலாறு போன்று வரலாற்றின் ஒரு பிரிவன்று. இது ஒரு வரலாற்று முறையியல் (methodology) ஆகும் (Lummis 1989:229). வாய்மொழி வரலாற்றில் வாய்மொழிச்சான்றுகள் (oral testimony) முக்கிய இடத்தை வகிக்கின்றன. சுகோ (Zhukov 1983:192-193) என்பவரது கருத்துப்படி “ஆவணங்களாகப் பதியப்படாத வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளில் பங்கு கொண்டவர்களின் வாய்மொழிச் சான்றுகளைப் பயன்படுத்துவது வாய்மொழி வரலாறு ஆகும்.” ஜான் வான்சினா (1965:19-20) வாய்மொழிச் சான்றுகளை,

1. கண்ணால் கண்டவர் கூற்று (eye witness account)
2. வாய்மொழி மரபு (oral tradition)
3. வதந்தி (rumour)

என மூன்று வகையாகப் பகுப்பார்.

இவ்வாய்மொழிச் சான்றுகளில் நாட்டார் பாடல்கள், கதைப் பாடல்கள், கதைகள் மற்றும் பழமரபுக் கதைகள் போன்ற வாய்மொழி வழக்காறுகள் முக்கிய இடத்தை வகிக்கின்றன. இவை எழுத்து வடிவில் பதிவு செய்யப்பட்ட பின்னரே ‘ஆவணம்’ என்ற நிலையைப் பெற்று ஆய்வுக்குரிய தரவுகளாக அமைகின்றன. வாய்மொழிச் சான்று எவ்வாறு எழுத்து வடிவம் பெற்று ஆவணமாக மாறுகிறது என்பதனை ஒரு வரைபடத்தின் வாயிலாக ஜான் வான்சினா (1965:21) விளக்குவார்:

உண்மை அல்லது நிகழ்ச்சி



இவ்வாறு வாய்மொழியாகப் பரப்பப்பட்டு ஒரு கட்டத்தில் எழுத்து வடிவம் பெற்று, பின்னர் ஆவணமாக மாறும் வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள்

மேல்நிலை மக்களின் வரலாற்றைக் கூறுவதையே நோக்கமாகக் கொண்ட வரலாற்றாசிரியர்களால் எளிதாகப் புறக்கணிக்கப்படுகின்றன. ஆனால் அடித்தள மக்களைக் குறித்த ஆய்வில் இவை கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. இவ்வாறு வாய்மொழிச் சான்றுகளைப் பயன்படுத்தும்போது மரபுவழிப்பட்ட வரலாற்றுச் செய்திகளுக்கு நேர்மாறான முறையில் பல புதிய உண்மைகள் வெளிப்படுகின்றன.

தமிழ்நாட்டை எடுத்துக்கொண்டால் தமிழ்நாட்டில் நிகழ்ந்த கொடிய பஞ்சங்கள் - நிலவுடைமைக் கொடுமைகள் - ஜாதியக் கலவரங்கள் - குடியானவர்களின் எழுச்சிகள் - சமூகம்சார் கொள்ளையரின் தோற்றம் - பிழைப்பு நாடி மக்கள் அயல்நாடுகளுக்கு இடம் பெயர்ந்து சென்றமை - காலரா, பிளேக் போன்ற கொடிய நோய்களினால் ஏற்பட்ட பேரழிவு - மக்களிடையே நிகழ்ந்த மதமாற்றம் என அடித்தள மக்களுடன் தொடர்புடைய ஆய்வுக்குரிய பல அம்சங்கள் உள்ளன (1995: 130-131).

தமிழகத்தின் அரசியல் வரலாற்றை அறிந்துகொள்ளக் கதைப்பாடல் களும், பழமரபுக்கதைகளும் பயன்படுகின்றன. ஆனால் கதைப்பாடல் களில் காணப்படும் சம்பவங்கள் எல்லாம் உண்மைகளல்ல. அவற்றில் புனைவுகளும் உள. ஆதலின் உண்மைகளைப் பிரித்தெடுப்பது ஆய்வாளரின் பொறுப்பாகும்.

ஐவர் ராசாக்கள் கதை, கன்னடியன் படைப்போர், பஞ்சபாண்டியர் கதை, வெட்டும் பெருமாள்கதை, இராமப்பையன் அம்மாளை, இரவிக்குட்டி பிள்ளைப் போர், தேசிங்குராசன் கதை, காண்சாகிபு சண்டை, சிவகங்கை அம்மாளை, சிவகங்கைக் கும்மி, கட்டபொம்மன் கதைப்பாடல், கட்டபொம்மன் கூத்து, கட்டபொம்மன் கும்மி போன்றவை வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்களாம்.

“இந்த வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்கள் வீரநிலை நாட்டார் பாடல்களாம்; அவை வரலாற்றுச் சம்பவங்களின் மூலம் ஒரு வீரனின் வாழ்க்கையைப் புலப்படுத்துகின்றன. வீரனின் வீரப்பண்பையும், தனித் திறமைகளையும் நாட்டார் வியந்து போற்றுவதால் அவர்கள் உயர்த்திப் பேசப்படுகின்றனர்” (நா. வானமாமலை 1981:204).

இலக்கியத் திறனாய்வாளனும் அவனைப் போன்று வரலாற்றாய்வாளனும் காப்பியப் பாடலில் எது வரலாற்றுண்மை என்று அறிய விரும்பலாம். எது வரலாற்றுண்மை என்பதை அறிந்து அவற்றைக் கொண்டு பாவலன் என்ன செய்துள்ளான் என்பதைத் தீர்மானிப்பதில் முன்னவன் (இலக்கியன்) அக்கறை காட்டுகிறான்; பின்னவன் (வரலாறன்) எது வரலாற்றுண்மை என்பதை அறிந்து அதன் மூலம் பாடலை ஒரு வரலாற்றுச் சான்று மூலமாக அல்லது சான்றாகப் பயன்படுத்தலாம் (லார்டு 1973:13).

கதைப்பாடலில் எந்த அளவு புனைவுகளும் உண்மைகளும் கலந்துள்ளன என்பதை ஆறு. இராமநாதன் தேசிங்குராஜன்

கதைப்பாடலை வைத்து ஒரு கட்டுரை எழுதியுள்ளார். அது வருமாறு:

வரலாற்றுக் குறிப்புகள்

கட்டுரையில் கண்ட வரலாற்றுச் செய்திகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு முறைப்படுத்தலாம்.

கி.பி. 1691-1698 அவுரங்கசீப்பின் படைகள் செஞ்சியை முற்றுகையிட்டுக் கைப்பற்றியது.

கி.பி. 1698-1700 இரண்டு ஆண்டுகள்; முசுலீம் ஆணையர்களின் ஆட்சிக்குட்பட்டிருந்தது செஞ்சி. பிறகு சொரூபசிங் என்ற ராஜபுத்திரர் செஞ்சியின் ஆணையராக நியமிக்கப்பட்டார். தாலூக்கான் கர்நாடக நவாபாகப்பட்டமேற்றார்.

கி.பி. 1707 அவுரங்கசீப் இறப்பு - வாரிசரிமைப் போரினால் மைய அரசில் குழப்பம். இதனைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு ஆளும் வர்க்கத்தினரின் சுயாட்சிப் போராட்டம் வலுவடைதல், சொரூபசிங் வரி கட்ட மறுத்தல்.

கி. பி. 1710 தாலூக்கானுக்குப் பின் சதத்துல்லாகான் கர்நாடக நவாபாதல்.

கி. பி. 1712 அவுரங்கசீப்புக்குப் பின் ஆட்சிக்கு வந்த பகதூர்ஷா இறத்தலும் மீண்டும் வாரிசரிமைப் போரின் குழப்பமும்.

கி.பி 1713 பகதூர்ஷாவுக்குப் பின் ஆட்சிக்கு வந்த ஜகந்நர்ஷாவைக் கொன்று ஃபருக்ஷியர் ஆட்சியைக் கைப்பற்றல்.

ஃபருக்ஷியர் ஆணைப்படி சதத்துல்லாகான் வரி கட்டுமாறு சொரூபசிங்கை நெருக்குதல் - சொரூபசிங் உடல்நலக் குறைவும் அச்செய்தி இந்துஸ்தானத்திற்குச் செல்லுதலும்.

சிற்றப்பாவிடம் பண்டேல் கண்டில் வாழ்ந்து கொண்டிருந்த தேசிங்கு தந்தையின் நோய்ச் செய்தி அறிந்து செஞ்சி நோக்கித் தன் மனைவியுடன் வருதல் - வழியில் பீதனூர் அரசனின் எதிரிகளைத் தோற்கடித்து குதிரையும் பணமும் பரிசு பெறுதல் - செஞ்சியில் தந்தை இறந்ததை அடுத்து ஆணையராகப் பொறுப்பேற்று, வரி கட்ட மறுத்து, சதத்துல்லாகானிடம் போரிட்டு இறத்தல்.

இவ்வாறு அரசியல் வரலாற்றினை - குறிப்பாகத் தென்னார்க்காடு மாவட்டத்தின் ஒரு காலகட்டத்தின் அரசியல் வரலாற்றினை - அறிந்து கொள்வதற்குத் தேசிங்கு ராஜன் கதைப்பாடல் துணைபுரிகின்றது" (1979:137-139).

இந்திய நாட்டில் அந்நியச் சக்தியினர் எவ்வாறு வரலாற்றை எழுதினர். அவர்கள் வாய்மொழி வழக்காறுகளைச் சான்றுகளாக ஏற்காத நிலையையும், ஏன் ஏற்க வேண்டும் என்பதைனையும் வே. மாணிக்கம் 'கட்டப்பொம்மு கதைப்பாடல்கள் ஒரு வரலாற்று அணுகுமுறை' என்ற

மிகச் சிறந்த டாக்டர் பட்ட ஆய்வேட்டில் விளக்குகிறார்:

“இவை இந்தியாவில் வாழ்ந்த வெளிநாட்டவராலும் ஆங்கிலக் கல்வி கற்று ஆங்கில அரசினமீது பற்றுடன் விளங்கிய இந்திய ராலும் எழுதப்பட்டுள்ளன. பிரிட்டிஷ் இந்திய வரலாறு என்ற நூலின்புலம் ஜோன்ஸ் மில் என்ற வரலாற்று ஆசிரியர் இந்தியர்கள் காட்டுமிராண்டிநிலையில் இருப்பதுபோன்ற ஒரு கருத்தாக்கத்தைப் பரப்பி ஐரோப்பியக் கலாச்சாரத்திற்கு உயர்ந்த இடத்தைக் கொடுக்க முயன்றார். சிறந்த மொழியியல் வல்லுநராகிய கால்டுவெல் கூடத் திருநெல்வேலி வரலாற்றை ஐரோப்பியக் காலனி ஆதிக்க உணர்வுகளின் சார்பாளராக நின்றே எழுதியுள்ளார்.

இவர்கள் தாங்கள் எழுதிய வரலாற்றிற்கு அன்றைய ஆட்சியாளர்கள் எழுதிவைத்த ஆவணங்களையே சான்றாகக் கொண்டுள்ளனர். ஒரு நாட்டை மற்றொரு நாட்டார் எவ்வாறு அடிமைப்படுத்தினர் என்பதை மட்டுமே ஆவணங்கள் விளக்குகின்றன. வெளிநாட்டு ஆதிக்கச் சக்திகளை உள்நாட்டுப் புரட்சியாளர்கள் எவ்வாறு எதிர்த்தனர்? இந்தப் போராட்டத்தை அந்தக் காலகட்டத்தில் வாழ்ந்த மக்கள் எவ்வாறு நோக்கினர் என்பதை ஆட்சியாளர்கள் தொகுத்துள்ள வரலாற்று ஆவணங்களைக்கொண்டு அறிய வியலாது. ஆனால் வாய்மொழி வழக்காறுகள் ஆதிக்கச் சக்திகளை எதிர்த்தவர்களுடைய எண்ணங்களையும் செயல்களையும் விரிவாகத் தருகின்றன. எனவே ஒரு முழுமையான வரலாற்றை எழுத நாட்டார் வழக்காறுகளாகிய கதைகள், பாடல்கள், கதைப் பாடல்கள் ஆகியவையும் இந்த ஆய்வில் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டன.

கும்பினியார் ஆதிக்கத்தை எதிர்த்த கட்டபொம்முமீது கொண்ட வெறுப்பால், பாஞ்சாலங்குறிச்சி வரலாற்றை எழுதிய வெளிநாட்ட வராகிய கீன்ஸ், கால்டுவெல் ஆகியோர் கட்டபொம்மு கதைப் பாடல்களை ஆய்வு எல்லையிலிருந்து புறந்தள்ளினர். கும்பினி யாரைக் கட்டபொம்மு எதிர்த்தவர் என்பதனாலேயே அவரைப் பற்றிய கதைப்பாடல்களை மெக்கன்சி (Meckanzie) சேகரிக்க வில்லை என்று நிக்கோலஸ் பி. டர்க்ஸ் (Nicholes B. Dirks) தம்முடைய ‘உள்ளீடற்ற மணிமுடி’ (The Hollow Crown) என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். கீன்ஸ், கால்டுவெல் ஆகியோரைப் பின்பற்றியே பிற்கால வரலாற்று ஆசிரியர்களும் கட்டபொம்மு கதைப்பாடல்களைச் சான்றாகக் கொள்ளவில்லை. இந்த ஆய்வு, வரலாற்று நூல்கள், வரலாற்று ஆவணங்கள், இவற்றோடு கட்டபொம்மு கதைப்பாடல்களையும், களஆய்வுச் செய்திகளையும் வரலாற்றுச் சான்றுகளாகக் கொண்டுள்ளதை இந்த ஆய்வின் மூலம் உணரலாம். பாஞ்சாலங்குறிச்சி வரலாற்றில் நிகழ்ந்த, இராமநாதபுரம் பேட்டி, முதலாவது போர், கட்டபொம்முவின் முடிவு, ஊமைத்துரையைச் சிறைமீட்டல், இரண்டாவது போர்,

ஊமைத்துரையின் முடிவு போன்ற சிறப்பான நிகழ்ச்சிகள் கதைப் பாடல்களையும் மையமாகக் கொண்டு ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன.

கதைப்பாடல்கள் கூறும் செய்திகளை வரலாற்று ஆவணங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது ஆவணங்கள் குறிப்பிடும் பல செய்திகளைக் கதைப்பாடல்களும் பாடி இருப்பதை அறிய முடிகிறது. கலெக்டர் எழுதிய கடிதங்களைக் கட்டபொம்மு அலட்சியம் செய்தமை, நிர்வாகக் குழுவினர் எடுத்த முடிவு, முதல் நாள் போரில் கும்பினிப் படைகள் பின்வாங்கியமை ஆகிய செய்திகள் ஆவணங்களிலும் கதைப்பாடல்களிலும் ஒத்துக் காணப்படுகின்றன. மேலும் இரண்டாவது போர் குறித்து கர்னல் வெல்கு எழுதியுள்ள போர் நிகழ்ச்சிகளில் பெரும்பான்மையானவை கதைப் பாடல்களிலும் காணப்படுகின்றன. கர்னல் வெல்கு இந்தப் போரில் நேரடியாகப் பங்குபெற்றவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. கட்டபொம்மு கதைப்பாடல்கள் கதைநாயகன் வாழ்ந்த காலத்தில் வாழ்ந்தவர்களாலும், அந்தத் தலைமுறையினரிடம் நேராகக் கேட்டுணர்ந்தவர்களாலும் பாடப்பட்டிருக்கவேண்டும். எனவே தான் இக்கதைப் பாடல்களில் வரலாற்று உண்மைகள் மிகுந்து காணப்படுகின்றன” (1994:313-315).

தமிழ்நாட்டில் இன்று வழிபடப்படும் தெய்வங்களின் வரலாறுகளை மீட்டுருவாக்கம் செய்தற்கும் நாட்டார் வழக்காறுகள் உறுதுணையாகும். தமிழ்நாட்டில் வழிபடப்படும் ஐயனார் சமண, பொளத்த தெய்வம் என்பதும், அது எவ்வாறெல்லாம் மாற்றம் பெற்றது என்பதனையும் அறியலாம். பழையனூர் நீலிகதை எவ்வாறு சமண இலக்கியத்திலிருந்து சைவப் பெரியபுராணத்திற்கு வந்து தென்பாண்டி மண்டலத்தில் இசக்கியம்மனாகிவிட்டது என்பதும் நாட்டார் வழக்காறுகளால் புலப்படும்.

வாய்மொழி வழக்காறுகள்

நாட்டார் வழக்காற்று வகைமைகளுள் (genres) வாய்மொழி வழக்காறுகள் ஒரு பகுதியாகும். வாய்மொழி இலக்கியம், வாய்மொழி மரபு, சொல் சார்ந்த நாட்டார் வழக்காறு (verbal folklore), நாட்டார் இலக்கியம், வாய்மொழி நிகழ்த்துதல்கள் என்று பலவாறு வாய்மொழி வழக்காறுகள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. வாய்மொழி வழக்காறுகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் தனித்தன்மை வாய்ந்த பண்புகள் உண்டு. நடையியல் கூறுகளும், வெளிப்பாட்டுக் கூறுகளும், சமூகவியல் கூறுகளும் பண்பாட்டுக்குப் பண்பாடு வேறுபடும். இந்த வாய்மொழி வடிவங்களை வேறு பிரித்தறியப் பல்வேறு அளவுகோல்களைப் பயன்படுத்துவர். நடையியல் கூறுகள் அல்லது வடிவக் கூறுகள் ஒருவகை. நீளம், வெளிப்பாட்டு வடிவம் (உரைநடை, கவிதை, இரண்டும் கலந்தது), யாப்பு (prosody), அமைப்பு, மொழியியல் வெளிப்பாட்டுக்கூறு (அன்றாட வழக்கு அல்லது குறியீட்டு மொழி அல்லது இருண்மை வழக்கு) போன்ற பண்புகளில் வழக்காறுகள் வேறுபடும். உள்ளடக்கத்தின் அடிப்படையிலும், மெய்ப்பாடுகளின் (இன்பம், துன்பம், நகை) அடிப்படையிலும் அவை வேறுபடும். அதாவது வழக்காறுகளை அவற்றின் அடிக் கருத்துகள், சுவைப்புலப்படுத்தும், தலைவர்கள் போன்ற பண்புகளின் அடிப்படையில் வேறுபடுத்துவர். இந்த அடிப்படையில் வாய்மொழி வழக்காறுகள் பற்றிய கருத்துகள் இவ்வியலில் பேசப்படும். காலையில் ஒன்றாவர், கடும் பசுவில் ஒன்றாவர், மாலையில் ஒன்றாவர் மனிதரெல்லாம் என்பதுபோல் அவர்களால் பயன்படுத்தப்படும் வழக்காறுகளும் வேறுபடும். சூழலுக்கேற்ப வேறுபடும். பழையன கூழியும்; புதுவன புகும்; உள்ளது சிறக்கும். காலத்திற்கேற்பப் பொருண்மை மாற்றம், வகைமை மாற்றம்கூட அடையும். மனிதமனங்கள் என்ற களஞ்சியங்களின் சேமிப்பில் அழியாது நிலைத்திருக்கும்.

வழக்காறுகளைப் பற்றிய ஆய்வு, மொழியொடு புணர்ந்த ஆய்வாகவும் வாழ்வோடிணைந்த ஆய்வாகவும் அமையவேண்டும். ஒவ்வொரு வழக்காற்றையும் நாட்டார் பண்பாட்டிற்குள் வைத்துப் பல்வேறு காலகட்டங்களில் கருத்துப் புலப்படுத்தப் பாங்கு என்ற முறையில் ஆய்வு செய்ய வேண்டும்.

வாய்மொழி இலக்கியமும் நாட்டார் இலக்கியமும்

வாய்மொழி இலக்கியம், நாட்டார் இலக்கியம் என்ற இரு தொடர்களும்

ஒரு பொருளானவா? வெவ்வேறுபட்டனவா? என்ற ஐயம் முதற்கண் ஓர் ஆய்வாளனுக்கு எழலாம். இருப்பினும் இவ்விரு தொடர்களும் நெருங்கிய தொடர்புடையன. 'வாய்மொழி' என் தமிழ்த் தொடர் 'oral' என்ற ஆங்கிலச் சொல்லுக்குச் சமமாகவும் 'நாட்டார்' என்ற சொல் 'folk' என்ற சொல்லுக்கு ஈடாகவும் வழங்கப்படுகிறது.

'வாய்மொழி' என்ற தொடர் வாய்வழியாக வெளிப்படுத்தப் படுவதை, பரப்பப்படுவதைக் குறிக்கிறது. 'நாட்டார்' என்பது வெளிப் படுத்தும் மக்களையும், அதனைப் பயன்படுத்தும் மக்களையும் குறிக்கிறது. வாய்மொழி என்பது ஓரிலக்கியம் உருவாக்கப்படுவதனையும், அது மக்கள் முன் பாடப்படுவதனையும், மக்களால் பாடப்படுவதனையும் குறிக்கும் தொடராகும்; நாட்டார் என்பது அவ்விலக்கியத்தைப் படைப்போரையும், பாதுகாப்போரையும், பரப்புவோரையும், அது புழங்கும் சமுதாயத்தையும், உருவாக்கும் சமுதாயச் சூழலையும் பற்றிய தொடராகும்.

'வாய்மொழி இலக்கியம்' என்ற தொடர் எளிமையும் தெளிவும் கொண்ட ஒரு தொடர் போலக் காணப்படுகிறது. சிலருடைய கருத்தைப் படிக்கும்போது நமக்கு இத்தகு எண்ணமே எழுகிறது. வாய்மொழிப் பாடல் என்பது எழுதப் படிக்கத் தெரியாத மக்களால் வாய்மொழியாக நிகழ்த்தப் பெறும்போது (oral performance) உருவாக்கப்படுபவை. இது மரபுவழிப் பாடல், நாட்டார் பாடல் என்பவற்றிற்குச் சமமானது என்கிறார் ஆல்பர்ட் பேட்ஸ் லார்டு. மக்கவுன் என்பவர், வாய்மொழிப் பாடல்கள் என்பவை முழுவதும் பெரிய, சிறிய வாய்பாடுகளால் உருவாக்கப்படுபவை. மாறாக எழுத்திலக்கியங்கள் வாய்பாடுகளற்றவை என்று உறுதியாகக் கூறுகிறார்.

வாய்மொழிப் பாடல் என்று ஒரு பாடலைக் குறிப்பிடுதற்கு மூன்று முக்கிய வழிமுறைகளை ஆய்வாளர் கட்டுகின்றனர். இம்மூன்று முறைகளும் பொருந்தி ஒரு பாடல் அமைவது கடினமே. ஆனால் ஒவ்வொரு ஆய்வாளரும் ஒவ்வொரு பண்பையே வலியுறுத்துகின்றனர்.

பாடல் ஒன்று உருவாக்கப்படும் முறை அல்லது கட்டப்படும் (composition) முறை, அது பரப்பப்படும் முறை (transmission), அது நிகழ்த்தப்பெறும் முறை என்ற மும்முறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு பாடல் வாய்மொழி சார்ந்தது என்று வரையறுக்கின்றனர். சில பாடல்கள் இம்மூன்று முறைகளிலும் பொருந்தி அமைகின்றன. சில, ஒன்று அல்லது இரண்டே பொருந்தி அமைகின்றன.

முதலில் பாட்டுக்கட்டும் முறைபற்றி (aspect of composition) எண்ணிப்பார்ப்போம். ஒரு பாடல் எழுத்தின் துணையின்றி வாய்மொழியாகக் கட்டப்படின் அதனை வாய்மொழிப் பாடல் என்று குறிப்பார். வாய்மொழியாகக் கட்டப்படுதல் என்றால் என்ன? 1930இல் யூகோசிலாவியப் பாணர்கள் பாட்டுக்கட்டும் கலைபற்றி ஆய்வுசெய்த மில்மன் பாரியும், லார்டும், வாய்மொழிப் பாட்டுக்கட்டும் முறைபற்றிக் குறிப்பிடுகின்றனர். வீரகாவியம் ஒன்றை மக்கள்முன் பாடும் ஒரு பாணன்

அதனை மக்கள் முன் நிகழ்த்தும் அந்தக் கணத்திலேயே உடனுக்குடன் புனைந்து பாடுகிறான். அவ்வாறு உடனுக்குடன் புனைந்து பாடுதற்குத் துணையாக ஏனைய பாணர்கள் பாடும்போது கூர்ந்து கவனித்து, கேள்வி ஞானத்தால் தெரிந்துகொண்ட வாய்மொழி வாய்பாடுகளையும் துணையாகக் கொள்கிறான் என்று பாரியும், லார்டும் குறிப்பிடுகின்றனர். இவ்விருவரும் வாய்மொழியாக நிகழ்த்தப் பெறுவதை முக்கியமாகக் கொள்ளாது நிகழ்த்தப்பெறும்போதே அவ்வழக்காறு புனையப்பட வேண்டும் என்பதனையே அடிப்படையாகக் கொள்கின்றனர். முதலில் வாய்மொழிவழிப் புனையப்பட்டுப் பின்னர் எழுத்து வழக்கில் வந்து வழங்கும் இலக்கியங்களைக்கூட அவர்கள் வாய்மொழி இலக்கியமாகக் கருதுகின்றனர்.

நிகழ்த்தப்பெறும்போதே புனையப்படுதல் என்ற ஒன்றுதான் வாய்மொழியாகப் பாட்டுக்கட்டும் முறை என்று சொல்ல முடியாது. நிகழ்த்தும்போதே பாட்டுக்கட்டுதற்கு மாறாக, நிகழ்த்துதற்கு முன்னரே ஒரு பாடல் கட்டப்படலாம்.

ஆப்பிரிக்காவில் சோமாலி நாட்டில் வாய்மொழிப் பாடற்கலை மிக வளர்ச்சி பெற்ற ஒன்றாகும். சோமாலி நாடு 'பாணர்களின் தேசம்' (a nation of bards) என்று பாராட்டப்பெறுவது. சோமாலிப் பாடல் ஆர்வத்தைத் தூண்டுவதாகவும், விவாதத்திற்குரியதாகவும் அமையும். தனிப்பட்ட முறையில் ஒரு பாடல் புனையப்பெற்று முழுவதும் முடிவு பெறாதவரை அது மக்கள்முன் பாடி நிகழ்த்தப் பெறுவது அரிது என்கிறார் ஜான்சன் (1971). அவற்றைப் பாடி நிகழ்த்துதற்குமுன் அவற்றைப் புனைதற்குப் பல மணி நேரத்தைச் செலவிடுகின்றனர். சில வேளைகளில் பல நாட்களைக்கூடச் செலவிட வேண்டியுள்ளதென்று ஆந்தரே ஜெவ்ஸ்கியும் லெவிசும் கூறுகின்றனர்.

எழுத்தின் துணையின்றி மிக நீண்ட பாடல்களைக்கூடச் சோமாலிப் பாடகர்கள் மனப்பாடம் செய்துவிடுகின்றனர். தொடர்ச்சியாகப் பல நாட்கள் மாலை வேளைகளில் அவர்கள் அந்த நீண்ட பாடல்களைப் பாடுகின்றனர். ஒரு நீண்ட பாடலை ஒருமுறை கேட்டாலும் அதனை அவர்கள் மனப்பாடம் செய்துவிடுகின்றனர். பல்லாண்டுகள் நினைவில் வைத்துள்ளனர் என்று ஆந்தரே ஜெவ்ஸ்கியும் லெவிசும் கூறுகின்றனர். மனப்பாடம் செய்தல் எந்த அளவு உள்ளது என்பது வாய்மொழி இலக்கிய ஆய்வில் ஒரு முக்கியக் கூறாகும்.

தாலாட்டு, ஒப்பாரி போன்ற பாடல்களைத் தமிழ்நாட்டில் தாய்மார் பாடுதல் பெருவழக்கு. இவற்றை இவர்கள் எவ்வாறு அறிந்து கொள்கின்றனர்? பிறர் பாடுவதைக் கேட்டுத் திரும்பப் பாடும்போது எந்த அளவு அவர்கள் மனப்பாடத்தைத் துணைக்கொள்கின்றனர்? எந்த அளவு தாமாகப் புனைந்து கொள்கின்றனர் என்பது ஆய்விற்குரியது. இப்பாடல்களை எப்படித் தெரிந்து கொண்டீர்கள் என்று கேட்கும் போது, 'வேலை பார்க்கும்போதோ, ஓஞ்ச நேரத்திலேயோ மத்தவுங்க பாடக் கேட்டு அப்படியே எடுத்துக் கொள்ளுதான்' என்கின்றனர்.

அடுத்து இப்பெண்டிரிடையே இன்னின்ன பெண்கள் சிறப்பாகப் பாடுவர் என்ற கருத்தும் உள்ளது. 'அவ நல்லாக் கட்டுவா, இவ நல்லா எசைச்சுப் பாடுவா' என்பதை நாம் நம் கிராமத்தில் கேட்கலாம். இவையெல்லாம் பாடல்களைப் பாடுபவர்கள், தாங்களாகவே சில வரிகளைக் கட்டிக் கொள்கிறார்கள், இசைத்துக் கொள்கிறார்கள், அமைத்துக் கொள்கிறார்கள் என்ற கருத்தில் கையாளப்படும் சொற்கள். சில வேளைகளில் ஒரு பெண் பாடும்போது, மற்றொரு பெண் குறுக்கிட்டு 'இதை இப்படியும் மாற்றிப் பாடலாம்' என்றும் கூறுகின்றனர். இதிலிருந்து ஒரு பாடல் ஒரு முறை உருவாக்கப்பட்ட பின்னும், பலமுறை மாற்றியமைக்கப்படுகிறது என்பதையும் அறிந்துகொள்ளலாம்.

தென்பசிபிக் கடலில் உள்ள கில்பர்ட் தீவில் எவ்வாறு வாய்மொழியாகப் பாட்டுக் கட்டுகின்றனர் என்பது பற்றி கிரிம்பில் (Crimble) என்பவர் குறிப்பிடுகிறார். பாட்டுக்கட்ட விரும்பும் புலவன் தன் ஊரைவிட்டுத் தனித்து ஓரிடத்திற்குச் செல்கிறான். இரவு முழுவதும் விழித்திருக்கிறான். அவன் உள்ளத்தே பாடல் சுடர்விடுகிறது. மறுநாள் காலை திரும்பி வந்து தனக்கு உதவி செய்வதற்காகச் சில நண்பர்களை நாடுகிறான். அவர்கள் அவனுடைய பாடலைத் திறனாய்வுசெய்து, சேர்க்க வேண்டியவற்றைச் சேர்த்து, நீக்கவேண்டியவற்றை நீக்குகின்றனர். பாராட்ட வேண்டியிருப்பின் பாராட்டுகின்றனர். பெரும்பாலும் இந்த நண்பர்களும், கவிஞர்களாக இருப்பதால் கேலியே செய்கின்றனர். கவிதை, அழகாகவும், சிறப்பாகவும் இருப்பின் அதனைச் செப்பமாக்க அவன் கூடவே நாள் முழுவதும் இருந்து உதவுகின்றனர். பின்னர் அவன் தனியாக விடப்படுகிறான். திரும்பவும் தன் நண்பர்களின் கருத்துகளைத் துணையாகக் கொண்டு (ஏற்றுக்கொள்வதும் உண்டு; ஒதுக்கித் தள்ளுவதும் உண்டு) பாடலுக்கு இறுதி உருக்கொடுக்கிறான் என்கிறார் கிரிம்பில்.

மத்தியகால கேலிக் (Gaelic) அரசவைகளில் கவிஞன் வாய்மொழிக் கவிதைகளை ஓர் இருண்ட அறையிலிருந்து புனைந்தானாம். பாடல் பாடி முடிக்கப்பெற்ற பின் அரசனிடம் சென்று அப்பாடலை மற்றொரு பாணன் பாடிப் புகழுகிறான் என்று நாட், மர்பி என்ற இருவர் குறிப்பிடுகின்றனர். இதனின்றும் வாய்மொழி இலக்கியம் உருவாக்கப் படுவதற்கு, ஒரே விதமான முறைதான் உண்டு என்று அறுதியிட்டுக் கூறமுடியாது.

வாய்மொழி இலக்கியம் புணையப்படுதலைக் கொண்டு மட்டுமன்றி அது பரப்பப்படும் முறை கொண்டும் அதனை வரையறுக்கின்றனர். பல தலைமுறைகள் வாய்மொழியாகவே பாடப்பட்டு அல்லது சொல்லப் பட்டு, வாய்மொழி இலக்கியம் பரவுகிறது. பரவும் போது பல்வேறு மாற்றங்களை அடைகிறது. ஒருவரே ஒரு முறை பாடியதைப் போல் மறுபடியும் பாடமாட்டார். இவ்வாறு கேட்பவர்கள் எல்லாம் மாற்றிப் பாடுதற்குப் பல காரணிகள் அடிப்படையாக அமைகின்றன. நிலவியல் சூழல், சமுதாயச் சூழல், வட்டார வழக்கு வேறுபாடுகள், மறதி ஆகியன

சில காரணிகளாம். இக்காரணிகளால் பாடல்கள் காலம் செல்லச் செல்ல மாற்றத்திற்குள்ளாகின்றன (காண்க, தே. லூர்து 1976: 79). புதுமையாக்கமும், பார்வையாளரும் மாற்றம் ஏற்படுத்துகிறாய் வேறு சில காரணிகளாம்.

யூகோசிலாவியப் பாணர்களின் பாடல்களைச் சிறப்பாக ஆய்வு செய்த ஆல்பர்ட் பேட்ஸ் லார்டின் கருத்து ஊன்றி நோக்குதற்குரியது. யூகோசிலாவிய வாய்மொழி இலக்கியத்திற்கு மூலபாடம் என்ற ஒன்று கிடையாது. ஒரு வழியாகப் பார்த்தால் இது ஒன்றே மூலபாடம் என்றில்லாவிட்டாலும் ஒவ்வொரு நிகழ்த்துதலும் (performance) ஒரு மூலமேயாகும் (original). வாய்மொழி மரபில் மூலபாடம் பற்றிய கொள்கை பொருளற்றது என்கிறார் லார்டு (1976: 101). மூலபாடம் என்ற ஒன்று கிடையாது, ஒரு வடிவம் (version) சரியானது, மற்றொன்று தவறானது என்ற கருத்து வாய்மொழி இலக்கியத்திற்குக் கிடையாது. ஒவ்வொரு நிகழ்த்துதலும் தன்னளவில் தனித்தன்மை கொண்டதும், மூலப் படைப்பும் ஆகும் என்கிறார். இதனின்றும் மாற்றிப் பாடுதல் யூகோசிலாவியப் பாடகர்தம் பண்பு என்று கொள்ளலாம்.

வாய்மொழியாகப் பரவும்போது எல்லா நாட்டிலும் எல்லா இலக்கிய வகையும் மாறிச் செல்லுகிறது. எல்லாப் பாடகர்களும் மாற்றிப் பாடுகின்றனர் என்று சொல்ல முடியாது. பெரும்பாலும் மாறிச் செல்லுதல் வாய்மொழி இலக்கியத்தின் இயல்பு எனினும் விதிவிலக்காகச் சில நாடுகளில், சில இலக்கியவகைகள் சிலரால் மாற்றாமலே சொல்லப்படுகின்றன. தில்லமூக் (Tillamook) நாட்டார் வழக்காறுகளைப் பற்றி ஆய்வுசெய்த மே ஈடல் (May Edel) என்ற பெண் தில்லமூக் நாட்டின் தென்மேற்குப் பகுதியில் நாட்டார் வழக்காறுகள் மாற்றிப் பாடப் படுதலையும், தில்லமூக் பகுதியில் மாற்றாமல் பாடப்படுவதையும் குறிப்பிடுகிறார். 1931இல் மே ஈடல் பல கதைகளைத் தில்லமூக் பகுதியில் தொகுத்தார். மூன்று ஆண்டிற்குப் பின்னர் பெஸ் லாங்டன் (Bess Langdon) அதே தகவலாளியிடம் (informant) சில கதைகளைத் தொகுத்தார். இருவரின் தொகுப்பிலும் காணப்படும் பொதுவான நாற்பது கதைகளை மே ஈடல் ஆய்வு செய்தபோது, போதுமான கால இடைவெளி இருந்தும் இரண்டுமுறை கதைகளைச் சொன்ன சூழல்கள் வேறுபட்டிருந்தும் அந்தக் கதைகள் எந்த வேறுபாடும் இன்றி ஒரே தன்மையாக இருந்ததாகக் கூறுகிறார். மேலும் நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் போவாஸ் என்பவர் தொகுத்த கதைகளோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்த போது உள்ளடக்கத்திலும், உருவத்திலும் ஒத்திருப்பதைக் கண்டார்.

கிரீன்லாந்து என்கிமோ சமூகத்தில் கதைசொல்லுபவர்களிடையில் பண்பாட்டின் தாக்கம் எந்த அளவு உள்ளது என்பது பற்றி ரிங்க் (Rink) என்பவர் குறிப்பிடுகிறார். மூலப் பாடத்தையொட்டி எந்த அளவுக்குச் சொல்லுக்குச் சொல் மாற்றாது சொல்லவேண்டுமோ அந்த அளவு சொல்லுவது தனிக்கலை ஆகும். பொதுவாக யாரேனும் அறிவுக் கூர்மையுள்ள ஒருவர் கதைகேட்ட பின் மிகச் சிறு மாறுதல்கூடக்

கவனிக்கப்பட்டுத் திருத்தப்படும். எஸ்கிமோக்களின் மாறுதல் விரும்பாப் பண்பைப்பற்றி போவாசும் குறிப்பிடுகிறார்.

வாய்மொழி இலக்கியப் பரவலுக்கு எல்லா மக்களும் காரணமாக அமைவதில்லை. ஸ்வீடன் நாட்டைச் சேர்ந்த கார்ல் வில்செல்ம் வான் சிடோ என்பவர் வாய்மொழி இலக்கியத்தைப் பரப்புதற்கு மரபை முனைப்பாகப் பரப்புபவர் (active bearer of tradition), முனைப்பற்ற பரப்புநர் (passive bearer) என்ற இருவகையினரைக் குறிப்பிடுகிறார். எல்லோரும் வாய்மொழி இலக்கியத்தைப் பரப்புவது கிடையாது. முனைப்பாகப் பரப்பும் ஒருவன் ஓரிடத்திலிருந்து மற்றோரிடத்திற்குச் சென்றால் சென்ற இடத்தில் வாய்மொழி இலக்கியம் விரைந்து பெருகும். சென்ற இடத்து மொழி புரியாது போனால் இந்த முனைப்பான பரப்புநன் முனைப்பற்றவனாகிவிடுவான். சில வேளைகளில் முனைப்பற்ற பரப்புநன் முனைப்புள்ளவனாகவும் மாறிவிடக்கூடும் என்கிறார் வான்சிடோ (1948: 11-43).

அதேசமயம், வாய்மொழி இலக்கியம் நிகழ்த்தப்பெறும் ஒன்று. சமூகச் சூழல் ஒன்றில் அது வந்து புழங்கும். சான்றாக வில்லுப்பாடல் வழிபாட்டு விழாக்களின்போது பாடப்படுவது, நிகழ்த்தப்பெறுவது. நிகழ்த்தப்பெறும்போது பாடகன் தனக்குக் கொடுக்கப்பட்ட நேரத்தையும், தன்னுடைய இரசிகர்களின் ஆர்வத்தையும் பொறுத்துத் தன் பாடலை நீட்டவோ, குறைக்கவோ செய்கிறான். தன் இரசிகர்களில் பெண்டிர் அதிகமாக இருப்பின் அசிங்கமான (obscene) பகுதிகளை நீக்கிவிடுகிறான். சில இடங்களில் பாலுறவு பற்றிய இரட்டுற மொழியும் பண்பும் காணப்படும். சில வழக்காறுகளைக் குறிப்பிட்ட ஒரு காலத்திலோ, நாட்களிலோ சொல்லக்கூடாது என்ற நிலையையும் நாம் காணலாம். சில வழக்காறுகளைச் சூழலைவிட்டுப் பிரித்துப் பார்த்தால் பொருள் புலப்படாது. சான்றாகப் 'பணமும் பத்தா இருக்கணும் பொண்ணும் முத்தா இருக்கணும்' என்ற பழமொழி, சொல்லப்படும் சூழலைப் பொறுத்தே தெளிவாக விளங்கும்.

வாய்மொழி இலக்கியங்களே நாட்டார் இலக்கியங்களாகும். நாட்டார் இலக்கியம் மக்களிடையே மக்களால் மக்களுக்காகப் பாடப்படும் ஒன்றாகும். குறிப்பிட்டதொரு சமூகச் சூழலில் இந்த இலக்கியங்களை மக்களே பாடுகின்றனர். ஒரு திருமணத்தின்போதோ, விளையாட்டின் போதோ, ஒரு குறிப்பிட்ட தொழிலில் ஈடுபட்டிருக்கும் போதோ, சமய விழாவின்போதோ அல்லது ஊரில் நடைபெறும் சமுதாய விழாவின்போதோ இப்பாடல்களை ஒருவர் பாட ஏனையோரும் பங்கேற்கின்றனர். தொடர்ந்து மற்றையோரும் சேர்ந்து பாடுகின்றனர். அன்றாட வாழ்வோடு தொடர்புடையவை இவை.

பாடுதல் என்று சொல்லும்போது பாடல்கள் மட்டுமே நாட்டார் இலக்கியம் என்று கருதிவிடக்கூடாது. உரைநடை சார்ந்தவையும் நாட்டார் இலக்கியங்களே. கதைப்பாடல்களும், கதை தழுவாத பாடல்

களும், உரைநடையில் சொல்லப்படும் கதைகளும், பழமொழிகளும், விடுகதைகளும் நாட்டார் இலக்கியங்களாம்.

நமது நாட்டில் கல்வியறிவு பெற்றவரைவிடக் கல்லாதவர்களே எண்ணிக்கையில் உயர்ந்தோர். இந்தக் கல்லாத மக்களுக்கு இளங்கோவின் சிந்தையள்ளும் சிலம்பும், கம்பனின் இராமாயணமும், வில்லிப் புத்தூராழ்வாரின் பாரதமும் தெரியாது. அதற்கு மாறாகக் கோவிலன் கர்ணகி(கை) கதையும், அல்லியரசாணி மாலையும், பவளக்கொடி மாலையும், புலந்திரன் களவுமாலையும், புலந்திரன் தூதும், பொன்னுருவி மசக்கையும், ஏணி ஏற்றமும் நன்றாகத் தெரிந்தவை. அவர்தம் உள்ளங் கவர்ந்தவை. இதற்குரிய காரணங்கள் யாவை? வானொலி, திரைப்படம் என்ற பொழுதுபோக்குச் சாதனங்கள் இல்லாத கடந்த காலத்தில் இவை மக்கள்முன் எடுத்துரைக்கப்பட்டன. பாடி நடிக்கப்பெற்றன. ஆனால் இதனையும் விடச் சிறந்த உளவியல் காரணம் ஒன்றுண்டு. இன்று சில திரைப்படநாயகர்கள் எவ்வாறு பாமர மக்களின் இலட்சிய வீரர்களாகத் தெரிகின்றனரோ அதைப் போன்று கதைப்பாடல்களின் தலைவர்களும் திகழுகின்றனர். பேராசிரியர் வானமாமலை இதனைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்: “கிராம மக்கள் இராமாயணத்தைவிடப் பாரதத்தை யே அதிகமாக விரும்பிக் கேட்கிறார்கள். அதற்குக் காரணம் பஞ்ச பாண்டவர் களில் அர்ஜுனனும், வீமனும் மக்களுக்குத் தம்மோடு உறவுடைய வீரர்களாகத் தோன்றுகிறார்கள். கண்ணன் உற்ற நண்பனாகவும், ஆபத்தில் உதவுபவனாகவும், மனிதப் பண்புகள் நிறைந்தவனாகவும் காணப் படுகிறான். கண்ணன் தனது சுயகாரியத்திற்காக எதனையும் செய்ய வில்லை. தனது நண்பர்களுக்கு உதவவே கதையில் பங்கு பெறுகிறான். எனவே அவன் பாமர மக்களின் சிந்தனையைக் கவருகிறான்” (1964:9).

மற்றொரு வகைக் கதைப்பாடல்கள் பிறர் சூழ்ச்சியால் வஞ்சகமாகக் கொல்லப்பட்டவர்கள் அல்லது துர்மரணம் அடைந்தவர்களைப் பற்றியவை. வில்லுப் பாடகர்கள் படுகளைப் பாடல்கள் அல்லது பேய்ப் படை பற்றியவை என்று குறிப்பிடுகின்றனர். மதுரைவீரன் கதை, காத்தவராயன் கதை, முத்துப்பட்டன் கதை, மெச்சும் பெருமாள் பாண்டியன் கதை, ஈனமுத்துப் பாண்டியன் கதை, வன்னிராசன் கதை, நீலி கதை போன்றவை இவ்வகை சார்ந்தன. இறந்தோரை வழிபடும் வழக்கம் இன்றும் உள்ளது. அவர்களுக்குப் படைப்புகள் இடுவதும் தமிழகத்து நடைமுறையாம். இறந்து போனோர் ஆவிகளாக வந்து தொல்லை தருவர் என்ற நம்பிக்கையும் தமிழகத்து நம்பிக்கையே. அதிலும் துர்மரணம் அடைந்தோர் பேய்களாக மாறித் துன்புறுத்துவர் என்று மக்கள் இன்றும் குறிப்பிடுவதைக் காணலாம். இவ்வாறு இறந்தோருக்குப் பூசையிட்டுப் பலிகொடுத்து விழாவெடுப்பதும் தமிழகத்து நடைமுறை. இறந்தோர் திரும்பி வராதிருக்க மறித்துக் கட்டுதல் என்ற பழக்கமும் தமிழகத்து உள்ளது. இத்தகு காரணங்களால் இவர்களைப் பற்றிய இலக்கியங்கள் மக்களிடையே செல்வாக்குடன் திகழுகின்றன.

மேலும் மக்கள் தம்முடைய எண்ணங்களையும், எதிர்ப்புகளையும் கூட நாட்டார் இலக்கியங்களின் வழி வெளியிடுகின்றனர்.

அடக்கு முறையும், அநீதியும் தலைவிரித்தாடும்போது அதனை எதிர்க்கும் சமூக எதிர்ப்புக் கருவிகளாக நாட்டார் பாடல்களும், நகைச்சுவைத் துணுக்குகளும், பழமொழிகளும் பயன்படுகின்றன. இந்த வழக்காறுகள் கொடியவனை அல்லது தீய ஒரு நிறுவனத்தை எதிர்க்கும் குரலாக, வடிகாலாக, போக்கிடமாக அமைகின்றன. இந்தப் பாடல்களைப் படைத்தவர் யாரோ ஒருவர் என்பதால் தாக்கப்படுகிறவர்கூடப் பாடுகிறவர்கூட ஆத்திரம் கொள்ள இயலாது. இது ஒரு தனிப்பட்ட வெளிப்பாடில்லாமல் கூட்டு வெளிப்பாடு என்பதால் இதனைப் பாடுகிறவன்மேல் பழிபோய்ச் சேராது.

ஆங்கில ஆட்சிக் காலத்தில் இத்தகைய எதிர்ப்புக் குரல்களை நம் மக்கள் நாட்டார் பாடல்களின் மூலம் வெளிப்படுத்தினர். நம்முடைய நாடு அடிமைப்பட்டிருந்த சமயத்தில் குழந்தைகளாக இருந்த பலர் கீழ்க் கண்ட பாடலைப் பாடியிருக்கக் கூடும்.

“ஐ பை அரைக்காப்படி நெய்
வெள்ளக்காரன் கப்பலிலே
தீயெக் கொளுத்தி வை.”

1906ஆம் ஆண்டு மித்திரா என்பவர் ட்ரிபியூன் என்ற பத்திரிகைக்குக் கொடுத்த பேட்டியில் “வங்காளத்தில் எந்தவொரு கதைப்பாடலும், நாட்டார் பாடலும், குழந்தைப் பாடலும் ஆங்கிலேயருக்கு எதிரான கருத்தைத் தெரிவிக்கவில்லை” என்கிறார். இந்தக் கருத்து எவ்வளவு உண்மை என்பதை வங்காள நாட்டினரே தெளிவாக்க வேண்டும். ஆனால் தமிழ்நாட்டில் நாட்டார் பாடல்கள் வெள்ளையர் எதிர்ப்பைத் தெளிவாகவே வெளியிட்டன.

“ஊரான் ஊரான் தோட்டத்திலே
ஒருத்தன் போட்டானாம் வெள்ளரிக்காய்
காகக்கு ரெண்டு விக்கச் சொல்லி
காகிதம் போட்டானாம் வெள்ளைக்காரன்.”

வெளிப்படையாக இல்லை எனினும் உள்ளடங்கிய ஓர் எதிர்ப்புக்குரல் இதில் தெரிகிறது.

சீன நாட்டில் பேரரசின் நிர்வாகத்திற்கு உதவியாக நாட்டார் பாடல்கள் இருந்தன. சீன நாட்டு வரலாற்றில் அந்த நாட்டை ஆட்சி செய்த மூன்று மரபினருள் ஹ்சியா (Hsia) என்பது ஒன்று. அம்மரபைச் சார்ந்த யூயி என்ற அரசன் மக்களின் நலன் கருதி ஆட்சி புரிந்தான். சில அதிகாரிகளை அனுப்பித் தன் ஆட்சி முறை பற்றிக் கதைப்பாடல்களின் மூலமும், நாட்டார் பாடல்களின் மூலமும் மக்கள் எத்தகு கருத்துகளை வெளியிடுகின்றனர் என்பதனைக் கண்டறிந்து அவன் ஆட்சிசெய்தான். மக்கள் நலனே மண்ணாள் வேந்தன் தன் நலம் என்று கருதி ஆட்சி செலுத்தினான். மஞ்சள் ஆற்றுக்குப் பக்கத்தில் ஏராளமான மக்கள் வாழ்ந்த பகுதியில் வெள்ளப் பெருக்கெடுத்தபோது யூயி தன் அரசன்மனையைவிட்டு வெளியேறிப் பதின்மூன்று ஆண்டுகள் தன்

மனைவி மக்களைக் காண மறுத்து வெள்ளப் பெருக்கைக் கடலில் திருப்பிவிட முயன்றான். அவனைப் பற்றிய பாடலைக் காண்க.

“ஃசியா யூயிவாங். ஃசியா யூயிவாங்
நீயொரு நண்பன். நீயொரு பேரரசன்
நீ எங்கள் குஞ்சுகளைக் காத்தாய்
எங்களையும் வெள்ளத்திலிருந்து காத்தாய்.”

இது வளம் மிக்க ஆண்டு, எங்களின் குழந்தைகளோடு நாங்கள் நெருங்கியுள்ளோம்.

சீன நாட்டிலுள்ள நீண்ட சுவரைக் கட்டியவன் சின்ஷி வாங் (Chin Shih Whang). சீன நாட்டுக் கொடுங்கோலர்களில் மிகமிகக் கொடியவன். பகைவாதிடமிருந்து நாட்டைக் காப்பாற்றுதற்காக மிகக் குறுகிய காலத்தில் அந்தச் சுவரைக் கட்டி முடிப்பதற்கு அவன் கட்டளையிட்டான். பலர் தங்களுடைய குடும்பங்களைத் துறந்து அங்கு சென்றனர். எதிர்த்தோர் உடனே கொல்லப்பட்டனர். இந்தச் சுவர் பல்லாயிரக்கணக்கான மைல் நீளம் உடையது. நண்பர்களிடமும், பகைவர்களிடமும், இந்தப் பேரரசன் அஞ்சுவதற்குரியவனாகக் கருதப்பட்டான். அவனுடைய நெருங்கிய நண்பர்கள் கூட இந்தச் சுவரைக் கட்டுவதிலிருந்து இவனைத் தடுக்க முடியவில்லை. பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள், கடும் வேலை காரணமாக இறந்தனர். பலர் கடும் தண்டனைக்குள்ளாயினர். மேலும் பலர் தங்கள் குடும்பத்தை இழந்து தவித்தனர். இருப்பினும் அவர்கள் தங்கள் உள்ளக் கருத்துகளை, துன்பங்களைத் தங்களுடைய நாட்டார் பாடல்கள் மூலம் தெரிவித்துள்ளனர். திருமணம் செய்துகொண்ட சில நாட்களில் தன்கணவனை இழந்து தவிப்பதைக் கீழ்க்கண்ட பாடல் உள்ளம் உருகத் தெரிவிக்கிறது:

‘பூக்கள் மலருகின்றன. பறவைகள் பாடுகின்றன.
அருகிலும் தூரத்திலும் இருக்கின்ற நண்பர்களைச்
சந்திக்க இளவேனில் அழைக்கின்றது
ஏனைய பெண்டி ரெல்லாம் கணவரோடும்,
மக்களோடும் மகிழ்ந்திருக்கின்றனர்.
நான் மட்டும் அந்தச் சுவருக்குப் பக்கத்தில் என்
கணவனின் எழும்பைத் தேடிச் செல்வ வேண்டுமா?
பெருஞ்சுவரே! பெருஞ்சுவரே! நீ பகைவாதிடமிருந்து
எங்களைக் காக்க முடியுமெனின்,
எங்களுக்கு நெருக்கமானவரை மட்டும் நீ ஏன் காக்கக் கூடாது?’

என்று அல்லல்பட்டு ஆற்றாது அழுகிறாள். இந்த மன்னனைப் பாராட்டிப் பாடும் பாடல்களும் காணப்படுகின்றன.

நாட்டார் இலக்கியங்களில் பழமொழியும் ஓர் இலக்கிய வகையாகும். ஒரு குழந்தை தவறு செய்யும்போதோ, இருவருக்கிடையே சமாதானம் செய்யும்போதோ, அல்லது ஒருவர் தம்முடைய எரிச்சலை வெளியிடுவதற்காகவோ பழமொழிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சில

வேளைகளில் இதே காரணங்களுக்காகக் கதைக்கூடப் பயன்படுத்தப் படுவதுண்டு. இந்த நாட்டார் இலக்கியங்களைப் பயன்பாட்டிலக்கியங்கள் என்று அறிஞர் குறிப்பிடுவர். நாட்டார் இலக்கியங்களே ஒரு நாட்டினுடைய முழுமையான வரலாற்றை, பண்பாட்டை உணரவதற்குத் துணைபுரிவன. நாட்டார் இலக்கியங்களின் துணையின்றி ஒரு நாட்டினுடைய வரலாறு எழுதப்படுமானால் அவ்வரலாறு குறைபாடுடையதாகவே அமையும்.

வாய்மொழி வழக்காற்று வகைமைகள்

தமிழக நாட்டார் வாய்மொழிப் பாடல்களைப் பல்வேறுபட்ட குழல்களில் வைத்தே புரிந்துகொள்ள வேண்டும். இந்த வாய்மொழிப் பாடல்கள் நாட்டார்தம் வாழ்வின் பல்வேறு கணங்களில் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. தமிழர்தம் வாழ்வின் எந்தக் கணங்களில் பாடல்கள் பாடப்படவில்லை என்று காண்பதரிது. ஒரு குழந்தை பிறந்தபோதும், அழும்போதும், தூங்கச் செல்லும்போதும், விளையாடும்போதும், பருவமடையும் சடங்குகளிலும், திருமணத்தின்போதும், தொழிற்களங்களிலும், இறப்பிலும் பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. குயில்பாட்டில் பல்வேறு பாடல்களைப் பாரதி எண்ணிச் சொல்கிறார்.

“மானுடப் பெண்கள் வளருமொரு காதலினால்
 ஊனுருகப் பாடுவதில் ஊறிடுந்தேன் வாரியிலும்
 ஏற்றநீர்ப் பாட்டின் இசையினிலும் நெல்லிடிக்கும்
 கோற்றொடியார் குக்குவெனக் கொஞ்சும் ஒலியினிலும்
 சுண்ணம் இடிப்பார்தம் சுவைமிகுந்த பண்களிலும்,
 பண்ணை மடவார் பழகுபல பாட்டினிலும்
 வட்டமிட்டுப் பெண்கள் வளைக்கரங்கள் தாமொலிக்கக்
 கொட்டி இசைத்திடுமோர் கூட்டமுதப் பாட்டினிலும்”

நெஞ்சைப் பறிகொடுத்ததாகப் பாடுகிறார். தொழில்மயத்தால் இந்தப் பாடல்கள் இன்று மறைந்து வருகின்றன.

வகைமைப்படுத்தல்

வாய்மொழி வழக்காறுகளை வகைமைப்படுத்துவது எளிதன்று. நாட்டார்தம் வாய்மொழி வழக்காறுகளை வகைமை செய்யும்போது நாட்டார்தம் மரபின் அடிப்படையில் அடையாளம் காணப்பட்டு, அம்மக்களே உணர்ந்து வைத்திருக்கும் ஒழுங்கமைப்புகளைக் கண்டிப்பாகக் கணக்கில் கொள்ள வேண்டும்.

ஒரு குறிப்பிட்ட பாடல் தங்கள் வாழ்வின் எந்த இயல்புக்குப் பொருத்தமானது என்பதைத் தீர்மானிப்பதில் நாட்டாரே தகுதி மிக்கோராவர். ஒருவன் புகழ் குறித்துப் பாடப்பாடும் பாடலை ‘புகழ்ச்சிப் பாடல்’ (praise poetry) என்று நாம் வகைப்படுத்துவதைவிட, அதனைப் பாடும் மக்கள் ‘ஓப்பாரிப் பாடல்’ (இறப்புப் பாடல்) என்று கொண்டால்

அதுவே பொருத்தமானதாகும். ஆனால் அதனைப் பாடும் குறிப்பிட்ட நாட்டவரின் கருத்தை மட்டும் சார்ந்திருக்கும்போது, மற்றச் சமூகங்கள் அது குறித்து எம்முறையில் கருத்தாக்கம் செய்கின்றனர் என்று எண்ணிப் பார்க்க இயலாது. தமிழகத்தில் எண்ணற்ற சாதிகளும் பண்பாட்டுக் குழுக்களும் இருப்பினும் வாய்மொழிப் பாடல்களைப் பொருத்தவரை பல பொதுமைக் கூறுகள் காணப்படுவதை உணர முடியும்.

பெரும்பான்மையான வாய்மொழிப் பாடல்கள் இயற்கைச் சூழல்களிலேயே பாடப்படுகின்றன. ஆதலின் வாய்மொழிப் பாடல்களின் (வழக்காறுகள் எல்லாவற்றுக்கும்) இயற்கைச் சூழலுக்கும் பாடகருக்கும் சிறந்த முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட வேண்டும்.

வாய்மொழி இலக்கியத்தின் எல்லையுள் காப்பியங்கள், பாடல்கள், கதைகள், பழமொழிகள், விடுகதைகள் போன்றவை அடங்கும். இவற்றை வகைப்படுத்துதல் எளிமையான செயல் அன்று. உரைநடையாக அமைவன, பாட்டாக அமைவன, இசை தழுவியன, இசையற்றன, ஆடவர்க்குரியன, பெண்டிர்க்குரியன, ஒருவர் பாடுவன, பலர் பாடுவன, கதை தழுவியன, கதை தழுவாதன, எடுத்துரைக்கப்படுவன (narrative), உரையாடலாக அமைவன, சுருங்கியவை, விரிந்தவை, நிலைத்த அமைப்பின, மாறிச் செல்வன என்றெல்லாம் வகைப்படுத்தலாம். ஆனால் இவ்வகைப்படுத்தும் முறைகள் எல்லாம் சார்புடையன (relative), குறைபாடுடையன. துல்லியமாக வரையறை செய்வது எளியதொரு செயலன்று. ஆதலின் அமைப்படிப்படையில் ஒரே தன்மையானவற்றை இனங்கண்டு ஒன்றாக்குதலே பொருத்தமாக அமையும்.

தெம்பாங்கு, திருமணப் பாடல், தாலாட்டு, கும்மிப் பாடல், கோலாட்டப் பாடல், விளையாட்டுப் பாடல், ஏற்றப் பாடல், அம்பாப்பாடல், நடுகைப் பாடல், களையெடுக்கும் பாடல் என்று எண்ணற்ற பாடல்கள் காணப்பட்டாலும் இங்கு நான்கு பாடல் வழக்காறுகளின் இயல்புகள் சிறப்பாக விளக்கப்படுகின்றன.

தாலாட்டுப் பாடல்கள்

குழந்தைகளைத் தூங்கச் செய்யத் தாய், பாட்டி, அதனை போன்ற உறவினர் பாடும்பாட்டுத் தாலாட்டாகும். தாலாட்டு என்ற தொடரைத் தால்+ஆட்டு என்று பிரித்துத் 'தால்' என்றால் நாக்கு, அதனை ஆட்டிப்பாடுவதே தாலாட்டு என்று இலக்கியவாணர் குறிப்பிடுவர். ராராட்டு, ரோராட்டு, தாராட்டு, என்றும் தாலாட்டு நாட்டாரால் குறிப்பிடப்படுகிறது. தாலாட்டுப் பாடுபவருக்கு நெடியதொரு பாடல் தெரிந்திருப்பினும் நீட்டிப் பாடும் திறமிருப்பினும் குழந்தை தூங்கத் தொடங்கும் நேரத்தைப் பொறுத்தே அதன் நீட்சி அமையும்.

உலகெங்குமுள்ள பல்வேறு மொழிகளில் தாலாட்டுப் பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. தாலாட்டுப் பாடல்களுக்கு முறையான தொடக்கம் உண்டு.

ஆராரோ ஆரிரரோ ஆராரோ ஆரிரரோ என்றோ
 ராராரோ ராரிரரோ ராராரோ ராரிரரோ என்றோ
 ரேரே ரேரே ரேரே ரேரே என்றோ

தாலாட்டின் தொடக்கம் பொருளற்ற ஒலிகளாக அமையும். 'லூ லூ' 'லல்லா லல்லே', 'நின்னூ-ன்னூ', 'போபோ' (bo bo), 'டூ டூ' (do do) போன்ற ஒலிகள் ஆங்கிலம், போலிஷ், ருமானியன், ஃபிரெஞ்சு, இத்தாலி போன்ற மொழிகளிலும் தாலாட்டின் தொடக்கத்தில் ஒலிக்கப்படுகின்றன. இந்த ஒலிகளை எழுப்பியவுடனேயே தாலாட்டுத் தொடங்கப் போகிறது என்பதனை அடையாளம் கண்டுகொள்ளலாம்.

தாலாட்டுப் பாடல்களுக்குப் பொருளாக அமைவனவற்றைப் பாராகப்பிரமணியன் தொகுத்துத் தருகிறார்.

1. குழந்தை
2. அதற்கு வேண்டிய சாதனங்கள்
3. உறவினர்கள்

இப்பொருட்களின் விரிவைப் பின்வருமாறு எடுத்துரைக்கலாம்:

1. குழந்தையை மையமாகக் கொண்ட பொருளின் விவரங்கள்:
 - அ. குழந்தையின் அழகு, அருமந்தத்தன்மை (அருமருந்தன்ன தன்மை), எதிர்காலம் இவற்றைப் பாராட்டல்
 - ஆ. குழந்தையைப் பெற தாய்செய்த நோன்பு.
2. சாதனங்களை மையமாகக்கொண்ட பொருளின் விவரங்கள்:
 - அ. சாதனங்களின் அழகு, வேலைப்பாடு ஆகியவற்றைப் பாராட்டல்.
 - ஆ. அச்சாதனங்களைச் செய்தவர்களுக்கும், பரிசாக அளித்தவர்களுக்கும் நன்றி கூறல்.
3. உறவினர்களை மையமாகக் கொண்ட பொருளின் விவரங்கள்:

உறவினர்களின் செயல் வீரத்தை, ஈகைத்திறனை, செல்வ வளத்தைப் பாராட்டல்.

இப்பொருட் தலைப்புகளும் அவற்றின் உட்கூறுகளும் தாலாட்டுப் பாடல்களுக்குரிய அடிப்படையான கருத்துகளாகின்றன (1975:182-183).

அழுகையை அடக்குவதும், உறங்கவைப்பதுமே தாலாட்டின் முதற் செயல்பாடாகும். ஆதலின் தாய் அழுகைக்குரிய காரணம் கேட்பதாக ஓர் அடிக்கருத்துத் தாலாட்டில் வருவதைக் காணலாம்.

“கண்ணே ஒன்னை யாரடிச்சார்
 கண்மணியைத் தொட்டது யார்
 பொன்னே ஒன்னை யாரடிச்சார்
 பொன்மணியைத் தொட்டது யார்?”

ஆரடித்து நீயமுதாய்
அடிச்சாரைச் சொல்லியமு
ஆள் விலங்கு போட்டு வைப்போம்
தொட்டாரைச் சொல்லியமு
தோள்விலங்கு போட்டு வைப்போம்

அத்தை அடிச்சாளோ
அல்லி மலர்ச் செண்டாலே
மாமன் அடிச்சாளோ
மல்லிகைப்பூச் செண்டாலே

பாட்டி அடிச்சாளோ
பாலுட்டுங் கையாலே
நீட்டி அடிச்சாளோ
நெய்யூத்துங் கையாலே
ஆரடித்து நீயமுதாய்
ஏலம்பூ வாய்நோக ”.

காப்பியக் கதைமாந்தர்களை உருவகப்படுத்தி வருணிப்பது கவிஞர்களுக்குக் கைவந்த கலை. ஆனால் வாய்மொழிப் பாடல்கள், இலக்கியங்களுக்கு முன்னோடி என்பதால் இவ்வுருவகச் செழிப்பைத் தாலாட்டில் காணலாம்.

“கரும்போ களிதேனோ கற்கண்டோ சர்க்கரையோ
சர்க்கரையோ முக்கொழுந்தோ சாதிமரிக்க கொழுந்தோ

தேனோ திரவியமோ தெவிட்டாத மாங்கனியோ
மாங்கனியும் திம்பாக தேம்பொழிந்த வாயாலே ”

என்று உருவகப்படுத்திப் பாடிவரும் ஒரு தாய், தான் நோன்பிருந்ததைச் சொல்லிய பின் குழந்தையை உருவகப்படுத்துதல் காண்க.

“அள்ளி மிளகு தின்னு
அறுபதுநாள் நொம்பிருந்து
கன்னி சிறையிருந்து கண்டெடுத்த குஞ்சரமோ?

மானத்து மீனோ
மேகத்து மின்னொளியோ
தாகத்தைத் தீக்க வந்த
தங்க இளநீரோ?

அஞ்சிலேயும் பிஞ்சோ
அரும்பிலேயும் வாசனையோ?
பூவிலேயும் பிஞ்சோ?
புனலிலேயும் வாசனையோ?”

அதே தாய் மீண்டும் பிள்ளைவரம் வேண்டியதைப் பாடுகிறார். ஆனால் இதனைப் பாடுபவர் செ.வேதம் என்ற கத்தோலிக்க சமயத்தவர். அவர்

தில்லை, மாயவரம் சென்றதையும் மரம் சுத்தி வந்ததையும் குறிப்பிடுதல் காண்க.

“பிள்ளை யில்லயின்னு
தில்லைவனம் போகயிலே
தில்லைவனம் கண்தெறந்து
பிள்ளைக்கலி தீத்தாக

மஞ்சன் இல்லயின்னு
மாயவரம் போகையிலே
மாயவரம் கண்திறந்து
மைந்தன்கலி தீத்தாக

பிள்ளை யில்லெயின்னு
பூமரத்தைக் காத்திருந்தோம்.
பூத்தந்தா வாடுமின்னு
பிள்ளை தந்தா ராராட்ட

மைந்தனில்லென்னு
மாமரத்தைக் காத்திருந்தோம்
மாலைதந்தா வாடுமின்னு
மைந்தன் தந்தா ராராட்ட.”

சமய வேறுபாடென்பது மதப்புரட்டர்களின் வேலை. ஆனால் கல்லாத தாயர் சமயம்பற்றிக் கவலைப்படுவதில்லை. அவர்களுக்கு வேலவரும் ஏசுவும் ஒருவரே; வேண்டுமென்றால் வேலவருக்குப் பதிலாக தேவமாதாவையும், வள்ளிக்குப் பதிலாக ஏசுநாதரையும் மாற்றிக்கொள்வர். அது அவர்கள் தாலாட்டுப் பாடும் அந்தக் கணப்பொழுதைப் பொறுத்தது.

“ஓடினாள் வள்ளி
ஒளிந்தாள் மலையருகே
தேடினார் வேலவர்- வள்ளி
திருமுகத்தைக் காணோமுன்னு”

(திருப்பாற் கடல்தாண்டி என்பது செ.வேதம் பாடிய பாடல்).

“ஓடினார் சேசு
ஒளிந்தார் குறுஞ்செடியில்
தேடினார் தேவமாதா
திருப்பாற் கடல்தாண்டி”

என்பது மி. அருளாயி என்ற பாரதம் என்பவர் பாடியது.

“ஓடினார் சேசுவம்மா
ஒளிந்தார் குறுஞ்செடியில் (குருசடியில்)
தேடினார் தேவமாதா
சேசுபோன பாதையெல்லாம்
தேடிப்பிடித்தாகலாம்
திருப்பாலனைக் காணோமின்னு” (ச. பாத்திமாமேரி)

மூன்று தாயரும் தத்தம் திறத்திற்கேற்ப மாற்றிக் கொள்ளுதல் காண்க. மாறிச் செல்லும் அமைப்புடைய வழக்காறுகளுள் தாலாட்டு என்பதும் ஒன்று. தாலாட்டுப் பாடல்களை அறிவியல் அடிப்படையில் முறைப்படி தொகுத்து ஆய்வுசெய்தவர் பா.ரா.சுப்பிரமணியன். அவர் தாலாட்டுப் பாடல்களின் இழைவுக்கூறுகளையும் (textural features) பனுவல்களையும் (texts), அவற்றின் அமைப்பையும் ஆராய்ந்தார். வீரவநல்லூரில் காந்தம்மாள் என்பவரிடம் அவர் சேகரித்த பாடலைத் தருகிறார்:

“பாலான் குழலான் - நீ
பசித்து அமுதாய் என்று சொல்லி
பால் பசுவோ தேடி
பயணம் இட்டார் உங்கள் அப்பா (அ)

காடெல்லாம் சுத்திக்
காராம் பசு தேடி
மலைமேல் பசு மேய
ஆனிடையர் பத்தி வர (ஆ)

பத்தி வந்த பால்பசுக்கு
பால்மடுவும் தங்க நிறம் (இ)

கொண்டு வந்த பால்பசுக்கு
கொம்பு ரெண்டும் தங்க நிறம் (ஈ)

வாங்கி வந்த பால் பசுக்கு
வால் எல்லாம் தங்க நிறம் (உ)

உட்கார்ந்து பால் கறக்க
முக்காலி பொன்னாலே (ஊ)

பிடித்திருந்து பால் கறக்க
பிடி செம்பும் பொன்னாலே (எ)

கன்று கட்டத் தும்பு
கடை காலும் பொன்னாலே (ஏ)

தென்கடலு மாணிக்கம்
தெரட்டி உமிச் சொரிந்து,
வடகடலு மாணிக்கம்
வாரி உமிச் சொரிந்து,
தாளிலே உள்ள பாலை
தளிகையிலே விட்டாச்சு (ஐ)

வடகடலை ஆராய்ந்து
வயிரநிறச் சங்குஎடுத்து
வாய்க்கு வயிரங்கட்டி
வாங்கி வாரான் அம்மான் என்று
தந்தி வந்து பேசுது இப்போ-உங்கப்பா
தருமரோட மேசையிலே (ஓ)

சங்கு கொள்ளப்போன ஆம்மாள்
சந்திரனோ இந்திரனோ (ஓ)

இது 34 வரிகள் கொண்ட ஒரு நீண்ட பாடல், குழந்தையின் இயற்கை உணவான பாலிற்காகப் பசுவையும், அப்பாலைப் புகட்டுவதற்காகச் சங்கையும் தேடிக்கொண்டும் 'பெருமுயற்சி'யை இப்பாடல் எடுத்துரைக்கிறது. தந்தை கொண்டுவந்த பசுவும், தாய்மாமன் கொண்டுவந்த சங்கும் பாராட்டைப் பெறுகின்றன.

இப்பாடல் கதைக்கூறுகளின் அடிப்படையில் பல பத்திகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. ஒரு பத்தியில் ஒரு கதைக்கூறின் விரிவுகள் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இப்பாடலில் இடம்பெற்றுள்ள கதைக்கூறுகளாவன.

- (அ) பால் பசுவைத் தேடித் தந்தையின் பயணம்
(ஆ) பசு கொண்டு வரப்படுதல்
(இ) கொண்டுவரப்பட்ட பசுவின் சிறப்பு
(ஈ) பால் கறப்பதற்குப் பயனாகும் பாத்திரங்களின் சிறப்பு
(உ) பாலைக் காய்ச்சுதல்
(ஊ) மாமன், பால் புகட்ட சங்கினைத் தெரிந்தெடுத்தல்
(எ) தெரிந்தெடுக்கப்பட்ட சங்கின் சிறப்பு
(ஏ) மாமனைப் பாராட்டல்

இக்கதைக்கூறுகள் வருணனைகளால் விரிவாக்கப்பட்டுள்ளன. பல கதைக்கூறுகளையும் வருணனைகளையும் கொண்டிருப்பினும் இப்பாடல் தேனடையைப் போன்ற ஒரு நெருக்கமான கட்டமைப்புடன் விளங்குகிறது.

இரு உறவினர்களும் (தந்தை, மாமன்) அவரவர்கள் கொண்டுவரும் பரிசுகளும் (பசு, சங்கு) உயர்வு தாழ்வு கற்பிக்கப்படாமல் ஒரு சமநிலையுடன் விவரிக்கப்பட்டுள்ளனர். தந்தை மகாபாரதக் கதைப்பாத்திரமான தர்மருடன் ஒப்பிடப்பட்டால், மாமன் வானுறை இந்திரனுடன் ஒப்பிடப்படுகிறான். தந்தை கொண்டுவந்த பசுவின் அங்கங்கள் பொன்னிறத்தன என்று பாராட்டப்பட்டால், மாமன் தெரிந்தெடுத்த சங்கு வைர நிறத்தது என்று போற்றப்படுகிறது. இத்தகைய சமநிலை பாட்டிற்குப் பொருளாழம் தருகிறது (1975: 192-193).

தாலாட்டுப்பாடல்களில் குழந்தையின் தந்தை, தாத்தா, தாய்மாமன் போன்றோரைப் புகழ்ந்து போற்றுதல் மற்றோர் அடிக்கருத்தாகும். பழைய கிழக்கு முகவை மாவட்டத்தில் தாத்தாவை 'ஐயா' (ஐயா என்றால் அப்பாவைக் குறிப்பிடாது) என்றே குறிப்பிடுவர். மேலும், சோற்றுக்கு வழியில்லாவிட்டாலும் வீட்டுக்கொரு 'ராசா' இருப்பான் என்று புதுமைப்பித்தன் கேலி செய்ததுபோல் இந்தக் குழந்தைகள் எல்லாம் அரசகுலத்தைச் சார்ந்தவர்கள் என்றுதான் பாடப்படுவர். மேலும்

தமிழ்நாட்டின் அத்தனை சாதியாரும் தாங்கள் அரசகுலத்தினர் (சத்திரியர்) என்று சொல்லிக்கொள்வது போன்றதே இவ்வடிக்கருத்து.

“ஏறுதும் தங்கரதம்
 எறங்குறதும் வெள்ளிரதம்
 போகுறதும் பொன்னுரதம்- ஓனக்குப்
 பூசெ பண்ணும் ராச குலம்.
 தெருவெல்லாந் தேக்குமரம்- ஓன்னைச்
 சேந்ததெல்லாம் ராசகுலம்
 ராசகுல மாமனுக்கு
 ஆசை மருமகனும்
 வாசலெல்லாம் வன்னி மரம்- ஓன்
 வம்சமெல்லாம் ராசகுலம்
 ராசகுல மாமனுக்கு
 ஆசையுள்ள ரத்தினமோ;

தாய்மாமன் தமிழ்நாட்டாரிடையே தந்தைக்கடுத்த இடத்தைப் பெற்றவன். வேளாண்மையை அடிப்படையாகக்கொண்ட சமூகங்களிலும் அவர்களுக்குத் தொழில்புரியும் மக்களிடையும் தாயின் சகோதரருக்கு முதன்மையான இடமுண்டு. தந்தையின் மறைவில் தாய்மாமனே குழந்தையின் வளர்ப்பில் முதலிடம் பெறுபவன். தாய்மாமனை அம்மான் என்று அழைப்பதே மரபு. அம்மான் என்பதற்கு ஆணொருவன் தாயாக இருந்து செயல்படுதல் என்று பொருள். ஆப்பிரிக்கச் சமூகத்தில் தாய்மாமனை ‘male mother’ என்றே குறிப்பிடுகின்றனர் (Radcliffe-Brown).

தாய்மாமன் தாலாட்டுப் பாடல்களில் சிறப்பிடம் பெறுகிறான். அவன் தாய்க்கும் குழந்தைக்கும் சீர் செனத்தி எல்லாம் செய்பவன். அவன் சாதாரணமானவன். தாலாட்டில் சாதாரணமான தொழிலும்கூட மிகமேம்பட்டதுபோல் தோன்றும் விதத்தில் பாடப்படும். பெரியதொரு வேலைசெய்பவருக்குச் சமமானதாகக் கருதப்படும்.

“பொன்னு மலெதாண்டி உங்கமாமா
 போலீசார் வேலைதானே - ஓனக்கு
 வேலெவிட்டு வீடு வந்தா
 வெள்ளிரதம் கூடவரும்.

தங்க மலெதாண்டி - ஓங்கமாமா
 தாலுசார் வேலைதானே
 வேலெவிட்டு வீடுவந்தா - ஓனக்கு
 தங்கரதம் கூடவரும்”. (செ. சுவரியம்மாள்)

“கோடு திறந்தில்ல - உங்களம்மான்
 குரிச்சியிலே குத்தவச்சு
 சரிச்சியோட வாய்போடும்
 சமர்த்தருட மருமகளோ”. (மி. பாரதம்-அருளாயி).

குழந்தை அழுவதன் காரணம், அடித்தவர், அடித்த பொருள், அடித் தவருக்குத் தண்டனை போன்ற கருத்துகள் முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டன. ஆனால் அதற்குமேலும் குழந்தையின் அழுகையால் எவ்வளவு கண்ணீர் பெருக்கெடுத்தது என்பதனை ஒவ்வொரு தாயும் எத்தகைய கற்பனைத் திறத்தோடு பாடுகிறார் என்று காண்போம்.

“அம்மாக்கள் அம்மாக்கள் - ஒனக்கு
 அஞ்சாறு அம்மாக்கள்
 அம்மாக்கள் செய்களிலே - நீ
 அரியெடுக்கப் போனாயின்னு
 அம்மாக்கள் சம்சாரங்கள் - ஒனக்கு
 அமர்ந்த வார்த்தே சொல்லவென்னு - நீ
 அங்கமுதே கண்ணீரு - ஒன்
 அப்பாவிடம் வந்து சொன்னே
 தாமதிச்சும் பாராமே - ஒங்களப்பா
 சண்டையின்மேல் போனாக.” (செ. சுவரியம்மாள்)

இப்பாட்டில் குழந்தை போன இடம் அம்மாக்களின் செய்யாகும். அம்மாக்கள் மனைவியர் அன்பான வார்த்தைகள் சொல்லவில்லை என்பதற்காகக் குழந்தை அழுததாகவும் அதற்காகக் குழந்தையின் தந்தை சண்டைக்குப் போனார் என்றும் இப்பாட்டுக் கூறுகிறது. மற்றொரு பாட்டு:

“அம்மாக்கள் அம்மாக்கள் - ஒனக்கு
 அஞ்சாறு அம்மாக்கள்
 அம்மாக்கள் வாசலுக்கு - நீ
 அரியெடுக்கப் போனாயின்னு
 பொட்டி பறிச்ச ஒங்களத்தெ
 பொறகரையில் விட்டெறிஞ்சா - நீ
 அங்கமுத கண்ணீரு
 தாயார் தலைநனைஞ்சு
 தாய்மாமன் தோள் நனைஞ்சு
 ஆறு குளம் பெருகி
 ஆனை குளிப்பாட்டி
 குண்டு குளம் பெருகி
 குதிரை குளிப்பாட்டி
 கொண்ட சளம் சமைச்சுத் தின்னும்
 வண்ணான் வெளுத்துடுத்தி
 வந்த சளம் சமைச்சுத் தின்னும் - நீ
 அழுத கண்ணீரு மறுகால்)
 வெட்டிப் பாடிதம்மா” (மி. பாரதம் - அருளாயி)

என்று குறிப்பிடுகிறது. இத்தாலாட்டில் குழந்தை சென்ற இடம் அம்மாக்கள் வாசலுக்காம். அழுகைக்குக் காரணம் அதை பெட்டியைப்

பறித்து எறிந்துவிட்டாள் என்பதாம். அதன் விளைவாக, அமுத கண்ணீர் பெருக்கெடுத்தோடுகிறது.

“எருக்கலங் காட்டுக்குள்ளே
எருப்பொறக்கப் போகயிலே- ஒங்கத்தே
பொட்டி பறிச்சப் பொறகரையில்
விட்டெறிஞ்சா-நீ ஒங்க
அப்பாவிடம் வந்து சொன்னே-நீ
அங்கமுத கண்ணீரு
குண்டு குளம் நெறஞ்சு
குதிரெ குளிப்பாட்டி
வண்ணான் வெளுத்துடுத்தி
வருத்துச்சனம் சமைத்துத் தின்னும்
இஞ்சிக்குப் போய்ப் பாஞ்சு
எலுமிச்சம் வேரோடி
மஞ்சளக்குப் போய்ப் பாஞ்சு
மருகுக்கு வேரோடி
மங்கையமுத கண்ணீரு
மறுகால் வெட்டிப் பாயுதம்மா” (மி. சந்தியாகம்மாள்)

இப்பாடல் சற்று வேறுபட்டது. குழந்தை போன இடம் எருக்கலங்காடு. காரணம் எருப்பொறுக்குதற்காக; பெட்டியைப் பறித்தெறிந்தவள் அத்தை. கண்ணீர்ப் பெருக்கு முந்திய பாட்டில் கண்டதைவிடப் பரந்து பாய்கிறது.

இந்த நான்கு தாலாட்டுகளும் பசும்பொன் மாவட்டத்தைச் சார்ந்த குரியன் கோட்டை என்ற ஒரே ஊரைச் சேர்ந்த நான்கு தாயரால் பாடப்பட்டது. இப்பாடல்கள் மாறிச் செல்லும் இயல்புடைய நாட்டார் வழக்காறுகளுக்கு நல்ல சான்றுகளாம்.

“அம்மாங்கள் செய்களிலே
அரியெடுக்கப் போனாயின்னு
அம்மான் சின்னக் கருத்தாளி
விட்டெறிஞ்சான் சேத்தாலே-நீ
அப்பமுத கண்ணீரு
ஐயாவிடம் போய்ச் சொல்லி
சபையிலே இருந்தவுக
சுடுதியா எந்திருச்சு
சாந்தால் கலப்பை செய்து
சந்தனத்தால் மாடுசெய்து
உழுது பயிராக்கி
ஒருமேனி நெல்லடிச்சுத்
தந்தாக தம்பியடா” (லூர்து மேரி)

குழந்தை சென்றவிடம் அம்மாங்களின் செய்; காரணம் அரியெடுப் பதற்காக. துன்புறுத்தியவன் அம்மான் சின்னக்கருத்தாளி. பொட்டி

பறித்து எறியவில்லை. சேற்றை வாரி இறைத்தான். அழுத கண்ணீர் மேலும் சேறாக்கிற்று. இதனைக் குழந்தை தாத்தாவிடம் (ஐயா) வந்து சொல்கிறது. தந்தையிடமன்று; தாத்தா சாந்தால் கலப்பை செய்து சந்தனத்தால் மாடு பூட்டி உழுது, விளைவித்துத் தருகிறார். இந்தக் கற்பனை கம்பனையும் விஞ்சி விட்டதல்லவா?

இந்தப் பாடல்கள் இந்தத் தாய்மார்களின் மறுபடைப்புத் திறனுக்கு மிகச்சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாம். இவர்கள் ஒவ்வொருவரும் தம் முன்னோரிடம் தெரிந்துகொண்ட பாடலைத் தத்தம் திறமைக்கேற்பப் பாடியுள்ளனர். இப்பெண்டிர்களின் முன்னோரிடமும் இவர்கள் பிறந்த ஊரிலும் மூன்று தலைமுறைகள் தாலாட்டுகளைச் சேகரித்திருப்பின் நமக்கு எண்ணற்ற ஆழ்ந்த உண்மைகள் கிட்டியிருக்கும்.

தெம்மாங்குப் பாடல்கள்

நாட்டார்தம் வாய்மொழிப் பாடல்களுள் தெம்மாங்குப் பாடல்கள் ஒரு வகையாகும். “தேன் பாங்கு என்பது அப்படித் தேய்ந்து மாறி வழங்குகிறதென்று சொல்வார்கள். தேன் எப்படி இனிக்கிறதோ அப்படி இனிக்கும் பாண்மை அந்தப் பாட்டுக்கு உண்டாம்” என்கிறார் கி. வா. ஜகந்நாதன். இந்தத் தொடருக்கு வேறொருவாறு தென் + பாங்கு என்று பிரித்துத் தென்னாட்டு மக்களின் பாங்கினைப் புலப்படுத்துவதால் தெம்மாங்கு என்றும் விளக்கலாம்.

தெம்மாங்கு பத்து வகைச் சிந்துப் பாடல்களுள் ஒன்று. சமனிலைச் சிந்து, வியனிலைச் சிந்து, நொண்டிச் சிந்து, வழிநடைச் சிந்து, ஆனந்தக் களிப்பு, காவடிச் சிந்து, வளையல் சிந்து, தங்கச் சிந்து, குள்ளத்தாராச் சிந்து, தெம்மாங்கு என்று சிந்து பத்து வகைப்படும். ஓரெதுகைபெற்ற இரண்டடிகள் அளவொத்து வருதல் சிந்து எனப்படும். இரண்டடிகள் மட்டுமின்றி நான்கடிகள் ஓரெதுகை பெற்று வருதலுமுண்டு. சிந்தின் உயிர்நாடி மோனைத்தொடையே. மோனையமைதி இல்லையேல் சிந்துக்கு உயிர்ப்பில்லை. ஒரு சிந்துப் பாட்டில் வரும் ஒவ்வொரு சிந்தும் கண்ணி எனப்படும் (புலவர் குழந்தை 1967)

“வாழையடி உன்கூந்தல்
வயிரமடி பல்காவி
ஏழையடி நானுனக்கு
எரங்கலையோ ஒம்மனசு
நன்னான நானா நனநன்னா
தன்னான தானா தனனானா தானா”

காதற்கவை கனியப் பாடுவதால் இதனை இன்பரசத் தெம்மாங்கு என்பர். மேற்குறிப்பிட்ட பாட்டு இரு சீரிரட்டை எதுகைத் தொடையால் அமைந்தது. நன்னான என்பது தெம்மாங்குப் பாட்டின் எடுப்பாகும். எடுப்பு இல்லாமலும் சில பாடல்கள் அமையும்.

தெம்பாங்குக்கு ஒரே ஒரு மெட்டுத்தான் உண்டு; ஆனாலும் அதைப் பலவாறு தாளத்தைமாற்றிப் பாடுவதுண்டு. இப்பகுதியில் 206 கண்ணிகள் இருக்கின்றன. இந்தக் கண்ணிகளுக்கிடையே பொருள் தொடர்பு ஏதும் இல்லை. பலபல நிலையிலே உள்ள ஆண்களும் பெண்களும் பாடும் முறையிலே துண்டுதுண்டாக அமைந்தவை இவை” என்கிறார் கி. வா. ஜகந்நாதன்.

“மூக்குத்தித் தொங்கலிலே-குட்டி

முந்நூறு பச்சைச் கல்லு

ஆளைத்தான் பகட்டுதடி-குட்டி

அதிலே ஒரு பச்சைக்கல்லு

சந்தனம் உரசுங்கல்லு-குட்டி

தலைவாசலைக் காக்குங் கல்லு

மீன்உரசுங் கல்லுக்கடி- குட்டி

வீணாசைப்பட்டாயோடி.”

இந்த இரண்டு கண்ணிகளுக்கிடையே பொருள்தொடர்பில்லை. ஒருவன் ஒருத்தியை விளித்து கல்லுகளைப் பற்றி மட்டுமே பாடுகிறான். பெரும்பாலும் தொழிற்களங்களின் உழைக்கும் மக்களால் அன்றாட வாழ்வில் பாடப்படுவன என்பதனால் இசையே முதன்மை பெறும். காதலன் காதலியை நோக்கிப் பாடுகிறான் என்பதைத் தவிர வேறு செய்திகள் கிட்டவில்லை. பெர்சிமாக்வீன் என்ற ஆங்கிலேயர் இப்பாடல்களைத் தொகுத்தார். இப்பாடல்களைப் பாடியோர், பாடிய இடம், பாடிய சந்தர்ப்பச் சூழல் என்ற நுணுக்கமான விபரங்கள் இல்லாமை அவற்றின் பொருள்களைப் புரிந்துகொள்ளத் தடையாகவுள்ளது.

தெம்மாங்குப் பாடல்களைப் பாடுதற்குக் குறிப்பிட்ட நேரம் குறிப்பிட்ட இயற்கைச்சூழல் என்று ஒன்றில்லை. தாலாட்டுப்பாடல் சூழந்தையைத் தூங்கச் செய்யும்போதும், ஒப்பாரி யாரேனும் ஒருவரின் இறப்பின்போதும் பாடப்படும். ஆனால் தெம்மாங்குக்குக் காலமும் இடமுமில்லை. வண்டியோட்டும்போதும், வழிநடைப் பயணத்தின் போதும், நாற்று நடும்போதும், களையெடுக்கும்போதும் பாடப்படும். ஒருவரோ இருவரோ, ஆணும் பெண்ணுமாகவோ, குழவினராகவோ இவற்றைப் பாடுவர்.

தெம்மாங்குப் பாடல்களில் பல, காதல் என்னும் அடிக்கருத்தைக் கொண்டமையும். பெண்ணை நோக்கி ஆணும், ஆணைப் பார்த்துப் பெண்ணும் விளிக்கும் விளிப்பாடல்களாகவே அமையும். பின்வரும் பாடல் காதலன் காதலியை நோக்கிப் பாடுவதாக அமைந்துள்ளது. இந்தப் பாடல் இளையாங்குடிக்குப் பக்கத்திலுள்ள தரிகொம்பன் என்ற ஊரைச் சார்ந்த கொத்தனார் தொழில் செய்த இளைஞர் பாடியது. குரானம் என்ற ஊரில் தொகுக்கப்பட்டது.

“கட்டப்புள்ளே குட்டப்புள்ளே

கருவெண்ணி போட்ட புள்ளே

நாக்குச் செவந்த புள்ளே
நாந்தாண்டி ஓம்புருசன்”

இதன் மற்றொரு திரிபு வடிவை அதே ஊருக்குப் பிச்சை எடுத்து வந்த ஒரு சிறுவன், பன்னிரண்டு பதின்மூன்று வயதுப் பையன் பாடினான். அவன் இப்பாடலைச் சிங்கியடித்துக்கொண்டே பாடினான். இரண்டு கையாலும் தோளில் மாற்றி மாற்றி அடித்துப் பாடுவதையே சிங்கி அடித்தல் என்பர். இவ்வடிவில் ஒரு சிறு மாற்றம் எவ்வளவு பெரிய பொருண்மை மாற்றத்தை அளிக்கிறது என்பதை உணரலாம்.

“கட்டப்புள்ளே குட்டப்புள்ளே
கருவெமணி போட்டபுள்ளே
நேத்துச் சமைஞ்ச புள்ளே
நாந்தாண்டி ஓம்புருசன்.

பிரிந்திருக்கும் காதலி காதலனை எண்ணி ஏங்கிப்பாடும் பாடலொன்றில் உவமைகள் அடுக்கடுக்காக வருகின்றன. சங்கவிலக்கியத்தில் தலைவனைப் பிரிந்த தலைவி தன் நெஞ்சிற்குச் சொல்லிப் புலம்புதல் போலவே பின்வரும் பாட்டு அமைவது காண்க.

“மதுரை மரிக்கொழுந்தே
மணலூரு தாமம்பூவே
சிவகெங்கைப் பன்னீரே
சேருறது எந்தக்காலம்

கட்டிலுச் சட்டம்போல
கடைஞ்செடுத்த விட்டம்போல
உத்திரத்துத் தூணு போல
முத்து இருந்து வாடுறனே

ஆசை மனம் கூசுதையா
அம்புருவிப் பாபுதையா
நேசமனம் நெஞ்சினிலே
நெருப்புத் தணலாகுதா

ஏக்கம் பிடிக்குதையா
என்னுகரு போகுதையா
தூக்கம் குறைஞ்சுதையா
துரைமகனைக் காணாமல்

நிறை குடத்துத் தண்ணிபோல
நிழலாடும் என் சதுரம்
குறைகுடத்துத் தண்ணீராய்
குறைஞ்சதப்பா உன்னாலே”

பெரும்பான்மையான தெம்மாங்குப் பாடல்கள் ஆண் பெண் உரையாடலாகவே அமைகின்றன. இந்த உரையாடல் பண்பே தெம்மாங்கின்

தனிச்சிறப்புக் கூறு எனலாம். ஒரு பாணைச் சேர்ந்துக்கு ஒரு சேரறு பதம் என்பது போன்று ஒரு பாடலைக் காண்போம்.

செய்யவியலாத செயற்கரிய செயல்களைச் செய்ய வேண்டும் என்று கட்டளை இடுவதனை நாட்டார் பாடல்களில் காணமுடியும். ஆற்று மணலைக் கயிராகத் திரிக்க வேண்டும்; வானத்தை வில்லாக வளைக்க வேண்டும் என்றெல்லாம் வரும். காதலன் காதலியை வீட்டை விட்டு ஓடி வருமாறு அழைக்க அவள் அவனால் செய்யவியலாத செயல்கள் பலவற்றைச் செய்யச் சொல்கிறாள். அவனும் அவ்வாறே சொல்கிறான்.

ஆண்: அஞ்ச ரூபா தாரேன்
அரக்கு போட்ட சேலை தாரேன் -உன்
ஆத்தாள் அறியாம நீ
வாக்கப்பட்டு வந்திரடி

பெண்: அஞ்ச ரூபா வேண்டாம்
அரக்குப் பட்டுச் சேலை வேண்டாம்
தட்டான் அறியாம-நீ
தாலி பண்ணி வந்திரடா

ஆண்: தட்டான் அறியாம
தாலி பண்ணி நானும் வந்தா
அடுப்பங்கட்டி இல்லாம் -நீ
பருப்புச் சோறு பொங்கி வாடி

பெண்: அடுப்பங்கட்டி மூணில்லாம்
பருப்புச் சோறு பொங்கி வந்தா
நாவல பட்டிராம் -நீ
நவட்டி முழுங்கிரணும்.

இந்தப் பாடலில் அந்தாதிபோல் செயல்கள் அடுத்தடுத்துத் தொடுத்து வரல் காண்க. 'ஆழாக்கு அரிசின்னாலும் அதைச் சமைக்க அடுப்புக்கல்லு மூணு வேணும்' என்ற பழமொழி மாற்றப்பட்டுப் பாட்டில் அமைவது காண்க.

தெம்மாங்குப் பாடல்களின் அடிக்கருத்து பெரும்பான்மையும் காதலே. இக்காதல் பாடல்கள் குறித்த எம்.ஏ. நுஃமானின் கருத்துகள் கவனத்திற்குரியவை: "இக்காதல் பாடல்கள் உண்மையில் காதலர்களின் படைப்புகளா? அவர்களின் காதல் உறவில்தான் இவை பயன்படுகின்றனவா? அல்லது நிஜ வாழ்க்கையில் காதலர்கள் அல்லாதவர்களால் வேறு சமூகச் சந்தர்ப்பங்களில் (social context) பாடப்படும் புனைவியல் (imaginative) பாங்கானவையா? நாட்டார் இலக்கிய ஆய்வைப் பொறுத்த வரை இத்தகைய வினாக்கள் முக்கியமானவை." இத்தகைய வினாக்களை எழுப்பி விடையிறுக்கிறார் நுஃமான். இதற்காக அவர் கிழக்கிலங்கை முஸ்லிம்களிடையே வழங்கும் நாட்டார் பாடல்களை எடுத்துக் கொள்கிறார்.

“பாலியல் உணர்வும் காதல் உறவும் எல்லாச் சமூகங்களிலும் காணப்படுவன. ஆணும் பெண்ணும் சந்திக்கநேர்வதும் நேர்முகமாகவோ மானசீகமாகவோ காதல் உணர்வுக்கு ஆட்படுவதும், சமூக மரபுகள் அதற்கு எதிராக இருப்பதும், அதனால் ஏற்படும் மனமுறிவுகளும், சமூக மரபுகள் மீறப்படுவதும் அதனால் ஏற்படும் விளைவுகளும் ஒரு சமூக யதார்த்தமாகும். இவை வாய்மொழி இலக்கியத்திலோ எழுத்து இலக்கியத்திலோ பிரதிபலிக்கப்படும்தோது இலக்கிய யதார்த்தமாகின்றன. இலக்கிய யதார்த்தம் சமூக யதார்த்தத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டே உருவாகின்றது. எனினும் சமூக யதார்த்தமும் இலக்கிய யதார்த்தமும் எப்போதும் ஒன்றாக இருப்பதில்லை. சமூக யதார்த்தம் இலக்கியத்துக்கே உரிய சில சமூக-அழகியல் மரபுகளுக்கேற்ப இலக்கியங்களில் பிரதிபலிக்கப்படுகின்றன. ஆகவே இலக்கிய யதார்த்தத்தை நாம் அப்படியே சமூக யதார்த்தமாகக் கொள்ள முடியாது. அவ்வாறு கொள்வதானால் சமூக யதார்த்தத்துக்கு முரணான சில முடிவுகளுக்கு வரவேண்டிய அபாயம் நிகழ்கின்றது. நாட்டார் காதல் பாடல்களைப் பொறுத்தவரை இது முற்றிலும் உண்மையாகும்” (எம்.ஏ. நூல்தான் 1995: 267). மேலும், “ஆண் கூற்றாகவும், பெண் கூற்றாகவும் வரும் இக் காதல் கவிகளில் வரும் ஆணும் பெண்ணும் கற்பனை மனிதர்களே தவிர உண்மைக் காதலர்கள் அல்லர்” என்று எழுதுகிறார் (1995: 269).

இருப்பினும் இத்தகைய பாடல்கள் முற்காலத்தில் காதலரால் பாடப்பட்டு இன்றையச் சமூகத்தில் கற்பிதமாகிவிட்டனவோ என்ற ஐயப்பாட்டிற்கு இடமுண்டு. என்னுடைய மாணவர் மறைந்த அரிராமன், திருநெல்வேலி மானூர்ப் பகுதியில் வாழ்ந்த பாட்டி ஒருத்தியிடம் களஆய்வு செய்தபோது அவள் தன்னுடைய இளம் வயதில் தனக்கு எதிர்ப்பாட்டுப் பாடுவோர் இருந்ததாகக் குறிப்பிட்டார் என்று என்னிடம் கூறினார். ஆனால் இது பாட்டுக்கு எதிர்ப்பாட்டுப் (எசைப்பாட்டா?) பாடும் மரபா? உண்மையான காதலினால் பாடிய பாட்டா? என்பது தெரியவில்லை.

என்னுடைய நண்பர் பரட்டை (‘மதுரை இறையியல் கல்லூரி’) குறிப்பிட்ட ஒரு கருத்து இங்குக் குறிப்பிடுதற்குரியது. மூணாறுப் பகுதியில் நண்பர் பரட்டை களஆய்வு செய்தபோது அத்தை மகள் மாமன் மகள் உறவுடைய கணவன் மனைவியராகிய பாட்டியும் தாத்தாவும் ஒரு மணி நேரத்திற்கு மேல் ‘அன்னக்கிளி உன்னைத் தேடுதே’ என்று தொடங்கும் நாட்டார் பாட்டைப் (சினிமாப் பாட்டல்ல) பாடியதாகக் குறிப்பிட்டார். ஆனால் இது தனித்தொரு நிகழ்ச்சியாகக்கூட இருக்கலாம். இருப்பினும் இச்சிக்கல் விரிவான ஆய்வுக்குரியது.

திருமணப் பாடல்கள்

திருமணப் பாடல்கள் என்று சொல்லும்போது அவற்றை வாழ்த்துப் பாடல்கள் என்று குறிப்பிடுவர். ஆனால் அவற்றின் அடிக்கருத்துகள் எள்ளிநகையாடுவனவாகவும் ஏசல்களாகவும் அமையும். திருமணத்தின்

போது மாப்பிள்ளை வீட்டிலோ மணப்பெண் வீட்டிலோ நடைபெறும் வரவேற்பின்போது இப்பாடல்கள் பாடப்பெறும். மாப்பிள்ளையின் தமக்கையோ தங்கையோ மாப்பிள்ளையை வாழ்த்தியும் தங்களின் நாத்தனாரைக் கேலிசெய்தும் பாடுவர். பெண்ணின் உடன்பிறந்த பெண்டிரும் அவ்வாறே மாப்பிள்ளையை இழித்தும் பழித்தும் பாடுவது மரபு. எனவே மாப்பிள்ளை வாழ்த்து அண்ணனை வாழ்த்துவதாகவும் பெண் வாழ்த்துத் தமக்கையை வாழ்த்துவதாகவும் அமையும். சில மணவிழாக்களில் பத்துப் பன்னிரண்டு வயதுச் சிறுமியரும் கூட இப்பாடல்களை முயன்று பழகிப் பாடுகின்றனர். “ஓஞ்ச நேரத்துலே நாலுவாட்டிப் பாடிக்காட்டுனா எடுத்துக்கிற வேண்டியதுதானே” என்று அலுர்து என்ற பெண் கூறுகிறார். இவர் பாடிய, அண்ணனை வாழ்த்தும் பாடலொன்றில் திருமணத்திற்காகப் பாக்குவைத்து அழைத்தல், பெண் கேட்டல், சம்மதித்தல், பட்டெடுத்தல், நகை கொண்டு செல்லல், பெண்ணின் கருப்புநிறம், ஆண்மகனைப் பெண் மயக்கியமை, பெண்ணை ஏசுதல் போன்ற அடிக்கருத்துகளைக் காணலாம்.

ஏறக்குறைய ஐம்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் திருமணத்திற்கு உற்றார் ஊரார் உறவுமுறையாரைப் பாக்கு வைத்து அழைப்பது மரபு. பாக்கு வைத்தல் என்று சொன்னால் திருமணத்திற்கு அழைத்தல் என்றே பொருள். வெற்றிலை, பாக்குவைத்து அழைக்காவிட்டால் மரியாதைக் குறைவு என்றே கருதப்பட்டது. தாய்மாமன், தாய்வழித்தாத்தா, அத்தை போன்றோருக்குப் பாக்குவைக்கும்போது ஒண்ணே அரைக்கால் உருபாக்களையும் சேர்த்து வைத்து அழைப்பர். மணவாழ்த்துப் பாடல்களின் தொடக்கத்தில் யாருக்குத் திருமணம் என்பதும் பாக்கு வைத்தலும் சுட்டப்படுதல் காண்க.

“கல்யாணங் கல்யாணம் எங்களண்ணென்
கர்ணருக்குக் கல்யாணம்
கல்யாண மென்றுசொல்லிக்
கடலேறிப் பாக்கு வச்சு
சின்ன மடியுங் கொல்லி
சீமையெங்கும் பாக்கு வச்சு
வண்ண மடியுங் கொல்லி
வரிசையெங்கும் பாக்கு வச்சு
தெக்கித்தி மாமனுக்கு
தென்னிலையில் பாக்குவச்சு
வடக்குத்தி மாமனுக்கு
வாழெலையில் பாக்கு வச்சு
உள்ளூரு மாமனுக்கு
ஓசந்த லெயில் பாக்கு வச்சு”

என்று திருமண அழைப்புப் பேசப்படுகிறது.

அடுத்து, பெண் கேட்டுப் போதல் என்ற அடிக்கருத்து அமைகிறது.

“பெண்ணென்று சொல்லிப்
புறப்பட்டார் எங்களைண்ணா
தாரேன்னு சொல்லி
வரவழைச்சார் உங்களண்ணா
சரியின்னு சொல்லிச்
சம்மதிச்சார் எங்களைண்ணா”

எந்த விதமான கட்டுப்பாடுமின்றி மாப்பிள்ளை வீட்டார் பெண்ணை ஏற்றுக் கொண்டதாகப் பாடல் குறிப்பிடுவது காண்க.

“ஐநூறு பாக்கு நாங்க
அள்ளி வழங்க வல்லே (வரவில்லே)
முந்நூறு தேங்காய் நாங்க
முழுத்தம் வைக்க வல்லே
மாமியா மார்கள்
மார்க்கங்க பேசவல்லே
நாத்தனாமார்க நாகரிகம்
சொல்ல வல்லே”

தற்போது ஆணாதிக்க சமூகங்களே பெரிதும் காணப்படுகின்றன. மேலும் திருமணத்தின் பின்னர் கணவன் வீட்டில் சென்று வாழும் மரபே காணப்படுகிறது. ஒரு பெண் தன் தந்தையின் வீட்டை விட்டுக் கணவனின் வீட்டுக்குப் போகும்போது அவள் பிறந்த வீட்டினருக்கு ஓர் இழப்பு ஏற்படுகிறது. உழைத்து, வருவாய் தேடித்தரும் உறுப்பினர் போகிறாள் என்பதோடு அவள் பெற்றுத் தரும் குழந்தைகளும் போய்விடுவர். அதற்கீடாக ஏதோ சில இழப்பீடுகள் அவளுடைய குடும்பத்திற்கு அளிக்கப்படும். பெரிதும் பொதுவாகக் காணப்படும் வழக்கம் மணப் பெண்ணுக்குக் கொடுக்கும் பணம் அல்லது பொருளாகும் (bride price). இதனைத் தமிழில் பரியம் என்று சொல்லுவர். மணமகள் வீட்டார் பெண்ணுக்குப் புடவையும், பொருளும், பணமும், நகைகளும் கொடுத்துப் பெண்ணைப் பெற்றுக்கொள்ளும் நிலை முன்னர் இருந்தது. ‘பணமும் பத்தா இருக்கணும் பொண்ணும் முத்தா இருக்கணும்’ என்ற பழமொழி இதனை உணர்த்தும். மணவாழ்த்துப்பாடலும் இதனை உணர்த்துவது காண்க:

“மதுரையில் பட்டெடுத்தா மதிப்புக் கொறச்சலுன்னு
காரைக்குடிப் பட்டெடுத்தா கணமும் கொறயுமுன்னு
அள்ளிப் பணங்கொடுத்துச் சொல்லித் தறிப்பொட்டு
மாப்புக்கும் தோளுக்கும் வைரமணி பதிச்ச வந்தோம்
பீலி விரலுக்கு மிஞ்சியும் கொண்டு வந்தோம்
மொட்டக் கைக்கு வளவியுங் கொண்டு வந்தோம்
அவ்வளவும் சேகரிச்ச வந்தோம் புந்தலுக்கு
காணாது காணாதுன்னு கதறினார் உங்களண்ணா
அஞ்சடோர் கூடி அமருங்க என்றாக
பத்துப்பேர் கூடி பதறாதிய என்றாக.”

பெண்ணுக்குப் பணம் கொடுக்கும் வழக்கம், தமக்கையை வாழ்த்தி, மாப்பிள்ளையைக் கேலி செய்வதாக அதே பெண் (அ. லூர்து) பாடிய பாடலிலும் வெளிப்படையாகவே காணப்படுவதைக் காணலாம்.

“பணத்தைக் கொடுத்தோ முன்னு
பதறாதீக அத்தானே - ஓங்க
பணமெல்லாங்கூடிப் - பொன்னா (ள்)
பல்லுவெலெ யாகாது
தூட்டெக் கொடுத்தோயின்னு
தொயராதீக அத்தானே - ஓங்க
தூட்டெல்லாங்கூடி - எங்க
தூணுவெலெ யாகாது
காசுகொடுத்தோமுன்னு
கதறாதீக அத்தானே - ஓங்க
காசெல்லாங் கூடி - எங்க
கல்லுவெலெ (கதவுவெலெ) யாகாது”

தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் கருப்பு வண்ணம் அழகின்மைக்கும், இழிவுக்கும், தாழ்வுக்கும் உரியதாக இன்று கருதப்படுகிறது. கருப்பு கேலிக்குரிய ஒரு வண்ணமாகவும் உள்ளது. பெண் கருப்பாக இருந்தால் திருமணத்திற்குத் தடையும், சீதனம் மிகுதியாகக் கொடுக்கவேண்டும் என்ற நிலையும் இன்று காணப்படுகிறது. மணப்பாடல்களிலும் கருப்பு வண்ணம் எள்ளி நகையாடப்படுகிறது. பெண் செந்நிறமாக இருந்தாலும் நாத்தனார்கள் கருப்பென்று கூறியே நகையாடுவர். பெண்ணின் கருப்பு எதிரொளித்து இருந்தோரை எல்லாம் கருப்பாக்கி விட்டது என்று மட்டுமீறிக் கற்பனை செய்து பாடுவது காண்க.

“கருப்பு கருப்புன்னு கண்டவுக சொன்னாக
மெய்யாக இருந்ததம்மா மேனியெல்லாம் ஓங்கருப்பு
புந்தலுக்கு முன்னோலே புறக்குதம்மா ஓங்கருப்பு
தண்ணிக் கொடத்திலே தளும்புதம்மா ஓங்கருப்பு
ஓதவந்த சாமியாரு ஓக்கக் கருப்பானாரு
கொட்ட வந்த மேளக்காரன்கூடக் கருப்பானான்”

லூ. மிக்கேலம்மாள் என்ற வேறொரு பெண், பெண்ணைக் கருப்பென்று பழிப்பது காண முடிந்தது. ஆனால் மாப்பிள்ளையைக் கருப்பென்று சொல்லிப் பாடுவதைக் காணவில்லை (ஆனால் அவ்வாறு பாடுதற்கு வாய்ப்புண்டு).

“கருப்புக் கருப்புன்னு கண்டவுக சொல்லலையே
பானைக் கருப்புன்னு பாத்தவுக சொல்லலையே
இருட்டுக் கருப்புன்னு இருந்தவுக சொல்லலையே
எள்ளுக் கருப்புன்னு எவுகளுமே சொல்லலையே”

என்று பாடுவது காண்க. கருப்பென்று தெரிந்திருந்தால் பெண்ணைத் திருக்க மாட்டோம் என்ற போலிக்குரல் ஒலிப்பதையும் காண்க.

மணமகன் மீது மணமகள் மயக்கம் கொண்டதாகவும் மயக்கியதாகவும், மணமகள் மணமகனை மயக்கப் பல்வேறு முறைகளைக் கையாண்டதாகவும் பாடுவது மரபு. அ. லூர்து என்ற அம்மையார் தொடர்ந்து பாடுகிறார்:

“மாமரத்தின் மேலே எங்களண்ணா
மயில் வேட்டெ யாடயிலே
மாமரத்தின் கீழே நின்னு
மயங்கினவ நீதானோ

பூமரத்தின் மேலே எங்களண்ணா
புவிலேட்டை யாடயிலே
பூமரத்தின் கீழே நின்னு
புவம்பினவ ள் நீதானோ?”

முத்துப் படியேறி எங்களண்ணா
மொகங்கழுவப் போகயிலே
முட்டாசுத் தட்டுக் கொண்டு
வெரட்டினவ நீதானோ?

தங்கப் படியேறி எங்களண்ணா
கால்கழுவப் போகயிலே
கற்கண்டுத் தட்டுக் கொண்டு
களைத்தவளும் நீதானோ?

வெள்ளி எழுத்தாணி
விட்ட சட்டம் கைப்படிச்சு
துள்ளி வெளயாண்டு - எங்களண்ணா
தோழரோடு போகயிலே
கிள்ளிச் சரசம் பண்ணிக்
கெஞ்சினவ நீதானோ?

மாலைக் கெடையாரத்திலே - எங்களண்ணா
மாலை வாங்கப் போகயிலே
மாலே வேணாம் ஒண்ணும் வேணாம் - ஒங்க
மனசிருந்தா போது மின்னே

பூக்கெட ஓரத்திலே - எங்களண்ணா
பூ வாங்கப் போகையிலே
பூவும் வேணாம் ஒண்ணும் வேணாம் - ஒங்க
கொணமிருந்தா போது மின்னே”

இதற்கு மாறாக மணமகன் மாறுவேடமிட்டு மணமகளைச் சுற்றித் திரிந்ததாக அதே பெண் பாடுவது காண்க:

“சட்டி கழுவி எங்களக்கா
வாசலுலே ஊத்தயிலே
வண்ணாரு வேசமிட்டு
வந்தவரும் நீர்தானோ?

கும்பாவைக் கழுவி எங்களக்கா
கோடிபோரம் ஊத்தயிலே
கொறவன் வேசமிட்டுக்
குதிச்ச வரும் நீர்தானோ?”

தன் சகோதரன் தரையில் நடந்து வர, பெண் வாகனங்களில்
வருவதையும் வசைபாடுவது மரபு.

“அரிசி (ஆடு) திருடியம்மா (அத்தான்) - நீயும் (நீங்க)
ஆனெ மேலே வாரதென்ன - எங்க
அர்ச்சுனரார் பெத்த மவன் (ள்)
கால்நடையா வாரதென்ன?
பருப்புத் திருடியம்மா (அத்தான்) - நீயும் - (நீங்க)
பல்லக்கிலே வாரதென்ன

பாண்டியரார் பெத்த மகன்(ள்)
கால்நடையா வாரதென்ன?
கொள்ளுத் திருடியம்மா (அத்தான்) - நீயும் (நீங்க)
குதிரை மேலே வாரதென்ன? - எங்க
கோகிலரார் பெத்த மகன்(ள்)
கால்நடையா வாரதென்ன?”

பெண்ணை எள்ளி நகையாடும்போது மட்டுமே சமைக்கத் தெரியாது
என்பது குறிப்பிடப்படுகிறது. இது பண்பாட்டுச் சிறப்புக்கூறு.
சமையல்கலை பெண்ணுக்கேயுரியது என்பது தமிழ்மரபு. இதனால்தான்
ஆண் சமைப்பதாகப் பத்திரிகைகளில் நகைப்புகள் (jokes)
வெளிவருகின்றன. இத்தகைய நகைப்புகளைப் படிக்கும் மேலை
நாட்டவர் பண்பாட்டைப் புரிந்து கொள்ளாது, இதில் சிரிப்பதற்கென்ன
இருக்கிறது என்று எண்ணுவர்.

“தோசை சுடுவதுக்கு - ஒனக்குச்
சுருக்கும் தெரியாது
இட்டிலி சுடுறதுக்கு - ஒனக்கு
இதமும் தெரியாது
காப்பி போடுறதுக்கு - ஒனக்குக்
கணக்குத் தெரியாது
பொய்யலூருக் கத்தரிக்காய் - ஒனக்குப்
பொரிக்கத் தெரியாது
காரைக்குடிக் கத்தரிக்காய் - ஒனக்குக்
கரிக்கத் தெரியாது
பரம்பக்குடிக் கத்தரிக்காய் - ஒனக்குப்
பக்குவமும் தெரியாது”

மணமகனை எள்ளிப் பாடும்போது மட்டுமே அவனுக்குப் பெரிய வேலை
என்று கேள்விப்பட்டோம்; பெரிய வேலை என்று சொல்லவும்
செய்தீர்கள்; ஆனால் ஏமாற்றி விட்டீர்கள் என்று பாடுவதையும்

காணலாம். ஆனால் அதற்கு மாறாக அவன் தாழ்ந்த வேலைகளெல்லாம் செய்து திரிகிறான் என்று பாடுவர். இறைவனைக்கூட எள்ளிறகையாடி இழித்தும் பழித்தும் பாடுவதுதான் எழுத்திலக்கிய மரபு. இதற்கும் அடிப்படை வாய்மொழி மரபாகத்தான் இருக்கமுடியும்.

“காரைக்குடி டேசனிலே கணக்கு வேலை என்றீர்களே
காரைக்குடி போய்ப்பாக்க கமுதமேச்சு நின்னீர்களே
அறந்தாங்கி டேசனிலே அவில்லதார் வேலை என்றீர்களே
அறந்தாங்கி போய்ப்பாக்கச் செருப்புத் தூக்கி நின்னீர்களே
குன்னக்குடி டேசனிலே கொமாஸ்தா வேலை என்றீர்களே
குன்னக்குடி போய்ப்பாக்கக் கோழிமேச்சு நின்னீர்களே
பரமக்குடி டேசனிலே பெரியவேலை என்றீர்களே
பரமக்குடி போய்ப்பாக்கப் பன்னி மேச்சு நின்னீர்களே”

எள்ளி நகையாடினாலும் இறுதியில் வழிவழியாக வாழ்ந்திருப்பீர் என்று ஆல், அருகு, மூங்கில் என்று மூன்றையும் வளத்தின் பெருக்கத்தின் குறியீடாகச் சுட்டி வாழ்த்துவார்.

“ஆல்போல் தழைத்து
அருகது போல் வேரோடி
மூங்கில்போ லன்ன சுற்றம்
முகியாமல் வாழ்ந்திருப்பீர்”

மேலே குறிப்பிட்ட பாடல்களில் எதுகையும் மோனையும், ஓசையும் உவமையும் சுற்பனையும் கவினுற அமைந்திருப்பது வெளிப்படை. பாட்டாகப் பாடும்போது கேட்போர் கிறுகிறுத்துப் போவர்.

ஓப்பாரிப் பாடல்கள்

பழமையான வாய்மொழி வழக்காறுகளுள் ஓப்பாரியும் ஒன்று. இறந்தவரை நினைந்து அவர்மேல் பாடப்படும் பாடலை ஓப்பாரி என்பர். இதனை ‘ஓப்பு’, ‘பிலாக்கணம்’ என்ற சொற்களாலும் குறிப்பிடுவர். இது பெண்களுக்கேயுரிய வழக்காறு. இதன்மூலம் பெண் ஆழ்ந்த துயரத்தை வெளியிடுகிறாள். உற்றாரும் உறவினரும் இறந்த வீட்டுக்குக் கேதம் கேட்கச் செல்லும்போது பெண்டிர் இறந்தவரின் உறவினரைக் கட்டியமுது ஓப்பாரி வைப்பது தமிழ்நாட்டு மரபு. இறந்த வீட்டில் கட்டி அமுட்போது தத்தம் வீட்டில் இறந்தோரை எண்ணிக் கொண்டு அமுதால் எளிதில் கண்ணீர் வந்துவிடும் என்று கூறுகின்றனர் பெண்டிர்.

“மாய்ந்த மகனைச் சுற்றிய சுற்றம்
ஆய்ந்த பூசல் மயக்கத் தானும்
தாமே ஏங்கிய தாங்கரும் பையுளும்
கணவனோடு முடிந்த படர்ச்சி நோக்கிச்
செல்வோர் செப்பிய மூதா னந்தமும்
நனிமிகு சுரத்திடைக் கணவனை இழந்து

தனிமகள் புலம்பிய முதுபா லையும்
 கழிந்தோர் தே எத் தழிபடர் உறிஇ
 ஒழிந்தோர் புலம்பிய கையறு நிலையும்”

என்னும் தொல்காப்பியப் புறத்திணையியற் சூத்திரத்தால் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்னரே மகளிர் ஒப்பாரி பாடி அழும் வழக்கம் இருந்தது புலப்படும்.

அவலச் சுவையின் உச்சகட்டம் ஒப்பாரிப் பாடல்களாகும். சாவு நிகழ்ந்த வீட்டின் துயரச்சூழலும், அழுகையும் கலந்து ஒப்பாரி பாடப் படும் சூழல் கல்நெஞ்சையும் கலக்கிக் கசிந்து கண்ணீர்மல்கச் செய்து விடும்.

தாய் தந்தை, மகன் மகள், அண்ணன் தம்பி, அக்கை தங்கை, பாட்டன் பாட்டி, மாமன் மாமி, தூரத்துச் சுற்றம் முதலிய ஒவ்வொரு வருக்கும் தனித்தனி ஒப்பாரிப் பாடல்கள் உண்டு. இதுகுறித்துப் பா.ரா.சுப்பிரமணியன் பின்வருமாறு கூறுகிறார்: “ஒரு பெண் சந்தர்ப்பத் திற்குத் தகுந்த சொற்களைத் தெரிந்தெடுத்துப் பாடவில்லையென்றால் அப்பொருத்தமின்மையைப் பற்றித் தம்முள் கூட்டிக்காட்டி முறுவலிப் பார்களாம்.

உரிய சொற்கள் என்று அவர்கள் குறிப்பது ஒப்பாரிப் பாடல்களில் மடக்காக வரும் சொற்களையே. இறந்தவருக்கும் ஒப்பாரி பாடுகிற வருக்கும் உள்ள உறவைக் காட்டும் சொற்களே இம்மடக்குகள். வீரவ நல்லூரைச் சார்ந்த காந்தம்மாள் ஒப்பாரிப்பாடல்களில் பயன்படுத்தப் படும் மடக்குச் சொற்களின் பட்டியல் ஒன்று தந்தார். கூட்டுக் குடும்பத்திலுள்ள ஒரு பெண் சந்தர்ப்பம் அறிந்து கீழ்க்காணும் மடக்கு களைப் பயன்படுத்த வேண்டுமாம். (இந்த உண்மையை 1995 ஆம் ஆண்டு டிசம்பர் திங்கள் 11ம் நாள் நடந்த சாவுச் சடங்கில் கவனித்தறிய முடிந்தது. இந்த இறப்பு, பசும்பொன் தேவர் மாவட்டத்தில் சூராணம் என்ற ஊரில் நடந்தது. உற்றார், உறவினர், நண்பர், இறந்தவரின் வீட்டிற்குப் பக்கத்தில் வந்தவுடனேயே குறிப்பிட்ட உறவு முறையை முதலில் கிளத்தி அழத் தொடங்குகின்றனர். (பா.ரா.சுப்பிரமணியன் குறிப்பிட்டது போக, நான் கவனித்தறிந்தவற்றைப் பிறைக் குறிக்குள் தருகிறேன்).

கணவனுக்காக : ‘அதிகாரி’ ‘சீமை அதிகாரி’, ‘செல்வதி’ (செல்வ + அதிபதி). (‘என்னெத் தேடிய சீமானே’, ‘என்னெ ஆண்ட சீமானே’, கொழுந்தி முறை கொண்ட பெண் களும் இத்தொடர்களைப் பயன்படுத்துகின்றனர்).

தாய்க்காக : ‘என்னப் (என்னைப்) பெத்த அம்மா, என்னப் பெத்தாள்’ (‘என்னைப் பெத்த ஆயா’, ‘என்னப் பெத்த ஆத்தா’, இறந்தவரின் தங்கை தமக்கையின் மக்களும் இவற்றைப் பயன்படுத்துகின்றனர்).

தந்தைக்காக : ‘என்னப் பெத்த ஐயா’
 ‘என்னப் பெத்தார்’ (என்னப் பெத்த அப்பா)

மாமியாருக்காக : 'என்னத்தேடிய அம்மா', 'அத்தேமாமியார் அம்மா'.

மாமனாருக்காக : 'என்னத் தேடிய சீமை அதிகாரி', 'என்னைத் தேடிய செல்வதி'.

சகோதரிக்காக : 'எம்பெறவி அம்மா, எம் பெறவி ராசாத்தி', 'எம் பெறவி பாப்பாத்தி'.

சகோதரனுக்காக : 'எம் பெறவி ராசா, எம் பெறவி சீமை அதிகாரி', 'எம் பெறவி செல்வதி'
(எம் பெறப்பே அண்ணா, எம் பெறவித் தம்பி)

கணவனின் மூத்த : மாமியாருக்குக் கூறிய அதே மடக்குகள்
சகோதரிக்காக

கணவனின் மூத்த சகோதரனுக்காக : மாமனாருக்குக் கூறும்
அதே மடக்குகள்.

கணவனின் இளைய சகோதரிக்காக : 'தோழியாரம்மா'

கணவனின் இளைய சகோதரனுக்காக : 'தங்கத்துரை ஐயா'
'சின்னத்துரை ஐயா'.

மேற்குறிப்பிட்ட மடக்குகளை அல்லது விளித்தொடர்களைச் சேர்த்து இன்னின்ன உறவினர்க்கு இன்னின்னவாறு பாடவேண்டும் என்பதுபோல் இன்னின்ன சூழல்களில் இவ்வாறு பாடவேண்டிய பாடல்களும் உள. இறந்தவுடன் பாடும் பாடல், உடலை எடுக்கும்போது பாடும் பாடல், உடலை எடுத்த பின்னர் வருவோர் பாடும் பாடல், எந்த நேரத்திலும் பாடும் பாடல், வரும் வழியில் பாடும் பாடல், இரங்குகையில் இறந்தோருக்குப் பாடும் பாடல்கள் என்று பலவுள.

உறவினர் வருவதற்கு முன்னரே உடலைப் புதைக்க எடுத்துச் சென்று விட்டது குறித்த ஒரு பாடலைக் காண்போம்:

"தாரத்தே இருந்தேனுன்னு
சுருளெழுதிப் போட்டுட்டா - நான்
சுருக்கா வருவேனுன்னா
தூக்கிட்டீக எம்பொணத்தே
ஓரணாக் காகித்தந்தான் - ஒங்க
ஊரிலேயும் பஞ்சமாய்யா?"

காதத்தே இருந்தேனுன்னு
கடுதாசி எழுதிவிட்டா - நான்
கடுசா வருவேனுன்னா
கடத்திட்டீக எம்பொணத்தை
காலணாக் காகிதங்க - ஒங்க
கடையிலேயும் பஞ்சமாய்யா"

கிழக்கு முகவை மாவட்டத்தினர் பலர் சென்ற நூற்றாண்டில் இரங்குகள்

சென்று வாழ்ந்தனர். இன்னும் வாழ்கின்றனர். அவ்வாறு சென்றபோது மனைவியை நம் நாட்டில் விட்டுச் செல்வர். இரங்குள் சென்றவர் காலம் செல்ல, இங்கிருப்பவர் வைக்கும் ஒப்பாரி காண்க:

“தங்கமான ரெங்கோனைத்
தங்கமென்றும் சொன்னீகளே - அங்கே
தங்கலாம் என்றீர்களே - இப்பத்
தங்கங் கசந்ததென்ன - நீங்க
தனிப்பட்டுச் சென்றதென்ன?

இன்பமான ரெங்கோனை
இன்பமென்றும் சொன்னீகளே - அங்கே
இருக்கலாம் என்றீர்களே - இப்ப
இன்பங் கசந்ததென்ன - நீங்க
இம்சைப்பட்டுச் சென்றதென்ன?”

பிறந்த நாட்டை விட்டு இரங்குள் சென்று பொருள்தேடி வளமான அந்த நாட்டில் வாழலாம் என்று மனைவியை விட்டுச்சென்ற கணவன் அங்கு மடிய இங்கு வைக்கும் ஒப்பாரி இதுவாகும். இன்பக்களவுகள் கலைந்துபோக இதயம் நொந்து பாடும் இப்பாடல் அவலச் சுவையை அள்ளிப் பெருக்குதல் காண்க. சாவின் கொடுமை நேசத்திற்குரியவரைப் பிரிதலாகும். பிரிவு ஒரு பொழுதோ ஓராண்டோ அல்ல. ஆதலின் பிரிவு, ஆறாது ஆறாது, அமுதாலும் தீராது என்றாலும், அழகையே துயரத்தின் வடிவாகலாகும்.

“சாவினைச் சடங்காக்கும் பொழுது முஸ்லீம், கிறித்துவர்கள், செத்த பிணத்தைச் சுற்றி இருந்து கொண்டு, இந்துக்களைப் போல மாரடித்துக் கொண்டு அழுவதில்லை. ‘ஒப்பாரி’ வைப்பதில்லை. இந்துக்களிடம் ‘துக்கம்’ கலைவடிவம்பெற்று விடுகின்றது” என்று எழுதுகிறார் ஆறு. அழகப்பன் (1973: 130 -131). இக்கூற்று முற்றிலும் உண்மையன்று. முறையான களையு செய்வது எழுதப்பட்ட கூற்று இது. இன்றும் கத்தோலிக்கக் கிறித்துவரிடையே ஒப்பாரிவைத்து அழும் பழக்கம் உள்ளது என்பதனைத் தமிழகக் கிராமங்களில் காணமுடியும். இக் கட்டுரையில் எடுத்தாளப்படும் பாடல்கள் எல்லாம் கத்தோலிக்கக் கிறித்தவரிடையே தொகுக்கப்பட்டவையே. சிவகங்கை மாவட்டம் ஆனந்தூருக்குப் பக்கத்தில் உள்ள சூரியன் கோட்டை என்ற சிற்றூரில் 1972ஆம் ஆண்டு மி. நோயல் என்பவரால் தொகுக்கப்பட்டவை.

நாட்டார் இலக்கியத்தில் சில வடிவ அமைப்புகளைக் காணலாம். ஏட்டிலக்கியத்திலும் சில வடிவ அமைப்புகள் (formal patterns) காணப்படும் அவை நாட்டார் பாடல்களில் காணப்படும் அளவிற்கு விதி முறையாக அமையா. ஓர் ஒப்பாரிப்பாடல் இப்படித்தான் அமையும் என்று கூறிவிடலாம். பலவிடங்களில் பாடப்படும் ஒப்பாரிப் பாடல்களை எடுத்து ஆராய்ந்தால் ஒருவித அமைப்புக் கூறு காணப்படுவதை நாம் அறியலாம். அதுமட்டுமல்லாமல் அதனைப் பாடும் மக்களே முதற்

பகுதிக்கு மாற்று ஒரு பகுதியும் உண்டு என்று சொல்லுவதையும் நாம் கேட்கலாம். இவ்வியல்பினை நாட்டார் பாடலில் ஆராய்ச்சிசெய்து முதன் முதலாக டாக்டர் பட்டம்பெற்ற பாரா. சுப்பிரமணியனும் குறித்துள்ளார். பின்வருவது ஓர் ஒப்பாரிப்பாடல்:

மலையோரம் நெல்லிமரம் - நான்
மயக்கமில்லே என்றிருந்தேன்
மலையிடிஞ்சு மரஞ்சாஞ்சு - எனக்கு
மயக்கம் வச்சக் கண்ணசந்தே

கரயோரம் நெல்லிமரம் - நான்
கவலையில்லே என்றிருந்தேன்
கரயிடிஞ்சு மரஞ்சாஞ்சு - எனக்குக்
கவலெவச்சக் கண்ணசந்தே (செ. சுவரியம்மாள்)

மேற்சண்டபாடலைக் கூர்ந்து நோக்கினால் முதல் பகுதிக்கும் இரண்டாம் பகுதிக்கும் உள்ள வேறுபாட்டைக் காணலாம். முதல் பகுதியின் மாற்றே மறுபகுதி என்பதையும் உணரலாம்.

முதல் பகுதி	இரண்டாம் பகுதி
1. மலையோரம்	1. கரயோரம்
2. மயக்கமில்லே	2. கவலையில்லே
3. மலையிடிஞ்சு	3. கரயிடிஞ்சு
4. மயக்கம் வச்சு	4. கவலெவச்சு

முதல் பகுதியின் முதல்வரியில் காணப்படும் நெல்லிமரத்துக்குப் பதிலாக வெறொரு மரம் இரண்டாம் பகுதியில் வந்திருக்கலாம். இப்பாட்டில் வரவில்லை. சொல் மாறுபட்டிருக்கும்; இல்லை என்றால் முரணாக அமைந்திருக்கும். இத்தகைய அமைப்பியல் கூறுகளை நாம் ஒப்பாரியில் காணலாம். எவ்வளவு நீளமான பாடலாக இருப்பினும் முதற்பகுதிக்கு ஒரு மாற்று இருந்தேதீரும். அப்படி இல்லையென்றால் அப்பாடல் ஏதோ மாற்றம் அடைந்துள்ளது அல்லது சரியாகப் பாடப்படவில்லை என்பதாம். கீழே நாம் ஒரு நெடும்பாட்டைக் காண்போம்.

மடிசுருளிப் பட்டுடுத்தி - என்
மைந்தனையுங் கைப்பிடிச்சு
மன்னவரெ முன்னெவிட்டு
வாந்த மனெவிட்டு வளந்த மனெ வந்தாலும்
மாங்காய்) பழுத்து மதுவோடு சாஞ்சிருக்கும்
மாங்காய்) வாடெ தட்டியதும் - என்
மைந்தன் கையை நீட்டியதும்
மைந்தனையும் கீழெறக்கி - என்
மன்னவரெக் காவவச்சு
மாங்காய்) மடிகொல்லி - நான்
மாங்காய்) புடுங்கப் போனால - நாம் பொறந்த

மன்னனுக்கு வாச்ச தேவி
 மாங்காய்) பிடுங்கினால்)
 மடலொடிஞ்சு போகுமின்னாள்)
 மாங்காய்) மடியதறி
 மகிர விட்டேங் கண்ணீரே - நாம்பொறந்த
 மன்னவரோ ஓடிவந்து
 மகிராதேக்கா கண்ணீரு
 மைந்தன் கையில் தூக்காதே
 ஆடும் கொடுத்திடுவேன்
 அனைய சீருஞ் செஞ்சிடுவேன்
 ஆடும் கொடுக்க வேணாம்
 அனைய சீருஞ் செய்யவேணாம்
 அன்பான வாத்தே சொல்லி
 ஆதரிச்சா போதுமம்மா

இந்நெடும் பாடலுக்கும் ஒரு மாற்றுண்டு. நினைவில் இருத்துதற்கு இவ்வமைப்பு முறை பெரிதும் உதவும்.

கொடிசுருளிப் பட்டுத்தி - என்
 கொழந்தயபுங் கைப்பிடிச்சு
 மன்னவரெ முன்னெவிட்டு
 புருந்த மனெவிட்டு பொறந்தமனெவந்தாலும்
 கொய்யா பழுத்துக் கூரெயொடு சாஞ்சிருக்கும்
 கொய்யா வாடெ தட்டியதும் - என்
 கொழந்தெ கையை நீட்டியதும்
 கொய்யா மடி கொல்லிக்
 கொழந்தையபுங் கீழெறெக்கி - என்
 கோகிலரெக் காவலச்சு
 கொய்யா புடுங்கப் போனா - நாம்பொறந்த
 கோகிலர்க்கு வந்த தேவி
 கொய்யா புடுங்கினா
 கொழந்தொடிஞ்சு போகுமின்னாள்)
 கொய்யா மடியதறிக்
 கொட்டினேங் கண்ணீரு - நாம்பொறந்த
 கோகிலரோ ஓடிவந்து
 கொட்டாதக்கா கண்ணீரு
 கொழந்தெ கையில் தூக்காதே
 குதிரெ கொடுத்திடுவேன்
 கோடி சீருஞ் செஞ்சிடுவேன்
 குதிரெ கொடுக்க வேணாம்
 கோடி சீருஞ் செய்யவேணாம்
 கொணமான வாத்தே சொல்லிக்
 கொண்டணச்சா போதுமம்மாஅ. ஜெபமாலை, குரியன் கோட்டை

ஏட்டிலக்கியக் கவிஞன் தன்பாடலின் அமைப்பை மறைத்து வெளிப்படையாகத் தெரியாமல் மறைமுகமாகப் பாடியிருக்கலாம். ஆனால் நாட்டார் பாடல் வடிவமைப்பு எத்தகையது என்பதைப் பாட்டைக்கேட்டளவில் உணரமுடியும் என்பதை மேற்கண்ட பாடலால் அறியலாம்.

கதைப்பாடல் / காப்பியம்

'பாலட்' (ballad) என்ற ஆங்கிலச் சொல்லுக்குச் சமமாக நாம் 'கதைப்பாடல்' என்றும், 'எப்பிக்' (epic) என்ற சொல்லுக்குச் சமமாகக் காப்பியம் என்றும் தமிழில் வழங்கி வருகிறோம். கதைப்பாடல் என்ற சொல்லால் வில்லுப்பாடல்கள், உடுக்கடிப்பாடல்கள், பெரிய எழுத்தில் அமைந்திருக்கும் பாடல்கள் போன்ற நாட்டார் வழக்காற்று வகைமைகளைக் (folklore genres) குறிப்பிடுகிறோம். இவை கதைகளைப் பாட்டாகச் சொல்வதால் கதைப்பாடல்கள் என்று சொல்லிப் பழகி விட்டோம். ஆனால் காப்பியங்களும் கதைகளைப் பாடலாகத்தான் தருகின்றன. நம் மொழியில் எழுத்தில் காப்பியங்கள் இருந்ததால் வாய்மொழிக் கதையாடல் பாட்டுகளைக் கதைப்பாடல் என்று ஆய்வாளர்களாகிய நாம் பல்லாண்டுகளாகச் சொல்லி வருகிறோம். ஏன் இவற்றை வாய்மொழிக் காப்பியங்கள் என்று சொல்லக் கூடாது? நாம் சொல்லாவிட்டாலும் மேலை நாட்டவர் வாய்மொழிக் காப்பியம் (oral epic) என்றே வழங்கி வருகின்றனர். ஆனால் இவர்கள் இவ்வழக்காற்று வகைமைச் சிக்கலைத் தெளிவாக வேறுபடுத்தி ஆய்வுசெய்யவில்லை. போகிற போக்கில் குறிப்பிட்டுச் சென்றுவிடுகின்றனர் (Stuart Blackburn, et.al. 1989; Beck 1982).

ஆங்கிலக் கதைப்பாடல்களையும் தமிழ்க் கதைப்பாடல்களையும் பற்றிப் பேசும் பிரெண்டா பெக், அவற்றின் வரிகளின் எண்ணிக்கைகளைச் சுட்டி வேறுபாடு காட்டுகிறார். ஆங்கிலக் கதைப் பாடல்களின் வரிகள் நாலடிகளைக் கொண்ட 25 பாடல்களாகவும், தமிழில் சிறிய கதைப்பாடலே 2000 வரிகளில் அமைவதாகவும் குறிப்பிடுகிறார். நெடிய கதைப்பாடல்கள் 11000 வரிகளில் அமைந்திருப்பதாகவும் கூறுகிறார் (1982:3). இவ்வாறு கூறும் பெக், அண்ணன்மார் சுவாமி கதையைப் பற்றிப் பேசும்போது அது கதைப்பாடலாக இருந்து காப்பியமாக உயர்ந்தது என்கிறார் (1982:3-4). ஆனால் அவர் கதைப்பாடல், காப்பியம் என்ற இரு வழக்காற்று வகைமைகளையும் வேறுபடுத்தி வரையறை செய்யாது விட்டுவிடுகிறார். மேலும் கதைப்பாடல்களுள் தமிழ் வில்லுப் பாடல்கள் பல 2000 வரிகளுக்கும் குறைவானவை என்பது அவருக்குத் தெரியாது என்றுதான் கொள்ள வேண்டும். வரிகளின் எண்ணிக்கையில் குறைந்த வற்றைக் கதைப்பாடல் என்றும், எண்ணிக்கையில் கூடியவற்றைக் காப்பியமென்றும் குறிப்பிடலாமா?

வீரநிலைப் பாடல்கள் குறித்து எழுதும் சி. எம். பெளரா, அதன் அளவைப் (scale) பற்றிப் பின்வருமாறு எழுதுகிறார்: குறுகிய சிறிய

கதைப்பாட்டிலிருந்து (lay) நெடிய காப்பியம்வரை அளவில் வீரயுகக் கவிதைகள் வேறுபடுகின்றன. நெப்போலியனின் படையெடுப்புப் பற்றிய 23 வரிகளைக் கொண்ட ரஷ்ய பிளினாத் (Bylina) துண்டுகள் ஒரு முனையில் காணப்படுகின்றன; மற்றொரு முனையில் 12000 வரிகளைக் கொண்ட ஓடிசியும், 15000 வரிகளைக்கொண்ட இலியும், 40000 வரிகளைக்கொண்ட சகிம்பாய் ஒரோஸ்பாகோவின் 'மானாஸ்' வடிவமும் உள்ளன. இந்த எல்லைகளுக்குள் ஏறக்குறைய ஏதேனும் ஓர் அளவில் பாடல்கள் அமையக்கூடும். ஓசெட் (Ossette) 500 வரிகளுக்கு மேற்பட அமைவது அரிது. மூத்த எட்டா (Elder Edda) பாடலின் குத்ரன் பகுதியின் மூன்றாவது கவிதை 40 வரியிலிருந்து அத்லமால் பகுதி 384 வரிகள்வரை வேறுபடுகின்றன. பியோவுல்ஃப் (Beowulf) 3182 வரிகளும், சிட் (Cid) 3730 வரிகளும், ரோலண்ட் 4002 வரிகளும், கில்கமிஷ் (Gilgamesh) காப்பியத்தின் அசிரியப் பனுவல் ஏறக்குறைய 3500 வரிகளும் (கால்முக் பாடல்களின் அளவு சராசரி இவ்வளவுதான் இருக்கும்) கொண்டவை. சில வேளைகளில் யாகுத் பாடல்கள் இவற்றைவிட நீளமானவை. இவை ரட்லா வினால் தொகுக்கப்பட்ட சில காராகிரீசியப் பாடல்களையும், கசக் பாடல்களையும்போல் நீளமானவை. ஒரு வீரநிலைக் கவிஞன் கறாரான எந்தவொரு (நீளத்திற்கும்) அளவுக்கும் கட்டுப்பட்டவனல்லன்; நெடிய அல்லது ஒரு சிறிய அளவில் அவனால் பாடலைக் கையாளமுடியும். குறுகிய பாடல்களிலிருந்து நீண்ட பாடல்கள் இயல்பாகவும், இன்றியமை யாதவாறும் வளர்ச்சியடையும் என்று கருதுவது தவறு என்றாலும் ஒரே மரபைச் சார்ந்த பிற்காலக் கவிஞர்கள் முற்காலக் கவிஞர்களைவிட மிகவும் விரிவாகப் பாடும் ஒரு மரபு காணப்படுகிறது. மில்மன் பாரியினால் பதிவு செய்யப்பட்ட மூன்று யூகோஸ்லாவியக் கவிஞர்களின் பாடல்கள் 10000 வரிகளுக்கு மேற்பட்டவை. ஒரு நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் கரட்சிக் (Karadzic) பதிவு செய்த வழக்காறு எதனையும்விட மிகவும் நீளமானது. மிகவும் நவீனமான ஒரோஸ்பாகோவைவிட மிகப்பெரிய அளவில் தாம் தொடர்பு கொண்டிருந்த காராகிரீசியப் பாணர்களைப் பற்றி ரட்லாவ் எவ்விதக் குறிப்பும் தரவில்லை. நெடிய பாடல்கள் தோன்றும் அதே நேரத்தில், குறும்பாடல்கள் மறைந்துவிட்டன என்பது பொருளல்ல. கிரேக்க இலக்கியம் இலியடையும் ஓடிசியையும் மட்டுமல்லாமல் 'ஹெராக்க்லீஸின் கேடயத்தையும்' (Shield of Heracles) தந்துள்ளது. இது 480 வரிகளைக் கொண்டது; தற்போது துண்டுகளாக மட்டும் காணப்படும் இது, ஒரு வகைப் பாடலின் வகை மாதிரியாகும். ஃபின்ஸ்பர்க் போர் (Fight at Finnsburh) என்ற ஆங்கிலோ சாக்சானியப் பாட்டு வெறும் துண்டுதான் என்றாலும் ஓய்வாகப் படிக்கக் கூடியதும் விரிவாகப் பாடப்பெற்றதுமான பியோவுல்ஃபிலிருந்தும் (Beowulf) முற்றிலும் வேறுபட்ட கட்டப்பட்ட ஒரு சிறிய பாடலிலிருந்து வந்ததாகத் தெரிகிறது. நம்முடைய காலத்திலும்கூடப் பீட்டர் பாவ்லோவிச்சின் 'டோப்ரினியாவும் மரின்காவும்' என்ற 40 வரிப் பாடலிலிருந்து மரியா குரியுகோவாவின் 2000 வரிகளையும் கொண்ட 'லெனின் கதை' போன்ற ரஷ்ய பிளினிகளும் காணப்படுகின்றன. நவீன கிரேக்க, அல்பேனியப் பாடல்கள் ஒரு நூறு வரிகளிலிருந்து பல்லாயிரம் வரிகளாக வேறுபட்டுக்

காணப்படுகின்றன. நெடிய பாடல்களும் குறுகிய பாடல்களும் ஒரே சமூகத்திலிருந்தும், ஒரே புலவனிடமிருந்தும் வரக்கூடும்; பாடலின் நீளம் உடனடியான தேவையையும், சொந்த விருப்பையும், திறமையையும்விட அவனுடைய சூழ்நிலைகளைச் சார்ந்தமைவது குறைவு.

தன்னுடைய பாடல்களைப் பாடுதற்குத் (recitation) தனக்குக் கிடைத்த நேரத்தைப் பொறுத்தே ஒரு புலவனின் பாட்டு அமையும் என்பதைச் சிந்திக்க வேண்டும். புலவனுக்கு ஓரிரு மணி நேரம் கிடைப்பின் அவன் பாடல் குறுகியதாகவே அமையும் (1966:330-31).

பௌராவின் இக்கூற்று, பல உண்மைகளைச் சுட்டுகிறது. அதாவது பாடலின் நீளத்தையும் சுருக்கத்தையும் வைத்துக் காப்பியமா இல்லையா என்று முடிவுக்கு வரவியலாது. தமிழ்ப் பாடல்களுக்கும் இது பொருந்தும். இந்தநிலையில் வாய்மொழிக் காப்பியங்களை நாம் கதைப்பாடல்கள் என்றே தொடர்ந்து குறிப்பிட்டு வருகிறோம்.

கதைப்பாடல்களின் இயல்புகள்

மாக் எட்வர்ட் லீச் கதைப்பாடல்களின் இயல்புகள் சிலவற்றைக் குறிப்பிடுகிறார். இத்தகைய நாட்டார் பாடல்கள் காலத்திற்கும் இடத்திற்கும் ஏற்ப மாறுபட்டமைதல் இயற்கை. ஆனால் சில பண்புகள் ஓரளவு நிலையாகவும், அடிப்படையாகவும் காணப்படுகின்றன.

1. கதைப்பாடல் எடுத்துரைக்கப்படுவது.
2. அது பாட்டாகப் பாடப்படுவது.
3. உள்ளடக்கத்தாலும் பொருளாலும் நடையாலும் பெயராலும் கதைப்பாடல் மக்களுக்குரியது.
4. கதைப்பாடல் தனிச்சம்பவம் ஒன்றைப் பிரதிபலிப்பது.
5. தற்சார்பற்றது
6. கதையின் நிகழ்ச்சிப்போக்கு உரையாடலாலும் சம்பவங்களாலும் முடிவை நோக்கி விரைவாக நகரும் (1975:106).

“காப்பியம் (கதைப்பாடல்) பற்றித் துல்லியமானதொரு வரையறையை எந்த ஆய்வாளரும் அளிக்கவில்லை என்றாலும் அதனைப் பற்றிய நூல்கள் அதன் முதன்மையான மூன்று கூறுகள் குறித்து ஓரளவு ஒத்த கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தியுள்ளன: காப்பியம் கதையாடலாகும்; அது கவிதையாகவும் வீரப் பண்புடையதாகவும் அமையும். “நாட்டார் (அல்லது வாய்மொழி) காப்பியங்கள் அசாதாரண மக்களின் தீர்ச் செயல்களைப்பற்றி வாய்பாட்டு நடையிலும், அழகுறுத்தப்பட்ட நடையிலும் பேசும். இந்த ஒத்த கருத்தை ஃபெலிக்ஸ் ஓய்னாஸ் குறிப்பிடுகிறார்” என்று ஸ்டுவர்ட் பிளாக்பர்னும், ஜாய்ஸ் ஃப்ரூக்கிகரும் குறிப்பிடுகின்றனர் (1989:2-3). ஆனால் இவை தமிழ்க் காப்பியக் கதைப் பாடல்களுக்கு முற்றிலும் பொருந்தாவிட்டாலும் ஒரு சிலவற்றுக்குப் பொருத்த

மாகும். தமிழில் ஏனைய இரு கூறுகளைக் கொண்ட காப்பியங்கள் இருப்பினும் வீரப்பண்பு குறைந்த அல்லது இல்லாத காப்பியங்களும் உள். இக்காப்பியங்கள் பாடல்களாகக் கவிதைப் பண்புடையனவாக இருந்தாலும் சந்த நயம் மிக்கவை. இடையிடையே உரைநடையும் கலந்து வரும்.

மேற்குறிப்பிட்ட இருவரும் குறிப்பிடும் போர்க்காப்பியம் (martial epic) தியாகக் காப்பியம் (sacrificial), புனைவியல் காதல் காவியம் (romantic) என்ற பிரிவுகள் எந்த அளவு பொருத்தமானவை என்பது ஆய்வுக் குரியது.

கதைப்பாடல் குறித்த ஆய்வில் ஈடுபட்ட நா. இராமச்சந்திரன் தமிழில் காணப்படும் பல்வேறு கதைப் பாடல் வடிவங்களையும் ஆய்ந்த பின்னர், ஒரு முடிவுக்கு வருகிறார்: “குறிப்பிட்டதொரு பண்பாட்டில் குறிப்பிட்ட சில சூழல்களில் வாய்மொழியாக, ஒரு பாடகனோ அல்லது ஒரு குழுவினரோ சேர்ந்து நாட்டார் முன்னர் எடுத்துரைத்து, இசையுடன் நிகழ்த்தும் அல்லது நிகழ்த்திய ஒரு கதைதழுவிய பாடல் கதைப்பாடல் ஆகும். அது மக்களால் வெவ்வேறு பெயரிட்டு அழைக்கப்படலாம்” (1987).

இங்கு இராமச்சந்திரன் குறிப்பிடும் ‘குறிப்பிட்ட பண்பாட்டில்’ என்ற தொடர் முக்கியமானது. அதாவது கதைப்பாடல் குறிப்பிட்ட பண்பாட்டிற்குரியது என்பது தெளிவு. அது வழங்கிவரும் பண்பாட்டில் தான் அதற்கு அர்த்தமுண்டு. இந்தப் பண்பை பிளாக்பர்னும், ஃப்ளூக்கிரும் இன்னும் தெளிவாக விளக்குகின்றனர்:

“பழுவல் ஒன்று கதையாடலாகப் பாடப்படுவதாக, வீரப் பண்பின தாக இருக்கலாம்; ஆனால் இந்தியாவில் அதனை ஒரு காப்பியம் என்ற தகுதிக்கு உயர்த்தவேண்டுமென்றால் மேலும் சில பண்புகள் தேவைப்படுகின்றன. நிகழ்த்தப்படும் சமூகத்துடன் காப்பியங்கள் கொண்டிருக்கும் உறவு அச்சிறப்புப் பண்பாகும்; இந்த உறவுமுறை ‘நம்ம கதை’ (our story) என்று நிகழ்த்துநரும், பார்வையாளரும் இந்தியாவின் பல பகுதிகளில் ஏற்றுக் கொண்டதாகும். நாட்டார் வழக்காற்றுச் சமூகத்துடன் தம்மை அடையாளப்படுத்திக் கொள்ளும் ஆழ்ந்த பண்பில், ஏனைய பாடல்களிலிருந்தும், கதை களிலிருந்தும், காப்பியங்கள் தனித்து நிற்கின்றன. அவை ஒரு சமூகத்தின் சுய அடையாளத்தை வடிவமைப்பதற்கு உதவுகின்றன. ஒரு குழுவின் சுவயருவின் (self image) வாகனங்களாக, ஏனைய வழக்காற்று வகைமைகளும் (genres) அமையலாம். எனினும், ஒரு சமூகத்தின் அடையாளத்தை இன்னும் பாதுகாத்து வைத்திருப்பதில் நிலவியல் அடிப்படையில், மிகவும் பரவலான வடிவம் காப்பியமாகும் (காண்க: ரோகேர் 1982; நாராயணராவ் 1986). ஏனைய வழக்காற்று வகைமைகளைவிட அது, பெரிதும் வேறுபட்ட சமூகக் குழுக்களை அடிக்கடி பிரதிநிதித்துவம் செய்கிறது. அவற்றின் நிலவியல், சமூகப் பரவல்களைக் கொண்டு பார்க்கும்போது

வாய்மொழிக் காப்பியங் களால் வட்டார, உலகநோக்குகளை முன்வைக்க முடிகிறது; இவ்வாறாக ஏனைய நாட்டார் வழக்காற்று வகைமைகள் செய்ய முடியாத ஒரு கூற்றை முன்வைக்கின்றன” (Blackburn. et.al; 1989: 5-6).

கதைப்பாடல்களின் பாடுபொருள்

தமிழ் நாட்டார் கதைப்பாடல்களில் வரலாற்றுப் பாத்திரங்களின் வீரதீரசாகசச் செயல்கள், ஒரு வரலாற்று நிகழ்ச்சி, ஒரூரில் நிகழ்ந்த காதல் கதை, அரசனோ பெரும் செல்வந்தனோ பெண் கேட்டுக் கொடுக்க மறுத்ததால் விளைந்த போர், பிறன்மனை நயந்ததால் விளைந்த கொலை, உயர்ந்த சாதிக்காரன் தாழ்த்தப்பட்ட சாதிப் பெண்ணை மணம் புரிந்த தகராறு, உயர்ந்த சாதிப் பெண்ணை, அல்லது நிலவுடமை வர்க்கப் பெண்ணை உழைப்பாளி வர்க்க ஆடவன் சிறையெடுத்த தகராறு, உடைமை வர்க்கத் தினருக்கிடையே சொத்துடைமைத் தகராறால் நிகழ்ந்த கொலைக்குப் பழிக்குப் பழி, முற்பிறவியில் தன்னைக் கொன்றவனை அடுத்த பிறவியில் பழிக்குப் பழி வாங்கும் தெய்வம், தெய்வங்களுக்கும் பூதங்கட்குமிடையே நிகழ்ந்த போர் போன்றவை பாடுபொருள்களாக அமைகின்றன. புராண இதிகாசங்களில் வரும் மாந்தர்களை எடுத்து, புராண இதிகாசங்களின் மூலக்கதைகளுக்கு எந்தவிதத் தொடர்பும் இன்றி உருவாக்கப்பட்ட கதைப்பாடல்களும் உள. நாடு கடத்தப்பட்ட சமூகக் கொள்ளைக் காரர்கள் பற்றிய கதைப்பாடல்களும் நாட்டாரால் பாடப்பட்டுள்ளன.

“பெரிய பணக்காரர்களின் பேராசைக்கு, ஏழை உழைப்பாளிகள் பலியாவதும், ஜாதிக்கட்டுப்பாடுகளை மீறி மணம் செய்து கொள் பவர்கள் ஜாதிக்கொடுங்களுக்கு உள்ளாவதும், சொத்துரிமை இல்லாத பெண்கள் கூட்டுக் குடும்பத்தில் படும் துன்பங்களும் கதைப் பொருளாக அமைந்துள்ளன. இவை தவிர ஊராரின் நன்மைக்காகப் பயிர்களைக் கொள்ளை போகாமல் பாதுகாத்த வீரர்களின் கதைகளும், கிராமத்தின் செல்வமாகிய ஆடுமாடுகளைக் கொள்ளை கொண்டு செல்பவர்களை எதிர்த்துப் போராடி உயிர் நீத்தவர்களது கதைகளும் பாடல்களாக வழங்குகின்றன. உயர்ந்த நல்ல நோக்கங்களுக்காக உயிர்விட்டவர்கள் கதைப்பாடல்களில் வீரர்களாகப் போற்றப்படுகிறார்கள்” என்று நா. வானமாமலை குறிப்பிடுகிறார்.

வகைப்படுத்தும் சிக்கல்

அம்மாளை, மாலை, கதை, வரலாறு, சும்மி, குறம், விலாசம், வில்லுப் பாடல்கள் போன்றவை கதைப்பாடலுள் அடங்கும். ஒரே கதைப் பாடல் வெவ்வேறு பெயர்களில் வழங்குவதும் உண்டு. இவற்றிற்கிடையே காணப்படும் வேறுபாடுகள் யாவை? இந்த வேறுபாடுகள் பெயரளவில் மட்டுமே காணப்படும் வேறுபாடுகளா? உள்ளார்ந்த பண்புகளின் அடிப்படையில் காணப்படும் வேறுபாடுகளா? நிகழ்த்துதலின் அடிப்படையில் இசை அடிப்படையில் காணப்படும் வேறுபாடுகளா?

இசை அடிப்படை என்றால் இசை உள்ளார்ந்த பண்பா? புறப்பண்பா? இவற்றை எந்த அடிப்படையில் வகைப்படுத்துவது பொருத்தமானது? என்ற வினாக்களுக்கு விரிவான ஆய்வுகள் தேவைப்படும்.

அல்லியரசாணி மாலையில் குறம் என்ற பகுதியும், இரவிக்குட்டி பிள்ளைப் போரில் கும்மியும் வருகின்றன. ஒரே கதைப்பாடல் வெவ்வேறு பெயர்களில் வழங்குவதும் உண்டு என்பதை முன்னர் குறிப்பிட்டேன். 1960இல் டி. சந்திரசேகரன் என்பவரைப் பதிப்பாசிரியராகக் கொண்டு சென்னை அரசாங்கத்தாரால் வெளியிடப்பட்ட கட்டமொம்மனைப் பற்றிய கதைப்பாடலின் பெயர் 'கட்டபொம்மன் வரலாறு' என்றுள்ளது. ஆனால் கதைப்பாடல் தொடங்கும் முதல் பக்கத்தில் 'கட்டபொம்மன் வரலாறு அல்லது சண்டைக்கும்மி' என்றுள்ளது. நா.வானமாமலையைப் பதிப்பாசிரியராகக் கொண்டு மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்தார் 1971இல் வெளியிட்டுள்ள பாடல் தலைப்பு 'வீரபாண்டியக் கட்டப்பொம்முகதைப்பாடல்' என்றுள்ளது. இவ்விரண்டு பனுவல்களுக்கிடையிலும் ஒரு சில வரிகளைத் தவிர வேறுபாடில்லை. ஒன்றில் காணப்படும் சில வரிகள் மற்றொன்றில் காணப்படவில்லை. ஆதலின் இவற்றைக்கொண்டு வகைப்படுத்துதல் பொருத்தமில்லை.

ஆனால் கதைப்பாடல்கள் ராகங்களின் அடிப்படையில் வேறுபடும். கும்மியிலும் கூடப் பல ராகங்கள் உண்டு. ஆதலின் ராகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு வகைப்படுத்துவது இசை ஆய்வாளர் தம் கவனத்திற்குரியது. ஓரிடத்தில் குறிப்பிட்ட சில இசைக்கருவிகளின் துணைகொண்டு கதைப்பாடல் பாடப்படலாம். நெல்லை மாவட்டத்தில் வில், உடுக்கை, குடம், தாளம், கட்டை போன்ற இசைக்கருவிகளின் துணையுடன் வில்லுப்பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. மசூடம் என்ற தோற்கருவிகள் கணியான் கூத்துகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கோவை மாவட்டத்தில் உடுக்கையடித்துக் கதைப்பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. "பாடகன் உடுக்கையடித்து இதைப் பாடுவதும், இதைக்கேட்டு மக்கள் நெஞ்சருகி நிற்பதும் கொங்கு நாட்டில் இன்றும் வழக்கமாக இருந்து வருகிறது" என்று சக்திக்கனல் 'அண்ணன்மார் சுவாமிகதை' குறித்துச் சொல்கிறார் (1971). இக்கதைப் பாடலின் மற்றொரு வடிவம் மதுரைப் பகுதியில் 'பொன்னழகர் என்னும் கள்ளழகர் அம்மாணை' என்ற பெயரில் நூலாகப் பதிக்கப்பட்டுள்ளது. இது மதுரைப் பகுதியில் தற்காலத்துப் பாடப்படுகிறதா? பாடப்பட்டால் எத்தகைய இசைக்கருவிகளின் துணை கொண்டு பாடப்படுகிறது. பாடப்படாவிட்டால் முன்னர் எவ்வாறு பாடப்பட்டது என்று கண்டுபிடிக்கப்படவேண்டும். கருவிகளைக் கொண்டு இசைக்கும் முறையை வைத்து வகைப்படுத்துவதும் சிந்தனைக்குரியது.

உள்ளடக்கங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டும் கதைப்பாடல்களை வகைப்படுத்துவதுண்டு. தமிழ்க் கதைப்பாடல்களை வகைப்படுத்தலில் பெருங்குழப்பமே காணப்படுகிறது. புராணக் கதைப் பாடல்கள், வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்கள் என்று சிலர் வகைப்படுத்து

கின்றனர். புராணக் கதைப்பாடல்களுக்குள் அல்லியரசாணிமாலை, பவளக்கொடிமாலை, புலந்திரன் களவுமாலை, அபிமன்னன் சுந்தரி மாலை, புலந்திரன் தூது போன்றவற்றைச் சேர்க்கின்றனர். பின்னர் மேற்கண்ட கதைப்பாடல்களைப் புராணக் கதைப்பாடல்கள் என்று குறிப்பிடாது, காப்பியத் துணுக்குகள் (epic fragments) என்று குறிப்பிடுகின்றனர். நா. வானமாமலை மேற்கண்ட இருவிதமாகவும் குறிப்பிடுகிறார். மேலும் காப்பியக் கதைப்பாடல்கள் அல்லது புராணக் கதைப்பாடல்கள், வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்கள் அல்லது காதல் கதைப்பாடல்கள் (romantic ballads), சமூகக் கதைப்பாடல்கள் (ballads with social themes) என்று பிரித்த நா. வானமாமலை பின்னர் புராணக் கதைப்பாடல்கள், காப்பியக் கதைப்பாடல்கள், சமூகக் கதைப்பாடல்கள், வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்கள் என்றும் பிரிக்கிறார். இந்த வகைமைப் பாடுகள் எல்லாம் துல்லியமானவையல்ல. இச்சிக்கல்களை எல்லாம் விரிவாக ஆராய இவ்வுடிப்படை நூலில் இடமில்லை.

தமிழ் நாட்டார் கதைப்பாடல்களுள் பல மகாபாரதத்தையும், இராமாயணத்தையும் தழுவியவை. இராமாயணத்தைவிடத் தமிழில் மகாபாரதம் தழுவியவையே மிகுதி. இவற்றுள் பல பெரிய எழுத்து நூல்களாகக் காணப்படுகின்றன. கிருஷ்ணன் தூது, பஞ்சபாண்டவர் வனவாசம், கர்ணமகாராசன் சண்டை, தருமர் அகவமேதயாகம், பஞ்ச பாண்டவர் வைகுந்தக் கும்மி, வைகுந்த அம்மாணை (ஐவர் அம்மாணை), ஆதிபருவம், விராடபருவம் போன்றவை மகாபாரதத்தைத் தழுவி அமைந்தவை. அல்லியரசாணி மாலை, பவளக்கொடி மாலை, புலந்திரன் களவுமாலை, புலந்திரன் தூது, ஆரவல்லி சூரவல்லி கதை, அபிமன்னன் சுந்தரிமாலை, பொன்னுருவி மசக்கை, ஏணியேற்றம், துரோபதை குறம் போன்றவை மகாபாரதக் கதை மாந்தரையும், அதில் காணப்படாத புதிய மாந்தரையும் கொண்டு கிளைத்தவை.

மகாபாரத வட்டம்

பாண்டிய மன்னனின் வைப்பாட்டி மகனைக் கொண்டு, அல்லியிலையில் பிறந்த ஆண்வாடையாகாத அல்லி பட்டங்கட்டியாளுகிறார். அவளைக் கிருஷ்ணனின் துணையோடு அர்ச்சுனன் மணந்து அவளை அடக்குவது அல்லியரசாணிமாலை. ஆணாதிக்கத்தைப் புலப்படுத்தும் அழகிய காப்பியம் அல்லியரசாணிமாலை. அல்லிக்குப் பிறந்த புலந்திரனுக்குப் பவளத் தேர் கொணர அர்ச்சுனன் பவளத்தீவு சென்று பவளக்கொடியை மணப்பது பவளக்கொடிமாலை. பஞ்சபாண்டவர் வனவாசம் முடிந்த பின்னர் புலந்திரனை மதுரையிலிருந்து வரவழைத்துத் துரியோதனனின் மனத்தை அறிந்துவரத் தூது அனுப்புகின்றனர். துரியோதனன் புலந்திரனிடம் பஞ்சபாண்டவரை இழித்துப் பேச, அவன் துரியோதனனைப் பலவாறு அவமதித்துக் கர்ணன் கூறிய வார்த்தைகளால் அமைதியடைந்து பஞ்சபாண்டவரிடம் செய்திகளைக் கூறி மதுரை திரும்புவது புலந்திரன் தூது. புலந்திரன் துரியோதனன் சகோதரி துற்சடையின் மகள் கலந்தாரியை மணந்து இருவரும் பிரிந்திருக்க, அல்லி

தன் மகன் புலந்திரனைக் கலந்தாரியிடம் அனுப்புகிறான். புலந்திரன் கலந்தாரியைக் கூட அவள் கருவுறுகிறான். தூரியோதனன் அவளைத் தீப்பாய்ச் செய்ய முயலுகிறான். இறுதியில் ஆயன்பெருமானின் துணையாலும், அல்லியின் படையாலும் அவள் விடுதலைபெற்றுப் புத்திரனைப் பெற்றெடுப்பது புலந்திரன் களவுமாலை. நெல்லூரிலுள்ள ஒரு மாயக்கோட்டையை ஏழு ரெட்டிப் பெண்கள் ஆளுகின்றனர். அதனைப் பாண்டவரின் சகோதரி மகன் அல்லிராஜன் என்பவன், பீமன், அர்ச்சுனன் துணையோடு வெற்றிகொள்வதே ஆரவல்லி குரவல்லி கதை. இதோர் மந்திரவாதக் (shamanistic) கதைப்பாடல். அர்ச்சுனன் - சுபத்திரையின் மகன் அபிமன்யு, கிருஷ்ணனின் மகன் சுந்தரியை மணப்பது அபிமன்னன் சுந்தரிமாலை. கிருஷ்ணன் தூரியன் மகனுக்குப் பெண் கொடுப்பதாக வாக்களித்துப் பல சூழ்ச்சி செய்ய, கடோற்கஜன், அரவான் ஆகியோர் துணையுடன் அபிமன்னன் சுந்தரிக்கு மாலை சூட்டுகிறான்.

மகாபாரத 17 ஆம் நாள் போரில் கர்ணன் படைத்தலைமை ஏற்றுப் போருக்குப் போகிறான். போகுமுன் தன் மனைவி பொன்னுருவியை (மகாபாரதத்தில் இப்பாத்திரமில்லை) அழைத்துத், தான் தேரோட்டி மகனல்லன்; பஞ்சபாண்டவருக்கு மூத்தவன் என்பதைத் தெரிவித்துப் போருக்குப் போய்ச் சண்டையிட்டு மடிவது கர்ணமகாராஜன் சண்டை. தன்மீது வெறுப்புக் கொண்டிருந்த மனைவியைக் கண்ணனின் உதவியால் கர்ணன் கூடுகிறான். மசக்கையால் மாங்காய் தின்னப் பொன்னுருவி விரும்ப கர்ணன் கொடுத்த மாங்கனியை மறுத்துக் கர்ணனின் தோட்டத்தில் தாதி திருடிக் கொடுத்த கனியை உண்கிறான். கர்ணன் தோட்டக் காவலனைத் தண்டிக்கிறான். மனைவியின் ஓலை கண்டு தண்டனையை நிறுத்தி அவளைக் கூடி விருந்துண்டு களித்துப் பின்னர் பிறந்த மகனுக்கு விஸ்வகேது என்று பெயரிடுகின்றனர். இதுவே பொன்னுருவி மசக்கை.

சுபத்திரையின் மீது ஆசை கொண்ட தூரியோதனன் மதுரை வந்து அல்லியின் தோழி பவளசேனையிடம் சொல்ல, அல்லி மாய ஏணி ஒன்று செய்து அதன் உச்சியில் சுபத்திரையின் பதுமை ஒன்றை வைக்கச் செய்கிறான். தூரியன் வந்து ஏணியில் ஏறிச் சுபத்திரையைப் பிடிக்கமுயல மாய ஏணி அவனைக் கட்டிவிடுகிறது. பின்னர் பாண்டியர், நாகர், மேகராஜன், கண்ணன், பாண்டவர்களிடம் உதைத்து அனுப்பத் தூரியோதனன் அவமானப்படுத்தப்படுகிறான். இறுதியில் அல்லி அவனை விடுவிக்கிறான். இதுவே ஏணி ஏற்றம். மகாபாரதக் கதைப்பாடல்கள் பற்றி இதுவரை தமிழில் முறையான ஆய்வுகள் வெளிவரவில்லை.

வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்கள்

12 ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பின் தமிழகத்தின் சில பகுதிகளை ஆட்சி செய்த குறுநில மன்னர்களும், அவர்தம் தளபதிகளும் நடத்திய போர்களைப் பற்றிய கதையாடல் பாட்டுகளையே வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்கள் என்று குறிப்பிட்டு வருகிறோம். இதுகுறித்த வரையறைபற்றி இன்னும் நாம்

கவலைப்படவில்லை. இக்கதைப்பாடல்களில் கூறப்படும் செய்திகள் 13ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 19ஆம் நூற்றாண்டுக்கு இடைப்பட்ட காலத்தைச் சார்ந்தவை.

ஐவர் ராசாக்கள் கதை, கன்னடியன் படைப் போர், பஞ்சபாண்டியர் கதை, வெட்டும்பெருமாள் கதை, உலகமுழுதையாள் கதை ஆகிய ஐந்து வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்களும் ஒரே வரலாற்றைச் சொல்லுவன (நா. வானமாமலை 1974:1). இராமப்பய்யன் அம்மாளை, இரவிக்குட்டி பிள்ளை போர், தம்பிமார் கதை, தேசிங்குராஜன் கதை, காண் சாகிப் சண்டை, சிவகங்கை அம்மாளை, சிவகங்கைக் கும்மி, கட்டபொம்மன் வரலாறு, கட்டபொம்மன் கதைப்பாடல், வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மு கதைப்பாடல், கட்டபொம்மு கூத்து, கட்டபொம்மு கும்மிப்பாடல், அண்ணன்மார் சுவாமிகதை, உலகுடைய பெருமாள் கதை போன்றவை வரலாற்றுக் கதைப்பாடல்களாம்.

ஐவர் ராசாக்கள் கதை

இக்கதைப் பாடலைப் பதிப்பித்தவர் நா. வானமாமலை. இதில் ஐவர் ராசாக்கள் கதை, பாடும் பரசி கதை, மன்னன் மதிப்பன் கதை, இடைச்சி கதை போன்றவையும், பிற்சேர்க்கையாக வீணாதிவீணன் கதையும் அடங்கியுள்ளன. முதல் நான்கு கதைகளும் மிக நெகிழ்வாக இணைக்கப் பட்டுள்ளன. ஐவர் ராசாக்கள் என்று பெயரிருப்பினும் இது குலசேகர பாண்டியனின் கதையையே கூறுகிறது. குலசேகரன் முதலான ஐந்து ராசாக்களை மாலையம்மை பெற்றாள். வளர்ந்தபின் குலசேகரனுக்கு வெட்டுமாறப் பாண்டியனின் பெண்ணை மணமுடிக்க அவன் மதுரை வந்து முடி சூடினான். பின்னர் குலசேகரன் பாடும் பரசி என்ற கழைக்கூத்தியைக் கூடுகிறான். வள்ளியூரில் கோட்டை கட்டுகிறான். கன்னடியன் பெண்ணை மணக்க மறுக்கிறான். கன்னடியனின் சோதிடன் சூழ்ச்சியால் குலசேகரன் தெற்கு மதிலை இடிக்கச் சொல்லிக் கன்னடியனைக் கோட்டைக்கு அழைக்கிறான். இது பாடும் பரசிகதை

மன்னன், மதிப்பன் என்று இரு வன்னியப் படைத்தலைவர் பாண்டியனுக்கு உதவ, சந்நியாசி வடிவில் வந்தவன் மன்னனைக் கொல்ல, மதிப்பன் அவனைக் கொல்கிறான்; பெரும்போர் மூள்கிறது. குலசேகரனைப் பிடித்து மணமுடித்து வைப்பதாக மகளிடம் கன்னடியன் வாக்களிக்கிறான். இது மன்னன் மதிப்பன் கதை.

ஐவர் ராசாக்களின் கதையில் இறுதியாக அமைவது இடைச்சி கதை. வள்ளியூர்க் கோட்டைக்கு ஓர் இரகசிய ஓடை வழியாகத் தண்ணீர் வருகிறது. மோர் விற்கும் இடைச்சி ஒருத்தி தன் மோர்க் குடுக்கையைக் கைதவறிப் போட்டு விடுகிறாள். பின்னர் அவள் அதனைக் கோட்டைக்குள் கண்டெடுத்தாள். அவள் வழியாக உண்மையுணர்ந்த கன்னடியர் கள்ளமடையை அடைத்துக் கோட்டையைப் பிடிக்கின்றனர்.

பிற்சேர்க்கையாக வீணாதி வீணன் கதையைச் சேர்ந்துள்ளார் நா. வானமாமலை. “கன்னடியன் தோற்றோடிய பின் குலசேகரன்

கோட்டைப்பாதுகாப்பைக் காளிங்கன் என்ற தளபதியிடம் ஒப்படைத்து விட்டு மதுரைக்குச் சென்றுவிட்டான்; வள்ளியூர் அரசில் ஊழல் மலிந்தது. வீணாதி வீணன் குலசேகரன் பெயரைச் சொல்லிப் பறை சாற்றிக் குடக்காசும், கலியாணவரியும், சாவுவரியும் வசூலித்தான். கோட்டை கட்டினான்; ஆட்சி நடத்தினான். இறுதியில் உண்மையைக் குலசேகரனிடம் சொல்லுகிறான். குலசேகரன் அவனைத் தன் இளைய மந்திரியாக்கிக் கொள்கிறான்.

கன்னடியன் போர்

இதனைப் பேராசிரியர் சர்வேஸ்வரனும் தி. நடராசனும் வெளியிட்டுள்ளனர். இதில் ஐவர் ராசாக்கள் கதையின் செய்திகளே கூறப்பட்டுள்ளன. குலசேகரனைப் பற்றிப் பண்டாரங்கள் சொன்னதைக் கேட்டுக் கன்னடியன் மணம் பேசுதலும், மன்னன் மருப்பன் (மதிப்பன்) கதையும், இடைச்சி கதையும் இதன் உள்ளடக்கங்களாம்.

உலகுடைய பெருமாள் கதை

இதனைப் பதிப்பித்தவர் தி. நடராசன். கதை நடந்த காலம் 16ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதி (1981:1). பொன்னும் பெருமாள் - மாலையம்மைக்கு ஐவர் ராசாக்கள் பிறந்தனர். அவர்களோடு பொன்னுருவி என்ற பெண்ணும் பிறந்தாள். அவளைப் பொன்னும் பெருமாள் (பொன்னுருவியின் தந்தையின் பெயரும் இதுவே) என்பவர் மணந்தார். பிள்ளையில்லாக் குறை தீரத் தவம் செய்ய, உலகுடைய பெருமாள் பிறந்தான். வளர்ந்து உடைவாள் வெட்டு, குதிரையேற்றம் கற்றான். ஆரியக்கரை நாட்டில் ஓடத்திலிருந்து பறங்கியர் குதிரைகள் அனுப்பினர். குட்டியாலி மரைக்காயனின் ஆட்கள் மறிக்க பறங்கிக் கல்பித்தான் (captain) அவர்களோடு போரிட்டான். மரைக்காயன் மாண்டான். உலகுடைய பெருமாள் குதிரைகளைப் பெற்றான். மதுரையின் மேல் படை எடுத்தான்; வென்றான். மதுரை மன்னன் மீண்டும் படையெடுத்தான். தோல்வி உறுதி என்பதை அறிந்த உலகுடைய பெருமாளும் அவன் தம்பியரும் தற்கொலை செய்துகொள்கின்றனர்.

இராமப்பயன் அம்மாணை

இக்கதைப்பாடல் பற்றிய விரிவான ஆய்வை இக்கட்டுரையின் பிற்பகுதியில் காண்க.

இரவிக்குட்டி பிள்ளைப் போர்

இராமப்பயன் அம்மாணையின் பிற்சேர்க்கையாக வையாபுரிப்பிள்ளை இதனை வெளியிட்டுள்ளார். மலையாள எழுத்துகளிலும் இத்தமிழ்க் கதைப்பாடல் அமைந்துள்ளது. இரவிக்குட்டி பிள்ளைப் போரிலும் இராமப்பயன் இடம் பெறுகிறான். திருவிதாங்கூரின் மேல் படையெடுத்து வரும் இராமப்பயனை இரவிக்குட்டி எதிர்க்கிறான். எட்டுவீட்டுப் பிள்ளைமாரின் சூழ்ச்சியால் கொல்லப்படுகிறான்.

அவனுடைய தலை வெட்டப்பட்டு இராமப்பய்யனிடம் எடுத்துச் செல்லப்படுகிறது. திருவிதாங்கூர் மன்னனின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க இராமன், தலையைத் திருப்பிக் கொடுக்கிறான். இரவிக்குட்டியின் உடலோடு தலையும் அரசமரியாதைகளோடு எரியூட்டப்படுகின்றன.

தம்பிமார் கதை

இந்தக் கதைப்பாடலைப் பேராசிரியர்கள் தி. நடராசனும், ப. சர்வேஸ்வரனும் பதிப்பித்துள்ளனர். இதற்குப் புதுக்கூட்டத்து வாதைகதை என்றொரு பெயரும் வழங்குவதாக அவர்கள் கூறுகின்றனர் (1977:1). இது கேரளத்திலும் நாஞ்சில் நாட்டிலும் 18ஆம் நூற்றாண்டில் நிகழ்ந்த கதையாகும். கேரள மன்னர் இராமவர்மாவுக்கு வடநாட்டிலிருந்து வந்த அபிராமி என்ற கிட்டிணத்தாளம்மை என்ற பெண் வயிற்றில் வலிய தம்பி, குஞ்சுத் தம்பி என்று இரு ஆண்மக்களும், ஒரு பெண்மகவும் பிறக்கின்றனர். மன்னர் இராமவர்மா கேரள மரபுப்படி, மருமகன் மார்த்தாண்டவர்மாவுக்குப் பட்டமளிக்கிறார். மார்த்தாண்டவர்மா வஞ்சனையால் தம்பியரைக் கொல்வதே கதை. இது வட்டார வரலாறு. மேலும், இறப்புப் பற்றிய இக்கதை கோவில் கொடை விழாச் சடங்கின் மையப்பகுதியில் பாடப்படும்.

தேசிங்கு ராஜன் கதை

செஞ்சியைத் தலைநகராகக் கொண்டு ஆண்ட தேசிங்கின் வீரவரலாறு இதுவாகும். உண்மையின் அடிப்படையில் எழுந்த கற்பனை மாளிகை இது. தந்தையால் அடக்க முடியாத டில்லி பாதுஷாவின் குதிரையைச் சிறுவன் தேசிங்கு அடக்குகிறான். தேசிங்கின் 18ஆவது வயதில் பாதுஷாவின் மகளை மணமுடித்துச் செஞ்சியை ஆளுகிறான். 12 ஆண்டுகள் வரி கட்டவில்லை என்று ஆர்காட்டு நவாபுதோன்றமல்லனை அனுப்புகிறான். மணக்கோலத்திலிருக்கும் தேசிங்கின் நண்பன் மோவுத்துக்காரன் போரிட்டு வீரமரணம் அடைகிறான். போரிட்டு எதிரியைத் தூரத்தியபின் சுத்தியை மேலேறிந்து மார்பில் தாங்கி வீரமரணம் எய்துகிறான் தேசிங்கு. அவன் மனைவி தீப்பாய்கிறாள்.

காஞ்சாகிபு சண்டை

இராமநாதபுரம் மாவட்டம் பனையூரில் பிறந்த மருதநாயகம் பிள்ளையைப் பிரெஞ்சுக்காரன் மூசாலாலி பிள்ளையைப்போல் வளர்த்தான். பின்னர் ஆங்கிலத் தளபதி பிரட்டனிடம் சேர்ந்தான். ஆங்கிலேயர் ஆட்சியில் பணிபுரிந்தான். பிரெஞ்சுக்காரி மாசாவை மணந்தான். யூசுப்கான் என்று பெயர் பெற்றான். பாளையக்காரருக்கு எதிராக யூசுப்கான் படைகொண்டு சென்று புலித்தேவன் போன்றோரை அடக்கினான். மதுரைச் சுபேதாரானான். மதுரைக்குத் தெற்கேயுள்ள நாடுகளிலெல்லாம் நவாப்பின் பிரதிநிதியாக ஆண்டு, வெள்ளையருக்காக வரி வாங்கினான். சிவகங்கைப் பாளையக்காரர் வரி செலுத்தாதது கண்டு நடவடிக்கை எடுக்க, தளவாய் தாண்டவராயன் ஆர்காட்டு நவாபிடம்,

கான்சாகிபு அவனுக்கெதிராகச் செயல்படுவதாகக் கூறுகிறான். நவாப் பின்னர் படையெடுத்துக் கான்சாகிபுவைப் பிடித்துத் தூக்கிலிட்டனர். இதுவே கம்மந்தான் (commander) கான்சாகிபின் கதை.

சிவகங்கை சரித்திரக் கும்மி

இதனைக் கீழ்த்திசைச் சுவடிப்புல நூலகத்தைச் சார்ந்த டி. சந்திரசேகரன் பதிப்பித்துள்ளார் (1954). சிவகங்கை நகரம் உருவாகியதிலிருந்து கதை தொடங்குகிறது. சேதுபதியின் மகன் அகிலாண்டேஸ்வரி நாச்சியாரை ஸ்வர்ணதுரை மணக்கிறார். இவரின் மகன் முத்துவடுகநாதன். அவன் மனைவி வேலுலகமாது. அவனுடைய தளபதி தாண்டவராயன். தாண்டவராயனின் மக்கள் பெரியமருது, சின்னமருது என்போர். வரி செலுத்தாமையால் நவாப் சிவகங்கை, இராமநாதபுரம், பாஞ்சாலங்குறிச்சி ஆகியவற்றின்மேல் படை எடுக்கிறான். முத்துவடுகநாதர் கொல்லப் படுகிறார். மருது பாண்டியர் வேலுநாச்சியாரை அரசியாக்கி ஆட்சி செய்கின்றனர். நவாப் ஆங்கிலேயரின் உதவியை நாடுகிறான். சேதுபதியைத் தவிர மற்ற இருவரும் வரிசெலுத்த மறுக்கின்றனர். கட்டபொம்மன் தூக்கிலிடப்படுகிறான்; ஊமைத்துரைக்கு அடைக்கல மளித்ததால் கும்பினியாரின் பகைமை வந்து சேர்கிறது. சின்னமருது அவருடைய வேலைக்காரன் கருத்தன் என்பவரால் காட்டிக் கொடுக்கப் பட்ட பெரியமருது தப்புகிறார். பிடிபட்டு இருவரும் தூக்கிலிடப் படுகின்றனர். காட்டிக் கொடுத்த கருத்தனும் தூக்கிலிடப்படுகிறான். மருதுபாண்டியரின் எதிரியாகிய கவுரிவல்லபன் அரசனாகிறான்.

கட்டபொம்மு கதைப்பாடல்கள்

கட்டபொம்மனைப் பற்றிப் பல கதைப்பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. இன்னும் அச்சிடப்பெறாத கதைப்பாடல்களும் உள். இவற்றையெல்லாம் திரட்டிக் 'கட்டபொம்மு கதைப்பாடல்கள்: ஒரு வரலாற்று அணுகுமுறை' என்ற தலைப்பில் வே. மாணிக்கம் ஆய்வு செய்து மிகச் சிறந்ததொரு ஆய்வேட்டை எழுதி டாக்டர் பட்டம் பெற்றுள்ளார்.

கட்டபொம்மன் வரலாறு

இதைப் பதிப்பித்தவர் டி. சந்திரசேகரன். “இக்கதைப்பாடல் கட்டபொம்மு இராமநாதபுரத்திற்குக் கலெக்டர் ஜாக்சனைப் பேட்டி காணச் செல்வதிலிருந்து தொடங்குகிறது. இதில் திருவைகுண்டம் நெற்கொள்ளை நிகழ்ச்சி சுருக்கமாகப் பாடப்பட்டுள்ளது. ஊமைத்துரை பாளையங்கோட்டைச் சிறையிலிருந்து தப்பித்த நிகழ்ச்சியையும் இரண்டாவது போரையும் விரிவாகப் பாடுகிறது. எனவேதான் இதற்கு ஊமையன் சண்டைக் கும்மி என்ற பெயரும் வழங்கி இருக்கிறது” (வே. மாணிக்கம் 1994 : 49).

கட்டபொம்மு கதைப்பாடல்

இதன் பதிப்பாசிரியர் நா. வானமாமலை. இதில் கட்டப்பொம்மன்

பேட்டிக்குச் செல்வதிலிருந்து கதை தொடங்குகிறது. பாஞ்சாலங் குறிச்சியின் இரண்டாவது போருக்குப்பின் கும்பினியார் கோட்டையைக் கைப்பற்றியது வரையிலான செய்திகள் உள்ளன. அதன் பின்னர் உள்ள ஏடுகள் கிடைக்கவில்லை (வே. மாணிக்கம் 1994 : 49).

வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மு கதைப்பாடல் (1971)

இதன் பதிப்பாசிரியர் நா. வானமாமலை. எட்டயபுரத்தார் கலெக்டர் ஜாக்சனிடம் கட்டபொம்முவைப் பற்றிக் குற்றம் சாட்டுவதிலிருந்து கதை தொடங்குகிறது. இக்கதைப்பாடலில் கட்டபொம்முவின் வரலாற்றில் நிகழ்ந்த சிறப்பான நிகழ்ச்சிகளுள் பெரும்பகுதிகள் இடம்பெற்றுள்ளன.

கட்டபொம்மு கும்மிப்பாடல் (1983)

இதன் பதிப்பாசிரியர் வே.மாணிக்கம். இக்கதைப்பாடலில் காவல்காரன் பாண்டியத் தேவனுக்கும் கட்டபொம்முமனின் நண்பன் வெள்ளையத் தேவனுக்கும் சிறப்பான இடம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. இவர்கள் பற்றிய நிகழ்ச்சிகள் இப்பாடலில் விரிவாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளன.

அண்ணன்மார் சுவாமிகதை

கொங்கு மண்டலத்தில் இன்றும் உடுக்கடித்துப் பாடப்பட்டு வரும் கதை இது. வாய்மொழி மரபில் நிலைத்து நிற்கும் இக்கதையைச் சக்திக்கனல் முதலில் வெளியிட்டார். பின்னர் பிரெண்டா பெக் இதனை வாய்மொழி மரபினின்றும் சேகரித்தார். அதனை ஆசியவியல் ஆய்வு நிறுவனத்தார் இரு தொகுதிகளாக (1992) வெளியிட்டனர். தூய சவேரியார் கல்லூரியின் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வு மையத்தைச் சார்ந்த அந்தோணிராஜ் இக்கதைப்பாடலின் மற்றொரு வாய்மொழி வடிவைச் சேகரித்துள்ளார். இக்கதைப் பாடலைப் பொன்னழகர் என்னும் கள்ளழகர் அம்மானையுடன் ஒப்பிட்டு ஆய்வுசெய்ய வேண்டும்.

பூவுலகில் காராளர் இல்லாக் குறை நீக்கக் காராளர் எழுவரை ஈசுவரி தோற்றுவித்தாள். எழுவருள் கோளத்தாக் கவுண்டர் மூத்தவர். இவர் களுக்குச் சோழனது ஆதரவு கிட்டுகிறது. பொன்னிவள நாட்டைக் கோளத்தாக் கவுண்டருக்கும், தங்கவள நாட்டைத் தம்பியருக்கும் சோழன ளிக்கிறான். தம்பியர்க்கு அண்ணன்மேல் அழுக்காறு ஏற்படுகிறது.

கோளத்தாக் கவுண்டருக்குக் குழந்தை இல்லாக் குறை; மனைவி சுடுந்தவம் புரியத் திருமால் அருளால் ஏழாவது அடுக்குப்பாறையில் ஒரு குழந்தையைக் கோளத்தாக் கவுண்டர் கண்டெடுத்தார். அவன் பெயர் குன்னுடையாக் கவுண்டன். ஐந்து வயதிருக்கும்போது கவுண்டரும் மனைவியும் இறந்துபோகின்றனர்.

கோளத்தாக் கவுண்டரின் தம்பியர் பொன்னிவள நாட்டுச் சொத்தைப் பறித்துக் கொள்ளக் குன்னுடையாக் கவுண்டன் வாளவந்தி நாட்டிலுள்ள தாய்மாமன் வீடு செல்கிறான். இருபது ஆண்டுகளுக்குப்

பின்னர் திருமாலருளால் தாய்மாமன் மகள் தாமரையை மணமுடித்துப் பொன்னிவள நாடு திரும்புகிறான்.

சோழனின் உதவியால் சொத்துகளைப்பெற்று அரண்மனை கட்டி வாழ்கிறான். பிள்ளையில்லாக் குறைதீரக் குன்னுடையாக் கவுண்டன் மனைவி தாமரை, கடுந்தவம் புரியச் செல்ல, வழியில் அவள் வளர்த்த பன்றியைக் காலால் உதைக்கிறாள். தாமரை ஏழு பிறவிக்குப் பின் பிள்ளைவரம் பெறுகிறாள். பன்றி சுருங்காளி அம்மனிடம் சென்று தாமரையின் குழந்தைகளைக் கொல்ல ஆற்றல்மிகு கொம்பன்பன்றி பெற்றெடுக்க வரம் வாங்குகிறது. தாமரைக்குப் பொன்னர், சங்கர் என்ற ஆண்மக்களும், தங்காள் என்ற பெண்ணும் பிறக்கின்றனர்.

பின்னர் தங்காள் வேட்டுவர் பகுதியில் வீரப்பூரில் வாழ்ந்துவந்த தெய்வலோகக் கிளியைப் பிடித்துத் தருமாறு வேண்டுகிறாள். அவர்கள் பிடிக்கப் போர் மூள்கிறது. அண்ணன்மார்களின் 16ஆவது வயதில், கொம்பன் பன்றி பயிர்களை அழித்து அண்ணன்மாரைக் கொல்ல முயன்றது. அண்ணன்மார் பன்றியைக் கொல்கின்றனர். திரும்பும்போது எதிர்த்த வேட்டுவர் படையை அழித்து இரத்தம் தோய்ந்த கத்தியைக் கழுவ அண்ணன்மார் ஆற்றில் இறங்குகின்றனர்.

ஆற்றில் தம்பி சங்கரின் வெண்ணூலைப் பூக்கணையால் திருமால் அறுக்க, அதற்கு வருந்தி வன்னிமரத்தடிப் பாறையில் கத்தியை ஊன்றி அதன்மீது விழுந்து உயிர் துறக்கிறான். அதனைக் கண்டு பொன்னரும், சாம்புகளும் அவ்வாறே உயிர் விடுகின்றனர்.

அண்ணன்மார் உயிர் விட்டதைக் கனவு கண்டு அறிந்த தங்காள், ஈமச்சடங்குசெய்ய அண்ணியரை அழைத்தாள். அவர்கள் மறுக்க அரசன்மனையைக் கொளுத்தி அவர்களுக்குக் கருமாதி செய்தாள். அண்ணன்மாரை உயிர்ப்பித்துப் பல்லக்கில் வீரப்பூர் கொணர்ந்து, மண்டபங்கள் அமைத்துத் திரும்பவும் திருமாலிடம் அவர்தம் உயிரைப் பெறச்செய்து பூப்பல்லக்கில் தெய்வலோகம் சேர்ந்தாள்.

வில்லுப்பாடல்கள்

வில்லுப்பாடல்கள் நெல்லை குமரி மாவட்டங்களில் இன்னும் வாழ்ந்து வரும் வாய்மொழிக் கதையாடல் மரபாகும். இந்த வில்லுப்பாட்டுக் கதையாடல்கள் இம்மரபில் வழிபடப்படும் தெய்வங்களின் வாழ்க்கை வரலாற்றை எடுத்துரைப்பன. வில்லுப்பாட்டு நிகழ்த்தப்படும் கோயில்களில் அல்லது 'பூடங்களில்' (பீடங்களில்) நிலைபெற்றிருக்கும் ஆண், பெண் தெய்வங்கள் இவை. இவற்றைச் சாமிகதை என்பர்.

இந்தக் கதைப்பாடல்கள் 'பிறந்தகதை', 'இறந்தகதை' என்று வகைப் படுத்தப்படுகின்றன. தெய்வப்பிறவிகளைப் பற்றிய கதைகள் 'பிறந்தகதை' என்றும், வெட்டுப்பட்ட வாதைகளைப் பற்றிய கதைகள் 'இறந்தகதை' என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. வெட்டுப்பட்ட வாதைகளைப் 'பேய்ப்படைகள்', 'படுகளங்கள்' என்றும் நாட்டார் குறிப்பிடுகின்றனர்.

இவ்விருவகை வில்லுப்பாட்டுக் கதையாடல்களும் ஒரே மாதிரியான வரலாற்றுத் தோரணிகளில் (biographical pattern) அமைகின்றன. ஆனால் அவை வெவ்வேறு பின்புலங்களில் தொடங்குகின்றன; முக்கியமான சம்பவங்களை வெவ்வேறு முறைகளில் நடத்திச் செல்கின்றன. இதனால் அவற்றிற்குத் தனித்தன்மையான பண்பையளிக்கின்றன.

முதல்வகைக் கதைகள் (பிறந்த கதை) கைலாசத்தில் தொடங்குகின்றன. அங்கு பிறப்பெடுப்பது ஆச்சரியமாகவும் வலியில்லாமலும் அமையும். அங்கு ஏற்படும் முரண்பாடு இயற்கையிறந்தது; அதனால் பாடலின் இறுதி இறப்பில் முடிவதில்லை. ஆனால் இதற்கு மாறாக இரண்டாவது வகைக் கதை (இறந்த கதை) இறந்தவுலகில் நம் சமூகத்தில் தொடங்க, இங்கு பிறப்பு, மானுடநிலையில் வலியுடன் அமைகிறது. இங்கு முரண்பாடு சமூக அடிப்படை சார்ந்தமைகிறது. ஆதலின் அது துன்ப முடிவாம் சாவுக்கு இட்டுச் செல்கிறது. முதலாவது புனைவியல் பண்பும், இரண்டாவது நடப்பியல் பண்பும் கொண்டவை.

இவ்விரு வகையையும் சார்ந்த வில்லுப்பாட்டுக் கதைகள் ஏறக் குறைய நூற்றுக்கும் மேற்பட்டவை இப்பகுதியில் காணப்படுகின்றன.

சாஸ்தா கதை அல்லது வல்லரக்கன் கதை, கடலைமாடன் கதை, காத்தவராயன் கதை, மதுரைவீர சுவாமி கதை, இசக்கியம்மன் கதை, மெச்சும் பெருமாள் பாண்டியன் கதை, ஈனமுத்துப் பாண்டியன் கதை, வன்னிராசன் கதை, சின்னணைஞ்சி கதை, பிச்சைக்காலன் கதை, பூச்சியம்மன் வில்லுப்பாட்டு போன்றவை சில கதைப்பாடல்களாம்.

சாஸ்தா கதை

இது 'ஐயன் கதை' என்றும் 'வல்லரக்கன் கதை' என்றும் குறிப்பிடப்படும். கொடைவிழாவின் முதல் நாள் சாஸ்தாவின் கதைதான் பாடப்படும். இதுவே மரபு. இது பிறப்புப்பற்றிய கதை. இந்தக் கதைப்பாடலில் நகைச்சுவையும், பாலியல் இன்பச்சுவையும், சமூக அடிப்படையிலான அங்கதமும், கற்பனையும் அமைந்து பாடகருக்கும் பார்வையாளருக்கு மிடையே சிறந்ததோர் ஊடாட்டம் அமையும்.

பாதாளத்தை ஆளும் வல்லரக்கன் தன் பகைவரை அழிக்கத் தவம் செய்து பரமனிடம் வரம் வாங்குகிறான். யார் தலைக்கு நேராகத் தன் சுண்டு விரலை நீட்டினாலும் அவர் தலை வெடித்துச் சிதற அரசனிடம் வரம் வாங்கிய வல்லரக்கன், தீட்டிய மரத்திலேயே பதம் பார்க்க முயல்கிறான். அரசனார் தப்பித்து ஓடி மாயவனைச் சரணடைகிறார். மாயவனும் மோகினிக்கோலம் பூண்டு அவன் வரத்தாலேயே அவனை அழிக்கிறார். மோகினிக்கோலத்தில் மயங்கி அரசனார் மாயவனைக் கூடச் சாஸ்தா பிறக்கிறார். இவரே ஐயனார். இவரைப் பார்வதி வளர்க்கிறாள். பின் வேட்டையாடி மகிழ்ந்து சுயிலாயம் சேர்கிறார்.

கடலைமாடசாமி கதை

விளக்குச் சுடரிவிருந்து தெறித்து வீழ்ந்த எண்ணெய்த் துளிகளைப்

பார்வதி ஏந்த, சிவனருளால் அவை ஒன்று திரண்டு சுடலை மாடனாகின்றன. தொட்டிநிள்ளையாக இருந்தபோதே பிணந் தின்னியான அவனுக்குத் துணையாகச் சுடலை மாடத்தியையும் படைக்க, அவ் விருவரும் பூவுலகம் வருகின்றனர்.

தொண்டுக் கிழவன் வடிவில் மலையாளம் சென்று மந்திரவாதி காளிப்புலையனின் மகளைக் கட்டுக்காவல் மீறிப் பல்விவடிவில் சென்று கற்பழிக்கிறான். காளிப்புலையன் மாடனைச் சிமிழில் அடைக்க, அதனை உடைத்து வெளியேறிச் சூலியான காளிப்புலையனின் மகளைப் பலியாகப் பெறுகிறான். அரசனின் பட்டத்து யானையைக் கொன்று பலி பெற்று, அதன் விளைவாகக் கொல்லப்பட்ட காளிப்புலையனையும் பலியாகப் பெறுகிறான். பின்னர் பல கொடுமைகள் செய்து பலவிடங்களுக்கும் சென்று பலிபெற்று நிலைபெறுகிறான்.

பழையனூர் நீலி என்னும் இசக்கியம்மன் கதை

இன்றும் பாடப்பட்டு வரும் இவ்வில்லுப்பாடலைத் தி.சி.கோமதிநாயகமும், சு.சண்முகசுந்தரமும் இரு வடிவங்களாக அச்சில் கொண்டு வந்துள்ளனர். அழகுடைய பழகை நல்லூர் அம்மையப்பன் திருக்கோயிலில் கூத்தாடும் முறைகாரியைக் கோயில் வேதியன் கொல்கிறான். வேதியனும் பாம்பு தீண்டி இறக்கிறான். கணிகையின் அண்ணனும் தற்கொலை செய்துகொள்கிறான். வேதியன் வணிகனாகவும், கணிகையும் அவள் அண்ணனும் சோழனின் மக்களாகவும் மறுபிறப் பெடுக்கின்றனர். வணிகனைத் தொடர்ந்து நீலி சென்று அவன் மனைவி என்று ஊராரை நம்ப வைத்து அவனைக் கொன்று (மறு பிறப்பில்) பழிதீர்க்கிறான். ஊரவரையும் கொல்கிறான். இறுதியில் நெல்லை குமரி மாவட்டங்களில் இடம்பெறுகிறான்.

காத்தவராயன் கதை

காத்துவராயன் கதை என்றும் (பெரிய எழுத்தில்) காத்தவராயன் கதைப்பாடல் என்றும் (நா. வானமாமலை) இரு வடிவங்கள் அச்சில் வெளிவந்துள்ளன. தமிழகத்தில் இன்று வாய்மொழி வழக்கில் உள்ளதா என்பது தெரியவில்லை. திருச்சியிலும் அதனைச் சுற்றியுள்ள ஊர்களிலும் 'கழுவேற்றப் பாரிவேட்டை' என்ற விழா பங்குனி பெளர்ணமி நாளில் நடைபெறுகிறது. இவ்விழாவில் ஒரு கதையைப் பாடி ஆடுகிறார்கள். அக்கதையே காத்தவராயன் கதைப்பாடல் (நா. வானமாமலை 1971:1).

ஆரியமாலா என்ற பார்ப்பனப் பெண்ணைப் பறையர் சாதியைச் சார்ந்த பரிமணம் என்ற காத்தவராயன் சிறையெடுத்துச் செல்கிறான். காத்தவராயனின் தந்தை சேப்பிளை நாடெங்கும் தேடி மகனைக் காணாது, நாட்டுக்கு வெளியே தேடிக்கண்டுபிடிக்கக் காத்தவராயன் கழுவேற்றப் படுகிறான். ஆனால் இதற்கென்று ஒரு காரணம் கற்பிக்கப்படுகிறது. அவன் கைலாசத்தில் ஆறு பெண்டிரைக் காதலிக்க, சாபம் பெற்றுப் பூமியில் வந்து அவர்களை மணந்து கழுவேற்றப்படுகிறான். முத்துப் பட்டன் கதையில் வரும் பிறப்புப் பதிலியை ஒப்பிட்டுக் காண்க.

மதுரை வீரகவாமி கதை

மதுரை வீரன் பற்றிய பல கதைப்பாடல் வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் சிலவற்றைத் தேடி ஆய்ந்துள்ளார் வே.ச. திருமாவளவன் (1991). இக்கதையிலும் சாதிமீறிய காதல் இடம்பெற்றுள்ளது. ஆனால் அதனை மட்டுப்படுத்த இப்பாடலிலும் பிறப்புப் பதிலீடு புகுத்தப்பட்டுள்ளது. காசிராசனின் மகன் மதுரைவீரன். காட்டில் விடப்பட்ட அவனைச் சக்கிலியர் மாதிகச்சின்னானின் மனைவி கண்டெடுத்து வளர்க்க அவன் திருச்சிப் பகுதியில் பொம்மியைச் சிறையெடுத்துச் செல்கிறான். இறுதியில் மதுரை சென்று கள்ளர்களை அடக்கி வெள்ளையம்மாளைத் தூக்கிச் செல்லும்போது பிடிபட்டுக் கள்ளன் என்று மாறு கால் மாறு கை வாங்கப்படுகிறான். பின்னர் வழிபாடு பெறுகிறான்.

ஈனமுத்துப் பாண்டியன் கதை (1974)

இதனை அச்சிற்குக் கொண்டு வந்தவர் ச. சண்முகசுந்தரம். தெற்கு வள்ளியூரில் பிறந்த ஈனமுத்து, சிங்கம்பட்டி ஜமீன்தாருக்கு முப்பந்தல் போரில் உதவ, மெய்க்காவலனாகிறான். ஜமீன்தாரின் மனைவியுடன் கள்ளக் காதலேற்பட ஜமீன்தார் எச்சரித்து அனுப்புகிறார். கள்ளக் காதலியிடமிருந்து உள்ளோலை வர, அவளைச் சந்திக்க வந்தவன் பிடிபட்டுத் தப்பி, பூதத்தேவன் காட்டிக்கொடுக்க அகப்பட்டுக் கொள்கிறான். அவனது உடலில் நெய்ப்பாளம் போட்டு நெருப்பிட்டுக் கொல்கின்றனர். கள்ளக் காதலினால் விளைந்த கதைப்பாடல் இதுவாகும்.

மெச்சும் பெருமாள் பாண்டியன் கதை (1976)

இக்கதைப்பாடலையும் ச. சண்முகசுந்தரமே வெளியிட்டுள்ளார். கோபாலசமுத்திரத்தில் பிறந்த மெச்சும் பெருமானைப் பெற்றோர் ஊரில் விட்டுவிட்டு ஓடிவிடுகின்றனர். வண்ணாத்தியால் வளர்க்கப்பட்டு, மன்னனிடம் பணிபுரிகிறான். வண்ணாத்தியின் மருமகனிடம் தொடர்பு கொள்கிறான். உக்கிரங்கோட்டையில் அனாதைகளாக இருக்கும் தமக்கையரைக் கூட்டிவந்து மணமுடித்து வைக்கிறான். காஞ்சிபுரம் மறவர் ஊரைக் கொள்ளையடிக்க அவர்களிடமிருந்து பொருள்களை மீட்கிறான். ஊர்க் காவலுரிமை பெறுகிறான். அம்பாசமுத்திரத்திற்கு இறு சால்பணம் செலுத்தச் சென்றவன் திரும்பும்போது கொள்ளையரால் கொல்லப்படுகிறான். அவன் வளர்த்த இருநாய்களும் ஈமத்தியில் விழுந்து மடிகின்றன.

வன்னிராசன் கதை

இதனை வாரன்ஸ் நாயகம் வெளியிட்டுள்ளார். வன்னியனுக்குத் திருடத் தெரியாது என்று தாய்மாமன் பெண் கொடுக்க மறுக்க திருடி வருகிறேன் என்று கூறி நெல்லையப்பர் கோவிலில் களவெடுக்க, பிடிபட்டு வடமலையப்ப பிள்ளையின் ஆணையால் தலை வாங்கப்படுகிறான். தாய் நாக்கைப் பிடுங்கிக்கொண்டு இறக்கிறான். நெல்லைப் பகுதியில்

வண்ணியனுக்குக் கோவில் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. ஆனால் நாங்குநேரிப் பகுதியில் சித்தூரில் கோவிலிருப்பதும், பங்குனி உத்திரத் தன்று விழா நடப்பதும் குமரி மாவட்ட ஏழூர்ப் பிள்ளைமார் வந்து சாமியாடுவதும் ஆய்வுக்குரியது.

மருதநாயகம் பிள்ளை கதை

இவனைச் சண்டாள மருதநாயகம் பிள்ளை என்றே கூறுகின்றனர். சண்டாள மருதநாயகம் பிள்ளை சொத்தாசையால் அண்ணன் நல்ல நாயகம் பிள்ளையைக் கொன்று சுருவுற்ற அண்ணியையும் கொல்ல எண்ணுகிறான். அவன் தப்பித்து அத்தாமஸ்லூரில் தாசி வீட்டில் ஆண் குழந்தை பெற்றெடுக்கிறான். அவன் வளர்ந்து சிற்றப்பனைப் பழி தீர்க்கிறான். இக்கதையை நா. இராமச்சந்திரன் சேகரித்துள்ளார். நிலவுடைமைச் சமுதாயப் பங்காளிக் காட்ச்சலால் விளைந்த கதை இது. இந்தக் கதையை உடுக்கையடித்துக் கம்பளத்து நாயக்கரில் ஒரு பிரிவைச் சார்ந்த பாடகர்கள் களத்துமேட்டில் பாடத் தொடங்கியவுடன், நிறுத்தச் சொல்லி அவருக்குரியதைக் கொடுத்துவிடும் வழக்கம் இன்றும் நாஞ்சில் நாட்டில் உள்ளது என்று நா. இராமச்சந்திரன் குறிப்பிடுகிறார்.

பிச்சைக்காலன் கதை

இதனை நா. இராமச்சந்திரன் பதிப்பித்துள்ளார். சுரண்டுவோருக்கும் சுரண்டப்படுவோருக்கும் ஏற்படும் முரண்பாடு, பாலுறவுச் சிக்கல் ஆகியவற்றை மையமாகக் கொண்டது. மணிகாஞ்சி நாட்டு மாடப்பத் தேவனின் மனைவி சுருமறத்தி பிச்சையாரம்மை, அரிதிப்பிள்ளை என்ற பெண்ணையும், பிச்சைக்காலனையும் பெற்றெடுக்கிறாள். கணவன் கொல்லப்பட்ட பின் மக்களுடன் பிச்சையாரம்மை நாஞ்சில்நாடு செல்கிறாள். அங்கு பிச்சைக்காலன் நாடாரிடம் பணியாற்றுகிறான். பணி செய்வோர் நாடாரிடம் கோள்மூட்டக் கொல்லப்படுகிறான். சகோதரி அரிதிப்பிள்ளை பழிக்குப் பழி தீர்க்கிறாள்.

சின்னணைஞ்சி கதை

இக்கதைப்பாடலையும் நா. இராமச்சந்திரன் சேகரித்துள்ளார். சாதி எல்லையையும் சமூக எல்லையையும் மீறிய பாலியல் சிக்கலை அடிப்படையாகக் கொண்டது. வண்ணார் சாதியைச் சார்ந்த பிறன் மனைவியை அரசகுலத்தைச் சார்ந்த சிவனணைஞ்சு பெருமாள் கடத்திச் செல்ல, வண்ணார் தென்காசி மன்னர் சீவலமார்பனிடம் சொல்ல இருவருக்கும் போர் நடக்கிறது. போரில் சிவனணைஞ்சு பெருமாள் இறந்துபோகிறான். மருதநாயகம் பிள்ளை கதை, பிச்சைக்காலன் கதை, சின்னணைஞ்சி கதை, சின்னத்தம்பி கதை, முத்துப்பட்டன் கதை ஆகிய வற்றை நா. இராமச்சந்திரன் ஆய்ந்து டாக்டர் பட்டம் பெற்றுள்ளார்.

சின்னத்தம்பி கதை

மேல் சாதியினரால் வேட்டையாடி அழிக்கவியலாத விலங்குகளை

அழித்து அவர்களால் அடக்க முடியாக்குதிரையை அடக்கிக்கோட்டை வாசல் தலைமைப் பதவி பெற்ற தாழ்த்தப்பட்ட சக்கிலியச் சாதி சார்ந்த சின்னத்தம்பி புதையல் எடுப்பதற்காகப் பலியிடப்படுகிறான்.

பூச்சியம்மன் வில்லுப்பாட்டு

இதன் பதிப்பாசிரியர் ஆ. சிவசுப்பிரமணியன். பட்டபிரான் என்ற மறவர் சாதி இளைஞன் பொயிலாம் பூச்சி என்ற பள்ளர்சாதிப் பெண்ணுடன் உன்போக்காகச் செல்கிறான். வல்லநாட்டிற்கு வடக்கேயுள்ள உழக்குடி கிராமத்தின் வடக்கே காட்டில் தங்குகின்றனர். பொயிலாம் பூச்சியின் அண்ணன்மார் எழுவர் தேடி வந்து, காட்டில் புகை வருவதை அறிந்து, காடு சென்று பொயிலாம் பூச்சியின் மடியில் தலைவைத்துத் தூங்கிக் கொண்டிருந்த பட்டபிரானை ஈட்டியால் குத்திக் கொல்கின்றனர். வர மறுத்த தங்கையையும் கொல்கின்றனர். இரக்கப்பட்ட ஏழாவது தம்பியைத் தவிர எல்லோரும் வழியில் இறக்கின்றனர். கொலைக்குக் காரணமாக இருந்த ஆயர்களும் கொலையுண்டோரின் சீற்றத்திற்கு ஆளாகியுள்ளமை அறிந்து சிலை வடித்துத் தெய்வமாக்கி வழிபடுகின்றனர்.

இங்குச் சுருக்கித் தரப்பட்ட கதைகள் மட்டுமன்றி இன்னும் பல கதைகள் உள்ளன. எத்தகைய சிக்கல்களைக் கொண்ட கதைகள் உள்ளன என்பதனை மட்டுமே இங்குக் குறிப்பிட்டுள்ளேன்.

இராமப்பையன் அம்மாளை

இராமப்பையன் அம்மாளை, இராமய்யன் அம்மாளை என்று இரு தலைப்புகளில் வழங்கும் வாய்மொழி சார்ந்த வீரகாவியம் இன்று தமிழ்நாட்டின் எப்பகுதியிலும் வாய்மொழி மரபில் வழங்கப்படுவதாகத் தெரியவில்லை. வாய்மொழி மரபு இன்று உறைந்துபோய் ஏடுகளில் மட்டுமே இக்காப்பியம் காணப்படுகிறது.

இப்பாடல் குறித்துப் பின்வருமாறு எழுதுகிறார் அதனைப் பதிப்பித்த இராமச்சந்திரஞ் செட்டியார்: "இராமப்பையன் சரிதம் கூறும் பிரதிகள் மூன்று இப்போது கிடைத்திருக்கின்றன. ஒன்று தஞ்சை மகாராசா சரபோஜி மன்னர் அருமையாகத் தொகுத்து வைத்திருக்கும் சரசுவதி மகால் நூலகத்தின் பிரதி ஆகும். இதில் 300 அடிகள்தான் உண்டு. இதில் சரிதம் முடிவு பெறவில்லை. மற்ற இரண்டு பிரதிகளும் சென்னை அரசியலார் கைப்பிரதிச் சாலையில் இருக்கின்றன. இவை இரண்டும் ஏறக்குறைய ஒற்றுமைப்பட்டு இருக்கின்றன. சரிதமும் பூர்த்தியாக இருக்கிறது. தஞ்சைப் பிரதிக்கும் சென்னைப் பிரதிக்கும் மிகுந்த வேறுபாடு உண்டு. சில சொற்றொடர்களும் அடிகளும் ஒத்து இருக்கின்றன. ஆனால் பெரும்பான்மைச் சொற்றொடர்கள் வேறு ஆகும். படித்துப் பார்த்தால் இரண்டும் வெவ்வேறு புலவர்கள் செய்திருக்கலாம் என்று நினைக்கக்கூடியதாக இருக்கின்றன. சென்னைப் பிரதி விவரமாக

வும் மிகுந்த அடிகளைக் கொண்டதாவும் இருக்கின்றது. நடையும் வேறு என்று சொல்லலாம்” (1950: 5).

இராமச்சந்திரஞ் செட்டியார் சரசவதிமகால் ஏட்டுப்பாடலையும், சென்னைப் பிரதிகளுள் ஒன்றையும் பதிப்பித்துள்ளார். இராமப்பையன் அம்மானையின் மற்றொரு வடிவம் பேராசிரியர் வையாபுரிப் பிள்ளையால் (1951) சென்னைப் பல்கலைக்கழகப் பதிப்பாக வெளியிடப் பட்டுள்ளது. இது இராமச்சந்திரஞ் செட்டியார் குறிப்பிடும் சென்னைப் பிரதிகளுள் ஒன்றா? அல்லது வேறொன்றா என்பது தெரியவில்லை (எனக்கு இந்நூல் கிடைக்கவில்லை).

எப்படி இருப்பினும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பல வடிவங்கள் காணப்படுவதே இக்கதைப்பாடல் வாய்மொழி சார்ந்தது என்பதைப் புலப்படுத்தும். “இந்நூல் கர்ணபரம்பரையாக வழங்கி வந்து பின்னால் ஏட்டில் எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டும்” என்ற பதிப்பாசிரியரின் கூற்றும் ஏற்றுக் கொள்ளற்குரியதேயாகும் (1950:4). ஆனால் இந்நூலினுடைய ஆசிரியர் இன்னார் என்று கூற யாதொரு ஆதாரமும் கிடைக்கவில்லை. நாட்டுப்புறத்துப் புலவர் ஒருவராக இருக்கலாம் (1950:4) என்ற கூற்றுச் சற்று நெருடுகிறது. அதாவது ஒரு நூலே மூன்று பிரதிகளாகி இருக்க வேண்டும் என்று தொனிக்கிறது. இம்மூன்று படிசூழும் நம் திருநெல்வேலி வில்லுப்பாடகர்கள், பாடி நிகழ்த்தும்போது ஆசகவித்திறத்தோடு நாட்டார் முன் பாடினாலும் ஏட்டிலும் நோட்டிலும் எழுதி வைத்திருப்பது போன்றவையே எனலாம்.

“நாட்டுப்புறங்களில் உடுக்கையடித்துக்கொண்டு பாடும்முறையில் எழுதப்பட்டுள்ளது” என்கிறார் பதிப்பாசிரியர். ஆனால் கதைப்பாடகன் பன்முறை பாடி நிகழ்த்தி வந்த கதைப்பாடலை ஒருமுறை எழுதி வைத்ததே இப்பாடல் எனலாம். ஒவ்வொரு பிரதியும் வெவ்வேறு பாடகனால் பாடப்பெற்றது என்பதே சரியாகும். வாய்மொழிக் கதைப் பாடகன் தனக்குக் கிடைக்கும் நேரத்திற்கும், சூழலுக்கும், தன் மனப் பாங்கிற்கும், கேட்குநரின் எதிர்வினைக்கும் ஏற்பவே பாடலைப் பாடுவான் என்பதனைக் கவனத்தில் கொள்க.

ஏட்டில் உறைந்து போன இந்தக் கதைப்பாடல் வடிவங்களைக் கொண்டு இக்கதைப் பாடலையும் அது வழங்கிய சமூகத்தையும், அது நிகழ்த்தப்பட்ட முறையையும் பற்றி ஆய்வு செய்யவியலாது. ஆனால் கிடைக்கும் பாடல் வடிவங்களை ஒப்பிட்டு ஆய்வு செய்யவியலும். இங்கு இராமச்சந்திரஞ் செட்டியார் பதிப்பித்த வடிவமே ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது. இவ்வடிவம் வீரகாவியப் பண்பு கொண்டது என்பதும், வாய்மொழிப் பண்புடையது என்பதும் எந்த அளவு வரலாற்றுன்மைகளைக் கொண்டது என்பதும் இங்கு விளக்கப்படும்.

இராமப்பையன் அம்மானை, வழிபாட்டுச் சடங்கினை அடிப் படையாகக் கொண்ட கொலையில் உதித்த தெய்வம்பற்றிய கதைப் பாடலன்று. வழிபாட்டுச் சடங்கினை அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்

பின் இக்கதை மரபு இன்று பாடப்படாது உறைந்து போயிருக்காது. செயற்கரிய செய்த செயல்வீரர்களை, போரெனில் புகலும் புணைகழல் மறவர்களைப் புகழ்ந்து கதையாக மக்கள்முன் பாடி எடுத்துரைப்பதே வீரகாவியக் கதைப்பாடலாகும். தன்னுடைய வாழ்க்கையைப் பொருட்படுத்தாது போரில் தன்னுயிரைப் பணயம் வைத்துப் போரிடும் திருமலை நாயக்கனின் தளபதி இராமப்பையனுக்கும் இராமநாதபுரம் சேதுபதி சடைக்கத் தேவனின் மருமகன் வன்னிக்குமிடையே நடந்த போரைப் பற்றியது இக்கதைப்பாடல்.

மதுரை நகரானும் மன்னன் திருமலை நாயக்கனிடம் சென்று தளவாய் இராமப்பையன் சடைக்கத் தேவன்மீது போரினமேல் செல்ல உத்தரவு கேட்க முதலில் மறுத்துப் பின்னர் அவன் விடை தருகிறான். வீரியங்கள் பேசி விடைபெற்றுச் செல்கிறான் இராமப்பையன். இராமப்பையன் கொலுவிருந்து அன்னை மீனாட்சியை வணங்கி அணிவகுத்து வண்டியூர் திருப்புவனம் வழி மானாமதுரையில் கூடாரமடிக்கிறான். அதனைத் தூதுவன் கண்டு சடைக்கனிடம் சொல்ல, சடைக்கன் வீரியம் பேசுகிறான். சடைக்கன் தன் மருமகன் வன்னியனைப் போருக்கனுப்புகிறான். போரில் வன்னி இருமுறை வெல்லுகிறான். மூன்றாவது முறை போகலூர் கோட்டையில் போர் நடக்கிறது. வன்னி வென்று சடைக்கனிடம் பரிசு பெறுகிறான். மீண்டும் நடைபெற்ற அரியாசைபுர முற்றுகையில் சடைக்கனுக்குக் காயம்பட்டு இராமேசுவரம் தீவு அடைகிறான். இராமன் அத்திபுத்திக் கோட்டையிலிருக்கும்போது திருமலை நாயக்கனிடமிருந்து ஓலைவரத் திரும்பச் சென்று விடை பெற்றுக் கணவாய் சென்று விஜயநகரத்து இராயருக்கு உதவுகிறான். துலுக்கரை வென்று பரிசு பெறுகிறான்.

பின்னர் மதுரை திரும்பி போகலூர்க் கோட்டையை முற்றுகையிட்டு, மன்னன் குமரன் அழகனைச் சித்திரவதைசெய்து கொல்ல அவன் மனைவி வீரம் பேசி உயிர்விடுகிறாள்.

பின்னர் ராமேஸ்வரம் தீவுக்கு அணைகட்டிப் போர் செய்வதற்குப் பறங்கியரைக் கூட்டிச் செல்கிறான். கப்பற்போரும் நடக்க, வெற்றியும் தோல்வியும் மாறி மாறி இருவருக்கும் வருகின்றன. வன்னிக்கு வைகுரி போட, சடைக்கன் சினந்து யாகம் செய்வித்து இராமயனுக்குப் பிளவை தோன்றச் செய்கிறான்.

பாம்பன் துறைப் போரில் அம்மை பார்த்தும் வன்னி போருக்குச் சென்று வென்று திரும்பி, இராமய்யனிடம் சடைக்கனை அடைக்கல மடையச் சொல்லி உயிர் துறக்கிறான். வன்னியின் மனைவி தீப்பாய்கிறாள். சடைக்கன் அடைக்கல ஓலையனுப்புகிறான். இராமய்யனிடமும், திருமலை நாயக்கரிடமும் துடுக்காய்ப் பேச, சிறையிலடைக்கப்படுகிறான். இராமய்யன் விருதுகள்பெற்று உலாவருகிறான். சடைக்கன் இறைவனை வேண்ட, தளை அவிழ, நாயக்கன் உணர்ந்து சடைக்கனை விடுதலை செய்ய, சடைக்கன் இராமநாதபுரம் மீண்டு ஆட்சி செலுத்துகிறான். அம்மாணை வாழ்த்துடன் முடிகிறது.

வீரகாவியக் கதைப்பாடல்

முதலில் வீரகாவியக் கதைப்பாடல்களின் இயல்புகளையும், அவற்றின் இயல் நுட்பங்களையும் குறிப்பிட்டு அவற்றிற்கு இராமப்பையன் அம்மாணை எவ்வாறு பொருந்தி வருகிறது என்பதனைக் காண்போம். வீரநிலைப் பாடல்களின் பண்புகள் பலவற்றை சி. எம். பெளரா குறிப்பிடுகிறார்:

வீரநிலைப் பாடல்களின் முதன்மையான அக்கறை, செயல்களைச் சொல்லுவதேயாகும் (1966:48). ஏனைய பாடல்வகைகளுக்குப் பொதுவான பண்புகளைப்பற்றி வீரநிலைப்பாடல் பேசாது. கதைக்கும் கதையில் வரும் சம்பவங்களுக்குமுே முதன்மையளிக்கும். அதற்கென்று ஒரு நடுநாயகமான கொள்கை இருந்தால், தன்னுடைய தகுதியை நிரூபிக்க மாவீரன் (great man) ஒரு சோதனையில் வெற்றிபெறவேண்டும்; அச் சோதனை ஏறக்குறைய வலிமைமிகு வீரச்செயலாக இருக்கும். அதற்கு உடல்வலியும் பொறுமையும் முயற்சியும் தேவைப்படும்; ஏனென்றால் அச்செயற்கரிய செயலைச் செய்ய வாழ்வையே பணயம்வைக்க வேண்டும். ஆனால் தலைவன் எந்த அளவு புகழைத் தேடிவாழ்வைப் பணயம் வைக்கத் தயாராக இருக்கிறான் என்பதைப் பொறுத்தது இது. வாழ்வைப் பணயம்வைக்கும் செயல்களுள் வெளிப்படையானது போரிலீடுபடுதல் ஆகும். இராமப்பையன் அம்மாணையில் இராமப்பையனும் ஒரு மாவீரன்; அவனை எதிர்த்துப் போரிடும் வன்னியும் ஒரு மாவீரன். இருவரும் தங்கள் வீரத்தை நிரூபிக்க இறுதிவரை போராடுகின்றனர்.

இராமப்பையனும் வன்னியும் தங்கள் வீரதீரப் பண்புகள் குறித்துத் தற்புகழ்ச்சியுடன் சபதம் செய்து வஞ்சினம் கூறுகின்றனர். சாவுக்கு அஞ்சியவர்களாக எவ்விடத்திலும் கதைப்பாடலில் கூறப்படவில்லை. இராமப்பையன்,

“தென்னவனே விண்ணப்பஞ் செய்கிறேன் கேளுமய்யா
முன்னமே நஞ்சேனை முடிந்தார்க ளென்றுரைத்தீர்
மன்னவர்கள் மெத்த மடிந்தார்க ளென்றுரைத்தீர்
அந்த மறவன் படும் பாடு கேளுமய்யா
எந்தனிட வாள் திறத்தை யினிப்பாரும் மன்னவனே
திரியோ தனனை சித்திர சேனை முன்னாள்
பரிவாகத் தேர்க்காலில் பாசமுடன் கட்டுகைபோல்
அரக்கர் குலத்தை அனுமா ரறுத்தாப்போல்
மறக்குலத்தை நானும் மாய்த்துக் கருவறுப்பேன்
எட்டாம லோடி யிறங்கி யிருந்தாலும்
சென்றிரங்கி எட்டாநாள் தென்னவனே பாருலகில்
நாடழித்துத் தீக்கொழுத்தி நன்னகரைப் பாழாக்கி
வெட்டிச் சிறைபிடித்து வேந்தன் சடைக்களையும்
கட்டிக் கொண்டு வருவேன் கர்த்தனே யுன்பாதம்”

என்று திருமலை நாயக்கரிடம் வீரமொழி பேசுகிறான்.

இராமய்யன் படையெடுத்து வந்தான் என்ற செய்தி கேட்ட, மட்டுப்படாத வன்னியன் மதம்பொழிந்து கொக்கரித்து,

“கெட்டானோ பார்ப்பான் கீழ்த்திசையை நோக்கி வந்து,
பஞ்சாங்கஞ் சொல்லவேறு பாரிலிட மில்லையோ
பூசைபண்ணித் தான்பிழைக்க பிள்ளையார் தானில்லையோ
ஆசை கொண்டு வந்தானோ அறியாமல் பார்ப்பானும்
முன்வந்து தெரிபட்ட முதலிமார் சொல்லலியோ
வடுகர் பட்ட பாடெல்லாம் மறந்தார்கள் மன்னவர்கள்
பார்ப்பானு மிது தேசம் படையெடுத்து வந்தானோ
இங்கே படையெடுக்க இனி வெட்கந் தானில்லையோ
சாய்வாக வந்த தளத்தை முறிய வெட்டி
பார்ப்பான் குடுமியிலே பாங்குடனே தேங்காயை,
கட்டியடிப்பே னென்றன் கன்னன் புலி வன்னியன்றான்”

என்று வீரியங்கள் பேசுகிறான்.

வீரகாவியப் பாடலின் தனிச்சிறப்புக்குரிய பாடுபொருள் போராகும். போர்பற்றிய நல்லதொரு வருணனையில் ஆர்வத்தோடு ஈடுபடாதோர் யாருமில்லை. ஆனால் அதனைக் கவர்ச்சி மிக்கதாக்குவதற்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பல வழிகளுண்டு. ஒரு வீரனின் தகுதியை, திறமையை அவனுடைய போர்தான் வெளிப்படுத்துவதால் ஆர்வம் அவனுடைய போரிடும் தன்மையைச் சுற்றியே சுழலும். மேலும் இரு மாவீரர் போரிடும்போது போர்ப்பாட்டுமேலும் ஆழ்ந்த ஈடுபாட்டை அளிக்கும். இராமப்பையன் அம்மானையில் இராமப்பையனின் போரும், வன்னியின் போரும் மிக விளக்கமாக வருணிக்கப்படுகின்றன. இருவரின் படையும் பல நாள்கள் பல போர்களில் ஈடுபடுகின்றன. இருவரின் படையில் போரிட்ட படையினரின் பெயர்களும், படைச் செலவும், போரின் கடுமையும் பலவாறு வருணிக்கப்படுகின்றன. அம்மைநோய் கண்ட நிலையிலும் சடைக்கத் தேவனின் மருமகன் போரிட்டு மடிவது வீரத்தின் உச்சகட்டமாகும். இச்செயல் வன்னியின் அசாதாரணமான வீரத்தைப் புலப்படுத்தும். இக்கதைப்பாடலின் பாடுபொருள் போரைத் தவிர வேறில்லை.

மாவீரனின் குதிரைச் செலவு பற்றிப் பாடுதல் வீரகாவியப் பாடலின் மற்றொரு பண்பாகும்.

“செங்கண் மிகச் சிவந்து சீர வடிவாளெடுத்து
நாடுகலக்கி என்னும் நல்லதொரு வான்பரியை
கொண்டுவரச்சொன்னான் காண் கோலமுள்ள வன்னியுந்தான்
பரியை அலங்கரித்துப் பண்பாகவே தானும்
கொண்டுவந்து விட்டார்கள் கோலாகலன் கொலுவில்
வான்பரியைப் பார்த்து வன்னி மளமகிழ்ந்து
மன்னவரும் வன்னியரும் வாருமென்று தானடந்தார்”

என்று வன்னியின் குதிரைச் செலவு பேசப்படுகிறது.

வீரப் பெண்டிர் பற்றிக் கூறுதலும் வீரகாவியப் பாடலின் மற்றோரியல்பாகும். மதியாரழகன் என்பவனைத் தோலுரித்துத் துண்டு துண்டாக வெட்டிக் கொன்றபின் இராமப்பையன்,

“மதியா ரழகன் மனையாட்டி தன்னையுந்தான்
குமார னழகனுடைய தேவியைக் கூட்டிவந்து
சட்டைக்கா ரரரைவிட்டுக் கையைப் பிடிக்கச் சொன்னான்
மறவன்பிடிப் பாணோவென்று பார்த்தந்த மென்கொடியான்
விடுத்தா ளவளுயிரை விண்ணுவகம் போய்ச் சேர்ந்தான்”

என்று பாடுகிறான் வீரகாவிய வாய்மொழிப் பாடகன்.

இராமப்பையன் அம்மானையின் ஒருசில பண்புக்கூறுகளையே இங்கு நான் சுட்டியுள்ளேன். இது விரிவான ஆய்வுக்குரியது.

வாய்மொழிப் பண்புகள்

வீரகாவியப் பாடல்கள் வாய்மொழியாகப் பாடப்பட்டவை. அவை வாசிக்கும் வாசகர்களுக்காகப் பாடப்பட்டவையல்ல. மக்கள் கேட்ப தற்காக மக்கள் முன்னர் பாடி எடுத்துரைக்கப்படுபவை. இதனால்தான் பல்வேறு திரிபு வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன. ஒரு வாய்மொழிப் பாடகன் ஒருமுறை பாடியதுபோல் மறுமுறை பாடமாட்டான். ஒரு கதைப் பாடலைப் பல பாடகர் பாடும்போது இன்னும் பல்வேறு திரிபுகள் ஏற்படுதற்கு வாய்ப்புண்டு. இராமப்பையன் அம்மானை வாய்மொழிக் காப்பியம் என்பதற்கு அப்பாடலில் காணப்படும் வாய்மொழிக் கூறுகளே சான்றாகும்.

வாய்பாட்டமைப்பு (Formulaic Structure)

“வாய்பாடு என்பது பெரும்பாலும் எவ்வித மாற்றமுமின்றி ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் தேவைப்படும்போதெல்லாம் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு குறிப்பிட்ட சொற்றொடராகும். அத்தகைய வாய்பாடு பெரும் பான்மையான வீரநிலைப் பாடல்களில் அடிக்கடி காணப்படும் பெயர்ச் சொல்லும் பெயரடையும் இணைந்த ஒரு சிறிய தொடராகலாம்; அல்லது அது தனி ஒரு வரியாகவும் இருக்கலாம்; அல்லது பன்னிரண்டு வரிகளைக் கொண்ட ஒரு பகுதியாகவும் அமையலாம். கொள்கையளவில் இவ் வாய்பாடுகள் எல்லாம் ஒரே தன்மையும், ஒரே பயனும் உடையவையே. புலவனுக்குத் தேவை ஏற்படும்போது அவை உறுதுணையாயமைகின்றன. இந்த வாய்பாடுகள் இரு வகையின. நீலக்கடல் (blue sea), கருப்புச் சாவு போன்ற தொடர்களில் பெயரடையையும் பெயரையும் காண்கின்றோம். இத்தகைய தொடர்கள் ஓர் ஆள், அல்லது ஒரு பொருளுடன் தொடர்புறுத்தப்படலாம். இத்தகைய அடையடுத்த தொடர்களை ‘மரபுத்தொடர்’ (fixed epithet) என்பர். இத்தகைய தொடர்கள் பாட்டை எளிதாகப் புலவன் இயற்றுதற்கு உறுதுணைபுரிகின்றன. இவை பெரும் பாலும் கதையோட்டத்திற்குத் தொடர்புடையனவல்ல. ஆனால் இதற்கு மாறாகச் சில தொடர்கள் (அவை சில வரிகளின் பகுதிகளாகவோ,

அல்லது முழுவரிகளாகவோ, சில வரிகளின் தொகுதிகளாகவோ) திரும்பத் திரும்ப வரும். இவை அடையடுத்த தொடர்களுக்கு மாறாகக் கதையோட்டத்திற்கு உறுதுணையாக அமையும் என்று சி. எம். பெளரா கூறுகிறார்” (1966: 222).

நிலைத்த மரபுத் தொடர்கள்

தமிழ் நாட்டார் கதைப்பாடல்களிலும் மரபுத் தொடர்களையும், அரைவரி வாய்பாடுகளையும், முழுவரி வாய்பாடுகளையும் இருவரி வாய்பாடுகளையும், அடுக்குகளையும், திருப்புகளையும் காணலாம். முதலில் மரபுத் தொடர்கள் (fixed epithets) எவ்வாறு அமைகின்றன என்று காண்போம். இராமய்யன் அம்மானையில் இராமப்பய்யனையும் வன்னியையும் ஒரே அடையைக் கொடுத்தே பல இடங்களில் வருணிக்கிறார். மன்னன் புலிராமன், மன்னன் புலிவன்னி என்றே பாடுகிறார் பாடகர். மேலும் கன்னன் புலிராமன், கன்னன் புலிராமய்யனும் (59), கன்னன்புலிராசாக்கள் (59) என்ற அடையடுத்த தொடர்களையும் பயன்படுத்துகிறார்.

இனி ‘மன்னன் புலி ராமன்’ என்ற அரைவரி வாய்பாட்டைப் பயன்படுத்தி எப்படியெல்லாம் வரிகளைக் கட்டுகிறார் என்பதற்குச் சான்றுகள் காண்போம்:

“மன்னன்புலி ராமன் மன்னவனைத் தானழைத்து” (17)

“மன்னன்புலி ராமன் மதம்பொழிந்து கொக்கரித்து” (44)

“மன்னன்புலி ராமன் மசப்போர் செய்யலுற்றான்” (39)

“மன்னன்புலி ராமன் மட்டிலாச் சேனைவெள்ளம்” (28 இ 31)

“மன்னன்புலி ராமன் மறித்தான் மறவரைத்தான்”

என்று அடையடுத்த தொடரை ஒரு வரியின் முற்பகுதியாகப் பாடிவந்த பாடகர் வரியின் பிற்பகுதியாகவும் பாடுகிறார்:

“மற்றா நான் தானும் மன்னன் புலிராமன்” (43)

சடைக்கனின் மருமகன் வன்னியையும் இவ்வாறே பாடுகிறார்;

“மன்னன்புலி வன்னியவன் வாகாகவே திரும்பி” (23, 28, 30)

“மன்னன் புலி வன்னி வாகாகத் தான்திரும்பி” (28)

“மன்னன்புலி வன்னி மாதுக்கப் பட்டுநின்று” (35)

“கன்னன் புலி” என்ற அடையையும் பலவிடங்களில் பயன்படுத்துகிறார் பாடகர்:

“கன்னன்புலி ராமன் கைகொட்டி வாய்புதைத்து” (11)

“கன்னன் புல ராமய்யனும் கைகட்டி வாய்புதைத்து” (19)

“கன்னன் புலி ராசாக்கள்.....”

“வெட்டித் துரத்தி விருதுகளும் தான் பறித்து” (37) என்ற முழுவரி வாய்பாட்டையும் பயன்படுத்துகிறார்.

மேலும் 'வெட்டித் துரத்தி' என்பதனை மட்டும் அரை வரி வாய்பாடாகவும் பயன்படுத்துகிறார்.

“வெட்டித் துரத்தி வேலூரைக் கைப்பிடித்து” (37)

சிறிது மாற்றி “வெட்டி விரட்டி விருதுகளுந் தான் பறித்து” (38) என்றும் பாடுகிறார். இவ்வாறு திரும்பத் திரும்ப வரும் எண்ணற்ற பல வாய்பாடுகளையும் இராமப்பயன் அம்மாணையில் காணலாம்.

ஒரு கருத்திலிருந்து மற்றொரு கருத்துக்கு மாறிச் செல்ல விரும்பும் பாடகன் பின்வரும் இரு வரி வாய்பாடுகளைத் திரும்பத் திரும்பப் பாடுகிறான்:

“அந்தநாள் சென்று அங்கதிரோன் போய் மறைந்தான்
மற்றா நாள் தானும் மன்னன் புலி ராமய்யனும்” (14 இ 23)

“அந்நேரம் தன்னில் அலைகதிரோன் போய் மறைந்தான்
ஆழிநெடுந் தேரேறி அலைகதிரோன் வந்துதித்தான்” (16)

“அந்த நாள் சென்று அலைகதிரோன் போய் மறைந்தான்
கங்குல் விடிந்து கதிரோனும் எழுந்திருந்து” (18)

இவ்வாறு பலமுறை இவ்வாய்பாடுகள் வருவதைப் படித்து உணர்க.

திருப்புகள் (Repetitions)

திருப்புகளையும் இராமப்பயன் அம்மாணையில் காணலாம்:

வாணமடிபட்டு மண்மேல் கிடப்பாரும்
குத்துண்டு போர்க்களத்தில் கொலவையிட்டு நிற்பாரும்
குறை பிணமாய் நின்று கூத்தாடி நிற்பாரும்
வேல் குத்துப்பட்டு விண்டோடிப் போவாரும்
வேலவனே என்பாரும் விதிவசமோ யென்பாரும்
காலற்று வீழ்வாரும் கையற்று வீழ்வாரும் (பக். 27)

என்று சண்டை நடந்ததை வருணிக்கிறான்.

அடுத்து போகலுர்ப் போரையும் இவ்வாறே வருணிக்கிறான் வாய்மொழிப் புலவன்:

பாணமடிபட்டு மண்மேல் கிடப்பாரும்
குத்துண்டு போர்க்களத்தில் கொலவையிட்டு நிற்பாரும்
உண்டைபட்டு உருண்டு சோர்ந்து கிடப்பாரும்
வேல்குத்துப் பட்டு வெருண்டோடிப் போவாரும்
வேலவனே யென்பாரும் விதிவசமோ யென்பாரும்
காலற்று வீழ்வாரும் கையற்று வீழ்வாரும்
குறைபிணமாய் நின்று கூத்தாடி நிற்பாரும் (ப. 37)

என்று சிறிது மாற்றிப் பாடுகிறான். கதைப்பாடல்களில் கருத்துகள் ஒரே வரியில் முற்றி நிற்பதால் வரிகளை முன்பின் மாற்றி அமைத்தாலும்

பொருள் சிதைந்து போகாது. பெளராவும் வீரயுகப் பாடல்களின் மீட்டர் (metre) பகுதிகள் பத்திகள் (paragraph) அல்ல, வரிகளே என்கிறார் (ப. 36).

மாற்றிப் பாடுதல்

இராமப்பையன் அம்மானையில் இராமய்யன் உலா வருவதையும் வன்னி உலா வருவதையும் ஒரே மாதிரியாகவே பாடுகிறார். ஆனால் சிறிது மாற்றிப் பாடுகிறார்.

“நடந்தான் புலிராமன் நல்ல பெருஞ்சேனையுடன்
ஆனைமேல் பேரிகை அலைகடல்போல் முழங்க
ஓட்டை மேல் பேரிகை யுலகம் கிடுகிடென
குதிரை மேல் டமாரம் குழுகு மென்று தான்முழங்க
பதினெட்டு மேளவகை பண்புடனே தான்முழங்க
ஆயிரம் பல்லக்கு அதிவீரர் சூழ்ந்துவர
குஞ்சரமும் வான்பரியுங் கோவேற்றம் முன்னடக்க
கட்டியக்காரர்கள் விருதுகள் கூறிவர
பஞ்சவர்ணப் பாவாடை கொஞ்சி மகப்போட
விருது வகைகளெல்லாம் வேடிக்கையாய்ச் சூழ்ந்து வர
கவிவாணர் கொண்டாட கண்ணன் புலிராமய்யனை
எக்காளமுரல இயல் முரசு தான் முழங்க
மெய்க்காவலர் சூழ மிகவிருது தான் முழங்க
தூளிப் புகையாக தூசியிலே தானடந்தான்
அந்தரத்தில் தூள் எழும்பி ஆதித்தனை மறைக்க
கடைவீதி தன்னில் புறப்பட்டான் இராமய்யனும்

மதுரை பதிவாழும் மங்கையர்க் கெல்லோரும்
தேவேந்திரனோ திருமாலோ என்பாரும் பூவேந்த னென்பாரும்
போசனிவ னென்பாரும்
மன்மதன் காணென் பாரும் மதிமந்திரிதா னென்பாரும்
பூலோகந்தனைக் கவர்ந்த புண்ணியவா னென்பாரும்
என்று புலம்பி ஏமாந்து நிற்பாரும்
நின்று புலம்பி நெடுமூச் செறிவாரும்
உடுத்த கலை சோர்வடைய ஓய்யார குழல்சரிய
கதித்து விம்முருறத்தை கையாலே தானமக்கி
இப்படியே பார்த்து நின்றார் ஏந்திழைமா ரெல்லோரும்
செப்பமுடன் ராமய்யனும் தீரன் பவனி வந்தான் (1950)

என்று இராமய்யன் பவனி வந்ததைப் பாடுகிறான். மேற்கண்ட பகுதியில் சிலவற்றை முன்னும், சிலவற்றைப் பின்னும் மாற்றி, இடையில் சில வரிகளைச் சேர்த்து வன்னி பவனி வந்ததாக நாட்டார் கதைப்பாடகன் பாடுகிறான். இவ்வாறு மாற்றியமைத்தாலும் பொருள் சிதையாமைக்குக் காரணம் ஒரு வரியிலேயே பொருள் முற்றுப் பெற்று விடுவதுதான்.

சிங்காரமான வெகு சேனை தளத்துடனே

மதபானை தனிலேறி வந்தானே வீதியிலே
விதமான பெண்களெல்லாம் வேடிக்கை பார்க்க வந்தார்.

வெறுமை பிடித்தார்போல் மெல்விரலை வாயில் வைத்து
அறுமறுக்க கொட்டை போல் அங்கிசைந்த பெண்களெல்லாம்
தன்னியத்தை கையாலே தானமுக்கி நிற்பாரும்
நின்று மயங்கி நெடு மூச்செறிவாரும்
உடுத்தகலை சேர உய்யாரக் குழல்சரிய
இட்படியே நின்றார்க ளேந்திழைமா ரெல்லோரும்
வன்னிதுரை பென்பாரும் மன்மதன் காணென்பாரும்
தேவேந்திரனோ திருமாவோ வென்பாரும்
பூவேந்திர னென்பாரும் போசனிவ னென்பாரும்
இந்தப் புவியானும் இராசன் காணென்பாரும்
என்று புலம்பி யேமாந்து நிற்பாரும்
செப்பமுடன் வன்னித்துரை தீரன் காணென்பாரும்
நடந்தான் பெருஞ்சேனை நாற்புறமுடன் கூடி
நாடுகலக்கி யெனும் நல்லதொரு வான்பரியை
கொண்டு வரச்சொன்னான் கோட்டையிடி வன்னியும் தான்
ஏறினான் வான்பரிமே லியல்வேந்தர் சூழ்ந்துவர
ஆனை குதிரை படை அன்பாகத் தானடக்க
ஆனைமேல் பேரிகை அதிர்ந்து முழங்கிவர
ஓட்டை மேல் பேரிகை ஒக்க முழங்கிவர
துத்தியு மத்தளமும் சேர ஒரு புறமாய்
தத்தி நடனமிட தாதியர்கள் தானாட
ஆனை திரள அடல் பரியு முன்னடக்க
சேனையிக நெருங்க செந்தாளமிகப் பரக்க
வானத்தின் மீன்போல மன்னார்குடை நெருங்க
வானப் பொறியுடனே வங்கார ஈட்டியராம்
அறிவிகட்டி அசுவங்கள் ஆர்ப்பரித்து முன்னடக்க
அம்பு வில்லி ஆட்காரர் அதிவீரர் சூழ்ந்துவர
கொடேரி குளந்துவரும் குப்பக் குழல்களர
வீர்ப்பரிவார மேளம் வெகுதிரளாய் சூழ்ந்துவர
கட்டியக்காரர் கனவிருது கூறிவர
பஞ்சவர்ணப் பாவாடை கொஞ்சி மிகவெறிக்க
ஆலவட்டம் பிடிக்க அதிவீரர் முன்னடக்க
சந்திரகாவிடால் தளமெல்லாந் தானிலங்க
காவிக்குடை பிடிக்க கனவிருது கூறி வர
சாம்பிராணி தூபம் தளமெல்லாந் கமகமவென
வெஞ்சாமரம் வீசி விருது சின்னந் தானூத
நடந்தானே வன்னிதுரை நாவலர்கள் கொண்டாட (1950: 21-22)

இங்கு இராமப்பையன் அம்மானையின் வாய்மொழிப் புண்புகள் ஒரு சிலவற்றையே குறிப்பிட்டுள்ளேன். இதனை இன்னும் நுட்பமாக ஆய்வு செய்ய வேண்டும்.

வரலாற்றுண்மைகள்

இராமப்பையன் அம்மானையில் பல வரலாற்றுண்மைகள் பொதிந்து கிடக்கின்றன. சில புனைவுகளும் உள்ளன.

இராமப்பையன் அம்மானையில் குறிப்பிடப்படும் போர் கற்பனையன்று. இப்போர் நடைபெற்றமைக்குப் பல சான்றுகள் உள். மேலை நாட்டுக் கிறித்தவ அடியார்களின் மடல்கள் பல இதற்குச் சான்று பகர்கின்றன. திருப்புவணம், மானாமதுரை, போசலூர், இளையாங்குடி, அரியாணிபுரம், இராமேசுவரம் போன்ற ஊர்களெல்லாம் கற்பனையல்ல, உண்மையானவை. சில ஊர்களில் கோட்டைகள் இருந்தமைக்கு இன்று சான்றுகளில்லை; ஆனால் மண்கோட்டைகள் இருந்திருக்க வேண்டும். 72 பானையக்காரர் திருமலை நாயக்கரின் பக்கம் போரிட்டதாகக் குறிப்பிடுவது அவரின் மேலாதிக்கத்திற்குச் சான்றாகும்.

திருமலை நாயக்கரின் தளவாய் இராமப்பையனுக்கும், கூத்தன் சேதுபதியின் (1621-1635) மகன் தளவாய் சேதுபதி என்றழைக்கப்படும் இரண்டாம் சடைக்கத்தேவருக்குமிடையே (1635-45) போர் நடைபெற்றதும் உண்மையே. சடைக்கத்தேவர் இரகுநாதத்தேவர் என்பவரைத் தத்தெடுக்க இதனை விரும்பாத சடைக்கத்தேவரின் தம்பி (கூத்தனின் சோர புத்திரன்) திருமலைநாயக்கரைத் தூண்டிப்போர் தொடுக்கச் சொல்கிறான்.

போரில் இராமப்பையனுக்குத் துணையாகப் பறங்கியர் வருவதாக அம்மாணை குறிப்பிடுகிறது. “இப்பறங்கிகள் போர்ச்சகீசியர்களே. திருமலை இப்போர்ச்சகீசியர்களுக்கு மாதாகோவிலைக் கட்டிக் கொள்ளவும் மக்களைக் கிறிஸ்தவர்களாக்கிக் கொள்ளவும், டச்சுக்காரர்கள் மதுரை நாட்டில் கால்வைக்காதிருக்கவும் சலுகைகள் தருவதாக உறுதியளித்து, அவர்களுடைய உதவியைப் பெற்றார். F.C. டான்வெர்ஸ் என்ற மேலை நாட்டினர் வெளியிட்ட அறிக்கை இச்செய்தியை மெய்ப்பிக்கிறது (அ. கி. பரந்தாமனார் 1971 : 173). ஆனால் நா. வானமாமலை இந்தப் பறங்கியர் டச்சுக்காரர் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இக்கருத்து பொருத்தமாகப்படவில்லை.

இராமப்பையனுக்குப் பிளவையுண்டாகுமாறு சடைக்கன் யாகம் செய்ய அதன்படி நாலாம் நாள் இராமனுக்கு,

“முதகில் பிளவை முடறுவலுக் கொண்டது காண்
காலில் பிளவை வந்து கடுகி வலிக் கொண்டது தான்
சுத்த மறற்பிளவை வலுகொண்டு வந்ததுகாண்”

என்றுள்ளது (59). இராமனுக்குப் பிளவை வந்திருக்கலாம். ஆனால் யாகத்தால் வந்தது என்பது நம்புதற்கியலாச் செய்தி.

“போர் முடியும் காலத்தில் இறந்தது யார் என்பதே ஒரு வேறுபாடு. இராமப்பயன் நோயால் இறந்ததாகச் சரித்திரம் கூறுகிறது. அம்மாணையோ வன்னியன் இறந்ததாகக் கூறுகிறது. அவன் இறந்ததினால் சேதுபதி அடைக்கலம் புகுந்தான் என்று அது கூறுகிறது. சரித்திரமோ

இருவிதமாக இருக்கிறது. இராமய்யன் இறந்தும் போர் நடந்தது; அவன் மருமகன் தளவாயாகி வெற்றியடைந்தான் என்பது ஒன்று. இராமப்பையன் வெற்றியடைந்து பின்னும் இருந்தான் என்பது மற்றொன்று. சிறையடைந்தவர்கள் சேதுபதியும் அவன் மருமகனும் என்று சரித்திரம் கூறுகிறது. தம்பியினுடைய கலகம் அம்மானையில் கூறப்படவில்லை. சேதுபதி விடுதலையடைந்தது யாத்திரிகர்களுடைய வேண்டுகோளால் என்று சரித்திரம் கூறும். ஆனால் அம்மானையோ தெய்வாஜினத்தில் விவங்குகள் உடைய அதுகொண்டு நாயக்கன் விடுதலை தந்தார் என்று கூறும். இது கற்பனையாக இருக்கலாம்” (இராமச்சந்திரன் செட்டியார் 1950: 10).

டெய்லர் பாதிரியாரின் கீழை நாட்டு வரலாற்றுக் கையெழுத்துப் பிரதியில் (Taylor's Oriental Historical Manuscripts, vol. II, 24, 26) காணப்படும் இச்செய்தி மேற்குறித்த போரை வலியுறுத்துகிறது.

“இராசா திருமலையாக்கர் மதுரையில் பட்டங்கட்டிக் கொண்டு அவர் தம்பி குமார முத்து நாயக்கர் சின்னத் துரையுமாக இராச்சியம் ஆளையில், சீரங்கம் மதுரை முதல்க் கொண்டு விஷ்ட்டினு தலங்கள் சிவ தலங்களுக்கெல்லாம் தொண்ணூத்தி ஆறு கோபுரம் ‘ராயர் கோபுர’ மென்ற கோபுரம் எல்லாம் பெருசாய் ஒரு முகிறத்தத்தில் அடிப்போட்டு சிறிது வேலையள் முடித்தார். மதுரையில் தெற்பக் குளமும் புது மண்டபமும் அரண்மனையுங் கட்டி வைச்சார்.

அப்போது கூத்தன் சேதுபதி குமாரன் தளவாய் சேதுபதி, சடைக்கத் தேவனென்றும் அவருக்கு இரண்டு நாமகறணம். அந்தச் சடைக்கத் தேவனென்கிறவர் அரமணைக்குப் பணமும் குடாமல் நிராகரித்து ரெம்பத் துற்றமாற்கங்களாய் நடப்பித்துக்கொண்டு வந்தார்கள். அது சமாசாரம் இராசா திருமலை நாயக்கர் கேட்டு அவருக்குத் தாகிதையாய் நிருபம் என்தி அனுப்பிவிச்சார்கள். அந்த நிருபத்தையும் தள்ளிப்போன மனுசரையும்டித்துக் கோபம் வைத்துத் தளவாய் இராமப்பய்யரையும் சகல தளமும் யெருபத்திரண்டு பானையகாரரையும் அனுப்பி இராமனாதபுரத்து வரைக்குஞ் சண்டை பண்ணிக் கோட்டையை விட்டுப் போட்டு சடைக்கத்தேவர் ராமேசுபரத்தில் போயிருந்தார். தளவாயி இராமப்பய்யனவர்கள் இராமீசுரத்துக்குப் போய் சண்டை பண்ணி சடைக்கத் தேவனையும், பிடித்துக் கொண்டு வந்து மதுரையில் நிகள பந்தனம் பண்ணி இருந்ததில் சிறுதனாணைக்கிப் பிறகு ராமேசுபரம் பாதை மாற்கங்களில் சில்லறையளாயிருந்துது அப்படியிருக்கையில் வயிராகியள் லாடசன்னாசியள் வடக்கேயிருந்து இராமேசுவர யாத்திரைக்கு வந்து இராசா அரமணை வாசலில் வெகுனாள் வரைக்கும் காத்திருந்து பிறாது பண்ணிவிச்சச் சேதுபதியை விடச்சொல்லி ரொம்ப வேண்டிக் கொண்டார்கள். ராசாவுக்கு ரொம்பத் தயவு வந்து சடைக்கன் சேதுபதியை விட்டு இனிமேல் புத்தியாய் நடந்துக்கோ வென்று வஷ்த்திர பூஷணாதியளும் வெகுமதி கொடுத்து சீமையும் கொடுத்து அனுப்பிவிச்சார்கள்” (அ.கி. பரந்தாமனார் 1971: 172-173).

நாட்டார் வழக்காறுகளில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள செய்திகள் உண்மைகளல்ல என்ற கருத்திற்கு மாறாக அவற்றுள் வரலாற்றுண்மைகள் பல இருப்பதை நாம் உணரலாம்.

முத்துப்பட்டன் கதை

நெல்லை குமரி மாவட்டக் கொடைவிழாக்களில் நிகழ்த்தப்படும் சடங்கியல் நிகழ்ச்சியில் வில்லுப்பாடலாக இன்றும் நிகழ்த்தப்பட்டு வருபவற்றுள் முத்துப்பட்டன் கதையும் ஒன்று. இந்தக் கதையின் உள் சான்றுகளைக் கொண்டு நோக்கும்போது இது நெல்லை மாவட்டத்தின் மேற்குப்பகுதியில் தோன்றியிருக்க வேண்டுமென்று தெரிகிறது. தென்பாண்டி மண்டல வில்லுப்புலவர் அனைவரும் அறிந்த கதை இது.

இன்று நெல்லைமாவட்டத்தின் மேற்குப்பகுதி, முத்துப்பட்டன் வழிபாட்டின் மையமாகும். முத்துப்பட்டனை முதன்மைத் தெய்வமாகக் கொண்ட கோவில்களிலும் வேறு சில கோவில்களிலும் இக்கதைப்பாடல் பாடப்பட்டு வருகிறது. இந்த வட்டாரத்தைத் தவிர நெல்லை குமரி மாவட்டத்தின் பிற பகுதிகளிலும் இக்கதை பரவியுள்ளது. சில இடங்களில் மூன்றாம் நாள் கொடை, சடங்கியல் நிலையின் உச்ச கட்டத் திலிருந்து, பொழுதுபோக்குக் கட்டத்திற்குச் செல்லும். அப்போது பிறப்புப் பற்றிய கதை (இராமன் கதை) பாடப்படும். சில வேளைகளில் துன்பியல் கதையான முத்துப்பட்டன் கதையையும் பாடுவர்.

இந்தக் கதை கி. பி. 1658-1738க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் நிகழ்ந்திருக்கலாம். இதனைப் பேராசிரியர் நா. வானமாமலை தகுந்த சான்றுகளோடு நிறுவுகிறார். இருநூற்று அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன் பாடப்பட்ட குற்றாலக் குறவஞ்சியில் குறத்தி குறிகூறித் தெய்வங்களை அழைக்கும் கட்டத்தில்,

“செப்பரு மலைமேல் தெய்வ கன்னியர்தான்
ஆரியங்காவா, அருட் சொரிமுத்தே”

என்ற அடிகள் உள்ளன. இதனோடு முத்துப்பட்டன் கதையில் வரும் காப்புச் செய்யுளை ஒப்புநோக்குகிறார் அவர்.

“துட்டரை யடக்குகின்ற சொரிமுத்து ஐயன்வாசல்
பட்டன்மேல் வரவுபாட பால முக்கணன் காப்பாமே”

பாபநாசத்தில் சொரிமுத்தையன் கோவிலுள்ளது. குற்றாலக் குறவஞ்சி ஆரிய நாட்டையும் சொரிமுத்தையன் என்ற பெயரையும் குறிப்பதாலும், காப்புச் செய்யுளும் ‘சொரிமுத்தையன் வாசல் பட்டன்’ என்று கூறுவதாலும் வாசல் பட்டன் என்பதால் வாசலுக்கு வடக்கே பட்டவராயன் (முத்துப்பட்டன்) கோவிலில் ஓர் ஆண் உருவச் சிலையின் பக்கத்தில் இரு பெண் சிலைகள் இருப்பதாலும் அவை முத்துப்பட்டனும் அவன் மனைவியரான பொம்மக்கா, திம்மக்கா ஆகியோரின் சிலைகள் என்ற முடிவுக்கு வருகிறார் நா. வானமாமலை (1971:16).

கதை

இன்றும் வாய்மொழி மரபில் வழக்கிலிருக்கும் முத்துப்பட்டன் கதை பல திரிபுவடிவங்களைக் கொண்டது. இது ஏட்டிலும், நோட்டிலும் எழுதிவைக்கப்பட்டுள்ளது. ஆரிய நாட்டில் அந்தணக் குடும்பத்தில் ஏழு சகோதரருக்குப் பின் எட்டாவதாகப் பிறந்தவன் முத்துப்பட்டன். தன் குடும்பத்தை விட்டுப் பிரிந்து கொட்டாரக்கரைக்குச் சென்று இராமராஜன் என்ற சிற்றரசனிடம் பணிபுரிகிறான். சில ஆண்டுகளுக்குப் பின் சகோதரர் தேடிவந்து அவனைத் தற்செயலாகக் கண்டு,

“தாயும் தகப்பனாரும் தவித்தல்லவோ தேடுகிறார்
சேஷியார் பெண்ணையல்லவோ சிறப்பூட்டக் கேட்டிருக்கு,
திரவியங்கள் உண்டுமானால் சீமைக்குப் போய்விடலாம்”

என்று சொல்ல, முத்துப்பட்டன் அரசனிடம் விடை பெற்றுப் புறப்பட்டான். ஆரியங்கோவில், குளத்துப் புளி, சவரிமலை போன்ற ஊர்களின் வழியாகப் பொதுகைமலை வந்து சொரிமுத்துப் பாதை வழி தளவாய்க் கொட்டகையில் சுமையிறக்கி வைத்தனர். இளைப்பாறிப் புறப்பட்டு அரசடித்துறை வந்து சேர்ந்தனர். தாகவிடாய் தீர்த்து வரப்போன பட்டன் பூசையில் மூழ்கியிருக்கும்போது சக்கிலியப் பெண்டிர் இருவர் பாடுவது கேட்டு மயங்கி ஓடி அவர்களைச் சுற்றி மறித்தான். தன்னை மணந்துகொள்ளுமாறு முத்துப்பட்டன் கேட்டான். அவர்கள் சினந்து தாங்கள் தாழ்த்தப்பட்ட சாதியினர் என்று கூறுகின்றனர். பின்னர் ஓடி மறைகின்றனர். பட்டன் பாவையரைத் தேடி மயங்கி வீழ்கிறான்.

பாவையர் ஆடு மேய்த்துக் கொண்டிருந்த தம் தந்தை வாலப் பகடையிடம் சொல்ல, அவன் மாடறுக்கும் சுத்தியை எடுத்துக் கொண்டு வந்து பட்டன் மயங்கிக் கிடப்பதைக் கண்டு மனமிரங்குகிறான். பட்டனை எழுப்பக் கையைத் தட்டி ஓசையெழுப்ப, எழுதாது கண்டு கல்லெடுத்து மேலேபோட அவன் விழித்தெழுகிறான். வாலப்பகடை தன் மக்களை ஒரு பார்ப்பான் மோசம் செய்ய எண்ணியதைக் கூற,

“அப்போது முத்துப்பட்டன் முறை செப்புவான்
தாயுடன் கூடப் பிறந்த அம்மானே
சமர்த்திகளுக்காசைப்பட்டு ஓடிவந்தேனே”

என்று சொல்லி,

“நாலு பேரறிய மணஞ் சூட்டி வைப்பாய் நானே”

என்று உறுதியாகக் கூறுகிறான். சீற்றம் தணிந்த பகடை; திக்கித் திணறிப் பதிலிறுக்கிறான்.

“நாயல்லவோ எங்கள் குலம் ஒநயினாரே
நாற்றமுள்ள விடக் கெடுப்போம் ஒநயினாரே
செத்த மாடறுக்க வேணும் ஒநயினாரே

சேரிக் கெல்லாம் பங்கிடவேணும் ஓ நயினாரே
ஆட்டுத் தோலும் மாட்டுத் தோலும் அழக வைப்போமே
அதையெடுத்து உமக்கு நன்றாய் அடியறுப்போமே
அடியறுப்போம் சவடு தைப்போம், வாரறுப்போமே
அதையெடுத்துக் கடைக்குக் கடை கொண்டு விற்போமே
சாராயம் கள் குடிப்போம் வெறிபிடித்த பேர்
சாதியிலே சக்கிலியன் நான் நயினாரே”

என்று தாழ்வு மனப்பான்மையில் பேசுகிறான். இந்தத் தாழ்வு மனப் பான்மையாரால், எத்தனை ஆண்டுக் காலமாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இங்குப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள மொழி, அடிமைத்தனத்தின் மொழி. தாங்கள் தாழ்ந்தவர்கள் என்ற எண்ணம் சமூகத்தால் அவர்களுடைய அடிமனத்தில் (unconscious) ஆழ ஊன்றப்பட்டுள்ளது என்பதைப் புலப்படுத்தும் மொழி இதுவாகும். இதனைப் பின் அமைப்புவாத நோக்கில் (post structuralism) ஆய்வு செய்ய வேண்டும்.

பின்னர் முத்துப்பட்டன் வாலப் பகடையிடம்,

“சாதி முறையாகத் தாலிகட்டி வைத்தக்கால்
தாய் தகப்பன் நீரல்லவோ இன்று முதலுக்கு
சாதி சனம் போல் நின்று வாரேன் குடிலுக்கு”

என்கிறான் பட்டன். பட்டனை நம்பாத பகடை, சில நிபந்தனைகளை விதிக்கிறான்.

“நாற்பது நாளைக்குள் முப்புரிநூலும் குடுமியும்
மெய்யுடன் அறுத்தெறிந்து எங்களைப் போல்
ஒப்புடன் நீர் செருப்புக் கட்டி வந்தக்கால்
எப்படியாகிலும் மக்களை கைப்பிடித்துத் தாரேன்”

என்று சொல்லுகிறான். அண்ணன்மாரிடம் சொல்லிவிட்டு வரச்சென்ற பட்டனைச் செய்தி கேட்ட தமையன்மார் ஒரு கல்லறையில் அடைக்கின்றனர். பட்டன் தப்பிச் சென்று சந்தையில் தோல்வாங்கிச் செருப்புத் தைத்துக் கொண்டு, நடுவழியில் குடுமியைச் சிறைத்து, பூணூலை அறுத்து நாலுதிசைக்கும் எறிந்து விட்டு வாலப்பகடையின் வீட்டுக்குப் போகிறான். அங்கு வந்த பகடை செருப்பைக் கண்டு திகைக்கிறான். பின்னர் முறைப்படி பொம்மக்கா திம்மக்கா சுழுத்தில் தாலி கட்டுகிறான் பட்டன்.

அன்றிரவு பட்டன் திம்மக்கா மடியில் காலும், பொம்மக்கா மடியில் தலையும் வைத்துக் கண்ணயர்கிறான். பொல்லாத கனவு காண்கிறான். சுதவு தட்டும் சத்தம் கேட்டு எழு, சிறுவனொருவன் வந்து வாலப்பகடையின் மாடுகளை ஊத்துமலை வன்னியரும், உக்கிரங் கோட்டையாரும் கிடைசாய்த்துச் செல்வதாகக் கூறுகிறான். வல்லயம், தடி இரண்டையும் எடுத்துக்கொண்டு பட்டன் புறப்படுகிறான். மனைவியர் தடுக்கின்றனர். மீறிச் சென்ற பட்டன் பத்துப் பேரைக் கொல்கிறான். ஒருவன் தப்பிச் செல்கிறான். பட்டன் ஆற்றில் இரத்தக்

கறையைக் கழுவும்போது மறைந்திருந்த ஒருவன் முதுகில் குத்துகிறான். அவனையும் பட்டன் குத்திக் கொல்கிறான். செய்தியறிந்த மனைவியர் சிங்கம்பட்டி ஆண்மனைக்குச் சென்று நடந்ததைச் சொல்லித் தீப்பாய அனுமதி கேட்டுத் தீப்பாய்கின்றனர். மூன்று ஆவிகளும் வானுலகம் சென்று வரம் வாங்கித் தெய்வங்களாக நிலவுலகிற்கு வந்து சேர்கின்றன.

முத்துப்பட்டன் கதை நெல்லைப் பகுதியைக் கடந்து குமரி மாவட்டத்திலும் பரவியதைக் குறிப்பிட்டோம். மூன்றாம்நாள் கொடையில் இக்கதை பொழுதுபோக்காகவும் பாடப்படும். அவ்வாறு பாடும் போது திருமணத்தோடு கதையை முடித்துவிடுவர்.

திரிபு வடிவங்கள்

இந்தப் பகுதிகளில் பாடப்படுபவை திரிபு வடிவங்களாகும் (variants). இவ்வடிவங்கள் இங்குக் குறிப்பிடப்பட்ட வடிவினின்றும் வேறுபடுகின்றன. முக்கியமாக ஒரு கருத்தில் வேறுபடுகின்றன. அதாவது முத்துப்பட்டன் திருமணம் செய்துகொள்ளும் பொம்மக்கா, திம்மக்கா என்ற சகோதரிகளின் சாதியடையாளத்தில் வேறுபடுகின்றன. இரண்டாவது வடிவில் அச்சகோதரிகள் சக்கிலியர் அல்லர். அவர்கள் பிராமணப் பெற்றோரால் கைவிடப்பட்ட பெண்டிராவர். “ஒரு பிராமணர் வீட்டில் பசுவொன்று இரவோடு இரவாய் எருக்குழிக்குள் விழுந்து இறந்தது. அவர் காலையில் அதைக் கண்டு, பசு இறந்ததைக் கண்ட பாவத்தைத் தொலைக்கக் காசிக்குப் போய்விட்டார். அவர் மனைவி பாவந்தீர உபவாசங்களிருந்து சிவபிரான் அருளால் இரட்டைக் குழந்தைகளைப் பெற்றாள். இவற்றைத் தான் வளர்த்தால் ஊரார் பழிதூற்றுவார்களென்று காட்டில் விட்டுவிடச் செய்தாள். காட்டில் ஒரு நாகம் குழந்தைகளைக் காப்பாற்றிற்று (மணிமேகலையில் வரும் ஆபுத்திரன் கதையை இங்கு ஒப்பிட்டுக் காண்க). வாலப் பகடையும் அவன் மனைவியும் அவ்வழி போகும்போது குழந்தைகளைக் கண்டெடுத்து வளர்த்தனர் (நா. வானமாமலை 1971:14).

மேலும் இந்த இரண்டாவது வடிவம் புராணவுலகத்தையும் இக்கதைப்பாடலுக்குள் புகுத்துகிறது. இந்த மாற்றம் கதைக்குள் புதியதொரு கதைக்கூறைக் (motif) கொண்டு வந்து திணிக்கிறது. அதாவது மானுடப் பிறப்பிற்கு ஒரு தெய்வீகக் காரணத்தைக் கற்பிக்கிறது. இது, கதையாடலை இந்துப்புராணவியலின் அண்டப்படைப்புத் தளத்திற்கு (cosmological plane) உயர்த்துவதாகும். அவ்வாறு உயர்த்துவதன் மூலம் அது ஏனைய கதையாடல்களோடு இணைக்கப்படுகிறது. இக்கதை சிவனின் மகனான முருகனின் கந்தபுராணக் கதையுடன் இணைக்கப்படுகிறது. சூரபதுமனைக் கொன்ற பாவத்தைக் கழுவத் தன்னுடைய தளபதிகளூள் ஒருவனைத் தவமிருக்கக் கைவாசத்திற்கு அனுப்புகிறான் முருகன். அங்கு அவனுடைய தவத்தை, வானுலக அரம்பையர் இருவர் கலைக்கின்றனர். பூவுலகில் போய் பிராமணப் பெண்டிராகப் பிறந்து, சக்கிலியர்களால் வளர்க்கப்படுமாறு அவர்களைச் சபிக்கிறான் அவன். அதற்கு மறுதலையாகப் பூவுலகில் அவன் பிறந்து தம்மை மணக்க

வேண்டுமென்று அவனுக்கு அவர்கள் சாபமிடுகின்றனர். அங்கு தவம் செய்த கந்தனின் தளபதியே முத்துப்பட்டனாகவும், வானுலக அரம்பையரே பொம்மக்காவாகவும் திம்மக்காவாகவும் பிறப்பெடுத்தனர் என்று இரண்டாவது வடிவம் குறிப்பிடுகிறது. இவர்கள் வாலப் பகடையால் வளர்க்கப்பட்ட பெண்டிர். காத்தவராயன் கதைப்பாடலிலும் இதேபோன்றதொரு சாபத்தால் காத்தவராயனும் அவன் மனைவியரும் பூவுலகில் பிறப்பதாக வரும் பிறப்புப் பதிலி (substituted birth)களைக் காண்க.

இந்த மாற்றங்கள் இக்கதைப்பாடலின் பரந்து விரிந்த பரவலுக்குரிய காரணத்தையும் விளையவையும் சுட்டுகின்றன. இந்தப் புராணிய அடிக் கருத்துகள் கதையை வட்டாரஞ் சார்ந்த வரலாறுகளினின்றும் உயர்த்தி முத்துப்பட்டன் சக்கிலியப் பெண்டிரை மணந்து கொண்டான் என்ற உண்மைச் சிக்கலைப் புறந்தள்ளி ஒதுக்கிவிடுகின்றன. மேலும் பாடகர் களை ஆதரிக்கும் புரவலர்தம், மேல்தட்டினர்தம் மன நிறைவிற்காகவே பாடகர் இவ்வாறு பாடுகின்றனர். ஆனால் சாதிக்கொடுமைகள் பற்றி இக் கதைப்பாடலில் முழுமையாகக் குறிப்பிடப்படவில்லை. ஆனால் ஆநிரை கவரவந்த மேல்சாதிக்காரர்கள் முத்துப்பட்டன் தாழ்த்தப்பட்ட பெண்டிரை மணந்துகொண்டமைக்குப் பழிவாங்கக்கூட அவ்வாறு செய்திருக்கலாம். இன்றும் சாதிய உயர்வுகள் தீண்டாமைக் கொடுமைகள் தலைவிரித்தாடும்போது 300 ஆண்டுகளுக்கு முன் இருந்த கொடுமைகளைச் சொல்லவியலுமோ?

நெல்லை, வ. உ. சி, குமரி மாவட்டங்கள் வில்லுப்பாட்டு மரபில் தொடர்ந்து இன்றளவும் நிலைத்து நிற்பன. இங்கே கொலையிலும், பாலியல் வன்முறையிலும் உதித்த கதைப்பாடல்கள் எண்ணற்றவை. இந்தக் கதைப்பாடல்கள் தமிழ்நாட்டுச் சமூக வரலாற்றை எழுதப் பெரிதும் துணைநிற்கக் கூடியவை.

நாட்டார் கதைகள்

கதைப்பாடல்களையும் காப்பியங்களையும், புராணக்கதைகளையும் பழமரபுக் கதைகளையும் நாட்டார் கதைகளையும் எடுத்துரைப்பவை என்றும் கதையாடல்கள் (narratives) என்றும் குறிப்பிடுவர். இந்தக் கதையாடல்களைக் கவிதையின்வழி எடுத்துரைக்கப்படுபவை, உரைநடைவழி எடுத்துரைக்கப்படுபவை என்று இருவகைப்படுத்துவர். கவிதைகளின்வழி (பாடல்களின்வழி) எடுத்துரைக்கப்படுபவற்றைக் கதைப்பாடல் (ballad), காப்பியம் (epic) என்று இருவகைப்படுத்துவர். உரைநடையில் எடுத்த துரைக்கப்படும் கதையாடல்களை நாட்டார் கதைகள் (folk tales), பழ மரபுக்கதை (legend), புராணக்கதை (myth) என்று மூன்று வகைப் படுத்துவர்.

நாட்டார் கதைகள்: வரையறை

‘கதை’ என்பதற்குச் சொல்லுதல் என்பது பொருள். நாட்டார் கதைகள்

கதையாடல்களுள் ஒரு வகை. கற்பனையாகப் புனைந்து எடுத்துரைக்கப் படுபவை. இதனைத் தொல்காப்பியம் பொருளோடு புணரப் பொய் மொழி என்று கூறும். இவற்றை வழங்கிவரும் சமுதாய மக்கள், நாட்டார் குழுக்கள், இவற்றைப் புனிதமானவை (sacred) என்று கருதுவதில்லை. வரலாறு சார்ந்தவை என்றும் போற்றுவதில்லை; சமயக்கோட்பாடு சார்ந்தவை என்றும் ஏற்பதில்லை. இவற்றை மிகுந்த முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவையாக எண்ணுவதில்லை (ஆனால் ட்ரோபிரியாண்டுத் (Trobriand) தீவு மக்கள் பயிர் வளர்த்து பருவமடையும்போது சொன்னால் நல்ல பலன் கிடைக்கும் என்று நம்புகின்றனர்). இக்கதைகள் அடிக்கடி சொல்லப்பட்டாலும் பொழுதுபோக்குக்காகவே சொல்லப்படும். மகிழ்ச்சியூட்டுவதே அவற்றின் முதன்மையான நோக்கமாகும். சிலவேளைகளில் அறக்கருத்துகளைப் பரப்பவும், நன்னெறிகளைப் புலப்படுத்தவும் பயன்படுத்தப்படும். நாட்டார் கதைகளுக்குக் காலமும் இல்லை, இடமும் இல்லை. அதாவது அவற்றில் வரும் நிகழ்ச்சிகள் இன்ன இடத்தில் இன்ன காலத்தில் இவர்களிடையே இன்னவாறு உண்மையாக நடந்தவை என்பதில்லை. அதாவது முன்னொரு காலத்தில் அனகாபுரியில் என்றோ, துவாபரயுகத்தில் மருங்காபுரி மாநகரத்தில் என்றோ, சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் ஒரேயொரு ஊரில் என்றோ கதையில் கூறப்பட்டாலும் அவற்றையெல்லாம் கேட்போர், உண்மையென்று நம்புவதில்லை. இதனால்தான் கதைக்குக் காலுண்டா கையுண்டா என்ற வழக்குத் தமிழகத்தில் காணப்படுகிறது. நாட்டார் கதைகளில் வரும் கதைப்பாத்திரங்கள் மானிடராகவும், மானிடரல்லாத உயிர்களாகவும் இருக்கலாம்.

நாட்டார் கதைகளில் வரும் கதைப்பாத்திரங்களின் பண்புகள் படிப்படியாக வளர்த்துச் செல்லப்படுவதில்லை. எழுத்திலக்கியக் கதாபாத்திரங்களின் பண்புகளைச் சிறிது சிறிதாக வளர்த்துச் செல்வது போல இங்கு செய்யப்படுவதில்லை. இவை விலங்குகளாக இருந்தாலும் மனிதராக இருந்தாலும் இதுவே நிலை. அவற்றின் பண்புகளை அவற்றின் செயல்களாலும் உடற்கூறுகளாலும் அறிந்துகொள்ளலாம். அவற்றின் உள்முரண்பாடுகள் அல்லது சிக்கலான நோக்கங்கள் பற்றி யாரும் கவனம் செலுத்துவதில்லை. இக்கதாபாத்திரங்கள் முப்பரிமாணங்கள் கொண்ட ஆளுமை வாய்ந்தவை என்பதனைவிட இருபரிமாணங்களைக் கொண்டவை. ஒரு கதையில் ஓர் ஓநாய் வருகிறது என்றால் அது பெரிய வடிவமும், முரட்டுத்தனமும், கொடூரமும், பெருந்தீனி தின்னும் தன்மையும், ஓலமிடும் தன்மையும் கொண்டதாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கும். ஆட்டுக்குட்டிகள் கள்ளங்கபடற்றவையாக, சிறியனவாக, ஏமாணிகளாக இருக்கும். இப்பண்புகள் வெளிப்படையாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கும் தவிரப் படிப்படியாக வளர்த்துச் செல்லப்படுவதில்லை. ஓநாயின் பண்புகளை உளவியல் அல்லது தத்துவார்த்த அடிப்படையில் விளக்குவது பற்றி நாட்டார் கதைகள் அக்கறை காட்டுவதில்லை. மாறாக இந்த இருபரிமாணக் கதாபாத்திரங்களையும் அவற்றின் பண்புகளையும் இரு துருவங்களில் நிறுத்தி வேறுபடுத்திக் காட்டலாம். அவை ஒன்றுக் கொன்று பெரிதும் முரண்பட்டவை, வேறுபட்டவை; அறிவாளிகளும்

முடர்களும், எளியோரும் வலியோரும், ஏழையும் பணக்காரனும் என்று அவை அமையும்.

பெரும்பாலும் இத்தகைய கதைகளில் வரும் காட்சிகளில் இரண்டு (வகை) பாத்திரங்களே ஊடாட்டம் செய்யும். ஒரு காட்சியில் இரண்டுக்கு மேற்பட்ட பாத்திரங்கள் வந்தால் அவை செயல்படாமல் சும்மா இருக்கும்.

சம்பவங்கள் தர்க்க அடிப்படையில் ஒன்றன் பின்னொன்றாக ஒரு வரன்முறையில் (sequence) வந்தமையும். ஒவ்வொரு சம்பவமும் தொடர்ந்து வரும் சம்பவத்தை தர்க்கரீதியாகக் கட்டுப்படுத்தும். இந்தக் கதைகளில் பின்னோக்கு (flashback) உத்திகள் வந்தமைவதில்லை. இவற்றில் வரும் செயல்கள் ஒரே மாதிரியாகத் திரும்பத் திரும்ப வந்தமையும். ஆனால் சில வேளைகளில் நம்பமுடியாத சம்பவங்கள் வந்தமையும்.

முதலாவதாக, நாட்டார் கதைகளுள் பல மிகவும் பழமையானவை. 'கிரிப்பிள்ளையும் பார்ப்பனியும்' என்ற கதை சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரத்திற்கு முன்னர் பல்லாண்டுகள் வாய்மொழியாக வழங்கிய கதையே அதில் இடம்பெற்றுள்ளது. பல கதையாடல்கள் பன்னூறாண்டுகள் தொடர்ந்து மரபாகச் சொல்லப்பட்டு வருகின்றன. எண்ணற்ற பல கதைகள் சமகாலத்தவை. அவற்றிற்கு எந்த விதமான வரலாற்று வேர்களும் இல்லை. இந்தக் கதையாடல்களை மட்டும் ஆய்ந்து அவை பழமையானவையா என்று கண்டுபிடிக்க இயலாது. சமகாலக் கதைகள் என்று அவற்றின் பின்புலத்தையும் விவரங்களையும் மட்டும் வைத்து ஆராயும்போது அவை ஒரு பழைய மரபின் தொடர்ச்சியாக அமைகின்றன. காக்கையை நரி பாடச்சொல்லக் காக்கை வடையைக் காலில் இடுக்கிக்கொண்டு பாடிற்று என்று சொல்லப்படும் கதை பழைய மரபின் புதிய தொடர்ச்சியே. விறகு வெட்டி மனைவியைத் தொலைத்து விடத் தேவதை வந்து முதலில் ஒரு திரைப்பட நடிகையைக் காட்ட அவன் அவள்தான் தன்மனைவி என்று சொல்ல, தேவதை கோபம் கொள்ள, அவன், "ஒரு மனைவியோடு வாழ்வதே சங்கடமாகவுள்ளது; பின்னர் எப்படி இரண்டு நடிகைகளையும் சேர்த்து மூன்று பேரோடு வாழ முடியும்" என்பது பழைய மரபின் தொடர்ச்சிதானே. இதனால் அவற்றை,

"முன்னைப்பழமைக்கும் முன்னைப்பழமையானவை
பின்னைப்புதுமைக்கும் போர்த்தும் அப்பெற்றியவை"

எனலாம்.

இரண்டாவதாக, நாட்டார் வழக்காறுகள், குறிப்பாக நாட்டார் கதையாடல்கள் உலகில் காணப்படும் நல்லவற்றை, அழகானவற்றை, பெருந்தன்மை மிக்கவற்றை, சான்றாண்மை வாய்ந்தவற்றை மட்டும் பிரதிநிதித்துவம் செய்வதில்லை. தம்மைப் படைத்துப் பரப்பும் சமூகங்கள் தனிமனிதர்கள் ஆகியோரைக் கதையாடல்கள் பிரதிபலிக்கின்றன. இதன் விளைவாக அவை மானுடக்கருத்துகள், உணர்ச்சிகள் பலவற்றைப் பிரதிபலிக்கின்றன. தீமை, அநீதி ஆகியவற்றின்மேல் நன்மை வெற்றி

பெறுவதையும், நேர்மைக்காகத் தன்னையே தியாகம் செய்து கொள்வதையும் எளிமை, பணிவு, அறச்செயல் போன்றவற்றிற்கு இயற்கை இறந்தசக்திகள் பரிசளிப்பதையும் பற்றிய கதையாடல்கள் மட்டும்தான் உள்ளன என்று கருதக்கூடாது. வன்முறை, வெறுப்பு, கொடுமை, இனவெறி, ஒரு தலைச்சார்பு, பாலியல் வன்மை, ஆபாசம், கழிவுப் பொருள்கள் (scatology) போன்றவைபற்றிய கதையாடல்களும் காணப்படுகின்றன. இந்த அடிக்கருத்துகள் பண்பாட்டுக்குப் பண்பாடு செல்வாக்கில் வேறுபட்டுக் காணப்படும்.

மக்கள் ஏன் கதை சொல்கிறார்கள்? கேட்போர் ஏன் அவற்றைப் பாராட்டுகின்றனர்? அவர்கள் ஏன் சிலவற்றை மட்டும் மற்றவற்றைவிடச் சிறப்பாகக் கருதுகின்றனர்? மேலும் ஒரு குறிப்பிட்ட தனிமனிதன் அல்லது ஒரு குழு, ஒரு பனுவலை (text) அர்த்தமுடையதாக, கவனத்திற்குரியதாகத் திரும்பத் திரும்பக் கதைப்பதற்குரியதாக ஏன் கருதுகின்றனர்? இந்த வினாக்களுக்கு ஒரு முழுமையான ஆய்வின் மூலம்தான் விடை காணமுடியும். அதாவது கதையாடல்களின் அமைப்பு, கதையைச் சொல்லும் மக்களுக்குக் கதைகள் தரும் உள்ளார்ந்த மறைமுக அர்த்தம், வெளிப்படையான அர்த்தம், அந்தக் குழுவின் வாழ்வில் கதைத்தலின் செயல்பாடு போன்றவற்றைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். அமைப்புகள், அர்த்தங்கள், செயல்பாடுகள் போன்றவற்றைக் குறிப்பிட்ட நாட்டார் கதையாடல்களை, அவற்றின் விரிந்த சூழல்களில் வைத்தே கண்டுபிடிக்க முடியும். நாட்டார் கதையாடல்களைப் புரிந்துகொள்ள நான்கு முக்கியமான சூழல்கள் உள்ளன. பண்பாட்டுச் சூழல், சமூகச்சூழல், தனிப்பட்ட சூழல் (சந்தர்ப்பச்சூழல்), ஒப்பீட்டுச் சூழல் என்று சூழல் நான்கு வகைப்படும். இதில் ஒன்று அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட சூழலில் ஆய்வை மேற்கொள்ள வேண்டும்.

நாட்டார் கதைகள் இடம் விட்டு இடம், நாடு விட்டு நாடு கடந்து செல்பவை. மொழி நடையில் இறுக்கமான இழைவுக் கூறுகளைக் கொண்ட (textural features) நாப்பிறழ்ச்சிப் பாடல்கள் (tongue twisters), பழமொழிகள், விடுகதைகள் போன்றவற்றைவிட எளிதில் பரவக் கூடியவை. பன்னூறு வடிவங்களாகத் திரிபடைபவை. அவ்வப் பண்பாட்டிற்கேற்பத் தழுவியமைத்துக் கொள்ளப்படுபவை.

கருவி வழக்காறுகள் (Metafolklore)

நாட்டார் வழக்காறுகள் பற்றிய நாட்டார் வழக்காறுகளைக் கருவி வழக்காறு என்று குறிப்பிடுவர் (metafolklore). கதைகள்பற்றிய கதைகளையும், கதைகள்பற்றிய பழமொழிகளையும், வழக்காறுகள் பற்றிய வாய்மொழித் திறனாய்வுகளையும் கருவி வழக்காற்று வடிவங்களுள் (metafolklore forms) அடக்குவர். கதைகளுக்கு மரபான தொடக்கங்களும், மரபான முடிவுகளும் உண்டு. இவற்றைக் கருவி வழக்காற்றுக் கூறுகள் (metafolkloric features) என்று கூறுவர். 'கதைக்குக் காலுண்டா கையுண்டா' என்பது கதைகளைப் பற்றிய பழமொழியாகும்.

கதைகள் சொல்லப்படுதற்கே உரியவை. அவை நெடுங்காலம் நீடித்து நிலைத்திருக்க வேண்டுமென்றால் அவை கதைக்கப்படவேண்டும். தார்வாரைச் சார்ந்த விங்கண்ணா சொன்ன கதைகள் கதைக்கப்பட வேண்டிய கட்டாயத்தை உணர்த்துகின்றன (A.K.Ramanujan 1972:50-51).

“ஒருத்தனுடைய வீட்டுக்காரிக்கி ஒரு கதை தெரியும் அவளுக்கு ஒரு பாட்டுத் தெரியும்; ஆனா அவ அவற்றை யாருக்கிட்டயுஞ் சொல்லவு மில்லே, பாடவுமில்லே.

அவளுக்குள்ளேயே செறெப்பட்டுக் கிடந்த அந்தக் கதையும் பாட்டும் விடுதலை அடைய விரும்பின; அவளே விட்டு ஓடணன்னு நெனச்சுச்சு. ஒருநா(ள்) கதெ எப்படியோ அவளைவிட்டு வெளியேறித் தப்பிச்சு ரெண்டு செருப்புகளா வடிவெடுத்து வீட்டுக்கு வெளியே உக்கார்ந்துக்கிடச்சு. பாட்டு ஒரு கோட்டாக மாறி வீட்டுக்குள்ளே ஒரு ஆணியிலே தொங்குச்சு.

வீட்டுக்கு வந்த புருசன் கோட்டையுஞ் செருப்புகளையும் பார்த்துட்டு யாருவந்தது”ன்னுகேட்டான்?

‘யாரும் வரல்லேயே’ ன்னா அவ. அவனுக்குத் திருப்தியில்லே. அவனுக்குச் சந்தேகம் வந்திருச்சு. அவங்க ரெண்டு பேரும் சண்டை போட்டுக்கிட்டு, அவன் அனுமாரு கோயிலுக்கு ஒரு போர்வெயெ எடுத்துக்கிட்டுப் படுக்கப் போயிட்டான்.

பொண்டாட்டிக்கி என்ன நடக்குதுன்னு ஒண்ணுமே புரியலே. அண்ணக்கி ராத்திரி அவ தனியா படுத்துக்கிட்டு யோசிச்சா. நெடுநேரத் தூங்கலே. யாரு செருப்பு? யாரு கோட்டுண்ணு? திரும்பத் திரும்பக் கேட்டுக்கிட்டா. பதிலில்லே. வெளக்கே அணைச்சிட்டுத் தூங்கப் போனா.

அணைச்ச பெறகு வெளக்குக (சுடர்கள்) எல்லாம் அனுமாரு கோயிலுக்கு வந்து சேருறது வழக்கம். ஒரேயொருவீட்டு வெளக்கத் தவிர மத்ததெல்லாம் வந்து சேந்துருச்சு. அது மட்டும் பிந்தி வந்துச்சு. மத்ததெல்லாம்,

‘இண்ணக்கி மட்டும் நீயேன் ரொம்பப் பிந்தி வர்றேன்’னு கேட்டுச்சு.

‘எங்க ஊட்டுலே புருசன் பொண்டாட்டி சண்டே போட்டுக் கிட்டாக’ன்னுகுடர் சொல்லிச்சு.

‘ஏஞ்சண்டே போட்டாக?’

நடந்த எல்லா வெவரங்களையும் அது சொல்லிச்சு. கதையும் பாட்டுந்தான் செருப்புகளாக, கோட்டாக மாறுணதையுஞ் சொல்லிச்சி.

போத்திக்கிட்டுப் படுத்துருந்த புருசங்காரன் அதக் கேட்டுக் கிட்டுருந்தான். அவெஞ் சந்தேகந் தீந்து போச்சு. விடிஞ்சுபொறவு வீட்டுக்குப் போனான். எல்லாததையும் பொண்டாட்டிக்கிட்டே

சொன்னான். அந்தக் கதையும் பாட்டும் அவளுக்கு மறந்து போச்சுங்கிறத அவ அப்பறந்தான் தெரிஞ்சுகிட்டா.” இக்கதை, கதை பற்றிய கருவி வழக்காற்றுக்கு நல்லதொரு சான்றாகும்.

கருவி வழக்காற்றுக் கூறுகள்

மரபான தொடக்க வாய்பாடுகளும், முடிக்கும் வாய்பாடுகளும் இதனுள் அடங்கும். “முன்னொரு காலத்திலே”, “ஒரேயொரு ஊரிலே” என்று தொடங்கினவுடன், ஒருவர் கதைதான் சொல்லப்போகிறார் என்று கதை கேட்க எல்லோரும் எச்சரிக்கையாகிவிடுவர். கதையை முடிக்கும்போது, சிலர் “கதையும் முடிச்சது கத்தரிக்காயும் காச்சது” என்று முடிப்பர். சிலர் கதை உண்மையாக நடந்தது என்பதுபோல் “நானும் போயிருந்தேன் எனக்கு வேட்டி சட்டெ எடுத்துக் குடுத்தாவ” (கதைஞர் பெண்ணாக இருந்தால் “இந்தச் சேலெ எடுத்துக் குடுத்தாவ” என்று கூறுவார்).

கதைஞர், கதை சொல்லத் தொடங்கும்போது “யாரு ஈலுப் போடறது” அல்லது “உம் கொடறது” என்று கேட்டு ஒருவரைப் பக்கத்தில் வைத்துக் கொள்வார். இப்பண்பும் கருவி வழக்காற்றுக் கூறுகளுக்குள் அடங்கும்.

கதைஞர்கள் (Narrators)

கதைஞர்கள் பல்வேறு வகையினர். கதைஞர் ஒவ்வொருவரின் அனுபவமும் வேறுபடும். அவர்தம் ஆளுமையும் வேறுபடும். அவர்தம் எண்ணங்களையும் ஆளுமைகளையும் பண்பாட்டுச் சூழல்களே தீர்மானிக்கின்றன. கதைஞர், தம் உணர்வுகளைப் புலப்படுத்துவதற்கு வழக்காற்று வடிவங்கள் எல்லாவற்றையும் பயன்படுத்துவதில்லை. தனக்கு விருப்பமான வாய்ப்பான வடிவத்தை ஆர்வத்தினாலும் அறிவின் திறத்தினாலும் தேர்ந்தெடுத்துத் தன் நினைவில் நிற்பவற்றையே கதைக்கிறான். ஒரே குடும்பத்தவராயினும் கதைஞரின் தத்துவத்தின் ஆர்வத்தின் அடிப்படையில் அவர்கள் பல்வேறு வடிவங்களைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்வர். மரபின் தாக்கமும் வேறுபடும். கதைஞர் ஒரே அச்சில் வார்க்கப்பட்டோர் அல்லர். நிகழ்த்தும் உத்திமுறையிலும், சேமப் பாதுகாப்பிலும் (மூளை என்ற களஞ்சியத்தில்) அவர்கள் வைத்திருக்கும் கதைகளிலும் வேறுபடுவர்.

கதைஞரை ஐந்து வகையினராகப் பகுக்கிறார் அன்னா லீனா சீகலா என்ற ஆய்வாளர். அவை வருமாறு:

1. மரபுக்கும் தமக்குமிடையே கணிசமான இடைவெளியை வைத்திருக்கும் முனைப்பான கதைஞர்.
2. மரபுக்கும் தமக்குமிடையே நெருக்கமான பிணைப்பை வைத்துக் கொண்டு, எப்போதாவது கதைக்கும் கதைஞர்.
3. மரபை உள்வாங்கிக் கொண்ட முனைப்பற்ற கதைஞர்.

4. மரபைத் தன்வயமாக்கிக் கொண்ட முனைப்பான கதைஞர்.
5. மரபுக்கும் தமக்குமிடையே இடைவெளியுடையவராகக் காணப்படும் முனைப்பற்ற கதைஞர் (சீகலா 1980:87-91).

தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல் புலத்தில் கதைகள் பற்றியும் கதைஞரைப் பற்றியும் ஆய்வுகள் நிகழ்த்தப்படவில்லை. 'கதைஞரும் கதைகளும்: கருசமுத்து அம்மாள் ஊர்மேலழகியான்' என்றதொரு ஆய்வேட்டை மு. இராமகிருஷ்ணன் தம் எம்.ஏ. பட்ட ஆய்வுக்காகச் சமர்ப்பித்துள்ளார். கருசமுத்தம்மாளிடம் கதைகளைச் சேகரித்து அவரின் கதைக்கும் திறத்தைப் புலப்படுத்தியுள்ளார். கதைஞரைப் பற்றிய சிறந்த கட்டுரை ஒன்றையும் எழுதியுள்ளார் (1994).

மற்றொன்று விரித்தல் (Digression)

கதையாடல்கள் கதைக்கப்படும்போது கதைஞர் கதையை விட்டுவிட்டு வேறு பல செய்திகளைக் கதைப்பார். இதனை மற்றொன்று விரித்தல் என்பர். மற்றொன்று விரித்தல், கதைக்குத் தேவையற்றது என்று பலர் கருதக்கூடும். ஆனால் இப்பண்பு கதையாடலின் இன்றியமையாத ஒரு கூறாகும். மற்றொன்று விரித்தல், அதாவது கதை சொல்லும்போதே கதைசொல்லி சொல்லும் தனிப்பட்ட கருத்து, மரபுவழிக் கதையைச் சமகாலத்தைச் சார்ந்ததாக்கிவிடும்; கதைக்கூறுகள், கதைத் துண்டுகள் (episodes), பாத்திரங்களின் பண்புகள் ஆகியவற்றின் அர்த்தங்களை மாற்றிவிடும்; நிகழ்த்துநரின் கருத்துருவம் (ideology), விழுமியம் (value), உலகநோக்கு (world view) ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்தும்; சமகாலச் சமூக, பொருளாதார அரசியல் விவகாரங்களை நிகழ்த்துதலுக்குள் கொண்டு வந்துசேர்க்கும்.

மற்றொன்று விரித்தலை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கிறார் இல்ஹான் பாஸ்காஸ் (Ilhan Basgoz):

1. விளக்கமளிப்பதும் அறிவுறுத்தலும் (explanatory and instructional)
2. கருத்துரைத்தலும் மதிப்பிடுதலும்
3. தன்னையே கடிந்து கொள்ளலும் குறையை ஏற்றுக் கொள்ளலும் என்று மூன்று வகைப்படும். இவை ஒன்றோடொன்று மேவிக் காணப்படக்கூடும்.

1. விளக்கமளித்தலும் அறிவுறுத்தலும்

கேட்போரால் புரிந்துகொள்ள முடியாத பழமையான சொற்றொகுதிகளையும் வெளிப்பாடுகளையும் (வீரகாவியங்களில் வருபவை) விளக்க இந்த வகையான மற்றொன்று விரித்தலைப் பயன்படுத்துவர். மேலும் வரலாறு, நிலவியல், சமயம், நாட்டார் மருத்துவம் போன்றவற்றைக் கேட்போருக்கு அறிவுறுத்தவும் அல்லது வழக்கங்கள், சடங்குகள் மரபுகள், பழங்காலத்தைச் சார்ந்த பழக்கங்கள் ஆகியவற்றின் அர்த்தம்,

பொருத்தம், பொருத்தமின்மை போன்றவற்றை விளக்கவும் மற்றொன்று விரித்தல் பயன்படும்.

2. கருத்துரையும், மதிப்புரையும், திறனாய்வும்

கதைஞானின் அரசியல், சமூக, சமயக் கருத்துருவங்களும் (ideology), தனிப்பட்ட தத்துவமும், எதிர்ப்பும், திறனாய்வும் மற்றொன்று விரித்தலுள் அடங்கும். சமூக, அரசியல் நிறுவனங்கள் அல்லது பொதுவாழ்வில் ஈடுபட்டிருக்கும் சக்திவாய்ந்த தனிமனிதருக்கு எதிராக வெளிப்படையான விமர்சனத்தையும் எதிர்ப்பையும் நாட்டார் கதைகளும், காப்பியமும், வீரகாவியமும் பொதுவாகக் கொண்டிருப்பதில்லை. இருப்பினும் கேட்போரின் இயல்பையும் விருப்பத்தையும் பொறுத்தும் ஆளும் ஆட்சியாளரின் பொறுமையுணர்வைப் பொறுத்தும் நிகழ்த்துதலில் கதைஞன் மென்மையான மறைமுக விமர்சனத்தைச் செய்யக்கூடும். சமூக அரசியல் மாற்றம், சமூக நிறுவனங்களின் இயக்கம் கல்வித் திட்டத்தின் முறை தவறிய செயல்பாடுகளையும் மற்றொன்று விரித்தலைப் பயன்படுத்தி, அவன் அதிருப்தியை வெளிப்படுத்தக் கூடும்.

3. தன்னையே கடிதலும் குறை ஏற்பும்

கதைஞானின் சொந்தச் சிக்கல்களும் இடர்ப்பாடுகளும் இந்தவகை மற்றொன்று விரித்தலால் வெளிப்படுத்தப்படும். இவ்வாறாக இது மற்றொன்று விரித்தலின் உளவியல் பரிமாணத்தை வெளிப்படுத்தும். இதில் கதைஞனைப் பற்றிய சிறு சிறு கருத்துரைகள் இடம்பெறும்.

வாய்மொழி வழக்காறுகளின் இயல்புகள்

நாட்டார் வழக்காறுகள் மாறும் இயல்பின. நாட்டார் வழக்காறுகள் எந்தெந்த வகைகளில் மாற்றமடைகின்றன என்பது குறிப்பிடுதற்குரியது.

1. நுணுக்க விபரம் ஒன்றை மறந்து விடுவதனால் மாற்றம் ஏற்படும்; குறிப்பாக முக்கியமற்ற ஒன்றை மறந்து விடுவது இயல்பு. இது கதைகளில் அடிக்கடி ஏற்படும் மாற்றங்களுக்குரிய பெருங் காரணமாகலாம்.
2. முன்னர் கதைகளில் இல்லாத ஒரு விபரத்தைச் சேர்ப்பது மற்றொரு மாற்றமாகும். பெரும்பாலும் இது வேறொரு கதையிலிருந்து சேர்த்திணைக்கப்படும் கதைக்கூறுகளாம் (motifs). சில வேளை களில் இது முற்றிலும் புதியதோர் கண்டுபிடிப்பாக அமையலாம். ஒரு கதையின் தொடக்கமும் முடிவும் அத்தகைய மாறுதலுக்குப் பெரிதும் ஆட்படலாம்.
3. இரண்டு அல்லது பல கதைகளை ஒன்றாகச் சேர்த்திணைப்பது மற்றொரு வகை மாற்றமாகும். விலங்குகள் அல்லது பூதங்கள் அல்லது கயவர்கள் பற்றிய கதைகள் இத்தகைய மாற்றத்திற் குள்ளாகலாம்.

4. விபரங்களைக் கூட்டிச் சேர்த்துப் பெருக்கிக் காட்டுதல் வேறொரு வகை மாற்றமாகும். சாதரணமாக ஒரு முறை செய்வதனை மூன்று முறை திரும்பச் செய்வதாகக் குறிப்பிடுதல் இத்ததைய மாற்றமாகும்.
5. மூலக்கதையில் ஒரு முறை நிகழும் சம்பவத்தைப் பன்முறை திரும்பக் குறிப்பிடுவதும் ஒரு மாற்றமாகும். சில வேளைகளில் இது உண்மையான திருப்பிக் கூறலாக இல்லாமல் போகலாம். ஆனால் இது ஒரே கதையில் அல்லது வேறொரு கதையில் வரும் சிலவற்றைப் போன்ற ஒப்புமையாக அமையலாம்.
6. பொதுக்கூறு ஒன்றை மாற்றித் தனிக்கூறு ஒன்றுக்குச் சிறப்பளித்தலும் (ஒரு பறவை என்று பொதுவாகக் குறிப்பிடுதற்குப் பதிலாகச் சிட்டுக்குருவி என்று கூறுதலும்), சிறப்புத் தனிக் கூறு ஒன்றினைப் பொதுக் கூறாக மாற்றுதலும் (சிட்டுக்குருவிக்குப் பதிலாகப் பறவையென்று பொதுமைப்படுத்தலும்) உண்டு.
7. மற்றொரு கதையிலிருந்து சில பொருள்களை எடுத்து ஒன்றுக்குப் பதிலாக அமைக்கலாம். குறிப்பாகக் கதையின் இறுதியில் அமைக்கலாம்.
8. ஒன்றுக்கொன்று எதிராகச் செயல்படும் இரு கதாபாத்திரங்கள் தங்களின் பங்கினை (role) மாற்றிக் கொள்ளக்கூடும் (தந்திரமிக்க நரியும் மூடக்கரடியும் கதையில் தந்திரக்காரக் கரடியாகவும் மூட நரியாகவும் ஆக்கப்படலாம்).
9. விலங்குக் கதைகளில் வரும் விலங்குகள் மானுடப் பாத்திரங்களாக மாற்றப்படலாம்.
10. மானுடக் கதைகளில் வரும் ஆடவர் பெண்டிருக்குப் பதிலாக விலங்குகள் பாத்திரங்களாக மாற்றப்படலாம்.
11. மேற்குறிப்பிட்டதைப் போன்று விலங்குகள் அல்லது அரக்கர்கள் அல்லது புதங்களாக மாற்றப்படலாம்.
12. கதையில் வரும் ஒரு பாத்திரம் தன்மை நிலையில் கதை சொல்வதைப் போல் கதை எடுத்துரைக்கப்படலாம்.
13. கதையில் ஏற்படுத்தப்படும் ஒரு மாற்றம் முரண்பாடின்றிக் கதையமைதற்காகப் பல மாற்றங்களை ஏற்படுத்தும்.
14. ஒரு கதை சுற்றிச் சுழன்று வரும்போது அதன் புதிய சுற்றுச் சூழலுக்குத்தகத் தழுவிடமைக்கப்படும்: அதாவது பரிச்சமயற்ற பழக்கவழங்கங்களும் பொருள்களும் பழக்கப்பட்ட வழக்கங்களாகவும் பொருள்களாகவும் பண்பாட்டிற்குத் தக்கவாறு மாற்றியமைக்கப்படும். இளவரசர்களும் இளவரசிகளும் செல்வந்தர்களாக மாற்றப்படுவர்.
15. கதையில் வரும் பழமைக்கூறுகள் (old traits) புதுமைக்கூறுகளாக மாற்றப்படலாம்.

நாட்டார் கதைகளின் வகைமைப்பாடு

நாட்டார் கதைகளை வகைமைப்படுத்துவது சிக்கலான ஒரு செயல். நாட்டார் கதைகளைத் தம்முடைய வாழ்வில் பயன்படுத்தும் நாட்டார், எவ்வாறு வகைமைப்படுத்துகின்றனர்? என்று காணவேண்டும். இவற்றை இன வழக்காற்று வகைமை (ethnic genre) என்பர். நாட்டார் அவற்றை வகைமைப்படுத்தாமல்கூட இருக்கலாம். அப்படி இருக்கும் நிலையில் ஆய்வாளர்களாகிய நாம் சில பெயர்களைச் சில வழக்காறுகளின்மீது திணிப்பதற்கு 'ஆய்வு வகைமை' (analytical category) என்பர். குறிப்பிட்ட தொருபண்பாட்டில் ஒரு வழக்காற்றிற்கு என்ன பெயரிடுகின்றனர் என்று காண்பது அப்பண்பாட்டினரின் 'கருத்தாக்கம் செய்யும் முறையை' அறிய உதவும். இவ்வாறு கண்டறிவது இன்றியமையாததாகும்.

ஆவணப்புலங்களில் (archives) சேமித்து வைக்கும்போது இன வழக்காற்று வகைமையின் பெயரையும் ஆய்வு வகைமையின் பெயரையும் குறிப்பிடுதல் நலம். ஆய்வு வசதிக்காக உலகளாவிய முறையில் வகைமைப்படுத்தும் திட்டம் ஒன்றை உருவாக்க வேண்டும் என்கிறார் ஹாங்கோ (1989). ஆனால் கதைக்கூறுகளின் அடிப்படையில் கதைகளை வகைப்படுத்தும்போது அதற்கு முடிவே இல்லை. வரையறை செய்வதும் வகைமைப்படுத்துவதும், ஆர்வத்தை ஊட்டுவதுமில்லை; பயனளிப்பது மில்லை என்கிறார் பாஸ்கம் (1965:3).

வகைமைப்பாடுகள் குறித்த பிராப்பின் கருத்துகள் குறிப்பிடுதற் குரியவை. "எல்லா ஆய்வுகளுக்கும் அடிப்படை வகைப்படுத்துதலாகும். ஆனால் வகைப்படுத்துதலும் சில முதல்நிலை ஆராய்ச்சிகளுக்குப் பின்னரே நடைபெறவேண்டும். சிலர் வகைப்படுத்திக் கொண்டு தம்முடைய மூல் ஆய்வு ஆதாரங்களை அவற்றிற்குள் திணிக்க முயலுகின்றனர். புறப்பண்புகளைக் கொண்டு வகைப்படுத்தக்கூடாது; சான்று மூலங்களின் உட்பண்புகளைக் கொண்டே வகைப்படுத்த வேண்டும்" என்கிறார் பிராப்.

சாதாரணமாக, விசித்திரப் பாணியில் அமைந்த கதைகள் (fantastic tales), அன்றாட வாழ்வு பற்றிய கதைகள் (tales of every day life), விலங்குக் கதைகள் (animal tales) என்று பிரிக்கின்றனர். ஆனால், விலங்குக் கதைகளில் பெரும்பான்மையானவை விசித்திரப் பாணியில் அமைவ தில்லையா? விசித்திரப் பாணிக் கதைகளில் விலங்குகள் வருவதில்லையா? சான்றாக 'அறுவடையைப் பங்கிடுதல்' (தானியமிருக்கும் தலைப் பகுதியை ஒரு கதாபாத்திரம் எடுத்துக்கொள்ள வேர்ப்பகுதியை வேறொன்று எடுத்துக்கொள்ளுதல்) என்ற உருசிய நாட்டில் வழங்கும் கதையில் ஏமாற்றப்படுவது கரடி. மேலைநாட்டில் ஐரோப்பாவில் ஏமாற்றப்படுவது பேய். ஐரோப்பாவில் ஒரு மாற்று வடிவில் விலங்குகளின்றி இந்தக் கதை சொல்லப்படுகிறது. இதனை எவ்வாறு விலங்குக் கதையில் சேர்ப்பது என்கிறார் பிராப்.

பின்னர் 'மக்களின் உளவியல்' (The Psychology of Peoples) என்ற நூலில் ஊண்ட் (Wundt) என்பவர் வகுத்த முறையும் பொருத்தமற்றது;