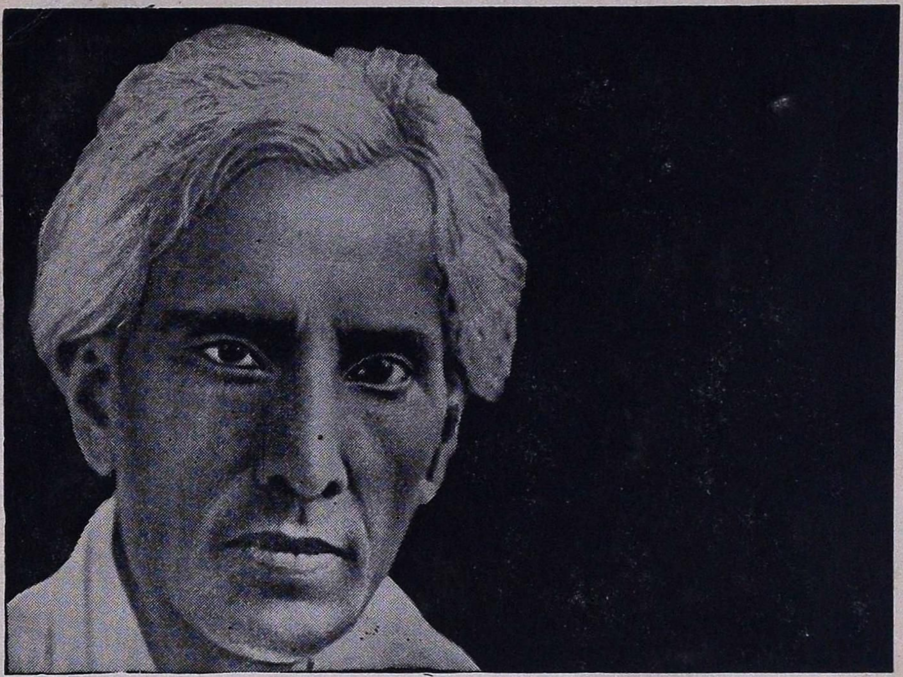
சுபோத்சந்திர ஸென்குப்தா



சரத்சந்திரர்

மனிதப் பண்பும் கலைத்திறனும்

சாகித்திய அக்காதெமி

சரத்சந்திரர்

மனிதப் பண்பும் கலைத்திறனும்

உள் அட்டையில் காணும் சிற்பக் காட்சியில், பகவான் புத்தரின் அன்னை மாயாதேவி கண்ட கனவின் பலனை, மன்னர் சுத்தோதனனுக்கு நிமித்திகர் மூவர் விளக்குகின்றனர். அவர்களுக்குக் கீழே அமர்ந்து அந்த விளக்கத்தை எழுதுகிறார் ஓர் எழுத்தர். எழுதுங்கலையைச் சித்தரிக்கும் முதல் இந்தியச் சிற்பம் இதுவாகவே இருக்கலாம்.

(நாகார்ஜுன மலைச்சிற்பம்—கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு
பட உதவி : நேஷனல் மியூஸியம் புதுதில்லி.)

சரத்சந்திரர்

மனிதப் பண்பும் கலைத்திறனும்

குருவிக்கரம்பை வேலு

மூல ஆசிரியர் :

எஸ். ஸி. ஸென் குப்தா

தமிழில் :

நா. பார்த்தசாரதி

சாகித்திய அக்காதெமி

SARATCHANDIRAR : *Manithappanbhum Kalai Thiranum—Tamil translation by Naa Parthasarathy of Subodhchandra Sengupta's Saratchandra : Man & Artist in English, Sahitya Akademi, New Delhi, (1983). Reprint 1988*

© எஸ். ஸி. சென்குப்தா

© தமிழாக்கம் : சாகித்திய அக்காதெமி

முதல் வெளியீடு: 1983
மறுபதிப்பு : 1988

தலைமை அலுவலகம் :

இரவீந்திர பவன், 35, ஃபெரோஸ்ஷா சாலை,
புது தில்லி-110 001.

கிளை அலுவலகங்கள் :

பிளாக் V. B. இரவீந்திர சரோபர் ஸ்டேடியம்,
கல்கத்தா-700 029.

29, எல்டாம்ஸ் சாலை, தேனாம்பேட்டை, சென்னை-600 018.

172, பம்பாய் மராத்தி கிரந்த சங்கிரகாலய மார்க்
தாதர், பம்பாய்-400 014.

அச்சிட்டவர் : மாருதி பிரஸ், சென்னை-600 014.

முன்னுரை

இலக்கியத்தில் மூன்றாண்டுகள் வேகமான வளர்ச்சி, முப்பது ஆண்டுகள் நிலைத்தால் புகழ், முன்னூறு ஆண்டுகள் நீடித்தால் அழியாத்தன்மை, மூவாயிரம் ஆண்டுகள் ஹோமர் மாதிரி தொடர்ந்து படிக்க முடிந்தால் நிரந்தர புகழ் என்று ஒரு வழக்கு உண்டு. இது துல்லியமான பழங்கருத்துத்தான். விமரிசனக் கண்ணோட்டத்தில் கணித்துக் கூறுவதற்கு மூவாயிரம் ஆண்டுகள் என்பது மிகவும் நீண்டகாலம். எனினும் மேற்குறிப்பிட்ட முது மொழி வழக்குப்படியான மற்ற நிலைகளைச் சரத்சந்திரரின் நற்பெயரும் பெருமையும் ஏற்கெனவே அடைந்துவிட்டன. அல்லது சீக்கிரமே பெற்றுவிடும் எனலாம். அவருடைய கதை களும் நாவல்களும் வெளிவரத் தொடங்கியவுடனேயே அவை ஒரு பரபரப்பை உண்டாக்கிவிட்டன. மகத்தான எழுத்தாளர் களில் வெகு சிலரே அனுபவிக்கமுடிந்த வளர்ச்சி வேகத்தையும் அவரால் அடைய முடிந்தது. 'வங்கத்தில் சிரமப்படத் தேவை யில்லாத அதிருஷ்டம் வாய்ந்த எழுத்தாளன் நான் மட்டுமே'— என்று அவரே சொன்னதுண்டு. மேற்குறிப்பிட்ட முதுமொழியின் இரண்டாம் கட்டத்தையும் அவர் வெகு விரைவிலேயே கடந்து விட்டார் என்று தோன்றுகிறது. முப்பது ஆண்டுகளுக்கும் குறைவான காலத்திலேயே, அவர் புகழின் உச்சத்தில் இருந்தார். அப்போதிருந்தே அவருடைய புத்தகங்கள் பலமுறை மறுபதிப்புச் செய்யப்பட்டன. நன்கு விற்பனையாகும் நூல்கள் என்ற வகை யில் தொகுக்கப்பட்டும், பல மொழிகளில் மொழிபெயர்ப்புக் களாகவும் அவை வெளிவந்தன. பல வாசகர்களின் கருத்துப்படி அவர் ஒரு நல்ல கதாசிரியர் என்பதை ரவீந்திரநாதர் ஒப்புக் கொண்டார். முதல்தரமான நாவலாசிரியர் என்று அவரை ரோமான் ரோலாண்ட் புகழ்ந்துரைத்தார். அவருடைய புத்தகங் களுக்கான கிராக்கி குறைவுபடாமலே இருந்துவந்தது. உத்தே சிக்கப்பட்ட நூற்றாண்டுவிழாப் பதிப்புக்காக ரசிகர்கள் ஏராள மானவர்கள் காத்திருந்தார்கள். இன்னும் இரண்டு நூற்றாண்டு களுக்கு அவை மதிப்புக் குறையாமல் இருக்கும் என்பதையே இது காட்டுகிறது. முன்னூறு ஆண்டுகளுக்கும், அதற்கும் மேலும் படிக்கப்படப்போகிற அழியாத் தன்மை வாய்ந்த இலக்கிய ஆசிரியர்களுடன் சரத்சந்திரரும் இணைந்துகொள்வார்.

இந்த அழியாத் தன்மையின் இரகசியம்தான் என்ன? தந்தையாரிடமிருந்து சரத்சந்திரர் அடைந்த துறுதுறுப்பான இயல்பு, அவரை நாடோடியாகச் சுற்றியலைய வைத்தது. அப்படி அவர் அலைந்தபோது இந்தியா, பர்மாவின் பல்வேறு பகுதிகளில் அவர் திரட்டிச் சேர்த்த விதம்விதமான அனுபவங்களை, அவரால் தன்னுடைய நாவல்களிலும் கதைகளிலும் சேர்த்து வழங்கமுடிந்தது. அவருடைய படைப்புக்களில் மிகவும் கருத்தைக் கவர்வதான ஒரு விஷயம் அவர், கீழ்மட்டத்து மக்களிடம் கொண்டிருந்த பரிவுணர்ச்சியும், 'மனித சமுதாயத்துக்கும் பகுத்தறியும் தன்மைக்கும் எதிராக நவீன வங்காள மக்களின் வாழ்க்கை முறையை அலைக்கழிக்கும்' அடக்கு முறைகளை அப்படியே சாடும் போக்கும்தான். 'பதர் தபி' கதையில் சமுதாய, மதவிஷயங்களிலான அடக்குமுறைகளை எதிர்ப்பதோடு ஆங்கில ஏகாதிபத்தியத்தைக் கண்டிப்பதும் இணைந்துவிடுகிறது. இந்த இடத்தில் கலைத்திறன் ஒருபுறமிருக்க, அவர் ஒரு ஞானியாக அல்லது தீர்க்கதரிசியாகவும் விளங்குகிறார். ஒருவகையில், நேதாஜியின் ஆற்றலையும், இந்திய தேசீய இராணுவத்தின் தலைவர் என்ற முறையில் அவருடைய வீரசாகசங்களையும் நமக்குப் புலப்படுத்துகிறார். ஆயினும் தீயவர்கள் என்று குற்றம் சாட்டப்பட்டவர்கள் திருந்தியவுடன், கதைக்கருவின் ஓட்டம் தொய்வடைவதால், இலக்கியத்தின் புரட்சிகரமான, சீர்திருத்த நோக்கத்திற்கான வேட்கை ஒரு கட்டுக்குள்ளேயே அமைந்துவிடுகிறது. இதனால், பிரச்சார இலக்கியத்தின் வெற்றி அடிக்கடி தானே வலுவிழந்துபோக நேர்கிறது. பழிபாவங்களை அழிக்க உதவுவதன்மூலம், புறக்கணிக்கப்பட்ட பகுதிகளையும், தன்னுடைய போக்கில் சீர்ப்படுத்த அது உதவி செய்கிறது.

பிரச்சார நோக்கமுடைய சமுதாய, அரசியல் பிரச்சினைகளுக்கும் அப்பால் தீவிரமாகப் போகும்போதுதான் இலக்கியம் அல்லது கலை நீண்டகாலம் நிலைத்திருக்க முடிகிறது. 'அழியாத் தன்மையின் குழந்தையை, வாழும் மனிதனைவிடத் தத்ரூபமானவனை' உருவாக்குவதிலும் அது சிறந்ததாகிறது. உரிமை வழங்கப்படுகிற சமுதாயத்தில் ஜாதிமுறை ஆசாரம் இவற்றின் கெடுபிடிகள் இலகுவாக்கப்படுகின்றன. இளம் ஹிந்து விதவைப் பெண் இனிமேலும் பயனற்று வாழ்ந்து அழியவேண்டியதில்லை. ஏழை விவசாயி, தொழிலாளி இவர்களில் பெரும்பாலோரை சோஷியலிஸ்ட் சீர்திருத்தங்கள் முன்னேற்றமடையச் செய்து கொண்டிருக்கின்றன. தவறிய பெண்களுக்கு மறுவாழ்வுக்கான வழியமைந்துகொண்டிருக்கிறது. சப்ய ஸாசியின் வீரதீர சாகசங்களை, அரசியல் விடுதலையானது, சரித்திரத்துக்கே ஒதுக்கித்

தள்ளிவிட்டது. இன்னும் என்ன? கூட்டுக் குடும்ப முறையில் சரத்சந்திரர் உருவகப்படுத்திக் காட்டும் விஷயங்கள் கடந்த காலத்தைச் சேர்ந்தவையாகி விட்டன. இருப்பினும், கலை இலக்கியங்களில் வலியுறுத்தப்படும் சமுதாயச் சூழல் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்துக்கும் இடத்துக்கும் உரியதாக இருந்த போதிலும், அறிவாற்றலுக்கும் உள்ளுணர்வுக்கும் இடையே, உள்ளத்தின் பற்றுறுதிக்கும் வெற்றியுணர்ச்சிக்கும் இடையே, அல்லது ஒத்த அடிப்படையிலான பல்வேறு பற்றுக்களுக்கும் இடையே எழும் போராட்டங்களை உருவகப் படுத்தும் தன்மை நிரந்தரமானது. ராஜலெக்ஷ்மி, சாவித்திரி, அசலா பாத்திரப் படைப்புக்களில் இதைக் காண முடிகிறது. அரசியல் விடுதலை மகத்தான சாதனையாக இருந்த போதிலும், 'பதர் தபி'யில் எழுப்பப்பட்டுள்ள ஆழமான பிரச்சினைகளை அதனால் தீர்க்கமுடியாது :—'முடிவு, வழிமுறைகளை நியாயப்படுத்துமா? மற்றையோரை ஆட்டிப்படைக்கும் தன்மையில், புரட்சிகரமான கதாநாயகனையும் வாழ்க்கையின் முரண்பட்ட அம்சங்கள் அலைக்கழித்து மாற்றிவிடுமா?' ஏனெனில் மகத்தான கலை இலக்கியப் படைப்புக்கள் நடைமுறையிலுள்ள ஆழமான மர்மங்களை, அவை எப்போது உண்டாயின என்பதை அறியமுடியாதபோதிலும், பிரதிபலித்துக் காட்டுகின்றன. ஆர்க்கிமிடீஸ் காலத்திலிருந்து ஐன்ஸ்டைன் காலம்வரை ஏற்பட்டுள்ள அறிவியல் கண்டுபிடிப்புக்கள் நாளடைவில் பழசாகி விடும். ஆனால் மோனலிஸாவின் இதழ்களில் அரும்பும் புன்னகை ஒருபோதும் சலிப்புண்டாக்காது.

மனிதர்கள், தங்களுடைய தத்துவங்கள் என்று சொல்லிக் கொள்ளும் விரைந்து மறையவல்ல கற்பனைகளுடனும், மரபுகள் என்றழைக்கப்படும் நிலையற்ற பரிசோதனைகளோடும் வந்து வந்து செல்வார்கள். ஆனால் மிகச் சிறந்த மனிதன், விதியின் பிடியில் அகப்பட்ட ஆனால் அறிவாற்றல் மிகுந்தவனான மனிதன், தன்னுடைய உள்ளுணர்வுகளாலும், உணர்ச்சி வேகங்களாலும் வளம் பெற்ற மனிதன்—என்றென்றைக்கும் நிரந்தரமானவனாய் விளங்குவான். இதுதான் மனித இனத்தின் நிலையான தனிச்சிறப்பு. வால்மீகி போன்ற மாபெரும் படைப்பாளிகள்—மேலும் ஒரு மூவாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு நிலைப்பெறப் போகிறவர்கள்—தொடங்கி சரத்சந்திரர்வரை இதையேதான் வெளிப்படுத்துகின்றனர். இதுதான் இலக்கியத்தில் சிரஞ்சீவித்துவம் அடைவதற்கான இரகசியம் என்று கூறலாம்.

கல்கத்தா **எஸ். ஸி. ஸெங்குப்தா**

உள்ளடக்கம்

			பக்கம்
	முன்னுரை		
1.	ரவீந்திரநாதரும் சரத்சந்திரரும்	...	1
2.	பகல்பூர்—இரங்கூன்—கல்கத்தா	...	7
3.	கதைகள்—சிறுகதைகளும் நெடுங்கதைகளும்	...	33
4.	பெண்ணின் இதயம்	...	65
5.	வாழ்க்கை, காதல் பற்றிய பிரச்சினைகள்	...	100
6.	முடிவுரை	...	124
7.	சரத்சந்திரரின் படைப்புக்கள்	...	140

அத்தியாயம் ஒன்று

ரவீந்திரநாதரும் சரத்சந்திரரும்

இருபதாம் நூற்ருண்டில் வங்காளி மொழி இலக்கியத்தில், ரவீந்திரநாத தாகூரும் சரத்சந்திர சாட்டர்ஜியும் இரண்டு மிகப் பெரும் அறிஞர்களாக விளங்குகிருர்கள். சரத்சந்திரர் எப்போதும் தன்னே ரவீந்திரநாதரின் சீடராகவே கருதிவந்தார். இருந்தும் இவர்களைப்போல் வேறுபட்ட எந்த இருவரையும் காணமுடியாது. தன்னுடைய நடுத்தரமான உயரம், வெளிறிய பழுப்புநிறம், தனிப்படுத்திக் காட்டாத இயல்புகள் இவற்ருல் தோற்றத்தில் சரத்சந்திரர், ரவீந்திரநாதருக்கு மாறுபட்டவராகவே இருந்தார். ரவீந்திரரோ தெய்வீக அழகுடன் தெய்வத் தன்மைக்குரிய உயரத் தோடும் விளங்கினுர். ரவீந்திரநாதருடன் உரையாடும்போது, அவருடைய கம்பீரமான தோற்றம், கண்களின் ஆழ்ந்த கருத் தூன்றிய நோக்கு, வளமான இனிய குரல் இவற்ருல் எவரும் கவரப்படுவர். ஆனுல் சரத்சந்திரரைப் பொறுத்தவரை, மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கவை கண்களின் மகிழ்ச்சி பொருந்திய இமைத் துடிப்பும், குரலில் ஊடுருவிப் பாயும் தன்மையும்தான். இளவரசர் துவாரகாநாத் தாகூரின் பேரனுன ரவீந்திரநாத் மாளிகைபோன்ற வீட்டின் பகட்டான சூழலில் பிறந்து வளர்ந்தவர். அவருடைய குடும்பத்தில் அவரைப்போன்று உன்னத நிலையை வேறு எவரும் அடையவில்லை எனினும், ரவீந்திரநாதர் தன்னுடைய முன்னேரிட மிருந்து செல்வத்தோடு பண்பாட்டுச் சிறப்பையும் சேர்த்தே அடைந்தார். சாதாரணமான வழக்கில் திருமகளும் கலைமகளும் ஒருவரோடொருவர் பகைமை பூண்டவர்கள் என்று சொல்லப்படு வதுண்டு. ஆனுல் அவர்கள் தங்கள் பரம்பரைப் பகைமையைச் சற்றே மறந்துவிட்டுத் தாகூரின் குடும்பத்தில் சேர்ந்திருந்து தங்கள் கடாட்சத்தை அருளினுர்கள் என்று சொல்லலாம். சரத்சந்திரர் ஏழையாகப் பிறந்தார், எங்கோ தொலைதூரத்துக் கிராமம் ஒன்றில். இருட்டியபிறகு வெளியே அடியெடுத்துவைக்கமுடியாத ஒரு சூழலில், மிக ஏழையான குடும்பத்தில் அவர் பிறந்தார். அவருடைய தந்தையார் சில விஷயங்களில் மிகவும் குறிப்பிடத் தக்க ஒருவராகவே இருந்தார் என்பது உண்மைதான், ஆனுல்,

ரவீந்திரநாதருடைய செழுமையான பண்பாட்டுச் சிறப்பைச் சரத் சந்திரர் பெற்றிருக்கவில்லை. ரவீந்திரநாதரின் இளமைக் காலத்துக் கவிதைகளில் பெரும் பகுதி, ராஜ்ஷாஹி மாவட்டத்திலிருந்த அவருடைய முன்னோர்களின் எஸ்டேட்டில் தங்கியிருந்தபோது எழுதப்பட்டவை. பிற்பாடு அவர் சாந்தி நிகேதனம் கிராமத்தில் குடியேறினார். கிராமப்புறச் சீரமைப்புக்காகத் தன்னை முழுமையாக அங்கு ஈடுபடுத்திக்கொண்டார். ஆனால், அவருடைய இடைவிடாத கிராமப்புறத் தொடர்பையும்மீறி, அவரிடம் நகர்ப்புற ஈடுபாடே மிகுதியாய்த் தோற்றமளித்தது. சரத்சந்திரர் எப்போதுமே கிராமப்புற மனிதராக, கிராம வாழ்க்கையை விரும்புபவராக விளங்கினார். நகரத்துச் சந்தடிகளிலிருந்து விடுபட்டு ஓடத் துடிப்பவர் போன்றே அவர் இருந்தார். அவருடைய கடைசிக் காலத்தில், கல்கத்தா புறநகர்ப் பகுதியில் ஒரு வீட்டைக் கட்டிக்கொண்டபோதிலும் அடிக்கடி தன்னுடைய கிராமத்து வீட்டுக்குச் சென்றுவிடுவார். அவருடைய நடமாட்டத்தைப்பற்றி அறிந்த மிகக் குறுகிய வட்டத்தில் இருந்தவர்களைத் தவிர மற்றவர்களுக்கு அவர் நகரத்தில் இருப்பதைக் காண்பது மிகவும் அரிதான ஒன்று. மலிவான விளம்பரத்தையோ புகழையோ கவிஞர் விரும்புகிறவர் என்று யாரும் அவரைக் குறை சொல்ல முடியாது. ஆனால் அவர் எப்போதும் பொதுமக்கள் முன்னேயே இயங்கினார். பொதுக் கூட்டங்களில் உரையாற்றிக் கொண்டும், நாடக நிகழ்ச்சிகளையோ இசைக் குழுக்களையோ நடத்திக்கொண்டும், விவாதங்களில் பங்கெடுத்துக்கொண்டும் அவர் இருந்தார். தினந்தோறும், உலகின் எல்லாப் பகுதிகளிலிருந்தும் பார்வையாளர்கள் அவருடைய இல்லத்தில் குழுமிய வண்ணமிருந்தனர். அவருடைய வீடு ஒரு யாத்திரைத் தலமாகவே மாறியது. எழுதத் தொடங்கிய நாள்முதலே சரத்சந்திரர் மிகப் பெரிய அளவில் மக்களின் பாராட்டுக்குரியவராக விளங்கினார் எனலாம். இருப்பினும், விளம்பரத்தை விரும்பாத கூச்சமுடையவராகவே அவர் கடைசிவரை இருந்தார். அச்சில் வெளிவந்த அவருடைய முதல் கதையான மந்திர் (கோவில்) வேறு ஒருவரின் பெயரில் வெளியிடப்பட்டது. அவருடைய 'பரதீதி' கதை பாரதி இதழில் தொடர் கதையாக வெளிவந்தபோது, முடிவுவரை ஆசிரியரின் பெயர் வெளியிடப்படவேயில்லை. பொதுக் கூட்டங்களில் சரத்சந்திரர் தோன்றியதே இல்லை. எப்போதாவது நண்பர்கள் வியப்பாளர்களின் வற்புறுத்தலின்பேரில், கூட்டங்களுக்கு வருவதற்காக அவர் ஒப்புக்கொண்டாலும், பெரும்பாலும், நிகழ்ச்சிகளில் கலந்துகொள்ளாமல், நிகழ்ச்சி ஏற்பாடு செய்தவர்

களை அவருக்காக வீணில் காத்திருக்க வைத்துவிடுவார். அவருடைய படைப்பைப்பற்றிய புகழுரைக் கட்டுரையை யாரேனும் அவருக்குக் காண்பித்தால் அவர் மகிழ்ச்சியடைவார். ஆனாலும் வெளிப்படையாகக் கூச்சப்படுவார். ரவீந்திரநாதரின் வாழ்க்கையைப்பற்றி அவரே எழுதியிருக்கிறார். அதைப்பற்றி மக்கள் அறிந்துகொள்ள ஆர்வம்கொண்டபோது, அவர்கள் அறிந்திராத எதுவும் அந்த வரலாற்றில் இல்லை என்னும் அளவில் அது அமைந்திருந்தது. அவருடைய படைப்புக்களைப் போன்றே, அவருடைய வாழ்க்கை வரலாற்றின் பல்வேறு விவரங்களும் தேசியச் சொத்தின் பகுதியாக அமைந்துள்ளன. ஆனால் சரத்சந்திரர் எளிமையானவராகவும், விருந்தோம்பும் பண்புடையவராகவும், அடக்கமானவராகவும் இருந்தார். அற்புதமான மனிதராகத் தோன்றினார். அவருடைய வாழ்க்கை வரலாற்றின் மேலோட்டமான சில விவரங்கள் மட்டுமே மக்களுக்கு அவர் வாழ்ந்தபோது தெரியவந்தன. அவையும் தெளிவற்றவையாகவே இருந்தன. இப்போது, ஏதோ ஒரு வகையில் அதிகாரபூர்வமான வாழ்க்கை வரலாறு வெளிவந்துள்ள பின்னரும், ஏராளமான விவரங்கள் இன்னும் வெளிப்படவில்லை என்றே தோன்றுகிறது. அமர கவிகளின் வாழ்க்கை வரலாற்றின் மிக நுண்ணிய விவரங்களைக்கூட நாம் அறிந்துகொள்ள முடிகிறபோது, யதார்த்தவாதியாகப் புகழ்பெற்ற ஒரு நாவலாசிரியரைப்பற்றிய அநேக விவரங்களை அறிந்துகொள்ள முடியாதிருப்பது வியப்பானதாகவே உள்ளது.

இந்த இருவரின் இலக்கிய வாழ்விலும் மற்றுமொரு முரண்பாட்டைக் காணமுடிகிறது. ரவீந்திரநாதர் மிகுதியான செல்வச் செழிப்பில் பிறந்தவர். ஆயினும் அவர் பெரும் புகழ் அடையப் பல ஆண்டுகள் முன்கூட்டியே பொதுமக்களின் அபிமான பெறக் காத்திருக்கவேண்டியிருந்தது. சரத்சந்திரர் ஒரு மனிதன் என்கிற முறையில், பல ஆண்டுகள் வறுமையில் உழன்றிருந்தாலும், எழுத்தாளர் என்கிற முறையில் அவர் வளமாகவே வாழ்ந்தார். வாழ்க்கையில் அவ்வளவு போராட்டங்களைச் சந்திக்கநேர்ந்த அவருடைய எழுத்துக்களில் எந்தப் போராட்டத்தையும் பிரதிபலிக்கவில்லை. கிளர்ச்சியூட்டும் ஆபாச எழுத்துக்களைத் தருபவர் என்று கண்டித்துக் கூச்சலிட்ட விமரிசகர்கள் பலர் அவருடைய கடைசி நாட்கள்வரை இருந்தபோதிலும், எழுத்தாளர் என்று வெளியுலகத்துக்கு அறிமுகமான நாள் முதலே சரத்சந்திரர் மக்களின் பாராட்டுக்குரியவராக விளங்கினார். பர்மாவில் ஒரு ஏழைக்

குமாஸ்தா ஒருநாள் காலையில் விழித்தெழுந்தபோதுதான் பிரபல மானவஞக இருப்பதை அறிந்ததுபோல் இவரைப்பற்றியும் சொல்லலாம். மீண்டும், ரவீந்திரர் சரத்சந்திரர் இவர்கள் நடைமுறை நிகழ்ச்சிகளை அணுகிய முறை, அவற்றை இலக்கியத்தில் வடித்த முறை இவற்றிலும் பெருத்த வேறுபாடு இருந்தது. மகாத்மா காந்தியை ரவீந்திரநாதர் மதித்துப் போற்றினர். ஆனாலும் காங்கிரஸ் இயக்கத்திலிருந்தும், ஒத்துழையாமைக் கிளர்ச்சியிலிருந்தும் அவர் விலகியே இருந்தார். வன்முறையான புரட்சி நடவடிக்கைகளைப்பற்றி மிக வன்மையாகக் கண்டனம் தெரிவித்தார். சரத்சந்திரர் மகாத்மாஜியை விமரிசித்துக் கொண்டிருந்தபோதிலும் காங்கிரஸ் இயக்கத்தில் சேர்ந்துகொண்டார். ஹௌரா மாவட்டக் காங்கிரஸ் கமிட்டியின் தலைவராகவும் ஆனர். அவருடைய 'பதர் தபி,' நூலில் வரும் பாரதி பாத்திரத்தின் வாய்மொழியாக வெளிப்படும் உரையாடலிலிருந்து, சரத்சந்திரர் வன்முறைகளை ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை என்பதை அறிய முடிகிறது. வன்முறைத் தத்துவத்தின் மீதான அவருடைய வெறுப்புணர்ச்சிக்கு அசைக்கமுடியாத வடிவத்தை அவை ஏற்படுத்தியதுண்டு. இருந்தபோதிலும், வன்முறையாளர்களின் சுடர்விட்டெரியும் நாட்டுப்பற்று உணர்ச்சியை அவர் பெரிதும் வியந்தார். இந்த விஷயத்தில் எதற்கும் அஞ்சி விலகாத அவருடைய தைரியப் போக்கையும் குறிப்பிட்டாகவேண்டும். சாசுவதமான உண்மைகளைப் பாடிய கவிஞர் ரவீந்திரநாத், தன்னுடைய சில கவிதைகளில் வாழ்க்கை என்பது தொடர்ச்சியான ஒரு ஆற்றல் என்று உருவகப்படுத்தியிருந்தபோதிலும் உண்மைகளை வியந்து பாராட்டும் தன்மையிலேயே அவருடைய அறிவு சுடர்விட்டுப் பிரகாசித்தது. சாசுவதமான வேதனை, சாசுவதமான உணர்ச்சிகள்—இவை ஒருபோதும் மறையாமல் விழிப்போடிருந்தன. கடந்த காலத்துக்கும் நிகழ்காலத்துக்கும் இடையேயும், நிகழ்காலத்துக்கும் எதிர்காலத்துக்கும் இடையேயும் ஒருவிதத் தொடர்பிணைப்பு இருக்கிறது என்பதை அவர் அறிந்திருந்தார். பல நூற்ருண்டுகளுக்குப் பின்னரும், அழகை வியந்து கவிதையை ரசிக்கும் ஒரு பெண், தாகூர் இயற்கையின் எழிலையும் வாழ்க்கையின் இனிமையையும்பற்றிப் பல தலைமுறைகளுக்கு முன்னரே பாடியிருக்கிருர் என்பதை உணரவேண்டும் என்று கருதினர். சரத்சந்திரருக்கு அம்மாதிரியான உறுதிப்பாடு எதுவும் இருந்ததில்லை. அப்பட்டமான உண்மைகளைவிட ஆக்கபூர்வமான பிரச்சினைகளைப்பற்றியே அவர் எழுதினர். அவரைப் பொறுத்தவரை வாழ்க்கை என்பது

முடிவில்லாத தேடு பொருளாகவே இருந்தது. காலச் சுழற்சி யோடு சேர்ந்து தேடு பொருளும் மாறுகிறது. மதிப்பீடுகளும் மாறுதல் பெறுகின்றன. அவருடைய ஐம்பத்து மூன்றும் பிறந்த நாளின்போது நாட்டுமக்கள் பொதுக் கூட்டமொன்றில் அவரைப் பாராட்டி மகிழ்ந்தனர். அந்த ஆரவாரமான வரவேற்பால் பெரிதும் நெகிழ்ச்சியுற்ற சரத்சந்திரர், இலக்கிய உலகில் எதுவுமே நீண்ட நாளைக்கு நிற்காது என்பதைக் கூட்டத்தாருக்கு நினைவு படுத்தினார். தன்னுடைய சொந்தப் படைப்புக்கள் அவ்வாறு பின்னடைந்துபோய்க் குப்பைக் கூடையில் வீசப்படும் நிலையடை வதை எதிர்பார்த்திருப்பதாகவும் அவர் குறிப்பிட்டார். சரத் சந்திரர் பொதுவாக விவாதங்களையும் கருத்து மோதல்களையும் தவிர்த்தார். இருப்பினும் அவற்றில் பங்குகொண்ட இரண்டு சந்தர்ப்பங்களிலும், தாகூருக்கு எதிரான வாதங்களோடுதான் சேர்ந்துகொண்டார். ஒத்துழையாமை இயக்கக் காலங்களில், கல்வித் துறையில் ஒத்துழைப்பைப்பற்றி (சிக்ஷான்மிலான்) வலி யுறுத்திப் பொதுக் கூட்டமொன்றில் ரவீந்திரநாத் பேசினார். மேலை நாட்டுக் கலாச்சாரங்களை ஏற்றுக்கொள்வதன் அவசியம்பற்றி வலி யுறுத்தினார். சரத்சந்திரரோ, இந்த விஷயத்தில் கல்வித்துறை யில் முரண்பாடுகள் (சிக்ஷான்விரோத்) பற்றிய மறுப்பைத் தெரி வித்தார். புதிய கல்வி முறை, இந்திய தேசியப் பண்பாட்டுக்கு விரோதமானது என வாதிட்டார். மற்றுமொரு சந்தர்ப்பம் இன்னமும் அதிகமான சிறப்புவாய்ந்தது. இலக்கியமும் கலையும், இடம் காலம் இவற்றின் எல்லைகளைக் கடந்து மேம்படுபவை என்று ரவீந்திரநாத் நம்பினார். உழைக்கும் உலகின் உண்மை எல்லைகளைக் கடந்து மேலே தவழ்பவை அவை என்று கருதினார். அவருடைய இந்தக் கருத்து நவீன இலக்கியத்தின்மீது, தன்னுடைய பிரச்சார ஆர்வத்துடன் தாக்குதலை ஏற்படுத்த வழிமைத்தது. தினசரி உண்மைகளின் அவலநிலையை வலியுறுத்தும் அந்த இலக்கியங் களின் போக்கை எதிர்த்தார். ரவீந்திரரின் கட்டுரையைக் கண்டித்து வசைபாடும் முறையிலும், கிண்டலான முறையிலும் சரத்சந்திரர் விமரிசித்தார். அதன் ஆபாசத் தன்மைக்காக அல்லாமல், நவீன இலக்கியம்பற்றிய அவருடைய புதுமையான குறிப்புக்காக ஒரு வேண்டுகோள் விடுத்தார். இருப்பினும், ரவீந்திரநாதரின் கோரா, கரேபைரே (வீடும் உலகமும்) நூல் களில், கணிசமான அளவு நடுநிலையான மதிப்பீட்டைக் காண முடிகிறது. நடைமுறைப் பிரச்சினைகள்பற்றிய நாடங்கள், பிரச்சினைகள்பற்றிய நாவல்கள் இவற்றில் கவிஞர் ஆதரவு தரவில்லை. ஒருவகையில், சரத்சந்திரரின் நாவல்களில் பெரும்

பாலானவை பிரச்சினைகளை மையமாய்க் கொண்டவைதான். அவருடைய பிற்காலப் படைப்புக்களான பதர் தபி (சாலையின் உரிமை), சேஷ்பிரஸன்னு (இறுதிக் கேள்வி) போன்றவற்றில் மையக் கருத்தைவிட விவாதங்களே சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. அவருடைய கட்டுரைகளில், வாதப் பிரதிவாதங்களால் நிறைந்து காணப்படும் மற்றெல்லா விஷயங்களும் இடம்பெறும் நவீன நாடகங்கள், நாவல்கள் இவற்றில் சரத்சந்திரர் முதன்மையானவ ராய் விளங்குவதை உணரமுடிகிறது. வெளித் தோற்றத்தில் இருந்ததுபோலவே, இவ்விருவரும் தங்கள் கருத்துக்களிலும் கண்ணோட்டங்களிலும் வெகுவாய் வேறுபட்டு இருந்ததை இவ் வாறு காணலாம். இருப்பினும், மிகவும் வியத்தகு முறையில் சரத்சந்திரர் மற்றபடி பழமை எதிர்ப்பாளராக இருந்தபோதி லும், தம்மை ரவீந்திரநாத தாகூரின் சீடர் என்று அறிவித்துக் கொண்டார். ரவீந்திரநாதரின் எழுபதாம் பிறந்தநாள் கொண்டாட்டங்களின்போது நாட்டு மக்களின் சார்பில் அவர் உருவாக்கிய பேருரையில், இவ்வாறு குறிப்பிட்டார். விஞ்சி நிற்கும் இனிமையான மொழியில், நடையழகில் ரவீந்திரருடைய படைப்புக்கள், உண்மை, அழகு இவற்றின் பெருமைகளை முழுது மாய் உணர்ந்த நிலையில் அமைந்திருப்பதையும் அவர் குறிப்பிட் டார். நாட்டு மக்கள் எல்லோரையும் போலவே ரவீந்திரரும் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தியபோதிலும், அவை அவரைப் பொறுத்தவரை அழுத்தமான உண்மைகளாகவே இருந்தன என்பதையும் சுட்டிக் காட்டினார். ரவீந்திரரின் அடிச் சுவடுகளைப் பின்பற்றிய சரத்சந்திரரின் குறிப்பிடத்தக்க அம்சம்தான் என்ன? தானே ஒரு புதிய பாதையை அமைத்துக்கொண்டு இலக்கியம் படைத்த சரத்சந்திரரைப் பெருவாரியான வாசகர்கள் வார்த்தை ஜாலம் செய்யும் மந்திரவாதி என வியந்து போற்றியது மட்டு மில்லாமல், தங்களுக்கு மிகவும் நெருக்கமான மனிதன் என்றும் அவரை நேசித்தார்கள். அவர், மக்களின் நம்பிக்கைகளையும் அச்சங்களையும் தன் எழுத்துக்களில் வடித்தார். அவர்களின் மகிழ்ச்சிப் பெருக்கையும் துயரங்களையும், உரைநடையிலும் கவிதையிலும் அதற்கு முன்னர் எப்போதுமே காணப்படாத முறையில், மிகவும் அணுக்கமான முறையிலும், பரிவுடனும் எழுதினார்.

அத்தியாயம் இரண்டு

பகல்பூர்-இரங்கூன்-கல்கத்தா

ஹூக்ளி மாவட்டத்திலுள்ள தேவானந்தபூர் என்னும் சிறிய கிராமத்தில், 1876-ம் ஆண்டு செப்டம்பர் 15ந் தேதியன்று சரத்சந்திரர் பிறந்தார். வேறு வகையில் பிரபலமாகாவிட்டாலும், இதே ஊரில்தான் மற்றுமொரு இலக்கிய மேதையும் கவிஞருமான பாரத்சந்திரர் (1760-ல் மறைந்தவர்) பிறந்து வளர்ந்தார். அவருடைய இளமைப் பருவத்தை இங்கேயே கழித்தார். தன்னுடைய அன்னையார் புவனேஸ்வரி தேவியிடமிருந்து கனிவான மனநிலையைப் பெற்ற சரத்சந்திரர் மனிதர்களுக்காக மட்டுமின்றி விலங்குகளுக்காகவும் பறவைகளுக்காகவும்கூடப் பரிவுகாட்டுபவராய்த் திகழ்ந்தார். சரத்சந்திரர் பல செல்லப் பிராணிகளை வளர்த்து வந்தார். புகழ்பெற்ற எழுத்தாளராய் அவர் ஆனபிறகும்கூட, பெஹ்லி என்னும் அருவருப்பான நாய்தான் அவருக்கு விருப்பமான தோழனாய் இருந்தது. அந்த நாயை அவர் தெருவிலிருந்துதான் எடுத்து வளர்த்தார். பெஹ்லியின் மரணம், அவருடைய நெருங்கிய உறவினர் ஒருவரின் மரணத்தைப்போன்று அவரைத் துயரத்தில் ஆழ்த்தியது. மாப்பசானை நினைவூட்டுகிற மாதிரி கிண்டலாகவும் வேகத்தோடும் எழுதப்பட்ட சரத்சந்திரரின் பிரபலமான சிறுகதை ஒன்றைக் குறிப்பிடலாம். மகேஷ் என்னும் காளைமாட்டின்மீது ஒரு விவசாயி கொண்டிருந்த அன்பைப் பற்றிய கதை அது. சரத்சந்திரரின் தந்தையார் மத்திலால் சாட்டர்ஜி, பலவிதங்களில் அனைவரையும் கவரத்தக்க மனிதராய்த் திகழ்ந்தார். அவருடைய ஒன்பது குழந்தைகளில் இரண்டாமவரான சரத்சந்திரரின் பெரும்பான்மையான குணப்பண்புகளுக்கு அவரே தூண்டுதலாய் இருந்திருக்கக்கூடும் என்று தோன்றுகிறது. மத்திலால் கல்வியறிவுள்ளவராய் இருந்ததுடன் எழுதும் ஆற்றலுள்ளவராயும், கலை, கைத்தொழில்களில் திறமை மிக்கவராகவும் இருந்தார். ஆயினும் அவருடைய மனம் போனவாறு செயல்படும் பண்பால் எதிலும் முனைந்து ஈடுபடாதவராய் இருந்திருப்பதாய்த் தெரிகிறது. உருப்படியான காரியம் எதையுமே அவர் செய்ததில்லை. ஏதாவது ஒரு வேலையில்

அவரை ஈடுபடுத்தினாலும் வெகுவிரைவில் நழுவிக்கொண்டு போய்விடுவார். தந்தையாரிடமிருந்து தான் கற்றுக்கொண்ட ஓய்வு ஒழிச்சலில்லாத ஆர்வம் காரணமாய், சரத்சந்திரரும் களைப்பறியாமல் அலைந்து திரிந்து ஆழமான இலக்கிய ஆர்வத்தைப் பெற்றதாய் அவரே கூறியுள்ளார். ஆயினும், அடிப்படையாக மேலும் சிலவற்றை சரத்சந்திரர் தந்தையாரிடமிருந்து பெற்றிருக்க வேண்டும். அவருடைய சூழ்நிலையில், தன்னுடைய வாழ்க்கையை உயர்த்திக்கொள்ள இயலாமல், வெறுப்புடனும், அனுதாபத்துடனும் நோக்கத்தக்க ஒரு மனிதராகவே அந்தத் தந்தை இருந்தார். ஆயினும், வெளித் தோற்றத்தில் தோல்வியடைந்தவராய்த் தோன்றிய இந்த மனிதர், தன்னுடைய எழுத்துக்கள் எதையும் முடிக்க முடியாமலிருந்த இவர், வெற்றி பெற்ற மற்ற மனிதர்கள் எவரையும்விட மனப்பாங்கில் மிகவும் உயர்வானவராய் இருந்தார் என்பதை சரத்சந்திரர் நன்கு அறிந்திருந்தார். பல நேரங்களில் இழிதன்மை வெற்றி பெறுவதையும், சில நேரங்களில் உயர்பண்புகள் தோல்வியைத் தழுவுவதையும் தவிர்க்க முடியாது, எதுவும் செய்து மாற்றிவிடமுடியாது என்பதை சரத்சந்திரர் உணர்ந்துகொள்ள இது உதவியிருக்கக் கூடும். நாடோடிகள் அனாதைகள் இவர்களைப்பற்றி அவர் மனதில் இரக்கம் மிகுந்திருந்தது. எனினும் சரத்சந்திரரின் பெரும்பாலான கதாநாயகர்கள் வெளிப்படையாகத் தோல்வியுற்றவர்கள்போல் தோன்றிய மனிதர்களாகவே அமைந்தனர். மரபு வழிப்பட்ட ஒழுக்கநெறிகளை மீறியவர்களாக அவர்கள் இருந்தனர் அல்லது உயரிய பாதைகளிலிருந்து தறிகெட்டு ஓடி வெற்றியடைந்த சோம்பேறிகளாய்க் குறு மதியாளர்களாய் அவர்கள் இருந்தனர். ஆனால் மத்திலால் இப்படிப்பட்ட மனிதராய் இருந்தார் என்று சொல்ல ஆதாரம் எதுவுமில்லை. அவருடைய தந்தையாரின் முன் மாதிரி, உண்மையான மனிதப் பண்புகளின் மீதான சரத்சந்திரரின் மதிப்பை உணரவைத்தது. 'எப்படி இருப்பதாய்த் தோன்றுகிறார்களோ அப்படி உண்மையில் எந்த மனிதனும் இருப்பதில்லை என்னும் மகத்தான உண்மையை சரத்சந்திரர் அறிந்து கொண்டார்.

மற்றொருவகையிலும் மத்திலால் தன் மகன் சரத்சந்திரரை உருமாற்றினார். மத்திலால் ஏழையாக இருந்தார். அதில் மோசம் என்னவெனில் செல்வத்தைப்பற்றி மிகவும் அசிரத்தையுடையவராகவும் இருந்தார். வறுமையில் வாழ்ந்து இறந்துபோன தந்தையாரின் குணாதிசயம் மட்டுமில்லை இது. பின்னாளில் பெரும்

புகழ் பெற்று, சொந்த வீடு, சொந்த மோட்டார் கார் என்று வாழ்ந்தபோதிலும் ஒரு காலத்தில் மிகவும் மோசமான துன்பத்தில் உழன்ற மகனின் குணுதிசயமும் அவ்வாறே இருந்தது. சரத்சந்திரரை அவருடைய வளம்மிக்க காலத்தில் பார்த்தவர்கள், செல்வத்தைப்பற்றிய அவருடைய அலட்சியப்போக்குக்குச் சான்று பகர்வார்கள். தேச பந்து சித்தரஞ்சன்தாஸ்பால் அவருக்கு மதிப்பேற்படக்காரணம், அவருடைய வள்ளன்மையோ, பணத்தைத் தண்ணீராய்ச் செலவிட்ட தன்மையோ மட்டுமில்லை. அவரைப் பொறுத்தவரை செல்வம் என்பது உள்ளார்ந்த மதிப்பு வாய்ந்த ஒன்றுக இல்லாமலிருந்ததால், செல்வத்தை வீணில் செலவிடச் செய்யும் உள்ளார்ந்த அக்கறையின்மைதான் அந்த மதிப்புக்குக் காரணமாயிருந்தது. 'அவ்வளவு பெரிய வள்ளன்மையையும் தன்னலமற்ற தியாகத்தையும் ஒரு போதும் நாங்கள் கண்டதில்லை என்று மக்கள் சொன்னுர்கள். உங்கள் கையில் ஒரு அன்பளிப்பைப் பெறலாம். உங்கள் கண்களால் ஒரு தியாகச் செயலைக் காணலாம். இவையெல்லாம் கவனத்திலிருந்து தப்பிவிட முடியாத தெளிவாய்ப் புரியக்கூடிய கண்ணுக்குத் தெரிகிற நிகழ்ச்சிகள். ஆனுல் உள்ளத்தில் அமிழ்ந்து கிடக்கும் தன்னல மறுப்பு உணர்வைப் பற்றி என்ன சொல்வது? உண்மையில், அவரைப் போன்ற வேறு ஒரு சந்நியாசியை, அவர் பலவகைப்பட்ட உலக நடப்புக்களில் தன்னை ஈடுபடுத்திக்கொண்டிருந்த போதிலும், நான் ஒருபோதும் கண்டதில்லை. அவருக்குச் செல்வத்தின் அவசியம் இருந்ததில்லை. பொருளியல் பகட்டுக்களின் மீதான மதிப்பை அவர் ஒருபோதும் உணர்ந்திருக்கவில்லை. ஆகையால்தான் தன் இரு கரங்களாலும் செல்வத்தை வாரியிறைக்கக் கூடிய மனிதராக அவர் திகழ்ந்தார்.'—என்று சரத்சந்திரர் கூறிஞர். இந்தப் புகழுரை கருத்தைக் கவரும் வகையிலேயே உள்ளது. எந்த மனிதரைப் பற்றிச் சொல்லப்பட்டதோ அவர் இதற்கு முற்றிலும் ஏற்றவராய் இருந்தார் என்பது மட்டுமின்றி இந்தப் புகழுரை அஞ்சலி செலுத்திய ஆசிரியரின் குணப்பாங்கும் அவ்வாறே இருந்ததுதான் இதற்குக் காரணம். சரத்சந்திரரின் பாத்திரங்களின் இவ்வகைத் தோற்றம், அவருடைய தந்தையாரின் வாழ்க்கை முறையிலும் காணமுடியும் என்றபோதிலும் அவருடையபடைப்புக்களிலும் நன்கு பிரதிபலித்தது. அவருடைய பல கதாநாயகர்களும் கதாநாயகியரும் செல்வச் செழிப்புள்ளவர்களாகவே உள்ளனர். எனினும், கிரஹதாஹாவில் வரும் சுரேஷ் ஆகட்டும், ஸ்ரீ கண்டாவில் வரும் ராஜலெக்ஷ்மி ஆகட்டும்

—செல்வத்தைப்பற்றி அக்கறையில்லாதவர்களாகவே தோன்று கிருர்கள்.

மத்திலாலின் வறுமை, இன்னும் ஒரு வகையிலும் சரத் சந்திரரின் கலை வண்ணத்தைப் பாதித்துள்ளது என்று சொல்ல லாம். ஏழ்மை என்பது செயற்கையானது. அது ஒரு சாபக்கேடு. எனினும் அது மனிதனுக்கு வாழ்க்கையை நன்கு புலப்படுத்தி, சமூகத்தின் கீழ்த்தள மக்களைப்பற்றி அறிந்துகொள்ள வகை செய்கிறது. இதன் காரணமாகவே வங்க மொழியில் மற்றெல்லா நாவலாசிரியர்களையும்விட மிக அதிகமான சொல்லோவியங்களை வெவ்வேறு வடிவங்களில் அவரால் அமைக்க முடிந்தது. சரத் சந்திரரின் சொல்லோவியங்கள் மட்டுமேதான் சிறப்பானவை என்பதில்லை. எப்போதாவது ஏற்படும் தவறுகளை உணர்ச்சிவயப் பட்ட தன்மையாக உருவகப்படுத்திஞர் என்று அவரைக் குறை கூறுவது நியாயமே. எனினும், கீழ்மட்ட வாழ்க்கை முறையின் பெரும்பாலான உருவகங்களில், வேறு எங்குமே காணமுடியாத உறுதிபாட்டையும், கடுமையையும் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். ஒரு ஏழை மனிதனின் வாழ்க்கையில் ஏற்படும் இழிநிலை பற்றிய விவரங்களை, அப்படியே வெளிப்படுத்தி அவர் உருவகப்படுத்தும் பாங்கு—கசப்பான வேதனையுடன் தன்னுடைய துன்பங்களைச் சந்திக்கும் அல்லல் வயப்பட்ட மனிதனின் நிலை—இவற்றைக் கவரத்தக்க முறையில் அவர் எழுதுவது குறிப்பிடத்தக்க ஒன்று.

தேவானந்தபூர் பாடசாலையொன்றில் சரத்சந்திரர் தன் னுடைய ஆரம்பக்காலக் கல்வியைக் கற்ருர். தேவானந்தபூரில் அவர் சந்தித்த இரு மனிதர்கள், அவருடைய நினைவில் நிரந்தர மான பதிவை ஏற்படுத்தியதாய்த்தோன்றுகிறது. பாடசாலையில் அவருடைய விளையாட்டுத் தோழியாக இருந்த, பிடிவாத குணமு டைய சிறுமி ஒருத்தி, சரத்சந்திரரைப் பெரிதும் நேசித்தாள். அவ ருடைய சிறுபிள்ளைக் குறும்புகளுக்கு இணக்கமான தோழியாய் அவள் விளங்கிஞள். இந்தச் சிறுமிதான், ஒரு கலைஞனுக்குரிய கற்பனைத்திறனுடன் உருவாக்கப்பட்டுள்ள மிகவும் புகழ்வாய்ந்த கதாநாயகியான ராஜலட்சுமி பாத்திரப் படைப்பு என்பது ஏற்கக் கூடியதே. மற்றும் ஒரு மனிதர் நாராயண் சர்தார் என்னும் கீழ்ச் சாதிக்காரர். ஓர் இரவு நேரத்தில் சரத்சந்திரர் கொள்ளை யர்களால் தாக்கப்பட்டபோது அவரைக் காப்பாற்றியவர் அவர். 'பள்ளி சமாரஜம்' (கிராம சமுதாயம்) நூலில் வரும் அக்பர் சர்தார், 'தேன பவ்ஞ' (பற்று வரவு) நூலில் வரும் சாகர் சர்தார் பாத்திரங்களின் அடிப்படை இந்த நாராயண் சர்தார்

பாத்திரமேதான் என்று கொள்வது நியாயமான ஒன்றே. அவருடைய வாழ்க்கையின் ஆரம்ப நாட்களிலேயே பெற்றோர்களுடன் பகல்பூரில் குடியேற நேர்ந்தது. அங்குதான் அவருடைய தாய்வழிப் பாட்டனாரின் குடும்பமும் குடியேறியிருந்தது. இந்த பகல்பூரில்தான் சரத்சந்திரரின் மாணவப் பருவமும் இளமைப் பருவமும்—தேவானந்தபூரில் மீண்டும் ஒரு சிறிய காலம் தங்கியது போக பெரும்பாலும் கழிந்தது எனலாம். ஏறக்குறைய கங்கூலி குடும்பத்தாரின் பாதுகாப்பிலேயே பகல்பூரில் சரத்சந்திரர் தன் பெற்றோருடனும் சகோதர சகோதரியருடனும் வாழ்ந்தார். சரத்சந்திரரின் தாய்வழிப் பாட்டனாரான கேதார்நாத் கங்கூலி என்பவர் பகல்பூரில் வங்காளி சமூகத்தில் மிகவும் செல்வாக்குடையவராகத் திகழ்ந்தார். கேதார்நாத்துக்கு நான்கு சகோதரர்கள் உண்டு. அவர்கள் அனைவரும் ஒன்று சேர்ந்த இந்துக் கூட்டுக் குடும்பமாக வாழ்ந்தார்கள். அளவில் பெரியதான அந்தக் கூட்டுக் குடும்பத்தோடு தொடர்புகொண்டவராய் நீண்டகாலம் சரத்சந்திரர் வாழ்ந்தது. அவருடைய இலக்கியப் படைப்புக்களில் பிரதிபலிக்கவே செய்தது. சகோதரர்களும் ஒன்றுவிட்ட சகோதரர்களும் ஒன்றாய்ப் பழகி ஒரே குடும்பமாக விளங்கிய இந்துக் கூட்டுக் குடும்ப அமைப்பில், ஒரே குடும்பமாய் உண்டு உறங்கி வாழ்ந்த நிலை உண்மையில் ஒப்புயர்வற்ற சமுதாய அமைப்புத் தான். இதன் முக்கியமான குறிக்கோள், இந்தக் குடும்பங்களைச் சேர்ந்தவர்கள் தமது சொந்த நலன்களை விருப்பு வெறுப்புக்களை மற்றவர்களுக்காக விட்டுக்கொடுத்துச் சமநிலைப் படுத்தவேண்டும் என்பதே. ஏனெனில் தனியுடைமைச் சமுதாய அமைப்பில், ஒருவரோடு ஒருவர் தொடர்புகொள்வது என்பதேகூட ஒழுங்கற்ற ஒன்றாய் உள்ளதுதான். கூட்டுக்குடும்பத்தில் உள்ள பலர் பிறர் மீது ஆதிக்கம் செலுத்துபவர்களாகவும், சிலர் அவ்வாறு ஆதிக்கத்துக்கு உட்படுபவர்களாகவும் இருக்கக்கூடும். குடும்பத்தில் அவர்களுடைய முரண்பட்ட குணாதிசயங்கள் ஏராளமான உட்சிக்கல்களைத் தோற்றுவிக்கலாம். கொள்கை மரபுகளின்படி இவ்வகைக் குடும்பங்களில் வெறுமே உட்கார்ந்து சாப்பிடுபவனுக்கும், உழைத்துப் பொருளீட்டுகிறவனுக்கும் சமமான உரிமையே உண்டு. பொருளாதாரக் கண்ணோட்டத்தைக் கருத்தில்கொள்ளாமல் விட்டுவிடுவோமானாலும், கூட்டுக் குடும்பம் என்பது பல்வேறு வகைப்பட்ட மனப்போக்குடைய ஆடவர், மகளிர், குழந்தைகளின் கூட்டுக் கலவைதான். அவர்கள் ஒரே அறையையும், பல நேரங்களில் ஒரே படுக்கையையும்கூடப் பயன்படுத்த வேண்டியிருக்கும். எங்கு நோக்கினாலும் இது தனி மனிதர்கள்

என்னும் நிலேயில்லே; ஒரே குடும்பம், ஒரே அமைப்பு என்னும் கருத்தே நிலவும். அவ்வகையான ஏற்பாட்டில் அமைதியும், நல் லிணக்கமும் நுட்பமான விட்டுக்கொடுக்கும் தன்மையாலேயே அமையமுடியும். எப்போதுமே தடுமாறிக்கொண்டிருக்கும் சம நிலே, முறையாக பல்வகைப்பட்ட கருத்துக்களைச் சீர்செய்வதன் மூலம் பாதுகாக்கப்படும். அவ்வகையான அமைப்பு, தனிப்பட்ட வர்களின் தன்மையின் வளர்ச்சியைத் தடைப்படுத்தும் போக்கு டையது என்பது வெளிப்படையே. எனினும் தனிப்பட்டவர்களின் சகிப்புத் தன்மையும், பெருந்தன்மையும், இந்தக் கூட்டுக் குடும்ப முறையின் வெற்றிக்குத் துணைநிற்கும். பகல்பூரிலிருந்த கங்கூலி குடும்பத்தில் ஐந்து சகோதரர்கள் ஒன்ருகச் சேர்ந்து வசித்தனர். அங்கு கருத்துவேறுபாடுகளும், சமரச இணக்கங்களும் நிலவின. மிகப் பெரிய இந்துக் கூட்டுக் குடும்பமுறை நன்கு செயல்படுவ தைக் கண்ணுற்ற சரத்சந்திரர், அவ்வகைக் கூட்டுக் குடும்ப வாழ்க்கை முறைபற்றியும், அதன் சிக்கலான உறவுகள், அதன் கடினமான ஏற்பாடுகள் அதன் விளக்கமுடியாத ஒத்திசைவு— இவைபற்றியும் திறம்பட எழுதிய முதல் நாவலாசிரியராக ஆனுர்.

பகல்பூர் சமுதாய அமைப்பின் மற்றுமொரு பகுதியும் சரத் சந்திரரின் குணப்பாங்கில் ஆழமான விளைவை ஏற்படுத்தியது. கங்கூலி குடும்பத்தார் மிகவும் தீவிரமான பழமைவாதிகள். சரத் சந்திரரோ, இயல்பாகவே இவ்வகையான பழமையுணர்வின் விரோதியாக இருந்தார். அந்த நேரத்தில் பகல்பூரில் இரண்டு எதிரெதிரான அணிகள் செயல்பட்டன. ஒன்று, கங்கூலி குடும் பத்தார் முன்னின்று இயக்கிய பழமைவாத அணி. மற்ருென்று சிவசந்திர பானர்ஜி என்பவரை மையமாக வைத்து இயங்கிய முற்போக்கு அணி. சிவசந்திர பானர்ஜி என்பவர் இந்து சமுதா யத்தின் பழமைப்போக்கின் பிடிவாதத்திலிருந்து தம்மை விடு வித்துக்கொண்டதுடன், கடல் கடந்து இங்கிலாந்துக்கும் சென்ற வர். அவர் ஒரு தொலேநோக்கமுடைய முற்போக்காளர். பகல்பூர் சமுதாயத்தின் எல்லா வகையான முற்போக்கு இயக்கங் களிலும் அவர் ஈடுபட்டார். இவை தவிர, இளேஞர்க்குரிய விளே யாட்டுக்கள் பொழுதுபோக்குக்களில் திறமையானவராயும் திகழ்ந்தார். அவருடைய வீடு, பயில்முறை நாடகக் குழுவின் பயிற்சிக்களமாகவே திகழ்ந்தது. கங்கூலி குடும்பத்தாரின் நெருக்கமான உறவினராக இருந்தபோதிலும், சரத்சந்திரரின் மனம், பானர்ஜி தலேமையில் இயங்கிய முற்போக்கு அணியின

ரிடமே ஈடுபாடு கொண்டது. மரபு வழிபட்ட மதங்களின் மட்டு மீறிய வரையறைகளுக்கு எதிராகப் புரட்சி செய்யும் சரத்சந்திரரின் மனப்பாங்கு, பானர்ஜியின் தொடர்பினாலேயே ஏற்பட்டிருக்கவேண்டும் எனக் கொள்ளலாம். ஸ்ரீகண்டா நூலின் முதல் பகுதியில் வரும் டாக்டர் பாபு பாத்திரப் படைப்புக்கு அடிப்படை இவராகவும் இருக்கலாம். சரத்சந்திரரின் தாய் மாமன் வீட்டில் நடைபெற்ற ஒரு விழாவின்போது, இந்த இரண்டு போட்டி அணிகளுக்கிடையேயிருந்த பகைமை உச்சகட்டத்தை அடைந்தது. சரத்சந்திரர் பறிமாறினால் உணவு கொள்ளமாட்டோம் என்று விருந்தினர்கள் மறுப்புத் தெரிவித்தார்கள். இதன் விளைவாகத் தன்னுடைய மாமனாலேயே அவர் ஒதுக்கிவைக்கப்பட்டார். அளவற்ற வெறுப்புடன் பகல்பூரை விட்டு வெளியேறிய சரத்சந்திரரைப்பற்றிச் சில காலம் ஒன்றுமே அறிந்துகொள்ள முடியவில்லை.

சிறுபிராயத்திலும், வாலிப நிலையிலும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பலகாரணங்களால் சரத்சந்திரர் குறிப்பிடத்தக்கவராக விளங்கினார். தேவானந்தபூரிலும், பகல்பூரிலும் அவர் படிப்பில் ஆழ்ந்த ஈடுபாடுடையவராகவும், ஒரு மாணவன் என்னும் முறையில் மிகுந்த நம்பிக்கையளிப்பவராகவும் இருந்தார். இருப்பினும் அவர் புத்தகப் புழுவாக இருக்கவே இல்லை. அவருடைய ரசனைகள் பலதரப்பட்டவை. அவருடைய பழக்கங்கள் ஒழுங்குமுறையின்பாற் பட்டவை அல்ல. அவர் தெருச் சுற்றியாகவும் மட்டம் போடுகிறவராகவும்கூட இருந்தார் நல்ல விளையாட்டு வீரராக இருந்த அவர் எல்லாவகையான உடற்பயிற்சிகளிலும் நாட்டமுற்றவராக இருந்தார். பாம்பாட்டி வித்தையில் மிகவும் ஆர்வம்கொண்டார். அவர் சிறு பையனாக இருந்தபோதே, மீன் பிடிப்பது அவருக்கு சுவாரசியமான ஒரு பொழுதுபோக்காக இருந்தது. மீன்பிடிப்பதையே நோக்கமாய்க் கொண்டும், எந்தக் குறிக்கோளும் இல்லாமலும்கூட அவர் படகிலேறிச் சென்று வந்த சுற்றுப்பயணங்கள் பற்றிச் சொல்லப்படுகிறது. ஸ்ரீகண்டா நூலின் முதற்பகுதியில் வரும் இவ்வகையான சுற்றுலாக்கள்பற்றிய விரிவான வர்ணனைகளை, இந்த இடத்தில் நினைவுபடுத்திப் பார்க்கலாம். அண்டைவீட்டாரின் உடைமைகளிலும் உரிமைகளிலும் தலையிட்டு, எல்லாவகையான முரட்டுக் குறும்புகளிலும் ஈடுபடும் துணிச்சல்மிக்க இளைஞர் கூட்டத்துக்கு அவர் தலைவராக இருந்தார். பகல்பூரில் சில காலம் அவருக்கு ராஜு என்னும் ராஜேந்திர பிரசாத் உற்ற தோழராக விளங்கினார். ஸ்ரீகண்டா

நூலின் முதல் பாகத்தில் வரும் இந்திரநாத் பாத்திரத்தின் மூல உருவம் இவர்தான். சரத்சந்திரருக்கு சங்கீதத்தில் நாட்டமிருந்த தோடு இனிமையான குரல்வளமும் அமையப் பெற்றிருந்தது. அவர் திறமையான ஓவியராகவும் விளங்கினர். பயில்முறை நடிகர் என்ற முறையில், பெரும்பாலும் பெண்வேடங்களில் தோன்றி, அவர் பகல்பூரில் மிகுந்த பிரபலமடைந்தார். நாடகக் குழுவின் உறுப்பினர்கள் மிகவும் கலகலப்பான மனப்போக்குடைய வர்கள். தேநீரிலும் புகைப்பதிலும் விருப்பமுடையவர்கள். போதையை உண்டுபண்ணும் கடினமான பொருட்களும் அவர் களுக்கு விலக்கானவையல்ல. பள்ளியிலும் கல்லூரியிலும் படித்த சரத்சந்திரர், இசைக் குழுக்களிலும், பயில்முறை நாடகங்களிலும் பங்குகொண்டதுபோலவே மனிதாபிமான நடவடிக்கைகளிலும் பங்கேற்றார். அடிக்கடி யாரும் கவனிக்காத முறையில் நழுவி விடுவதும், சில நாட்கள், சில மாதங்கள்கூட எங்கோபோய் விடுவதும், அவருடைய ஆரம்ப நாட்களின் குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்ச்சிகள். சில நேரங்களில் ராஜூவுடனும், பெரும்பாலும் தனியாகவும், அவர் எங்கு சென்றார் என்று யாருக்கும் தெரியாத அளவில் வெளியே சென்றுவிடுவார். கையில் சல்லிக் காசில்லாமல் தன்னந்தனியாக அலைந்து திரிந்தபோது, இந்திய சமூக அமைப் பின் கீழ்மட்டத்திலுள்ள பல்வேறு வகைப்பட்ட கூறுகளிலுமான வாழ்க்கையின் நேரடி அனுபவங்களை அவர் அடைந்தார். இவ்வாறு அவர் அலைந்து திரிந்தபோது ஒருமுறை சந்நியாசியா கவும் ஆனார். அப்போது உண்மையும் போலியுமான சாதுக்களின் பல வடிவங்களைக் கண்ணுற்றார். ஸ்ரீகண்டா நூலின் முதற் பகுதியில் வரும் சாது அப்பட்டமான கண்டனத்தின் படைப்பாக இருந்தபோதிலும், மூன்றும் பாகத்தில் சுவாமி வஜ்ரானந்தா பாத்திரத்தைக் குறிக்கோளுடைய முன்மாதிரியான துறவியாக உருவகப்படுத்தியுள்ளார். உலகைத் துறந்தால்தான் அதைப்பற்றி முழுமையாய் உணரமுடியும் என்று கருதும் துறவி அவர். சரத் சந்திரரின் இளைய சகோதரரான பிரபாஷ்சந்திரர் ராமகிருஷ்ண மிஷனில் சேர்ந்து துறவியாகி சுவாமிவேதானந்தா என்று பெயர் கொண்டதுபற்றியும் இங்கு குறிப்பிடவேண்டும். வஜ்ரானந்தா பாத்திரத்தை உருவாக்குவதில் தன்னுடைய தம்பியின் முன்னுதா ரணத்தையும் கருத்துக்களையும் கண்டு அவர் தூண்டப்படவில்லை என்று யார் சொல்ல முடியும்?

மேலே சொல்லப்பட்ட நிகழ்ச்சிகளிலிருந்து ஒன்றுமட்டும் தெளிவாய்த் தெரிகிறது. சரத்சந்திரர் இளைஞராக இருந்தபோது,

சில குறிப்பிடத்தக்க தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த குணநலன்களேயும், வளமான மனிதாபிமான உணர்ச்சிகளேயும் பெற்றிருந்தார் என்பதே அது. ஆயினும் 'நல்ல' பையன் என்று அழைக்க அளவு கோலாய்ப் பயன்படும் பாடப் பயிற்சிக் கோட்பாடுகளுக்கு அவர் ஏற்றவராய் இருந்ததில்லே. இந்தவிதமான அவருடைய தனித் தன்மை அவருடைய கலேத்திறனிலும்கூடப் பிரதிபலிக்கிறது. மிகவும் சாதாரணமானவராகவே அவர் இருந்தார். ஓரளவு தன் தந்தையாரின் வழியிலேயே செயல்பட்டார். என்னும், தனக்கே யுரிய அசலான அளவுகோல் ஒன்றின்மூலமே ஆடவரையும் மகளி ரையும் அவர் சீர்தூக்கிப் பார்த்தார். உண்மையில், மரபு வழிப் பட்ட நன்னடத்தை முறை என்பது மனிதனின் கண்ணேட்டத் தைக் குறுகிப்போகவே செய்யும் என்று சரத்சந்திரர் கருதியதாய்த் தெரிகிறது. ஏற்கெனவே ஒப்புக்கொள்ளப்பட்ட சமுதாய நியதி களேப் பின்பற்றுவதனுல் மட்டும் ஒரு மனிதனே நல்லவன் என்ருே, மகத்தானவன் என்ருே கூறிவிடமுடியாது பரந்த மனப்பாங்கும், உணர்வுபூர்வமான இதயமும் இருந்தால் மட்டுமே அவனே உண்மை யான மகான் என்று கருதமுடியும். சரத்சந்திரரின் நாவல்களில் ஒன்றின் பெயர் 'சரித்ரஹீன்' என்பது. 'ஒழுக்கமற்றவன்' என்ற பொருள்படும் இந்தத் தலேப்பே ஒரு அறைகூவலாய் அமைந்தது. நெருங்கிய நண்பர்களாக இருந்தபோதிலும் வெவ்வேறு துருவங்க ளாய் இருந்த உபேந்திரன், சதீஷ் என்பவர்களேப்பற்றிய நாவல் இது. உபேந்திரன் பல்கலேக் கழகத்தில் படித்த அற்புதமான மனிதன். சதீஷ், மெட்ரிகுலேஷன் தேர்வையே எழுதாமல் பள்ளியைவிட்டு விலகியவன். எண்ணங்களில் தூய்மையுடனும், நடத்தையில் குற்றங்காண முடியாதவனுயும் இருந்த உபேந்திரன் பழைய மரபுகளில் உறுதியான பற்றுடையவன். சதீஷ் ஒரு குடி காரன். உணவு விடுதியொன்றில் பணிப் பெண்ணுய் இருந்த, ஒழுக்கம் தவறியவள் என்று கருதப்பட்ட ஒருத்தியைக் கண்டு காதல்கொள்கிருன். எனினும், கதையின் நீதிநெறி இதுதான்— உபேந்திரனேவிடப் பரந்த மனப்பாங்குடையவனுக சதீஷ் விளங்கி ஞன். அனுபவங்களால் அவன் அறிவுபெற்ருன். குறுகிய மனப் பான்மைகளே உதறிவிடக் கற்றுக்கொண்டான்—என்பதே அது. வழக்கத்துக்கு மாருன, உலக மரபுக்கு மீறிய இந்தக் கருத்து ஏற்படக் காரணமானது சரத்சந்திரரின் இளமைக்கால அனுபவங் களும் குணப்பாங்குகளுமே எனலாம்.

1894ம் ஆண்டில் பகல்பூர் டி. என். கே. பள்ளியில் நுழைவுத் தேர்வில் தேர்ச்சிபெற்ற சரத்சந்திரர் எப்.ஏ. வரை டி. என். ஜே.

கல்லூரியில் படித்தார். எனினும் தேர்வுக்குப் பணம் கட்ட முடியாத காரணத்தால் அவர் எப்.ஏ. தேர்வு எழுத முடியவில்லை. இதே காலத்தில்தான் (1895) அவருடைய தாயார் காலமானார். பகல்பூர் நகரில் கஞ்சார்பூர் என்னுமிடத்தில் அவருடைய தந்தையார் தனியான குடும்பத்தை அமைத்துக்கொண்டார். தந்தையாரின் இக்கட்டான காலத்தில் உதவும் நோக்கோடு, பிஹாரில் ராஜ்பனேய்லி எஸ்டேட்டில் சரத்சந்திரர் ஒரு வேலையில் சேர்ந்தார். எனினும் கொஞ்சகாலமே அவரால் அந்த வேலையில் தொடர்ந்திருக்க முடிந்தது. வேலைத் தளைகளைப் பொறுத்துக் கொள்ள முடியாமல் சீக்கிரமே அந்த வேலையைவிட்டு விலகினார் இதைத் தொடர்ந்து ஒரு சந்தர்ப்பத்தில், மிகவும் அற்பமான ஒரு விஷயத்தில் அவருடைய தந்தையார் சரத்சந்திரரை மிகவும் கடுமையாகக் கண்டிக்க நேர்ந்தது. இதனால் சரத்சந்திரர் வீட்டை விட்டு வெளியேறி சந்நியாசி உடையில் மாறினார். ஓரளவு கோபத்தில் அவ்வாறு புறப்பட்டார் என்றாலும், இதற்குத் தன் தந்தையாரிடமிருந்து கைக்கொண்ட துடிதுடிப்பான போக்கே பெரும் அளவுக்குக் காரணம் என்று சொல்லலாம். இவ்வகையான அலைந்துதிரியும் போக்குப்பற்றிய குறிப்புக்களை, சந்நியாசி உருவில் தான் பெற்ற அனுபவங்களை ஏற்கெனவே தன் இலக்கியப் படைப்புக்களில் எழுதியுள்ளார். அவ்வாறு பயணம் செய்த காலத்தில் அவர் முஸாஃபர்பூர் செல்ல நேர்ந்தது. அங்கு அவர், ஒரு இளம் சந்நியாசியாகத் தன்னுடைய இனிமையான பாடல்களாலும், இனிமையான நடத்தையாலும் வங்காளி மக்களிடையே மிகவும் மதிக்கப்பட்டார் என்பதையும் இங்கு குறிப்பிடலாம். அங்கு அவர் சந்தித்த பல நல்ல மனமுடைய பெரியோர்களுள் பிரமாதானந்த் பட்டாச்சார்யா என்பாரும் ஒருவர். இவர் சரத்சந்திரரின் ஆயுட்காலம் முழுவதும் உற்ற நண்பராய் இருந்தார். இவரைப்பற்றி இந்த நூலில் மீண்டும் பார்க்கலாம். மற்றொருவர் ஜமீந்தார் மகாதேவ் ஸாஹு என்பார். ஸ்ரீகண்டா நூல் முதல் பாகத்தில் வரும் பாத்திரமான குமார் சாஹிப் என்பவர், இவரை வைத்துப் படைக்கப்பட்டதாக இருக்கலாம். மிகவும் பிரபலமான வங்காளி நாவலாசிரியை அனுரூபாதேயின் கணவரான ஷிகார்நாத் பானர்ஜி என்பாரை மூன்றாவதாய்க் குறிப்பிடவேண்டும். துறவியாய் அலைந்து திரிந்த இந்தக் காலத்தில்தான் (1902) சரத்சந்திரர் தன்னுடைய தந்தையாரின் மரணம் பற்றி அறியநேர்ந்தது. அவசர அவசரமாக முசாஃபர்பூரிலிருந்து பாகல்பூருக்கு சைக்கிளிலேயே விரைந்தார். அவர் கையில் சல்லிக் காசுகூடக் கிடையாது. கங்கூலி குடும்பத்திலிருந்து தந்தையாரின்

இறுதிச் சடங்குகளுக்காக எந்தவிதமான பண உதவியையும் அவரால் பெறமுடியவில்லை. தன்னுடைய சைக்கிளை எண்பது ரூபாய்க்கு விற்ருர். தகப்பனுரின் சிரார்த்தச் சடங்கைச் செய்து முடித்தார். தன்னுடைய தம்பிகளுக்காகவும் சகோதரிக்காகவும் ஏதாவது ஏற்பாடுகளைச் செய்ய முயன்ருர். ஒரு வேலை தேடுவதற்காகக் கல்கத்தாவுக்கு வந்தார்; அதுவும் வீணுயிற்று. வேலை கிடைக்காத கல்கத்தா நகரில் சிலகாலம் சுற்றியலைந்த பிறகு அவர் ரங்கூனுக்குப் புறப்பட்டார். சல்லிக் காசுகூட இல்லாத நாடோடியாக அவ்வாறு அவர் புறப்பட்டபோதுதான் அவருடைய வாழ்க்கையில் ஒரு புதிய அத்தியாயம் தொடங்கியது. இவர் பர்மாவுக்குப் புறப்பட்டபோது, பயணச் செலவுக்குத் தேவையான பணத்தை மட்டுமே அவரால் சேகரிக்க முடிந்தது. அவர் ரங்கூனை அடைந்தபோது அவருடைய பையில் இரண்டு ரூபாய்கள் மட்டும் இருந்தன.

1903ஆம் ஆண்டில் சரத்சந்திரர் பர்மாவுக்குப் போனபோது தனிப்பட்ட முறையிலும் மற்றவர்கள் அறிந்தவகையிலும் தோல்வியடைந்த நிலையிலேயே இருந்தார். அப்போது அவருக்கு வயது இருபத்துஏழு. இருப்பினும் தன்னுடைய இலக்கிய ஆற்றலுக்குச் சான்றுகாட்டும் வகையில் எதை சாதித்திருந்தார்? கையில் காசில்லாமலும், ஒருவரும் அறியாதவராகவும், தன்னுடைய திறமைகளைப்பற்றித் தானே உணராதவராகவும் இருந்தபோதிலும், வியத்தகு முறையில் அவருடைய இலக்கிய ஆற்றலுக்கான சான்றுகள் வெளிப்படவே செய்தன. பதினெட்டு வயதே ஆனபோது அவர் எழுதத்தொடங்கினுர். அவருடைய முதல் நூல் 'பாஷா' என்னும் நாவல் என்று தெரிகிறது. அதனுடைய கையெழுத்துப் பிரதியை அவர் கிழித்தெறிந்து விட்டார். அவருடைய மற்றுமொரு ஆரம்பகால நாவல் 'அபிமான்.' அதுவும் வெளியுலகில் தலைக்காட்டாமலே போய் விட்டது. ஆங்கில ஆசிரியை ஹென்றிவுட் எழுதிய 'ஈஸ்ட்வின்' நூலின் தழுவல் அந்த நூல். மேரி கரேலியின் 'த மைட்டி ஆடம்' (The Mighty Atom) நூலையும் மொழிபெயர்த்தார் என்று சொல்லப்படுகிறது. இருப்பினும் இந்தக் கையெழுத்துப் படிகள் பாதுகாத்துவைக்கப்படவில்லை. அவருடைய தாய்வழிப் பாட்டனுரின் வீட்டில் தன் பெற்ருேருடன் வசித்தபோது, அந்தக் குடும்பத்தின் இளம் வயதுப் பிள்ளைகள் 'சிஷு' (குழந்தை) என்ற பெயரில் கையெழுத்து ஏடு ஒன்றைத் தொடங்கினுர்கள். அந்த ஏட்டில் சில வெளிவந்தன. சரத்சந்திரரின் தாயார் மரண

மடைந்தபிறகு, அவரும் அவருடைய குடும்பமும் கஞ்சார்பூருக்குக் குடிபெயர்ந்தார்கள். அப்போது விபூதிபூஷன் பட்டா, அவருடைய சகோதரி நிருபமாதேவி என்னும் இரண்டு நம்பிக்கையூட்டும் எழுத்தாளர்களுடன் அவருக்குத் தொடர்பேற் பட்டது. இம்மூவரும் மற்ற சில நண்பர்களுடன் சேர்ந்து இலக்கியக் கழகம் மாதிரி ஒன்றை நிறுவினார்கள். 'ஆலோ' (ஒளி) என்னும் பெயருடைய கையெழுத்துப் பத்திரிகை ஒன்றுக்கு அவர் கள் எழுதினார்கள். இந்தப் பத்திரிகை முதல் இதழுக்குப் பிறகு, அதன் ஸ்தாபகர் சதீஷ்பாபு மரணமடைந்ததையொட்டி 'சாயா' (நிழல்) என்று பெயர் மாற்றம் பெற்று கல்கத்தாவிலிருந்து வெளி வந்தது. அவருடைய நண்பர்கள் வெளியிட்ட இந்தக் கையெழுத்து ஏட்டுக்குத்தான் சரத்சந்திரர் தன்னுடைய ஏராளமான ஆரம்ப கால எழுத்துக்களை வழங்கினார். இவை பொது மக்களுக்குக் கிடைக்கவில்லை. இந்த எழுத்துக்களுள் காசிநாத், போஜா (சுமை), அனுபமார் பிரேம் (அனுபமாவின் காதல்) போன்ற சிறுகதைகளும், தேவதாஸ், பரதீதி, சந்திரநாத் போன்ற நீண்ட கதைகளும் இடம் பெறுகின்றன. அவருடைய ஆரம்பகால எழுத்துக்களில் சில காணுமற்போய்விட்டன. எனினும், பெரும்பாலானவை முதலில் பத்திரிகைகளிலும், பின்னர் நூல்வடிவிலும் அச்சிடப்பட்டு வெளிவந்தன. ஆனால் அவருடைய எழுத்துக்கள் முதன் முதலாய் அச்சில் வந்தபோது, அவர் பர்மாவுக்குப் புறப்பட்டுப்போய்ப் பல ஆண்டுகள் ஆகிவிட்டன. அந்த எழுத்துக்களின் எண்ணம் குறிக்கோள் அனைத்தையும் அவர் மறந்தும்விட்டார். இந்த எழுத்துக்களைக் குறைபாடற்றவை என்று கூறிவிடமுடியாது. எனினும் அவை தனிப்பட்ட சிறப்புடன் நன்றாகவே எழுதப்பட்டிருந்தன. அவற்றில் பயில் முறை எழுத்தின் சாயலே இருக்கவில்லை. உண்மையில், அவருடைய ஆரம்பகால நண்பர்களின் சிபாரிசின்பேரில், சில காலம் ஆசிரியர் பெயர் குறிப்பிடப்படாமலே பாரதி பத்திரிகை யில் அவருடைய பரதீதி தொடர்ச்சியாக வெளிவந்தபோது, அதன் ஆசிரியர் ரவீந்திரநாத் தாகூராக இருக்கலாம் என்றே மக்கள் எண்ணினார்கள்.

அவர் ஏன் தன்னுடைய எழுத்துக்களைத் தானே வெளியிட முடியவில்லை,என்பதை அறிந்துகொள்ள இயல்பாகவே வாசகருக்கு ஆர்வம் ஏற்படுகிறது. அவர் கொடிய வறுமையில் இருந்தார். ஆனால் தன்னுடைய கையெழுத்துப் படிகளைப் பயன்படுத்திப் பொருள்தேட அவசரப்படவில்லை. எண்பது வருடங்களுக்கு முன்

ஞல், ஒரு துடிப்புள்ள இளைஞனுக்கு, இலக்கியத்தை முழுநேர வேலையாகக் கொள்வது என்பது செயல்முறைக் கொவ்வாத ஒன்றாய்த் தோன்றியிருக்கக்கூடும். இருந்தும் தன்னுடைய எழுத்துக்களைப்பற்றிய அக்கறையின்மை வியப்புக்குரியதே. ஆனால் பின்னால் புகழின் உச்சத்தில் இருக்கப்போகிற ஒரு மனிதரின் குணநலன் அது. புகழின் உச்சத்தில் அவர் விளங்கியபோது, நல்லதும் கெட்டதுமான எல்லா இலக்கியங்களுமே, மற்ற எல்லாப் பொருள்களையும் போன்று அழியவேண்டியவையே என்ற தன்னுடைய எண்ணத்தை அவர் வெளியிட்டார். தன்னுடைய எழுத்துக்களை வைத்து ஏன் அவர் பொருள் குவிக்கவில்லை என்பதற்கு ஒரு காரணம் சொல்லமுடியும். அவருடைய குணப்பாங்கில் ஆழப் பதிந்து, அவருடைய கடைசி காலம்வரை துரத்திவந்த விளம்பரத்துக்குக் கூச்சப்படும் மனப்பாங்கே காரணம் எனலாம். வெறும் அடக்கம் அல்லது தன்னம்பிக்கையின்மை என்பதைவிட மிகவும் ஆழமான ஒன்று அது. ஏனெனில், பின்னால் வெல்ல முடியாத கதாசிரியர் என்று அவர் புகழப்பட்ட நேரத்தில்கூட இந்தக் கூச்ச சுபாவத்திலிருந்து அவரால் மீண்டுவரமுடியவில்லை. அவருடைய மரணத்துக்குப் பிறகு உடனடியாக நடைபெற்ற ஏராளமான நினைவு அஞ்சலிக்கூட்டங்கள் ஒன்றில், சரத்சந்திரரின் பகல்பூர் நண்பர் ஒருவர் ஒரு செய்தியைக் குறிப்பிட்டார். ஒரு குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்ச்சியொன்றில் சரத்சந்திரர், அவருடைய சில கதைகளில் அதிகம் ஆர்வமுள்ள பிரபல விமரிசகரும் பத்திரிகையாளருமான சுரேஷ் சந்திர சமாஜ்பாதி என்பவருக்கு அறிமுகம் செய்துவைக்கப்பட்டார். இலக்கியத்தில் கடுமையான தீர்ப்புக் கூறுகிறவராக இருந்தபோதிலும், சரத்சந்திரரின் எழுத்துக்களை அவர் பாராட்டினார். ஒரு காலத்தில் அவர் மிகவும் புகழ் பெறுவார் என்றும் கணித்துச் சொன்னார். இந்தப் பாராட்டு சரத்சந்திரரை வெகுவாய் நெகிழவைத்தது. ஆயினும் தளர்ச்சியுற்றுக் கலக்கமடைந்தார். மழை பெய்த அந்த மாலை நேரத்தில் வீடு வந்து சேர்ந்தவுடன் உணர்ச்சிவசப்பட்டு நடுக்கமுற்றார். இந்த அனுபவம் அவருடைய வாழ்க்கையில் ஒரு திரும்புமுனை எனலாம் சிலகாலம் முன்புதான் ஒரு எழுத்தாளர் என்கிற முறையில் இறுதியாகத் தன்னை நிலைநிறுத்திக்கொண்டார். எனினும் அவருடைய நுட்பமான மனத்தில் இது ஆழ்ந்து பதிந்தது. அவருடைய குணப்பாங்கில் குறிப்பிடத்தக்க மற்றொரு சிறப்பும் உண்டு. எளிதில் நிறைவு செய்துகொள்ள முடியாத தன்மை அது. இந்தத் தன்மைதான் அவர்முன் வளமான குறிக்கோளை உருவாக்க வைத்து, அதற்காக எப்போதும் போராடிக்கொண்டேயிருந்து, ஒரு

போதும் அடைய முடியாமற்போகும் விதமாய் அமைந்தது. இந்த மனநிறைவுகொள்ளாத தன்மையே, அவருடைய ஆரம்ப கால முயற்சிகளில், நிறைவுபெற்ற அற்புத இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்றன. ஏனெனில் எப்போதும் அவர் சிந்தனைவயப் பட்டே இருப்பார். மிக உயரிய நுட்பத்திறனுக்காகக் குறியாயி ருப்பார். பரதீதி, தேவதாஸ் ஆகிய நூல்கள் இந்தவகையில் அவருடைய அறிவு தீட்சண்யத்திலிருந்து முழுமையான வடிவில் பிறந்தவை என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது.

III

சரத்சந்திரரின் மாமா ஒருவர். அவர் பெயர் அகோர் பாபு என்பது. ரங்கூனில் மிகவும் திறமையான வழக்குரைஞராக அவர் விளங்கினார். சரத்சந்திரர் நுழைவுத் தேர்வில் வெற்றி பெற்ற வுடன் அவரை பர்மாவுக்கு அழைத்துக்கொள்ள விரும்பினார். பழமை விரும்பிகளான கங்கூலி குடும்பத்தார் கடல்பயணத்துக்கு எதிர்ப்புத் தெரிவித்ததால் அகோர்பாபுவின் விருப்பம் அப்போது நிறைவேறவில்லை. ஆனால் 1902இல், தனக்கு முன்னால் எந்தவித மான எதிர்காலமும் இல்லையே என்று மனம் குழம்பியவராய் கல்கத்தாவில் அலைந்து திரிந்தபோது அவருக்கு மாமாவின் நினைவு வந்தது. கடல் கடந்து, 1903 ஜனவரியில் கையில் காசில்லாமலும் யாருமறியாதவராயும் ரங்கூன் சென்றார். புகழ்வாய்ந்தவராகவும் செல்வச் செழிப்புடையவராகவும் திகழ்ந்த மாமா அகோர் பாபு, பரிவுக்குரிய இந்த உறவினரை மனமுவந்து வரவேற்றார். பரந்த உள்ளமுடைய இந்த மனிதர், சரத்சந்திரரைத் தன் கால்களி லேயே நிற்கப்பண்ணுவதற்கு முன்னமேயே, பெருத்த கடன்களை வைத்துவிட்டு ஜனவரி மாதத்தில் (1905) காலமானார். சரத் சந்திரர் மீண்டும் ஆதரவற்ற நிலையில் நாடோடியாகத் தெருவில் அலைய நேர்ந்தது. இறந்துபோன அந்தப் பெரிய மனிதரின் மனை விக்குத் தன்னால் இயன்றதனைத்தையும் செய்துவிட்டு, சரத் சந்திரர் பர்மா முழுமையுமே சுற்றி வந்தார். சில நேரங்களில் புத்த பிட்சுவின் காவி உடையில் அலைந்தபோதிலும் எப்போதும் வேலை தேடும் நோக்கத்துடனேயே சுற்றி வந்தார். இந்தத் தேடலில் மனம் சலிப்படைந்துவிட்டபோது, அவருடைய இசைத் திறன் கை கொடுத்தது. சரத்சந்திரரின் இசைத் திறன் அப் போதைய கணக்குத் துறைத் துணை ஆணையராக இருந்த எம்.கே. மித்ரா என்பாரின் கவனத்தை ஈர்த்தது. இனிமையான குரல் வளமுடைய காசில்லாத இந்த அனாதையின்பால் அவர் அக்கறை

எடுத்துக்கொண்டார். இந்த அறிமுக ஈடுபாடு நட்பாகப் பரிண மித்தது. இந்த நாடோடி வெறும் பாடகர் மட்டுமில்லை என்பதை யும், புத்தகங்களில் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்ட பண்பு நிறைந்த கற்றறிவாளர் என்பதையும் மித்ரா உணர்ந்தார். தன்னுடைய அலுவலகத்திலேயே அவருக்கு எழுத்தர் வேலையையும் (குமாஸ்தா) வாங்கிக் கொடுத்தார் (ஜூலை 1905). தன்னுடைய வீட்டிலேயே அவர் குடியிருக்கவும் இடம் கொடுத்தார். அங்கு தான் சரத்சந்திரர் தத்துவத்தையும் சமுதாயவியலையும் மிகுந்த ஆர்வத்தோடு படித்தறிந்தார். அப்போதுதான் வாழ்க்கையில் அவருக்கு ஒரு பிடிப்பு ஏற்பட்டது. பர்மாவில் அவர் இருந்த ஆரம்ப வருடங்களில், அங்கிருந்த வங்காளிக் குடும்பத்தினருக்கு சரத்சந்திரரின் இலக்கியத் திறமைபற்றி எந்த அறிகுறியும் தென் படவில்லை. எனினும் அவருடைய பாடல்களுக்கு அவர்கள் மயங்கினார்கள். அவ்வகையான பல நிகழ்ச்சிகளுள் ஒன்றைக் குறிப்பிடுவதன்மூலம் எதிர்கால நாவலாசிரியரின் தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த மன நிலையை உணரமுடியும். ரங்கூனில், வங்காளிக் கவிஞரான நவீன் சந்திரசென் என்பாருக்கு ஒரு வரவேற்பு ஏற்பாடு செய்யப்பட்டது. விழாத் தொடக்கத்தில் சரத்சந்திரர் பாடிய பாடல் வெகுவாய்ப் பாராட்டப்பட்டது. மதிப்பு மிக்க அந்த விருந்தினர் மிகவும் நெகிழ்ச்சியுற்றார். பாடிய வரைக் காணவேண்டுமென விரும்பியபோது அவரை 'ரங்கூன் ரத்னம்' என்று குறிப்பிட்டார். ஆனால், பாடியவரோ, விளம்பரத் திற்கும் பாராட்டுக்கும் கூச்சப்படும் இயல்பினராதலால், தன்னுடைய பணி முடிந்தவுடன் அவ்விடத்தைவிட்டு அகன்று போய்விட்டார்.

ரங்கூனில் திடீரென்று பிளேக் நோய் பரவியபோது சரத் சந்திரர் எம்.கே. மித்ராவுடன்தான் தங்கியிருந்தார். அப்போது மித்ரா புறநகரில் ஒரு சிறிய வீட்டில் குடியேற நேர்ந்தது. சரத் சந்திரரும், எழுத்தர்கள் தங்கியிருந்த விடுதியொன்றுக்குக் குடி பெயர்ந்தார். இங்குதான் அவருக்கு நிறையப்பேர் நண்பர்கள் ஆனார்கள். அவர்களில் சிலர் பழக்கவழக்கங்களில் ஒழுங்கற்று விளங்கினர். சரத்சந்திரரும் அங்குதான் ஊதாரித்தனமாக வாழத் தொடங்கினார் என்று சொல்லப்படுகிறது. ரங்கூன் உணவு விடுதியில் அவர் பெற்ற அனுபவங்கள் சரத்சந்திரரின் எழுத்தில் விளைவுகளை ஏற்படுத்தாமலில்லை. சரத்சந்திரர் என்னும் மனித ரிடத்திலும் கலைஞரிடத்திலும் இரண்டு நிகழ்ச்சிகள் உறுதியான விளைவுகளை ஏற்படுத்தின என்று தோன்றுகிறது. கூட்டுக் குடும்ப

வாழ்க்கையில் அவர் பெற்ற அனுபவங்களும், ரங்கூன் விடுதி வாழ்க்கையில் அவர் அடைந்த அனுபவங்களுமே அவை. விடுதி என்பது பல வகைகளில் ஒரு கூட்டுக் குடும்ப அமைப்பைப் போன்றதே. கூட்டுக் குடும்ப முறையில், தனக்கு முன்னுள்ள குடும்பத்தின் ஒரே நோக்கத்திற்காக எல்லா உறுப்பினர்களும் இயங்குவதாகக் கருதப்படுகிறது. குடும்பம் மொத்தத்திற்கும் பொதுவான ஒழுங்குமுறையே அவர்களால் பின்பற்றப்படுகிறது. நடைமுறையில் பெரும்பாலும் இந்தக் குறிக்கோள் அல்லது நோக்கம் மறைந்துபோனாலும் ஒழுங்கு என்பது அப்படியே மாறாமல் இருக்கிறது. நுட்பமான, கண்ணுக்குப் புலப்படாத உறவு முறை இணக்கங்களால் அமைந்த கூட்டமைப்பு அது. ஒத்துப் போக முடியாத நிலைகளையும் நயமாகச் சரிக்கட்டிக் கொண்டு போவதன் மூலமே அதை அடைய முடியும். ஓர் உணவு விடுதி என்பது அப்படிப்பட்டதல்ல. ஒரே அமைப்பில் பலதரப்பட்டவர்கள் தனித் தனியான முறையில் இயங்கி ஒன்றாய்க் கூடி வாழ்கின்ற ஒரு கூட்டமைப்பு. ஒருவருக்கும் மற்றவருக்கும் இடையே வெவ்வேறு அளவிலான நெருக்கம் இங்கு உண்டு. பகல்பூரில், கலந்துபோன ஒரு கூட்டுக் குடும்பத்தில் வாழ்ந்துகொண்டே, சரத்சந்திரர் ஆடவரையும் மகளிரையும் குழந்தைகளையும் மற்றவர்களுடன் உறவுகொண்டவர்களாய்க் கண்டார். ஒரு கூட்டுக் குடும்பத்தைத் தகர்ந்துவிடக்கூடிய அற்பத்தனத்தையும், பொறுமையின் நீரோட்டமும், பெருந்தன்மையும் அதைத் தாங்கிப் பிடிக்கும் பக்குவத்தையும் அவற்றுக்கிடையேயிருந்த செயல்விளைவுகளையும் அவர் கூர்ந்து நோக்கினார். ரங்கூன் உணவு விடுதியில் மனித இயல்புகளை, அவற்றின் பல்வேறு வடிவங்களில் கூர்ந்து நோக்கினார். இங்கும், வேறு எங்கேயும் கடவுள் நிறைவானவராய் இருக்கிறார். பெருந்தன்மையான சிந்தனையாளர், குறுகிய மனம் படைத்த கண்டிப்பானவர்கள், கவனக் குறைவான ஊதாரிகள், வெறுக்கத்தக்க கருமிகள், வஞ்சகனான கணவன், தன்னனுதுக்கமான நண்பன்—என்று எல்லாமாய் இருக்கிறார். இங்கு கடுமையான ஒழுக்க முறையால் தனித் தன்மை இறுக்கிப் பிணிக்கப்படுவதில்லை. ஆனால், அவசியக் கட்டாயங்களுக்காகச் சரிக்கட்டி வாழ வேண்டிய நிர்ப்பந்தமும் இல்லை. கூட்டுக் குடும்பத்தோடு சரத்சந்திரருக்கு இருந்த அணுக்கமான தொடர்பு, அவருக்கு இயல்பாகவே இருந்த கூர்ந்து நோக்கும் திறமையை மேலும் வலுப்படுத்தியது. ஆனால், ரங்கூன் விடுதிகளில் அவர் அடைந்த அனுபவங்கள், அவருடைய எண்ணங்களை விரிவுபடுத்தின.

அவருடைய ஆரம்பகாலக் கதைகளான தேவதாஸ், பரதீதி போன்றவற்றையும், ஸ்ரீகண்டா, பதர்தபி போன்ற பிற்கால நாவல்களையும் ஒப்பு நோக்கி ஆராய்ந்தால் இந்த மாறுபாடு புலப்படும்.

இன்னுமொரு கண்ணோட்டத்திலும் அவருடைய பர்மா வாழ்க்கை வெற்றிகரமானதாய் அமைந்தது. காரணம் எப்படி எதுவாய் இருந்தபோதிலும், மத உணர்வுகளின் இரக்கமற்ற தன்மையும், ஹிந்து சமுதாயத்தின் இரக்கமற்ற கடும் கோட்பாடுகளும் வெகு சீக்கிரத்திலேயே அவரைக் கவர்ந்தன. இங்கே அவர் பர்மாவில் இருந்தபோது இந்து மதத்தின் கடுமையான ஒழுக்க நெறி மதிப்புக் குறைந்துபோயிருந்ததைக் கண்டார். பின்பற்றியொழுகுதலை காட்டிலும், ஒழுக்க மீறல்களுக்கே ஜாதி இடமளித்தது. ஆடவரும் மகளிரும், சாஸ்திரச் சடங்குகளின்படி மணம் புரிந்துகொள்ளவில்லை. இன்னும் திருமணமே செய்து கொள்ளாமல்கூட தைரியமாகக் கூடி வாழ்ந்தார்கள். இருந்தும் சமுதாயக் களங்கங்களாகவோ 'தனிப்பட்ட அவமதிப்பாகவோ கருதப்படவில்லை. இந்த முன்னுதாரணங்களே, கடுமையான சமூகச் சட்டங்களின் முக்கியத்துவத்தைப்பற்றி சரத்சந்திரரைச் சிந்திக்க வைத்திருக்கவேண்டும். மத வழிப்பட்ட கட்டுப்பாடுகளுக்குப் பின்னால் உள்ள ஆன்மீகச் சிறப்பு, மரபு வழிப்பட்ட பண்பாட்டின் அடிப்படை மதிப்பீடு இவைபற்றியும் அவர் சிந்தித்தார். கூட்டுக் குடும்ப வாழ்க்கை மனிதனின் தொலை நோக்கத்தைக் குறுகலாக்கி விடுகிறது. கங்கூலி குடும்பத்தார் மிகவும் பழமை மனப்போகுடையவர்கள். சிவசந்திர பானர்ஜியுடன் ஏற்பட்ட தொடர்பு, சரத்சந்திரரின் பெரும் போக்குக்கு மேலும் தூண்டுதலாய் அமைந்தது. பர்மா வாழ்க்கை, அவருடைய புரட்சிகரமான வினாக்களுக்கு மேலும் ஆக்கமளித்தது. இருபது வயது வரை அவர் எழுதிய ஆரம்பகாலக் கதைகள் தடுக்கப்பட்ட, விலக்கப்பட்ட காதல்களைப் பற்றியே அமைந்தது வெளிப்படை. ஆனால், பர்மாவில் அவருக்கிருந்த பரவலான தொடர்புகளின் விளைவாக அவருடைய சிந்தனைகள் ஆழமாக உருப்பெற்றன. அவருடைய ஆசார முரண்பாடுகள் விரிவடைந்தன. பரதீதி, பார்வதி (தேவதாஸ்) பாத்திரங்களை அபயா (ஸ்ரீகண்டா) சுமித்திரா (பதர்தபி) பாத்திரங்களுடன் யாரேனும் ஒப்புநோக்கினால் இந்த மாறுபாட்டை உணரமுடியும். சரித்ரஹீன் நூலின் வெவ்வேறு பாகங்கள் எங்கு எப்போது கற்பனை செய்யப்பட்டு எழுதப்பட்டன என்பதைத் துல்லியமாகக் கண்டறிய

முடியவில்லை. இருப்பினும், பகல்பூர் அல்லது கல்கத்தாவிலேயே சாவித்திரி பாத்திரத்தை அவரால் காட்டியிருக்கமுடியும் என்ற போதிலும், பர்மாவுக்கு அவர் கடல் கடந்து செல்லாதிருந்தால் ஹிரண்மயீ பாத்திரத்தை அவரால் உருவாக்கியிருக்க முடியாது என்பதைக் குறிப்பிடவேண்டும்.

இந்த இடத்தில், சில முக்கியமான வரலாற்று விவரங்களைக் கவனித்தாகவேண்டும். ரங்கூனில் ஒருமுறை அவர் குடியிருந்த வீட்டில் ஒரு மெக்கானிக்கும் குடியிருந்தார். மனைவியை இழந்த குடிகாரரான அவருடன் இளவயது மகளும் இருந்தாள். சரத் சந்திரர் இந்தப் பெண்ணை மணம் புரிந்துகொண்டார். திருமணம் செய்துகொள்ள வேண்டுமென்ற ஆசைகாரணமாக என்று சொல்வதைவிட வேறு ஒரு காரணமும் இருந்தது. அவளுடைய தகப்பன் கடன்பட்டிருந்த மோசமான ஒரு கிழக்குடிகாரனுடைய பிடிப்பிலிருந்து அவளை மீட்க எண்ணியே அவளை மணந்துகொண்டார். தன்னுடைய மனைவியுடன் சரத்சந்திரர் மகிழ்ச்சியாகவே வாழ்ந்தார். அவர்களுக்கு ஒரு பையனும் பிறந்தான். எனினும் அந்த மகிழ்ச்சி மிகவும் குறுகிய காலமே நீடித்தது. அவருடைய மனைவியும் குழந்தையும் பிளேக் நோயால் விரைவிலேயே மரணமடைந்தார்கள். மற்ற வங்காளி மக்களைப்போன்று சரத்சந்திரரும் பர்மாவில் ஏறக்குறைய நிரந்தரமாகவே குடியேறிவிட்டார் எனலாம். ஆயினும் அடிக்கடி விடுமுறைகளில் வங்காளத்துக்கு வந்து தன்னுடைய பழைய தொடர்புகளைப் புதுப்பித்துக் கொள்வதுண்டு. அவ்வாறான ஒரு சிறு பயணத்தின்போதுதான் ஹிரண்மதேவி என்னும் ஏழை பிராமணப் பெண் ஒருத்தியை மணந்துகொண்டார். அவளே சரத்சந்திரரின் இறுதிக் காலம் வரை உற்ற துணையாக விளங்கினாள். ஒருமுறை அவர் கல்கத்தாவிலிருந்தபோது நடைபெற்ற ஒரு நிகழ்ச்சி இலக்கியக் கண்ணோட்டத்தில் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாகும். ரங்கூனுக்குத் திரும்புவதற்காக அவர் ஏற்பாடுகள் செய்துகொண்டிருந்தபோது, அவர் தங்கியிருந்த வீட்டுச் சிறுவர்கள் 'குந்தளின்' பத்திரிகைப் போட்டிக்கு ஒரு சிறு கதை எழுதுமாறு வற்புறுத்தினார்கள். அதன் விளைவாக எழுதப்பட்டதுதான் 'மந்திர்' (கோவில்) என்ற சிறுகதை. அவருடைய தாய்மாமன்களில் ஒருவரான சுரேந்திரநாத் கங்கூலி என்பவர் பெயரில் அனுப்பிவைக்கப்பட்ட இந்தச் சிறுகதைக்கு முதல் பரிசு கிடைத்தது. அந்தக் கதை என்னவாயிற்று என்பது பற்றி சரத்சந்திரருக்கு ஒன்றும் தெரியாது. அதைப்பற்றி அவர் கவலைப்படவும் இல்லை. ஆனால், அதேபோல் மற்றொரு பரிசு

பெற்றவர்ான சௌரீந்திர முகர்ஜி மற்றும் சரத்சந்திரரின் திறமைகளில் நம்பிக்கையுள்ள பிற நண்பர்களுக்கு அக்கதை இன்னூர் எழுதியது என்பதை உறுதியாய் அறியமுடிந்தது. குறிப் பிட்டுச் சொல்லத்தக்க வகையில் பிரமாத பட்டாச்சார்யா, சௌரீந்திர முகர்ஜி, பாணீந்திரபால் ஆகிய இந்த நண்பர்கள் தான், இலக்கிய உலகிற்கு சரத்சந்திரரை வெளிப்படுத்தி அறிய வைப்பதில் உதவி செய்தவர்கள் என்பதை நினைவிலிறுத்திக் கொள்ளவேண்டும். அவர்களுடைய முயற்சிகள் மட்டும் இல்லாம லிருந்திருக்குமானுல், எப்போதும் தன்னம்பிக்கையற்றவராகவும் கூச்சப்படுபவராகவும் விளங்கிய சரத்சந்திரர் பொருள் வசதி யற்ற குமாஸ்தாவாகவே இருந்திருப்பார். அவருக்கு மிக நெருக்கமான வட்டாரத்தில் நெருங்கிய நண்பர்களுக்கு அப்பால் பிரபலமடைந்திருக்கவும் முடியாது.

பர்மாவில், பரவலான மக்கள் மத்தியில் சரத்சந்திரர் திறமைவாய்ந்த ஆனுல் விசித்திரமான பாடகர் என்றே அறியப் பட்டிருந்தார். ஆனுல் அவருக்கோ பாடகராய் நீடித்திருப்பது சிரமமானதாக இருந்தது. அவருடைய அணுக்கமான நண்பர் களுக்கு சரத்சந்திரரைப் பற்றிய மேலும் பல திறமைகளைப் பற்றியும் தெரிந்தது. ஓவியத்திறமை, புத்தங்களில் ஈடுபாடு, சிறப்பான சொற்களைக் கையாளும் திறமை, 'படு பாபு' என்னும் செல்லப் பறவையிடம் அவருக்கிருந்த பிரியம்—இவற்றைப் பற்றி யெல்லாம் நன்கு அறிந்த அந்த நண்பர்களுக்கு, இந்தச் சின்ன குமாஸ்தாவிடம் இருந்த படைப்பாற்றலைப்பற்றித் தெரியவே இல்லை. ஒரே ஒரு முறை, பெண்மை பற்றிய விவாதத்தில் அவர் இழுத்து விடப்பட்டார். அதன் பிறகு அவர் உறுப்பினராக இருந்த வங்காளி சமூகச் சங்கத்தின் இலக்கியப் பிரிவின் கூட்டம் ஒன்றுக்காக ஒரு கட்டுரை எழுதுமாறு அவர் வற்புறுத்தப்பட்ட துண்டு. குறிப்பிட்ட நாளில் கட்டுரையைத் தயாராக வைத்திருந் தார். எனினும் அவருக்கே உரிய கூச்சம் காரணமாகக் கூட்டத் திற்கு வராமலே ஒதுங்கியிருந்துவிட்டார். பெண்களின் வரலாற் றைப் பற்றிய மிக நீண்ட கட்டுரையாக அது விளங்கியது. அவருடைய நண்பர்களுள் ஒருவர் அதைப் படித்தார். கட்டுரை யாசிரியரின் கல்விச்சிறப்பையும், நடைச்சிறப்பையும், அவையோர் வெகுவாய்ப் பாராட்டினுர்கள். ரங்கூனில் தன்னுடைய இலக்கியத் திறமைபற்றி அவர் வெளிப்படுத்திக் கொண்டது அவ்வளவுதான். பாலுணர்வு உறவுமுறை பற்றிய தனிப்பட்ட கருத்துக்களை வலியுறுத்திப் பெண்களின் வரலாறு பற்றிய மிகப் பெரிய நூல்

ஒன்றை அவர் எழுதியிருப்பதாகத் தெரிகிறது. ஆனால் அந்தக் கையெழுத்துப் பிரதி தீக்கிரையாகிவிட்டது என்று அறியப்படுகிறது.

இதே காலத்தில்—1907 வாக்கில்—பல ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் சரத்சந்திரர் விட்டுச்சென்ற ஒரு கையெழுத்துப் பிரதியைப் பற்றி, பழைய கல்கத்தா நண்பர்கள், குறிப்பாக சௌரீந்திர முகர்ஜி, நினைவுபடுத்திப் பார்த்தனர். அதைத் தேடியெடுத்து 'பாரதி' பத்திரிகையில் தொடர் கதையாக வெளியிட்டனர். இந்தக் கதைதான் மிகவும் பிரபலமடைந்த 'பரதீதி.' தொடர்கதை நிறைவுற்றதுபோது எழுதியவர் இன்னார் என்று வெளியிடப்படும் வரை, இதன் ஆசிரியர் ரவீந்திரநாத் தாகூர் தான் என்றே மக்கள் எண்ணினர். சில ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர், மிகவும் பிரபலமான விமரிசகராய் விளங்கிய சுரேஷ் சந்திர சமாஜ் வாதி என்பார் மேலும் சில கையெழுத்துப் பிரதிகளை எடுத்து, ஹரிசரண், பால்யஸ்மிருதி (இளமை நினைவுகள்) போன்ற கதைகளைத் தன்னுடைய 'ஸாஹித்ய' என்னும் பத்திரிகையில் வெளியிட்டார். 'பாரதி'யைவிட இன்னும் முன்னணியில் நின்ற பத்திரிகை இது. இதற்கிடையில் சரத்சந்திரர் கல்கத்தாவுக்குக் குச் சென்றார். யமுனா இதழின் ஆசிரியரான பாணீந்திரபால் தன்னுடைய பத்திரிகைக்கு எழுதுமாறு அவரைக் கேட்டுக்கொண்டார். 'பரதீதி' கதை அடைந்த வெற்றியால் ஊக்கம் பெற்ற சரத்சந்திரர் அந்த வேண்டுகோளுக்கு இணங்கினார். ரங்கூனிலிருந்து 'ராமேர் சுமதி'யின் கையெழுத்துப் படியை அனுப்பிவைத்தார். யமுனா இதழில் அது வெளிவந்தவுடனேயே அது பரபரப்பை உண்டாக்கியது. 'ஒரு புதிய கிரகம் தன்னுடைய பார்வையில் நீந்திச் செல்வதைக்' காணும் ஒரு வானியல் அறிஞர் அடைவது போன்ற உணர்ச்சியை வங்காளி மொழி வாசகர்களும் இப்போது அடைந்தார்கள். அவருடைய அநேகக் கதைகளும், பெண்மைபற்றி ஒரு கட்டுரையும் யமுனா இதழில் வெளியாயின. அவருக்கும் வங்காளி இலக்கியத்துக்கும் தொடர்பான குறிப்பிடத்தக்க மற்றொரு நிகழ்ச்சியும் உண்டு, இனிமேல் இவற்றைத் தனித்துப் பிரித்துப்பார்ப்பது மிகவும் சிரமமான செயலாகும். 1913இல் பிரமாதமான அளவில் திட்டமிடப்பட்ட 'பாரத்வர்ஷா' என்னும் மாதப் பத்திரிகையை 'மெஸர்ஸ் குருதாஸ் சாட்டர்ஜி அண் சன்ஸ்' என்னும் அமைப்பு வெளியிட்டது. சரத்சந்திரரின் பழைய முஸாபர்பூர் நண்பரான பிரமாதநாத் பட்டாச்சார்யா என்பவர் இந்த அமைப்பாளர்களுடன் தொடர்பு

கொண்டிருந்தார். அவர்களுக்கும் சரத்சந்திரருக்கும் அவரே தொடர்பேற்படுத்தியும் வைத்தார் 'பிரஜ் பௌ' அந்த மாத இதழ் வெளியீடு ஒன்றில் ஆரம்ப நாட்களில் வெளிவந்தது. சரத்சந்திரரின் கடைசிக் காலம் வரை, தங்களுக்கு வழக்கமாய் எழுதிக்கொண்டிருந்தார் என்று 'பாரத் வர்ஷா' இதழ் அறிவித்தது. எழுத்தாளர் என்கிற முறையில் சரத்சந்திரரின் நிலை, இங்குமங்குமான தாக்குதல் விமரிசனங்கள் இருந்த போதிலும், உறுதி வாய்ந்ததாகவே திகழ்ந்தது.

ஆரம்ப நாட்களில் சரத்சந்திரர் ஒரு விளையாட்டு வீரராக விளங்கியபோதிலும் அவருடைய உடல் நலம் வெகுவாய்ச் சீர் குலைந்தது. குறிக்கோளின்றி அவர் அலைந்தது, அவ்வப்போது ஒழுங்கற்று இருந்தது, ஏழ்மையின் விடாப்பிடியான அழுத்தம் இவையே அதற்குக் காரணம் எனலாம். வேலையை விட்டுவிட்டு எழுத்தையே தொழிலாகக் கொள்ளுமாறு நண்பர்கள் வற்புறுத்தினார்கள். ஆரம்ப காலத்தில் ஏழ்மையைப் பற்றி அதிகமாகவே உணர்ந்திருந்த சரத்சந்திரர், மாதம் நூறு ரூபாய் ஒழுங்காக வருமானம் தரும் ஒரு வேலையை ராஜிநாமாகச் செய்யத் தயங்கினார். அந்த நேரத்தில்தான், குருதாஸ் சாட்டர்ஜி அண் சன்ஸ் நிறுவனத்தார், நிதி உதவி பற்றிய உத்தரவாதத்தை அவருக்குத் தந்தார்கள். பர்மாவில் தன்னுடைய தொடர்புகளை உதறிவிட்டு, தொழில் முறையில் ஒரு நாவலாசிரியராகக் கல்கத்தாவுக்கு வந்து சேர்ந்தார், சரத்சந்திரர்.

III

சரத்சந்திரர் வங்கம் திரும்பியதும், அவரையொத்த நிலையிலுள்ள மற்ற மனிதர்களைப்போல அந்தப் பெருநகரத்தில் குடியேறவில்லை. ஹௌரா மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த பாஜே-சிவ்பூர் என்னுமிடத்தில் ஒரு வாடகை வீட்டில் நீண்ட காலம். வாழ்ந்தார். அதற்குப் பிற்பாடுதான், அவருடைய மூத்த சகோதரியும் அவள் கணவரும் வாழ்ந்த கிராமத்துக்கு அருகில், பணித்ராஸ் (ஹௌரா)வைச் சேர்ந்த ஸாம்தாபேர் என்னுமிடத்துக்கு குடி போனார். இங்கேதான், ரூப்நாராயண் நதிக்கரையில் ஒரு அழகான வீட்டைத் தாமே சொந்தமாகக் கட்டிக்கொண்டார். அந்த வீட்டில், பாதுகாப்புடனும் அமைதியாகவும், வெளியுலகின் வெறித்தனமான மனிதர்களின் கீழான சண்டை சச்சரவுகளுக்கு ஆட்படாமல் அவர் வாழ்ந்தார். அவருடைய பேனாவிலிருந்து சிறு கதைகளும் நாவல்களும் இடையறாமல் உருவாகிக் கொண்டிருந்தன. எனினும் அவருடைய வாழ்க்கையில் குறிப்பிடும்படியாக

ஏதும் நிகழவில்லை. ஏழ்மையுடனுன நீண்டகாலப் போராட்டம் ஒரு வழியாக ஓய்ந்தது, தன்னுடைய சொந்த மனிதர்களுடன் அவர் மீண்டும் வந்து சேர்ந்துகொண்டார். நகர வாழ்க்கையின் அசுத்தத்தையும் பளபளப்பையும் அவர் தவிர்த்தார். தன்னுடைய கிராமத்தின் எளிய மனிதர்களுடன் தாராளமாகக் கலந்து பழகினுர். அவர்களுக்கு சரத்சந்திரர் பரந்த மனப்பாங்குடைய மூதறிஞராகவே விளங்கினுர். அண்மையிலிருந்த தியூல்டி ரெயில் நிலையத்திலிருந்து சில மைல் தொலைவிலேயே ஸாம்தாபேர் இருந்தது. அவருடைய ரசிகர்கள் அடிக்கடி அவருக்கு மரியாதை செலுத்துவதற்காக அங்கு சென்றபோதிலும் பெரும்பாலும் அவருக்கு இடையூறு ஏதும் ஏற்படவில்லை. அந்த ஓய்வு ஒழிச்சலில்லாத நாடோடி மனிதர், கடைசியில், அமைதியான வாழ்க்கைக்கும் எழுத்துப் பணிக்கும் ஏற்ற ஒரு இடத்தைப் பெறமுடிந்தது. இந்தியாவிலும், வங்காளத்திலும் மிகப் பிரபலமான எழுத்தாளராக விளங்கிய ரவீந்திரநாத தாகூருக்கு அடுத்தபடியாக அவர் விளங்கினுர். சரத்சந்திரரின் ரசிகர்களோ, அவருடைய சிறுகதைகளும், நாவல்களும் தாகூருடையவற்றைவிடவும் சிறப்பானவையாய் இருப்பதாய்க் கருதினுர்கள். அவருடைய வாழ்க்கையின் தொடக்க காலத்தில் ஏழ்மையைக் கண்டு உறுதி தளராமல் இருந்தது போன்றே, அவரே எதிர்பாராமலும், கேட்காமலும் புகழ் வந்து குவிந்தபோதும் அதனுல் கலக்கமடையாமலிருந்தார். பாராட்டுக்களை அவர் விரும்பினுர். எனினும், அவை அளவுக்கு அதிகமாகிவிடுவதாக உணரும்போதுகளில், அவருக்கேயுரிய கட்டுக்கடங்காத நகைச்சுவையுணர்வோடு அதைக் கண்டறிந்து அந்த ரசிகரைக் கண்டிப்பதிலும் முதன்மையானவராய் இருந்தார். எப்போதுமே, அவர் தன்னை பிறர் உயர்த்திப் பாராட்டுவதை விரும்பியதில்லை. அவருடைய மறைவுக்குச் சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர்தான், அவருடைய மனைவியின் தூண்டுதலின்பேரில் கல்கத்தாவில் ஒரு வீட்டைக் கட்டினுர். ஒரு மோட்டார் காரையும் வாங்கினுர். எனினும் அவருடைய மனமோ அவருடைய கிராமத்து நண்பர்களுடனேயே எப்போதும் இருந்தது. வாழ்க்கையின் அமைதியையும் அழகையும் குலைத்தழிக்கும் இயந்திரமயமான நாகரிகம் அரசோச்சும் பெருநகரத்தின் சந்தடிகளாலும் ஆரவார அவசரங்களாலும் அவர் களைப்புற்றுர். இங்கு உணர்ச்சிகளைக் கட்டுப்படுத்த வேண்டும். சமூகத்துக்கு ஒவ்வாத முரண்பாடுகளைத் தீர்த்து வைக்கவேண்டும். அண்டை வீட்டுக்காரனைத் தன்னுடைய சகோதரனைப் போன்றே நேசிக்க

வேண்டும். ஏனெனில் அவனும் நம்மைப் போன்றே எதையும் இலட்சியம் செய்யாதவனுய் இருக்கிருன். மற்ற சில எழுத்தாளர் கள் செய்ததைப் போன்றே, மனித உணர்ச்சிகளின் அடிப்படையை நன்கு துருவி ஆராய்ந்தார். வங்கத்தின் வாழ்க்கை முறையை, அதனுடைய கூச்சல் குழப்பங்களையும், அழுக் கடைந்த தோற்றத் தையும் மட்டும் விளக்காமல், அளவிட முடியாத நகைச்சுவை யுணர்வுடனும், மகிழ்ச்சி பெருமிதங்களுடனும் மீண்டும் படைத்துக் காட்டினுர் எனலாம். இந்த நாவலாசிரியர், வங்கத்தின் கிராமப் புறச் சூழல்களில் தன்னை ஆட்கொண்ட இனிமையையும் எழுச்சி யையும் இந்தப் பெரிய நகரச் சூழலில் இழந்தார் என்றும் சொல்ல லாம்.

அவருடைய வாழ்க்கையின் பிற்பகுதியை எளிதாய்ச்சொல்லி விடலாம். அவருடைய புகழும் பிரபலமும் நாளுக்குநாள் வளர்ந்து கொண்டே இருந்தன. பெண்மைக்குரிய கடமை தவறுமை பற்றிய அவருடைய முரண்பாடான கருத்துக்களை எதிர்க்கும் இயல்புடையவர்கள் பழித்துரைத்த போதிலும், அவருடைய எழுத்துக்களுக்குக் கிடைத்த மகத்தான ஆதரவுகளுக்கு முன் அந்த எதிர்ப்புகள் இருந்த இடம் தெரியாமல் போய்விட்டன. கல்கத்தா பல்கலைக் கழகம் அவருக்கு ஜகத்தாரிணி பதக்கம் வழங்கிக் கௌரவித்தது. டாக்கா பல்கலைக் கழகம் அவருக்கு, நன்மதிப்புக்கு அடையாளமாக, 'டாக்டர் ஆப் லிட்ரேச்சர்' பட்டம் வழங்கியது. அவருடைய பெரும்பாலான நாவல்கள் நாடகமாக நடிக்கப் பட்டன. திரைப்படங்களாக உருவாயின. அவருடைய படைப்புக் களின் சில முக்கியமான பாத்திரங்களை சிஷிர்குமார் பாதுரி நடித்துக் காட்டியது சிறப்பாகக் குறிப்பிடப்படவேண்டிய ஒன்ருகும். ஏனெனில், வங்க மக்கள், தங்கள் மகத்தான இலக்கிய அறிஞரையும், முதல்தரமான நடிப்புத் திறமையையும் ஒப்பற்ற முறையில் சேர்த்துக் கண்டு மகிழ்ந்தது இப்போதுதான். ஆனல் அவருடைய உடல் நலம், குணமடைய முடியாத அளவுக்குச் சீர் குலைந்தது. வேதனை மிகுந்த நீண்ட உடல்நலக் குறைவுக்குப் பிறகு கல்கத்தா நர்ஸிங் ஹோம் ஒன்றில் தனது அறுபத்து இரண்டாம் வயதில் சரத்சந்திரர் மறைந்தார். நாட்டு மக்கள் ஆழ்ந்த துயருற்றனர்.

அவருடைய வாழ்க்கை பற்றிய மேற்கூறிய சித்திரம் உண்மை யில் முழுமையானதன்று. அவரைப்பற்றி இதுவரை எழுதப்பட்ட எல்லாவற்றையும் பார்வையிட்ட பின்னரும், அவரைப்பற்றி

இன்னும் அறியவேண்டியவை நிறைய உள்ளன என்றே நாம் உணர்கிறோம். இந்த மனிதர் எப்படியிருந்தார் என்று யாரேனும் வினவலாம். அவருடைய பரந்த மனம் பற்றியும், இரக்ககுணம் பற்றியும், நகைச்சுவையுணர்வுடன் எப்போதும் அவர் விளங்கியது பற்றியும் அவருடைய நண்பர்கள் சான்று தரலாம். ஆனால் இதே போல் மற்ற நூறு பேர்களைப் பற்றியும் சொல்லிவிட முடியும். இந்திய சுதந்திரத்துக்கான இயக்கத்தில் அவருக்கிருந்த ஆர்வம், காங்கிரஸ் நடவடிக்கைகளில் அவர் பெற்ற பங்கு, தேசபந்து சி. ஆர். தாஸுடன் அவருக்கிருந்த நட்பு—இவைபற்றியும் நாம் அறிவோம். இங்கும் அவர் ஆயிரம் பேர்களில் ஒருவர்தான். ஹௌரா மாவட்டக் காங்கிரஸ் கமிட்டியின் தலைவராக அவர் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட போதிலும், கொஞ்சகாலம் அந்த வேலைகளைப் பார்த்த பின்னர் அதிலிருந்து ஒய்வு பெற்றதும் நாம் அறிந்ததே. பர்மா நாட்களில் அவர் பேசியவைபற்றி, அவருடைய பழைய நண்பர் ஒருவர் குறித்து வைத்துள்ள விவரங்கள் அவ்வளவு முக்கியமானவை அல்ல. மேரி கரேலி, ஹென்றி வுட் போன்ற பிரபலமான நாவலாசிரியர்களையும், இலக்கியங்களில் டிக்கன்ஸ், எமிலிஜோலா போன்றவர்களையும் அவர் பெரிதும் விரும்பியதாகத் தெரியவருகிறது. அவருக்கும் டிக்கன்ஸுக்கும் ஒன்றுமை புலப்படுகிறது. டிக்கன்ஸைப் போன்றே சரத்சந்திரரும் வறுமையில் உழன்றவர். டிக்கென்ஸைப் போலவே அவரும் குழந்தைகளின் படங்களை வரைந்ததுண்டு. டின்கன்ஸைப் போலவே, சமுதாயத்தின் அடித்தளத்திலிருந்த ஆண் பெண்—மக்களிடம் அவரும் ஆர்வம் காட்டினார். இருவரும், அப்பகுதியினரைப் பற்றியே சிரிப்பூட்டும் தன்மையில் எழுதினார்கள். டிக்கென்ஸைப் போலவே அவரும் தன்னுடைய நாவல்களில் சொந்த அனுபவங்களை எழுதினார் என்று தெரிகிறது. டிக்கென்ஸைப் போன்றே அவருக்கும் ஒருவிதமான உணர்ச்சிவசப்படும் தன்மை வாய்த்திருந்தது. ஆனால், தேர்ந்த நகைச்சுவையாளராக இருந்தபோதிலும், அவரால் ஒரு பிக்விக்கை உருவாக்க முடியவில்லை. அதேபோல் டிக்கன்ஸும் தடை செய்யப்பட்ட காதலைப் பற்றி ஒருபோதும் அக்கறை செலுத்தியதில்லை.

சரத்சந்திரரின் கலைத் திறமை பற்றி அவருடைய வாழ்க்கை வரலாற்றில் முழுமையற்ற தன்மை நிலவுவது பற்றி இங்குதான் யாரும் தீவிரமாக உணர நேர்கிறது. அவருடைய நாவல்களில் மையக் கருத்தாகச் சொல்லப்படும் ஒரே விஷயம் காதல் மட்டும்தான். அதுவும் நடைமுறைக்கு இணங்கிவராத ஒன்று. ஆனந்த

நீதி (ஸ்ரீகண்டா) போன்ற கதாநாயகியோ அல்லது சபிதா (ஷேஷர் பரிச்சயா) போன்ற கதாநாயகியோ கணவனிடம் செல்லும் தருணங்களில்கூட, தன்னுடைய கணவனிடம் சாதாரண மான மனைவி ஒருத்தி காணக்கூடிய உணர்ச்சியாய் அந்தக் காதல் உருவாகவில்லை என்பது தெளிவு. மிகவும் அற்புதமான பெண் களின் உருவகங்களையே அவர் ஏராளமாய்ப் படைத்துள்ளார். ஆயினும் அவர்களில் பெரும்பாலோர் இருள்மயமான காலங்களைக் கடந்து வந்தவர்கள் தான். அவ்வகையான பாத்திரப் படைப்புக் களுக்கான தூண்டுதலை அவர் எங்கிருந்து பெற்ருர் என்பது வியப்புக்குரிய ஒன்றுதான். அல்லது அவை வெறும் கற்பனையில் எழுந்த, அந்தக் கற்பனைகள் மட்டுமே களம் அமைத்துக்கொடுத்த, புனைந்துரையான பாத்திரப் படைப்புக்கள்தானு? தன்னுடைய படைப்புக்கள், அனுபவங்களின் அடிப்படையிலேயே உருவானவை என்று அவர் அடிக்கடி சொல்வதுண்டு. இந்த மாதிரியான கதா நாயகியரை உருவாக்கத் தூண்டும் அளவுக்கு அவர் பெற்ற அனுபவங்கள்தான் என்ன? கிராமப் பாடசாலையில் அவருக்கு ஒரு விளையாட்டுத் தோழி இருந்ததும், பிடிவாத குணமுடைய அச் சிறுமி சரத்சந்திரரிடம் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டவளாய் இருந்ததும் நமக்குத் தெரியும். இதைச் சொல்லும்போது, ஸ்ரீ கண்டாவில் வரும் ஈடிணையற்ற ராஜலெக்ஷ்மி பாத்திரத்தைப் பற்றி எவ்வளவு சொல்லிவிட முடியும்? இந்த நூலாசிரியரிடம் அவர் ஒன்றைச் சொன்னதுண்டு. கிருஹதாஹா (சிதைவுற்ற வீடு) நூலில் குறிப்பிடப்படும் மிக பயங்கரமான ஒரு நிகழ்ச்சி உண்மையின் அடிப்படையிலேயே உருவானது என்று சொன்ஞர். அசலாவுக்கு ஏற்பட்டது போன்ற சூழ்நிலைகளில், கூடா ஒழுக்கம் கொண்டவள் என்று குற்றம் சுமத்தப்பட்ட ஒருத்தியைப் பற்றி அவருக்கு நன்கு தெரியும். யார் அந்தப் பெண், அவளுடைய அனுபவம் என்ன? கிரஹதாஹா நூலில் எவ்வளவு தூரம் உண்மை உண்டு, எவ்வளவு தூரம் புனைந்துரையானது? விரிவான ஒற்றுமை களை நாம் கருத்தில் கொள்ளாமல் விட்டுவிட்ட போதிலும்கூட அந்தமாதிரியான குறிப்பிட்ட ஒரு முறையில் பெண்மைக் காதல் பற்றிய ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட அவரைத் துரத்தியது எது என்று நாம் கேட்கலாம். மதக் கோட்பாடுகள், முக்கியமான உள் ளுணர்வுகள் இவற்றுக்கிடையேயான மோதல்களை விளக்கிச் சொல்ல அவரை எது தூண்டியது? பெண்ணின் மன ஆழத்தின் கடுஞ்சிக்கலான இயக்கங்களைக் கூர்ந்து நோக்க அவரால் எப்படி முடிந்தது? பாஸக் பாபு என்ற ஒருவரைப் பற்றி நாம் கேள்விப்

படுகிறோம். தன்னுடைய வங்காளி மனைவியைத் தள்ளிவைத்து விட்டு பர்மியப் பெண் ஒருத்தியுடன் அருவருப்பான குடில் ஒன்றில் அவர் வாழ்க்கை நடத்தினாராம். அபயாவின் கணவன் பாத்திரப் படைப்புக்கான அடிப்படை இந்த மனிதராக இருக்க லாம் என்று நாம் அனுமானித்துக் கொண்டால்கூட மிகவும் அடிப்படையான அந்த வினா அப்படியே நிற்கிறது; அபயா பாத்திரமே உருவாக சரத்சந்திரருக்குத் தூண்டுதலாய் அமைந் தது யார்? பதர்தபி நூலில் வரும் ஸாப்யஸாசி பாத்திரத்துக்கான அடிப்படை ராஷ்பிஹாரி போஸ் அல்லது ஜாது கோபால் முகர்ஜி யாக இருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. ஆனால் சுமித்ராபோன்ற ஒரு பெண்ணை அவர் எப்போது சந்தித்தார்? அம்மாதிரியான கேள்விகள், ஒரு ஆசிரியரின் வாழ்க்கை இரகசியங்களைப் பற்றி அறியத் துடிக்கும்போது எழுவது இயற்கைதான். முழுமை யடைந்த ஒரு கலைப் படைப்புக்கு அப்பால் செல்லவோ, ஆசிரியரின் உருவகங்கள் பற்றிய மர்மச் சூழல்களைத் துருவிப் பார்க்கவோ நமக்கு எவ்வித உரிமையும் இல்லைதான். ஆனால், ஆசிரியரின் வாழ்க்கையை அவருடைய படைப்புக்களுடன் பொருத்திப் பார்க்க விழையும் ஒரு விமரிசகர் அல்லது வாசகருக்கு இம்மாதிரியான கேள்விகளே முக்கியமானவை. நாகரிகக் கண்ணோட்டத்தில் நோக்கும்போது, அவ்வகையான வினாக்களை எழுப்பக்கூடாது என்பதும், அவை ஒருபோதும் திருப்திகரமாக பதிலளிக்கப்படாது என்பதும் படிப்போருக்கு எப்போதுமே தெரியும். எனினும் சரத்சந்திரரின் கலைத் திறனின் மயக்கும் தன்மைக்கான பாராட்டுகளாக இந்த மாதிரியான வினாக்கள் அமைகின்றன. அவருடைய இயல்பான பழமைப் பற்று நமக்குப் புரிகிறது. ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட மதிப்பீடுகளை அவர் வினவுவதும் நம்மால் பாராட்டத் தக்கதே. ஆயினும், கூர்ந்து நோக்கும் தன் னுடைய அற்புதமான ஆற்றலைக்கொண்டு, உறுதியான மனத்துட னும், சக்திவாய்ந்த பேரறிவுடனும், தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த மென்மையான மனவளம் மிகுந்தும் பலநேரங்களில் வெளிப்படும் கவர்ச்சி மிகுந்த பெண்ணை எங்கு அவர் கண்டார்? பண்பாட்டுக் கும், மத உணர்வுகளுக்கும் தம்முடைய ஈடுபாட்டால் இடைவிடாது போராடும் அந்த உணர்ச்சிகளை எங்கு சந்தித்தார்? எங்காகிலும் அம்மாதிரியான பெண்கள் இருந்திருக்கத்தான் கூடுமா? தனிப்பட்ட முறையில் சரத்சந்திரரைக் கவர்ந்திருக்கக் கூடுமா? அல்லது ஒரு கலைஞனுக்கு மட்டுமே உரிய கருணையுடனும் கலைஞனின் தனிக் கருத்தாகவும் அவர் அந்தப் பாத்திரங்களை உருவாக்கினாரா? இவற்றை எவர்தான் அறிவார்?

அத்தியாயம் மூன்று

கதைகள்—சிறுகதைகளும் நெடுங்கதைகளும்

சிறுகதை என்பது சில வகைகளில் உணர்ச்சி நிரம்பிய கவிதையைப் போன்றது. ஒரேயொரு உணர்ச்சி அல்லது சூழ்நிலையைச் செறிவுடன் ஆனால் சுருக்கமாகக் கூறுவதே அது. அதில் விரிவான விளக்கங்களுக்கோ, கட்டுக்குலைவுக்கோ இடமில்லை. ஒருவிதமான இறுக்கமான தன்மையும் அதில் உண்டு. ஒரு பாத்திரத்தின் வெளியே புலப்படாத தனித் திறமையை வெளிப்படுத்தும் அல்லது நிகழ்ச்சிப்போக்கில் சில எதிர்பாராத திருப்பங்களை உண்டாக்கிக் கதை ஒரு முடிவுக்கு வரும். கதையின் உச்சகட்டம் வெகு விரைவில் எட்டப்படும். அந்த உச்சகட்டம் தான் கதையின் முடிவமைதியாகவும் இருக்கும். ஒரே பாத்திரத்தின் எல்லா குணப்பண்புகளையும் அது வெளிப்படுத்துவதில்லை. உணர்ச்சி மோதல்களையும், பாத்திரங்களின் முரண்பாடுகளையும் அது விரித்துரைப்பதில்லை. சரத்சந்திரரின் பெரும்பாலான சிறந்த கதைகள், ஹிந்து கூட்டுக் குடும்ப முறையில் காணப்படும் வெறுப்புக்கள், பாசப் பிணைப்புக்கள் இவற்றைப்பற்றியே எழுதப் பட்டுள்ளன. அதனால்தான் இந்தச் சிறுகதைகள் எப்போதுமே குறுகிய வடிவத்தில் அமைய முடியவில்லை, ஏராளமான நிகழ்ச்சிகளின் வளைப்பாடுகளும் பாத்திரப் படைப்புக்களின் பலவகையான தன்மைகளும் அவற்றில் இடம்பெறுவதே இதன் காரணம். இந்தக் கதைகள் புதிய பாணியைச் சேர்ந்தவை. இந்திய வாழ்க்கை முறையின் தனித்தன்மையை அவை பிரதிபலிக்கின்றன. ஒரே சமுதாய அமைப்பில் உறவாடி, எதிரெதிரான ஆதாயங்கள், முரண்பாடான மனப்போக்குகள் இவற்றுடன் வளையவரும் மனிதர்கள் உருவாக்கும் சிக்கல்களும் குழப்பங்களும் நிறைந்ததே இந்திய வாழ்க்கை முறை. எனினும், சிறுகதைகளில் பாத்திரப் படைப்பை உருவாக்குவதற்கேற்ற அளவில் தெளிவும் செறிவும் நிறைந்துள்ளன. ஏனெனில், தன்னுடைய கதைகளின் மையக் கருத்துக்கு உடனடியாகத் தொடர்புடையதான அம்சம் ஒன்றைமட்டுமே உருவகப்படுத்த சரத்சந்திரர் விரும்பினார். பல்வேறு வகைப்பட்ட நிகழ்ச்சிகள் இருந்தபோதிலும், இந்த

மையக் கருத்துக்கள் சாமர்த்தியமாகவும் சிக்கனமான முறையிலும் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன. எல்லா விவரங்களும் ஒரே குறிக்கோளுக்குப்பின் அடங்கிவிடுகின்றன. கூட்டுக் குடும்ப முறையின் செல்வாக்கின்கீழ், பாத்திரப் படைப்புக்கள் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன.

ராமேர் சுமதி (ராம்லாலின் மாற்றம்) என்னும் கதையை எடுத்துக்காட்டாகப் பார்க்கலாம். அவருடைய ஆரம்ப காலச் சிறுகதைகளுள் சிறப்பான ஒன்று இது. மூன்று தனிப் பகுதிகளாய்ப் பிரிக்கப்பட்ட இந்தச் சிறுகதை நாற்பத்தைந்து பக்கங்களில் அமைந்துள்ளது. கூட்டுக் குடும்ப முறையில், தந்தையும் மகனும் மட்டும் என்று இல்லாமல் சகோதரர்களும், ஒன்றுவிட்ட சகோதரர்களும் ஒரே வீட்டில் வாழ்வதும், பொதுவான ஒரே சமையலைப் பகிர்ந்துகொள்வதும் தெரிந்த ஒன்றுதான். அதே வீட்டில், சகோதரர்கள் வளர்ந்து பெரியவர்களாகின்றனர். இருப்பினும் ஒவ்வொருவருக்கும் தனித்தனியான மனப் பாங்கு உண்டு. ஒவ்வொருவருக்கும் சொந்தமான விருப்பு வெறுப்புக்கள் உண்டு. இவையே குழப்பங்களுக்கும் முரண்பாடுகளுக்கும் காரணமாக அமைகின்றன. இவையே மேலும் வளர்ந்து பெருகி, வெளிக் குடும்பங்களிலிருந்து வந்து சேர்ந்துள்ள அவர்களின் மனைவிமார்களின் மனப்போக்கில் மாறுபாடுகளைத் தோற்றுவிக்கின்றன. இந்தக் குறிப்பிட்ட கதையில், குடும்பத்தினரின் எண்ணிக்கை பெரிதாக இல்லாதபோதிலும், கருத்து மோதல்களுக்கு இடமிருப்பதைக் காண்கிறோம். ஷியாம்லாலும் ராம்லாலும் ஒன்றுவிட்ட சகோதரர்கள்தான். ஷியாம்லாலுக்கு மனைவி ஒருத்தி உண்டு. ராம் பதின்மூன்று வயதே ஆன அனாதை. அவனுக்கு இரண்டரை வயதாய் இருந்தபோதே தாயை இழந்தவன். ஷியாம்லாலின் மாமியார் திகம்பரியும் கூடவே இருக்கிறாள். ராமின் நலன்கள் தன்னுடைய மகளின் நலன்களைப் போன்றதன்று என அவள் அறிந்துகொள்கிறாள். தன்னுடைய மருமகனையும் அந்த ஏழைச் சிறுவனையும் பிரித்துவிட அவள் முயல்கிறாள். ராம் முரட்டுத்தனமானவன். எப்போதும் சிறுபிள்ளைத்தனமான குறும்புகளிலேயே ஈடுபடும் ஒழுங்குக்குக் கட்டுப்படாத பையன் அவன். வெகு எளிதில் தவறு செய்து அகப்பட்டுக்கொள்கிறவன் அவன். மாமியார் திகம்பரி கொடூர எண்ணமுடைய வில்லி. மருமகனுக்கும் ராமுக்கும் இடையே பிளவேற்படுத்தி, அதன்மூலம் அந்தச் சிறுவனைத் துரத்திவிடலாம் என்று துடிப்பவள் அவள். எல்லாவற்றுக்கும் இடைஞ்சலாய் இருப்பவள் நாராயணி என்பவள். ஷியாம்லாலின் மைத்துனியான

அவளுக்குப் பதின்மூன்று வயதானபோதே திருமணமாகி விட்டது. அவள், ராமைத் தன்னுடைய சொந்த குழந்தை யாகவே எண்ணி வளர்த்தவள். தன்னுடைய தாயின் கொடூர எண்ணத்தை அவள் புரிந்துகொள்கிறாள். அத்துடன் தன்னு டைய கணவனும் இதுபற்றி அக்கறை காட்டாமலிருப்பதையும் உணர்கிறுள். ராமின் ஓயாத குறும்புகளால் அவள் அடிக்கடி தர்மசங்கடத்துக்கு உள்ளாகிறுள். அவளைத் தவிர வேறு யாருக்கும் அந்தச் சிறுவன் கட்டுப்படுவதும் இல்லை. அவள்தான் அவனைத் தப்புவிக்கவும் முடியும். அந்த சகோதரர்களிடையே பிரிவை ஏற்படுத்துவதில் திகம்பரி வெற்றிபெறுகிறுள். ஆனுல் நாராயணியால் மூன்று நாட்களுக்குமேல் இதைப் பொறுத்துக் கொள்ளமுடியவில்லை. அவள் ராமை மீண்டும் தன் பொறுப்பில் ஏற்றுக்கொள்கிறுள். நிதானமாக ஆனுல் நிச்சயமாகத் தன் தாயாரை வெளியே அனுப்பிவிட அவள் தீர்மானிக்கிறுள். இருப் பினும் இது தேவையில்லை என்றும், இனிமேல் தான் நல்ல பையஞக இருப்பதாகவும் ராம் சொல்கிறுன்.

இந்தக் கதை மிகவும் அழகான முறையிலும் விறுவிறுப்பாக வும் சொல்லப்பட்டுள்ளது. இவ்வகையான கதைகளில், கதா நாயக நாயகியரின் அகப் பண்புகளை வெளிப்படுத்தி, அதன்மூலம் அந்த அகப் பண்புகள் கூட்டுக் குடும்ப முறையைப் பேணிக்காத்து இனிமையூட்டுவதையும் எப்போதுமே வலியுறுத்துவதுண்டு. வில்லன் என்பவன் அந்த மாய வட்டத்தைச் சேர்ந்தவனல்லன். எனவேதான் அவன் வெளி மனிதனுக உருவகப்படுத்தப்படுகிறுன். உள்ளிருந்து பொங்கிப் பிரவாகிக்கும் உணர்ச்சிகளால் அமையா மல், ஏதோ இயந்திர கதியில் என்கிறமாதிரி, செயல் நோக்கங் களால் வில்லன் இயக்கப்படுகிற நிலையைப் பார்க்கிறோம். வில்லனின் பாத்திரம் தெளிவான முறையில் உருவாகியிருந்த போதிலும் ஆசிரியரின் உண்மையான திறமையையோ, தனித் தன்மையையோ எடுத்துக்காட்டவில்லை. சரத்சந்திரரின் மற்ற கதைகளில் இடம்பெறும் பாத்திரங்களான ரஷ்மானி (பாமுனேர் மேயே), ஜயலால் (வைகுந்தன் உயில்) அல்லது வேணி கோஷால் (பள்ளி சமாஜ்) போன்ற பலரைப் போன்றவள்தான் திகம்பரி. ஆசிரியரின் படைப்பாற்றல் வெளிப்படுவது, கதாநாயகியான நாராயணி பாத்திரப் படைப்பின் மூலமாகத்தான். தன்னுடைய சொந்த நலன்களுக்கு எதிராகச் செயல்பட்டு, தன்னுடைய சொந்த மனிதர்களாலேயே விரோதிக்கப்பட்டு, மரபுவழிப்பட்ட தொடர்புகளையெல்லாம்விட மிக ஆழமான உள்ளுணர்வால் தூண்டப்பட்டவளாக அவள் இயங்குகிறுள். எல்லாச் சக்திகளும்

சிறுவன் ராமுக்கு எதிராகவே அணிவகுத்து நிற்கின்றன. அவன் ஓர் அனுதை. தன்னுடைய ஒன்றுவிட்ட சகோதரனின் பாது காவலிலேயே அவன் இருக்கிருன். அவன் ஒரு முரட்டுதனமான சிறுவன். இரக்கம் சிறிதுமற்ற சுயநலமியான ஒரு பெண்ணின் பிடியில் அவன் இருக்கிருன். எதிரிடையான இந்த எல்லாச் சூழ் நிலைகளுக்கும் அப்பால், அவனுடைய அண்ணியின் அன்பு அவனுக் குக் கிட்டுகிறது. அவள் ஒரு தாய்க்கும் மேம்பட்ட பரிவுடன், முழுமையாக அவனுடன் ஒன்றிவிடுகிருள். இந்தப் பாத்திரப் படைப்பைச் சொல்லியுள்ள முறையில் ஆசிரியர் கையாண்டுள்ள நுட்பமான கைவண்ணம், கற்பனையின் தனித் தன்மையைப் புலப் படுத்துகிறது. கதையின் முதல் பாதிப் பகுதியில், சிறுவன் ராம் துறுதுறுப்பான அடங்காப்பிடாரியாகவும், இடைவிடாமல் தொந்தரவு தருபவனுகவும் உருவாகியிருப்பதைப் பார்க்கிருேம். ஆனுல், அவனும், அவனுடைய அண்ணியும், ஒருவருக்கொருவர் ஆழ்ந்த அன்பு செலுத்துவதைக் காணும்போது இவையெல்லாம் சாதாரணமாகிவிடுகின்றன. இரண்டாவது பகுதியில், திகம்பரி பாத்திரம் வரும்போது விஷயங்கள் விரைவாக முன்னேற்ற மடைந்து திருப்பம் ஏற்படுகிறது. அங்குதான் இரு சகோதரர் களுக்கும் இடையே முறிவு ஏற்படுகிறது. வீடு இரண்டு பகுதி களாகப் பிரிக்கப்படுகிறது. வீட்டின் ஒரு பாதியில் ராம் தனியாக விடப்படுகிருன். எல்லாப் பக்கங்களிலிருந்தும் தாக்குதலுக்கு உள்ளாகும் நாராயணி, என்ன செய்வதென்றே தோன்ருமல் திணறுகிருள். இரக்கமற்ற அந்த ஏற்பாட்டை ஏற்பதைத்தவிர அவளுக்கு வேறு வழியே இல்லை. ஆயினும், சீக்கிரத்திலேயே அந்த இளஞ்சிறுவனின் விளையாட்டுத்தனத்தையும், கிழவியின் தந்திரங் களையும் அன்பு வென்றுவிடுகிறது. சுயநலம் எவ்வளவு தூரம் செயலற்றுப்போய்விடுகிறது என்பதையும், மனதுக்கு விரோத மாகச் செயல்படும்போது அது நிலைபெற முடியாது என்பதையும் விளக்குவதற்ககவே நாராயணி பாத்திரத்தை மிகவும் கனமுள்ள தாக நாவலாசிரியர் உருவகப்படுத்தியிருக்கிருர்.

நாம்லார் பால் (வழக்குகளின் விளைவுகள்) என்பது, முன் சொன்ன அடிப்படையிலேயே சற்று மாறுபட்ட ஒரு கதை. மனித மனத்தின் சுயநல எண்ணங்களுக்கும், பாச உணர்வுகளுக்கும் இடையே ஏற்படும் செயல் விளைவுகளைக்- கூட்டுக் குடும்ப அமைப் பில் காட்டும் கதை அது. சிபுவும் சாம்புவும் நீண்ட காலமாகக் கூட்டுக் குடும்பத்தில் வாழ்ந்து அண்மையில் பிரிந்துபோன இரண்டு சகோதரர்கள். அவர்களுடைய பரம்பரைச் சொத்துக் கள், ஒரு மூங்கில் காடு தவிர, மிகவும் ஜாக்கிரதையாகப் பங்கிடப்

படுபட்டன. அந்த மூங்கில் காடு தனக்குத்தான் சொந்தமானது என்று அந்த இரண்டு சகோதரர்களுமே வாதிடுகிறார்கள். இரண்டு குடும்பங்களுக்கும் தினசரிச் சண்டைக்கு அதுவே வழி வகுக்கிறது. அந்தச் சகோதரர்கள் இருவரும் கல்வியறிவில்லாத ஏழை விவசாயிகள். அவர்களுக்குள் வார்த்தைகள் தடித்து சமயங்களில் அடித்துக் கொள்ளவும் நேரும். முரட்டுக் குழந்தையான கயாராம் மூலம் கூடுதலாய் ஒரு சிக்கல் ஏற்படுகிறது. அவன் சாம்புவுக்கு முதல் மனைவிமூலம் பிறந்த பிள்ளை. சிபூவின் மனைவி கங்காமணி அவனை வளர்த்து ஆளாக்கினாள். மாற்றாந்தாயால் வெறுக்கப் பட்ட கயாராம், சாம்புவுக்குத் தான் முறைப்படி உரிமை யானவன் என்ற போதிலும், தந்தையோடு இருப்பதைக் காட்டிலும் அதிகமாகத் தன் சிற்றப்பனுடனும் சிற்றன்னை யுடனுமே ஒட்டி வாழ்ந்தான். ஒரு நாள், சில மூங்கில் தழைகள் பற்றிய விஷயத்தில் சண்டை ஏற்பட்டு சகோதரர்களிடையே சண்டை முற்றியபோது உணவுக்காகத் தன் சிற்றன்னையிடம் வருகிறான் கயாராம். அந்தச் சிறுவனை நேசிக்கும் கங்காமணி, கயாராமைத் திருப்திப்படுத்தத் தன்னால் ஆனதைச் செய்கிறாள். குழந்தைத்தனமான கோபத்துடன், கயாராம் பாத்திரங்களைப் போட்டு நொறுக்கியதுடன் அவளை அடிக்கவும் செய்கிறான். எரிகிற நெருப்பில் எண்ணெய் வார்த்தமாதிரி ஆகிவிடுகிறது. எரிச்சலுற்ற சிபூ, எல்லை கடந்துபோன கோபத்துடன், சாம்புமீதும் அவனுடைய மகன்மீதும் வழக்குத் தொடுக்கிறான். இந்த வழக்கைத் தொடுப்பதற்கு, அவனுடைய மனைவியே தூண்டி விடுகிறாள். அவனுடைய மைத்துனன் பஞ்சு, இந்தக் கதையின் வில்லனாக வருபவன்—திறமையாக இந்த வழக்குக்கு உதவி செய் கிறான். கயாராம் எங்கோ ஓடிப்போய்விடுகிறான். சாம்பு,கயாராம் ஆகியோரால் தனக்கு நேர்ந்த அவமானங்களுக்குப் பழிவாங்க வேண்டும் என்று கங்காமணி தன் கணவனைத் தூண்டுகிறாள். ஆயினும் தாயைப்போல் பரிவுகாட்டி அந்தச் சிறுவனை வளர்த்த பாச உணர்வு, அவளுடைய பழிவாங்கும் எண்ணத்தைவிட வலு வுள்ளதாக இருக்கிறது. இதன் விளைவாகத் தானே கிளப்பிவிட்ட வழக்காடலில் உற்சாகமிழந்து போய்விடுகிறாள். மனச் சோர்வுற் றிருந்தவளாய்ச் சில நாட்கள் இருந்தபின் யாருக்கும் தெரியாமல் ஒருநாள் வீட்டைவிட்டும் போய்விடுகிறாள். கயாராமைக் கைது செய்வதற்கான வாரண்ட்டுடன்,, அவனுடைய இருப்பிடத்தைப் பற்றிய தகவல்களைச் சேகரிக்கிறான் பஞ்சு. குற்றம் சாட்டப்பட்ட வனின் குடிலுக்கு ஷிபூவும் பஞ்சுவும் திடீரென்று செல்லும்போது அங்கே அவர்களுக்கு வேறொரு வியப்புக் காத்திருக்கிறது. காணாமற்போன தன்னுடைய மனைவியே கயாராமைக் கவனித்துக்

கொண்டிருப்பதைப் பார்க்கிறான் சிபூ. எல்லாச் சண்டைச் சச்சரவுகளையும் தாய்மையுணர்வு வென்றுவிடுகிறது.

ராமேர் சுமதியைவிட அளவில் இந்தக் கதை மிகவும் சிறியதாக இருந்தபோதிலும் கூட்டுக் குடும்ப வாழ்க்கைமுறை பற்றிய அழகான தோற்றத்தை வெளிப்படுத்துகிறது. அதற்கு எதிரான அழிவு சக்திகளையும் மீறிக் கூட்டுக் குடும்ப முறை எப்படிப் பேணி பாதுகாக்கப்படுகிறது என்பதையும் புலப்படுத்துகிறது. கங்காமணியின் பாத்திரப் படைப்பை உருவாக்கி உச்ச கட்டத்தைக் கதையில் கொண்டுவரும் இடத்தில்தான் கதாசிரியரின் கலைத்திறமை வெளிப்படுகிறது. குடும்பச் சண்டையில் வீராவேசத்துடன் தன் பங்கை நிறைவேற்றுகிறாள். கயாராமும் அவனுடைய தந்தையும் தகுந்தபடி தண்டிக்கப்படவேண்டுமென்றும் வலியுறுத்துகிறாள். அந்தச் சிறுவன் கயாராமைச் சிறைக்கு அனுப்பிவிடவேண்டுமென்று அவனுடைய மாற்றாந்தாயும் விரும்புகிறாள். கயாராம் ஒதுக்கப்படுகிறான். ஆயினும் தன்னுடைய விரோதியின் பாசறையிலேயே அவனுக்கு ஒரு எதிர்பாராத பலம்கிடைக்கிறது. பாச உணர்வு எதிர்கொள்ளும் தடைகள் வலுமிக்கதாய் இருந்தபோதிலும், அது தானே கொண்டுள்ள சக்தி அதனினும் மேலானதாய் இருக்கிறது. சாதகமான சூழ்நிலையில், பாச உணர்வு விழிப்படையும்போது மனித மனத்தின் அற்புதமான இயக்கங்களுக்கு உட்பட்ட மனிதாபிமான உணர்வுகள், சுயநலத்துக்கு எதிராய்ச் செயல்படுவதைக் காணமுடிகிறது.

'வைகுந்தன் உயில்' என்பதும் அதே மையக் கருத்தைக் கொண்ட மிக நீண்ட கதை. சுய லாபங்களுக்கு எதிராக அன்பின் பரந்த மனப்பான்மை எவ்வாறு வெற்றிபெறுகிறது என்பதுதான் இந்தக் கதை. தன்னுடைய சொந்தப் பிள்ளையான பிந்தோலாவின் கூடவே, தன்னுடைய மூத்தாள் பிள்ளையான கோகுலையும் வளர்க்கிறாள் பவானி. அவ்விருவருக்குள்ளும் எந்த வேறுபாட்டையும் அவள் காட்டியதில்லை. ஒருவிதத்தில் சாதாரணமானவனுகவே இருந்தபோதிலும் ஆரோக்கியமான மனவளமுடையவன் கோகுல். தன்னுடைய சகோதரனிடத்திலும் சிற்றன்னையிடத்தும் மிகுந்த ஈடுபாடுள்ளவன் அவன். விநோத் தவறான வழிகளில் ஈடுபடுகிறான். இதன் காரணமாக வைகுந்தன் உயில் எழுதும்போது மனைவியின் ஆலோசனைப்படி விநோதுக்குச் சொத்தில் பங்கு தராமல் விட்டுவிடுகிறான். சொத்தில் அவனுக்குப் பங்கு கிடைத்தால் அதை அவன் ஊதாரித்தனமாய்ச் செலவிட்டுவிடுவான் என்று அவர்கள் அஞ்சுகிறார்கள். இந்த ஏற்பாட்டை கோகுல் முற்றிலும் வெறுக்கிறான். ஆயினும் அதனை ஏற்றுக்கொண்டு,

தன்னுடைய சகோதரனுக்காக நல்லது செய்வதாய் எண்ணிக் கொண்டு மூடத் தனமான உற்சாகத்துடன் செயல்படுகிறுன். குழப்பங்கள் இப்போதுதான் உருவாகின்றன. இதற்கெல்லாம் முக்கியமான காரணம் அவனுடைய மனேவியும், அவள் தந்தையும் சேர்ந்து செய்த சூழ்ச்சிகளும், கோகுலே செய்த தவறுகளும் அவனுடைய மனப்போக்குமேதான். கோகுல் இப்படியும் அப்படியுமாய் அலேபடுகிறுன். கோகுலின் மனேவியும், அவள் தந்தையும் அவமானப்படுத்தியதைத் தொடர்ந்து, தன்னுடைய வேண்டாத பிள்ளேயான விஞேதுடன் வீட்டைவிட்டு வெளியேறி விடுகிறுள். கோகுலின் தவறுகள் மேலும் சிக்கல்களே உருவாக்கு கின்றன. அவனுடைய மனேவியின் தூண்டுதல்கள் அதைக் கூடுதலாக்குகின்றன. ஆயினும் இறுதியில் அன்பின் வலிமை பவானியையும் கோகுலேயும் ஒன்றுசேர்த்து வைக்கிறது. எல்லா இடையூறுகளேயும் அன்பே வென்று நிற்கிறது என்று கூறி, தவறுக்கு வருந்துவதோடு கதை நிறைவடைகிறது. இங்கும் சந்தர்ப்பங்கள் சதி செய்கின்றன. சிற்றன்னே பவானிக்கும், மூத்தாள் பிள்ளே கோகுலுக்கும் தனி நலன்கள்பற்றி மோதலேற் படுகிறது. சந்தர்ப்பத்தை மிகைப்படுத்திப் பலன் காணவிழையும் ஆலோசகர்கள் இருவருக்கும் வந்து சேருகின்றனர். ஒரு சகோதரனுக்குச் சொத்து வழங்கவும் மற்றவனுக்கு உரிமை பறிக்கவும் ஓர் உயில்வேறு இருக்கிறது. எல்லா இடையூறுகளேயும் நேருக்கு நேர் சந்தித்து வெற்றிகொள்ளும் அன்பின் நிலேயான ஆற்றலே, இவையனேத்துக்குமான வலிவுள்ள எதிரியாய் விளங்குகிறது. ஹரிலக்ஷ்மி என்பது கூட்டுக் குடும்பமுறை பற்றி வேறொரு கோணத்தில் விளக்கிக்கூறும் அற்புதமான தனித் தன்மை வாய்ந்த மற்றொரு கதை. ஹரிலக்ஷ்மியின் கணவனின் ஒன்றுவிட்ட சகோதரன் மனேவி கமலா. ஏழை உறவினளான கமலா, ஹரிலக்ஷ்மியின் போக்கில் தாழ்வு மனப்பான்மை ஏற்படக் காரணமாகிறுள். அதனுல், கமலாமீது ஒருபுறம் ஈடுபாடு இருந்த போதிலும் ஹரிலக்ஷ்மிக்குச் சினமும் ஏற்படுகிறது. அரை மனத்துடன் கமலாவைக் கொடுமைப்படுத்தத் தொடங்குகிறுள். அவளுடைய கணவனும் அவனுடைய அத்தையும் இதற்கு ஓரளவு உதவவும் செய்கின்றனர். ஆயினும் எவ்வளவுக்கெவ்வளவு கமலாவை அவள் கொடுமைப்படுத்துகிறுளோ அவ்வளவுக்குத் தன்னுடைய அற்பத்தனத்தையும் ஹரிலக்ஷ்மி உணருகிறுள். அவள் முன்னுல் கமலா ஒரு திருட்டுக் குற்றத்துக்குப் பதில் சொல்வதற்காகக் கொண்டு வந்து நிறுத்தப்படும்போது, அது பொய்யானது என்று தெரிகிறது. நிலேமை மாறிவிட்டதை உணர்ந்த

ஹரிலக்ஷ்மி, கமலாவின்முன் தானே குற்றவாளியாக நிற்பது போல் உணருகிறாள். மற்ற சில கதைகளில் கலைத்திறன் அவ்வளவு அழுத்தமாகப் பதியவில்லை. இந்த ஒரே சீரான எதிர்ப்புக்கள் சரிவர அமையவில்லை. உதாரணத்துக்கு 'மேஜ்தீதி' கதையைப் பார்க்கலாம். அனாதையான கேஸ்தா என்பவனின் சகோதரிக்கும் மேலானவள் ஹேமாங்கினி. அவன், ஹேமாங்கினியின் கணவனின் சகோதரன் மனைவியான காதம்பினியின் பாதுகாவலில் உள்ளவன். ஹேமாங்கினியும் காதம்பினியும் தனித்தனியாக வாழ்கிறார்கள். அடுத்தடுத்துள்ள வீடுகள்தான். கேஸ்தாவின் மீதான ஹேமாங்கினியின் பாசம் ஒருபோதும் பாதிக்கப்படவில்லை. அதனால்தான் கேஸ்தாவைக் கொடுமைப் படுத்தும் ராட்சஸியாக காதம்பினி பாத்திரத்தை, இயந்திரம் ஒன்று சக்கரத்தைச் சுழற்றுவதுபோன்ற இயல்பான முறையில், நாவலாசிரியர் உருவாக்கியுள்ளார். இது போராட்டங்களைச் செயற்கையாக்குகிறது. கேஸ்தாவும் ஹேமாங்கினியும் வண்ணச் சிறப்புடன் உருவாக்கப்பட்டிருந்தபோதிலும், இந்தக் கதையை உயர்தரமுடையதாகச் சொல்ல முடியாது. 'பிந்துர் செல்லே' (பிந்துவின் மகன்) என்பது ஒரு பிரபலமான கதை. கலைச் சிறப்புடன்கூடியதாய் இருந்தாலும் இன்னும் அதிகமான குறைகளை இதில் காணலாம். ஜாதவ் மாதவ் இருவரும் சகோதரர்கள். தங்கள் மனைவியரான அன்னபூர்ணாவுடனும் பிந்துவுடனும் மகிழ்ச்சியுடனும் நிம்மதியுடனும் வாழ்கிறார்கள். அன்னபூர்ணாவுக்கு அமூல்யன் என்று ஒரு பையன் உண்டு. பிந்துவுக்குக் குழந்தை இல்லை. எனவே குழந்தை பிந்துவின் பொறுப்பிலேயே வளர்கிறான். அன்னபூர்ணாவுக்கும் பிந்துவுக்குமே அவன் பொதுவான குழந்தையாய் இருப்பதால் சுவாரஸ்யமான மோதல்கள் ஏதும் ஏற்படவழியில்லை. பிந்துவும் ஜாதவ்வுடனும் அன்னபூர்ணாவுடனும் மிகுந்த ஈடுபாடுடையவள். கதைக்கேற்றபடி சிறப்பான கருத்து ஒன்றுமில்லை. சச்சரவுகளுக்கும் இடமில்லை. இந்தக் குறைபாடுகளை ஈடுசெய்வதற்காக பிந்துவை மனநோய் உள்ளவளாக நாவலாசிரியர் உருவாக்குகிறார். சாதாரணமான ஒரு தேனீர்க் கோப்பை விஷயத்தில் அவளை அலட்டிக்கொள்ளும் படி செய்து, அவளுடைய கேவலமான மனப்பான்மையை வெளிப் படுத்தி இம்மாதிரியான சூழ்நிலைகளையே நாவலாசிரியர் உண்டாக்குகிறார். சரத்சந்திரரிடம் இதுபோன்ற உணர்ச்சிவயப் படும் போக்கு காணப்படுகிறது. உண்மையான மனிதாபிமானப் பிரச்சினையை வலியுறுத்த முடியாமல் போகும்போது உணர்ச்சி நிரம்பிய அவலச்சுவையில் உரையாடல்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் அமைத்துக் கதைப் போக்கில் விறுவிறுப்பை ஊட்ட முயல்கிறார்.

இந்த வகையில் மோசமான கதைகளுள் ஒன்றுதான் 'பிந்தூர் செல்லே.'

கூட்டுக் குடும்ப அமைப்பின் உறவுமுறைப் புதிர்களைப்பற்றிய தெளிவான கருத்துக்களை இன்னும் சில கதைகளிலும் சரத்சந்திரர் வெளியிட்டுள்ளார். '*அரக்ஷணீயா*' (வயதான வேலைக்காரி) என்னும் கதையில் பிரியநாத், ஆனந்தநாத் என்று இரு சகோதரர்கள் நீண்ட காலம் ஒன்றாகச் சேர்ந்து வாழ்ந்து அதன் பின் பிரிந்து போகிறார்கள். அவர்களில் பணக்காரனான ஆனந்த் என்பவனை, மூத்த சகோதரனான கோலக்நாத் என்பவனின் விதவை மனைவியான சுவர்ணமஞ்சரி ஆதரிக்கிறாள். ஆனால் குடும்பம் பிரிந்து ஒரு வருடம் ஆவதற்குள்ளேயே பிரியநாத் இறந்து போகிறான். அவனுடைய மனைவி துர்க்காமணியும் மகள் ஞானதாவும் ஆனந்திடமே மீண்டும் தஞ்சமடைய நேர்கிறது. துர்க்காமணியின் சகோதரன் ஷாம்பு அவன் மனைவி பாமினி இவர்களிடமும் தற்காலிகமாக அடைக்கலம் கேட்கிறார்கள். ஆனந்தின் மனைவி சுயநலமியாக இருப்பதுடன் சோம்பேறியும்கூட. அவளுடைய மகளை, இப்போது ஞானதாவைக் காதலிக்கும் இளைஞன் மணந்துகொண்டிருக்கவேண்டும். ஆனால் அவள் அடிப்படையில் மிகவும் நல்ல மனமுடையவள். ஆதரவற்ற தாய்க்கும் மகளுக்கும் எதிராக, கோபாவேசம் கொண்ட கிரேக்கப் பெண் தெய்வம் ஒன்றைப் போன்ற கொடூரத்துடன் செயல்பட்டு வன்மம் கொள்ளும் சுவர்ணமஞ்சரிக்கு நேர் எதிரான குணப் பண்புடையவள் அவள். துர்க்காமணியின் சகோதரனான ஷாம்பு அவளுக்குத்தான் ஆதரவுத் தரவேண்டும். பாமினி ஒரு முரட்டுத் தனமான சண்டைக்காரி. அவளுக்குத் திருமணமான சில ஆண்டுகளில் தற்காலிகப் புகலிடம் தேடி வந்தபோது துர்க்காமணியும் அவளுடைய மகளும்தான் முதல் முதலில் அறிமுகமானார்கள். இருந்தும் துர்க்காமணிக்கு அவள் கருணை காட்டுவாள் என எதிர்பார்க்க முடியாது. வியத்தகு முறையில், பாமினியின் சகோதரனான மனைவியை இழந்த கிழட்டுக் குடிகார முரடனுக்குத் தன் மருமகளை மணமுடித்து வைக்க விரும்புகிறான். இந்த ஏற்பாட்டின் மூலம் தனக்குக் கொஞ்சம் இலாபம் கிடைக்கும் என்று அவன் எதிர்பார்க்கிறான். ஞானதாவுக்கு மரணத்தைவிட மோசமானதாய் இருந்திருக்கக்கூடிய இந்தத் திருமணம் அருவருப்பான பட்டிக்காட்டுப் பெண்ணான பாமினியின் கடுமையான எதிர்ப்பால் தான் முறிந்துபோகிறது. அவளுடைய அருவருப்பான புறத்தோற்றத்துக்கும் உள்ளே மென்மையான இதயம் இருக்கிறது. ஆனந்தின் சோம்பேறி மனைவியிடத்தில்

மட்டுமின்றி, அழகற்ற பாமினியிடத்திலும் உள்ள சற்றும் எதிர் பார்க்க முடியாத கனிவான மனவளத்தை வெளிப்படுத்துவதில் சரத்சந்திரர் தன் கலைத் திறமையில் மிகவும் உயர்ந்து நிற்கிறுர். துர்க்காம்ணியோ அல்லது படிக்கும் வாசகரோ அதிர்ச்சியடை யும் அதே பாங்கில், ஆசிரியரும் வியப்புற்றதுபோல் அந்த நிகழ்ச்சிகள் அவ்வளவு இயல்பாகவும், எதிர்பாராத முறையிலும் காட்டப்படுகின்றன. இதேமாதிரியான மற்றுமொரு வியப்புக் குரிய காட்சியை 'பிரஜ்பெள' என்னும் மற்றுமொரு கதையிலும் காணலாம். அக் கதையில், தன்னுடைய, கணவரின் தம்பி மனைவி, சுயநலமி, அற்பபுத்தியுடையவள் என்று எண்ணிக் கொண்டிருக்கையில், அவளுக்குத் தங்கமான மனநிலை இருப் பதைக் கண்டு அதிசயிக்கும் கதாநாயகியைக் காட்டுகிறுர்.

நம்முடைய கண்ணேட்டத்தில் மிகவும் முக்கியமான கதை 'நிஷ்கிருதி' (மீட்பு) என்பதுதான். இக் கதையில் ஏராளமான வகைப்பட்ட பாத்திரங்கள் உண்டு. அனைத்தும் திட்டவட்டமாய் எழுதப்பட்ட பாத்திரங்கள். ஆனுல் இந்தக் கதையில் வரும் முக்கியமான பாத்திரம் தனிப்பட்ட ஆடவரோ பெண்ணே அன்று; ஹிந்துக் கூட்டுக் குடும்பமேதான்! கூட்டுக் குடும்ப முறை யில் நிர்ணயமாகியுள்ள மதிப்பீடுகளே இதில் வலியுறுத்தப்பட் டுள்ளன. வயதான, நடுத்தர வயதுடைய ஆண்கள், பெண்கள், சின்னக் குழந்தைகள் உட்படப் பாத்திரப் படைப்புக்களில் பல வகைப்பாடுகளையும், சம்பவங்களின் பல்வேறு தன்மைகளையும் இதில் விளக்கியுள்ளார் ஆசிரியர். கிரீஷ் ஹரீஷ் என்று இரு சகோதரர்கள். சித்தேஸ்வரியும் நயனதாராவும் அவர்களின் மனைவிமார்கள். அவர்களுக்கு ஒன்றுவிட்ட சகோதரன் ஒருவன் உண்டு. அவன் பெயர் ராமேஷ். அவனுடைய மனைவி ஷைலஜா. கிரீஷ் ஒரு திறமையான வக்கீல். அவனுக்கு ஏராளமான வருவாய் உண்டு. ஹரீஷும் ஒரு வக்கீலாகவே இருந்தபோதிலும் சுமாரான நிலையில் உள்ளவன். வெற்றியடையாத எத்தனையோ வாணிப முயற்சிகளில் ஈடுபட்டு ராமேஷ், கிரீஷின் ஏராளமான பணத்தை விரயம் செய்தவன். கதையின் தொடக்கத்தில் அவன் வேலை வெட்டி ஏதும் இல்லாதவனுய் இருக்கிறுன். இருந்தும் வியப்பளிக் கும் முறையில் குடும்பப் பொறுப்பு முழுவதும் சம்பாதிக்கும் கிரீஷ் கையிலோ, அவன் மனைவி சித்தேஸ்வரியிடமோ, அல்லது ஹரீஷ், நயனதாரா தம்பதியிடமோ இருக்கவில்லை. அது வேலையற்ற ராமேஷின் மனைவி ஷைலஜாவின் கரங்களிலேயே இருக்கிறது. மனேபாவங்களில் கதையின் முக்கியப் பாத்திரங்கள் அனைவரும் ஒருவரோடு ஒருவர் முரண்பட்டவர்கள்தான். கிரீஷின் பெருந்

தன்மை அவனுடைய சிரிப்பைப்போன்று மிகவும் பெரியது. நினைவாற்றால் அற்ற அவன் தன்னுடைய கைப் பெட்டியைத் தவிர மற்ற அனைத்தையும் மறந்துபோய்விடுவான். அவனுடைய மனைவி சித்தேஸ்வரி மிகவும் அப்பாவிப் பெண். அவனைப்போல் ஞாபக மறதிக்காரி என்று சொல்ல முடியாவிட்டாலும், அவனைப் போன்றே எளிமையானவள். குடும்பத்தின் பொறுப்புக்களை ஷைலஜாவிடமே ஒப்படைத்துவிட்டு குழந்தைகளைத் தவிர வேறு எந்த நினைப்பும் அற்றவளாய் இருக்கிறாள். குழந்தைகளைச் சீராட்டுவதும், உணவளிப்பதுமே அவளுக்கு மகிழ்ச்சியளிக்கிறது. இந்த அப்பாவிப் பெண்ணின் மனத்தை மாற்றுவது ஒன்றும் அவ்வளவு சிரமமானதில்லை. ஆனால் அவளுடைய மனம் மிகவும் ஆரோக்கியமானது. ராமேஷ் ஒன்றுக்கும் உதவாதவன். தன்னுடைய திட்டங்கள் அனைத்திலும் தோற்றுப்போய் இப்போது செய்திப் பத்திரிகைகளில் நேரத்தைப் போக்கிக் கொண்டிருப்பவன். அவனுடைய மனைவி ஷைலஜா, குடும்பத்தின் முக்கியப் பொறுப்பை வகிப்பவள். அவள் முற்றிலும் மாறுபட்டவள். எப்போதும் சுறுசுறுப்பாய் இயங்குபவள். இரும்புக் கரத்தோடும், மாறாத நடுவு நிலைமையுடனும் அந்தப் பெரிய குடும்பத்தை நிருவகித்து வருகிறாள். ஆனால் அவள் மிகவும் உணர்ச்சிவசப்படுபவள். தன்னம்பிக்கையுடையவளான அவள் எளிதில் விட்டுக்கொடுக்கமாட்டாள். ஹரீஷும் நயனதாராவும் விதிவிலக்காக, அற்பபுத்தியுடையவர்கள். நீண்ட காலம் கூட்டுக் குடும்பத்திலிருந்து விலகியிருந்து தங்களுடைய உணவைத் தாங்களே சமைத்துக்கொள்ள விரும்புகிறார்கள். அவர்கள் மீண்டும் திரும்பி வந்ததும் இன்னல்கள் ஏற்படுகின்றன. ஷைலஜாவும் நயனதாராவும் ஒத்துப் போகமாட்டார்கள். பெயரளவுக்குத் தலைமைப் பொறுப்பில் உள்ளவளான சித்தேஸ்வரியோ, எந்தக் கட்டுப்பட்டையும் செய்யச் சக்தியற்றவள். உணர்வுகளும் மன நிலையும் ஒத்துப்போக முடியாததால், யாருக்கும் நினைவிலிருக்க வேண்டாததான மிகவும் சாரமற்ற விஷயங்கள் மோசமான குடும்பச் சண்டைகளுக்கு எப்படி வழியமைக்கின்றன என்பதை எல்லையற்ற கலைத் திறனுடன் சரத்சந்திரர் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறார். ஷைலஜாவும் ராமேஷும் கூட்டுக் குடும்பத்தை விட்டு வெளியேறித் தங்கள் முன்னோர்கள் இருந்த கிராமத்து வீட்டில் குடியேறுகிறார்கள். விரைவில் தன் பெயரிலும் ஞாபக மறதியுள்ள மூத்த சகோதரன் கிரீஷ் பெயரிலும் ஒரு வழக்கைத் தொடருகிறான். அதன்மூலம் கிராமத்து வீட்டிலிருந்து கிரீஷை விரட்ட முயலுகிறான். எப்போதுமே நடைமுறைக்கு ஒத்து வராத ஏமாளியான கிரீஷ், ஒரு சமயம் கிராமத்துவீட்டுக்குப் போகிறான்.

அப்போது வழக்குகள் மும்முரமாக இருக்கின்றன. ராமேஷ்தான் குடும்பத்தை நடத்துகிறான் என்ற எண்ணத்தில் தன்னுடைய சொத்து முழுவதையும் ஷைலஜாவின் பெயருக்கே மாற்றி ஒரு பத்திரம் எழுதுகிறான். கூட்டுக் குடும்பம் அவ்வாறு காப்பாற்றப் படுகிறது.

நாம் எந்தக் கோணத்திலிருந்து ஆராய்ந்து பார்த்தாலும் இது ஒரு அசாதாரணமான இலக்கியம்தான். குடும்பத்தில் தினசரி நிகழும் சம்பவங்கள் அவ்வளவு முக்கியமானவை அல்ல. அங்கு சுவையான கதைக்கரு ஏதும் கிடைக்கக்கூடும் என்று யாரும் எண்ணமாட்டார்கள். ஆயினும் 'நிஷ்கிருதி' கதையில், பாத்திரப் படைப்புக்களில் வேறுபாடுகள் இருக்குமானாலும், யாரேனும் ஒருவர் தன்னைச் சிறப்பித்துக் கொள்ள முற்பட்டிருந்தாலும், மிகவும் அற்பமான சண்டைகூட, அலட்சியப்படுத்தத்தக்க ஒரு நிகழ்ச்சிகூட, பயங்கரமான போராட்டத்தைத் தோற்று வித்திருக்கும். எதிர்பாராத நிகழ்ச்சிகளால் கதையில் சிக்கல்கள் அவிழும்போது நமக்குத் திகைப்பேற்படுகிறது. ராமேஷை வெளி யேற்றிவிட வேண்டும் என்று ஒரு வழக்கையே ஜோடித்தவர் களுள் ஒருவனைச் சேர்க்கப்பட்ட கிரீஷ், தன்னுடைய சொத்து முழுவதையும் ராமேஷின் மனைவிக்குக் கொடுத்து சிக்கலைத் தீர்த்து வைப்பான் என்று யாரும் நினைத்துக்கூடப் பார்க்க முடியாது. ஆயினும், கிரீஷின் பாத்திரப் படைப்பை நினைவில் வைத்துக் கொண்டோமானால், அவனுடைய ஞாபகமறதியும், கூட்டுக் குடும்பத்தைத்தவிர வேறு முறையை நினைக்க முடியாத அவனுடைய இயலாமையும் புரியும். அதனால் அந்த வழக்கில் அவன் எப்படி சம்பந்தப்படுத்தப்பட்டான் என்பதையும், அதே போல் அவன் எப்படி அதை முடித்து வைத்தான் என்பதையும் புரிந்துகொள்வது சிரமமான ஒன்றல்ல. கிரீஷ் ஓரளவுக்கு அதிகமான ஆதர்ச கதாபாத்திரம் என்றும் மிகைப்படுத்தப்பட்ட உருவகம் என்றும் ஒரு பிரபல விமரிசகர் குற்றம்சாட்டுகிறார். மிகைப்படுத்துதல் என்பதே கலைத்திறனின் சிறப்புத்தான் என்பதை நாம் நினைவில் கொள்ளவேண்டும். 'கிங் லியர்' நாடகத்திலுள்ளது போன்றே 'பிக்விக் பேப்பர்ஸ்' நூலிலும் அளவுக்கு அதிகமான மிகைப்படுத்துதல் இருப்பதைக் கவனிக்க வேண்டும். கலைச்சிறப்புடன் விளங்கவேண்டுமானால் நடைமுறை யில் உள்ளவை போன்றே கற்பனைப் பாத்திரங்களும் உயிர்த் துடிப்புள்ளவையாக இருக்க வேண்டும் என்ற அடிப்படை விதிக்கு உட்பட்டே அவ்வகையான மிகைப்படுத்துதல் இருக்கவேண்டும் என்பது ஒன்றுதான் கவனம் பெறவேண்டியது. வாழ்க்கையின்

தரமுத்திரை என்று சொல்லத்தக்க, வகைப்பாடுகளின் ஒற்றுமையோடு எழுதும்போதுதான் படைப்பாசிரியன் அனைவராலும் ஏற்கப்படுவான். கிரீஷின் பாத்திரப் படைப்பில், வேண்டுமென்றே மிகைப்படுத்தப்பட்டிருந்தபோதிலும் இவ்வகையான உடன்பாடுகளின் ஒருங்கிணைப்பும், எதிர்பார்க்க முடியாத நிகழ்ச்சியோட்டமும் புலப்படுகின்றன. இதுதான் உறுதிப்பாட்டுக்கான குறிக்கோள் என்றும் அறிய முடிகிறது. சணல் வியாபாரத்துக்கும் வைக்கோல் வியாபாரத்துக்கும் வேறுபாடு காணமுடியாதவன் தான் ராமேஷை வெல்ல முடியும் என்று நினைப்பான்; தன்னுடைய சொத்துக்களை ராமேஷின் மனைவிக்கு மாற்றிவிட்டுத் தன்னுடைய சொந்த நலன்களைக் காப்பாற்றிக்கொள்ளுவான்.

கிரீஷின் மனைவியான சித்தேஸ்வரி குடும்பப்பாங்கான ஒருத்தி, கூட்டுக்குடும்ப அமைப்பை நல்லமுறையில் பிரதிபலிக்கும் பாத்திரப் படைப்பு அது. பன்னிரண்டை நாலால் பெருக்கி இரண்டைக் கூட்டினால் ஐம்பது வரும் என்று அறியாத சூதுவாதற்ற பெண் அவள். புத்திசாலித்தனமோ வேறு தனித்தன்மையோ அற்றவளாக அவள் இருப்பதால் எந்த வம்பிலும் எளிதில் அகப்பட்டுக் கொண்டுவிடுவாள். இத்தனை காலமும் அவளை ஷைலஜா ஏமாற்றி வந்திருக்கிறாள் என்று நயனதாரா அவளிடம் நயந்து சொல்லும் போது அந்தக் குற்றச்சாட்டைப் பாதியளவே நம்புகிறாள். ஆயினும் அவளுடைய அடிமனம் பிழைபடாததாக இருக்கிறது. இருப்பினும் கூட்டுக்குடும்ப முறையில் நம்பிக்கை கொண்ட அவள் தனித்தன்மை கொண்டவளாய்த் தன்னைப் பிரித்து எண்ணிக்கொள்ள முடியவில்லை. ஷைலஜாவை அவள் ஏறக்குறைய வெளியேற்றியே விடுகிறாள் எனலாம். ஆனால், ஷைலஜாவின் மகனும், மாற்றாந்தாய் மகனும் இல்லாதிருப்பது அவளுக்கு மிகுந்த துயரமளிக்கிறது. குழந்தைகளை மீட்டுவரப் புகார் கொடுக்கலாமா என்று நினைக்கிறாள். இந்த எளிய பெண், உண்மையில் வெகு நேர்த்தியாகச் சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கிறாள். அமைதியாகவும் உணர்ச்சிவயப்படுபவளாகவும் விளங்கும் ஷைலஜாவுக்கு அவள் அஞ்சுகிறாள். விவரம் புரியாதவளாகவும் பயங்கொள்ளியாகவும் இருந்தபோதிலும் ஷைலஜாவை எப்படிச் சமாளிப்பது என்பதை அவள் அறிந்திருக்கிறாள். விஷயங்கள் மேலும் வளர்ந்து ஒரு நெருக்கடி ஏற்படும்போது, அவள் தன்னுடைய நேரடியான நுண்ணறிவால் உந்தப்பட்டு, ஷைலஜாவை வெளிப்படையான ஒரு சண்டைக்கு இழுக்க விரும்புகிறாள். அப்போதுதான் தப்பெண்ணம் எளிதில் அகலும்.

என்று அவள் அறிந்திருக்கிறாள். அவளுக்கு எத்தனையோ பல வீனங்கள் இருந்தபோதிலும் அடிப்படையில் பரந்த மனப்பான்மை யுடையவளாகவும், பொறுமைசாலியாகவும், தன்னுடைய சொந்த நலன்களுக்கும் மற்ற குடும்பத்தாரின் நலன்களுக்கும் இடையே வேறுபாடு காணமுடியாதவளாகவும் உருவாக்கப்பட் டிருக்கிறாள். சித்தேஸ்வரியைப் போன்றவர்களின் தன்னலமின்மை சகிப்புத்தன்மை—இவைதான் கூட்டுக் குடும்ப முறையை உயிரோட்டமுள்ளதாக ஆக்குகின்றன. சூழ்ச்சியாளர்களின் திட்டங்கள் உண்டாக்கும் அதிர்ச்சிகளிலிருந்தும் தப்பி அந்த அமைப்பு நீடித்திருக்க முடிகிறது. பலம், பலவீனம், முட்டாள் தனம், அறிவுடைமை இவற்றின் கூட்டமைப்பில் தனித்தன்மை வாய்ந்தவளாய்த் திகழ்பவள் சித்தேஸ்வரி. இருப்பினும், பழமை யான அமைப்பான இந்தியக் கூட்டுக்குடும்ப முறைக்கு உகந்த எடுத்துக்காட்டாய் அவள் விளங்குகிறாள்.

கூட்டுக்குடும்ப முறையின் சிறப்பான அம்சமே முரண்பட்ட நலன்களுக்கும் மாறுபட்ட பண்புகளுக்கும் இடையே விட்டுக் கொடுத்துச் செல்வதுதான். திருமண வாழ்க்கையில் தனிநலன் முரண்பாடுகள், மோதல்கள் இல்லை. ஆனால் விருப்பங்களின் முரண்பாடுகள் இருக்கக்கூடும். ஏனெனில் கணவனுக்கோ மனைவிக்கோ எண்ணத்தில் தனிப்பட்ட இயல்புகள் இருக்க வாய்ப்புண்டு. ஒன்றாகச் சேர்ந்து நீண்டகாலம் வாழ்ந்தால்கூட இந் நிலை மாறும் என்று சொல்லமுடியாது. சரத்சந்திரரின் சில கதைகள் குடும்ப வாழ்க்கையில் சரிவர விட்டுக்கொடுத்துப் போகாத தன்மையைப் பற்றியே எழுதப்பட்டுள்ளன. அக்கறை யுள்ள குடும்பச் சூழல் இருந்தும், ஒருவர் மற்றவரைத் திருப்திப் படுத்த வேண்டும் என்ற உண்மையான ஆசை இருந்தும், ஒருவரை ஒருவர் புரிந்து கொள்ளாத கணவன் மனைவியரைப்பற்றி எழுதி யிருக்கிறார். அவ்வகையான கதைகளில் இரண்டை மட்டும் எடுத்துப்பார்த்தாலே போதுமானது. சரத்சந்திரரின் அறிவாற்றலின் மிகச் சிறந்த படைப்புக்களான அவற்றுள் ஒன்று '<u>காசிநாத்</u>'. கடைசிநேர மனமாற்றத்தால் துன்பியலால் முடியாமல் தப்பிவிடுகிற கதை இது. மற்றது '<u>ஸதி</u>' (நம்பகமான மனைவி) என்ற கதை. அற்புதமான இன்பியல் கதையான இதில் கசப்பான அவலத்தோடு மகிழ்ச்சியும் சேர்ந்து உருவாகியுள்ளது. குணப் பாங்கில் வியத்தகு முறையில் அழுத்தமான ஆனால் அமைதி யான மனிதன் காசிநாத். அவனுடைய மனைவியான கமலாவுக்கே அவனுடைய மனப்போக்குப் புரியாது. அவனைத் திருப்திப்படுத்தப்

பல வழிகளில் .அவள் முயன்று பார்க்கிறாள். ஆனால் காசிநாத். பணக்கார வீட்டு மாப்பிள்ளையாக அடைத்துப் போடமுடியாத தனிப்பட்ட இயல்புடையவன். அரண்மனை போன்ற வீட்டில் அவன் மகிழ்ச்சியற்று இருப்பதற்கும், தனி ஆளாக அவன் திரியும் போதுகளில் அவன் சிந்தனை வயப்பட்டிருப்பதற்கும் என்ன காரணம் என்று யாருக்கும் தெரியாது. அவனுக்குமேகூட அதன் காரணங்கள் தெரிந்திருக்கமுடியாது. ஒன்று மட்டும் தெளிவாய்த் தெரிகிறது. அவனுக்காக உருவாக்கப்பட்ட அந்த வாழ்க்கை முறைக்கு அவன் பொருந்தி வரமுடியவில்லை. பசப்பு மொழி களாலும் இடைவிடாத பக்தியாலும் அவனைத் தன் வழிக்குக் கொண்டுவர முயன்று தோற்ற கமலா, அமைதியான முறையில் லட்சியம் பண்ணுமலும் அதன் பிறகு வெளிப்படையான எதிர்ப் பினாலும் பணிய வைக்க முயல்கிறாள் சாமர்த்தியமான ஒரு மானேஜர், எஜமானிக்கும் அவள் கணவனுக்கும் இடையேயுள்ள இந்தப் பிணக்கைக் கவனித்து விடுகிறான். அதனாலேயே காசிநாத் தைக் கொலை செய்துவிட அவன் முயல்வதாய்த் தெரிகிறது. எனினும் காசிநாத் அதிசயமான முறையில் காப்பாற்றப்படுகிறான். இறுதியில் கணவனும் மனைவியும் மனம் மாறுகிறார்கள். கமலா கணவனை எதிர்த்துப் போராடும் முறையை விளக்கியுள்ள பாங்கில் உருக்கமான பகுதிகள் காணப்படுகின்றன. மகிழ்ச்சியான கதையின் முடிவு பெருவாரியான மக்களின் விருப்பப்படி அமைந்த தனிச் சலுகை என்று தோன்றுகிறது. கலைக் கண்ணோட்டத்தோடு பார்க்கும்போது இதில் சிறப்பான அம்சம் என்னவென்றால், அது கதை நெடுகிலும் நுட்பமாகச் சொல்லப்படும் கருத்துக்கள்தான். வெறும் நல்லெண்ணங்களும், சட்ட அனுமதியும், மரபுரிமையும் மட்டும் அழித்து விடமுடியாத மனிதத் தன்மையின் நுட்பமான நயவேற்றுமைகள் சில இருக்கலாம்.

'ஸதி' (நம்பகமான மனைவி) கதையும் 'மகேஷ்' என்னும் கதையோடு சேர்ந்து சரத்சந்திரரின் மகத்தான கதை என்னும் பாராட்டைப் பெறுகிறது. வெற்றிகரமான திருமணம் என்று வெளியே தெரியக் கூடியவற்றில்கூட, தவறான உறவு முறைகளால் கேடுகள் நேருவதைப் பற்றி அது நன்கு புலப்படுத்துகிறது. மதக் கோட்பாடுகள் வேறுபடும்போது, திருமண அமைப்பும் மாறு படுகிறது. ஆயினும் உலகெங்கணும் உள்ள அடிப்படைத் தத்துவம் ஒன்று போலவேதான் உள்ளது. ஒரு ஆண் ஒரு பெண் என்று ஒரே இணை வாழ்க்கையாகவே திருமணங்கள் அமையவேண்டும். புனிதமான திருமண முறையில் இனியும் இவர்கள் ஒருவருக்

கொருவர் உண்மையாக நடந்துகொள்ளவேண்டும். திருமணத்தில் கற்புடைமை என்பது, தம்பதிகள் ஒருவருக்கொருவர் பூரண நம்பிக்கையுடையவர்களாக நடந்து கொள்வது என்றே பொருள் படும். ஒருவருக்கொருவர் விசுவாசமுள்ளவர்களாய் இருப்பது என்னும் கருத்து, கண்டிப்புடன் செயல்படுத்தப்படுமானால், ஆடவரின் சுதந்திரம் கட்டுப்படுத்தப்படலாம். மிகவும் குழந்தைத் தனமான ஒரு நடவடிக்கைகூட, தவறாகப் பொருள் கொள்ளப் படநேரும். திருமண வாழ்க்கை முறைபற்றிய வேலைப்பாடமைந்த அற்புத ஓவியம் என்று 'ஸதி'யைச் சொல்லலாம். திருமண முறையின் புனிதத்துவம் என்பது எவ்வளவு தூரம் கடுமையானதாக இருக்கவேண்டும் என்பதை அது காட்டுகிறது. விவாகரத்தை அங்கீகரிக்காத இந்துத் திருமண முறையின் குறிக்கோளுக்கு இசைந்தமுறையில் உருவாகியுள்ள இந்தக் கதையில், நெடுகிலும் பழிப்புக் கிண்டல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. எனினும் உலகளாவிய வேண்டுகோளையே அது வலியுறுத்துகிறது. இரண்டறக் கலந்து பூரணமாக ஒன்றுபடும் இரு உள்ளங்களை ஒன்றுபடுத்தும் திருமணங்களாகவே எல்லாம் தோன்றுகின்றன. திருமண ஏற்பாட்டின் மீதான கொடுமையான வருணனை என்று "ஸதி" விமர்சிக்கப் பட்டது. ஹரீஷுக்கு நிர்மலா என்னும் உத்தமமான மனைவி இருக்கிறாள். அவள் முழுமையான நம்பிக்கை கொண்டவளாக இருந்த போதிலும் தன்னுடைய கணவன் மற்ற பெண்களுடன் எந்த வகையிலும் பழகுவதற்கு அனுமதிக்கமாட்டாள். அவனைக் கண் கொட்டாமல் ஆர்கஸ் தேவதை போல் கண்காணிப்பாள். அவனுடைய சின்ன இயக்கத்தைகூட அவள் அவ்வளவு ஆழமாகக் கவனிப்பாள். இதில் அவன் தேர்ச்சி பெறவேண்டுமென்றால் ஆண் வாடிக்கையாளர்களிடமிருந்து மட்டுமே பணம் சம்பாதித்து மனைவியோடு வாழ்வது தவிர அவனுக்கு வேறு வழியேகிடையாது என்று கூறலாம். சுருக்கமான முறையிலும், விறுவிறுப்புடனும் சொல்லப்படும் சம்பவங்களின் தொடர்ச்சியின் மூலம் இந்த ஏற்பாட்டை விளக்குவது என்பது எவ்வளவு சிரமமான வேலை? ஹரீஷ் என்ன செய்தாலும், உண்மை பேசினாலும், பொய் சொன்னாலும், பழைய நட்பை நினைத்துக் கொண்டாலும், ஒரு பெண் பாடகியைப் புகழ்ந்து கூறினாலும்—அவன் தப்பவே முடியாது. உலகமே அவனுக்கு எதிராகச் செயல்படுகிறது. இந்தச் சதியில் கடவுளுக்கும் கூடப் பங்கிருக்குமோ என்னவோ. பெரியம்மை நோய்க்கு ஆளாகி ஹரீஷ் படுக்கையில் இருந்துபோது அவன் மனைவி கோவிலுக்குப் போகிறாள். தன்னுடைய கணவன் குணமடையும் வரை உண்ணாவிரதம் இருக்கப்போவதாய்ச் சபதம்

செய்கிறாள். அவனும் குணமடைகிறான். பிந்தி வந்தது எனவே பின் விளைவாகத் தக்கது (Post hoc ergo propter hoc) என்னும் தத்துவம் இங்கு செயல் படுகிறது. ஹரீஷ் தேவதை போன்ற மனைவி வாய்க்கப்பட்டவன் என்று மக்களின் மனத்தில் தோன்றுவதில் எந்தச் சந்தேகமும் இல்லை. இந்தக் கதையில் கையாளப் பட்டுள்ள கலைநுட்பத்திறன் மிகவும் அசாதாரணமான ஒன்று. கொச்சையான வேடிக்கைப் பேச்சுடன் கதை தொடங்குகிறது. நன்கு ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட திட்டம் ஒன்றின் பகுதியே அந்த வேடிக்கைப் பேச்சு என்பதையும், எந்தச் சமரசத்தையும் பொறுத்துக் கொள்ளாத கடுமையான குறிக்கோளுக்கான முனைப்பு அது என்பதையும் நாம் வெகு விரைவில் கண்டு கொள்கிறோம். தனக்கு உணர்வு ஏற்படும் வரையில், ஹரீஷ் அந்தப் பள்ளத்தில் வீழ்ந்து ஆழத்தில் போய்க் கொண்டேயிருக்கிறான்—நாமும்தான். திருமண வாழ்க்கை முறையின் விசுவாசம் என்னும் கடுமையான பேரின்பத்திலிருந்து மரணம் ஒன்றுதான் அவனை விடுவிக்க முடியும் என்று நாம் உணர்கிறோம். கதையின் இறுதியில் ஹரீஷுக்கும் கிருஷ்ண பரமாத்மாவுக்கும் ஒப்பீடு செய்யப் படுகிறது. ராதையின் தணியாத விசுவாசத்தால் தான் கிருஷ்ண பரமாத்மா பிருந்தாவனத்தை விட்டே ஓட நேர்ந்தது என்று அவன் எண்ணுகிறான். இது வெளிப்படையாகக் கிண்டல் போல் தோன்றுகிறது. ஏனெனில், அவ்வளவு தூரம் மோசமான நையாண்டிக் கதையில் குத்தல் பேச்சும், வஞ்சப்புகழ்ச்சியும் பொருந்தி வராததாகவே தோன்றுகிறது.

III

சரத்சந்திரரின் படைப்புக்களில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க அம்சம் சமுதாயச் சூழலைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவதுதான். 'பள்ளி ஸமாஜ்' (கிராம சமுதாயம்), ஸ்ரீகண்டா பாகம் I—IV இவற்றில் வங்காளி சமுதாயத்தின் பகட்டான காட்சிகள், அதன் பல்வேறு நிலைகளில் ஏராளமாய் இடம்பெற்றுள்ளன. ஆயினும் அவ்வகையான கருத்துரைகள், அவை எவ்வளவுதான் சிறப்பானவையாக அமைந்திருந்தபோதிலும், சமுதாய வாழ்வின் கட்டவிழ்ந்த தோற்றத்தையே புலப்படுத்துகின்றன. 'பள்ளி ஸமாஜ்' கதையின் நாடக வடிவமான 'ரமா'வைப் பார்த்தோமானால் இந்தக் கட்டுக்குலைவைப் பற்றிய நம்முடைய கருத்து

உறுதிப்படுகிறது. நாவலாசிரியரின் கருத்திணைப்புக்கு ஆதாரமாக இந்த நாடகம் அமையாதிருப்பதால் தனித்தனியான காட்சிகள் கட்டுமானமிழந்தவையாய்க் கிடக்கின்றன. ஒன்றுடன் ஒன்று அதிகம் தொடர்பற்றவையாகவே காட்சிகள் அமைந்துள்ளன. கதாநாயகனுக்கும் கதாநாயகிக்கும் ஓரளவுதான் தொடர் புள்ளவையாய் உள்ளன. சரத்சந்திரரின் சில சிறுகதைகள், குறிப்பிடத்தக்க அளவில் 'அபாகிர் ஸ்வர்க்கா' (அபாகியின் சுவர்க்கம்) 'மகேஷ்'—இவை சமுதாயச் சூழலை உருவாக்கிக் காட்டும் முறையில் மிகவும் அற்புதமானவை. தீண்டத்தகாதவள் என்று கருதப்படும் ஒரு ஹிந்துப் பெண் அல்லது ஏழை முஸ்லீம் விவசாயி வாழும் சூழ்நிலைகளைப் பற்றிய எண்ணப் பதிவைப் படிப்போர் மனத்தில் அவை உண்டாக்கிவிடுகின்றன. சிறுகதை அமைப்புக்குத் தேவையான நீளக் கட்டுப்பாடு, எல்லாவிதமான சூழ்நிலை விவரங்களையும், துண்டு துண்டான சம்பவங்களையும் தவிர்த்து முழுமையான ஒற்றை நிகழ்ச்சியாய்க் காட்ட முயல்கிறது. இவை தனிப்பட்ட சிலரைப் பற்றிய கதைகள்:—ஓர் ஏழைப்பெண், ஓர் ஏழை ஆண். அபாகியும் கஃபூரும் சமுதாயத்தி லிருந்து ஒதுக்கி வைக்கப்படுவதையும், பொருளாதார அநீதிகளை யும் அவற்றின் துயர் நிரம்பிய பின்னணியையும் எதிர்த்து நிற்பதையும் நிழலுருவங்களாய்க் காட்டப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளனர்.

'அபாகிர் ஸ்வர்க்கா' கதை 'மகேஷ்' கதையைவிட மிகவும் குறைவான தன்மையுடையது. அது உண்டாக்கும் எண்ணப்பதிவு அவ்வளவு சக்திவாய்ந்ததல்ல. எனினும் அதற்கேயுரியதான கருத்தைக் கவரும் பகுதிகளையும், இரண்டுக்கும் ஒன்றே போன்ற கவர்ச்சிகளிலும் சிறந்து விளங்குகிறது. தூலே ஜாதியைச் சேர்ந்த வளான அபாகி ஒரு தீண்டத்தகாத ஏழைப் பெண். அவள் பிறந்த உடனேயே அவளுடைய தாயாரால் அனாதையாக விடப் பட்டவள். திருமணத்தின்போது ஏற்கெனவே இன்னொருத்தியை மணந்துகொண்டிருந்தவனை அவளுடைய கணவன், மகன் கங்காளிச்சந்திரன் பிறந்த பின்னர் அவளை விட்டுப் போய்விடு கிறான். அவளை மறுபடியும் மணம்புரிந்து கொள்ளுமாறு பலர் சொல்கிறார்கள். ஏனெனில் ஹிந்து சமுதாயத்தின் கீழ்மட்டங் களில் அவ்வகையான மறு திருமணங்கள் அனுமதிக்கப்பட்டவை தான். ஆனால் அப்படிச் செய்ய அவள் இணங்கவில்லை. தன்னை விட்டு ஓடிப்போன கணவனுக்கு விசுவாசமாக இருக்கவே அவள் விரும்புகிறாள். தனக்கும் தன் மகனுக்கும் பற்றாக்குறையான

வசதியையுடைய பிழைப்பு ஒன்றைத் தேடிப் போகிறாள். ஒரு சிறு கதையில் மிக நீண்ட வர்ணனைகளுக்கு இடமில்லைதான். எனினும் ஒன்றிரண்டு நெஞ்சைத் தொடும் நிகழ்ச்சிகளும் இடம் பெற்றுள்ளன. பல நாட்கள் மகனுக்கு மட்டுமே கொஞ்சம் உணவைக் கொடுத்துவிட்டு அவள் பட்டினி கிடப்பதைப் போன்ற நிகழ்ச்சிகள். அவள் தன் முப்பதாவது வயதில் மரணமடைவதுடன், அவள் ஏழ்மையோடு நீண்ட காலம் நடத்திய போராட்டம் முடிவுறுகிறது. அவளுடைய மரணத்திற்கு முன்பாக, தனக்குள் ஒரு விநோதமான ஆசையை வளர்த்துக்கொள்கிறாள். ஒருநாள், இறந்துபோன ஒரு பணக்கார பிராமண முகர்ஜிப் பெண்மணியின் இறுதிச் சடங்கைப் பார்க்கிறாள். அந்த அம்மாளுக்குக் கணவனும் பெருந்திரளான உறவினரும் இருக்கிறார்கள். சுமங்கலிப் பெண்களுக்கு மட்டுமே உரிய அடையாளங்களாக, நெற்றிவகிட்டில் சிந்தூரத்துடனும் பாதங்களில் 'அலக்தாக்' என்னும் நலுங்குப் பூச்சுடனும், மிகுந்த ஆடம்பரமான முறையில் அந்தப் பெண்மணி சிதை நெருப்பில் இடப்படுவதைப் பார்க்கிறாள். அவளுடைய மகன் எரியூட்டத் தொடங்குகிறான். அபாகி உணர்ச்சிவசப்பட்டுப் போய், சிதை நெருப்பின் புகைமூட்டத்தின் இடையே கொழுந்து நாக்குகளின் பின்னணியில் எதையோ பார்ப்பதுபோல் தோன்றுகிறது. வைதவ்யம் என்னும் துரதிர்ஷ்டவசமான ஒன்றிலிருந்து தப்பி, எரியும் தீப்பந்தத்தைத் தன்னுடைய மகனே வாய்ப்புறமாக இடுகின்ற வாய்ப்பைப் பெற்ற அந்தக் கொடுத்து வைத்த பெண்மணியை அழைத்துச் செல்வதற்காக விண்ணிலிருந்து தேர் ஒன்று வருவதுபோல் அவளுக்குத் தோன்றுகிறது. இவையெல்லாம் திருமணமான ஹிந்துப் பெண் ஒருத்திக்குக் கிடைக்கக்கூடிய தெய்வீகமான பேரின்பத்தின் அடையாளங்கள். துயர் நிரம்பிய வாழ்வு வாழ்ந்த அபாகி கீர்த்தமிக்க முடிவைக் கனவு காண்கிறாள். ஏனெனில், அவளும், இரக்கமற்று விட்டுஓடிப் போன கணவன் உயிருடன் உள்ளபோதே இறந்துபோவாள். அவளுடைய மகனே அவளுக்கு எரியூட்டுவான். முகர்ஜி பெண்மணியை அழைத்துப் போனது போன்றே, அவளுக்கும் விண்ணுலகிலிருந்து இரதம் ஒன்று வந்து அழைத்துச் செல்ல வேண்டும். வாழ்க்கை அவளை மோசம் செய்துவிட்டபோதிலும், மரணம் அவளுக்கு மேன்மையையும் மகிழ்ச்சியையும் நல்கும். உடல் நலம் கெட்டு அவள் படுத்தபோது, குணமடையவேண்டுமென்பதில் அவள் அக்கறைகொள்ளவில்லை. தனக்காகக் காத்துக்கிடக்கும் தெய்வீகமான அருளை எதிர்பார்த்தவளாய் மரணத்துக்காகக் காத்திருக்கிறாள். இருப்பினும், ஏழையான

தீண்டத்தகாத பெண்ணுக்கு இந்த அருள்கூடக் கிடைப்பதற்கில்லை. ஜமீன்தாரின் நயீப்பும், தர்வானும் அவர்களுடைய வீட்டின் ஒரு மரத்தைத் தொடக்கூடக் கங்காளியை அனுமதிக்கமாட்டார்கள். ஏனெனில் எவ்வித உரிமையும் இல்லாமல், அவர்கள் விருப்பப்படி குடியிருக்க அனுமதிக்கப் பட்டவர்கள். பிரமாதமான அளவில் சிரார்த்தச் சடங்குக்கு ஏற்பாடு செய்துகொண்டிருந்த முகர்ஜி குடும்பத்தாரிடம் கங்காளி கெஞ்சுகிறான். கொஞ்சம் விறகு கிடைக்குமானால் தன்னுடைய தாயாரின் கடைசி ஆசை நிறைவேறும் என்று துடிக்கிறான். ஏழையான தீண்டத்தகாத பெண் ஒருத்திக்கு அது தேவையற்ற வீண் ஆடம்பரம் என்று அவர்கள் கருதுவதால், கங்காளியின் கெஞ்சலால் அவர்கள் இரக்கப்படவில்லை. தன்னுடைய தாயாரின் உடலுக்கு எரியூட்ட வேண்டுமென்று விரும்புவதன் மூலம்,கங்காளி தன்னை ஒரு பெரிய மனிதனாக எண்ணிக்கொள்கிறான் என்று விமரிசனங்கள் வேறு செய்கிறார்கள். தவிர, தீண்டத்தகாதவர்கள் எப்போதுமே தங்கள் உடல்களை எரிப்பதில்லை, புதைக்கவே செய்வார்கள். காலகாலமாய் நிலவிவரும் இந்த வழக்கத்திலிருந்து அவன் மீறிச் செல்ல நினைக்கிறான் என்றும் குற்றம் சாட்டுகிறார்கள். இம்மாதிரியான சின்னஞ்சிறு இயல்புகள், மிகவும் செட்டான முறையில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன. இவை ஹிந்து சமுதாயத்தின் சிறப்பியல்புகளின் தோற்றத்தை நமக்குக் காட்டுகின்றன எல்லாவிதமான முதலாளித்துவ சமூகங்களுக்கும் இவை பொருந்துவனதான். அவற்றின் அமைப்பில், கீழ்ஜாதி ஏழை மக்களுக்கு, ஆணாயிருந்தாலும் பெண்ணாயிருந்தாலும் எந்த உரிமையும் கிடையாது. வாழும்போது எல்லாவிதமான இன்பங்களையும் அவர்கள் துறந்தாக வேண்டும். இறந்த பிறகும், எரியூட்டப்படும் உரிமையைக்கூட அவர்கள் துறக்க வேண்டும். அவர்கள் ஒரு பிராமண வீட்டுக்குப் போனால், அந்த பிராமணரின் முதல் கவலை ஒரு பறையனைத் தீண்டியதால் தன் ஆசாரம் கெட்டுவிடப் போகிறதே என்பதாய்த்தானிருக்கும்.

'அபாகிர் ஸ்வர்க்கா'வைவிட 'மகேஷ்' கதை மிகவும் சக்தி வாய்ந்தது. உண்மையில் உலகத்தின் மிக அற்புதமான சிறு கதைகளுள் அதுவும் ஒன்று என்று சொல்லவேண்டும். இந்தக் கதையில் உருவக அமைப்பு மிகவும் விரிவானது. இக்கதை உண்டாக்கும் கருத்துப் பதிவு மிகவும் செறிவானதாகவும் திரட்சியுடையதாகவும் அமைந்துள்ளது. வரிசையாகத் தொடர்ந்து வரும் அதிர்ச்சியூட்டும் நிகழ்ச்சிகள் மூலம் கதை நிறைவுறுகிறது.

ஒவ்வொன்றும் முந்தையதைவிடக் கூடுதலான தாக்குதலையே விளைவிக்கின்றன. தீர்க்கமுடியாத மன வேதனைகளைப் பற்றிய கதை அது. கதை நெடுகிலும் வஞ்சப் புகழ்ச்சி ஊடுருவி நிற்கும் வகையில் மிகவும் ஆபத்தான ஒரு படைப்பு அது. கஃபூர் ஒரு முஸ்லீம் விவசாயி. அவனுடைய ஒரே நண்பன் மகேஷ் என்னும் மாடுதான். ஒரு நேரத்தில் அவனுக்குச் சோறு போடக்கூடியதும், அவனுடைய ஆதரவில் இருப்பதும் அதுதான். அவன் மோசமான ஏழ்மையில் உழலும் மனிதன். அவனைக் கவனிக்க வேறு யாருமே இல்லை. அவனால் தனக்கும் உணவு தேடிக்கொள்ள முடியாது. மகேஷுக்கும் தீவனம் வாங்கிப்போட அவனால் ஆகாது. ஒரு சில பயங்கரமான விதங்களில் அவனுடைய ஏழ்மை நிலை படம் பிடித்துக் காட்டப்படுகிறது அவனுடைய வீடு சிதிலமடைந்து விழும் நிலையிலிருக்கிறது. உடைகள் கந்தலாகிக் கிடக்கின்றன. அவனும் அவனுடைய மகளும் அரிசிக் கூழைக்கூட வீணடிக்க முடியாது. அதுதான் அவர்களுடைய பற்றாக்குறை உணவின் ஒரு பகுதி. கஃபூருக்குச் சொந்தத்தில் நிலம் ஏதும் கிடையாது. மகேஷ் அடிக்கடி மற்றவர்களின் மேய்ச்சல் நிலங்களில் அத்துமீறிப் புகுந்து, அவனைத் தொந்திரவில் மாட்டிவிடும். தொடர்ந்து இரண்டு பருவங்களுக்கு அறுவடை நடைபெற முடியாமல் விளைச்சல் பாழ்பட்டுவிடுகிறது. கஃபூரின் சிரமங்களுக்கு எல்லையில்லாமல் போய்விடுகிறது. மகேஷ்மீது அவனுக்குள்ள பிரியம் ஒரு கடுமையான சோதனைக்கு உள்ளாக்குகிறது. தன்னுடைய கரங்களாலேயே அந்த மாட்டைக் கொன்று சோதனையில் வெற்றி பெறுகிறான். பிராமண ஜமீன்தார், பிராமண மத குரு இவர்களின் கருணையற்ற போக்கிற்கு நேர் எதிரிடையானது அந்த ஏழை விவசாயி தன் மாட்டின்மீது வைத்திருந்த அன்பு. பசுவைக் கடவுளாக வழிபடும் முறையோடு பிராமண மதம் சேர்ந்துகொள்கிறது. ஆனால் உண்மையான நடைமுறையில் மத வழிபாடு பேராசையால் அடித்துச் செல்லப்படுகிறது அல்லது அர்த்தமில்லாத சாஸ்திரங்களால் அழிந்துபோய்விடுகிறது. ஏழை விவசாயி தன் மாட்டின்மீது கொண்டிருந்த அசலான அன்புக்கும், பணக்கார பக்திமானான ஹிந்துவின் உதட்டளவு பக்திக்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாடுகள் ஏராளமான உயிரோட்டம்மிக்க காட்சிகள் மூலம் காட்டப்படுகின்றன. மகேஷின் உணவுக்காகத் தன் வீட்டுக் கூரையில் போட்டிருந்த வைக்கோலையே எடுத்துப் பயன்படுத்துகிறான் கஃபூர். ஆனால் இதுவும் அதிகநாள் நீடிக்கவில்லை. பரிதாபத்துக்குரியதானாலும் வீரம் மிகுந்ததான முரண்பாடு ஒன்றைப் பார்க்கலாம். பிராமண ஜமீன்தார்,

கிராமத்திலுள்ள மேய்ச்சல் நிலங்கள் அனைத்தையும் மோசடியாகக் கவர்ந்துகொண்டவர். இந்த நிலங்களுக்குள் மகேஷ் புகுந்துவிட்டபோது, அதைப் பிடித்துப் பட்டியில் அடைத்துவிடுகிறார்கள். தன்னுடைய எளிமையான உடைமைகள் சிலவற்றை அடகுவைத்து கஃபூர் அந்த மாட்டை விடுவிக்கிறான். அளவு கடந்த துயரமேலீட்டால், கசாப்புக் கடைக்குத் தன்னுடைய மாட்டை விற்றுவிட கஃபூர் நினைக்கிறான். ஆயினும், பலிமாட்டின் தோலை உரிப்பதற்காக அந்தக் கசாப்புக் கடைக்காரன் செய்யப் போகும் காரியங்களை நினைத்தால் அவனுக்கு உடம்பு புல்லரிக்கிறது. அச்சமேலீட்டால் அந்த எண்ணத்திலிருந்து விடுபடுகிறான். நிகழ்ச்சிகள் வேறுவகையில் மோசமாகின்றன. பிராமண ஜமீன்தார், கசாப்புக் கடைக்கு அவன் மாட்டை விற்கப்போகிறான் என்பதை அறிந்ததும் வெகுண்டெழுகிறார். பசுவின் புனிதத் தன்மை பற்றிய ஹிந்து மதக் கொள்கைக்கு மீறிச் செல்கிற செயல் என்று கஃபூரைத் தண்டிக்கிறார். அவன் அந்தத் தீர்ப்பை அடக்கத்தோடு ஏற்றுக்கொள்கிறான். கஃபூர் விரைவிலேயே மனமொடிந்து கொந்தளிப்படைகிறான். தனக்கோ தன்னுடைய அருமையான மகேஷுக்கோ உணவு தேட அவனுக்கு வழியேதும் தெரியவில்லை. மகேஷ் என்ற அந்த மாடும் தீனி கிடைக்காமல் தவிக்கிறது. இந்த மாதிரி ஒரு மனநிலையில் கஃபூர் அந்த மாட்டைக் கொன்றுவிடுகிறான். அந்த பிராமண நிலப்பிரபுவுக்கு உடந்தையான சாஸ்திரியும் மாட்டைக் கொன்றதற்குப் பிராயச்சித்தம் செய்யவேண்டுமென துடிக்கிறார். அதற்கான செலவுக்குத் திட்டம் சொல்கிறார். விஷயம் இப்படியாக முடிகிறது. கஃபூர் சிற்றத்தோடு பொறுத்துக்கொள்கிறான். தன்னுடைய விதியை நொந்துகொள்கிறான். தன்னுடைய பண்ணையிலும் நிலத்திலும் இனிமேலும் ஒட்டிக்கொண்டிருப்பது பயனற்றது என்று முடிவெடுத்து சணல் ஆலையொன்றில் தொழிலாளியாக வேலைக்குச் சேருகிறான். தனிப்பட்ட யாரோ ஒரு விவசாயியையும், அவனுடைய துயரங்களையும் பற்றிய கதை என்று இதைச் சொல்ல முடியாது. அவனுடைய வாழ்க்கை வரலாற்றின் மூலமும், குறிப்பாக அந்தத் தீண்டத்தகாதவனான முஸ்லீம் விவசாயிக்கும், அவனைச் சுரண்டிக் கொடுமைப்படுத்துகிற பிராமண ஜமீன்தார், சாஸ்திரி—இவர்களுக்கும், மென்மையான உள்ளமுடைய 'காயஸ்தா' குடும்பத்து மாணிக்கோஷ் என்பவருக்கும் இடையேயுள்ள முரண்பாடுகளை விளக்குவதன் மூலமும், கிராமப்புறங்களில் நிலவும் சமுதாய வாழ்க்கையின் அவலம் நிறைந்த பகுதியை ஈடிணையற்ற நுட்பத் திறனுடனும் விறுவிறுப்புடனும் எடுத்துக் காட்டுகிறார் ஆசிரியர்.

IV

மேலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ள சில கதைகளில் குறிப்பாக, சரத் சந்திரர் குழந்தைகளைப்பற்றி எழுதியுள்ளவற்றை நாம் கவனிக்க வேண்டும். குழந்தை மனோபாவங்களில் அவருக்குள்ள ஈடுபாடு வேறெங்கும் காணமுடியாத தனிச் சிறப்புடையது. 'மாம்லார் பால்' கதையில்வரும் கயாராம் பாத்திரம் அவ்வளவு சிறப்பான ஒன்றில்லைதான். கங்காமணியின் வெளியே புலப்படாத தாய்மை உணர்வை வெளிப்படுத்துவதற்காக மட்டுமே அப்பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் 'நிஷ்கிருதி'யில் குழந்தைகளின் வெவ்வேறு பருவங்களின் சிறப்பியல்புகளை மிகவும் அற்புதமான முறையில் உருவகப்படுத்தியுள்ளார். 'ராமேர் சுமதி'யில் வரும் ராம் பாத்திரம் ஈடிணையற்ற ஒன்றுதான். குழந்தையின் ஆசைகளுக்கும் கனவுகளுக்கும் சரத்சந்திரர் பரிவுகொள்கிறார். ஆயினும் குழந்தை பருவம்பற்றிய அவருடைய படப்பிடிப்பு தெய்வீகமானது என்பதைவிட சிரிப்பூட்டிச் சிந்திக்கவைக்கவல்லது. ரவீந்திரநாதரின் 'தி போஸ்ட் ஆஃபீஸ்' (தபால் நிலையம்) அல்லது மாடர்லிங்க்கின் 'தி ப்ளு பர்ட்' (நீலப் பறவை)—இவற்றில் உள்ளது போன்று, மனிதனின் எல்லையற்ற வேட்கைகளின் அடையாளச் சின்னங்களாகக் குழந்தைகளை அவர் நோக்கவில்லை. பார்ரீபீட்டர் பான் மாதிரி பொறுப்புணர்ச்சியற்ற கவிதைத் திறனையும் கைக்கொள்ள அவர் முயலவில்லை. அவருடைய குழந்தைகள் பூமியில் வாழ்பவர்கள் மட்டுமேதான். அவர் முக்கியமாக வலியுறுத்துவது குழந்தைகளின் மகிழ்ச்சிமிக்க துடிதுடிப்பான தன்மையையே. கயாராமுக்கு இப்போது உணவு வேண்டும். ஆனால் அவனுடைய அத்தை கொடுப்பதை வேண்டாம் என்றுதள்ளிவிட்டுக்கோபத்தோடு வெளியே போய் விடுகிறான். மறுபடியும், போட்ட சோற்றைச் சாப்பிடத் திரும்பி வருகிறான். அத்தையுடன் சண்டை போடுகிறான். அவளை அடிக்கிறான். பாத்திரங்களைப்போட்டு உடைக்கிறான். ஆனால் மீண்டும் அவளிடமே பாதுகாப்புத் தேடி ஓடிவருகிறான். இதே மாதிரியான துறுதுறுப்பான சிறுவன்தான் ராம். இப்போது ஒன்றைச் செய்வான். அடுத்த நிமிஷமே அதைப்பற்றி மறந்துவிடுவான். ஒரு குறும்பை விட்டுவிட்டு மற்றொரு குறும்புக்குப் போய்விடுவான். அவனுடையதுறுதுறுப்பும் எதற்கும் கவலைப்படாத தன்மையும் குழந்தைப் பருவத்திற்கு மட்டுமே உரிய தனி அடையாளங்கள்.

தங்களுடைய சின்னச் சின்ன விஷயங்களில்கூடக் குழந்தைகள் மிகுந்த அக்கறையுடன் ஈடுபடுவது மற்றுமொரு சிறப்பியல்பு.

நமக்கு இவை சாதாரணமானவையாய்த் தோன்றும். ஆனால் இந்த எளிய விஷயங்களிலும் இரண்டரக் கலக்கும் அவர்களுடைய ஆற்றல், மிகவும் சுவைமிகுந்ததாய்ச் செய்துவிடும். சித்தேஸ்வரிக்கு வலப்புறத்தில் யார் படுத்துத் தூங்குவது? இடப்புறம் யார்? இதைவிட அற்புதமான விஷயம் வேறு இருக்கமுடியாது. ஆனால் கணேஷ், பாதல் ஆகியோரும் மற்ற குழந்தைகளும் இது விஷயமாகச் சண்டையிடுவார்கள். பெரிய அரசியல் நிபுணர்கள், படைத்தலைவர்கள் போன்று மிகுந்த ஈடுபாட்டுடன் போராடுவார்கள். நீர்க் குட்டையில் உள்ள மீன்கள் மாதிரி, அந்த இருளில் யார் கணேஷ்? யார் கார்த்திக்? யாரும் சொல்லமுடியாது. விசுவாசமான வேலையாளான போலாவுக்கும் தெரியாது. ஆனால் அவர்களுடைய குணச்சிறப்புக்களை விரல் நுனியில் வைத்துள்ள மாதிரி ராம் அறிவான். காளிதேவிக்கு இரண்டு வடிவங்கள் உண்டு. 'ஸ்மஸான்காளி' (சிதை நெருப்பின்மீது அமர்ந்தவள்), 'ரக்ஷாகாளி' (உலகத்தைக் காத்து நிற்பவள்) இவர்களில் யாருடைய நாக்கு மிக நீளமானது? யாருக்கேனும் இந்த வினா எழுந்தாலும், இது மிகவும் முட்டாள்தனமானது என்பது புரியும். ஆனால் சிறுவன் ராமுக்கு இது மிகவும் முக்கியமான தெய்வீகப் பிரச்சினை. தன்னுடைய கொள்கையை நிலைநாட்டுவதற்காக அவன் விரைவிலேயே கையை மடக்கிக்கொண்டு சண்டைக்குக் கிளம்பிவிடுவான். பின்னர் அதைப்பற்றி அப்படியே மறந்து போய்விடுவான். இளமைப் பருவத்து மனோதத்துவம்பற்றிய தன்னுடைய ஆழமான புலமையை சரத்சந்திரர் கையாளும்விதம் குழந்தைகளின் ஆழமான ஈடுபாடுகள், முக்கியத்துவமற்ற விஷயங்களின்மீது அவர்களுக்குள்ள கருத்துச் செறிவு—இவற்றின் மாறுபட்ட தோற்றங்களை வெளிப்படுத்துவதிலிருந்து நன்கு புலனாகிறது.

குழந்தைகளின் பாத்திரப்படைப்பில் மிகவும் கவர்ச்சிகரமான பண்பு அவர்களின் வெள்ளையுள்ளம்தான். உலக அனுபவங்கள் ஏதும் பெருமலேயே எளிமையாகவும், ஊக்கம் குன்றாமலும் குழந்தைகள் நினைத்துச் செயல்படுகின்றன. வயதான பெரிய மனிதர்களின் போலித்தனங்களுக்குச் சரியான மாறுபாடு இது. தன்னுடைய வேலையாளும் உதவியாளனுமான போலாவைவிடத் தான் மிகவும் உயர்வானவன் என்று ராமுக்கு எண்ணம். எனவே, ஒரு சந்தேகம்பற்றி நாராயணியை அவன் கேட்டபோது, அவள் சொல்கிறாள். போலாவுக்குக்கூட இது தெரியும் என்று. அவள் சொல்வதை தயக்கமில்லாமல் ராம் அப்படியே ஏற்றுக் கொள்கிறான். தெரியாமல் ஒரு நாள் நாராயணியைக்

கொய்யாக்காயால் அடித்துவிடுகிறான். ஆனால் அது மோசமான விளைவுகளை ஏற்படுத்துகிறது. அவன் மிகவும் வருத்தப்படுகிறான், தன்னைச் சமாதானப்படுத்திக்கொள்ள முயல்கிறான். எல்லா விதமான கபடவாதங்களையும் பயன்படுத்தி மற்றவர்களையும் நம்பவைக்கிறான். நாராயணிக்காக அவன் மிகவும் வருத்தப்படுகிறான். அவளுக்கு எவ்வளவு வேதனை ஏற்பட்டது என்பதைத் தெரிந்துகொள்வதற்காகத் தன்னுடைய நெற்றியிலேயே கொய்யாக்காயால் அடித்துக்கொள்கிறான். 'நிஷ்கிருதி'யில் வரும் குழந்தைகள் ஏதாவது ஒரு விஷயத்தில் சண்டையிட்டுக் கொண்டேயிருப்பார்கள். அவர்களில் ஒருவன் ஒரு நாவலைப் படித்துக்கொண்டிருக்கிறான். ஷைலஜா அங்கு வந்தவுடன், எல்லோரும் அமைதியாகிவிடுவார்கள். அங்கு என்ன நடக்கிறது என்றே தெரியாதவர்கள் மாதிரி சாதுவாய் நடிப்பார்கள். ஒருவன் ஜியாகரபி பாடங்களை உரத்துப் படிப்பான். இவ்வளவு நேரமும் தான் படிப்பில்தான் ஈடுபட்டிருந்தமாதிரி பாவனை செய்வான்.

குழந்தைப் பருவம்பற்றிய இந்தப் படப்பிடிப்புக்கள் எல்லாம், குழந்தைகளின் பழக்கவழக்கங்களில் காணப்படும் நகைச்சுவை உணர்விலிருந்தே உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. இன்னும் இரண்டு கதைகள் உண்டு. 'ஹரிச்சந்திரன்', '<u>பால்யஸ்மிருதி</u>' (<u>இளமை நினைவுகள்</u>) என்னும் இவற்றில் குழந்தைகள் தொடர்பான துயரம் நிரம்பிய அனுபவங்கள் விவரிக்கப்படுகின்றன. இவற்றுள் 'பால்யஸ்மிருதி' சிறப்பானது. இந்தக் கதையின் நடுநாயகமான பாத்திரம் <u>கதாதர் என்னும்</u> சமையல்காரச் சிறுவன். மற்றவர்கள் செய்யும் குற்றங்கள் அல்லது சின்னத் தவறுகளுக்காக அமைதியான முறையில் துன்படுபடுகிறான். இந்தக் கதை இலேசான அமைப்புடையதுதான். இருப்பினும் அதனுடைய வரையறுக்கப்பட்ட எல்லைக்குள் செயல்பட்டு, இளம் சிறுவனின் மனவலிமை வெளிபடுத்தும் நுண்ணியஉணர்வுகளையும் அவனுடைய நுண்ணறிவு, செருக்கு இவற்றின் உள்ளுணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் திறமையையும் விளக்குவதில் ஆசிரியர் வெற்றி பெற்றுள்ளார் என்று சொல்லலாம். மற்றுமொரு முக்கியமான விஷயம், கங்காதர் பாத்திரம் மூலம் ஆசிரியர் உருவாக்கும் அழிக்கமுடியாத எண்ணப்பதிவு. இந்தச் சமையற்காரச் சிறுவனுடன் ஏற்பட்ட தொடர்பால், கட்டுப்பாடற்ற முரட்டுத்தனமான சிறுவனின் உணர்வுகள் விழித்துக் கொள்கின்றன. முரட்டுச் சிறுவனின் விஷமங்களால் அவன் துன்பமடைவது, மனித

வாழ்க்கையின் அவலங்களைப்பற்றிய ஓர் உண்மையை நன்கு உணர்த்துகிறது. வாழ்க்கையில் அவ்வப்போது அப்பாவிகள் துயருறுவதும், குற்றம் புரிந்தவர்கள் தண்டனையிலிருந்து தப்பி விடுவதுமே அந்த உண்மை. கங்காதர் பாத்திரப் படைப்பு உருவாக்கப்பட்டுள்ள முறையைவிட, அது உணர்த்துகிற நுண்ணிய தன்மையைக் கலைச் சிறப்புடன் வெளிப்படுத்தும் பாங்கில்தான் இந்தக் கதையின் சிறப்பியல்பு அடங்கியுள்ளது.

V

இதுவரை நாம் கவனித்துள்ள கதைகள் பலவகைகளில் தனிச் சிறப்புடையவைதான். ராமேர் சுமதி, நிஷ்கிருதி, ஸதி, மகேஷ் போன்ற சில கதைகள், கற்பனை செய்யப்பட்ட முறையிலும் எழுதப்பட்டுள்ள தன்மையிலும் முதல்தரமான கலைப்படைப்புக்களாக விளங்குகின்றன. ஆனால் அவையெல்லாம் சரத்சந்திரரின் மிகவும் பிரமாதமான தனித்தன்மையுடைய படைப்புக்களாய் அவருடைய திறமையை வெளிப்படுத்துகின்றன என்று சொல்ல முடியாது. பெண்களைப் பற்றிய பிரச்சினைகளிலேயே அவர் முக்கியமாய்க் கவனம் செலுத்தினர். மரபு வழிப்படி ஏற்கப்படாத காதலில் ஈடுபட்டவர்களிடம் சிறப்பாக ஆர்வம் காட்டினர். ஆரம்பக் காலத்துச் சிறுகதைகள் சிலவற்றில், அவ்வகையான காதலில் தவிர்க்க முடியாமல் ஏற்படும் சிக்கல்களைப் பற்றிய அவருடைய அக்கறையைக் காணமுடிகிறது. அனுப்மார் பிரேம் (அனுப்மாவின் காதல்), மந்திர் (கோவில்), ஆலோ—ஓ—சாயா (ஒளியும் நிழலும்) போன்றவை குறிப்படத்தக்கவை. இவற்றின் கதாநாயகியரான அனுப்மா, அபர்ணு, ஸுரமா அனைவருமே விதவைகள். அனைவரும் மனதின் கட்டுப்படுத்த முடியாத துடிப்பை உணருகிறவர்கள். 'மந்திர்' கதையில், விநோதமான மத உணர்ச்சிகாரணமாக, அபர்ணுவுக்குத் தன்னுடைய கணவனின் இல்லத்தில் மகிழ்ச்சி காணமுடியவில்லை. அவளை உலகியல் முறையில் கவர விரும்பும் கணவனுக்கும் அவளுடைய அன்பைப் பெறமுடியவில்லை. அந்த மகிழ்ச்சியற்ற இளைஞன் அவளுக்கு ஒரு அன்பளிப்பைத் தரும்போதும் அவள் பெற மறுத்து விடுகிருள். கணவன் மனமுடைந்து இறந்து போகிருன். அவள் திரும்பவும் கோவிலுக்குப்போய் வழிபாட்டில் ஈடுபடுகிருள். அது ஒன்றுதான் அவளுக்கு மிகவும் பிடித்தமானதாய் இருக்கிறது. கோவிலில் ஓர் இளம் அர்ச்சகரிடம் அவளுக்குத் தொடர்பு உண்டாகிறது. அவர் உலகமறியாத அப்பாவி. அவர்பால் அவளுக்கு இரக்க

மேற்படுகிறது. இந்த இரக்கம் படிப்படியாய்க் காதலாக உரு மாறக்கூடும். ஓர் இளம் விதவைக்கு அன்பளிப்புத் தருவது என்ன விளைவுகளை உண்டாக்கும் என்பதை உணரமுடியாத எளிய மன முடையவனாக இருப்பினும், அவனே அவளுக்கு ஒரு பரிசுப் பொருளைத் தர நேர்கிறது. ஆனால், விந்தையான முறையில், அதே பரிசுப் பொருளைத்தான், அவளுடைய கணவன் மரண மடைவதற்கு முன்னால் அவளுக்குக் கொடுத்தான். இம்முறை அபர்ணா அந்தப் பரிசுப் பொருளை மறுத்ததோடு மட்டும் நில்லாமல், அதை வழங்கியவனைக் கடுமையாய்க் கண்டிக்கவும் செய்கிறாள். மறுபடியும் கோவிலுக்கு வரவேண்டாம் என்றும் அவனைக் கேட்டுக் கொள்கிறாள். அதன்பின் சில நாட்களுக்குப் பிறகு, அந்த இளைஞன் இறந்துவிட்டான் என்ற செய்தியைக் கேள்விப்படுகிறாள். புதிரான துயரத்தை, இரக்கத்துக்கும் அப்பாற்பட்ட ஆறுதலடையமுடியாத பெருந்துயரை அவள் அடைகிறாள். சாதாரணமான தற்செயல் நிகழ்ச்சியொன்றால் கதையின் திரும்புமுனை அமைந்துள்ளது. அபர்ணாவின் உணர்ச்சி வேகமும் தெளிவாகப் புலப்படுத்தப்படவில்லை. ஆயினும் அது வலியுறுத்தும் கருத்து பிழைபடாத ஒன்று. ஒரு விதவைக்கு காதலிக்க உரிமை உண்டா? காதலின் வேதனைகளை அவள் உணர முடியுமானால், அவளால் எப்படி மதத்துக்கும் கடமையுணர்வுக்கும் அவற்றை நியாயப்படுத்த முடியும்? பங்கிம் சந்திரர் சொல்லக் கூடும், அவள் காதலின் உணர்ச்சிகளைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என்று. ஆயினும் பங்கிம் சந்திரரின் மனோரமாவே (மிருணாளினி கதை) இதற்கு எதிர்ப்புத் தெரிவிப்பாள். 'இமயமலைக்குச் சென்று கங்கையைப் பாயாமல் இருக்கும்படி கேட்டுக்கொள்'—என்று கூறுவாள். இந்தக் கதையில் அபர்ணா தன்னையே நுணுகி ஆராய்ந்து பார்க்கவில்லை. தன்னுடைய துயரத்தின் விளைவுகளை அவள் உணரவில்லை. கடமையைச் செய்வதற்கும், மனத்தின் துடிப்புகளுக்கும் இடையே எந்தவொரு சமரசத்தையும் செய்துகொள்ள அவளுக்குத் தேவையில்லை. 'ஆலோ—ஓ—சாயா' கதையின் ஸுரமா, தான் காதலிக்கும் ஒருவனை, ஏற்கெனவே அவன் மற்றொருத்தியை மணந்து கொண்டிருந்தபோதிலும், அடைவதன்மூலம் பிரச்சினையைத் தீர்க்க முயல்கிறாள். ஆயினும் இந்தத் திருமணம், சம்பந்தப்பட்ட மூவருடைய எண்ணத்தையும் மீறி, கடுமையான துன்பியலாய் முடிகிறது. ஜாஜ்ஞதத்தா மேல் அவள் கொண்ட காதல், இந்தக் காதல் பயனற்றது என்பதை அவள் உணர்வது, அவனுக்கு நல்லது செய்யவேண்டுமென்ற அவளுடைய ஆசை, அவனுடைய மனைவி

பால் அவள் கொள்ளும் இரக்கம்—இவ்வாறான பலதரப்பட்ட உணர்ச்சிகள் அலைமோதும் ஸுரமாவின் மனப்போராட்டம் பற்றி, ஒரு சிறுகதையில் விரிவாகச் சொல்லமுடியாது. ஆயினும் ஒரு ஆலோசனையை வீணடிப்பதில் ஆசிரியர் வெற்றிபெறுகிறார். கதையின் மூன்று பாத்திரங்களைப் பற்றிய புனிதமான அவ்வளவு உணர்ச்சிகளையும் ஒரு பயனுமில்லாமல் விரயம் செய்திருக்கிறார் ஆசிரியர். இவ்வளவு தூரம் வீணான காரியங்களில் ஈடுபட்டு, அவை புனிதமானவை என்று ஏற்றுக்கொள்ளப்படுவதற்காக சமுதாயச் சட்டங்கள் இசைவு பெற்றுள்ளனவா என்ன? இந்தக் கேள்விகள் வலுவற்ற முறையில்தான் எழுகின்றன. எனினும் அவை உருவாக்கி வெளிப்படுத்தும் கருத்துக்கள் சிந்தனையிலும் காதல் உணர்ச்சியிலும் ஒரு புதிய பாதையைச் சுட்டிக் காட்டப் போதுமானவைதான்.

அனுப்மார் பிரேம் இன்னும் ஒரு வகையிலும் தனிச் சிறப்புடையதாக விளங்குகிறது. அனுப்மாவைக் காதலிப்பவன் ஒரு குடிகாரன். அவளை உலகமே வெறுத்து ஒதுக்குகிற நிலையிலும் அவன் விட்டு விலகாமலிருக்கிறான். அவனைச் சிறைக்கு அனுப்ப அவளே உதவியதுண்டு. அது ஒரு புதுமாதிரியான கதாநாயகன் பாத்திரம். நடத்தையில் குற்றம் காணமுடியாத மனிதனில்லை அவன். மாறாக அவன் குடிகாரன், சிறை சென்றவன். ஆயினும் அவனுடைய உறுதியான அன்பும், எதையும் மன்னித்துவிடுகிற மனப்பான்மையும், அனுப்மாவின் நிலைமையை உணர்ந்து கொள்ளும் பக்குவமும்—குற்றமற்ற ஒரு கதாநாயகனைவிட அவன் ஒன்றும் தாழ்ந்தவன் அல்லன் என்று காட்டுகின்றன. தன்னுடைய மனைவியாய் இல்லாத எவளோ ஒருத்தியுடன் ஓடிப்போவதாலும் குடிப் பழக்கத்தால் தன்னையே பாழாக்கிக்கொள்கிற காரணத்தாலும் மட்டும் நாம் அவனைக் குற்றவாளி என்று சொல்ல வேண்டுமா என்ன? அல்லது அவனுடைய மனம், நல்லது கெட்டது பற்றிய சம்பிரதாயமான அளவுகளால் மழுங்கிப் போகாமல் இருப்பதால் அவனைத் துணிச்சல்மிக்க காதலன் என்று குறிப்பிடவேண்டுமா? 'அந்தரே ஆலோ' (இருளில் ஒளி) கதை இதே கேள்விகளை வேறொரு கோணத்திலிருந்து எழுப்புகிறது. இக் கதையில் சத்தியேந்திரா என்னும் கவர்ச்சிமிக்க இளைஞன் ஒருவனை விலைமகள் ஒருத்தி தன்னுடைய வலையில் சிக்கவைக்க முயல்கிறாள். ஆயினும் தான் பிடிக்க முயன்ற அந்த மனிதனிடம் ஏற்படும் உணர்ச்சிவசப்பட்ட காதலின் பிடிப்பில் அவளே அகப்பட்டுக்கொள்கிறாள். எனினும், அந்தக் காதல் சாத்தியமான

ஒன்றில்லை என்பதை அவள் உணர்கிருள். ஏனெனில் அவள் சமூகத்தால் ஒதுக்கிவைக்கப்பட்ட ஒருத்தி. அந்த இளைஞன் அவள் காதலை ஏற்பதன் மூலம், தன்னையே சிறுமைப்படுத்திக் கொள்ள நேரும். அவனுடைய மனைவியையும் மகனையும் வாழ்த்தி விட்டு அவள் விடைபெறுகிருள். அந்த மாதிரி அவள் தன்னலத்தை விட்டுக்கொடுப்பது ஒன்றுதான் அவளுடைய பிரச்சினைக்குப் பரிகாரமாகத் தோன்றுகிறது. ஆழமான உணர்வு களின் தூண்டுதல்களை நகரத்துப் பெண் ஒருத்தி உணர நேரிடும் போது ஏற்படும் மாற்றங்களை வெளிப்படுத்துவதுதான் இந்தக் கதையின் தெளிவான கருத்து என்று தோன்றுகிறது. அவ்வகை யான தூய்மையான காதலை, தானே தூய்மையற்றவளான ஒருத்தி உணரமுடியுமா? சரத்சந்திரரின் இந்த கடைசிக் கதையின் முக்கியமான பகுதியே, இந்தக் கேள்விக் குறியில்தான் அடங்கி யுள்ளது. அவருடைய முந்தைய படைப்புகளிலும் இந்தக் குறிப்பு இடம் பெற்றுள்ளது. 'ஷா'வியன் தொடரை இப்படிக் கொஞ்சம் மாற்றிச் சொல்லலாம். 'அவர் சிந்திக்கத் தொடங்குவதற்கு முன்பே அவர் ஒரு சுதந்திரமான சிந்தனையாளராகவிளங்கினுர்.'

VI

சமுதாயம் பழித்தொதுக்கியுள்ள, காதல் பற்றிய சில சிக்க லான அம்சங்களை வலியுறுத்தும் மற்ற கதைகளில், இரண்டைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடவேண்டும். அவை 'ஸ்வாமி' (கணவன்) யும், 'விலாஸி'யும். ஸ்வாமி கதைக்கு ஒரு சொந்தமான வரலாறு சிறிதளவு உண்டு. அந்தக் கதையை மகத்தான ஒன்று என்று கருதிய தேசபந்து சி. ஆர். தாஸ் கொடுத்த தலைப்பு அது. அந்தக் கதை நாராயண் என்னும் இதழில் வெளிவந்தது. அந்த இதழின் உரிமையாளராகவும் ஆசிரியராகவும் இருந்த தேசபந்து, அந்தக் கதைக்காக எவ்வளவு பணம் வேண்டுமானுலும் பெற்றுக் கொள்ளுங்கள் என்று சொல்லித் தொகை குறிப்பிடாமல் வெற்றுக் காசோலை ஒன்றை சரத்சந்திரருக்கு அனுப்பிவைத்த தாகவும், சரத்சந்திரர் நூறு ரூபாய் மட்டுமே பெற்றுக் கொண்டார் என்றும் கூறப்படுகிறது. தேசபந்துவின் அளவு கடந்த உற்சாகத்தின்முன் நடுநிலைமையான விமரிசனம் எதுவும் எடுபடாது. எனினும் கதை தனக்கே உரிய முறையில் கருத்தைக் கவரும் தன்மையதுதான். யாருமே விஞ்சியிராத நடையின் நயப்பொலிவு தவிர, சரத்சந்திரரின் கதைகளில் அரிதாகக் காணப்படும் ஒரு கதாநாயகனை நமக்குக் காட்டுகிறது. சம்பிர

தாயப்படி மிகவும் ஆசாரமானவன்தான். எனினும், ஆசாரக் கட்டுப்பாடுகளின் கடுமையான ஒழுங்குமுறைகளுக்கு முரண்பட்ட வகையில் அவனுக்குப் பரந்த உள்ளமும் சகிப்புத் தன்மையும் இருப்பதைக் காண்கிறோம். செளதாமினியின் கணவனை கணஷியாம் பாத்திரப் படைப்பு ஒன்றை வலியுறுத்துகிறது நமக்குப் புரிகிறது. வெறும் சம்பிரதாயங்களுக்குள் தன்னைக் குறுக்கிக்கொண்டு, ஆத்மாவைச் சிதைத்துவிடுகிற நடைமுறை மதப்பற்றுக்கு சரத்சந்திரர் எதிரானவர் என்றும், வேறுவகை யான ஆழ்ந்த கடமையுணர்ச்சியைப் பற்றி—அது ஒளிரச்செய்யும், வலுப்படுத்தும், விரித்துரைக்கும் விஷயம்பற்றியும் அவர் நன்கறி வார் என்பதும்தான் அது.

கதாநாயகி செளதாமினி, தன் கணவனைவிடவும் அதிகமாக நம்மைக் கவர்கிறாள். உலகாயத முறையில், இளமையில் அவள் கற்ற கல்வியால் அவளுடைய மனம் தூய்மை கெட்டுள்ளது. நரேந்திரன் என்னும் இளைஞனுடன் அவள் திருட்டுத்தனமாய்க் கொண்டிருந்த காதல் விளையாட்டுக்களைப்பற்றிய புளகாங்கிதங் கள் அவளுடைய மனத்துக்கு மட்டுமே தெரியும். காதல் விவகாரங்களில் முரட்டுத் துணிச்சலுடன் செயல்படுபவன் அந்த நரேன். வைஷ்ணவ பக்தனை கணஷியாம் என்பவனுக்கு செளதாமினி மணமுடிக்கப்படுகிறாள். ஆனால் தான் இன்னமும் நரேந்திரனையே காதலிப்பதாகவும், கணவனுடன் சேர்ந்து படுக்க முடியாதென்றும் அவள் தனக்குத்தானே நம்பிக்கொள்ள முயல் கிறாள். மெல்ல மெல்லத் தன் கணவனின் ஒப்புமையற்ற குண நலன்களால் அவளே ஈர்க்கப்படுகிறாள். எனினும் ஒரு சிறுபிள்ளைத் தனமான சண்டையில் கணவனைவிட்டு நரேந்திரனுடன் வீட்டை விட்டு ஓடுகிறாள். கணவனைவிட்டு அவள் வெளியேறியதும், தன்னுடைய பெரும் பிழையை உணர்கிறாள். தன்னுடைய மனம் கணவனையே நாடுவதையும், அதில் நரேந்திரனுக்கு எந்த இடமும் இல்லை என்பதையும் நன்கு உணர்கிறாள். கணவன் மன்னிப்பு மனப்பான்மையுடன் அவளிடம் வருகிறான். அவளை மன்னித்து ஏற்றுக்கொள்கிறான். கதையின் நெருக்கடி மிகவும் அவசரமான முறையில் தெளிவற்று உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. காதலனுடன் அவள் ஓடிப்போவது போதுமான அளவு நியாயமான ஒன்றாகக் காட்டப்படவில்லை. கதை நெடுகிலும் மலிவான உணர்ச்சிகளின் மனோபாவம் ஊடுருவி நிற்கிறது. ஆயினும் பெண்மனத்தின் மர்ம மான இயக்கங்களைப்பற்றிய ஒரு ஆழமான பிரச்சினையை இந்தக் கதை கிளப்பிவிடுகிறது. செளதாமினி உண்மையிலேயே தன்னு

டைய கணவனுடன் அவ்வளவுதூரம் ஈடுபாடுடையவளாக இருந்தால், அவள் ஏன் நரேந்திரனுடன் ஓடிப்போகவேண்டும்? குடும்பப் பூசல்களால் ஏற்படும் வெறும் கட்டற்ற தன்மைதான் அதற்குக் காரணமா? அல்லது ஒரு பெண் ஒரே நேரத்தில் இருவர்பால் காதல்செய்ய முடியுமா? சௌதாமினி தன் கணவனின் நற்பண்புகளுக்காகவும், பெருந்தன்மைகளுக்காகவும் பெருமதிப்பு வைத்திருக்கிறாள். ஆனால், அவளுடைய மனமோ நரேந்திரனின் துணிச்சல் மிக்க அரவணைப்புக்காக ஏங்குகிறது. பாத்திரப் படைப்புக்கள் மிகைப்படுத்தப்பட்டிருப்பதனால், இந்தக் கேள்விகள் அவ்வளவு அழுத்தமாய் எழுவதில்லை. நாம் சரத்சந்திரரின் மகத்தான படைப்புக்களைப் பெற்றிராவிட்டால் இந்த எண்ணங்கள் நமக்குத் தோன்றாமலேயேகூட இருக்கும். ஆயினும் அவருடைய கலைத்திறனின் வளர்ச்சி பற்றிச் சரிவர அறிந்து கொள்வதற்கு இது போன்ற கேள்விகள் முக்கியமானவை.

'விலாஸி' கதை சுவாமியைவிட அளவில் சிறியதாயிருந்தாலும் இன்னும் சிறப்பான கதை. இது ஒரு வெளிப்படையான பிரச்சாரக் கதை. ஒரே நேரத்தில் வெற்றிகரமான கலைப்படைப்பாகவும் சக்தி வாய்ந்த பிரச்சாரக் கருவியாகவும் ஒரு இலக்கியம் விளங்க முடியும் என்பதைக் காட்டுவதில் இது முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. சம்பிரதாயமான ஒழுக்க முறையை இக் கதை கடுமையாகச் சாடுகிறது. உயர்ந்த ஜாதி ஹிந்து இளைஞனுக்கும் பாம்பாட்டி ஒருவனின் மகளுக்கும் இடையில் மலரும் காதலைப் பற்றிய கதை இது. நியாரா என்னும் கிராமப்புறச் சிறுவன் எழுதும் குறிப்பேடு வடிவத்தில் இக் கதை அமைந்துள்ளது. குறிப்பேடு எழுதும் சிறுவனின் பெயரில் ஒரு சிறப்பு உள்ளது. இந்தப் பெயர் சரத்சந்திரரின் புனைப் பெயர் என்பதும், அவர் இளம் வயதினராக இருந்தபோது பாம்பாட்டியின் திறமையிலும் பாம்பின் படத்தின்மீதும் அவருக்கு மிகுந்த ஈடுபாடு உண்டு என்பதும் நினைவில்கொள்ளவேண்டியவை. கதாநாயகன் மிருத்யுஞ்சய் என்ற பெயருள்ள இளைஞன். பள்ளியில் அவன் ஒரு உதவாக்கரை. மூன்றாம் வகுப்பில் அவன் எத்தனை வருடங்கள் படித்தான் என்பது யாருக்கும் தெரியாது. தன்னை உயர்த்திக் கொள்ள அவன் முயலவே இல்லை. ஒருமுறை பயங்கரமான நோயில் அவன் விழுந்தபோது அவனுக்கு உதவிக்கு நண்பர்கள் யாருமின்றித் தனியாகத் திண்டாடுகிறான். தீண்டத்தகாதவளான ஒரு பாம்புப் பிடாரனின் மகளான விலாஸியின் தளராத ஈடுபாட்டால் அவன் குணமடைகிறான். நோயாளியின் நீண்ட

கால உடல் நலமின்மை அவளுடைய விழிப்பான கவனம்—இவற்றின் விளைவான நெருக்கம் ஆழ்ந்த நட்பாகப் பரிணமித்துத் திருமணத்தில் நிறைவுறுகிறது. இந்தத் திருமணம் ஒழுங்கற்றது என்று சமூகம் அவனைக் கண்டிக்கிறது. மிருத்யுஞ்சயனின் மாமன், ஆட்களைத் திரட்டிக்கொண்டு போய் ஆதரவற்ற பெண்ணை முரட்டுத்தனமாய்த் தாக்கவும் முற்படுகிறான். பாம்பாட்டியின் தொழிலையே மிருத்யுஞ்சயனும் மேற்கொள்கிறான். சாதியை விட்டுத் தள்ளப்பட்டவனானாலும் சில காலம் மனைவியுடன் மகிழ்ச்சியாகவே வாழ்க்கை நடத்துகிறான். ஒருநாள் நல்லபாம்பு கடித்து அவன் இறக்க நேர்கிறது. விலாஸியும் நஞ்சருந்தித் தற்கொலை செய்து கொள்கிறாள். இந்த மரணங்களின் மூலம் கடவுளும் மேலுலகமும் வழங்கிய இந்த நீதியால் நிம்மதி கிடைத்தது என்று சம்பிரதாயமான ஒழுக்கத்தைப் பேணுகிறவர்கள் எண்ணுகிறார்கள். மிருத்யுஞ்சயனுக்கும் விலாஸிக்கும் இடையே ஏற்பட்ட இந்தக் காதலைப் பற்றிச் சொல்ல நமக்கு என்ன அருகதையிருக்கிறது? ஒருவரையொருவர் நன்கு புரிந்து கொண்டு, சாவிலும் பிரிக்கமுடியாத ஒற்றுமையை நிலைநாட்டும் வகையில், சமூகப் பிரஷ்டம் செய்யப்படுவதையும் தைரியமாக எதிர்கொள்ளும் வலிமைகொண்ட காதல் அது. குறிப்பேடு எழுதும் நியாராவின் உணர்ச்சி நிரம்பிய ஆர்வத்தின் மூலமே முழு விவரமும் நமக்குத் தெரிய வருகிறது. அந்த மனத்தின் பாசப்பிணைப்புக்களின் புனிதத் தன்மையை மதித்துப் போற்றி இரக்கப்படுவதைத் தவிர நம்மால் வேறொன்றும் ஆகாது. கண்டிக்க மட்டுமே தெரிந்துகொண்டு, புரிந்துகொண்டு செயல்படவக்கற்ற சமுதாய ஒழுக்கத்தின் பெருமையையும், மதிப்பீடுகளையும் பற்றி நாம் ஐயுறவும் நேர்கிறது. தேவையற்ற விவரங்களைக் கதாசிரியர் விலக்கியிருக்கிறார். ஒரு பக்கமாகச் சார்ந்து நிற்பதைத் தவிர்த்திருக்கிறார். இந்தக் கதையில் உணர்ச்சிவசப்பட்ட இசைக் கவிதையின் முனைப்பு மேலோங்கியுள்ளது. தவிர கதாபாத்திரங்களை அனாவசியமாகப் பேச அனுமதிக்கவில்லை. கதையில் பிரச்சார நோக்கம் வலியுறுத்தப்படும்போது சாரமற்ற வாதங்களுக்கு இடமளிக்கவில்லை. உயிரோட்டமுள்ள அனுபவ உணர்வுகளிலிருந்து அந்தப் பிரச்சார வாதங்களைப் பிரித்து பார்க்க முடியாத வகையில் அவை இரண்டறக் கலந்துள்ளன.

அத்தியாயம் நான்கு

பெண்ணின் இதயம்

பெண்ணின் மனம் புதிராகச் செயல்படுவதையும், குறிப்பாக அது காதல் கவர்ச்சியில் ஈடுபட்டுள்ளபோது அந்தச் சிக்கல்களை அவிழ்ப்பதையும் முக்கியமாக சரத்சந்திரர் ஆர்வத்தோடு அணுகுகிறார் என்பதை முந்தைய அத்தியாயங்களில் குறிப்பிட்டுக் காட்டப்பட்டுள்ளது. அவருடைய கதைக் கருவாகக் காதல் அமையாதிருந்தபோதிலும், பெண்ணின் மன ஆழத்தின் முரண்பாடுகளையும் மர்மங்களையும் ஆராய்வதில் அவர் பெரு மகிழ்ச்சி கொள்ளுகிறார். இதற்குச் சிறப்பான உதாரணம் ஹரிலக்ஷ்மி பாத்திரம்தான். அதே பெயருடைய கதையின் பாத்திரம் இவள். கமலா என்பவளால் ஹரிலக்ஷ்மி ஈர்க்கப்படுகிறாள். அவளுடன் சிநேகிதம் செய்துகொள்ள விரும்புகிறாள். ஆனால் அந்தக் கவர்ச்சி விரைவிலேயே போட்டியாக உருமாறுகிறது. அது கமலாவை அவமானப்படுத்தும் ஆசையாக வெளிப்படுகிறது. சில செயல்களில் ஈடுபட்டு, அவற்றிலிருந்து தான் மீளமுடியாமலிருப்பதை விரைவிலேயே உணர்கிறாள். தன்னுடைய பாராட்டையும் அன்பையும் அவளுக்குப் புலப்படுத்த விரும்புகிறாள். ஆனால் அவளுக்கு எதிர்ப்பு உணர்ச்சி தலையெடுக்கிறது. அதைக் கட்டுப்படுத்த முடியாமல் தவிக்கிறாள். உண்மையான உணர்ச்சிக்கும் அதனுடைய வெளித் தோற்றத்திற்கும் இடையே ஏற்படும் பிணக்குகளும், முரண்பாடுகளும் அசாதாரணமான மதிநுட்பத்துடன் இந்தக் கதையில் வரையப்பட்டுள்ளன. சரத்சந்திரர் முக்கியமாக காதலைப்பற்றிய ஆராய்ச்சியாளராக விளங்குகிறார். அதிலும் சிறப்பாக இசைவு மறுக்கப்பட்ட காதல்களைப்பற்றியே ஆராய்கிறார். பொதுவாக, பெண் மனத்தின் பொருந்தி வராத இயல்புகளை, அவற்றின் புதிர்ப்போக்குகளை அவர் விளக்குகிறார். வெறுப்படைய வேண்டியதான மனம் அது; காதலுணர்வால் வேதனைப்படுகின்ற உள்ளத்தில் எழும் வெறுப்பு. ஆனால், எண்ணம் குலைந்து துன்பம் சேரும் இயல்புகளை விட்டுவிட்டு, மன நிறைவு தரும் காதலுணர்வுகளைப்பற்றியே அவர் எழுதியுள்ள சில கதைகளும் உண்டு. 'ச்சாபி (சித்திரப் படம்), 'பரீணிதா' (ஏற்கெனவே மனைவியான பெண்), 'தத்தா' (நிச்சயதார்த்தம்)—

இவற்றைக் குறிப்பிடலாம். அவருடைய படைப்புக்களிலேயே சிறப்பானது என்று 'தத்தா' கதையைச் சிலர் குறிப்பிடுவதுண்டு. உண்மையில், எல்லாவற்றையும்விட இந்தக் கதை படித்து மகிழ இனிமையானதுதான்.

கதாநாயகனும் கதாநாயகியும் ஒருவரை ஒருவர் காதலிப்பதையும், அவர்கள் எளிதில் மணந்துகொள்ளக்கூடிய நிலையில் இருப்பதையும் இந்த மூன்று கதைகளிலும் நாம் பார்க்கிறோம். எனினும், அவர்கள் ஒன்றுபடுவதற்குமுன் சில இடையூறுகளைச் சமாளித்தாகவேண்டியிருக்கிறது. போகிறபோக்கில் குறிப்பிட்டு வைப்பதைத் தவிர, பரிணிதாவில் சிறப்பாக ஒன்றுமில்லை. ஏனெனில், ஒருவரையொருவர் தவறாகப் புரிந்துகொள்வதுபற்றிய கருத்தின் அடிப்படையில் எழுந்த சாதாரணக் கதை இது. பக்கத்து வீட்டுக்காரரின் உறவுக்காரப் பெண்ணான லலிதாவைக் காதலிக்கிறான் சேகர். அவளும் அவனைக் காதலிக்கிறாள். தற்காலிகமான பிரிவு ஏற்படுகிறது. கிரீண் என்பவனை லலிதா மணந்துகொண்டுவிட்டதாய்ச் சீக்கிரத்திலேயே அவன் கேள்விப்படுகிறான். அது அவனை அமைதியிழக்கச் செய்கிறது. ஆனால், ஒருநாள் அவன் கிரீணைச் சந்திக்க நேரும்போது, லலிதாவை கிரீண் மணந்துகொள்ள முடியவில்லை என்பதை அறிகிறான். ஏனெனில், திருமணப் பேச்சுத் தொடங்கும்போது, தான் ஏற்கெனவே ஒருவனுக்கு மனைவியாகிவிட்டதாய் அவள் தெரிவித்துவிட்டாளாம். இதன் பொருள் என்னவென்பதை சேகர் புரிந்துகொள்கிறான். அவர்கள் ஒன்று சேர்வதில் தடையேதும் ஏற்பட வழியில்லாமல்போகிறது. ஒரு கதைக் கருவைச் சாதுரியமாகக் கையாளும் விதத்திலேயே இந்தக் கதையின் சுவை அடங்கியுள்ளது. அதன்படி, சில நாட்களுக்கு சேகரும் லலிதாவும் நட்புமுறிவுகொள்ளவேண்டும். கிரீணின் மனைவி உண்மையில் யார் என்பதை சேகர் அறியாதிருக்கவேண்டும். பாத்திரப்படைப்பின் தன்மையை உணர, இந்தச் சாதுரியமான கதையில் வாய்ப்பேதுமில்லை. அதனால்தான் 'பரிணிதா' படிக்கச் சுவையானதாக இருந்தபோதிலும், ஆசிரியரின் திறமையை வெளிப்படுத்தும் வகையில் எந்தப் பண்பும் இதில் பதியவில்லை. பர்மிய கிராமம் ஒன்றின் எழில்மிகுந்த சூழ்நிலைக்கு, பிரிட்டிஷார் வருவதற்கு முந்திய காலத்திற்கு நம்மை இட்டுச்செல்லும் கதை 'ச்சாபி'. பரிணிதாவைவிட இந்தச் சிறுகதை சற்று உயர்வானது. கதாநாயகனின் இளகிய மனமுடைய தன்மையை இதில் காணலாம். ஆனால் கதாநாயகி பாத்திரம் மிகவும் நகைப்புடக்கிடமான,

பெண்ணின் இதயம்

விளையாட்டுத்தனமான தன்மையில், நம்ப முடியாத ஒன்ருக உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

'தத்தா' குறை காணமுடியாத கலைப் படைப்பு. அதன் உரையாடல்கள் அனல் பறக்கும் தன்மையான கதையின் மையக் கரு குற்றங்குறையற்றது. அதனுடை பாத்திரப் படைப்பு, மனித உளவியலுக்குள் ஆழ்ந்து நோக்கும் வண்ணம் அமைந்துள்ளது. வனமாலி, ஜகதீஷ், ராஷ்பிகாரி மூவரும் பள்ளியில் இணைபிரியாத தோழர்கள். வாழ்க்கையின் பிற்காலத்தில் வனமாலி மிகவும் வளமுடையவனுக ஆகிருன். ராஷ்பிகாரி ஓரளவுக்கு வாழ்க்கையில் வெற்றி பெறுகிருன். இருவருமே பிரம்மவாதிகளாக மாறுகிருர்கள். ஜகதீஷ் மட்டும் ஹிந்துவாகவே இருந்து தவருன வழிகளில் ஈடுபடுகிருன். வனமாலியிடம் கடன் பட்டு, மனமுடைந்து இறந்து போகிருன். கதை தொடங்கும்போது வனமாலி தன் மரணப் படுக்கையில் இருக்கிருன். தன் மகள் விஜயாவை, ஜகதீஷின் மகன் நரேந்திரனுக்கு நிச்சயம் செய்திருப்பதாய்க் குறிப்புணர்த்தப்படுகிறது. வனமாலி, மரணமடைந்த பிறகு, அவனுடைய பழைய நண்பனுன வயதான ராஷ்பிகாரி விஜயாவின் கார்டியனுகிருன். வனமாலி, தன் மகள் விஜயாவை ராஷ்பிகாரியின் மகன் விலாஸ் என்பவனுக்கு மணமுடிக்க நிச்சயித்துவிட்டதாகச் சொல்கிருன். விலாஸ்மீது விஜயாவுக்கும் ஓரளவு விருப்பம் உண்டு. சில நாட்களில், கவர்ச்சிகரமான, ஞாபக மறதியுள்ள இளைஞனை நரேந்திரனை விஜயா சந்திக்கிருள். அவன்மீது அளப்பரிய காதல் கொள்கிருள். ஆயினும், நம்பகமான கபடதாரி ஒருவனின் பிடிப்பில் அவள் இருக்கிருள். தனக்குத் தோன்றிய வழியில் அவளுடைய தந்தையாரின் விருப்பம் என்று திறமையாகத் திரித்துக் கூறி, அவளைத் தன் மகனுக்கு மணமுடிக்க அவன் நினைக்கிருன். விஜயாவின் நிலை மேலும் சிக்கலாகிறது. ஏனெனில் நரேந்திரன் தன்னை அலட்சியப்படுத்துவதாகவும் நளினி என்னும் மற்ருெரு பெண்ணை அவன் காதலிப்பதாகவும் சந்தேகிக்கக் காரணம் கிடைக்கிறது. அவளைப் பொறுத்தவரை அந்தக் காரணம் நிரூபணமாகி, விலாஸைக் கணவனுக ஏற்க அவள் இசைகிருள். இதே நேரத்தில், இரண்டு அதிர்ச்சி தரும் விஷயங்களை விஜயா கண்டறிய நேருகிறது. நரேந்திரனுக்கு அவளை மணமுடிக்க நிச்சயம் செய்து அவள் தந்தை எழுதிய கடிதம் ஒன்று. நளினியுடன் அவனுக்கிருந்ததாய்த் தான்கொண்ட சந்தேகத்தின் பொருளற்ற தன்மை மற்ருென்று. ராஷ்பிகாரியின் மோசடிகள் அனைத்தும் பயனற்றுப்போய் நரேந்திரனும் விஜயாவும் மணம் புரிந்துகொள்கின்றனர். வியப்பான முறையில்

ஓர் உண்மையும் வெளிப்படுகிறது. நரேந்திரனைச் சந்திக்கும்முன் விலாஸைத் தான் தன்னுடைய வாழ்க்கைத் துணைவன் என்று விஜயா தேர்ந்தெடுத்திருந்தாள். இத்தக் கதையில், நரேந்திரன் பால் அவள் ஈர்க்கப்படும்போது, ஏதோ ஒரு வெளிப்படையான சக்தி, அவளை விலாஸை நோக்கித் திருப்ப முயல்கிறது. ஆனால், விலாஸுக்குச் சாதகமான சூழ்நிலை உருவானபோது, திடீரென்று நரேந்திரன் வந்துவிடுகிறான். விஜயாவின் மன ஆழத்திலும் சலனமேற்படுகிறது. இந்த வகையில், பெண் மனத்தின் மர்மங்கள் நிறைந்த இயக்கங்களை, சின்னஞ்சிறிய நிகழ்ச்சிகளின் துணை கொண்டு, சரத்சந்திரர் வெளிப்படுத்துகிறார்.

இந்த நாவலின்மூலம் உருவாக்கப்படும் தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த கருத்துப் பதிவாக எண்ணத்தக்கது முழு நிறைவான ஒரு பண்பு மட்டுமே. அவை என்ன காரணத்துக்காக உருவாக்கப்பட்டனவோ அதே காரணங்களுக்காக எல்லாவற்றையும் உரிய முறையில் பயன் படுத்தியிருக்கிறார் ஆசிரியர். ராஷ்பிகாரியின் சூழ்ச்சிகள் மிகத் திறமையாகச் சமாளிக்கப்பட்டிருந்தபோதிலும், நளினியால் குழப்பம் ஏற்படவில்லை என்பதை அறிந்ததும், கடைசி நிமிடம் வரை விஜயா தன் எதிர்ப்பை உணர்த்தியிருக்கக்கூடும். கடைசி வரை, ராஷ்பிகாரியை எதிர்த்து நின்றிருக்க அவளால் முடியும். எனினும், நளினி மட்டும் குறுக்கே வந்திராவிட்டால், விஜயாவே அவ்வாறு தன் எதிர்ப்பைக் காட்ட முடியாத அளவுக்கு பெண்மைக் குரிய நாணம் அவளிடம் குடிகொண்டிருந்தது. பாத்திரப்படைப் பைக் கையாளும் சரத்சந்திரரின் நேர்த்தியில் இந்த நிறைவான எண்ணம் நன்கு வலியுறுத்தப்பட்டுள்ளது. கதைக் கருவின் அவசியங்களுக்கேற்ற வகையில், இது பொருத்தமாக அமைந் துள்ளது. சரத்சந்திரரின் நாவல்களில் வில்லன்கள் யாரும் தெளிவில்லாத ஆத்ம விசாரணைகளில் ஈடுபடுவதில்லை. எட்மண்ட் அல்லது இயாகோ—இவர்களின் சிறப்புத் தன்மையே இதில்தான் அடங்கியுள்ளது. ஆனால், தன்னலத்தைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டு இயந்திரகதியில் உந்தித் தள்ளப்படுபவனாக ராஷ்பிகாரி பாத்திரம் நமக்குத் தோன்றவேயில்லை. அவனுடைய சூழ்ச்சித் திறன் பலதரப்பட்டது. அவனுடைய திட்டங்கள் அவனுடைய மூளையிலிருந்தே தன்னியல்பாக வெளிப்படுகின்றன. விஷயங்களை ஆராய்ந்தறிந்துகொள்ளும் திறமை காரணமாக அவன் உயிரோட்டமுள்ள பாத்திரமாய் அமைந்துள்ளான். நரேந்திரன் சரத்சந்திரர் உருவாக்க விரும்பும் பாத்திரங்களின் பண்புகளையே ஒத்தவன். உடலுறுதியுடனும், பெருந்தன்மையுடனும் விளங்கு பவன். தவறான வழிகளில் ஈடுபடுபவனல்லன் எனினும் ஞாபக

மறதியுள்ளவன். நடைமுறைக்கு ஒத்து வராதவன். கொஞ்சம் விசித்திரமான இயல்புடையவன். அவனுடைய உயர் பண்புகள் விஜயாவைக் கவர்கின்றன. ஆனால் அவனுடைய ஞாபக மறதிப் போக்கு அவளுக்குச் சங்கடத்தை உண்டுபண்ணுகிறது. விலாஸ் நரேந்திரனுக்கு முற்றிலும் எதிரான பாத்திரப் படைப்பு. உடற் கட்டற்றவன். அற்ப புத்தியுடையவன். இழிந்த மனப் பாங்குடையவன். இருப்பினும் கதாநாயகி பாத்திரப் படைப்பில் எப்போதும்போலவே சிறந்து விளங்குகிறாள். அவளுக்கு உறுதி யான மன வளமும், உணர்ச்சி வசப்படும் தன்மையும் உண்டு. எனினும் சாதாரணமான நிலைமைக்கும் கூடுதலாகவே பெண்மைக் குரிய நாணம் மிகுந்தவள். ஆக்டோபஸின் பிடியில் அகப்பட்டுத் தவிப்பவள் அவள். அவள் விரும்புகிற மனிதனோ உலக நடை முறைக்கு ஒத்துவராத இயல்புடையவன். அவளுடைய அடக் கத்தை மட்டுமே அவன் கவனிக்கிறான். அவளுடைய நாணம் ஒருபுறம், மனத்தின் துடிப்பு ஒருபுறம் என்னும் நேர்த்தியான போராட்டம், நாவலின் சிறப்பான அமைப்புக்கு உறுதுணையாக அமைந்துள்ளது.

II

எல்லாக் கோணங்களிலும், அவருடைய 'தத்தா' கதை மிகச் சிறப்பானதாய் விளங்குகிறது. எனினும் சரத்சந்திரரின் திறமையைப்பற்றி முழுமையற்ற கருத்தையே புலப்படுத்துகிறது. இதைத் திரும்பத் திரும்பச் சொல்லவேண்டியதில்லை. மத அடிப் படையில் ஏற்கப்படாத காதலுக்கு ஆட்பட்ட பெண் ஒருத்தியின் தன்மையை இது விளக்குகிறது. இந்தக் கண்ணோட்டத்தில் உருவான முதல் நாவலாகக் கருதத்தக்கது '<u>பரதீதி.</u>' இதுதான் முதலில் வெளிவந்திருக்க வேண்டிய ஒன்று. உடனடியாக வர வேற்பைப் பெற்றுப் பிரபலமடைந்த '<u>பரதீதி</u>' நாவல் இன்றைக் கும் விரும்பிப் படிக்கப்படும் ஒன்றாகவே உள்ளது. மாதவி என்னும் இளம் விதவையைப் பற்றிய கதை அது. தன்னுடைய தந்தையின் குடும்பத்தில் பொறுப்பு வகித்து, அதில் உள்ள அனைவரையும் கவனித்துக்கொள்கிறாள் அவள். இவர்களில் ஒருவன் விநோதமான இயல்புடையவன். சுரேந்திரநாத் என்னும் கற்றறிந்த மேதை அவன். நடைமுறைக்கு ஒத்துவராத இயல் புடையவன். கவனக் குறைவானவன். எதையும் மறந்து போகிறவன். விசித்திரமானவன். இவ்வளவு இயல்புகளும் உடைய அவனுடைய ஆதரவற்ற நிலைதான் முதலில் மாதவியின் கவனத்தைக் கவருகிறது. அவளுடைய பரிவைத் தூண்டுகிறது.

அவளிடம் அர்த்தமற்ற வேண்டுகோள்களை விடுக்கும் அந்த மனிதனின் அசாதாரணமான குணப்பண்பால் அவள் வியப்புறு கிறாள். காம்பஸையோ மூக்குக் கண்ணாடியையோ எடுத்து வரச் சொல்வது, பிச்சைக்காரர்களுக்குப் போடத் தன் உடைகளைக் கொண்டு வரச் சொல்வது, தன்னுடைய தேவைகளைக்கூட அவளிடம் கேட்பது—எதையும் அவள் நிறைவேற்றியதில்லை. அவையெல்லாம் அவளால் செய்யமுடியாதவை என்றும் அவனுக் குத் தெரியாது. அவளை அவன் சந்தித்ததே கிடையாது. நாளடைவில், இந்த விநோதமான மேதையிடம் அவளுக்கிருந்த பரிவும், ஆர்வமும் பெருகுகின்றன. ஆதரவற்ற நாடோடி போன்ற அவன்மீது கொண்டபற்று, உறுதிமிக்க காதல் உணர்வாக வேரூன்றுகிறது. இது மிகவும் தெளிவாகவும், தனிச் சிறப்புடைய முறையிலும் காட்டப்படுகிறது. ஹிந்து விதவையான அவள் மறுமணம் செய்துகொள்ளமுடியாது. ஒரு மனிதனைக் காதலிப் பதை அவளால் நினைத்துப் பார்க்கவும் முடியாது. ஆகையால், சுரேந்திரநாத்திடம் அவளுக்கேற்பட்ட காதல் உணர்வு அவளுடைய மனதில் நிறைந்து நிற்பதை, முதலில் அவள் அறிந்துகொள்ளத் தொடங்கும் முன்பே அரும்பிவிட்டதைப்பற்றி வியப்படைய ஒன்றுமில்லை. அவளையும் மீறித் தன்னியல்பாகப் பெருகிவரும் உணர்ச்சி அது. பெண்களின் மன ஆழத்தைக் கூர்ந்து நோக்கி அதை வெளிப்படுத்தும் ஆற்றலை, இந்தப் பாத் திரப் படைப்புகளிலிருந்து உணரமுடியும். அந்த உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தாமல் அவர் பாத்திரங்களை உருவாக்குவதில்லை. மனத்தின் மறைவான பகுதிகளிலிருந்து அவர் அந்த உணர்வுகளை வெளிக்கொணர்கிறார். எல்லாத் திரைகளும் விலகி, பிழைபடாத அமைப்பில் காதல் வெளிப்படும் வரை முதலில் உணர்வற்ற நிலையில், உள்ளத்தில் தேங்கியிருக்கும். முதன் முதலில் நன்றி யுணர்வில்கொள்ளும் நாட்டம் அல்லது அதனினும் குறைவான ஒன்றாகவே அதுதோன்றுகிறது. நினைவில்கொள்ளவேண்டியதான ஓர் ஆசைதான் அது. ஆனால் அத்துடன் கூடவே, அந்த மனிதனைப் பற்றிய நளினமான சிந்தனைகளும், அவனுடைய முன் வரலாறுகள், தகுதிகள் பற்றியும் அறிந்துகொள்ளும் ஆவலும் ஏற்படுகின்றன. இதன் பிறகு காதல் உறுதியாக மாறு கிறது. போலியான வெளித்திரை விலகுகிறது. மாதவி காசிக்குச் செல்கிறாள். அவள் விலகியிருப்பதை சுரேந்திரநாத் உணர வேண்டும் என்பதற்காகவே அவள் அவ்வாறு செல்கிறாள். அதை ஒரு விளையாட்டாகவே அவள் எண்ணுகிறாள். அவன் அவளுடைய அருகிலில்லாமையைப் பொருட்படுத்தவில்லை. இப்போது அவ

ளுடைய விளையாட்டுப் போக்கு ஆசையாகவே மாறுகிறது. அவள் இல்லாமலிருப்பது தன்னை அவன் கவனிக்கவேண்டும் என்பதற்காக, வெளியே புலப்படாத காதல் வயப்பட்ட ஏக்கமுற்ற மனத்தின் வெளித்தோற்றமே என்று அவன் உணர்கிறான். தன்னுடைய பலவீனம் அவளுக்குப் புரியும்போது, அதனுடைய விளைவுகளைப் பற்றியும் உணர்ந்துகொள்கிறாள். சுரேந்திரநாத்தை அவள் வெளியே அனுப்பிவிடுகிறாள். இத்துடன் கதையின் முதல் பகுதி முடிவடைகிறது.

இரண்டாம் பகுதியில் முதல் பகுதியில் உள்ளதுபோல் அவ்வளவு தனித் தன்மை இல்லை. இளம் கதாசிரியர் அதற்குமேல் தன்னுடைய கூர்ந்து ஆராயும் திறமையைத் தொடர்ந்து பயன்படுத்த முடியவில்லை. ஹிந்து விதவையின் மனச் சாட்சி, இளம் பெண்ணின் புதிதாய் விழிப்புற்ற உணர்ச்சிகள்—இவற்றுக்கிடையேயான போராட்டம் திடீரென்று நின்றுவிடுகிறது. அற்பமான தற்செயல் நிகழ்ச்சிகளைவிடப் பாத்திரப் படைப்புக்களை ஆராய்ந்து பார்ப்பதில், இரண்டாம் பகுதியில் குறைவான தரமுடையதாகவே தோற்றம் ஏற்படுகிறது. கதையின் முடிவு உணர்ச்சிவசப்படும் பாங்கில் அமைந்துள்ளது. கதையமைப்பின் திடீர்த் திருப்பம் பற்றியும், மற்ற குறைபாடுகளைப் பற்றியும் என்னதான் சொல்லப்பட்டாலும், கதையின் ஆரம்ப அத்தியாயங்களில் அனுமதிக்கப்படாத காதலை அணுகுவதில் ஒரு புதுமையான முறை உருவாகியிருப்பதில் எவ்வித ஐயப்பாடும் இல்லை. பங்கிம் சந்திரரின் கதையில் கொடுமை நிறைந்தவளாக உருவகப்படுத்தப் பட்டுள்ள ரோஹிணி, ரவீந்திரநாதரின் கதையில் தனிச் சிறப்புடைய ஒருத்தியாய்க் காட்டப்படும் விநோதினி—இவ்விரு பாத்திரப் படைப்புக்களிலிருந்தும் வேறுபட்டவளாகவே மாதவி விளங்குகிறாள். கருணை மிக்கவளாய்க் காட்டியிருப்பது ஒன்றுதான் புதுமையான குறிப்பு. மாதவியின் காதல் ஒன்றுமில்லாததற்காக வீணாக்கப்பட்ட, தன்னியல்பான அழகுணர்ச்சி என்றே ஆசிரியர் எண்ணுகிறார். அவருடைய மற்றொரு ஆரம்ப காலப் படைப்பான தேவதாஸ் நியாயமாகவே புகழ்பெறத்தக்கதுதான். வலுவான நடைச் சிறப்புடைய கதை அது. குழந்தைப் பருவத்திலும் இளமைப் பருவத்திலும் விளையாட்டுத் தோழர்களாய் இருந்த தேவதாஸ் பார்வதியைப் பற்றிய குணப் பாங்குகளைச் சித்திரிக்கிறது. பங்கிம்சந்திரரின் 'சந்திரசேகர்' கதையில் இளம்பருவ விளையாட்டுத் தோழர்களாக உருவாக்கப்பட்டுள்ள பிரதாப் ஷைபாலினி பாத்திரங்களின் நினைவில் உருவான கதை இது. சந்திரசேகர் கதையில் வரும் பிரதாப்—ஷைபாலினியைப்

போலவே, தேவதாஸும் பார்வதியும் காதல் வயப்படுகிறார்கள். இரண்டு நாவல்களிலும், சமுதாயப் பிரச்சினைகளால் சிக்கல்கள் உருவாவதைக் காணமுடிகிறது. காதல், திருமணத்தில் நிறைவடைய முடியாமல் போய்விடுகிறது. இரண்டு ஆசிரியர் களின் நோக்கங்களும் கருத்தை ஈர்க்கும் வகையில் வெவ்வேறானவை. சமுதாயத்தால் ஒப்புக்கொள்ளப்படாத காத லில் ஓரளவு அனுதாபத்துடன், ஷைபாலினியைச் சோதனைக் குள்ளாக்குவதன் மூலம், தன் கணவனிடம் மெய்யான பற்று தலுக்கு உரியவளாக அவள் கொண்ட காதலை மாற்றியமைக்கும் வகையில், கதையைக் கொண்டு செல்கிறார் பங்கிம்சந்திரர். பார்வதி தேவதாஸ் காதலில், சரத்சந்திரரின் நோக்கம் பரி வுணர்ச்சிதான். கடமைக்கும் காதலுக்கும் சமரச ஏற்பாட்டை அவர் செய்து பார்க்கிறார். தன் கணவனுக்கும், அவனைச் சேர்ந்த வர்களுக்கும் விசுவாசமுடையவளாகவே பார்வதி நடந்துகொள் கிறாள். ஆனால் தேவதாஸ்மீது அவள் கொண்ட காதல் தீவிர மானதாகவே விளங்குகிறது. என்றுமே புனிதமான காதல் என்று சரத்சந்திரர் இதைக் குறிப்பிடுகிறார். பார்வதியின் திரு மணம், தேவதாஸின் வாழ்வில் மோசமான விளைவுகளை உண்டாக்குகிறது. வாட்டமுற்றவனாகி, தன்னுடைய துயரத் தைக் குடி வெறியில் தணித்துக்கொள்ள விரும்புகிறான். சந்திர முகி என்னும் முறைகெட்ட பெண் ஒருத்தியுடன் அவனுக்குத் தொடர்பு ஏற்படுகிறது. சரத்சந்திரரின் கற்பனையில் எழுந்த மற்றுமொரு தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த பாத்திரப்படைப்பான சந்திர முகி, தேவதாஸைச் சந்தித்தவுடன் முற்றிலும் மாறுபட்ட பெண்ணாய் ஆகிவிடுகிறாள். தன்னுடைய தொழிலைப் புறக்கணிக் கிறாள். தேவதாஸுக்கு மிகவும் ஈடுபாடுடையவளாகிறாள் பாதி அன்பினாலும், பாதி ஏளனமான முறையிலும் தேவதாஸ் அவளை 'பௌ' என்று அழைக்கிறான். மனைவி என்ற பொருளுடையது இந்தச் சொல். ஆயினும், பார்வதியின் திருமணத்தால் ஏற்பட்ட ஆழமான வடு புதுமை மாறாமல் அப்படியே நிரந்தரமானதாய் இருக்கிறது. தேவதாஸ் இப்போது முழுமையான குடிகாரன். தனக்கு முடிவு காலம் நெருங்கிவிட்டது என்பதை அவன் உணரும் போது பார்வதியின் வீடு இருக்கும் கிராமத்துக்குச் செல்கிறான். அவன் அங்கு வந்துவிட்டான் என்னும் தகவலைப் பார்வதி அறிய நேரும்போது அவன் ஏற்கெனவே மரணமடைந்துவிட்டான். கதை முடிவில், கதாசிரியர் தானே பேசுவதுபோல் அமைந் துள்ளது. கதாநாயகன்மீது தனக்குள்ள பரிவை, வாசகர்களுக்கு உணரவைப்பதுபோல் இது உள்ளது.

இந்த நாவலில், முதிர்ச்சியின்மையின் பல அடையாளங்களைக் காணமுடிகிறது. கதையில் மலினமான உணர்ச்சிகள் நிரம்பியுள்ளன. கதை முடிவில் நாடகப் பாங்கிலான உணர்ச்சி முனைப்பைக் காணமுடிகிறது. தன்னுடைய கணவனிடம் கதாநாயகிக்குள்ள பற்று விசித்திரமானதாய் உள்ளது. கதையின் பிற்பகுதியில் பார்வதி பாத்திரப் படைப்பு உருவாகியுள்ள முறை ஆராய்ந்தறியும் வல்லமையுடையதாகவோ, வலுவான சிந்தனைக்குரியதாகவோ இல்லை. அவளுடைய மனம் ஏற்கெனவே பழைய காதலனுடன் ஈடுபட்டுள்ள நிலையில், தன்னுடைய கணவனுக்கும் அவனுடைய குழந்தைகளுக்கும் கடமையாற்றக்கூடிய அளவில் அவளால் எப்படி ஆறுதலடைய முடிகிறது? புவன்மோகன் சௌத்திரியுடன் அவள் நிச்சயம் செய்யப்படுவதற்கு முன்னதாகவே, தேவதாஸ் அவளைக் காண வருகிறான். அவளை மணந்துகொள்ளத் தீர்மானிக்கிறான். ஆனால், இதற்கு முன்னரேயே தேவதாஸால் ஏற்கப்படாததால், பார்வதி பிடிவாதம் செய்கிறாள். தன்னுடைய பிடிவாதத்துக்காக அவள் பின்னர் வருந்துகிறாளா? தன்னுடைய கணவனுக்கு முழு விசுவாசமாக நடந்துகொள்ளவில்லை என்பதை உணருகிறாளா? இந்தக் கேள்விகளுக்கெல்லாம் இந்த நாவலில் விடை எதுவும் இல்லை. தான் முன் வைக்கும் ஒரு பிரச்சினையிலிருந்து, சரத்சந்திரர் தானே சந்திக்க முடியாமல் பின் வாங்குகிறார். கற்பனை செய்துள்ள முறையிலும், அதை வெளிப்படுத்தியுள்ள பாங்கிலும் பலவிதமான பலவீனங்கள் இருந்தபோதிலும், 'தேவதாஸ்' பலவகைகளில் மிகவும் குறிப்பிடத் தகுந்ததான நாவல். சிறு பிள்ளைக் காதல்பற்றி அவர் கொண்டுள்ள தனித் தன்மையுடைய மனப்பான்மையைப் பற்றி ஏற்கெனவே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதைவிட மிக முக்கியமானது தேவதாஸிடம் அவருக்குள்ள இரக்கம்தான். கதாநாயகன் என்னும் முறையில் 'பிரதாப்' பாத்திரத்தைவிட அவன் முற்றிலும் மாறுபாடானவன். அவன் ஒரு குடிகாரன், விலைமகளை நாடுகிறவன், மனதில் கட்டுப்பாடற்றவன். அவனுடைய பலவீனங்கள் எப்படியோ போகட்டும். ஆழமான உணர்ச்சிகளைப் புரிந்து கொள்ளும் திறன் அவனை அவ்வளவு கவர்ச்சி நிறைந்த பாத்திரமாகச் செய்து காட்டுகிறது. மற்றுமொரு முக்கியமான அம்சமும் உண்டு. நெறிதவறிய பெண்ணொருத்தியிடம் உணர்ச்சியைத் தூண்டும் வகையில் காதல் ஏற்பட்டுள்ள நிலையில், அவளைப்பற்றி ஆசிரியர் மதிப்பீடு செய்யும் தன்மை. வாழ்க்கையின் யதார்த்தமான இந்த போக்கிற்கு உள்ளது போன்றே, தீவிரமான உணர்ச்சி வேகங்களைக் கருத்தைக் கவரும் முறையில் ஆசிரியர் விளக்கும்

நேர்த்தியிலும், இந்த நாவல் பெரும் புகழ் பெறமுடிகிறது. இந்தத் திறன் ஒரு காட்சியில் உச்சநிலையை அடைகிறது. பார்வதி ஓர் இரவு நேரத்தில் தேவதாஸைத் தனியாகப் போய்ச் சந்திக்கிறாள். இரு கரங்களிலும் தைரியத்தை வரவழைத்துக்கொண்டு தன்னை மணந்துகொள்ளும்படி அவனிடம் இறுதி வேண்டுகோள் விடுக்கிறாள்.

'நீ என்னை அவமானப்படுத்த விரும்புகிறாயா? முடியாது. பழிச் சொற்களுக்கு ஆளாக நான் உடன்படவில்லை. இரவு நேரத்தில் உன்னை வந்து தனிமையில் சந்திப்பதற்காக யாரேனும் என்னைக் குறை கூறினால், அது என்னைச் சாராது!'

'என்ன விஷயம், பாரு? நீ அழுகிறாயா என்ன?'

'தேவதாதா, நதியில் ஓடும் தண்ணீரின் ஆழத்தையும் அளவையும் நீ அறிந்ததில்லையா? அவ்வளவு தண்ணீரும் என்னுடைய மானக்கேட்டை மறைத்துவிடாதா?'

உடனே தேவதாஸ் பார்வதியை இரு கரங்களாலும் பற்றிக் கொண்டு 'பார்வதி' என்று பேசத் தொடங்குகிறான்.

பார்வதி தேவதாஸின் பாதங்களில் வீழ்கிறாள். கம்மிய குரலில் சொல்கிறாள், 'தேவதாதா, இங்கு நான் குடியிருக்க தயவு செய்து கொஞ்சம் இடம் கொடு.'

சிறிது நேரத்திற்கு அவர்கள் பேசாமல் அமைதியாய் இருந்தார்கள். ஒரு கண்ணீர்த் துளி கீழே சிதறி தேவதாஸின் பாதத்தில் பட்டு வெண்மையான படுக்கை விரிப்பில் விழுகிறது.

இதற்கப்பால் சற்று நேரம் கடந்தபிறகு பார்வதியின் குனிந்த முகத்தை நிமிர்த்தியவாறு சொல்கிறான், 'பாரு, என்னால் உனக்கு அப்படி ஆதரவு தரமுடியாமற்போனால், நீ முற்றிலும் ஆதரவற்றவளாக இருப்பதாக உணருவாயா?'

பார்வதி பதிலேதும் சொல்லவில்லை. தேவதாஸின் பாதங்களிலிருந்து கையை எடுக்காமல் அதே நிலையில் அமர்ந்திருக்கிறாள். பயங்கரமான அமைதி நிலவுகிறது. பார்வதியின் பெருமூச்சு ஒன்று மட்டும், அலையலையான நீரோட்டம்போல் அந்த அறையை நிரப்ப முயல்கிறது. விடியற்காலை மணி இரண்டு. கடிகாரம் 'டிங் டாங்' ஒலியுடன் அடித்து ஓய்கிறது. தேவதாஸ் 'பாரு' என்று கூவுகிறான்.

நாவல் ஒன்றிலிருந்து, அதனுடைய சூழ்நிலையைக் கவனிக்காமல், ஒரு பகுதியைப் படிக்க நேர்ந்தால் அதனுடைய நேர்த்திச் சிறப்பை அறிய முடியாது. சரத்சந்திரரின் நடையழகை எந்த

மொழிபெயர்ப்பிலும் பின்பற்ற முடியாது. இந்த மட்டுப்பாடு களுக்கு நாம் இடமளித்தோமானுல், மேலே காட்டப்பட்ட பகுதி, ஆசிரியரின் திறமைக்கு ஓரளவு சான்று காட்டக்கூடும். ஒரு உணர்ச்சிகரமான பகுதியைப்பற்றி விளக்கமான முறையில் கருத்தைக் கவரும் வண்ணம் நேரடியாக வருணிக்கும்போது, மிகவும் உணர்ச்சிகரமான சந்தர்ப்பத்தில், எல்லாவிதமான சுற்றி வளைப்புக்களையும் செயற்கை வருணனைகளையும் விட்டுவிட்டு அவ ரால் எழுத முடிகிறது.

III

'விராஜ் பெள' கதை பாரத் வர்ஷா இதழில் வெளியிடப் பட்டது. இது பரதீதியும் தேவதாஸ் கதையும் எழுதப்பட்டுப் பல ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் எழுதப்பட்டிருக்கவேண்டும். கலைத் திறனிலும், நுட்பமான அமைப்பிலும் தெளிவான வீழ்ச்சியை இதில் காண முடிகிறது. இக் கதையின் தலைவி ஓர் உண்மையான மனைவி. அவள் தன் கற்பு நிலையிலிருந்து தவறிப்போகிருள் என்று வெளியே தோன்றும் வெற்று அளவீடுகளால் சொல்லக்கூடும். ஆனுல் இறுதிவரை அவள் உண்மையான மனைவியாகவே இருப்ப தாக ஆசிரியர் காட்டுகிருர். மிகவும் வழிபாட்டு மனமுடைய மனைவிக்கும் நிலை தவறுதல் ஏற்படக்கூடும் என்பதும், பெண்ணின் குணப்பாங்கை மரபுவழிப்பட்ட குறிக்கோள்களின்படி இல்லாமல் கருணையுடன்தான் அணுகவேண்டும் என்பதும் சரத்சந்திரரின் உடன்பாட்டுக் கொள்கையாகத் தோன்றுகிறது. நீலாம்பர் என்னும் நல்லமனமுடைய வைஷ்ணவனை விராஜ் மணந்துகொள் கிருள். இவன் மற்றுமொரு முன்னுதாரணமான கதாநாயகன். பெருந்தன்மையானவன். தன்னையே தியாகம் செய்யக்கூடியவன் ஆயினும் மது வகைகளுக்கு அடிமைப்பட்டுப் போனவன். ஒன்பதா வது வயதில் மணம் செய்துகொண்டு பல ஆண்டுகள் சிறப்பான மனைவியாக விளங்கிய விராஜ் திடீரென்று பயங்கரமான வறுமை யில் அகப்படுகிருள். அவளுடைய கணவனுக்கு ஏராளமான கடன் ஏற்பட்டு விடுகிறது. அவனுடைய சொத்துக்கள் அனைத்தும்போய் விடுகின்றன. ஏழையான ஒரு தீண்டத்தகாதவளிடம் போய் முரட்டு அரிசியைக் கடனுக வாங்கிக் கணவனுக்குச் சமைத்துப் போடும் அளவுக்குக்கூட விராஜ் நிலைமை ஆகிவிடுகிறது. ஒருநாள் அவள் உடல் நலமின்றியிருக்கிருள். மூன்று நாட்களாகப் பட்டினி வேறு. குடிமயக்கத்தில் உள்ள அவளுடைய கணவன் அவளை அடித்து நொறுக்குகிருன். ஆத்திரமடைந்து அவள் அவனைவிட்டு வெளியேறுகிருள். பல நாட்களாகவே அவளைக் கெடுக்க முயன்று

கொண்டிருக்கும் ஒரு வாலிபனுன பணக்கார ஜமீன்தார் ஒருவனைச் சந்திக்கிருள். ஒரு படகில் அவள் ஏறிய உடனேயே, அந்த இளைஞனிடம் அவளைக் கொண்டுவந்து சேர்த்த வெறியுணர்வு அடங்கிப்போய்விடுகிறது. உடனே அவள் படகிலிருந்து நீரில் குதித்துவிடுகிருள்.

கதையின் மிச்சமுள்ள பகுதி நமக்குத் தேவையில்லை. ஏனெனில் முக்கியமான விஷயம் விரஜ்ஜின் பாத்திரப் படைப்புத் தானேயன்றிக் கதையம்சமில்லை. சம்பிரதாயமான சமுதாய அமைப்பைச் சாடுவது சுலபமான ஒன்றுதான். அவளைத் தொடக்கூட முடியாத அந்த இளைஞனிடம் அவளைத் துரத்திய காரண காரியச் சூழ்நிலைகளைப்பற்றி அதற்குக் கவலையில்லை. 'டெஸ்' பாத்திரத்தை உருவாக்கும்போது 'ஹார்டி'யும் கதாநாயகி 'ஒரு தூய்மையான பெண்' என்னும் கருத்தையே சொல்லவிழைகிருர். சரத்சந்திரருக்கும் இதுபோன்ற கருத்து மனதில் இருந்திருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. இருப்பினும் அவர் தன் நாவலுக்குத் துணைத் தலைப்பு எதையும் சூட்டவில்லை. சரத்சந்திரரின் கருத்துக்களுக்கு, அவற்றின் இயல்பான விளைவுகளுக்கு எவ்வளவு தான் நம்மால் இணங்கிப்போக முடிந்தாலும் விரஜ் பாத்திரத்தை உருவாக்கியுள்ள முறை உளவியல் பாங்கின்படி நம்பத்தகுந்ததாக இல்லை. கதையின் தொடக்கப் பகுதியில், தன்னுடைய கணவன் மீதான உண்மையான பற்றுதலைப்பற்றி ஓயாமல் பேசிக்கொண்டேயிருக்கிருள். அதுவே அவளை அலைக்கழிப்பதாகவும் தோன்றுகிறது. வறுமையில் உழலும் தன்மையைப்பற்றிப் புரிந்துகொள்வது சிரமமான ஒன்றன்று. ஆனுல் அவளுடைய தடுமாற்றத்திற்கு அதுவே போதுமான காரணமாகிவிட முடியாது. நீலாம்பரின் சிந்தனையற்ற பொருமையுணர்வும், குடிவெறியில் தன் மனைவியை அடித்து நொறுக்கத் தூண்டும். அதன் இயல்பும் ஓரளவுக்கு ஏற்ற காரணங்களாகச் சொல்லலாம். இருந்தாலும், இது போதுமான காரணமாகாது. அதனுல்தான் விரஜ் பாத்திரத்தைக் காய்ச்சலுடன் கூடிய தடுமாற்றமுடையவளாக சரத்சந்திரர் காட்டுகிருர். ஆனுல், அவளுடைய மனத்தில் எங்கேயாவது ஆழத்தில், தனக்காகப் பொறுமையுடன் காத்துக் கொண்டிருக்கும் அந்த மனிதனைச் சந்திக்கவேண்டுமென்ற மறைவான ஆசை ஏதாவது இருக்கிறதா? இந்தக் கேள்விக்கு நாவல் எந்த விளக்கமும் அளிக்கவில்லை. அதை எதிர்கொள்ளக்கூடிய அளவுக்கு மன உரம் இல்லாத மென்மையானவர் நாவலாசிரியர். இவ்வாறிருக்கையில், நாவலில் வரும் நெருக்கடியான கட்டம் நம்பமுடியாததாக

அமைந்துள்ளது. ஏனெனில் போதுமான அளவு அதற்குக் காரணம் கற்பிக்கப்படவில்லை.

பர்மாவிலிருந்து சரத்சந்திரர் கல்கத்தா திரும்பியதும் எழுதிய நாவல்களில் 'பள்ளிஸமாஜ்' உடனடியாகப் பிரபலமடைந்தது. அதனுடைய நாடக வடிவமான 'ரமா'வும் ஸிஸிர்குமார் பாதுரி மேடையேற்றியபோது மிகுந்த வெற்றி பெற்றது கிராம அரசியலையும், கிராமப்புறத்தில் நிலவும் ஏழ்மையையும்பற்றிய கதை இது. மோசமான ஜமீன்தார் ஒருவனின் அட்டூழியங்கள், நல்ல ஜமீந்தார் ஒருவனின் குறிக்கோள்கள் இவை பற்றியும் இக் கதையில் கூறப்பட்டுள்ளது. கதையின் கட்டமைப்பில், பழைமைப் பற்றுடைய காதலும் அதனுடைய வெறுக்கத்தக்க இளமைக் காதலும் சேர்த்துப் பின்னப்பட்டுள்ளன. கதாநாயகனை ரமேஷ் கோஷாலும் கதாநாயகி ரமாவும், அவர்கள் சிறுவர்களாயிருந்தபோதே காதல் வயப்பட்டவர்கள். சமுதாயத் தடைகளால் அவர்களுடைய திருமணம் நடைபெற முடியாமல் போய்விடுகிறது. ரமா 'குலின்' வகுப்பைச் சேர்ந்தவள். ரமேஷ் அவ்வகுப்பைச் சேர்ந்தவனல்லன். ரமாவுக்குத் திருமணம் நடைபெறுகிறது. ஆனுல் சீக்கிரத்திலேயே அவள் விதவையாகிவிடுகிருள். ரமேஷ் மேற்படிப்புக்காகக் கிராமத்தைவிட்டு வெளிநாடு செல்கிருன். கதையின் தொடக்கத்தின்போது ரமேஷ் கிராமத்துக்குத் திரும்பி வருகிருன். ஆனுல் அவன் இன்னமும் மணம்புரிந்துகொள்ளாதவனுகவே இருக்கிருன். ரமா விதவையாகியிருக்கிருள். பழைய நட்பைப்பற்றி ஆர்வமுடன் நினைவில் வைத்துக்கொண்டிருக்கிருன், ஆயினும், இப்போது விதவையாகிவிட்ட ரமா வெளிப்படையாக அதில் அக்கறை காட்டாமல் இருக்கிருள். ஏழையான கிராம மக்களின் நல்வாழ்வுக்காகப் பாடுபட ரமேஷ் முன்வருகிருன். ஆனுல் அவனுடைய உறவுக்காரனை பேனி அவனுடைய முயற்சியை எதிர்க்கிருன். அவன் தீய எண்ணமுடைய நிலப்பிரபு. தன்னுடைய உயர்நோக்கமுள்ள பணிகளில் அவன் ஈடுபட்டுள்ள போது, மிகவும் விந்தையான முறையில், தன் விரோதிகளின் பக்கத்தில் பழைய காதலியான ரமாவும் இருப்பதை அறிய நேர்கிறது. போக்கிரியான பேனியும் அவனைச் சுற்றியிருப்பவர்களும் அவனைக் கொடுமைப்படுத்துகிருர்கள். சரத்சந்திரரின் அறிவுத் திறன்மூலம் உருவான மிகவும் சிறப்பான குணப்பாங்கை இங்குதான் நாம் காண்கிருேம். இளம் விதவையான கதாநாயகி, அவதூறுகளுக்கு மிகவும் அஞ்சுகிறவள். ரமேஷைவிட மிகவும் தணியாத ஆவலுடன் பழைய தொடர்புகளைப்பற்றி அவள் நினைவு வைத்திருக்கிருள். அவனுடைய பெருந்தன்மையிலும் குறிக்

கோளிலும் மிகுந்த கவர்ச்சியையும் காண்கிருள். ஓரளவு சுயநினை விழந்த கோபங்களின்போதும், இடையிடையே சில நேரங்களில் படபட்டமுறுவதையும் தவிர தன்னுடைய உணர்ச்சிகளுக்கு எவ்வித மான வடிவத்தையும் தர அவளால் முடியாது. ஏனெனில் அவள் ஒரு விதவை என்பதால், ஓர் இளைஞனுடன் காதல் என்றே நட்பு முறையிலோ அவளால் எதுவும் செய்ய முடியாது. ரமேஷுக்கு எதிரான தங்கள் திட்டங்களில் அவளைப் பயன்படுத்திக்கொள்ளும் சூழ்ச்சிக்காரர்களிடம் அவள் சிக்கிக்கொண்டிருக்கிருள். ரமேஷ் இதையறிந்ததும் மனம் குழம்புகிருள். வெளிப்படையான பகைமையையோ கபடமான நட்பையோ அவளுல் புரிந்துகொள்ள முடியவில்லை. ரமேஷைச் சிறைக்கு அனுப்பும் முயற்சியில், பேனிக்கு ஆதரவாக ரமா சாட்சியம் தர நேரும்போது, அந்தப் பகைமை உச்சத்தை அடைகிறது. இந்த முயற்சி காரணமான பண்பற்ற செயல் அவளை மிகவும் வேதனைப்படுத்துகிறது. அதன் நினைவில் ஏங்கி ஏங்கி அவளுக்கு எலும்புருக்கி நோய் வந்துவிடு கிறது. ரமேஷ் சிறையிலிருந்து திரும்பி வரும்போது, ரமா மிகவும் சீர்கெட்ட உடல் நலிவில் இருப்பதைக் காண்கிருன். தன்னுடைய அடக்க உணர்வை ஓரளவு விட்டொழிக்கிருள். ரமேஷ்மீது தனக்குள்ள ஆழ்ந்த உணர்வுகளை அரை மனத்துடன் ஏற்றுக்கொண்டவளாய், ஓய்வு பெறுவதற்காகக் காசிக்குச் செல்கிருள்.

கிராம சமுதாயத்தின் விவரமான உருவங்கள் மிகுந்த அழகோடும் துல்லியமாகவும் கற்பனை செய்யப்பட்டு விளக்கப் பட்டுள்ளன. கதையில் தீயவஞக வரும் பேனி கோஷால், வெளி யூரிலிருந்து உருவாக்கப்பட்டிருப்பினும் அவன் ஒரு சிறப்பான பாத்திரப் படைப்பாகவே விளங்குகிருன். அவனுடைய கையாளான கோவிந்த கங்கூலியும் அவ்வாறே கருத்தைக் கவரும் விதமாக உருவாக்கப்பட்டிருக்கிருன். சரத்சந்திரரின் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் ஒரு சிறப்பான கருவியாக விளங்குபவள் பேனி யின் தாயான விஸ்வேஸ்வரி. ஆரம்ப அத்தியாயங்களில், படிப் போர் மனத்தைக் கவரும் பாத்திரமாக உருவாக்கப்பட்டுள்ள அவள் போகப் போகப் பொறுமையைச் சோதிக்கும் வகையில் மாறிவிடுகிருள். நாவலின் முக்கியமான சிறப்பியல்பும், அதனுடைய தனித் தன்மைவாய்ந்த பகுதியும், கதாநாயகியை உருவாக்கியுள்ள பாங்குதான். அச்சத்தாலும், அக்கறையின்மை என்னும் பொய்த் தோற்றத்தாலும், தன்னுடைய உணர்ச்சிகளை மறைத்துக்கொள்கிருள் அவள். மற்றவர்களின் பார்வையில் படாமல் அவள் உள்ளபோதுகளிலெல்லாம், தாரகேஸ்வரின் பாதுகாப்பில் தனிமையில் இருந்தாலும் அல்லது அவளுடைய

காதல் உணர்வு வெளிப்படுத்தும் விஞக்களுக்கான பொருளைப் புரிந்துகொள்ள முடியாத சிறு வயதுப் பையனை தன்னுடைய தம்பியுடன் தனியாகப் பேசிக்கொண்டிருந்தாலும், அவளுடைய காதலுக்கு ஏற்ற உணர்ச்சி வெளிப்பாடு புலப்படுகிறது. இங்கும், கட்டுக்குள் அடங்கியதாகவே அந்த உணர்ச்சிகள் இருக்கின்றன. ஏனெனில் ஒரு ஹிந்து விதவைக்கு மனதில் எந்தவொரு சலனமும் இருக்கக்கூடாதல்லவா? கிராம சமுதாயத்தின் மக்களிடையே உள்ள பதட்ட நிலை உச்சத்தை அடையும்போது, ஒன்றிரண்டு அபூர்வமான சந்தர்ப்பங்களில் அவளுடைய உணர்ச்சிகள் தெளிவாய்ப் புலப்படுகின்றன. நிலத்தடி நீரோட்டமாக விளங்கும் காதலுணர்ச்சி, சந்தர்ப்பம் கிடைக்கும்போது வெளிக்கிளம்புகிறது. மனத்தின் மூலாதாரமான உள்ளுணர்வு, அதற்கு எதிராக அணிவகுத்து நிற்கும் சக்திகள் இவற்றுக்கிடையே நிகழும் போராட்டங்களை விளக்கும்போதுகளில்தான் ஆசிரியரின் தனித்தன்மை, மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க அளவில் வெளிப்படுகிறது. ஆயினும், இந்த நாவலில், தேவதாஸ், விரஜ் பௌ கதைகளில் காணப்படும் பயந்து ஒதுங்கும் நிலையே உள்ளது. பேனியின் சூழ்ச்சிகளுக்கு அளவுக்கதிகமான அழுத்தம் தரப்பட்டுள்ளது. வெளியுலகத் தொந்தரவுகளிலிருந்து முழுமையாக விலகியிருந்திருக்கக் கூடுமானல், தன்னுடைய காதல், மத ஒழுக்கம் இவற்றுக்கிடையே எந்தவிதமான சமாதானத்தை அல்லது சீர்திருத்தத்தை ரமா தோற்றுவித்திருக்க முடியும் என்பது தெளிவாகத் தெரியவில்லை. இதன் விளைவாக ரமாவின் மனத்தில் ஏற்படும் முரண்பாடுகள் பெரும்பாலும் அளவுக்கதிகமானவையாகத் தோன்றுகின்றன. மனத்தின் ஆழமான எண்ணங்கள் புலப்படுத்தப்படவில்லையென்றும், அவளுடைய உணர்ச்சி வேகங்களின் குமுறல்கள், நாடகப் பாங்குடனும், பழைமையுணர்வுகளுடனும் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்றும் ஒரு கருத்து உண்டு.

'பள்ளி ஸமாஜ்' கதையைவிட மிகவும் பகட்டான நாவல் 'சரித்ரஹீன்' என்பது. கதைத் தலைப்பின் தனிச் சிறப்பைப்பற்றி ஏற்கெனவே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இந்த நாவல் அதனுடைய கதைக் கருவில் இடம்பெற்றுள்ள சிக்கல்களினலும், அதில் இடம் பெறும் அற்புதமான இரண்டு கதாநாயகியராலும் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்ருக அமைந்துவிடுகிறது. உணவு விடுதியொன்றில் வேலைக்காரியாகப் பணியாற்றுகிறவள் சாவித்திரி. அவள் ஒரு விதவையான பிராமணப் பெண் என்றும், உறவுக்காரன் ஒருவன் அவளை மணந்துகொள்வதாய் வாக்களித்துவிட்டு அவளைக் கெடுத்ததுடன், தன்னுடைய வாக்கைக் காப்பாற்ருமல் அவளை

அப்படியே விட்டுவிட்டான் என்றும் படிப்படியாகச் சொல்லப் படுகிறது. அவள் அந்தக் கயவனை உதறித் தள்ளுகிறாள். சம்பிர தாயமான மரபொழுக்கங்களின்படி நெறி தவறியவள் என்று பெயர் வாங்கியபின், எந்த வீட்டிலிருந்து அந்நியன் ஒருவனுடன் ஓடிப்போனாளோ அங்கே மீண்டும் திரும்பிச் செல்லமுடியாது. எனவே கல்கத்தா உணவு விடுதியொன்றில் கௌரவக் குறைவான வேலைக்காரியாகப் பணியாற்ற நேர்கிறது. இங்கு தான் நாவலின் கதாநாயகனான சதீஷ் என்னும் 'சரித்ரஹீன்' (ஒழுக்கமற்றவன்) மீது காதல் கொள்கிறாள். கல்கத்தா உணவு விடுதியில் உள்ள வேலைக்காரி பாத்திரப்படைப்பில் உயர்ஜாதிப் பெண்ணான நல்ல குணப்பாங்குடைய ஒருத்தியைத் தேடிக் கண்டு பிடித்திருப்பது புதுமையான முறைதான். சதீஷ்மீது சாவித்திரி கொண்ட காதலை முழு நிறைவான கலைத்திறனுடன் வெளிப் படுத்தியிருப்பதும் புதுமையானது. நெறி தவறிய பெண் என்று நன்கு அறியப்பட்டவள்தான் சாவித்திரி. ரமா போன்ற உயர் குடும்பப் பெண்ணின் மன உணர்ச்சிகளைத் தடைசெய்யும் சமுதாயக் கட்டுப்பாடுகளிலிருந்து பாதிக்கப்படாமல் சுதந்திர மாக இருப்பவள் சாவித்திரி. அவள் எதிர்நோக்கும் போராட்டம் பெரும்பாலும் உள்மனப் போராட்டம்தான். விதவையும் சமூகத்தால் புறக்கணிப்பட்டவளுமான அவள், சதீஷ்மேல் தனக்குள்ள காதல் இறுதியில் குலைந்து போய்விடும் என்பதை நன்கு அறிவாள். எனவே சரோஜினியைச் சதீஷ் மணந்து கொள்வதற்கு அவள் தடையேதும் செய்யவில்லை. ஆகையால் அவள் தன்னுடைய காதலைச் சில சமயங்களில் அக்கறையில்லாத முறையிலும், அவ்வப்போது குரூரமான முறையிலும் மறைத்து மூடி வைக்கிறாள். எனினும் அவளுடைய காதலுணர்வு, அவளுடைய சுயக்கட்டுப்பாடுகள் அனைத்தையும் மீறி ஆழமுடைய ஒன்றாக விளங்குகிறது. தவறு காணமுடியாத அளவில் அது விளக்கப்பட்டுள்ளது. சதீஷைக் கவர அவள் முயற்சிக்கிறாள். எனினும் அவள் அவனைத் தவிர்க்கவே விரும்புகிறாள். ஏனெனில் அவள்மேல் சதீஷ் கொள்ளக்கூடிய அன்பு அவனுக்கு நன்மை பயக்காது என்பதை அவள் அறிவாள். அவளுடைய தானே ஒதுங்கியிருக்க முயலும் தன்மை அவ்வாறாக உறுதியான முறையில் அரை மனத்துடன்தான் எதிர்க்கப்படுகிறது என்பதையும் அவள் அறிவாள். நாவலின் பின்பகுதிகளில், இந்தப் புறக்கணிக்கப் பட்ட பெண்ணுக்குச் சமுதாயத்தில் ஒரு இடத்தை அமைத்துத்தர சரத்சந்திரர் முற்படுகிறார். அவளுடைய களங்கமற்ற தன்மையை சமய ஒழுக்கத்தில் சிறந்தவனான உபேந்திரன் என்பவனே உணரு

மாறு செய்கிறார். இந்த உட்கதையில், நம்பமுடியாத சில தத்துவங்களோடு கூடிய நாடகப் பாங்கிலான குறிப்புக்களைக் காணமுடிகிறது. சரோஜினியை சதீஷ் மணம் புரிந்துகொண்ட பிறகு, சாவித்திரி பாத்திரத்திற்குக் கதையில் வேலையே இல்லை. எனினும் அவளுக்கு ஒரு பெருமையை ஏற்படுத்த விரும்புவதால், உபேந்திரனைப் பயன்படுத்திக்கொள்கிறார். குணநலன்களில் சிறந்தவனான உபேந்திரன், நடத்தை சரியில்லாதவள் என்று சொல்லப்படுபவளைக் கொண்டே பெண்மையின் பெருமையை உணரவேண்டும் என்று முயல்கிறார். இந்த மாற்றத்தை நியாயப் படுத்துவதற்காக, உபேந்திரனின் மனைவி சுரபாலாவின் மரணத்தைக் காட்டுகிறார். எனவே, உரிய மனநிலையில், சாவித்திரியின் கடந்தகால வாழ்க்கை பற்றிய மோக்ஷதாவின் கருத்தை ஏற்க உபேந்திரனால் இயலக்கூடும். கதையின் எஞ்சியுள்ள பகுதிகளில் கலைச்சிறப்பில் பிரமாதமாய்க் குறிப்பிட முடியாத வெறும் மனப் போராட்டங்களே இடம்பெறுகின்றன.

கதையின் மற்றுமொரு கதாநாயகி கிரண்மயீ. இவள் சாவித்திரியைவிட மிகவும் வேறுபட்டவள். அவள் புத்தகங்களில் ஆழ்ந்த விருப்பமுடையவள். எனினும் புத்தகப் புழுவான தன் கணவனிடமிருந்து அன்பை எந்தவிதத்திலும் பெறமுடியவில்லை. ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட மதிப்பீடுகள், நம்பிக்கைகள் இவற்றின் வெறுமையை உணர்ந்த அறிவாளி அவள். அவளுக்கும் நிறைவேறாத ஏக்கங்கள் உண்டு. பாலுணர்ச்சி மனநிறைவிலும் உணர்ச்சிவசப்படும் நிலைகளிலும் அவளுக்கு மிகுந்த வேட்கையுண்டு. சாதாரணமான ஒரு பெண்ணைவிடவும் மிகவும் குறிப்பிடத் தகுந்த விந்தையான பெண் அவள். ஏற்கப்படாத தத்துவங்களின் உருவகம் அவள். சம்பிரதாயங்களைத் துண்டு துண்டாய் உடைத்தெறிவதில் மகிழ்ச்சியுறும் அந்தத் தத்துவங்கள், இன்னும் தீவிரமாகப்போகும். எந்தவிதமான மனச்சங்கடங்களுக்கும், அவை ஒழுக்கநெறியாயினும், மத அடிப்படையிலாயினும்—கட்டுப் படாமல், தடுப்பு ஆணைகள் எதையும் மதிக்காமல் செயல்படும். ஆயினும் அவளுடைய மனத்தாங்கல் முழுமையான ஒன்றல்ல. வாழ்க்கைக் கலையில் அது ஒரு சிறு பகுதி. ஏனெனில் அது அவளுடைய செயல்களை நன்கு விளக்கிக் காட்டுகிறது. அவள் மனத் தாங்கல் கொண்டவளாக இருப்பதால், உணர்ச்சிகளின் ஆழம் பற்றி அலுப்புச்சலிப்பில்லாமல் ஆராய்ந்து பார்ப்பவளாய் விளங்குகிறாள். எவ்விதமான முன்யோசனையுமின்றி, வெறுத் தொதுக்கத்தக்கவனான மருத்துவனுக்கு இணங்குகிறாள். இறக்கும் தறுவாயிலிருந்த அவளுடைய கணவனுக்கு மருத்துவம் பார்க்க

வந்தவன் அவன். உபேந்திரனை அவள் சந்தித்தபோதும், அவன் அவளுடைய கணவனின் நண்பனுயிருந்தபோதும், உடனடியாக அவன்மேல் காதல் கொள்கிருள். இங்குதான் அவளுக்குச் சரி யான அவமதிப்புக் கிடைக்கிறது. உபேந்திரனின் மனைவியின் மூலம் கணவன்மேல் மனைவி செலுத்தக்கூடிய பக்தியைப்பற்றி அறிய முயல்கிருள். ஆயினும் விரைவிலேயே அவளுடைய கணவன் மரணமடைந்துவிடுகிருன். உபேந்திரனுக்காக அவளுடைய உணர்வுகள் மறுபடியும் புதிய தென்புடன் விழிப்படைகின்றன. அவனைக் கவரமுடியாமல் போகவே, அவனுடைய பராமரிப்பில் இருக்கும் ஒன்றுவிட்ட சகோதரனுன திவாகர் என்பவனைக் கெடுத்துப் பழிதீர்த்துக் கொள்கிருள். அவளுடைய மகனைப் போன்றவன் அந்தச் சிறுவன். அவனைக் கெடுப்பதில் எந்தவித மான மனச்சாட்சியின் உறுத்தலும் அவளுக்கு ஏற்படவில்லை. நடத்தையில் எந்தவிதமான ஒழுங்கும் இல்லாமலே தொடர்ந்து இந்தக் கள்ளத்தொடர்பில் அவள் ஈடுபடுகிருள். திவாகருடன் அவள் அக்யாபுக்கு ஓடிப்போய் விடுகிருள். தன்னைவிட வலிமை மிக்க ஓர் ஆற்றலுடன் விளையாடியிருப்பதை அவள் அப்போது தான் உணரநேருகிறது. வறுமையிலும் ஏழ்மையிலும் அவள் துயருறுகிருள். அவளைத் தன் வைப்பாட்டியாக இருக்கும்படி இடையருது வற்புறுத்திவரும் ஒரு பணக்கார மார்வாரி அங்கு இருக்கிருன். இருந்தபோதிலும், திவாகரின் முரட்டுத்தனமான காம உணர்ச்சியோடு ஒப்பிட்டால் இது ஒன்றும் அவ்வளவு முக்கியமானதில்லை. அவனை அவள் காதலிக்கவில்லை. என்ருலும் அவளேதான் அவனைத் தூண்டி இந்தச் செயலில் ஈடுபடச் செய்தாள். ஆனுல் காம உணர்ச்சியை அவளாலும் திருப்தி செய்யமுடியவில்லை. அவளுடைய தம்பியைப் போன்ற சதீஷின் வருகையால் அந்தக் கொடிய நரகத்திலிருந்து அவள் மீட்கப்படு கிருள். கல்கத்தாவுக்குத் திரும்பியதும் தன்னுடைய பழைய மனிதர்களைச் சந்திக்கிருள். சாகுந்தருவாயிலுள்ள உபேந்திரனை யும் பார்க்கிருள். வாழ்க்கையில் வீணுக்கிவிட்ட பகுதியை நினைத்து விழிப்படைகிருள். ஆனுல் அந்த நினைவுகளின் அழுத்தத்தை அவள் மனம் தாங்கிக்கொள்ள முடியாமல் தவிக் கிறது. அவளுக்குப் புத்தி பேதலித்துவிடுகிறது.

கிரண்மயீ பாத்திரத்தை ஆசிரியர் உருவாக்கியுள்ள முறை இந்த நாவலில் மிகுந்த தனித் தன்மையோடு சிறந்து விளங்கு கிறது. கதையை அமைத்துள்ள முறைதான் வலுவில்லாமல் உள்ளது. சாவித்திரியை உபேந்திரன் சந்திக்க வைத்து, அவனை ஞான சகோதரியாக ஏற்றுக்கொள்ள வைத்து, தன்னுடைய

சொத்துக்கள் அனைத்தையும் உபேந்திரன் அவளுக்கே விட்டுவிடுவதாக, இந்தப் பாத்திரப்படைப்பை சரத்சந்திரர் உருவாக்கியுள்ளார். கிரண்மயீக்கும், உபேந்திரனுக்கும் இளைய சகோதரனைப் போன்ற சதீஷ், இரண்டு வெவ்வேறு வகையான கதைகளுக்கிடையே அமைந்துள்ள முக்கியமான ஒற்றுமைப் பாலம்போல் விளங்குவதாய்ச் சொல்லலாம். கிரண்மயீ விஷயத்தில் சதீஷ் எதுவும் செய்ய முடியாதவனாக இருப்பதாலும், உபேந்திரனும் சாவித்திரியும் சந்திப்பது நாடகப் பாங்கிலான நிகழ்ச்சிகளுள் ஒன்றாக இருப்பதாலும், விதம்விதமான நிகழ்ச்சிகளையும் பாத்திரப் படைப்புகளையும் ஒன்றுபடுத்த ஆசிரியர் மேற்கொள்ளும் முயற்சிகள் வெற்றியடைய முடியவில்லை. அதேபோல், சரோஜினி விவகாரமும் அமைந்துள்ளது. இரண்டு முக்கியமான அடிப்படைக் கருத்துக்களின்மீது, அவை மேம்போக்கான தொடர்புடையனவாகவே இருந்தபோதிலும் தேவையற்ற முறையில் விரித்துச் சொல்லப்பட்டுள்ளன. இதன் விளைவாக ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பில்லாமல் மூன்று கதைகள் தனித்தனியே விடப்பட்டிருப்பதால் அவை, கதாசிரியரின் திறமையைப் பற்றிய நல்ல அபிப்பிராயத்தை முழுமையாக உருவாக்க முடியவில்லை. நாவலின் வெவ்வேறு பகுதிகள் வெவ்வேறு நேரங்களில் எழுதப்பட்டுள்ளதாய்த் தெரிகிறது. இன்னும் சொல்லப்போனால், கதையின் பிற்பகுதி அத்தியாயங்களில் சில. முதலிலேயே எழுதப்பட்டிருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. வாழ்க்கையின் நோக்கம் பற்றிய சரத்சந்திரரின் கொள்கையை உணர அவசியமாயிருந்தபோதிலும், கவரத்தக்க அமைப்பில் இரண்டு பாத்திரப்படைப்புக்களை இதில் காண முடிந்தபோதிலும், ஒட்டுப்போட்டவை போன்ற உணர்ச்சிக் கனிவுகளால் கதையமைப்புப் பாழாகியுள்ளது. ஆசிரியரின் திறமை, இந்த நாவலில் உருவாக்கிய முறையில், சரிவரப் புரிந்து கொள்ளக்கூடியதாக இல்லை.

IV

சரத்சந்திரரின் மகத்தான நாவல்கள் என்று ஸ்ரீ கண்டா (I-III), கிரஹதாஹா (சிதைவுற்ற வீடு), தேன பாவ்ணு (பற்றும் வரவும்)—இவற்றைக் குறிப்பிடலாம். அமைப்புக் கோளாறுகள், உணர்ச்சிக் கனிவுகள், ஒதுங்கிப்போதல் என்னும் குறைபாடுகள் இல்லாமல் இவை செம்மையாக உள்ளன. மற்ற இரண்டு நாவல்களையும்விட கதை அமைப்பிலும், கற்பனைத் திறனிலும் 'தேன பாவ்ணு' எளிமையானது. அவை இரண்டையும் விடவும் குறைவான தரமுடையது என்றபோதிலும் இந்தத் தொகுதியில் அதை

முதலில் கவனிக்கலாம். அலகாவும் ஜீவானந்தாவும் திருமணம் செய்துகொண்டபோது அலகாவுக்குப் பத்தே வயதுதான். துடுக்குத்தனம் நிறைந்தவனுன ஜீவானந்தா திருமணச் சடங்கு நடைபெற்ற உடனேயே அவளைவிட்டுப் போய்விடுகிறுன். அவர்கள் மீண்டும் சந்திக்க நேரும்போது அவன், குடிகாரனும் ஒழுக்கம் கெட்டவனுமான ஜமீந்தாராக மாறியிருக்கிறுன் அலகா ஒரு கோவிலில் அர்ச்சகப் பெண்ணுன 'பைரவி'யாகியிருக்கிறுள். பைரவிகளுக்கான சட்டவிதிகளின்படி அவர்கள் திருமணமானவர்களாக இருக்கவேண்டும். ஆனுல் கணவனைத் தீண்டவும் அவர்கள் அனுமதிக்கப்படமாட்டார்கள். அலகாவின் பெயரும் ஷோதாஷி என்று மாற்றப்பட்டுவிட்டது. தன்னுல் சாதாரணமான ஒரு பெண்ணுக்குரிய வாழ்க்கையை அடையவே முடியாது என்பதைப் பற்றி ஒரு கணநேரமும் நினைத்துப்பார்க்காமல் மிகுந்த ஆர்வத்துடன் தன்னுடைய மத சம்பந்தமான கடமைகளை அவள் நிறைவேற்றி வருகிறுள். பிறகு திடீரென்று ஒருநாள் அவள் ஜீவானந்தாவைச் சந்திக்கிறுள். தன்னுடைய அட்டூழியங்களின் விளைவாகக் கடும் வேதனை தருகிற நோயால் துடித்துக்கொண்டிருக்கிறுன் அவன். ஷோதாஷி தன்னுடைய கரங்களாலேயே அவனுக்கு மருந்து தர நேரிடுகிறது. இந்தச் சின்ன நிகழ்ச்சி அவனை முழுமையாக மாற்றிவிடுகிறது. பெரும் பொறுப்பு வாய்ந்த அர்ச்சகப் பெண்ணின் வடிவத்தில் தான் புறக்கணித்த மனைவியை ஜீவானந்தாவால் அடையாளம் கண்டுகொள்ள முடியவில்லை. ஆனுல் தான் யாருக்கு மருந்து கொடுக்கிறோம் என்கிற விஷயம் ஷோதாஷிக்கு நன்கு தெரியும். அவள் அவனைத் தொடுகிறுள். அத்துடன் அவளுடைய அர்ச்சகர் வாழ்க்கை முடிவு பெறுகிறது. அதன் பிறகு என்ன? அவளிடம் உள்ள பெண்மையின் ஏக்கங்களை, ஜீவானந்தாவுடனுன அவளுடைய சந்திப்பு மீண்டும் தூண்டிவிடுகிறது. தான் இத்தனை காலமும் வாழ்ந்த பயனற்ற வாழ்க்கையைப் பற்றி உணர்ந்துகொள்கிறுள். அவள் ஒரு கடமையுணர்வுள்ள அர்ச்சகப் பெண்ணுக இருப்பதால் தன்னுடைய சாதாரணமான பெண் வாழ்வு முடிந்துவிட்டது என்பதையும், தான் தொட்டுவிட்ட கணவனுடன் தன்னுல் வாழமுடியாது என்பதையும்கூட அவள் அறிவாள். இந்த நாவலின் முக்கியமான இடத்தைப் பிடித்துக்கொள்ளும் ஷோதாஷியின் உள்ளத்தில் ஏற்படுகிற முறைகேடு இதுதான். அவளால் மீண்டும் ஷோதாஷியாகவும் ஆகமுடியாது அல்லது அலகாவாகவும் ஆகமுடியாது.

இந்த முரண்பாடுகளை விளக்கும் பாங்கில் ஷோதாஷியின் மனத்தில் ஏற்படும் ஆன்மீகப் போராட்டத்துக்கு மிகுந்த

அழுத்தம் தரப்பட்டுள்ளது. புறச் சூழல்களை மறந்துவிடவில்லை என்ற போதிலும் இவற்றுக்குத் தரப்பட்டுள்ள அழுத்தம் குறைவானதுதான். அவள் தொடர்ந்து அர்ச்சகப் பெண்ணாகவே இருந்திருக்க விரும்பியிருந்தாலும்கூட ஷோதாஷிக்கும் ஜீவானந்தாவுக்கு இடையே இருந்த உறவுமுறை பற்றி யாருக்கும் தெரியப் போவதில்லை சிரமம் எதுவுமின்றி அவளால் அப்படியே இருந்திருக்க முடியும். ஆனால் அவளுடைய மதாச்சாரமான உணர்ச்சிகள்தான் இதற்கான வழியில் குறுக்கே நிற்கின்றன. ஜீவானந்தா ஒரு ஆணவக்காரன். அவனுக்குச் சாதகமான பொய்ச்சாட்சியம் ஏதுமில்லாத நிலையில், தன்னை அவனி பலாத்காரமாகக் கொண்டுபோனான் என்று நம்பவைப்பதன் மூலம் அவள் தன்னையே அவதூறுகளில் ஈடுபடுத்திக்கொள்ளுகிறாள். கட்டாயத்தின் பேரிலோ கழிவிரக்கத்தின் பேரிலோ இந்தக் காரியத்தை அவள் செய்யவில்லை. ஜீவானந்தாவைத் தொட்டவுடன், உறங்கிக் கிடந்த அலகாவின் உணர்ச்சிகள் விழித்துக் கொள்கின்றன. இந்த அலகா என்னும் பெயரின் ஒலி ஜீவானந்தாவின் இதழ்களின்வழி வெளிப்பட்டால்கூட அவளுடைய மனத்தில் தேங்கி அலைபாயும் எழுச்சியுணர்வை ஏற்படுத்துகிறது. அர்ச்சகப் பெண் வேலையை அவள் விட்டுவிடுகிறாள். அவள் நிலை தவறிப் போயிருக்கக்கூடும் என்று அவளுக்கெதிராய்ச் சதித்திட்டங்கள் உருவானது அல்ல இதற்குக் காரணம். இதுவரையில் அவளை ஈர்த்துப் பிடித்திருந்த வேலையில் அவளுக்கே ஆர்வம் போய்விட்டதுதான். இத்தனை வருஷங்களாய் ஆடவரையும் மகளிரையும் பற்றி அவள் நன்கு அறிவாள். அவர்களுடைய தொல்லைகளைப் பற்றியும் அவளுக்குத் தெரியும். அவர்களுடைய முறையீடுகளையும் பிரார்த்தனைகளையும் அவள் கேட்டிருக்கிறாள். ஆனால் இவையனைத்துமே அவளை உருக்கியதில்லை. ஏனெனில் அவர்களுடைய இன்ப துன்பங்களுக்காகப் பற்றற்ற முறையில் வெறும் பார்வையாளராகவே அவள் விளங்கினாள். ஆனால், இப்போது அவள் ஒரு திருமணமான தம்பதியரைப் பார்க்கிறாள். நிர்மல்—ஹைமா இவர்களின் சாதாரணமான குடும்ப வாழ்க்கை, அவளுடைய மனத்தின் அடித்தளத்து ஏக்கங்கள் விழிப்படைகின்றன. ஏழைகளுக்கான நல்ல சிநேகிதியாகவும், அவர்களைப் பாதுகாப்பவளாகவும் அவள் இருந்ததுண்டு. நிலத்தின்மீது அவர்களுக்குரிய உரிமையைப் பறிக்கும் சூழ்ச்சி ஒன்று உருவககியுள்ளது இதைப்பற்றி அவர்கள் அவளிடம் முறையிடும்போது, அந்த அர்ச்சகப் பெண்ணின் பழைய எண்ணச்சுடர் மீண்டும் விழிக்கிறது. அவர்களுடைய தவறுகளுக்காகப் பழிவாங்கும்படி

தூண்டுகிறுள். ஆனல் தவறிழைப்பவர்களுக்குத் தலைமைதாங்குவது ஜீவானந்தா தான் என்பதை விரைவிலேயே அவள் அறிந்து கொள்கிறுள். தன்னுடைய நடவடிக்கைகளால் விளையக்கூடியவற்றை எண்ணி அவள் தில்லடைகிறுள். அவளுடைய மனத்தின் வேதனைமிகுந்த இந்தப் போராட்டத்தை மனநிலைக் கண்ணேட்டத்தில் உருவகப்படுத்தும் முறை, கதை உருவாக அமைந்துள்ள அடிப்படைக் கருத்தின் சிறப்பைப் புலப்படுத்துகிறது. ஓர் இடத்திலும் கதையில் தொய்வு ஏற்படவே இல்லை. ஒரே கண்ணேட்டத்தில்தான் கதை முழுமையும் பின்னப்பட்டுள்ளது. ஷோதாஷியின் வாழ்க்கையில் உள்ள தீர்க்கப்படாத பிரச்சினைகள், அவள் மனதில் எழும் மர்மமான ஏக்கங்கள், மனத்தின் கட்டுப்பாட்டுணர்ச்சிகள்—இவையே அந்தக் கண்ணேட்டம்.

சரத்சந்திரரின் மகத்தான நாவல் என்று சொல்ல முடியாதபோதிலும் மிகவும் புகழ்பெற்ற நாவல் 'ஸ்ரீகண்டா.' பல்வேறு கோணங்களிலிருந்து பார்க்கும்போது குறிப்பிடத் தக்க ஒன்ருகவே விளங்குகிறது. 'பாரத்வர்ஷா' பத்திரிகையில் அது முதன் முதலில் தொடர்ச்சியாக வெளியிடப்பட்டபோது 'ஸ்ரீகண்டனின் பயணக் குறிப்பேடு' என்றே பெயரிடப்பட்டிருந்தது. ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பல வடிவங்களின் நுணுக்கங்களின் கூட்டமைப்பு அது. ஒரு பகுதி அது வீரசாகசக் கதை. மறுபுறம் பிரயாணக் குறிப்புகளின் பதிவேடு. பாதி ஒரு காதல் நாவல். வாழ்க்கையைப் பற்றிய ஆசிரியரின் கொள்கைகளை உள்ளடக்கியதாகக் கதையோட்டம் அமைந்துள்ளது. கதையில் ஏராளமான சம்பவங்களும் மிகுதியான பாத்திரப்படைப்புக்களும் உள்ளன. ஆயினும் ஆசிரியரின் படைப்பாற்றலுக்கு ஏற்ற பாராட்டாக இதைக் கருதும் வகையில், ஒழுங்கற்ற கதம்பக் கூளமாக அமையாமல், பூரண வடிவமுடையதாகவே அமைந்துள்ளது என்பதை நினைவில் கொள்ளவேண்டும். ஒரு மகா காவியம் அளவுக்கு அளவில் பெரியதான இந்த நாவலின் சிக்கல்கள் நிறைந்த தொடர்புகள் நன்கு கையாளப்பட்டுப் பல்வேறு வழிகளில் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இந்தக் கதையில் இடம் பெறும் மிக முக்கியமான பெண்கள் ஆனந்ததீதி, ராஜலெக்ஷ்மி (கதாநாயகி), மற்றும் அபயா. இவர்கள் ஒருவரிலிருந்து மற்றவர் மிகவும் திறம்பட வேறுபடுத்திக் காட்டப்பட்டுள்ளனர். மரபுவழிப்பட்ட திருமணத்தின் மூலம் தனக்கு வாய்த்த கணவனை எவ்விதத் தயக்கமும் மனவருத்தமும் இல்லாத முறையில் ஆனந்ததீதி ஏற்றுக் கொள்கிறுள். அவளுடைய

கணவன் முஸ்லீமாக மதம் மாறுகிருன். இருப்பினும் கணவனுக்காக மதத்தையும் ஓரளவு புறக்கணித்துவிட்டு, சமூகத்திலிருந்தே கூட விலகி ஓடி, அவமானத்தையும் வறுமையையும் எதிர்கொள்கிருள். தன் கணவன் கொலைபாதகனுகவும் அறிவற்ற முரடனுகவும் இருந்தபோதிலும் அவளிடமிருந்து முணுமுணுப்போ எதிர்ப்பேச்சோகூட இருந்ததில்லை. அபயா மணந்து கொள்ளுகிற மனிதன், ஆனந்ததீதியின் கணவனைவிட இன்னும் மோசமானவன்தான். பர்மியக் காடுகளில் திரியும் அடக்க முடியாத முரட்டு எருமை போன்றவன் என்று ஆசிரியர் சரியாகவே அவனை ஒப்பிட்டுக் காட்டியிருக்கிருர். வங்காளத்தில் இருந்தபோது அவன் அபயாவை மணந்து கொள்கிருன். பர்மாவுக்குச் சென்றதும் அங்கு ஒரு பர்மியப் பெண்ணை மணந்து கொள்கிருன். அவளுக்குக் குழந்தைகள் பிறக்கின்றன. அதன் பிறகு வங்காளத்தில் அவன் விட்டுவிட்டு வந்த பெண்ணைப்பற்றி அவனுக்கு மறந்தே போய்விடுகிறது. அபயா பர்மாவுக்கு வருகிருள். கயவனுன இந்தக் கணவனிடம், அவனைச் சந்திப்பதற்காக அளவு கடந்த துன்பங்களை அனுபவித்த மனைவியைத் திரும்ப ஏற்றுக் கொள்ளும்படி ஸ்ரீகண்டன் வற்புறுத்துகிருன். ஆயினும் சில நாட்களிலேயே அவன் அபயாவைக் கொடுமைப்படுத்தி வீட்டைவிட்டு வெளியே விரட்டிவிடுகிருன். மனைவிக்குரிய விசுவாசம் என்னும் சம்பிரதாயமான கொள்கைகளைத் தூள் தூளாக்கிவிட்டு, அவளிடம் மிகவும் பரிவுகாட்டும் இளைஞுன ரோஹிணியை, அபயா ஏற்றுக்கொள்கிருள். அவளை அடைவதனுல் ஏற்படும் மகிழ்ச்சிக்கு இணையாக வேறு எந்தத் தியாகமும் இருக்க முடியாது என்று அவன் கருதுகிருன். மதக் கண்ணேட்டத்தில், சந்தேகத்துக்கிடமின்றி அபயா ஒரு ஆசைநாயகிதான். ஆயினும் திரும்ப மாற்றியமைக்க முடியாத சமுதாயச் சட்டங்களால் யோசித்துப்பார்க்காமல் தன்மீது திணிக்கப்பட்ட கற்பனை உறவுகளைவிட, ரோஹிணியுடன் தான் இணைவது உண்மையின் அடிப்படையிலானது, புனிதமானது என்று முடிவுசெய்கிருள் அபயா. கதாநாயகியான ராஜலெக்ஷ்மி, ஆனந்ததீதி, அபயா இருவருக்கும் சம அளவில் நெருங்கியிருப்பவள். சம்பிரதாயமான சமுதாயக் கொள்கைகளை அவளால் ஏற்கவும் முடியாது, மறுதளிக்கவும் முடியாது. கிராமத்துப் பள்ளிக்கூடத்தில் படித்தபோதே, அவளுடைய சிறு பருவ விளையாட்டுத் தோழனுகவும் சகமாணவனுகவும் இருந்த ஸ்ரீகண்டன் மீது காதல் கொள்கிருள் அவள். ஆனுல் ஒன்றிரண்டு நாட்களுக்கு

மேல் பழகமுடியாத மற்றொருவனுக்கு அவள் மணம்முடிக்கப் படுகிருள். விரைவிலேயே அவள் விதவையாகவும் ஆகிவிடுகிருள். ஸ்ரீகண்டனுடன் அவள் இணைய முடியாமைக்கான காரணங் களுள் ஒன்று அவள் ஹிந்து விதவையாக இருப்பது. அவனேயோ அல்லது வேறு யாரையுமோ காதலிக்க அவளால் முடியாது. ஆயினும் அவனுக்காக அவள் கொண்டுள்ள ஆசை, அவளுடைய பாத்திரப்படைப்பில் மிகவும் அடிப்படையான தனித்தன்மை என்று சொல்ல வேண்டும். மத அடிப்படையில் இணைந்த மனைவிக்குரிய விசுவாசம் என்னும் தன்மையைவிட மிகவும் ஆழமானது அது. இந்த இருவேறு சக்திகளுக்கு இடையே எழும் மோதல்களும் பின்விளைவுகளும் இரண்டு சக்திவாய்ந்த நீரோட்டங்களைப்போல் ஒன்றிணைந்து விடுவதுதான் அவள் மனத்தின் புதிர்த்தன்மையாக விளங்குகிறது. இந்த மூன்று பெண்களில் ஒவ்வொருவரும். அவரவர்க்குரிய வழியில் குறிப் பிடத்தக்க குணநலன்களுடையவர்கள். ஆயினும் அவர்களிடையே பொதுவான ஒரு விஷயமும் உண்டு. சம்பிரதாயமான சமுதாயத் தின் பார்வையில் இந்த மூவரும் முறைதவறிய பெண்கள்தான். ஆயினும் அவர்களில் ஒருவரைக்கூட அம்மாதிரி நியாயமான முறையில் கண்டித்துவிட முடியாது. சம்பிரதாயமான தீர்ப்புக் களின் ஒன்றுமில்லாத தன்மையை மூவருமே வெளிப்படுத்து கின்றனர். இந்த மூன்று பெண்களின் மூலமும் கதாநாயகன் விடுக் கும் வேண்டுகோள் ஒன்று உண்டு. வாழ்க்கை—காதல் இவற்றின் மீதான நம்முடைய அணுகுமுறையில் புதிய மாற்றம் காணவும், சமுதாயத்தின் குறிக்கோள்களில் பரந்த மனப்பான்மையை ஏற்படுத்தவும் அவன் விரும்புகிருன். சமுதாய அங்கீகாரம், மதக் கட்டுப்பாடுகள்—இவற்றின் உண்மையான மதிப்பு என்னும் ஒரே அடிப்படையையே, ஏதோ ஒரு வகையில், இந்த நாவலின் முதல் மூன்று பகுதிகளிலும் காணமுடிகிறது அதன் பலதரப்பட்ட அனுபவங்கள் இவற்றில் கையாளப்பட்டுள்ளன. ஒரு வங்காளி இளைஞன், தன்மீது விரும்பி ஈடுபாடு கொண்ட பர்மியப் பெண் ஒருத்தியை மணந்துகொள்கிருன். அவனுடைய மூத்த சகோதரன், அவனை இந்தப் பிணைப்பிலிருந்து விடுவிக்க வருகிருன். இந்தப் பிணைப்பு வெறும் மனமாருட்டம்தான் என்றும், இதற்கு அதிக முக்கியத்துவம் தரமுடியாது என்றும் அவன் கருதுகிருன். உணவு விடுதிக்குச் சென்று உண்ணத்தகாத பறவையொன்றின் இறைச்சியைச் சாப்பிடுவதுபோன்று அவ்வளவு மோசமான ஒன்றில்லை என்று வேண்டுமானுல் சொல்லலாம் என்பது அவன் எண்ணம். புகையிலை வாங்குவதற்காக ரங்கபூர் செல்வதாகச்

சாக்குச் சொல்லிவிட்டு. அவளிடமிருந்து தன்னால் எவ்வளவு முடியுமோ அவ்வளவு பணத்தை எடுத்துக்கொண்டு தன்மீது அவள் கொண்ட அன்பை ஏற்பதுபோல் நடித்து, நிரந்தர மாக அவளைப் பிரியும் எண்ணத்தில். அந்த ஏழைப்பெண்ணை விட்டு விட்டு ஓடிவிடுகிறான். அவன் (ஒரு) இரக்கமற்ற முரடன். ஆனால் தன்னைக் காதலிக்கும் ஒரு பெண்ணைத் துறந்துவிடுவதில் வங்காளி ஹிந்து ஒருவனும் பர்மியப் பெண் ஒருத்தியும் செய்து கொண்ட திருமணத்தை அங்கீகரிக்காத சமுதாய மரபுக்கு அவனும் ஒத்திசைபவனாக விளங்கவில்லையா? பிஹாரைச் சேர்ந்த பிதௌரா கிராமத்தில் ஸ்ரீகண்டன் ஒரு பெண்ணைச் சந்திக்கிறான். வங்காளத்தில் குடியேறிய ஹிந்துஸ்தானி ஒருவனின் மகள் அவள். ஆயினும் வங்காளத்தில் அவளுடைய ஜாதியைச் சேர்ந்த ஆடவர்கள் இல்லாமையால் அவளும் அவளுடைய சகோதரியும் பிஹாரிலேயே மணமுடிக்கப்பட நேருகிறது. பிஹார் கிராமத்தில் தன்னுடைய சொந்த மனிதர் களிமிடருந்து பிரிக்கப்பட்ட அந்நியப் பெண்ணாக இருப்பதால் அவள் பெருத்த கொடுமைகளுக்கு ஆளாகிறாள். அதே கிராமத் தில் மணம் செய்து கொடுக்கப்பட்ட அவளுடைய சகோதரி தற்கொலை செய்து கொள்கிறாள். எனவே இவளும் தன் சகோதரியின் வழியைப் பின்பற்றக்கூடும் என்று தோன்றுகிறது. குறைவற்ற பணிவை வற்புறுத்தி, மனித இனத்தின் மகிழ்ச்சி துயரம் இவற்றைப்பற்றி அக்கறையே கொள்ளாத ஜாதிப் பாகு பாடுகளின் வன் கடுமைகளின் பயன் என்ன?—என்று கேட்கலாம்.

ராஜலெக்ஷ்மி ஸ்ரீகண்டனை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது. ஏனெனில் புனித வேதங்களிலிருந்து உச்சரிக்கப்படும் மந்திரங் களால் தூய்மையாக்கப்படும் திருமண ஒப்பந்தம் ஒன்றுக்கு அவள் உண்மையாகக் கட்டுப்பட முடியாது. அவளும் ஸ்ரீகண்டனும் மனிதாபிமான வேட்கைகளின் பிணிப்பால் ஒருவரையொருவர் நாட நேர்கிறது. ஆனால் அந்தக் காதலுக்கு தெய்வீகமான வேத மந்திரங்களின் அங்கீகாரம்தான் இல்லை. பர்புவம் மாவட்டத்தின் கங்காமதி கிராமத்தில் ஒரு தீண்டாதார் வீட்டுத் திருமணத்துக்கு அவர்கள் செல்கிறார்கள். அந்தத் திருமணத்தில், அறியாமைமிக்க புரோகிதர்களால் உச்சரிக்கப்பட்ட வேதமந்திரங்கள் புனிதமான நூல்களில் எழுதப்பட்டவற்றிலிருந்து நகைப்புக்கிடமான முறை யில் சிதைவு பெற்றுள்ளதைக் கண்ணுறுகின்றனர். வேதமந்திரங் கள் புனிதமானவையாகவும், இந்த வேத மந்திரங்களின் உச்சரிப்பினால் உருவாக்கப்படும் திருமணங்கள்தான் அழிவற்றவை என்பதாகவும் இருப்பது உண்மையானால், சிதைந்து உருமாறிய

மந்திரங்களால் நடைபெறும் இந்தக் கீழ் ஜாதி மக்களின் திருமணங்களின் கதி என்ன? ஆசாரச் சடங்குகளின் போலியான இந்தத் திருமணங்கள் ராஜலெக்ஷ்மியைச் சிரிக்க வைக்கின்றன. ஆயினும் உருப்படியான கேள்வி ஒன்றையும் அவை எழுப்புகின்றன. அறியாமைமிக்க புரோகிதர்கள் நடத்திவைக்கும் திருமணங்கள் நல்ல முறையிலோ, பாதகமான முறையிலோதான் நீடித்திருக்கின்றன. முறையான அமைப்பில் கண்டிப்பான சம்பிரதாயமான முறையில் நடைபெறும் திருமணங்களும் அவ்வாறேதான் தொடர்ந்து வருகின்றன. அப்படியாயின் சம்பிரதாயம் மதக் கோட்பாடுகள் இவற்றின் அங்கீகாரம் பெறுவதில் சிறப்பான மதிப்பு என்னவாய் இருக்க முடியும்?

நிருதீதி விவகாரம் மேலும் அடிப்படையான ஒரு பிரச்சினைக்கு வழிகாட்டுகிறது. நிரு என்பவள் ஓர் இளவயது ஹிந்து விதவை. மென்மையான மனமுடைய அவள் மற்றவர்களுக்குப் பணியாற்றுவதிலேயே தன் நேரத்தைச் செலவிடுகிறாள். திடீரென்று ஒருநாள் அவள் கருவுற்றிருப்பதாகத் தெரியவருகிறது. எனவே அவள் கள்ளத்தனமாக உடலுறவு கொண்டிருக்கிறாள் என்பதும் தெரிகிறது. சமுதாயம் என்று ஒரு அமைப்பு இருக்க வேண்டுமென்றால், திருமணம் என்னும்சுற்றுச் சுவரைத் தாண்டி வெளியே எந்தப் பால்உறவுகளையும் பொறுத்துக்கொள்ள முடியாது. சமுதாயத்தால் புறக்கணிக்கப்பட்ட நிருதீதி அவமானத்தாலும் வறுமையாலும் இறந்துபோகிறாள். ஸ்ரீகண்டன் பாலுணர்வுக் கந்தறுகோலம் எதற்கும் வாதாடவில்லை. கற்பு நிலைபற்றிய மூட நம்பிக்கையை சமுதாயம் உருவாக்கவில்லையா என்பதையும், தகுதியில்லாத திருமண உறவின் விசுவாசத்தை அது வழங்கவில்லையா என்பதையும் கேட்கக்கூடும். இந்த விதமாகத்தான் நாவலின் மையக் கருத்தின் மேலான தொடர்பில்லாத நிகழ்ச்சிக் குவியல்களாகப் பெரும்பாலான தேவையற்ற செய்திகள் தோற்றமளிக்கின்றன. ஆன்மீக முக்கியத்துவம், சமுதாய ஒழுக்கத்தின் நடைமுறை மதிப்பீடு, பெண்களுக்கு மட்டும் வலியுறுத்தப்படுகிற மதாசார விதிமுறைகள் என்பவையே நாவலின் மையக் கருத்துக்களாய் விளங்குகின்றன.

வெவ்வேறான நிகழ்ச்சிப் பின்னல்களை ஒன்றாய்ச் சேர்த்துப் பிணிக்கும் சரடாக ஸ்ரீகண்டன் பாத்திரப் படைப்பு உருவாக்கப் பட்டுள்ளது. ஸ்ரீகண்டன் தனக்கு ஏற்படுகின்ற அனுபவங்களை அப்படியே ஏற்றுக்கொள்வதாகத் தோன்றுகிறது. அவற்றை அவன் தன்னுடைய ஆதிக்கத்துக்கு உட்படுத்தவில்லை. ராஜலெக்ஷ்மியின் மனத்தில் அவனையொட்டி எழுகிற காதல், மதா

சாரங்களின்மீது அவளுக்குரியதான கடமையுணர்ச்சி—இவற்றின் மோதல்களை உண்மையில் அவன் உணர்ந்துகொள்கிறான். ஆயினும் அவனால் அதில் முக்கியப் பாத்திரம் வகிக்கமுடியவில்லை. அவள் அவனுடன் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறாள்—என்றாவது ஒருநாள் அவளை அவள் புறக்கணிக்கவும் கூடும். தான் அறிந்த அல்லது தன்னால் நினைத்துப் பார்க்க முடிந்த எந்த ஒரு மனிதனும் ஸ்ரீகண்டனைவிடச் சிறந்தவன் அல்லன் என்பதை ராஜலெக்ஷ்மி கூறும்போது, அவள் ஒரு மனைவிக்கு மட்டுமேயுரிய தனிப் பற்றின் காரணமாக மட்டும் கூறுவதாய் இருக்கலாம். எனினும் அவள் கூறுவது அடிப்படையான உண்மைதான். வீரசாகசம் எதனிலும் ஸ்ரீகண்டனின் பெருந்தன்மை அடங்கியிருக்கவில்லை. கண்டிப் பதற்கு முன்னால் புரிந்துகொள்கிற மனத்தின் சகிப்புத் தன்மையை அவன் பெற்றிருப்பதாலேயே அது வெளிப்படுகிறது. வலிமை மிக்க நீரோட்டமொன்றின் தன்மையிலான ராஜலெக்ஷ்மியின் கட்டுப்படுத்தமுடியாத காதலுக்கு ஸ்ரீகண்டன் இணங்குகிறான். ஆயினும் அவன் அதனால் கட்டுக்கடங்காது போய்விடவில்லை. தன்னைக் கட்டுப்படுத்திக்கொள்வது எப்படி என்பதை அவன் அறிவான். அவளுடைய மதாச்சாரப் பழக்கவழக்கங்களின்பால் மதிப்பும் வியப்பும் கலந்த பரிவுடையவன் அவன். ஹிந்து விதவை யொருத்தியின் சுவர்க்கம் பற்றிய அவளுடைய எண்ணமும் அவனுக்குத் தெரியும், பிராமண அறிஞரின் பெண்ணும், பிராமண அறிஞர் ஒருவரின் மனைவியுமான சுநந்தா என்பவளிடம் காணப்படும் ஆசார ஒழுக்கங்களை அறியும்போது அவனுக்கு மதிப்பு ஏற்படுகிறது. அவளுடைய வளமைமிக்க உள்ளுணர்வு களும், உறுதியான குணநலன்களும், பிராமணக் கலாச்சாரம் மரபு இவற்றின் பெரும்பேறு என்று அவனுக்குத் தோன்றுகிறது.

எண்ணற்ற நிகழ்ச்சிகளும், பாத்திரப் படைப்புக்களும் ஒன்று டன் ஒன்று இயல்பான முறையில் மையக் கதையினோடு தொடர்பு கொண்டிருக்கின்றன. ஏனெனில் அவை ஸ்ரீகண்டனைப் பற்றிய அமைப்புக் கவர்ச்சியை உருவாக்குகின்றன. இந்த மாதிரியான செல்வாக்குகளில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்று இந்திரநாத் பாத்திரம். துடிப்பான இளமையின் ஆற்றல், சம்பிரதாயங்களில் அக்கறையின்மை, ஆபத்துக்களுக்கு அஞ்சாத தன்மை—இவற்றை அற்புதமான முறையில் கைவரப் பெற்றிருந்தும், விந்தையான முறையில் அவன் மூடநம்பிக்கைகளாலும் கவரப்பட்டிருக்கிறான். இந்திரநாத்தின் தோழமைதான் ஸ்ரீகண்டனின் கொள்கையான விட்டுக்கொடுத்துப் போகும் தன்மைக்கு அடிப்படையை அமைத்துக்கொடுத்து, எல்லாவற்றையும் சரிவரப் புரிந்து

கொள்ளச் செய்கிறது. வண்ணக் காட்சியமைப்பில் காண்பது போல் பல மனிதர்களும் பல பொருள்களும் அவனைக் கடந்து செல்கிறதைக் காணமுடிகிறது. அவற்றைக் கட்டுப்படுத்த அவன் முயலவில்லை. ஆனால் புரிந்துகொள்கிறான். ஹரிபாத மிஸ்திரி யின் பகட்டு, நந்தா மிஸ்திரியின் மணவாழ்க்கை இன்பங்களும் கவலைகளும், கிழான ஒருத்தியின்மீது மனோகர் சக்ரவர்த்தி கொள்ளும் காதல், நாட்டுச் சாராயத்தின்மீது சதீஷ் பாரத்வா ஜனுக்குள்ள வெறியுணர்வு, சுநந்தாவின் ஆசாரசீலம், அபயா வின் விட்டுக்கொடுத்துப் போகாத இயல்பு—இவற்றை ஸ்ரீகண்டன் எதிர்ப்படுகிறான்.

இந்த அளவில் பெரியதான நாவலை ஸ்ரீகண்டனே சொல்வது போல் அமைந்திருந்தபோதிலும், இதில் விளக்கிக் கூறப்பட்டுள்ள அனுபவங்களனைத்தும் அவனுடையவையாகவே இருந்தபோதி லும் கதையின் முக்கியப் பாத்திரமாய் விளங்குவது ராஜலெக்ஷ்மி தானே தவிர ஸ்ரீகண்டன் அல்ல. ராஜலெக்ஷ்மி பாத்திரப் படைப்பில், இதற்குமுன் சரத்சந்திரர் உருவாக்கியுள்ள எல்லாப் பாத்திரங்களுமே தம்முடைய முழுமையான வளர்ச் சியை அடைவதைக் காணமுடிகிறது. அவள்தான் மாதவி, பார்வதி, ரமா, சந்திரமுகி—அனைவரும் ஒன்றாக இணைந்த ஒரு படைப்பு. ரமாவையும் மாதவியையும் போல் அவளும் ஒரு இளம் விதவை. ரமா, பார்வதி கதைகளில் வருவதுபோலவே ராஜலெக்ஷ்மி கதையிலும் ஆரம்ப நாட்களின் நட்புறவின்மீது எழுந்த பழமையான காதல் இருக்கிறது. ஒரு விலைமாது என்று சொல்ல முடியாவிட்டாலும் சந்திரமுகியைப்போல் அவளும் சமுதாயத்தால் வெறுத்தொதுக்கப்பட்டவள்தான். மற்ற கதாநாயகியர் சந்திக்கின்ற அதே வகையான பிரச்சினைகளை அவளும் சந்திக்க நேருகிறது. ஆனால் அவளைப் பொறுத்தவரை அந்தப் போராட்டம் மிகவும் தீவிரமானது. ஏனெனில் அது மிகவும் உள்ளுணர்வின் அடிப்படையிலான ஒன்று. மிகவும் சிக்கல்கள் நிறைந்ததும்கூட. அவளுடைய திருமணத்தைக் கேலிக்குரியதாக ஆக்கிவிட்டவை இரக்கமற்ற சமுதாய அமைப்பின் சட்டவிதிகள்தான். ஸ்ரீகண்டன்மீது தனக்குள்ள காதலுக்குத் தன்னை முழுமையாக அர்ப்பணித்துக்கொள்ள முடிந்திருந்தால், சமுதாயம் அந்த உறவை அங்கீகரித்திருக்காது; மதிப்பளித்திருக்காது. ஒரு பிராமண விதவை, அவமானகரமான வாழ்க்கை என்று கருதுவதை, வறுமையின் கொடுமை காரண மாக அவளும் பற்றியொழுக நேருகிறது. வெளியேயிருந்து இயக்குகின்ற சக்திகளின் முக்கியத்துவம் எப்படியிருந்தபோதி

லும், நாவலாசிரியர்காட்டுகிற குணப்பாங்கு அவளுடைய தன்மையிலிருந்தே வெளிப்படுகிறது. சமமான அடிப்படையிலான உணர்ச்சிகளுக்கிடையே எழும் உட்போராட்டங்கள், அவற்றின் இடைவிளைவுகள்—இவையே இந்தப் பாத்திரப் படைப்பைத் தலைசிறந்த ஒன்ருக உருவாக்குகின்றன.

தன்னுடைய செல்வச்செழிப்பின் நிலைமாற்றங்களுக்கிடையிலும், ஸ்ரீகண்டன்மீது தனக்கிருந்த ஆரம்பகாலக் காதலுணர்வின் புதுமையையும், ஆவலையும் ராஜலெக்ஷ்மி அப்படியே பாதுகாத்து வருகிருள். நீண்ட காலம் ஒரு இசைக் குழுவில் சேர்ந்து அலைந்த பிறகு அவனைச் சந்திக்கிருள். தன்னுடைய வாழ்க்கையிலேயே மிகவும் கிளர்ச்சியூட்டுவதான ஓர் அனுபவத்தை அடைகிருள். தன்னுடைய இசைத் திறனுல் அவனைக் கவருகிருள். ஆயினும் அவனைத் தன் அருகில் வைத்துக்கொள்ள அவள் விரும்பவில்லை. தான் ஒரு 'பைஜி'யாக (தொழில் முறைப் பாடகியாக) நெறி தவறிய பெண்ணுக இருப்பதால், தன்னுடன் அவனைச் சேர்த்துக் கொண்டு பழகுவது, தன் காதலனைச் சிறுமைப்படுத்தக்கூடும் என்று அவள் கருதியதால் இவ்வாறு நடந்துகொண்டிருக்கக் கூடும். அடுத்தமுறை அவள் அவனைச் சந்திக்கும்போது ஒருவிதமான ஈடுபாட்டுடன் அவனை உபசரிக்கிருள். அவளால்தான் அப்படிப் பணிவிடை செய்ய முடியும். ஆயினும் அவனை வெளியே அனுப்பிவிடவே அவள் ஆவலுடையவளாய் இருக்கிருள். ஏனெனில், தான் தத்து எடுத்துக்கொண்டுள்ள ஒரு சிறுவன் அந்த வீட்டில் இருக்கிருன். ஸ்ரீகண்டன் அங்கிருப்பது, அவனை ஒரு தாய் என்று நினைக்க வைத்துவிடலாம். காதலுணர்வுக்கும் தாய்மைப் பாச உணர்வுக்கும் இடையே ஒரு மோதல் ஏற்படுகிறது. அவளுடைய சொந்தக் குழந்தையாயிராத ஒன்றுக்காகவே அவள் மனம் இப்படி அலைபாய்கிறது. ஸ்ரீகண்டன்பால் தனக்குள்ள ஈடுபாட்டை ராஜலெக்ஷ்மி எப்போதும் அறிந்தேயிருக்கிருள். ஆயினும், எந்தச் சக்திகளுடன் இந்தக் காதல் போராடுகிறதோ, அவற்றைவிடக் குறைந்த திறனுடையதாக அது இல்லை என்பதும் தெரிகிறது. அரைகுறை விழிப்புடன் கூடிய அடிமனத்தின் ஆழத்திலிருந்து மேலெழுந்து, காதலுணர்ச்சியானது திடீரென்று ஏன் வெளிப்படுகிறது என்பதற்கு அதுதான் காரணம். தன்னுடைய உடல்நலக் குறைவிலிருந்து முழுமையாக குணம் பெருத நிலையிலும், நாகரிகமற்ற முறையில் தன்னுடைய வீட்டை விட்டு வெளியே போகும்படி ஸ்ரீகண்டனை அவள் வற்புறுத்துகிருள். ஆனுல் அன்றிரவே, ஸ்ரீ கண்டன் உறங்குவதாய் நினைத்து, அவனுடைய படுக்கையறைக்குள், நுழைகிருள். அவனுடைய

நாடியைத் தொட்டுப் பார்த்து, மற்ற பணிவிடைகளையும் செய்கிறாள். தாய்மையுணர்வின் பெருமிதம் தற்காலிகமாக உயர்வானதாய்த் தோன்றியபோதிலும், ஸ்ரீகண்டன்மேல் அவள் கொண்ட காதல், அவளுடைய மன ஆழத்தின் உட்புறத்தில் குடி கொண்டிருக்கிறது என்பதையே இது புலப்படுத்துகிறது. அவள் என்னுடைய தனியறைக்குள் எதையோ திருடுகிறமாதிரி வந்தாள். நான் விழித்திருந்தபோதிலும், அமைதியாக இருந்தேன். அவளைத் தடுக்க முயலவில்லை. எனவே அவள் திருட்டுத்தனமாகவே வெளியேறியும்விட்டாள். ஆனால் இரவின் அமைதிச் சூழலில் தன்னுடைய உள்ளுணர்வை எவ்வளவு தூரம் நான் அறியும்படி செய்தாள் என்பதை அவள் உணரமாட்டாள்' என்று ஸ்ரீகண்டன் சொல்கிறான்.

இந்த நிகழ்ச்சிக்குப் பிறகு ஸ்ரீகண்டன் ராஜலெக்ஷ்மியைச் சந்திக்கும்போது, தான் இன்னொரு பெண்ணை மணந்துகொள்ள விருப்பதையும், பர்மாவுக்குச் செல்லவிருப்பதையும் தெரிவிக்கிறான். ஸ்ரீகண்டனின் நலம் நாடுபவளாகவே உள்ள ராஜலெக்ஷ்மி மிகுந்த உற்சாகத்துடன் அந்தத் திருமணத் திட்டத்தை வரவேற்கிறாள். ஆனால் மற்றொரு பெண்ணுக்கு அவன் உரிமையாகப் போகிறான் என்ற எண்ணம் மட்டும் அவளுடைய மன உறுதியைக் குலைக்கிறது. அப்படியே அவள் மனமொடிந்து போய்விடுகிறாள். இவ்விதமான மனக்குழப்பங்கள், ஏமாற்றங்கள் மூலம், அவளுடைய ஆழ்ந்து வேரூன்றிய காதலுணர்ச்சி, அவள் குணப்பாங்கில் பல நுட்பமான தனித்தன்மைகளை விளக்கிக்காட்டுகிறது. எடுத்துக்காட்டாய் ஒன்றைப் பார்க்கலாம். அவளுடைய இசைப் புலமையை ஆதரித்துப் போற்றுகிற ஒரு விருந்தினரை அவள் மகிழ்வித்துக்கொண்டிருக்கிறாள். அப்போது ஸ்ரீகண்டன் திடும் என அங்கு வந்துவிடுகிறான். அவன்மீது அக்கறையற்றவள்போல் ராஜலெக்ஷ்மி பாவனை செய்கிறாள். பொறாமைதான் காதலைப் பரிசோதிக்க ஏற்ற கருவி என்பதால், அந்த விருந்தாளியின்மீது ஸ்ரீகண்டனின் மனதில் பொறாமையுணர்வைத் தூண்டிவிட வேண்டும் என்பதற்காகத் தன் காதலின்மீது ஒரு மறைப்பை உண்டாக்கி அவன்மீது அசிரத்தை கொண்ட மாதிரி நடந்து கொள்கிறாள். ராஜலெக்ஷ்மி ஸ்ரீகண்டனைக் காதலிப்பதுடன் மட்டுமின்றி பதிலுக்கு அவனும் தன்னைக் காதலிக்கவேண்டுமெனவும் விரும்புகிறாள். ஆனால் அவளுடைய இந்த ஆசையை முழுமையாக உணரமுடியவில்லை. தன்னுடைய பணம் கறைபடிந்த பணம் என்பதால் ஸ்ரீகண்டன் எளிதில் தன்னை ஏற்க முடியாது என்று அவள் உணர்கிறாள். நகரத்தின் மற்றைய சாதாரணப் பெண்

களைப்போல் தன் உடம்பை அவள் கெடுத்துக்கொள்ளவில்லையாயினும், அதை வைத்து அவள் மற்றவர்களைக் கவர்ந்ததுண்டு. ஸ்ரீகண்டன்மீது தான் கொண்ட காதல் பரிசுத்தமானது என்று அவள் எண்ணுகிருள். ஆயினும் தனக்காக அவளால் அப்படி எந்த உரிமையையும் கோரிப் பெற முடியாது. அவளுடைய வாய் மொழியாகவே நாம் இப்படிச் சொல்லமுடியும். 'மோசடியான பத்திரங்களை உருவாக்கிய கரங்கள் உண்மையான பரிசுக்குரிய பத்திரத்தை எழுதமுடியாது.'

இருப்பினும் நாவலின் இரண்டாம் பகுதியின் முடிவில், ராஜலெக்ஷ்மியைத் தன்னுடைய மனைவி என்று பலரறிய ஏற்றுக்கொள்கிருன். 'பங்கு' என்னும் வளர்ப்புக் குழந்தை, ஒரு தாதியுடனும், சொத்துக்களுடனும் தனியே வைக்கப்படுகிறது. கங்காமதி கிராமத்தின் தனிமைச் சூழலில் ராஜலெக்ஷ்மி நிலபுலன்களை வாங்கி ஸ்ரீகண்டனுடன் குடியேறும்போது பழைய ஒழுக்க விசாரங்கள் தலைதூக்காது என்றும் அவர்களுடைய உத்தமமான உறவில் இனிமேல் வெளிப்படையான தடைகள் ஏதும் இருக்க முடியாது என்று யாரேனும் கருதக்கூடும். ஆனல் இங்குதான் பழைய பிளவு மேலும் அதிகமாகிறது. ஏனெனில் ராஜலெக்ஷ்மிக்கும் ஸ்ரீகண்டனுக்கும் இடையே பழமையான ஹிந்து மதம் குறுக்கே நிற்கிறது. சாஸ்திர சம்பிரதாயங்களின்படி ஸ்ரீகண்டனை ராஜலெக்ஷ்மி மணம்புரிந்துகொள்ளாமையால் அவனுக்கு அவளுடைய மத அடிப்படையிலான வாழ்க்கையில் இடமில்லை. அவளைப் பொறுத்தவரை மதம் என்பது வெறும் விதிமுறைக் கண்டிப்பு மட்டுமில்லை. அது அவளுடைய ஆன்மாவின் ஒரு பகுதியேதான். இவ்வாறு, ஒத்துப்போக முடியாத விஷயங்களில் இடையீடின்றிப் பல போராட்டங்கள் எழுகின்றன. அதன் மூலம் காதலின் நுட்பமான கூறுகள் வெளிக் காட்டப்படுகின்றன. மரணமே இல்லாமல் வேதனை தரவல்ல ஒரு முறை இது. ஆனல் அதே போன்ற முரண்பாடுகளும், ஆரவாரமான துன்பியலில் காணப்படும் அதே விரயங்களும் இக்கதையில் இடம்பெற்றுள்ளன.

'கிரஹதாஹா' (சிதைவுற்ற வீடு) கதைதான், புனைந்துரை வகையில், சரத்சந்திரரின் முழுமையான சாதனை என்று சொல்ல வேண்டும். சரத்சந்திரரே இந்தக் கதையைத்தான் தன்னுடைய மகத்தான படைப்பு என்று கருதியதாய்ச் சொல்லப்படுகிறது. அமைப்பு முறையில் குறைகாண முடியாத படைப்பு இது. எளிமையும் சொற்செழிப்பும் அற்புதமான முறையில் இணைந்து உருவான நடையழகை இக்கதையில் காணலாம். அதன் கதாநாயகியான அசலா பாத்திரத்தில், காதலின் முரண்பாடுகளையும்,

விளங்காத புதிர்ப்போக்குகளையும் வெளிப்படுத்தி மனித மனத்தின் மறைவான ஆழங்களை அகழ்ந்து பார்க்கும் முயற்சியைக் காணமுடிகிறது. இந்த வகையில் தன்னுடைய சாதனைகள் பெரு முயற்சிகள் அனைத்தையும் விஞ்சி நிற்கிறார். 'கிரஹதாஹா' உலகத்தின் மகத்தான நாவல்களுள் ஒன்று. மாஹிம், சுரேஷ் என்னும் இரு நண்பர்களைப் பற்றிய கதை அது. இருவருமே அசலாவைக் காதலிக்கின்றனர். அந்த இரு நண்பர்களிடமும் அசலா பற்றுதலுள்ளவள். ஒரே நேரத்தில் ஒரு பெண் இரு ஆடவர்களைக் காதலிக்க முடியுமா? அவ்வாறாயின் நாகரிகமான சமுதாயத்தின் ஆணிவேரையே அது வெட்டிவிடுவதாகாதா? விவாகரத்தையும், பல மனைவியரோடு வாழ்வதையும் சகித்துக் கொண்டபோதிலும் தன்னுடைய கணவன் மீதான மனைவியின் முழுமையான விசுவாசம் என்ற உண்மையின் அடிப்படையிலே தான் சமுதாயம் இயங்குகிறது. தன்னுடைய உள்மனத்தில் அதிர்வுகளை ஏற்படுத்தும் வலிமைமிக்க உணர்ச்சிகளைப் பற்றி மனிதர்கள் நன்கறிந்திருக்க முடியுமா? அல்லது மனித மனத்தின் முடிவான புதிராக விளங்குவது வெளியே சொல்ல முடியாமலிருக்கும் தன்மையா, இல்லை—புரிந்துகொள்ள முடியாமையும் தானா? இவையெல்லாம், தன்னுடைய வீட்டுக்கு யாரோ தீ வைத்து விட்டபோது அசலாவால் எழுப்பப்படும் கேள்விகள். ஆனால் அடிப்படையான சில தடுமாற்றங்களால் அவள் மனமொடிந்து போகிறாள். அவற்றைப் பற்றித் தெளிவற்ற முறையில் தான் அவளால் அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. அசலாவை மாஹிமுக்கு மணம் முடிக்க நிச்சயம் செய்துவிடுகிறார்கள். அவன் கிளர்ச்சியற்ற, எளிதில் அமைதி குலையாத, எதையும் வெளியிட்டுப் பேசாத இயல்புடையவன். திருமணம் நடைபெறுவதற்கு முன் அவளுடைய காதலனின் நண்பனான சுரேஷைச் சந்திக்கிறான். அவனோ உணர்ச்சிகளுக்கு எளிதில் ஆட்படுகிற, சரளமான மனநிலையுடைய, விளைவுகளைப் பற்றிக் கவலைப்படாத இயல்புடையவன். ஒவ்வொரு நோக்கிலும் அவன் மாஹிமுக்கு நேர் எதிரிடையானவன். கண்மூடித்தனமாக சுரேஷ் அவளைக் காதலிக்கிறான். ஒரு நண்பனுக்குச் செய்யக்கூடிய நம்பிக்கைத் துரோகமாக அமையும் என்றபோதிலும் அவன் அவளை வசப்படுத்த முயல்வது ஒரு புயல் போல் உருவாகித் தன் முன் உள்ள அனைத்தையும் அடித்துச் சென்றுவிடுகிறது. மாஹிமுக்கு எதிரான விசுவாசமற்ற தன்மையால் வெறுப்புற்ற அசலா, அவனுடைய நாகரிகமற்ற காதல் வேட்கையை அறிந்து மனம் மாறுகிறாள். ஆயினும், மற்றெல்லா நோக்கங்களையும் பற்றிக்

கவலைப்படாமல், விளைவுகளைப் பற்றிய பொறுப்புணர்ச்சியில்லாமல் செயல்படும் காதலின் ஆதாரமான ஆற்றலையறிந்து அவள் உணர்ச்சியில் ஆழ்ந்து போகிறுள். சுரேஷின் செல்வச் செழிப்பின்மீது நாட்டம் கொண்ட அசலாவின் தந்தை, மாஹிமுக்குத் தான் ஏற்பாடு செய்திருந்த திருமணத்தை நடைபெறுமல் செய்துவிடுகிறுர். ஆயினும், கடைசியில், உறுதியான அமைதி வழியிலான அசலாவின் பிடிவாதம் காரணமாக அவருடைய எண்ணம் நிறைவேறவில்லை. சுரேஷ் மீண்டும் அசலாவின் வாழ்க்கையில் தலையிடுகிறுன். அவள் மாஹிமின் கிராமத்து வீட்டில் மகிழ்ச்சியாக இல்லை என்பதைத் தெரிந்து கொள்கிறுன். பிறகு ஒருவரையொருவர் நாடுவதும், வெறுப்பது மான நாடகம் தொடங்குகிறது. அப்போது சுரேஷ், அனுபவ அறிவில்லாத ஏராளமான தவறுகளைச் செய்கிறுன். அவற்றில் ஒன்றைக்கூட மன்னிக்கமுடியாது. இரவு நேரத்தில் அவன் அசலாவின் அறைக்குள் நுழைகிறுன். நோய்வாய்ப்பட்ட தன் கணவனின் அருகில், சோபாவில் அவள் தூங்கிக்கொண்டிருக்கிறுள். மற்ருெரு சமயம், அவள் கணவனுடன் பயணம் செய்து கொண்டிருக்கையில், அவளைக் கடத்திச் சென்றுவிடுகிறுன். அவளுடைய படுக்கை அறையில் தங்க வாய்ப்புக் கிடைக்கும் போது அவளைக் கற்பழிக்கவும் செய்கிறுன்.

இந்த மூர்க்கமான காதலைத் தான் ஒருபோதும் விரும்பியதில்லை என்று தன்னைத்தானே நம்பவைத்துக்கொள்ள அசலா முயற்சி செய்கிறுள். அவளுடைய வாழ்க்கையில் அத்துமீறி நுழைந்து அவளுடைய மகிழ்ச்சியையெல்லாம் அவன் குலைத்து விடுகிறுன். அவனைக் காதலித்ததில்லை என்பது உண்மைதாஞு? ஒரு பனிக்காலத்தில், அவளுடைய அறைக்குள் இரவு நேரத்தில் புகுந்த சுரேஷ், ஒரு கம்பளியால் அவளுடைய உடம்பைப் போர்த்தி விடும்போது விழித்துக்கொள்கிறுள். அத்துமீறி உள்ளே நுழைந்த அவனுடைய அனுபவமின்மையை அப்படியே ஒதுக்கிவிட முடிந்தாலும், முழுமையாக அவன்மீது கோபம் கொள்ள முடியவில்லை. ஏனெனில், அவளுடைய நலனுக்காக ஆதரவுடன் செயல்பட முனைந்த மனிதனின் குறைவுபடாத ஆர்வம் காரணமாக, இந்த வெட்கமற்ற செயல் தூண்டப்பட்டுள்ளது என்பதாக அவள் எண்ணுகிறுள். அவளுடைய கணவனுக்கு எதிரான தற்காலிகமான கோபத்தைத் தடுத்து நிறுத்தியவஞக சுரேஷ் சிந்தனை வயப்படுகிறுன். அவளைக் கவர்ந்துகொண்டு போஞல் மட்டுமே, அவன் அவளை நிரந்தரமாக அடையமுடியும் என்று எண்ணுகிறுன். ஜபல்பூருக்கு மூவரும் பயணம் போகும்போது மிகவும் துணிகரமான முறையில் சுரேஷ்

அசலாவைக் கடத்திப்போய்விடுகிருன். இந்த நம்பிக்கைத் துரோகமான செயலால் அசலா கொதிப்படைகிருள். இந்தத் துரோகிக்கு எதிராக அவளுடைய மனம் கிளர்ந்து எழுகிறது. ஆனல், அவளை மீண்டும் தன்னுடைய அமைதியான குடும்ப வாழ்க்கைக்குத் திரும்பிச் செல்லுமாறு சுரேஷ் கூறியபோதிலும், அவளையும் அவளுடைய தந்தையையும் பழித்துரைத்தபோதிலும் அவளால் அவனைப் புறக்கணிக்க முடியவில்லை. இந்தச் சங்கடமான நேரத்தில் சுரேஷ் உடல்நலம் சீர்கெட்டுப் போய்விடுவது உண்மைதான். அவனை விட்டு விலகமுடியாமல் அவளைப் பற்றியிழுப்பது அவனுடைய உடல்நலமின்மையால் ஏற்பட்ட பரிவு மாத்திரமல்ல, அவள்மீது அவன் கொண்ட துணிச்சல் மிக்க ஆழமான காதலும் ஒரு காரணம். 'காதலுக்கு மதப் பாகுபாடோ, சாதியுணர்வோ கிடையாது. நல்லது கெட்டது பற்றிய நேர்மையான நோக்கங்களுக்குக் கட்டுப்பட்டதும் அல்ல.'

சுரேஷின் மனைவி என்று தன்னை எண்ணிக் கொண்டவளாய் அவனை மீண்டும் குணப்படுத்துவதற்காகப் பணிவிடை செய்கிருள். ஆனல், அவளுடைய மனமோ கணவன் மாஹிமை நினைத்து ஏங்குகிறது. சுரேஷைச் சற்றுத் தொலைவிலேயே அவள் வைத்திருக்கிருள். அவள் அவனைப் பார்க்கும் நேரங்களிலெல்லாம், அவன் செய்துள்ள குற்றத்தின் மிகப் பெரிய கொடுமையை எண்ணி அவள் மனத்தில் திடீரென்று உணர்ச்சிகளும், திகைப்பும் ஏற்படும். போலியான உணர்ச்சிக்கு ஆட்பட்ட நிலையில் ஓர் இரவு நேரத்தில் சுரேஷுடன் சேர்ந்து படுக்கும் நிலைக்கு அவள் கட்டாயப் படுத்தப் படுத்துகிருள். அந்த அனுபவம் அவளை அருவருப்புக் கொள்ளச் செய்கிறது. சில நாட்களாக அவள் கொண்டிருக்கும் மனைவி என்னும் பொய்யான தகுதி, ஆழம் காணமுடியாத ஓர் இருட்குழியில் தன்னை அழுத்திக் கொண்டிருப்பதாக அவள் உணர்கிருள். காலையில் அவள் கண்விழித்து எழுந்தவுடன் வெளிறிய கன்னங்களில் வழியும் கண்ணீர், திண்மையான மலையின் அருகில் கீழே ஓடும் நீரோட்டம்போல் பெருகுகிறது. சுரேஷின் படுக்கையறைக்குள் செல்லும்படி அவளைத் தூண்டிய உணர்ச்சிதான் என்ன? ஒரு கற்பனைக்குத்தான் அவள் ஆட்பட்டாளா? அல்லது அந்தக் கற்பனை என்பதே ஒரு முகத்திரையாகி, அதன்பின் ஆழ்ந்து வேரூன்றிய கவர்ச்சியும் இருந்ததா? வெறும் உணர்ச்சி பூர்வமான வழிகளில் மட்டுமின்றி, உடற்கூறு தொடர்பான ஒன்றுமாகும் இது. மற்றெல்லாவற்றையும்விட அவளுடைய உடலை மட்டுமே மனிதன் விரும்புகிருன் என்பதைத் தானே இது உணரவைக்கிறது? இது கற்பழித்ததாய்ப் பொருள் படுமா, அல்லது தானே வலியச் சென்று பெற்ற உறவா? காம

உணர்வுடன் புனிதமான காதலுணர்ச்சி சிக்கலான முறையில் பின்னிக்கிடக்கும் புதிரான அமைப்பின் கடைசி இழையைத்தான் இங்கு நாம் தொட்டுப் பார்க்க முடிகிறது. படைப்பாளியாக மட்டுமே விளங்கும் நாவலாசிரியர், கொள்கைகளை உருவாக்கு பவராக இல்லாதபோதிலும், சிந்தனைக்குரியதான ஓர் ஆய்வை நிகழ்த்தியிருக்கிறார். தீர்மானமான எந்த முடிவுக்கும் அவர் வர முடியவில்லை. சுரேஷ்—அசலா இவர்களிடையே இருந்த உறவு முறைபற்றி இதைத்தான் சொல்லமுடியும். உறுதியான வெறுப் புணர்வின் பின்னும், அவனுக்கு இணங்கவேண்டுமென்று நிலத்தடி நீரோட்டமாய் ஓர் ஏக்கம் அசலாவின் மனத்தில் இருக்கத்தான் செய்கிறது. ஒருவேளை அம் மனத்தின் எதிர்ப்புச் சக்தி பலவீனமடைந்தும் போயிருக்கலாம். தன்னுடைய மனத்தைக் கலங்க வைக்கும் சக்திகளைப்பற்றி அசலா முழுமை யாகப் புரிந்து கொள்ளவில்லை. இவளைப் பற்றி நினைத்துப் பார்க்கும்போது, ரமா, ராஜலெக்ஷ்மி போன்ற பெண்கள் சந்தித்த பிரச்சினைகள் மிகவும் சாதாரணமானவை என்று தோன்றும். அவர்களைப் பொறுத்தவரை உணர்ச்சிவசப்பட்ட காதலை,வெளிப்புறச் சக்திகள் அல்லது வேறுவிதமான உணர்வு கள்தான் எதிர்த்திருக்கின்றன. அசலாவின் காதல், அவளிடமே இயல்பாய் அமைந்துள்ள முரண்பாடுகளுக்கு ஆளாகித் தவிக்கிறது. வாழ்க்கைப் புதிரின் ஒரு பகுதியான இரட்டை மனத்தின் பிடியில் அவள் அகப்பட்டவள்.

கடைசிக் காட்சியில், அசலா நடந்துகொள்ளும் முறை மிகவும் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தது. சுரேஷ் இறந்துவிடுகிறான். அவன் உயிருடன் இருந்தபோது தேஹ்ரி நகரின் சமூகச் சூழலில், சுரேஷின் மனைவி என்னும் பொய்யான உறவு முறையுடனேயே அவள் விளங்கினாள். சுடுகாட்டுக்கு ராம்பாபு வருகிறார். அசலா வைப் பிரியமுடன் நேசிப்பவர் அவர். மற்றெல்லோரையும்விட, அவரால் அந்தப் பொய்யான உறவைச் சீர் செய்ய முடியாது. மனைவிக்குரிய இறுதிக் கடமைகளை நிறைவேற்றும்படியும், அவனுக்கு எரியூட்டும்படியும் அசலாவிடம் அவர் சொல்கிறார். அசலா உறுதியாக மறுத்துவிடுகிறாள். மரணத்துக்குப் பிறகும் ஒரு எதிர்காலம் இருக்குமாயின், அவளுக்காகத் தன்னுடைய வாழ்வையே அழித்துக் கொண்ட மனிதனுக்காக அதனுடைய மேன்மையைப் பாழாக்கிவிட அவள் இசையவில்லை. அவன் உயிர் வாழ்ந்தபோது அவனை அவளால் ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. ஆகவே, மரணத்திலும் அவனுக்குத் தீங்கிழைக்க அவளால் முடியாது.

அத்தியாயம் ஐந்து

வாழ்க்கை, காதல் பற்றிய பிரச்சினைகள்

'பதர் தபி' (சாலையின் உரிமை)யையும், 'ஷேரஷ் பிஷ்ணு' (இறுதிக் கேள்வி)யையும் சரத்சந்திரர் எழுதியபோது, அவற்றின் கருத்துச் செறிவிலும் உருவாக்கப்பட்டிருந்த முறையிலும் காணப் பட்ட புதுமையால் வாசகர்கள் வியப்புக்காளானுர்கள். சரத்சந்திரர் வெறுமே கதை சொல்கிறவர் என்கிற நிலை மாறி, பாத்திரங்களைத் தமது நடவடிக்கைகளின் மூலமே வெளிப்படுத்தி விடுகிறுர் என்று கருதப்பட்டது. விவாதத்திற்குரிய பிரச்சினைகளை அணுகுபவராகவும், பிரச்சார நோக்கமுடையராகவும் மாறிய சரத்சந்திரர், பிரச்சினைகள் அவற்றையொட்டிய விவாதங்கள் இவற்றிலேயே முக்கியமாகத் தன்னை ஈடுபடுத்திக்கொண்டார். 'கலை கலைக்காகவே' என்னும் கூற்றைக் காற்றில் விட்டு விட்டவ ராக அவர் தோன்றினுர். தன்னுடைய கருத்துக்களை வலியுறுத்து வதற்காக உண்டாக்கிக்கொண்ட வளரும் ஆர்வத்திற்கு இந்த மனப்பாங்கே ஏற்றதாய் அமைந்தது. இந்த மாறுதலை ஏற்றுக் கொள்ளாதவர்களுள், ரவீந்திரநாத தாகூரும் ஒருவராக விளங்கி ஞர். இருப்பினும், 'பதர் தபி' கட்டுரை வடிவத்தில் எழுதப் பட்டிருப்பின் அதற்கு எந்த மதிப்பும் இருந்திருக்காது என்றும், விறுவிறுப்பான நாவல் என்னும் அமைப்பில் இருப்பதால் வாசகர் களைக் கவர்ந்திழுக்கும் தன்மையதாய் விளங்குகிறது என்பதையும் அவரே ஒப்புக்கொண்டார்.

அதில் ஒரு மாற்றம் உள்ளது என்பதை சரத்சந்திரர் மறுக்க வில்லை. ஆனுல், அது மிக மோசமான நிலையை உருவாக்கக்கூடிய மாற்றம்தான் என்று அவரை விமரிசித்தவர்கள் கூறக் கேட்ட போதுதான் மறுத்துரைத்தார். கலை கலைக்காகவே என்னும் கொள்கையை நம்புகிறவர் இப்படிச் சொல்வார்—மனதிற்கு மகிழ்ச்சியை உண்டாக்குவதே கலையின் குறிக்கோள் என்று. ஆனுல் மனம் என்பது எல்லா இடங்களிலும் ஒன்று போலவே இல்லை. ஒருவனுடைய மனமும் அடுத்தவனுடையதைப் போன்ற ஒன்றில்லை. ஒரே மனிதனின் மனமும்கூட நேரத்திற்கு நேரம் மாறிக் கொண்டேயிருக்கிறது. தன்னுடைய ஆரம்பகால நாவல்

களை எழுதியபோது, பங்கிம்சந்திரர் ஒரு கதாசிரியராகத்தான் விளங்கினார். ஆனால் ஆனந்தமடம், தேவிசௌதுராணி, சீதாராம் போன்ற நாவல்களில், கதையம்சத்தில் அவருக்கு அதிக ஆர்வம் இருக்கவில்லை. கருத்துக்களை வலியுறுத்துவதற்கே சிறப்பிடம் கொடுத்தார். அவருடைய நாவலான 'கோரா'விலேயே, கதை எவ்வளவு உள்ளதோ அதே போல் விவாதங்களும் இடம் பெற்றுள்ளன என்பதை ரவீந்திரநாத தாகூருக்கும் சரத்சந்திரர் நினைவூட்டினார். மனிதனின் உள்ளடங்கிய கருத்துக்களை வெளிப் படுத்துவதையே கலை தன் குறிக்கோளாய்க் கொண்டிருக்கிறது. இந்த உள்ளார்ந்த கருத்துக்களை அறிவு மிகுதியான விவாதங் களால் ஏற்படும் மூட நம்பிக்கைகளால் நெருக்கித் திணறஅடிக்கக் கூடாது என்று சரத்சந்திரர் வாதிட்டார். இன்னும் சொல்லப் போனால் மனிதனின் சிந்தனைத் திறன் என்பதே அவனுடைய உள்மனத்தின் பிரகாசமான வெளிப்பாடுகள்தான் என்றும் அவர் கூறினார். விவாதங்கள் நிரம்பப் பெற்ற நாவல் கலைத்திறனின் அடிப்படையான கொள்கைகளுடன் ஒத்திருக்கவேண்டும் என்பதையும், ஆயினும், அவ்வகையான அடிப்படைக் கொள்கை கள் மாற்றமுடியாத அளவில் பொருத்தப்பட்டிருக்கக் கூடாது என்பதையும் அவர் விளக்கினார். இவை எழுத்தாளரின் அறிவுக் கூர்மையையும், அனுபவத்தையும், கலையுணர்ச்சியையும் பொறுத்தே அமைவதால், அவை ஆற்றல் மிகுந்த உண்மைகளாக வும் இருக்கவேண்டும். ஒரு தலைமுறையிலிருந்து மற்றொன்றுக் கும் தொடர்ந்து உணரத்தக்கனவாக அமையவேண்டும். ஒரு கதை சொல்லப்பட வேண்டியிருக்குமானால், கதை சொல்பவர் தன்னுடைய பகுத்தறியும் திறமையையே அகற்றிவிட வேண்டும் என்று பொருள் கொள்ளக் கூடாது.

கலை என்பது, பிரச்சினைகளை அணுகக் கூடாது என்னும் ஆட்சேபணைக்கு சரத்சந்திரர் இன்னுமொரு பதிலையும் வைத்திருந் தார். உணர்ச்சிவசப்பட்ட, சமுதாய, அறிவுத்திறன் மிகுந்த பல பிரச்சினைகளைத்தவிர, ஒவ்வொரு நாவலிலும், கதையம்சத்தோடு தொடர்புடையதான தெளிவான பிரச்சினை ஒன்றும் இருந்தாக வேண்டும் என்பது அவருடைய கொள்கை. கவனித்துப்பார்க்க வேண்டிய முக்கியமான விஷயம், பிரச்சினைகளை வைத்திருப்பது மட்டுமல்ல, அவை எந்த முறையில் விளக்கிச் சொல்லப்பட்டுள்ளன என்பதுதான். பிரச்சினைகளை வெளிப்படையாகவும் நேர்மை யாகவும் அணுகவேண்டும் என்றும், குறுக்கு வழிகளில் அவற்றைக் கையாளக் கூடாது என்றும் சரத்சந்திரர் சொன்னார். ரவீந்திர

நாதரின் நாவலில் மதுஸூதன்—குமு இவர்களின் மண வாழ்க்கைப் பிரச்சினை அணுகப்பட்டுள்ள முறையை அவர் ஆட்சேபித்தார். ஒரு பெண் டாக்டர் பாத்திரத்தை உருவாக்கி, அவர் மூலம் குமு தாயாகவிருக்கிறாள் என்று சொல்லவைத்து அங்கே பிரச்சினை தீர்த்துவைக்கப்பட்டுள்ளது. அதே போல் ஜலந்தர் ஸிங்கின் நாவல் ஒன்றில் ஒரு சிக்கலான பிரச்சினையைத் தீர்த்து வைப்பதற்காக ஒரு நல்ல பாம்பைப் புகுத்தி, அது கடித்து ஒரு மனிதன் இறந்து போவதாகக் காட்டியிருப்பதையும் அவர் வெறுத்தொதுக்குகிறார்.

ஒரு நாவலில் பிரச்சினையை வெளிப்படையாகவும் நேர்மையாகவும் அணுகுவது என்பதற்கு என்ன பொருள்? வேறு விதமாகச் சொன்னால், இலக்கியத்தில் பிரச்சாரத்தைப் புகுத்த எந்த நியதியைக் கையாள வேண்டும்? கலைப் படைப்பு ஒன்றில் இடம்பெறும் விவாதங்களும், கட்டுரையில் இடம்பெறும் விவாதங்களும் எந்த வகையில் வேறுபட்டிருக்க வேண்டும்? முதலிலும் முடிவிலும், தான் ஒரு கதாசிரியன்தான் என்று தன்னை சரத்சந்திரர் கூறிக்கொண்டிருக்கிறார். பிரச்சினைகளைப் பற்றிய விவாதங்களை அவர் கையாண்டுள்ளபோதிலும், எந்தப் பிரச்சினைக்கும் அவர் தீர்வு காணவில்லை. ஏனெனில் பிரச்சினைகளுக்குத் தீர்வுகாணல் என்பது சீர்திருத்தவாதியின் வேலையே தவிர நாவலாசிரியரின் பணி அன்று என்பது அவருடைய கருத்து. இலக்கியத்தில் பிரச்சாரம் அல்லது விவாதங்கள் என்பது குறித்து நாம் எவ்வகையான முக்கியத்துவத்தை வலியுறுத்தினாலும் ஒரு விஷயம் மட்டும் சந்தேகத்திற்கிடமில்லாததாய் விளங்குகிறது. விவாதங்களுக்கு இடம் தரும் நவீன இலக்கியங்கள் கலையம்சம் பற்றிய பழமையான விதிமுறைகளைப் பின்பற்றத்தான் வேண்டும். பிரச்சினைகளுக்குள் புகுந்து விசாரணை செய்யும்போது அது, பாத்திரப் படைப்பின் தன்மையிலிருந்து தனியே பிரித்துப் பார்க்க முடியாததாய் அமையவேண்டும். கருத்துக்கள், ஆர்வமிழக்கச் செய்யும் கோட்பாடுகளாய் அமையாமல், கை கால்களுடன் கூடிய உயிருள்ள மனித ஜீவன்களாகவே உருவாக்கப்பட வேண்டும். நாவல் அல்லது நாடகத்தின் பாத்திரங்கள், சில தத்துவங்களைச் சொல்வதற்காக மட்டும் உருவாக்கப்பட்ட வெறும் கருவிகளாய் இருக்கக் கூடாது. படைப்பாசிரியர் வலியுறுத்திக் கூற விரும்பும் கருத்துக்களை அப் பாத்திரங்களின் நடவடிக்கைகள் பிரதிபலிக்க வேண்டும். இப் பரிசோதனைகளை 'பதர் தபி'யும் 'ஷேஷ் பிரஷ்ண'வும் எவ்வளவு தூரம் வென்றுள்ளன என்பதும், பாத்திரப் படைப்பில் பிரச்சாரம் என்பது

எவ்வளவு தூரம் உயிரோட்டமுள்ளதாகக் கையாளப்பட்டுள்ளது என்பதும் கருத்தில் கொள்ளவேண்டிய விஷயங்கள்.

II

கதையின் தலைப்பான 'பதர் தபி'—சாலையின் உரிமை என்பது தனக்கேயுரியதான சிறப்பியல்பைக் கொண்டிருக்கிறது. வாழ்க்கையின் தத்துவம் என்ற சரத்சந்திரரின் கொள்கையைச் சுருக்கமாகக் கூறுகிறது இது. வாழ்க்கைப் பயணத்தில் ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் சில இயல்பான உரிமைகளும், தனிச் சலுகைகளும், அளவில் பெரிதானவை மட்டுமின்றிப் புனிதமான கோரிக்கைகளும் உண்டு என்பதையும் அவர் உணருகிறார். வேறு விதமாகச் சொன்னால் ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் தான் விரும்புவதுபோல் வாழ உரிமை உண்டு. வாழ்க்கை என்னும் ராஜபாட்டையில் அந்தப் பயணி சுதந்திரமாக நடைபோடவேண்டியிருக்கும்போது, அவனுக்குக் கிடைக்கவேண்டிய அந்த உரிமைகள் அந்நிய ஆதிக்கத்தால் பறி போய்விட்டன. இந்தக் கருத்துத்தான் சரத்சந்திரரை ஓர் அரசியல் புரட்சியாளராக மாற்றுகிறது. மீண்டும் இதுவேதான் பெண்களைப் பற்றிய அவருடைய எண்ணங்களுக்கும் அடிப்படையாக அமைகிறது. காதலைப் பற்றியும் பரிவுணர்ச்சியை பற்றியும் ஏதுமறியாத மதமும், மன்னிக்கும் ஆற்றலால் சமுதாய அமைப்பும், இந்தியப் பெண்களுக்குரிய சில அடிப்படை உரிமைகளை வழங்க மறுகின்றன. தன்னுடைய அற்புதமான ஆற்றலால் பெண்களின் மனங்களை ஆராயும்போது, ஆசிரியர், அங்கு மன மகிழ்ச்சியடைவதற்காக ஆர்ப்பரித்துக்கொண்டிருக்கும் உள்ளுணர்வுகளை மதித்துப் போற்றவே முக்கியமாகச் செயல்படுகிறார். 'அசலா'வில் வருவதுபோல், வெளியேயுள்ள சமுதாயத்தின் கட்டுப்பாடுகள் தற்செயலானவையாகவும், மறைமுகமானவையாகவும் இருந்தபோதிலும், காதலுணர்ச்சியின் வேகம் மிகவும் சிக்கல் நிறைந்ததாகவே உள்ளது. பெண் மனத்தின் நுட்பங்களை அறிந்து கொள்ளமுடியாத சமுதாய மரபுகளுக்குத் தன்னைக் கட்டுப்படுத்திக்கொள்ள அதனால் இயலாது. இங்கும், காதலுணர்வின் மறைவான புதிர்களால், அவை அறிவுக்குப் பொருந்தாத ஆனால் ஒழிக்கமுடியாதவையாகவும், மனிதத் தன்மைக்குரியதாகவும் விளங்குவதையொட்டி, ஆசிரியருக்குப் பரிவுணர்வோடு கூடிய பிறர் நலம் நாடும் தன்மை ஏற்படுகிறது. தத்துவம் என்கிற முறையில் இது மிகவும் பிரச்சினைக்குரிய ஒன்றுதான். ஆயினும், வாழ்க்கையைப் பற்றிய ஆசிரியரின் மனப்பான்மையை இது

எடுத்துக்காட்டுகிறது. குறிப்பாக, பெண்களின் உரிமைகளைப் பற்றியும் தனிச் சலுகைகளைப் பற்றியும், ஆடவர்களால் உருவாக்கப்பட்ட சமுதாயத்தில் அவர்கள் துன்பப்பட நேரும் தவறுகளைப் பற்றியும் அவர் விளக்குகிறார். 'பதர் தபி'யின் கதாநாயகன் ஒரு இந்தியப் புரட்சிக்காரன். பர்மா, சிங்கப்பூர், பினாங், ஸௌரப்யா இன்னும் சில நாடுகளில் ஓர் இரகசியச் சங்கத்தை உருவாக்கிப் பரப்புவதில் அவன் மும்முரமாக ஈடுபடுகிறான். ஏனெனில் இங்குள்ள பெண்கள் சுதந்திரமானவர்கள், இவர்கள் மட்டுமேதான், இந்தச் சங்கத்தை நடத்தும் பணியில் அவனுக்கு உதவமுடியும். இந்த வாதம் உணரக்கூடிய அளவில் அபத்தமானதாக இருந்தபோதிலும், பெண்களின் பிரச்சினைகளில் ஆசிரியருக்குள்ள ஈடுபாட்டையும், அது பிரச்சினைகளின் உணர்ச்சி பூர்வமான சிக்கல்களை அறிந்துகொள்வதையும் நாம் அறிந்து கொள்ள உதவுகிறது.

III

'பதர் தபி' ஒரு பிரச்சினைக் கதையமைப்புள்ள நாவல். பயங்கரவாதத்தின் கொள்கையை அது விவாதிக்கிறது. வன்முறை நடவடிக்கைகளால் இந்தியாவுக்குச் சுதந்திரம் பெறுவதற்காகச் செய்யப்பட்ட பிரச்சாரம் என்று அதைப் பலர் கருதுகின்றனர். இந்த நாவலில் கூறப்பட்டுள்ளதைவிட மிகுந்த ஆற்றலுடன் பயங்கரவாதம் பற்றி ஒருபோதும் பரிந்து பேசப்படவில்லை. இருந்தபோதிலும், கிறிஸ்தவப் பெண் ஒருத்தியின் வாய்மொழியாக அசாதாரணமான வலிமையுடன் பயங்கரவாதத்துக்கு எதிரான கருத்துக்கள் கூறப்பட்டிருப்பதையும் நாம் நினைவில் கொள்ளவேண்டும். இரகசியமான முறையில் இயங்கிவரும் இயக்கத்தில் ரசாயனப் புகையொன்றால் மூச்சுமுட்டி இறந்து போன அந்தப் பெண் பயங்கரவாதிகளான கொலைகாரர்களை நாட்டுப் பற்றுடையவர்களாக மாற்றுகிறாள். விவாதங்கள் ஒருபோதும் வெற்றுப் பிரச்சாரமாகச் சிதைவுறவில்லை. நாவலின் கவர்ச்சியின் பெரும்பகுதி, எதிர்ப்பு உணர்ச்சி கொண்ட ஸப்யஸாசி பாத்திரத்தின் பயங்கரவாதத்துக்கு ஆதரவான, எளிதில் உணர்ச்சிவசப்படும் குமுறல்களாலும், அதற்குச் சமமான வலிமையுடன் வன்முறையைக் கண்டித்து பாரதி என்னும் பாத்திரம் முழக்கமிடுவதையுமே கொண்டு அமைந்துள்ளது. தன்னுடைய வார்த்தைதான் சட்டம் என்று இயங்கும் ஒரு மிகப் பெரிய அமைப்பின் தலைவனான ஸப்யஸாசி வன்முறைக் குறிக்கோளில் ஊறித் திளைப்பவன். அவன் தன்னுடைய கண்ணோட்டத்தை

வேண்டுமென்றே மிகைப்படுத்தி விளக்குகிறான். ஒரு தத்துவ ஞானியின் நோக்கில் அவன் வாதிட மாட்டான். வன்முறையைத் தனக்கு உட்பட்ட ஒரு கருவியாகவே எண்ணுகிறான். ஏனெனில் அது அவனுடைய உள்மனத்தின் ஒரு பகுதியாகவே சேர்ந்து வளர்கிறது. தன்னுடைய இந்தக் குறிக்கோளுக்காகத் தனக்கு விருப்பமானவையான மன அமைதி, மகிழ்ச்சி, காதல் அனைத்தையுமே தியாகம் செய்ய அவன் தயாராக இருக்கிறான். அவனிடம் பரந்த எண்ணங்களுக்கான உணர்வு இல்லை என்பதல்ல. இந்தியாவின் சுதந்திரம் என்னும் ஒரு விஷயத்துக்காக அவன் இதில் பற்றுவைக்கிறான். வன்முறை நடவடிக்கைகளால் மட்டுமே சுதந்திரத்தை அடைய முடியும் என்று அவன் நம்புகிறான். மற்றெல்லாக் குறிக்கோள்களையும் பலியிட, மற்றெல்லாச் சலுகைகளையும்கூட விட்டுக்கொடுக்க அவன் தயாராக இருக்கிறான். இந்த உணர்ச்சிகளுக்கு ஆட்படும் பற்றுறுதிதான், வெகு எளிதில் மிகைப்படுத்தலாகப் போய்விடுகிறது. அதுவே, பிரச்சார இயல்புடையவனை நல்ல மனமுடைய மனிதனாக மாற்றுகிறது. கலைத் திறனுக்குரிய கண்ணோட்டத்தில் பார்க்கும்போது அளவுகடந்த எளிமையே பாத்திரப்படைப்பின் குறைபாடாகவும், அதேபோல் சிறப்பான தகுதியாகவும் தோன்றுகிறது. ஸப்யஸாசி உணர்ச்சி முனைப்புள்ள கொள்கைவாதி. கோபால் ஹல்தாரின் 'ஏக்தா' நூலில் வரும் கதாநாயகன் பாத்திரப் படைப்பில் காணப்படும் நுட்பமான சுவை நேர்த்தியையும் உட்சிக்கல் நிலையையும் இவனிடம் நாம் காணமுடியவில்லை. பயங்கரவாதத்தின்மீதான கவர்ச்சியும், அதனுடைய முழுமையின்மையும் பயனின்மையும் உள்ளவரை, இந்தப் பாத்திரமும் உயிரோடு விளங்கும். ஆனால் ஸப்யஸாசியின் சொல் செயல் அனைத்துமே உள்ளுரம் மிக்கதாய் அமைந்துள்ளன. ஏனெனில் அவன் பரப்புகிற தத்துவங்களின் படியேதான் அவனும் வாழ்கிறான். இந்த முறையில் மாத்திரமே அந்த உணர்ச்சி முனைப்புள்ள பாத்திரம் உண்மையானதாக இருக்கமுடியும்.

ஸப்யஸாசி அலைந்து திரிந்த நேரங்களில் ஒரு முறை, ஆங்கில முறையில் அமைந்த விடுதியொன்றில், கிறிஸ்தவப் பெண்ணாக வளரும் பாரதி என்னும் வங்காளிப் பெண்ணைச் சந்திக்கிறான். பர்மாவிலுள்ள அவனுடைய சங்கமான 'பதர் தபி'யில் அவள் செயலாளராக ஆகிறாள். அபூர்வா என்னும் எளிதில் தன்னை மாற்றிக்கொள்ளும் இயல்புடைய இளைஞனை அவள் காதலிக்கிறாள். பலவீனமான மனநிலையுடையவனுமான அபூர்வா சங்கத்தில்

உறுப்பினராகவும் ஆகிவிடுகிறான். 'பதர் தபி'யின் செயலாளராக, பாரதி இருந்தபோதிலும், அவனுடைய விசாலமான மனம் ஒரு தனிப்பட்ட குறிக்கோளின் குறுகிய எல்லைக்குள் நெருக்கமாய் அடைபட்டுக்கிடக்கிறது. அவளுடைய மனிதப் பண்பு வன்முறைக் கொள்கையை எதிர்த்து ஆரவாரிக்கிறது. ஸப்யஸாசியின் வன்மை மிக்க வாதங்களுக்கு எதிராக, அவள் சக்திவாய்ந்த சொல் திறனுல் கண்டனம் எழுப்புகிருள். 'இதைவிட்டால் வேறு வழியே இல்லை என்று சொல்லப்படுவதை நான் நிச்சயமாக ஏற்க மாட்டேன். விமோசனத்துக்காகத் தேடியலையும் மனிதனின் வேலை இந்த இடத்தில் முடிவடைகிறது. ஒரு மனிதனின் நலனுக்கான பாதை மற்றொரு மனிதனின் தீமையின் வழியாகத்தான் அமையும் என்ற கொள்கையை முடிந்த உண்மையாக நான் ஒரு போதும் ஏற்றுக்கொள்ளமாட்டேன்.' அடுத்தடுத்து வரும் சம்பவங்களில் ஏற்படும் திருப்பங்கள் அவளுடைய சந்தேகங்களை நியாயப்படுத்தும் முறையில் அமைகின்றன. அந்த இரகசிய இயக்கத்தைப்பற்றிப் போலீஸார் அறிந்துகொள்கின்றனர். அபூர்வா, தன் குற்றத்தை ஒப்புக்கொள்கிருன். அதன் விளைவாக அந்த இயக்கம் தற்காலிகமாகக் கலைக்கப்படுகிறது. சங்கத்தின் நிர்வாகக்குழு கூடி, அபூர்வாவுக்கு மரண தண்டனை விதிக்கிறது. பாரதியின் தனிப்பட்ட வாழ்க்கையின் உரிமைகள் (தபி), சமுதாயத்தின் அவசியங்களுக்கும் உரிமைகளுக்கும் (தபி) எதிராகச் செல்கின்றன. நிர்வாகக் குழுவின் எல்லா முடிவுகளையும் ஒதுக்கித் தள்ளக்கூடிய அதிகாரமுடைய ஸப்யஸாசி, அபூர்வாவை மன்னித்துவிடுகிருன்.

வன்முறையிலான தேசபக்தியைத்தவிர மற்றெல்லா உணர்ச்சிகளையும் தடுத்துவிடக்கூடியவனுக ஸப்யஸாசி விளங்கிய போதிலும், அவனுடைய வாழ்க்கையின் அழகான தோற்றத்தை யும்கூடக் காணமுடிகிறது. சங்கத்தின் தலைவியான சுமித்திரா அவன்மீது வெறித்தனமான ஈடுபாடுடையவள். அவளுடைய தந்தை ஒரு வங்காளி. தாய் ஒரு யூதப்பெண். ஒரு தலைவனைப் பின் பற்றி நடப்பவள் என்ற முறையில் மட்டுமின்றி, ஒரு பெண் தன் அன்புக்குரியவனிடம் காட்டும் ஈடுபாடும் அது. தன்னுடைய உணர்ச்சிகளைக் கட்டுப்படுத்திக்கொள்ளக்கூடியமனஉறுதிவாய்ந்த பெண் அவள். ஆயினும், அவளுடைய உரிமை வேண்டுகோள்களை, விளங்கிக்கொள்ள முடியாத மௌனத்துடன் கேட்கும் ஸப்யஸாசியின் அக்கறையின்மை அவளைக் குழப்பிவிடுகிறது. நாவலின் கடைசிக் காட்சி மிகுந்த திறமையுடனும் அழகுடனும்

அபூர்வமான உருவகப் பாங்கிலும் கருத்தைக் கிளறும் வகையில் எழுதப்பட்டுள்ளது. சங்கத்தின் நடவடிக்கைகள் சிறிது காலம் நிறுத்திவைக்கப்படுகின்றன. அந்த இயக்கமும்ஓரளவு அழிந்துபோகிறது. ஸப்யஸாசியின் நடவடிக்கைகள் மர்மமாகவே இருக்கின்றன. அவனைப்பற்றிக் கேள்விகேட்கும் உரிமையும் யாருக்கும் கிடையாது. புயலும் மழையும் சேர்ந்ததடித்த ஓர் இரவில், தன்னுடைய பழைய நண்பர்கள் அனைவரையும் விட்டுவிட்டு பர்மாவிலிருந்து வெளியேறுகிறுன். அவனை நிறுத்திவைக்க அவனுடைய ஆதரவாளர்கள் எண்ணியபோதிலும், அதை வலியுறுத்திக்கூற அவர்களுக்குத் தைரியமில்லை. மழை இடைவிடாமல் பொழிகிறது புயலின் சீற்றம் தணியவே இல்லை. இருள் கப்பியிருக்கிறது. சாலை சறுக்கக்கூடியதாக இருக்கிறது. ஆனுல் ஸப்யஸாசி எதனுலும் தடுக்கப்பட முடியாதவனுய் இருக்கிறுன். விவாத மனப்பான்மை மிகுந்த தன்னுடைய தோழர்களை விட்டு விட்டு ஒன்றிரண்டு வார்த்தைகள் மட்டுமே பேசுகிற ஹிராசிங் என்பவனின் துணையுடன் வெளியேறுகிறுன். ஹிராசிங்குக்கு நண்பனே பகைவனே கிடையாது. மகிழ்ச்சிக்கும் துயரத்துக்கும் அப்பாற்பட்டவன் அவன். அவ்வாறே அவமதிப்பும் வெட்க உணர்வும் அவனுக்குத் தெரியாதவை. தலைவன் சொல்வதை ஏன் என்ன என்று கேட்காமல் அப்படியே கீழ்ப்படிந்து ஏற்கும் தன்மை—அது ஒன்று தான் அவன் வாழ்க்கையிலுள்ள குறிக்கோள். சுமித்ரா ஆழ்ந்த வேதனையுடன் அங்கேயே விடப்படுகிறுள். தன்னுடைய வாழ்க்கை நலன்களையே மறந்து வாழ்ந்த அந்தத் தோழனை, காதலி என்கிற முறையில் அவனுடைய உணர்ச்சிகளை விழிப்படையச் செய்து தன்னை ஏற்குமாறு செய்ய இயலாமற் போனமைக்காக அவள் வருந்துகிறுள். அறைக்கு வெளியே ஸப்யஸாசி விடைபெற்றுச் சென்றபோது இருந்த புயலும் சீற்றமும் மனப் போராட்டத்தின் உருவகமாகவே இருக்கவேண்டும். வெளியே திரியும் மனிதனுக்கு இந்த இரவில், இயற்கையின் ஆற்றல்களனைத்தும் பயங்கரமானவையாகவே தோன்றுகின்றன. வெளிக்குத் தெரிந்தும், தெரியாமலும், ஒரு பயங்கரவாதியின்—வன்முறைப் புரட்சிக்காரனின் பாதையில் அபாயங்கள் நிறைந்துள்ளன என்பதையே அவை நினைவூட்டுகின்றன. புயலிலும் மழையிலும் தன்னுடைய ஆத்மாவின் அச்சுறுத்தும் தோற்றத்தை அதனுடைய பயங்கரமான வேதனை, அற்புதமான வலிமை—இவற்றுடன் சுமித்திரா கண்டிருக்கக்கூடும். பயங்கரவாதத்தைப் பற்றிய வெறும் பிரச்சாரம் என்று 'பதர் தபி'யைக் கருதுவது தவறு என்று ஏற்கெனவே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஒரு கலைப் படைப்பு என்கிற முறையில்

அதில் நிறைய நல்ல அம்சங்களும் குற்றங்குறைகளும் இருக்கின்றன. கதாநாயகனின் பாத்திரப் படைப்பில் அளவுகடந்த எளிமை இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. அதே நேரத்தில் இந்தப் பண்பு குறைபாடாகவும், தனிச்சிறப்பாகவும்கூட விளங்குகிறது. நாவலின் சிறந்த அம்சங்கள் என்று பார்த்தோமானால், தொழிற்சாலைகளில் உள்ள தொழிலாளர்களின் வாழ்க்கை நிலையை அப்படியே படம்பிடித்துக் காட்டுவதையும், பயங்கரவாத நாட்களைக் கடத்த வேண்டிய அத் தொழிலாளர்களின் வாழ்க்கைக் களத்தில் உள்ள நேர்மைப் பொலிவும், துயரங்களும் அவனுடைய துடிப்பு மிகுந்த யாதார்த்த வாதத்தை எவ்வாறு பயங்கரத் தன்மையுடையதாக மாற்றுகிறது என்பதையும் குறிப்பிடலாம். மற்றுமொரு குறிப்பிடத்தக்க அம்சமும் உண்டு. பல்வேறு வகைப்பட்ட ஜாதி அமைப்புக்களிலிருந்தும், வெவ்வேறு வகைப்பட்ட உணர்வுடைய மனிதர்களைப் பல்வேறு வகைப்பட்ட பிராந்தியங்களிலிருந்தும் கொண்டுவந்து சேர்த்து, ஆண் பெண் கூட்டுறவால் மிகப் பெரியதான ஒரு போர்ப் படையை உருவாக்குவது என்பதுதான் அது. அந்தப் பெரும் படைக்குத் தலைமையேற்று நடத்துகிற, 'கமாண்டர்—இன்—சீஃப்' தான் ஸப்யஸாசி. இந்தப் படையின் பரந்து விரிந்த அமைப்பு இந்தியாவின் பரந்து விரிந்த அமைப்பை மட்டும் குறிப்பிட்டுக் காட்டவில்லை. ஸப்யஸாசியின் முயற்சிகளுக்கும் பொருந்தும். சுமித்திரா, பாரதி, அபூர்வா, ஹிராசிங்—இவர்களைப் பற்றி ஏற்கெனவே சொல்லியாகிவிட்டது. கிருஷ்ணய்யர் என்று ஒருவர்—அவர் ஒரு தென்னிந்திய பாரிஸ்டர். சுருக்கமாகப் பேசுவார். கருத்தைத் தூண்டுகிற மாதிரி பேசுவார். அடிக்கடி எரிச்சலூட்டுகிற சொற்றொடர்களையே பயன்படுத்துவார். பிராஜேந்திரா என்று ஒருவர்—சிட்டகாங்கிலிருந்து வந்த முரட்டுத்தனமான பயங்கரவாதி. ராம்தாஸ் தாலோர்கர் என்று ஒரு மராத்தி பிராமணர்—கட்டளைகளுக்குக் கீழ்ப்படிந்து, அஞ்சிப் பின்வாங்காமல் துன்பப்படுவர். மேலும், நீலகண்ட ஜோஷி, அஹ்மத்துர்ராணி, மாதுராதபே, மஹதாப், சூர்யஸிங் போன்ற குறிப்புகளும் உள்ளன. மறக்கமுடியாத ஒரு குடிகாரனும் கவிஞனுமான ஷாஷி என்பவரைப் பற்றியும் வருகிறது. அவரை எளிதில் ஏமாற்றிவிட முடியும். ஆனால் அவருக்குத் தலைவனால் நம்பகமாகச் சொல்லப்பட்ட எந்த இரகசியத்தையும் வெளியிடமாட்டார். உணர்ச்சி நிரம்பிய வன்முறைப் பாங்கான இந்தக் கதையின் நகைச்சுவையுணர்வூட்டும் பாத்திரம் இது. ஆனால் ஒரு கவிஞன் என்னும் முறையில் ஸப்யஸாசியின் இறுதியான மதிப்பீடுகளைப் பற்றி, அவனுடைய பெரு முயற்சி

களைப் பற்றியெல்லாம் அவர் விளக்குகிருர். 'நீ ஒரு கவிஞன். நீ நாட்டின் மகத்தான கலைஞனும்கூட. அரசியலைவிடவும் நீ கம்பீரமானவன். தேசத்தை, அதன் சிறப்பியல்களை நீயே பிரதிபலிக்கிருய். இந்த நாட்டின் உண்மையான மதிப்பை நீதான் தீர்மானிக்கிருய். நிச்சயமாக ஒரு நாள் வரும். சுதந்திரம், அடிமைத்தனம் பற்றிய கேள்விகளுக்கு அப்போதுதான் விடை கிடைக்கும். அந்த நாளில், அதைப் பற்றிய துன்பங்களையும் வறுமையையும் பற்றிய வரலாறுகள் மங்கிப்போய்ப் பழங்கதை களாகிவிடும். ஆனல் உன்னுடைய பணியின் சிறப்பை யார் மதிப்பிடுவது? நாட்டின் சிதறிக் கிடக்கும் எண்ணங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் ஒரு மலர் மாலையில் அமைந்துள்ளதுபோல் நீதான் சேர்த்துத் தொடுக்க முடியும்'—என்று அந்த பயங்கர வாதியான தலைவன் கூறுகிருன்.

இந்த நாவலில் உள்ள மிக முக்கியமான கோளாறு நாடகப் பணியிலான அமைப்புத்தான். கதையின் உண்மையான பகுதி களைக்கூட அது கெடுத்துவிடுகிறது. இந்தியப் புரட்சி இயக்கத்தின் கதையை ஓரளவு பாழ்படுத்தியும் விடுகிறது. ஸப்யஸாசியின் நடவடிக்கைகள் இரகசியமாகவே வைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. விதிர் விதிர்க்கவைக்கும் ஒரு துணிகரச் செயலிலிருந்து, மற்ருெரு செயலுக்கு அவன் மாறிக்கொண்டே இருக்கிருன். ஆனல், வாசகர்களுக்கும், ஸப்யஸாசியின் தோழர்களுக்கும் அவன் என்ன திட்டம் வைத்திருக்கிருன், எதைச் செய்யப்போகிருன் என்பதைப் பற்றி மிக இலேசாகவே தெரியவருகிறது. பர்மாவுக்கு வெளியே தன் சிப்பாய்களுடன் என்ன செய்யப்போகிருன், மஹதாபும் சூர்யசிங்கும் என்ன செய்தார்கள், நீலகண்ட ஜோஷி எப்படி மரணமடைந்தார்—போன்ற நிகழ்ச்சிகள் மிகவும் தெளிவற்ற முறையில் சரிவர விளங்கும் தன்மையற்றவனாக இருப்பதை அவருடைய இந்த நாவல்களில் காணமுடிகிறது. இதேபோல் அடிப்படையிலே கோளாருன மற்ருெரு விஷயமும் உண்டு. சங்கத்தின் தலைவியான சுமித்திரா. இந்தியாவுடன் எந்தத் தொடர்புமற்ற அல்லது ஏதோ கொஞ்சம் தொடர்பே உடைய பாதி யூதப் பெண் அவள். இவள் மட்டுமின்றி கதாநாயகனும், எந்த நாட்டின் விடுதலைக்காகத் தணியாத ஆற்றலுடன் போராடிக் கொண்டிருக்கிருனே அந்த நாட்டை விட்டு முற்றிலு மாய்த் தன் தொடர்புகளைத் துண்டித்துக்கொண்டவன். இந்தத் திகைப்பூட்டும் சதித் திட்டங்கள் எவ்வாறு சீனுவிலும், சிங்கப்பூரி லும், பினங்கிலும் மற்ற இடங்களிலும் இந்தியாவுக்கு வெளியே செயல்பட்டு, இந்திய சுதந்திரத்தை அடைய வழியமைக்கும்

என்பதை அறியமுடியவில்லை. ஒருமுறை, தன்னுடைய தோழர் என்று அவன் ஸன்-யாட்-ஸென்னைக் குறிப்பிடுகிறான். ஆனால் இந்தியாவின் சுதந்திர இயக்கத்தோடு அந்தச் சீனத் தலைவருக்கு என்ன தொடர்பிருக்க முடியும் என்பது புரியாத புதிராகவே விளங்குகிறது. ஸன்-யாட்-ஸென் போன்ற சில புரட்சியாளர்கள் தங்கள் நாடுகளைவிட்டு வெளியே இருந்தபோது தங்களின் புரட்சி நடவடிக்கைகளை நடத்தினார்கள் என்பது உண்மைதான். ஆயினும் அவ்வகையான நடவடிக்கைகளுக்குச் சொந்த நாட்டிலும் தொடர்பிருந்தாகவேண்டும். தன்னுடைய குறிக்கோளைப் பற்றி மிகுந்த அக்கறையுள்ள ஆனால் தன்னுடைய கடந்தகால, நிகழ் கால, எதிர்கால நடவடிக்கைகளைப் பற்றி எதுவுமே வெளியிடாத வனாய் இருக்கும் ஸப்யஸாசியைப்பற்றி இதை அதிகமாகவே வலியுருத்தியாக வேண்டும். ஒன்றிரண்டு திடுக்கிடும் துணிச்ச லான நடவடிக்கைகளைப் பற்றி விளக்குவதுடனும், இன்னும் அதிக மான வீராவேசச் சாதனைகளைப்பற்றிய குறிப்புக்களைத் தருவதுட னும், நாவலாசிரியர் தன்னுடைய பங்கை முடித்துக்கொள்கிறார். ஆனால் இவை மட்டுமே ஒரு நாவலைக் கதையம்சமுடையதாகவோ அல்லது கலைப் படைப்பாகவோ உருவாக்கப் போதுமானவை யல்ல. ஸப்யஸாசி, ஒரு நல்ல மனமுடைய யதார்த்தவாதியாக உயிரோட்டமுள்ள படைப்பாக உருவாக்கப்பட்டிருக்கிறான். அவனைப் பற்றிய இன்னும் அதிகமான விவரங்கள் இல்லாமை யால், அவன் ஒரு முழுமையான பாத்திரப் படைப்பு என்பதை விட, ஒரு மனிதனின் நேர்த்திமிக்க அரைகுறை வேலை என்றே உணரமுடிகிறது.

IV

'பதர் தபி' இந்தியப் புரட்சி இயக்கம் பற்றிய நாவல் என்று மேம்போக்காகத் தெரிந்தபோதிலும், அதில் மற்ற அம்சங்களும் உள்ளன. அவை அவ்வளவு சிறப்புவாய்ந்தவையாக இல்லாத போதிலும், ஒரு சீரான அளவில் தனிப்படக் குறிப்பிடத்தக்கவை யாகவே உள்ளன. அபூர்வா, ஆசாரசீலமுள்ள ஒரு ஹிந்து. ஸப்யஸாசியின் கூட்டத்தின் கொள்கைகளுள் ஒன்று, தனி மனிதர் உணர்ச்சிகள் புனிதமானவையாய் மதிக்கப்படவேண்டு மென்பது. ஆனால் தொலைதூர பர்மியப் பகுதி ஒன்றில், அபூர்வா வின் பிராமணச் சமையல்காரன் நோய்வாய்ப்பட்டிருந்தபோது, அவனுக்குக் கிறிஸ்வதப் பெண்ணான பாரதி பணிவிடை செய்கிறாள். அவன் உடல்நலமற்றிருந்தபோது அவனுக்கு உணவும் பானங்களும் தருகிறாள். அந்தக் கிறிஸ்தவப் பெண்

அவன்மீது மிகுந்த காதல்கொள்கிருள். அபூர்வாவும் அவளால் கவரப்படுகிருன். அபூர்வா உறுதியாகப் பற்றி நிற்கும் மத நம்பிக்கைக்கும், அவனுடைய ஆசார ஒழுக்கம் பாதுகாக்கப்பட வேண்டுமானல் இணையமுடியாத ஒரு பெண்ணிடம் அவன் ஈர்க்கப்படும் உணர்ச்சிகளுக்கும் ஒத்துவருமா? இந்தப் பிரச்சினை தீர்வதற்குள் நாவல் முடிந்துவிடுகிறது. தன்னுடைய ஆசாரத் தடைகளிலிருந்து அபூர்வா தன்னை விடுவித்துக்கொண்டு, தான் உயிருக்குயிராய் நேசித்த அந்தப் பெண்ணை ஏற்றுக்கொள்கிருஞ என்பதை நம்மால் சொல்லமுடியாது. மத உணர்வுகள் வலியுறுத்தும் கட்டுப்பாடுகளைப் பற்றி நாவலாசிரியர் வெளிப் படையாக எந்தக் கருத்தையும் தெரிவிக்கவில்லை. தொலைதூர நாட்டில் தன்னல் பின்பற்ற முடியாமலிருக்கும் தீண்டாமை யுணர்வின் பொருளற்ற தன்மையை உணர்வதோடு திருப்தியுறு கிறுன். ஆயினும் வெளிப்படையான வேடிக்கைப் பேச்சுக்களுக் குப் பின்னல், உள்மனங்களின் துடிப்புக்களை ஆசாரக் கட்டுப்பாடு கள் ஏதிர்ப்பதால் ஏற்படும் விளைவுகளைப் பற்றிய விமரிசனங்களின் ஓட்டத்தைக் காணமுடிகிறது. ஆனல் அபூர்வாவின் ஆசார ஒழுக்கம் என்பது வெறும் வெளிப்படைப் பண்பு மட்டும்தானு? அல்லது ஆன்மீக உணர்வுடைய நல்லோர்களின் ஒரு பகுதியாக அவன் ஏற்றுக்கொள்ளும் ஒழுக்கமுறை அல்லது மனத்தின் சமய ஒழுங்கு இவை அல்லவா? தான் ஒரு பெண்ணிடம் ஈடுபாடு கொண்டுள்ள ஒரே காரணத்திற்காக அவன் தன்னுடைய சமய நெறியைப் புறக்கணிப்பதாய் இருந்தால். ஒழுங்கு முறையை அவமதித்து அதன் மூலம் தூண்டுதல்கள் நிறைந்த வாழ்க்கையை வளப்படுத்திக்கொள்வதுதான் ஆசிரியரின் குறிக்கோள் என்று நாம் கருதிக்கொள்ள வேண்டுமா? அவ்வகையான கருத்துக் களைக் கொள்ளவும் மறுபடியும் தயங்கவேண்டியிருக்கிறது. கன்ஷியாம் (சுவாமி), சுநந்தா (ஸ்ரீகண்டா—பாகம் மூன்று), விப்ரதாஸ் போன்ற பாத்திரப் படைப்புக்கள் உண்மையாகவே அற்புதமானவை. ஆயினும் அவர்களுடைய பாத்திரப் படைப் புக்களின் வலிமையும், பெருந்தன்மையும், அவர்கள் பின்பற்றி யொழுகும் சமய ஒழுங்குகளின் ஒரு பகுதியாகவே விளங்கு கின்றன.

இன்னுமொரு கண்ணோட்டத்திலிருந்தும் இந்தப் பிரச்சினையை அணுகலாம். ஸப்யஸாசி கொண்டுள்ள கருத்துப்படி, ஒவ்வொரு தனி மனிதனுக்கும் அவனுடைய உரிமைகள் பழுதுபடாமலிருக்க வேண்டும். அவனுடைய வாழ்க்கைப் பயணத்தில், அவனுடைய சுதந்திரத் தன்மை எந்தக் கட்டுப்பாட்டாலும் பறிபோய்விடக்

கூடாது. ஆயினும், ஸப்யஸாசியின் சொந்தச் சங்கத்தில், அதனுடைய உறுப்பினர்களுக்கு மிகச் சிறிய அளவிலான சுதந்திரமே இருந்தது, ஏனெனில், அச்சங்கத்தின் இரண்டு அடிப்படைச் சட்டங்கள் அவ்வாறுதான் இடமளித்தன. தலைவனுக்குப் பின்னால் இருந்துகொண்டு அவன் காதில் விழாதபடி, அவனுடைய நடவடிக்கைகளைப் பற்றி விமரிசிக்கக் கூடாது என்பதும், அவனை எதிர்த்து எழும் எந்த கிளர்ச்சி முயற்சிக்கும் மரண தண்டனைதான் கிடைக்கும் என்பதுமே அந்த விதி முறைகள். அரசாங்கத்துக்கு எதிராகப் புரட்சி செய்ய உரிமை வேண்டும் என்று கேட்கிற அந்தப் புரட்சியாளன், தன்னுடைய தொண்டர்களின் விமரிசன உரிமையை ஏற்றுக்கொள்வது சிரமமாக இருப்பதைக் காண்கிறான். இவ்வாறான ஒரு முரண்பாட்டில் அகப்பட்டவன் அவன். அந்த முரண்பாட்டைப் பற்றி அவனுக்குத் தெளிவற்ற முறையில்தான் தெரியும். சங்கத்துக்கு முதன் முதலில் அறிமுகம் செய்யும்போது அபூர்வா குறிப்பிடுவது இதுதான்—ஒவ்வொரு உறுப்பினரும் தங்களுடைய சொந்த எண்ணங்களின்படி வேலை செய்வது என்று ஆரம்பித்தால், அது குழப்பங்களுக்குத்தான் வழிவகுக்கும். ஸப்யஸாசி அவனை மறுத்துப் பேசி விளக்கும்போது, சொந்தக் கருத்துக்கள்—சபலங்கள் இவற்றுக்கிடையே சரியான வித்தியாசம் இருக்கவேண்டும் என்பதையும் வலியுறுத்துகிறான். ஆயினும், அவனுடைய நடவடிக்கைகளிலும், துணிகரமான செயல்களிலும் காணப்படும் தன்னம்பிக்கைகளுடன் ஒத்துவராத அறிவுத் திறன் வாய்ந்த அச்ச உணர்வினால், எங்கு சபலங்கள் முடிவடைகின்றன—எங்கு சொந்தக் கருத்துக்கள் தொடங்குகின்றன என்பதை உணர்த்த முடியாமல் போகிறது. வெறும் தனி மனிதருக்குரிய கடமை தவறும் பண்பைவிட இன்னும் ஆழமான பிரச்சினையை இவ்வாறு விளக்கிக் காட்டலாம்: மாறுதல் பெறுமலே உள்ள அளவுகள்தான் வாழ்க்கை முறைக்கு வழிகாட்ட வேண்டுமா? அல்லது அந்த அளவீடுகளும் ஆளுக்கு ஆள், காலத்திற்குக் காலம் மாறிக்கொண்டேயிருக்குமா? பிரிட்டிஷ் இந்தியாவின் சட்ட நோக்கில் மட்டுமின்றி, ஏற்கப்பட்ட ஒழுக்க நெறிகளின் கண்ணோட்டத்தின்படி பார்த்தாலும் ஸப்யஸாசி ஒரு குற்றவாளிதான். ஏனெனில் அவன் நடத்தும் இயக்கம், வெறுப்புணர்ச்சி இயக்கம். இந்தியாவின் சுதந்திரம் என்னும் அவனுடைய குறிக்கோளை இரத்த வெள்ளத்தில் கடந்து போய்த்தான் அடைய விரும்புகிறான். தீமைகளையே செய்து அதன் மூலம்தான் நன்மையைப் பெறமுடியும் என்று நம்புகிற இந்த மாவீரனின் செயல்முறைகளில் நேர்மையான நியாய உணர்வு என்னதான் உள்ளது என்று கேட்கலாம்.

மாறுதல்களைப் பற்றிய ஒரு தத்துவத்தைச் சொல்லி அவன் தன்னைச் சமாளித்துக்கொள்வான். மற்றெல்லா விஷயங்களைப் போலவே உண்மைக்கும், அழிவும் வளர்ச்சியும் உண்டு என்று சொல்வான். ஒரு காலத்தில் தவறு என்று கருதப்படும் எண்ணமோ, செயலோ மற்றொரு காலத்தில் சரியானதாகக் கருதப்படலாம். இந்தக் கண்ணோட்டத்தில், அவை, மாறும் இயல்புடைய கொள்கைகள் என்பதைவிட மனிதனின் படைப்புக்கள் என்றே கூறலாம். 'அடிப்படையான, இறுதியான தத்துவங்களைப் பற்றி நீ பேசுகிறாய். இந்தப் பொருளற்ற, பயனற்ற சொற்கள் உனக்கு மிகுந்த மதிப்புவாய்ந்தவையாகத் தோன்றுகின்றன. உண்மையில், அறிவற்றவர்களின் மோசடி வேலைகளுக்கு இணையாகச் சொல்ல வேறு எந்த மந்திர வித்தையையும்கூடக் காட்டுவது அரிதானதுதான். பொய்ம்மை என்பதே மனிதனால் உண்டாக்கப்பட்டதுதான் என்பதையும், உண்மை என்பது அழிவற்றது. மனித இனத்தில் ஆளுகையில் அகப்படாமல் சுதந்திரமானது என்பதை நீ எண்ணிப்பார்க்கவில்லையே? போகட்டும், அது ஒரு பொய்தான். பொய்ம்மையைப் போன்றே உண்மையும் தினசரி மனிதனால் உருவாக்கப்படுகிறது. அது ஒன்றும் சாசுவதமானதல்ல. ஏனெனில், பொய்ம்மையைப் போன்றே அது வளர்கிறது. அழியவும் செய்கிறது' என்று பாரதியிடம் ஸப்யஸாசி சொல்கிறான். ஆனால் இந்த வாதத்தை இறுதியானதாக அப்படியே ஏற்றுக்கொள்ள முடியுமா? இதுதான் அடிப்படையான தத்துவப் பிரச்சினை. இதை நோக்கித்தான் சரத்சந்திரரின் அறிவு பூர்வமான, உணர்ச்சி வேகம் கொண்ட கேள்விகள் அனைத்தும் அவனை அழைத்துச் செல்கின்றன. கதையின் மையக் கருத்தான 'ஷேஷ் பிரஷ்ண' அல்லது முடிவான கேள்வியை அவர் உருவாக்கியுள்ளார்.

V

'ஷேஷ் பிரஷ்ண'வை ஒரு நாவல் என்று தரநிர்ணயம் செய்வதற்கு முன்னால், அது சரத்சந்திரரின் படைப்பிலக்கிய முயற்சிகளின் வரலாற்றில் அடைந்துள்ள உயர்ந்த இடத்தை வாசகர்கள் கவனித்தாக வேண்டும். வரிசைக்கிரமப்படி பார்த்தால், அவருடைய படைப்புக்களில் மிகச் சமீப காலத்தியவைகளுள் ஒன்று என்று அறிகிறோம். ஆயினும், இன்னும் அடிப்படையிலான கண்ணோட்டத்தில் பார்த்தால் அதுதான் அவருடைய கடைசிப் படைப்பு என்று சொல்லவேண்டும். சரத்சந்திரரின் கருத்தைக் கவர்வதான ஈடுபாடு ஒன்று உண்டு. அது பெண்களின் உரிமை

பற்றிய விஷயம். அவர்களுடைய உணர்ச்சிகள், சம்பிரதாயமான ஒழுக்கநெறிகளால் கண்காணிக்கப்படுகின்றன. ஆனால் அவற்றை புரிந்துகொள்ளவோ மன்னிக்கவோ அந்த உரிமைகளால் ஆகாது. சமுதாயத்தின் தூண்கள் என்று சொல்லப்படுகிறவர்கள், மனித உணர்ச்சிகளின் புனிதத் தன்மையை ஏன் பாராட்ட மறுக்கிறார்கள் என்பதற்கு ஒரு காரணம் உண்டு. மனித உணர்ச்சிகளின் தூண்டுதல்கள் ஆற்றல்மிக்கவையாய் உள்ளபோது, சம்பிரதாயங்களும் மரபொழுக்கங்களும் உறுதியாக இருக்கின்றன. ஓர் ஆண் அல்லது ஒரு பெண்ணிடமிருந்து மற்றொருவரோடு மாறுபடுவதோடு மட்டுமின்றி, ஒரே மனத்தில் உணர்ச்சித் தூண்டலோடு மற்றொன்றும் முரண்படுகிறது. ஒரே நேரத்தில் முரண்பட்டவையான உணர்ச்சித் தூண்டுதல்கள் அடிக்கடி ஒன்றையொன்று முட்டி மோதவும் செய்கின்றன. உண்மையில், உணர்ச்சித் தூண்டல்களுக்கு அவ்வளவு தூரம் துடிதுடிப்பான ஆற்றல் இல்லாதிருக்குமானால் மனிதனின் மெய்யறிவு அவற்றுடன் எதிர்த்துச் சமாளிக்க முடியாமல் போய்விடும். இயற்கை ஆற்றல்களின்மீது கண்மூடித்தனமான கட்டுப்பாட்டையே அது கொண்டு செலுத்துகிறது. அவற்றுக்கும், அந்த மெய்யறிவு அடிக்கடி வெளிப்படையாகப் போராடவேண்டியுள்ளது. மாற்ற முடியாத வடிவங்களையும் அளவீடுகளையும் தீர்மானிக்கவும், உருவாக்கவும் தான் பகுத்தறிவு பயன்பட வேண்டும். ஆயினும், எப்போதுமே மனக் கிளர்ச்சிகள், அவற்றை நிர்ணயிக்கவும், வரையறுக்கவும், அடக்கி வைக்கவும் முயல்கின்ற அந்நியமான ஆற்றலுக்கு எதிராகக் கிளர்ந்தெழத்தான் செய்கின்றன. மனித வாழ்க்கையின் இந்தக் கோணத்தின்மீதான சரத்சந்திரரின் ஆர்வம், அவரை இயல் கடந்த பிரச்சினைக்கு—எது சரியானது?—என்ற கேள்விக்கு இயற்கையாகவே இட்டுச் சென்றுவிடுகிறது. பகுத்தறிவா அல்லது மனத்தின் தூண்டுதல்களா? எது சரியானது? ஓய்வாக உள்ளவற்றின் தத்துவங்களா அல்லது இயக்கங்களின் தத்துவங்களா?

இந்தப் பிரச்சினை ஹெராக்ளிடஸ் தத்துவம் போன்று அவ்வளவு புராதனமானது. அதே நேரத்தில் பெர்க்ஸன் தத்துவத்தைப் போன்று அவ்வளவு நவீனமானது, சரத்சந்திரருக்கு அது முக்கியமாக மனிதாபிமானப் பிரச்சினையாகத்தான் தோன்றுகிறது. அடுத்தபடியாகத்தான் தத்துவ அடிப்படையிலான போராட்டம் என்று சொல்ல முடியும். படைப்பிலக்கியக் கலைஞரான அவர், அவருக்கேயுரிய வழியில், தூண்டிவிடும் ஆவல்—கட்டுப்படுத்தும் அறிவு—இவற்றுக்கிடையிலான ஒவ்வாத தன்மையால்தான் தனிச் சிறப்புப் பெறுகிறார் இந்த ஒவ்வாத தன்மை

யைத் தன்னுடைய 'ஷேஷ் பிரஷ்ஞ' கதையில் மிகவும் சிறப்பான முறையில் எதிர்நோக்குகிறார் ஆசிரியர். கலைத் திறனில், அவருடைய ஆரம்பகால நாவல்களிலிருந்து இது வேறுபட்டதாக இருந்தபோதிலும், உணர்ச்சிபூர்வமானதும் அறிவுபூர்வமானதுமான தேடுபொருளை நிறைவு செய்கிறது அதுதான் எல்லாவற்றையும்விட மிகவும் தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த அம்சம். ஆசிரியரின் ஆரம்பகாலக் கதாநாயகியரான அபர்ணா, அனுபமா, ஸுரமா பாத்திரங்கள், மிக இலேசாகவே குறிப்பிடப்பட்டிருந்த போதிலும், பகுத்தறிவு, மனதின் தூண்டுதல்கள்—இவற்றிற்கிடையேயான முரண்பாடுகளால் கடும் சித்திரவதைகளுக்கு உள்ளானார்கள். இதே நிலை, நாம் மாதவி பாத்திரத்திலிருந்து பார்வதிக்கும், அவளிடமிருந்து ராஜலெக்ஷ்மிக்கும், ஷோதாஷிக்கும், ராஜலெக்ஷ்மி, ஷோதாஷியிடமிருந்து அசலாவுக்கும்—என்று தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கும்போது மிகவும் செறிவாக உருவாகிறது. அசலா பாத்திரம் சரத்சந்திரரின் மகத்தான படைப்பு. மனித உணர்வுகளின் அடித்தளத்தில் கிடக்கும் வருந்தத்தக்க அறிவுக்குப் பொருந்திவராத தன்மையை அசலாவின் உருவத்தில் நமக்கு ஆசிரியர் காட்டுகிறார். 'ஷேஷ் பிரஷ்ஞ'வில் இந்தப் பிரச்சினையை மிகவும் வெளிப்படையாக, ஒரு கதாநாயகியை உருவாக்கி, சரத்சந்திரர் சாடுகிறார். அந்தக் கதாநாயகி வருந்துவதோடும் செயல்படுவதோடும் நில்லாமல், ஒரு தத்துவத்தையும் தெளிவுபடக் கூறுகிறாள். அதன்படி, மனத்தின் தூண்டுதல்களும் மாற்றங்களும் பெருமைப்படுத்தப்படுகின்றன. பகுத்தறியும் தன்மையின் வரம்பும், வடிவம், சம்பிரதாயம் இவற்றின் வெறுமையும் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. கருத்தாய்வுக் கொள்கையின் படி, இறுதியான கேள்வியை வைத்துத் திணறடிக்கும் 'ஷேஷ் பிரஷ்ஞ' கதை, ஆசிரியரின் இலக்கிய வாழ்வின் கடைசிப் பகுதியையே காட்டுகிறது. அனுப்மார் பிரேம் (அனுபமாவின் காதல்), மந்திர் (கோவில்), ஆலோ-ஓ-சாயா (ஒளியும் நிழலும்) இவற்றுடன் தொடங்கிய படைப்புத் திறனின் சாதனையின் முத்தாய்ப்பு என்று அதைக் குறிப்பிடலாம். அவருடைய அண்மைக்கால நாவலான (முடிவடையாதது) ஷேஷேர் பரிச்சயா (இறுதியான வெளிப்பாடு)வில் தன்னுடைய பழைய கதைக் கருவுக்கே சரத்சந்திரர் திரும்புகிறார். ஒரு பெண்ணின் வாழ்வில் ஏற்படும் பழையதாகிப்போன பிரச்சினைதான். தன் கணவனைக் காதலிக்கும் அவளுக்குத் தற்காலிகமான இடையூறை உண்டாக்குகிறார்.

சரத்சந்திரர்

சரத்சந்திரர் ஒரு தத்துவ அறிஞர் என்பதைவிடக் கலைஞர் என்றுதான் குறிப்பிடத் தகுந்தவர். எனினும் 'ஷேஷ் பிரஷ்ண' ஒரு தத்துவ விளக்க நாவலாக அமைந்துவிட்டது. அதனுடைய கதாநாயகியான கமல், உலகத்தைப் பார்க்கும் கலையை (Weltanschaung) நன்கு விளக்குகிறவள். உயர்ந்த ஜாதியைச் சேர்ந்த ஹிந்து விதவை ஒருத்தியின் மகளான அவள், அஸ்ஸாமிலுள்ள ஒரு ஐரோப்பியத் தேயிலை உற்பத்தியாளர்களுக்கு ஆசைநாயகியாய் வாழ்கிறாள். அவள் அஸ்ஸாமியக் கிறிஸ்தவர் ஒருவருக்கு மணமுடிக்கப்பட்டிருந்தாள். ஆனால் சீக்கிரமே விதவையாகிவிடுகிறாள். கதை தொடங்கும்போது அவள் ஆக்ராவில் இருக்கிறாள். குடிவெறியின் காரணமாக வேலையை இழந்த ஒரு முன்னாள் பேராசிரியரை சைவ சமயச் சடங்குகளின்படி மணந்து கொண்ட மனைவியாக இருக்கிறாள். எனினும் அந்தத் திருமணம் சட்டபூர்வமாய்ச் செல்லுபடியாகாதது. கமல் நிறையப் படித்தவளாய்த் தோன்றுகிறாள். மாற்றங்களைப் பற்றிய தத்துவத்தை விரிவுபடுத்திப் பேச அவள் பயன்படுத்தும் ஒப்பற்ற விவாதத் திறமையையும் குறிப்பிட வேண்டும். அமைதிக்கு எதிரான இயக்கத்தைப் பற்றியும், பொருளுக்கு எதிரான மெய்க் கருத்தைப் பற்றியும், பகுத்தறிவுக்கு எதிரான மனத் தூண்டுதல்களைப் பற்றியும், சாசுவதமான பேரின்பத்துக்கு எதிரான கணநேர இன்பத்தைப் பற்றியும் அவள் சீர்தூக்கிப் பார்த்து விடாப்பிடியாகப் பற்றி நிற்கிறாள். அவளைப் பொறுத்தவரை வாழ்வின் உண்மை என்பது, அதனுடைய நிலையற்ற பயனுடையதான மகிழ்ச்சியிலும், இயக்கங்களின் ஒத்திசைவிலுமே அடங்கியுள்ளது. வாழ்க்கையில் நிரந்தரமானது என்று எதுவுமே இல்லையென்று அவள் நினைக்கிறாள். ஒரேயொரு விதிவிலக்கு உண்டு. ஒன்றுபடுத்திப் பார்க்க நாம் முயலும்போது, கண்ணுக்குத் தெரியாமல் மறைந்து காற்றோடு கலந்துபோகிற நிரந்தரத் தன்மையற்ற சிறுகணங்கள்தான் சாசுவதமானவை என்பது அவள் கருத்து. வாழ்க்கை என்பது தொட்டு உணரமுடியாத தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த ஒன்று. தொடர்ச்சியான ஓர் இயக்கத்தில் சென்று கொண்டிருக்கிறது. அதனுடைய வடிவங்களனைத்தும் உணர்ச்சியற்ற கட்டைகளைப் போன்றவையே. இந்தக் கண்ணோட்டத்தில் பார்த்தால், மனத்தின் தூண்டுதல்கள் காரணமாய் வெளிப்பட்ட விரயங்கள், மிகைப்பாடுகள் இவற்றை உள்ளடக்கியதுதான் மகிழ்ச்சி என்றும் சொல்லலாம். மிகுநிறைவளத்தைத் தடுத்து நிறுத்தி கடமைக்கான விதிமுறைகளைத் திணிக்கும் பகுத்தறிவு தான் வாழ்க்கையின் அடக்குமுறையாளன் என்று சொல்ல

வேண்டும். கட்டற்ற தன்மை என்பது ஒரு குற்றமாக இருக்கக் கூடும். ஆயினும் கற்புடைமை என்பது ஒழுக்கமாகிவிட முடியாது— மனத்தின் ஆசைகளோடு அது மோதுகின்ற நேரங்களில், மிகவும் பழைமையாகிப்போன கருத்துக்கள் அல்லது தனக்குச் சரிவரப் பழக்கமில்லாத சில கருத்துக்கள் இவற்றுக்கு சரத்சந்திரர், தன்னுடைய கமல் பாத்திரத்தின் மூலம் வக்காலத்து வாங்குகிறார் என்று அநேக வாசகர்கள் கருதுகிறார்கள். அந்த வகையான விமரிசனங்கள்—நாம் எடுத்துக்கொண்ட விஷயங்களுக்கு அப்பாற் பட்டவை. ஏனெனில், பகுத்தறிவு—மனத்தின் தூண்டுதல்கள் இவற்றிற்கிடையே நிகழும் நிரந்தரமான போராட்டங்களையும், ஒத்திசையாமையையும்தான் இந்த நாவல் கலைப்படைப்பு வடிவத் தில் தருகிறது. தத்துவார்த்த முறையில் ஆசிரியர் எந்தவொரு கருத்தையும் உருவாக்கவில்லை என்றோ அல்லது கமல் பாத்திரம் விரிவான விளக்கங்களுக்குப் போகும்போது இயல் கடந்த நிலை பற்றிய பெரும் பிழைகளுக்கு இடமளித்து விடுகிறது என்றோ சொல்வது உண்மையாயினும், அது, பாத்திரப் படைப்பின் கலைச் சிறப்பை எந்தவிதத்திலும் பாதிக்கவில்லை என்று கூறமுடியும். அண்மைக் கால மருத்துவத் துறைப் புள்ளி விவரங்களில், வியக்கத் தக்க முறையில் பேயுருவங்களின் முக்கியத்துவம் பற்றிய ஐயப் பாடான தன்மை இடம் பெறுவதைவிட இது ஒன்றும் புதுமை யானதில்லை. மிகவும் பொருத்தமான திறனாய்வு ஒன்று, ஒரு பிரபல மான விமரிசகரால் குத்தலான முறையில் வெளியிடப்பட்டுள்ளது. சில தத்துவங்களை விளக்குவதற்கான சாதனமாகத்தான் கமல் பாத்திரம் பயன்படுகிறதேயன்றி, அது ஒரு கலைச் சிறப்புடைய படைப்பு அல்ல என்னும் கருத்து அது, உயிர் வாழும் மனிதனை விட மிகவும் அதிகமாய் ஓசையிடும் இயந்திரம் என்று அவர், கமல் பாத்திரத்தைக் குறிப்பிடுகிறார்.

'ஷேஷ் பிரஷ்னு'வை எடை போடும்போது, அது ஒரு பிரச்சினையைப் பற்றிய நாவல் என்பதை வாசகர் மறந்துவிடக் கூடாது. சாதாரணமான கதையிலுள்ளதைவிட மிகக் குறை வான கதையம்சமும், அதிகமான உரையாடல்களும், விவாதங் களும் அவ்வகை நாவல்களில் இடம் பெற்றாக வேண்டும். ஆனால் கதையில் வருகின்ற மனிதர்களைப் பற்றிய பாத்திரப் படைப்புக் களின் எழுச்சிமிக்க குணப்பாங்குகளால், உயிரோட்டம் பெற்றவை களாக அந்த விவாதங்கள் இடம்பெறுகின்றனவா என்பதையும் கவனிக்கவேண்டும் அல்லது உணர்வுகளிலிருந்தும் செயல்களி லிருந்தும் பிரித்தெடுக்கப்பட்ட வறட்டுத் தத்துவங்கள்தானா என் பதையும் பார்க்கவேண்டும். கமல் பாத்திரத்தை உருவகப்படுத்தி

புள்ள முறையில் குற்றங் குறைகள் இருந்தபோதிலும், உயிரோட்டமற்ற வெறும் பிரச்சார இயந்திரம் என்று அவளைக் குறிப்பிடமுடியாது. உண்மையில், அவர் உயிர்த்துடிப்புள்ள ஒரு நிலையைப் பல்வேறு வழிகளில் உருவாக்கவே செய்கிறாள். அவள் பேசுகின்ற பேச்சுக்கள், அவளுடைய நம்பிக்கைகளின் மீதான மன உறுதி, அவளுடைய நடவடிக்கைகள்—இன்னும் எத்தனையோ வழிகளில் என்று சொல்லவேண்டும். ஒரு வாதத்திற்காகச் சொல்வதானால், அவள், பகுத்தறிவு பற்றிய ஆராய்ச்சி முறைப்படி என்பதைவிட கண்ணைக் கவரும்படியான முறையி லேயே, தன்னுடைய தத்துவங்களுக்கொப்ப வாழ்கிறாள் எனலாம். கடந்த காலத்தைப் பற்றிய நினைவுகள், புராதனமான கொள்கைகள், பழமையான நம்பிக்கைகள், அமைப்பு முறைகள் என்னும் குருட்டுத்தனமான மனித மனத் தூண்டுதல்களை நோக்கி அவள் ஆன்மீகப் போராட்டத்துக்கே வழிவகுக்கிறாள். அவளைப் பொறுத்தவரை—அற்புதமான தாஜ்மஹால் என்பது வெறும் கலைப் படைப்புத்தான். அதனுடைய அழகின்மூலம், அதனோடு தொடர்புடைய கவிஞர்கள், யதார்த்தவாதிகளின் காதற் கனவுகளுக்கு எந்தப் பயனும் இல்லை. பிரும்மச்சாரியம் என்னும் துறவு நிலைக்குரிய குறிக்கோள், அவளுடைய நுட்பமான உணர்வுகளுக்கு முரண்பாடானது. ஒரு ஹிந்து விதவைக்குரிய தன்னலத் தியாகத்தைப் பற்றி அவள் கேள்விப்படும்போது, அருவருப்பையும் வேதனையையுமே உணர்கிறாள். அவளுடைய குற்றச்சாட்டு, அவளை விட்டு விலகிப்போகும் கணவன்மீது அவ்வளவாக இல்லை. ஆனால் அவள் மனிதனாக மதிக்கும் ஆஷூ பாபு, இறந்துபோன தன்னுடைய மனைவியின் நினைவில் தன்னுடைய மனத்தைப் பாழாக்கிக்கொண்டிருக்கிறாரே அதைத் தான் வெறுக்கிறாள்.

கமலின் நடவடிக்கைகளிலும் இம்மாதிரியான சான்றுகளைக் காணலாம். தன்னுடைய இரண்டாவது கணவனான ஷிவ்நாத்தை அவள் மணந்துகொள்ளும்போது, அந்தத் திருமணச் சடங்குகள், சட்டத்துக்கு இணங்கிவராத போலித்தனமானவைதான் என்று மக்கள் அவளை எச்சரிக்கிறார்கள். மனத்தின் தீர்ப்புக்கள் எப்போதுமே ஒருதலைப் பட்சமாகவே இருக்கும் என்பதை அறிந்த கமல், அதே நேரத்தில் கொதிப்படைகிறாள். மனத்தின் உணர்ச்சி வேகங்களை வெற்றிக்கொண்டவள் என்று கருதப்படுகிற எவளே னும், தன்னுடைய கணவன் கொண்டிருந்த அன்பு மாறிப்போன பின், அவனைக் கட்டுப்படுத்த முடியுமா? ஆக்ராவில், மனைவியை இழந்த வயதான பெரியவரான ஆஷூ பாபு, அவருடைய மகள்

மனோரமா, அவளுக்கு மணமுடிக்க நிச்சயிக்கப்பட்டுள்ள அஜீத்—இன்னும் பலரை ஷிவ்நாத்தும் கமலும் சந்திக்கிறார்கள். ஷிவ்நாத்தும் மனோரமாவும் சீக்கிரத்திலேயே ஒருவர்பால் மற்றவர் ஈடுபாடு கொள்வதால், கமலின் தத்துவம் சிக்கலான ஒரு சோதனைக்கு உட்படுத்தப்படுகிறது. நாவலின் மையக் கருத்து அதுதான். அந்தச் சோதனையை வெகு நிதானத்துடன் கடந்துவிடுகிறாள். ஷிவ்நாத்துடன் அவள் இன்னமும் ஈடுபாடு கொண்டிருக்கிறாளா என்பதை அவள் எண்ணிப்பார்க்க முயல வில்லை அல்லது அவனுடைய புறக்கணிப்பால் எவ்வளவு தூரம் பாதிக்கப்படக்கூடும் என்பதையும் அவள் கருதவில்லை. ஷிவ்நாத் அவளைக் காதலிப்பதை நிறுத்திவிட்டாலே அவளுக்குப் போது மானது. அவனுடைய புதிய தொடர்புகளுக்காக அவளுக்கு அக்கறையோ வருத்தமோ கிடையாது. இதைக் கதையம்சமே யில்லாத பிரச்சினை நாவல் என்று கூறுகிறவர்கள் ஷிவ்நாத்தின் இந்த நட்பு முறிவும், அது கமல்மீது உண்டாகும் விளைவுகளும், ஷிவ்நாத்—மனோரமா திருமணத்தில் உச்சத்தை அடையும்வரை படிப்படியான நிலைகளில் காட்டப்படுவதை உணராமலேயே தான் அப்படிச் சொல்கிறார்கள். இந்தத் திருமணத்தில் கமலுக் குத் துளியும் ஆர்வமிருப்பதாய்க் காட்டிக்கொள்ளவில்லை. தற்செயல் விளைவுகளின்மீது தனக்குள்ள ஆர்வம் காரணமாக சரத்சந்திரர், மனோரமாவால் மோசம் செய்யப்பட்ட அஜீத், கமல்மீது காதல் கொள்வதாய்க் கற்பனை செய்கிறார். அடக்க மான மகிழ்ச்சியுணர்வுடன் கமல் அவனை ஏற்றுக்கொள்கிறாள். அதன்மூலம் அவளுடைய தத்துவமான தொடர்ச்சியான இயக்கம் என்னும் கொள்கை, சில மாறுதல்களுக்கு உள்ளாகி யிருப்பதை உணரமுடிகிறது. தன்னுடன் இணைத்துக்கொண்டு விட்ட அஜீத்திடம் அவள் சொல்கிறாள்: 'உன்னுடைய பலவீனங் களுக்கு என்னை ஆட்படுத்து. மிகவும் அனுபவமற்றவனாகவும், மிகவும் இளகிய மனநிலையுடையவனாகவும் விளங்கும் உன்னைப் போன்ற ஒருவனைப் புறக்கணிக்கும் அளவுக்குக் கொடுமை யானவளாய் இருப்பேன் என்று நான் நினைக்கவில்லை. நான் ஒரு நாத்திகவாதிதான். ஆயினும், நான் கடவுளிடம் நம்பிக்கை வைத்தால், உனக்கு எதிராகச் சுழன்றடிக்கும் உலகத்தின் எல்லா வகையான தாக்குதல்களிலிருந்தும் உன்னைக் காப்பாற்றிய பின்னரே நான் மரணமடைய வேண்டும் என்று, அந்தக் கடவு ளிடம் பிரார்த்தனை செய்வேன்.' கடவுளைப் பற்றிய அம்மாதிரி யான ஒரு ஒப்புதல் வாக்குமூலத்தை, அடிமைத்தனம், எதிர்காலம் பற்றியெல்லாம் அவள் பேசும்போது, அவளை வெறும் இயந்திரமாக நாம் நோக்க முடியவில்லை. அவள் வெளிச்

சக்திகளால் இயக்காமல் தன்னியல்பாகவே செயல்படுகிறுள் என்பதையும் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது; அனுபவங்களிலிருந்து கற்றுக்கொள்ளக்கூடியவள், எதற்கும் செவிசாய்க்கிறவள் என்றே அறியமுடிகிறது.

இந்த நூலில் இன்னும் இரண்டு பாத்திரப் படைப்புக்களைச் சிறப்பாய்க் குறிப்பிடவேண்டும். அவர்களில் ஒருவன் பயங்கர வாதியான ராஜன். மறறவர் ஆஷு பாபு. ஒவ்வொருவரும் அவரவருக்கே உரிய முறையில், கமலின் குணப்பாங்குகளுக்கு நேர்மாறுனவர்கள். பயங்கரவாதியான ராஜன், கமல் முன்வந்த போதும், அவளுடைய நட்பை ஏற்க மறுத்துவிட்டான். இது பெண்மைத் தோற்றப் பொலிவின்மீது அக்கறையில்லாதவன் என்று தோன்றுவதுடன், அவன் எள்ளிநகையாடுகிற, அவளு டைய தத்துவக் கோட்பாடுகளின் மீதும் அவனுக்கு ஆர்வமில்லை என்பதையும் காட்டுகிறது. அவனைப் பொறுத்தவரை அறிவுத் திறன் சார்ந்த நுட்ப நுணுக்கம் என்பது சோம்பேறித்தனமான போலித்தனம் என்று பொருள்படும். அவற்றில் ஈடுபட அவனுக்கு நேரமும் கிடையாது. திட்டமிட்ட செயல்களின்மீதுள்ள அவனு டைய நம்பிக்கைகளால், நேர்மையான கருத்து வேறுபாடுகளை அவன் மதிப்பதில்லை. கருத்து நுட்பத்தை மட்டுமே ஊக்குவிக்கும் அந்த எண்ணங்கள் நடவடிக்கைகளுக்கு இடைஞ்சலுண்டாக்கும் என்பது அவனுடைய கருத்து. குடும்பப்பாங்கான காதல், நட்பு இவற்றின் புதுமைகளில் அத்துமீறித் தலையிடுபவனுகவே அவன் தோற்றமளிக்கிறுன் அவனுடைய குணப்பாங்குகளின் மிகச் சிறிய பகுதியை மட்டுமே நம்மால் பார்க்க முடிகிறது. ஆயினும், தன்னைப்பற்றிய ஒரு மதிப்பீட்டை உருவாக்க முடியாமல் கமல் அவனிடம்தான் தோற்றுப்போனுள். அவனிடம்தான் தன்னு டைய தாழ்நிலையை ஒப்புக்கொண்டாள். அவனுடைய மௌனத் தாலும், காதலின் நுட்பமான உணர்வுகளைப் பற்றிய அவனுடைய அக்கறையின்மையாலும், ஏன் எப்படி என்று கேட்காமல் பின்பற்ற வேண்டும் என்று கட்டளையிடுகிற ஒரு கொள்கையில் அவனுக்குள்ள நம்பிக்கையாலும் அவனைச் செயல் வடிவத்தி லேயே புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. கமலுக்கு மிகவும் நேர்மாறுன படைப்பு ராஜன் பாத்திரம். ஒழுங்கு முறைகளுக்குக் கட்டுப் படாத, அமைதியற்ற மனநிலையுடைய, காதலைப் பற்றி ஓய்வில் லாமல் சோதனை செய்து பார்த்துக் கொண்டிருக்கின்ற, நுட்ப மான சிந்தனையும் விவாதத் திறனும் உள்ள தட்டுத்தடங்கலற்ற திறமைசாலியாக அவள் விளங்கியபோதிலும், தொடர்பற்ற முறையிலேயே செயல்படுகிறவன்.

ராஜனைவிடவும் மிகவும் அதிகமான இடத்தை இந்த நாவலில் எடுத்துக்கொள்கிறவர் ஆஷு பாபுதான். உண்மையில், நாவலின் மிகவும் பிரதானமான இரண்டாவது பாத்திரம் அவர்தான். கமலுக்கு நேர் எதிரிடையான பாத்திரப் படைப்பு. ஏனெனில் பழைய தொடர்புகளின் புனிதத் தன்மையில் அவருக்கு நம்பிக்கை உண்டு. பழமையான கோட்பாடுகளிலும், ஒழுக்க முறையிலும், மதப்பற்றுக்களிலும்—நிலையான உண்மைகளிலும், எல்லாவற்றிலுமே அவருக்கு நம்பிக்கை உண்டு. கமல் அனைத்தையும் ஏளனம் செய்பவள். தனக்குப் பின்னால் ஒரு தொழிலை வைத்துக் கொண்டுள்ள—அசையமுடியாத மனிதர் அவர். எனவே, அவருடைய செயல்கள் என்பவை மிகவும் குறைவானவைதான். ஆயினும் அவருடைய சகிப்புத்தன்மை மிகப் பெரியது. அவருடை சிரிப்பு அளவிட முடியாத ஒன்று. கமலின் ஆற்றலும், உயிர்த் துடிப்பும் அவரிடம் இல்லாதிருந்தபோதிலும், அவளுக்கேற்ற மாறுபட்ட தன்மையுடையவர் என்று கருதமுடியாது. அவரால் எல்லாவற்றையும் எல்லோரையும் புரிந்துகொள்ள முடியும். காற்று மண்டலம் போல் அவருடைய புன்னகை, நூல் முழுவதும் பரவிக் கிடக்கிறது. கதையின் மையக் கருத்தான முடிவான கேள்வி என்பதற்கு ஒரு சரியான விடையாகவே அந்தப் புன்னகை தோற்றமளிக்கிறது. வலுவிழந்த குறிக்கோள்கள் என்று கமல் மதிக்கும் விஷயங்களின்மீது அவருடைய நம்பிக்கைகளை உணராமல், அவற்றை அவள் கிண்டலான வார்த்தைகளால் விமர்சிக்கும் போதும், தன்னுடைய இறந்த மனைவியின் நினைவுகளை அவர் போற்றிப் பாதுகாக்கிற தன்மையைப் பற்றி அவள் கேலி செய்யும் போதும் அவர் திகைப்படைகிறார். ஏனெனில் கமலின் கருத்துக்களை அவரால் ஏற்றுக்கொள்ள முடியாத போதிலும், சகித்துக்கொள்ளும் தன்மை அவருக்கு உண்டு. தவிரத் தன்னுடைய மகளையொத்த இளம் வயதுப் பெண்ணான கமலிடம் அன்பும் பரிவும் அவருக்கு உண்டு. கதையின் முடிவுப் பகுதிகளில், கமல் தூய்மைப்படுத்தப் பட்ட பாங்கில் பேசுவது, ஓரளவு ஆஷு பாபுவின் கருத்துக்கள், ஆளுமை இவற்றின் தன்னடக்கம் வாய்ந்த செல்வாக்கின் காரணமாகத்தான் என்று கூறுவது பொருந்தும்.

'ஷேஷ் பிரஷ்ண' நாவல், கற்பனையம்சத்தில் ஒரு சோதனை முயற்சிதான் என்றபோதிலும், அதில் பல குறைபாடுகள் உள்ளன. அவற்றுள் சில மிகவும் முக்கியமானவை. நீலிமா என்னும் விதவையைப் பற்றிய கதையைப்பார்க்கலாம். மற்றவர்களுக்காகத்தன்னையே அழித்துக்கொள்ளும்பணியில் தன்னுடைய

நாட்களைக் கடத்திக்கொண்டிருக்கும் நீலிமா திடீரென்று ஆஷு பாபுவின் மீது பரிவை உண்டாக்கிக்கொள்கிறாள். பிரசார அமைப்பிலும், கலைப் படைப்பு என்ற முறையிலும் ஆற்றலற்றுப்போன ஒரு வழி விலகிய போக்கு என்று இதைச் சொல்லவேண்டும். ஆக்ராப் பேராசிரியர்களின் கதைகள் தேவையற்ற முறையில் வளர்த்தப்பட்டுள்ளன. அவர்களில் ஒருவர்கூடக் கருத்தைக் கவரும் படைப்பாக அமையவில்லை. கமல் கதையில் வராத நேரங்களில் தொய்வு ஏற்படுகிறது. பரந்த மனப்பான்மையுடைய சகிப்புத்தன்மை, வளமான புன்னகை—இவையெல்லாம் இருந்த போதிலும் ஆஷு பாபு பாத்திரம், உயிர்த்துடிப்புள்ள கமல் பாத்திரத்தின் முன் பலவீனமான படைப்பாகவே தோன்றுவதை ஏற்கெனவே பார்த்தோம். மிகவும் மோசமான தவறு என்பது அஜீத்—கமல் விவகாரத்தை விளக்கியுள்ள முறைதான். அஜீத்திடம், கமல் தன்னை முன்கூட்டியே அர்ப்பணித்துக்கொள் முயலவில்லை. அவளிடம் எதிர்பார்க்கும் அஞ்சத்தக்க ஆற்றலை நாம் இதில் காண முடியவில்லை. ஆரம்பத்தில், ஒரு தடுமாற்றம் போலத்தான் இது தோன்கிறதேயன்றி, உயிரோட்டமுள்ள உணர்ச்சியாக இந்தப் புதிய காதலை நினைக்க முடியவில்லை. இறுதியாக அவள் அஜீத்தை ஏற்றுக்கொள்ளும் போது சிந்திக்கக்கூடச் சக்தியற்றவளாய் ஆகிவிடுகிறாள். தன்னிடம் ஏற்பட்டுள்ள மாறுதலைப் பற்றியே அவள் உணராமலிருக்கிருள். அவ்வளவு புத்திசாலித்தனமும், குறிப்பிடத்தக்க விரைவான இயக்கமும் உள்ள ஒரு பெண்ணிடம் இப்படிப்பட்ட மாற்றத்தைக் காண்பது விந்தையானதாகவே உள்ளது. வெறும் உணர்ச்சிகளுக்கு ஆட்பட்டு நம்பிக்கை வைப்பதிலுள்ள தவறுகளை கமல் அனுபவத்திலிருந்து அறிந்துகொள்வதாய்க் குறிப்பாய்க் காட்டப்படுகிறது. அஜீத்தைத் தன்னுடைய துணைவனாக அவள் ஏற்றுக் கொள்ளும் முறையில், இந்த மாற்றம் நன்கு பிரதிபலிக்கிறது. அவ்வகையான கருத்து அனுமதிக்கத்தக்கதாயிருந்தபோதிலும், நிகழ்ச்சிகளை விளக்கும் போக்கில் எடுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ள கமலின் தத்துவமாற்றம், அதுபற்றிய உணர்வுகள் இவை தெளிவாக எதிர்பார்க்கப்படுகின்றன என்று கூற முடியாது. படிப்படியான நிலைகளின் மூலம் மாற்றம் நிகழ்வதும் சரியாக விளக்கப்படவில்லை.

மிகவும் அடிப்படையான கோளாறு என்று, ஷிவநாத் பாத்திரப்படைப்பைக் கற்பனை செய்துள்ள முறையைக் குறிப்பிடலாம். வறட்டுத்தனமான சடங்குகளின்மூலமாக அல்லாமல், உள்மனத்து உணர்ச்சிகளின் கவர்ச்சியால்தான் கமல் அவனுடன் ஒன்றுபடு

கிருள். இந்தக் கவர்ச்சி மாறிப் போய்விடுமானால், அவளுடைய கொள்கையின்படி, துயரமோ வருத்தமோ இல்லாதவளாய் அவள் அவனைவிட்டுப் பிரிந்தாக வேண்டும். கமலை விட்டு மனோரமாவை நோக்கி ஷிவநாத் ஈர்க்கப்படும்போது, அந்தப் புறக்கணிப்பைத் துல்லியமான அமைவடக்கத்தோடுதான் எடுத்துக்கொள்கிருள். ஆனால், ஷாவியன் கோட்பாடுகளின்படி, சரத்சந்திரர்தான் பகடைக்காய்களை உருட்டி விளையாட முயல்கிருர். கமலுக்குச் சாதகமாகவே வாதங்களைத் தொகுத்து ஷிவநாத் ஒரு இரக்கமற்ற அயோக்கியன் என்றும், அவனைவிட்டுப் பிரிய எந்த மனைவியானலும் மகிழ்ச்சியே அடைவாள் என்றும் எழுதுகிருர். ஷிவநாத் மனோரமாவின்பால் ஈர்க்கப்படும்போது, கமல் அவன்மீது தன்னுடைய கவர்ச்சியை அதிகமாக்கிக்கொள்கிருள். அவனுடைய அற்பத்தனத்துக்காக வெறுக்கத் தொடங்குகிருள். ஷிவநாத் தன்னை விட்டு விலகிய பிறகும், அவன்மீது ஓரளவு மதிப்பையும், பரிவையும் கமல் வைத்திருக்க முடியுமானல், கமலின் தத்துவம் முறையான பரிசோதனைக்கு உட்படுத்தப்பட்டிருக்கும். அப்போது தான், ஷிவநாத்தைப் பற்றிக்கொண்டிருக்கும் அவளுடைய உள் மனத்தின் பற்றுதல்களுக்கும், அவனை விட்டுப் பிரிந்து செல்லத் தூண்டிவிடும் அறிவுபூர்வமான நம்பிக்கைகளுக்கும் இடையேயான வேதனை மிகுந்த போராட்டம் உச்சநிலையை அடைந்திருக்க முடியும். இப்போதோ, எந்தவிதமான இடையூறும் இல்லாமல் உறவின் பிரிவு நிறைவேறுகிறது. கமலின் தத்துவம், எந்தவொரு தீவிரமான சோதனைக்கும் உட்படாமல் தப்பிவிடுகிறது. இந்த விதமான கோளாறுகளைத் தவிர 'பதர்தபி', 'ஷேஷ் பிரஷ்ணு' இரண்டுமே கற்பனை இலக்கியத்தின் புதிய வடிவம் என்ற முறையில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. ஸப்யஸாசி, பாரதி, கமல் பாத்திரப் படைப்புக்களும், சின்னஞ் சிறு பாத்திரங்களான ஹீரா ஸிங், ராஜன் போன்றவைகளும் தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த படைப்புக்களாகவே திகழ்கின்றன.

அத்தியாயம் ஆறு

முடிவுரை

சரத்சந்திரரின் படைப்புக்களில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க பண்புகள் விஷயத்தை அப்பட்டமாகச் சொல்லுவதும் நெருக்கமான உணர்வோடு எழுதுவதும்தான். கிராம வாழ்க்கை, மனிதரின் மகிழ்ச்சிகள், துன்பங்கள்—இவை அவருடைய நேரடியான அனுபவங்களின் வாயிலாகவே விளக்கப்பட்டுள்ளன என்று தோன்றுகிறது. பகல்பூர் டி. என். ஜே. பள்ளியில் மெட்ரிகுலேஷன் படித்து, அனுபவம் என்னும் பரந்து விரிந்த பல்கலைக் கழகத்தில் பட்டம் பெற்றவர் அவர். ஏனெனில், தன் கண்களால் தானே கண்ட விஷயங்களைச் சொல்லும் முறையும், உலகத்தின் தினசரி வாழ்க்கையில் அவர் காணும் ஆடவர் பெண்டிர் இருபாலரின் செறிவானதும் உயிரோட்டமுடையதுமான பாத்திரப்படைப்பின் நேர்த்தியும் அவ்வளவு சிறப்பானவை. விவரங்களை மனதில் பதிய வைக்கும் முறையிலும், மேம்போக்காகக் காணப்படும் பொருளற்ற அல்லது சிறப்பியல்பேதுமில்லாத விஷயங்களிலிருந்தும் எண்ணிப்பார்க்க முடியாத நிகழ்ச்சிகளைத் தேடியெடுக்கும்பாங்கிலும் அவருடைய கலைத்திறனின் சிறப்பியல்புகள் தெரியவருகின்றன. நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களை உருவாக்குவதில் சரத்சந்திரர் மிகவும் பிரபலமானவர். அதேபோன்று உணர்ச்சிகளின் ஆனந்த பரவசங்களுக்குள் ஈடுபடுவதிலும் சிறப்பானவர். இந்த இரண்டுவிதமான பகுதிகளிலும் அவர் திறமை மிகுந்து காணப்படுவதற்கான காரணம். முக்கியமாக, அற்பமான நிகழ்ச்சிகள், மறைமுகமான கருத்துக்கள், மரபுச் சொற்றொடர்கள் இவற்றின் முக்கியத்துவத்தை வெளிப்படுத்தும் ஆற்றல்தான். ஸ்டீமரில் ஏறி பர்மாவுக்குப் போகும்போது தன்னை ரங்கூனைச் சேர்ந்த நந்தாமேஸ்திரி (மெக்கானிக்) என்று கூறிக்கொள்ளும் ஒருவரை ஸ்ரீகண்டன் சந்திக்கிறான். ரங்கூனில் ஹரிபாத மேஸ்திரி என்பவரைச் சந்திக்க நேருகிறது. தன்னுடைய தொழிலின் கௌரவத்தைப் பற்றி மிகுந்த அக் கறையுடையவன் அவன். வெறும் ஏமாற்றுக்காரர்கள் என்று கருதும் நந்தாவைப் போன்றவர்களிடம் பொறுமையிழக்கிறவன் அவன்.

'ஐயா, நந்தா மேஸ்திரியின் வீட்டுக்குச் செல்லும் வழியைச் சொல்ல முடியுமா?'—என்று நான் கேட்டேன். அந்த மனிதன்

சற்று நின்று பதில் சொன்னான் : 'எந்த நந்தாவை நீங்கள் கேட்கிறீர்கள்? ரிபேட் ரூமைச் சேர்ந்த நந்தா பாக்ரீயையா தேடுகிறீர்கள்?'

மேஸ்திரி அல்லது மெக்கானிக் பட்டத்தை ஹரிபாதா ஏற்று கொள்ளாததிலும், 'ரிபேட் ரூம்' என்ற சொற்றொடரிலுமே நகைச்சுவை உணர்வு அடங்கியிருக்கிறது. சாதாரணமாக பயிற்சி பெறாத கூலியாட்கள்தான் 'ரிபேட் ரூமில்' வேலைபார்க்க அனுமதிக்கப்படுவார்கள். நந்தா அந்த இடத்தைச் சேர்ந்தவன் என்று குறிப்பிடுவதன் மூலம், போலியாக நடிக்கும் ஒருவனைப் பற்றித் திறமைசாலியான மேஸ்திரி காட்டும் வெறுப்பையும் அவமதிப்பையும் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது. ரங்கூன் பயணத்தின் வருணனைகளும் ஸ்ரீகண்டா பார்த்த நாடக அரங்கம், யாத்திரை இவற்றின் விளக்கங்களும் அவற்றின் தெளிவுடைமைக்காக மட்டுமே பிரபலமானவை. மற்றபடி மேற்கோள் காட்ட அவை மிக நீளமானவை. விவரங்களை வலியுறுத்திக் கூறும் அதே பாங்கையும், அற்பமான விஷயங்களிலிருந்து தூண்டப்பட்ட சிறப்புக்களை வெளிப்படுத்தும் தனித் தன்மையையும், வாசகர்கள் அவற்றிலும் காண முடியும்.

சாதாரணமான, ஆனால் சக்திவாய்ந்ததுமான ஒரு நிகழ்ச்சியை '<u>ராமேர் சுமதி</u>' (ராம்லாலின் மதமாற்றம்) என்ற கதையில் காணலாம். பிருமாண்டமான 'அஸத்' மரத்தின் நிழல் மிகவும் சுகமானது என்பதை ராம் பள்ளியில் படித்தபோது தெரிந்து கொண்டான். தன்னுடைய வீட்டுக் கொல்லைப்புறத்தில் எங்காவது இந்த மரத்தை உண்டாக்க அவன் எண்ணுகிறான். சிரித்துக் கொண்டே 'வீட்டுக் கொல்லை நடுவில் இந்த மரத்தை வைத்து என்ன செய்யப் போகிறாய்?' என்று அவனுடைய அண்ணி கேட்கிறாள். திகைத்துப்போன ராம் பதில் சொல்கிறான் : 'நல்ல கேள்வி, அண்ணி! எவ்வளவு இனிமையான குளிர் நிழலை நாம் இங்கே பெறவிருக்கிறோம் என்பதைச் சற்றுக் கற்பனை செய்து பாருங்கள். இந்தச் சின்னக் கிளையிலிருந்து அது பெரிதாக வளரும்போது பார்த்துக்கொண்டேயிரு—ஓ! கோவிந்தா! அதை நோக்கி உன் விரலை நீட்டாதே!—நான் கோவிந்தனுக்காக ஒரு ஊஞ்சலைக் கட்டித் தொங்கவிடுவேன். போலா! வேலியை நன்றாய் உயர்த்திக் கட்டிவிடு. இல்லாவிட்டால் காளி (வீட்டுப் பசுமாடு) அதைத் தின்று தீர்த்துவிடும்.' மிகப்பெரிய அஸத் மரமொன்றை வீட்டுக் கொல்லைக்குள் வளர்ப்பது என்பது விந்தையானது மட்டுமில்லை. அபத்தமான எண்ணம். ராம் எடுத்துக்கொண்ட பெரிய கம்பு ஒன்றிரண்டு நாட்களில் வாடி

உலர்ந்துவிடும். ஆயினும் இந்தச் சாதனையில் அவன் முழுமையாக ஈடுபடுகிறான். துல்லியமான சிறு விஷயங்களிலும் கவனம் செலுத்துகிறான். எல்லாவிதமான கெடுதல்களையும் எதிர்த்துத் தாக்குப் பிடிக்கவல்ல ஏற்பாடுகளைச் செய்கிறான், தன்னுடைய அண்ணன் மகனை சிறுவன் கோவிந்தனுக்கு ஒரு ஊஞ்சலைக் கட்டித் தொங்கவிட எண்ணுகிறான். கோவிந்தனுக்கு ஐந்து வயதுதான் ஆகிறது. அந்த சிறு குச்சி வளர்ந்து பெரிய மரமாக படர்வதற்குள் (அது வளர்ந்தால் தானே!) கோவிந்தனும் பெரியவனாக வளர்ந்து ஊஞ்சலில் ஆடும் வயதைத் தாண்டிவிடுவான். ஆனால் இந்த நிகழ்ச்சி நினைத்துப் பார்க்க மிகவும் விந்தையானதாய் இருந்தபோதிலும், ராமின் குணநலன்களைப் பற்றி நன்கு அறிந்துகொள்ள உதவுகிறது. அவனுடைய குழந்தைத்தனமான நம்பிக்கைகள், காரியத்தில் கண்ணாக நிற்கும் திறமை, துறுதுறுப்பான போக்கு, சிறு விஷயங்களில்கூட முனைந்து ஈடுபடுகிற தன்மை, உண்மையைக் கண்டு புரிந்துகொள்ள மறுக்கும் மனப்பான்மை—இவையே அவனுடைய குணப்பாங்குகள். இந்தப் பாத்திரப் படைப்பின் உயிரோட்டமுள்ள தன்மைக்கு மேலும் மெருகூட்டுவது ஒரு சுவையான அற்ப விஷயம் தான். கோவிந்தன் தன்னுடைய விரலை, அந்தச் சின்னக்குச்சியைநோக்கி நீட்டக்கூடாது என்று ராம் எச்சரிக்கிறான். ஏனெனில் அது குழந்தைகளிடையேயும் அறியாமைமிக்க மக்களிடையேயும் நிலவுகிற ஒரு பிரபலமான மூடநம்பிக்கையின் விளைவாக எழுந்தது. வளர்ந்து வரும் ஒரு பொருளை நோக்கி அப்படி விரலை நீட்டிச் சுட்டிக்காட்டினால், அது அழிந்து போய்விடுமாம்.

சின்ன விஷயங்களையும் இதுபோல் விளக்கமாக எழுத வேண்டுமென்ற விருப்பம், நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களோடு மட்டும் நின்று விடவில்லை. உணர்ச்சிகரமான படைப்புக்களின் நுண்ணிய சாயல்களை விளக்கும்போதும் இதைக் காண முடிகிறது. மனித மனத்தின் சிக்கல் மிகுந்த இயக்கங்களையும் சரத்சந்திரர் வெளிப்படுத்துகிறார். கவனத்திலிருந்து எளிதில் தப்பிவிடக்கூடியதான மிகச் சிறியதான ஏராளமான நிகழ்ச்சிகளை கொண்டு, நினைத்தும் பார்க்க முடியாத முறையில் உருவாக்கிக் காட்டுகிறார். உண்மையில், அவ்வளவு துல்லியமான முறையில் அமையாமல் விளக்க முயன்றிருந்தால், காதலுணர்வின் புதிர்த் தன்மையை அவ்வளவு உயிரோட்டமுடையதாக அமைத்திருக்க முடியாது.

சரத்சந்திரரின் எல்லாப் படைப்புக்களிலும் காணப்படும் இது போன்ற தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த அம்சத்தை, ஒவ்வொரு நாவலி

லும் ஒன்றிரண்டு பகுதிகளில் பார்க்கலாம். தன்னுடைய இசைத் திறனால் ஒரு பணக்கார ஜமீந்தாரை ராஜலெக்ஷ்மி மகிழ்வித்துக் கொண்டிருக்கும்போது ஸ்ரீகண்டன் உள்ளே நுழைகிறான். அந்த விருந்தினனை ஸ்ரீகண்டன் மிகவும் அலட்சியமாக எண்ணும்போது ராஜலெக்ஷ்மி அதிர்ச்சியடைகிறாள். காதலில்லாத இடத்தில் பொறாமையும் இருக்கமுடியாது என்பதால், ஸ்ரீகண்டனின் மனத்தில் பொறாமையுணர்வைத் தூண்டிவிட விரும்புகிறாள். அவனை இன்முகத்துடன் வரவேற்ற ராஜலெக்ஷ்மி, ஏற்கெனவே ஸ்ரீகண்டனுக்கு ஒதுக்கப்பட்டிருந்த மாடி அறையை அந்தப் பணக்கார விருந்தாளிக்கு ஒதுக்கியிருப்பதாய்த் தெரிவிக்கிறாள். எனவே அவன் கீழ்த் தளத்திலேயே தங்கியிருக்கலாம் என்றும் அதற்காக வேலைக்காரர்களிடம் ஏற்பாடு செய்யச் சொல்லியிருப்பதாகவும் கூறுகிறாள். ஆனால், ஸ்ரீகண்டன் ஓய்வெடுக்கப் போகும்போது, தனக்கான ஏற்பாடுகளை ராஜலெக்ஷ்மி தன்னுடைய அறையிலேயே செய்திருப்பதையும், அவள் தான் வேறு அறைக்குப் போயிருப்பதையும் அறிகிறான். 'மிகப் பெரியதான ஒரு கட்டிலில், கனமான விரிப்புன்மேல், ஒரு அரசகுமாரனுக்குரியதான படுக்கை விரிக்கப் பட்டுள்ளது. சிறிய மேஜையின்மீது, தலையணைக்கு அருகில், பீடத்தில் விளக்கு ஒன்று சுடர்விட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. ஒரு புறத்தில் சில வங்காளி மொழிப் புத்தகங்கள் இருக்கின்றன. மறு புறத்தில் ஒரு பூக்கிண்ணத்தில் "பேல்" மலர்கள் வைக்கப் பட்டுள்ளன. இவற்றில் எந்த ஒரு ஏற்பாடும் வேலையாட்களால் செய்யப்படவில்லை என்று பார்த்த உடனேயே தெரிகிறது. ஆழ்ந்த காதலுணர்வுள்ள அவள்தான், தன்னுடைய கரங்களாலேயே எல்லாவற்றையும் செய்துவைத்திருக்கிறாள். படுக்கை விரிப்பைப் பரப்பியிருப்பதிலும் ராஜலெக்ஷ்மியின் கைவண்ணத்தையே உணர்கிறேன். அவளேதான் இதையும் விரித்திருக்கவேண்டும்' என்று ஸ்ரீகண்டன் சொல்கிறான். இவ்விதமாகத்தான், ஆழ்ந்து வேரூன்றிய காதலுணர்வு தன் புறக்கணிப்புப் போர்வையைக் கிழித்துக்கொண்டு மேலெழுகிறது. ஸ்ரீகண்டன் பர்மாவுக்குப் போன இடத்தில் கடுமையாக நோய்வாய்ப்படுகிறான். நீண்ட காலம் தங்கியிருந்த பின் கல்கத்தாவுக்குத் திரும்புகிறான். ராஜலெக்ஷ்மி அவனைச் சந்தித்து அவன் குடியிருக்க ஒரு வீட்டை வாடகைக்கு ஏற்பாடு செய்தபோதிலும், அவள் அவனை உற்சாகமின்றி வரவேற்பதாகவே தோன்றுகிறது. அவனுக்காக ஒதுக்கப் பட்டுள்ள அறைக்குள் நுழைந்தவுடன், ராஜலெக்ஷ்மியின் உண்மையான பரிவுணர்ச்சியை அவனால் உணரமுடிகிறது. 'நான் உள்ளே நுழைந்ததும் எனக்காகவே ஒதுக்கப்பட்ட ஒரு அறை இருப்பதை

நான் தெரிந்துகொண்டேன். பியாரி (தொழில் முறைப் பாடகி என்கிற முறையில் ராஜலெக்ஷ்மி தனக்கு வைத்துக்கொண்ட பெயர் அது) என்னுடைய புத்தகங்களைக் கொண்டுவந்திருந்தாள். என்னுடைய "ஹுக்கா"வைக்கூட அவள் மறக்காமல் எடுத்து வந்திருந்தாள். பாட்னுவிலிருந்தபோது சூரிய அஸ்தமனச் சித்திரம் ஒன்றைக் காண்பதில் நான் மகிழ்ச்சியடைவேன். அதை மிக அதிகமான விலைக்கு வாங்கியிருக்கக்கூடும். அது அவளுடைய படுக்கை அறையில் வைக்கப்பட்டிருக்கும். ஆனால் அதைக்கூட அங்கிருந்து எடுத்து வந்து என் அறையில் வைத்திருக்கிறாள். அந்தப் படத்தைக்கூடத் தன்னுடன் கல்கத்தாவுக்குக் கொண்டு வந்து அங்கு மாட்டியிருந்த மாதிரியே இந்த அறையின் சுவரிலும் மாட்டிவைத்திருக்கிறாள். நான் எழுதப் பயன்படுத்தும் கருவிகள், என்னுடைய துணிமணிகள், சிவப்பு வெல்வெட் காலணிகளைக் கூட, பாட்னுவில் எவ்வளவு பத்திரமாக இருந்தனவோ அதே போல் இங்கு கொண்டுவந்து வைத்திருக்கிறாள். பாட்னுவில் இருந்தபோது எப்போதும் நான் ஒரு சாய்வு நாற்காலியில் படுத்து ஓய்வெடுத்துக்கொள்வதுண்டு. ஒருவேளை அதை அங்கிருந்து எடுத்து வரமுடியாமற் போயிருக்கலாம். ஆனால் அதே போன்ற வடிவத்தில் புதிய சாய்வு நாற்காலியொன்றைக் கல்கத்தாவில் வாங்கி, பாட்னுவில் இருந்தது போன்றே ஜன்னலுக்கு அருகில் போட்டிருந்தாள். மெல்ல நகர்ந்து சென்று அந்த நாற்காலியில் அமர்ந்து கண்களை மூடிக்கொண்டேன். ஆற்றின் முகத்துவாரத்துக்கு அருகில் எதிர்த்துவரும் வெள்ள அலைகளின் மெல்லொலியை, எழுச்சியடங்கிய நீரோட்ட வேகத்தை நான் உணர்ந்தேன்' என்று ஸ்ரீகண்டன் சொல்கிறான்.

II

விவரங்களை வலியுறுத்திச் சொல்லும்போதுதான் சரத்சந்திரர் முக்கியமாக யதார்த்தவாதியாகக் கருதப்படுகிறார். இன்னுமொரு காரணமும் உண்டு. அழகுணர்ச்சியின் மீதுள்ள வேட்கையால் அவ்வளவு அதிகமாக அவர் எழுச்சியூட்டப் பெறவில்லை. சமுதாயக் கொடுமைகளுக்கு எதிரான போராட்ட உணர்ச்சி காரணமாகவே அவர் மிகுந்த எழுச்சி பெற்றார். அவருடைய நாவல்களில் பெரும்பாலானவற்றில், குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்க வகையில், ஓரளவு சுயசரிதம் போன்ற ஸ்ரீகண்டா'வில், நேசமற்ற இரக்கமற்ற சமுதாயம், மதாபிமானம் என்று அவர் குறிப்பிடும் அம்சங்களை எதிர்த்து ஆவேசமான தாக்குதல்கள் இடம்பெறுவதைக் காணலாம். அந்த நாவல்களிலும் கதையிலும், அந்த எதிர்ப்புக்கள்

அவ்வளவு வெளிப்படையாக இல்லாதிருப்பின், அது கற்றுக் குட்டித் தனமாகவே உணரப்படும். அவருடைய இலக்கிய முயற்சியின் அடிப்படை என்றே பலரால் மதிக்கப்படும். ஆயினும் அவசரக்காரர்களான விமரிசகர்கள், அவருடைய மேதைமையின் ஒரேயொரு அம்சத்தை மட்டும் வைத்துக்கொண்டு, அளவுக்கு மீறிய அழுத்தம் கொடுத்துவிடுவார்கள். உண்மையில் அவருடைய எழுத்துக்கள் அனைத்துமே சமுதாயப் பிரக்ஞையின் தூண்டுதலால் தான் உருவாகியுள்ளன. அவருடைய படைப்பியல்பு, சந்தேகத் திற்கிடமற்ற முறையில் உண்மையுணர்வின்பாற்பட்டதுதான். ஆயின் அவருடைய படைப்புக்களால் ஏற்படும் இறுதி விளைவுகள் பெரும் அளவில் காதல்—வீர உணர்ச்சிகளையே கொண்டிருக் கின்றன. இன்னுஞ் சொல்வோமானால், திறனாய்வுக் கண்ணோட்டத் திற்கும் மனப்பாங்குகளை விளக்குவதற்கும் எவ்வளவுதான் உதவியாய் இருந்தபோதிலும், யதார்த்தவாதம், காதல்—வீர காவியப் பாங்கு போன்ற கருத்துக்களை சரத்சந்திரர் போன்ற எழுத்தாளர்கள் விளக்கிக் காட்டும்போது, இலக்கியச் சிறப்பை யும், கதையோட்டத்தையும் இறுதியாய்க் கணக்கிட ஏற்றதான தனித் தன்மை வாய்ந்த அடையாளங்களாக மதித்தோமானால்— அவை மதிப்பற்றவையாகவே விளங்குகின்றன என்பதும் தெரிய வருகிறது.

குறிக்கோளை வலியுறுத்துவதில் பிரச்சார எழுத்தாளராகவும், விஷயங்களை விளக்கிக்காட்டுவதில் யதார்த்தவாதியாகவும் சரத் சந்திரர் விளங்குகிறார். ஆனால் இயல்பான மனப்போக்கில் அவர் ஒரு காவியப் பாங்குடைய மனிதர். இப்ஸென், ஜோலா அல்லது ஷா போன்ற யதார்த்தவாதி, உயிர்த் துடிப்புள்ள பாத்திரங்களை உருவாக்கமுடியும். ஆனால் இந்த எழுத்தாளர்களின் படைப்புக் கள் விட்டுச் செல்லும் முனைப்பான எண்ணப் பதிவுகள் கருத்தைக் கவரும் கொள்கைகளாகவே அமைகின்றன. சமுதாயக் கிளர்ச்சி யின் துடிப்புடன் தோய்ந்திருந்தபோதிலும், சரத்சந்திரரின் நாவல்களின் அழகு என்பது, கருத்தைக் கவரவல்ல தனிமனிதர் சிறப்பியல்புகளாகவே விளங்குகிறது. இந்த தனிப்பட்ட சிறப் பியல்புகளை ராஜலெக்ஷ்மி, சாவித்திரி அல்லது கிரண்மயீ பாத்திரப் படைப்புக்களில் ஆசிரியரையோ வாசகரையோ அப்படியே ஈர்த்துக்கொள்ளும் வகையில் காண்கிறோம். அசலா வில், இந்தச் சிறப்பியல்புகள் மிகவும் நுட்பமாக அமைந்து, சமுதாயக் கண்ணோட்டம், ஒட்டுமொத்தமாக மறைந்து போய் விடுவதாய்த் தோன்றுகிறது. 'பதர்தபி' அல்லது 'ஷேஷ்

பிரஷ்ஞு'வில் உள்ள மாதிரி, தனி மனிதத் தன்மை முக்கியமில்லை. சொல்ல வந்த கருத்துத்தான் முக்கியமான கவனம் பெறவேண்டியது என்னும் சமயங்களிலும், கதாநாயகியருக்குக் காதலுணர்வு மிகுந்த கடந்தகாலம் இருந்திருப்பதைக் காண முடிகிறது. கடலிலும் நிலத்திலும் நிகழ்ந்த ஏராளமான விதிர் விதிர்க்கும் சாதனைகளைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் 'பதர்தபி'யில் ஏராளமாக உள்ளன. சரத்சந்திரரின் பல நாவல்களில், கடந்த நாட்களுக்கு மீண்டும் திரும்பிச் செல்ல விரும்புகிற ஆனால் அப்படிச் செய்ய முடியாத கதாநாயகிகளைப் பற்றிய உருவகங்களை—பார்வதி, ரமா, ராஜலெக்ஷ்மி, சபிதா—காணமுடிகிறது. அடிக்கடி தன்னை வெறும் யதார்த்தவாதி என்று வெளிப்படுத்திக் கொள்ளும் ஒரு எழுத்தாளருடைய கலைப்படைப்பின் ஒரு பகுதியாகவே ஆரம்பகால நட்பு அல்லது காதலைப் பற்றிய காவியப் பாங்கான ஈடுபாடு அமைந்துள்ளது. சரத்சந்திரரின் எண்ணங்களும், பரிவுணர்வும் சமுதாயப் பிரச்சினைகளாலேயேதான் விழிப்படைந்துள்ளதாய்த் தோன்றுகிறது. சமுதாய உறவுகளின் சிக்கல்மிகுந்த அமைப்பின் அற்பமான சிறுசிறு விஷயங்களில்தான் அவருடைய கூர்ந்து நோக்கும் தன்மை அழுந்தியிருந்தது. ஆனால் அவருடைய கற்பனைத் திறன், பெண்களின் மன ஆழங்களின் முக்கியமான மறைவிடங்களின் மர்மங்களைப் பற்றியே எழுதத் தூண்டியது எனலாம்.

சரத்சந்திரரைத் தூண்டிவிட்ட புரட்சிகரமான ஆவேசம் ஒரு புறம் இருக்கட்டும். இது யதார்த்தவாதி, வீர—காதலுணர்ச்சி ஆகிய இருவகைப்பட்ட எழுத்தாளர்களிடமும் காணப்படுகிற போக்குத்தான். அவருடைய நாவல்கள் காதலுணர்வின்பாற்பட்டவையாகவும் விளங்குகின்றன. ஏனெனில் அவற்றில் பெரும்பாலான பொய்யான ஏக்கங்களையும், நிறைவேறாத ஆசைகளையுமே படம்பிடித்துக் காட்டுகின்றன. 'தாத்தா' கதையிலுள்ளதுபோல், மகிழ்ச்சி நிறைந்த வெற்றிகரமான காதலைப் பற்றி எழுதும்போதும், தன்னுடைய சாதலுணர்வுகளுக்குப் போதுமான தோற்றத்தைத் தரமுடியாத கதாநாயகியின் ஆர்வ நாட்டத்தின் நுட்பமான தன்மையைப் பகுத்தாய்வதில் மிகுந்த ஆர்வம் காட்டுகிறார். இந்தக் காதலுணர்வுக்கு வலுவூட்டுவதான மற்றுமொரு விஷயம், காதலின் உணர்ச்சிவயப்பட்ட பகுதியின் மீது மட்டும் சரத்சந்திரர் காட்டும் அழுத்தம்தான். பிற்போக்குவாதியாய் இல்லாதபோதிலும், காதலிலிருந்து பாலுணர்வைப் பொதுவாக வேறுபடுத்திக் காட்டும் தூய்மைவாதிதான் அவர்.

தூய்மைவாதி என்பவன், காதல்—வீர உணர்ச்சியுடையவனாய் இருக்கவேண்டும் என்கிற கட்டாயம் எதுமில்லை. ஆயினும் சரத் சந்திரரின் கலைப்படைப்பில் உள்ள தனிச் சிறப்பே அதுதான். பாலுறவு தொடர்பான அப்பட்டமான உண்மைகளை எடுத்துக் காட்டுவதிலிருந்து அவர் விலகியிருக்கிறார். பண்பட்ட நிலையிலும், நுட்பமான உணர்ச்சியாகவும், வெறும் ஆத்மார்த்தமான வேட்கையாகவுமே காதலை அவர் விளக்கிக் காட்டுகிறார். ஸ்ரீகண்டா (பகுதி மூன்று) கதையில் ஒரு வண்டியில் அல்லது 'பதர்தபி'யில் ஒரு தொழிற்சாலையில் அல்லது சரித்ரஹீன் கதையில் அவ்வப்போது வரும் நிகழ்ச்சிகளில், வாழ்க்கையின் கீழ்மையான நிலைகளை விளக்கும்போது மட்டுமே, பாலுணர்வின் வெறுக்கத்தக்க பகுதியை நாம் காணநேர்கிறது. 'கிருஹதாஹா' வில் மட்டும், முந்தைய அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளவாறு, இந்தக் கூச்சத்தை விட்டுவிட்டு, பாலுணர்வால் குழப்பப்பட்ட காதலை விளக்கிக் காட்டுகிறார் ஆசிரியர். அதிலும், இயல்பான உருவகத்தைக் காட்டும்போது வியக்கத்தக்க தன்மை, புதிர்த் தன்மை இவற்றின்மீதான அழகான பதிவுகளையே வலுவேற்றிச் சொல்கிறார். ஏனெனில், கதாநாயகி சந்தர்ப்பச் சூழல்களின் கட்டாயங்களுக்கே பாதியளவு இணங்க நேர்கிறது. மறுபாதி, அவளுடைய மனத்தில் அரைகுறையாய்ப் புரிந்துகொண்ட ஏக்கங்களின் காரணமாகவே ஏற்படுகிறது. பின்னர், மதாசாரத்தாலோ ஒழுக்கத்தாலோ அங்கீகரிக்கப்படாத அனுபவங்களிலிருந்து விடுபட்டபோதும், அவளுடைய கணவனை மாஹிமுடன் ஒத்துப்போக முடியாதவளாகவே இருக்கிறாள்.

சரத்சந்திரரின் கலைப்படைப்பின் இன்னுமொரு காதலுணர்வு தொடர்பான அம்சம், மனித உணர்ச்சிகள்—இயற்கையின் ஆற்றல்கள் இவற்றின் ஆழமான தொடர்புகளைக் கண்டறிந்து வெளிப்படுத்துவதே. சரத்சந்திரர் ஒரு கவிஞர் இல்லை. அவருடைய நாவல்களில் இயற்கைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் அவ்வப்போதுதான் இடம்பெறுகின்றன. ஆயினும், உணர்ச்சிவசப்பட்ட நெருக்கடி நிலைகளில் அவருடைய கதாநாயகியர் அகப்பட்டுக் கொள்ளும்போது, மனிதாபிமான நாடகத்தில் தகுதியான ஒரு பகுதியை விளக்க இயற்கை பயன்படுகிறது. ஸ்ரீகண்டாவின் இரண்டாம் பாகத்தின் தொடக்கத்தில், ராஜலெக்ஷ்மியை ஸ்ரீகண்டன் சந்திக்கும்போது, தன்னுடைய இசைத் திறனின் ஆதரவாளராக விளங்கும் விருந்தினருடன் தனக்குள்ள தொடர்பை அவன் தவறாகப் புரிந்துகொள்வானோ என்று அஞ்சு

கிறுள். அதன் பிறகு அவளுடைய அச்சங்கள் மறைந்தவுடன், ஸ்ரீகண்டனின் திருமணத் திட்டம் பற்றி அறிய நேரும்போது, அதற்கு ஆதரவுதர அவள் முயன்றபோதிலும், அவளுடைய மனதைத் துயரில் ஆழ்த்துகிறது. அவளுடைய உள்மனத்தை அறிந்துகொண்ட ஸ்ரீகண்டன், திருமணம் செய்துகொள்வதில்லே என்ற தன்னுடைய தீர்மானத்தின் வெளிப்படையான உறுதி மொழியைத் தெரியப்படுத்துகிறுன். அதன் மூலம் அவன் என்றென்றைக்கும் ராஜலெக்ஷ்மிக்கே உரியவஞக இருக்கமுடியும். இந்த உறுதியின் விளேவு ஸ்ரீகண்டஞல் இவ்வாறு உயிரோட்ட முள்ளதாகக் காட்டப்படுகிறது :

'எங்கள் கண்கள் சந்தித்துக்கொண்ட அதே கணநேரத்தில், அவள் உடனடியாகத் தலேயணேயில் சாய்ந்துகொண்டு முகத்தை மறைத்துக்கொண்டாள். அவளுடைய உடம்பு முழுவதுமே நடுங்கத் தொடங்கியது. அடக்கமுடியாத வேகத்துடன் வெளிப் பட்ட கண்ணீரின் பொங்குதலால் அவள் விம்மத் தொடங்கிஞள்.

'நான் சுற்றிலும் பார்த்தேன். வீடு முழுமையுமே ஆழ்ந்த உறக்கத்தில் மூழ்கியிருந்தது. எந்த இடத்திலும் ஒரு சிறு அசைவு கூட இல்லே. பியாரி பாய்ஜி என்னும் அந்தத் தொழில் முறைப் பாடகியின் உணர்ச்சிகளின் நெஞ்சைப் பிளக்கும் போராட் டத்தை, ஆழங்காண முடியாத மனநிறைவுடன், வெளியே யிருந்து காரிருள் கண்டுகளித்துக் கொண்டிருப்பதுபோல் தோன்றுகிறது. அதனுடைய பல களியாட்ட நேரங்களில், அவளே உற்ற தோழியாக விளங்கியிருக்கிறுள்.'

பியாரியின் மனத்தில் நடக்கும் நாடகம் மிகவும் நுட்பமாக வருணிக்கப்பட்டுள்ளது. இரவின் இருள் தன்மைக்கும் புதிர்ப் போக்குக்கும் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கும்போது அந்த வருணேயின் தீவிரமும் பரந்த அமைப்பும் நன்கு புலஞகிறது.

'தாத்தா' கதையில், உள்ளூற அடங்கியுள்ள நாடகத்தன்மை ஸ்ரீகண்டாவிலோ கிருஹதாஹாவிலோ உள்ளது போன்று அவ்வளவு உணர்ச்சிமிக்கதாய் இருக்கவில்லே. அதிலும் ஒரு கடுமை யான உணர்ச்சிப் போராட்டத்தின்போது, தன்னேச் சுற்றியுள்ள இயற்கைப் பொருள்களில் ஒரு விந்தையான ஈடுபாட்டைக் கதா நாயகி உணர்கிறுள். சாத்தான் போன்ற ராஷ்பிகாரி என்பவனே விஜயா சமாளிக்கவேண்டியிருக்கிறது. அவன் தன்னே அவளுடைய பாதுகாவலஞக வெளிக்காட்டிக்கொண்டு அவளேத் தன்னுடைய மருமகளாக அடைய விரும்புகிறுன். அவளுடைய நலன் விழையும்

உண்மையான மனிதரான பெரியவர் தயாளைத்தான் அவள் நம்ப முடியும். நரேந்திரநாத்திடம் அவள் எவ்வளவு தீவிரமான காதல் கொண்டிருக்கிருள் என்பதை அவரால் உணரமுடியும். ஆனுல், தயாளின் சகோதரி மகளான நளினியிடம் நரேந்திரனின் மனம் ஈடுபட்டுவிட்டது என்று அவள் ஐயுறுகிருள். அவளுடைய வயதான நண்பரான தயாளும் அதற்கு ஆதரவளிப்பதாய் உணர்கிருள். ஒரு மாலை நேரத்தில் நரேந்திரனும் நளினியும் நெருக்கமாக இருப்பதை அவள் காணுகிருள். விரைவிலேயே அவர்கள் கணவன் மனைவியாய் ஆகிவிடுவார்கள் என்பதில் இப்போது அவளுக்குச் சந்தேகமில்லை. கடும் ஏமாற்றத்துடன் அவள் தயாளின் வீட்டை விட்டு வெளிவருகிருள். திறந்த வெளிக்கு அவள் வந்து சேர்ந்தவுடன், தன்னுடைய தனிப்பட்ட துயரம் இயற்கையில் பிரதிபலிப்பதுபோல் உணர்கிருள்: 'விஜயா வெளியே வந்ததும், வானத்தில் சிறிய மேகக் கீற்றுக்கூட இல்லா திருப்பதைக் கண்டாள். அது அமாவாசைக்குப் பிறகு ஒன்பதா வது நாள். நிலா அவளுக்கு நேரேயே இருந்தது. கண் கூசச் செய்யும் ஒளியுடன் அது பிரகாசித்தது. தன்னுடைய காலடியில் கிடக்கும் அற்பமான புல்லிலிருந்து, அவளால் காண முடிந்த பொருள்களனைத்தும்—வானம், சமவெளிகள், அவளுக்கு முன்னே தூரத்தில் தெரியும் கிராமத்துக் காட்டின் மங்கலான கோடு போன்ற வடிவம், ஆறு, அதன் நீரோட்டம்—அனைத்துமே அமைதியான இந்த நிலவொளியில் மயங்கிக் கிடப்பதாக அவளுக்குத் தோன்றுகிறது. எதுவுமே மற்றொரு பொருள் எதனுடனும் தொடர்புடையதாகவோ, பழக்கமானதாகவோ இல்லை. தங்களுடைய தனிப்பட்ட உலகங்களில் அவை துயிலில் ஆழ்ந்திருந்தபோது, அடையாளம் தெரியாத ஏதோ ஒரு சக்தி யால் இங்குமங்கும் தொடர்பற்ற முறையில் பிடுங்கி எறியப் பட்டவைபோல் தோற்றமளித்தன. இப்போது, அந்த ஆழ்துயில் கலைகிறது, அவை ஒன்றையொன்று வியப்புடன் பார்த்துக்கொள் கின்றன. ஒவ்வொன்றும், மற்றொன்றுக்குப் புதிய பொருளாய்க் காட்சியளிக்கிறது.'

சுரேஷும் அசலாவும் அவர்களுடைய புதிய வீட்டுக்குக் குடி போகும்போது, முதலிரவின்போது, பயங்கரமான புயல் வீசு கிறது. தன்னுடைய சொந்த வீட்டுக்கு ராம் பாபுவால் திரும்பி வரமுடியவில்லை. சுரேஷின் படுக்கையிலேயே அசலாவும் படுத்துக் கொள்ள நேருகிறது. அசலா தன்னை சுரேஷிடம் முழுமையாய் ஒப்படைத்து விடுகிருள். இந்த அவமானகரமான செயலுக்கு

இயற்கையும் தன்னுடைய சீற்றத்தால் தகுந்த களம் அமைத்துத் தந்துவிடுகிறது. 'அந்தக் கொடுமையான இரவு எப்போதும் போலவே வெளியில் பயங்கரமாய்க் குமுறத் தொடங்குகிறது. வானத்தின் மின்னல் கீற்றுக்கள் இருட் போர்வையைச் சுக்கல் சுக்கலாய்க் கிழித்துப் போட முயல்கிறது. மழையும் புயலும் தணியாத வேகத்துடன் எல்லாவற்றையும் தாறுமாறாய்ச் சிதற அடிக்கின்றன. ஆயினும் கண்மூடித்தனமான காம உணர்வாலும், வெட்கம் கெட்ட செயலாலும் அழிந்துபோன இரண்டு மனித மனங்களின் மூலம் ஏற்பட்ட நாசத்தின் சீற்றத்தோடு, இயற்கையின் கொந்தளிப்பை ஒப்புநோக்கினால் இது மிகவும் அற்பமான ஒன்று.' சுரேஷ் இறந்து போனபோது மாஹிம் அமைதியாய், உணர்ச்சியற்றவனாய் இருக்கிறான். தனக்கு முன்னால் எதிர்காலம் இருண்டு கிடப்பதை அசலா உணர்கிறாள். தனக்குள்ளும், தனக்கு வெளியேயும் அவள் காணும் பாழ்நிலை, இயற்கையிலிருந்து பெறப்பட்ட தகுந்த உருவகங்களின் மூலம் நன்கு விளக்கிக் காட்டப்பட்டுள்ளது: 'அங்கு அச்சமே இல்லை, கவலை இல்லை, ஆசை கொள்ளவேண்டியதோ அன்றி கற்பனை செய்து காண வேண்டியதோ எதுவும் இல்லை. எதிர்காலம் என்னும் தொடு வானம் வறண்ட பெரும்பரப்பில் விரிந்து கிடக்கிறது. அதில் வண்ணப் பொலிவில்லை, முறையான வடிவமில்லை, இயக்கமோ குணப்பாங்கோ எதுவும் இல்லை. அது முழுமையான ஒரு வெற்றிடம்தான்.

III

தன்னுடைய கூர்ந்த கவனிப்பிலும், கலை நுணுக்கத் திறமையிலும் யதார்த்தவாதியாகவும், வாழ்க்கையைப் பற்றிய மனப் பான்மையில் காதல் வீர உணர்வுகளை ரசிப்பவராகவும் விளங்கிய இந்த நாவலாசிரியர் தன்னுடைய படைப்புக்களில் விட்டுச் சென்றுள்ள இறுதியான அபிப்பிராயம்தான் என்ன?—என்று இப் போது யாரும் கேட்கலாம். முடிந்த முடிவான கருத்து என்பது ஆழமான சிந்தனை, பற்றற்ற தன்மை, பல்வேறு வகையான கருத்துக்கள் என்பனவற்றைப் பொறுத்தது. சரத்சந்திரர், உணர்ச்சி நிறைந்த முரண்பாடுகளைப் பகுத்தாய்வதிலும், விளக்கிக் காட்டுவதிலும், தன்னுடைய படைப்புக்களுக்கு வெளியே எங்கும் காணமுடியாத நுணுக்கமான, பரிவுணர்வோடு கூடிய அணுகுமுறையைக் கையாண்டிருக்கிறார். தன்னுடைய கதாநாயகிப் பாத்திரப் படைப்புக்களுள் தானே புகுந்துகொண்

டதுபோல், தான் காணும் வேதனை மிகுந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக விரித்துரைக்கிறார். அவர் எழுதும் முறை மிகவும் விளக்கமானது. அவருடைய பரிவுணர்வு மிகவும் ஆழமானது. தன்னுடைய கதாநாயகியருடன் சேர்ந்து அவர் தன்னை இனங் கண்டுகொள்வதுபோல் தோன்றுகிறது. அதன் மூலம் அந்தக் கதாநாயகியரே உணர்ந்தறிவதுபோல், அவர்களுடைய பிரச்சினைகளைச் சரத்சந்திரர் தாமே உணர்ந்துகொள்கிறார். இந்த மாதிரியான இனங் கண்டுகொள்கிற முறை, 'கிருஹதாஹா' (சிதைந்த வீடு) கதையில் உச்சத்தை எட்டுகிறது. கதாநாயகியைப் போன்றே, ஆசிரியரும் அதே மாதிரியான காரணங் காட்டி விளக்க முடியாத மனக் குழப்பத்தில் ஆழ்கிறார். சரத்சந்திரரே அசலாவைச் சரியாசப் புரிந்துகொள்ளவில்லையோ என்று தோன்றுகிறது. ஏனெனில் வாழ்க்கையின் முடிவான பிரச்சினை மிகவும் நுட்பமானது. அதை மனதில் வாங்கிக்கொள்வதும் விளக்குவதும் எளிதானதன்று. தான் படைத்த பாத்திரத்தைப் போன்றே ஆசிரியரும் மிகவும் தடுமாறிப் போகிறார் என்றே எண்ணத் தோன்றுகிறது.

தன்னுடைய படைப்புக்களில் சரத்சந்திரர் இரண்டறக் கலந்து விடுகிறார். ஒருவகையான நெருக்கத்தோடும், ஒளிவு மறைவற்ற தன்மையோடும், அந்தப் பாத்திரங்களின் செயல் நோக்கங்களையும், மனக்கிளர்ச்சிகளையும் பற்றிய மனப் போராட்டங்களை விளக்கிக் காட்டுகிறார். இதற்கு இணையாக மிகச் சிலவே உள்ளன. எனினும், சரத்சந்திரர் நகைச்சுவையுணர்வுடனேயே எதனையும் நோக்குகிறவர். வாழ்க்கையின் பல வண்ண முகட்டைத் தனி நிலையில் இருந்துகொண்டு அளவிடுகிற இயல்புடையவர். காதல் வீர உணர்வுகளைப் பற்றிய கனவுகளிலேயே திளைப்பவராயிருப்பதால், உணர்வுகளின் விந்தையான இயக்கங்களில் ஈடுபடுகிறார். ஆயினும், அவர் நகைச்சுவைப் பண்புடையவராகவும் இருக்கிறார். ஆகையால் தீவிரமான உணர்வுகளிலிருந்து பிரித்து விட முடியாத வரம்பு மீறல்களைக்கண்டும் பற்றற்ற மகிழ்ச்சியோடு அவரால் புன்னகைக்க முடிகிறது. 'கிருஹதாஹா'வில் சுரேஷ் பாத்திரத்தை மிகுந்த பரிவுணர்வுடன் நம் கண்முன் காட்டுகிறார். சுரேஷ் ஒரு துரோகியாக இருந்தபோதிலும், மற்றொரு மனிதனின் மனைவியைக் கவர்ந்து கொண்டவனாய் இருந்தபோதிலும், அவன் அசலாமீது கொண்ட காதலில், அச்சமற்ற, தன்னையே தியாகம் செய்து கொள்ளும் வெறித்தனம் இருப்பதையும் உணர வைக்கிறார். சுரேஷின் இந்தத் தன்மையின் முன் நாம் அனைவருமே

தலைதாழ்த்தத்தான் வேண்டும். ஆயினும், சுரேஷின் முட்டாள் தனமான குணப்பாங்கையும், அவனுடைய பசப்புக்களையும், விசித்திரமான போக்குகளையும் கூர்ந்து நோக்குகிறார். உண்மை யில், உணர்ச்சிகள்—நகைச்சுவைத் திறன் இவற்றின் மீதான சரத்சந்திரரின் உள் நோக்கும் தன்மை மிகவும் நெருக்கமாகப் பொருந்தியிருக்கிறது. சுரேஷின் பாத்திரப் படைப்பு எல்லாக் குணநலன்களும் சேர்ந்த ஒன்றாக விளங்குகிறது. அவனுடைய வேடிக்கையான நடவடிக்கைகள், அவனுடைய குணநலன்களைப் போன்றே, உணர்ச்சிவசப்பட்ட முரட்டுத்தனங்களின் ஒரு பகுதி யாகவே விளங்குகின்றன. 'பள்ளி ஸமாஜ்' (கிராம சமுதாயம்) கதையில் வரும் விஸ்வேஸ்வரியைப் போன்றும் ரமேஷைப் போன்றும், யதார்த்தவாதிகளை உருவாக்கியுள்ளபோதுதான், சரத்சந்திரரின் நகைச்சுவை உணர்வு அவரைக் காலைவாரி விடுகிறது. அவருடைய பாத்திரப் படைப்பு செயற்கையானதாக வும், ஒருபக்கச் சார்புடையதாகவும், உயிரோட்டமில்லாமலும் போலத் தோன்றுகிறது.

ஆசிரியர் தானே ஈடுபடுவதும், விலகி நிற்பதுமான தன்மை களின் கலவையை அவருடைய வேடிக்கையான படைப்புக் களிலும் காணலாம். ஒரு விகடக்காரனுக்குரியதான ஒட்டில்லாத தன்மையுடன் அவற்றை அளவிடுகிறார். ஆயினும் தன்னையும் அவற்றோடு சேர்ந்து இனங்காட்டுகிறார். அதுதான் இந்த உருவகங்களை மிகுந்த விவரமுள்ளவையாய் செய்கிறது. மிகுந்த உயிரோட்டமுள்ளதாகவும், ஒளிவு மறைவற்றதாகவும் காட்டு கிறது. விசித்திர இயல்புடைய ஹோமியோபதி மருத்துவரான பிரியநாத் பாத்திரப் படைப்பில், சரத்சந்திரர் தன்னைப் பற்றிய உருவகத்தையே படைத்திருப்பதாய்த் தோன்றுகிறது. அது உண்மைதான். ஹாஹ்னேமானும், ஹெரிங்கும் அரசோச்சிய ஹோமியோபதி மருத்துவ உலகில் மிகுந்த ஆர்வத்தோடு அவர் நுழைகிறார். பாத்திரப் படைப்பின் இந்த உள்ளியல்பைக் குழந்தைப் பருவம் பற்றிய உருவகங்களில் மிகவும் மேம்பட்ட முறையில் காணமுடிகிறது. காற்றாடியின் மீதான ஆசை, பேரம்பேசித் தேர்ந்தெடுக்கும் பாரேஷின் திறமை (தத்தா), கணேஷ் கார்த்திக் என்னும் இரண்டு ரோஹிட் இன வளர்ப்பு மீன்களின்மேல் ராமுக்குள்ள ஈடுபாடு (ராமேர் சுமதி) இவற்றில் இந்த உள்ளியல்பை அறியலாம். அவ்வாறே நன்கு வளர்ந்து பெரியவர்களான ஆண் பெண் பாத்திரப் படைப்புக்களில் விளக்கும் தனிமனப் போக்குகளிலும் காணலாம். —தன்னுடைய

மணேவியின் மீது குஞ்சா போஸ்டாமுக்குள்ள ஆசை (பண்டிட் மாஷாய்), செஸ் விளேயாட்டின்மீதான கைலாஷ் மாமாவின் ஆர்வம் (சந்திரநாத்), சாதிப் பெருமைக்கு தாகர் கூச்சப்படுவது (ஸ்ரீ கண்டா—இரண்டாம் பகுதி), சாஸ்திரங் களின்மீது தனக்குள்ள உயர்தரமான அறிவு பற்றிய ஷிபு பண்டிட்டின் வீண் தற்பெருமை (ஸ்ரீகண்டா—மூன்ரும் பகுதி) இவற்றை எடுத்துக்காட்டாய்ச் சொல்லலாம். ஏற்கெனவே சொல்லியவாறு, சரத்சந்திரரின் வில்லன் பாத்திரங்கள் வெளியி லிருந்தே உருவாக்கப்பட்டவர்கள். இதற்கு ஒரு விதிவிலக்கு 'தத்தா' ஸ்ரீகதையில் வரும் ராஷ்பிஹாரி பாத்திரம். இவரைத் தவிர வேறு எந்தப் பாத்திரமும் பிரமாதமாக அமையவில்லே. இந்த மோசமான அங்கதபாணிக் கதையிலும்கூடப் பாத்திரங் களின் குணநலன்களேக் கூர்ந்து நோக்கும் தன்மையின் சாயல்களே காணமுடிகிறது. நதூன்தா (ஸ்ரீகண்டா—முதல் பாகம்) பாத்தி படைப்பைச் சிறப்பான உதாரணமாய்ச் சொல்லலாம். தண்ணீர் அபாயம் ஒன்றிலிருந்து அவன் காப்பாற்றப்பட்ட பிறகு, அவனுக்குத் தன்னேப் பற்றிய அக்கறையைவிடக் காணமற்போன செருப்பு ஒன்றைப் பற்றிய கவலேயே அதிகமாகிறது.

சரத்சந்திரரின் நாவல்களிலிருந்து ஏதாவது ஒரு வாழ்க்கைத் தத்துவத்தைக் கற்றுக்கொள்ள வேண்டுமாஞல், அது கருணே யுணர்வின்மீதும், நகைச்சுவையுணர்வுடன் கூடிய பற்றற்ற தன்மையின் மீதும் எழுப்பப்பட்ட சகிப்புத் தன்மை என்னும் தத்துவமாகத்தானிருக்க முடியும். பதர் தபி, 'ஷேஷ் பிரஷ்ஞ' கதைகளில் வருவதுபோன்று, ஒரு பிரச்சாரக்காரராகவே (சரத் சந்திரர் தோன்றியபோதிலும், பிரச்சினேயின் மறுபக்கத்தையும் விளக்கிக் காட்ட அவர் அத்துறை கொள்கிருர். முக்கியமாகப் பெண்களேப்பற்றிய வருணனேயாளராகவே சரத்சந்திரர் இருந்த போதிலும் அவருடைய வாழ்க்கைத் தத்துவம், அவருடைய அற்புதமான இரண்டு ஆண் பாத்திரப் படைப்புக்களான ஸ்ரீகண்டா, ஜீவானந்தா (தேன பௌஞ)—இவர்களின் மூலமே மிகுந்த ஆற்றலுடன் சொல்லப்படுகிறது. முன்ஞல் குறிப் பிட்டுள்ளவாறு, காதலனுடைய ஆர்வமுனேப்பை ஒரு துறவின் அக்கறையின்மையுடன் ஸ்ரீகண்டன் ஒன்ருக இணேத்துக் காட்டு கிருன். அவன் அலேந்து திரிந்த எல்லா நேரங்களிலும், நடு நிலேமையாளருக்குரிய சுதந்திரமான கண்ணேட்டத்தையே பற்றி நிற்கிருன். கட்டுப்பாடற்ற ஜீவானந்தா ஆசிரியரின் வாழ்க்கைத் தத்துவத்தையே வெளியிடுவது முதல், நோக்கில்

கோமாளித்தனமாகத் தோன்றிய போதிலும், சில விஷயங்களில் ஜீவானந்தா பாத்திரப் படைப்பு குணப்பாங்குகளை வெளிபடுத்துவதில் ஆசிரியரின் உயர்தரமான சாதனையாக விளங்கி, அவருடைய நோக்கத்தைப் புரிந்துகொள்ள நமக்கு உதவுகிறது. ஜீவானந்தா ஒரு குடிகாரன், மோசக்காரன். ஒழுக்க உணர்வின் எல்லா அம்சங்களையும் சுத்தமாக ஒழித்துக்கட்டியவன். அவனைப் பொறுத்தவரை ஒரு பெண்ணின் கற்பு என்பது விலைக்கு வாங்கி விடக் கூடியதே. தன்னுடைய ஒழுக்கத்தைப் பற்றி எந்தப் பெண்ணாவது செருக்குடையவளாக இருந்தால், அவளைத் தன்னுடைய பணியாட்களின் அறைக்குக் கடத்திக்கொண்டு போய்விடுவான். இந்த அயோக்கியனின் பாத்திரப் படைப்பில் நம்மைக் கவருவது அவனுடைய தீச்செயல்களில் அவ்வளவு அதிகமாக இல்லை. தன்னைத் தானேயும் மற்றவர்களையும் அவன் பார்த்துக்கொள்கிற நகைச்சுவை உணர்வுதான். போலிப் பாசாங்குகளுக்கு அவன் அடிமையாகாதவன். தன்னையும் மற்ற வில்லன்களையும் அமைதியோடு கலந்த பற்றின்மையுடன் அவன் சீர்தூக்கிப் பார்க்கும்போது, ஜனார்த்தனன், ஷிரோமணி போன்ற அவனுடைய கூட்டாளிகள் அதிர்ச்சியுறுகிறார்கள். ஆயினும் அவனுடைய பாத்திரப்படைப்பை அது சிறப்பாகக் காட்டுகிறது, அவனுக்கு ஓர் இரட்டை மனப்பாங்கு இருப்பதாய்த் தோன்றுகிறது. குற்றத்திற்கு மேல் குற்றமாக அவன் செய்து கொண்டே போகிறான். இருப்பினும், தன்னுடைய செயல்களையும் தவறுகளையும் சற்றுத் தள்ளியிருந்து கவனிக்கிறான். மிஸ்டர் காய் என்பவனின் தளைகளிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொண்டு ஓட அவன் விரும்புகிறான். ஆயினும், தன்னை வளைத்துப் பிடித்துவிடுவார்கள் என்று அவன் உணர்ந்துகொண்டவுடன் தனக்கு எதிராக அந்த நீதிபதி கொண்ட பழம் பகைமையைத் தீர்த்துக் கொள்ளப் பார்க்கிறார் என்பதை எண்ணி மகிழ்ச்சி கொள்கிறான். கொஞ்சமும் தயக்கமின்றி, ஒரு நேர்மையற்ற திட்டத்தை ஷோதஷிக்குக் கூறுகிறான். அதேபோல் கொஞ்சம்கூடத் தயங்காமல் அவளுடைய கரங்களிலிருந்தே நஞ்சை வாங்கிக் கொள்கிறான்.

ஷோதஷியுடன் ஏற்படும் சந்திப்பு ஜீவானந்தாவிடம் திடீர் மாற்றம் ஒன்றை விளைவிக்கிறது. அது எதிர்பாராத ஒன்றாய் இருந்தபோதிலும், அவனுடைய மனப்போக்குடன் முற்றும் பொருந்தி வருவதான ஒன்றுதான். இந்தப் பிந்திய ஜீவானந்தா பாத்திரத்தில், சரத்சந்திரரின் வாழ்க்கைக்குரிய மனப்பான்மைக்

கான குறிப்பைக் காணமுடிகிறது. பெண்ணின் ஒழுக்கம் என்பது கடைச் சரக்கல்ல, அது ஒரு சமயக் கோட்பாடு என்பதை அவன் ஷோதஷியிடமிருந்து அறிந்துகொள்கிறுன். அவன் இப்போது வாழ்க்கையில் புதியதான ஒரு சுவையை உணர்கிறுன். வேசியை நாடுகிறவனுடைய காம உணர்ச்சியில்லே அது. தன்னே உணர்ந்து கொள்வதற்கான ஆரோக்கியமான நீடித்த நாட்டம்தான். ஆயினும் அவனுடைய வேடிக்கை மனப்பான்மை, எப்போதும் போலவேதான் மறைக்க முடியாததாய் விளங்குகிறது. ஷோதஷியின்மீது நிர்மலுக்கு உள்ள ஈடுபாட்டைப் பற்றியும், தன்னுடைய வாழ்க்கை முறையின்மீதான ஸாகரின் திட்டங்கள் இவற்றைப் பற்றியும் கிண்டல் செய்கிறுன். மாரடைப்பால் மரணம் நேரப்போவதையும் நல்ல நகைச்சுவையுணர்வுடனேயே நோக்குகிறுன். ஷோதஷி நிச்சயமாகத் தன்னுடன் மனேவியாக வாழ மாட்டாள் என்பதை உணரும்போது, அவள் ஒரு வேலேக் க்காரியாய்ப் போய்ச் சேர்ந்துள்ள ஒரு விடுதிக்குத் தன்னுடைய சொத்துக்கள் அனைத்தையும் தர்மமாக வழங்கிவிடுகிறுன். அதன் பின்னர் அமைதியுடன் ஓய்வு எடுத்துக்கொள்கிறுன். இந்த நன்கொடையை வழங்கும்போது, உண்மையில் தான் ஒரு துறவி இல்லே என்பதையும், சாதாரணமான, ஆனுல் சாதாரணமான ஆசைகளேக்கூட நிறைவேற்றிக்கொள்ள முடியாத மனிதன்தான் என்பதைக் குறிப்பிடுகிறுன். 'நான் ஒரு சந்நியாசி என்று நீ சொல்ல நினேக்கிருய்? அது முழுப் பொய். இனிமேலும் என்னுடைய உலகத்தில் எதையும் வீணடிக்க நான் அனுமதிக்க மாட்டேன். மனிதர்களிடையே மனிதனுகவே இங்கு வாழ விரும்புகிறேன். எனக்கு ஒரு வீடு வேண்டும். எனக்கு ஒரு மனேவி வேண்டும். எனக்குக் குழந்தைகள் வேண்டும். தடுக்க முடியாத நிலேயில் எனக்கு மரணம் வரும் நாளில், அவர்கள் அனேவரையும் நான் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும்போதே என் உயிர் பிரிய வேண்டும்.' இதுதான் சரத்சந்திரரின் தத்துவமான 'சாலேயின் உரிமை' என்பதைச் சுருக்கமாகக் கூறுகிறது.

சரத்சந்திரரின் படைப்புகள்

(மொழிபெயர்ப்புக்களில்)

சிறப்பான புத்தக அட்டவணை

ஆங்கிலம் உட்படப் பல்வேறு இந்திய மொழிகளில் வெளி வந்துள்ள சரத்சந்திரரின் நூல்களின் மொழிபெயர்ப்புக்கள் பின் வருமாறு பட்டியலிடப்படுகின்றன. அபிஞஷ்சந்திர கோஷால் எழுதிய 'சரத்சந்திரர் கிரந்த பிபரணி' மற்றும் கல்கத்தா தேசிய நூலகம் தயாரித்துவரும் பட்டியல் இவற்றின் அடிப்படையில் இவை தொகுத்தளிக்கப்படுகின்றன. இந்தப் பட்டியல் முழுமை யானதல்ல என்பதை ஒப்புக்கொள்ளத்தான் வேண்டும். பட்டியல்கள் மற்ெருருவர் வாயிலாகவே தயாரிக்கப்படுவதாலும் மற்ற இந்திய மொழிகளில் தொடர்பார்வமுடைய வாசகர் களுக்கு ஓரளவு உதவுவதற்காகவுமே இவை உருவாக்கப் படுவதாலும், விடுபடல்கள் இருக்கக்கூடும். அதற்காகத் தொகுத் தளிப்பவர்கள் பொறுத்துக்கொள்ள வேண்டுகிருர்கள். கூடிய வரையில், மொழிபெயர்ப்பாளரின் பெயர், வெளிவந்த ஆண்டு இவற்றைக் குறிப்பிட முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புக்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் பெரும் பாலும், ஸ்ரீஜகோமோகன் முகர்ஜி எழுதிய 'ஆங்கிலத்தில் வங்காள இலக்கியம்—ஒரு நூற்பட்டியல்' (1970) என்பதிலிருந்து எடுக்கப்பட்டுள்ளன. இந்தப் பட்டியலைத் தொகுத்தளிப்பதில் உதவிய பேராசிரியர் தேவிபால பட்டாச்சார்யா, ஸ்ரீ சாந்த குமார் குப்தா, ஸ்ரீசியாமப் பிரசாத் பட்டாச்சார்யா, ஸ்ரீ அபபூதரே (மாநில மத்திய நூலகம்)—இவர்களுக்குத் தொகுப் பாளர்கள் நன்றியுடையவர்களாயிருக்கிருர்கள்.

நாவல்கள்

1. பரதீதி—1913

ஆங்கிலம்—

'தி எல்டஸ்ட் சிஸ்டர் அண்டு அதர் ஸ்டோரீஸ் (பரதீதி, விலாஸி மற்றும் சாபி), வி. நரவணே 1950.

குஜராத்தி—

படீதீதி, பீம்ஜி ஹர்ஜீவன் பரேக், 1938, படாதீதி, பி. ஜே. ருபாரேல், 1946, படீதீதி, ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1964.

ஹிந்தி—

படீதீதி, ரூப் நாராயண் பாண்டேய, படீதீதி, ஸ்ரீகிருஷ்ண பார்மன் ஆதீ, பட பகன் (தேவதாஸ் சேர்ந்தது) ராமச் சந்திர வர்மா, படீதீதி, கமடாப் பிரசாத் ஸ்ரீவாஸ்தவா, 1955, படீதீதி, ஓம்கார் சாரதா, 1964, படீதீதி, ஸ்யாமு சன்யாஸி, 1962.

கன்னடம்—

அக்காயி, எம். மல்லாரி, 1944.

தமிழ்—

பழிக்குப் பழி, ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1959.

தெலுங்கு—

பட பஹனி, நீலகண்டன், படா தீதி, பொந்தலாபட்டி சிவராமகிருஷ்ணே.

ஸிந்தீ—

தாதி, பருமால் கேவல்ரமணீ.

மராத்தி—

மாதபி, பி. வி. வரேராகரா, மாதபி, பி.பி. குல்கர்னி. 1953.

உர்தூ—

பரீதீதி, பானுதத், பரீதீதி, மொழிபெயர்ப்பாளர் பெயர் தெரியவில்லை, 1960.

2. விராஜ் பௌ—1914

அஸ்ஸாமி—

விராஜ் பௌ, சாந்தி தத்தா, 1955.

குஜராத்தி—

விராஜ் வஹூ, எம். எச். தேசாய், 1933, விராஜ் வஹூ, ஆர்.பி. ஸோனி, 1954. விராஜ் வஹூ, சிவகுமார் ஜோஷி, 1952. விராஜ் வஹூ, எஸ். திரிவேதி, விராஜ் வஹூ,

கே. வாஸு, 1952, விராஜ் வஹு, ராம்சந்திர தேசாய், 1973.

ஹிந்தி—

பிரஜ் பஹு, சந்திரசேகர் பதக், 1919, விராஜ் பஹு, ஜி.எஸ். வர்மா, விராஜ் பஹு, பரேஸ் என். திரிபாதி, விராஜ் பஹு, தாகூர் தத்தா மித்ரா, விராஜ் பஹு, ராம்நாத் சுமன், 1961, விராஜ் பஹு, டி. ஜா, 1960. பிராஜ், சஜலா, க்ரு. வாரணுசி, 1967, விராஜ் பஹு, பிரகாஷ், ச. ஸ்ரீவத்ஸவ, 1954.

கன்னடம்—

ஸதிவிரஜா, எம். வேங்கடேசா, 1945. குலவாது, ராமச் சந்திர கோட்டலகி, 1969.

மராத்தி—

விராஜ் வாஹினி, பி.வி. வரேராகரா, 1943.

மலையாளம்—

பிராஜ் பாஹு, எம். அரவிந்த், 1964.

ஒரியா—

பிராஜ் பாஹு, சுரேந்திர ச. மஹந்தி, 1952.

பஞ்சாபி—

பிராஜ் பாஹு, ஹர்ஞும் தாஸ் ஸாஹிராய், 1961.

ஸிந்தி—

விராஜ், நானிக் ஹைஹேரணி, 1942.

தெலுங்கு—

விராஜ் பாஹு, நீலகண்டன் 1956, விராஜ் பாஹு, பொந்தலாபட்டி சிவராமகிருஷ்ணு.

உர்து—

பிராஜ்பாபு, 1960 (2-ம் பதிப்பு).

3. <u>பரிணிதா</u>—1914

தமிழ்—

லலிதா, ஏ. கே. ஜெயராமன், 1944.

தெலுங்கு—

பரிணிதா, சக்ரபாணி, 1946, பரிணிதா, கட்டேலிங்கையா, 1955, பரிணிதா, நீலகண்டன், 1956.

மலையாளம்—

பரிணிதா, காரூர் நாராயணன், 1955, அவள் விவாஹித்தயானு, பி.வி. ராமவாரியார், 1961. லலிதா, ஆர். நாராயண பணிக்கர், 1949.

கன்னடம்—

பரிணிதா, நீலகண்டன், 1956, பரிணிதா, குருநாத் ஜோஷி 1958.

அஸ்ஸாமி—

பரிணிதா, வீரேந்திரகுமார் பட்டாச்சார்யா, 1952.

குஜ்ராத்தி—

பரிணிதா, நாகின்தாஸ் பாரேக், 1937, பரிணிதா (அனுராதா சேர்ந்தது) ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி. 1960.

ஹிந்தி—

பரிணிதா, கிருஷ்ண சுக்லா, 1954, பரிணிதா, ரூப் நாராயணன் பாண்டேயா, பரிணிதா, காமதாபிரசாத் ஸ்ரீவத்ஸவ், 1955, பரிணிதா, ராமதாரி பிரஸாத், 1957, பரிணிதா, வேதப் பிரகாஷ், 1955, பரிணிதா, தான்ய குமார் ஜெயின், பரினிதா, ஹிந்தி பிரசாரக் வெளியீடு வாரணசி, 1965, லலிதா. கமலாபிரசாத் ராய், 1958.

மராத்தி—

பரிணிதா, பி. வி. வரேராகரா, 1944, பரிணிதா, பி. தாம்ஹேறன் காவா.

ஒரியா—

பரிணிதா, ஷேக் கரீம், 1664.

ஸிந்தி—

லலிதா, பி. கேவல்ரமணி, 1939.

4. பண்டிட் மாஷாய்—1915

தமிழ்—

புயல் ஓய்ந்தது, ஆர். சண்முகசுந்தரம்.

குஜராத்தி—

ஜீவன் யாத்ரா, கிஸான் ஸிம்ஹ சவ்டா, 1952, பண்டிட்ஜி ரமண்லால் ஸோனி, 1951.

ஹிந்தி—

பண்டிட்ஜி, ஸ்யாமு ஸன்யாஸி, 1961, பண்டிட்ஜி, ஸஜல் குமார், 1957, பண்டிட்ஜி, ரூப் நாராயண் பாண்டேயா, 1925, பண்டிட்ஜி (மஜ்லே பஹினுடன்), ராம் சந்திர வர்மா.

கன்னடம்—

விருந்தாவனு, குருநாத் ஜோஷி, 1958.

மராத்தி—

பண்டிட் மஹாஸாய், பி.வி. வரேராகரா, 1944.

உர்து —

பண்டிட்ஜி, கோபால் மித்தல், 1942.

5. **பள்ளி ஸமாஜ்—1916**

தமிழ்—

பன்மலர், ஆர். சௌரிராஜன், 1960, கிராம ஸமாஜம், அ.கி. ஜெயராமன், 1955, ராமா, ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1943.

குஜராத்தி—

பள்ளி ஸமாஜ், கிஸான்ஸிம்ஹ சாவ்டா, 1933, ராமா, மாணேக்லால் கோவிந்தலால் ஜோஷி, 1942, பள்ளி ஸமாஜ், நாகின்தாஸ் பாரேக், 1946, பள்ளி ஸமாஜ், ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1960.

கன்னடம்—

ஹள்ளிய ஸமாஜ், எச். கே. வேத வியாஸாச்சார்யா, 1948, ஹள்ளிய ஸமாஜ், ஆதவ ராமா, 1963. ஹள்ளிய ஜீவன், ராம் சந்திர கோட்டலாகி, 1971.

ஹிந்தி—

ஸமாஜ்-கா-அத்யாசார், பால்ராஜ் ஸஹகால், தேபதி ஸமாஜ், ராமனுத ஸுமன், தேபதி ஸ்மாஜ், நாகார்ஜுன், 1956, தேபதி ஸமாஜ், ஆதர்ஸ குமார், 1956, தேபதி

ஸமாஜ், காமதா பிரசாத், 1955 (3-ம் பதிப்பு), கிராமீண சமாஜ், ராம்சந்திரவர்மா.

மராத்தி—

காமவ கங்கா, பி. வி. வரேராகரா, 1941.

மலையாளம்—

கிராம ஸமாஜம், காரூர் நாராயணன், 1958.

தெலுங்கு—

ராமா, கட்டே லிங்கய்யா, 1955 பால்யுலு, சக்கரபாணி.

உர்தூ—

நீஹதி ஸமாஜ், யஸ்தானி ஜலந்தாரி.

6. சந்திரநாத்—1961

தமிழ்—

சந்திரநாத், ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1943.

அஸ்ஸாமி—

சந்திரநாத், கைலாஸ் சர்மா, 1957.

ஆங்கிலம்—

சந்திரநாத், பம்பாய் ஜய்கோ வெளியீடு, 1969.

குருமுகி—

அவாரா, கியான் ஸிங், 'கியானி'.

குஜராத்தி—

சந்திரநாத், கோபால்நாத் ஜீவாபாய் படேல், 1933, சந்திரநாத், ரமண்லால் பிதாம்பர்தாஸ் ஸோனி, 1941, சந்திரநாத், நாகின்தாஸ் பாரேக், 1945.

கன்னடம்—

சந்திரநாதா, எச். கே. வேத வியாசாச்சார்யா, 1949, சந்திரநாத், குருநாத ஜோஷி, 1960 (2-ம் பதிப்பு).

ஹிந்தி—

சந்திரநாத், தான்யகுமார் ஜெயின் சந்திரநாத், ராம் சந்திர வர்மா, 1935 (2-ம் பதிப்பு), சந்திரநாத், ஸ்ரீ கிருஷ்ண ஹஸாவத், 1946, சந்திரநாதா, டி. கே. ஜா, 1963.

மராத்தி—

சந்திரநாத், பி. வி. வரேராகரா, 1944.

மலையாளம்—

சந்திரநாத், ஆர். நாராயண பணிக்கர், 1933.

ஸிந்தி—

சந்திரநாத், பிஹாரி சாப்ரியா, 1946.

தெலுங்கு—

சந்திரநாத், கட்டேலிங்கையா, 1954.

7. பைகுந்தர் வில்—1916

தமிழ்—

வைகுண்டன் உயில், ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1952.

குஜராத்தி—

ஸாவ்கி மா, போகிலால் காந்தி, 1937, பிடா-நோ வார்ஸோ, ரமண் லால் ஸோனி, 1950, விமடா, கிஸான் ஸிம்ஹ் சாவ்டா, ஸாவ் கி மா, ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1963.

கன்னடம்—

வைகுந்தன மிருத்ய பத்ர, மேவுண்டி மல்லாரி, 1944, வைகுந்தன வுயிலு, வேதவியாசாச்சார், 1950.

8. அரக்ஷணீய—1916

குஜராத்தி—

அரக்ஷணீய, கிஸான்ஸிம்ஹ சாவ்டா, 1932, துர்க்கா, பாச்சுபாய் சுக்லா, 1940, ஞானதா, ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1963.

ஹிந்தி—

அரக்ஷணீய, ரூப்நாராயண் பாண்டேயா அரக்ஷணீய, ஜி. எஸ். வர்மா, அரக்ஷணீய, நாகார்ஜுன், 1957.

கன்னடம்—

அரக்ஷணீய, சி. கே. நாகராஜராவ், 1941.

மராத்தி—

அரக்ஷணீய, பி. வி. வரேராகரா, 1947.

ஸிந்தி—

பாகலகுரியம், கே. டி. ஹிந்தியா, 1942.

தெலுங்கு—

அரக்ஷணீய, நீலகண்டன், அரக்ஷணீய, சகாதேவ சூர்ய ப்ரகாச ராவு, 1930.

உர்தூ—

கரீப் கி துனியா, யஸ்தானி ஜலந்தாரி மற்றும் ரஃபியா ராம் சரண், 1954.

9. **ஸ்ரீகண்டா I,—1917, ஸ்ரீகண்டா II—1918, ஸ்ரீகண்டா III—1927, ஸ்ரீகண்டா IV—1933.**

தமிழ்—

ஸ்ரீகண்டன், ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1959.

ஆங்கிலம்—

ஸ்ரீகண்டா—பாகம் I, கே. ஸி. ஸென், தியோதாஸியா தாம்ஸன், 1922.

குஜராத்தி—

ஸ்ரீகண்டா—பாகம் I, II, ஆர். பி. ஸோனி, 1936, ஸ்ரீகண்டா—பாகம் III, IV, சுஷீல், 1952, ஸ்ரீகண்டா—பாகம் I, II, எஸ். திரிவேதி, 1955.

ஹிந்தி—

ஸ்ரீகண்டா—பாகம் I-IV, ரூப் நாராயண் பாண்டேயா, 1941. ஸ்ரீகண்டா—பாகம் I, II, IV, ஹேமசந்திர மோதி, ஸ்ரீகண்டா—பாகம் III, தான்யகுமார் ஜெய்ன், ஸ்ரீகண்டா—பாகம் I-IV கமல், 1953, ஸ்ரீகண்டா, ராமனுஜ ஸாமன், 1962, ஸ்ரீகண்டா—பாகம் IV, கமால் ஜோஷி, ஸ்ரீகாந்த், ஹம்ஸகுமார் திவாரி, 1970.

கன்னடம்—

ஸ்ரீகண்டா, குருநாத் ஜோஷி, 1946, ராஜலெக்ஷ்மி, குருநாத் ஜோஷி, 1944.

மராத்தி—

ஸ்ரீகண்டா, பி. வி. வரேராகரா, 1931, 1941.

ஸிந்தி—

ஸ்ரீகண்டா ஸி. ஹிந்துஜா, பி. கேவல்ரமணி, 1943—47.

தெலுங்கு—

ஸ்ரீகண்டா, நீலகண்டன், 1967.

10. தேவதாஸ்—1917

தமிழ்—

தேவதாஸ், தினகரன். 1945, தேவதாஸ், ஏ. கே. ஜெய ராமன், 1950.

அஸ்ஸாமி—

தேவதாஸா, தரணிகாந்த சர்மா, 1950.

குஜராத்தி—

தேவதாஸ், 'ஜ்யாபிக்கு', 1957, தேவதாஸ், ஷிவ்குமார் ஜோஷி, 1959, தேவதாஸ், விரஜ்லால் தாக்கர், 1925. தேவதாஸ், போகிலால் காந்தி, 1935, தேவதாஸ், பாலா பாய் விக்ரம்சந்த் தேசாய், 1947, தேவதாஸ், ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1963.

ஹிந்தி—

தேவதாஸ், தானப்பிரகாஷ் அகர்வால், தேவதாஸ் கமலா பிரசாத் சர்மா, 1941, தேவதாஸ், ராம் சந்திரவர்மா, தேவதாஸ், கங்கா பிரசாத் சின்ஹா, தேவதாஸ், ஜி. எஸ். வர்மா, 1957, தேவதாஸ், கிருஷ்ண வல்லப், 1957 தேவதாஸ், ஹஸன்குமார் திவாரி, 1960, தேவதாஸ், பி. ஸி. ஸ்ரீவத்ஸவா, 1972.

கன்னடம்—

தேவதாஸ், குருநாத் ஜோஷி, 1939.

மராத்தி—

தேவதாஸ், பி. வி. வரேராகரா, 1946, தேவதாஸ், விட்டல் சீதாராம் குர்ஜார், 1937.

மலையாளம்—

தேவதாஸ், டி. ஸி. பாஸ்கரன், 1949, தேவதாஸன் என். வி. கிருஷ்ண வாரியார், 1948.

ஒரியா—

தேவதாஸ், பிப்ரசரண் தாஸ்.

ஸிந்தி—

தேவதாஸ், பி. ஏ. ஸன்யால்.

தெலுங்கு—

தேவதாஸு, லாவண்யா, 1955, தேவதாஸ், கட்டே லிங்கையா, தேவதாஸ் (நாடகம்), கே. வி. ஜே. ராமராவ், தேவதாஸு, பொந்தலாபட்டி சிவராமகிருஷ்ண, 1953.

உர்து—

தேவதாஸ், யஸ்தானி ஜலந்தாரி, தேவதாஸ். துர்க்கா சங்கர் பரத்வாஜ்.

11. நிஷ்கிருதி—1917

ஆங்கிலம்—

தி டெலிவரன்ஸ், திலீப்குமார் ராய், 1914, ஸ்ரீ அரபிந்தோ திருத்தியமைத்தது, முன்னுரை, ரவீந்திரநாத தாகூர்.

குஜராத்தி—

நிஷ்கிருதி, கிஸான் சிங் சாவ்டா, 1934.

ஹிந்தி—

சுடகாரா, ஜி. எஸ். வர்மா, 1953, துடகாரா, கமலா பிரசாத் ஸ்ரீவத்ஸவ், 1952 (2-ம் பதிப்பு), நிஷ்கிருதி, தான்யகுமார் ஜெயின்.

கன்னடம்—

நிஷ்கிருதி, எஸ். அனந்த நாராயணு, 1946.

மராத்தி—

நிஷ்கிருதி, பி.வி. வரேராகரா.

மலையாளம்—

தரவாட்டம்மா, ஏ. மாதவன், 1946, மாதுரி, ஆர். என். பணிக்கர், 1947.

தெலுங்கு—

நிஷ்கிருதி, கே. வி. ஜே. ராமராவ், நிஷ்கிருதி, சிவராம கிருஷ்ண, 1957.

உர்து—

ஷிகாஸ்த், ரஷீத் ஜிலானி, 1942.

12. சரித்ரஹீன்—1917

தமிழ்—

சாவித்திரி, ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1949.

ஆங்கிலம்—

சரித்ரஹீன், பிஜய் லால் சாட்டர்ஜி, 1962.

குருமுகி—

அவாரா, கியான் சிங் 'கியானி.'

குஜராத்தி—

பிரண்யபாக், ரத்னேஷ்வர் பவானி சங்கர் வகீல், 1924, சரித்ரஹீன், போகிலால் காந்தி, 1939, சரித்ரஹீன், ரமண்லால் காந்தி, 1956, சரித்ரஹீன், ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1964.

ஹிந்தி—

சரித்ரஹீன், கிர்த்திகேயசரண், சரித்ரஹீன், ரூப்நாராயண் பாண்டேய, சரித்ரஹீன், கமல் பாலியா, 1951, சரித்ரஹீன், ராம்நாத் ஸுமன், 1967. சரித்ரஹீன், ரமேந்திரபண்டோபாத்யாயா, 1970.

கன்னடம்—

சரித்ரஹீன, குருநாத்ஜோஷி, சரித்ரஹீன, எம்.கே. பாரதி ரமணாசார்யா, 1953, சரித்ரஹீன, கே. வீரபத்ரா, 1959.

மராத்தி—

சரித்ரஹீன், பி. வி. வரேரகரா, 1948, சரித்ரஹீன் (2 பாகங்கள்), வி. எஸ். கர்ஜரா, 1948—49.

மலையாளம்—

சதீஷ் சந்திரா, ஆர். நாராயண பணிக்கர், 1948, சாவித்திரி, பி. குமாரன் நாயர், 1963.

ஒரியா—

சரித்ரஹீன, கோரகத்தமுஸ்ரா, 1962.

ஸிந்தி—

சரித்ரஹீன், கிருஷ்ண ஹேமரஜனி, 194?.

தெலுங்கு—

சரித்ரஹீனுலு, நீலகண்டன், 1956, சரித்ரஹீனுலு, சூரி, சரித்ரஹீனுலு, பொந்தலாபட்டி சிவராமகிருஷ்ண, 1950.

உர்து—

அவாரா, யஸ்தானி ஜலந்தாரி, 1944.

13. தத்தா—1918

தமிழ்—

பள்ளி நட்பு, ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1961.

ஆங்கிலம்—

தி பெட்ரோத்ட், சசீந்திரலால் கோஷ், 1964.

அஸ்ஸாமி—

தத்தா, கமலேஷ்வர் சாலிஹா, 1964.

குஜராத்தி—

தத்தா, ரமண்லால், பீதாம்பர் தாஸ் ஸோனி, 1950, ஸ்ரீமதி விஜயா, கே. எம். சாஸ்திரி, 1921, தத்தா, போகிலால் காந்தி, 1937, தத்தா ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1962.

ஹிந்தி—

விஜயா, ரூப் நாராயண் பாண்டேய, 1951, விஜயா, ஜி. எஸ். வர்மா, தத்தா, பலபத்ர தாகூர், 1947, தத்தா, சுந்தர்லால் திரிபாதி, விஜயா, எச். திவாரி, 1970.

கன்னடம்—

விஜயா, எம். ஜீ. ஸெட்டி, 1946, தத்தா, எச். கே. வாஸுதேவாசார்யா, 1948.

மராத்தி—

விஜயா, பி.வி. வரேராகரா, 1943.

ஒரியா—

தத்தா, கோராசந்த் மிஸ்ரா, 1969.

தெலுங்கு—

விஜயா, எஸ். குருஸ்வாமி, 1945.

14. கிருஹதாஹா—1920

தமிழ்—

அசலா, ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1941, கிருஹதாஹம், அ. கி. ஜெயராமன், 1940.

ஆங்கிலம்—

திஃபயர், சசீந்தரலால் கோஷ், 1964.

குஜராத்தி—

மன்ஜில், போகிலால் காந்தி, 1953, கிருஹதாஹ், போகிலால் காந்தி, 1939, கிருஹ்தாஹ், ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1963, கிருஹ்தாஹ், ரத்னேஸ்வர் பவானி ஷங்கர் வகீல், 1926, கிருஹ்தாஹ், பச்சுபாய் சுக்லா, 1947.

ஹிந்தி—

கிருஹ—தாஹா, நாராயண் ச. சட்டர்ஜி, 1932, கிரீஹ—தாஹா, பல்வத்ரதாகூரா, கிருஹ தாஹா, காந்தி கிரந்தகார் வெளியீடு, 1950, கிருஹ தாஹா, தான்யகுமார் ஜெய்ன், 1974, கிருஹ தாஹா, ராம் கோவிந்த மிஸ்ரா, 1953, கிருஹ தாஹா, ராம்ஞதி ஸுமன், 1962. கிருஹ தாஹ், ஹம்ஸகுமார் திவாரி, 1970.

கன்னடம்—

அரகின்மனே, மேவுண்டிமல்லாரி, 1949.

மராத்தி—

கிருஹ தாஹ், பி.வி. வரேராகரா, 1948.

தெலுங்கு—

கிருஹ தாஹம், நீலகண்டன், 1956, கிருஹ தஹனமு, பிலாகா கணபதி சாஸ்திரி, 1947.

உர்து—

கம்மன் பர்பாத், மலீல் மலிஹாபடி, 1952, மன்ஜில், யஸ்தானி ஜலந்தாரி.

15. பாமுனேர் மேயி—1920

தமிழ்—

சந்தியா, அ. கி. ஜெயராமன் 1958 (3-ம் பதிப்பு.)

குஜராத்தி—

விப்ரகன்யா, நட்வர்லால் ஜானி, 1955, பாமன்னி திகாரி, ஸ்ரீகாந்த் திருவேதி, 1960.

ஹிந்தி—

பாபனகபேடி, உபேந்திரநாத்ஜா, 1967, பாபனத பேடி, ராம்ஞத் சுமன், 1965.

கன்னடம்—

பிராமஞர ஹுடுகி, எச். கே. வேதவியாசாசார்யா, 1951. பிராமண கன்யே, ராம்சந்திர கோட்டலகி, 1970.

மராத்தி—

பிராம்மணஸி முலகி, பி. எஸ். தேசாய், 1944.

மலையாளம்—

பிராம்மண புத்ரி, ராம வாரியார், 1958.

ஸிந்தி—

பிராம்மணகன்யா, ஜே. லால்வாணி, 1947.

தெலுங்கு—

பிராம்மண பிள்ளா, நீலகண்டன், 1955.

உர்தூ—

பிராம்மண் கி பேடி, மாலில் மாலிஹா படி, 1961.

16. தேன பாவ்ஞு—1923

தமிழ்—

பைரவி, த. நா. குமாரசுவாமி, 1951, (2-ம் பதிப்பு), பைரவி, ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1963.

குஜராத்தி—

தேனபாவ்ஞு, மணேக்லால் ஜோஷி, 1940, பைரவி, கிஷன்ஸிம்ஹ சாவ்டா, 1935.

ஹிந்தி—

தேனபாவ்ஞு, கமலா பிரசாத்ராய், தேனபாவ்ஞு, ரூப் நாராயண் பாண்டேய, 1955, வேஞு தேஞு, ராம்ஞத் சுமன், 1965, வேஞு தேஞு, தனபிரகாஷ் அகர்வாலா, 1973.

கன்னடம்—

ஷோதாஷி, குருநாத் ஜோஷி, 1945.

மராத்தி—

பைரவி, பி. வி. வரேராகரா, 1942.

மலையாளம்—

பைரவி, கே. வாசுதேவன் மூஸாட்டு, 1952.

ஸிந்தி—

லேன்தேன், நாராயண் பாரதி, 1952.

17. நபபிதான்—1924

குஜராத்தி—

நவ் விதான், கிஸான் சிம்ஹ சாவ்டா, 1931.

ஹிந்தி—

நவ் பிதான், ரூப் நாராயண் பாண்டேய, 1926, நயா விதான், மகேந்திரகுமார் வார்.

கன்னடம்—

நபபிதான், மகாபடேன் வரா, 1954.

மராத்தி—

நவவிதான், பி. வி. வரேராகரா, 1948.

18. பதர் தபி—1926

தமிழ்—

பாரதி, அ. கி. ஜயராமன், 1951.

குஜராத்தி—

பதர் தபி, பாகம் I, ரமண்லால் பிதாம்பர்தாஸ் ஸோனி, 1946, பதர் தபி, பாகம் II, தயாசங்கர் கவி, 1946, பதர் தபி, பச்சுபாய் சுக்லா, 1953.

ஹிந்தி—

பாத்கே—தவேதார், யக்ஞதத்த சர்மா, 1952, பாத்-தே-தவேதார், மன்மதநாத் குப்தா, 1954, அதிகார், தான்ய குமார் ஜெய்ன்.

கன்னடம்—

அதிகாரா, வேதவியாசாசார்யா, 1947.

மராத்தி—

சப்யஸாசி, பி. வி. வரேராகரா பாரதி, பி. பி. குல்கர்ணி, 1946.

ஸிந்தி—

ஆஸாதீய ஜா உபாஸிகா, குபர்மல் ஹிந்து ஜா, 1939.

தெலுங்கு—

பாரதி, நீலகண்டன், 1967, (2-ம் பதிப்பு).

19. ஷேஷ்பிரஷ்ஞ 1931

தமிழ்—

கமலா, த. நா. ஸேனுபதி, 1953.

குஜராத்தி—

சேஷ்பிரஸ்ஞ, ரமண்லால், பி. ஸோனி, 1948, சேஷ் பிரஸ்ஞ, ரமண்லால் காந்தி, 1956, சேஷ் பிரஸ்ஞ, மாதவ் ராவ் பி. கார்ணிக், 1938.

ஹிந்தி—

சேஸ பிரஸன்ஞ, ராம்சந்திரவர்மா, சேஸ பிரஸ்ஞ, ராஜேந்திரகுமார் சகோதரர்கள், சேஸ பிரஸ்ஞ, ரூப் நாராயண் பாண்டே, 1956, சேஷ பிரஸ்ஞ, தன்யகுமார் ஜெய்ன், 1974, சேஷ பிரஸ்ஞ, ராமனுத் சுமன், 1962, சேஷ பிரஸ்ஞ, யக்ஞதக்த சர்மா, 1952, (2-ம் பதிப்பு).

கன்னடம்—

சேஷ பிரஸ்ஞ, எச். கே. வேதவியாசாசார்யா, 1948.

மராத்தி—

சேஷ் பிரஸ்ஞ, பி. வி. வரேராகரா, 1949.

ஒரியா—

சேஷ் பிரஸ்ஞ, மதன மோஹன மிஸ்ரா, 1966.

தெலுங்கு—

ஸேஸ் பிரஸ்ஞ, என். சுப்புராவ், 1954, ஸேஸ பிரஸ்ஞ, ஏ. வி. எஸ். ராமாராவ், ஸேஸ பிரஸ்ஞ, பொந்தலாபட்டி சிவராம கிருஷ்ண, 1952.

உர்தூ—

ஸாவல், மணி ராம் திவான, 1944.

20. பிப்ரதாஸ்—1933

தமிழ்—

விப்ரதாஸ், அ. கி. ஜயராமன், 1955

குஜராத்தி—

விப்ரதாஸ், ஆர். ஸோனி, விப்ரதாஸ், ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1964.

ஹிந்தி—

பிப்ரதாஸ், தனப்ரகாஷ் அகர்வால், பிப்ரதாஸ், மகாதேவ் ஸாஹா, விப்ரதாஸ், தன்யகுமார் ஜெய்ன், விப்ரதாஸ் (சுருக்கம்) ராமனுத் சுமன், 1965.

கன்னடம்—

விப்ரதாஸா, எம். கே. பாரதி ரமணாச்சார்யா, 1947, விப்ரதாஸ், சந்தூர் குப்சந்தானி, 1947.

மராத்தி—

விப்ரதாஸ், பி. வி. வரேராகரா, 1944.

தெலுங்கு—

விப்ரதாஸ், பி. கே. சாஸ்திரி, 1956.

21. ஸுபதா—1938

தமிழ்—

மாலதி, அ. கி. ஜயராமன், 1958.

குஜராத்தி—

ஷுபதா பாகம் I, II, ஷாந்திலால் ஷா, 1938, ஸுபதா, ஆர். ஸோனி, ஸுபதா, ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1958.

ஹிந்தி—

ஸுபதா, சுமங்கல் பிரகாஷ், சுதா, தனப் பிரகாஷ் அகர்வால்.

கன்னடம்—

சுபதா, ஏ. சங்கரா.

மராத்தி—

சுபதா, பி. வி. வரேராகரா.

ஸிந்தி—

ஸுபதா, டி. கே. சர்மா, 1949.

தெலுங்கு—

சுபதா, சி. சங்கரய்யா சாஸ்திரி, சுபதா, நீலகண்டன், 1953, சுபதா, ரவி, 1956.

22. ஷேஷேர் பரிச்சயா—1939

குஜராத்தி—

நவிவஹு, பச்சுபாய் சுக்லா, 1940.

ஹிந்தி—

ஸேஸ்-கா-பரிச்சய், காமத பிரசாத் ரே சர்மா, 1946, ஸவிதா, தன், பிரகாஷ் அகர்வால், அந்திம் பரிச்சய், ரமண்லால், சுமன், 1965 (சுருக்கம்).

மராத்தி—

ஸேவட்ச பரிச்சா, வி. எஸ். குர்ஜரா, 1949, அக்கேர்ஸீ ஓலக்கா, பி. வி. வரேராகரா, 1948.

தெலுங்கு—
ஸவிதா, ஏ. ராமகிருஷ்ணு, 1967, ஸவிதா, நீலகண்டன், 1956.

கதைகள்

1. **பிந்தூர் செல்லே—1914**
(மூன்று கதைகள் அடங்கியது. பிந்தூர் செல்லே, ராமேர் சுமதி, பதானிர்தேஷ் ஆகியவை.)

(அ) பிந்தூர் செல்லே

தமிழ்—
அமூல்யன், த. நா. குமாரசுவாமி, 1941.
குஜராத்தி—
ஜ்ரண் வர்த்தாவ், எம். எச். தேசாய், 1948, பிந்து மனுபாய் ஜோதானி, 1939.
ஹிந்தி—
பிந்துகா லடாகா, ஓம்கார் சரத், 1964, பிந்து காலடாகா ரூப்நாராயண் பாண்டேய, 1955, பிந்து கா பேடா அகலாபாத் கிதாப் மகால் வெளியீடு, 1959.
கன்னடம்—
பிந்துவினமக, எஸ். ஏ. பூர்வி, 1962.
மராத்தி—
தேவதாஸா அனி பிந்துஸ்ஸெனி பாலே, பி. வி. வரேரா கரா, 1957.
மலையாளம்—
பிந்தூர் செல்லே, பி. ஏ. தம்பி, 1960, பிரேம் ஸாகரம் கே. சுந்தரன், 1947.
தெலுங்கு—
பிந்துகாரி அப்பாயி, வி. சிவராம சாஸ்திரி, 1950, பிந்து காரப்பாயி, பொந்தலாபட்டி சிவராம கிருஷ்ணு, 1952.

(ஆ) ராமேர் சுமதி

தமிழ்—
மதனி, அ. கி. ஜயராமன், 1955, அன்புள்ளம், ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1961.
ஆங்கிலம்—
ராம்லால்ஸ் கன்வர்ஷன் இன் தி ட்ராட் அன் அதர் ஸ்டோரீஸ்—சலாதர் சிம்ஹ், சாகித்திய அக்காதமி, 1970

குஜராத்தி—
ஜ்ரண்வர்த்தாவ், எம். எச். தேசாய், 1948.

ஹிந்தி—
சோட்டாபாய், சுபோத் பாக்கட் புக்ஸ் வெளியீடு, 1971, பிராம்மண் கி பேட்டி, ராம்னுத் சுமன், 1967.

கன்னடம்—
சுமதி, எம். ஏ. குப்பம்மா, 1944, சுமதி, எஸ். ஏ. பூர்லி, 1962.

மராத்தி—
சோட்டா பாவ்வி, பி. வி. வரேராகரா, 1956, ஸீமா, யஸ்வந்த் தைண்டுல்கர்.

மலையாளம்—
சுமதி, காரூர் நாராயணன், 1955, சுமதி, கே. கிருஷ்ணய்யர், 1940.

தெலுங்கு—
சுமதி, லிங்கம், 1952.

(இ) பதாநிர்தேஷ்

அஸ்ஸாமி—
பாத் நிர்தேஷ், கைலாஷ் சர்மா, 1964.

மலையாளம்—
ஹேமா, வி. சி. நாராயணன், 1958.

மராத்தி—
பதாநிர்தேஷ், பி. வி. வரேராகரா, 1951.

தெலுங்கு—
திராணி கோய்காலு, கட்டேலிங்கையா, 1954.

2. மேஜ் தீதி—1915 (மேஜ் தீதி, தர்ப்பசூர்ணு, அந்தரே ஆலோ —மூன்று கதைகள் அடங்கியது)

(அ) மேஜ் தீதி

தமிழ்—
ஹேமாங்கினி, எஸ். குருஸ்வாமி, 1943, ஹேமாங்கினி, ஆர். சண்முகசுந்தரம், ஹேமாங்கினி, அ. கி. ஜயராமன், 1943, (2-ம் பதிப்பு).

குஜராத்தி—
ஜ்ரணவர்த்தாவ், எம். எச். தேசாய், 1948.

ஹிந்தி—

மஜ்ஹாலி தீதி, விஸ்ம ஆர்யா; மஜ்ஹாலி தீதி, ரூப் நாராயண் பாண்டேயா, மஜ்ஹாலி தீதி, ஷ்யாமு ஸன்யாஸி, 1961, மஜ்ஹாலி பஹன், ராம்சந்திர வர்மா.

கன்னடம்—

ஹேமாங்கினி, மத்வேஸா, 1949.

மராத்தி—

ஹேமாங்கினி, பி.வி. வரேராகரா.

பஞ்சாபி—

மஜ்ஹாலி தீதி, ஹர்ஜும் தாஸ் ஸாஹிராய், 1962.

(ஆ) தர்ப்பசூர்ணு

கன்னடம்—

தர்ப்பசூர்ணு, சி.கே. நாகராஜுலு ராவ், 1943, தர்ப்ப சூர்ணு, எச்.கே.வேதவ்யாசாச்சார்யா, 1948, கர்வபங்கா எஸ். ஏ. பூர்லி, 1962.

மலையாளம்—

தர்ப்பசூர்ணம், கோட்டயம், 1956. எண்டே பர்த்தாவு, எம். ஆர். நாராயண பிள்ளை, 1956.

(இ) அந்தரே அலோ

ஆங்கிலம்—

எ க்ளீம் ஆஃப் லைட் இன் த ட்ராட் அண் அதர் ஸ்டோரீஸ், ஸஸாதர் ஸின்ஹா, சாகித்திய அக்காதமி, 1970.

கன்னடம்—

சஞ்சலா, எச்.கே. வேதவ்யாஸாச்சார்யா, 1952.

3. காஷிநாத்—1917 (ஏழு கதைகள் அடங்கியது)
(அ) காஷிநாத், (ஆ) ஆலோ-ஓ-சாயா,
(இ) மந்திர், (ஈ) போஜா, (உ) அனுப்மார் ப்ரேம், (ஊ) பால்யஸ்மிரிதி,
(எ) ஹரிச்சந்திரன்.

(அ) காஷிநாத்

தமிழ்—

காசிநாதன், அ.கி. ஜயராமன், 1952, காசிநாதன், ஆர். சண்முகசுந்தரம்.

குஜராத்தி—

காஸிநாத், ரமண்லால் ஸோனி, 1943.

ஹிந்தி—

காசிநாதா, ராமநாதஸுமன், 1969.

கன்னடம்—

காஷிநாத், சி.கே. நாகராஜராவ், 1946

மராத்தி—

காஷிநாதா, பி.வி. வரேராகரா, காசிநாத், பி. பி. குல்கர்ணி, 1949.

மலையாளம்—

காசிநாதம், என்.வி. கிருஷ்ண வாரியார், 1958.

ஸிந்தி—

காசிநாத், விமல் குமாரி, 1939.

தெலுங்கு—

காசிநாத், கட்டேலிங்கையா, 1954, காசிநாத், பொந்தலாபட்டி சிவராம கிருஷ்ணு, 1951.

(ஆ) ஆலோ-ஓ-சாயா

தமிழ்—

அனுபமா, ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1959.

(இ) மந்திர்

தமிழ்—

கோவில், மொழிபெயர்ப்பாளர் பெயர் தெரியவில்லை.

கன்னடம்—

மந்திரா, காங்கேயா, 1946, மந்திரா, எம் ஏ. குப்பம்மா, 1960.

(ஈ) அனுப்மார் பிரேம்

தமிழ்—

அனுபமா, அ.கி. ஜயராமன், 1942, அனுபமா, ஆர். சண்முகசுந்தரம், 1959

கன்னடம்—

அனுப்மார் பிரேமா, எச். கே. வாசுதேவாச்சார்யா, 1947. அனுபமேய பிரேமா எஸ். ஏ.பூர்லி, 1962.

ஸிந்தி—

அனுபமா, விமல் குமாரி, 1939.

(உ) பால்யஸ்மிருதி

ஹிந்தி—

பச்பன் கி கஹானியாங், சவுத்ரி அண் சன்ஸ் வெளியீடு. 1955.

மராத்தி—
பால்யஸ்மிருதி, ஜஸபந்த் தெண்டூல்கர்.

தெலுங்கு—
பால்யஸ்மிருதி, கட்டேலிங்கையா, 1956.

(ஊ) ஹரிசரண்

மராத்தி—
ஹரிசரண், ஜஸபந்த் தெண்டூல்கர்.

4. **ஸ்வாமி—1918** (இரண்டு கதைகள் அடங்கியது)
(அ) ஸ்வாமி, (ஆ) ஏகாதசி பைராகி.

(அ) ஸ்வாமி

குஜராத்தி—
ஸ்வாமி, ரமண்லால் ஸோனி, 1934, ஸ்வாமி, எஸ். திரிவேதி, 1958.

ஹிந்தி—
ஸ்வாமி, ராமனுத ஸுமன், 1966, பதிதேவ், கமலா பிரசாத் ராய்.

கன்னடம்—
ஸ்வாமி, எஸ். அனந்தநாராயணு, 1946, ஸ்வாமி, மனோகர், 1962.

மராத்தி—
ஸ்வாமி, பி. வி. வரேராகரா.

மலையாளம்—
ஸாவ்தா, டி. கே. ராமன் மேனோன், 1953

ஸிந்தி—
ஸ்வாமி, பி. கேவல்ரமணி, 1939.

தெலுங்கு—
சௌதாமினி, டி. என். குமாரசுவாமி, 1939, ஸ்வாமி, பொந்தலாபட்டி சிவராம கிருஷ்ணு, 1952.

உர்தூ—
சபேரான், பிரேம்சந்த்.

(ஆ) ஏகாதசி பைராகி

ஹிந்தி—
வைராகி, பிரகாச சந்திர ஸ்ரீவத்ஸவ், 1954.

கன்னடம்—

யேகாதஸி பைராகி, மேவுண்டி மல்லாரி, 1952.

5 ச்சாபி—1920 (மூன்று கதைகள் அடங்கியது)
(அ) ச்சாபி, (ஆ) மாம்லார் பால், (இ) பிலாஷி.

(அ) ச்சாபி

ஆங்கிலம்—

த போர்ட்ரெய்ட் இன் த ட்ராட் அண் அதர் ஸ்டோரீஸ், சஸாதர் ஸின்ஹா, சாகித்திய அக்காதமி, 1970

குஜராத்தி—

ச்சாபி, ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1957, சாபி, கோபால்தாஸ், ஜீவாபாய் படேல், 1940.

(ஆ) பிலாஷி

ஆங்கிலம்—

த ஸ்னேக் சார்மர்ஸ் டாட்டர் (ட்ராட் அண் அதர் ஸ்டோரீஸ்—தொகுப்பில்) ஸஸாதர் ஸின்ஹா, சாகித்திய அக்காதமி, 1970

ஹிந்தி—

விலாஸி, ராஜேஸ் தீக்ஷிதா, 1961.

மராத்தி—

பிலாஸினி, ஜஸபந்த தெண்டூல்கர்.

தெலுங்கு—

விலாஸினி, கட்டேலிங்கையா.

6. ஹரிலக்ஷ்மி—1926 (மூன்று கதைகள் அடங்கியது)
(அ) ஹரிலக்ஷ்மி, (ஆ) மஹேஷ், (இ) அபாகிர் ஸ்வர்க்கா.

(அ) ஹரிலக்ஷ்மி

தமிழ்—

ஹரிலக்ஷ்மி, கே. பி. ராஜகோபாலன்.

மலையாளம்—

ஹரிலக்ஷ்மி, காரூர் நாராயணன், 1955.

தெலுங்கு—

ஹரிலக்ஷ்மி, கட்டேலிங்கையா. 1955.

(ஆ) மகேஷ்

ஆங்கிலம்—

த ட்ராட் அண் அதர் ஸ்டோரீஸ் ஸஸாதர் ஸின்ஹா, சாகித்திய அக்காதமி, 1970.

கன்னடம்—

மஹேஷ், குருநாத் ஜோஷி.

மராத்தி—

மஹேஷ், பி.வி. வரேராகரா.

(இ) அபாகிர் ஸ்வர்க்கா

ஆங்கிலம்—

அபாகி'ஸ் ஹெவன் (ட்ராட் அண் அதர் ஸ்டோரீஸ் தொகுப்பில்), ஸஸாதர் ஸின்ஹா, சாகித்திய அக்காதமி, 1970.

ஹிந்தி—

அபாகி கா ஸ்வர்க்கா, ஆர். தீக்ஷிதா, 1961

கன்னடம்—

அபாகினிய ஸ்வர்க்கரிஹணு, மேவுண்டி மல்லாரி, 1951, அப்ரகினீய ஸ்வர்க்காரோஹணை, எச். வி. நாராயண்ராவ்.

மராத்தி—

ஓவகினீகா ஸ்வர்க், பி. வி. வரேராகரா.

7. அனுராதா ஸதி ஓ பாரேஷ்—1934

(மூன்று கதைகள் அடங்கியது)
(அ) அனுராதா, (ஆ) ஸதி,
(இ) பாரேஷ்

(அ) அனுராதா

குஜராத்தி—

அனுராதா, தயாசங்கர் கவி, 1938, அனுராதா, ஸ்ரீகாந்த் திரிவேதி, 1962, அனுராதா, ரமண்லால் ஸோனி, 1938.

ஹிந்தி—

அனுராதா, நிஹால் சந்திரவர்மா, அனுராதா, ஜி. எஸ். வர்மா.

கன்னடம்—

அனுராதா, எச். கே. வேதவியாசாச்சார்யா, அனுராதா, குருநாத் ஜோஷி & எம்.ஏ. குப்பம்மா, 1944, அனுராதா, எஸ். ஏ. பூர்லி, 1962.

மராத்தி—

அனுராதா, பி. வி. வரேராகரா, 1947.

தெலுங்கு—

அனுராதா, கட்டேலிங்கையா, 1954, அனுராதா, பொந்தலாபட்டி சிவராம கிருஷ்ண, 1952.

(ஆ) பாரேஷ்

கன்னடம்—

பாராஸா, எச். கே. வேதவியாசாசார்யா, 1949.

கட்டுரைகள்

1. நாரீர் மூல்ய—1923

ஹிந்தி—

நாரீ கா மூல்ய, வாரணசி, சௌதுரி அண் சன்ஸ் வெளியீடு, நாரீ கா மூல்ய, ராம்சந்திர வர்மா, 1955 (2-ம் பதிப்பு.)

நாடகம்

1. ஷோடாஷி—1927

ஹிந்தி—

ஸோதாஸி, தன்யகுமார் ஜெய்ன்.

கன்னடம்—

ஸோதாஸி, குருநாத் ஜோஷி, 1945.

தமிழ்—

துணை, சௌரி, 1961.

சரத்சந்திர சாட்டர்ஜி (1876—1931), இலக்கிய மரபில் பக்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி (1838—1894), ரவீந்திரநாத தாகூர் (1861—1949) இவர்களின் நேரடி வரிசையில் வந்தவர். இவருக்குக் கல்விபெறும் வசதியோ பொருளாதார வசதியோ இல்லை. நடுத்தர வயதுக் காலம்வரை வறுமைக்கு எதிராகவும், அநீதிகளை எதிர்த்தும் போராடவேண்டியிருந்தது. வாழ்க்கையை அப்பட்டமாக உணர்ந்தவர் அவர். சொந்த வாழ்க்கையில் கண்டதையும் அனுபவித்தவற்றையுமே அவர் தன் நூல்களில் கையாண்டார்.

சரத்சந்திரரின் 'பரதீதி' கதை பாரதி பத்திரிகையில் தொடராக வெளியிடப்பட்டபோது (1907), அதை எழுதுபவர் ரவீந்திரநாத தாகூராகத்தான் இருக்கவேண்டும் என்று வாசகர்கள் கருதினர். இப்படித்தான் வங்க இலக்கிய உலகில் சரத்சந்திரர் நுழைந்தார். 'வங்காளத்தில் சிரமப்படாத அதிருஷ்டம் வாய்ந்த ஒரே எழுத்தாளன் நான்தான்'—என்று அவரே ஒருமுறை கூறியதுண்டு. எழுத்துத் துறையில் அடி எடுத்துவைத்த நாளிலிருந்தே புகழடைந்தவராக விளங்குகிறார். இச் சிறப்பு இன்றும் வங்காளி வாசகர்களிடையே நிறைந்து நிலவுகிறது.

பல இந்திய மொழிகளில், அவருடைய படைப்புக்கள் வெளியாகியுள்ளன. அவருடைய புகழ், அவருடைய சொந்த மொழி எல்லைக்குள் மட்டும் அமையாமல், வெளியிலும் பெருமையுற்றது என்பதை உணர இது உதவும். அந்த நேரத்தில், சரத்சந்திரர் மிகவும் சிறந்த எழுத்தாளராய் விளங்கினார் என்று தோன்றுகிறது.

துரதிருஷ்டவசமாக, இந்த நாவலாசிரியரைப்பற்றி மிகக் குறைவான விவரங்களே தெரியவருகின்றன. அவரது படைப்புக்களைப்பற்றி பல ஆராய்ச்சி விமரிசனங்கள் வரவேண்டியுள்ளன.

டாக்டர் சுபோத்சந்திர ஸென்குப்தா, புகழ் வாய்ந்த அறிஞர். சரத்சந்திரருடைய படைப்புக்களைப்பற்றி எழுதத் தகுதி வாய்ந்தவர் என்று கருதப்படுபவர். எனவேதான், சாகித்திய அக்காதெமி, இந்த மகத்தான நாவலாசிரியரின் நூறுவது பிறந்த நாளை யொட்டிய வாய்ப்பைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு, இந்தியா முழுமையிலும் உள்ள வாசகர்களுக்கு இந்த வரலாற்று நூலை வழங்குகிறது. சரத்சந்திரர் ஒரு மகத்தான மனிதர், கலைத் திறனுடையவர் என்னும் முறையில் உண்மையானதும், ஆராய்ச்சிப் பாங்கில் நம்பத்தக்கதுமான விவரங்களை இந்த நூல் வழங்குகிறது.

அட்டை அமைப்பு : பூர்ணேந்து பாத்ரீய
விலை : SAHITYA AKADEMI
REVISED PRICE Rs. 25-00