

## داستانهای راجا راتو

رابرت جی. ری  
ترجمه نیما ابراهیم نژاد

راجا راتو در ۲۱ ژوئیه ۱۹۰۸ در شهر "هسان" واقع در جنوب هند در خانواده‌ای برهمن چشم به جهان گشود. افکار و دلبستگی‌های معنوی پدر بزرگش و زندگی روستایی در "هادی هالی" بر دوران کودکی وی تأثیر بسزایی داشت. پدرش ه.و. کریشناسوامی در دانشکده نظام حیدرآباد تدریس می‌کرد و خود او در مدرسه "عالیه" که مدرسه مسلمانان بود، تحصیلاتش را آغاز کرد و در این مدرسه تنها دانش آموز هندو بود. در دانشگاه "الیگر" با پایمردی اریک دیکسون با فرهنگ اروپا آشنا شد، اما پس از چندی به حیدرآباد بازگشت و از دانشکده نظام آنجا فارغ‌التحصیل شد (۱۹۲۸). سپس با گرفتن بورس تحصیلی به دانشگاه‌های "مون پلیم" و "سورین" فرانسه رفت. در اوایل دهه ۱۹۳۰ به هند بازگشت و برخی از رهبران روحانی و سیاسی هند از جمله مهاتما گاندی را ملاقات کرد و در جنبش استقلال طلبانه هند درگیر شد. در سالهای ۴۴-۱۹۴۳ به همراه احمد علی گاهنامه *Tomorrow* را منتشر کرد. سلوک معنوی او از سال ۱۹۴۳ آغاز شد، یعنی آنگاه که سری آتماناندا گورو<sup>۱</sup> را در "تریواندروم" ملاقات کرد. او در سال ۱۹۶۵، با عنوان استاد فلسفه، در دانشگاه تگزاس مشغول تدریس شد و از آن هنگام تا کنون، پیوسته بین میهنش و آمریکا در رفت و آمد بوده و از این طریق توانسته پیوند با منشأ سنتی ارزشهای معنوی خود را همچنان حفظ کند. آثار وی عبارتند از:

- ۱- کانتاپورا (۱۹۳۸)
- ۲- گاو سنگرها (مجموعه داستانهای کوتاه) (۱۹۴۷)
- ۳- مار و طناب (۱۹۶۰)
- ۴- پلیس و گل سرخ (مجموعه داستانهای کوتاه به انگلیسی و فرانسه)
- ۵- گریه و شکسپیر (۱۹۶۵)
- ۶- رفیق کیری لوف (۱۹۶۵)

برای توصیف آثار راتو، چاره‌ای نداریم جز آنکه آنها را آثاری "روحانی" و "ماوراءطبیعی" بنامیم. نخستین داستانهای او (که ابتدا به زبان محلی خودش یعنی "کنادا" و سپس به زبان انگلیسی به نگارش درآمد) در سالهای ۱۹۳۰ نوشته شد اما هیچ گاه به صورت کتاب درنیامد. سرانجام در ۱۹۴۷ مجموع این داستانها در کتابی تحت عنوان *گاو سنگرها و چند داستان دیگر*<sup>۲</sup> به چاپ رسید. بیشتر داستانهای این کتاب، بیانگر تجربیات آغازین وی در بکارگیری زبان انگلیسی برای بیان افکار و احساسات مردم هند و همچنین پرداختن به مضامین زندگی روستایی و تجربیات مذهبی هندوهاست که دستمایه نخستین رمان او یعنی *کانتاپورا*<sup>۳</sup> می‌شود. داستان مهیج *کانتاپورا* به شیوه پر طول و تفصیل *مهاباراتا*<sup>۴</sup> و *رامایانا*<sup>۵</sup> با ساختار حکایات دنباله‌دار، به سبکی

محاوره‌ای و خودمانی گویی از زبان مادر بزرگی روستایی که قصه‌های کهن را یکی پس از دیگری تعریف می‌کند، نقل می‌شود. در این داستان شرح کامل و دقیقی از زندگی روزمره ساکنان خیالی روستای "کانتاپورا" به دست داده می‌شود. زندگی اینان، با عبادت الهه کنچاما، با آیین‌ها و جشنهایی که ملکوت خدا را واقعی و با شکوه می‌نماید، عجیب شده است. نظمی دیرینه سال بر زندگی روزمره اهالی کانتاپورا حاکم است. در اینجا بنا به گفته ناراسیمایا، "حس گذشته با حس حال پیوند معنا داری یافته است." و هیچ فردی جدا از جامعه، هویت ندارد. "الهه کنچاما به هر عملی ارزش و اهمیت می‌بخشد. از اینرو "مورتی"، برهمن پیرو گاندی می‌تواند جامعه را به مقاومت مسالمت آمیز در برابر انگلیسیها برانگیزد. مبارزه برای استقلال جزئی از زندگی مذهبی چند هزار ساله هند می‌شود، هر چند که پیروزی نصیب حکومت می‌شود و در کانتاپورا، "نه انسانی بجا می‌ماند، و نه پشاهای."

یکی از دلپذیرترین تجربه‌های ادبی آن است که سیر تحول یک نویسنده را از مراحل مقدماتی تا دستیابی به کمال هنری، کنجکاوانه بررسی کنیم. نشانه‌های این تحول را می‌توان در شکل و ساختار داستان، در شخصیت‌های آن، در درونمایه و طرح آن، در سمبولیسمی که در آن به کار گرفته شده و بخصوص در سبک آن، مشاهده کرد. اما در مورد نویسنده‌ای مانند راجا راتو که زبان انگلیسی، زبان مادری اش نیست، سبک داستان اهمیت ویژه‌ای می‌یابد زیرا او می‌کوشد تا در داستانهایش آهنگ زندگی هندی و ویژگی‌های سنتی سانسکریت را در کالبد نثر انگلیسی جای دهد چنان که خودش در دیباچه کانتاپورا می‌نویسد:

انسان ناچار است در زبانی که از آن او نیست، روحی را بدمد که از آن اوست... ما نمی‌توانیم مثل انگلیسیها بنویسیم، نباید هم بنویسیم. همچنین، نمی‌توانیم فقط آن گونه بنویسیم که هندی زبانان می‌نویسند، زیرا بدان درجه از کمال دست یافته‌ایم که می‌توانیم دنیای بزرگ را جزئی از خویش بدانیم... همچنان که ضرباهنگ زندگی امریکایی یا ایرلندی برنظم زندگی هندی تأثیر نهاده است، ضرباهنگ زندگی هندی نیز باید در کالبد آن زبان انگلیسی که ما به کار می‌بریم، دمیده شود. ما، مردم هند، سریع می‌اندیشیم، سریع سخن می‌گوییم و سریع راه می‌رویم... ما در زبان خود، نه به نقطه‌گذاری پایبندیم و نه با *on* و *at*های مشکوک خود را به در دسر می‌اندازیم - مایک قصه بی‌پایان را روایت می‌کنیم. هر حکایت، حکایت دیگری را در پی دارد و هنگامی دم فرو می‌بندیم که افکارمان باز ایستند، و آنگاه به اندیشه دیگری رو می‌کنیم. روش معمول داستانسرایی ما چنین بوده و اکنون نیز چنین است.

در کانتاپورا، راتو بر اساس چنین نظریه‌ای بافتی سبک‌مند می‌آفریند که کلماتی از قبیل "و"، "سپس"، "اما"، "هنگامی که" و "اکنون" در آن فراوان یافت می‌شود. سلسله حوادث داستان، بی‌هیچ تأکید یا وقفه‌ای یکی پس از دیگری می‌آیند، و حاصل داستانی است آکنده از قطعاتی چون قطعه زیر که توصیفی است از صحنه‌ای عادی در دهکده کانتاپورا:

... and they clapped hands again, and they wiped the tears out of their eyes, and more and more women flowed out of the Pariah street and the Potters' street and the Weavers' street, and they beat their mouths the louder, and the children ran behind the fences and slipped into the gutters and threw stones at the police, and a soldier got a stone in his face and the police rushed this side and that and caught this girl and that. And the women....(148)

.... و آنها دوباره دست زدند و اشکهاشان را پاک کردند و زنها دسته دسته از راسته «پارایاها»<sup>۴</sup> و راسته سفالگراها و راسته بافنده‌ها سرازیر شدند و تانفس داشتند هوار کشیدند و بچه‌ها پشت نرده‌ها می‌دویدند و توی جوی آب می‌افتادند و به طرف پاسابنها سنگ می‌انداختند، و سنگی به صورت سربازی خورد و پاسابنها به این طرف و آن طرف هجوم بردند و این یا آن دختر را گرفتند و زنها...

عبارت "این طرف و آن طرف" یا عبارت "این یا آن دختر" وضوح و دقت و تمرکز توصیف را از بین می‌برد. البته این نوع توصیف «وسعت» را القا می‌کند، و تأثیری که بر جای می‌گذارد این است که خشونت در هر گوشه و کنار (همه خیابانها، همه محلات و غیره) رسوخ کرده و شدت آن در همه جا یکسان است، افراد پلیس و سربازان همگی به یک نسبت خشن هستند و مردم، به جز بعضی از دختران، همگی به یک نسبت قربانی خشونت. تأثیری که این داستان کم و بیش ۲۰۰ صفحه‌ای بر ذهن خوانندگان برجای می‌نهد، بر خلاف انتظار راثو، شتاب نیست بلکه یکنواختی است و حتی برای خوانندگان دلبسته مسائل اجتماعی نیز، درک عمیق این داستان اندکی دشوار است. کانتاپورا نیز مانند بیشتر رمانهای هندی-انگلیسی، اثری اخلاقی در نقد اجتماعی است و پیامی که از هند دهه بحرانی ۱۹۳۰ برای مردم دنیا می‌آورد، به کمک حدود ۵۰ صفحه یادداشت تقویت و تبیین می‌شود. در این یادداشتها، زمینه فرهنگی-تاریخی نهضت گاندی، نهضتی که اهالی روستای "کانتاپورا" را علیه حکومت تحت سلطه انگلیس می‌شوراند، در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد. متأسفانه، آنچه مفهوم پیام کتاب را روشن می‌کند، نه در خود داستان بلکه در یادداشتها نهفته است. در این یادداشتها، لحن خطابه‌وار نویسنده از صدای پرتین راوی زن داستان رساتر و قانع کننده‌تر است. این یادداشتها، در کنار سبک یکنواخت رمان که از دیدگاه اول شخص جمع است، "مابه سمت کوجه هجوم بردیم"، سبب شده است که کانتاپورا اثر ناموفقی باشد.

میان کانتاپورا و دومین داستان راثو، مار و طناب (۱۹۶۰) بیش از بیست سال فاصله افتاد. طی این مدت، راثو تحولی معنوی و روحی را پشت سر نهاد و این تحول دگرگونی مهمی در مهارت هنری وی در پی داشت که عمیق‌ترین دگرگونی در تاریخ ادبیات هندی-انگلیسی و شاید حتی در تاریخ ادبیات معاصر باشد. در داستان مار و طناب، راثو به جای پرداختن به درونمایه مشخصی همچون نقد اجتماعی، به بررسی عمیق روح بشر می‌پردازد. او محیط محدود روستای کوچک "کانتاپورا" را وسعت می‌بخشد و آنرا به یک مثلث جغرافیایی عظیم تبدیل می‌کند که رؤوس آن انگلستان و فرانسه و هند است. او در نمادهای مرسوم (از قبیل: شهر، پل، آیین، کوهستان) روح جدیدی می‌دمد و آن ۵۰ صفحه یادداشت ضمیمه کانتاپورا، جای خود را به یک واژه‌نامه دو صفحه‌ای می‌دهد. در مار و طناب، رابطه اساطیر سه هزار ساله هندو با زندگی قرن بیستم اساس کار قرار می‌گیرد. عشق میان دو شخصیت این داستان یعنی "راما" - مورخی برهمن از اهالی جنوب هند - و "ساویتری" برداشتی جدید و استادانه از حکایت دلدادگی "ساتیاوان" و "ساویتری" از کتاب مهاباراتا است. اما این حکایت و نیز داستان مار و طناب چیزی فراتر از این است. مضامین دیگر داستان که در هم تنیده شده‌اند عبارتند از: ارتباط میان هند و غرب (که مصداق آن ارتباط راما با زن فرانسوی‌اش "مادلن" است)؛ ارتباط میان عالم لاهوت و عالم ناسوت (زن دوستی راما و خدادوستی وی)؛ ارتباط میان جهان طبیعی و جهان ماورا طبیعی (کلمات امواج و آب)؛ ارتباط میان هویت شخصی و الوهیت (که مصداق بارز آن سلوک راما است) و مهمتر از همه - چنانکه از عنوان داستان برمی‌آید - ارتباط میان وهم و واقعیت (مار نمادی از جهان ظاهری است و تصویر موهومی که بر "طناب" تحمیل شده، همان واقعیت برهمنی یا واقعیت مطلق است). ام. کی. ناییک<sup>۵</sup> از این رمان به منزله "رمانی فلسفی" یاد می‌کند.

«راما» از همسرش «مادلن» جدا می‌شود، اما به یاری عشق خیالی و «افلاطونی» خود به «ساوتری»، که حتی ازدواج «واقعی» محبوبش با مرد دیگری را تاب می‌آورد، کم‌کم خود و میراث هندی خویش را درمی‌یابد و به جستجوی مرادی می‌رود که بتواند «نورحقیقت را بر دلش بتاباند». شاید مهم‌تر از همه این باشد که داستان مار و طناب، سلوک روحی «راما» را مجسم می‌کند و خوانندگان غربی در تلاش برای درک همین مسأله است که معمولاً راثو را از دیگر نویسندگان هندی که به انگلیسی قلم می‌زنند، بسی دست نیافتنی‌تر می‌یابند. اگر بدون آگاهی از فلسفه «ویدانته»<sup>۹</sup> این اثر را بخوانیم (هر چند خود رمان خواننده ناآگاه اما مشتاق را کمک می‌کند)، هنگامی که با جملاتی از این قبیل مواجه می‌شویم: «زمانی که «من» هست، و آنجا که «هیچ» هست، «هیچ» چیزی نیست مگر همان «من»». برآستی گیج و مبهوت خواهیم شد. با توجه به شناخت عمیق راثو از فرانسه و انگلستان و آگاهی او از شعائر مسیحیت (اسلامی، بودایی و هندو)، و از جنبش‌های فکری و هنری غرب و با توجه به اینکه این رمان خواننده را دعوت می‌کند که به کشش جریانهای آن تن سپارد، جای بحث است که آیا روی سخن راثو بیشتر با خوانندگان هندی است یا خوانندگان غربی. ناراسیمایا و ناییک برآند که این اثر، غنی‌ترین و اصیل‌ترین رمان هندی است که تاکنون به انگلیسی نگاشته شده است. اگر خوانندگان غیر هندی بخواهند این اثر را بخوبی دریابند، بی‌گمان باید تلاش زیادی به کار گیرند. افزون بر این، اثری که بخواهد در خور چنین خوانندگانی باشد باید تجربه عاطفی و ذهنی فزاینده و روح بخشی در برداشته باشد که بخشی از آن، از آمیزش شگفت‌انگیز شیوه‌های داستان‌سرایی هندی و غربی ریشه می‌گیرد. ناییک در کتابش در باره راثو به صراحت خاطر نشان می‌کند که داستان مار و طناب از میان اشکال داستان نویسی هندی به «پورانا - یعنی همان آمیزه بی‌نظیری که تاریخ، ادبیات، فلسفه و مذهب را دربرمی‌گیرد» شباهت بسیار دارد. وی همچنین معتقد است که استفاده راثو از زبان انگلیسی «تلاش آگاهانه‌ای است تا بتواند براساس ویژگیهای زبان سانسکریت، سبکی در نثر انگلیسی بیافریند».

مهم‌ترین تفاوت مار و طناب با کانتاپورا و راز تحول خود نویسنده، در سبک این داستان نهفته است. راثو به کمک راوی اول شخص خود، راماسوامی، از سبک کسالت‌آور حاصل از جملات هم‌پایه (coordinated) داستان اولش، کانتاپورا، فراتر می‌رود و به الگوهای زبانی مهم‌نمایی که حیرت‌انگیز، ظریف، عمیق و زیبا هستند، می‌رسد. توضیح چنین تحولی نیز نسبتاً ساده است و در بخشی از بافت خود داستان می‌آید، نه در مقدمه آن:

همه کتابها اتوبیوگرافی‌اند... هرکدام از آنها جزئی از نویسنده را - و برای آنانیکه خوانندگان خوبی هستند - تمامی نویسنده را می‌نمایانند. سبک نگارش هرکس - خواه آن کس که در باره «آزتنکها» قلم می‌زند و خواه کسی که در باره شمع‌دانی می‌نویسد - روش او در پیوند دادن کلمات با هم و در آمیختن هستی کلمات با ارزشهای صوتی، ویرگول گذاشتن در جایی و خط فاصله نهادن در جای دیگر؛ همه اینها نشانه‌هایی از شور و حال درونی اویند، نشانه‌هایی هستند از شتاب زندگی‌اش، دم زدنش، ماهیت اندیشه‌هایش، تب و تاب و فرسودگی روحش. جملات کوتاه یا بلند، پراوتزها و علامت‌های سؤال، نه تنها پیچ و تاب‌هایی بر پیکره اندیشه‌ها هستند بلکه با ناف، اندامهای تناسلی و ارتعاش دیدگان نویسنده رابطه‌ای نزدیک دارند.

سبک داستان، به جای آنکه فقط بازتابی از زندگی هندی باشد (تصوّر نویسنده از سبک در سال ۱۹۳۸)؛ کاملاً بخشی از وجود نویسنده است و این همان تحولی است که مار و طناب را به بهترین داستان راثو و یکی از عمیق‌ترین و جدی‌ترین آثار ادبی قرن بیستم بدل کرده است.

به هنگام کشف عوامل سبکی داستان مار و طناب، باید به یاد داشته باشیم که این عوامل وابستگی ژرفی به بافت داستان دارند و اگر آنها را از این بافت جدا و به تنهایی توصیف کنیم، در حقیقت خود داستان را توصیف نکرده‌ایم، بلکه فقط بخشی از آنرا توصیف کرده‌ایم که لحن، فضا یا ماهیت عمده داستان را نشان می‌دهد. زیرا سبک این داستان، شبکه پیچیده‌ای است از تکرارهای ظریف، ضمیری که مرجع آنها تغییر می‌کند، عبارات موازی و آهنگین و معادلهای زیبا (و بسیار مهمل نما). کل سبک، بخشی از وجود راثو است و از آنجا که داستان شرح یک ادراک طولانی بشری است، سبک آن نیز ماهیت آن ادراک را باز می‌تاباند:

صدای خود را شنیدم که می‌گوید صدای خود را شنیدم. چشم‌های خود را دیدم که می‌بیند که دیدم.

راثو از طریق تکرار (صدای خود را شنیدم؛ دیدم) و از طریق توازن نحوی (I heard myself say I heard myself) به این سبک دست می‌یابد. ریتم این نثر سبب می‌شود تا ناممکن بودن مهمل‌نماهای آنرا نادیده انگاریم و ساختار نحوی ظریف آن، اندیشه‌هایمان را در حلقه‌ای می‌پیچاند که ابتدا و انتهای آن ضمیر انعکاسی قرار دارد. در این داستان، «همان‌گویی» یا توتولوژی‌هایی از این قبیل فراوان یافت می‌شود و جالب آنکه غالباً نویسنده خود آنها را همان‌گویی می‌پندارد:

Love demands nothing, it says nothing, it knows nothing; it lives for itself, like the Seine does, for whom the buildings rise on either side and the parks and the Renault factory farther downstream make no difference. Who can take away love, who give it, receive? I could not even say that I loved Savithri. It is just like saying 'I love myself' or 'Love loves Love.' 'Tautology! Absurdity!' I cried.

عشق هیچ نمی‌طلبد، هیچ نمی‌گوید، هیچ نمی‌داند. برای خویش می‌زید، مانند رود "سن" که برای آن سر بر آوردن ساختمانها از دو سوی خیابان و پارکها و کارخانه رنو که پایین دست رود است، تفاوتی ندارد. چه کسی می‌تواند عشق را برآورد؟ چه کسی می‌دهد؟ چه کسی می‌گیرد؟ من حتی نمی‌توانستم بگویم که به "ساویتری" عشق می‌ورزیدم. این درست مانند آن است که بگویم: «به خودم عشق می‌ورزم» یا «عشق به عشق، عشق می‌ورزد». فریاد برآورد: «اینها همان‌گویی است! یاوه‌گویی است!»

اگر در هر داستان، یک الگوی زبانی یا ساخت دستوری بخصوص بیش از دیگر الگوها یا ساختهای دستوری، سبک آن داستان را مشخص می‌کند، پس باید گفت که در مار و طناب نیز این ضمیر انعکاسی هستند که مشخص کننده سبک آنند. همچنان که در قطعه بالا می‌بینیم، کانون استعاره فلسفه "راما" در ضمیر انعکاسی نهفته است که حتی ظریفترین نمادهای عینی وی را به تعمیم و بسط «خویشتن» او تبدیل می‌کند. این بسط نمادین، در شکل‌گیری مفهوم عشق در ذهن "راما" («عشق، عشق من، خویشتن است») و مفهوم زن از نظر وی («زن نشان می‌دهد که جهان خویشتنی است که چون دیگری دیده می‌شود.») کاملاً مشهود است. اما این بسط نمادین را بخصوص می‌توان در نگرش برهمایی "راما" به شهرهای بنارس، پاریس و لندن مشاهده کرد. بنارس که "راما" از اروپا به آنجا می‌رود تا مراسم سوزاندن جسد پدرش را برگزار کند، در واقع جایی جز همان درون «خویش»

نیست. هنگامی که وی به اروپا باز می‌گردد، درمی‌یابد که این در مورد پاریس نیز صدق می‌کند: "می‌توان گفت که پاریس شهر نیست، بلکه ناحیه‌ای درون «خویش» است" - و چون دوباره می‌نگردد، پاریس را به منزله "نوعی بنارس که نمود برونی یافته" می‌بیند. در این جا، کلّ تصویر ذهنی که نویسنده به دست می‌دهد نشانگر مکان‌مندی بازتاب ادراک است. همچنان که پاریس بخشی از وجود "راما" است، لندن نیز جزئی از "سویتری" است:

لندن، برای "سویتری" شهر نبود، مکانی در جغرافی نبود - لندن جایی، نقطه‌ای، شاید نقطه سرخی بود در درون خود او. آن نقطه می‌توانست مانند چراغهای راهنمای لندن، ناگاه قرمز شود و سپس چون خالی درشت بر چهره زنی بنگالی، دوباره سبز شود، همانند سبزی فرخنده، مدقور و خنک لندن.

"راما"، درست پس از یک بحث فلسفی-سیاسی طولانی که با اظهار نظر "سویتری" در باره عشق، خاتمه می‌یابد، سر از پا نشناخته درمی‌یابد که لندن بخشی از خود اوست: "لندن دیگر برای من شهر نبود، لندن جزئی از خودم بود." ماهیت این شهر نمادین، از ادراک حقیقی «خویشتن» سرچشمه می‌گیرد. این ادراک، همان سؤال اساسی و همیشگی راوی داستان است و لحظه ادراک هم موهوم و هم جاودانه است: "دیدن «خود»، چیزی است که همواره در پی آنیم، چنانکه حکیم "سانکارا" ی بزرگ می‌گوید: "جهان بسان شهری است که در آینه دیده شود." حلقه‌ای که راوی را وامی‌دارد تا به سبک وفادار بماند، پیوسته به سمت درون می‌چرخد و همین حرکت، ادراک ما از مار و طناب را شکل می‌بخشد. کشف «واقعیت» این داستان، درست همانند کشف انسان اساطیری راتو است که "می‌کوشد به راهی پانهد که آنرا در تالاری از آینه می‌بیند." ما می‌توانیم نکات ظریف این داستان را ببینیم، در لابلای سطور کتاب و در ذهنمان آنها را از یکدیگر تفکیک کنیم، اما نحوه مهمل‌نمای ارائه این جزئیات سبب می‌شود که طرح کلی داستان در هاله‌ای از ابهام باقی‌ماند. داستان مار و طناب در سال ۱۹۶۴ موفق به دریافت جایزه آکادمی "ساهیتا" شد.

سومین رمان راتو، گربه و شکسپیر (۱۹۶۵) نام دارد که بسط داستان قبلی وی، یعنی مار و طناب است. گربه و شکسپیر همان داستان "گربه" است که در سال ۱۹۵۹ در نشریه "چلسی" (نیویورک، ۱۹۵۹) به چاپ رسید، اما با اندکی اصلاح و تجدیدنظر. این اثر را اثری کم‌دی، "سمبولیک"، "سور رئالیستی" و "رئالیستی" خوانده‌اند. در این داستان، راتو یک بار دیگر فلسفه و داستان‌سرایی کهن هند را با تجربیات نوین داستان‌نویسی درمی‌آمیزد. "گویندان نایر"، شخصیت اصلی این داستان و فردی است پر جنب و جوش و پر حرف. وی «برای هر مسأله‌ای توضیحی دارد» و معتقد است که "همگی ما به بچه‌گربه‌هایی می‌مانیم که مادرشان آنها را به اینجا و آنجا می‌برد." او همچون واسطه‌ای برای عشق و رحمت الهی عمل می‌کند. "نایر" که در پس‌زمینه‌ای از دیوان‌سالاری خرده‌پای «فاسد» هند در سالهای جنگ جهانی دوم به راوی این داستان، "راما کریشناپای" که در آغاز داستان "از لطف و رحمت الهی نوید است" کمک می‌کند تا مشمول رحمت الهی شود - در اینجا "گربه" نماد این رحمت است - و در نهایت به رغم مخالفت‌های پیشین "نغمه دلنواز عروسی را بشنود"، درست مانند عروس و دامادهای رومانس‌های شکسپیر در پایان داستان. راتو نیز همانند "راما نوجا"، نظریه پرداز قرن یازدهم، در این داستان به ظاهر فاقد شکل، بر فلسفه تسلیم نفس از طریق عشق، تأکید می‌ورزد. این تسلیم نفس سبب می‌شود تا رحمت الهی - نه بواسطه سلب اراده بشری بلکه به واسطه یکی شدن اراده بشری با مشیت الهی - بر آدمیان نازل شود. داستان مار و طناب با تسلیم "راما" در برابر مرشد روحانی پایان می‌گیرد، اما داستان گربه و شکسپیر تا مرحله یکی شدن با مقام الوهیت پیش

می‌رود.

داستان رفیق کیریلوف که به انگلیسی نگاشته شد، اما نخست ترجمه فرانسوی آن در سال ۱۹۶۵ به چاپ رسید، بعدها، با تجدید نظر و تغییرات بسیار در سال ۱۹۷۶ به زبان انگلیسی منتشر شد. این اثر که بیشتر اثری فلسفی است، کمونیسم و به ویژه نقش ضد ملی کمونیست‌های هند را در سالهای ۴۵-۱۹۳۹ و همچنین «حکمت» و از سوی دیگر گرایشهای لیبرال-چپ انگلیسی را در دهه‌های ۴۰-۱۹۳۰ هجو می‌کند؛ بر هندی شدن ناآگاهانه مسلک‌های بیگانه تأکید می‌ورزد. این کتاب، نسبت به دیگر آثار راثو ماندگاری کمتری دارد، با این حال نگاه تیزبینانه اما دلپذیر آن که تناقضات درونی دیدگاههای فلسفی و سیاسی گوناگون را آشکار می‌کند، آنرا به شاهکاری هجوآمیز بدل کرده است.

## یادداشتها

- ۱- گورو: لقبی است که درآیین هندو به مرشد روحانی اطلاق می‌شود- م.
- ۲- **مهاباراتا**: حماسه بزرگ هندوان به زبان سانسکریت که شامل ۱۸ کتاب است و تألیف آن را به "ویاسا"، فرزانه هندی، نسبت می‌دهند. اما این حماسه در یک زمان و توسط یک شاعر سروده نشده است بلکه قریب یکصد شاعر در طی چندین قرن آن را سروده‌اند. این اثر حماسی شامل یکصد هزار بیت شعر است. منظومه معروف و عرفانی "باگوادگیتا" بخشی از این حماسه است. م.
- ۳- **رامایانا (راماین)**: حماسه معروف هندوان و آن منظومه‌ای است طولانی و به زبان سانسکریت که مشتمل بر ۲۸ هزار بیت شعر است. این اثر حماسی را به یکی از شاعران کهن هند به نام "والمیکی" نسبت می‌دهند. م.
- ۴- **پارایاها (Pariahs)**: پارایا، عنوانی است که به پست‌ترین و پایین‌ترین طبقه جامعه هند اطلاق می‌شود. م.

### 5. M.K. Naik

- ۶- **ویدانته**: نظام فکری‌ای از عقاید تکامل یافته بسیاری از اندیشمندان هندی (از معروفترین آنها می‌توان به "شنکره" در قرن هشتم اشاره کرد) که شالوده‌اش چهار کتاب از کتابهای مقدس هندو است که در نامشان واژه "ویده" یا "ویدا" به معنی دانش آمده است. این چهار کتاب عبارتند از: "ریگویدا" (شامل آوازه‌ها و ستایش‌ها)، "یاگرویدا" (شامل دعاها و کلمات مقدس)، "ساماویدا" (شامل اشعار و سرودهای مذهبی)، و "آتارواویدا". در این فلسفه با وحدت با برهمن نهایی و همچنین بر موهوم بودن جهان تأکید می‌شود. م.