کامران سپهران

تندرکیا و نهضت جنبش ادبی

«چند کلمه فرفر پشت سر هم زنجیر کردن و چند بحر طویل ناقص بی معنی و مبتذل ساختن و چند آه و اوه و علامت استفهام و تعجب چاپ کردن و برآن نام شاهین و نهضت جنبش ادبی و دبستان تازه ادبیات فارسی نهادن و بدین طریق نام خود را زبانزد عام و خاص کردن، به مراتب از اقدامات «دن کیشوت» شگفت انگیزتر و خنده آورتر نیست؟

جوانی که حقیقتاً درصدد خدمت به ادبیات کشور خویش برآید پیوسته با تعقل و تفکر در این راه گام برمی دارد و هر نرو خیکی را عنوان ادب و ادبیات نمی نامد و از خود تعریف نمی کند، مشک آن است که خود ببوید نه آنکه عطار بگوید»[1]. (مشفق همدانی، روزنامهٔ **ایران**، ۱۳۱۸)

تندرکیا، جوان خام و جویای نامی است که خشم مشفق همدانی را برانگیخته و به گفتهٔ او خود را مسخره خاص و عام کرده است. فردی که در سال ۱۳۱۸ با نشر نخستین «شاهین» خود اعلام می دارد، «علوم ادبیهٔ گذشته» را در هم ریخته و سبکی تازه بنیان گذاشته است. کار او واکنش هایی بر می انگیزد. سلسله مقالاتی، از جمله «آیا می شود حقیقت را نهفت»، به چاپ می رسد و نویسنده را نامطلع از فنون ادبی با اثری غیرقابل فهم و اسباب تفریح و خنده معرفی می کند. اما تندرکیا گوشش به این حرف ها بدهکار نیست. در همان زمان، پیامی را چاپ می کند و از علاقمندان اثرش به ویژه جوانان عذرخواهی می کند که به علت ادای وظیفهٔ مقدس سربازی نمی تواند در نبرد ایشان برای استقرار این

دبستان تازهٔ ادبیات فارسی شرکت کند. مضافاً به اینکه، قریب به چهل سال دیگر فعالیت ادبی خود را ادامه می‌دهد و گذر ایام هم این جوان خام را به پیری آزموده مبدل نمی‌سازد. اگر در پایان «شاهین» دست یاری گران را برای تکمیل سبک تازه می‌فشرد، چهارسال بعد، یک تنه پیروزی انقلابش را جار می‌زند و از آن پس فقط می‌ماند که دست‌های توطئه‌گران را بر ملا سازد. توطئه‌گرانی که هم تاریخ «جنبش نوزاد ادبی» را به سه سال قبل از ۱۳۱۸ می‌اندازند و افتخار انقلاب ادبی را به خود منتسب می‌سازند و هم با دزدی از نوآوری‌های شاهین فضای ادبی را مسموم می‌سازند.

در آن سوی میدان اما نقد و بررسی‌های مشفق همدانی و یا ابراهیم خواجه‌نوری در همان سال ۱۳۱۸ متوقف می‌ماند و جامعهٔ ادبی سکوت اختیار می‌کند. تندرکیا می‌گوید ابتدا هو کردند بعد هیس. امروز هم نام او را تنها در تاریخ‌های شعر نو، متصف به اوصافی همچون پرمدعا، شاهین‌پران، آوانگاردی کاذب با شعرهای لوس و بی‌مزه می‌یابیم. گفته می‌شود تندرکیا گناهی بزرگ هم مرتکب شده است چون با شعرهایش گرگ به دست دشمنان شعر نیما و به عبارتی محافظه‌کاران ادبی داده و مسیر مبارزه نیما را دشوارتر ساخته است.

سودای شمس‌الدین تندرکیا (۱۳۶۶-۱۲۸۸) بس عظیم‌تر بود و تنها در حیطهٔ ادبیات باقی نماند. او رفته‌رفته از طبیعت بشری، ظهور و سقوط فرهنگ‌ها، قوانین تاریخ، ویژگی‌های نژاد ایرانی، ظهور فرابشر و... صحبت می‌کند و این همه را به منظور «پیدایش حیات عالی» انجام می‌دهد. اما قبل از آن که او بخواهد طرحی نو دراندازد و حتی قبل از این که به قول خودش شاهینی بسازد، نمایشنامهٔ تیسفون را در کارنامهٔ او می‌بینیم. نمایشنامه‌ای منظوم و کلاسیک، که با توجه به تاریخ نگارش آن (۱۳۱۱) در مقایسه با معاصرانش نمایشنامهٔ درخور توجهی است. جدای از ویژگی‌هایی همچون فقدان موضع‌گیری نویسنده در کشمکش اصلی بین آگریپین و سپهبد (عشق به فرزند و عشق به میهن) بر سر به جنگ رفتن فرزندشان و یا استفاده از پردهٔ سینما برای نمایش جنگ، آنچه برای ما مهم می‌نماید رعایت یکی از اصول تئاتر نوکلاسیک یعنی اصل مکافات درخور است. آگریپین که در پردهٔ اول پیرزن گدایی را سبعانه از خود می‌راند، در پرده سوم آن گاه که فرزند خود را در راه جنگ می‌یابد، پیرزن گدا در خواب بر او ظاهر می‌شود و می‌گوید از آه من روزگارت سیاه شد و ستمگر، گمانت خدا خفته است / شکستی دلم را دلت شکست. چنین وضعیتی دقیقاً برای دو شخصیت دیگر، شبرنگ و ماری، هم تکرار می‌شود.

اصل مکافات در خور حاکی از نظامی است که قوانین الهی هدایت‌گر آن است و بی‌عدالتی و تصادف در آن راه ندارد. این اصل بدل به یکی از مولفه‌های اصلی نوشته‌های بعدی تندرکیا می‌شود و ایمان او نسبت به آن هیچ‌گاه کاستی نمی‌گیرد. آن هنگام که به کشف قوانین اساسی هستی نائل می‌شود، آن را لطف الهی می‌داند و از صدر تا ذیل آثار او دعاهایی هست که از پروردگار برای طی مسیر خویش و نبرد با سپاه سیاهی یاری می‌جوید «پروردگارا پرتوت را برافروز تا برافروزیم

دنیائی»[۲].

تیسفون مقدمه‌ای هم دارد. تندرکیا در آن از پیشینهٔ ادبی خود و چگونگی نگارش **تیسفون** می‌گوید. چندین صفحه به موفقیت‌های نمایش عمومی آن اختصاص دارد که معلوم می‌شود راوی این‌ها را خواب می‌دیده است. واقعیت چیز دیگری است و کوشش‌های او برای نمایش بی‌نتیجه مانده است. پس تندرکیا می‌گوید: «کسانیکه دهان خود را از «پ» شکسپیر پر میکنند، از نامه گوته خیره می‌شوند و مات‌هرگو هستند فراموش نکنند که شکسپیر در انگلیس آمد و گوته آلمان را داشت و پشت هوگو ملت فرانسه بود و چه کند شناور زبردستی که در خشکی است،؟!!»[۳].

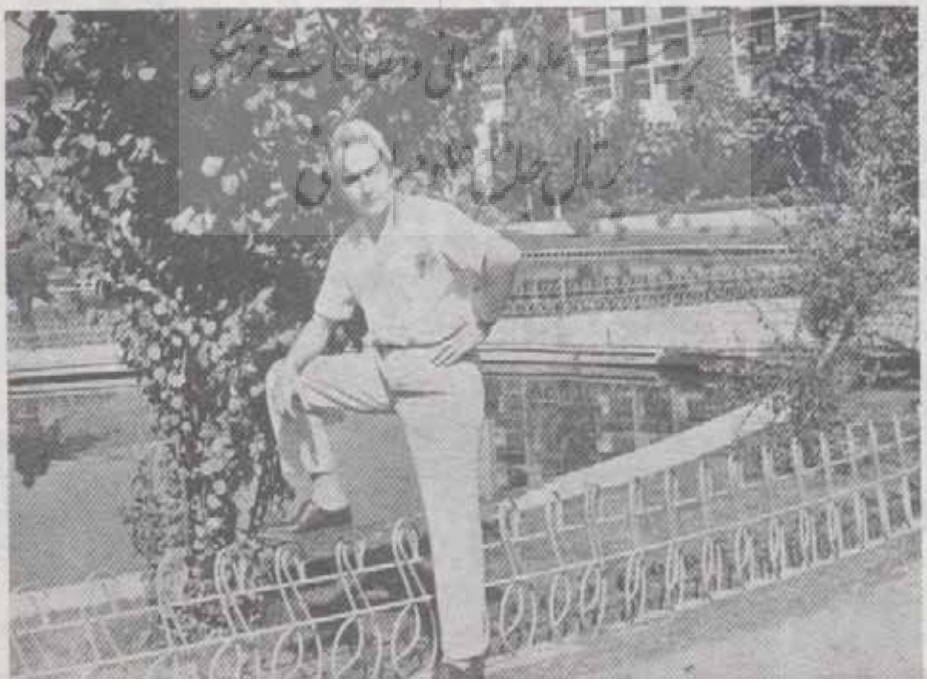
در پایان مقدمه، تندرکیا خبر می‌دهد که ۹ روز دیگر جزو محصلین اعزامی به فرانسه خواهد رفت. سال ۱۳۱۱. هفت سالی در فرانسه می‌ماند و با مدرك دکترای حقوق در فروردین سال ۱۳۱۸ به ایران باز می‌گردد. در ابتدای ورود به فرانسه ۱۵۰ بیتی شعر به شیوهٔ قدیم می‌سراید که آن را آخرین جرقهٔ شعر و شاعری خود در دنیای نو می‌داند. خود را از شعر فارسی اشباع شده می‌بیند و به خود فرمان می‌دهد یا بهتر یا هیچ. این بهتر یا بازگشت به تهران و ساختن «شاهین ۱» اتفاق می‌افتد «شاهین ۱» چنین آغاز می‌شود:

آه سوختم آه، ای خدا! . . . هستی کمک! . . کو آب؟! آب!
آه زین بیابان، آب کو!
مردم زبس پوئیده‌ام، یا آب ده یا تاب! تاب!
بیچاره من، دیگر مپو!
گردون تفو!

تندرکیا در سرودن شاهین مهمترین انگیزه‌اش را یکنواختی و فرسودگی قالب قدیم می‌داند، از این رو باید «قید لفظی» را در هم شکست و دید برای هر معنایی چه قالبی مناسب است. شاهین را دارای دو عنصر می‌داند، عنصر مثبت و عنصر منفی، عنصر مثبت خود دارای دو مرحله است و هر مرحله دارای دو بخش. عرض آن که، چنان شاهین را تجزیه می‌کند که در پایان گویانه با شعر بلکه با موسیقی سروکار داریم. چنانکه خود نیز می‌گوید، شاهین نه نظم است نه نثر، شاهین آهنگین است و این، بیست سال بعد چنین تکرار می‌شود «شاهین آهنگین است و در مقام اول و پیش از هر چیز آهنگ و موزیک است»[۴]. چنانکه بعداً خواهیم دید او می‌گوید ادبیات غربی در او تاثیری نداشته است اما منکر تاثیر موسیقی غربی نیست. حتی سال‌ها بعد فاش می‌کند قسمتی از «شاهین» یعنی پرهٔ پرش را که جنجال هم آفرید تحت تاثیر یکی از آثار واگنر سروده است. تندرکیا توصیه می‌کند: «موزیک برای گوش است نه برای چشم، شاهین را باید جاندار خواند نه اینکه زبان بسته آنرا نگریست». و چون در نهایت قرائت مطابق میلش را نمی‌یابد، می‌گوید در نظر دارد با ضبط صوت «شاهین گویا» پدید آورد تا خوانندگان را بدین گونه آهنگ‌های نو عادت دهد.

تندرکیا شاهین را ادبیاتی علمی و با قوانین خاص می‌دانست که «شاهینساز» برای نوشتن آن رنج می‌کشد. ناخودآگاه و بی‌اراده نیست، او حتی قصد و نیت را شرط اساسی اثر هنری می‌داند. استفاده از موضوعات اجتماعی، سیاسی برای شعرنو، تلاشی ناموفق است. شعر فقط باید به عواطف بپردازد. یکی از موضوعاتی که برای شعر نومناسب می‌داند «سوژه‌های هوشیاری» است، موضوعی که بسیار حساس است «یک کلمه این ورتر لذت است و اهتزاز، یک کلمه آنورتر نفرت است و اشمئزاز»[5] و خود را در ارائه آن موفق می‌داند. در سال ۱۳۱۸ بیان می‌شود که «شاهینسازی» دستور هم دارد ولی تندرکیا از چیستی آن صحبتی نمی‌کند. با گذشت زمان از این که دستور را فاش نکرده است ابراز خشنودی می‌کند چون بدین طریق «نو آهنگ»هایش را از خطر دزدان شعرنو در امان نگاه داشته است. این‌ها را می‌توان چکیدهٔ نظریات او دربارهٔ شاهین دانست.

ابداعات تندرکیا به «شاهین‌های ۱ تا ۵۰» ختم نمی‌شود. نثم، فروزه (کوچک و کوتاه)، چیزک، افسانه (حقیقی ونو)، نواوستایی از دیگر گونه‌های ادبی اوست. این گونه‌های ادبی هر کدام تعریف خاص خود را دارند، برای مثال «چیزک تکه‌ایست که در آن حکایتی کوچک، نکته‌ای، لطیفه‌ای یا مانند اینها چیزی آمده، و با روح نوو سبکی تازه آمده»[6]. درکنار این‌ها مطالبی دیگر همچون یک برگه تاریخ، حلقه‌های خودشناسی، سه شکی، پاسخ به سئوالات مجلهٔ اندیشه و هنر و... قرار گرفته‌اند. مجموع این مطالب، **نهیب جنبش ادبی -شاهین** را می‌سازند. (شاهین علاوه بر آهنگین‌ها به کل مجموعه هم اطلاق می‌شود). در دفترهای متأخر **نهیب جنبش ادبی** مطالب در هم تداخل پیدا می‌کنند. مثلاً گفتار «نظر شما دربارهٔ شعر معاصر از لحاظ شکل و محتوی چیست؟» چند قسمت می‌شود و در میان آن چیزک، افسانه و یا حلقه‌های خودشناسی می‌آید. همچنین صفحاتی خالی گذاشته می‌شود که در آن‌ها از خوانندگان نظرخواهی می‌شود و یا گفته می‌شود به میل



تندرکیا شاهین

خودتان پر کنید. چیزی که به ویژه شکلی غریب به **نهیب جنبش ادبی** داده است، تصاویری است که در بین این نوشته‌های متداخل گذاشته شده است. تصاویری از سگ گرگی گرفته تا کاریکاتور چخوف اثر دیویدلوین و طراحی‌های نویسنده. تندرکیا در این باره توضیحاتی می‌دهد که چندان هم خرسندکننده نیست. از این تصاویر برای پرکردن فضای خالی صفحات استفاده شده است و البته این یکی از ابتکارات شاهین است. تنها چند طراحی خود را به علت سرشته بودن در شاهین از این گفته مستثنی می‌کند.

آنچه به دفترهای نهیب جنبش ادبی وحدت می‌بخشد لحن نویسنده است. لحن پرخاشجو، طعنه زن، رجزخوان و گزافه گوی تندرکیا همه جا حاضر است. حال می‌خواهد تحقیقی تاریخی باشد یا داستان کوتاه (یا افسانه آنگونه که او می‌نامید). طبیعتاً این لحن آن گاه به اوج خود می‌رسد که موضوع سخن، شعر نو باشد: «شما در تمام تل تراوشات سی و سه سالهٔ این دروغ پردازان، ببخشید، این نوپردازان و آزادپران شعر نو بکاوید، خوب بکاوید، و ببینید یک تیکه «نثم عالی» یک تیکه سخنی که آهنگین باشد ولی نه نظم و نه نثر باشد در آن تل تراوشات می‌بینید، تنها یک تیکه! نه، نیست و نمی‌بینید! چه خوب شد، خرسندم و... و بیچون هزار سال دیگر هم هرگز نخواهند توانست با این روح سیاه اهریمنی آهنگ‌هایی شاهینی بیافرینند. این اهریمنی زادگان، بیچون و چرا، چه دیروز و چه امروز و چه فردا همینه زمینه، من شامی! از کوزه برون همان تراود که در اوست»[۷].

مشاهده می‌شود که نهیب جنبش ادبی نام بسیار بامسمایی است چه تندرکیا به واقع نهیب می‌زند. جالب این جاست که هیچ گاه از این نوپردازان و آزادپران نامی برده نمی‌شود. ایرج، رشیدیاسمی و یحیی دولت‌آبادی تنها کسانی هستند که به عنوان آماده کنندهٔ زمینهٔ ظهور شاهین از آنها یاد می‌شود. تنها باری که از نیما نام می‌برد در مقالهٔ «مرحوم نیما یوشیج چه کاره بود؟»[۸] است که در آن جا به تلافی امضایش را پای مقاله نمی‌گذارد و مقاله را نیز در **نهیب جنبش ادبی** تجدید چاپ نمی‌کند. دلیل او برای چنین عملی، ممانعت از کسب اسم و رسم «گروهی هوچی، بی‌مایه و پایه است». چنانکه در ابتدا گفتیم، بانگ و غوغای او در خلأ صورت می‌گیرد و یا به گفتهٔ خود او با «توطئهٔ سکوت» مواجه می‌شود. تصویر تندرکیا و جامعهٔ ادبی که صدای او را نمی‌شنود، تصویری اغراق شده و کاریکاتورگونه از آن دسته از افعال قلم (در مقیاس جهانی) است که فریاد از پشت سر را به مکالمه ترجیح می‌دهند.

از ۱۳۲۲ تا ۱۳۳۵ تندرکیا شاهینی منتشر نمی‌کند. نقطهٔ عطف این دوران سیزده ساله، انقلاب فکری او در زمستان ۱۳۲۲ است. انزوای کامل اختیار می‌کند، بی‌هیچ بحث و مباحثه‌ای. با کتاب و مطبوعات قهر می‌کند چون به این نتیجه می‌رسد که هیچ کتابی الا «کتاب عظیم زندگانی» مشکل گشای او نمی‌تواند باشد. او خود می‌گوید، برخلاف آنچه تصور می‌شود در این سیزده سال سکوت من روی کتاب نیفتاده بودم و مطالعه نمی‌کردم. کتاب‌هایش را سربه‌نیست می‌کند، می‌سوزاند و دسته‌ای را هم

می‌فروشد. پس حداقل از این جا به بعد دیگر باید دانست، شاهین‌های تندرکیا «پشت میز و توی کتابخانه‌ها» پدید نیامده است. بلکه حاصل نبرد زندگانی است. زمانی بود که تندرکیا به رغم کتابخوانی شناختی از حیات ایرانی نداشت اما این انقلاب درونی او را تا بدان جا می‌رساند که بگوید: «امروز حیات ایرانی از جمیع جهات مانند گردویی است در مشت من»[۹]. نوشته‌های او نیز متأثر از این تحول درونی می‌شوند و بدین ترتیب «شاهین معنوی» متولد می‌شود.

«شاهین معنوی» شکل کلی آثار را نیز تغییر می‌دهد. در سال ۱۳۴۳ تندرکیا بر آن می‌شود که **نهیب جنبش ادبی** را براساس غلبهٔ جنبهٔ ادبی، اجتماعی، معنوی به سه بند تقسیم کند. آنچه تاکنون منتشر شده بود، بند ادبی آن؛ **نهیب جنبش ادبی ۱۳۴۳**، بند معنوی که آخرین بند است و آخرین «شاهین» در آن چاپ شده است و بند دوم یا اجتماعی که در آینده منتشر می‌شود. تندرکیا علت این تقسیم‌بندی را پیروی از «جریان طبیعی» عنوان می‌کند و حتماً همین «جریان طبیعی» باعث می‌شود که قسمت پایانی زودتر از قسمت میانی منتشر شود. تندرکیا در ۱۳۲۲ هم یادآور شده بود که «شاهینسازی» دیگر خارج از اختیار من است و پیروی از حقیقتی است که هستیش به من وابسته نیست. چنین نحوهٔ انتشاری هم در تأیید این گفته است و رنگ و لعابی قدسی به آثار می‌بخشد. هر چند که در نهایت محاسبات او غلط از آب در می‌آید و تعداد صفحات شاهین میانی از حد پیش‌بینی شده می‌گذرد.

نخستین نمود درون‌نگری تندرکیا را در «یک برگ تاریخ، ۱۳۳۵» می‌یابیم. در این جا از سیر تحول تاریخ ادب و فرهنگ ایران تا ظهور نخستین شاهین به اجمال بحث می‌شود. طبعاً تاریخی که او از آن بحث می‌کند، مجموعه‌ای از رویدادهای منحصر به فرد و یکتا نیست بلکه تاریخی با سیر تحول منطقی و قوانین خاص خود است. چنین تاریخی می‌تواند همان سان که تندرکیا می‌خواهد به توجیه ظهور شاهین بپردازد. «افت و خیز» قانونی است که در «یک برگهٔ تاریخ» از آن صحبت می‌شود. تاریخ ایران با خیز معنوی ظهور زردشت آغاز می‌شود پس از آن دیگر افت است تا قرن چهارم هجری که شاهد خیز دوم هستیم. افت دوم در سودآزندهٔ «سه تلاش و فرسایش» است که آخرین آنها «تلاش مشروطه» است. از خیز سوم به صراحت سخن گفته نمی‌شود. اما با توجه به این که کلام دیگر تنها حول محور «انقلاب شاهینی» می‌گردد، واضح است که خیز سوم را باید نشر شاهین بدانیم.

تندرکیا در همین بخش می‌پرسد، افکار انقلابی از کجا می‌آید و پاسخ می‌دهد از بالا و «گوهر هستی» می‌آید نه از پایین ولی ابتدا باید زمینهٔ اجتماعی مهیا باشد. هم چنان که باغبان تخم را در زمین مناسب می‌کارد. چند سال بعد در جواب به این سئوال «چه عواملی در تحول صوری شعر فارسی تاثیر داشته» باز هم این استدلال را پیش می‌کشد، زمینهٔ مناسب اجتماعی شرط اساسی است اما اندیشه‌های انقلابی «ناگهانی» و «تنگره» هستند. بدین صورت شعر مشروطه مقدمات اجتماعی ظهور شاهین را آماده می‌کند، اما شاعر وامدار احدی نیست و از هیچ کس تأثیر نپذیرفته است.

در هر دو نوشته تندرکیا از چیز دیگری نیز ما را برحذر می‌دارد. این که بخواهیم حرفهٔ فکری را معلول عوامل اقتصادی، اجتماعی بدانیم. چه این هاجز «خیالبافی و موهوم پرستی» «اقتصادچیان» چیز دیگری نیست. او هم اگر به انگیزه‌های تاریخی می‌پردازد برای او عمده «روح تلاش» است.

«روح تلاش». هر چند «روح» معضلات بسیاری از فلاسفه را حل کرد، اما برای تندرکیا «روح» همه چیز است. در اعصار مختلف «روح ایرانی» گرایش‌های گوناگون پیدا می‌کند مثلاً در عصر عرفانی به معنویات می‌گراید. عصر عرفانی خود روح دارد، «روح عصر عرفانی». سی سال پس از نگارش **تیسفون** آشکار می‌شود که **تیسفون** با «روح نوآوری» سروده شده است. همچنین باید بدانیم روح موسیقی غربی با شرقی متفاوت است. هنگامی هم که وقت اندك و کم شدن «حجم ذوق» را دلایل مقبولیت «نوول» نسبت به رمان ذکر می‌کند، از این وسوسه در امان نمی‌ماند: «به حکم همین جریان نوول هم باید کوتاه‌تر شود، (روح نوول)»[۱۰]. این فهرست را می‌توان همچنان ادامه داد. «گوهر» هم دست کمی از «روح» ندارد و از واژه‌های کلیدی تندرکیاست. مثلاً نظر او دربارهٔ زبان فارسی با استفاده از گوهر تبیین می‌شود: «زبان فارسی بگوهر ساده، روشن، توانا، خوش آهنگ و حساس است»[۱۱]. هر کلمه‌ای که با «گوهر فارسی» همساز باشد باید پذیرفت، حتی اگر بیگانه باشد. اگر هم با «گوهر» ناساز باشد باید از آن صرف نظر کرد حال گو فارسی سره باشد. فرهنگستان هم چاره‌ای جز حرکت در این مسیر ندارد. تندرکیا معترف است که این شیوه به هرج و مرج می‌انجامد ولی هرج و مرج موجب نظم و کمال بیشتر می‌شود.

به نظر می‌رسد تندرکیا به «روح قومی» نیز باور داشته باشد زیرا ادبیات راستین هر قوم را تراوش سرشت، محیط و تاریخ آن قوم می‌داند. آن اثری برای ایرانی دارای ارزش است که از «بن روح ایرانی» تراویده باشد و تقلید از ایسم‌های اروپایی به هیچ وجه پسندیده نیست. حتی خلق اثری اصیل هم منوط به حضور در محیطی است که آدمی پرورش پیدا کرده است. تجربهٔ خود او در دوران اقامت در فرانسه که کوشش‌هایش برای آفریدن شاهین بی نتیجه می‌ماند، شاهدی بر این مدعاست. باید به هوای «تیز و تند تهران» بر می‌گشت تا از عهدهٔ آن مهم برآید.

مسلماً این مسئله که اعتقاد به «روح قومی» به علت نفی قواعد جهانشمول متلازم است با قبول نسبی‌گرایی فرهنگی، در تهیب جنس ادبی مورد تردید قرار می‌گیرد. می‌توان از «قانون کروی» یاد کرد. قانونی که یکی از روش‌های بنیادین حیات بشری می‌باشد. دربارهٔ این قانون هم نباید از یاد برد که تندرکیا ضمن زندگی شخصی خود به آن دست یافته است نه با مطالعه تاریخ و تمدن. «قانون کروی» در مورد افراد و جوامع صادق است. هر فرد باید بداند که اگر نیروی ایمانش به خدا افزایش یابد، روحش رفاه و راحتی می‌گیرد اما از آن طرف زندگی مادی و جسمانی او با مشکل مواجه می‌شود. پس می‌شود کره‌ای را فرض کرد که یک طرف آن مرئی (عالم مادی) است و طرف دیگر نامرئی (عالم الهی). به هر میزان طرفی روشن شود طرف دیگر تاریک می‌شود. جوامع نیز از این قاعده پیروی

می‌کنند. آن دسته از جوامع که اعتقاد به اختیار بشری دارند، مسائل مادی و اجتماعی آن‌ها منظم‌تر و سریع‌تر انجام می‌شود. این جوامع خام نامیده شوند. در جوامع پخته هرچند نظام اجتماعی و رفاه مادی مختل است اما ایمان به حقیقت عالی و معنویات وجود دارد. جوامع غربی، خام هستند، جوامع شرقی پخته.

«قانون کروی» تاریخ ایران را هم توضیح می‌دهد. تندرکیا برای این کار نموداری رسم می‌کند با آنچه دو قوس معنوی و مادی می‌نامد. به طور خلاصه بزرگان «معنوی» ایران همگی در دوران‌های بحرانی تاریخ و آشوب‌ها و بلواها ظهور کردند و آن هنگام که ایران دارای اقتدار سیاسی و نظم مادی بود، از آثار درخشان «معنوی» خبری نبود. (معنویات در نزد او آن معلوماتی است که با حقایق پشت پرده سروکار دارد). گفتنی است در نمودار برای قوس معنوی در سال‌های آینده پیش‌بینی صعود شده است و برای قوس مادی پیش‌بینی نزول. این سخن که آثار ارزشمند فرهنگی در دوران انحطاط جامعهٔ ایران پدید آمده‌اند، قابل تأمل است. اما مسئله این جاست که تندرکیا چنان بر صحت گفته‌هایش پای می‌فشارد، تعمیم می‌دهد و از ارزش‌هایش دم می‌زند که سخنش دیگر تهی جلوه می‌کند.

در تحلیل «قانون کروی» تندرکیا به آن کسانی که غرب را توأمان دارای عظمت مادی ومعنوی می‌دانند، می‌گوید غرب قشر است و فریب کتاب‌ها را نباید خورد. غرب اتم می‌شکافد که هنری بزرگ است ولی نتیجهٔ آن جز تخریب و تقویت غرور بشری چه چیز دیگری است؟ غرب و شرق را به گوسفند و فیل تشبیه می‌کند و: «باری ما که هرچه در مغرب حالیه گشتیم نه یک زرتشت دیدیم و نه یک عیسی و نه یک بودا و نه یک محمد و نه یک مولوی و نه یک حافظ شما اگر دیدید سلام ما را برسانید»[۱۲].

البته غرب و هر آنچه مظاهر آن می‌داند از سال‌ها پیش آماج انتقادات او هستند؛ کسانی که

فراگیری الفبای لاتین را سهل‌تر و سریع‌تر می‌دانند و تغییر خط فارسی را پیشنهاد می‌کنند، تحت تأثیر فکر غربی «وقت طلاست» قرار گرفته‌اند. در حالی که چنین چیزی با سرشت ایرانی سازگار نیست. ایران محق است که به وقت اهمیت ندهد و بگوید «وقت هواست» زیرا «قید وقت نیروی حیاتی را خفه، روح را ناراحت و عجول، عمر را کوتاه می‌کند»[۱۳]. انتقادات او علوم را هم در بر می‌گیرد. فیزیک و بیولوژی سودمندی‌هایی برای آدمی داشته‌اند اما دربارهٔ چیزهای برتر جهان سکوت می‌کنند. بخش اعظم حلقه‌های خودشناسی او به انتقاد از روانکاوی و فروید اختصاص دارد. در پایان یکی از حلقه‌ها گفته می‌شود که نمی‌خواهیم برای خوانندگان تکلیف معین کنیم ولی یک چیز باید روشن شود: «آیا برای ما، برای ما وارثین این فرهنگ عمیق و عظیم ایرانی شایسته هست که هرچه غربی‌ها فرمودند فوراً مانند بره بگوییم بع ع ع ع ع ع ع ع ع ع ع ع ع ع ع، بعله؟!»[۱۴].

متعاقب تناقضاتی، که به عنوان نوهٔ پسری شیخ فضل‌الله نوری، بین کتاب‌های تاریخ و شنیده‌هایش در خانه و محل می‌یابد، رسالهٔ «حاج شیخ فضل‌الله نوری، ۱۳۳۵» را می‌نویسد. در آغاز رساله که به شرح چرایی نگارش آن اختصاص دارد، از کتاب‌های مغرضانه‌ای دربارهٔ زندگی شیخ فضل‌الله نوری یاد می‌شود، در یکی از آن‌ها نویسنده گویا از پیش اصلی را پایهٔ کار خود قرار داده است: «باید بموافقین دموکراسی دسته گل نثار کرد و مخالفین آن را به لجن کشید!»[۱۵]. تندرکیا می‌گوید اگر دموکراسی اروپایی آن نتایجی را که برای اروپاییان به بار آورده است در ایران نتوانسته باشد به بار آورد و اگر اسلام بعد از مشروطه ضعیف شده باشد، «آنوقت مقاومت عظیم و شهادت فجیع او برای ملت مسلمان ایران یک ارزش حقیقی پیدا می‌کند»[۱۶]. این سئوال هم باقی است: «آیا مشروطهٔ مشروعه حلقه‌ای طبیعی میان حکومت استبدادی قدیم و رژیم دموکراسی اروپایی بشمار نمی‌رفت؟»[۱۷].

چرا جرم و جنایت در دنیای معاصر افزایش یافته است؟ این پرسشی است که تندرکیا در «شاهین اجتماعی، ۱۳۵۴» قصد دارد به آن پاسخ گوید. او متذکر می‌شود، در همهٔ ادوار تاریخ بشری جنایت و شرارت بوده است اما آنچه در دوران معاصر اتفاق افتاده، بی‌سابقه بوده است. در همین حال نگاه حسرت‌بار خود را به گذشته می‌اندازد. روزگاری که پیغمبران و حکیمان مردم را به خدا و آخرت دعوت می‌کردند. برای مردم مواعظ اخلاقی می‌کردند: آنها را از دزدی، دروغ، حسد و دشنام پرهیز می‌دادند و به برادری و دوستی و محبت به یکدیگر دعوت می‌کردند. اقلیتی با سواد بودند و عامهٔ مردم معلومات خود را از مسجد و تکایا و موعظه و شعر کسب می‌کردند. بدین گونه در این دوران جلوی شیطان درون را سد می‌کردند.

ولی دنیای معاصر دین و آخرت را طرد کرد و علم و عقل را جانشین ساخت. دیگر اخلاق معنایی نداشت چون عقل پند و اندرزها و امر و نهی‌ها را مورد سؤال قرار می‌داد و آن‌ها را برای زندگی پر از لذت و خوشی این جهانی و بی‌اعتنا به آخرت، بی‌فایده می‌دانست. تندرکیا در بندهای بعدی،

هفده عامل دیگر را توضیح می‌دهد. از آن میان، این‌ها را می‌توان بر شمرد: «تمدن ماشینی و تکنولوژیک»، «روح مادی و مارکسیسم»، «وجود یک کشور بزرگ شیطانی و شیطنت‌های وی»، «از بین برداشته شدن مرزهای بین زن و مرد» و «بسط سواد».

اما چه باید کرد؟ پرسش فصل بعد است. در این جا هم به جای پاسخ گویی، تندرکیا به تشریح بیشتر انتقادات خود می‌پردازد و برای نابسامانی‌های موجود، عوامل دیگری را متذکر می‌شود. او می‌گوید شاید این ایراد گرفته شود که او تنها جنبهٔ نیرهٔ قضیه را می‌بیند. ولی گروه انبوهی که به نهادهای مدرن چشم امید دوخته‌اند، باید بدانند که خیال واهی در سر می‌پرورانند چون «حالات و کیفیات و طوفان آتشین جهانی» منتج از سدشکنی همه چیز را در بر می‌گیرد از «خانواده» تا «سازمان آموزش و پرورش» و «دستگاه پخش وپروپاگاند و وسیله‌های پیوند و آمیزش همگانی». به رغم آن که گفته می‌شود این پاره به سبک نواوستایی است ولی زبان و لحن تندرکیا همچنان ثابت است. و آنچه او می‌گوید در قبال چگونگی گفتارش رنگ می‌بازد.

تندر کیا چه باید کرد؟ را بالاخره در صفحات پایانی گفتارش پاسخ می‌دهد: «مختصر و مفید، فشرده‌اش اینکه هیچ کاریش نمیتوان کرد. نه میشود سرشت بشری را دیگرگونه ساخت که پیوسته برانگیخته‌تر هم می‌گردد. نه می‌توان جهان دورخیزی امروزین را دیگرگونه ساخت و جهانی دیگر بهشتی پدید آورد، که پیوسته پریشان‌تر و برافروخته‌تر نیز خواهد گردید»[۱۸].

البته تندرکیا از این وضعیت خرسند است چون پرتو الهی بر این سیاهی درخشش بیشتری دارد. در «شاهین معنوی» هم پس از آن که براساس قانون گروی اصلاح جامعهٔ ایرانی را مردود دانسته بود، چنین نظری را ابراز کرده بود: «من هیچگاه در صحنه‌ی سیاست وارد نشده برتر از همه حکومت تهران را برای شخص خودم «خودکار!» اعلام کرده‌ام، یعنی همه چیز بحال خود، با ایمان تمام باینکه همه چیز در این سامان خودبخود بکام پرتو خواهد چرخید. پیروزی در این سامان با پرتو است!»[۱۹].

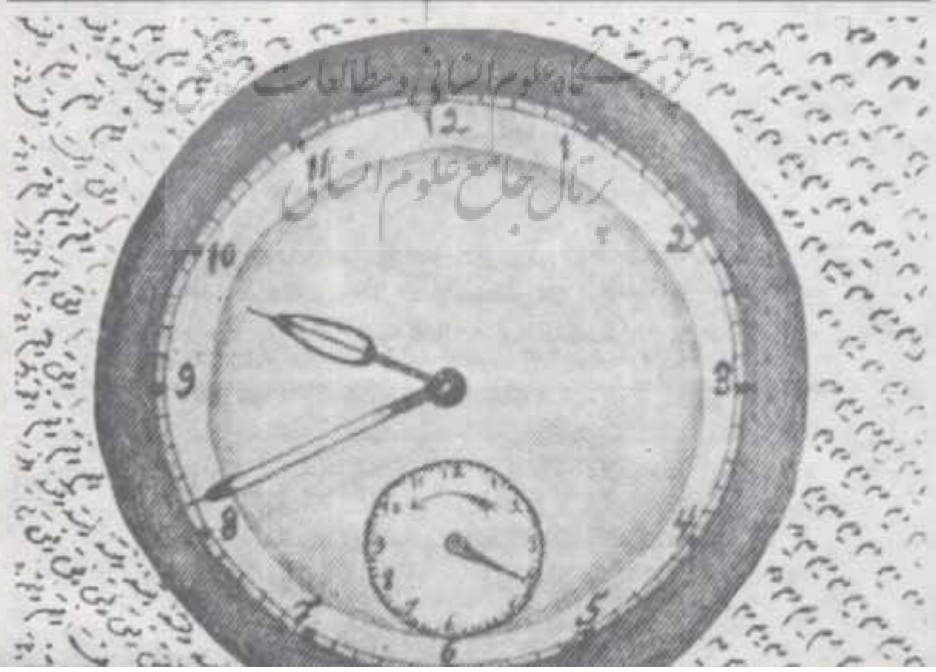
وقتی تکاپو و شور و شعف تندرکیارا به یاد می‌آوریم، این پیش قضاوتی برایمان عجیب جلوه می‌کند. خصوصاً این که بدانیم در سیر به سوی حقیقت او گاه دستورالعمل‌هایی هم صادر می‌کند: هر فرد ایرانی موظف است جرقه‌هایی از حقیقت را که یافته است با نیروی خودپرستی و آتش کینهٔ خود در همه جا بپراکند. (این فعل البته تا حدی از کلام خشم آلود و از خود راضی سراسر آثار او نیز هست). ریشهٔ چنین تناقضاتی را شاید بتوان در مقدمهٔ **تیسفون** یافت. در آن جا تندرکیا جوان خود را در دوراهی اندیشه‌های فردوسی و خیام معرفی می‌کند. یکی به او نهیب می‌زند و او را به سوی عمل می‌راند و دیگری به جوش و خروش او می‌خندد و با اندوه او را به شادی دعوت می‌کند. یکی آسمان را می‌نگرد و دیگری زمین. یکی فرزند ایران است و دیگری فرزند جهان. یکی پرخاش می‌کند، دیگری آه می‌کشد. یکی فرمان می‌دهد «میکوش» و دیگری فرمان می‌دهد شادباش . . . او سپس می‌گوید چون به هر دو گفتار احتیاج داشته است. اندرزهایشان را ترکیب می‌کند و به خود می‌گوید

«شادمیکوش» و آن را دستور زندگانی خویش می‌کند.

البته تناقض و ترکیب تناقض‌دار در استعارات او که تنیده شده از تاروپود گوهر، روح، پرتو و مشتقات آن است، گم می‌شوند و به واقع امری منتزع از بحث‌های انتزاعی او هستند. برای شرح گفتار او باید به بسامد حرف‌ها توجه کرد. در این مسیر در می‌یابیم، او در جستجوی حقیقت متعالی و حقایق پشت‌پرده است، حقایقی که بیان ناشدنی‌اند. همت او فقط به عمل عالی «گوهر هستی» وابسته است. «گوهر هستی» او را برمی‌انگیزاند تا ظهور قریب‌الوقوع فرابشر را مژده بدهد. پرتو و مشتقات آن، پرتو ایرانی، توانپرتو تنهایی-یکتایی و پرتو الهی، حلقه‌های اتصال به حقیقت متعالی هستند. یکی از عالی‌ترین پرتوها، پرتو ایرانی است. لفظ «پرتو» که در صفحه عنوان آثار او می‌آید به این معناست که او نیز پرتوی در جهان انداخته است که آثار او هستند. پرتو او قدر نادیده است. اما: «من ایران و نژاد ایرانی را دوست دارم و شاهینم را در آسمان ایران همیشه در پرواز می‌دارم می‌شنوی ای اسپنتمان؟ پرتو من همیشه در نژاد ایرانی در پرواز خواهد بود... و چون سه هزار سال از امروز گذشت ای زرتشت آنگاه آغاز رستاخیز است تا رستاخیز بزرگ. آنگاه مردم این سرزمین آن پرتوگرانمایه‌ام را «پرتو ایرانی» خواهند نامید، همان فرکیانی را...»[۲۰].

******

نخستین مشکل به هنگام مطالعهٔ مجموعه نوشته‌های تذرکیا آن است که نمی‌دانیم آن را در کدام طبقه از خوانده‌هایمان جای دهیم. با توجه به آن که در آن دسته از آثارش که معنوی و اجتماعی می‌نامد، همان لحن آثار ادبی و شگردهای زبانی او حضور دارد، ضمن آن که مرز مشخصی هم این نوشته‌ها ندارند و در هم متداخل و به یکدیگر ارجاع داده می‌شوند، شاید بهتر باشد کل آثار او را ادبیات خلاقه بدانیم. مشکل دوم آن است که با چه نوع اثر ادبی سروکار داریم. این اولین گام برای



درك آثار اوست. سخن مسلط خوانندگان با اطلاق صرف اثر ادبی ضعیف به آن، حاکی از آن بوده است که اساساً گامی برداشته نشود. در برابر این سخن مسلط، سخن ضعیفی هم هست که این نوشته‌های نابهنجار را به جنبش‌های پیشرو، دادائیسم و سوررئالیسم منتسب می‌سازد.

به دلایلی این نظر را می‌توان رد کرد. دادائیست‌ها در مقابل اخلاق بورژوازی و ارزش‌های کهن قیام کردند، حال آن که تندرکیا مدافع ارزش‌های کهن بود. سوررئالیسم قصد تغییر جهان را داشت ولی تندرکیای قَدَری مشرب، چنین چیزی را بر نمی‌تافت. در حالی که او تاریخ را سلسله وقایع منطقی و متوالی می‌دید، دادائیسم تاریخ را بی‌نظم و قاعده می‌دانست و به بطلان موجبیت رأی می‌داد. آفرینش خودکار یکی از اصول سوررئالیسم بود، اما تندرکیا شرط اساس اثر هنری را قصد و نیت می‌دانست. همچنین او خندهٔ خواننده را پیش‌بینی نمی‌کرد، به دیگران طعنه می‌زد اما خود را مستثنی می‌کرد. این فقدان در کار او شدیداً محسوس است. در مقدمهٔ تیسفون او از شعر خوانیش در انجمن ادبی می‌گوید. روز بعد دوستش به او می‌گوید پس از ترك مجلس پشت سرش به علت سرودن این بیت: چو این پرتوان نغزم آید به گوش/ نگیرم به شاگردی استاد طوس، حرف‌ها زده‌اند و از او می‌خواهد که این بیت را از شعرش حذف کند. اما او نمی‌پذیرد و می‌گوید: «ای کسیکه گفتار مرا میخوانی بتو میگویم بیجا مخند و بیهوده مگو که خنده و گفته‌ات باندازهٔ هیچ هم موثر نیست زیرا پیش از خندهٔ تو خندیده‌ام و بیش از آنچه تو بگویی پیش از تو با خود گفته‌ام»[۲۱].

اما این گفته به عمل در نیامد، او بیش از آنکه باید به کارش متعهد بود. حال در مقابل این فقدان، ادبیات دادائیستی یکی از ویژگی‌های اصلی اش خود- طعنه زنی بود. از ادبیات سرشار از تخیل سوررئالیستی و طفره رفتن دادائیست‌ها از ادبیات منزه‌طلبانه و رمزالود نیز می‌شود یاد کرد که در **نهیب جنبش ادبی** به چشم نمی‌خورند. طرفه آن که تندرکیا خود از شعر سوررئالیستی به دلیل آنکه شاعر با جامعه قطع رابطه می‌کند و تنها از احوال درونی خود می‌گوید، انتقاد کرده است و سپس چنانکه انتظار داریم افزوده است، البته این حرف‌ها به درد جامعهٔ غربی می‌خورد.

با این همه، اگر رویکرد دادائیستی-سوررئالیستی به آثار تندرکیا را سوءقرائت بخوانیم، همچون همهٔ سوءقرائت‌های آثار ادبی مزایایی هم دارد، سنت‌افراطی با سنت‌های ادبی در این مکتب‌های ادبی محملی برای مطالعهٔ نهیب جنبش ادبی فراهم می‌آورد، که در این زمینه قدر مشترك دارد. همین سخن را دربارهٔ خرّد ستیزی و تحریک مخاطبان نیز می‌توان عنوان کرد. اهمیت آثار دادائیستی نه به علت ارزش‌های ادبی و یا خواندنی بودن بلکه به علت مسئله آفرینی و پیامدهایی است که ایجاد کرده است. **نهیب جنبش ادبی** کسالت‌آور و حوصله سر بر هم، پیش از هر چیز ما را با پرسش درباره ماهیت ادبیات و امکانات نقد روبه‌رو می‌کند. اگر اندیشه‌های تندرکیا به تنهایی مضحک می‌نماید، آنگاه که در بافت اجتماعی خود قرار بگیرد به گونه‌گونی پاسخ‌های نسلی اشاره می‌کند که امروز به غفلت از مبانی متهم‌اند.

نه به خاطر این که ریشه‌های رمان پست مدرنیستی را در ادبیات دادائیستی می جویند، بلکه به علت فقدان پیوستگی، ترکیب شعر، داستان کوتاه، حکایت، تاریخ، زندگی‌نامهٔ خودنوشت، عکس و . . . و دعوت به مشارکت خواننده، می‌شود دفترهای متأخر **نهیب جنبش ادبی** را به مثابهٔ رمان پست مدرنیستی قرائت و یا سوءقرائت کرد. شخصیت رمان هم کسی جز تندرکیا نیست که در افسانه، چیزک، حلقه‌ها و مقالات . . . حضوری مستمر دارد. شخصیتی که به نبرد سیاه سیاهی می‌رود و سبب شکست‌هایش را «توطئه چیان» می‌داند و این شخصیت چقدر شباهت دارد و با دون کیشوت و رزم‌هایش و جادوگران پلید.

بدین ترتیب به نظر می‌رسد ما هم به همان نتیجه‌ای رسیدیم که شصت سال پیش مشفق همدانی رسیده بود. ولی به یاد بیاوریم حتی در خود رمان هم، همگان به دیدهٔ استهزا و تمسخر به دون کیشوت نمی‌نگرند و آن‌ها که چنین می‌کنند، چندان همدلی خواننده را بر نمی‌انگیزند. می‌توان صحنه‌ای که دون کیشوت خانهٔ دون‌لورنزو را ترک می‌کند به یادآورد و حیرت‌زدگی دون‌لورنزو و فرزندش را از این که چطور در سخنان دون کیشوت جنون و عقل سلیم به هم آمیخته شده است. مسلماً حیرت‌زدگی به هنگام فراغت از خواندن **نهیب جنبش ادبی** برای بسیاری از خوانندگان وجود خواهد داشت، آن‌گاه که می‌بینند سلحشورشان چگونه در متجددترین ظاهر، دفاع از ارزش‌های بی‌قدر شدهٔ گذشته را صلا می‌دهد.

گفتگو ۳۰

یادداشت‌ها

۱- مشفق همدانی، «آیا می‌شود حقیقت را نهفت»، روزنامه **ایران**، سیزدهم اسد ۱۳۱۸.
۲- **نهیب جنبش ادبی**، (شاهین‌های ۴۴ تا آخرین شاهین)، ۱۳۴۳، پشت جلد.
۳- **نیسفون**، تهران ۱۳۱۳، ص ۴۵.
۴- **نهیب جنبش ادبی**، (شاهین‌های ۳۵ تا ۴۰)، ۱۳۵۴، ص ۹۵۸.
۵- **نهیب جنبش ادبی** (شاهین‌های۲۶ تا ۳۱)، ۱۳۳۵، ص ۳۵۹.
۶- **نهیب جنبش ادبی** (شاهین‌های ۳۲ تا ۳۴)، ۱۳۴۹، ص ۴۰۰.
۷- **نهیب جنبش ادبی**، (شاهین‌های ۳۵ تا ۴۰)، ۱۳۵۴، ص ۱۳۸۸.
۸- تندر کیا، «مرحوم نیمایوشیج چه‌کاره بود؟»، اندیشه و هنر، فروردین ۱۳۳۹، صص ۶۲۸-۶۳۱.
۹- **نهیب جنبش ادبی** (شاهین‌های ۴۴ تا آخرین شاهین)، ۱۳۴۳، ص ۱۱۳۰.
۱۰- **نهیب جنبش ادبی** (شاهین‌های۲۶ تا ۳۱)، ۱۳۳۵، ص ۱۸۵.
۱۱- **نهیب جنبش ادبی** (شاهین‌ها ۲ تا ۲۵)، ۱۳۲۲، ص ۱۵۶.
۱۲- **نهیب**. . . ، ۱۳۴۳، ص ۱۱۴۴. ۱۳- **نهیب**. . . ، ۱۳۳۵، ص ۱۷۶.
۱۴- **نهیب**. . . ، ۱۳۵۴، ص ۹۶۸. ۱۵- **نهیب**. . . ، ۱۳۳۵، ص ۲۱۳.
۱۶- همان، ص. ۲۷۳. ۱۷- همان.
۱۸- **نهیب**. . . ، ۱۳۵۴، ص ۱۳۱۳. ۱۹- **نهیب** . . . ، ۱۳۴۳، ص ۱۱۵۶.
۲۰- **نهیب**. . . ، ۱۳۴۹، ص۷۱۰. ۲۱- **نیسفون**، ۱۳۱۳، ص ۲۰.