● محمدعلی شاکری یکتا

سرود نیلوفر هندی
یادداشتی بر یک نقل قول

در میان صداهای معتدلی که نرم و آرام بر بستر خاموشی های زمانه و در شب های سنگین و شرجی پس از کودتای ۱۳۳۲ در کوچه ی شعر معاصر فارسی زمزمه می شد و گوش خسته ی مخاطبان را نوازش می داد، حنجره ای متفاوت، بلند، اما زودگذر و ناپایدار «جیغ بنفش» می کشید. افراطی ترین اندیشه ی شکل گرا (Formalist)، در این صدا نهفته بود. زنده یاد هوشنگ ایرانی که جیغ بنفش رنگش از نام و شعر او معروف تر است، ژولیده و متحیر از پلشتی های بشری، تجربه ی سالیانِ زندگی اش را که به طور شگفت انگیزی در ریاضیات ادامه یافته بود، رها ساخت و مثلِ قلندران شعر و عرفانِ ایرانی، کوچه گرد سکوتِ جامعه ی خود شد. قلم برایش از مرز زمان و مکان گذشت. ذهنِ منظم و ریاضی آموخته اش در عرصه ی تخیل و صور خیالِ شاعرانه چنان در خلاقیتِ فرمالیستی مستحیل شد که دفترهای او مصداق آشکاری از نظمِ پریشان شدند.

● یک مقایسه:

اگر برای مقایسه، جایگاهی باشد، هوشنگ ایرانی نه از لحاظ فرم و محتوای آثارش، بلکه به خاطر شهامت اش در سنت شکنی ادبی، قابل قیاس با تقی رفعت است که در سال ۱۲۹۴ یعنی ۳۰ سال پیش تر از ایرانی علیه تمام سنت های ادبیِ فارسی شورش کرد و کوشید تا با نفیِ مکتب گرایی ادبی، برای «جنگ

بقا» نقشه ای تازه بکشد.
تقی رفعت که از پیروان پروپا قرص شیخ محمد خیابانی بود، روزنامه نگار، شاعر، مبارز سیاسی و مسلط به زبان و ادبیات فارسی، فرانسه و ترکی استانبولی بود. این شورش گر تندرو مقاله هایش را در نشریات «تجدد» و «آزادیستان» با شعار تجدد در ادبیات می نوشت و در تبریز منتشر می کرد.(۱) رفعت، هم چنین تمام بیانیه ها و اطلاعیه ها و شب نامه های نهضت شیخ محمد خیابانی را، خود نوشته، چاپ و منتشر می کرد. در شعر و شاعری و نمایشنامه نویسی هم دست داشت.(۲)
با شکست جنبش خیابانی، وی همراه دوستانش متواری شد و بنا به نوشته ی مرحوم احمد کسروی «با تنی چند از شهر گریخته به رونق و انزاب رفته و در آن جا خود را کشت (یا دیگران کشتند) و ما از داستان او نیک آگاه نگردیده ایم.»(۳)
تقی رفعت تجددخواهی در ادبیات را، نه از منظر شکل گرایانه و یا تغییر و تحول در قالب های عروضی شعر فارسی ـ آن چنان که نیما بنیاد نهاد ـ بلکه از دیدگاه مبتنی بر جهان بینی خویش و ویران کردن نظام کهنه ی آموزشی تعریف می کرد اما هیچ خط مشی جایگزین و سازمان بندی شده ای نداشت ـ یا فرصت نکرد تدوین کند ـ او بیش تر به تخریب پایه های سنت ادبی مشغول شد.
نکته ی دیگر این که تقی رفعت در کوران مبارزات سیاسی عصر خویش به درک ضرورت های تجددطلبی نائل آمده بود.
اما شورش گری ادبی هوشنگ ایرانی، درونی بود. او در خویشتن خویش به ویران گری پرداخت و بازتاب آن در نوشته هایش آشکار گردید. فرم گرایی او متأثر از شعر اروپایی است. وی علاوه بر آشنایی با زبان های انگلیسی و فرانسه، زبان اسپانیولی را به صورت خودآموز فراگرفت و به اسپانیا رفت و در آن جا دکترای ریاضیات گرفت.(۴)
ذهن شورشی این شاعر در سال های فعالیت ادبی اش به قدری راه افراط پیمود که بدون توجه به نیازهای زمانه و شرایط فرهنگی حتی فضای روشن فکری، به تئوری های شعر نیما یوشیج هم عنایتی نداشت و سخت به توللی و پیروانش می تاخت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● شناخت

شعر هوشنگ ایرانی را باید در مکتب شکل گرایی جای داد. این شیوه برگرفته از اندیشه ی متفکرانی چون ویکتور اشکلوفسکی است که بیش تر معتقد به خلاقیت هنری درون گرایانه بودند. بدین معنا که از دیدگاه آنان: «هدف هنر برون دهیِ حس اشیاء است، آن چنان که دریافت می شوند و نه آن چنان که شناخته می شوند.»(۵)
هوشنگ ایرانی در تدوین دیدگاه خود درباره ی اصالت شکل (Form) در هنر نوشته ای دارد و در آن ها مکرراً به تعریف تازه ای از هنر فرمالیستی (شکل گرایانه) اشاره می کند. از دیدگاه این شاعر «هنرمند هنگامی که بتواند فرم زنده و آفریننده را دریابد و با شکستن بندهای روشن آن را جان دارتر به نمایش درآورد زیبایی تازه تر به دست آورده است...»(۶)
شناخت اندیشه های این شاعر آوانگارد؛ اگرچه به دلیل پیچیدگی شعرهایش دشوار می نماید، اما می توان در مقاله هایش به مفاهیم و مؤلفه های محوری دیدگاه های وی نقبی زد و اندکی به وی نزدیک شد.
وقتی اندیشه های او را در سال های دهه ی ۳۰ می سنجیم و آن را با طیفی از شاعران آن دوره مقایسه می کنیم،

به پیش رو بودن گام هایی که در عرصه ی هنر و ادب برمی داشت بیش‌تر پی می‌بریم. وی سخت از لایه های شکننده و ناپایدار رمانتی‌سیسم؛ به ویژه آن چه را منتقدان رمانتی سیسم سیاه می نامیدند به دور بود. اگر در بیان احساس شاعرانه اش بیشتر به فرم گرایی و حتی به لتریسم (Lettrisme)(۷) روی آورد، نبایست جایگاه واقعی او را نادیده گرفت و به پیروی از سنت گرایان افراطی دوغ و دوشاب را با هم زد. با تأکید و تکرار این نکته لازم است که ذهن هوشنگ ایرانی، ذهنی ریاضی بود و با منطق اعداد سروکار داشت. ضمناً به این نکته، اعتقاد آقای منوچهر آتشی را هم می بایست افزود که او: «... نیمه فیلسوفی آگاه بود.»(۸) وقتی از «تغییرپذیری مفاهیم» در زمان و مکان سخن می گوید و پشت هر نام و کلمه رازی نهفته می بیند، ما را به یاد افکار حروفیه و نقطویون می اندازد که برای حروف و اعداد، معانی و اسرار قائل بودند. هوشنگ ایرانی می نویسد: «در پشت دیوارهٔ نام ها رمزی نهفته است که تنها از راه شناسایی و حس کردن زمان و مکان می توان بر آن دست یافت.»(۹)

وی در مقاله ی «زیبایی»، «دوگانه پنداری» (Dualisme) را که مبنای جهان بینی بسیاری از ادیان باستانی غرب و شرق بر آن استوار است به نقد می کشد و مفاهیم متضادی چون «خیر و شر»، «نور و ظلمت»، «نیکی و بدی» و «خدا و شیطان» را به بحث می گذارد. از سویی، وی انسان گریزنده ای است که بیش تر به درون خود و درون اشیاء می‌خزد. به زعم او همه ی معنای هستی در «هنر» متجلی می شود. او مؤکداً به ما می گوید که اصالت اجتماع چیزی فریبنده است و در دنیای ماشینیسم، ماشین (به مفهوم تکنولوژی قرن بیستم) بت بزرگی است که پرستندگانش یعنی انسان امروزین فداکارانه و صادقانه خود را به پای این بت قربانی می کنند. تنها هنرمندانند که در برابر قدرت خردکننده ی ماشین مقاومت می ورزند و از بردگی می گریزند: «دیوار عظیم مکانیسم در تاری که برای برده ساختن بشر می تند هنوز بر جهان هنر دست نیافته است و بیرون از کوه های فشردهٔ احمقان، که هستی خود را برای استوارتر شدن تارهای این دام داده و می دهند، جنبشی جاودان و سرشار از حیات، که فوران زندگی را چون مایهٔ زیست در خود دارد، می درخشد و با نبردی همیشگی، ماشین را طرد می کند و به سوی دریافت خویشتن ها بت ها را درهم می شکند و هرگز بر انبوهیِ گروه پرستندگان آنها نمی اندیشد.»(۱۰)

این سخن هوشنگ ایرانی را می توان به انسان دورمانده و مهجور از طبیعت و سرشت طبیعی بشر که با رشد دستاوردهای صنعتی و بنیاد نهادن تمدن شگفت انگیز امروز، به موجودی با ویژگی های متفاوت از گذشته تبدیل شده است تفسیر و تأویل کرد. با این وجود و علی رغم نفی ماشینیسم، او چندان هم به واقعیت های درونی تر انسان و اجتماع بی توجه نیست. او به اجتماعی بودن بشر اذعان دارد و معتقد است: «خوی اجتماعی گری چون غریزه ای در او [انسان]، استوار گردیده است.»(۱۱)

در نظام فکری این شاعر، هنرمند و اجتماع تنها شریان های زنده ی حیات هستند و این دو مفهوم، جایگاه اصلی و سرچشمه جوشنده ی زیستن به شمار می آیند. او می نویسد: «اما آنچه در زیر پوستهٔ نام های هنرمند و اجتماع سیلانی همیشگی دارد و همه را به نمود جاندار می آورد زندگی است. هنرمند و اجتماع از جوشش زندگی فوران دارند و در نبضان زیست آنها جز زندگی چیزی فرمان نمی راند.»(۱۲)

رابطه ی هنر و هنرشناس از دیگر مباحثی است که در سلسله نوشته های هوشنگ ایرانی، جای تأمل دارد. وی در مقاله اش با عنوان هنرشناس، مسائلی را مطرح می کند که در سال های نخست دهه ی ۳۰ تازگی داشت. نادرست نخواهد بود اگر «هنرشناس» به «منتقد» معنا شود، چرا که در این بحث هنرشناس در توازی با هنر و هنرمند و آفرینش هنری قرار می گیرد. هوشنگ ایرانی با درک رازآمیزی آفرینش هنری یا

بهتر بگوییم ، آفریده ی هنری ، کشف ژرفاهای اثر را امری دشوار می داند و می نویسد: «هرگونه کوششی هر اندازه که پهناور و فروزنده باشد ، بر بیان واقعیت نهفته های یک اثر هنری توانا نیست .»
به واقع ، او وظیفه ی کشف راز و رمز اثر هنری را به دوش هنرشناس = منتقد می گذارد و نفسِ زیبایی را رشته ی پیونددهنده ی آنان می داند.(۱۳) با این وجود هوشنگ ایرانی فراموش نمی کند که بین جهان درونی هنرمند یا به تعبیر دیگر بین خلاقیت هنری و نگاه هنرشناس ، دنیایی فاصله است . لذتی که از سیر و سلوک در آفاق و انفس خلاقیت هنری نصیب هنرمند می شود ، با نگاه به چشم اندازی که هنرشناس از بیرون بدان می نگرد و جهانِ کاملاً متفاوت اند. چرا که : «هنرشناس ... تنها به تماشا و تعلیل رویدادهای آن [یعنی آفریده ی هنری] می پردازد.»(۱۴)

● سرود نیلوفر هندی

خوانش شعرهای هوشنگ ایرانی زمانی مشکل تر می شود که در میان زنجیره ای از عبارات و جملات فارسی در آثار وی به ترکیب های نامأنوس و اصوات و کلمات به ظاهر بی معنا و نامفهوم برمی خوریم . این نامفهومی و بی معنایی ، بهانه ای می شود تا چماقی برای تکفیر سرایندهاش بتراشیم . اگر کمی منصف باشیم و نخواهیم یک تنه به قاضی برویم ، سکوت می کنیم . حتی زحمت تحقیق و تفحص هم به خود نمی دهیم . مگر آن که اتفاقی رخ دهد و در گوشه و کناری دستمان به سند و مدرکی برسد. نوشته ای ، نقل قولی و یا از این قبیل چیزها. این اتفاق برای نگارنده ی این سطرها افتاد. زمانی که درباره ی شعر و زندگی فریدون مشیری تحقیق می کردم تا کتاب «آسمانی تر از نام خورشید» را به سامان برسانم در میان یادگارهای آن زنده یاد ، نوار کاستی به دستم رسید. این نوار یک سال پس از مرگ هوشنگ ایرانی (۱۳۵۲) در منزل کلنل علینقی وزیری ضبط شده بود (۱۳۵۳). در این مجلس دوستانه ، علاوه بر کلنل و خانواده اش ، تنی چند از نام آوران دیگر هم حضور داشتند. یعنی فریدون مشیری ، حسینعلی ملاح ، حسنعلی هروی و خانم سیمین دانشور (که البته در تمام مدت سکوت کرده و فقط شنونده سخنان دیگران بودند). آن چه در این گپ زدن های دوستانه به بحث ما مربوط می شود ، آن بخش از گفته های دکتر هروی است که در دفاع از هوشنگ ایرانی مطرح می کند. پس از این که حاضران در جلسه در نفی شعر و شخصیت هوشنگ ایرانی اظهارنظر می کنند (البته فریدون مشیری در این زمینه ، سکوت اختیار می کند) ، دکتر هروی می گوید: «اصلاً راجع به جیغ بنفش که فرمودید ، چون من هوشنگ ایرانی را می شناختم و از بچگی باهم بودیم ـ حالا هم مرده است ـ می خواهم این توضیح را عرض کنم . وقتی این کار را کرد که هنوز دکور برای شعر جدید ایجاد نشده بود و او با این کارش می خواست یک شوکی بدهد به مکتب قدیم . اگر خودِ شعر ارزش ندارد باید عرض کنم اثری گذاشت از خودش . راجع به جیغ بنفش اش به من توضیح داد. آن قدرها هم سطحی و ساده نبود. مثلاً آخرش می گفت «اوم مانی پادمه هوم». وقتی ازش پرسیدم این چیست ؟ گفت : سرود نیلوفر هندی است که صبح وقتی در مقابل خورشید می شکفد ، هندی ها یک سرودی دارند در این باره و آخر ترکیب بندهای اش می گویند اوم مانی پادمه هوم . عین هندی را می گفت .

او آدم بی سوادی نبود و خودش می‌دانست چه‌کار می‌کند.»
متن پیاده شده از نوار کاست
اگرچه هروی در این گفت وگو به جیغ بنفش اشاره می کند، اما جمله ای را که بر زبان می راند مربوط است به دو قطعه شعر دیگر هوشنگ ایرانی با عنوان های «آنتونیامورو» و «کجاست سایه ی تو ای خورشید گمشده ؟» از مجموعه ی «به تو می اندیشم ، به توها می اندیشم». در این دو شعر به یکی از مقدس ترین نمادهای مذهبیِ هند اشاره شده است که این نگارنده در حد بضاعت بسیار اندک خود کوشیده است از نقل قول آقای هروی به منزله ی تنها سرنخی برای شناخت بیش تر شعر هوشنگ ایرانی استفاده کند. تأکید می کنم تنها به منزله ی سرنخی . چون کشف رمز جملات و دیگر عباراتی از این دست در شعرهای ایرانی مستلزم فرصت بیشتر و جست وجوی کاملی در نه تنها متون هندوایسم ، بلکه متون ایران باستان است . از این رو به این نمونه اکتفا می شود.

● ورود به متن :

در دو شعر یاد شده تنها دو کلمه ی کلیدی موردنظر نگارنده است . یکی «اوم» و دیگری «نیلوفر». لازم به ذکر است عبارت : اوم مانی پادمه هوم» یک جمله ی سانسکریت است . ایرانی می نویسد:
ـ اوم مانی پادمه هوم / ای تنهای جاودان / این انبوه قربانی ها نه برای تست / این نیاز رهروا نیست که گرمای مهر را می جویند / ... شکوه شکفتن بر تو باد ای نیلوفر آشنایی / شکوه شکفتن بر تو باد.
[از بنفش تند تا... ص ۱۵۸]
ـ شکوه شکفتن بر تو باد ای نیلوفر آشنایی / ... / اوم مانی پا دمه هوم .
[همان ... ص ۱۶۴]

تأثیرپذیریِ این شاعر از فرهنگ ایران باستان و نیز متون دینیِ هندو ، ناشی از ویژگی های دو تفکر زرتشتی و بودیسم است . به علت و انگیزه ی این تأثیرپذیری کاری نداریم . اما برای این که به نقل قول دکتر هروی بیش‌تر سندیت داده‌شود با استناد به ترجمه های فارسی ، چند نکته را یادآور می‌شویم و از آن‌ها به عنوان نمونه ای از این تأثیرپذیری بسنده می‌کنیم .
اوم که در اول جمله ی «اوم مانی پادمه هوم» آمده است و چنان‌که دیده می‌شود با «هوم» هم قافیه است ، یکی از مقدس‌ترین کلمات نزد هندوان است و از سه حرف الف (A) ، واو (V) یا (U) و میم (M) تشکیل شده‌است. همان طور که استاد دکتر سید محمدرضا جلالی نائینی می نویسد: «این کلمه در ابتدای کتب مقدسهٔ آنها [هندوان] نوشته می شود و شبیه کلمهٔ «هُوَ» عربی است نزد مسلمانان» این کلمه را به قدری مقدس می دانند که هنگام تلفظ نباید غیری بشنود و از این رو وقت خواندن وداها و هنگام ختم آن ها کلمهٔ «اوم» را زیر لب به طوری که کسی نشود ادا می نمایند»(۱۵) هم چنین در اوپانیشادها ترجمه مرحوم دکتر رضازاده شفق این واژه به «لبیک ـ آمین !» ترجمه شده است .(۱۶) از نظر اوپانیشادها و وداها: «این اوم ، عین صورت [برهمن] است و همین سه حرف (aum) عین سه جنس مؤنث و مذکر و مخنث است .(۱۷) در مورد نیلوفر هندی نیز اشاره به این نکته ضروری است که نیلوفر در میان گل ها تقدس ویژه ای دارد ، چرا که در نزد هندوان : «در میان گل نیلوفر ذاتی پیدا شد که او را برهما خوانند و برهما اصل همهٔ چیزها و منشأ جمیع علوم و «بید»ها [وداها] است».(۱۸) روایت شاعرانه و زیبای ظهور و خلقت برهما از نیلوفر براساس اساطیر هندی خواندنی و لذت بخش است : «... پیش از آفرینش همه عالم آب بود و بعد از آن باد پیدا شد.

از حرکت باد حبابی به وجود آمد. آن حباب شکل بیضه به خود گرفت. از آن بیضه مظهر کل که آن را برهمن گویند ظهورکرد. از ناف او نیلوفری برآمد. از میان شاخ گل نیلوفر موجودی پیداشد که آن را برهما گویند». (۱۹)
و باز می خوانیم: «... روایت کرده اند که چون از گل نیلوفر برهما به وجود آمد در آفرینش خود از دریافت کُنه و ذات «ناراین» سخت متحیر و متردد بود». (۲۰)
دکتر جلالی نائینی می نویسد: «... در هندوستان هیچ پرستش هندویی بدون تقدیم گل به خدایان انجام نمی گیرد. مثلاً گل سرخ چینی در مراسم پرستش شیوا لازم است. در موقع پرستش و یشنو گل سفید پیشکش تندیس او می شود. به الههٔ لکشمی گل نیلوفر و به سرسوتی گل زرد، به خدای «کام» گل انبه و به خورشید گل نیلوفر سرخ و به زحل گل آبی اهدا می شود». (۲۰)
آن چه از نقل قول دکتر هروی استنباط می شود، اشاره به همین گل نیلوفر سرخ است که هندوان به خورشید اهدا می کنند. در میان سرودهایی که به تَیْتَزیَه آرَئیک (Taitiriya-Aranyaka) معروف است نیز قطعات شکوهمند و زیبایی درباره ی گل نیلوفر است که به دو نمونه اکتفا می شود.
در قطعه ی ۱۶ می خوانیم:
ـ کوچک و فارغ از بدی، اقامتگاه برهمن،
این گل کُنار (یا نیلوفر) که در وسط قلعه (حصار) برپا ایستاده است،
و در آنجا: کوچک و مبرا از رنج و عذاب، این عرش که در درون است:
همان است که باید پرستید
ـ همچو حقهٔ گل نیلوفر، دلش پرخیده [رنجیده] به سمت پایین، قرار دارد
در زیر قفا، دوازده بند انگشت پایین تر از ناف!
ـ بر سرش تاجی از شعله هاست، مقدس است
بالاتر از هر چیز است، می درخشد
پیچیده در شبکه ای از رگها و آویخته است
درست مانند حقهٔ گل نیلوفر (کنار). (۲۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

□

البته کمی دقت در مجموعه شعرهای هوشنگ ایرانی نشان می دهد که همه ی این ترکیبات و عبارات، تضمین از متون هندو یا ایرانیِ باستان و یا احتمالاً اسپانیولی که زبان دوم وی بوده است، نیستند. وی در برخی از شعرهای‌اش به سبک شاعران اروپایی کوشیده است از بافتارهای هجایی استفاده کند تا بدین وسیله، نوعی نوآوری کرده باشد. برای نمونه به شعر خفقان اشاره می کنیم. در بند اول این شعر با موجی از واژه های ترکیبی روبه رو می شویم که اگر بخواهیم به پیام نهفته در آن دست یابیم با بزرگ نمایی بعضی از این واژگان اعم از صامت یا مصوب به این عبارت می رسیم: این ها سکوت / خفقان / باید رفت دور دورها. (۲۲)
در پایان تأکید می کنم که ما در این یادداشت ها، نه وارد بحث زیبایی شناختی یا زشت انگاری های!! ادبی شده ایم و نه این یادداشت ها را کافی و وافی می دانیم. مسلماً شناخت متن شعرهای ایرانی مستلزم تحقیق و تفحص است. لذا امید است برای خوانندگان، این نوشته به منزله ی سرنخی برای شناخت بیش تر آثاری از این دست باشد، مشروط بر این که سرایندگان این گونه آثار، مانند هوشنگ ایرانی از آزادگی،

دانش ، هوش و ذکاوت کافی بهره‌مند باشند وگرنه هر بر اباطیل نویسی می تواند برای خودش مکتب سازی کند و مدعی شعر حرکت و شعر پست مدرن و از این قبیل تقلیدهای کورکورانه باشد و بالاخره محققانی که در این راه گام می نهند کسانی باشند که حتی اگر شعرهایی از این دست با ذائقه ی ادبی شان نیز سازگار نباشد ، در عرصه ی نقد و پژوهش اعمال سلیقه ی شخصی نکنند.

پی نوشت ها

۱ـ آرین پور ، یحیی ، از صبا تا نیما ، جلد دوم ، شرکت سهامی کتاب های جیبی ، چاپ دوم ، ۱۳۵۱ ، ص ۳۳۰.
۲ـ همان ، ص ۲۱۴.
۳ـ کسروی ، احمد ، تاریخ هجده ساله ی آذربایجان ، انتشارات امیرکبیر ، چاپ اول ، تهران ۱۳۵۱ ، ص ۸۹۴.
۴ـ ماهنامه ی تکاپو ، دوره‌ی نو ، شماره‌ی ۴ ، ص ۹۱.
۵ـ همان ، ص ۴۱.
۶ـ ایرانی ، هوشنگ ، از بنفشر تند تا... نشر نخستین ، چاپ اول ، زمستان ۱۳۲۹ ، ص ۴۶.
۷ـ Letrisme : مکتب ادبی معتقد به شعرهای بدون معنا و مفهوم است . شاعران این مکتب ادبی با چیدن حروف در کنار یک دیگر و تکیه بر موسیقی الفاظ شعر می سازند. چرک : ماهنامه سخن ، دوره هفدهم ، آبان ۱۳۴۹ ، و نیز فرهنگ فرانسوی لاروس . در مقاله ی حاضر ، اشاره دارم به شعر لوزی شکل هوشنگ ایرانی به نام Unio Mysticar در مجموعه ی خاکستری . همین شعر بود که همراه با شعر «وک دار» نیما خشم سنت گرایانی چون علی دشتی را برافروخت و او در مقاله ای که در سال ۱۳۳۴ نوشت و در مجله ی هفتگی کاویان چاپ شد و سپس مقدمه ی کتاب «تشنه ی توفان» فریدون مشیری شد ، به نیما یوشیج و هوشنگ ایرانی حمله کرد و آنان را دیوانه خواند. نیما یوشیج نیز در گفت وگویی با دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی که در کاویان با نام مستعار «عزیز» صفحات ادبی آن را اداره می کرد در جمله ای کوتاه پاسخ دشتی را داد و گفت از او گله ای ندارد ، نیما هم چنین درباره‌ی او گفت : «دشتی دِماغ نثرنویسی دارد نه دِماغ شعر».
۸ـ از بنفش تند تا... مقدمه منوچهر آتشی .
۹ـ همان ، ص ۲۱.
۱۰ـ همان ، ص ۵۵.
۱۱ـ همان ، ص ۵۶.
۱۲ـ همان .
۱۳ـ همان ، ص ۶۳.
۱۴ـ همان .
۱۵ـ جلالی نائینی ، سیدمحمدرضا ، هند در یک نگاه ، نشر شیرازه ، چاپ اول ، زمستان ۱۳۷۵ ، ص ۷۸۴.
۱۶ـ شفق ، رضازاده ، اوپانیشادها ، (ترجمه) ، بنگاه ترجمه نشر و کتاب ، ۱۳۴۵ ، ص ۴۸۸.
۱۷ـ جلالی نائینی ، سیدمحمدرضا ، هند در یک نگاه ، ص ۴۰۵.
۱۸ـ همان ، ص ۱۱۸.
۱۹ـ همان ، ص ۱۲۰.
۲۰ـ همان ، ص ۵۱۶.
۲۱ـ همان ، ص ۳۳۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی