

مفهوم زندگی نزد هوشنگ ایرانی

شاعر ناشناخته مانده ی ما

... و نگاهی به این کتاب در دسترس می‌کنم. مدتها انتظار این کتاب را کشیده‌ام. دیگر بیست سالی می‌شود که اسم **هوشنگ ایرانی** را می‌شنوم. اینجا و آنجا و مثلا در آنتولوژی "شعر نو" محمد حقوقی، اثری از او خوانده‌ام و یا در مباحث و تحلیل‌های این و آن شخص نقل قول‌هایی جسته و گریخته از مطالب او دیده‌ام.

کسی که تا سر حد امکان به مطالعه ی شعر شاعران مدرن مان نشسته و از این **ظرف اندیشه** در جامعه ی ایرانیان دفترهای را قرائت و یادداشت برداری کرده، همیشه از نبود مجموعه یا گزینش آثار وی حسرت برده است. افسوس این فقدان را خورده که چرا به اشعار و به **جُستارهای** این شاعر ناشناخته مانده دسترسی نیافته است.

بتازگی نشر فرزانه روز، به کوشش سیروس طاهباز، کتابی زیر عنوان "**خروس جنگی بی ماتند**" انتشار داده است. مکتوبی که بازتابی از زندگی و هنر هوشنگ ایرانی را در دسترس خواندن مخاطب قرار می‌دهد.

منتها در غربت، ما حکم آن مارگزیده ای را یافته ایم که از هر ریسمان سیاه و سفیدی می‌ترسد. از اینرو با شک و تردید می‌نگریم، هرگونه سوغات و فراورده‌ای را که از وطن استبدادمان زده می‌رسد. می‌ترسیم با شناختن بند و بستها، منحرف و در مجرائی جاری شویم که با گوهر آزادیخواهی در تضاد است. برای همین و نیز چون نمی‌دانیم این انتشارات فرزانه روز از آن کیست و متعلق به کدام یک از دسته های محافظه کاری که ایران را زیر مهمیز خود گرفته اند، به تبلیغ و تعریف‌های پشت جلد کتاب زیاد اعتنائی نمی‌کنیم.

حالا به تورق کتاب می‌رسم. پس از نگاهی سریع به حرف‌های گردآورنده ی اثر که سیروس طاهباز است، با شوق و اشتیاقی ویژه سراغ چهار دفتر شعر هوشنگ ایرانی می‌روم. این سروده ها قبل از آن مطالب نظری می‌آیند که ایرانی غالبا در نشریه ی خروس جنگی انتشار داده است.

کتاب اما پیش از آنکه با نوشته‌های هوشنگ ایرانی آغاز شود، با عکسی از وی که متولد سال ۱۳۰۴ در همدان است ورق می‌خورد. اوایی که به سال ۱۳۵۲ از سرطان حنجره در کویت (چرا کویت؟) درمی‌گذرد. نه مجلس ترحیمی برایش برگزار می‌شود و نه کسی از آرمگاه او خبری می‌یابد. انگار این مطرود اجتماع، قهر کرده است. قهر با همزبانانی که او را به خاطر عبارت "جیغ بنفش کشیدن" نفی کرده اند. نه زمانه او را شناخته و نه پیروانش بخاطر رهنمودها یا الهامات از او به قدردانی و تجلیل آشکارش برآمده‌اند. با حمله ی سرطان به حنجره‌اش که پایگاه عصیان سالیان دراز او علیه سنت و سنگوارگی بوده، خاموش می‌شود. خاموشی حنجره و آوار مرگی که چه بسا جماعت منتقدان واقعا موجود و عیب جویان ندانم کارش، خیلی پیشتر از اینها وقوعش را مهیا کرده اند.

اکنون عطش همیشه تازه‌ی شناختن هوشنگ ایرانی، مرا یگراست می‌کشاند سر اولین دفتر او. مجموعه ی شعری به نام "**بنفش تند بر خاکستری**" که در سال ۱۳۳۰ انتشار یافته است. می‌بینم به جز رنگ خاکستری که بر شولای نسل ما نیز سایه انداخته، رنگ بنفش نیز، همچون نماد بالاترین فرکانس صدا، در شعر عصیانی هوشنگ ایرانی نقشی ثابت داشته است.

ویژگی "خروس جنگی بی مانند"، اگر به ابهامات پیرامون وضعیت ناشر و ناشناس ماندن مقدمه نویس کتاب که زندگینامه ای ۲۵ صفحه ای از هوشنگ ایرانی آورده کاری نداشته باشیم، آری ویژگی و چشمگیری کتاب یادشده در این است که ما را از دیدن **طرح‌های شاعر محروم** نکرده است.

هوشنگ ایرانی این نابغه ی جمهوری شاعرانگی که در شناسنامه ی دفتر شعر از "دسن" های خودش خبر می‌دهد، نقاش هم بوده است. از همین جا معلوم می‌شود که مخاطب اثر با هنرمند چند جنبه ای روبرو است که در ضمن به ترجمه

هم پرداخته؛ بی آنکه ترجمه، کار ضمنی برای او یا ما بوده باشد. در همین کتاب دو شعر ترجمه شده از اسکار وایلد و الیوت را می‌توانیم بخوانیم. با این حساب، خواننده به شناختِ سرایش و افکارِ او نمی‌رسد اگر این جنبه‌های هنرورزی و ارتباطاتشان با یکدیگر را در نظر نگیرد.

می‌بینید که در حاشیه‌ی مطالعه، دارم بلند فکر می‌کنم. چون در همین اولین گام بهتر است حد و مرزِ قرائت روشن باشد. راستش هوشنگ ایرانی در مطالبِ تئوریکِ خود پیرامونِ جهان بینی هنری یا آن چیزی که نظریه‌ی شاعرانگی‌اش می‌تواند نام گیرد، مدام بر باطن گرائی و خود انگیختگی و شهودِ شاعر و حتا هنرمندان عرصه‌های دیگر تاکید و اصرار دارد. او مفهومِ سیلانِ زندگی و وابستگیِ شاعر به این جریان و نیز گوش و چشم سپردن به آن را، کلیدِ آفرینشِ هنری در زمانه‌ی خود می‌خواند. بنابراین شعرِ خود را باید حاصلِ نظاره‌ای درونی و شنیدنِ نبضِ نهفته‌ی زندگی بداند.

منتها او، همانطور که دست‌نوشته‌هایش در توضیحِ هنرورزی نشان می‌دهد، در کارِ برنمائی و آرایشِ اشعارِ خود متکی به روشی برنامه دار، نظام مند و عقلانی بوده است.

این اظهار نظر و حرف، شاید روح او را به رنجاند و خاطرش را مکدر سازد. زیرا او، در مباحثِ زیبایی شناسیکِ خود، مدام بر برتریِ "فرم" و سرزنشِ "روش" رای و گواهی داده است. واژه‌هایی چون فرم و روش در آثار وی، مفاهیمی هستند که به جای الفاظی چون "شکل" و "محتوا" در تاریخِ نقد و نظریه‌ی ادبی (پوتتیکا) نشسته‌اند. حالا از طریقِ قرائتِ اولین دفترِ شعر او، یعنی "بنفش تند بر خاکستری"، به چگونگیِ روشِ او در ارائه‌ی اشعاری برسیم که وی را با غالب افراد جامعه‌ی ادبیِ زمانه درگیر ساخت.

صفت‌هایی چون برنامه داشتن، نظام‌مندبودن و عقلانی نگریستن که به موصوفی چون هوشنگ ایرانی، این شاعرِ ناشناخته‌ی شعرِ مدرنِ فارسی، منتسب می‌کنیم در تحلیلِ نهایی از شرحِ حالِ او استخراج نمی‌شود. گرچه زندگی‌نامه‌اش نشانه‌های آشکاری برای مدعای ما دارد.

از زندگی‌نامه‌اش می‌دانیم که او کُلِ تحصیلاتِ ابتدائی و متوسطه را با تحصیلِ ریاضی در دانشگاهِ تهران به سن و سالِ بیست سالگی به پایان می‌رساند. یکی از دلایلِ نبوغش.

سپس برای کارآموزی در نیروی دریائی پذیرفته و به انگیس اعزام می‌شود. کارآموزی در محیطِ نظامی را بیش از چند ماهی تحمل نمی‌کند؛ که این نشانه‌ی دیگری است برای وجودِ نبوغِ نزد وی. چون به قرار گفته‌ها، او به فرانسه گریخته است و با اقامتی یکساله در آنجا، سپس به ایران باز می‌گردد.

آنگاه در ایران، زبانِ اسپانیائی می‌آموزد. آنهم بصورتِ خودآموزی. سپس در بیست و سه سالگی به اسپانیا می‌رود و در دانشگاهِ مادرید در رشته‌ی ریاضیات دکترا می‌گیرد. عنوانِ دانشنامه‌ی خود را "فضا و زمان در تفکرِ هندی" می‌گذارد.

در همین عنوان دستِ نوشته، که برای شناختِ فراگیرترِ این دنیادیده‌ترین شاعر ما به زمانه‌ی خود حتما نقشِ مهمی خواهد داشت و امید است روزی انتشار یابد، یک اشاره ضمنی وجود دارد.

شاعر ما در رو در رویی فلسفه غربی با فضیلت شرقی، جاتیدار شده و انتخابِ نهایی خود را کرده است. این نکته را در مقدمه ترجمه‌ای او از شعر تی. اس. الیوت نیز می‌توان خواند.

ایرانی در حاشیه‌ی برگردان "چهارشنبه‌ی خاکستری" می‌نویسد: "... الیوت یک کیمیاگر قرون تاریک اروپاست. همانند آنان از هر سخنی رمزی، اشاره‌ای و نقشی انتظار و تقاضای مجعزه دارد... در یهوه خیره می‌شود و در گسترش بر چلیپا و عیسی و عذرا بر آسیا هشیار می‌گردد و در آن هنگام که به انبوه راه و رهروان آسیایی بر می‌خورد، رشته درونی تصوراتش می‌گسلد. آسایش ذهنی او که حاصل پذیرفتنی‌های عیسویت است در هم می‌شکند و اضطراب فریبهایش به ژرفای درونش راه می‌یابد و در این بی‌آرامی می‌کوشد که به عیسویت طفولیت اندیشه‌ی خود باز گردد... تعبیرات بودایی و برهمنایی در این شعر بسیار آمده است. آرامش پُر شکوهی که گاه بگاه جلوه می‌کند بر اثر

کشش این کیمیاگر غربی به سوی بودا است. شور زیباییِ زدگان هندو او را به پیشگاه "گالی" بار می دهد؛ ولی، وامانده از پرواز به اوجی چنان رفیع، شرمگین، در خواهش ترحم عیسویت فرو می افتد؛ تکیه گاه می جوید؛ و بار دیگر "توماس استرن الیوت" می شود... (کتاب یادشده. ص ۲۷۵ بعد)

اما به رغم این جانبداری از عرفان شرقی، صفت هایی چون برنامه داشتن، نظام کاری و نگرش عقلانی نزد هوشنگ ایرانی به هنگام نگارش و پیرایش حروف الفبا بر صفحه، آن لوح سفید افسانه ی، در سروده هایش مشخص هستند. هر چقدر هم که این سروده ها در اوجگیری خود تمایل به عرفان شرقی، تجلیل از بودا و حدیث نفس زائر نیروانا و نیز تجربه ی بلاواسطه هستی را آشکار سازند، باز از معیارها و شیوه های غربی (حتا به لحاظ رابطه های نامریی ذهنی به مفهوم انترسوپژکتیویته فرنگی ها) متأثر اند.

در واقع بر دوش این تناقض پویا میان فراورده های فلسفه باختران و تمایلات حسی و عاطفی خاور زمین است که هوشنگ ایرانی به صدای شاخصی در شعر مدرن فارسی بدل گشته است. آنهم صدایی موثر بر کسانی که مثل سپهری یا رویایی با عرفان کلام و کلمه سروکار داشته اند. هرچه این تاثیر تاکنون پوشیده، اما آن صاحب اثر ماندگار بوده است. ماندگار به رغم و شاید درست بخاطر این تناقض عظیم. و بواقع صدایی ماندگار، از آنرو که فروغ فرخزاد گفته است فقط صدا است که می ماند.

هوشنگ ایرانی، با دکترای ریاضی از اسپانیا برگشته و سپس به یاران دست اندرکار نشریه ی خروس جنگی پیوسته، پس از ارائه ی مانیفست (بیانیه ی سلاح لیل) در دوره دوم نشریه ی یادشده به تاریخ خرداد ۱۳۳۰ که مبتنی بر جدلی علنی با سنت گرایان ادبی است و اعلام اهدافی چون "هنر خروس جنگی هنر زنده هاست"، یا "حق حیات هنری تنها از آن پیشروان است"، به تاریخ شهریور همان سال نخستین دفتر شعر خود را در تهران انتشار می دهد. در این دفتر، در مجموع ۱۳ قطعه شعر و یک پسگفتار با نام "در شناخت نهفته ها" گردآمده است. البته سنت شکنی ایرانی در سرایش که مثل هر سنت شکنی با فروریز و مازاد تولید همراه است، فقط در شکل چپ چینی سطور تمام اشعارش نیست. مثلا در نمونه شعر کاساندر:

اگر روزی آن غار (حتی آن غار هم)

فرو ریزد

بکجا پناه خواهد برد؟

بکجا پناه خواهد برد؟

این مردمک های خونالود

تارهای حیاتشان را بر کدام کور _ گوشه خواهند بست؟

اینجا فرقی نمی کند که علت این ابتکار در کجا است. ممکن است از الزام آرشیوتکت نو برای ساختمان صفحه ی شعر نشأت گرفته یا حاصل پرورش و تربیت پیشینی ذهن او در ریاضی باشد که به پایان سطر چون فینال هر عمل محاسبه ی متقدم نگریسته است.

بر این منوال ایده ی مرسوم از راست به چپ نوشتن در فارسی و از اولین گام سمت راست شروع به نگارش کردن زیر سوال رفته است. الزام اتمام مصرع در منتهی الیه چپ سطر از سوی ایرانی، فقط ظاهری است غریب. ظاهری که تا حدود فریبنده ای، سنت شکنی های بطئی او را می پوشاند.

نخستین شعر او، با نام "سوهانگران" چندین هدف شاعر در پروژه ی سرایش را در خود جمع آوری کرده است. اینجا سوژه یا فاعل سرودن با یک مفهوم از دنیای صنعت، آنهم با نام سوهانکاری که در پیشه ی فلزکاری بدنی و یدی ترین عملکردها را انجام می دهد، تعریف و معین می شود.

عنوان سوهانگر که شاعران همدوره و آتی را مخاطب خود قرار می دهد، اشاره ای نهفته به سرایشی است که با سایش زنجیر سنن سرو کار دارد. هوشنگ ایرانی، مانند نیمای پیشکسوتش و تمام شاعران اصیل مدرن، نظریه پرداز و

منتقد نیز است. او تیپ جدیدی را در آفرینش ادبی تشکیل می دهد که نه وابسته به الهام الاهی شعر و نه در پی تکمیل حد نصابهای ادبا و ناظران پیشین است. اینجا سرایش، حاصل عملکرد کارگاهی است. فرآورده ساختن و استمرار کاری و نه الهام فرشتگان یا وحی نبوت.

بنظر می رسد تعبیر یدالله رویائی از شعر نیما، که آنرا در کتاب "هلاک عقل به وقت اندیشیدن" سرایشی محصول کارگاه می خواند، وامدار این بدعت هوشنگ ایرانی در تعریف سرایش شعر مدرن باشد.

هوشنگ ایرانی با اینکه در مطلب خود (بررسی هنر نو) به سالهای دهه ۱۹۵۰ میلادی علیه ماشینیسم و پیامدهای از خودبیگانه ساز آن برای انسان موضع دارد و مخالفت خود را ابراز می دارد، منتها چشم بر تحولات علمی در زمانه و نیز تغییر یافتن اساس زندگی اجتماعی نمی بندد. از دوران باورهای متافیزیکی فراتر می رود و پای اجنه و فرشته را به میدان شعر و سرایش نمی کشد.

به جز این جنبه ی تحول نظری، شعر ایرانی در بکارگیری موسیقی الفبا نیز جسارت یک بدعت گذار را داراست. این نکته مثلا در دو شعر "هاه" و "کیود" مشهود است که حروف الفبا هم به صورت وسیله ی ارتباط و القاحس و نظر برای تفاهم و هم به صورت صوت و صدا برای نوازش و حساسیت شنفتن بکار می روند:

گوش_ سیاهی ز پشت ظلمت تابوت

کاد_ درون شیر را

می جود

هوم بوم

هوم بوم

وی یوهوی ی ی ی ی

هی یا هی یا یا یا یا یا

اولین دفتر شعر ایرانی، به جز این آزمایشات ادبی که دریچه هائی برای گسترش گویش و کارائی موسیقی حروف در سرودن می گشاید. شعرهای ناب و چشمگیری چون "کاساندر"، "جزیره ی گمشده" و "سایه" دارد که در هر کدام از اینها، بازتابی از حس ها و تجربه ها و رو در رویی ایرانی با هستی موجود است.

این دفتر در پایانه خود به یک مرحله ی مهم ادبی از منظر انواع (ژانر) شناسی می رسد که به نثر برای بیان شاعرانگی امکان ابراز وجود می دهد. قطعه سروده ی " آوازِ قو" زمینه ی چنین آزمایش مهمی برای آتیه ی نثر است. نثری که سالیان دراز و چه بسا قرنها در سایه ی اقتدار فریبنده ی نظم، همچون تنها مظروف ظرف شعر، گرفتار آمده بود.

پسگفتار ایرانی در این اولین دفتر شعر، زیر عنوان "در شناخت نهفته ها"، نه تنها برهان و استدلالی بنفع نثر و حضور خدمتگزاراش برای شاعرانگی است، بلکه همچنین مخاطب را از نگرش عقلانی اش در هنگام بررسی پدیده ها و برنامه دار و نظام مند بودن سرودهایش خبردار می کند.

آنگاه او در پایان همین پسگفتار است که به تعریف دیدگاه زیبایی شناختی خود و نیز به تشخیص نقش زندگی برای هنرمند می پردازد. او می نویسد: "... اصالت زیبایی را در زیبایی اصیل جستجو خواهند کرد، سیل زیست را در نهائی ترین التهابهایش خواهند پذیرفت و با دریافت سیلان تندگذر آفرینشهای جهان هستی را در خود خواهند گرفت. به خویشتن خویش خواهند رسید".

قاری پس از خواندن و مکث بر شعرهایی چون **De Profundis** در دفتر دوم یا اعتراف در دفتر سوم، وقتی به فرجام و آخرین شعر او در دفتر چهارم می رسد می تواند مثل ما مضطرب شود. سپس با اضطرابی که جای خود را به ماتم می دهد، ماتمی که در صدای ما پیدا می شود، شعر "شکوه شکفتن بر تو باد" را از این قسمت دوباره

می خوانیم:

"و اکنون که گام برای پیمودن نیست\ از شده ها و ناشده ها کدام را خواهی گزید؟\ اکنون که سخن پایان را در آغاز آشکار کردی و نا بهنگام برون شدی،\ با که پیمان خواهی گسست، که را بدرود خواهی گفت؟\ بار دیگر سرود سرگردانی را بر آن گمشده‌ی قرن‌ها فرا خواهی خواند؟\ ... اکنون که دستهای رؤیای تو دور افکنده شد\ ظلمت افق را باز گذار! آن نیلوفر عذرا هرگز گشوده نخواهد شد، هرگز گشوده نخواهد شد.."

در بازخوانی این قطعه شعر درمی‌یابیم که ماتم و غمناکی ما فقط ناشی از وداع شاعر و قطع ارتباط حسی و لفظی‌اش با ما نیست. شاعر در فرجام سفر خود مخاطب را از یأس خود نیز باخبر کرده و مایوس از باز نشدن نیلوفر، که نمادی برای حیات و زندگانی در گفتمان عرفان شرقی است، با نقش بر آب شدن امیدواری هایش رفته است. عزت نفس و پاکبختگی شاعر در قمار شعر که حتا در میان سطور آشکارش پیدا است ما را ملزم می‌کند که از نو، بر این امیدواری مایوس شده در فرجام، مکثی کنیم.

هوشنگ ایرانی به جز آن ترجیح فضیلت شرقی بر فلسفه‌ی مغرب که شاید نتیجه تجربه جوامعی چون انگلیس و فرانسه زمانه‌اش باشد و ما آنرا انتخابی نهایی قلمداد کردیم، در واکنش به نیما یوشیج و رد درک و دریافتش از چرایی و چگونگی سرودن نیز به سمت یک انتخاب و هنجاری دیگر در زمینه سرایش میل می‌کند. او در نقد نظر نیمایی که بر اشعار شاهرودی در کتاب **آخرین تیرد** مقدمه‌ای نوشته است، در واقع از ذهنی‌گرایی و دوری شعر خود از واقعیت دفاع می‌کند. در این رابطه ایرانی می‌نویسد: "نیما یوشیج دهها سال پیش زمان خود را دریافت و بسیاری از بندها را شکست... اما امروز هنر او سکون و کهنگی پذیرفته است... گوینده را به پیروی از درخواستهای معین (که برخلاف توصیه او نابود کننده جوش هنری هستند) بسوختن و ساختن دعوت می‌کند. بیان اصیل درون را بیهوده و دور انداختنی می‌داند... گوینده را که در تکه‌ای اندکی به واقعیت نزدیک شده است دلداری می‌دهد..." (کتاب یادشده ص ۲۲۱ بعد)

خوب که بنگریم، می‌بینیم مجادله بر سر **قلمروهای جولان** شعر است. گرایش که هوشنگ ایرانی آنرا نمایندگی می‌کند شعر را منوط و به نوعی محدود به درون و ذهن آدمی می‌داند. در حالیکه گرایش نیما همانظوری که **جُستارهای نظیرش مثل ارزش احساسات یا حرفهای همسایه** بیان می‌دارند، تاکید بر توجه و بر دیدن واقعیت و نیز بیرون رفتن از حیطه‌ی آن ذهنیت و باطن‌گرایی است که ما نمونه هایش را در سرایش عرفا داشته‌ایم. مثالهای چندی از نظریه پردازی نیما می‌شود در آثار یادشده اش یافت که در اینجا به یکی از آنها بسنده می‌کنیم. بویژه که این مثال در نشان دادن خط تمایز میان ایندو شاعر لحظه‌های نخست شعر مدرن فارسی نقش تعیین کننده‌ای دارد. نیما در اولین قسمت از "**پنج مقاله در شعر و نمایش**" می‌گوید: "چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است، همان رعایت معنی و طبیعت است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند."

از زمان اندیشه ورزی ویلهلم دیلتای (۱۸۳۳-۱۹۱۱) می‌دانیم که در این تمایز میان درون ذهن و برون ذهن که گاهی به صورت فاصله طبیعت و ذهنیت نیز خوانده می‌شود، تن آدمی نقشی مهم و در عین حال پیچیده بازی می‌کند. زیرا برای ذهن، تن هم بخشی در بیرون و از طبیعت است و هم آن وابسته‌ترین حیطه‌ای است که با آن ارتباط حسی تنگاتنگی دارد. همین حس دوگانه‌ی ذهن نسبت به تن و بدن است که منشأ کشفیاتی در زمینه‌ی اندیشه می‌شود. از جمله‌ی این کشفیات، آن تمایزی است که اندیشمندی مثل دیلتای بین علوم نظری با علوم طبیعی قائل می‌شود. این تمایز متکی بر تفاوت رفتار انسان است با موضوعاتی که از این دو حوزه‌ی متفاوت علمی برمی‌خیزد. چون در حوزه‌ی علوم طبیعی تمام پدیده‌های فیزیکی صاحب اندازه و حجم اند. همچنین دارای زمانمندی و قابلیت سنجش هستند. انسان، از طریق قوای حسی، طبیعت را به شکل ظواهر و پدیده‌ها درک و دریافت می‌کند؛ براساس چنین درک و دریافتی با کمک تجریدات ریاضی به ساختار دقیق و مکانیکی رابطه‌های علت و معلول دست

می یابد که کل اندامواره های طبیعت را در بر می گیرد. انسان در اینجا و هنگام تجربه ی طبیعت با آگاهی به بیرون خود سر و کار دارد که به فهم پدیده های مستقل در واقعیت می رسد. در حالی که ما در علوم نظری برای فهم و دریافت موضوعات با رابطه ی درونی و زنده روبرو هستیم که با کمک قوای حس تجربه گر قابل سنجیدن و اندازه گیری نیستند. ما آن موضوعات را با دریافت های حسی خود می شناسیم و تجربه می کنیم. در تن خود به احساسات، خواسته ها و عواطفی بر می خوریم که تاثیرات گوناگونی بر اندام ما می گذارند. از این تاثیرات بر اندام است که راه فهم و دریافت احساسات همنوع یا همان دیگری را می گشاییم. دیگری را همچون واقعیت به رسمیت می شناسیم. اینجا سوال همیشگی وجود جهان خارج از ذهن، پاسخ مثبت خود را می یابد. در ضمن در می یابیم که تن برای ما چیزی بیشتر از بخش بیرونی و طبیعت است. در واقع تن حامل زندگی درونی ما است. از طریق توجه به تن و بدن خود، همچون حامل زندگی ذهنی، خود زندگی ذهنی به موضوع واقعی و عینی بدل می شود. علوم نظری بر اساس درک و دریافت حرکات بدن، آنها را همچون عملکردهای خواسته، غریزه، آرزو، امید، دلتنگی و یأس و تجربه ی زیسته درجه بندی و شناسایی می کند.

اما ذهنی گرایی، که ما در اینجا نمونه ی هوشنگ ایرانی را حاضر داریم، در واکنش خود به این تمایز و تفاوت یادشده پای تن را به میان نمی کشد. به نقش دیگری در سرایش اعتنایی نمی کند و به درون پناه می برد و تعالی زندگانی را در ذهن و خیال می جوید و بازسازی می کند.

هوشنگ ایرانی به رغم ناامیدی در بازسازی این امر متعال در فرجام سرودن خود، این پروژه را در آن چهار دفتر شعر دنبال کرده است. چهار دفتری که از شهریور ۱۳۳۰ تا دیماه ۱۳۳۴، یعنی در مدت زمانی سه سال و هفت ماه انتشار یافته اند.

این پروژه ای است که با عصیان زدگی نخستین شروع می شود. عصیان زدگی که مثلاً در آن بند ۱۳ بیانیه سلاخ بلبل: مرگ بر احمقان!، به رفتار فوتوریستهای روس و شاعرانی چون مایاکوفسکی شباهت می برد. اما به تاسف در میانه راه، سوهانگر سانبده ی زنجیر سنن، یعنی آن مدرنیست شوریده بر مرده ریگ تاریخ، به دلیل نیافتن زمینه رشد و طرد اجتماع به آرامش جویی روی می آورد و خود را رهرو، یعنی زائر زیارتهای عرفانی، می خواند. این تمایل که نتیجه پژواک نیافتن شعرهای نخستین او است، از نیمه کار سرایش و با سرودن برای بودا و اعتراف به مرید بودن آشکار می گردد.

چنانچه خطایه هایش به معشوق، پیکر و جسمی از معشوق را بر نمی تابند. پرسوناژی اثیری، نگرش شاعر را مدهوش می سازد. اینجا معشوق موجودی آسمانی است که با زمینیان ارتباطی برقرار نمی کند. سرانجام شاعر سرخورده از عصیان و مایوس از بهبودی فضای شعر و شاعری در جامعه، از معشوقی رؤیایی طلب آرامش می کند. بر این منوال خستگی از عصیان را در شعری با عنوان **عصیان خاموش** بازتاب می دهد.

در شعر **وادی دشوار** یأس خود را که بساط عینی تسلیم او را فراهم کرده، یأسی حاصل از زمانه و پستی هایش، اینگونه بیان می دارد: "آرامش نیستی \ عصیان خشمگین را به خاموشی می خواند \ و رنج پرشکوه نگفته ها را بر او آشکار می سازد". مفهوم رنج پرشکوه نا گفته ها چنان او را مجذوب می کند که بتدریج از گفتن و سرودن بازماند. بی معنایی نیستی را به جان می خرد و از معنا بخشیدن به هستی که در آغاز کار شاعری، زندگی و سرایش و افکار او را رقم می زد، وداع کند.

ایرانی بدون هیچ شک و شبهه بخاطر ترور بی فرهنگان زمانه و جامعه ی عقب مانده و بی مدارایش، آن تناقض پویا در خود را دفع می کند و از میان بر می دارد.

ما با سکوت او محروم شده ایم. محروم از شاعری که در زمانه ی خود بسیار بیش از آنچه نشان داده، با مفاهیمی چون فضیلت شرق و فلسفه ی غرب با جدل میان درون ذهن و برون ذهن دست و پنجه نرم کرده است. از عمق نگاه او آن شعرهایی خبر می دهند که در گزارش تجربه از هستی بی هیچ حشو و زوائدی ساختار یافته اند. برای دریافت و

فهم ما از اشراف و دقت نگاه هوشنگ ایرانی و نیز پیگیری‌اش در باور، شعری همچون کاساندرا می‌تواند سند و مدرک باشد.

هوشنگ ایرانی وقتی با تجربه و زندگی در غرب به انتخاب فضیلت شرق بر می‌آید تا سر حد ممکن به جانبداری خود وفادار می‌ماند. او این نکته را به هنگامی نشان می‌دهد که در میان رجوع به افسانه‌ها و اساطیر یونان یگراست سراغ کاساندرا می‌رود و او را مورد خطاب خود قرار می‌دهد. کاساندرا، شرقی‌ترین چهره در میان اساطیر یونانی است که نماد پیش‌بینی حوادث ناگوار و بلاها است. نمادی که البته گوش شنوا و پیروی نمی‌یابد. شاهزاده‌ای اسیر شده در جنگ‌های ترویا، غنیمت جنگی آگاممنون، که سرانجام با دسیسه‌ی کلیمسترا همسر آگاممنون به قتل می‌رسد.

ایرانی در اولین دفتر شعر خود در سروده‌ی **کاساندرا** هنوز به آن یأس فرجامین نرسیده‌است. او انگار دارد در لوای صحبت با آن مطرود تاریخی، به خود هشدار می‌دهد. وقتی همدلانه می‌سراید:

آرام باش ... عقاب سرکش

آرام باش

زنجیرهایت خواهد گسست

و سایه با شکوه بالهایت نقابها را خواهد کور کرد

آرام باش ... عقاب سرکش

هنگام خواهد فرا رسید

هنگام خواهد فرا رسید

...