حجامتِ شعر حجم

داریوش اسدی‌کیارس

برای مادلن نویون که مُرد.

یدالله رویایی از تعارض‌آمیزترین شاعران شعر نو است. او پیوسته به‌خود تعرض کرده و پیوسته در تعرض به‌خود، عرض دیگری از خود را هویدا کرده است. بیانیهٔ شعر حجم در سال ۱۳۴۸ توسط او نوشته و به‌خواهشگری‌اش به‌دست عده‌ای از مهمترین شاعران آوانگارد این دهه امضاء شد. شعر حجم هرچند از ادبیات توده می‌گریخت اما برخلاف ارائه مانیفست ـ آنچنان که مانیفست‌ها تعریفی از خود می‌دهند ـ ادبیات تعلیمی نیز نبود. درنتیجه مانیفست شعر حجم شاعری به‌غیر از رویایی را تربیت نکرد. در حقیقت همه شاعرانی که در زیر این بیانیه امضاء داشتند خود تربیت شدهٔ شعر موج نو (در نیمه اول دهه چهل) و شعر دیگر (در نیمه دوم دهه چهل) بودند. شاعران امضاءکننده بهترین شعرهایشان را پیش از انتشار بیانیه چه در جزوه «شعر دیگر» و چه پراکنده در دفترهای روزن و جزوهٔ شعر به‌چاپ سپرده بودند و این‌بار دیگر در ابتدای فروپاشی حلقه شاعران شعر دیگر، با حمایت یدالله رویایی قسمتی از این گروه پراکنده، جهت تعریف جدیدی از شعر به‌این حلقه آمدند. یدالله

رویایی به‌عنوان لیدر شعر حجم در جریان‌شناسی شعر نو قابل اعتنا و شعر او و مسیر شاعرانگی او قابل تأمل است.

حیات شاعری رویایی در سه دورهٔ طولانی اما نزدیک به‌هم تعریف می‌شود. دوره اول شعرهای جوانی او تا قبل از کتاب «برجاده‌های تهی» و خود این کتاب است. دوره دوم بعد از چاپ این کتاب (۱۳۴۱) تا کتاب «از دوستت دارم» است و دوره آخرین شعرهای بعد از این کتاب (۱۳۴۷) تا «هفتاد سنگ قبر» را دربرمی‌گیرد. از شروع اولین کتاب تا آخرین کتاب، رویایی قوس زندگی شعری‌اش را تکمیل می‌کند. در نتیجه او با آخرین کتاب زیست شاعرانه‌اش را تکمیل و خودش را تمام کرده است. شروع کار رویایی تا اتمام کار او وضعیت شعر حجم و وسوسه‌های مطوّل‌اش را در شعر تعریف می‌کند.

او تا پیش از دهه چهل و تا «برجاده‌های تهی» شاعری اجتماعی بود که در منجلاب تفکرات رویاگونه و سکرآور شکست خوردگان دهه سی می‌زیست. شاعری بود که علاقه داشت به‌شعری رمانتیک ـ توللی‌وار ـ و گاهاً مستهجن ـ حمیدی شیرازی‌گونه ـ و از قولِ این دست، شعری خشتکی که در آن آمال و آرزوهای شاعر را شکاف لباس شب و خشتکِ شاعر تأمین می‌کرد. و این نه تنها مختص به‌این دورهٔ رویایی نبود، که زبانِ افسردگانِ جامعه‌ای بود که از ترس زندان، به‌آغوشِ زندان زنان پناه آورده بودند. بعدها این مستهجن‌نویسی در نزد رویایی به«شعر بدن» تبدیل می‌شود و او مهمترین شعرهای بدنی معاصر را می‌نویسد.

شعر تنانه، شعر بدن و شعر مستهجن ـ در نزد برخی شاعران ـ بعد از جنبش ناکام مشروطه قد علم کرد. حکومت رضاشاهی برای اینکه یکبار دیگر جریان شاعری مبارزانِ مشروطه را نبیند از ابتدا شرایطی به‌وجود آورد تا به‌جای خبررسانی سیاسی و کاغذ اخباری شدن شعر، ادبیات را به‌سمت و سوی بَدَن بکشاند. ماهیتی تمام نشدنی و مطلق به‌نام بدن که خود به‌خود فکرکردن به‌او، انسان را از سیاسی شدن و اندیشه‌های کاغذ اخباری دور می‌کند.

رویایی در همین دوره می‌سراید:

نقش ترا به‌سینهٔ مهتاب‌های دور　　از شانه تا سپید بناگوش می‌کِشم[۱]

این نوع جریان‌های متظاهرانه در شعر دهه سی به‌وفور دیده می‌شود. در همین قطعه که حاصل ذوق و آبِ دهان رویایی در سال ۱۳۳۵ است او می‌گوید:

با یاد بوسه داغ لبت را چنان حباب

از دیگ سینه تا لب تب‌جوش می‌کشم

اما رویایی شاعر «بناگوش» نمی‌ماند و از ابتدای دهه چهل و پس از کتاب اول‌اش با تعویض شرایط معنایی و منظوری شعر خود، رو به‌جانب دیگری می‌آورد. سال ۱۳۴۰ در مقاله‌ای به‌نام «اشاره‌ای برزبان نیما» در باب حجم زبان شعر نیما یوشیج می‌نویسد و از همانجا متوجه کُنش‌های حجمی در شعر معاصر می‌شود. او می‌نویسد: «نیما وقتی در برابر واژه‌ها قرار می‌گیرد، بیشتر صداها و حرکت‌هاشان را می‌بیند تا خصیصه‌های دیگرشان را» و اشاره می‌کند که مانور هجاها خود را به‌چشمِ ذهن شاعر تحمیل می‌کنند، این مانور هجاها ظرفیت‌های شکلی شعراند که رویایی از آنها سود می‌برد.

پس از نوشتن این مقاله سایه شعر عروضی نیما و اندیشه شعری تواللی و نادرپور به‌عنوان دو خصیصهٔ بارز در زبان شعر او ـ در کتاب اول‌اش ـ از بین می‌رود و شرایط تازه‌ای از جنبه سان‌دیدگی و لشکرکلماتیک در کارش به‌وجود می‌آید. رویایی در ابتدای دهه چهل با دریافت معرفت شعر «موج‌نو» رو به‌سوی دیگری از جهان شعر می‌آورد. به‌گونه‌ای که حتیٰ ستایش کنندگان کتاب اول خود را علیه خود می‌شوراند. کتاب «برجاده‌های تهی» به‌حمایت یک علاقه‌مند به‌ادبیات و فرهنگی‌ای محافظه‌کار و در مؤسسهٔ کلاسیک و نوقدمائی «کیهان» به‌چاپ رسیده بود و این با کتاب‌هایی در همین سال همچون «باهو»ی بهمن فرسی و «طرح» احمدرضا احمدی که به‌زحمت شاعر و باکاغذ ارزان و آزاد و طرح جلدی مدرن به‌طبع می‌رسید، فرق داشت. شاعر برجاده‌های تهی با فهم

---

۱. نگاه کنید به‌همه‌ی شعر در: برجاده‌های تهی، انتشارات کتاب کیهان، ۱۳۴۰، صفحه ۸۸.

این معرفت و آگاهی جدید و درایتی که داشت از اجتماع توده زده و بیمار آن نوع شعرها گریخت و در تجربه‌های جدید خود ذهنیتی غیراجتماعی یافت و این ادامه یافت تا دوره سوم شاعری‌اش که از دهه شصت به‌بعد این ذهنیت غیراجتماعی تبدیل به‌ذهنیتی ضداجتماعی شد. یک بررسی بود شناختی نشان می‌دهد که البته سالی که برجاده‌های تهی منتشر شد نه فروغ فرخزاد به‌تحول شاعرانگی‌اش رسیده بود و نه اهالی موج نو و شعر دیگر ـ به‌خاطر کم‌سالی‌شان ـ شعری در ادبیات سروده یا چاپ کرده بودند. در نتیجه داشته‌های رویایی از شعر جدای از آموزه‌های نیما و شعرهایی از اسماعیل شاهرودی، شعر معمول نادرپور و توللی را به‌یاد می‌آورد. خود او دربارهٔ فیلم «چه هراسی دارد ظلمت روح» از نصیب نصیبی ـ سینماگر امضاءکنندهٔ بیانیه شعر حجم ـ می‌گوید نام این فیلم: «جمله ایست که نتیجهٔ آخر یک راه‌پیمایی در ظلمات است، عصارهٔ نتیجه‌گیری انسانی است که از حاشیه‌های واقعیت روزمره به‌راه می‌افتد و در تلاش بازکردن دریچه‌ای برای گریز، به‌ماوراء، به‌فوق طبیعت راه پیدا می‌کند، پشت به‌دنیای مأنوس هر روزه می‌کند و شاید به‌کمک شیطان، ابلیس نجات دهنده، به‌جهان رهاشدگان اذن دخول می‌یابد، لباس عوض می‌کند، و در جامعهٔ رهایی یافتگان راه‌پیمایی مدیدی را آغاز می‌کند و ویرانه را که نشان زندگی معمول او و روزهای رفتهٔ اوست پشت سر می‌گذارد، و به‌انسان‌هایی دیگر از جهانی دیگر می‌پیوندد»[۱]

و این جملات عین سیر شاعرانگی خود رویایی از قبل از برجاده‌های تهی تا بعد از آن است؛ و رویایی با جسارت و تلاشی که در شعر داشت واقعاً از پیکرهٔ پوسیدهٔ شاعران مأیوس دهه سی به‌انسان‌هایی دیگر از جهانی دیگر پیوست. آنچنان که او تقریباً تنها کسی بود از آن نسل قبلی که به‌جمع شاعران کم‌سن و سال و آوانگارد دهه چهل راه یافت.

نیاز به‌یک بینش اعتقادشناسانه (ایدئولوژیک) نسبت به‌نحله‌های شعر

---

۱. بررسی کتاب، دوره جدید، شماره ۴، شهریور ۱۳۵۰.

معاصر به‌ما می‌گوید که شعر حجم، رژیمِ حرف است. در شعر حجم همهٔ خوانندگان منحرف‌اند؛ و این ملتقای آرزوی لذت‌آفرین یدالله رویایی است. او رژیم کلمه می‌گیرد و روزهٔ حرف، در نتیجه ما با یک تصویر کامل مواجه‌ایم که برای دریافت و فهم آن، نیاز به‌زبانِ بی‌زبانان داریم. زبان اشاره. زبان رمز. زبان فرم. اینجاست که او به‌جای تخیلات شاعرانه رو به‌تصمیم‌پذیری‌های از پیش معلوم شده می‌آورد. در هر کتاب شاعر شعر حجم تصمیم می‌گیرد که کاری بکند و کلمات از پی آن تصمیم روایت خود را تغییر می‌دهند و معنای دیگری به‌خود می‌گیرند. در دلتنگی‌ها (عقده جسم) در دریایی‌ها (عقده آب) در از دوستت دارم (عقده عشق) در هفتاد سنگ قبر (عقده جاودانگی) و در امضاءها (عقدهٔ نام). این نشان می‌دهد که شعر حجم یک نوع صنعت فکری متفاوت به‌حوزه اندیشگانی شعر نو پیشنهاد داد!

ارادت او پس از کتاب اول، بلافاصله به‌اهالی موج نو است. همگام و همتراز با این شاعران جوان و جسور، کلمه و سطر می‌آموزد. تأثیر مهمی که هستی شناختی موج نو در ابتدای دهه چهل ـ نیمه اول این دهه ـ بر او گذاشته را می‌توان در شعری از او دید که زمستان سال ۱۳۴۴ در جُنگ اصفهان به‌چاپ رسید:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و آب، کز دیار هرگز آمده بود،
در فکر بود.
می‌خواست تا برای نسیم و مرغ،
از نقره زندگی بشود،
و از گیاه، باد
مرغ و نسیم
زندگی نقره و گیاه،
بگرفت و باز،
با آب، تا دیار هرگز ره یافت

باداست یا که زندگی باد است؟
در زیر آب، ماهی هشیار،
از ماهی جوان دگر پرسید.

بعد از این نوع شعرهای منسوب به‌موج نوی او کانون معنایی شعرش را از جمله به‌صورت و صدای پیرامون جمله سوق می‌دهد. آنچنان که نیما در تکانه‌های تکرار، شاملو در موسیقی این کار را می‌کنند. در نتیجه شعر حجم نزدیک می‌شود به‌این خاصیت که شعر «کانون معنایی» خاصی ندارد. به‌این خاطر معنا در شعر حجم نه در معنی کلمه که درجایی دیگر اتفاق می‌افتد. جایی دور از جمله و دور از ذهن خواننده؛ که به‌روایت بیانیه جایی بین ذهن خواننده و ذهن جمله است. جایی نزدیکِ چشم و این از خاصیت‌های حجم‌گرایی است که حجم لمس می‌شود، دیده می‌شود اما نخوانده، معنی نشده و بکر می‌ماند.

در شعر حجم رویایی تلاش دارد همانگونه که اسکلت شکلی شعر را می‌سازد اسکلت معنایی را نیز به‌وجود بیاورد. در نتیجه شعر حجم جوشِ اسکلت شکلی به‌اسکلت معنایی توسط خوانشِ خواننده است. نگاه کنیم به‌این تکه از شعر «مأنوس» از راحا محمّد سینا:

کجا
بازمانده‌ی این صدای متعادل
دربازمانده‌ی این برگ ریزی بعدازظهر
پناه می‌گیرد
...
می‌روی
و هنوز چیزی از پایان ناپذیری‌ی تو
در چیزی از معماری‌ی بازیافت‌های من باقی‌ست
و گرچه این را هم می‌دانی که در پائیز می‌گویم.[۱]

۱. کامل این شعر در فردوسی سال ۱۳۵۳ قسمت کارگاه شعر چاپ شده است.

راحا محمّد سینا همچون همه آدمهای حجم که دغدغهٔ نثر دارند به‌نثر می‌گوید: پس تکنیک در شعر حجم، با ساخت هندسی اولیه خود، انتها و انجام جداگانه‌ای دارد. در منطقه ابتدا و زمینه، آمیخته ایست از سرگردانی در عطش دریافتِ حضور اشیاء، همانگونه که رفتار حسی شاعر، در قلمرو شکار اتفاقی، ناگهانی است.

چه محمّدسینا و چه طرفداران نسل دوم شعر حجم متأسفانه قائل به‌یک سیر تاریخی از جنبه فرم در شعر معاصر نیستند. یکی از اصول مهم شعر حجم در تعریفی که طرفداران این بیانیه صادر کرده‌اند همان اتفاقی بود که در ساختارگرایی پیش از این پیشنهاد شده بود، یعنی ما ذهنیتمان را معطوف به‌معنا نکنیم، بلکه معطوف کنیم به‌شرایط ظهور معنا که همان فرم است. شعر فارسی از ابتدا تا زمان نیما اهمیت اولیه‌اش در معنا بود. توسط نیما و بعدها شاعران شعر نو، اهمیت ثانویه شعر، یعنی فرم جایگزین معنا شد. یدالله رویایی تلاشگری بود که در شعر حجم به‌تبیین این قضیه پرداخت و خواست در شعر حجم مبحث ثانوی شعر فارسی (یعنی فرم) را به‌مبحث اولیه (معنا) برتری دهد. گم شدن معنا در طرحِ فرم از علایق شخص رویایی است و این یعنی طول سطر را در شعر تبدیل به‌طول فکر بکنیم و طول فکر یعنی ماوراء مثل این تکه از شعر «گردش خواب» از محمّد مهدی مصلحی:

بلندی جایی / اینجا
بی‌که مژه بیاندازد
سکویی که پله‌هایش
در اعماق پلک می‌افتد[1]

شعر حجم در تعریف بیانیه ناگزیر از مثال است. خودرویایی نیز آنجا که می‌خواهد شرح متن بیانیه بنویسد ناچار از مثال است چرا که یکی از ضعف‌های بیانیه شعر حجم عدم ایجاد گفتمان در متن نوشتاری بیانیه است.

---

۱. از شعرهای سال ۵۱ تا ۵۲، جای شعر نامعلوم است.

بیانیه شعر حجم نوشتاری یکپارچه و تعریفی نیست. رویایی جاهایی ذوق زده می‌شود و به‌جای شرح، شطاحی می‌کند. با این‌حال ابزار امروزین ما در انکشاف حجاب از شعر حجم شعرهایی است که یا منصوب به‌این بیانیه‌اند یا خواستگاه شعری‌شان مبتنی بر مسائلی است که اتفاقاً در بیانیه شعر حجم نیز وجود دارد. در دفتری از اشعار هوشنگ صهبا، پسر عجیب و غریب شاعر بداهه‌ساز و نُقل مجلسی ابراهیم صهبا، ما به‌تعریف‌های جالبی از حجم می‌رسیم. هرچند کتاب «انسان شیشه‌ای» از هوشنگ صهبا تعریف ثابتی از ژانرادبی خاصی را عنوان نمی‌کند اما جاهایی از کتاب، حرف‌هایی دارد که بعدها یدالله رویایی در تبیین مانیفست حجم از آن، مصادره به‌مطلوب می‌کند قطعه زیر ـ که قسمتی از یک شعر است نشان می‌دهد که شعر حجم، شعر ادراکات فوق حسی بود:

برگیسوان بلند شب
دیدم که عارف بزرگی بود
برفی که منتشر میشد[۱]

ارائه انسان‌وار برف و تغییر تیپولوژیکی که شب و برف به‌خود گرفته‌اند در نگاه اول تعریفی از درک عینی را نمی‌دهند. درک عینی شعر بارش برف است در شب؛ اما روایت برف در هیئت عارف، ستون پرشی است برای پریدن از ادارک عینی به‌ادراک فوق حسی. در نتیجه در ادراک فوق حسی چون‌که درک عینی وجود ندارد، ادراک زیباشناختی به‌وجود می‌آید. اکثر شعرهای فوق مدرن هوشنگ ایرانی نیز در این موقعیت سروده شده‌اند.

در شعر حجم گاهی ارتباط دو سطر تنها ارتباطی قیاسی است و ربطی سطر یک به‌سطر دو ندارد. چه از جنبهٔ مفهومی و چه از جنبهٔ اجرایی. همچون این تکه از کتاب شعر صهبا:

از آتشی که وسعت تن تو بود

---

۱. انسان شیشه‌ای، هوشنگ صهبا، چاپ پاییز چهل و نه.

اندازه‌های واژه‌ی شن را سوزاندی.

پایگاه معنا در شعر حجم، کلمه نیست! رویایی به‌تأبیر شعرهایش می‌خواهد معنا را از کلمه تهی کند، نه به‌این منظور که بی‌معنایی به‌وجود بیاورد، بلکه به‌این خاطر که پایگاه همیشگی‌ی معنا، که کلمه است را تغییر بدهد. وقتی که می‌نویسد: «مادر که میمیرد، دیگر نمی‌میرد». باکنار هم نهادن نمردن و مردن، صاحت‌های معنایی را از کلمه دور می‌کند. در اینجا دیگر معنای شعر «انّالله و انّا الیه راجعون» است. ربطی به‌نمردن یا مردن مادر ندارد. ما همه نگرانیم که رویایی پیر شده، در غربت نمیرد. اما نگرانِ نیما یوشیج و هوشنگ ایرانی نیستیم. برای اینکه نیما و ایرانی دیگر نمی‌میرند. این آرایش جمله است. شعر حجم با تعریفی که از شعر رویایی می‌کنیم آرایش مفهومی، آرایش آوایی، آرایش مکانی، در جمله است. یعنی رویکرد ابزاری به‌جمله. او حتیٰ از پی این شیفتگی اخلاقی ابزارگرایانه نیز یافته بود. در ارائه مکتوب بیانیه شعر حجم به‌شکل زیرکانه‌ای گپ‌های خانگی کسان دیگر را جزو پایه‌های مانیفست شعر حجم کرد. حرف‌هایی که او از بیژن الهی و پرویز اسلامپور در حاشیه مانیفیست دوم می‌آورد، هیچ کجا مکتوب نشده‌اند. رویایی با این کار شعر حجم را شعر حرف کرده است. هر چند همیشه تقاص حرف‌هایش را نیز داده است. سال ۱۳۵۳ معلم جوان شهرستان بوشهر، علی بابا چاهی در مقاله‌ای به‌نام «شاعر معاصر دچار سوء هاضمه فکری است» می‌گوید: «در این لحظه ملتهب، پرداختن به‌اینگونه مسائل، گسستن از پاره‌ای رویدادهای جدی، و پیوستن به‌بی‌خیالی محض است. شعر در جهان امروز اگر نوعی وسیله ابراز وجود نیست لااقل نقش مواد مخدر را هم نباید بازی کند» و این حرف‌ها را بابا چاهی دربارهٔ مهمترین شعر رویایی یعنی شعر «مرا به‌مادگی‌ات دعوت کن» می‌نویسد. شعر حجم وضعیت زمانه نیست اما خودش را می‌خواهد با ساعت زمان اندازه‌گیری کند. رویایی در کسب امضاء از کسان برای بیانیه ناکام می‌ماند. شاعران امضاءکننده جمالشناختی آثارشان اکثراً در تعریف «شعر دیگر»

می‌گنجد. مثلاً هیچ‌کدام از دستورات بیانیه در شعر هوشنگ آزادی ور حضوری ندارد. در شعر او ارتباط‌های معنایی معبری به‌عنوان کلمه نمی‌شناسند و در حقیقت همچون اشعار اهالی شعر دیگر، معرفت شعر اهمیت شعر است:

کالبدی را در بوریا می‌غلتانند
یا این صدای مرگ من است
و پا می‌شوی که بگریی
ای ذوب پنجه‌ی آبی‌م
برشکوفه‌ی آبی‌ی مژه‌هات
ای ـ آهو
بگردنم بیاویز و آرامم کن.[۱]

در شعر آزادی‌ور و در تنها کتاب شعر او «پنج آواز برای ذوالجناح» به‌شدت ارتباطات غیر زبانی (یعنی ارتباط مفهومی) وجود دارد، که این با الگوی ارتباطی شعر حجم در تناقض است. در حجمی‌ترین کار کتاب او نیز این مفهوم است که حجم‌سازی می‌کند:

نشسته به‌زخمه‌ی تار
نشسته چنان که بگوید
ـ فا
تا پهلوش بشکافد.

این شعر که نام «زمزمه‌های زیر لب برای پلک پریده‌ی نیکو» را برخود دارد، ربط مفهومی «زمزمه» برای کسی به‌نام «نیکو» در سطر اول، «تار» را آلتی موسیقیایی می‌کند که نیکو در حال زدن تار به‌نُت «فا» که می‌رسد از فرط لطافت پهلویش می‌شکافد. در کار رویایی این رویکرد معرفتی وجود ندارد و فرم در ظاهر این مشغولیات ذهنی را می‌خواهد که پس بزند.

---

۱. مرگنامه‌ها و پنج‌آواز برای ذوالجناح، هوشنگ آزادی‌ور، بی‌تاریخ، بی‌ناشر، بی‌[شماره] صفحه ـ سال ۱۳۵۰ چاپ شده است.

اصل بیانیه در اولین بارو چه دربار دوم، اِفِه‌های زبانی رویایی را حمالی می‌کند و تعریفی برای سوختن نوعی شعر معمول و ساختن نوعی شعر غیرمعمول را ندارد اما به‌مرور تعریف‌هایی در حاشیه و به‌قول خود رویایی «از میان یادداشت‌ها»ش به‌وجود می‌آید که حالتی به‌آن بیانیه می‌دهد. یکی از بهترین تعریف‌هایش دربارهٔ بیانیه شعر حجم به‌مناسبت صدمین سالگرد تولد پُل الوار است که در دسامبر ۱۹۹۵ میلادی نوشته و خوانده شد: «هر صورت غیرواقعی‌ای، نقطه عزیمتی واقعی دارد که واقعیت مادر است و از همان‌جا به‌اندیشه ما راه می‌یابد تا در آنجا آن واقعیت را اعلان کند.» او در این مقاله می‌گوید که شباهت اشیاء، اشیاء را از رمق می‌اندازد و منظورش کسرهٔ اضافه و کلمه پیوندی «مثل» است. او می‌گوید ربط کلمه‌ها به‌خودشان با این آلات تشبیه هویت طبیعی خودشان را از دست می‌دهند بی‌آنکه غایت شعریِ خود را به‌دست بیاورند؛ و می‌گوید: جستجو کردن شباهت چیزها، به‌همان صورتی که هست، آن‌ها را از عمق متحرکشان جدا می‌کند، یعنی با یک همانندسازی سطحی آن‌ها را ثابت می‌سازد و از حرکت باز می‌داردشان[1].

در همین مقاله است که سؤال سی ساله شعر حجم را جواب می‌دهد و در فرق بین شعر حجم، باسوررئالیزم می‌نویسد که نزد شاعران سور رئالیست، اغراق در کار انتخاب آزاد کلمات، به‌دور از دایرهٔ کنترل عقل.....

.....

[2] .....

تیر ۸۵

---

۱. نگاه کنید به‌ترجمه عاطفه طاهایی از این مقاله: کلک، شماره ۷۹-۷۶، سال ۱۳۷۵، مقاله شعر حجم: شعر حرکت.

۲. ادامه این مقاله در پانزده صفحه دست‌نویس در مسیر دفتر مجله بابا به‌دور انداخته شد! [داریوش اسدی‌کیارس]