Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601

JIS, 12 (1), 189-212
Spring & Summer 2022

https://jis.ut.ac.ir/

University of Tehran
Faculty of Literature and Humanities

Journal of
Iranian Studies

(Jis)

DOI: https://jcl.ut.ac.ir/10.22059/jis.2021.324965.994

Importance of Mohammad-e Moghaddam's First Collection of Poetry, The Secret of Midnight, in Persian free verse history

Mahdi Olyaei Moghaddam[1]✉

1. Assistant Professor of Persian Literature, Faculty of Literature, Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: olyaei@uc.ac.ir, olyaimoghaddam@gmail.com

Article Info

Paper Research:
Research Article

Received:
6 June 2021

Accepted:
27 September 2021

Keywords:
Raz Nimshab poetry, Mohammad-e Moghaddam, free verse, english poem, Nimaic verse, lineation.

Abstract

The Secret of Midnight, consisting of 16 poems, is the first collection of poetry that Mohammad-e Moghaddam published in short-term period of his career as poet. With respect to lineation and ending the line, the collection is significant experience in Persian free verse history. Being strongly influenced by English modernist poets in the early decades of twentieth century, Moghaddam experienced some types of lineation in his poems which was without precedent in Persian poetry. All of the efforts to make lineation in poetry before him mostly was restricted to the traditional methods, but his venture in the collection introduced new way to the next generations of free verse poets. Making lines with applying different kinds of meters entailed some of Moghaddam's poems involving diversity of meters at the same poem and this method was kept by other free verse poets among some of the following modernist poets as creative technique. The manner of ending the line in some Moghaddam's poems according to Nima Yushidj, before publishing Nima's works is the unknown aspect of The Secret of Midnight.

How To Cite

Olyaei Moghaddam, Mahdi (2022). The importance of Mohammad Moghaddam's collection of poems "Raz Nimshab" in the history of Persian free poetry. *Iranian Studies*. 12 (1), 189-212.

Publisher

University of Tehran Press.

دوفصلنامه
پژوهش‌های ایران‌شناسی
سال ۱۲، شماره ۱، شماره پیاپی ۲۳
بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۱۸۹-۲۱۲
University of Tehran
Faculty of Literature and Humanities
DOI: https://jcl.ut.ac.ir/10.22059/jis.2021.324965.994

اهمیت مجموعه شعر *راز نیمشب* محمد مقدم در تاریخ شعر آزاد فارسی

مهدی علیائی مقدم[1]✉
۱. استادیار زبان ادبیات فارسی دانشکده ادبیات علوم انسانی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
رایانامه: olyaimoghaddam@gmail.com, olyaei@uc.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۲ خرداد ۱۴۰۰

تاریخ انتشار:
۵ مهر ۱۴۰۱

کلیدواژه‌ها:
راز نیمشب، محمد مقدم، شعر آزاد، شعر انگلیسی، شعر نیمایی، مصراع‌بندی، چندوزنی.

چکیده

مجموعه شعر *راز نیمشب* محمد مقدم، نخستین مجموعه از سه مجموعه شعری است که او در دوران کوتاه شاعری خود منتشر ساخت. این مجموعه شعر از حیث نوع مصراع‌بندی و پایان‌بندی مصراع‌های اشعار، در تاریخ تحول شعر آزاد فارسی، اهمیت دارد. پرویز ناتل خانلری دربارهٔ مجموعه شعر *راز نیمشب* معتقد بود که شعر آزاد او متأثر از اشعار بنیادگذار شعر آزاد انگلیسی، والت ویتمن، شاعر امریکایی سدهٔ نوزدهم، است؛ حال آنکه یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد مقدم در اشعار *راز نیمشب* بیشتر متأثر از آموزه‌های شاعران آزادسرای انگلیسی در سه دههٔ نخست سدهٔ بیستم است و نوع مصراع‌بندی‌های او در شعر، شباهتی با مصراع‌های والت ویتمن ندارد. کوشش‌های پیش از این مجموعه در ساختن مصراع، اغلب در حدود مصراع‌بندی شعر سنتی فارسی قرار می‌گیرد و تجربه‌های مقدم، به‌ویژه در این مجموعه، راهی را پیش پای شاعران شعر آزاد فارسی قرار داده که هم در شعر آزاد غیرعروضی درخور توجه است و هم در شعر آزاد عروضی یا نیمایی. تا کنون محققان و منتقدان بر اهمیت شعر آزاد غیرعروضی مقدم بیشتر توجه داشته‌اند و در نظر آن‌ها اشعار موزون یا نیمه‌موزون در حکم اشعار منثور به شمار آمده‌است. شعر آزاد مقدم پیش از این سابقه‌ای درخور توجه برای کوتاهی و بلندی مصراع شعر فارسی و نیز موسیقی شعر غیرعروضی احمد شاملو در نظر گرفته شده‌است. اما در این مقاله بر قطعات موزون این مجموعه و اهمیت آن در شکل‌گیری شعر آزاد عروضی تمرکز شده‌است. ساختن مصراع‌هایی که وزن در هر یک از آن‌ها متفاوت از دیگری است، شعر مقدم را به ویژگی چندوزنی متصف کرده و این آزمایش‌ها پس از او در میان شاعران مختلف انواع شعر آزاد به گونه‌های متنوعی پی گرفته شده‌است. در برخی از اشعار موزون مقدم، مصراع‌بندی‌هایی به چشم می‌خورد که با پیشنهادهای عروضی نیما در پایان‌بندی مصراع مطابقت بسیار دارد و ازاین‌رو شعر مقدم را باید از منابع مهم نیما در رسیدن به قالب ابداعی‌اش به شمار آورد.

استناد
علیائی مقدم، مهدی (۱۴۰۱). اهمیت مجموعه شعر راز نیمشب محمد مقدم در تاریخ شعر آزاد فارسی. *پژوهش‌های ایران‌شناسی*، ۱۲ (۱)، ۱۸۹-۲۱۲.

ناشر
مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

۱. مقدمه

محمد مقدم (۱۲۸۷ـ۱۳۷۵)، زبان‌شناس و استاد دانشگاه تهران و بنیادگذار رشتهٔ زبان‌شناسی در ایران، با سه مجموعهٔ شعرِ دوران جوانی، نام خود را در میان پیشگامان شعر نو فارسی به ثبت رسانده‌است؛ این مجموعه‌های شعر عبارت‌اند از *راز نیمشب* (۱۳۱۳)، *راهی چند بیرون از پرده* (۱۳۱۳)، *بانگ خروس* (۱۳۱۳)، *بازگشت به الموت* (۱۳۱۴). از میان این سه مجموعه، دفتر *راز نیمشب* بیش از دو دفتر دیگر توجه پژوهشگران و منتقدان ادبیات معاصر را به خود جلب کرده‌است. در حقیقت آنچه دستاورد نوجویی مقدم در شعر معاصر قلمداد می‌شود، اشعاری است که عمدتاً در این دفتر آمده‌است و دو مجموعهٔ دیگر او از حیث صورت، آزمایش‌هایی فراتر از این دفتر نیستند. این دفتر مختصر شامل شانزده شعر است و مقدم در این مجموعه، سرایش نوعی از شعر آزاد را آزموده که پیش از او با چنین کیفیتی در مصراع‌بندی[1] شعر آزاد بی‌سابقه بوده‌است. پیش از مجموعهٔ *راز نیمشب*، اشعاری که در اساس با شعر سنتی فارسی تمایز آشکار داشتند در قالب قطعات منثور ادبی در جراید و مطبوعات پس از عصر مشروطه منتشر می‌شدند. این شعرهای منثور فارسی بر اثر ترجمه‌های شعر فرنگی در ادبیات فارسی به وجود آمده بود و به زودی در میان جوانان تجددخواه مقبول افتاد (خانلری، ۱۳۹۲: ۲۵۷).

در این مقاله، ما به اهمیت دستاورد شعر مقدم در تاریخ شعر آزاد فارسی نظر داریم و درصدد اثبات این مدعاییم که برخی تجربه‌های مقدم در *راز نیمشب* از منظر ساختمان مصراع، متأثر از برخی آموزه‌های شاعران تجددخواه انگلیسی سه دههٔ آغاز سدهٔ بیستم است و این برخلاف نظری است که اشعار او را متأثر از اشعار والت ویتمن (۱۸۱۹ـ۱۸۹۲)، شاعر امریکایی مبتکر شعر آزاد در ادبیات انگلیسی، می‌شمرده‌است. مقدم با آزمایش‌های خود در شعر آزاد در هر دو نوع شعر آزاد فارسی ـ عروضی و غیرعروضی ـ الهام‌بخش و تأثیرگذار بوده‌است. چنان‌که خواهیم دید شفیعی کدکنی در تحلیل‌های خود فقط به تأثیر احتمالی برخی «فضاها»ی شعری مقدم بر شعرهای معیّنی از نیما پرداخته و از نظر او موسیقی و صورت شعر مقدم پیشگام آن نوع شعری است که احمد شاملو (۱۳۰۴ـ۱۳۷۹) در آن بلندآوازه شد. اما حاصل پژوهش ما در این مقاله نشان خواهد داد که شعر مقدم افزون بر آنکه در ارزیابی و سابقهٔ تاریخی شعر آزاد غیرعروضی یا شاملویی سزاوار توجه است، در عروض و مصراع‌بندی و پایان‌بندی شعر نیمایی نیز دست‌کم سابقه‌ای بسیار بااهمیت در شمار تواند بود. افزون بر این، یافتن مآخذ و منابع محتملی که شعر مقدم ملهم از آن‌هاست از دیگر اهداف این مقاله است.

1. Lineation.

۲. سابقهٔ پژوهش

نخستین کسی که آزمایش‌های مقدم در *راز نیمشب* را سزاوار توجه دانست، نیما یوشیج (۱۲۷۶ـ۱۳۳۸) بود. او در رسالهٔ خود، *ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان* به سال ۱۳۱۹، شش سال پس از انتشار این دفتر، آن را نوعی «شعر منثور به اسلوب امریکایی» دانست و ساخت آن را «بالاتر از فهم و احساسات عمومی» سنجید (یوشیج، ۲۵۳۵: ۸۳). اعتنای نیما به این مجموعه شعر، به‌ویژه وقتی اهمیت می‌یابد که این قول خانلری (۱۳۴۱: ۱۴۶) را دربارهٔ واکنش ادبای تجددخواه آن روزگار دربارهٔ شعر مقدم پیش چشم آوریم: «ادبیان آن زمان که تجددخواه‌ترین ایشان در دستگاه مجلهٔ *مهر* گرد آمده بودند، تعجب کردند و خندیدند و به گوشهٔ چشم به هم اشاره کردند؛ یعنی که یارو یک‌چیزیش می‌شود».

پس از نیما، پرویز ناتل خانلری (۱۲۹۲ـ۱۳۶۹) در سال ۱۳۴۱ در ارزیابی پست و بلند شعر نو، محمد مقدم و ذبیح بهروز (۱۲۶۹ـ۱۳۵۰) را دو تن از شاعران نوآوری یاد کرد که پیش از نیما یوشیج «در تحول قالب و وزن شعر اثری به‌جا گذاشته‌اند. اگرچه نام هر دو ایشان، شاید به سبب آنکه خود دنبال کار را نگرفتند، یکسره فراموش شده‌است» (همان). خانلری (همان) نمایش‌نامهٔ *شاه ایران و بانوی ارمن* (۱۳۱۰) نوشتهٔ بهروز را نوعی «بحر طویل آزاد» برشمرد که در آن شمارهٔ ارکان عروضی و طول مصراع‌ها مراعات نشده‌است. همچنین او *راز نیمشب* را از زمرهٔ اشعار آزاد ذکر کرد که در آن‌ها «وزن‌گونه‌ای» رعایت شده، ولی مقدم در سرایش این اشعار «نه با نظم، هجای کوتاه و بلند وزنی صریح» ساخته «و نه به تساوی مصراع‌ها پایبند» مانده‌است. چنان‌که آمد، این اشعار در روزگار انتشارشان[1] جدی گرفته نشد و روزنامه یا مجله‌ای حاضر به انتشار آن‌ها نبود. خانلری (همان) احتمال داده بود مقدم در ساختن اشعار خود ملهم از شعرهای منثور والت ویتمن باشد.

محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۸۰: ۵۲؛ ۱۳۹۰: ۵۸۱؛ ۱۳۹۱: ۲۸۹) در چند اثر خود (*موسیقی*

---

۱. مسئلهٔ مناقشه‌انگیزی که خانلری (۱۳۴۵: ۲۷۳) در باب سال انتشار این کتاب مطرح کرده این است که او سال نخست انتشار این کتاب را ۱۳۱۲ و چاپ دوم آن را سال بعد، یعنی ۱۳۱۳، ذکر کرده‌است. باید در نظر داشت که خانلری این مطلب را در ۱۳۴۱ در یکی از شماره‌های مجلهٔ *سخن* آورده؛ زمانی که خود مقدم در قید حیات بوده‌است. نجم‌آبادی (۱۳۵۴: ۱۳) تاریخ انتشار *راز نیمشب* را ۱۳۱۳ نقل کرده و در استناد به شعری از این مجموعه، همین تاریخ را با قید چاپ دوم آورده‌است. اما لنگرودی (۱۳۷۷: ۱۹۰) بر پایهٔ مصاحبه‌ای که بنا بر گفتهٔ خودش در سال ۱۳۶۷ با مقدم داشته، چنین نقل کرده که مقدم «در سال ۱۳۱۳ شمسی *راز نیمشب*، *راهی چند برون [کذا] از پرده*، را نخست در چهل نسخه و چند ماه بعد با افزودن چند شعر تازه در صدوپنجاه نسخه در قطعی پالتویی و جلد پارچه‌ای ـ چرمی منتشر کرد». مطابق این قول، هر دو چاپ *راز نیمشب* در سال ۱۳۱۳ بوده‌است. شفیعی کدکنی (۱۳۹۰: ۵۸۱) دربارهٔ تاریخ انتشار این مجموعه آن را ۱۳۱۳ ذکر کرده و یادآور شده نسخه‌ای که در اختیار او در دانشگاه پرینستون، محل تحصیل مقدم، گذاشته شده، چاپ دوم این مجموعه است. در کتاب *فهرست کتاب‌های چاپی فارسی* (۱۳۵۲: ۱۶۱۸/۲)، براساس فهرست خانبابا مشار، فقط به یک چاپ سربی این کتاب در سال ۱۳۱۳ اشاره شده‌است؛ بنا بر این قراین، آنچه مسلم است اینکه چاپ دوم این دفتر در سال ۱۳۱۳ بوده و ازاین‌رو قول کامیار عابدی در این باب نادرست است. او تاریخ چاپ نخست *راز نیمشب* را ۱۳۱۳ و چاپ دوم آن را ۱۳۱۴ شمسی ذکر کرده‌است (عابدی، ۱۳۹۷: ۳۱).

شعر، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، با چراغ و آینه) تحلیل‌های مفصل و مختصری از *راز نیمشب* به دست داده‌است.

او در بحث نسبتاً مفصلی در *موسیقی شعر* خود، *راز نیمشب* را نوعی شعر منثور می‌داند که «از "پارچه"های ادبی و نثرهای مبتذل و قطعه‌ادبی‌های روزنامه فاصله گرفته و زبانی باستان‌گرا (هم در نحو و هم در واژگان) برگزیده که بعدها از عناصر سازندهٔ شکل شعرهای شاملو می‌تواند به حساب آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۸۹). ویژگی این اثر از نظر شفیعی، فاصله گرفتن از شعرهای رمانتیک حاکم بر نظم و نثر روزگار انتشار آن است که از حیث حال‌وهوا در برخی شعرهای نیما مانند «ققنوس» و «پریان» تأثیر داشته‌است (همان). او موسیقی شعر مقدم را متابع هیچ‌یک از نظام‌های عروضی ـ اعم از سنتی و آزاد و نیمایی ـ نمی‌داند و آهنگی را که در اشعار این مجموعه احساس می‌شود، «شکل خام و ابتدایی همان آهنگ یا نظام موسیقایی شعرهای دوران کمال هنری شاملو» برمی‌شمارد (همان). شفیعی که در این کتاب و کتاب *ادوار شعر فارسی* در پی به دست دادن سابقه‌ای از موسیقی شعرهای آزاد شاملوست، به درستی توضیح می‌دهد که موسیقی برخی شعرهای این مجموعه، با گریز و پیوند و هماهنگی و تناظر آوایی افاعیل و شبه‌افاعیل عروضی است (همان: ۲۹۰). او سرانجام این کتاب را کوششی «در جهت ایجاد نوعی موسیقی در شعر منثور» می‌داند و از روی انصاف، تجربهٔ آن را در سال انتشار آن «یعنی ۱۳۱۳، تجربه‌ای قابل‌تأمل و ارجمند» می‌داند (همان: ۲۹۱).

همچنین شفیعی کدکنی (۱۳۸۰: ۵۲) *راز نیمشب* را جزو نخستین تلاش‌ها برای سرودن نوعی «شعر سپید» می‌داند که در آن، شعر برخلاف شعر سپید فرنگی، «از یک نظام عروضی پیروی نمی‌کند». او ظاهراً قول خانلری را دربارهٔ این کتاب معتبر دانسته که مقدم احتمالاً متأثر از والت ویتمن و دیگران بوده و مقدم را نیز همچنان پیشگام شاملو در سرودن شعر بی‌وزن به شمار آورده‌است (همان، ۱۳۸۰: ۵۳).

شفیعی کدکنی (۱۳۹۰: ۵۸۲) در کتاب *با چراغ و آینه*، مجموعهٔ *راز نیمشب* را یکی از نخستین الگوبرداری‌ها از شعر فرنگی می‌داند که کوچک‌ترین ارتباطی با سنت شعر فارسی ندارد. او در این کتاب به زبان شعرهای مقدم توجه بیشتری نشان داده و آن‌ها را آمیزهٔ نابهنجاری از زبان محاوره و زبان قدما می‌شمرد که شکاف میان این دو گونهٔ زبان در شعر او پُرشدنی نیست. افزون بر این، شفیعی فقدان یا کاستی استعاره و تشبیه را در این کتاب یادآور شده و فضای شعری آن‌ها را متأثر از «شعر فرنگی اواخر قرن نوزدهم و اوایل بیستم» قلم داده‌است. همچنین وی یافتن سرمشق مقدم را در سرودن شعر دشوار دانسته و برخلاف نظر پیشین خود، به تأثیر والت ویتمن در اشعار او قائل نیست؛ زیرا «در سال‌های نشر *راز نیمشب* و *بانگ خروس*، این‌گونه شعرها منحصر به والت ویتمن» نبوده‌است.

بنا بر قولی که شمس لنگرودی از مقدم نقل کرده «روزی از روزهای سال ۱۳۱۳ شمسی، یکی از دوستان امریکایی» مقدم که برای انتشار کتابش دنبال چاپخانه‌ای بوده، از او درخواست

یاری کرده و همین درخواست موجب شده تا او نیز به صرافت سرودن شعر بیفتد و ظرف یک شب تابستانی، مجموعهٔ *راز نیمشب* را تا سحر بنویسد و آن را فردای همان شب به دست چاپخانه بسپارد (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۸۹). وی در ادامهٔ همین مطلب یادآور شده که سخن خانلری درباب تأثیر والت ویتمن در اشعار مقدم نادرست است و او حتی تا سال‌های سی، نام ویتمن را هم نشنیده بوده‌است. همچنین وی اشاره کرده که پس از انتشار دفتر شعرش، کسانی به تأثیر شاعر نامشهوری به نام ست وین‌سینت میلر بر شعر او سخن گفته‌اند و مقدم اظهار کرده که این شاعر را نیز مانند ویتمن در آن هنگام نمی‌شناخته‌است (همان). مقدم درباب نوآوری خود در این مجموعه به این بسنده کرده که «مطالبی در ذهنم بود، نوشتم. اصلاً هم قصد شعر گفتن نداشتم. وقتی خواستم پاک‌نویس کنم، دیدم تکه‌تکه وزن دارد، من هم جداجدا نوشتم» (همان).

در سخنانی که لنگرودی از مقدم نقل کرده، مطلبی نیست که نتوان از آنِ او دانست. پیداست که تجربهٔ مقدم در شاعری، حاصل هوسی یک‌ساله بوده و سه دفتر شعر او از ۱۳۱۳ تا ۱۳۱۴ بر این امر گواه است. اینکه او دست‌کم در صورت شعر خود متأثر از والت ویتمن نیست، قولی پذیرفته است و او چنان‌که خواهیم دید، بیشتر متأثر از بوطیقای برخی شاعران تجددخواه امریکا در سه دههٔ نخست سدهٔ بیستم بوده‌است. آنچه از قول او دربارهٔ نوآوری‌اش در شعر فارسی آمده نیز پذیرفتنی است. مقدم به واقع در *راز نیمشب*، که مهم‌ترین دستاورد اوست، در پی آزمایش برخی فنون شعری انگلیسی در زبان فارسی بوده‌است. آنچه بیش از هر چیز در *راز نیمشب* به چشم می‌آید، آزمایش متجددانهٔ مصراع‌بندی شعر بر پایهٔ برخی الگوهای شعر نو انگلیسی است. می‌دانیم مقدم تحصیلات دانشگاهی خود را در امریکا به انجام رساند و در سال ۱۳۱۷ (تقریباً مقارن ۱۹۳۸ میلادی) مدرک دکتری خود را در رشتهٔ زبان‌شناسی از دانشگاه پرینستون گرفت و یک سال بعد در ایران در دانشگاه تهران مشغول به کار شد (نجم‌آبادی، ۱۳۵۴: ۲). ازاین‌رو تأثیر شاعران امریکایی در شعر او انکارناپذیر است. شاید در سراسر این مجموعه و نیز دو مجموعهٔ دیگر وی نتوان حتی مصراع شاعرانه‌ای به لحاظ لطف بیان یا صور خیال یا قدرت کلام یافت و چنان‌که خود به صراحت گفته، او نه درصدد سرودن شعر بوده، نه ادعای شاعری داشته‌است. میراث مختصر شعر مقدم، با رها کردن شاعری در کار او به صورتی منسجم و مقبول به فرجامی نرسید، اما همان‌گونه که در این مقاله نشان خواهیم داد، آزمایش‌های او در مقام زبان‌شناسی نکته‌بین، در شعر آزاد عروضی و غیرعروضی تأثیر آشکاری داشته‌است.

۳. ساختمان مصراع

اصلی‌ترین عامل ساخت مصراع در شعر سنتی فارسی، وزن عروضی است که شمار معین ارکان آن در قالب‌های مختلف حدود مصراع را معین می‌سازد. در شعر آزاد ساخت مصراع تا اندازهٔ زیادی به خواست شاعر وابسته است و در شعر آزاد غیرعروضی، آزادی ساخت مصراع شعر بیش از هر قالب

دیگری است. کارنامهٔ مقدم، چنان‌که خواهیم دید، در هر دو نوع شعر آزاد، آزمایش‌های مهمی در مصراع‌بندی به شمار می‌آید. مقدم با گسیختن زنجیرهٔ جمله در مصراع‌های شعر، به صورت افقی و عمودی، نخستین کوشش آگاهانه را در مصراع‌بندی شعر آزاد فارسی صورت داد. اصولاً در غیاب وزن، یگانه عاملی که شعر آزاد غیرعروضی را از نثر جدا می‌سازد، نوع نوشتن مصراع‌هاست (آدامز، ۲۰۰۳: ۱۵۲) و اگر در شعر موزون، ساختمان آواییِ[1] شعر، ساختمان نوشتاری و نحوهٔ انتشار آن[2] را می‌سازد، در شعر آزاد، ساختمان نوشتاری است که ساختمان آوایی را می‌سازد (همان: ۱۵۳). به عبارت دیگر در شعر موزون، میزان‌های عروضی، مصراع‌ها را می‌سازند و در شعر آزاد نحوهٔ نوشتن آن است که با تمهیداتی مانند توازی‌سازی نحوی و تکرار و گهگاه قافیه و سجع، موسیقی آن را بنیاد می‌نهد.

ما برای نشان دادن میزان ابتکار مقدم در مصراع‌بندی، ناگزیریم برخی صورت‌های مشابه را که پیش از او در شعر فارسی آزموده شده بود، از نظر بگذرانیم تا به درستی معلوم شود او تا چه اندازه در این کار مبتکر و پیشگام است.

آنچه در سنت شعر فارسی ممکن بود جمله‌ها را در میان مصراع‌های مختلف توزیع کند، تمهید موقوف‌المعانی بود که سابقه‌ای دیریاز دارد. برخی شیوه‌های مصراع‌سازی نیز در قالب‌های سنتی شعر فارسی در دوران متأخر آن مرسوم شد که جز به حیث دیداری اعتباری نداشتند و مصراع‌ها یا مصراع‌هایی که گسیخته می‌نمودند، درواقع از نظام عروضی سنتی پیروی می‌کردند. این شیوه در نوشتن مصراع سنتی، در برخی از ترجمه‌های موزون نمایش‌نامه‌های فرنگی و نیز بعضی تعزیه‌نامه‌ها دیده می‌شود.

از میان ترجمه‌های موزونِ نمایش‌نامه‌های فرنگی، نخستین نمونهٔ آن‌ها درخور ذکر است که ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی (متوفی حدود ۱۳۱۱ق) است به نام *مردم‌گریز* یا *میزانتروپ*[3] اثر مولیر (۱۶۲۲ـ۱۶۷۳)، نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی. ترجمهٔ میرزا حبیب (۱۲۸۶ق) از گفت‌وگوهای این نمایش‌نامه در قالب مثنوی است و در این قالب اگر شاعر بخواهد وزن و قافیه را در ردوبدل شدن گفت‌وگوهای شخصیت‌ها حفظ کند، ناگزیر از نوشتن مصراع‌ها به این صورت است:

ناصح　　اِ خوب دیدی صدق آورد چه آخر بار!
کنون بیا و برون آ ز عهدهٔ این کار؟
امیدی[4] ار شده بُد مدح می‌نمود به حتم...
مونس　　برو مگو تو سخن.
ناصح　　لیک...

1. auditory structure.
2. printed structure.
3. Misanthrope.

۴. امیدی نام ایرانی‌شدهٔ یکی از اشخاص این نمایش‌نامه است.

مونس دوستی شد ختم.
ناصح بود بس این...
مونس بگذارم...
ناصح اگر...
مونس زبان کوتاه.
ناصح چو...
مونس نشنوم...
ناصح بشنو...
مونس باز؟
ناصح آه از این خو آه! (اصفهانی، ۱۳۸۸: ۶۲).

چنین می‌نماید که میرزا حبیب در ترجمهٔ نمایش‌نامهٔ مولیر گوشه‌چشمی به سنت تعزیه‌نویسی خودمان داشته‌است؛ زیرا در این سنت نیز تعزیه‌نویس برای نشان دادن گفت‌وگوهای موزون شخصیت‌ها، می‌بایست آن‌ها را چنین بنویسد:

ابن سعد ای شمر نابه‌کار
شمر بلی
ابن سعد پیش‌تر بیا
شمر امر مطاع چیست؟ بفرما تو مدعا
این سعد خواهی کنی تو جنگ؟
شمر بلی
ابن سعد با حسین؟
شمر بلی
ابن سعد حقا که منعقد شده‌است نطفه از زنا (تعزیهٔ به جنگ رفتن امام...، ۱۳۷۶: ۸).

چنان‌که می‌بینیم آنچه جمله‌ها را در مصراع‌های سنتی نمایش‌نامهٔ *مردم‌گریز* و *تعزیه‌نامه* و نظایر آن‌ها چنین گسیخته کرده، فقط به سبب نشان دادن گویندگان گفت‌وگوهاست و وزن شعر در آن‌ها فارغ از گسیختگی ظاهری‌شان کاملاً به‌قاعده است. گفت‌وگوهای نمایش‌نامهٔ *مردم‌گریز* در بحر مجتث است و بر وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» و گفت‌گوهای *تعزیه‌نامه* در بحر مضارع است و بر وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» یا بنا بر عروض جدید «مستفعلن مفاعل مستفعلن فعل» و هیچ خللی در شمار ارکان عروضی و حدود سنتی مصراع نیست.

چنین شیوه‌ای در نگارش مصراع، بعدها در شعر شاعران تجددخواه عصر مشروطه و پس از آن نمود بیشتری یافت. ابوالقاسم لاهوتی یکی از کسانی است که این شیوه را در پاره‌ای از شعرها و ترجمه‌های منظوم خود از شعر فرنگی آزمود؛ همچنان‌که در شعر «سنگر خونین» او می‌بینیم. اما تفاوتی که در مصراع‌های لاهوتی با نمایش‌نامهٔ *مردم‌گریز* و *تعزیه‌نامه* و جز آن‌ها دیده می‌شود، در این است که مصراع‌های شعر لاهوتی ظاهراً به تبعیت از متن اصلی، برش‌هایی

در جمله داده‌اند، بی آنکه در بیشتر موارد ضرورتی مانند نشان دادن گویندهٔ اقوال در میان باشد:

رزم‌آوران سنگر خونین، شدند اسیر
با کودکی دلیر
به سنّ دوازده.
ـ آنجا بُدی تو هم؟
ـ بله! با این دلاوران.
ـ پس ما کنیم جسم تو را هم نشان تیر؛
تا آنکه نوبت تو رسد، منتظر بمان (لاهوتی، ۱۳۵۸: ۶۸۹).

این شعر لاهوتی مانند *تعزیه‌نامه* در بحر مضارع و در همان وزن است. اگر مصراع‌های این شعر را فارغ از صورت مکتوب آن بر پایهٔ وزن آن بازنویسی کنیم صورت اصلی مصراع‌های آن تا پایان شعر چنین خواهد بود:

رزم‌آوران سنگر خونین شدند اسیر
با کودکی دلیر به سنّ دوازده
ـ آنجا بُدی تو هم ـ بله با این دلاوران
پس ما کنیم جسم تو را هم نشان تیر
تا آنکه نوبت تو رسد منتظر بمان

چنان‌که پیداست، شعر در اصل به صورت مصراع‌هایی سروده شده که ساختی سنتی دارد؛ یعنی جمله‌ها در مصراع‌هایی قرار گرفته‌اند که از حد چهار رکن سنتی وزن شعر درنمی‌گذرند[۱]. آشکار است که چنین صورتی از مصراع‌بندی را نمی‌توان با شیوهٔ مقدم در مصراع‌بندی و حتی پیشنهاد نیما در آزاد کردن شمارهٔ رکن‌های عروضی در مصراع مقایسه کرد و این شعر را از مصادیق کوشش‌هایی در نظر آورد که تساوی مصراع‌ها را به‌هم زده‌است. بااین‌حال برخی تاریخ‌نویسان شعر معاصر پنداشته‌اند که شعرهایی از این دست در کارنامهٔ لاهوتی نمونه‌هایی از شعر شکسته یا نیمایی پیش از نیماست (نک. لنگرودی، ۱۳۷۷: ۷۰).

جای آن است که در همین بحث به آزمایش‌های مشابه لاهوتی در مصراع‌بندی با وزن هجایی نیز اشاره‌ای رود. پرداختن به این آزمایش‌ها نشان خواهد داد که پیشگامی مقدم در مصراع‌بندی شعر آزاد، خود با این شعرهای هجایی نقض نمی‌شود. لاهوتی در برخی ترجمه‌های موزون غیرعروضی خود نیز مصراع‌هایی ساخته که در ظاهر به شعر آزاد می‌ماند و ممکن است حتی با آزمایش‌های مقدم شباهتی داشته باشد. نمونه‌ای از این آزمایش‌ها ترجمه‌ای از شعر ولادیمیر مایاکفسکی (۱۸۹۳ـ۱۹۳۰)، شاعر روس، است به نام «گفت‌وگو با لنین» که چند مصراع آغازین آن از این قرار است:

از خرمن‌ها کار،

---

۱. بهتر بود ناشران اشعار لاهوتی، مصراع‌هایی از این دست را که به لحاظ عروضی ادامهٔ مصراع پیشین است به‌جای آغاز شدن از سر مصراع، از میانهٔ آن آغاز می‌کردند؛ چنان‌که در ترجمهٔ میرزا حبیب می‌بینیم.

اوضاع نوین،
روز،
کم‌کم تاریک شده
آرمید.
دو تن در اتاق
منم و لنین؛
عکس او
روی دیوار سفید (مقدم، بی‌تا: ۶۹۲).

این شعر نیز مانند شعر عروضی لاهوتی مطابق نظمی در مصراع‌هاست و زیر هم نوشته شدن بخشی‌هایی از مصراع‌ها مانع از آن نمی‌شود که این بخش از شعر را دو بیت هجایی در نظر نیاوریم. نظام ده‌هجایی[1] مصراع‌ها، برخلاف ظاهرشان، همچنان شعر را از نوع مصراع‌های شعر آزاد دور می‌دارد. درواقع قالب این شعر نوعی از چهارپارهٔ معمول در عصر لاهوتی است که وزنی هجایی دارد و الگوی قافیه نیز در مصراع‌های آن چنین است: الف ب الف ب:

از خرمن‌ها کار، اوضاعِ نوین، روز، کم‌کم تاریک شده آرمید.
دو تن در اتاق، منم و لنین؛ عکس او رویِ دیوار سفید

۴. مصراع‌بندی در شعر مقدم

اما تجربهٔ مقدم در *راز نیمشب* از لونی دیگر است و با تجربه‌های پیشین یکسره فرق دارد. مصراع‌هایی را که مقدم در *راز نیمشب* ساخته، می‌توان به دو صورت بخش کرد: یکی مصراع‌های موزون یا به‌نسبت موزون و دیگر مصراع‌های غیرموزون. دربارهٔ اهمیت مصراع‌های موزون در ادامهٔ مقاله به تفصیل سخن خواهیم گفت و در اینجا به بررسی مصراع‌های منثور یا غیرعروضی او می‌پردازیم.

منظور از اشعار منثور در *راز نیمشب* آن دسته از اشعاری است که هیچ کیفیتی از موسیقی عروضی ـ همان کیفیت خاص وزن عروضی یا نیمه‌عروضی در دیگر اشعار او ـ در آن احساس نمی‌شود و در دو مجموعه شعر دیگر مقدم غلبه نیز دارد. چنین مصراع‌هایی از این دست‌اند:

باد سختی وزید و
تخم سرو بر خاک افتاد
خاک رویش گرفت
پنهانش کرد (بی‌تا، شعر سرو آزاد: بدون شمارهٔ صفحه)

این مصراع‌ها در شعر مقدم معمولاً با بریدن جمله‌هایی شکل می‌گیرد که عناصر جمله در غالب آن‌ها به ترتیب طبیعی و بی‌نشان در کنار هم قرار گرفته‌اند و فعل جمله در اغلب آن‌ها در پایان آن آمده‌است. در این مصراع‌ها احساس چندانی از موسیقی شعر، به‌نسبت شعرهای دیگر، در

1. décasyllable.

میان نیست و آنچه حاصل برش‌هایی چنین است درنگ‌هایی است که آهنگ طبیعی جمله را از آن می‌گیرد تا مگر فاصلهٔ خود را با نثر حفظ کند:

شب بود
در آتشکدهٔ خانه آتشی افروخته
روی دیوار شمشیری و سپری آویخته
مردِ خانه‌خدا بیرون بود
جفت مهربانش پهلوی آتشکده نشسته (مقدم، بی‌تا، شعر آتش نیمشب: بدون شمارهٔ صفحه)

ساختن مصراع‌هایی از این دست، که تا پیش از مقدم در شعر غیرعروضی فارسی بی‌سابقه بود، حاصل آشنایی مقدم با آثار شاعران شعر نو امریکا در سه دههٔ نخست سدهٔ بیستم است.

مقدم، چنان‌که آمد، منکر تأثیر والت ویتمن در اشعار خود بود و حق نیز با او بود؛ زیرا صورت ساخت مصراع‌های شعر مقدم متجددانه‌تر از شعرهای ویتمن است. او، در حدود سال ۱۹۳۸ در مقام یک زبان‌شناس، در عالی‌ترین درجهٔ دانشگاهی، محافل فرهنگی و ادبی امریکا را ترک کرد و انتشار *راز نیمشب* او نیز به تاریخ میلادی حدود ۱۹۳۵ بود. اگر بخواهیم فقط به دو واقعهٔ مهم تاریخ شعر نو در ادبیات امریکایی تا پیش از تاریخ انتشار *راز نیمشب* اشاره کنیم، کافی است یادآور شویم مهم‌ترین شخصیت‌های شعر نو انگلیسی، مانند ازرا پاوند (۱۸۸۵ـ۱۹۷۲) و تی.اس. الیوت (۱۸۸۸ـ۱۹۶۵)، مؤثرترین آرا و آثار تجددخواهانهٔ خود را تا پیش از این تاریخ منتشر کرده بودند. پاوند افزون بر نظریه‌پردازی درباب شعر تصویرگرا، انتشار شعر بلند نوآورانه و ناتمام خود را، مجموعاً به نام کانتوها[1] از ۱۹۱۵ آغاز کرده بود (نادل، ۱۹۹۹: xx) و الیوت نیز شعر دوران‌ساز *سرزمین بی‌حاصل*[2] را در ۱۹۲۲ به دست انتشار سپرده بود (مودی، ۱۹۹۴: xvi). نوع مصراع‌بندی‌های مقدم را نمی‌توان متأثر از شعرهای نو انگلیسی ندانست. از میان شاعران معاصر و متأثر از پاوند، یکی ویلیام کارلوس ویلیامز (۱۸۸۳ـ۱۹۶۳)، شاعر نوگرای نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم، است که مصراع‌بندی در شعرهایش در ارزیابی شعر آزاد انگلیسی همواره محل التفات بوده‌است. ویلیامز در طریق شاعری، دست‌کم در آغاز کار، پیرو پاوند بود (مکلاود، ۲۰۱۶: ۲۴)[3] و تا سال ۱۹۳۵ در امریکا نیز شاعر شناخته‌شده‌ای بود.

جیمز لانگنباک، شاعر و منتقد امریکایی، در تحلیل ساخت مصراع‌های شعر انگلیسی، چند نوع مصراع‌بندی را در اشعار شاعران شعر آزاد انگلیسی برمی‌شمارد که برای درک آزمایش‌های مقدم در *راز نیمشب* و نوع تأثر او از شعر نو انگلیسی مفید است. مصراع‌های شعر انگلیسی بر

1. Cantos.
2. The Waste Land.
۳. ویلیامز ملاقاتش را با پاوند مانند پیش و پس از میلاد مسیح، مبدأ تاریخ زندگی خود شمرده‌است.

طبق نظر لانگنباک (۲۰۰۸: ۴۸) به لحاظ نحوی شامل سه دسته است: مصراع های کامل[۱]، مصراع‌های تجزیه‌کننده[۲]، مصراع‌های تشریح‌کننده[۳]. منظور لانگنباک (همان: ۵۳) از دستهٔ اول مصراع‌هایی است که با نحو جمله تطابق دارد و جمله‌های شعر در هر مصراع به اتمام می‌رسد. دستهٔ دوم مصراع‌هایی است که جمله را به عناصر و گروه‌های سازندهٔ آن یا درنگ‌های متناسب تجزیه می‌کند. دستهٔ سوم مصراع‌هایی است که اغلب برخلاف دستهٔ دوم، از میان گروه‌های نحوی، جمله را برش می‌زند و شرحه‌شرحه می‌کند و این نوع مصراع‌ها اغلب از طریق برش‌های نامنتظر و نابهنجار بنابر مقاصد بلاغی و موسیقایی بازشناخته می‌شود. لانگنباک (همان: ۴۹) برای نوع اولِ مصراع‌بندی، شعری از ازرا پاوند را شاهد آورده‌است:

And all that day
Nicea moved before me
And the cold grey air troubled her not
For all her naked beauty, but not the tropic skin,
And the long slender feet lit on the curb's marge
And her moving height went before me,
We alone having being[۴].

چنین مصراع‌هایی در شعر کهن و نو فارسی فراوان به چشم می‌خورد؛ مثلاً بیت اول *شاهنامه‌ی* فردوسی (۱۳۹۸: ۱) را می‌توان از مصادیق آن یاد کرد که هر دو مصراع آن دو جملهٔ کامل است:

به نام خداوند جان و خرد کز این برتر اندیشه بر نگذرد

در شعر آزاد مقدم (بی‌تا، شعر بوی زندگی: بدون شمارهٔ صفحه) نیز مصراع‌ها گاه از همین نوع است:

نزدیک آن شهر مرگ‌افزا رسید
دید از پلی باید گذرد تا به دروازهٔ آن شهر رسید
خواست از پل گذر کند

چنان‌که می‌بینیم در این بخش‌های شعر مقدم هر مصراع جملهٔ کاملی است[۵].

---

1. end-stopped lines.
2. parsing lines.
3. annotating lines.

۴. ترجمه: و تمام آن روز/ نایسیا (= هلن تروایی) پیشاپیش من در حرکت بود/ و هوای خاکستری سرد رنجه‌اش نداشت/ به سبب زیبایی برهنه‌اش، اما نه به سبب پوست استوایی‌اش/ و پاهای ظریف درازش به جدول حاشیه گرفت/ و قامت رونده‌اش پیشاپیش من روان بود/ فقط ما وجود داشتیم.

۵. در شعر نیما نیز مصراع‌ها فراوان به همین ترتیب ساخته شده‌اند:

بر پای بید سبز نشسته تمام روز
افکنده سر فرود، چنان شاخه‌های بید،
بود از برای عشق دلازار خود بسوز
هر کس صدای گریه‌اش از دور می‌شنید
ای عاشق فسرده بخوان زیر بید سبز (یوشیج، ۱۳۷۵: ۲۴۱).

لانگنباک (۲۰۰۸: ۴۹) برای نوع دوم، یعنی مصراع‌های تجزیه‌کننده، بخش‌هایی را از شعر ویلیامز به نام «چوپانی[1]» نقل کرده‌است:

The old man who goes about
Gathering dog lime
Walks in the gutter
Without looking up
And his tread
Is more majestic than
That of the Episcopal minister
Approaching the pulpit
Of Sunday[2].

گفتنی است این شعر ویلیامز (۱۹۵۱: ۱۲۴) جزو شعرهای دورهٔ نخست شاعری اوست که پیش از ۱۹۳۸ انتشار یافت. در شعر مقدم (بی‌تا: شعر گردش ماه، بدون شمارهٔ صفحه) نیز مانند بسیاری از شاعران آزادسرای فارسی پس از او، این نوع مصراع‌ها فراوان دیده می‌شود:

چون گردش من روی به انجام نهد
همچو جامی سرنگون
بهر اختران گرداگردم
از پرتو خود ریزم ره و آیینی نو

در این مصراع‌ها، چنان‌که پیداست، گروه‌های حرف اضافه‌ای و فعلی و قیدی و مفعولی در جمله، به مصراع‌های افقی و عمودی تجزیه شده‌اند. در شعری که از لاهوتی در ترجمهٔ شعر مایاکفسکی نقل شد، برخی مصراع‌ها ظاهراً به پیروی از متن اصلی به همین صورت تقطیع شده‌اند، اما چنان‌که آمد، نظام هجایی شعر، چنین تقطیعی را بی‌اعتبار کرده‌است. در شعر آزاد پس از مقدم، این شیوهٔ مصراع‌بندی در شعر شاملو (۱۳۷۲ الف: ۲۹) بسیار به کار رفته‌است و مصراع‌های او معمولاً به صورت پلکانی نوشته شده‌اند:

شهر
هراسان
از خواب آشفتهٔ خویش
برآمد
و تکاپوی سیری‌ناپذیرِ انباشتن را
از سر گرفت

چنان‌که استپان ادمز (۲۰۰۳: ۱۵۳)، منتقد و پژوهشگر کانادایی، شرح داده، نوع مصراع‌های شعر آزاد در ظاهر وامدار شعر موزون است. اگر در شعر موزون، تمهید موقوف‌المعانی، تداوم جمله

---

1. pastoral

۲. ترجمه: پیرمرد همچنان که گشت می‌زند/ سندهٔ سگ جمع می‌کند/ به جانب ناودان می‌رود/ بی آنکه سر بلند کند/ و گامش/ باشکوه‌تر از آنِ/ کشیش کلیسای اسقفی است/ که نزدیک می‌شود به میز خطابه/ در روز یکشنبه.

را در مصراع بعد مجاز می‌کند، در شعر آزاد با فقدان وزن، ضرورتی برای این کار نیست؛ زیرا ساختمان مصراع‌های شعر آزاد اختیاری و منعطف است. بااین‌حال شعر آزاد با نحوهٔ نوشتن مصراع‌هاست که شعر می‌نماید.

مصداق نوع سوم مصراع‌بندی در شعر انگلیسی از نظر لانگنباک، شعری به‌نسبت بلند از ویلیامز است که برای نشان دادن دقایق آن بایست تمام مصراع‌های آن نقل شود. در اینجا ما برای رعایت اختصار، شعر کوتاه دیگری را از ویلیامز به شاهد می‌آوریم که ادمز (همان: ۱۶۳) در بحث مشابهی دربارهٔ مصراع‌بندی در شعر آزاد نقل کرده‌است:

Among
of
green

stiff
old
bright

broken
branch
come

white
sweet
May

again[۱]

این شعر ویلیامز (۱۹۵۱: ۹۳) از اتفاق جزو شعرهایی است که پیش از سال ۱۹۳۸ منتشر شده بود و بسیار محتمل است که مقدم در آزمایش خود در زبان فارسی، اگر نه حتماً از این شعر، بلکه از شیوه‌هایی از این دست در مصراع‌بندی خود الهام گرفته باشد. در این نوع مصراع‌بندی، چنان‌که در شعر ویلیامز پیداست، برش مصراع‌ها از میان گروه‌های نحوی است: میان حرف اضافه و متمم و میان صفت و موصوف و نظایر آن‌ها و آزمایش همین شیوه است که در شعر آزاد مقدم به واقع نوآوری او، فارغ از میزان توفیقش، محسوب تواند شد. مقدم (بی‌تا، شعر نوای شباویز: بدون شمارهٔ صفحه) برش مصراع را از میان گروه حرف اضافه‌ای چنین آزموده‌است:

نوایم از بهر خفتگان نیست
بهرِ دلِ بیدرد دیگر پرندگان نیست
بهرِ آسمان و ماه و ستارگان‌ست

۱. ادمز در شرح این شعر آورده: «[چیزی ـ اسمی، زیرا "از میان" حرف اضافه است] از میانِ [چیزی]، [برای این چیزی می‌انگاریم که اسمی باید در اینجا باشد] سبز، سخت، فرسوده [صفتی قدری منفی اما با این حال] درخشان؛ [به‌رغمِ وجود] شاخهٔ شکسته [چیزهایی که حالت جمع دارند] آمدند [مانندِ] میِ سفید دلپذیر، دوباره» (همان).

بهر کوه و دشت و درختان‌ست

یا چنان‌که در این بخش از شعر مقدم (همان، آتش نیمشب: بدون شمارهٔ صفحه) آمده:

یاد باد آنکه اندر سر کوه

زیر ماه و ستارگان

آزادگان و یلان

جنگاوران می‌پرستیدندم

مقدم (بی‌تا، گوهر شبچراغ: بدون شمارهٔ صفحه) جسارت خود را در فاصله انداختن میان عناصر گروه‌های نحوی دیگر نیز نشان داده‌است. او در میان صفت و موصوف، چنان‌که در شعر «نوای شباویز» پیش‌تر دیدیم، چنین فاصله انداخته‌است:

چندی که گذشت زان تخمه پدید آمد

گاوی پرمایه که در بر داشت

یک گوهرِ نایاب

نیز این حالت باز در شعر مقدم (بی‌تا، آتش نیمشب: بدون شمارهٔ صفحه) نظیر دارد:

آن مردمِ باآیین

پاکوبان سراندازان

با شادی و غم می‌پرستیدندم

احمد شاملو (۱۳۷۲ الف: ۶۷) بعدها این نوع مصراع‌بندی را در شعر آزاد خود به نحو چشمگیری به کار برد؛ مانند فاصله انداختن در میان حرف اضافه و متممش:

سنگ برای تسلیم

آهن برای آتشی

جوهر

برایِ

مرگ

و همچنین بریدن مصراع از میان موصوف و صفت:

به هنگامی که

اینان همه

نیستند

جز سؤالی

خالی

به بلاهت (شاملو، ۱۳۷۲ الف: ۶۰)

اخوان ثالث (۱۳۷۲: ۷۳) نیز در شعر آزاد نیمایی خود، از این نوع مصراع‌بندی با مهارت بسیار سود برده‌است:

ای تکیه‌گاه و پناهِ

زیباترین لحظه‌های
پرعصمت و پرشکوهِ
تنهایی و خلوت من
ای شط شیرین پرشوکت من

در سنت شعر فارسی، شیوه‌ای در مصراع‌بندی به‌ندرت به کار می‌رفت که متأثر از شعر عرب به وجود آمده بود[۱] و در آن شاعر کلمه‌ای را از روی تفنن دو بخش می‌کرد و پاره‌ای از آن را در یک مصراع و پارهٔ دیگر را در مصراع بعد می‌آورد. شمس قیس رازی (۱۳۶۰: ۲۹۱) آن را «تضمین» می‌نامد و کاربردش را جز «بر سبیل هزل و ظرافت» روا نمی‌دارد. این شیوه به لحاظ غیرعادی بودن ساخت مصراع‌ها با نوع سوم مصراع‌بندی لانگنباک شباهت دارد و شمس قیس این شیوه را گونه‌ای از موقوف‌المعانی می‌داند (همان). نمونهٔ مشهور این نوع مصراع‌بندی، همان ابیاتی است که شمس قیس (همان) از سوزنی نقل کرده:

شادمان باد مجلس مُستَو فیِ مشرق حمید دین الجَو
هَری آن صدر کز جواهر ال فاظ او اهل دین و دانش و دَو
لت...

مقدم (۱۳۱۳، شعر خیز پلنگ: بدون شمارهٔ صفحه) نیز گاه در مصراع‌بندی‌های خود از شکستن کلمهٔ مرکب در دو مصراع ابایی ندارد:

سرِ چشمه آبشخور و آرام گاهم باشد

لانگنباک (۲۰۰۸: ۹۱) در توضیح مصراع‌های نامتعارف ویلیامز، آن‌ها را برخلاف شعرهای شاعرانی از نوع شکسپیر شمرده‌است. از نظر او، شکسپیر در آثار خود وزن معینی مانند ایامبی پنج‌رکنی[۲] را به شیوهٔ یکسانی معیار مصراع‌بندی شعرهای خود قرار داده‌است، اما در شعر ویلیامز، «هر مصراعی هویت ضرب‌آهنگی خود» را دارد. به نظر می‌رسد آنچه مقدم در شعرهای *راز نیمشب* در مصراع‌بندی می‌آزماید و در گفتهٔ خود او نیز تا حدودی بازتاب یافته‌است، چیزی جز ساختن موسیقی در حدود مصراع شعر نیست و این از ویژگی‌های بارز شعر آزاد است. به نظر لانگنباک (همان) مصراع‌بندی شعرهای ویلیامز مانند برخی قطعات شکسپیر، از تمهید موقوف‌المعانی در مصراع‌ها بهره می‌برند و یادآور می‌شود که والت ویتمن تقریباً هرگز از این تمهید در شعرش بهره نبرده‌است. به عبارت دیگر، در شعر ویتمن جمله‌ها به اندازهٔ مصراع‌هایند و

---

۱. این ابیات که ابوالعباس مبرّد (۲۱۰ـ۲۸۶) نقل کرده، نمونه‌ای از این شیوه در شعر عربی است:

شبهُ بابن یعقوب ولکن لم یکن یُو
سُفُ یشربُ الخمر ولایزنی و لایَو

سع... (به نقل از الصالحی، ۱۹۹۷: ۳۷)

۲. iambic pentameter؛ این وزن شعر سنتی انگلیسی از توالی پنجگانهٔ رکنی متشکل از دو هجای کوتاه و بلند بی‌تکیه و تکیه‌بر ساخته می‌شود.

نیاز به مصراع بعد برای تکمیل شدن ندارند. این قول لانگنباک دربارهٔ مصراع‌بندی شعر ویتمن دلیل روشنی است بر اینکه شعر مقدم دست‌کم به حیث صورت نمی‌توانسته وامدار شعر ویتمن باشد. درواقع نوع مصراع‌بندی او با اصول تقطیع مصراع‌های شعر شاعرانی از نوع ویلیامز سازگارتر است.

آنچه باید در پایان این بحث یادآور شد این است که انواع مصراع‌بندی سه‌گانهٔ لانگنباک هم‌زمان می‌توانند در یک شعر به هم رسند و شعرهای آزاد موفق اغلب نتیجهٔ انتخاب مبتکرانهٔ این نوع مصراع‌ها هستند.

۵. مصراع‌های موزون‌افتادهٔ مقدم و مقولهٔ چندوزنی

جست‌وجوی وزن در حدود مصراع و نه کل شعر، خواه‌ناخواه به تنوع وزنی در برخی شعرهای مقدم انجامیده‌است. مقولهٔ چندوزنی، یکی از مشخصه‌های شعر آزاد است که در اواخر سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم در غرب به وجود آمد. شاعران این نوع شعر، مخالف وزن نبودند بلکه ایشان ادعا می‌کردند که اساس شعر و شاعری همان وزن است... اما حدود و قیودی که در شعر رسمی برای وزن شمرده شده، مانع از آن است که شاعر بتواند از این وسیله، چنان‌که شاید و باید، استفاده کند و در نتیجهٔ همین قیدها، شعر رسمی یکنواخت و کسالت‌آور است؛ بنابراین باید شاعر آزاد باشد که در هر مورد به تناسب معنی و مقصود، وزنی به دلخواه اختیار کند تا کلامش مؤثرتر شود و نظیر همان رابطهٔ دقیقی که میان لفظ و معنی هست، میان معنی و آهنگ شعر نیز به وجود بیاید (خانلری، ۱۳۴۵: ۱۷).

در برخی شعرهای *راز نیمشب*، همان‌طور که از آرای محققان نقل شد، مصراع‌هایی هستند که احساسی از وزن عروضی در مخاطب برمی‌انگیزند، اما چون ضربان وزن عروضی در آن‌ها مستمر و بر یک زنجیرهٔ معین نیست، موسیقی در آن‌ها ناتمام و در گوش فارسی‌زبان ناکافی می‌نماید. چنین شیوه‌ای متأثر از آرمان‌های نوگرایانی چون ازرا پاوند است؛ شیوه‌ای که با درآمیختن وزن‌های مختلف در شعر اجازه نمی‌دهد توجه مخاطب به موسیقی معیّنی جلب شود. پاوند به شاعران تجددخواه انگلیسی توصیه می‌کرد «وزن پنج‌رکنی را بشکنید» (مک نوتن، ۱۹۶۳: ۱۳۶)؛ وزنی که در گوش انگلیسی‌زبانان طنینی یک‌نواخت و سنتی داشت. او می‌گفت: «من همچنان بر آنم که بهترین سازوکار شکستن خشکیِ زبان و تعابیر ادبی، وزن متفاوت است. وزن ایامبی لعنتی، زنجیرهٔ معینی از کلام را به دنبال می‌کشد» (همان). مقدم در برخی شعرهای خود گویی عامدانه درصدد خفه کردن وزن در مصراع‌های شعر است و از این راه، گامی به سمت نوآوری‌ای برداشته بود که عیناً یا با قدری تعدیل خواهیم دید که در میان شاعران تجددخواهِ پس از او، دیگر بار آزموده شد.

چنان‌که آمد، قطعات موزون‌افتادهٔ شعر مقدم اغلب از مصراع‌هایی ساخته می‌شود که متعلق به

بحرهای مختلف‌اند و این حالت، احساس مبهمی از وزنی نیم‌بند را در شعر ایجاد می‌کند. نتیجهٔ چنین حالتی این است که شعر نه یکسره موزون است نه از بُن بی‌وزن و ازآنجاکه ارکان عروضی بر یک زنجیره گسترش نمی‌یابد، تأثیر موسیقایی این نوع شعرها، حتی مانند شعر نیمایی، از چند مصراع و مجموع شعر حاصل نمی‌شود. وانگهی این حالت موجب می‌شود که بتوان مصراع‌ها را به صورت‌های مختلفی تقطیع کرد؛ البته ما در اینجا به یک صورت بسنده کرده‌ایم:

چون نیمهٔ شب گشت (مفعول مفاعیل) ناگاه (فع لان)
روشنی‌ام (مفتعلن) گشت پدیدار (مفتعلن فاع)
رخشندگی‌ئی (مفعول فعل) خیره‌کننده (مفتعلن فع) جهنده (فعولن)
کس (فع) تاب نگه کردن آن هیچ نداشت (مفتعلن مفتعلن مفتعلان)
(مقدم، بی‌تا، شعر آذرگشسب، بدون شماره صفحه).

نیز در شعر «در دل تاریکی» از این شیوهٔ موسیقی شعر استفاده شده‌است:

اندر دل خود (مفعول فعل) داشتم آن راز نهانی (مفتعلن مفتعلاتن یا مفتعلن مفتعلن فع)
تا که پر شد (فاعلاتن) دل از آن راز (فاعلاتن)
لبریز شد اکنون (مفعول فعولن)
از بهر جهانی (مفعول فعولن) (مقدم، بی‌تا، بدون شماره صفحه)

مصراع‌های سطر نخست را اگر بدون فاصله‌ای که در میان آن افتاده در نظر آوریم، چنین خواهد شد: «اندر دل خود داشتم آن راز نهانی» که صورت مصراع کاملی در بحر هزج است بر وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن». مصراع‌های سطر دوم هم چنان‌که پیداست در بحر رمل است و سطرهای سوم و چهارم باز در بحر هزج است. همین درآمیختن وزن‌ها ـ چه آگاهانه چه ناآگاهانه ـ شیوه‌ای است که پس از مقدم در شعر آزاد فارسی با تعدیل‌هایی همچون شیوه‌ای در نوآوری، عامدانه پی گرفته شد.

درآمیختن دو وزن در یک شعر، سابقه‌ای به‌نسبت طولانی دارد. کهن‌ترین نمونه‌ای که فعلاً یادکردنی است، در مستزادی از ابن‌یمین دیده می‌شود که در دیوان او به نادرست مخمس دانسته شده‌است (علیایی‌مقدم، ۱۳۹۸: ۲۴):

در حضرت با نصرت مخدوم حقیقی مستجمع انواع هنر بحر فضایل
دستور فلک‌رتبه علاء دول و دین آن کس که بود درگه او کهف افاضل
زمین‌بوس من عرضه‌دار ای صبا

پیش از شعرهای مقدم، در تجربهٔ دوست و مقتدایش، ذبیح بهروز، نیز در نمایش‌نامهٔ منظوم *شاه ایران و بانوی ارمن* در سال ۱۳۰۶ گاه حالت درآمیختن چند وزن دیده می‌شود. گفت‌وگوهای این نمایش‌نامه، چنان‌که خانلری ذکر کرده، در بحر طویل است؛ با این توضیح که در این اثر، زنجیرهٔ اصلی وزن از تکرار رکن مفعولن/ فع‌لاتن ساخته شده که با اختیار تسکین در بحر رمل مخبون ساخته می‌شود و گفت‌وگوها اغلب از تکرار همین رکن اخیر موزون شده‌اند. گاهی نیز

انحراف‌هایی از همین وزن اصلی در این نمایش‌نامه دیده می‌شود و محل بحث ما هم همین انحرافاتی است که به وزن دیگری مجال داده‌است. اگرچه کلمات مصراع‌ها با تلفظ مختلف ممکن است به وزن‌های متفاوتی راه برند، این بخش از آن نمایش‌نامه، نمونه‌ای از این تنوع وزنی است (بهروز، ۱۳۸۵: ۱۲۴):

شیرین: فرهاد! (فع لان)

فرهاد: آه، آه، هان ای بانو (فاعلن مفاعیلن فع)

شیرین: چونی و کجا بودی؟ (فاعلن مفاعیلن)

فرهاد: اکنون پیشت خرم و خوشدل (مفعولاتن مفتعلاتن)، لیکن چندی بندی و بیدل (مفعولاتن مفتعلاتن)، تا توسم بردند و تن آزردند و رها کردند (مفعولاتن مفتعلاتن، مفتعلاتن فاع)

شیرین: گفتندم کشتندت (مفعولن مفعولن)

چنان‌که می‌بینیم مصراع‌های شعر در این بخش از نمایش‌نامهٔ بهروز نوعی قطعات چندوزنی را، دست‌کم در طبیعی‌ترین تلفظ کلمات، نشان می‌دهند.

پرتو تندر_کیا (۱۳۱۸: ۱۳) (۱۲۸۸_۱۳۶۶) جزو کسانی است که پس از مقدم در بافته‌های نظم و نثر خود، که به آن «نثم» می‌گفت، در سال ۱۳۱۸ چندوزنی را به کار بست:

ای فرشته ای پری (فاعلاتن فاعلن)

جانی تو یا دختری؟ (مستفعلن فاعلن)

می‌خواهمت من، مرو (مستفعلن فاعلن) بازآی و مَرَم (مفعول فعل) که به عشق قسم (فعلات فعل) نبوَد به دلم (فعلات فعل) مگر آرزوی نگاهی و بس (متفاعلن متفاعلن فع)

از دیگر کسانی که در شعر خود برای نوآوری، شیوهٔ چند وزنی را آزمود، منوچهر شیبانی (۱۳۰۳_۱۳۷۰) بود. او در سال ۱۳۲۵ در «نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران» شعری را عرضه کرد که در آن وزن‌های مختلف عروضی در مصراع‌ها و بندهای آن استفاده شده بود؛ مثلاً به این بند از شعر شیبانی (۱۳۲۵: ۱۲۴) و مطابق مصراع‌بندی خودش می‌توان اشاره کرد:

از دودکش‌های بلند آجری، وز طاقی مملو ز سنگ و گچ (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع لن)

دودهای تیره همچون قیر، دودهای آبی روشن کمی شفاف (فاعلاتن فاعلاتن فاع، فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع)

گشته درهم (فاعلاتن)

شیبانی در آثار دیگر خود نیز چندوزنی را چون شیوه‌ای در نوآوری شعر دنبال کرد و برخی از منتقدان معاصر با وجود آزمایش‌های شناخته‌شدهٔ مقدم، شیبانی را «طراح چندصدایی و تنوع در وزن در شعر امروز به حساب» آورده‌اند (باباچاهی، ۱۳۷۳: ۲۷).

در میان شاعران نوآور پس از مقدم، نیما یوشیج گاه از این شیوه در اشعار خود بهره برده‌است. در مجموعهٔ اشعار منتشرشدهٔ یوشیج (۱۳۷۵: ۵۱۷)، شعری را نیما در حاشیه به تصریح دارای دو وزن ذکر کرده‌است:

شب همه شب شکسته خواب به چشمم (فاعلاتن مفاعلن فعلاتن)

گوش بر زنگ کاروانستم (فاعلاتن مفاعلن فع لن)
با صداهای نیم‌زنده ز دور (فاعلاتن مفاعلن فعلن)
هم‌عنان گشته هم‌زبان هستم (فاعلاتن مفاعلن فع لن)
جاده اما ز همه کس خالی است (فاعلاتن فعلاتن فع لان)
ریخته بر سر آوار آوار (فاعلاتن مفعولن فع لان)
این منم مانده به زندان شب تیره که باز (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلان)
شب همه شب (فاعلاتن)
گوش بر زنگ کاروانستم (فاعلاتن مفاعلن فع لن)

نیما در این شعر دو وزن خفیف و رمل مخبون را درهم آمیخته و ازآنجاکه تاریخ سرایش این شعر ۱۳۳۷ و نزدیک به پایان زندگی اوست، برخی این شعر او را به منزلهٔ آخرین نظر نیما درباب عروض شعر او پنداشته‌اند (بهبهانی، ۱۳۹۰: ۸۱)[۱]. کوشش نیما در آمیزش وزن‌های مختلف نسبت به آزمایش‌های پیشین موفق‌تر است.

به هر روی، تمهیداتی از این دست در شعر نیما مجالی را برای تجربه‌های فروغ فرخزاد (۱۳۱۳ـ۱۳۴۷) در شعر نیمایی فراهم ساخت تا فرخزاد (۱۳۴۲: ۹۷) بتواند در شعرهای دورهٔ دوم شاعری خود از این امکان سود برد و آن را بخشی از بوطیقای خود سازد:

من از نهایت شب حرف می‌زنم (مفاعلن فعلاتن مفاعلن)
من از نهایت تاریکی (مفاعلن فعلاتن فع)
و از نهایت شب حرف می‌زنم (مفاعلن فعلاتن مفاعلن)
اگر به خانهٔ من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیاور (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن)
و یک دریچه که از آن (مفاعلن فعلاتن)
به ازدحام کوچهٔ خوشبخت بنگرم[۲] (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن[۳])

در میان شعرهای موزون‌افتادهٔ مقدم، شعری به نام «اسپندار نیمسوخته» هست که وزن آن برخلاف قطعات دیگر در یک زنجیرهٔ عروضی سروده شده و نوع مصراع‌بندی آن در تاریخ شعر نیمایی سزاوار التفات بسیار است.

۶. پایان‌بندی نیمایی در شعر مقدم

درواقع مقدم در شعر «اسپندار نیمسوخته» زنجیرهٔ وزن رباعی را گاه مطابق پایان‌بندی‌ای در مصراع‌های خود بریده‌است که بعدها در شعرهای نیما صورت منسجم و قاعده‌مندی به خود گرفت. او در شعرهای موزون‌افتادهٔ چندوزنی نیز گاه پایان‌بندی نیمایی دارد، اما بیشتر مصراع‌های

۱. برای نمونه‌های دیگری از مصراع‌های «بیرون از پردهٔ نیما»، نک. بهبهانی، ۱۳۹۰: ۸۰.
۲. برای نمونه‌های دیگری از چندوزنی در شعر فروغ، نک. براهنی، ۱۳۸۰: ۱۱۰۶ـ۱۱۰۷.
۳. این مصراع را بنابر نظر و تقطیع ابوالحسن نجفی (۱۳۹۵: ۱۸۲) در اینجا نقل کردیم.

این شعر به دلیل ساخته شدن در یک وزن معین، آشکارتر جلوه می‌کند. بااین‌حال، در مواردی که او ـ لابد برای پرهیز از شکل گرفتن وزن یک‌پارچهٔ رباعی ـ مصراع‌های خود را از میانهٔ وزن بریده، تا حدودی از شیوهٔ عروضی نیمایی دور شده‌است؛ هرچند این مصراع‌ها نیز به حیث وزن نابهنجارتر از برخی مصراع‌های شعر فرخزاد در دورهٔ دوم شاعری‌اش نیست. به هر روی، اگر همین مصراع‌ها را بدون فاصله‌های آن‌ها در نظر آوریم، باز یکسره نیمایی خواهند بود. درواقع این شعر مقدم حالت جنینی و ناقص شعر نیمایی است که چهار سالی پیش از انتشار نخستین شعرهای آزاد نیما در سال ۱۳۱۷ و ۱۳۱۸ منتشر شده بود و چنان‌که دیدیم این آزمایش‌های مقدم طرف توجه خاص نیما نیز بوده‌است.

برای نشان دادن جزئیات مصراع‌بندی و پایان‌بندی شعر، در اینجا صورت کامل آن را همراه با تقطیع عروضی‌اش نقل می‌کنیم:

۱- اکنون (فع لن) نیمی ز شب تیره گذشته (مفعول مفاعیل فعولن)

۲- نیمی ز تنم سوخته (مفعول مفاعیل فع)

۳- نیم دگرش (مفعول فعل) مانده به جای (مفعول فاع) ← (نیم دگرش مانده به جای = مفعول مفاعیل مفاع)

۴- یا سوخته گردد (مفعول فعولن) یا نه (فع لن)

۵- تا نیمهٔ شب (مفعول فعل) سوختم و (مفتعلن) اشکم (فع لن) ← (تا نیمهٔ شب سوختم و اشکم = مفعول مفاعیل مفاعیلن)

۶- ریزان (فع لن) بر رویم (مفعولن)

۷- خاموش بُدم (مفعول فعل) کس نشنیدم (مفعولن فع)

۸- چون نیمهٔ شب گشت (مفعول مفاعیل) یکی پروانه (مفاعیلن فع/ اگر «یکّی» بخوانیم: مفعولن فع لن)← (چون نیمهٔ شب گشت یکی پروانه = مفعول مفاعیل مفاعیلن فع)

۹- از دور (مفعول) بیامد برم و (مفاعیل فعل) روشنی‌اش خواست (مفتعلن فاع) ← (از دور بیامد برم و روشنی‌اش خواست = مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل/ فعولن)

۱۰-از روشنی‌ام بال و پرش سوخت (مفعول مفاعیل مفاعیل/ فعولن)

۱۱-سوزی ز درون من برآورد (مفعول مفاعلن مفاعیل/ فعولن)

۱۲-تا نیمشب (مفعول فع) آرام بُدم (مفعول فعل) ← (تا نیمشب آرام بدم = مفعول مفاعیل فعل)

۱۳-آرامش سوزان (مفعول مفاعیل/ فعولن)

۱۴-چون سوزم و (مفعول فع) سوز آرم و (مفعول فع) خاموش شوم (مفعول فعل) ← (چون سوزم و سوز آرم و خاموش شوم = مفعول مفاعیل مفاعیل فعل)

چنان‌که آمد، وزن اصلی این شعر، وزن رباعی است؛ یعنی در بحر هزج و بر وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل» یا «مستفعل مستفعل مستفعل فع». در سراسر شعر، کاملاً عامدانه این وزن مراعات شده جز اینکه در مصراع‌های ۳ و ۵ و ۸ و ۱۲ و ۱۴، مقدم با بریدن مصراع‌ها به صورت افقی، تا حدودی از شکل‌گیری وزن رباعی عامدانه پرهیز کرده‌است. این مصراع‌ها

چنان‌که می‌بینیم با همین تقطیع فقط در برخی مصراع‌ها کاملاً از وزن رباعی با معیارهای نیمایی دور می‌شود و اگر این مصراع‌ها را بدون فاصله‌های میان آن‌ها بخوانیم، مصراع‌هایی خواهیم داشت با پایان‌بندی کاملاً نیمایی. به‌جز تجربه‌های لاهوتی در شعر سنتی، در میان شعرهای نیمایی شاملو نیز گاه مصراع‌های شعر بدون توجه به وزن آن برش خورده‌اند؛ مانند مصراع‌های مختلفی از شعر «فصل دیگر»؛ برای نمونه:

این
فصل دیگری‌ست
که سرمایش
از درون ← (این فصل دیگری‌ست که سرمایش از درون= مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)
درک صریح زیبایی را (مفعول فاعلاتن فع لن)
پیچیده می‌کند (مفعول فاعلن) (شاملو ب، ۱۳۷۲: ۹۰)

گفتنی است اگر مصراع‌های شعری موزون، از نظام موسیقایی عروضی یا هجایی پیروی کنند، نحوهٔ نوشتن مصراع‌ها عامل تعیین موسیقی شعر نخواهد بود. اخوان ثالث (۱۳۷۶: ۱۳۹) در معرفی عروض نیمایی، شعر «پریان» نیما را برای نشان دادن امکان سرودن شعر نیمایی در وزن رباعی شاهد آورده تا خاطرنشان کند چگونه می‌توان از تمام زحافات این وزن در ساختن شعر نیمایی بهره برد. با این چشم‌انداز، مصراع‌های این شعر مقدم تا حدود بسیار زیادی نیمایی به شمار خواهند آمد.

۷. نتیجه

آزمایش‌های کوتاه و بی‌دوام محمد مقدم در شعر آزاد، در میان شاعران پیش از نیما یوشیج، نخستین تجربه‌های این نوع محسوب می‌شود. او با نوع مصراع‌بندی‌های خود در شعر آزاد فارسی، منبع الهام شاعران آزاد پس از خود در دو گونهٔ عروضی و غیرعروضی است. مقدم با آزمودن شیوه‌های شاعران نوگرای انگلیسی‌زبان سه دههٔ نخست سدهٔ بیستم توانست در زبان فارسی نوعی از شعر آزاد را به وجود آورد که اگر در کارنامهٔ خود او قرین توفیق نبود، در میان شاعران تجددخواه نسل‌های بعد همچنان پی گرفته شد. تلاش در ساختن موسیقی در حدود مصراع و ایجاد حالت چندوزنی در شعر و نیز پایان‌بندی‌های نیمایی در برخی اشعار وی، سهم او را ـ دست‌کم از حیث الهام‌بخشی ـ در تحول شعر فارسی محفوظ می‌دارد.

منابع

اخوان ثالث، مهدی، ۱۳۷۲، *آخر شاهنامه*، چاپ یازدهم، تهران، مروارید.

ـــــــــــ ۱۳۷۶، «نوعی وزن در شعر امروز فارسی»، در *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، چاپ ۳، تهران، زمستان، صص ۷۷ـ۲۰۰.

اصفهانی، میرزا حبیب، ۱۳۸۸، *گزارش مردم‌گریز مولیر، ترجمهٔ منظوم میزانتروپ، همراه با متن فرانسه*، به کوشش ایرج افشار، تهران، کتاب آمه.

الصالحی، عباس مصطفی، ۱۹۹۷، «بنیه البند و أصوله الفنیه»، *المورد*، مجلد الخامس و العشرون، العدد ۱، صص ۳۴ـ۵۰.

باباچاهی، علی، ۱۳۷۳، «شناسنامه و شعر منوچهر شیبانی»، در *گزینهٔ اشعار منوچهر شیبانی*، بررسی و گزینش علی باباچاهی، تهران، مروارید.

براهنی، رضا، ۱۳۸۰، «تأملاتی پیرامون شعر و نثر»، در *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، جلد ۲، تهران، زریاب. صص ۱۰۸۷–۱۱۱۲

بهبهانی، سیمین، ۱۳۹۰، «نیمای جوان و آغاز شعر نوآیین فارسی»، *بخارا*، سال ۱۴، شمارهٔ ۸۰، صص ۴۹ـ۸۱.

بهروز، ذبیح، ۱۳۸۵، *شاه ایران و بانوی ارمن*، در *ذبیح بهروز: زندگی و گزیدهٔ آثار*، به کوشش وحید یعقوبی، تهران، کتاب‌سرای نیک.

پرتو ـ تندرکیا، عباس شمس‌الدین کیا، ۱۳۱۸، *نهیب جنبش ادبی شاهین*، تهران، شرکت چاپ نگین.

خانلری، پرویز ناتل، ۱۳۴۱، «پست و بلند شعر نو»، *سخن*، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲. صص ۱۴۱ـ۱۵۱.

خانلری، پرویز ناتل، ۱۳۴۵، *وزن شعر فارسی*، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

ـــــــ ۱۳۹۲، «نقد بی‌غش»، *مجموعه گفتگوهای دکتر پرویز ناتل خانلری با صدرالدین الهی* (منتشرشده در مجلهٔ *سپید و سیاه* در سال ۱۳۴۶)، تهران، معین.

«تعزیهٔ به جنگ رفتن امام و عباس و شهادت حضرت عباس»، ۱۳۷۶، در *مجالس تعزیه*، کتابت محمدحسن رجایی زفره‌ای، از روی دست‌نویس مرحوم محمدعلی رجائی زفره‌ای (۱۲۸۱ـ۱۳۶۱ق)، نسخهٔ دست‌نویس تحریری کتابخانهٔ مجلس با شمارهٔ ۲۰۷۴۵۱.

شاملو، احمد ۱۳۷۲ الف، *ققنوس در باران*، تهران، زمانه و نگاه.

ـــــ ۱۳۷۲ ب، *مرثیه‌های خاک و شکفتن در مه*، تهران، زمانه و نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۰، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران، سخن.

ـــــــــــ ۱۳۹۰، *با چراغ و آینه، در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر فارسی*، تهران، سخن.

ـــــــــــ ۱۳۹۱، *موسیقی شعر*، چاپ ۱۳، تهران، آگه.

شمس قیس رازی، شمس‌الدین محمد، ۱۳۶۰، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به تصحیح مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران، زوار.

شیبانی، منوچهر، ۱۳۲۵، «[شعر] ایران»، در *نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران*، تهران، چاپخانهٔ رنگین. صص ۱۲۳ـ۱۲۸.

عابدی، کامیار، ۱۳۹۷، *محمد مقدم، شاعر و زبان‌شناس*، تهران، مروارید.

علیایی‌مقدم، مهدی، ۱۳۹۸، «مستزادهای نیما و آزمایش حذف قافیه»، *ادب فارسی*، سال ۹، شمارهٔ ۲،

شمارهٔ پیاپی ۲۴، صص ۲۱ـ۳۹.

فرخزاد، فروغ، ۱۳۴۲، *تولدی دیگر*، تهران، مروارید.

فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۹۸، *شاهنامه*، پیرایش جلال خالقی مطلق، بخش ۱، جلد ۱، تهران، سخن.

فهرست کتاب‌های چاپی فارسی از آغاز تا آخر سال ۱۳۴۵ براساس فهرست خانبابا مشار و فهارس انجمن کتاب، ۱۳۵۲، جلد ۲، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

لاهوتی، ابوالقاسم، ۱۳۵۸، *دیوان*، به کوشش احمد بشیری، تهران، چاپخانهٔ سپهر.

لنگرودی، شمس (محمدتقی جواهری گیلانی)، ۱۳۷۷، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، جلد ۱، تهران، مرکز.

مقدم، محمد، بی‌تا، *راز نیمشب، راهی چند بیرون از پرده*، بی‌جا، بی‌نا.

نجفی، ابوالحسن، ۱۳۹۵، *وزن شعر فارسی (درس‌نامه)*، تهران، نیلوفر.

نجم‌آبادی، سیف‌الدین، ۱۳۵۴، «استاد دکتر محمد مقدم»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، سال ۲۲، شمارهٔ ۴، صص ۱ـ۱۳.

یوشیج، نیما، ۲۵۳۵، *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*، تهران، گوتنبرگ.

ـــــــ ۱۳۷۵، *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج (فارسی و طبری)*، گردآوری و نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، تهران، نگاه.

Adams, Stephen, J, 2003, *Poetic Designs, an Introduction to meters, verse forms and figures of speech*, Broadview Press, Toronto.

Moody, A. David, 1994, *the Cambridge Companion to Eliot, T. S*, Edited by A. David Moody Cambridge University Press, New York

Longenbach, James, 2008, *the Art of the Poetic Line*, Graywolf, USA.

Macleod, Glen, 2016, *Williams and his contemporaries*, in *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, Edited by Chistopher Macgowan, Cambridge University Press, USA.

McNaughton, William, 1963, *Ezra Pound's Meters and Rhythms*, PMLA, Mar. Vol. 73, Nol. 1, pp. 136-146.

Nadel, Ira B. 1999, *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Edited by Ira B. Nadel, Cambridge University Press, New York

Williams, William Carlos, 1951, *the Collected Earlier Poems of William Carlos Williams*, a New Directions Book, USA.