

حاکمیت شب، نگاهی به دو شعر از نیما یوشیج و عبدالوهاب البیاتی

ابوالحسن امین مقدسی^۱

دانشیار دانشگاه تهران

شهریار گیتی

استادیار دانشگاه محقق اردبیلی

(۲۰ - ۱)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۶/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱۲/۱۹

چکیده

نیما و بیاتی در ادبیات معاصر فارسی و عربی از پیشگامان شعر نو به شمار می‌آیند. گرچه میان این دو شاعر ارتباط و پیوندی نبوده است، اما هم زمانی و زیستن در شرایط سیاسی - اجتماعی مشابه و زیر سلطه استبداد و اختناق، داشتن تعهد اجتماعی همراه با روحی سرکش و معترض به وضع موجود و جبهه گیری در برابر آن، آشنایی با آثار شاعران نمادگرای فرانسه و گرایش به سمبولیسم، جنبه های مشترکی به شعر آن دو بخشیده است. از آن جمله می‌توان به حضور سهمگین شب در اشعار ایشان به عنوان نماد استبداد و سیاهی و خفقان اشاره کرد.

این مقاله ضمن اشاره به کارکرد نماد شب در شعر معاصر، به تحلیل دو شعر "هست شب" و "اللیل فی کل مکان" از نیما و بیاتی می‌پردازد؛ سپس وجوه تشابه و افتراق آن دو را بیان می‌کند.

واژه‌های کلیدی: شعر نو، شب، آشنایی زدایی، نیما یوشیج، عبدالوهاب بیاتی

۱. پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Abamin@ut.ac.ir

مقدمه

مسائل اجتماعی و سیاسی در سروده‌های معاصر و بیشتر از همه در شعر شاعرانی که برای هنر، رسالتی انسانی قایل‌اند، حضوری گسترده و قاطع دارد. از این نظر می‌توان شعر متعهد معاصر را بازتاب هنری و زیبایی شناسیک اندیشه‌ها و باورها، آرمان‌ها و آرزوها، شیوه‌های زیستن و مهم‌تر از همه پایداری و ایستادگی در برابر تلخ‌کامی‌ها و ناملایمات و شکست‌های سیاسی - اجتماعی دو ملت ایران و عراق دانست. در این میان "شب" به عنوان یکی از پر بسامدترین واژگان شعر معاصر در به تصویر کشیدن اوضاع و شرایط حاکم بر جامعه معاصر مطرح می‌شود. "شب" که در شعر کلاسیک با تجربه شخصی شاعر در ارتباط بود و شاعر کلاسیک عموماً از آن برای به تصویر کشیدن حالات روحی - عاطفی خود در رابطه با معشوقه و یا بیان راز و نیاز با معبود خویش و ... استفاده می‌کرد، در شعر متعهد معاصر کارکردی دیگرگون می‌یابد، به نمادی اجتماعی بدل می‌شود و محملی می‌شود برای بیان فریاد اعتراض به وضع حاکم.

شاعر متعهد معاصر، طالب روز و روشنایی آن است. "شب" در شعر متعهد معاصر، دیگر آن قداست خود را از دست داده، بارها نماد اوضاع خفقان آور و آگاهی ستیز (پورنامداریان، ۱۳۸۷، ص ۱۵۸) و استبداد، بیداد، تباهی، شقاوت، جهل و بی خبری می‌شود. (ابو حاقه، ۱۹۷۹، ص ۴۵۱) این واژه «مرکزی‌ترین، قوی‌ترین، برجسته‌ترین و مکررترین عنصر سمبولیک شعر نیماست. نیما بر باد رفتن آرمان‌های مشروطه، سرکوبی چندین جنبش انقلابی، استبداد رضاخانی و سرانجام کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را به چشم دیده است و از این رو به هر جا می‌نگرد، شب است.» (اکرمی، ۱۳۷۳، ص ۱۹۵) بیاتی نیز دوران استبداد ملک فیصل و اختناق و خفقان حکومت عبدالکریم قاسم را در عراق تجربه کرده است. خود او گفته است که به هر جا نگاه می‌کرد، حاکمیت "شب" را می‌دید، گر چه این "شب" پیوسته نقاب عوض می‌کرد. (البیاتی، ۱۹۹۳، ص ۸) از این رو "شب" در شعر او نیز، حضوری سنگین و سهمگین دارد و کم‌تر شعری از او می‌بینیم که در آن به شب و یا یکی از متعلقات آن اشاره‌ای نشده باشد.

ما در این مقاله با تحلیل دو شعر از این دو شاعر در پی آنیم تا ببینیم که نیما و بیاتی، به عنوان پرچمداران شعر متعهد در ادبیات فارسی و عربی معاصر، چگونه از دریچه شب به جامعه خویش نگاه کرده‌اند. این مقاله پس از معرفی این دو شاعر، در چارچوب اهداف ادبیات تطبیقی «که آگاهی از کیفیت‌های یک اثر را با قرار دادن آن در بافت روشنگر محصولات یک یا چند فرهنگ زبانی دیگر، یا با مطالعه چگونگی تحقق، یا انتقال یک موضوع یا درون‌مایه فراگیر در ادبیات سایر زبان‌ها غنا می‌بخشد» (ریما مکاریک، ۱۳۸۵، ص ۲۰)، دو شعر "هست شب" و "اللّیل فی کلّ مکان" را از همین منظر مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد.

۱ - نیمایوشیج

علی اسفندیاری (نیمایوشیج) به سال ۱۲۷۶ هجری شمسی در "یوش" از دهات شهرستان نور مازندران دیده به جهان گشود و به سال ۱۳۳۸ هـ.ش در تجریش تهران چشم از جهان فرو بست. پدرش با کشاورزی و گله داری گذران زندگی می‌کرد، و نیما دوران کودکی خود را تا سن دوازده سالگی در چراگاه‌ها و طبیعت زنده و در میان قبایل کوهستانی سپری کرد (دستغیب، ۱۳۵۶، ص ۵). در دوازده سالگی همراه خانواده به تهران عزیمت کرد و در مدرسه سن لویی به تحصیل پرداخت و در همین مدرسه بود که از طریق زبان فرانسه با ادبیات اروپا آشنا شد. در سال ۱۲۹۶ هـ.ش، موفق به دریافت تصدیق‌نامه از مدرسه عالی سن لویی می‌شود و این پایان تحصیلات رسمی اوست. (میر انصاری، ۱۳۷۵، ص ۷۲) نیما در اسفند سال ۱۲۹۹ هـ.ش اولین شعر بلند خود، مثنوی "قصه رنگ پریده خون سرد" را می‌سراید. (علی پور، ۱۳۷۹، ص ۱۷) و در سال ۱۳۰۱ هـ.ش منظومه بلند «افسانه» را می‌سراید. (همان) این شعر که در زمان خود از نظر وزن، بافت زبان و شیوه بیان کاملاً تازگی داشت، یکی از مشهورترین و مهم‌ترین اشعار نیماست، و نقطه عطفی در شعر معاصر فارسی به حساب می‌آید. او در این شعر نخستین انحراف خود از اسلوب اندیشیدن و شیوه بیان سنتی شعر فارسی را نشان داده است. «در "افسانه"، اندیشه و احساس و زبان و وزن شعر دیگرگون می‌شود

و از آن چه در شعر سنتی ایران رواج داشته است در آن اثری نیست» (بهبهانی، ۱۳۹۰، ص ۵۱)

"ماخ اولاً"، "اجاق سرد"، "مرغ آمین"، "ری را"، "داروگ"، "مهتاب"، "خانه‌ام ابری است" و ... از دیگر آثار شعری مشهور اوست. از آثار نثری او نیز می‌توان به "ارزش احساسات"، "حرف‌های همسایه" و "تعریف و تبصره" اشاره کرد.

۲ - عبدالوهاب بیاتی

عبدالوهاب بیاتی در ۱۳۰۵ هـ. ش/۱۹۲۶م در بغداد متولد شد. کودکی و نوجوانی خود را در همان شهر گذراند. در سال‌های ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۰ در دارالمعلمین بغداد درس خواند و پس از دریافت مدرک لیسانس زبان و ادبیات عربی از این دانشکده، به مدت سه سال، در دبیرستانهای شهر رمادی به معلمی پرداخت. (کامل، ۱۹۹۶، ص ۳۹۴) - سال‌های ۱۹۵۴-۱۹۵۰ دوره اوج و شکوفایی ادبی بیاتی در عراق بود، او در این سال‌ها، دو دفتر شعری معروف خود به نام‌های "ملائکة و شیاطین" (۱۹۵۰) و "أباریق مهشمة" (۱۹۵۴) را منتشر کرد. در زمان نخست وزیری "نوری سعید" به دلیل ابراز تمایلات مارکسیستی و انتقاداتش از دولت وقت، از تمام مشاغل خود برکنار شد، (همان) و مجله "الثقافة الجديدة" نیز که خود او از اعضای هیئت تحریریه‌اش بود، توقیف گردید. (شرف، ۱۹۹۱، ص ۱۷۷). بیاتی اندکی پیش از کودتای ۱۴ جولای ۱۹۵۸م و به قدرت رسیدن عبدالکریم قاسم در عراق، به دعوت اتحادیه نویسندگان شوروی به این کشور مسافرت کرد و از نزدیک با بسیاری از نویسندگان و شاعران مارکسیست، از جمله ناظم حکمت - شاعر مشهور ترک - که در آن زمان در تبعید به سر می‌برد، آشنا شد. پس از کودتای ۱۴ جولای ۱۹۵۸، به عراق بازگشت و به عنوان مسئول تألیف، ترجمه و نشر در وزارت آموزش و پرورش عراق مشغول به کار شد. در سال ۱۹۵۹م به عنوان وابسته فرهنگی عراق، به مسکو رفت، اما پس از دو سال از این مقام کناره‌گیری کرد. از آن پس به مدت چهار سال در آکادمی علوم شوروی به تدریس پرداخت. در سال ۱۹۶۳م دولت وقت عراق تابعیت عراقی را از وی سلب کرد. (کامل، ۱۹۹۶، ص ۳۸۹؛ سنیر، ۲۰۰۲، ص ۱۱۰) در ۱۹۶۴م به دعوت "جمال عبدالناصر" به مصر رفت و مقیم آنجا

شد. در ۱۹۶۸ تابعیت عراقی به او بازگردانده شد. (همان) او در دهه هشتاد میلادی به عراق بازگشت و مدتی به عنوان مشاور فرهنگی در وزارت فرهنگ مشغول به کار شد. مدتی نیز مدیریت مرکز فرهنگی عراق در مادرید را بر عهده گرفت. (بصری، ۱۹۹۴، ص ۵۷۸) بیاتی واپسین سال‌های زندگی‌اش را در دمشق گذراند و در سال ۱۹۹۹م در همان شهر درگذشت و بنا به وصیتش در همانجا و در جوار آرامگاه محیی‌الدین ابن عربی دفن شد. (الروضان، ۲۰۰۵، ص ۳۳۷)

از دفترهای شعری مشهور اوست: "النار و الکلمات" (آتش و کلمات)، "سفر الفقر و الثورة" (دفتر فقر و انقلاب)، "الذی یأتی و لا یأتی" (آن که می‌آید و نمی‌آید)، "الموت فی الحیاة" (مرگ در زندگی)، "الکتابة علی الطین" (نوشتن بر خاک) و ... از آثار منشور او نیز می‌توان به "تجربتی الشعریة" (تجربه شاعری من)، "کنت أشکو إلى الحجر" (به سنگ شکوه می‌کردم) و "ینابیع الشمس" (چشمه‌های خورشید) اشاره کرد.

۳- متن و تحلیل شعر "هست شب"

هست شب، یک شب دم‌کرده و خاک / رنگ رخ باخته است؛ / باد - نوباوه ابر - از بر کوه / سوی من تاخته است؛ / هست شب همچو ورم کرده تنی گرم، دراستاده هوا؛ / هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را؛ / با تنش گرم، بیابان دراز / مرده را ماند، در گورش تنگ؛ / به دل سوخته من ماند؛ / به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب؛ / هست شب، آری شب. (نیمایوشیج، ۱۳۸۶، ص ۱۷۶)

"هست شب" در سه بند است و نیما آن را به سال ۱۳۳۴ سروده است. نیما در این شعر در قالب گزاره‌هایی کاملاً خبری به توصیف شبی از شب‌های شمال می‌پردازد. آنچه از خواندن این شعر به دست می‌آید بیانگر حاکمیت و سلطه فضایی راکد و رنج‌آور و کسل‌کننده بر آن است و نشان‌دهنده وضعیت روحی - عاطفی شاعر در قلمرو اندیشه شخصی و اجتماعی. بند اول شعر، چهار سطر دارد. نیما این بند را با سخن گفتن از رابطه خویش با شب آغاز می‌کند: «هست شب، یک شب دم‌کرده و خاک». نیما مخاطب را از همین سطر اول وارد موقعیت نمادین زمانی - مکانی شعر

می‌کند. به صراحت اعلام می‌دارد که روایت شعر از نظر موقعیت زمانی در شب می‌گذرد و به طور تلویحی و به وسیله صفت «دم کرده» که برای این شب آورده به موقعیت مکانی آن نیز اشاره می‌کند. مخاطب با این صفت در می‌یابد که شب، یک شب تابستانی شرجی در سواحل شمالی کشور است. "دم کرده" به معنای «اشباع شده، صفت مکان یا هوایی است که چندان از بخار آب اشباع شده که نفس کشیدن در آن دشوار باشد. لازمه این وضع گرم بودن و بی حرکت بودن هوا یعنی عدم وزیدن هر نسیم و بادی است». (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص ۳۶۹)

به هر حال "دم کرده" اصطلاحی است که بیشتر در حوزه زبان عامیانه جای می‌گیرد. کاربست آن در کنار دیگر کلمات فصیح و رسمی شعر علاوه بر این که نوعی هنجارگریزی سبکی به شمار می‌آید، نشانگر آن است که نیما از همان آغاز شعر، بنای سخن را بر صمیمیت، سادگی و ایجاد رابطه‌ای محکم با مخاطب گذاشته است.

راوی می‌گوید که در این هوای تب آلود و پر التهاب، خاک رنگ رخسارش را باخته است. پریدن رنگ از رخسار خاک، یک انسان انگاری برجسته است که با فضای عمومی شعر و نیز حالت روحی - عاطفی شاعر هم آهنگی و هم خوانی دارد. این رنگ پریدگی خاک را هم می‌توان به معنای قاموسی آن گرفت و هم می‌توان معنایی مجازی از آن اراده کرد؛ «در معنی حقیقی به معنی ناپدید شدن و معلوم نبودن رنگ خاک است که ناشی از تاریکی شب است که رنگ‌ها را محو می‌کند و در معنی کنایی به معنی ترسیدن است». (همان، ص ۳۶۹) چنان که دیدیم بر دو سطر نخستین شعر، خفگی و سکونی سنگین حاکم بود؛ اما در دو سطر بعدی این بند، مخاطب شاهد جریان و فضایی مخالف با جریان و فضای دو سطر پیشین است: باد نوباوه ابر از بر کوه / سوی من تاخته است.

آن فضای شرجی، خفه‌کننده و نفس‌گیری که در دو سطر پیشین حاکم بود، در اینجا تبدیل به فضایی ابرآلود و تیره و تار می‌شود. این ابر با خود بادی نیز به همراه دارد، بادی که از پشت کوه برخاسته و زائیده و نوباوه همان ابر است. و به سوی راوی می‌تازد و دم‌کردگی و سکون و نفس‌گیر بودن شب را می‌شکند و فضا را دچار تغییر و

تحول می‌کند. آیا می‌توان ظاهر شدن ابر و وزیدن باد از پشت آن را به فال نیک گرفت و آن را نشانه پایان قطعی این شب نفس گیر و طلوعه دمیدن صبح امید دانست؟ راوی صراحتاً چیزی در این باره نمی‌گوید، ولی از بند دوم در می‌یابیم که این تغییر و تحول موقتی و گذرا بوده است و باز شب، همان شب دم کرده است و هوا باز همان هوای شرحی و نفس گیر؛ متنها با تسلط و تشخیص بیشتر!

واژه "تاخته" در سطر چهارم شعر، با کلمه "باخته" در سطر دوم هم قافیه است. بنابراین حالتی ارجاعی دارد. همین که خواننده در سطر چهارم بدان می‌رسد بلافاصله نگاهش به عقب بر می‌گردد و در سطر دوم "باخته" را می‌بیند و یک ارتباط و هم‌آهنگی معنایی - تصویری بین تاختن (حمله کردن) و رنگ باختن (ترسیدن) پیدا می‌کند. خود همین امر که بر قدرت تصویری شعر افزوده، نشانه‌ای آشکار است بر نقش برجسته قافیه در آفرینش شعری و القای مفهوم به مخاطب. بسامد بالای "خ" و "ب" نیز در این بند به ریتم کلام شاعر و جنبه موسیقایی شعر، افزوده است.

به هر حال این بند شعر را می‌توان « اشاره‌ای برای تمامی شعر دانست. شعری که به نظر می‌رسد به منزله خطی است مستقیم که یک سر آن شب است و سر دیگر آن شاعر شب نشین. بنابراین در بندهای بعد است که احتمالاً رابطه میان شب و شب نشین روشن خواهد شد.» (حقوقی، ۱۳۷۹، ص ۳۲۷)

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم، دراستاده هوا؛/ هم از این روست نمی‌بیند
اگر گمشده‌ای راهش را؛

راوی در این بند نیز از همان آغاز از "هست" بودن شب سخن می‌گوید. و این نشان می‌دهد که شب همچنان ادامه می‌یابد. و اوضاع و احوال نیز بعد از یک تغییر سطحی و موقت دوباره به حالت اولیه خود برگشته است. نیما در این بند نیز به شب حالتی انسانی بخشیده است. در این بند "شب" همچون انسانی عظیم‌الجثه است که با تنی گرم و عرق کرده و آماسیده در هوایی راکد ایستاده و تمام فضا را با این هیکل بزرگ، اشغال کرده است؛ به گونه‌ای که به هر طرف که بخواهی بروی، با تن ورم‌کرده آن برخورد می‌کنی. پر واضح است که در چنین شب ظلمانی، هیچ "گمشده‌ای

راهش را پیدا نمی‌کند. " این "گمشده" «در واقع هر کسی است که با این هوا و این شب نمی‌تواند سازگار باشد و تلاش و تقلا برای تغییر یا خروج از آن را وظیفه خود می‌داند. اما از هر طرف که می‌رود و به هر طرف که نگاه می‌کند با تن ورم‌کرده شب برخورد می‌کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص ۳۷۰) به هر حال نیما به واسطه تصویرگری که در این دو سطر آفریده، به خوبی دیرمانی و دیرپایی شب و حضور سنگین آن را نشان داده است.

نیما در بند نخستین شعر، برای شب، صفت "دم کرده" را ذکر کرده بود؛ اما در این بند، شب را با صفت "گرم در استاده هوا" توصیف می‌کند. «در صفت "دم کرده" معنی موقت و امید و امکان تغییر هوا نیز نهفته است؛ اما در صفت "گرم در استاده" معنی دوام و استمرار و عدم امکان تغییر آشکار است. کلمه "در استادن" برای بیان همین دوام و استمرار، آمده است. نیما در همین ترکیب "گرم در استاده هوا" از اسلوب و ساختار نثر کهن فارسی تأثیر گرفته است. دکتر پورنامداریان به همین مسأله اشاره کرده، چنین می‌نویسد: «[این ترکیب] از جمله نکته‌های زبانی قابل ایراد در این شعر بوده است که البته کاربرد درستی است و در ادب گذشته نیز نمونه دارد و بهتر از همه شواهد، کتاب تاریخ بیهقی است که در زیبایی و فصاحت زبانش کسی شک ندارد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص ۳۶۸) ایشان سپس برای نمونه، دو شاهد از تاریخ بیهقی می‌آورند: «و هوای بلخ گرم ایستاد ... / ... هرچند هوا گرم ایستاده بود و امیر قصد خوارزم کرد» (همان، ص ۳۶۸). بنابراین می‌توان چنین گفت که نیما در این بند با آمیزش دو سبک نوشتاری کهن و امروزی، دست به یک هنجارگریزی سبکی - زمانی زده، که نهایتاً این امر به برجستگی زبانی این بند منجر شده است.

دو بند پیشین شعر با گزاره «هست شب» آغاز شده بود و تماماً در توصیف این شب بود. اما در این بند، نیما با چرخشی ناگهانی به توصیف "بیابان" می‌پردازد. بیابانی گرم و دراز که همچون مرده‌ای در گور تنگ شب آرمیده است. نیما در اینجا رابطه‌ای محکم بین "شب" و "بیابان" پدید می‌آورد. خواننده به ناگاه در می‌یابد که این "بیابان" مرده نیز می‌تواند تجسم عینی فضای خفقان آور و یأس‌انگیز و مرگ‌زای آن دوران

باشد. او در تصویر بعدی از تشابه بین بیابان و تن و دل خویش - که از هیبت تب می-سوزد - می‌گوید. اینجاست که در می‌یابیم «این در حقیقت دل سوخته‌اوست که در قالب تن خسته از هیبت تب می‌سوزد» (حقوقی، ۱۳۷۹، ص ۳۲۷)

در همین بند، صفت "دراز" برای بیابان، صفتی ناگهانی، نا منتظر و نا آشناست. این صفت، باعث برجستگی تصویر موجود در آن شده است. از طرفی دیگر، خود عبارت «با تنش گرم، بیابان دراز / مرده را ماند، در گورش تنگ» عبارتی پارادوکسیکال و متناقض‌نماست. این دو امر در مجموع به برجستگی معنایی و زبانی این بند منجر شده است.

اکنون دیگر می‌فهمیم چرا نیما در آغاز شعر، «شب را دم کرده و خاک را رنگ باخته دیده است و بعد چرا شب را همچون تنی گرم و ورم کرده و هوا را ایستاده و بیابان را مرده‌ای با تنی گرم. زیرا به راستی این چشم اندازی است که از دریچه چشم مردی خسته از هیبت تب تصویر شده است. و این نهایت صمیمیت و حقیقت شاعری است که چون خسته و تب‌دار در شب نشسته است، حالت خاص خود را به تمامی اشیائی که در چشم‌انداز خود می‌بیند، تحمیل می‌کند و از ترکیب این خطوط ارتباطی (= سطور شعری) و ایجاد رابطه میان اشیاء بر محور و مرکزیت خود، فضا می‌سازد. و ما لاجرم شب و بیابان و خاک و هوا را نیز خسته و تب کرده می‌بینیم. آن هم تا آن جا که گویی از مجموع ترکیب همه این‌ها، یعنی شب و بیابان و خاک و هوا می‌توانیم چهره واقعی و حالت خاص شاعر را در این مجموعه متشکل و مرتبط باز شناسیم. چرا که هر یک از اجزاء آن، چهره‌ای انسانی گرفته‌اند. و مجموع این‌ها چهره نیماست.» (حقوقی، ۱۳۸۵، ص ۱۲۲)

نکته‌ای که در اینجا باید بدان اشاره کنیم، آغاز و پایان شعر با گزاره "هست شب" است. بنابراین شعری که با جمله خبری و هشدار دهنده و افشاکننده "هست شب" آغاز می‌شود، با تکرار مضاعف همین جمله، بسته می‌شود و پایان می‌گیرد. و این خود نشانه‌ای غیر زبانی هم هست دال بر تداوم پایان‌ناپذیر شبی که همواره بر محیط ما

حاکم است و با گذشت زمان، نه تنها ضعیف و متزلزل نشده، بلکه پایه‌های استقرار آن استوارتر گردیده است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص ۳۷۰)

فرمالیست‌های روس به حق می‌گفتند که «هنر آنجا آغاز می‌شود که ما از جهان آشنا و معمولی که بدان عادت کرده‌ایم جدا شویم و به دنیای ناشناخته گام بگذاریم» (احمدی، ۱۳۸۹، ص ۳۸) و نیز بنا به حکم آنان «هنر، گریز از زبان آشناست و دستیابی به لذت بیگانگی. شعر هیچ نیست مگر کاربرد نامتعارف زبان». (همان، ص ۳۹) و به باور شکلوفسکی «معنای هنر در توانایی آشنایی زدایی از چیزها و در نشان دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو و نا منتظر نهفته است». (ریما مکاریک، ۱۳۸۵، ص ۱۳) بنابراین می‌خواهیم این را بگوییم که نیما، اساس کارش را در این شعر بر آشنایی زدایی و غریبه گردانی گذاشته است. آشنایی زدایی در حوزه صور خیال و آشنایی زدایی در حوزه زبان. به جرأت می‌توان گفت که "هست شب" بخش عمده‌ای از "شعریت" خود را وامدار همین جنبه است.

منظور از آشنایی زدایی در حوزه صور خیال (که ناشی از دید تازه نیما به جهان پیرامونش است)، همان کیفیت تشبیهات و ایجاد رابطه جدید بین "بیابان" - "مرده" و "دل" است که قبل از نوشته شدن این شعر، اصلاً در جهان بیرون چنین رابطه‌ای وجود نداشته است. کیفیت این رابطه، ذهن و اندیشه مخاطب را به چالش می‌کشد و او پس از طی یک فرایند ذهنی، به راحتی این ارتباط را می‌پذیرد و از آن لذت می‌برد.

اما درباره آشنایی زدایی در حوزه زبان باید بگوییم که نیما در ترکیبات "با تنش گرم"، "گورش تنگ" و "تنم خسته" با جا به جا کردن ضمیر و فاصله انداختن میان موصوف و صفت، در واقع ساختار دستوری زبان فارسی را در هم می‌ریزد. هنجار آن را می‌شکند و از آن آشنایی زدایی می‌کند. «بی تردید نیما از خلق چنین ساختمان‌ی، اهداف زیر را تعقیب می‌کرده است: الف) تکیه، تأکید و برجسته نمودن صفت و تحکیم مالکیت در مقابل مضاف‌الیه. بار موسیقی و ضرباهنگ صفت که در پایان مصراع قرار می‌گیرد، این قصد را برآورده می‌کند. ب) اشباع موسیقی کلام در مصراع در نتیجه این جابه‌جایی. ج) رسیدن به یک نوع ایجاز در لفظ و معنا. قرار گرفتن صفت بعد از

مضاف‌الیه در پایان مصراع هم باعث تداوم موسیقی و طنین در ذهن خواننده شده و هم سبب تکمیل زبان می‌گردد.» (علی پور، ۱۳۷۸، ص ۹۴)

۴ - متن و تحلیل "اللیل فی کل مکان"

عدیةُ أسلابُ هذا الليل في المغارة / جماجمُ الموتى، کتابُ أصفَر، قيثارة / نقشُ علی الحائط، طيرٌ مَيِّتٌ، عبارة / مكتوبةٌ بالدم فوقَ هذه الحجارَة / عديدةُ أفرَاحُ هذا العالم الكبير / عُري السماء الأبدی الأزرق المثير / عذوبةُ الخريف / السمكُ الفضي في البحار / المعدنُ الخسيسُ فوق النار / الفجر و النساء و الأفكار / نقشُ علی الحائط، جيلٌ غاضبٌ بحارة / كانوا يموتون، و كان البحرُ في المغارة / امرأةٌ تنامُ في محارة / الليلُ في كل مكان، و أنا أنتظرُ الإشارة / - وددتُ لو أغرقتُ هذا المركبَ الملىءَ بالجرذان / و هذه المدينة المومسة الشمطاء / لو عُلقَ الشاعرُ - هذا البيغاءُ الأعورُ السكرانُ / من ذيله، بالكلمات و الدمی الصلعاء / - الساسةُ المحترفون و رجالُ المال و الملوك / سادةُ هذا العالم المنهوك / و أنت سيدٌ بلا مملوك / عليك مكتوبٌ بأن تحومَ حولَ السور / تلتقطُ الفئات و القشور / تجوبُ هذا العالمَ الماخور / منسحقاً مقرر / - الليل في كل مكان، و أنا انتظرُ الإشارة / أيتها المحارة / تكسري، تطايري، تقمصي العبارة / و اندلعي شرارة / تحرق نيسابور / تغسل وجهها البليدَ الشاحب المقهور (البیاتی، ۲۰۰۸، صص ۸۷-۸۸)

بیاتی این قصیده را برای نخستین بار در سال ۱۹۶۶، در دیوان "الذی یأتي و لا یأتي" منتشر کرده است. او در این شعر، نقاب خیام نیشابوری را بر چهره می‌زند و از چهره شبی سیاه، ظلمانی و نابودگر پرده برداشته، و از حاکمیت و تسلط آن بر جامعه خویش، شکوه و ناله سر می‌دهد. فضای حاکم بر شعر، فضایی ایستا، خفقان‌آور، سیاه و مرگ‌زاست. البته این فضا در میانه‌های شعر، اندکی تغییر می‌کند و ما در جای خود بدان اشاره خواهیم کرد. راوی از همان سطور اولیه شعر، حاکمیت این فضا را اعلام می‌دارد. و مخاطب را بی‌درنگ وارد آن می‌کند:

عدیدهٔ أسلاب هذا الليل في المغارة / جماجم الموتى، كتابٌ أصفر، قيثارة / نقشٌ على الحائط، طيرٌ مَيِّتٌ، عبارة / مكتوبةٌ بالدم فوق هذه الحجاره.

بیاتی در همین سطور اولیهٔ شعر، خبر عظیم و شاعرانهٔ خود - حاکمیت شب - را در قالب گزاره‌هایی تماماً خبری و بدون هیچ مقدمه‌ای کلیشه‌ای به داخل شعر پرتاب می‌کند. "خبر"ی که در ادامه، تمامی تصاویر و نمادهای شعر، از آغاز تا انجامش، بر محور آن حرکت خواهد کرد. "شب" در نظر او همچون مهاجمی است درنده خو که به جامعهٔ او شبیخون زده و غنایم بسیاری به دست آورده است: جمجمه‌های مردگان = کشته شدن مبارزان، کتاب‌های زرد = خیانت روشنفکران، نقش بر دیوار بودن گیتار - گیتاری که در شعر او نماد زندگی و امید و آرامش است، (النیهوم، ۲۰۰۲، ص ۶۹) مرگ پرنده = نماد انسان آزادی خواه، و نهایتاً نوشته‌ای خونین بر سنگ. بیاتی آشکارا به محتوای این نوشته اشاره نمی‌کند. ولی با توجه به سیاق متن می‌توان حدس زد که "زنده باد آزادی" باشد.

عدیدهٔ أفرأح هذا العالم الكبير... امرأةٌ تنامُ في محارة.

اکنون، راوی فضای پیشین شعر را گسترده تر و گسترده تر می‌کند. و آن را به کل جهان تعمیم می‌دهد. این جهان بزرگ، سرخوش است و سرخوشی‌اش هم از آن روست که آسمان برای همیشه آبی رنگ است و تا ابد برهنه. ابری در آن دیده نمی‌شود و بالطبع، بارانی نیز نخواهد بارید. و ماهی‌ها نیز در دریاها نقره‌فام گشته‌اند. در این جهان، حقیقت رنگ باخته و فلز بی ارزش بر روی آتش قرار گرفته است. همه چیز وارونه شده و ضد ارزش‌ها به ارزش بدل گشته است. (ابو احمد، ۱۹۹۱، ص ۷۹) و سپیده دم که باید نشانهٔ امیدی باشد بر پایان این شب سیاه، و زنان که باید نشانه‌ای باشند بر انقلاب و خیزش دوباره و نیز افکار انقلابی و عصیان گر، همه و همه از اثر افتاده و چون نقشی بر دیوار است؛ بی تحرک و بی اثر. در این میان نسل عصیان گر نیز که باید علیه این استبداد سیاه بر آشوبند و بنیادش بر افکنند، بی تحرک و بی اراده مانده است.

به خواب رفتن "زن" - نماد انقلاب و دگرگونی را در یکی از اشعار ناظم حکمت نیز می‌بینیم، به نظر می‌رسد بیاتی در این امر، متأثر از او بوده است:

Camların üstünde gece ve kar.
Bembeyaz karanlıkta parlıyan raylar -
uzaklaşılıp kavuşulmamayı hatırlatıyor.
İstasyonun
üçüncü mevki bekleme salonunda
siyah başörtülü,
çıplak ayaklı bir kadın yatıyor...
Gece ve kar - pencerelerde.
Bir şarkı söylüyorlar içerde.
Bu, giden kardeşimin en sevdiği şarkıydı.
En sevdiği şarkı...
En sevdiği...
En.....

(Nâzım Hikmet ، 2002 : 153)

«شب و برف بر روی شیشه پنجره‌هاست. ریل‌های درخشان در تاریکی شب، دور شدن و عدم تلاقی را به یاد می‌آورد. در سالن شماره ۳ ایستگاه [قطار] زنی با روسری سیاه و پای برهنه خوابیده است... شب و برف بر روی پنجره‌هاست. در داخل [ایستگاه] ترانه ای را می‌خوانند. برادر از دست رفته‌ام این ترانه را بسیار دوست می‌داشت. بسیار دوست می‌داشت... بسیار...».

چنان که می‌بینیم فضای شعر ناظم حکمت نیز به مانند شعر بیاتی، تاریک و سرد است؛ با این همه، بر خلاف شعر نیما، نشانه‌هایی از خوشبینی و امید به آینده در شعر آن دو به چشم می‌خورد. بیاتی در ادامه شعر می‌گوید که منتظر یک "اشارت" است تا این "زن" به پا خیزد و دگرگونی را در جامعه ایجاد کند. در شعر ناظم حکمت نیز ترانه امید - ترانه آزادی - به گوش می‌رسد.

به هر حال بیاتی دو بند نخستین شعر را با کلمه "عدیده" آغاز می‌کند، سپس در ساختار نحوی مشابه و قافیه بندی یکسان به ذکر مصادیق هر کدام می‌پردازد. این امر یک "توازی" بین این دو بند، ایجاد کرده است. این توازی علاوه بر آهنگین تر شدن

کلام شاعر (حسانین، ۲۰۰۹، ص ۱۰۳) به وحدت و یکپارچگی هر چه بیشتر این دو بند منجر شده است.

باری! چنان که دیدیم تیرگی، ظلمت، خفقان، یأس، ناامیدی، مرگ، ایستایی و رکود، حاکم مطلق فضای دو بند پیشین و تصاویر، همگی نشانگر دیرمانی و قدرت و صولت این "شب" سیاه بود. بیاتی این را نه تنها در قالب تصاویر، بلکه در ساختار نحوی نیز نشان می‌دهد: اولاً در آغاز هر بند با دستکاری در نُرم زبان، جای مبتدا و خبر را عوض می‌کند و خبر (عدیده) را در جایگاه مبتدا می‌نشانند. با این کار به نوعی قدرت این "شب" و بی‌شمار بودن غنایم آن را برجسته تر نشان می‌دهد. از طرفی دیگر، گزاره های این دو بند به جز دو جمله "کانوا یموتون" و "تنام فی المحارة" افزون بر این که همگی اسمیه است، هیچ فعلی نیز در آن به کار نرفته است و اسمیه بودن گزاره‌ها بر ثبوت و دیرمانی و رکود این شب و فضای حاکم بر آن دلالت دارد. از نگاهی دیگر، فقدان "فعل" در این گزاره‌ها، هم فقدان حرکت و زمان را نشان می‌دهد و هم فقدان کنش گر و نبود اراده و تحرک را. گویی "زمان" جاودانه در "اکنون" ایستاده است و هیچ حرکتی ندارد، زیرا "شب"، قدرت تحرک را از آن گرفته است. دو فعل "یموتون" و "تنام" هم که در پایان بند دوم آمده است، به نوعی بر ایستایی و عدم تحرک و اراده دلالت دارد و با فضای عمومی شعر کاملاً تطابق و هم خوانی دارد. بیاتی همه این‌ها را با استفاده از یک هنجارشکنی (نشاندن خبر در جایگاه مبتدا) و نیز با کاربست یک ساختار نحوی خاص، انجام داده است. او با ایجاد هماهنگی بین ساختار و محتوا به کلامش برجستگی و تشخیص ویژه ای بخشیده است.

از بند سوم، فضای شعر اندکی تغییر می‌کند و در آن نشانه‌هایی از تحرک و اراده دیده می‌شود، و صدای "مخالف" با وضع موجود به گوش می‌رسد. حضور "فعل"‌ها نیز در این بند چشمگیر است. با تغییر فضای شعر، قافیه نیز تغییر می‌کند، چه، آن گونه که نیما گفته است قافیه زنگ مطلب است. همین که مطلب تغییر کرد، قافیه نیز باید

تغییر کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸، ص ۷۹)

اللیل فی کلّ مکان، و أنا أنتظرُ الإشارة / - وددتُ لو أغرقتُ هذا المركبَ الملیءَ
بالجرذان/ و هذه المدینة المومسة الشمطاء / لو عُلّقَ الشاعرُ - هذا البیغاءُ الأعورُ
السّکرانُ / من ذیله، بالكلمات و الدمی الصلعاء / - الساسةُ المحترفون و رجالُ المال و
الملوک / سادةُ هذا العالمِ المنهوک .

دو بند نخستین شعر در حکم توصیفی بود از فضای سیاه و اختناق حاکم بر جامعه. اما راوی در این بند، آرزو می‌کند که این فضا شکسته شود. حضور عینی او در این بند (به صورت ضمیر متکلم) می‌تواند نشانه‌ای از شدت این آرزو و نیز بیزاری او از وضع موجود باشد. راوی در این بند نیز به گستردگی و شمول این "شب" اشاره می‌کند، و این بار با لحنی خطابی و صریح اعلام می‌کند که منتظر ظهور یک علامت و نشانه مبنی بر تغییر وضعیت حاکم است. او می‌خواهد کشتی پر از موش را - که با خود نحوست و شوربختی را به شهر او آورده است - در دریا غرق کند. نیشابور - بغداد زیر و زبر شود، شاعران چاپلوس که به آرمان‌های ملت خیانت کرده‌اند، با کلماتشان به دار آویخته شوند و سیاستمداران و حاکمانی که دست اندر کار چنین "شب" سیاه‌اند، همگی نیست و نابود شوند. در واقع بیاتی بر آن است که این جهان زشت رو، با همه پلیدی‌ها و آلودگی‌هایش ویران شود، و به جای آن، جهانی دیگر و به دور از هر زشتی و پلشتی بنا شود. او خواهان تغییر بنیادین در افکار و اندیشه‌ها و شیوه زندگی و سیستم حکومتی در جامعه است. (ابو حاقه، ۱۹۷۹، ص ۴۴۴)

راوی سپس در پایان این بند با لحنی حسرت آلود و غمگانه و در قالب یک مونولوگ، به بیان بیگانگی خویش در این جهان ظلمت آئین می‌پردازد و اعلام می‌کند که همچون پادشاهی است که رعیت ندارد و آواره این جهان روسپی صفت است.
و أنت سیّدٌ بلا مملوک / علیک مکتوبٌ بأنّ تحومَ حولَ السّور / تلتقطُ الفتاتَ و
القشور / تجوبُ هذا العالمَ الماخور / منسحقاً مقرور.

باری! گرچه تصاویر این شعر هر یک از دیگری سیاه تر و بدبینانه تر و دلگزاتر بود و همگی نشان از حاکمیت مطلق این شب ظلمانی داشت، با این همه قصیده "اللیل فی

کل مکان "شعری سیاه" نیست، چرا که نسیم امیدی در پایان آن وزیدن می‌گیرد، و نشان می‌دهد که بیاتی نسبت به آینده، خوش بین و امیدوار است. از این روست که صدف را - صدفی که در بند دوم شعر بود و "زن" به عنوان نماد انقلاب و دگرگونی در آن خفته بود - مورد خطاب قرار داده، از آن می‌خواهد که بشکند و قدرت انقلاب را رها سازد. کلمات آتشین بر تن بپوشد و آتش بر بنیاد نیشابور - بغداد بزند و غبار ذلت و خواری و گناه از چهره‌اش بزدايد:

- الليل في كل مكان، و أنا انتظرُ الإشارة / أيتها المحارة / تكسري، تطايري، تقمصي العبارة / و اندلي شرارة / تحرق نيسابور / تغسل وجهها البليد الشاحب المقهور.

۵ - تطبیق و مقارنه " هست شب " با " الليل في كل مكان "

بیاتی و نیما هر دو از حاکمیت شبی ظلمانی و سیاه بر جامعه خویش شکوه می‌کنند. فضای حاکم بر هر دو شعر، فضایی ایستا، راکد و یأس انگیز است؛ این فضا در شعر نیما تا پایان آن ادامه می‌یابد، اما در نیمه‌های شعر بیاتی این فضا شکسته می‌شود، و در آن نشانه‌هایی از امید و حرکت و تغییر دیده می‌شود. فضای شعر نیما بیشتر ملال آور و طاقت فرسا است، اما فضای شعر بیاتی بیشتر دهشتناک و ترسناک و نابودگر است.

نیما، ایستایی و دیرمانی این فضا را بیشتر با تصویر نشان می‌دهد. (شب همچون تن ورم کرده است و ...) اما بیاتی آن را با کاربست ساخت دستوری خاص (در قالب گزاره‌های اسمیه و با کمترین استفاده از «فعل») القا می‌کند.

شعر نیما نسبت به شعر بیاتی "شخصی" تر است. خود نیما در آن حضوری سنگین و قاطع دارد، نیما "من" خود را مرکز حس و احساس شاعرانه قرار می‌دهد، و تمامی تصویرهای شعر پیرامون این "من" می‌چرخد، و با آن معنا و مفهوم می‌یابد. او بی آنکه از طبقات مختلف جامعه صریحاً سخنی به میان بیاورد، آنان را در لایه‌های زیرین شعرش پنهان می‌دارد. اما شعر بیاتی ابژکتیو و عینی است: اولاً به طور صریح از توده‌های مختلف جامعه سخن به میان می‌آورد. ثانیاً "من" او در شعر حضور ندارد. بیاتی

در آستانه شعر می ایستد و نقاب خیام نیشابوری را بر چهره زده، در هیأت او در می آید و از دریچه ذهن او سخن می گوید. هم از این روست که تصویرهای او در قیاس با تصویرهای نیما، عینی تر است.

"شب" در نظر بیاتی همچون مهاجم درنده خوبی است که به جامعه او حمله کرده و غنایم بسیاری به دست آورده است: "جمعیه های مردگان" و "کتاب های زرد" و در ادامه این درنده خوبی، شب به کل جهان تعمیم می یابد. اما "شب" نیما همچون انسان عظیم الجثه و در عین حال تنبلی است، که با تنی تب کرده و آماسیده در هوایی راکد ایستاده و تمام فضا را اشغال کرده است.

تمامی اعمالی را که بیاتی در شعرش به "شب" اسناد می دهد، می توان از شعر نیما نیز استنباط کرد، آن چه را بیاتی در دو بند گفته و به "شب" اسناد داده است، نیما در ایجازی مثال زدنی در یک سطر (هست شب) بیان کرده است. چه، در این گزاره «فعل وجودی "هست" از جایگاه معمول انتهایی به جایگاه مبتدا آمده، و "شب" در جای خبر یا اطلاع نو ایستاده است. یعنی شاعر، شب را به عنوان خبر به مخاطب ارائه می کند. از سویی دیگر چون فعل وجودی "هست" در آغاز جمله قرار گرفته، هر کلمه ای از کلمات قاموسی زبان به طور بالقوه می تواند در جایگاه خبر قرار گیرد. و با این اعتبار "هست" روی محور جانشینی در تقابل با بی شمار کلمات می ایستد. به دیگر سخن، ارزش معنایی یا بار معنایی اش بسیار سنگین می شود. و مصداق "شب" در هر بار خواندن شعر بسته به بافت و مخاطب، دگرگون می شود و این سرشتی مبهم به درون مایه می دهد، و یا به گفته یاکوبسن، شکل شعر مصادیق آن را مبهم می کند.» (مهاجر، ۱۳۷۶، ص ۱۵۸)

تصاویر نیما در دایره ای بسته حرکت می کند. شعر با شب شروع می شود و با شب به پایان می رسد، بدون هیچ روزنه امید. اما از آن جایی که بیاتی در این شعر، نسبت به آینده انسانی خوشبین و امیدوار است، تصاویر شعرش از عمق شب روزنه ای به روشنایی و امید پیدا می کند، و شعر با خوشبینی نسبت به امکان حصول تغییر و دگرگونی در وضعیت حاکم خاتمه می یابد.

لحن راوی در شعر نیما، از آغاز تا انجام آن به سبب یکسان بودن فضای شعر، یکنواخت است. حال آن که در شعر بیاتی با تغییر فضا، لحن راوی نیز تغییر می‌کند. هر دو شعر با یک هنجارگریزی نحوی آغاز می‌شود: جا به جا کردن مبتدا و خبر. با این تفاوت که بیاتی این کار را برای نشان دادن و برجسته کردن قدرت تهاجمی "شب" انجام می‌دهد. اما نیما آن را برای گسترش مصداق‌ها و ما به ازای خارجی آن. بیاتی در "زبان" خطر نمی‌کند، بنابراین، هنجارگریزی او در همان نخستین سطر شعر متوقف می‌شود. اما نیما این خطر را می‌کند و آن را تا پایان شعر ادامه می‌دهد. و با این خطر کردن در زبان شعر "حادثه" می‌آفریند، مثلاً در ترکیبات "با تنش گرم"، "گورش تنگ"، "تنم خسته". نهایتاً هنجارگریزی مداوم نیما، از زبان شعری‌اش، آشنازدایی کرده، و به برجستگی آن انجامیده است.

حاکمیت تصویر در شعر نیما سنگین‌تر از شعر بیاتی است. و این نشأت‌گرفته از خطابی بودن لحن راوی در بیشتر گزاره‌های شعر بیاتی است. مسیر حرکت این تصویرها در شعر نیما، از ذهن به عالم عین است، و محیط شب زده از دریچه ذهن شاعری خسته و تب‌دار نشسته در شب، توصیف می‌شود، و او حالت خاص خود را به تمامی اشیایی که در عالم عین می‌بیند، تحمیل می‌کند. حال آن که خاستگاه تصاویر بیاتی، همان عالم عین هستند و او آن چه را در مقابل دیدگانش می‌بیند، توصیف و بیان می‌کند.

نتیجه

دو شعر "هست شب" و "اللیل فی کل مکان" بازتاب هنری شرایط نابسامان سیاسی حاکم بر روزگار سرایش آن دو است. عاطفه ای صادق در هر دو شعر جاری است، هر دو شاعر، شب را محملی قرار داده‌اند برای فریاد اعتراض به وضع موجود. می‌توان گفت این دو شعر سجلی تاریخی است که وضعیت جامعه ایران و عراق را در برهه ای از زمان نشان می‌دهد. نیما و بیاتی، اختناق، استبداد و بیداد حاکم بر جامعه خویش را برای ثبت شدن در تاریخ، به وسیله هنر به بند کشیده‌اند.

منابع:

- ابوآحمد، حامد، عبدالوهاب البیاتی فی إسبانیة، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بیروت، ۱۹۹۱م.
- أبو حاققة، احمد، الالتزام فی الشعر العربي، الطبعة الأولى، دارالعلم للملایین، بیروت، ۱۹۷۹م.
- احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، چاپ هجدهم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۹ش.
- اکرمی، موسی؛ آذربی، عباس و دیگران، "درآمدی بر چند و چون تأثیر پذیری نیما از شعر اروپا در یادمان نیما یوشیج، به کوشش مجتبی مسعودی، ارغنون، تهران، ۱۳۷۳ش.
- بصری، میر، أعلام الأدب فی العراق الحدیث، الطبعة الأولى، دارالحکمة، بیروت، ۱۹۹۴م.
- بهبهانی، سیمین، نیمای جوان و آغاز شعر نو آیین فارسی، مجله بخارا، سال چهاردهم، شماره ۸۰، فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۰ش.
- البیاتی، عبدالوهاب، دیوان عبدالوهاب البیاتی، دارالعودة، بیروت، ۲۰۰۸م.
- _____، تجریتی الشعریة، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بیروت، ۱۹۹۳م.
- پورنامداریان، تقی، خانه ام ابری است، چاپ دوم، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۸۱ش.
- _____ و خسروی شکیب، محمد، دگرذیسی نمادها در شعر معاصر، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره یازدهم، صفحات ۱۴۷ تا ۱۶۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۷ش.
- حسانین، محمد مصطفی، خطاب البیاتی الشعری؛ دراسة فی الإیقاع و الدلالة و التناص، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ۲۰۰۹م.
- حقوقی، محمد، شعر زمان ما؛ نیما یوشیج، چاپ دوم، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۹ش.
- _____، تا نظم هندسی واژه‌ها، تفسیر شعرهای ساختمان معاصر، چاپ اول، نشر قطره، تهران، ۱۳۸۵ش.
- دستغیب، عبدالعلی، نقد و بررسی نیما یوشیج، چاپ دوم، پازند، تهران، ۱۳۵۶ش.
- الروضان، عبد عون، الشعر العربي فی القرن العشرين، الطبعة الأولى، الأهلیة، عمان، ۲۰۰۵م.
- ریما مکاریک، ایرنا، دانش نامه نظریات ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، نشر آگه، تهران، ۱۳۸۵ش.
- سنیر، رؤوبین، رکتان فی العشق، دراسة فی شعر عبدالوهاب البیاتی، الطبعة الأولى، دارالساقی، بیروت، ۲۰۰۲م.
- شرف، عبدالعزیز، الرؤیا الإبداعیة فی شعر عبدالوهاب البیاتی، دارالجلیل، بیروت، ۱۹۹۱م.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، نشر توس، تهران، ۱۳۵۸.
- علی پور، مصطفی، ساختار زبان شعر امروز، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۸ش.
- علی پور، منوچهر، مژده گوی روز باران، چاپ اول، انتشارات تیرگان، تهران، ۱۳۷۹ش.
- کامبل، روبرت، *أعلام الأدب العربي المعاصر سير و سير ذاتية*، الطبعة الأولى، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، بیروت، ۱۹۹۶م.
- مهاجر، مهران و نبوی محمد، *به سوی زبان شناسی شعر*، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۶ش.
- میر انصاری، علی، *اسنادی درباره نیماوشیخ*، چاپ اول، سازمان اسناد ملی ایران، تهران، ۱۳۷۵ش.
- نیماوشیخ، مجموعه کامل اشعار، به کوشش سیروس طاهباز، چاپ دوم، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۸۶ش.
- النیهوم، الصادق، *الذي يأتي ولا يأتي*، الطبعة الأولى، الانتشار العربي، بیروت، ۲۰۰۲م.
- Nâzım Hikmet (2002), *Şiirler - 2*, 1 Baskı, Yapı Kredi, Yayınları Istanbul, Türkiye