

بررسی اشعار نادر نادرپور از منظر فرمالیسم روسی

دکتر احمد رضا نظری چروده^۱

دکتر معصومه نظری چروده^۲

چکیده

نادر نادرپور یکی از محبوب‌ترین شاعران معاصر دهه سی و چهل است و می‌توان او را از مهم‌ترین میراث‌داران شعر کلاسیک، در عین حال، نوپرداز به حساب آورد. لطافت، زیبایی و ویژگی‌های زیبایی شناختی شعر او، وام‌دار شناخت وی از شعر گذشته است؛ بنابراین در پژوهش حاضر کوشیده‌ایم که آثار این شاعر برجسته را براساس یکی از مهم‌ترین نظریه‌های ادبی معاصر یعنی فرمالیسم روسی بررسی کنیم. هدف ما در این پژوهش معرفی زبان شعری نادر نادرپور از منظر فرمالیست‌های روسی و کشف ساختار و زبان شعری در اشعار این شاعر معاصر و یافتن پاسخی برای این سؤالات است که «ادبیت» آثار و اشعار نادر نادرپور، زاده و حاصل چه روند و فرآیندی است؟ آیا عدول از هنجار (اعم از هنجار موسیقایی، دستوری و...) در شعر او بسامد بالایی دارد؟ نتایج نشان می‌دهد در حدود یک سوم اشعار نادرپور طبیعت‌گرایی است. شعر «گیاه و سنگ نه آتش» بیشترین طبیعت‌گرایی را به خود اختصاص داده است. هنجارگریزی آوایی و نحوی، توازن نحوی، وزن، اختیارات عروضی، جناس و موارد دیگری نشان می‌دهد که شعر نادر نادرپور از جهت آرای فرمالیست‌های روسی دارای ساختار سنجی می‌باشد.

کلمات کلیدی: فرمالیسم روسی، هنجارگریزی، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی آستارا. نویسنده مسئول

۲- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی آستارا

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۲۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۲۷

۱- مقدمه

شاعران خلاق و بزرگ در هیچ دوره‌ای خود را از میراث و توشه‌هایی که پیشینیان به دست آورده‌اند، محروم نمی‌سازند. سرمایه‌هایی که در سنت گرد آمده، همواره برای آنان حکم پشتوانه‌ای ارزشمند را داشته و دارد؛ پشتوانه‌ای که می‌توان از ظرفیت‌های آن به‌طور مناسب و خلاق بهره جست. شعر امروز را می‌توان تداوم و ادامه هزار سال، سنت شاعری در زبان فارسی به حساب آورد.

نادر نادرپور از نوپردازانی است که با نگاه و دریافت خود، به نوآوری روی آورده و به شیوه خویش از گنجینه بزرگان گذشته شعر فارسی بهره‌مند گشته است. او شاعری است میان سنت و تجدد و توانسته است به هر شکل ممکن، خود را از پیمودن راه آسان شاعری - که همان تقلید بی‌چون و چرا از روش قدماست - بر حذر دارد. توجه زیاد نادرپور به شعر کلاسیک و شناخت مناسب وی از آن، نتوانسته او را به کلی در دام سنت گرفتار کند و او را از نوجویی باز دارد. با این همه، نادر نادرپور از شاعرانی است که راه خود را از دل سنت یافته و شعر خود را در مسیر امروز، به‌گونه‌ای که مطلوب او بوده، پیش برده است. استفاده او از سنت، اگر چه اندک نیست و با میزان بهره‌مندی دیگر شاعران صاحب سبک این روزگار تفاوت دارد، اما در نوع خود بهره‌مندی و برخورداری خلاق و نوآورانه می‌باشد.

۱-۱- هدف تحقیق

۱. معرفی زبان شعری نادر نادرپور از منظر فرمالیست‌های روسی.
۲. کشف ساختار و زبان شعری در اشعار نادر نادرپور.

۱-۲- پیشینه تحقیق

با بررسی به عمل آمده تا کنون تحقیق جامعی در خصوص بررسی ساختار زبان شعری نادر نادرپور صورت نگرفته است، اما مقاله‌هایی در مورد نادر نادرپور منتشر شده است که در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌کنیم:

وزن عروضی اشعار نادرپور (۱۳۸۷) از وحید عیدگاه طرهبه‌ای، او در این مقاله کوشیده است تمام اوزان اشعار نادرپور را معین کند و تلاش کرده اشکالات عروضی وزنی شعر را بیان و با دیگر شاعران از جمله شاملو، نیما و فروغ فرخزاد و اخوان مقایسه کند و در آخر

به این نتیجه می‌رسد که آثار نادرپور از نظر وزن، از بی‌اشکال‌ترین سروده‌های نوپردازان به‌شمار می‌آید. بسامد اختیارات عروضی بسیار اندک است. با به دست دادن طرح عروضی نمونه‌هایی از سروده‌های نوپردازان پیشین، گفته‌های پیش اثبات می‌شود.

روانشناسی درد در شعر نادر نادرپور (۱۳۸۷) به قلم دکتر مهدی شریفیان، دانشیار دانشگاه بوعلی سینا همدان، در این مقاله تلاش شده از غم غربت و روانشناسی در شعر معاصر فارسی سخن به میان آورد. در این مقاله «روانشناسی درد» به عنوان یکی از رفتارهای ناخودآگاه فرد در شعر نادرپور بررسی شده است. در بخش خاطره فردی به غم غربت و دوری از وطن به عنوان حسرت بر گذشته و در بخش نوستالژی اجتماعی تحت عنوان شاعران و خاطره جمعی به دلتنگی شاعر برای اسطوره‌های ایران با ذکر شواهدی پرداخته شده است. شعر و شاعری از دیدگاه نادر نادرپور و ابوالقاسم شابی (۱۳۸۹) نوشته دکتر عنایت‌الله شریف‌پور، استادیار دانشگاه شهید باهنر کرمان، نویسنده در این مقاله کوشیده است با روش کتابخانه‌ای و سند کاوی، ضمن نگاهی کوتاه به مفهوم شعر و شاعری در سخن نظریه پردازان، دیدگاه دو شاعر عرب و ایرانی ابوالقاسم شابی و نادر نادرپور را که هر یک به نوعی در اشعار و مقالات خود در زمینه شعر و شاعری اظهار نظر کرده‌اند با نگاهی تطبیقی بررسی کند. خیره در تصویر خود در شعر نادر نادرپور (۱۳۸۹) به قلم عباس باقی‌نژاد، عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد ارومیه، وی در کتاب خود کوشیده است اشعار نادرپور را از لحاظ تغزل رمانتیسم و نوستالژی بررسی کند. از هر مجموعه نادرپور چند شعر را از لحاظ درد، غربت، غم از دست دادن معشوق، مهر و کینه و مرگ، هراس، ترس از مرگ، هراس از پیری و غم غربت بررسی کرده است.

کتاب نقد ادبی (۱۳۸۱) از سیروس شمیسا، در این کتاب به فرمالیسم و اصطلاحات فرمالیسم اشاره شده است.

در آینه نقد و بررسی شعر نادر نادرپور (۱۳۸۰) به قلم یزدان سلحشور، نویسنده در این کتاب به نقد و بررسی شعر نادرپور در این زمینه می‌پردازد: ۱. نادرپور از نگاه دیگران (خانلری، شهریار، اخوان، منوچهر آتشی، مشیری و ...). ۲. شعر از دیدگاه نادرپور (آیا شعر نو سخن تازه‌ای است؟) شعر نو یا شعر امروز. ۳. گزیده اشعار.

تغزل و عاشقانه‌سرایی در آثار نادرپور (۱۳۸۱) تألیف حسین شکی، مؤلف در این مقاله شعر نادرپور را از لحاظ محتوایی بررسی کرده است و از ویژگی‌های محتوایی و فکری

جریان شعر رمانتیک عاشقانه و فردگرا که شاعر در این نوع شعر یا از (من) یا (تو) سخن به میان می‌آورد. همچنین درباره غزل عاشقانه و نوع شعری آن سخن گفته شده است. در آثار نادرپور هوس‌نامه‌ها بررسی شده است.

مؤلفه‌های نوستالژی در اشعار نادرپور، (۱۳۹۷)، به قلم احمد رضا نظری چروده، معصومه نظری چروده، که در مجله ادبیات غنایی دانشگاه آزاد نجف‌آباد اصفهان در نوبت چاپ قرار گرفته است. در این مقاله نویسندگان به تمام مؤلفه‌های نوستالژی در دیوان نادرپور پرداخته‌اند.

۱-۳- روش تحقیق

روش کار در این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای از نوع تحلیل محتوایی و ساختاری بر پایه مطالعه مستقیم آثار نادر نادرپور بوده است. اطلاعات این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای و فیش برداری به هنگام مطالعه مستقیم آثار و نیز استفاده از سایت‌های اینترنتی بوده است. تجزیه و تحلیل در این پژوهش به روش ساختاری و تحلیلی است. همه اشعار نادر نادرپور از حیث ساختار زبانی طبقه بندی شده و در مرحله بعد مهم‌ترین نظریه‌های فرمالیست‌های روسی از منابع مختلف استخراج گردیده و طبقه‌بندی شده و پس از آن به تحلیل آنها پرداخته شده است.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱- فرمالیسم روسی

«یکی از مکاتب نقد ادبی در حوزه بررسی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی است. این مکتب در خلال جنگ جهانی اول در روسیه به وجود آمد و در خلال سال‌های ۱۹۲۰ به اوج شکوفایی خود رسید. فرمالیسم نامی بود که مخالفان جهت تحقیر به این مکتب داده بودند. در پترسبورگ (پتروگراد) انجمنی موسوم به انجمن مطالعه در زبان ادبی «Societyo for the study og literary language» یا انجمن زبان شعری (مخفف آن به روسی «Opojaz» اپویاز) تأسیس شد. اعضای معروف آن: بوریس آخن بام، شکلوفسکی و یاکوبسن بودند. گروه دیگری هم بودند که به ریاست یاکوبسن در سال ۱۹۱۵ انجمن زبان‌شناسان مسکو «Moscowlinguistic» را تأسیس کرده بودند و فعالیت‌های آنان بیشتر جنبه زبان‌شناسی داشت. اعضای

این دو انجمن با هم همکاری داشتند و همه زبان‌شناس بودند و به هردو فرمالیست اطلاق می‌شود. به اعتقاد فرمالیست‌ها ادبیات صرفاً یک مسألهٔ زبانی است؛ لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبان‌شناسی نگریست. «آنان اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی اثر ادبی تکیه باید بر فرم باشد نه محتوا و اساساً مخالف تقسیم متن به صورت و معنی بودند و می‌گفتند درست است که محتوا ناقل احساسات و عواطف و افکار است، اما همهٔ اینها در واقع عناصر زبانی است. در نظر آنان مسائلی چون جذبه و الهام و اشراق و نبوغ که در مباحث ادبی قرن ۱۹ هم مطرح بود، مطرود است. آنان معتقدند ادبیات در فرم و ساخت است نه در روح و فکر (شمیسا، ۱۳۲۷: ۲۳).

«در آغاز عنوان «فرمالیسم» را هیچ‌یک از بنیان و نویسندگان این جنبش نمی‌پذیرفتند «آخن‌بام» در یکی از نخستین پژوهش‌هایش نوشت: «ما را فرمالیست می‌خوانند، اما درست‌تر بود اگر به جای فرمالیسم از ریخت‌شناسی استفاده می‌کردند». او موضوع کار جنبش را «نه خود اثر، بلکه آنچه در اثر بازتاب یافته است» می‌دانست و به این اعتبار مفهوم متعارف شکل (یا فرم) اثر هنری را نمی‌پذیرفت. سال‌ها بعد آخن‌بام نوشت: «ما فرمالیست نیستیم، بلکه آشنایان به ویژگی اثر هستیم»؛ در واقع عنوان فرمالیسم را که نخست ناقدان و مخالفان این جنبش همچون برچسبی به آن زدند، گونه‌ای معنای تحقیرآمیز در آن بود که خبر از «توجه افراطی این نویسندگان به شکل» می‌داد، اما به تدریج این عنوان از سوی هواداران جنبش نیز پذیرفته شد و به کار رفت و امروز توجه آنان به معنای ویژه‌ای از شکل اثر هنری است که به معنای ساختار نزدیک است» (احمدی، ۱۳۲۷: ۴۲).

دو منش اصلی کار فرمالیست‌ها را می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱. تأکید آنان بر گوهر اصلی و ادبی متن بود؛ یعنی خود اثر را در نظر می‌گرفتند و می‌کوشیدند تا اجزای سازندهٔ دلالت معنایی متن را از شکل و شالودهٔ آن استنتاج کنند و به هدف شناخت آنچه در اثر بازتاب یافته است توجه داشته باشند.

۲. برای این کار به استقلال پژوهش ادبی تأکید می‌کردند؛ یعنی صرفاً برای آن نتایج نظری و ادبی اعتبار قائل می‌شدند که از بررسی خود اثر به دست آمده باشد نه از بررسی زمینه‌های تاریخی پیدایش اثر یا از شناخت شخصیت و منش روانی مؤلف آن» (همان: ۴۳).

«فرمالیست‌ها، آرای بسیار کارآمد و قابل توجهی را مطرح کردند که نقد ادبی و روش بررسی ادبیات را کاملاً متحول کرد؛ مثلاً به نظر آنان سبک عدول از هنجار است و این

عدول قابل ارزیابی و تجزیه و تحلیل است. به طور کلی می توان گفت که تکیه منتقدان فرمالیست بر دو اصل استوار است:

۱. تغییر شکل در زبان عادی «Deformation».
۲. صناعات ادبی که باعث آشنایی زدایی می شوند.

فرمالیست های روسی موضوع اصلی و مرکز کار را «خودمتن» یا به عبارت بهتر «آنچه در متن بازتاب یافته» شناختند و هرگونه چشم اندازی را که خارج از متن مطرح شود در مرتبه دوم از اهمیت قرار دادند. پرسش اصلی فرمالیست ها این بود: «تمایز متن ادبی با هر متن دیگر در چیست؟» یا به بیان دیگر «ادبیت متن چیست؟» (همان: ۴۳).

«فرمالیست ها از «ماده» و «تمهید» سخن به میان آوردند. ماده، خمیره خام ادبیات است که شاعر و نویسنده می تواند آن را در اثر خود به کار بگیرد: واقعیات روزمره، قراردادهای ادبی و اندیشه ها تمهید اصلی زیبا شناختی است که ماده را به اثر هنری بدل می کند. شک洛夫سکی معتقد است که هنر سازمان خاص خود را دارد که ماده را به تجربه هنری بدل می کند. این سازمان در قالب تمهیدات نگارشی، وزن، نظام آوایی، نحو و بی رنگی اثر متجلی می شود و تمهیدی است که ماده زیباشناختی بیرونی را با شکل دادن به آن به اثر هنری بدل می کند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۰۱).

«به نظر فرمالیست ها بررسی متون ادبی علم است و لذا اصطلاح علم یا نظریه ادبیات را به کار برده اند؛ چنان که اسم کتاب رنه ولک، تئوری ادبیات است. مسائل علم ادبیات گسترده است و دامنه آن بلاغت و سبک و نقد ادبی و انواع ادبی و غیره را دربرمی گیرد. به چند مورد اشاره می شود: در یک متن ادبی اجزا با هم مرتبطند (دید ساختگرایانه)، ژانرهای مرده در شرایط خاص دوباره تجدید حیات می کنند (بحث انواع ادبی)، نسبت با ادبیات (سبک) بحث سمبل ها و نشانه ها (بلاغت) اهمیت تحقیقات همزمانی موتیف ها و موضوعات شبیه به هم است، منتها نحوه بیان فرق می کند».

۲-۲- کارکردهای نقد ساختارگرایی در شعر نادر نادرپور

۲-۲-۱- توازن

توازن «توازن در لغت به معنی هم وزن شدن، هم سنگ گردیدن، هم وزنی، هم سنگی»

(لغتنامه معین). در نقد ساختارگرایی، توصیف عناصر ساختاری در شعر را می‌توان در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی طبقه‌بندی کرد:

۲-۱-۲-۱- توازن آوایی

در این سطح در مورد موسیقی حروف، وزن و واژه‌ها و نشان دادن ارتباط بین عناصر آوایی و موسیقایی و معنا سخن گفتن می‌شود. توازن آوایی به دو زیر بخش «کمی» و «کیفی» تقسیم پذیر است. توازن آوایی کمی با وزن ارتباط می‌یابد. هنگامی که «مجموعه آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم. وزن با موسیقی ارتباط مستقیم و تنگاتنگ دارد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱۳).

*که خیره/ می‌نگرد/ در من ... (آسمان تا ریسمان: ۹۰): مفاعیلن فاعلاتن فع. بحر مجتث مسدس، زحاف این وزن را به طور کامل نمی‌دانم، ولی در این بحر هم خبن و هم کف وجود دارد.

*ای شما، پرندگان دور/ سالیان سبز/ سالیان کودکی (مجموعه اشعار: ۶۶۷): فاعلات فاعلات فاعلات فع: بحر رمل مثنی. این کاربرد در اوزان فارسی کم کاربرد است. در این بحر، خبن، کف و حتی حذف و قصر هم وجود دارد.

۲-۱-۲-۲- توازن واژگانی (محور جانشینی)

در این سطح منتقد ساختارگرا به دنبال آن است که ببیند واژه‌ها در محور جانشینی طی چه فرایندی صورت گرفته و چرا شاعر این گزینش را انجام داده است؟ توازن‌های واژگانی در سطح تحلیل و بررسی واژه - واجی قابل تقسیم‌بندی هستند. این‌گونه توازن را به دو دسته تکرار آوای کامل (واژه) و تکرار آوای ناقص (واج) طبقه‌بندی می‌کنیم:

الف) تکرار آوایی کامل

- تکرار در آغاز هر مصراع یا بیت

*زیر پای مرکب او، آب جیحون است

زیر بال مرکب من، آبی گردون

زیر پای مرکب او ریگ آموی و

زیر بال مرکب من، رنگ دریاها و کشتی‌ها (شام باز پسین: ۷۶).

- تکرار در آغاز مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا بیت‌ها

*سخن آغاز خواهم کرد

من از تاریکی شب‌ها و از تنهایی پل‌ها

من از نجوای زنبوران و از بی‌تابی گل‌ها

سخن آغاز خواهم کرد

من از سوسوی فانوس که پشت شیشه می‌سوزد

من از برقی که کوه و آسمان را با نخ می‌باریک می‌دوزد (گیاه سنگ نه آتش: ۹۱).

تکرار در بدیع، از جهت بلاغی حسن نیست، اما آنجا که تأکید شاعر منجر به درک

دیگری از مفهوم استعاره است، اتفاقاً حسن است و با این تکرار نیز شاعر تلنگری به

مخاطب شعر خود می‌زند.

- تکرار میانی (یعنی تکرار در میان مصراع‌ها یا بیت‌ها)

*حدیثم را کسی نشنید نشنید

دروغم را کسی نشناخت نشناخت

بر این چنگی که نام زندگی داشت

سرودم را کسی ننواخت ننواخت (دختر جام: ۳۶).

- تکرار پایانی

- در پایان هر مصراع یا بیت: ردیف (مقید به همنشینی پس از قافیه)

*گر چه دیدیم که شب، یکسره تاریک است

مرد می‌گفت که آن معجزه نزدیک است (مجموعه اشعار: ۷۲۴).

*و در سقوط آبخار بی‌صدای پرده‌ها

دلی به مرگ خویش می‌گریست، می‌گریست (از آسمان تا ریسمان: ۵۴).

- در پایان مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا بیت‌ها (آزاد نسبت به قافیه)

اکنون، به جای چهره آن طفل خردسال
سیمای سالخورده مردی سپیدموست
کز مرگ می هراسد و با خویش، دشمن است
آیین، چشمه نیست
آیین، قاب عکس کهنسالی است (مجموعه اشعار: ۸۵۷).

- تکرار در آغاز و پایان (یعنی اول و آخر بیت یکسان باشد. ردالصدر الی العجز)

برج کلیسا را به اوج آسمان پیوست
وز آسمان بیکران تا آستان من (مجموعه اشعار: ۸۸۰).
پرنده‌ای که صدائی به صافی شب داشت
شب صدا را در پیشه‌ها رها می کرد
مرا ز روزنه برگ‌ها صدا می کرد (از آسمان تا ریسمان: ۵۷).

تکرار در پایان و آغاز: رد العجر علی الصدر که به آن تصدیر هم گفته می‌شود. در این آرایه کلمه آخر بیتی یعنی عجز در آغاز بیت بعدی یعنی صدر تکرار می‌شود. در شعر امروزه به دلیل تبدیل محور افقی به عمودی، عین این تعریف نمی‌تواند مصداق داشته باشد یا همه جا نمی‌تواند بیاید، اما این آرایه تناسب با ساختار شعر نو، قابلیت ظهور پیدا می‌کند.

ب) تکرار آوایی ناقص

آرایه‌های حاصل از این نوع تکرار در اصل از تکرار یک یا چند آوا با توالی یکسان در بخشی مشخص از عناصر دستوری نامکرر پدید می‌آیند. آرایه‌های خاص از تکرار آوایی ناقص شامل سه آرایه کلی «قافیه»، «سجع» و «جناس» می‌باشد.

۱- قافیه: صرف نظر از تعریف‌های سنتی نسبتاً دقیق به توصیفی بر پایه دیدگاه زبان‌شناختی می‌پردازیم. حق شناس به کمک مجموعه‌ای از نمونه‌ها مشخص می‌کند که قافیه در سطح تحلیل واژه- واجی قابل تحلیل و توصیف است: «قافیه هماوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصراع‌ها یا بیت‌های شعر و گاه پیش از ردیف پدید می‌آید» (حق شناس، ۱۳۷۰: ۶۲).

کلمات قافیه در شعر سرود خشم از کتاب چشم‌ها و دست‌ها

سرود خشم ۸ بند ۴ پاره

*آهنگران پیر همه پتک‌ها به دست/ با چهره‌های سوخته در نور آفتاب/ چون اختران
سرخ به تاریکی غروب/ چشمان پر از نوید فرحبخش انقلاب

بند اول: آفتاب/ انقلاب؛ بند دوم: شامگاه/ ماه؛ بند سوم: زندگی/ بندگی؛ بند چهارم:
روزها/ فروزها؛ بند پنجم: هراس/ ناشناس؛ بند ششم: صبحگاه/ نگاه؛ بند هفتم: واپسین/
زمین؛ بند هشتم: بندگی/ زندگی.

*در باغ سبز ۴ بند چهارپاره

بند اول: گریبان/ ایوان؛ بند دوم: راه نیست/ آگاه نیست؛ بند سوم: باغ/ چراغ؛ بند چهارم:
روشنی/ آهنی.

«شفیعی در بحثی نسبتاً مفصل و جامع به نقش‌های قافیه در ساختار شعر می‌پردازد. وی پانزده نقش برای قافیه برمی‌شمارد و براساس باورهای صورت‌گرایانه یادآور می‌شود که در شعر با اینکه هرگز از معانی غافل نیستیم از آهنگ کلمات نیز لذت می‌بریم. این لذت در اثر بازگشت قافیه‌هاست. تمام نقش‌های قافیه که شفیی کدکنی در مورد آنها در کتاب موسیقی شعر نام می‌برد در چارچوب بحث صورت‌گرایی توجه به عناصر ساختاری شعر، فرایند برجسته‌سازی زبان (فراهنجاری، قاعده افزایی) و در نهایت آشنایی‌زدایی و رستاخیز واژه‌هاست» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۳۱).

۲- **سجع**: به نظر می‌رسد که قافیه بر پایهٔ تعداد هجاها به دو بخش سجع متوازی و سجع مطرف قابل تقسیم است. پس می‌توان گفت که سجع متوازی یعنی شمار هجایی متشابه و سجع مطرف یعنی شمار هجایی متفاوت، تابع قاعدهٔ قافیه هستند.

سجع متوازی: در کتاب‌های بدیع سنتی سجع متوازی چنین تعریف شده است: «سجع متوازی آن است که کلمات در وزن و حرف روی هر دو مطابق باشند» (همایی، ۱۳۷۰: ۴۲). «آن با تغییر دادن صامت نخستین در کلمات یک هجائی حاصل می‌شود. (بقیة واک‌های هجا تغییر نمی‌کنند). فرق سجع متوازی از نظر ساختار با قافیه این است که «در قافیه فقط صحت هجای قافیه شرط است و تساوی هجاها کلمات شرط نیست. حال آن که در سجع متوازی تساوی همهٔ هجاها کلمات مسجع از نظر عدد و کمیت نیز شرط است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۴).

*تبخال‌ها چو بوسهٔ باران به لب فشاند/ رگبار بوسه‌های شب آلودهٔ منش/ او خفته بود
و من هم شب می‌گریستم/ مانند ابر، برو سر ویرانهٔ تنش (گیاه و سنگ نه آتش: ۴۵).

*گر آخرین فریب تو، ای زندگی، نبود/ اینک هزار بار رها کرده بودمت/ زان بیشتر که
باز مرا سوی خود کشی/ در پیش پای مرگ فرا کرده بودمت/ هر بار کز تو خواسته‌ام برکنم
امید/ آغوش گرم خویش برویم گشاده‌ای/ دانسته‌ام که هر چه کنی جز فریب نیست/ اما
در این فریب فسون‌ها نهاده‌ای (فریب، دختر جام: ۱۸).

سجع مطرف: در تعریف سجع مطرف چنین آمده است: «سجع مطرف آن است که
الفاظ در حرف روی یکی و در وزن مختلف باشند» (همایی، ۱۳۷۰: ۴۲).

*کندوی آفتاب به پهلو فتاده بود/ زنبورهای نور ز گردش گریخته/ در پشت سبزه‌های
لگدکوب آسمان/ گلبرگ‌های سرخ شفق، تازه ریخته (سرمهٔ خورشید: ۹۶).

برای پیدایش نثر مسجع درنثر فارسی، دو علت ذکر کرده‌اند. عده‌ای معتقدند که این
نثر ادامهٔ شعر هجایی است که قبل از اسلام در ایران رواج داشته و عده‌ای دیگر عقیده
دارند که نثر مسجع در زبان فارسی به تبعیت از نثر عربی پیدا شده است. البته نظری که
نثر مسجع فارسی را ادامه نثر مسجع عربی می‌داند، پذیرفتنی‌تر است.

۳- جناس: سه نوع جناس زاید، ناقص و قلب جزو تکرار آوایی ناقص است.
الف) جناس زاید: «جناس زاید شامل جفت واژه‌هایی است که یکی از دو واژه صرفاً
از نظر آوایی در ساخت آغازین واژه دوم قرار گرفته باشد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۳۳). یکی
از کلمات متجانس نسبت به دیگری واک یا واک‌هایی در آغاز یا وسط یا آخر اضافه دارد،
پس بر سه نوع است: مختلف الاول، مختلف الوسط و مختلف الآخر.
۱- جناس مطرف یا مزید (مختلف الاول): یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری
یک یا دو هجا در آغاز بیشتر داشته باشد:

*آنجا که نوش خند پراکندهٔ نسیم/ چین افکنده به چهرهٔ مرداب آشنا/ آنجا که از تپیدن
امواج بی‌شمار/ گاهی در آب گل شده، برگی کند ثنا

*خندهٔ تلخ و غم انگیز نسیمی/ نقش می‌شد بر لب موج گریزان/ دست و پا می‌زد که

بگریزد درختی/ باد می آید به قصد برگریزان (چشم‌ها و دست‌ها: ۸۲).

۲- جناس وسط (مختلف الوسط) که می‌توان آن را به دو بخش تقسیم کرد:
الف. یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک مجموعه «صامت + مصوت کوتاه» در وسط دارد.

* خاربن‌ها، خیره به تاریکی شب/ با هزاران چشم مرموز و خیالی/ شب پریشان از غم تنهائی خود/ ناله می‌زد در نیستان‌های خالی (چشم‌ها و دست‌ها: ۸۲).

ب. یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک مجموعه «صامت + مصوت بلند» در وسط اضافه دارد.

شبی که باران در کوچه‌ها فرو می‌ریخت/ تو می‌رسیدی و باران موی تو بر دوش/ ز موی خیس تو عطری فریب برمی‌خاست/ من از تنفس عطر غریب او مدهوش (گیاه و سنگ نه آتش: ۱۲۰).

۳- جناس مذیل (مختلف الاخر) و آن وقتی است که واک یا واک‌های اضافه در آخر باشد.
* چراغ را به سر انگشت شاخه‌ای بستم/ برهنه‌تر شدم از ماهی طلائی ماه که در دهانه تاریک پل شنا می‌کرد (آسمان و ریسمان: ۵۸).

ب) جناس ناقص: آن اختلاف در مصوت کوتاه دو کلمه هم هجا و هم واک است. در مورد جناس ناقص کورش صفوی پس از بیان تعریف این جناس از نظر بدیع سنتی و نو، تفاوت جناس تام و جناس ناقص را از نظر گزینش یکسان عناصر آوایی یا گزینش واکه‌ها و یکسانی همخوان‌ها بیان می‌کند. وی تفاوت جناس تام و جناس قلب را در وابستگی جناس تام به «محور جانشینی» و وابستگی جناس قلب به «محور همنشینی» می‌داند: «اکنون مشخص شد که تفاوت میان جناس تام و جناس ناقص در مفهومی که در این مختصر مورد نظر بود، وابسته به «محور جانشینی» است بدین معنا که در جناس تام گزینش یکسان عناصر آوایی از «محور جانشینی» مورد نظر است، ولی در جناس ناقص این گزینش، یا وابسته به یکسانی واکه‌هاست یا وابسته به یکسانی همخوان‌ها، ولی در این میان گونه‌ای دیگر از جناس نیز وجود دارد که تفاوتش با جناس تام وابسته به «محور همنشینی» است» (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۰۵).

*گلستان او در زمستان گل آورد/ بیابان او: سوسن و سنبل آورد (صبح دروغین: ۸۸۶).

ج) جناس قلب: «جناس قلب شامل واژه‌هایی است که واج‌های یکسانی دارند و اختلاف‌شان در شیوه قرار گرفتن همخوان‌ها بر «محور همنشینی» است؛ بنابراین آنچه در جناس قلب مطرح است تفاوت در «همنشینی» مجموعه‌ای از واج‌های یکسان می‌باشد.

*شوخی که جاودانه مرا می‌سوخت/ دیگر نمی‌گذاخت نگاهش را/ وان قطره‌های اشک شبانگاهی/ از دل نمی‌زدود گناهش را (چشم‌ها و دست‌ها: ۸۸).

*در بوسه و نگاه، تو شادی نهفته‌ای/ در مستی و گناه، تولد نهاده‌ای (شعر انگور: ۶۵).

۲-۲-۱-۳- توازن نحوی: در این سطح پیوند واژه‌ها با یکدیگر در محور همنشینی نقد و بررسی می‌شود و به رابطه واژه‌ها با همدیگر در سطح نحوی پرداخته می‌شود.

۲-۲-۱-۳- همنشین سازی نقشی: همنشینی عناصر هم‌نقش به نوعی توازن نحوی می‌انجامد.

الف) تکرار منظم

لف و نشر مرتب: «نخست چند واژه یا مطلب را در یک پاره از کلام با هم بیاورند (لف) و سپس در پاره یا پاره‌های دیگر کلام توضیح دهند (نشر)» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۷).

*پوشیده و برهنه و خام و گداخته/ پوشیده چون امید سحر در شب جهان/ عریان تر از تولد خورشید/ خام آن چنان که خالق در خلقت درخت (شام بازپسین: ۱۰۰).

اعداد: چند اسم را که متوالیاً ذکر شده‌اند، برای یک جهت منظور کنند و برای همه یک فعل یا صفت آورند.

گاه در چشمان گریان تو می‌بینم/ آسمان راه، ابر راه، شب را و باران را/ گاه در لبخند جان‌بخش تو می‌یابم/ گرمی خورشید خندان بهاران را (شعر انگور: ۱۱۰).

تنسیق الصفات: برای یک اسم، صفات متوالی بیاورند یا برای یک فعل قیود مختلف ذکر کنند:

*چشم تو، مژده‌ای است از آینده/ چشم تو، لانه‌ای است برای ستاره‌ها/ چشم تو، پاسخی است به لبخند سرنوشت (شام بازپسین: ۸۲).

فرق تنسیق الصفات با اعداد این است که در تنسیق الصفات برای یک (اسم) صفات متعدد می‌آورند، اما در اعداد برای چند امر، یک صفت (فعل) می‌آورند.

ب) تکرار نامنظم

لف و نشر مشوش: در این توازن نحوی همنشینی عناصر هم نقش به شکلی نامنظم در کنار یکدیگر قرار می‌گیرد.

*ما دانه‌های اشک و عرق را/ در کشتزار خوف و خجالت/ می‌کاشتیم و می‌درویدیم/ ما روح را به خدمت تن می‌گماشتیم (شام بازپسین: ۹۶).

۲-۲-۱-۳-۲- جانشین سازی نقشی: این فرایند یعنی جایگزین کردن یک عنصر واژگانی یا نحوی به جای دیگر به گونه‌ای که آزادانه بتواند در جای آن به کار رود و در عین حال همان نقش را ایفا کند؛ بدون آنکه در ساخت یا معنای کلام تغییری پدید آورد و خللی پیش آید.

الف) تکرار منظم (قلب مرتب)، تکرار نامنظم (قلب مشوش): با بررسی‌هایی که در اشعار نادر نادرپور صورت گرفت هیچ یک از این نوع تکرار یافت نشد.

۲-۲-۲- برجسته‌سازی در اشعار نادر نادرپور

«برجسته‌سازی» در لغت به معنای پیش زمینه، جای برجسته و آشکار به کار رفته است. برجسته‌سازی عبارت است از به‌کارگیری عناصر زبان به گونه‌ای که شیوه بیان را جلب نظر کند و غیر متعارف باشد. این فرایند، برخلاف فرایند خودکاری زبان، غیر خودکاری است. زبان ادبی زبانی برخوردار از برجسته‌سازی است؛ به همین جهت زبان ادبی برای ایجاد ارتباط نیست، بلکه خود، هدف خود و زیبایی آفرینی هدف نهایی آن است. «برجسته شدن» عناصر زبانی، موسیقایی و معنایی در شعر نقش بسزایی دارد. موکروفوسکی از نظریه پردازان فرمالیست و از پیروان مکتب پراگ چنین می‌نویسد: «در زبان شاعرانه،

برجسته‌سازی به حد‌اعلای خود می‌رسد؛ به طوری که عمل ارتباط را در پس زمینه قرار می‌دهد». وی تأکید می‌کند زبان شاعرانه «نفس عملِ گفتار را برجسته‌سازی می‌کند». منظور وی شکل‌گیری نظامی ساختاری است که اثر ادبی را پدید می‌آورد و در رویارویی عینی با اثر آشکار می‌شود. پیداست که همواره اینگونه نیست که در شعر، برجسته‌سازی به بالاترین حد خود برسد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸۳).

لیچ (زبان‌شناس انگلیسی) فرایند برجسته‌سازی را در دو مقوله می‌بیند: «نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت پذیرد. دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود» (صفوی، ۱۳۳۵: ۴۶). «شفیعی کدکنی هنگام بحث دربارهٔ برجسته‌سازی به همین نکته اشاره می‌کند و معتقد است که انواع برجسته‌سازی را می‌توان در گروه موسیقایی و زبانی تبیین کرد. وی گروه موسیقایی را مجموعهٔ عواملی می‌داند که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن ممتاز می‌سازد و در این مورد عواملی چون وزن، ردیف و هماهنگی آوایی را به دست می‌دهد. به اعتقاد او، گروه زبانی مجموعهٔ عواملی است که به اعتبار تمایز نفس‌واژگان در نظام جملات می‌تواند موجب برجسته‌سازی شود. او در این مورد عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و جز آن را برمی‌شمارد» (همان: ۴۷). «لیچ آنچه را که شفیعی کدکنی در چهار چوب گروه موسیقایی مطرح می‌سازد، در مقوله‌ای کلی و تحت عنوان توازن به دست داده است و گروه زبانی را از طریق انواع هنجارگریزی‌ها قابل تبیین می‌داند. لیچ هنگام بحث دربارهٔ محدودهٔ توازن به دیدگاه یاکوبسن نظر دارد. یاکوبسن معتقد است که دو ساخت متوازن می‌باید در بخشی متشابه و در بخشی دیگر متباین باشند» (همان: ۴۹)؛ بنابراین، برجسته‌سازی با دو شیوهٔ فراهنجاری و قاعده‌افزایی در زبان ادبی تجلی می‌یابد، اما فراهنجاری چیست؟

۲-۲-۱- فراهنجاری:

فراهنجاری، گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی معانی با زبان متعارف است؛ اگر چه منظور از فراهنجاری نمی‌تواند هر گونه گریز از قواعد زبان هنجار باشد؛ زیرا بعضی از هنجارگریزها به ساخت‌های نازیبایی منجر می‌شود که نمی‌توان آنها را ابداع ادبی ناآشنای زیبا به حساب آورد. فراهنجاری‌ها انواع گوناگونی دارند چون: آوایی، باستان‌گرایی، سبکی، گویشی، معنایی، دستوری، نوشتاری و واژگانی.

***آوخ** که از رکاب بلندش، سوار صبح/ دیگر، قدم فرو نهد در سرای من (مجموعه اشعار: ۸۴۲).

***به** هر کس روی کردم دیدم **آوخ**/ مرا از او خبر، او را ز من نیست (دخترم جام: ۳۶).
در زبان فارسی امروز مردم کلمه «**آوخ**» را به کار نمی‌برند؛ بنابراین وقتی در شعر نادرپور با این واژه رو به رو می‌شویم، جمله را برجسته می‌بینیم.

۲-۲-۲-۲- قاعده افزایی:

قاعده افزایی، هنجارگریزی از قواعد زبان نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می‌رود که در ماهیت با فراهنجاری فرق دارد؛ چرا که فراهنجاری‌ها از لوازم شعر محسوب می‌شوند و از لحاظ ماهوی از قاعده افزایی جدا هستند، نتیجه فراهنجاری‌ها شعر است و نتیجه قاعده‌افزایی‌ها، توازن و نظم.

«**اما** صورت دیگر برجسته‌سازی زبان از طریق قاعده‌افزایی است. قاعده‌افزایی بر خلاف هنجارگریزی انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می‌رود و درحقیقت نقطه هنجارگریزی است. یکی از گونه‌های قاعده‌افزایی ایجاد توازن از طریق تکرار واژه و ترکیبات و جملات است.

سالیان قصه‌های ناشنیده‌ای که دایه گفت/ قصه‌های دیو و قصه‌های حور/ سالیان شیر و خط و سالیان طلاق و جفت/ سالیان گوجه‌های کال و تخمه‌های شور/ سالیان خشم و سالیان مهر/ سالیان ابر و سالیان آفتاب/ سالیان گل میان دفتر سفید/ پر میان صفحه کتاب (شام بازپسین: ۱۳۶).

شب با درخت‌ها سخن از آفتاب رفت/ گفتند: آفتاب/ در پشت چتر بسته ما آرمیده است/ در پشت چتر بسته آنان ستاره بود (گیاه و سنگ نه آتش: ۱۳۸).

۲-۲-۳- آشنایی‌زدایی در اشعار نادر نادرپور

در تعریف آشنایی‌زدایی گفته‌اند که: «آشنایی‌زدایی پیش از هر چیز بازی با زبان است» و عدول از نرم و هنجار طبیعی زبان و دست بردن در مفاهیم آشنا و غریبه گرداندن آنها،

بر این اساس حوزهٔ آشنایی‌زدایی عناصر مختلف شعری را در برمی‌گیرد و دامنهٔ بی‌مرزی پیدا می‌کند» (جلیلی، ۱۳۸۷: ۲۶). «پی‌گیری موارد آشنایی‌زدایی در شعر معاصر در عین حال که کاری ساده به نظر می‌رسد، امری دشوار نیز هست. ساده از این جهت که اساساً شعر معاصر در خلاف جهت سنت‌های شعر حرکت نموده و از هر نظر می‌تواند غریب به نظر رسیده و جنبه‌ها و جزئیات آن متفاوت از شعر گذشته باشد. تسلط به واژگان و ساختارهای مختلف زبانی، داشتن تخیلی قوی و برخورداری از اندیشه‌ای متعالی، مسیر آشنایی‌زدایی را بر شاعر هموار می‌سازد. بدون این سرمایه‌ها پدید آوردن موارد آشنایی‌زدایی در شعر بر شاعر میسر نخواهد بود» (همان: ۳۹).

۲-۲-۳-۱- تشخیص: در تفکر بشر قدیم - که هنوز در ادبیات زنده و رایج است - همه چیز جاندار بوده است: باد می‌آمد و شب می‌رفت... بقایای این بینش کهن هنوز در زبان روزمره هست و چنان عادی شده است که توجه را جلب نمی‌کند، اما در زبان ادبی مواردی هست که توجه خواننده را به خود جلب می‌کند.

تردید نیست، آینه بیدار است / آینه‌ای که ساعت شمّاطه مرا / با ضربهٔ زنگش - تحقیر می‌کند (شام بازپسین: ۹۹).

کلمهٔ بیدار برای انسان به کار می‌رود، شاعر بیدار را برای آینه به کار برده است و آن را جاندار انگاشته است. تحقیر کردن: این ترکیب فعلی به ساعت شمّاطه دار نسبت داده شده است. او با ضربهٔ زنگش مرا تحقیر می‌کند. نسبت این فعل به غیرجاندار، مجاز عقلی محسوب می‌گردد.

با نسیم نغمه‌خوان برگی نمی‌آید به رقص / باد این سامان، سکون در شاخساران آورد (همان: ۱۰۸).

نغمه‌خوان بودن از صفات انسان است که شاعر برای نسیم به کار برده و جاندار انگاشته است. ترکیب رقص آمدن برگ مجاز عقلی است. نسبت فعل به موجود بی جان (سکون بخشیدن به شاخساران)، نیز استعارهٔ مکنیه است و مجاز عقلی. گویی شاعر باد این سامان را با رقصیدن به شاخساران آرامش بخشیده است و می‌دانیم که آرامش داشتن از افعال انسانی است و به شاخساران نسبت داده شده است. نسبت فعل به فاعل غیرحقیقی مجاز

عقلی است.

۲-۲-۳-۲- طبیعت‌گرایی

*ریشهٔ من درخت این درخت پیر/ این کبیر سالخوردهٔ کویر/ از عصاره‌های رایگان پر است/ از عصاره‌های هر گیاه زنده، هر گیاه مرده، هر گیاه نیمه جان (گیاه و سنگ نه آتش: ۱۱۶).

*نسیم سرد و حزن‌آلود پاییز/ فرو می‌رفت در برگ درختان/ درخت از درد می‌نالید و می‌خواند/ به گوشم داستان تیره بختان (چشم‌ها و دست‌ها: ۴۸).

در این اشعار نیز علاوه بر طبیعت‌گرایی، شاعر نسبت‌های انسانی را به فاعل غیر انسانی نسبت داده است. نسیم حزن‌آلود، فرورفتن در برگ درختان، از درد نالیدن و خواندن، همه از ویژگی‌های افعال انسانی است که به غیرجاندار نسبت داده شده است.

۲-۲-۳-۲- تصویرسازی: یکی از شاعران توانای تصویرپرداز که از تولدی پیروی کرد و به حق موفق شد، نادر نادرپور است. نادرپور در تصویرگری ید طولانی دارد و اشعار او چندان دارای ابهام و تعقید نیست. تصاویر او را اغلب شعرخوانان درمی‌یابند. نادرپور در شعرهایش تصویر را به خاطر تصویر به کار می‌برد و عیب او این است که در برج عاج خویش می‌نشیند و اندوه و درد مردم را از یاد می‌برد. در مورد تصاویر نادرپور نوشته‌اند: «تصاویر نادرپور گاهی به مشتکی گاه می‌ماند که انسان آن را به سوی هوا پرتاب کرده باشد و بادی فرا رسد و هر تکه از گاه را به گوشه‌ای ببرد. در پشت سر تصاویر بعضی از شعرها انسانی بزرگ و اندیشمند به چشم نمی‌خورد. به هر تقدیر در این جا بر اساس موضوع نوشتار، تصاویر او از جنبهٔ جمال‌شناسی بررسی شده و تنها تأسف ما از بی‌جهت بودن اکثر تصاویر نادرپور باقی مانده است. همان‌طور که اشاره شد از نظر زیباشناسی تصویرهای شعری نادرپور، اغلب ذوق‌های شعرخوانان را راضی می‌کند. تخیل قوی و تبحر نادرپور در تصویرگری بیش از این می‌توانست او را در پرداختن شعری قابل توسعه و عمیق یاری رساند، اما استحالهٔ او در فضایی از تغزل محض و پیوستن تمام و کمال او با دنیای انحصاری‌اش مانع از چنین توسعه‌ای شده است. می‌توان گفت: ماحصل هنرنمایی‌های خیالی و تصویرپردازی‌های نادرپور، ارضای حس زیبایی‌جویی خواننده و حیرتی است که به واسطهٔ مشاهدهٔ زیبایی‌های

تصویری در مخاطب پدید می‌آید. با این همه نمی‌توان در زیبایی و ابتکاری بودن تصویرهای نادرپور تردید داشت و مهارت کم‌نظیر او را در پرداخت آنها منکر شد (باقی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۵۹). «تصاویر او، با همه تازگی‌هایی که دارند، تا حدی دور مانده‌اند و در به خدمت‌گرفت عواطف مخاطب نقش چندانی ایفا نمی‌نمایند به تعبیر یکی از منتقدانِ نادرپور زیباییِ تصاویر او زیبایی منفعلی است؛ زیرا به خوبی قادر نیست مخاطب را در فضای خود وارد سازد و او را به‌گونه‌ای در حس و حال خود سهیم گرداند. تصاویر وی در خود خلاصه می‌شوند و بردی بیشتر از امور و اجرایی که در خود نشان می‌دهند، ندارند؛ اختصاصاً به خود شاعر و حریم محدود عواطف و تجربه‌های او تعلق می‌یابند و حیطة‌ای فراتر از خود را در نمی‌یابند. آنها هیچ واقعیتی از زمانه خود به دست نمی‌دهند» (همان: ۲۵۹). تصویرهای شعری نادرپور ابعاد و جزئیات متنوعی دارند و آنها را می‌توان از جهات مختلف بررسی کرد. در آنها اشیا و پدیده‌های طبیعی با نشانه‌های جوانی و عاشقی شاعر در می‌آمیزند؛ آنها آمیزه‌ای از آوا و رنگ و حسرت و عشق هستند که دوگانگی حال و روح نادرپور را نمایش می‌دهند؛ خوش‌بینی و بدبینی‌های او با این تصاویر صورتی ملموس و شاعرانه می‌یابند. تصاویر نادرپور بلند هستند و در عبارات متوالی، صورت‌نهایی و قابل رؤیت خود را بر ذهن خواننده نشان می‌دهند. شگرد وی در تصویرآفرینی همین رویه است، اما گاهی اوقات در لابه‌لای روایات او به تصاویری برمی‌خوریم که کوتاهی و فشرده‌گی دارند، در عین حال تازه و زیبا نیز هستند و تخیل پویا و توانایی وی را در تصویرگری نشان می‌دهند» (همان: ۲۶۹).

ز آنجا که بوسه‌های تو آن شب شکفت و ریخت

امروز شاخه‌های کهن سرکشیده‌اند (چشم‌ها و دست‌ها: ۶۹).

کرکس پیری که آفتابش خوانند

بیضه چشم مرا شکسته به منقار (شعر انگور: ۸۵).

«شعر خطبه‌ای برای آب نادرپور که آمیزه‌ای از روایت و تصویر است، توصیفی است از آب که با نشانه‌های انسانی و مطابق هنجار روانی نادرپور ترسیم می‌شود. با اندکی غفلت، می‌شود ابتدای این شعر را توصیف و تقاضایی از زن یا محبوب شاعر قلمداد نمود. نشانه‌ها و مظاهری که او در این شعر برای آب برمی‌شمارد و کارکردهایی را که به آن نسبت می‌دهد بیش از آنکه، آب را معرفی و وصف کنند، حال و امیال و انگیزه‌های شاعر را نشان

می دهند» (باقی نژاد، ۱۳۸۸: ۲۸۳).

آه ای زلال گرم!! ای روح آفتاب!! ای جوهر تجلی الماس و آینه!! ای آهن گداخته، ای آتش مذاب!! از دکمه‌های مخملی سینه‌های نرم.

«اشاره شد که گاهی نادرپور، توجهی به سابقه ذهنی اشیا و تداعی‌هایی که آنها می‌توانند در اذهان داشته باشند، ندارد. او خود و هنجار ذهنی خویش را به خوبی با آنها تلفیق می‌سازد و آنها را در دایره‌ای از عاطفه، تفکر و معنا می‌نشانند که در این دایره، کسوتی متناسب با حسرت و آرزومندی‌های شاعر را به تن می‌پوشد و دلتنگی‌های او را بازتاب می‌دهد. این امر سبب شده در شعر نادرپور در مواردی به ترکیب، صور و تجلی تازه و دیگرگونه‌ای از اشیا برخوردیم که در شعر فارسی تازگی دارند. نادرپور پرداخت هنرمندانه این امور را مدیون توانمندی‌های زبانی و تصویری خویش است. نوع واژگان و جزئیات تشبیه و استعاراتی که در اشعار نادرپور به کار رفته، تصاویری را پدید آورده که در آنها ضمن اینکه جهان بینی تغزلی و عاطفی نادرپور بیان شده، ظرافت نگاه او نیز منعکس گشته است» (همان: ۲۸۵).

در جام‌های کوچک هر برگ، ابر صبح/ اشکی فشانده است/ لغزان‌تر از نسیم/ شیرین‌تر از شراب/ در جام‌های کوچک چشمان او، هنوز/ اشکی پدید نیست/ جز اشک آفتاب (گیاه و سنگ نه آتش: ۳۷۱).

۲-۲-۳-۴- حس آمیزی: در بدیع شمیسا حس آمیزی اینگونه تعریف شده است: «حس آمیزی را هم می‌توان از فروع تضاد محسوب داشت و آن آوردن لغات مربوط به حس‌های مختلف کنار هم است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۲).

در آتشدان رویایی بهار گذران می‌مرد/ گل یخ، عطر غریبانه غمگین غروبش را/ تا سراپرده رنگین سحر می‌برد/ و سحر چشم به تاریکی آن روح جوان می‌دوخت (آسمان ریسمان: ۲۹). «چشم می‌دوخت» حس آمیزی است و حس بینایی را دربرمی‌گیرد.

خوش آن شب‌ها که مست از دیدن او/ هوایی در دلم بیدار می‌شد/ لبش چون جام سرخ از بوسه‌ای چند/ لبالب می‌شد و سرشار می‌شد (دختر جام: ۴۴): «دیدن» حس آمیزی است. و در پی‌اش برقص در آمد جماعتی/ رقصی که خیره کرد مرا چشم اعتنا (چشم‌ها و دست‌ها:

۳۲): «خیره چشم» حس آمیزی دارد.

بیچاره من، بلازده من، بی‌پناه من / کز ماجرای عشق توام جز بلا نماند / از من گریختی و دلیم سخت ناله کرد / کان آشنا برفت و مرا آشنا نماند (دختر جام: ۴۸): «ناله» در گروه اصوات است - البته نه در تعریف دستور زبانی اصوات - بلکه در ژرف‌شناسی کلمه در زمزه کلماتی است که نشانه نالیدن است.

ای غم شیرین مرا به خویش می‌لای / ای دل غمگین مرا به خویش می‌اويز (همان: ۶۲): حس آمیزی در کلمه «غم شیرین» است.

۲-۲-۳-۵- پارادوکس

«مهم‌ترین نوع تضاد در ادبیات پارادوکس یا متناقض‌نماست و آن وقتی است که تضاد منجر به معنای غریب به ظاهر متناقض شود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۱).

تو با جوانی من آمدی، جوان باشی

بهار عمر منی، کاش بی‌خزان باشی (آسمان و ریسمان: ۵۵).

گذشت روز و شبیم غم فزود و شادی کاست

تو کاش بی‌خبر از گردش زمان باشی (همان: ۵۶).

شاعر در شعر «ما آینه گردش ایام» باعث افزایش غم و کمی شادی او می‌شود. غم و شادی پارادوکس دارد.

پوشیده و برهنه و خام و گداخته

پوشیده چون امید سحر در شب جهان (شام بازپسین: ۱۰۰).

«پوشیده و برهنه و خام و گداخته» پارادوکس دارد.

من ترا دیدم و گریان گشتم

تو مرا دیدی و خندان بودی (خون خاکستر: ۸۳۸).

«گریان و خندان» پارادوکس دارد.

۲-۲-۳-۶- باستان‌گرایی

او برهنه، در کنار من غنود
صبح یک پیراهن دیگر خرید (گیاه و سنگ نه آتش: ۱۵۴).

«غنودن» از کلمات متداول در گذشته بوده و امروزه به آن صورت کاربردی ندارد.

پل‌های سست قوس قزح سرفراز ابر
پل‌های طاق نصرت در زیر کهکشان.

۲-۲-۳-۷- تشبیه

در میان آرایه‌های کلامی، تشبیه متداول‌ترین شکل در هم‌بافتی تصاویری است که عناصر هم‌زاد طبیعت را شخصیتی انسانی می‌بخشند.

زندگی به رنگ صبح بلورین سپید داشت
زلفش چو دود مشکی شب‌ها سیاه بود (دختر جام: ۱۶).

شاعر زلف را از جهت سیاه بودن به دود مشکی تشبیه کرده است. چو ادات، زلفش
مشبه، دود مشکی، مشبه‌به، سیاهی وجه شبه.

چشمان نیم خفته تو چون صدف شکفت
اشکی در آن نشست ز اندیشه گناه (همان: ۲۲).

شاعر چشم را از جهت باز شدن به صدف تشبیه کرده است. چو ادات، چشم مشبه،
صدف مشبه‌به، باز شده وجه شبه.

نیمه شب آنکه که ماهیان درخشان
در دل آرام برکه غوطه ورستند
آن‌همه اختر چو فلس ریخته از ماه
در کف جوشان چشمه جلوه‌گرستند (چشم‌ها و دست‌ها: ۷۱).

چو ادات، ستاره مشبه، فلس ماهی مشبه‌به، نقره‌ای بودن نورانی وجه شبه.

۲-۲-۳-۸- اسطوره

میراث گذشته، گنجیۀ ارزشمندی است در اختیار نادرپور که گاهی به خوبی و زیبایی از آن استفاده می‌کند و آن را مایۀ تقویت کار و شکوفایی استعدادهای خود می‌نماید. «نادرپور از این نظر، موهبت ذی‌قیمتی را در اختیار دارد. او شاعری متجدد و دارای ادراک شاعری تازه می‌داند. با این وصف از مایه و دانسته‌های کلاسیک خود هر جا که لازم دیده استفاده می‌نماید. تمایلی دوگانه در هنجار و شیوۀ شاعری او هست که او را به عنوان شاعری حد وسط معرفی می‌کند. شعر او شعری عاطفی است که ریشه‌ای در سنت دارد و حرکتی در زمانۀ خود او. او درک دیگری از معاصر بودن دارد و شیوه‌ای میانه را برای خود برگزیده است» (باقی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۶۳).

الف) سیمرغ

*تو، نسب از دو پدر می‌بردی
در زمین، از سهراب
در زمان، از سیمرغ
نام نفرین شدۀ پور تهمتن، ای دوست!
ای آشیان سنگی سیمرغ سرنوشت
ای سرزمین کودکی زال پهلوان! (زمین و زمان: ۱۱۴)

ب) البرز

*آن روستای دامنه البرز
کز خاوران به چشمه خورشید می‌رسید
وز باختر به ماه
جغرافیای کودکی من بود (مجموعه اشعار: ۸۳۹).

ج) نوروز

نادرپور در کتاب «شام بازپسین» خطبه نوروزی این نماد را به خوبی آورده است:

*شگفتا! نخستین شب فروردین

بزد از پسین روز اسفند ماه
حریق شفق، قفس سال را
ز نوروز، زاد در خرمن شامگاه (شام بازپسین: ۱۳۲).

*هم اکنون شما در پسین روز سال
من اندر نخستین شب فروردین
درختیم، اما یکی بی بهار
یکی، گل برآورده از آستین (همان: ۱۳۳).

د) ضحاک و کاوه

ای قلّه شگرف
ای گور بی نشانه جمشید تیره روز
ای صخره عقوبت ضحاک تیره جان!
ای کوه، ای تهمتن، ای جنگجوی پیر (زمین و زمان: ۹۱۵).

ه) کاووس و رستم

روزی ابلیس در قالب رامشگری در درگاه کاووس شروع به شعرخوانی و تعریف از
مازندران می‌کند. کاووس با شنیدن آن سرود، عزم تسخیر مازندان می‌کند. او در راه به
دست دیوان افتاده از رستم یاری می‌طلبد. رستم از هفت خوان گذشته به یاری کاووس
می‌رود. نادر در شعر از اهرمن تا تهمتن در مجموعه زمین و زمان می‌گوید:

من ابلیس را نزد کاووس دیدم
که مستانه برخاست با ارغنونش
چو پایان گرفت آن ترانه
من از گردش چشم کاووس خواندم (زمین و زمان: ۸۸۶).

و) رستم و اشکبوس

سالیان فتح رستم و شکست اشکبوس
جنگ موش و گربه عبید

بوی جوی مولیان رودکی

کامرانی برادران برمکی

سالیان سبز

سالیان کودکی... (مجموعه اشعار: ۶۶۹).

۲-۲-۴- هنجارگریزی

«هنجارگریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجاراست، هر چند منظور از آن هر گونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیر دستوری منجر می‌شود و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت» (صفوی، ۱۳۳۵: ۵۰).

گونه‌های هنجارگریزی (فراهنجاری)

واژگانی

در این فراهنجاری، شاعر با گریز زدن به قواعد ساخت واژه‌های زبان عادی و هنجار، واژه‌ای جدید می‌آفریند و یا آن را در ساختی فراهنجاری به کار می‌برد. در اشعار نادرپور هنجارگریزی واژگانی وجود نداشت.

آوایی

*این شام‌ها که می‌کشم تا صبح

وین بام‌ها که می‌کشیدم تا شام (چشم‌ها و دست‌ها: ۱۰۶).

*بر من ببخشای این چنین را آنچنان دیدن

در من، کسی چون مست، چون میخواره می‌گرید (شام بازپسین: ۴۵).

*اما همیشه تشنه‌تر از خورشید

دندان به برگ شسته شمشاد می‌فشرد (صبح دروغین: ۷۹۷).

*خام آنچنان که خالق در خلقت درخت

کامل بسان صنعت در هر چه ساختیم (مجموعه اشعار: ۸۸۸).

*شعر از شعور رو به شعار آورد

ما، فهم این سخن نتوانستیم (صبح دروغین: ۷۶۰).

معنایی

گاهی شاعر با به کاربردن آرایه‌های زیباشناختی و معنایی، می‌خواهد برجسته‌سازی ادبی کند. در بعضی مواقع واژه‌ها در سطح معنایی براساس قواعدی که بر زبان عادی و هنجار است، همنشینی می‌کند و تابع محدودیت‌هایی می‌کند. هنجارگریزی معنایی همان آشنای‌زدایی است و در بخش آشنای‌زدایی به چند مورد از آنها اشاره شد.

نحوی

در این نوع فراهنجاری، شاعر با جابه‌جا کردن عناصر شعری از قواعد نحوی زبان عادی و هنجار فراتر می‌رود.

آوردن فعل‌های پیشوندی

*زیر لب، گریان و خندان می‌سرودم من:

«چون هوا را بازی دست تو بشکافد»

خیره در رگ‌های آبی زنگ بازوی تو می‌گردم» (سرمد خورشید: ۴۶).

*دندان در گلوی من بفشارد

پیرهنم را به خون تازه کند رنگ (از آسمان تا ریسمان: ۴۵).

*با من چنان به مهر درآمیختی که بخت

چون در تو بنگریست، لب از شکوه‌ها بدوخت

وان قطره نگاه تو چون در دلم چکید

چون اشک گرم شمع، مرا زندگی بسوخت (چشم‌ها و دست‌ها: ۱۶۹).

تقدم فعل

*می‌سوختم چو هیزم‌تر در خویش

دودم به چشم بی‌هنرم می‌رفت (سرمد خورشید: ۲۲).

*می‌روم آنجا که باغ آفرینش را بهاری هست

می‌روم آنجا که دل‌ها را شکوه انتظاری هست (گیاه و سنگ نه آتش: ۸۱).

نوشتاری

در این نوع، شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد، بلکه مفهوم دیگری به مفهوم اولیه و اصلی واژه می‌دهد.

*خیال را به صعود پرندگان بستن:

گسستن از همه

رفتن

به خویشتن پیوستن (از آسمان تا ریسمان: ۹۲).

نادرپور در پایان قطعهٔ صبحانه در خیال خود برگسستن از همه و صعود چون پرندگان تأکید دارد.

*ای شما، پرندگان دور

سالیان سبز

سالیان کودکی! (مجموعه اشعار: ۶۶۷)

شاعر در آغاز قطعهٔ سفید و سیاه سال‌های سبز و خرم بودن و سال‌های کودکی را به رشتهٔ شعر درمی‌آورد.

*گوی ستاره‌ای را

در زیر انحنای سرانگشتش

احساس می‌کند (شام بازپسین: ۶۰)

*با خود به دور برد

تا آن شکوفه‌ها

تا آن ستاره‌ها

تا آن جزیره‌های پر از عطر و نور برد (شام بازپسین: ۹۲).

شاعر در این شعر دور بردن را به نظم می‌کشد و حالتش را به تصویر می‌کشد.

گویشی

در برخی موارد می‌بینیم که شاعر ساخت‌هایی را از گویشی غیر از زبان هنجار وارد شعر

می‌کند. چنین انحرافی از زبان هنجار را هنجارگریزی گویشی می‌نامیم.

*ز سیاحی غریب آرد خبرها

دمد پاتی کنان دهقان فرتوت (چشم‌ها و دست‌ها: ۶۶).

«پاتی کنان» در اصطلاح دهقانان اطراف تهران به معنی باد دادن و جدا کردن گندم از کاه است.

۲-۲-۵- گروه موسیقایی

«مجموعه‌ای که زبان شعر را از زبان امروزه به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن جدا می‌کند. گروه موسیقایی نامیده می‌شود. عوامل شناخته شده گروه موسیقایی از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۸).

الف) وزن

مجموعه آوایی که به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از قواعد خاصی برخوردار هستند و باعث به وجود آمدن نوعی موسیقی می‌شوند که آن را وزن می‌نامیم.

*شعر آخرین فریب- از دختر جام: ۱۷

گر آخرین فریب تو، ای زندگی، نبود

اینک هزار بار رها کرده بودمت

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلین

مضارع مثنیٰ اخرب مکفوف

*شعر گریه - از سرمه خورشید: ۵۳

ابر گریان غروبم که به خونابه اشک

می‌کشم در دل خود، آتش اندوهی را

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

رمل مثنیٰ محذوف

ب) قافیه

مجموعه‌ای که از لحاظ مشترک بودن صامت‌ها و مصوت‌ها در مقاطع خاصی وسط یا

آخر و حتی اول هر قسمت می‌توانند با یکدیگر تناسب داشته باشند که خود نوع دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه می‌نامیم.

*شعر فریاد از شعر انگور: ۱۰۰ چهار پاره در نه بند
بند او: نتراویدست/ نکاویدست؛ بند دوم: فنا/ بلا؛ بند سوم: بادی/ فریادی؛ بند چهارم:
بارانی/ طوفانی؛ بند پنجم: هذیان/ عصیان؛ بند ششم: بسته/ خسته؛ بند هفتم: دوری/ کوری؛
بند هشتم: کابوسی/ فانوسی؛ بند نهم: ماه/ راه

*چشم‌ها و دست‌ها: چهارپاره هشت بند
بند اول: فرا/ آشنا؛ بند دوم: ذوقافیتین است: گلو شکست/ فرونشست؛ بند سوم: نهان/
عیان؛ بند چهارم: تیرگی/ چیرگی بند پنجم: بر/ سر؛ بند ششم: فسرد/ فشرده؛ بند هفتم:
ذوقافیتین است: گلو شکست/ فرونشست؛ بند: من؛ بند چهارم: نماند

*شعر گیاه و سنگ نه آتش: چهار پاره ۱۱ بند: ۱۵۲
بند دوم: می‌نهاد؛ بند سوم: می‌پنداشتم؛ بند پنجم: های او؛ بند دهم: او

د) هماهنگی‌های صوتی

*ای بحر با دو معنی و یک صورت

ای محمل تباری الفاظ

ای مجلس سماع معانی

ای مفصل گسستن و پیوستن کلام

ای معنی شکستن اوزان (شام بازپسین: ۸۵).

تکرار صامت‌های «ی» و «م» و «س»

*گر خاک شد ستارهٔ اقبال من، چه باک

در آسمان پاک، هزاران ستاره‌اند

و آنانکه بر ستارهٔ خود دل نهاده‌اند

در زیر آسمان خدا، بی‌شماره‌اند (سرمه خورشید: ۱۰۸).

تکرار صامت «ر» و «س» و «ن»

۲-۲-۶- گروه زبان‌شناسیک

مجموعه عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیت موسیقایی آنها می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود. هزاران قانون ناشناخته در همین حوزه کاربرد وجود دارد که زبان‌شناسی از تحلیل و تعلیل آن عاجز است:

الف) استعاره

«استعاره در لغت مصدر باب استفعال است؛ یعنی عاریه خواستن، لغتی را به جای لغت دیگری؛ زیرا شاعر در استعاره واژه‌ای را به علاقه مشابهت به جای واژه دیگری به کار می‌برد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۷).

*شب شد و اشک خزان، مردمک پنجره‌ها را شست

و ز پس پرده پنهنان فراموش (مجموعه اشعار: ۸۶۵)

خزان استعاره از «انسان» و پنجره استعاره از «چشم» است.

*چون راه نهان گنج قارون بود

پس، سیل سرشک را رها کردم (سرمه خورشید: ۵۵).

گنج قارون استعاره از ثروت دست‌نیافتنی است

*فدای نرگس شهلائی نیم مست تو باد

هر آنچه عقل تهیدست پر بها دانست (شعر انگور: ۱۳۰).

«نرگس» استعاره از چشم است.

*و آنکه نامش بر خاتم نبوت بود

چو ماه کنعان در چاه نابکاران رفت

و ماه نخشب بر ماه راستین خندید

و دزد و چوپان، در گرگ و میش صبحدمان (شام بازپسین: ۵۲)

«ماه کنعان» استعاره از حضرت یوسف و «ماه نخشب» استعاره از زیبایی و زیبارو است.

ب) کنایه

«ترکیب یا جمله‌ای است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد. پس کنایه ذکر مطلبی و دریافت مطلب دیگر است. پس می‌توان گفت کنایه ذکر جمله یا ترکیبی است که به جای معنی ظاهری، مراد یکی از لوازم معنی آن است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۹۳).

*ایا بهار، الا ای بشیرتازةً طور!

ایا بهار الا ای مسیح سبز بهار!

«مسیح» کنایه از کراماتی است که به مسیح نسبت داده‌اند. شفا دادن بیماران و درمان کردن عاجزان و جوان گردانیدن پیران است.

*من مگر آن دزد آتشم که سرانجام

خشم خدایان مرا به شعله خود سوخت (شعر انگور: ۹۸)

من مگر دزد آتشم: کنایه از «پرومته» است که بنا به روایت اساطیر یونانی نیمه خدائی بود، اما چون «آتش» را از خدایان ربوده و به بشر رسانید به بلای خشم آنان گرفتار آمد و بر فراز صخره‌ای به بند کشیده شد تا کرکسی مدام از جگرش بخورد و آن جگر دوباره بروید و این شکنجه تا ابد دوام یابد.

*شعاع آینه‌ها، چشم کاکلی‌ها را

به سوی کوری جاوید رهنمون شده است.

«کاکلی» پرنده‌ای است که در کشتزار زیست می‌کند و عاشق آفتاب است. صیاد برای شکار این پرنده آینه‌ای در برابر خورشید می‌گیرد؛ پرنده به دنبال شعاع آن دویده تا به دام صیاد بیافتد. اصطلاح «آئینه کاکلی» در برخی از زبان‌های اروپایی، کنایه از وسیله فریب‌دادن و به دام‌افکندن است.

ج) تناسب یا مراعات‌النظیر

«آن وقتی است که برخی از واژه‌های کلام اجزائی از یک کل باشند و از این جهت بین آنها ارتباط و تناسب باشد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۴۹).

*خانه‌های روشن و تاریک او، چون عرصه شطرنج

سر ستون‌های نگون بر خاک او، چون مهره‌های کهنه این بازی شیرین:

اسب و فیل و بیدق و فرزین

هر یکی در خانه‌ای محصور (از آسمان تا ریسمان: ۳۷)

تناسب بین «شطرنج، مهره، بازی، اسب، فیل، بیدق و فرزین» و تناسب بین «ستون و خانه» است.

* تا پر کنیم جام تهی از شراب را

وز خوشه‌های روشن انگورهای سبز

در خم بیفشیریم می‌آفتاب را (شعر انگور: ۵۸).

تناسب بین «جام، شراب، خم و می» و تناسب بین «خوشه و انگور» است.

(د) تکرار

در بیتی که یک کلمه دوبار تکرار شده است. گاهی تکرار واژه جهت تأکید می‌باشد.

* ای شعر، ای طلسم کهن، ای طلسم شوم!

پای من ای دریغ، به دام تو بسته ماند (همان: ۵۲).

تکرار کلمه «ای طلسم»

* گهواره، ای گهواره، ای گهواره ایام!

ای خامی آغاز تو وای پختگی انجام! (شام بازپسین: ۴۷).

تکرار کلمه «گهواره»

(ه) تضاد

«بین معنی دو یا چند لفظ تناسب تضاد (تناسب منفی) باشد؛ یعنی کلمات از نظر

معنی عکس و ضد هم باشند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۹).

* اینجا دو راهه ایست به سوی حیات و مرگ

این یک به ننگ می‌رسد آن دگر به نام (سرمه خورشید: ۹۰).

تضاد بین «حیات و مرگ»

*جهاننا! ملال از تو دارم

ملالی که آغاز و پایان ندارد (دختر جام: ۴۵).

تضاد بین «آغاز و پایان»

۳- نتیجه‌گیری

نادر نادرپور در ارائه زیبایی محض و خلق فضا و تصویر شاعرانه دستی توانا دارد. تناسب هماهنگی که بزرگترین اصل زیبایی است در وجوه مختلف زیبایی شناسنامه کار نادر نادرپور به خوبی دیده می‌شود. بیشترین همت نادرپور معطوف این جنبه از شعر بوده است و او همواره خواسته آثاری زیبا به معنای متعارف و مقبول آن بیافریند.

آثار نادرپور از نظر وزن، از بی‌اشکال‌ترین سروده‌های نوپرداز به‌شمار می‌رود. بسامد اختیارات عروضی در دوره‌های نخستین شاعری نادرپور در سنجش با دوره‌های میانین و پسین آن بسیار اندک است. با به دست دادن طرح عروضی نمونه‌هایی از سروده‌های نوپردازان پیش گفته، گفته‌های پیشین اثبات می‌شود.

نادر نادرپور اشعارش عموماً چهارپاره می‌باشد و شاعر با استفاده از هنر خود توانسته قافیه بیاورد. کمتر شعری از او به چشم می‌خورد که قافیه اول را در بند اول و قافیه دوم را در بند بعدی بیاورد.

در اشعار نادرپور جناس به چشم می‌خورد و غالباً قافیه‌هایش جناس دارد از جمله جناس‌ها، وسط، مختلف الوسط و مذیل و جناس تام دیده می‌شود.

در بررسی‌هایی که از هنجارگریزی آوایی صورت گرفته، نادرپور کمتر به این موضوع اهمیت داده و در اشعار خود با قدرت از آن استفاده کرده است، اما به هنجارگریزی نحوی، ضمائر متصل برای فعل و تقدّم فعل اهمیت بسیار داده و در غالب اشعارش از آن استفاده مکرر کرده است.

در اشعار نادرپور گاه توازن نحوی دیده می‌شود؛ یعنی همنشین‌سازی نقشی که آن آوردن لف و نشر مرتب است.

یکی از شاعران توانای تصویرپرداز که از توللی پیروی می‌کرد و به حق موفق شده نادر نادرپور است و دیگر کسی غیر از او نتوانست تا این حد در دنباله روی از توللی به موفقیت

دست یابد.

حدود یک سوم اشعارش طبیعت‌گرایی می‌باشد و شعر «گیاه و سنگ نه آتش»، بیشترین طبیعت‌گرایی را به خود اختصاص داده است. موارد فوق نشان می‌دهد که شعر نادر نادریور از جهت آرای فرمالیست‌های روسی دارای ساختارسنجی می‌باشد.

کتابشناسی

- ۱- ابومحبوب، احمد، (۱۳۷۱)، *فرمالیسم روسی*، تهران: رشد آموزش ادب فارسی.
- ۲- احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- ۳- احمدی گیوی، حسن؛ انوری، حسن، (۱۳۷۵)، *دستور زبان فارسی*، تهران: فاطمی.
- ۴- امامی، نصرالله، (۱۳۸۲)، *ساخت‌گرایی و نقد ساختاری*، چاپ اول، اهواز: نشر رسش.
- ۵- پارسی نژاد، کامران، (۱۳۸۲)، «*ساختارگرایی، پسا‌ساختارگرایی، ساخت شکنی*»، ادبیات داستانی، شماره ۶۹.
- ۶- پرین، لارنس، (۱۳۷۱)، *شعر و عناصر شعری*، مترجم غلامرضا شلکی، چاپ اول، تهران: سعیدنو.
- ۷- تری، ایگلتون، (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- ۸- تادیه، ژان. ایو، (۱۳۹۰)، *نقد ادبی در قرن ۲۰*، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.
- ۹- تسلیمی، علی، (۱۳۸۸)، *نقد ادبی*، تهران: کتاب آمد.
- ۱۰- حق شناسی، علی محمد، (۱۳۷۰)، *مقالات ادبی در زبان شناختی*، تهران: نیلوفر.
- ۱۱- حسین‌پور چافی، علی، (۱۳۸۷)، *جریان‌های شعری معاصر فارسی*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- ۱۲- ده بزرگی، غلامحسین، (۱۳۸۴)، *نکته‌هایی از نقد ادبی*، تهران: زوار.
- ۱۳- زرقانی، مهدی، (۱۳۸۴)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.
- ۱۴- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۵۷)، *ارسطو و فن شعر*، تهران: امیرکبیر.
- ۱۵-، (۱۳۷۱)، *شعربی دروغ شعری نقاب*، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- ۱۶- سلدن، رامان، (۱۳۷۳)، *زندگی در دنیای متن*، ترجمه بابک احمدی، تهران: مرکز.
- ۱۷-، (۱۳۷۲)، *راهنمایی نظریه ادبی معاصر*، تهران: طرح نو.
- ۱۸- سید حسینی، رضا، (۱۳۸۴)، *مکتب‌های ادبی*، جلد دوم، چاپ دوازدهم، تهران: نگاه.
- ۱۹- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۹)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
- ۲۰-، (۱۳۶۸)، *شعر رستاخیز - موسیقی*، تهران: تهران.
- ۲۱- شایگان فر، حمیدرضا، (۱۳۸۴)، *نقد ادبی (معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و*

- تحلیل متونی از ادب فارسی)، تهران: داستان.
- ۲۲- شاه‌حسینی، ناصرالدین، (۱۳۸۹)، «*تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی*»، مجله زبان و ادب فارسی، دانشگاه شیراز، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- ۲۳- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۶)، *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ دوم، تهران: میترا.
- ۲۴-، (۱۳۷۹)، *بیان و معانی*، چاپ پنجم، تهران: فردوس.
- ۲۵- صفوی، کوروش، (۱۳۳۵)، *از زبانشناسی به ادبیات*، تهران: سوره مهر.
- ۲۶- علوی‌مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* (صورتگرایی و ساختارگرایی)، تهران: سمت.
- ۲۷- علی‌پور، مصطفی، (۱۳۷۸)، *ساختار زبان شعر امروز*، چاپ اول، تهران: فردوس.
- ۲۸- کریمی، محمد یوسف، (۱۳۸۵)، *زندگینامه مشهورترین شاعران ایران*، تهران: نیلوفر.
- ۲۹- موکاروفسکی، یان، (۱۳۷۳)، *زبان معیار و زبان شعر*، ترجمه احمد اخوت؛ محمود نیک‌بخت، اصفهان: کتاب شعر مشعل.
- ۳۰- ولک، رنه، (۱۳۷۴)، *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، نیلوفر: تهران.

References

- 1- Abu Muhabub, Ahmad. (1992/1371SH). *Formālism-e rusi*. Tehran: The Growth of Persian Literature Education.
- 2- Ahmadi Givi, Hassan. Anvari, Hasan. (1996/1375SH). *Dastour Zabān-e Fārsi*. Tehran: Fātemi.
- 3- Ahmadi, Bābak. (2001/1380SH). *Sāxtār va Ta'vil-e Matn*. Tehran: Markaz.
- 4- Alavi Moqadam, Mahyār. (1998/1377SH). *Nazariyye-hā-ye Naqde adabi-e moāser (Facularism and Structuralism)*. Tehran: Samt.
- 5- AliPour, Mostafā. (1999/1378SH). *Sāxtār-e zabān-e še'r-e emruz'*. First edition. Tehran: Ferdows.
- 6- Haqšenāsi, Ali Mohammad. (1991/1370SH). *Maqālāt-e adabi dar zabān šenāxti*. Tehran: Nilufar.
- 7- Hosseinpur Čāfi, Ali. (2008/1387SH). *Jar[a]jyān-hā-ye še'ri-e mo'āser-e fārsi*. Second Edition. Tehran: Amirkabir
- 8- Imami, Nasrallāh. (2003/1382SH). *Sāxtgerāyi 'va Naqd-e Sāxtāri*. First Edition.

Ahwāz: Rasch Publication.

9- Karimi, Mohammadiyusof. (2006/1385SH). *Zendeginamey-e mašhurtarin šā'erān-r Irān*. Tehran: Nilufar.

10- Mukarowski, Yang. (1994/1373SH). *Zabān-e me'yār va zabān-e še'r*. Translation by Ahmad Oxovvat'. Mahmoud Nikbaxt. Isfahan: Ketab-e še'r-e maš'al

11- Pārsinejād, Kāmrān. (2003/1382SH). *Sāxtārgerāyi, Pasāsxtrgerāyi, Sāxtšekani*. Deconstruction. Fiction, 69.

12- Paying, Jean Yv. (2011/1390SH). *Naqd-e Adabi dar Qarn-e 20*. Translated by Mahšid Nonahāli. Tehran: Nilufar.

13- Prince, Lawrence. (1992/1371SH). *še'r va 'anāse(o)r-e še'ri*. Translator Qolamrezā Šlaki. First Printing. Tehran: Sa'idno[w].

14- Safavi, kuroš. (1956/1335SH). *Az zabānšenāsi be Adabiy[ya]t*. Tehran: Suremehr.

15- Šafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (1989/1368SH). *še'r Rastāxiz - musiqi*. Tehran.

16- (1990/1369SH). *Musiqi-e še'r*. Tehran: Āgāh'.

17- Selden, Raman. (1993/1372SH). *Rāhnamāy('i)-e nazariy[ye]-ye adabi-e mo'āser*. Tehran: Tarh-eno.

18- (1994/1373SH). *Zendegi dar donyā-ye matn*. Bābak Ahmadi Translation. Tehran: Markaz.

19- Seyyed Hosseini, Reza. (2005/1384SH). *Maktab-hā-ye adabi*. Vol. 2, 12th Edition. Tehran: Negāh.

20- Šāh Hoseyni, Naseraddin. (2010/1389SH). Aesthetic Analysis of Phonetic Structure. *Tahlil-e zibāšenāxti sāxtārāvāyi'*. Persian Language and Literature, Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Spring and Summer. Tabriz University.

21- Šamisa, Sirus. (2007/1386SH). *Negahii tāze be badi'*. Second Edition. Tehran: Mitrā.

22- (2000/1379SH). *Bayān va ma'āni*. Fifth Edition. Tehran: Ferdows.

23- Šāy[e]gānfar, Hamid Reza. (2005/1384SH). *Naqd-e adabi* (introduction of criticisms of criticism and analysis of texts from Persian literature). Tehran: Dastān.

24- Taslimi, Ali. (2009/1388SH). *Naqd-e adabi*. Tehran.

25- Deh Bozorgi, Qolāmhoseyn. (2005/1384SH). *Nokte-hā-yi az Naqd-e adabi*. Tehran: Zawwār.

26- Terry, Eagleton. (1989/1368SH). *pišdar[']āmadi bar nazariy[ye]-ye adabi*.

Translation by Abbas Moxber. Tehran:Markaz.

27- Velek,René.(1995/1374SH). *Tārix-e naqd-e jadid. Translated by Sa'īd-e arbāb širāni*. Tehran:Nilufar.

28- Zarqāni,Mehdi.(2005/1384SH). *Če(a)šm[']jandāz-e še'r-e mo'āser-e Irān*. Tehran:Sāles

29- Zarrinko[w]b,Abdolhoseyn'(1992/1371SH). *Še'r-e bi naqqāb še'r-e bi doruq*. Third Edition. Tehran:Markaz.

30-.....(1996/1357SH). *Arastu'va fann-eše'r*. Tehran:Amirkabir