Research Journal of
Poetry and Story Currents in
Contemporary Literature of Iran

Recognition and anthropomorphization of natural elements in Nader Naderpour's poetry

Zahra Golabizadeh [1]

[1] *PhD student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.*

Article information

Article type:
Research Paper

KEYWORDS:
Recognition, nature, contemporary poetry, Nader Naderpour.

Received:
Accepted:

***Corresponding author:**

How to cite this paper: Author/ Author, (2024). Paper Title. Research Journal of Poetry and Story Currents in Contemporary Literature of Iran.3(1): …_…

A B S T R A C T

This article examines the role of the rhetorical device of personification in Nader Naderpour's poetry and its contribution to meaning-making and the enhancement of poetic imagery. The research methodology is descriptive-analytical, based on a content analysis of selected volumes of Naderpour's poetry and classical and modern rhetorical sources. The findings indicate that personification plays a multidimensional role in Naderpour's poetry, serving to embody emotions, anthropomorphize natural elements, and convey complex themes. By artistically employing this figure, Naderpour transforms non-human entities—such as the sun, moon, wind, and death—into carriers of profound emotional resonance. This function not only enhances the aesthetic quality of the poetry but also facilitates the reader's comprehension of intricate concepts. Thus, personification stands out as one of Naderpour's key artistic tools, significantly shaping the multi-layered meanings and aesthetic texture of his work. The frequent use of personification represents a deliberate artistic stance, highlighting Naderpour's worldview and his engagement with life. Furthermore, through the personification of natural elements alongside motifs of night and death, the poet underscores the paradoxical nature of existence revealing how closely intertwined life and death truly are, and how both can be embodied in human form.

DOI:

پژوهش‌نامه جریان‌شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران
شاپا: ۱۳۱۰-۲۷۱۷
دانشگاه شهرکرد

تشخیص و انسان‌انگاری عناصر طبیعی در شعر نادر نادرپور

زهرا گلابی‌زاده[۱]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
پژوهشی

واژگان *کلیدی*:
تشخیص، طبیعت، شعر معاصر، نادر نادرپور.

تاریخ دریافت:

تاریخ پذیرش:

***پست الکترونیکی نویسنده مسئول:**

ارجاع: نویسنده اول/ نویسنده دوم، (۱۴۰۳)، عنوان مقاله، پژوهشنامه جریان‌شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران،۳(۱)، ..تا..

چکیده

این مقاله به بررسی نقش آرایه‌ی «تشخیص» در شعر نادر نادرپور و تأثیر آن در معنابخشی و تقویت تصویرانگاری می‌پردازد. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و بر اساس مطالعه محتوایی دفاتر منتخب شعری نادرپور و منابع بلاغی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که «تشخیص» در شعر نادرپور نقشی چندبعدی در تجسم احساسات، انسان‌وار کردن عناصر طبیعی و انتقال مضامین دارد. نادرپور با بهره‌گیری هنرمندانه از این آرایه، اشیای غیرانسانی مانند خورشید، ماه، باد و مرگ را به نمادهایی حامل احساسات عمیق تبدیل کرده است. این کارکرد نه تنها زیبایی شعر را افزایش می‌دهد، بلکه درک مفاهیم پیچیده را برای مخاطب تسهیل می‌کند. بنابراین، «تشخیص» به عنوان یکی از ابزارهای هنرمندانه‌ی نادرپور، در شکل‌گیری معنای چندلایه و زیبایی‌شناسی شعر وی نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. کمیت استفادهٔ نادرپور از آرایهٔ تشخیص در واقع اعلان نوعی موضع از جانب شاعر است و اینکه این بهره‌گیری از عناصر طبیعی که حیات و زندگی را به شعر او وارد کرده می‌تواند موضع نادرپور نسبت به حیات را برجسته تر به خواننده یادآوری کند. استفاده نادرپور از عناصر طبیعی در کنار شب و مرگ و در قالب آرایه تشخیص به خواننده شعرهای او، تناقض حیات را یادآوری می‌کند. اینکه انسان در عین زندگی چه اندازه به مرگ وتاریکی نزدیک است و این دو از هم ناگسستنی هستند و می‌توانند در هیبت انسانی به تصویر کشیده شوند.

DOI:

۱. مقدمه

شعر، به عنوان یکی از مهم‌ترین صورت‌های هنر زبانی، همواره به دنبال خلق تصاویری زنده، جذاب و عمیق از دنیای درونی شاعر و پیرامونِ او بوده است. این خلق، در فرآیندی آفرینشی، متکی به زبانی خاص است که در آن واژه‌ها فراتر از مفاهیم لغوی و معنای متعارف خود، حضوری مجازی و تخیلی پیدا می‌کنند. یکی از ابزارهای مؤثر در این فرآیند، تشخیص است؛ آرایه‌ای بلاغی که با انسان‌وار کردن عناصر غیرانسانی، زبان شعر را به تصویری جاندار و ملموس از جهان تبدیل می‌کند. تصاویری که تشخیص به شعر می‌دهد اگر از دریچه افراط گرایانهٔ ساختارگرایان تحلیل نشود، ملموس کردن تصاویری است به همان صورتی که سمبولیست‌ها اعتقاد دارند: «شعر بیان اندیشه‌ای است به یاری تصویر» (احمدی:۱۳۹۳، ۵۹) در میان شاعران معاصر فارسی، نادر نادرپور با رویکردی رمانتیک و زبانی پررنگ و تصویرگری‌های خلاقانه، تشخیص را به آرایه‌ای بازتاباندهٔ عاطفه خود تبدیل کرده است.

با وجود توجه فراوان به شعر نادر نادرپور از منظر تصویرگری، شخصیت‌پردازی و سبک‌شناسی، کمتر به نقش مشخص و مستقل آرایهٔ «تشخیص» در ایجاد انسان‌واری عناصر طبیعی و مفاهیم انتزاعی مانند مرگ و شب پرداخته شده است. این پژوهش با هدف شناسایی چگونگی بهره‌گیری شاعر از تشخیص به عنوان یکی از ابزارهای بلاغی-هنری، به بررسی تأثیر این آرایه در تقویت ارتباط عاطفی و معنایی بین شاعر و مخاطب می‌پردازد، لذا این مطالعه ضمن تعمیق در مبانی بلاغی «تشخیص»، به کشف مختصات زیبایی‌شناختی و وجودگرایی آن در شعر نادرپور می‌پردازد. این کارکرد هنرمندانه «تشخیص»، نه تنها به زیبایی و تأثیرگذاری بیشتر شعر کمک می‌کند، بلکه درک و همذات‌پنداری خواننده با مضامین شعر را تسهیل می‌نماید. این مقاله به این پرسش می‌پردازد که چگونه صنعت تشخیص در شعر نادرپور به معنابخشی و مجسم‌سازی احساسات شاعر کمک می‌کند. برای پاسخ‌گویی به این سؤال، این پژوهش با رویکردی تحلیلی-مقایسه‌ای، به بررسی نحوهٔ بهره‌گیری نادرپور از تشخیص در دفاتر مختلف شعری‌اش می‌پردازد. بدین منظور، ابتدا مفهوم تشخیص در منابع بلاغی قدیم و جدید مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس با تحلیل متون شعری منتخب از دفاتر نادرپور کارکرد این آرایه در معنای متن و انتقال حالات درونی شاعر بررسی می‌شود.

۱-۱. بیان مسئله

زبان ماده‌ای اساسی است که شاعران در سرودن شعر به استفاده منحصر به‌فرد از آن می‌اندیشیدند. این استفاده منحصر به فرد در پی گریز از معانی معهود است. بر این اساس دال زبانی در شعر لزوما به

مـدلول قاموسـی خـود اشـاره نـدارد و همـین اخـتلاف، خواننـده را وامیـدارد طـوری دیگـر دربـارهٔ معنـای کلمـه‌ای کـه بارهـا شـنیده، بیاندیشـد. در ایـن میـان صـورخیال بـه عنـوان ابزارهـای بلاغـی، نقـش مهمـی در تعیـین عناصـر عـاطفی و ایجـاد تصـاویر در شـعر ایفـا مـی‌کنـد و بـدین منظـور هـر یـک از صـورخیال مقصـودی را بـرای شـاعر فـراهم مـی‌سـازد. اسـتعاره آرایـه‌ای اسـت کـه در آن یـک کلمـه یـا عبـارت بـه جـای کلمه یا عبارت دیگـری بـه کـار مـی‌رود تـا مقایسـه‌ای غیرمسـتقیم و خلاقانـه ایجـاد کنـد. ایـن کـار بـا حـذف ارکـان تشـبیه و بـا توجـه بـه شـباهت معنـایی بـین دو چیـز انجـام می‌شـود. در دیـدگاه سـنتی ادبیـات فارسـی، تشـبیه بـه عنـوان پایـه‌ای‌ترین آرایـه صـورخیال شـناخته می‌شـود و همـه آرایـه‌های مشـتق از آن، از جملـه اسـتعاره، در چـارچوب تحـول یافتـهٔ همـین سـاختار قـرار می‌گیرنـد: «طبـق تفکـر غالـب نـزد دانشـمندان مسلمان، تشبیه، دو گونهٔ تشـبیه تـام و تشـبیه محـذوف را در برمـی‌گیـرد. تشـبیه تـام تشـبیهی اسـت کـه مشـبه و مشبه‌بـه در آن آورده شـود و تشـبیه محـذوف تشـبیهی اسـت کـه فقـط مشـبه‌بـه در آن ذکـر گـردد و در حقیقـت اسـتعاره، نـوعی تشـبیه محـذوف اسـت.» (شـفیعی کـدکنی:۱۳٦٦،۱۰۸) چنـان کـه معلـوم اسـت، شـباهت، گـام اولیـه صـورخیال اسـت در واقـع، یـافتن وجـه شـباهت میـان دو چیـز اولـین گـام زیبـایی‌شناسـانه بـرای دگرگون کردن بیان اولیه و صـورت عـادی و معمـول و موردانتظـار اسـت. شـاعر بـرای بـردن مفهـوم بـه جهـانی دیگـر، بایـد آن را از نسـبت هـای دنیـایی خـالی کنـد. اضـافهٔ تشـبیهی از ایـن منظـر و از دیـدگاه شـکلی، بیشترین شباهت را به اسـتعاره پیـدا مـی‌کنـد: «در گلـو مـی‌شـکنم از سـر خشـم/ هـر نفـس، **خنجـر فریـادی** را/ سـر خـونین جـدا از تـن مـن/ در رگ و ریشـه نهـان کـرده هنـوز/ کینـه کهنـهٔ جـلادی را» (نـادرپور:۱۳۸۲، ٤٦٥) این تصـویر، هرچنـد شـباهتی بـا اسـتعاره دارد، امـا در عمـل نشـانه‌ای از تشـخیص اسـت: خنجـر، بـه عنوان حاملِ خشم و کینـه، صـفتی انسـانی یافتـه و بـه حرکـت عـاطفی شـاعر مجهـز شـده اسـت امـا اسـتعاره نیست؛ به عبارت دیگـر اسـتعاره نـوعی مجـاز اسـت کـه در آن یـک کلمـه بـه جـای کلمـه یـا عبـارت دیگـری استفاده می‌شود به شـرطی کـه بـین معنـای اصـلی و معنـای مجـازی شـباهتی وجـود داشـته باشـد. «در سـنت مطالعات ادبی در قالب فن بیـان، توصـیف اسـتعاره همـواره بـا توجـه بـه صـنایع ادبـی مجـاز و تشـبیه صـورت می‌گیـرد. در ایـن مفهـوم مجـاز را کـاربرد واژه‌ای در غیـر معنـی اصـلی‌اش معرفـی مـی‌کننـد. در شـکل‌گیـری مجـاز میـان معنـی اصـلی یـا حقیقـی و معنـی ثـانوی یـا مجـاز رابطـه‌ای وجـود دارد کـه ایـن رابطـه در سـنت «علاقه» نام دارد و گونه‌های مجاز با توجه بـه انـواع ایـن علاقـه‌هـا بـه دسـت داده مـی‌شـود.» (اکـو، مجموعـه مقـالات :۱۳۹۷، ۲۳) شـاعر، بـرای بیـان احساسـات انتزاعـی، نمی‌توانـد مسـتقیماً آنهـا را نقـل کنـد؛ بلکـه بایـد آنهـا را از طریـق تصـویری ملمـوس و قابـل مشـاهده ترجمـه کنـد. هیـوم (T.A. Hume) می‌گویـد: «تصویر باید تجسم یافته و قابـل مشـاهده باشـد و هـر عبـارت بایـد تصـویری قابـل مشـاهده باشـد نـه چیـزی انتزاعـی» یعنـی عاطفـه شـاعر، تنهـا از طریـق تصـویر بـه خواننـده مـی‌رسـد، و ایـن پیونـد بی‌واسـطه بـین

خواننـده و جهـانِ ملمـوس اسـت. ایـن دیـدگاه، هنـر را نـه بـه دنبـال زیبـایی مطلـق، بلکـه بـه دنبـال «بیـان شخصی و فردی» آنچه در ذهن داریم، تعریف مـی‌کنـد: «در هنـر بـه جـای آنکـه قصـد مـا وصـول بـه زیبـایی مطلق باشد، جستجوی شیوه‌ای اسـت کـه بـا آن تـا جـایی کـه امکـان دارد آنچـه را در ذهـن داریـم، بـه نحـوی شخصی و فردی بیان کنیم.» (رید: ۱۳۵۳، ۳).

در ایـن چـارچوب، اسـتعاره - بـه‌عنوان «اسـناد مجـازی» - شـعر را بـه سـمت متافیزیکی‌شـدن هـدایت مـی‌کنـد: آن را از واقعیـتِ روزمـره دور کـرده و بـه جهان‌هـایی نزدیـک می‌سـازد کـه بـرای ذهـن آشـنا نیسـتند. دیچز تأکید می‌کند کـه «هـدف شـعر متافیزیـک تکمیـل علـم و تهـذیب کـلام اسـت.»، زیـرا کـلامِ مـادی یـا عینـی، چـه بسـیار محتـوای داشـته باشـد، یـا «فرسـا و بی‌هـدف» اسـت، یـا «احسـاس را سـیراب نمـی‌کنـد» (دیچـز: ۱۳٦۹، ۲۳۸). بنـابراین، شـعر واقعـی، نـه آنچـه مسـتقیماً توصـیف مـی‌کنـد، بلکـه آن چیـزی اسـت که با تصویرهای غیرعادی، معنا را تغییر می‌دهد.

اینجاسـت کـه مجـاز در مقابـل اسـتعاره بـا چالشـی عمیـق‌تر مواجـه اسـت. مجـاز، نـه تنهـا یـک تبـدیل معنایی، بلکـه «تغییـر بافـت» اسـت: معنـای کلمـه مـثلاً «ماشـین» در هـر کـاربرد (شـویی، جـاروبرقی و...) تغییـر مـی‌کنـد و تنهـا در تعامـل بـا بافـت جملـه معنـا پیـدا مـی‌کنـد (ن. ک بـه کـروز: ۱۹۸٦، ٤٦). ایـن سـیالیت، مجـاز را دشـوارترین صـور خیـال می‌سـازد: بـه طـوری کـه کمتـرین فضـای تفسـیر را بـرای شـاعر می‌گـذارد و بیشـترین چـالش را بـرای خواننـده ایجـاد مـی‌کنـد. در حـالی کـه اسـتعاره، بـا ایجـاد پیونـد مجازی، شعر را متافیزیکی مـی‌کنـد، مجـاز بـا تغییـر بافـت، شـعر را از حالـت نمـادین بـه حالـتِ دینامیـک و انتقالی می‌رساند. پـس شـعر، در ایـن دیـدگاه، نـه بیـانِ عاطفـه، بلکـه بـازآفرینیِ آن از طریـق تصـویرِ فـردی و بافتِ تغییرناپذیر اسـت و هـر چـه ایـن تصـویر پیچیـده‌تر و مجـازی‌تر باشـد، شـعر، از نظـر رید و دیچـز، بـه تهذیبِ کلام و تکمیـلِ علـم نزدیـک‌تر اسـت. در میـان ایـن صـور خیـال، تشـخیص بـه عنـوان نـوعی اسـتعارهٔ مکنیه عمل می‌کند که در آن عناصر غیرانسانی، صفات و افعال انسانی می‌یابند.

واژه‌شناسی و تاریخچهٔ مفهومی

در کتاب‌های معانی و بیان فارسـی و عربـی کهـن، صـنعت تشـخیص بـه صـورت جـدا و منفـرد معرفـی نشـده اسـت. ایـن صـنعت ماننـد نـام سـایر صـنایع ادبـی، نـامی غیرفارسـی دارد بـا ایـن تفـاوت کـه در ایـن مـورد، ترجمـه‌ای از کلمـه‌ای انگلیسـی اسـت کـه در فرآینـدی خـاص و در زبـان عربـی، «شـخص» بـه معنـای جسم، به باب تفعیل رفتـه اسـت[1]. ایـن کلمـه در ایـن بیـت از حـافظ هـم «تـن یـا پیکـر» معنـا دارد: «خـواهم اندر عقبش رفت بـه یـاران عزیـز/ شخصـم ار بـاز نیایـد خبـرم بـاز آیـد» (دیـوان/۲۲۰) (عطـار:۱٤۰۰: ۳۹٦)

[1] در معجم الوسیط «الشخص» هر جسمی است که برای او ارتفاع و ظاهری انسانی باشد

چنـان کـه دکتـر شـفیعی‌کـدکنی در صـورخیال اشـاره داشـته‌انـد، «تشـخیص» معـادلی اسـت کـه عـرب‌هـای معاصـر بـرای تعبیـری فرنگـی[۲] سـاخته‌انـد: «در کتـب ادب مـا نشـانی از {تشـخیص}وجود نـدارد و حتـی نـامی هـم بـرای آن دقیقـا نـداریم و انتخـاب عنـوان تشـخیص کـه معـادلی اسـت بـرای تعبیـر فرنگـی personification کاري است کـه بعضـی از ناقـدان معاصـر عـرب در کتـاب‌هـای خـود کـرده‌انـد و نگارنـده بناگزیر آن را پـذیرفت و در ایـن کتـاب جـای جـای آن را بـه کـار بـرد بـا اعتـراف بـه اینکـه در ادب و زبـان مـا تشـخیص معنـای دیگـری هـم دارد...» (شـفیعی‌کـدکنی، ۱۳۸۸:۱۵۰) ایـن روایـت نشـان می‌دهـد کـه تشـخیص، هرچنـد در متـون قـدیم بلاغـت فارسـی و عربـی بـه صـورت مسـتقل نام‌گـذاری نشـده، امـا بـه عنوان نوعی از اسـناد مجـازی و زیرمجموعـۀ اسـتعاره، همـواره در عمـل شـعری حضـوری مـؤثر داشـته اسـت و نام‌گـذاری آن در دوران معاصـر، بازتـابی از تـأثیر مباحـث نقـادی غربـی بـر تحلیل‌هـای ادبـی فارسـی است.

همانطور که واضح است منظـور از نسـبت دادن افعـال جانـداری بـه جانـدار دیگـر، انسـان اسـت و نمـی‌تـوان افعـال جانـدارانی دیگـر را در دایـرۀ ایـن صـنعت جـا داد. بـه طـور نمونـه نمـی‌تـوان نسـبت فعـل سـگی را بـه انسانی «تشخیص» نامید : «فلان لایعـوی و لاینـبح- فلانـی نـه عوعـو مـی‌کنـد نـه بـع‌بـع، کنایـه از اینکـه آدم بـی‌خاصـیتی اسـت.» (زلهـایم، ۱۹:۱۳۸۲) در بسـیاری از امثـال عربـی واخبـار الایـام العـرب بـه حیوانـات، شخصیت انسانی داده شده و آنهـا را در قالـب انسـان بازنمـایی کـرده‌انـد و بـه حیوانـات هـم صـورت انسـانی داده‌اند.» (ن. ک به همان:۱۸٤)

جایگاه تشخیص در نظام بلاغی: بین استعاره و تخیل

تشخیص در کتب بلاغت عربـی معاصـر، متشـابه بـا صـنعتی بـه نـام تجسـید (embodiment) اسـت کـه مـا آن را «مجسم‌سازی» می‌نـامیم، ایـن صـنعت در کتـاب‌هـای بلاغـت فارسـی وجـود نـدارد و بـالتبع نـامی هـم نـدارد امـا از نظـر معنـایی، یـادآور تشـخیص اسـت و بـا آن شـباهت‌هـایی بـارز دارد. تجسـید، بـه معنـای ملموس سـاختن امـری انتزاعـی اسـت بـا اعطـای هـر صـفت ملموسـی؛ ماننـد شخصـیت‌پـردازی شـاعران در تصویرسـازی نگرانـی بـه صـورت بـاری سـنگین، وحشـت و تـرس بـا صـاعقه یـا آرزوی دل عاشـقان بـه موج‌های دریا. در لسان العـرب نوشـتۀ ابـن‌منظـور(۷۱۱هجـری قمـری) «تجسـید» چیـزی اسـت کـه سِـفت و خشک شـده؛ ماننـد خـون. (ابـن‌منظـور:۱۲۰-۱۲۱) چنـان کـه ابـن‌فـارس (۳۹۵هجـری قمـری) گفتـه اسـت کـه اجتمـاع حـروف جـیم و سـین و دال، بـر جمـع شـدن چیـزی دلالـت دارد. (ابـن‌فـارس:۱۹۷۹،٤٥٧)

[۲۲] در بعضی لهجه های عربی از جمله لهجه لبنانی، شَخَّصَ با همین معنی که شفیعی کدکنی ذکر می‌کند یعنی تشخیص دادن به کار میرود.

چنان کـه ملاحظـه مـی‌شـود در تجسـید، صـفتی کـه بـر انسـان‌وارگـی دلالـت کنـد الزامـا منظـور نظـر شـاعر نیست و صرف در نظر آوردن آن بـا حـواس پنجگانـه کـافی بـه نظـر مـی‌رسـد، چنـان کـه فریـاد بـه نیـزه تشـبیه شود: « «ای رهـرو غریـب!/ **فریـاد مـن برنـده تـر از نیـزه در هواسـت**/ هشـدار تـا ز پـردهٔ گـوش تـو نگـذرد/ بگـذار تـا بیفتـد و در خـون کشـد مـرا» (نـادرپور، ۱۳۸۲: ۵۸۱) بنـابراین اعطـای صـفت حیـوان بـه انسـان می‌تواند ذیل این صـنعت نامگـذاری شـود. در ایـن آیـه از سـورهٔ قلـم : سَنَسِـمُهُ عَلَـی الْخُرْطُـومِ «بـه زودی بـر بینـیِ [پـر بـاد و خرطـوم ماننـد] ش داغ رسـوایی و خـواری مـی‌نهـیم. (سـورهٔ قلـم، آیـه ١٦، ترجمـهٔ الهـی قمشه‌ای) با نسـبت دادن صـفتی از حیـوان بـر انسـان مـواجهیم و **شـیخ طوسـی دربـارهٔ آن مـی‌گویـد:** «ایـن آیـات دربـاره ولیـد بـن مغیـرة المخزومـی نـازل شـده و نیـز گوینـد: دربـاره اخـنس بـن شـریق الثقفـی نـازل گردیده اسـت چنـان کـه از ابـن عبـاس نقـل شـده اسـت. واضـح اسـت نسـبت دادن خرطـوم اسـت جزئـی از حیـوان اسـت بـر انسـان و فـارغ از اینکـه قصـد تحقیـر در آن نهفتـه اسـت نمـی‌توانـد ذیـل صـنعت تشـخیص دسته‌بندی شود و نهایتا می‌تواند تجسید یا مجسم‌سازی نامگذاری شود.

تشـخیص در بسـیاری از کتـب بلاغـت اسـنادی مجـازی معرفـی شـده اسـت کـه ذیـل تشـبیه و بـه تبـع آن گونـه‌ای از اسـتعاره دانسـته شـده کـه همپوشـانی‌هـایی مفهـومی، بـا اسـتعارهٔ مکنیـه و تخیلیـه دارد. اسـتعارهٔ مکنیه، استعاره‌ای است که در آن مشبه‌به حذف مـی‌شـود و مشـبه ذکـر مـی‌شـود؛ لکـن مشـبه‌بـه جـای خـود را به یک یا چند تـا از مناسـبات یـا اوصـاف خـود مـی‌دهـد ماننـد «کـام ظلـم» کـه در واقـع ظلـم را بـه حیـوانی تشبیه شده کـه کـام و دهـانی بـرای بلعیـدن مظلـوم دارد. اسـتعارهٔ تخییلیـه از آن جـا کـه اسـنادی اسـت کـه بـه غیرانسـان داده مـی‌شـود نمیتوانـد عـاری از تخیـل باشـد؛ «اسـتعارهٔ مکنیـه بـر جمیـع مـذاهب بـدون تخییلیـه نمـی‌باشـد. چـه تخییلیـه قرینـهٔ مکنیـه اسـت و اگـر آن نباشـد معلـوم نمـی‌شـود متکلم در مکنیـه تشـبیهی در نفـس خـود واقـع سـاخته.» (مازنـدرانی: ۲۸۱،۱۳۷۵) بـه عبـارتی دیگـر، اسـتعارهٔ مکنیـه نمـی‌توانـد حاصـل تخیـل گوینـده نباشـد. در نهایـت بـین اسـتعاره مکنیـه و تشـخیص مـی‌تـوان چنـین حکمـی جـاری کـرد: هـر «تشخیصـی اسـتعارهٔ مکنیـه اسـت امـا هـر اسـتعاره مکنیـه‌ای لزومـا تشـخیص نیسـت. اغلـب اسـتعاره‌هـای مکنیـه بـه صـورت اضـافی بـه کـار مـی‌رونـد کـه در دسـتور زبـان بـه آنهـا «اضـافهٔ اسـتعاری» مـی‌گوینـد.» (گلی:۱۳۸۷، ۱٦۳)

بسـیاری اسـتعارهٔ مکنیـه و تخییلیـه را جـدا از هـم معرفـی کـرده‌انـد. جلیـل تجلیـل در کتـاب «معـانی بیـان» خـود اذعـان داشـته اسـتعاره مکنیـه «مسـلما نـوعی اسـناد مجـازی اسـت کـه بـدان رنـگ و حالـت تخیلـی مـی‌دهـد، بـه عبـارت دیگـر اسـتعاره مکنیـه همـان اسـتعاره تخییلیـه اسـت کـه مجـرد از اسـناد در نظـر گرفتـه شده است چنان که برای مثال عبـارت «نفـس بـاد» کـه در شـعر حـافظ (نفـس بـاد صـبا مشـک فشـان خواهـد شد) به عنوان استعارهٔ مکنیه یـاد شـد بـه اعتبـار اینکـه بـه مشـک‌افشـانی برخاسـته اسـتعارهٔ مکنیـه اسـت. «در

این نوع استعاره مشبه را ذکر می‌کنند نه مشبه‌به و آن را در دل و ضمیر جانداری تشبیه می‌سازند و سپس برای آنکه این تخیل به خواننده منتقل شود یکی از صفات یا ملائمات آن جاندار (مستعارمنه) را در کلام ذکر می‌کنند.» (شمیسا : ۱۳۷٤،٦۲). در بعضی کتب استعاره تخیلییه از توابع و فروع استعارهٔ مکنیه دانسته‌اند. (قنبری: ۱۳٦۸،۱۱۱) بنابراین، استعارهٔ مکنیه نه تنها نوعی تشبیه محذوف است، بلکه پایهٔ تجسم معنوی در شعر است؛ زیرا در آن، انسان نه تنها شبیه چیزی می‌شود، بلکه در ضمیر و عاطفهٔ شاعر و در نهایت در ذهن خواننده به آن چیز تبدیل می‌گردد. این تبدیل، گامی فراتر از تشبیه و حتی استعاره معمولی است؛ و همین است که آن را به دروازه تشخیص وارد می‌کند.

عبدالقاهر جرجانی در دلائل الاعجاز شعری از امروالقیس می‌آورد و در زیبایی استعاره می‌گوید: «از اموری که ارزش استعاره را بالا میبرد این است که شاعر جمع میان چند استعاره کند که تا یک شکل استعاره را به شکل دیگر پیوند دهد و معنی تشبیه را کامل کند: « فقلت له لما تمطي بصلبه...و أردف أعجازا و ناء بكلكل» به شب گفتم در آن حال که پا به پا میکرد و کفل‌ها را به دنبال خود می‌کشید و سینهٔ خود را از کفل‌ها دور می‌ساخت (شب طولانی به صبح نزدیک میشد) شاعر برای شب (صُلب) استخوان تیره پشت فرض کرده و شب را به حرکت طویل و شب را به حرکت سریع و قرار داده در حالی که با زحمت تمام خود را با سینه به جلو می‌کشاند. (جرجانی، ۱۲۱:۱۳٦۹) چنان که ملاحظه می‌شود تشخیص در نظر جرجانی می‌تواند آفرینندهٔ زیباترین نمونهٔ استعاره باشد.

صنعت تشخیص وجهی دوگانه دارد. از یک طرف شعر را خیال‌انگیزتر می‌کند و بدین سبب آن را از واقعیت دور می‌کند، از طرف دیگر چون از انسان در فضاسازی کمک‌گرفته، برای خواننده تصویری قابل‌تصورتر می‌سازد. «اگر این کار به دور از هر گونه فضاسازی کلیشه‌ای و تکراری و ملال‌آور انجام شود می‌تواند در تقویت محور معنایی، پیوند میان اجزا و استحکام فرم درونی شعر تاثیر بسزایی داشته باشد.» (شفیعی کدکنی: ۱۳۸۷،۹۷) همین خیال‌انگیزی حاصل از تشابه انسانی باعث می‌شود همذات‌پنداری و درک فضای شعر به تجربه‌های خواننده نزدیک‌تر شود: «وجود صنعت تشخیص مجالی برای دمیدن زندگی و پویندگی در شعر است. تشخیص شعر را مرئی‌تر و جاندارتر می‌کند. «تشخیص جزء ذات ادبیات است و در ادبیات فرقی میان جاندار و بی‌جان نیست. استفاده هنری از تشخیص به شعر حیات و پویایی می‌بخشد. اما این نوع استعاره به کلی با استعاره مبتنی بر تشبیه فرق دارد چون عبارت است از آفرینش و تشخص بخشیدن به عناصر طبیعت و انتقال دادن آنها به دنیای زنده و متحرک.» (ضیف: ۱۳۸۰، ۱۷۲) بنابراین، تشخیص نه تنها صنعتی زیبایی‌شناختی است، بلکه تبدیلی فلسفی در رابطهٔ شعر با واقعیت می‌سراید: در آن، مرز بین جاندار و بی‌جان ناپدید می‌شود و

شعر از تشبیه به تحقق می‌رسد. این تحقق، همان چیزی است که شعر را نه تنها خواندنی، بلکه تجربه‌پذیر می‌کند.

تشخیص از آن جا که صورتی از استعاره است واسطه‌ای را در تشبیه حذف کرده و خیال‌انگیزی صریح‌تری ایجاد کرده است. تشخیص ارتباط مستقیمی با پویایی شعر و دمیدن روح زندگی در آن دارد. تصویر با شگرد تشخیص دیریاب نیست و درک آن زحمت کمتری برای مخاطب دارد و در نتیجه عاطفهٔ او را منفعل می‌سازد. شاعر می‌گوید: «شفق تنوره کشید/ **و دست وحشی باد/ دریچه‌ها را مانند سنج بر هم کوفت**» (نادرپور، ۱۳۸۲:٤٤٦) شاعر نمی‌خواهد بگوید: باد مانند و مثل انسانی است که دریچه‌ها را برهم می‌کوبد. مشهود است ادات تشبیه در شعر او حضور ندارد و استعاره چون شانی جاندار یافته، تخیل خواننده را دچار زحمت کمتری می‌سازد. شاعر باد را دقیقا انسانی می‌داند که دریچه‌ها را بر هم می‌کوبد. «از آنجا که وجه‌شبه در استعاره‌های مختلف از لحاظ درجه دیریابی و میزان تلاش فکری لازم تفاوت دارد، روندهای ذهنی دخیل در خلق آنها نیز متفاوت است. این روندها از یک همبستگی بلافاصل آغاز می‌شوند که دو شیء را در ذهن آفریننده به هم پیوند می‌دهد و به رودهای بسیار پیچیده‌ای پایان می‌پذیرند که با انواع فعالیت‌های ذهنی همراهند.» (ابودیب: ۱۳۷۰، ۹۱) برای خوانندهٔ شعر، تشخیص خیال‌انگیزی آشناتری دارد و او به راحتی آن را در ذهن خود بازسازی می‌کند. ارسطو در فن شعر اظهار می‌دارد شاعر در تقلید و محاکات سه طریق پیش رو دارد اگرچه باید در نظر داشت اتخاذ هر کدام بر زبان اینهمانی واژه با شی نیست و این ابزارها در اختیار شاعر است تا «اشیاء را چنانکه بوده‌اند و هستند تقلید و تصویر کند، یا آنها را باید چنانکه مردم می‌گویند یا به نظر وی چنان می‌آیند تصویر و محاکات کند و یا اینکه آنها را طوری تقلید و محاکات کنند که باید آنطور باشند. از طرف دیگر امور و اشیایی را که شاعر تقلید و محاکات می‌کند بوسیله کلام به تقلید و محاکات آنها می‌پردازد و کلام هم بر کلمات غریبه و مجازها و بسیاری از تغییرات و تصرفات در الفاظ وارد شده‌اند...» (ارسطو:۱۳٤۳، ۱۰۹) از آنجایی که صفات و نسبت‌هایی که در صنعت تشخیص عرضه می‌شود برای انسان آشناتر و قابل تصورتر است امکان دارد شاعرانگی آن مدنظر نباشد اما وجه متمایزش نحوهٔ بیانش است: «قریحه در شعر ارائه چیزی است که غالبا به ذهن خطور کرده اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است.» (دیچز، ۱۳٦۹:۱۵۳) قریحهٔ نادرپور در کنار علاقه او به صنعت تشخیص کنار هم طبیعت و مرگ را برگزیده تا به صورت عناصری پرتکاپو در شعر او نقش ایفا کند. شاعری پر از احساسات که علاقه و توجه خود به اجزای عالم را اینگونه معرفی می‌کند: «هر کسی بودم/ دیوانهٔ جمال جهان بودم/ دلدادهٔ تمامی آفاق/ مشتاق عشقبازی با خاک و باد و آب» (-نادرپور: ۱۳۸۲، ۷۷۲)

۱-۲. پیشینه پژوهش

پیش از این برخی نویسندگان به بررسی صنایع بلاغی در اشعار نادر نادرپور پرداخته اند. برای نمونه مقالۀ: «بررسی ساختار تشبیه در اشعار نادر نادرپور»، که در سال ۱۳۹۲ توسط میری در هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی منتشر شده است. یا مقالۀ: «بررسی سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار نادر نادرپور» که در سال ۱۴۰۰ توسط برزویی و گراوندی در فصلنامۀ زبان و ادب فارسی به انتشار رسیده است. همچنین درخصوص طبیعت در شعر نادرپور نیز در سال ۱۳۹۸ پایان نامه‌ای با عنوان: «طبیعت در اشعار نادر نادرپور با تکیه بر نگاه رمانتیک شاعر» توسط فضلی، حسن‌پور و رضوانیان در دانشگاه مازندران به دفاع و انتشار رسیده است. اما به هر روی تاکنون هیچ پژوهشی درخصوص تشخیص در شعر نادرپور و آن هم با تاکید بر عناصر طبیعی صورت نگرفته بود. از این جهت پژوهش حاضر کاملا نو و تازه به نظر می‌رسد.

۲. بحث و بررسی

نادرپور و تشخیص: انسان‌وارسازی عناصر طبیعی در دفاتر شعری

نادر نادرپور (۲۶ خرداد ۱۳۰۸-۲۱ بهمن ۱۳۷۸) از شاعران برجستۀ معاصر است و آثارش از لحاظ زبان شعری، محتوا و فرم بسیار مورد توجه قرار گرفته است. رمانتیک‌گویی وجه بارز و شاخصۀ شعری اوست. دفترهای شعری نادرپور در نزدیک به ٤٠ سال سروده و در فواصل نزدیکی چاپ شده‌اند، طوری که فاصله هر دفتر با دیگری نهایتا پنج سال است و هر دفتر شعری حاصل دو الی پنج سال سرایش شعری او هستند. ۱۳۳۲-۱۳۲٦ چشم‌ها و دست‌ها، ۱۳۳۳-۱۳۳۱ دختر جام، ۱۳۳۵-۱۳۳٤ شعر انگور، ۱۳۳۵-۱۳۳٤، سرمۀ خورشید ۱۳۳۸-۱۳۳٦، گیاه و سنگ نه آتش ۱۳٤٤-۱۳۳۹، از آسمان تا ریسمان ۱۳٤۹-۱۳٤۵، شام بازپسین ۱۳۳۵-۱۳۵۰، صبح دروغین ۱۳٦۰-۱۳۵٦ و خون و خاکستر ۱۳٦۷-۱۳٦۰.

بررسی دفاتر نادرپور به صورت سلسله‌وار و زمان‌مند سیر تطور اندیشه و احساسات او را نمایان می‌سازد. او در زمانه‌ای زیسته است که اقبال به شعر نوی بی وزن در میان شاعران نوگرا باب شده بود، گرچه او به شعر بی‌وزن علاقه‌ای نشان نداده و در سراسر دفاتر شعری او شعر یا حتی بند بی‌وزنی وجود ندارد. کلمات به صورت مفرد، در شعر نادرپور به نمادی برای انعکاس حالت‌های روحی او بدل شده است. چنانکه در صبح دروغین او دور از وطن است و این دوری با تمام این نمادها در شعر او رخ می‌نماید: «اکنون دراین دیار مسیحایی/ بر آستان غربت خود ایستاده ام/ بر فراز برج کلیساها/ تک تک ستارگان را مصلوب کرده است/ اما فروغی از افق مغرب/ بر آسمان یخ زده میتازد/.../ من شاهد برآمدن آفتاب شب/ در سرزمین دیگر و آفاق دیگرم» (طلوعی از مغرب:۷۸۹) طبیعت و مرگ در شعر نادرپور بیشترین بسامد تکرار را در قامت انسانی دارند . «نادرپور در بیان مضامین شعری و ارائۀ اندیشه‌ها و باورهایش، رویکرد مخصوص به خویش را داشته است بدین معنا که وی با استفاده از

واژه‌ها و ترکیبات و به کارگیری جملات مکنونات ذهنی خویش را بازگو کرده است.» (برزویی، ۱۴۰۰: ۱۰۲)

چارپاره ، صورت شعری محبوب اوست و در آثار او کمتر دفتری وجود دارد که این قالب در آن یافت نشود. چارپاره صورتی تازه پدید در شعر فارسی دورهٔ مشروطه است که در شعر نادرپور که در حدود ۴۰ سال پس از انقلاب مشروطه سروده شده، دیده می‌شود. قالب چارپاره، قالبی نیمه‌سنتی است که از زمان مشروطه و در شعر شاعرانی از جمله نیما مورد اقبال شاعران قرار گرفته است و جزء قالب های تازه پدید شعر فارسی است. «بدین شیوه استفاده از قافیه در شعر کلاسیک کنار گذاشته می‌شود و یا دستخوش تغییراتی نسبتا غیرعادی و ناآشنا می‌گردد. در این شعرها به هر حال دستکاری در صورت چندان نیست که به برهم زدن طول وزن و عدم تساوی وزن مصراع‌ها منجر گردد. دستکاری و تغییر در شیوهٔ استفاده از قافیه بیشتر محسوس است. تغییر نظم شیوهٔ استفاده از قافیه اگرچه قالب‌هایی بیگانه با قالب های سنتی مشهور به وجود می آورد اما به هر حال اصل قافیه‌داری که تابع نظمی متتنی بر تکرار است و در سنت نیز جدا از نوع نظم رعایت می‌شده است، حفظ می‌گردد.» (پورنامداریان:۱۳۸۹،۶۵) وقتی شاعری وزن را همواره در نظر دارد غزل نیز لاجرم جز انتخاب‌های او خواهد بود. این شعرها گاهی به کسانی که به نحوی روی شاعر اثر گذار بوده‌اند تقدیم شده است. این افراد بیشتر در حوزهٔ ادبیات کار کرده اند. نصرت رحمانی و سهراب سپهری شاعرانی معاصر و شناخته‌شده هستند که شعر نادرپور به آنها تقدیم شده است. نام کسانی دیگر نیز دیده می‌شود که چندان شناخته شده نیستند.. مانند شعر «انتظار» در دفتر دختر جام که به شخصی به نام «فرهنگ ارجمند» تقدیم شده است.

تشخیص در شعر نادرپور: آزادی معنایی در خدمت احساس رمانتیک

انتخاب تشخیص در شعر نادرپور جسورانه‌ترین انتخاب او برای شکستن هنجارهای زبان است. صراحتی که در آن فاعل یا صورت واقعه‌ای که دیده می‌شود انسانی و انسان‌وار است. زمانی که نیروبخش واقعه، قوای طبیعی از نوع طبیعت نباشد توصیف واقعه یا امکان توسع تصویرخیال‌انگیز با انتخاب های دیگر از بین می‌رود و تصویر در چهارچوب تصور انسانی محدود می‌شود:

«آه ای عزیز بیخبر از من!/ امشب دل گرفتهٔ دریا/-بایادگارهای خویش-/ در زیر گوش پنجره‌ام می‌تپد هنوز/ دریای موسپید به سر میزند هنوز/ مشت هزار ماتم از یاد رفته را/ مهتاب می‌نویسد بر ماسه های سرد/ شرح هزار ماتم از یادرفته را/ مهتاب می‌نویسد بر ماسه های سرد/ شرح هزار شادی بر باد رفته را/ چشم حباب ها همه از گریهٔ فراق/ آماس می‌کند/ تیغ بنفش ماه/ این چشم های گریان را/ از جای می‌کند» (نادرپور، ۱ ۳۸۲:۴۸۰)

دریا دل دارد. پنجره گوش دارد و می‌شنود. دریا موسپید کرده است. مهتاب قلم به دست گرفته و می‌نویسد. چشم حباب باد کرده است و ماه جیغی بنفش کشیده است. چنان که مشخص است فاعلی مثل انسان ناگریز به وسعت انسانی خویش_ با همه محدودیت‌ها و الزام‌ها_ قادر است به اقداماتی مشخص دست بزند. زمانی که قیدی به این پررنگی در ذهن شاعر حضور دارد، گسترهٔ خیال‌ورزی او در دایره‌ای کوچک محصور می‌شود. دل اگر منسوب به انسان باشد یا می‌تواند تنگ

شود یا بتپد یا بایستد یا بریزد یا برود؛ زیرا در افعال زبان و در چارچوب زبان فارسی انتخاب دیگری در اختیار نیست. مهتاب اگر انسانی باشد بر ماسه‌ها یا می‌تواند بدود یا بپرد یا جست وخیز کند. حباب اگر چشم داشته باشد تنها می‌تواند گریه کند و از شدت این کار ورم کند. ماه اگر جیغ بکشد چه بلایی می‌تواند سر چشم‌ها بیاورد؟ اشکشان را در بیاورد یا ...به نظر می‌رسد چارچوب تشخیص وقتی با قیدهای زبان مواجه شود، ناگزیر تنگناهای بیشتری برای شاعر ایجاد می‌کند.

شاعر به قدرت انسان بیشتر از زیبایی مقهور کننده طبیعت نظر دارد. نادرپور از شاعران رمانتیکی است که به مضامین عاشقانه پرداخته و از پیچیده‌گویی و تعقید دوری می‌کند. رمانتیک‌گویی او بیشتر به این ساده‌سازی زبانی دامن میزند. فکر نادرپور ناگزیر تحت تاثیر زمانه‌ای که در آن زیسته و قوای شعری‌اش را پرورش داده است، قرار دارد.

نهضت رمانتیک، به عنوان واکنشی شدید و عمیق نسبت به سنت‌های عقلانی دوران روشنگری، نه تنها مرزهای هنر و ادبیات را دگرگون کرد، بلکه نگاه انسان به زیبایی، اخلاق و وجود را بازتعریف نمود. در این نهضت، زیبایی دیگر تنها معیاری فرمی یا منطقی نبود، بلکه به عنوان تجربه‌ای درونی، عاطفی و حتی معنوی محسوس می‌شد. رمانتیک‌ها با برجسته‌کردن جنبه‌های غیرعادی، حسی و غیرمنطقیِ زندگی، خود را از قیدِ موازین صرف عقلی و اجتماعی رها کردند و تنها به دنبال معنا در آنچه در در محوطهٔ عادی تجربه قرار می‌گرفت، نبودند.

در این چارچوب، زیبایی‌شناسی نه تنها ابزاری برای ارزش‌گذاری هنری، بلکه پایه‌ای برای اخلاق و رفتار شد. این دیدگاه که «اخلاق رمانتیک‌ها در درجهٔ اول دارای انگیزه‌های زیبایی‌شناسی است» (راسل: ۱۳۸۸، ۵۱۱)، نشان می‌دهد که برای رمانتیک‌ها، درستی و زیبایی دو وجه از یک حقیقت مشترک هستند. تصمیم‌های اخلاقی نه از روی قاعده‌های کلی، بلکه از طریق حسِ زیبایی و تجربهٔ عاطفی شکل می‌گیرند؛ بنابراین، شخصیت‌های رمانتیک اغلب در پی لحظه‌های شگفت، شور و شعفِ غیرمعمول هستند، نه صرفاً تعقیبِ وظیفه یا منفعت.

این تمایل به امر غریب و فراتر از عرف، در محتوای اثرهای ادبی آنان نیز آشکار می‌شود. رمان‌های رمانتیک به فضاهایی تبدیل می‌شوند که در آنها ارواح، قلعه‌های ویران، جادوگران و آخرین نمایندگان خاندان‌های افول‌گراینده، نمادهایی از عمق وجودی و دردهای تاریخی انسان می‌شوند. همان‌طور که راسل اشاره می‌کند، «روحیات رمانتیک‌ها را در رمان‌هایشان بهتر از هر جای دیگری می‌توان مطالعه کرد.» (همان: ۵۱۱). این علاقه به عناصر فراواقعی و مهجور، صرفاً برای جذابیت داستانی نیست، بلکه بیانگر تمایلی عمیق به کشف ابعاد پنهانِ وجود، مقابله با افول و مرگ و زنده نگه‌داشتن حسِ تعجب در برابر جهان است.

بنابراین، رمانتیسم نه تنها یک سبک هنری، بلکه نوعی نگاه جهان‌شناختی است که در آن زیبایی، غم، تخیل و انزوا به معیارهایی برای درک حقیقت تبدیل می‌شوند.

تعهد رمانتیک و چالشِ زبان در استفاده از صنعت تشخیص

به واسطه اشراف نادرپور بر زبان فرانسه و ارتباط با ادبیات جهان (نمونه هایی از ترجمه اشعار فرانسه در کتاب‌های شعر او و به صورت جداگانه وجود دارد.) می‌توان متوجه شد ارتباط و تاثیر ادبیات سایر ملل بر اندیشیدن نادرپور، دور از تصور نیست . این نفوذ، به ویژه از رمانتیسم غربی، شاعر را به سوی بازنماییِ درونیِ جهان سوق داد؛ جهانی که در آن حتی سکوتِ طبیعت نیز باید سخن بگوید و اینجاست که تشخیص، به عنوان ابزاری روان‌تر از استعاره، نقش کلیدی پیدا می‌کند. با این حال روند نوجویی او در شعر به آهستگی پیش می‌تازد چنان که کشف دیالکتیک او برای وابستگی یا گریز از شعر سنتی دشوار به نظر می‌رسد. یک پای او در سنت گرفتار شده و پایی دیگر که هراسان و مردد است به آهستگی تابع شعر زمانه خود قدم برمی‌دارد و بیرون آمدن از این ورطه نیازمند حل تناقضی درونی است: «اما هنوز دست من از لابلای ابر/ مانند مشت بستهٔ گلدستهٔ شهر/ سوی ستاره‌هاست» (نادرپور: ۱۳۸۰، ۳٦۹) این آزادی گرچه، در عمل با محدودیت‌های زبانیِ صنعت تشخیص همراه است: چرا که هر بار که شاعر به «دریا» دل می‌دهد یا از «مهتاب» می‌خواهد بنویسد، در واقع در بستری از افعال انسانیِ پیش‌فرض حرکت می‌کند و این همان تنگناست که نوگراییِ او را نیز مهار می‌کند. آزادی برای نادرپور، معنایی شخصی‌تر از شکستن قالب سنتی دارد: «آزادی در شعر به معنای آزادی در ساختن معناست و ساختن معنا یعنی گسستن قالب.» (احمدی:۱۳۷۰، ٤٦۳) اگرچه گاه تصویرهای شعری او در دفتر سرمهٔ خورشید، شبیه به سایر دفترهای شعری نادرپور، نوعی طبع‌آزمایی در قالب سنتی است: «هوا بارانی و من مست و او مست/ شراب سرخ شیرین در سبو مست/ همه چشم سیاهش سر به سر ناز/ همه زلف درازش مو به مو مست» (نادرپور:۲۷۳، ۱۳۸۲) در کنار این شعر- شعری که از نظر صورت و معنا پیشروست- در همان دفتر نیز مشاهده می‌کنیم: «اندام خون آلود خود را میشناسم:/ اندام من، اندام شمعی واژگون است/کز جنگ با شب، پای تا سر غرق خون است/ هرچند نور صبح را میبینید از دور، هر چند می‌دانید که این نور، از مرگ او دورتر نیست،/ اما درین غم نیز میسوزد که افسوس!/ زان آتش دیرین که دراو شعله می‌زد/ دیگر خبر نیست!/ دیگر اثر نیست!» (نادرپور: ۱۳۸۲، ۲۷۵)

بین سنت و نوگرایی: تأثیرات شعری و موقعیت گذار نادرپور

در بعضی آثار نادرپور می‌توان تاثیر شاعرانی کهن را مشاهده کرد اما این تاثیر در تمام شعرها جلوه‌گر نیست. به نظر می‌رسد عاطفهٔ ذهن و زبان شعری او تحت‌تاثیر شاعران کهنی مانند حافظ قرار گرفته است: «گفتی درآمدند سپیدارهای پیر/ وز جنب و جوش باد خفیفی به ناله‌اند/ یا جست‌وخیز پرهیجان فرشته‌هاست/ کز یک نژاد واحد و از یک سلاله‌اند/ یا رقص بومیان برهمن بود که شب/ در رهگذار باد پریشان کلاله اند.» «نادرپور:٦۰، ۱۳۸۲) که وزن شعر، قافیه، کلمات به کار رفته در آن و حال و هوای کلی‌اش یادآور غزلی از حافظ با چنین بیتی است: «ور کو نکاشت مِهر و ز خوبی گُلی نچید/ در رهگذارِ باد نگهبانِ لاله بود.» یا وقتی نادرپور میگوید: «طمع ز قصهٔ جام جهان نما ببرید/ که چشم مست ترا جام جان نما دانست/هر آنکه ملک جهان را به بوسه ای نفروخت/ حدیث آدم و فردوس را کجا دانست/فدای نرگس شهلای نیم مست تو باد/ هر آنچه عقل تهیدست پربها دانست» (نادرپور:۱۳۸۲، ۲٦٤) غزلی دیگر از حافظ با این بیت را در خاطر خواننده زنده می‌کند: «دلم ز

نرگس ساقی امان نخواست به جان/ چرا که شیوهٔ آن ترک دل سیه دانست» همچنین تصاویر شعری نادرپور از دفتر سرمهٔ خورشید (۱۳۳۸-۱۳۳٦) تغییر می‌کند. کلمات جدید وارد شعر او می‌شوند. در حالی که در آخرین شعر او پیش از این دفتر شعری به نام «جام جهان نما» با معیارهای کلاسیک و تلمیحات آشنا مواجهیم:

به شام زلف تو پیوست صبح طالع خویش/ که تار موی ترا رشتهٔ وفا دانست
دل از امید وصال فرشته رویان ست/ که عشق روی ترا آی خدا دانست
ز جام عشق تو چون بادهٔ نگاه کشید/ سبوی مکیده را خالی از صفا دانست
یادآور این غزل از حافظ است
به کوی میکده هر سالکی که ره دانست/ دری دگر زدن اندیشهٔ تبه دانست

همزمان میتوان ردپایی از زبان و تاثیر شاعران هم‌عصر را نیز در شعر او یافت: «شبی بیدار خواهم شد/ شتاب‌آلود در گودال دستم آب خواهد خورد/هجوم ماهیان تشنه را از یاد خواهم برد» (نادرپور:۱۳۸۲، ۲٦٤) که یادآور تصاویر شعری فروغ فرخزاد از اثر معروفش است: «زمان چه وزنی دارد/ و ماهیان چگونه گوشت های مرا میجوند/ چرا مرا همیشه ته دریا نگه میداری؟» در شعری دیگر، نادرپور شعری با وزن و قافیه و در همان حال و هوای غزل معروف سایه با این مطلع دارد: «امشب به قصهٔ دل من گوش میکنی/فردا مرا چو قصه فراموش میکنی» که صراحتا «سایهٔ مهر» نام دارد و در همان وزن است :«تا جرعه‌ای ز خون دلم نوش میکنی/مستانه عهد خویش فراموش میکنی» (نادرپور:۳۵۳، ۱۳۸۲) شعری که فروغ هم از آن استقبال کرده است: «چون سنگها صدای مرا گوش می‌کنی/ سنگی و ناشنیده فراموش میکنی»

در شعری دیگر که نادرپور در اسفند ۱۳٦۲ در بازگشت از مراسم خاکسپاری سپهری سروده است علاوه بر تضمین‌های بلند او از سپهری، چنین تعلق و علاقه‌ای را مشاهده می‌کنیم: «خواب آشفتهٔ من پایان یافت/ وندر آن ظهر زلال/ از سرخاک تو برمی‌گشتم/ خاک پاکی که تو را در بر داشت/ آسمان مرثیه ای نیلی بود/ دشت رنگ غم و خاکستر داشت/ من ترا دیدم و گریان گشتم/ تو مرا دیدی و خندان بودی» (نادرپور:۱۳۸۲،۸۲۸) این موقعیت گذار میان سنت و نوگرایی، نه تنها در تعامل نادرپور با شاعران پیش از خود آشکار است، بلکه در تحول زیبایی‌شناختی و عاطفی او به ویژه در نحوهٔ بهره‌گیری از تشخیص در دفاتر شعری‌اش نیز به وضوح نمایان می‌شود.

تحلیل دفاتر شعری نادرپور

در چشم‌ها و دست‌ها، اولین تجربهٔ مدون شعری نادرپور، از ۳۰ شعر شاعر، تنها یک شعر وجود دارد که واژهٔ شب در آن به کار نرفته است و در آن یکی باقی‌مانده نیز کلمهٔ قریب «شامگاه» آمده است. «شب در کشتزاران»، «از درون شب» و «شب بیمار» نام سه شعر از این دفتر است و به وضوح تمایل شاعر را به مفهوم تاریکی به نمایش می‌گذارد. در این دفتر، شعری نیست که نادرپور در آن از آرایهٔ تشخیص بهره نگرفته باشد و این جان‌بخشی بیشتر به مفاهیمی محزون و ناامیدکننده مانند مرگ و شب بخشیده شده است. تمام شعرها تقریبا چنین مایه‌هایی فکری‌ای را دنبال می‌کنند. آخرین شعر از

این دفتر شعری پیرنگی ساده دارد. دری است که بسته است و آسمانی سیاه که ستاره‌ای در آن چشمک نمی‌زند. شاعر از چشم خدایان می‌گوید و اینکه این چشم با او حرفی ندارد بنابراین امیدی وجود ندارد:

«آن در گشوده شد/ آن در که بسته بود، زمانی گشوده شد/ اما کسی نبود/ اما در انتظار من آنجا کسی نبود/ شب سخت تیره بود وسیاهی زبان نداشت/ شب تیره بود و روشنی آسمان نداشت/ چشمک نمی‌زد از دل ظلمت ستاره‌ای/ با من نداشت چشم خدایان اشاره‌ای/ آن در که بسته بود، دگر باره بسته بود.» (نادرپور:۱۳۸۲، ۱٦۷)

دفتر بعدی نادرپور ١٤ شعر دارد و دفتری کم‌حجم است. در این دفتر تنها ٤ شعر از ۱۳ شعر از نظر شکلی چارپاره نیستند، هر چند نمی‌توان آن تعداد دیگر را شعری نو با معیارهای مدرن دانست. در دختر جام، امید و انتظار در فضایی تیره چون ستاره‌ای سوسو میزند. شاعر مثل دفتر قبل گرچه ناراضی است، بارقه‌هایی از امید در دلش به وضوح پدیدار است. در این دفتر که شعرهای زیادی هم ندارد، شاعر ۱۰ بار واژه‌های امید و انتظار را به کار برده است. او منتظر دری است که باز شود، اگرچه اذعان دارد آن اندازه غم دامان او را گرفته که اگر دری هم باز شود، توان جدا کردن خود از این قفس را ندارد: «گر بایدم گشود دری را/ وقت است و صبر بیشترم نیست/ خواهم رها کنم قفسم را/ بدبخت من که بال و پری نیست» (دختر جام/ گریز:۲۰۰). امید رهایی در شب با شمردن ستاره‌ها در نور ماه میسر است یعنی قناعت به کمترین امید ممکن: « بس شام ها ستاره شمردم به نور ماه» (دختر جام/ آشنا:١٩٤) آرزویی که شاعر دارد دنبال کردن نشان محبوب است و دارد به دنبال این نشان می‌گردد در حالی که خود امید رسیدن به نتیجهٔ مطلوب را ندارد: «در کوره راه زندگیم جای پای تست/ پایی که بی‌گمان نتوانم به او رسید/ پایی که نقش هر قدمش نقش آرزوست/ کی می‌توانم اینکه به هر آرزو رسید» (دختر جام، بی پناه: ۱۹۲) دختر جام شعرهایی سراسر ناامیدی و تاریکی است. در این دفتر، تشخیص نه تنها ابزار تصویرگری، بلکه نشانه‌ای از تردید درونی شاعر در برابر امیدِ ظاهری است چرا که حتی وقتی از «امید» سخن می‌گوید، آن را شخصیتی غایب و ناکارآمد مجسم می‌سازد. شاعر در این دفتر با زندگی صریح‌تر است. تشخیص در این دفتر آرایه‌ای کم‌شمار است و مشخص نیست چه اتفاقی باعث اتخاذ این رویکرد شده زیرا به وضوح میزان استفاده نادرپور از این صنعت به نسبت دفترهای قبل و بعد کم و کمرنگ می‌شود، به قدری کمرنگ که باید به دشواری آن را یافت و تشخیص داد: «کافی نبود و نیست هزاران سال/ تا بازگوکند:/ آن لحظهٔ گریختهٔ جاودانه را» یا خطاب‌هایی معمول با رنگ و بوی تشخیص که ممکن است در تداول عامه نیز آن را شنید: «ای مرگ، ای سپیده دم دور! بر این شب سیاه فروتاب (دختر جام، سفرکرده:۱۸۵) یا تعبیراتی که استفادهٔ آنها در میان فارسی‌زبانان چنان رایج است که نمی‌تواند محل ابتکار شاعر باشد، مثلا اینکه ساغر لب داشته باشد «یک لحظه چون حباب شراب آمدی به رقص/ وانگاه کف زنان به لب ساغر آمدی» یا نگاه، چون انسانی منتظر باشد «اما نگاه منتظرم بی جواب ماند/ بر من نگاه کرد و نگاهش زمن گذشت» یا اینکه لحظه انسانی تصور شود که از شدت منتظر گذاشتن روح آدمی را بکشد تعبیری که حتی در زبان امروز بسیار می‌شنویم «زین لحظه ها که روح مرا کشتند/ وانگه مرا ز خویش برون راندند»

(انتظار:۱۸۰) تشخیص در چند شعر پایانی نادرپور، حتی همین قدر کم رمق و کمرنگ، وجود ندارد. ملول بودن شاعر از زندگی در شعری نیست که اظهار نشود. واژهٔ «شب» در این دفتر نیز پربسامد است. آخرین شعر این دفتر ترجمه‌ای از قطعه شعری به نام «باغ» است که چنان که در ابتدای آن آمده ترجمهٔ دقیقی از شعر «باغ» اثر جان پرووِر شاعر معاصر فرانسوی است. در این دفتر، تشخیص نه تنها ابزار تصویرگری، بلکه نشانه‌ای از تردید درونی شاعر در برابر امیدِ ظاهری است — چرا که حتی وقتی از «امید» سخن می‌گوید، آن را شخصیتی غایب و ناکارآمد می‌سازد.

دفتر بعدی نادرپور شعر انگور است. دفتری که ۲۳ شعر دارد. در تمام شعرهای این دفتر آرایهٔ تشخیص وجود دارد. تصویرهای این دفتر همچنان تاریک و اندوهناک است: «در دل ظلمت شب، دیوی است/ که به من بسته نگاهش را/ بینم از چاک لب سرخش/ برق دندان سیاهش را/ دهنش برکهٔ بدبویی است/ که در او خون و لجن مرده است/ چشم قی کردهٔ او گویی/ از غضب خون به لب آورده است» (شعرانگور:۲۵۹) در حالی که یکی از زیباترین و ماندگارترین آثار او یعنی «پیکرتراش» در این دفتر است، شعری که بسیاری نادرپور را با آن می‌شناسند. آخرین شعر این دفتر، غزلی است با نام جام جهان‌نما که چنین مطلعی دارد: «دلی که قدر عزیزان آشنا دانست/ چگونه صحبت بیگانگان روا دانست» که یادآور غزلی از حافظ است. حال و هوا و حتی کلمات این غزل مشابه حافظ انتخاب شده است و مرگ اندیشهٔ محوری شاعر است: «بر دل من آرزوی مرگ حرام است/ گرچه به جز مرگ چارهٔ دگرم نیست/ بر سرم ای سرنوشت، کرکس پیری است/ طعمهٔ او غیر پارهٔ جگرم نیست» (شعر انگور: ۲۳۱) نادرپور قصیده سرا یا غزل سرا نیست، شکل مطلوب و منتج برای سرایش شعری او چارپاره است. در شعر انگور که حاصل یک سال شاعری نادرپور است ۲۲ شعر وجود دارد که اکثر آنها چارپاره‌اند. این مضامین بعضا با کلماتی مشابه به تصویر کشیده شده‌اند که صریح‌ترین شکل نمایش اینهمانی است. «کثرت واژگان غیرانتزاعی، نشان از آن دارد که نادرپور در پی ساده کردن تصاویر خویش است.» (برزوئی:۱۴۰۰،۹۹۹)

دفتر بعدی نادرپور، سرمهٔ خورشید است و اگر از واژه‌هایی مثل گرما و نور و مترادف‌های آن ها صرف نظر کنیم در ۴۰ شعر این دفتر، کلمات خورشید و آفتاب ۲۰ بار تکرار شده‌اند. تصاویر این دفتر پرتکاپوتر و تازه‌تر انتخاب شده است. « یک شب که باد سم به زمین کوفت/ وزیال او شراره فرو می‌ریخت» (سرمهٔ خورشید:۲۷۰) همچنان او به ترس هیبتی انسانی می‌دهد: «شب‌ها که پرپر میزند شمع/ در زیر بار اشک های مردهٔ خویش/ در شیشهٔ در، نقش خود را می‌شناسم:/ پیری که باری می‌کشد بر گردهٔ خویش» (آیینهٔ دق:۲۷۵) شاعری که هنوز پر از واهمه است و شعرش پر از تصویر و صداست: «اما درون سینهٔ من بیم خفته است/ کز اوج قله های غرور آردَم به زیر/ یک روز، روح کوه که وابستهٔ من است/ فریاد میزند که مرو! تیر! تیر، تیر!» (بیم سیمرغ:۲۸۱) عاطفهٔ شعری نادرپور در این دفتر با تشخیص های بدیع نمایان است: «دریا به روی سینهٔ ساحل خزیده مست/ در بازوان فشرده تنی کامیاب را/ بر ماسه های نرم طلایی چکیده ماه/ پرکرده جای پای تر آفتاب را (نیشخند: ۲۸۴) همچنان آرایهٔ تشخیص‌در این دفتر پرتعداد است و شعری دیده نمی‌شود که در آن تشخیص وجود

نداشته نباشد. بیشترین مفاهیم جان داده شده مظاهر طبیعت هستند. «گویی صدای پای تو نزدیک است/ پیموده سنگفرش خیابان را/ آورده باد تازه نفس از دور/ بوی بنفشه‌های بیابان را...»(برف:۲۸۸)چنان که در این میان امیدی اگر بدمد، امیدی است که از همزیستی با طبیعت حاصل می‌شود «تو پیشانی کوهساران صبحی/ که تاجی است از خندهٔ آفتابت/ تو گهوارهٔ شاخساران مستی/ که هر دم نسیمی دهد پیچ و تابت» (تیغ دوسر:۲۹۹) ذهن او در این دفتر شروع به ابداع صحنه‌های تازه می‌کند، در این دفتر، تشخیص دیگر فقط برای توصیف غم به‌کار نمی‌رود، بلکه به ابزاری برای ایجاد دیالوگ میان شاعر و طبیعت تبدیل می‌شود، گویی طبیعت هم‌گفتگویی فعال و هم‌رنج در زندگی اوست شاعر خودش را ابری تصور می‌کند که از گریه پر است و این حالت باعث شده که تا ابد حسرت دیدار خورشید را در دل داشته باشد: «ای که درخلوت من بوی تو پیجیده هنوز/ یاد شیرین تو تا مرگ هماغوشم باد/ ابر تاریکم و از گریهٔ اندوه پرم/ حسرت دیدن خورشید فراموشم باد! (گریه:۲۹٦) پیشرفت تصاویر و زبان شاعر باعث شده گاهی تصور آن چه منظور نظر شاعر است برای مخاطب دشوار باشد، به زبان دیگر ابهام به عنوان شاخصه‌ای از شعر، خود را عرضه می‌کند: «شب چون گلی سیاه پرافشانده در فضا/ باران ریزریز/ عطر اقاقیا/ بر بازوان چرب خیابان روبرو » (میدان:۳۰۳) تصاویر این دفتر با دفاتر پیشین متفاوت است و جهشی در این ساحت مشهود است. گویی امیدی به زندگی شاعر تابیده شده است. زندگی در این دفتر در هر بیت نمایان است. عناصر طبیعی در سرمهٔ خورشید خودمختار به پا خاسته‌اند و به او انگیزه بخشیده‌اند؛ گرچه شاعر می‌گوید که این درد بوده است و وجود داشته که به او زندگی داده است: « من باد نیستم/ اما همیشه تشنهٔ فریاد بوده‌ام/ دیوار نیستم/ اما اسیر پنجهٔ بیداد بوده ام/ نقشی درون آینهٔ سرد نیستم/ زیرا هر آنچه هستم بی درد نیستم.» (سرمهٔ خورشید، ستارهٔ دور:۳۰۵) تخیل شاعر در سرمه خورشید درخشان‌تر است. هر صفحه ای که ورق می‌زنیم آرایهٔ تشخیص وجود دارد: «اندام خون آلود خود را میشناسم/ اندام من اندام شمعی واژگون است/ کز جنگ با شب، پای تا سر غرق خون است» (سرمهٔ خورشید، آینهٔ دق: ۳۷۵)

گیاه و سنگ نه آتش دفتر شعری بعدی نادرپور است، پرشعرترین دفتر شعری او با ۵۰ شعر. از این پنجاه شعر تنها حدود ۲۰ شعر هستند که نامی از خورشید و آفتاب در آن ها نیامده است. در این دفتر طبیعت حضوری زنده و فعال دارند. نه تنها طبیعت جنبشی انسانی دارد، گویی شاعر همه چیز حتی عناصر جهان مدرن را در حال روندگی و پوییدن می‌بیند : «کم کم قطار سینه‌کشان و نفس زنان/ خود را به انتهای خیابان رسانده بود» (از دریچهٔ قطار: ٤۹۳) در این دفتر، تشخیص دیگر فقط برای نمایش غم به‌کار نمی‌رود، بلکه به ابزاری برای ایجاد دیالوگ میان شاعر و طبیعت تبدیل می‌شود. گویی طبیعت هم‌گفتگویی فعال و هم‌رنج در زندگی اوست.

از آسمان تا ریسمان دفتر بعدی شاعر است. در این شعر دیگر «آفتاب مسیحای روشنایی نیست» (از آسمان تا ریسمان:٤۹۹) از ۳۳ شعر نادرپور واژهٔ خورشید کمتر از ۵ بار به کار رفته است. شاعر در میانهٔ راه است و نگاهش به همه چیز در حال تغییر است. «پیرمردی که در آن سوی درختان خزان دیده قدم میزد/ روح چهل سالگی من بود» (از زمین ای گور ، ای مادر!:٥۰٤) عناصر طبیعت در این دفتر

هنـوز روح شـاعر را مـی‌نوازنـد و شـاعر هنـوز بـا آنهـا سـخن مـی‌گویـد: «درخـت شـیفته در بـاروی نیسـم آویخت/ من از درخت شکایت به روستا بـردم. بـه روسـتا گفـتم چـرا درخـت بـا خـاک دوسـتی نـدارد/ دل از نسیم ربوده اسـت و همـنفس بـا اوسـت/ بـه خنـده گفـت رفیـق! درخـت بـوی بهـار از نسـیم مـی‌شـنود/ ولـی نسیم، نسیم،/ همیشه بوی غریب هزار کس با اوست» (سفری در سحر:۵۳۲)

شام بازپسین دفتـر شـعر بعـدی اوسـت کـه حاصـل ۵ سـال سـرودن شـعر نـادرپور اسـت و پنجـاه شـعر دارد. در ایـن دفتـر، تشـخیص نـه تنهـا احساسـات شـاعر را مجسـم مـی‌کنـد، بلکـه نشـانه‌ای از پـذیرشِ وجـودی است ، شب، خورشید، و طبیعت، همگی به همراه او به سوی پایان حرکت می‌کنند.

در تمام شعرهای این دفتـر یعنـی شـام بازپسـین، آرایـهٔ تشـخیص بـه کـار رفتـه اسـت. عنـوان ایـن دفتـر نشـان می‌دهد این باید آخرین شب او باشد گرچـه هنـوز در ایـن دفتـر روزهـا، شـبی بلنـد اسـت و مـی‌تـوان در آن بـا قامت باد، سر به درختان کوچـه کوبیـد: «تمـام شـب را در کوچـه باغهـا گشـتم:../ کـلاف ابـر پریشـان بـود/ و مـن کـلاف سـراندرگم جهـان بـودم/ چـو بـاد سـر بـه درختـان کوچـه کوبیـدم» (صـدایی در شـب: ٦٠٨) نادرپور در این دفتر شعری دارد به نـام در شـب قطبـی _منطقـه‌ای کـه بـه نظـر مـی‌رسـد در دنیـای واقـع هـیچ طلوعی نداشته باشد- و نـادرپور درآن سـرخ پوسـتی را مـورد خطـاب قـرار مـی‌دهـد و مـی‌گویـد: « ای سـرخ پوست در شب قطبی چگونه‌ای/ آیـا سـکوت ایـن شـب ظلمـانی/ چشـم تـو را بـه خـواب گـران بـرده اسـت؟» (دعایی در طلوع: ٦٣٩) اگر مطالعـه زنـدگی شـاعر در شـعرهایش ممکـن باشـد، زنـدگی نـادرپور از آغـاز تـا انجام، حتی ایـن دفتـر کـه شـب بازپسـین اسـت، شـبی در تـاریکی اسـت: « شـبها کـه روی بـالکن کوچـک/ بـر بسـتر سـپیدم میغلـتم/ در چشـمم آسـمان چـه سـیاه اسـت» (شـبهایی در تـاریکی:٦٠٥) او بـه خـود تلنگری می‌زند و می‌گوید تـا بـه حـال بـا شـب خـوب تـا نکـرده و اگـر انـدک امیـدی در او پدیـد آمـده همانـا که انتقـام شـب اسـت: «شـب را همیشـه دشـمن خـود میشـناختی/ امـا بـه نیمـروز میانسـالی/ مغـز تـرا سـتاره مسخر کرد/ این انتقـام شـب بـود، ایـن انتقـام بـود» (چراغـی در شـب دریـا: ٦٤٨) غـم نـادرپور واقـع‌گـراتـر شده و او می‌تواند در این غـم عمیـق انسـانی، امیـدهایی تـازه را دنبـال کنـد: « بـا مـن بگـو ای نـازنین موسـپید من!/ آیا خزان عمر کوتاه اسـت؟/ ای یـاد تـو زیبـاتر از بـیم و امیـد من/آیـا بهـاری تـازه در راه اسـت؟» (آهنـگ خزانـی:٥٩٤)گذشـت عمـر، شـبی اسـت کـه نـادرپور آن راپذیرفتـه و بـا او کنـار آمـده اسـت و درانتظـار ایـن است که حتی در خواب دری به صبح بـاز شـود، امیـدی کـه از نـام شـعر پیداسـت بـاورش نـدارد: «شـب هـا که بر حریق افق بـاد مـی‌وزد/ خـاموش مـی‌نشـینم، چـون بـرف زیـر مـاه/ .../ از خـواب مـن دری بـه افـق بـاز می‌شود» (دری به جنون: ٥٩) در این دفتر شاعر چنـد بـار التفـاتی بـه حـافظ داشـته و غـزل هـایی بـا نظـر بـه اشعار او سـروده اسـت. بـا اینکـه در مجمـوع نـادرپور بـه عناصـر فرهنـگ ایرانـی چنـدان اهتمـامی نـدارد. در شـعری از دفتـر زمـین و زمـان کـه عناصـری از شـاهنامه در آن مشـهود اسـت، مـی‌گویـد: «ای قلـهٔ شـگرف/ ای گـور بـی‌نشـانهٔ جمشـید تیـره‌روز/ ای صـخرهٔ عقوبـت ضـحاک تیـره جـان!/ ای کـوه، ای تهمـتن، ای جنگجوی پیر/ ای آنکه خـود بـه چـاه بـرادر فـرو شـدی/ امـا کـلاه سـروری خسـروانه را/ در لحظـه سـقوط/ از تنگنای چـاه رسـاندی بـه کهکشـان» (خطبـه‌ای زمسـتانی: ٩١٤) و در همـین دفتـر شـعری وجـود دارد بـا نـام «اسب، هواپیمـا، رودکـی و مـن..» کـه تضـمینی از یکـی از شـعرهای معـروف رودکـی در آن دیـده مـی‌شـود:

«آب جیحون با همه پهناش/ خنگ ما را تا میان آید همی» (اسب، هواپیما، رودکی و من...:٦١٩) در دفتر صبح دروغین نیز اشاره‌ای گذارا به «ملامتیان» دارد که فرقه ای صوفی است: «نام تو راز چیرگی حق بود/ بر ادعای مصلحت باطل/ اما تو از «ملامتیان» بودی» (نامه ای به نصرت رحمانی: ۷۵۲) در این دفتر چهارپاره با تغییر شکل‌هایی در تعداد ابیات رخ می‌نمایاند؛ طوری که شاید درست‌تر باشد نام چارپاره را نداشته باشد؛ صورت‌هایی که وزن دارد اما بندهای شعری طرح ظاهری چارپاره را ندارد: «زمین زمین تر است امشب/ هوا، هوای زمستانی/ دلی به ظلمت شب دارم/ غمی به وسعت ویرانی:/ کسم به در نزند انگشت/ جز این درخت پریشان حال/ که سرنوشت مرا دارد:/شب برهنگی‌اش از پیش/ خزان پیری‌اش از دنبال» (خانه‌تکانی: ٦٦١) که یادآور مصرع هایی است که نیما بر همین قالب شعری اضافه می‌کرد. شاعر در این دفتر نیز طبیعت را جزء مهمی در ایجاد آرایهٔ تشخیص می‌داند.: «ولی درخت که سرسبزی اش درخشان بود/ ز پشت پنجره با سرزنش به من نگریست/ من از برهنگی آن نگاه لرزیدم/ سپیده پاکترین گریه را به من بخشید.» (بامدادی:۵۷۷) یا خورشید که در شعر او نقشی یگانه و فعال دارد: « وگرنه آه چرا در شبی چنین تاریک/ مرا به رجعت خورشید باور است هنوز؟» (شام بازپسین: ۵۷۹) در شعر نادرپور اجزای ساکت طبیعت برای تداوم حیات سخن می‌گویند: «از بیم نیستی سخن آغاز می‌کنم/ کاهم که در برابر آتش نشسته ام/ خاکم که گردباد به گردون کشد مرا» (نیزه ای در هوا:۵۸۰) او هم با طبیعت سخن می‌گوید تا زنده باشد: « می‌گفتم ای درخت!/ می‌گفت: جان من/ می‌گفتم آشیان بهاری/ می‌گفت اگر بیاید، آری» (رازی میان من:۵۸۲) و او هنوز و همچنان از خورشید یار دیرین خود با هیبت انسانی‌اش یاد می‌کند: « خورشید، پای سوخته‌اش/ در آب ها، ساکن می‌شود» (پیش از غروب: ۵۸۵) و باد کتاب سبز طبیعت را تفسیر می‌کند: «بادی، کتاب سبز درختان را/ تفسیر می‌کرد» (خورشید واژگون: ٥٨٦) در این دفتر، تشخیص نه تنها احساسات شاعر را مجسم می‌کند، بلکه نشانه‌ای از پذیرشِ وجودی آنها در همراهی او است — شب، خورشید، و طبیعت، همگی به همراه او به سوی پایان حرکت می‌کنند.

پس از شام بازپسین، صبح دروغین نام دفتر شعر بعدی نادرپور است و ۲۵ شعر دارد. در تمام شعرهای این دفتر نیز آرایهٔ تشخیص به چشم می‌خورد. در این دفتر نیز خورشید مدام در قامت تشخیص رخ می‌نماید چنان که گویی از نظر نادرپور محوناشدنی است: «خورشید هم که تیرش بر سنگ خورده است/ چون من مشوش است» (کیفر:۷۹۸) «خورشید ظهر را/ با ذره‌بین به روی ملخ خیره کرده بود.» (دورنما: ۷۹۵) بینش شاعر در این دفتر عمیق‌تر و فلسفی‌تر شده و با اینکه مذهب و به کار بردن عناصر دینی هیچ‌گاه دغدغه غالب ذهن او نبوده است؛ در این دفتر چنین اشعاری می‌بینیم: «آه ای برادران!/ توحید از دوگانگی آغاز می‌شود/ آری، دو گانگی/ یعنی به غیر خویشتن کسی را شناختن/ خود را ز هر که جز او بیگانه ساختن/ آنگه به او رسیدن در جاودانگی.../ (دو یعنی یک: ۷۳۸) بلندترین شعر نادرپور که نامه‌ای به نصرت رحمانی است در این دفتر است. در این دفتر شاعر یاد حافظ را زنده میدارد: «بهشت عدن اگر خواهی بیا یکسر به میخانه/ که از پای خمت یکسر به حوض کوثر اندازیم.» (خوابی به بیداری:٧٤٠). «به آغوش زمان برگشت و من با گریه خندیدم/ من آن شب حافظ جاوید را در خواب خوش دیدم» (همان)

خون و خاکستر دفتر شعر بعدی نادرپور است که در سه سال سروده شده و تنها ۱۳ شعر دارد. حسرت و غربت درونمایهٔ این دفتر است و فرم و محتوای این دفتر مانند سایر دفاتر شعری نادرپور است. شاعر در ایران نیست و در سرزمین دیگری زندگی می‌کند و علاوه بر غم‌هایی که همیشه در شعرهایش پدیدار بود اینجا برای وطنش هم دلتنگ است و به فکر گرمای سرزمین و خانهٔ خود افتاده است: « پنداشتم که چشمه اگر خفته در چمن/ آیینه‌ای است عاشق دیدار آفتاب» (قاب عکس:۸۵۵)

آخرین دفتر شعر نادرپور در غربت، زمین و زمان است. نادرپور به وضوح در این دفتر در انتظار مرگ شعر می‌سراید و شاعری است سراسر غربت و حسرت و خاطره. او حال در خود و در صنع تفرج می‌کند و چیزی نمیابد: «من «رفته» و «آینده» را یکسرتهی دیدم/ وینک، «برون» را چون «درون» ویرانه می‌بنم.» (کاخ کاغذین:۹۱۲) او حین تفتیش خاطراتش طبیعت را همچون گذشته زنده می‌کند تا پاسخگوی سوال هایش باشند: « اما من از معاشقهٔ ماه با درخت/ حس می‌کنم که نوبت دیدار می‌رسد» (زمین و زمان: ۸۷۷) خورشید در این دفتر در خدمت نیستی شاعر است: «من در غروب سرد جهان ایستاده‌ام/ خورشید سرخ شامگاهان سایهٔ مرا/ از زیر پای ظهر، به تدریج و احتیاط/ بیرون کشیده است و به من باز داده است» (مردی با دو سایه: ۹۲٦) از آنجا که خورشید لحظه‌ای از نظر او محو نمی‌شود، ماه هم در این دفتر نقابیست که خورشید را به چهره زده: «ماه در قعر افق/ چون نقابی است که خورشید به صورت زده است» (صدای پا:۸۹۹) و عاقبتی چون او دارد: «خورشید پیر در تب سوزندهٔ جنون/ از قله عظیم‌ترین آسمان خراش/ خود را به روی صخرهٔ دریا فکند و کشت» (شب آمریکایی:۹٤۲) و «چنان ماه را در شبش مرده دیدم/ که گفتم طعامی است در خورد کرکس» (از اهرمن تا تهمتن: ۸۸۹)

همان‌گونه که در بخش‌های پیشین نشان داده شد، «تشخیص» به عنوان یکی از آرایه‌های بلاغی کلیدی در شعر نادرپور، به ویژه در دفاتر مختلف شعری او، نقش چشمگیری در تجسم احساسات، تقویت تصویرانگاری و انسان‌وار کردن عناصر غیرانسانی دارد. بررسی دفاتر شعری نادرپور نشان می‌دهد که این آرایه در قالب‌های متنوعی در متون شعری او حضور دارد و اغلب به عنصرهایی چون شب، باد، خورشید، ماه، درخت و مرگ جنبه‌های انسانی نسبت داده می‌شود.

تشخیص به عنوان تجسم وجودی در شعر نادرپور

در ادامه، به چند نمونه از شعرهای نادرپور که در آنها آرایهٔ «تشخیص» در قامت عناصر طبیعی به کار رفته اند، دیده می‌شود. این نمونه‌ها از دفاتر مختلف شعری نادرپور انتخاب شده‌اند و نشان‌دهندهٔ گسترهٔ کاربرد این آرایه در شعر او هستند.

برف

برف، در این بیت، نه نمادی از پاکی، بلکه جسمی است که بوی بهار را نابود می‌کند:

کوبیده برف زیر لگدهایش/ بوی بنفشه های بهاران را (نادرپور، ۱۳۸۲:۲۸۷)

برف، اینجا، یک پدیدهٔ سرد و بی‌جان نیست؛ بلکه جسمی است که در زیر پایش، حافظه گرمِ بهار را فشرده و نگه می‌دارد. این تشخیص است: برف، نه به‌خاطر نمادِ پاکی، بلکه به‌خاطر آشفتگیِ حسیِ شاعر که در سردی، بوی گرم را می‌آورد انسان‌وار شده است.

آسمان

آسمان، در اینجا، نمادِ بی‌نهایت نیست؛ بلکه موجودی است که بر سر مزار خاک گریه سر می‌دهد:

آسمان امشب ندارد ماه/ بعض باران در گلوی اوست (نادرپور، ۱۳۸۲:۳۳٤)

آسمان گریهٔ مستانه کند بر سر خاک/ بینوا من که در این گریهٔ من، مستی نیست (نادرپور:۱۳۸۲، ۲۰۵)

شاعر، آسمان را نه به‌عنوان نمادِ غم، بلکه به‌عنوان جسمی که دردش را نمی‌تواند بیان کند اما بر سرمزار گریه می‌کند، می‌بیند.

خورشید / آفتاب

چنانکه پیداست خورشید در شعر نادرپور حضوری فعال دارد و نقش های متنوعی را می‌پذیرد:

به ناخن میخراشید آسمان را پنجهٔ خورشید/ سرانگشتان خون آلود را در خاک میمالید (نادرپور:۱۳۸۲، ۳۷۳)

بر ماسه های نرم طلایی چکیده ماه/ پر کرده جای پای تر آفتاب را (نادرپور:۱۳۸۲، ۲۸۷)

سیمرغ بوسه های کبودم که آفتاب/ هر بامداد بوسه نشاند به بال من (نادرپور:۱۳۸۲، ۲۷۹)

تو میرفتی و خورشید شبانگاهی/ به دنبال تو عالم را رها میکرد (نادرپور:۱۳۸۲، ۲٤٤)

خورشید سرخ شامگاهان سایهٔ مرا/ از زیر پای ظهر به تدریج و احتیاط/ بیرون کشیده است و به من باز داده است (نادرپور: ۱۳۸۲، ۹۲٦)

تا کی برآید از دل تاریکی/ چشمان روشنی‌زدهٔ خورشید (نادرپور:۱۳۸۲، ۱۱۷)

در جام های کوچک چشمان او هنوز/ اشکی پدید نیست/ جز اشک آفتاب (نادرپور: ۱۳۸۲، ۳۷)

زمین گرم است از باران خون آلود، امروز/زمین از اشک خون‌آلودهٔ خورشید سیراب است. (نادرپور: ۱۳۸۲، ٤۰۹)

خورشید سرخ شامگاهان، سایهٔ مرا/از زیر پای ظهر- به تدریج و احتیاط-/ بیرون کشیده است و به من باز داده است (نادرپور، ۱۳۸۲:۹۲٦)

بر ماسه های نرم طلایی چکیده ماه/ پر کرده جای پای تر آفتاب را (نادرپور:۱۳۸۲، ۲۸٤)

خورشید، در اینجا، دستی است که ناخن‌هایش آسمان را می‌خرد، سایه‌ای است که با احتیاط از زیر پای ظهر بیرون می‌کشد، و اشکی است که در چشمان دیگری نهفته است. این، تشخیص است: شاعر، خورشید را نه به‌عنوان نمادِ امید، بلکه به‌عنوان نیرویی فیزیکیِ دردناک و پنهان، تجربه می‌کند.

ماه / مهتاب

ماه، در اینجا، نمادِ زیبایی نیست؛ بلکه چیزی است که در شکوه تمامیت، از نیمه شکسته می‌شود و بر جنازه‌اش کرباس پیچیده شده:

کسم به شیشه نکوبد مشت/ به غیر ماه سراسیمه/ که در شکوه تمامیت/ شکسته می‌شود از نیمه (نادرپور:۱۳۸۲، ٦٦٢)

مهتاب رو به ساحل مغرب نهاده بود/ در خلوت اطاق به جز من کسی نبود (نادرپور، ۱۳۸۲ :۳۰۱)

کودکم در خواب میخندید/ از تبسم های او مهتاب میخندید

(نادرپور، ۱۳۸۲ :۲۹۱)

دربن سرداب میگرفت به میخی/ ماه بدینسان کلاف وا شده میبافت

(نادرپور:۱۳۸۲،۷۸)

ماه بالای سرم مرده‌ست/ ابر پیچیده بر او کرباس

(نادرپور:۱۳۸۲، ٢٦١)

ماه، در اینجا، نیمه‌شکسته است، مرده است، با تبسم کودک می‌خندد و کلافی واشده را می‌بافد. این تشخیص است: ماه، نه به‌خاطر نمادِ رحمت یا زیبایی، بلکه به‌خاطر تکرارِ شکستِ درونیِ شاعر، انسان‌وار شده است.

دریا

دریا، در اینجا، نمادِ بی‌نهایت نیست؛ بلکه موجودی است که مست است و ناله می‌کند:

دریا به روی سینهٔ ساحل خزیده مست/ در بازوان فشرده تنی کامیاب را (نادرپور، ۱۳۸۲:۲۸٤)

دریای پیر، کف به لب آورد و ناله کرد/ شب ناله را شنید و به بالین او شتافت (نادرپور، ۱۳۸۲ :۳۲۳)

دریا، اینجا، مست است، پیر است، و ناله می‌کند. این تشخیص است: شاعر، دریا را نه به‌عنوان نمادِی از بی‌آرامی، بلکه به‌عنوان جسمی انسان‌وار که دردش را پنهان نمی‌کند، می‌بیند و انگار این ناله، نالهٔ خودش است.

باد

باد، در اینجا، نمادِ تغییر نیست؛ بلکه وجودی است که نفسش را از دست داده و صدا را جایگزین کرده است:

باد صبح از بستر نرم چمن برخاست/ کوه پیشانی به تاج آفتاب آراست (نادرپور، ۱۳۸۲ :۳٤٥)

غافل، که باد نیز عنان شکیب خویش/ دیریست کز نهیب غم از دست داده‌است (نادرپور، ۱۳۸۲ :۳۰٥)

باد در شهر تهی میریخت/ بوی شب های بیابان را (نادرپور:۱۳۸۲، ۳۳۲)

باد شب از زیر طاق سبز درختان/ سینه کشان در رسید و غمزده مالید (نادرپور، ۱۳۸۲:۷٦)

یک شب که باد، سم به زمین میکوفت/ وز یال او شراره فرومیریخت (نادرپور، ۱۳۸۲:۲۷۰)

وقتی که باد سرد زمستانی/ سرپنجه های دختر چوپان را/ حنا میبست
(نادرپور:۱۳۸۲، ۸٤۲)

اکنـون همـان زلال کـه آب اسـت یـا زمـان/ در جـوی هـای محکـم سـیمانی/از سـرزمین غربـت مـا سالخوردگان/ چون برق میگریزد و چون باد میرود (نادرپور:۱۳۸۲، ۹٤۰)

موی پریشان او ز شیطنت باد/ یک نفس آرامش و قرار نمیافت (نـــــــــــــادرپور:۱۳۸۲، ۷۸)

باد دهان از سرود خویش تهی کرد/ آنچه در این سرزمین نبود، صدا بود (نادرپور:۱۳۸۲، ۲۸۲)

بـاد، در اینجـا، عنـان شـکیب را از دسـت داده، دهـانش از سـرود تهـی شـده، و صـدا جـایگزینِ آنچـه نبـوده اسـت، شـده در حقیقـت ایـن تشـخیص اسـت: شـاعر، بـاد را نـه بـه‌عنوان نیـروی طبیعـی، بلکـه بـه‌عنوان وجودی که از خودش گریخته و تنها صدایش باقی مانده، می‌بیند.

درخت

درخـت، در اینجـا، نمـادِ مقاومـت و پایـداری نیسـت؛ بلکـه موجـودی اسـت کـه دردش را می‌خوانـد، پشـت شاعر می‌ایستد و خورشید را در دست می‌گیرد:

درختان، سینه‌ها بر هم فشردند/ نفس منجمد شد در گلوها (نادرپور، ۱۳۸۲:۷۱)

گاه کف میرد به تنهایی درختی/ باد می آمد به قصد گوشمالش (نادرپور، ۱۳۸۲:۱۰۰)

درخت از درد می‌نالید و میخواند/ به گوشم داستان تیره بختان (نادرپور، ۱۳۸۲:۷۲)

چون مشـت خشـمگین و گـره خـوردهٔ درخـت/ خورشـید را میـان دو دسـتم گرفتـه‌ام/ خورشـید در مـن اسـت/ در من اجاق معجزهٔ روز، روشن است (نادرپور:۱۳۸۲، ۳۷۰)

چون هراسان به عقب مینگرم/ هیچ کس نیست به جز باد و درخت (۱۳۸۲:۸۹۸)

بر گـرد مـن گـروه عظـیم درخـت‌هـا/ از هـول سـوختن/ اندیشـهٔ فـرار بـه سـر داشـتند و پـای/ در انقیـاد خـاک (نادرپور:۱۳۸۲، ۹۳۱)

چشمان پاک جوی پر از آب است/ مژگان سبز کاج پر از برف است (نادرپور، ۱۳۸۲:۲۸۷)

درخـت، اینجـا، نالـه مـی‌کنـد، خورشـید را در دسـت می‌گیـرد، و از هـول سـوختن فـرار مـی‌کنـد. ایـن تشخیص است: شـاعر، درخـت را نـه بـه‌عنوان نمـادِ زنـدگی، بلکـه بـه‌عنوان جسـمی کـه دردش را می‌شـنود و خورشید را در خود می‌آورد، می‌بیند و این، انسان‌وار کردنِ عینیت است.

باران

باران، در اینجا، نمادِ تصفیه نیست؛ بلکه پنجهٔ سردی است که بر شیشه می‌زند:

باران دوباره کوفتن آغاز کرده بود/ بر شیشه‌های پنجرهٔ کوچک اتاق (نادرپور:۱۳۸۲، ۳۸۳)

تلنگر میزند بر شیشه‌ها سرپنجهٔ باران/نسیم سرد میخندد به غوغای خیابان ها (نادرپور:۱۳۸۲، ۳۸۳)

باران، اینجا، سرپنجه‌ای اسـت کـه بـر شیشـه می‌زنـد، و نسـیم می‌خنـدد. ایـن تشـخیص اسـت: شـاعر، بـاران را نه به‌عنوان نمـادِ رحمـت، بلکـه بـه‌عنوان صـوتی فیزیکـیِ سـرد و تکـراری، تجربـه مـی‌کنـد و ایـن تجربـه، خودش آغاز ماجرایی است.

کوه

کوه، در اینجا، نمادِ استقامت نیست؛ بلکه خود شاعر است که به شکل درآمده است:

من کوهم و من سینهٔ سوزان کویرم/ از هم بشکافید دلم را و سرم را (نادرپور، ۱۳۸۲: ۳۰۹)

این تشخیص است: شاعر، خود را در کوه می‌بیند، نه به‌عنوان نماد، بلکه به‌عنوان هستیِ یکسان. کوه، اینجا، همان شاعر است که دردش را به شکل سنگ و آتش تبدیل کرده است.

در کنار این مظاهر زنده و ملموس طبیعت شب، در اینجا، نمادِ تاریکی نیست؛ بلکه وجودی است که می‌گذرد، می‌میرد و نور را می‌رباید، اگرچه، شب و مرگ در نظر شاعر موقعیتی ویژه‌تر دارند.

شب

شب می‌رسد به نیمه و رو می‌کند به صبح/ در کلبه جز صدای نفس های شاد نیست (نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۸٦)

شب همچو آبی از سر این برگ ها گذشت/هر برگ، همچو پنجهٔ دستی بریده بود(نادرپور، ۱۳۸۲: ۳۲۸)

شب بی ماه در گل دست و پا میزد/ زمین و آسمان در خواب راحت بود (نادرپور: ۱۳۸۲، ۲٤٦)

شب ها گریختند و تو چون بادهای سرد/ همراه با سیاهی شب ها گریخت(نادرپور: ۱۳۸۲، ۱٥٤)

صدایی نرمتر از بانگ پرها/ برد بادی در آن خاموشی شب (نادرپور، ۱۳۸۲: ٦٦)

در شبی مانند من اندوهگین/آتشی از خانهٔ زیرین دمید/با هزاران شعلهٔ مرگ آفرین/شعله ها از پله ها بالا آمدند/ گامشان چون گام دزدان: بی طنین/ از شعر زورق بی سرنشین (نادرپور: ۱۳۸۲، ۹۲٤)

ده همچو خفته ای که ز خواب سحر پرد/چشمی گشود و خورد به آهستگی تکان/شب مرده بود و نور سپید ستاره ها

هی رفته رفته کم شد و روشن شد آسمان (نادر پور، ۱۳۸۲: ٦۳)

شب، اینجا، می‌گذرد، می‌میرد، دست و پا می‌زند، و نور را می‌رباید. این تشخیص است: شاعر، شب را نه به‌عنوان نمادِ غم، بلکه به‌عنوان وجودی زنده و فعال که با او رقابت می‌کند، می‌بیند.

مرگ

مرگ اما برای نادرپور فعلیتی جاندار دارد. نمادِ پایان نیست؛ بلکه دستی است که در میان آسمان و زمین، ریسمان می‌اندازد. مرگ از مفاهیمی است که بیشترین التفات را در ساختن تشخیص در شعر فارسی به خود مشغول داشته است و از دیرباز پرصلابت تصور می‌شده است؛ جالب توجه است که اضافهٔ «دست مرگ» را در شعر او نیز می‌بینیم:

بکوب ای دست مرگ ای پنجهٔ مرگ،/ به تندی بر درم تا در گشایم (نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۳)

دندان کینه جوی خدایانست/ آسمان روشنی‌زدهٔ خورشید/ تا کی به بزم شامگاهان خندد؟ این ماه جام گمشدهٔ جمشید؟ (نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۱۷)

از کوچه های عمر به سوی سرای مرگ/ در زیر چرخ گاری خورشید، روزها/-این روزهای له شدهٔ نیمه‌سوخته/ خاموش می‌شوند/ با دود و با غبار هماغوش می‌شوند(نادرپور: ۱۳۸۲، ۳٦۷)

اما کجاست مرگ- که مانند دار کاج-داری بپا کند/ وز ریسمان دار/ در بین آسمان و زمینم رها کند(نادرپور:۱۳۸۲، ۳۸۲)

زاغان درون کوچه تاریک آسمان، پر می‌زند مست/ این نعره می‌کشید که دست سیاه شب/خورشید را ربود (نادرپور:۱۳۸۲، ۳۸۳)

در بر جهان بستم/ وز پیش دانستم که در تنهایی غربت/همصحبتی غیر از جنون بر در نخواهد کوفت/ وز من کسی جز بیکسی دیدن نخواهد کرد/ از شعر آن پرتو سوزان جادویی (نادرپور، ۱۳۸۲:۹۰۶)

در نخستین نیمهٔ تاریک شب/مگر مرگ آید و راه فراموشیم بنماید (نادرپور، ۱۳۸۲:۹۲۱)

مرگ در شعر نادرپور، دیگر مفهومی انتزاعی یا سرنوشتی دور از دسترس نیست؛ بلکه به‌صورت وجودی جسمانی و فعال ظاهر می‌شود: دستی است که قدرت دارد و پنجه‌ای است که بر در می‌کوبَد، و دستی سیاه که خورشید را می‌رباید. این، تشخیصِ عمیقی است که مرگ را از حیطهٔ ناشناختهٔ متافیزیکی بیرون می‌کشد و آن را به‌عنوان نیرویی حاضر، مداخله‌گر و تهاجمی در متن تجربهٔ شاعر پدیدار می‌کند. نادرپور، مرگ را نه چیزی که فردا می‌آید، بلکه چیزی که همین امروز، در آستانهٔ زندگی‌اش است، می‌بیند و این دیدگاه، ریشه در تجربهٔ وجودیِ انزوا دارد: جایی که تنها روبرویی‌اش با مرگ، نه از طریق باور، بلکه از طریق حسِ فیزیکیِ حضورِ آن صورت می‌گیرد. مفهومی که اولین شعر در اولین شعر اولین دفترش یعنی «رقص اموات» پایکوبانه به خواننده رخ مینماید.

۳. نتیجه‌گیری

در شعر نادرپور، آرایهٔ «تشخیص» به عنوان یکی از ابزارهای مؤثر بلاغی و هنری، نقشی کلیدی در تجسم احساسات پیچیده، تقویت تصویرانگاری و ایجاد ارتباط عمیق میان شاعر و مخاطب ایفا می‌کند. این آرایه با انسان‌وار کردن عناصر طبیعی و مفاهیم انتزاعی مانند شب و مرگ، زبان شعر را به تصاویری زنده و جان‌دار تبدیل می‌کند. «تشخیص» در شعر نادرپور تنها یک صنعت بلاغی نیست، بلکه ابزاری است که از طریق آن شاعر قادر می‌شود تا احساسات درونی خود را به شیوهٔ ملموس، قابل درک و هیجان‌انگیزی برجسته کند. بررسی دفاتر شعری نادرپور نشان می‌دهد که کاربرد «تشخیص» در شعر او از تنوع و پیچیدگی زیادی برخوردار است و به ویژه در توصیف مفاهیم غم‌انگیز و انتزاعی مانند غربت، مرگ و انتظار به عنوان یک ابزار قدرتمند برای انسانی‌کردن این مفاهیم عمل می‌کند. این آرایه با ایجاد پویایی و دمیدن روح در تصویر، خواننده را قادر می‌سازد تا با دنیای درونی شاعر همذات‌پنداری کند و احساسات عمیق و اغلب غم‌انگیز او را به راحتی درک کند. در نهایت، می‌توان گفت که کاربرد «تشخیص» در شعر نادرپور نه تنها زیبایی و تأثیرگذاری مضامین شعری او را بیشتر می‌کند، بلکه درک و همذات‌پنداری خواننده با دنیای شعر را تسهیل می‌کند.

بنـابراین، «تشـخیص» در شـعر نـادرپور نـه تنهـا یـک آرایـۀ زیبایی‌شـناختی اسـت، بلکـه یکـی از کلیـدهای اصلی درک وجودی و احساس در شعر او محسوب می‌شود.

منابع

۱. ابن فارس، معجم المقاییس اللغه، ج۱،تحقیق عبدالسلام محمد هارون، دارالفکر:۱۹۷۹.
۲. ابن‌منظور، لسان العرب، ج۳، دار الصادر، لبنان:بیروت.
۳. ابودیب:۱۳۸۴، صور خیال در نظر جرجانی، ترجمۀ فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری- وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. اکو، اومبرتو:۱۳۹۷، استعاره مبنای تفکر و ابزار آفرینی (مجموعه مقالات اومبرتو اکو، مایکل ردی، مایکل ردی، جورج لیکاف، جان رابرت تیلر، جوئل وایسهایمر، ریچار مورن، ترجمه گروه مترجما به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: انتشارات سورۀ مهر.
۵. برزوئی، رضا. طهمورث گراوندی:۱۴۰۰، سبک شناسی لایه ای سروده های نادر نادرپور، فصلنامۀ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، واحد سنندج، سنندج، ایران.
۶. پورنامداریان، تقی:۱۴۰۱، خانه ام ابری است «شعر نیما از سنت تا تجدد»، تهران، انتشارات مروارید.
۷. تجلیل، جلیل: ۱۳۹۷، معانی و بیان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۸. جدایی تصویر:تی.ای. هیوم. نویسنده: هربرت رید.مترجم: سعید باستانی، پرویز مهاجر. منبع: فرهنگ و زندگی سال ۱۳۵۳ ، شماره ۱۶.
۹. جرجانی، عبدالقاهر: ۱۳۶۸، دلائل الاعجاز فی القرآن، ترجمۀ سیدمحمد رادمنش، مشهد:موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
۱۰. زلهایم، ردولف:۱۳۸۲، امثال کهن عربی، ترجمۀ احمد شفیعیها، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۱. سجادی، جعفر: ۱۳۴۴، فرهنگ علوم نقلی و ادبی، تهران: موسسه مطبوعاتی علمی.
۱۲. شریفی، فیض:۱۳--، نادرپور از آغاز تا امروز، تهران، انتشارات نگاه.
۱۳. شمیسا، سیروس:۱۳۷۴، بیان و معانی، تهران، فردوس.
۱۴. ضیف، شوقی:۱۳۸۰، تاریخ تطور بلاغت، ترجمۀ محمدرضا ترکی، تهران، سمت.
۱۵. عطار، فریدالدین:۱۴۰۰، منطق الطیر. تصحیح و توضیح پورنامداریان، تقی و دیگران:۱۴۰۰، تهران، سمت.
۱۶. قنبری، محبعلی:۱۳۶۸، گوهرکده، تهران: ادارۀ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی..
۱۷. گلی، احمد:۱۳۸۷، بلاغت فارسی، تبریز: آیدین.
۱۸. مازندرانی، محمدهادی بن محمد صالح:۱۳۷۵، انوار البلاغه (در فنون معانی، بیان و بدیع)، به کوشش محمد علی غلامی نژاد، تهران، میراث مکتوب.
۱۹. نادرپور، نادر:۱۳۸۲، از آغاز تا امروز؛ مجموعۀ اشعار نادر نادرپور، تهران، انتشارات نگاه.