

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

Zahra Golabizadeh¹

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

Article information	ABSTRACT
<p>Article type: Research Paper</p> <p>KEYWORDS: <i>Recognition, nature, contemporary poetry, Nader Naderpour.</i></p> <p>*Corresponding author: g_zahra@modares.ac.ir</p> <p>Citation: Zahra Golabizadeh, (2024). <i>Recognition and anthropomorphization of natural elements in Nader Naderpour's poetry</i> . Research Journal of Poetry and Story Currents in Contemporary Literature of Iran.3(2):169-197.</p>	<p><i>This article examines the role of personification as a rhetorical device in Nader Naderpour's poetry and its contribution to meaning making and the development of poetic imagery. The study adopts a descriptive analytical approach based on a content analysis of selected volumes of Naderpour's poetry as well as classical and modern works on rhetoric. The findings show that personification plays a multifaceted role in Naderpour's poetry by embodying emotions, humanizing natural elements, and expressing complex themes. Through the artistic use of this figure, Naderpour transforms nonhuman entities such as the sun, the moon, the wind, and death into carriers of deep emotional meaning. This function not only enhances the aesthetic quality of the poetry but also helps readers grasp complex ideas more easily. Personification therefore emerges as one of Naderpour's central artistic techniques and plays a significant role in shaping the multi-layered meanings and aesthetic texture of his work. The frequent use of this figure reflects a deliberate artistic strategy that reveals Naderpour's worldview and his engagement with life. Furthermore, through the personification of natural elements together with motifs of night and death, the poet highlights the paradoxical nature of existence, revealing how closely intertwined life and death are and how both can be embodied in human form.</i></p>
<p>DOI: 10.22034/PMLJ.2025.15406.1089</p>	



تشخیص و انسان‌نگاری 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	چکیده
نوع مقاله:	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 استفاده نادرپور از آرایه 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 و تاریکی نزدیک است و این دو از هم ناگسستگی هستند و می‌توانند در هیبت انسانی به تصویر کشیده شوند.
پژوهشی	
واژگان کلیدی:	
تشخیص، طبیعت، شعر معاصر، نادر نادرپور.	
* پست الکترونیکی نویسنده مسئول:	
g_zahra@modares.ac.ir	
ارجاع: گلابی‌زاده، زهرا، (۱۴۰۳)، تشخیص و انسان‌نگاری عناصر طبیعی در شعر نادر نادرپور، پژوهشنامه جریان‌شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران، ۳(۲)، ۱۶۹ تا ۱۹۷.	
DOI: 10.22034/PMLJ.2025.15406.1089	

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 پیرامون 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 افراط‌گرایانه 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 بازتابانده 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 آرایه «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 نحوه 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 به فرد از آن می‌اندیشیدند. این استفاده منحصر به فرد در پی گریز از معانی معهود است. بر این اساس دال زبانی در شعر لزوماً به مدلول قاموسی خود اشاره ندارد و همین اختلاف، خواننده را وامی‌دارد طوری دیگر درباره معنای کلمه‌ای که بارها شنیده، بیاندیشد. در این میان صورخیال به عنوان ابزارهای بلاغی، نقش مهمی در تعیین عناصر عاطفی و ایجاد تصاویر در شعر ایفا می‌کند و بدین منظور هر یک از صورخیال

مقصودی را برای شاعر فراهم می‌سازد. استعاره آرایه‌ای است که در آن یک کلمه یا عبارت به جای کلمه یا عبارت دیگری به کار می‌رود تا مقایسه‌ای غیرمستقیم و خلاقانه ایجاد کند. این کار با حذف ارکان تشبیه و با توجه به شباهت معنایی بین دو چیز انجام می‌شود. در دیدگاه سنتی ادبیات فارسی، تشبیه به عنوان پایه‌ای‌ترین آرایه صورخیال شناخته می‌شود و همه آرایه‌های مشتق از آن، از جمله استعاره، در چارچوب تحول یافته‌ی همین ساختار قرار می‌گیرند: «طبق تفکر غالب نزد دانشمندان مسلمان، تشبیه، دو گونه تشبیه تام و تشبیه محذوف را در بر می‌گیرد. تشبیه تام تشبیهی است که مشبه و مشبه‌به در آن آورده شود و تشبیه محذوف تشبیهی است که فقط مشبه‌به در آن ذکر شود و در حقیقت استعاره، نوعی تشبیه محذوف است.» (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۶، ۱۰۸) چنان که معلوم است، شباهت، گام اولیه صورخیال است. در واقع یافتن وجه شباهت میان دو چیز اولین گام زیبایی‌شناسانه برای دگرگون کردن بیان اولیه و صورت عادی و معمول و موردانتظار است. شاعر برای بردن مفهوم به جهانی دیگر، باید آن را از نسبت‌های دنیایی خالی کند. اضافه تشبیهی از این منظر و از دیدگاه شکلی، بیشترین شباهت را به استعاره پیدا می‌کند:

«در گلو می‌شکنم از سر خشم/ هر نفس، خنجر فریادی را/ سر خونین جدا از تن من/ در رگ و ریشه نهان کرده هنوز/ کینه کهنه جلادی را»

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۴۶۵)

این تصویر، هرچند شباهتی با استعاره دارد، اما در عمل نشانه‌ای از تشخیص است: خنجر، به عنوان حامل خشم و کینه، صفتی انسانی یافته و به حرکت عاطفی شاعر مجهز شده است اما استعاره نیست؛ به عبارت دیگر استعاره نوعی مجاز است که در آن یک کلمه به جای کلمه یا عبارت دیگری استفاده می‌شود به شرطی که بین معنای اصلی و معنای مجازی شباهتی وجود داشته باشد. «در سنت مطالعات ادبی در قالب فن بیان، توصیف استعاره همواره با توجه به صنایع ادبی مجاز و تشبیه صورت می‌گیرد. در این مفهوم مجاز را کاربرد واژه‌ای در غیر معنی اصلی‌اش معرفی می‌کنند. در شکل‌گیری مجاز میان معنی اصلی یا حقیقی و معنی ثانوی یا مجاز رابطه‌ای وجود دارد که این رابطه در سنت «علاقه» نام دارد و گونه‌های مجاز با توجه به انواع این علاقه‌ها به دست داده می‌شود.» (اکو، مجموعه مقالات: ۱۳۹۷، ۲۳)

شاعر، برای بیان احساسات انتزاعی، نمی‌تواند مستقیماً آنها را نقل کند؛ بلکه باید آنها را از طریق تصویری ملموس و قابل مشاهده ترجمه کند. هیوم (T.A. Hume) می‌گوید: «تصویر باید تجسم یافته و قابل مشاهده باشد و هر عبارت باید تصویری قابل مشاهده باشد نه چیزی انتزاعی» یعنی عاطفه شاعر، تنها از طریق تصویر به خواننده می‌رسد، و این پیوند بی‌واسطه بین خواننده و جهان ملموس است. این دیدگاه، هنر را نه به دنبال زیبایی مطلق، بلکه به دنبال «بیان شخصی و فردی» آنچه

در ذهن داریم، تعریف می‌کند: «در هنر به جای آنکه قصد ما وصول به زیبایی مطلق باشد، جستجوی شیوه‌ای است که با آن تا جایی که امکان دارد آنچه را در ذهن داریم، به نحوی شخصی و فردی بیان کنیم.» (رید: ۱۳۵۳، ۳).

در این چارچوب، استعاره - به‌عنوان «اسناد مجازی» - شعر را به سمت متافیزیکی شدن هدایت می‌کند: آن را از واقعیت روزمره دور کرده و به جهان‌هایی نزدیک می‌سازد که برای ذهن آشنا نیستند. دیچز تأکید می‌کند که «هدف شعر متافیزیک تکمیل علم و تهذیب کلام است.»، زیرا کلام مادی یا عینی، چه بسیار محتوای داشته باشد، یا «فرسا و بی‌هدف» است، یا «احساس را سیراب نمی‌کند» (دیچز: ۱۳۶۹، ۲۳۸). بنابراین، شعر واقعی، نه آنچه مستقیماً توصیف می‌کند، بلکه آن چیزی است که با تصویرهای غیرعادی، معنا را تغییر می‌دهد.

اینجاست که مجاز در مقابل استعاره با چالشی عمیق‌تر مواجه است. مجاز، نه تنها یک تبدیل معنایی، بلکه «تغییر بافت» است: معنای کلمه مثلاً «ماشین» در هر کاربرد (شویی، جاروبرقی و...) تغییر می‌کند و تنها در تعامل با بافت جمله معنا پیدا می‌کند (ن. ک به کروز: ۱۹۸۶، ۴۶). این سیالیت، مجاز را دشوارترین صور خیال می‌سازد؛ به طوری که کمترین فضای تفسیر را برای شاعر می‌گذارد و بیشترین چالش را برای خواننده ایجاد می‌کند. در حالی که استعاره، با ایجاد پیوند مجازی، شعر را متافیزیکی می‌کند، مجاز با تغییر بافت، شعر را از حالت نمادین به حالت دینامیک و انتقالی می‌رساند. پس شعر، در این دیدگاه، نه بیان عاطفه، بلکه بازآفرینی آن از طریق تصویر فردی و بافت تغییرناپذیر است و هر چه این تصویر پیچیده‌تر و مجازی‌تر باشد، شعر، از نظر رید و دیچز، به تهذیب کلام و تکمیل علم نزدیک‌تر است. در میان این صور خیال، تشخیص به‌عنوان نوعی استعاره مکنیه عمل می‌کند که در آن عناصر غیرانسانی، صفات و افعال انسانی می‌یابند.

واژه‌شناسی و تاریخچه مفهوم

در کتاب‌های معانی و بیان فارسی و عربی کهن، صنعت تشخیص به صورت جدا و منفرد معرفی نشده است. این صنعت مانند نام سایر صنایع ادبی، نامی غیرفارسی دارد با این تفاوت که در این مورد، ترجمه‌ای از کلمه‌ای انگلیسی است که در فرآیندی خاص و در زبان عربی، «شخص» به معنای جسم، به باب تفعیل رفته است^۱. این کلمه در این بیت از حافظ هم «تن یا پیکر» معنا دارد:

«خواهم اندر عقبش رفت به یاران عزیز / شخصم ار باز نیاید خیرم باز آید»

(دیوان/۲۲۰)

^۱ در معجم الوسیط «الشخص» هر جسمی است که برای او ارتقاع و ظاهری انسانی باشد

چنان که شفیع‌ی کدکنی در صورخیال اشاره داشته‌است، «تشخیص» معادلی است که عرب‌های معاصر برای تعبیری فرنگی^۲ ساخته‌اند: «در کتب ادب ما نشانی از {تشخیص} وجود ندارد و حتی نامی هم برای آن دقیقاً نداریم و انتخاب عنوان تشخیص که معادلی است برای تعبیر فرنگی *personification* کاری است که بعضی از ناقدان معاصر عرب در کتاب‌های خود کرده‌اند و نگارنده بناگزییر آن را پذیرفت و در این کتاب جای جای آن را به کار برد با اعتراف به اینکه در ادب و زبان ما تشخیص معنای دیگری هم دارد...». (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۵۰) این روایت نشان می‌دهد که تشخیص، هرچند در متون قدیم بلاغت فارسی و عربی به صورت مستقل نام‌گذاری نشده، اما به عنوان نوعی از اسناد مجازی و زیرمجموعه استعاره، همواره در عمل شعری حضوری مؤثر داشته است و نام‌گذاری آن در دوران معاصر، بازتابی از تأثیر مباحث نقادی غربی بر تحلیل‌های ادبی فارسی است.

همانطور که واضح است منظور از نسبت دادن افعال جاننداری به جاندار دیگر، انسان است و نمی‌توان افعال جاندارانی دیگر را در دایره این صنعت جا داد. به طور نمونه نمی‌توان نسبت فعل سگی را به انسانی «تشخیص» نامید: «فلان لایعوی و لاینح- فلانی نه عوعو می‌کند نه بع‌بع، کنایه از اینکه آدم بی‌خاصیتی است.» (زلهایم، ۱۳۸۲: ۱۹) در بسیاری از امثال عربی و اخبار الایام العرب به حیوانات، شخصیت انسانی داده شده و آنها را در قالب انسان بازنمایی کرده‌اند و به حیوانات هم صورت انسانی داده‌اند. (ن. ک به همان: ۱۸۴)

جایگاه تشخیص در نظام بلاغی: بین استعاره و تخیل

تشخیص در کتب بلاغت عربی معاصر، متشابه با صنعتی به نام تجسید (*embodiment*) است که ما آن را «مجسم‌سازی» می‌نامیم، این صنعت در کتاب‌های بلاغت فارسی وجود ندارد و بالطبع نامی هم ندارد اما از نظر معنایی، یادآور تشخیص است و با آن شباهت‌هایی بارز دارد. تجسید، به معنای ملموس ساختن امری انتزاعی است با اعطای هر صفت ملموسی؛ مانند شخصیت‌پردازی شاعران در تصویرسازی نگرانی به صورت باری سنگین، وحشت و ترس با صاعقه یا آرزوی دل عاشقان به موج‌های دریا. در لسان العرب نوشته ابن منظور (۷۱۱ هجری قمری) «تجسید» چیزی است که سفت و خشک شده؛ مانند خون. (ابن منظور: ۱۲۰-۱۲۱) چنان که ابن فارس (۳۹۵ هجری قمری) گفته است که اجتماع حروف جیم و سین و دال، بر جمع شدن چیزی دلالت دارد. (ابن فارس: ۱۹۷۹، ۴۵۷) چنان که ملاحظه می‌شود در تجسید، صفتی که بر انسان‌وارگی دلالت کند الزاماً منظور نظر شاعر

^۲ در بعضی لهجه‌های عربی از جمله لهجه لبنانی، شَخَصَ با همین معنی که شفیع‌ی کدکنی ذکر می‌کند یعنی تشخیص دادن به کار می‌رود.

نیست و صرف در نظر آوردن آن با حواس پنجگانه کافی به نظر می‌رسد، چنان که فریاد به نیزه تشبیه شود:

«ای رهرو غریب! فریاد من برنده تر از نیزه در هواست/ هشدار تا ز پرده گوش تو نگذرد/ بگذار تا بیفتد و در خون کشد
مرا»

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۵۸۱)

بنابراین اعطای صفت حیوان به انسان می‌تواند ذیل این صنعت نامگذاری شود. در این آیه از سوره قلم: *سَنَسِئُمُهُ عَلٰی الْخُرْطُوْمِ* «به زودی بر بینی [پر باد و خرطوم مانند] اش داغ رسوایی و خواری می‌نهم». (سوره قلم، آیه ۱۶، ترجمه الهی قمشه‌ای) با نسبت دادن صفتی از حیوان بر انسان مواجهیم و شیخ طوسی درباره آن می‌گوید: این آیات درباره ولید بن مغیره المنخزومی نازل شده و نیز گویند: درباره اخنس بن شریق الثقفی نازل گردیده است؛ چنان که از ابن عباس نقل شده است. واضح است نسبت دادن خرطوم است جزئی از حیوان است بر انسان و فارغ از اینکه قصد تحقیر در آن نهفته است نمی‌تواند ذیل صنعت تشخیص دسته‌بندی شود و نهایتاً می‌تواند تجسید یا مجسم‌سازی نامگذاری شود.

تشخیص در بسیاری از کتب بلاغت اسنادی مجازی معرفی شده است که ذیل تشبیه و به تبع آن گونه‌ای از استعاره دانسته شده که همپوشانی‌هایی مفهومی، با استعاره مکنیه و تخیلیه دارد. استعاره مکنیه، استعاره‌ای است که در آن مشبه‌به حذف می‌شود و مشبه ذکر می‌شود؛ لکن مشبه‌به جای خود را به یک یا چند تا از مناسبات یا اوصاف خود می‌دهد مانند «کام ظلم» که در واقع ظلم را به حیوانی تشبیه شده که کام و دهانی برای بلعیدن مظلوم دارد. استعاره تخیلیه از آن جا که اسنادی است که به غیرانسان داده می‌شود نمی‌تواند عاری از تخیل باشد؛ «استعاره مکنیه بر جمیع مذاهب بدون تخیلیه نمی‌باشد. چه تخیلیه قرینه مکنیه است و اگر آن نباشد معلوم نمی‌شود متکلم در مکنیه تشبیهی در نفس خود واقع ساخته.» (مازندرانی: ۱۳۷۵، ۲۸۱) به عبارتی دیگر، استعاره مکنیه نمی‌تواند حاصل تخیل گوینده نباشد. در نهایت بین استعاره مکنیه و تشخیص می‌توان چنین حکمی جاری کرد: هر «تشخیصی استعاره مکنیه است اما هر استعاره مکنیه‌ای لزوماً تشخیص نیست. اغلب استعاره‌های مکنیه به صورت اضافی به کار می‌روند که در دستور زبان به آنها «اضافه استعاری» می‌گویند.» (گلی: ۱۳۸۷، ۱۶۳)

بسیاری استعاره مکنیه و تخیلیه را جدا از هم معرفی کرده‌اند. جلیل تجلیل در کتاب «معانی بیان» خود اذعان داشته استعاره مکنیه «مسلماً نوعی اسناد مجازی است که بدان رنگ و حالت تخیلی می‌دهد، به عبارت دیگر استعاره مکنیه همان استعاره تخیلیه است که مجرد از اسناد در نظر گرفته شده است چنان که برای مثال عبارت «نفس باد» که در شعر حافظ (نفس باد صبا مشک فشان خواهد

شد) به عنوان استعارهٔ مکنیه یاد شد به اعتبار اینکه به مشک افشانی برخاسته استعارهٔ مکنیه است. «در این نوع استعاره مشبه را ذکر می‌کنند نه مشبه‌به و آن را در دل و ضمیر جاننداری تشبیه می‌سازند و سپس برای آنکه این تخیل به خواننده منتقل شود یکی از صفات یا ملانمات آن جاندار (مستعارمنه) را در کلام ذکر می‌کنند.» (شمیسا: ۱۳۷۴، ۶۲). در بعضی کتب استعاره تخیلیه از توابع و فروع استعارهٔ مکنیه دانسته‌اند. (قنبری: ۱۳۶۸، 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 می‌شود. 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 بكلکل» 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 می‌کشانند. (جرجانی، ۱۳۶۹: ۱۲۱) 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 فضا سازی کمک گرفته، برای خواننده تصویری قابل‌تصورتر می‌سازد. «اگر این کار به دور از هر گونه فضا سازی 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 تشخیص 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 عاطفه او را منفعل می‌سازد. شاعر می‌گوید:

«شفق تنوره کشید/ و دست وحشی باد / دریچه‌ها را مانند سنج بر هم کوفت»

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۴۴۶)

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 دقیقاً 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 روده‌های بسیار پیچیده‌ای پایان می‌پذیرند که با انواع فعالیت‌های ذهنی همراهند.» (ابودیپ: ۱۳۷۰، ۹۱) برای خواننده 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: ۱۳۴۳، ۱۰۹)

از آنجایی که صفات و نسبت‌هایی که در صنعت تشخیص عرضه می‌شود برای انسان آشناتر و قابل‌تصورتر است امکان دارد شاعرانگی آن مدنظر نباشد اما وجه متمایزش نحوه بیانش است: «قریحه در شعر ارائه چیزی است که غالباً به ذهن خطوط کرده اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است.» (دیچز، ۱۳۶۹: ۱۵۳) قریحه 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/ دیوانه جمال جهان بودم/ دلدادۀ تمامی آفاق/ مشتاق عشقبازی با خاک و باد و آب»

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۷۷۲)

۲-۱. پیشینه پژوهش

پیش از این برخی نویسندگان به بررسی صنایع بلاغی در اشعار نادر نادرپور پرداخته اند. برای نمونه مقاله: «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 مقاله: «بررسی سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار نادر نادرپور» که در سال ۱۴۰۰ توسط برزویی و گراوندی در فصلنامه زبان و ادب فارسی به انتشار رسیده است. همچنین در خصوص طبیعت در شعر نادرپور نیز در سال ۱۳۹۸ پایان‌نامه‌ای 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 در خصوص تشخیص در شعر نادرپور و آن هم با تاکید بر عناصر طبیعی صورت نگرفته بود. از این جهت پژوهش حاضر کاملاً نو و تازه به نظر می‌رسد.

۲. بحث و بررسی

۱-۲. نادرپور و تشخیص: انسان‌وارسازی عناصر طبیعی در دفاتر شعری

نادر نادرپور (۲۶ خرداد ۱۳۰۸-۲۱ بهمن ۱۳۷۸) از شاعران برجسته معاصر است و آثارش از لحاظ زبان شعری، محتوا و فرم بسیار مورد توجه قرار گرفته است. رمانتیک‌گویی وجه بارز و شاخصه شعری اوست. دفترهای شعری نادرپور در نزدیک به ۴۰ سال سروده و در فواصل نزدیکی چاپ شده‌اند، طوری که فاصله هر دفتر با دیگری نهایتاً پنج سال است و هر دفتر شعری حاصل دو الی پنج سال سرایش شعری او هستند. ۱۳۲۶-۱۳۳۲ چشم‌ها و دست‌ها، ۱۳۳۱-۱۳۳۳ دختر جام، ۱۳۳۴-۱۳۳۵ شعر انگور، ۱۳۳۴-۱۳۳۵ سرمه خورشید ۱۳۳۸-۱۳۳۶، گیاه و سنگ نه آتش ۱۳۳۹-۱۳۴۴، از آسمان تا ریسمان ۱۳۴۹-۱۳۴۵، شام بازپسین ۱۳۳۵-۱۳۵۰، صبح دروغین ۱۳۶۰-۱۳۵۶ و خون و خاکستر ۱۳۶۷-۱۳۶۰.

بررسی دفاتر نادرپور به صورت سلسه‌وار 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 در این دیار مسیحایی/ بر آستان غربت خود ایستاده‌ام/ 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 ارائه 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 دوره 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 نسبتاً غیرعادی و ناآشنا می‌شود. در این شعرها به هر حال دستکاری در صورت چندان نیست که به برهم زدن طول وزن و عدم تساوی وزن مصراع‌ها منجر شود. دستکاری و تغییر در شیوه استفاده از قافیه بیشتر محسوس است. تغییر نظم شیوه استفاده از قافیه اگرچه قالب‌هایی بیگانه با قالب های سنتی مشهور به وجود می‌آورد اما به هر حال اصل قافیه‌داری که تابع نظمی متنی بر تکرار است و در سنت نیز جدا از نوع نظم رعایت می‌شده است، حفظ می‌شود.» (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 حوزه ادبیات کار کرده‌اند. 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.

۲-۲. 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 توسعه تصویر خیال‌انگیز با انتخاب های دیگر از بین می‌رود و تصویر در چهارچوب تصور انسانی محدود می‌شود:

«آه ای عزیز بیخبر از من! / امشب دل گرفته دریا- / بایادگاهای 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 یاد رفته را / مهتاب می‌نویسد بر ماسه های سرد / شرح هزار شادی بر باد رفته را / چشم حباب ها همه از گریه فراق / آماس می‌کند / تیغ بنفش ماه / این چشم های گریان را / از جای می‌کند»

(نادرپور، ۱۳۸۲: 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 ناگزیر 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، گستره 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 و خیز 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 قیده‌های 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 برجسته کردن جنبه‌های غیرعادی، حسی و غیرمنطقی زندگی، خود را از قید موازین صرف عقلی و اجتماعی رها کردند و تنها به دنبال معنا در آنچه در در محوطه 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 درجه 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 حس زیبایی و تجربه عاطفی شکل می‌گیرند؛ بنابراین، شخصیت‌های رمانتیک اغلب در پی لحظه‌های شگفت، شور و شعف غیر معمول هستند، نه صرفاً تعقیب 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 پنهان وجود، مقابله با افول و مرگ و زنده نگاه داشتن حس 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.

۳-۲. تعهد رمانتیک و چالش زبان در استفاده از صنعت تشخیص

به واسطه اشراف نادرپور بر زبان فرانسه و ارتباط با ادبیات جهان (نمونه‌هایی 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 بازنمایی درونی جهان سوق داد؛ جهانی که در آن حتی سکوت 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 پای 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 بسته گلدسته شهر / سوی ستاره‌هاست»

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۳۶۹)

این آزادی گرچه، در عمل با محدودیت‌های زبانی 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 انسانی پیش فرض حرکت می‌کند و این همان تنگناست که نوگرایی 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، ۴۶۳) اگرچه گاه تصویرهای شعری او در دفتر سرمه 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: ۱۳۸۲، ۲۷۳)

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 می‌داند که این نور، از مرگ او دورتر نیست، / اما درین غم نیز میسوزد که افسوس! / زان آتش دیرین که دراو شعله می‌زد / دیگر خیر نیست! / دیگر اثر نیست!»

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۷۵)

۴-۲. 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 عاطفه ذهن و زبان شعری او تحت تاثیر شاعران کهنی مانند حافظ قرار گرفته است:

«گفتی درآمدند سپیدارهای پیر / وز جنب و جوش باد خفیفی به ناله‌اند / یا جست و خیز پرهیجان فرشته‌هاست / کز یک نژاد واحد و از یک سلاله‌اند / یا رقص بومیان برهن بود که شب / در رهگذار باد پریشان کلاله اند.»

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۶۰)

که وزن شعر، قافیه، کلمات به کار رفته در آن و حال و هوای کلی‌اش یادآور غزلی از حافظ با چنین بیتی است:

«هر کو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید/ در رهگذار باد نگهبان لاله بود.»

یا وقتی نادرپور می‌گوید:

«طمع ز قصه‌ جام جهان نما ببرد/ که چشم مست ترا جام جان نما دانست/ هر آنکه ملک جهان را به بوسه ای فروخت/
حدیث آدم و فردوس را کجا دانست/ فدای نرگس شهلائی نیم مست تو باد/ هر آنچه عقل تهیدست پریها دانست»
(نادرپور، ۱۳۸۲، ۲۶۴)

غزلی دیگر از حافظ با این بیت را در خاطر خواننده زنده می‌کند:

«دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان/ چرا که شیوه آن ترک دل سیه دانست»

همچنین تصاویر شعری نادرپور از دفتر سرمه خورشید (۱۳۳۸-۱۳۳۶) 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 رشته وفا دانست

دل از امید وصال فرشته رویان ست/ که عشق روی ترا آیه خدا دانست

ز جام عشق تو چون باده 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 اندیشه 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: ۲۶۴)

که یادآور تصاویر شعری فروغ فرخزاد از اثر معروفش است:

«زمان چه وزنی دارد/ و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جویند/ 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 قصه دل من گوش میکنی/ فردا مرا چو قصه فراموش میکنی»

که صراحتاً «سایه مهر» نام دارد و در همان وزن است:

«تا جرعه‌ای ز خون دلم نوش میکنی/ مستانه عهد خویش فراموش میکنی»

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۳۵۳)

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 ۱۳۶۲ در بازگشت از مراسم خاکسپاری سپهری سروده است علاوه بر تضمین‌های بلند او از سپهری، چنین تعلق و علاقه‌ای را مشاهده می‌کنیم:

«خواب آشفته من پایان یافت/ واندر آن ظهر زلال/ از سر خاک 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 نحوه بهره‌گیری از تشخیص در دفاتر شعری‌اش نیز به وضوح نمایان می‌شود.

۲-۵. تحلیل دفاتر شعری نادرپور

در چشم‌ها و دست‌ها، اولین تجربه مدون شعری نادرپور، از ۳۰ شعر شاعر، تنها یک شعر وجود دارد که واژه شب در آن به کار نرفته است و در آن یکی باقی مانده نیز کلمه 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 آرایه تشخیص بهره نگرفته باشد و این جان‌بخشی بیشتر به مفاهیمی محزون و ناامیدکننده مانند مرگ و شب بخشیده شده است. تمام شعرها تقریباً 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 و سیاهی 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، ۱۶۷)

دفتر بعدی نادرپور ۱۴ شعر دارد و دفتری کم‌حجم است. در این دفتر تنها ۴ 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 دامن 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 شام‌ها ستاره شمردم به نور ماه»

(دختر جام/ آشنا: ۱۹۴)

آرزویی که شاعر دارد دنبال کردن نشان محبوب است و دارد به دنبال این نشان می‌شود در حالی که خود امید رسیدن به نتیجه مطلوب را ندارد:

«در کوره راه زندگیم جای پای تست/ پای که بی‌گمان نتوانم به او رسید/ پای که نقش هر قدمش نقش آرزوست/ کی می‌توانم اینکه به هر آرزو رسید»

(دختر جام، بی‌پناه: 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 بازگو کند: / آن لحظه گریخته 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 عباراتی که استفاده آنها در میان فارسی‌زبانان چنان رایج است که نمی‌تواند محل ابتکار شاعر باشد، مثلاً 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 بی‌جواب 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 لحظه‌ها که روح مرا کشتند/ وانگه مرا ز خویش برون راندند»

(انتظار: ۱۸۰)

تشخیص در چند شعر پایانی نادرپور، حتی همین قدر کم‌رنگ و کم‌رنگ، وجود ندارد. ملول بودن شاعر از زندگی در شعری نیست که اظهار نشود. واژه «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 ترجمه دقیق از شعر «باغ» اثر جان پروور 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 آرایه 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 برکه بدبویی است/ که در او خون و لجن مرده است/ چشم قی کرده 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 اندیشه محوری شاعر است:

«بر دل من آرزوی مرگ حرام است/ گرچه به جز مرگ چاره دگرم نیست/ بر سرم ای سرنوشت، کرکس پیری است/ طعمه او غیر پاره 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 بعضاً 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.» (برزویی: ۱۴۰۰، ۹۹۹)

دفتر بعدی نادرپور، سرمه خورشید است و اگر از واژه‌هایی مثل گرما و نور و مترادف‌های آن‌ها 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»

(سرمه خورشید: ۲۷۰)

همچنان او به ترس هیبتی انسانی می‌دهد:

«شب‌ها که پرپر می‌زند شمع/ در زیر بار اشک‌های مرده خویش/ در شیشه در، نقش خود را می‌شناسم/ پیری که باری می‌کشد بر گرده خویش»

(آینه دق: ۲۷۵)

شاعری که هنوز پر از واژه است و شعرش پر از تصویر و صداست:

«اما درون سینه من بیم خفته است/ کز اوج قله‌های غرور آردم به زیر/ یک روز، روح کوه که وابسته من است/ فریاد می‌زند که مرو! تیر! تیر، تیر!»

(بیم سیمرغ: ۲۸۱)

عاطفه شعری نادرپور در این دفتر با تشخیص‌های بدیع نمایان است:

«دریا به روی سینه ساحل خزیده مست/ در بازوان فشرده تنی کامیاب را/ بر ماسه‌های نرم طلایی چکیده ماه/ پرکرده جای پای تر آفتاب را.»

(نیشخند: ۲۸۴)

همچنان آرایه تشخیص در این دفتر پرتعداد است و شعری دیده نمی‌شود که در آن تشخیص وجود نداشته باشد. 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 خنده آفتاب/ تو گهواره 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 به کار نمی‌رود، بلکه به ابزاری برای ایجاد دیالوگ میان شاعر و طبیعت تبدیل می‌شود، گویی طبیعت هم گفتگویی فعال و هم رنج 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 در خلوت من بوی تو پیچیده هنوز/ یاد شیرین تو تا مرگ هم آغوشم باد/ ابر تاریکم و از گریه آندوه پرم/ حسرت

دیدن خورشید فراموشم باد!»

(گریه: ۲۹۶)

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 اقاویا/ 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 تاییده شده است. زندگی در این دفتر در هر بیت نمایان است. عناصر طبیعی در سرمه 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 تشنه فریاد بوده‌ام/ دیوار نیستم/ اما اسیر پنجه بیداد بوده‌ام/ نقشی درون آینه سرد نیستم/ زیرا هر

آنچه هستم بی درد نیستم.»

(سرمه خورشید، ستاره دور: ۳۰۵)

تخیل شاعر در سرمه خورشید درخشان‌تر است. هر صفحه‌ای که ورق می‌زنیم آرایه 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»

(سرمه خورشید، آینه دق: ۳۷۵)

گیاه و سنگ نه آتش دفتر شعری بعدی نادرپور است، پرشعرت‌ترین دفتر شعری او با ۵۰ شعر. از این پنجاه شعر تنها حدود ۲۰ شعر هستند که نامی از خورشید و آفتاب در آن‌ها 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 دریاچه قطار: ۴۹۳)

در این دفتر، تشخیص دیگر فقط برای نمایش غم به کار نمی‌رود، بلکه به ابزاری برای ایجاد دیالوگ میان شاعر و طبیعت تبدیل می‌شود. گویی طبیعت هم گفتگویی فعال و هم رنج در زندگی اوست.

از آسمان تا ریسمان دفتر بعدی شاعر است. در این شعر دیگر:

«آفتاب مسیحای روشنایی نیست»

(از آسمان تا ریسمان: ۴۹۹)

از ۳۳ شعر نادرپور واژه خورشید کمتر از ۵ بار به کار رفته است. شاعر در میانه 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! ۵۰۴)

عناصر طبیعت در این دفتر هنوز روح شاعر را می‌نوازند و شاعر هنوز با آنها سخن می‌گوید:

«درخت شیفته در باروی نیسم آویخت/ من از درخت شکایت به روستا بردم. به روستا گفتم چرا درخت با خاک دوستی

ندارد/ دل از نسیم ربوده است و همنفس با اوست/ به خنده گفت رفیق! درخت بوی بهار از نسیم می‌شنود/ ولی نسیم،

نسیم، همیشه بوی غریب هزار کس با اوست»

(سفری در سحر: ۵۳۲)

شام بازپسین دفتر شعر بعدی اوست که حاصل ۵ سال سرودن شعر نادرپور است و پنجاه شعر دارد. در این دفتر، تشخیص نه تنها احساسات شاعر را مجسم می‌کند، بلکه نشانه‌ای از پذیرش وجودی است، شب، خورشید، و طبیعت، همگی به همراه او به سوی پایان حرکت می‌کنند. در تمام شعرهای این دفتر یعنی شام بازپسین، آرایه تشخیص به کار رفته است. عنوان این دفتر نشان می‌دهد این باید آخرین شب او باشد گرچه هنوز در این دفتر روزها، شبی بلند است و می‌توان در آن با قامت باد، سر به درختان کوچک کوبید:

«تمام شب را در کوچه باغها گشتم:../ کلاف ابر پریشان بود/ و من کلاف سراندرگم جهان بودم/ چو باد سر به درختان

کوچه کوبیدم»

(صدایی در شب: ۶۰۸)

نادرپور در این دفتر شعری دارد به نام در شب قطبی _منطقه‌ای که به نظر می‌رسد در دنیای واقع هیچ طلوعی نداشته باشد- و نادرپور در آن سرخ پوستی را مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید:

« ای سرخ پوست در شب قطبی چگونه‌ای/ آیا سکوت این شب ظلمانی/ چشم تو را به خواب گران برده است؟»

(دعایی در طلوع: ۶۳۹)

اگر مطالعه زندگی شاعر در شعرهایش ممکن باشد، زندگی نادرپور از آغاز تا انجام، حتی این دفتر که شب بازپسین است، شبی در تاریکی است:

«شبه‌ها که روی بالکن کوچک/ بر بستر سپیدم می‌غلتم/ در چشمم آسمان چه سیاه است»

(شبهایی در تاریکی: ۶۰۵)

او به خود تلنگری می‌زند و می‌گوید تا به حال با شب خوب تا نکرده و اگر اندک امیدی در او پدید آمده همانا که انتقام شب است:

«شب را همیشه دشمن خود میشناختی/ اما به نیمروز میانسالی/ مغز ترا ستاره مسخر کرد/ این انتقام شب بود، این انتقام بود»

(چراغی در شب دریا: ۶۴۸)

غم نادرپور واقع‌گراتر شده و او می‌تواند در این غم عمیق انسانی، امیدهایی تازه را دنبال کند:

«با من بگو ای نازنین موسپید من! آیا خزان عمر کوتاه است؟! ای یاد تو زیباتر از بیم و امید من/ آیا بهاری تازه در راه است؟»

(آهنگ خزانی: ۵۹۴)

گذشت عمر، شبی است که نادرپور آن را پذیرفته و با او کنار آمده است و درانتظار این است که حتی در خواب دری به صبح باز شود، امیدی که از نام شعر پیداست باورش ندارد:

«شب‌ها که بر حریق افق باد می‌وزد/ خاموش می‌نشینم، چون برف زیر ماه/.../ از خواب من دری به افق باز می‌شود»

(دری به جنون: ۵۹)

در این دفتر شاعر چند بار التفاتی به حافظ داشته و غزل‌هایی با نظر به اشعار او سروده است. با اینکه در مجموع نادرپور به عناصر فرهنگ ایرانی چندان اهمیتی ندارد. در شعری از دفتر زمین و زمان که عناصری از شاهنامه در آن مشهود است، می‌گوید:

«ای قلّه شگرف/ ای گور بی‌نشانه جمشید تیره‌روز/ ای صخره عقوبت ضحاک تیره جان! ای کوه، ای تهمتن، ای جنگجوی پیر/ ای آنکه خود به چاه برادر فرو شدی/ اما کلاه سروری خسروانه را/ در لحظه سقوط/ از تنگنای چاه رساندی به کهکشان»

(خطبه‌ای زمستانی: ۹۱۴)

و در همین دفتر شعری وجود دارد با نام «اسب، هواپیما، رودکی و من...» که تضمینی از یکی از شعرهای معروف رودکی در آن دیده می‌شود:

«آب جیحون با همه پهناش/ خنگ ما را تا میان آید همی»

(اسب، هواپیما، رودکی و من...: ۶۱۹)

در دفتر صبح دروغین نیز اشاره‌ای گذارا به «ملا متیان» دارد که فرقه‌ای صوفی است:

«نام تو راز چیرگی حق بود/ بر ادعای مصلحت باطل/ اما تو از «ملا متیان» بودی»

(نامه‌ای به نصرت رحمانی: ۷۵۲)

در این دفتر چهارپاره با تغییر شکل‌هایی در تعداد ابیات رخ می‌نمایاند؛ طوری که شاید درست‌تر باشد نام چهارپاره را نداشته باشد؛ صورت‌هایی که وزن دارد اما بندهای شعری طرح ظاهری چهارپاره 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 برهنگی اش از پیش / خزان پیری اش از دنبال»
(خانه‌تکانی: ۶۶۱)

که یادآور مصرع‌هایی است که نیما بر همین قالب شعری اضافه می‌کرد. شاعر در این دفتر نیز طبیعت را جزء مهمی در ایجاد آرایه 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:

«وگر نه 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 نشسته‌ام/ 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 انسانی اش یاد می‌کند: «خورشید، پای سوخته‌اش/ در آب‌ها، ساکن می‌شود»

(پیش از غروب: ۵۸۵)

و باد کتاب سبز طبیعت را تفسیر می‌کند:

«بادی، کتاب سبز درختان را/ تفسیر می‌کرد»

(خورشید واژگون: ۵۸۶)

در این دفتر، تشخیص نه تنها احساسات شاعر را مجسم می‌کند، بلکه نشانه‌ای از پذیرش 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 آرایه 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، دوگانگی/ 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: ۷۴۰)

«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 درونمایه 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 خانه خود افتاده است:

«پنداشتم که چشمه اگر خفته در چمن/ آینه‌ای 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 نمی‌یابد:

«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 معاشقه 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 سایه مرا/ از زیر پای ظهر، به تدریج و احتیاط/ بیرون کشیده است و به من باز داده است»

(مردی با دو سایه: ۹۲۶)

از آنجا که خورشید لحظه‌ای از نظر او محو نمی‌شود، ماه هم در این دفتر نقاب‌بست 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 سوزنده جنون/ از قله عظیم‌ترین آسمان خراش/ خود را به روی صخره دریا فکند و کشت»

(شب آمریکایی: ۹۴۲)

و

«چنان ماه را در شیش مرده دیدم/ که گفتم طعامی است در خورد کرکس»

(از اهرمن تا تهمت: 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.

۲-۶. تشخیص به عنوان تجسم وجودی در شعر نادرپور

در ادامه، به چند نمونه از شعرهای نادرپور که در آنها آرایه «تشخیص» در قامت عناصر طبیعی به کار رفته‌اند، دیده می‌شود. این نمونه‌ها از دفاتر مختلف شعری نادرپور انتخاب شده‌اند و نشان‌دهنده گستره 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 بنفشه‌های بهاران را

(نادرپور، ۲۸۷:۱۳۸۲)

برف، اینجا، یک پدیده سرد و بی‌جان نیست؛ بلکه جسمی است که در زیر پایش، حافظه گرم بهار را فشرده و نگه می‌دارد. این تشخیص است: برف، نه به خاطر نماد پاکی، بلکه به خاطر آشفتگی حسی شاعر که در سردی، بوی گرم را می‌آورد انسان‌وار شده است.

آسمان

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

آسمان امشب ندارد ماه/ بعضی باران در گلوی اوست

(نادرپور، ۳۳۴:۱۳۸۲)

آسمان گریه مستانه کند بر سر خاک/ بینوا من که در این گریه من، مستی نیست

(نادرپور، ۲۰۵، ۱۳۸۲)

شاعر، آسمان را نه به عنوان نماد غم، بلکه به عنوان جسمی که دردش را نمی‌تواند بیان کند اما بر سر مزار گریه می‌کند، می‌بیند.

خورشید/ آفتاب

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

به ناخن می‌خراشید آسمان را پنجه خورشید/ سرانگشتان خون آلود را در خاک می‌مالید

(نادرپور، ۱۳۸۲، ۳۷۳)

بر ماسه‌های نرم طلایی چکیده ماه/ پر کرده جای پای تر آفتاب را

(نادرپور، ۱۳۸۲، ۲۸۷)

- سیمرخ 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، ۲۴۴)
- خورشید سرخ شامگاهان سایه مرا/ از زیر پای ظهر به تدریج و احتیاط/ بیرون کشیده است و به من باز داده است
(نادرپور: ۱۳۸۲، ۹۲۶)
- تا کی برآید از دل تاریکی/ چشمان روشنی زده 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 خون آلوده خورشید سیراب است.
(نادرپور: ۱۳۸۲، ۴۰۹)
- خورشید سرخ شامگاهان، سایه مرا/ از زیر پای ظهر- به تدریج و احتیاط- بیرون کشیده است و به من باز داده است
(نادرپور، ۱۳۸۲: ۹۲۶)
- بر ماسه های نرم طلایی چکیده ماه/ پر کرده جای پای تر آفتاب را
(نادرپور: ۱۳۸۲، ۲۸۴)
- 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 به عنوان نماد امید، بلکه به عنوان نیرویی فیزیکی دردناک و پنهان، تجربه می‌کند.
- ماه/ مهتاب**
- ماه، در اینجا، نماد زیبایی نیست؛ بلکه چیزی است که در شکوه تمامیت، از نیمه شکسته می‌شود و بر جنازه اش کرباس پیچیده شده:
- کسم به شیشه نکوبد مشق/ به غیر ماه سراسیمه/ که در شکوه تمامیت/ شکسته می‌شود از نیمه
(نادرپور: ۱۳۸۲، ۶۶۲)
- 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)
- در بن سرداب می‌گرفت به میخی/ ماه بدینسان کلاف وا شده میبافت
(نادرپور: ۱۳۸۲، ۷۸)
- ماه بالای سرم مرده‌ست/ ابر پیچیده بر او کرباس
(نادرپور: ۱۳۸۲، ۲۶۱)

ماه، در اینجا، نیمه‌شکسته است، مرده است، با تبسم کودک می‌خندد و کلافی وا شده را می‌بافد. این تشخیص است: ماه، نه به خاطر نمادِ رحمت یا زیبایی، بلکه به خاطر 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 سینه ساحل خزیده مست/ در بازوان فشرده تنی کامیاب را

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۸۴)

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 به عنوان نمادی از بی‌آرامی، بلکه به عنوان جسمی انسان‌وار که دردش را پنهان نمی‌کند، می‌بیند و انگار این ناله، ناله 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: ۳۴۵)

غافل، که باد نیز عنان شکیب خویش/ دیربست کز نهیب غم از دست داده است

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۳۰۵)

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: ۷۶)

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: ۸۴۲)

اکنون همان زلال که آب است یا زمان/ در جوی های محکم سیمانی/ از سرزمین غربت ما سالخوردگان/ چون برق

میگریزد و چون باد میرود

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۹۴۰)

موی پریشان او ز شیطنت باد/ یک نفس آرامش و قرار نمیافت

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۷۸)

باد دهان از سرود خویش تهی کرد/ آنچه در این سرزمین نبود، صدا بود

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۸۲)

باد، در اینجا، عنان شکیب را از دست داده، دهانش از سرود تهی شده، و صدا جایگزین آنچه نبوده است، شده در حقیقت این تشخیص است: شاعر، باد را نه به‌عنوان نیروی طبیعی، بلکه به‌عنوان وجودی که از خودش گریخته و تنها صدایش باقی مانده، می‌بیند.

درخت

درخت، در اینجا، نماد مقاومت و پایداری نیست؛ بلکه موجودی است که دردش را می‌خواند، پشت 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 می‌آمد به قصد گوشمالش

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۰۰)

درخت از درد می‌نالید و میخواند/ به گوشم داستان تیره بختان

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۷۲)

چون مشت خشمگین و گره خورده درخت/ خورشید را میان دو دستم گرفته‌ام/ خورشید در من است/ در من اجاق معجزه روز، روشن است

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۳۷۰)

چون هراسان به عقب مینگرم/ هیچ کس نیست به جز باد و درخت

(۱۳۸۲: ۸۹۸)

بر گرد من گروه عظیم درخت‌ها/ از هول سوختن/ اندیشه فرار به سر داشتند و پای/ در انقیاد خاک

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۹۳۱)

چشمان پاک جوی پر از آب است/ مژگان سبز کاج پر از برف است

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۸۷)

درخت، اینجا، ناله می‌کند، خورشید را در دست می‌گیرد، و از هول سوختن فرار می‌کند. این تشخیص است: شاعر، درخت را نه به‌عنوان نماد زندگی، بلکه به‌عنوان جسمی که دردش را می‌شنود و خورشید را در خود می‌آورد، می‌بیند و این، انسان‌وار کردن عینیت است.

باران

باران، در اینجا، نماد تصفیه نیست؛ بلکه پنجه سردی است که بر شیشه می‌زند:

باران دوباره کوفتن آغاز کرده بود/ بر شیشه‌های پنجره کوچک اتاق

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۳۸۳)

تلنگر میزند بر شیشه‌ها سر پنجه باران/ نسیم سرد می‌خندد به غوغای خیابان‌ها

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۳۸۳)

باران، اینجا، سر پنجه‌ای است که بر شیشه می‌زند، و نسیم می‌خندد. این تشخیص است: شاعر، باران را نه به‌عنوان نماد رحمت، بلکه به‌عنوان صوتی فیزیکی سرد و تکراری، تجربه می‌کند و این تجربه، خودش آغاز ماجرای است.

کوه

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

من کوهم و من سینه 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 هستی یکسان. کوه، اینجا، همان شاعر است که دردش را به شکل سنگ و آتش تبدیل کرده است.

شب

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

شب می‌رسد به نیمه و رو می‌کند به صبح / در کلبه جز صدای نفس های شاد نیست

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۸۶)

شب همچو آبی از سر این برگ‌ها گذشت / هر برگ، همچو پنجه‌دستی بریده بود

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۳۲۸)

شب بی ماه در گل دست و پا میزد / زمین و آسمان در خواب راحت بود

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۴۶)

شب‌ها گریختند و تو چون بادهای سرد / همراه با سیاهی شب‌ها گریخت

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۵۴)

صدایی نرمتر از بانگ پرها / برد بادی در آن خاموشی شب

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۶۶)

در شبی مانند من اندوهگین / آتشی از خانه زیرین دمید / با هزاران شعله مرگ آفرین / شعله‌ها از پله‌ها بالا آمدند / گامشان چون گام دزدان: بی طنین / از شعر زورق بی سرنشین.

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۹۲۴)

ده همچو خفته‌ای که ز خواب سحر پرد / چشمی گشود و خورد به آهستگی تکان / شب مرده بود و نور سپید ستاره‌ها / هی رفته رفته کم شد و روشن شد آسمان.

(نادر پور، ۱۳۸۲: ۶۳)

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

مرگ

مرگ اما برای نادرپور فعلیتی جاندار دارد. نماد 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 اضافه «دست مرگ» را در شعر او نیز می‌بینیم:

بکوب ای دست مرگ ای پنجه مرگ، / به تندی بر درم تا در گشایم

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۳)

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

از کوچه های عمر به سوی سرای مرگ/ در زیر چرخ گاری خورشید، روزها/ - این روزهای له شده نیمه سوخته/ خاموش
می شوند/ با دود و با غبار هماغوش می شوند

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۳۶۷)

اما کجاست مرگ- که مانند دار کاج- داری بپا کند/ وز ریسمان دار/ در بین آسمان و زمین رها کند

(نادرپور: ۱۳۸۲، ۳۸۲)

زاغان درون کوچه تاریک آسمان، پر می زند مست/ این نعره می کشید 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 نیمه 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 به صورت وجودی جسمانی و فعال ظاهر می شود: دستی است که قدرت دارد و پنجه ای است که بر در می کوبد، و دستی سیاه که خورشید را می رباید. این، تشخیص عمیقی است که مرگ را از حیطة ناشناخته متافیزیکی بیرون می کشد و آن را به عنوان نیروی حاضر، مداخله گر و تهاجمی در متن تجربه شاعر پدیدار می کند. نادرپور، مرگ را نه چیزی که فردا می آید، بلکه چیزی که همین امروز، در آستانه زندگی اش است، می بیند و این دیدگاه، ریشه در تجربه وجودی انزوا دارد: جایی که تنها روبرویی اش با مرگ، نه از طریق باور، بلکه از طریق حس فیزیکی حضور آن صورت می گیرد. مفهومی که اولین شعر در اولین دفترش یعنی «رقص اموات» پایکوبانه به خواننده رخ مینماید.

۳. نتیجه گیری

در شعر نادرپور، آرایه «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 می کند. این آرایه با انسان وار کردن عناصر طبیعی و مفاهیم انتزاعی مانند شب و مرگ، زبان شعر را به تصاویری زنده و جان دار تبدیل می کند. «تشخیص» در شعر نادرپور تنها یک صنعت بلاغی نیست، بلکه ابزاری است که از طریق آن شاعر قادر می شود تا احساسات درونی خود را به شیوه ملموس، قابل درک و هیجان انگیزی برجسته کند. بررسی دفاتر شعری نادرپور نشان می دهد که کاربرد «تشخیص» در شعر او از تنوع و پیچیدگی زیادی برخوردار است و به ویژه در توصیف مفاهیم غم انگیز و انتزاعی مانند غربت، مرگ و انتظار به عنوان یک ابزار قدرتمند برای انسانی کردن این مفاهیم عمل می کند. 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. بنابراین، «تشخیص» در شعر نادرپور نه تنها یک آرایه‌ی زیبایی‌شناختی است، بلکه یکی از کلیدهای اصلی درک وجودی و احساس در شعر او محسوب می‌شود.

منابع

۱. ابن فارس، ۱۹۷۹، *معجم المقاییس اللغة*، ج ۱، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، دارالفکر.
۲. ابن منظور، *لسان العرب*، ج ۳، دار الصادر، لبنان: بیروت.
۳. ابودیوب: ۱۳۸۴، *صور خیال در نظر جرجانی*، ترجمه فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری - وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. اکو، اوامبرتو: ۱۳۹۷، *استعاره مبنای تفکر و ابزار آفرینی* (مجموعه مقالات اوامبرتو اکو، مایکل ردی، مایکل ردی، جورج لیکاف، جان رابرت تیلر، جونل وایسهایمر، ریچار مورن)، ترجمه گروه مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: انتشارات سوره مهر.
۵. برزونی، رضا. *طهمورث گراوندی: ۱۴۰۰، سبک‌شناسی لایه‌ای سروده‌های نادر نادرپور*، فصلنامه 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. رید، هربرت، ۱۳۵۳، *جدایی تصویر: تی. ای. هیوم*. مترجم: سعید باستانی، پرویز مهاجر. منبع: فرهنگ و زندگی سال ۱۳۵۳، شماره ۱۶.
۹. جرجانی، عبدالقاهر: ۱۳۶۸، *دلائل الاعجاز فی القرآن*، ترجمه سید محمد رادمش، مشهد: موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
۱۰. زلهایم، ردولف: ۱۳۸۲، *امثال کهن عربی*، ترجمه احمد شفیعیها، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۱. سجادی، جعفر: ۱۳۴۴، *فرهنگ علوم نقلی و ادبی*، تهران: موسسه مطبوعاتی علمی.
۱۲. شریفی، فیض، ۱۳۸۰، *نادرپور از آغاز تا امروز*، تهران: انتشارات نگاه.
۱۳. شمیسا، سیروس: ۱۳۷۴، *بیان و معانی*، تهران: فردوس.
۱۴. ضیف، شوقی: ۱۳۸۰، *تاریخ تطور بلاغت*، ترجمه محمدرضا ترکی، تهران: سمت.
۱۵. عطار، فریدالدین: ۱۴۰۰، *منطق الطیر*. تصحیح و توضیح پورنامداریان، تقی و دیگران: ۱۴۰۰، تهران: سمت.
۱۶. قنبری، محبعلی: ۱۳۶۸، *گوهر کده*، تهران: اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۷. گلی، احمد: ۱۳۸۷، *بلاغت فارسی*، تبریز: آیدین.
۱۸. مازندرانی، محمد هادی 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؛ مجموعه اشعار نادر نادرپور*، تهران: انتشارات نگاه.