تحلیل زیبایی‌شناختی تصویر در مجموعهٔ «سرمهٔ خورشید» نادر نادرپور

دکتر زرین‌تاج واردی*

مهسا مؤمن‌نسب**

چکیده

نادر نادرپور (۱۳۰۸-۱۳۷۸) با ارایه مضامین رمانتیکی از نوع رمانتیسم طبیعت‌گرا، سیاه و احساسی به عنوان یکی از برجسته‌ترین نیمه سنتی‌پردازان معاصر شناخته شده است. این پژوهش با رویکرد زیبایی‌شناسانه و ساختاری، به تحلیل و ارزیابی تصویر سروده‌های او در مجموعهٔ شعری «سرمهٔ خورشید» پرداخته است؛ برای این منظور مهم‌ترین عناصر شعری مانندِ موسیقی (بیرونی، کناری، درونی یا داخلی و معنوی) و تصویر در شعرهای او مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفته‌اند. نتایج پژوهش نشان داد که مهارت و تسلط نادرپور در چینش و گزینش واژگان، موجب پیوند و ارتباط تنگاتنگ اجزای کلام و ساخت و پرداخت تصاویر شعری او شده‌اند؛ بیشترین توانش هنری نادرپور، در نظام تصویرسازی و اندیشگانی او دیده می‌شود؛ ترکیب‌سازی و بیان تصویرهای فشرده و پیوند و این همانی انسان و طبیعت وجه شاخص سروده‌های این مجموعه را تشکیل می‌دهد.

واژه‌های کلیدی

نادرپور، سرمهٔ خورشید، موسیقی درونی، موسیقی معنوی، تصویر.

* دانشیار، دانشگاه شیراز، گروه زبان و ادبیات فارسی، ایران، شیراز.

** دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۲۱

مقدمه

در دوران بیست سالهٔ حکومت رضا شاهی، یعنی از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، دو نوع رمانتیسم در شعر فارسی دیده شد؛ یکی رمانتیسم اجتماعی که بر پایه اندیشه‌های وطن‌گرایانهٔ مشروطیت بود و دیگر رمانتیسم فردی و طبیعت‌گرا که وجه شاخص آن تکیه بر عنصر تخیل بود. نمونهٔ بارز این نوع رمانتیسم در آثار نخستین نیما به خصوص افسانه دیده می‌شود؛ طبیعت‌گرایی نسبتاً سالم و رو سو وار، دنبال‌کردن خیالات انزوایی و توجه کمتر به جنبه‌های آشکار اجتماعی از جمله ویژگی‌های شاعرانگی نیما در این مرحله از گرایش او به رمانتیسم است. پس از نیما در منظومه‌های بلند شهریار نیز نمود این نوع رمانتیسم دیده می‌شود. همدردی با طبیعت، معصومیت دوران کودکی، نفی مظاهر تمدن جدید، بازگویی خاطرات و درون‌گرایی و انزوا و خیال، ارکان رمانتیک شعر او را تشکیل می‌دهند. از شهریور ۱۳۲۰ تا سال ۱۳۴۰ یکی از مهم‌ترین جریان‌های شعری، جریان رمانتیسم است که اکثر شاعران به یکی از شاخه‌های سه گانهٔ آن توجه و دلبستگی داشتند. نوعی از رمانتیسم طبیعت‌گرا در آثار گلچین گیلانی، خانلری و توللی تکامل می‌یابد، در همین زمان تحت تأثیر شرایط اجتماعی، پیدایش حزب توده و کودتای ۲۸ مرداد، رمانتیسم اجتماعی نیز رشد می‌کند. در کنار این دو نوع گرایش شاخهٔ دیگری از رمانتیسم، از نوع احساس‌گرا و سیاه نمود پیدا می‌کند که وجه شاخص شاعران این گروه نادر نادرپور، فروغ فرخزاد، نصرت رحمانی و حسن هنرمندی هستند. ویژگی عمدهٔ این نوع رمانتیسم، طبیعت‌گرایی افراطی در حد استحاله در آن و توصیف و تشریح مناظر طبیعی، ایجاد فضاهای آکنده از ارواح و اشباح، پرداختن به مسایل اروتیک، مرگ‌اندیشی، حزن و ناامیدی و... است.

نادر نادرپور در سال ۱۳۰۸ در تهران متولد شد، و در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی تحصیل کرد. اشعار او نمایندهٔ تمام و کمال شعر رمانتیک است. «در تئوری شعر، موضعی نزدیک به خانلری داشت که معتقد به تحول معتدل بود» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۸۳). آثار شعری او عبارتند از: چشم‌ها و دست‌ها (۱۳۳۳)، دختر جام (۱۳۳۳)، شعر انگور (۱۳۳۶)، گیاهسنگ نه، آتش (۱۳۵۶)، آسمان و ریسمان (۱۳۵۶)، شام بازپسین (۱۳۵۶)، صبح دروغین (۱۳۶۰)، خون و خاکستر (۱۳۶۷)، زمین و آسمان (۱۳۷۵) و مجموعهٔ اشعار (۱۳۸۲). رویکرد به طبیعت، تصاویر زیبا و بدیع، ترکیب سازی و انسجام هنری و زبانی، از جمله ویژگی شعرهای اوست که در این پژوهش برآنیم تا به تحلیل برخی از ظرافت‌های هنری آن‌ها در مجموعهٔ «سرمه خورشید» که از سروده‌های سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۳۸ شاعر است، بپردازیم. آشنایی و تسلط نادرپور با زبان و ادبیات فرانسه بر نظام شعری و اندیشگانی او تأثیر گذاشت و با اثرپذیری از شاعران و نویسندگان غربی به ویژه رمبو، رمان گوتیک و مکتب گورستان به نوعی مرگ‌اندیشی هنری و ادبی روی آورد. «سرمهٔ خورشید از چند جهت اهمیت دارد. بسامد عناصر طبیعی در فرایند تصویرسازی بیش‌تر و اجزای آن متنوع‌تر شده‌اند. شاعر به تدریج از توصیف شاعرانهٔ طبیعت فراتر رفته و بدان ماهیتی استعاری و سمبلیک می‌دهد، شاعر سخت در تکاپوست تا دوگانگی و فاصلهٔ انسان و طبیعت را از میان بردارد. به نسبت طبیعت، محیط شهری نیز در کانون توجه شاعر قرار گرفته است. در آغاز «مسافر» قطعه‌ای از والتر دولامر را آورده تا علاقهٔ عاطفی و اندیشگی خود را با شاعران و نویسندگان آن سوی آب‌ها نشان دهد. در عین حال، عُلقه و دلبستگی خودش را با سنت فرهنگ بومی در شعر «پیکره‌ها» و «بر ستون بسته» پیش چشم خواننده می‌آورد. بنابراین، نگاه سمبلیک به طبیعت، حذف فاصلهٔ میان انسان و طبیعت، توجه به سنت فرهنگی کلاسیک، طرح دغدغه‌های انسان مدرن و زندگی شهری، ارایهٔ رمانتیک سیاه، توجه به شاعران غربی و اندیشه سیاسی، هفت شریان حیاتی این دفتر هستند». (همان: ۲۵۸-۲۵۹)

در این پژوهش برآنیم تا به بررسی تصویر در مجموعه شعری «سرمه خورشید» بپردازیم و چگونگی کاربرد واژگان و دیگر شگردهای ادبی را در نظام تصویرسازی این مجموعه مورد واکاوی و تحلیل ساختاری و زیبایی‌شناسانه قرار دهیم.

روش تحقیق

این پژوهش از منظر روش‌شناسی در شمار پژوهش‌های کیفی[1] جای می‌گیرد. با توجه به اهمیت مبانی نظری پژوهش و نوع رویکرد تحلیلی به اشعار، ابتدا با اختصار، به معرفی و شرح عناصر مورد بررسی پرداخته شده است. برای این منظور کتاب‌های بدیع، بیان، عروض و قافیه، موسیقی شعر و بلاغت تصویر راهگشای اصلی بیان و ارایه مطالب بودند. در بخش بعدی در بررسی و واکاوی ۳۷ شعر مجموعه سرمه خورشید، مهم‌ترین نکات و مطالب در زمینه یا انواع چهارگانه موسیقی و تصویر فیش‌برداری و یادداشت شد؛ و سپس در تحلیل نهایی مورد سنجش و انتخاب قرار گرفت. سروده‌های این دفتر، از مجموعه اشعار نادرپور که در سال ۱۳۸۲ به وسیله مؤسسه انتشارات نگاه تجدید چاپ شده است، گزینش شده‌اند.

تصویر

تصویر یکی از عوامل تأثیرگذار شعر است که نقش مهمی در بارورسازی تخیل شعری دارد و به کمک انواع صور خیال، مانند تشبیه، استعاره، مجاز، حس‌آمیزی و برخی هنجارشکنی‌های زبانی و بیانی و رفتارهای خاص کلامی در شعر ایجاد می‌شود و آن را به دنیای شعر محض وارد می‌کند. از این رو مهارت شاعر در چگونگی خلق تصاویر شعری، در ضمن رها شدن از غبار تصاویر کلیشه‌ای، می‌تواند معیار مناسبی برای ارزشمند دانستن یک اثر ادبی به شمار آید.

اصطلاح تصویر یا ایماژ از اصطلاحات نقد ادبی است که از دیرباز در بلاغت ادبی مطرح بوده و امروزه نیز توجه زیادی به آن می شود. «دید ویژه شاعر در لحظه بیداری در برابر نوعی ارتباط میان طبیعت و انسان ما را به جهانی دیگر می‌کشاند، جهانی که تازگی دارد و با این‌که اجزاء آن عادی و ساده و در دسترس همه کس هست، نوع ترکیب آن، یعنی طرز پیوند برقرار کردن شاعر میان انسان و طبیعت چیزی است تازه و پرداخته تخیل او. این تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان، و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را «خیال» یا «تصویر» می‌نامیم» (کدکنی، ۲: ۱۳۸۶). کدکنی در این تعریف بر این عقیده است که شاعر در لحظه جوشش شعر همواره پیوندهای عجیب و توهم‌گونه میان عناصر طبیعت و انسان برقرار می‌کند و اصولاً نگاهی متفاوت و دیگرگون به اطراف دارد. برای مثال در نمونه زیر، که هم او از ترک‌کشی ایلاقی نقل می‌کند، شاعر امیدهای دراز انسان را مانند رشته‌ای بلند در گردن فردا می‌بیند و دریغ می‌خورد:

امروز اگر مراد تو برناید
فردا رسی به دولت آبا، بر
چندین هزار امید بنی آدم
طوقی شده بگردن فردا، بر. (همان،۱-۲)

«عموماً اصطلاح تصویر را برای کلیه کاربردهای مجازی به کار می‌برند. در این مفهوم، تصویر عبارت است از هر گونه کاربرد

---

[1] Qualitative

مجازی زبان شامل همه صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و... می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۴-۴۵).

«امور ذهنی در کارگاه خیال سخن‌وران توانا تبدیل به تصویرهای هنری و دیداری می‌شوند، به گونه‌ای که خواننده شعر، نیز با دریافت این تصویرهای شاعرانه در التذاذ هنری آن شریک می شود و از این راه عاطفه زیبایی شنا سی او نیز برانگیخته می شود» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۸۴). او هم‌چنین معتقد است که تخیل شاعر به کمک تصویر دیداری می‌شود و بر آن است که افزون بر این‌که تصاویر از صورخیالی مانند تشبیه و استعاره و... خلق می شوند، هنجار شکنی‌های زبانی و زبان‌ورزی نیز عامل مهم رستاخیز کلام‌اند: «خیال شاعرانه با یاری‌گرفتن از عنصر تصویر، بسیاری از امور ذهنی را دیداری می‌کند و تصویرات خود را از این راه به تماشا می‌گذارد. این تصویرهای خیالی در چارچوب بسته تشبیه و استعاره محدود نمی‌ماند» (همان، ۲۸۲).

«صورت‌های خیال علاوه بر آن‌که زبان شعر را به سهم خود از زبان نثر متمایز می‌کنند، مثل موسیقی شعر، ظرفیت زبان را برای برانگیختن عاطفه افزایش می‌دهند. انواع مجازها و تصویرهای شاعرانه هم در مکتوم کردن معنی و هم در گسترش‌دادن معنی در ذهن، به شرط آن‌که به جا و مناسب به‌کار روند، نقش اساسی دارند». (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۶۰).

با این توضیحات می‌توان تصویر را عامل مهم تخیل شعری دانست که به کمک آرایه‌های ساده یا پیچیده ادبی، توصیفات و برخی چیدمان‌های هنرمندانه واژگان در کنار هم ایجاد می شود و تصرف ذهنی و دید ویژه شاعر به دنیای اطراف، نقش مهمی در ساخته و پرداخته شدن آن دارد.

بررسی تصویر در مجموعه شعری «سرمه خورشید»

وجه شاخص سروده‌های مجموعه «سرمه خورشید» چه در نخستین نگاه، و چه در نگاهی دقیق و موشکافانه، توجه به ساخت تصاویر شعری است. نادرپور شاعر تصویرهای رنگارنگ و بدیع است؛ دقت در انتخاب واژگان مناسب و کارگاه ترکیب سازی، توصیف و چینش کلمات، همگی به خلق تصاویر بدیع و تازه کمک کرده‌اند. نادرپور با نگاهی متفاوت به پدیده‌های اطراف خود می‌نگرد، انسان، طبیعت و اشیاء در شعرهای او با هم می‌آمیزند و تصاویر زنده و پویایی خلق می‌کنند.

بیشترین تلاش شاعر در این زمینه به کمک ترکیب‌سازی صورت می‌گیرد؛ این ترکیبات، عمدتاً از نوع ترکیبات وصفی و اضافی (استعاری، تشبیهی و بیانی) هستند و به شکلی موجز و فشرده در کنار دیگر اجزای کلام قرار می‌گیرند:

هرگز ز لابه لای هزاران برگ/ بر من نمی شکفت گل خورشید/ هرگز گلا بدان بلور ماه/ بر من گلاب نور نمی‌پاشید. (سرمه خورشید: ۲۶۹)

در ترکیب‌های اضافی (اضافه تشبیهیِ) «گل خورشید» و «گلاب نور» و ترکیب وصفی و اضافی «گلابدان بلور ماه»، خورشید به گل، نور به گلاب که از ملازمات گل است و ماه به گلابدانی بلورین تشبیه شده است؛ برگزیدن واژه‌های گل، گلاب و گلابدان، افزون بر کارکرد همانندسازی، به لحاظ تناسب و تشابهات لفظی و صنعت اشتقاق نیز در این ابیات مؤثر افتاده است، و شاعر به این وسیله هم دایره تشبیه خود را مشخص کرده و هم موسیقی درونی و معنوی شعر را برکشیده است.

تصویر دیگری که در این ابیات مشاهده می شود به کمک توصیف ساده در مصراع اول شکل گرفته است؛ در اینجا شاعر تصویرگر سایه زیبایی است که انبوه درختان در سقف آسمان ایجاد کرده‌اند و مانع از نفوذ نور آفتاب می‌شوند.

استفاده از فعل‌های «نمی شکفت» و «نمی‌پاشید» نیز که از ملازمات گل و گلاب هستند، موجب اغراق بیشتر در تصویر شعر

شده‌اند.

شب‌ها که پرپر می‌زند شمع/ با کوله‌بار اشک‌های مرده خویش / تنها در آنسوی اتاقم / شب‌های پاییزی که پیش از مردن ماه/ آتش به سردی می‌گراید در اجاقم/ خاموش پشت شیشه در می‌نشینم/ شمع غمی گل می‌کند در سینه من (آیینه‌دق: ۲۷۵).

مصراع اول تداعی‌گر چرخیدن پروانه به گرد نور شمع است و با این‌که یکی از تصاویر کلیشه‌ای ادبیات فارسی است اما شاعر با بیانی دیگر گونه و ساختی موجز و هنری به آن رنگ و بوی دیگری داده است و پرپر زدن را به شمع نسبت داده است؛ به این ترتیب ما در یک تصویر پرپر زدن پروانه را متصور می شویم و در تصویر دیگر شمعی را می‌بینیم که به واپسین شعله‌های خود رسیده و بیشترش سوخته و در حال کورسو کردن است.

«اشک‌های مرده»، استعاره از قطرات شمع که به سردی گرایده و اطراف آن را فرا گرفته‌اند. و «کوله‌بار اشک‌های مرده» اضافه تشبیهی است. انبوه قطرات شمع در اطراف آن، مانند کوله‌باری فرض شده‌اند که بر دوش شمع سنگینی می‌کنند.

تصویر دیگر در ترکیب «مردن ماه» دیده می‌شود. این ترکیب از نوع اضافه استعاری و تشخیص است و از سوی دیگر، در این همانی با مردن شمع و به سردی گراییدن آتش در اجاق، که پس از این بیان شده‌است.

قید «خاموش»، در مصراعِ «خاموش پشت شیشه در می‌نشینم» در هم‌ذات پنداری با شمع، تصویر دیگری است که در ادامه شعر، تصاویر زیبای دیگری را به همراه دارد. شاعر از اینجا خود را هم‌چون شمع، خسته و فرتوت و ضعیف می‌بیند و در حسرت روزهای از دست رفته خود می‌گوید:

سیمای من سیمای آن شمع غریب است/ کز اشک باری می‌کشد بر گرده خویش / من نیز چون او در سراشیب زوالم / با کوله‌بار روزهای مرده خویش... (همان: ۲۷۵).

در بند پیش گفته، « شمع غم» و «جیوه اشک»، اضافه تشبیهی است. فعل مرکب «گل کردن» نیز از سویی تداعی‌گر تصویر شمع‌هایی است که به شکل گُل ساخته می‌شوند، از سویی در تناسب با شمع و پروانه، بر پیوند و انسجام معنایی تصویر می‌افزاید و از سوی دیگر در معنای کنایی به معنای به وجود آمدن است.

مهتاب رو به ساحل مغرب نهاده بود/ در خلوت اطاق به جز من کسی نبود/ قلب سیاه ساعت شماطه می‌تپید/ شب می‌گذشت و لحظه میعاد می‌رسید/ ناگه صدای دور سگی در فضا شکست/ از پشت قاب پنجره برق تلنگری/ بر شیشه کبود ترک خورده نقش بست/ ساعت از کار خویش فرو ماند و گوش داد/ آونگ او چو مردمک چشم مردگان/ از گردش ایستاد. (کابوس: ۳۰۱)

پرداختن به چنین تصاویری در شعر فارسی از ادبیات رمانتیک اروپا تأثیر پذیرفته است. آشنایی نادرپور با ادبیات فرانسه و آثار بودلر و رمبو در خلق چنین موضوعاتی مؤثر بوده است. این‌گونه کابوس‌ها و تصاویر رعب انگیز اغلب در زمان غروب و شب مهتابی خلق می‌شود و صحنه‌های وحشت و ترس و اضطراب را به تصویر می‌کشد. این شعر نیز توصیف یک شب مهتابی است که تنهایی شاعر منجر به خیال‌پردازی‌ها و دلهره‌های وحشت‌انگیز او شده است؛ تشبیه صدای ثانیه شمار ساعت شماطه‌دار به قلب سیاه، شنیده شدن صدای پارس‌کردن سگ در شب، صدای رعد و برق و لرزاندن شیشه اتاق همگی خواننده را به نقطه اوج و هیجان شعری نزدیک می‌کنند؛ در اینجاست که ناگهان ساعت از حرکت باز می‌ایستد و آونگ آن مانند مردمک چشم مردگان به یک سو خیره می‌شود. تشبیه آونگ به مردمک چشم مردگان، تصویریست که فضای شعر را هر چه بیشتر با ترس و وحشت همراه می‌کند.

در پشت من دهان دری نیمه باز شد / نوری سفید همچو غبار گچ از هوا / در خوابگاه ریخت / آنگه صدای لغزش پایی به روی فرش/ تار سکوت را چو نخی بی‌صدا گسیخت (همان: ۳۰۲).

تصاویر شعری به اوج خیال‌انگیزی خود رسیدند؛ رعب و وحشت، تخیل راوی را بارورتر کرده‌اند به گونه‌ای که در را به شکل دهان و نفوذ نور سفید در اتاق را هم‌چون غبار گچ و فرو ریختن سقف می‌بیند. تخیل یکی از بنیادی‌ترین عناصر زیبایی‌شناسی است که در هنرهای تصویری و کلامی بسیاری به آن پرداخته‌اند. خیالی بودن شعر چنان اهمیت دارد که «اگر از هر شعر مؤثر و دل‌انگیزی جنبه خیالی آن را بگیریم، جز سخنی ساده و عادی که از زبان همه کس قابل شنیدن است، چیزی باقی نمی‌ماند». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۵)

خیال، یعنی دریافت چیزی که پیش روی ما نیست و انسان در لحظه‌های شهودی خویش آن را درمی‌یابد. ابزار ادراک خیالی با دخل و تصرف عواطف و احساسات آدمی به تخیل می‌انجامد و می‌تواند فارغ از تقید عناصر مادی و محسوس، به آفرینشی مستقل و مجرد منجر شود. تخیل با آن‌که از واقعیت می‌گریزد اما ریشه‌هایش را از واقعیت می‌گیرد. این است که همیشه بین واقعیت و فراواقعیت در گردش است.

کالریج منتقد و فیلسوف انگلیسی، ضمن متمایزکردن خیال از تخیل، خیال را فرآیند مبتنی بر تداعی می‌داند؛ اما تخیل را فرایندی خلاق می شمارد. سپس تخیل را به دو نوع اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند. تخیل اولیه به همه انسان‌ها تعلق دارد، مشترک است و هر مدرکی از آن برخوردار، و به اراده افراد بستگی ندارد. تخیل ثانویه به هنرمندان تعلق دارد، آگاهانه است و با اراده فرد تحقق می‌یابد. (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۲)

در این بندها «دهان در» اضافه تشبیهی، «نوری سفید هم‌چو غبار گچ»، تشبیه مرکب است و در عبارت «تار سکوت را چو نخی بی صدا گسیخت»، «تار سکوت» اضافه تشبیهی و کل عبارت تشبیه مرکب است. در ترکیبِ « صدای لغزش»، استعاره و تشخیص است که در آن رفتار انسانی باز کردن رشته نخ به آن نسبت داده شده است. این شعر تا پایان، روایت تصویری یک تخیل وحشت‌انگیز است که با تشبیه‌ها و لایه‌های استعاری، محیط اطراف خوابگاه راوی را با ارواح و اشباح و صحنه‌های رعب‌آور همراه می‌سازد و نیاز خوانندگان علاقه‌مند به سینمای وحشت را اغنا می‌کند.

در شعر «تهران و من» پیوند طبیعت و محیط شهری، تلفیق هنرمندانه‌ای ایجاد کرده‌است:

هر صبح، چون زبان‌تر و خشک برگ‌ها / از نیش ناگهانی زنبور آفتاب / آماس می‌کند/ تهران چو کرم پیله / در پیله‌ای تنیده ز ابریشم غبار / بیدار می‌شود / دردی نهفته در دلش احساس می‌کند. (تهران و من: ۳۱۹).

زبان‌ترِ و خشک برگ‌ها، اضافه استعاری زیبایی است که تصویرگر قطرات شبنم روی برگ‌هاست. برآمدگی سطح برگ که ناشی از قطرات شبنم است به کمک حسن تعلیلی هنری به آماسی تشبیه شده‌اند که نیش زنبور خورده‌اند؛ در اینجا پرتو و اشعه تند و تیز آفتاب نیز از طریق اضافه تشبیهی به نیش زنبور تشبیه شده است؛ تشبیه تهران به کرم پیله در بند بعد توجیه هنری شده است. تهران در پیله غباری فرو رفته که موجب درد و خستگی او شده است. این تصویر بسیار زیبا، در هم‌دردی با شهر تهران، بسیار ملموس و واقعی بیان شده است و برخاسته از عاطفه عمیق و تأثر شاعر نسبت به این پدیده زیست ـ محیطی است.

در این بندها هم‌چنین در واژه تهران، تشخیص و آنیمیسم است. و ترکیب «ابریشم غبار» اضافه تشبیهی است. همان‌طور که می‌بینیم تصاویر این شعر نیز به صورت بسیار موجز و فشرده بیان شده‌اند.

حس‌آمیزی نیز به حال و هوای برخی از شعرها تازگی و طروات بخشیده است و در مواردی ما را به یاد سروده‌های سهراب می‌اندازد:

پلک من چون پره‌های بینی غنچه / از هجوم عطرهای تازه می‌لرزید: / عطر تند سنجد کوهی / عطر ترد شبدر وحشی/ عطر ترد شبدر وحشی/ عطر خاک‌آلود ترخان‌ها / عطر باران بیابان‌ها... (نامگذاری: ۳۴۵).

در این ابیات، افزون بر آرایه حس‌آمیزی، شاعر به کمک تشخیص و جان‌بخشی به غنچه؛ در قایل‌شدن پره‌های بینی برای آن و تشبیه زیبای پلک، به پره‌های بینی غنچه، تصاویر جاندار و پویایی خلق کرده است.

شکسته بال عقابم تپیده در شن گرم/ نگاه تشنه من در پی سرابی نیست/ دلم به پرتو غمناک ماه خرسند است/ که در غبار افق، برق آفتابی نیست. (تب و عطش: ۳۴۴)

در ترکیب‌های نگاه تشنه و پرتو غمناک ماه، حس‌آمیزی زیبایی وجود دارد که در ترکیب نخست، حس چشایی با بینایی آمیخته شده است و در ترکیب دوم حال عاطفی غمناک بودن، با پرتو و نور که یک پدیده دیداریست درآمیخته و علاوه بر آن یکی از عواطف انسانی به عناصر طبیعی نسبت داده شده و آرایه تشخیص را برجسته کرده است.

در این بند همچنین تناسب میان «تشنه، گرم، سراب، شن و غبار» در القای تصویر گرما و عطش مؤثر افتاده و این حس و حال درونی را نیز دیداری کرده است. تکرار و هم‌حروفی صامت‌های «غ و ق» نیز که مخرج یکسان دارند بر موسیقی و تأثیرگذاری بیشتر ابیات افزوده است.

گاهی شاعر با استفاده از ترکیب‌های متعدد، تصاویر رنگارنگ و چند سویه زیبایی را در پیش روی خواننده می‌گذارد و در نهایت اختصار، اعجاز هنرمندانه‌ی خود را در به گزینی واژگان به تماشا می‌نشیند:

فانوس زرد صبح/ در زیر طاق مرمری آسمان شکفت / اکلیل نور او چو به شاخ برهنه ریخت/ مرغی که خفته بود پرید از کنار جفت/ تسبیح شب که مهره صدها ستاره داشت / در زیر پنجه‌های تر صبحدم گسست/ هر مهره‌اش پرنده شد و بال برکشید/ دنیا پر از ترانه شد و خامشی شکست/ ...(فانوس: ۳۴۰)

همان‌طور که دیده می‌شود، تصاویر بسیار زیبا و لطیفی به کمک پیوند میان عناصر گوناگون و از طریق استعاره‌ها و تشبیه‌های فشرده خلق شده‌اند و به قول براهنی: «تصویر حلقه‌زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به وسیله کلمات در یک نقطه معین». (براهنی،۱۱۴: ۱۳۷۱)

فانوس زرد صبح، استعاره از خورشید است که با توجه به کم نور بودن آن در ساعات اولیه طلوع آفتاب، به فانوس تشبیه شده است، آسمان، به طاق مرمری مانند شده است که تلألوء خورشید را در خود منعکس می‌کند، نور از طریق اضافه تشبیهی به اکلیل تشبیه شده است و تصویر بسیار زیبایی از درخشندگی نقاط کوچک و درخشان پرتو خورشید بر شاخ و برگ درختان ارایه می‌دهد، به شاخه‌های بی برگ درختان صفت انسانی برهنگی نسبت داده شده، شب به تسبیحی تشبیه شده که ستارگان در آن، مانند مهره‌های آن هستند و پنجه‌های صبح‌دم (اضافه استعاری) آن را پاره کرده‌اند. در یک پیوند هنری دیگر، محوشدن ستاره‌های شب به حرکت پرندگانی تشبیه شده‌اند که در آغاز سپیده‌دم و طلوع خورشید سر و صدای آن‌ها طبیعت اطراف را پر از شور و نشاط و ترانه می‌کنند و خاموشی شب را در هم می‌شکنند.

موسیقی کلام در پیوند با تصاویر شعری

در موارد پیش گفته، کاربرد صورخیال و ترکیب‌های هنری بیشترین نقش را در نظام تصویر سازی ایفا می‌کردند؛ اما برر سی بیشتر سروده‌ها نشان می‌دهد که به گزینی و چینش هنری واژگان، استفاده از وزن‌های متناسب با مضمون و محتوا و چگونگی کاربرد بدایع لفظی و معنوی موسیقی‌ساز نیز، در خلق و القای تصویر مورد نظر شاعر سهم به سزایی داشته‌اند.

نگاهی به سروده‌های این مجموعه، روشن‌گر دقت و توجه شاعر به دیگر مقوله‌های شعری است؛ برای مثال در نمونه زیر وزن «مستفعلن مستفعلن فع»، هماهنگ با مفهوم شعر(زودگذر و شتابنده‌بودن عمر) انتخاب شده است. و نشان‌دهنده این است که وزن هم‌زمان با نظام اندیشگانی و عاطفه شعر متولد شده و در ارایه تصویر چکه کردن سریع شمع و جریان شتابان زندگی، که منجر به پیری می‌شود تأثیرگذار است:

شب‌ها که پرپر می‌زند شمع/ در زیر بار اشک‌های مرده‌ی خویش/ در شیشه در نقش خود را می شناسم:/ پیری که باری می‌کشد بر گرده خویش/ در زیر این بار/ دیگر نه آن هستم که بودم/ خالی است از آن آتش دیرین وجودم/ پیچیده در چشم فضا دود کبودم/ خفته‌ست در خاکستر پیری سرودم/ افسوس افسوس! دیگر نه آن هستم که بودم./.... (آیینه دق: ۲۷۴).

در مقدمهٔ شعر «بر ستون بسته» با آوردن بیت سعدی (یکی را عسس بر ستون بسته بود / همه شب پریشان و دلخسته بود) و به کمک صنعت تلمیح و اشاره به داستان ضحاک ماردوش، به طور غیر مستقیم فریاد و دادخواهی علیه بیداد و استبداد را ارج می‌نهد و در این میان بیشترین عنصری که از آن بهره می‌جوید وزن شعر است؛ وزن حماسی «فعولن فعولن فعولن فعولن» با تکرار و ضرب‌آهنگ خاص خود، شور و هیجان انقلابی و پایفشاری بر عزم و اراده را القا می‌کند و مخاطب را به دریافت بهتر اندیشه شعر رهنمون می‌سازد:

در آن شهر تاریک از یاد رفته/ که ویران شد از فتنه روزگاران/ شبی، «بر ستون بسته»ای دید «سعدی»/ که نامش نپرسید از رهگذاران/ چو ماری که بر دوش ضحاک خفته/ گره خورد زنجیر بر بازوانش/ عطش آتش افشانده در تارو پودش/ غضب لرزه افکنده در زانوانش/... (بر ستون بسته: ۳۴۸).

یکی از پر کاربردترین بحرهایی که شاعر در این مجموعه از آن استفاده کرده، بحر مضارع است که آهنگی مناسب برای محتوای روایی برخی از اشعار این مجموعه به کار رفته است:

من مرغ کور جنگل شب بودم/ باد غریب، محرم رازم بود/ چون بار شب به روی پرم می‌ریخت/ تنها به خواب مرگ نیازم بود/ ...(سرمهٔ خورشید: ۲۶۹).

اندوه بر گذشته و روایت تلخی‌ها و نداشته‌ها با وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلن» فضا و تصویر سنگین و تاریک شعر را شنیداری می‌کند و تأثیر بیشتری بر خواننده می‌گذارد.

اما عیش و شادابی، فضایی دگرگونه است و وزنی که شاعر در هماهنگ سازی موسیقی با این تصویر برگزیده، «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل» است که دارای ریتم و موسیقی شاد و خوش‌آهنگی است و حسی شاد و زنده را القا می‌کند:

هوا بارانی و من مست او مست/ شراب سرخ شیرین در گلو مست/ همه چشم سیاهش سر به سر ناز/ همه زلف درازش موبه مو مست. (مستی: ۲۷۳)

باید توجه داشت که «یکی از اصولی‌ترین، پابرجاترین و کهن‌ترین پایه‌های شعر وزن است، شعر و وزن دو همزادند که همراه

با هم از مادر زبان متولد شده‌اند، با هم ر شد کرده‌اند و سال‌ها و قرن‌ها با هم زی ستهاند هنوز همراه خواهند بود و در این دوران طولانی شعر بدون وزن شعر خوانده نمی شده و وزن بدون شعر لباس هستی نمی‌پو شیده ا ست» (کرمی،۱۳۸۰: ۳) «وزن شعر حاصل نظم و تناسبی است که در صورت‌های ملفوظ ایجاد شده باشد». (خانلری، ۱۳۶۷: ۱۱۱) نخستین نمود عواطف و احساسات شعر، در وزن شعر ا ست که به کمک واژگان و ترکیب اصوات و صامت‌ها و مصوت‌ها شکل می‌گیرد، بنا بر این هماهنگی وزن شعر با محتوا و فضای عاطفی اشعار، مهم‌ترین عنصر در شکل‌گیری موفق ساختمان شعر است.

موسیقی کناری یکی از مهم‌ترین عناصر موسیقیایی شعر است، «جلوه‌های موسیقی کناری تنوع گسترده‌ای دارد و آشکارترین نمونه‌های آن قافیه و ردیف است» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱). «قافیه با تأثیر موسیقایی، تشخصی که به کلمات خاص هر شعر می‌بخشد، لذت خاص برآورده یک انتظار، زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت، تنظیم فکر و احساس، استحکام شعر، کمک به حافظه و سرعت انتقال، ایجاد وحدت شکل در شعر، جدا کردن و تشخص مصراع‌ها، کمک به تداعی معانی، توجه‌دادن به زیبایی ذاتی کلمات، تناسب و قرینه‌سازی، ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت، توسعه‌ی تصویرها و معانی و بالاخره القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات» (شفیعی، ۱۳۷۰: ۶۲) موجب التذاذ و زیبایی کلام می شود و ریتم خاص وزن شعر را با تأثیرگذاری و تأکید پایانی همراه می‌کند. چگونگی چینش کلمات قافیه و ردیف در شعر، همچنین مشخص‌کننده و انتظام دهنده قالب‌های شعری است. بیشترین گرایش نادرپور در مجموعه سرمه خورشید، به قالب چهارپاره است و از مجموع ۳۷ سروده این مجموعه، ۱۹ شعر در این قالب سروده شده‌اند. جریان‌های شعری پس از نیما، چند مسیر عمده را دنبال کردند؛ گروهی سنتی‌پردازانی بودند که به سنت‌های ادبی گذشته هم‌چنان پایبندی نشان می‌دادند، گروهی شاعران شعرهای نیمه سنتی بودند و عده‌ای به شعرهای نیمایی و سپید گرایش داشتند. «شعر نیمه سنتی، به حیث استفاده از عناصر شعری ـ به‌خصوص فرم بیرونی ـ از مبانی شعر سنتی فاصله گرفته اما نه آنقدر که بتوان در دل بوطیقای شعر آزاد جایی برای آن باز کرد... چهارپاره، مشخص‌ترین و پرکاربردترین قالب این جریان است» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۷۸). همه شعرهای مجموعه سرمه خورشید که در این قالب سروده شده‌اند، با قافیه‌های روان و خوش‌آهنگ همراهند؛ شاعر در بسیاری از موارد شعرها را با ردیف‌های پایانی همراه کرده است و بر تأثیرگذاری و التذاذ هنری و شنیداری ابیات افزوده است. عدم وجود ایرادهای قافیه نشان‌گر از دقت و توجه شاعر به اهمیت این بخش از موسیقی شعر و چیره‌دستی و مهارت او در نحوه‌ی گزینش و چینش واژگان است:

آسمان گریه‌ی مستانه کند بر سر خاک/ بینوا من که در این گریه من، مستی نیست/ هم‌چو مه کاهش من از غم بی فردایی است/ همچو نی، وحشتم از باد تهیدستی نیست. (گریه: ۲۹۵)

در این مثال، شاعر با آوردن ردیفِ «نیست» و تقابلی که در مصراع سوم با فعل اسنادیِ «است» ایجاد شده است، لذت شنیداری شعر را چند برابر کرده است، همچنین تناسب کلمات قافیه با توجه به در نظر داشتنِ همراهی و مناسبتِ «مستی» و «تهیدستی» موجب برجستگی هنری این بیت در طول شعر شده است.

در نمونه پیش رو نیز، فعل دعاییِ «باد» در جایگاه ردیف، با توجه به حضور مصوت بلند «آ» در آن، موجب شدت تأکید و تأثیرگذاری ابیات پایانی شعر شده است:

ای که در خلوت من بوی تو پیچیده هنوز / یاد شیرین تو تا مرگ هماغوشم باد / ابر تاریکم و از گریه‌ی اندوه پرم/ حسرت دیدن خورشید فراموشم باد. (همان: ۲۹۶)

در ابیات زیر، ا ستفاده از فعل‌هایی که خوانش آنان با درنگ همراه ا ست مانند «ن شـ سته‌اند»، «گذ شته ا ست» «گذ شته ا ست» و«کشیده است» و ردیف «است»، موجب القای تصویری ملال و خستگی و پیری به خواننده شده و حس و حال یک راویِ خسته و دلتنگ را برای خواننده شنیداری کرده است:

پیری رسیده است و درختان خمیده‌اند/ مرغابیان شاد به ماتم نشسته‌اند/ آبادی از جهان خدا رخت بسته است/ ویرانه‌ها به ماتم عالم نشسته‌اند/.../ دیگر سبوی باده‌ی لذت تهی شده/ دیگر زمان خنده مستی گذشته است/ زان پس که شادی از دل من پر کشیده است/ اندوه، سوی لانه خود بازگشته است. (ابر: ۳۰۷)

بخش دیگری از تصاویر شعری این مجموعه، همان‌گونه که پیش از این ا شاره شد، وابسته به نحوه کاربرد بدایع لفظی ا ست که در بدیع جدید به آن مو سیقی درونی می‌گویند؛ «جلوه‌های مختلف تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله مو سیقی بیرونی و کناری نباشـــد در حوزه مفهومی این نوع موســـیقی قرار می‌گیرد به عبارتی دیگر مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌هایی از این نوع موسیقی است». (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۲– ۱۱) که به کمک خانواده تکریر، جناس، موازنه و... ایجاد می شود. افزون بر تکرارهای تصویر ساز و مو سیقی ساز، انواع جناس‌ها، موازنه، ترصیع بر قدرت موسیقی شعر می‌افزایند و بار بخش مهمی از فضاسازی و تصاویر شعری را از نظر انتقال مفاهیم عاطفی بر دوش می‌کشند:

یکی از زیباترین جلوه‌های این موسیقی در شعرهای نادرپور، تکرار برخی مصراع‌ها یا بندهای شعری است، به گونه‌ای که یا کل یک مصـــراع یا بند تکرار می‌شـــود و یا با اندک تغییری که از نظر واژگانی یا مفهومی در آن‌ها ایجاد می‌شـــود، در پایان یا میانه اشعار، بر انگیزش عاطفی و قدرت موسیقیایی می‌افزایند و فرم ذهنی شعر را قوی‌تر و منسجم‌تر می‌کنند:

برای مثال در شعر «سرمه خورشید» پس از آنکه چند بار مضمون یأس و تیرگی روزگار راوی شعر، در گذشته، تکرار می‌شود، در نهایت «دســـت معجزه‌گر عشـــق» مســـیر تازه و درخشـــانی را پیش روی می‌گذارد و بند تکرار شـــونده با تغییر محتوا و واژگان استحاله می‌شود:

من مرغ کور جنگل شب بودم / باد غریب، محرم رازم بود / چون بار شب به روی پرم می‌ریخت / تنها به خواب مرگ نیازم بود / هرگز ز لابه لای هزاران برگ / بر من نمی شکفت گل خورشید / هرگز گلابدان بلور ماه / بر من گلاب نور نمی‌پاشید/ من مرغ کور جنگل شب بودم/ برق ستارگان شب از من دور / در چشم من که پرده‌ی ظلمت دا شت/ فانوس د ست رهگذران بی نور/ من مرغ کور جنگل شب بودم/ در قلب من همیشه زمستان بود/ رنگ خزان و سایه تابستان/ در پیش چشم من همه یکسان بود/..../یک شب که باد، سم به زمین می‌کوفت / وز یال او شراره فرو می‌یخت / یک شب که از خروش هزاران رعد/ گویی که ســـنگپاره فرو می‌ریخت/ از لابه لای توده تاریکی/ دســـتی درون لانه من لغزید/ وز لرزه‌ای که در تن من افتاد / بنیاد آشـــیانه من لرزید/.../ این دست گرم، دست تو بود ای عشق/ دست تو بود آتش جاویدت / من مرغ کور جنگل شب بودم/ بینا شدم به سرمه خورشیدت. (سرمه خورشید: ۲۶۹– ۲۷۲).

در این ابیات، همچنین تکرار مصوت بلند «آ»، در بند۱، جناس اشتقاق در واژه‌های «گل، گلاب‌دان، گلاب»، تکرار قید «هرگز»، واژه خورشید، ادات نفی و فعل‌های ماضی، تکرار ضمیر شخصی «من» ـــ با توجه به شِکوایی بودن شعرـــ، موجب افزایش بار موسیقیایی شعر شده‌اند.

از انواع جناس، همچنین جناس ناقص میان واژه‌های «باد و بار»، «کور، دور، نور»، جناس اشـــتقاق میان «لرزید و لرزه» و هم‌آوایی آنان با واژه «لغزید» موسیقی درونی این شعر را بر کشیده‌اند.

افزون بر این‌گونه تکرار (تکرار و اسـتحاله بند و مصـراع)، بیشـترین تکرارهایی که مورد توجه نادرپور در این مجموعه بوده است، تکرار و هم حروفی صامت‌ها، به ویژه صامت‌های سایشی «س وش» و مصوت بلند «آ» است که شواهد زیادی از آن در سروده‌های این مجموعه دیده می‌شود:

ای بی‌ستاره مرد! / در دست‌های خالی و خشکت نگاه کن:/ اینجا کویر گمشده بی‌نشانه‌ایست / ... (فال: ۲۷۷).

«صامت‌های «س» و «ش» از جمله صامت‌هایی هستند که به آن‌ها صامت‌های سایشی یا «همخوان‌های پیوسته» می‌گویند و برای نشان دادن صداهایی که از حرکت اجسام پدیده‌ها تولید می‌شوند از آن‌ها استفاده می‌شود» (باقری، ۱۳۸۴: ۱۰۷).

در بندهای زیر تکرار صامت‌های «س وش» تصویر سرو صدای ناشی از تراشیدن سنگ را شنیداری می‌کند زیرا «تکرار حرف «ش» که همخوانی سایشی و سفیری است سر و صدایی ناشی از شلوغی و قیل و قال را القا می‌کند». (گمشده لب دریا، ۱۳۸۲: ۱۰۳):

آن کیست که پهنای بیابان بشکافد / در خلوت این گمشدگان راه بجوید / آن کیست که چون تیشه زند بر جگر کوه / اندام تراشیده‌ای از سنگ بروید. (بیکره‌ها: ۳۰۹)

از دیگر صنایع لفظی این نمونه می‌توان به تکرار جمله پرسشیِ «آن کیست» و تکرار صامت «ک» اشاره کرد. تکرار جمله پرسشی بر قدرت القایی و انگیزش شعر افزوده است و تکرار صامت «ک» در کنار صامت‌های «س وش» تصویرگر شدّت و حدّت است.

از دیگر وجوه موسیقی‌های تصویرساز، پیوندها و تقابل‌های معنوی عناصر شعر است که به عنوان «موسیقی معنوی» از آن یاد می‌شود؛ «تمامی تقارن‌ها، تشابهات و تضادها که در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی قرار گرفته، در قلمرو حوزه موسیقی معنوی است به عبارتی دیگر، همه ارتباط‌های پنهانی عناصـــر یک بیت یا یک مصـــراع، اجزای موســـیقی معنوی آن اثر را تشـــکیل می‌دهد». (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۲-۱۳)

اگر کاربرد صـــنایع و بدایع لفظی و معنوی در شـــعر ســـاختگی و مصـــنوع باشـــد، افزون بر این‌که خود را به رخ می‌کشـــند، تأثیرگذاری چندانی از نظر موسیقیایی نخواهند داشت و منجر به التذاذ هنری نمی‌شوند. وجوه مختلف این موسیقی نیز در شعرهای نادرپور به طور طبیعی و به جا به کار گرفته شده‌اند و موجب ایجاد پیوند در محورهای عمودی و افقی شعرها شده است؛ این پیوندها در این مجموعه عمدتاً از طریق تناسب‌های لفظی و معنایی و تقابل و تضاد ایجاد شده‌اند:

من استخوانم، من پاره استخوانی سرد / که دستی از بدن گرم شب بریده مرا / من آسمان شبم در حباب سربی ابر/ که جلوه‌ای ندهد پرتو سپیده مرا/ دلم پر است ولی دیده‌ام ز اشک تهی است/ چه آفتی است غمین‌بودن و نگریدن/ چه آفتی است که چون شاخه خزان دیده / در آفتاب، ز سرمای خویش لرزیدن/...(تب و عطش: ۳۴۳).

در این ابیات تقابل (گرم و سرد، شب و سپیده، پر و تهی) موجب برجستگی معنایی و درک بهتر عاطفه شعری شده‌اند؛ تناسب میان «دست، بدن، سر» و «اشک، گریستن، غمین» و «سرما، لرزیدن و خزان» بر انسجام و پیوند افقی ابیات افزوده‌اند.

ماندم به انتظار که معمار آسمان / شاید ز نو مرمت طاق کهن کند / چون اختران سوخته را بشمرد شبی/ یادی هم از ستاره‌ی

خاموش من کند / اما زمان پیری او در رسیده بود / دیگر توان ساختن آسمان نداشت / بازوی زورمند وی از کار مانده بود / در چشم پیر خویش فروغ جوان نداشت/...(تیشه برق: ۳۳۶).

در این ابیات شاعر به کمک تضادها و تقابل‌ها مفهوم بنیادین پیری و جوانی و را برجسته کرده است؛ واژه‌های «کهن و نو»، «پیر و جوان»، «زورمند و از کار افتاده» در هماهنگی با واژه‌های «معمار، مرمت، ساختن» این مفهوم را در طول شعر گسترش داده‌اند. باید توجه داشت که، «تضاد دوگانه یکی از بحث‌های عمده در رَه‌یافت ساختارگرایانه است» (حسن لی، ۱۳۸۸: ۹۲). این نوع تضاد، تأثیری بنیادی نه تنها بر اندیشه انسانی، بلکه به طور کلی حتی بر برخی موارد در نظم طبیعی دارد. ما از این تضادها استفاده می‌کنیم تا متوجه تفاوت‌ها در خصوصیات دنیای اطراف خویش شویم...» (اولیایی‌نیا: ۷۵).

تناسب‌های لفظی و معنوی و تقابل‌ها و تضادها، خیال شاعر را گسترش می‌دهند، موجب دریافت بهتر حقیقت می شوند و فضای شعر را رنگ‌آمیزی می‌کند:

ای آفریدگار!/ دیگر به سرد مهری خاکسترم مبین/ امشب صفای آبم و گرمای آتشم/ امشب به روی تست دو چشم نیاز من/ امشب به سوی تست دو دست نیایشم/ هرچند پیش چشم تو کوچکترم ز مور/ بر من بزرگواری پیغمبران ببخش/ جز غم هر آنچه را که به من وام داده‌ای / بستان و بیشتر کن و بر دیگران ببخش/ ... (نیایش: ۳۱۶).

در این ابیات به‌نشینی و تناسب میان واژه‌های «چشم و دست»، «مهر و آتش»، «خاکستر و سرد» و تقابل میان «سرد و گرم»، «آتش و آب»، «آتش و خاکستری» و تقابل «کوچک و بزرگواری»، «بستان و ببخش»، عطف فعل‌های طلبی پیاپی و تلمیح داستان سلیمان، فضایی رنگین و متنوع را به کمک رشته‌ی واژگان و به‌گزینی آنان ایجاد کرده است.

رشته پیوندهای افقی و عمودی ابیات در این مجموعه تا آنجایی است که گاهی در یک بند تمامی واژگان با یک‌دیگر ارتباط‌های تنگاتنگ چند سویه دارند:

برای مثال به پیوند و تناسب میانِ «پیکره، تیشه، خارا، شکنی، سنگ»، «پیکره و نقش»، «فرهاد تیشه، پیکره»، «گورکن، سنگ، پیکره (به اعتبار در نظر گرفتن پیکر بیجان که در گور قرار می‌گیرد)»، «نطفه، رحم، جگرگوشه»، «خورشید، تابش، نور»، «دندان فشردن و جگر»، «دل و رحم» توجه شود:

ای پیکره‌هایی که نهان در دل سنگید / افسوس که سرپنجه خاراشکنی نیست/ نقشی اگر از تیشه فرهاد به جا ماند/ جز تیشه نفرین شده گورکنی نیست/ هر پیکره چون نطفه نوری است که خورشید/ با تابش خود در رحم سنگ نهاده است/ هر تیشه که دندان فشرد بر جگر کوه / ره سوی جگر گوشه خورشید نهاده است/ ...(پیکره‌ها: ۲۰۸).

این تناسب‌های تنگاتنگ در نهایت توان، تصویر استحکام، پابرجا بودن و شدت تأثیرگذاری را القا می‌کنند.

به این ترتیب می‌بینیم که شاعر چگونه در القای تصاویر تودرتو و پیچیده موفق عمل کرده است. این تصاویر چنان طبیعی و در جای خود نشسته‌اند که به هیچ وجه خود را به شعر تحمیل نکرده‌اند. زنده و پویااند و موجب حرکت و تلاش ذهن خواننده برای دریافت معانی تازه می شوند. این ویژگی شاعران موفق است که در خلق معنی و تصویر و موسیقی به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که هریک از عناصر در هم‌پوشانی با دیگر اجزای شعر است و اساساً «هر شعر درخشانی از هماهنگی میان عناصر و پیوند و ارتباط همه اجزا که مهم‌ترین نکته در ساختمان شعر است، برخوردار است». (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴۱۹)

نتیجه

در بررسی آثار شعری مجموعه «سرمه خورشید» به این نتیجه رسیدیم که نادرپور اصولاً به کمک پیوند و ارتباط‌های هنری، عناصر دور از ذهن و متنوعی را با یک‌دیگر آمیخته و تصاویر رنگین و بدیعی خلق کرده است. نادرپور شاعر طبیعت و تصاویر رنگارنگ است. نگاه او آفتاب را تاج می‌بیند، آب روان به جیوه و خیال را به شاخه زردی مانند می‌کند. وزن اشعار در تناسب با محتوا و عاطفه سروده‌هاست. شاعر از وزن‌های سنگین و پر طمطراق برای مضامین اندوهناک و اندیشه‌های بزرگ هنری بهره گرفته است. وزن‌های ریتمیک و شاد برای موضوعات طربناک و وزن‌های حماسی برای شعرهایی که مفاهیم فخریه دارند یا به یادکرد و بزرگداشت شکوه و قدرت می‌پردازند اختصاص داده شده‌اند و در مجموع وزن شعرها به طور طبیعی و در جریان ظهور و جوشش شعر به وجود آمده‌اند. از نظر کاربرد موسیقی کناری، شعرهای نادرپور آراسته به ردیف‌های موزون و خوش‌آهنگ است. به‌کارگیری ردیف، در کنار، قافیه، موجب غنای بیشتر موسیقی می‌شود و به شعر ارزش موسیقیایی بیشتری می‌بخشد. قافیه‌های این مجموعه همگی روان و خوش‌آهنگ‌اند و به زیورهای لفظی و معنوی آراسته شده‌اند. از نظر موسیقی درونی و معنوی نیز بدایع و صنایع متنوعی به طور طبیعی و بی‌آنکه خود را به رخ بکشند اشعار را موزون و منسجم کرده‌اند و موجب پیوند و انسجام محورهای افقی و عمودی اشعار و ساخت تصاویر هنری شده‌اند. در این میان، شاعر از صنعت تکرار بیشترین استفاده را کرده است؛ دکتر شمیسا در کتاب «نگاهی تازه به بدیع» این صنعت را به گونه‌ای کامل توضیح داده‌اند و آن را به تکرار واک، تکرار هجا، تکرار کلمه و تکرار عبارت تقسیم کرده‌اند. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۷–۵۸). انواع تکرارهایی که در این دیدگاه به آن اشاره شد در شعرهای نادرپور دیده می‌شود و غنای موسیقی درونی سروده‌ها را بارورتر کرده‌اند. تکرار در شعرهای این مجموعه به منظور واج‌آرایی، تأکید و زمینه‌سازی آرایه‌های دیگر به کار رفته است. به‌گزینی واژگان در شعرهای این مجموعه، افزون بر کمک به انتقال فضا و تأکید تصاویر مورد نظر، موجب قوی‌ترشدن موسیقی و طنین زیبا و تأثیرگذاری در شعرها شده است و در بسیاری از مواقع تأثیر و تلقین تصاویری که از این طریق شکل گرفته‌اند یکسان با تصاویری است که در آن‌ها شاعر به طور مستقیم از آرایه‌های ادبی سود جسته است. نادرپور شعر خود را به فانوسی تشبیه کرده است که چون مرغی نیمه جان، نفسی برکشید و خُفت (فانوس، ۳۴۰)؛ اما حقیقت این است که شعر او در غبار زمان فراموش نشده است و در واکاوی‌های علمی‌تر و دقیق‌تر وجوه هنری و زیبایی‌های نهفته آن بیشتر نمایان می‌شود.

منابع و مآخذ

۱ـ اولیایی نیا، هلن (بی تا)، «سیری در ره‌یافت‌های نقد ادبی ساختارگرایی»، عصر پنجشنبه، شماره ۳۳ تا ۳۴.

۲ـ باقری، مهدی. **مقدمات زبان‌شناسی**. تهران: نشر قطره، ۱۳۸۴.

۳ـ براهنی، رضا. **طلا در مس**. تهران: مولف، ۱۳۷۱.

۴ـ پورنامداریان، تقی. **گمشده لب دریا**. تهران: سخن، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۵ـ .....، ..... . **سفر در مه**. تهران: زمستان، ۱۳۷۴.

۶ـ .....، ..... . **دیگرگونه‌خوانی‌های متون گذشته**. تهران: علم، ۱۳۸۸.

۷ـ جعفری، مسعود. **سیر رومانتسیم در اروپا**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.

۸ـ حسن‌لی، کاووس. **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. تهران: ثالث، ۱۳۸۳.

۹ـ خانلری، پرویز. **وزن شعر فارسی**. تهران: انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۶۷.

۱۰ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، «جادوی مجاورت، بخارا»، سال اول، ش دوم، مهر و آبان ۱۳۷۰، صفحه ۱۷، ۱۳۷۷.

۱۱ـ .....، ..... . **موسیقی شعر**. تهران: آگاه، ۱۳۷۰.

۱۲ـ زرقانی، مهدی. **چشم انداز شعر معاصر ایران**. تهران: ثالث تحریر دوم، ۱۳۹۱.

۱۳ـ .....، ..... . **صورخیال در شعر فارسی**. تهران: آگاه، ۱۳۸۶.

۱۴ـ شمیسا، سیروس. **نگاهی تازه به بدیع**. تهران: فردوس، ۱۳۷۳.

۱۵ـ فتوحی، محمود. **بلاغت تصویر**. تهران: سخن، ۱۳۸۵.

۱۶ـ کرمی، محمدحسین. **عروض و قافیه در شعر فارسی**. شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۸۰.

۱۷ـ محسنی، احمد. **ردیف و موسیقی شعر**. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۲.