فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج – سال هفتم / شماره ۲۴ / بهار ۱۳۹۴

هنجارگریزی در اشعار نادر نادرپور

محمدحسین خان‌محمدی[1] (نویسنده مسؤول)
استادیار دانشگاه ارومیه، دانشگاه ارومیه، دانشکده ادبیات، گروه زبان و ادبیات فارسی
آنیتا خالقی[2]
دانشجوی دکتری دانشگاه ارومیه

تاریخ دریافت: ۹۳/۷/٦ تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۲/۹

چکیده

از دیدگاه صورتگرایان هدف شعر، بیان مطلب به گونه‌ای است که آثار روزمرگی در آن بی‌رنگ یا دست کم، کم‌رنگ است. آشنایی‌زدایی از طریق هنجارگریزی (قاعده‌کاهی) و قاعده‌افزایی سبب برجسته‌سازی در متن می‌شود. "لیچ" هنجارگریزی را ابزار شعرآفرینی و قاعده‌افزایی را ابزار نظم آفرینی می‌داند. وی هنجارگریزی را در هشت گروه طبقه‌بندی کرده است: «هنجارگریزی معنایی، واژگانی، زمانی، نحوی، سبکی، گویشی، نوشتاری و

1. Email: h.khanmohammadi@yahoo.com
2. Email: anitakhaleghi@yahoo.com

آوایی.» البته کورش صفوی در کتاب از زبان شناسی به ادبیات، جلد دوم، معتقد است که هنجارگریزی‌های گویشی، آوایی و نحوی ابزاری برای آفرینش شعر به شمار نمی‌آیند، زیرا تغییری در محتوای زبان پدید نمی‌آورند. در این نوشتار با بهره‌گیری از روش استقرایی- تحلیلی انواع هنجارگریزی در اشعار نادرپور مورد بررسی قرار گرفته است. دستاورد پژوهش گویای این است که نادرپور از بیشتر گونه‌های هنجارگریزی استفاده کرده است. از میان این هشت گروه هنجارگریزی، گونه‌های زمانی، معنایی و نحوی بیش از سایر گونه‌ها به چشم می خورد.

کلیدواژه: آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، هنجارگریزی، خودکارشدگی، نادر نادرپور.

درآمد

ادبیات عصر جدید، بیش از همه شعر، به جای آن‌که سعی کند در سنت‌ها بایستد و تداوم آن‌ها را در تکرار آن‌ها بجوید، همواره می‌کوشد تا از سنت‌ها بگذرد و تداوم آن‌ها را نه در تکرار بلکه در تغییر پیاپی آن‌ها از رهگذر بازآفرینی مداومشان بیابد. (حق شناس، ۱۳۹۰: ۸۲)

آشنایی‌زدایی یکی از اساسی‌ترین نظریه‌های مطرح در فرمالیست‌های روس است، که عبارت است از تمامی فنونی که مؤلف برای دوررس کردن معنا و آفریدن فضایی متفاوت با آنچه تاکنون بوده است به کار می‌گیرد. و با دو مبنا سنجیده می‌شود: یکی نسبت به زبان معیار و دیگری نسبت به زبان ادب.

اصل هنر، نوآوری است. بسیاری منشا این نوآوری را در شعر، سرپیچی از زبان عادی می‌دانند. اما این همهٔ داستان نیست. شاعر بیش از آنچه از زبان محاوره سرپیچی کند، از زبان ادبی جاافتاده و معتاد شاعران سرپیچی می کند. (موحد، ۱۳۸۸: ۱۳۰)

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ اشعار نادر نادرپور مقالاتی— هرچند کم- به نگارش درآمده است که بیشتر به نوستالژیک بودن اشعار وی توجه داشته است. اما در این نوشتار برای نخستین بار به بررسی و

تحلیل گونه‌های هنجارگریزی در اشعار وی پرداخته می‌شود.

فرضیهٔ پژوهش

با توجه به تحولات گسترده‌ای که در شعر شاعران معاصر به وجود آمده و هر یک راهی را برای دست یافتن به سبکی ویژه برگزیده است، و بسیاری از آنان برای رسیدن به این مقصود به آشنایی‌زدایی پرداخته‌اند، به نظر می‌رسد نادرپور نیز که یکی از شاعران برجستهٔ معاصر است، از این ابزارها بی‌بهره نبوده است.

پرسش‌های پژوهش

۱. نادرپور نیز مانند بسیاری دیگر از شاعران معاصر خود از آشنایی زدایی‌ها و هنجارگریزی‌ها برای برجسته‌سازی اثر خود بهره برده است؟

۲. کدام یک از انواع هنجارگریزی‌ها در اشعار نادرپور بیش از سایر آن‌ها به کار گرفته شده است.

۳. آیا می‌توان نادرپور را یک شاعر هنجارگریز معرفی کرد یا فقط از این ابزارها برای تفنن و جلب توجه مخاطب استفاده نموده است؟

۱- مبانی نظری پژوهش

۱-۱- برجسته‌سازی

صورتگرایان دو فرایند زبانی را از یکدیگر بازمی‌شناختند و بر این دو فرایند نام‌های «خودکاری» و «برجسته‌سازی» نهاده بودند. به اعتقاد هاورانک فرایند خودکاری زبان در اصل به کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود بدون آن‌که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد؛ ولی برجسته‌سازی به کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیر متعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیرخودکاری باشد. موکارفسکی با گسترش دیدگاه هاورانک به این نتیجه می‌رسد که زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط، بلکه برای ارجاع به خود به کار می رود و این همان دیدگاهی است که یاکوبسن نیز به دست می‌دهد و زبان را آن زمان دارای نقش ادبی می داند که توجه پیام به سوی خود پیام باشد. (صفوی، ۱۳۸۳:ج۱ : ۳۴)

جریان ادراک در گفتار عادی و روزمره به طور خودکار صورت می‌گیرد و در فرایند گفت و گوی عادی یا خواندن روزنامه، درنگی ایجاد نمی‌شود؛ اما سخن ادبی با تصرف در نظام عادی زبان، درنگ ایجاد می‌کند و جریان خواندن خودکار را دچار اختلال می‌سازد. از این رو سخن ادبی عادت شکن، آشنایی‌زدا و درنگ‌آفرین است. عوامل عمدهٔ کند شدن روند خوانش در ادبیات عبارتند از: برجسته شدن تناسب‌ها (مثل وزن، قافیه، سجع، جناس، بازی‌های لفظی) ترکیب‌ها و هم‌نشینی‌های غیرعادی (تشبیه، حس‌آمیزی، تناقض‌نما) جابه‌جایی و جانشینی صورت‌های زبان، (مجاز و استعاره) که منجر به خروج از هنجارهای دلالت و معنا می‌شوند. این عوامل توجه خواننده را به خود جلب می‌کنند و باعث به تأخیر افتادن ادراک پیام می‌شوند. به بیان دیگر سخن ادبی با تکیه بر شگردها و ساختارهای ویژهٔ خود، متورم می‌شود و توجه خواننده را به ذات خود و برجستگی‌هایش جلب می‌کند. همین برجستگی به تفاوت‌های سبکی می‌انجامد و موجب تمایز سبک شخصی از گفتار خنثای زبان عادی می‌شود. (فتوحی، ۱۳۹۱ : ۷۴)

لیچ پس از طرح فرایند برجسته‌سازی به دو گونه از این فرایند توجه نشان می‌دهد. به اعتقاد وی، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است. نخست آن‌که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد؛ و دوم آن‌که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت. (صفوی، ۱۳۸۳:ج۱ : ۴۳)

شفیعی کدکنی این مقوله را تحت عنوان رستاخیز کلمه‌ها مطرح نموده و بدین صورت طبقه بندی می‌کند: ۱- گروه موسیقایی ۲- گروه زبانشناسیک

مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید. و این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد، از قبیل وزن، قافیه، ردیف، جناس و... . و همچنین عوامل شناخته نشده‌ای نیز دارد که فقط قابل حس شدن است و نمی‌توان برای آن‌ها قانونی کشف کرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ :۷)

مجموعه عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود، عواملی است که در حوزهٔ

مباحث زبان و زبان‌شناسی و سبک‌شناسی جدید امروز مطرح است، از قبیل استعاره، مجاز، ایجاز و حذف، حس‌آمیزی، کنایه، باستان‌گرایی (واژگانی و نحوی)، پارادوکس، آشنایی‌زدایی در حوزهٔ قاموسی و آشنایی‌زدایی در حوزهٔ نحو زبان. (همان: ۱۰)

۱-۱-۱- هنجارگریزی (فراهنجاری) (قاعده‌کاهی)

هنجارگریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است. هرچند منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیر دستوری منجر می‌شود و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت. (صفوی، ۱۳۸۳: ج ۱ :۴۷)

بر این اساس می‌توان گفت خروج از زبان معیار به دو گونه رخ می‌دهد: یکی فراهنجاری یعنی خروجی که به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلاق می‌انجامد. و دیگری هنجارستیزی یا خروجی که به جانب آشفتگی و تخریب نظام معنایی در زبان می‌گراید. (فتوحی، ۱۳۹۱ :۴۱)

۲-۱-۱- قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی بر خلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می‌رود و ماهیتاً نقطهٔ مقابل هنجارگریزی است. یاکوبسن بر این اعتقاد است که فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید. (صفوی،۱۳۸۳: ج۱: ۱۵۶) قاعده‌افزایی بر برونه‌ی زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد. به همین دلیل نتیجهٔ حاصل از قاعده‌افزایی، چیزی جز شکلی موسیقایی از زبان خودکار نیست. (همان :ج۲ :۳۶)

چون مبحث قاعده‌افزایی بسیار وسیع بوده، جا دارد در مقاله‌ای منحصر مورد بررسی قرار گیرد، و مسئله مقالهٔ پیش رو تنها هنجارگریزی است، به بیان قاعده‌افزایی در همین اندازه بسنده می‌کنیم.

۲-۱- خودکارشدگی

شفیعی کدکنی بدون آن‌که به صراحت دربارهٔ هنجارگریزی سخن گفته باشد، میان دو گونه استعمال مستعمل و خلاق تمایز قائل است. به اعتقاد وی، هنجارگریزی مستعمل، انحرافی است که بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و به تدریج در زبان هنجار نیز به کار گرفته شده است. شفیعی کدکنی در این مورد «لوبیای چشم بلبلی» را نمونه می‌آورد و به

این نکته اشاره می‌کند که این ترکیب تشبیهی بر اثر کثرت استعمال، برجسته‌سازی خود را از دست داده است، در حالی که در آغاز نوعی بدعت هنری به شمار می‌رفته است.

براساس نظر شفیعی کدکنی، شاید بتوان در کنار دو فرایند خودکاری و برجسته‌سازی به وجود فرایند سومی قائل شد و اصطلاح "خودکارشدگی" را در این مورد به کار برد. این فرایند، در اصل می‌تواند مواردی را شامل شود که در گذشته در چهارچوب برجسته‌سازی مطرح بوده‌اند و سپس به زبان خودکار راه یافته‌اند. بنابراین می‌توان گفت که فرایند برجسته‌سازی با گذر از زبان به ادبیات تحقق می‌یابد و عکس آن یعنی استعمال مواردی از ادبیات در زبان خودکار تحت فرایند خودکارشدگی مطرح می‌گردد. (همان: ج۱: ۴۸)

۲- انواع هنجارگریزی و بررسی آن در اشعار نادرپور

۱-۲- هنجارگریزی واژگانی

شاعران امروز با به کارگیری واژه‌هایی که تا پیش از دورهٔ معاصر اجازهٔ ورود به ساحت شعر را نداشتند و نیز با استفاده از واژه‌های تازه‌ای که در زبان روزمرهٔ امروز به کار می‌رود، در کنار واژه‌های گذشته، به گسترش و توسع زبان شعر کمک می‌کنند. (حسن لی، ۱۳۸۳: ۱۱۴)

شاعر می‌تواند در شعر خود واژهٔ جدید بسازد و از این طریق به برجسته‌سازی بپردازد. مسلماً این برساخته‌ها نشان دارند، زیرا در نظام زبان در قالب چنین ترکیبی وجود نداشته‌اند. به همین دلیل شاید بتوان گفت که قاعده‌کاهی واژگانی پس از قاعده‌کاهی معنایی قوی‌ترین ابزار شعرآفرینی است. (صفوی،۱۳۸۳ :ج۲ :۸۳)

در اشعار نادرپور هر دو گروه واژگان هنجارگریز وجود دارد؛ واژگانی که برساختهٔ شاعر هستند و واژگانی که از زبان روزمرهٔ عصر شاعر پا به عرصهٔ شعر گذارده‌اند.

(شاهد مثال همهٔ انواع هنجارگریزی از کتاب مجموعه اشعار نادر نادرپور انتخاب شده‌اند و شمارهٔ صفحه در مقابل هر یک آمده است.)

خدایانه، تندیسگر، غروبگاه، زمین‌تر، گورزاد، ضحاکانه از واژگانی است که نادرپور به خلق آن‌ها پرداخته است.

تا تو را خواب خدایانه فراگیرد (ص۹۵۵)

آری من تندیسگر جانانه می‌کوشم (ص۹۰۸)

در آن غروبگاه بهاری (ص۶۸۵)

زمین، زمین‌تر است امشب (ص۶۶۱)

طفل گورزاد (ص۷۵۵)

مغز ضحاکانه (ص۷۱۴)

و نیز بسیاری از واژگانی که در زبان روزمرهٔ عصر شاعر رواج یافته‌اند، در اشعار وی دیده می‌شود. چراغ قرمز، هواپیما، چراغ خواب و سیگار از جملهٔ این واژگان هستند.

چراغ قرمز نارنج‌های وحشی (ص ۴۷۴)

همین که بال هواپیما/ تو را ز خاک به سوی پرنده‌ها راند،/ دلت به مرغ گرفتار در قفس ماند. (ص ۵۸۸)

ز پشت پلک تو تصویر مردمک پیداست/ خوش این حباب، که نقش چراغ خواب در اوست (ص ۶۰۰)

دستی که با رگ‌های آماسیدهٔ بیدار بیمارش/ - با آن سرانگشتان زرد از دود سیگارش-/ اوراق تقویم مرا برمی‌کند، از کیست. (ص ۶۱۳)

هنجارگریزی واژگانی می‌تواند در یک واژه یا یک ترکیب نمایان شود. ترکیب‌ها سازه‌های زبانی هستند که به گونه‌های مختلف در زبان رواج دارند. سخن‌سرایان توانمند گذشته همواره با آمیزش واژه‌ها و ساختن ترکیب‌های گوناگون به توسع زبانی و خلق معانی تازه دست‌زده‌اند. آفرینش ترکیب‌های تازه به نو شدن زبان شعر کمک می‌کند و اغلب در ایجاز سخن کارساز است. (حسن لی، ۱۳۸۳: ۱۶۳)

- بلوغ جهان: در من، خمیر خام تخیل را/ بر آتش بلوغ جهان می‌پخت (ص ۷۶۹)

- سکوت خزانی: امسال، امسال، در سکوت خزانی،/ نغمهٔ هیزم‌شکن به گوش نیامد (ص۵۱۳)

- عطر سرخ بلوغ: من از تو، عطر سرخ بلوغم را/ می‌بویم (ص۵۴۸)

پارادوکس یکی از مهم‌ترین ابزارهای آفرینش ترکیبات و مفاهیم هنجارگریز است؛ بنابراین می‌توان آن دسته از ترکیبات پارادوکس را که برساختهٔ شاعر هستند، زیرمجموعهٔ ترکیبات هنجارگریز قرار داد. نادرپور نیز برای خلق ترکیبات هنجارگریز از پارادوکس‌های نو همچون *جامد مذاب* و *نوزاد سالخورده* استفاده نموده است.

- جامد مذاب: ای جامد مذاب!/ ای شکل‌ناپذیرتر از آتش! (ص ۵۴۷)

نوزاد سالخوردهٔ قرنم (ص۹۴۸)

۲-۲- هنجارگریزی نحوی

شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه‌جا کردن عناصر سازندهٔ جمله از قواعد نحوی زبان هنجار گریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد. (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۵۰)

هنجارگریزی نحوی در بیشتر موارد از ضروریات وزنی و حفظ موسیقی شعر ناشی می‌شوند. (فتوحی، ۱۳۹۱ :۴۴) و به همین دلیل این گونه هنجارگریزی در شعر بیش از نثر رخ می‌دهد.

البته قابل توجه است که هنجارگریزی نحوی در شعر، در قیاس با نحو نثر سنجیده می‌شود؛ زیرا در اصول و هنجارهای شعر، هیچ الگوی نحوی ویژه‌ای وجود ندارد که شاعر بخواهد یا بتواند از آن بگریزد؛ و از سویی کمتر شعری را می‌توان یافت که قواعد نحوی دستور زبان در آن به طور کامل اجرا شده باشد.

بیشترین آمار هنجارگریزی نحوی در اشعار نادرپور به جابه‌جایی ضمایر اختصاص دارد.

کسم به در نزند انگشت (ص ۶۶۱) - کس به درم نزند انگشت

چنان گمگشته در خویشم که هیچم رهنمایی نیست (ص۹۲۲) - که هیچ رهنماییم نیست

در اقلیم غریبانم نسیم آشنایی نیست (ص ۹۲۲) - در اقلیم غریبان نسیم آشناییم نیست

۳-۲- هنجارگریزی آوایی

در این نوع هنجارگریزی، شاعر از قواعد آوایی هنجار گریز می‌زند و صورتی را به کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست. (صفوی، ۱۳۸۳: ج۱ :۵۰) در این بخش تحولاتی نظیر ادغام، قلب، حذف، تسکین، تشدید، تخفیف و اضافه مورد توجه هستند. بیشتر موارد هنجارگریزی آوایی در واقع در خدمت ایجاد موسیقی شعر و توازن است. (فتوحی، ۱۳۹۱ :۴۳)

در میان اشعار نادرپور، بسیاری از هنجارگریزی‌های آوایی از جمله تخفیف، حذف، تسکین و اضافه وجود دارد.

تخفیف:

پیرامن (ص۸۶۷)

سحرگهان(ص۶۲۵)
گمرهان (ص۶۴۸)
حذف:
فکنده (ص۶۷۸)
فسرده (ص۲۸۲)
زان (ص۳۰۷)
چار فصل (ص۶۶۰)
سالخورد (ص۸۲۴)
تسکین:
برباید (ص۹۲۲)
بستاید (ص۹۲۳)
اضافه:
اوفتاد (ص۷۵۴)

۴-۲- هنجارگریزی معنایی

حوزه معنی به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. هم‌نشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار تابع محدودیت‌های خاص خود است. مجاز، تشبیه، استعاره، پارادوکس، کنایه، تمثیل، حس‌آمیزی و نماد در هنجارگریزی معنایی قابل بررسی هستند. اوج خلاقیت هنری و ادبیت متن در قلمرو معانی رقم می‌خورد. (فتوحی، ۱۳۹۱ :۴۷)

عامل اصلی شعرآفرینی، هنجارگریزی معنایی است و این هنجارگریزی معنایی است که نشانه‌های زبانی را به کلی از قید مدلول‌های آشنا و پذیرفته شده‌شان در نقش اجتماعی جدا می‌کند. و به دال‌ها استقلال نشانه‌شناختی می‌دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می‌اندازد.(سجودی،۱۳۷۹ :۵۰۱)

در اشعار نادرپور نیز همچون غالب شاعران پارسی، تشبیه‌ها و استعاره‌های فراوان مشاهده می‌شود. پارادوکس و جان‌بخشی و حس‌آمیزی نیز سهم بسیاری در خلق مفاهیم نو و هنجارگریز در اشعار وی دارد.

۱-۴-۲- پارادوکس

پارادوکس‌ها تصاویری هستند که دو طرف آن‌ها به لحاظ منطقی یکدیگر را نفی می‌کنند. تناقض در کنار عناصری چون استعاره، تلمیح، آیرونی، اشاره و... به شعر روح کثرت معنوی و ابهام هنری می‌بخشد، تا خواننده با هر بار خواندن، با تفکر دربارهٔ آن، یکی از رموز زبان را کشف کند. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۷۸-۱۷۹)

اما جهنمی است به زیبایی بهشت (ص۹۴۲)

این رهروان زندهٔ بی‌جان (ص۶۷۲)

این یک: سخنوری همه بی‌مایه از سخن،/ وان یک: پیمبری همه بیگانه از پیام (ص۷۱۷)

این سیمگون نقاب/ بر چهرهٔ سیاه طبیعت/ زیباترین دروغ جهان است. (ص۷۶۲)

آن بوی غمناک غریبانه-/ در عین بیداری به خوابم کرد. (ص۷۷۳)

یکی خوش‌تر از خواب در صبح مستی/ یکی تلخ، چون بوسهٔ تازیانه (ص۸۴۷)

جهنمی زیبا، زنده‌ای بی‌جان، دروغ زیبا و تازیانه‌ای که با لطافت بوسه همراه می‌شود، از جمله تصاویر پارادوکسی هستند که نادرپور برای درگیر کردن ذهن مخاطب از آن‌ها بهره برده است. درخور توجه است که هدف شاعر از آفرینش تصاویر پارادوکس، تنها جلب توجه مخاطب و ایجاد گره در شعر نیست. بلکه در این تصاویر مفاهیمی نهفته است که بیان آن‌ها بدون به کار بستن این فن، بسیار دشوار بوده، به واژگان بسیار و جملات طولانی نیاز دارد؛ اما شاعر با فن پارادوکس در کوتاه‌ترین عبارت، پیچیده‌ترین مفاهیم را بیان می‌کند و به تصویر می‌کشد.

۲-۴-۲- تشخیص (جان‌بخشی)

تشخیص که یکی از انواع استعاره است، جان بخشیدن به اشیا و انسان پنداشتن آن‌هاست. وجود جان‌بخشی در شعر نشانگر دامنه و عمق تخیل شاعر است. هر اندازه که شاعر از دنیای واقعیت دورتر شده، به دنیای خیال نزدیک می‌شود، از این فن ادبی بیشتر بهره می‌گیرد، و یکی از پیامدهای ناگزیر و در عین حال خوشایند آن گریز از هنجارهای معنایی است.

دست درخت را/ در دست خود فشردم.(ص۶۷۹)

وقتی که شب با عطر پیچک‌ها/ از آسمان روشن اردیبهشتی در اطاق تیره‌ام لغزید (ص ۸۱۴)

در تیرگی‌ها آن‌قدر کاوید/ تا نعش سرد لامپ را در زیر آوار حبابش یافت. (ص ۸۱۵)

چون باد رهگذر خبر از مرگ روز داد/ خورشید خشمگین/ از شستشوی پیکر نی ناامید شد (ص ۳۹۱)

وقتی که تن را بر صلیب بازوان تو/ می‌کوبم و تقدیر می‌خندد (ص۷۴۳)

آنگاه چشم پنجره‌ها را سرود ما/ بر کوچه‌ها گشود (ص۷۵۴)

و بانگ خندهٔ گیتار در غوغای میخانه/ و مغز چلچراغ سقف در سرسام مستانه (ص ۹۳۴)

۳-۴-۲- حس‌آمیزی

حس‌آمیزی عبارت است از توسعاتی که در زبان – از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر- ایجاد می‌شود. استعاره یا مجاز، شکل عام این توسعات است و شاخهٔ معینی از این توسعات که بر اساس آمیختن دو حس به وجود آید، حس‌آمیزی خوانده می‌شود. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹: ۱۵) حس‌آمیزی در اشعار بیدل دهلوی و صائب تبریزی بسیار مشاهده می‌شود، و در میان شاعران معاصر اشعار سهراب سپهری اوج به کارگیری این برجسته‌سازی است.

در شواهد زیر آمیزش حواس گوناگون را در ترکیباتی که شاعر خلق نموده است، می‌توان مشاهده کرد:

قهقههٔ بنفش: وقتی که از دهان درخشان سرخ تو/ برق بنفش قهقه‌ای می‌تافت/ بر روکش طلایی دندانت (ص ۶۳۹)

همهمهٔ شعله: رقص در همهمهٔ شعله تولد یافت (ص ۹۵۴)

نوشیدن بوی خاک: من، از نسیم سرد خزان، بوی خاک را/ - همچون شراب تلخ-/ هر دم به یاد خانهٔ ویران مادری/ می‌نوشم و گریستن آغاز می‌کنم (ص ۹۴۴)

نوشیدن سرما: دستم ز نرده‌های فلزینش/ سرمای نیستی را می‌نوشد (ص۶۰۶)

سکوت یخزده: من در سکوت یخزدهٔ این شب سیاه:/ تنهاترین صدایم (ص۹۱۵)

نادرپور با ترکیب حواس گوناگون مفاهیمی تازه خلق می‌کند که پیش از این در هنجارهای زبانی مخاطب وجود نداشته‌اند.

۴-۴-۲- تشبیه

تشبیه مانند کردن چیزی است به چیزی، مشروط بر این که آن مانندگی مبتنی بر

کذب باشد نه صدق، یعنی ادعایی باشد نه حقیقی. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۶) به بیان دیگر، در تشبیه با «توانایی فراهم کردن تصاویر در اصل نامشابه بر اساس تشخیص یک یا چند وجه تشابه روبه‌روییم.» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۰۷)

تشبیه یکی از قوی‌ترین و پرکاربردترین ابزار شعرآفرینی است که می‌توان گفت دیرینهٔ آن به پیدایش شعر بازمی‌گردد و شاید همین امر موجب کثرت تکرار تشبیهات در میان شعر شاعران شده است. از این رو بسیاری از شاعران به ویژه معاصران سعی کرده‌اند تشبیهاتی نو و خارج از عرف زبان ادب را به تصویر کشند. در میان اشعار نادرپور تشبیهات نو و بدیع بسامد بسیار بالایی دارند و نیز تصاویر بسیار زیبایی در این تشبیهات نو به چشم می‌آید.

در جگرم، چون دهان ماهی، زخمی است/ زخم شگفتی که کس نیافته نامش،/ یا لب سرخ گشوده‌ای که هویداست/ چون لثهٔ خالی انار کلامش (ص۶۸۹)

این دهن سرخ، این بریدگی زخم/ می‌خندد بر حیات برزخی من،/ در بن دندان او، به تردی انگور،/ می‌ترکد لحظه‌های دوزخی من... (ص ۶۹۱)

الفاظ رنگینم که از خون عصب خالی است/ چون جلد ماران، خوش خط و خال است (ص۷۴۴)

خواب زلال من:/ - چونان یخی بلورین در آبگیر چشم-/ با اولین تلنگر نور از میان شکست (ص ۸۹۲)

الفاظ ما، میان دهان‌های ناشناس/ پل‌های تازه بست (ص ۷۵۴)

آتش، درون پنبه نمی‌میرد/ اما، نگاه کن:/ خورشید در سپیدی آفاق مرده است. (ص۷۶۴)

اما ظهور ظهر:/ رؤیای صبحگاهی «آیندهٔ» مرا/ چون «عکس نوردیده» سراپا سیاه کرد (ص۹۲۷)

گزینش مشبه به «عکس نوردیده»، از میان واژگان روزمرهٔ شاعر، همراه با بدیع بودن آن، زیبایی آن را دو چندان کرده است.

از دیگر نوآوری‌های نادرپور در ساخت ارکان تشبیه، به کارگیری اصطلاحات ادبی و نشانه‌های نگارشی است:

آه ای بلیغ سبز،/ ای سهل ممتنع (ص ۶۲۵)

ای مجلس سماع معانی/ ای مفصل گسستن و پیوستن کلام/ ای معنی شکستن اوزان!/.../

ای حرف ربط جنگل با کوه و کهکشان! (ص ۶۲۶)

تو آن علامت اعجابی-/ که گاه، با همه خردی، نشان تحسین است- (ص ۵۸۹)

شلاق سرخ صاعقه بر پشت آسمان/ پیچید چون علامت وارونهٔ سؤال/ فریاد آسمان به سؤالش جواب گفت. (ص ۷۱۵)

۵-۴-۲- استعاره

استعاره در بلاغت عبارت است از کاربرد واژه‌ای به علاقهٔ مشابهت به جای واژه. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۳)

آه ای عقربک ساعت!/... /هر چه سر بر در و دیوار زمان کوبی:/ راه از این دایرهٔ تنگ به بیرون نتوانی برد (ص ۹۵۴)

آن حرص وحشیانه که دندان طفل را/ در نان گرم تازه فرومی‌برد،/ در من، خمیر خام تخیل را/ در آتش بلوغ جهان می‌پخت. (ص ۷۶۹)

شاعر در بند زیر، وسایل نقلیهٔ در حال حرکت در خیابان را به سوسک‌های فلزی تشبیه کرده است.

انواع سوسک‌های فلزین، بر این نوار/ همواره از دو سوی روانند (ص۶۷۲)

گذشته از نو بودن این استعاره ، ارکان آن از واژگانی تشکیل شده است که وجود آن‌ها در شعر گریز از هنجارهای ادبی به شمار می‌آید. در حقیقت به کار بستن واژگانی چون *سوسک* و *فلز* در فضای لطیف شعر، دور از انتظار است.

۶-۴-۲- تصویرسازی

از ویژگی‌های ذاتی هر شعر، تصویری بودن آن است. شعر بدون تصویر در بهترین حالت خود، نظمی بیش نیست. تصویر در شعر به صورت‌های مختلف خود را نشان می‌دهد و هرچه شاعر تصاویر نوتری را به نمایش بگذارد، متن را برجسته‌تر نموده، توجه مخاطب را برمی‌انگیزد.

در بند زیر، طلوع خورشید، آغاز روز و بیداری پرندگان با عناصر بسیار زیبایی به تصویر کشده شده است:

کمان سرخ شفق، ناوک کلاغان را/ به بازوان کبود درخت‌ها انداخت/ و زخم ملتهب لانه‌ها، دهان وا کرد (ص۴۸۲)

در سایهٔ کبود دو انگشت/ سنجاق، مغز کوچک پروانه را شکافت. (ص ۵۱۵)

امشب، گرسنگان زمین، قرص ماه را/ از سفرهٔ سخاوت دریا ربوده‌اند/ اما، نسیم مست/ - در لحظهٔ تکاندن این سفرهٔ فراخ-/ تصویر تابناک هزاران ستاره را/ چون خرده‌های نان/ بر ماهیان خرد و کلان هدیه کرده است (ص۸۹۴)

انعکاس ماه و ستارگان در آب دریا و وزش نسیمی که بر آب می‌وزد و آن را به حرکت درمی‌آورد، در قالب تصاویری زیبا و نو به بیان آمده است.

۵-۲- هنجارگریزی سبکی

آمیختن یا اختلاط گونه‌های زبان و استفاده از واژه‌ها یا ساخت‌های نحوی گونهٔ گفتار در آنچه به هنگام استفاده از گونهٔ نوشتاری زبان خودکار متداول است، می‌تواند نوعی برجسته‌سازی پدید آورد. این گونه از قاعده‌کاهی به دلیل وابستگی‌اش به نثر ادبی، در پیوستار میان شعر منثور تا نثر شاعرانه کاربرد یافته است. (صفوی،۱۳۸۳: ج۲: ۸۲).

در میان اشعار نادرپور هر دو گروه هنجارگریزی سبکی- واژگان و نحو- دیده می‌شود. واژگان محاوره و یا واژگانی در معنی محاوره‌ای آن‌ها به کار رفته است:

- عین در معنای مانند: «بدرود» در کلا تو «عین سلام» بود. (ص ۶۴۸)

و نیز در موارد متعددی نحو محاوره در اشعار وی دیده می‌شود:

از دست کسی دو ضربه بر در خورد:/ - ... «ابلیس نباشد این که می‌آید؟» (ص ۶۵۶)

منظور از «ابلیس نباشد» این است: «مبادا ابلیس باشد» که به شیوهٔ زبان محاوره آمده است.

سالیان بی‌نشان کودکی!/ سالیان مهربانی خدا!/ من کجا، شما کجا؟ (ص ۶۷۰)

وگرنه، آه چرا در شبی چنین تاریک/ مرا به رجعت خورشی، باور است هنوز؟... (ص۵۷۹)

«من کجا، شما کجا؟» و «وگرنه» عباراتی محاوره‌ای هستند.

۶-۲- هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی) (آرکائیک)

به اعتقاد لیچ شاعر می‌تواند واژه‌ها یا ساخت‌هایی را در شعر خود به کار ببرد که در زمان سرودن شعر، در زبان خودکار متداول نیستند و واحدهایی به شمار می‌روند که در گذشته متداول بوده و سپس مرده‌اند.(صفوی، ۱۳۸۳، ج دوم: ۸۱) باستان‌گرایی عموماً در زمینه‌های واژگانی، نحوی و معنایی نمایان می‌شود.

۱-۶-۲- باستان‌گرایی واژگانی

به کارگیری واژگان کهن در یک اثر ادبی، باستان‌گرایی واژگانی نامیده می‌شود. باستان‌گرایی واژگانی می‌تواند حضور نمادهای اساطیری در شعر باشد. و نیز کاربرد تلفظ و شکل کهن واژه‌ها یکی دیگر از روش‌های باستان‌گرایی واژگانی هستند. نگاهی به شعرهای شاملو و اخوان، در میان معاصران ما، نشان دهندهٔ میزان استفادهٔ این دو گوینده از آرکائیسم واژگانی و نحوی زبان است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ :۲۵)

۱-۱-۶-۲- فعل

«در اهمیت جنبهٔ باستان‌گرایانهٔ فعل همین بس که عبارت‌های فاقد فعل‌هایی با ساختمان کهن، هرچند ممکن است از واژگان و ساختاری سنگین برخوردار باشند؛ لیکن کمتر قادرند، سیمای آرکائیستی خود را به تماشا نهند. (علی‌پور، ۱۳۷۹: ۳۱۶)

آن زلزله‌ای که خانه را لرزاند/ گفتن نتوان که با دلم چون کرد... (ص۸۲۲)

شاعر با جابه‌جایی اجزای فعل نتوان گفتن، سعی دارد فضایی آرکائیک ایجاد کند.

در بسته دار بر شب فرجام‌ناپذیر (ص ۷۱۰)

استفاده از افعالی با پیشوند «فرو» یکی از روش‌هایی است که نادرپور برای آرکائیک کردن افعال از آن بهره جسته است.

نفرین باد، نیزهٔ او را فرو شکست (ص ۷۵۸)

که تا پیامی، به خط جانان، ز پای آنان، فروستانم (ص ۷۲۲)

راه دیگری که نادرپور برای خلق اثر آرکائیستی برمی‌گزیند، استفاده از افعالی است که در زبان گذشته کاربرد داشته، امروزه رواج ندارند:

- هراسیدن: در انزوای خود نهراسیم (ص۷۶۰)
- سودن: از فخر شعر، سر به فلک سودیم (ص ۷۵۹)
- سپوزیدن: البرز در سیاهی شب می‌سپوزدش (ص ۴۹۴)
- یارستن: پوزش گناهان، را غیر از این نیارم گفت (ص ۷۲۰)
- راه بردن، در معنای رسیدن: من چرا نبردم ره، جز به شام نادانی (ص۷۲۰)
- سر... داشتن، در معنای قصد داشتن: «ونیز» را سر خفتن نیست (ص ۹۵۲)

سر آن ندارد امشب که برآید آفتابی چه خیال‌ها گذر کرد و گذر نکرد خوابی (سعدی، ۱۳۷۹: ۴۲۳)

۲-۱-۶-۲- اسم

در اشعار نادرپور، باستان‌گرایی در اسم، در ابعاد گوناگونی بازتاب یافته است:

الف) نمادهای اساطیری- حماسی و عرفانی و دینی:

در میان اشعار نادرپور بسیاری از نمادها و سمبل‌ها و اسطوره‌های کهن مشاهده می‌شود: زردشت، مانی، جمشید، سهراب، سیمرغ و...

خیالت در سر «زردشت» و مهرت در دل «مانی»! (ص۹۲۳)

تا کی به بزم شامگهان خندد/ این ماه، جام گمشدهٔ جمشید؟ (ص ۱۱۷)

تو نسب از دو پدر می‌بردی/ در زمین، از سهراب/ در زمان، از سیمرغ. (ص ۸۳۳)

ایا بهار، الا ای مسیح تازه‌نفس! (ص ۵۳۵)

یونسی گشتم که رفتم در دل ماهی (ص ۶۱۸)

ب) کاربرد تلفظ و یا شکل کهن واژه‌ها

واژه‌های کهن در اشعار نادرپور بسامد نسبتاً بالایی دارند.

- بلندا: از بلندا رو نهادم در نشیب (ص۹۲۵)
- فام: آری چراغ قلب تو یاقوت فام بود. (ص ۶۴۸)
- ایا: ایا نشاط زمین در شب تولد باران! (ص۶۹۹)
- الا: الا خدایا، گره گشایا! (ص۷۲۲)
- یارا: دیار یارا! (ص ۷۲۱)
- بسان: این یک، بسان لانهٔ زنبور انگبین (ص ۸۹۵)
- سودا: همه سودم در این سودا ضرر بود (ص ۴۳۴)
- قبا: قبایی ژنده بر تن داشت (ص ۷۳۹)
- جامه: ما عطر عشق را/ در لابه‌لای حافظه و جامه داشتیم (ص۷۵۶)
- زنگار: آیینه‌های تجربه، زنگار خورده است (ص ۷۵۹)
- خفته- دوشین: ما خفتگان بی‌خبر دوشین (ص ۷۶۰)
-انگم: با انگم زلال که از شاخه می‌چکید (ص ۷۶۹)

۲-۶-۲- باستان‌گرایی نحوی

هر نوع خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو زبان کهنه، خود باستان‌گرایی به شمار می‌رود و ممکن است مایهٔ تشخص و برجستگی زبان شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۶)

من این‌جا میهمانی ناشناسم/ که با ناآشنایانم سخن نیست (ص ۱۸۵)

وگرنه، آه، چرا در شبی چنین تاریک/ مرا به رجعت خورشید باور است هنوز؟... (ص ۵۷۹)

سرانجام، رفتم به جایی که دیگر/ نیارستم از خود سخن گفت با کس (ص ۸۸۸)

یکی از شیوه‌های باستان‌گرایی نحوی که در اشعار نادرپور دیده می‌شود، جابه‌جایی موصوف و صفت (ترکیب وصفی مقلوب) است:

این سیمگون نقاب (ص۷۶۲)

زیر آن کهنه چنار افروخت (ص۹۵۳)

خجسته «پوپک» من، - ای یگانه کودک من!- (ص۴۲۱)

و نیز استفاده از حرف نشانهٔ «را» به جای حرف اضافهٔ «به» که به ادبیات کلاسیک قرون گذشته بازمی‌گردد، در میان اشعار نادرپور دیده می‌شود.

مرا ارمغان کرد (ص۸۴۶) - به من ارمغان کرد

چون هنجارگریزی نحوی بیشتر به دلیل ضروریات وزن و موسیقی شعر به وجود می‌آید، این گونه هنجارگریزی در میان اشعار کلاسیک نادرپور بیش از سایر اشعار وی به چشم می‌خورد.

۳-۶-۲- باستان‌گرایی با به کارگیری تلمیح

«تلمیح در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ضمن کلام به داستانی یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند.» (همایی، ۱۳۸۶: ۳۲۸)

نادرپور در میان اشعار خود به بسیاری از داستان‌ها و روایت‌های تاریخی، مذهبی و حماسی اشاره داشته است و از این طریق ذهن مخاطب را به روزگاران پیشین سوق می‌دهد.

درخت معجزه خشکیده‌ست/ و کیمیای زمان آتش نبوت را/ بدل به خون و طلا کرده‌ست (ص۴۹۹)

«درخت معجزه» اشاره به درختی است که هنگام بعثت موسی، آتش از شاخ و برگش زبانه کشید.

نسلی که در مقابله با خصم هوشیار/ مستانه، گرز خود را بـر پـای اسـب کوفـت، دشـمن رسید و کاسهٔ سر را ازو گرفت (ص۷۵۸)

بیت بالا به آخرین پادشاه سلسلهٔ سلجوقی اشاره دارد که دلاور بود و از سر غـرور، مـست به مقابلهٔ دشمن رفت و در میدان چنان رجز خواند که گرز را مستانه بـر پـای اسـب خـویش فرود آورد و ناچار از سر زین به زمین درغلتید. دشمن فرا رسید و سرش را از تـن جـدا کـرد. (نادرپور، ۱۳۸۲: ۹۷۱)

اما تو از ملامتیان بودی (ص۷۵۲)

«ملامتیان» فرقه‌ای از صوفیان کهن بودند، که به عمد با رفتار و کـردار ناپـسند، خـشم و سرزنش دیگران را برمی‌انگیختند.

نهال لاغر بیمار را شفا دادی/ درخت پیر زمینگیر را جوان کردی (ص۵۳۵)

شفا دادن بیماران و جوان گردانیدن پیران، اشاره به کراماتی است که بـه مـسیح نـسبت داده‌اند.

۴-۶-۲- باستان‌گرایی با به کارگیری از تضمین

تضمین آن است که «شاعر در ضمن اشعار خود، یک مصراع یا یک بیت یا دو بیت را بـر سبیل تمثل و عاریت از شعری دیگر بیاورد و با ذکر نام آن شاعر یـا شـهرتی کـه مـستغنی از ذکر نام باشد، به طوری که به وی سرقت و انتحال ندهند.» (همایی، ۱۳۸۶: ۲۱۸)

در میان اندیشه و زبان امروزین نادرپور، در موارد متعددی بـه عبـارات و مـصراع‌هـایی از اشعار کهن برمی‌خوریم که البته با چیره‌دستی شاعر، بسیار خوش نشسته است.

آن بوسهٔ درشت نخستین/ .../ بر چهره‌ای به روشنی آب/ در لحظه‌ای که «افتـد و دانـی» (ص۹۴۷)

«افتد و دانی» یادآور این جمله از گلستان سعدی است: «در عنفـوان جـوانی، چنـان‌کـه افتد و دانی با شاهدی سری و سرّی داشتم... » (سعدی، ۱۳۷۰: ۱۹۷)

از بدن‌های صدف‌گون، درّ لذت می‌کشد بیرون/ تا در آخر، گوهری والاتر از کون و مکـان یابد (ص۷۱۴)

بیت بالا این بیت معروف حافظ را در ذهن خواننده تداعی می‌کند:

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است　　طلـب از گمـشدگان لـب دریـا مـی‌کـرد

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۵۲)

وان دست استخوانی چنگال‌گونه‌اش/ تا کشته‌های پیر و جوان را درو کند/ از شب ربوده داس درخشان ماه را (ص۸۹۳)

بیت بالا اشاره‌ای است به این دو بیت فردوسی:

بیابان و آن مرد و آن تیزداس تر و خشک را زو دل اندر هراس
تر و خشک یکسان همی بدرود وگر لابه آری سخن نشنود
(فردوسی، ۱۳۸۴: ۹۱)

من نمی‌دانم ولیکن رودکی می‌خواند:/ آب جیحون با همه پهناش/ خنگ ما را تا میان آید/ ریگ آموی و درشتی‌هاش/ زیر پایم پرنیان آید (ص۶۲۰)

اصل ابیات رودکی چنین است:

آب جیحون با همه پهناوری خنگ ما را تا میان آید همی
ریگ آموی و درشتی‌های او زیر پایم پرنیان آید همی
(رودکی، ۱۳۶۸: ۵۹)

رازی که گفتنش نتوانستم/ وز بیم آنکه «در کف نامحرم اوفتد»/ بس شب که تا سپیده نخفتم. (ص۴۳۳)

سعدی چنین سروده است:

مشکن دلم که حقهٔ راز نهان توست ترسم که راز در کف نامحرم اوفتد
(سعدی، ۱۳۷۹: ۱۲۰)

در بیت زیر، نادرپور عیناً مصراعی از حافظ را آورده است:

و نقش هیچ تنابنده‌ای چنان نشکست/ که با شکستگی ارزد به صد هزار درست (ص۵۹۸)

بکن معامله‌ای وین دل شکسته بخر که با شکستگی ارزد به صد هزار درست
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۶)

آیا تبار مردمی من/ از نسل آهوان گرسنه‌ست؟/ نسلی که اندرون تهی از طعام را/ با چشم سیر پاسخ می‌گوید (ص۵۷۰)

«اندرون تهی از طعام» به این بیت معروف سعدی در گلستان اشاره دارد:

اندرون از طعام خالی دار تا در او نور معرفت بینی
(سعدی، ۱۳۷۰: ۱۱۸)

شبی که زلزله آمد، چه فتنه‌ها برخاست:/ نماز شام غریبان به گریه انجامید (ص۵۹۹)

نمـــاز شـــام غریبـــان چـــو گریـــه آغـــازم بـــه مویـــه‌هـــای غریبانـــه قـــصه پـــردازم

(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۱۵)

نادرپور اشعار شاعران دیگری چون خیام، امیرمعـزی، مولـوی، ظهیـر فاریـابی و... را نیـز تضمین کرده است.

نتیجه

یکی از روش‌های برجسته‌سازی متن و جلب توجه مخاطب هنجـارگریزی اسـت کـه در اشعار نادرپور با بسیاری از انواع آن روبه رو می‌شویم. برخـی گونـه‌هـای هنجـارگریزی چـون، گویشی و نوشتاری در اشعار وی وجود ندارد و از گونه‌های دیگر نیز با نسبت یکسانی استفاده نشده است. هنجارگریزی‌های معنایی و باستانی در سطح وسیعی به کـار رفتـه‌انـد. مـی‌تـوان گفت بیشترین نوع هنجارگریزی که نادرپور آن را به کار گرفته است، آرکائیک (زمانی) اسـت، و در میان انواع آرکائیک‌ها بیشتر به تلمیح و تضمین توجه نموده است.

تشبیهات و پارادوکس‌ها و جان‌بخشی‌هـای زیبـا و نـو خودنمـایی مـی‌کننـد و نمادهـا و اسطوره‌های کهن در اشعار وی جایگاهی ویژه دارند. هنجارگریزی‌های واژگانی، سبکی، نحوی و آوایی نه چندان کم دیده می‌شوند. روی هم رفتـه هنجـارگریزی در اشـعار نـادرپور پررنـگ است و این شاعر از این ابزار شعرآفرینی بهره بـرده، در عـین حـال بـا مهـارت تمـام از آن‌هـا استفاده کرده و از ایجاد یک رابطهٔ معنایی قوی غافل نبـوده اسـت. امـا در نهایـت نمـی‌تـوان نادرپور را یک شاعر هنجارگریز معرفی کرد؛ یعنی با وجود آشنایی‌زدایی‌هایی که در اشعار وی دیده می‌شود، تمرکز و توجه شاعر به این ابزارها معطوف نیـست و قـصد نـدارد چـون اخـوان ثالث زبانی نو بیافریند؛ بلکه گهگاه برای تأکید و تأثیرگذاری پیام، با هنجارگریزی، به خواننده تلنگری می‌زند.

کتابنامه

حسن‌لی، کاووس، (۱۳۸۳)؛ **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. تهران: ثالث.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵)؛ **دیوان**، تصحیح محد قزوینی، قاسم غنی، انجـوی شیرازی. تهران: جاویدان.

حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۹۰)؛ **زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته**. تهران: آگه.

رودکی، جعفر بن محمد (۱۳۶۸)؛ **دیوان**، به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفیعلیشاه.

سجودی، فرزان. (۱۳۷۹)؛ **درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر، مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی**، جلد اول. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۷۹)؛ **کلیات سعدی**، تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: محمد.

_____ (۱۳۷۰)؛ **گلستان**. تصحیح و شرح حسین استادولی. تهران: قدیانی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۹)؛ **موسیقی شعر**، تهران:آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)؛ **بیان**. تهران: میترا.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳)؛ **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد اول و دوم. تهران: سوره مهر.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۹)؛ **ساختار و زبان شعر امروز**، چ اول. تهرانک فردوس.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۱)؛ **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۴)؛ **شاهنامه**، به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

نادرپور، نادر (۱۳۸۲)؛ **مجموعه اشعار**، با نظارت پوپک نادرپور. تهران: نگاه.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)؛ **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. تهران: فکر روز.

موحد، ضیاء. (۱۳۸۸)؛ **سعدی**. تهران: طرح نو.

هاوکس، ترنس (۱۳۸۰)؛ **استعاره**، ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶)؛ **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. تهران: هما.