دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هفدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱ شماره پنجاه و سوم
صفحات ۵۶-۳۳

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 17, NO. 53, AUTUMN & WINTER 2022

فردیّت و نوگرایی تصویر در شعر شیون فومنی

برات محمدی[۱]
فرین قره باغی[۲]
زرین تاج رضایی[۳]

چکیده

تصویر یا ایماژ را می‌توان از اصلی‌ترین عناصر زیبایی‌شناسی شعر دانست؛ بخشی از بلاغت کلام بر عهدهٔ تصویر است. هر اندازه تصویر نو بوده و ریشه در فردیّت و نگرش فردی داشته باشد به همان اندازه تأثیر و گیرایی بیشتری خواهد داشت؛ چرا که ماهیّت هنر، پیوندی ناگسستنی با نوجویی و نوآوری دارد و این نوآوری‌ها در کلان ساختار شعر، تابعی است از نوجویی‌ها در ساختارهای خرد که تصویر نیز یکی از این ساختارهای خرد است. شعر معاصر با الهام از نظریّه‌های پیشرو نیما که تأکید به نگاه شخصی و فردیّت‌گرایی داشت، عرصه‌های ناشناخته ای از تصویر را کشف کرده است و گرایش کلّی به سمت و سوی نوآوری در تصاویر شعری است. شیون فومنی را می‌توان از شاعران صادق به نظریّات نیما در باب نوآوری تصویری قلمداد کرد. رنگ اقلیمی در شعر شیون نیز با تأکید بر فردیّت‌گرایی و تجربه‌گرایی چون نیما غالب است و او تصاویری بکر از طبیعت با این نگرش شخصی خلق کرده است. همچنین جزئی‌نگری و دقّت و باریک‌بینی او که نازک‌خیالی شاعران سبک هندی را به یاد می‌آورد عاملی دیگر در نوآوری تصویری وی بوده است. فردیّت‌گرایی به ساحت تصویر معشوق نیز در شعر او کشانده شده و وجوه زیبایی‌شناسی معشوق در شعر او متفاوت از شعر سنّتی و با دیدی شخصی ارائه شده است. پژوهش حاضر قصد دارد به روشی توصیفی-تحلیلی این وجوه نوگرایی تصویری را در شعر شیون فومنی مورد کاوش قرار دهد. نتیجهٔ پژوهش نیز نشان از وفاداری شیون فومنی به اصل نوگرایی در تصویرپردازی دارد.

کلیدواژه‌ها: شیون فومنی، تصاویر شعری، بلاغت، نوآوری، فردیّت

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ارومیه، ارومیه، ایران.
Barat_mohammadi@yahoo.com
۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ارومیه، ارومیه، ایران.
farrin.gharabaghi@gmail.com
۳- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ارومیه، ارومیه، ایران. zarin.reza@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۴/۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۷/۵

مقدمه

تصویر یکی از مهم‌ترین ارکان زیبایی‌شناسی شعر است. در تعریف تصویر یا ایماژ(image) گفته‌اند: «تصویر نحوهٔ خاصّ ظهور اشیاء در ذهن است و به بیان دیگر تصویر روش خاصّی است که ذهن انسان با آن اشیاء را به خود ارائه می‌کند»(انوشه، ۱۳۷۶: ۳۶۸). تصویر معادل ایماژ(image) انگلیسی است و « مراد از تصویر، چیزی است که اروپائیان به آن ایماژ و گذشتگان ما به آن تشبیه، استعاره و مجاز گفته‌اند» (فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۲۰۵).

در تصویر همیشه خلق ارتباط، اصلی اساسی و گریزناپذیر است؛ شاعر با خلق تصویر، دو دنیای متفاوت را به هم گره می‌زند و بین این دو دنیای متفاوت مانستگی ایجاد می‌کند. این ویژگی تصویر است که سبب شده براهنی در تعریف تصویر بنویسد:«تصویر حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متفاوت است به وسیله کلمات در یک نقطهٔ معین»(براهنی، ۱۳۸۰: ۱۱۴-۱۱۳).

قوّهٔ خیال شاعر این پراکندگی‌ها و عوالم متفاوت را در یک نقطهٔ واحد گرد هم می‌آورد و بین این پراکندگی‌ها، وحدت ایجاد می‌کند. کشف نقطهٔ اشتراک،که عامل وحدت این دو عنصر متفاوت از دو عالم دیگر است، نشان از خلاقیّت شاعر و توانایی او در هنر تصویرسازی است و شاعر با نیروی تخیّل خود دو پدیدهٔ متفاوت را که هیچ ارتباطی با هم ندارند به هم پیوند می‌زند و از این منظر است که ریچادرز اعتقاد دارد: « تخیّل، قدرت ابداع یعنی به هم پیوستن عناصری است که به طور عادی پیوندی با هم ندارند»(ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۱۳).

با این مقدمه در تصویرسازی، وقتی این ارتباط برای اولین بار کشف شود، ابداعی بوده و تأثیربخشی و زیبایی بیشتری خواهد داشت؛ چرا که «اهمیّت و زیبایی تصویر شعری در شگفتی و غرابت آن است»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۱) و منتقدان ادبی، همه در این نقطه متفق‌القولند که هنر، تکرار را برنمی‌تابد و «معنای هنر در توانایی«آشنایی‌زدایی» از چیزها و در نشان دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته است»(مکاریکا، ۱۳۸۴: ۱۳) حتّی در بسیاری موارد این تکرارگریزی است که موتور محرّکه شکل‌گیری جریانات ادبی می‌گردد. در تصویر نیز چنین است. هر اندازه تصویر از دید فردی و تجربهٔ شخصی نشأت گرفته باشد و تقلید گریز و تکرارگریز باشد و حاصل نواندیشی و نوگرایی باشد به همان اندازه، گیرا خواهد بود. تصویرهایی که از حالت ابداعی خارج شده‌اند و «خیال‌های کلیشه‌ای» به حساب می‌آیند قوّهٔ تأثیربخشی و انگیزانندگی خود را از دست داده‌اند و جلب توجّه نمی‌کنند و

تصویرکهنه از دید مک لیش:« همچون گربه‌ای خاکستری در تاریکی شب می‌ماند که هیچ جلوه و ظهوری ندارد»(نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۱۲).

بر این اساس است که یکی از اصلی‌ترین عوامل بلاغت تصویر را می‌توان «نو بودن» تصویر و خلاقیّت در آن قلمداد کرد؛ اگر در ساختار کلان شعر، نوجویی و نوآوری همیشه مطمح نظر شاعران و منتقدان ادبیّات بوده، در جزء نیز همواره تأکید به تابعیّت از کلّ، بر نوآوری بوده است و برای نو شدگی کلام، شاعران هیچگاه تصویر را فراموش نکرده‌اند و به این واقف بوده‌اند که :«زیبایی امر شگفت، نسبی است و شگفتی‌های دیروزین برای امروزیان عادی و ملال‌آور می‌نماید. از همین جاست که کار تخیّل و ساختارهای خیالین در گذر تاریخ دیگرگونه می‌شود و روز به روز انسان نوخواه قلمروهای نوینی را در عرصهٔ خیال زیر پای تجربه می‌کشد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۲-۲۱) و از این جهت است که شاعران، دست در دامن نوگرایی در خیال‌ورزی شده‌اند.

براهنی نیز مفهوم شاعر را با مفهوم «کشف» گره می‌زند و شاعر را کسی می‌داند که در تصویر از ادراکات شخصی خود سخن بگوید و چنین کسی را دارای حس بیداری و کشف می‌داند :« اولین بار که ادراک نسبی میان عنصری از طبیعت با عنصری دیگر از طبیعت یا زندگی بوجود می‌آید آن نخستین ادراک‌کنندهٔ نسبت به آن تجربه یا بیداری، شاعر است و آنکه بار دیگر از آن تجربه به همانگونه سخن بگوید در حقیقت از آگاهی خویش نسبت به آن بیداری اولی سخن گفته است» (براهنی، ۱۳۷۱: ۶۸).

نوجویی‌ها در تصویر در شعر معاصر با نیما و تئوری‌های او در مورد نوگرایی، هر چه بیشتر قوّت گرفته است؛ نیما اساس نوگرایی را دیدی فردی و شخصی می‌دانست و همواره به شاعران نوجو تأکید داشت: «سعی کنید همانطور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد»(نیمایوشیج، ۱۳۸۵: ۲۹۸) و خود اعتقاد داشت که :«شعر باید از ما و دید ما حکایت کند»(همان، ۲۹۷).

گویی در این دوره، تخیّل نیز از قید و بند کلیشه و تکرار رهایی می‌یابد و آزاد می‌شود و تخیّل آزادی و رهایی خود را باز می‌یابد؛ ولی در شعر سنّتی، هر چند نوگرایی‌ها هم کم نیست ولی تصاویر تکراری به شکلی آزاردهنده، تکرار می‌شوند و میدان جولان خیال، تنگ و محدود است. این ویژگی سبب شده تا شفیعی کدکنی از منتقدان معاصر در تصویرپردازی سنّت‌گرایان معاصر، چنین بگوید:«

اینان به جای اینکه عناصر تازه‌ای از طبیعت و زندگی را داخل در شعر کنند و کوشش خود را صرف گسترش حوزه‌های خیال خود سازند، همواره در حوزهٔ ارتباط‌های جدولی میان همان عناصری که قدما داخل شعر کرده بودند می‌اندیشیدند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۴۷).

اما با تأکید بر فردیّت‌گرایی و تجربه‌گرایی و تکیه بر دید عینی در شعر معاصر چشم‌اندازهای جدیدی را در تصویر به روی شاعران معاصر می‌گشاید؛ تکیه بر تجربه‌گرایی به این سبب که تجربه هر کسی تنها تجربه اوست، سبب نوآوری در تصویر می‌شود. فردیّت‌گرایی و توجّه به عینیّت‌گرایی نیز سبب ابداعی شدن تصاویر و نگاه متفاوت شاعر می‌شود و این تصاویر که حاصل ابداع شاعر است، رنگی از من شخصی او در تصویر را انعکاس می‌دهد و :«در همین خیال‌ها است که می‌توان خصایص اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، تربیتی و اقلیمی شاعر را جستجو کرد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۱۲).
شیون نیز شاعری نوجو و مبتکر در غالب ساحات شعری به خصوص در زمینهٔ تصویرپردازی است. او خود در نو بودن سخنش و عدم تقلید از دیگران می‌سراید:

شعر است و شراب و شب و شیدایی و شیون　　از خرمن طبع دگران خوشه نچینم
(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۸۲)

در شعر فومنی نیز «فردیّت» شاعرانه، سبب ظهور تصاویر نو شده است. عدم تبعیّت از کلیشه‌ها و تن ندادن به الگوهای از پیش تعیین شده در شعر این شاعر، عامل نوآوری در تصویر بوده است. به قاطعیّت می‌توان گفت که رهاورد فردیّت‌گرایی و تجربه‌گرایی، در شعر فومنی، نوگرایی در تصویر بوده است و این نوگرایی در حوزهٔ تصاویر اقلیمی، تصاویر برگرفته از طبیعت، نازک‌خیالی و باریک‌اندیشی به شیوهٔ شاعران سبک هندی و نوگرایی در تصویر وجوه زیبایی‌شناسی معشوق، اتّفاق افتاده است.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد شعر شیون فومنی و به خصوص تصاویر شعری این شاعر، پژوهش‌ها انگشت‌شمارند؛ در کتاب «شیون فومنی شاعر شالیزاران شمال» از سیده نوشین سید رودباری مطالب ارزنده‌ای در مورد ابعاد هنری شعر شیون آمده است. سایر پژوهش‌ها در آثار او بیشتر در قالب مقاله بوده است. از جمله این مقالات که عناصر بومی و اقلیمی را در شعر شیون و گلچین گیلانی دیگر شاعر شمالی مورد بررسی قرار داده می‌توان به مقالهٔ «بررسی عناصر بومی و منطقه‌ای در اشعار گلچین گیلانی و شیون

فومنی» از محمدحسین خان محمدی و سید علی سید محمدپور اشاره کرد. مقالهٔ «تصاویر آبی در رباعیات شیون فومنی» از رامین صادق‌نژاد نیز مرتبط با تصاویر اقلیمی در رباعیات شیون است. مقالهٔ «بوم‌گرایی زبانی در شعر شیون فومنی» از مهدی خطیبی نیز برخی واژگان بومی در شعر شیون را مورد بررسی قرار داده است. مقالهٔ « پژوهشی در زبان شعری و نوگرایی‌های زبانی غزلیات شاعر شمالی عشق(شیون فومنی)» از نوریا یاهو، سیف‌الدین آب‌برین و برات محمدی نیز نوآوری‌های زبانی شیون را مورد پژوهش قرار داده است. موضوع پژوهش حاضر که بررسی نوآوری تصویری شیون است در هیچکدام از پژوهش‌ها به صورت علمی و انتقادی، مورد بررسی قرار نگرفته است.

۱ ـ اقلیم‌گرایی فومنی و نوسازی تصویر

در تعریف رنگ محلی و رنگ اقلیمی در شعر چنین گفته‌اند:«رنگ محلی چگونگی بازتاب مسائلی است که شاعری متأثّر از اقلیم و محیط زیست خود در شعرش پدید می‌آورد»(محققی و حیات داودی، ۱۳۹۳: ۲۰۶).

رنگ اقلیمی در اجزایی چون زبان، تصویر، موضوع و ...می‌تواند اتّفاق بیفتد. تصویر یکی از اصلی‌ترین عناصر شعری است که می‌تواند صبغهٔ اقلیمی داشته باشد. صبغهٔ اقلیمی تصویر، گامی در جهت نوآوری در تصویر است و یکی از عوامل اصلی نوآوری در تصاویر شعری شاعران معاصر، تأکید بر تصاویر اقلیمی است. شاعر معاصر تأکید بر دید فردی، و تجربهٔ شخصی دارد و بر این اساس از بند کلیشه می‌گریزد و آنچه را که در محیط خود می‌بیند به تصویر می‌کشد و چون ویژگی‌های اقلیمی و محیطی می‌توانند متفاوت باشند در نتیجه، تصاویر نیز نو و بدیع و غیر تکراری خواهند بود. اجزاء و طرفین تصویر، در تصاویر با صبغهٔ اقلیمی، برگرفته از عناصر اقلیم زندگی شاعرند. با نظر به اینکه اقلیم‌های متفاوت ویژگی‌های طبیعی متفاوتی دارند در نتیجه، شاعران از اقلیم‌های متفاوت نیز تصاویر متفاوتی خواهند داشت. در شعر سنّتی فارسی به سبب اینکه شاعران بر مبنای الگوهای از پیش تعیین شده شعر می‌سرودند کمتر به ویژگی‌های اقلیمی توجّه می‌شد و «رنگ عمومی شعرهای معطوف به طبیعت، تقریباً یکسان است. رنگ شعر مسعود سعد سلمان ساکن در هند، با رنگ شعر معزّی حاضر در خراسان و رنگ شعری قطران آذربایجانی با یکدیگر تفاوتی ندارند و اختلاف شان تنها در تشبیهات و استفاده از علوم بلاغی و زبان هنری خاص آنان است»(طالبیان، ۱۳۷۹: ۳۸۱-۳۸۰).

اما در شعر معاصر، این رویکرد تغییر می‌یابد و شعر از هر منظر به فردیّت‌گرایی متمایل می‌شود و «نخستین حرکت تفکّر و هنر مدرن که نیما از آن متأثّر شد عبور از جهانشناسی کهن بود که بر اساس آن جهان پدیده‌ای ایستا و ثابت محسوب می‌گردید با مبانی و مؤلّفه‌های لایتغیّر. دید تازهٔ نیما نسبت به شعر، رهاوردی شگفت در پیش داشت و آن رسیدن به «فردیّت شاعرانه» بود یعنی تکیه و تمرکز شاعر بر تجارب و تأمّلات فردی و رهایی از تنگنای تجارب کلیشه شدهٔ شاعران قدیم»(روزبه، ۱۳۸۱: ۷۰-۶۹).

در تصویرپردازی شاعرانه نیز فردیّت‌گرایی جایگزین کلّی‌گرایی تصویری می‌شود. تجربه‌گرایی و تأکید به تجربه، جای پیروی از الگوهای کلیشه‌ای و از پیش تعیین شده را می‌گیرد.

منتقدان ادبی همواره به صبغهٔ اقلیمی تصویر نیما و شعر معاصر اشاره کرده‌اند:« در شعر نیمای، صور خیال هر شاعر از تجربهٔ شخصی او سرچشمه می‌گیرد و از همین اصل است که می‌توان«صبغهٔ اقلیمی» یا رنگ«محلّی» را در شعر شاعران نیمای احساس کرد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲)

اگر در شعر گذشته به سبب تصاویر کلیشه‌ای و مشابه، کسی قادر نبود جغرافیایی را که شاعر در آن زیسته بشناسد برخلاف آن در دورهٔ معاصر، نشانگان بسیاری برای شناسایی زیست بوم شاعر وجود دارد که یکی از این نشانگان، تصایر شعری است. دلیل آن، این است که شاعر معاصر از«تجربهٔ زیست شده(lived expriences)» خود سخن می‌گوید و در قید و بند تقلید و تکرار نیست.

برای گریز از این کلیشه‌ها و تکرارها، یک بعد، فردیّت‌گرایی و نتیجهٔ آن تأکید بر تصاویر اقلیمی در شعر است. رنگ اقلیمی در شعر شیون غالب است و «کاربرد واژه‌هایی چون جالیز، دریا، جنگل، ماهی، برکه، مرداب و نظایر آن با بسامد بالا» مهر تأییدی است بر اقلیم‌گرایی این شاعر شمالی. رودباری در غلبه این نگاه می‌نویسد: «جالب اینکه غزلی از او نمی‌شنوید مگر اینکه از این واژگان به خصوص دریا و جنگل بهره گرفته باشد».

عناصر اقلیمی شمال همچون موج، دریا، برکه، قایق، اسکله، جنگل، ماهی، ماهیگیر، درخت، شالی، شالیزار و ... در تصویرسازی شیون حضوری پر رنگ دارند و به تصاویر او رنگی اقلیمی می‌بخشند. در واقع می‌توان گفت شاعر احساس و اندیشهٔ خود را با بهره گرفتن از این عناصر، بیان می‌کند.

۱-۱. برکه

«برکه» برای شیون به سبب وجود برکه‌های بسیار در شمال ایران که منطقه‌ای پر آب است، عنصری آشناست. فردیّت‌گرایی و تجربه‌گرایی و تأکید بر دید عینی سبب می‌شود شاعر ذهنیّت خود را با مدد جستن از این عنصر اقلیمی بیان کند. در بند زیر شاعر با تکیه بر این تجربیات فردی و با الهام از عناصر اقلیمی، جهان و زندگی را به «برکه»ای زیبا مانند می‌کند.

برکه‌ای است /جهان/ با موجاب‌های زیبایش/ کودکی است انسان با سنگریزه‌هایش/ (شیون فومنی(الف)، ۱۳۹۴: ۱۳۴)

اقلیمی بودن این تصویر، وقتی روشن می‌شود که این تصویر را با تصاویر دیگر شاعران معاصر از زندگی مقایسه کنیم که در خلق تصویر بر فردیّت تأکید داشته‌اند؛ فی‌المثل فروغ که شاعری شهری است؛ با تأکید بر فردیّت و تجربه‌گرایی زندگی را به خیابانی دراز مانند می‌کند:« زندگی شاید یک خیابان درازست که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد»(فرخزاد، ۱۳۶۴: ۲۱۷) یا سپهری منطبق با اقلیم کاشان و الهام از این اقلیم و معروفیّت سیب‌های این خطّه، زندگی را به سیبی مانند می‌کند:«مادرم صبحی می‌گفت: موسم دلگیری است/ من به او گفتم: زندگانی سیبی است گاز باید زد با پوست»(سپهری،۱۳۷۸: ۳۴۳).

شیون در مانند کردن «چشم تر» به «برکه‌دان» نیز از این عنصر اقلیمی تأثیر پذیرفته است. نوگرایی شاعر حاصل اقلیم‌گرایی و دید فردی اوست؛ چرا که تصاویر کلیشه‌ای بسیاری که حاصل نگاه کهنه و تکراری بود همچون«بادام و نرگس و جادو و آهو و ... »(خالقی مطلق، ۱۳۷۵: ۷۱۴). در تاریخ ادب فارسی برای چشم آمده است ولی نو بودن تصویر شیون ضمن ایجاد غرابت، نشان از ادراک تازه و دید جدید نسبت به پدیده‌های اطراف و یافتن پیوندهای جدید بر اساس تجارب فردی دارد، همان اصلی که نیما به آن تأکید داشت و می‌گفت که «سعی کنید شعر شما نشانی واضح تر از شما بدهد»(نیمایوشیج، ۱۳۸۵: ۳۵) می‌بینیم که این تصویر شیون چقدر حاکی از نگاه و تجربه فردی اوست:

از آینه آیینه تر تصویر می مانم دگر در برکه دان چشم تر بی خویشتن مأوا کنم
(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۱۲۶)

۱-۲. قایق و اسکله

قایق و اسکله از دیگر عناصر اقلیمی شمال ایران‌اند که مواد خام شاعر برای تصویرآفرینی شده‌اند و در حوزهٔ تجارب تکراری شیون به حساب می‌آیند؛ قایق و اسکله و بندر در شاعران شمال و جنوب ایران بسامد بالایی دارد و این نشان از تجارب این دو گروه از دریاست. شیون در توصیف و تصویر از عناصر بومی کمک می‌گیرد و حاصل نگاه خود را در تابلوهایی زیبا با الهام از عناصر بومی به تصویر می‌کشد. نگاهش که در تصاویرش بازتاب یافته، رنگ اقلیمی دارد چرا که قایق و اسکله و دریا عناصری اقلیمی‌اند:

و قایق آفتاب/ پهلو می گیرد/ در اسکله باران(فومنی(الف)، ۱۳۹۴: ۵۰).

۱-۳. ماهی

«ماهی» نیز برای مردم شمال و در زندگی آنان جایگاهی خاص دارد؛ اگر شیون، شهر را با روشنایی‌اش به «ماهی شفافی در آبجامه عطشی» مانند می‌کند، در واقع از تجارب خود در تصویر سود می‌جوید، تجارب شاعر در خلق این تصویر دخیل است؛ چرا که خیال، تصویر ذهنی اشیاء و پدیده‌هایی است که قبلاً احساس و تجربه شده‌اند و اینک در دسترس حس قرار ندارند.

چشمان شهر/ دریایی از حباب است/ خیره بر رفتارت/ که ماهی شفافی/ در آبجامه عطشی/ نیلوفرین(فومنی(الف)، ۱۳۹۴: ۷۲).

همچنین حاکمیّت دید اقلیمی بر ذهن شاعر است که سبب می‌شود تصویر نیز به عنوان عنصری روساختی در شعرش به ذهن او و تجارب او گره بخورد و بر این اساس است که او از میان همهٔ تصاویر، خود را به «شاه ماهی» مانند کند:

تو قرص ماهی، شکسته در اشکم این برکه‌واره من تشنه‌تر شاه ماهی می نوشمت پاره پاره

(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۲۹)

پیوند تصویر و اقلیم در بیت زیر نیز آشکار است؛ «ماه» هر چند حضوری پر رنگ در شعر سنّتی و معاصر دارد؛ ولی همواره تصویری برای معشوق، پیک و قاصد، قرص نان و ... بوده است اما مانند کردن آن به «ماهی»، نشان از دید اقلیمی شیون دارد:

شـب کـویری نفـس سـتاره مـذاب مــرده در تنــگ ابــر، مــاهی مــاه
(فومنی، ۱۳۷۴: ۸۰)

۱-۴. ماهیگیر

تصاویر شیون که برگرفتـه از عناصـر بـومی و اقلیمـی اسـت در عـین نـوگرایی، تصـویرپردازی مکتـب ایماژیسم را نیز به یاد می‌آورد چرا که تصاویر در پاره‌ای موارد همچون تصاویر ایماژیسـت‌هـا، مـوجز، واضح و دقیق‌اند و به رویکرد شاعران این مکتب که معتقد بودند :« خیال شاعر همچون آینـه، واقعیّـت را بدون تصرّف در کلمات نشان می‌دهد»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹۳)، نزدیک است. تصویرسـازی شـیون بـا عنصر اقلیمی«ماهیگیر» نزدیک به این رویکرد ایماژیست‌هاست و تابلویی را گویی نقاشی کرده است:
بر ساقه تابستانی رود/ ماهیگیران/ شکوفه های خونی آبند/ با قلابـی/ در آفتـاب(فـومنی،(الـف)، ۱۳۹۴: ۱۶۵).

۱-۵. دریا/ موج/ ساحل

دریا و موج و ساحل از دیگر عناصر بومی شمال‌اند که شیون، منطبق با اصل تجربه‌گرایی و فردیّـت در تصویر از آن در جهت نوآوری تصویری بهره می‌برد. در غالـب مـوارد، او احسـاس خـود را در ظـرف این اجزاء و عناصر بومی و اقلیمی و با خلق تصاویری از این عناصـر ارائـه مـی‌دهـد؛ حتـی او دلواپسـی خود را نیز در قالب تشبیهاتی با عناصر بومی‌اش بیان می‌دارد :
موجی از نبض اوست/ که می‌تکاند/ دریای رونم را/ و ... زمین عریان/ ساحلی است/ با سایه ای بر تن/ از آرامشم (فومنی،(الف)، ۱۳۹۴: ۸۸)

حضور این عناصر، نقطـه عطفـی در شـعر فارسـی اسـت و شـعر شـاعر معاصـر را هـر چـه بیشـتر بـا زندگی‌اش و محیطش پیوند می‌زند؛ چرا که شعر فارسـی در گذشـته فاقـد رنـگ بـومی بـود و زمـان و مکان غالبا مؤلّفه‌هایی بی‌اعتبار در شعر سنّتی فارسی بودند. کشف دنیاهای تازه و طرح ادراکـات نـوین در شعر فومنی از رهگذر پیوند او با محیط پیرامونش اتّفاق می‌افتد؛«رود» و «دریا» عناصر محیطی شمال اند و شاعر با الهام از طبیعت شمال و با استفاده از این عناصر بـومی،تمثیلی مـی آفرینـد. ایـن تمثیـل در آیینه عناصر بومی و محسوس و ملموس هر چه زیباتر بیان می‌شود؛ آنچنان که طفل مـادر خـود را مـی شناسد؛ رود نیز خود مسیر دریا را پیموده و در آن آرام می گیرد:

رود خود داند که دریا در کجاست طفل خود داند که آن مادر کراست
(فومنی الف ۱۳۹۴: ۱۶۶)

تصور زیر نیز حاصل دیدی نو و نتیجهٔ الهام از عناصر بومی در تصویرسازی است؛ موج و دریا و ساحل در شعر شعر جان یافته اند و شاعر با کاربرد آرایه جان‌بخشی، تابلویی هنری خلق می کند و با تابلویی خیالی، التذاذ هنری به مخاطب می بخشد:

دریا/ موج موج/ کف آب را بر می دارد/ و بر تخته سینه ساحل/ می نویسد(فومنی، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

همچنین نگاه اقلیم‌گرایانه است که سبب می شود شیون دریا را به «دل بی‌قرار» مانند کند؛ شاعر از تجارب فردی خود بهره می‌گیرد و برای عینیت‌بخشی به حال «دل بی‌قرار»، چیزی ملموس‌تر و عینی‌تر از بی‌قراری و اضطراب دریا نمی‌یابد:

دریا دل بیقرار کیست خدایا؟/ زیسته است بر خیزاب/ بی ریسمان قراری /در مشت(فومنی الف ۱۳۹۴: ۴۹).

در بند زیر نیز شاعر با مقطع نویسی عبارت و گرایش به شعر کانکریت، قصد آن را دارد تا تجربهٔ زیست شده خود را که بارها شاهد آن بوده به تصویر بکشد؛ این تجربه چیزی نیست جز تجربهٔ مرگ موج؛ شاعر بارها شکل مرگ امواج دریای خزر را دیده و این تجربهٔ ذهنی را در قالب عبارات عینیّت بخشیده است:

پله
پله
می‌میرد
موج(فومنی الف ۱۳۹۴: ۱۴۶).

پریشان خاطری ساحل نیز بیشتر برای شاعری که در کنار دریا زیسته، ملموس است و شاعر از این تجربه حسی برای به نمایش گذاشتن آشفتگی گیسوی معشوق بهره برده است:

می‌نمایانی به دریا آبشار نقره را ساحل از رفتار گیسویت پریشان خاطر است
(فومنی، ۱۳۷۳: ۹۴)

اقلیم‌گرایی تصویری در بیت زیر با تصویر«دریا دم» گره خورده است؛ شاعر برخلاف کلیشه‌های تصویری که زلف معشوق را به «شب، مشک، کمند،چوگان، سنبل و ...»(خالقی مطلق، ۱۳۷۵: ۷۱۳)

مانند می‌کنند بین بوی دریا و زلف معشوق تناسبی خلق می‌کند که بدیع و نو و حاصل دید فردی است:

آه اگر رگبار گیسوی تو دریا دم نبود یک کف از خاک کویر خاطرم خرّم نبود

(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۴۵)

۱-۶. جنگل و شالی(شالیزار)

«جنگل» نیز از عناصر اقلیمی شمال است که در شعر نیما و دیگر شاعران خطّه شمال، حضوری پر رنگ در تصویر دارد؛ شیون نیز از این عنصر اقلیمی در خلق تشبیهات نو استفاه کرده است. دید شخصی او و تأکید به نگاه فردی سبب شده تا او شلوغی ذهن و افکار و مشغولیّت‌های آن را به جنگلی با درختان بی‌شمار، مانند کند:

این تویی جنگل نشین ذهن من دست هایم شاخه پیوند توست

(همان، ۵۹)

مانند کردن درختان جنگل به عصا نیز نشان تأثیرپذیری شاعر از عناصر اقلیمی در نوگرایی تصویری است؛ باد همچون انسان کوری پنداشته شده که درختان بی شمار جنگل، عصای اویند:

کوری است باد/ که یک جنگل عصا دارد(فومنی،الف ۱۳۹۴: ۴۵)

در بیت زیر نیز ابرها در بی‌شماری به جنگل و عشق که تصاویر متعدّد و تکراری بسیاری از آن ساخته شده، منطبق با اقلیم‌گرایی و دید شخصی به «شالی» مانند می‌شود و شاعر اینگونه با نگاه فردی در تصویر، نوگرایی می‌کند:

از آن به جنگل ابریم آسمان آواز که سبز از نم باران ماست شالی عشق

(همان، ۲۸)

زیبایی جنگل برای شاعر شمالی هر چه بیشتر کشف می‌شود؛ در موقعیت های مختلف جنگل زیبایی خود را برای او نمایان می سازد و کشف این تجربه و حس آن، از تجارب زیست شده برای شاعران این خطه است. این عامل است که سبب می شود شاعر، معشوق خود را «جنگلی منظر» خطاب کرده و بین زیبایی او و جنگل، تشابه و مانستگی ایجاد کند:

قصر خورشیدی ماه وحشی جنگلی منظر من کجائی

(فومنی، ۱۳۷۴: ۳)

در بند زیر نیز شیون برای عینیّت‌بخشی به مفهومی خاص از عناصر اقلیمی بهره برده است؛ او این مفهوم را که «عشق جرأت و جسارت می خواهد» در قالب رود شالیزار، به تصویر می کشد. رودی و آبی که شالیزار را سیراب می کند در نهایت به مردابی می ریزد و برای رسیدن به دریا سعی نمی کند. تجارب فردی شاعر از شالی و رود شالیزار در خلق این تصویر دخیل بوده است:

عاشقی / جگر می خواهد/ رود شالی زار(به مرداب می ریزد)/ برای دریا / دیوانگی نمی کند(فومنی، ۱۳۸۹: ۱۷۵).

۱-۷. پیله و ابریشم

پرورش کرم ابریشم نیز از فعالیت های بومی در شمال ایران است؛ شیون در این مورد نیز متأثّر از عناصر اقلیمی سرزمینش، تصویری نو و بدیع خلق کرده است و در بیت زیر، یکی از طرفین تشبیه را«پیله توت‌زاران ابریشمی» قرار داده است:

مشت‌های معصومش/ پیله توت‌زاران ابریشمین است(فومنی، ۱۳۷۴: ۱۵۱).

۲- طبیعت و نوگرایی تصویری فومنی

با اینکه طبیعت از آغازین دوره های ادب فارسی منبع الهام برای شاعران بوده و شاعران به طرق مختلف همچون وصف، همدلی، یگانگی و ... از آن بهره برده‌اند و «شعری که به طبیعت می‌پردازد، در همه زمان‌ها مورد توجّه شاعران بوده است، اگرچه نوع آن با توجّه به ذوق و حساسیّت شاعران، متفاوت بوده است»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۱۸) ولی می‌توان گفت که طبیعت در شعر معاصر، پس از یک وقفهٔ بلند مدت، جانی دوباره یافته است؛ و این ویژگی را می‌توان ناشی از تأکیدی دانست که نیما بر نقش و جایگاه طبیعت در شعر داشت چه در مضمون و معنی و چه در توصیف و تصویرگری و نمادسازی و .... آژند در دلبستگی نیما به طبیعت می‌نویسد:«از لحاظ عاطفی و تفکّر، مضمون شعر او مستقیماً از زندگی، مایه گرفته است و دلبستگی نزدیک او به طبیعت تا قرون اخیر در شعر پارسی بی سابقه بوده است»(آژند، ۱۳۶۳: ۳۵۰).

او با تأکید بر اینکه شعرکلاسیک ایرانی ذهنی است نه عینی، عینی‌گرایی را ترویج داد و شیوهٔ نگریستن به طبیعت را دوباره به شاعر ایرانی آموخت. در خیال‌ورزی تأکید بر عینیّت‌گرایی داشت و « درحوزهٔ تخیّل شعری، دید عینی(Objective) را جایگزین نگرش ذهنی (subjective) می‌کند. یعنی

برخلاف شعرای قدیم، به تجربیّات حسّی خود از محیط پیرامون تکیه می‌کند، نه برالگوهای ذهنی و قراردادی. این شیوه، باعث شده است تا در اشعار او هم غنا و غلظت، رنگ اقلیمی را ببینیم و هم فضاسازی‌های تازهٔ شاعرانه را که حاصل گره‌خوردگی عواطف او با اشیاء و پدیده‌هاست» (روزبه، ۱۳۸۱: ۷۱).

این ویژگی و پاره‌ای عوامل دیگر رویکرد به طبیعت را در تصویر، نمادپردازی و توصیف .. قوّت بخشید و با الهام از این تئوری نیما، طبیعت در تصاویر شعری نیز جایگاه از دست رفته خود را باز یافت؛ چرا که شعر سابجکتیو(subjective) بیشتر در قید و بند تصویر عالم درون بود و به عالم بیرون چندان اهمیّتی نمی‌داد.

در شعر فومنی نیز، در کنار عناصر اقلیمی و عناصر که مختص اقلیم شمال‌اند، دیگر عناصر مشترک طبیعت در تصویرسازی نقش دارند و عامل نوگرایی تصویری او به شمار می‌روند؛ او را می‌توان شاعری طبیعت‌گرا نامید. برخلاف شاعرانی مثل فروغ، شاملو و ... که تصاویرشان رنگ شهری دارد، شیون در تصویر از طبیعت الهام می‌گیرد. او طبیعت را با دید فردی خود به تصویر می‌کشد و این دید فردی، نوگرایی را سبب می‌شود. لازم به ذکر است که «در اشعار گذشتهٔ فارسی، طبیعت، طبیعت کلّی، همانند و تکراری است با ویژگی‌هایی که اغلب از راه تجربهٔ دیگران به دست آمده است. در حالی که نیما با چشم‌های خود و نگاهی تازه این طبیعت را نگریست و آنچه را خود تجربه کرده بود، باز گفت»(حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۴۰۳) شیون را نیز می‌توان چون نیما، نمایندهٔ نگاه شخصی خود در تصویرپردازی از طبیعت دانست. آنچنان که نیما به جایگاه طبیعت در شعر واقف بود و می‌گفت که «هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بتواند طبیعت را تشریح کند»(نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۱۰) شیون نیز به جایگاه طبیعت در هنر شعر و به خصوص تصویرگری پی برده است.

تصاویر نو فومنی که با الهام از عناصر طبیعت ساخته شده، گاه همچون تابلوهای نقاشی صرفاً برای تصویرگری است و هدف خاصی از آن دنبال نمی‌شود و شاعر «توصیف شاعرانه عناصر طبیعت» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۵۷۴)، را که یکی از شیوه‌های تصویرسازی از طبیعت است مورد توجّه قرار می‌دهد؛ مانند بند زیر که شاعر، هیأت شاخه‌های لخت و عریان را به هاشوری که بر متن ابرها کشیده شده مانند می‌کند:

هاشور شاخه های تهیدست/ بر متن ابرهای گزنده(فومنی(الف)، ۱۳۹۴: ۴۷).

بیت زیر نیز تابلویی زیبا از طبیعت را به تصویر می‌کشد:

پیش چشمم درّه لب شسته از باران مه　　یک دهن قهقاه کبکان بود اما می‌گریست
(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۸۵)

تصویر بیت زیر نیز ملهم از طبیعت بوده و تصویری واضح و دقیق است؛ شاعر، حالت لرزش دست خود را به لرزیدن شاخه‌ای با باد مانند می‌کند:

چون شاخه در گذر باد می‌وزد دستم　　به داد من نرسد کس خدای من گم شد
(همان، ۱۰۱)

در بیت زیر نیز هدف از تصویر، توصیف صرف است و شاعر در لابلای آن اندیشه‌ای را به کار نبرده است؛ «چراغ شبنم» به زیبایی درخشندگی و تلألو شبنم را آشکار می‌سازد و توصیفی زیبا از شبنم است:

چون سبزه چراغ شبنمی روشن کن　　تن جامه‌ای از برهنگی بر تن کن
(همان، ۱۴۰)

شیون، گاه نیز برای عینیّت‌بخشی و تجسّم احوال درونی خود از تصاویر ملهم از طبیعت بهره می‌گیرد و امری ذهنی را به این واسطه، عینی می‌کند. شاعر برای اینکه احوال زندگی خود را به تصویر بکشد با دیدی نو و خلاقیّتی که ریشه در فردیّت دارد، خود را در استواری به کوه و همیشه ابری و برفی می‌داند:

پوشیده از یخ وهم آن ضخره‌ام که از سهم　　برفی است سال و ماهم ابری است روزگارم
(همان، ۶۳)

عینیّت‌بخشی به حال درون در بیت زیر نیز در سایهٔ همدلی با طبیعت، اتّفاق افتاده است؛ در حالت «همدلی با طبیعت»، شاعر پیوند عاطفی با عنصر طبیعت برقرار کرده و « میان خود و شیء وحدت و یگانگی احساس می‌کند و اوصاف جسم و جان خویش را در شیء می‌بینند»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۷۳). در این حالت فاصلهٔ بین طبیعت و شاعر از بین می‌رود. در ابیات زیر از شیون نیز شاعر با «درخت میوه‌دار» و «انار» خود را هم‌ذات‌پنداری می‌کند و در قالب تصویری نو و ملهم از طبیعت، درونیات خود را نجوا می‌کند:

پیش رو دارم خزان را چون درخت میوه‌دار　　زرد روئی می‌کشم از برگ و بار خویشتن
(فومنی، ۱۳۷۳: ۵۶)

چونان انارم میوه پاییزی غم　　دستان دلتنگی دلم را می‌فشارد
(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۹۹)

عینیّت‌بخشی به بی‌ثمر بودن لحظه‌ها و گذراندن ایّام در غم هجران نیز با تشبیهی برگرفته از طبیعت به زیبایی عینی شده و تداعی می‌شود. لحظه‌ها به «یخ پاره بی‌ثمری» شناور در آب مانند می‌شوند و شاعر با الهام از طبیعت، بیانی دیگرگونه را ارائه می‌دهد:

زانو به زانوی غمم پهلو نشینم با زمین　　در من شناور لحظه‌ها چون بی‌ثمر یخ پاره‌ای
(همان،۱۱۲)

در بیت زیر نیز شیون با الهام از طبیعت و خلق تصویری نو، حال درون خود را نمایانده است. او سختی‌ها و دشواری‌های زیستن را در قالب مانند کردن خود به گیاهی که بر کناره برکهٔ سرابی رسته و ریشه‌اش در این کویر مشغول سنگ سفتن است، به خوبی می‌نمایاند:

گیاه‌وار سر زدم کنار برکه سراب　　من و ستیز با کویر چو ریشه، سنگ سفتنم
(همان،۷۷)

شاعر با دیدی طبیعت‌گرا در بیت زیر نیز برای تداعی پیچ و تاب از «نیلوفر» استفاده کرده و پیچ و تاب درونی خود را با مانند کردن به پیچ و تاب نیلوفر به زیبایی تداعی کرده است. این تصویر نو و بکر بوده و حاصل دید و تجربهٔ شخصی است:

خوش طنین از موج، آوای تو شد پهناب خواب　　همچو نیلوفر مرا در پیچ و تاب آورده‌ای
(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۸۳)

در بیت زیر نیز شاعر خوشایندی و ناخوشایندی را در قالب دو تصویر، نمایانده است؛ او با تأکید به تجارب فردی و با الهام از عناصر طبیعی، حالت درونی رضایت خود را در قاب «برآمدن مه از دره های خیس» عینیت بخشیده است و با گره زدگی عالم بیرون و درون، زیبایی خلق کرده است:

بر آیی از نفس خیس دره‌ها مه‌وار　　نه آه باشی و از قلب سنگ برخیزی
(فومنی، ۱۳۷۴: ۳۵)

در بیت زیر نیز عینیّت بخشی به حال درون در قاب تصویری ملهم از عناصر طبیعت، محقق شده است؛ شاعر خود را به پلنگی مانند می کند؛ همانطور که پلنگ فرصت چریدن بره را نمی دهد و به شکار آن می پردازد شاعر نیز بر این است که چون پلنگی، رقیبان را به معشوق راه نخواهد داد:

پلنگ دشت توام گوشه‌ای نخواهم داد　　به بره‌های خیال کسی چریدن را

(فومنی،ب ۱۳۹۴: ۳۶)

از بین همهٔ تصاویر متفاوت و متنوّعی که برای «گوشواره» می‌توان یافت، شیون با خلق تصویر«گیلاس زرد» بر طبیعت‌گرایی خود تأکید می‌ورزد و دید طبیعت‌گرای خود را در قالب تصویر نو عرضه می‌دارد:

از هیچ عصر کوچه سرخی نمی‌زند عشق　　پژمرده دخترانش گیلاس زرد در گوش

(همان، ۱۱۹)

نگاه فردی و طبیعت گرا در تصویر زیر نیز آشکار است؛ عاملی که سبب شده شاعر «آقای بی‌مواجب» را به «قارچ سمی» مانند کند، تجارب برگرفته از طبیعت شاعر است .شاعر در طبیعت، بیهودگی و بی‌فایدگی قارچ سمّی را درک کرده و به درد نخور بودن آن برای او مبرهن است این مفهوم در ذهن او نقش بسته و جزو تجارب زیست شده او گشته است؛ بر این اساس در تصویر نیز در نمود بی‌فایدگی از تجارب پیشین خود این تصویر را بر می‌گزیند:

نه به کار باغ می‌آید/ و نه شالیزار/ آقای بی‌مواجب/ چون قارچی است سمّی(فومنی، ۱۳۸۹: ۱۱۵).

چنین می‌توان گفت که شیون فومنی به تجاربی که از طریق حواس خود به دست می‌آورد وفادار بوده و بر این اساس است که محیط بومی و طبیعت در شعر او بیشتر ظاهر می‌شود. او در مانند کردن خود به «چلچله‌ها» نیز متأثّر از این رویکرد است:

چندی است چنان چلچله‌ها چله نشینم　　زندانی زنهار زمستان زمینم

(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۸۱)

۳- باریک‌بینی هندی‌وار در عناصر حیات معاصر و نوگرایی در تصویر

شیون، شاعری نازک خیال و باریک‌بین است و دقّت و باریک‌بینی شاعر به طرز شاعران سبک هندی، عاملی دیگر در نوگرایی تصویری اوست؛ در کتاب «شیون فومنی شاعر شالیزاران شمال» در گرایش او به سبک هندی در تخیّل و مضمون‌گزینی می‌آید:«شیوهٔ تخیّل و مضمون‌گزینی‌اش گاه طرز صائب را

به یاد می‌آورد. در هر حال ویژگی‌های سبک هندی بیش از سبک‌های دیگر شعر فارسی در اشعار او به چشم می‌خورد»(سید رودباری، ۱۳۹۷: ۱۳).

این ظرفیت و قابلیت کشف دنیاهای تازه با باریک‌بینی و نازک‌خیالی را می‌توان گفت شیون از سبک هندی آموخته است؛ چرا که باریک‌اندیشی و نازک‌کاری از مشخصات سبک هندی است(ر ک. رضازاده شفق، ۱۳۶۹: ۳۴۸/ فتوحی، ۱۳۹۹: ۹۰-۸۹).

با نظر به اینکه «هنر به طور خستگی‌ناپذیری می‌کوشد تا دید ما را تازه‌تر کند»(نیوا، ۱۳۸۶: ۲۱) این باریک‌بینی و تازه کردن دید را در تصویرپردازی شیون به وضوح می‌بینیم و او نیز شاعری است که صور خیال نو، عرضه می‌کند. این باریک‌بینی وقتی با تجربه‌گرایی در هم می‌آمیزد، تخیّل شیون را تخیّلی خلّاق و به دور از هر گونه تکرار و تقلید، نشان می‌دهد. دقّت و باریک‌بینی در ویژگی‌های محیطی و جهان امروز، موجد تصایری خلّاقانه در شعر شیون است.

منطبق با این دقّت و باریک‌بینی، پرچمی که بر بلندای قلعه پاسگاه برافراشته شده، نگاه شاعر را به خود جلب کرده و سبب می‌شود شاعر بین برهنگی آن و برهنگی باد تشابهی ایجاد کند و بسراید:

بادی برهنه‌تر از/ پرچم پاسگاه/ حوزه‌های پاییزی را/ در می‌نوردد(فومنی(الف)، ۱۳۹۴: ۴۷).

دقّت و باریک‌بینی در عناصر زندگی معاصر سبب می‌شود شاعر ادارکی نو را در کسوت بیانی نو ارائه دهد؛ با نظر به اینکه :«نازک‌بندی شاعر عبارت است از جزئی‌نگری و دقّت در تار و پود محسوسات و یافتن پیوندهای دقیق و رقیق میان امور»(فتوحی، ۱۳۹۹: ۹۲) شیون را نیز جزئی‌نگر می‌یابیم. باد در اینجا نیز در صفت عریانی مورد تشبیه قرار می‌گیرد و به«مسافر ایستگاه آخر که بی‌جامه‌دان آمده باشد» مانند می‌گردد:

باد/ در آخرین ایستگاه/ مسافری است که بی‌جامه دان/ آمده باشد/ در خلیج شاخه‌های آرام / مسافرخانه‌ای نخواهد یافت... (فومنی(الف)، ۱۳۹۴: ۱۵۵).

در بیت زیر نیز شیون به سبک هندی‌سرایان، تلاش کرده حالت ذهنی خود را در قالب ارتباط آن با پدیده‌ای عینی و معاصر، عینیّت بخشد؛ چرا که خیال‌پردازی سبک هندی و «تلاش و اصرار این سبک به منظور جستجو و بیان خیال‌های بی‌سابقه به نوعی تلاش ذهنی در ارتباط با عینی ساختن امور انتزاعی »(آریان، ۱۳۵۴: ۲۲۷)، بوده است. گویا شیون نیز تلاش کرده از طریق خلق تصاویر بدیع با باریک‌بینی، بین عین و ذهن ارتباط برقرار کرده و التذاذ در لحظه را به مخاطبش بچشاند و همانطور

که در غزل سبک هندی «این لحظه‌ها که از کشف و ابداع تخیلی و ایجاد تناسب‌های لفظی و خیالی مایه می گیرد بیشترین توجّه شاعران را به خود معطوف ساخته است»(حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۲) ،کشف های لحظه ای در شعر شیون نیز رخ می‌نماید. در پاره ای موارد در شعر شیون نیز این ابداعات خیال، اهمّیت می یابد. از این منظر است که او با دقّت در ویژگی های حیات معاصر، شوخی و شنگی درونی و نشاط و جنبش خود را با پدیده ای عینی یعنی«کوچه باغی که در روز جمعه سر و صدا و شلوغی بسیار در آن است» مانند می کند:

تاب‌خوار جمعه جنجالی‌ام چون کوچه باغ　　روح تعطیلی است در رفتار کودک شادی‌ام

(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۲۲)

دقّت و باریک‌بینی شاعر در عناصر زندگی روزمره و ویژگی آن است که سبب می‌شود او پنجره را به پلک مانند کرده و تصویری زیبا و نو بیافریند. تصویر، حاصل دقّت و رقّت و نازک خیالی شاعر است:

سپیده‌ای که پر از پلک باز پنجره است　　به صبح آینه‌ها بی‌غبار می‌آمد

(همان، ۹۶)

نازک‌خیالی هندی وار شیون در بیت زیر نیز عامل خلق خیالی نو شده است؛ آینهٔ شکسته، نمی‌میرد بلکه در هر تکه آینهٔ شکسته شده تصویر نمایان می‌شود و تکرار تصویر بی‌شمار می گردد. شاعر با دقّت در این ویژگی تصویری بدیع خلق کرده است:

مرگ تو آئینه‌وار است تکرار تو بی‌شمار است　　تکرار خورشید شیرین در بیشه بیستونی

(فومنی، ۱۳۷۳: ۲۱)

تأثیر از خیال‌پردازی سبک هندی در بیت زیر نیز آشکار است؛ دقّت و باریک‌بینی سبب خلق تصویری نو و مبتکرانه شده و شاعر خود را به نفس بازپسین که توان برآمدن از سینه را ندارد ، مانند می کند و ژرفای باریک‌اندیشی خود را به نمایش می گذارد:

بیرون نتوانم شدن از خویشتن خویش　　در سینه نهان چون نفس باز پسینم

(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۸۱)

مانند کردن شعر به «قالی» در زیبایی و آوردن تصویر«قالی شعر» نیز ریشه در دقّت و باریک‌بینی شیون در پدیده‌های اطراف دارد؛ این دقّت، سبب ظهور تصویری نو و مبتنی بر تجارب فردی در شعر او شده است:

نقشی دگر در قالی شعر من انداز ای غنچه‌سازِ بی‌تبسم، گلشنم کن
(همان، ۹۴)

این دقّت و باریک‌بینی در خلق تصویر زیر نیز دخیل بوده است:

هر که باشد در پی آزار کس، چون عنکبوت می‌شود در بند تنهایی، شکار خویشتن
(فومنی، ۱۳۷۴: ۲۵)

خیال ذره‌بینی و دقیق، مایهٔ خلق تصویری بدیع در بیت زیر نیز بوده است و شاعر جانب ظریف عینیّات را موضوع تخییل خود کرده است و با واسطهٔ این عینیّات، ذهنیّت خود را انتقال داده است. اغراق در اشک و گریه، با تشبیهی هنری، محقّق شده است:

چنان بارانی شوق است ابرستان چشمانم که دریا کاسه می‌گیرد به کردار حباب از من
(همان، ۴۶)

ظرافت نگاه و خیال باریک شاعر در بیت زیر نیز خالق تصویری بدیع شده است؛ شاعر ضمن استفاده از عنصری امروزین؛ بر این است که همچنان که «فانوس» در کلبه، همواره در حال سوختن است و سوسو می‌زند ، چراغ کلبهٔ وجود مرا نیز به وصال خود و با وعده«با تو بودن» بیفروز و روشنایی بخش:

فانوسی از تنهایی خاموش خاکم در کلبه‌های «با تو بودن» روشنم کن
(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۹۳)

۴- زیبایی‌شناسی معشوق و تصویرگری نو

بعدی دیگر از نوگرایی تصویری شیون را در ارتباط با تصاویر ارائه شده از وجوه زیبایی‌شناسی معشوق می‌توان دید؛ در ادب کلاسیک فارسی همواره به شکلی قالبی به معشوق و ابعاد زیبایی‌شناسی معشوق نگریسته می‌شود و معشوق، قالبی و قراردادی به تصویر کشیده می‌شود نه واقعی و شخصی. این معشوق در شعر همه شاعران، وجوه مشترکی را دارد. زلف او چون مار است و کمند و مشک

بوست و چشمش به شراب و نرگس می‌ماند و این کلیشه‌ها و تصویرها وتوصیفات تکراری، همواره در شعر شاعران تکرار می‌شوند. حسن‌لی در تصویرگری شاعران سنّتی از معشوق می‌نویسد:« شاعران سنّتی معشوق خود را که باید در عاطفی‌ترین شکل به وصف خصوصیات او بپردازند اغلب در هیأتی کلیشه‌ای و تکراری می دیدند، انگار به گونه‌ای ناگزیر معشوق شاعران دورهٔ خراسانی، عراقی، هندی و بازگشت باید قدی بلند، میانی باریک، موهای سیاه و بلند ، چشمانی سیاه، ابروانی کمانی، دهانی بسیار تنگ و ... داشته باشد»(حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۸۷).

۴-۱. تصویرپردازی نو با چشم معشوق

شیون، ابعاد زیبایی معشوق را از دید فردی و شخصی خودش به تصویر می‌کشد اگر چشم معشوق برای شاعر سنّتی چون شرابی مست و خمارآور بوده، برای شیون پنجره ای مشرف به دریاست و زیبایی چشم معشوق به این شکل با نگاهی نو، تصویر می‌شود:

ژرفای چشمانت تماشا دارد اما یک پنجره مشرف به دریا دارد اما

(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۵۲)

مانند کردن چشم های برّاق و درخشان معشوق به دو فانوس نیز نشان از رویکرد نو شیون در تصویرگری دارد و نوگرایی تصویری او را به اثبات می‌رساند:

درآمدی به برم با دو چشم فانوسی چو گربه در شب شیدایی‌ام سمور شدی

(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۳۲)

دید نو شیون که حاصل فردیّت و تجربه‌گرایی است در بیت زیر نیز عامل خلق تصویری نو از چشم معشوق بوده است؛ چشم معشوق به «رنگین کمان» مانند شده است که تصویری بی‌سابقه در ادبیّات فارسی و حاصل نگرش فردی و نو شیون است:

در بارش تبسم گم بود بغض مردم رنگین کمان چشمت رنگی قشنگ می‌زد

(همان، ۵۶)

شاعر در ابیات زیر نیز از رنگ خرمایی چشمان معشوق حرف می‌زند که نشان از تصویرگری معشوقی نو در ادبیات فارسی دارد؛ وجوه زیبایی‌شناسی معشوق را آن طور که هست و مبتنی بر واقع، به تصویر می‌کشد نه به شکل تعیّنی و تکراری:

چشمه / از چشمان خرمایی‌ات/ گفت/ جویبار از کبودنای آسمانت/ گفت(فومنی(الف)، ۱۳۹۴: ۷۹).

پـاییز خـراب چشـم خرمـایی توسـت　　بـــارانی بغـــض ناشـــکیبایی توســـت
(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۱۳۷)

در ابیات زیر نیز نگاه نو شاعر، بعدی جدید از زیبایی معشوق را بـه تصـویر کشـیده اسـت. چشـمان معشوق با دیدی نو به «عسل» مانند شده است؛ هم رنگ عسلی چشمان معشوق و هم زیبایی آن مد نظر بوده است:

جوشـــد از کنـــدوی چشـــمانش عســـل　　مصـــــرعی رعناســـــت در بـــــاغ غـــــزل
(فـــــومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۱۷۴)

لب می‌گزی تا من نگویم آن عسل رنگ　　انگـــور خرمـــا طعـــم صـــحرا دارد امـــا
(همان، ۵۱)

۴-۲. تصویرپردازی نو با زلف معشوق

گیسوی معشوق نیز که همواره در شعر سنّتی تصاویری چون مشک و کمنـد و زنجیـر و سلسـله بـه آن اطلاق می‌شود با گریز از این کلیشه‌ها به «رگبار» مانند شده است؛ کـه رنـگ طلایـی زلـف معشـوق را اراده کرده است:

آه اگر رگبـار گیسـوی تـو دریـا دم نبـود　　یک کف از خاک کویر خـاطرم خـرم نبـود
(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۴۵)

مانند کردن گیسوی مجعّد معشوق به «تازیانه» نیز خبر از نگاهی نو در تصویرگری می‌دهد:

مپـیچ بـر سـر و رویـم شـلال گیسـو را　　بـــه تازیانـــه آن پرشـــکن نمـــی‌خـــوانم
(همان، ۱۱۵)

همچنین مانند کردن «زلف» به«آبشار»، حاصل نگاه عینی و تغییر دید زیبایی‌شناسی نسبت بـه وجـوه زیبایی معشوق است. تصویر «آبشار» برای زلف در ادب سنّتی بی‌سـابقه اسـت؛ ایـن تصـویر، در دورهٔ معاصر کاربرد دارد و نگاه عینیّت‌گرای شاعران معاصر را آشکار می‌سازد:

چیست در رویای باد آواز شب هنگام عشق　　آبشـــار زلـــف تـــو بـــر شـــانه شمشـــادی‌ام
(فومنی(ب)، ۱۳۹۴: ۲۲)

نتایج مقاله

نتیجهٔ پژوهش حاضر، نشان از غلبه نوگرایی تصویری در شعر شیون فومنی با تکیه بر فردیّت‌گرایی و نگرش شخصی دارد. فردیّت‌گرایی و تکیه بر نگاه شخصی، نوآوری در تصویر را در شعر شیون رقم زده و او با تکیه بر تجربیّات فردی و بازتاب نگاه شخصی، تصاویری بکر و بدیع خلق کرده است. از مظاهر این نوآوری تصویری، غلبهٔ رنگ اقلیمی در تصاویر شعری این شاعر است که با نیما آغاز شده بود. اقلیم شمال و عناصر بومی این خطّه در تصویرپردازی او جایگاه منحصر به فرد یافته و بسامد تصاویر برگرفته از عناصر بومی شمال در شعرش، بالاست. موازی با این، طبیعت نیز نقشی برجسته در غنای تصویری شیون دارد و او با الهام از طبیعت نیز تصاویر نو و مبتکرانه‌ای ساخته که عامل تأثیر و زیبایی است. البته ویژگی اقلیمی و طبیعت نباید ما را دچار دوگانگی کند؛ چرا که منظور از طبیعت، عناصر مشترک طبیعت است که هم در شمال ایران وجود دارد و هم در طبیعت دیگر نقاط کشور می‌توان سراغ گرفت. باریک‌بینی او و دقّت در مظاهر حیات معاصر که نازک‌خیالی و باریک‌بینی شاعران سبک هندی را به یاد می‌آورد، نمودی دیگر از نوگرایی تصویری وی است. در این مورد نیز او با نگاه ذره‌بینی و دقیق به ویژگی‌های حیات معاصر، خالق تصاویری بکر و زیبا بوده است. نگاه نو و مبتنی بر فردیّت‌گرایی در وجوه زیبایی‌شناسی معشوق نیز سبب شده او معشوق را آن چنان که هست مورد تصویرگری قرار دهد و تصاویری در مورد وجوه زیبایی‌شناسی او به خصوص چشم و زلف، خلق کند و زیبایی‌شناسی سنگ شده و قراردادی سنّتی را بشکند.

کتابشناسی

انوشه، حسن.(۱۳۷۶). **فرهنگ‌نامه ادب فارسی**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

آریان، قمر.(۱۳۵۴). «**ویژگی‌ها و منشأ سبک مشهور به هندی در سیر تحول ادبی**» مندرج درجستارهای ادبی، شماره ۳۴ ،صفحات ۲۶۱-۲۹۷

آژند، یعقوب.(۱۳۶۳). **ادبیات نوین ایران**(از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی)ف چاپ اول، تهران: امیرکبیر

براهنی، رضا.(۱۳۸۰). **طلا در مس**، تهران: انتشارات زریاب

همو.(۱۳۷۱). **طلا در مس**، تهران: نویسنده

حسن پورآلاشتی، حسین.(۱۳۸۴). **طرزتازه**(سبک شناسی غزل سبک هندی)، تهران: سخن

حسن لی، کاووس.(۱۳۸۳). **گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: ثالث

خالقی مطلق، جلال.(۱۳۷۵). «**زیبایی کمال مطلوب زن در فرهنگ ایران**»، ایرانشناسی، ش۸ ، صفحات ۷۱۶ ـ ۷۰۳.

رضازاده شفق، صادق.(۱۳۶۹). **تاریخ ادبیات ایران**، تهران: نشر آهنگ

روزبه محمد رضا.(۱۳۸۱). **ادبیات معاصر(شعر)**،تهران: روزگار

ریچاردز، آی.ا.(۱۳۷۹). **اصول نقد ادبی**، ترجمه سعید حمیدیان، تهران: نشر مرکز

زرقانی، مهدی.(۱۳۸۳). **چشم انداز شعر معاصر ایران**، تهران: نشر ثالث

سپهری، سهراب.(۱۳۷۸). **هشت کتاب**، چاپ۲۲، تهران: طهوری

شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۸۵). **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه

همو.(۱۳۴۹). **صور خیال در شعر پارسی**،تهران: انتشارات نیل

طالبیان، یحیی.(۱۳۷۹). **صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی**، تهران: عماد کرمانی

فتوحی، محمود.(۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

همو.(۱۳۹۹). **تماشای هستی از چشم مور**(مبانی تجربه باریک اندیشی در سبک هندی)، ایران نامگ، سال ۵، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۹، صفحات۱۰۵-۸۹

فرخزاد، فروغ.(۱۳۶۴). **گزیدهٔ اشعار**، تهران: مروارید

فرشیدورد.(۱۳۷۳). **خسرو، درباره ادبیّات و نقد ادبی**، چاپ اول، تهران: امیرکبیر

فومنی، شیون.(۱۳۷۴). **یک آسمان پرواز**، تهران: شیون فومنی

همو.(الف۱۳۹۴). **رودخانه در بهار**،چ اول، تهران: ثالث

همو.(ب ۱۳۹۴). **از تو برای تو**،چاپ اول، تهران: نشر ثالث

همو.(۱۳۷۳). **پیش پای برگ** (برگزیده اشعار)تهران: شاعر

همو.(۱۳۸۹). **خیاله گرده گیج** (پرسه خیال)، به کوشش حامد فومنی، تهران.

محققی، عبدالمجید و حیات داودی ، فاطمه.(۱۳۹۳). **جلوه‌های شاعرانه رنگ محلّی در اشعار منوچهر آتشی**، فصلنامه ادبیات و زبان های محلی ایران زمین،، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج، ۴، (۱)، صفحات ۲۵-۲۰۳

مکاریکا، ایرناریما.(۱۳۸۴). **دانشنامه نظریه های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر، تهران: آگاه

نیمایوشیج.(۱۳۵۱). **ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش**، تهران: گوتنبرگ

همو.(۱۳۸۵). **درباره هنر شعر و شاعری**، به اهتمام سیروس طاهباز، تهران: نگاه

نیوا، ژرژ.(۱۳۸۶). **نظر اجمالی به فرمالیسم روس**، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، نقد نو (مجموعه مقالات)، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی