Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 69
Spring 2025
Research Article

Mahmoud Homan's Philosophical Reflections on the Nature and Coordinates of Poetry

Farzad Balou[*1], Mostafa Mirdar Rezaei[2]

Received: 23/08/2024
Accepted: 21/05/2025

* Corresponding Author's E-mail: f.baloo@umz.ac.ir

Abstract

Contrary to the Western tradition, which has long occupied the minds and language of some philosophers with an irreconcilable conflict between philosophy and poetry, in our tradition, although philosophy is often mentioned as a curse, our philosophers have frequently maintained a positive attitude toward poetry. Among them, in the contemporary period, a philosopher named Mahmoud Homan stands out. This research examines and analyzes Homan's views on poetry and related issues using a descriptive-analytical method—a topic that has been overlooked in contemporary research. The results of this research show that in his first intellectual period, Homan, inspired by

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-0195-08473
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran.
https://orcid.org/0000-0000-7464-7555

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 69
Spring 2025
Research Article

the achievements of Western philosophers (Kant and Schopenhauer) and Iranian-Islamic philosophers (Shams Qays Roziy), as well as his own reflections on the nature and essence of poetry, considered rhythm, rhyme, and meter essential. From Shams Qays, he incorporates fantasy, expanding it conceptually with influences from Kant and Schopenhauer, while also adding the two conditions of grace and brevity. It is clear that this definition of poetry aligns more closely with the atmosphere of classical poetry. Additionally, he presents thoughtful observations about the cause of poetry's effect in relation to poetic elements, the poet's characteristics, the semantic foundations of descriptive and symbolic poetry, and a philosophical analysis of the power of imagination, among other topics. Following Kant, Homan does not attribute epistemological dimensions to poetry. However, in his second period of thought, Homan, influenced by Husserlian phenomenology, revisits his earlier definition of poetry with a focus on contemporary poetry, excluding features such as rhyme and meter as essential elements. Instead, he introduces a subjective-objective aspect to the beauty of the poem.

Keywords: Brevity, fantasy, Homan, poet, poetry, meaning, music, tenderness.

Extended Abstract

Regarding the essence of poetry-particularly from a philosophical perspective-extensive discussions have taken place since ancient times, from Plato (in *The Republic*) and Aristotle (*Poetics*) to modern thinkers like Heidegger (*Being and Time*). In Iran, too, intellectuals spanning from early figures such as Avicenna (in the introduction to the ninth art of the logic section of *The Book of Healing*) and Shams Qays Roziy (*Al-Mu'jam fi Ma'ayir Ash'ar al-'Ajam*) to contemporary scholars have sought to define the nature of poetry. Among the philosophers of the modern era who addressed the question *"What is*

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 69
Spring 2025
Research Article

poetry?" from a philosophical standpoint was Mahmoud Hooman (1908–1980). A chemical engineer, writer, and professor at the Universities of Tehran, Tarbiat Moallem, and Tabriz, Hooman earned his doctorate in philosophy from the Sorbonne University in France.

Alongside philosophical and historical books (such as *History of Philosophy*, *Philosophical Lectures*, *Ancient History of Iran*, *The Mongol Invasion of Iran*, etc.) that Hooman authored, he has two important books in the field of literature in which he presents valuable discussions regarding the nature and characteristics of poetry. The first book is titled *Hafez*, in which Hooman-particularly in its first section ("What Does Hafez Say?")-poses and elaborates on topics such as: *What is poetry?*, *Who is a poet?*, *What is the reason for the impact of poetry?*, and so on. The other book is *What is Poetry?*, which is essentially a dialogue concerning "the essence of poetry" between Hooman and one of his students, Ismail Khoei. In this book, published several years after the previous work (*Hafez*), some of Hooman's views on poetry have changed.

The present study, written in a descriptive-analytical manner and utilizing library resources, seeks to examine and analyze Hooman's views-as one of the prominent contemporary thinkers and philosophers-regarding *the nature and essence of poetry*.

In a general classification, Hooman's views on *"what is poetry"*-can be divided into two sections-or, more accurately, into two distinct intellectual periods. In the first intellectual period, Hooman's perception of the nature of poetry is organized through a combination of literary and philosophical viewpoints rooted in Persian literary tradition and the Western philosophical tradition. Inspired by and under the influence of Shams Qays, Kant, and Schopenhauer (or Schopenhoer, as he himself put it), he seeks to answer the age-old question *"what is poetry?"*-though he conditions this definition with two requirements: *"grace"* and *"brevity*". Hooman derives meter,

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 69
Spring 2025
Research Article

rhyme, and symmetry from Shams Qays; the quality of being imaginative (in a conceptually expanded sense) from Kant and Schopenhauer; and he himself adds the two conditions of *grace* and *brevity*. In his view, the distinctiveness of poetry depends on the presence of all these features in speech. The absence of any of these features causes the poetic quality to fade, giving rise to other literary forms-namely, *versified speech* and *artificial speech*.

In the second intellectual period, Hooman-revising his views on the nature and essence of poetry with a broader perspective on contemporary poetry-removes features such as rhyme and symmetry from the essential components of poetry. In this new approach, he argues that knowledge of poetic rules and devices (and consequently possessing rhythm, specifically metrical rhythm or *bahr*), "having rhyme," and "having equal parts" are no longer necessary conditions or inherent features of poetry. In his revised understanding, *rhythm* now signifies musicality [آهنگ], standing in contrast to the Greek concept of *taktos*-meaning "according to a fixed and specific rule and system"-which largely corresponds to "meter" in its traditional sense. Through this redefinition, Hooman ultimately concludes that poetry is *melodic, short, graceful, and imaginative speech*. During this second intellectual period, Hooman demonstrates a stronger inclination toward Husserlian phenomenology. Rather than emphasizing the language-centered aspects of poetry (as the Formalists do), he prioritizes its *intellectual* and *meaning-centered* dimensions, considering them fundamental to poetic expression.

Undoubtedly, within the body of research on poetry, Hooman's reflections on the nature and constituent elements of poetry stand-if not unparalleled-as exceptionally rare when compared to the views of contemporary Iranian writers and scholars. Occupying a distinct historical position, he attempts to utilize history as a generative source for data concerning poetic definition, subsequently engaging in philosophical inquiry both in defining poetry and explicating its general principles.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 69
Spring 2025
Research Article

While it is true that during his first intellectual period he was profoundly influenced-primarily by Kant and secondarily by Schopenhauer-his incorporation of features such as *conciseness* and *grace* as fundamental pillars of poetry enables him to transcend the formalistic constraints of Kant's approach. Instead, he emphasizes *how* poetry is expressed and its underlying meaning. Consequently, symbolic texts permitting multiple interpretations are accorded greater value than panegyrics and odes.

In his second intellectual period, Hooman's evaluation of beauty and definition of poetry undergo a significant shift. He abandons Kant's subjective perspective, adopting instead a Husserlian phenomenological approach that acknowledges the interdependence of subjective and objective dimensions in the poet-audience relationship, as well as in judgments of beauty and poetic definition. This represents a departure from his earlier definition, aiming to establish a more expansive framework capable of assessing both classical and contemporary Persian poetry.

Within the historical context of poetic definition in our tradition, Hooman emerges as one of the few thinkers to construct a philosophical-intellectual system capable of artistically illuminating poetry's multifaceted and often concealed dimensions-a system that remains relevant for contemporary poetry criticism and research. Nevertheless, it must be acknowledged that Hooman's poetic theory was inevitably shaped by his historical context. The definition of poetry has since broadened, with corresponding shifts in evaluative criteria and foundational principles. For instance, his meaning-centric perspective may not fully align with certain poetic movements, such as Barahani's language-oriented poetry or various postmodern poetic trends.

مقالهٔ پژوهشی

بررسی تأملات فلسفی محمود هومن دربارهٔ ماهیت و مختصات شعر

فرزاد بالو*[1]، مصطفی میردار رضایی[2]

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۰۲ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۳۱)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۸. ش۶۹. بهار ۱۴۰۴ (صص ۱-۳۷)

چکیده

برخلاف سنت غربی که همواره نزاع آشتی‌ناپذیر میان فلسفه و شعر، ذهن و زبان پاره‌ای از فیلسوفان را به خود مشغول داشته، در سنت ما اگرچه غالباً از فلسفه به ذمّ و نکوهش یاد شده است، اما فیلسوفان ما غالباً مواجهه‌ای ایجابی با شعر داشته‌اند؛ از آن جمله، در دورهٔ معاصر و فیلسوفی به نام محمود هومن، که این پژوهش با شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، به بررسی و تحلیل دیدگاه‌های هومن دربارهٔ شعر و مسائل مرتبط به آن می‌پردازد؛ امری که در پژوهش‌های معاصر به آن اهتمام و توجهی صورت نگرفته است. نتایج این جستار نشان می‌دهد که هومن در دورهٔ اول فکری خود با الهام از دستاوردهای فیلسوفان غربی (کانت و شوپنهاور) و ایرانی

۱ . دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسندهٔ مسئول)

*f.baloo@umz.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-0195-08473

۲ . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
https://orcid.org/0000-0000-7464-7555

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

ـ اسلامی (شمس قیس رازی) و تأملات خود دربارهٔ ماهیت و چیستی شعر، موزون، مقفی و متساوی بودن را از شمس قیس، خیال‌انگیز بودن را در توسعی که از لحاظ مفهومی به آن می‌بخشد از کانت و شوپنهاور، و دو شرط لطف و اختصار را نیز خود بدان می‌افزاید. واضح است که این تعریف از شعر با فضای شعر کلاسیک مناسبت بیشتری پیدا می‌کند. همچنین او نکته‌سنجی‌های قابل تأملی را دربارهٔ علت تأثیر شعر در نسبت با ارکان شعری، ویژگی‌های شاعر، بنیادهای معنایی شعر توصیفی و رمزی، تحلیل فلسفی قوهٔ خیال و .... مطرح می‌سازد. هومن به تبعِ کانت برای شعر ابعاد معرفت‌شناختی قائل نمی‌شود. اما هومن در دورهٔ دوم فکری خود، با میل به سمت پدیدارشناسی هوسرلی، با امعان نظر به شعر امروز در تعریف پیشین خود از شعر تجدید نظر می‌کند و ویژگی‌هایی چون مقفی‌بودن و متساوی‌بودن را از مقومات شعر خارج می‌کند و به زیبایی شعر وجه سوبژکتیو ـ ابژکتیو می‌بخشد.

واژه‌های کلیدی: هومن، شعر، شاعر، خیال، معنا، موسیقی، مختصر بودن، لطیف بودن.

۱. مقدمه

درخصوص چیستی شعر، خاصه از منظر فلسفی از روزگاران دور تاکنون، از زمان افلاطون (در کتاب جمهور) و ارسطو (*بوطیقا*) تا دورهٔ کنونی و فیلسوفانی چون *هایدگر (هستی و زمان)* بحث‌های مفصلی صورت گرفته است. در ایران نیز اندیشمندان از گذشته، از دورهٔ ابن‌سینا (در آغاز فن نهم از منطق کتاب *شفا*) و شمس قیس رازی (کتاب *المعجم فی معاییر اشعار العجم*) تا عصر حاضر به تبیین ماهیت شعر پرداخته‌اند. یکی از فیلسوفانی که در دورهٔ معاصر به بحث «چیستی شعر» از منظر فلسفی پرداخت، محمود هومن (۱۳۵۹ ـ ۱۲۸۷)، مهندس (شیمی)، نویسنده و استاد دانشگاه‌های تهران، تربیت معلم و تبریز بود که مدرک دکترای فلسفه‌اش را از دانشگاه سوربن فرانسه اخذ کرد (بروجردی، ۱۳۸۴: ۳۰۴).

هومن در کنار کتب فلسفی و تاریخی (مثل کتاب‌های *تاریخ فلسفه*، *درس‌گفتارهای فلسفی*، *تاریخ باستانی ایران*، *هجوم مغول به ایران*، و ...) که تألیف کرده، دو کتاب مهم در حوزهٔ ادبیات دارد که در آن‌ها بحث‌های بایسته‌ای درخصوص ماهیت و مختصات شعر دارد. نخستین کتاب *حافظ* نام دارد که هومن، خاصه در بخش اول آن (حافظ چه می‌گوید) به طرح و شرح مباحثی چون شعر چیست و شاعر کیست[۱]؟ علت تأثیر شعر و ... می‌پردازد. کتاب دیگر *شعر چیست؟* است که در واقع گفت‌وگویی است درخصوص «چیستی شعر» میان هومن و یکی از شاگردان او با نام اسماعیل خویی. در این کتاب که چند سال پس از اثر پیشین (*حافظ*) منتشر شده، برخی از نظرات هومن درمورد شعر دچار تغییر شده است. خویی در پیش‌گفتار این کتاب می‌نویسد:

> در آستانهٔ سومین چاپ کتاب *حافظ*، من لازم دانستم از استاد خود [محمود هومن] بپرسم که مفهوم شعر را دیگر بار بررسی کند. تعریفی که او از این مفهوم در کتاب *حافظ* به‌دست داده بود، شعر امروز پارسی را در برنمی‌گرفت. با او از این رو به گفت‌وگو نشستم، تا ببینم این مشکل را چگونه خواهد گشود: با شعر نشمردن شعر امروز پارسی، یا با بازنگریستن در، و گسترش دادن به، تصوری که خود پیش از این، از مفهوم شعر داشته است (هومن و خویی، ۲۵۳۵: ۱۱).

جستار حاضر که به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از ابزارهای کتابخانه‌ای نوشته شده‌است، می‌کوشد تا به بررسی و تحلیل نظرات هومن، به‌عنوان یکی از اندیشمندان و فلسفه‌دانان برجستهٔ معاصر درخصوص «ماهیت و چیستی شعر» بپردازد.

۱ـ ۱. پیشینهٔ پژوهش

درخصوص موضوع جستار حاضر، یعنی بررسی نظرات محمود هومن دربارهٔ ماهیت شعر و مختصات آن، تاکنون مطالعهٔ خاصی انجام نشده و پژوهش حاضر نخستین گام در این زمینه است.

۲. متن اصلی

در یک تقسیم‌بندی کلی، نظرات هومن درخصوص «چیستی شعر» به دو بخش، یا اگر بهتر بگوییم به دو دورهٔ فکری مجزا قابل تفکیک است که در ادامه، نخست به بررسی هریک از دوره‌ها و سپس به واکاوی مختصات و اجزای شعر از منظر فلسفی پرداخته خواهد شد.

۲ـ ۱. دورهٔ اول فکری

تلقی هومن از ماهیت شعر با ترکیبی که میان دیدگاه ادبی و فلسفی در سنت ادبی ما و سنت فلسفی غرب ریشه دارد، سامان می‌یابد. او با الهام و تحت تأثیر شمس قیس، کانت، و شوپنهاور (به تعبیر خودش شوپن‌هوئر) تلاش می‌کند برای پرسش درازآهنگ «شعر چیست؟» پاسخ درستی بیابد. البته این تعریف را به دو شرط «لطف» و «اختصار» مشروط می‌کند:

«به نظر ما اگر تعاریف شمس قیس، کانت و شوپن‌هوئر را با هم جمع کرده، مجموع را به دو شرط «لطف» و «اختصار» مشروط کنیم، تعریف درست شعر به‌دست می‌آید: شعر یعنی کلامی موزون، مقفی، مختصر، لطیف، متساوی و خیال‌انگیز» (هومن، ۱۳۵۳: ۹ و ۱۰).

هومن موزون، مقفی و متساوی بودن را از شمس قیس، خیال‌انگیز بودن را در توسعی که از لحاظ مفهومی به آن می‌بخشد از کانت و شوپنهاور، و دو شرط لطف و اختصار را نیز خود بدان می‌افزاید. در نظر او، تشخص شعر به حضور تمامی این ویژگی‌ها در کلام وابسته است و فقدان هرکدام از این ویژگی‌ها سبب می‌شود شعریت در کلام رنگ ببازد و گونه‌های دیگر ادبی تکوین پیدا کند؛ یعنی، کلام منظوم و کلام

تصنعی. بر این اساس، هومن میان شعر و نظم و کلام تصنعی مرزی قائل می‌شود. او کلام موزون (لطیف) متساوی و مختصر را کلام منظوم، و کلام موزون، مقفی (مختصر) متساوی و خیال‌انگیز را کلام تصنعی می‌نامد و لزوم چنین تفکیکی را در خاستگاه و نوع فعالیت معنوی این سه نوع کلام می‌داند. در نظر وی، معیار تشخیص شعر از کلام منظوم، ترجمهٔ آن به زبانی بیگانه است؛ به این ترتیب که کلام منظوم به‌صورت نثر درمی‌آید، در صورتی که ترجمهٔ شعر با نثر این‌همانی پیدا نمی‌کند و در بهترین حالت ممکن به‌صورت نثر مبهم، نثر شاعرانه و گاه نثر بی‌معنی انعکاس می‌یابد (هومن، ۱۳۵۳: ۱۲ ـ ۱۰).

با این‌همه، هومن راه حل ترجمه را برای «تشخیص شعر از کلام تصنعی کارگشا نمی‌یابد، زیرا هر دو به یک صورت درمی‌آیند. از این‌رو، پیشنهاد می‌کند برای بازشناختن این دو از یکدیگر باید از ذوق شخصی یاری جست؛ و از آن‌جا که ذوق شخصی از ویژگی‌های نهانی جان است و نمی‌توان آن را توضیح داد، از مثال کمک می‌گیرد تا مراد خود را روشن‌تر بیان کند:

«غزل زیر از روی یکی از غزل‌های حافظ تصنعاً ساخته شده است:

داد آوازم نهانی پیک مشتاقان، سروش — کای به خواب جهل رفته! پند دانایان نیوش
دفع تن کن وز می عرفان قدح درکش مدام — تا شوی آگه از اسرار پیر می فروش
آشنا باید شوی تا سر عرفان بشنوی — ورنه نتوانی شنیدن سر آن از راه گوش
می‌فزاید آشنایی، می‌برد بیگانگی — می برآرد از درون مردگان دل خروش
عشق دریایی‌ست بی‌پایان و مروارید‌خیز — بهر پیدا کردن در و گهر در آن بکوش
آتش عشقت به جان گر افتد از عقل و خرد — دور گردی؛ دست‌برداری ز فهم و درک و هوش

این غزل تصنعی از نظر صورت کاملاً شبیه به شعر است: موزون، مقفی و مختصر است؛ متساوی، متکرر و خیال‌انگیز نیز هست؛ ولی شعر نیست، زیرا فاقد شرط لطف است؛ و اگر کسی ذوق تشخیص نداشته باشد، بر بنیاد هیچ قاعده‌ای نمی‌تواند آن را از شعر بازشناسد. روشن است که هر شعری را که وزن و قافیهٔ آن با شعر دیگری یکی باشد، نمی‌توان و نباید تنها به‌دلیل این شباهت صوری، کلام تصنعی شمرد، زیرا چه‌بسا اشعار استقبالی که لطیف نیز هستند. اشعار استقبالی نیز فراوان‌اند، ولی ما مخصوصاً از معاصران نمونه‌ای می‌آوریم تا پنداشته نشود که سرودن شعر منحصر قدما بوده است.

غزل زیر از رعدی آذرخشی است و از یکی از غزل‌های حافظ استقبال شده است:

«خوشست ناله نای و نوای زیر و بمی — دمی خجسته و در صحبت خجسته‌دمی
ز سبزه فرشی و از سرو سایه‌بانی سبز — ز می سبویی و از ابر نوبهار نمی
به‌غیر آن‌که مرا یار غمگساری نیست — به خاطرم نبود از زمانه هیچ غمی
چه رازها که نگفتم کجاست هم‌نفسی؟ — چه راه‌ها که نرفتم، کجاست هم‌قدمی؟
تو نیز بشکنی، ای جام سرنگون فلک! — ز سنگریز تو گیرم شکست جام جمی
مرا چو بار ستم می‌نهد فلک بر دوش — به راه عشق کشم، باری ار کشم ستمی
به عشق کوش که تا در دل تو ره نکند — نه ماجرای وجودی نه وحشت عدمی».

دلیل این‌که غزل رعدی تصنعی شناخته نشده، این نیست که مضمون آن با غزلی از حافظ که چنین آورده می‌شود: «ز دلبرم که رساند نوازش قلمی؟ ...» یکی نیست، بلکه تنها لطف آن است» (همان: ۱۲ ـ ۱۴).

۲ـ ۲. دورهٔ دوم فکری

واضح است تعریف پیشین از شعر با توجه به توضیحاتی که اسماعیل خویی، شاعر معاصر و شاگرد نزدیک هومن، در پیش‌گفتار سومین چاپ کتاب *حافظ* آورده، بیشتر با جهان شعری کلاسیک فارسی سازگار است. از این‌رو، خویی سال‌ها بعد به سراغ استادش می‌رود تا نظرش را دربارهٔ شعر امروز فارسی جویا شود که از این دو حالت خارج نیست: «با شعر نشمردن شعر امروز پارسی، یا با بازنگریستن در، و گسترش دادن به، تصوری که خود پیش از این، از مفهوم شعر داشته است» (هومن و خویی، ۲۵۳۵: ۱۱).

هومن در این دورهٔ فکری، با تجدید نظر دربارهٔ ماهیت و چیستی شعر، با گسترش دادن به مفهوم شعر ناظر به شعر امروز، ویژگی‌هایی چون مقفی بودن و متساوی بودن را از مقومات شعر خارج می‌کند (همان: ۱۵). در رویکرد جدید، هومن به چیستی شعر، دانستن قاعده‌ها و صنعت‌های شعری و به همین اعتبار، دارا بودن وزن، به معنای وزن عروضی یا بحر، «قافیه‌داشتن» و «دارای بخش‌های مساوی بودن»، دیگر شرط لازم یا ویژگی ذاتی شعر نیست. وزن در تلقی تازهٔ وی به معنای ریتم داشتن است و در مقابل تاکت[۲] یونانی قرار می‌گیرد؛ یعنی «مطابق با قاعده و نظام معین و مشخصی بودن»؛ و کم یا بیش همان «وزن» به معنای عروضی آن است (همان: ۱۸ـ ۱۶)؛ بنابراین، هومن با تجدید نظر در تعریف شعر، سرانجام به این تعریف می‌رسد که شعر کلامی است آهنگین، کوتاه، لطیف و خیال‌انگیز (همان: ۲۱). هومن در دورهٔ دوم فکری به سمت پدیدارشناسی هوسرلی بیشتر گرایش پیدا می‌کند.

او به‌جای آنکه مانند فرمالیست‌ها به سویهٔ زبان‌محور شعر توجه کند، بر ابعاد اندیشگی و معنامحوری شعر تأکید می‌ورزد و آن را مقدم می‌شمارد:

«نخست معناست که **روان** انسان به آن رو می‌کند؛ و آن‌گاه **جان** انسان آن معنا را سخن می‌کند؛ و سپس اندیشهٔ انسان آن سخن را **گفته** می‌کند؛ و این گفته گاهی **شعر** و گاهی **نثر** می‌شود. پس اگر معنایی نباشد، سخن گفتن بی‌معنا خواهد بود» (همان: ۲۳)

هومن در میان زبان‌ها، زبانی را مستعد شعریت می‌داند که قابلیت تصویری دارند. این امر وابسته به این پیش‌فرض است که زبان به‌مثابهٔ رسانگی معناها، مفهوم‌ها و نام‌ها در نظر گرفته شود:

«وانایی همهٔ زبان‌ها از نظر کالبد شعر بودن، یکسان نیست و زبان‌هایی که بیشتر «ایماژه»اند، یعنی اشاره و تشبیه و رمز در آن‌ها بیشتر به‌کار می‌رود، حتی تا حد ریتم معناها نیز می‌توانند اوج بگیرند. اما روشنگری این نکته وابسته به بررسی زبان چون افزاری برای دیگران رساندن معناها، مفهوم‌ها و نام‌هاست. و اکنون فرصت این بررسی را نداریم» (همان: ۷۸).

۲ـ ۳. مفاهیم و اصطلاحات شعری از نظرگاه هومن

۲ـ ۳ـ ۱. تأملی فلسفی دربارهٔ عنصر خیال

هومن در طرح و شرح ویژگی خیال‌انگیزی شعر بسیار تحت تأثیر کانت است. به جهت محدودیت حجم مقاله از بیان مبسوط دیدگاه کانتی در این باره معذوریم (رک. صص ۲۴۲ –۲۵۷ نقد قوهٔ کانت). به‌طور کلی در فلسفهٔ کانتی، قوهٔ خیال میان حس و فاهمه نقش میانجی را بازی می‌کند که شکل‌واره‌ها را در برمی‌گیرد و صورت ذهنی می‌سازد: مقولهٔ شاکله‌یافته مقوله‌ای است که از رهگذر خیال شکل گرفته است. مقولات فاهمه بدون خیال، صرفاً امور منطقی‌اند، ولی به‌وسیله ترکیب ارتسامی خیال

است که «مقوله شاکله‌یافته» می‌شوند و اعتبار «ابژکتیو» می‌یابند (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۲۷۰؛ کانت، ۱۳۷۷: ۲۵۸).

کانت انواع هنر را به هنر مکانیکی و هنر زیباشناختی تقسیم می‌کند که اولی براساس طرح و الگو و به هدف تعلیم و آموزش تحقق می‌یابد و دومی نه بر پایهٔ قواعد پیشینی و معین و غایت اصلی آن احساس لذت است (همان: ۲۴۲). «ایدهٔ زیبایی‌شناختی تصوری از قوهٔ متخیله است پیوسته به مفهومی معین، که با چنان کثرتی از تصورات جزئی در کاربرد آزادش متحد است که هیچ بیانی حاکی از مفهومی معین برای آن نمی‌توان یافت؛ بنابراین، چنین تصوری، اندیشه‌های وصف‌ناپذیر بسیاری به یک مفهوم اضافه می‌کند که احساسِ آن‌ها قوّهٔ شناخت را برمی‌انگیزد و به زبان، که حروف صرف است، روح می‌افزاید» (همان: ۲۵۶).

به عقیدهٔ کانت از میان انواع هنرها، شعر است که در نبوغ ریشه دارد و بر هوش می‌افزاید و این قوهٔ خیال است که در جهان شاعرانه در عرصهٔ بی‌کرانه‌ای به پرواز درمی‌آید و از میان انواع صورت‌های ممکن برای یک مفهوم، صورتی را به چنگ می‌آورد که سمبلیسم کانتی از دل آن می‌زاید و هیچ لفظی را یارای بیان غنای اندیشه‌ای مستتر در آن نیست (همان: ۲۵۳ و ۲۵۴). بنابراین، شعر نزد کانت قدرت برانگیختگی صور خیالی را دارد، به شرط آن‌که این صور خیالی به ایده‌های زیباشناسی ارتقا یابند.

به عقیدهٔ هومن در میان هنرها، در شعر است که پرندهٔ خیال شاعر آزادانه به پرواز در می‌آید و از میان صورت‌های گوناگونی که بازتاب یک مفهوم‌اند، صورتی را برمی‌گزیند که بیان آن مفهوم را با معناها و پیام‌های سرشار گره می‌زند:

«شعر هوش را گسترش می‌دهد تا نیروی **خیال** را آزاد کند؛ و این نیرو، در داخل حدود یک **مفهوم** داده شده و در میان گوناگونی‌های بی‌شمار صورت‌های ممکنی که با

آن مفهوم می‌خوانند، صورتی را عرضه کند که بیان آن مفهوم را با یک سرشاری اندیشه‌ها همراه کند» (هومن و خویی، ۲۵۳۵: ۵۸)

هومن ناظر به نسبت میان سوژه و ابژه در اندیشهٔ کانتی، و نقشی که حس و فاهمه در این میان بازی می‌کنند در تبیین بیشتر تلقی فلسفی خود از قوهٔ خیال و خیال‌انگیزی در هنر شعر، از «خیال آزاد» و «خیال در بند» سخن به میان می‌آورد. فاهمه به وساطت قوهٔ خیال، داده‌های حسی را شاکله‌بندی می‌کند و به تصویر درمی‌آورد؛ آن‌گاه این تصویر را به‌مثابهٔ یک تصور در اختیار فاهمه قرار می‌دهد تا از آن مفهوم بسازد. خیال آن‌گاه در بند قرار می‌گیرد که فاهمه ساختن یک تصویر محدود و معین را ـ مثلاً در عرصهٔ علمی ـ بر آن تحمیل کند، وگرنه در هنر شعر، خیال از چارچوب‌های فاهمه می‌گریزد و داده‌های حسیِ معطوف به یک مفهوم را به تصویرهای رنگارنگ درمی‌آورد و این‌جاست که این تصویرها خیال‌انگیز خواهند بود:

«کانت **فهمیدن** را کاری «**دوسویه**» شناسانده است و می‌گوید: از یک‌سو تن ما از چیزهای جهان بیرونی تأثر می‌یابد و از سوی دیگر، فهم ما به روشی که می‌دانی، از این ماده‌های خام، مفهوم‌ها را می‌سازد. تأثرات تن زمینه‌ای برای «نگرش‌ها»ی ما می‌شود؛ و این نگرش‌ها تا این حد، یعنی در حوزهٔ **حساسیت**، به زبان کانت «کور»ند. تا این‌که نیروی **خیال** از این «نگرش‌ها» «تصویر»ی بسازد و این تصویر را چون یک «تصور» به فهم بدهد، تا فهم آن را «مفهوم» کند. اما نیروی خیال در ساختن «تصویر»، آزاد است، مگر آن‌که فهم این نیرو را به ساختن تصویر در حوزهٔ محدود و معینی بگمارد. اگر فهم بر آن باشد تا دربارهٔ تأثرات حسی خود قضاوتی «علمی» بکند، تصویری که نیروی خیال از با هم کردن آن نگرش‌ها فراهم خواهد کرد، محدود به زمان و مکانی معین، یعنی در کالبد علمی خواهد بود. ولی آن‌گاه که فهم کاری معین

در پیش نداشته باشد، و حساسیت از گوناگونی چیزهای جهان بیرونی متأثر شود، و این گوناگونی‌ها به نیروی خیال داده شود، و این نیرو بازی‌کنان آن نگرش‌ها را گاهی به‌صورت این تصویر و گاهی به‌صورت آن تصویر درآورد، بی‌آن‌که هیچ‌یک از این تصویرها به «تصور دانسته» برسد، آن‌گاه ساخته‌های نیروی خیال «خیال‌انگیز» خواهند بود و در چارچوب حدی که فهم معین کرده‌ست، پای‌بند نخواهند ماند ... » (همان: ۵۸ ـ ۶۰).

هومن در ادامه به تفکیک میان خیال سازنده (آفریننده) و خیال بازدارنده می‌پردازد. در نظر او، هرگاه که تصاویر حاصل از داده‌های حسی به ابعاد بالاتری از تمثیل اوج بگیرند، خیال آفریننده است که هنرنمایی می‌کند، اما اگر تصویرهای برساختهٔ فاهمه به وساطت خیال، در سطح نازلی از تمثیل‌ها فروغلتند و قصد معین و مشخصی را نشانه روند، خیال بازدارنده است که نمایان می شود (همان: ۶۴، ۶۵).

جالب این‌جاست که هومن به تبع تعریفی که از خیال آفریننده و خیال بازدارنده ارائه می‌کند، حد و مرزی برای شعر و نثر نیز ترسیم می‌کند. روان شاعر[۲] که به معنایی رو می‌کند و آن‌گاه جان او آن معنا را به سخن درمی‌آورد، اگر این سخن در بیان یک مفهوم صرفاً صورت تعّین‌یافتهٔ آن بی‌دخالت خیال باشد، با قالب نثر مواجه هستیم، گو این‌که از قافیه و تساوی و تکرار برخوردار باشد:

> برای نشان دادن ویژگی‌های کار نیروی خیال آفریننده یا به زبان کانت، سازنده باید گفت که نخست **روان** انسان به **معنایی** رو می‌کند و آن‌گاه جان او آن معنا را سخن می‌کند؛ و آن‌گاه **اندیشهٔ** او آن سخن را **گفته** می‌کند: و این گفته گاه شعر و گاه نثر می‌شود. حال اگر این سخن در بیان یک مفهوم که همان صورت کالبد یافتهٔ معناست، باشد و نیروی خیال دخالتی در آن نکند، بلکه به فراهم آوردن تصویری که تصور کردن آن مفهوم را ممکن سازد، قناعت کند، آن گفته «نثر» نام

خواهد داشت؛ گیرم «مقفی و متساوی و متکرر» نیز باشد. و این‌گونه نثرها به مثل جزیره‌هایی در دریای شعرند (همان: ۶۷).

اما اگر مفهوم یک معنا، با هنرنمایی خیال آزاد به جلوه‌های گوناگون منقش شود، آن‌گاهست که شعر متولد می‌شود و هزار دیدهٔ مخاطب آشناست که به تماشای آن می‌نشیند و گوش‌های عاشقان به اشتیاق نوشیدن آن نیوشا می‌گردد:

اما اگر مفهوم یک معنا که به نیروی خیال داده شده و به ذات خود بس گسترده است و بسی نمونه‌ها را در برمی‌گیرد، در توانایی شاعر رنگ بگیرد و رنگارنگ شود و شاعر از این رنگ به آن رنگ و از آن رنگ به این رنگ گردش کند و این رنگ را بپسندد و برگزیند و آن یک را نپسندد و کنار بگذارد و بازی‌کنان، تصویری رنگارنگ در درون آن مفهوم داده شده بیافریند، آن‌گاه می‌تواند چنان که کانت گفته است، «در میان گوناگونی‌های بی‌حد صورت‌های ممکنی که با آن مفهوم می‌خوانند، صورتی را عرضه کند که بیان آن مفهوم را با یک سرشاری اندیشه‌ها همراه کند» و گفتهٔ او «شعر» خواهد بود (همان: ۶۸).

هومن تلقی خود از میناگری‌های خیال آفریننده را در زایش شعر با محوریت موضوع عشق با رویکردی پدیدارشناسانه به تصویر می‌کشد؛ یعنی چگونه در شعر والا به تعبیر هومن، نمودهای ممکن شعر مجال ظهور و بروز پیدا می‌کنند. پس شاعر سازنده در نظرگاه هومن، شاعری است که:

«نیروی خیال او تا مقام آفرینندگی بالا رفته است، مفهوم عشق را فقط جاذبهٔ جنسی نمی‌شمرد و صدها مفهوم دیگر را که علم و فلسفه‌ها از آن‌ها سخن گفته و نوشته‌اند، و نمونه‌هایی از آن‌ها در کتاب *حافظ چه می‌گوید؟* آورده شده است، در نظر می‌آورد و می‌سنجد و پی می‌برد که:

در ره عشق نشد کس به یقین محرم راز هرکسی بر حسب فهم گمانی دارد

ولی به‌جای آن‌که از کوشش بازایستد، در درون مفهوم عشق، آزادانه گردش می‌کند و در بیان این معنا مثلاً می‌گوید: «طفیل هستی عشق‌اند آدمی و پری»؛ و گردش و چرخش عالم را همه از آتش عشق می‌بیند و می‌داند، اما نه «آتشی که بر شعلهٔ آن خندد شمع»، بلکه «آتشی که بر خرمن پروانه زدند»؛ و کم‌کم به اینجا می‌رسد که «خواندن نقش مقصود از کارگاه هستی تنها به شکر عشق ممکن است»؛ و بدین‌سان به‌جای آن که تارها و پودهای طبیعتی را که هست به‌هم بپیوندد و آن‌ها را به‌صورت تصویری نو بازدهد، طبیعت یعنی «عالمی از نو» می‌سازد؛ و در آن عالم، «آدمی از نو»، آدمی که آفریدهٔ عشق و دارندهٔ عشق است؛ و همهٔ کار و شور او عشق است و عشق» (همان: ۷۷، ۷۸).

۲ـ ۳ـ ۲. ضرورت شعر گفتن[۳]

چنان‌که ذکر شد، در طول تاریخ درازدامن شعر، کم‌تر پرسشی تحت عنوان «چرا شعر؟» یا «چرا شاعران؟» از سوی شعرپژوهانِ به‌ویژه ایرانی مطرح شده است. هومن در زمرهٔ معدود اندیشمندان ایرانی است که در این زمینه سخن گفته‌اند. او با تفکیک میان زنده بودن ـ که به شرط احتیاجات مادی و به منظور تضمین و تأمین بقا صورت می‌گیرد ـ و زندگی کردن که از دو نیروی معنوی اندیشه و پندار برای وصول به قدرت شناسایی و جاودانگی کمک می‌گیرد، راهی برای تبیین لزوم و ضرورت شعر برای جامعهٔ انسانی می‌گشاید. در نگرهٔ او، اندیشه و پندار در ساحت‌های متفاوت و متناقض بازتاب پیدا می‌کند:

> اندیشیدن قسمی فعالیت معنوی است که به روش منطقی صورت می‌گیرد؛ ولی پنداشتن با ریاضی و منطق سر و کاری ندارد. اندیشه به صورت‌های سه‌گانهٔ

خواستن، دانستن و توانستن نمایان می‌شود؛ و محصول کار آن همانا فلسفه، علم و صنعت است. پندار نیز به سه صورت نمایان می‌شود: آرزو، حدس و ابداع؛ و محصول کار آن مذهب، علوم اجتماعی و هنرهای زیباست (هومن، ۱۳۵۳: ۲۵).

بر این اساس، اندیشه و پندار با وجود آنکه در ظاهر دو نیروی متضاد به‌نظر می‌رسند، لازم و ملزوم هم‌اند. با این توضیح که پندار با بارقهٔ امید، امنیت روانی آدمیان را پس از انجام کار فکری و اندیشگی فراهم می‌آورد. او با این مقدمات لزوم متافیزیکی شعر را نتیجه می‌گیرد:

«زندگی یعنی اندیشیدن و پنداشتن؛ و اندیشه و پندار را لازم و ملزوم یا ملزوم و لازم شناختیم؛ و روشن کردیم که هنرهای زیبا محصول نیروی پندار و فلسفه و علم و صنعت محصول نیروی اندیشه‌اند. از سوی دیگر، روشن است که همان ملازمه‌ای که میان اندیشه و پندار در کار است، میان محصول آن‌ها نیز در کار است، بدین‌سان هنرهای زیبا برای انسانی که زندگی او صرف آموختن یا کشف در زمینه‌های فلسفی، علمی و صنعتی می‌شود، لازم متافیزیکی‌اند و از آن‌جا که شعر نیز یکی از هنرهای زیباست، پس شعر نیز لازم متافیزیکی است[۲]» (همان: ۲۵ و ۲۶).

هم‌چنین «در تأیید این حقیقت که هنرهای زیبا لازم متافیزیکی‌اند، از زندگانی فیلسوفان و عالمان بزرگ می‌توان شواهد بسیار آورد، زیرا اینان هریک به شاخه‌ای از هنرهای زیبا دل‌بستگی خاصی داشته‌اند».

در ادامه، هومن تلاش می‌کند با رویکردی روان‌شناسانه و با ذکر نمونه و مثال نشان دهد که لزوم متافیزیکی هنرهای زیبا در زندگانی مردم عادی نیز به صورت‌های گوناگونی نمایان است:

بسیاری از مردم به هنگام انجام دادن کارهای یکنواخت و تکرار شونده (عادت‌شده) آواز می‌خوانند، یا زمزمه می‌کنند؛ و با این کار، خود را از احساس یکنواختی و اجبار وامی‌رهانند؛ و از آن‌جا که این‌گونه احساسات خستگی آورند و خستگی مانع ادامه به کار و کار لازمهٔ زنده بودن است، پس آواز خواندن، یا زمزمه کردن که ترکیبی است از شعر و موسیقی ـ برای کسانی که به هنگام انجام دادن کارهای یکنواخت آواز می‌خوانند یا زمزمه می‌کنند ـ لازم متافیزیکی است (همان: ۲۶).

۲ـ ۳ـ ۳. علت تأثیر شعر

هومن در برآیندی کلی، با الهام از سوبژکتیویسم کانتی، تأثیر شعر را وابسته به موقعیت، طرز تفکر، عقاید، مقاصد و تصورات شنونده می‌داند. به بیان دیگر، او تأثیر شعر را بیشتر «سوبژکتیو» یعنی وابسته به حالت درونی شنونده می‌داند؛ یعنی شعر هنگامی مؤثر است که زبان حالت، زبان ذوق و زبان اندیشه‌ها و تصورات شنونده باشد. او با ذکر نمونه‌هایی می‌کوشد توجه به بافت و موقعیت مخاطب و شنونده را از حیث تأثیرگذاری شعر روشن‌تر کند. گرچه در اینجا هومن علت تأثیر شعر را نه ناظر به شاعر ـ چنان‌که در تعریف علم معانی در کتب بلاغی کلاسیک آمده، یعنی ایراد کلام به اقتضای مخاطب در هنگام سرودن شعر، بلکه خواندن شعر در محافل مختلف و با حضور مخاطبان متفاوت می‌داند:

مثلاً اگر خواننده‌ای در مجلس عروسی بخواند:

«مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر — که تا بزاد و بشد جام می ز کف ننهاد
ز حسرت لب شیرین هنوز می‌بینم — که لاله می‌دمد از خاک تربت فرهاد»

بی‌شک سرزنش خواهد؛ در صورتی که خواندن همین شعر در مجلس عزا بس به‌جاست؛ یا اگر خواننده‌ای در حلقهٔ رندان بخواند:

«ما بی‌غمان مست دل از دست داده‌ایم همراز عشق و هم‌نفس جام باده‌ایم
بر ما بسی کمان ملامت کشیده‌اند تا کار خود ز ابروی جانان گشاده‌ایم»

فریاد شادی از معاشران برخواهد خاست؛ در صورتی که اگر خواننده همین شعر را نزد فقها بخواند، جز قیافه‌های درهم و متعجب چیزی نخواهد دید (هومن، ۱۳۵۳: ۲۰ و ۲۱).

از سوی دیگر، با تناظر برقرار کردن میان نتیجهٔ فعالیت دانستهٔ انسانی (فلسفه، علم و صنعت) و فعالیت ندانستهٔ او (هنرهای زیبا از آن جمله شعر)، فعالیت دانستهٔ انسانی را وسیله‌ای برای رسیدن به دانایی می‌داند و هنرهای زیبا و در این میان شعر را شرط ادامه یافتن فعالیت دانستهٔ انسانی برمی‌شمرد که به‌طور غیرمستقیم وسیله‌ای برای رسیدن به دانایی نیز محسوب می‌شود[۴] (همان: ۲۲).

علت تأثیر شعر را در نظر هومن می‌توان بر بنیاد این ویژگی‌های شعری نیز توضیح داد: «ویژگی‌های شعر، چنان‌که گفتیم، عبارت‌اند از: خیال‌انگیز بودن، موزون بودن، متساوی بودن، مقفی بودن، لطیف بودن و مختصر بودن» (همان: ۲۳). در ادامه، به بررسی این ویژگی‌ها و نسبت آن ها با تأثیرگذاری شعر پرداخته خواهد شد.

۲ـ ۳ـ ۳ـ ۱. رابطهٔ تأثیر شعر و خیال‌انگیز بودن

هومن تحت تأثیر دیدگاه شوپنهاوری، پیوندی روان شناختی میان شعر و خیال ایجاد می کند. او با الهام از شوپنهاور، عقیده دارد از آنجا که بنیاد رنج آدمی در خواهندگی او نهفته است و تنها در صورت شناسایی واقعیت و رو کردن به تصورات و روگرداندن از خواهش‌ها، رنج‌هایش کاسته می‌شود،: علت تمایل آدمی به شعر، ریشه در آن دارد که

خیال از نوع تصور است. پس شعر نیز می‌تواند با بیدار کردن تصورات در جان انسان «خواهش»ها را تسکین دهد:

> شوپن‌هوئر بر آن است که انسان باشنده‌ای است شناسنده و خواهنده، و هرچه بیشتر «بخواهد»، کم‌تر «می‌شناسد». اما خواستن زاییدهٔ نقص و نقص زایندهٔ رنج است. از سوی دیگر، انسان هرچه بیشتر «بشناسد»، کم‌تر «می‌خواهد». بدین‌سان رهایی از رنج همانا رهایی از خواهندگی است؛ و راه رهایی از خواهندگی، شناسایی است. اما شناسایی واقعیت، چون چیزی مستقل از ذات انسان، برای انسان ممکن نیست؛ و موضوع شناسایی انسان همانا تصورات اوست. بدین‌سان مراد از شناسایی، روکردن به تصورات و روگرداندن از «خواهش»هاست. از سوی دیگر، چنان‌که گفتیم، شعر خیال‌انگیز است؛ و از آن‌جا که خیال نیز از نوع تصور است، پس شعر نیز می‌تواند با بیدار کردن تصورات در جان انسان «خواهش»ها را تسکین دهد و از این‌جاست که جان انسان به شعر متمایل است (همان: ۲۱).

هم‌چنین از نظرگاه هومن، شعر موجب برانگیختن خیال می‌شود و خیال وسیلهٔ آسودن نیرو و ارادهٔ آدمی است که وسیلهٔ تضمین نیک‌بختی است؛ پس شعر به‌طور غیرمستقیم نیک‌بختی انسان را تضمین می‌کند و سبب‌ساز گرایش انسان به شعر می‌شود:

> خواستن توانستن است. توانایی وسیلهٔ تضمین نیک‌بختی است. برای توانستن، صرف نیرو لازم است. به‌کار بردن نیرو از شدت آن می‌کاهد، مگر هنگامی که سرچشمهٔ نیرو تقویت شود. سرچشمهٔ نیرو اراده است و لازم است که این سرچشمهٔ نیرو تقویت گردد. وسیلهٔ تقویت اراده، آسودن آن است و آسودن اراده همراه است با به‌کار افتادن نیروی خیال. اما چنان‌که گفتیم، شعر خیال‌انگیز است و از آن‌جا که به‌کار افتادن نیروی خیال همراه با آسودن اراده است، از آسودن اراده

وسیلهٔ تقویت آن است، و تقویت اراده وسیلهٔ تأمین توانایی است و تأمین توانایی وسیلهٔ تضمین نیک‌بختی است، پس شعر به‌طور نامستقیم، وسیله‌ای است برای تضمین نیک‌بختی انسان: و از این‌جاست که جان انسان به شعر متمایل است (همان: ۲۲).

۲ـ ۳ـ ۳ـ ۲. دربارهٔ رابطهٔ تأثیر شعر و موزون بودن، متساوی بودن، مقفی بودن

موزون بودن شعر و متساوی بودن مصراع‌ها موجب ترکیب شعر و موسیقی می‌شود و بر تأثیرگذاری شعر می‌افزاید، اما هومن به نکتهٔ دقیقی اشاره می‌کند و آن این‌که درست است موسیقی باعث تأثیرگذاری شعر می‌شود، اما در عین حال، شعر خود یکی از علت‌های تأثیر آواز است و شعر بدون آواز نیز مؤثر است.

در توضیح بودن رابطهٔ تأثیر شعر و موزون بودن آن می‌توان گفت: وزن واسطه‌ای است که شعر را با موسیقی ترکیب می‌کند؛ و از این رو، برخی از عواملی که تأثیر موسیقی به آن‌ها وابسته است، در شعر نیز در کارند: این عوامل به‌طور کلی تمرکز توجه را آسان می‌سازند (متساوی بودن مصراع‌ها، از این نظر، جنبه‌ای از موزون بودن شعر است) ... آمیختن شعر با موسیقی بی‌شک به تأثیر آن می‌افزاید؛ و هر شعری در دستگاه یا آهنگی خاص دارای حداکثر تأثیر است. اما علت تأثیر شعر تنها آمیختگی آن با موسیقی نیست، زیرا شعر بدون آواز نیز مؤثر است (درحقیقت می‌توان گفت که شعر خود یکی از علت‌های تأثیر «آواز» است؛ و از این‌جاست که خوانندگان تنها به غلطاندن صداهای خود بس نمی‌کنند، بلکه همراه با این کار شعری نیز می‌خوانند. روشن است که هرچه شعر خوانده‌شده لطیف‌تر باشد، آواز خواننده مؤثرتر خواهد بود) (همان: ۲۳).

مقفی بودن یکی دیگر از اجزای جدایی‌ناپذیر تکوین شعر در نظر هومن است که هم‌صدا با فیلسوفانی چون فارابی و ابن سینا عقیده دارد هم در تصورپذیری شعر با نیروی کم‌تر و هم در به یادسپاری آن تأثیرگذارست:

«در توضیح رابطهٔ تأثیر شعر و مقفی بودن آن می‌توان گفت: قافیه، چون یکی از وجوه مشترک مصراع‌ها یا ابیات، شعر را با صرف نیروی کم‌تر تصورپذیر می‌سازد و به یاد سپردن آن را آسان می‌کند» (همان‌جا).

۲ـ ۳ـ ۳ـ ۳. دربارهٔ رابطهٔ تأثیر شعر و لطیف بودن

لطیف بودن یکی دیگر از ارکان شعریت شعر است که هومن آن را ممتازترین جنبهٔ زیبایی شعر می‌پندارد و به آن بُعد سوبژکتیو می‌دهد و آن را با ذهنیت و تصور و شیوهٔ زندگی آدمی گره می‌زند که در مواجهه با امر زیبا همهٔ نیروهای معنوی انسان متمرکز بر آن است و جان آدمی را به سوی زیبایی رهنمون است:

> در توضیح رابطهٔ تأثیر شعر و لطیف بودن آن می‌توان گفت: لطف شعر ممتازترین جنبهٔ زیبایی آن است؛ و تأثیر لطف شعر، از این نظر همان تأثیر زیبایی است. زیبایی چیزی سوبژکتیو، یعنی وابسته به تصور و حالت زندگی انسان است. به هنگام نظارهٔ یک چیز زیبا همهٔ نیروهای معنوی انسان به یک‌سو متمرکز می‌شوند؛ ولی این نیروها بیش از آنند که که برای نظاره لازم است. از این رو، بخشی از این نیروها ذخیره می‌شوند و صرف ترمیم خستگی‌های حاصل از از فعالیت‌های پیشین می‌گردند. اما رفع خستگی، توانایی بعدی را تأمین می‌کند؛ و توانایی بعدی وسیلهٔ تضمین و دوام نیک‌بختی است؛ و از این‌جاست که جان انسان به زیبایی متمایل است (همان‌جا).

۲ـ ۳ـ ۳ـ ۴. تفاوت تعریف لطیف به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی شعر در دورهٔ دوم فکری هومن

هومن در تعریف خود از یکی از ویژگی‌های گریزناپذیر شعریت شعر، یعنی لطیف بودن، از رویکرد پیشین خود فاصله می‌گیرد. او که پیش‌تر تحت تأثیر زیبایی‌شناسی کانتی ـ که قراردادهای زیبایی را به شکل ابژکتیو تعیین نمی‌کند، بلکه حکم ذوقی سوبژکتیو را اصل می‌گیرد و سوبژکتیو به داوری و حکم امر زیبا می‌پردازد ـ لطیف بودن را به زیبایی شناسانده (شاعر) گره می‌زند. او در رهیافت تازه، تلاش می‌کند به پسندیدگی، شایستگی، سزاواری و به‌جا بودن در سخن لطیف وجه ابژکتیو نیز ببخشد (یعنی قطب ابژکتیو و و قطب سوبژکتیو را در هم‌پیوندی با هم ببیند. اینجاست که از نگرهٔ کانتی فاصله می‌گیرد و به رویکرد پدیدارشناسانهٔ هوسرلی نزدیک می شود[۵]:

«شاعر دارای ذوقی نهادی برای تشخیص واژه‌های لطیف است و به گفتهٔ حافظ: «قبول خاطر و لطف سخن خداداد است»؛ یعنی آموختنی نیست. حافظ در یکی از لطیف‌ترین غزل‌های خود، زمینه‌ای برای این‌که ما به معنای **لطف سخن** پی ببریم، فراهم می‌کند و بهتر است که چند بیت از آن غزل را برای تو بخوانم:

صبحدم مرغ چمن با گل نوخاسته گفت: ناز کم کن! که در این باغ بسی چون تو شکفت
گل بخندید که: از راست نرنجیم ولی هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت

«سخن سخت» ... همین سخن بلبل است که به گفتن این نکته به گل که: «ناز کم کن!» گستاخ شده است. عاشق را چه حد آن که به معشوق بگوید: «ناز کم کن!»؟ درست است که سخن بلبل راست است و در باغ بسی گل‌ها هم‌زمان با یکدیگر از غنچه به گل می‌شکفند، اما گلی که بلبل گرد آن پرواز می‌کند و برای آن نوا سر می‌دهد و به دور آن پروازکنان می‌رقصد و می‌چرخد، یک گل است و فقط یک گل است و

نظیر و همانند و شبیه و هم‌شکل و برابر ندارد و نباید داشته باشد. در عشق به چیز دیگری جز به معشوق نگریستن گناه است. دقت در برگزیدن و به‌کار بردن واژه و یا ترکیبی از واژه‌ها که یک معنای پسندیده و شایسته و سزاوار را برساند، و این گزینش و کاربرد بهترین باشد، بسته به «ذوق نهادی» است؛ و «کوررلاتیو» ابژکتیو این ذوق نهادی همین پسندیدگی، شایستگی، سزاواری و به‌جا بودن است؛ و از این رو می‌توان گفت: «سخن لطیف» یعنی برگزیدن و به‌کار بردن واژه یا واژه‌هایی در معنایی پسندیده، شایسته، سزاوار و به‌جا» (همان: ۵۲ ـ ۵۴).

هومن در توضیح بیشتر وجه ابژکتیو سخن لطیف اذعان می‌کند از انترسوبژکتیویته در تلقی کانتی ـ که یگانگی «ابژکتیویته» و «سوبژکتیویته» است ـ فراتر می‌رود؛ یعنی، در حوزهٔ فهم چیزی و مثلاً سخنی که همگان آن را به نیروی فهم خود به نحوی یکسان دریابند و بپذیرند و به تعریفی از ابژکتیویته می‌رسد که هگل و بهتر از آن هوسرل آن را نشانی ذاتی نمود شمرده‌اند و نمودِ معنای پسندیده و سزاوار، در روان شاعر، ابژکتیو و چنان است که گویی شاعر با ذات پسندیدگی و سزاواری روبه‌روست و آن‌ها را با چشم درون خویش نظاره می‌کند؛ و روشن و متمایز می‌بیند که این **سخن لطیف** است» (همان: ۵۶، ۵۷).

هومن در پاسخ به این پرسش که چرا در این توضیح همراه با پسندیدگی و سزاواری، از «شایستگی » و «به‌جا بودن» نام نبرده است؟» دوباره به فرایند آفرینش شعر از آغاز تا مرحلهٔ تجسم عینی آن به‌واسطهٔ واژه‌گزینی اندیشه در قالب سخن می پردازد و از هم‌پیوندی میان سویهٔ سوبژکتیو و ابژکتیو پرده بر می‌دارد:

«زیرا حرکت شعرآفرینی در سه گام انجام می‌گیرد: در گام اول، که ابژکتیو است، روان به معنایی رو کرده، به ژنی خود، آن معنا را پسندیده و سزاوار می‌بیند. در گام

دوم، جان او در کار می‌آید و آن معنا را از دیدگاه شایستگی می‌سنجد و به نیروی معنوی خود آن را «سخن» می‌کند. و در گام سوم، اندیشهٔ شاعر آن سخن را بررسی می‌کند و «به‌جا بودن» واژه‌های برگزیده برای گفتن آن سخن را تشخیص می‌دهد».

خویی: می‌فهمم. در اوج یعنی در ژرفا؛ یعنی در نخستین گام آفرینش شعر است که شاعر نمود ابژکتیو لطف سخن را با چشم درون خویش می‌بیند» (همان: ۵۷).

او همچنین موسیقی را به‌عنوان یکی از بن‌مایه‌های ذاتی شعر، به‌دلیل برخورداری از ویژگی هماهنگی یا نسبت، یکی دیگر از وجوه ابژکتیو لطف سخن می‌داند: «هرآن‌چه موسیقی را لطیف می‌کند، از نشانی‌های ابژکتیو لطف سخن نیز هست؛ خواه این «لطف» به بیان فیثاغورثیان «هماهنگی» باشد و خواه «نسبت» (همان: ۵۷، ۵۸).

۲ـ ۳ـ ۳ـ ۴. دربارهٔ رابطهٔ تأثیر شعر و مختصر بودن

اختصار شعر یکی دیگر از وجوه تأثیرگذاری آن از دیدگاه هومن محسوب می‌شود که از مصرف بیهودهٔ آن جلوگیری می‌کند و بر محصول کار نیروهای معنوی می‌افزاید:

> در سخن گفتن، نوشتن، شنیدن و خواندن مقداری از نیروهای معنوی مصرف می‌گردد؛ و از این‌جاست که همه‌کس از زیاد گفتن و زیاد نوشتن و زیاد خواندن و زیاد شنیدن خسته می‌شود. اما مصرف شدن این نیروها بیهوده نیست و محصول آن پروراندن (به‌وسیلهٔ گوینده یا نویسنده) یا فهمیدن (به‌وسیلهٔ شنونده و یا خواننده) معانی گفتار یا نوشته‌ای است. بدین‌سان آن‌چه که در قالب سخن گفته یا نوشته یا شنیده یا خوانده می‌شود، مستلزم صرف مقدار معینی از نیروهای معنوی است. اما اختصار شعر موجب آن است که با صرف نیروی کم‌تر، معانی بیشتری پرورده یا فهمیده شوند. به بیان دیگر، اختصار شعر محصول کار نیروهای معنوی

را بیشتر کرده، از مصرف شدن بیهودهٔ آن‌ها پیش‌گیری می‌کند: و از این‌جاست که جان انسان به اختصار متمایل است (هومن، ۱۳۵۳: ۲۳، ۲۴).

هومن، زبان کوتاه و اختصارگویی را در جهان معنا با اقتصاد معنوی پیوند می‌زند و چنین ویژگی‌ای را محک و معیاری برای تشخیص شایستگی شنونده و مخاطب آشنا و شناخت دردمند از بی‌درد برمی‌شمرد:

اما در جهان معنا نیز اقتصاد در کار است، اقتصاد معنوی؛ و نباید «سخن را به خاک افکند»، زیرا شنونده نیز باید شایستگی‌هایی داشته باشد؛ و اگر چنین نباشد، شاعر نمی‌تواند به هدف خود برسد؛ و ازاین‌رو، برای بازشناختن دردمندان از بی‌دردان، به زبان کوتاه سخن می‌گوید؛ و معنا را به لفظ اندک گزارش می‌دهد، تا هر آن‌کس که درد دارد، بفهمد. ذاتی بودن کوتاهی سخن در شعر از همین‌جاست (هومن و خویی، ۲۵۳۵: ۳۴).

هومن در پاسخ به این پرسش که: آیا می‌توان برای کوتاه بودن زبان شعر حدی پذیرفت؟ و آیا اندازه یا میزانی ابژکتیو برای سنجش این ویژگی می‌توان یافت؟ (همان: ۴۸)، ویژگی کوتاه یا بلند بودن سخن را به‌طور کلی امری سوبژکتیو و ابژکتیو می‌داند و بر نقش خواننده یا شنوندهٔ شعر در همراهی و همدلی و هماهنگی با شاعر در تعیین حدی برای کوتاهی و بلندی سخن تأکید می‌ورزد (همان: ۴۹).

ناگفته نماند که در بحث «مختصرگویی» شعر، هومن برخلاف فرمالیسم‌ها ـ و البته تلقی فرمال و صوری کانتی ـ اهمیت را به «چه گفتن می‌دهد، نه چگونه گفتن»:

«مثلاً در تحلیل بیت:

آهـوی آتشـین را چـون بـره در برافتـد کافور خشک گردد بـا مشـک تـر برابـر

این دست شعرها را صرفاً فضل‌فروشی و «نه‌ـ شعر» می‌داند و معتقد است:

«زیرا از برداشتن این‌گونه دیوان‌ها شاعر را فقط می‌تواند در «چگونه گفتن» ورزیده‌تر کند: اما سخن بر سر «چه گفتن» است؛ و در این زمینه، سخن سقراط هنوز نیز درست است که: «باید دید لوسیاس چه گفته است، نه این‌که چگونه گفته است» (همان: ۲۱، ۲۲).

۲ـ ۳ـ ۴. از بنیاد توصیفی و اصطلاحی معنا تا بنیاد رمزی معنا

هومن واژه‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: نام، مفهوم و معنا. او با ذکر تعریف و مثال‌هایی مرز میان این سه نوع واژه را مشخص می‌کند:

«نام» قرارداد است. «مفهوم» یک راهنماست و دربرگیرنده است. «معنا» جهانی زنده و «با جنبش و نیرو»، یعنی روان‌دار است. و هرگاه روان انسان با روان رمز هماهنگ گردد، درهای جهان معنا برای او گشوده می‌شود. ببین تو به مثل می‌توانی از «نیروی عشق» نیز سخن بگویی. و «نیرو» مفهوم است، نه رمز. می‌توانی از «نظام آفرینش» نیز سخن بگویی. ولی «نظام» نیز رمز نیست. «راز» در «راز آفرینش» است که رمز است. اکنون که سخن به اینجا کشید، بدان که کنایه و استعاره و تشبیه و این‌گونه به‌کار بردن واژه‌ها، یعنی به‌کار بردن مجازی واژه‌ها را نیز نمی‌توان «رمز» شمرد. و برعکس، گاهی نامی که دقیقاً در معنای واقعی آن به‌کار رفته است، می‌تواند رمز باشد. مثلاً «صلیب» یک «رمز» است. «صلیب» در همان معنای عادی خود یک رمز است؛ رمز تحمل است» (همان: ۲۹، ۳۰).

درواقع، هومن با چنین تقسیم‌بندی‌ای، به‌طور کلی، قصیده و شعرهای مدحی شاعرانی چون منوچهری و خاقانی را در گروه شعرهایی قرار می‌دهد که در ساحت نام و قرارداد می‌مانند و به ساحت پیام و رمز نمی‌رسند؛ مگر این‌که «با توصیف چیز یا کار

یا پیشامدی، زمینه را برای یک پیشنهاد یا یک گزارش چنان آماده کند که پیشنهاد پذیرفته شود و گزارش‌پسند افتد، در این صورت پیام او برقرار است» (همان: ۲۳). به عقیدهٔ او، مثلاً فهمیدن معنای شعر خاقانی وابسته به ژرف‌اندیشی خواننده یا شنوندهٔ شعر نیست، بلکه وابسته به چیزی است که «معلومات» یا «اطلاعات» نامیده می‌شود ... اما ژرفایی زبان رمزآمیز وابسته به واژه‌ها یا اصطلاحات به‌کار رفته در آن نیست.

> وابسته به گوناگونی **معناهایی** است که روان شاعر به آن‌ها رو کرده، و آن معناهای گوناگون را همه با هم در کالبد یک واژه گنجانده، و گشودن و واشکوفاندن آن واژه را به فهم خواننده یا شنونده واگذار کرده‌است، تا او نیز آزادانه، از میان معناهای گوناگونی که در آن نهفته است، آن معنا یا آن دسته از معناها را برگزیند که با توانایی فهم و بینش و ذوق او سازگارتر باشد (همان: ۲۵).

هومن برای شعر از آغازین مرحله‌ای که نطفهٔ شعر بسته می‌شود تا زمانی که گفتار شاعرانه متولد می‌شود و معنا به مخاطبان انتقال می‌یابد، با الهام شعری از حافظ فرایندی درنظر می‌گیرد که در جای خود قابل تأمل است:

«شاعر، پس از آن‌که روان او به معنایی رو کرد و جان او آن معنا را سخن کرد، به تأثیر آن سخن، که هنوز به اندیشه درنیامده است، شاد می‌شود؛ و این شادی، گذشته از این حالت سرایندگی را به بار می‌آورد، حتی رقص‌انگیز نیز هست؛ و شاعر در اندیشهٔ خود رقص‌کنان از این واژه به آن واژه می‌رود و واژهٔ لطیف را برمی‌گزیند: و سرایندگی یعنی شاد بودن از این «در جهان واژه‌ها به گردش رفتن» و در میان باغ سخن گل‌چینی کردن. ولی همهٔ این‌ها دومی است؛ و برآیند رو کردن روان به یک «معنا»ست. و اگر آن رو کردن روی ندهد، سرایندگی نیز در کار نخواهد بود. و حافظ به ما می‌آموزد که «اهل نظر» آن‌گاه که سخنی دارند، باده‌ای رنگین می‌طلبند تا آن سخن را «گفته» کنند و

واژه‌هایی را برای خود برگزینند و شادان و پایکوبان بسرایند و هدف خود را که رساندن معناست، واقعیت دهند:

بیار بادهٔ رنگین که یک حکایت راست بگویم و بکنم رخنه در مسلمانی
به هیچ زاهد ظاهرپرست نگذشتم که زیر خرقه نه زنار داشت پنهانی»

(همان: ۳۲ و ۳۳)

به بیان دیگر، «شاعر آن‌گاه می‌سراید که روان او به معنایی رو کرده باشد و جان او آن معنا را به سخن آورده باشد و اندیشهٔ او آن سخن را با آوردن واژه‌ها به‌صورت «گفته» درآورده باشد. هدف شاعر از همهٔ این کارها همانا رساندن آن معناست به دیگران؛ معنایی که او از ژرفا و بلندی و پایندگی آن به رقص آمده و به حالت سرایندگی درآمده است» (همان: ۳۴).

۲ـ ۳ـ ۵. معنا و قصد

هومن میان پیام یا معنای موجود در شعر و قصد و نیتی که شاعر در هنگام سرودن در سر داشته، تفکیک قائل می‌شود. در این تلقی، قصد همواره ناظر به‌سوی موضوع معین است، اما پیام یا معنا دست‌نایافتنی‌اند و همواره در تعلیق، به گونه‌ای که برای خود شاعر نیز روشن نیست، چراکه پیام یا معنا حاصل حالت ناخودآگاه و روانیِ طبع شاعر است و در گزینش واژگان مناسب برای معنایی که جان شاعر را خلجان می‌کند ذوق و ناهشیاری است که نقش بازی می‌کنند:

> «پیام» یا «رساندن معنا» را نباید با «قصد داشتن» یکی پنداشت. علت این یادآوری این است که «هدف» و «پیام» هر دو در بیان حال دردند، حال آن‌که «قصد» همیشه به‌سوی موضوعی معین رو دارد؛ خواه آن موضوع چیزی باشد، خواه کاری یا

پیشامدی. «هدف» و «پیام» ترانساندان‌اند؛ یعنی از نوع ایده‌آل و نشناختنی‌اند و چون و چند آن‌ها نیز هنوز حتی برای خود «شعرآفرین» نیز روشن نیست؛ و از همین‌جاست که گفته شد که حالت سرایش که زمینهٔ واقعیت دادن به بیان یک معنا در کالبد شعر است، در ندانستگی است؛ و چه‌بسا که چون و چند آن و وابستگی‌های آن در چند بیت پایین‌تر نمایان‌شدنی باشد؛ یعنی، آن‌گاه که جان شاعر **معنایی** را به **سخن** آورده است و اندیشهٔ او می‌خواهد آن سخن را **گفته** کند. گزینش واژه‌های متناسب با بیان این معنا گزینشی ذوقی، یعنی **ندانسته** است و سنجش و استدلال منطقی در کار نیست؛ و از همین‌جاست که «شاعر» با «صنعت‌گر و ناظم» یکی نیست و چنان‌که باز هم حافظ گفته است:

آن را که خوانی استاد، گر بنگری به تحقیق

صنعت‌گرست، اما طبع روان ندارد

و روانی طبع یعنی توانایی گزینش **ندانستهٔ** واژه‌های متناسب با معنا (همان: ۴۵، ۴۶).

او در تبیین مراد خود از پیام یا معنا و قصد، فرایند آفرینش شعر را تشریح می‌کند که ناظر به دو قطب معنا یا معناها (پیام) و واقعیت مشخص و معین (قصد) است و وجه سوبژکتیو و ابژکتیو سرایش شعر را به نمایش می‌گذارد:

«آفریده شدن شعر دارای دو قطب است: یکی از این دو قطب همانا رو کردن روان است به یک یا چند معنا و ارادهٔ شاعر برای رساندن آن معنا یا معناها به دیگران؛ و قطب دیگر، واقعیتی مشخص و معین است که همهٔ شرط‌های رقص آزاد شاعر را که همانا جشن گرفتن برای به اندیشه آمدن آن معناست، در بر دارد. و از همین‌جاست که به زبان فلسفی می‌توان گفت: شعر یک آفرینش سوبژکتیو و ابژکتیو» است و

خیال‌بافی‌ها و ژاژخایی‌ها و یاوه‌سرایی‌ها، هرچند خیال‌انگیز نیز باشند، راهی به جهان شعر نخواهند یافت» (همان: ۴۷ و ۴۸).

۳.نتیجه

بی‌تردید در کارنامهٔ پژوهش‌های مرتبط به شعر، تأملات هومن به ماهیت و مفردات مربوط به شعر در مقایسه با دیدگاه‌هایی که در دورهٔ معاصر از سوی نویسندگان و پژوهشگران ایرانی دربارهٔ شعر صورت گرفته است، اگر نگوییم بی‌نظیر، کم‌نظیر است. او که در موقف تاریخی معاصر ایستاده است، تلاش می‌کند از تاریخ به‌مثابهٔ محل ظهورداده‌گی‌های مربوط به تعریف شعر کمک بگیرد و آن‌گاه هم در تعریف و هم در تبیین شعر و کلیات آن، فیلسوفانه نظر کند. درست است که در دورهٔ اول فکری خود سخت تحت تأثیر در مرتبهٔ اول کانت و در مرتبهٔ دوم شوپنهاور است، اما با اضافه کردن ویژگی‌هایی چون مختصر بودن و لطیف بودن به‌عنوان ارکان شعر، از رویکرد فرمال و صوری کانتی می‌گریزد و بر چگونه گفتن و معنای شعر انگشت تأکید می‌گذارد. بر همین اساس، متون رمزی که تفسیرهای متفاوتی را برمی‌تابند در مقایسه با متون مدحی و قصاید ارزش بیشتری می‌یابند. هومن در دورهٔ دوم فکری خود، در حکم به زیبایی و تعریف شعر از تلقی سوبژکتیویستی کانتی فاصله می‌گیرد و با رهیافتی پدیدارشناسانه از نوع هوسرلی، بر هم‌پیوندی میان وجه سوبژکتیو و ابژکتیو در نسبت میان شاعر و مخاطبان و در حکم به زیبایی و تعریف شعر تصریح می‌ورزد و از تعریف شعر در دورهٔ اول فکری خود فاصله می‌گیرد تا دایرهٔ شمول وسیع‌تری را برای تعریف شعر ارائه کند و بتواند از این منظر، مبانی و معیاری برای ارزیابی شعر کلاسیک و امروز ایران به‌دست دهد. با توجه به تاریخ تعریف شعر در سنت ما، هومن از نادره

متفکران و نویسندگی محسوب می‌شود که توانسته است نظام فکری ـ فلسفی‌ای پی‌ریزی کند که حتی‌المقدور بسیاری از زوایا و خفایای مربوط به شعر را هنرمندانه ترسیم سازد که همچنان می‌تواند برای منتقدان و پژوهشگران شعر معاصر تازگی داشته باشد. اما واضح است که نظریهٔ هومن دربارهٔ شعر متأثر از زمانهٔ او بوده است و تعریف از شعر در روزگار ما توسع بیشتری یافته و در همین راستا، معیارها و مبانی هم دچار دگرگونی و دگردیسی می‌شوند. مثلاً تلقی معنامحورانهٔ وی از شعر، با پاره‌ای از جریان‌های شعری مانند شعر زبان محور براهنی، یا برخی از جریان‌های پست‌مدرنیستی شعر بر سر مهر نخواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. هومن با طرح پرسش شاعر کیست ؟ تلاش کرده است به ویژگی‌های ذاتی و اکتسابی شاعر اشاره کند که به جهت ظرفیت محدود مقاله ناگزیر از آن ذکر آن چشم پوشیده‌ایم. گرچه هم‌پوشانی‌های معناداری با مطالبی دارد که در ذیل ویژگی‌ها و ارکان شعر آورده‌ایم (هومن، ۱۳۵۰: ۱۵–۲۰).

۲. تعریفی که هومن از شعر ارائه می‌دهد، برخاسته از تعریفی است که شمس قیس رای، کانت، و شوپنهاور از شعر ارائه داده‌اند؛ چنان که خود نیز به آن‌ها اشاره می‌کند:

«شمس قیس رازی در تعریف شعر چنین می‌گوید:

«بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صائب و استدلال راست؛ و از روی اصطلاح سخنی است مرتب معنوی موزون متکرر متساوی و حروف آخرین آن به یکدیگر مانند» (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۲۲۱).

ایمانوئل کانت شعر را چنین می‌شناساند:

«در میان اقسام هنرهای زیبا، شعر (که خاستگاه آن در ژنی است و همه کم‌تر طبق دستور یا نمونه ساخته‌شدنی است) مقام اول را داراست، زیرا هوش را گسترش می‌دهد به نحوی که نیروی خیال را آزاد سازد تا این نیرو در داخل حدود یک مفهوم داده شده و در میان گوناگونی‌های بی‌حد

صورت‌های ممکنی که با آن مفهوم می‌خوانند صورتی را عرضه کند که بیان آن مفهوم را با یک سرشاری اندیشه‌ها همراه سازد» (ر.ک. *نقد قوهٔ حکم*، ۲۶۹، ۲۷۰). این‌که هومن از ژن به‌عنوان خاستگاه شعر یاد کرده، احتمالاً چندان تعبیر دقیقی نباشد. تعبیر کانتی بیشتر ناظر به قریحه به‌مثابهٔ استعدادی فطری است: نبوغ قریحه‌ای (موهبتی طبیعی) است که به هنر قاعده می‌بخشد. چون قریحه، به‌مثابهٔ قوهٔ خلاقهٔ فطری هنرمند، به خود طبیعت تعلق دارد، می‌توان مطلب را به این صورت بیان کرد: نبوغ یک استعداد ذهنی فطری (ingenium) است که طبیعت از طریق آن به هنر قاعده می‌بخشد (کانت، ۱۳۷۷: ۲۴۳).

شوپن‌هوئر در تعریف شعر چنین می‌نویسد:

«چون ساده‌ترین و درست‌ترین تعریف شعر می‌توانم این تعریف را پیشنهاد کنم که: شعر همانا هنر به‌کار انداختن نیروی خیال به وسیلهٔ کلمات است» (هومن، ۱۳۵۳: ۹ و ۱۰؛ شوپنهاور، ۱۴۰۳ : ۲۴۸).

۳. مثلاً هایدگر در مقالهٔ چرا شاعران از زبان هولدرلین طرح می‌کند: هولدرلین، در شعر «نان و شراب» می‌پرسد: «شاعران در دورهٔ عسرت به چه کار می‌آیند؟ ...». ما که به سختی این پرسش را درک می‌کنیم، چگونه می‌توانیم پاسخی برای آن داشته باشیم؟ (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۸۷)... یا پرسش‌ها و چالش‌هایی که آدورنو دربارهٔ سرودن شعر پس از آشوویتس، یا هربرت مارکوزه در یادداشتی با عنوان «شعر غنایی پس از آشوویتس و ....» بیان می دارند.

۴. تفکیک میان امر هنری با امر شناختی یادآور تقسیم‌بندی‌های کانتی است؛ از نقد عقل محض و نقد قوهٔ حکم و نقد اخلاق عمل-ی. در اندیشهٔ کانتی اگر از هنر و زیبایی انتظار داشته باشیم ما را به درکی از جهان خارج یا حقیقت یا اخلاق برساند قلمروهای حس و عقل و ذوق را در هم ریخته‌ایم. بنابراین، کانت هم برای امور هنری و ذوقی جز التذاذ ذهنی و ادراک زیبایی‌شناختی حظی از حقیقت و شناخت قائل نبود و از همین رو، گادامر در حقیقت و روش نقدهای جدی بر وی وارد می کند (ر. ک. صافیان، محمدجواد، ۱۳۸۷: ۸-۲۵).

۵. ساکالوفسکی در ذیل روی‌آورندگی چیست و چرا در پدیدارشناسی مهم است به تشریح این همی پیوندی می‌پردازد (ص ۴۷).

منابع

بروجردی، مهرزاد (۱۳۸۴). *روشنفکران ایرانی و غرب*. ترجمهٔ جمشید شیرازی. تهران: فرزان روز.

ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸۴). *درآمدی بر پدیدارشناسی*. ترجمهٔ محمدرضا قربانی. تهران: گام نو.

شمس قیس، محمد بن قیس (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. به تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی. و تصحیح مجدد مدرس رضوی و تصحیح مجدد سیروس شمیسا. تهران: علم.

شوپنهاور، آرتور (۱۴۰۳). *جهان همچون اراده و تصور*. ترجمهٔ رضا ولی‌یاری، تهران: مرکز.

شوپنهاور، آرتور (۱۳۷۵). *هنر و زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ فؤاد رحمانی. تهران: زریاب.

صافیان ، محمدجواد (۱۳۸۷). «نگاهی به روش تحقیق پدیدارشناختی –هرمنوتیک هایدگر پیرامون کار هنری». *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*. ش ۸. ۲۵–۸ .

کانت، ایمانوئل (۱۳۷۷). *نقد قوهٔ حکم*. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.

کاپلستون، فردریک جیمز (۱۳۸۷). *از ولف تا کانت*. ترجمهٔ اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، تهران: علمی و فرهنگی سروش.

هایدگر (۱۳۸۹). *شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی*. ترجمهٔ عباس منوچهری. تهران: مولا.

هومن، محمود (۱۳۵۳). *حافظ*. به‌کوشش اسماعیل خویی. تهران: کتابخانهٔ طهوری.

هومن، محمود و اسماعیل خویی (۲۵۳۵). *شعر چیست؟*. تهران: امیرکبیر.

References

Boroujerdi, M. (2005). *Iraniãn va Gharb*. Translated by Jamshid Shirazi. Tehrãn: Farzan Row. [in Persian]

Copleston, F. J. (2008). *Az Wolf tã Kant*. Translated by Ismail Sa’adat and Manouchehr Bozorgmehr. Tehrãn: Farzan Row. [in Persian]

: Elm va Farhangi Soroush. [in Persian]

Heidegger. M. (2010). *She’r, Zaban va Andisheh-ye Rahãyi*. Translated by Abbas Manoocheri. Tehrãn: Farzan Row. [in Persian]

: Mola. [in Persian]
Hooman, M. (1974). *Hafez*. 3rd Edition. Edited by Ismail Khoei. Tehran: Ketãbkhaneh-ye Tahouri. [in Persian]
Hooman, M. & I. Khoei. (1978). *She'r Chist?*. Tehrãn: Amir Kabir. [in Persian]
Kant, I. (1998). *Naqd-e Ghovvat-e Hokm*. Translated by Abdolkarim Rashidian. Tehrãn: Ney. [in Persian]
Safian, M. (2008). "Negãhi be Ravesh-e Tahqiq Padhîruãnshãnãkhti - Hermenutik-e Heidegger Pirãmûn-e Kãr-e Honari," in *Pazhooheshnãmeh Farhangestãn Honar*, Spring, No. 8, pp. 8-25. [in Persian]
Sakhalovski, R. (2005). *Darãmdi bar Padhīruãnshãnãsī*. Translated by Mohammad Reza Ghorbãni. Tehrãn: Gãm-e No. [in Persian]
Shams Qais, M. (2009). *Al-Mu'jam fi Ma'ãyer Ash'ãr al-Ajam*. Edited by Muhammad ibn Abd al-Wahhab Qazwini, and revised by Modarres Razavi, and further revised by Siros Shamisa. Tehrãn: Elm. [in Persian]
Shopenhaver, A. (2024). *Jahãn hamchūn Erãdah va Tasavvor*. Translated by Reza Valiyari. Tehrãn: Markaz. [in Persian]
Shopenhaver, A. (1996). *Honar va Zibãishnãsi*. Translated by Dr. Foad Rahmani. Tehrãn: Zaryab. [in Persian]