



University of Tabriz-Iran  
Quarterly Journal of  
***Philosophical Investigations***  
ISSN (print): 2251-7960 (online): 2423-4419  
**Vol. 13/ Issue.26/ spring 2019**

**The Meaning of Individuality and Tragic Balance in Hafiz Poems  
A Review of Hafiz Poems according to Dionysian and Apollonian in  
Nietzsche's Philosophy of Art**

Ahmad Ali Heydari<sup>1</sup>, Ali Azizian<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Associate Professor of philosophy in Allameh Tabataba'i University (responsible Author) E-mail: aaheydari@atu.ac.ir

<sup>2</sup> Ph.D. student of philosophy of art in Allameh Tabataba'i University. E-mail: azizian931@atu.ac.ir

**Abstract**

Tragic balance in art philosophy of Nietzsche consisting of summation of Dionysian and Apollonian and balance between them. Dionysian is will to unity with Origin and affirming to it and Apollonian is the same affirming in the life form. Move to be united with Origin in Dionysian mode in Hafiz poem and theosophical tradition is mystic intoxication one that is symbolized with wine and cupbearer. Traditionally in theosophy, move to be united with Origin and finitude in it, is always the absolute value. But Tragic is different. Tragic at the same time with reserve this will, inquire the Origin in the emanations of it as nature and life and individuality. The tragic balance should be known as affirming of all aspects of being, this in Hafiz poems equal with contentedness and libertinism. Hafiz against the whole tradition of Sophism that was altogether upon ebriety or sobriety, it means in the direction of finitude in God or asceticism and hypocrisy, or an insipid mixture of them; represented a solution to remain in the tragic scene of being, not infinitude but in contentedness that is resulting from libertinism, partake from intoxication of presenting in presence of being.

**Keywords:** Tragic, Apollonian, Dionysian, Hafiz, "Rendi" (libertinism).

### **1- Introduction**

Dionysian for Nietzsche, in brief, is the intoxication of releasing of affirming powers of the Origin and Apollonian is the same affirmation in the form of nature and individuality in the cover of beautiful imagination. Dionysian is inquiring the Origin within the whole of being and Apollonian is limiting that in the internal limitations and appropriateness. Nietzsche also believes that tragic is the summation of these two .

### **2- The base of reasoning in this Article**

The base of reasoning in this article is in one hand interpreting the terms of Hafiz with the Dionysian and Apollonian in Nietzsche's art philosophy. On the other hand the tragic balance of theme that is in Hafiz explaining with a summation of these terms that are separated in Dionysian and Apollonian at first.

### **3- Terminology of Hafiz**

In explanation of Dionysian and Apollonian in Hafiz, Dionysian is equal to the term "saqi" (cupbearer) and Apollonian is equal to "shahed" (laddie, beautiful) as "saqi" thematically connected with the intoxication of unity with the Origin and "shahed" referred to the beauty of emanations of the Origin .

#### **3-1 Theosophical terms**

"jalal" (dignity) and "jamal" (beauty) referring to Dionysian and Apollonian for the first term connected with direfulness of encountering with the origin and second one, referring to the beauty of emanations of it. Tragic balance that in Nietzsche is the balance between Dionysian and Apollonian in Hafiz is the summation of "saqi" and "shahed" and also "jalal" and "jamal" and also with some other of symbols that refer to Dionysian and Apollonian .

#### **3-2 Mythological terms**

The tragic balance also explained in Hafiz with mythological and cultural symbols. For example "Mithra" that is the Persian equal of Apollo in hafiz poems exists with the name "mehr" and many symbols of it and Dionysus although hasn't any equal in Persian mythology but hafiz with pointing to Indian and Arabic culture and some Dionysian symbols like "moon" refer to it.

#### **3-3 Criticizing the Sophism tradition**

Hafiz found the tragic condition and the individuality that connected with it, by criticizing the Sophism tradition that was altogether upon ebriety or sobriety, it means in the direction of finitude in God or asceticism and hypocrisy, or an insipid mixture of them. He represented a solution to remain in the tragic scene of being,

not infinitude but in contentedness that is resulting from libertinism, partake from the intoxication of presenting in the presence of being .

### 3-4 Rendi

This solution came from the libertines (Rendi) that was giving up the asceticism and hypocrisy and also finitude in God. It was upon contentedness and affirming of life in any condition. This affirming lead hafiz to tragic and its individuality and made him profound in it. So he changed the “shahed” with “mogbache” (Mog laddie) that is more referring to tragic condition and individuality. Because “shahed” referred to nature but “mogbache” didn’t refer to nature and considered individuality as Apollonian that should be balanced with Dionysian.

### 4- Conclusion

We research tragic balance in Hafiz poems with considering the meaning and construction of theme. We see how tragic are Paradox, Irony, amphibology, metaphor and some other figures of speech in Hafiz poems. The paradox in his poems is because of considering Dionysian and Apollonian in the same thing or condition. Amphibology and metaphor are also referring to theme and irony in his poems are because of his tragic condition and individuality that can’t be compared with the great power of affirming of the Origin.

### References

- Ghani, Qassim. (1999) *Discussion in Hafez's Thoughts*, Third Edition, Tehran, Hermes.
- Grimal, Pierre. (1977) *Culture of the Greek and Roman mythology*, Ahmad Bahmanesh, First edition, Tehran, Tehran University Press.
- Murray, Peter Durno. (1999) *Nietzsche's affirmation Morality: a Revaluation based in the Dionysian Word view*, New York, Walter De Gruyter.
- Nietzsche, Fredrich. (1972) *Fredrich Nietzsche Werke*, Herausgegeben von Karl Schlechta, München.
- Nietzsche, Friedrich. (2011) *The Legacy*, Book One, Manuchehr Asadi, First Printing, Abadan, Query Publishing.
- Porter, James. (2000) *The invention of Dionysus, an Essay on the Birth of Tragedy*, Stanford, Stanford Publishing.
- Qazvini, Mohammad, Ghani, Qassim. (1974) *Divan of Hafez*, first edition, Tehran, Elmi Publication.
- Safian, Mohammad Javad. (2017) *Remembrance by Heidegger and Nietzsche*, First edition of Tehran, Naghde Farhang.



University of Tabriz-Iran  
Quarterly Journal of  
*Philosophical Investigations*  
ISSN (print): 2251-7960 (online): 2423-4419  
Vol. 13/ Issue.26/ spring 2019

پژوهش‌های فلسفی

فصلنامه علمی-پژوهش

سال ۱۳ / شماره ۲۶ / بهار ۱۳۹۸

### معنای فردیت و تعادل تراژیک در اشعار حافظ

(نگرشی به اشعار حافظ از دیدگاه امر دیونیزیوسی و آپولونی در فلسفه هنر نیچه)

احمدعلی حیدری\*\*

دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه علامه طباطبائی (نویسنده مسئول)

علی عزیزیان

دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبائی

#### چکیده

تعادل تراژیک در فلسفه هنر نیچه عبارت از جمع و تعادل بین امر دیونیزیوسی و آپولونی است. امر دیونیزیوسی نیرو و میل به یگانگی با امر خاستگاهی و آری‌گویی به آن و امر آپولونی همین آری‌گویی در قالب زندگی است. حرکت به سمت یکی شدن یا اراده خاستگاهی به نحو دیونیزیوسی در شعر حافظ و سنت عرفانی همان حالت سکر عارفانه است که با نماد می و ساقی معین می‌شود. به نحو سنتی در عرفان حرکت به سمت یکی شدن با امر خاستگاهی و فنای در آن همواره ارزش مطلق است، اما امر تراژیک با این متفاوت است. امر تراژیک ضمن حفظ این میل، امر خاستگاهی را در تجلیات آن یعنی در طبیعت و زندگی و فردیت نیز جویا می‌شود. تعادل تراژیک را باید آری‌گویی به تمام ابعاد هستی دانست که این امر در شعر حافظ معادل «رضا» و حاصل «رندی» است. حافظ بر خلاف سنت عرفانی که یکسره سکری یا صحوی یعنی در جهت فنای در خدا یا زهد ریایی یا آمیزه‌ای بیروح از آنها قرار داشت راه حلی برای ماندن در عرصه تراژیک هستی ارائه داد تا نه در فنا، بلکه در رضا بر اساس «رندی»، از سرمستی حضور وجود بهره گیرد.

**واژگان کلیدی:** امر تراژیک، امر دیونیزیوسی، امر آپولونی، حافظ، رندی

\* تاریخ وصول: ۹۷/۹/۱۶

تأیید نهایی: ۹۷/۱۲/۱۳

برگرفته از پایان نامه دکتری: بررسی امر دیونیزیوسی و آپولونی در ساختار تراژدی و ارتباط آنها با آری‌گویی به زندگی در فلسفه نیچه با تأمل در اشعار حافظ، تاریخ ارائه طرح پایان نامه ۹۵/۱۱/۱۲، استاد راهنما: احمدعلی حیدری، دانشگاه: علامه طباطبائی

\*\* E-mail: aaheydari@atu.ac.ir

## مقدمه

دیونیزوسی و آپولونی اصطلاحاتی در فلسفه هنر نیچه هستند که از اساطیر یونانی اخذ شده‌اند. اینها در اصطلاح نیچه نیروهای اصلی هنر هستند که هرگونه هنری در پرتو آنها به وجود می‌آید. دیونیزوسی به طور خلاصه سرمستی حاصل از رها شدن نیروهای تأییدگر امر خاستگاهی، و آپولونی همین تأیید در قالب طبیعت و فردیت در پوشش خیال زیباست. دیونیزوسی، جستجوی امر خاستگاهی در تمام هستی می‌باشد و یکی شدن با هم و غرقه شدن در موج یگانگی که همان آری‌گویی اراده به خویش است و آپولونی محدود کردن اراده به حدود و تناسب درونی و زیبایی و نقابی بر در هم پیچیدگی و وحدت بی‌قانون همه چیز است و آری‌گویی اراده به خود در قالب فرد. نیچه تراژدی و نیز امر تراژیک را حاصل تعادل این دو امر<sup>۱</sup> در نوعی افراط دیونیزوسی منجر به امر آپولونی می‌داند. یعنی افراط در جستجوی خاستگاه و سپس برخورد با دهشت هستی و سپس یافتن پوشش زیبا برای آن (نیچه، ۱۳۷۷: ۳۳). تحقق تراژیک امری بسیار نادر و در عین حال بسیار گرانبه‌است. وقتی این تعادل ناب رخ می‌دهد امری اتفاق افتاده که تا قرن‌ها فرهنگ بومی و جهانی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. به نحوی که نیچه ارجاع به امر تراژیک به معنای ناب آن یعنی بازسازی دوباره آن را راه‌حل احیای فرهنگ و رسیدن به اوج تعالی و درخشش آن می‌داند<sup>۲</sup> (همان: ۱۴۲). سنت عرفان اسلامی همواره در جستجوی این تعادل بوده است ولی تحقق واقعی آن به جهاتی که مختصراً بیان خواهیم کرد، تنها در حافظ رخ داده است و ما به جهات مختلف آن در ادامه خواهیم پرداخت.

البته پیداست که در این مقاله در پی تطبیق بین نیچه و حافظ نیستیم. هدف این مقاله آنطور که در عنوان آن نیز آمده است بررسی اشعار حافظ به عنوان یک اثر هنری تراژیک از منظر فلسفه هنر نیچه است که امر دیونیزوسی و آپولونی لوازم اصلی آن هستند. همچنین بیان امر تراژیک در حافظ و فردیت مورد نظر او به هیچ عنوان متناظر نیست با آنچه نیچه درباره فردیت و امر تراژیک متأثر از مرگ خدا گفته است. این موارد نه تنها در حافظ مطرح نیست، بلکه به عکس حافظ معشوق الهی را همواره در نظر دارد. با این حال همه این مسائل مانع از این نیست که امر تراژیک را در حافظ جستجو نکنیم؛ زیرا امر تراژیک تنها در نیچه حضور و ظهور ندارد و نیچه خود اذعان دارد که امر تراژیک نزد او متفاوت است با آنچه در یونان محقق بوده است و در همان یونان نیز تراژدیهای آشیل با سوفوکل را متفاوت می‌داند (نیچه، ۱۳۹۰: ۱۰۳). نیچه با اینکه شباهت تراژیک خود را با هم‌عصران خود از جمله داستایفسکی دریافته است<sup>۳</sup> (Nietzsche, 1887: 800)، بی‌گمان تفاوت‌های خود را با ایشان نیز نیک می‌داند و می‌شناسد. در این میان حافظ را نیز نباید مستثنی کرد، هر چند نیچه شعری بسیار زیبا و عمیق در ستایش او سروده است و بدین وسیله به وجود امر تراژیک در اشعار حافظ به زبان شعر اشاره کرده است<sup>۴</sup>، اما بی‌گمان مانند مورد داستایفسکی تفاوت‌های خود با او را نیز در نظر داشته است.

مبنای استدلال در این مقاله ابتدا توضیح اصطلاحات شعر حافظ بر اساس امر دیونیزوسی و آپولونی‌ست. به این ترتیب که اصطلاح «ساقی» به دلیل ایجاد سرمستی، یکی شدن با امر خاستگاهی و نیز سنت عرفانی موجود بر این اساس، معادل امر دیونیزوسی است. فرد در این حالت هرگونه فردیتی را از دست می‌دهد. «شاهد» نیز نماد امر آپولونی به جهت اشاره به زیبایی‌ست. این زیبایی به این جهت آپولونی‌ست که زیبایی مستقل از امر خاستگاهی نیست و در شعر حافظ نیز همواره به همراه آن آمده است.<sup>۲</sup> جلوه‌های طبیعت در درجه اول در شعر حافظ تا جایی که نماینده امر خاستگاهی هستند چنین جایگاهی دارند.

همچنین اصطلاحات عرفانی «جلال» و «جمال» در اندیشه حافظ که از یک سو دهشت روبرو شدن با امر خاستگاهی و از سوی دیگر نمود زیبایی یعنی وجه غیر مستقیم اراده خاستگاهی است، می‌توانند معادل امر دیونیزوسی و آپولونی قلمداد گردند. تعادل تراژیک که بر اساس فلسفه هنر نیچه تعادل دو امر دیونیزوسی و آپولونی‌ست، بر اساس این دو اصطلاح عرفانی و نیز دو مفهوم «شاهد» و «ساقی» که معیّتی صریح یا مضمّر دارند با توسل به اسطوره‌های مختلف فرهنگی و دینی توسط حافظ بیان شده است. فردیت مورد نظر حافظ در این تعادل تراژیک محقق می‌شود زیرا افراط دیونیزوسی در آن منجر به از بین رفتن فردیت نمی‌شود و حتی خود فردیت جایگاه آپولونی پیدا می‌کند. این تعادل یعنی تعادل تراژیک، با کنایات و اشارات و بیان دوپهلوی و ظرافت خاصی بیان شده است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. حافظ برای حفظ فردیت خود در عرصه تراژیک یعنی برای اینکه به عنوان امر آپولونی با امر دیونیزوسی به تعادل برسد، راه حل رضا را بر اساس شیوه رندی بکار برد تا بجای فنا در امر خاستگاهی یا همان امر دیونیزوسی که نابودی فردیت است، به حالتی از تعادل دست یابد که می‌توان آن را وضعیت تراژیک خواند. این امر با سنت عرفانی پیش از حافظ که رضا را بر اساس فنا و در ادامه آن درک می‌کرد، متفاوت است. همین تعادل به معنای حضور فردیت نزد امر خاستگاهی موجب ایجاد صنایع بدیع در حافظ شده است. به این ترتیب که پارادوکس که متناقض نماست حاصل در نظر گرفتن هر دو وضعیت دیونیزوسی و آپولونی‌ست و ایهام و استعاره و اشعار ملمع نیز برای حافظ چنین کارایی دارند و در نهایت طنز نیز بخاطر حالت ویژه حضور در محضر امر خاستگاهی در حافظ معنی می‌شود. در نهایت مختصری نیز از تفسیرپذیری شعر حافظ بر اساس امر تراژیک و فردیت موجود در آن بیان می‌کنیم.

### ۱- آپولونی و دیونیزوسی در شعر حافظ

دیونیزوس الاهی شراب و سرمستی ناشی از رها کردن نیروهای تأییدگر امر خاستگاهی به نحو مستقیم است (نیچه، ۱۳۷۷: ۲۵) و در شعر حافظ همانقدر جریان دارد که کلمه شراب و می و مستی و ساقی و غیره در آن حضور دارد و هیچ نیاز به هیچگونه بحث باقی نمی‌گذارد. مگر اینکه چنان خام اندیش باشیم که گمان کنیم که منظور حافظ صرفاً خوردن می به نحو واقعی است و می برای او مجاز شاعرانه نیست. برای چنین مخاطبی حافظ چیز زیادی برای گفتن ندارد. نیچه نیز در شعری که برای حافظ سروده، ما را از چنین گمانی منع می‌کند

و باز می‌دارد.<sup>۶</sup> شراب و می، انگیزش و تأیید امر خاستگاهی‌ست و ساقی همان دیونیزوس است یعنی الهه شراب و در فرهنگ عرفان اسلامی ساقی همان خداست. می عشق الهی‌ست (یعنی خود امر خاستگاهی که در فلسفه نیچه اراده است) و ساقی آن خداست. این بیان منافاتی با بیان اسطوره‌ای ندارد، بلکه بیان مختلف یک چیز است. چنانکه حافظ نیز از هر دو بیان اسطوره‌ای و دینی استفاده می‌کند:

گفتم صنم پرست شو با صد نشین      گفتا به کوی عشق هم این و هم آن کند<sup>۷</sup>

(غ/۱۹۸/ب۴)

آپولون در شکل اسطوره‌ای برای حافظ ملموس‌تر از دیونیزوس بیان شده است و گاه به اسم مهر و اشارات مربوط به آن از جمله کله‌گوشه و خورشید آورده شده است که اشاره مستقیم به مهر یا همان میترا، یعنی خدای مشهور خورشید دارد که معادل ایرانی همان آپولون است. اگر سؤال شود که در این صورت چرا دیونیزوس چنین اشارات مستقیم به نحو اسطوره‌ای در شعر حافظ ندارد؟ باید گفت که دلیل آن این است که دیونیزوس در فرهنگ باستانی ایرانی همواره مطرود بوده و فرهنگ ایرانی درست مانند فرهنگ یونانی، یک فرهنگ از اساس آپولونی است که دیونیزوس در آن همواره طرد شده است و حتی در برابر آن قرار گرفته است.<sup>۸</sup> تازه در عرفان است که دیونیزوس مجال حضور و تنفس در فضای فرهنگی ما می‌یابد. حافظ با اشاره به کلیله و دمنه که برخاسته از فرهنگ دیونیزوسی هندی‌ست و اشارات دیگر با ظرافت و احتیاط به این اسطوره اشاره می‌کند.<sup>۹</sup> لازم به توضیح است که بیان اسطوره‌ها توسط حافظ به این معنا نیست که حافظ آنها را مانند هولدرلین و نیچه در تشریح هنر و یا عرفان به کار می‌گیرد. حافظ بیشتر از سر رندی و مرام ملامتی ممکن است سراغ اسطوره رفته باشد تا بار ملامت بت پرستی را بکشد و مقصود خود را در پس آن پنهان دارد. حافظ دریافته که منظور نظر او با این اسطوره‌ها قرابت دارد و آنها را مثل داستانها و اساطیر دینی بکار گرفته تا منظور خود را هم بیان دارد و هم پنهان کند.

ویژگی مهم آپولون جمال و زیبایی‌ست و نماد آن درخشش زیبای خورشید است و تمام اشارات مربوط به خال و خط و پسر و شاهد و یوسف در شعر حافظ به آن اشاره دارد. در اینجا هم باید حافظ را از اتهام شاهدبازی با کمال تأسف از اینکه برخی ممکن است او را به آن متهم کنند، دور و منزّه بدانیم. البته شعر حافظ به گونه‌ای است که خود حالت پوشاننده حقیقت دارد و تعمداً خواننده را به غلط می‌اندازد و این حالت پوشانندگی خود از ویژگی‌های آپولونی شعر حافظ است. که این ویژگی را توضیح خواهیم داد.

آپولون را در فرهنگ عرفان اسلامی باید همان صفت جمال خداوند دانست که در برابر صفت جلال (دهشت مواجهه با اراده خاستگاهی) قرار می‌گیرد و آن را می‌پوشاند و حافظ با عبارات زلف و خال و خط به این پوشانندگی در عین زیبایی اشاره دارد. اما دیونیزوسی به وسیله مستی خود، مستقیماً سراغ جلال و ظهور مستقیم خداوند می‌رود. حالات دیونیزوسی وقتی به حالت افراط می‌رسد فرد خود را با خداوند یکی می‌بیند و

انالحق می‌گوید. چنانکه در مورد منصور گفته می‌شود. در مورد منصور باید به نمادهای دیگر دیونیزوسی از جمله یکی شدن با امرخاستگاهی با استعاره باد و خاک و آب و آتش اشاره کنیم که در تذکره الاولیاء عطار به نحوه تبدیل شدن منصور به این عناصر بعد از مرگ اشاره دارد. نیچه تبدیل شدن به عناصر اولیه را یک ویژگی دیونیزوسی می‌داند. (همان، ۳۷) همچنین کتاب تذکره‌الاولیاء دارای این ویژگی دیونیزوسی است که در آن در مواردی حیوانات تکلم می‌کنند که همانند انسان هستند، اما بارزترین ویژگی دیونیزوسی منصور همان انالحق است که به هیچ روی اشاره به فردیت خود منصور نیست. (تأیید فردیت، آپولونی‌ست) بلکه امرخاستگاهی از زبان منصور به سخن درآمده و به اصطلاح راز نهانی را فاش می‌کند.<sup>۱۰</sup> این عمل، یعنی افشای راز از نظر حافظ مذموم است زیرا چنانکه گفتیم حافظ به دنبال تعادل تراژیک است یعنی پوشاندن، نه افراط دیونیزوسی و آشکار کردن:

چو منصور از مراد آنا که بردارند بر دارند  
بدین درگاه حافظ را چو می‌خوانند می‌راندند

(غ/۱۹۴/ب۷)

یا:

گفت آن یار که گوشت سردار بلند  
جرش این بود که اسرار هویدامی کرد

(غ/۱۴۳/ب۸)

و خطاب به امر آپولونی که از منشأ خود جدا شده می‌گوید:

الای یوسف مصری که کردت سلطنت مغرور  
پدر را بازگویی آخر کجا شد مهر فرزندی<sup>۱۱</sup>

(غ/۴۴۰/ب۴)

## ۲- بیان اسطوره‌ای و عرفانی تعادل تراژیک در شعر حافظ

### ۱-۲ حافظ منتقد سنت عرفانی

تمام فرهنگ عرفانی موجود پیش از حافظ یا یکسره دیونیزوسی یا تعادلی مصنوعی با آپولون است که تمایلی تام به امر آپولونی دارد. حافظ با کلمه‌ی صوفی به این سنت اشاره می‌کند و آن را همواره تقبیح و شماتت می‌کند و یا آنان را دعوت به تعادل می‌کند و می‌گوید:

صوفی ارباده به اندازه خوردنوش باد  
ورنه اندیشه این کار فراموش باد<sup>۱۲</sup>

(غ/۱۰۵/ب۱)

در مورد صوفی باید بدانیم که منظور حافظ، هم افرادی مانند منصور است که بی‌ریا و صادقانه دست به آن افراط زده‌اند و هم متظاهرين هم عصر حافظ هستند که ادعای ریایی دارند و چیزی جز زهد خشک درک



نمی‌کنند. در این مورد یعنی ارجاع کلمه صوفی باید مسئله مهمی را در نظر بگیریم و آن این است که حافظ برای فرار از فضای ریایی موجود صوفی‌گری عصر خود که تظاهر به زهد و دنیاگریزی داشت، خود را مربوط و متعلق به فرقه‌ی ملامتیان و قلندریان<sup>۱۳</sup> می‌دانست و همین امر زمینه رخداد تراژدیک در حافظ گردید؛ زیرا این امر مانع افراط دیونیزوسی نیز می‌باشد، اما این مرام قلندری و ملامتی که حافظ آن را ذیل کلمه «رند» آورده در واقع پوششی است برای امر دیونیزوسی که هم آن را می‌پوشاند و هم حفظ می‌کند.<sup>۱۴</sup> به همین دلیل است که «حافظ»<sup>۱۵</sup> رندی را در برابر زهد و ریا قرار می‌دهد. بر این اساس حافظ موجودیت نفسانی خود را گدا و خادم وجود اصلی و ازلی و خاستگاهی خود کرده است و به همین جهت امر خاستگاهی در او جلوه زیبا و شاهد یافته است. در صورتی که اگر به نفس خود به عنوان فردیت می‌پرداخت خود آن رقیب (مراقب و مانع) دیو سیرتی می‌شد و تا از میان بر نخیزد مانع جلوه زیبای امر خاستگاهی‌ست.

## ۲-۲ فردیت تراژدیک

حافظ با اتخاذ روش رندی و قلندری که بیان شد به این رسید که با وجود اینکه خودخواهی منفعت‌طلبانه را به هر نحوی رها می‌کند فردیت را حفظ کند و اتفاقاً فنا شدن و وصال را از مظاهر همین منفعت‌طلبی می‌دانست که باید کنار گذاشت. در واقع مقام رضا را بالاتر از وصال می‌دانست. هر چند وصال در مقام خود از عمر جاودان و هر چیز دیگر بهتر بود.

فراق و وصل چه باشد رضای دوست طلب  
که حیف باشد از او غیر او تمنای

(غ/۴۹۱/ب/۹)

به این ترتیب خودخواهی حافظ تبدیل به خودخواهی امر خاستگاهی شد. عشق او به خود همان عشقی شد که حافظ در مقام رضا بازتاب دهنده آن شد. از اینجاست که حافظ از شاهد به عنوان پسرکی معصوم و طفل یاد می‌کند و دلیل طفل بودن آن این است که چنانکه بیان شد، مولودی تازه است و در سلوک عارفانه حافظ متولد شده است.

دلبرم شاه و طفل است و به بازی روزی  
بکش زارم و در شرع نباشد کنش

(غ/۲۸۹/ب/۲)

و:

کر آن شیرین پسر خونم بریزد  
دلا چون شیر مادر کن حلالش

(غ/۲۷۹/ب/۷)

به این ترتیب با مطرح شدن فردیت به عنوان امر آپولونی، طبیعت به عنوان امر آپولونی<sup>۱۶</sup> برای او شاهد عهد شباب می‌گردد و هرچند به دنبال این وجهه از امر آپولونی نیز می‌رود اما دیگر در برقراری رابطه با آن موفق نیست:

از سرمستی دگر باشد عهد شباب  
رحمتی می‌خواستم لیکن طلاق افتاده بود

(غ ۲۱۲/ب ۲)

حافظ چنان پخته شده که می‌تواند عشق امر خاستگاهی را بجای طبیعت در فردیت خود بیابد. و بجای اینکه نظاره‌گر عشق در آینه جهان باشد، او را به شکل فردیت خود مجسم کند. یعنی جلوه تازه برای اراده خاستگاهی پیدا می‌کند. بنابراین طبیعت در دوران پختگی شاهد عهد شباب است و مغیچه را جایگزین شاهد می‌کند. این مغیچه، چون مربوط به خرابات یعنی امر خاستگاهی‌ست، نشان می‌دهد از شاهد که نسبت به میخانه و خرابات بیگانه و الحاقی‌ست، مفهومی پخته‌تر را دلالت می‌کند.

شاهد عهد شباب آمده بودش به خواب  
باز به سیرانه سرعاشق و دیوانه شد  
منجی‌ای می‌گذشت را هنر دین و دل  
در پی آن آشنای همه بجای شد

(غ ۱۷۰/ب ۳ و ۴)

و:

رواق عهد شباب است دگر بتان را  
می‌رسد مژده گل بلبل خوش احسان را  
گر چنین جلوه کند منجی‌باده فروش  
خاکروب در میخانه کنم مرغان را

(غ ۹/ب ۳ و ۱)

و غزل عارفانه مشهوری با مطلع زیر که به نحو دقیق به این مسئله در آن پرداخته است:

دوش رقم به در میکده خواب آلوده  
خرقه‌تروان و سجاده شراب آلوده  
آمد افسوس کنان منجی‌باده فروش  
گفت بیدار شو ای ره رو خواب آلوده<sup>۱۷</sup>

(غ ۴۲۳/ب ۱ و ۲)

و غزل عارفانه مشهور با این مطلع:

ساملول طلب جام جم از مای کرد / آنچه خود داشت ز بیکانه تمنای کرد

(غ ۱۴۳/ب ۱)

حافظ در قلب خود فردیت اصلی خود را یافته است و دیگر به جهان نیازی ندارد و این مضمون را در اشعار بسیاری تکرار کرده است:

خلوت گزیده را به تماشا چه حاجت است / چون کوی دوست هست به صحرا چه حاجت است

(غ ۳۳/ب ۱)

۳-۲ حافظ علیه توبه

همچنین حافظ مفهوم توبه را مذموم می‌دارد. زیرا این حالت رجوع در حافظ، بازگشت از امر آپولونی (فردیت) به امر دیونیزوسی (فنا) نیست. مسئله این است که حافظ قرار نیست خود را به وسیله امر دیونیزوسی در امر خاستگاهی فانی کند. بلکه هر چه هست به امر خاستگاهی می‌سپارد و سپس برای بازتاب تجلی عشق (اراده) در فردیت خود که حالت ضعیف همان اراده خاستگاهی است به وسیله ملامت‌کشی و رضای خود عمل می‌کند و فردیت خود را نیز حفظ می‌کند و از همین روست که «حافظ» است. اما توبه کاران و زهدفروشان که اساس کار خود را فنا یا ریا قرار داده‌اند از رندی چیزی نمی‌فهمند.

توبه زهدفروشان کران جان بگذشت / وقت رندی و طرب کردن زندان پیداست

(غ ۲۰/ب ۲)

همچنین چون فردیت حافظ، اساس توبه را بوسیله بازتاب امر دیونیزوسی در فردیت خود که عموماً آن را با «جام» یا «جام جم» معرفی می‌کند به عرصه تردید رانده است می‌گوید:

اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود / بین که جام ز جایی چه طرفه اش بگشت

(غ ۲۵/ب ۲)

۴-۲ رضا یا آری گویی تراژیک

در حالی که تمام سنت عرفانی پیش از حافظ، راه رسیدن به حالت جلا و انعکاس را زهد و توبه می‌دانستند، حافظ آن را در رضا یافته است. تفاوت ظریف آن این است که زهد حالت ترک دنیا و توبه در کنار آن فانی کردن تمام فردیت است. اما رضا حالتی است که با رهبانیت متفاوت است و در این حالت فرد، فردیت خود را حفظ می‌کند و تنها حالت منفعت‌طلبی هوای نفس را و در یک کلام تنها سوژه (نفس) را کنار گذاشته است، نه زندگی را.

## رضابه داده‌ده وز جین کره بکشای

## که بر من و تو در اختیار نکشاد دست

(غ/۳۷/۸)

حافظ هیچگاه قصد پشت کردن به زندگی و طبیعت را ندارد و برای او همیشه شاهد عهد شباب است ولی فردیت که با نام مغیبه معرفی می‌کند جایگاه بالاتری می‌یابد. آنچه به حافظ مربوط است حفظ خود در مقام رضاست تا حجاب و حائل خود نباشد و این عمل حفظ است که رضا را مقام کرده است.<sup>۱۸</sup>

بسیار که با تنف میخیزد دوش با من گفت که در مقام رضاباش و از قضا مگریز

میان عاشق و مشوق بیچ حائل نیست تو خود حجاب خودی حافظ از میان بر خیز<sup>۱۹</sup>

(غ/۲۶۶/۸ و ۷)

همچنین رضا در سنت عرفانی وجود داشته و نباید تصور شود که ما می‌خواهیم بگوییم مبتکر آن حافظ است. آنچه در حافظ تفاوت دارد حفظ فردیت در این حال است. او سنت عرفانی را منتقدانه در نظر می‌گیرد زیرا پایه و اساس آن زهد و فناست. به این ترتیب در سنت عرفانی پیش از حافظ، رضا بر پایه فنا و زهد قرار داشت و با آن معنا می‌یافت ولی حافظ آن را بر پایه رندی معنا کرد. به این ترتیب می‌توان گفت: در سنت عرفانی فنا بالاترین هدف و مرتبه است اگرچه به لفظ رضا را بالاتر قرار دهند. زیرا رضا در ادامه فنا بوده است. نزد حافظ این مقام رضا نوعی رندی است که با حفظ فردیت همراه است و همین امر چنانکه توضیح دادیم او را از سنت دیونیزیوسی جدا کرده است و باعث شده است که تراژیک باشد. به این ترتیب در حافظ است که رضا معنای واقعی خود را پیدا می‌کند.<sup>۲۰</sup>

بر مابسی کمان ملامت کشیده اند

تا کار خود ز ابروی جانان کشاده ایم<sup>۲۱</sup>

(غ/۳۶۴/۲)

رضا هم از جانب دوست است و هم از جانب حافظ. رضای حافظ همان ملامت‌کشی و رندی است در حالی که رضای دوست تأیید از طرف دوست یا همان امر خاستگاهی است. نزد نیچه نیز تأیید اراده از طرفی و پذیرش سرنوشت و میل به بازگشت جاودان همان،<sup>۲۲</sup> از طرف فرد، آری‌گویی دو جانبه است. آری‌گویی را باید اساس امر دیونیزیوسی و آپولونی و در نتیجه امر تراژیک دانست (نه نتیجه آن). امر دیونیزیوسی همان آری‌گویی اراده یا به زبان حافظ عشق است و امر آپولونی آری‌گویی فرد یا همان رضا و ملامت‌کشی است و امر تراژیک هر دو بدون اینکه تعارضی پیش آید.

مرا به بند تو دوران چرخ راضی کرد

ولی چه سود که سر رشته در رضای تو بست

(غ ۳۴/ب ۴)

## ۲-۵ تطبیق اصطلاحات عرفانی جلال و جمال، و سُکر و صَحْو، با دیونیزوسی و آپولونی

در فرهنگ عرفان اسلامی همچنین، صفت جلال خداوند در تقابل با صفت جمال قرار می‌گیرد و راه حل برخورد با صفت جلال و پذیرش و مشاهده آن سُکر عارفانه است. در واقع وجه جلالی توجه امرخاستگاهی به خود و بی‌توجهی به عالم و نیز فردیت است. عشق او در اصل متعلق به خود است و به ذات خود.

که بند طرف وصل از سن شاهی

که با خود عشق باز و جاودانه

(غ ۴۲۸/ب ۷)

در برابر سُکر اصطلاح صَحْو وجود دارد که به معنای هوشیاری می‌باشد. سُکر را (در بیان اسطوره‌ای) معادل امر دیونیزوسی و صَحْو معادل امر آپولونی است که اولی به صفت جلال به جهت روبرو شدن با دهشت و عظمت امر خاستگاهی و خطر از دست دادن فردیت و زندگی و دومی به صفت جمال به جهت بازتاب زیبای امر خاستگاهی مشغول است. فردیت حافظ در رندی که از حالات رضا است قرار دارد. در این حال و جایگاه حافظ می‌تواند جلال خداوند را در وجه جمال که فردیت خود حافظ است ببیند و آنها را از هم جدا نکند. زیبایی اصلی متعلق به قلب عارف است که از زنگار پاک شده و بازتاب دهنده عشق یار به خود است. پاک کردن این زنگار چنانکه توضیح دادیم نه از راه زهد بلکه از راه رندی است. در واقع، چون زهد به زندگی پشت می‌کند توان تعادل ندارد. به این ترتیب آن بت و طفل و شاهد همان ساقی‌ست که در حال رضای واقعی (رندی) بر بنده متجلی می‌شود. این بازتاب می‌تواند در حکم باز خرید تمام دور افتادگی طبیعت و توجیه وجود آن نیز باشد.

بعد از این روی من و آینه وصف جمال

که در آنجا خبر از جلوه ذاتم دادند

(غ ۱۸۳/ب ۴)

## ۲-۶ تحصیل وجود

حالت رندی و رضا ودیعه‌ای ازلی و تحصیل کردنی نمی‌باشد. یعنی به اراده آزاد و عمل آن مربوط نیست. در اصل عنایتی از طرف امر خاستگاهی می‌باشد که می‌خواهد فرد را تأیید کند و تنها عمل ممکن از طرف فرد رضاست که آن هم در اصل عمل نیست، بلکه انفعال محض نسبت به امر خاستگاهی است. این حالت انفعال نیز از ویژگی‌های امر تراژدیک است که نیچه در کتاب *زایش تراژدی* با مطرح کردن هملت و حالات انفعالی او آن را توضیح می‌دهد (همان: ۶۰).

## قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشد

## ما که ز ندیم و کدویر مغان ما را بس

(غ/۲۶۸/ب۳)

باید دقت شود که این نوع رندی و تسلیم و رضا در واقع در برابر آن چیز است که امروزه فردیت یا همان سوپراکتیویته دانسته می‌شود که اساس آن منفعت طلبی است. فردیت مورد نظر حافظ همان رضا و تسلیم است و هیچ عملی را سوپراکتیو و حاصل عمل خود نمی‌شمارد. بلکه همه جا اراده خاستگاهی حاکم است. عمل مربوط به حافظ، ملامت کشیدن است که در واقع همان مبارزه با نفس یعنی مبارزه با همین سوژه منفعت طلب است. به این ترتیب ماندن در عرصه وجود چیزی بلاواسطه و سهل نیست که هر کس به آن دسترسی داشته باشد و حاصل مجاهدت بسیار است:

## رحو منزل عشقم وز سرمد مردم

## تا به اقلیم وجود این همه راه آمده ایم

(غ/۳۶۶/ب۲)

### ۲-۷ بیان اسطوره‌ای تعادل تراژیک در حافظ

علاوه بر بیان مربوط به سنت عرفانی که بیان شد، بیان اسطوره‌ای تعادل نیز به اشکال مختلف در اشعار حافظ حضور دارد. چه اسطوره‌ها و داستان‌های مذهبی متعلق به قرآن و تورات و چه اعتقادات مربوط به اساطیر، اما در بیان همگی اینها منظور بیان تعادل تراژیک بین امر دیونیزوسی و آپولونی است. حافظ در بیان اسطوره‌ای رسیدن به امر آپولونی از امر دیونیزوسی، اشارات اسطوره‌ای بسیاری را بکار می‌گیرد که تشریح کامل آن به جایگاه جداگانه نیازمند است. اما به عنوان مثال چند نمونه اعم از اسطوره‌های دینی و جز آن می‌آوریم:

## یارب این آتش که در جان من است

## سرو کن ز آن سان که کردی بر حلیل

(غ/۳۰۸/ب۴)

آتش درون همان شور و شوق و مستی عارفانه است و حافظ از داستان ابراهیم(ع) برای بیان تعادل یعنی سرد شدن آن استفاده می‌کند و نمی‌گوید من را با آن بسوزان.

و:

## شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود

## شمری از مطلقه خون سیاوش باد

(غ/۱۰۵/ب۴)

سیاوش نماد آپولون و شاه ترکان دیونیزوس است (بر اساس فرهنگشان)<sup>۳۳</sup> و از آنجا که امر دیونیزوسی امر آپولونی را به سعایت مدعیان و نمانان کشت، چیزی عکس داستان شنبه در کلیله و دمنه است. سوگ سیاوش را نیز در فرهنگ ما به همین صورت باید فهمید.

و:

ز هر که طرف کلج نهاد و تند نشست  
کلاه داری و آیین سروری داند

(غ/۱۷۷/ب۲)

میترا به نحو اسطوره‌ای دارای کلاهی می‌باشد که انتهای آن کج و شبیه به شب کلاه است. تند نشستن هم اشاره به نشستن میترا روی گاو برای عمل ذبح است. در این بیت حافظ می‌گوید: میترا به تنهایی نباید سرور باشد بلکه باید در خدمت دیونیزوس باشد و بر این اساس سنت زاهدانه را نقد می‌کند.

و:

جهان فانی و باقی فدای شاهد و ساقی  
که سلطانی عالم را طفیل عشق مسدود

(غ/۳۵۴/ب۵)

شاهد و ساقی چنانکه بیان شد نماد آپولون و دیونیزوس هستند. اما در این بیت حافظ هر دو را که از جهان فانی و باقی برترند حاصل عشق می‌داند و هر دو را با هم آورده و حاصل عشق، یعنی امر خاستگاهی و طفیل و بسته آن می‌داند.

و:

قلع بر خیالی ز تو بودیم چو حافظ  
یارب چه کداهت و شانان (بجایزه) نهادیم

(غ/۳۷۱/ب۸)

چون آپولونی بودیم به خیال بسنده کرده بودیم اما نهاد شاهانه (یا بیگانه) ما دیونیزوسی بود. و گدا همتی ما را به او رساند.

دردم کرد ستم‌هاست خدایا پسند  
که مکدر شود آئینه مهر آئینم

(غ/۳۵۵/ب۹)

این تنها بی‌تی است که حافظ صراحتاً و بی‌پرده از مهر آئینی خود سخن می‌گوید. اما این آئین که در اصل زاهدانه است حافظ را مکدر کرده است و دلیل آن این است که جایگاه درست آن رعایت نمی‌شود و گرد ستم را به دل حافظ نشانده است زیرا عدالت تنها تراژیک است. (ستم در برابر عدل و تعادل) و در ترکیبی از اصطلاحات عرفانی و اسطوره‌ای می‌گوید:

حجاب دیده ادراک شد شعاع جمال  
یا و خر که خورشید را منور کن

(غ/۳۹۷/ب۹)

خورشید نماد میتراست و حافظ در اینجا صراحتاً نمادهای اسطوره‌ای و عرفانی را معادل کرده و جمال را معادل خورشید که نماد میتراست و چنانکه بیان شد معادل آپولون در اساطیر ایرانی قرار داده است. در این بیت نیز آپولون همچون مانعی معرفی شده است که ادعای روشنائی دارد اما روشنائی اصلی بازتاب امر خاستگاهی‌ست.

### ۳. بررسی تعادل تراژیک در ساختار و مضمون شعر حافظ ۳-۱ پارادوکس در شعر حافظ

نخست به جهت اهمیت و جایگاه ویژه، به مفهوم پارادوکس در شعر حافظ می‌پردازیم. پارادوکس گفتار ظاهراً متناقض است که به وحدتی تراژیک رسیده است. یعنی در شناخت ریشه پارادوکس که چرا در اصل متناقض نیست و متناقض نماند همان رابطه رسیدن از امر دیونیزوسی به امر آپولونی را باید جستجو کنیم که توضیح داده شد. مثلاً وقتی حافظ، گدایی در جانان را سلطنت می‌داند، با گدایی، پادشاهی و اوج شکوه اراده را در خود می‌پوشاند. زیرا اظهار سلطنت یکی شدن با خاستگاه است و باعث از بین رفتن فردیت خواهد شد. به عبارت دیگر تسلیم خود به اراده را نه یکی شدن دیونیزوسی با آن و فریاد سلطنت و انالحق گفتن، بلکه با ملامت خود و پذیرش گدایی سلطنت امر دیونیزوسی را در خود نشان می‌دهم و می‌گوییم من گدا هستم؛ زیرا سلطانی در من است که او در من حکومت می‌کند و من هم گدای او هستم. این امر در اصل تراژیک است.

گدایی در جانان به سلطنت مفروش  
کسی ز سایه این در به آفتاب رود!

(غ ۲۲۱/ب ۵)

و یا:

غلام نرگس مست تو تاجدارانند  
خراب باده مست تو همشارانند

(غ ۱۹۵/ب ۱)

و بسیاری از این دست. و یا در شعر:

در اندرون من خسته دل ندانم کیمت  
که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

(غ ۲۲/ب ۳)

ظاهراً خموش بودن و فغان کردن با هم در تضاد هستند؛ اما چنانکه روشن است یک شخصیت دیونیزوسی وجود دارد که در فغان و فریاد است اما من خموشم و آن را می‌پوشاند. ازین دست شعر فراوان در غزلیات حافظ وجود دارد.



دسته دیگر تناقضات ظاهری در مفاهیم است. مثلاً جایی زاهد را به شدت سرزنش می‌کند و جای دیگر زهد را به عنوان پوشش بکار می‌برد. یا جایی غم خوب است و جایی از غصه نجاتش می‌دهند. تمامی این نوع تناقض نماها نیز به همین امر دیونیزیوسی و آپولونی و رابطه ظریف آنها مربوط می‌شود. چنانکه بیان شد زهد اگر به معنای آپولونی و برای پوشاندن امر دیونیزیوسی قرار گیرد خوب است ولی به شکلی که در برابر امر دیونیزیوسی قرار گیرد مذموم است.

من این مقع دیرینه بر آن دارم      که زیر خرقه کشم می کسی بمان نبرد<sup>۲۴</sup>

(غ/۷ب/۲)

و:

خرقه زهد و جام می که چه زده در خور بهند      این همه نقش می زخم از بهت رضای تو<sup>۲۵</sup>

(غ/۴۱۱ب/۵)

### ۳-۲ طنز تراژدیک در شعر حافظ

طنز در بیان حافظ نیز ناشی از تعادل تراژدیک در اوست و آن را باید طنز تراژدیک نامید. موقعیت من آپولونی که حافظ به عنوان رند آن را در عرصه تراژدیک هستی نگه می‌دارد در آن عرصه طنز آلود است و این واژه بار طنز دارد. البته باید دانست که به معنای دقیق در اصطلاح کمیک نیست و چنانکه بیان شد تراژدیک است. ولی این وضعیت رندی وقتی از بالا و جلال هستی نگریسته می‌شود طنز آمیز است و حافظ آن را برای تشریح وضعیت ملامت زده خود بکار می‌گیرد:

چه سگر هاست در این شهر که قانع شده اند      شاهبازان طریقت به مقام مکی<sup>۲۶</sup>

(غ/۴۵۵ب/۲)

و:

من ار چه حافظ شهرم جویی نمی ارزم      مگر تو از کرم خویش یار من باشی

(غ/۴۵۷ب/۱۰)

و:

گفت خود دادی به مادل حافظا      ما محصل بر کسی بگماشتیم

(غ/۳۶۹ب/۷)

طنز حافظ ناشی از وضعیت تراژیک است. به این ترتیب که حافظ بوسیله ملامت و سرزنش خود به جایگاه تراژیک رسیده است و این ملامت، چون از نگاه بالا بیان شود طنز آلود است که مثال‌های آن را آوردیم. به این ترتیب طنز حافظ بسیار تراژیک و درد آور است و در اصطلاح فنی «گروتسک» است. و بیننده نمی‌تواند از نگاه بیرون به آن توجه کند و بخندد. بلکه نگاه بالایی را بر خود احساس می‌کند که سرزنش بار و مورد خنده است. این نوع طنز را می‌توان مقایسه کرد با آنچه کیرکگور «آیرونی» می‌نامد. همانطور که آنجا با آیرونی فرد زندگی لذت‌طلبانه را رها می‌کند در اینجا نیز طنز فرد را در وضعیت تراژیک حفظ می‌کند. طنز باعث می‌شود فرد رنج‌های حضور را کاهش دهد و از طرفی نیز فاصله خود با امر خاستگاهی را فراموش نکند.

### ۳-۳ ویژگی تراژیک استعاره و ایهام در شعر حافظ

بکار بردن استعاره و ایهام نیز در شعر حافظ حالتی متفاوت از دیگر اشعار عارفانه دارد. استعاره چنانکه می‌دانیم تشبیهی است که مشبیه به را می‌پوشاند. یعنی حقیقت معنا توسط یک تشبیه بیان می‌شود و خود حقیقت پوشانده می‌شود و بنابراین امر آپولونیست که امر دیونیزیوسی را می‌پوشاند. زیرا امر دیونیزیوسی به حقیقت مربوط و متصل است و امر آپولونی پوشش و نماد زیبای آن است. به این ترتیب استعاره در شعر حافظ اهمیت تام یافته است و غزلی نیست که از این آرایه ادبی فراوان بکار نرفته باشد و نیز شاعری نیست که تا این حد از استعاره به نحو عالی و زیبا و متنوع و متفاوت استفاده کرده باشد. ایهام نیز عبارت از این است که یک لفظ دو معنی داشته باشد. یک معنی همواره دور از ذهن تر و کم کاربردتر است. حافظ معنی دورتر را به نحو دیونیزیوسی و معنای نزدیک را آپولونی در نظر می‌گیرد. استفاده از استعاره و ایهام یکی از ویژگیهای خاص شعر حافظ است و سبک خاص او را از شاعران دیگر متمایز می‌کند و دلیل موفقیت او در بکار بردن آنها در اصل همان هماهنگی تراژیک است که بیان شد. شاعران پیش از او در پوشاندن بوسیله استعاره و ایهام به اندازه او موفق نبودند و شاعران پس از او در بکار بردن آنها افراط کرده‌اند. از جمله در سبک هندی. تعادل تنها مخصوص حافظ است و ریشه آن تعادل تراژیک در ذهن و روح شاعر می‌باشد.

بتی دارم که کرد گل ز سنبل سایدان دارم  
بهار عارضش خطی به خون ارغوان دارم<sup>۲۷</sup>

(غ. ۱۲۰/ب ۱)

دامم مست میدارد نیم جد کیویت  
خرابم می‌گذردم فریب چشم جاویدت<sup>۲۸</sup>

(غ. ۹۵/ب ۱)

### ۳-۴ ابیات و غزلیات ملمع

شاهد دیگر از تعادل تراژدیک در ساختار شعر حافظ غزلیات ملمع اوست. یعنی غزلیاتی که نیمی به عربی و نیمی به فارسی به صورت مصرع به مصرع سروده شده است. این ابداع البته مربوط به حافظ نیست و پیش از او وجود داشته است و در سعدی به اوج فصاحت و کمال حاضر است؛ ولی حافظ به نوعی خاص از آن استفاده کرده است به نحوی که اشعار عربی به امر دیونیزیوسی اشاره دارند و اشعار فارسی به امر آپولونی. این البته بیشتر در سابقه فرهنگی این دو زبان مندرج است تا در مضمون اشعار. زیرا سنت فرهنگ ایرانی و فارسی زبان آپولونیست و سنت شعر عرب و فرهنگ آن با خمیریات و اشعار دیونیزیوسی پیوند دارد. برای مثال در همان غزل اول که بیت اول آن ملمع است:

الا یا ایها الساقی ادر کلاماً و ناولها  
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

(غ/۱ب/۱)

مصرع اول که به زبان عربی هم به ساقی و می اشاره دارد و هم دیونیزیوسی می باشد ولی مصرع دوم به مشکلات فراق و دوری عشق اشاره می کند که مشخصاً آپولونیست. اما در مجموع با بیتی روبرو هستیم که دو فرهنگ را با هم جمع کرده و هر دو را تأیید می کند.

### ۳-۵ تفسیرپذیری شعر حافظ

در پایان اندکی در مورد تفسیرپذیری متن تراژدیک اشاره ای می کنیم. چنانکه می دانیم اشعار حافظ امکان تفسیرپذیری بسیار بالایی دارد. این ویژگی نیز یک ویژگی مربوط به تراژدیک بودن شعر حافظ است. متن تراژدیک چنانکه بیان شد حاصل تعادل دو امر تا حدی متضاد است. به همین دلیل است که هر کسی با هر عقیده در متن تراژدیک سلیقه خود را پیدا می کند. همچنین فردیت تراژدیک موجود در این تعادل امکان داشتن نظرگاه و فردیت برای خواننده را ایجاد می کند.

من این حروف نوشتم چنان که غیر ندانست  
تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تودانی

(غ/۴۷۶ب/۴)

این فردیت در ضمن اینکه همه عقاید را در بر می گیرد، به هیچ چیز قابل تقلیل نیست و اثر تراژدیک اثریست برای همه کس و هیچ کس.

محرّم راز دل شیدای خود  
کس نمیدانم ز خاص و عام را

(غ/۸ب/۶)

### نتیجه‌گیری

۱- معنای دیونیزوسی و آپولونی در اشعار حافظ به شکل اشاره به ساقی و شاهد وجود دارد. همچنین در معنای اصطلاحات عرفانی جمال و جلال و نیز به شکل اسطوره‌ای که اسطوره آپولون مستقیماً با نام ایرانی آن یعنی مهر بیان شده است و دیونیزوس با اشاره به فرهنگ‌های دیونیزوسی مانند هندی و عربی و سکاها بیان شده است. همچنین طیف گسترده‌ای از نمادها و نشانه‌ها در اشاره به آنها وجود دارد.

۲- بیان داشتیم که امر تراژیک نزد حافظ به چه معنا با تعادل امر دیونیزوسی و آپولونی مرتبط است و چگونه حافظ به تدریج فردیت عاری از نفسانیت را جایگزین طبیعت در امر آپولونی کرد و در عین حال به طبیعت و زندگی به نحو زاهدانه و رهبانی پشت نکرد. او این فردیت را در انعکاس امر دیونیزوسی، مغچه نامید و به همین دلیل است که در اشعار خود آن را در برابر شاهد عهد شباب قرار می‌دهد که همان زندگی و جلوه‌های طبیعت هستند. به این ترتیب زیبایی فرد بالاتر از طبیعت قرار می‌گیرد و زیبایی طبیعت در برابر آن صرفاً استعاری است.

۳- بیان شد که رندی در شعر حافظ با زهد تفاوت اساسی دارد و اصطلاحی بر اساس رضا و ملامت‌کشی و قلندری است که شیوه حافظ است. تفاوت این حالت رندی با زهد در این است که در آن با وجود ترک هواهای نفسانی به زندگی و طبیعت پشت نمی‌کند و در عین حال فردیت خود را نیز در فنا نابد نمی‌کند. حافظ منتقد سنت عرفانی پیش از خود است و هر دو سنت زهد و فنای الهی را با لغت صوفی نقد کرده است و حالات سکر و صحو را کنار گذاشته است و حالت تراژیک را که حاصل رندی است برتر می‌داند. همچنین رضا را باید با در نظر گرفتن اختلاف امر تراژیک بین نیچه و حافظ، معادل آری‌گویی در فلسفه نیچه دانست که اساس امر دیونیزوسی و آپولونی و تراژیک است.

۴- در ساختار شعر حافظ نشان دادیم که صنایع بدیعی مانند پارادوکس و استعاره و ایهام و طنز و اشعار ملمع چگونه با امر تراژیک در اشعار حافظ مرتبط هستند و در مضمون نیز نشان دادیم به چه علت برخی مفاهیم به نحو متضاد بکار رفته است. همگی را در راستای تعادل بین امر دیونیزوسی و آپولونی توضیح دادیم.

۵- نتیجه نهایی این است که حافظ با توجه به اشعارش عمیقاً تراژیک است زیرا این امر هم در مضمون و هم ساختار و بیان عرفانی و اسطوره‌ای او وجود دارد. از همین روست که شعر حافظ دریچه امر دیونیزوسی به سمت فردیت انسانهاست و به همین دلیل فرهنگ‌ساز است و از همین رو حافظ، حافظ فرهنگ تراژیک و فردیت اصیل آن است.

### پی‌نوشت‌ها

۱- منظور از تعادل کنش این دوامر به روی هم به عنوان دو نیرو نیست؛ بلکه همراه هم آوردن و در کنار هم پذیرفتن به عنوان تأیید کل عالم و یک اثر هنری جامع و آنچنان که در ادامه خواهد آمد همچنین پذیرفتن فردیت است.

۲- همچنین رجوع شود به کتاب نظریه پردازان بزرگ فرهنگ اثر پیتر سیجویک و آندرو ادگار ص ۳۱۴.

۳- در نامه ای به یکی از دوستان به نام هنریش کزه لیتز.

۴- متن کامل شعر را به جهت نشان دادن میزان توجهی که نیچه به حافظ داشت و نیز نحوه دید او به حافظ می‌آوریم:

به حافظ، پرسش یک آبنوش؛  
میخانه‌ای که تو برای خویش  
پی‌افکنده‌ای  
فراخ‌تر از هر خانه‌ای است  
جهان از سر کشیدن می‌یی  
که تو در اندرون آن می‌اندازی،  
ناتوان است.  
پرنده‌ای، که روزگاری ققنوس بود  
در ضیافت توست  
موشی که کوهی را بزاد\*  
خود گویا تویی  
تو همه‌ای، تو هیچی  
میخانه‌ای، می‌یی  
ققنوسی، کوهی و موشی،  
در خود فرو می‌روی ابدی،  
از خود می‌پروازی ابدی،\*\*  
رخسندگی همه ژرفاها،  
و مستی همه مستانی  
تو و شراب؟

(منبع: مقاله "نیچه و ایران" - داریوش آشوری)

\* (موشی که کوه را بزاد): اشاره به ملامتی بودن حافظ دارد که خود را در غزلیات حتی مگس نیز می‌نامد و ما به این مطلب اساسی و محوری اشاره خواهیم کرد و این اشاره نیچه، نشان از عمق شناخت او از حافظ دارد. کوه هم اشاره به غزلیات و امر تراژیک حاضر در آن است.

\*\* (پرنده‌ای که روزگاری ققنوس بود در ضیافت توست ...): دقت نیچه در حافظ به قدری عمیق است که دریافته حافظ در شعر خود پیوسته به دنبال مفاهیم عمیق‌تر از خود است؛ یعنی همین ققنوس که خود را در آتش می‌اندازد تا دوباره زاده شود تویی.

۵- چنانکه توضیح خواهیم داد شاهد به همراه پختگی در اشعار حافظ به «شاهد عهد شباب» تبدیل می‌شود و جای خود را به «مغیبه» می‌دهد. همچنین حافظ با اشارات دیگر مثل «خال» و «زلف» و «خط» به آن اشاره می‌کند. همچنین نشانه‌های اساطیری «مهر» و «درخت سرو» و «خورشید» اشارات مختلف به امر آپولونی هستند و در برابر اینها

«درخت صنوبر» و «ماه» نمادهای دیونیزیوسی هستند. در این مقاله ما فرصت بحث گسترده در مورد این نشانه‌ها را نداریم ولی به نحو مختصر باید گفت این نشانه‌ها ساخته حافظ نیستند و نمادهای عام هستند و در فرهنگ‌های مختلف دیونیزیوسی و آپولونی استفاده شده‌اند.

۶- رجوع شود به پی‌نوشت ۴

۷- البته معنای اصلی این است که در کوی عشق هم باید دیونیزیوسی و هم آپولونی بود که در متن توضیح داده‌ایم.

۸- منظور زمانیست که امر آپولونی در برابر امر دیونیزیوسی قرار بگیرد و این در فرهنگ متقدم ایرانی به این شکل نبوده و رخدادی متأخرتر و مربوط به دوران پس از زرتشت است.

۹- مزاج دهر تبه شد در این بلا حافظ کجاست فکر حکیمی و رای برهمنی (غ ۴۷۷/ب/۹)  
و: ای کیک خوش خرام کجا می روی بایست غره مشو که گربه زاهد نماز کرد (غ ۱۳۳/ب/۸)

۱۰- در مثال نخست حافظ بوسیله اشاره ظریف به رای و برهن به کتاب کلیله و دمنه اشاره می‌کند. (برهن راوی و رای مستمع داستانهاست) و این از آن روست که این کتاب حاوی فرهنگ دیونیزیوسی می‌باشد. بیت دوم هم به داستانی در باب بوف و زاغ باز می‌گردد (تعبیر دیگر ساختگی ست).

۱۱- افشای راز تنها به این معناست که امری که باید مخفی بماند آشکار شود یعنی امر دیونیزیوسی نباید آشکار شود.

۱۲- اشاره به میترا نیز روشن است: کجا شد مهر فرزندی: آن مهر و میترا که فرزند بود چه شد؟ و چرا جایگاه فرزندی خود را فراموش کرد. و:

گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز گفتا ز ماه رویان این کار کمتر آید (غ ۲۳۱/ب/۵۴)  
رسم وفاداری از ویژگیهای مهم میتراست

۱۳- اشاره به اسطوره میترا فراوان است که به برخی از آنها در متن اشاره کرده‌ایم. در اینجا از حوصله بحث خارج است.

۱۴- اندازه منظور تعادل است نه زیاد و نه کم یعنی نه سگری باشد و نه صجوی در ادامه:

آنکه یک جرعه می از دست تواند دادن دست با شاهد مقصود در آغوشش باد

(این بیت هم دو پهلوست: یک معنی می‌گوید (صجوی) اگر یک قطره از دست بتواند بدهد و پارسایی کند به مقصود رسد و یک معنی، (سگری) اگر نمی‌تواند زیاد بخورد و زهد ریایی دارد دست در آغوش بماند و به مقصود نرسد.)

۱۵- علاوه بر اصطلاح رند که حافظ به وسیله آن قلندری بودن خود را نشان می‌دهد، ابیات زیادی در دیوان حافظ وجود دارد که نشان می‌دهد او به این فرقه و فرقه ملامتی گرایش دارد. از جمله:

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم که در طریقت ما کافرست رنجیدن (غ ۳۹۳/ب/۲)  
و:

از این مزوجه و خرقة نیک در تنگم به یک کرشمه صوفی وشم قلندر کن (غ ۳۹۷/ب/۶)

۱۶- مرام ملامتی به طور خلاصه این است که پیروان این طریقه خود را مانند صوفیان ره رو راه حق نشان نمی‌دادند و رفتارهایی بروز می‌دادند که موجب ملامت اهل دین از آنها شود هرچند خود را خارج از دین معرفی نمی‌کردند.

قلندریان خود را از این قید نیز رهانده بودند و یکسره رند بودند. در تعریف فرقه ملامتیه و قلندریه دکتر قاسم غنی در کتاب بحث در آثار و افکار و احوال حافظ تعریفی جامع آورده است، رجوع شود به: ص. ۹۹۸ و ۹۹۹

- ۱۷- در اینجا، چون بر معنی حافظ به معنی حفظ کننده امر دیونیزیوسی تأکید شده است در گیومه قرار دادیم.
- ۱۸- طبیعت در اشعار حافظ جایگاه آپولونی دارد. به این ترتیب که جلوه‌های طبیعت بیانگر امر خاستگاهی هستند. بسیاری از غزلیات حافظ این امر را نشان می‌دهد و ما در اینجا تنها سه بیت روشن از یک غزل را می‌آوریم:
- شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن  
که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت  
به بزمگاه چمن دوش مست بگذشتم  
چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت  
بنفشه طره مقتول خود گره می‌زد  
صبا حکایت زلف تو در میان انداخت (غ ۱۶/ب ۴ و ۵ و ۶)
- ۱۹- در ادامه غزل حافظ هم تمایل به شاهد عهد شباب دارد و هم از آن گذشته است. اما هر مفهوم که از آن گذشت به چاه طبیعت تبدیل می‌شود و خود دام راه می‌گردد.
- ۲۰- «مقام» اصطلاحی عرفانی‌ست که در برابر «حال» قرار دارد و حاصل عمل و اکتساب است درحالی که «حال» حاصل عمل نیست بلکه یک وارد و بخشش از طرف خداست. در این بیت حافظ به تصریح رضا را مقام دانسته است. بنابراین نباید آن را حاصل انفعال محض دانست بلکه حاصل مجاهدت بسیار است.
- ۲۱- دقت شود که منظور اینجا فنا نیست؛ بلکه مانع رضا بودن و در مقام رضا نکوشیدن است. یعنی می‌گوید: از میان برخیز و مانع رضا نشو و در مقام رضا کوش. این تنها بی‌تی که در دیوان حافظ به ظاهر از فنا سخن می‌گوید؛ ولی در اصل باید با بیت قبل که مقام رضا را متذکر می‌شود خوانده شود.
- ۲۲- در واقع باید گفت: تا قبل از حافظ با اینکه تلاش می‌شد عرفان اسلامی از قید سنت مسیحی بیرون بیاید و بر پایه منابع اسلامی قرار گیرد، ولی چنین تلاشی تنها در حافظ است که به درستی به ثمر نشست و تمام سنت عرفانی پیش از حافظ تا حدی بر پایه رهبانیت مسیحی‌ست و چنانکه خواهیم گفت هنوز بر پایه رضا و تسلیم که آن را باید محور آموزه‌های اسلام دانست (واژه اسلام هم از مشتقات همین واژه است)، نبوده است.
- ۲۳- کار خود ز ابروی جانان گشاده‌ایم، یعنی رضای او را جلب کرده‌ایم. به روشنی در این بیت پایه رضای دوست را ملامت کشی یعنی همان رندی خود می‌داند.
- ۲۴- بازگشت جاودان همان، آموزه‌ایست که نیچه در اوج دوران پختگی به آن دست یافته است و از آنجا که به این واسطه فرد تمام جزئیات زندگی خود را برای جاودانه طلب می‌کند نوعی آری‌گویی می‌داند که در یونان نیز به آن نرسیده بودند در اینجا هم نباید آن را معادل با حافظ دانست و حقیقت این است که رضا و امر تراژدیک در حافظ به یونان شبیه‌تر از نیچه است و در بین آشیل و سوفوکل نیز به سوفوکل نزدیک‌تر است.
- ۲۵- حافظ به تاسی از فردوسی، ترکان را بجای قوم سکایی که فرهنگ دیونیزیوسی شدید داشتند گرفته است. نیچه نیز به فرهنگ دیونیزیوسی قوم سکایی در کتاب زایش تراژدی اشاره دارد. البته در ابیات دیگر نشان می‌دهد برای ترکان فرهنگ دیونیزیوسی قائل است. جای دیگر:
- ا. ما باده زیر خرقة نه امروز می‌خوریم صد بار پیر میکده این ماجرا شنید  
ب. ما می به بانگ چنگ نه امروز می‌خوریم بس دور شد که گنبد چرخ این صدا شنید (غ ۲۴۳/ب ۹ و ۱۰)
- چنگ ساز آپولون است.

۲۶- در این بیت خرقة زهد آپولونی و جام می دیونیزوسیست و حافظ می‌گوید اینها با اینکه در خور هم نیستند و تضاد دارند جمع کرده تا به رضای دوست دست یابد و این مؤید ادعای ما در یکی بودن رضا با امر تراژیک است که باید به نوعی آن را معادل آری‌گویی در نیچه دانست.

۲۷- ای مگس عرصه سیمرخ نه جولانگه توست / عرض خود میبری و زحمت ما می‌داری (غ/۴۴۹/۵)

و: یار دارد سر صید دل حافظ یاران / شاهبازی به شکار مگسی می‌آید (غ/۱۱/۹)  
بت استعاره از یار. گل استعاره از صورت و سنبل استعاره از زلف.

۲۸- در این بین کلمه مدام ایهام دارد و هم به معنی شراب است و هم به معنی همواره. یعنی یکبار مستی از شراب است و یکبار از گیسو که اولی دیونیزوسی و دومی آپولونیست زیرا مستی دوم حاصل زیباییست. معنی نزدیک آپولونی و معنی دور دیونیزوسیست.

### References

- Ghani, Qassim. (1999) *Discussion in Hafez's Thoughts*, Third Edition, Tehran, Hermes.
- Grimal, Pierre., (1977) *Culture of the Greek and Roman mythology*, Ahmad Bahmanesh, First edition, Tehran, Tehran University Press.
- Murray, Peter Durno= (1999) *Nietzsche's affirmation Morality: a Revaluation based in the Dionysian Word view*, New Yourk, Walter De Gruyter.
- Nietzsche, Fredrich (1972) *Fredrich Nietzsche Werke*, Herausgegeben von Karl Schlechta, München.
- Nietzsche, Friedrich (1997) *the birth of a tragedy from the spirit of music*, Roya Ayaman, First Printing, Abadan, Porsesh Publishing.
- Nietzsche, Friedrich (2011) *the Legacy*, Book One, Manuchehr Asadi, First Printing, Abadan, Query Publishing.
- Porter, James (2000) *the invention of Dionysus, an Essay on the Birth of Tragedy*, Stanford, Stanford U.Publishing.
- Qazvini, Mohammad., Ghani, Qassim (1974) *Divan of Hafez*, first edition, Tehran, Elmi publication.
- Safian, Mohammad Javad (2017) *Remembrance by Heidegger and Nietzsche*, First edition of Tehran, naghde farhang.