بررسی غزلیات حافظ از دیدگاه نظریه زیبایی‌شناسانه نیچه

دکتر علی اکبر باقری خلیلی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران
غریب رضا غلامحسین‌زاده
مربی گروه ادبیات انگلیسی دانشگاه مازندران

چکیده
در فلسفه پدیدارشناسی، کل عالم، فرایندی هستی‌شناسانه دارد و انسان دارای آگاهی استعلایی است و غایت آن نموداری پدیده‌ها نسبت به هم و شناخت حسی و عینی از یکدیگر است. نیچه در بررسی دوران اساطیری و تاریخ کهن بشری معتقد است که انسان یونان باستان، نوعی شناخت هستی‌شناسانه داشته و طبیعت و فرایند آن را چنانکه بوده، می‌شناخته و زندگی وی با آن هماهنگ بوده و به واسطه آن معنا پیدا می‌کرده است. او زندگی را تراژدی می‌داند و با خلق خدایان، الهه‌ها و رب‌النوعها و انتساب حوادث هولناک به آنها و یاری جستن از آنها، زندگی را تحمل‌پذیر ساخت و در این زمینه از تلفیق دو عنصر بهره‌جست: یکی، عنصر دیونوسوسی که به دیونوسوس، خدای بی‌نظمی و آشفتگی، رقص و شادی و شراب و مستی منسوب بوده و دیگری، عنصر آپولونی که به آپولون، خدای نظم و آرامش، عقل و فرهنگ، شعر و موسیقی و زیبایی منسوب بوده است. بنابراین، نیچه هنر تراژدی را به عنوان اولین آفرینش هنری یونانیان باستان،زاده دو عنصرتقابلی دیونوسوسی و آپولونی‌می‌داند و فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی خود را بر آن دو بنامی‌نهد. در این مقاله، غزلیات‌حافظ براساس این نظریه بررسی، و

* تاریخ دریافت : ۸۶/۸/۲۸ تاریخ پذیرش : ۸۷/۱/۲۵

خوانشی نیچه‌ای، اما متناسب با مقتضیات‌هنری، فرهنگی، دینی و آیینی ایرانیان ارائه می‌شود. عنصر دیونوسوسی در بیتهایی از غزلیات حافظ، که رابطه انسان با دنیا، آشوب زمانه، بی‌اعتباری و ناامنی کار و بار جهان را تشریح می‌کند، حضور دارد و عنصر آپولونی در بیتهایی که به تبیین رابطه انسان با خدا و پناه بردن به عشق و عرفان و رندی می‌پردازد، حافظ را به شادی فرا می‌خواند و اعتبار یار به عرفان. بدین‌ترتیب، میان آن بی‌نظمی(دیونوسوسی= بی‌اعتباری‌دنیا)و این نظم(آپولونی= عاشقی) اعتدال و ارتباط ایجاد می‌کند.

کلیدواژه : نیچه، دیونوسوس، آپولون، حافظ، عشق، نظریهٔ زیبا شناسانه

۱. درآمد

اگرچه پیشینیان به تأثیر زیبایی‌شناسی بر شناخت و معرفت باور داشتند،آن را اساساً به حواس مربوط می‌دانستند و برای آن جایگاه ویژه‌ای قائل نبودند. زیباشناسی به معنای جدید از قرون وسطا به بعد در مغرب زمین شکل گرفت. در نظام فکری دکارت، کانت و هگل، تقدم با آگاهی بود و کانت در نقد قوه داوری، زیباشناسی را همان علم مربوط به حواس می‌انگاشت، اما هگل آن را وارد نظام فلسفی کرد و تنها هنر را زیبایی راستین دانست (مارکوزه،۱۳۸۵: ص۱-۳). زیبایی‌شناسی در قرن بیستم وضعیت متفاوتی پیدا کرد؛ چنانکه در این باره، مدرنیست‌ها بر نواندیشی تاکید کرده، اما به گذشته، سنت، واقعگرایی، منطق و اخلاق بی‌توجهی نمودند (حاجی‌زاده، ۱۳۸۴:ذیل مدرنیسم). اگزیستانسیالیست‌ها و مارکسیست‌ها آن را در محتوای متون جستجو کردند؛ بویژه مارکسیست‌ها در این ارتباط بر موضوعات سیاسی و سیاستهای راهبردی مقاصد خود و نیز میزان تأثیرگذاری اجتماعی متون پافشاری کردند و هم آنان زمینه‌های فروپاشی فرومالیسم را، که در نظام زیبایی‌شناسی آن بر فرم و ساختار تأکید داشت، فراهم آوردند و برای هنر غایتی صرفاً ایدئولوژیک قائل شدند. این تندرویها، نظریه پردازانی چون مارکوزه و لوکاچ را به انتقاد از تصور صرفاً ایدئولوژیک از هنر، مطلق‌انگاری و شیء گشتگی ذهن واداشت و در نتیجه، لوکاچ واقعگرایی را در مرکز نظریهٔ زیبایی‌شناختی خود قرار دارد (مارکوزه، ۱۳۸۵: ص۴-۲۵). طرفداران هرمنوتیک، زیبایی‌شناسی را در تأویل متون می‌جستند و در سده‌های میانه، هر اثر را از چهار زاویهٔ متفاوت تأویل می‌کردند:

ادبی، تمثیلی، اخلاقی و عرفانی (احمدی، ۱۳۸۵:ص ۴۳).

میشل فوکو، نیچه را به دلیل طرح دیدگاه‌های تأویلی، نایافتنی بودن معنا، محو تأویل و حتی خود تأویل‌گر، جزو پیشگامان هرمنوتیک مدرن به شمار می‌آورد(فوکو، ۱۳۸۵:ص ۹). نیچه در وادی زیبایی‌شناسی بر استعاره تأکید کرده، از منش استعاری زبان سخن می‌گوید و به تأویل روی می‌آورد و استعاره و تأویل را در زبان شعر می‌جوید.

او در اثر سترگ خود، «زایش تراژدی» به بحث دربارهٔ فلسفهٔ زیبایی‌شناسی هنر پرداخته و سرچشمه‌های آن را در اساطیر یونان باستان جستجو کرده و آن را منشأ آفرینش آثار هنری و ادبی به شمار آورده است.

۲. نیچه

فردریش نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰) یکی از مردان ادبی آلمان و برخوردار از اهمیت جهانی است و شهرت فزایندهٔ او به سبب رواج تعبیرهایی مانند «ابر مرد» و «ارادهٔ معطوف به قدرت» و «اخلاق ستیزی» و «فراسوی نیک و بد» و «ارزیابی مجدد ارزشها و «حیوان مو بور» و «شبان» است. کارل یاسپرس او را جدّ اعلای اگزیستانسیالیسم می‌خواند و والتر کاوفمن او را ادامه‌دهندهٔ عقلانی دوران روشنگری می‌شناسد؛ لیکن شارل اندلر او را سوسیالیست توصیف می‌کند و گئورک لوکاچ، فاشیست (ولک، ۱۳۷۹:ص۱۳۱-۱۳۲). او در قلمرو فلسفه از ابعاد شخصیتی و فکری متفاوتی برخوردار است. عده‌ای مقصود نهایی نیچه را ابطال ونابودی متافیزیک دانسته‌اند و گروهی، ایجاد نظامی نوین و سازگار با زمان که با شکست روبه‌رو شد (استرن، ۱۳۷۶:ص۲۲۱). به دلیل نوساناتی که در آرا و نظریات فلسفی او به چشم می‌خورد، «می‌توان هم نیچه را جدی گرفت و هم از تقلیل او به تناقض‌پرستی یا برکشیدنش به مقام نبیّ ملهم خودداری کرد ... در موارد بسیار باید گفته‌اش را چندان جدی نگرفت، موقتی تلقی کرد و خود او را آرمایشگر تصورات و نگرشها دانست... امّا نظرش دربارهٔ هنر و ادبیات، انسجام و هماهنگی بسزایی دارد» (ولک، ۱۳۷۹:ص۱۳۲-۱۳۳).او در اثر ازشمندش، زایش تراژدی از روح موسیقی، نظزیهٔ دیونوسوسی را در ارتباط با زیبایی‌شناسی مطرح کرده است.

آنچه اساساً نیچه را به طرح این نظریه وامی‌دارد، تقابل او با حکم سقراطی «دانش، فضیلت است»(نیچه،ب ۱۳۷۷:ص۱۲۸)؛یعنی دانش محوری سقراط و اخلاقگرایی افلاطون و توجیه وجود جهان بر بنیاد نظریات آن دو است. به اعتقاد نیچه «کل عالم مدرن ما در

تور فرهنگ اسکندرانی گرفتار است. آرمانش انسان نظری است که به عظیم‌ترین نیروهای شناخت مجهز است و برای خدمت به علم سخت می‌کوشد» (همان: ص۱۳۶-۱۳۷)؛ علمی که با کشتی منطق به سوی کرانه‌های نهایتی در حرکت است که کشتی خوش‌بینی آن به دلیل عدم قدرت پیمایش کامل آن، درهم شکسته می‌شود و آدمی هنگامی که در کمال وحشت می‌بیند که چگونه منطق در این مرزها حلقه می‌زند و سرانجام دم خود را گاز می‌گیرد، ناگهان شکل جدیدی از بینش سر بر می‌آورد. بینش اشراقی و تراژیک که صرفاً برای تاب آوردن به هنر به عنوان حفاظ و راه چاره، نیاز دارد. هنری که رشد مداوم آن با دوگانگی آپولونی ودیونوسوسی پیوند دارد (همان:ص ۲۵ وص ۱۱۸-۱۱۹).

بنابراین، نیچه در زایش تراژدی می‌نویسد:

> برخلاف تمامی کسانی که قصد دارند هنرها را از یک اصلِ انحصاری به مثابهٔ منبع لازم و حیاتی برای هر اثر هنری، نتیجه‌گیری‌کنند، من چشمان خود را روی دوالوهیت هنریونانیان، آپولون و دیونوسوس ثابت نگاه می‌دارم و در آنها نمایندگان زنده و برجستهٔ دو جهان هنری را می‌یابم که از لحاظ جوهر درونی و عالیترین اهدافشان با یکدیگر تفاوت دارند. آپولون را نابغهٔ تغییر شکل دهندهٔ اصل فردانیّت می‌بینم که تنها از راه آن، رستگاری در توهّم براستی قابل دستیابی است در حالی که با فریاد رازانگیز و پیروزمند دیونوسوس، شکسته می‌شود و راه به درونی‌ترین قلب چیزها برای مادران وجود، گشوده می‌ماند.
>
> با این بینش، فرهنگی آغاز می‌شود که من این خطر را می‌کنم که آن را فرهنگ تراژیک بنامم. مهمترین مشخصهٔ آن این است که دانایی به مثابهٔ عالیترین هدف جانشین علم می‌شود. دانایی که بدون تأثیر گرفتن از انحرافات اغواکنندهٔ علوم با چشمانی بی‌حرکت به دید همه جانبه‌ای روی می‌آورد و با احساس همدلانهٔ عشق، می‌خواهد رنج ابدی را به مثابهٔ متعلقات خود در چنگ گیرد» (همان: ص۱۲۱و۱۳۹).

نیچه در این نظریه به کرّات تأکید می‌کند که وجود جهان را فقط در مقام پدیده‌ای زیباشناختی می‌توان توجیه کرد. رویای آپولونی و مستی دیونوسوسی، بدون پا درمیانی انسان هنرمند، سائقه‌های هنری طبیعت‌اند. رؤیای آپولونی، بینش خیال‌انگیز زیبا و التیام بخش است، وهمْ اندر وهم با طراحی مشخص و بدقت فردیّت یافته است، امّا به همین جهت کاملاً ارضاکننده نیست. بینندهٔ رویا به درْ عالم رؤیا بودن خود و به اشتغال به فریب آگاه است؛ او به رهایی از اصلِ فردیّت که منشأ همهٔ رنجهاست، دست نیافته

است» (ولک، ۱۳۷۹: ص۱۳۴).

ما در این مقاله به بررسی غزلیات حافظ از دیدگاه نظریهٔ زیبایی‌شناسانهٔ نیچه پرداخته‌ایم.

۳. نیچه و یونان باستان

نیچه در «زایش تراژدی»، اولین اثر فلسفهٔ زیبایی‌شناسی هنرش، همچون هیدگر، یونان باستان را سرچشمهٔ اندیشه‌ها و خاستگاه بسیاری از آفرینشهای هنری شمرده و مورد ستایش قرار داده است (نیچه، ب ۱۳۷۷: ص۲۵). از نظر این دو فیلسوف به علت تغییراتی که بعدها شخصیتهایی چون سقراط و افلاطون[۱] در فرایند فکری و اندیشگی بشر پدید آوردند، تمدن بشری هرگز نتوانسته است چنین دوره‌ای را باز آفرینی و تجربه کند.

نیچه در زایش تراژدی، مثل میشل فوکو بسان یک دیرینه‌شناس با مطالعهٔ موشکافانهٔ فرهنگ و هنر یونان باستان به بررسی معرفت‌شناسی و صورت‌بندی دانایی آن پرداخته (مقدادی، ۱۳۷۸:ص۳۴۱) و معتقد است برخلاف انسان مدرن، که زندگی ماشینی‌اش او را با طبیعت بیگانه و حتی دشمن کرده، انسان یونان باستان به دلیل پیوند تنگاتنگش با هستی، راز و رمز آن را دریافته و آن را بخوبی می‌شناخته است[۲]؛ زندگی‌اش با طبیعت هماهنگ بوده و با آن معنا می‌یافته است. او می‌دانست که رازی در جهان هست که زندگی را هراسناک و رنجبار ساخته است و این زندگی سرانجام به مرگ منجر می‌گردد. نیچه در زایش تراژدی می‌نویسد: «آنچه از همه چیز بهتر است، مطلقاً فراسوی دسترسی تو است: زاده نشدن، نبودن، هیچ‌چیز بودن. امّا پس از آن، بهترین چیز برای تو، هر چه زودتر مردن است» (نیچه، ب ۱۳۷۷:ص۳۸). سالها بعد نیچه در ***چنین گفت زردشت*** نوشت:زندگی بشر هولناک است و بی‌معنا و انسان در تمامی فرایند زندگی‌اش از نیاز یا رنج بزرگی در عذاب است(احمدی،۱۳۷۵:ص۱۴۵-۱۵۳).از دیدگاه نیچه و هیدگر، یونانیان بخوبی از این راز هولناک آگاه بودند و واقیعتهای تلخ و تراژیک زندگی را کاملاً می‌شناختند و می‌دانستند که داستان غم‌انگیز و ملال‌آور زندگی، سرانجام به تراژدی ختم خواهد شد. از نظر نیچه به همین سبب، یونانیان نخست به خلق نمایش تراژدی روی آوردند. آفرینش تراژدی در واقع، نوعی «آری گفتن به زندگی» بود و به مدد «تراژدی» آنها مصم به رویارویی با زندگی و واقعیات تلخ آن شدند. بنابراین ابتدا دست به خلق خدایان، الهه‌ها، ربّ‌النوعها و افسانه‌ها زدند تا هم به هنگام بروز حوادث

هولناک بتوانند از آنان یاری جویند و هم این حوادث و آثارش را به اراده و خواست خدایان منسوب سازند. این ویژگیها یونان باستان را به تخیلی‌ترین و شاعرانه‌ترین دوره در تاریخ بشری بدل ساخته است.

علاوه بر اینها، انسان یونان باستان برای تحمل غمهای زندگی و تبدیل آنها به شادی به بزم، شادخواری، سرمستی، رقص و آوازهای دسته‌جمعی (دیثی رمب‌ها) روی آورد و آنها را به یکی از خدایان خود به نام دیونوسوس منسوب کرد که در اساطیر یونان، پسر زئوس، پرورش یافتهٔ هرمس، کاشف ساخت شراب از انگورهای کوه نوسا و بدین دلیل خدای شراب، بزم و میگساری، مستی، لبخند مستانه و حاصلخیزی است (لنسین گرین،۱۳۶۶:ص۷۵-۸۴).دیونوسوس«آری گو» به‌خواست و غریزه‌بود و به یونانیان آموخت که هراس و شرم نداشته باشند.

در فلسفهٔ زیبایی‌شناسی نیچه، دیونوسوس، اولین عنصر در آفرینش تراژدی به طور اخص و آفرینشهای هنری به طور اعم است. او ذاتی موسیقایی دارد. با بی‌نظمی، احساسات، آشفتگی، رقص، شعر و موسیقی در ارتباط است. نیچه معتقد است که شاعر و هنرمند پیش از آفرینش اثر هنری چنین حالتی دارند و برای ذکر نمونه‌ای از عصر جدید به شیلر اشاره می‌کند (ولک، ۱۳۷۹:ص ۱۳۵).

عنصر دوم در پیدایش تراژدی یونان باستان، آپولون است که نقطهٔ مقابل عنصر اوّل، یعنی دیونوسوس است. او خدای نظم، عقل، فرهنگ، دنیای آرام و هماهنگ و زیبایی و همچنین خدای پیشگوییها، حامی هنر، ربّ‌النوع موسیقی، جوانی و الهامات شاعرانه است. در باور نیچه، انرژی آپولونی، زشتیها را پنهان می‌نماید؛ نقابی اخلاقی و زیبا فراهم می‌سازد و به زندگی سیمایی زیباشناسی می‌بخشد.

بنابراین، نیچه پیدایش تراژدی را اولین آفرینش هنری یونانیان باستان می‌شناسد و با وحدت دو انرژی یا دو عنصر تقابلی دیونوسوسی و آپولونی، نظریهٔ زیبایی‌شناسی خود را صورت‌بندی می‌کند. بر اساس این نظریه، تجربهٔ اوّلیهٔ هنرمند به عناصر، ویژگیها و کیفیّات دیونوسوسی برمی‌گردد و تجربهٔ ثانویهٔ او به عنصر سازنده و نظم‌دهندهٔ آپولونی و اثرهنری زمانی به صورت کلیتی انداموار، واحد، هماهنگ و هارمونیک در می‌آید که با تجربهٔ دیونوسوسی شروع شود و با تجربهٔ آپولونی پایان پذیرد. نکتهٔ آخر اینکه نیچه در نظریهٔ زیبایی‌شناسی بر منشأ، مبدأ ، اصل و تبارشناسی‌تأکید دارد تا بر فرم یا ساختار آثار هنری.

۴. فلسفهٔ زیبایی‌شناسی نیچه و حافظ

گوته، شاعر بزرگ کلاسیک آلمان به همان اندازه که به فرهنگ و هنر یونان باستان عشق می‌ورزید به حافظ شیرازی نیز ارادت داشت و خود را وامدار او می‌دانست. او هم چون غواصی ماهر در اعماق دریای اشعار حافظ، مروارید معرفت صید می‌کرد (زمانیان،۱۳۸۴:ص۹۳-۸۸) و او را شاعری فرازمانی‌می‌شناخت و معتقد بود اشعار حافظ در عین حال که همچون آیینه‌ای هنجارها، خوشیها و ناخوشیها و فراز و فرودهای حوادث سیاسی و اجتماعی عصرش را می‌نمایاند با حضور گسترده‌اش در ادوار مختلف، روح فرا زمانی و مکانی را در خود گنجانده و جهانی و جاودانه شده است. گوته، عشق و همدلی خود را با حافظ در اشعارش بیان کرده است؛ چنانکه در دیوان غربی – شرقی در شعری با عنوان «بی‌کران» ضمن ستایش حافظ، آورده که خویش را در آیینه اشعار حافظ دیده و یافته و زمانی در وجود او زیسته است. در شعر و شاعری، او را مرشد و مراد خود می‌خواند و شوق شورانگیز زندگی را در اشعار حافظ شگفت‌آور می‌داند و آن را در دوران سالخوردگی، انگیزه و غنابخش سروده‌هایش به شمار می‌آورد. به هر ترتیب، دیوان غربی – شرقی در پیشگاه صاحبدلان، درودی است از مغرب زمین به مشرق زمین که معنویت‌گرایی سرد و بی‌رمق غرب را در فضای سالم و زنده شرق جانی تازه می‌بخشد.

حال، سؤال اساسی این است که چه چیزی گوته را به استقبال و پیروی از غزلیات حافظ برانگیخت. جواب این سؤال را باید در دسته‌بندی نیچه از نوابغ جستجو کرد. او نوابغ را به دو دسته تقسیم کرده است: دسته اول آنانند که اصولاً بارور می‌کنند و خواستشان هم بارور کردن است و دسته دوم، علاقه وافری به شکوفایی و باروری ذوق و قریحه‌شان دارند. از دسته اول، پیش از هر کس می‌توان حافظ و شکسپیر را نام برد، ولی از دسته دوم، ناگزیر از یاد نام گوته هستیم؛ چرا که گوته به سبک و سیاق شعر یونان باستان، شعر می‌سروده و شگفتی او نسبت به فرمهای یونانیان در روح سروده‌هایش حضور یافته و عامل آن شور و وجدی بوده است که آثار یونانیان در درون گوته پدید آورده بود و نیچه از آن به شوق و قابلیت باروری تعبیر کرده است. اما نکته مهم، این است که گوته همان شور و شوق و میل به زندگی را که در هنر یونان باستان می‌دید در اشعار حافظ نیز می‌یافت. اشعارش را برانگیزنده شور و شادی جوانی و امید به ادامه حیات، حتی در دروان سالخوردگی می‌دانست تا جایی که می‌گوید:

کرد بر تن سخن لباس عروس
و اندیشه زیب تن کرد جامه داماد
قدر این وصلت هر که درک نمود
شعر حافظ به جان و دل بستود

که یادآور این بیت حافظ است که:

کس چوحافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب *تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند*
(۱۲۵)

در بحث از عناصر تشکیل دهندهٔ تراژدی یونان باستان اشاره شد که اولین عنصر، عنصر دیونوسوسی بود که دارای ویژگیهای چون زنده‌دلی، سرمستی، میل به زندگی، آری‌گویی و... بود. به نظر می‌رسد نیچه چنین ویژگیهای را که در جهان‌بینی حافظ از آنها به «رندی» یاد می‌شود در غزلیات حافظ یافته بود. رندی، بازتاب احساس آزادی باطنی انسانی اندیشمند است که توانایی آن را دارد تا میل به دنیا و چیرگی بر آن را، که نوعی تقابل جدلی به حساب می‌آید به هم پیوند زند. مقصود از تقابل جدلی، دو بعدی بودن رندی حافظ است: یکی، پذیرش نعمتها و خوشیهای دنیا و دیگری، آزادگی و عدم دلبستگی به آنها که دو احساس خرسندانه و شادمانه را در دلش برمی‌انگیزد و حافظ در این نقطه با شاعران دیگری، چون خیام متفاوت می‌گردد و برخلاف شوپنهاور، که بدبینانه دنیا را انکار می‌کند، نه کاملاً آن را انکار می‌نماید و نه تماماً به آن دل می‌بندد. چیزی که او در نظر دارد تعالی و تکامل انسان در روند زندگی است. رندی‌اش بر هر آنچه جدی است و موجب دلبستگی بی‌قید و شرط انسان به این خاکدان می‌شود، خط بطلان می‌کشد و به زندگی، هم معنا می‌بخشد و هم آزادی انسان را به ارمغان می‌آورد:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود *زهرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است*
(۲۷)

اما درباره بررسی غزلیات حافظ از دیدگاه نظریه زیبایی‌شناسانه نیچه می‌توان گفت، پس از مطالعه دقیق افکار و اشعار حافظ، خوانشی نیچه‌ای از اشعار او امکانپذیر است؛ زیرا بدون تردید، نیچه با حافظ آشنا بوده و با اشعارش انس و الفتی خاص داشته است؛ چنانکه می‌گوید:«حافظ میخانه‌ای از حکمت بنا کردی که از بزرگترین کاخ جهان بزرگتر است و در آن باده‌ای از لطف سخن فراهم آوردی که از طاقت نوشیدن دنیایی

بیشتراست.»[۳] انس و الفت فیلسوفی چون نیچه را با اشعار حافظ باید در جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسانه اشعار او جستجو کرد؛ چنانکه که گوته نیز در هنر و فرهنگ یونان باستان به آنها رسیده بود. از این‌رو، نیچه به حافظ از دیدگاه انسان یونان باستان می‌نگرد و حافظ برای او هم چون انسان یونان باستان عمل می‌کند و شخصیتی است که زندگی را می‌شناسد؛ رمز و رازش را می‌داند و به قول خود نیچه، حکمتی بنا می‌کند که از بزرگترین کاخهای جهان بزرگتر است و وجه تمایز حافظ از دیگر شاعران در همین دیدگاه هستی‌شناسانه و شناخت استعلایی او نهفته است.

۵. کنش و واکنش هستی شناسانه حافظ

حافظ در کنش هستی شناسانه‌اش به واقعیتهایی دست می‌یابد که شناخت آنها او را به واکنشهایی در زندگی وی وامی‌دارد. او زمانه‌اش را پر از آشوب و فتنه می‌یابد و از کران تا به کران را پر از لشکر ظلم (۳۵)؛ در فصل گل‌بیزی باد، جرأت نوشیدن می با بانگ چنگ را ندارد و در موسوم ورع و روزگار پرهیز و ایام فتنه‌انگیز به عقل باده می‌نوشد (۳۰) و از فتنه‌هایی که دامن آخر زمان را گرفته، آستین‌فشان به کوی مغان پناه می‌برد (۶۰). انقلاب زمانه را افسانه‌ای می‌داند که جای شگفتی ندارد؛ چرخ هزاران هزار از آن را به یاد دارد (۶۹)؛ از تندباد حوادث در چمن نه گلی می‌بیند و نه سمنی و از به جای ماندن بوی گل و رنگ نسترن از آسیب سموم جانگیری که بر طرف بوستان گذشته، شگفت زده است و این همه او را در انتظار فکر حکیم و رای برهمنی می‌نشاند تا مزاج تباه شده دهر را به صلاح آرد (۳۳۸) یا روشن ضمیری از غیب چراغی برکند (۳۴۲). از سوی دیگر، امیران و حاکمان را اربابان بی‌مروت دنیا ارزیابی می‌کند و مردم را از رفتن به در خانهٔ آنان بازمی‌دارد (۱۵۷) و دل مسکین خود را منزلگه سلطان حقیقی می‌خواند که او را از مراجعه به سایر منازل باز می‌دارد (۳۷) و به دنبال شناخت آشوب زمانه و اربابان بی‌مروت دنیا، بدین نتیجه می‌رسد که دنیا بی‌اعتبار و ناپایدار است و کار و بار جهان ناامن. «جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است/ هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق»(۲۰۲) و در جبلت جهان پیر رعنا ترحمی نمی‌یابد (۳۰۷) و افسون و نیرنگ جهان پیر و بی‌بنیاد و فرهادکش، او را از جان شیرینش ملول می‌سازد (۳۴۳) و وضع جهان را چنانکه او می‌بیند به میخوارگی‌اش وامی‌دارد (۳۱۵ و نیز خرمشاهی، ۱۳۷۴: ص۷۹-۸۰).

بنابراین، واکنش او در برابر چنین کنش هستی‌شناسانه‌ای دو گونه است: الف) تسلیم ب) مقاومت و مبارزه (اعم از منفی و مثبت). واکنش گونه دوم او موضوعاتی چون بی‌اعتقادی به نظام (آنارشیسم نظری) و گاه نیهیلیسم (نیست‌انگاری) و لاادریگری و انتقاد از عمل و علم؛ پناه بردن به می و مطرب و خرابات و اغتنام فرصت؛ پناه بردن به رندی و قلندری و ملامتیگری و لاابالیگری و مهر و مروت و مدارا (همان:۷۶) را در بردارد. بنابراین اگر بپذیریم که بر اساس نظریه نیچه، آفرینش هر اثر هنری، حاصل دو عنصر تقابلی دیونوسوسی و آپولونی است، می‌توان در غزلیات حافظ نیز تقابل این دو عنصر را متناسب با مقتضیات فرهنگی، آیینی و دینی ایرانیان در تقابل بی‌اعتباری دنیا و اعتبار یار (معشوق) جستجو کرد؛ زیرا جهان‌بینی حافظ سه جانبه است؛ یعنی حافظ در اشعارش درصدد تبیین و تشریح رابطه انسان با دنیا و خداست. از این‌رو، شناخت او نسبت به دنیا او را به واکنشی خاص وامی‌دارد و معرفت او نسبت به خدا وی را به واکنش خاص دیگری برمی‌انگیزد و حاصل این واکنش دوگانه، اعتدال در حیات اوست و موفقیت عمده حافظ در اجتماع این دو واکنش به ظاهر متضاد، اما در واقع، سازگار و مکمل هم نهفته است؛ یعنی ایجاد ارتباط تنگاتنگ میان زمین و آسمان و دنیا و آخرت انسان؛ به همین دلیل می‌گوید:

حافظم در مجلسی، دُردی کشم در محفلی
بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم (۲۴۲)

۵-۱ عنصر دیونوسوسی

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان عنصر یا تجربه دیونوسوسی نیچه را در آن دسته از اشعارحافظ، که رابطه انسان با دنیا را تشریح می‌کند، جستجوکرد. واکنش پدیدارشناسی حافظ نسبت به آشوب زمانه، بی‌مروتی اربابان دنیا و بی‌اعتباری و ناامنی کار و بار جهان، پناه بردن به می و مطرب و خرابات و اغتنام فرصت و رندی است؛ چنانکه خود، نگاه هستی‌شناسانه‌اش را این گونه بیان می‌کند که:

جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است *هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق*
به مأمنی رو و فرصت شمر غنیمت وقت *که در کمین گه عمرند قاطعان طریق*
(۲۰۲)

اوبسیاری از عبرتها را از طبیعت می‌گیرد و بسیاری از نکته‌ها را از پدیده‌ها می‌آموزد

کون و فساد را از رفتن و باز آمدن سوسن می‌آموزد (۱۱۸) و خاموشی را از مرغ صبح (۱۱۹) و اغتنام فرصت و می‌خوردن در گلستان را از عمر کوتاه گل (۱۱۰). از این رو، چون بر صحیفه هستی رقمی نخواهد ماند از نقش نیک و بد شکایت نمی‌کند (۱۲۱)و نه تنها سست‌بنیادی قصرامل و برباد بودن بنیادعمر، او را به باده‌خوری می‌خواند (۲۷)، بلکه حوادث غمناک و خونبار سیاسی و اجتماعی نیز او را به شادی‌خواری و خوشباشی و گوشه‌گیری و انزواطلبی می‌کشاند و «دو یار زیرک و از باده کهن دومنی/ فراغتی و کتابی و گوشه چمنی» (۳۳۸) را دارای ارزش و مقامی برتر از دنیا و آخرت می‌یابد و فروش کنج قناعت به گنج دنیا را همانند فروش یوسف مصری به کمترین ثمن ارزیابی می‌کند (همان). او رابطه انسان با دنیا را – در صورت غفلت انسان – تراژدی می‌داند و لذا از تراژدی زندگی آگاه است و دوای غم بیکران زمان را در می چون ارغوان می‌بیند (۲۴۶) و برای آسودگی از شر و شور آن، شراب تلخ مردافکن می‌خواهد و ایمنی از مکر آسمان را در می، می‌جوید (۱۸۸). از این رو در رابطه با عنصر یا تجربه دیونوسوسی، واکنش طبیعی و توصیه او این است که:

مباش بی می و مطرب که زیر طاق سپهر بدین ترانه غم از دل به در توانی کرد (۹۷)

نوبهار است در آن کوش که خوشدل باشی که بسی گل بدمد باز و تو در گل باشی (۳۱۹)

چنانکه در اساطیر یونانیان و در نگاه نیچه، دیونوسوس، الهه رقص و آواز و ملهم یکی از عناصر اثر هنری است در اساطیر ایرانیان و در غزلیات حافظ، رقص و آواز و شور و شادی، منسوب به زهره، رامشگر فلک و رب‌النوع طرب است:

وانگهم در داد جامی کز فروغش بر فلک
زهره در رقص آمد و بربط زنان می‌گفت نوش (۱۹۴)

در زاویای طربخانه جمشید فلک ارغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع (۱۹۸)

بنابراین،اگرچه توصیه حافظ به شادخواری هم واکنش او در برابر آشوب روزگارش است که «روزگاری بوده‌است آکنده‌از فساد و گناه وآکنده از تزویرو جنایت» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۸) و هم واکنشی ستیزه‌جویانه با دنیا به دلیل بی‌اعتباری و ناپایداری و ناامنی آن است، مکمل بعد دوم اثر هنری و شخصیت معنوی اوست که دارای ساحتی اشراقی

است؛ یعنی نیست انگاری و نمودپنداری دنیا، مکمل هست‌خوانی و بوددانی معبود اوست که «ولاتَنْسَ نصیبَکَ منَ الدّنیا» (القصص،۷۷) و لذا، اگر هراس از مرگ، انسان عصر اساطیری یونان را به شادخواری و سرمستی در دنیا می‌کشاند تا تراژدی زندگی را به فراموشی سپارد، عشق به معشوق، حافظ را به رندی و آزادی و عدم تعلق خاطر به دنیا وامی‌دارد:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است
(۲۷)

اما درباره تفاوت نگرش نیچه و حافظ در ارتباط با عنصر دیونوسوسی قابل ذکر است که:

اولاً «تقابل آپولونی – دیونوسوسی صرفاً به منزله سنخ‌شناسی تازه‌ای نیست که دنباله اقدامات متعدد، عمدتاً از جانب آلمانی‌ها برای تمییز امر طبیعی از مصنوعی، باستانی از جدید، کلاسیکی از رمانتیکی، ساده از مصنوع، تجسمی از موسیقایی و جز آن باشد، بلکه بخشی از شاکله مابعدطبیعی و تاریخی است» (ولک، ۱۳۷۹:ص ۱۳۳). از این‌رو، هر اثر هنری که به توصیف رابطه انسان با عالم متافیزیک و میل به بازگشت به اصلش بپردازد، ناگزیر از عنصر دیونوسوسی خواهد بود.

ثانیاً درباره نیچه، که «نفی متافیزیک، سنگ بنای فلسفه واپسین او را تشکیل می‌دهد» (ضمیران، ۱۳۸۲:ص ۷)، طرح عنصر دیونوسوسی اساساً به سبب خصلت «آری‌گویی» دیونوسوس است و او «آری گویی» دیونوسوس را ستایش می‌کند و هرچه را که با خواست، قدرت و اراده همراه باشد، می‌ستاید (احمدی، ۱۳۷۵:ص ۱۵۴)؛ به عبارت دیگر، نیچه از عنصر دیونوسوسی فقط به وجد و شور، شادی و خوشدلی آن اهمیت می‌دهد، اما تفاوت «آری‌گویی» حافظ با نیچه، چنانکه ذکر شد در این است که تجربه دیونوسوسی حافظ هم جهت و مکمل تجربه اشراقی و در واقع، فرمانبرداری از تجربه آپولونی یا فرمان معشوق است، نه صرفاً عیاشی و خوشگذرانی:

در دایره قسمت ما نقطه تسلیمیم لطف آنچه تو اندیشی، حکم آنچه تو فرمایی
(۲۵۲)

ثالثاً سبب گرایش فیلسوفی چون نیچه به غزلیات حافظ و تمجید از آن به ذهنیت و نوع تأویل او از اشعار حافظ برمی‌گردد؛ زیرا «بسته به اینکه خواننده با چه ذهنیت و علایقی با شعر مواجه‌شود، شعر نیز تغییرحال و هوا می‌دهد»(پورنامداریان، ۱۳۸۲:ص ۲۲۹)؛

اما واقعیت این است که تأکید حافظ بر خوشدلی و خوشباشی در ارتباط با دنیا و مظاهر آن به مفهوم استقرار تفسیر بدبینانه و عشرت‌طلبانه و سرمستانه دین نیست، بلکه انگیزه، نوع و حد شور و وجدی که وی مطرح می‌کند، خود، آموزه‌ای دینی است و از این منظر با تجربه دیونوسوسی نیچه کاملاً متفاوت است:

به ولای تو که گر بنده خویشم خوانی از سر خواجگی کون و مکان برخیزم
(۲۳۱)

لیکن «این تضاد در فکر و گفتار، انعکاس حیات روحی و ذهنی حافظ است، نه انعکاس رفتار و سیر و سلوک اجتماعی او. از این نظرگاه نیز به این نتیجه می‌رسیم که تضاد و تناقض در شعر او از تناقض هستی انسان و ملازمات مترتب بر آن مایه می‌گیرد؛ در مقام موجودی میان فرشته و انسان و نیز حساسیت دلمشغولی حافظ نسبت به این مقام خطیر که هم‌انگیزه درد و ذلت است و هم مایه ارج و عزت» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ص۲۳۶).

۵-۲ عنصر آپولونی

عنصر دوم در فلسفه زیباشناسی نیچه را می‌توان چنین توجیه کرد که ناشی از تجربه اولیه است. در حالی که در فرهنگ یونان باستان، عنصر آپولونی به آفرینش تراژدی منجر شده و دیگر آفرینشهای زیباشناسانه را نیز به همراه داشته‌است در ارتباط با حافظ به آفرینش غزلیاتش منجر شده است. چنانکه گفته‌شد، اگرچه واکنش هستی‌شناسانه حافظ در ارتباط با دنیا و در برابر بی‌نظمی‌ها، هرج و مرجها، آشوبها و ناامنی‌های زمانه، هم چون عنصر دیونوسوسی شادخواری و خوشباشی است، واکنش او در ارتباط با خدای آسمان و زمین و جان و جهان و خسروخوبان، که هم چون خدای آپولون یونان باستان، خدای نظم و فرهنگ، جان و عقل، دنیای هماهنگ، حامی هنر و باعث الهامات شاعرانه است، پناه بردن به عشق و عرفان و توکل و اعتماد به عنایات الهی است؛ اما آنچه او را به عشق و به تعبیر نیچه به تجربه آپولونی هدایت می‌کند، تجربه‌دیونوسوسی به تعبیر نیچه و فناپذیری و بی‌اعتباری هرچه جز معشوق به اعتقاد خود حافظ است:

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست
(۳۴)

او عشق را به معنی رهایی و آزادی از هر تعلق و دلبستگی می‌داند و اسارت در بند

معشوق را حقیقت آزادی (۲۱۹) و رندی او در این نکته نهفته است که با وجود توصیه به خوشدلی و شادخواری دنیوی، میان شادی دنیا و غم معشوق، دومی را برمی‌گزیند و آن را طربنامه (۱۰۴) و گنج‌الهی می‌خواند: «سلطان ازل گنج غم عشق به ما داد» (۲۵۶) و آشکارا فریاد برمی‌آورد که:

فاش می‌گویم و از گفته خود دلشادم بنده عشقم و از هر دو جهان آزادم
(۲۱۶)

حافظ این تجربه عاشقانه و الهی و به تعبیر نیچه، تجربه آپولونی را زیباترین تجلی «هنرمند نخستین جهان»[۴] و راز جاودانگی آدمی می‌شناسد و دوام نام عاشقان را ثبت شده بر جریده عالم (۹) و صدای سخن آنان را خوشترین یادگار در این گنبد دوار می‌داند (۱۲۱) و هرگز بهترین چیز را این نمی‌داند که: «به دنیا نیامده، نباشی، هیچ باشی. پس از آن بهترین چیز این است که هرچه زودتر بمیری» (ولک، ۱۳۷۹:ص ۱۳۶).

از این‌رو، واکنش دوگانهٔ او در ارتباط با بی‌اعتباری دنیا و آشوب زمانه (= تجربهٔ دیونوسوسی) و در ارتباط با خدای آسمان و زمین و جان جهان و خسرو خوبان (= تجربهٔ آپولونی) با سرودن غزلیات پرسوز و ترانه‌های دلکش به مدد الهام سروش یا هاتف غیبی پدیدار می‌گردد و عشق، سخنی را به او تعلیم می‌دهد که حدیثش نکته هر محفلی می‌شود (۱۴۷) و او بلبلی است که از فیض گل غزلسرایی آموخته و در غیر این صورت، این همه قول و غزل در منقارش تعبیه نبوده است (۱۸۸). بدین‌ترتیب، غزلهایش عرشی می‌شود و صفیرش هر شام و سحر از بام عرش می‌آید (۲۲۸) و قدسیان شعرش را از بر می‌کنند (۱۳۵) و شعرش در باغ خلد، زینت اوراق دفتر نسرین و گل می‌گردد (۱۴۰). بنابراین، آفرینش اشعار حافظ برخاسته از اصول جدل منطقی یا تقابل جدلی است و بدون پیش زمینه نیست، بلکه از تجربه‌ای شروع شده و به تجربه‌ای دیگر پایان یافته است و سرانجام به تعبیر نیچه به مدد عنصر آپولونی باعث پیدایش کلیتی هماهنگ، انداموار، هارمونیک و منظم پدیدار شده است که همان غزلیاتش باشد؛ یعنی از تجربه‌ای شروع و به معرفتی ختم گشته است و شعری پدید آمده که «یک ترانه ابدی است در ستایش آزادگی و بی‌تعلقی» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹:ص ۵۶) و بدون این تجربیات دوگانه، آفرینش چنین غزلیات ابدی امکانپذیر نبوده است:

عشق و شباب و رندی مجموعه مراد است چون جمع شد معانی، گوی بیان توان زد(۱۰۵)

اولاً لازم به توضیح‌است که «یونانیان درسایه ایمان به آپولون، هیچ‌گاه امید به حیات

را علی‌رغم حادثه‌های ناگوار از کف نمی‌دادند و از این رهگذر به زندگی دلبستگی نشان می‌دادند. در واقع هنر آپولونی در یونان، خود نمودی است از نفی مرگ نیستی و تأیید نیروهای امیدبخش حیات و اتکا به آن... بنابراین، نباید تراژدی یونانی را پدیده‌ای منفی و ضدّ حیات قلمدادکنیم»(ضیمران، ۱۳۸۲:ص۵۹). هم چنین باید اضافه کنیم که این نوع نگرش آپولونی یا الهی به پیروان غالب ادیان متعلق بوده و حافظ نیز چنین است و به امید وصول به حق و در پرتو عنایات او، همه ناملایمات را امیدوارانه تحمل می‌کند:

هان مشو نومید چون واقف نه‌ای از سر غیب
باشد اندر پرده، بازیهای پنهان غم مخور (۱۷۳)

در حالی‌که نیچه «دنیایی را که کار خدایی‌است، ناکامل، رنجور و سرکش (می‌شمارد)» (احمدی،۱۳۷۵:ص۱۵۴) و این نگاه بدبینانه همراه با تردید، او را تا پای ارتداد به پیش می‌برد و «فهم و درک عالی و بی‌نظیر نیچه از روح یونان باستان، از او متفکری یونانی نمی‌سازد به همین وجه، پشت کردن او به همه جنبه‌های شریعت و ایمان مسیحی، چیزی جز یک مسیحی مرتد از وی باقی نمی‌گذارد» (استرون، ۱۳۷۶:ص۲۲۲).

ثانیاً چنانکه ذکر شد، تجربه دیونوسوسی حافظ به معرفت آپولونی او منجر می‌شود یا به عکس، معرفت آپولونی، او را به تجربه دیونوسوسی وامی‌دارد و بدین‌ترتیب، حافظ هنرش را در خدمت عقیده و اندیشه‌اش به کار می‌بندد و غایت هنر را خدمت به حقیقت می‌شناسد و هنر آنکه هستی را حُسن خداداد نشناسد، ناکام و ناتمام توصیف می‌کند:

کلک مشاطه صنعش نکشد نقش مراد هر که اقرار بدین حُسن خدا داد نکرد (۹۸)

و وجودش را زاید و بی‌فایده می‌خواند:

هر کو نکند فهمی زین کلک خیال‌انگیز نقشش به حرام ار خود صورتگر چین باشد (۱۰۹)

ثالثاً برخلاف آنچه نیچه، شاعران را متقلب و دروغگو می‌خواند و این تقبیح را متوجه خود نیزمی‌کند، او، خود «چیزی‌جز یک محروم از حقیقت نیست. حقیقت وجود ندارد و هنر، دروغی بیش نیست. خدا مرده است» (ولک، ۱۳۷۹:ص۱۴۲)، حافظ، خود را شاعری عاشق و طالب حقیقت می‌داند و «هر دو عالم را یک فروغ روی او» (۳۵۰) می‌شناسدو حضور او را همه‌جا احساس‌می‌کند و به جز از عشق او باقی‌را فانی می‌داند:

عرضه کردم دو جهان بر دلِ کار افتاده به جز از عشق تو باقی همه فانی دانست
(۳۴)

۶. نتیجه‌گیری

زیربنای شناخت هستی‌شناسانه یونانیان باستان و پدیدآورندهٔ هنر تراژدی آنان، دو عنصر دیونوسوسی و آپولونی بوده است که به عنوان دو عنصر تقابلی، موجب اعتدال و باعث تحمل تراژدی زندگی و پدیدآورندهٔ هنر و زیبایی بوده است. نیچه عناصر اصلی سازندهٔ تراژدی یونانیان و سایر آثار هنری را دو عنصر مذکور دانسته و فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی خود را بر آن دو بنانهاده است. با خوانش نیچه‌ای غزلیات حافظ مشخص شد که در اشعار او نیز این دوعنصر، متناسب با مقتضیات‌هنری، فرهنگی، دینی و آیینی ایرانیان به کار رفته است. آن دسته از اشعار حافظ که از آشوب زمانه، اربابان بی‌مروت دنیا، بی‌اعتباری و ناامنی کار و بار جهان حکایت دارد، تجربه دیونوسوسی، یعنی توصیه به شادی و خوشباشی و اغتنام فرصت را با خود دارد و آن بخش از سروده‌های او که از رابطه انسان با خدا حکایت دارد، تجربه آپولونی، یعنی پناه بردن به عشق و عرفان و توکل و اعتماد به عنایات الهی را در خود نهفته دارد و همان‌گونه که عنصر دیونوسوسی، انسان یونان باستان را به شادی و میگساری و آشفتگی و بی‌نظمی وامی‌داشت و عنصر آپولونی او را به سوی نظم، فرهنگ و خودآگاهی سوق می‌داد در اشعار حافظ نیز بی‌اعتباری و ناپایداری دنیا او را به شادی و خوشدلی فرا می‌خواند و عشق یار و شوق دیدار، نگار او را به عرفان، اشراق و وحدت و یگانگی با معشوق رهبری می‌کند و بدین ترتیب، میان آن بی‌نظمی (دیونوسوسی= بی‌اعتباری دنیا) و این نظم (آپولونی= عاشقی) اعتدال و ارتباط ایجاد می‌نماید.

پی‌نوشت

۱. نیچه و هیدگر، سقراط و افلاطون را به دلیل نظریات و ایده‌های فلسفی آنها، که باعث دگرگونی و یا دگردیسی در روند طبیعی تاریخی تمدن و تفکر بشری شده‌اند، مورد سرزنش قرار می‌دهند و معتقدند که این دو با طرح عقلانیت و فلسفه عقلگرایی- بویژه افلاطون با پی‌ریزی دنیای مُثل و ایده- باعث شده‌اند که انسان در رویکرد خود نسبت به طبیعت دچار تردید شود.

از نظر هیدگر در عصر اسطوره‌ای یونان باستان، هر چیزی شکل اصیل و واقعی خود را داشت. حقیقت بدون هیچ حجابی در برابر دیدگان انسان بود و معنا نیز شکل اصیل خود را داشت، اما سقراط

و افلاطون با ایجاد تغییرات بنیادی در تفکر، حقیقت را در پرده پنهان کردند و باعث رنگ باختگی معنا شدند. در نتیجه هیچ امری در ذات خود ادا نمی‌شود. حقیقت صورتکی یافت و کلام قربانی شد. علم شکل دیگری پیدا کرد و هر چیزی از منظر و چشم‌انداز دیگرگونی پدیدار گشت.

۲. در فلسفه پدیدارشناسی ادموند هوسرل، کل عالم فرایندی هستی‌شناسانه دارد (قربانی، ۱۳۸۴:ص۱۲) و پدیده‌های عالم دارای شناختی متقابل از یکدیگر و صاحب اصالت وجود هستند. در فلسفه دکارتی که بر تفکر، اندیشه و خردمندی مبتنی است که می‌گفت من فکر می‌کنم، پس من هستم، هستی و وجود، مختص انسان است، ولی در فلسفه پدیدارشناسی، شامل تمامی پدیده‌های عالم است و در مورد انسان به نوعی آگاهی استعلایی تبدیل می‌شود.

در فلسفه ارسطویی کل عالم‌دارای «حرکت تکاملی» همراه با شناخت است و به رشدی مطلوب و متناسب با خود وجودی پدیده‌ها منجر می‌گردد و با تعبیر ارسطو از فضیلت، که آن را «وضعیت هر چیز در حد کمال خود» (نیچه، الف ۱۳۷۷:ص۳۵۱) می‌خواند و نیز با تفکر عرفای مسلمان که عشق را «میل به کمال» موجودات تعبیر می‌کنند، مطابقت دارد. از این رو، فلسفه پدیدارشناسی همگام با پژوهش درباره تجربهٔ انسان و شیوه‌هایی که از طریق آن، خود را به ما منتقل می‌کنند در واقع نوعی شناخت و آشکارسازی هستی است.

3. http://news.gooya.com.politics/archives/011894.php

۴. یکی از تعابیر نیچه دربارهٔ «خداوند» است. (ولک، ۱۳۷۹:ص۱۳۳)

منابع

۱. ***قرآن مجید***؛ ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، انتشارات اسوه.

۲. احمدی، بابک؛ ***حقیقت و زیبایی***؛ چاپ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۳. ـــــــــــ ؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

۴. استرن، ج.پ؛ ***نیچه***؛ ترجمه عزت‌الله فولادوند، چاپ سوم، تهران: طرح نو، ۱۳۷۶.

۵. پورنامداریان، تقی؛***گمشده لب دریا***؛ چاپ نخست، تهران: سخن، ۱۳۸۲.

۶. حاجی‌زاده، محمد؛ ***فرهنگ تفسیری ایسم‌ها***؛ چاپ اول، تهران: جامه‌داران، ۱۳۸۴.

۷. حافظ‌شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد؛ ***دیوان***؛ به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: کتابفروشی زوار، بی‌تا.

۸. خرمشاهی، بهاءالدین؛ ***حافظ***؛ چاپ دوم، تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.

۹. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***از کوچه رندان***؛ چاپ ششم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.

۱۰. زمانیان، مهدی؛ ***«جایگاه حافظ در دیوان شرقی – غربی گوته»***؛ ادبیات و فلسفه، سال نهم، شماره ۱، ۱۳۸۴، ص ۸۸ تا ۹۳.

۱۱. ضمیران، محمد؛ ***نیچه پس از هیدگر، دریدا و دولوز***؛ چاپ اول، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۱۲. فوکو، میشل؛ ***نیچه، فروید، مارکس***؛ ترجمه افشین جهاندیده و دیگران، چاپ دوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۱۳. قربانی، محمدرضا؛ ***درآمدی بر پدیدارشناسی***؛ چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۴.
۱۴. لنسلین‌گرین،راجر؛ ***اساطیر یونان***؛ ترجمه عباس آقاجانی، چاپ اول، تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۶۶.
۱۵. مارکوزه، هربرت؛ ***بعد زیباشناختی***؛ ترجمه داریوش مهرجویی، چاپ سوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۱۶. مقدادی، بهرام؛ ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***؛ چاپ اول، تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
۱۷. نیچه، فریدریش ویلهلم؛ ***چنین گفت زرتشت***؛ ترجمهٔ داریوش آشوری، چاپ یازدهم، تهران: آگه، الف ۱۳۷۷.
۱۸. ــــــــــــــ؛ ***زایش تراژدی از روح موسیقی***؛ ترجمهٔ رؤیا منجم، چاپ اول، نشر پرستش، ب۱۳۷۷.
۱۹. ولک، رنه؛ ***تاریخ نقد جدید***؛ ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی، پنج جلد، جلد چهارم: بخش دوم، چاپ اول، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.
20. http//news.gooya.com/politics/archives/o11894.php.