حافظ از نگاه سه پژوهشگر

هزاره‌یی می‌گذرد
و در این سوی کره خاک،
در یک هزارهٔ ایرانی
از حافظ
به مثابه یکی از قله‌های رفیع
گسترهٔ شعر پارسی
باید یاد کرد.
از این روست که حافظ را
این بار از نگاه سه پژوهشگر
تماشا می‌کنیم؛
زنده‌یاد
دکتر عبدالحسین زرین‌کوب
و دو محقق ایتالیایی؛
«جان روبرتو اسکارچی‌یا»
و «ریکاردو زیپولی»

شراب حافظ

جان روبرتو اسکارچی‌یا ـ ریکاردو زیپولی

ترجمهٔ رضا قیصریه

«شراب حافظ مقدمه‌یی است به اهتمام دو ایران‌شناس صاحب‌نام ایتالیایی؛ «جان روبرتو اسکارچی‌یا» و «ریکاردو زیپولی» بر ترجمهٔ برگزیده‌یی از حافظ به زبان ایتالیایی که متأسفانه رنگ چاپ به خود ندید. این دو که خود مترجم ابیات هم هستند در ترجمهٔ ایتالیایی آن به گونه‌یی برخوردی فیلولوژیک داشته‌اند و بر این اساس ابیات را گروه‌بندی کرده‌اند. البته باید توجه داشت که این مقدمه برای خوانندگان ایتالیایی زبان تنظیم شده است که با حافظ یا آشنایی اندکی دارند یا اصلاً ندارند، منتهی برخی از تحلیل‌های ناقدانه این مقدمه خصوصاً از نقطه‌نظر تاریخی ـ ادبی بحث‌انگیز است و می‌تواند موجد نظرات گونه‌گونی در میان صاحبنظران و پژوهشگران ایرانی شود.

شمس‌الدین محمدحافظ را بزرگترین غزلسرای پارسی می‌خوانند. حافظ در شیراز و در حوالی سال ۱۳۲۰ (م) (دربارهٔ تاریخ‌زاد روزش اقوال متفاوت است) به دنیا آمد و تا روزگار مرگ خویش به سال ۱۳۲۰ (م) در آن شهر زیست و به ندرت و با اکراه شهرش را ترک می‌گفت.

روزگار حافظ مصادف بود با یکی از دوران‌های آشوب زدهٔ تاریخ آن دیار. او در زمانی زیست که حکومت ابتدا به دست یکی از دست‌نشاندگان آخرین سلاطین مغول افتاد و بعد به دست خاندان گردنکش آل‌مظفر. او حتی شاهد هجوم ویرانگر تیمورلنگ هم بود. اما با وجود این آشفتگی‌ها، محیط فضل‌پرور شیراز باعث شد تا شاعر در زمینه‌های گوناگون حکمت به ویژه در زمینهٔ علم‌کلام و مذهب، دانش ژرفی را کسب کند و این از تخلص او «حافظ» به معنای آن کس که قرآن را از بر دارد پیداست.

فرآورده‌های شعری او بیشتر متشکل از غزلیات است که خود گونهٔ خاصی از شعر است در عروض کمّی، به طور متوسط از هفت تا ده بیت که هر بیت به دو مصرع تقسیم شده است. هر بیت در انتها دارای قافیه است اما در مطلع آن قافیه در انتهای مصرع اول هم دیده می‌شود (بنابراین در پیش افکندن قافیه‌ای با استناد به مصرع‌ها از گونهٔ aa ، ba ، ca ، da و... است).

جُنگ (گرد آمده توسط محققان ایتالیایی) حاصل گزینشی از کلیات غزلیات حافظ است (مجلد مورد استفاده، دیوان حافظ به تصحیح پرویز ناتل‌خانلری، چاپ دوم، تهران ۱۹۸۳-۴/۱۳۶۲ که شامل ۴۸۶ غزل است). معیار این گزینش بر مبنای وجه معنایی آن است و در ارتباط با تلاش‌های پژوهشگرانه و تجربه‌اندوزی ما در جهت شناخت و توصیف موضوع به موضوع اشعار تغزلی پارسی. منبع اصلی در این زمینه که ما بدان استناد کرده‌ایم مقالهٔ ژیلبر لازار است تحت عنوان:

Pour un étude Thematique de la poesie persan (luqman,2, printemps.é.1989, PP67-761)

که در آن بر ارزش و فواید تهیهٔ فهرستی دقیق و بر یک بررسی منظم انگیزه‌ها و تصاویر موجود در غزلسرایی تأکید شده است. لازار در آن‌جا از تکامل موضوع شراب و تحولات

در زمانی آن مثال می‌آورد که در قوانین شعری آن سرزمین از اهمیت اساسی برخوردار است و ما در این رهگذر مصمم هستیم تا بر همان روال پرچمدار فرانسوی مطلب را پی‌گیری کنیم (ناگفته نماند که به هر حال چنین موضوعی حتی به خاطر ارجاعات غیرزبان شناسانه مطرح آن علاقه و کنجکاوی ما را بر می‌انگیزد).

اما دربارهٔ گردآوری ابیات، در این جا (جُنگ چاپ نشده) تمام ابیاتی برگزیده شده‌اند که در آن‌ها یک یا چندبار البته نه به صورت مرکب، معمولی‌ترین ترکیبات زبان‌شناسانه که معرف خصوصیات و مفهوم شرایند به کار رفته است (و یا به هر حال مبدأ تجسمی آن در زمینهٔ کار ما اهمیت فرعی دارد) یعنی کلماتی چون می (بسامد ـ ۲۴۲)، باده ((بسامد ـ ۹۷)، شراب (بسامد ـ ۶۱)، صهبا (بسامد ـ ۳) خمر (بسامد ـ ۲)، مُل (بسامد ـ ۲)، راه (بسامد ـ ۲)، نبید (بسامد ـ ۱) که البته قسمت‌های باقیماندهٔ ترکیب‌های اولیه را حذف کردیم. در پرتو این فرض قبلی واژه‌های ایهامی از گونهٔ امّ‌الخبائث، که بر مایع مورد نظر دلالت دارند در نظر گرفته نشده‌اند.

ابیات با محتوای مورد نظر ما (بر اساس فهرستی که دانیلا منه‌گینی کررآله در (The Ghazals of Hafez. Concordance and Vocabulary Roma 1988) کار کرده است). تعدادشان ۳۹۴ است تقریباً یک دهم یعنی حدود ۴۰۰۰ موجود در ۴۸۶ غزل. باید توجه داشت که کل ابیات برگزیده با مجموع قالب‌هایی که بر شراب اشارت دارند مطابقت ندارد زیرا این قالب‌ها در بعضی موارد بیشتر از یک بار در همان بیت تکرار می‌شوند. در واقع ۱۴ بیت وجود دارد که حاوی دو قالب (شکل) است (شراب / می ـ ۴، باده / می ـ ۳، می / می ـ ۲، باده / راه ـ ۱، باده / خمر ـ ۱) و یک بیت که حاوی ۳ قالب (شکل) است (باده / می / شراب).

(در فهرستی در پایان مجلد احاله به متون اصلی ذکر شده است.)

ترجمهٔ متون بر اساس یک طرح همکاری که دیگر باید آن را به عنوان شیوهٔ کار ما دانست ابتدا به شکل کاملاً ادبی آن صورت گرفت و بعد حالت آهنگین‌تری بدان داده شد و در نتیجه به صورت نهایی با متن اصلی بدین منظور مطابقت داده شد تا تأییدی باشد بر حفظ این تطابق‌های اجتناب‌ناپذیر، بیشتر از معادل‌یابی کلمات، به انتقال کلیت مفاهیم توجه داشتیم و سعی کردیم به تدریج جوهره‌شان را دریابیم، از قالب‌های زبان‌شناسانه اصلی رهایشان سازیم تا بتوانیم آن‌ها را در بیان ایتالیایی که در همان حال به نظرمان رسید کامل‌تر از پیام اولیهٔ آن است و دژ ضمن هوشمندانه‌تر و دلپسندتر جاری سازیم. اما با وجود تعهد ما مبنی بر توضیح و شناخت گسترده‌تر که بیشتر کمکی در جهت خواندن است ملاحظاتی چند دربارهٔ شیوهٔ بیانگری این اشعار اجتناب ناپذیرند.

اتفاق‌نظر کامل وجود دارد بر این که غزلیات حافظ قلهٔ رفیع و دست‌نیافتنی سنت اشعار تغزلی پارسی است. مسلماً این فرآورده‌های شعری تنها ثمرهٔ یک نبوغ ناگهانی و منفرد نیست بلکه بیشتر حاصل مسیری طولانی در جهت خلاقیت است که در قریحه و استعداد شاعر شیراز زمینهٔ بارور خود را می‌یابد تا به بالندگی کامل و نهایی برسد.

آغاز این روند به نمایان شدن شعر تغزلی ایران می‌رسد که قدیمی‌ترین نمونه‌های آن در نزد اولین دربارهای ایرانی عصر اسلامی زاده شد که در حوالی سده‌های ۱۰ تا ۱۱ (م) در ایالات شرقی فلات ایران از حکومت مرکزی خلفای عباسی سرپیچی کرده استقلال یافتند. پایتخت‌های جدید مانند بخارا و غزنه در آن زمان رقبای بغداد شدند و شاعران دربارشان وارثان شاعران عرب، یعنی وارث تمام توشه‌های فرهنگی که در محک آزمایش زمان قرار گرفته و قوام یافته بودند. استقلال سیاسی، پژوهش در استقلال ادبی را هم به همراه داشت اما این در چارچوب یک هماهنگی بزرگ با سنت زبان عربی که در آن زمان بر دنیای اسلام چیرگی داشت تحقق یافت. بنابراین تغزل پارسی در گام‌های نخستین از الگوهای رو به زوال زمانهٔ خلفا نمی‌گسلد بلکه خود را به عنوان تداوم منطقی و تکاملی آن‌ها و به عنوان گونه‌یی تجدید نظرطلبی محلی (که خواه و ناخواه شامل جنبه‌های ایدئولوژیکی ـ اجتماعی با یک پیش‌زمینهٔ ملی هم می‌شود) مطرح می‌کند و به باز آفرینی معیارهای شعری از نوع فئودال ـ هوسانه که در آن زمان رایج بود می‌پردازد. در کلام فشرده، می‌توان گفت این تجربهٔ بعضی از ادبا بود که با فرهنگ عرب پرورش یافته بودند؛ مقصود سعی در نوشتن به زبان مردم است، به زبان «عامیانه» پارسی با این قصد که به تجربه‌یی جالب و نادر دست بزنند تا ببینند نتیجهٔ آن در زبان عامیانه هم به همان خوبی خواهد بود که در زبان فاخر ادبی سنتی یعنی زبان عربی: تجربه حاصل بسیار موفقیت‌آمیزی دارد.

این جاست که شعر پارسی زاده می‌شود، و نه تنها بوی کهنگی نمی‌دهد بلکه بالنده است و آکنده از کمال. پس فرضیهٔ مبدا مردمی و مستقیم این اشعار پذیرفتنی نیست. پیشینهٔ آن را مستقیماً اشعار عرب (بهتر بگوییم زبان عرب) تشکیل داده است که کم و بیش بیانگر همان ویژگی‌هاست و شاید از نظر کیفی گوی سبقت را برباید اما نه در شیوه‌های مرسوم آن. در واقع تا آن‌جا که مربوط می‌شود به این جنبهٔ آخر، ما شاهد یک روند همانندسازی هستیم که به طرز گسترده و ژرفی بخش‌های گوناگونی را در قافیه‌پردازی از قواعد عروض تا وزن، از قوانین لفاظی تا ساختاربندی معنایی در برمی‌گیرد. شعر پارسی برای هر کدام از این بخش‌ها به خاطر پذیرفتن میراث عرب از همان ابتدا یک فهرست کم و بیش ثابت از عناصری را در اختیار دارد که نه تنها مدون شده‌اند بلکه حتی در شناخت جمعی کاملاً موجودیت دارند و بنابراین به عنوان مکمل و اهرم‌های لازم و طبیعی با زبان شعری مورد استفاده پیونده خورده‌اند.

گسترهٔ مورد نظر ما به عنوان مترجم، بیشتر گسترهٔ معنایی اشعار است چرا که از این زاویه بهتر می‌توان تکاملات بعدی که غزلیات حافظ را از نقطه نظر معنایی متمایز می‌کنند درک کرد. پس ضروری است بعضی از ویژگی‌های تصاویر را که در سبک قافیه‌پردازی نخستین و کهن‌تر پارسی یعنی سبک خراسانی است و همچنین رشد آن را به ویژه در سدهٔ ۱۰ تا ۱۱ (م) مشخص کنیم.

روال بیانگری بر اساس این سبک (اشارت ما مخصوصاً به آن‌چه است که فکر می‌شود پیشینهٔ مستقیم‌تر فرآورده‌های تغزلی آینده است، مقصود نصیب است که قسمت دیباچه‌یی ـ هوسانه، ناهمزمانی ـ بهارانه مصنفات سرآمد آن دوران یعنی قصیده است) قواعدی را در وهلهٔ اول می‌سازد که در کلیت خود وابستگی‌شان به سنت عرب دگرگون گشته و زمینه‌ساز تکاملات بعدی می‌شوند. در این ارتباط مطلب مربوط می‌شود به گرایشی که موضوعات شعری را نه در تعدد گوناگون آن‌ها (به عنوان مثال، انواع گوناگون شقایق / لاله، یکی کوتاه دیگری بلند، آن دیگری خمیده یا پژمرده و غیره) بلکه تنها از طریق معرفیِ کیفیت‌های شاخص و تکوینی مخصوصاً صوری ـ فامدار (مثلاً شقایق / لاله در پی نمونهٔ بالا، جنبه‌هایی که به جام و قلب، به رنگ لعل و رنگ لب و گونه، به خال سیاه داده می‌شود و غیره) گردآورد. این کیفیت‌ها از طرفی پایه‌گذار هر گونه ویژگی هستند و از طرف دیگر گروه‌بندی و قیاس‌ها را تضمین کرده و کل عالم هستی شعر را به زیر نفوذ خود در می‌آورند که در نتیجه به عنوان یک نظام پیچیده و سخت ناشی از تلاقی توازن‌های زبانی شکل می‌گیرد. این جور کیفیت‌ها که به صورت عنصر ثابت و فراگیر آشکار می‌شود قیاس منطقی و مرز هر گونه تصویر شاعرانه‌یی است که در این میان اشکال یک الگوی بدوی و نمونه‌های گونه‌ای (شقایق / لاله) ملموس و در عین حال انتزاعی را به خود می‌گیرد، به طور اختصار گونه‌یی الگوی جابه‌جا شدهٔ افلاتونی که تنها یک ارزش مادی پیدا کرده است (اما از آن جا که سبک آن لطیف و بی‌رمق شده است کیفیت معنوی پیدا می‌کند). مقصود آن که تا سر حد یک مخلوق و یک پیش الگوی نامحسوس تنزل می‌یابد.

شیوهٔ خراسانی از ترکیب این «قطعه‌ها» مشخص می‌شود، البته به تعداد کمتری نسبت به سبک‌های پربارتر بعدی با اهداف اساساً تزئینی (به مفهومی، فضا و محیط دربار، توصیف گل‌ها، جواهرات، جام‌های زیبا و غیره بر روی کاغذ بازآفرینی می‌شود) با اشکالی که نمایانگر سلایق معماری‌اند (هر یک از عناصر عملکرد منطقی، هماهنگ و دقیق خود را دارند) و گونه‌ای مینیاتورهای شعری را در اندازه‌های ایستا و منظم به وجود می‌آورند که مقطعات و جزئیاتی را با حواشی واضح و اغلب تنیده در هم ارائه می‌دهند. بدین ترتیب هر گونه توصیف بلافاصله و پویای لحظهٔ گریزنده بی‌ارزش شده

و به کناری رانده می‌شود. البته دقتی این گونه موشکافانه در متن اصلی بیشتر است و در ترجمهٔ آن نه تنها بازتاب نمی‌یابد بلکه عروض محکم کمّی و قافیهٔ یکتا شکل متن اصلی هم از میان می‌رود و احتمالاً در این جا باید زمینه‌های کمرنگ احساسی‌وار اضافه کرد و حرکت و عمل را به نحوی جایگزین کلام‌های نمایاننده. اگر خوانندهٔ غربی احساس کند چنین اشعاری نامفهوم است این احساس خود اوست چرا که چیزی عینی‌تر از زبان شعری پارسی وجود ندارد. این یک زبان عینی است چه از نظر قوانین بیانگرانه چه از نظر محتوایی موضوع‌هایش که الفبای فرهنگ آن تمدن است و اگر دانش کافی در اختیار باشد به راحتی می‌توان آن را فهمید.

مؤلفان آینده، در کل، نمی‌توانند این تدوین آغاز را نادیده بگیرند، برعکس باید خود را با آن سنجش کنند و تنها در برابر آن است که قادرند به هویت تازه‌یی دست یابند و بیشتر از خود موضوع‌های شعری توجه به آن را اصلاح و تشدید کنند.

حال بازمی‌گردیم به شاعر و زمانه‌اش؛ بار دیگر میان گویندگان قدیمی سبک خراسانی و حافظ، قبل از هر چیز اکتساب تجربه‌های عرفانی است که درست از سده‌های دوازدهم (م) در صحنهٔ شعر ایران پدیدار می‌شود. و دقیقاً همین تازگی خود از عناصر برانگیزاننده‌ای است که با تکیه بر پالایش ژرف و تنش‌های روحی و معنوی باعث شکل‌گیری سبک جدیدی می‌شود که رسماً عراقی خوانده می‌شود و در سده‌های سیزدهم تا پانزدهم (م) گسترش ویژه‌یی می‌یابد. این سبک با توجه به میراث گذشته، بعضی اصلاحات و پیوندان‌هایی را مطرح می‌کند، انداموارگی نظام پیشین را در هم می‌ریزد، روابط و توازن‌های جدیدی را می‌آفرینند که در آثار تغزلی حافظ زایش دوباره‌یی می‌یابند و به تکامل می‌رسند. شاید از این بابت اشاره به مقایسه‌یی - توصیفی) را گرد می‌آورد و موضوع‌های شعری هم به عنوان ارجاعات ساده‌یی که ارزش ادبی دارند حتی از طریق بیان‌های نمادین در آن متون دارای ظرفیت مضاعف که اغلب در ایهام می‌مانند به وجود می‌آیند که در ضمن قسمت اساسی سبک مشخص حافظ را تشکیل می‌دهند.

ابیات حافظ دقیقاً به خاطر یک آمیختگی کامل تجلیات با متعالی متمایز است و در برابر این امتیاز خاص بارها این پرسش پیش می‌آید که آیا محتوای اشعار او عرفانی است یا هوسانه، آیا شرابی که او از آن صحبت می‌دارد نمادین است یا واقعی است، آیا معشوق او هستن انسانی دارد یا مقصود او خداوند است یا تصویری شاعرانه است و متفاوت، آفریده شده است تا بیانگر احساسات گوناگون باشد. پاسخ ناممکن است اما لزومی هم بدان نیست. لائورا در اشعار پترارکا کیست؟ حتی او که نام مشخص یک زن را داراست گاهی اوقات نمادی از خداوند است (یعنی هر کسی باداباد، در میان معضلات بی‌نهایت که می‌توانند انسانی را عذاب دهند). خدای حافظ برعکس، اغلب یک پسربچهٔ گمنام شیرازی است، نمایش شکوهمندی از الوهیت است که در سر راه شاعر قرار گرفته است، در واقع آن‌چه مسجل است و از نظر ریشه‌یابی لغات اثبات‌ناپذیر -حتی اگر برای دستور زبان فارسی این نوع ناشناخته است- آن است که در اغلب موارد در این گونه اشعار، جنسیت معشوق جنسیت مذکر است. البته این اهمیت چندانی ندارد. حتی در دنیای کلاسیک‌های غرب، تغزل که یک هنر انتزاعی است آکنده است از پسربچه‌ها، در حالی که کمدی که هنری واقع‌گراست، در گونه‌های شاخص خود آکنده است از زنان. به نظر می‌آید که اولویت‌ها در عشق با تعویض گونه‌های ادبی که به آن پرداخته می‌شود عوض می‌شود و قانون «عوامانه» علاقه به جنس مخالف در اشعار

سبک عراقی با توجه به میراث گذشته بعضی اصطلاحات و پیوندان‌هایی را مطرح می‌کند انداموارگی نظام پیشین را درهم می‌ریزد، روابط و توازن‌های جدیدی را می‌آفرینند که در آثار تغزلی حافظ زایش دوباره می‌یابند و به تکامل می‌رسند

ابیات حافظ هر یک، انگار مستقل از دیگری است و تنها از راه یک رابطهٔ نامریی یگانه می‌شوند که در هر حال از آن‌ها یک کلیت یگانه و هماهنگ می‌سازد این رابطه از یک الهام دایمی شاعرانه به وجود آمده است که به ندرت گسسته می‌شود

دگرگونی‌هایی چند که در بازنمایی موضوع‌های شعری صورت گرفته است کمکی باشد برای درک تفاوت‌های اساسی میان سبک اول و دوم.

روشن است که در گسترهٔ سبک خراسانی، موضوع‌های شعری بیشتر به خاطر یک «چه چیز» نموداری و ذاتی ارزش دارند تا به خاطر هر جور «چرا» و حضورشان به خصوص در یک شکل صوری ایستا از این نظر سودمند است تا حالت‌های روحی و مناظر را توصیف کنند. موضوع‌های شعری در دنیای حافظ این گونه ویژگی‌های مادی و زمینی را حفظ می‌کنند و به طور کلی به صورت شواهدی درآمده‌اند که بیانگر وضعیت‌های انسانی هستند و نه طبیعی اما بیش از هرچیز نقش آن‌ها و «چرای» موجود در آن‌هاست که به موضوعی جالب و در نتیجه سنجش‌پذیر مبدلشان می‌کند. اصول قیاسی که در ابتدا به خاطر ضرورت صرفاً درونی و کیفی تنظیم شده بود اکنون با تکیه بر جنبه‌های مشخص‌تر برونین و عملکردی، پربار می‌شود. این نقشی است که به هر حال دیگر به حوزهٔ محدود طبیعی بسنده نمی‌کند بلکه چشم‌اندازهای حتی ماورای طبیعی را در بر می‌گیرد و به این ترتیب صاحب بُعد معنوی می‌شود و به صورت نماد معمایی یک باراندیشی پدیدار می‌شود که فارغ از کلیت تجربهٔ زمینی است. در واقع می‌توان گفت که نیات گویندگان خراسانی در جهت ثبت سادهٔ پدیده‌یی (بیشتر مقایسه‌یی - توصیفی تا استعاره‌یی - نمادی) آکنده از موضوع‌های سبک عراقی که همزمان مفاهیم پنهانی و جنبه‌های عقلایی و فلسفی (بیشتر استعاره‌یی - نمادی تا والامرتبت فقط شاخص دنیای مسیحیت است. به هر حال مسأله بیشتر مربوط است به چیرگی آهنین قوانین زیباشناختی. شاعران پارسی‌گوی الزاماً همجنس‌گرا نیستند (ضمن این که میگساران توبه ناکرده هم نیستند و یا ملحدان سفت و سخت آن طور که دوست دارند در قافیه‌پردازی‌هایشان خود را بدین گونه توصیف کنند): تنها و تنها به دلیل سراییدن شعر است که آن‌ها مجبورند به رمزوراز روی آورند.

این دربارهٔ حافظ هم صدق می‌کند که نمی‌تواند از قراردادهای شعری شانه خالی کند که مغایر با جامعهٔ زمان خود هستند و علاوه بر قالب‌های کاملاً دقیق، محتوای مشخصی را هم پیش رو می‌گذارند. در نتیجه این یک اجبار است که او از خداوند به گونه‌یی سخن بگوید انگار که خدا یک معشوق است و از معشوق با زبانی عاشقانه به گونه‌یی سخن راند انگار یک بت است. پس چگونه می‌توان در مقابل بیان عشق‌های مشابه ایمان را از کفر بازشناخت؟ چگونه می‌توان زهدپرستی را از تن دادن به وسوسه تشخیص داد؟ درعایت قواعد لفظ‌پردازی همان‌طور که بعداً خواهیم دید اعتراف به گناه را ملامت ناکردنی جلوه می‌دهد و حتی تظاهر به گناه را جنبه‌های استعاره‌یی می‌بخشد. بنابراین کافی نیست که قواعد عینی لفاظی را بشناسیم که در هر مکتبی قابل فراگیری‌اند تا ایجازگری حافظ را ثابت کنیم. راز تغزل پارسی تماماً در همین جاست، در رفتار روان‌شناسانهٔ همانند -که به صورت تصاویر شاعرانه پدیدار می‌شوند- و به جانب وضعیت‌ها و مفاهیم متفاوت و متضاد روی دارند. این است

لطافت، و ذات ضد حماسی زیرکانهٔ نبوغ ایرانی و مکتب شعری‌اش. اما این جنبهٔ ضدحماسی آن‌قدرها هم شکننده نیست بلکه بسیار استوار است و در رفتار بخردانهٔ مذهبی‌اش به سوی ابدیت فراتاریخی و فراپدیده‌یی که در آن متقابل‌ها دقیقاً همان‌طور که در روی کرهٔ خاکی است آشتی‌پذیرند و این آشتی‌پذیری باید در آن آینه شفاف واقعیت بکری صورت پذیرد که در ایران می‌خواهد شعر باشد و هست. در پسزمینهٔ پیچیدهٔ دیوان حافظ و در فراسوی هر گونه قرارداد زبانی و سبکی می‌توان تمام احساس‌ها و تجربه‌هایی را پیدا کرد مربوط به یک دنیای فردی، دنیایی که ذاتاً بسته در خویش است و فارغ از مشکلاتی متفاوت از هیجان‌های درونی خویش و حالت‌های روحی خویش. و این است دقیقاً یک شاعر، چراکه می‌تواند هیجان‌های متفاوتی را از طریق یک صافیِ قراردادهای اجباری بیان کند. وقتی یک ایرانی بر حسب تصادف دیوان حافظ را باز می‌کند تا تفال بزند تأثیرش آنی است و مطمئن: بر هر شعری که نگاهش بیفتد و هر بیتی راکه بیابد و بخواند همیشه چیزی دارد که مناسب وضعیت مورد نظرش باشد، دقیقاً به این خاطر که در چند کلمهٔ یک بیت حافظ صدها احساس پیچیده به گونه‌یی سحرآمیز جای گرفته‌اند. برخلاف خیام، در اشعار حافظ در واقع یک داوری یکدست وجود ندارد؛ یک موضع‌گیری ثابت جنجالی و پی‌درپی جدلی وجود ندارد؛ اطمینان به داوری در مقابل زندگی وجود ندارد؛ با این حال حداکثر کمی تلخکامی نهان یافته در یک بینش پیچیده و به‌هم پیوسته از دنیایی وجود دارد که بیش از هر چیز یک بیانگری کمال یافته اطمینان و استحکام آن را ضمانت می‌کند.

مشکل بتوان گفت این کمال بر چه مبنایی است. همان طور که پیش از این گفتیم یک سبک واقعی که مطلقاً از آنِ شاعر باشد دیده نمی‌شود. حافظ تنها کسی نیست که شعر پارسی مخصوصاً در آخر آورده شد و به خاطر روابط تنگاتنگش با موضوع اشعار که خود ما انتخاب کرده بودیم یعنی شراب به عنوان موضوع، جداگانه مورد بررسی قرار گرفت.

اشارهٔ ما برمی‌گردد به موضوع بی‌ایمانی، موضوعی به بهترین وجه فلسفی که مصنفان ایرانی آن را هم از همتاهایشان در بغداد به ارث بردند. در اساس مقصود فهمیدن علت یک زبان شعری است که با در نظر گرفتن فریوری اسلامی اغلب الحادآمیز، گناهکارانه، کفرآلود به نظر می‌رسد. یک زبان جنجال‌برانگیز که بیشتر مورد استفاده و تقاضای کسانی اعم از شعرا یا سلاطین بوده است که به طور کلی افرادی معتقد و مؤمن بوده‌اند. در این ارتباط است که با وضعیتی روبه‌رو می‌شویم که جنبه‌هایی از گسست روانی شخصیتی را داراست: شاعران خود را ملحد می‌نامند اما مسجدشان ترک نمی‌شود، خود را شرابخوار می‌نامند اما در واقع لذت شراب را نمی‌شناسند و حتی از آن پرهیز می‌کنند. سلاطین به نوبهٔ خود در دربارشان به هر کسی که مضامین ارتدادی را به کارگیرد سکهٔ طلا بذل می‌کنند اما در نقش خودشان به عنوان «شمشیر اسلام» دشمن سرسخت نهضت‌های الحادی هستند. این چنین تضادی علت وجودی‌اش را در پرتوی آن‌چه در بالا آمد پیدا می‌کند. راه حل را باید باز هم در مجموعهٔ معیارهایی جست‌وجو کرد که قوانین شعری را تنظیم می‌کنند و برای ریشه‌یابی پدیده ضروری است بار دیگر همان تکوین شعر پارسی را بررسی کنیم. قبل از هر چیز باید یادآور شد که تمدن پارسی ـ اسلامی مختلط است. از یک طَرف رنگ نبوتی سامی دارد و از طرف دیگر رنگ شرک ایران باستان را. هر دوی این سنت‌ها کار شاعری را محکوم می‌کنند که اساساً زاییدهٔ دنیایی نشأت گرفته از همان سنت‌هاست و

این یک اجبار است که حافظ از خداوند به گونه‌یی سخن بگوید انگار که خدا یک معشوق است و از معشوق با زبانی عاشقانه به گونه‌یی سخن راند انگار یک بت است، پس چگونه می‌توان در مقابل بیان عشق‌های مشابه ایمان را از کفر بازشناخت؟ چگونه می‌توان زهدپرستی را از تن دادن به وسوسه تشخیص داد

غزل می‌سراید بلکه حتی اولین غزلسرا هم نیست. با این حال غزلیاتش در همان نگاه اول متمایز است و مشخص. ترجمهٔ آن‌ها وظیفه‌یی بس دشوار است چراکه کافی است قطعات موجود را حتی در حداقلشان کمی جابه‌جا کنیم تا تأثیر شعر کاملاً از بین برود. اشعار محتوای یگانه‌یی ندارند که بتوان وصفش کرد چراکه ابیات هر یک، انگار مستقل از دیگری است. (همان‌طور که قانون مربوطهٔ آن می‌طلبد، اما حافظ استاد چند مضمونی محسوب می‌شود) و تنها از راه یک رابطهٔ نامرئی یگانه می‌شوند که در هر حال از آن‌ها یک کلیت یگانه و هماهنگ می‌سازد. این رابطه از یک الهام دایمی شاعرانه به وجود آمده است که به ندرت گسسته می‌شود و خواننده یا شنونده را از نخستین تا آخرین بیت به دنبال خود می‌کشاند بی‌آن‌که او را با تازه‌های اغراق‌آمیز غافلگیر کند و در عین حال هرگز با یک هرزه درایی مأیوس نمی‌کند. اما این به معنای یک تصنع بی‌روح و فقدان جوشش‌های ناگهانی نیست بلکه برعکس آن است زیرا همان‌طور که گفته شد روشن است که حافظ در سرایيدن از جان خود مایه می‌گذارد. اما لازم است کاملاً هشیار باشیم زیرا هر آن‌چه به چشم می‌آید به مانند دیدن ژرفای چشمه‌یی از سطح آب آن است یعنی کاملاً زلال است اما دور است و دست‌نیافتنی. در هر حال برای آن‌که از چنین شفافیتی با وجود ژرفای آن لذت ببریم شناخت هر چه بهتر اهرم‌های اولی‌تر آن در نوشتن ابیات مورد نظر اجتناب‌ناپذیر است. درست به همین دلیل است که مایل هستیم به جنبهٔ آخرینی اشاره کنیم که حتی آن هم جدای از تمام واژه‌های به زیر تیغ سرزنشی دوگانه یعنی هم سرزنشی که در قرآن آمده است و هم سرزنشی که مُهر ایدئولوژی زرتشتی را بر پیشانی دارد. در هر دو مورد شاعران مورد اتهام قرار می‌گیرند که به یک قشر منحرف و پست تعلق دارند و گفته‌های خود را بر اساس جعل و دروغ بنا می‌کنند.

باید در نظر داشت که شعر عرب پیش از اسلام (الگوی انکارناپذیر تمام سنت بعد از خود) استفاده از شراب را درجشن‌ها می‌شناخت (که در آن زمان اغلب در صومعه‌های مسیحی پراکنده در بیابان مصرف می‌شد)، گرچه تجملات کاخ‌های ایرانیان باستان هم ناآشنا با آن نبود. بعدها در شعر عرب به ویژه در دوران عباسیان که اشاره رفت و پیشینهٔ بلافاصلهٔ شعر پارسی است این مضامین اکثراً در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند و پی‌درپی تکرار می‌شوند. بنابراین اشاره به ضیافت‌ها و جشن‌های شرک‌آلود که در آن ساقیان و مهمانداران نه تنها مسیحی بلکه زرتشتی به وفور شراب می‌گردانند مرسوم می‌شود و مضامین ناهمزمانی با مضامین الحادی آمیختگی بسیار مشخص‌تری پیدا می‌کنند. این محدودیت‌ها به موازات هر عنصر دیگری مربوط به قانون شعری به شعر پارسی انتقال می‌یابد و شهرت شاعر که به خاطر محکومیتی دارای منشا قرآنی و زرتشتی از پیش بدنام است در محافل فریوران بی‌هیچ چون‌وچرایی با بی‌ایمانی و گناه پیوند می‌خورد.

همان طور که قبلاً گفتیم مسأله بر سر مشابهت‌های دیگر خود آن قانون است به

خاطر سلوک متمایز آن، به خاطر تطابقی که می‌توان آن را در برابر معیارهای رفتاری که فریوری دقیقاً از آن کسی می‌دانست که شعر می‌سراید دارای ماهیت علم‌الاخلاق توصیف کرد.

از این جهت است که شاعر پارسی‌گوی حتی اگر در زندگی اندکی مسلمان زاهد باشد و ریاضت‌کش، وظیفهٔ خودش می‌داند که بر صفحات کاغذ اولویت‌های قراردادی‌اش را که در ارتباط با فریوری، جلوه از بی ایمانی دارد ثبت کند و به جای مساجد به ستایش از معابد، صومعه‌ها و میخانه‌ها بپردازد. همراهی مغ‌بچگان مسیحی و زرتشتی را طلب کند تا واعظان و ملایان را، زرتشت را ستایشگر باشد تا حضرت محمد (ص) و صحابهٔ آن حضرت را وگرنه مجازاتش حذف خود به خود از محافل فلسفی و حکمت است. پس این واژگونی معیاری دلالت می‌کند بر استفاده از یک رشته عناصر مذهبی نشان که در ابتدا فقط ارزشی ظاهری و ادبی دارند اما بعداً از طریق پیوند با مکاتب عرفان حیاتی دوباره می‌یابند (به ویژه مکاتبی مثل جنبش ملامتیه که نفی خویشتن و ابطال خویشتن را به عنوان ابزاری برای تعالی به سوی خداوند موعظه می‌کردند) و ارزش‌های نمادین به خود می‌گیرند که نوع جدیدی از شعر را به وجود می‌آورد دقیقاً مثل شعرهای حافظ که در آن جنبه‌های بی‌دینی و جنبه‌هایی که نشانهٔ هوسانه ـ ناهمزمانی دارند با جنبه‌های اسرارآمیز ـ عرفانی در یک وحدت نگشودنی آمیخته می‌شوند که هدفش بیان دنیای احساسی شاعر است.

نمونهٔ الگویی چنین روندی در مشاهدهٔ شیوه‌هایی دیده می‌شود که بر اساس آن در طی سده‌ها با موضوع شراب برخورد شده است. این نوشیدنی هم مثل خیلی از موضوع‌های شعری دیگر در ابتدا به خاطر جنبه‌های زمینی و مادی‌اش در رابطه تنگاتنگ با ضیافت‌ها، ساقیان، میکده‌ها و مشابه آن توصیف و ستایش شد. در این ارتباط یک سنت غنی وجود دارد و قدیمی‌ترین شاعران پارسی‌گوی مثلاً گویندگان سبک خراسانی همگی ابیات زیادی را به این موضوع اختصاص داده‌اند (از این گذشته شواهد تاریخی دقیقی دربارهٔ استفاده از شراب در نخستین دربارهای پارسی ـ مسلمان در دست است) این شاعران کاری نکردند جز گستردن و تعمیق مضامین شراب همانگونه که پیشینیان عرب آن‌ها سرایبده بودند و اینان به دو سنت اشاره دارند که در ارتباط با استفاده از شراب است و آیین شراب‌شناسی، یکی سنت دنیای پارس باستان (که در مرکزیت شخصیت مقدس و پیامبرانهٔ زرتشت و شخصیت کافرانه و همایونی جمشید که بر اساس منابع گوناگون کاشف شراب محسوب می‌شود) است و دیگری سنت فرهنگ ارتدادی متأخر عرب (در رابطه با خوشگذرانی در دیرهای مسیحیان) است. در هر حال فراموش نشود که در قرآن هم از ساقیان و ناب‌ترین نوشیدنی‌ها سخن به میان آمده است (دربارهٔ لذات بهشتی)، مسأله‌یی که کاملاً در هماهنگی سازنده‌یی با گراییدن عرفانی موضوع شراب است و به خاطر چنین گراییدنی است که مشخصات مایعی را به خود می‌گیرد که اسرار نامکشوف ابدیت را هویدا می‌کند. دقیقاً به یاری عرفان است که آن شعر پیچیده و مبهم شراب‌شناسانه ـ مذهبی نشان تولدش میسر می‌شود و حافظ یکی از نمایندگان برجسته آن است و جُنگ حاضر (گزیدهٔ محققان ایتالیایی) می‌خواهد شاهدی باشد تا بر پایهٔ آن بتوان خطوطی را ترسیم کرد که تقریباً در کل، نموداری از مجموعه‌یی باشد که موضوع و سبکی را که تا به‌اینجا توصیفش کردیم در برگیرد.

اما دربارهٔ ممارست در سبک، تنها به تأکید بر این نکته اکتفا می‌کنیم که چگونه در این ابیات حافظ، شالوده‌های بنیادین شعر پارسی به خوبی آشکارند و بر اساس آن موضوع‌های مشابه به خاطر مضامین فامدارانه ـ صوری (مثل چهره و ماه، جام و قلب، چراغ و سحر، جرقه، سوختن و خرمن، خاک، آجر، خشت، گل‌ها، اوا، معشوق) با یکدیگر نزدیکی می‌یابند. با رجوع به موضوع‌ها می‌توان مشاهده کرد که مفاهیم هوسانه ـ ناهمزمانی افزایش می‌یابد و اغلب در توصیف‌های بهارانه و درباری جای می‌گیرند و در دیدگان خواننده دعوت به الحاد و صداقت در اجرای اعمال آن در برابر عوامفریبی مدعیان رسمی فریوری جلوه‌گر می‌شود و درست در این جا و آن‌جاست که اشاراتی دال بر انکار خویشتن پدیدار می‌گردد. موضوع‌های موجود بیشتر موضوع‌های کلاسیکی هستند و در رابطه با مضامینی که درباره‌اش بحث کرده‌ایم، بنابراین ما موضوع‌هایی داریم که جنبه‌های ناهمزمانی دارند (جام‌ها و موسیقی‌ها)، هوسانه (چهره‌ها و نگاه‌محبوبان)، بهارانه (گل‌های سرخ و باد صبا)، درباری (ضیافت‌ها و سنگ‌های قیمتی)، مذهبی (از گونهٔ زندیقانهٔ آن مانند مغان و صومعه‌ها و یا از گونهٔ فریوری آن مثل غسل و سجاده که اغلب ذکر می‌شود به خصوص سجاده که در ستایش کردار مشرکانه است و ماهیت الحادی دارد). علاوه بر آن یک رشته موضوع‌هایی وجود دارند که می‌توان گفت از اهمیت کمتری برخوردارند چراکه چندان رایج نیستند، مثلاً بعضی از عناصر نمادی (آب حیات و آینه)، برخی شخصیت‌های همایونی باستانی (جمشید و اسکندر)، برخی اشارت‌های تاریخی (آن‌هایی که در ارتباط با منع یا اجازه‌یی است که سلاطین دربارهٔ میخانه‌ها صادر کرده‌اند). از این گذشته حتی نگاهی به ساختار لغوی این جُنگ کافی است تا پابت شود تا چه اندازه پای‌بند رعایت قوانین رایج آن دوران بوده‌ایم که در چارچوب کلیشه‌هایی که پیش‌تر توصیف شدند جای گرفته‌اند. فهرست‌هایی راکه ما برای هر یک از مجموعه اشعار شامل واژه‌هایی مثل می باده و شراب که رایج‌ترند تهیه دیده‌ایم در واقع نمایانگر حضور هماهنگ یک واژه‌نامه تغزلی شاخص و مرسوم است. در این مورد به ذکر نمونه‌هایی چند از این گرایش‌ها اکتفا می‌کنیم. پنج نامی که در بطن سه مجموعهٔ نامبرده تکرار بیشتری یافته‌اند عبارتند از: جام (بسامد ـ ۴۶)، دل (بسامد ـ ۲۴)، گل (بسامد ـ ۲۱)، حافظ (بسامد ـ ۲۱)، ساقی (بسامد ـ ۱۸)، کار(بسامد ـ ۸)، در ابیاتی با باده آمده‌اند، سر (بسامد ـ ۱۰)، جام (بسامد ـ ۹)، ساقی (بسامد ـ ۹)، دل (بسامد ـ ۶)، حافظ (بسامد ـ ۶)، که همراه با ابیاتی با شراب آمده‌اند. علاوه بر «آشکارایی» این کلمات در مفاهیمی که مناسب آن است همسانی و نظم آن‌ها در این سه مجموعه کاملاً به چشم می‌آید، حتی چهار کلمه در میان آن‌ها مشترک است (دل، حافظ، جام، ساقی)، سه کلمهٔ باقی‌مانده (گل، کار، سر) با این که جزو لغات پایه‌یی هستند و بسیار رایج اما ارزش ویژهٔ توصیفی ندارند.

بنابراین چارچوبی که از خواندن و تحلیل گام‌های ما در جهت گزینش به وجود آمد دقیق است و در مسیر همان بررسی‌هایی است که قبلاً انجام داده‌ایم. خواندن مجموعهٔ ابیاتی که بر محور یک مضمون تمرکز یافته‌اند نه تنها از برای فهم نفس خود مضمون از اهمیت خاصی برخوردار می‌شود بلکه به منظور ارزیابی و سنجش پیوند آن مضمون در محدودهٔ متعلق به آن موضوع هم هست. پس تأکید بر این نکته ضروری است که جُنگ ما دقیقاً به خاطر موضوعی که با آن روبه‌رو می‌شود به خاطر شاعر بخصوص مورد نظر، می‌تواند تفاسیر گمراه کننده‌یی را القا کند.

در ابیات حافظ حاوی واژهٔ شراب جدا از مفهومشان این خطر وجود دارد که از کلیت پیام شاعر شیراز بینشی ناقص و سطحی ارائه شود و بدین ترتیب پیوند با اصل در تمامیت آن از دست برود. با خواندن این نکات خود را در مقابل گونه‌یی هموار سازی ایدئولوژیکی قرار می‌دهیم که می‌توان آن را خیام‌گونه نام گذاشت: یعنی با لذت‌جویی و روی آوردن به لذات زندگی دنیوی و آنی که در واقع تنها گریز در برابر بدبینی کیهانی است معضل ناگشودنی هستی را حل کرد. البته این همان طور که قبلاً هم گفتیم و دانسته می‌بود تنها وجه حافظ نیست بلکه می‌توان گفت اگر فلسفهٔ خوشباشی در مجموعهٔ تاملات او جای بگیرد جنبه‌هایی از موضوع‌های بااهمیتی را دربر می‌گیرد. بنابراین خواننده باید هشیار باشد که جُنگ ما سخت تک‌موضوعی است و جنبه‌های اندکی از دنیای ذهنی حافظ را مجزا و برجسته می‌سازد و چنین تعریفی را تنها با مراجعه به اشعار او و خواندن آن در کلیتشان می‌توان تصحیح کرد. البته این امری واضح است، همان‌طور که برای فهم بهتر تفکر شاعری مثل حافظ روشن است که باید مسیرهای متفاوتی را پیمود و نظم خاصی را در خواندن آن‌ها رعایت کرد، هر یک از ابیات را بررسی کرد تا اندک‌اندک به مجموعهٔ موضوع‌هایی رسید که به طور گوناگون و تدریجاً ساختاربندی شده‌اند. فواید این نوع روش کار بسیار است، یکی از آن دست یافتن به یک معرفی عمیق، دقیق و فهم هر یک از ابیات و جزییات آن از طریق

برجسته کردن احتمالی خصوصیات کمتر آشنا و یا حتی نادیده گرفته شدهٔ آن است پیش از آن که یک بررسی کلی را قاعده‌سازی کنیم. برای مثال در این مورد، موضوع‌های زیادی در ارتباط با موضوع شراب وجود دارد که با گردآوری آن در مرکز توجه قرار می‌گیرند و اگر با آن‌ها روبه‌رو می‌شدیم که درمجموعهٔ تمام ابیات دیگر، در این جا و آن جا پراکنده شده‌اند شاید امکان نداشت آن قدر به آن‌ها توجه شود. در این جا تنها به یک نمونهٔ آن اشاره می‌کنیم که فکر می‌کنیم از اهمیت خاصی برخوردار است زیرا نشانگر فضای مداراگر و آشتی‌جویانه‌ای است که به طور شاخص اسلامی است اما با آن آشنایی چندانی نداریم و حتی چه بسا از آن بی‌خبریم. مقصود، اشاره به اعتقاد حافظ است که بر اساس آن هر کس مرتکب گناهی با شراب می‌شود می‌تواند به بخشش خداوندی اعتماد داشته باشد:

چو پیر سالک عشقت به می حواله کند　　بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش

بنابراین خداوند ناشکیبا نیست بلکه به ضعف‌های انسانی با دیدهٔ اغماض می‌نگرد. این اعتماد نه تنها از خود شاعر است بلکه آن را در قالب‌های مشابه، در مفاهیم دیگر و در زمانه‌های دیگر این دنیا می‌بینیم. در پایان این مقدمه به عنوان نمونه به ذکر برخی قطعات می‌پردازیم که در یک آداب‌نامهٔ پارسی سده‌های میانه (دقیقاً در سدهٔ یازدهم میلادی) به شراب اختصاص دارد و در آن گذشته از امید به بخشش الهی بر مداراجویی انسان و دعوت به یک سازش خردمندانه میان وظایف دینی و لذات دنیوی تأکید می‌شود:

«اما به حدیث شراب خوردن نگویم که شراب خور و نیز نتوانم گفتن که مخور که جوانان به قول کسی از جوانی بازنگردند. مرا نیز بسیار گفتند (و نشنیدم) تا از بس پنجاه سال ایزدتعالی رحمت کرد و توفیق توبه ارزانی داشت. اما اگر نخوری سود هر دو جهان با تو بود و هم خشنودی ایزد تعالی بیابی و هم از ملامت خلقان و از نهاد و سیرت بی‌عقلان و فعل‌های محال رسته باشی و نیز در کدخدایی بسیار توفیر باشد. وزین چند روی اگر نه‌خوری دوست‌تر دارم ولکن جوانی و دانم که رفیقان بد نه گذارند که نخوری... پس اگر خوردی دل بر توبه‌دار و از ایزدتعالی توفیق توبه دهد و توبه نصوح ارزانی دارد به فضل خویش پس به هر حال اگر نبید خور بیابد که بدانی که چون باید خورد از آن‌چه اگر ندانی خوردن زهرست و اگر بدانی خوردن پادزهرست و علی‌الحقیقه خود همهٔ ماکولات مطمعهٔ و مشربات که خوری اگر اسراف کنی زهر گردد... اما آغاز سیکی خوردن نماز دیگر کن تا چون مست شوی درآمده باشد و مردمان مستی تو نبینند... و اندر مجلس نقل و اسپرغم بسیار فرمای نهادن و مطربان خوش فرمای آوردن و تا نیند خوش نبود مهمان مکن که همه روز خود مردمان نان خورند، سیکی خوش و سماع خوش باید تا اگر در خوان و کاسه تقصیری افتد عیب‌خوان تو در آن پوشیده گردد. و نیز سیکی خوردن بزه است چون بزه‌خواهی کردن باری بزه بی‌مزه مکن، سیکی که خوری خوشترین خور و سماع که شنوی خوشترین شنو. واگر حرامی کنی با کسی نیکوکن تا اگر اندر آن جهان مأخوذ باشی بدین جهان معیوب و مذموم نباشی.

(قابوس کیکاوس‌بن اسکندر)[1]

1. Kay Kâ'us ibn ISKANDAR. Il libro dei consigli, a cure di R. Zipoli, Milano, 1981 □

تماشای حافظ از نگاه زنده‌یاد دکتر غلامحسین زرین‌کوب

چهره‌یی شبیه به سیمای حافظ

ارشاد رضویان

اتفاق رأی اهل نظر در نقد و تحلیل حافظ‌شناسی استاد فقید دکترغلامحسین زرین‌کوب آن است که وی در خلال پژوهش عمیق خویش، به ترسیم چهره‌یی از حافظ پرداخته که شباهت بسیاری به سیمای واقعی شاعر دارد و آرایش و پیرایش افسانه‌پردازان و حافظ پژوهان مغرض در آن راه نیافته است. تبحر زرین‌کوب در پژوهش زمینه‌های عرفان، تصوف، تاریخ و نقد ادبی یاری‌رسان وی گشته تا پرده‌های ابهام‌آمیز و چندگانگی‌های بحث‌انگیز را کنار زند و سیمای حقیقی این شاعر نامی را نمودار سازد. جسارت و شهامتی که در این مخاطره از زرین‌کوب دیده می‌شود، در کمتر کسی می‌توان سراغ گرفت. او در مقدمهٔ «از کوچهٔ رندان» هدف خویش را چنین بیان می‌کند.

«از کوچهٔ رندان چه می‌جویم؟ راه تازه‌یی به شناخت حافظ، جایی که در مسجد و خانقاه، ردّپایی از وی باقی نمانده باشد. نشانش را از کوچهٔ رندان شاید بتوان یافت. اما کسی که می‌گوید: «حافظم در مجلسی، دردی کشم در محفلی» آن اندازه زرنگی دارد که در کوچهٔ رندان هم خود را از چشم‌های کنجکاو بوالفضولان پنهان دارد.

...اگر جویندگان دیگر در مسجد و خانقاه او را گم کرده‌اند، آیا نمی‌توان در جست‌وجوی او به کوچهٔ رندان نیز نومیدانه سرکشید؟ البته که می‌توان... اما آن‌چه خود از این کوچهٔ رندان جسته‌ام آشنایی با حافظ بوده است. آشنایی با او و محیط او، اگر حرف تازه‌یی و دید تازه‌یی در این کتاب بتوان یافت حاصل کوششی است که برای جست‌وجوی وی کرده‌ام از دیوان شعر او (از این کوچهٔ رندان)»

با این مقدمه، باچراغ معرفت استاد پژوهش قدم در راه شناخت کوچهٔ رندان و ساکن آزاداندیش پرآوازه‌اش (حافظ) می‌گذاریم تا با بررسی محیط پرورش، ویژگی‌های تاریخی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی وی به رمزواز شناخت او پی ببریم.

«وجود امثال حافظ برخلاف دستور «تن» تنها با تحقیق در عوامل ثلاثهٔ، محیط، نژاد و زمان تعبیر و توجیه نمی‌گردد. اگر چنین بود همهٔ معاصران وی تحت تأثیر علل و اسباب «زندگی واحد» نبوغ خاص او را می‌یافتند. اما همان‌گونه که اجتماع بر فرد تأثیرگذار است، گاه ممکن است فردی هم پیدا شود که عامل و محرک اجتماع باشد.»

روزگار حافظ

روزگار حافظ، روزگار فساد، دروغ و ریا بود. روزگاری که احوال عامه روی به فساد