پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال .... شماره .....، فصل سال (صص پایان-شروع)

خوانش دلوزی «باده» در غزلیات حافظ: گشایش افق‌های تازه در حافظ‌پژوهی

۱- حسین جودوی ۲- محمد علی محمودی ۳- محمد امیر مشهدی

چکیده

باده، به‌مثابه عنصری محوری در شعر حافظ، به دلیل ماهیت سیّال، چندوجهی و غیرقابل تقلیل به یک معنای ثابت، به عنوان کانون این پژوهش انتخاب شده است. در این راستا، مفاهیم برگرفته از اندیشهٔ ژیل دلوز همچون تفاوت و تکرار، صیرورت، قلمروزدایی و غیره، متناسب با مفهوم چندگانهٔ «باده» در ابیات حافظ بررسی شده‌اند. نویسندگان در این مقاله با بهره‌گیری از مفاهیم فلسفی دلوز، خوانشی نوین از جایگاه «باده» در غزلیات حافظ را پیشنهاد می‌کنند و با عبور از ساختار عمودیِ سنتیِ غزل، به تحلیل افقیِ ابیات بر پایهٔ ایده‌های «ریزوم» و «بس‌گانگی» می‌پردازند. این پژوهش نشان می‌دهد که خوانش دلوزی، پیوندی میان ادبیات کلاسیک فارسی و فلسفهٔ پست مدرن برقرار می‌کند، ضمن آنکه بر ظرفیت بینامتنی و چندصدایی شعر حافظ تأکید می‌ورزد. مسألهٔ اصلی این پژوهش، ضرورت بهره‌گیری از رویکردی نو، بر پایهٔ فلسفهٔ دلوز، برای خوانشی چندلایه از «باده» است. این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است که در آن خواجه حافظ،

[۱] ۱-دانشجوی دکترا رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان (نویسنده مسئول) Email joudavi.h@gmail.com
۲- استاد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان Email mahmoodi@usb.ac.ir
[۱] ۳- استاد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان Email mashhadi@lihu.usb.ac.ir

آماده انتشار

به‌عنوان شاعری که از اندیشهٔ ریزوماتیک بهره می‌برد، از دوگانگی‌های مرسومِ اندیشهٔ کهن، فراتر می‌رود.

کلید واژه ها: فلسفهٔ پست‌مدرن، دلوز، حافظ، باده، صیرورت.

۱- مقدمه

ژیل دلوز (Gilles Deleuze) (۱۹۹۵-۱۹۲۵)، فیلسوف و اندیشمند پساساختارگرا، فیلسوف محض نیست. فلسفهٔ دلوز با ریاضیات، هنر، ادبیات، تاریخ، سیاست و نظریهٔ تکامل پیوند خورده است (کولبروک، ۱٤۰۱: ۱۵). پساساختارگرایی در درون جریان کلی‌تری به‌نام پست‌مدرن بررسی می‌شود. پست‌مدرنیسم، درک مدرنیسم است به اضافهٔ بحران‌هایش. مفهوم بحران، نقش مهمی در مباحث پسامدرن دارد (احمدی، ۱۳۸۵: ٤۷۵). پژوهش حاضر با الهام از فلسفهٔ ژیل دلوز، که مفاهیمی چون «ریزوم»، «شدن»، و «قلمروزدایی» را برای گریز از ساختارهای سلسله‌مراتبی و ثابت پیشنهاد می‌کند، می‌کوشد افق‌های نوینی در خوانشِ نماد «باده» در غزلیات حافظ بگشاید. دلوز با نقدِ منطقِ دوگانه‌انگار و جست‌وجوی «معنای نهایی»، به جای تمرکز بر «بودن»، بر «شدن» تأکید می‌کند. ژیل دلوز از اصطلاح «ریزوم» (Rhizome) برای تبیین فلسفه و تفکر خویش استفاده می‌کند. «ریزوم» از جملهٔ مهم‌ترین ایده‌های دلوزی است که در این پژوهش هم نقش یک ساختار بنیادین را ایفا می‌کند. ریزوم اصطلاحی است که از زیست‌شناسی گرفته شده است و در لغت به ساقهٔ گیاهانی گفته می‌شود که زیر زمین به صورت افقی رشد می‌کنند (بر خلاف رشد عمودی معمول اغلب ریشه‌ها). اما مراد دلوز از به‌کارگیری این اصطلاح شیوه‌ای خاص از اندیشیدن است که در تقابل با الگوی درختی (شیوهٔ تفکر سنتی که بر یک نظام سلسه‌مراتبی استوار است و چندین هزار سال در جوامع غربی رایج بوده) است. دلوز برای نمونه آثار کافکا را مصداقی از نمود یک جهان ریزوماتیک در اثری ادبی عنوان می‌کند (ر.ک. دلوز و گتاری، ۱٤۰۰: ۱۷-۱۸).

آماده انتشار

۱-۱- بیان مساله وسوالات تحقیق

«باده» در غزلیات حافظ، به‌مثابه نمادی چندلایه و رازآلود، غالباً در کانون تأملات ادبی و فلسفی قرار داشته است. زرین‌کوب برای مثال «تمام غزل» حافظ را بیش از هر چیز در «ستایش شراب» می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۱۰۷). از دیرباز، پژوهشگران در پی کشف «ماهیت نهایی» باده بوده‌اند: آیا نماد عرفانیِ میِ وصال است؟ تجلیِ اعتراضی اجتماعی است؟ یا بازتابی از لذت‌های زمینی؟ با این حال، تلاش‌ها برای تحلیلِ تفاسیری معدود بر این نماد، نتیجه‌ای جز تکرارِ کلیشه‌ها و تقلیلِ پیچیدگی‌های شعر حافظ نداشته‌است.

«کم‌تر کلمه‌ای در دیوان حافظ می‌توان یافت که استعداد و ظرفیت ابهام و ابهام‌آفرینی معنایی داشته باشد و حافظ از آن استفاده نکرده باشد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰٤). «باده» و مترادفات آن، از جملهٔ مهم‌ترین مصادیق چنین کلماتی است. بخش اعظم دیوان حافظ، «خمریات» اوست. بسیاری از مضامین دلنشین حافظ، به وصف صفات می و می‌خوارگی و آداب و اخلاق آن و نیز مقارنات و ملازمات آن اختصاص دارد (خرمشاهی، ۱۳۹۵: ۱٦۷). واژهٔ می و متفرعات آن بیش از ۱۳۰۰ بار در دیوان حافظ به کار رفته است (بحرالعلومی، ۱۳٦۷: ۱۳۰-۱۲۹) و رایج‌ترینِ تکیه‌کلام حافظ در این خصوص، باده است که به اشکال گوناگون در اشعارش ظهور و نمود پیدا کرده است. اینکه چرا حافظ، آب انگور را بر چنین جایگاهی نشانده و آن را عروس اندیشه‌های خود قرار داده و بعد شگرفی که به این آب بخشیده، بسیار تأمل‌برانگیز است (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۸: ۱۵). از منظر دلوزی، «باده» هم‌زمان هم می‌تواند «میلِ محض» باشد (شرابی که عقل را می‌شوید) و هم واسطه‌ای برای گذار از مرزهای وجود (رسیدن به «حیرت» عرفانی). برخلاف نمادهای نسبتاً ثابتِ دیگر (مثل گل یا بلبل)، باده در شعر حافظ غالباً به یک دالِ ثابت تقلیل نمی‌یابد و همواره در حال «شدن» و گذار از مرزهای معنایی است. از این رو، مسألهٔ اصلی این پژوهش، ناکارآمدی روش‌های سنتی در مواجهه با چندصدایی نماد «باده» و ضرورت بهره‌گیری از رویکردی نو، بر پایهٔ فلسفهٔ دلوز، برای خوانشی سیال و چندلایه از این نماد است. این پژوهش در صدد پاسخ‌گویی به سؤالات زیر است:

۱) مفاهیم کلیدی فلسفهٔ دلوز (از قبیل ریزوم، شدن، قلمروزدایی و ماشین‌های میل‌گر) چگونه می‌توانند در خوانش نماد «باده» در غزلیات حافظ به کار گرفته شوند و لایه‌های پنهان معنایی آن را آشکار سازند؟

۲) با کاربست این مفاهیم، چگونه می‌توان از محدودیت‌های رویکردهای تفسیری سنتی فراتر رفت؟
۳) خوانش دلوزی از «باده»، چگونه ظرفیت گفت‌وگومندی شعر حافظ با فلسفهٔ معاصر را نمایان می‌سازد؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، ارائهٔ «پاسخ نهایی» به پرسش ماهیت شراب حافظ نیست، بلکه امکان مواجهه‌ای خلاقانه و چندصدایی با متن غزلیات است. از رهگذر کاربست مفاهیم دلوزی می‌توان لایه‌های پنهان شعر حافظ را بازکاوی کرد و آن را به متنی زنده و گفت‌وگومند با فلسفهٔ معاصر تبدیل نمود.

ضرورت این تحقیق در گشودن مسیری برای نقد ادبی است که شعر کلاسیک فارسی را نه میراثی موزه‌ای، که فضایی باز برای بازی بی‌پایان دلالت‌ها می‌خواند. این الگو، با عبور از تقلیل‌گرایی و دوگانه‌انگاری‌های متعارف، به خواننده امکان می‌دهد در نقش «نقشه‌کش»ی عمل کند که مسیرهای نوین معناسازی را در تعامل با متن می‌آفریند.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

بازخوانی «باده» در غزلیات حافظ در این پژوهش، با تأکید بر غیر سلسله‌مراتبی بودن ابیات او به‌جای وحدت ساختاری غزل است. این خود رویکردی پساساختارگرایانه به ادبیات کلاسیک فارسی است که همواره بر خوانش‌های متعارف که بر پایهٔ انسجام موضوعی است اهتمام می‌ورزد. ریزوم، همان ساختار غیرمتمرکز و افقی است که هر گره و نقطه در آن می‌تواند به هر گره یا نقطهٔ دیگری در آن متصل شود. ریزوم مانند جنگل «نه آغازی دارد نه پایانی، بلکه همیشه دارای میانه‌ای است که از آن‌جا می‌روید و رشد می‌کند» (ساتن و مارتین–جونز، ۱۳۹۵: ۲۵). پس هر بیت به‌مثابه یک گره در شبکه‌ای ریزوماتیک است. خوانش ریزوماتیک غزل‌های حافظ، به‌معنای انکار خوانش-های کل‌نگر نیست، بلکه در تکمیل آن‌ها به آشکارسازی پیوندهای پنهان فراسویِ ساختارِ غزل مبادرت می‌ورزد.

همچنین تقسیم‌بندی این پژوهش اگرچه بر اساس یک نظام ساختارمند شکل گرفته است، اما این نظام تقسیم‌بندی کاملاً سیال و انعطاف‌پذیر است؛ بسیاری از توضیحات مرتبطِ زیرِ یک سرتیتر را می‌توان با مقداری تفاوت زیر سرتیتر دیگری هم عنوان کرد. این خود به‌معنای درهم‌تنیدگی

آماده انتشار

جهان فکری دلوز است که به تبع آن ترمینولوژی او هم در یک فرآیند پیچیدهٔ غیرقابل تفکیکِ محض فهم می‌شود؛ برای مثال، «ایهام» هم می‌تواند زیرمجموعهٔ «بس‌گانگی»، هم زیرمجموعهٔ «تفاوت و تکرار» و هم زیرمجموعهٔ «صیرورت» و حتی سایر موارد بحث شود. در این نظام ساختاری پژوهشی، موضوعات اگرچه بنا به ملزومات قواعد پژوهشی در یک نظام شمارشی قرار گرفته‌اند، اما هیچ کدام بر اساس بنیان دلوزی، بر دیگری نه از نظر تقدّم و تأخّر و نه از نظر اهم و مهم بودن، برتری ندارند.

۱-٤- پیشینه تحقیق

ناصر علیزاده و طاهره نظری انامق در مقاله‌ای تحت عنوان «مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز» (۱۳۹٦)، به مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در اشعار حافظ، نظیر عدم قطعیت، کارناوال، فروپاشی روایت‌های کلان و غیره پرداخته‌اند.

مجد عزیزی هابیل و همکاران در مقالهٔ «بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن» (۱۳۹۸)، به شگردهای مورد استفادهٔ حافظ در چندمعنایی کردن اشعارش پرداخته‌اند. ایهام و کنایه از جملهٔ مهم‌ترین ابزارهای مورد اشاره در این پژوهش هستند.

حسین حسن‌رضایی در مقاله‌ای با نام «نگاهی تازه به بن‌مایهٔ «جام» در دیوان حافظ» (۱۳۹۹)، به جنبه‌های تازه‌ترِ کاربست شراب در اشعار حافظ و تبدیل آن به بن‌مایه‌ای نمادین و ابزاری برای مبارزهٔ سیاسی-اجتماعی پرداخته است و به باده به عنوان بستری مناسب برای تفسیرپذیری‌های چندگانه اشاره کرده است.

محمد اسحاقی در مقالهٔ «شراب غرور و بادهٔ حضور در دیوان حافظ» (۱٤۰۲)، در کنار بسط تقسیم‌بندی‌های سنتی انواع باده، با نگاهی جدیدتر به تشریح دو نوع باده پرداخته است که در نام‌گذاری آن از اشعار خود حافظ وام گرفته است.

در این پژوهش، سعی بر آن است تا برای نخستین بار، جهان‌بینی دلوز، برای تحلیل و تفسیر ابیات برگزیدهٔ حافظ به کار گرفته شود تا بدین‌گونه خوانشی دلوزی از ابیات حافظ شکل گیرد.

آماده انتشار

۲- مبانی نظری دلوزی

۲-۱- بس‌گانگی

اصطلاح بس‌گانگی، چندگانگی یا کثرت (Multiplicity) در اصل مفهومی از ریاضیات برنهارت ریمان (Bernhard Riemann) (۱۸۶٦-۱۸۲٦) است برای مفهوم‌سازی فضا به مثابه امری بس‌گانه و پویا. علاقهٔ دلوز به این موضوع ناشی از این انگاره است که زمان، شرطِ تغییر یا «شدن» است (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ۱۱۳). دلوز با مفاهیم وحدت و هویت، یعنی وجود یک اصل واحد و ثابت که همه چیز از آن نشأت می‌گیرد، مخالف است. او معتقد است که این مفاهیم، جهان را به یک فضای همگن و یکنواخت تبدیل می‌کنند و تنوع و تکثر آن را نادیده می‌گیرند (Deleuze, 1983: 190). دلوز به جای وحدت و هویت، مفهوم بس‌گانگی را مطرح می‌کند. او بر این باور است که جهان از بی‌نهایت تفاوت و تمایز تشکیل شده‌است و هیچ اصل واحدی وجود ندارد که همه چیز را توضیح دهد.

۲-۲- تفاوت و تکرار

برای دلوز، مفهوم تفاوت (Difference) بهترین پاسخ به قدرت تفکر در کلیت حیات است. حیات، تفاوت است، قدرت متفاوت اندیشیدن است، متفاوت شدن و خلق تفاوت‌هاست (کولبروک، ۱٤۰۱: ۲۷). دلوز تفاوت را نه به عنوان یک نقص یا کمبود، بلکه به عنوان یک نیروی خلاق و مولد می‌داند. او معتقد است که تفاوت، منشأ تنوع و تکثّر در جهان است و به خلق چیزهای جدید و نوآورانه کمک می‌کند. تکرار (Repetition) نوعی تفاوت است. تنها، این تکراری است همواره خارج خود. مؤلفهٔ تکرار با در هم فشردن خود، با خویش هم‌زیست می‌شود (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ١٦٤). او معتقد است که هر تکرار، تفاوتی را با خود به همراه دارد و هیچ تکراری عیناً مشابه تکرار قبلی نیست (Deleuze, 1994: 90). برای نمونه می‌توان به طوفان‌ها اشاره کرد؛ «تمام طوفان‌ها دارای ساختار نهفتهٔ مشترکی هستند در همان حال که فردیت‌یابی‌ها یا فعلیت‌یابی‌ها تکینِ آن ساختارند» (اسمیت و پروتوی، ۱٤۰٤: ۵۲).

۲-۳- صیرورت

آماده انتشار

«صیرورت» یا «شدن» (Becoming) یکی از مفاهیم کلیدی در فلسفهٔ ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی، است. «پافشاری دلوز بر مفهوم صیرورت نشان‌گر گرایش عمومی پساساختارگرایی در اندیشه‌ی اواخر قرن بیستم است» (کولبروک، ۱٤۰۱: ۱۱). «شدن»، امری فراتاریخی است و «نمی‌تواند بر حسب گذشته و آینده مفهوم‌پردازی شود» (Deleuze & Guattari, 1987: 292). این مفهوم به فرآیند مداوم و بی‌وقفهٔ تغییر و دگرگونی اشاره دارد، نه به یک حالت ثابت و پایدار. «شدن» فرآیندی است که در آن، ابژه از هویت‌های ثابت فرار می‌کند و در حالتی سیال و ناپایدار قرار می‌گیرد. دلوز مفهوم «شدن» را از نیچه وام گرفته است و این مفهوم عمیقاً ضدّ هگلی است (Jaarsma, 2005: 128). «مراد از شدن، گذرهایی است که یک مفهوم در خلال آن‌ها دگردیسی می‌یابد» (پیتون، ۱٤۰۰: ۱۵۲). هدف هگل، آشتی دادن تضادها در یک کلیت عقلانی و به‌ثمر رساندن تاریخ بود، اما هدف دلوز، رهایی بخشیدن به زندگی و اندیشه از هر گونه کلیت تحمیل‌گر، برای جشن گرفتن کثرت، تفاوت و شدنِ بی‌پایان بود.

۲-٤- ماشین‌های میل‌گر

میل هرگز از ساختن ماشینی درون ماشین بازنمی‌ایستد و به شکلی نامحدود چرخ‌دنده‌ای جدید را در کنار چرخ‌دندهٔ پیشین می‌آفریند؛ حتی اگر چرخ‌دنده‌ها در تقابل با هم به نظر رسند (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ٤۰٤ و ٤۰٦). دلوز با نقد مفهوم ادیپ و فقدان در روانکاوی فرویدی، میل را نه به عنوان کمبود یا فقدان، بلکه به عنوان نیرویی مولد و سازنده معرفی می‌کند (Deleuze & Guattari, 1983: 1). ماشین‌های میل‌گر (Desiring-machines)، سازوکارهایی هستند که میل را تولید می‌کنند. این ماشین‌ها نه تنها در انسان‌ها، بلکه در تمام سطوح واقعیت، از جمله طبیعت و جامعه فعال هستند. ماشین‌های میل‌گر، شبکه‌های پیچیده‌ای از ارتباطات هستند که دائماً در حال تغییر و تحول‌اند. این ماشین‌ها به جای تمرکز بر سوژه‌های فردی، بر ارتباطات و جریان‌های میل تأکید می‌کنند. آن‌ها با این مفهوم در واقع به جنگ با مفهوم ادیپ فروید رفتند و میل را خارج از محدودیت های ادیپی تعریف کردند (Buchanan, 2008: 47).

۲-۵- بدن بدون اندام

مفهوم «بدن بدون اندم» (Body without Organs) در فلسفهٔ دلوز، به وضعیتی اشاره دارد که در آن، سوژه از ساختارهای ثابت رها شده و در حالتی از امکان‌پذیری محض قرار می‌گیرد. آنجا که در روان‌کاوی در بدو امر سخن از رابطهٔ دوگانهٔ خطی میان کودک و والد به میان آید، دلوز و گتاری پرده از موضع سومی (تن بی‌اندام) برمی‌دارند. این همان تنی است که تبدیل به هویت می‌شود، تنی که منتظر است تا در طول زمان به شکل تنی آفریده شود. فرض بر آن است که تن بی‌اندام پیش از اندام‌مندی وجود دارد و گرایش معمول آن است که تن بی‌اندام را در قالبی آشوب‌مند یا در قالب فضایی تهی تجسم کنند. باید این را هم اضافه کرد که که تن بی‌اندام مملو از انرژی، نیرو و ماده است. بنابراین تن بی‌اندام هم میل است و هم بالقوگی (نوعی انتظار). افزون بر این مقصد غایی و از پیش‌تعیین‌شدهٔ تن بی‌اندام اندام‌مندی است (ر.ک. ساتن و مارتین–جونز، ۱۳۹۵: ۱۷۴–۱۷۳). عملکرد اصلی بدن بی‌اندام، مقاومت در برابر ساختارهای از پیش تعیین شده و سلسله مراتبی است که زندگی را به «اسارت» می‌کشند (Deleuze & Guattari, 1983: 246). ارگانیسم، منطق خاص خود را بر بدن تحمیل می‌کند و بدن بی‌اندام با «نه» گفتن به این ارگانیسم، امکان تجربه‌های جدید زیستی و متافیزیکی را فراهم می‌آورد.

۲-٦- خطوط گریز

خطوط گریز (Line of flight) در واقع امکان‌هایی است در یک جهان ریزوماتیک که اقسام قلمروزدایی‌ها را ممکن می‌سازد (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ۱۹۹). خطوط گریز، مسیرهایی هستند که از نظام‌های سخت و متصلب (مثل ساختارهای اجتماعی، سیاسی یا روانی) فراروی می‌کنند و امکان دگرگونی، خلاقیت و بازتعریف رابطه با واقعیت را فراهم می‌آورند (Deleuze & Guattari, 1983: 135). این خطوط نه برای تخریب، بلکه برای گسست از قالب‌های ازپیش-تعیین‌شده و ساخت امکانات جدید عمل می‌کنند.

۲-۷- قلمرو زدایی

قلمروزدایی هنگامی اتفاق می‌افتد که یک رخداد صیرورت از قلمرو اصلی خود بگذرد یا جدا شود (کولبروک، ۱٤۰۱: ۱۰۰). این واژه «به هیچ روی مفهوم ساده و بسیطی نیست؛ برعکس، مفهومی بس‌گانه و مرکب است» (Deleuze & Guattari, 1987: 135). قلمروزدایی

(Deterritorialization) به معنای خروج از مرزهای تعیین شده و شکستن الگوهای تثبیت شده است. این فرآیند می‌تواند در سطوح مختلف، از فردی تا اجتماعی، رخ دهد. قلمروزدایی نه تنها به معنای گسستن از گذشته، بلکه به معنای ایجاد ارتباطات جدید و نامتعارف است. این ارتباطات می‌توانند منجر به خلق چیزهای جدید و نوآورانه شوند. دلوز با مفهوم قلمروزدایی، به مقابله با هرگونه تثبیت و محدودیت می‌پردازد. او معتقد است که زندگی باید جریان داشته باشد و دائماً در حال تغییر و تحول باشد.

۲-۸- آیون

آیون (Aion) تفسیری از زمان است که در آن گذشته، حال و آینده به رویدادی مرتبط می‌شوند. زمانی است که تقسیم‌ناپذیر است. شکلی کیفی از درک زمان است و در تمایز با زمان کرونوس (Chronos) و زمان خطی است (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ۳۷-۳۸). تفسیر زمان آیونی دلوز تا حدود بسیاری متأثر از ایدهٔ «دیرند» (Duration) هانری برگسون، فیلسوف فرانسوی بود. «برگسون بر این باور بود که زمان کلیتی بود ونبودی و همیشه در حال انبساط است؛ وی نام این پدیده را «دیرند» می‌نهاد» (ساتن، مارتین-جونز، ۱۳۹۵: ۱۳۹). دلوز بر این باور است که زمان واقعی، زمانِ آئون است که در آن تفاوت‌ها و تکرارها به طور مداوم در حال ایجاد تغییر و تحول هستند. در این‌جاست که «زمان از دنبال کردن حرکت بازمی‌ایستد؛ زمان در مقام زمان ظاهر می‌شود» (دلوز، ۱۳۹۵: ۲۰).

۲-۹- رخداد

رخداد (Event)ها به نوعی زیرمجموعهٔ آیون قرار می‌گیرند و آیون، رخدادها را به شکلی پایان‌ناپذیر تقسیم می‌کند (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ۲٤۳). رخدادها لحظاتی هستند که در آن‌ها تفاوت‌های جدید ایجاد می‌شوند. این تفاوت‌ها می‌توانند کوچک یا بزرگ باشند، اما همیشه باعث تغییر در وضعیت موجود می‌شوند. رخدادها معمولاً غیرقابل پیش‌بینی هستند و از دل یک سیستم یا موقعیت به طور خودجوش ظهور می‌کنند. آن‌ها نتیجهٔ قوانین از پیش تعیین شده نیستند، بلکه محصول نیروها و شدت‌های درونی سیستم هستند. رخدادها هم‌زمان در سطوح مختلف واقعیت (فیزیکی، اجتماعی، روانی، معنایی) رخ می‌دهند. آن‌ها تنها به یک بعد محدود نمی‌شوند، بلکه

آماده انتشار

چندبعدی و پیچیده هستند. از این رو رخ‌دادها «محض بودن خود را حفظ می‌کنند و ضامن آینده‌ای بازاند» (Deleuze & Guattari, 1994: 156).

۳- کاربست مبانی نظری دلوز در خوانش «باده»

۳-۱- بس‌گانگی در خوانش «باده»

۳-۱-۱- تأویل‌های چندگانهٔ توامان از «باده»

از قدیم‌الایام، همواره سعی کرده‌اند مرزهای ثابت و غیرقابل تغییری را میان تأویل‌های هم‌زمان از واژگان مورد بحث ایجاد کنند. این متدولوژی برخاسته از همان تفکر سنتی غربی است که ساختارمندی را در ایجاد سلسله‌مراتب و تفکیک‌سازی‌ها می‌دید. خرمشاهی به سه نوع شراب در اشعار حافظ معتقد است: انگوری، عرفانی و ادبی. او عقیده دارد عمده‌مضامین به کاررفته در وصف شراب از نوع سوم (ادبی) است (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۱۹٤). شوقی نوبر، ضمن نقد صحبت‌های خرمشاهی، دو نوع بادهٔ دیگر را نیز اضافه می‌کند: «حافظ از پنج نوع باده سخن گفته است: انگوری، عرفانی، الست، باده‌ای که همهٔ پدیده‌های عالم ، مست از آن هستند که چون آن را به نامی نخوانده‌اند، ما آن را بادهٔ کیهانی نام می‌نهیم و بالاخره بادهٔ بهشتی.» (شوقی نوبر، ۱۳۷۳: ۱۳-۱٤) اسحاقی در مقالهٔ «شراب غرور و بادهٔ حضور در دیوان حافظ» در باب تقسیم‌بندی‌های شوقی نوبر می‌گوید: «چنانکه بر تقسیم‌بندی ایشان، با دقت نگریسته شود در می‌یابیم که باده‌هایی که ایشان اضافه کرده‌اند، در یک دسته‌بندی قرار گرفته و بادهٔ الست و عرفانی و کیهانی، همگی یکسانند و نام دیگری بر آن‌ها نهادن، اطالهٔ کلام است» (اسحاقی، ۱٤۰۲: ٤۱). پژوهندگان این مقاله در ضمن تأیید تقسیم-بندی‌های خرمشاهی، دو نوع دیگر را به آن اضافه کرده‌اند: شراب غرور و شراب حضور.

برای «شراب غرور» از این بیت حافظ و ابیات دیگری استمداد جسته‌اند:

غلام نرگس جمّاش آن سهی‌سروم که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست

(حافظ، ۱۳۹۰: ۲۰)

برای «شراب حضور» هم از این بیت حافظ و ابیات دیگر سود جسته است:

وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنیم عمری که بی‌حضور صراحی و جام رفت

(همان: ۳٤)

سپس برای اقسام «شراب حضور»، بادۀ چشم، بادۀ لب، بادۀ وصل و بادۀ کرشمه و بو ذکر شده است. بادۀ چشم بادهای است که با عنایت به چشم معشوق درک می‌شود، بادۀ لب هم با عنایت به لب معشوق و به همین منوال...

تنوع، تکثر و خلاقیت در تقسیم‌بندی‌های اسحاقی تا حدودی دیده می‌شود. اما او نیز نهایتاً در جهت تفکیک‌سازی و جداسازی تأویل‌های گوناگون از «می» در شعر حافظ سعی کرده است. در حالی‌که اساساً با رویکرد دلوزی، نیازی به تقسیم‌بندی‌های محدودکنندۀ این‌چنینی نیست، بلکه باید در مسیری کاملاً وارونه، از محدویت‌ها کاست تا بتوان از ظرفیت‌های تأویل‌های هم‌زمان سود برد. حسن‌رضایی، در مقالۀ «نگاهی تازه به بن‌مایۀ «جام» در دیوان حافظ» پا را قدمی فراتر گذاشته و نگاه حافظ به «جام» را در اوج هنری می‌بیند، بدان‌گونه که در آن معانی زمینی و آسمانی جام درهم‌آمیخته‌اند (حسن‌رضایی، ۱۳۹۹: ۱۳۱-۱۵۶). هرچند که ایشان هم برای تبیین و تحکیم این یافته، چندان روشمند و یا با اتکا به نظریه‌های کلان عمل نکرده است. اسلامی ندوشن از کسانی است که به دوگانه بودن «شراب» حافظ معتقد است: «آن دسته از مفسران حافظ که معشوق او را در عالم معنی جست‌وجو کرده و شراب او را شراب غیبی دانسته‌اند، باید از این اشتباه سالخورده بیرون آیند، معشوق و شراب وی، دوگانه هستند» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۸: ۸۱-۸۲).

از نگاه دلوز، جهان نه مجموعه‌ای از دوگانگی‌ها (مثل زمینی-آسمانی)، بلکه شبکه‌ای از «بس-گانگی‌ها» است که به‌صورت ریزوماتیک و غیرمتمرکز گسترش می‌یابند. برای مثال در بیت زیر:

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب — چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند

(حافظ، ۱۳۹۰: ٦٨)

«می» می‌تواند هم نفی ریاکاری دینی (سطح اجتماعی)، هم طعن به ظاهرپرستی عالمان (سطح ادبی) و هم اشاره‌ای به نیاز روح به مستی عرفانی (سطح متافیزیکال) باشد.

و یا در بیت زیر:

هرگز به یُمن عاطفت پیر مِی‌فروش — ساغر تهی نشد ز می صافِ روشنم

(همان: ۱۷۲)

در نگاه نخست شاید همه چیز مهیاست تا مراد از «می» را در این بیت، می انگوری بدانیم. هرچند که پیر می‌فروش، می‌تواند فروشندۀ پیری باشد که می می‌فروشد، اما ناگهان کلان‌واژۀ «پیر» مخاطب را به درنگ فرا می‌خواند؛ می‌تواند پیر طریقت یا مراد عرفانی مطمح نظر باشد که «می

معرفت» می‌فروشد. ابهام در معنای «می» و «پیر می‌فروش» یک «خط فرار» دلوزی ایجاد می‌کند؛ مسیری که از نظام‌های بستهٔ تفسیری فرار می‌کند و به‌سوی تفاسیر نامحدود حرکت می‌نماید. این گریز، مخاطب را وادار می‌کند تا از دامِ دوگانه‌انگاری‌ها (مثلاً مادی‌گرایی در مقابل معنویت‌گرایی) بپرهیزد و به‌جای انتخاب یکی از آن‌ها، همزیستی این معناها را بپذیرد. چندمعنایی، اختصاص به اندیشهٔ دلوز ندارد و برای مثال در اندیشهٔ رولان بارت در بسط متون باز و متون بسته هم مطرح می‌گردد، اما دلوز از الگوی شیزوفرن صحبت می‌کند. بر این اساس، فرآیند شیزوفرنی، سوژه را از قید الگوهای ثابت تفسیر رها می‌کند و آن را در موقعیتی قرار می‌دهد که همواره در حال «شدن» است و هیچ معنای نهایی یا تثبیت‌شده‌ای را نمی‌پذیرد. این دقیقاً همان تحقق عینی چندمعنایی در سطح سوژه و تجربهٔ زیسته در شدیدترین شکل ممکن است (Deleuze & Guattari, 1983: 5).

از منظر جهان‌بینی دلوزی، خوانش‌های مختلف از «می» در شعر حافظ نه‌تنها ناسازگار نیستند، بلکه هر یک وجهی از واقعیت چندلایهٔ اثر را آشکار می‌کنند. یک عارف ممکن است «می» را به‌مثابه «تجربهٔ وحدت وجود» تفسیر کند، یک ادیب آن را صنعت استعاره بداند و یک مادی‌گرا آن را صرفاً شراب انگوری بپندارد. این تکثر، نه ناشی از ضعف شعر، بلکه نشان‌دهندهٔ غنای آن است. با تطبیق بس‌گانگی دلوز بر شعر حافظ، روشن می‌شود که «می» نه در یک قلمروی انحصاری، بلکه در تقاطع قلمروهای مادی، ادبی و متافیزیکی معنا می‌یابد. این رویکرد، نه‌تنها از تناقضات ظاهری شعر حافظ می‌کاهد، بلکه آن را به‌مثابه متنی نشان می‌دهد که از هژمونی هرگونه تفسیر مسلط فرار می‌کند. بنابراین، منطقی‌ترین پاسخ به پرسش قدیمیِ ماهیت «می» در شعر حافظ، پذیرش هم‌زمان همهٔ سطوح معنایی است. «اگر امکان چندمعنایی در زبان نبود، بار حافظ بسیار سنگین می‌شد؛ زیرا ما مجبور بودیم برای هر موضوع قابل درکی، واژهٔ جداگانه‌ای داشته باشیم و آن را در نظام واژگان خود وارد کنیم» (باطنی، ۱۳۸۵: ۲۳۲).

۳-۱-۲- ایهام

ایهام در تعریف سنتی آن است که شاعر لفظی به کار برد که دارای دو معنی قریب و بعید باشد. ذهن متوجه معنی قریب می‌شود در حالی‌که منظور شاعر معنی بعید آن است (شمیسا، ۱۳۹۰: ۳۰۷). اما در تعاریف جدیدتر و کامل‌تر دربارهٔ ایهام چنین آمده است: «چندمعنایی که می‌توان آن را ایهام

توازی یا به صورت مطلق «چندمعنایی» نیز نامید، این است که سخن پذیرای دو یا چند معنی باشد، به گونه‌ای که با هر یک از آن معانی، سخنی درست و «یصح السکوت علیه» به شمار آید» (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۵). «وهم» که ریشهٔ کلمهٔ «ایهام» است در این‌جا نقطهٔ گریزی است که سبب می‌شود بیت از تک‌معنایی رها گردد. در ایهام، کلمهٔ مبهم، مانند یک گره ریزوماتیک عمل می‌کند که معانی مختلف را به هم متصل می‌کند. خواننده آزاد است در شبکه‌ای از معانی حرکت کند و هیچ تفسیر نهایی وجود ندارد.

ساقی ار باده از این دست به جام اندازد　　عارفان را همه در شرب مدام اندازد

(حافظ، ۱۳۹۰: ۸۵)

دلوز بر همزیستی تفاوت‌ها بدون تقلیل به وحدت تأکید دارد. واژهٔ «مدام» مانند یک گره در شبکه‌ای ریزوماتیک عمل می‌کند: از یک سو به عوالم عرفانی (شربِ مدام به‌مثابه وصال جاودانه) و از سوی دیگر به جهان مادی (شرابی خاص در گردشِ دورِ می) مرتبط می‌شود. این اتصالاتِ چندگانه، امکانِ خوانش‌های ناسازگار را فراهم می‌کند بی‌آنکه هیچ‌یک را بر دیگری برتری بخشد. ایهامِ حافظ در این بیت، دقیقاً سازوکاری برای تکثیر تفاوت‌هاست.

۳-۱-۳- تشبیهات و استعارات

تشبیهات و استعارات گوناگون مبتنی بر می، نمونه‌های دیگری از بس‌گانگی‌هاست. تشبیه و استعاره با پیوند دادن دو مفهوم نامرتبط، شبکه‌های معنایی جدیدی می‌سازند. این شبکه‌ها، بستری است برای ایجاد یک جهان ریزوماتیک. تشبیه و استعاره، مانند ریزوم، امکان اتصال مفاهیم را فراهم می‌کنند.

آیینهٔ سکندر جام می است بنگر　　تا بر تو عرضه دارد احوال مُلک دارا

(همان: ٤)

تشبیه «جام می» به «آیینهٔ اسکندر» دو حوزهٔ مجزا (شراب و اسطوره) را به هم پیوند می‌زند. این پیوند، نمونه‌ای از اتصال ریزوماتیک است که امکان ایجاد روابط معنایی جدید را فراهم می‌کند.

در بیتی دیگر تنِ در جامهٔ معشوق، به بادهٔ در جام تشبیه شده است. این تشبیهات مرزهای ثابت بین اجسام مادی و احوال انسانی را درهم می‌شکنند:

تنت در جامه چون در جام، باده　　دلت در سینه چون در سیم، آهن

(همان: ۲۱۰)

در بیت زیر نیز «دختر رز» استعارهٔ مصرحه از شراب است. استعارهٔ «دختر رز» برای شراب، یک خطّ گریز ایجاد می‌کند. این استعاره‌ها نشان می‌دهند چگونه معنا در میان حوزه‌های مختلف در جریان است.

دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد　　شد برِ محتسب و کار ز دستوری کرد

(همان: ۷٦)

۳-۲- تفاوت و تکرار در خوانش «باده»

۳-۲-۱- جناس تام

حافظ مرید جام می است ای صبا برو　　وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

(همان: ۸)

حافظ با استفاده از جناس تام، مرزهای معنایی را درهم می‌شکند و فضایی برای تکثر تفاسیر ایجاد می‌کند. جام اول (جام می): نمادِ می‌خواری، لذت زمینی و گسستن از قیدها در سنت رندی حافظ است. جام دوم (شیخ جام): نمادِ عرفان، بندگی و پیوستن به حقیقت در سنت صوفیانه. این تکرار، نه برای تأکید بر یگانگی، بلکه برای برجسته‌سازیِ شکاف میان دو جهانِ معنایی است. از این منظر، جناسِ جام، نه یک بازی زبانی، که انقلابی کوچک در ساختارِ معنایی است که تفاوت را جشن می‌گیرد.

۳-۲-۲- مترادفات

حافظ بارها واژه‌های مترادفِ «باده» را تکرار می‌کند، اما هر بار با افزودن صفات یا قراردادن آن‌ها در بافت‌های متفاوت، تفاوتی در معنا ایجاد می‌کند. او در غزلیات خود از واژه‌های مترادفِ «باده» مانند «می»، «شراب»، «جام»، و «آبِ زندگی» به‌گونه‌ای استفاده می‌کند که تکرار این واژگان یکنواخت نیست. «تلخ‌وش»، «دختر رز»، «بادهٔ شبگیر»، «می صافی»، «می باقی»، «می گلگون»، «کشتی باده»، «بادهٔ چون لعل»، «شراب دوساله»، «بط شراب»، «می مغانه»، «می سال‌خورده»، «خندهٔ می»، «می الست»، «می خوش‌گوار»، «می چون ارغوان»، «آب زندگانی»، «می صبوح» و بسیاری نمونه‌های هنری و ادبی دیگر، همگی مؤید این نکته است که مفهوم «باده» هرچند بار هم که تکرار شود اما

آماده انتشار

هر بار متفاوت از بار پیشین است. این همان «تکرارِ متفاوت» است؛ تکرار همان واژه، اما با خلق هربارهٔ هیأتی معنایی که پیش از این وجود نداشته است (Deleuze, 1994: 90). واژهٔ «باده» یک مفهوم کلی و یکسان نیست، بلکه در هر بافت شاعرانه، به یک رخداد تکین تبدیل می‌شود. برای مثال بادهٔ شبگیر (بادهٔ سحرگاهان) با بافتی از راز و نور پیوند می‌خورد و تکینگیِ «روشنایی‌بخش» دارد. می سالخورده در بافت کهنگی و اصالت، تکینگیِ «حکمت‌آمیز» می‌یابد. خندهٔ می که شادی را به یک کنش فعال و پویا از جانب خودِ می تبدیل می‌کند، یک تکینگیِ «جاندار» و «رابطه‌مند» خلق می‌کند. هر یک از این صفات، باده را از یک مفهوم کلی به یک رخداد بی‌همتا ارتقا می‌دهند.

۳-۳- صیرورت در خوانش «باده»

مقام امن و می بی‌غش و رفیق شفیق اگر مدام میسّر شود، زهی توفیق

(همان: ۱۵۸)

«مقام امن» در شعر حافظ نه مکانی ثابت، بلکه وضعیتی سیال است که سوژه را به «شدن» دعوت می‌کند. در این‌جا، امنیت نه از طریق محدودیت‌ها، بلکه با گشودگی به روی امکانات نامحدود بازتعریف می‌شود. «می بی‌غش» نمادی از میلِ ناب است که توسط کدهای اجتماعی (نظیر مناسبات اخلاقیِ تحمیلی) آلوده نشده است. این میل، در راستای خطوط گریز، ساختارهای سلسله‌مراتبی را می‌شکند. شرابِ خالص، همان میلِ رها از «سازماندهی ارگانیک» است که در فضای هموار جاری می‌شود. «رفیق شفیق»، نمونه‌ای از ارتباطات ریزوماتیک است. او، همراهی است که در فرآیند قلمروزدایی مشارکت می‌کند و شبکه‌ای از بس‌گانگی‌ها را می‌سازد. این رابطه، یک مجموعه یا سرهم‌ساخت زنده است که دائماً بازتعریف می‌شود. به اعتقاد دلوز سرهم‌ساخت‌ها ممکن است دربردارندهٔ افراد، عملکردها و نظام‌های نشانیک گوناگون باشند (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ٤۷٤). تأکید حافظ بر «مدام» (پیوستگی) به فرآیندهای دائمی در فلسفهٔ دلوز اشاره دارد. موفقیت (توفیق) نه یک نقطهٔ پایانی، بلکه چرخهٔ ابدیِ شدن است. دستیابی پیوسته به مقام امن، می بی‌غش و رفیق شفیق، بیانگرحرکتی است که هرگز متوقف نمی‌شود.

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش، ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

(حافظ، ۱۳۹۰: ۵)

حافظ با فراخوانِ «می‌خور! و رندی کن!»، میل را نه به‌مثابه گناه، بلکه به‌مثابه نیرویی رهایی‌بخش معرفی می‌کند که سوژه را از دام‌های ایدئولوژیک (مثل استفادهٔ ابزاری از قرآن) می‌رهاند. «رند» در ادبیات حافظ، موجودی است در حاشیه، بی‌قرار و نامطیع که از هنجارهای مسلط سرپیچی می‌کند. این دقیقاً منطقِ «شدن» در فلسفهٔ دلوز است: فرآیندی که سوژه را از هویت‌های ثابت (مثل زاهدِ مُزَوِّر) به سمت تکثّر و سیالیت سوق می‌دهد.

آخرالامر گل کوزه‌گران خواهی شد حالیا فکر سبو کن که پر از باده کنی

(همان: ۲۴۳)

حافظ به سرنوشت محتوم انسان اشاره می‌کند: زوال جسم و تبدیل‌شدن به ماده‌ای بی‌جان (گل کوزه‌گران). این تبدیل، در دلوزیسم نه یک پایان، بلکه «شدنِ» دیگری است؛ گذار از هویت انسانی به هویتی معدومی (گل) که در چرخهٔ حیات–مرگ قرار دارد. مرگ در اینجا به مثابه «ماده (خاک رس)–شدن» تفسیر می‌شود؛ فرآیندی که سوژه را به جریانی سیال در شبکهٔ هستی تبدیل می‌کند، نه نابودی مطلق. از زاویهٔ خلاقانه‌ای می‌توان به این بیت پرداخت؛ حافظ به مرگ می‌اندیشد و می‌داند که روزی روح از بدن او جدا خواهد گشت و این یعنی مرگ. او سپس «سبو» را به‌عنوان نمادی از «بدن» اراده می‌کند و در پی باده (نماد روح) می‌گردد تا با احیایی نمادین (ریختن باده در سبو: روح را در جسم دمیدن)، از اضطراب مرگ خود بکاهد.

همچنین حافظ با تکرار موتیف‌های خیام (گل، کوزه‌گر، سبو)، نه صرفاً به تقلید از او می‌پردازد، بلکه با ورود به جریانِ «خیام–شدن»، مرزهای هویتی خود را می‌شکند. گل کوزه‌گران در خیام، نمادِ گذرا بودن انسان و بازگشت به خاک است («این کوزه چو من عاشق زاری بوده است»). این «خیام–شدن»، نوعی «بینابین–شدن» است: حافظ در این بیت، هم خیام است (از طریق موتیف‌ها) و هم نیست (از طریق تفاوتی که خلق می‌کند). به این ترتیب، حافظ نه میراث خیام را تکرار می‌کند، نه آن را نفی می‌کند؛ بلکه با «خیام–شدن»، هم به او ادای احترام می‌کند و هم از او فراتر می‌رود. این همان منطق دلوزیِ «شدن» است.

رندی آموز و کرم کن که نه چندان هنر است حیوانی که ننوشد می و انسان نشود

(همان: ۱۰۴)

حیوانی که می ننوشد، در قلمروی «نیازِ زیستی» (حیوانیت) محبوس می‌ماند، اما انسان با نوشیدن می، از منطق سادهٔ بقا فراتر می‌رود و به قلمروی میلِ به‌مثابه خلاقیت قدم می‌گذارد. دلوز انسان را

نه موجودی ثابت، بلکه فرآیندی از «شدن» می‌داند. حافظ نیز با نسبت دادن انسانیت به «نوشیدن می»، آن را مشروط به فرآیندی دگرگون‌ساز می‌کند. «می» در اینجا استعاره‌ای است از خطّ گریز که سوژه را از قلمروهای سختِ هویتی (حیوانیت، عقلانیت متصلب و اخلاقِ مبتنی بر بایدها) می‌رهاند.

۳-٤- ماشین‌های میل‌گر در خوانش «باده»

ترکیبات حافظ نیز با ایجاد تصاویر حسیِ شدید، مخاطب را درگیر تجربه‌ای چندحسی می‌کنند که مشابه عملکرد «ماشین‌های میل‌گر» دلوز است. این تصاویر، میل را نه به‌عنوان هدفی ایستا، بلکه به‌مثابه حرکت مداوم به‌سوی امکانات نامتعین بازنمایی می‌کنند. در این خوانش، حافظ نه یک عارف منفعل، بلکه مهندسی است که با ماشین‌های زبانی خود، واقعیت را بازآفرینی می‌کند.

ز زهد خشک ملولم، کجاست بادهٔ ناب؟ که بوی باده مدامم دماغ تر دارد

(همان: ۱۰۱)

زهد خشک نمایندهٔ نظام‌های سلسله‌مراتبی، اخلاقِ مبتنی بر انکارِ میل و ساختارهای ثابتی است که دلوز آن‌ها را «درختی» می‌نامد. بوی باده در این بیت، نمادی از همین میلِ سیال است که «دماغ تر» (ذهنِ خیال‌پرداز و سیّال) را می‌سازد. «مدام» نمایانگر تداومِ میل است؛ میلِ دلوزی هرگز به پایان نمی‌رسد، بلکه در حرکتِ مداوم، سوژه را به «شدن» وامی‌دارد. این همان چیزی است که حافظ از آن به «دماغ تر» تعبیر می‌کند؛ ذهنی که در جریانِ بی‌پایانِ میل، همواره نو می‌شود و از جمود می‌گریزد.

بهای بادهٔ چون لعل چیست؟ جوهر عقل بیا که سود کسی برد کاین تجارت کرد

(همان: ۵۷)

واژه‌های اقتصادی مانند «بها»، «سود»، و «تجارت»، حافظ را درجایگاه تاجری قرار میدهد که کالای او «جوهر عقل» است. البته اقتصاد مادی (سود ملموس) به اقتصادی وجودی (سود معنوی) تبدیل می‌شود. اینجا، باده به عنوان خط گریز، ساختارهای بازاری را از کارکرد اصلیشان جدا کرده و آنها را در خدمت گفتمان عرفانی قرار می‌دهد. این «تاجر-شدن» نمونه‌ای از «ماشین‌های میل» دلوز است که در آن، میل شاعر به فراروی از مادیات، از طریق بازتعریف نمادین تجارت محقق می‌شود. «باده» در این بیت، همچون یک «ماشین جنگنده» (War Machine) است که به جنگ ساختارهای تثبیت‌شده می‌رود و امکان آفرینش سوژه‌های چندپاره و سیال را فراهم می‌کند. «ابژهٔ

واقعی ماشین جنگی دلوز و گتاری جنگ نیست بلکه شرایط تغییر دگرگونی خلّاق است» (پیتون، ۱٤۰۰: ۲۰۸).

شراب خانگیم بس، می مغانه بیار حریف باده رسید ای رفیق، توبه وداع

(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۵٦)

دعوت به «وداع توبه»، نفیِ اخلاقِ بازدارنده و بازگشودنِ مسیرِ میلِ دلوزی است. میل نزد دلوز، نه کمبود، بلکه ماشینِ تولید است؛ نیرویی که پیوندها می‌زاید و واقعیت‌ها را بازمی‌آفریند. توبه، نمادِ سرکوبِ میل (ممنوعیتِ لذت) است. نکتهٔ دیگر اینکه اگرچه حافظ در سنتِ عرفانی، شراب را استعاره‌ای از جذبهٔ الهی می‌داند، اما با خوانش دلوزی، مغانه تجلیِ امرِ نامتناهی در امرِ مادی است. شراب، نیرویی است که در همین جهانِ محسوس، ژرفای هستی را آشکار می‌کند؛ همانگونه که دلوز در تقلید از اسپینوزا، خدا را نه فراسو، بلکه درونِ ماده و روابطِ آن می‌جوید و مفهوم «درون‌ماندگاری» مطرح می‌شود که در تقابل با فلسفهٔ استعلایی کانتی است که خدا را جدا می‌بیند.

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر که در نقاب زجاجی و پردهٔ عنبی است

(همان: ۱۲)

در نگاه قدیم، نور از چشم خارج می‌شود و به جسم می‌رسد (سوبژکتیویتهٔ فعال). در نگاه جدید، نورِ بازتابی از جسم، وارد چشم می‌شود (ابژکتیویتهٔ منفعل). اما حافظ در این بیت، هر دو را در هم می‌آمیزد. این تعبیر، نه نفی یکی و تأیید دیگری، بلکه خلق یک فضای سوم است که در آن، «دیدن» نه محصول سوبژه یا ابژه، بلکه نتیجهٔ اتصال سیال بین چشم (میل) و جهان (ماده) است. «دختر رز» (شراب) واقعیتی نو می‌آفریند که در آن، «جمال» (زیبایی-حقیقت) نه در بیرون، بلکه در فرآیند نوشیدن-دیدن متولد می‌شود. شراب، چشم را به یک ابزار تولید تبدیل می‌کند. این نور، نه بازتاب جهان بیرون، بلکه پرتوِ میلِ عاشقانه است که جهان را از نو می‌سازد.

۳-۵- بدن بی‌اندام در خوانش «باده»

چون نقش غم ز دور ببینی شراب خواه تشخیص کرده‌ایم و مداوا مقرر است

(همان: ۱۵)

نقش غم به عنوان یک «سازماندهی ارگانیک» از احساسات، با نوشیدن شراب «تخریب» می‌شود. دلوز از بدن بدون اندام سخن می‌گوید؛ بدنی که از محدودیت‌های ازپیش‌تعیین‌شده رهاست. شراب

در اینجا، ابزاری برای زدودن لایه‌های سخت‌افزاری غم (به عنوان یک ساختار تثبیت‌شده) است و شاعر را به سمت بدنی بی‌اندام سوق می‌دهد. نهایتاً بدن بی‌اندام، اندام‌مند می‌شود؛ از سرهم‌ساخت واژه‌های «تشخیص» و «مداوا»، شراب در نقش یک ماشین درمانگر، ایفای نقش می‌کند.

در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است صراحی می ناب و سفینهٔ غزل است

(همان: ۲۷)

«رفیق خالی از خلل»، تجسم یادآور مفهوم «بدن بدون اندام» در فلسفهٔ دلوز است: سطحی صاف و بدون سلسله‌مراتب که شدت‌ها مانند می ناب و غزل را بدون مسدودسازی جذب می‌کند. این بدنْ مکانِ گذارِ بی‌وقفه است؛ جایی که می ناب (به‌عنوان شدّتِ محض) و غزل (به‌عنوان زبانِ عاطفه) در هم می‌آمیزند. بنابراین، رفیقِ بی‌عیب نه یک موجودِ انسانی، بلکه سطحی سیال است که هنر (غزل) و زندگی (می ناب) را در شبکه‌هایی نامتعارف به هم پیوند می‌دهد.

۳-٦- خطوط گریز در خوانش «باده»

«قلمرو» به فضایی اشاره دارد که در آن، باورها، عادات، کدها و روابط اجتماعی به صورتی ثابت و متعین سازمان یافته‌اند. قدرت مسلط همواره می‌کوشد این قلمروها را حفظ و تقویت کند. در مقابل، خطوط گریز، جریاناتی هستند که از این قلمروهای متعین فرار می‌کنند و آن‌ها را از درون دگرگون می‌سازند. این گریز، یک فرار منفعلانه نیست، بلکه یک کنش خلاقانه و مثبت است که به «بازقلمروسازی» (Reterritorialization) در وضعیتی جدید می‌انجامد. به بیان دلوز و گاتاری، خطوط گریز، موتورهای دگرگونی و آفرینشند (Deleuze & Guattari, 1987: 55). پارادوکس‌ها، به مثابه خطوط گریز در اندیشهٔ دلوز، ابزار قدرتمندی برای قلمروزدایی از گفتمان‌های انعطاف‌ناپذیر و سلسله‌مراتب ثابت فکری و اجتماعی عصر حافظ هستند. حافظ با قرار دادن متضادها در کنار یکدیگر، نه تنها آن‌ها را نفی نمی‌کند، بلکه از برخورد آن‌ها، پهنهٔ سومی (یک فضای هموار) می‌آفریند که در آن، امکان‌های جدید معنایی و وجودی پدید می‌آید. متناقض‌نمایی هستی درون‌مایهٔ مسلط غزل‌های حافظ و مشخصهٔ سبک اصلی اوست و سبب را می‌توان تابعی از نگرش او به معماگونگی هستی دانست (فتوحی، ۱۳۸۳: ۱۰۷). پارادوکس در هنر حافظ همه جا حضور دارد و اوج هنر او به حساب می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱/۱۳۹۷: ۳۵۷).

به هرزه بی می و معشوق عمر می‌گذرد بِطالتم بس از امروز کار خواهم کرد

(حافظ، ۱۳۹۰: ٦٣)

در این بیت، شاعر خود را به دلیل انجام‌ندادنِ عملی که جامعه یا اخلاقِ مرسوم آن را «باطل» می‌داند (نوشیدن می و عشق‌بازی) سرزنش می‌کند، اما این سرزنش در واقع بیانگرِ مقاومتی است در برابرِ نظمِ سلسله‌مراتبیِ اخلاقی که بطالت را محکوم می‌کند. حافظ با پذیرشِ بطالت (بطالتم بس از امروز کار خواهم کرد) در حال ترسیمِ یک «خط گریز» است: گریز از منطقِ سودمندگرایانه و اخلاقِ مبتنی بر بهره‌وری که زندگی را به «کار» تقلیل می‌دهد. واژهٔ «هرزه» در این‌جا نه به معنای بی‌ارزشی، بلکه به معنای رهاسازیِ میل از قیدِ هدفمندیِ تحمیلی است. دلوز به جای منطقِ دیالکتیکیِ هگلی (تضاد و سنتز)، به «تفاوت» به‌عنوان اصلِ بنیادینِ هستی باور دارد. پارادوکسِ حافظ‌وار در این بیت، نه یک تناقضِ منطقی، بلکه بیانِ همزمانِ دو نیرویِ متضاد (سرزنشِ خود و پذیرشِ بطالت) به عنوانِ واقعیتی سیال است. «هرزه» بودنِ عمر، نه نفیِ زندگی، بلکه تأییدِ شکلی از هستی است که در آن، میل از دال‌هایِ ثابت (می، معشوق) جدا شده و به سمتِ «بی‌قید–شدن» حرکت می‌کند.

پارادوکس‌ها امکاناتی رادیکال برای گریز از ساختارهای سخت‌گیرانه و خلق واقعیت‌های نو هستند. در بیت زیر:

به آبِ روشنِ می عارفی طهارت کرد عَلَی‌الصَّباح، که میخانه را زیارت کرد

(همان: ۵۲)

حافظ در این بیت پی‌درپی ساختارشکنی انجام داده است. این ساختارشکنی که به کمک مفاهیم پارادوکسیکال شکل گرفته است، لطفی دوچندان به این بیت بخشیده است. عارف می‌خوار، وضو با شراب می‌گیرد. «علی‌الصباح» ایهام تبادری است که با رندی خواجه، «علی‌الصلوه» را به ذهن متبادر می‌کند و از آن «صبوح» (شراب صبحگاهی) را اراده کرده است. در نهایت همه چیز درهم-آمیخته است؛ آیا رندی عافیت‌سوز، صبوحی خورده است در میکده یا عارفی به قصد نماز صبح، وضوی عشق گرفته است و در مسجد که میخانهٔ عاشقان الهی است نماز گزارده است؟ همچنین در این بیت، ترکیب می (نماد ممنوعیت و ناپاکی در گفتمان دینی) با طهارت (نماد پاکی و تقدس)، یک پارادوکس آشکار می‌سازد. زیارت میخانه، میل به تجربهٔ امر متعالی را از چارچوب‌های نهادی (مثل نماز در مسجد) خارج می‌کند و آن را به حرکتی سیال و خودانگیخته تبدیل می‌نماید. عارف در این بیت، نه به‌مثابه فردی زاهد و منزوی، که به‌سان ریزوم عمل می‌کند: موجودی چندپاره و

غیرمتمرکز که مرزهای ثابت بین «عارف» و «می‌خواره» را درمی‌نوردد. حافظ در این بیت، با تخریب قلمروهای معناییِ پیشین و خلق قلمروهای جدید، نشان می‌دهد که عرفانِ راستین نه در پیروی از انگاره‌های ثابت، که در گریز از آنها و ساختن واقعیت‌های نوین معنا می‌یابد. این همان سیاست مقاومت دلوزی است: نه رد کامل ساختارها، بلکه بازآفرینی آنها از طریق حرکت‌های ریزوم‌وار و قلمروزدایانه. میخانه و می، به‌مثابه نشانه‌هایی پارادوکسیکال، فضایی بینابینی می‌سازند که در آن، امر قدسی و امر زمینی نه در تقابل، که در هم‌تنیدگی دیالکتیکی قرار می‌گیرند. این‌جا، طهارت نه با انکار بدن (مثل ریاضت‌کشی)، بلکه با پذیرش شدت‌های آن (مثل مستی) محقق می‌شود.

بده ساقی! می باقی که در جنت نخواهی یافت کنار آب رکن‌آباد و گلگشت مصلی را

(همان: ۱)

«می باقی» در عین حال که ناممکن می‌نماید (چون باقی در جهانی فانی وجود ندارد)، در تجربهٔ شاعرانهٔ حافظ امکان‌پذیر می‌شود. دلوز در مقابل ایده‌های افلاطونیِ «مُثُل» یا سلسله‌مراتب متعالی، بر امکانِ تجربهٔ امر مطلق در امر نسبی تأکید دارد. «می باقی» در این بیت، نمادی از شدنِ بی‌پایان است.

مرا به کشتی باده در افکن ای ساقی که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز

(همان: ۱۳٤)

حافظ در این بیت، ضرب‌المثل معروف «تو نیکی می‌کن و در دجله انداز / که ایزد در بیابانت دهد باز» را در شکلی جدید به کار می‌گیرد. از نگاه دلوز، هر تکرارْ تفاوتی ذاتی دارد و به جای تقلید صرف، خالق معنایی نو است. حافظ با جایگزینی «دجله» (نماد آبِ خنثی) با «کشتی باده» (نماد شراب و سرمستی)، ضرب‌المثل را از فضای اخلاقیِ ساده به جهانی چندلایه و پارادوکسیکال منتقل می‌کند. این تغییر، نه تنها یک بازی زبانی، بلکه بازتعریف مفهوم نیکی است: نیکیِ حافظ، نه در عملِ متعارف، بلکه در تسلیم شدن به جریانِ شراب (به مثابه آبِ حیات معنوی) معنا می‌یابد. تصاویر پارادوکسیکال نقش مؤثری در این بیت ایفا می‌کنند: «کشتی باده» هم‌زمان هم جامی شبیه کشتی است و هم وسیله‌ای برای غرق شدن در دریای شراب. «آب» هم می‌تواند شراب باشد، هم عنصری برای غرق کردن و هم نمادی از رهایی. این پیوندهای چندوجهی، مرزهای ثابت بین واژگان را از بین می‌برد و تفسیر را به سوی بی‌نهایتی از احتمالات سوق می‌دهد.

آماده انتشار

۳-۷- قلمروزدایی در خوانش «باده»

۳-۷-۱- قلمروزدایی از عقل

مشورت با عقل کردم گفت حافظ می بنوش ساقیا می ده به قول مستشار مؤتمن

(همان: ۲۰۸)

عقل در این بیت در مقام مشاوری است که حکم به می‌خواری و نتیجتاً روال عقل می‌دهد. عقل در اینجا از قلمروی سفت‌وسختِ «حکمرانی منطق» خارج می‌شود. دلوز به جای دوگانه‌انگاریِ عقل-جنون، بر خطوط گریز تأکید دارد؛ حرکتی که ساختارهای سلسله‌مراتبی را می‌شکند. توصیهٔ عقل به می‌خواری، از طریق تخریب خلاق، عقل را از قفسِ ابژه‌شدگیِ مدرن (به عنوان ابزار کنترل) رها می‌کند.

۳-۷-۲- قلمروزدایی از مفاهیم دینی و عرفانی

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(همان: ۱)

سجاده به‌مثابه قلمرویی است که توسط نظام‌های دینی (اسلامی) کدگذاری شده و کارکردی ارگانیک (سازمان‌یافته) دارد. رنگ‌آمیزی آن با می (شراب)، که در عرفان نماد شورِ بی‌قید و گریز از قواعد است، عملی قلمروزدا محسوب می‌شود. شراب، قلمروی نماز (سجاده) را از معنای پیشینی خود جدا می‌کند و آن را به فضایی بین‌قلمرویی تبدیل می‌نماید. این عمل، نه‌تنها مرزهای مقدس-نامقدس را محو می‌کند، بلکه ساحت عبادت را به تجربه‌ای فرادینی تبدیل می‌کند که در آن، شورِ وجودی بر قواعد صوری غالب است. شراب به‌عنوان یک عامل قلمروزدا، سلسله‌مراتب دینی را به‌هم می‌ریزد و سجاده را از ابزاری برای اطاعتِ مبتنی بر قواعد، به مکانی برای شدت‌های عاطفی و امر نامتعین تبدیل می‌کند. «عاطفه یا تأثر، تخلیهٔ فعال هیجان یا پاتک است» (یانگ و دیگران، ۱۴۰۱: ۳۲۳). «پیر مغان» نه به‌عنوان مرجع اقتدار مذهبی، بلکه چونان نیروی قلمروزدا عمل می‌کند.

حافظ در این بیت با بازیابی مفاهیم دینی، حرام و حلال را در تقابلی پارادوکسیکال بازتعریف می‌کند:

در مذهب ما باده حرام است ولیکن بی روی تو ای سرو گل‌اندام حرام است

(حافظ، ۱۳۹۰: ۴۰)

آماده انتشار

شراب در شریعت اسلامی حرام است، اما در این بیت «حرام» نه به‌مثابه یک حکم ثابت، بلکه به‌عنوان امری سیال و وابسته به شرایط وجودی عشق بازتعریف می‌شود. اساساً «جغرافیای شبه‌جامعهٔ حافظ محدودهٔ میخانه‌ها، کوی می‌فروشان، خرابات و ... است» (علیزاده و نظری انامق، ۱۳۹٦: ١٦٥). در این بیت، حکم شرعیِ شراب به‌عنوان یک «قلمروی بسته» (مذهب) در هم شکسته می‌شود. حافظ با جابه‌جایی معنا، حرام را از حوزهٔ فقه به حوزهٔ عشق منتقل می‌کند، جایی که حضور معشوق شرط تعیین‌کنندهٔ ارزش‌هاست. «معیار ارزشی که ساختار معنای تقابلی را از شکل متعارف و معنای غالب خود خارج می‌کند، حضور دوست است» (فاضلی و پژهان، ۱۳۹۳: ۲۳۲).

۳-۷-۳- قلمروزدایی از اصل پزشکی کلاسیک

طبیب عشق منم باده ده که این معجون فراغت آرد و اندیشهٔ خطا ببرد

(حافظ، ۱۳۹۰: ۵۱)

حافظ با نسبت دادن نقش «طبیب» به خود، از طریق باده، خط گریزی از پزشکی نهادینه‌شده ایجاد می‌کند. از نگاه دلوز، این جایگزینی، یک قلمروزدایی است: پزشکی که نه با داروهای مادی، بلکه با «معجون» باده، بیماری‌های ذهن (اندیشهٔ خطا) را درمان می‌کند. در اینجا، باده، شاعر را از نقش سنتی پزشک (سطح سخت‌افزاری دانش پزشکی) جدا کرده و به قلمرویی سیال وارد می‌کند که درمان، نه بر پایهٔ علم، بلکه بر اساس تجربهٔ عرفانی و عشقی استوار است. این فرآیند، نمونهٔ بارزی از «ریزوم» است؛ ساختاری غیرسلسله‌مراتبی که در آن پزشک و شاعر، عشق و باده، در هم‌تنیده می‌شوند.

۳-۷-٤- قلمروزدایی از کارکرد متعارف اشیا

در مصرعی می‌گوید:

صـــفیر مرغ برآمد بط شـــراب کجاســـت؟

(همان: ۸۱)

و یا در مصرعی دیگر:

مرا بـه کشـــتی بـاده در افکن ای ســـاقی

(همان: ١٣٤)

حافظ با تبدیل بط (مرغابی) به جام و کشتی (وسیلهٔ حمل‌ونقل) به ظرف شراب، کارکردهای متعارف اشیا را قلمروزدایی می‌کند:

مرغابی دیگر نه یک حیوان، بلکه ماشینی برای عبور از سطح آب (شراب) به عمقِ معنا است. کشتی دیگر نه برای نجات از غرق‌شدگی، بلکه ابزاری برای غرق شدن آگاهانه در شراب است. این دگرگونی‌ها، اشیا را از قلمروی «کاربرد عملی» به قلمروی «شاعرانه–شدن» منتقل می‌کند.

۳-۷-۵- قلمروزدایی از هنجار

مهل که روز وفاتم به خاک بسپارند مرا به میکده بر در خم شراب انداز

(همانجا)

وصیت‌نامه، به‌عنوان سندی نهادینه، بازتاب‌دهندهٔ هنجارهای اجتماعی و دینی است که فرد را حتی پس از مرگ در قلمرویی مشخص (مثل گورستان) تثبیت می‌کند. حافظ با طنز تلخ، این سند را به ابزاری برای گریز از قلمرو تبدیل میکند. درخواست دفن در آستانهٔ میکده (نماد عرفان و شور هستی) به‌جای گورستان، قلمرویی که مرگ را در چهارچوبی آیینی محدود می‌کند، ویران می‌سازد. این‌جا، وصیتنامه نه برای تأیید هنجارها، بلکه برای شکستن مرزهای آنها به‌کار می‌رود. میکده در شعر حافظ، هم‌زمان هم فضایی مادی (شرابخانه) و هم استعاره‌ای از سلوک عرفانی است. این فضا، برخلاف گورستان، قلمرویی سیال و چندپهلوست که در آن، مرزهای میان جسمانیت و روحانیت، مرگ و زندگی و زمینی و آسمانی محو می‌شود.

۳-۷-٦- قلمروزدایی از اصل کنایه

«نوعی ایهام، که بعدها در سبک هندی به اوج می‌رسد، در اشعار حافظ وجود دارد که از تیررس علمای علم بلاغت دور مانده‌است. این نوع ایهام که می‌شود آن را ایهام کنایی نامید، چنان است که شاعر کنایه یا ضرب‌المثلی را در یک مصرع می‌آورد که معنی کنایی آن مدّ نظر است، اما در مصرع دیگر، کلماتی وجود دارد که اگر معنی کنایه‌ای کنایه را لحاظ نکنیم و به معنی ظاهری آن (معنی قریب) توجه کنیم، نه‌تنها بی‌معنی نخواهد بود، بلکه ظرافت و زیبایی در آن دیده می‌شود» (حیدری، ۱۳۸۵: ۳۷). هرچند که در مقالهٔ «فراتر از ایهام» آمده است: «آن‌چه در سخن او آمده، فراتر از حد

تعریف ایهام در کتاب‌های بلاغی است. بنابراین، باید برای آن نام‌های دیگری وضع کرد. ترکیب «فراتر از ایهام» تعریفی کلّی است و باید برای شاخه‌ها و انواع آن از سوی اهل فن تعریف‌هایی مناسب ارائه گردد» (آقاحسینی و جمالی، ۱۳۸٤: ۱٤۰). کنایه را در بدو امر می‌توان نوعی قلمروزدایی دانست؛ ترکیب یا جمله‌ای در غیر معنای ظاهری خود به کار می‌رود و از مفهوم ظاهری قلمروزدایی می‌کند. کنایه در معنای دور خود بازقلمروسازی می‌کند. حافظ در این‌جا متوقف نمی‌شود. او کنایه را با رندی تمام، مجدداً از معنای مطلق دور ساقط می‌کند و آن را به‌گونه‌ای به کار می‌گیرد که بتوان معنای نزدیک را هم اراده کرد. در بیت:

ما را ز خیال تو چه پروای شراب است　　خُم گو سرِ خود گیر که خم‌خانه خراب است

(حافظ، ۱۳۹۰: ٤۰)

«سر خود گیر» در معنای کنایی یعنی به کار خودت برس. اما حافظ آن را در ارتباط با «خم» به‌گونه‌ای به کار برده که معنای نزدیک آن، اتفاقاً مطمح نظر است.

۳-۸- آیون در خوانش «باده»

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند　　گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

(همان: ۷۷)

«دوش» می‌تواند ناظر بر «شب گذشته» باشد. اما در بستر آیون، این واژه به لحظه‌ای بیرون از توالی خطی زمان تبدیل می‌شود. دلوز آیون را زمانی می‌داند که در آن گذشته و آینده در یک اکنون نامتناهی تلاقی می‌کنند.

اگر «دوش» را به روز الست (زمان پیش‌ازآفرینش) مرتبط بدانیم، این تقارن، زمان اسطوره‌ای را به رخدادی همیشه حاضر تبدیل میکند. آفرینش آدم نه یک بار در گذشته، بلکه هر لحظه در حال تکرار شدن است. حضور فرشتگان در میخانه (نماد مکانِ ناسوتی و زمینی)، مرزهای ثابت قدسی–ناسوتی را از بین می‌برد. این تصویر، یک خط گریز است که زمان کرونوس (زمانِ قواعد ثابت و سلسله‌مراتبی) را می‌شکند و به زمان آیون (زمانِ رهایی و بی‌نظمی خلاقانه) وارد می‌شود. در آیون، رویدادها بر اساس منطقِ «شدن» و نه «بودن» تعریف می‌شوند. بنابراین، عمل فرشتگان («گل آدم بسرشتند») نه یک آفرینش تکمیل‌شده، بلکه فرآیندی نامتناهی است که هرگز به ثبات نمی‌رسد.

خرّم دل آن که همچو حافظ　　جامی ز می الست گیرد

(همان: ۱۲٤)

«می الست» (شراب ابدی) در این بیت، به زمان آیون اشاره دارد؛ جایی که نوشنده از قید زمان خطی (کرونوس) رها شده و به تجربه‌ای فرازمانی دست می‌یابد. حافظ با عبارت «خرم دل»، به حالتی اشاره می‌کند که در آن قلب، با مشارکت در شراب ابدی، از دغدغه‌های زمان کرونوس (مانند مرگ، زوال، یا اضطراب آینده) رها شده و در زمان آیون سکنی می‌گزیند. عمل «جام گرفتن» در این بیت، صرفاً یک لحظه در زمان خطی نیست، بلکه نقطه‌ای است که در آن سوژه با ابدیت پیوند می‌خورد. جام، واسطه‌ای است برای تجربهٔ آیون. حافظ با تشبیه «همچو حافظ»، خود را الگویی از کسی ترسیم می‌کند که در زمان آیون زندگی می‌کند. از نگاه دلوز، چنین فردی نه در گذشته یا آینده، بلکه در «اکنونِ نامتناهی» سیر می‌کند.

۳-۹- رخداد در خوانش «باده»

۳-۹-۱- بیت‌الحرام به‌مثابه رخداد

گِرد بیت‌الحرامِ خُم حافظ گر نمیرد به سر بپوید باز

(همان: ۱۳۵)

«بیت‌الحرام» در زبان عربی، هم به معنای «خانهٔ حرام» (مکانی که چیزی حرام در آن نگهداری می‌شود) و هم به‌عنوان نام خاص کعبه (خانهٔ مقدس خداوند در اسلام) شناخته می‌شود. حافظ با بازی زبانیِ هوشمندانه، این دوگانگی را به گونه‌ای پارادوکسیکال در هم می‌تند. از نظر دلوز، رخداد، گسستی در نظم نمادین است که واقعیت را از نو می‌سازد. «رخداد گشایش امر ممکن است» (دلوز و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۷). در این بیت، هم‌زمانیِ دو معنای «خانهٔ حرام» (خمِ شراب) و «خانهٔ مقدس» (کعبه)، یک رویداد دلوزی خلق می‌کند: شراب (نماد امور ناپاک و ممنوعه) و کعبه (نماد پاکی و عبادت) در یک نقطهٔ واحد (بیت‌الحرام) گرد می‌آیند.

این هم‌گرایی، ساختارهای ثابتِ «حلال و حرام» را از کار می‌اندازد و معنایی سیال می‌آفریند که در آن، قداست و ناپاکی نه در تقابل، بلکه در تبدیل‌پذیریِ دائمی قرار می‌گیرند. «بیت‌الحرام» در شعر حافظ، همچنین یک بس‌گانگی است: هم‌زمان خانهٔ شراب (مادیتِ گناه) و خانهٔ خدا (تجردِ قداست) است.

۳-۹-۲- قیامت به‌مثابه رخداد

پیاله بر کفنم بند تا سحرگه حشر　　به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز

(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۳٦)

حافظ با پیوند زدن «می» به «قیامت»، مرزهای بین گناه و رستگاری را محو می‌کند. قیامت در این بیت نه به‌مثابه لحظه‌ای از مجازات، بلکه به‌مثابه رویدادی بازتعریف می‌شود که در آن، سوژه با بازاندیشیِ ابژهٔ ممنوعه (می)، امکان گسست از نظام‌های معنابخشِ غالب را می‌یابد. از نگاه دلوز، این رخداد، «سکوی پرتابی» است که واقعیتِ تازه‌ای را از دل تضادهای موجود (گناه-رستگاری) تولید می‌کند. نوشیدن می در قیامت، نماد عبور از مرزهای هویتیِ تحمیلی و رسیدن به وضعیتی است که در آن، میل و رستگاری نه در تضاد، بلکه در هم‌تنیدگیِ دیالکتیکی قرار می‌گیرند.

۳-۹-۳- خندهٔ می به‌مثابه رخداد

عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد　　عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد

(همان: ۹۹)

«خندهٔ می» در این بیت، نه صرفاً یک صدای فیزیکی، بلکه نیرویی سیال است که از حرکت شراب از صراحی به پیاله سرچشمه می‌گیرد. عکس رخ یار در پیاله، نه بازنمایی سادهٔ یک واقعیت بیرونی، بلکه «وانموده»‌ای است که خود به عاملی مولد تبدیل می‌شود. «وانموده» در اصطلاح بودریار یعنی «تظاهر به وجود چیزی که در واقع ناموجود است و با این کار پنهان ساختن این عدم وجود» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

خندهٔ می یک رخداد دلوزی است؛ لحظه‌ای که نظم نمادین پیشین را می‌شکند و امکانی نو می‌گشاید. این خنده، نه یک صدای انسانی، بلکه نیرویی غیرشخصی است که از تلاقی جریان شراب، تصویر یار و ذهن عارف پدید می‌آید. همچنین رخداد خنده، عارف را از «طمع خام» (تمنای ساده و ناپخته) به‌سوی تجربه‌ای پیچیده‌تر (معرفتِ مستانه) سوق می‌دهد. این همان «تفاوت» و «تکرار» دلوزی است: تکرار ریزش شراب، هر بار تفاوتی نو می‌آفریند.

٤- نتیجه‌گیری

آماده انتشار

خوانش غزلیات حافظ از منظر فلسفهٔ دلوز، نه‌تنها گسترهٔ معنایی باده را از محدودهٔ تفسیرهای عرفانی یا زمینی فراتر می‌برد، بلکه ساختار شناور و ریزوماتیک شعر او را نیز آشکار می‌سازد. باده در جایگاه یک «ریزوم»، هیچ مرکز ثابتی ندارد و در هر بیت، به‌مثابه گرهی از شبکه‌های معنایی، با مفاهیم متنوع پیوند می‌خورد. این چندگانگیِ ذاتی، با مفهوم بس‌گانگی دلوز هم‌سوست؛ چنانکه ایهام‌های حافظ و تشبیهات و استعاره‌های او بازتابی از سیالیت معنایی و امکانات تفسیری بی‌پایان هستند.

از سوی دیگر، تفاوت و تکرار در شعر حافظ، نه به‌مثابه بازتولید یکسان، بلکه به‌عنوان خلق امکانات جدید ظاهر می‌شود. جناس تام و کاربرد مترادفات باده نشان‌دهندهٔ تکرارِ همراه با تفاوت است که ساختارهای معنایی را دگرگون می‌کند این رویکرد، هم‌سو با نظریهٔ دلوز، بر گسست از الگوهای ثابت تأکید دارد. مفهوم صیرورت نیز در شعر حافظ، با تبدیل باده به نمودی از «شدن» و گذار از مرزهای ثابت، تجلی می‌یابد. این فرآیندهای دائمیِ «شدن»، انسان را از قید هویت‌های ازپیش‌تعیین‌شده رها می‌سازد و به‌سوی امکانات نامحدود سوق می‌دهد.

ماشین‌های میل‌گر در شعر حافظ، به‌ویژه در غزل‌هایی که باده، جریان سیال امیال را نمایندگی می‌کند به‌مثابه نیروهای تولیدکنندهٔ معنا عمل می‌کنند. این جریان‌ها، مرز بین عقل و جنون، زمین و آسمان و حلال و حرام را درمی‌نوردند و قلمروهای جدیدی از تجربه می‌آفرینند. در همین راستا، بدن بدون اندام دلوز در ابیاتی نمود می‌یابد که ساختارهای ثابتِ اندام‌وار (مانند تقابل‌های دوقطبی) را تخریب می‌کنند.

خطوط گریز در پارادوکس‌های حافظ آشکارند؛ گزاره‌هایی که از منطق متعارف فرار می‌کنند و امکان گریز از قلمروهای معنایی مسلط را فراهم می‌سازند. این پارادوکس‌ها، هم‌زمان با قلمروزدایی، مرزهای بین مفاهیم را می‌شکنند و فضایی برای بازتعریف رابطه بین انسان، خدا و جهان می‌گشایند. درنهایت، زمان آیونی و رخداد در شعر حافظ، در لحظه‌های انقلابیِ وصال یا شکست تجلی می‌یابند؛ لحظه‌هایی که نظم پیشین را برهم می‌زنند و امکاناتی نو می‌آفرینند.

این پژوهش ثابت می‌کند که رویکرد دلوزی، نه نفی تفسیرهای سنتی، بلکه مکملی برای خوانش‌های موجود است که با آشکارسازی لایه‌های پنهانِ شعر حافظ، به غنای حافظ‌پژوهی می‌افزاید و پلی میان ادبیات فارسی و فلسفهٔ معاصر می‌زند.

آماده انتشار

منابع

۱- احمدی، بابک (۱۳۸۵)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ هشتم، تهران: مرکز.

۲- اسمیت، دانیل و جان پروتوی (۱٤۰٤)، *ژیل دولوز*، تهران: ققنوس.

۳- آقاحسینی، حسین و فاطمه جمالی (۱۳۸٤)، «فراتر از ایهام»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ۲ (٤۱): ۱۲۱-۱٤۲.

٤- اسحاقی، محمد (۱٤۰۲)، «شراب غرور و بادهٔ حضور در دیوان حافظ»، *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، ۱۳ (٤٦)،: ۳۰-٤۸.

۵- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۸)، *ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ*، چاپ سوم، تهران: یزدان.

٦- باطنی، محمدرضا (۱۳۸۵)، *زبان و تفکر*، چاپ هشتم، تهران: آگه.

۷- بحرالعلومی، حسین (۱۳٦۷)، «نوشداروی حافظ»، در مقالاتی دربارهٔ شعر و زندگی حافظ، به کوشش منصور رستگار فسایی (کنگرهٔ جهانی سعدی و حافظ، ۷-۱۲ اردیبهشت ۱۳۵۰)، چاپ چهارم، تهران: جامی.

۸- تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، تهران: علم.

۹- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹)، *دیوان*، به اهتمام ابوالقاسم انجوی شیرازی، چاپ دوم، تهران: بدرقهٔ جاویدان.

۱۰- حسن‌رضایی، حسین (۱۳۹۹)، «نگاهی تازه به بن‌مایهٔ «جام» در دیوان حافظ»، *زبان و ادبیات فارسی*، ۲۸ (۸۹): ۱۳۱-۱۵٦.

۱۱- حیدری، علی (۱۳۸۵)، «ایهام در شعر حافظ»، *کیهان فرهنگی*، ۲۳۹ و ۲٤۰: ۳۲-۳۸.

۱۲- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۵)، *حافظ‌نامه*، چاپ یازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۳- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۹۵)، *ذهن و زبان حافظ*، چاپ دهم، تهران: ناهید.

۱٤- پیتون، پل (۱٤۰۰)، *دلوز و امر سیاسی*، ترجمهٔ محمود رافع، چاپ سوم، تهران: گام نو.

۱۵- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، *گمشدهٔ لب دریا*، تهران: سخن.

۱٦- دلوز، ژیل، میشل لووی، الن بدیو، ارنست مندل و دیگران (۱۳۹۰)، *می ٦۸ در فرانسه*، ترجمهٔ سمیرا رشیدپور و محمدمهدی اردبیلی، تهران: رخ‌داد نو.

۱۷- دلوز، ژیل (۱۳۹۵)، *مغز یک صفحهٔ نمایش است*، ترجمهٔ پویا غلامی، تهران: بان.

آماده انتشار

۱۸- دلوز، ژیل و فلیکس گتاری (۱٤۰۰)، *کافکا: به‌سوی ادبیات اقلیت*، ترجمهٔ حسین نمکین، چاپ سوم، تهران: بیدگل.

۱۹- راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۹)، *ایهام در شعر فارسی*، تهران: سروش.

۲۰- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۷)، *از کوچهٔ رندان*، چاپ یازدهم، تهران: سخن.

۲۱- ساتن، دیمین و دیوید مارتین-جونز (۱۳۹۵)، *دلوز در قابی دیگر*، ترجمهٔ مجید پروانه‌پور، تهران: موسسهٔ تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

۲۲- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷)، *این کیمیای هستی*، ۳ جلد، چاپ دوم، تهران: سخن.

۲۳- شمیسا، سیروس (۱۳۹۰)، *بیان*، تهران: میترا.

۲٤- شوقی نوبر، احمد (۱۳۷۳)، «بادهٔ عرفانی حافظ»، *کیهان اندیشه*، ۱۰ (۵۳): ۷٤-٤۸.

۲۵- علیزاده، ناصر و طاهره نظری انامق (۱۳۹٦)، «مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز» (۱۳۹٦)، *زبان و ادب فارسی*، ۷۰ (۲۳۵): ۱۸۰-۱۵۳.

۲٦- فاضلی، فیروز و هدی پژهان (۱۳۹۳)، «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، ۱۲ (۲۳)، ۲۲۷-۲٤٤.

۲۷- فتوحی، محمود (۱۳۸۳)، «عاطفه، نگرش، تصویر»، *مطالعات و تحقیقات ادبی*، ۱ (۱) : ۹۳-۱۱۲.

۲۸- کولبروک، کلر (۱٤۰۱)، *ژیل دولوز*، ترجمهٔ رضا سیروان، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

۲۹- یانگ، یوجین ب، گری گنوسکو و جنل واتسن (۱٤۰۰)، *فرهنگ اصطلاحات دلوز و گتاری*، ترجمهٔ مهدی رفیع، تهران: نوشه.

۳۰- Buchanan, I. (2008). Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: A Reader's Guide. Continuum.

۳۱- Deleuze, G, (1983), Nietzsche and Philosophy. (Hugh Tomanilson, Trans). London: Athlone Press.

۳۲- Deleuze, G. (1994). Difference and Repetition (P. Patton, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1968).

۳۳- Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia (R. Hurley, M. Seem, & H. R. Lane, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1972)

آماده انتشار

۳٤- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.

۳۵- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). What Is Philosophy?. (Hugh Tomanilson & Graham Burchell, Trans.). NewYork: Columbia University Press.

۳٦- Jaarsma, Ada, (2005), Encountrring Hegel and Deleuze: Toward a Femeinist Pedagogy of Concept.

A Deleuzian Reading of 'Wine' in Hafez's Ghazals: Unveiling New Horizons in Hafez Studies

Hossein Joudavi, PhD Student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan
Mohammad Ali Mahmoodi, Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan
Mohammad Amir Mashhadi, Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan

Abstract

Wine, as a central motif in Hafez's poetry, has been chosen as the focus of this research due to its fluid, multifaceted nature, which cannot be reduced to a single fixed meaning. Accordingly, concepts derived from the thought of Gilles Deleuze—such as difference and repetition, becoming, deterritorialization, and others—are examined in relation to the multifaceted concept of "wine" in Hafez's verses. In this article, the authors propose a novel reading of the position of "wine" in Hafez's ghazals by employing Deleuzian philosophical concepts, moving beyond the traditional vertical structure of the ghazal to analyze the verses horizontally based on the ideas of the "rhizome" and "multiplicity." This study demonstrates that a Deleuzian reading establishes a connection between classical Persian literature and postmodern philosophy, while also emphasizing the intertextual and polyphonic capacity of Hafez's poetry. The central issue of this research is the necessity of adopting a new approach, grounded in Deleuzian philosophy, for a multi-layered interpretation of "wine." The study adopts a descriptive-analytical approach, presenting Khwaja Hafez as a poet who employs rhizomatic thought to transcend the conventional dualities of traditional thought.

Keywords: Postmodern Philosophy, Deleuze, Hafez, wine, becoming.

آماده انتشار