University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

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

Hossein Joudavi[1]✉ | **Mohammad Ali Mahmoodi** [2] | **Mohammad Amir Mashhadi** [3]

1. Corresponding Author, PhD Student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan.
Email: joudavi.h@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan.
Email: mahmoodi@usb.ac.ir
3. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan
Email: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
13 May 2025
Received in revised form:
14 October 2025
Accepted:
21 October 2025
Published online:
21 March 2026

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

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.

Cite this article: Joudavi, Hossein, Mahmoodi, Mohammad Ali, Mashhadi, Mohammad Amir. (2026). A Deleuzian Reading of 'Wine' in Hafez's Ghazals: Unveiling New Horizons in Hafez Studies. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 75-98.
http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52004.3341

© Joudavi, Hossein, Mahmoodi, Mohammad Ali, Mashhadi, Mohammad Amir. Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

Inspired by the philosophy of Gilles Deleuze, which proposes concepts such as the "rhizome," "becoming," and "deterritorialization" to escape hierarchical and fixed structures, the present study seeks to open new horizons in interpreting the symbol of "wine" (Badeh) in Hafez's ghazals. Deleuze, by criticizing binary logic and the search for an "ultimate meaning," emphasizes "becoming" over "being." Gilles Deleuze uses the term "Rhizome" to explain his philosophy and thought. The "rhizome" is one of the most important Deleuzian ideas and serves as a foundational structure in this research.

2. Research Method

This study has been conducted using a descriptive-analytical approach, presenting Khwaja Hafez as a poet who utilizes rhizomatic thought to transcend the conventional dualities of traditional thought. The rereading of "wine" in Hafez's ghazals in this research emphasizes the non-hierarchical nature of his verses over the structural unity of the ghazal. This represents a post-structuralist approach to classical Persian literature, which has often focused on conventional readings based on thematic coherence.

3. Discussion

Deleuze opposes the concepts of unity and identity, that is, the existence of a single, fixed principle from which everything originates. He believes that these concepts transform the world into a homogeneous and uniform space, ignoring its diversity and multiplicity (Deleuze, 1983: 190). "Becoming" is a process in which an object escapes fixed identities and enters a fluid and unstable state. Deleuze borrows the concept of "becoming" from Nietzsche, and this concept is profoundly anti-Hegelian (Jaarsma, 2005: 128). "Becoming refers to the passages through which a concept undergoes metamorphosis" (Payton, 2021: 152). By critiquing the concept of Oedipus and lack in Freudian psychoanalysis, Deleuze introduces desire not as a lack or deficiency, but as a productive and constructive force (Deleuze & Guattari, 1983: 1). Deleuze believes that real time is the time of Aion, in which differences and repetitions continuously create change and transformation. It is here that "time stops following movement; time appears as time itself" (Deleuze, 2016: 20).

Hafez repeatedly uses synonyms for "wine" (Badeh), but each time, by adding attributes or placing them in different contexts, he creates a difference in meaning. In his ghazals, he uses synonyms for "wine" – such as "Mey," "Sharāb," "Jām" (cup), and "Āb-e Zendegi" (water of life) – in a way that the repetition of these words is not monotonous.

The "safe haven" (Maqām-e Amn) in Hafez's poetry is not a fixed place but a fluid situation that invites the subject to "become." Here, security is redefined not through limitations but by opening up to unlimited possibilities. "Pure wine" (Mey-e bi-ghash) symbolizes pure desire that has not been contaminated by social codes (such as imposed moral precepts). This desire, following lines of flight, breaks hierarchical structures. Pure wine is precisely desire liberated from "organic organization," flowing in a smooth space.

Hafez alludes to humanity's inevitable fate: the decay of the body and its transformation into inanimate matter (the potter's clay, Gol-e Kuze-garān). This transformation, in Deleuzian terms, is not an end but another "becoming"; a passage from human identity to an inorganic identity (clay) situated within the cycle of life-death. Death here is interpreted as "becoming-earth/clay"; a process that transforms the subject into a fluid flow within the network of existence, not absolute annihilation. From a creative angle, one can approach this line; Hafez contemplates death and knows that one day his soul will depart from his body, which is death. He then chooses the "jug" (Sabo) as a symbol of the "body" and searches for wine (symbolizing the soul) to alleviate his anxiety about death through a symbolic revival (pouring wine into the jug: breathing spirit into the body).

The invitation to "bid farewell to repentance" (Vedā'-e Tobe) negates repressive morality and reopens the path of Deleuzian desire. For Deleuze, desire is not lack but a desiring-machine; a force that generates connections and recreates realities. Repentance symbolizes the repression of desire (the

prohibition of pleasure). Another point is that although Hafez, within the mystical tradition, uses wine as a metaphor for divine attraction, a Deleuzian reading reveals the tavern (Meykhāne) as the manifestation of the infinite within the material. Wine is a force that, within this perceptible world, reveals the depth of being.

Reason (`Aql), in the role of an advisor, decrees wine-drinking and consequently defies rational procedure. Here, reason exits the rigid territory of "the rule of logic." Instead of the binary of reason-madness, Deleuze emphasizes lines of flight; a movement that breaks hierarchical structures. Reason's advice to drink wine, through creative destruction, liberates reason from the cage of modern objectification (as an instrument of control).

"The wine of Alast" (Mey-e Alast, the eternal wine) refers to Aion time; where the drinker is freed from the constraints of linear time (Chronos) and attains a trans-temporal experience. With the phrase "a joyful heart" (Khormat Del), Hafez refers to a state where the heart, by partaking in the eternal wine, is freed from the concerns of Chronos time (such as death, decay, or anxiety about the future) and resides in Aion. The act of "taking the cup" (Jām gereftan) is not merely a moment in linear time but a point where the subject connects with eternity. The cup is a medium for experiencing Aion. By comparing himself "like Hafez" (Hamcho Hāfez), he portrays himself as a model of someone living in Aion time. From a Deleuzian perspective, such an individual dwells not in the past or future, but traverses the "infinite present."

4. Conclusion

Reading Hafez's ghazals through the lens of Deleuze's philosophy not only expands the semantic field of "wine" beyond the confines of mystical or earthly interpretations but also reveals the fluid, rhizomatic structure of his poetry. Wine, positioned as a "rhizome," has no fixed center and, in each line, connects with diverse concepts as a node in semantic networks. Furthermore, difference and repetition in Hafez's poetry appear not as identical reproduction but as the creation of new possibilities. Perfect puns (jenās-e tāmm) and the use of synonyms for wine demonstrate repetition *with* difference, which transforms semantic structures. This approach, aligned with Deleuzian theory, emphasizes a break from fixed patterns. This study demonstrates that the Deleuzian approach does not negate traditional interpretations but rather complements existing readings, enriching Hafez studies by revealing hidden layers of his poetry and building a bridge between Persian literature and contemporary philosophy.

5. References

Aghahosseini, Hossein and Fatemeh Jamali. (2005). “Beyond Imagination”, Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, 2 (41): 121-142. (In Persian)

Ahmadi, Babak. (2006). Structure and Interpretation of the Text, 8th edition, Tehran: Markaz. (In Persian)

Alizadeh, Naser and Tahereh Nazari-Anamagh. (1396). “Postmodernist Elements in the Sonnets of Hafez of Shiraz” (2017), Persian Language and Literature, 70 (235): 180-153. (In Persian)

Bahr-ol-Olumi, Hossein. (2008). "Hafez's Potion", in articles on Hafez's poetry and life, with the help of Mansour Rastegar Fasaei (World Congress of Saadi and Hafez, 27-28 May 1971), fourth edition, Tehran: Jami. (In Persian)

Batani, Mohammad Reza. (2006). Language and Thought, 8th edition, Tehran: Agh. (In Persian)

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

Colebrook, Claire. (1997). Gilles Deleuze, translated by Reza Sirvan, 4th edition, Tehran: Markaz. (In Persian)

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

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

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)

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

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

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. (2003). Kafka: Towards a Minority Literature, translated by Hossein Namakin, 3rd edition, Tehran: Bidgol.. (In Persian)

Deleuze, Gilles. (2016). The Brain is a Screen, translated by Pooya Gholami, Tehran: Ban. (In Persian)

Deleuze, Gilles; Michel Lévy; Alain Badiou; Ernest Mendel and others. (2011). May 68 in France, translated by Samira Rashidpour and Mohammad Mehdi Ardebili, Tehran: Rakhdad No. (In Persian)

Eshaghi, Mohammad. (2002). "The Wine of Pride and the Wind of Presence in Hafez's Divan", Studies in Language and Lyrical Literature, 13 (46),: 30-48. (In Persian)

Eslami Nadushan, Mohammad Ali. (2009). Hafez's Endless Adventure, 3rd edition, Tehran: Yazdan.

Fazeli, Firouz and Hoda Pejhan. (2014). "Escape from Dual Opposites in Hafez's Divan", Journal of Singing Literature, 12 (23), 227-244. (In Persian)

Fotohi, Mahmoud. (2004). "Emotion, Attitude, Image", Literary Studies and Research, 1 (1): 93-112. (In Persian)

Hafez, Shams al-Din Mohammad. (139). Divan, edited by Abolghasem Anjou Shirazi, second edition, Tehran: Badrqa Javidan. (In Persian)

Hassan-Rezaei, Hossein. (2010). "A New Look at the Foundation of "Jam" in Hafez's Divan", Persian Language and Literature, 28 (89): 131-156. (In Persian)

Heydari, Ali. (2006). "Imagination in Hafez's Poetry", Kayhan Farhangi, 239 and 240: 32-38. (In Persian)

Jaarsma, Ada, (2005), Encountrring Hegel and Deleuze: Toward a Femeinist Pedagogy of Concept http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52004.3341.

Khorramshahi, Baha' al-Din. (2006). Hafez-nameh, 11th edition, Tehran: Elmi and Farhangi. (In Persian)

Khorramshahi, Baha-eddin. (2016). Hafez's Mind and Language, 10th edition, Tehran: Nahid. (In Persian)

Peyton, Paul. (2003). Deleuze and the Political Matter, translated by Mahmoud Rafe, 3rd edition, Tehran: Gam-No. (In Persian)

Pournamdarian, Taghi. (2003). Lost at the Seashore, Tehran: Sokhan. (In Persian)

Rastgo, Seyyed Mohammad. (1379). Iham in Persian Poetry, Tehran: Sorush. (In Persian)

Satin, Damien and David Martin-Jones. (1395). Deleuze in Another Frame, translated by Majid Parvanehpour, Tehran: "Metan" Institute for Compilation, Translation and Publishing of Artistic Works. (In Persian)

Shafiei-Kadkani, Mohammad Reza. (1397). This Chemistry of Being, 3 volumes, second edition, Tehran: Sokhan. (In Persian)

Shamisa, Sirous. (1390). Bayan, Tehran: Mitra. (In Persian)

Shoghi Nobar, Ahmad. (1373). "The Mystical Bag of Hafez", Kayhan Andisheh, 10 (53): 48-74. (In Persian)

Smith, Daniel and John Protovy. (2004), Gilles Deleuze, Tehran: Qoghnous. (In Persian)

Tadini, Mansoureh. (2009). Postmodernism in Iranian Fiction, Tehran: Alam. (In Persian)

Young, Eugene B., Gary Gnosco and Jenelle Watson. (1999). Dictionary of Deleuze and Guattari Terms, translated by Mehdi Rafi, Tehran: Nousheh. (In Persian)

Zarrinkoob, Abdolhossein. (1377). From Rendan Alley, 11th edition, Tehran: Sokhan. (In Persian)

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

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

حسین جودوی [۱] ✉ | محمدعلی محمودی [۲] | محمدامیر مشهدی [۳]

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری،گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. رایانامه: joudavi.h@gmail.com

۲. استاد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. رایانامه: mahmoodi@usb.ac.ir

۳. استاد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. رایانامه: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
فلسفهٔ پست‌مدرن، دلوز، حافظ، باده، صیرورت.

چکیده

باده، به‌مثابه عنصری محوری در شعر حافظ، به‌دلیل ماهیت سیّال، چندوجهی و غیرقابل تقلیل به یک معنای ثابت، به‌عنوان کانون این پژوهش انتخاب شده‌است. 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 پیشنهادمی‌کنند و با عبور از ساختار عمودیِ سنتیِ غزل، به تحلیل افقیِ ابیات بر پایهٔ ایده‌های «ریزوم» و «بس‌گانگی» می‌پردازند. این پژوهش نشان‌می‌دهد که خوانش دلوزی، پیوندی میان ادبیات کلاسیک فارسی و فلسفهٔ پست‌مدرن برقرارمی‌کند، ضمن آن‌که بر ظرفیت بینامتنی و چندصدایی شعر حافظ تأکید می‌ورزد؛ از این‌رو، مسألهٔ اصلی این پژوهش، خوانشی چندلایه از «باده» در شعر حافظ برپایهٔ فلسفهٔ دلوز است. این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است که در آن حافظ، به‌عنوان شاعری که از اندیشهٔ ریزوماتیک بهره‌می‌برد، از دوگانگی‌های مرسومِ اندیشهٔ کهن، فراترمی‌رود.

استناد: جودوی، حسین، محمودی، محمدعلی، مشهدی، محمدامیر. (۱۴۰۵). خوانش دلوزی «باده» در غزلیات حافظ: گشایش افق‌های تازه در حافظ-پژوهی. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۹۸-۷۵.

http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52004.3341

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© جودوی، حسین، محمودی، محمدعلی، مشهدی، محمدامیر.

۱- مقدمه

ژیل دلوز (Gilles Deleuze) (۱۹۲۵-۱۹۹۵)، 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. در واقع، 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»، به‌جای تمرکز بر «بودن»، بر «شدن» تأکیدمی‌کند. 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 شده‌است و در لغت به ساقهٔ گیاهانی گفته‌می‌شود که زیر زمین به‌صورت افقی رشدمی‌کنند (برخلاف 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 هزارسال در جوامع غربی رایج‌بوده) است. دلوز برای نمونه آثار کافکا را مصداقی از نمود یک جهان ریزوماتیک در اثری ادبی عنوان‌می‌کند (ر.ک. دلوز و گتاری، ۱٤۰۰: ۱۷-۱۸).

۱-۱ بیان مسأله وسؤالات تحقیق

در غزلیات حافظ، «باده» به‌مثابه نمادی چندلایه و رازآلود، در کانون تأملات ادبی و فلسفی قرار داشته‌است؛ مثلاً زرین‌کوب «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 که؛ آیا نماد عرفانیِ میِ وصال است؟ تجلیِ اعتراضی اجتماعی است؟ یا بازتابی از لذت‌های زمینی؟. با این‌حال، معدودتفاسیر صورت‌گرفته از نماد «باده»، نتیجه‌ای جز تکرارِ کلیشه‌ها و تقلیلِ پیچیدگی‌های شعر حافظ نداشته‌است.

«کم‌تر کلمه‌ای در دیوان حافظ می‌توان‌یافت که استعداد و ظرفیت ابهام و ابهام‌آفرینی معنایی داشته باشد و حافظ از آن استفاده نکرده‌باشد» (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 اختصاص‌دارد (خرمشاهی، ۱۳۹۵: ۱٦۷). واژهٔ «می» و متفرعات آن، بیش از ۱۳۰۰ بار در دیوان حافظ به‌کاررفته‌است (بحرالعلومی، ۱۳٦۷: ۱۳۰-۱۲۹) و رایج‌ترین تکیه‌کلام حافظ در این خصوص، «باده» است که به اشکال گوناگون در اشعارش ظهور و نمود پیدا کرده‌است. این‌که چرا حافظ، آب انگور را بر چنین جایگاهی نشانده و آن‌را عروس اندیشه‌های خود قرار داده و بُعد شگرفی به این آب بخشیده، بسیار تأمل‌برانگیز است (اسلامی‌ندوشن، 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 این‌رو، 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 سیّال 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 به‌کارگرفته‌شوند و لایه‌های پنهان معنایی آن‌را 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؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

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

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 امکان‌می‌دهد در نقش «نقشه‌کش»ی عمل کند که مسیرهای نوین معناسازی را در تعامل با متن می‌آفریند.

۳-۱- روش تفصیلی تحقیق

بازخوانی «باده» در غزلیات حافظ در این پژوهش، با تأکید بر غیرسلسله‌مراتبی‌بودن 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، اهتمام‌می‌ورزد. «ریزوم»، همان ساختار غیرمتمرکز و افقی است که هر گره و نقطه در آن می‌تواند به هر گره یا نقطهٔ دیگری در آن متصل‌شود. «ریزوم» مانند جنگل «نه آغازی دارد نه پایانی، بلکه همیشه دارای میانه‌ای است که از آن‌جا می‌روید و رشدمی‌کند» (ساتن و مارتین–جونز، ۱۳۹۵: ۲۵). پس هر بیت به‌مثابه یک گره در شبکه‌ای ریزوماتیک است. خوانش ریزوماتیک غزل‌های حافظ، به‌معنای انکار خوانش‌های 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 گرفته‌است، اما این نظام تقسیم‌بندی، کاملاً سیّال 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 جهان فکریِ دلوز است که به‌تبع آن ترمینولوژی او هم در یک فرآیند پیچیدهٔ غیرقابل تفکیکِ محض فهم‌می‌شود؛ 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 قرارگرفته‌اند، اما هیچ‌کدام بر اساس بنیان دلوزی، بر دیگری نه از نظر تقدّم و تأخّر و نه از نظر اهم و مهم‌بودن، برتری ندارند.

٤-۱- پیشینهٔ تحقیق

علیزاده و نظری‌انامق (۱۳۹٦)، در مقاله‌ای با عنوان: «مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز»، به مؤلفه‌های پست-مدرنیسم در اشعار حافظ، نظیر: عدم قطعیت، کارناوال، فروپاشی روایت‌های کلان و غیره پرداخته‌اند.

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

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 پرداخته‌است و به «باده» به‌عنوان بستری مناسب برای تفسیرپذیری‌های چندگانه اشاره کرده‌است.

اسحاقی در مقالهٔ «شراب غرور و بادهٔ حضور در دیوان حافظ» (١٤٠٢)، در کنار بسط تقسیم‌بندی‌های سنتی انواع باده، با نگاهی جدیدتر به تشریح دو نوع باده پرداخته و در نام‌گذاری آن، از اشعار خود حافظ وام گرفته‌است.

در این پژوهش، سعی بر آن است تا برای نخستین‌بار، جهان‌بینی «دلوز»، برای تحلیل و تفسیر ابیات برگزیدهٔ حافظ به‌کارگرفته‌شود تا بدین‌گونه خوانشی دلوزی از ابیات حافظ شکل‌گیرد.

۲- *مبانی نظری دلوزی*

۲-۱- بس‌گانگی

اصطلاح «بس‌گانگی»، چندگانگی یا کثرت (Multiplicity) در اصل مفهومی از ریاضیات برنهارت ریمان (Bernhard Riemann) (١٨٢٦-١٨٦٦) است برای مفهوم‌سازی فضا به‌مثابه امری بس‌گانه و پویا. علاقهٔ دلوز به این موضوع، ناشی از این انگاره است که زمان، شرطِ تغییر یا «شدن» است (یانگ و دیگران، ١٤٠٠: ١١٣). دلوز با مفاهیم وحدت و هویت، یعنی وجود یک اصل واحد و ثابت که همه‌چیز از آن نشأت‌می‌گیرد، مخالف است. او معتقد است که این مفاهیم، جهان را به یک فضای همگن و یکنواخت تبدیل‌می‌کنند و تنوع و تکثّر آن‌را نادیده‌می‌گیرند (Deleuze, 1983: 190). دلوز به‌جای وحدت و هویت، مفهوم بس‌گانگی را مطرح‌می‌کند. او بر این باور است که جهان از بی‌نهایت تفاوت و تمایز تشکیل شده‌است و هیچ اصل واحدی وجود ندارد که همه‌چیز را توضیح‌دهد.

۲-۲- تفاوت و تکرار

برای دلوز، مفهوم تفاوت (Difference) بهترین پاسخ به قدرت تفکر در کلیّت حیات است. «حیات»، تفاوت است، قدرت متفاوت اندیشیدن است، متفاوت‌شدن و خلق تفاوت‌هاست (کولبروک، ١٤٠١: ٢٧). دلوز تفاوت را نه به‌عنوان یک نقص یا کمبود، بلکه به‌عنوان 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 درهم‌فشردن خود، با خویش هم‌زیست می‌شود (یانگ و دیگران، ١٤٠٠: ١٦٤). او معتقد است که هر تکرار، تفاوتی را با خود به‌همراه دارد و هیچ تکراری عیناً مشابه تکرار قبلی نیست (Deleuze, 1994: 90)؛ برای نمونه، می‌توان به طوفان‌ها اشاره‌کرد؛ «تمام طوفان‌ها دارای ساختار نهفتهٔ مشترکی هستند در همان‌حال که فردیّت‌یابی‌ها یا فعلیّت-یابی‌ها تکینِ آن ساختارند» (اسمیت و پروتوی، ١٤٠٤: ٥٢).

۲-۳- صیرورت

«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 اندیشهٔ اواخر قرن بیستم است» (کولبروک، ١٤٠١: ١١). «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 اشاره‌دارد، نه به یک حالت ثابت و پایدار. «شدن» فرآیندی است که در آن، ابژه از هویت‌های ثابت فرارمی‌کند و در حالتی سیّال و ناپایدار قرارمی‌گیرد. دلوز مفهوم «شدن» را از نیچه وام گرفته است و این مفهوم عمیقاً برخلاف فلسفهٔ هگل است (Jaarsma, 2005: 128). «مراد از شدن، گذرهایی است که یک مفهوم در

خلال آن‌ها دگردیسی می‌یابد» (پیتون، ۱٤۰۰: ۱۵۲). هدف هگل، آشتی‌دادن تضادها در یک کلیّت عقلانی و به‌ثمررساندن تاریخ است، اما هدف دلوز، رهایی‌بخشیدن به زندگی و اندیشه، از هرگونه کلیّت تحمیل‌گر، برای جشن‌گرفتن کثرت، تفاوت و شدنِ بی‌پایان می‌باشد.

٤-۲- ماشین‌های میل‌گر

میل، هرگز از ساختن ماشینی درون ماشین بازنمی‌ایستد و به‌شکلی نامحدود چرخ‌دنده‌ای جدید را در کنار چرخ‌دندهٔ پیشین می‌آفریند؛ حتی اگر چرخ‌دنده‌ها در تقابل با هم به‌نظررسند (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ٤۰٤ و ٤۰٦). دلوز با نقد مفهوم «ادیپ» و فقدان در روانکاوی فرویدی، میل را نه به‌عنوان کمبود یا فقدان، بلکه به‌عنوان نیرویی مولد و سازنده معرفی‌می‌کند (Deleuze & Guattari, 1983: 1). ماشین‌های میل‌گر (Desiring-machines)، سازوکارهایی هستند که میل را تولید می‌کنند. این ماشین‌ها نه‌تنها 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 به‌جای تمرکز بر سوژه‌های فردی، بر ارتباطات و جریان‌های میل تأکیدمی‌کنند. آن‌ها با این مفهوم، در واقع به جنگ با مفهوم «ادیپ» فروید رفتند و میل را خارج از محدودیت‌های ادیپی تعریف کردند (Buchanan, 2008: 47).

۵-۲- بدن بدون اندام

مفهوم «بدن بدون اندم» (Body without Organs) در فلسفهٔ دلوز، به وضعیتی اشاره‌دارد که در آن، سوژه از ساختارهای ثابت رهاشده و در حالتی از امکان‌پذیری محض قرارمی‌گیرد. آن‌جا که در روان‌کاوی در بدو امر سخن از رابطهٔ دوگانهٔ خطی میان کودک و والد به‌میان‌آید، 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 به‌شکل 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 تجسم‌کنند. باید این را هم اضافه‌کرد 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 ازپیش‌تعیین‌شدهٔ تن بی‌اندام، اندام‌مندی است (ر.ک. ساتن و مارتین–جونز، ۱۳۹۵: ۱۷٤–۱۷۳). عملکرد اصلی بدن بی‌اندام، مقاومت در برابر ساختارهای ازپیش‌تعیین‌شده و سلسله‌مراتبی است که زندگی را به «اسارت» می‌کشند (Deleuze & Guattari, 1983: 246). ارگانیسم، منطق خاص خود را بر بدن تحمیل‌می‌کند و بدن بی‌اندام با «نه»گفتن به این ارگانیسم، امکان تجربه‌های جدید زیستی و متافیزیکی را فراهم‌می‌آورد.

٦-۲- 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 فراهم‌می‌آورند (Deleuze & Guattari, 1983: 135). این خطوط نه برای تخریب، بلکه برای گسست از قالب‌های ازپیش‌تعیین‌شده و ساخت امکانات جدید عمل‌می‌کنند.

۷-۲- قلمرو زدایی

«قلمروزدایی» هنگامی اتفاق‌می‌افتد که یک رخداد صیرورت از قلمرو اصلی خود بگذرد یا جدا شود (کولبروک، ۱٤۰۱: ۱۰۰). این واژه «به‌هیچ‌روی مفهوم ساده و بسیطی نیست؛ برعکس، مفهومی بس‌گانه و مرکب است» (Deleuze & Guattari, 1987: 135). قلمروزدایی (Deterritorialization) به‌معنای خروج از مرزهای تعیین‌شده و شکستن الگوهای تثبیت‌شده است. این فرآیند، می‌تواند در سطوح مختلف، از فردی تا اجتماعی، رخ‌دهد. قلمروزدایی نه‌تنها به‌معنای گسستن از گذشته،

بلکه به‌معنای 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 داشته‌باشد و دائماً در حال تغییر و تحول باشد.

۸-۲- 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: ۳۸-۳۷). تفسیر زمان آیونی دلوز تا حدود بسیاری متأثر از ایدهٔ «دیرند» (Duration) هانری برگسون، فیلسوف فرانسوی بود. «برگسون بر این باور بود که زمان کلیّتی 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 به‌طور مداوم در حال ایجاد تغییروتحول هستند. در این‌جاست که «زمان از دنبال‌کردن حرکت بازمی‌ایستد؛ زمان در مقام زمان ظاهرمی‌شود» (دلوز، ۱۳۹۵: ۲۰).

۹-۲- رخداد

رخداد (Event)ها به‌نوعی زیرمجموعهٔ آیون قرارمی‌گیرند و آیون، رخدادها را به‌شکلی پایان‌ناپذیر تقسیم‌می‌کند (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 به‌طور خودجوش ظهورمی‌کنند. آن‌ها نتیجهٔ قوانین ازپیش‌تعیین‌شده نیستند، بلکه محصول نیروها و شدت‌های درونی سیستم هستند. رخدادها هم‌زمان در سطوح مختلف واقعیت (فیزیکی، اجتماعی، روانی، معنایی) رخ‌می‌دهند. آن‌ها تنها به یک بُعد محدود نمی‌شوند، بلکه چندبُعدی و پیچیده هستند؛ از این‌رو، رخ‌دادها «محض‌بودن خود را حفظ می‌کنند و ضامن آینده‌ای بازاند» (Deleuze & Guattari, 1994: 156).

۳- کاربست مبانی نظری دلوز در خوانش «باده»

۱-۳- بس‌گانگی در خوانش «باده»

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

از قدیم‌الایام، همواره سعی‌کرده‌اند مرزهای ثابت و غیرقابل‌تغییری 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 به‌کاررفته در وصف شراب، از نوع سوم (ادبی) است (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۱۹٤). شوقی نوبر، ضمن نقد صحبت‌های خرمشاهی، دو نوع بادهٔ دیگر را نیز اضافه‌می‌کند: «حافظ از پنج نوع باده سخن‌گفته‌است: انگوری، عرفانی، الست، باده‌ای که همهٔ پدیده‌های عالم، مست از آن هستند که چون آن‌را به نامی نخوانده‌اند، ما آن‌را بادهٔ کیهانی نام‌می‌نهیم و بالاخره بادهٔ بهشتی» (شوقی نوبر، ۱۳۷۳: ۱٤-۱۳). اسحاقی در مقالهٔ «شراب غرور و بادهٔ حضور در دیوان حافظ» در باب تقسیم‌بندی‌های شوقی نوبر می‌گوید: «چنان‌که بر تقسیم‌بندی ایشان، با دقت نگریسته‌شود درمی‌یابیم که باده‌هایی که ایشان اضافه‌کرده‌اند، در یک دسته‌بندی قرارگرفته و بادهٔ الست و عرفانی و کیهانی، همگی یکسانند و نام دیگری بر آن‌ها نهادن، اطالهٔ کلام است» (اسحاقی، ۱٤۰۲: ٤۱). پژوهندگان این مقاله، ضمن تأیید تقسیم‌بندی‌های خرمشاهی، دو نوع دیگر را به آن اضافه‌کرده‌اند: 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 جسته‌اند:

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

(همان: ۳٤)

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

تنوع، تکثّر و خلّاقیت در تقسیم‌بندی‌های اسحاقی تا حدودی دیده‌می‌شود، اما او نیز نهایتاً در جهت تفکیک‌سازی و جداسازی تأویل‌های گوناگون از «می» در شعر حافظ سعی کرده‌است؛ در حالی‌که اساساً با رویکرد «دلوزی»، نیازی به تقسیم‌بندی‌های محدودکنندهٔ این‌چنینی نیست، بلکه باید در مسیری کاملاً وارونه، از محدویت‌ها کاست تا بتوان از ظرفیت‌های تأویل‌های هم-زمان سود برد. رضایی، در مقالهٔ «نگاهی تازه به بن‌مایهٔ «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: ۱۵٦-۱۳۱). هرچند ایشان هم برای تبیین و تحکیم این یافته، چندان روشمند و یا با اتکا به نظریه‌های کلان عمل نکرده‌است. اسلامی-ندوشن از کسانی است که به دوگانه‌بودن «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» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۸۸: ۸۱-۸۲).

از نگاه «دلوز»، جهان نه مجموعه‌ای از دوگانگی‌ها(مثل زمینی-آسمانی)، بلکه شبکه‌ای از «بس‌گانگی‌ها» است که به‌صورت ریزوماتیک و غیرمتمرکز گسترش‌می‌یابند؛ برای مثال در بیت زیر:

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویرمی‌کنند

(حافظ، ۱۳۹۰: ٦۸)

«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 تهی‌نشد ز می صافِ روشنم

(همان: ۱۷۲)

در نگاه نخست، شاید همه‌چیز مهیاست تا مراد از «می» را در این بیت، می انگوری بدانیم. هرچند که پیر می‌فروش، می‌تواند فروشندهٔ پیری باشد که می می‌فروشد، اما ناگهان کلان‌واژهٔ «پیر»، مخاطب را به درنگ فرامی‌خواند؛ می‌تواند پیر طریقت یا مراد عرفانی مطمح‌نظر باشد که «می معرفت» می‌فروشد. ابهام در معنای «می» و «پیر می‌فروش» یک «خط فرار» دلوزی ایجاد می-کند؛ مسیری که از نظام‌های بستهٔ تفسیری فرارمی‌کند و به‌سوی تفاسیر نامحدود حرکت می‌نماید. این گریز، مخاطب را وادارمی‌کند 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 مطرح‌می‌شود، اما دلوز از الگوی شیزوفرن صحبت می‌کند. بر این اساس، فرآیند شیزوفرنی، سوژه را از قید الگوهای ثابت تفسیر رهامی‌کند و آن‌را در موقعیتی قرارمی‌دهد 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 آشکارمی‌کنند. یک عارف ممکن است «می» را به‌مثابه «تجربهٔ وحدت وجود» تفسیر کند، یک ادیب آن‌را صنعت استعاره بداند و یک مادی‌گرا آن‌را صرفاً شراب انگوری بپندارد. این تکثّر، نه ناشی از ضعف شعر، بلکه نشان‌دهندهٔ غنای آن است. با تطبیق بس‌گانگی دلوز بر شعر حافظ، روشن‌می‌شود 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 آن‌را به‌مثابه متنی نشان‌می‌دهد که از هژمونی هرگونه تفسیر مسلط فرارمی‌کند؛ 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 داشته‌باشیم و آن‌را در نظام واژگان خود واردکنیم» (باطنی، ۱۳۸۵: ۲۳۲).

۲-۱-۳- ایهام

ایهام در تعریف سنتی، آن است که شاعر لفظی به‌کاربرد که دارای دو معنی قریب و بعید باشد. ذهن متوجه معنی قریب می‌شود درحالی‌که منظور شاعر معنی بعید آن است (شمیسا، ۱۳۹۰: ۳۰۷)؛ اما در تعاریف جدیدتر و کامل‌تر دربارهٔ ایهام چنین آمده‌است: «چندمعنایی که می‌توان آن‌را ایهام توازی یا به‌صورت مطلق «چندمعنایی» نیز نامید، این است که سخن پذیرای دو یا چند معنی باشد، به‌گونه‌ای که با هر یک از آن معانی، سخنی درست و «یصح السکوت علیه» به‌شمارآید» (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۵). «وهم» که ریشهٔ کلمهٔ «ایهام» است در این‌جا نقطهٔ گریزی است که سبب می‌شود بیت از تک‌معنایی رها شود. در ایهام، کلمهٔ مبهم، مانند یک گره ریزوماتیک عمل‌می‌کند که معانی مختلف را به‌هم متصل‌می‌کند. 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 عمل‌می‌کند: از یک‌سو 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 فراهم‌می‌کند 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 عرضه‌دارد احوال مُلک دارا

(همان: ٤)

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

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 نشان‌می‌دهند 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)

۲-۳- تفاوت و تکرار در خوانش «باده»

۱-۲-۳- 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 تکثّر 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.

۲-۲-۳- مترادفات

حافظ بارها واژه‌های مترادفِ «باده» را تکرارمی‌کند، 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 تکرارشود، اما 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 نداشته‌است(Deleuze, 1994: 90). واژهٔ «باده» یک مفهوم کلی و یکسان نیست، بلکه در هر بافت شاعرانه، به یک رخداد تکین تبدیل‌می‌شود؛ برای مثال، بادهٔ شبگیر (بادهٔ سحرگاهان) با بافتی از راز و نور پیوندمی‌خورد 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 تبدیل‌می‌کند، یک تکینگیِ «جاندار» و «رابطه‌مند» خلق‌می‌کند. 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 سیّال است که سوژه را به «شدن» دعوت می‌کند. در این‌جا، امنیت نه از طریق محدودیت‌ها، بلکه با گشودگی به‌روی امکانات نامحدود بازتعریف می‌شود. «می بی‌غش» نمادی از میلِ ناب است که توسط کدهای اجتماعی (نظیر مناسبات اخلاقیِ تحمیلی) آلوده نشده‌است. این میل، در راستای خطوط گریز، ساختارهای سلسله‌مراتبی را می‌شکند. شرابِ خالص، همان میلِ رها از «سازماندهی ارگانیک» است که در فضای هموار جاری‌می‌شود. «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 اشاره‌دارد. 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 نمی-شود.

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 معرفی‌می‌کند 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 هویت-های ثابت (مثل زاهدِ مُزَوِّر) به‌سمت تکثّر و سیالیت سوق‌می‌دهد.

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

(همان: ۲٤۳)

حافظ به سرنوشت محتوم انسان اشاره‌می‌کند: 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 قراردارد. مرگ در این‌جا به‌مثابه «ماده (خاک رس)–شدن» تفسیرمی‌شود؛ فرآیندی که سوژه را به جریانی سیّال در شبکهٔ هستی تبدیل‌می‌کند، 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)، نه‌صرفاً به تقلید از او می‌پردازد، بلکه با ورود به جریانِ «خیام-شدن»، مرزهای هویتی خود را می‌شکند. گل کوزه‌گران در خیام، نمادِ گذرابودن انسان و بازگشت به خاک است («این کوزه چو من عاشق زاری بوده است»). این «خیام‌شدن»، نوعی «بینابین‌شدن» است: حافظ در این بیت، هم خیام است (ازطریق موتیف‌ها) و هم نیست (از طریق تفاوتی که خلق‌می‌کند). به این‌ترتیب، حافظ نه میراث خیام را تکرارمی‌کند، نه آن‌را نفی می-کند؛ بلکه با «خیام‌شدن»، هم به او ادای احترام می‌کند و هم از او فراترمی‌رود. این همان منطق دلوزیِ «شدن» است.

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

(همان: ۱۰٤)

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 قدم‌می‌گذارد. دلوز انسان را نه موجودی ثابت، بلکه فرآیندی از «شدن» می‌داند.

حافظ نیز با نسبت‌دادن انسانیت به «نوشیدن می»، آن‌را 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.

٤-۳- 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» می نامد. 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 در جایگاه تاجری قرارمی‌دهد که کالای او «جوهر عقل» است. البته اقتصاد مادی (سود ملموس) به اقتصادی وجودی (سود معنوی) تبدیل‌می‌شود. این‌جا، باده به‌عنوان خط گریز، ساختارهای بازاری را از کارکرد اصلیشان جدا کرده و آن‌ها را در خدمت گفتمان عرفانی قرارمی‌دهد. این «تاجرشدن» نمونه‌ای از «ماشین-های 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 سیّال را فراهم‌می‌کند. «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 این-که 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 آشکارمی‌کند؛ همان‌گونه که دلوز در تقلید از اسپینوزا، خدا را نه فراسو، بلکه درونِ ماده و روابطِ آن می‌جوید و مفهوم «درون‌ماندگاری» مطرح‌می‌شود 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 خارج‌می‌شود و به جسم می‌رسد (سوبژکتیویتهٔ فعّال). 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 سیّال 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 تبدیل‌می‌کند. این نور، نه بازتاب جهان بیرون، بلکه پرتوِ میلِ عاشقانه است که جهان را از نو می‌سازد.

۵-۳- بدن بی‌اندام در خوانش «باده»

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

(همان: ۱۵)

نقش غم به‌عنوان یک «سازماندهی ارگانیک» از احساسات، با نوشیدن شراب «تخریب» می‌شود. دلوز از «بدن بدون اندام» سخن‌می‌گوید؛ بدنی که از محدودیت‌های ازپیش‌تعیین‌شده رهاست. شراب در این‌جا، ابزاری برای زدودن لایه‌های سخت-افزاری غم (به‌عنوان یک ساختار تثبیت‌شده) است و شاعر را به‌سمت بدنی بی‌اندام سوق‌می‌دهد. نهایتاً «بدن بی‌اندام»، «اندام-مند» می‌شود؛ از سرهم‌ساخت واژه‌های «تشخیص» و «مداوا»، شراب در نقش یک ماشین درمانگر، ایفای‌نقش 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 بدن، مکانِ گذارِ بی‌وقفه است؛ جایی‌که می ناب (به-عنوان شدّتِ محض) و غزل (به‌عنوان زبانِ عاطفه) در هم می‌آمیزند؛ بنابراین، رفیقِ بی‌عیب نه یک موجودِ انسانی، بلکه سطحی سیّال است که هنر (غزل) و زندگی (می ناب) را در شبکه‌هایی نامتعارف به‌هم پیوندمی‌دهد.

٦-۳- خطوط گریز در خوانش «باده»

«قلمرو» به فضایی اشاره‌دارد که در آن، باورها، عادات، کدها و روابط اجتماعی به‌صورتی ثابت و متعیّن سازمان یافته‌اند. قدرت مسلط همواره می‌کوشد این قلمروها را حفظ و تقویت کند. در مقابل، خطوط گریز، جریاناتی هستند که از این قلمروهای متعین فرارمی‌کنند 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، به‌مثابه خطوط گریز در اندیشهٔ دلوز، ابزار قدرتمندی برای قلمروزدایی از گفتمان‌های انعطاف‌ناپذیر و سلسله‌مراتب ثابت فکری و اجتماعی عصر حافظ هستند. حافظ با قراردادن متضادها در کنار یک‌دیگر، نه‌تنها آن‌ها را نفی‌نمی‌کند، بلکه از برخورد آن‌ها، پهنهٔ سومی (یک فضای هموار) می‌آفریند که در آن، امکان‌های جدید معنایی و وجودی پدیدمی‌آید. متناقض‌نمایی هستی، درون‌مایهٔ مسلط غزل‌های حافظ و مشخصهٔ سبک اصلی اوست و سبب را می‌توان تابعی از نگرش او به معمّاگونگی هستی دانست (فتوحی، ۱۳۸۳: ۱۰۷). پارادوکس در هنر حافظ همه‌جا حضور دارد و اوج هنر او به‌حساب‌می‌آید (شفیعی‌کدکنی، ۱/۱۳۹۷: ۳۵۷).

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

(حافظ، ۱۳۹۰: ٦۳)

در این بیت، شاعر خود را به‌دلیل انجام‌ندادنِ عملی که جامعه یا اخلاقِ مرسوم آن‌را «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 خواهم‌کرد) در حال ترسیمِ یک «خط گریز» است: گریز از منطقِ سودمندگرایانه و اخلاقِ مبتنی بر بهره‌وری که زندگی را به «کار» تقلیل‌می‌دهد. واژهٔ «هرزه» در این‌جا نه به‌معنای بی‌ارزشی، بلکه به‌معنای رهاسازیِ میل از قیدِ هدفمندیِ تحمیلی است. دلوز به‌جای منطقِ دیالکتیکیِ هگلی (تضاد و سنتز)، به «تفاوت» به‌عنوان اصلِ بنیادینِ هستی باوردارد. پارادوکسِ حافظ‌وار در این بیت، نه یک تناقضِ منطقی، بلکه بیانِ هم‌زمانِ دو نیرویِ متضاد (سرزنشِ خود و پذیرشِ بطالت) به‌عنوانِ واقعیتی سیّال 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 به‌سمتِ «بی‌قیدشدن» 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 داده‌است. این ساختارشکنی که به کمک مفاهیم پارادوکسیکال شکل گرفته‌است، 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 متبادرمی‌کند و از آن «صبوح» (شراب صبحگاهی) را اراده کرده‌است. در نهایت همه‌چیز درهم‌آمیخته است؛ آیا رندی عافیت‌سوز، صبوحی خورده‌است در میکده یا عارفی به قصد نماز صبح، وضوی عشق گرفته‌است 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) خارج‌می‌کند و آن‌را به حرکتی سیّال و خودانگیخته تبدیل‌می‌نماید. عارف در این بیت، نه به‌مثابه فردی زاهد و منزوی، که به‌سان «ریزوم» عمل‌می‌کند: 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، نشان‌می‌دهد 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 قرارمی‌گیرند. این‌جا، طهارت نه با انکار بدن (مثل ریاضت‌کشی)، بلکه با پذیرش شدت‌های آن (مثل مستی) محقق‌می‌شود.

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

(همان: ۱)

«می باقی» در عین‌حال 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 به‌کارمی‌گیرد. از نگاه «دلوز»، هر تکرارْ تفاوتی ذاتی دارد و به‌جای 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 منتقل‌می‌کند. این تغییر، نه‌تنها یک بازی زبانی، بلکه بازتعریف مفهوم نیکی است: نیکیِ حافظ، نه در عملِ

متعارف، بلکه در تسلیم‌شدن به جریانِ شراب (به‌مثابه 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 غرق‌شدن در دریای شراب. «آب» هم می‌تواند شراب باشد، هم عنصری برای غرق‌کردن و هم نمادی از رهایی. این پیوندهای چندوجهی، مرزهای ثابت بین واژگان را ازبین‌می‌برد و تفسیر را به‌سوی بی‌نهایتی از احتمالات سوق‌می‌دهد.

۳-۷- قلمروزدایی در خوانش «باده»

۱-۷-۳- 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 سفت-وسختِ «حکمرانی منطق» خارج‌می‌شود. «دلوز» به‌جای دوگانه‌انگاریِ عقل-جنون، بر خطوط گریز تأکید دارد؛ حرکتی که ساختارهای سلسله‌مراتبی را می‌شکند. توصیهٔ عقل به می‌خواری، ازطریق تخریب خلاق، عقل را از قفسِ ابژه‌شدگیِ مدرن (به‌عنوان ابزار کنترل) رها می‌کند.

۲-۷-۳- 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) کدگذاری‌شده 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 آن‌را به فضایی بین‌قلمرویی تبدیل‌می‌نماید. این عمل، نه‌تنها مرزهای مقدس-نامقدس را محومی‌کند، بلکه ساحت عبادت را به تجربه‌ای فرادینی تبدیل‌می‌کند 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 تبدیل‌می‌کند. «عاطفه یا تأثر، تخلیهٔ فعّال هیجان یا پاتک است» (یانگ و دیگران، ۱٤۰۱: ۳۲۳). «پیر مغان» نه به‌عنوان مرجع اقتدار مذهبی، بلکه چونان نیروی قلمروزدا عمل‌می-کند.

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: ٤۰)

شراب در شریعت اسلامی حرام است، اما در این بیت «حرام» نه به‌مثابه یک حکم ثابت، بلکه به‌عنوان امری سیّال و وابسته به شرایط وجودی عشق بازتعریف می‌شود. اساساً «جغرافیای شبه‌جامعهٔ حافظ محدودهٔ میخانه‌ها، کوی می‌فروشان، خرابات و ... است» (علیزاده و نظری‌انامق، ۱۳۹٦: ۱٦۵). 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 منتقل‌می‌کند، جایی‌که حضور معشوق شرط تعیین‌کنندهٔ ارزش‌هاست. «معیار ارزشی که ساختار معنای تقابلی را از شکل متعارف و معنای غالب خود خارج‌می‌کند، 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 نسبت‌دادن 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 سیّال واردمی‌کند 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.

٤-۷-۳- قلمروزدایی از کارکرد متعارف اشیا

در مصرعی می‌گوید:

صفیر مرغ برآمد بط شراب کجاست؟

(همان: ۸۱)

و یا در مصرعی دیگر:

مرا به کشتی باده در افکن ای ساقی

(همان: ۱۳٤)

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 غرق‌شدن آگاهانه در شراب است. این دگرگونی‌ها، اشیا را از قلمروی «کاربرد عملی» به قلمروی «شاعرانه‌شدن» منتقل‌می‌کند.

۵-۷-۳- 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 تبدیل‌می‌کند. درخواست دفن در آستانهٔ میکده (نماد عرفان و شور هستی) به‌جای گورستان، قلمرویی که مرگ را در چارچوبی آیینی محدود می‌کند، ویران می‌سازد. این‌جا، وصیتنامه نه برای تأیید هنجارها، بلکه برای شکستن مرزهای آن‌ها به‌کارمی‌رود. میکده در شعر حافظ، هم‌زمان هم فضایی مادی (شرابخانه) و هم استعاره‌ای از سلوک عرفانی است. این فضا، برخلاف گورستان، قلمرویی سیّال و چندپهلوست که در آن، مرزهای میان جسمانیّت و روحانیّت، مرگ و زندگی و زمینی و آسمانی محومی‌شود.

٦-۷-۳- 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 آن‌را 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 به‌معنی ظاهری آن (معنی قریب) توجه‌کنیم، 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 وضع‌کرد. ترکیب «فراتر از ایهام» تعریفی کلّی است و باید برای شاخه‌ها و انواع آن از سوی اهل فن تعریف‌هایی مناسب ارائه‌گردد» (آقاحسینی و جمالی، ۱۳۸٤: ۱٤۰). کنایه را در بدو امر می‌توان نوعی قلمروزدایی دانست؛ ترکیب یا جمله‌ای در غیرمعنای ظاهری خود به‌کارمی‌رود 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 آن‌را به‌گونه‌ای به‌کارمی‌گیرد 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 آن‌را در ارتباط با «خم» به‌گونه‌ای به‌کاربرده که معنای نزدیک آن، اتفاقاً مطمح‌نظر است.

۸-۳- 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 تبدیل‌می‌شود. دلوز آیون را زمانی می‌داند که در آن گذشته و آینده در یک اکنون نامتناهی تلاقی‌می‌کنند.

اگر «دوش» را به روز الست (زمان پیش‌ازآفرینش) مرتبط بدانیم، این تقارن، زمان اسطوره‌ای را به رخدادی همیشه حاضر تبدیل‌می‌کند. آفرینش آدم نه یک‌بار در گذشته، بلکه هر لحظه در حال تکرارشدن است. حضور فرشتگان در میخانه (نماد مکانِ ناسوتی و زمینی)، مرزهای ثابت قدسی-ناسوتی را ازبین‌می‌برد. 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) واردمی‌شود. 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 اشاره‌دارد؛ جایی‌که نوشنده از قید زمان خطی (کرونوس) رهاشده و به تجربه‌ای فرازمانی دست‌می‌یابد. حافظ با عبارت «خرم دل»، به حالتی اشاره‌می‌کند که در آن قلب، با مشارکت در شراب ابدی، از دغدغه‌های زمان کرونوس (مانند مرگ، زوال، یا اضطراب آینده) رهاشده و در زمان آیون سکنی می‌گزینند. 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 ترسیم‌می‌کند که در زمان آیون زندگی می‌کند. از نگاه دلوز، چنین فردی نه در گذشته یا آینده، بلکه در «اکنونِ نامتناهی» سیرمی‌کند.

۹-۳- رخداد در خوانش «باده»

۱-۹-۳- بیت‌الحرام به‌مثابه رخداد

گِرد بیت‌الحرامِ خُم حافظ　　گر نمیرد به سر بپوید باز

(همان: ۱۳۵)

«بیت‌الحرام» در زبان عربی، هم به‌معنای «خانهٔ حرام» (مکانی که چیزی حرام در آن نگهداری می‌شود) و هم به‌عنوان نام خاص کعبه (خانهٔ مقدس خداوند در اسلام) شناخته‌می‌شود. حافظ با بازی زبانیِ هوشمندانه، این دوگانگی را به‌گونه‌ای پارادوکسیکال درهم‌می‌تند. ازنظر 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 خلق‌می‌کند: شراب (نماد امور ناپاک و ممنوعه) و کعبه (نماد پاکی و عبادت) در یک نقطهٔ واحد (بیت-الحرام) گردمی‌آیند.

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

۲-۹-۳- قیامت به‌مثابه رخداد

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

(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۳٦)

حافظ با پیوندزدن «می» به «قیامت»، مرزهای بین گناه و رستگاری را محومی‌کند. 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) تولیدمی‌کند. 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 درهم‌تنیدگیِ دیالکتیکی قرارمی‌گیرند.

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، نه‌صرفاً یک صدای فیزیکی، بلکه نیرویی سیّال است که از حرکت شراب از صراحی به پیاله سرچشمه‌می‌گیرد. عکس رخ یار در پیاله، نه بازنمایی سادهٔ یک واقعیت بیرونی، بلکه «وانموده»‌ای است که خود به عاملی مولد تبدیل‌می‌شود. «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 پدیدمی‌آید. همچنین رخداد خنده، عارف را از «طمع خام» (تمنای ساده و ناپخته) به‌سوی تجربه‌ای پیچیده‌تر (معرفتِ مستانه) سوق‌می‌دهد. این همان «تفاوت» و «تکرار» دلوزی است: تکرار ریزش شراب، هر بار تفاوتی نو می‌آفرینند.

٤- *نتیجه‌گیری*

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

از سوی دیگر، تفاوت و تکرار در شعر حافظ، نه به‌مثابه بازتولید یکسان، بلکه به‌عنوان خلق امکانات جدید ظاهرمی‌شود. 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، تجلی‌می‌یابد. این فرآیندهای دائمیِ «شدن»، انسان را از قید هویت‌های ازپیش-تعیین‌شده رها می‌سازد و به‌سوی امکانات نامحدود سوق‌می‌دهد.

ماشین‌های میل‌گر در شعر حافظ، به‌ویژه در غزل‌هایی که باده، جریان سیّال امیال را نمایندگی می‌کند به‌مثابه نیروهای تولیدکنندهٔ معنا عمل‌می‌کنند. 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 فرارمی‌کنند و امکان گریز از قلمروهای معنایی مسلط را فراهم‌می‌سازند. این پارادوکس‌ها، هم‌زمان با قلمروزدایی، مرزهای بین مفاهیم را می‌شکنند و فضایی برای بازتعریف رابطهٔ بین انسان، خدا و جهان می‌گشایند. درنهایت، زمان آیونی و رخداد در شعر حافظ، در لحظه‌های انقلابیِ وصال یا شکست تجلی‌می‌یابند؛ لحظه‌هایی که نظم پیشین را برهم‌می‌زنند 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.

۵- منابع

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

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

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

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

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

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

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

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

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

حسن‌رضایی، حسین. (۱۳۹۹). «نگاهی تازه به بن‌مایهٔ «جام» در دیوان حافظ»، *زبان و ادبیات فارسی*، ۲۸ (۸۹): ۱٥٦-۱۳۱.

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

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

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

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

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

دلوز، ژیل؛ میشل لووی؛ الن بدیو؛ ارنست مندل و دیگران. (۱۳۹۰). *می ۶۸ در فرانسه*، ترجمهٔ سمیرا رشیدپور و محمدمهدی اردبیلی، تهران: رخ‌داد نو.

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

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

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

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

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

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۷). *این کیمیای هستی*، ۳ جلد، چاپ دوم، تهران: سخن.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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)

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

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

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

http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52004.3341