Literary Theory and Criticism
Year 10, Vol. 1, No. 20
Spring & Summer 2025
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2025.29939.2668
Received: 24/02/2025
Accepted: 17/05/2025

Deleuzian Rhizomatic Worldview in Reza Ghasemi's *The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra*

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

Abstract

Gilles Deleuze, the prominent Post-structuralist philosopher, challenged the traditional patterns of Western thought. His "rhizomatic system" paves the way for a polyphonic and decentralised reading of the text. Informed by Deleuzian thought, the present study investigates Reza Ghasemi's *The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra* (*Hamnavāei Shabāneh-e Orkestr-e Choob-hā*) in the light of "becoming," "deterritorialisation and reterritoralisation," and "de-autorisation." This descriptive-analytical research comparatively explores Deleuzian concepts in accordance with narrative structure, characterisation, and the subtext to offer a Postmodern reading. The results of this study show that by moving beyond linear patterns, decentralising the narrator's authority, and crafting liminal spaces, Ghasem turns his novel into a text that reflects Deleuzian philosophy. The process of "becoming" in character-metamorphosis, "deterritorialization" through the rupture of fixed identities, and "de-auhtorisation" via the collapse of grand narratives are salient features of the novel. By transcending binary logic, this study presents a multi-layered Postmodernist reading of *The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra* as a prominent example of rhizomatic literature. Beside unveiling the theoretical potential of Deleuze's philosophy in literary criticism, the results solidify the status of the novel as an avant garde text in contemporary Persian literature.

Keywords: Gilles Deleuze, Becoming, Reza Ghasemi, Deteritorialisation, *The Harmony of Wood Orchestra*

1. Ph. D. Student in Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. (joudavi.h@gmail.com)
*2. Professor in Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. **(Corresponding Author: mahmoodi@usb.ac.ir)**
3. Professor in Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. (mashhadi@usb.ac.ir)

Extended Abstract

1. Introduction

By transcending classical narrative patterns, Persian Postmodern literature paved the way for a reinterpretation of concepts, such as identity, power, and hierarchical structures. As a pioneer in Persian contemporary literature, Reza Ghasemi formulates multi-layered and Formalist works that decentralise linear narrations. His prominent work, *The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra* (*Hamnavāei Shabāneh-e Orkestr-e Choob-hā*), employs unprecedented narratological techniques to reflect the collapse of the grand narratives in modern society.

Gilles Deleuze, the prominent Post-structuralist philosopher, challenged the traditional patterns of Western thought. His "rhizomatic system" paves the way for a polyphonic and decentralised reading of the text. Informed by Deleuzian thought, the present study investigates Reza Ghasemi's *The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra* in the light of "becoming," "deterritorialisation and reterritoralisation," and "de-auhtorisation."

2. Methodology

This descriptive-analytical research comparatively explores Deleuzian concepts in accordance with narrative structure, characterisation, and the subtext to achieve a Postmodern reading.

3. Theoretical Framework

Deleuze's concept of "becoming" is a core idea in his philosophy; it emphasises continuous change and transformation rather than fixed identities or states of being. It is not about becoming something specific, but rather about a process of differentiation and movement. This process is not linear or teleological; it is a multiplicity of forces and relations that constantly reshape and redefine what is.

"Deterritorialization and reterritorialization" are concepts, primarily associated with the work of Gilles Deleuze and Félix Guattari, describing processes of change and transformation in social, political, and cultural contexts. Deterritorialization refers to the weakening or removal of established boundaries, connections, or structures, while reterritorialization is the subsequent process of rebuilding or restructuring within a new framework or context.

Deleuze's concept of "de-authorization" is not a straightforward or standalone term in his work, but rather a concept that can be understood through his broader ideas on deterritorialization, nomadism, and the challenge to established structures of power and meaning. It relates to his rejection of fixed identities, hierarchical systems, and the imposition of pre-defined roles and norms.

4. Discussion and Analysis

The process of "becoming" is present throughout the novel. "Seyed" is the pinnacle of becoming. He is in a never-ending process of becoming that has no goal. Through his multiple interactions with different people, he stays in an active state of "becoming." Seyed's various roles and interactions show his alienation and multiplicity. Instead of taking a linear and familiar path, he turns to different experiences and adapts himself accordingly.

The process of "deterritorialisation" is evident in the fourth section of the first chapter; the narrator enjoys the music, without understanding the content.

"De-authorisation" becomes highlighted in the sixth section of the first chapter, where the dogs are viewed both as static and reactionary beings and as active subjects that create intimacy.

5. Conclusion

The results of this study show that by moving beyond linear patterns, decentralising the narrator's authority, and crafting liminal spaces, Ghasemi tuns his novel into a text that reflects Deleuzian philosophy. The process of "becoming" in character-metamorphosis, "deterritorialization" through the rupture of fixed identities, and "de-auhtorisation" via the collapse of grand narratives are salient features of the novel. By transcending binary logic, this study presents a multi-layered Postmodernist reading of *The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra* as a prominent example of rhizomatic literature. Beside unveiling the theoretical potential of Deleuze's philosophy in literary criticism, the results solidify the status of the novel as an avant garde text in contemporary Persian literature.

Bibliography

Colebrook, C. *Gilles Deleuze*. Reza, S (trans.). Tehran: Markaz. [In Persian].

Deleuze, G. and Felix, G. 1400 [2021]. *Kāfkā: Be Sooy-e Adabiyāt-e Aqaliyat*. Hossein, N (trans.). Tehran: Bidgol. [In Persian]. (*Kafka Toward a Minor Literature*)

Deleuze, G. and Felix, G. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Brian, M (trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press. [In English].

Ghasemi, R. 1402 [2023]. *Hamnavāei Shabāneh-e Orkestr-e Choob-hā*. Tehran: Niloufar. [In Persian].

Patton, P. 1400 [2021]. *Deleuze va Amr-e Siyāsi*. Mahmood, R (trans.). Tehran: Bidgol. [In Persian]. (*Deleuze and the Political*)

Roy, K. 2003. *Teachers in Nomadic Spaces: Deleuze and Curriculum*. NP: Peter Lang Press. [In English].

Selden, R. 1397 [2018]. *Rāhnamāye Nazarieh-e Adabi Moāser*. Abbas, M (trans.). Tehran: Ban. [In Persian]. (*A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*)

Sutton, D. 1395 [2016]. *Deleuze dar Ghābi Digar*. Majid, P (trans.). Tehran: Matn. [In Persian]. (*Deleuze Reframed*)

Young, Y. B. and Gary, G. and Janelle, W. 1400 [2021]. *Farhang-e Estelāhāt-e Deleuze va Guatarri*. Mehdi, R (trans.). Tehran: Nousheh. [In Persian].

How to cite:

Joudavi, H., Mahmoodi, M. and Mashhadi, M. 2025. "Deleuzian Rhizomatic Worldview in Reza Ghasemi's *The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra*", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 20(1): 151-175. DOI:10.22124/naqd.2025.29939.2668

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

DOI: 10.22124/naqd.2025.29939.2668

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۸
صفحات ۱۵۱-۱۷۵

سال (دوره) دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۴، شماره پیاپی ۲۰
مقاله پژوهشی

جهان‌بینی ریزوماتیک دلوز در *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*

حسین جودوی[۱] محمدعلی محمودی[۲*] محمدامیر مشهدی[۳]

چکیده

ژیل دلوز، فیلسوف برجستهٔ پساساختارگرای قرن بیستم، با طرح مفاهیمی نوین، الگوهای سنتی تفکر غربی را به چالش کشید. نظام «ریزومی» او، به‌مثابه بدیلی برای ساختارهای سلسله‌مراتبی، زمینهٔ خوانشی چندصدایی و غیرمتمرکز از متون را فراهم می‌کند. این پژوهش با هدف تحلیل و تبیین مؤلفه‌های خوانش دلوزی در رمان *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* اثر رضا قاسمی، سه شاخص کلیدی «صیرورت»، «قلمروزدایی و بازقلمروگذاری» و «اقتدارزدایی» را به‌عنوان چهارچوب نظری برگزیده است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای است که از رهگذر تطبیق مفاهیم دلوزی با ساختار روایی، شخصیت‌پردازی و ژرف‌ساخت اثر، امکان بازخوانی آن در چهارچوب ادبیات پست‌مدرن را می‌سنجد. یافته‌ها نشان می‌دهد که رمان قاسمی با گریز از الگوهای خطی، تقلیل مرکزیت راوی و خلق فضاهای بینابینی، به‌شکلی منسجم مؤلفه‌های فلسفهٔ دلوز را بازتاب می‌دهد. فرایند «صیرورت» در دگردیسی شخصیت‌ها، «قلمروزدایی» در گسست از هویت‌های ثابت و «اقتدارزدایی» در فروپاشی روایت‌های کلان، به‌مثابه وجوه بارز این تطبیق‌پذیری شناسایی شدند. این مطالعه بر آن است که *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، با عبور از منطق دوگانه‌انگارانه، نمونهٔ برجسته‌ای از ادبیات ریزوماتیک است که خوانش چندلایهٔ پست‌مدرنیستی را ممکن می‌سازد. نتایج پژوهش، علاوه‌بر آشکارسازی ظرفیت‌های نظریهٔ دلوز در نقد ادبی، جایگاه این رمان را به‌عنوان متنی پیشرو در حوزهٔ ادبیات معاصر فارسی تثبیت می‌کند.

واژگان کلیدی: صیرورت، قلمروزدایی، نقد پساساختارگرا، *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، ژیل دلوز، رضا قاسمی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. Joudavi.h@gmail.com
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. (نویسندهٔ مسئول) * mahmoodi@usb.ac.ir
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. mashhadi@lihu.usb.ac.ir

۱- مقدمه

ادبیات پست‌مدرن فارسی، با گسست از الگوهای کلاسیک روایت، فضایی برای بازاندیشی مفاهیمی چون هویت، قدرت و ساختارهای سلسله‌مراتبی فراهم آورده است. رضا قاسمی، از نویسندگان پیشروی معاصر، با خلق آثاری چندلایه و فرم‌گرا، مرزهای روایت خطی را درنوردیده است. «قاسمی نویسنده‌ای است متفاوت که هرچند از جهت فضا و ساختار داستان‌هایش با صادق هدایت (به‌ویژه *بوف کور*) و بهرام صادقی (*ملکوت*) خویشاوند می‌شود، اما درنهایت نویسنده‌ای است جدای از دیگران» (عبدی، ۱۴۰۰: ۷). روایت درد در آثار قاسمی از روایت‌های معمول ادبیات فارسی فراتر می‌رود و جایگاه قاسمی را به‌عنوان بهترین نویسندهٔ دههٔ هفتاد و هشتاد شمسی تثبیت می‌کند (همان: ۸). او تریلوژی (سه‌گانهٔ) معروفی دارد با نام‌های: *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، *چاه بابل* و *وردی که بره‌ها می‌خوانند*. هر سه رمان در پاریس اتفاق می‌افتد و به ایرانیانی پرداخته شده که در پاریس زندگی می‌کنند. رمان‌های او «به‌طرز هوشمندانه‌ای با خاطرات کودکی، مذهب، اوهام و خرافات می‌آمیزد و ترکیب غریبی خلق می‌کند» (همان‌جا). قاسمی در غالب آثارش به تماشای ویرانی آدم‌ها می‌نشیند؛ منظره‌ای که به‌زعم او «غم‌انگیزترین منظرهٔ دنیاست» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۱۰۷). رمان *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* -منتشر شده در ۱۳۷۹- به‌عنوان شاخص‌ترین اثر او، با بهره‌گیری از تکنیک‌های روایی نامتعارف، فروپاشی روایت‌های کلان در جامعهٔ مدرن را بازتاب می‌دهد. انتخاب این رمان به‌عنوان کانون پژوهش حاضر، ازیک‌سو برخاسته از ظرفیت‌های ساختارشکنانهٔ آن در بازنمایی مفاهیم فلسفی است و ازسوی‌دیگر، غیاب مطالعات نظام‌مند در حوزهٔ تطبیق نظریهٔ دلوز با ادبیات فارسی را پُر می‌کند.

ژیل دلوز[1]، در زمرهٔ اندیشمندان پساساختارگرا قرار می‌گیرد. اثرگذاری او بر فلسفهٔ قرن بیستم آنچنان بارز و برجسته است که میشل فوکو، فیلسوف فرانسوی در اظهار نظری معروف گفته است: «قرن بیست و یکم قرن دلوزی خواهد بود» (اسمیت و پرتویی، ۱۳۹۴: ۱۳). او با نقد ریشه‌ای از متافیزیک غربی، مفاهیمی چون «ریزوم»، «صیرورت» و «قلمروزدایی» را به‌مثابه ابزارهایی برای گریز از دوگانه‌انگاری‌های حاکم بر تفکر مدرن طرح کرد. در نظریهٔ او، «ریزوم» در جایگاه الگویی غیرسلسله‌مراتبی، امکان خوانشی چندمرکزی و افقی از متن را فراهم می‌سازد، حال‌آنکه «صیرورت» بر دگردیسی سوژه‌ها از ثبات به سیالیت دلالت دارد. «به‌زعم

1 . Gilles Deleuze (1925-1995)

دلوز، جهان آثار کافکا یک ریزوم[1] است؛ یک نقب. قصری است بـا دروازه‌هـای متعـدد. ممکـن است در ظاهر به نظر برسد این جهان تنها یک ورودی دارد. اما این تنها یک تله اسـت. بایـد از یک نقطهٔ تصادفی وارد شد. از دری که لزوماً مزیتی بر سایر درها نـدارد. اگرچـه ممکـن اسـت دری که برای ورود انتخاب شده است، وانمود کند که بن‌بست یا شکافی تنگ یـا یـک سـیفون است. باید دریافت که این ورودی به چه نقاط دیگری راه دارد. بایـد سـعی شـود نقشـهٔ ریـزوم پیدا شود. اصلِ ورودی‌های چندگانه یا تعدد مدخل‌هاست که نمی‌گذارد سروکلّهٔ دشـمن پیـدا شود؛ سروکلهٔ دال و همهٔ آن تلاش‌هایی که می‌خواهند متن موردنظر را به‌جای تجربـه، تأویـل کنیم.» (دلوز و گتاری، ۱۴۰۰: ۱۸-۱۷).

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

علی تسلیمی و سمیه قاسمی‌پور (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان ««اقلیت شـدن» در *بـوف کـور*»، *بوف کور* را از منظر ژیل دلوز مورد بررسی قرار داده‌اند. «اقلیت شدن» درواقع ازهـم‌گسـیختن قیدوبندهای مرسوم است که با قلمروزدایی از قلمروهای متعارف پدیدار می‌شود.

فنائیان و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «ادبیات اقلیت و بررسی عناصـر تطبیقـی قلمروزدایـی زبانی؛ نفی و شیءهای کثرت‌یافته (با محوریت داستان *مسخ* کافکا و نمـایش‌نامـهٔ *دسـت آخـر* ساموئل بکت»، از نظرگاه دلوز به آثار یادشده پرداخته‌اند.

سیده رقیه آل‌شفیعی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «صیرورتِ دلوزی سـوژه، زمـان و فلسـفه حیـات در رمان *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج* اثر کورت ونه‌گات»، بـه خـوانش دلـوزی رمـان یادشـده پرداختـه است. این رمان که از پرچالش‌ترین آثار در حوزهٔ جنگ است با شیوه‌های مختلفِ ساختارشـکن روایت شده است.

ادراکـی و همکـاران (۱۳۹۶) در مقالـهٔ «تحلیـل نمونـه‌وار زنـان شـیزوفرنیک در رمان‌هـای پسامدرن فارسی (*کولی کنارآتش*، *ساربان سرگردان* و *باورهای خیس یک مـرده*)»، باتوجـه‌بـه مفهـوم «شـیزوفرنی» در ادبیـات دلـوز بـه رمـان‌هـای موردبحـث پرداختـه‌انـد و خصوصـاً شخصیت‌های این داستان‌ها را از منظر گسیختگی هویتی مورد بررسی قرار داده‌اند.

«بازخوانی دلوزی داستان *مدونای آینده* هنری جیمـز در پرتـو منطـق احسـاس و ادبیـات اقلیتی»، پژوهشی است که گودرزی و اسـعدی (۱۳۹۷) در آن بـه تبیـین غریبـه‌سـازی دلـوز و

1 . Rhizome

گتاری در رمان یادشده پرداخته‌اند. «صیرورت» از اهم مفاهیمی است که در این پژوهش به آن پرداخته شده است.

رئیسی و همکاران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «از شخصیت درختی تا شخصیت ریزومی تبیین تفاوت‌های شخصیت‌های داستان‌های کلاسیک، مدرن و پسامدرن»، به مقایسه میان شخصیت‌های مختلف پرداخته، شخصیت‌های پسامدرن را در وضعیت سیلان، لغزندگی، هویت‌پریشی و گسست از قالب‌های ذهنی، زبانی و اجتماعی تبیین کرده‌اند.

واقف‌زاده و قربانعلی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «کاربست رویکرد ریزوماتیک دلوز در رمان *الثلج یاتی من النافذه* از حنا مینه»، به رویکرد ریزوماتیک ژیل دلوز در اثر یادشده پرداخته‌اند و ثابت کرده‌اند که این رمان نوعی ریزوم است که از ساختار سلسله‌مراتبی پیروی نکرده است.

در این پژوهش برای نخستین بار به خوانشی دلوزی از رمان *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* از رضا قاسمی پرداخته می‌شود و در پی پاسخ به این پرسش‌های کلیدی است: ۱- مؤلفه‌های «صیرورت» و «قلمروزدایی» چگونه در ژرف‌ساخت روایی و شخصیت‌پردازی اثر بازتاب یافته‌اند؟ ۲- تقابل روایت‌های کلان با خرده‌روایت‌ها، چه نسبتی با مفهوم «اقتدارزدایی» در فلسفهٔ دلوز دارد؟ ۳-آیا ساختار غیرخطی رمان، منطبق با الگوی ریزومیِ فاقد مرکزیت است؟

۲- مبانی نظری دلوز

۲-۱- صیرورت[1]

«تنها واقعیت، واقعیتِ شدن است. جهان در حرکت، در شدن پیوسته و ناایستا بدون هیچ مرکز یگانه‌ای است.» (اردلانی، ۱۳۹۵: ۵۴). در آثار دلوز می‌توان بدون استناد به مفاهیم مشترکی نظیر هویت، عقل، سوژهٔ انسانی و حتی هستی به صیرورت اندیشید (کولبروک، ۱۴۰۱: ۱۶). «شدن» همان‌گونه که دلوز نشان می‌دهد، همواره مابین گذشته و آینده است؛ زیرا هم‌زمان در هر دو جهت به حرکت در می‌آید و همواره از زمان حال می‌گذرد. «شدن» در این معنا ادراک‌ناپذیر است، زیرا آغاز آن مصادف است با ناپدید شدنش (یانگ و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۸۶). پس صیرورت به‌عنوان اصلی بنیادین بر قطعیت استمرار و پویایی صحه می‌گذارد. منظور دلوز از «شدن» دیگرشدگی است. «در مفهوم دلوزی، «شدن» انتقال و تغییر زندگی ازطریق ساختارهای بسته به‌سوی تفاوت‌هاست. حفظ ساختارها با «بودن» در ارتباط است،

1 . Becoming

درحالی‌که «شدن» حفظ ساختار را نفی می‌کند و «شدن»، گشوده بودن نسبت به تفاوت‌هاست» (Roy, 2003: 77). صیرورت یا «شدن» در فلسفهٔ دلوز، فرایندی پویاست که سوژه‌ها را از ثبات هویتی رها ساخته و در شبکه‌ای از روابط سیال و نامتعین قرار می‌دهد. این مفهوم در تقابل با متافیزیک ذات‌گرایانهٔ غرب قرار دارد که بر «بودن» به‌مثابه جوهر ثابت تکیه می‌کند. دلوز صیرورت را نه چون حرکتی خطی به‌سوی غایتی مشخص، بلکه به‌عنوان گذار بی‌پایان میان وضعیت‌ها تعریف می‌کند که فاقد نقطهٔ آغاز یا پایان قطعی است. صیرورت، پیوندی ناگسستنی با مفاهیم «قلمروزدایی» و «بازقلمروگذاری» دارد؛ سوژه از قلمروهای ثابت هویتی (مانند جنسیت، طبقه، یا ملیت) گسست می‌خورد و درعین‌حال، به قلمروهای جدیدی از امکان‌ها وارد می‌شود. این مفهوم، ابزاری تحلیلی برای خوانش آثاری است که هژمونی روایت های کلان را به چالش کشیده و سوژه‌ها را در میانه‌ای از «شدن»های دائمی قرار می‌دهند.

۲-۲- قلمروزدایی و بازقلمروگذاری[1]

قلمروزدایی فرآیندی است که ازطریق آن یک چیزی از یک قلمرو یا حیطه‌ای دور شود. از نظر تکامل انواع، تمام انواع در سه حوزهٔ قلمرویی، قلمروزدایی و بازقلمروسازی بوده‌اند؛ ابتدا در دریا ساکن بوده‌اند، سپس بعضی از دریا به‌سوی خشکی قلمروزدایی کرده‌اند و سپس در همان خشکی به بازقلمروسازی پرداخته‌اند (Peterson, 2004: 1). «قلمروزدایی هنگامی اتفاق می‌افتد که یک رویداد صیرورت از قلمرو اصلی‌اش بگذرد یا جدا شود» (کولبروک، ۱۴۰۱: ۱۰۰). قلمروزدایی و بازقلمروگذاری، دو مفهوم کلیدی در فلسفهٔ سیاسی و اجتماعی معاصر، به‌ویژه در آثار ژیل دلوز و فلیکس گتاری[2]. هستند که برای توصیف فرآیندهای تغییر در ساختارهای قدرت، هویت، و فضای اجتماعی به کار می‌روند. قلمروزدایی به معنای گسست از ساختارها، هنجارها یا قلمروهای ثابت است؛ فرایندی که در آن انرژی‌ها، ایده‌ها یا نیروها از محدودیت‌های پیشین رها شده و به سمت فضاهای نامتعین حرکت می‌کنند. این مفهوم در تقابل با ثباتِ سلسله‌مراتب‌ها و مرزهای تحمیلی قرار می‌گیرد. بااین‌حال، قلمروزدایی هرگز پایان کار نیست، چراکه نیروهای قدرت بلافاصله در فرایند بازقلمروگذاری، این جریان‌های آزادشده را دوباره در قالب‌های جدیدی سازماندهی می‌کنند. به عقیدهٔ دلوز «ادبیات نمی‌تواند

1 . Deterritorialization and Reterritorialization
2 . Felix Guattari

براساس بازنمایی یا جهان‌بینی یا تجربهٔ مشترک بنا شود، ادبیات باید تکان‌دهنده باشد، واژگون سازد و تجربه را تحریک کند» (همان: ۲۳). «قلمروزدایی» هنگامی که پای به عرصهٔ ادبیات می‌نهد، دقیقاً می‌خواهد به این هدف جامهٔ حقیقت بپوشاند.

ریزوم قابلیت ایجاد تغییرات عظیم یا به تعبیر دلوز در «هزار فلات» قابلیت «قلمروزدایی» دارد. اما به نوعی حرکت تکمیل‌گر نیاز است؛ نیرویی که می‌خواهد نظم و ثبات را بازآفرینی کرده و «بازقلمروگذاری» کند. ریزوم به‌عنوان نوعی الگوی متغیر (حال چه فوج دائم‌التغییر پرندگان باشد، چه گسترش آهستهٔ جنگل) دائماً «خط گریز» جدیدی پدید می‌آورد که به او امکان قلمروزدایی می‌دهد. ریزوم قابلیت آن را دارد که در امتداد این خط گریز به درون قلمروهای جدید برود. خطوط گریز در مرزهای ریزومی پدید می‌آید (ساتن و مارتین-جونز، ۱۳۹۵: ۲۷). دلوز با همراهی هم‌قطار مشهورش فیلیکس گتاری این فرآیند را با استفاده از مثال زنبوری که برای گل ارکیده گرده‌افشانی می‌کند توضیح می‌دهد:

> «چگونه ممکن است حرکت‌های قلمروزدایی و فرآیندهای بازقلمروگذاری نسبی نبوده و همیشه مرتبط و دخیل در یکدیگر نباشند؟ ارکیده با ساختن تصویری، با ردیابی زنبور اقدام به قلمروزدایی می‌کند؛ اما زنبور با آن تصویر بازقلمروگذاری می‌کند. درهمین‌حال، زنبور نیز قلمروزدایی می‌شود و به بخشی از جهاز تناسلی ارکیده تبدیل می‌گردد. اما زنبور با حمل گرده‌های ارکیده آن را بازقلمروگذاری می‌کند. زنبور و ارکیده به‌عنوان عناصری نامتجانس ریزومی را شکل می‌دهند» (Deleuze & Guattari, 1987: 10).

۲-۳- اقتدارزدایی[1]

فروریختن اقتدار سوژه به‌مثابه یگانه مرجع شناخت، گذاری است که فلسفهٔ قرن اخیر بجد به آن رسیده است (رامین‌نیا، ۱۳۹۴: ۳۷). ذهن و روان برای دلوز امری متقدم نیست. روان در فرایند صیرورت‌های حیات برساخته می‌شود. به‌همین‌اعتبار، دلوز از مفهوم فولدینگ[2] (تاخوردگی) استفاده می‌کند. با شکل‌گیری فولدینگ و تاخوردگی‌های ذهن است که توهمی نظیر «سوژه» در آدمی بوجود می‌آید. فلسفهٔ فولدینگ یک طرح ضد دکارتی و ضد افلاطونی است. دلوز با این مفهوم بیش از هرچیز درصدد نفی سلسله‌مراتب و ارجحیت، نفی دوئالیسم و دوگانگی و تأکید بر افق‌گرایی و کثرت و تباین است. فولدینگ یعنی تلفیق عوامل نامربوط در

1 . De-authoritization
2 . Folding

یک مخلوط به‌هم‌پیوسته. دلوز و گتاری ساختاری را که بر نوعی کیفیت بنیادین مبتنی است، جایگزین ساختار دوتایی می‌کنند: مثلاً به‌جای ساختار دوتایی مرد/ زن، پیشنهاد آنها این است که مرد را موجودیت ماژور یا مولار (کمیتی است ازجمله کمیت‌های مرتبط با غلظت که در علم شیمی برای تعیین و سنجش غلظت محلول به‌کار گرفته می‌شود. در فلسفهٔ دلوز مولار دربرابر مولکولار قرار می‌گیرد. مولکولار به امور اتمی و منفرد بازمی‌گردد و مولار به امور متراکم، به‌هم‌پیوسته، انبوه و توده‌ای) و زن را در مقابل مینور بدانیم. شخص برای اینکه بتواند حقیقتاً سلسله‌مراتب پدرسالاری فرهنگ را تحلیل کند، نه فقط باید از موضع مینور مواجه شود و از دل آن بگذرد، بلکه این اقدام را باید همچون نوعی «شدن» درک کند و نه اقدامی ماهیت‌باورانه و ثابت (ساتن و مارتین-جونز، ۱۳۹۵: ۸۴-۸۳). دلوز، در کنار گتاری، مفهوم «اقتدار» را نه به‌عنوان ساختاری ثابت، بلکه همچون فرایندی پویا و چندوجهی تحلیل می‌کند. از نگاه آنها، اقتدار در نظام‌های اجتماعی، سیاسی و روانی همواره ازطریق «ماشین‌های اجتماعی» (مثل نهادها، قوانین یا ایدئولوژی‌ها) تولید و بازتولید می‌شود. اقتدارزدایی به‌معنای گسست از این ماشین‌های سلطه است؛ فرایندی که در آن، روابط سلسله‌مراتبی، سختگیری‌های هنجاری و کنترل‌های مرکزی تضعیف می‌شوند. این مفهوم با ایده‌های «قلمروزدایی» و «خطوط گریز» پیوند می‌خورد، چراکه اقتدارزدایی مستلزم خروج از قلمروهای تعیین‌شده توسط قدرت مسلط و حرکت به‌سوی فضاهای نامتعین است. بااین‌حال، اقتدارزدایی در اندیشهٔ دلوز هرگز به‌معنای نابودی کامل اقتدار نیست، بلکه نشان‌دهندهٔ تغییر مداوم رابطه بین نیروهای سلطه‌گر و نیروهای مقاومت است.

۳- نقد و تحلیل

۳-۱- خلاصه داستان

راوی، مهاجر ایرانی، در طبقهٔ ششم ساختمانی در پاریس ساکن می‌شود که متعلق به اریک فرانسوا اشمیت، پزشک سالخوردهٔ عدالت‌خواه است. او با همسایه‌های متنوعی مانند سید (جوان خوش‌سیما). پروفت (ایرانی متعصب) و فریدون (شخصیتی با هویت‌های چندگانه) و سایرین که همگی مهاجرینی از اقصی نقاط جهان هستند، آشنا می‌شود. راوی از سه بیماری رنج می‌برد: وقفه‌های زمانی، خودویرانگری و ترس از آینه. راوی از رابطه‌اش با زنی به نام رعنا می‌گوید. ازدواج گذشته‌اش شرح داده می‌شود و به میم الف ر، مادر پسر راوی، اشاره می‌شود

که پس از ۱۵ سال به پاریس می‌آید تا با او زندگی کند. راوی توسط پروفت کشته می‌شود. پروفت دستگیر می‌شود و فریدون نیز به تیمارستان فرستاده می‌شود و سید اتاق‌های آنان را تصاحب می‌کند. در پایان، طبق حکم فاوست مورنائو و سرخ‌پوست فیلم *پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته*، که بازجویان دنیای پس از مرگ هستند، روح راوی در قالب سگ صاحب‌خانه (گابیک) حلول می‌کند. در ادامه مبانی نظری دلوز با توجه به *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* مورد بحث و بررسی قرار گفته است.

۳-۲- صیرورت

در قسمت هفتم از فصل اول، راوی به توصیف فردی به نام سید می‌پردازد و او را در نقطهٔ مقابل خویش می‌داند: «سید درست نقطهٔ مقابل من بود. با علاقهٔ تمام گوش می‌داد و اغلب در ارتباط با صحبت طرف مقابل نکاتی را مطرح می‌کرد که نشانهٔ توجه عمیقش بود. [...] روزی نبود که با ده‌ها آدم تازه آشنا نشود؛ [...] این‌طور بود که هی از یک شاخه به شاخهٔ دیگر می‌رفت. [...] مدتی شعر گفته بود. یک‌چند مشق کمانچه کرده بود. زمانی در کار خرید و فروش تابلوی نقاشی و اشیای عتیقه بود. یک وقتی رستورانی را دایر کرده بود. هرازگاهی گلیم می‌فروخت. مدتی مشق جامعه‌شناسی کرده بود. یک‌چند هم روان‌شناسی خوانده بود. همهٔ اینها را هم ناتمام رها کرده و به نویسندگی پرداخته بود و این یک را هنوز به جایی نرسانده برگشته بود باز به کار خریدوفروش گلیم. اما این‌بار با طرح دور و دراز و جاه‌طلبانهٔ ایجاد نمایشگاه‌های زنجیره‌ای گلیم در شهرهای مختلف» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۳۲).

شخصیت سید تجسم‌گاه صیرورت است؛ شخصیتی که همواره در مسیر «شدن»های پیاپی قرار دارد بی‌آنکه مقصدی برای آن قابل‌تصور باشد. او در ارتباطات بی‌شمارش با افراد مختلف همواره دریچه‌های جدیدی از پویایی را باز می‌کند و در مسیر کاری و شغلی خویش مدام در سیلان است؛ از کمانچه‌زن تا دلال اشیای عتیقه شدن. رستوران‌دار تا گلیم‌فروش شدن. جامعه‌شناس تا روان‌شناس شدن. سید با برقراری مداوم اتصالات، خودخواسته خود را حامل دگرگونی می‌کند تا بدین‌گونه زنجیره‌ای از «شدن»های پیاپی را تجربه کند. تنوع فعالیت‌های سید، نشان‌دهندهٔ تکثر و بس‌گانگی اوست. او به‌جای پیروی از یک مسیر واحد، به تجربه‌های گوناگون روی می‌آورد و از هرکدام، بخشی از خود را می‌سازد.

۳-۲-۱- حیوان شدن

رمان *موبی‌دیک* هرمان ملویل[1] نمونه‌ای عالی از ایدهٔ «شدن» است؛ نسبت میان کاپیتان اِیهَب و نهنگ سفید، موبی‌دیک، نه تقلید است نه محاکات، نه همدلی زیسته است، نه حتی هم‌ذات‌پنداری خیالی. ایهب، موبی‌دیک می‌شود؛ او به منطقهٔ تمیزناپذیری وارد می‌شود که در آن دیگر میان خودش و موبی‌دیک تمایزی نمی‌بیند، تا جایی که وقتی به نهنگ ضربه می‌زند، به خودش ضربه وارد می‌کند (دلوز، ۱۳۹۶: ۳۵).

در همان آغاز داستان *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، «شدن» اتفاق می‌افتد. خواننده به درون داستان پرتاب می‌شود و بی‌آنکه نویسنده فرصتی به‌دست دهد، فرآیند «شدن» برای راوی رخ می‌دهد. انسان-راوی در انسان بودنِ خویش باقی نمی‌ماند، در انسانیت رکود نمی‌پذیرد. باید تغییر و تبدلی رخ دهد. مولانا در آغاز داستان، همان خط گریزی است که اجازه می‌دهد این اتفاق پیش آید. نویسنده با توسل به داستان «کنیزک و کدو» از تبار خویش قلمروزدایی کرده، شجره‌نامه‌ای نوین را بازقلمروگذاری می‌کند. «شدن و تغییر، شدنی از این دست در توالد و تناسل جنسی، در آمیزش با حیوانی دیگر انجام می‌شود که به زایش فرد جدید می‌انجامد.» (پیتون، ۱۴۰۱: ۱۴).

> «مثل اسبی بودم که پیشاپیش وقوع فاجعه را حس کرده باشد. دیدی چه‌طور حدقه‌هاش از هم می‌درند و خوفی را که در کاسهٔ سرش پیچیده باد می‌کند توی منخرین لرزانش؟ دیده‌ای چطور شیهه می‌کشد و سم می‌کوبد به زمین؟ [...] (کسی چه می‌داند؟ کنیز بسیار است کدو هم بسیار! شاید روزی مادری از مادران من چهارپایه‌ای گذاشته باشد زیر شکم چارپایی تا در آن کنج خلوت و نمناک طویلهٔ کاهگلی و در آن تاریک و روشنای آغشته به بوی علف و سرگین نطفهٔ مرا بگیرد و در لفافی از حسرت و تمنا بپیچاند.)» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۷).

نویسنده پای داستان معروف مولانا، «کنیزک و کدو» را به میان می‌کشد. جمله‌ای را ضرب‌المثل‌گونه بیان می‌کند: «کنیزک بسیار است کدو هم بسیار» و سپس با اشاره به آن داستان به قید «شاید» توسل جسته، مادری از مادرانش را به‌جای کنیزک داستان و اسبی را به‌جای خر خاتون داستان نامبرده می‌نشاند.

«از اسطوره‌ها، گزارش‌های مردم‌شناسانه و اعمال مذهبی می‌آموزیم که موجودات بشری مستعد حیوان شدن‌اند. به‌نظر دلوز و گتاری، این حیوان شدن، حیوان شدن به معنای واقعی

1 . Herman Melville

کلمه نیست بلکه افزایش قدرت‌های یک فرد یا کسب قدرت‌های جدید ازطریق نزدیک شدن به حیوان است. پس اولین مرحلهٔ گرگ شدن، افزایش حس بویایی و شنوایی است.» (پیتون، ۱۴۰۰: ۱۵۵). مهم‌ترین مصداق صیرورت در یک اثر ادبی همان صیرورت کافکایی‌است؛ صیرورتی که به شکل مسخ پدیدار می‌شود. در *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* دقیقاً صیرورت کافکایی رخ داده است. «فاوست مورنائو» در قسمت‌های پایانی داستان خطاب به راوی می‌گوید: «خب حضرت! ما دیگر اینجا کاری نداریم. جرم شما محرز است. اگر نمی‌خواهید اعتراف کنید مسئلهٔ خودتان است. روح شما پلید است. برای تطهیر، تنزل‌مرتبه پیدا می‌کنید!» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۲۰۰). «فاوست مورنائو» که در هیأت بازجویان دنیای پس از مرگ، پس از قتل راوی او را محاکمه می‌کند، سرانجام حکم صادر می‌کند و او را محکوم به زیست دیگرگونه می‌کند. دلوز می‌گوید: «هیچ استعاره‌ای در حیوان-شدن نیست. نه سمبولیسمی در کار است نه تمثیلی. حیوان شدن نه نتیجهٔ اشتباهی، نه نتیجهٔ لعن و تهمت و پیامد گناهی است» (دلوز و گتاری، ۱۴۰۰: ۸۱). حتی اگر راوی بپندارد که سگ‌شدن تاوان زیستی اشتباه در یک زمان است، اما مطابق با نظر دلوز، این انگاره‌ای است ناصحیح که از ذهن کلیشه‌پرداز راوی برخاسته است. در قسمت ششم از فصل پنجم، در صفحات پایانی داستان، به‌دست می‌آید که راوی پس از مرگ تبدیل به سگ صاحبخانه شده است که «گابیک» نام دارد؛ «اریک فرانسوا اشمیت غده‌های گوشتی دو طرف بینیش را به‌آرامی مالید. غده‌هایی که حالا آن‌قدر بزرگ شده بودند که نمی‌گذاشتند مرا، که میان پایهٔ صندلی‌ها دراز کشیده بودم، راحت ببینند؛ مگر آنکه گردن بکشد و سر را خم بکند.» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۲۰۳). راوی دیگر انسان نیست. راوی در اینجا «گابیک»، سگ صاحبخانه است. راوی پس از مسخ، همچنان به روایت ادامه می‌دهد؛ البته سهم راوی پس از مسخ در این داستان بسیار کوتاه است؛ چهار صفحه. در همین قسمت کوتاه، سگ‌شدگی راوی، هنرمندانه و با ظرافت به نگارش درآمده است:

> «به یک پنجره فکر می‌کنم. به دختری پوشیده در پیراهنی از کتان سپید. دختر خم می‌شود و توپی را به داخل کوچه پرت می‌کند. در سراشیب کوچه، توپ روی برگ‌های خشکیده پیش می‌رود. دور می‌شود. گاه به دیوارهای سمت راست کوچه می‌خورد گاه به دیوارهای سمت چپ. دختر با نگاه مسیر کج و معوج توپ را دنبال می‌کند. کوچه خالی است. در دوردست، توپ از نفس می‌افتد و کنار دیوار باغی چندبار پس و پیش می‌رود. به تنهٔ درختی گیر می‌کند. می‌ایستد.» (همان: ۲۰۶).

۳-۲-۲- دیگران‌شدن

در پایان قسمت هفت از فصل اول، دانسته می‌شود که سید از لهجهٔ فرانسوی سود جسته و خود را که زادهٔ «قم» است در نگاه فرانسوی‌زبان ناآگاه، زادهٔ «رم» جلوه می‌دهد (همان: ۳۳). او تاجایی پیش می‌رود که نهایتاً در هویت ایتالیایی خویش استحاله می‌شود. نام خود را «الکساندر» می‌گذارد و ناگهان در ماترک پدری، شجره‌نامه‌ای با تباری ایتالیایی پیدا می‌کند. او از یک ایرانی-آسیایی بودن، به ایتالیایی-اروپایی شدن سیر می‌کند. دلوز هویت را نه به‌عنوان یک جوهر، بلکه به‌عنوان «بس‌گانگی»[1] می‌فهمد که همواره در تعامل با نیروهای بیرونی (زبان، فرهنگ، قدرت) بازساخته می‌شود. سید با جعل شجره‌نامهٔ ایتالیایی، نشان می‌دهد که هویت یک سازهٔ تاریخی-فرهنگی است و می‌تواند ازطریق روایت‌های جدید بازآفرینی شود. او از «سیدِ قمی» به «الکساندرِ رمی» تبدیل می‌شود، اما این تبدیل به معنای نفی هویت پیشین نیست، بلکه نمایانگر توانایی سوژه برای خلق خطوط گریز و عبور از مرزهای هویتی تحمیلی است.

راوی در قسمت سیزده از فصل دوم در توصیف شخصیتی به نام رعنا این‌گونه می‌گوید:

> «آن سفر کوتاه به من، که همین‌طوری هم به دنبال عیب می‌گردم، آنقدر فرصت داده بود که دریابم او (رعنا) سه شخصیت متفاوت دارد. شخصیت اول زنی بود زیبا، باهوش، سرزنده و خوش‌مشرب و من عاشق همین شخصیتش شده بودم. شخصیت دوم پسری بود لوس و ننر و شخصیت سوم، دختری فوق‌العاده ضعیف و شکننده که بر اثر مراقبت‌های عاشقانهٔ مردی موقتاً اعتماد به نفس پیدا کرده بود اما از ترس آنکه مبادا دوباره زمین بخورد، به محض احساس کم‌ترین حمله، به صورت مخاطبش پنجه می‌کشید.» (همان: ۸۳).

راوی سپس دربارهٔ خود نیز اینچنین می‌گوید: «درحقیقت، اگر او [رعنا] سه شخصیت داشت تعداد شخصیت‌های من بی‌نهایت بود. من سایه‌ای بودم که نمی‌توانست قائم‌به‌ذات باشد. پس دائم باید به شخصیت کسی قائم می‌شدم. دامنهٔ انتخاب هم بی‌نهایت بود. گاه ماکس فُن سیدو [هنرپیشهٔ سوئدی که بعدها تابعیت فرانسوی گرفت] می‌شدم، گاه ژرار فیلیپ [هنرپیشهٔ فرانسوی]، گاه ژان پل‌سارتر [فیلسوف فرانسوی]، گاه داستایفسکی [نویسندهٔ روسی] و گاهی هم جان کاساوتیس [هنرپیشهٔ امریکایی]. حساب و کتابی در کار نبود. آدم بلهوسی بودم و گاهی هم می‌رفتم به قالب طرف مقابلم؛ و او که گُه‌گیجه می‌گرفت من به

1 . Multiplicity

خنده می‌افتادم و او نمی‌دانست چرا و بهش برمی‌خورد. حالا تصور کنید در آن ده روزی که من و رعنا با هم بودیم چه کسی با چه کسی عشق‌بازی می‌کرد» (همان: ۸۴-۸۳).

در روان‌پزشکی، از اختلالی صحبت می‌شود که «اختلال تجزیهٔ هویت» یا «هویت‌پریشی» نام دارد. افرادی که از این اختلال رنج می‌برند معمولاً دارای دو یا چند هویت متمایز هستند. این هویت‌های چندگانه غالباً با هم در تعارض آشکاری هستند. در اینجا جدا از بحث «هویت‌پریشی» توجه به سمت شخصیت‌های متنوع و متعددی در هر دو کاراکتر راوی و رعنا جلب می‌شود که کاملاً با یکدیگر مغایر هستند. رعنا هم دختری زیبا و سرزنده است و هم در قالب دختری ضعیف و شکننده و هم در قالب پسرکی ننر. راوی هم که گاه هنرپیشه‌ای فرانسوی، گاه هنرپیشه‌ای امریکایی، گاه نویسنده‌ای روسی و غیره است. این سفرهای درون‌شخصیتی، نمودی از صیرورت است که فرد را از تک‌شخصیت‌بودن به سمت چندشخصیت‌بودن سوق می‌دهد. راوی دربارهٔ خویش از بی‌نهایت بودن دامنهٔ انتخاب شخصیت‌ها می‌گوید و این همان صیرورتی است که همواره از «بودن» به «شدن» میل دارد. در قسمت چهارم از فصل سوم، هم راوی هنگامی که به کنسرت زنی به نام اینگرید می‌رود، اینگرید که به او علاقه‌مند است، بیان می‌کند که در حضور راوی کمی هول شده است. راوی در پاسخ می‌گوید: ««در حضور تو ...!» هه! در حضور من یا پاواروتی؟ بیچاره اینگرید!» (همان: ۱۱۴). راوی در ذهن خود، باز از شخصیت خود به قالب شخصیت فردی دیگر سیر کرده است. لوچیانو پاواروتی، از خواننده‌های مشهور ایتالیایی اپرا است. در هنگام مواجههٔ راوی با یک موزیسین (اینگرید). راوی شخصیت یک موزیسین شهیر را برمی‌گزینند. شایگان از هویتی چهل‌تکه سخن می‌گوید که محصول درهم‌آمیختگی فرهنگی بشر امروزی است و هویت دیگر مجموعه‌ای یک‌دست از ارزش‌های ثابت و مطمئن نیست (۱۳۸۰: ۱۳۳-۱۴۰). تغییر مداوم شخصیت‌های راوی، به‌نوعی «خطوط گریز» را نشان می‌دهد. خطوط گریزِ دلوزی به معنای فرار از قلمروهای تعیین شده و ساختارهای ثابت است. راوی با رفتن به درون شخصیت‌های دیگر، از قلمروهای تعیین‌شدهٔ خود گریز می‌کند و امکان‌های جدیدی برای وجود داشتن را تجربه می‌کند.

در قسمت شش از فصل سه، راوی به مطلبی از کتاب *پریشان‌خاطری* فرناندو پسوآ[1]، شاعر و نویسندهٔ شهیر پرتغالی، می‌پردازد که تأکیدی بر آفرینش شخصیت‌های پیاپی درون ذهن

1 . Fernando Pessoa

راوی یا همان هویت‌پریشی‌هاست: «من در خود شخصیت‌های مختلفی آفریده‌ام. من این شخصیت‌ها را بی‌وقفه می‌آفرینم. همهٔ رویاهای من به محض گذشتن از خاطرم، بی هیچ کم‌وکاست به‌وسیلهٔ کس دیگری، که همان رؤیاها را می‌بیند، صورت واقعیت به خود می‌گیرد. به‌وسیلهٔ او نه من. من برای آفریدن خودم، خود را ویران کرده‌ام.» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۱۲۱). آنچه دلوز آن را «شیزوفرن‌سازی» می‌نامد سبب انحلال هویت فرد می‌شود. شیزوفرن به‌سرعت از یک تکینگی به تکینگی دیگر می‌رود، هرگز رخدادها را به شیوه‌ای یکسان توضیح نمی‌دهد و هرگز به تبارشناسی واحدی توسل نمی‌جوید (دلوز، ۱۳۹۶: ۳۴). راوی با بیان شعر پسوآ، نه در قالب یک «هویت ثابت»، بلکه در فرایند مداوم «شدن» تعریف می‌شود. هر شخصیت جدیدی که می‌آفریند، بیانگر گذر از یک تکینگی به تکینگی دیگر است، بدون آنکه به نقطهٔ ثابتی برسد. این «شدن»ها، سوژه را از دایرهٔ بازنمایی‌های متعارف خارج می‌کنند. دلوز شیزوفرنی را نه به‌مثابه یک بیماری، بلکه به‌عنوان استراتژی مقاومت در برابر نظام‌های سرکوب‌گر هویتی (مانند سرمایه‌داری یا روانکاوی) می‌فهمد. راوی با تخریب «خودِ» واحد و خلق شخصیت‌های متکثر، از منطق خودآگاهی یکپارچه فرار می‌کند و به قلمرویی از شدن‌های نامحدود پا می‌گذارد.

در قسمتی از داستان، شخصی به نام علی خطاب به راوی می‌گوید: «اینجا هرکسی چند اسم دارد. من اسمم علی است. اما، قبلاً حیدر صدایم می‌کردند. یک وقتی هم مجید.» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۱۳۳). سپس ادامه می‌دهد: «کلانتر اسمش مجید است، اما حسین هم صدایش می‌کنند. یک اسم دیگرش هم محسن است. تقی، که قبلاً جای تو می‌نشست، هم علی صدایش می‌کردند، هم محمد. پروفت را نمی‌شناسم. همین‌قدر می‌دانم که اسمش حسن است. فریدون را هم یکی دوبار دیدم که مرتضی صدایش می‌کردند. سید هم یک وقتی اسم مستعار کوروش بود» (همان‌جا). بحران هویت و برساخت هویتی جدید، محصول اکثر مهاجرت‌هاست. تمام این شخصیت‌هایی که با اسامی چندگانه ذکر شدند، از تبعیدیان و مهاجرانی هستند که از وطن خویش به فرانسه (دیاری بیگانه) کوچ کرده‌اند. با هر اسم جدید و نام مستعار، گویی فرد در قالب هویت و شخصیتی جدید خود را ابراز می‌کند. هویت‌پریشی‌ها اگر پیش‌ازاین به‌صورت به جلد شخصیت‌های معروف فرورفتن بود، اینک با برگزیدن اسامی جدید نمایانده می‌شود. هر شخص با برگزیدن نامی جدید، گویی از «بودن» تحت هویتی ثابت دست کشیده و در مسیر «شدن»های متوالی قرار می‌گیرد.

۳-۲-۳- خاک‌شدن

در قسمت دو از فصل پنج، راوی به ضربات مهلک تبر فریدون اشاره می‌کند: «درِ اتاق فریدون چهارتاق باز بود و او با آن قد بلند، عضلات ورزیده و ریش انبوهش، که بی‌شباهت به خدایان یونانی نبود، با تبر مشغول شکستن کندهٔ درختی بود. با هر ضربهٔ تبر تمام ذرات اسکلت چوبی ساختمان به لرزه درمی‌آمد و غبارهای مردهٔ قرون پیش، از درزهای کف چوبی ساختمان، به هوا برمی‌خاست.» (همان: ۱۸۷). سپس به آتش و دود اشاره می‌کند: «در بخاری دیواری اتاق فریدون چند تکه چوب با شعلهٔ خردی می‌سوخت و دود می‌کرد.» (همان‌جا). و آنگاه به انسان‌های مشهوری اشاره می‌کند که گویی همان غبارهای مردگان قرون پیش هستند: مونتسکیو (اندیشمند فرانسوی عصر روشنگری). دانتون (از رهبران انقلاب فرانسه). روبسپیر (حقوقدان و دولتمرد فرانسوی) و ژان ژورس (سیاستمدار فرانسوی). نویسنده، ضربات تبر فریدون را رستاخیز نابه‌هنگامی توصیف می‌کند که غبارهای مردگان مشهوری را به تکاپو وا داشته، موجبات خشمشان را فراهم کرده است: «بازوهای ورزیدهٔ فریدون به سرعت بالا و پایین می‌رفت و من، از میان دود و ذرات غبار، اشباح برآشفتهٔ مونتسکیو، دانتون، روبسپیر و ژان ژورس را می‌دیدم که خشماگین از این رستاخیز نابه‌هنگام در فضا پرسه می‌زدند.» (همانجا). راوی این غبارها را دگرگون‌شدهٔ اشخاص مشهوری تصور می‌کند. این‌گونه است که فرآیند «شدن» شکل می‌گیرد: ۱- اشخاص مشهوری بوده‌اند؛ ۲- آن اشخاص مشهور مرده‌اند یا کشته شده‌اند؛ ۳- با گذر زمان تبدیل به غبار گشته‌اند و ۴- در رستاخیزی نابه‌هنگام (ضربات سنگین تبر فریدون) در هیأتی غبارآلود برخاسته‌اند.

۳-۳- قلمروزدایی و بازقلمروگذاری

۳-۳-۱- قلمروزدایی از شیوهٔ متعارف توصیف

در قسمت چهار از فصل دوم راوی در بند پایانی می‌گوید: «دلم می‌خواست دراز بکشم و به هیچ چیز نیندیشم. اما رعنا نشسته بود روی لبهٔ تخت. مانده بودم چگونه از سر بازش کنم، که ناگهان، مثل مادری که حس کرده باشد مردش باز رفته است لب حوض، به‌سرعت از جا برخاست: «قلبش! نباید تنهایش گذاشت. اگر دوباره بگیرد» و بی‌آنکه منتظر پاسخ من شود با همان دمپایی‌ها و لباس نازکش، که هیچ تناسبی با هوای نسبتاً سرد بیرون نداشت، طوری پله‌ها را چندتایکی پایین رفت که با خود گفتم: «چه رازها که پاهای ما افشا نمی‌کنند!»

(قاسمی، ۱۴۰۲: ۵۳). مشخصاً راوی توصیف و تمرکز خود را بر پاها و نوع راه رفتن رعنا معطوف کرده است. راوی در جایی دیگر (قسمت پنجم از فصل دوم) نیز می‌گوید: «آدمی پس از مدتی زندگی در اتاق‌های زیر شیروانی، رفته‌رفته، همه را به صدای پایشان می‌شناسد. کلانتر بود که می‌آمد.» (همان: ۵۷). راوی از شکل متعارف توصیف عدول کرده است. در شکل بهنجارِ توصیف و تبیین، حواس بصری در اولویت است. اما راوی در قسمت‌هایی از داستان از این شیوهٔ مرسوم و متداول قلمروزدایی کرده و متمرکز بر حواس شنیداری به توصیف اشخاص پرداخته است. گویی راوی در قسمت‌هایی نه از منظر یک بینا که از موضع یک انسان نابینا، اتفاقات را تجزیه‌وتحلیل می‌کند. همچنین در توصیف رایج از شخصیت‌ها معمولاً آنچه حائز اهمیت است، جزئیات صورت و حالات چهره است. رأس بدن است که بیشترین تأثیرات عاطفی را بازگو می‌کند. اما راوی در بخش‌هایی از داستان، تمرکز خود را از رأس (سر و صورت) به پایین‌ترین قسمت بدن (پاها) برده است. این‌گونه توصیفات پراکنده و غیرمتعارف، همگی نمودهای بارزی از قلمروزدایی است که با پیشهٔ راوی نیز مغایر نیست؛ او خود نقاش است. نقاش ساختمانی که البته به کشیدن گاهگداری پرتره‌هایی از اشخاص گوناگون نیز بی‌میل نیست. در قسمت نهم از فصل دوم هم راوی اشاره می‌کند که: «رعنا که مثل دیگران کم‌کم یاد گرفته بود صدای پای آدم‌ها را تشخیص بدهد و آن‌طور که بعداً فهمیدم از سوراخ کلید هم مراقب راهرو بود، خودش در را به رویم باز کرد.» (همان: ۶۶). در قسمت یازدهم از فصل دوم هم به پروفت این‌گونه می‌پردازد: «صدای پای پروفت از صدای پای دیگران کاملاً متمایز بود. پایش را محکم به زمین می‌کوفت و چنان با شتاب راه می‌رفت که گویی هوا را می‌شکافت.» (همان: ۷۳).

وجه تسمیهٔ این داستان، *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، این‌گونه به‌دست می‌آید:

> «حالا، با هر غلت فریدون یا بندیکت روی نیم‌طبقه، چوب‌های کهنه (که متعلق به شرکت گاز بود و به تلافی نفت غارت‌شدهٔ کشور شبانه از داخل کوچه به یغما می‌رفت) با صدای خشکی ناله می‌کرد و سکوت شبانهٔ این سیارهٔ بی‌لنگر را به هم می‌ریخت. هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها گاه به اجرایی ابدی منتهی می‌شد. با صدای برخورد تخت ژان ژورس به دیوار، یا هر سروصدای کوچک من، فریدون بیدار می‌شد و روی نیم‌طبقهٔ چوبی‌اش غلت می‌زد. با هر غلت فریدون چوب‌ها به ناله می‌افتاد و بندیکت بیدار می‌شد. سؤال و جواب چوب‌های اتاق فریدون و بندیکت باعث می‌شد کسانی در اتاقشان را باز کنند و به دستشویی بروند. با بلند شدن سر و صدای باز و بسته شدن درها و رفت و آمد پاها در راهرو، صندلی من غژغژ می‌کرد و تختخواب

پروفت به دیوار می‌خورد و چوب‌های اتاق بندیکت و فریدون باز هم به ناله می‌افتاد.» (همان: ۱۵۳-۱۵۴).

صدای تخت و صندلی‌های افراد مختلف در طبقهٔ ششم آپارتمان موردبحث، سکوت شب را می‌شکند و اولین صدایی که ناشی از غلت فردی بر تخت چوبی است باعث می‌شود تا زنجیره‌ای از واکنش‌ها پدید آید. توصیفاتی چنین دقیق در این قسمت که همگی بر محور شنیداری بنا گشته و نه بصری، نوعی قلمروزدایی از شیوهٔ بیانی مرسوم است. نویسنده چون انسانی نابینا، صرفاً با تمرکز بر قوهٔ شنیداری خویش، فضایی منحصربه‌فرد خلق کرده است. چوب‌ها تجسم بغض فروخوردهٔ ساکنان این طبقه هستند که با ناله‌های شبانهٔ خویش بر فضای اندوهبار آپارتمان سایه می‌افکنند و اولین ناله از اولین تخت، موجی از هم‌دلی را در تخت‌های این طبقه برمی‌انگیزد. نویسنده صدای تخت و صندلی‌ها را به‌گونه‌ای وصف کرده که گویی هر سازهٔ چوبی صدایی مختص به خود دارد و ازاین‌حیث دارای هویتی مستقل است. در عبارت «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» سوژهٔ فاعلی، انسان نیست و این‌بار فعلیت از سمت سازه‌های چوبی صادر می‌شود. گویی نسبت مالکیت تغییر کرده است؛ اگر در نگاه غالب، تخت می‌تواند تخت فریدون، تخت بندیکت، تخت راوی و غیره باشد، این‌بار این تخت‌ها هستند که هویت خویش را مستقل از صاحبان تخت برساخته‌اند. تخت‌ها هم قصهٔ خود را دارند. جیرجیر تخت‌ها در اوج سکوت و ظلمت، همانند پنجه‌ای است که به‌ناگاه بر چهرهٔ نیستی وارد می‌آید و تخت‌ها هست‌بودگی خویش را فریاد می‌زنند.

۳-۳-۲- قلمروزدایی از موسیقی معناگرا

دلوز خود در نقد آثار کافکا می‌گوید: «چیزی که برای کافکا جذاب است، نه موسیقی به معنی نظم‌یافته و نه به لحاظ نشانه‌شناختی فرم‌یافتهٔ آن، بلکه یک مادهٔ پرصدای ناب است.» (دلوز و گتاری، ۱۴۰۰: ۲۲). در قسمت چهارم از فصل یک راوی در خاطراتش از بهرام نارویی یاد می‌کند: «شبی که در دِه «دوست محمد» بر آن صُفهٔ گلی، که از هر سو احاطه در شب و بیابان بود، نشستیم و بهرام نارویی ربابش را برداشت و با زبانی که از آن هیچ درنمی‌یافتم نغمه‌هایی سر داد که جن‌زده و گنگ و تب‌دار غرقه‌ام کرد.» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۱۸). راوی از موسیقی، بی فهمِ محتوای آن لذت می‌برد. موسیقی برایش همان‌گونه که دلوز می‌گوید «یک مادهٔ پرصدای ناب است» که لزوماً رسالتی برای رساندن محتوایی خاص ندارد. زیرا او از زبان

نغمه‌سرا چیزی درنمی‌یابد و با آن بیگانه است. موسیقی در این متن همان شدت[1] است که کمک می‌کند تا جهان نه به‌عنوان مجموعه‌ای از کمیت‌های قابل‌اندازه‌گیری، بلکه به‌عنوان شبکه‌ای از تفاوت‌های کیفی و نیروهای پویا درک شود.

۳-۳-۳- قلمروزدایی از اصل یکپارچگی هویت

درقسمت هفتم از فصل نخست، راوی در توصیف سید می‌گوید: «او عظمت را نه فقط در خود که در همه‌کس می‌دید و نه فقط برای خود، که برای همه می‌خواست. با این حساب طبیعی بود که مرا که یک نقاش سادهٔ ساختمان بودم به دیگران بزرگ‌ترین نقاش وطن معرفی کند و خودش را، که از اهالی قم بود، به لهجهٔ فرانسویانی که «ر» را «غ» تلفظ می‌کنند، متولد «رُم»!» (همان: ۳۳-۳۲). سید با استفادهٔ آگاهانه از لهجهٔ فرانسوی، از شهر و تبار و ملیت خویش قلمروزدایی می‌کند و خود را با ملیتی اروپایی بازقلمروگذاری می‌نماید. «قم» به «رم» تبدیل می‌شود. این اتفاق در نظر مخاطب فرانسوی‌زبان یا به‌صورت تجاهلی آشکار، یا به‌صورت لغزشی زبانی، یا یک بازی زبانی درهرصورت منجر به قلمروزدایی گشته است. (یحتمل مخاطب فرانسوی‌زبان از وجود شهری به نام «قم» بی‌اطلاع است و در مخیله‌اش هم نمی‌گنجد که منظور از «قم» شهری باشد در ایران.) راوی در قسمت سه از فصل چهار به یاد می‌آورد که شبی در یک مهمانی، جسیکا، دختری امریکایی، از سید پرسیده بود: اهل کجا هستید؟ سید گفت: «غُم» و این را طوری گفت که من که شاهد این گفت‌وگو بودم طبعاً گمان کردم منظور همان «قم» است و جسیکا که حتا نمی‌دانست ایران کجای این کرهٔ خاکی واقع شده، گمان کرد که منظور «رم» است (همان: ۱۶۶).

سرخ‌پوست بلندقد فیلم *پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته*، چیف برومدن، در این داستان نقشی پررنگ دارد. او در هیأتی جدید، به‌عنوان یک بازجو در جهان پس از مرگ، از راوی داستان مدام بازجویی می‌کند. سرخ‌پوست فیلم *پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته* در فیلم مذکور تا اواخر فیلم خود را به لالی زده است. این لالی بیانگر سرکوب شدیدی است که در امریکا علیه سرخپوستان که بومیان این قاره بوده‌اند شکل گرفته است. این لالی به‌صورت استعاری، یعنی بی‌صدا بودن جامعهٔ سرخ‌پوستان. یعنی اینکه سرخ‌پوستان با ورود ساکنان جدید به این قاره تبدیل به آن «دیگری» شدند و به حاشیه رانده شدند. رضا قاسمی در این داستان از هویت

1 . Intensity

پیشین سرخ‌پوست قلمروزدایی می‌کند و این‌بار او را در جایگاه قدرت (قضاوت و محاکمه) قرار می‌دهد. سرخ‌پوست در شکلی جدید به‌عنوان بازجویی که اتفاقاً از عنصر زبان به‌عنوان ابزار قدرت بهره می‌جوید بازقلمروگذاری شده است. سرخ‌پوست که پیش‌تر بی‌صدا بود، اکنون از زبان برای بازجویی استفاده می‌کند. این تحول، بازتعریف رابطهٔ او با قدرت است. زبان، که پیش‌تر از او سلب شده بود، اکنون به سلاح او تبدیل می‌شود. قرارگرفتن سرخپوست در جایگاه قضاوت، مرزهای سنتی «سلطه‌گر» و «مطیع» را مخدوش می‌کند. این همان بازقلمروگذاری پارادوکسیکال است که در آن، سوژهٔ قلمروزدایی‌شده، خود به بخشی از ماشین قدرت تبدیل می‌شود.

۳-۳-۴- قلمروزدایی از کلیشهٔ زن شرقی

شخصیت «میم الف ر»، در داستان *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، بستری برای انواع قلمروزدایی‌هاست؛ اول اینکه اسم او به شیوه‌ای مخفف بیان شده است: «میم الف ر». شخصیتی که بسیار به راوی نزدیک بوده و مادر بچهٔ راوی است، مخاطب حتی از دانستن نامش محروم است. نزدیک‌ترین شخص به راوی برخلاف انتظار از مخاطب با این شیوه دور می‌گردد. راوی به مخاطب به هر دلیلی اجازهٔ نزدیکی به «میم الف ر» را نمی‌دهد. این غیرت شرقی راوی را می‌رساند. او در جایی از داستان هنگامی که در یک مهمانی رسمی متوجه می‌شود «میم الف ر» پاهایش را برهنه کرده است سراسیمه به او متذکر می‌شود. «میم الف ر» در پاسخ از تالار خارج شده، خود را درون استخری در میان باغ می‌اندازد. «میم الف ر» با این حرکت و دیگر اتفاقاتی که در داستان رقم می‌زند از کلیشهٔ وقار و نجابت زن که با انگشتِ نشانگرِ عرف همواره «زن» را قضاوت می‌کند قلمروزدایی می‌کند. در یک مهمانی رسمی که سفرا و افراد مهم سیاسی در آن هستند این حرکت با موازین هنجار ناسازگار است. نکتهٔ دیگر اینکه وقتی راوی از «میم الف ر» می‌پرسد که چرا خود را به درون استخر انداخته و مشغول شنا شده است، می‌گوید: «دیدم خالی است گفتم پرش کنم» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۱۲۶). این پاسخ هم از شخصیت متعارف یک زن در موقعیتی بحرانی قلمروزدایی می‌کند و پاسخی چنین کودکانه و معصومانه چیزی نیست که راوی و مخاطب انتظار آن را داشته باشند. شخصیت آزاد و رهای «میم الف ر» آنچنان است که گویی از قید و بند قضاوتِ غیر خود را آزاد کرده است و این امر با توجه به زن‌بودگی این شخصیت، برجستگی و اهمیت بیشتری پیدا می‌کند.

۳-۴- اقتدارزدایی از سوژه

۳-۴-۱- اقتدارزدایی از سوژهٔ فاعلی انسان

در قسمت ششم از فصل اول راوی می‌گوید: «شبی از شب‌ها و مدت‌ها پس از آنکه بـه حضـور دائم سگ‌ها عادت کرده بودم (یا به‌عبارتی سگ‌ها بـه حضـور دائـم مـن عـادت کـرده‌بودنـد)» (همـان: ۲۸). راوی در ابتدا از منظر سوژهٔ فاعلی انسانی خود را محور قرار داده و انس و عـادت را کنشی می‌داند از سمت خود. سگان تنها موجودی منفعل‌اندکه پذیرای این انس و عادتنـد. امـا بلافاصله زاویهٔ دوربین را برمی‌گرداند و در یک چرخش صد و هشتاد درجه‌ای سـگان را محـور قرار داده و صدور کنش الفت و عادت را از جانب سگان متصور می‌شود. این بیـان نشـان‌دهندهٔ نوعی برابری و هم‌کنشی است که در آن نه انسان و نه سگ‌ها به‌عنوان فاعل یا مفعـول مطلـق عمل نمی‌کنند، بلکه هر دو در یک شبکهٔ رابطه‌ای سیال و متقابل قرار دارند.

در قسمت چهارم از فصل اول، راوی اشاراتی به سایه‌اش می‌کنـد و در سـایهٔ برقـرار کـردن دیالوگ با فردی به نام برنارد می‌گوید:

> «تو حق داری برنارد که «خودویرانگر» بنامیم، اما من حق ندارم به کسی بگویم که اگر دائم با خودم می‌جنگم، که اگر هماره بر خلاف مصلحت خویش عمل می‌کنم، ازآن‌روست که من خودم نیستم. که این لگدها که دائم به بخت خویش مـی‌زنـم لگـدهایی اسـت کـه دارم بـه سایه‌ام می‌زنم. سایه‌ای که مرا بیرون کرده و سال‌هاست غاصبانه به‌جای من نشسته اسـت» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۲۱-۲۰).

سایه، وجودی است اعتباری که با صاحب سایه مجال ابـراز پیـدا مـی‌کنـد. راوی، صـاحب سایه، همان سوژهٔ استعلایی است که همواره سایه از او اعتبار می‌گیرد. اما راوی در مـتن فـوق، پس از توصیفاتی در ساحت سایه اعلام می‌کند که سایه‌اش غاصبانه بر جای او نشسـته اسـت. گویی ازاین‌پس، سایه، وجودی است حقیقی و صاحب سـایه بـه اعتبـار سـایه‌اش مجـال بـروز می‌یابد. از یک منظر هم می‌توان گفت که راوی بـه خـودویران‌گـری و تکانـه‌هـای خودتبـاهی مبتلا است. او نمی‌تواند حضور واقعی خود را تاب بیاورد. زیرا فاصله میان خودِ واقعی او با خـودِ آرمانیش بسیار است. پس به مکـانیزم دفـاعی جداسـازی پنـاه مـی‌بـرد و خـود را از سـایه‌اش تفکیک می‌کند. این بار اوست که از زیر لوای سایه‌اش به جهان می‌نگرد. او شهامت خود بـودن را ندارد یا اینکه از خود بودن می‌هراسد؛ پس به زندگی سایه‌وار خو می‌گیرد.

۳-۴-۲- اقتدارزدایی از سوژهٔ روز

راوی در بخش دیگری می‌گوید: «برای من که همهٔ عمرم را در نیم‌کرهٔ شرقی زمین با ساعت نیم‌کرهٔ غربی زندگی کرده بودم، شب که می‌شد، طبقهٔ ششم این ساختمان سیارهٔ کوچکی بود که تنها ناخدایش من بودم و از این بابت هم هیچ کس شکایتی نداشت» (همان: ۹). نویسنده با بیان این سطور از «روز» به‌عنوان کلیشه‌ای همیشگی از کنش و پویایی اقتدارزدایی می‌کند و پویایی خویش را منحصر به شب می‌داند. با این نگاه، نور و روشنایی تجسم‌گاه کار و زحمت نیست. بلکه تاریکی است که با قلمروپذیریِ تلاش و پویایی، اقتدارپذیری می‌کند. راوی با زندگی کردن در نیم‌کرهٔ شرقی با ساعت نیم‌کرهٔ غربی، از نظم زمان و مکان مسلط اقتدارزدایی می‌کند. او مرزهای جغرافیایی و زمانی را در هم می‌شکند و زمان و مکان را به امری سیّال و نسبی تبدیل می‌کند. او در چند سطر بعد نیز این مورد را تصریح می‌کند: «من معمولاً، ساعت هفت صبح می‌خوابیدم و دوی بعدازظهر از رختخواب بیرون می‌آمدم» (همان‌جا). این عمل نشان‌دهندهٔ فرار از نظم‌های تحمیلی و ساختارهای قدرت است. راوی با ایجاد زمان و مکان شخصی خود، از نظم‌های مسلط اجتماعی و فرهنگی گریز می‌کند. راوی از روز که نماد فعالیت و حضور اجتماعی است اقتدار زدایی کرده و شب را که نماد خلوت و انزوا است به عرصهٔ قدرت و اختیار خود تبدیل می‌کند. توصیف طبقهٔ ششم ساختمان به‌عنوان «سیاره کوچکی» که تنها ناخدایش راوی است، نشان‌دهندهٔ ایجاد قلمرو شخصی و مستقل است.

۳-۴-۳- اقتدارزدایی از سوژهٔ سنت و فرهنگ غالب

منظور از اقتدارزدایی از سوژهٔ سنت و فرهنگ رایج، یک کارکرد تقابلی میان سنت و فرهنگ شرقی با سنت و فرهنگ غربی نیست. بلکه اساساً عرف و پیشینهٔ فرهنگی ایرانی (به‌عنوان یک اتوریتهٔ وطنی) مد نظر است؛ آنچه به‌عنوان بایدها و نبایدها بر جامعه تحمیل می‌گردد و منشور بایدها و نبایدها بدین گونه است که در موضع اقتدار قرار می‌گیرد.

راوی در قسمت دوم فصل اول در جایی سلسله‌وار به بیان ضرب‌المثل‌هایی می‌پردازد که همگی حالت نهی دارند. ضرب‌المثل‌هایی که از قدیم ورد زبان نیاکان بوده و سینه‌به‌سینه به نسل‌های متاخر رسیده است:

«یکی می‌گفت: منه در میان راز با هر کسی/ که جاسوس هم‌کاسه دیدم بسی
یکی می‌گفت: مکن پیش دیوار غیبت بسی/ بود کز پسش گوش دارد کسی

یکی می‌گفت: سنگ بر بارهٔ حصار مزن/ که بود کز حصار سنگ آید
یکی می‌گفت: مکن خانه بر راه سیل ای غلام
مبین به سیب زنخدان که چاه در راه است
یکی می‌گفت: مکن خواجه بر خویشتن کار سخت» (همان: ۱۲).

راوی از سنت و فرهنگی اقتدارزدایی می‌کند که همواره در پی مسلط کردن نبایدهاست، بی‌آنکه از بایدهای راه‌گشا و جایگزین سخن گوید: «راحتتان کنم، همه‌اش نصیحت بود؛ همه‌اش نهی؛ هیچ‌کس هم نگفت چه کار باید کرد. یکی هم که از دستش در رفت گفت: «ای که دستت می‌رسد کاری بکن/ پیش از آن کز تو نیاید هیچ کار» و بالاخره نگفت چه کار. این‌طور بود که هیچ‌چیزی یاد نگرفتم؛ ازجمله مقاومت کردن را» (همان‌جا). راوی به پیشینه‌ای کهن در فرهنگ شرقی می‌تازد که عمل‌گرا نیست و شعارزده است. راوی در چند سطر بعد نیز از انباشتگی این نصایح سخن می‌گوید و از مرور همیشگی سخنان اندرزوار در ذهنش به شکل نشخوارهای فکری: «اما همه‌اش نصیحت بود که پیش چشمم رژه می‌رفت. دهان پدرم را می‌دیدم که با خشم می‌جنبید؛ دهان مادرم را؛ دهان عمه‌هایم را؛ دهان معلمم را؛ دهان رئیسم را» (همان: ۱۳).

۳-۴-۴- اقتدارزدایی از سوژهٔ عقلانیت

در قسمت هشتم از فصل دوم، راوی در جواب یکی از بازجوها (فاوست مورنائو) می‌گوید: «برای درک حقیقت من به خیال خودم بیشتر اعتماد می‌کنم تا به آنچه که درواقع رخ می‌دهد. شما بهتر می‌دانید که رفتار و گفتار آدم‌ها چیزی نیست جز پوششی برای پنهان کردن آنچه که در خیالشان می‌گذرد» (قاسمی، ۱۴۰۲: ۶۵). به گفتهٔ راوی آنچه معیار تشخیص و شناخت اوست، نه واقعیات که آنچه در خیال می‌گذرد است. او سنگ محک معرفت خویش را براساس مخیلهٔ خویش می‌گذارد و از نگاهی شاعرانه و هنرمندانه به وقایع می‌نگرد؛ نگاهی که البته از قدیم به‌عنوان نگاهی مذموم به حساب می‌آید. راوی به خیال پناه می‌برد، به نوعی جنونِ واقعیت‌گریز. اما او درواقع از توان و ظرفیت جنون بهره می‌برد بی‌آنکه براستی قوهٔ فاهمهٔ او به زوال رود.

راوی در قسمت دهم از فصل دوم از معایب و محاسن «خود را در آینه ندیدن» می‌گوید: «این که خودم را در آینه نمی‌دیدم چندین عیب بزرگ و کوچک داشت. عیب کوچکش این بود که چون مجبور بودم ریشم را همین طوری بتراشم، صورتم همیشه زخمی بود. از آن بدتر

اینکه، چون رد پای زمان را به چهره‌ام نمی‌دیدم، همیشه خودم را بـا تصـویر چهـارده‌سـالگیم تجسم می‌کردم (چیزی که باعث می‌شد برخلاف سن‌وسالم همیشـه رفتـاری کودکانـه داشـته باشم)» (همان: ۶۸). به عقیدهٔ دلوز «هنر، به‌شیوهٔ خود آنچـه را کـه کودکـان مـی‌گوینـد، بیـان می‌کند» (به نقـل از پیتـون، ۱۴۰۱: ۳۱۱). راوی فـرد سـن‌وسـال‌داری اسـت و مشخصـاً در دوران میان‌سالی طی می‌کند. اینکه فردی در این سن‌وسال مانند نوجوانی چهارده‌سـاله رفتـار نمایـد نمونه‌ای آشکار از اقتدارزدایی از سوژه است. همواره به عقل سـلیم اسـتناد شـده و از کودکـان حتی خواسته می‌شود همانند انسان‌های پخته و جاافتاده عمل کنند. پختگـی در کـردار امـری است که عرف همواره آن را می‌پسندد. اما راوی از اعمال بزرگسالان خود را به‌دور می‌داند و بـر هدایت‌گری کودک درونش صحه می‌گذارد. از نظر دلوز و گتاری دو نـوع میـل وجـود دارد: ۱- میل پارانویا و ۲- میـل شـیزوفرنیک (ایمـان‌زاده، ۱۴۰۰: ۳۷). میـل پارانویـا خاسـتگاه اجتمـاعی تاریخی دارد. کودک همواره در اجتماع به هنجارها و قواعدی برمی‌خورد کـه مرتبـاً میـل او را سرکوب می‌کنند و سعی در کانالیزه کردن امیال در جهات خاص دارند. این میل قـرین تـرس است؛ ترس از اینکه فاقد چیزی باشیم که دیگران از آن بهره‌مندند، تـرس از قضـاوت نادرسـت دیگران، ترس از مورد ریشخند قرار گرفتن، تـرس از مجـازات و نظـایر آن. موجـد ایـن تـرس، جامعهٔ سرکوب‌گر و حاکمیت مستبد است. در هر جامعه‌ای، امیال انسانی در اشـکال متفـاوتی رمزگذاری می‌شوند و این رمزگذاری به وجود آورندهٔ میل پارانویا است. (همـان: ۳۸-۳۷) تحلیـل شیزو به معنای آزاد کردن میل است، آنجـا کـه میـل ناخودآگـاه پارانوییـدی، بـر اسـاس ملـت، خانواده، کلیسا، مدرسه و نظایر آن خط و مرز می‌کشد، ناخودآگاه شیزوفرنیک بـا واژگـون کـردن این کلیت‌های سرمایه‌داری، خط و مرزها را از بین می‌برد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۷: ۲۰۹). منظـور از انسان شیزوفرن کسی است که خود را در چهارچوب نظـام‌هـای بسـته و انعطـاف‌پـذیر فکـری و اجتماعی و سیاسی محبوس نمی‌کند و دربرابر ادیپی شدن مقاومت می‌ورزد (ایمان‌زاده، ۱۴۰۰: ۳).

۴- نتیجه‌گیری

براساس تحلیل دقیق رمان *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* در پرتو مفاهیم فلسفی ژیـل دلـوز، می‌توان گفت که اثر رضا قاسمی نه تنهـا در تنـاقض بـا الگوهـای سـنتی روایـت‌آفرینی عمـل می‌کند، بلکه زمینه‌ای را برای بازنگری بنیادین در ساختارهای روایی، شخصـیت‌پردازی و فـرم ادبی فراهم آورده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که سه مؤلفهٔ کلیدی «صیرورت»،

«قلمروزدایی و بازقلمروگذاری» و «اقتدارزدایی» به عنوان محورهای اصلی تحلیل، در داستان به شیوه‌ای چندلایه و پویا خودنمایی می‌کنند.

در بستر ریشه‌های فلسفی دلوز، مفهوم «ریزوم» به‌مثابه الگویی جایگزین برای ساختارهای سلسله‌مراتبی سنتی معرفی می‌شود و این امر در ساختار غیرخطی و پازل‌گون رمان بازتاب یافته است؛ به‌نحوی که هر فصل می‌تواند به‌منزلهٔ نقطهٔ شروعی مستقل مورد تفسیر قرار گیرد. ازسوی‌دیگر، مفهوم «صیرورت» نمایانگر فرآیند تحول هویت‌های شخصیت‌ها و تغییرات دینامیکی در ساختار روایی اثر است، درحالی‌که «قلمروزدایی» با نقد و فروپاشی مرزهای ثابت بین سوژه و متن، به بازنمایی جایگاه‌های متعدد و متناوب در روایت کمک می‌کند. علاوه‌براین، «اقتدارزدایی» در بستر تقابل روایت‌های کلان و خرده‌روایت‌ها به‌عنوان ابزاری برای نقد قدرت‌های استبدادی در روایات پست‌مدرن تجلی یافته است.

این مطالعه از یک رویکرد توصیفی-تحلیلی بهره‌مند شده و با اتکا به داده‌های کتابخانه‌ای و مطالعات تطبیقی، زمینه‌های تطبیق مفاهیم فلسفی دلوز با ساختار روایی و محتوایی رمان را به شیوه‌ای دقیق‌تر روشن نموده است. یافته‌های به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که رمان *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، به‌عنوان یک نمونهٔ برجسته از ادبیات معاصر فارسی، با شکستن الگوهای روایت سنتی، جایگاهی برای ارائه و توسعهٔ مفاهیم نظری دلوز فراهم می‌کند و درنتیجه می‌تواند به‌عنوان چهارچوبی تبیین‌شده برای نقد و تحلیل ادبیات پست‌مدرن در متون فارسی مورد استفاده قرار گیرد. به‌عبارت‌دیگر، پژوهش حاضر علاوه‌بر نقد و تحلیل ساختارهای روایی و شخصیت‌پردازی اثر، به بسط و تعمیق نظریه‌های نقد ادبی مبتنی بر فلسفهٔ دلوز کمک شایانی نموده و زمینه‌ای را برای بومی‌سازی و توسعهٔ مفاهیم نوین در حوزهٔ نقد ادبی معاصر فراهم می‌آورد.

منابع

آل‌شفیعی، رقیه. (۱۳۹۵). «صیرورت دلوزی سوژه، زمان و فلسفهٔ حیات در رمان *سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج* اثر کورت ونه‌گات». *نقد زبان و ادبیات خارجی*، (۱۶): ۱۵-۳۰.

ادراکی، فاطمه؛ وحیدیان کامیار، تقی و فاضلی، محمد. (۱۳۹۶). «تحلیل نمونه‌وار زنان شیزوفرنیک در رمان‌های پسامدرن فارسی (*کولی کنارآتش*، *ساربان سرگردان* و *باورهای خیس یک مرده*)». *نقد و نظریهٔ ادبی*، ۲ (۱): ۸۵-۱۰۲.

اردلانی، حسین. (۱۳۹۵). *پساساختارگرایی در فلسفهٔ هنر ژیل دلوز*، همدان: انتشارات دانشگاه اسلامی واحد همدان.

اسمیت، دانیل و پرتویی، جان. (۱۳۹۴). *ژیل دلوز*، ترجمهٔ سیدمحمدجواد سیدی. ققنوس: تهران.

ایمان‌زاده، علی. (۱۴۰۰). *پساساختارگرایی ژیل دلوز و تعلیم و تربیت*، تبریز: دانشگاه تبریز.

پیتون، پل. (۱۴۰۰). *دلوز و امر سیاسی*، ترجمهٔ محمود رافع. تهران: گام نو.

پیتون، پل. (۱۴۰۱). *خوانش انتقادی: تفسیر و تاویل آثار ژیل دلوز*، ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب. تهران: ماهریس.

تسلیمی، علی و قاسمی‌پور، سمیه. (۱۳۹۴). ««اقلیت شدن» در *بوف کور*». *ادب‌پژوهی*، (۳۳): ۶۱-۸۰.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۶). انتقادی و بالینی، ترجمهٔ زهره اکسیری، پیمان غلامی و ایمان گنجی. تهران: بان.

دلوز، ژیل و گتاری، فیلیکس. (۱۴۰۰). *کافکا: به‌سوی ادبیات اقلیت*، ترجمهٔ حسین نمکین. تهران: بیدگل.

رامین‌نیا، مریم. (۱۳۹۴). «رویکرد ریزوماتیک و درختی: دو شیوهٔ متفاوت در آفرینش و خوانش اثر ادبی». *ادب‌پژوهی*، (۳۲): ۳۱-۶۲.

رئیسی، محمدریاض؛ محمودی، محدعلی و اویسی‌کهخا، عبدالعلی. (۱۳۹۸). «از شخصیت درختی تا شخصیت ریزومی تبیین تفاوت‌های شخصیت‌های داستان‌های کلاسیک، مدرن و پسامدرن». *دوفصلنامهٔ ادبیات پارسی معاصر*، ۹ (۲): ۱۵۵-۱۷۹.

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

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۹۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر تهران: بان.

شایگان، داریوش. (۱۳۸۰). *افسون‌زدگی جدید: هویت چهل‌تکه و تفکر سیار*، تهران: فرزان روز.

عبدی، محمد. (۱۴۰۰). *رضا قاسمی در گفت و گویی بلند با محمد عبدی*، بیدگل: تهران.

فنائیان، تاجبخش و علیزاده‌مقدم، علی‌عسکر و مهندس‌پور، فرهاد. (۱۳۹۵). «ادبیات اقلیت و بررسی عناصر تطبیقی قلمروزدایی زبانی؛ نفی و شیءهای کثرت‌یافته (با محوریت داستان مسخ کافکا و نمایش‌نامهٔ *دست آخر* ساموئل بکت)». *ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی*، (۲): ۱۷-۳۰.

قاسمی، رضا. (۱۴۰۲). *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، نیلوفر: تهران.

کولبروک، کلر. (۱۴۰۱). *ژیل دولوز*، ترجمهٔ رضا سیروان. مرکز: تهران.

گودرزی، حجت و اسعدی، سعید. (۱۳۹۹). «بازخوانی دلوزی داستان *مدونای آینده* هنری جیمز در پرتو منطق احساس و ادبیات اقلیتی». *مطالعات ادبیات تطبیقی*، (۵۴): ۷۷-۹۵.

واقف‌زاده، شمسی و قربانعلی، مریم. (۱۴۰۱). «کاربست رویکرد ریزوماتیک دلوز در رمان *الثلج یأتی من النافذه* از حنا مینه». *دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*، ۶ (۱۱): ۴۶۳-۴۶۹.

یانگ، یوجین.ب؛ گنوسکو، گری و واتسن، جنل. (۱۴۰۰). *فرهنگ اصطلاحات دلـوز و گتـاری*، ترجمـهٔ مهدی رفیع. تهران: نوشه.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and schizophrenia*, (trans.) B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Peterson. E. W. (2004). "Design as Seven Steps of Deterritorialization". In the *Making: Conference Proceedings*, Santa Anna IT Research Institute AB. Presented at the In the Making - First Nordic Design Research Conference, Copenhagen, Denmark.

Roy, K. (2003). *Teachers in Nomadic Spaces: Deleuze and Curriculum*, Peter Lang Press.

روش استناد به این مقاله:

جـودوی، حسـین؛ محمـودی، محمـدعلی و مشـهدی، محمـدامیر. (۱۴۰۴). «جهـان‌بینی ریزوماتیـک دلـوز در «هـم‌نـوایی شـبانهٔ ارکسترچوب‌ها»». *نقد و نظریه ادبی*، ۲۰(۱): ۱۵۱-۱۷۵. DOI: 10.22124/naqd.2025.29939.2668

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی