

زندگی همچون یک اثر هنری

Gilles Deleuze into Persian*

M. Hadi

Introduction by the translator

One key feature of this text is its approachable style, where not only a highly abstruse philosophy becomes tangible but also its simple language makes its translation a less hazardous journey. This quality is shown in the way Deleuze presents his approach to the “life” of Foucault. This interview benefits from a minimum of technical terminology and may enable the reader to be taken in by the very “style” of Deleuzean thought. The growing importance of Michel Foucault in Iran was another factor in choosing such a text where another approach to Foucault however brief and curt, can be offered. Against the background of the immanence of constraining Foucault to a “structuralist” or “Interpretive Analytics” of Dreyfus, this translation wanted to stress the possibility of reading Foucault through Deleuzean concepts which looks to be more political and *actuel* and that is the reason why this translation was published in *Kargozaran* as an introduction to the translation of Deleuze’s *Foucault* by Afshin Jahandide and Nikoo Sarkhosh; a book that provides an accessible conspectus of both Deleuze and Foucault. It goes without saying that such a translation necessitates adapting new Persian terms in order to meet the requirements of the text.

*The original version was published under the title “La vie comme œuvre d’art” in *Pourparlers (1972-1990)*, Paris: Éditions de Minuit, 1990, and translated in English under the title “Life as a Work of Art” by Martin Joughin, in *Negotiations, 1972-1990*, New York: Columbia University Press, 1995. The translation in Persian was first published in the now banned Iranian *Kargozaran Newspaper* over two years ago.

زندگی همچون یک اثر هنری

مصاحبه با ژیل دلوز

شما اخیراً درباره فوکو بسیار نوشته‌اید. چرا چنین کتابی؟ آن هم دو سال پس از مرگ وی؟

این کتاب حکایت از نیاز درونی خودم دارد. تحسین فوکو. اینکه مرگ فوکو با آن اثر ناتمامش چقدر مرا تکان داد. حق باشماست تا پیش از این هم من مقالاتی درباره نکاتی خاص (گزاره⁽¹⁾، قدرت) نوشته بودم. اما سعی من در این کتاب یافتن منطق این تفکر است تفکری که به عقیده من یکی از برجسته‌ترین‌های فلسفه مدرن است. منطق یک تفکر یک نظام عقلانی پایدار نیست. فوکو بر خلاف زبان‌شناسان به این اندیشید که حتی زبان نیز نظامی بی‌اندازه بی‌ثبات است. منطق یک تفکر همچون بادی است که بر ما می‌وزد. دسته‌ای از رگبارها و تکانه‌ها. فکر می‌کنید به بندرگاه رسیده‌اید اما دیری نمی‌گذرد که خود را به قول لایبنتز پرتاب شده در میان دریا می‌بینید. این به ویژه در مورد فوکو صادق است. اندیشه فوکو ابعاد مدام گسترنده‌ای دارد که هرگز آنچه پیش از آن آمده آن را دربر ندارد. پس می‌پرسیم چیست آنچه فوکو را روانه می‌کند تا بتوانیم رد راهی - [هرچند] همیشه نامنتظر - را بگیریم. تمام متفکران بزرگ به بحران درمی‌افتند بحرانهایی که ضرب‌اهنگ تفکرشان است.

شما فوکو را بیش از هر چیز یک فیلسوف برشمردید و این در حالی است که بسیاری از افراد انگشت بر تحقیقات تاریخی وی می‌نهند.

شکی نیست که تاریخ بخشی از روش وی است. اما فوکو هرگز بدل به یک

(1) - énoncé - که به انگلیسی به - utterance - ترجمه شده است، واحد تحلیل گفتمان در دیرینه‌شناسی دانش.

ژیل دلوز : «زندگی همچون یک اثر هنری»

تاریخ‌نگار نشد. او فیلسوفی است که رابطه‌ای مطلقاً جدید با تاریخ می‌آفریند، رابطه‌ای بس متفاوت از آنچه فلاسفه تاریخ برقرار می‌کنند. تاریخ از نگاه فوکو ما را احاطه می‌کند و بر ما حد می‌نهد، نه اینکه آنچه هستیم را مشخص کند. بلکه در فرآیند تغییر فرم تعیین می‌کند چه هستیم. تاریخ هویت ما را تثبیت نمی‌کند بلکه آن را بردیگریت بنیادی ما می‌پراکند. از همین روست که فوکو به سلسله‌های کوتاه تاریخی اخیر (از قرن هجدهم و نوزدهم) می‌پردازد. اما حتی آنجا هم که در کتابهای آخرش به سلسله‌های بلندتر [تاریخ] می‌پردازد از یونانی‌ها و مسیحیان گرفته به عقب، هدف درک این است که ما به چه نحوی نه یونانی و نه مسیحی هستیم و داریم چیزی دیگر می‌شویم. خلاصه تاریخ همان چیزی است که ما را از خودمان جدا می‌کند. تاریخ همان چیزی است که باید آن را از سر بگیریم و برفرزش رویم تا بیاندیشیم که چه هستیم. واقعیت (اکتوالیته) ما همانطور که پل وین می‌گوید چیزی است جدا از زمان و ابدیت. فوکو «واقعی»ترین فلاسفه معاصر است همو که اساساً از قرن نوزدهم گسسته. (و به همین دلیل قادر است قرن بیستم را ببیند). واقعیت همان چیزی است که فوکو را جذب خود می‌کند. هرچند نیچه آن را ناواقعی یا نابهنگام می‌نامید. این همان *in actu* است، فلسفه چنان عمل اندیشیدن.

به نظر می‌آید این همان چیزی است که شما را وا می‌دارد بگویید پرسش «تفکر چیست؟» بنیان اندیشه فوکوست.

آری. اندیشیدن. فوکو می‌گوید: اندیشیدن کنشی پرمخاطره است. به یقین فوکو و هیدگرندکه هرچند به شیوه‌هایی بس متفاوت تصویر اندیشه را تغییر داده‌اند. تصویری که سطوح متعددی دارد، سطوحی متناظر با لایه‌های پی در پی پهنه‌های اندیشه فوکو. اندیشه در درجه اول دیدن و گفتن است اما تنها آن زمان که چشم از سطح چیزها به «رویت پذیری‌ها» و زبان از سطح کلمات و جمله‌ها به گزاره‌ها میل می‌کند. اندیشه چنان بایگانی. آنگاه اندیشیدن یک توان است. توان میدان دادن به نیروها، آنگاه که در می‌یابیم جریان نیروها نه صرفاً به خشونت بلکه بر کنشی بر کنشها می‌انجامد، کنشهایی همچون «برانگیختن، واداشتن، منع‌کردن، تسهیل کردن یا سد شدن، بسط دادن یا محدود کردن، محتمل یا نامحتمل

کردن...». این همانا اندیشه همچون استراتژی است. و سرانجام در کتابهای آخر با کشف اندیشه همچون «فرآیند سوژه شدن» روبرویم: همان چیزی که درکش به عنوان بازگشت به سوژه بلاهتی محض می‌طلبد. آنچه در اینجا مد نظر است بنیان نهادن شیوه‌های زیستن یا به قول نیچه آفریدن امکان‌های زندگی است. زیستن نه چون يك سوژه بلکه همچون اثری هنری – این عبارت آخر تفکر را همچون ذوق هنری ترسیم می‌کند. پر واضح است که نکته کلیدی همانا نشان دادن این است که چگونه کسی مجبور به عبور از یکی از این تعیینات به دیگری می‌شود؛ انتقالها حی و حاضر منتظر روی دادن نیستند، بلکه در انطباق با راههایی‌اند که فوکو ترسیم‌شان می‌کند. پهنه‌هایی که تا پیش از رسیدن او به آنها وجود نداشته‌اند. تکانه‌هایی که او خود هم در آن شرکت و هم تجربه‌شان می‌کند.

بگذارید به ترتیب به این پهنه‌ها بپردازیم. «بایگانی» چیست؟ [آخر] شما معتقدید که بایگانی نزد فوکو «دیداری-شنیداری» است.

در کنار دیرینه‌شناسی و تبارشناسی يك زمین‌شناسی نیز وجود دارد. دیرینه‌شناسی در پی کاویدن گذشته نیست، نوعی دیرینه‌شناسی حال وجود دارد – جوری که مدام در حال کار می‌کند. درگیری دیرینه‌شناسی با بایگانی است و هر بایگانی برخوردار از دو وجه است، دیداری و شنیداری. وجه زبان و وجه اوبژه. مسئله کلمات و چیزها نیست (که به طرز کنایی به کتاب فوکو اشاره دارد). ما باید به سراغ چیزها رویم و در آنها رویت‌پذیرها را بیابیم و هرآنچه در دوره‌ای خاص رویت‌پذیر می‌گردد بر نظام نور و تالو، آیینه‌نمایی و درخشندگی‌های تولیدی نور و چیزها منطبق است. ما باید کلمات و جملات باز را نیز بشکنیم تا آنچه در آنها به بیان درآمده است را دریابیم. و هر آنچه در دوره‌ای خاص به بیان درآمده بر نظام زبانی و واریانسیون‌های درونی که مدام از سر می‌گذرانند، جهش از يك طرحواره همگن به يك طرحواره دیگر (بی‌ثباتی همیشگی زبان) منطبق است. اصل کلیدی تاریخی فوکو این است که هر صورت‌بندی تاریخی تمام آنچه را که می‌تواند، می‌گوید و تمام آنچه را باید ببیند، می‌بیند. برای نمونه دیوانگی در قرن هفدهم را در نظر بگیرید. دیوانگی در چه [نظام] نوری می‌تواند دیده شود و در چه [نظام] گزاره‌ای

ژیل دلوز : «زندگی همچون یک اثر هنری»

می‌تواند به بیان درآید؟ و حال خودمان را فرض بگیریم؛ ما امروز قادریم چه بگوییم و چه ببینیم؟ فلسفه نزد اکثر فلاسفه چنان شخصیتی است که بر نگزیده‌اندش. یک سوم شخص. آنچه کسانی که فوکو را می‌دیدند به تعجب و امی داشت چشمها، صدای وی و هوشیاری آنها بود. درخشندگی‌ها، تالوها گزاره‌هایی که خود را از کلمات وی بیرون می‌کشیدند. - حتی خنده فوکو خود یک گزاره بود. و چنانچه اختلالی نیز میان دیدن و گفتن وجود داشته باشد، اگر شکافی میان این دو پدید آید، فاصله‌ای کاهش ناپذیر، تنها بدین معناست که نمی‌توان مسئله دانش (یا بهتر بگوییم «دانش‌ها») را با توسل به انطباق یا سازگاری ترم‌ها (terms) حل نمود. باید جای دیگری به دنبال آنچه اینها را به هم مرتبط می‌کند یا در هم می‌بافد گشت. گویی بایگای با خطای بزرگ تقسیمش به شکل رویت‌پذیر از سویی و شکل گزاره‌پذیر از سویی دیگر دستخوش شقاق شده است. دو شکلی که به هیچ روی قابل تقلیل به یکدیگر نیستند و نخی که از میانشان می‌گذرد و به هم پیوندشان می‌دهد، خارج از این دو شکل و در جایی دیگر است.

در اینجا آیا نمی‌توان برخی شباهتها با موريس بلانشو یا لا اقل تاثیر از وی را پیش کشید؟

فوکو خود همیشه دینش به بلانشو را اذعان داشته است دینی که شاید از سه وجه برخوردار باشد. اول از همه «گفتن همان دیدن نیست...». تمایزی به این معنا که با گفتن آنچه نمی‌توان دید فرد زبان را به مرز نهایی‌اش، به قدرت امر بیان‌ناپذیر می‌رساند. پس از آن است اولویت سوم شخص. «او» یا شخص خنثی، «فرد» غیرشخصی، - متناسب با دو شخص اول - در اینجا امتناع از هرگونه پرسونالوژی زبان‌شناختی را شاهدیم. و در نهایت درون‌مایه خارج؛ رابطه و در واقع «نارابطه» با یک خارج که از هر جهان بیرونی با ما دورتر است و بدین سان از هر جهان درونی به ما نزدیکتر. و صد البته این به معنای بی‌اهمیت شدن پیوندها نیست بلکه تنهائی خواهیم بر اینکه چگونه فوکو درون‌مایه‌ها را می‌گیرد و مستقل از بلانشو پرورششان می‌دهد تاکید کنیم. نابسامانی میان دیدن و گفتن که عمدتاً در کتاب ریموند روسل و قطعه‌ای که در باب مگریت است آمده فوکو را به یک تعیین جدید در امر رویت‌پذیر و امر گزاره‌پذیر رسانید؛

«کسی سخن می گوید» نظریه وی در باب گزاره را نظم می‌دهد؛ دست‌اندرکاری نزدیک و دور حول خط خارج. همچون آزمون مرگ و زندگی که به کنشهای خاص فوکویی اندیشه، به تا خوردن و از تا باز شدن (همان چه راه وی را بسیار متفاوت از هیدگر می‌سازد) و نهایتاً بنیان فرآیند سوژه شدن، می‌انجامد.

فوکو بعد از بایگانی و تحلیل دانش، قدرت را و سپس سوژکتیویته را کشف می‌کند. رابطه میان قدرت و دانش و قدرت و سوژکتیویته چیست؟

قدرت به واقع اصلی غیر صوری است که در میان یا تحت شکل‌های مختلف دانش در جریان است. و هم از این روست که از میکروفیزیک قدرت سخن به میان می‌آید. قدرت نیرو و بازی نیروهاست و نه شکل. و درک فوکو از بازی نیروها که بسط رویکرد نیچه است، از جمله مهمترین وجوه اندیشه وی به شمار می‌آید. بعدی متفاوت از دانش. هرچند قدرت و دانش هم‌نهش‌هایی مشخصاً بخش‌ناپذیر را شکل می‌دهند. اما سوال اساسی این است که چرا فوکو هنوز به جنبه‌ای دیگر نیازمند است. چرا وی به سمت کشف سوژه شدن همچون چیزی هم متمایز از دانش و هم متمایز از قدرت حرکت می‌کند. و دیگری که می‌گویند: فوکو به سوژه بازگشته است. ایشان می‌گویند فوکو به تصوری از سوژه رسیده است که خود مدام منکرش بوده است. حاشا که چنین باشد. تفکر نیچه از هر لحاظ دستخوش یک بحران شد. اما بحرانی آفریننده و نه یک استغفار. آنچه فوکو پس از نوشتن جلد اول تاریخ سکسوالیته بیشتر و بیشتر دریافت همانا گیرافتادن در روابط قدرت بود. اینجا توسل به نقاط مقاومت همچون «برگردان» مراکز قدرت می‌توانست بسیار گره‌گشا باشد. ولی این مقاومت قرار بود از کجا بیاید؟ فوکو نمی‌دانست چطور باید این خط را طی کند، چطور از بازی نیروها فرار رود. آیا ما فارغ از اینکه قدرت را در دست می‌گیریم یا مطیعش می‌شویم محکوم به گفتگو با قدرتییم؟ فوکو در یکی از صعب‌ترین نوشته‌هایش خود را با این سوال مواجه می‌کند: یکی از صعب‌ترین و بامزه‌ترین نوشته‌هایش، «آدمهای گمنام». و بسی طول می‌کشد تا به جواب برسد. عبور از خط نیرو، رفتن و رایی قدرت که به عبارتی شامل خم کردن نیرو می‌شود و وا داشتن نیرو به اثر گذاردن بر خود تا اثر

ژیل دلوز : «زندگی همچون یک اثر هنری»

گذاردن بر دیگر نیروها. به بیان فوکویی یک «تاخوردگی»؛ نیرویی که روی خودش بازی می‌کند. مسئله «دولا کردن» بازی نیروها در یک رابطه با خود است که به ما امکان مقاومت و گریز از قدرت را می‌دهد که به ما امکان گرداندن زندگی و یا [حتی] مرگ علیه قدرت را می‌دهد. به ظن فوکو این همان چیزی است که یونانیان خلق کرده‌اند. موضوع دیگر شکل‌های حدمندی همچون [شکل‌های] دانش، یا محدود کردن قواعدی همچون [قواعد] قدرت نیست. مساله برسر قواعدی اختیاری است که زندگی را بدل به اثری هنری می‌کند، قواعدی همزمان اخلاقی و زیبایی‌شناختی که شیوه‌های زیستن یا سبک‌های زندگی (که حتی خودکشی را هم شامل می‌شود) برمی‌سازد. همان چیزی که نیچه به عنوان خواست قدرت کشف می‌کند. خواست قدرتی که هنرمندان عمل می‌کند و دست به کار آفرینش «امکان‌های زندگی» است. امکان‌هایی نو. می‌توان به دلایل متعدد حتی از صحبت درباره بازگشت به سوژه پرهیز نمود زیرا فرآیندهای سوژه شدن از دوره‌ای به دوره دیگر به غایت تغییر می‌کنند. و بر اساس قواعدی بس متفاوت عمل می‌کنند. آنچه تغییرپذیری این فرآیندها را افزون می‌کند این است که قدرت همیشه زمام هر فرآیند جدیدی را به دست می‌گیرد و آن را تابع بازی نیروها می‌کند، هرچند پس از آن می‌تواند با خلق شیوه‌های جدید زندگی باز حاصل شود. هم آنچه [به طرزی] نامحدود ادامه می‌یابد. پس هیچ بازگشتی به یونانیان نیز در کار نیست. فرآیند سوژه شدنی یا همان تولید یک شیوه زندگی را نمی‌توان با یک سوژه برابر گرفت، جز این که ما خود را از سوژه درون بود و حتی هویت خلاص کنیم. سوژه شدن تفریدی خاص یا جمعی است در ارتباط با یک رویداد (زمانی از روز، یک رودخانه، یک باد، یا یک زندگی). سوژه شدن یک شیوه شدت (intensity) است و نه یک سوژه شخصی، بعدی خاص است که بدون آن نمی‌توانیم و رای دانش رویم یا در برابر قدرت مقاومت کنیم.

فوکو به تحلیل شیوه‌های زندگی در یونان و مسیحیت نیز می‌پردازد اینکه چگونه به شکل‌های دانش وارد می‌شوند، و چگونه با قدرت سازش می‌کنند هرچند در خود ماهیتی متفاوت از دانش و قدرت دارند. به عنوان نمونه کلیسا همچون قدرت شبانی مدام در صدد به کنترل درآوردن شیوه‌های زندگی مسیحی بود، اما اینها همه مدام قدرت کلیسا را حتی بیش

از فرم‌اسیون به پرسش می‌کشیدند و علاقه فوکو دقیقاً تابع روش خودش اساساً نه بازگشت به یونانیان بلکه به ما [در] امروز است: شیوه‌های زیستن ما چیست؟ امکان‌های زندگی یا فرآیندهای سوژه شدن ما کدامند؟ آیا برای ما هیچ شکلی وجود دارد که ما را همچون يك «خود» و (به بیان نیچه) به شیوه‌هایی «هنرمندانه» و رای دانش و قدرت بر سازد؟ و اینکه ما چقدر آماده‌ایم. از آنجا که این مسئله به نوعی مسئله مرگ و زندگی است.

فوکو بیشتر درون‌مایه مرگ انسان را طرح کرده بود که سر و صدای زیادی برپا کرد. آیا چنین درون‌مایه‌ای می‌تواند با زندگی خلاقانه انسان سازگار درآید؟

[ایده] «مرگ انسان» خود از تمام هیاهوی حول آن تندتر است و سوء برداشت‌هایی که از اندیشه فوکو شد نیز بر همین بستر شکل گرفت. اما سوء برداشتها هرگز معصوم نیستند آنها معجونی از بلاهت و بدخواهی‌اند. افراد بیشتر ترجیح می‌دهند در يك متفکر به دنبال تضاد بگردند تا اینکه وی را درك کنند. همین‌جاست که از شرکت فوکو در نزاع‌های سیاسی آن‌گه که به انسان و از این رو به حقوق بشر اعتقادی ندارد، حیران می‌مانند... در واقع مرگ انسان درون‌مایه‌ایست بس ساده و دقیق که فوکو از نیچه می‌گیرد اما به شیوه‌ای بدیع می‌پروراندش. پرسش، پرسش [از] شکل و نیروهاست. نیروها مدام در تعامل با دیگر نیروهایند. با در نظر داشتن نیروهای انسانی (همچون داشتن يك فهم، يك اراده، ...) دیگر نیروها وارد چه میدانی می‌شوند و آن شکل منتج «ترکیبی» چیست؟ فوکو در نظم چیزها نشان می‌دهد که انسان در دوران کلاسیک نه همچون انسان بلکه «در تصویر» خدا اندیشیده شده است، دقیقاً به این دلیل که نیروهایش وارد ترکیب با نیروهای بی‌نهایت می‌شود. و بیشتر در قرن نوزدهم است که نیروهای انسان با نیروهای بی‌نهایت مطلق روبرو می‌شوند - زندگی، تولید، زبان - به شیوه‌ای که آمیزه حاصل يك شکل انسانی است و به این دلیل که این شکل سابقاً وجود نداشته است دلیلی هم ندارد که وقتی نیروهای انسانی وارد عرصه نیروهای جدید می‌شوند این شکل انسانی دوام آورد؛ آمیزه جدید نوع جدیدی از شکل است که نه انسان و نه خداست. برای مثال انسان قرن نوزدهمی با زندگی مواجه می‌شود و با آن همچون نیروی کربن ترکیب می‌شود. اما آنگاه که

ژیل دلوز : «زندگی همچون یک اثر هنری»

نیروهای انسان با نیروهای سیلیکون ترکیب می‌شوند چه صورتهای جدیدی به ظهور می‌رسند؟ فوکو در اینجا دو مدل دارد؛ نیچه و رمبو که تحلیل بی‌نظیر خود را به آنها می‌افزاید: ما با زندگی و با زبان چه روابط جدیدی داریم؟ نزاع‌های جدیدمان با قدرت کدامند؟ در واقع فوکو با مطرح ساختن شیوه‌های سوژه شدن باز سعی دارد به همین مسئله برسد.

همانطور که اشاره رفت در آنچه شما «راههای زندگی» می‌نامید و فوکو «شیوه‌های زندگی» می‌نامد نوعی زیبایی‌شناسی زندگی وجود دارد؛ زندگی همچون اثر هنری. اما گویی یک اخلاق نیز در کار است!

بنیان نهادن راهها یا شیوه‌های زندگی صرفاً موضوعی زیبایی‌شناختی نیست، بلکه همان چیزی است که فوکو در برابر اخلاقیات، اخلاق نامید. تفاوت اینجاست که اخلاقیات ما را به دسته‌ای از قواعد محدود کننده از جنسی خاص می‌رسانند قواعدی که کنشها و نیات را با قرارداد آنها در ارتباط با ارزشهای متعالی (این خوب است، این بد است...) به قضاوت می‌نشیند. اخلاق اما یک سری قواعد اختیاری است که ما را در انجام آنچه می‌کنیم، گفتن آنچه می‌گوییم و در ارتباط با شیوه‌های زندگی مربوط بدان یاری می‌کند. ما چنین می‌گوییم، آن را انجام بده. [اما] این کار چه شیوه‌های زندگی را دربردارد؟ چیزهایی وجود دارند که تنها می‌توان با فرومایگی انجامشان داد یا گفتشان، زندگی بر پایه نفرت یا تلخکامی بازندگی. مواقعی این اتفاق تنها با یک ژست یا یک واژه می‌افتد. این همان شیوه‌های زندگی در چیزهاست که ما را چنین یا چنان می‌کند؛ همان چیزی که اسپینوزا پیشتر با «شیوه‌ها» بیانش کرده بود. آیا این همان چیزی نیست که از ابتدا در فلسفه فوکو وجود دارد؛ ما «قادر» به دیدن و گفتن (به معنای به بیان آوردن) چه چیزهایی هستیم؟ اما اگر در اینجا یک اخلاق کامل در کار است، یک زیبایی‌شناسی تمام عیار نیز وجود دارد. سبک در یک نویسنده بزرگ، سبک زندگی نیز می‌باشد که به هیچ عنوان امری شخصی نیست بلکه آفرینش یک امکان زندگی یا یک شیوه زیستن است. عجیب است که برخی مواقع می‌گویند فلاسفه هیچ سبکی ندارند و یا اینکه می‌گویند ایشان بد می‌نویسند. تنها دلیل [این حرف] این می‌تواند باشد که ایشان هرگز فلاسفه را نمی‌خوانند. در فرانسه تنها دکارت،

مالبرانش، مان دبران، برگسون و آگوست کنت ان هم از جنبه بالزاکي اش صاحب سبک اند. فوکو نیز متعلق به این سنت است. او يك سبک شناس بزرگ است. مفاهیم با فوکو خصلتي ضرب آهنگ گون به خود مي گیرند و یا در گفتگوها با وی که در انتهای برخی کتابهایش آمده اند، مفاهیم کنتراپوانی می شوند. نحو وی در بردارنده انعکاسات و تلالوهای امر رویت پذیر است اما در ضمن همچون تازیانه پیچ می خورد، تا می خورد و از تا باز می شود، یا ضرب آهنگ گزاره هایش را می شکند. و سپس در کتابهای آخرش سبک به سویی نوعی آرامش می رود و خطی ساده تر و بی پیرایه تر را دنبال می کند...