وينهمن
ڒڵ ڤۆ

ویتمن

ژیل دلوز

ویتمن در کمال اطمینان و آرامش می‌گوید که نوشتن قطعه‌وار است و نویسنده‌ی آمریکایی باید خودش را وقف نوشتنِ قطعه‌قطعه کند. این آزارمان می‌دهد، واگذاریِ این وظیفه به آمریکا، انگار که اروپا در امتدادِ همین مسیر پیش نرفته باشد. اما شاید باید تفاوتی را که هولدرلین بین یونانی‌ها و اروپایی‌ها کشف کرد به خاطر آوریم: آن‌چه نزد یونانی‌ها زادگاهی و مادرزادی‌ست باید در اروپایی‌ها کسب و تصرف شود، و برعکس.[1] به شیوه‌ای دیگر، نزد اروپایی‌ها و آمریکایی‌ها همین‌طور است: اروپایی‌ها حسی مادرزادی از تمامیت اندام‌وار یا از ترکیب‌بندی دارند، اما مجبورند حس قطعه را فقط از رهگذر تأملی تراژیک یا تجربه‌ی فاجعه کسب کنند. برعکس، آمریکایی‌ها حسی طبیعی از قطعه دارند، و مجبورند احساس تمامیت، احساس ترکیب‌بندی زیبا را در اختیار گیرند. قطعه پیشاپیش به شیوه‌ای غیرتأملی وجود دارد و بر هر تلاشی مقدم است: طرح می‌ریزیم، اما وقتی وقت عمل می‌رسد، «به هم می‌ریزیم و می‌گذاریم شتاب و خامیِ فرم بهتر از هر کار مفصلی داستان را تعریف کند».[2] پس مشخصه‌ی آمریکا نه امر قطعه‌وار، که خودانگیختگیِ آن است: «خودانگیخته و قطعه‌وار»، ویتمن چنین می‌گوید.[3] نوشتار در آمریکا به‌طور طبیعی تشنج‌زاست: «آن‌ها هیچ نیستند مگر تکه‌هایی از هراس راستین، از گرما، دود و هیجان این دوران.» اما «تشنج‌زایی»، به تأکید ویتمن، همان‌قدر سرشت‌نمای دوران و کشور نیست که سرشت‌نمای نوشتار.[4] قطعه به‌نحوی مادرزادی آمریکایی‌ست، چون خود آمریکا از ایالت‌های متحد و مردمان مهاجر گوناگون (اقلیت‌ها) تشکیل شده است: همه‌جا پر است از مجموعه‌ی قطعه‌ها که جنگ مدام به تجزیه تهدیدشان می‌کند. تجربه‌ی نویسنده‌ی آمریکایی از تجربه‌ی آمریکایی جداشدنی نیست حتی وقتی نویسنده حرفی از آمریکا به میان نمی‌آورد.

---

1 Friedrich Holderlin, "Remarks in 'Oedipus'" in *Essays and Letters on Theory*, ed. and trans. Thomas Pfau (Albany: Satate University of New York Press, 1988), pp. 101-8, and Jean Beaufret's commentaries in *Remarques sur Oedipe* (Paris: Union Gé né rale d'Edition, 10-18, 1965).

2 Walt Whitman, *Specimen Days,* in *The Portable Walt Whitman*, ed. Mark Van Doren (New York: Viking, 1973), "A Happy Hour's Command," pp. 387-88.

3 Whitman, *Specimen Days*, "A Happy Hour's Command," pp. 387-88.

4 Whitman, *Specimen Days,* "Convulsiveness," p. 480.

این نکته ارزش بی‌واسطه‌ی بیانی جمعی را به اثر قطعه‌وار می‌بخشد. کافکا می‌گفت که در یک ادبیات مینور [اقل، کوچک، خرد]، در ادبیاتی که به یک اقلیت تعلق دارد، هیچ تاریخ خصوصی در کار نیست که بی‌واسطه همگانی، سیاسی، و مردمی نباشد: ادبیات سراسر «امور مردم» می‌شود و نه امور افراد استثنایی.[1] آیا تا وقتی آمریکا ادعای متحدکردن جوراجورترین اقلیت‌ها را دارد، ادبیات آمریکا عالی‌ترین نمونه‌ی ادبیات اقلیت‌ها نیست، «ملتی مملو از ملت‌ها»؟ آمریکا همه‌ی گزیده‌ها را کنار هم می‌آورد، نمونه‌هایی از همه‌ی اعصار، همه‌ی سرزمین‌ها و ملت‌ها ارائه می‌دهد.[2] ساده‌ترین داستان عاشقانه پای ایالت‌ها، مردم‌ها و قبیله‌ها را به میان می‌آورد؛ شخصی‌ترین خودزندگی‌نامه، چنان‌که نزد توماس ولف و هنری میلر می‌بینیم، ضرورتاً جمعی‌ست. ادبیات آمریکا ادبیاتی مردمی‌ست که نه «افراد بزرگ»، بلکه مردم، یا «توده‌ها» به‌منزله‌ی آفرینش آمریکا، آن را نوشته‌اند.[3] و از این منظر، اگوی انگلیسی‌آمریکایی که همواره شکافته، قطعه‌وار و نسبی‌ست در مقابل من جوهری، تام و من‌انگار اروپایی‌ها قرار می‌گیرد.

جهان به‌منزله‌ی مجموعه‌ی اجزاء دیگرگون: چهل‌تکه‌ای بی‌پایان، دیواری نامحدود از سنگ‌های خشک (دیواری سیمانی، یا تکه‌های یک پازل، یک تمامیت را بازسازی می‌کنند). جهان به‌منزله‌ی نمونه‌برداری: نمونه‌ها، دقیقاً همان تکینگی‌ها، اجزاء چشمگیر و تمامیت‌ناپذیری هستند که از یک سری اجزاء معمولی پدید می‌آیند. به‌قول ویتمن نمونه‌روزها. نمونه موارد، نمونه صحنه‌ها یا نظرگاه‌ها (صحنه‌ها، نمایش‌ها یا منظره‌ها). در واقع نمونه‌ها گاه مواردی هستند تابع همبودی اجزایی که با فواصل مکانی (مصدومین در بیمارستان) از هم جدا شده‌اند، و گاه دیدگاه‌هایی هستند تابع مراحل متوالی یک حرکت که با فواصل زمانی (لحظه‌های نبردی غیرقطعی) از هم جدا شده‌اند. در هر دو مورد، قانون همچنان قطعه‌وارگی‌ست. قطعه‌ها همان دانه‌ها، «دانه‌دانه‌شدن‌ها» هستند. گزینش موارد تکین و صحنه‌های خُرد مهم‌تر از هر ملاحظه‌ای در قبال مجموعه یا کل است. در قطعه است که پس‌زمینه‌ی پنهان، خواه آسمانی خواه شیطانی، ظاهر می‌شود. قطعه «تأملی دوردست» بر واقعیتی خونین یا صلح‌آمیز است.[4] اما قطعه‌ها، اجزاء قابل‌توجه، موارد یا نظرگاه‌ها نیز همچنان باید با کنشی خاص تعریف شوند که دقیقاً عبارت از نوشتار است. نوشتار قطعه‌وار نزد ویتمن نه با گزین‌گویه یا جداسازی، بلکه با سنخ خاصی از جمله که فاصله را کم‌وزیاد می‌کند تعریف می‌شود. انگار نحوی که جمله را ترکیب می‌کند و از آن تمامیتی می‌سازد که می‌تواند به خودش ارجاع دهد، تمایل دارد با آزادسازی یک جمله‌ی

---

1 Franz Kafka, *Diaries 1910-1913*, ed. Max Brod, trans. Joseph Kersh (New York: Schocken, 1948), entry for December 25, 1911, pp. 191-98.

۲ این مضمون به‌کرّات در برگ‌های علف یافت می‌شود. ر.ک.:

Walt Whitman: *Complete Poetry and Selected Prose and Letters,* ed. Emory Halloway (London: Nonesuch, 1964).

و ر.ک.:

Herman Melville, *Redburn*: *His Maiden Voyage* (Evanston and Chicago: North-western University Press and Newberry Library, 1969), chapter 33, p. 169.

3 Whitman, *Specimen Days*, "An Interview's Item," pp. 578-79.

4 Whitman, *Specimen Days*, "A Night Battle, over a Week Since," pp. 422-24, and "The Real War Will Never Get in the Books," pp. 482-84.

غیرنحوی بی‌پایان ناپدید شود، جمله‌ای که خود را کِش می‌دهد یا خط‌تیره‌هایی می‌کشد تا فواصل مکانی‌ـزمانی ایجاد کند. و گاه همچون یک جمله‌ی ناگهانیِ شمارنده است، یعنی شمارش مواردی که یک فهرست را مدنظر دارند (مصدومین در بیمارستان، درخت‌ها در مکانی مشخص)، گاه جمله‌ای پشت سر هم، مثل گزارش مرحله‌ها و لحظه‌ها (یک نبرد، دسته‌های گله، هجوم‌های پی‌درپی زنبورها). جمله‌ای تقریباً دیوانه، با تغییرجهت‌ها، شاخه‌شاخه‌شدن‌ها، گسست‌ها و جهش‌ها، کش‌آمدن‌ها، جوانه‌زدن‌ها، و پرانتزهایش. ملویل اشاره می‌کند که «هیچ نویسنده‌ی آمریکایی نباید مثل یک انگلیسی بنویسد».[1] آن‌ها باید زبان انگلیسی را باطل کنند و آن را در امتداد یک خط گریز به جریان اندازند: تشنج‌زا کردن زبان.

قانون قطعه همان‌قدر برای **طبیعت** معتبر است که برای **تاریخ**، همان‌قدر برای **زمین** که برای **جنگ**، همان‌قدر برای خوب که برای بد. چراکه بین **جنگ** و **طبیعت** هدفی مشترک وجود دارد: **طبیعت** با بخش‌ها، همچون نعش‌های یک ارتش، صف می‌کشد و پیش می‌رود.[2] «صف» کلاغ‌ها یا زنبورها. اما درست است که قطعه همه‌جا به خودانگیخته‌ترین شیوه داده شده است، اما قبلاً دیدیم که کل یا هم‌ارز کل باید تصرف یا حتی ابداع شود. اما ویتمن اغلب **ایده‌ی کل** را از پیش برقرار می‌کند و خواستار کیهانی‌ست که ما را به امتزاج فرامی‌خواند؛ او در تأملی خصوصاً «تشنج‌زا» خود را «هگلی» می‌داند، و تأکید دارد که تنها آمریکا هگل را «محقق» می‌کند و حقوق اولیه‌ی تمامیتی اندام‌وار را پیش می‌نهد.[3] پس او خود را همچون یک اروپایی بیان می‌کند که در آیین «وحدت وجود» دلیلی برای متورم‌کردن اگویش می‌یابد. اما وقتی ویتمن به شیوه و سبک خودش حرف می‌زند معلوم می‌شود که یک کل باید ساخته شود، کلی آن‌قدر متناقض‌نما که تنها پس از قطعه‌ها می‌آید، آن‌ها را دست‌نخورده می‌گذارد، و قصد تمامیت‌بخشی به آن‌ها را ندارد.[4]

این ایده‌ی پیچیده به اصلی محبوب در فلسفه‌ی انگلیسی بستگی دارد که آمریکایی‌ها به آن معنا و توسعه‌ای تازه بخشیده‌اند: نسبت‌ها نسبت به طرفین‌شان بیرونی هستند... در نتیجه، فرض می‌شود که نسبت‌ها می‌تواند و باید برقرار و ابداع شود. اگر اجزاء قطعه‌هایی باشند که تمامیت نمی‌پذیرند، دست‌کم می‌توان نسبت‌هایی ازپیش‌ناموجود را بین‌شان ابداع کرد که همان‌قدر گواه پیشروی در **تاریخ**‌اند که گواه تکاملی در **طبیعت**. شعر ویتمن همان‌قدر معنا می‌دهد که با مخاطب‌های گوناگونش ــ عوام، خواننده، ایالت‌ها، اقیانوس... ــ به نسبت وارد می‌شود.[5] هدف ادبیات آمریکایی برقراری نسبت‌هایی‌ست بین متنوع‌ترین جنبه‌های جغرافیای ایالات

---

1 Herman Melville, "Hawthorne and His Moses," in *Herman Melville*, ed. R. W. B. Leavis (New York : Dell, 1962), p. 48.
ویتمن نیز به همین شکل بر لزوم ادبیات آمریکایی «بدون رد یا اثری از اروپا، از خاکش، از خاطره‌پردازی‌هایش، از فنون و روحش ...» تأکید می‌کند. ر.ک.:

Specimen Days, "The Pairies and Great Plains in Poetry," p. 573.(

2 Whitman, *Specimen Days*, "Bumble-Bees," pp. 488-91.

3 Whitman, *Specimen Days*, "Carlyle from American Points of View," pp. 602-11.

٤ دی اچ لارنس در (*Studies in Classic American Literature* New York : Viking, 1964) به‌طرز خشونت‌باری ویتمن را به‌خاطر گرایشش به آیین وحدت وجود و فهمش از **اگو-کل** به نقد می‌کشد؛ اما در عوض از او به‌عنوان بزرگ‌ترین شاعر یاد می‌کند زیرا ویتمن، از «هم‌دلی‌ها» می‌خواند، از نسبت‌هایی که از خارج، «بر جاده‌ی باز» ساخته شده‌اند.

٥ برای شعر به‌منزله‌ی چندآوایی، ر.ک.:

متحده ــ می‌سی‌سی‌پی، راکیز، پراریز ــ و تاریخ، مبارزات، عشق و تکامل‌شان.[1] نسبت‌هایی کمابیش پرتعدادتر، و کمابیش با کیفیت بهتر: موتور **طبیعت** و **تاریخ**. جنگ کاملاً برعکس این حرف‌هاست: اعمال تخریبی‌اش هر نسبتی را متأثر می‌کنند، و پیامدشان **بیمارستان** است، بیمارستانی فراگیر، آنجا که برادر برادر را نادیده می‌گیرد و اجزاءِ در حال مرگ، قطعه‌های انسان‌های فلج، مطلقاً تنها و بدون رابطه هم‌زیست‌اند.[2]

نسبت رنگ‌ها با تضادها و مکمل‌هایی ساخته می‌شود که هرگز داده نشده‌اند ولی همواره نو هستند؛ و ویتمن بی‌شک یکی از رنگین‌ترین ادبیات‌های موجود را ساخته است. کونترپوان‌ها و پاسخ‌هایی که پیوسته نو و ابداع می‌شوند نسبت بین آوازها یا نغمه‌ی پرندگانی را می‌سازند که ویتمن به زیبایی تمام توصیف کرده است. **طبیعت** نه فرم، که فرایند ایجاد نسبت است: **طبیعت** یک چندآوایی را ابداع می‌کند، **طبیعت** نه تمامیت، که گردهم‌آیی، «انجمن»، «جمعی از همه‌ی اعضا»ست. **طبیعت** از فرایندهای همراهی و آمیزش جدایی‌ناپذیر است، از فرایندهایی که داده‌هایی از پیش‌موجود نیستند، بلکه طوری بین موجودات زنده‌ی دیگرگون تعبیه شده‌اند که بافتی از نسبت‌های متحرک را می‌آفرینند که سبب می‌شوند ملودیِ یک جزء به‌عنوان موتیفی در ملودی جزئی دیگر مداخله کند (زنبور و گل). نسبت‌ها درونیِ یک **کل** نیستند، **کل** در چنین لحظه‌ای از نسبت‌های بیرونیِ مشخص مشتق می‌شود و با آن‌ها تغییر می‌کند. نسبت‌های کونترپوان باید همه‌جا ابداع شوند، و شرط تکامل‌اند.

نسبت انسان و **طبیعت** نیز این‌گونه است. ویتمن به نوعی نسبت ژیمناستیکی، نسبتی تن به تن، با درختان بلوط جوان وارد می‌شود: او نه خود را بر آن‌ها استوار می‌کند نه با آن‌ها درمی‌آمیزد؛ بلکه چیزی را بین بدن انسان و درخت، در هر دو معنا، عبور می‌دهد؛ بدنی که «بخشی از الیاف کش‌سان و صمغ شفافش» را در حالی دریافت می‌کند که درخت نیز به‌نوبه‌ی‌خود اندکی آگاهی را («شاید ما به همدیگر تبدیل شویم»).[3] در نهایت، نسبت‌های انسان با انسان نیز این‌گونه است. این‌جا هم انسان باید نسبتش با دیگری را ابداع کند: «رفاقت» واژه‌ی بزرگی‌ست که ویتمن برای تعیین والاترین نسبت انسانی به کار می‌برد، نسبتی نه برحسب مجموع یک موقعیت، بلکه به‌منزله‌ی کارکرد ویژگی‌های خاص، شرایط عاطفی، و درونیت قطعه‌های مذکور (مثلاً در بیمارستان، نسبت رفاقت باید با هر انسان منزویِ در حال احتضار برقرار شود ...).[4] در نتیجه، مجموعه‌ای از نسبت‌های متغیر بافته می‌شود که با یک کل ممزوج نمی‌شوند، اما تنها آن **کلی** را تولید می‌کنند که انسان قادر است در موقعیتی خاص تصرفش کند. رفاقت همین تغییرپذیری‌ست که به مواجهه با **خارج**، قدم‌رو جان‌ها در هوای آزاد، بر «جاده‌ی باز» اشاره دارد. در آمریکاست که انتظار می‌رود نسبت رفاقت به بیش‌ترین بسط و غلظتش برسد، به عشق‌های نیرومند و مردمی بیانجامد، و شخصیتی سیاسی و ملی از آن‌ها کسب کند: نه

Paul Jamati, *Walt Whitman*: *Une etude, un choix de poems* (Paris : Seghers, 1950), p. 77.

1 Whitman, *Specimen Days*, "Mississippi Valley Literature," pp. 577-78.

2 Whitman, *Specimen Days*, "The Real War Will Never Get in the Books," pp. 482-84.

3 Whitman, *Specimen Days*, "The Oaks and I," pp. 515-16.

4 Whitman, *Specimen Days*, "The Real War Will Never Get in the Books," pp. 482-84. On camaraderie, see Whitman, *Leaves of Grass*, "Calamus."

نوعی تمامیت یا تمامیت‌گرایی، بلکه به‌قول ویتمن، نوعی «**اتحادگرایی**».[1] **دموکراسی** و **هنر** نیز تنها در نسبت‌شان با **طبیعت** (هوای آزاد، نور، رنگ‌ها، صداها، شب...) به یک کل شکل می‌دهند؛ در نبود این‌ها، هنر به مرض، به فریب می‌افتد.[2]

جامعه‌ی رفقا همان رؤیای انقلابیِ آمریکایی‌ست که ویتمن در آن سهمی قوی داشت، رؤیایی که از نظر تاریخی بسیار زودتر از رؤیای جامعه‌ی شوروی سرخورده شد. اما واقعیت ادبیات آمریکایی هم ذیل این دو جنبه قرار می‌گیرد: خودانگیختگی یا احساس درونی امر قطعه‌وار، و تأمل بر نسبت‌های زنده‌ای که باید هربار کسب و آفریده شوند. قطعه‌های خودانگیخته عنصری را می‌سازند که از خلال یا در فواصل آن به بینش‌ها و شنیده‌های عظیم و تأمل‌شده‌ی **طبیعت** و **تاریخ** دست می‌یابیم.

ترجمه زهره اکسیری

Source: Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, (Les Éditions de Minuit: 1993), pp75-80.

www.asabsanj.com
دی ۹۵

1 Whitman, *Specimen Days*, "The Death of President Lincoln," p. 467.

2 Whitman, *Specimen Days*, "Nature and Democracy," pp. 639–40.