



## عمل خلاق چیست؟

ژیل دلوز

ترجمه: جواد گنجی و صالح نجفی

در ضمن مایل‌ام چند سؤالی را که برای خودم مطرح است مطرح کنم. چند سؤالی از شما و چند سؤال از خودم. سؤال‌هایی از این دست: وقتی کار سینمایی می‌کنید دقیقاً چه می‌کنید؟ و وقتی من کار فلسفی می‌کنم یا امیدوارم بکنم دقیقاً چه می‌کنم؟

این پرسش را می‌توانم به‌شیوه‌ای دیگر مطرح کنم. ایده‌داشتن در سینما به چه معنا است؟ اگر کسی کار سینمایی می‌کند یا می‌خواهد بکند، ایده‌داشتن او به چه معنا است؟ وقتی کسی می‌گوید: «هی، ایده‌ای دارم» چه اتفاقی می‌افتد؟ آخر، از یک طرف، همه می‌دانند ایده‌داشتن رخدادی نادر است، یک‌جور جشن است، و به‌هیچ‌وجه رویدادی چندان معمول نیست. و از طرف دیگر، ایده‌داشتن امری عام نیست. هیچ‌کس به‌طور عام ایده‌ای ندارد. یک ایده — شبیه کسی که آن ایده را دارد — از قبل به یک حیطة خاص اختصاص دارد. گاه با ایده‌ای در نقاشی سروکار داریم، یا ایده‌ای در یک رمان، یا ایده‌ای در فلسفه یا ایده‌ای در علم. و معلوم است که یک شخص واحد نمی‌تواند صاحب همه آن ایده‌ها باشد. با ایده‌ها باید مثل توان‌های بالقوه‌ای رفتار کرد که پیشاپیش درگیر یک شیوه بیان‌اند و از آن شیوه بیان جانشدنی‌اند، به‌نحوی که نمی‌توانم بگویم به‌طور عام ایده‌ای دارم. بسته به تکنیک‌هایی که می‌شناسم، می‌توانم در قلمرویی معین ایده‌ای داشته باشم، ایده‌ای در سینما یا ایده‌ای در فلسفه.

به این اصل بازخواهم گشت که من کار فلسفی می‌کنم و شما کار سینمایی. این را که پذیرفتیم، مثل آب خوردن می‌شود گفت چون فلسفه آمادگی فکرکردن به هر چیزی را دارد، چرا نتواند درباره سینما فکر کند؟ سؤالی احمقانه. فلسفه برای فکرکردن درباره هر چیزی ساخته نشده است. برخورد با فلسفه به‌عنوان قدرت «فکرکردن درباره» ظاهراً خیلی چیزها به فلسفه می‌دهد، در حالی که در واقع همه‌چیز را از آن می‌گیرد. هیچ‌کس برای فکرکردن به فلسفه نیاز ندارد. تنها کسانی که عملاً قادرند درباره سینما فکر کنند فیلمسازان و منتقدان سینما یا عاشقان سینمایند. این افراد برای فکرکردن به سینما نیاز به فلسفه ندارند. این تصور که ریاضیدانان برای فکرکردن درباره ریاضیات به فلسفه نیاز دارند فکر خنده‌داری است. اگر برای فکرکردن به چیزی مجبور به استفاده از فلسفه می‌بودیم، دیگر هیچ دلیلی برای وجود فلسفه نداشتیم. اگر فلسفه وجود دارد، علتش این است که محتوای خاص خود را دارد.

قضیه بسیار ساده است: فلسفه رشته‌ای است که درست مثل هر رشته دیگری نوآورانه و خلاقانه است. فلسفه اساساً عبارت است از خلق یا ابداع مفاهیم. مفاهیم اموری حاضر و آماده نیستند که گویی از آسمان افتاده‌اند تا فیلسوفی از راه برسد و برشان دارد. مفاهیم را باید تولید کرد. بله، کسی نمی‌تواند به همین راحتی مفهوم بسازد. کسی نمی‌تواند بگوید «هی، دارم این مفهوم را ابداع می‌کنم»، همان‌طور که یک نقاش هم نمی‌گوید «هی، دارم تابلویی به این شکل می‌کشم، یا یک فیلمساز هم نمی‌گوید «هی، دارم این فیلم را می‌سازم!» باید ضرورتی در کار باشد، خواه در فلسفه خواه در هر جای دیگر؛ و آلاً چیزی خلق نمی‌شود. آدم خلاق واعظی نیست که از روی تفنّن کار کند. او فقط کاری را می‌کند که با تمام وجود نیاز دارد بکند. می‌ماند این نکته که این ضرورت — که چیز بسیار پیچیده‌ای است، اگر اصلاً وجود داشته باشد — بدین معناست که یک فیلسوف (و در این مورد دست‌کم می‌دانم سروکار فیلسوفان با چیست) قصد دارد مفاهیمی ابداع یا خلق کند و نه اینکه درگیر فکرکردن درباره چیزی، حتی سینما، شود.

من می‌گویم که کار فلسفی می‌کنم، یعنی می‌کوشم مفهومی ابداع کنم. اگر از شماهایی که کار سینمایی می‌کنید بپرسم چه می‌کنید، چه جوابی خواهید داد؟ شما مفهومی ابداع نمی‌کنید — کار شما این نیست — بلکه بلوک‌هایی از جنس حرکت/دیمومت می‌سازید. کسی که بلوکی از حرکت/دیمومت می‌سازد ممکن است مشغول کار سینما باشد. این هیچ ربطی به توسل‌جستن به یک داستان یا ردکردن آن ندارد. هر چیزی داستانی دارد. فلسفه هم داستان‌هایی برای گفتن دارد. به یاری مفهوم‌ها داستان می‌گوید. سینما داستان‌هایش را به یاری بلوک‌های حرکت/دیمومت می‌گوید. نقاشی بلوک‌هایی از جنس کاملاً متفاوت ابداع می‌کند. این بلوک‌ها نه از جنس مفهوم‌ها یا حرکت/دیمومت بلکه از جنس خط‌ها/رنگ‌ها است. موسیقی بلوک‌هایی از جنس دیگر خلق می‌کند که مختص موسیقی‌اند. و در کنار همه این‌ها، علم هم به همان اندازه خلاق است. من تقابل چندانی میان علوم و هنرها نمی‌بینم.

اگر از دانشمندان بپرسیم چه می‌کنند، باید گفت آن‌ها هم ابداع می‌کنند. آن‌ها کشف نمی‌کنند — در کار آن‌ها کشف هست اما ما فعالیت علمی را به مثابه کشف توصیف نمی‌کنیم — آن‌ها درست به اندازه هنرمندان خلق می‌کنند. چیز پیچیده‌ای نیست، دانشمند کسی است که توابعی خلق یا ابداع می‌کند. آن‌ها تنها کسانی‌اند که چنین می‌کنند. یک دانشمند در مقام دانشمند هیچ کاری به مفهوم‌ها ندارد. به همین علت است که — از بخت خوش — فلسفه وجود دارد. اما، یک کار هست که فقط از عهده دانشمند برمی‌آید: ابداع و خلق توابع. تابع چیست؟ تابع زمانی شکل می‌گیرد که تناظر قاعده‌مند میان دست‌کم دو مجموعه وجود دارد. مقوله اساسی علم — و این بحث امروز و دیروز نیست بلکه از دیرباز چنین بوده — مقوله مجموعه است. یک مجموعه هیچ ربطی به یک مفهوم ندارد. همین‌که بین مجموعه‌ها تضایی قاعده‌مند برقرار کنید، توابعی به دست می‌آورید و می‌توانید بگویید «من مشغول کار علمی‌ام».

همه می‌توانند با هم صحبت کنند، یک فیلمساز می‌تواند با یک اهل علم هم صحبت شود، یک اهل علم می‌تواند حرف‌هایی برای یک فیلسوف داشته باشد، و برعکس، اما فقط در چارچوب و بر اساس فعالیت خلاق خودش. صحبت ایشان در مورد

خلق کردن نخواهد بود — خلق کردن کاری انفرادی است — ولی من بر اساس فعالیت خلاق خودم حتماً حرفهایی برای دیگران خواهم داشت. اگر بخواهم فهرستی از تمام رشته‌هایی تهیه کنم که خود را از طریق فعالیت خلاق تعریف می‌کنند، خواهم گفت آن‌ها حد مشترکی دارند. حد مشترک تمام این سلسله‌ابداع‌ها — ابداع توابع، ابداع بلوک‌های دیمومت/حرکت، ابداع مفهوم‌ها — «فضا-زمان» است. تمام این رشته‌ها در تراز چیزی ارتباط برقرار می‌کنند که هرگز محض خاطر خودش ظاهر نمی‌شود، اما در هر رشتهٔ خلاقانه‌ای درگیر می‌شود: شکل‌بندی فضا-زمان‌ها.

همان‌طور که همه می‌دانیم، در فیلم‌های برسون به‌ندرت به فضاهای کامل برمی‌خوریم. در فیلم‌های او فضاها را می‌توان ناپیوسته و ازهم‌جداشده نامید. برای مثال، گوشه‌ای می‌بینیم، گوشهٔ یک سلول. سپس گوشه یا بخش دیگر دیوار را می‌بینیم. همه‌چیزی طوری اتفاق می‌افتد که گویی فضای برسونی متشکل از یک سلسله‌قطعه‌های کوچک که هیچ پیوند از پیش تعیین‌شده‌ای با هم ندارند، برعکس، هستند فیلمسازان بزرگی که از فضاهای کامل استفاده می‌کنند. منظورم این نیست که راحت‌تر می‌توان از عهدهٔ یک فضای کامل برآمد. منظورم این است که فضا در کار برسون گونهٔ متمایزی از فضا است. یقیناً دیگرانی که این نوع فضا را احیا کرده‌اند آن را به‌شیوه‌ای بس خلاق به‌کار برده‌اند. اما برسون از نخستین فیلمسازانی بود که برای ساختن فضا از قطعه‌های کوچک ناپیوسته استفاده کرد، قطعه‌های کوچکی بدون هیچ پیوند از پیش تعیین‌شده. این را هم اضافه کنم: حد تمام این تلاش‌ها برای خلق کردن چیزی جز فضا-زمان نیست. بلوک‌های دیمومت/حرکت در فیلم‌های برسون به‌سوی این نوع فضا میل می‌کنند.

بدین‌سان این سؤال پیش می‌آید: اگر پیوند از پیش تعیین‌شده‌ای درکار نیست چه چیزی این قطعه‌های کوچک فضای بصری را به‌هم پیوند می‌زند؟ دست است که آن‌ها را به هم پیوند می‌زند. این ربطی به نظریه یا فلسفه ندارد. از این راه‌ها نمی‌توان آن را استنتاج کرد. به‌گمان من فضای برسونی به دستی که در تصویر می‌بینیم ارزش سینماتوگرافیکی می‌دهد. پیوندهای میان تکه‌های کوچک فضای برسونی — دقیقاً به این علت که تکه‌اند، قطعه‌های ناپیوستهٔ فضا — فقط از طریق دست

برقرار می‌شوند. همین قضیه توضیح می‌دهد که چرا در فیلم‌های او به حد افراط از دست‌ها استفاده می‌شود. از این‌رو در بلوک گستره/حرکت در فیلم‌های برسون، دست همان خصلت خاص این فیلمساز خلاق و فضای او است، دستی که مستقیماً از آن فضاها می‌آید. فقط دست می‌تواند عملاً بین یک جزء از فضا و جزیی دیگر پیوندهایی برقرار کند. برسون یقیناً بزرگ‌ترین فیلمسازی است که ارزش‌های لامسه‌ای را مجدداً وارد فیلم کرده است. نه فقط به این علت که نماهایی عالی از دست‌ها می‌گیرد. او به این جهت بلد است تصویرهایی درخشان از دست‌ها بگیرد که به آن‌ها نیاز دارد. شخص خلاق کسی نیست که برای لذت کار کند. شخص خلاق فقط کاری را می‌کند که با تمام وجود به آن نیاز دارد.

تکرار می‌کنم، ایده‌داشتن در سینما با ایده‌داشتن در جاهای دیگر فرق می‌کند. البته، در سینما می‌توان ایده‌هایی یافت که در دیگر رشته‌ها هم می‌توانند عمل کنند، یا مثلاً، می‌توانند حضوری فوق‌العاده در یک رمان داشته باشند. اما شکل ظهورشان به هیچ‌وجه یکسان نیست. و ایده‌ها در سینما فقط می‌توانند سینمایی باشند. فرقی نمی‌کند. حتی اگر ایده‌هایی در سینما داشته باشیم که بتوانند در یک رمان به کار روند، آن ایده‌ها پیشاپیش در فرایندی سینمایی درگیرند که تقدیر آن‌ها را از پیش با سینما گره می‌زند. یکی از سؤال‌های جالب توجه برای من این است: برای مثال، چه عاملی باعث می‌شود یک فیلمساز به‌راستی بخواهد از رمانی اقتباس کند؟ علتش به نظرم روشن است: او ایده‌هایی در سینما دارد که مشحون‌اند از آنچه رمان در قالب ایده‌هایی رمانی عرضه می‌کند. گاهی ممکن است مواجهه‌هایی قدرتمند روی دهد. مسأله این نیست که فیلمسازی از رمانی کاملاً معمولی اقتباس می‌کند. او ممکن است به یک رمان متوسط نیاز داشته باشد، اما این بدان معنا نیست که فیلم درخشانی نخواهد ساخت؛ بررسی این مسأله می‌تواند جالب توجه باشد. پرسش من متفاوت است: چه اتفاقی می‌افتد وقتی رمانی عالی داریم و قرابتی آشکار می‌شود که از طریق آن کسی ایده‌ای در سینما دارد که متناظر است با همان ایده در رمان؟ یکی از زیباترین مثال‌ها کوروساوا است. چرا او تا بدین حد با شکسپیر و داستایفسکی الفت دارد؟ چرا مردی از ژاپن باید چنین الفتی با شکسپیر و داستایفسکی داشته باشد؟ می‌خواهم جوابی بدهم که ممکن است به فلسفه هم مربوط شود. برای

شخصیت‌های داستانی‌فلسفی غالباً چیزی غریب رخ می‌دهد، چیزی که ممکن است ریشه در یک امر بسیار کوچک و جزئی داشته باشد. این شخصیت‌ها عموماً پریشان‌خاطرند. شخصیتی از خانه بیرون می‌زند، پا در خیابان می‌گذارد و می‌گوید «تانیای، زنی که دوست‌اش می‌دارم از من کمک خواسته. باید عجله کنم؛ اگر به او نرسم خواهد مرد». او از پله‌ها پایین می‌رود و در خیابان به دوستی برمی‌خورد یا سگی را در حال جان‌کندن می‌بیند و پاک فراموش می‌کند که تانیای چشم‌به‌راه او است. فراموش می‌کند. شروع می‌کند به حرف‌زدن، به آشنای دیگری برمی‌خورد، به خانه‌اش می‌رود تا چای صرف کند و ناگهان باز می‌گوید «تانیای چشم‌به‌راه من است. باید بروم.» این چه معنایی دارد؟ شخصیت‌های داستانی‌فلسفی پیوسته گرفتار وضعیت‌های اضطراری می‌شوند، و با آن‌که در وضعیت‌هایی گرفتار شده‌اند که پای مرگ و زندگی در میان است، می‌دانند که مسأله‌ای عاجل‌تر وجود دارد — اما نمی‌دانند این مسأله چیست. و همین است که مانع رفتن‌شان می‌شود. همه‌چیز به‌گونه‌ای روی می‌دهد که در بدترین وضعیت‌های اضطراری — «نمی‌توانم معطل کنم، باید همین حالا بروم» — با خود می‌گویند: «نه، چیزی عاجل‌تر هست. از جای‌ام جنب نمی‌خورم تا بفهمم مسأله چیست.» این همان شخصیت ابله است. فرمول ابله این است: «می‌دانید، مسأله عمیق‌تری هست. درست نمی‌دانم چیست. ولی تنه‌ایم بگذارید. بقیه چیزها به‌دَرَک ... این مسأله عاجل‌تر را باید پیدا کرد.» کوروساوا این نکته را از داستانی‌فلسفی نیاموخته بود. همه شخصیت‌های کوروساوا چنین‌اند. این مواجهه‌ای فرخنده است. کوروساوا می‌تواند از داستانی‌فلسفی اقتباس کند، دست‌کم به این علت که می‌تواند بگوید: «من و او یک دغدغه داریم، مسأله‌ای مشترک، همین مسأله». شخصیت‌های کوروساوا در وضعیت‌هایی غریب و تحمل‌ناپذیر به‌سر می‌برند، اما دست‌نگه دارید! مسأله عاجل‌تری در کار است. و آن‌ها باید بفهمند آن مسأله چیست. زیستن [تولید ۱۹۵۲] شاید فیلمی باشد که این منطق را تا نهایت پیش می‌برد. اما همه فیلم‌های او در این جهت حرکت می‌کنند. مثلاً، *هفت سامورایی*. کل فضای کوروساوا به این مسأله وابسته است، فضایی ضرورتاً بیضی‌شکل که خیس از آب باران است. در *هفت سامورایی*، شخصیت‌ها در وضعیتی اضطراری گرفتارند — آن‌ها پذیرفته‌اند که از دهکده دفاع کنند — و از آغاز تا انجام فیلم، مسأله‌ای عمیق‌تر عذاب‌شان می‌دهد

و خوره جان‌شان می‌شود. این مسأله را در پایان فیلم رهبر سامورایی‌ها به‌هنگام ترک دهکده بر زبان می‌آورد: «سامورایی بودن یعنی چه؟ سامورایی بودن، نه در کل، بلکه در این لحظه، یعنی چه؟» سامورایی کسی است که دیگر به دردی نمی‌خورد. قواعد حاکم دیگر نیازی به آن‌ها ندارد و دهقانان به‌زودی دفاع از خویش را خواهند آموخت. در سرتاسر فیلم، به‌رغم اضطرار وضعیت، این مسأله دست از سر سامورایی‌ها بر نمی‌دارد، مسأله‌ای که درخور شخصیت ابله است: ما سامورایی‌ها چه کاره‌ایم؟

یک ایده در سینما وقتی از این جنس است که درگیر فرایندی سینمایی شود. آن‌وقت است که می‌توانید بگویید «من یک ایده دارم» حتی اگر آن را از داستایفسکی وام گرفته باشید.

یک ایده بسیار ساده است. ایده یک مفهوم نیست؛ فلسفه نیست. حتی اگر آدم بتواند از هر ایده‌ای مفهومی بیرون کشد. در این‌جا به مینلی فکر می‌کنم، که ایده خارق‌العاده‌ای درباره رؤیاهای داشت. می‌توان گفت ایده‌ای ساده، ایده‌ای که در کار مینلی در فرایندی سینمایی درگیر می‌شود. ایده درخشان مینلی درباره رؤیاهای آن است که اکثر رؤیاهای مربوط به کسانی می‌شود که رؤیا نمی‌بینند. چرا به آن‌ها مربوط می‌شود؟ چون به‌محض آن که کس دیگری رؤیا می‌بیند خطری در کار است. رؤیاهای همیشه همه‌چیز را در کام خود فرو می‌برند و هر آن ممکن است ما را ببلعند. رؤیایی که دیگران می‌بینند خیلی خطرناک است. رؤیاهای اراده معطوف به قدرتی هراس‌انگیزند. هریک از ما کم‌وبیش قربانی رؤیاهای آدم‌های دیگریم. حتی باوقارترین دختر جوان هم یک یغماگر هولناک است، نه به‌خاطر روح و روان‌اش، بلکه به‌علت رؤیاهای‌اش. برحذر باشید از رؤیاهای دیگران، زیرا اگر در رؤیای آنان گرفتار شوید کارتان ساخته است.

یک ایده سینمایی چیزی نظیر جداساختن دیدن و حرف‌زدن در فیلم‌های نسبتاً اخیر است، خواه این ایده در فیلم‌های هانس یورگن زیبربرگ باشد، خواه فیلم‌های ژان ماری استراب و دانیل اوئییه، خواه فیلم‌های مارگریت دوراس. وجه مشترک آن‌ها چیست، و ایده مشخصاً سینمایی جداکردن دید از صدا چگونه ایده‌ای است؟ چرا نمی‌توان این ایده را در تئاتر پیاده کرد؟ شاید هم بتوان این ایده را در تئاتر پیاده کرد، ولی اگر این ایده احیاناً در تئاتر پیاده شود، یعنی اگر تئاتر بتواند وسایلی برای

پیاده کردن آن پیدا کند، بدون استثنا می توان گفت این وسایل را از سینما وام گرفته است. و این لزوماً چیز بدی نیست، اما جدا کردن دید از صدا، دیدن از حرف زدن، ایده‌ای کاملاً سینمایی است و می توان آن را پاسخی درخور و نمونه دانست به این پرسش که یک ایده سینمایی چیست؟

یک صدا به معنای صحبت کردن درباره چیزی است. کسی درباره چیزی حرف می زند. و در همان حال، چیزی به ما نشان داده می شود. و در نهایت، آنچه آن‌ها درباره اش حرف می زنند ذیل چیزی قرار می گیرد که نشان داده می شود. این نکته سوم بسیار مهم است. می توانید ببینید که این دیگر کار تئاتر نیست. دو گزاره اول را در تئاتر هم می توان داشت: کسی چیزی به ما می گوید، و چیزی به ما نشان داده می شود. اما اینکه آنچه به ما گفته می شود در همان حال ذیل آن چیزی قرار گیرد که به ما نشان داده می شود، کاری تئاتری نیست — که امری ضروری است، و گرنه دو گزاره اول بی معنا خواهند بود و چندان اهمیتی نخواهند داشت. این نکته را می توان به نحوی دیگر بیان کرد: در همان حالی که کلمات از دهان شخصیت‌ها بیرون می آیند زمین زیر پای شان پایین و پایین تر می رود. یا در حالی که کلمات از دهان شخصیت‌ها بیرون می آید، آنچه آن‌ها درباره اش حرف می زنند به زیر زمین می رود.

اگر فقط سینما بتواند این کار را انجام دهد چه؟ منظورم این نیست که سینما حتماً باید چنین کند، فقط می گویم که دو یا سه بار این کار را کرده است. خیلی ساده می توانم بگویم که فیلمسازان بزرگ این ایده را داشتند. این یک ایده سینمایی است. این ایده استثنایی است زیرا دگرگونی تمام عیار عناصر در سطح سینما را تضمین می کند، چرخه‌ای که ناگهان سینما را مشحون از فیزیک کیفی عناصر می سازد. این امر نوعی دگرگونی ایجاد می کند، گردش وسیع عناصر در سینما که با عناصر باد و خاک و آب و آتش آغاز می شود. همه چیزهایی که می گویم باعث حذف تاریخ سینما نمی شود. تاریخ سینما همچنان سر جای اش باقی است، اما آنچه ما را به شگفتی وامی دارد آن است که چرا این تاریخ چنین جذاب است، مگر آن که دلیل اش این باشد که سینما همه این‌ها را پشت سر و به همراه خود دارد. در چرخه‌ای که همین حالا به اجمال آن را تعریف کردم — یعنی



صدایی که بلند می‌شود ولی در همان حال آنچه صدا درباره‌اش حرف می‌زند به زیر زمین می‌رود — احتمالاً اکثر فیلم‌های ژانر ماری استراب و دانیل اوئیبه را تشخیص داده‌اید، چرخه‌ عظیم عناصری که در این کارها موجود است. ما صرفاً محوطه و زمینی متروک را می‌بینیم، اما این زمین متروک ظاهراً مملو از چیزهایی است که زیر آن قرار دارند. ممکن است پرسید: چطور می‌فهمید که چه چیزی زیر زمین قرار دارد؟ این دقیقاً همان چیزی است که صدا به ما می‌گوید. تو گویی زمین زیر بار آنچه صدا درباره‌اش به ما می‌گوید در حال خمیدن است؛ این همان چیزی است که می‌آید تا به وقت‌اش جای خود را در زیر زمین بگیرد. اگر صدا با ما از اجساد سخن می‌گوید، از صف اجساد می‌آید تا در آن لحظه جای خود را در زیر زمین بگیرد، آنگاه کوچک‌ترین صدای باد در این زمین متروک، در این فضای تهی که پیش روی تان است، کوچک‌ترین حفره در این زمین معنا خواهد یافت.

به‌گمان من ایده‌داشتن، به‌هیچ‌وجه، به نظام ارتباط تعلق ندارد. این همان نکته‌ای است که قصد داشتم بدان برسم. هر چیزی که این‌جا درباره‌اش حرف می‌زنیم قابل تقلیل به هیچ نوع ارتباطی نیست. معنای ارتباط چیست؟ در درجه‌ اول، ارتباط عبارت است از انتقال و انتشار اطلاعات. اطلاعات چیست؟ چیز پیچیده‌ای نیست، همه می‌دانند اطلاعات چیست. اطلاعات مجموعه‌ای از اوامر، شعارها، رهنمودها است — دستورها. وقتی به شما اطلاعات داده می‌شود، آن چیزی به شما گفته می‌شود که قرار است بدان باور داشته باشید. به عبارت دیگر، اطلاع‌دادن به معنای به‌گردش‌انداختن نوعی دستور است. اظهارات پلیس به‌درستی ابلاغیه نامیده می‌شود. اطلاعات پلیس به ما ابلاغ می‌شود، آن‌ها چیزهایی به ما می‌گویند که قرار است آماده یا مجبور به باورداشتن بدان‌ها باشیم. و حتی نباید باور داشته باشیم، بلکه وانمود می‌کنیم که باور داریم. از ما نمی‌خواهند که باور کنیم بلکه می‌خواهند طوری رفتار کنیم که انگار باور داریم. این است اطلاعات و ارتباطات. و بیرون از این نظام‌ها و انتقال‌شان، هیچ اطلاعات و ارتباطاتی در کار نیست. این همانند آن است که بگوییم اطلاعات دقیقاً معادل نظام مراقبت است. این امری روشن است و امروزه مشخصاً به همه ما ربط دارد.

بله، جامعه‌ ما رفته‌رفته جامعه‌ای می‌شود که می‌توان آن را «جامعه‌ نظارتی» [کنترلی] خواند. متفکری مثل میشل فوکو در کارهای خود دو نوع جامعه را تحلیل کرد که پیوند نسبتاً نزدیکی با جامعه‌ ما دارند. او نوع اول را جامعه‌ حاکمیتی [پادشاهی] و نوع دوم را جامعه‌ انضباطی نامید. به اعتقاد او، گذار از جامعه‌ حاکمیتی به جامعه‌ انضباطی مصادف شد با عصر فرمانروایی ناپلئون. تحلیل‌های فوکو در این زمینه همچنان مشهورند، به‌حق مشهورند: جامعه‌ انضباطی با تأسیس فضاهای حبس تعریف شد: زندان‌ها، مدرسه‌ها، کارگاه‌ها، بیمارستان‌ها. جوامع انضباطی به این فضاها نیاز دارند. تحلیل فوکو برای بعضی خوانندگان نوشته‌هایش به تفسیرهایی ضدونقیض میدان داد زیرا تصور می‌کردند این حرف آخر اوست. معلوم است که نیست. فوکو هیچ‌وقت چنین باوری نداشت و با وضوح تمام گفت جوامع انضباطی اصلاً ابدی نیستند. او به‌وضوح معتقد بود ما رفته‌رفته با نوع جدیدی از جامعه مواجه می‌شویم. بله، بی‌گمان، بقایای جوامع انضباطی سال‌های سال به شکل‌های گوناگون به حیات خود ادامه داده‌اند، ولی ما خوب می‌دانیم که هم‌اینک در جوامعی از نوعی متفاوت زندگی می‌کنیم که با وام‌گرفتن اصطلاحی از ویلیام باروز (نویسنده‌ آمریکایی) — که فوکو با تمام وجود او را می‌ستود — آن‌ها را جوامع نظارتی [کنترلی] خواهیم نامید. ما رفته‌رفته پای در جوامعی نظارتی می‌گذاریم که حدود و ثغوری بس متفاوت با جوامع انضباطی دارند. کسانی که دلواپس رفاه و بهروزی مایند دیگر نیازی به فضاهایی برای حبس آدم‌ها ندارند، دیگر نیازی به این مکان‌ها نخواهند داشت. آیا بهتر نیست روال عیادت و معاینه‌ افراد را در منزل‌های مسکونی گسترش دهیم؟ بله، یقیناً این اتفاق در آینده خواهد افتاد. کارگاه‌ها و کارخانه‌ها از فرط شلوغی در آستانه‌ ترکیدن‌اند. آیا بهتر نیست بر شمار پیمانکارهای فرعی و انجام کارها در خانه بیفزاییم؟ آیا روش‌های دیگری برای تنبیه و مجازات آدم‌ها به‌غیر از زندان وجود ندارد؟ جوامع نظارتی دیگر احتیاجی به فضاهای حبس نخواهند داشت. حتی به مدرسه‌ها. باید به‌دقت مضمون‌هایی را که طی چهل-پنجاه سال آینده بسط خواهند یافت ملاحظه کنیم. این مضمون‌ها نشان خواهند داد که رهانکردن مدرسه و دنبال کردن یک حرفه چه کارهای فوق‌العاده‌ای می‌تواند باشد. آن‌وقت جالب توجه خواهد بود دیدن اینکه مدرسه‌ها و حرفه‌ها پس از دائمی شدن فرایند تعلیم و تعلم چه هویتی خواهند

یافت، اتفاقی که در آینده برای ما خواهد افتاد. دیگر نیازی نخواهد بود بچه‌ها را در مکانی جمع آوریم و حبس‌شان کنیم. نظارت (کنترل) با تنبیه فرق می‌کند. شما آدم‌ها را در یک بزرگراه حبس نمی‌کنید. ولی با ساختن بزرگراه‌ها، عملاً وسایل نظارت و کنترل را افزایش می‌دهید. منظوم این نیست که این تنها هدف احداث بزرگراه‌هاست ولی آدم‌ها می‌توانند از این طریق تا بی‌نهایت و «آزادانه» سفر کنند بی‌آنکه کسی حبس‌شان کند و درعین حال تحت نظارت کامل. این است جامعه آینده ما.

اجازه دهید بگوییم اطلاعات همین است و نظام نظارت‌مدار کلمات امری یا امرونهایی که در یک جامعه مفروض به کار می‌رود به همین معنی دلالت دارد. خوب، اثر هنری چه ربطی به این همه دارد؟ اجازه دهید درباره آثار هنری صحبت نکنیم اما اجازه دهید دست کم این را بگوییم که چیزی از جنس ضداطلاعات هم در کار است. در دوران حاکمیت هیتلر، یهودیانی که از آلمان می‌آمدند و نخستین بار برای ما از اردوگاه‌های کار اجباری سخن گفتند در حال تولید نوعی ضداطلاعات بودند. حواس‌تان باشد که ضداطلاعات هرگز برای انجام هیچ کاری کفایت نمی‌کرد. هیچ‌کدام از این ضداطلاعات‌ها هیچ‌گاه اسباب زحمت هیتلر نشد. مگر در یک مورد. کدام مورد؟ این است آنچه مهم است. ضداطلاعات فقط وقتی واقعاً کارگر می‌شود که مقاومتی عملی باشد — و راستش به حکم ماهیتش همین است — یا بشود. مقاومت عملی نه از جنس اطلاعات است نه ضداطلاعات. ضداطلاعات فقط زمانی مؤثر و کارگر می‌شود که به صورت عملی مقاومت‌گرا درآید.

در این جا چه رابطه‌ای بین کار هنری و ارتباطات هست؟ هیچ، هیچ. اثر هنری ابزار ارتباط نیست. اثر هنری هیچ ربطی به ارتباطات ندارد. اثر هنری حاوی هیچ اطلاعاتی نیست. برعکس، بین اثر هنری و مقاومت عملی میلی ترکیبی هست، قرابتی بنیادین. چیست این رابطه اسرارآمیز میان یک اثر هنری و عملی در راستای مقاومت، در زمانه‌ای که مردان و زنانی که مقاومت می‌کنند نه وقت دارند و نه گاهی فرهنگ لازم را دارند تا بتوانند کوچک‌ترین پیوندی با هنر داشته باشند؟ من نمی‌دانم. آندره مالرو یک مفهوم فلسفی عالی در این زمینه بسط داد. او حرف بسیار ساده‌ای درباره هنر می‌زد. می‌گفت هنر تنها چیزی است

که در برابر مرگ مقاومت می‌کند. برگردیم به آغاز بحث‌مان: وقتی کسی کار فلسفی می‌کند چه می‌کند؟ مفهوم‌هایی ابداع می‌کند. من فکر می‌کنم این سرآغاز تدوین یک مفهوم فلسفی عالی است. به آن فکر کنید... چه چیز در برابر مرگ مقاومت می‌کند؟ کافی است نگاهی بیندازید به تندیس مؤنث کوچکی متعلق به سه‌هزار سال قبل از عصر مسیحیت تا متوجه شوید مالرو چه جواب زیبایی به این سؤال داده است. پس ما می‌توانیم از زاویه‌دیدی که به بحث‌مان مربوط می‌شود بگوییم (البته نه به زیبایی گفته مالرو) هنر مقاومت می‌کند، گیرم که هنر یگانه‌چیزی در جهان نباشد که مقاومت می‌کند. این است منشأ رابطه نزدیک مقاومت عملی با کار هنری. بله، هر مقاومت‌کردنی یک اثر هنری نیست، هرچند که به یک معنی هست. هر اثر هنر عملی در راستای مقاومت نیست و با این‌همه به یک معنی هست.

برای مثال به فیلم‌های ژان ماری استراب و دانیل اوئیبه نظر کنید. این زوج هنرمند چگونه پیوند صدا و تصویر بصری را قطع می‌کنند؟ رهیافت آن دو به این قطع پیوند بدین‌قرار است: صدا بلند می‌شود، بلند می‌شود و درباره‌ی چیزی حرف می‌زند که از زیر زمین خالی و لخت و عوری می‌گذرد که تصویر بصری به ما نشان می‌دهد، تصویری بصری که هیچ ربطی به تصویر سمعی ندارد. چیست این عمل کلامی که وقتی موضوعش از زیر زمین می‌گذرد در هوا بلند می‌شود؟ مقاومت. مقاومت عملی. و در همه فیلم‌های استراب‌ها، عمل کلامی نوعی مقاومت عملی است. از فیلم موسی و هارون (۱۹۷۳)، ساخته استراب‌ها، تا اقتباس از آخرین اثر کافکا — می‌بینید که به ترتیب از آن‌ها نام نمی‌برم — از جمله *آشتی‌نکرده* (۱۹۶۵) و *وقایع‌نامه آنا ماگدالنا باخ* (۱۹۶۷). عمل کلامی باخ این است که موسیقی او مقاومتی عملی است، پیکاری پر جوش است علیه جدایی امور مقدس و امور نامقدس. این مقاومت عملی در موسیقی به یک بانگ بلند ختم می‌شود، یک فریاد. درست همان‌طور که در اپرای ووتسک [آلبان برگ] فریادی هست، در باخ هم فریادی هست: «بیرون! بیرون! برو بیرون! نمی‌خواهم بینم!» وقتی استراب‌ها بر این فریاد تأکید می‌کنند، بر فریاد باخ، یا در *آشتی‌نکرده* بر فریاد زنان سالمند روان‌گسیخته، باید جنبه‌ای دوگانه را توضیح داد.

مقاومت دو روی دارد. این عمل بشری است و درعین حال کار هنر است. فقط مقاومت عملی در برابر مرگ مقاومت می‌کند، خواه در مقام اثری هنری خواه در مقام مبارزه‌ای انسانی.

چه رابطه‌ای هست بین مبارزه انسانی و اثر هنری؟ نزدیک‌ترین و به اعتقاد من اسرارآمیزترین رابطه در جهان. منظور پاول کلی دقیقاً همین بود وقتی گفت: «می‌دانید، مردم مفقودالثرند». نشانی از مردم دیده نمی‌شود. مردم مفقودالثرند و درعین حال مفقود نیستند. اینکه مردم مفقودند یعنی قرابت بنیادین میان اثر هنری و مردمی واقعی هنوز وجود خارجی ندارد و هرگز وضوح تام نخواهد یافت. هیچ اثر هنری نیست که به مردمی که هنوز وجود خارجی ندارند خطاب نکند، هیچ اثر هنری نیست که دست به دامان مردمی نزند که هنوز به عرصه نیامده‌اند.

‘What is the Creative Act?’, by Gilles Deleuze, in *Two Regimes of Madness, Texts and Interviews 1975-1995*,

edited by David Lapoujade, translated by Ames Hodges and Mike Taormina

\* کلمه *durée* (فرانسه) که در انگلیسی به *duration* ترجمه می‌شود و در فارسی به «دیمومت»، اصطلاحی است که آنری برسون برای اشاره به زمان حقیقی به کار می‌برد، زمان در مقام استمرار و تجدد کیفی (در تقابل با زمان خطی یا کمی).