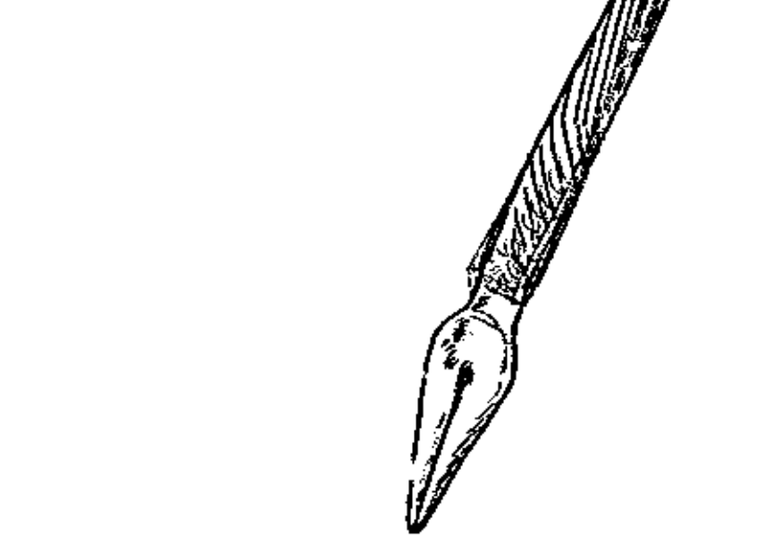
مثل مبارزه

درباره عمل آفرینش و ابداع

خلاقیت و ابداع در تفکر «دلوز» مفاهیمی اساسی و در عین حال تعیین کننده هستند. به نظر او عمل آفرینش چه در فلسفه و چه در هنر، دانشی از پیش تعیین شده نیست بلکه این ضرورت‌ها هستند که منجر به فعلی خلاقانه می‌شوند. دلوز در این مقاله با طرح مفهوم خلاقیت در فلسفه و سینما و ذکر مصادیقی از هر دو قلمرو، سرانجام بدین باور دست می‌یابد که میان اثر هنری و عمل مقاومت و همچنین مبارزه مطابقتی بنیادین وجود دارد.



ژیل دلوز

می‌خواهم سؤالاتی طرح کنم از شما و از خودم. این پرسشی نوعی است. شما وقتی کاری درزمینه سینما می‌کنید، دقیقا چه می‌کنید؟ و من هنگامی که فلسفه‌ورزی می‌کنم یا امیدوارم فلسفه‌ورزی کنم، دقیقا چه می‌کنم؟ می‌توانم سؤال را به گونه‌ای دیگر مطرح کنم: داشتن یک ایده در سینما به چه معناست؟ اگر کسی کار سینمایی می‌کند یا می‌خواهد کار سینمایی کند، داشتن یک ایده چه معنایی دارد؟ هنگامی که می‌گوییم: «ببین من یک ایده دارم»، چه روی می‌دهد؟ اگر یک سوم همه داشتن یک ایده را به خوبی درمی‌یابند، این رخدادی است که به‌ندرت روی می‌دهد. این گونه‌ای چنین است که کمتر پیش می‌آید. از سوی دیگر داشتن یک ایده، چیزی عمومی نیست. ما به‌طور کلی یک ایده نداریم. یک ایده — کاملا مثل کسی که ایده دارد — پیش‌تر به این یا آن حوزه اختصاص یافته است. چنین چیزی گاه یا ایده‌های در نقاشی است، گاه ایده‌ای در رمان و گاه ایده‌های در فلسفه و علم است. ایده به وضوح یک ایده مشابه نیست که ما بتوانیم در همه این حوزه‌ها داشته باشیم. باید با ایده‌ها به عنوان پتانسیل‌هایی برخورد کرد که بیشتر در این یا آن شیوه بیانی به کار گرفته شده‌اند و از شیوه بیانی دیگر نادیده گرفته شده‌اند. این گونه است که نمی‌توانم بگویم که من یک ایده کلی دارم، در کار کرد تکنیکی‌هایی که می‌شناسم می‌توانم در یک حوزه ایده‌های داشته باشم. ایده‌ای در سینما یا ایده‌ای در فلسفه. من دوباره از این اصل آغاز می‌کنم که من فلسفه ورزی می‌کنم و شما کار سینما می‌کنید. گفتن اینکه فلسفه آماده است که به هر چیزی بیندیشد، پس چرا به سینما نیندیشد، آسان خواهد بود اما این احمقانه است. فلسفه برای اندیشیدن و تامل در چیزی به وجود نیامده. در برخورد با فلسفه به منزله قوه تامل کردن در باره، به نظر می‌رسد چیزهای بسیاری را به فلسفه واگذار می‌کنیم اما در واقع همه چیز را از آن بیرون می‌کشیم، چرا که هیچ کس برای تامل کردن به فلسفه نیاز ندارد. سینماگران، منتقدان سینما یا کسانی که سینما را به حرکت در می‌آورند، تنها کسانی هستند که واقعا نیازی به تامل به سینما را دارند. این افراد برای تامل به سینما نیازی به فلسفه ندارند. این ایده که روانشی‌دان‌ها برای تامل کردن درباره روانشیات به فلسفه نیاز دارند، ایده‌ای کمیک است. اگر فلسفه ملزم به فراهم کردن شرایطی برای تامل کردن درباره چیزها باشد، هیچ دلیل وجودی‌ای نخواهد داشت. اگر فلسفه وجود دارد به این خاطر است که فلسفه محتوای خاصی خود را دارا است. مسأله بسیار ساده است. فلسفه نظمی خلاقانه است و همان قدر ابداع می‌کند که دیگر نظم‌ها. فلسفه متضمن آفریدن یا به بیان بهتر ابداع کردن است. مفاهیم به شکلی ساخته شده در فردوسی برین وجود ندارند. چاپی که مفاهیم منتظر باشند تا یک فیلسوف آنها را برگیرد. مفاهیم باید ساخته شوند. یقینا مفهوم این چنین خودش را نمی‌سازد. ما یک روز صبح از خواب بیدار می‌شویم و می‌گوییم: «ببین من این مفهوم را ابداع خواهم کرد». همین طور یک نقاش نمی‌آید بگوید: «ببین من یک تابلو مثل این خواهم کشید» یا یک سینماگر «خوب من چنین فیلمی خواهم ساخت». باید ضرورتی در کار باشد، همان قدر در فلسفه که در حوزه‌های دیگر. وگرنه چیزی در کار نخواهد بود. آفرینشگر، کشیش نیست که برای رضایت کار کند. آفرینشگر تنها به کاری دست می‌زند که به‌طور مطلق به آن نیاز داشته باشد. تنها این ضرورت باقی می‌ماند که مسأله بسیار پیچیده‌ای است. اگر این ضرورت وجود داشته باشد، یک فیلسوف (اینچنین دست کم آنچه را یک فیلسوف به آن می‌پردازد) همه‌فکر دارم. ابداع و آفرینش مفاهیم را منظر دارد، نه حتی تامل درباره سینما را. می‌گوییم من فلسفه‌ورزی می‌کنم، این یعنی من برای ابداع مفاهیم تلاش می‌کنم. حالا می‌گوییم شما که کار سینما انجام می‌دهید چه می‌کنید؟ آنچه شما می‌آفرینید مفاهیم نیستند. این کار شما نیست. آنچه شما می‌آفرینید مجموعه‌های حرکت-دیرش است. اگر مجموعه‌ای از حرکت-دیرش بسازید، ابداع کار سینما می‌کنید. مسأله تامل به تاریخ یا نفی آن نیست. هر چیزی تاریخی دارد. فلسفه هم تاریخ‌هایی را باز گو می‌کند. تاریخ‌هایی به همراه مفاهیم. سینما هم تاریخ‌ها را به همراه مجموعه‌های تصویر-دیرش نقل می‌کند. نقاشی نوع کاملا متفاوتی از مجموعه‌ها را ابداع می‌کند که نه مجموعه‌های مفاهیم است و نه مجموعه‌های تصویر-دیرش، بلکه مجموعه‌های خطوط-رنگ هستند. موسیقی هم نوع دیگری از مجموعه‌ها را ابداع می‌کند که کاملا ویژه هستند. در کنار همه این حوزه‌ها علم کمتر خلاقانه نیست. من تقابل‌های زیادی میان علوم و هنرها نمی‌بینم. اگر از یک دانشمند درباره آنچه فیجام می‌دهد بپرسید، او هم ابداع می‌کند. دانشمند کشف نمی‌کند. البته اکتشاف هم وجود دارد اما این جایی نیست که ما یک کنش علمی را تعریف می‌کنیم. دانشمند به اندازه یک هنرمند ابداع می‌کند. مسأله دشوار نیست. دانشمند کسی است که کار کردها را ابداع و خلق می‌کند. در این مورد کسی چیز او در کار نیست. یک دانشمند تا جایی که دانشمند است چیزی برای ساختن به وسیله مفاهیم ندارد و به همین خاطر است که خویشتن فلسفه وجود دارد. هر عرض شده چیزی در کار است که تنها دانشمند می‌تواند انجام دهد. ابداع و خلق کار کردها یک کار کرد چه چیز است؟ وقتی او تبعاط دهی منظم دست کم میان ۲ کلیت در کار باشد، یک کار کرد وجود دارد. مفهوم، بنیان علم که از مدت‌ها پیش وجود داشته. مفهوم کلیت است. یک کلیت هیچ ارتباطی با یک مفهوم ندارد. به محض اینکه کلیت‌ها را در مظنونیت منظمی قرار می‌دهید، کار کردها را به دست می‌آورید و می‌توانید بگویید من کار علمی کرده‌ام. اگر هر کسی می‌تواند با هر کسی سخن بگوید، اگر یک سینماگر می‌تواند با یک دانشمند حرف بزند، یک دانشمند می‌تواند چیزهایی برای گفتن به یک فیلسوف داشته باشد و برعکس. این مسأله تا حد شرایط و کار کرد کنش خلاقانه‌شان برای هر کدام است نه اینکه پیوندی از راه سخن گفتن درباره خلاقیت در کار باشد. خلاقیت بیشتر چیزی یکه و تنهاست. اگر همه نظم‌هایی را که از طریق کنش خلاقانه‌شان تعریف می‌شوند، ردیف کنیم می‌توانیم بگوییم که میدودیتی وجود دارد که در همه آنها مشترک است. محدودیتی که در همه این سلسله‌های ابداعی، ابداع کار کردها، ابداع مجموعه‌های دیرش-حرکت و ابداعات مفاهیم مشترک است. فضا-زمان است. اگر همه این نظم‌ها با هم ارتباط می‌گیرند، این در سطح آن چیزی است که هیچ گاه برای خود آزاد نمی‌شود بلکه در همه این نظم‌های خلاقانه در معنای تشکیل فضا-زمان به کار گرفته شده است.

همان طور که بسیار شنیده‌ایم نزد پرسون به تبعیت فضاهای کامل وجود دارند اینها فضاهایی هستند که می‌توان آنها را قطع شده نامید. مثلا یک کنج، کنج یک سلول، بعد کنجی دیگر و امی‌دانم و مکانی میان دیوار، سلول‌ها. همه چیز به گونه‌ای روی می‌دهد که فضای پرسونی به مثابه سلسله‌ای از قطعات کوچک باشد که در آن اتصال از پیش تعیین شده نیست. سینماگران بسیار بزرگی وجود دارند که برعکس از فضاهای کلی استفاده می‌کنند. نمی‌گوییم به کار بردن فضاهای کلی آسان است اما فضای پرسون نوعی فضای ویژه تشکیل می‌دهد بدون شک این فضا دوباره پی گرفته شد و به شیوه‌های بسیار خلاقانه به کار کسانی آمد که فضا را احیا کردند. اما پرسون یکی از نخستین کسانی بود که این فضا را با قطعات کوچک قطع شده ساخت، یعنی قطعات کوچکی که در آنها اتصال از پیش تعیین شده نیست. می‌خواستم بگوییم در نهایت همه این فعالیت‌های خلاقانه فضا-زمان در کار است و چیزی جز این نیست. مجموعه‌های دیرش-حرکت بر پرسون از میان فضاهای دیگر به سوی این نوع فضا تمایل می‌شوند.

مسأله این است: این قطعات کوچک فضای بصری که در آنها اتصال، از پیش تعیین شده نیست از چه طریقی به هم متصل شده‌اند؟ از طریق دست. این نه نظریه است و نه فلسفه. این موضوع این گونه استنتاج نمی‌شود. من می‌گوییم نوع فضای پرسون، بهادادن سینما تو گرافیک دست در تصویر است. پیوند دادن تکه‌های کوچک فضای پرسونی — به این خاطر که آنها تکه‌ها و قطعات قطع شده فضا هستند — فقط می‌تواند پیوندی دستی باشد. از اینجا خستگی دست در تمام سینمای پرسون به چشم می‌خورد و به این طریق مجموعه پیوست — حرکت پرسون نقش دست را به عنوان منش خاص این خلق و این فضایی پدید می‌آورد. دیگر چیزی جز دست در کار نیست که بتواند حقیقتا اتصالات قسمت‌های مختلف فضا را به وجود آورد و پرسون بی‌شک بزرگ‌ترین سینماگری است که ارزش‌های ملموس را دوباره وارد سینما می‌کند نه فقط به این خاطر که تو می‌توانی در تصاویرش به طور تحسین‌آمیزی دست‌ها را به کار بگیرد. اگر تو می‌توانی چنین تحسین‌آمیز از دست‌ها استفاده کنی به این خاطر است که به آنها نیاز داری. خلق، موجودی نیست که برای خوشی و رضایت کار کند. خلق، تنها کاری را انجام می‌دهد که به آن احتیاج مطلق داشته باشد.

یک بار دیگر می‌گوییم داشتن ایده‌ای در سینما همان داشتن ایده در حوزه‌های دیگر نیست. با این حال، داشتن ایده در باب سینما می‌تواند در نظم‌های دیگر هم به کار آید. یا مثلا برای رمان عالی باشد البته این ایده‌ها در نظم‌های دیگر نباید رفتاری کاملا مشابه داشته باشند. ایده‌هایی در سینما وجود دارند که تنها

می‌توانند سینما و تئاتر فیلم‌نامه باشند پس موضوع از چه قرار است؟ حتی هنگامی که موضوع، ایده‌هایی در سینما هستند که می‌توانند به کار بیایند. این ایده‌ها پیش‌تر در فرانسه‌ی سینما و تئاتر گرافیک به کار گرفته شده‌اند. این شیوه سؤال کردن برایم جالب است. سینما گری که واقعاً مایل به اقتباس از یک رمان است چه می‌کند؟ مسأله به نظرم روشن است. سینما گر ایده‌های سینمایی‌ای دارد که همراه آنچه رمان به مثابه ایده‌های رمانی ارائه می‌کند، مرتبش می‌شود و این جایی است که اغلب برخوردهای بزرگ شکل می‌گیرد. من مسأله سینما گری را مطرح نمی‌کنم که از رمانی آشکارا متوسط اقتباس می‌کند. او می‌تواند به رمانی متوسط نیاز داشته باشد و این منافاتی با این ندارد که فیلم، نبوغ آمیز از کار درآید. بررسی این موضوع جالب خواهد بود. من سؤالی متفاوت مطرح می‌کنم: چه اتفاقی رخ می‌دهد هنگامی که رمان، رمان بزرگی است و اقتباسی شکل گرفته که از طریق آن کسی ایده‌های سینمایی مطابق با ایده رمان دارد؟ یکی از موارد بسیار مناسب و جالب، کوروساوا است. چرا کوروساوا خود را به شکسپیر و داستایفسکی نزدیک می‌داند؟ چرا باید یک ژاپنی به شکسپیر و داستایفسکی از نزدیک باشد؟ من پاسخی دارم که کمی فلسفی است برای شخصیت‌های داستایفسکی بیشتر اوقات چیز جالب و عجیبی رخ می‌دهد که می‌توانند برای چیزهای کوچک اهمیتی زیاد قائل شوند. آنها اغلب بسیار بی‌قرارند. شخصیتی از خانه بیرون می‌رود و می‌گوید «الیشا - زنی که دوستش دارد - مرا به کمک می‌خواند، باید بروم. اگر پیش او نروم خواهد مرد». از پلکان پایین می‌آید و به دوستی برمی‌خورد یا متلاسک است و یاری را در حال احتضار می‌بیند و فراموش می‌کند به کالی فراموش می‌کند که تالیا منتظر اوست. شروع به صحبت می‌کند به رفیق دیگری برمی‌خورد تصمیم می‌گیرد در خانه او چای بنوشد و ناگهان دوباره می‌گوید «تالیا منتظرم است، باید پیش او بروم». این مسأله چه معنایی دارد؟ شخصیت‌های داستایفسکی به‌طور دائمی در شرایط اضطراری قرار گرفته‌اند و همان هنگام که در شرایطی چنین اضطراری قرار دارند که مسأله مرگ و زندگی است، می‌دانند که هنوز مسائل اضطراری‌تر هم در کار هست. انسانی دانند چه مسائلی و این آن چیزی است که متوقفشان می‌کند. همه چیز به گونه‌ای در پدترین اضطرار می‌گذرد. «اینجا آتش گرفته، من باید از اینجا بروم». آنها به خودشان می‌گویند «همه چیز اضطراری‌ای در کار است تا آن را در نیابیم از اینجا تکان نمی‌خورم». این فرمولی اولیه است، ولی «مسأله بسیار عمیقی در کار است» چه مسأله‌ای، درست نمی‌دانم اما با اجازه بدهید همه چیز می‌تواند بسوزد و باید این مسأله بسیار اضطراری را بیابیم».

کوروساوا از داستایفسکی نمی‌آموزد همه شخصیت‌های داستایفسکی اینچنین‌اند. این برخوردی جالب است. اگر کوروساوا نمی‌تواند از داستایفسکی بیاموزد این دست کم به این خاطر است که او می‌تواند بگوید «من موضوعی مشترک با تو دارم، مسأله‌ای مشترک». شخصیت‌های داستایفسکی در موقعیت‌هایی نامتمکن قرار دارند اما باید توجه کرد که مسأله‌های اضطراری تر هم در کار است و این شخصیت‌ها باید بدانند که این مسأله چیست. «ایدیوت(۱۸۶۸)» شاید یکی از فیلم‌های کوروساوا باشد که بسیار در این معنا پیش می‌رود. البته همه فیلم‌های او این چنین‌اند. مثلاً «۷ سامورایی». همه فضاهای کوروساوا به هم وابسته‌اند. این ضروتاً فضایی بیضی شکل است زیر ضربه‌های باران. در «۷ سامورایی»، شخصیت‌ها در شرایطی اضطراری قرار گرفته‌اند. آنها وظیفه دفاع از روستا را پذیرفته‌اند. از طرف دیگر آنها در فیلم مشغول پرسشی بسیار عمیق هستند که در پایان رهبر سامورایی‌ها آن را به زبان می‌آورد: «یک سامورایی کیست؟» نه یک سامورایی در معنای کلی بلکه یک سامورایی در این دوره زمانی خاص؟» کسی که دیگر به هیچ کاری نمی‌آید. اسیران دیگر به او احتیاجی ندارند. رعایا هم می‌توانند به تنهایی از خود دفاع کنند. در تمام طول فیلم، به رغم این شرایط اضطراری، سامورایی‌ها در فکر این سؤال حماقت‌آمیز هستند که «ما سامورایی‌ها کیستیم؟»

ایده سینمایی‌ای که از این دست است که پیش از این در فرانسه‌ی سینما و تئاتر گرافیک به کار گرفته شده است در این نمونه می‌توانید دیگر ببینید که من یک ایده دارم حتی اگر آن را از داستایفسکی وام گرفته باشم...!!

- من می‌گویم داشتن ایده در همه موارد نظمی از تباطی نیست. این همان چیزی است که از همان اول گفتم. آنچه می‌گوییم قابل تقلیل به یک ارتباط نیست و این اهمیتی ندارد. یعنی چه؟ در معنای نخست ارتباط انتقال و تکثیر اطلاعات است. خب اطلاعات چیست؟ چندان پیچیده نیست. همه این را می‌دانند. اطلاعات مجموعه‌ای از سیگنال‌های رمز است. وقتی به شما اطلاعات می‌دهند به شما چیزی می‌گویند که ملزم هستید آن را باور کنید. به بیان دیگر اطلاعات دادن به گیرنده در آوردن اسب رمز است. اطلاعات‌های پلیس اطلاعیه‌های رسمی نامیده می‌شوند. آنها برای اطلاعات دادن یا ما در ارتباط برقرار می‌کنند و چیزی به ما می‌گویند که مجبوریم باور کنیم و حتی اگر اعتقادی به آن نداشته باشیم ضروری رفتار می‌کنیم که انگار به آن اعتقاد داریم. از ما می‌خواهند باور کنیم، در حالی که ما را به عنوان کسانی که آن را باور می‌کنیم در نظر می‌گیرند. این اطلاعات و ارتباطات است. مستقل از اسب‌های رمز و انتقال‌های آن، اطلاعاتی در کار نیست. ارتباطاتی در کار نیست. تنها این برای گفتن می‌ماند که اطلاعات دقیقاً نظام کنترلی است. این مسائل روشن است و به ویژه امروز که کاملاً مرتبط با ماشین‌ها است که ما به جامعه‌ای وارد می‌شویم که می‌توان آن را جامعه کنترل نامید. متفکری مثل میشل فوکو از نوع از این جوامع را که نزدیک ما هستند بررسی کرده است. فوکو یک نوع از آنها را جوامع سلطنتی و نوع دیگر را جوامع انضباطی نامید. گذار نوعی از جامعه سلطنتی به جامعه انضباطی با ناپلئون مصادف شد. جامعه انضباطی خود را از طریق تشکیل محیط‌های بازداشتگاهی تعریف می‌کرد: زندان‌ها، مدارس، کارگاه‌ها، بیمارستان‌ها و جامعه انضباطی به این موارد نیاز داشت. این کانون‌های تماشایی را در بعضی خوانش‌های فوکو به وجود آورد. زیرا می‌دانیم آینها آخرین اندیشه‌های او بودند اما به طور قطع این طور نیست. فوکو به این مسأله اعتقاد نداشت و آشکارا گفت جوامع انضباطی جاودانی نیستند. فوکو آشکارا می‌اندیشید که ما وارد نوع جدیدی از جامعه می‌شویم. مطمئنا سال‌های سال است که گونه‌های باقیمانده جوامع انضباطی وجود دارند اما می‌دانیم که در نوع دیگری از جامعه قرار داریم که باید آن را بر اساس واژه پیشنهادی دیلیام بارزو که فوکو هم آن را بسیار تحسین می‌کرد، جوامع کنترل نامید. ما وارد جوامع کنترلی می‌شویم که خود را کاملاً منفاوت از جوامع انضباطی تعریف می‌کنند؛ جوامعی که متوجه‌اند ایی ما هستند و دیگر به محیط‌های بازداشتگاهی نیازی ندارند. پیش از این تمام این محیط‌ها از قبیل زندان‌ها، مدارس و بیمارستان‌ها، مکان‌های بحث دائمی بودند. آیا آینده بدون شک همین گونه خواهد بود. کارگاه‌ها و کارخانه‌ها از طریق مشاغل خرد از میان می‌روند. آیا کار در منزل با نرم‌افزارهای رایانه‌ای بهتر نیست؟ آیا این از تنبیه دیگری به جز زندان وجود ندارد؟ جوامع برای کنترل، دیگر از محیط‌های بازداشتگاهی استفاده نمی‌کنند، حتی از مدرسه باید به خوبی مراقب موضوعاتی که پدید می‌آیند بود، موضوعاتی که در ۲۰ یا ۵۰ سال آینده توسعه خواهند یافت و یا نه، یعنوان همزمان درباره شکوه مدرسه و شتل سخن می‌گویند. داستن هویت مراکز آموزشی و مشاغل در میان صورت‌بندی مسئله‌ای که آینده ماست جالب توجه خواهد بود و این دیگر ضرورتاً به باز تشکیل محیطی بازداشتگاهی دلالت نمی‌کند. کنترل، انضباط نیست. در یک بزرگراه کسی را حبس نمی‌کنند بلکه حین احداث بزرگراه، ابزارهای کنترل را افزایش می‌دهند. نمی‌گوییم این هدف یک اتوپان است. آدم‌ها می‌توانند تا هر کجا که می‌خواهند بروند بی‌آنکه محصور شده باشند و البته در حالی که به‌طور کامل در حال کنترل هستند. این آینده ماست. فرض کنیم اطلاعات چنین چیزی باشد: نظام کنترلی اسب‌های رمز که پایگاه‌هایی در یک جامعه معین دارند در مقابل چنین شرایطی یک اثر هنری چه کاری می‌تواند انجام دهد؟ از اثر هنری سخن نگوییم بلکه بگوییم دست کم ضد اطلاعاتی وجود دارد. کشورهای خودکامه‌ای هستند که در آنها در شرایطی بسیار سخت و ظالمانه ضد اطلاعات وجود دارد. در زمان هیتلر، یهودیانی که از آلمان می‌آمدند و نخستین کسانی بودند که به ما می‌گفتند اردوگاه‌های کار اجباری و کشتار جمعی وجود دارد، کاری ضد اطلاعات انجام می‌دادند. باید اذعان داشت که ضد اطلاعات هیچ گاه برای انجام یک عمل کافی نیست. به چیز یک مورد هیچ ضد اطلاعاتی هیتلر را به زحمت نینداخت. این چه موردی بود؟ اینجاست که اهمیت دارد. تنها پاسخی که می‌توان داد این است که ضد اطلاعات فاز نهایی که عمل مقاومت نباشد یا نشود (البته ضد اطلاعات عمل مقاومت را به طور سرشتی در خود دارند) نمی‌تواند تاثیری داشته باشد. عمل مقاومت نه اطلاعات است و نه ضد اطلاعات. ضد اطلاعات تنها زمانی موثر است که بدل به عمل مقاومت شده باشند. چه ارتباطی میان اثر هنری و ارتباط وجود دارد؟ هیچ رابطه‌ای. اثر هنری ابزاری از ارتباطی نیست. اثر هنری هیچ ربطی به برقراری ارتباط ندارد. اثر هنری کمترین اطلاعاتی را در بر نمی‌گیرد، در هوش مطابقتی بنیادین میان اثر هنری و عمل مقاومت وجود دارد. اثر هنری به عنوان عمل مقاومت کارهای زیادی برای انجام با اطلاعات و ارتباط دارد. این رابطه را از آمیز میان اثر هنری و عمل مقاومت چیست در حالی که آدم‌هایی که مقاومت می‌کنند، زمان و اغلب فرهنگ لازم برای کمترین ارتباط با هنر را هم دارا نیستند؟ نمی‌دانم. آندره مالرو مفهوم فلسفی زیبایی را به کار می‌گیرد و سال بسیار ساده‌ای را در باب هنر مطرح می‌کند. مالرو می‌گوید «این آثار هنری آنها چیزی است که تا سر حد مرگ مقاومت می‌کند». به آغاز باز گردیم؛ هنگامی که فلسفه ورزی می‌کنیم در حال انجام چه کاری هستیم؟ ما مفاهیم را ابداع می‌کنیم. اینجا حس می‌کنم که این یعنی مفهوم فلسفی زیبای مالرو است. فکر کنید چه چیزی تا سر حد مرگ مقاومت می‌کند؟ کافی است به مجسمه کوچکی نگاه کنید که ۲ هزار سال پیش ساخته شده تا در باید پاسخ مالرو، پاسخی بسیار عالی است می‌توان گفت هنر آن چیزی است که مقاومت می‌کند. حتی اگر این تنها چیزی نباشد که دست به مقاومت می‌زند از اینجاست که رابطه تنگاتنگ عمل مقاومت و اثر هنری به وجود می‌آید. همه اعمال مقاومت اثر هنری نیستند اما به طریقی برعکس این مسأله صادق است. مثلاً هنگامی که در فیلم‌های اشتروبه تفکیک میان صدای صوتی و تصویر بصری صورت می‌گیرد آنها از چنین طریقی بهره می‌برند. صدا بالا می‌رود، بالا می‌رود و آنچه صدا به ما می‌گوید از زیر زمین عریان، از زیر بیابانی گذر دارد که تصویر بصری در حال نشان دادن آن به ماست. تصویر بصری‌ای که هیچ ارتباط مستقیمی با تصویر صوتی ندارد یا این حال این کنش گفتاری که در حین اینکه لبزهایش از زیر زمین می‌گذرد به هوا می‌رود چیست؟ مقاومت، عمل مقاومت.

در تمام آثار اشتروب کنش گفتاری، عمل مقاومت است. کنش گفتاری باخ، موسیقی اوست که عمل مقاومت است. مبارزه فعال علیه تقسیم امر کفرآمیز و امر قدسی. این عمل مقاومت در موسیقی در یک فریاد به اوج خود می‌رسد. همان طور که در «روتسک الباتبرگ» فریادی هست. در باخ هم فریاد وجود دارد «بیرون، بیرون از اینجا، بروید، دیگر نمی‌خواهم ببینمتان». هنگامی که اشتروب برای این فریاد، فریاد باخ یا فریاد شیرزن پیر در «آشتی ناپذیر» ارزش قائل می‌شود این همه باید از حیث منظری دوگانه به حساب آورده شود. عمل مقاومت ۲ چهره دارد: «این عمل هم انسانی است و هم کنشی هنری. تنها عمل مقاومت تا سر حد مرگ مقاومت می‌کند، خواه به شکل یک اثر هنری باشد و خواه به شکل مبارزه انسانی. چه ارتباطی میان مبارزه انسانی و اثر هنری در کار است؟ ارتباطی بسیار تنگاتنگ و برای من بسیار راز آمیز. دقیقاً همان چه پل کله می‌خواست بگوید، وقتی که می‌گفت «خودتان می‌دانید مردم فاقد آن آمادگی لازم برای مواجهه با اثر هنری آهستند». مردم فاقد این دانش هستند و در همین حال فاقد آن نیستند. مردم این دانش را کم دارند. این یعنی مطابقت بنیادی‌ای میان اثر هنری و مردمی که هنوز به دنیا نیامده‌اند وجود ندارد و هرگز روشن نخواهد بود. هیچ اثر هنری‌ای وجود ندارد که آدم‌هایی را که هنوز به وجود نیامده‌اند به سوی خود نخواند.

مطابقت بنیادی‌ای میان اثر هنری و مردمی که هنوز به دنیا نیامده‌اند، وجود ندارد و هرگز روشن نخواهد بود. هیچ اثر هنری‌ای وجود ندارد که آدم‌هایی را که هنوز به‌وجود نیامده‌اند به سوی خود نخواند

■ ترجمه: رضا سیروان