

یادداشت مترجم

برای آشنایی با گی دُبور و آثارش باید به جنبش لتریسم^۱ و پیامد آن یعنی جنبش سیتواسیونیست‌ها^۲ نگاهی بیفکنیم.^۳

به دنبال تجربه‌ی دادائیسیت‌ها در اوایل قرن بیستم، رومانیایی تباری به نام ایزیدور ایزو^۴ از سال ۱۹۴۶ طرح نوسازی هنر و تمدن را در مقابل استابلیشمنت یا نهاد مستقر فرهنگی پاریس نهاد. ایزو طرح خود را لتریسم نامیده بود که می‌شود آن را «حروفیه» ترجمه کرد. او می‌خواست تا «خود-ویرانگری» هنر را که با شارل بودلر آغاز شده و با دادائیسیم و سوررئالیست‌های اولیه به اوج رسیده بود به فرجام نهایی برساند. لتریسم حروف الفبا را هم عنصری گرافیکی می‌دانست که می‌تواند در کولاژ به کار رود، و هم عنصری صوتی که می‌تواند در دکلماسیون نام‌آویانه قرار گیرد و بنابراین قادر است شعر و نقاشی و موسیقی را به هم پیوند زند. ایزو

1. Lettrisem 2. Situationnistes

۳. مطالب این بخش بیشتر با استناد به دو کتاب زیر تنظیم شده است:

Anselm Jappe, Guy Debord, via Valeriano, 1993

Shigenobu Gonzalvez, Guy Debord ou la beauté négative, Mille et une nuit, 1998.

4. Isidore Isou

و همفکرانش سپس این روش را همراه با روش‌های دیگر به تمام عرصه‌های هنری از جمله سینما و معماری گسترش می‌دهند. هرچند از دیدگاه تاریخ هنر، لتریسم بسیاری چیزها را از دادائیسم اقتباس کرده است اما مفاهیم و مضامین بسیاری که هنرمندان پیشاهنگ و آوانگارد در سال‌های شصت میلادی با آن‌ها جهان را مبهوت ساختند از ابداعات لتریسم است. روحیه‌ای که بعدها مشخصه‌ی گئی دُبور و سیتواسیونیس‌ها شد عمدتاً متأثر از وفاداری و دامن زدن به این اصل از جنبش لتریسم است که پیش از هر چیز باید تمام جهان را، آن‌هم نه در پرتو اقتصاد بلکه بر پایه‌ی آفرینشگری و خلاقیت تعمیم‌یافته، ویران کرد و از نو ساخت. ایزو با اعلام مرگ هنر سنتی جایگزین آن را شیوه‌ای می‌داند به نام دخل و تصرف^۱، که از ابداعات لوتره آمون است و بر پایه‌ی مضمون‌ربایی یا تعویض بافت مضامین بنا شده است، یعنی نوعی کولاژ که عناصر از قبل موجود در یک اثر را در بافت آفرینش‌های جدید قرار می‌دهد. این رویکرد و ایده‌های دیگری که از لتریسم برخاسته بودند در اندیشه و کردار دُبور اهمیت یافتند که از میان آن‌ها می‌توان به این نکات اشاره کرد: خواست فراگذشتن از انشقاق میان هنرمند و تماشاگر، ایجاد رفتارها، احساس‌ها و به‌طور کلی سبکی از زندگی در هنر و ابداع شیوه‌های هنری به جای اجرای آثار پیشین. ویژگی دیگر لتریست‌ها این بود که به سیاق رفتار دادائیست‌ها به اقدامات و اعمالی شدیداً تحریک‌آمیز و جنجال‌برانگیز دست می‌زدند. مثلاً روزی یکی از اعضای گروه با لباس مبدل بالای منبر کلیسای نوتردام رفت و خطبه‌ی خود را با فریاد «خدا مرده است» آغاز کرد.

گئی دُبور در آوریل ۱۹۵۱، هنگامی که بیست ساله بود، در شهر کن با لتریست‌هایی آشنا شد که برای حمایت از فیلم «رساله‌ی آب دهان و

ابدیت» ساخته‌ی ایزو به جشنواره آمده بودند. دُبور که این فیلم را پسندیده بود راهی پاریس شد و به لتریسم پیوست. او بعدها چنین نوشت: «من با حضور در بدنام‌ترین محفل موجود بی‌درنگ خود را در خانه‌ی خویش احساس کردم». دُبور به عنوان ادای سهم، نخست در نشریه‌ی لتریستی^۱ که به سینما اختصاص داشت، سناریویی به نام «زوزهایی به سود ساد» نوشت و سپس با ساختن فیلمی از روی این سناریو آن را در سالنی ویژه‌ی فیلم‌های آوانگارد به نمایش گذاشت. این فیلم بدون تصویر بود! اولین صحنه با جمله‌ی «سینما مرده است» آغاز می‌شد، سپس روی پرده‌ی گاه سفید و گاه سیاه، نقل قول‌ها یا به عبارت درست‌تر دخل و تصرف‌هایی به شیوه‌ی لتریستی درباره‌ی زندگی لتریست‌ها و نظریات‌شان دیده می‌شد که روی یک باند-نوشته نقش می‌بست و پی در پی با سکوت‌های طولانی قطع می‌شد. آخرین «صحنه» شامل بیست و چهار دقیقه سکوت و تاریکی مطلق بود. فیلم جنجال برپا می‌کند و نمایش آن متوقف می‌گردد. برخلاف چند فیلم قبلی لتریست‌ها، دُبور در این فیلم در پی زیبایی‌شناسی جدیدی نیست. او می‌خواهد با حالت انفعالی تماشاگر دریفتند و به همین منظور به مصاف هنر نوپای سینما می‌رود. دُبور و چند تنی از دوستانش با کیش «آفرینندگی» ایزو موافق نیستند و آن را بیش از حد ایدئالیستی می‌دانند. دُبور که می‌خواهد عمل خود را به یک نقد اجتماعی کم‌وبیش مارکسیستی پیوند زند، «لتریست‌های قدیمی» را «لتریست‌های راست» و افکارشان را بیش از اندازه پوزیتیویستی و هنرمندگونه می‌یابد. او همراه با سه تن دیگر پس از چند ماه تماس و گفت‌وگو، در نوامبر ۱۹۵۲ در حومه‌ی کارگرنشین پاریس به نام اوبرویلیه که بیشتر محل سکونت خارجی‌ها بود، تشکلی به نام اترناسیونال لتریست، (برای سهولت آن را با علامت اختصاری I.L.

می‌نویسیم)، به عنوان انشعاب از گروه ایزو تأسیس می‌کند. پاتوق I.L. کافه‌های کرانه‌ی چپ رود سن است. همان‌قدر که مباحث، مواضع و زبان این گروه با «گروهک»‌های سنتی فرق می‌کند، کسانی هم که گرد هسته‌ی مرکزی آن جمع شده‌اند - ژان‌لویی براو، از دوستان قبلی آنتونین آرتو، ژیل ولمن، کلود متریکن با طرفداران سازمانی، به معنای متداول آن، متفاوت‌اند. در همان هنگامی که لنینیست‌ها، استالینیست‌ها، تروتسکیست‌ها و مائوئیست‌ها غرق در مباحث ملال‌آور درباره‌ی احزاب برادر هستند، و کسانی چون سارتر، موریاک، مرلوپونتی، آرون، کامو اصلی‌ترین چهره‌های «الیت» ادبی را در محافل کافه‌ای پاریس تشکیل می‌دهند، چند جوان عاصی و به تنگ آمده از جنگ هفتاد و دو ملت و ایدئولوژی‌های رنگارنگ، با اتکا بر یک تئوری «افراطی»، باده‌ی گیرا و «بنگ ارزان»، در کافه‌های ناباب پاریس در پی زیستن شعر، فراگذشتن از هنر و ساختن «حزب زندگی» برمی‌آیند. درباره‌ی نوع زندگی و «فسق و فجور»‌های این گروه باید گفت چون در آن سال‌ها این نوع زندگی کردن «زیرزمینی» هنوز مد نشده و از اصالت نیفتاده بود، پلیس نیز سخت آن را تحت مراقبت داشت. نکته‌ی دیگر این‌که در آن هنگام قلب فرهنگی جهان در پاریس می‌تپید، از گوشه و کنار دنیا به این شهر می‌آمدند و حاضر بودند به خاطر نفس کشیدن در فضای آن زیر پل‌هایش بخوابند.

ده - دوازده نفری که دور **انترناسیونال لتریست** گرد آمده بودند، از جمله میشل برنشتین^۱ (همسر اول و یار همیشگی دُبور) و محمد داهو (الجزایری‌تبار)، چهار شماره از نشریه‌ای به همین نام و به شکل تراکت، آفیش و مجله منتشر کردند. از سال ۱۹۵۴ تا ۱۹۵۷ نشریه‌ی دیگری به نام **پوتلاچ**^۲، که عمدتاً حاوی مطالبی درباره‌ی

1. Michèle Bernstein

۲. پوتلاچ هدیه‌ای بود که افراد قبیله به یکدیگر می‌دادند. این پدیده را نخست

فعالیت‌های لترستی در سایر کشورها و نیز نوشته‌هایی درباره‌ی معماری، شهرسازی، تجربه‌ی روان-جغرافیایی بود توسط این گروه منتشر و به رایگان به نشانی‌هایی فرستاده می‌شد. گروه‌ها و چهره‌هایی از هنرمندان آوانگارد اروپا، نظیر جنبش کوبرا^۱ و اسگر یورن^۲ نقاش دانمارکی با پوتلاچ همکاری می‌کردند. در ۱۹۵۴، در پاسخ به یک نظریه‌ی ادبی از سوی یک نشریه‌ی شعر درباره‌ی این موضوع که شعر چیست، I.L. چنین نوشت: «شعر آخرین اعتبارهای صوری خود را به اتمام رسانده است. اکنون شعر، فراسوی زیبایی‌شناسی، تماماً در قدرت ممکن انسان‌ها در ساختن ماجراهای‌شان است. شعر روی چهره‌ها خواننده می‌شود پس باید به اضطرار چهره‌هایی نو آفرید. شعر در شکل شهرهاست، پس ما انواع منقلب‌کننده‌ای از آن خواهیم ساخت. زیبایی نوین موقعیت‌وار خواهد بود یعنی گذرا و زیسته شده». چندی بعد همین نشریه‌ی شعر پرسش دیگری با لحنی فلسفی طرح می‌کند: «آیا اندیشه ما و کردارمان را با بی‌تفاوتی‌ای چون خورشید روشن می‌کند، به عبارت دیگر امید ما چیست و چه ارزشی دارد؟» بخشی از پاسخ I.L. چنین است: «باید تمدن کاملی به وجود آید که همه‌ی اشکال واقعیت در آن پیوسته به سوی منقلب ساختن شورانگیز زندگی روند. درباره‌ی مسئله‌ی تفریحات که کم‌کم دارد مطرح می‌شود (...) و تنها مسئله‌ی مهم آینده خواهد بود، ما از هم‌اکنون نخستین راه‌حل‌ها را می‌شناسیم. تمدن عظیمی که فراخواهد رسید سازنده‌ی موقعیت‌ها و ماجراها خواهد بود (...) هیچ چیز جدی‌تر از این موضوع نیست. تفریح خصیصه‌ای است از سلطنتی که باید به همگان داده شود. ماییم که یگانه خشم واقعی را

→ پژوهش‌های قوم‌شناسانه‌ی مارسل موس آشکار ساخت و معنا و مضمون آن سپس در اندیشه‌ی کسانی چون کایوا و بتای اهمیت یافت.

1. COBRA

3. Asger Iorn

نصیب مبارزات اجتماعی خواهیم ساخت (...).»

در این سال‌ها میان انترناسیونال لتریست و سوررئالیست‌ها کشش و کشمکش و مجادله‌هایی سخت جاری است. این دو جریان هرچند از یک سرچشمه می‌نوشند اما هیچ‌گاه با یکدیگر به توافق نمی‌رسند. تلاش‌هایی که برای آشتی دادن این دو گروه صورت می‌گیرد - از جمله تصمیم به اقدام مشترک برای افشاگری علیه مراسم رسمی صدمین سالروز تولد رمبو - خیلی زود به مشاجره و جدایی می‌انجامد. لتریست‌ها هنر را وارث مذهب دانسته و برایش نقشی افیونی قائل‌اند که بیانگر ناتوانی انسان‌ها در آفریدن زندگی و زیستن هنر است، برآند تا با تشدید و تعمیق هسته و چشم‌انداز آغازین سوررئالیسم جنبه‌ی رادیکال آن را به بار نشانند و از آن فراتر روند. برخلاف همه‌ی گروه‌های دیگر که خواهان یارگیری و افزایش نفرات خود هستند، لتریست‌ها به خاطر پایبندی به این اصل که «تعویض دوست بهتر از تغییر عقیده است» پیوسته افرادی را از گروه خود اخراج می‌کنند. اما دامنه‌ی فعالیت نظری و گستره‌ی عملشان مدام شدیدتر و وسیع‌تر می‌شود و گروه‌های مختلفی از هنرمندان آوانگارد اروپا به آن‌ها می‌پیوندند.

در سپتامبر ۱۹۵۶ به دعوت اسگر یورن و پینو گالیتزیو^۱ نقاش ایتالیایی، نمایندگانی از سوی گروه‌های پیشاهنگ هنر اروپا در منطقه‌ی آلبا در ایتالیا گردهم می‌آیند. در ادامه‌ی این نشست هفت هشت نفره، در دسامبر همان سال جلسه‌ی دیگری در تورینو برگزار می‌شود که سه‌گرایش عمده در آن شرکت می‌کنند: جنبش بین‌المللی برای یک باهاوس ایماژینیست (از اسکاندیناوی)، کمیته‌ی شمال-غرب (از لندن)، انترناسیونال لتریست (از فرانسه). شرکت‌کنندگان در این نشست برنامه‌ی مشترکی می‌نویسند و سازمان جدیدی به نام انترناسیونال

1. Pinot-Gallizio

سیتواسیونیست^۱ (برای سهولت آن را با علامت اختصاری I.S می‌نویسیم) بنیان می‌گذارند^۲. خطوط اصلی پروژه‌ی این گرایش را گی دُبور در مقاله‌ای بیست صفحه‌ای تحت عنوان «گزارش درباره‌ی ساختن موقعیت (سیتواسیون)ها و سازماندهی و عمل‌گرایی بین‌المللی سیتواسیونیستی» تدوین می‌کند. چند ماه بعد، طرفدارانی از فرانسه، ایتالیا، انگلستان، آلمان، بلژیک، هلند، الجزایر، کشورهای اسکاندیناوی، به این جنبش نوظهور می‌پیوندند. اولین شماره‌ی نشریه‌ای به نام *انترناسیونال سیتواسیونیست* در ژوئن ۱۹۵۸ در پاریس بیرون می‌آید.

سیتواسیونیست‌ها با باور به این اصل که فرهنگ بازتابی است از کاربرد امکاناتی که جامعه در اختیار دارد، در عین حال که خواهان تداوم، تشدید، نقد و فراگذشتن از دستاوردهای فوتوریسم، دادائیسیم و سوررئالیسم هستند، آفاق تازه‌ای در برابر معانی فرهنگ، هنر، سیاست و انقلاب می‌گشایند. از نظر این جنبش، اصلی‌ترین دغدغه‌ی اربابان یک جامعه خنثی و بی‌خطرسازی جنبش‌های پیشاهنگ هنری است. سیتواسیونیست‌ها در تقابل با سرشت نمایشی و ویتروینی هنر و فرهنگ، خواهان برپایی تمدن نوینی هستند که در آن، زندگی روزمره خود همان اثر هنری باشد، یعنی هنر نه بیان بلکه بسط زندگی باشد. به نظر آن‌ها آزادی فعالیت فرهنگی در جامعه‌ی استثمارگری بهانه‌ای است برای سرکوب و اسارت زندگی و مثله شدن انسان در بی‌خویشی و از خودبیگانگی‌اش در قالب عرصه‌های جدا شده و انشقاق‌یافته.

سیتواسیونیست‌ها در کنار نقدهای جانانه از همه‌ی جریان‌های

1. Internationale Situationniste

۲. سیتواسیونیست را می‌توان به فارسی «موقعیت‌ساز» ترجمه کرد. ولی همان‌طور که سوررئالیست یا ایست و ایسم‌های دیگر را بدون ترجمه‌ی آن‌ها به کار می‌بریم، این اسم خاص را نیز می‌توانیم به صورت اصلی بشناسیم. فقط باید دانست که خود سیتواسیونیست‌ها هیچ‌گاه جنبش خود را سیتواسیونیسم نخواندند و نخواهند از آن ایسم جدیدی برپا کنند.

هنری، فرهنگی، سیاسی، چهار سال نخست فعالیت خود را در پرتو آفریدن اشکال تجربی جدید هنری می‌گذرانند. برای نمونه، پینوگالیتزیو شیوه‌ای به نام «نقاشی صنعتی» ابداع می‌کند، و به جای بوم، رول یا توپ پارچه به کار می‌برد و نقاشی‌ها را متری می‌فروشد. یورن، که در این هنگام شهرتی در اروپا به هم زده، روی تابلوهای کهنه‌ای که در خنزرنزروشی‌ها می‌یابد نقاشی می‌کند. معمار و نقاش هلندی کنستان، پروژه‌هایی برای ایجاد شهرهای اتوپیک به نام «بابل جدید» تهیه می‌کند. دُبور به همراه یورن دست به تألیف دو کتاب می‌زنند، یکی به نام **پایان کپنهاک** و دیگری **خاطرات** که درباره‌ی سال‌های فعالیت لتریسیم است. این کتاب که سرتاسر «آزمونی نوشتاری بر پایه‌ی دخل و تصرف» است، به گونه‌ای نوشته شده که «هر صفحه بتواند از هر طرف خوانده شود و روابط متقابل جملات ناتمام بماند». در همین دوره گی دُبور دو فیلم کوتاه می‌سازد، یکی به نام **درباره‌ی گذر چند نفر از خلال یک واحد زمانی نسبتاً کوتاه** و دیگری به نام **نقد جدایی**. این دو فیلم عمدتاً از تصاویر دخل و تصرف شده ساخته شده‌اند.

شورای مرکزی I.S برای نخستین بار در نوامبر ۱۹۶۰ در بروکسل تشکیل جلسه می‌دهد. در همین جلسه است که رائل وَنگِم^۱، که از پیش از طریق آتیلاکتینی^۲، معمار تبعیدی مجارستانی عضو گروه، با سیتواسیونیست‌ها آشنا شده بود، رسماً به این گروه می‌پیوندد. وَنگِم و دُبور دو چهره اصلی جنبش سیتواسیونیست‌ها را تشکیل می‌دهند.

سیتواسیونیست‌ها می‌خواهند عرصه‌ی فرهنگ را از آن خود سازند و دگرگون کنند. دُبور در اولین شماره‌ی نشریه می‌نویسد که سازمان آن‌ها را «می‌توان تلاش سازمانی از سوی انقلابیون حرفه‌ای در فرهنگ دانست». اما از ۱۹۶۱ به بعد بر سر موضوع رابطه‌ی فرهنگ با انقلاب

میان افراد گروه اختلاف می‌افتد. گرایش‌هایی که دُبور، برنشتین، وِنگم، کتنی، معرف آنند بر این نظر است که چون سپهر بیان هنری پشت سر نهاده شده اکنون باید شیوه‌ی ارتباطی نوینی را جست که هنر به مثابه «پراکسیس انقلابی» در آن تحقق یابد. از دید این گرایش «عصر ما به جای نوشتن دستورالعمل‌های شعری باید به اجرای آن‌ها پردازد». به استثنای این گرایش تقریباً باقی اعضای گروه همگی به نگرش سنتی هنر و هنرمند پایبندند. در پی مباحثه‌ها و مجادله‌های سخت، شاخه‌های مختلفی از سازمان منشعب و برخی نیز اخراج می‌شوند. در پنجمین همایش گروه در یوته‌بوری سوئد در ماه اوت ۱۹۶۱، قطعنامه‌ای به تصویب می‌رسد که به موجب آن تولید هرگونه اثر هنری اقدامی «ضدسیتواسیونیستی» محسوب می‌گردد. به این ترتیب طرح اولیه‌ی اعتراض به نقش فرهنگ از درون فرهنگ به پایان می‌رسد. در ۱۹۶۲ وحدت سازمان متشکل از حداقل اعضا برقرار می‌گردد. I.S. به مدت چهار سال اقدام چشمگیر و پرسرو صدایی انجام نمی‌دهد. دُبور و وِنگم هر یک دست به کار تألیف اولین کتاب‌های مهم خود می‌شوند. دُبور *جامعه‌ی نمایش*، و وِنگم *رساله‌ی زندگی‌دانی برای استفاده‌ی نسل‌های جوان*. این دو کتاب از لحاظ تاریخی، مبانی اصلی نظریه‌ی سیتواسیونیستی را در بر می‌گیرد.

تا سال ۱۹۶۳ بسیاری از صفحات نشریه‌ی I.S. و مباحثات درونی گروه به موضوع هنر اختصاص دارد. سیتواسیونیست‌ها هرچند در این زمان از شدت مجادلات خود علیه سوررئالیسم کاسته‌اند اما همچنان سوررئالیست‌ها را به خاطر «عدم استفاده‌ی رهایی‌ساز از وسایل تکنیکی» (عصر جدید) نکوهش می‌کنند. سیتواسیونیست‌ها بر این باورند که موقعیت تاریخی کنونی به هنرمند امکان می‌دهد تا برای تعیین معنای زندگی این وسایل را به کار گیرد اما جامعه این امکان را تنها به صورت یک حق انتزاعی برای هنرمند به رسمیت می‌شناسد و از تحقق واقعی آن در عمل جلوگیری می‌کند. از همین رو، آزادی هنر مدرن در خود-ویرانگری

آن و در هم شکستن این محدودیت توسط هنرمند تجلی می‌یابد. بر این اساس I.S اعلام می‌کند که امروزه فقط دو امکان وجود دارد: یا تداوم و استمرار بخشیدن به این ویرانگری در قالب زیباسازی و تحسین این نابودی، و یا، برای نخستین بار در تاریخ، تحقق مستقیم ارزش‌های هنری در یک هنر بی‌نام و جمعی در زندگی هر روزه، یعنی «هنر دیالوگ». هدف از امکان دوم این نیست که با نفی و ترک «اثر هنری» به عنوان یک چیز ماندگار و یک کالای مبادله‌ای، آن را با یک هنر بی‌اثر، آن‌گونه که در شیوه‌ی «هاپنینگ» مطرح است، جایگزین کند بلکه هدف فراگذشتن از دویارگی و تعارض موجود میان لحظات هنری و لحظات عادی زندگی روزمره است. بنابراین آن‌چه، بنا به تعریف سنتی کلمه، فعالیت‌های هنری نامیده می‌شود فقط در صورتی ارزشمند است که به آفرینش موقعیت‌هایی کمک کند که در آن‌ها میان زندگی روزمره و هنر فاصله و جدایی نباشد. به عبارت دیگر هنر دیگر نباید گزارش و شرح حالی از حس‌کردها بلکه آفرینش و ساماندهی مستقیم حس‌کردها باشد. هنر حتی دیگر بیان تضادها و تناقض‌ها هم نمی‌تواند باشد چرا که هنر مدرن این بیان را تا تخریب خود بیان به پیش برده است. سیتواسیونیست‌ها خود را «دیگر نه جمعی هنرمند بلکه یگانه جنبشی می‌دانند که می‌تواند با گنجاندن بقا و زنده‌مانی هنر در هنر زندگانی پاسخگوی پروژه‌ی هنرمند راستین باشد». برخلاف دیگر گرایش‌های هنری پیشاهنگ که وحدت هنر و زندگی را امری مطلوب اما ناممکن و به هر حال دور دست می‌دانند، سیتواسیونیست‌ها بر این باورند که چنین وحدتی ممکن، تحقق‌پذیر و نزدیک است.

تبار این نگرش به بینش شعری رمبو مبنی بر «تغییر زندگی» و تأثیر آن بر جریان‌های پیشاهنگ هنری باز می‌گردد. کیفیت زندگی روزمره و تغییر آن به مثابه ارزش و اساس هر تغییر دیگر، مهم‌ترین مسئله‌ی جنبش‌های پیشرو هنری بوده است. لتریست‌ها هر چیزی را که به بهانه و عنوان «لحظات برتر» از زندگی روزمره جدا می‌شد به مثابه از خود بیگانگی رد

می‌کردند. طبعاً منظور آن‌ها این نبود که لحظات خلاقیت هنری را به سطح زندگی سترونی که به‌طور روزمره در جامعه غالب است فرو کاهند بلکه می‌خواستند تمامی لحظات زندگی روزمره را به زاینده‌گی و آفریننده‌گی تبدیل کنند. نخستین انتقادهایی که از سوی سوررئالیست‌ها به جامعه‌ی شوروی پس از انقلاب اکتبر به عمل آمد نه در رابطه با ساختار اقتصادی و سیاسی آن کشور بلکه در قالب این پرسش بود که «آیا فرد در زندگی روزمره‌اش خوشبخت‌تر از سابق است یا نه؟». در حوزه‌ی فلسفه و جامعه‌شناسی نیز، با نقد مارکس از بی‌خویشی یا از خودبیگانگی، کارهای زیمل، لوکاچ جوان، و سپس پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم، این بعد «عادی و پیش‌پافتاده»ی زندگی مورد تأمل و تفکر قرار گرفته بود. اما در مجموع نگرش و رویکرد غالب فلسفی این موضوع را به مقوله‌ای انتزاعی تبدیل کرده و زندگی روزمره را در قیاس با بُعدی متعال، عرصه‌ی یک پیش‌پافتادگی ابدی می‌شمردند.

آشنایی لتریست‌ها و شخص دُبور با هانری لوفه‌ور^۱، فیلسوف و جامعه‌شناس فرانسوی که پایه‌گذار پژوهش مستقل انتقادی درباره‌ی زندگی روزمره است، بر تئوریزه کردن اهمیت زندگی روزمره در آثار لتریست‌ها و سپس سیتواسیونیست‌ها تأثیر قاطعی داشت.

رویکرد نظری و عملی جنبش سیتواسیونیستی در قبال فرهنگ، شعر و هنر، به‌طور کلی بر نقد جدایی استوار است. این جنبش فرهنگ را نه تصویر خیالی و پندارگونه‌ی وحدت بلکه پل ارتباط و وحدت واقعی لحظات زندگی می‌داند. و از این لحاظ، یعنی تحقق محتوای هنر، میان سیتواسیونیست‌ها و بسیاری از رومانیک‌ها از جمله هولدرلین شباهت کم نیست. شاعرانگی یا شعریت مورد نظر سیتواسیونیست‌ها، برعکس سوررئالیست‌ها، یک شاعرانگی ضرورتاً بدون شعر است. نقد آن‌ها از

1. Henri Lefebvre

هنر بر پایه‌ی بینشی شبیه روانکاوی صورت می‌گیرد که اثر هنری را ناشی از پالایش و تصعید امیال برآورده نشده می‌داند، با این تفاوت که سیتواسیونیست‌ها معتقدند که با توجه به امکانات اجتماعی موجود دیگر مانعی غیرقابل عبور برای تحقق امیال وجود ندارد و بنابراین هنر کارکرد پیشین‌اش را از دست داده است. از سوی دیگر، برعکس نقد صرفاً منفی دادائیس‌های اولیه، و به‌خصوص نئودادائیس‌های بعدی، که خود را «پیشاهنگ غیاب» می‌دانستند و می‌دانند، سیتواسیونیست‌ها نقد خود را مثبت و حرکت خود را به مثابه «پیشاهنگ حضور» ارزیابی می‌کردند. آن‌ها نه ضدفرهنگ و نه طرفدار نظریه‌ی «اضمحلال» بودند: «ما می‌خواهیم نه برای نمایش پایان جهان بلکه به قصد پایان جهان نمایش کار کنیم»، «ما ضد شکل قراردادی فرهنگ، حتی در مدرن‌ترین حالت آن، هستیم؛ و این ضدیت مسلماً به معنی ترجیح دادن جهالت، عقل سلیم خرده‌بورژوازی قصاب، بدوی‌گرایی جدید (...) نیست. ما آن سوی فرهنگ، یعنی نه پیش بلکه پس از فرهنگ قرار می‌گیریم. ما می‌گوییم که فرهنگ را باید با فراگذشتن از آن به مثابه سپهری جداگانه، تحقق بخشید».

از سال ۱۹۶۲ تاریخ ۱۱.۵ اساساً در فرانسه رقم می‌خورد. از این مقطع تا سال ۱۹۶۶ جز انتشار *انترناسیونال سیتواسیونیست*، چاپ دو شماره از نشریه در آلمان و اسکاندیناوی و انتشار چند جزوه‌ی دیگر، گروه فعالیت علنی دیگری ندارد. تدوین یک تحلیل سیتواسیونیستی از جامعه تقریباً در ۱۹۶۵ شکل قوام‌یافته‌ای می‌گیرد و سیتواسیونیست‌ها اکنون راه‌هایی برای عملی ساختن آن می‌جویند. دُبور درباره‌ی جنبش سیاه‌پوستان واتس جزوه‌ای می‌نویسد، سپس در ۱۹۶۶ با درگیر شدن سیتواسیونیست‌ها در ماجرای معروف به «جنجال استراسبورگ» جزوه‌ای به قلم مصطفی خیاطی منتشر می‌شود با عنوان «درباره‌ی فقر و فلاکت محیط دانشجویی از لحاظ اقتصادی، سیاسی، روانی، جنسی، و به‌ویژه فکری، و راه‌هایی برای درمان آن». این جزوه که به یمن فرصتی استثنایی در استفاده از امکانات

چاپ، در ده‌ها هزار نسخه در فرانسه و خارج از فرانسه پخش می‌شود. حاوی انتقاد کوبنده از دانشجویانی است که برای تحصیلات دانشجویی و اخذ مدرک فی‌نفسه ارزش قائل‌اند. این جزوه با این جمله شروع می‌شود «ما می‌توانیم بی‌آن‌که بیم‌چندانی از خطا باشد اعلام کنیم که دانشجو در فرانسه موجودی است که، پس از پلیس و کشیش، مشمول همگانی‌ترین تحقیر است». این متن سپس با سبکی درخشان و قلمی برا در قالب هجونا‌م‌ای علیه روحیه‌ی مطیع دانشجویی و اسطوره‌ی محیط دانشگاهی ادامه می‌یابد و در آخر با جمله‌ای به پایان می‌رسد که دو سال بعد در جنبش ماه مه در فرانسه همه‌جا بر در و دیوارها نوشته شد: «زیستن بدون زمان مرده و تمتع بدون مانع». در اواخر ۱۹۶۷ دو کتاب اصلی تئوری سیتواسیونیستی منتشر می‌شود: *جامعه‌ی نمایش از گی دُبور*، *رساله‌ی زندگی‌دانی برای استفاده‌ی نسل‌های جوان* از راثول وِنگم. اکنون به گواهی پژوهش‌های تاریخی مسلم شده است که سیتواسیونیست‌ها قاطع‌ترین نقش را اگرچه در ایجاد رویدادهای انقلابی مه ۶۸ فرانسه، دست‌کم در ارائه‌ی محتوای رادیکال این جنبش ایفا کرده‌اند. این جنبش تا آن‌جا که «واژگونی جهان واژگونه» را مطالبه می‌کرد ترجمان سلیس مطالبات عمیق سیتواسیونیست‌ها بود و خود آن‌ها بعدها مشارکت‌شان در این «بزرگ‌ترین پارگی قرن» را با عبارت «ماه زیبای مه» توصیف کردند.

پس از سال ۱۹۶۸ سیتواسیونیست‌ها با احساس توان و افتخاری که از نقش خود در جنبش آن سال یافته‌اند افزایش اعضا و شاخه‌های جدیدی را برای سازمان می‌پذیرند. شاخه‌های فرانسه، ایتالیا، اسکاندیناوی و آمریکا هریک به‌طور مستقل نشریه‌ای بیرون می‌دهند. تزه‌های سیتواسیونیستی در همه‌جا پژواک می‌یابد تا جایی که یک روزنامه‌نگار کتاب *جامعه‌ی نمایش* را «کاپیتال نسل جدید» می‌نامد.

اما بحران سازمانی و به دنبال آن اخراج‌ها و انشعاب‌های پیاپی، به جایی می‌رسد که تنها بازماندگان I.S، یعنی گی دُبور و دو تن دیگر،

سرانجام در بهار ۱۹۷۲ انحلال سازمان را اعلام می‌کنند و به این ترتیب فعالیت گروهی، و نه فردی نقد سیتواسیونیستی به پایان می‌رسد.

حوادث ماه مه ۱۹۶۸ برای دُبور شهرتی ناگهانی به بار آورد. اما او که هرگز نمی‌خواست چهره‌ی سرشناس و به اصطلاح خودش «وِدِت»^۱ جامعه‌ی مورد تحقیرش باشد، برخلاف بسیاری^۲ از فعالان سایر گروه‌های شناخته شده در جنبش ۶۸ که اینک قهرمان و شمع مجالس رسانه‌ای شده بودند، خود را بیش از پیش از انظار دور نگاه داشت و به رسانه‌ها چنین پاسخ داد: «من شهره شدن در اعتراض به این جامعه را به اندازه‌ی شهره شدن در خود این جامعه پست می‌شمارم». دُبور به گروه‌های ریزو درشتی نیز که بعدها مدتی ادای سیتواسیونیست‌ها را در آوردند اعتنایی نکرد. اما این بی‌اعتنایی به قیل و قال به هیچ‌رو به معنای خاموش شدن کوره‌ی اندیشه و عصیان او نبود.

آشنایی دُبور با ژرار لوبوویچی^۳، یکی از فعالان بانفوذ حوزه‌ی تولیدات هنری و سینمایی فرانسه، و دوستی عمیقی که میان‌شان به وجود آمد بر مسیر آتی کارهای دُبور تأثیری تعیین‌کننده گذاشت. در سال ۱۹۷۱ بنگاه انتشارات **شان لیبر**^۴ که با سرمایه‌گذاری لوبوویچی تأسیس شده بود **جامعه‌ی نمایش** را تجدید چاپ می‌کند. دُبور، که هیچ شغل رسمی‌ای در این مؤسسه ندارد، از سال ۱۹۷۴ در خط‌مشی و سیاست انتشاراتی آن نقشی مؤثر ایفا می‌کند. این هم‌کاری باعث می‌شود تا **شان لیبر** بی‌اعتنا به مسئله‌ی بازار و سود و زیان کار به انتشار متون قدیم و جدید فراموش شده یا ناشناخته به خصوص در زمینه‌ی تئوری و پراتیک انقلاب بپردازد.

1. Vedette

۲. اغلب استالینیست-مائوئیست‌های دوآتشه‌ی طرفدار آلتوسر تبدیل به کاسه‌لیسان خوان دولت شدند سپس با شامورتی‌بازی در بساط «فیلسوفان جدید» و «پست‌مدرنیسم» آتش‌بیار معرکه‌ی «لیبرالیسم» گردیدند و رسانه‌های فرهنگی-هنری فرانسه را تا به امروز قُرق کرده‌اند.

3. Gérard Lebovici

4. Champ Libre

لوبوویچی و دُبور واکنش مطبوعات، رسانه‌ها و روشنفکران را محل نمی‌گذارند و تحقیر می‌کنند.

در همین ایام گی دُبور، که خود را همواره علاوه بر نظریه‌پرداز یک سینماگر نیز می‌دانست، با وفاداری به باور دیرینه‌اش مبنی بر آفرینش ارزش‌های نوپس از تخریب ارزش‌های کهنه، بار دیگر به چیزی که به قول خودش «حرفه»‌ی اصلی او بود رو می‌آورد. پس از دو فیلم بی‌تصویر که به ترتیب در سال‌های ۱۹۵۹ و ۱۹۶۱ ساخته بود فیلمی به نام «جامعه‌ی نمایش» می‌سازد که در آن قرائت بخش‌هایی از کتابش با کولاژی از تصاویر و نیز چند تصویری که خودش برداشته همراه بود. در پاسخ به واکنش‌هایی که این فیلم برمی‌انگیزد دُبور در سال ۱۹۷۵ فیلم دیگری می‌سازد به نام «رد تمام قضاوت‌هایی که تاکنون، چه مداحانه و چه عنادآمیز، درباره‌ی فیلم **جامعه‌ی نمایش** مطرح شده است». دُبور در سرلوحه‌ی این فیلم جمله‌ای از شاتوبریان نقل می‌کند: «زمان‌هایی هست که انسان باید تحقیرش را با صرفه‌جویی خرج کند چراکه تعداد مستحقان بسیار است». سپس در ۱۹۷۸ فیلمی می‌سازد که عنوان آن عبارتی است به صورت قلب مستوی یا واژخوانی، یعنی عبارتی که از اول و از آخر به یکسان خوانده می‌شود: "In girum imus nocte et consumimur igni" که معنی‌اش چنین است «ما در شب به دور می‌چرخیم و در آتش بلعیده می‌شویم». این فیلم در سال ۱۹۸۱ به اکران درمی‌آید، سپس لوبوویچی سینمایی در کارتی‌ه لائن پاریس می‌خرد و آن را به‌طور همیشگی به نمایش فیلم‌های دُبور اختصاص می‌دهد حتی اگر تماشاگری در سالن نباشد!

در مارس ۱۹۸۴ لوبوویچی در اتومبیل خود در پارکینگی در پاریس به ضرب گلوله‌ی افراد ناشناس به قتل می‌رسد. بلافاصله مطبوعات و رسانه‌های وقیح فرانسه فرصت را غنیمت شمرده و با کینه‌توزی دیرینه‌ای که نسبت به دُبور دارند او را، که پیش‌تر «تروریست» خوانده بودند، اینک قاتل دوست خود معرفی می‌کنند. دُبور به ناچار برای نخستین بار در

عمرش به دادگاه شکایت می‌کند تا بلکه این چالاه‌دهنان را خاموش سازد. سال بعد کتابی منتشر می‌کند به نام *نظراتی درباره‌ی قتل ژرار لوبوویچی*. او اکنون بیشتر اوقات‌اش را با همسر دوم‌اش آلیس بکر هو^۱، در سفر میان جنوب فرانسه، ایتالیا و اسپانیا به سر می‌برد. در سال ۱۹۸۸ کتاب *تفسیرهایی در باب جامعه‌ی نمایش* را منتشر می‌سازد. سال بعد کتاب *مدایح* را به چاپ می‌رساند. در سال ۱۹۹۱ از انتشارات *شان لیبر* جدا می‌شود. از سال ۱۹۹۲ به بعد همه‌ی آثارش از جمله سناریوها و نوشته‌های مربوط به سینما، به همت ژان-ژاک پوور در انتشارات گالیمار به چاپ می‌رسد. در سال ۱۹۹۳ آخرین اثری که *دُبور* در پنج سال پایانی عمرش نوشت با عنوان *این بدنامی* منتشر می‌شود. در ۳۰ نوامبر ۱۹۹۴ گی *دُبور* در خانه‌اش در ناحیه‌ی اوورنی در فرانسه با شلیک گلوله‌ای در قلب خویش خودکشی می‌کند. پیکرش سوزانده و خاکسترش به رود سن ریخته می‌شود. در پایان تنها فیلم تلویزیونی ساخته شده با موافقت و اطلاع *دُبور* با عنوان «گی *دُبور*، هنر و زمانه‌اش» که در ژانویه ۱۹۹۵ پخش شد، او پیشاپیش دلیل خودکشی‌اش را چنین بیان می‌کند: «مرضی به نام پلی نوریت الکلیک، بروز کرده در پاییز ۱۹۹۰. نخست تقریباً نامحسوس، سپس با رشدی تدریجی. فقط از اواخر نوامبر ۱۹۹۴ به‌راستی زجرآور شد. همچون هر مرض بی‌علاج در چنین مواقعی نجستن و نپذیرفتن درمان بسیار مفیدتر است. انسان ممکن است با یک بی‌احتیاطی تأسفبار به چیزی خلاف بیماری مبتلا شود. برعکس، آنچه لازم است سماجت وفادارانه‌ی یک عمر است». عمری که *دُبور* در مسیر ذوق زیستن و در جست‌وجوی «طلای زمان» آن را مدام به قول خودش «در پی شناخت موقعیت‌های شاعرانه» گذراند.

جامعه‌ی نمایش، تفسیرهایی در باب جامعه‌ی نمایش و پیشگفتار چهارمین چاپ ایتالیایی جامعه‌ی نمایش، سه متن جداگانه اما مکمل

1. Alice Becker-Ho

یکدیگرند که ترجمه‌ی فارسی آن‌ها همراه با دیباچه‌ی سومین چاپ فرانسوی در یک جلد گنجانده شده است. دُبور تحلیل خود را بر پایه‌ی مطالعات عمیق در زمینه‌ی فلسفه، اقتصاد، سیاست، جامعه‌شناسی، تاریخ هنر، روان‌شناسی، تاریخ انقلاب‌ها، جنگ‌ها و جنبش‌های اجتماعی و تئوری‌های حاصل از آن‌ها تدوین می‌کند. او با اتکا به روش دخل و تصرف یا مضمون‌ریایی، در معنایی که سیتواسیونیست‌ها برای این روش قائل‌اند، مفاهیمی برگرفته از منابع بسیار، به‌ویژه از هگل، مارکس، و لوکاچ را ملاط تحلیل خود قرار داده است. هرچند نثر دُبور متأثر از نثر کلاسیک فرانسوی است اما سبکی مختص خود دارد که باعث می‌شود کمتر فرانسوی زبانی بتواند عبارات دُبور را بار اول روان بخواند و بدون تأمل و تکرار درک کند. اما این پیچیدگی نه از انواع سبک‌های هندی قدیم و جدید یا آغشته به علم بلاغت بلکه حاصل معماری غنی ذهن و زبان شاعری است که با جانی آکنده از آگاهی و عصیان زیستن شعر را یگانه انقلاب انسانی می‌داند.

در ترجمه‌ی این اثر به فارسی، جدا از سد ناآشنایی و ناهمراهی معاصران هم‌زبان خود با این بینش که موجب دست تنها بودن من در معرفی این جنبش در طی سالیان دراز انتظار برای انتشار آثار آن بوده است، موانع نفس‌گیری نیز از لحاظ زبانی وجود داشته است.

زبان فارسی کنونی ما، این پهلوان از نظر تاریخی زخمی که به یمن فرایند ترجمه‌های یک قرن و اند اخیر کمر راست کرده و به مصاف دنیای مدرن رفته است، هنوز کاستی‌ها، لنگی‌ها و نشانه‌هایی از ناتندرستی دارد که تشخیص شجاعانه‌ی آن‌ها کاراترین شگرد در جهت مرتفع کردن آن‌هاست. این را دیگر باید از ناله‌های باستانی ابوریحان گرفته تا چاره‌جویی معاصر مترجمان راستینی که در این میدان کارزار می‌کنند به ما آموخته باشد.

از جمله دشواری‌های اصلی در ترجمه‌ی این اثر به این نکات می‌توانم اشاره کنم: عدم سابقه‌ی فکری، سبکی و نثری مشابه در زبان

فارسی؛ مشکل آمیزش مترادف‌های بی‌شمار فارسی-عربی و مانعی که در زایش مشتقات و مفهوم‌سازی یکسان ایجاد می‌کند؛ ناروشنی دال‌ها از لحاظ واژگانی و بنابراین ناخوانایی مدلول‌ها در بافت‌های جدید، به عنوان نمونه در کلماتی چون «هویت»، «جمهوری»؛ فقدان مدلول‌های نسبتاً دقیق ضمن رعایت پرهیز از دال‌سازی‌های زورکی.

با این همه شیوه و اصل راهنمای این ترجمه همانی است که به استراتژی آشنایی‌زدایی در تقابل با غرابت‌زدایی معروف شده است.^۱ یعنی پایبندی به متن اصلی تا نهایت امکان، با قرار دادن کلمه به عنوان واحد ترجمه.

نکته‌ی آخر این‌که متن اصلی این ترجمه با وجود تنیده بودن از استنادهای گاه صریح و گاه ضمنی، به جز چند مورد محدود از نقل قول، حاوی هیچ ارجاع کتاب‌شناختی یا زیرنویسی نیست، هم از این‌رو هر آنچه در متن فارسی میان دو قلاب [] آمده و نیز هم‌ی زیرنویس‌ها افزوده‌ی مترجم است.

ب. ص.

۱. برای آشنایی با این دیدگاه که پیشتر توسط لارنس ونوتی متخصص ترجمه مطرح شده است، ن. ک. استراتژی‌های ترجمه، نشریه‌ی مترجم، شماره ۲۰، زمستان ۱۳۷۴.

یادداشت مترجم بر دومین چاپ فارسی جامعه‌ی نمایش

نخستین چاپ این ترجمه، شامل هر سه بخش، در سال ۱۳۸۲ توسط نشر آگه در تهران فراهم گردید. قصور من در بازخوانی نهایی موجب شد شمار اندکی از نسخه‌های چاپ نخست با ویرایشی متفاوت پخش شود. امیدوارم آن شمار از خوانندگان آن تعداد از نسخه‌های چاپ نخست با اطلاع از این موضوع به این چاپ جدید دست یابند. هرچند این آرزوی من درباره‌ی باقی خوانندگان چاپ نخست نیز صدق می‌کند زیرا در این چاپ دوم، همان متن اصلی ترجمه‌ی خود را نیز طبعاً یکسره بازخوانده‌ام و دوباره ویراسته‌ام.

نکته‌ی مهم اما شاید آمیزه‌ی واکنش و بی‌واکنشی ویژه‌ای باشد که اهل قلم و نظرپس از چاپ فارسی جامعه‌ی نمایش به این اثر داشته‌اند. از سویی سکوت سنگین محافل نامدار روشنفکری که شگفتا از همه‌چیز جز این نقد ریشه‌ای در غرب باخبرند، از سوی دیگر استقبال بطئی و گمنامی که به فاصله‌ای نسبتاً کوتاه و نامنتظره چاپ دیگری از این اثر را برانگیخت، به نظر من از جمله نشانه‌هایی است از این‌که ذهنیت در این سرزمین نیز چون هر جای دیگر نه از کژتابی زمانه در امان است و نه از

درک و دریافتِ سالم و درمانِ ریشه‌ای ناتوان.
و در همین راستا، امیدوارم آشنایی و گرایشِ برخاسته از انتشارِ
این‌گونه آثار به فارسی، با تشخیص و تحققِ این شعر همراه باشد که
فراسوی مرگِ ایدئولوژی‌ها در قفسِ تفکر انتزاعی، ضرباهنگِ هر اندیشه
و جنبشی جز در کشش‌های فراگیرِ زندگی بر پایه‌ی هوشمندیِ حسی به
هارمونی نمی‌رسد.

ب.ص.

۲۹ اسفند ۱۳۸۷