

## منظر، مکان، تاریخ\*

ترجمه: مریم السادات منصوری\*\*

اُگوستن برک (Augustin Berque)، استاد مدرسه مطالعات عالی در علوم اجتماعی پاریس است. وی یکی از نظریه پردازان شناخته شده در حوزه منظر می باشد و تألیفات متعددی در این زمینه دارد. مطالعات برک در حوزه فرهنگ شرق و مسئولیت وی در مرکز مطالعات ژاپن معاصر در مدرسه مطالعات عالی، تأثیرات زیادی از رویکرد منظرین فرهنگ شرق (چین و ژاپن) در نظریه های وی برجای گذارده است. کتاب "پنج پیشنهاد برای یک نظریه منظر" که این مقاله از آن برگرفته شده، مجموعه آرای گروه اساتید برنامه ریز و اداره کننده لابراتوار منظر در دانشکده معماری لاولت و مدرسه مطالعات عالی پاریس است و که با مدیریت اُگوستن برک تنظیم شده است.

### منظرها و گمانها

در دوران جوانی، حین آماده سازی تزی با مضمون استعمار جزیره بزرگ " هوکایدو"، واقع در شمال ژاپن، تردید هایی در مورد مناظر ذهنم را مشغول کرد. اولین سفر من به تنگه Perouse بود که در زبان ژاپنی به آن aya می گویند در فصل تابستان، در این نواحی هوا بسیار خنک می شود و کشت برنج امکان ندارد و در نتیجه، اغلب روستاییان به دام پروری و تولید لبنیات روی می آورند. هر چه از دره Teshio به سمت شمال پایین برویم، از تعداد شالیزارها کاسته می شود تا جایی که دیگر اثری از آن دیده نمی شود و جز مزارع یونجه و چغندر و ذرت و گاوهای هولشتاین شاد و زیبا، چیز دیگری به چشم نمی خورد. به قول معروف، منظری چوپانی. البته در کتابچه راهنما نوشته بود بعد از عبور از این مکان، "دیگر شالیزاری به چشم نمی خورد و منظر، مالیخولیایی می شود."

چطور می شود منظری به این دلنوازی را مالیخولیایی (Sabishii) دانست؟

ژاپنی ها فقط منظر ای را دل انگیز می دانند و در آن احساس آرامش می کنند که شالیزار داشته باشد؛ من زمانی این مطلب را درک کردم که خودم به آن جزیره رفتم و از نزدیک، تاریخش را مطالعه کردم. در هکایدو، زندگی خوب و مرفه بدون برنج امکان ندارد. در آغاز دوران استعمار، دولت تحت تأثیر افکار هوراس کاپرون<sup>۱</sup>، گیاه شناس معروف آن دوران، کشت برنج را ممنوع کرده بود و کشاورزان را تشویق می کرد تا آن جا که می توانند گندم و سیب زمینی بکارند و دامداری کنند! مثل نیوانگلند... البته آنها مقاومت کردند و کار را به جایی رساندند که در دهه سی میلادی، در جایی مانند emuro که تابستان ها از استکهلم هم خنکتر است، شالیزارهایی به وجود آمد!<sup>۲</sup>

ژاپن آموختنی های دیگری نیز برایم داشت. مثلاً، در یک تحقیق جامعه شناسی، یک روستایی راجع به چشمه ای در دهکده مجاور گفته بود: "از وقتی که بتونی اش کرده اند، زیبا شده!" کوچکترین ابهامی در صحبت هایش نبود، به وضوح از کلمه زیبا استفاده کرده بود. طعنه و کنایه ای نیز در حرف هایش دیده نمی شد... در ژاپن هم، مانند هر جای دیگری، وقتی می خواهند رودخانه ای را تبدیل به کانال کنند، کف آن را سیمان کرده و دیواره هایش را بالا می آورند و از نظر جامعه شناسانی که تحقیق را انجام داده بودند، این اصلاً زیبا به نظر نمی آمد... برعکس، روستاییان آن را زیبا می دانستند چون دیگر مجبور نبودند مرتب با بیل، مسیر آب را باز کنند و خار و خاشاک را کنار بزنند... رودخانه تمیز و مرتب شده بود؛ مگر زیبایی چیزی غیر از این است؟

سه قرن پیش، باشو در هایکویی گفته بود:

"از طبیعت بیاموز! به طبیعت بازگرد! به در آ ز دد خویی، به دور باش ز دیوان!"

واقعا که دیوان و ددخویان و دهاتی ها چیزی از طبیعت نمی دانند و از منظر هیچ سر در نمی آورند و همه چیز را باید یادشان داد!

### نخستین منظر

از اینجا (Katsura، ژانویه ۱۹۹۴) صدایتان را می شنوم که فریاد می زنید: چه گستاخ! مگر همین دهاتی ها نبودند که منظر ها را ساختند؟ اگر غیر از این است، پس داستان شالیزارها چه بود؟ تازه، همین باشو هم که شعرش را این جا آورده اید، ضد و نقیض گفته است! مطمئنید که منظورش را درست متوجه شده اید؟

این داستان مختصر (که شاید هم فریاد شما را به آسمان بلند نکرده باشد)، در واقع، مشتق از ماجراهایی است پیرامون حس انسان در قبال طبیعت و دریافتی که از منظر دارد. مردم (و همچنین متخصصین تاریخ هنر، نژاد شناسان، فیلسوفان و دیگر خبرگان عرصه فرهنگ) اعتقاد راسخ دارند که همه افراد بشر از زیبایی مناظر بهره می برند و طبیعت فی نفسه، جز زیبایی چیزی نیست. البته، من نیز قبلاً چنین اعتقادی داشتم تا آنی که بعدها به مرور متوجه شدم این طرز فکر، یعنی تحمیل دیدگاه های شخصی به دیگران. اگر اندکی از این دیدگاه های شخصی فاصله بگیریم و عمیق تر بنگریم، در نظر بگیریم که نگرش انسان به دنیا در فرهنگ های دیگر، مقاطع تاریخی دیگر و طبقات اجتماعی دیگر متفاوت است، به این نتیجه می رسیم که باشو (Boshō) راست می گوید. حس انسان در قبال طبیعت به طور عام، و حس او در قبال مناظر به طور خاص، جزئی از فرآیند رشد فرهنگی به شمار می رود و اکتسابی است. انسان نمی تواند از منظر هایی که می بیند و به طور کلی از طبیعت لذت ببرد، مگر این که از "دخویی بیرون بیاید" و گفتن و دیدن و حس کردن بیاموزد.

البته، این که حس زیبایی اکتسابی است، امری است بدیهی اما مسئله به همین جا ختم نمی شود. در واقع، بدیهیات نیز در تماس با فرهنگ شکل می گیرند و رد پای تاریخ را بر خود دارند. منظر - این داده نخستین عالم - نیز از جمله همین بدیهیات است؛ کافی است چشمان را خوب باز کنیم تا متوجه این موضوع بشویم.

تاریخ، زبان شناسی و مردم شناسی با قاطعیت بیان می کنند که آگاهی از منظر و تصور منظر، همه جا و همه وقت وجود ندارد. "تمدن های غیر منظرین" یا تمدن هایی که نمی دانستند منظر چیست، وجود داشته اند: نه واژه ای برای بیان منظر، نه تصویری که گویای آن باشد، نه رسم و رسومی و نه کار و کارکردی که گواهی کند مورد توجه بوده است... خلاصه، منظری در کار نبوده است.

در برابر این حقیقت تاریخی که دال بر وجود تمدن های غیر منظرین است، قدرت تعقلی که انسان را هدایت می کند، به سرعت از سردرگمی در می آید و بر زبان هر آدم پوزیتیویست هیجان زده ای این جمله را می راند که: "قضیه خیلی ساده است، اگر تمدن هایی بوده اند که به قول مورخین "غیرمنظرین" به شمار می روند، به این دلیل است که کلمه ای برای بیان آن نداشته اند؛ وگرنه، هر جا که محیطی وجود داشته باشد، قاعدتاً منظر ای هم برای تماشا کردن هست". از سوی دیگر، فرهنگ شناسی که درون من نهفته است، ندا در می دهد که: "شما باید که نژاد پرستید و نمی گذارید این مردم محیط زندگی خود را آن طور که خودشان می فهمند، توصیف کنند؛ در واقع قدرت احساس آنها نسبت به مناظر، هیچ کمتر از ما نیست!"

باید از چرخیدن دور خود و مرور مکرر جهان بینی شخصی خود دست برداریم؛ باید از آن خارج شویم و برای نیل به این مقصود، باید معیارهایی را که برای انجام مقایسه ای عینی لازم است، تعیین کنیم. شخصاً، معیارهای چهارگانه زیر را برای تشخیص "تمدن های منظرین" از "تمدن های غیر منظرین" برگزیده ام:

۱. به کارگیری یک یا چند واژه برای دلالت بر "منظر"؛
۲. ادبیاتی (شفاهی یا مکتوب) که منظر را توصیف کرده و زیبایی های آن را به شعر بسراید؛
۳. نمایش مصور مناظر؛
۴. باغ های تزئینی.

اولین معیار از همه تبعیض آمیزتر است اما تاریخ گواهی می دهد که هر جا این معیار وجود داشته است، سه معیار دیگر را نیز به دنبال خود آورده است. بسیاری فرهنگ هایی که هیچ یک معیارهای چهارگانه را نداشته اند. اما، تمدن های بزرگ حداقل یکی از سه معیار بعدی را دارند. در تمام طول تاریخ بشریت، فقط دو تمدن، تمام معیارهای چهارگانه را یکجا داشته اند: تمدن چین از قرن چهاردهم میلادی و هزار و دویست سال بعد، تمدن اروپا از قرن شانزدهم به بعد.

البته، می توان پا را از نیز فراتر نهاد، حد و حصر تاریخی این قضیه را نیز مشخص کرد اما در هر صورت، اصل قضیه این است که از میان هزاران فرهنگی که در طول تاریخ بشریت ظهور کرده اند، فقط دو فرهنگ دریافتی از منظر داشته اند. بعدها، این دو، فرهنگ های دیگر را تحت تأثیر قرار داده اند که البته مسئله ما این نیست.

مسئله برای ما که در تمدنی منظرین زندگی می کنیم، این است که بفهمیم، یا به عبارت دیگر بپذیریم، که تعداد بی شماری فرهنگ و چند تمدن بزرگ دریافت هایی از محیط زندگی خود داشته اند اما آن دریافت ها را در واژه هایی بیان داشته اند که "منظر" را در ذهن متبادر نمی کند. ما اساساً از آن واژه ها بی اطلاعیم چون دلالتی بر منظر نداشته اند که باقی بمانند و حتی بر هیچ یک از معیارهای چهارگانه مذکور نیز دلالت نداشته اند. ما هیچ اطلاعی نداریم که آیا این فرهنگ و تمدن ها برای خود معیارهای خاصی داشته اند یا نه و واژه ای هم نداریم که بر آن معیارها دلالت داشته باشد مگر این که صبورانه سرگرم ترجمه و آموختن بشویم...

ابزار حسی، اساساً در بین تمام انسان ها مشترک است و همگی تقریباً ظرفیت های مشابهی در تشخیص داده های حساس محیط دارند؛ این مسئله برابری توانایی های حسی از نظر علمی نیز به اثبات رسیده است. اما مسئله اساساً فیزیولوژیک نیست، بلکه تعبیری است که فرهنگ های گوناگون از محیط خود دارند. این تعبیر -به عنوان مثال همان دریافتی که ما امروزه از منظر داریم- لزوماً ردپای زمان را بر خود دارد، برخاسته از شیوه خاصی از زندگی است در یک مقطع خاصی از تاریخ.

این همان چیزی است که حسی که از درون بین همه ما مشترک است، بی چون و چرا ردش می کند. با این همه، از همین جاست که باید شروع کنیم. زیرا همین اصل مسلم است که به ما امکان می دهد رویکردی عینی نسبت به منظر داشته باشیم. یعنی: در هر جامعه، میان تعریف و تعبیری که از محیط می شود و استفاده ای که از آن به عمل می آید، ارتباطی متقابل برقرار است؛ تعریفی که جوامع از محیط خود دارند، مبتنی است بر نحوه استفاده ای که از آن می کنند و نحوه استفاده ای که از آن می کنند مبتنی است بر تعریفی که از آن دارند.

این اصل با وجود این که اصلی است مسلم، برای ما تنها نقطه صفری به شمار می آید. البته تا همین جا و بر مبنای همین اصل، می توان درک کرد که چرا دشت های وسیع Hokkaidô در نظر ژاپنی ها دل انگیز و مفرح نیست مگر این که شالیزار داشته باشد؛ چیزهای دیگری را نیز می توان به مدد همین اصل درک کرد، مثلاً این که چرا ما روستاهای کوهستانی و مرتفع را دوست داریم (در گره، ایجاد دهکده در مناطق مرتفع، گناهی کفر آمیز و دهشتناک به شمار می آید). البته چیزهایی هم هست که با تکیه بر این اصل نمی توان درک کرد. مثلاً این که چرا اروپائیان تنها از زمان رنسانس به منظر علاقمند شده اند. با تکیه بر این اصل، فقط می توان فهمید که درون هر انسان، حسی بنیادین وجود دارد که موجب می شود در محیطی مناسب، احساس رضایت و راحتی کند؛ البته به تعداد فرهنگ هایی که در دنیا وجود دارد، شکل و نحوه این رضایت مندی متفاوت است.

پیشنهاد می کنم این مخرج مشترک، که در ارزیابی تمامی جوامع از محیط زندگی خود به کار می رود و دید آنها را منعکس می کند بدون این که کاری با زیباشناسی منظر داشته باشد، نخستین منظر نامیده شود.<sup>۳</sup> بر مبنای همین مخرج مشترک است که هر فرهنگ، سلیقه و عقیده خاص خود را شکل می دهد.

به عنوان مثال، در دوران کلاسیک هند که عملاً هیچ دریافتی از منظر وجود نداشته است، واژه سانسکریت cara دلالت بر چیز داشته است که می توان آن را "جایگاه زندگی" ترجمه کرد یعنی واژه ای که هم بر مکانی جغرافیایی دلالت دارد و هم بر منابع غذایی و دارویی موجود در آن. طبقه بندی هایی که طب سنتی هندو و آیورودا، از "جایگاه های زندگی" ارائه می دهند، نیز بر همین اصل استوار است. یکی از همین طبقه بندی ها jangala است - که کیپلینگ از آن به عنوان دشت خارزار یاد کرده است - کلمه ای که بعدها معنای آن گسترش یافت و شد جنگل. از نظر هر جغرافیدان، جنگل نوعی منظر به شمار می رود اما از دیدگاه آیورودا، و در شکلی وسیع تر از دیدگاه رایج در دوران کلاسیک هند، جنگل بیشتر با مزاج و معده ارتباط دارد تا چشم و منظر. به همین دلیل است که cara اساساً منجر به دریافتی از منظر و زیبایی شناسی مناظر نمی شود. به بیان دیگر، دیدگاه هندی ها با آن دیدگاهی که موجب شد اروپایی های دوران رنسانس در محیط زندگی خود منظر ببینند، متفاوت است.

### منظر به سبک چینی

مقدمات درک چینی ها از منظر در دوران حکومت سلسله خان (۲۶۰ قبل از میلاد - ۲۲۰ پس از میلاد) فراهم شد. ما به وضوح می دانیم که چینی ها در قرن چهاردهم، زیبایی شناسی کاملی از منظر داشته اند؛ با تمام معیارهای چهارگانه ای که قبلاً بر شمردیم. ریشه های آن احتمالاً تا حدود زیادی به تائوئیسم برمی گردد. به عنوان مثال، گفته می شود نقاشی های منظر در واقع بر می گردد به تصاویری که پشت آئینه ها می کشیدند چون در دوران حکومت سلسله خان ها، حکمای تائوئیست این آئینه ها را با خود به کوهستان می بردند تا به مدد آن از شر دیوها در امان باشند.

برعکس اروپا که منظر بعد از خلع ید از کلیسا به وجود آمد، منظر در چین ریشه در مذهب و اخلاق دارد. کتاب Hua Shanshui xu (مقدمه ای بر نقاشی منظر)، اثر Zong Bing (۳۷۵-۴۴۳) با این مطلب آغاز می شود که "قدیسین در وجود خود تائو دارند. حکیمان، قلب خود را پاک و روشن می کنند و از پدیده ها لذت می برند. کوه ها و آب ها، با وجود شکل مادی شان به سوی معنویت و روحانیت متمایل اند."<sup>۴</sup>

"کوه ها و آب ها" (Shanshui)، عبارتی چینی برای بیان واژه "منظر" است. (عبارات متعدد دیگری هم وجود دارد). Zong Bing اضافه می کند: "مردان بزرگ (... ) برای جست و خیز به کوه ها رفته اند. البته، این اصل قدیمی تائوئی است که حتی در مکتب کنفوسیوس هم وجود دارد. لونیوها ضرب المثلی دارند که به کنفوسیوس نسبت داده اند با این مضمون که: "نیک مردان از کوه لذت می برند و حکما از آب".

یکی دیگر از دلایل این اعتقاد -تفاوتی دیگر با اروپا- این است که منظر در چین، پیش از آشکار شدن در نقاشی، در کلمات و ادبیات متولد شده بود. تعدد واژه هایی که دلالت بر منظر دارند، نشان می دهد تا چه اندازه حس منظر با روح مردم چین عجین است. نمایش این حس در نقاشی تنها یکی از فرم های نشان دادن آن است و اشکال دیگری نیز وجود دارد، مانند ژانرهای مختلف ادبی یا حتی آئین هایی که در مناظر و باغ ها برگزار می شده است. بنابراین، هنر نقاشی در هیچ دوره ای نشان دهنده تمام فرم های محیط نبوده است؛ یعنی اساساً قرار نبوده است چنین اتفاقی بیفتد چون در نقاشی چینی فقط حسی کلی از منظر را منتقل و جزئیات را به تخیل بیننده واگذار می کنند تا خود وارد اثر شود. این را نیز باید در نظر داشت که نقاشان منظر در چین، در آتلیه کار می کردند نه مستقیماً در مناظر.

نقاشی منظر در چین ریشه در احساس جمعی دارد، از فضا و مکان حقیقی جدا می شود و دائم در سفری تمثیلی میان اشکال گوناگون بیان به سر می برد و آزادانه از یک سوی آسیای خاوری به سوی دیگر آن می دود. این جابجایی ها در زبان ژاپنی *mitate* نامیده می شود که به معنای "شکل دادن با نگاه" است و به این صورت انجام می شود که مثلاً در یک شعر، سخن از سایه بانی به میان می آورند که در واقع کنایه است از فلان باغ و آن باغ کنایه ای است از فلان منظر زیبا و آن منظر کنایه ای است از فلان شخصیت تاریخی... یا در نقاشی، باغ کوراکوئن در توکیو را نقاشی می کنند و در گوشه ای از آن تپه ای کوچک را به تصویر می کشند که در واقع کنایه است از کوه مقدس لوشان در چین. در همان تصویر ممکن است میتات ها یا جابهجایی ها و تمثیل های فراوان چینی و ژاپنی دیگری نیز وجود داشته باشد.

میتات در واقع کپی کردن نیست بلکه اشاره و کنایه است. تقلید فرم ها و اشکال دیگر نیست بلکه دعوت بیننده است به ورود به یک عالم تخیلی مشترک. مثلاً در گوشه و کنار آسیای خاوری، میتات هایی از "مناظره هشت گانه ژائو و ژیانگ" دیده می شود، ژائو و ژیانگ دو رودخانه چین مرکزی هستند؛ به همین ترتیب، در ژاپن، "مناظره هشت گانه اوبی" دیده می شود، اومی رودخانه ای است در نزدیکی دریاچه بیوا و همچنین مناظر هشت گانه کانازاوا در نزدیکی یوکوهاما. البته معنایش این نیست که مناظر اومی و کانازاوا واقعاً شباهتی به مناظر چین مرکزی دارند، بلکه هنرمندان نقاش روزگاری آنها را طوری به تصویر کشیده اند که گویی شبیه هم هستند. فقط طرز دید است که مشترک است و گرنه در عالم عینی، شباهتی میان خطوط و اشکال این مناظر وجود ندارد.

آن چه از طریق این استعارات به بیننده منتقل می شود، "شکل خارجی" (*waixing*) نیست، بلکه "مقصود" (*yi*) منظر است. در عین حال، واژه *yi*، تجرد و انتزاع هم نیست، بلکه داده ای حسی است. نقاشی "مقصود" (*yi*) در نفی قوه تعقل نیست بلکه کارش نشان دادن و زنده کردن شاهرگ های حیاتی آن است. حرکات قلم (*hua*) از همان اصول کیهان شناسی تبعیت می کنند که بر اساس آن نفس، جسم آدمی و جان منظر زنده می شود. حرکات نقاشی که *hua* را به حرکت در می آورد، به نوعی تداوم کار جهان است. اشعاری که نقاشان غالباً در گوشه ای از اثر می نویسند نیز از همین جنس است. همان نفس (*qi*) در آن نهفته است و از همان حرکات به وجود می آید.

در این نگاه ارگانیک به جهان، نقش - منظر چیزی نیست جز فرم دیگری از منظر طبیعی و ابعاد واقعی و فنگ شویی نیز (باد-آب) در واقع بر همین قاعده استوار است. در طب نیز هدف همین است، به خصوص در طب سوزنی که مبتنی است بر همان اصول فنگ شویی و شانشوی. از خردترین ذرات کیهان گرفته تا درشت ترین آنها، از تصویر گرهه تا طبیعت، از کوه و دشت گرفته تا جان آدمی، همه اجزای عالم با یکدیگر در ارتباطند و گفت و شنود. مثلاً در نقاشی های چینی، سمت غربی اثر، مختص رنگ سفید، ببر، شش و

فلز است و همین طور ادامه پیدا می کند تا به سیاره ونوس (venus) برسد (ستاره فلز، Jinxing). خامه نقاشان چینی در طی قرون متمادی کل وجود آدم و عالم و سیب خوری را در نور دیده و مقصود را کشیده و کار جهان را پی گرفته است.

به این ترتیب، منظرسازی چینی هرگز در پی حجم نیست؛ همیشه انسان و طبیعت را نزدیک به هم نشان داده است. به همین دلیل است که وقتی تمدن غربی از راه می رسد، منقلب و آشفته می شود. با این حال در سال های پایانی قرن بیستم، شاهد علاقه شدید ژاپنی ها و چینی ها به Qi هستیم چرا که در اواخر دهه هفتاد بشر توانست به مدد علم، آثار عینی آن را در بدن خود مشاهده کند. از طرف دیگر، معلوم شد که فنگ شویی قابلیت مدیریت مناظر را دارد. هارمونی حاصل از آن چیزی از قواعد منسجم شهرسازی کم نداشته است... مگر نه این که تربیت حس "مقصود" مناظر بهترین راه برای معنا دادن به زندگی انسان است؟

با توجه به این که چین اولین و کامل ترین تمدن های منظرین جهان است، برای تعریف سبک منظر اروپا باید با چین مقایسه اش کنیم، یعنی باید چین پایه مقایسه باشد و نه اروپا. این را نمی توان از مدرنیته جدا کرد. اما، مدرنیته چیست؟ بینش خاصی از جهان که بنیان آن در قرن هفدهم گذاشته شد اما آثار آن به مرور زمان در تمام جنبه های زندگی اجتماعی ما پدیدار گشت و در برخی از زمینه ها با تأخیر فراوان ظهور کرد و اساس به همین دلیل است که برخی پیچیدگی ها در تعریف مفاهیم مدرن و حتی کلماتی نظیر "مدرن" و "مدرنیته" به وجود آمده است. به عنوان مثال، لوکوربوزیه (۱۸۸۷-۱۹۶۵) که پیشگام معماری مدرن به شمار می رود و بیشترین خدمت را به آن کرده است، یک قرن با لوباجوسکی (۱۷۹۲-۱۸۵۶) فاصله دارد؛ لوباجوسکی کسی است که اولین بار هندسه غیراقلیدسی را اختراع کرد که مبنایی شد برای پیدایش نظریه های نسبیت، پسانیوتونی و پست مدرنیته. از این دیدگاه، می توان گفت که پست مدرنیسم در معماری چیزی نیست جز سمپتومی دیر هنگام و جزئی از نسبی گرایی در نگرش به فضا، حرکتی که یک قرن می شود که آغاز شده است.

بی جهت نیست که در اروپا، کشف اهمیت منظر مصادف شده است با ظهور پرسپکتیو. از این مطلب معلوم می شود که اروپای قرن پانزدهم دیدی نو به دنیا داشته است. دیدی که دنیا را با فاصله می نگرد، آن را ورنانداز می کند، و آن را در محیطی عینی، جدای از ذهن، قرار می دهد. از این زاویه، همان طور که پانوفسکی در نظریه مشهور خود بیان کرده است، می توان پرسپکتیو را "شکل نمادین" ظهور ذهن مدرن دانست.<sup>۵</sup>

باید در این جا یاد آور شویم که میان چین و اروپا، تفاوتی عمده وجود دارد. اگر "سفیدی ها"ی موجود در نقاشی چینی را در نقاشی اروپا نمی بینیم، دلیلش فقط تکنیک نقاشی نیست؛ بلکه این است که در نقاشی اروپا، عین، مستقل از ذهن به تصویر کشیده می شود و نه در ارتباط با آن. فرم عینی تمام و کمال به تصویر در می آید و نه با اشاره و تمثیل؛ دیگر از "منظور" خبری نیست. در واقع، منظر به عنوان شکل بصری مستقل در اروپا ظهور کرد و برعکس چین، نام گذاری آن بعد از ظهورش صورت گرفت. کلمه منظر در بسیاری از زبان های اروپایی چندین دهه بعد از خلق نخستین تابلوهای منظر به وجود آمد.

البته اروپا در این زمینه تفاوت دیگری نیز با چین دارد که به مراتب مهم تر از مورد بالا است: منظر در اروپا با وجود این که سمبل دنیای مدرن به شمار می رود، از همان ابتدا ناسازگاری های فاحشی با مدرنیته داشته است. با رشد مدرنیته در قرن بیستم، تصویر منظر از نقاشی های آوانگارد به کلی محو شد و کار به جایی رسید که عده ای "مرگ منظر" را اعلام کردند.<sup>۶</sup> به بیان موجز می توان گفت که در اروپا، منظر با مدرنیته به دنیا آمد اما سرانجام مدرنیته آن را خواهد کشت...

دلیل این تناقض درونی - که در چین اثری از آن دیده نمی شود- آن است که تمدن مدرن، علی رغم منظرین بودن، تمدن فیزیکیکنان هاست.

اکنون، تمدن فیزیکیکنان ها چیست؟

در دوران رنسانس، پیدایش منظر همزمان شد با بروز انقلاب کوپرنیک. هدفمند کردن محیط، دقیقاً از بین بردن یک مرکزیت گرایی مشابه héliocentrisme (نظریه مرکزیت خورشید) است، پدیده ای که جهان را به دو نقطه نظر "موضوع گرا" (متمرکز روی

انسان) و "هدفمند" (طبیعت آن) را نصف خواهد کرد. این دوگانگی در قرن ۱۷ با dualisme کارتزین به اتمام می‌رسد. نتیجه آن، پایه ریزی امکانات فیزیک مدرن و از طریق آن تغییرات و دگرگونی‌های جهان مدرن است (انقلاب علمی که موجب تسهیل فنون صنعتی شده و غیره شده است). از این زاویه است که می‌توان تمدن غرب را تمدن فیزیکدان‌ها نامید. دنیای فیزیک بر عینیت متمرکز است و اساساً هیچ ارتباطی با ذهن ندارد و از همین رو است که با منظر بیگانه است.

با انتشار L'Opticks اثر نیوتون (۱۷۰۴) در همان ابتدای قرن ۱۸، این جدایی در واقع رسمیت یافت. پس از آن، منظر هیچ گونه ارتباطی با کیهان‌شناسی علمی ندارد. این دو دیدگاه به همزیستی در کنار یکدیگر ادامه می‌دهند اما دیگر هیچ منطق مشترکی بین آنها وجود ندارد. بنابراین این منطق جهانی و کمیته است - "روح هندسه" که پاسکال قبلاً کشف کرده بود - که هدایت عقل مدرن را، به خصوص از راه صنعت و تجارت، در اختیار می‌گیرد. به موازات آن، منظر و احساس انسان نسبت به طبیعت - از اولین رماتیک‌ها تا اکولوژی عمیق معاصر<sup>۷</sup> - روز به روز با قوت بیشتری به عنوان آنتی تز این حرکت عمیق مدرنیته مطرح می‌شوند.

برعکس، در چین کیهان‌شناسی و منظر همواره متقابلاً یکدیگر را تأیید و تثبیت کرده‌اند و احتمال بروز چنین تضادی در آن‌جا وجود نداشته است. در چین هرگز بین دنیای فیزیک و دنیای پدیده‌ها (که هم بنیانگذار و هم نابود کننده مدرنیته در اروپا بود) آلترناتیو دیگری وجود نداشته است.

این "مرگ زاینده"، حتی در مقیاس نمادین نیز غیر قابل تحمل است. دو بخشی کردن دنیا، نتیجه‌ای جز غیر قابل زیست کردن آن ندارد؛ چنان که در قرن بیستم، مدرنیته به خاطر هویت دوگانه "فیزیکی و منظرینش" زیر سؤال رفته است. چرا دنیای متولد شده از آلترناتیو مدرن نتوانست دوام بیاورد؟ چون این آلترناتیو دنیا را دچار یک سلسله تناقض‌ها و انفکاک‌هایی می‌کند که نهایتاً باعث عاری از معنا شدن آن می‌گردد. انفکاک میان حقیقت از یک سو - که تشخیص آن به عهده جامعیت خنثی دنیای فیزیک است - و خوبی و زیبایی از سوی دیگر - که تشخیص آن همچنان بر اساس ارزش‌های انسانی انجام می‌گیرد - رخ می‌دهد. در مقطع بعدی دیگر هنر از بند اخلاقیات رهیده است و نوبت خوبی و زیبایی است که از هم منفک شوند. جدایی سه‌گانه‌ای نیز میان ذهن و دنیا اتفاق می‌افتد؛ ذهن یک بار از محیط فیزیکی خود جدا می‌شود (و از این پس دیگر ذهنی در کار نیست بلکه هر چه هست، عین است)، بار دوم از جامعه جدا می‌شود (فرد گرایی از راه می‌رسد و مفهوم اجتماع (communauté) دچار استحاله می‌شود) و بار سوم حتی از بدن خود جدا می‌شود (چون این بار علم از راه رسیده است و می‌خواهد آن را مانند سایر اشیاء موجود در محیط، مورد بررسی و آزمایش قرار دهد). از نظر دکارت و نیز از دیدگاه علم آناتومی، بدن چیزی نیست جز res extensa چیزی که آگاهی ذهن از آن منفک می‌شود.

در یک کلام می‌توان گفت این سلسله انفکاک‌ها جهان را به سمت فروپاشی سوق می‌دهند.

موضوع، در حقیقت آرمان شهری (utopia) بوده که ادعای جایگزینی واحد حقیقی جهان پیرامون را داشته است. این "اتوپیا" مدعی وجود فضایی کیهانی و انتزاعی (فضایی مطلقاً نیوتنی) می‌باشد که جنبش مدرن را در معماری موجب گشته است. در واقع این اتوپیا - به خصوص نزد کوربوزیه - کوشیده است با ایجاد گسستی ساختاری میان پیوندهایی کهنه که به منظر جسمیت می‌بخشیدند و در دنیای پیرامون وحدت می‌آفریدند، جایی برای بروز یابد. به عنوان مثال، لوکوربوزیه در "واحد مسکونی ماریسی"، استمرار بدنه، خطی بودن نما، هماهنگی ارتفاع، ورود از روبرو و پیوستگی داخل - خارج را رها می‌کند. در یک کلام: نفی تمامی پیوستگی‌هایی که عصاره منظر شهری - و کلاً عصاره منظر - را می‌سازند!

شاید بتوان این را آخرین تقلای مدرنیته به شمار آورد.

## منظر و سکنا

جنبه بسیار مثبتی از مدرنیته آن است که اهرم دنیای فیزیک را در اختیار بشر گذاشته و موجب تمایز عالم فیزیک از عالم پدیده ها شده است. شتابی که در این سه قرن اخیر در تغییر دنیا مشاهده می کنیم اساساً از همین امر ناشی می شود.

اما مسئله دقیقاً همین جا است: وقتی پروژه مدرنیته تکمیل شد و به سرانجام رسید، این حرکت، نقطه اتکای خود یعنی دنیای فیزیک و عینیت عالمگیر را که در قرن هفدهم میلادی به دست آورده بود، عملاً از دست داد. اتفاقی که در عمل افتاد این بود که پروژه مدرن در ادامه مسیر خود به مسئله تکامل زمین، به عنوان بیوسفر (biosphere) فناپذیر، برخورد کرد. مدرنیته در اصول خود نیز دچار مشکل شد چون معلوم شد که دوئیت (dualisme) میان فرد (به مثابه ذهن) و جهان (به مثابه عین) دامی بیش نیست. در زمینه پیشرفت های علمی نیز -چه در علوم انسانی و چه در علوم طبیعی- منجر به پیدایش نظریه های ارتباطی ناسازگار با بینش دوئیتی و جوهرگرایی شد که نهایتاً در قرن هفدهم به شکل یک پارادایم در آمد.

آن چه در پی آمد اهمیت نمادین پیدایش همزمان اکولوژی و پدیدارشناسی را در قرن بیستم نشان می دهد. این ها دوئیت را رد می کنند و حتی جوهرگرایی را نیز زیر سؤال می برند. حیات و بقای موجودات زنده -اعم از انسان و غیره- وابسته است به ارتباطی که با خود و با دنیای فیزیک دارند. رفته رفته بینش موجودیت های ارتباطی<sup>۱</sup> که زاده تعامل پیوسته دو قطب عینیت و ذهنیت (که از این پس تتوریک هستند) است، جایگزین عینیت های سه گانه -بدن، اجتماع، محیط- می شود. این موجودیت های ارتباطی همه جسمانیت، هم روابط اجتماعی و هم رجزخوانی های اکولوژیک را به مبارزه می طلبند. به عنوان مثال، جسم را دیگر نمی توان تنها داده ای عینی به شمار آورد چون واقعیتش وابسته است به تعادلی دینامیک از پیوندهای مجموعه ای از روابط فیزیکی و اجتماعی، فیزیکی و بیولوژیک. محیط و شخصیت در هم می آمیزند و این به کلی از دوئیتی که دکارت میان ذهن و جسم او به عنوان یک ماشین قائل بود، به دور است...

به این ترتیب، ما مجبوریم در تمام مواردی که مدرنیته به عنوان عین از ذهن جدا کرده بود، تجدید نظر کنیم؛ که البته آن قسمتی که در این جا به ما مربوط می شود، منظر و محیط است.

اگر در این سال های پایانی قرن بیستم، مسئله منظر با دقت و شدت بیشتری رصد می شود فقط به این دلیل نیست که مدرنیته محیط زندگی ما را زشت کرده است، دلیل دیگرش این است که دیگر نمی توان محیط را یک عین به شمار آورد. دوئیت آلترناتیو مدرن در برابر این امر بدیهی رنگ باخته است: بر خلاف آن چه تا به حال به ما گفته شده است، محیط از ذهنیت ما تأثیر می پذیرد. حضور ما در این محیط صرفاً بیولوژیک نیست، بلکه ما یک سری ارزش هایی را وارد آن می کنیم که محیط، به واسطه آن ارزش ها شخصیت و هویت ما را نیز تحت تأثیر قرار می دهد. به بیان دیگر، در این مرحله، محیط در شکل منظر ایفای نقش می کند.

البته مدرنیته در این زمینه، توهم دیگری نیز برای ما به ارث گذاشته است که عبارت است از ماهیت دو گانه تمدن فیزیکی و منطقی؛ یعنی منظر را تا سطح یک فرم بصری که چیزی نیست جز همان فرم محیط، تقلیل می دهد.

البته، از سویی تاریخ به ما می آموزد که منظر همان محیط نیست -محیط موجودیتی عینی دارد و در همه جا نیز حاضر است- بلکه موجودیتی است ارتباطی که تنها در شرایطی خاص ظاهر می شود. از سوی دیگر، مثالی که در مورد چین زدیم نشان می دهد که چیزی بیشتر از شکلی خارجی است که در معرض نمایش گذاشته می شود؛ در واقع، موجودیتی ارتباطی است که حس ما را تحریک می کند. منظر بدون ما وجود خارجی ندارد و ما نیز بدون منظر خودمان وجود خارجی نداریم، اساساً به همین دلیل است که وقتی درباره منظر حرف می زنیم، در واقع به خودمان ارجاع می دهیم.



منظر شکل بصری ارتباط ما با محیط است. البته این گرایش افراطی به استفاده از کلمه منظر برای صحبت کردن راجع به هر چیزی، آن را به سمت بی معنایی سوق می دهد و بین ما و جهان فاصله می اندازد؛ در صورتی که ما امروزه، بعد از تجربه به گل نشستن پروژه مدرنیته، بیش از هر زمان دیگر نیازمند آن هستیم که به کلمه منظر معنایی ببخشیم، معنایی که به ما انگیزه می دهد تا به جای فاصله گرفتن از دنیا به آن وارد و با آن درگیر شویم.

به نظر من، اگر بخواهیم برای صحبت راجع به هر مقوله ای از کلمه منظر استفاده کنیم و به آن معانی متعدد دهیم، در واقع آن را عاری از معنا کرده ایم چون در آن صورت دیگر این کلمه (منظر) معنای خاصی نمی دهد، بنابراین باید آن را سرسختانه در بینش ارتباطی که بعد از مدرنیته به مرور رایج شد جای دهیم و باید این کار را با در نظر گرفتن مسائلی که اکنون راجع به تمدن های منظرین و غیرمنظرین گذشته می دانیم، انجام دهیم. در غیر این صورت، تجربه ثابت کرده که در دعوای میان عینیت و ذهنیت اسیر خواهیم شد و گرد خودمان خواهیم چرخید و با آلترناتیوها نیز راه به جایی نخواهیم برد.

پیشنهاد من این است که از کلمه milieu به معنای ارتباط جامعه با محیط استفاده کنیم. این کلمه موجودیتی ارتباطی دارد که از میانجی های عینی و ذهنی مختلفی تشکیل شده است. منظر یکی از آنها است. از گردآمدن این میانجی ها در کنار هم که باعث به وجود آمدن milieu می شود، معنایی پدید می آید که آن معنا، کل مجموعه را هدایت می کند. من آن معنا را médiance می نامم، واژه ای است که از معادل ریشه لاتین واژه milieu ساخته ام. بنابراین می توان گفت که médiance هدایت کننده منظر است. از این نظر می توان médiance را معادل yi دانست که چینی ها از آن به عنوان "منظور" یا "گرایش" (shi) یاد می کنند. Médiance در واقع از این گسست مدرن میان عین و ذهن عبور کرده و دنیای اطراف ما را آکنده از ذهنیت (subjectivité) خودمان می کند. متقابلاً ما را با عینیت (objectivité) دنیای خودمان (milieu) درگیر می سازد. بنابراین "مدیانس" نه عینی است و نه ذهنی بلکه سیری است؛ یعنی در محدوده زمانی تاریخ و در محدوده فضایی milieu سیری را طی می کند و فاکتورهای عینی و ذهنی را در هم می آمیزد و از ترکیب آن دو محیط ها (milieux) را می سازد.

بنابراین منظر که هم به تاریخ آغشته است و هم به مدیانس، سیری به شمار می رود. نه داده ای است عینی و نه توهمی ذهنی. به همین دلیل است که نمی توان انتظار داشت که در هر جایی و در هر زمانی وجود داشته باشد. ولو این که در هر جایی و هر زمانی، محیطی برای دیدن وجود داشته باشد. در عین حال، برای موجوداتی که درگیر زمان و تاریخ خاص برخی محیط ها (milieu) و مقاطع هستند، وجود واقعی دارد. به ذکر یک مثال مشهور در این زمینه اکتفا می کنم: فضای وحشی (wilderness) در ایالات متحده، تا قرن نوزدهم به عنوان "منظر" به رسمیت شناخته نمی شد. تا آن زمان چیزی نبود جز «چیزی به غایت تأسف بار» که برای توصیفش از ترکیب hellish wilderness استفاده می کردند.

به بیان دیگر، می توان گفت دنیا دیگر آن res extensa که در اتوپییای پروژه مدرن با فضای مطلق نیوتن مقایسه می شد، نیست. زمین دیگر تکامل یافته است و از این پس، مأوای مشروط بشر به شمار می رود. به بیان دیگر، موجودیتی ارتباطی دارد و می توان آن را سکنا (écoumène) نامید که مجموعه ای از محیط های (milieux) گوناگون است به وسعت تمام زمین و دربرگیرنده همه مناظر ما.

به رسمیت شناختن این موجودیت های ارتباطی به ما امکان آن را نمی دهد که از مدرنیته فراتر برویم چرا که لازمه این امر، پیشرفت و توسعه شناخت هایی است که خود زاده مدرنیته هستند. هدف، انکار این شناخت ها نیست بلکه ترک توهمات مرگبار است. به عنوان مثال، برای این که بتوانیم اخلاقیات را در محیط زندگی خود حاکم کرده و به مدد آن بقای خود را تضمین نماییم، تنها راهش این است که اول بپذیریم که محیط هایی (milieux) که در آن زندگی می کنیم، متأثر از ذهنیت (subjectivité) بوده و با افراد بشر در ارتباطند. البته منظور ما اصلاً این نیست که زمین را یک ذهنیت به حساب آوریم، کاری که اساساً امکان پذیر نیست مگر به قیمت چوب حراج زدن به زندگی بشر، منظور ما درک این نکته است که زمین را نمی توانیم یک عینیت به حساب

آوریم؛ چون برای ما زمین دیگر اساساً مطرح نیست مگر در سیری که منجر به ایجاد سکنا (écoumène) شود، جایی که زندگی ما بنیان نهاده می شود. این راه، این حقیقتی را که از اتوپیای مدرن بسیار فراتر می رود، فقط مناظر به طور روزمره به ما نشان می دهند.

#### منابع

- Cinq propositions pour une théorie du paysage, sous la direction d'Augustin Berque, Paris, éditions Champ Vallon, 1994

#### پی نوشت

1. Horaca Capron
  2. A.BERQUE, La Rizière et la banquise, colonisation et changement culturel à Hokkaido, Paris, Publications Orientales de France, 1980.
  - 3.A.Berque, Nihon no fukeri, Seio no keikan. Tokyo, Kodansha, 1990.
  4. Traduction de N.Vander. Nicolas, Esthétique et peinture de paysage en Chine, Paris, Klincksieck, 1982. p64
  5. E.Panofski, La perspective comme forme symbolique, Paris, Minuit, 1975 (1942).
  6. F.Dagognet (dir.), Mort du paysage? Seyssel. Champ Vallon, 1982.
  7. Deep ecology
  8. Entités relationnelles
۹. در زبان فرانسه از کلمه منظر (paysage) به جای کلمه "عرصه" یا "چشمانداز" استفاده می شود: Le paysage économique français : چشمانداز اقتصادی فرانسه، عرصه اقتصاد فرانسه. (مترجم)