از باغ‌ها و چشم‌اندازها

آلن وایس
ترجمه‌ی ساره پیمان و پویا غلامی

فهرست

یادداشت مترجمان..... ۱
باغ‌های خیال ۵
بازتاب‌های باروک، خمش‌های نوکلاسیک ۱۲
بوطیقای باغ‌ها..... ۱۹
مانیفستی برای آینده‌ی چشم‌انداز..... ۲۲
نکته‌پردازی‌ها و خدنگ‌اندازی‌ها ۲۵

یادداشت مترجمان

به باور فلیکس گتاری در «هر کسی می‌خواهد یک فاشیست باشد» پیوند دست‌کم چهار سری لیبیدویی در شخص هیتلر سبب شد دگرگونی یک سازوکار میل‌ورزی نوین در توده‌ها متبلور شود: ۱) سبک عوامانه‌ای که کمابیش نشان ماشین‌های سوسیال دموکراتیک و بلشویک را برخود داشت؛ ۲) سبک سرباز قدیمی جنگ با صلیب آهنینی که اعتماد کامل کارکنان ارتش را برایش به ارمغان آورد؛ ۳) فرصت‌طلبی یک مغازه‌دار که او را به سازش و اجماع با صاحب‌منصبان مالی توانا کرد و؛ ۴) هذیانی نژادپرستانه و انرژی‌ای پارانویایی که او را با غریزه‌ی مرگِ جمعی هم‌کوک کرد.[1] این شاخص‌ها یا مولفه‌های میل را در هژمونی پوپولیستیِ مستبدان و شاه‌اوبوهای کلان‌سیاستِ معاصر نیز می‌توان بازیافت؛ در تاثیر نشانه‌ای[2] گفتارهای‌شان بر سطوح خُرد و مولکولیِ میل توده‌ای، و در فرایندهای سوبژکتیوسازی‌ای که به‌لطفِ شتاب‌دهنده‌های اجتماعیِ عصر پسارسانه به راه می‌اندازند. خیلی دم‌دست، دهن‌کجی ترامپ به اخیرترین توافق‌نامه‌ی بین‌المللی درباره‌ی گرمایش جهانی و بی‌اعتنایی کارتل‌های چندملیتی به کاهش گازهای گلخانه‌ای و مانع‌تراشی‌های کورپوراتیسم هار برای حتا فقط دو درجه کاستن از گرمای فزاینده‌ی سیاره‌ای؛ و شوربختانه برای وضعیت‌هایی از این دست در ایران و خاورمیانه می‌توان به مثال‌های متنوع‌تری هم اشاره کرد که حالا دیگر برای همه‌مان آشناست: از محو دریاچه‌ها و تالاب‌ها و آبزیان و گونه‌های گیاهی و جانوری تا وفور ریزگردها به‌ضرب تخریب بی‌رویه‌ی جنگل‌ها و زیست‌بوم‌ها، و نهایتا همین سیل سرتاسری اخیر، همه‌وهمه به‌ضرب مدیریت ناصحیح و اهمال‌های نولیبرالی. حدودا سه دهه پیش اما گتاری در جستار بلندِ *سه بوم‌شناسی* (۱۹۸۹) تناظر دیگری برقرار کرد میان حیطه‌ی اکولوژی (که بیشتر به زیست‌بوم در معنای بالفعل کلمه نظر دارد) و اِکوسوفی (که با نظر به بوم‌شناسی ذهن نزد گرگوری بیتسون به حیطه‌ی مجازی‌تری چون نیروها، شدت‌ها، امیال و سوبژکتیویته می‌پردازد)؛ تناظری که امروز از جهاتی چون یک پیش‌گویی به نظر می‌رسد:

> درست همان‌طور که جلبک‌های هیولایی و جهش‌یافته به تالاب ونیز حمله می‌کنند، صفحه‌نمایش‌های تلویزیونی ما نیز با تصاویر و گفته‌های *تباهی‌زده* آلوده و اشباع شده‌اند. در عرصه اکولوژی اجتماعی، آدم‌هایی مثل دانلد ترامپ مجازند که آزادانه تکثیر شوند، و مثل سایر گونه‌های جلبک بر سرتاسر ناحیه‌های نیویورک و آتالانتیک‌سیتی حکم برانند؛ او با افزایش اجاره‌ها و بدین‌وسیله با بیرون‌راندن هزاران خانواده فقیر که اغلب‌شان محکوم به بی‌خانمانی‌اند و بدین‌قرار به هم‌ارزِ ماهی‌های محتضرِ اکولوژی محیطی بدل می‌شوند، اقدام به *نوسازی* می‌کند. تکثیر متعاقب نیز در قلمروزدایی وحشی از جهان سوم مشهود است که همزمان بر بافت فرهنگی جمعیت‌هایش، زیست‌بوم‌هایش، سیستم‌های ایمنی‌اش، اقلیمش، و الخ تأثیر می‌گذارد... پس از انقلاب در پردازش داده‌ها و رباتیک، رشد سریع مهندسی ژنتیک و جهانی‌سازیِ بازارها، دیگر نه کار انسانی و نه زیست‌بومِ طبیعی، هرگز همان‌طور که سابقاً بودند، حتی همچون چند دهه‌ی قبل، باقی نخواهند ماند. بنا به اشاره‌ی پل ویریلیو، سرعتِ فزاینده‌ی حمل‌ونقل و ارتباطات، و وابستگی متقابل مراکز شهری، هر دو به یک میزان برگشت‌ناپذیرند... دیگر نمی‌توان طبیعت را از فرهنگ جدا دانست؛ برای اینکه برهم‌کنش‌های بین اکوسیستم‌ها، سپهرِ ماشینی، و دنیاهای اجتماعی و فردیِ ارجاع را بفهمیم، باید بیاموزیم که *به‌نحوی تراگذرنده*[3] فکر کنیم.[4]

علاوه بر این، گتاری در *آشوب‌تراوایی* آشکارا اشاره می‌کند که «همه جنبش‌های عظیم سوبژکتیوسازی ضرورتا در جهت رهاسازی گسترش نمی‌یابند. آن انقلاب سوبژکتیو توده‌ای که طی ده سال بین مردم ایران گسترش یافته بود بر کهنه‌گرایی دینی و عموما بر

[1] Félix Guattari, *Chaosophy: Texts and Interviews (1972-1977)*, trans. David L. Sweet, Jarred Becker, and Taylor Adkins, ed. Sylvere Lotringer, Semiotext(e) Press, 2009, 154-176.
[2] semiotic
[3] transversal به‌عبارتی نه عمودی یا افقی بلکه مورب یا برحسب نسبت‌های قطری
[4] FeIix Guattari, *The Three Ecologies*; tanslated by Ian Pindar and Paul Sutton, Galilee Press, 1989, 43.

گرایشات اجتماعی محافظه‌کارانه متمرکز است ــ خصوصا با نظر به جایگاه زنان.»[1] طی سال‌های اخیر گرچه خیز همگرایی‌ها و کمپین‌ها و تلاش‌های جمعی و نهادی برای احقاق برخی مطالبات ــ از جمله در اعتراض به حجاب اجباری ــ افزایش یافته اما بیابان‌زایی هم به‌طرزی عنان‌گسیخته‌تر از همیشه پایاپای تا دل پارمان‌های موقتی کوچک‌مان پیش آمده و افزون بر وجه برون‌گستر یا امتدادی‌اش در پهنه‌های درون‌گستر یا اشتدادی حیات شهری نیز بروز کرده و عمدتا به شکل هم‌کوک‌شدن میلِ جمعی به مرگ خاصه به صورت پژمردن ــ یا دقیقتر، پژمراندنِ ــ عواطف شهروندان مرئی شده است؛ از افزایش میل به خودکشی و واکسینه‌شدن سایر شهروندان در قبال تلف‌شدن *دیگری*، که از تشدید استعمار درون‌زاد، امنیتی‌شدن و انتحاری‌شدن آپاراتوس دولتی خبر می‌دهد تا منع مادون‌انگارانه‌ی گرداندنِ حیوانات خانگی چون سگ و گربه در پارک‌ها که از حیث هستی‌شناختی از بشری خبری می‌دهد که به قول آگامبن در منطقه‌ی استثناء حیوانیت‌اش را به تعلیق درآورده است، و از حیث سمپتوم‌شناختی از شکاف‌های آشکار و قطبی‌سازی‌های فزاینده‌ی اجتماعی در سطحی محلی حکایت دارد که می‌تواند به حیوانی‌سازیِ انسان راه ببرد و دست‌کم در یک سرحدش حتا خطر قومیتی‌شدن یا نژادی‌شدن پیکارهای مردمی یا غصب و ناوبریِ بازنمایی اعتراضات را به دنبال آورد. عطف به آنچه از منظر خردسیاستِ میل نزد گتاری به‌ایجاز اشاره شد، می‌توان یکی از دقایق مسئله‌زا یا مقاومت‌ـآفرینش را در دل مناقشات مذکور پی گرفت؛ به این معنا که وایس به سراغ آن تصویر‌ـاندیشه‌هایی رفته است که به میانجی معماریِ چشم‌انداز و خاصه به‌لطف ساخت معمارانه‌ی باغ‌ها دریافت می‌شوند، آن اندیشه‌ـخارج، ممکن‌سازی‌ها[2] یا موقعیت‌سازی‌هایی که با امحای باغ‌ها دیریاب و مخدوش شده یا از میان می‌روند. ابداع[5] چنان‌که ماسومی مراد می‌کند مفهومی محسوس است که *امکانِ خودش را تولید می‌کند و مقدم بر آن است؛* امکان[5] پتانسیلِ بسط‌یافته است. می‌توان همراه با برایان ماسومی، مترجم *هزار فلات* و از پیشگامان معاصرِ نظریه‌ی تاثیر/عاطفه[3] پرسید: باغ یا معماری منظره می‌تواند چه امکان‌های جدیدی برای وضعیت جمعیِ انسانی تولید کند؟[4] در این چند متن کوتاه، باغ و معماری منظره نه صرفا از خلال گفتارهای

---

[1] Félix Guattari, *Chaosmosis: an ethico-aesthetic Paradigm*, translated by Paul Bains and Julian Pefanis, Power Institute, 1995, 2.

[2] posibilization

[3] Affect Theory

[4] Brian Massumi, "The Evolutionary Alchemy of Reason" in *Parables For The Virtual: Movement, Affect, Sensasion*, Duke University Press, 2002, 89-133.

هرچند به یاد داریم که بستر یا بافتارِ مفهومیِ بحث ماسومی مسئله‌ی تکوین عقل، بازتعریفِ هوش، و کاربست اندام‌های مصنوعی در و از خلالِ رخدادهای پرفورمنس استلارک را دربرمی‌گیرد و گذر از امر ارگانیک و طبیعی، گذر از امر انسانی به سوی امر غیرارگانیک، امر مصنوعی، پساانسان یا ناانسان را در مد نظر قرار می‌دهد، با این‌حال اما جان‌مایه‌ی بحث‌اش از خلال (باز)طرحِ نسبت‌های میان امر ممکن، امر بالقوه، امر مجازی و امر بالفعل پیش می‌رود و از آنجاکه بنیان مفصل‌بندی نظری و مفهوم‌پردازی‌های ماسومی به‌لطف «تکرار تفاوت‌گذار رخدادها»ی استلارکی میسر می‌شود کاربست پرسش او در اینجا نیز یک سنتز نامشروع به شمار نمی‌آید خصوصا از این منظر که اولا در نظریه‌پردازی ماسومی، این بدن زیستمندِ استلارکی است که مادیت مبنایی یا بنیان مادی اولیه برای نیروگذاری‌ها، تاثیرها و ادراک‌ها و همه‌ی حس‌یافت‌ها و تعقل‌های متعاقب را برمی‌سازد که ابتدا به ساکن به حیطه‌ی امر ارگانیک، کربنی (و نه سیلیکونی) و طبیعی تعلق دارد. ثانیاً، نزد وایس باغ یک اثر هنریِ کاملا مصنوع محسوب شده است (برای مثال «ریوآن‌جی» به‌منزله‌ی یک خشکه‌باغِ دقیقا مهندسی‌شده) و افزون بر این یک ساختارِ دائما در حال تکوین تعریف می‌شود که هم تا حد مرگ و هم تا لحظه‌ی نابودی‌اش ناپایا، موقتی و نابه‌هنگام است طوری‌که آستانه‌ی گشودگی‌اش به خارج حداکثرِ تعیّن‌ناپذیری را تداعی می‌کند، هر لحظه در مقام تای خارج یا تا‌ـخارج رو به واریاسیون‌های شدیدا متفاوت گشوده می‌ماند، و به‌لطف «خطِ تغیّر پیوسته»اش بی‌بروبرگرد از حدود اقتصاد محصورِ میلِ هر صنعت‌گر یا هنرمند یا باغبان یا صانع انسانیِ ممکن درمی‌گذرد. شاید بتوان باز هم این نقد را وارد آورد که عنصر/مبنای تفاوت‌گذار باغ از هم‌سنجگی ضروری با عنصر/مبنای تفاوت‌گذار رخدادهای استلارکی بی‌بهره است و مستعد راه‌دادن به سنجشی غیردرونماندگار؛ پاسخ را در مانیفست وایس درباره ریوآنجی می‌توان یافت؛ باغ در مقام *ماتریس حس‌آمیزانه‌ای که تصادف‌ها ذاتیِ تاریخچه‌اش هستند* را با ماشین‌ـبدنِ استلارکی در مقام یک پیش‌الگوی جویای «تعامل» قیاس کنیم که در آن وجوه ارادی و و غیرارادی به نسبت‌های نو وارد می‌شوند؛ در هر دو مورد فراموشیِ خود و از دست‌رفتن الگوی انسانی در راه شدن‌های ناانسانی جستجو می‌شود؛ در اولی فراموشی در پیشگاه خلسه‌ی مواجهه‌ای رخ می‌دهد که هر لحظه از حیث امتدادی و اشتدادی، و به هردو معنای استعاری و تحت‌اللفظی «زنده» است (نسبت همواره سیال میان بدن ناظر حاضر در باغ و عناصر خودِ باغ، حتا در خشکیده‌ترین مهندسی‌اش)، در دومی به لطف یورش تکنولوژیکی به بدن و بازتنظیم نسبت‌های هستنده/ناهستنده به قصد دسترسی به عکس‌العمل‌های نو یا حلقه‌های بازخورد جدیدی از جنس تحریک/پاسخ؛ وانگهی، در آزمون‌وخطاهای امتدادیِ استلارک (و نیز اورلان، مارسلی آنتونز روکا، در میان تجربه‌گرایان سایبورگی از این دست) تا به امروز با قلمروزدایی مطلقِ بدن مواجه نبوده‌ایم؛ پس‌زده‌شدن اندام‌مصنوعی تعبیه‌شده در بدن استلارک تنها یک مثال ساده و گواه کوچکی است بر این ناممکنیِ پساکربن‌گرای شدیداً امتدادی، و بازگشت (به) طبیعتِ بنیاداً کربنی. استلارک در یکی از پرفورمنس‌های‌اش، مجسمه‌ی شکمی، اثر هنری را درون بدنش قرار می‌دهد و عملا خود به اثر هنری بدل می‌شود یا مرز میان سازنده و اثر را محو می‌کند؛ این اتفاق در نسبت میان معمار و منظره، یا باغبان و باغ، نیز صدق می‌کند؛ با این تفاوت که در اولی تجربه محدود به فرد پرفورمر باقی می‌ماند و برهم‌کنش میان اثر هنری و صانع خط تغیّر پیوسته‌ای نمی‌سازد و عملیاتی مضاعف برای بیرون‌کشیدن مجسمه نیز باید در نظر گرفته شود، در دومی دینامیسم تعاملیِ بین اثر هنری و سازنده‌ی اثر در هر لحظه فرافردی، پیشافردی، و جمعی است؛ کاوش استلارک در رقص‌نگاری غیرارادی، اینترنتی و کنترل از راه دور بدن با شبیه‌سازی الکترونیکیِ عضلات جایش را به سرهم‌بندی جمعی بیان، یا تاثرات بی‌واسطه‌ی ناشی از مشارکت انبوهه‌ای از بازدیدکنندگان از یک باغ می‌دهد؛ کودکی برگی از شاخه‌ای جدا می‌کند، سگی پای بته‌ای ادرار می‌کند، کمی آنسوتر میوه‌ای رسیده می‌شود و بر زمین می‌افتد و سپس‌تر خورده می‌شود؛ در چنین نمونه‌ای مرز بیرون و درون، پیشاپیش به‌نحوی قلمروزدایانه‌تر محو شده است. ماده‌خامی که در یکی از اجراها به بدن استلارک وارد می‌شود تدریجاً جذب بدن و هضم می‌شود، در حالی‌که موجودیت باغ در مقام یک اثر نیز از فساد خورنده‌ی تدریجی‌اش جدایی‌ناپذیر است. برای نمونه، تاثیرِ روان‌تنانه‌ی ماتریسِ حس‌آمیزانه‌ی اثری چون «راه‌رفتن» اثر رابرت ویلسون را در نظر بگیرید که یک تمامیت گشوده [open

آکادمیکِ موجود یا مفاهیم تخصصی مطروحه و روزِ رشته‌ی معماری و شهرسازی بل از خلال همپوشانی با ادبیات، شعر، سیاست و فلسفه خوانش می‌شوند و خاصه در پرتو زیبایی‌شناسی افراط یا فزونی[1]، منظری که توان‌هایش را از تخیل احشاییِ باشلار، پدیدارشناسیِ مرلوپونتیاییِ دوره‌ی واپسین [ذیل انگاره‌ی گوشت در *مرئی و نامرئی*] و خردسیاست میلِ مینور نزد دلوز و گتاری می‌گیرد و مجرایی برای تامل دوباره به دهشت‌های انباشت‌شونده‌ی روزمره‌مان فراهم می‌کند ــ هرچند در غیابِ حتا اشاره‌ای به باغ‌های ایرانی. مرلو-پونتی در بخشی از *درسگفتارهای طبیعت*، تحت عنوانِ «پدیده‌ی تقلید: هستندگان زیستمند و جادو» می‌کوشد میان عاملیت‌های بیرونی و درونی، آزادی دیوانه‌وار حیات از یکسو و اقتصاد زندگی از دیگرسو، بین درون و بیرون، فعالیت و انفعال، همانندی و تفاوت، پیوستگی و جدایی، و حیوان و بشر پل بزند؛او نسبت میان انسان و حیوانیت را نه سلسله‌مراتبی بل پهلوبه‌پهلو یا درگذرنده[2]، و از جنسِ نوعی خویشاوندی غریب در نظر می‌گیرد طوری‌که بر طبق آن، نمی‌توان انسانیت را تلوسِ حیوانیت یا طبیعت دانست و تکامل هم به مغاکی میان بدن و آگاهی یا بین حیوان و دازاین فروکاسته نمی‌شود، و در عوض با «درهم‌پیچیدنِ» میان مخلوقات زیستمند در مقام یک تا[3] در خودِ حیات و به‌مثابه بخشی از راز حیات طرف می‌شویم.[4]همانطور که الن وایس، در *افق‌های غیرطبیعی: تناقض و تضاد در معماری چشم‌انداز* (۱۹۹۸) اشاره می‌کند، «در انتهای قرن بیستم، به نظر می‌رسد سنخ خاصی از باغ در شورش مداوم علیه محدودیت‌های هر دوی *ریاضیات* (چه جهانشمول چه غیر آن) و *محاکات* باشد؛ باغی که «طبیعی» نیست، اما با این‌حال به تجسم یا منظر طبیعت مجال می‌دهد؛ باغی حاشیه‌ای به‌همراهِ اثراتِ براندازِ ملازم‌اش، باغی متناظر با آن آثار که ژیل دلوز «اقلی یا مینور» خوانده است؛ باغی که فرم‌هایش بی‌آنکه ضرورتاً به امر والا توسل جویند از خیال فراتر می‌روند... در طبیعتی طبیعت‌زدوده که افق‌های عمیقاً غیرطبیعی را فاش می‌کند، «محل‌ها یا گاهانِ زمان به جای باغ‌های تاریخ می‌نشینند.»[5]

پانزده اسفند ۱۳۹۷، درست در روز درخت‌کاری، شورای شهر تهران حکم به تخریب ۶۲ باغ کرد؛ این چند صفحه کرنشی است به تک‌تک آن باغ‌هایی که درختان‌شان در راه شهرکُشی و بیابان‌زایی مفقود و مقتول شدند؛ و نیز پیشکشی است به خاطره‌ی آوارگان و مهاجران گُرجی که پس از نسل‌کشی قفقازها به ایران کوچیدند و در پیکارهای مشروطه‌خواهی جنگیدند؛ و به ه. ب.، از تفلیس تا سرخس، از سنگلج تا سوادکوه؛ هم‌آواییِ باغ و باغبان.

س.پ، و پ.غ.، فروردین ۱۳۹۸

---

totality] می‌سازد که میان هنر چشم‌انداز، رادیوفونی، لندآرت و مولتی‌مدیا در نوسان است (Walking, Robert Wilson in collab. with Theun Mosk and Boukje Schweigman).

[1] aesthetics of excess

[2] dépassement

[3] fold

[4] Kelly Oliver, 'Stopping the Anthropological Machine: Agamben's Ticktocking Tick', in *Animal Lessons: How They Teach Us to Be Human*, Columbia University Press, 2009, 229-247.

این بخش از کتاب کِلی الیور پیشتر با اندکی تغییر به صورت مقاله‌ای مستقل انتشار یافته بود. برای مطالعه‌ی بیشتر، خصوصا در باب رویکرد فلاسفه‌ای چون هیدگر و آگامبن و مرلو-پونتی در قبال مقولات رازواره‌سازی و راززدایی، می‌توان ترجمه فارسی آن را در کنار مقالات دیگری از الیور از اینجا خواند:
http://asabsanj.com/asab/oliver-selected/

[5] Allen S. Weiss, *Unnatural Horizons: Paradox and Contradiction in Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, New York, 1998, 153.

پیشتر از این نویسنده دو کتاب به فارسی منتشر شده است: *شهریاری ناممکن*، تر. ایمان گنجی و پویا غلامی (بان، ۱۳۹۷) که نظرگاه او در باب زیباشناسی افراط یا فزونی را در نسبت با فلسفه و نظریه‌ی انتقادی معاصر طرح می‌کند (وایس در سرآغاز نخستین اثرش، *زیباشناسی فزونی* (۱۹۸۹) کتاب را به آموزگارانش از جمله آلفونسو لینگیس پیشکش کرده است)؛ و *فرم‌های فروپاشیده: هنر خام، فانتاسم‌ها و مدرنیسم*، تر. سدنا پرنی و پویا غلامی (چشمه، ۱۳۹۷). فصل پایانیِ *فرم‌های فروپاشیده* با نظر به فاجعه‌ی آشوویتس ــ که خانواده‌ی وایس از بازماندگان اردوگاه‌هایش هستند ــ به نسبت میان خوراک‌شناسی [gastronomy] و معماری می‌پردازد.

منابع متن‌های حاضر از این قرارند:

ـ «باغ‌های خیال» و «بازتاب‌های باروک، خمش‌های نوکلاسیک»، به‌ترتیب مقدمه و فصل نخست از این کتاب هستند:

Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity: The French Formal Garden and I7th-Century Metaphysics*, Princeton Architectural Press, New York, 1995, 8-32.

ـ پاره‌ی سوم، مرور انتقادیِ وایس، «بوطیقای باغ»، از اینجا گرفته شده:

SubStance, Vol. 23, No. 1, Issue 73 (1994), pp. 117-119.

ـ «مانیفستی برای آینده‌ی چشم‌انداز» که بخشی از پروژه‌ی پژوهشی الن وایس در کتاب آخرش *چشم‌اندازهای ذن: دورنماهایی درباره‌ی سفالینه‌ها و باغ‌های ژاپنی* (۲۰۱۳) است، به‌طور آنلاین در اینجا منتشر شده:

http://www.writersinkyoto.com/2015/05/weisss-manifesto-for-the-future-of-landscape

ـ منبع گزین‌گویه‌های پاره‌ی انتهایی در کنارشان آمده و به غیر از سرنوشته‌های انتخاب‌شده از *گیلگمش* (تر. داوود منشی‌زاده)، باختین (تر. رویا پورآذر)، نیچه (تر. بهروز صفدری)، و دلوز و گتاری (تر. زهره اکسیری، محدثه زارع، پیمان غلامی، ایمان گنجی)، باقی سرنوشته‌ها از *آینه‌های بی‌کران: باغ هندسیِ فرانسوی و متافیزیکِ قرن هفدهمی* (وایس، ۱۹۹۵) و *افق‌های غیرطبیعی: تناقض و تضاد در معماری چشم‌انداز* (وایس، ۱۹۹۸) انتخاب شدند.

|۱|

باغ‌های خیال

«باغِ گذرگاه‌های هزارپیچ»[۱] نوشته‌ی خورخه لوئیس بورخس قصه‌ی نبیره‌ی تسویی پِن، حاکمِ چینیِ ولایتِ یونن است، همو که از منصبِ سیاسی‌اش صرف‌نظر کرد تا زندگی‌اش را وقف نوشتن رمانی با پیچیدگیِ بی‌حدوحصر کند، و نیز وقفِ آفرینشِ «باغستانی با مسیرهای چندشاخه و پرانشعاب»، هزارتویی بس بغرنج و ریزبافت که هرآنکه به آن قدم بگذارد در درونش گم می‌شود. سده‌ها بعد، دیگر هیچ نشانی از آن هزارتو وجود ندارد، و آنچه از رمان برجای می‌ماند هم انگار که کاملا ازهم‌گسسته و بی‌سامان است. با اینهمه، نبیره‌ی او سرانجام گره از راز می‌گشاید: کتابِ تسویی پِن و هزارتوی ساخته‌ی او هردو یک چیزند؛ هزارتوی نمادها. معنای این هزارتوی هزارتوها خودِ زمان است. به‌طرزی تناقض‌آمیز، خودِ عدم‌انسجامِ رمان او به خاطرِ بسندگی‌اش درمقامِ تصویری از عالم است؛ زمان به هر امکان مجال می‌دهد، زمان روایتی را می‌طلبد که هر گزینه‌ی آن حفظ می‌شود، و هیچ پیرنگی به‌تنهایی به رشته‌ی وقایع تعیّن نمی‌بخشد. زیرا زمان امکانِ امکان است.

می‌توان از این قصه به‌عنوان تمثیلی برای پروژه‌ی حاضر بهره برد: برای نگارش کتابی درباره‌ی باغ‌ها، کاری جز «خواندنِ» باغ‌ها نمی‌توان کرد. هر شی، خواه فرهنگی خواه طبیعی، درون شبکه‌ای از نمادها درک می‌شود؛ خودِ این نمادها دگرسان می‌شوند، گاهی هم در گذر زمان از بین می‌روند. وانگهی، هیچ نمادی در یک حالت محض یا خالص وجود ندارد: ما «ناخالصی‌ها»ی فاهمه‌ها و سوءفهم‌های‌مان، و نیز، امیال‌مان در خصوصِ اتوپیایی‌ترین امیدها و سهمگین‌ترین هراس‌ها را به هر نظام نمادین وارد می‌کنیم.

باغ‌ها از جمله‌ی ممتازترین و اغلب مقدس‌ترین محل‌ها به شمار می‌آیند. باغ‌های سرّیِ دوران کودکی‌مان از خصوصی‌ترین فانتزی‌های ما محافظت می‌کنند، فانتزی‌هایی خارج از همه‌ی محدودیت‌های خانوادگی، و ورای هر بازیِ نظارت‌مند یا مهارشده. درختان خاصی که بالایشان رفتیم تا از فرازشان دنیا را ببینیم و نهایتاً بر دنیا فائق بیاییم (مثلا در *بارون درخت‌نشینِ* ایتالو کالوینو)؛ آن سنگ‌ها یا صخره‌های دلهره‌آوری که هرگز موفق به بلندکردن‌شان از زمین نشدیم زیرا از دهشتِ خزنده‌ای که در زیر سنگ پنهان شده بود خبر داشتیم؛ آن چشمه‌ها یا چاه‌هایی که آب‌های‌شان، همچون آب گنگ یا فرات، مقدس و اسرارآمیز به شمار می‌آمدند؛ آن قارچ‌هایی که ناگاه در گوشه‌ای دنج جوانه زدند، و جن‌وپریان و شیاطین را به یادمان می‌آوردند ــ چنین بودند محل‌های نخستین آفرینش‌های ما، دیگر صحنه‌های تخیلاتِ کودکی ما. از همین رو است که نزدِ راوی جوان در *طرفِ خانه‌ی سوانِ* مارسل پروست، باغِ خانه در کومبره ورودیِ[۲] جهان است، نه آنقدرها فضای عقب‌گرد و گوشه‌گیری، بل در عوض فضای پیش‌درآمدی آرام و میزان‌شده. این باغ، که هنوز عالم صغیر یا خُردکیهان نیست ــ برخلاف سایر مکان‌های نمادینی که بر روایت پروست حکمفرما هستند ــ قدیمی‌تر از عوالمِ بسته‌ی اتاق خواب کودکی راوی است و از آن عوالم حکایت می‌کند، عوالمی آراسته به سرشاریِ مطلوبِ عشقِ مادر و خوابگاهِ نویسنده‌ی سالخورده، جایی‌که رمان واقعاً توی‌اش نوشته می‌شود، محلی که یکجور نوستالژی و یادآوریِ خودکفا از آن محافظت می‌کند. هر فضای روایتی یک فضای نمادین است که شکل‌گیریِ شخصیتِ راوی و آن مناسباتِ بافت اجتماعی را آشکار می‌سازد که تقدیر او را تعیین می‌کنند. باغ در کومبره، به تناوب فضاهای خصوصی و اجتماعی را می‌آراید، و به پوشاندنِ کارکردها مجال می‌دهد؛ لعاب یا پوششی که به یک خودشرح‌حال‌نویسیِ داستانی اجازه می‌دهد تا به حکایتِ دنیایی رو به زوال بدل شود، حکایتِ دورانی گمشده.

هر اثر هنری یک متافیزیک را ایجاب می‌کند. برخی آثار هنری آشکارا بر طبقِ اصولِ متافیزیکیِ اکید و صریح ساخته می‌شوند. اما همواره این یک اثر کمیاب هنری است که فلسفه‌های ما را برمی‌اندازد و حالت جدیدی از اندیشه یا شیوه‌ای جدید از دیدن را می‌آفریند. در این بررسی موجز ــ در این فانتزی ــ که به باغ‌های هندسیِ[۳] فرانسوی قرن هفدهمیِ آندره لونُتر[۴] می‌پردازد، به

---

[۱] معادل‌های مربوط به داستان بورخس عمدتا از اینجا انتخاب شدند: خورخه لوئیس بورخس، *باغ گذرگاه‌های هزارپیچ*، ترجمه‌ی احمد میرعلایی، نشر رضا، تهران ۱۳۶۹، ۲۴۲-۲۵۴.

[2] پیش‌اتاقی، یا اتاق کفش‌کن، یا اتاق جلویی، سرسرا، مدخل یا اتاق انتظار antechamber.

[۳] معادل‌هایی چون شکیل و صوری، یا رسمی و تشریفاتی را نیز می‌توان در نظر داشت و در برخی بسترهای مرتبط می‌توانند گویاتر باشد و به تناسب از آنها هم استفاده شده است؛*فرهنگ هزاره* در مورد باغ‌ها به‌معنای «خیلی منظم» و هندسی آورده است که در این مورد بسنده‌تر به نگر می‌آید.

[4] Andre Le Notre

دو کوشش امیدوارم: هم رسالتِ محتملِ به‌کارگیری متافیزیک، زیباشناسی، و الاهیاتِ دورانِ آندره لِ نُتر برای توضیحِ ذوقِ هنریِ این باغ‌ها، و هم تاحدی رسالت نامحتملِ بررسیِ ساختارهای هندسی یا بسیار منظمِ این باغ‌ها به قصدِ «ترسیم یا مصورسازی» آن سنخ از اصول متافیزیکی. در اینجا، دقیقا کاربردِ ظاهری یا تصنعی فلسفه را می‌جویم: با استفاده از متافیزیکِ دکارتی و الاهیاتِ پاسکالی به‌منزله‌ی نمادها، و در واقع به‌عنوانِ «زیرعنوان‌ها یا شرح‌ها»یی برای باغ‌ها، بر آن هستم که برخی فانتزی‌های عقلانی را با همبسته‌های ریخت‌شناختی و مکان‌شناختی‌شان بپوشانم.در سطحی استعاری است که این دو [فانتزی‌های پیش‌گفته و همبسته‌های‌شان] با هم مواجه می‌شوند: نقطه‌ای که در آن، تصاویرِ متنیِ فلاسفه و ساختارهای نوری [اُپتیکی] و ریاضیاتیِ باغبانان همچون پژواک یکدیگر در هم طنین می‌اندازند.

تاریخِ معماریِ چشم‌انداز [یا منظره] رابطه‌ای تنگاتنگ بین باغ‌ها و فلسفه را عیان می‌سازد.[۱] شاید چشمگیرترین مثال از این ارتباطِ متقابل ***kare sansui*** یا «خشک‌باغِ» ژاپنی باشد، که تحت عنوانِ «باغ ذن» هم از آن یاد می‌شود. باغِ محرابِ بودایی ریوآن‌ـجی که در حدودِ ۱۴۸۰ نزدیک کیوتو ساخته شد، مظهر باغ‌های خشک به شمار می‌آید؛ باغ‌های خشک بازتابِ اصولِ ریاضتی و اکیدا تأملیِ بودیسمِ ذن هستند. ریوآن‌ـجی در احاطه‌ی دو معبد و دو دیواره، یک محوطه‌ی مستطیلیِ ده‌ـدر‌ـسی‌ـمتر را شامل می‌شود، محوطه‌ای که به صورتِ شاکله‌های موّاجِ خوش‌چَم با سنگ‌ریزه‌ی مناسب شن‌کشی شده است. پانزده سنگ با شکل‌های نامتعارفِ متفاوت روی این سطح پخش و آراسته شده‌اند، این سنگ‌ها در دسته‌های پنج، دو، سه، دو و سه تایی طوری پخش شده‌اند که فارغ از نظرگاهِ بیننده، همواره یک سنگ از نظر پنهان می‌ماند و رویت‌ناپذیر. هیچ درخت، بوته، یا گُلی وجود ندارد ــ تنها خزه‌ها در کارند؛ رُسته بر سنگ‌ها. چنین خزه‌هایی، به سانِ زنگارِ بازمانده بر برنزهای باستان، ردونشانی ارجمند از گذرِ زمان در چینشی بی‌زمان به شمار می‌آیند (گرچه چینشی که به معنای غربیِ کلمه ابدی نیست). همانطور که دنیل چارلز[1] توضیح می‌دهد،

> به خاطرِ خزه‌ها، مکان پرورده می‌شود و خود را به فراموشی وامی‌نهد، فراموشی در مقامِ نیرویی حیاتی، فراموشی در مقامِ خودِ نیرویِ زمان. این نیرو می‌ساید و هرز می‌برد؛ اینجا، در ریوآن‌ـجی، زمان *نمادها را منحل می‌کند* . . . اثرِ خزه‌ها نیز به همین نحو، اذعان و ابطالِ توامان را شامل می‌شود؛ در ذن، چنین حرکتی را *ساتوری*[2] می‌نامند.[۲]

خزه‌ها، سوای نشان‌دادنِ تغییر فصل‌ها، بازنمودگرِ تنها ردونشانِ هر نوع گذار در این باغ هستند؛ هرگز کسی به این باغ قدم نمی‌گذارد، بلکه صرفا از ایوانِ معبد درباره‌ی این باغ تعمق می‌شود ــ تعمقی در طلبِ *ساتوری*، همان روشنگری که در هسته‌ی فلسفه‌ی حیاتِ ذن قرار دارد. *ساتوری*، شهودِ محض درباره‌ی ماهیتِ چیزها به‌منزله‌ی یک کلِ ارگانیک را شامل می‌شود، از جمله تعمق درباره‌ی خودِ آن کسی که تماشا و تعمق می‌کند. *ساتوری* می‌آموزد که ذن طبیعت *است*. در این باغ، طبیعت «تحمیل یا زور» نمی‌شود (برخلاف آنچه در باغ هندسی فرانسوی می‌بینیم)، بل در عوض، طبیعت به خاطر آنچه هست، و همواره در یگانگی با مشاهده‌گر، به شهود درمی‌آید ــ شکل نمادینِ این باغ نیز به همین دلیل است، شکلی که تمام کیهان را در یک *برهان خُلف* یادآور می‌شود که صوری‌ترین خلوص را دارد، یا چه‌بسا در یک *برهان تام* با صوری‌ترین خلوص. همانطور که کاهنِ بودیستیِ قرن پانزدهمیِ ذن، تِسِن سُکی[3] باور دارد، ریوآن‌ـجی «هنرِ فروکاستنِ سی‌هزار مایل به یک گام فاصله» را نشان می‌دهد. با این‌حال نباید این کمال هندسی [صوری] را با کمال هندسی [صوری] *گلشنِ فرانسوی* اشتباه گرفت، یا نباید نهیِ ورود به باغ ریوآن‌ـجی را با منع‌های جاری علیه قدم‌زدن بر چمن‌های باغستان‌ها خلط کرد. ریوآن‌ـجی هیچ نیست مگر یاوری در تامل؛ کمال ریوآن‌ـجی هرگز از آنچه در ما وجود دارد عظیم‌تر نیست، و البته کمال ریوآن‌ـجی چیزی نیست جز آنچه در ما می‌گذرد. زیرا در عرفان ذن، شهودِ کمالِ کیهانی با عدمِ جدایی بین نفس و شی مقارن می‌شود. این حالت، برخلاف بسیاری از عرفان‌های غربی، مکاشفه‌ی خدا از طریقِ فداکردنِ دنیا نیست. در عوض، این حالت کشفِ نفس به‌منزله‌ی انکشافِ عالم است. کمالِ ریوآن‌ـجی هیچ نیست مگر سایه‌ای از وارستگی.

اگر ریوآن‌ـجی، این باغِ ژاپنیِ ذن، ابطالِ همه‌ی نمادها را ایجاب می‌کند، آنگاه «باغِ گذرگاه‌های هزارپیچ» چینی نزد تسویی پِن، استحاله‌ی باغ به نمادپردازی محض را میسر می‌سازد. هر کدام از این باغ‌ها، به نوبه‌ی خود، وجودِ باغ واقعاً موجود یا بالفعل را غیرضروری و زائد می‌کنند. از حیث تاریخی، باغ چینیِ کلاسیک عمیقاً تحت تاثیر تائوئیسم، فلسفه‌ی لائوـتسه، قرار داشت. این

---

[1] Daniel Charles

[2] *Satori* . روشن‌بینی نابه‌هنگام یا خیزش روحی در ذن بودیسم.

[3] Tessen Soki

اندیشه معلوم می‌کند که ماهیتِ حیات طبیعت است و ماهیتِ طبیعت نیز مقدس. در این باغ نوعی نظم و هارمونیِ پنهانِ آفرینش وجود دارد که می‌توان آنرا از خلال تنویرِ [اشراق یا روشن‌سازی] شهودی فهمید، از خلالِ نوعی تنویر که با پذیرندگیِ تأملیِ ساکن و آرامِ ریتم‌ها و اثراتِ طبیعت کسب می‌شود. تماشاگر درون این ناتورالیسم تحت انقیادِ کاملِ نظمِ بزرگترِ چیزهاست، فعالیتِ تائوئیستی از هارمونیِ کاملِ فرزانگی با طبیعت نشات می‌گیرد. از اینرو نسبتی صمیمی بین جنگل مقدس و باغ‌های نمادین در این فلسفه‌ی حیات وجود دارد. باغ‌های هزارتو-شکلی که بر اساس همین اصول خلق شده‌اند ــ باغ‌هایی که سعی در بازتولید شگفتی‌های طبیعت در بطنِ عرصه‌ای محدود دارند ــ از لحاظ ساختاری و بصری تحت تاثیرِ بازنماییِ طبیعت در نقاشیِ طوماریِ چینی هستند. نقاشیِ طوماریِ چینی هم به نوبه‌ی خود ــ با به راه‌اندازیِ یک *گودال‌پردازیِ*[1] بازنمودگر ــ همین باغ‌ها را بازنمایی می‌کند، آن هم در نمونه‌ای از هنر (یعنی نقاشی) که از «طبیعتی» تقلید می‌کند که از هنر (یعنی باغ‌ها) تقلید می‌کند، در حالیکه همین هنر (یعنی هنر باغ) نیز خود به تقلید طبیعت می‌نشیند. هم نقاشی‌های طوماری و هم باغ‌ها هنرهایی از جنس لذت، تعمق و ستایش هستند؛ همانقدر که بناست طومارها به آهستگی باز شوند تا تدریجاً صحنه‌های مصورشان آشکار گردد، باغ‌ها هم طراحی می‌شدند تا از دل آنها عبور کنیم، تا در طی زمان از منظرهای متعدد تجربه شوند، بی آنکه هیچ محل، شیء، یا منظرِ واحد بر سایر محل‌ها، اشیاء یا مناظر ترجیح یابد. ساختارهای هندسی این باغ‌ها عمیقاً نمادین بودند: کوهسارانِ مصنوعی و فرم‌های زجرکشیده و پُرپیچ‌وتابِ درختان (خصوصاً کاج‌ها یا صنوبرهای سالخورده) و اَشکالِ سنگیِ غریب نیرو و شکوهِ طبیعت را نشان می‌دادند؛ گل‌ها وجوهِ متفاوتِ وجود را نمادپردازی می‌کردند (برای مثال، نیلوفر نمادی از کمال بود)؛ و معابد نیز نشانگرِ محل‌های مقدس بودند، و مکان‌های تأمل و نیایش را مهیا می‌ساختند. این باغستان‌های محصور یا دیوارکشی‌شده نمادهای خُردکیهانیِ کلان‌کیهان، و نمودارهای کیهانیِ جهانِ طبیعیِ مقدس بودند.

در جهان غرب، باغ رنسانس ایتالیایی تجلی چنین چیزهایی بود: تلفیقِ ارزش‌افزایی معاصرِ وجه باستانی روم کلاسیک و بازکشف و توسعه‌ی چشم‌اندازِ خطی با هندسی‌سازی متعاقبِ فضا نزد آن (آنطور که در نوشته‌های آلبرتی[2] توصیف و مدون شد)، که از همین رو، بازنماییِ تندیس‌وارِ مرسوم از مضامین اسطوره‌ای در این باغ‌ها همواره بر اساس یک آرایشِ اکیداً شاکله‌مند چیده می‌شدند (که خصوصا *استحاله‌ها* اثر اُوید یادآور آن است). مثال اعلای باغِ سنخ‌نمای ایتالیایی عصر رنسانس شامل این‌هاست: ویلای مدیچی (حدود ۱۵۴۴) و ویلای اِسته (حدودِ ۱۵۵۰)، بنا شده بر زمینی شیب‌دار، به همراهِ ویلایی بر بلندای‌اش تا دیدِ سرتاسریِ شکوهمندی از باغ‌ها و نیز از دورنما یا شهرنما[3]ی آنسویش مهیا کند. این باغ نه یک خُردکیهانِ تماماً فروبسته، بل در عوض درون‌بوم[4] لذت و قدرت بود که انگار مشرف به عالم است و دیدِ چشم-خدا را بر فراز عرصه‌ای ملوکانه فراهم می‌آورد. خودِ باغ‌ها با دیوارها محصور می‌شدند و تا حیاط و ایوان ورودیِ ویلا امتداد می‌یافتند. بهره‌گیری از اصول هندسی در طراحی نقشه‌ی اولیه یا شالوده‌ی اساسی بنا از آرایشِ منظم و متقارن درختان، چشمه‌ها، باغچه‌ها، و تندیس‌ها نشأت می‌گیرد. در چارچوبِ این شاکله‌ی فرم‌دهنده، جذبه‌ی اسطوره‌شناسیِ باستانی نیز مضامینِ نمادینِ مجسمه‌ها، موزائیک‌ها، غارها و سایر عناصر را فراهم می‌آورد. این باغ‌های مجلل مکان‌هایی بودند که برای لذات شهوانی و سرگرمی‌های فرحناک خلق شدند، و نه به قصدِ مراقبه یا تعمقِ زیباشناختی مقدس. از همین‌رو، غافلگیری‌های چنین مناظری که ناغافل عیان می‌شدند یا جزئیاتِ کمابیش یکسره مکتوم‌شان، لذتی اَحشایی را نیز به تلمیحات و اثراتِ نقاشانه و ادبیِ شدیداً ظریف‌شان می‌افزود.

چنان اثرات و اشاراتی از حیث تمثیلی در شعرِ ریشارد ویلبر[5]، «بند-چشمه‌ای باروک در ویلای سیارا»، به تصویر کشیده می‌شود. ویلبر از مواجهه‌ی دو خُلق‌وخوی هماورد سخن به میان می‌آورد، دو اِتوس [منش یا خصیصه] که جهانِ باغِ رنسانس ایتالیایی را هدایت می‌کنند: خصایصِ کافرکیش [پاگان] و مسیحی، با لذات و اخلاقِ یکتا و اغلب ناسازگارشان. نخستین چشمه، که آکنده از کروبیان و شیاطینِ سنگی، و فون‌های نر و ماده[6]است، در تضاد با آن چشمه‌ای قرار دارد که از کمالی کاملا متفاوت برخوردار است، چشمه‌ای که کارلو مادِرنو[7] پیشِ رویِ چشمه‌ی پیتر مقدس قرار داد، آنجاکه

[1] *mise-en-abîme*

[2] Alberti

[3] cityscape

[4]. enclave منطقه‌ی محصور، قلمرو بسته یا برون‌بوم، ناحیه‌ای در احاطه یا در محاصره قلمروی بزرگتر و بیگانه.

[5] Richard Wilbur

[6] fauns and faunesse . در اسطوره‌شناسی رومی، ایزد جنگل و کشتزارهاست، با بالاتنه‌ای انسان‌ریخت اما با سُم‌ها و شاخ‌های بز و گوش‌های بز یا آهو.

[7] Carlo Maderno

. . . فواره‌ی اصلی

در هوا به تکاپوست تا که بر زمین آرام گیرد

فواره‌ی آب تا آنجا سربرمی‌کشد که از میل خویش برگردد

آیا سنگینیِ همین میل است که

در اوج فواره‌ی جهنده‌ی بلندبالای روشن

فوران را تاب آورده تا به سرشاری برسد

فروزنده، و آنگاه در مه رقیق

در سوسویی حشره‌سان درنگ کند

به سانِ نسخه‌ی فروزانی از خویش فروریزد،

و هلهله‌ی تشویقِ خویش را بر سنگ‌ها چکّه کند؟[۳]

ویلبر «وجدِ دنیوی» کافرکیشانه را با «سایه‌ی رحمتِ» مسیحی رویارو می‌کند. او با این‌کار، شکاف درونیِ عمده‌ای را نیز در بطنِ امر باروک آشکار می‌سازد، شکافی که کمابیش میانِ بلوای اغراق‌آمیزِ روکوکوی فرم‌هایش و عناصرِ تقریباً ایستای نوکلاسیک‌اش تقسیم شده است. تقابل مشابهی نیز در بطنِ باغ‌های فرمال یا هندسیِ لونُتر وجود دارد، تنشی بینِ پویایی‌های باروک و فرمالیسم‌های نوکلاسیک‌شان ــ از خلال چنین گسستی است که انواع بسیار متفاوتی از اشتیاق‌ها خیز برمی‌دارند و سنخ‌های بسیار متفاوتی از لذات تجربه می‌شوند.

در حالی‌که باغ‌های رنسانس ایتالیایی از برخی عناصرِ باغ‌های هندسی فرانسوی خصوصاً از هندسی‌سازیِ شدیدِ تصاویر منظره‌گون حکایت می‌کنند اما باغِ انگلیسیِ قرن هجدهمی برعکس، عکس‌العملِ شدیدی به فُرمال‌سازیِ باغ‌های قرن هفدهمی باغ‌های فرانسوی بود. همانطور که دوکِ سنت‌ـسیمون[۱] در *خاطرات*‌اش (مکتوبِ ورسای) ادعا می‌کند، اصل راهنمای باغ هندسی فرانسوی، «بیدادگری به طبیعت[۴]» یا «تحمیل‌کردن به طبیعت»[۵] بود؛ اما برعکس، باغ انگلیسی در پیِ یک اصل متضاد بود: طبیعت را دست‌نخورده و برقرار به حال خود وانهید. این کشفِ طبیعت، این کشفِ ایدئالِ یک «حالتِ طبیعت»، خصیصه‌ی کانونیِ حسیت‌پذیریِ آن روزگار بود، که به‌ُرق مختلف در فلسفه و هنرِ آن زمانه بیان می‌شد.[۶] کُنتِ شافتسبری[۲]، ملهم از نوـافلاطون‌باوری، از اصل نوکلاسیکِ حسِ زیباشناختی و اخلاقیِ طبیعیِ فطری پشتیبانی می‌کرد، آنجاکه ذوق نهایتاً به‌وسیله‌ی طبیعتی کاملا منظم هدایت می‌شود که جانِ نیک، راستین و زیبای جهان را عیان می‌سازد. ادموند برک[۳] در اثر تاثیرگذارش، *پرس‌وجویی فلسفی در خاستگاهِ ایده‌های ما درباره‌ی امر والا و امر زیبا* (۱۷۵۷)، میانِ دو ویژگیِ عمده‌ی تجربه‌ی زیباشناختی تمایز قائل می‌شود: قاعده‌مندی و هارمونیِ امر زیبا و اُبهت و خشونتِ امر والا (تمایزی که بعداً در *نقد قوه‌ی داوری* [۱۷۹۰] اثر امانوئل کانت به دقت مورد بررسی قرار گرفت). ویلیام گیلپین[۴]در *سه جستار: درباره‌ی زیباییِ چشم‌نواز؛ درباره‌ی سیاحت؛ و درباره‌ی گرته‌کشی از چشم‌انداز* (۱۷۹۲) با ارائه‌ی شرحی مبسوط درباره‌ی مفهومِ زیباشناختیِ امر چشم‌نواز[۵] چنانکه میانِ امر زیبا و امر والا قرار گرفته، کار برک را بسط داد، و نظریه‌ای زیباشناختی در بابِ مناسباتِ بین شعر و نقاشی ابداع کرد که بر انگاره‌ی «همانقدر که نقاشی است شعر هم هست» [*ut pictura poesis*] یا به‌عبارتی، بر *چشم‌اندازِ مناسب برای نقاشی* تمرکز دارد. و سرانجام، یقیناً ژان‌ـژاک روسو در *الویز نو*[۶] (۱۷۶۰) کمال‌ها و جاذبه‌های حالت طبیعی را ارج نهاد و رازواره کرد.

آرمانِ باغِ انگلیسی این بود که به طبیعت را در حالت وحشی‌اش نزدیک شود یا حالت وحشی طبیعت را تقریب بزند ــ به دیگر گپ، این حالت یکجور «وحشی‌گری یا سبعیت» است که از خلالِ دستگاهِ مفهومیِ حساسیت‌های رمانتیک درک می‌شود. این

[1] Duke of Saint-Simon
[2] The Earl of Shaftesbury
[3] Edmund Burke
[4] William Gilpin
[5] Picturesque - خوش‌منظر، تماشایی، دل‌انگیز.
[6] *La Nouvelle Heloise*

تقریب به آن چیزی می‌انجامد که با یک همان‌گوییِ زیباشناختی معادل است: میل به استحاله‌ی ییلاق به باغی که به ییلاق شباهت دارد. بر اساس این گفته‌ی ویلیام کِنت[۱] که «سرتاسر طبیعت یک باغ است،» باغ‌ها به بخشی جدایی‌ناپذیر از طبیعت بدل می‌شوند. (در اینجا می‌توان خاستگاهِ چیستانِ بورخسی ــ درباره‌ی هزارتویی شامل یک کتاب یا تمام دنیا ــ را دید.) اما حتا این امتزاجِ طبیعت و هنرِ چشم‌انداز نیز چنانکه تاریخ و سبکِ باغ‌های انگلیسی نشان داده‌اند بدونِ اصول آرمانی‌ساز و تنظیم‌کننده‌اش وجود ندارد. این باغ‌ها از دو بن‌نگره‌ی عمده تبعیت می‌کردند که آفریده‌های ویلیام کِنت و لانسلا «کاپیبیلیتی» براون [یا لانسلا براون قابل][۲] نمونه‌های آن به شمار می‌آیند.

باغ‌های کِنت، خصوصاً رشام[۳]، به تأسی از چشم‌اندازهای آرمانیِ عهد باستان (و نه به تقلید از خودِ «طبیعت»)، مدل‌سازی می‌شدند، خصوصا آنطور که در نقاشی‌های کلود لورین و گاسپار دُگت[۴] بازنمایی شده‌اند، نقاشانی که صحنه‌های آرکادیایی[۵] و اِلوسی[۶] شان اغلب به معنای دقیق کلمه درون کارِ معمارِ چشم‌انداز گرته‌برداری می‌شد و دگردیسی می‌یافت. سبک باغ از مصوّرنمایی[۷] پیروی می‌کرد: بنا به ادعای الکساندر پاپ[۸]، «سرتاسرِ باغبانی نقاشیِ چشم‌انداز است.» با این‌حال، شمول در این باغ‌های متعلق‌به معابد ویرانه، با الهام از نوستالژیِ فرهنگِ یونانی و رومی، اغلب حساسیتِ چنان چشم‌اندازهایی را بسیار بیشتر از ناتورالیسم‌شان، تا مُنتهای راز و ماخولیای گوتیک پیش می‌برد.

از دیگرسو، باغ‌های کپیبیلیتی براون، مثلا بُوود و بلنهایم[۹]، تا حدِ کنارگذاشتنِ هرگونه نمودِ هنر یا تصنع، نقطه‌ی اوجِ گرایشات ناتورالیستی باغ انگلیسی را نمایندگی می‌کنند. آفرینش‌های براون ــ نه با استفاده از دیوارها برای مشخص‌کردنِ مرزبندی‌های باغ، بل با استفاده از نهری رویت‌ناپذیر، که به خاطر اثر غافلگیرانه‌اش به «دیوار کندک[۱۰]» معروف بود ــ بیشترین بهره را از گشودگی این فضاها می‌بردند اما اغلب به این خاطر به نقد کشیده می‌شدند که باغ را چنان شدید در طبیعت ادغام می‌کردند که دیگر اصلا هیچ جور باغی وجود نداشت. آرمانِ روسو درباره‌ی باغ که غیابِ بشر کمالِ آنرا تضمین می‌کرد در اینجا با قیاسِ صوریِ کاملتری رویارو می‌شود: باغی که غیابِ هرگونه باغ کمالِ آنرا تضمین می‌کند. یا، به‌عبارت دیگر، ذاتِ باغ انگلیسی را می‌توان با کتیبه‌ای که در باغِ لیسوس[۱۱] و به دستِ خالقش، ویلیام شن‌استون[۱۲] نصب شده است جمع‌بندی کرد: *بروبومِ مقدس شکوهمند*[۱۳]، کار بشر نمی‌تواند از کار خدا فراتر رود. بار دیگر، باغ درونِ آرمان خویش محو می‌شود.

در بریتانیای کبیر، مشخصا در اسکاتلند، و در نزدیکی ادینبورگ است که روی‌هم‌رفته فلسفی‌ترین باغ از بین همه‌ی باغ‌ها را می‌بینیم، «اسپارتِ کوچکِ» یان همیلتون فینلای[۱۴] [۷]. فینلای، یک شاعر کانکریتِ پیشرو، چند دهه‌ی واپسینِ عمر را به خلق شاهکارش اختصاص داد که در آغاز مسیر سنگی[۱۵] نام گرفت و بعدا در ۱۹۷۷ به اسپارت کوچک تغییر نام یافت. این باغ به انحای مختلف، ذیل عناوینی چون باغ انتزاعی، باغ متنی، باغِ شاعرانه، باغِ تأملی، و شاید به دقیقترین نحو، به عنوانِ باغِ مفهومی، توصیف شده است. شاخصه و مظهرِ سبک زیباشناختیِ او در سری‌هایی تحت عنوان *شعرِ یک‌کلمه‌ای* [*یک‌کلمه‌ای*] است، نمونه‌ای از آنچه روال‌های شاعرانه‌ای که به کلیدِ فهمِ اسپارت کوچک و مناقشات حول آن بدل خواهند شد را به‌ایجاز به تصویر می‌کشد:

Arcady	آرکادی
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ	الف‌ب‌پ‌ت‌ث‌ج‌چ‌ح‌خ‌د‌ذ‌ر‌ز‌ژ‌س‌ش‌ص‌ض‌ط‌ظ‌ف‌ق‌ک‌گ‌ل‌م‌ن‌ه‌ی

[1] William Kent
[2] Lancelot "Capability" Brown
[3] Rousham
[4] Claude Lorrain and Gaspard Dughet
[5] arcadian. بی‌آلایش، روستایی
[6] elysian. پردیسی، دل‌انگیز، بهشتی
[7] pictorialism
[8] Alexander Pope
[9] Bowood and Blenheim
[10] ha ha. دیواری که در گودی به دور باغ می‌سازند تا در عین تعیین مرز و حفاظت از حریم، جلوی منظره‌ی خارج را نگیرد
[11] Leasowes
[12] William Shenstone
[13] *Divini gloria ruris*
[14] Ian Hamilton Finlay
[15] Stonypath

می‌توان این شعر را با هزارتوی نمادهای تسویی پِن در تضاد قرار داد، آنجاکه کتاب و باغ یکی هستند و آنجاکه همه‌ی روایاتِ تاریخِ جهانشمول [یا کلّی][1] شمول می‌یابند. برای فینلای، الفبا و آرکادیا هم یکی هستند، تاآنجاکه هر مفهوم می‌تواند به طورِ فیزیکی از حروفِ الفبا استخراج شود، همانطور که در عددشناسیِ جادوییِ بسیاری از سیستم‌های باورِ عرفانی نیز چنین چیزی را شاهدیم. این باغ یک مفهوم است. با این‌حال، کارِ تسویی پِن و فینلای کاملا ضد همدیگر نیز هستند: کارِ تسویی پِن سیستمِ نمادین‌اش را *به طور امتدادی* از خلال روایتِ تودرتوی رمانش ارائه می‌دهد، در حالی‌که فینلای وجه مفهومی را در بالقوگی محض، در حروف الفبا، متراکم می‌کند، حروفی که به‌تنهایی قصه نمی‌گویند.

باغ فینلای، اسپارت کوچک ــ آرکادیای به‌راستی سکونت‌پذیرِ او [جایی آرام و بی‌آلایش] ــ همین نحوه‌ی استقرار [حروف] است اما در چینشِ طبیعیِ تندیس‌های «مفهومیِ» بسیار [چیزی چون طرز قرارگیری کلمات در تمامیت شعرش] ــ مثلا یک ساعت آفتابی که این کلمات بر آن حک شده است: ***Locus brevis in luce intermissus*** («انقطاع زودگذر نور»)؛ یک خوراک‌دانِ پرندگان به شکلِ یک ناو هواپیمابرِ ماکت، با عنوانِ «تقدیم به ویلای اِسته»، که پرندگان مثل هواپیما بر روی آن فرود می‌آیند؛ یک سنگِ یکپارچه از جنسِ شیست تحت عنوانِ «کشتیِ هسته‌ای»؛ سنگِ قبری که این کلمه بر آن منقوش شده است: «نام شما»؛ و آثار بسیار دیگری که خیلی‌هایشان مضامین رزمی دارند. اسپارت کوچک باغی است که تنها با خواندن‌اش می‌توان به‌راستی به آن وارد شد. در واقع، اهمیتِ باغ فینلای بر بازنماییِ نمادینِ آرمان نظریِ او، که یک اتوپیای انقلابیِ عقل‌گراست، و نیز بر قهرمان‌هایش، سنت‌ـژوست و روبسپیر[2] اتکا دارد.

اقتضای تاریخی این نمادپردازی بود که باعث شد فینلای برای جشنِ مراسم یادبود دویست‌سالگیِ باغ فرانسوی، برنده‌ی سفارش و کمک‌هزینه برای خلق یک باغ درونِ باغ‌های وسیعِ ورسای شود، پروژه‌ای تحت عنوان «گلستانِ انقلابی: هتلِ لذت‌های کوچک، ورسای». ملامتِ نظامی‌گری و فاشیسم نهایتاً باعث لغوِ پروژه‌ی فینلای از این برنامه شد. این مناقشه از نمایش اثر او در L'ARC در پاریس نشأت گرفت، خصوصاً قطعه‌ای به اسمِ OSSO، که نمادِ تسلیحاتی آلمانی یعنی SS را به نمایش می‌گذاشت. فینلای در مقابل حذف‌شدن پروژه‌اش پاسخ داد که در زمانه‌ی ما این نماد معادل است با نشانِ قدیمی‌ترِ جمجمه‌ی مرگ [یا همان نشانِ مرگ‌وخطر] به‌عنوانِ نشانه‌ای از شر و مرگ. نتیجتاً چندی از منتقدان باغ او را از چنان منظری به منزله‌ی تجلیلِ نظامی‌گری نگریستند. از این بابت، باید به خاطر آوریم که، بعد از همه‌ی این حرف‌ها، ورسای نیز در روزگار خودش سیستم نمادینی بود که برای تجلیل از سلطنتِ مطلقه و اغلب نظامی‌گرایانه‌ی لوییِ چهاردهم خلق شد، همان کسی که فرانسه را به زور سرنیزه متحد کرد. در اینجا به نظر می‌رسد که منتقدانِ فینلای بابتِ خوانش بس بسیار تحت‌اللفظی‌شان از اثرِ مفهومی او شایسته‌ی سرزنش باشند.[۸] با وجود این، سرکوبِ اثر او باعث شد این اثر به یک یادبودِ منحصراً مفهومی ــ و یقیناً به نوعی از عدالت شاعرانه ــ بدل شود.

اکنون دایره‌ای کامل داریم: از تراکمِ زمان در یک هزارتوی نمادین نزد تسویی پِن تا تراکمِ فضا در یک کلمه نزد فینلای؛ از ساختارِ نمادینِ شمسیِ ورسای تحت استیلای لویی چهاردهم تا احضار ساختار نمادین انقلابیِ ورسای نزد فینلای، که به خوانشِ همان سنت‌ـژوستی می‌پردازد که مسئول براندازیِ سلطنت بود؛ از باغِ تأملیِ ذن تا باغ تأملیِ مفهومیِ پسامدرن. هرچند می‌توانیم یک تاریخِ باغ‌ها را تصور کنیم که از نظرگاهِ علف‌های هرز نوشته شده باشد ــ اثری که بی‌شک می‌تواند به وسیله‌ی حکاکی‌های شبه‌ـپیرانسی[3] تصویرسازی شود. همانطور که جلبک رونده در ریوآن‌ـجی ردونشانِ ظریفی از زمانِ آفریننده است، علف‌های هرز نیز نشانه‌ای از زمانِ ویرانگر هستند. اما همچنین نشانه‌ای از انقلاب‌ها، جنگ‌ها، تغییرکردنِ مُدها و زیباشناسی، و حتا کردارهای نیکِ هیأت‌های دیوان‌سالار در خصوص امنیت عمومی و الخ. علف‌های هرز شیوه‌ی طبیعت برای استحاله‌بخشیدنِ باغ‌ها به ماده‌ی اولیه‌شان [هیولای اولی] است. غریب است که انگار بسیاری از سنت‌های باغکاری که در اینجا بررسی می‌شوند وهله‌هایی از کمال را عرضه می‌کنند که ناپدیدشدنِ خود باغ را نیز دربردارد، باغی که در یک ایدئالِ معنوی یا عقلانی از دست می‌رود؛ باغی گمشده در سعادتِ *ساتوری*، هزارتوی نمادها، خودرویِ طبیعت، انتزاع‌های مفهوم‌مندی ــ احتمالا همه‌ی اینها، به جزِ موضوع این کتاب، باغِ هندسی فرانسوی. اما این باغ‌ها هر کدام مزایای زیباشناختیِ متفاوت و مخاطراتی متفاوت پیشکش

[1] universal history

[2] Saint-Just and Robespierre

[3] pseudo-Piranesi. اشاره‌ای است به جیووانی باتیستا پیرانسی

می‌کنند. باغ‌های واقعی، باغ‌های خیالی، ضدباغ‌ها ــ این فضاها به اندیشه، به نمادها، و به هیجانات دامن می‌زنند. پیش از ورود بخوانید.

یادداشت‌ها

[I] See, for example, Christopher Thacker, *The History of Gardens* (Berkeley: University of California Press, I979) and William Howard Adams, *Nature Perftcted: Gardens Through History* (New York: Abbeville Press, I99I).
[2] Daniel Charles, "Gloses sur le Ryoan-ji," in *Gloses sur john Cage* (Paris: Union Generale d'Editions, I978), 28o-281. Emphasis in the original.
[3] Richard Wilbur, "A Baroque Wall Fountain in the Villa Sciarra," in *Things of This World* (New York: Harcoun Brace & Company, 1956).
[4] Due de Saint-Simon, *Memoires*, vol. 28 (Paris: Hachette, I9I6), I6o.
[5] Ibid., 74·
[6] See John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, I992).
[7] See Francis Edeline, Jan Hamilton Finlay (Paris: Hazan, 1977).
[8] A detailed account of these events is contained in Peter Day, ed., *Jan Hamilton Finlay: The Bicentennial Proposal, The French War, The War of Letter* (Toronto: Art Metropole, I989).

|۲|

بازتاب‌های باروک، خمش‌های نوکلاسیک

ابهامِ انگاره‌ی «باروک» تنها این واقعیت را شامل نمی‌شود که هیچ سبک، دوره، یا مفهومِ واحدی وجود ندارد که باروک با آن مطابقت و همخوانی داشته باشد. به طرزی عمیق‌تر، باروک نوعی ناسازگاری یا عدم‌انسجام را بروز می‌دهد: نوعی برآشفتگی که همه‌ی فرم‌های استحاله را تولید می‌کند، وضعیتِ مرض‌آلودِ پوچی، بی‌ثباتی و گذراییِ وجود بشر. قلبِ باروک به منتهای کمالِ عالم دست می‌ساید، کمالی که در لحظه‌ای دقیق، زودگذر و با این‌حال ابدی به چنگ می‌آید، آنجاکه باور و شک، حضور و غیاب، زندگی و مرگ، جشن [تجلیلِ زندگی] و *یادآورِ مرگ*، به سوی آن نمادی همگرا می‌شوند که هیچ نیست مگر نفس[1].

اگر تنها یک واژه بتواند سبک و حساسیتِ باروک را جمع‌بندی کن، آن واژه «تحرک» است [۱]. دلالت‌های تلویحیِ متافیزیکیِ این حالت ابتداً فیزیکی (و روانی) را می‌توان با صرف لغوی این اصطلاح بیان کرد: حرکت، زمان، تغییر، بهبود، گذرا، ناپایداری، زودگذری، وضعیت، وهله، بخت، چندسانی، پوسیدن، نمود. بلیس پاسکال[2]: «همه چیز از خلال فیگور و حرکت به ذهن خطور می‌کند.»[۳] بالتازار گراسیان[3]: «تحرک تعریف زندگی است.»[۴] ایدئالِ افلاطونی در باب هارمونی و تقارنِ امر تغییرناپذیر (که بر بخش عمده‌ی تولیدِ زیباشناختی رنسانس ایتالیایی حاکم است) به ضربِ اقتضائاتِ ــ هم انسانی و هم الاهی ــ ناشی از جنبندگی و شُدن از دور خارج شد. پویایی جای هندسی‌سازی را گرفت. کریستین بوسی‌ـگلوکسمن[4] این شیوه‌ی جدیدِ فضامندی را توضیح می‌دهد:

> در تقابل با فضای همگون، هندسی، و جوهرمندِ دکارتی، فضائیتِ گشوده و متوالیِ باروک با رشد و استحاله‌ی فرم‌هایش، با همپوشانی، همزیستی، بازی نور و نیرو، و ایجادِ موجوداتی به‌وسیله‌ی خطوط مارگون و بیضوی، پیش می‌رود. اینها صفاتِ یک فضای مکان‌شناختی[5] هستند، فضایی که به اینهمانی و جایابی[6] ثابتِ اشیای ساکن اکیداً بی‌توجه است.[۵]

جیان لورنزو برنینی، تندیس نیم‌تنه‌ی لویی چهاردهم، ۱۶۶۵

نمای رو به جلوی ثابت کنار گذاشته شد؛ تحرک، استحاله، و تئاتریکالیته‌ی فعال به هنجار بدل شد. این امر بیش از هر جای دیگری در اثر عظیمِ جیان‌لورنزو برنینی[7] عیان می‌شود، اثری که طی سفر او به فرانسه در ۱۶۶۵ شکل گرفت: پرتره‌ی نیم‌تنه از لویی چهاردهم. مشخصه‌ی «سینماییِ» اثر او در حکایتی توصیف شده که پل فریارت دو شانتلو، نویسنده‌ی درباری، نقل کرده است. حین نشست‌هایی که در آنها لویی چهاردهمِ جوان برای ساختِ تندیس‌اش ژست می‌گرفت، برنینی از او می‌خواست که به جای حفظِ حالتِ سکون‌اش بچرخد، تا برنینی بتواند سیمای راستینِ شاه را در تندیس به چنگ آورد. همانطور که برنینی اعلام کرده است، «انسان فقط در حال حرکت به خودش می‌ماند.»[۶] تضاد یا کنتراست بین آثار قرن‌ـهفدهمیِ باروکِ والا [۱۶۲۵-۱۶۷۵] و تاثیرِ نوکلاسیک را شاید با قیاس نیم‌تنه‌ی لویی چهاردهم اثر برنینی با آثارِ فرانسوا ژیراردن و آنتون کُیسوکس[8] بتوان درک کرد. آثار دسته‌ی دوم، آثاری خشک و عبوس، بی‌حرکت، ایستا، و ساکن هستند که بیش از همه به صورتک‌های یک مرگِ ناغافل شباهت دارند، و آنتی‌تزِ مبرهنِ این آثار را باید در پویاییِ شدید و تقریباً افراطیِ آثار برنینی جست، آنجاکه بدن و

[1] soul. جان
[2] Blaise Pascal
[3] Baltasar Gracian
[4] Christine Buci-Glucksmann
[5] topological
[6] localization. محلی‌سازی یا موضع‌مندی
[7] Gian Lorenzo Bernini
[8] Franscois Girardon and Antoine Coysevox

جامه‌های تندیس‌شده انگار آماده‌ی درهم‌شکستنِ قیودِ مادی‌شان هستند، توگویی کشمکشی درونی آنها را به چنین گسستی وامی‌دارد.

حرکت از باروک به نوکلاسیک در فرانسه‌ی قرن هفدهم ــ با درهم‌آمیزیِ متعاقب و اغلب تناقض‌آمیزِ دو حساسیت ــ هم توجیهی زیباشناختی و هم توجیهی سیاسی‌ـاجتماعی دریافت کرد. در سال ۱۶۶۸، شارل له‌برون[1]، نقاش درباری، رئیسِ **آکادمی**، و رقیبِ دیرینه‌ی برنینی، اقدام مشهورش تحت عنوان *کنفرانس‌هایی درباره‌ی بیانِ شورها* [*Conferences sur l'expression des passions*] را در پیشگاهِ آکادمی ارائه کرد. [۷] این کار او ــ که یک راهنمای زیباشناختی و عملی برای تصویرسازی و دقیقاً بر اساس *شورهای نفس* [*Les passions de l'ame*] (۱۶۴۹) رنه دکارت بود ــ مطالعه‌ی شیوه‌ای است که در آن چهره به وسیله‌ی شورها جان می‌گیرد و به حرکت می‌افتد. له‌برون، پیرو دکارت، و به تفکیک از بن‌نگره‌های مکان‌نگاشتی و ریخت‌شناختیِ علومِ سیماشناختی ــ که در آنها یک بیانِ چهره‌وار، یا به‌منزله‌ی بازتابِ ایستای نفس فهمیده می‌شد یا به‌منزله‌ی نشانه‌ی ثابتِ تقدیری که از حیث اخترشناختی مشخص شده است ــ شرح داد که امر روحی در بدن انسان جایابی می‌کند و به وسیله‌ی چهره بیان می‌شود: «بشر ماشینی» جایگزینِ «بشر منطقه‌البروجی»[2] شد. به همین نحو، سیماشناسی نیز به یک ریخت‌شناسیِ سنجیدنی و بدواً‌ـعلمی استحاله یافت که در آن، شور به نشانه‌های رمزگذاری‌شده بدل شد. جنبندگی[3] به نشانِ سوبژکتیویته، به نشانِ بیان تفردیافته بدل شد، آن هم در سنخ جدیدی از طبقه‌بندیِ بیان که ملاحظات روانشناختی آنرا هدایت می‌کردند. این تفردیابی خیلی زود در خدمت سیاست قرار گرفت.

در سطحی زیباشناختی، این نظریه‌پردازی درباره‌ی بیانِ چهره‌وار می‌توانست به نقطه‌ی اوجِ اصل باروک بدل بشود؛ اما اقتضائاتِ سیاسی‌اجتماعیِ دربارِ لویی چهاردهم این بالقوگی را به نقطه‌ی متضادش تبدیل کرد. در حالیکه این شیوه‌ی دکارتیِ تمایزگذاری و طبقه‌بندیِ شورها به بهسازیِ عظیمی در بازنماییِ هنریِ مجسمه‌سازانه مجال داد، اما در عین حال به ثمربخشیِ فزاینده‌ای در تحلیل معنای خود همان شورها، و به استنتاجِ انگیزه‌هایی که آن شورها را موجب شده‌اند نیز راه داد. همانطور که ژان‌ـژاک کورتین و کلود هاروش[4] در *تاریخِ رخسار* [*Histoire du visage*] توضیح می‌دهند:

> شناخت خود[5] که برای دکارت ــ و نیز، نزد نوزایشِ رواقیون در دربار در نیمه نخست قرن هفدهم ــ ارجحیت داشت، هدفی ورای «آشنایی» با خویشتنِ شخص دارد؛ *کنترلِ شورهای فردی*. برای آنکه شورها «آموزش ببینند» و «هدایت شوند» باید زیر نظر گرفته و تفکیک شوند. و حتا اگر سیمای آسودگی یا نگاره‌ی آرامش در طراحی‌های له‌برون «درجه‌ی صفرِ» بلاغتی را بازنمایی می‌کند که در نسبت با آن، شورها می‌توانند واگرایی‌هایشان را بنگارند، اما این نگاره *چهره‌ی آرامِ میانه‌رَوی* را نیز نشان می‌دهد، یک فیگورِ آرام متعلق به یک شورِ تحت کنترل، که طرح‌پردازی‌های نقاش در نسبت با آن، شرحی از افراط‌ها و فرم‌زدایی‌هایی ارائه می‌دهد که بر اساسش، شورها چهره را به تحملِ افراط و فرم‌زدایی وامی‌دارند. فیگورِ آرامش بازنماییِ ایدئالِ وحدتی روانشناختی است که به قدر کافی باثبات و بر خویش مسلط است که بتواند صورتک‌های متفاوتِ شور را بپوشد ــ و همچنین آن صورتک‌ها را از رخ برکشد، همچون بازیگری که سایر شخصیت‌ها و شورها با او برهم‌نمایی یا بر او افزوده می‌شوند. [۸]

در آن سازوکارِ سراسربینانه‌ی کنترل در دربارِ لویی چهاردهم، این هنر جدید تنها یکجور بهسازی دیگر در خُردسیاستِ قدرت مطلق به شمار می‌آمد: «سیاستِ نگاه[6]» که نزاکت درباری را ساماندهی می‌کرد و کنترل فضای اجتماعی به‌وسیله‌ی نگاه را مستقر می‌ساخت. در پاسخ به اشراف‌سالاری، آن اعضای دربار که دائماً در حال رصد و مشاهده بودند، باید بیان‌ها و شورهای خودشان را هم می‌پاییدند، برای آنکه (چه عامدانه و چه غیرعمد) در ظاهر هم که شده مخالفِ امیال و انتظاراتِ شاه نباشند. نزاکت که به‌منزله‌ی فرمی نمادین بسط یافته بود، همواره با اقتضائاتِ بیزانسی در بابِ دسیسه‌های درباری و خصایصِ سیاسی هماهنگ

---

[1] Charles Le Brun
[2] zodiacal man
[3] Kinesis
[4] Jean-Jacques Courtine and Claudine Haroche
[5] self
[6] politics of the gaze. سیاستِ گیز یا سیاستِ نگاهِ‌خیره.

می‌شد. این نکته، همان سطحِ فُرمال [صوری، نظم‌یافته] و سیماشناختی را آشکار می‌کند که نوربرت الیاس در *جامعه‌ی درباری*، تحت عنوانِ «فتیش‌ـحیثیت[1]» به آن اشاره می‌کند:

> فتیش‌ـحیثیت به‌منزله‌ی شاخصِ موضعِ یک فرد در موازنه‌ی قدرت بین درباریان عمل می‌کرد، موازنه‌ای که توسط شاه و به‌نحوی بس مخاطره‌آمیز کنترل می‌شد. ارزش‌ـاستفاده‌ی مستقیمِ همه‌ی این کنش‌ها کمابیش فرعی یا اتفاقی بود. آنچه به درباریان نیروی ثقل‌شان را اعطا می‌کرد صرفاً اهمیتی بود که آنها به حاضرانِ در جامعه‌ی درباری می‌دادند، مرتبت و شأنی که [در پیشگاه اعضای جامعه‌ی درباری] ابراز می‌داشتند.[۹]

خاستگاه‌های این سیاست مطلق‌نگر ــ و نیز نزاکت به‌منزله‌ی ابزار قدرت ــ را می‌توان تا کاردینال ریشلو[2] پی گرفت، همان که بنا به روح زمانه (ذیلِ لویی سیزدهم)، نظریه و عملِ سیاسی‌اش را بر اساسِ قدرت‌های درون‌ذاتِ عقل و نه نیروی سبعانه سازماندهی کرد، گرچه نزاکت به هیچ وجه کاملا وانهاده نشد.

این سیاستِ نگاه به یکی از دستیاران او، لافماس[3]، مجال داد که بانگ برکشد «ما با چشم‌های‌مان جنگ برپا می‌کنیم.» پیامد نهایی این «جنگ» در دوره‌ی آخرِ دربارِ لویی چهاردهم در ورسای به اوج خود می‌رسد، آنجاکه حتا ناچیزترین ژست هم رمزگذاری‌شده بود، آنجاکه موازنه‌های همواره‌ـبی‌ثبات و پرنوسانِ قدرت با ناچیزترین ریزه‌کاری‌های آدابِ نزاکت می‌توانست به بیان درآید، و آنجاکه فروبستگیِ غیرگویای رخسارِ همایونی به یک هنجارِ اجتماعی بدل شد. چهره‌ی شاه حد نهاییِ «صورتکِ درباری» را هویدا می‌ساخت، چهره‌ای که برای پنهان‌کردنِ نیت‌ها طراحی شده بود، آن هم با کتمانِ بیان‌هایی که نشانه‌ی آن نیت‌ها هستند. همین زیادتِ محاسبه در بیان‌های درباریان، همین وجه اسرارآمیز و دست‌نیافتنی، همین *پیش‌انگاشتِ*[4] بیان ــ همان چیزی که گراسیان تحت عنوانِ «سیاستِ چهره» از آن صحبت می‌کند ــ نشانه‌ی روسپی درباری کامل، و اگر تعمیم‌اش دهیم، نشانه‌ی سیاستمدارِ عالی بود، درست مثلِ آدم‌واره‌ی ماشینی نزد دکارت یا همان آدم‌ماشینیِ مدلِ مکانیکی از انسان. [۱۰]

در نهایت، چهره میانِ صورتکِ کتمان‌کننده و جمجمه‌ی بی‌جان، بینِ حیاتِ جلوه‌گر و مرگِ مکتوم وجود دارد. سیماشناسیِ زیستمند مبهم و مات شد، به یک مکان‌نگاریِ[5] رازآلود درباره‌ی شورهای شبیه‌سازی‌شده استحاله یافت؛ چهره که حتا تحتِ سیال‌ترین و باروک‌ترین فرم‌ها هم به‌وسیله‌ی هنر تثبیت شده بود، به یک یادبود، یک یادمان، بدل شد.

نظریه‌پردازیِ بیان در *کنفرانس‌های* له‌برون، آن چکامه‌ی عملی برای تحرکِ جسمانی و تغییرپذیریِ هیجانی، به طرزی تناقض‌آمیز به تاثیری وارونه نایل گشت: به راهنمایی برای غیرگویابودن و صُلبیت بدل شد، و فنی برای حفاظت از شیوه‌ها و شیوه‌گرایی‌های بشر فراهم کرد. نزاکت، گرچه سیستمی برای تعریف‌کردنِ خویش بود، اما در واقع استقرارِ امر فردی درونِ نظم اجتماعی را تعریف کرد. خود [self] به‌وسیله‌ی سوسیوس[6] تعریف می‌شد. همچون مطالباتِ نزاکتِ درباری، نظریه‌ی له‌برون درباره‌ی بیان و بازنماییِ سیماشناختی نیز مردم را به کاریکاتور یا بت استحاله داد ــ همانطور که بازنماییِ مصور به‌سهولت چنین استحاله‌ای را صورت می‌دهد. هنجار زیباشناختی که به وسیله‌ی این اثر پی‌ریزی شد همان هنجارِ زیباشناختیِ تثبیت، صُلبیت، و مادیت‌بخشیِ درونی در ایدئالِ نوکلاسیک بود، آنجاکه بازنماییِ آرامش به سطحِ درجه‌صفرِ بیان در سیستم‌های زیباشناختی، نشانه‌ای، بلاغی، و سیاسی‌اجتماعی بدل شد ــ که برای مثال، رجحان‌یافتنِ آثارِ ژیراردون و له‌برون بر کارهای برنینی از همین رو است، آن هم به رغمِ امتنان و شوقِ کامل شاه به هنر برنینی. قدرت در چنین صحنی می‌تواند مطلق شود، اما دلایل عمده‌اش یقیناً پیچیده‌تر و دیگرگون‌تر از صرفِ اراده‌ی شاه بودند. مسئله فقط نفوذِ له‌برون، ژان‌باپتیست کولبرت، لویی له‌وائو، و کلود پرو[7] نبود که سبب شدند این تغییر سرانجام در ذائقه‌ی سلطنتی رقم بخورد؛ مسئله بلوغِ ذوق شاه، یا صُلبیتِ شخصیت او، یا پارسایی او ضمن سالخورده‌شدن هم نبود. شاید مهمترین دلیل مسئله این باشد که اقتضائاتِ سیاسیِ حیاتِ درباری یک زیباشناسیِ کاملا متفاوت را طلب می‌کرد.

---

[1] prestige-fetish

[2] Cardinal Richelieu

[3] Laffemas

[4] *prefiguration*.ت‌صور قبلی، از پیش در نظرآوردن و تجسم‌کردن، احتساب قبلی

[5] topography

[6] socius

[7] Le Brun, Jean-Baptiste Colbert, Louis Le Vau, and Claude Perrault

می‌توان چنین تاثیراتی را در انتخاب‌های معمارانه و سبک‌های آن دوران نیز دید، برای مثال، تصمیمی که در خصوصِ امریه‌ی تکمیلِ نمای شرقیِ سردرِ لوور گرفته شد، آن هم در دوره‌ای که این قصر هنوز محل اقامتِ دربارِ لوییِ چهاردهم بود. برنینیِ کبیر هم از جمله معمارانی بود که از ایشان خواسته شد طرح‌هایی برای این پروژه تسلیم شاه کنند، و نخستین طراحی او (که در سال ۱۶۶۴ از رم ارسال شد) از حیث کهن‌الگویی به سبکِ باروک بود: یک پاویونِ تخم‌مرغی که بین دو لنگه‌ی بیضوی متمرکز می‌شد، که به نوبه‌ی خود در پهلو یا دو طرفِ پاویون‌های ته‌ـصاف دیگر قرار داشت. شاه از زیباشناسی این نقشه محظوظ شده بود، اما کولبرت ــ که بیشتر دغدغه‌ی تسهیلاتِ عملی را داشت تا زیباییِ زیباشناختی، و وانگهی، سایرِ ملاحظات سیاسی‌تر را در سر داشت ــ با طرحِ برنینی مخالفت کرد. البته، شاید استدلال شود که قوسی مقعر و تورفته، به خاطرِ اثراتِ ناسازگارش بر وجه داخلی فضای ورودی، در چنین فضای معمارانه‌ای مایه‌ی دردسرِ عملی است. اما این موضوع به‌دشواری یک مانعِ رفع‌نشدنی به شمار می‌آمد. بعد از اینکه نقدهای کولبرت به دست برنینی رسید، او پروژه‌ی دومی را که تقریبا مشابه اولی بود پیشنهاد داد، آن هم درست در همان وهله‌ای که به پاریس فراخوانده شده بود.[۱۱] او در آنجا، پروژه‌ی نهایی‌اش را خلق کرد، که آن هم عاقبت‌الامر رد شد. با این‌حال، این پروژه‌ی واپسین ــ با نمای مسطحِ سردر و وحدت سرتاسریِ صلب و غیرـباروک‌اش ــ در واقع بیشتر به آن طراحی که نهایتاً پذیرفته شد (اثر مشترکِ له‌وائو، له‌برون، و پراو) نزدیک‌تر بود تا به اولین الهامات برنینی. مناسبات بینِ دو طراحی اولِ برنینی و هر دو طرح پیشنهادی نهایی‌اش ***و*** طرح برگزیده را می‌توان در این مشاهده‌ی ژان روسه[1] جمع‌بندی کرد که یک نمای باروک بازتابِ آبیِ یک نمای رنسانس است. [۱۲] این نکته *به‌طریق‌اولی* برای نمای نوکلاسیک صدق می‌کند، که صلبیت و تناسبِ هندسیِ معماری رنسانس را به سرحدش برد.

ضمن پیش‌دستی بر مضمونِ کانونی این مطالعه، باید اشاره کنم که باغ‌های آندره لونُتر، از جمله در ووکس له‌ویکومته، ورسای، و شانتیلی، استخرهای بازتاب‌دهنده را به‌منزله‌ی مشخصه‌های اصلیِ چشم‌انداز در خود جای داده‌اند، برای نمونه آنطور که در شانتیلی که باغِ استخرهاست، این شمول [استخر در منظره] به اغراق تن می‌دهد. در واقع، طنازیِ روسه درباره‌ی باروک از لحاظ نوری در همین چیدمان‌های باغی به جریان افتاد، آنجاکه درهم‌آمیزیِ مشخصی از حساسیت‌های نوکلاسیک و باروک وجود دارد.

اما البته خودِ برنینی (حتا با درنظرگرفتنِ کارش به‌منزله‌ی تجسمِ مفرطِ حساسیتِ باروک) بین این سبک‌های متفاوت مطلقا تفاوتی لحاظ نکرد. او در عوض، هم امر باروک و هم امر نوکلاسیک را به‌منزله‌ی وارثان مشروعِ هنر باستان می‌نگریست، که منبعِ نهاییِ ارزش‌های زیباشناختی نزد وی بود. برای مثال، از همین‌روست عکس‌العمل‌های (نوکلاسیکِ) نیکلاس پوسین[2] و (باروکِ) برنینی به ازمنه‌ی باستان، که بیش از آنکه آنتی‌تزی و مغایرِ باستان باشند، بیشتر در درجه از آن متفاوت‌اند تا در ذات. برنینی در طی اقامت‌اش در پاریس، معماریِ آکادمی [باغی نزدیک آتن که افلاتون در آن تدریس می‌کرد] را مورد توجه قرار داد. در اینجا، ستایش او از عهد باستان و تاکیدش بر نیاز به استفاده از این آثار گرانقدر به‌عنوان مدلی برای مطالعه و آفرینش بزنگاهی برای اظهار نظر درباره‌ی خود طبیعت به دست داد. اندیشه‌های او درباره‌ی این موضوع از ایده‌های همان سده تبعیت می‌کرد.

> این پیشنهاد را طرح می‌کنم که آکادمی، قالب‌هایی گچ‌اندود از بهترین تندیس‌ها، برجسته‌نگاری‌ها، و مجسمه‌های نیم‌تنه‌ی باستانی را به دست آرَد تا در دستورکارِ هنرمندان جوان قرار گیرند. آن قالب‌ها به این طریق به ایده‌ای شکل خواهند داد که در صدر آنچه زیباست قرار می‌گیرد، و این ایده از آن پس برای همه‌ی عمر با آنها خواهد ماند. تنها به شرطی این هنرمندان تباه خواهند شد که به محض آغاز دستورکارشان به طراحی از طبیعت گمارده شوند. نمودهای طبیعی تقریبا همیشه فقیر و فاقد اصالت هستند، و اگر تخیل جوانان از چیز دیگری تغذیه نکند، هرگز نخواهند توانست آثارِ فاخر و باشکوه تولید کنند، زیرا چنین آثاری در طبیعت یافت نمی‌شوند. آنها که به مطالعه‌ی طبیعت می‌پردازند، برای اینکه بتوانند کاستی‌های طبیعت را تشخیص دهند و تصحیح‌شان کنند باید پیشاپیش از قابلیت تمایزگذاری کافی برخوردار باشند.[۱۳]

[1] Jean Rousset
[2] Nicolas Poussin

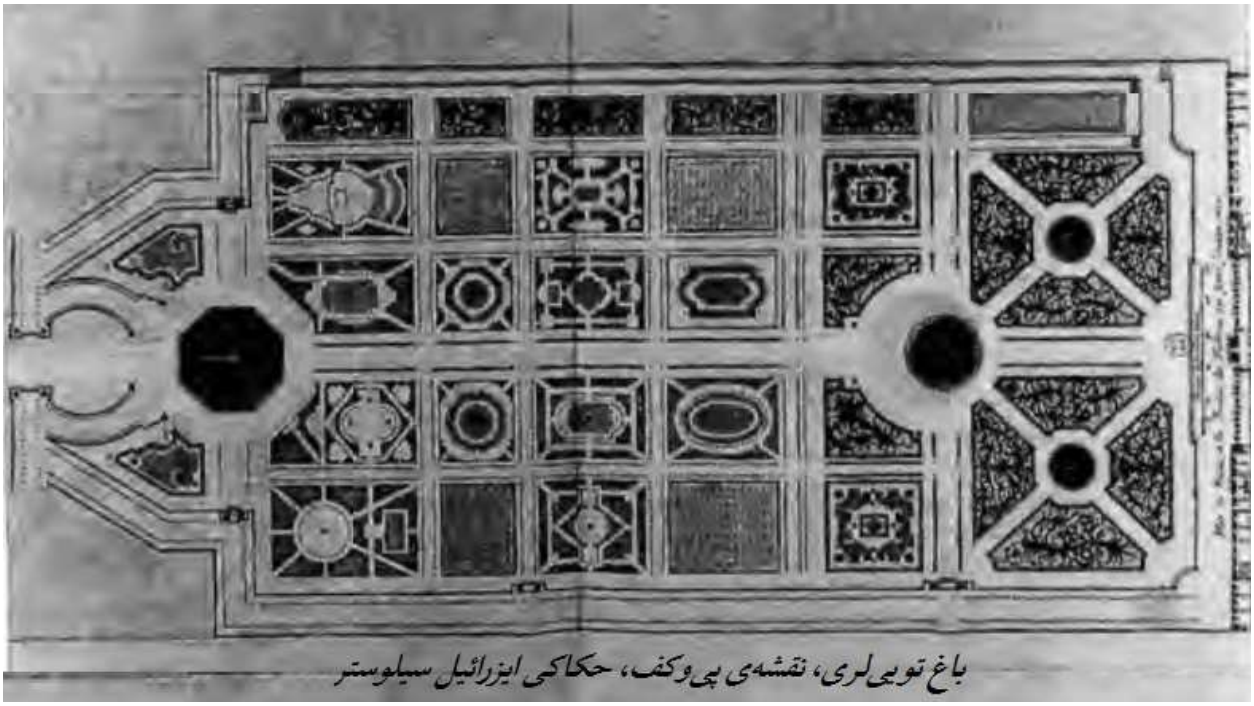
خودِ همین ملاحظات، که به شیوه‌ای کاملا متفاوت پیشاپیش در کُنه فلسفه‌ی دکارت وجود داشتند، بنا بود راهنمای زیباشناسی معماری چشم‌اندازِ لونتُر باشند. باغ هندسی فرانسوی قرن هفدهمی *ابتدا*ً رویاروی طبیعت ساخته شد؛ وانگهی، استفاده از باغ به‌منزله‌ی یک صحنه‌پردازی اجتماعی، سیاسی، و تئاتری تنها تمایلاتِ ضدطبیعت‌گرایانه را از این بابت شدت داده است.

لوور برای لویی چهاردهم به ارث رسید، و وقتی او دربارش را به ورسای انتقال داد، لوور هم خیلی زود جایگاهش به عنوان مقر قدرت را از دست داد. به موازات این موضوع، باغ‌های لوور، و تویی‌لری «به ارث رسیدند» و بعد هم باغبان سلطنتی، آندره لونتر آنها را «ترک کرد».[۱۴] لونتر از خانواده‌ای از باغبانان می‌آمد که از سال ۱۵۷۲ مسئول رسیدگی به تویی‌لری بودند. لونتر در لوور تحت نظرِ سیمون ووئِت نقاشی خواند (ووئِت آموزگارِ لوبرون هم بود، که در همان دوران با لونتر ملاقات کرد و با وی دوست شد)، او همچنین به مطالعه در علم عملیِ چشم‌اندازِ ریاضیاتی پرداخت. در سال ۱۶۳۷، او در تویی‌لری همکاری با پدرش را شروع کرد؛ و در سال ۱۶۴۳ به نگهداری از همه‌ی باغ‌های لویی سیزدهم متهم شد. تویی‌لریِ آن روزگار ــ که طرح کلی‌اش اساسا طرح یک باغ رنسانسیِ کلاسیک، با برخی جنبه‌های «مدرن»تر بود ــ فقط تا حدی تحت تاثیرِ مداخله‌ی لونتر قرار داشت. گرچه این باغ اولین محل کار عمده‌اش به شمار می‌رفت، اما نمی‌توان آنرا اولین کار بزرگ او به حساب آورد ــ اولین اثر بزرگ او شاهکاری است که در سال ۱۶۶۱ برای نیکلاس فوکه در وو‌ـله‌ـویکومت آفرید. در عوض، علاقه‌ی من به تویی‌لری از بابت کارکردش به‌عنوان یک فضای اجتماعی، اولین محلِ عمومی فعالیت‌های دربارِ لویِ چهاردهم، و نیز به‌عنوان مکانِ صحنه‌آرایی برای نمایش شکوهمند و نمادینِ افتتاحییه‌ی شاه، معروف به *چرخ‌وفلک* در سال ۱۶۶۲ است.[۱۵] اما این اشاره‌ها پرشی بلند و پیش از موعد به فصل بعد هستند، فصلی که از یک سال قبلتر و از باغ دیگر آغاز می‌شود؛ باغ وو‌ـله‌ـویکومت.

رینالدی کارلو، پس از طراحی از سوی جیان لورنزو برنینی، اولین پروژه برای سردر لوور، 1664

جیان لورنزو برنینی، سومین پروژه برای سردر لوور، 1665

باغ تویی‌لری، حکاکی از گابریل پرل



باغ تویی‌لری، نقشه‌ی پی‌وکف، حکاکی ایزرائیل سیلوستر

یادداشت‌ها

[I] Louis Aragon, *Le paysan de Paris* (I926; Paris: Gallimard, I953), I78.

[2] Jose Antonio Maravall, *Culture of the Baroque*, trans. Terry Cochran (Minneapolis: University of Minnesota Press, I986), 173-204, passim.

این اثر ضمن اینکه مشخصا بر باروک اسپانیولی متمرکز می‌شود، با این وجود، یک مطالعه‌ی اجتماعی‌فرهنگی فوق‌العاده است درباره‌ی حساسیت‌های باروک به طور کلی.

[3] Blaise Pascal, *Pensees*, cited in Maravall, *Culture of Baroque*, 175.

[4] Baltasar Gracian, *El Criticon*, cited in Maravall, *Culture of Baroque*, I77.

[5] Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: De l'esthetique baroque* (Paris: Galilee, 1986), 76.

[6] Gian Lorenzo Bernini, cited in Maravall, *Culture of Baroque*, 177.

[۷] *کنفرانس‌های* لی‌برون اخیرا به همراه مجموعه‌هایی از مقالات انتقادی در *La Nouvelle Revue de la Psychanalyse 2I (I98o)* منتشر شدند؛ درباره‌ی بازنمایی و نظریه‌پردازیِ بیانِ چهره‌مند بنگرید به اثر شگرفِ ژان‌ـژاک کورتین و کلودین هاروش، *L' Histoire du visage* (Paris: Rivages, I988)، خصوصاً فصل دوم، «Figures et visages des passions» که به کار لی‌برون و قرن هفدهم می‌پردازد و متن من عمیقا مرهون این اثر است.

[8] Courtine and Haroche, *Histoire du visage*, 103. Emphasis in the original.

[9] Norbert Elias, *The Court Society* (I969), tans. Edmund Jephcott (New York: Pantheon, I983), 85.

[IO] See Courtine and Haroche, *L'Histoire du visage*, chapter 5, "Se taire, se posseder: Une archeologie du silence," and chapter 6, "Les formes dans Ia societe civile"; see also, Baltasar Gracian, L'Homme du cour, uans. Amelot de Ia Houssaie (Paris: Editions Gerard Lebovici, I987). On the history of Bernini's visit to France, including the plans for the Louvre, see Cecil Gould, *Bernini in France* (Princeton: Princeton University Press, 1982).

[I2] Jean Rousset, *Le Miroir enchante*, cited in Gerard Genette, "Complexes de Narcisse," *Figures I* (Paris: Editions du Seuil, I966), 28.

[I3] Gian Lorenzo, cited in Gould, *Bernini in France*, 93.

[I4] For an excellent introduction to the works of Le Notre, see Bernard Jeannel, Le Notre (Paris: Hazan, I985). Works on *le jardin de l'intelligence* that Le Notre would have read include: Jacques Boyceau, *Traite du jardinage selon les raisons de Ia nature et de l'art* (I638); Andre Mollet, *Le jardin de plaisir* (165I); Claude Mollet, *Theatre des plans et jardinages* (I652); and Olivier de Serres, *Le theatre d'agriculture et mesnage des champs* (I65I). He was also familiar with works on perspective and anamorphosis, a list of which might include: Salomon de Caus, *Les proportions tirrees du premier livre d'Euclide* (I624) and *La perspective avec la raison des ombres et miroirs* (I624); Jean-Francois Niceron, *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux* (I638); and Pere du Breuil, *La perspective pratique* (1649). (See also note 5 in "Vaux-le- Vicomte: *Anamorphosis Abscondita*," *supra*.)

[15] On the Carrousel, see "Versailles: Version of the Sun, The Fearful Difference," *supra*.

|۳|

بوطیقای باغ‌ها[۱]

پروژه‌ای که بنای یك تبارشناسی درباره‌ی لذتِ تطبیقی[۲] را در نظر دارد باید جایگاه درخوری را برای تاریخِ باغ‌ها نگه دارد. این واقعیت که اصطلاح *تفرجگاه*[۳] به سنخی از باغ‌های هندسی مربوط است، باید به کنجکاوی‌مان دامن بزند. لذت، توان، پراکسیس: باغ نزدیکترین نمونه‌ی مادی به آن چیزی است که می‌توان به‌عنوان اتوپیا یا بهشت تجربه کرد؛ باغ همچنین یک فرم هنری است که بیشترین پذیرندگی را برای هدایتِ اکتشاف فیزیکی داراست.

هر باغ یك متافیزیك، یك الاهیات، و یك اسطوره‌شناسی را ایجاب می‌کند. ما در کتابِ *طبیعت رسیده [کمال‌یافته] است* ــ که تاریخچه‌ی به‌زیبایی مصورشده‌ای از معماریِ چشم‌انداز، از خاستگاه‌هایش تا به امروز، ارائه می‌دهد ــ پی می‌بریم که دو ایدئالِ درهم‌تنیده و درهم‌رونده دائماً میانجیِ لذت و زیباییِ باغ می‌شوند (دو ایدئالی که گاها به طرزی ظریف ناسازگارند): ۱) **طبیعتِ** رام‌نشده، که وجودِ فیزیکیِ باغ را دستخوش دردسر و آشفتگی می‌کند؛ باغ اغلب تنها امتدادِ معماریِ این **طبیعتِ** رام‌نشده یا تزیینِ آن است؛ ۲) خدا، که اشتراک‌مان با طبیعتِ کامل را تضمین می‌کند؛ و کتابِ تعالی‌بخش او نیز به فرم‌های باغ و ادراك‌های ما ساختار می‌دهد. در پَسِ هر باغ کتابی می‌یابیم: *تائو ته چینگ*[۴] را در بطنِ پارك امپراتوری چانگ چون یوآن[۵] کشف می‌کنیم؛ *حکایتِ گنجی*[۶] در بُنِ کاتسورا[۷] واقع شده است؛ *قرآن* بر فرازِ باغ‌های الحمرا[۸] بال گسترده است؛ *اِنه‌اید*[۹] از استورهد[۱۰] خبر می‌دهد. در همه‌ی این نمونه‌ها، دقیقا انگاره‌ی «کمال‌بخشی‌به طبیعت» ــ نتایجِ تلاش‌های باغبان برای «اِعمالِ طبیعت» ــ کندوکاو می شود. در باغ‌ها، طبیعت با **ایده** کامل می‌شود یا به کمال می‌رسد، یا دست‌کم تکمیل می‌شود.

همانطور که وینسنت اسکالی[۱۱]، به طرزی بس ماهرانه، در کتابِ *زمین، معبد، و خدایان* نشان می‌دهد، طبیعت همواره ارزش‌های استعاری پیشکش می‌کند؛ آنجاکه اسکالی نمادپردازی الاهیاتی یا جادوییِ مناسباتِ بین معماری مقدس و چشم‌اندازِ احاطه‌کننده [یا محیطی] در یونان باستان را آشکار می‌سازد. بعدها در تاریخ باغ، طبیعتِ بی‌منظره و بدون چشم‌انداز، یا برسازنده‌ی ایدئالی بود که طرز باغ‌کاری را می‌آموزاند (در باغ انگلیسی) یا دهشتی همواره‌ـتعدی‌گر بود که در مرزهایش کمین می‌کرد (در باغ‌های هندسیِ فرانسوی.) در باغ، طبیعت یا ادغام می‌شود یا «طبیعت‌زدایی». همانطور که در مفهوم ژاپنیِ «منظره‌ی عاریه‌ای[۱۲]» شاهدیم، می‌توان به‌وسیله‌ی قاب‌بندی‌کردنِ دید، حتا یك کوهستان را درون یك باغ تجسم بخشید. یا همانطور که در پهنه‌های هندسیِ وو‌ـلو‌ـویکومت و ورسای[۱۳] شاهدیم، حتا خودِ لایتناهی به شکلِ نقطه‌ای در حال محوشدن، به گستره یا میدان دیدِ باغ آورده شده است.

---

[۱] این متن مروری است بر این دو کتاب:
Adams, William Howard. *Nature Perfected: Gardens Through History*. New York: Abbeville Press, 1991. Mosser, Monique, and Georges Teyssot, editors. *The Architecture of Western Gardens: A Design History from the Renaissance to the Present Day*. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1991.

[۲] comparative pleasure

[۳] pleasance نیز به معنای باغ، خرمی و فرح‌بخشی و صفا، یا پسندیدگی و خشنودی، عیش، خوشایندی.

[۴] *Tao Te Ching*

[۵] Ch'ang Ch-un Yiian

[۶] *The Tale of Genji*

[۷] Katsura

[۸] Alhambra

[۹] *Aeneid*

[۱۰] Stourhead

[۱۱] Vincent Scully

[۱۲] borrowed scenery صحنه‌آرایی اقتباسی و مصنوع و وام‌گیرنده، ملهم از تاثیرات تصویر‌ـاندیشه‌ی بودایی بر معماری ژاپنی.

[۱۳] Vaux-le-Vicomte and Versailles

باغ هیجانات، نمادها، و اندیشه را موجب می‌شود. باغ، هم یکجور به‌تجسم‌درآوردنِ تغزلی است [آنچه به نحوی تغزلی در نظر تجسم می‌یابد] و هم یك نمایش فرمال [نظم‌یافته، صوری]، نوعی تجلیِ شادی و دانش. فضای باغ بر اساس کنش‌های دوگانه سازماندهی می‌شود: حرکت انسانی و زمان طبیعی. باغ‌ها بر اساسِ نظرگاه و فصل به شیوه‌های بسیار متفاوتی تغییر می‌کنند، تغییری که باغ را به موقتی‌ترین یا ناپایدارترین هنر بدل می‌سازد.

از اینرو، حیات یك باغ تحولی آهسته از شکل آغازین‌اش را شامل می‌شود، تحولی که اغلب طبیعتِ «وحشی» بر آن چیره می‌شود یا از آن پیش می‌افتد، تحولی که در ویرانیِ باغ به مُنتهای خود می‌رسد. لذت زیباشناختی یا حتا آن خلسه‌ی زیباشناختی که به باغ‌ها اِعطا شده، از خلال همین رابطه‌ی صمیمانه و نزدیك باغ با فصل‌ها، و از طریقِ تجلیاتِ گوناگونِ ناشی از گذر زمان، با یك مالیخولیای اساسی و نهفته توام می‌شود. بنا به تعریف، همه‌ی باغ‌های تاریخی ویران می‌شوند؛ باغ به رغمِ همه‌ی جذابیتی که ممکن است داشته باشد، بیشترِ قسمت‌هایش می‌پوسند و تباه می‌شوند، و تنها در خیال می‌توان آنرا به‌تمامی ساخت. دقیقا همین وجه از تاریخ معماری چشم‌انداز است که سهمی در کتاب‌هایی چون کتاب [ویلیام هاوارد] آدامز[1] ندارد و هیچ بخشی به آن اختصاص داده نمی‌شود، انگار که این وجه برای زیبایی باغ و نه برای طبیعتِ پوسنده کنار گذاشته شده باشد.

هرچند یك باغ معاصر وجود دارد که تا حدی این وضعیت را تحقق می‌بخشد: *مسیر سنگی/ اسپارت کوچك* اثر یان همیلتون فینلای[2] در اسکاتلند، مشهورترین، و در واقع غیرمعروف‌ترینِ این باغ‌های «مفهومی» است. با در نظرگرفتنِ این واقعیت که در بیشترِ تاریخ‌های معماریِ چشم‌انداز، باغ انگلیسی کامل‌ترین ارائه و بیان درباره‌ی مناسبات بین متافیزیك و زیباشناسیِ باغ را در خود جای داده است، و با در نظرگرفتنِ تبحرِ آدامز درباره‌ی این موضوع، عجیب است که در فصلی از کتاب آدامز که به باغ های قرن بیستم می‌پردازد سخنی از آفرینشِ *بی‌همتای* فینلای در میان نیست. آیا می‌توان دلیل این عدم اشاره را صرفا در این واقعیت جست که تاریخِ معماریِ چشم‌انداز همچنان بر فرمی از زیبایی که دیرزمانی در سایر هنرها از آن فراتر رفته‌اند تثبیت شده است، نوعی از زیبایی که هنوز به طبیعت بسیار نزدیک است؟

کتابِ *معماری باغ‌های غربی* مجلدی حجیم، مجلل، و عالمانه است؛ گرچه با ترتیبی گاهشمارانه سامان یافته، اما از روایت کلان درباره‌ی زیباییِ ایدئالی که برای اغلب تاریخ‌های باغ مرکزیت زیادی دارد، احتراز کرده است. این کتاب، برخلافِ کتابِ *راهنمای آکسفورد برای باغ‌ها*، هیچ ادعایی بر دایره‌المعارفی‌بودن ندارد؛ با این‌حال به خاطر بیش از ۸۰ مقاله یا نوشته‌ای که دارد، گستره‌اش آنقدر متنوع است که از هرگونه چکیده‌ی ممکنی می‌گریزد. بحثی نیست که اهمیت مشارکتی عمده در تاریخ باغ از حدود این زمینه بسیار فراتر می‌رود: برخی از قسمت‌های این کتاب وجوهی از زیباشناسی باغ را آشکار می‌کنند که به‌خوبی می‌توانند در خدمت مطالعاتی با رویکرد بازنگری در تاریخ هنر به کار روند. مثالی چند باید کافی باشد.

تری کومیتو[3] در «باغ انسان‌گرایانه» نشان می‌دهد که باغ‌های ایتالیایی عصرِ رنسانس چگونه بر اساس تغییرِ بُن‌نگره‌های معرفت‌شناختی و الگوهای دیدن ساختار یافته بودند، طوری‌که این باغ‌ها (برخلافِ ساختارِ باغ‌های مثال‌زدنیِ قرون وسطایی) دیگر نه به‌منزله‌ی *نمادپردازی‌های* یك جهان متعالی بلکه در عوض به‌منزله‌ی *آفرینش‌های* بالفعلِ توازن‌های اتوپیایی درک می‌شدند. حاصل آنکه، خودِ سبكِ نگرشِ زیباشناختی در خاستگاه‌های مدرنیته استحاله یافت.

«تحفه‌ها و شگفتی‌های باغ قرن شانزدهمی» نوشته‌ی لوئیجی زانگری[4]، با تاکید بر مناسباتِ نزدیکِ بین هنر و علم، معماری چشم‌انداز را در بستر کنجکاوی علمیِ در حال تکوینِ این دوران نشاند. (این کتاب همچنین نمایشگاه و کاتالوگی عالی با عنوانِ *عصر شگفتی‌ها* را به عنوان یک ضمیمه تکمیل کرد؛ نمایشگاهی که در سال ۱۹۹۱ از سوی جوی کنسس[5] در موزه‌ی هنری هود در دانشگاه دارتموث سازماندهی شد.) تجلیِ پژوهشِ علمی به‌منزله‌ی منظره‌ی محض ــ به شکلِ غارهای زیرزمینی، هزارتوها، چشمه‌ها، تندیس‌ها، آدم‌ماشینی‌ها، مجموعه‌های گیاه‌شناختی و زمین‌شناختی، و *مانندهای‌شان* ــ در باغ به صحنه آمد و سناریوپردازی شد، باغی [قرن شانزدهمی] که خیلی زود تحت نفوذ و استیلای الگوها و فنون علمی در باغ هندسیِ فرانسوی [قرن هفدهمی] قرار گرفت.

[1] [William Howard] Adams
[2] Ian Hamilton Finlay's *Stony Path/Little Sparta*
[3] Terry Comito
[4] Luigi Zangheri
[5] Joy Kenseth

همانطور که در بررسیِ فرانسوا بودُن[1] در «تاریخ و مکان‌نگاری باغ» شاهدیم، پیشرفت‌های صورت‌گرفته در زمینه‌ی پژوهشِ مکان‌نگاشتی باعث ایجادِ تغییر در بُن‌نگره‌های معرفت‌شناختی شد، تغییری که شیوه‌های جدیدی از تاریخ‌نگاریِ باغ و نیز امکانِ به‌کارگیری نقشه‌برداری در نقدِ بازنماییِ وهم‌گرا را موجب شدند. هلن ورین[2] در مطالعه‌ای مرتبط با مطالعه‌ی بودُن، در «فن‌آوری در پارك: مهندس‌ها و باغ‌ها در فرانسه‌ی قرن هفدهم» همان کاری را در موردِ باغ‌ها انجام داد که پل ویریلیو[3] در *جنگ و سینما: اُجستیک ادراک* در خصوص سینما اِعمال کرد؛ افشای کارکردهای فنیِ درونیِ یك فرم هنری برای توضیح سازوکارهای افسونگرش. بحث هلن ورین درباره فنون مهندسیِ نظامیِ قرن هفدهمی بنیان‌های آن اثراتِ نوریِ اساساً جدید و آن شاهکارهای فنی که باغ «دکارتی» را ممکن کردند، شرح می‌دهد.

این کتاب غافلگیری‌های بسیاری را نیز پیش می‌کشد؛ برای نمونه، رازگشایی از آرت دِکو[4] و باغ‌های کوبیستی؛ یا کشفِ اینکه دکتر د.ج.م. شربر[5] نه فقط پدرِ مشهورترین روانپریشِ تاریخ روانشناسی، بلکه همچنین آفریننده‌ی شربرباغ[6] بود؛ یا مقدمه‌ی کوتاهی بر اثر یان همیلتون فینلای از طرفِ یکی از بزرگترین حامیانش، استیفن بان[7]؛ و البته دلرباترین الفبای باغ، تحت عنوانِ *در بووآر و پکوشه* [*a la Bouvard et Pecuchet*] اثرِ سیمون پوگ[8] را نیز در این کتاب می‌یابیم، آنجاکه واپسین کلام از بخشِ «ایده‌های گرفته‌شده بر/درباره‌ی چمنزار» را می‌توان اینطور به پایان برد: «*زیگ‌زاگ*. بدقلق. مارپیچِ دقیق، یک مرض احمقانه است...»

[1] Franqoise Boudon
[2] Helene Verin
[3] Paul Virilio
[4] Art Deco سبکی هنری در طراحی داخلی، معماری و جواهرنگاری که در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ متداول و عامه‌پسند بود، و در آن، فرم‌های هندسی و رنگ‌ها و خطوط متهورانه به کار گرفته می‌شدند.
[5] Dr. D.G.M. Schreber
[6] Schrebergarten
[7] Stephen Bann
[8] Simon Pugh

[۴]

مانیفستی برای آینده‌ی چشم‌انداز

باغ خشکِ ریوآن-جی یکی از تحلیل‌شده‌ترین و عکسبرداری‌شده‌ترین آثار هنری در دنیاست. به همین دلیل، درست پیش از اولین بازدیدم از آن در نوامبر ۲۰۰۶، این احساس را داشتم که این باغ را از جان و دل می‌شناسم، و کاملا آماده بودم شرحی دقیق درباره‌ی دانشم از این باغ ارائه دهم، دانشی که از ده‌ها جلد کتاب و صدها بلکه هزاران عکس گرد آورده بودم. اما به محض اینکه به ایوان معبد که مُشرف به باغ بود قدم گذاشتم حیران شدم، نخست بابت زیبایی والای آن و خیلی زود پس از آن به خاطر این واقعیت که آنچه می‌دیدم به‌دشواری با همه‌ی آن توصیفاتی که درباره‌اش خوانده بودم تناظر داشت. چطور می‌توانست چنین باشد؟ آیا همه‌ی شارحانِ پیش تا این حد در اشتباه بودند؟ آیا می‌توانست اینطور باشد که از بابت پیش‌داوری‌ها و بُن‌نگره‌هایم[1] شدیدا نسبت به آن نابینا شده باشم؟ آیا می‌شد چنین باشد که در یک دام متنی افتاده باشم و تصویر و توصیف باغ را با خود باغ اشتباه گرفته باشم؟

[1] paradigms

یقینا کشش من به باغ‌های خشک ژاپنی ([موسوم به باغ سنگی یا باغ ذن] ***karesansui***) از این واقعیت نشأت می‌گیرد که آنها اصول زیباشناختی‌ام، آرزوها و آرمان‌هایم را تقویت می‌کنند. اما آیا این شور و شوق من، که تا به حال رویاروی ابژه‌هایش به محک گذارده نشده بود، بینش‌ام را به خطا نینداخته بود؟ بلافاصله گمان بردم که این گم‌گشتگی‌ام، از یک شوک فرهنگیِ صرف بسیار پا فراتر می‌گذارد. با هر کشف درباره‌ی فرهنگ ژاپنی، حتا به رغم اینکه دانشم بسط می‌یابد بُهت‌ام انگار تکثیر می‌شود، و در آن دم نیز همچنان‌که خشکه‌باغ ریوآن-جی توجه‌ام را به سایر فرم‌های هنری و سایر نظرگاه‌ها رهنمون شد، بیش از هر زمان دیگری خود را دور از روشنگری زیباشناختی احساس کردم: پیشینه و نیای سنگ‌های باغ به نقاشی ژاپنی و چینی می‌رسد؛ دیوارهای پیرامونی باغ، سطوح سفالِ بدون لُعاب را به یاد می‌آورند؛ مرزهای سنگی به موضوعاتِ پیچیده‌ی درون و بیرون در معماری ژاپنی اشاره دارند؛ خزه‌های تُنُک از احتیاج به آب در باغی خشک خبر می‌دهند، و از همین‌رو حاکی از نقش اساسیِ اثرات جوی در هنر ژاپنی‌اند؛ سنگریزه‌های شن‌کشی‌شده بر نقشِ سبک‌پردازی و کلیشه در تصویر و کلمه تاکید می‌ورزند؛ و درختِ پیش‌آمده و معلقِ گیلاس نیز ما را به تعبیر سرنوشت‌سازِ هنر و جهان فرامی‌خواند. داشتم کشف می‌کردم که این تناظرها صرفا تداعی‌های آزاد نیستند، بلکه عمیقا با زیبایی‌شناسیِ ژاپنی عجین شده‌اند. پس از تقریبا دو دهه تأمل بر باغ‌ها و چشم‌اندازهای غربی از عصر باروک تا دوران مدرن و پسامدرن، پی بردم که باید شیوه‌های دیدن‌ام را به‌تمامی از نو جهت دهم تا بتوانم حیرت اولیه‌ام در پیشگاهِ ریوآن-جی را به بیان درآورم. نتیجتاً در اینجا تعداد مشخصی از اصول را پیش می‌نهم، اصولی که به شکل مانیفست ساخت یافته‌اند، تا به‌این‌وسیله حسی از نگرش‌ها و امیدهایم در قبال آفرینشِ چشم‌انداز، درک چشم‌انداز و نگهداری از چشم‌انداز به دست دهم (نگرش‌ها و امیدهایی که اغلب رویاروی بافتِ نظریه و عملِ معاصر قرار دارند).

یک. باغ شکلی نمادین است، حاکی از اینکه نمادها به اندازه‌ی تصاویر برای هدایتِ درک و نیز بازسازیِ درک ما مهم‌اند. باغ زمینی یا ناسوتی است، اما به لاهوت یا به آسمان‌ها نیز دست می‌ساید، و گاهی هم به جهان زیرین یا عالم اموات.

دو. باغ هرگز صرفا یک تصویر نیست، و نقشه‌ی اولیه‌اش معمولا گمراه‌مان می‌کند. فضامندیِ باغ‌ها شکل‌پذیر و پویاست، طوری‌که حرکت به ذاتِ باغ تعلق دارد. از اینرو، باغ یک ماتریسِ حس‌آمیزانه[1] است.

سه. باغ اثر هنری تمام‌عیار[2] است، شبکه‌ای از تناظرها، محلی که باید همه‌ی هنرها را دربربگیرد. بنابراین، هر باغ باید به‌منزله‌ی صحنه‌ای برای فعالیت‌های معاصر دائماً بازآفرینی شود.

چهار. باغ هم یک فضای هرمسی و هم ابژه‌ای در جهان است. به همین خاطر، باغِ «فُرمال»[بسیار نظم‌یافته و رسمی] باید به «غیرفُرمال‌بودن یا غیرمنظم‌بودنِ» طبیعت گشوده بماند. بستن یا تعطیلیِ باغ نه پدیده‌ای هستی‌شناختی بل صرفا پدیده‌ای جامعه‌شناختی و روانشناختی است.

[1] synaesthetic matrix

[2] Gesamtkunstwerk

پنج. باغ یک تناقض است، تناقضی که این ضرورت را پیش می‌کشد که نباید از پیچیدگی و تضاد پرهیز کرد، زیرا مناسبت‌ترین استعاره‌ها هم اغلب ناپایدار و چندپهلو [مبهم][1] هستند.

شش. باغ یک حکایت است، باغ استحاله‌بخشِ حکایات، و خالقِ حکایات است، طوری‌که یک باغ به‌تمامی همان چیزی است که یادآور می‌شود. در نتیجه، قصه‌ها و نمادها بخش جدایی‌ناپذیرِ باغ‌ها به شمار می‌آیند.

هفت. باغِ خالی از مردم یا یک انتزاع است یا یک ویرانه، و حاکی از این است که هرگونه ارزش زیباشناختی یک ارزش استفاده دارد که باید لحاظ شود. پیچیده‌ترین چشم‌انداز همانی است که با بیشترین دقت [یا نزدیکی] مشاهده شده است.

هشت. باغ یک تئاتر حافظه است که باید بقایای تاریخچه‌ی رسوب‌کرده‌اش را حمل کند، از جمله ردواثرهای فجایعی که به آن گزند رساندند. در تاریخ چشم‌انداز، تصادف‌ها یا عَرَض‌ها[2] نه ممکنِ خاص[3] بلکه ذاتی[4] هستند.

نُه. باغ یک ساختار شدیداً زودگذر و ناپایا است. نابه‌هنگامی ذاتِ باغ است، زیرا یک باغ همه‌ی آن چیزی است که بوده و همه‌ی آن چیزی است باید بشود.

این گردآوری نه آنقدرها به‌منزله‌ی تصحیحی بر سرگشتگیِ اولیه‌ام، بل به‌منزله‌ی محرکی برای شهودهای نو و به‌منزله‌ی یک راهنمای مفهومی برای مناسباتِ ظاهراً ناهمخوان اما در واقع حیاتیِ بین باغ‌ها و سایر هنرها ارائه می‌شود. هر اثر هنری نهایتاً هستی‌شناسیِ فانتاسمیِ خاص خود را دربردارد، که باید از شکل‌ها و نمادهای فرهنگی که بنیان اثر را می‌سازند متمایز شود. در طول تاریخ و در بطن فرهنگ‌ها، شکل‌ها و مناسبات بین بازنمایی و بینش دائماً در حال تغییر هستند. روش‌های دیدنِ ما نیز باید همینقدر منعطف، ظریف و بدیع باشند.

* سه عکس برفیِ نخست از ریوآن-جی از اَلن وایس هستند؛ دو عکس انتهایی نمای تقریبا کاملی از باغ ریوآن-جی را نشان می‌دهند.

[1] equivocal
[2] accidents
[3] contingent
[4] essential

نکته‌پردازی‌ها و خدنگ‌اندازی‌ها[1]

کلمه‌ها و سنگ‌ها زبانی دارند که دستورزبانِ شکاف‌ها و گسست‌ها را پی می‌گیرد. ــ رابرت اسمیتسون[2]

آه ای انسان‌ها، برای من در سنگ تصویری خفته است، تصویرِ تصویرها! دریغا که این تصویر باید در سخت‌ترین و بی‌قواره‌ترین سنگ‌ها خفته باشد! ــ نیچه، *چنین گفت زرتشت*، «در جزایر خرّم»

باغبان‌ها نه فقط گیاه‌شناس بل نقاش و فیلسوف نیز هستند. ــ ویلیام چمبرز[3]

در فصل ۴۶ دفتر چهارم [از رمان *گارگانتوا و پانتاگروئل* اثر *رابله*]، شیطان بحثی طولانی درباره‌ی خوشمزگی نسبی ارواح انسان‌های مختلف مطرح کرده است. روح افرادی که به دیگران تهمت می‌زنند، کارمندان دون‌پایه و وکلا فقط وقتی که تازه نمک به آن‌ها اضافه می‌شود، مطبوع است. روح حکما برای صبحانه، روح وکلا برای ناهار، و روح خدمتکاران زن برای شام مناسب است. ***خوردن روح باغبان تاکستان، دل‌پیچه می‌آورد***.
ــ میخائیل باختین، «اقسام زمان و پیوستار زمانی‌ـمکانی در رمان»، *تخیل مکالمه‌ای* (تاکیدها از ما)

چیزها فقط ایده‌هایند؛ به ایده‌های‌تان مجال دهید به چیزها بدل شوند. ــ ژان دبوفه

دیاری یکتا، خوشتر از هر دیار، آن سان که هنر بر طبیعت برتری و فرادستی دارد، آنجاکه رویا طبیعت را استحاله می‌بخشد، آنجاکه طبیعت تصحیح، تزیین، و دوباره قالب‌ریزی می‌شود. ــ شارل بودلر، «دعوت به سفر»

بگویید کدام بی‌کرانی به عالم شما تعلق دارد، و آنوقت معنای عالم‌تان را خواهم دانست؛ بی‌کرانی‌تان آیا بی‌کرانیِ دریاست یا بی‌کرانیِ آسمان، بی‌کرانیِ ژرفناهای زمین است یا بی‌کرانیِ خرمنِ آتش؟ ــ گاستُن باشلار

پنتاگروئل در زمان طفولیت خود سخنانی درباره‌ی وسایل مختلف و بهترین روش‌هایی ایراد می‌کند که برای پاک‌کردن [نشیمنگاه] خود یافته است. در مجموعه اقلام عجیب و غریبی که او در فهرست خود قرار می‌دهد، این چیزها یافت می‌شود: شال مخملی یک بانوی محترم، دستمال گردن، گوش‌پوش‌های ابریشمی، کلاه یک پادوی جوان، یک گربه در فصل جفت‌گیری (که با پنجه‌هایش بدن او را خراشیده بود)، دستکش‌های مادرش که با گیاه لوبان، مریم‌گلی، رازیانه، مرزنگوش، برگ‌کلم، سبزیجات، کاهو و اسفناج (زنجیره‌ی خوردنی‌ها) معطر شده بودند، گل‌سرخ، گزنه، پتو، پرده، دستمال سفره، علوفه، کاه، پشم، نازبالش، دمپایی روفرشی، کیسه‌ی شکار، سبد و کلاه. اما بهترین چیزی که می‌توان با آن خود را پاک کرد، جوجه‌ی غاز با پرهای نرم است: «انسان لذت

[1] پاره‌ی «نکته‌پردازی‌ها و خدنگ‌اندازی‌ها» که خودِ عنوانش را از فصلی از *غروب بت‌های* نیچه الهام گرفته است به افزودن عواطف و گزین‌گویه‌های نو از سایر نویسندگان گشوده است.

[2] Robert Smithson
[3] William Chambers

فراوانی از لطافت پَر می‌برد که این احساس لذت به سراسر دل اندرون راه پیدا می‌کند و تا قلب و مغز نیز نفوذ می‌کند.» بعدها گارگانتوا با استناد به «نظر استاد دانس اسکوتس» ادعا می‌کند که ***خلسه‌ی بهشتی‌ای که قهرمانان و خدایگان در باغ‌های بهشتی به آن دست می‌یابند نیز دقیقاً به سبب پاک‌کردنِ بدن‌شان با جوجه‌ی غاز حاصل می‌شود***. ــ باختین، همان، ۲۵۹.

بگذارید تا بخرامیم در این آذین‌آرایی امیال، از رنجش‌های روحی و شَنج‌های خیالین سرشار.
ــ لویی آراگون، *دهقان پاریس*

چهره، هم‌بسته‌ای بسیار مهم دارد: منظره، که صرفاً یک محیط زیست نیست بل جهانی قلمروزدوده است. شماری از هم‌نسبتی‌های چهره‌ـمنظره بر این سطح «بالاتر» وجود دارد. آموزش مسیحی کنترل معنوی‌اش را هم بر وجه چهره‌ای و هم بر وجه منظره‌ای اِعمال می‌کند: هر دو را تصنیف می‌کند، رنگ‌شان می‌زند، کامل‌شان می‌کند، و آنها را برحسب مکمل‌بودنی ترتیب می‌بخشد که منظره‌ها را به چهره‌ها وصل می‌کند. آموزه‌ها درباره‌ی چهره و منظره نوعی پداگوژی یا تعلیم، یعنی نظمی دقیق را شکل داد و همانقدر منبع الهامِ هنرها بود که هنرها الهام‌بخش آن بودند... همه‌ی چهره‌ها منظره‌ای ناشناخته و کنکاش‌نشده را دربرمی‌گیرند؛ همه‌ی منظره‌ها با یک چهره‌ی محبوب یا رویایی اشغال می‌شوند، و چهره‌ای در راه یا پیشاپیش گذشته را بسط می‌دهند... قلمروزداییِ چهره‌ها و منظره‌ها... ــ دلوز و گتاری، *هزار فلات*، «سال صفر: چهره‌وارگی»

هر قسمت از ماده را می‌توان به‌منزله‌ی باغی پر از گیاهان، و حوضی پر از ماهی فهمید. اما هر شاخه از هر گیاه، هر اندامِ هر حیوان، و هر قطره از مایعات‌شان نیز خود چون باغ یا حوضی مشابه است. ــ لایبنیتس

«باغ»: حالتی میانه‌ای، بینِ حالت زیست‌شناختیِ وحشی و آزمایشگاهِ علمی ــ چیزی چون کارِ باستانیِ زرگر که بلورِ شدیداً چندوجهی و «بی‌قیدیِ» دوزخیِ سنگ‌های قیمتی را با کاربستِ منظم و فاضلانه‌یِ صنعت‌گر یا هنرمندِ دست‌کار ترکیب می‌کرد. درختی که از پنجره دیده می‌شود و به نظر می‌رسد به طور خاصی ساخته‌وپرداخته شده است، با درخت در معنای عام کلمه کاملا فرق دارد.
ــ میکلوش زنتکوتی[1]، *به سوی استعاره‌ی یکتا*

مطایبه‌ی سلیس و سیال استحاله می‌یابد
به پرتوها، شهاب‌سنگ‌ها، ستارگان و شگفتی‌ها.
اینجا کُره‌ها اوج می‌گیرند و حباب‌ها سربرمی‌آورند؛
افلاکِ کوچک‌شان بی‌وقفه می‌چرخند؛
رازآمیز می‌شکفند همه‌چیز، فواره‌ها می‌فوارند.
هر چیزی همه هی موج برمی‌دارد و جاری می‌شود، فوران‌کُنان و پُر سیلان.
ـــ جیوان‌باتیستا مارینو[2]، *آدُون*

[1] Miklos Szentkuthy
[2] Giovan Battista Marino

گیلگمش با او، با شَمَش بلند می‌گوید:
«با همه‌ی بدبختی‌های غربت از دشت‌ها گذشتم، یک ستاره پس از دیگری افول کرد، و همه‌ی این سال‌ها را شبانه بر صحرای برهنه خفتم. نه آفتاب، نه ماه، نه هیچ ستاره‌یی، در راه گود بر من نتافتند. بگذار، ای آفتاب، چشمان من تو را ببیند، تا از روشنی زیبای تو سیراب شوم!...»
و شمش سخنان او را شنید و با گیلگمش می‌گوید:
«برو نزد سیدوری سابیتو، زن دانای کوه آسمان! وی در پشت دروازه، در مدخل باغ خدایان در کنار دریاست، و درخت زندگی را می‌پاید. برو به باغی، که در برابر تو گسترده! ...»
گیلگمش این سخنان را شنید و به راه افتاد. در برابر خود باغ خدایان را دید. سدرها در انبوه پرشکوهی قرار دارند، جواهرات رنگارنگ به درخت‌ها آویخته‌اند. زمرد سبز مانند گیاه‌های دریایی زیر درختان را فرش کرده. سنگ‌های پربها مانند خاروخاشاک رسته‌اند. تخم میوه‌ها یاقوت زرد است. گیلگمش از حرکت می‌ایستد و چشمان خود را به باغ خدایان بالا می‌دوزد.
سیدوری سابیتو ، نگهبان آن‌جا، تنها در بلندی کنار دریا منزل دارد. در آن‌جا نشسته و مدخل باغ خدایان را می‌پاید. کمربندی محکم در میان بسته. تن او در جامه‌ی بلندی پوشیده...
سابیتو با گیلگمش چنین می‌گوید:
گیلگمش کجا می‌روی؟ زندگی‌یی که تو می‌جویی، نخواهی یافت. چون خدایان آدمیان را می‌آفریدند، مرگ را نصیب آدمیان کردند و زندگی را برای خود نگه داشتند. از این‌رو، گیلگمش، بنوش و بخور، تن خود را بینبار، شب و روز شاد باش! هر روزی را جشن شادی بگیر! شب و روز را با چنگ و نی و رقص شاد باش! جامه‌های پاک بپوش، سر خود را بشوی و با روغن بینداى. و تن را در آب تازه صفا ده! از دیدار فرزندانی که دست تو را می‌گیرند لذت ببر! در آغوش زنان شاد باش! از اینرو به اوروک برگرد، به شهر خود، که آنجا شاه ستوده‌ی خلق و پهلوانی!»
ــ *گیلگمش*، از الواح نهم و دهم

ـ گفتم آه، این کوشک وسیع را چه پیش آمد؟
ـ ورأُفتاد!
ـ چگونه؟
ـ ویران شد. اینجا مردکی با غرور گدازان‌اش می‌خواست طبیعت را به تمکین وادارد؛ عمارت‌ها بر عمارت‌ها بنا کرد، و در حرصِ بهره‌بردن از خودکامگیِ خیره‌سرش، هر آنچه تحت فرمان داشت را به باد داد. این جایی است که همه‌ی ثروت آن دیار بالا کشیده شد. در اینجا رودی از اشک‌ها جاری شد تا آبگیرهایی بسازد که حال از آنها هیچ نشانی بر جای نیست. بنگر که از آن عظمت که میلیون‌ها دست با چنان تقلای مشقت‌بار بر پایش داشتند چه بر جای مانده است. شالوده‌ی این کوشک جز به معصیت ریخته نشد؛ کوشک تصویرِ اُبهت کسی بود که آنرا ساخت. شاهان، و جانشینان هر شاه، از ترس درهم‌شکستن مجبور به فرار شدند. باشد که این ویرانه بر همه‌ی حاکمان بانگ برکشد: آنان که از قدرتِ زودگذرشان سوءاستفاده می‌کنند تنها ضعف‌شان را بر نسل بعدی فاش می‌سازند.
ــ لویی-سباستین مرسیه[1]، *سالِ ۲۴۴۰*

[...]

[1] Lollis-Sebastien Mercier