

وجه اشتراک مادر منظر چیست؟*

آگوستن برک

مدیر پژوهش بازنشسته، مدرسه مطالعات عالی علوم اجتماعی پاریس.

ترجمه فرانسو به فارسی

مریم‌السادات منصوری

عضو هیأت علمی پژوهشکده نظر، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۲/۲۵

تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۳/۲۸

تاریخ قرارگیری روی سایت: ۹۸/۱۰/۰۱

چکیده | تاریخ حاکی از آن است که «منظر»، نسخه ویژه‌ای از جهان‌بینی^۱ (نمودی از جهان در دید یک موجود به‌خصوص) است که مدت‌های مدید، امتیاز انحصاری قشر متخصص بوده است. اما در جهان کنونی، مفهومی مشترک میان گروه بزرگی از جامعه بشریت است. فیلسوفی چون جورجو آگامبن منظر را «پدیده‌ای که به صورت ذاتی به انسان مربوط می‌شود» دانسته و تا تسلط آن به جهان حیوانات نیز پیش می‌رود. نوشته حاضر تلاشی برای تبیین چند شاخص تاریخی و هستی‌شناسانه بر این ملغمه همگانی است.

واژگان کلیدی | منظر، به‌مثابه منظر، جهان‌بینی، سیالیت.

اول: «منظر» برای چه کسی هست؟

نسخه اخیر لغت‌نامه لاروس (Larousse) چهار تعریف از منظر ارائه می‌دهد. «نخست: گستره‌ای از سرزمین که در معرض دید قرار دارد؛ پانوراما. دوم: گستره‌ای چنان‌که به واسطه ویژگی‌اش، قابل تمییز باشد: منظر بیابانی. سوم: بازتولید یک منطقه طبیعی یا شهری در نقاشی، عکس، کروکی یا سایر شیوه‌ها. چهارم: وجه کلی یک زمینه، یک حوزه فعالیت یا ...: منظر سیاسی، منظر سمعی-بصری، ...» (Larousse, 2019). نخستین چاپ همین منبع (۱۹۰۶) تعریف متفاوتی از منظر داشت: «گستره‌ای از یک کشور که نمایش‌دهنده یک دید کلی باشد: تماشای منظر. نقاشی یا اثری که یک منطقه روستایی را نشان دهد: در آثار کاروانا مناظر زیبایی باقی مانده است.»

با گذر سالیان از ۱۹۰۶ تا ۲۰۱۹ شاهد هستیم که علی‌رغم شباهت نسبی معنای عمومی منظر (کشور به سرزمین تغییر یافته)، اما تفاوت بنیادین در معنای واژه پدید آمده است. منظر دیگر صرفاً «روستایی» نیست؛ بلکه امروز منظر «شهری یا طبیعی» را می‌شناسیم و تحول مهم‌تر آن است که تعریف

منظر، ابعاد شکلی یافته که قبلاً وجود نداشته است. براساس این تحولات و خصوصاً دومی، منظر همگانی شده، بیش از پیش راجع به آن سخن‌وری می‌شود و حوزه‌های مرتبط با آن تنوع یافته است. به‌عبارتی، «منظر»، واژه‌ای عمومی‌تر و مشترک‌تر از آن چیزی است که یک قرن پیش بود. با این اوصاف، با پدیده‌ای روبرو هستیم که از حوزه‌واژه‌شناسی فراتر رفته و حاکی از تغییری در ارتباط با جامعه و سرزمین است؛ تغییری در بُعد فضایی آن، در آنچه منشأ استقرار آن بر کره زمین است. به هر صورت و زمانی که باشد، لازم است این ارتباط را که از آن به «منظر» یاد می‌کنیم و از تعریف دوران پُل سزان^۲ (معاصر با تعریف چاپ نخست لغت‌نامه لاروس) تفاوت یافته، بررسی کنیم. منظر در آن دوران به چه معنا بود؟ ژواکیم گسکه^۴، تاریخ‌نگار سزان می‌نویسد:

«با روستایی‌ها، گاهی شک می‌کنم که اساساً می‌دانند منظر چیست؟ درخت، بله، می‌دانندش. عجیب به‌نظرشان می‌آید. بر گاری مزرعه‌داری که می‌رفت سیب‌های باغش را در سبزه‌میدان بفروشد سوار شدم. نمی‌دانست سنت‌ویکتوار^۵ چیست. می‌دانند چه دانه‌ای در این گوشه و آن کنار جاده کاشته شده، می‌دانند فردا هوا چطور خواهد بود، آیا سنت‌ویکتوار کلاه بر سر خواهد داشت یا نه، به‌شیوه حیوانات آن را بو می‌کشند چنان‌که سگ می‌داند تکه نان

* نویسنده مسئول: abilande@wanadoo.fr

شماره تماس: +۳۳۱۵۳۶۳۵۱۶۱

اروپای آن زمان نیز مزید بر علت است. در لغت‌نامه تاریخی زبان فرانسه (Rey, 1995) آمده است که واژه منظر که برگرفته از واژه *pays* به معنای کشور و سرزمین است و نخستین بار در سال ۱۵۴۹ به عنوان «واژه‌ای در ادبیات نقاشی مطرح شد که معرف بازنمایی منطقه‌ای عموماً روستایی باشد و متأخرتر از آن، اشاره به خودِ تابلوی نقاشی داشته است.» از ورای این تعریف، گویی حداقل در نگاه اول می‌شود بزها را از بحث خارج کرد! اما آیا انسان‌های پیش از رنسانس، به‌ویژه رومن‌ها که نقش برجسته‌های پمپئی را آفریده‌اند نیز حذف می‌شوند؟ آگامبن چون بسیاری دیگر، با اطمینان مخالف این باور است:

«مکرراً شنیده‌ایم که نخستین بروز حساس شدن به منظر را می‌شود در نوشته «معراج به قلعه وانتو» اثر پترارک^۱ یافت که می‌گوید تنها، خواهش دیدن مکان در ارتفاع محرک او بوده است. در همین راستاست که نقاشی کردن منظر را که در دوران باستان ناشناخته بود، اختراع نقاشی‌های هلندی قرن پانزدهم دانسته‌اند. این دو گفته غلط است. نه تنها مکان و زمان شکل‌گیری نوشته پترارک احتمالاً ساختگی باشد، بلکه پترارک نقل قولی از سنت‌آوگوستن^۲ می‌آورد که حاکی از علاقه انسان‌های قرن چهارم میلادی به تماشای منظر است: «و بشر می‌رود تا قلعه کوه‌ها، موج‌های عظیم دریا و بستر پهن رودخانه‌ها را به تماشا بنشیند.» متون بسیار دیگری نیز گواه شوق حقیقی انسان‌های باستان برای تماشا از ارتفاع است: پلینیوس^۳ می‌نویسد: «در تماشای سرزمین از فراز کوه لذت زیادی خواهی برد (...).» در مورد نقاشی هم نه فقط در نقش برجسته‌های پمپئی، که بر اساس متون تاریخی رومن‌ها نیز نقاشی کردن منظر را می‌شناسخته و واژه^{۱۱} *topiographia* یعنی سینوگرافی^{۱۲} را به آن اطلاق می‌کرده‌اند و حتی نام دو متخصص منظر را، لودیوس^{۱۳} و سِراپیون^{۱۴} که این دومی، بی آن‌که توان نقاشی فیکور انسانی را داشته باشد، سینوگرافی را بلد بود؛ به یادگار گذاشته‌اند.»

اینها به کنار؛ آیا این گفته‌ها برای بیان آنکه آگاهی رومن‌ها و به احتمال قوی تمام بشریت، از منظر، همان آگاهی ماست، کافیست؟ نظر شخص بنده آن است که چیزی به عنوان «منظر»، همیشه و همه‌جا وجود نداشته و بر این اساس، این چیز در برهه زمانی مشخص و در بستر فرهنگی ویژه‌ای متولد شده است^{۱۵} (Berque, 2008, 2017).

صحبت از «تولد» است یا مثلاً اختراع منظر؟ من به این ادبیات گنستروکتیویست که منظر را خلق نابی از نگاه بشر می‌داند معتقد نیستم. منظر در نگاهی ورناندازانه به اشیا نهفته نیست، بلکه در حقیقت اشیا قرار دارد؛ یعنی رابطه وجودی‌ای که ما انسان‌ها با محیطمان برقرار می‌کنیم، با کره زمین، سومین سیاره منظومه شمسی، سیاره‌ای که ما را حمل می‌کند و در برمان دارد. در این باره، به گفته افلاطون ارجاع می‌دهم که واقعیت این جهان حسی را که در آن شناوریم، *genesis*

چیست؛ متناسب با نیازهایش. اما اینکه درخت سبز است و این سبزی درخت است، که این زمین سرخ است و این سرخی‌های گرد تپه‌ماهورند، فکر نمی‌کنم بیشترشان خارج از ناخودآگاه کاربردی‌شان حس‌اش کنند، بدانندش.» (Gasquet, 1921, 2002, 282-283).

آنچه سزان می‌گوید این است که روستایی‌های آن خطه و زمان، قلعه سنت-ویکتوار را به مثابه منظر نمی‌دیده‌اند. البته که نابینا نبوده‌اند اما این عنصر را به مثابه چیز دیگری می‌دیدند. حالا به مثابه چه؟ سزان بازگو نمی‌کند و اساساً نظر روستایی‌ها برایش اهمیتی هم ندارد: «به‌شیوه حیوانات، چنان که سگ...» و آنچه این‌گونه است، ارزش تعریف ندارد. روستایی‌های زمان سزان به صورتی کیفیت‌مند «هرگز سنت-ویکتوار را ندیده‌اند»، همین.

این نگاه که در زمان سزان و چاپ نخست لغت‌نامه، نگاه مشترک اکثریتی بود که یکی در میان یا سر زمین بیل می‌زدند یا در کارخانجات از آنها بیگاری کشیده می‌شد، باید تعریف کیفی کنیم. روستایی و کارگر احتمالاً چیزی از تابلویی که امروز در نزدیکی شهر اِکس آن پرووانس^۶ بر حاشیه بزرگراه ۷ نصب شده و ما را دعوت به تماشای «منظرهای سزان» می‌کند، نمی‌فهمیده‌اند. «منظرهای سزان» دیگر چیست؟! آیا واقعاً این افراد تنها به بوکشیدن نیازهای اولیه‌شان بسنده می‌کرده‌اند؟ باید دید. علوم انسانی و رفتارشناسی این سؤال را طی زمان پاسخ داده؛ بینیم جور جو آگامبن^۷، یکی از شناخته‌شده‌ترین فیلسوف‌های این حوزه در این باره چه می‌گوید:

«نظاره شرایط کشور [سرزمین] از بالای یک کوه، اشتیاقی که متخصصان رفتارشناسی در حیوانات نیز مشاهده کرده‌اند؛ آنجا که بزها، گربه‌سانان و چهارپایان از مکان‌های بلند، بالا می‌روند تا بدون دلیل مشخص، منظر اطراف را نظاره کنند. هر آن‌کس که با منظرهای متوهم حک شده بر سطوح و تخیل شده و نقش بسته بر دیوار خانه‌های روستایی مواجه بوده، می‌داند که صحبت از چیزی است که فهم آن بسیار پیچیده است. علی‌رغم این، در همه آنها با اطمینان منظرهایی می‌یابد. بر این اساس، منظر پدیده‌ایست که به صورت ذاتی به انسان مربوط می‌شود؛ شاید حتی به هر موجود زنده (...).» (Agamben, 2017, 2019, 81).

این «هر آن‌کس» کیست که از نقش برجسته‌های شهر سوخته پمپئی گرفته تا نگاه بز و گربه‌سان و چهارپا «با اطمینان منظرهایی می‌یابد»؟ از کی موجودیت یافته؟

دوم: «منظر» از چه زمانی هست؟

مسئله نخستی که در باب این «هر آن‌کس» پیش می‌آید آن است که بشر پیش از دوره رنسانس، قادر به شناخت و فهم «منظرها» نبوده است؛ نبود این واژه در زبان‌های اصلی

می‌شود به «سرزمین، فوق‌العاده است» ترجمه کرد و عبارت «منظر بسیار زیباست» در آن نمی‌گنجد؛ یا حداقل نمی‌شود این گفته را در ذهن پلینیوس متصور شد. با این اوصاف، رضایت دهیم که رومن‌ها و زبان لاتین، بدون شک حساسیتی منظرین داشته‌اند، تفکری منظرین؛ اما تفکر منظر، نه، واژه‌ای برای بیان منظر که توپوهای نقاشی (یا باغ‌ها) را دربرگیرد، نه. لذا اگر دقیق باشیم، در دنیای رومن، تولد منظر اتفاق نیفتاده است. شاهد این نتیجه هم، اختراع نظرگاه و بالکن در ایتالیای دوره رنسانس است!

در مقابل، پیشینه چینی‌ها، ساخت کوشک‌هایی برای تماشا را از عصر بهار و پاییزها^{۲۲} و موتیف الفیایی که در آن عنصر «بالا» به معنی بلندترین نقطه، نهفته است، به یادگار دارد. تولد منظر نیز، تا آنجا که از متون باقی‌مانده دریافت می‌شود، از همان خطه بوده است. معیار شماره هفت، تبعیض‌گذارنده‌ترین معیارها، حوالی سال ۴۴۰ میلادی در مقدمه‌ای بر نقاشی منظر اثر زونگ بینگ^{۲۳}، نقاش چینی به کمال می‌رسد درحالی که معیار ششم یک قرن پیش‌تر نهاده شده است.

در زمان سلسله جین شرقی، سومین روز سومین ماه قمری، بزمی به دستور وانگ زی چی^{۲۴} خوش‌نویس نامیرا، در کوشک ارکیده‌ها ترتیب داده شد و چنان که رسم اشراف آن زمان بود، مراسم پیک‌نیک روستایی در باغ وسیع کوشک برپا گشت. پیچ و خم‌های جوی آبی منظرین بر دلپذیری فضا افزوده و میهمانان در مقابل امکان نوشیدن شرابی که از جوی سرازیر می‌شد، یک دوبیتی می‌سرودند. در چندین دوبیتی حاصل از این رسم، واژه *shanshui* به معنای منظر استفاده شده و حاکی از آن است که این مفهوم، فراتر از بُعد دنیوی رفته است:

با قلبی که در منظر غرق شد، خود غایبم، افسارم را فراموش کردم.

یا

ارباب مکان، در جستجوی راهب خلوت‌نشین، منظر را در ارتفاعات، ورنه انداز می‌کند.

منظر، برای متولدشدن، می‌طلبد قطعه‌ای از جامعه که ادای راهبان را درمی‌آورد، از بقیه دنیا متمایز شود.

سوم: از آب‌های کوهستان تا «منظر»

واژه *shanshui* که بدون شک برای نخستین بار در تاریخ، معنای «منظر» را متبادر می‌کند، از دو عنصر «کوه» (*shan*) و «آب، رود» (*shui*) تشکیل شده و نیاز به تأکید ندارد که این دو، پیش‌تر از شکل ترکیبی آن وجود داشته‌اند؛ اما با این حال، تا مدت‌های طولانی جدا استفاده می‌شده‌اند^{۲۵} (Berque, 2010) چنان‌که در نوشته‌های کنفسیوس می‌خوانیم: «دانا، رود را مژه می‌کند و خیراندیش، از کوهستان حظ می‌برد»^{۲۶}. صاحب‌نظران بر این عقیده‌اند که کوه و آب در اینجا به معنای منظر فهمیده نمی‌شود و یولن اسکاند^{۲۷} بر این باور است که جوهر این

به معنای تولد می‌نماید. این تعریف عمیقاً با واقعیت منظر انطباق دارد؛ واقعیتی که البته در زمان مشخصی از تاریخ، تولد یافته است. اما چطور این اتفاق را تاریخ‌نگاری کنیم؟ فارغ از گروهی که معتقدند منظر همواره و همه‌جا موجودیت داشته، اختلاف نظر در پیدایش آن فراوان است؛ به‌خصوص در مورد این‌که رومن‌ها بالاخره این مفهوم را داشته یا نداشته‌اند. به خاطر نبود گواهان عینی و ذهنی که فارغ از تمایلات نژادپرستانه و آنارکونیک^{۲۸}، امکان قیاس واقعیت‌های گوناگون را فراهم کنند، این گفتگوها اغلب مباحثه بی‌ثمر است.

برای پشت‌سر گذاشتن این چرخه بی‌پایان، چهار، پنج و در نهایت هفت معیار استخراج کرده‌ام که صحبت خردمندانه از منظر، به عقیده من، بدون آنها ممکن نیست. معیارها در ادامه به ترتیب امکان‌افزاینده تبعیض‌گذاری برشمرده شده‌اند.

۱. اسم مکانی که حاکی از ستایش زیبایی‌شناسانه مکان باشد (مثلاً در زبان فرانسه: *Bellevue* به معنای دید زیبا یا *Beauvoir* به معنای زیبا دیدن نام مکان است)؛

۲. ادبیاتی (شفاهی یا کتبی) که از زیبایی مکان بگوید؛

۳. باغ‌های زینتی؛

۴. اثر معماری که با هدف حظ بصری از دید زیبا طراحی شده باشد؛

۵. آثار نقاشی بازنمایاننده محیط؛

۶. وجود یک یا چند واژه برای گفتن «منظر»؛

۷. تفکری توصیفی در باب «منظر».

معیار شماره چهار را که البته آخرین معیاری بود که به آن دست یافتیم، پس از خواندن اثر خویبر مادروللو (Maderuelo, 2005) در مورد بُعد معمارانه شیء درک کردم اما باید گفت آثار مربوط به پیدایش بالکن در پاریس در دوره رنسانس، پیش‌تر، شعله این فکر را در ذهنم روشن کرده بود.

جهان‌بینی رومن‌ها، به عنوان مثال، با معیارهای شماره یک، دو، سه و پنج منطبق است اما با شش و هفت و به‌ویژه چهار، خیر. توضیح مورد آخر آن است که حتی در تحسین‌برانگیزترین مجموعه‌های ساخته رومن‌ها هم معماری همواره رو به آتریوم دارد و نه به منظر. البته صاحب‌نظران بسیاری از جمله آگامبن بر این باورند که معیار شش نزد رومن‌ها وجود داشته اما به‌نظر من قضاوتی اغراق‌آمیز است. ویتروویوس^{۱۷} از توپوهای^{۱۸} (Rich, 1883)، به عنوان آثار نمایش‌دهنده منظر می‌گوید که در واقع، اشکال تصویری نشأت‌گرفته از هنر باغسازی است. لغت‌نامه تصویری گافویو^{۱۹}، توپوهای را «نقش‌برجسته‌های منظر» تعریف کرده و به صورت اسم جمع به کار می‌برد درحالی‌که زبان لاتین هرگز اشکال مذکور را با *amoenia* تطبیق نداده است که بتواند از این طریق آنها را به مفهوم حقیقی منظر بسط دهد. فهم چرایی این تفکیک ضروری است! به همین صورت، عبارت مشهور *regionis forma pulcherrima*، گفته پلینیوس جوان^{۲۱} را فقط

گزیده اما کشور، نیازمند فضایل اوست و از او خواهش بازگشت دارد. شاعر از واژه مذکور برای توصیف این مکان و رهبانیت و خلوص استفاده کرده که در آن، منظور از *shanshui* یک مسیل کوهستانی است:

نیازی به نخ و بامبو نیست؛ آب‌های کوه صدایی خالص دارند.^{۳۷}

در این بیت و در سایر ابیات توصیف‌کننده فضا، ارزش زیبایی‌شناسانه واژه آشکار است. این نگرش، انقلابی در نگاه سنتی چینی و هراس از کوهستان است. البته هنوز در مرحله میانی هستیم که لذت از منظر کوهستانی پدیدار شده اما واژه‌ای برای بیان آن نیست. این شعر و خصوصاً بیتی که ترجمه شد، در عصر خود، ورد زبان همه بود و آن قدر اهمیت و محبوبیت یافت که معنای جدید منظر پدیدار شد: با مطرح شدن در این شعر، *shanshui* به‌سوی مفهومی سوق می‌یابد که بیان‌کننده صحنه‌آرایی محسوس طبیعت با نگاه زیبایی‌شناسانه است، مفهومی متشکل از کوه‌ها و رودها و ردپای خلوص^{۳۸}. این همان است که در سال ۳۵۳ در بزم کوشک ارکیده‌ها رخ داده بود.

چهارم: یک جهان بینی برای اقلیت شاد^{۳۹}

شی لینگیون^{۴۰} «شاعر منظرین»، خود را منفرد می‌داندست درحالی‌که گردش‌های متعدّدش در تپه و ماهورها، جمعی بود. موضوع آن است که جمع خدم و حشم به چشم او حساب نبود؛ آنها از فکر و کار او محروم بودند. اما دیدن منظر، ندید گرفتن زحماتی که برای تولید آن کشیده شده و خود را در مقابل طبیعت، یگانه انگاشتن، اصلی است که پیش‌تر در گفته‌های پل سزان به آن اشاره شد. علی‌رغم اینکه اشکال مادی منظر، ثمره زحمات روستاییان و کشاورزان است اما دیدن محیط به مثابه منظر، متعلق به جامعه متخصص است، اقلیت شادی^{۴۱} که ذوق لازم برای درک این جهان‌بینی را دارند.

این ذوق متخصصان را شی لینگیون به‌خوبی درک کرده بود. موتیف الفبایی *shang* که در اشعارش زیاد به کار می‌برد، در اصل نمود یک صدف است که به عنوان پول استفاده می‌شد و از این حیث، ذهنیت ارزش را متبادر می‌کند و شکل مصوت آن، معنای اعطای هدیه یا مدح و ستایش را می‌رساند. به این ترتیب، واژه، اساساً بر مفهوم قدردانی و ستایش و اعطای ارزش به چیزی دلالت دارد. شاعر، این واژه را به‌طور خاص به واژه قلب پیوند داده و در بطن آن، «بعد محسوس منظر» یا کلی‌تر، «معنای زیبایی‌شناسانه» را مطرح می‌کند؛ احساسی کاملاً برجسته که به خاطر تنهایی‌گزینی و خودبرتربینی‌اش، اغلب از نبود آن افسوس می‌خورد. جوهر این ذوق، توانایی اعطای ارزش به چیزی است که در نگاه انسان‌های معمولی ارزشمند نیست چرا که چشمانی برای دیدنش آن‌طور که باید و شاید ندارند؛ یعنی آن را به مثابه منظر نمی‌بینند. دقیقاً همان‌طور که

عبارت کوه و آب نیست بلکه دانایی و خیراندیشی اصل است و کوه و آب، استعاره‌هایی از این دو (Escande, 2005). دونالدو هولزمن^{۲۸} عبارت را این‌گونه ترجمه می‌کند «آنان که دانایند به آب عشق می‌ورزند و آنان که نیکند، به کوه.» (Holzman, 1996). تفاسیر این ترجمه تأکید بر آن دارند که آب در اینجا نماد فعالیت بی‌وقفه است و کوه، نماد ثبات و قدرت. کاتو بین^{۲۹} تفسیر دیگری بیان می‌کند: «دانا در تغییرات دائمی آب روان، نمود پیکربندی آزادانه شناخت را می‌بیند در حالی که خیراندیش، در پیکر باثبات کوه که هزاران نکته پنهان دارد، ظهور خیراندیشی را؛ همه با این باورند که کوه و آب با جوهر تضادشان سنجیده شده‌اند»^{۳۰}. تأکید کاتو بین بر رابطه متضاد این دو عنصر است که نمونه‌های متنوعی از آن را در عصر دولت‌های جنگ‌طلب^{۳۱} بیان می‌کند. مواردی که آب و کوه به عنوان عنصر یگانه شناخته می‌شوند انگشت‌شمارند: «ارواح آسمان‌ها داریم و ارواح بلندی‌ها و آب‌ها»^{۳۲}. کاتو بین معتقد است در این متن که عبارت ارواح بلندی‌ها و آب‌ها هشت بار به کار رفته، موضوع بیش از آن که به عناصر محیط معطوف باشد، به تمییز دادن انواع روح می‌پردازد. مکان‌های طبیعی مطرح شده (آب، بلند، آسمان)، به واسطه ویژگی‌های خود اهمیت نمی‌یابند بلکه از مامن ارواح بودن، اعتبار گرفته‌اند.

ارواح مذکور البته موجودات مهمان‌نازی نبوده و در اصطلاحات سنتی زبان چینی، به عناوین تصویرسازی شده‌ای چون انسان بدجنس و شیطانی معرفی شده‌اند. انسان‌های شیطانی، کوه‌ها، جنگل‌ها و مرداب‌ها را تسخیر کرده و در شمایل چهارپایانی با صورت انسان، مردم را عذاب می‌دهند. این بیانات را در گفته‌های پُل دُمی‌پوئیل^{۳۳} نیز می‌خوانیم که اشاره دارد به این که کوه، جنگل و سیلاب در هنر ادبی چین، بر مکان‌هایی دلالت دارد که تا زمان بازگشت بزرگ، جایگاه ترسی عمیق‌تر از هراسی است که در اساطیر یونان و روم باستان رخنه کرده است (Demiéville, 1973).

تا زمان سلسله‌هان‌ها، پادشاهی‌های سه‌گانه و تا اوایل حکمرانی شش سلسله^{۳۴}، واژگان آب و کوه به‌طور جداگانه استفاده شده است. کاتو بین معتقد است در نمونه‌هایی که این دو، تشکیل یک اصطلاح واحد را می‌دهند، منظور «آب‌های کوه» است. او اشاره می‌کند که نبود این عبارت در اشعار چین حکایت از عدم وجود بعد زیبایی‌شناسانه آن دارد. برعکس، اصطلاح وحدت‌یافته کوه و آب را در مباحث مهندسی می‌یابد و با صراحت تفسیر می‌کند که منظور مشخص، آب‌های کوه یا همان سیلاب‌هاست که باید قدرت تخریب‌گری‌شان پیش‌بینی و مهار شده و احیاناً در آبیاری زمین‌ها به کار گرفته شود.

در شعر چینی، نخستین ظهور عبارت وحدت‌یافته کوه و آب در زمان حکمرانی دودمان جین غربی^{۳۵} در اشعار زوئوسی^{۳۶} دیده شده و واژه *shanshui* در بستر شناخته شده ادبیات سنتی چین به کار رفته است: استاد راهبی که از شهر و قدرت دوری

کلام نمادین هوموساپینس‌ها و خصوصاً زبان بشر مطالعه شود. اما کلام، ذات این سیالیت نیست بلکه پارادایم آن است. چرا؟ چون تنها کلام است که توانسته اشیا را فارغ از هر وابستگی به حضور فیزیکی و زمان و مکانشان بازنمایی کند. ما امروز و اینجا به راحتی می‌توانیم از محل فعلی خود درباره آنچه در استرالیا در حال رخ دادن است صحبت کنیم یا در مورد حادثه بیگ‌بنگ مباحثه داشته باشیم. به عبارتی، می‌توانیم آزادانه و فارغ از پوشش درونی‌شان، به اشیا امکان موجودیت‌داشتن بخشیم و هر جا و هر زمان که دلمان خواست، آن‌ها را به مثابه چیزی بازنمایی کنیم.

این اصل «شیئی به مثابه شیئی» را هایدگر در مفاهیم بنیادین متافیزیک روشن کرده: «ساختار «به مثابه»، ادراک از پیش وحدت‌بخش چیزی به مثابه چیزی، شرط امکان وقوع حقیقت است» (Heidegger, 1929, 1930, 1992).

این «ادراک از پیش وحدت‌بخش» همان فرض آ به مثابه ب است که منتج می‌شود به «آ همان ب است». هایدگر آن را «لحظه ساختاری آشکار شدن» می‌داند که طی آن، اشیا به مثابه اشیا پدیدار می‌شوند. کتاب مفاهیم بنیادین متافیزیک به نظریه «شکل‌گیری جهان به مثابه آنچه در بنیان دازاین رخ می‌دهد» و «ذات به مثابه سلطه‌گر بر جهان» منتهی می‌شود.

در ادبیات مطالعات مکان‌ها و خصوصاً بوم، این گفته هایدگر این‌طور قابل تعبیر است که آنچه ما انسان‌ها واقعیت تلقی می‌کنیم، نوع ادراک و برداشت ما از ذات اشیا است؛ اشیا به معنای داده‌های خامی که از مکان زندگی‌مان دریافت می‌کنیم.

هفتم: از به مثابه بومی به اثر هنری

«قانون بنیادینی که در ویژگی گل‌واری زنبور^{۴۴} و در ویژگی زنبورواری گل بیان می‌شود به سایر نمونه‌ها قابل بسط دادن است. مطمئناً تار عنکبوت با ویژگی مگس‌واری شکل می‌گیرد. عنکبوت، خود، مگس‌وار است. ویژگی مگس‌واری یعنی عنکبوت، برخی ویژگی‌های مگس را در شکل‌گیری‌اش اختلاط داده است. منظور یک مگس به‌خصوص نیست بلکه آرک‌تایپ آن است. به عبارتی، مگس‌واری عنکبوت یعنی در ترکیب‌بندی پیکرش، برخی موتیف‌های نغمه مگس‌وار را تعبیه کرده است» (Uexküll, 1934).

این تعبیر را یاکوب فون اوکسکول^{۴۵}، «فن طبیعت» دانسته و می‌پندارد که چون یک سمفونی عمل می‌کند که عناصر آن در «روابطی هم‌نویانه» قرار دارند. هرکدام با شکل‌گیری‌اش، دیگری را شکل می‌دهد. آن به مثابه که هر مکان بر مبنای محیطش، برآمده از آن است، خود، محیط را تغییر می‌دهد و عملکرد آن در مجموع، نه تنها به پیدایش کیهان^{۴۶} که به پیدایش هستی^{۴۷} نیز می‌رسد. حال، در جهان انسانی، اثر ساخته دست بشر، این نقش را فن و نماد، عمل و کلام، ایفا

پل سزان معتقد بود چشمان روستایی‌ها قلعه سنت‌ویکتور را به مثابه آنچه که هست نمی‌بینند. تعمق در این تفکر و خواندن ابیات زیر از شی لینگ‌یون، به‌نظر من، شناسنامه منظر است:

احساس، از ورای ذوق، زیبایی می‌آورد،
آنچه پیش از گفته شدن، تیره است؛
و اگر بر باری‌اش، می‌توانی تسلیم‌اش شوی.

«شناسنامه منظر» عبارت سنگینی است. آیا توجیه دارد؟ ممکن است شی لینگ‌یون را نخستین شاعر منظرین بدانیم، اما متفق‌القولیم که نخستین کسی نبود که کوه و آب را به معنای «منظر» به کار برده است. البته که اشعار منظرین متعددی سروده اما پیش‌گام آواز خواندن منظرها نیست. آنچه ابداع قطعی او و عمیقاً امروزی است، کشف و شهود جوهری است که یک منظر را به مثابه آن نهادینه می‌کند و این چهار بیت، اصل حرف اوست و به همین خاطر است که آنها را بنیان‌گذارنده می‌پندارم.

پنجم: از اصل شی لینگ‌یون تا سیالیت^{۴۲}

خواندن این چهار بیت بنده را مشخصاً به مفهوم سیالیت منظر سوق می‌دهد. منظر به خودی خود «زیبا» نیست؛ برای «زیبا کردن» اش، می‌بایست یک ناظر وجود داشته باشد که ذوق متناسب با درک آن را دارا باشد و تنها در این ترکیب است که هیجان و احساس مختص ستایش آن فراهم خواهد شد و تولد زیبایی رخ خواهد داد [بیت اول]. زیبایی، تا آن‌گاه که واژه‌های به مثابه آن چه هست برای آن تبیین نشود، تیره و کدر و غیرقابل فهم است؛ لازم است کسی «آن را قضاوت و بیان کند» [بیت دوم]. از این مرحله، بُعدی پدیدار می‌شود که از «دل‌نگرانی‌های مادی» دنیا به دور است [بیت سوم] و زین پس، ناظر نابلد و تازه‌کار می‌تواند قلب خود را به منظری بسپارد که به درک حسی او، نقاط اطمینان می‌بخشد [بیت چهارم].

این‌طور بگوییم که این ناظر منتخب، توانسته درکی از محیط به مثابه منظر به‌دست آورد و از این‌رو، به واقعیتی ویژه دست‌یافته که دنیای مشترک موجودات میرا آن را نمی‌شناسد. مکانیسم مرکزی این سیالیت که مولد دنیایی نو است، ویژگی اعطای ارزش است؛ نهادینه کردن یک ارزش افزوده جدید که از قبلی‌ها پیشی گرفته و محصول عامل آگزیستانسیل (به مثابه) است.

ششم: موجودیت دادن به مثابه چیزی

قرارگاه هستی ما روی کره زمین، بوم^{۴۳} ما، مطمئناً زاده صرف کلام شعرا نیست بلکه اثری عظیم و اشتراکی است که زندگی ما، ۳/۸ میلیارد سال پیش، روی سومین کره منظومه شمسی آن را به راه انداخت. برای توضیح آن با چنین ادبیاتی باید

عرصه مکانی می‌شود که نه به منطق هویت سوژه ارسطو و نه به منطق هویت پیش‌فرض تعلق دارد. حال، آیا حقیقت، بیش از آن که به علوم تعلق داشته باشد، برآمده از هنر است؟ هایدگر می‌گوید:

«تهداینه کردن حقیقت در اثر، تولید موجودی است که پیش از آن نبود و پس از آن نیز هرگز رخ نخواهد داد (...). حقیقت در اثر جاگیر می‌شود. حقیقت، هستی خود را تنها به صورت نبرد میدان سایه‌روشن و پنهان‌ها در چالش جهان و کره زمین می‌گستراند»^{۴۵}؛
در حالی که:

«علم، در مقابل، پدیدار شدن اولیه حقیقت نیست اما بهره‌برداری دائم از قطعه‌ای از حق است که پیش‌تر آشکار شده»^{۴۶}؛

گفته‌ای که ما را به این نتیجه‌گیری سوق می‌دهد این است که:

«ذات هنر، شعر است؛ ذات شعر، استقرار حقیقت»^{۴۷}؛

از نقطه‌نظر حوزه مطالعه مکان‌ها که بنگریم، فرض آ به مثابه ب، بیش از آن که حقیقت باشد، واقعیت است که در اصل، تناسب ب به آ است. این گفتار، بیان حقیقت به زبان علم است اما خود این معنا، آرمانی و انتزاعی است چرا که خود دستیابی به آ یعنی پیش‌فرض دانستن آن به مثابه ب؛ مشخصاً، موجودیت دادن به آن به مثابه چیز دیگر و لذا، کشف واقعیتی جدید.

در پایان گفتار، دو حقیقت در مسیرهای متضاد با هم مواجه می‌شوند زیرا در حالی که شعر (هنر)، کره زمین را از هویتش آزاد می‌کند تا به جهان‌های نو بگشایدش، علم آن را کالبدشکافی می‌کند تا خود کره زمین را در آن باز یابد. این چنین، دغای دائمی نوشونده و متحرک و همیشگی شکل می‌گیرد؛ واقعیت مکان‌های انسانی، البته که این مهم، جز حقیقت نیست که مشخصاً نه آ است و نه ب بلکه آ به مثابه ب؛ انتظام کره زمین به مثابه جهانی مشخص (کیهان)؛ به عبارتی، جهان‌بینی کره زمین در این سیالیت ساخته دست بشر (سیالیت میان معنا، عمل، فکر و کلام) و پارادایم عامل اگزستانسیل که اثر هنری است.

طبق اصول هستی‌شناسانه، آشکارسازی چنین است، جهان‌بینی واقعیت‌های انسانی نیز چنین است که بر حسب مورد، برای ما مشترک، خصوصی یا عمومی‌اند و از قضا، برنارد دسپانیا^{۴۸}، نیز به آن معتقد بوده و از «حق پوشیده» یاد می‌کند؛ اصطلاحی در ادبیات هایدگر که به علم شناخت مکان‌ها نیز مربوط می‌شود زیرا آ همواره پوشیده است و تنها به مثابه ب آشکار می‌شود با این تفاوت که رویکرد علم کاملاً برعکس هنر است: هایدگر از آشکار شدن می‌گوید و دسپانیا از پوشیدگی!

عامل اگزستانسیل «به مثابه منظر»، امروزه مرزهای اثرگذاری خود را به اکثریت مکان‌های انسانی گسترانده است. چه شیء‌ها و چه جهان‌هایی را که پوشش نمی‌دهد و چه مجادله‌هایی که ایجاد می‌کند، از هستی‌شناسی گرفته تا شهرسازی، البته که آینده روشنی دارند. شیء لینگیون خوشش بیاید یا نه، ما در برابر منظر تنها نیستیم!

می‌کند. بنابراین، در مثال هایدگر که در ادامه می‌خوانید، معبد، منشأ موجودیت یافتن اشیا اطراف، به مثابه آنچه هستند، تلقی می‌شود:

«ایستاده بر صخره، معبد، در ثبات خود قرار یافته. این «قرار یافتن»، تیرگی پوسته صلب آن را که خاصیتی هم ندارد، نمایان می‌کند. اثر ساخته شده، در ثبات خود، در برابر طوفان بالای سرش دوام آورده و این‌گونه، طوفان را در نهایت خشونتش، نشان می‌دهد. تالگو و نور سنگ‌های معبد که ظاهراً تنها از لطف تابش خورشید است، روشنایی روز، بی‌کرانگی آسمان و تاریکی‌های شب را نمایان می‌کند» (Heidegger, 1962).

این «پوسته صلب که خاصیتی هم ندارد» که یا هنوز کشف نشده یا به مثابه چیزی شناخته نشده، آن لایه زیرین است که در نفس خود خیس خورده و تا آنی که سیالیت نیابد و به مثابه چیزی پیش‌فرض نشود، خارج از دسترس باقی می‌ماند. اما حتی آنچه به مثابه چیزی کشف شده و واقعیت می‌یابد نیز برای خود موجودیت دارد. این موجودیت، ماده اولیه‌ای است که در عین حال که خود را به مثابه جهان ارائه می‌دهد، از خود، غایب می‌شود:

«سوئی که اثر به‌سوی آن از وضعیت فعلی غایب شده و آنچه که از پس این غیبت نمایان می‌شود، آن را کره زمین نامیده‌ایم. کره زمین آن است که همچنان که از خود غایب می‌شود، در بطن خود قرار می‌یابد. کره زمین جریان ورودی خستگی‌ناپذیر و مستمر آنچه خاصیتی ندارد است. روی زمین و در آن، بشر تاریخ‌مند، بنیان‌های گزارش در جهان را می‌گذارد. اثر انسانی با تهداینه کردن یک جهان، کره زمین را می‌آورد. می‌بایست این آوردن به معنایی عمیق سنجیده شود. اثر، کره زمین را در خود دارد و نگاه می‌دارد. اثر، کره زمین را آزاد می‌کند تا بتواند یک سرزمین باشد»^{۴۹}؛

عامل اگزستانسیل «به مثابه»، کره زمین را از چه آزاد می‌کند؟ از پوشش هویتش، تا که بتواند واقعیتی از سرزمین حقیقی باشد، یعنی آن را به مثابه جهانی به‌خصوص، بیاورد (آن را تولید کند). هایدگر بر معنای عمیق این «آوردن» تأکید دارد و آن را فرض آ به مثابه ب می‌پندارد که واقعیت را تولید می‌کند. این فرض از نظر هایدگر، افشای واقعیت از منشأ تیره پوشش صلب آن است. این عملیات همان جایست که آ، آشکار شده و شکوفا شده به مثابه ب، به واقعیت بدل می‌شود، همان که پیش‌تر از آن به عنوان «لحظه ساختاری آشکار شدن» نام بردیم؛ اما فهم آن ساده نیست زیرا:

«هستی آشکار شده توسط هستند، هرگز حالتی از پیش‌موجود را نمی‌سازد بلکه همواره روند پدیدار شدن است. هستی آشکار شده (حقیقت)، همان قدر ناچیزی کیفیت اشیا را می‌رساند که کیفیت گفته‌ها را (...). مسئولیت ذات حقیقت به عنوان هستی است که خود را در حالت دوگانه معلق کند. حقیقت، در ذات خود، ناحقیقت است»^{۴۹}؛

این که حقیقت «در حالت دوگانه معلق باشد» یعنی نه آ است و نه ب بلکه میان آنهاست، آ به مثابه ب و بر این اساس، وارد

- ترس‌ها و لذت‌های آب منتشر شده است (Berque, 2010).
۲۶. ترجمه واژه‌نامه زبان چینی Grand Ricci با توضیحات ذیل: «دانا در آبی که پخش می‌شود خود را می‌شناسد و خیراندیش در کوهستان که سر برافراشته است: دانا تحرک را می‌پسندد و خیراندیش، آرامش خاطر را.» در توضیح دیگری در همین باب می‌خوانیم: «دانا از نظاره آب، حظ می‌برد: دانا دوست دارد مسائل زندگی را به‌سان آب روانی درک کند که از حرکت نمی‌ایستد».
۲۷. Yolaine Escande مدیر پژوهش در مدرسه مطالعات عالی علوم اجتماعی پاریس (EHESS) و متخصص مبانی نظری و عملی هنرهای نقاشی و خوش‌نویسی چین.
۲۸. Donald Holzman متخصص مطالعات ادبیات و شعر چینی و سردبیر مجله بیبلیوگرافیک چین‌شناسی (۱۹۲۶-۲۰۱۹).
۲۹. Katô Bin سینماگر ژاپنی (۱۹۰۷-۱۹۸۲).
۳۰. A. Gotô, H. Matsumoto (dir.), Les images du vocabulaire poétique. ۳۰ Pour lire la poésie. [تصاویر ادبیات شاعرانه. برای خواندن شعر تانگ] Tokyo, Tôkyô shoten, 2000, p. 75-93.
۳۱. دوره‌ای از تاریخ چین که طی آن جنگ شدیدی در سرتاسر سرزمین با هدف ایجاد یک امپراتوری واحد و اصلاحات اداری و نظامی در گرفت و در سال ۲۲۱ پیش از میلاد به اتمام رسید و چین، به‌عنوان اولین امپراتوری متحد شکل گرفت.
۳۲. همان.
۳۳. Paul Demiéville چین‌شناس فرانسوی-سویسی (۱۸۹۴-۱۹۷۹).
۳۴. دودمان شش‌سلسله (۲۲۰-۵۸۹). این دوره، شامل عصر پادشاهی‌های سه‌گانه (۲۲۰-۲۸۰) و سلسله‌جین‌ها (۲۶۵-۴۲۰)، عصر پادشاهی‌های شانزده‌گانه (۳۰۴-۴۳۹) و عصر سلسله‌های شمال و جنوب (۴۲۸-۵۸۹) شده و در نهایت، با یکی شدن امپراتوری چین توسط سلسله سویی (۵۸۱-۶۱۸) پایان می‌پذیرد.
۳۵. ۲۶۵-۳۱۶ میلادی.
۳۶. Zuo Si شاعر و نویسنده چینی (۳۰۵-۲۵۰).
۳۷. منظوری از بامبو، ساز موسیقی است.
۳۸. همان.
۳۹. نگارنده از عبارت happy few استفاده کرده و به همان گروه تخصصی اشاره دارد که در اوایل متن به آن‌ها اشاره شد؛ همان‌ها که قله کوه را به مثابه منظر درک می‌کنند و از مردم عادی و «دهاتی‌ها» متمایز می‌شوند.
۴۰. Xie Lingyun شاعر چینی و بنیان‌گذار شعر توصیفی از طبیعت (۴۳۳-۳۸۵).
۴۱. همان happy few ها.
۴۲. تعاریف ذیل - به جز Dasein - در مقاله اصلی توسط نگارنده بیان شده است:
- واژه Trajection از مصدر trajecter: به انتها رساندن عمل trajauction. مترادف ek-sister (از فلسفه هایدگر؛ تفسیری از واژه existence اوجود که در مقابل ذات قرار دارد) که فراتر از این تقابل سنتی رفته و «امکان موجودیت یافتن دازاین [Dasein]: وجود انسان در جایی» را می‌رساند؛ بر گشوده‌شدن رابطه دازاین از درون خود او و خروج از اختفا دلالت دارد. فعل trajecter عبارت است از موجودیت داشتن، به‌مثابه چیز مشخصی شناخته یا فهمیده یا درک شدن: کپه علف به‌مثابه خوراک برای گاو موجودیت دارد. سزان قله سنت‌ویکتوا را به‌مثابه منظر درک می‌کند اما دهاتی‌های منطقه که به ظن او «هرگز آن را ندیده‌اند»، نه.
- Dasein - یک مفهوم اساسی در فلسفه اگزیستانسیالیسم مارتین هایدگر به‌ویژه در اثر مشهور هستی و زمان است. هایدگر واژه دازاین را برای اشاره به تجربه «بودن» که مختص انسان است استفاده می‌کند به این معنا که دازاین گونه‌ای از بودن است که از گونه‌هایی چون «شخص بودن»، «مرگ» یا پارادوکس «زندگی انسان در ارتباط با دیگر انسان‌ها درحالی که در نهایت با خود تنها است»، آگاه است و باید با آن‌ها مواجه شود. سیاوش جمادی در ترجمه هستی و زمان این واژه را به همان صورت دازاین استفاده می‌کند اما در بخش واژه نامه آلمانی-انگلیسی-فارسی در ذیل مدخل Dasein معادل‌های فارسی «آنجا بودن» و «آنجا هستی» را می‌آورد. عبدالکریم رشیدیان در ترجمه هستی و زمان واژه Dasein را ترجمه نمی‌کند و به صورت «دازاین»
۱. نمود یک جهان. جوامع، حتی سنتی‌ها، شکل منظر مختص خود را داراست اما تعریف امروزی از واژه، قدیمی نیست. در مقابل تفکر اروپایی، جوامع سنتی همگی دارای یک تفکر کیهان‌شناسی زنده‌اند که در منظر ترجمه می‌شود. نگارنده برای این تفسیر از منظر، واژه جدید cosmophanie را پیشنهاد می‌دهد و آن را «نمود یک جهان» به عنوان منظر جوامع سنتی تلقی می‌کند. در این نوشته، واژه «جهان‌بینی» ترجمه شده است.
۲. Henri Alexandre Marie Carot نقاش فرانسوی (۱۸۵۰-۱۹۶۸).
۳. Paul Cézanne نقاش امپرسیونیست مشهور فرانسوی (۱۸۳۹-۱۹۰۶).
۴. Joachim Gasquet شاعر فرانسوی و منتقد هنر (۱۸۷۳-۱۹۲۱)، نویسنده کتاب زندگی و افکار و جهان‌بینی پل سزان (Cézanne, ۱۹۲۱).
۵. Sainte-Victoire قله‌ای در کوهستان‌های جنوب فرانسه که پل سزان، نقاش امپرسیونیست، بیش از هشتاد اثر نقاشی از آن به‌جا گذاشته است.
۶. Aix-en-Provence شهری در جنوب فرانسه، زادگاه پل سزان.
۷. Giorgio Agamben فیلسوف و نویسنده ایتالیایی (۱۹۴۲) که ملهم از تفکرات والتر بنیامین و مارتین هایدگر بوده و عمیقاً به تاریخ و ریشه‌های مفاهیم می‌پردازد (مترجم).
۸. Francesco Petrarca شاعر انسان‌گرا، مورخ، نویسنده ایتالیایی اهل فلورنس (۱۳۰۴-۱۳۷۴).
۹. Saint-Augustin فیلسوف خدانشناس و اندیش‌مند بزرگ مسیحی (۴۳۰-۳۵۴).
۱۰. Pliny the Elder پلینیوس بزرگ، فیلسوف طبیعی و نویسنده رومی و مؤلف «دانشنامه تاریخ طبیعی» (۲۴-۷۹).
۱۱. معنای واژه منظرین «توپیا» در ادامه مفصلاً شرح داده خواهد شد.
۱۲. Scénographie.
۱۳. Ludius.
۱۴. Sérapion.
۱۵. در ادامه، بخشی از کتاب تفکر منظرین نگارنده را بدون تغییر قابل توجهی می‌خوانید، Berque, 2008.
۱۶. Anachrony گاه‌نگاری، نابه‌نگامی، زمان‌پریشی: مغالطه‌ای که در آن، رویداد یا گفتار مربوط به برهه‌ای از زمان پیشین، طبق ارزش‌های زمان فعلی ارزیابی شود.
۱۷. نویسنده و معمار رومی (۹۰ تا ۱۵ پیش از میلاد).
۱۸. منظرهایی که در دوران متأخر برای تزئین دیوار خانه‌ها رواج داشت و محتوای آن دیدهای تخیلی، چشم‌اندازهای روستایی، بنادر، معابد و ... بود. در خانه‌های شهر سوخته پمپئی در ایتالیا، تعدادی توپیا یافت شد که با تعریف ویتروویوس مطابقت داشت: ترکیب‌بندی‌ها اغلب تماماً تخیلی؛ بی‌اعتنا یا کم‌اعتنا به طبیعتند، به‌شيوه ساده ترسیم شده و نسبتاً چشم‌نوازند.
۱۹. Le Gaffiot واژه‌نامه تصویری لاتین-فرانسه.
۲۰. اصطلاحی لاتین است برای توصیف «مکان لطیف» یا «مکان مقدس» و عموماً به مکانی آرمانی اطلاق می‌شود که امنیت و آسودگی در آن فراهم شده باشد. این مفهوم توسط هوراسیوس (Horace)، شاعر سرشناس رومی (۶۵ تا ۸ پیش از میلاد) تئوریزه شد و اشاره به دلپذیری مکان دارد و ویژگی‌هایی را مطرح می‌کند که مربوط به سرزترین‌های مدیران‌های است: فضای سایه و خنک مطلوب برای درگرفتن مباحثات فلسفی و گفت‌وگوهای شاعرانه. اصولاً بر مکانی بیرونی دلالت دارد که زیبایی فراوان، کنج‌های سایه و بیشه‌های کوچک در آن باشد و به‌دور از هر گونه تمایلات نفسانی، استعاره‌ای از باغ‌های عدن (بهشت) است (مترجم).
۲۱. Pliny the Younger پلینیوس جوان، سیاست‌مدار و قاضی روم باستان (۱۱۳ تا ۶۱ پیش از میلاد).
۲۲. دوره‌ای از تاریخ چین، حدود ۷۷۰ تا ۴۷۵ پیش از میلاد.
۲۳. Zong Bing نقاش چینی مشهور به نظریه‌پرداز نقاشی منظر، (۳۷۵-۴۴۳).
۲۴. Wang Xizhi خوش‌نویس چینی (۳۰۳-۳۶۱).
۲۵. در ادامه، بخشی از نوشته «از آب‌های کوهستان تا منظر» نگارنده را بدون تغییر قابل توجهی می‌خوانید. این نوشتار در کتابی با عنوان

انسانی شده، مناسب‌سازی شده برای زیست بشر (مسکونی شده یا بهره‌برداری شده توسط انسان). این واژه، امروزه، توسط آگوستن برک (نگارنده) برای بیان ارتباط محسوس، مادی، نمادین و فنی انسان با مکان زندگی‌اش بازتعریف شد. در این ترجمه، آن را «بوم» معنا می‌کنیم.

۴۴. اشاره به این واقعیت که گل، «برای زنبور» هست و زبان آلمانی برای این گفته، صفتی تولید می‌کند که به گل، یک کیفیت زنبوروار می‌دهد و بالعکس.

۴۵. Jacob von Uexküll فیلسوف و زیست‌شناسی آلمانی (۱۹۴۴-۱۸۶۴).

۴۶. Cosmogénétique

۴۷. Ontogénétique

۴۸. ۴۹-۵۰. ibid, p.

۴۹. ۵۰-۵۱. ibid, p.

۵۰. ۶۹-۷۰. ibid, p.

۵۱. ۶۹. ibid, p.

۵۲. ۸۴. ibid, p.

۵۳. Bernard d'Espagnat فیزیک‌دان فرانسوی آلمانی (۲۰۱۵-۱۹۲۱).

می‌آورد (مترجم).

صفت trajectif (یا شکل مؤنث آن: trajective) صفت همان مصدر: شیء، تنها عینی نیست، تنها ذهنی نیست، تنها ذاتی نیست، تنها نسبی نیست؛ بلکه trajectif است.

اسم trajection: آمد و شد واقعیت میان دو قطب نظری عینیت و ذهنیت: واقعیت تنها برآمده از عین نیست و تنها برآمده از ذهن نیست بلکه برآمده از آمد و شد میان این دوست و از این حیث، trajectif است. نمونه دیگر رخ دادن یک trajection در چین قرن چهارم است که: میان آب‌های کوه و فهم آن به مثابه منظر، trajection رخ داد.

قید trajectivité: مترادف موجود بودن؛ حالت موجودات و اشیایی که در مکانی مادی (واقعی) و در ارتباط دوسویه با médiance (واژه‌ای تبیین‌شده توسط نگارنده برای تعریف رابطه یک جامعه با محیط زندگی خود که هستی ما را دو قسمت غیر هم‌وزن می‌داند: اولی مربوط به محیط زندگی ما و نمادها و فنونی است که آن را تشکیل می‌دهد و دومی، عبارت است از پیکر حیوانی ما. این دو در کنار هم، هستی ما را تشکیل می‌دهند). خود، به‌مثابه چیز مشخصی موجودیت یافته و درک می‌شوند ek-sister می‌کنند) و منتج از زنجیره trajectif بی‌پایانی اند.

۴۳. Ecoumène مفهومی جغرافیایی برای تبیین مجموعه زمین‌های

فهرست منابع

- Agamben, G. (2017). *Création et anarchie. L'œuvre à l'âge de la religion capitaliste [Creation and anarchy. Work in the Age of Capitalist Religion]* (2019). Paris: Rivages.
- Akinobu, G. & Hajime, M (dir.) (2000). *Shigo no iméji. Tōshi o yomu tame ni [Images of the poetic vocabulary. To read Tang poetry]*. Tokyo: Tōkyō shoten.
- Barraqué, B. (2010). *Es eaux de la montagne au paysage [From the mountains to the landscape]*. et Pierre-Alain ROCHE (dir.), *Peurs et plaisirs de l'eau [Fears and pleasures of water]*, Paris, Hermann, 245-260.
- Berque, A. (1986). *Le Sauvage et l'artifice. [The Japanese in front of nature]*. Paris: Gallimard.
- Berque, A. (2000). *Introduction à l'étude des milieux humains [Ecoumène. Introduction to the study of human environments]*. Paris: Belin.
- Berque, A. (2008). *La Pensée paysagère [Landscape thoughts]* (2017). Bastia: éditions Éoliennes.
- Berque, A. (2013). Mesology (風土論) in the light of Yamauchi Tokuryū's Logos and lemma. *Philosophizing in Asia*, APF series, 1, 9-25.
- Berque, A. (2014). *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire? [Mesology, why and for what?]*. Nanterre La Défense, Presses universitaires de Paris Ouest.
- Berque, A. (2016). *Histoire de l'habitat idéal, d'Orient en Occident [History of the ideal habitat, from East to West]* (2010). Paris: Le Félin.
- Brokmeier, W. (1962). *Chemins qui ne mènent nulle part [Paths which lead nowhere]*. (Holzwege, 1949), Paris: Gallimard, 13-98.
- Demiéville, P. (1973). *Choix d'études sinologiques [A choice in Sino-logic studies]* (1921-1970). Leiden: Brill, 1973, p. 390-406.
- Escande, Y. (2005). *Montagnes et eaux. La culture du shanshui [Mountains & waters, the Shanshui culture]*. Paris: Hermann.
- D'Espagnat, B. (1979). *À la recherche du réel. Le regard d'un physicien [In search of the real. The look of a physicist]* (2015), Paris: Dunod.
- Fehling, D. (1974). *Ethologische Überlegungen auf dem Gebiet der Altertumskunde. Phallique Demonstration, Fernsicht, Steinigung [Eth-*

ological reflections on the field of ancient art. Phallic demonstration, far away, stoning]. Munich: C.H.

- Gasquet, J. (1921-2002). Cézanne (2002). Fougères: Encre marine.
- Heidegger, M. (1954). *Was heisst denken? [What do we call thinking?]*. Tübingen: Niemeyer.
- Heidegger, M. (1962). *Chemins qui ne mènent nulle part [Paths which lead nowhere]* (W. Brokmeier, Trans.). Paris: Gallimard.
- Heidegger, M. (1929-1930). *Les concepts fondamentaux de la métaphysique* (1992). Paris: Gallimard.
- Holzman, D. (1996). *Landscape appreciation in ancient and early medieval China: the birth of landscape poetry*, Hsin-chu, National. Beijing: Tsing Hua University.
- Larousse, P. (2019). *Le Petit Larousse illustré*. Paris: Larousse.
- Maderuelo, J. (2005). *El Paisaje. Genealogía de un concepto*. Madrid: Abada editores.
- Masako, M. (2005). *Seiōbo no genzō [The original figure of Xiwangmu]*. Tokyo: Keiō gijuku daigaku shuppankai.
- Rey, A. (1995). *Dictionnaire Historique de la Langue Française*. Paris: Le Robert, Vol. 1.
- Rich, A. (1883). *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*. 3e Edition, Retrieved from <https://mediterranees.net/civilisation/Rich/Articles/Peinture/Topia.html>
- Rōshi (Laozi). (1973). *OGAWA Kanju* (Ed.). (A. Berque, Trans.), Tokyo: Chūko bunko.
- Toriumi, M. (2001). *Les Promenades de Paris de la Renaissance à l'époque haussmannienne. Esthétique de la nature dans l'urbanisme parisien [The Promenades de Paris from the Renaissance to the Haussmannian era. Aesthetics of nature in Parisian urbanism]*. Unpublished Ph. D. Thesis, École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- Uexküll, V. J. (1934). *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen [Incursions into animal and human environments]* (1956). Hambourg: Rowohlt.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the authors with publication rights granted to Manzar journal. This is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



نحوه ارجاع به این مقاله

برک، آگوستن. (۱۳۹۸). وجه اشتراک ما در منظر چیست؟. منظر، ۱۱(۴۹)، ۶۵-۵۸.

DOI: 10.22034/manzar.2019.99174

URL: http://www.manzar-sj.com/article_99174.html

