

## بی‌وزنی

### برنارکش<sup>۱</sup>

ترجمه: پویا غلامی

### پیشگفتار

این کتاب دسته‌بندی‌کننده‌ی تصویرهاست. مشتاق دسته‌بندی تصاویری هستیم که زندگی‌های روزمره‌مان را می‌سازند، و از میان‌شان، تصویرهای معمارانه نقطه‌ی شروع مناسبی به نظر می‌رسند، چه آنها در واقع آن بافت شهری را تعیین می‌بخشند که تمام تصاویر دیگر را درون خود تا<sup>۲</sup> کرده است.

ابتدا واژه‌ی «تصویر» را به معنای سنتی‌اش در نظر می‌گیریم، به عبارتی: یک سند بصری ساده. در ساخت و پرداخت یک پروژه‌ی معمارانه، تصویر یعنی سری‌هایی از مستندات که با نقشه‌ی مکان آغاز شده، به طرح‌های اولیه راه می‌برد، و نهایتاً به نقشه‌های ساختمانی می‌انجامد. همچنانکه این

---

<sup>۱</sup> این چند صفحه ترجمه‌ای است از پیشگفتار و فصل چهارم این کتاب برنارکش، که به ژیل دلوز تقدیم شده است:

Bernard Cache, *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, translated by Anne Boyman; edited by Michael Speaks, Massachusetts Institute of Technology, ۱۹۹۵, ۲۰۵; ۴۳-۵۵.

<sup>۲</sup> fold

تصاویر را بررسی می‌کنیم، تدریجاً پی می‌بریم که آنها به ترتیب با سه عنصر صوری<sup>۱</sup> تناظر دارند: خمش<sup>۲</sup>، بردار<sup>۳</sup> و قاب<sup>۴</sup>.

در نتیجه، این سه عنصر به ما مجال دسته‌بندی تصاویر به معنایی وسیع‌تر را می‌دهند: آنها دیگر نه مستندات، بل هر اُبژه‌ی مرئی‌اند، و خاصه آن اشیاء یا اُبژه‌هایی که در کوششی زیباشناختی دخیل هستند. به این ترتیب خواهیم دید که این امکان وجود دارد که معماری را به منزله‌ی دستکاری یکی از این تصاویر اساسی، یعنی قاب، تعریف کنیم. پس معماری، این هنرِ قاب‌گرفتن<sup>۵</sup>، نه تنها به آن اُبژه‌های خاصی می‌پردازد که همان ساختمان‌ها هستند، بل به هر تصویری ارجاع می‌یابد که هرگونه عنصرِ قاب‌بندی را دربردارد، که به عبارتی همانقدر به نقاشی مربوط می‌شود که به سینما، و یقیناً به بسا دیگر چیزها. تأکیدی از این دست را یقیناً باید با ارجاع به تاریخ هنر ارزیابی کرد.

پس بررسی ما در وهله‌ی اول، یک بررسی انتقادی خواهد بود. خواهیم کوشید ببینیم سه عنصر پیش‌گفته‌ی ما چگونه به خوانشی صوری از آثار گذشتگان مجال می‌دهند. خمش، بردار، و قاب الفبایی را برمی‌سازند که قواعدش نه هرگز متعین بل همواره تعیین پذیرند، چنانکه این سه عنصر همواره در تصاویری که طی سده‌ها ساخته و پرداخته‌اند حضور دارند، حتی اگر هر دوره، هر هنرمند، یا هر اثر هنری، بر یکی از این عناصر تأکید کرده باشد و هر بار ناگزیر از ابداع شیوه‌های پیکربندی مختص خود بوده باشد.

در وهله‌ی دوم، بررسی ما مقصودی عملی خواهد داشت. به این ترتیب، مسئله‌مان این خواهد بود که ببینیم تا چه حدی عناصر ما می‌توانند به ما مجال دهند نه تنها به خوانش آثار هنری گذشته بپردازیم بل آثار هنری زمان حال را بفهیم، و امیدواریم که این عناصر ما را مهبای آثار هنری آینده کنند. اینک مدتهاست دستخوش مرحله‌ای انتقادی از جنبش مدرن هستیم، اما آیا نمی‌توان امروز در این جنبش چیزی یافت که مبانی ساخت‌گرایی<sup>۵</sup> تازه‌ای را پیش روی مان نهد؟ آیا خمش‌هایی که به نظر می‌رسد اینجا و آنجا در معماری معاصر سربرمی‌آورند صرفاً نامعتبر و بی‌اساس‌اند؟ یا آیا پیشتاز نوعی زیباشناسی‌اند که ضرورتاً نو است، زیرا شیوه‌های تولید تغییر کرده‌اند، اما این

<sup>۱</sup> formal

<sup>۲</sup> inflection

<sup>۳</sup> vector

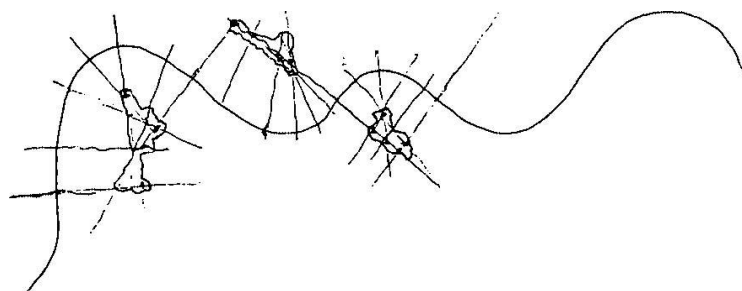
<sup>۴</sup> Frame; در کنار قاب و «قاب‌بندی»، می‌توان فحوایی چون تدوین، وضع‌کردن، یا شکل‌دهی، طرح‌ریزی،

چینش و گزینش مولفه‌ها را نیز در نظر داشت

<sup>۵</sup> constructivism

زیباشناسی همچنان اساساً مدرن است زیرا به نظر می‌رسد آن خمش‌ها تلاشی تازه برای تلفیق امر صوری، امر اجتماعی و امر فنی<sup>۱</sup> هستند؟ وانگهی، آیا تکنولوژی‌های عددی بار دیگر ابزاری برای تحقق برنامه‌ی لایبنیتس - «همه چیز را می‌توان محاسبه کرد»- در اختیار ما نمی‌گذارند؟ نوساخت‌گرایی<sup>۲</sup>، نوباروک: این اصطلاحات نقل قول‌های پسامدرن نیستند؛ آنها از توان رویدادهای ایدئالی خبر می‌دهند که هیچ جور واقعیت‌یابی [یا تحقق‌یافتنی] هرگز نمی‌تواند آن را بفرساید و آن توان همواره باز خواهد گشت.

سرانجام، می‌توانیم به تصویر، وسیع‌ترین معنایش را اعطا کنیم، که به موجب آن، تصویر به هر چیزی اطلاق می‌شود که خود را به ذهن ارائه می‌کند، «چه واقعی باشد، چه نباشد.» این چنین، از اشیای رویت‌پذیر به خودِ رویت‌پذیری عبور می‌کنیم. بدین‌قرار، واژه‌ی «تصویر» ما را در یک گونه‌ی موقعیتی مطلقاً اُپتیکی قرار می‌دهد، آنجاکه تاثیرها بدون ارجاع به هرگونه اُبژه‌ی مفروض تولید می‌شوند. اما این تاثیرها صرفاً وهم‌هایی<sup>۳</sup> فریبنده نیستند، زیرا ادراک<sup>۴</sup> نه تصویرِ درونی اُبژه‌های بیرونی بل مظهرِ خودِ چیزهاست. مغز ما جایگاه سینمای عصب‌واری نیست که جهان را بازتولید کند؛ در عوض ادراک‌های ما بر سطح چیزها حک می‌شوند، چون تصویرهایی در میانِ تصویرها. خودِ ما هیچ نیستیم مگر همین حفره‌های اُپتیکی ترسیم‌شده در تقاطع شعاع‌های انحنایی<sup>۵</sup> که سطح تصویرها را تا می‌کنند. هم از این‌روست علاقه به دسته‌بندی [دسته‌بندیِ تصویرها].



<sup>۱</sup> the formal, the social, and the technical

<sup>۲</sup> Neo-constructivism

<sup>۳</sup> illusion

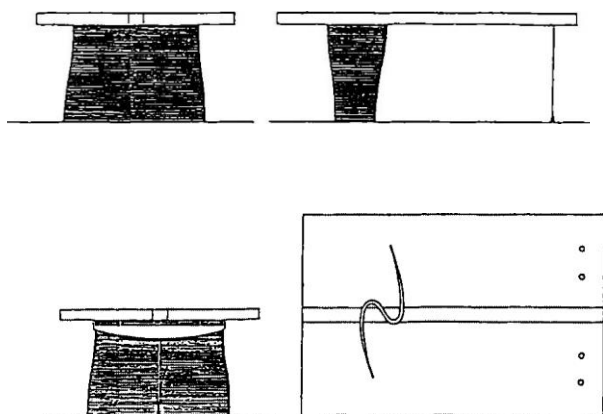
<sup>۴</sup> perception

<sup>۵</sup> curvature

## بی‌وزنی<sup>۱</sup>

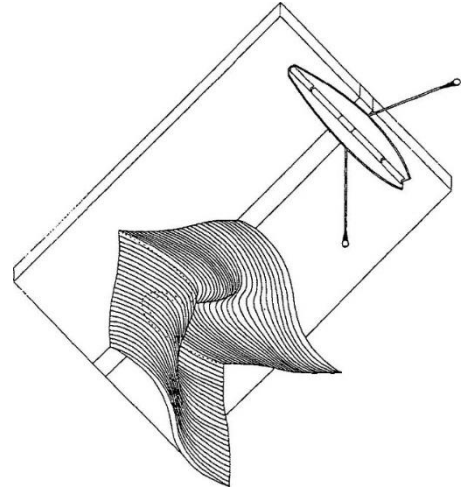
میزی از دو تخته‌ی چوبی تیره ساخته شده است. ضخامت میز را به واسطه‌ی شکافی که باریکه‌ی شیشه موجب شده می‌فهمیم. تخته‌ها هر کدام با دو جور پایه‌ی متفاوت نگه داشته می‌شوند: اولین پایه از تخته‌ی سه‌لا ساخته شده و شبیه سطحی آزاد است که با این حال حدودش کاملاً مشخص شده: شکنج یا موجی<sup>۲</sup> است که تشدید یک خمش بدان شکل داده است. این خمش که از سطح زمین به دشواری قابل درک است، با بالا رفتن به سمت دو تخته، عمیق می‌شود. شکل این پایه با سایش تکه‌ای تخته سه‌لای زبر حاصل شده است؛ چنین است که خطوط رنگی لایه‌های متفاوت چوب که این ماده‌ی فراوری شده را می‌سازند رویت پذیر می‌شوند. دومین پایه به لطف یک تاق فلزی دو تخته‌ی فوقانی را به هم وصل می‌کند، و خود تاق نیز توسط یک پایه‌ی کوچک نگه داشته شده است. این پایه‌ی کوچک به مخروطی ختم می‌شود که به بخش فوقانی اش تکیه داده است.

هر دو پایه‌ی اصلی به سطح میز وصل و به بخشی از آن تبدیل شده‌اند. شکنج یا موج به نشانه‌ای خطاطانه ساخته از مفرغ تبدیل شده، در حالیکه چهار صفحه از صدف مروارید معطوف به محل چفت و بست تاق فلزی با تخته‌ها هستند.



<sup>۱</sup> Apesenteur

<sup>۲</sup> ripple



تمام منظره‌ها<sup>۱</sup> را می‌توان به منزله‌ی صوری از تپه و دره توصیف کرد، و گفته‌اند که زمان جاری می‌شود. اما اگر بخواهیم به زبان جغرافیایی سخن بگوییم، تپه‌ها و دره‌ها بیشینه و کمینه‌ای هستند که تعریف‌شان انتخاب یک بردار گرانشی<sup>۲</sup> را پیش‌فرض می‌گیرد. چنانکه خوانش یک منظره، نه در نسبت با حدود نهایی<sup>۳</sup> بل در نسبت با خمش‌ها، ما را به تجربه‌ی بی‌وزنی سوق می‌دهد.

تجربه‌ی بی‌وزنی پیش از آنکه تکنولوژیکی بشود تجربه‌ای زیباشناختی بود. ولفلین<sup>۴</sup> در جستار ش با عنوان «رنسانس و باروک» عالم باروک را طوری توضیح می‌دهد که به یکجور وزن یا سنگینی<sup>۵</sup> مرتبط می‌شود. این عاطفه همانقدر جسمانی است که روحانی: سنگینی اندام‌ها و همانقدر مشغله‌های ذهنی. دقیقتر اینکه ولفلین دو عنصر را در تجربه‌ی باروک شناسایی می‌کند: از یک سو، انسجام سنگین‌گوشت<sup>۶</sup>، و از دیگر سو، فشار دردناک سوژه‌ای که برای مقاومت در برابر فروپاشیدن زیر وزن اندام‌هایش، به تمام قوت خود نیاز دارد: «کارکرد اندام‌های حرکتی نابسند است، ذهن صرفاً به طور ناقصی سرور بدن است.»

<sup>۱</sup> landscapes

<sup>۲</sup> gravitational vector

<sup>۳</sup> Extrema

<sup>۴</sup> Wolfflin

<sup>۵</sup> از حیث فیزیکی/جسمانی؛ نیروی جاذبه، وزن، سنگینی و ثقل، و از حیث معنوی/کردارشناختی؛ *Gravitas*

وقار، متانت، سنگینی و جدیت

<sup>۶</sup> Flesh

دانستن اینکه وقتی آدم‌ها می‌گویند «ذهن» دقیقاً چه منظوری دارند واقعاً دشوار است، اما یقیناً وقتی نوبت به «بدن» برسد مسئله حتی سخت‌تر هم می‌شود. در مورد ولفلین، شاید مفید باشد اگر به انگاره‌های فیزیک پایه بازگردیم. علم فیزیک به ما می‌آموزد که وزن یک جسم محصول دو متغیر است: جرم و شتاب. از اینرو، دو عنصر دخیل می‌شوند، یعنی اینرسی بدن و شتاب گرانش. پس باید جرم را در تجربه‌ی روزمره‌ی وزن چیزها تعریف کنیم، جرمی که تاثیرهایش بنا بر یک بردار، یعنی بردار گرانش، تغییر می‌کنند. چون ما [به‌عنوان انسان] این عادت [عادت تجربه‌ی وزن چیزها] را از خلال سکونت دیرپای مان در این سیاره رشد داده‌ایم، پس لاجرم به این گرانش در مقام یک نامتغیر [یا یک ثابت] می‌اندیشیم. اما آنچه ولفلین اشاره می‌کند دقیقاً یک تغیر یا واریاسیونی از این بردار گرانشی است که به سبب یک ناهمخوانی بین نیروی عضلانی و اینرسی گوشت پدید می‌آید.

چنان است که گویی حوالی ۱۶۳۰ یک تجربه‌ی بنیادی رخ داد که تا آن زمان هنوز شیوه‌ی ثبت درخورش را در علم، اخلاق یا زیباشناسی نیافته بود. دکارت، که تنها به حرکت محض ارجاع می‌دهد، از جوهری سنگین سخن می‌گوید که به گفته‌ی او بس‌بسیار به جوهر جسمانی وابسته است. اینرسی شر می‌شود، و نیرو خصیصه‌ی ذهن می‌شود. سپس‌تر، در ۱۶۳۲ گالیله تاملاتش را با نوشتن گفتگوها تصریح کرد، کتابی که در آن می‌گوید در بن حرکت شتاب وجود دارد. و درست در همین موقع است که ولفلین در توافق با بورکهارت، تغییری در سبک باروک می‌یابد، که ابتدا سنگین و مصنوعی است اما کم‌کم از گرانش اولیه‌اش خلاص می‌شود و به سبکی و سرور دست می‌یازد. تقریباً چنین به نظر می‌رسد که تاملات گالیله با تجربه‌های زیباشناختی میکِل آنجلو یا برنینی<sup>۱</sup> پی گرفته شدند. درجه‌بندی کاملی از گرانش را می‌توان در آنها خوانش کرد، به همان شیوه‌ای که واریاسیون یک شاخص را می‌توان در یک مونتاژ تجربی خوانش کرد. تندیس‌هایی که دورتادور نمای روکار اثری چون سنت‌پیتر<sup>۲</sup> را گرفته‌اند می‌توانند یک نقطه‌ی ارجاع به شمار آیند: وزن راستین چیزها، همخوانی عضله و گوشت. از اینرو در هر یک از دو سوی این موازنه، دو دسته‌ی فیگور می‌یابیم: فیگورهای سنگ قبر کلیسای بازیلیک سن لورنزو<sup>۳</sup> که بر وزن گرانش تاکید می‌کنند، و برعکسش، فیگورهایی بر سقف کلیسای سنت‌ایگناتیوس<sup>۴</sup> که جرم‌شان در اینرسی شناور منحل و

<sup>۱</sup> Michelangelo or Bernini

<sup>۲</sup> Saint Peter

<sup>۳</sup> basilica of San Lorenzo

<sup>۴</sup> Saint Ignatius

محو می‌شود. به این ترتیب، عصر باروک این نوع نوسان در پیوندهای ممکن بین اینرسی و گرانش را به نمایش می‌گذارد.

اما کماکان باید یک سوءفهم را روشن کرد. اگر امروز به تجربه‌ی باروک بازگردیم، این تجربه به نام یکجور التقاط‌گرایی<sup>۱</sup> نیست که نشانه‌ی عصر پسامدرن ما محسوب می‌شود. در عوض، این تجربه‌ی بسیار معاصر ماست که به این تجربه‌ی تاریخی معنایی عمیق می‌دهد، زیرا اکنون بار دیگر در معرض واریاسیون‌های بردار گرانشی قرار داریم. این یقیناً براینده‌ی کندوکاوهای ما در فضا است، که یک پیامدش بازارشگذاری فرایندهای شیمیایی و زیست‌شناختی تحت شرایط گرانش متغیر است: امروزه در بی‌وزنی بیناستاره‌ای<sup>۲</sup>، فردا شاید در حادگرانشی<sup>۳</sup> که سیارات سنگین را احاطه می‌کند. اما به شیوه‌ای جامع‌تر، واریاسیون‌ها در گرانش همچنین در همه‌ی پدیده‌هایی مطرح‌اند که برحسب میدان‌های بالقوگی<sup>۴</sup> به فهم درمی‌آیند. از اینرو، نظریه‌ی فاجعه<sup>۵</sup>، قبل از هر چیز، توصیفی از فرم‌زدودگی تکینگی‌های برون‌زاد<sup>۶</sup> در یک میدان بالقوگی است، میدانی که سطح‌اش مدام در مقابل یک بردار مفروض خمیده می‌شود. اما به سهولت می‌توان تصمیم به بی‌حرکت‌کردن سطح گرفت، در حالیکه جهت‌گیری بردار تغییر می‌کند. از اینرو، به دلایل تکنولوژیکی و علمی است که به تجربه‌ی باروک باز می‌گردیم. اما طولی نمی‌کشد که این دلایل، اقتصادی و جامعه‌شناختی هم از کار درخواهند آمد، زیرا پیشاپیش، تولید صنعتی برخی مولکول‌ها در فضا، در مد نظر قرار دارد.

یقیناً، هیچ وحدت عظیمی بین دانش، تکنولوژی، و جامعه را مسلم نمی‌انگاریم. دیگر برای ما موثق نیست که گفته شود زیبایی، عمل، و حقیقت هم‌رویداد هستند. با این حال، از شیوه‌ای غافلگیر می‌شویم که مدرنیسم امروزه به نام پسامدرنیت‌ای مورد بی‌اعتنایی قرار می‌گیرد که التقاط‌گرایی‌اش ابداً سترونی‌اش را پنهان نمی‌کند. بله، سرشت‌نمای دوران شما تنوع سبک‌های زندگی، و ظهور موقعیت‌های حادانتخاب<sup>۷</sup> است؛ و درست همینجا باید از «فضای شناور، بدون مهارها و نشانگرها» سخن گفت. می‌توان گفت، فضایی بدون گرانش [یا بی‌وزن]. همه‌چیز بر پهنه‌ای واحد منتشر و پخش می‌شود، بدون بالا یا پایین، راست یا چپ. اُپتیک مدرن از این صنعت قلب<sup>۸</sup>

<sup>۱</sup> eclecticism

<sup>۲</sup> interstellar weightlessness

<sup>۳</sup> hypergravity

<sup>۴</sup> fields of potentiality

<sup>۵</sup> catastrophe theory

<sup>۶</sup> deformation of extrinsic singularities

<sup>۷</sup> hyperchoice

<sup>۸</sup> Chiasmus;

آنجا سخن می‌گوید که علت‌های بزرگ معلول‌های کوچک دارند و برعکس. اما به هر روی، این صفحه، موضع‌نگاری<sup>۱</sup> مختص خود را دارد. بر پیوستاری بدون ارزش‌ها، هر چیزی می‌تواند در عدم‌انسجام<sup>۲</sup> منحل شود؛ هر چند، اگر در مورد خمش‌هایش به توافق برسیم، آنوقت می‌توانیم از پیوستگی‌های بین پراکنده‌ترین گونه‌های موقعیتی، بین دورترین نقطه‌های عطف، اطمینان حاصل کنیم.

هرگونه مسلم فرض کردن جنبش مدرنیستی، وقتی از شر اصل وحدت خلاص شود، می‌تواند در مقام بیان میل به پیوستگی میان امر اجتماعی، امر فنی، و امر صوری به فهم درآید. برای مثال، یکنواختی یا تخت بودن بام یقیناً یک الزام ساختمانی به شمار نمی‌آید - کاملاً برعکس.<sup>۱</sup> در عوض، این تخت بودن، حد مجانب سری‌هایی از بام‌ها را که تصاعداً کمتر شیب دارند ترسیم می‌کند، و به این سیاق می‌تواند معادل باشد با لفاف جامع‌ای آزاد برای کنکاش در گستره‌ی ارزش‌های مرسوم‌اش. به جای تکرار صرف تصویرهای نامنسجم و غیرموجه، زمانه‌ی ما چالش مدرن پیوستگی را به دست می‌گیرد. اگر کلاژ به منزله‌ی پارادایم مدرنیزم پدیدار شد، این امر به خاطر آن است که کلاژ به چشم ما مجال داد تا آن خط رویت‌ناپذیر را بجوید که پیوستگی بین تصویرها، رشته‌های دانش، و گوناگون‌ترین کردارها را دنبال می‌کند.

به نظر می‌رسد که خمش دقیقاً نشانه‌ی جدید پیوستار مدرن است. خمش یک نشانه‌ی انتزاعی و روشن است که از جهانی خارج از گرانس و بردارهایش خبر می‌دهد. اغلب اوقات، انتزاع به چند شکل هندسی محاط تقلیل می‌یابد که نسبت‌هایی از جنس برابری یا سنجش‌پذیری<sup>۳</sup> را بیان می‌کنند. در ابتدا، این شکل‌ها دایره، مربع، و مثلث متساوی‌الاضلاع هستند. در واقع، در اغلب شرح‌ها درباره‌ی آثار آوانگارد اوایل قرن بیستم، بسیاری از سایر عناصر صوری نیز قطعاً نادیده ماندند، حتی با اینکه هنرمندان در آن عناصر صوری راهی به سوی آینده می‌جستند. همانطور که پُل کله می‌گوید: «آزادی حرکت قلمو به سادگی به آن تاثیر نهایی تن در نمی‌دهد که نقاش آرزوی تحقق‌اش را دارد؛ فعالیت [طی نقاشی] بسط می‌یابد که طی آن نقاش از سر دوراندیشی تنها

---

آرایه‌ی قلب در فن بلاغت از خلال معکوس کردن عناصر نحوی در دومین جزء از دو عبارت کنار هم به صورت ساختار «الف ب / ب الف» شکل می‌گیرد و فرمی از وارونگی و صورتی از محاکات را در شاکله‌ای آینه‌ای اش تعیین می‌بخشد.

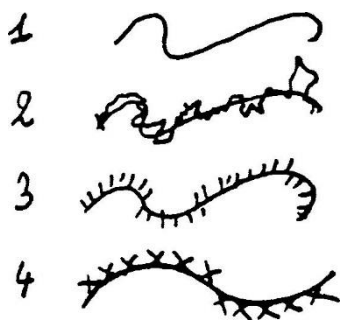
<sup>۱</sup> topography

<sup>۲</sup> inconsistency

<sup>۳</sup> commensurability



همچنان از تعداد اندکی از خطوط استفاده می‌کند. ما هنوز در مرحله‌ای اولیه قرار داریم.» به همین سیاق، اعلان کوربوزیه<sup>۱</sup> در باب پنج عنصر معماری مدرن در طرحی آزاد به اوج می‌رسد که به خمش‌های انحنای متغیر<sup>۲</sup> مجال بروز می‌دهد. چنان است که انگار هنرمندان مدرن به سوی این نشانه که هنوز درباره‌اش اطمینان نداشتند حرکت کردند. زیرا خمش چیزی بود که هم از هندسه‌ی بلوری خلاص شد و هم پیشگام هندسه‌ای نوین و هنوز ناشناخته شد. آن مدرنیست‌ها این را هم می‌دانستند که بیش از هر چیز باید از دو تله‌ی متضاد احتراز کنند: انحلال در امر نامحدود و بازگشت به بازنمایی فرم طبیعی. از اینرو، از یک سو، خسران فرم، و از دیگر سو، مارپیچ اندام‌گرا که آرنوو [هنر نو]<sup>۳</sup> در آن سقوط کرده بود. و البته، وقتی با فرم‌های خمیده سروکار داریم این دو خطر سریعاً تهدیدآمیز ظاهر می‌شوند. اگر مسئله از این قرار باشد، آنگاه به نظر می‌رسد که هرچه بیشتر با پیوستار مواجه شویم در تماس بودن با انتزاعی‌ترین تجربه‌ی ممکن اهمیت بیشتری می‌یابد، حتی اگر معنای «انتزاعی» هنوز کاملاً معلوم نباشد. از بخت خوش، یافتن مسیری به سوی فرم نوینی از انتزاع در توسعه‌های علمی تازه‌ای که با بازگشت به رویت‌پذیری هندسه سروکار دارند، برای‌مان ممکن است. برای نمونه، نظریه‌ی فاجعه به ما نشان می‌دهد که چطور تکینگی‌های سطوح دارای انحنای متغیر را دسته‌بندی کنیم. نخست بر میدان‌های بالقوگی، آنجاکه می‌تواند اوج‌ها، برآمدگی‌ها و فرورفتگی‌ها و دیگرها را از هم تمیز داد، سپس بر فضا‌های داخلی، آنجاکه مجموعه‌ی امکان‌ها به هفت تکینگی مبنایی فروکاسته می‌شود، از پلیسه‌دار تا ناف‌دیس.



<sup>۱</sup> Le Corbusier

<sup>۲</sup> inflections of variable curvature

<sup>۳</sup> art nouveau

و دقیقاً دیده‌ایم که پیلی یا پلیسه سری‌هایی از خمش‌ها را دربردارد که [تدریجاً از شکل یکم تا چهارم] بیشتر و بیشتر مشخص می‌شوند. اما از این بابت خوش اقبالیم که هنرمندان می‌دانند چطور با انتزاع کار کنند و دسته‌بندی‌های انتزاعی آینده را لنفسه بیافرینند.

در واقع این رسالتی بود که پل کله نوشته‌هایش را وقف آن کرد.<sup>۱</sup> در نخستین فصل از دوره‌ی آموزشی‌اش در باوهاوس، سری طرح‌واره‌هایی تحت عنوان «خطوط فعال» را می‌یابیم.

اولین شکل یک خط انحنای متغیر، یا یک سری از خمش‌هاست. شکل دوم خط دومی به شکل نخست می‌افزاید: انحنای متغیر خودش را رو به پیشامد<sup>۲</sup> گشوده می‌کند. شکل سوم شبیه خطی است که با چمن پوشیده شده باشد. شکل چهارم سومین شکل را تکرار می‌کند اما به شیوه‌ای باریک‌بینانه‌تر: تنها یک عنصر خمش، و توزیعی از چمن‌ها که مفهوم ریاضیاتیِ تقعر یا شعاع انحنا را پی می‌گیرد.

دیدیم که خمش فی‌نفسه و خودِ خمش، به حالت بی‌وزن چیزها ارجاع دارند، حالتی بدون بالا یا پایین، راست یا چپ. این وضع چیزها هیچ فقدان یا کمبودی ندارد و تنها حالت خاصی از هستیِ تصویرها را نشان می‌دهد. سری طرح‌واره‌های پل کله به ما نشان می‌دهد که خمش در نقطه‌ی تقاطع چند مسیر قرار دارد: از یک سو، تغییر در انحنا خود را رو به پیشامد گشوده می‌کند و خمش خودش را در نوسان‌ها منحل می‌سازد. خط شکسته‌ی دومین شکل کله تصادفی‌بودنی را نشان می‌دهد که سطح انحنای متغیر را تعیین می‌بخشد و فرم را منحل می‌کند: اندک اندک، موج‌ها راهشان را به سطح باز می‌کنند. خمش که شکلی چون یک موج دارد فرمِ امر مبهم را به نمایش می‌گذارد.

از دیگر سو، تغییر انحنا به یک ضرباهنگ بدل می‌شود و به شعاع‌های انحنایش مجال بروز می‌دهد. طوری که انگار خمش ظرفیتی برای تقسیم یا تاکید را به نمایش گذاشته است: اینک از یک خط ساده به کثرتی از بردارهای تقعر می‌رسیم. هر نقطه‌ی انحنا یک بردار می‌شود و یک گرایش یا جهتگیری را عیان می‌سازد. با این حال این بردارهای تقعر ربطی به بردار گرانشی ندارند؛ آنها

---

<sup>۱</sup> active lines  
<sup>۲</sup> chance

همواره درون‌زاد هستند، در حالیکه بردار گرانشی همواره در مقام عنصری پا به میان می‌گذارد که نسبت به تعریفِ منحنی<sup>۱</sup> برون‌زاد است.

وانگهی، خصیصه‌ی اساسی تغییرِ انحنا این است که مدام شعاع‌های جدیدی را روانه‌ی یک مرکزِ متغیر می‌کند؛ بردارهای تقعر از همین‌رو همواره همچون یک خوشه [یک دسته] یا کثرت حرکت می‌کنند، در حالیکه بردارهای گرانشی تابعِ یک قانون‌گزینش هستند که کیفیت یکتای‌شان را به آنها می‌دهد. اگر بردارهای تقعر یکجور دست‌زدن، مثل [احساس لمسِ نرمی] مخمل، باشند، آنگاه بردارهای گرانشی محکم‌گرفتن هستند، مثل گازگرفتن. و با این حال، بردارهای تقعر هستند که بردارهای گرانشی را به بار می‌آورند. بردارهای گرانشی تنها از حیث دولایه‌بودن منحصر به فرد هستند. کنش‌ها جویای مقاومت هستند، بردارها رویاروی بردارها قرار می‌گیرند؛ بردارهایی که ماهیت ثانوی‌شان در آنها نهفته است. پس، اگر بردار باید به منحنی مرتبط شود، ضرورت دارد که خود خمش ظرفیتی برای مقاومت داشته باشد. این نوعی مقاومتِ عجیب به شمار می‌رود، مقاومتی به نفسه و لفسه؛ یک مقاومت اولیه، که حتی نسبت به تنازع قدرت، پیشینی است؛ این مقاومت یکجور گرایش است که بر بردار تقدم دارد.

دست‌کم دو نقاش وجود دارند که دانستند چطور این دسته‌بندی‌های متفاوت از تصویرها را آبستره یا انتزاعی کنند. اولین نقاش بی‌شک پل کله است، که در آثارش همه‌جا بردارها را می‌توان یافت. نقاشی‌هایی چون *توازن ناپایدار*<sup>۲</sup> (۱۹۲۲) یا *The Wind of Roses* که آن هم در سال ۱۹۲۲ نقاشی شده، نشان می‌دهند که کله تا چه حد استاد [ترسیم] نمودارِ برداری است. پژوهش او درباره‌ی خطِ انحنا متغیر نیز همینقدر نظرگیر است. در *مسیرهای مار*<sup>۳</sup> (۱۹۳۴) انحنا مار هیچ نیست مگر انشعابی از تکینگی‌ها بر سطحی از موج‌های منتشرشونده؛ در نقاشی *Berg und Luft* این انحنا به سطحِ حدودِ بیرونیِ اتمسفر و حدودِ بیرونیِ جغرافیا بدل می‌شود. اما دقیقاً در آن دسته از نقاشی‌های کله که ترکیب‌بندی بسیار تُنک و اندک دارند احتمالاً می‌توان ساده‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین بینش از این دسته‌بندی‌های متفاوت از تصاویر را یافت. شاید بتوان گفت که *منظره‌ی ملتهب*<sup>۴</sup> تمام فلسفه‌ی تصویر را در خود جای می‌دهد. نمای منظره شامل خمشی است

<sup>۱</sup> curve

<sup>۲</sup> Unstable Equilibrium

<sup>۳</sup> Snake Paths

<sup>۴</sup> Incandescent Landscape

که کله می‌خواسته با آن تنها بر ظریف‌ترین انحنا تاکید کند. در سمت چپ قاب، یک گاری مجموعه‌ای از نقطه‌ها را نگه می‌دارد در حالیکه سایر نقطه‌ها بر زمین قرار دارند. این کپه‌کردن و این پخش‌کردن دو نشانه‌ی گشوده‌شدنِ خمش به پیشامد هستند. چه بسا این نقطه‌ها نقاطِ خم‌شدنی هستند که برای خلق دیگر مفصل‌بندی‌های آزاد در دسترس‌اند، مانند دو نقطه‌ای که تصویر منظره را بازپیرایی می‌کنند. سپس، اگر از تپه بالا رویم، دو عنصری را می‌یابیم که نشانه‌های انتزاعیِ دو گرایشِ متضادِ حیاتِ نباتی‌اند: اولی رخوت‌بار و دومی بالنده. و سرانجام، در سمت راست قاب، برداری وجود دارد که یک محور گرانشیِ مورب بدان تعیینِ بخشیده است. اما تک‌خالِ پایینِ راست قاب چه مفهومی دارد؟

دومین نقاشی که بردار در کارش دائماً حضور دارد یکی از معاصران ماست<sup>۱</sup>: فرانسیس بیکن. نقاشی بیکن را از تجربه‌ی بدن به تجربه‌ی زمین رساند. به همین دلیل نشانه‌ی انتزاعیِ خمش را در کارش نمی‌یابیم اما سطحِ انحنا‌ی متغیر به شیوه‌ای بسیار مستقیم در کارش وجود دارد. این خط، وقتی در مناظر انتزاعی رخ می‌دهد نوعی سراسستیِ رویت‌پذیر است اما حتی وقتی آن چشم‌اندازِ رویت‌ناپذیر<sup>۲</sup> است که چهره را از ریخت می‌اندازد نیز همانقدر مستقیم و راست است: آینه‌ی انحنا‌ی متغیر. منظره‌ها و چهره‌ها چون سطوحی ملایم تحت مهار بردار خم می‌شوند. گرایش به گزندگی بر ملا می‌شود. بیکن حین کار بر بدن‌ها، شاید به خاطر این مسئله که یک بیانِ رنگی به پوست سفید بدهد، ناگزیر از کنکاشِ همه‌ی امکان‌های بصری بوده است: از مرواریدنشان تا علفی، از ماسه‌مانند تا مخملی. *تل ماسه*. و ضمن مساحی این حالات مختلفِ گوشت، تجربه‌ای دیگر ضرورتاً رخ داد: تجربه‌ی امر خشن، امر سبعمانه، یا حتی حیوانی و وحشی. این تجربه را می‌توان در نقشی دید که توسط بردار تک‌فامِ انتزاعی بر پوسته‌ی مخملیِ منظره شکل گرفته است، اما چنین چیزی را می‌شد پیشتر در گزندگیِ انضمامیِ اولین نقاشی‌ها نیز یافت، آثاری چون *تصلیب*-۱۹۴۷. از اینرو، در کار بیکن، سطحِ انحنا‌ی متغیر در واقع گرایشی را تاب می‌آورد که به آن مجال می‌دهد تا برداری شود، اما آیا این سطح، خودش را رو به پیشامد گشوده می‌کند؟

بیکن سخت کار می‌کند و راحت قانع نمی‌شود. این یکی از دلایلی است که او بی‌علتی [یا بی‌جهت-بودنی] را می‌بیند که تمام چیزها را درمی‌نوردد. به این ترتیب، دقتِ مفرط با پیشامد رویارو

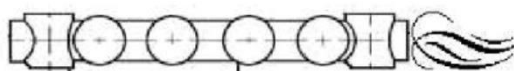
<sup>۱</sup> کتاب در سال ۱۹۸۳ به زبان فرانسه و در زمان حیات بیکن نوشته اما آن زمان منتشر نشد.

<sup>۲</sup> invisible perspective

می‌شود، و یک شتکِ رنگی، چون یک موج به سطح انحنای متغیر می‌باشد. یا در غیراینصورت، به شیوه‌ای خاموش‌تر، خمش، خودش را، در گذاری فراکتالی، از تصویرِ مرواریدگون به تصویر مخملی وارد می‌کند. خمش، چون یک درمیانه‌ی راستین، همان توازنِ بین پیشامد و گرایش است، آنجاکه وجه ماسه‌وار و مرواریدگون در طرف پیشامد هستند و وجوه مخملی و چمن‌گون در سمت گرایش.

## یادداشت

[۱] پشت‌بامِ تخت که به‌منزله‌ی نمادِ معماری کمونیستی تقبیح شده، از نظرگاهِ ساخت، اغلب همانقدر که حلال است معضل‌زاست، و نشانِ برآمدنِ جامعه‌ی کمونیستی نیز به شمار نمی‌رود.



[www.mindmotor.info](http://www.mindmotor.info)