بررسی دیداری فرهنگی
عکاسی اسناپ شات

چشم‌انداز و گردشگر در غرب آمریکای معاصر

نوشته و عکاسی: باب بدنار
ترجمه: کیهان ولی نژاد

نگاه اجمالی به پروژه نشانه‌شناسی عکاسی اسناپ شات:
مطالعه فرهنگی عکاسی اسناپ شات در غرب آمریکای معاصر

ارواح در همه جا ساکت و خاموش حضور دارند، برخی از آنها
را به خاطر می‌آورند و برخی هم نه.
هر کجا که انسان‌ها زندگی می‌کنند ارواح نیز وجود دارند.
مایکل دوسرتیو
مشق زندگی روزمره (۱۹۸۴)

این بخش به بررسی میانجی گری‌ها[1] می‌پردازد. به بیان دقیق‌تر
بررسی‌ای که قصد دارد تا به چشم اندازها گردشگری یا،
به گفتهٔ ماری لوئیس، مناطق ملاقات[2] پی ببرد –
این مناطق نه تنها محلی برای نقل و انتقال دو سویهٔ فرهنگی بین‌مردم،
بلکه مکانی برای ارتباط بین فضای فیزیکی[3] و فضای استدلالی[4] بین
رابطهٔ فرهنگ جهانی مردم و رابطهٔ بومی محلی، و بین طبیعت و فرهنگ می‌باشد.
این تحقیق، از متن[5] و تصویر به طور همزمان و تواماً
بهره می‌گیرد و به برخی از چندین عکس مستند
که در طول پروژهٔ عملی در زمین‌های عمومی غرب آمریکا از گردشگران و
مهارت‌های گردشگری ثبت کرده‌ام، تأکید دارد. عکس‌ها به بررسی تمرین‌های عکاسی گردشگری
و شیوه‌های بروز «قابلیت‌های تأویلی» در ارتفاعات می‌پردازد.
نکته دیگر این که گردشگران چشم‌انداز را همزمان به مثابهٔ یک فضای فیزیکی و یک فضای استدلالی
تجربه می‌کنند، و نیز آنها پسامدرنیست‌های بومی هستند که در شکاف بین فرهنگ عمومی و خصوصی نقش میانجی را

غرب لاس وگاس، شاهراه ۱۶۰ ایالت نوادا، نوادا، ۲۵ ژوئیه ۱۹۹۴.

ایـفا می‌کنند تـا از ایـن طـریق، زمـانی کـه مـوقتاً در جغرافیاهای فـیزیکی و اسـتدلالی سکـنی می‌گزینند، مالکیت فرهنگ عمومی را از آن خویش سـازند، و در نهایت این میانجی گـرها هـم خـلاقانه و هـم تـصنعی هستند.

در ایـنجا، مـن نـیز هـمانند کـاتلین اسـتوارت[۶]، مردم‌شناس به بیان دیگر داستان‌های فرهنگی می‌پردازم کـه «فشـار، گسـتردگی و تـراکـم عـملی و کـاربردی تصورات فرهنگی را شـامل می‌شوند» بـدین تـرتیب هدف من نه تنها تأویل نشانه‌شناسی عکس‌های اسناپ شات گردشگری بلکه خـاطر نشـان سـاختن آنـها در ساختار این متن است. در این نـوع سـاختار «هـمواره چیزهای بیشتری بـرای گـفتن وجـود دارد» - هـمواره رشـته‌های بـیشتری بـرای تـنیدن در آن، و حـلقه‌های ارتباطی بیشتری برای ساختن وجود دارد. عـلاقه مـن نسبت به برخـورد ایـن گـونه بـا ایـن مسـئله نـاشی از تلاش‌ام در پاسخ به پرسش‌های عمده روش شناسانه است کـه خـود ایـن، پـروژه گسـترده‌ای در بـاب نشانه‌شناسی گردشگران را موجب گردید. شما روابطی که شیئی[۷] را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد چگونه ارزیابی می‌کنید؟

روابطی بین حضور فیزیکی و طنین فرهنگی اش، روابط بین محصول و انواع مواردکاربردی‌اش. چگونه پدیده / شیئی را در ساختمان معنا دار این روابط قـرار می‌دهید (یا جـایگزین مـی‌کنید) طـوری کـه بـا حـفظ اصالت نظام ارزش‌هایی که بدان معنا می‌بخشد امکـان تجزیه و تحلیل فراهم آید؟ و چگونه بدون آن که تنافر آوایـی[۸] بـه وجـود آیـد طـنین هـمزمان آن را کـنترل می‌کنید؟

زمانی که به دنبال شیوه‌های کارآمد برای برنامه ریزی و تنظیم این روندها بودم به نظرات سودمند جان برگر در رابطه با عکاسی و حافظه برخـورد کـردم. او در مـقاله

خود تحت عنوان «کاربردهای عملی عکاسی» به سال ۱۹۷۸ بـه دو نـوع عکس مـتمایز اشـاره مـی‌کند. عکس‌های عـمومی و عکس‌هـای خـصوصی- بـرگر مـی‌گوید کـه عکس عـمومی «مـعمولاً یک رویـداد (مجموعه‌ای از ظـواهـر) را نشـان مـی‌دهد کـه بـا مـا، خوانـندگان اش یـا بـا مـعنای اصـلی آن رویـداد هـیچ ارتباطی ندارد این نوع عکس، اطلاعاتی در اختیار مـا می‌گذارد، اطلاعات ازچیزهایی که همگی با آنها آشـنا هستیم» از آنجایی که عکس‌های عمومی معمولاً دارای محصول و کاربری مجزا هستند بنابراین مشابه آنها در حافظه یک فرد کاملاً بیگانه وجود دارد از سوی دیگر برگر ابـراز مـی‌دارد کـه: «عکس خـصوصی - تـصویر چهره یک مادر، عکس یک پدر، عکس دسته جمعی از بسـتگان و آشـنایان در بـافتی[9] کـه هـمراه خـود آن عکس‌هاست و دوربین عکاسی آن را به بـیننده مـنتقل می‌کند، خوانده و درک می‌شود» این امر حائز اهـمیت می‌باشد چرا که بافت‌های مـحصول کـاربری مستقیماً پای بند خود تصویر هستند. تصاویر خـصوصی، مـثل اسناپ شات‌های گردشگری، نسبت به تصاویر عمومی ارتباط مشهورتری به حافظهٔ فردی و اجتماعی دارند.

برگر چنین استدلال می‌کند که اگر تمام تصاویرمان را به یک شیوه مشابه ارائه کنیم قرار دادن آگاهانه «آنها در یک متن همراه عکس» آنگاه قادر به خـلق تـئوری کارآمد «عکاسی جایگزین»[10] و تمرین آن خواهیم شد که پیرامون عکس‌ها بافت‌های شعاعی به وجود آورد یا از نو بسازد:

اگر بـخواهـیم یک عکس را در بـافت تـجربه، تـجربه اجتماعی، حافظه اجتماعی، قرار دهیم باید به قـوانـین حافظه احترام بگذاریـم... حـافظه بـه هـیچ‌وجه خـطی نیست. به صورت شعاعی عمل می‌کند، یعنی به صورت تعداد بسیار زیادی از پیوندهای ذهنی که همگی به یک رویـداد مـنتهی مـی‌شوند... رویکـردها یـا انگیـزه‌های متعددی به آن منتهی می‌گردند یا سوق می‌یابند. بـرای استفاده از کلمات، تشبیهات و نشانه‌ها باید برای عکس چاپ شده به شیوه مناسب یک بافت خلق کرد؛ بدین معنی که آنها باید نشان از رویکردهای متنوع داشـته و راه را برای نشان باز بگذارند. نظام شعاعی باید طوری پیرامون یک عکس ساخته شود که بـتوانـد در مـقاطع تواماً فردی، سیاسی، اقتصادی، دراماتیک، روزمـره و تاریخی مورد توجه قرار گیرد.

استفاده از الگوی شـعاعی بـرگر در سـاخت داسـتانی درباره تمرین‌های عکاسی گردشگری معاصر می‌تواند مثال ملموس‌تری از نوعی عکاسی جایگزین، که او در نظر دارد، ارائه کند. اگر به دنبال روش الحـاق دوبـارهٔ تصاویر آزاد فرهنگی با زندگی روزمره و تـمرین‌های روزانـه ادراک، تـولید و کـاربری هسـتیم پس چـرا بـه عکاسی گردشگری مراجعه نکنیم تا بتوانیم چگـونگی عملکرد آن شیوه در این زمینه را بهتر بفهمیم؟

هر گاه بـخواهـیم بـافت‌های حـافظهٔ تـصویری را کشف کنیم در موضع شناخت این مسئله بـر آییـم کـه عـمل عکسـبرداری از چشـم انـداز چگـونه بـرای گردشگران به مـثابه فـرایـند تـصاحب فـردی حـافظه فرهنگی عمل می‌کند.

با این همه، در حین تدوین این تجزیه و تحلیل دریافتم که در استعاره شعاعی برگر یک نـقص جـدی وجـود دارد. با آن که این استعاره می‌تواند توجیهی باشد برای شیوه‌هایی که «پره‌های» شعاعی بـهٔ «تـوپی» مـرکزی و «طوقه» و نیز «تایر» چرخ اسـتعاری مـتصل مـی‌شوند، لیکن برای اتصالات نهان بین خود پره‌ها امکان لازم را فراهم می‌آورد و برای روشن‌تر ساختن وجه تمایز بین عکس‌های عمومی و خصوصی باید از شیوه‌های گفت و گوی آن دو بایکدیگر صرف نظر کرد. بـرای تـوجیه تمام این چیزها ما به تجسم چیزی شبیه به تار عنکبوت نیاز داریم که هـم دارای عـناصر شـعاعی و هـم دارای اتصالات مابین آنها باشد. شاید استعاره مناسب‌تر یکی از چرخ‌های دوچرخه‌های سفارشی کودکان بـاشد کـه

باروبان‌هایی در داخل و خارج پره‌ها تزئین می‌شوند. این نوع تصور، در ضمن، امتیاز نوعی پسامدر نیست بومی[11] که تصویر هنری را واپس خواهد زد، به همراه دارد: این چرخ نیز همانند عکاسی گردشگری نوعی ساخت سفارشی چیزی است که مشابه آن قبلاً تولید شده است. و همانند آن، یک سفارش الگوبرداری شده است. و بالأخره در حکم نمایشی سفارشی عمل می‌کند که از تعلق به یک خرده فرهنگ خاص خبر می‌دهد. با استفاده از این استعاره می‌توان امکان بحث و گفت و گو در باب فرم و محتوای داستانی خاطره‌انگیز فراهم ساخت: درست همانطور که کودک دوچرخه را به خاطر تصاحب یک شیئی عام سفارش می‌دهد و همانطور که گردشگران در عکس‌های‌شان از تصاویر عمومی چشم‌انداز استفاده می‌کنند، من نیز در این داستان به تئوری‌های عام پست‌مدرنیستی درباره تمرین‌های روزمره می‌پردازم و آنها را در میان پره‌های مقاله‌ام به کار می‌بندم.

اجازه دهید تحقیق‌ام را با اشاره متن‌گونه به تجربه اقامت موقتی ام در یکی از ارتفاعات زیبای گردشگری آغاز کنم. این اقامت، اساس مطالعه دقیق‌تر گردشگری طبیعت غرب آمریکای معاصر و ساخت مجموعه‌ای از اشارات میان متنی خواهد بود که همراه بقیه عکس‌ها (در کل مقاله) می‌آید. اگر بخواهیم کارمان را به خارج از این محدوده گسترش دهیم، می‌توان درباره فصل مشترک‌های گفتمان[12] پست مدرنیسم و پست مدرن، گفتمان مطالعات فرهنگی آمریکا - به ویژه مطالعات فرهنگی تصویری آمریکا و گفتمان گردشگری غرب آمریکا به گونه‌ای ملموس‌تر بحث و گفت و گو کرد. شاید از این طریق بتوان به کار فرهنگی که گردشگران جهت انتقال فضای فردی به دورن فرهنگ تصویری غرب آمریکای معاصر انجام می‌دهند پی برد. و یاد گرفت که لایه‌های پیچیده مفهومی را که دارای بنیان فرهنگی است و در قالب چیزی بی اهمیت همچون گرفتن تنها یک عکس اسناپ شات از گرندکانیون[13] بیان شده است - دون دلیلو[14] در اولین رمان طنز تحت عنوان سرو صدای سفید[15] (۱۹۸۵)، (طی دوران دانشجویی)، مکالمه بین دو شخصیت اصلی داستان، جک گلادنی[16] و مورای[17] را در یک کالج خیالی در ایالت‌های مرکزی آمریکا را نقل می‌کند. مکالمه در محلی به نام «یک انباری صحرایی خاص، شناخته شده‌ترین سوژه عکس در آمریکا» در نزدیکی محوطه دانشگاه رخ می‌دهد. بنا به توصیف دلیلو، مورای و جک بادنبال کردن علائم و تابلوهای کنار جاده به علائمی می‌رسند که آنها را به سمت پارکینگ شلوغ و به طرف جاده مال رو که به خود ارتفاع مورد نظر منتهی می‌شود هدایت می‌کنند. در طول راه با تعداد زیادی از گردشگران مواجه می‌شوند - که همه آنها دوربین و تجهیزات عکاسی به همراه دارند .جک و مورای درمسیرشان (به سمت چشم انداز) از کنار کیوسکی عبور می‌کند که کارت پستال و اسلایدهای رنگی - تصاویری از آن انبار صحرایی که از یک نقطه‌ای مرتفع گرفته شده‌اند - می‌فروشد آن دو از جمعیتی که در جلوی دیوار تپه برای تماشای چشم انداز صف کشیده‌اند جدا می‌شوند و به کنار درختان آن سوی دیوار می‌روند تا عکاسان گردشگر را که منتظر عکسبرداری بودند تماشا کنند. درمیان صدای مکرر شاتر دوربین‌های عکاسی، صدای مورای به گوش می‌رسدکه به جک می‌گوید:

هیچ کس آن انبار صحرایی را نمی‌بیند. زمانی دیدن انباری ممکن می‌شود که شما هیچ تصویر ذهنی از آن نداشته باشید یعنی قبلاً با علائم و نشانه هایی از آن برخورد نکرده باشید. هر عکس، رنگ و بوی صحنه را تشدید می‌کند. ما فقط آن چیزی را می‌بینیم که دیگران می‌بینند. هزاران نفر که در گذشته به اینجا آمده‌اند در آینده نیزبدینجا بازخواهند آمد و ما پذیرفته‌ایم که بخشی از یک ادراک جمعی باشیم [گردشگران] از

عکس گرفتن دیگران عکس می‌گیرند... این انباری قبل از آنکه عکسبرداری شود شبیه به چه بود؟ به چه چیز شباهت داشت، تفاوت اش با دیگر انبارهای صحرایی چه بود، وجه تشابه‌اش با آنها چه بود؟ نمی‌توان به این سوالات پاسخ داد زیرا از قبل علائم و نشانه‌های آن انباری را خوانده‌ایم، افرادی راکه در حال عکس گرفتن بوده‌اند دیده‌ایم. نمی‌توانیم خودمان را از این جو جدا کنیم، ما بخشی از آن هستیم.

مورای به این نتیجه می‌رسد که واسطهٔ میان آنها (او وجک) و انبار صحرایی، علائم و تابلوهای راهنمایی آن انباری است که مانع از هر گونه تجربه شخصی بی واسطه از خود انباری می‌شوند. در وهله نخست، آنهااین علائم را دنبال می‌کنند تا به مقصدی که خود به عنوان یک جاذبه تعیین گردیده است برسند. تمام گردشگران علاوه بردیدن و پشت سرگذاشتن این علائم راهنمای نوشتاری، باید از کیوسک فروش تصاویر، صحنه‌هایی که می‌خواهند از آنها عکس بگیرند، دیدن کنند (البته در طول مسیر علائم دیگری نیز وجود دارند که صرفاً از لحاظ مفهوم متفاوت هستند.) گردشگرانی که برای دیدن آن انباری به اینجا می‌آیند با بازدید از کیوسک مذکور نوعی روند کلی را ملکه ذهنُ خویش می‌سازند. به واسطهٔ این روند کلی، قبل از آنکه هر یک از ما عملاً با این موضوعات دلالت‌گر فرهنگی مواجه شویم، دائماً تصاویر باز تولید شده مکانیکی آنها را مصرف می‌کنیم، حتی بعد از مواجهه با آن موضوعات. این نکته را نیز به خاطر داشته باشید که جک و مورای در روند جستجوی علامت – انباری، تنها نبودند، این امر خود نشان می‌دهد که عکاسان بر روی ارتفاع مذکور علائم مشابهی را (شاید نه به صورت خودآگاه و نه جزم اندیشانه)[18] دنبال کرده‌اند و نیز بیانگر این است که شاید آنچه که مورای توصیف می‌کند رویارویی‌ها با انبار صحرایی به مثابهٔ تصویری ازخود – یک پدیدهٔالگومند باشد.

محل عکس‌برداری ازدرخت بزرگ سدر پارک ملی المپیک ،واشنگتن، ۵ آگوست ۱۹۹۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اگر ما به جای مورای باشیم و در لحظه رویارویی با یک انبار صحرایی این عدم دسترسی به واقعیت بی میانجی نیز رخ می‌دهد، تصور کنید چقدر می‌تواند جالب باشد که ببینیم پدیده مشابهی در یک جاذبه گردشگری اتفاق می‌افتد و به جای اینکه طبیعی جلوه کند به شکل فرهنگی ظاهر می‌شود اغلب ما گردشگری طبیعت را در حکم مجموعه‌ای از رویارویی‌ها با چشم‌اندازهای فیزیکی می‌پنداریم که زمینه دیداری مستقل از ما را به وجود می‌آورند. این پیوند بین چشم‌انداز و مشاهده دیداری بی طرفانه تصادفی نیست، دارای سرگذشت طولانی فرهنگی است. درحقیقت باور چشم‌انداز در حکم یک وجود مستقل دیداری، برای اغلب گردشگران که در جستجوی پیوند با چشم‌انداز طبیعی هستند، یک شرط لازم است. برای آن‌که طبیعت را - به مثابهٔ طور دیگر از فرهنگ - درک کنیم باید در لحظهٔ رویارویی با چشم انداز نقش خودمان را در ساخت آن منکر شویم و بنا به گفتهٔ دبلیو. جی. تی میشل، نشانه‌ها و علائم فعالیت سازنده مان را در شکل‌گیری طبیعت به مثابه معنی و ارزش فراموش کنیم... تا بتوانیم باز نمایی‌ای را تصور کنیم که از طریق خود به قلمرو فاقد انسان راه می‌یابد. برای آن‌که فرض کنیم در یک چشم انداز طبیعی و نه فرهنگی، اقامت داریم باید حضور (فرهنگی و فردی) خودمان در آن را نادیده بگیریم و به جای نگریستن به این علائم فرهنگ در طبیعت، نسبت به آنها بی توجه باشیم.

اما زمانی که اقدام به یادگیری تمرکز بر روی این علائم فرهنگ می‌کنیم و درعین حال به چشم‌اندازهایی که آن علائم را واسطه خود دارد توجه می‌کنیم چه اتفاقی رخ می‌دهد. بازهم، وقتی همچون پژوهشگران مطالعات فرهنگی سعی می‌کنیم تا ارتباط‌های بین چشم‌اندازهای دور، ساخت‌های میانجی که آنها را احاطه کرده‌اند، و گردشگرانی که در عین اقامت‌شان در آن ساخت‌ها عکس می‌گیرند، را باز نمایی کنیم چه پدیده‌ای روی می‌دهد؟ آیا می‌توانیم از عکس‌ها برای بازنمایی دیداری روندهایی که مورای در رمان سر و صدای سفید *White Noise* از آنها سخن می‌گوید استفاده کنیم؟

با این همه می‌خواهم ازاین مثال بسیار کلی دربارهٔ فریم‌های مرجع عینی که چشم‌انداز را در بر می‌گیرند و در هر تجربه‌ای از آن مداخله می‌کنند گذر کنم زیرا عکس‌ها می‌توانند فقط بخشی از داستان شان را بازگو کنند. در شکاف‌های میان این میانجی‌گری‌های بساوشی، مجموعه دیگری از میانجی‌گری‌ها نهفته است. تصاویر مکان بنا بر فرهنگ رایج دیداری - که، به گفتهٔ مایکل دسرتیو، مکان‌ها را تسخیر می‌کنند، چه آنها را به خاطر بیاوریم و چه نه. برای فهم این مطلب که اشکال طبیعی زمین چگونه به واسطهٔ تصاویری از خودشان معرفی می‌گردند باید خصوصاً نشانه‌شناسی تصویرپردازی چشم‌انداز را بفهمیم. همانگونه که جاناتان کولر در مقاله‌ای تحت عنوان نشانه‌شناسی گردشگری به سال ۱۹۸۱ می‌نویسد «داشتن یک دید نشانه‌شناختی به بررسی و مطالعه گردشگری کمک می‌کند زیرا مانع از آن می‌شود که شخص تصور کند نشانه‌ها و روابط نشانه به مثابه تحریفاتی هستند از آنچه که باید به شکل تجربه مستقیم از وجود یا جهان طبیعی باشد.» در چنین بافتی، جستجوی گردشگر برای تجربهٔ راستین مکان در محیط یک پارک ملی بیشتر به عنوان جستجویی برای تجربه علائم و نشانه‌های راستین مکان پنداشته می‌شود. مانیز همانند گردشگرانی که در مقاله دلیلو برای تماشای انبار صحرایی به آنجا می‌روند، زمانی که از ارتفاعات تماشایی غرب آمریکا بازدید می‌کنیم همواره ابتدا با علائم اشاره گر، مشابه اینها، مواجه می‌شویم که ما را به سمت درختان بزرگ خوش عکس و منظره‌های تماشایی هدایت می‌کنند.

این علائم گواهی می‌دهند که ما اکنون در مسیر صحیح قرار داریم - به سمت تجربه‌ای حقیقی از مکان

روانه هستیم. لیکن علاوه بر این علائم نوشتاری، علائم فرازبانی نیز در مسیرمان وجود دارند. این علائم ما را به سمت محل مورد نظر (بخش خاصی از یک مکان وسیع) هدایت می‌کنند، بنابراین آن محل را از پیرامون اش جدا می‌کنند و نیز به صورت نوشتاری و مجازی بین ماودال اصلی مکان مهم‌ترین اشکال طبیعی زمین - واسطه قرار می‌گیرند.

دیوارها و سکوهای حفاظ دار مخصوص تماشا، همانند نمونه‌هایی که در تصاویر دیده می‌شوند، با پلاکاردهای خاص تأویلی و فن آوری‌های دیداری همراه هستند، آنها در کنار هم در حکم اشکال فرهنگی عمل می‌کنند تا بر این امر دلالت کنند «که اینجا همان جایی است که گردشگری راستین طبیعت به وقوع می‌پیوندد»

اما هنوز باید پیش برویم: علاوه بر این اشیاء فیزیکی که همچون دال‌های میانجی عمل می‌کنند نظام‌های دیگری از نشانه وجود دارند که کمتر به چشم می‌آیند و ازارتفاعات خوش منظره خبر می‌دهند. اگر گردشگری چشم‌انداز جستجویی برای یافتن دال‌های مکان باشد، پس چشم‌انداز گردشگری که گردشگران با آن مواجه شده و موقتاً در آن اقامت می‌کنند نه تنها یک منظره فیزیکی بلکه چشم انداز نشانه‌شناختی است. شاید بگوییم که چشم‌انداز گردشگری جنبهٔ نشانه‌شناختی دارد. چشم‌اندازهای خاص گردشگری هرگاه با تصاویری از خودشان اشباع شوند آن‌گاه فقط در حکم چشم‌اندازهای گردشگری عمل خواهند کرد، در این صورت بخشی از مکانی هستند که آنها (گردشگران) در آن ساکن می‌شوند و نیز جزئی از چیزی هستند که در عکس‌هایشان باز تولید می‌کنند.

جاناتان کولر می‌گوید که گردشگران نقش نشانه شناسان آماتور را بازی می‌کنند که «سرگرم پروژه‌های نشانه شناختی بوده و شهرها، چشم اندازها و فرهنگ‌ها را به مثابه نظام‌های نشانه مورد خوانش قرار می‌دهند.» خوانش نشانه جزو مسائل فرعی گردشگری نیست، بلکه شیوه اصلی انجام گردشگری و دلیل عمدهٔ آن است. اماکنی مثل گرندکانیون، درهٔ یوسمیت و یلواستون فی النفسه «معنی دار» نیستند آنها وقتی معنی دار می‌شوند که همانند یک متن معتبر که بارها و بارها خوانده می‌شود محلی باشند برای کنش‌های متقاطع پیشین و کنونی معنی. آن‌چه که آنها را در حکم چشم‌اندازهای تصویر انگاره طنین می‌اندازد این واقعیت است که آنها چیزهای فیزیکی هستند که به مثابه نشانه‌هایی از خودشان عمل می‌کنند تجربه‌ای که گردشگران پارک ملی در غرب آمریکا جستجو می‌کنند تنها در این چشم‌اندازهای خاص ممکن است زیرا مملو از نظام‌های نشانه هستند که به آنها همچون چشم اندازهای چند لایه، پر طنین، تصویرانگاره‌ای که از لحاظ نشانه شناختی بی نظیر می‌باشند، ارزش فرهنگی می‌بخشد. ما به دنبال ویژگی بنیادینی هستیم که هر یک از چشم‌اندازها را به شکل چشم انداز بی نظیر در آورد مثل ارتفاعات تماشایی حاشیهٔ جنوبی رودخانهٔ کولورادو و لایه‌های ژرف دره‌ای که به گرندکانیون اجازه می‌دهد تا واقعاً یک «گرندکانیون» باشد، همچون ای کاپیتان[19] و هاف دوم[20] که به یوسمیت، مفهوم «یوسمیت بودن» می‌بخشد، زمانی که شخص چیزی شبیه به اولدفیت فول را می‌بیند وباور می‌کند، نه تنها آن را همچون یک پدیده زمین شناختی بلکه به مثابه خود «اولدفیت فول» یعنی مثل یک پدیده نشانه شناختی - دریافت می‌کند. در ضمن، وقتی که اوبرای تماشا (یا عکسبرداری از) اولد فیت فول، نگاه ممتد به منظرهٔ گرندکانیون، یا برای بازدید از محل ساخت فیلم «نقطه زابریسکی» اثر میکل آنجلو آنتونیونی (۱۹۶۹)، روی نیمکت‌های مخصوص می‌نشیند، همانا در جایگاه به ارث مانده‌ای نشسته است که حاصل نشانه‌های فیزیکی و استعاری ساکنین قبلی است: (تصویر ۱۴ و ۱۵).

در اینجا هر کدام از این اشکال طبیعی زمین به مثابه

نقطهٔ الهام، پارک ملی بریس کانیون، یوتا، ۲۲ ژوئیه ۱۹۹۴

بـخشی از یک «دیـد»[۲۱] شکـل مـی‌گیرند کـه دارای سرگذشت خاص فرهنگی است زیرا در طول سـالیان مدید بارها و بارها بواسطهٔ کنش‌های بی شمار بازنمایی به انواع مختلف تصویر شده‌اند. این کنش‌ها بر روی آن تجربهٔ فـیزیکی تأثیر منفی مـی‌گذارنـد و بـر اسـاس گستردگی و نوع اشارات میان متنی، که منجر بـه تأثیر گذاری (آگاهانه یا نـاآگـاهانه)بـر رویـارویی تـعاملی می‌گردند، در مـعنای آن دسـتکاری مـی‌کنند. عکـاس چشم انداز گردشگری به واسطه روایت و تـغییر دادن تصاویر پیشین و نیز خلق تصاویر جدید، وارد فضاهای موجود در فرهنگ دیداری می‌شود. در وهله نخست، عکاسان گردشگر کاربران فرهنگ رایج دیداری هستند، و در وهله دوم است که دکمه شاتر دوربین عکاسی را فشار می‌دهند و یا بـر روی دکـمهٔ ضبط دوربـین‌های ویدئویی انگشت می‌گذارند از ایـن طـریق بـار دیگـر کنش‌های کاربری را وارد کنشِ تولید مـی‌کنند تـا بـین کنش‌های فردی ساخت تصویر، مرجع نشـانه‌شناختی جـامع فـرهنگی و فـن‌آوری‌های فـرهنگی بـازنمایی، روابط ضمنی یا صریح ایجاد شود.

برای انجام مطالعات فرهنگی درباره نشانه‌شناسی عکس اسناپ شات که گردشگران از غـرب آمـریکای معاصر می‌گیرند، نیاز به آن داریم که نه تنها تأثیر گسترده تصاویر عمومی را بر روی هـمه مـا، کـه کـاربران آنـها هستیم، مد نظر داشته باشیم بلکه به تمایزات بین انواع اقامت در مجموعه مشابهی از چشم‌اندازها بـا در نـظر گرفتن آن بافت عمومی، توجه داشته باشیم.

شناخت و روایت طنین‌های میان مـتنی، بـازتاب سرمایه فرهنگی است. همانگونه که پیربوردو، جـامعه شناس فرانسـوی، مـی‌گوید: سـرمایهٔ فـرهنگی صـرفاً دانش نیست بلکه قابلیت نیز جزئی از آن می‌باشد. آنچه که تاکنون قابلیت فهم اش را داریم تـا حـدود زیـادی وابسته به چیزی است که قبلاً فهمیده‌ایم، و آنچه که قبلاً فهمیده‌ایم - کجا/ کی / چگونه، به سرمایهٔ فرهنگی ما بسـتگی دارد. مـی‌توان چـنین فـرض کـرد کـه تـمام

گوشه‌ای از حاشیه جنوبی، پارک ملی گرند کانیون، اریزونا، ۲۰ ژوئیه ۱۹۹۴.

منظرگاه اولدفیت فول، پارک ملی یلواستون وایومینگ، ۱۱ آگوست ۱۹۹۴.

گردشگران دست کم برخی از تصاویر مکان‌هایی را که بازدید می‌کنند قبلاً مصرف کرده‌اند لیکن صرف نظر از این، تفاوت بین تمرین‌های عکاسی به تعداد، ترتیب و تنوع تصاویری که گردشگران از قبل دیده‌اند و در محل به کار می‌برند بستگی دارد.

از آنجایی که افراد از لحاظ میزان دسترسی به تصاویر در سطوح مختلفی قرار دارند. بنابراین هنگامی که برداشت خویش را در تصاویرشان منعکس می‌کنند به روایت تصاویر متفاوتی دست زده‌اند. و این مراجعات بینامتنی نه تنها به میزان و نوع قابلیت بلکه به شیوه‌هایی که به آن قابلیت دسته یافته‌ایم وابسته است.

در اینجا نکته مهم، هدف این عکس‌های اسناپ شات است: گردشگران تصاویر پیشین را روایت می‌کنند تا عکس‌های اسناپ شات را برای خود و کسانی که این عکس‌ها رابه مثابه نشانه‌های «آن جابودن»[۲۲] می‌بینند، قابل خوانش سازند. همانند مسافرینی که از محل موضوع تصاویر بازدید می‌کنند، ما نیز در پی فرصتی هستیم تا ترجمه شخصی‌مان را از دال‌های شناخته شده به عمل آوریم. لیکن این دال‌ها را روایت می‌کنیم تا در بیان داستان‌های‌مان به ما کمک کنند.

همانگونه که در این تصویر آئین ژست گرفتن در جلوی دوربین را در درهٔ یوسمیت می‌بینید، موقع عکس گرفتن خودمان را در مرکز تصویر خاطره‌انگیز قرار می‌دهیم تا نیروی چشم‌انداز نشانه شناختی را تصاحب کنیم، بدین منظور از دو روش بهره می‌گیریم. یا به گونه‌ای مجازی از طریق ثبت تصویر خودمان در بافت‌های شخصی (آلبوم عکس‌های اسناپ شات یا، در مورد خودم، یک سایت اینترنتی آکادمیک) یا به گونه‌ای حقیقی با قرار دادن خودمان یا خانواده و دوستان مان در جلوی صحنه، که در این صورت آن (صحنه) دقیقاً به گونه‌ای ساخته می‌شود که همزمان به مثابه پس زمینه‌ای برای تجزیه و تحلیل و نیز به عنوان مدرکی دال بر تجربه ما از نشانه‌های «آن جا بودن» محل مورد نظر عمل کند.

این کار بدان علت صورت می‌گیرد که روایت نشانه‌های به ارث مانده «آن جا بودن» در بافت‌های خانگی به عکس‌هایمان ارزش پایاپای می‌بخشد. ذکر این نکته لازم است زمانی که این اسناپ شات‌ها را ثبت می‌کنیم، تنها نیستیم، بلکه بخشی از یک تلاش جمعی هستیم که می‌خواهد ادعایش بر یک تکیه‌گاه محکم فردی در میان فرهنگ عمومی مکان، را به اثبات برساند:

افرادی چون متخصصین رسانه‌ها، هنرمندان والا، گردشگرانی که عکس‌های اسناپ شات می‌گیرند و نیز نویسندگان آکادمیک - که می‌خواهند با مخاطب ارتباط بر قرار کنند - در صورتی می‌توانند وانمود کنند که کلمات و تصاویرشان مخاطبی در پی دارد، که با به کارگیری مراجع شناخته شده که به نوبه خود به مخاطب اجازه تصاحب متن می‌دهند، با او همکاری کنند.

کنش صحیح به کارگیری این مراجع نه تنها به حفظ آنها به عنوان مراجع معمول، بلکه در توجه و تامل در باب کاربردهای آینده آنها نیز کمک می‌کند. شاید بتوان برای آینده، محیط فرهنگی ای را تصور کرد که در آنجا تصویر رایج غرب آمریکا قدرت شان را در شکل دهی تمایلات مان از دست داده باشند، لیکن امروزه، تصاویر غرب آمریکا در همه جا حضور دارند و در هر رسانه‌ای به نمایش در می‌آیند. آنها در کتاب‌های ما، فیلم‌ها، مجلات، تبلیغات، خانه‌ها، فضاهای سیبرنتیک[۲۳] (فرمانسی) و در ذهن ما وجود دارند. آنها در کنار هم، مخزنی از تصاویر به وجود می‌آورند، محصولات مادی و غیر مادی فرهنگ دیداری غرب آمریکا - که هنگام تصور، رویارویی و بازنمایی چشم‌اندازهای غرب آمریکا از آنها کمک می‌گیریم.

توجه به همکاری با مخاطب در روند خوانش نشانه، بر قابل اجرا بودن خوانش به مثابه یک فرایند

فعال تاکید دارند که از تمرین‌های همه جانبه آن تاثیر عمده‌ای می‌پذیرد. همانند خواننده منفعل - درمقام کاربر - که سعی دارد تا نظام‌های ثابت و از پیش تعیین شده نشانه و غایت شناختی[۲۴] موجود در یک متن را درک کند، نیت گردشگر نیز در مقام کاربر منفعل موضوعات و تصاویر مستقل، نیت ضعیفی است زیرا تمرین‌هایی راکه درکنش خوانش منجر به تأثیرگذاری بر متن می‌شوند نادیده می‌گیرد. اگر چه اکنون می‌دانیم که می‌توانیم متن‌ها را بخوانیم و آنها را در حکم محل هایی تجربه کنیم که از تعامل ما، در مقام خواننده، با آنها به مثابه مجموعه‌ای از کلمات (که باید به‌طور صحیح رمز گشایی شوند) به وجود می‌آیند، با این حال، چشم اندازها را به عنوان محل هایی میانجی برای فصل مشترک‌های بینامتنی تجربه می‌کنیم تا آنها را برای ما خوانندگان آن معنی دار سازند. این امر در تصویر زیر به چشم می‌خورد.

این تصویر پسری را نشان می‌دهد که با حرکت دادن دست بر روی نقشه کوچک باز نمایی فرهنگی از چشم‌انداز طبیعی دوردست‌ها، آن را به شکل فیزیکی ردیابی کند. کنشِ او به عمل خوانش و بازنمایی‌های متن که به خود متن ارائه شده در دوردست‌ها مربوط می‌شود، یک بُعد فیزیکی می‌بخشد: یقیناً خوانش‌های ما تحت تأثیر مؤلفانی است که می‌توانند چشم‌اندازها را با علائم، دیوارها، نقشه‌های جغرافیایی و دیدن سکوهایی که به عملکردِ چشم‌اندازها به مثابه متن‌های خوانا موجب می‌گردند، بنویسند، اما این بدان معنا نیست که ما خوانندگان منفعل متن‌های از پیش تکمیل شده، هستیم، کاربرانی صرف که همچون اسفنج‌های خشک و تشنه به سادگی هر صحنه آرایی را به خود جذب می‌کنند. علاوه بر این، چشم اندازهایی مثل این چشم‌اندازهای تصویرانگارانهٔ غرب آمریکا، تنها دارای یک نویسنده، که فضا رابه مثابه یک جاذبه نشان می‌دهد، نیست. نویسنده این محل، فرهنگ است. در حالی که متن قبلاً توسط کنش‌های دلالت ساخته شده است، شاید بدون شناخت و آگاهی به این مسئله با آن برخورد شود (و حتی از آن لذت برده شود)، همانطور که امکان دارد یک رمان قوی بدون شناسایی مراجع میان متنی که یک خواننده حرفه‌ای به آنهایی خواهد برد، خوانده و از آن لذت‌برده شود.

نکته مهمتر این که زمانی که با یک چشم انداز رو در رو می‌شویم در عین تعامل با آن، بخشی از آن نیز هستیم - به ویژه اگر به عنوان عکاس صاحب چنین دید، عمل کنیم و ترجمه خودمان را از صحنه ارائه کنیم تا همزمان رشته‌های به ارث مانده نظام‌های نشانه را به واسطه روایت آنها حفظ و گسترش دهد. آنگاه در یک روند مداخله خواهیم کرد. بدین نحو که در حین صحبت تصاویر دیگری را روایت کنیم، و این خود نشان می‌دهد زمانی که چشم انداز را با / از میان دوربین‌های مان ترجمه می‌کنیم صداهای دیگری را می‌شنویم که با ما صحبت می‌کنند.

بنابراین، تولید معنی در رابطه بین خواننده / متن صورت می‌گیرد - در تعامل یارویارویی خواننده / متن، که در محل خاصی (در فضای فیزیکی و فضای استدلالی) اتفاق می‌افتد و افراد را از سایر محل‌ها (عمدتاً غیر از خانه) موقتاً به سمت آن محل می‌کشاند. در ظاهر، دامنه خوانش‌های ممکن چشم انداز بی شمار است - یا دست کم به تعدادی از خواننده‌ها محدود می‌شود. با وجود این، در عمل به نظر می‌رسد که شرایط و امکانات، مجموعه محدودی از تمرین‌های عمده قراردادی خوانش را در خود دارند. گاهی اوقات این سدها به قدری محکم و بدیهی هستند که به هیئت شیوه‌های معمول تأویل دورنماهای طبیعی، ظاهر می‌گردند لیکن برای تصور آنها لازم است که الگوهای فرهنگی تعامل با محیط پیرامون را مد نظر داشته باشیم، نه الگوهای مطلق، بنیادی یا طبیعی آن تعامل را. رویکردهای مبتنی بر پایه‌های فرهنگی، همچون

ارتفاعات سد دیابلو، پارک ملی آبشارهای کوچک شمالی، واشینگتن، ۲۶ آگوست ۱۹۹۴.

رویکردهای من، نسبت به نشانه‌شناسی به منظور تجزیه و تحلیل دلایل و تاثیرات این نوع تعلیم، نه تنها نظام‌های نشانه را به طور نقادانه مورد آزمون قرار می‌دهد بلکه از نظریات نظریه پردازان قوم نگاری تمرین روزانه، همچون دسرتیو و بوردو، بهره می‌گیرد تا به تمرین‌های دلالت کننده معمول توجه داشته باشد. همانند خود گردشگر، رویکرد این چنین به مطالعات فرهنگی در فضاهایی عمل می‌کند که مابین مصنوعات و معناهای فرهنگی قرار دارند. این امر به ما نشان می‌دهد که پیوندهایی بین دال / مدلول همواره استدلالی هستند (که امکان تغییر و تبدیل را فراهم می‌سازد) و نیز می‌گوید که

تمرین‌های فرهنگی چگونه به برخی پیوندهای موقت تابعیت می‌بخشد (این خود، ساختارهایی را توجیه می‌کند که برای جستجوی چنین تغییر و تبدیلی باید بر آنها غلبه کنیم یا آنها را از مسیر اصلی منحرف سازیم.)

در مطالعات فرهنگی اخیر که در زمینه رویکردهایی به قوم‌نگاری مخاطب صورت گرفته‌اند، درباره رویکرد به میانجی گری‌های بین فرهنگ عمومی و فرهنگ فردی، که طرح کلی آن را در اینجا بیان می‌کنم، نظریات گسترده‌ای ارائه شده است. همانند رویکردهای قنوم نگاشتی که افرادی چون جنیس ردوی[۲۵] و دیگران نسبت به واکنش خواننده داشته‌اند، نظریه‌هایی در باب قوم‌نگاری مخاطب از این فرض آغاز می‌شوند که متن‌های فرهنگی به سادگی به خوانندگان / مخاطبان منفعل و یکرنگ، منتقل نمی‌شوند و در عوض محل‌هایی هستند برای نشانه‌شناختی فعالانه درباره جمعی از هنرمندان بومی که سابقاً به عنوان کاربرها شناخته شده بودند. مطالعاتی که در این شاخه انجام گرفته‌اند به جای پرسش درباره اینکه کاربران چگونه پیامدهای انتقالی را دریافت می‌کنند، بیشتر در جستجوی آن است که افراد چگونه می‌توانند متن‌های رسانه‌ها را بفهمند و چگونه اقتصاد سیاسی محصولات رسانه‌ها، خود متن‌ها و بافت‌های کاربری هم ترکیب می‌شوند تا آن کنش‌های فهمیدن را محدود و کنترل کنند.

اگر چه برخی از پاسخ‌های این سوالات، تضاد کامل تولیدکننده‌های فعال با سابقه / مخاطب منفعل / را اصلاح می‌کنند - تغییر دادن مخاطبان از آدم‌های ساده لوح فریب خورده به جنگجویان نشانه‌شناختی - اغلب مطالعات سودمند قوم نگاشتی نشان می‌دهد که تمرین‌های فرهنگی هر دو وجه ارتباط بین تولیدکنندگان و کاربران را تحت فشار قرار می‌دهند. مطالعات بعدی می‌گویند که باید بافت‌ها و گفتمان‌هایی را که بر تأویل‌های خاصی تأثیر می‌گذارند، بفهمیم، یعنی همان تأویل‌هایی را که منابع و صف آرایی‌های ویژه قدرت و ایدئولوژی در بافت‌های محصولات رسانه‌ها و تعلیق مخاطب بین مخالفت و همکاری با آن قدرت و ایدئولوژی را شامل می‌گردند. پژوهش انجام شده در مورد آن‌چه که جان فیسک آن را شیوه نشانه‌شناختی بومی می‌داند، به شیوه هایی می‌پردازد که مخاطبان خاص و متن‌های پیش تولیدی رسانه‌ها تاثیر متقابل بر همدیگر می‌گذارند تا هویت‌های فردی و اجتماعی را در اشتراک‌های تأویلی (دائم یا موقت) ای که خوانش‌های مشترک و تمرین‌های مشترک تعامل را در خود دارند، بسازند.

قبل از آنکه این بخش را به اتمام برسانم مایلم به این پرسش بازگردم که منظور چیست وقتی می‌گوییم چشم‌انداز رسانه‌ای است که می‌توان با استفاده از روش‌های قوم نگاشتی که در پژوهش رسانه و در قوم نگاری جدید به کار می‌روند، آن را مورد مطالعه و بررسی قرار داد. همانند متن‌های ادبی و متن رسانه‌هایی چون فیلم‌ها، شوهای تلویزیونی، موسیقی پاپ، تبلیغات و سایت‌های اینترنتی، چشم‌اندازها نیز میانجی‌گری‌هایی هستند که توسط بازیگرهای چندگانه ساخته شده و در حوزه یک تعامل پویا بازی می‌شوند. اما بر خلاف این نوع متن‌ها، چشم‌اندازهای تصویر انگارانهٔ طبیعی میانجی‌گری‌هایی هستند که در مکان‌های خاص جغرافیایی قرار دارند. این مسئله اغلب این واقعیت را پنهان می‌سازد که چشم‌انداز را در حکم رسانه‌ای برای تغییر معناهای فرهنگی عمل می‌کند. لیکن پنداشت چشم‌انداز و گردشگر به مثابه میانجی‌گری‌هایی بین طبیعت، فرهنگ و هویت، به ما کمک می‌کند تا ماهیت و عملکرد گردشگر و چشم‌انداز را در غرب آمریکای معاصر بشناسیم. اکنون باید به توصیه دبلیو.جی. تی میچل به خوبی گوش فرا دهیم زیرا او چنین استدلال می‌کند که برای فهم و شناخت چشم‌انداز باید آن را به مثابه یک فعل و نه یک اسم

قلمداد کرد. بنا به گفته او، این امر مستلزم آن است که چشم‌انداز را نه به عنوان یک موضوع برای دیدن یا متنی برای خواندن بلکه در حکم فرایندی که به واسطه آن هویت‌های اجتماعی و فردی شکل می‌گیرند تصور کرد. این به معنای پرسش و رسیدن به پاسخی است نه فقط درباره اینکه چشم‌انداز چیست یا چه معنایی دارد بلکه در باب این نیز که چشم‌انداز چه کارکردی دارد و چگونه در نقش یک تمرین فرهنگی عمل می‌کند.

همانطور که در این بخش اشاره شد، یک نظریه مبتنی بر نشانه‌شناسی فرهنگی می‌تواند در درک این نکته، که رویارویی‌های گردشگری با چشم‌اندازها متأثر از میل شخصی و تمرین فرهنگی است به ما کمک کند. بدین ترتیب برای فهم شیوه عملکرد گردشگران در غرب آمریکا و یا در دیگر مناطق باید چشم‌انداز را در حکم روندی فرهنگی دانست که طی آن، گردشگران به منظور ارائه بازنمایی‌های فردی و معنی‌دار فرهنگی از چشم‌اندازها، به‌طور فردی با دیگر آژانس‌های مسافرتی همکاری می‌کنند، در عین حال باید چشم‌انداز را به مثابه رسانه‌ای برای تغییر معناهایی که در وضعیت مداوم«شدن»[۲۶] قرار دارند تصور کرد.

سایه‌ها و انعکاس‌ها: قرار دادن خود در تصاویر

عکس‌هایی که از گردشگران گرفته‌ام عکس‌های انعکاسی هستند. عکس‌های زیادی از سایه‌ها و انعکاس‌ها، در عین حال که یک نوع انعکاس چند لایه را روایت می‌کنند نشان از نیت من به قرار دادن خود در تصاویر دارند.

انعکاسی که در چشم‌انداز دریاچه‌ها حتی در حوضچه‌های مصنوعی به وجود می‌آید نوعی بازنمایی طبیعی از یک چشم‌انداز قاب دار را به ما نشان می‌دهد همانگونه که میچل اشاره می‌کند، هر انعکاسی، برای زیبائی‌شناختی چشم‌انداز رمانتیک، جذاب و زیباست زیرا انعکاس، رد پا یا تصویرانگاره‌ای از طبیعت در خود طبیعت است، ماهیت امر قطعی و امر خیالی را که واقعیت تصاویر خودمان را تائید می‌کند، به نمایش می‌گذارد.

با این همه، انعکاس‌های چشم‌انداز در ساخت‌های بارز فرهنگی مثل شیشه‌های ساختمان مرکز گردشگران[۲۷]، با شیشه و آینه اتومبیل‌ها، معنی را از قلمرو بازنمایی‌های طبیعی خارج کرده وارد بازنمایی‌های فرهنگی می‌کند.

عکسی از مکانی به نام مانیومنت ولی، که در شیشه پنجره ساختمان منعکس شده است نه تنها به خود گستره‌های زمین بلکه به تاریخ جامع بازنمایی فریم دار آنها در فیلم‌ها، عکاسی منظره و کارت پستال‌ها اشاره دارد. زمانی که انعکاس جسم من نیز به آن شیشه افزوده می‌شود آنگاه تصویر حاصل به کنش ویژه بازنمایی فرهنگی اشاره می‌کند که در یک زمان و مکان خاص و توسط یک شخص ویژه که از این بازنمایی تفکیک‌ناپذیر است، ساخته شده است.

چنین آموخته‌ایم که اگر سایه مان را از میان فاصله یاب دوربین مشاهده کردیم باید زاویه عکسبرداری را تغییر دهیم. تناقضی که در این میان پیش می‌آید این است که اگر بخواهید تصاویرتان را بر طبق زیبائی شناختی خاص گردشگری بسازید - یعنی با یک نور روشن و تصویر کاملاً واضح - پس مراقب باشید که آفتاب از پشت سرتان بر موضوع بتابد. اما اگر در نور صبح زود یا در غروب آفتاب عکس می‌گیرید سایه شما در جلو و به سمت موضوع اصلی تصویر خواهد افتاد و این یک اشتباه محض در عکاسی آماتور است. در اینجا، عمداً سایه‌ام را در چند فریم از عکس‌هایم گنجانده‌ام زیرا سایه حقیقی خودم را به مثابه سایه‌ای استعاری ازحضورم درعکس می‌دانم، تصویری از عکاس در حین کنش عکس گرفتن -در انعکاس‌ها، سایه‌ها، و ازاین قبیل - موضوع عکاسی را به عکاس پیوند می‌دهد.

بنابراین می‌دانیم که عکاسی در شکل‌گیری این محصول خاص معناها نقش مهمی، حتی اگر به سختی قابل رویت باشد (صرفاً به صورت حقیقی در نشان هایی مثل تصاویر انعکاس یافته سایه‌ها و از این قبیل) ایفا می‌کند.

در این شرایط، باید این نکته را هم در نظر داشت که نمی‌توان چهره کامل عکاس را در انعکاس شیشه دید. دوربین عکاسی بر روی چهره او سایه می‌اندازد و معناهای ضمنی برای عکس می‌شود و حضور فیزیکی‌ام نیز در صحنه‌هایی که عکس گرفته‌ام ژست‌ها و حالت‌های عینی فیگورهای موجود در عکس‌هایم رابه طور ضمنی تحت تاثیر قرارداده و از آنها تأثیر نیز پذیرفته است، و در نهایت، بر معناهای ضمنی که در خود عکس‌ها وجود دارند تاثیر گذارده است.

یکی از چیزهایی که عکس‌ها در اینجا بر آن دلالت دارند این است که رویارویی‌های واقعی با افراد واقعی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یک فن آوری دیداری را جانشین شاخص‌ترین بازنمایی ذهنیت او، چشمانش قرار می‌دهد.

هرچند، این نوع پرداختن به دید عکاس یا فن آوری دیداری، نمی‌تواند این واقعیت را پنهان کند که چه عکاس و چه یک فرد عادی در فصل مشترک خاصی از زمان و مکان عملاً با سوژه‌های عکاسی کنش متقابل دارند.

استفاده از کادر، نحو[۲۸] و فتن باعث ساخت در زیستگاه طبیعی‌شان را بازنمایی می‌کنند، و این سوال را پیش می‌کشند که آیا بین حضور فیزیکی عکاس و کنش سوژه ارتباط مستقیمی وجود دارد؟

از جانب خودم می‌توانم پاسخ ناقصی ارائه کنم. در تلاشی که برای عکس‌برداری از گردشگران درحین کنش طبیعی، داشتم سعی کردم هنگام ثبت تصاویر افراد درارتفاعات تا حد ممکن بدون جلب توجه عمل کنم. اگر چه همواره توجه غیر طبیعی من به کنش‌های

طبیعی آنها باعث جلب توجهشان و لو رفتن حضورم می‌گردید.

چنان که انتظار می‌رفت غالباً حضورم در ارتفاعات به ویژه در محل‌های کوچک و شلوغ باعث گردید تا برخی از افراد به‌گونه‌ای رفتار کنند که گویی از ثبت تصاویرشان به دست یک غریبه، آگاه هستند. اکثر اوقات، افرادی که متوجه حضورم می‌شدند ظاهراً خیال می‌کردند که مانع عکسبرداری من از چشم انداز هستند لذا سعی می‌کردند که در کادر دوربین نباشند.زمانی که با دست به آنها اشاره می‌کردم و می‌گفتم که به هیچ‌وجه در کادر دوربین قرار ندارند، ابتدا از روی تعجب نگاهی به من می‌انداختند و سپس به کارشان مشغول می‌شدند. با وجود این، در سایر مواقع نیز به من مشکوک بودند.

در مواردی که تعدادی از آنها کنار هم جمع شده بودند تا یکی از خودشان از جمع آنها عکس بگیرد، حضور مرا به عنوان یک مزاحم می‌پنداشتند، به من گوشزد می‌کردند که برای عکس‌برداری از دوستان شان زمان زیادی لازم دارند و من نیز نباید آداب نوبت گرفتن را در چنین مکان‌هایی را زیر پا بگذارم.

گاهی اوقات،کنش‌هایم کنجکاوی برخی از افراد را چنان بر می‌انگیخت که با من وارد بحث و گفت و گو می‌شدند.

آنها معمولاً گمان می‌کردند من یا برای قسمت خدمات پارک[29] کار می‌کنم یا یک فتوژورنالیست ـ عکاس ژورنالیست ـ هستم که در حال ساخت داستان تصویری درباره شلوغی و ازدحام پارک هستم شخص محققی از من خواست تا گفت و گویی با من داشته باشد گویی که مصاحبه‌ای فی‌البداهه درمیان است، شخص معلمی نیز از من تقاضا کرد که صحبت‌هایی در مورد خصوصیات ظاهری افراد داشته باشیم، همان خصوصیاتی که برای دیدنش تمرین می‌کردم، در این میان یکی از گردشگران می‌گفت که برای تعامل گسترده بین گردشگرانی که همدیگر را نمی‌شناسند آداب و رسوم این مکان‌ها (ارتفاعات) کفایت نمی‌کند. وقتی توضیح دادم که واقعاً بین من و گردشگری که به طور اتفاقی با او آشنا شدم چه ارتباطی وجود دارد به نظر رسید که آنها نسبت به تعامل با چشم‌اندازهایی که از ارتباط شان با آنها اطلاع دارند آگاهانه (هرچند برای لحظه‌ای) یک رویکرد متفاوت، پیچیده و سهل انگارانه اختیار کردند.

عکس‌ها و تجزیه و تحلیل صورت گرفته به منظور انتقال تاثیرات اولیه بر خوانندگان است که ظاهراً حضورم در ارتفاعات همان تاثیر را بر گردشگران داشته است. اما این تاثیرات نیاز به بسط و گسترش دارند. زیرا اکنون نسبت به گردشگرانی که آنجا درکنارم بودند چشم‌ها و گوش‌های شما را مدت زمان بیشتری در اختیار دارم و امید وارم که این رویکرد من بتواند بیشتر از آن‌که برای آنها قابل فهم بود برای شما قابل درک باشد.

نگاه شکار گر: مشکلات موجود در ثبت تصویر کسانی که خودشان را در یک نمایش (گاه) عمومی در حال عکس گرفتن هستند

عکس‌هایم موضوعات قابل تجزیه و تحلیل ای هستند که گردشگرانی خاصی را در چشم‌اندازهای گردشگری نشان می‌دهند. عناوینی که برای هر کدام از عکس‌ها انتخاب کرده‌ام زمان و مکان آنها را مشخص می‌کنند. برای شناخت تمرین‌هایی که برای ثبت آنها صورت گرفته لازم است فضای استدلالی که درمقام یک عکاس در آن اقامت داشتم و در عین حال مشغول بازنمایی شیوه‌های اقامت گردشگران در فضای فیزیکی بودم، مورد شناخت قرارگیرد. در بخش «نگاه اجمالی به نشانه‌شناسی عکس‌های اسناپ شات» بر اساس مجموعه خاصی ازگفتمان‌های آکادمیک توضیح داده شد که «من از کجا می‌آیم» اما گمان می‌کنم که باید

خودم را بیشتر معرفی کنم. بدین منظور می‌خواهم از داستان گردشگری صحبت کنم. تا به شما بگوید که چگونه با وجود حضور در یک محل خاص گردشگری به محض آگاهی ازموقعیت ام، حس و حال عجیبی پیدا کردم و این مسئله ذهن مرا شدیداً به خود مشغول کرد. ایـن داسـتان، یک داسـتان شـخصی در بارهٔ انـواع نوشته‌ها[۳۰] است که درک مـرا از تـمرین‌های عکـاسی گردشگری، تحت تأثیر قرارداد.

نگاه شکارگر

این داستان در محلی به نام بلک هیلز[۳۱] در داکوتای جنوبی که یک مکان مـعروف و پـر رفت و آمـد است اتفاق افتاد. آن روز یکی از روزهای ابری ماه آگوست ۱۹۹۱، برایم همچون نوعی عید تجلی مسیح[۳۲] بـود. روز پنجم از سـفر چـهارده‌روزه‌ام، ۷۰۰۰ مـایل سـفر اکتشافی همراه با قهوه و کـافئین از مـیان ده ایـالت در غرب آمریکا که از سالت لیک سـیتی ـ شـهر دریـاچه نمک ـ[۳۳]، یوتا، آغاز شده و به همان جا ختم گردید. در حالی که تصمیم به این سفر گرفتم کـه در تـمام طـول تابستان در یک معدن فسیل ماهی در وایومینگ جنوب غربی مشغول به کار بودم. گمان کردم که باید از شانس مجاورت وایومینگ با بسیاری از ایالت‌های غـربی کـه قبلاً ندیده بودم به نحو احسن استفاده کنم و در ضمن می‌خواستم سفر به دیگر نقاط غرب آمریکا را تـجربه کنم در همین زمان بود که همچون گردشگرانی نمونه رفته رفته از لحاظ علمی به آن مکان‌ها علاقمند شدم.

چند روز طول کشید که توانستم به سرعت از یوتا، کولورادو،وایومینگ و نبراسکا[۳۴] عبورکنم. به ندرت در مسیر توقف می‌کردم مگر در مواردی مثل عکس گرفتن و بنزین زدن و خرید مواد غـذایـی. غـالباً بـا سـرعت رانندگی می‌کردم جز زمانی که بـه دنـبال اردوگـاه‌های گردشگری نشنال فورست[۳۵] پـرس و جـو مـی‌کردم. وقتی به مرز داکوتای جنوبی و تپه‌های شنی نـبراسـکا رسیدم متوجه جـاده‌هایی شـدم کـه لحـظه بـه لحـظه شلوغ‌تر و سرعت رانندگی بیشتر مـی‌شد. بـاران سـیل آسایی شروع به باریدن گرفت، هوا تیره و تـار شـد و احساس شومی به انسان دست می‌داد.

در ادامه بزرگراه‌های بارانـی بـه جـاده بـلک هـیلز رسیدم، آنجا پر از وسایط نقلیه‌ای بود که بر روی خود نشانی از وفاداری فرهنگی به اسطوره غـرب آمـریکا داشـتند. کـاروان‌هـای آر.وی .اس، بـا نـام‌هایی مـثل فرونتیرزمن، کاریبو، وندرر۲، و تایوگا، در کنار اتومبیل هایی از مدل‌های پت فایندر، رانگلر رِنِه گید چروکی و اکسپلورر در حال حرکت بودند. در میان آنها، گروهی از دوچرخه سواران به چشم مـی‌خورد کـه لبـاس‌های چرمی مشکی و پـیراهـن هـایی بـا تـصاویر عـقاب و جمجمه گاو بر تن داشتند روی پـلاک اتـومبیل‌ها نـام ایالت‌هایی دور چون وِرمونت، فـلوریدا و کـالیفرنیا و ایالت‌های نزدیک چون مونتانا و مینه سوتا دیده می‌شد.

پارکینگ بنای ملی بسیار شلوغ بود و جـایی بـرای پارک کردن باقی نمانده بود، بنابراین مـجبور شـدم تـا کامیونت را د رکنار دیگر وسائط نقلیه که به طور نامنظم روی زمین چمن توقف کرده بودند پارک کـنم.سـریعاً بارانی ام را پوشیدم تا بـرای بـارندگی آمـاده بـاشم. بـه محض اینکه دوربین را از روی صندلی بـرداشـتم و از ماشین بیرون آمدم متوجه شدم چند نفر از دوچـرخـه سـواران دوربـین‌های عکـاسی و ویـدئویی شـان را از خـورجـین‌هایشان بـیرون آورده و آمـاده عکـاسی و فیلمبرداری هستند. تصمیم گرفتم به جای رفتن به محل روبـاز مـخصوص تـماشای چشـم انـداز، بـه داخـل ساختمان مرکز گردشگران بروم و آنجا منتظر بمانم. در داخل ساختمان می‌گشتم و از نمایش‌ها (تـلویزیونی)، کتاب‌ها و کارت پستال‌هایی که افراد زیادی را بـه دور خود جمع کرده بود دیدن کنم. بعد از گـذشت تـقریباً یک هفته از سفر انفرادی، خلوت کردن با گردشگرانی که به یک هدف مشترک در آنـجا جـمع شـده بـودند،

احساس خوبی به من می‌بخشید. در داخل ساختمان عده‌ای اطراف تلویزیون تجمع کرده بودند، وقتی به آنها نزدیک شدم دیدم مشغول تماشای یک فیلم‌ویدئویی درباره شاهکارهای ساخت مجسمه‌های عظیم، هستند. و از آنجایی که در اواسط پخش فیلم رسیده بودم منتظر ماندم تابعد از تمام شدن فیلم، نیمه اول آن را نیز ببینم. طولی نکشید که بارندگی تا حد یک مه رقیق کم شده پس قدم زمان به سمت آن ارتفاع تماشایی (که در این مورد، نسبت به ارتفاعات همجوارش در ارتفاع پایین‌تری قرار داشت) رفتم. عکس‌های مختلفی از چهره سنگ‌ها گرفتم - از لحاظ کادر بندی شبیه به کارت پستال‌هایی بود که قبلاً در ساختمان مرکز گردشگران دیده بودم. تنها تفاوت موجود این بود که در عکس‌های من آسمان خاکستری بوده، نه آبی. با دیدن عکس‌های دیگران، پی‌بردم که بسیاری از گردشگران نیز عکس‌هایی مشابه من گرفته‌اند.

در همین وقت قطره‌های بزرگ باران ما را که در شعاع صد متری در اطراف و زیر بنا جمع شده بودیم، بار دیگر فرا گرفت. سریعاً به همراه چند نفر از گردشگران به داخل ساختمان برگشتیم. با وجود بارندگی بعضی از گردشگران بی اختیار به سمت دیواری که در کنار سکوی مخصوص تماشا قرار داشت می‌رفتند. در آنجا، ابتدا مبهوت چهره سنگ‌ها می‌شدند و از آنها عکس می‌گرفتند سپس جلوی بنای ملی می‌ایستادند و تصویر همدیگر را ثبت می‌کردند. من نیز آهسته آهسته از ساختمان خارج شدم و به نقطه‌ای رفتم که تعدادی از گردشگران زیر سایبان ساختمان ایستاده بودند، در آنجا چیزی را مشاهده کردم که برایم همچون یک صحنهٔ دراماتیک تماشایی ارزش عکس گرفتن داشت.

این صحنه، نمایش خاص چهره‌های میهن پرست را که گویی بر گوشه‌ای ازانبوه صخره‌های گرانیتی حک شده باشند تحت‌الشعاع خود قرار داده بود. شاید این بدان خاطر بود که بارندگی مانع از دیدن دور دست‌ها می‌شد یا شاید به این علت بود که من تنها سفر می‌کردم و کسی همراهم نبود که با او ژست گرفته و عکس بگیرم، اما به هر حال پیش زمینه این دور نمانسبت به دورنمای قبلی نظرم را بیشتر به خود جلب کرد.

بنایی که در مه گم شده بود آرام آرام از دور دست‌ها همچون یک هولوگرام عظیم غیر واقعی یادیرک پرده پس زمینه تئاتر ظاهر شد، پس زمینه‌ای برای کسانی که آنجا در حال اجرای یک نمایش ماهرانه از پیش طراحی شده (ظاهراً بدون نویسنده)، بودند. در همین حین که فکر می‌کردم چگونه همه این افراد یادگرفته‌اند که نقش خود را در این نمایش فرهنگی، به خوبی بازی کنند، دوربین را در آوردم و از بافت اطراف آنچه که به دیدن اش ملزم شده بودم، نه خود آن چیز چند فریم عکس گرفتم.

آنجا ایستاده و از افراد روی سکو عکس می‌گرفتم، درباره فضاهای ضمنی آنچه که می‌دیدم فکر می‌کردم: دراین حین متوجه شدم که یک پسر جوان ژاپنی - آمریکائی از ژست گرفتن‌های تشریفاتی خانواده‌اش خسته شده و نگاهش به سمت من جلب شده است. حدس زدم که بیشتر از حد انتظار از خود یک صحنه تماشایی ساخته‌ام، بلافاصله دوربین کوچک اتوماتیک اش را آماده کرد و از من عکس گرفت. عکس اومرا در دور دست‌ها و در حین کار نشان می‌داد. من چندان هم ناظر منفعل نامرئی، یک پساتوریست ـ فراگردشگر[۳۶] ـ بی‌تفاوت، نبودم. اکنون به مثابه نتیجه یک کنش انفرادی لحظه‌ای، من نیز همچون کسانی که ازخود بنا و در زیر بنا از خودشان عکس می‌گرفتند - بنابر زیبائی‌شناختی گردشگری به یک چیز قابل عکس گرفتن تبدیل شده بودم.

حتی اکنون که فکر می‌کنم باز برایم تعجب‌انگیز است که در هجوم «لحظه قطعی» آنقدر حضور ذهن

داشتم که از پسری که عکس مرا ثبت می‌کرد. سریعاً عکس بگیرم، حتی در حین انجام این عمل، از او عکس بگیرم و مانند این پیچ و تاب خوردن تصاویر، چه قبل و چه اکنون مرا گیج و سردرگم می‌کنند، حتی لحظه‌ای که سعی می‌کنم تا جمله‌ای بسازم که مناسب آن باشد.

در حین ثبت این تصویر، او دور بینش را کنار گذاشته بود ولی هنوز به من نگاه می‌کرد. در ضمن خانواده او نیز به سمت من نگاه می‌کردند شاید در این حین از خود می‌پرسیدند که چرا پسرشان فیلم‌اش را بیهوده مصرف کرده است، من چه احساسی در مورد این عمل داشته‌ام، و آیا کنش عکس‌برداری من از آنها مغرضانه بوده است. هنوز برایم سؤال است که خانواده او با تصویری که از من گرفتند چه کرده‌اند. آیا آن را در آلبوم خانوادگی شان (اگر داشته باشند) جای می‌دهند و کنش‌های مرا به مثابه یکی دیگر از جاذبه‌های حاشیه جاده روایت می‌کنند یا آن را به عنوان یک تصویری بی ارزش نامربوط از آلبوم شان حذف می‌کنند. چیزهایی مثل این در مورد تصاویر دیگر مرا به فکر وامی داشت. تصاویری از کسانی که هنگام عکس‌برداری از آنها به سمت دوربین نگاه می‌کردند و سعی داشتند از کار من سر در آورند. آنها مرا در چه جایگاهی قرار می‌دادند؟

مجموعه جدید معناهای این داستان که برای بسیاری تعریف کرده‌ام از زمانی شکل گرفت که دوستان و شاگردانم آن را در مجموعه بازنمایی‌های شان از رویارویی‌های گردشگران با بنای تاریخی را شمور و چشم اندازهای گردشگری به کار بستند، رفته رفته دانستم که تجربه‌ام مفید و عملی واقع شده است دقیقاً مثل همان درسی که پیش از سفر، ازخواندن مقاله مارک کلت با نام نمایی ازگرند کانیون در بزرگداشت ویلیام بل، آموخته بودم. کوتاهی در بیان حقیقت خواهد بود اگر بگویم که مقاله کلت را از لحظه شروع سفر در ذهن داشتم، درواقع این مقاله چنان برایم مهم بود که عکسی را که از بنای تاریخی راشمور گرفتم نمایی از بنای تاریخی راشمور در بزرگداشت کلت نام گذاری کردم.

اشاره‌ام به این مطلب نه تنها به خاطر اذعان دین‌هایم به کلت بلکه به این خاطر نیز می‌باشد که درباره نحوه عملکرد فرایند گردشگری برای خودم و گردشگرانی که مورد مطالعه قرار دادم، توضیح بیشتری داده باشم زمانی که شروع به کاوش و جستجوی بیشتر این پدیده (گردشگری چشم‌انداز) کردم، دریافتم که تجربه‌ای در مونت راشمور می‌تواند به عنوان یک مطالعهٔ موردی[37] در خدمت شیوه‌هایی باشد که بخش‌های مختلف چشم‌انداز را برای بازدید کنندگان ملموس و معنادار می‌سازند. هر زمان از جایی دیدن می‌کردم، مجموعه‌ای از میراث‌های پیچیده را با خود به همراه داشتم که از آموزش ویژه تعلیم دانشگاهی بر جای مانده بود. دانستن عملکرد این مجموعه پیچیده میراث‌ها، به من کمک نمود تا دریابم که چه آگاهانه آن را در محل به کار بندیم و چه نبندیم، تمام عکس‌های مکان از کنش‌های پیشین اقامت و تصویرسازی تقدیر می‌کنند. زمانی که از یک چشم‌انداز گردشگری بازدید می‌کنیم نه تنها در یک چشم‌انداز بلکه در یک صحنه تصویری حضور می‌یابیم. درست همانطوری‌که عکس‌های ویلیام بل، بخشی از صحنه تصویری (ای) بود که کلت در عکاسی ازنقطه تاروویپ[38] با آن مواجه بود، کلمات و تصاویر کلت نیز بخشی از صحنه‌های تصویری بود که در اقامت موقت‌ام درراشمور با آن مواجه بودم. این کلمات و تصاویر به من کمک کردند تا به بافت پیش‌زمینه بنای راشمور توجه کرده و درباره شیوه‌های بازنمایی آن تأمل کنم، علاوه بر این بازتاب‌ام را در افرادی که بر روی آنها مطالعه می‌کردم ببینم. آنها به هر مفهوم ساده‌انگارانه، دلیل یا تعیین‌کننده عید تجلی مسیح (برای من) نبودند بلکه چیزهایی را در برابر چشمانم برجسته می‌ساختند که تاکنون بیان (صریح) آنها را یاد نگرفته بودم. نقش من در انجام مطالعه حاضر

چیزی بیشتر از روند برجسته‌سازی است.

اما نکته مهمتر اینکه، تصویری که از آن پسر در راشمور گرفتم همیشه مرا به یاد این می‌اندازد که در عین حال که این پدیده را به مثابه یک پدیده علمی مورد مطالعه قرار داده‌ام به طور کامل نیز با آن آمیخته شده‌ام. این پروژه در حالی شروع شد که توضیحات بودریار در باب نقش تصویر در فرهنگ پسامدرن، مرا مجذوب خود ساخته بود. در مقام یک پسا گردشگر که خود آگاهانه به صورت طعنه‌آمیز عمل می‌کند، ازاین ایده لذت می‌بردم که گردشگرانی چشم‌انداز به واسطه تاریخ دراز مدت بازنمایی‌های شان، به صورت فرا واقعی ترجمه شده‌اند من نیز همانند مورای در زمان دلیلو، ازاین دانش کسب نیرو کردم و به خاطر اینکه به اندازه کافی از آن آدم‌های بدشانس که طبیعت نمایشی رابا خود طبیعت اشتباه گرفته‌اند جدا شده بودم، به خود تبریک گفتم. زمانی که گردشگری را این گونه شناختم احساس رضایت کردم و این خود تسکینی بود که در شناسایی و یافت مکان‌هایی به دور از کوره‌راه‌های مصنوع حاصل گردید، همان مکان‌هایی که طبیعت راستین در شکل عام بی واسطه‌اش را در آنهاپیدا کردم. زمانی که به محل‌های گردشگری رفتم نتوانستم خودم را یک گردشگر فرض کنم، اما وقتی که به اردو، سفرهای کوتاه یا پیاده روی در آن کوره راه‌های مصنوع می‌رفتم خودم را همچون یک ماجراجوی واقعی طبیعت وحشی حس می‌کردم. مدت‌ها در این گفتمان حضور داشتم و اغلب اوقات در محل‌های گردشگری بودم، با این حال چیزی که بیشتر دستگیرم شد محدودیت‌هایی بود که در پسامدرنیسم پوچ انگار به مثابه راه بردی برای بقا در جهان هستی وبرای بررسی شیوه‌های مشابه عملکرد دیگران، وجود دارند. وقتی به اطرافم می‌نگرم افراد بیشتری را شبیه به خود می‌یابم که سعی دارند همان درس‌هایی را به خود و دیگران یاد بدهند که من هر زمان با نگاه کردن به تصویر بنای تاریخی راشمور که بر دیوار خانه‌ام آویزان است، می‌کوشم به خود بیاموزم.

علامت‌گذاری قلمرو: ساخت و حفظ مرزهای بین طبیعت و فرهنگ در پارک‌های ملی غرب آمریکا

فضاهای رسانه‌ای است که از طریق آن، ارتباط خیالی بین خود و دیگری برقرار می‌شود.

گیلیان رز[۳۹]

این بخش به مطالعه میان رشته‌ای[۴۰] فرهنگی علائمی می‌پردازد که گردشگران در کنار جاده‌های پارک‌های ملی غرب آمریکا با آنها مواجه می‌شوند با دخالت‌های چندگانه در شیوه‌هایی که این علائم بین مردم و محیط اطراف، بین طبیعت و فرهنگ و بین فضای فیزیکی و فضای تخیلی میانجی‌گری می‌کند، توانستم به شیوه‌هایی برسم که علائم فیزیکی از طریق آنها گفتمان عمومی فرهنگی و ایدئولوژیکی در باب رابطه طبیعت و فرهنگ را در توپوگرافی‌های پارک‌های ملی غرب آمریکا به وجود آورده و فعال می‌کنند. روایتی که در اینجا نقل می‌کنم نه تنها به معنای بیان تجربه شخص من بلکه به معنای تصویرانگاره‌ای است که تار و پود گفتار نظری انتزاعی را به چار چوب تجربه عملی از یک مکان خاص در یک زمان خاص، پیوند می‌دهد.

جان یوری[۴۱]، در مقاله‌ای تحت عنوان نگاه گردشگری: فراغت و سیاحت در جوامع کنونی چنین بحث می‌کند که توریسم ناشی از تقسیم بنیادین دو گانه بین امر معمولی / روزمره و امر غیر معمولی است که لزوماً خیال‌پردازی و پیش بینی تجربه‌هایی جدید یا متفاوت (از چیزهایی که معمولاً در زندگی روزمره وجود دارند) را شامل می‌گردد. این مسئله در پارک‌های ملی ایالات متحده و به ویژه در پارک‌های ملی غرب آمریکا به چشم می‌خورد. از آن جایی که پارک یلواستون اولین پارک ملی است که در سال ۱۸۷۲ دایر

گردید، پارک‌های ملی غرب آمریکا به مثابه طور دیگر از فرهنگ نقش نمادین خاصی را در فرهنگ این کشور ایفا کرده‌اند. اصل زیر بنایی این نمادگرایی آن است که پارک‌های طبیعی از بقیه پارک‌ها متفاوت هستند و (مهم‌تر اینکه) که باید در برابر فرهنگ - آمریکای شهری مدرن و تصنعی - حفاظت شوند. در دفترچه بخش خدمات پارک که در سال ۱۹۳۷ دایر شد و مصادف با صدمین سالگرد افتتاح خود پارک بود، ایده ساخت پارک ملی چنین آمده است که «امروزه پارک‌های ملی همچون جزایر سادگی (قریب‌الوقوع) تأثیرگذاری هستند که در دریایی از چشم‌انداز متمدن و دستکاری شده انسان قرار دارند....

باید برای جلوگیری از تأثیرات نامطلوب و تحقیرگر دنیای مدرن و تکنولوژیکی بر آنها، تلاش کرد»

بنابر این که پارک‌های ملی بر خلاف محیط روزمره اجتماعی و فرهنگی، که اغلب آمریکائی‌ها در آن زندگی می‌کنند، تعریف می‌شوند، پس بسیاری از شهروندان برای تعطیلات و به خاطر دور شدن از آن دنیای تکراری به چشم‌اندازهای طبیعت وحشی پارک ملی پناه می‌برند. لینداگرابر[۴۲]، جغرافی‌دان فرهنگی، می‌گوید که این نوع نگرش به ویژه از سوی «ناب‌گرایان طبیعت وحشی[۴۳]» ابراز می‌شود، این گونه افراد طبیعت وحشی را همچون فضای مقدسی می‌دانند که باید از انحطاط ناشی از مسائل مادی مصون بمانند هم‌چنان که مؤمنین کلیساها را از اعمال ناشایست محفوظ می‌دارند: «ناب‌گرایان در جست و جوی محیط کاملاً متفاوت از محیط عادی‌شان هستند و با نفوذ یادآورهای دنیای عادی به درون طبیعت وحشی مخالف می‌باشند.» اما خواه آنها ناب‌گرایان طبیعت وحشی باشند و خواه گردشگرانی صنعتی (یا از این حیث، همزمان ازهر دو قشر باشند)، وقتی به قصد یافتن «طور دیگر[۴۴]» از فرهنگ آمریکا به پارک‌ها می‌روند، در خواهند یافت که همان فرهنگی که امیدوار بودند در محیط خانه جاگذاشته و همراه خود حمل نکرده باشند می‌تواند به درون این مکان‌ها نیز وارد گردد.

هر مکانی تاریخ خود را داراست - حتی مکان‌هایی مثل پارک‌های ملی که طبیعی به نظر می‌رسند

- تاریخی که تواماً فیزیکی و استدلالی است - و نه تنها در اشکال طبیعی زمین و محیط ساختگی پیراموان بلکه در ذهن و جسم ساکنین‌اش نیز نوشته می‌شود. این بدان علت است که روابط اجتماعی به شکل چارچوب‌دار و توافقی شکل می‌گیرند و در سازمان چارچوب‌دار مکان‌ها جای‌گیر می‌شوند.

از آن جایی که پارک‌های ملی علناً به تصاحب عموم انسان‌ها در می‌آیند و بنابراین گردشگرانی نیز باید از چنین فضای محدودی استفاده کنند، پس به جرم پذیرش انواع بازدید و تمرین‌های همتراز چارچوب دار (غالباً متضاد) متهم می‌شوند، و این همان چیزی است که پارک‌های ملی را برای تحلیل‌گر فرهنگ پسامدرنیست جالب توجه می‌سازد. موضوع اصلی این بخش، پرداختن به شیوه هایی است که این گفتمان‌ها در پارک‌ها به جریان می‌افتند تا طرق رویارویی گردشگران با قلمرو علامت‌گذاری شده و نیز روند علامت‌گذاری قلمرو جدید در این حوزه، کشف شده و بدان‌ها پی‌برده شود.

با توجه به اینکه پارک‌های ملی غربِ آمریکا را در حکم جزایر طبیعت وحشی تلقی می‌کنیم که توسط چشم‌اندازهای متجاوز فرهنگی احاطه شده‌اند بنابراین چیزهایی مثل جاده‌ها، علائم، ساخت‌ها و حتی مردم در پارک‌های ملی نسبت به جاهای دیگر آمریکا متفاوت‌تر به نظر می‌رسند. کارکرد این علائم، پلاکاردها، راهنماهای قراردادی و نقشه‌ها مهم و قابل توجه است. ساختمان‌های مرکز گردشگران و راهنماهای قراردادی پارک‌ها و نقشه‌ها به معنای عمده‌سازی، پیش نمایش و در چهار چوب نشان دادن محل‌های علامت گذاری شده پارک‌ها می‌باشند. زمانی که کارکنان طراح در بخش خدمات پارک تابلوهای راهنمای جاده‌ها، علائم مرزها و ارتفاعات و از این قبیل را طراحی می‌کنند در نقش «واسطه‌های فرهنگی» عمل کرده و مجموعه‌ای از معناها و تمرین‌های فرهنگی را بیان می‌کنند. آنها منطقه مربوطه را با علائمی می‌نویسند که نه تنها خط مشی بخش خدمات پارک، زیبائی شناسی، فرهنگ‌ها و از این قبیل بلکه تمرین‌های دلالت‌گر همگانی را نیز منعکس می‌کنند. برای مثال، نمایشگاه‌ها و مراکز گردشگران نشان‌دهنده شناختی است که عموماً به منظور تأویل پارک امری لازم برای بازدید کننده‌ها است و به آنها کمک می‌کند تا بیاموزند زمانی که در فرایند خوانش فضا قرار می‌گیرند چگونه پارک را برای خویش تأویل کنند.

کارکرد علائمی که گردشگران در طول جاده‌ها و ارتفاعات تماشایی پارک‌های ملی با آنها مواجه می‌شوند اندکی متفاوت است: آنها قلمرو مورد نظر را در اطراف و درون محل علامت گذاری می‌کنند. از همان لحظه نخست که گردشگر از قلمرو عبور کرده و وارد خود پارک می‌شود علائم متفاوت جلوه می‌کنند او با علائم ساخته شده از سنگ و چوب بر خورد می‌کند که محدوده معینی را نشان می‌دهند و مرزی را مشخص می‌سازند که به علائم دیگری ختم می‌شوند. این علائم بعدی در عین حال که به چیزهای خاص اشاره دارند فقط به تمرین‌های چارچوب دار اجازه فعالیت می‌دهند.

- علائم کنار جاده گردشگران را به ایستادن، نگاه کردن و عکس گرفتن از... وا می‌دارند.
- آنها نشان از چیزهایی با معنا همچون «درختان بزرگ سدر» دارند...
- علائم دیگر از حالت‌های هستی[۲۵] خبر می‌دهند، مثل این علامت در پارک یلواستون..
- علائم دیگری با گفتن این نکته به گردشگران که چه بکنند و چه نکنند، از آنها می‌خواهند تا ازخط مشی قرار دادی و اشکال فرا خور گردشگری طبیعت پیروی می‌کنند...

تمام این عوامل توسط بخش خدمات پارک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طراحی شده‌اند تا توأماً قلمرو را نشان دهند و در زمینه زیبائی‌شناختی بومی (شده) معماری ساختمان خدمات پارک و دیگر مصنوعات فرهنگی که مستلزم رنگ مایه‌های ملایم زمین، مواد طبیعی و از این قبیل هستند عملکرد مشابهی داشته باشند.

با این همه، مایلم در ادامه سفر نظرتان را به علامتی جلب کنم که با مثال‌های قبلی تفاوت دارد. شاید این علامت را در چندین بافت مختلف، نه فقط در پارک‌ها، ببینید:

در یک بافت طبیعت گرا مثل پارک ملی، فهمیدن علائمی چون علامت «انتهای ساختمان جاده» - که شاید در یک بافت علناً مصنوعی، به شکل طبیعی جلوه کننده - دشوار است. برای مثال، به خاطر دور بودن محل زندگی ام، آستین[۴۶]، ایالت تگزاس، و محل کارم (تدریس)، دانشگاهی در ۳۰ مایلی شمال منزل ام، ناگریز در این مسیر رفت و آمد می‌کنم برخی از جاده‌هایی که با اتومبیل از آنها عبور می‌کنم در حال حاضر در دست ساختمان هستند، از این رو علائم انتهای ساختمان جاده مثل این را بارها در روز مشاهده می‌کنم.

در رفت و آمد روزانه‌ام از میان بافت‌های شهری، حومه شهر و زمین‌های روستایی اطراف ساحل، دیگر این علائم برایم عادی شده‌اند زیرا همه آنها به من می‌گویند که «اکنون که از منطقه ساختمان جاده خارج شده‌ام و می‌توانم سرعت اتومبیل را افزایش دهم». با وجود این، وقتی که چند سال پیش در بافت یک پارک ملی با علامت «انتهای ساختمان جاده» مواجه شدم، طور دیگری با من حرف زد.

زمانی که با اتومبیل از جاده بین ارتفاعات پارک ملی بریس کانیون عبور می‌کردم متوجه این علامت شدم چیزی را که ابتدا شنیدم به گمانم پیام اصلی آن بود.«این همان جایی است که ساختمان جاده به انتها می‌رسد، چون قبلاً نظیر آن را دیده‌ای» اما وقتی که به بافت اطراف‌ام خوب دقت کردم و شروع به خوانش دوباره آن علامت کردم فرمانی شنیدم که جنبه طرفداری از حفظ طبیعت وحشی داشت -«اینجا، نقطه انتهایی ساختمان جاده در پارک! پایان جاده آسفالت! برای ادامه دادن باید خودت آن را بسازی!» - و نیز پیامی درباره طبیعت و فرهنگ «اینجا نقطه‌ای است که فرهنگ تمام می‌شود و طبیعت آغاز می‌گردد.» سریعاً از کنار این خوانش‌ها گذشتم. قبل از آنکه بفهمم که چرا به این علائم حتی توجه کرده‌ام چند دقیقه‌ای به راه خود ادامه دادم. به محض اینکه پاسخ را یافتم مسیر حرکت را تغییر داده و به سمت آن علامت بازگشتم تا بار دیگر خوب به آن نگاه کنم.

وقتی به آنجا رسیدم از اتومبیل پیاده شدم و درصدد یافتن موضع مسلطی برآمدم تا بتوان چند ظرفیتی[۴۷] (چند مفهومی) بودن بالقوه آن علامت را از لحاظ دیداری در عکس بازنمایی کرد. به این نتیجه رسیده بودم که اگر درباره رابطه بین طبیعت و فرهنگ و نیز درباره مشاجرات طرفدارانه (حفظ طبیعت وحشی) که در باب توسعه و گسترش در پارک‌ها صورت گرفته‌اند، به اندازه کافی تأمل نکرده بودم آن وقت مطمئناً این پیام‌ها (که به آن طرق دریافت می‌کردم) برایم غیر قابل رؤیت می‌شدند. لیکن نکته شگفت‌انگیز این بود که آیا آنچه که در مورد آنها به کار می‌بردم یک چیز کاملاً خارجی مثل یک خوانش صرفاً فردی بود، یا آیا در آنجا عناصری ازخود فضا وجود داشت که به خوانش من رأی می‌دادند. در نهایت زاویه‌ای را، که در زیر شرح خواهم داد، انتخاب کردم زیرا عناصری را تصویر می‌کند که در بازنمایی خوانش تصویرانگارانهٔ، مرا یاری نمودند.

قصد داشتم که در تصویر بر آن علامت بیشتر تأکید کنم و نشان دهم که هر خوانشی از علامت به مثابه متن به بافت پیرامون آن بستگی دارد. برای مثال، در حاشیه سمت راست عکس یک درخت کاج قرار دارد که

برگ‌های شاخه‌های پائین اش ریخته‌اند و یک شکاف عمیق عمودی به طول دوپا (۶۱ سانتی متر) در قسمت انتهای زیرین آن ایجاد شده است. اگر خوب به بریدگی نگاه کنید می‌بینید که درخت به رویش خود در اطراف آن ادامه داده است و این خود خبر از آن دارد که درخت در روندالتیام بخشی به یک زخم قرار دارد. در بین این درخت و علامت «انتهای ساختمان جاده» درخت بدشانسی با قطر کمتر قرار گرفته که به یک سمت خم شده و اثر زخم کهنه اره بر روی آن حک شده است. زخم در حال التیام مرا به این فکر واداشت که تجهیزات مخصوص راه‌سازی سبب اصلی آن بوده‌اند. اگر این گونه باشد، پس شاید درختی که به یک سمت خم شده، به خاطر هموار کردن مسیر برای آن وسایل بریده شده است. در ضمن، چاله بزرگی در جاده وجود دارد که مدت‌ها پیش پرشده است و اکنون نیاز به مرمت دوباره دارد. این امر نشان می‌دهد که نه تنها جاده کهنه و قدیمی شده است بلکه آسفالت مجدد جاده به دلیل خاصی صورت می‌گیرد. این دلیل شاید همان تعمیر جاده باشد، لیکن حاشیه هموار شده در کنار جاده فعلی گواه بر این است که انگیزه آسفالت مجدد جاده به منظور عریض کردن آن نیز می‌باشد.

کل این موارد، خوانش محیطی صحنه را به اثبات می‌رساند، جایی که آن علامت نه توسط تیم جاده (بخش خدمات پارک) بلکه قبل از هر چیز توسط خود زمین در آنجا جای گرفته است! اعضای طرفدار حفظ طبیعت وحشی برای تأیید صدمه حاصل از اقدامات اولیه راه‌سازی و به منظور هشدار در برابر ادامه ساختمان جاده، بر این شاهد تکیه می‌کنند: «ساختمان جاده در این نقطه به اتمام می‌رسد!» دانستم که این معنی، مورد نظر سازنده‌های آن علامت نبوده است بلکه از جانب متن و بافت حمایت می‌شود.

بااین همه، پیام دیگری که از علامت «انتهای ساختمان جاده» دریافت کردم، که به عینیت تمایز چارچوب دارورتوریک ـ بلاغی ـ بین طبیعت و فرهنگ مربوط می‌شد، از ابتدا توجه مرا بیشتر به خود جلب کرد. در نگاه اول، چیز ساده و بی مفهومی به نظر می‌رسید ولی با یک نگاه دقیق و موشکافانه مفهوم درونی‌اش آشکار می‌شد. وقتی در نقطه مورد نظر ایستادم و از پشت منظره یاب به آن علامت نگاه کردم، متوجه شدم که جاده به کمک حاشیه هموار شده‌اش تصویر را به دو نیمه مورب تقسیم می‌کند و خود علامت در مرز بین این تقسیم قرار می‌گیرد. دیرک سمت چپ تابلو درست روی لبهٔ جاده قرار دارد، اما اطراف هر دو دیرک را خاک کنده شده دربرگرفته است و این خود باعث می‌شود که دیرک سمت راست نیز از لحاظ دیداری به حاشیه جدید جاده متصل گردد. در سمت راست مرز، جنگل انبوه درختان کاج، و در سمت چپ خاک و شن کنده شده، لبه جاده و در نهایت خود آسفالت به چشم می‌خورد. آسفالت با یک خط زرد مضاعف در نیمه راه به دو نیم تقسیم می‌شود و کمی جلوتر به دو مسیر مجزا ختم می‌گردد که یکی از آنها در دست ساختمان است، این قسمت از جاده در تصویر ثبت نشده است اما با علامت انتهای ساختمان جاده کاملاً متضاد بود. و در این سوی مسیر سواره رو قرار دارد و نشان می‌دهد که ساختمان جاده آغاز می‌شود.

بنابراین نوع خوانش، هر دو علامت جاده بر این موضوع تأکید دارند که مرز بین چشم انداز ساختگی و چشم انداز طبیعی از حاشیه جاده آغاز می‌گردد. خط مرزی میانی، یک نوار مضاعف زرد رنگ است که در آنجا آسفالت به ضخیم‌ترین حد خود می‌رسد، خطوط بیشتر مشخص گردیده و شکل حقیقی‌تری به خود می‌گیرند. هر چه به سمت حاشیه کناری آسفالت پیش می‌روید تمایزات ابهام بیشتری می‌یابند، آسفالت و علفزار برای زمین هموارشده کنار جاده ژست‌های استعمارگر به خود می‌گیرند. با این دید، به نظر می‌رسد که صحنه هر سه معنا را که به ذهنم خطور کرده بود

تأیید می‌کند. آن علامت با تأکید بر اینکه «اینجا نقطه‌ای است که فرهنگ به اتمام می‌رسد و طبیعت آغاز می‌گردد» این نکته اکوتوریستی ـ گردشگر طبیعی ـ را نیز بیان می‌دارد که جاده‌ها به واسطه فن‌آوری و منفعت‌طلبی ضایع می‌شوند. در جایی که آسفالت طبیعت را عمیقاً تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد، درک این نکته آسان است که سفر شما بر روی چیزی صورت می‌گیرد که توسط انسان و برای خود او ساخته شده است، لیکن احتمالاً از هر دو سمت جاده وارد قلمرو طبیعی (ای) می‌شوید که در حکم فضای ورای فرهنگ، ورای بازنمایی، حضور دارد. برای طرفداران حفظ طبیعت وحشی و گردشگران طبیعت، توسعه جاده در حکم یک جنایت همگانی است، نه تنها به دلیل بوم‌شناختی که جاده‌ها چشم‌اندازها را می‌ترسانند بلکه به این خاطر نیز که جاده‌ها امکان بیشتری برای گردشگران صنعتی فراهم می‌کند تا به پارک‌ها بیایند، همچون بارانی که پس از شخم زدن زمین ببارد، و بنابه گفته جوزف ساکس[۴۸] در مقاله‌اش تحت عنوان «کوه‌های بکر»، بدین‌خاطر که آنها دورنمایی مستقل با یک آغاز و پایان ثابت در برابر چشمان گردشگران قرار می‌دهند و همه چیز را به شخص دیکته می‌کنند. برای ساکس، مسئله اصلی در مورد ارتفاعات و جاده‌های پیچ در پیچ، این است که آنها گردشگران را به ورود به پارک تشویق نمی‌کنند. همچنین ادوارد ابی در مقاله خود با نام «تک نگین صحرا» مباحثه می‌کند که تجربه واقعی از طبیعت به مثابه طور دیگر، تنها زمانی ممکن است که ما بارمان را سبک کنیم، از کوره راه مصنوع دور شویم و در آن فضاهای اتوپیایی طبیعت وحشی قدم بگذاریم که از آلودگی با فرهنگ شهری آمریکائی، دیگر گردشگران و بار فرهنگی آنها پاکیزه باشند. عموماً در رابطه با چشم‌اندازهای آمریکا، پارک‌ها به مثابه جزایر به حساب می‌آیند، لیکن طرفداران حفظ طبیعت وحشی و گردشگران طبیعت برای تأکید بر صراحت تجربه‌هایشان از طبیعت وحشی، باید به جاده‌ها و زمین‌های بهره‌برداری شده نقش جزایری بدهند که در آن طبیعت گسترده پارک‌ها قرار دارند. حتی اگر بخواهند این تمایز را حفظ کنند، می‌دانند که باید به هر صورت تعریض جاده‌ها را متوقف سازند زیرا تعریض جاده‌ها نه تنها لایه‌های فرهنگ را بیش از اندازه در طبیعت دستکاری شده اشاعه می دهد بلکه باعث کوچک‌تر شدن زمین‌های اطراف شده و تمایز بین بودن و نبودن کوره راه مصنوع را کمرنگ می‌کند.

دیدن نقاطی که این تمایزات به واضح‌ترین شکل بازنمود می‌شوند باعث پی بردن به این نکته می‌شود که تمایز مضاعف بین طبیعت و فرهنگ خود یک تمایز فرهنگی است. توجه داشته باشید که آن علامت به درون طبیعت امتداد می‌یابد، و دو درختی که در آن سوی شکاف درست طبیعت قرار دارند اثر ساخت / تخریب فرهنگی را نشان می‌دهد. درختی که بر روی زمین افتاده است توجه ما را بیشتر به خود جلب می‌کند، ما را به این فکر می‌اندازد که آیا ساخت فرهنگی طبیعت وحشی می‌تواند فراتر از حدی که نشان می‌دهد تجاوز کند.

بعد از آن‌که به چیزهای اطراف آن علامت خوب نگاه کردم تنها این تصویر را ثبت کردم. اما همان‌طور که گفتم برای لحظه‌ای درباره آن صحنه به فکر فرو رفتم. متوجه نشدم که چه مسافتی پیمودم یا چه مدت طول کشید که به نزدیک اتومبیل رسیدم و مشاهده کردم که هفت اتومبیل در طول جاده و درست پشت اتومبیل‌ام و یا در آن سمت دیگر جاده پارک کرده‌اند. گردشگر هایی را دیدم که آرام آرام از سرعت وسایط‌شان کم می‌کردند تا اتفاقات اطراف شان را بهتر ببینند. عده‌ای پیاده شده و در حال نرمش و گرم کردن خودشان بودند، برخی نیز دوربین هایشان را برداشته و مستقیماً به سمت من می‌آمدند.

پیش خودم گفتم: «لعنت بر این شانس، آن مرد را

در فروپوپونیت[۴۹] دیده بودم. شایداو و دوستانش از اینکه تصویرشان را بدون اجازه ثبت کرده بودم از دست من عصبانی هستند. شاید هم با آمدن به اینجا و عکس‌برداری از من، می‌خواهند انتقام بگیرند.» در همین حال آشفته ذهنی‌ام، به فکر فرار بودم. اما وقتی که به صدها عکس که هفته گذشته در ارتفاعات پارک ملی از گردشگران گرفته بودم فکر کردم دانستم که احتمالاً سزاوار چنین سرنوشتی هستم، بنابراین خودم را آماده پذیرش آن کردم.

وقتی به نزدیکی‌ام رسیدند خنده ملتمسانه‌ای کرده و سعی کردم چهره دوستانه‌ای به خود بگیرم، اما آنها فقط سری تکان داده، از کنار من گذشتند و به سمت نقطه‌ای که علامت «انتهای ساختمان جاده» قرار داشت رفتند. بعد از مدت کوتاهی، یک زن و مرد تقریباً شصت ساله قدم زنان به سمت من آمدند. مرد از من پرسید: چه شکار کردی ـ خرس؟ وقتی گفتم که از آن علامت عکس گرفتم ابتدا نگاهی به آن زن انداخت سپس پشت به من ابروهایش را در هم کشید و گفت: اوه! وقتی به سمت اتومبیل شان به راه افتادند، آن زن به مرد گفت: به گمانم او از هر چیزی عکس می‌گیرد.

مردم آموخته‌اند که در جاهایی مثل چشم‌اندازهای شهری، نسبت به اتومبیل‌هایی که کنار خیابان پارک شده‌اند بی توجه باشند یا از آن‌ها بترسند. حال آن‌که اغلب گردشگران فراگرفته‌اند که در پارک‌های ملی، اتومبیلی را که کنار جاده پارک شده است به مثابه انگیزه‌ای بخوانند برای تجربه مشترک از یک جاذبه خود جوش گردشگری. دلیل عمده این امر آن است که گردشگرانی که در تعطیلات به مسافرت می‌روند در یک وضع تشدید شده آگاهی از محیط ناآشنای پیرامون‌شان قرار دارند. گردشگری که در سمت فاقد علامت جاده در حال عکس گرفتن است، به ویژه در پارک‌های بزرگ مثل یلواستون، المپیک، گلاسیر و یوسمیت که طبیعت وحشی بیشتری در خود جای داده‌اند و حتی در پارک‌های کوچک مثل بریس، چنین بیان می‌کند که طبیعت وحشی در همین نزدیکی قرار دارد. هر کس که مدتی در پارک‌های ملی گذرانده باشد می‌داند که گاهی اوقات مردم اتومبیل‌هایشان را در وسط جاده نگه می‌دارند و با دوربین به جستجوی دقیق آن گران‌بهاترین کالاهای گردشگری می‌پردازند: برخورد با امر از پیش تعیین نشده، غیرمنتظره، واقعی.

با این همه، این نیز یک تمرین الگومند است ـ تمرینی که مستقیماً از خوانش علائم فیزیکی در پارک مشتق نشده است بلکه در وهله اول از پیروی از شیوه‌های انجام و عملکرد تلویحی در روند علامت‌گذاری تفاوت در پارک‌ها، حاصل می‌گردد. تاریخ جامع فرهنگی، تمرین بازنمایی و تجربه پارک‌های ملی به مثابه فضای خارج از فرهنگ ـ مجموعه مشابهی از گفتمان‌ها که در سنگ، چوب و علائم فلزی موجود در سراسر پارک عینیت می‌یابند ـ بیشتر از یک علامت می‌تواند نتیجه بخش باشد.

به‌طور خلاصه، کنش‌هایم من و قلمرو اطرافم را به مثابه یک جاذبه گردشگری معرفی کرده بود، لیکن سزاوار این نبودم زمانی که اتومبیل را در کنار جاده در بریس کانیون پارک کردم، سعی داشتم تا در مقام یک پژوهشگر علمی نیاز فرهنگی‌ام را به معنادار ساختن آنچه که در حال تجربه‌اش بودم بر آورده کنم، در این حین و در روند انجام آن توجه جمعیتی را به خود جلب کرده بودم که به شیوه جدید تعامل با چشم‌انداز علاقه‌مند بودند و به گمان خودشان قابلیت فهم و درک آن را داشتند. گردشگرهایی که در کنار جاده به من ملحق شده بودند کارشان را از همانجا شروع کردند زیرا جاده مشخص‌ترین راه بود برای رسیدن به تابلوهای نقشه قراردادی و راهنماهای گردشگران که در مسیر ورودی پارک‌ها قرار داشتند. با این وجود، وقتی از کنار جاده به سمت پارک حرکت کردند به این موضوع پی بردند که علامت هایی که از سوی بخش

خدمات پارک در مسیر کار گذاشته‌اند هرگز کافی نیستند. وقتی با دوربین ذهنم درکنار جاده و در اطراف آن علامت می‌گشتم باید به گونه‌ای نگاه می‌کردم که گویی آن‌چه را که آنها به دنبالش هستند یافته‌ام. در نهایت، گردشگران ناامید شدند. تربیت فرهنگی شان آن‌ها را مأیوس کرده بود، من نیز زمان کافی یا کلمات مناسب در اختیار نداشتم که مجموعه جدیدی از تمرین‌های چارچوب دار را به آنها بیاموزم تا بتوانند آن‌چه را که من می‌بینم ببینند. امیدوارم به نحو مطلوبی نشان داده باشم که کلید درک فضا به مثابه رسانه فراگیر، در این مهم نهفته است که بدانیم چگونه فرهنگ انسان حتی در به ظاهر طبیعی‌ترین چشم‌اندازها انعکاس می‌یابد. فراگیری دیدن آن انعکاس‌ها به معنای یادگیری دیدن طبیعت به مثابه خود و دیگری است. در ضمن به معنای فراگیری دیدن گردشگرهایی است که به‌گونه‌ای در چشم‌انداز طبیعت وحشی به مثابه خود و دیگری، سهیم می‌شوند. اگر بتوان آموخت که به ساختارهای فیزیکی تأویلی که‌واسطه تجارب‌مان از چشم‌اندازهای پارک ملی قرار می‌گیرند توجه کنیم، آنگاه ساختارهای فرهنگی و تأویلی استعاری را که منجر به تجارب ما از قلمرو علامت‌گذاری شده، می‌شوند ـ به ما می‌آموزند چگونه فضایی را تجربه کنیم که همواره از پیش، ساختار موضوع تجربه‌مان را تشکیل داده است ـ خواهیم فهمید.

پی‌نوشت‌ها:

1 - Mediation
2 - Contact zones
3 - Physical Space
4 - Discursive Space
5 - text
6 - Object
7 - Cacophony
8 - Context
9 - Alternative photography
10 - Vernacular Postmodernist
11 - Grand canyon
12 - Don Delilo
13 - White Noise
14 - Jack Gladney
15 - Murray
16 - iconic Landscape
17 - EI Capitan
18 - Half Dome
19 - Death Valley
20 - Competence
21 - thereness
22 - cybernetic
23 - Janice Radway
24 - State of becoiming
25 - Visitor center
26 - Syntax
27 - Writing
28 - Salt lake city
29 - National Forest
30 - Post tourist
31 - Case study
32 - Taroweap point
33 - Gillian Rose
34 - Interdisciplinary
35 - the other
36 - State of being
37 - Polyvalence
38 - Joseph Sax
39 - Fairview Point

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی