المظاهر الطبيعية والرؤية الأوروبية

دينيس كوزجروف

ترجمة بتصرف
أ.د. مضر خليل عمر

إن للمظاهر الطبيعية تاريخًا معقدًا كمفهوم تنظيمي وتحليلي ضمن جغرافية الثقافة و الحضارة . وقد تنوع استخدامها من الإشارة إلى المجموعة الملموسة القابلة للقياس من الأشكال المادية في منطقة جغرافية معينة ، إلى تمثيل تلك الأشكال في وسائل مختلفة مثل اللوحات أو النصوص أو الصور الفوتوغرافية أو العروض ، إلى المساحات المرغوبة والمتذكرة والجسدية للخيال والحواس . لقد تم توثيق التطور المعقد والمتنازع عليه للمظاهر الطبيعية ضمن جغرافيات القرن العشرين وعلاقاتها المعقدة مع مفاهيم مثل المكان والمنطقة بشكل جيد ، ولن يتم التدرب عليها بشكل أكبر هنا (ينظرCosgrove ، 1985؛ Daniels، 1989؛Duncan and Duncan، 1988؛ Olwig، 1996).

سأركز على سمة من سمات المظاهر الطبيعية التي تتقاطع باستمرار مع جميع استخداماتها الحديثة : ارتباطات المظاهر الطبيعية بالرؤية وحاسة البصر . إن المظاهر الطبيعية ، إلى جانب نظيراتها في اللغات الأوروبية الأخرى ، لا تقتصر بأي حال من الأحوال على التضاريس المرئية . والواقع أن الروابط بين مورفولوجيا منطقة محددة إقليمياً ، وهوية المجتمع الذي يرتبط إنتاجه الاجتماعي بحقوق الانتفاع والالتزامات على تلك المنطقة ، تكمن في جذر مصطلح "لاندشافت" الألماني ومشتقاته (أولويج، 1996). ولكن هناك ارتباط عميق ، تشكل على مدى نصف ألف عام ، بين **الاستخدام الحديث للمظاهر الطبيعية** للإشارة إلى مساحة جغرافية محدودة وممارسة البصر أو الرؤية كوسيلة رئيسية لربط تلك المساحة بالهموم الإنسانية . ولا شك أن هذا الاستخدام يرتبط بأنماط متغيرة من الاستيلاء الاجتماعي واستخدام الفضاء ، بما في ذلك حقوق الملكية الفردية والبناءات الأكثر ذرية للذات والهوية (كوسجروف، 1998؛ هيرش وأوهانلون، 1995).

إذا كانت الجغرافيا علمًا يدرس العلاقات بين أنماط إشغال البشر والمساحات الطبيعية والمصنوعة التي يستولي عليها البشر ويبنونها ، فإن المظاهر الطبيعية تعمل على تركيز الانتباه على الجوانب البصرية والمرئية لتلك العلاقات. إن ربط المظاهر الطبيعية الجغرافية بحاسة البصر لا يعني إنكار أهمية كل من الحواس البشرية الأخرى والإدراك العقلاني في تشكيل الفضاء والإقليم والمعنى . على سبيل المثال ، تنبهنا جغرافيات الأشخاص المكفوفين إلى أهمية الحواس الأخرى ، فضلاً عن الخيال والذاكرة والرغبة ، في تشكيل العلاقات بين البشر ومساحات العالم المادي (بورتيوس، 1990) . يمكن أن تكون الرائحة أو الصوت أقوى وأكثر مباشرة من البصر في تشكيل الاستجابات العاطفية لمكان معين . في عالم الأحلام أو الذكريات ، يميل المزاج إلى الهيمنة على الإدراك الجسدي ، وقد يكون من الصعب تذكر أو وصف الخصائص البصرية للمساحات التي واجهناها أو خضناها فيها بدقة (بيل، 1997؛ بيشوب، 1994؛ بارك، 1994).

نظرًا لأهمية المساحات والجغرافيات المتخيلة للطرق التي تتشكل بها العوالم الفردية والجماعية بالفعل ، فإن الخلع النظري الأخير لأولوية الرؤية في ثقافة الفكر الغربي ليس بالأمر الهين (دي سيرتو، 1988؛ دويتشه، 1991؛ هارواي، 1991؛ روز، 1993؛ مجموعة دراسة المرأة والجغرافيا التابعة لـ IBG، 1984). لقد تعرضت نزعة العقلانية الغربية إلى **ربط الرؤية بالمعرفة والعقل** ، والتي تتجسد في الاستخدام الشائع لعبارة "أرى" للإشارة إلى الفعل المادي المتمثل في الرؤية والفعل المعرفي المتمثل في الفهم العقلاني ، للهجوم بكونها سمة مميزة للحداثة . ففي التعامل مع العقل والجسد ، وكونها جوانب مميزة للوجود ، تصبح الرؤية

القناة الرئيسية التي يمكن من خلالها رسم خريطة للعقل الفكري و"العقل" أو نظام العالم المحسوس على بعضهما البعض : **حيث تُعَد العين نافذة على روح عقلانية** . ويمكن إرجاع هذه الافتراضات إلى أرسطو، وقد تم تعزيزها في الفكر المدرسي والديكارتي وعصر التنوير. وقد تحدى النقاد النسويون وما بعد البنيويون مثل هذا التفكير الثنائي كونه ذكوريًا وأبويًا ومركزيًا أوروبيًا وأشاروا إلى أهمية أشكال المعرفة غير المرئية والطبيعة الثقافية للرؤية نفسها (هاويت، 1997؛ ميرشانت، 1990؛ روز، 1997).

لقد أجبر هذا على إعادة تقييم الأولوية الثقافية للرؤية ، ومعها إعادة التفكير النقدي في الروابط بين المظاهر الطبيعية والجغرافية وحاسة البصر. لا تُعَد المساحة ولا الرؤية مسألة بسيطة من الناحية المفاهيمية . فقد ظلت المساحات الجغرافية لفترة طويلة مؤطرة ومحددة بإحداثيات الهندسة الإقليدية ، التي ارتبطت تاريخيًا بدراسات فيزياء الضوء (كيمب، 1990؛ ليفبفر، 1991). وطالما ظلت المساحة الجغرافية مطلقة ، ومتجذرة مفاهيميًا في المادية القابلة للقياس لـ"بيئة" مادية خارج جسم الإنسان ، فإن المظاهر الطبيعية الجغرافية الأكثر نقاءً كانت تلك التي تم تحديدها نظريًا في **العلوم المكانية** . وتجسد مثل هذه المظاهر الطبيعية الفعل البشري الجماعي العقلاني المتأثر بالتأثيرات الاحتكاكية للمسافة ، أو تصف تجريبيًا النتيجة البيئية للاحتلال البشري في مناطق مادية محددة .

وتمثل "مظاهر لوشان" ذات النقاط العقدية الهرمية والأراضي المتعددة الأضلاع المثال الأول؛ إن المخطوطات التي تم نسخها من المظاهر الطبيعية الثقافية ضمن السجل العقاري لوادي المسيسيبي السفلي هي مثال جيد على هذا الأخير (بنج، 1966؛ كورنر وماكيان، 1996). ولكن الدراسة الجغرافية اليوم تشمل تعبيرات مختلفة عن المساحة النسبية ، والتي يتم تحديدها من خلال إحداثيات ثقافية متنوعة للخبرة البشرية والنية . وعلى نحو مماثل ، فإن البصر والرؤية - كما تشير هذه الكلمات المتنوعة - تنطوي على أكثر من مجرد استجابة حسية بسيطة : البصمة السلبية المحايدة للصور التي شكلها الضوء على شبكية العين .

إن البصر البشري مقصود بشكل فردي ومشروط ثقافيًا . فالعاشق لا يرى سوى جمال المحبوب ؛ أما ساكن المدينة من خطوط العرض المعتدلة فهو أعمى عن التنوع الغني في أسطح الثلج التي تشكل المظاهر الطبيعية القطبية التي يسكنها المتحدثون باسم الإنويت (سونينفيلد، 1994). وعلاوة على ذلك ، فإن البصر في العالم الحديث أصبح أكثر اصطناعية ، وموجهاً ، ومُختبراً من خلال مجموعة واسعة من **المساعدات الميكانيكية للرؤية** والتي تعمل على توسيع قدرات العين غير المساعدة بشكل جذري : العدسات ، والكاميرات ، وأجهزة عرض الضوء ، والشاشات ، والمناظير. وسوف يكون محور حجتي التطور المشترك في الغرب الحديث للتجربة المكانية والتصور والتقنيات ومعاني الرؤية . ويمكن عد المشهد الثقافي أحد التعبيرات الجغرافية الرئيسية لهذا التطور المشترك ، والذي يشكل فحصه النقدي انشغالاً حاليًا في جغرافية الثقافة و الحضارة . ولتتبع الروابط بين المشهد والخيال الجغرافي الغربي ، أتبع هنا نهجًا تاريخيًا واسع النطاق .

وإدراكًا لتفضيل الغرب الطويل لحاسة البصر، أفحص أنماط الرؤية (البصر، والتحديق ، والبصيرة ، والرؤية) وأتتبع ارتباطاتها بالطرق المختلفة التي يتم بها إدراك الفضاء ، مثل السطح والعمق ، والقرب والمسافة . أظهر كيف تبني صور المظاهر الطبيعية وتعكس التعبير الجغرافي للهويات الفردية والاجتماعية . وهذا يكشف عن الارتباطات بين المظاهر الطبيعية ومثل هذه المحددات مثل الجنس والطبقة والعرق والعمر. كما أتناول التعبير الإقليمي للهويات الاجتماعية في المظاهر الطبيعية ، واستكشاف العلاقات بين الملكية والعسكرية والقومية والإمبريالية والاستعمارية والأرض وتمثيلاتها ، على سبيل المثال في الخرائط واللوحات . وأؤكد طوال الوقت على أن تطور معاني المظاهر الطبيعية في الغرب هو قصة عن تغير تقنيات الإدراك (الكاميرات والعدسات والأفلام والشاشات) وأساليب التمثيل (نظريات المنظور والألوان) وكذلك العلاقات البصرية غير المباشرة بين المشاهد البشري والفضاء المادي .

الرؤية والمظاهر الطبيعية

لقد نشأ قدر كبير من الاهتمام المتجدد بين جغرافيي الثقافة في العقود الأخيرة من الاعتراف البسيط ولكن العميق بأن الرؤية نشاط مشمول ثقافيًا . فنحن نتعلم أن نرى من خلال الوكالة التواصلية للكلمات والصور، وتصبح مثل هذه الطرق للرؤية "طبيعية" بالنسبة لنا . ولكن الاضطراب الجغرافي أو التغيير الثقافي يمكن أن يعطل الرؤية التي نعدها أمرًا مفروغًا منه ، ويفتح مساحة لمزيد من التأمل النقدي حول ما نراه . وقد تم تحديد الأجندة الفكرية لدراسة المظاهر الطبيعية في أوائل القرن العشرين في جغرافية الثقافة و الحضارة من خلال القلق من التآكل الحضري الصناعي لما اعده الكثيرون علاقات "طبيعية" بين المجتمعات البشرية المحلية والبيئات المادية التي يعيشون ويعملون فيها . وبالنسبة للكثيرين ، بدت هذه العلاقات متجسدة في أنماط قديمة على ما يبدو تتجاوز المدينة والسكك الحديدية .

لقد تم تصوير "علم البيئة" البشري ، على سبيل المثال ، في الثالوث "المكان - العمل - الناس" الذي ورثه باتريك جيديس من فريدريك لو بلاي (ماتليس، 1992؛ 1997). سواء في بيكاردي الفرنسية أو الإنجليزية في روتلاند ، وادي شيناندواه في فرجينيا أو جوتلاند الدنماركية ، بدا استقرار العلاقات التي تربط المجتمع دون تفكير بإقليم محدد واضحًا في الأشكال المرئية للمزارع والقرى والحقول والأسوار والمروج والغابات - في "مورفولوجيا" المظاهر الطبيعية التي ظل استخدامها قريبًا من الاستخدام الجرماني الأصلي لـ Landschaft (Cosgrove et al. ، 1996؛ Geipel ، 1978؛ Olwig ، 1984). سواء كانت التسمية هي المظاهر الطبيعية أو الأراضي أو المنطقة ، أصبح الاهتمام الرئيسي لجغرافية الثقافة هو وصف وتفسير مجموعة الأشكال المادية والبشرية كما ظهرت في الحقل أو على الخريطة الطبوغرافية ، والتي قدمت صورتها الملونة والمحددة ، بمقياس يتراوح بين 1: 25000 و1: 100000، انطباعًا موجزًا عن الدوام المورفولوجي.

إن النظرة السيادية للجغرافي لابد وأن تفصل بين القوى الطبيعية والثقافية التي جمعت بين الأرض والحياة ، الأمر الذي من شأنه أن يقدم منظوراً فريداً للعلوم الاجتماعية والتاريخ . وبحلول سبعينيات القرن العشرين أصبح من الواضح أن عمليات التحديث التي حيرت جغرافيي الثقافة الأوائل في أوروبا الغربية وأميركا الشمالية ، وبقية أنحاء العالم على نحو متزايد ، كانت مستمرة ولا يمكن إيقافها . ففي محو العمليات الاجتماعية التي دعمت "**المظاهر الطبيعية الثقافية**" ، دمرت الحداثة طبيعتها الظاهرية . وحتى في فرنسا ، التي كان منظر الأراضي الريفية والمجتمعات الفلاحية بالنسبة لجغرافييها التعبير المرئي عن روح الأمة (كلافال، 1995: 22-7)، فإن الهجرة الجماعية إلى المدن تركت مناطق بأكملها من القرى الفارغة والمزارع المهجورة والحقول الموسعة والسكان الريفيين المسنين . وفي غضون جيل واحد ، تمتلئ هذه المظاهر الطبيعية نفسها بسكان الصيف : أطفال وأحفاد المهاجرين الناجحين إلى باريس وليون ، والمقيمين الإنجليز والألمان ، والريفيين الجدد الرومانسيين ، وسكان المنازل الريفية (ماتليس، 1994). وقد أدى وصول مثل هذه المجتمعات إلى إدخال ضغوط جمالية وبيئية جديدة للحفاظ على العناصر المرئية للنظام الجغرافي الزائد عن الحاجة .

وحتى في المدن ، كان تسارع "**التدمير الخلاق**"، حيث يتم إطلاق رأس المال الثابت في شكل مشهد حضري من المباني والبنية الأساسية للاتصالات لإعادة الاستثمار والبناء ، يزيل أي شعور بالاستقرار البيئي المنعكس في الشكل المبني (هارفي، 1989: 4-124). وكانت هذه التحولات الاقتصادية والديموغرافية والثقافية واضحة بسهولة في جميع أنحاء أوروبا وأميركا الشمالية وبشكل متزايد في أماكن أخرى . لقد عكست الأسئلة المحيطة بالمظاهر الطبيعية الثقافية في أواخر القرن العشرين طرقًا جديدة للرؤية بقدر ما عكست طرقًا جديدة للوجود ، ولم يكن لها علاقة بالنظم البيئية المستقرة للأرض والحياة بل كانت مرتبطة أكثر بحماية

البيئة والجماليات . وينبغي فهم تطور دراسة المظاهر الطبيعية في جغرافية الثقافة و الحضارة نحو فحص نقدي لطرق الرؤية في هذا السياق .

منذ أواخر ستينيات القرن العشرين ، دفعت المطالبات بتحديد "قيم المظاهر الطبيعية" والحفاظ عليها الجغرافيين إلى فحص كيفية إدراك الأفراد والمجموعات الاجتماعية المختلفة المشهد الريفي أو الحضري نفسه (بينينج-روسيل ولوينثال، 1986). كانت "الراحة" ، وفقًا لمصطلح بريطاني ، سلاحًا سياسيًا متقنًا في إطار سياسة الحفاظ على المظاهر الطبيعية التي أزاحت النظام البصري عن النظام الاجتماعي (جرافود، 1995؛ ماتليس، 1998؛ 1999) . كانت قيم المظاهر الطبيعية تشير إلى الجماليات والقيم الاجتماعية . إن المخاوف البيئية للسكان الحضريين إلى حد كبير في المساحات الريفية المعروفة بشكل رئيسي من خلال الزيارات الترفيهية ، والتي تتزامن أحيانًا وتتعارض أحيانًا مع مصالح الملكية الاستبعادية (لوريمر، 2000). لقد فشلت المحاولات "العلمية" لقياس مثل هذه القيم عند إدراك أن التحدث عن "المشهد نفسه" في حد ذاته يفترض القدرة على إنتاج صورة بصرية غير مهتمة وموضوعية يمكن من خلالها قياس تصورات الشهود المختلفة .

تم قياس استجابات المراقبين الذين تم أخذ عينات منهم على : المشاهدة من نقطة مراقبة ، أو اتباع مسار، أو فحص صورة فوتوغرافية ، أو خريطة ، أو لقطات فيلم لمكان أو منطقة . وقد أدى هذا إلى توليد معلومات مفيدة ، على سبيل المثال حول الاختلافات بين السكان والزوار، والأشخاص من مختلف الأعمار أو الجنس أو العرق ، وحول التعرف المتكرر على السمات المادية المهمة مثل الحواجز أو المعالم أو المسارات (جولد، 1980؛ لينش، 1970). ولكن البدائل عن المظاهر الطبيعية كانت صورًا معقدة ، وقياس الاستجابات السلوكية للمظاهر الطبيعية "الحقيقية" افترض وجود افتراضات مشتركة حول ما يشكل "مظهرا طبيعيًا" في المقام الأول ، متجاهلاً **الارتباطات الثقافية والسياسية المعقدة بين المظاهر الطبيعية والعلاقات الاجتماعية .**

إن النظر الأقصر في الاختلاف في الاستخدام الشائع للمظاهر الطبيعية بين الإنجليزية الأمريكية والبريطانية يوضح هذه النقطة . فبالنسبة لمعظم **الأمريكيين** ، المظاهر الطبيعية هي الطبيعة البرية حيث يتم تقليل الأدلة على الوجود البشري ، ويفضل أن تكون معدومة (جاكسون، 1984: 9-56). في الإنجليزية **البريطانية** ، المظاهر الطبيعية إنسانية بشكل واضح للغاية ، وتشكل صفاتها الشبيهة بالحديقة معيارًا مهمًا للحكم الجمالي (دانييلز، 1993: 146-242). مثل هذه الاختلافات هي نتاج علاقات اجتماعية مختلفة للغاية مع الأرض ، والتي يتم التعبير عنها في حقوق الملكية وملكية الأراضي ، وتشكيل الطبقات ، وتاريخ الاستيطان واستغلال الموارد (كوسجروف، 1998). ولكن المظاهر الطبيعية الأمريكية والبريطانية تشترك في وضع مشترك كونها أشياء مرئية ، يتم تقييمها إلى حد كبير وفقًا للاتفاقيات التي تم إنشاؤها في علاقة بالصور التصويرية .

لقد صاغ الناقد الفني جون بيرجر مصطلح "**طرق الرؤية**" في عام 1969، والذي التقط بدقة فكرة معترف بها منذ فترة طويلة بين مؤرخي الفن مفادها أنه بقدر ما يكون ذلك ذا معنى ، فإن الرؤية هي قدرة مكتسبة (بيرجر، 1972). وفي حين لا يمكن إنكار أن الرؤية هي وظيفة فسيولوجية ، وليست موجودة لدى جميع الناس وتتراوح حول 20/20 رؤية حتى بين المبصرين ، فإن استخدام هذه الوظيفة مكتسب . يتم توجيه انتباه الطفل باستمرار في عملية إنشاء اتصالات بصرية وإعطاء أسماء لمجموعات محددة من الأشياء المرئية مع تجاهل المجموعات تختلف هذه ثقافيًا وبحسب اختلافات أكثر ارتباطًا بيولوجياً مثل الجنس والعمر.

إن أبسط دروس الرسم تجبرنا على هذا الإدراك من خلال تذكيرنا بحدود البصر المكتسب ، عندما يُطلب ، على سبيل المثال ، تتبع الخط المحدد لجسم مرئي بدلاً من رسم ما "تعتقد أنك تراه" . إن استخدام حاسة البصر يتشكل بقدر كبير من الصور التي نراها في الماضي ، والتجارب الفردية ، والذكريات والنوايا ، كما يتشكل من خلال الأشكال الفيزيائية والأماكن المادية أمام أعيننا. وبينما من الواضح أن قدرًا كبيرًا من البصر المكتسب هو شخصي ، فإن الكثير منه اجتماعي أيضًا ، ويحكمه اتفاقيات حول ما يمكن رؤيته ، ومن قبل من ، ومتى وفي أي سياق ، وحول الارتباطات والمعنى المنسوب إلى مشهد معين ، وحول خصائصه الشكلية والتكوينية .

سوف يوضح المثال هذه الجوانب الثقافية للرؤية . تصور لوحة زيتية من أوائل القرن السادس عشر للرسام الفينيسي جيورجوني امرأة شابة ناضجة مستلقية عارية في "منظر طبيعي" . هذا المشهد "رعوي"، يتكون من عشب المرج والأعشاب تحت شجرة ، تمتد إلى ما وراء الشكل الموجود في المقدمة إلى مسافة زرقاء ، مع الأغنام والراعي ، ومؤطرة بأشكال جبلية زرقاء ، مرئية في سماء المساء . وهو يستند إلى مجموعة من الارتباطات الطبوغرافية التي يمكن إرجاعها إلى الشعر اليوناني والروماني القديم (كافيتز وآخرون، 1988؛ كوسجروف، 1993: 222-251؛ جنكينز، 1998) . تم نسخ الصورة وتقليدها من قبل الفنانين منذ رسمها الأصلي . غالبًا ما يُنظر إلى جيورجوني كونه رائدًا في نوع المظاهر الطبيعية العلمانية في الفن الغربي .

وبعيداً عن النقطة الواضحة التي مفادها أن الثقافات كافة لا تربط بين نمط سطحي من الزيوت ذات الصبغات المختلفة على قماش (أو في هذه النسخة ، من نقاط الحبر على ورق أبيض) وأنثى بشرية مستلقية في فسحة مسائية ، فإن إعادة إنتاجك لصورة جورجوني تسجل وتنشط مجموعات كاملة من الاستجابات الثقافية فيك ، المشاهد/القارئ . فإذا لم يشر نصي إلى الصورة ، أو إذا تم استبدالها بصورة فوتوغرافية ملونة لمثل هذا المشهد الفعلي ، أو إذا كنت تعرف المرأة الشابة ، أو إذا تم استخدام الصورة لتوضيح سرد إباحي أو مقدس ، أو إذا كنت امرأة مسلمة متدينة ، أو تلميذاً أميركياً يبلغ من العمر 13 عاماً ـ ففي كل الأحوال ـ فإن معنى الصورة سوف يتحول ـ وفقاً لاتفاقيات الرؤية المتغيرة .

تنبهنا لوحة جورجوني إلى الروابط القوية بين الرؤية والفضاء . ولكي نفهم اللوحة ، يتعين أن نقبل بعض الاتفاقيات لتمثيل العالم الخارجي على سطح مستو . ومن بين هذه الاتفاقيات العمق الثلاثي الأبعاد للمساحة الممثلة داخل الإطار وامتدادها الجانبي خارج الإطار، وقواعد المنظور التي تفترض أن العناصر الأصغر حجمًا أكثر بعدًا ، واتفاقيات المنظور الجوي التي تفترض أن العناصر الأقل وضوحًا وذات اللون الأزرق أبعد . وسوف أتناول هذه الاتفاقيات التمثيلية بمزيد من التفصيل لاحقًا .

وبعيدًا عن هذه الاتفاقيات ، يمكننا أن نفكر في موضوع هذه الصورة . إن وجود شخصية بشرية عارية في حقل مفتوح من العشب يزعزع الروابط التقليدية بين الرؤية والفضاء. وتحصر المعايير الثقافية القوية العري البشري حصريًا تقريبًا في الفضاء الخاص ، وتحدد هذه الخصوصية على أنها إبعاد عن الأنظار . وما يمكن رؤيته ، ومن قبل من ، وأين ، من بين المعطيات الثقافية الأكثر جوهرية وإثارة للجدال في تشكيل الفضاء الاجتماعي . إن جغرافيات ما يمكن رؤيته تكون أكثر تنظيمًا بشكل عام من تلك التي يمكن سماعها أو شمها أو الشعور بها أو تذوقها . إن القوة التي تمارسها أعراف الرؤية على الموقع في حالة العري تتضح من خلال الطريقة التي قد يشعر بها معظمنا عند إجراء محادثة عمل عبر الهاتف أثناء العري . إن الحواجز التي تعترض الرؤية ، وعلى العكس من ذلك ، "اختراق" الرؤية للمساحة ، هي عوامل مهمة تحدد المشهد

المادي . وقد خضعت مثل هذه الأعراف الثقافية ، التي تنشطها هذه الصورة ، لفحص نقدي في جغرافية الثقافة و الحضارة الحديثة .

تلتقط اللغة شيئًا من التعقيد الثقافي الغني للرؤية ، فالنظرة تختلف عن التحديق ، والبصر يختلف عن الرؤية . عند النظر في الاستخدام النشط لحاسة البصر، فإن معظم اللغات تميز بشكل أساسي بين الرؤية والنظر (في الفرنسيةvoir/regarder ، وفي الإيطالية .videre/guardare) يشير الأول إلى الفعل السلبي والجسدي المتمثل في تسجيل العالم الخارجي بالعين ؛ أما الأخير فيشير إلى التوجيه المتعمد للعينين نحو شيء مثير للاهتمام . في اللغة الإنجليزية ، يتشير المشاهدة إلى استخدام أكثر استدامة وغير مهتم لحاسة البصر؛ بينما تشير المشاهدة إلى أن تجربة الرؤية يتم تسجيلها بقصد التحقق منها أو التواصل اللاحق .

ينطوي التحديق على فعل مستمر من الرؤية حيث يتم تحريك العاطفة بطريقة ما ، في حين يحمل التحديق معنى مماثلًا ولكنه ينقل شعورًا بالتساؤل أو الحكم من جانب المحدق . إن مثل هذا التعقيد في اللغة العادية للرؤية يشير إلى شيء من أهميتها الثقافية في علاقاتنا بالعالم الخارجي ، سواء مع الأشياء المادية أو مع الناس الآخرين . وكما يشير المعنى المزدوج لـ **"أنا أرى"**، فإن الروابط بين الرؤية والإدراك معقدة بنفس القدر . إن "البصيرة" تلتقط القدرة البشرية على "رؤية" أكثر مما هو مرئي مباشرة للعين ، والفكرة هي أن البشر قد يكونون قادرين على اختراق ما هو أبعد من السطح المسجل جسديًا إلى معنى غير مرئي. "الرؤية" هي في الوقت نفسه وظيفة فسيولوجية وقدرة خيالية حيث يتم مشاهدة الظواهر غير المادية بطريقة ما.

تشير روابط الرؤية بالخيال إلى المزيد من التعقيدات الثقافية لحاسة البصر وأفعال الرؤية . الخيال هو القدرة على تشكيل صور لم تكن موجودة من قبل في العالم المادي لصانعها . يعمل الخيال مع المواد الخام للخبرة (ليس لديه أي مادة أخرى متاحة) لخلق وتشكيل ظواهر جديدة . وهكذا فإن الخيال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفن البشري ، ويجد تعبيره في عالم من الحواس : في الموسيقى المسموعة ، والمأكولات المتذوقة ، والحركات الجسدية ، والعطور التي تشتمها ، والتمثيلات الرسومية التي تجذب العين . لقد كانت القوة العاطفية الفريدة للصور المرئية تولد دائماً القلق ، مما دفع إلى فرض الرقابة الاجتماعية على إنتاجها وتأثيراتها ، من استنكار أفلاطون للصور المرسومة إلى تحطيم الأيقونات الدينية ، إلى المخاوف العلمانية بشأن المواد الإباحية والعنف في الأفلام . يشير التنظيم الاجتماعي إلى قوة قوية إن العلاقة بين حاسة البصر والسلوك الجسدي للجسد ، وبين العالمين الافتراضي والمادي ، ليست واضحة تمامًا ، ولكنها تكمن في قلب محاولة تاريخية متسقة في الثقافة الغربية لتقريب الصورة المرئية والعالم المادي إلى اتحاد أوثق من أي وقت مضى .

تصور المظاهر الطبيعية

من الناحية الجغرافية ، تُعَد فكرة المظاهر الطبيعية التعبير الأكثر أهمية عن المحاولة التاريخية لتقريب الصورة المرئية والعالم المادي ؛ بل إنها في الواقع نتيجة لهذه العملية إلى حد كبير. تكمن الجذور اللغوية للمظاهر الطبيعية في الارتباطات الموضوعية بين جماعة بشرية (يشار إليها باللاحقاتschaft- ، ship-، scape) وحقوقها المشتركة أو حقوق الانتفاع على الموارد الطبيعية لمنطقة محددة (أرض) كما معترف بها في القانون العرفي . ولكن منذ ظهوره في أواخر القرن السادس عشر باللغة الإنجليزية ، كان هذا الاستخدام دائمًا تابعًا لاستخدام المظاهر الطبيعية كمساحة من الأرض مرئية للعين من نقطة مراقبة (كوسجروف، 1998: 189-222؛ هيلجرسون، 1992؛ تيرنر، 1979). قد تكون نقطة المراقبة مكانًا مرتفعًا أو تلًا أو برجًا يمكن الاستمتاع منه بـ "منظر" ؛ يمكن توفيره أو تعزيزه بواسطة أداة مثل المرآة أو المنظار؛ يمكن أن

يكون وسيلة رسم أو لوحة أو خريطة أو فيلم (تشارلزورث، 1999؛ نوتي، 1999). في كل حالة ، يعمل الموقع على فصل المشاهد جسديًا عن الفضاء الجغرافي الذي يشهده .

وكما يشير مصطلح "وجهة النظر"، فإن المظاهر الطبيعية تؤسس لعلاقة هيمنة وتبعية بين المشاهد الذي يقع في مكان مختلف وموضوع الرؤية (أبلتون، 1996: 22-5). وتمنح وجهة النظر المشاهد للمظاهر الطبيعية امتيازًا في اختيار وتأطير وتأليف ما يُرى ؛ أو بعبارة أخرى ، يمارس المشاهد قوة خيالية في تحويل الفضاء المادي إلى منظر طبيعي . وتتضمن هذا العملية ضمناً فكرة الاستجابة الجمالية لما يُرى . و"الجمالية" لها معنيان : المعنى المحايد المتمثل في الانطباع الحسي (الذي ما يزال مسجلاً في نقيضه ، "المخدر") ومعنى أكثر تقييمًا يتمثل في المتعة الحسية والجمال . والانطباع الحسي هو عبارة عن عين غير مجسدة تسجل الصفات الشكلية والتكوينية لسطح يخضع لنظرها .

كانت العلاقة بين مثل هذه الانطباعات الحسية وملكة الخيال موضوع التمييز الفلسفي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بين المظاهر الطبيعية السامية والجميلة والخلابة (بالانتين، 1997؛ باريل، 1980). وبالتالي فإن العلاقات بين المظاهر الطبيعية والمشاهد متباعدة بشكل مضاعف ، أولاً من خلال المسافات المادية بين نقطة المراقبة والسطح ، وثانياً من خلال فصل العين (الجسد) والخيال (العقل) . ومع ذلك ، فإن هذا التباعد يؤدي أيضًا إلى علاقة قوة تمنح المشاهد امتيازًا على المشاهد . قد تكون السلطة الممنوحة للمشاهد للمظاهر الطبيعية فعلية ومادية ، كما في حالة ملاك الأراضي الإنجليز في القرن الثامن عشر الذين أعادوا تنظيم الحقول ، والتحوطات ، والغابات والمباني في عقاراتهم لتتوافق مع الاتفاقيات الجمالية للمظاهر الطبيعية : "آفاق ممتعة" (دانييلز، 1999؛ موير، 1999). في كثير من الأحيان اليوم يتم ممارسة هذا المفهوم على اختيار المظاهر الطبيعية التي نختبرها والأحكام التي نصدرها عنها كسائحين أو متجولين أو مصورين أو رواد سينما أو زوار للمعارض : "الاستمتاع بالمظاهر الطبيعية".

تشير المظاهر الطبيعية في المقام الأول إلى الجغرافيا كما تُرى وتُصوَّر وتُتخيَّل . وهذا لا يعني أن المظاهر الطبيعية سطحية فكريًا أو غير مهمة كموضوع للدراسة والتأمل الجغرافي ، على الرغم من أن الرؤية تفضل السطح والشكل على العمق والعملية . ولكن البصر والفعل مرتبطان ارتباطًا وثيقًا . ومن الأمثلة الدرامية على ذلك تسمية المناطق الجغرافية وتحديد حدودها وإدارتها كونها **"متنزهات وطنية"** . بدأ هذا في الولايات المتحدة في مطلع القرن العشرين عندما لفتت بعض المناطق ذات الغابات الدرامية بصريًا في جبال روكي وسييرا الغربية انتباه علماء الطبيعة المتفانين . وقد انجذب العديد منهم في البداية إلى هذه المناطق من خلال تجسيدها في اللوحات والصور المجسمة والصور الفوتوغرافية وكانوا قادرين على الوصول إليها بشكل مريح من خلال خطوط السكك الحديدية المبنية حديثًا (مورين، 1998؛ نوفاك، 1980).

اليوم ، تم تحديد مثل هذه المظاهر الطبيعية المحمية في كل دولة تقريبًا وتم تطبيق المبدأ على قارة أنتاركتيكا بأكملها . على الرغم من أن الاهتمام باستمرار وجود نباتاتها وحيواناتها كان دائمًا قوة تحفيزية قوية في اختيار وتعيين هذه المناطق ، إلا أن مظهرها البصري كمناظر طبيعية هو الذي حافظ تقليديًا على جاذبيتها العامة . أصبحت مثل هذه المناطق مواقع لعلاقات معقدة وأحيانًا نزاع بين المخاوف العلمية والاجتماعية والجمالية المحيطة بقضايا إدارة "الطبيعة" والوصول إلى الفضاء وترميز الأداء (كوسجروف، 1995؛ جروف، 1995؛ نيومان، 1995؛ 1998). يتم الإشارة إلى التداعيات السياسية في تعيين مثل هذه المناطق باسم **"الحدائق"**، وهو المصطلح الذي يشير تاريخه بالكامل إلى الاستيلاء الجمالي على المساحات الطبيعية : للصيد والترفيه والمتعة . قد لا يكون غالبية المواطنين قد زاروا هذه المظاهر الطبيعية أبدًا ، لكنهم يعرفونها ويعتزون بها من خلال الصور التصويرية . على سبيل المثال ، يُعرف المنتزه الوطني الأمريكي للكثيرين

من خلال الأسطح النقية لصور أنسيل آدامز الجمالية للغاية للبرية الغربية (شاما، 1995) . تطورت الروابط بين الصورة والفعل وبين المادة والخيال في المظاهر الطبيعية تاريخيًا في ارتباط وثيق مع تغير تقنيات رؤية وتمثيل الفضاء .

تقنيات الرؤية والمظاهر الطبيعية

لقد تطورت الأفكار والخبرات الحديثة للمظاهر الطبيعية في ارتباط وثيق ليس فقط مع التغيرات في ملكية واستخدام الأراضي ولكن أيضًا مع تقنيات رؤية وتمثيل الفضاء . في المناطق الحضرية المتقدمة اقتصاديًا في أوروبا في أواخر العصور الوسطى – شمال إيطاليا ، وجنوب ألمانيا ، وفلاندرز - شهد إحياء السكان والتجارة والثقافة الحضرية بعد الموت الأسود عام 1350 انتشار أشكال جديدة من الملكية والإنتاج الريفي . وبشكل متزايد ، تدفق رأس المال الحضري والسلطة الحضرية بين المراكز الحضرية إلى مناطقها الداخلية ، مما أدى إلى بدء عمليات التغيير الاجتماعي والاقتصادي التي تستمر حتى اليوم . لقد أدى الاستثمار الحضري إلى تحويل الزراعة تدريجياً من أسلوب حياة محلي يعتمد إلى حد كبير على الاكتفاء الذاتي والجماعي إلى صناعة يحشد من خلالها رأس المال الأرض والعمالة لتحقيق الأرباح . وقد تطلبت الأساليب الجديدة لاستغلال الطبيعة وأولئك الذين عملوا فيها طرقاً جديدة لمعرفة وتمثيل العالم الطبيعي ، محلياً وفي نهاية المطاف عبر العالم . ومن الأمثلة على ذلك الطلب على القياس الدقيق وتسجيل المساحات الطبيعية الإنتاجية لأغراض تحديد الملكية والسيطرة داخل سوق الأراضي . وعلى هذا فإننا نرى اختراع واستخدام تقنيات المساحة منذ القرن الخامس عشر، بما في ذلك الكتيبات ، والأدوات المستخدمة في قياس المسافة ، والزوايا ، والارتفاعات ، والمساحات ، وظهور خرائط العقارات والمساحية .

كانت كل هذه الأدوات مستخدمة على نطاق واسع في مختلف أنحاء أوروبا بحلول منتصف القرن السادس عشر، وتم صقلها ونشرها على مدى القرون التالية لإعادة رسم حدود الأراضي المحاطة بالعقارات ، وتجفيف وتحسين مناطق بأكملها مثل حوض بو في إيطاليا ، وهولندا ، وفيندي في فرنسا ، أو فينلاندز الإنجليزية ، والاستيلاء على الأراضي واستعمارها في المناطق الخارجية التي تم اكتشافها حديثًا للأوروبيين (كوسجروف، 1993: 123-135؛ مارياج، 1998). منذ حوالي عام 1500، في المراكز الحضرية في هذه المناطق ، على سبيل المثال في نورمبرج وأنتويرب والبندقية وفلورنسا ، أنتج التجار والعلماء والحرفيون أدوات وخرائط وصورًا لتنظيم والاحتفال بثروة وقوة وجمال مدنهم ومناطقهم الأصلية . منظر عين الطائر لمدينة البندقية لجاكوبو دي باربارى أو خريطة روسيلي لفلورنسا التي يظهر فيها الفنان جالسًا على التلال في فيسولي ، والصورة الملونة لمدينة فلورنسا .

إن أبراج نورمبرج التي أقيمت بفخر في الحقول المفتوحة والغابات الملكية ، كلها تعود إلى هذا الوقت (نوتي، 1999؛ شولز، 1978؛ سودرستروم، 2000). وقد بدأوا تقليدًا طويلًا من المظاهر الطبيعية الحضرية والخرائط الاحتفالية . كما قام التجار والنبلاء الذين احتفلوا بمدنهم على هذا النحو بتكليف "رسومات كوروغرافية" أو أوصافًا تفصيلية لمناطقهم المحلية ، مرسومة ومُلوَّنة لتقديم انطباع بصري فوري عن الأراضي التي استثمروا فيها رؤوس أموالهم . كما اشتروا "رسومات كونية" لتزيين جدرانهم : لوحات صغيرة تشبه الجواهر، والتي قدمت مشاهد بانورامية للآفاق الشاسعة التي تتحرك بضائعهم وراءها (وود، 1993: 45-50). إن الصور المرسومة للمدينة والريف في حد ذاتها توفر فرصًا للاستثمار وإظهار الثروة والفخر الوطني : فقد تطلبت مواد باهظة الثمن ومهارة كبيرة من جانب الفنانين لإنتاجها (ألبرز، 1984).

انتشرت شعبية هذه المشاهد المرسومة للطبيعة والأرض والمساحة الحضرية ، والتي أُطلق عليها اسم "المظاهر الطبيعية" ، بسرعة في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وخاصة في هولندا وإنجلترا

ولومباردي ، المناطق الأوروبية التي شهدت أسرع تقدم في أشكال الرأسمالية لحيازة الأراضي . ومنذ عام 1600، أدى اختراع تكنولوجيا العدسات والتطور السريع في المجاهر والتلسكوبات إلى فتح مجالات جديدة للرؤية البشرية وتم تبنيها بحماس كمساعدات في الرسم ورسم خرائط الفضاء (كيمب، 1990). وعملت التكنولوجيا على تعزيز هذا التعريف بين الملاحظة التجريبية والتفكير الرياضي والمعرفة وهو ما نسميه الثورة العلمية . في التسلسل الهرمي الأكاديمي للفنون الجميلة ، ظلت المظاهر الطبيعية لفترة طويلة أدنى ثقافيًا من اللوحات الزيتية للأحداث المقدسة أو التاريخية والبورتريه . كان ذوق المظاهر الطبيعية في المقام الأول برجوازيًا ، وبحلول القرن التاسع عشر ، أصبحت ممارسته ، وخاصة بالألوان المائية ، علامة على ثقافة الطبقة المتوسطة .

إن صنع صور تصويرية للمظاهر الطبيعية يتطلب مهارات التكوين والرسم ، بما في ذلك المنظور، والقدرة على إنتاج مظاهر واقعية للفضاء ثلاثي الأبعاد على سطح ثنائي الأبعاد . يتطلب التعلم الفعال للمنظور فهمًا لمبادئ الهندسة المماثلة لتلك المطلوبة لتحويل الطبيعة المادية : في الهندسة المعمارية ، وإدارة المياه ، ومسح الأراضي ، ورسم الخرائط ، والاستكشاف والتجارة . لتحقيق تأثيرات واقعية ، تبنى الفنانون باستمرار الوسائل الميكانيكية مثل الكاميرا المظلمة ، والعدسات والمناشير، والمرايا والسطوح المصقولة ، ومعدات التصوير الفوتوغرافي والألواح ، والأفلام والفيديو .

في مجال رسم المظاهر الطبيعية ، تتداخل مهارات وتقنيات المساح وصانع الخرائط والمخطط والفنان ، وكثيرًا ما يمارسها الأفراد نفسهم . وكان هذا صحيحًا بشكل خاص في حالة رسم الخرائط العسكرية والفن . كانت الدول الأوروبية الناشئة عن عمليات التحديث التي بدأت في المدن عبارة عن وحدات إقليمية واسعة النطاق يعتمد بقاؤها وازدهارها على الدفاع الفعال والإدارة الفعالة للمملكة (هيفيرنان، 1998: 170) . تولت الجيوش والقوات البحرية أولى هذه المهام ، والتي تتطلب معرفة تفصيلية بالتضاريس والسواحل لأداء أدوارها . كانت **الحرب** دائمًا حافزًا رئيسيًا للتطور التكنولوجي، ليس فقط لوسائل العنف ، ولكن أيضًا للمراقبة والتخطيط الاستراتيجي والعمليات في ساحة المعركة . لقد قام خبراء الطبوغرافيا العسكرية – والذين غالباً ما يكونون فنانين معروفين – بتدريب الضباط على مهارات الرسم ورسم الخرائط والتعرف على المظاهر الطبيعية ، بينما تعلم الضباط البحريون والبحارة رسم الخطوط الساحلية بالعين والذاكرة (مارتنز، 1999).

إن للارتباطات الوثيقة بين جمع المعلومات المكانية وتصنيفها ، ودقتها، وإمكانية استخدامها في تحديد المواقع الجغرافية ، وقياسها ... فقد تم تحسين القياس والرسم الخرائطي ، وتمثيله في صور واقعية بصريًا بشكل مستمر من خلال ميكنة الرؤية . لقد زادت التكنولوجيا من أهمية الرؤية كونها الوسيلة الرئيسية لتجربة الفضاء . ومن بين أهم التطورات التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر والطيران الآلي في أوائل القرن العشرين . كان اختراع التصوير الفوتوغرافي وتطويره مرتبطين بشكل وثيق بصنع ديكورات المسرح ، والبانوراما ، والبانوراما المتحركة - المظاهر الطبيعية المرسومة الدرامية التي أضاءتها التأثيرات الكيميائية المذهلة مثل الضوء الساطع . وتم تطبيق الاتفاقيات التصويرية لرسم المظاهر الطبيعية بسرعة على التصوير الفوتوغرافي والفيلم المتحرك لاحقًا .

أبعد الطيران الآلي المشاهد عن سطح الأرض بينما قدم للمراقب القدرة على عرض المظاهر الطبيعية بالمقياس والزاوية المرتبطين بالخريطة تقليديًا . لقد سمح اختراع الكاميرات الأوتوماتيكية المحمولة جواً للطيارين في الحرب العالمية الأولى بتصوير شرائط ممتدة من الأرض ، الأمر الذي أدى إلى تحويل رسم الخرائط المحلية وتقدير المظاهر الطبيعية (كوسجروف، 2001). وقد كان ذلك موازياً لاستخدام هوليوود لكاميرات الأفلام لتصوير المظاهر الطبيعية في الغرب الأميركي كممثلين رئيسيين في ملحمة حداثية

للصراعات على الأرض والحياة . وقد تم تعزيز الأعراف الجمالية للمظاهر الطبيعية بشكل مستمر من خلال التطورات في الرؤية الميكانيكية والاصطناعية ، والتي تهيمن اليوم على الكثير من حياتنا من خلال التلفزيون والفيديو والأفلام والصور الإعلانية . وقد تطورت المظاهر والصور المنتجة ميكانيكياً للفضاء كمناظر طبيعية إلى صور الأقمار الصناعية والصور المستشعرة عن بعد والمحاكاة التفاعلية وغيرها من التقنيات الرسومية المتقدمة ، مما يوفر للاستراتيجيين والمخططين والمواطنين العاديين عيناً مميزة عبر تضاريس العالم ، مع قياسها وتحديد موقعها والتلاعب بها افتراضيًا حسب الرغبة .

الواقع المرئي(VR) ، الذي يستخدمه الاستراتيجيون العسكريون ، وفي تطبيقات CAD من قبل المهندسين المعماريين والمخططين ، وفي الأفلام وحزم الترفيه الشخصية ، يسمح بإنشاء تضاريس خيالية معقدة وأشكال المظاهر الطبيعية في الفضاء الافتراضي "خلف" سطح شاشة الكمبيوتر، ويقدم الوهم بالدخول والحركة الخالية من الاحتكاك عبر هذه المساحات (هيليس، 1994) . العين وحدها تعبر المظاهر الطبيعية الافتراضية ، وبينما تسمح التقنيات المتصلة بتحفيز الحواس الجسدية الأخرى ، فإن الفعل الجسدي لأطراف الجسم يتم القضاء عليه إلى حد ما لصالح تجربة جمالية بحتة .

إنشاء المظاهر الطبيعية المصورة

العلاقة المتطورة بين الرؤية والتكنولوجيا والمظاهر الطبيعية ليست شأناً محايدًا أخلاقيًا أو سياسيًا . إن إعطاء الأولوية للرؤية كونها الوسيلة الأساسية لمعرفة العالم يقلل من قيمة الأنماط البديلة للخبرة والإدراك ، وعندما يتعلق موضوع المعرفة بالطبيعة ، كما في حالة المظاهر الطبيعية ، فإن إعطاء الأولوية والانخفاض في القيمة يمتد على نطاق واسع : جغرافيًا واجتماعيًا وبيئيًا . وعلاوة على ذلك ، فإن الصور لا تمثل واقعًا سابقًا فحسب ، بل إنها عوامل قوية في تشكيل هذا الواقع (كوسجروف ودانييلز، 1988؛ ميتشل، 1994). وبالتالي ، فكما ساعدت آلية الرؤية الأفراد على النظر إلى المشاهد الفعلية بأعين مدربة على الصور التصويرية ، فقد تم تغيير أنماط وأشكال العالم الخارجي لتتوافق مع أعراف المظاهر الطبيعية التصويرية . وسوف أفحص هذه العملية قبل أن أنتقل إلى بعض عواقب رؤية المظاهر الطبيعية والفعل .

ومن بين الأمثلة الأكثر دراماتيكية لكيفية تأثير الصور التصويرية للطبيعة على الطرق التي يتم بها مواجهة المساحات الفعلية مثال زجاج كلود في أوائل القرن الثامن عشر . فقد وجد الأرستقراطيون الشباب وأبناء التجار والممولين الأثرياء حديثًا في أوروبا البروتستانتية ، الذين أُرسلوا لإكمال تعليمهم في المجتمع الحضري والطوبوغرافي الكلاسيكي في الجنوب ، أن الصور المرسومة للمقاطعة الرومانية أو أركاديا البحر الأبيض المتوسط تروق لذوق صاغه الأدب اللاتيني والجغرافيات المتخيلة للأشياء الغريبة (برمنجهام، 1986؛ بوغ، 1988؛ سعيد، 1993؛ شاما، 1995: 453-462). وأصبحت لوحات المظاهر الطبيعية التي رسمها الفنان كلود لورين علامات عصرية للثروة والمكانة في المجتمع الإنجليزي المهذب ، على سبيل المثال ، حيث كانت تفرض أسعارًا مرتفعة على الأعمال الأصلية وتفرخ مجموعة كبيرة من التقليد .

كما أصبحت المشاهد الشمالية مؤطرة ومُشكَّلة ومضاءة بضوء البحر الأبيض المتوسط الناعم . وأصبحت الصور المرسومة تشكل رؤية المظاهر الطبيعية الفعلية مع اختراع أداة محدبة دائرية ، وهي زجاج كلود ، وهو سطح نحاسي مصقول للغاية يمكن من خلاله تأطير المظاهر الفعلية وتلوينها لتشبه المظاهر المرسومة . ويتطلب استخدام هذه الأداة من المشاهد أن يواجه بعيدًا عن المشهد ، مما يمنح العين امتيازًا ويبعدها عن الطبيعة المادية بنفس فعالية أي شاشة سينمائية أو شاشة تلفزيون . وفي حين كانت موضة زجاج كلود قصيرة الأمد ، فإن ارتباطها بتحويل المساحات المادية بما يتوافق مع الأذواق التصويرية كان أطول

أمدًا . والرغبة في التلاعب بالعالم الطبيعي وإعادة تشكيله وفقًا لصورة الكمال منتشرة على نطاق واسع ، ويتم تسجيل تحقيق هذه الرغبة من قبل أفراد من أصحاب الثروة والسلطة من خلال تصميم الحدائق تاريخيًا في معظم الحضارات (هانت، 2000؛ وارنك، 1994). ولكن هناك فرق بين **الحديقة** - وهي مساحة محاطة بجدران أو مسيجة أو - محدودة بطريقة أخرى ، حيث ترتبط متعها الحسية بالرائحة والصوت واللمس والتذوق بقدر ارتباطها بالرؤية - والمظاهر الطبيعية المصممة .

البستنة الطبيعية تتضمن إزالة الحدود البصرية بين مساحات الترفيه والإنتاج . أما الحديقة الطبيعية فهي وهم تصويري قائم على حقوق الملكية الرأسمالية واستراتيجيات الاستثمار المذكورة أعلاه . وهي تنطوي عادة على محو حقوق الأرض الجماعية والهوية القائمة مسبقًا (المشار إليها في المعنى الأقدم لكلمة "منظر طبيعي") لصالح تغييرات "خلابة" للأرض تحددها الاختيارات الجمالية . وكان تشكيل المظاهر الطبيعية الفعلية وفقًا للصور التصويرية أساسًا للهندسة المعمارية للمظاهر الطبيعية . وكان نهج العلامة التجارية التي تبناها همفري ريبتون لإعادة تصميم العقارات الإنجليزية يتضمن رسومات ملونة مع رفارف ملصقة يمكن تدويرها لإظهار التأثيرات البصرية لتحسيناته (دانييلز، .1999) لقد كانت الأنماط المتغيرة في هندسة المظاهر الطبيعية وتصميمها متوازية باستمرار مع تلك الموجودة في الفنون البصرية ، وفي السنوات الأخيرة فقط بدأت هندسة المظاهر الطبيعية في فحص الآثار المترتبة على ارتباطاتها بالرؤية بشكل نقدي ، موازية في اهتمامها بالآثار البيئية والاجتماعية والسياسية لاختيار موقعها وتصميمها للمخاوف الجذرية لجغرافيي الثقافة (كورنر، 1999) .

ومع تزايد العالم الحديث في استبدال حقوق الانتفاع بحقوق الملكية الخاصة وتنظيم استخدامات الأراضي من قبل وكالات الدول ، ومع تزايد متطلبات الزراعة لمدخلات أصغر من العمالة البشرية المباشرة ، فإن التلاعب الواعي بالطبيعة كمناظر طبيعية يمتد إلى أسطح جغرافية أوسع . وما يزال الذوق والموضة ، اللذان تشكلا إلى حد كبير من خلال الاتفاقيات التصويرية ، يشكلان عاملين مهمين في تشكيل المظاهر الطبيعية ، تمامًا كما هما في تشكيل خيارات الاستهلاك الأخرى وفي تأطير الهويات الاجتماعية . ولأن المظاهر الطبيعية تتكون من العالم اليومي الذي نعيش فيه ، فإن تأثيراتها الطبيعية تظل قوية بشكل خاص في إخفاء العلاقات الاجتماعية غير المتكافئة التي تعبر عنها (دانييلز، 1989). ومع ذلك ، فإن العمليات الاجتماعية نفسها التي تزيل الناس من الاعتماد المباشر على الأراضي الإنتاجية تسمح باعتراف أكبر بالتفاوتات والإقصاءات المنقوشة في المظاهر الطبيعية ، وبالتالي زيادة المقاومة لتأثيراتها التنظيمية . ويتزايد الاعتراف بالمظاهر الطبيعية كونها عملية مستمرة وليست شكلاً مكتملًا . وكونها عملية ، فإن الطبيعة "تُنتج" و"تُستهلك" ومعانيها "تُطبَّع" في المظاهر الطبيعية ، وخاصة من خلال ارتباطها بالرؤية كضامن للحقيقة .

المظاهر الطبيعية والعملية الاجتماعية ، إن التعامل مع المظاهر الطبيعية كونها عملية تتشكل فيها العلاقات الاجتماعية والعالم الطبيعي بشكل متبادل في تشكيل المشاهد المرئية والمساحات المعيشية والأراضي المنظمة يضفي طابعًا ديمقراطيًا على ما قد يكون استكشافًا محايدًا ووصفيًا للمورفولوجيات المادية والثقافية . وبالتالي ، فإنه يطرح في دراسة المظاهر الطبيعية أسئلة تتعلق بتكوين الهوية والتعبير عنها والأداء وحتى الصراع . وقد تم فحص هذه الأسئلة من خلال تضامن الطبقة والعرق ومن خلال نسب وتجربة الاختلاف بين الجنسين .

المظاهر الطبيعية والطبقة

من غير المألوف حاليًا استخدام الطبقة كفئة اجتماعية مهمة في دراسة المظاهر الطبيعية ، ويرجع هذا جزئياً إلى ميل **الماركسية** إلى تقليص كل ثقافة إلى وعي طبقي (كوسجروف، 1998؛ ميتشل، 1996).

ولكن تاريخ المظاهر الطبيعية الغربية الذي رسمته شهد عادةً استخدام التصميم الجمالي والدعوات إلى "الطبيعة" لإخفاء التفاوت الاجتماعي الدرامي . ففي إنجلترا في القرن الثامن عشر، على سبيل المثال ، كان الارتباط بين إلغاء الحقوق المشتركة على الأراضي والموارد الطبيعية ومصادرة المجتمعات مادياً من ناحية ، وخلق المظاهر الطبيعية المبهجة للحدائق الطبيعية من ناحية أخرى ، معترفاً به على نطاق واسع في ذلك الوقت وتمت دراسته بشكل مكثف منذ ذلك الحين (باريل، 1980؛ دانييلز وسيمور، 1990؛ روزنثال وآخرون، 1997).

وقد أقيمت قرى "نموذجية" مثل نونهام كورتني ، وجريت تيو، وبروكلزبي ، وإلسينور على طول الطرق السريعة على حافة الحدائق المزروعة لإيواء العمال الذين تم نقلهم من المساكن التي كانت مرئية بشكل غير مريح عبر أراضي صاحب السيادة ، وهي عملية موازية في الترتيب الرسمي للمنازل الكبيرة ومساكن العبيد في المزارع في الجنوب الأمريكي (ستيوارت ، 1995) . غالبًا ما كان تصميم القرية يعكس الأذواق البصرية الخلابة لملاك الأراضي أكثر من الاحتياجات العملية للمستأجرين . لم تكن العلامات الظاهرة للاستبعاد الاجتماعي - في شكل أسوار وزخارف ونباتات – نادرًا ما تكون أهدافًا للهجوم والتدمير من قبل القرويين الغاضبين والمحرومين .

ولقد تم تفسير الشعبية التي اكتسبتها المظاهر الطبيعية المتناغمة بين ملاك الأراضي الإنجليز في أواخر القرن الثامن عشر، والتي يذوب فيها العمل في المسافة البعيدة ، على أنها تعكس مخاوف ملاك الأراضي في مواجهة اليعاقبة الفرنسيين . كما شكلت الطبقة والمظاهر الطبيعية تصميم الحدائق الحضرية والبلدية في القرن التاسع عشر. وعلى جانبي المحيط الأطلسي ، أدى تكديس أعداد كبيرة من عمال المصانع الذين يتقاضون أجوراً زهيدة ولا يسكنون بشكل مناسب في المدن التي كانت هياكلها المكانية غير كافية لتلبية الاحتياجات الأساسية إلى أزمات الصرف الصحي والصحة والجريمة . وقد ظهرت هذه الأزمات بوضوح في أوبئة التيفوئيد والكوليرا في منتصف القرن ، والتي هددت بشكل مباشر حياة وحساسيات البرجوازية . وكان رد فعل الطبقة المتوسطة هو الانتقال إلى أطراف الضواحي في المدن وتطويق "الفيلات" الفردية بمناظر طبيعية مصغرة تستند إلى تصميمات كتب الأنماط واستخدام النباتات المستمدة من جميع أنحاء العالم المستعمر، والتي كانت أسلاف الحديقة أو الفناء الضواحي الحديثة (برستون، 1999).

في الفضاء العام ، جمع تصميم المقابر الجديدة على أطراف المدن والحدائق البلدية بين مبادئ التصميم الخلابة والتأثيرات التنظيمية لـ "الترفيه العقلاني" . فرض هذا التجول اللطيف على طول المسارات المتعرجة والمراقبة السلبية للشكل واللون في الأشجار وأحواض الزهور والأعمال الحديدية المزخرفة . تم تصميم هذه المظاهر الطبيعية "المرئية" بشكل أساسي على أنها مساهمات في كل من الصحة البدنية والتعليم الأخلاقي للطبقة العاملة الصناعية .

لكن المظاهر الطبيعية المنظمة لم تتناسب دائمًا مع المطالب الترفيهية لهذه المجموعات . في بوسطن ونيويورك وشيكاغو على سبيل المثال ، كانت ملاعب البيسبول مفضلة على أحواض الزهور بين العمال الصناعيين المهاجرين (يونج، 1995). إن قدرة المظاهر الطبيعية على إخفاء وتخفيف الحقائق المرئية للاستغلال و"تطبيع" ما هو نظام مكاني منتج اجتماعيًا مستمرة حتى اليوم . المظاهر الطبيعية الزراعية في كاليفورنيا ، التي تم تصويرها منذ فترة طويلة من خلال صور يوتوبية للمدينة ، ما تزال قائمة حتى يومنا هذا . إن الريف العدني الذي يتميز ببساتين البرتقال وحقول الفراولة والنخيل والورود التي تطل على جبال زرقاء بعيدة تحت سماء ذهبية ، يخفي الصراعات المستمرة والوحشية في كثير من الأحيان على الأرض والمياه ، وبين ملاك الأراضي والعمال الزراعيين المهاجرين (بارون وآخرون، 2000: 65-101؛ ميتشل، 1996).

إن هؤلاء العمال ، الذين يعيشون في معسكرات متنقلة ، ويسقون بعناية أقل من المحاصيل التي يزرعونها ، ويحترقون بأشعة الشمس والمواد الكيميائية التي تنتج "الكمال" البستاني ، غير مرئيين في الصور التقليدية لمناظر الحدائق في كاليفورنيا كما هم في الطرق السريعة في الولاية . إن قدرة المظاهر الطبيعية على إخفاء العمل الذي ينتجها ويحافظ عليها تحت سطح أملس وجمالي ، هي نتيجة مباشرة لخصائصها التصويرية وتطابقها مع "الطبيعة" المادية ، مما يضع التاريخي والطارئ خارج نطاق التفكير النقدي .

المشهد الطبيعي والعرقية

كما هو الحال مع الطبقة الاجتماعية ، فإن التمييز بين الناس من خلال الاختلافات "الطبيعية" أو البيولوجية المنسوبة يجد تعبيرًا وتعزيزًا في المشهد الطبيعي . "العرق" هو نمط من التمايز الاجتماعي القائم على الاختلافات المرئية بين أجساد البشر . ومن الأمثلة الواضحة وغير المؤذية نسبيًا على دمجه في المشهد الطبيعي **"الحي الصيني"** الذي يوجد في معظم المراكز الحضرية الامريكية ، والذي يتميز بمجموعة قياسية من الرموز المعمارية والجرافيكية ، والتي غالبًا ما تحل محل أشكال الماضي الأقل براءة من العلامات المكانية والاستبعاد (أندرسون، 1995؛ لاي، 1997). إن مفهوم "العرق"، أو بشكل أكثر شيوعًا اليوم "العرقية"، يعطي أهمية للتمييز المرئي في لون البشرة ، وعلم الفراسة ، وشكل الجسم . وقد ركزت مجموعة مذهلة من الصور الفوتوغرافية التي التقطتها الفنانة الإنجليزية إنجريد بولارد في إنجلترا في ثمانينيات القرن العشرين الانتباه على الروابط الطبيعية بين المشهد الطبيعي والعرقية . كونها امرأة سوداء ، كانت بولارد تقصد من صورها أن تلتقط الارتباط الأصلي بالطبيعة الإنجليزية والإحساس بكونها "خارج المكان" ، مستبعدة من المظاهر الطبيعية الريفية . ضمنيًا وصريحًا في كثير من الأحيان ، تضع الثقافة الإنجليزية السود في المدن ، مما يجعلهم يبدون "مخطئين" في المظاهر الطبيعية الإنجليزية . تستمد صورها تأثيرها من تحدي مثل هذه التوقعات البصرية (كينسمان، 1995) .

إن الارتباطات بين المظاهر الطبيعية والعرقية أعمق بكثير من الوجود المرئي لـ "الغرباء" داخل مشهد المظاهر الطبيعية . لقد استند الحفاظ على المظاهر الطبيعية وتصميمها ومظهرها بشكل ثابت على النظرية البيئية واللغة لتحديد مدى ملاءمة المظاهر الطبيعية . إن العناصر، التي تستند إلى سلطة علم البيئة كعلم لتحديد الحدوث "الطبيعي" وملاءمة الموقع . وتفسر النزعة القومية الأميركية جزئياً "مدرسة البراري" المؤثرة في هندسة المظاهر الطبيعية وخلفائها في كاليفورنيا وأريزونا . ومثل مهندس المظاهر الطبيعية ويلي لانج في ألمانيا ، دعا أتباع هذه النزعة إلى استخدام "النباتات المحلية" فقط في المظاهر الطبيعية العامة للحدائق والمتنزهات ، مبررين اختياراتهم على أساس العلاقات البيئية الطبيعية .

وفي ضوء معرفتنا بالتطور المستمر للنباتات والحيوانات والهجرة ، فإن مفهوم الأنواع المحلية ذات الحقوق الحصرية للوجود في المظاهر الطبيعية يبدو منتجاً ثقافياً بالكامل ، تكمن جذوره في القلق غير المدروس بشأن الهوية وتطبيع التقييمات الأخلاقية . وقد أظهر عدد كبير من الأبحاث التاريخية في تاريخ البيئة في السنوات الأخيرة الروابط المعرفية والعملية الوثيقة بين تحديد النباتات وتصنيفها ، واللقاءات البيئية العالمية ، والإمبريالية الأوروبية ، وتحويل المظاهر الطبيعية ، والبيئة الحديثة . لقد ربطت هذه العملية بين المظاهر الطبيعية الخيالية في عدن وأركاديا والمظاهر الطبيعية الفعلية للجزر الاستوائية والحدائق النباتية (جروف، 1995).

المظاهر الطبيعية والجنس

تنبع القوة الطبيعية للمظاهر الطبيعية أيضًا من إضفاء الطابع الجنسي على الطبيعة . إن الارتباط التاريخي بين المظاهر الطبيعية والحداثة والامتياز المعرفي للرؤية يتضمن خطابًا متحولًا عن النظام الأبوي . إن التأثير الطويل الأمد لنظرية أرسطو في الرسوم المتحركة ، والتي ميزت التفكير القياسي كسمة من سمات الذكور البالغين ، وضع هذا الدلالة على قمة تسلسل هرمي للوعي والحياة الذي امتد إلى أسفل من خلال الإناث والأطفال والبرابرة والعبيد والحيوانات والنباتات إلى المادة غير الحية . وبناءً على ذلك ، تم منح الثقافة سمات "ذكورية" والطبيعة سمات "أنثوية" . وقد تعززت هذه السلسلة الأبوية من الوجود في السنوات الأولى من القرن السابع عشر، ولا سيما في صياغة فرانسيس بيكون للعلم التجريبي كونه الوسيلة التي يمكن من خلالها للعقل الذكوري النشط أن يخضع المادة الأنثوية السلبية . وفي تصنيفات الأنواع الفنية التي استمرت حتى القرن العشرين ، كانت الصور والتمثيلات التي تصور "الأعمال العظيمة للرجال العظماء" ـ في الدراما المأساوية ، أو الشعر الملحمي ، أو الرسم التاريخي ـ تحظى بأعلى درجات الاحترام ، حيث يتم تمثيلها ووضعها في المظاهر الطبيعية العامة للسلطة الحضرية .

أما الأمور التي تتعلق بالقلب والحياة الخاصة ، والتي يتم التعبير عنها في الشعر الغنائي أو تسجيلها في الصور الشخصية ، فقد تم تهميشها ـ إلى المظاهر الطبيعية المنزلية المزروعة بالحدائق التي يسكنها النساء والأطفال ، في حين كانت الحقول والمزارع ـ مسرحاً لتصرفات الفلاحين المبتذلة التي يتم التعبير عنها في الشعر الغامق غير المكتوب . وظلت البرية غير المزروعة ـ ملاذاً للشياطين نصف البشر، والمتوحشين والوحوش . يمكن ترميز صور المظاهر الطبيعية على الفور وفقًا لهذا التسلسل الهرمي الاجتماعي القائم على النوع .

لقد فتح رسم الجنس جنبًا إلى جنب مع الطبقة على الفضاء والطبيعة الطريق أمام استغلال أكثر وضوحًا حيث أصبح العقل الرياضي مرتبطًا بالملاحظة البصرية وسيطرة العلم الحديث على الطبيعة . إن فينوس لجورجوني ، التي ناقشناها سابقا ، هي مثال مبكر لكيفية رسم الجسد الأنثوي ، الذي تم تقديمه كموضوع للرغبة الجنسية للمتعة البصرية لموضوع ذكوري ضمنيًا (ومن المتوقع أن يكون الفنان والراعي من الرجال) . في "حالة طبيعية" ، هذه هي النقطة في كل من عري المرأة وموقفها السخيف في المظاهر الطبيعية . في السرد الكلاسيكي لمثل هذا "الاكتشاف" ، يعاقب المشاهد الذكر على فضوله من خلال تقليصه إلى حالة طبيعية . وهكذا تحول أكتيون إلى أيل وقتله كلابه الخاصة بسبب خطأ مشاهدة ديانا في حمامها . ولكن في الصياغة الحديثة ، فإن جسد الأنثى منسجم تمامًا مع الطبيعة ، وكلاهما مفتوح لنظرة لا هوادة فيها وثاقبة كونها خاصية سلبية للرجال (مولفي، 1989؛ ناش، 1996).

وقد تعرضت المتعة البصرية القوية التي ينطوي عليها تمثيل الطبيعة ورؤيتها كمناظر طبيعية لانتقادات كونها تعبيرًا غير عاكس عن القوة الأبوية المعبر عنها في إثارة جنسية ذكورية مغايرة جنسياً على وجه التحديد . وهناك بالفعل تاريخ طويل من ربط الأشكال الطبوغرافية الناعمة والخطوط المتعرجة "للجمال" في المظاهر الطبيعية الخلابة بجسد الأنثى . القضية أكثر من مجرد تمثيل : لقد تم إضفاء الشرعية على الاستغلال النشط للأرض "البكر" من قبل الزراعة وممارسات الاستخراج واسعة النطاق منذ فترة طويلة من خلال الاستئناف إلى العلم العقلاني في لغة الفتح والسيطرة والتبعية . لقد تم التقليل من قيمة الروابط البديلة بين الأرض والمعرفة العقلانية والانفصال المرتبط بالرؤية جزئيًا من خلال ارتباطها الجنساني بالعاطفة والرقة .

إن منطق ولغة وصور هندسة المظاهر الطبيعية في القرن العشرين ، على سبيل المثال في السدود الكبرى في غرب الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي السابق ، أو اقتراح إدوارد تيلر "مشروع المحراث"

لاستخدام الانفجارات النووية الجوية لحفر القنوات والموانئ ، لها روابط جنسانية مميزة (كيرش وآخرون، 1998). في حين يتبنى النظام الأبوي طرقًا متنوعة ومتناقضة في تصور "الأنوثة" - غير عقلانية ومتمردة ووحشية بقدر ما هي عاطفية وناعمة ومروضة - فإن إخضاع الطبيعة للقوة المسيطرة ، إن العقلانية والإبداع الذكوري يشكلان موضوعًا ثابتًا . وقد سعى النقاد والفنانون النسويون إلى إعادة صياغة الارتباطات الحداثية بين المظاهر الطبيعية والجسد والأنوثة ، مع التأكيد على الجسد كونه بناءً اجتماعيًا وإمكاناته الإبداعية ، والإشارة إلى إمكانيات مراجعة الطبيعة من حيث أجساد الذكور والذكورة البديلة (بون، 1994؛ نوروود ومونك، 1987؛ برات، 1992).

المظاهر الطبيعية : الإقليم والهوية

إذا تم تطبيع العمليات الاجتماعية المدمجة في المظاهر الطبيعية من خلال صفاتها "الطبيعية" ، فإن المشهد المرئي يفعل أكثر من مجرد عكس فرض التمييزات الثقافية السابقة ؛ فهو يعمل على تنظيم العلاقات الاجتماعية . وقد تمت دراسة هذا الجانب التأديبي للمظاهر الطبيعية بشكل مكثف . وهو أكثر وضوحًا في المظاهر الطبيعية العسكرية أو السجنية ، والتي تنطوي على التهديد الصريح أو ممارسة العنف . وقد كتب ج. ب. جاكسون (1984: 131-138) عن المظاهر الطبيعية العسكرية التي عاشها بصفته ضابط استخبارات في فرنسا في زمن الحرب خلال عام 1944.

لقد تم تقليص المظاهر الطبيعية التي رسمها الجغرافيون الفيداليون بدقة على شكل ميداليات مضروبة على هيئة مزارعيهم إلى قطاعات ومناطق مبسطة ، تم تحديدها من خلال الترميز اللوني للأعلام والشعارات . وقد أصبح الجنود يرونها على هذا النحو على وجه التحديد ، وفي كثير من الحالات يتم تقليصها بسبب القصف إلى ما يزيد قليلاً عن ذلك (كلاوت، 1999؛ جولد وريفيل، 1999) . في الحروب الاستعمارية في القرن العشرين ، في جنوب أفريقيا ، وماليزيا ، وفيتنام ، وكينيا على سبيل المثال ، كانت الممارسة الثابتة من جانب القوات الاستعمارية هي إبعاد السكان الريفيين الخاضعين إلى الحراسة الوقائية في القرى "المحمية" من أجل منع تسللهم من قبل قوات حرب العصابات وإفساح المجال للحرب التقليدية (سيوه، 1998). وهذا يستلزم إزالة القرى والمزارع و"الغطاء" الطبيعي من أجل إعطاء ميزة للرؤية والتكنولوجيات العسكرية القائمة على الرؤية .

في الواقع ، تشير الحرب "التقليدية" إلى أشكال الاشتباك العسكري التي تم تطويرها على المظاهر الطبيعية الزراعية في غرب أوروبا (ومن هنا اشتُقت كلمة "حملة"). يمكن المظاهر الطبيعية العسكرية التعبير الأكثر بدائية عن المظاهر الطبيعية الحديثة المميزة التي تحدد أشكالها من خلال التقسيمات المكانية الخطية الواضحة المعالم ، والرؤية الموحدة والممارسات الاستبعادية . إن التعبير الأكثر اتساقًا عن هذه الإقليمية هو الدولة القومية ، التي كان أساسها الأولي مفهومًا للجماعية الاجتماعية المعبر عنها في مفهوم بيئي للأمة متجذر في الأرض . إن انتشارها العالمي هو إلى حد كبير نتيجة للإمبريالية الأوروبية والاستعمار. وكونها كيانًا جيوسياسيًا ، فقد استعانت الدولة القومية بشكل كبير بكل من القوى الطبيعية والانضباطية للمظاهر الطبيعية المرئية .

الطبيعة ، الأمة ، المظاهر الطبيعية

في حين تظل الدول الإقليمية أساسًا أساسيًا للهوية الاجتماعية لمعظم شعوب العالم ، فإن العمليات المعاصرة مثل إنهاء الاستعمار، أعادت العولمة الاقتصادية والثقافية ، والهجرة العمالية الدولية ، وتقنيات الاتصالات الجديدة صياغة روابط الولاء بين الدولة والعديد من مواطنيها . وقد سمحت هذه العملية بإجراء

فحص نقدي للطرق التقليدية التي تم بها تشكيل مثل هذا الولاء ، وخاصة داخل الدول القومية الأوروبية ، التي تتفاوض حاليًا على علاقات جديدة بين الإقليم والمواطنة والهوية داخل الاتحاد الأوروبي (أجنو، 1998؛ كوسجروف وآخرون، 1998).

من الأسهل اليوم إدراك طوارئ العلاقات التي بدت منذ فترة طويلة طبيعية ودائمة . ومن بين أقوى الروابط بين الأمة والدولة هو المشهد المادي . في حين أن الأمم عبارة عن مجتمعات متخيلة ، حيث لا يمكن لأي مواطن أن يكون على علاقة حميمة مع كل مواطن آخر، فإنها أيضًا أراضٍ متخيلة ، حيث لا يمكن لأي مواطن أن يعرف عن كثب أرض الدولة بأكملها (أندرسون، 1983؛ هوسون، 1994). ولقد لعبت الصور الرمزية للطبيعة والمظاهر الطبيعية الوطنية دوراً قوياً في تشكيل الدول القومية الحديثة كونها تعبيرات مرئية عن علاقة طبيعية مزعومة بين شعب أو أمة والإقليم أو الطبيعة التي احتلتها .

ولعل المثال الأكثر دراماتيكية لهذه العملية هو ألمانيا ، حيث لعبت الجغرافيا الأكاديمية دوراً رئيسياً في خطاب القومية الإقليمية المؤطر من حيث الثقافة والمظاهر الطبيعية والمجتمع والوطن (هايمات). ومن جغرافية الثقافة و الحضارة الألمانية برزت المظاهر الطبيعية كمفهوم رئيسي ، مما أدى إلى توليد تقنيات مثل "مؤشرات المظاهر الطبيعية" المرئية للتمييز بين المناطق الثقافية . وفي تشكيل الوعي الوطني الألماني ، ترسخت أفكار كل من الحدود الإقليمية والمظاهر الطبيعية المادية . كما روج الإنسانيون في نورمبرج وأوجسبيرج وأولم في القرن الخامس عشر، الذين أنتجت دراساتهم اللغوية لغة أدبية ألمانية ، لرسم الخرائط المحلية ورسم المظاهر الطبيعية للاحتفال بالإيمان بألمانيا (شاما، 1995: 75-120؛ وود، 1993) . كانت ثقافتهم مميزة ، ولم تتأثر بالتدخل الروماني ـ سواء الإمبراطوري أو البابوي ـ وكانت بمثابة حصن منيع للفضيلة المسيحية الأصيلة في مواجهة انحطاط البحر الأبيض المتوسط والوحشية السلافية .

وقد أصبحت تضاريس ألمانيا المميزة من الصخور الهيرسينية والغابات الكثيفة والأعشاب البرية المفتوحة ـ تشكل قوة تشكيلية ذات طابع توتوني . وقد قام القوميون الرومانسيون في أوائل القرن التاسع عشر، مثل كاسبر ديفيد فريدريش أو الأخوين جريم بدمج هذه العناصر في مناظر طبيعية أيقونية من الصلبان الحديدية الواقعة بين الصخور الصخرية وغابات الصنوبر والدولمن . عندما توحدت ألمانيا كدولة قومية في عام 1880 تحت هيمنة بروسيا ، عمل بيرج وألد على تشكيل صورة ذاتية ألمانية قوية ، بحيث تم استخدام الجرانيت وأوراق البلوط والصلبان الحديدية في العديد من النصب التذكارية العامة الفخمة التي أقيمت للكونت بسمارك لإحياء ذكرى مؤسس الدولة الحديثة (لانغ، 1996؛ ميخالسكي، 1998: 56–76).

كانت ثقافة الأراضي محورًا للبحث الجغرافي في الجامعات الألمانية في أواخر القرن التاسع عشر، مما يعكس القلق داخل الدولة الجديدة بشأن حدودها الإقليمية ووحدتها الثقافية . وعلى النقيض من فرنسا أو بريطانيا ، لم يتوافق توزيع المتحدثين باللغة الألمانية مع أي حدود مادية محددة . وبالتالي استجاب الجغرافيون للمثل الثقافي المتمثل في وجود ارتباط عميق بين الشعب الألماني وتربته ، وهي نفسية اجتماعية تم التقاطها في مفهوم الوطن ومرئية في أشكال الاستيطان الفريدة للقرية الألمانية . حددت مؤشرات المظاهر الطبيعية ، مثل شكل المنزل ، ومورفولوجية القرية ، ونمط الحقل والسياج ، المظاهر الطبيعية الألمانية الحقيقية كونها وحدة بيئية للطبيعة والناس (ساندنر، 1994). أسفر هذا التقليد من جغرافية المظاهر الطبيعية والاستيطان عن عواقب وخيمة في الأربعينيات من القرن العشرين مع إعادة تخطيط الأراضي الشرقية التي تم الاستيلاء عليها لتشبه ثقافة الأراضي الألمانية . وما يزال صداها يتردد في الحفاظ على المظاهر الطبيعية الألمانية اليوم .

إن أوجه التشابه الأقل دراماتيكية بين ألمانيا وارتباطها بالأرض من خلال المظاهر الطبيعية يمكن أن نجدها في كل دولة أوروبية . وهي واضحة في المظاهر الطبيعية الأيقونية للأراضي المنخفضة ، والغابات

الكثيفة ، والسياجات الشجرية ، وأبراج القرى المرسومة على الخرائط الطبوغرافية الإنجليزية في عشرينيات القرن العشرين ، وفي نسيج المنحدرات الجبلية المرصعة بأشجار الفاكهة والكروم المتجمعة حول برج الجرس في مدينة مسورة والتي أنتجها رسامو ماكيوليني الإيطاليون في سنوات توحيد إيطاليا (أجنو، 1998؛ جراهام، 1997). وهي موجودة أيضًا في رقعة الحقول الصغيرة ، والبيوت البيضاء ، والحجر الجيري العاري الذي تغسله أمواج المحيط الأطلسي البرية التي سعى القوميون الأيرلنديون إلى الحفاظ عليها كمناظر طبيعية أصيلة لأمة سلتيك كاثوليكية داخل منطقة الغيلتاخت .

وفي كل حالة ، كانت الصور التصويرية بمثابة مركبات تنقل الفخر الوطني والهوية الوطنية من خلال مناظر طبيعية محددة ، وغالبًا ما تكون غير ممثلة جغرافيًا . وحتى في الاتحاد السوفييتي السابق ، وعلى الرغم من أيديولوجيته العلمانية وإيمانه المعلن بغزو الإنسان للطبيعة من خلال الاشتراكية والشيوعية ، فقد احتفى الرسامون وصناع الأفلام والشعراء والروائيون ببعض السمات الطبوغرافية المختارة للمظاهر الطبيعية الروسية كونها معبرة بشكل خاص عن الهوية الروسية الجماعية والغرض منها (باسين وآخرون، 2000). ومن غير المستغرب أن تكون التعبيرات المادية عن مثل هذه المظاهر الطبيعية الأيقونية هي التي خضعت للتنظيم كوسيلة للحفاظ على مظهرها البصري .

ومرة أخرى ، تقدم المتنزهات الوطنية أمثلة واضحة . إن تسميتها نفسها تعبر عن ارتباط بين الأمة والطبيعة ، منطقة ذات طبيعة مميزة . يعود تاريخ المتنزهات الوطنية الأصلية في غرب الولايات المتحدة إلى عقود نهاية القرن من التعريف الذاتي القومي المكثف من خلال المظاهر الطبيعية . وقد تمت دراسة الأهمية الثقافية للبرية كونها المظاهر الطبيعية الأمريكية المميزة ، وخاصة في السنوات التي أعقبت تعريف فريدريك جاكسون تيرنر للحدود الغربية كونها أساس الديمقراطية الأمريكية ، عن كثب (كرونون، 1996؛ ناش، 1982؛ تيرنر، 1894). أسست المتنزهات الأمريكية نموذجًا ، تم تبنيه لاحقًا في كل دولة تقريبًا في العالم ، لتخصيص مناطق من الأراضي الوطنية على أساس قيمتها الطبيعية وإعلانها تراثًا "طبيعيًا" للأمة.

تختلف مناظر المتنزهات وفقًا للسمات الطبيعية والثقافية للمظاهر الطبيعية التي تعد مهمة لصورة الأمة . وعلى هذا فإن بريطانيا مأهولة بالسكان وتزرع فيها المحاصيل ، ولكنها تقع بشكل شبه حصري في المناطق المرتفعة التي تتميز بتضاريس جليدية واسعة ، ونباتات مستنقعات ، وتربية الأغنام ، وهو إطار ثقافي خاص بالقراءات القومية للمظاهر الطبيعية (شوارد، 1982). وعلى النقيض من ذلك ، فإن الحديقة الوطنية الرئيسية في يالا في جنوب شرق الجزيرة هي عبارة عن "غابة جافة" منخفضة ، وهي منطقة صيد كبيرة استعمارية سابقة ، وهي محمية الآن . ولكن الأهمية الوطنية ليالا تنبع أيضًا من أهميتها الأثرية بالنسبة للسنهاليين المهيمنين سياسيًا وعلاقاتهم التاريخية مع الأقلية التاميلية في الجزيرة . إنها منطقة متنازع عليها ، وغالبًا ما تكون مغلقة أمام الزوار بسبب التهديد من الانفصاليين المتمردين الذين يجدون ملاذًا في مساحاتها غير المأهولة (جازيل، 2000).

إن تطهير الفضاء الذي ينتج ويحافظ على هذه المظاهر الطبيعية كان سمة متكررة للاستعمار الأوروبي في القرن العشرين ، وقد اعترف بها جغرافيو الثقافة كونها تعبيرًا عن العمليات نفسها التي خلقت المظاهر الطبيعية الجمالية في العقارات الخاصة التي أعيد تنظيمها حديثًا (دانييلز وسيمور، 1990؛ دانييلز وآخرون، 1998). إن الطبيعة الطبيعية للحدائق الوطنية يتم إنتاجها والحفاظ عليها ثقافيًا من خلال إدارة صارمة لاستخدام الأراضي . غالبًا ما تكون العلامات الثقافية غائبة ؛ في الواقع ، تم تطهير العديد من المتنزهات الوطنية في أمريكا بالقوة من شاغليها قبل عقود قليلة من تعيينها . ومن بين أجرأ النقوش وأكثرها إيلامًا للوطنية في المظاهر الطبيعية النصب التذكاري المنحوت في جبل راشمور في داكوتا الجنوبية . إن

هذا النصب التذكاري الذي يعرض رؤوس أربعة رؤساء أميركيين ، يقف في تقليد طويل من المظاهر الطبيعية التذكارية الضخمة التي تتجسد فيها حرفيًا قوة ذكورية بيضاء مميزة . ويقع هذا النصب في المنطقة التي هُزم فيها هنود السهول أخيرًا وحُبسوا في محميات .

إن السيطرة على المظاهر الطبيعية هي فعل رمزي بقدر ما هي فعل مادي ، تمامًا كما تجعل الآثار التي أقيمت في ساحات المعارك مرئية . إن عواصم كل دولة قومية هي مناظر طبيعية مصممة ، حيث تنقش أنماط الطرق والمساحات المفتوحة والمباني والآثار أساطير التأسيس والذاكرة العامة والهياكل الدستورية والأفراد الأبطال في صورة رمزية للأمة (أتكينسون وكوسجروف، 1998؛ شاما، 1995: 385-401؛ وارنك، 1994: 53-74). وتوفر الأيقونات التي تصور مثل هذه المظاهر الطبيعية الحضرية فرصًا أيضًا للتحدي والمقاومة وتقويض المعاني الرسمية ، كما يشهد على ذلك مصير تماثيل لينين في دول الاتحاد السوفييتي السابق (بيل، 1999؛ ميخالسكي، 1998؛ سميث، 1999؛ تيل، 1999).

***المظاهر الطبيعية الاستعمارية

لقد أطلق دبليو. تي. ميتشل على المظاهر الطبيعية وصف "عمل الإمبراطورية الحلمي" . وهو يشير بذلك إلى التصورات والافتراضات والممارسات المكانية والاجتماعية التي رافقت التوسع الأوروبي في المناطق غير الأوروبية من العالم . وتجد الدراسات ما بعد الاستعمارية أن المظاهر الطبيعية تشكل مفهوماً قيماً لفحص الجوانب الثقافية للاستعمار. إن الاستعمار ينطوي بحكم التعريف على الاستيلاء على الأراضي واحتلالها ، وهو ما يسمح بإعادة صياغة الاهتمام القديم الذي أبداه جغرافيو الثقافة بنقل الأنماط الأوروبية للاحتلال إلى الخارج ونشرها وتبسيطها (نورتون، 2000: 96-7). لقد استلزم الاستعمار عمىً معيناً عن المظاهر الطبيعية الثقافية القائمة مسبقاً ، وهو ما يتجلى على سبيل المثال في تصويرها على أنها "عوالم جديدة"، أو برية أو جنات مكتشفة .

كان السكان السابقون مرتبطين بـ "الطبيعة" من خلال عدد محدود من المجازات الطبيعية المستمدة من مخزون من الصور النمطية الأوروبية : الأبرياء من العصر الذهبي ، والمتوحشين ، وآكلي لحوم البشر، والصيادين الرحل وجامعي الثمار والرعاة . وفي كل حالة ، كان يُنظر إليهم كونهم رعايا الطبيعة وليسوا "أسيادها" . وبالتالي ، لم يكن من الممكن أن تكون مناظرهم الطبيعية "ثقافية" . وكانت السمة الثابتة في الإدارة الأوروبية للمساحة الاستعمارية هي التوطين القسري للسكان الأصليين وتقسيم أراضي الانتفاع إلى ممتلكات محددة ومحدودة . وكان هذا في الوقت نفسه وسيلة للسيطرة الجسدية ، وتكثيف الاستغلال الاقتصادي ، وتسريع ماعده المستعمرون "تطورًا" ثقافيًا للشعوب الأصلية (نويس، 2000). كانت النتيجة هي منظر طبيعي جديد ، حيث دفع نظامه المرئي ، الذي تجسد في خطوط الملكية المسورة والمزارع والقرى الموزعة هندسيًا ، إلى المقارنة بالمظاهر الطبيعية الأوروبية الخلابة (دوغتي، 1982).

أصبح النظام المرئي في المظاهر الطبيعية في نظر الأوروبيين مبررًا لمهمة الاستعمار . لقد تم تجاهل أو التقليل من أهمية التحول الذي طرأ على المظاهر الطبيعية ، بل وحتى على المعرفة البيئية والمكانية الأصلية اللازمة للاستكشاف الأوروبي الأولي ورسم الخرائط والاستيطان (مالكولم، 1998). ولم يبدأ جغرافيو الثقافة في دراسة التغيرات والتعديلات المعقدة التي أدخلها السكان الأصليون على المظاهر الطبيعية قبل وأثناء مرحلة الاتصال إلا مؤخرًا . لقد كانت أعين الإمبراطوريين تحدق من خلال العدسات الأوروبية ، فعليًا ومجازيًا . وقد تم تطبيق تقنيات الرؤية التي شكلت أوروبا الريفية في شكل مناظر طبيعية على هذه المساحات "الأخرى ."

لقد تم تدريب الجنود والبحارة والمستكشفين العلميين وكذلك الفنانين على تقنيات مراقبة المظاهر الطبيعية ومسحها ورسمها . وكانت تمثيلاتهم عناصر قوية في إعادة المعرفة بالأماكن الغريبة "الأخرى" إلى المراكز الإمبراطورية ، وقد أطرت وعززت الجغرافيات الخيالية للإمبراطورية . وعند فحص هذه الصور الطبيعية بشكل نقدي ، تبين أنها إبداعات هجينة تعكس التقاء أعراف رؤية الشكل في المنزل والحاجة إلى تسجيل الأشكال والظواهر والأجواء التي شهدناها بالفعل والتي كانت هذه الأعراف بمثابة وسائل تعبير غير كافية لها (مارتنز، 1999) . ويتعزز هذا الإدراك عند فحص عمليات إنشاء الصور بدلاً من مجرد أسطحها النهائية . ففي صور المظاهر الطبيعية ، مثلما هو الحال في التشكيل المادي للمظاهر الطبيعية الاستعمارية ، **غالبًا ما تتعارض الضرورات الجيوسياسية والاقتصادية مع المبادئ الأخلاقية** ، وتتردد أصداء هذه التناقضات في الوقت الحاضر. وبالتالي ، يمكن فهم اللامبالاة الماليزية المعاصرة بشأن اختفاء الغابات المطيرة الاستوائية ، والتي صدمت العديد من الغربيين ، من حيث الأنماط المعقدة للملكية والزراعة والإدارة والصراع التي شكلت المظاهر الطبيعية للمزارع و"الغابة" المحيطة بها (سيوه، 1998).

إن التركيز التقليدي على المرئي في أشكال وتعبيرات المظاهر الطبيعية هو نتيجة منطقية لتطورها المفاهيمي والتاريخي في الغرب . إن العديد من تقنيات البحث التي تم تطويرها في الدراسة الجغرافية للمظاهر الطبيعية ، من العمل الميداني إلى التفسير الأيقوني ، تحافظ على التركيز على البصر والرؤية والصورة . ولكن من المعترف به الآن على نطاق واسع أن الارتباط المعرفي بين الملاحظة والتمثيل الرسومي والموضوعية يمثل مشكلة عميقة . إن دور الرؤية في ربط المعرفة والقوة له تاريخ معقد ومستمر، ويستمر في التطور . تتوسع قدرات الرؤية الثاقبة بشكل جذري مع فتح التقنيات البصرية المتقدمة لمساحات جديدة من الرؤية وتحريك حدود الفضاء العام والخاص . وبالتالي فإن دراسات المظاهر الطبيعية النقدية اليوم تؤكد على ثنائية وطبيعة البصر المؤقتة : النظرة المرتدة ، وقدرة موضوعاتها على التلاعب بالنظام البصري أو إخفائه أو تقويضه أو تشويهه . إن الديمقراطية التي توفرها تقنيات صناعة الصور والتلاعب بها الحديثة تعزز إعادة التقييم التاريخي أيضًا .

ولعل المظاهر الطبيعية كانت دائمًا سجنًا أكثر انفتاحًا مما أدركناه . إن الأطراف الاصطناعية الموسعة للرؤية اليوم تتوازى مع الاعتراف المتزايد بتجسيد العين البشرية . فالرؤية لا تنفصل أبدًا تمامًا عن الجوانب الحسية والإدراكية والعاطفية الأخرى للسلوك البشري . وفي حين تجذب الارتباطات القابلة للاختراق بين الطبيعة الخارجية والجسم البشري الانتباه في سياق العوالم الافتراضية ومساحات الإنسان الآلي ، فإنها أيضًا لها جذور ثقافية وتاريخية عميقة . على سبيل المثال ، ما يزال **علم الجيومانسي** ، الذي يشكل عنصرًا أساسيًا في كل من فن المظاهر الطبيعية وتصميم الحدائق في الصين واليابان ، وأساسيًا للجغرافية الخيالية لشبه الجزيرة الكورية ، تساهم في تشكيل المظاهر الطبيعية الحديثة للمدن الآسيوية ، حتى أنها تؤثر على مشاريع الهندسة الحديثة مثل بناء السدود على الأنهار الصينية العظيمة (جين، 2000).

لقد أصبح هذا الفن شائعًا بشكل متزايد في الغرب كمساعد لتصميم الفضاء . يشير فنغ شوي ، الذي يعني حرفيًا "الرياح والمياه" ، إلى العناصر التي تنشط الشكل الطبيعي ، إلى العمليات التي تشكل المظاهر الطبيعية بدلاً من هياكلها وأنماطها المرئية . وفقًا لهذا الفهم للأرض والحياة ، يجب أن يتم تحقيق التناغم بين جسد الأرض وأجساد أولئك الذين يسكنون العالم إذا كان من المفترض أن يتدفق بسلاسة عبر كل الأشياء . تدفعنا مثل هذه المفاهيم إلى نقل المظاهر الطبيعية إلى ما هو أبعد من حدود المرئي نحو تجسيدات أكثر إبداعًا وشمولاً حسية وإدراكية في الوقت نفسه . كل نشاط مكاني يتم أداؤه بوعي أو بغير وعي ، تلعب حاسة البصر دورًا حاسمًا ولكنه ليس حصريًا بأي حال من الأحوال في الجمع بين الممثلين البشريين والطبيعيين الذين يؤدون المظاهر الطبيعية . في حين أن "مراقبة الطبيعة" كانت بلا شك ذات أهمية عميقة في تشكيل جغرافية

الثقافة و الحضارة للعالم الحديث ودراستها ، فإن مراجعة دور ومعنى الرؤية في المظاهر الطبيعية تسمح باحتضان أكثر دقة وتنوعًا للثروات المفاهيمية والتجريبية للمظاهر الطبيعية .