

导论

景观：在地方和空间之间

埃里克·赫希 (Eric Hirsch)

本篇导论及之后的系列文章，将从人类学的角度探讨景观的概念。近年来，交换、仪式、历史等概念一直是人类学领域讨论的核心概念，与此相比，“景观”在人类学领域则颇受冷遇。¹在此意义上，“景观”在人类学界的处境与“身体”概念颇为相似——虽无处不在，却未被问题化。“大多数研究者只是简单地将其悬置^①，视之为黑匣并弃于一旁。”[Lock, 1993: 133] 实则“景观”在两个相关联的方面，一直潜存于人类学领域并颇具意义。其一，“景观”作为约定俗成的框架性表述，用于提示读者，人类学家即将把他/她的研究带入某特定“视域”[即从一个“客观的”视角——某特定人群的景观]；其二，“景观”用于指涉当地人对其文化和物质环境所赋予的意义[也就是某特定景观在当地人“看”来意味如何]。“景观”的黑匣子亟需被打开并将其带入我们的视域。

最近，德雷施 (Dresch) 评论过“景观”在人类学领域的第一重要义，并指出“景观”在社会人类学“英国学派”的民族志作品中如何被策略性地运用，使其发挥标准化框架的作用。他注意到，“地形被编织进一本又一本的民族志之中”[Dresch, 1988: 50]。这种策略被马林诺夫斯基用于有关特罗布里恩群岛的民族志中，以制造一种参与性的效果。“想象一下，你独自一人……突然被置于热带孤岛 [Malinowski, 1922: 4]。”² 这

① 悬置 (bracketed) 概念及其更多讨论可参见胡塞尔现象学研究。本书中所有脚注均为译者注，原书注释为每章结尾处“注释”。——译者

一策略不断被马林诺斯基的后代传人们所复制，如弗斯（Firth）和福忒斯（Fortes）[Dresch, 1988: 51-52]。在他们的每一部民族志作品中，人类学家都将当地人绘置于一片可被识别的景观或如画风景之中。但是，一旦人类学家开始捕捉当地人的视域，这种“客观的”、局外人的视角就立即被抛之脑后。

而后一种看待“景观”的方式，近年来在不少民族志作品中也可见其踪影。基辛 [1982: 76] 在关于瓜依沃（Kwaio）的民族志作品中讨论祖先这一议题时，展示出对“景观”的这种与当地人的相关性的理解：

“在局外人的眼中，瓜依沃内部的景观如同一片绿色海洋。稠密的森林不时被花园、耕地及聚落隔断……而在瓜依沃当地人的眼中，这片景观不仅被不可见的线条分割为特有名称的土地和聚落场所，更由当地的历史而建构。”

2 这里存在着我们直观可见的“第一景观”，以及由当地人的实践所制造的“第二景观”。通过我们的田野工作，以及民族志书写和阐释，我们才能逐渐识别和理解这种“第二景观”。

本书每篇文章的主要目标都是基于这两个角度来思考景观：以景观的传统观念 [西方的观念] 这一富有成效的出发点入手，去探寻类似的地方性观点，并反思性地与西方观念对话。诚如帕金 [Parkin, 1991: 7] 所言，正是通过“文化观念和分析性概念之间的相互印证，从而让他者变得更为明晰”的重塑过程，人类学才能成功地实现其作为一门比较学科的最高目标。

“景观”一词在 16 世纪晚期被画家作为一种专业术语引入英文。它来源于荷兰语“landschap”，在英语中长期被视为“landskip”。景观概念的绘画起源具有深远影响。景观之所以被人们认可为景观，是因为这种

景象通常提示观者，这看起来如同一幅起源于欧洲的风景画。凯斯·托马斯（Keith Thomas）记录了16世纪至19世纪早期，“景观”在英格兰的这种发展过程。尤其在18世纪，此类鉴赏在英文的语境中具有一种自我意识——“乡村景致最初的吸引力在于它会诱发观赏者的风景绘画审美记忆。的确，优美的景象被视为‘景观’是因为它与一幅被绘制的‘风景画’相似——它是‘如画的风光’。” [Thomas, 1984: 265]

这种被诸多类型的风景画所描绘的理念化或想象的世界 [Poussin, Claude, Salvator Rosa]，与人们对乡村景致的感知及其后的提升运动 [通过景观的园林化、庄园的管理等] 相关联：其目的是在图像化的理念与乡村本身之间实现一种呼应。景观概念被运用于更广泛的社会与文化生活领域，便体现了这种趋势。³ 19世纪晚期田园城市的发展可能也是此处的一个例证，正如托马斯 [Thomas, 1984: 253] 所说：“当埃比尼泽·霍华德（Ebenezer Howard）在19世纪90年代宣称‘城镇和乡村必须相互结合’之时，他的这一思想实则源自一种更悠久的传统。”

霍华德的倡议中最有趣的是这一目标——要在同一个地方来统一两种相互排斥的选择，此种灵感融汇了19世纪郊区的中产阶级与20世纪城市的工人阶级 [Cosgrove, 1984: 267-268]。一方面，拥有城镇里的社会交往和就业机会 [硬劳动力和物质报酬]；另一方面，拥有乡村可以提供一种田园牧歌般生活的可能 [参见 Cronon, 1991: 368 一种类似的比较，但来自“乡村的”视角]。正如托马斯 [Thomas, 1984] 在英文语境中所记录的，日常生活长期被视为一种潜在性的现实化；现在这种形式体现于带有花园的房子、小块土地、乡村小屋、郊区之家与退休村舍。在此，日常的生活与理想化的存在之间存在一种联系——后者与前者具有一定关联，但又与日常生活相分离。我们可以将前者视为“前景的”，以显示社会生活的具体现实 [我们此刻的存在方式]；将后者视为“背景的”，以表明由于前景存在所释放的可能性 [我们可能的存在方式]。

那么，如果在这个意义上定义“景观”，就涉及社会生活的“前景”与“背景”之间的关系问题。毕竟，理想化的世界在被绘制的图像中得以再现；被绘制的图画使得我们从绘画本身和/或在绘画的观看者和图像化表征的关系之中能够注意到这一点。此处提出的观点表明，西方传统中的景观表征是一种更为普遍的前景与背景关系的独特表达，这在跨文化中也有所表现。不过，我们也会发现，社会生活永远难以企及一幅绘画的永恒性，尽管后面的各章将表明在一种独特的文化语境[虽然在大多数案例中，所谈论的图画并非使用画布来绘制的图画]中人们常力图去吻合这一点。

笔者认为，这一界定与近期卡特[Carter, 1987]提出的观点具有一定的相似性。在《通往植物湾之路》(*The Road to Botany Bay*)一书中，卡特探讨了他称之为“帝国的历史”的这一话题：此种形式的历史“将空间压缩为舞台”，在舞台之上，演员再现了富有意义的历史事件，例如引起澳大利亚被“发现”与“定居”的事件。卡特[Carter, 1987: xxii]倡导一种“空间的历史”——此种历史“通过空间的形式和想象，得以宣称文化自身的存在”。

卡特的论证是：错误的目的论使得我们认为，澳大利亚的旅行者首先抵达一块有待“被发现”的土地，进而定居于此。事实上，旅行者[如Cook]所做的是将一块土地带入其自身所处的欧洲历史文化语境。卡特探讨的主题之一，就是旅行者在关注这个国家时需要持续面对的问题：在一片新的领土，试图建构“此时此地”（前景）与相关的视域（背景）之间可识别的联结。澳大利亚被命名和定居的方式与这种关系的确立方式相互呼应：

这有赖于确立一个“此”（旅行者的视点和态度）和“彼”（视域）。在此种视角不存在之处，则通过假设和修辞性地插入命名等方式……

山川河流在文化上都是可欲的，它们连接了令人愉悦的属性。但更为基础性的是，通过显示区别进而展示出差异——这暗示了不同视角和向度的可能性……[Carter, 1987: 48]

在卡特的描述中，“前景”[此时此地，地方（here and now, place）]和“背景”[视域，空间（horizon, space）]的关系，与澳大利亚的历史和殖民化叙事之间并非偶然关联：这种关系是澳大利亚如何被设想的方式中最核心的，正如卡特强调的，这样的模式在今天仍不断被激活。卡特的论述不仅仅适用于为澳大利亚命名并定居下来的欧洲人，也适用于那些在旅行者的记述中经常处于边缘地位或沉默的原住民。尽管旅行者[发现与定居]的“旅程”与原住民[传说中梦创时代]的“旅程”是在完全不同的文化逻辑中被设想的，但都包含对前景的现实性和背景的潜在性之间关系的处理。正如卡特指出的，“当他——游牧的、黑种人或白种人——书写或跳舞，或仅仅只是走过时，其所象征的并非是物质的世界，而是激活了一个历史性的空间”。[Carter, 1987: 349]在这些历史相似、地理相邻，而文化相异的语境中，最初将这个国家带入视域的诸多形式仍被持续不断地激活。[参见 Munn, 1973a]

在此，尽管能够将景观分离出来，但它作为一种鲜明的文化观念和一个分析性概念，事实上很难从一系列相关性概念中剥离，比如：地方和空间（place and space）、局内和局外（inside and outside）、图像和表征（image and representation）。⁴每一组相关性概念，它们自身都有其地方性的一面，并与前文勾勒的景观概念之一“端”相呼应。景观概念的“两极”可用以下图例表示：



图例左端的概念大体可以视为我们所理解的日常语境和形式、未经反思的经验 [Bourdieu, 1977]，而右端的概念大体等同于超越日常的经验语境和形式。后者往往被设想为独立、相对分离和超脱，但并非完全与前者无关。我将此指涉为“可能性”[我们的可能方式]。可能性最纯粹的形式是空无本身，有趣的是，神圣的场所和地方有时候就是物理上空无的⁵或很大程度上无人居住的，且位于与对其有意义的人群具有一定距离之处。

5 尽管上述图例分左右两端进行排列，但很重要的一点是，左右两端并非毫无关联。相反，它们可能即刻或瞬时处于一种关系之中，类似于一个人在熟悉的旅程中暂时迷失方向，然后参照外部视角重新定位的经历；或者也像在一片空地退回惯常的“背景的”位置之前，时不时填满“前景的”经验。帕金 [Parkin, 1991] 所描绘的东非吉里亚马人空无的仪式之都——卡亚 (Kaya) 正是这种形式。它是复原力的一种来源，但是长期以来被空置，与大多数吉里亚马人的日常经验相分离。尽管物理距离相距甚远，但卡亚仪式与地方家屋具有一些相似之处——与地方家屋一样，它可以被污染和净化。帕金描述了在家屋和卡亚仪式中，都会进行一种相似的动物献祭活动。当这种仪式活动在家屋中举行时，卡亚的背景潜在性成为日常经验的前景。当这种仪式活动在卡亚举行时，前景地方的各种经验进入这个神圣的中心，似乎是要短暂地实现可能的经验，而卡亚独立而有力的生活则退隐到背景之中，吉里亚马人回到其碎片化的日常存在之中。在此，被定义为景观的是被视为存在于任何文化语境的两端之中的一种关系。由此，景观成为一种文化过程。[参见 Ingold, 1994: 738]⁶

此处所提出的景观概念，与相关学科，如地理学等所发展出的景观概念相当不同。在地理学中，对于景观的论争当然更为突出。英戈尔德 [Ingold, 1993: 154] 最近在丹尼斯和科斯格罗夫 [Cosgrove, 1988: 1] 的研究中注意到了这一差异。这两位地理学家在这一领域的前沿研究中，

将景观界定为“一种文化的图像，一种再现或象征周遭环境的图示化方式”。正如英戈尔德所指出的，这一界定强调景观在本质上是静止的，否认了过程性[参见 Cosgrove, 1984]。这种界定的问题在于，它将经验之一端本质化于景观表征之中，并将此种经验简单地概括于景观之中。当然，通常的情形是，人们依赖于文化与历史的瞬间，试图在前景中实现那些仅仅是具有转化为前景的可能性而主要存在于背景中之物。与此相比，丹尼斯和科斯格罗夫的界定忽略了那些日常社会生活的部分。他们的界定只捕捉到了景观本质的一半经验，而忽视了另一半，忽视了经验两端都是文化过程——也正是在文化过程中经验两端相互产生关联。那么，关键的问题在于，什么样的社会-文化因素导致了对过程的否定？笔者将在这篇导论的结论部分谈到这个问题。

导论剩下的部分打算谈谈本书中的这些文章，它们围绕一个预设的共同主题，更为详尽地展示了以上所勾勒的“景观作为一种文化过程”这一概念界定。通过跨学科地概述每篇论文，笔者的第一个目标是拓展一种探讨景观的人类学视野，此前，地理学和艺术史学科也都在各自领域探讨过景观的议题。笔者的第二个目标是为景观的跨文化比较研究提供一个框架，在人类学及相关学科中，这种框架都长期缺席。

6

自然进入景观

雷蒙德·威廉姆斯(Raymond Williams)认为，“自然”是英语中最为复杂的概念之一[Williams, 1972: 146]。他的大多数著作都致力于阐述“自然”这一观念在英语/英国语境中随时间变迁而产生的社会、政治和文本维度的概念内涵。在近期与基恩·托马斯(Thomas, 1984)合作的研究中，威廉姆斯大量探讨了“景观”之欣赏的产生，他注意到这一现象在16—19世纪整个欧洲都存在。当然，也是在同一时期，产生了现在

所说的人类学学科，人类学与西方语境中景观之明晰观念的产生拥有共同的思想背景。景观人类学需要阐明这一关联。

科林伍德（Collingwood）区分了西方自然概念相对明确的三个时期 [Collingwood, 1960: 3-30; 还可参见 Olwig, 1984: 1-10]。他认为，在这些时期盛行的自然概念源自与人类社会领域的类比。在中世纪的表征中，自然概念盛行之处涵盖了人性之意——自然是上帝的创造，人性只是它的一部分。在后文艺复兴时期，人的位置在自然的概念中变得更不确定，⁷一种更世俗化的、更理性的自然观念有赖于一种新的、独特的抽象——人类自身的抽象 [参见 Foucault, 1970]。更进一步，这一抽象与另一种过程相关——人类被想象为“自然的”东西——以科学、园艺改进和工业革命的形式逐渐介入。

与对自然干预能力逐渐增强的过程相伴随的，是诸如主观和客观相区分的新观念的产生。正是围绕着这些新的区分观念的产生，西方的景观观念才得以形成。一方面，艺术史家已经发现了这一点；另一方面，聚焦于空间的物质变迁的地理学家也注意到了。在第1章中，尼古拉斯·格林（Nicholas Green）考察了19世纪初期和中期法国该历程的一个典型历史案例 [参见 Green, 1990]。格林指出，在他所讨论的19世纪的巴黎，
7 人们越来越欣赏乡村，这既不能归因于乡村的开放，也并非因为乡村的变迁——尽管这些因素无疑很重要。格林认为，更为重要的是当时巴黎大量涌现的风景画、旅游指南、乡村房屋广告，以及一种更为普遍的融入乡村的欲望。正如他所表明的，“正是首都巴黎的物质改善和文化发展，产生了关于‘看’的各种词汇，从而使得将‘自然’作为一种社会经验的重点形式带入视野成为可能”。

在格林（Green）的分析中，这一时期巴黎人日常经验中两种交叠的意识形态被置于前景：一是19世纪30年代霍乱流行病之后人们对巴黎非健康状态的担忧；二是大量涌现的“景象”，例如拱廊街和西洋镜作为

城市的策略性区域。由此，“潜在性”成为焦点，即沉浸于乡村中对健康的益处，以及“景观”自身成为一种景象的形式，尤其是西洋镜中所展示的[参见 Crary, 1990]，它们自身促成了一种特殊的观看形式。在介绍乡村的各种指南和广告中，被重点强调的并非“图画如同文本”，而是一种由巴黎都市生活的主导方面所建构的观看方式。格林的文章是一个优雅的恳求，希望艺术史家、地理学家及人类学家，放弃他们对待图画的传统态度：“是时候该与宣称图画的主要特征是视觉性这一常识进行了断了”。

作为一种独特的绘画题材，风景画的兴起比格林提到的要早几个世纪。格林指出，在这种绘画题材兴起的各种记录中，其主题描述的重点是对体验观看的“主体”和乡村作为可欲的“客体”之间积极关系的建构。因为与以往相比，人在自然中的位置变得越来越容易被质疑，这一时期，在视觉表征中“前景”和“背景”之间的关系也逐渐开始变形。

贡布里希[Gombrich, 1966:108-109]曾提出过一个制度性的解释——与此种风格化的解释相反——用以说明风景画这一题材的兴起。他认为风景画产生于两种文化的交汇，即视觉化和表征形式之间的相互限定。正如我们接下来会看到的，欧洲在太平洋探险和拓殖时期制作的各种艺术品中，以不同的方式运用了这些视觉化的传统：历史发展重要地塑造了后续人类学和相关学科对景观观念的运用[参见 Smith, 1985: ix-x]。

在此，极有必要总结贡布里希的观点，因为在相近的地理学科中，他的观点对景观的争论颇具影响[参考 Cosgrove, 1984: 22-25]。艺术史家们长期以来就已注意到，在安特卫普等早期现代市场城市中，风景画已经大量出现。对于风景化的这种发展情形，他们的解释是：在以市场为主导的语境中，艺术品的生产主要不是为了满足私人委托者，而是满足更多大众市场的需求。⁸贡布里希则将“景观”的概念化追溯到阿尔伯特(Alberti)的美学理论，以及他有关文艺复兴视觉表征的奠基性著作《建

筑十书》(*Ten Books on Architecture*)⁹。

阿尔伯蒂正式提出了如下观念，即艺术作为人类活动的一个自主领域，应该重视其心理影响。产生这种影响的途径之一，正是通过对诸如乡村这样令人愉悦的“景象”的描绘。继而，这一形成过程可以与阿尔伯蒂式的图画定义相联系，即将图画视为一种框面或窗格。图画与观看者保持一定的距离，观看者通过替代物的世界或“舞台”看过去。¹⁰与这一“南方的”传统相反，还存在一种“北方的”视觉化传统——一种“描绘的艺术”[参见 Alpers, 1989]¹¹。后一种传统并非以阿尔伯蒂的“窗格”为依据；相反，其重点更多放在一种表征帝国的技艺。地图的盛行，地图似的表征，以及具有“现实主义”品质的图画，在此种视觉文化中极具表现力。¹²

贡布里希指出，风景画(landscape)作为一种广受欢迎的类型，是支配性的、“南方的”美学理论挪用了“北方的”现实主义而兴起的产物[Gombrich, 1966: 114]。然而，这种趋势，以及景观这种观念的出现，仅在个人作为主体被想象之时才可能产生，这又回到阿尔伯蒂的主张，即自我意识使个体从令人愉悦的景象之中获得快乐[参考 Williams, 1973: 121]。进而，景观观念的产生与一种中心的核心重要性紧密相关，继而也将与世界的图像化、地图化、镜像化、表征化作为唯一可信的认知方式相关[参见 Alpers, 1989]。¹³

地方与空间

然而，如果把这些与文艺复兴[尤其是线性视角的重新发现[Cosgrove, 1985]及地图制作的大量出现]相关的发展，视为预示此前经验形式的激进、不可分离的断裂之序幕，则是一种误解。笛卡尔式的(Cartesian)世界观术语，是为了阐明此前异文化语境中的模糊含义的一部分，而并非