



标题\作者\刊物关键字
标题 搜索

空间神化

作者: [董明](#) 发表: 《建筑师》
景观文章·景观中国 <http://paper.landscapecn.com>

[评论\(0\)](#) 打印

空间看来乃是某种很强大又很难把捉的东西。

——亚里士多德（《物理学》第四章）

—

空间是一种原始现象，按照歌德的说法，人们一旦觉察到这些原始现象，便会感到某种恐惧。

空间也属于那种“最普遍、最空洞”的概念，它本身拒绝任何简单定义的企图。人们都会不断重复使用到“空间”这个词语，并且也一向懂得用它来指什么。然而一旦进行深究，却会发现这个“自明的东西”始终处于晦暗之中。如果借用柏拉图的话来说：“当你们用‘空间’（存在）这个词的时候，显然，你们早就很熟悉这究竟是什么意思，不过，虽然我们也曾相信领会了它，现在却茫然失措了。”

黑格尔将“空间”定义为“空间是外在于自身存在的无中介的漠然无别状态”。但是，这种虚无的“无别状态”并不能赋予“空间”这两个字以任何确凿可信的意义。因为在空间的后面，已经没有什么东西可以用来解释这个概念，在空间之前，也没有任何可以回避的出路。

事情一旦拒绝了慎思行为，必然就会进入一种神化状态。

空间概念的晦暗不明，并不能妨碍它在一种最广泛意义上的使用，因为空间是一切实在与之相关联的构架，我们只有在空间的前提下才能设想任何真实的事物，而任何行为都包含着与运动和场所的关系，任何行为均具有空间性的一面。海德格尔说：“每逢一个世界，都发现属于它的空间的空间性。”因为一切行为都意味着“在某个场所”。

空间作为一个独立的概念，自伽利略和牛顿以降才逐步得以明确。随着时间的推移，针对空间概念的理解和运用也逐渐繁复起来：空间可以是一种均匀的、在任何位置和任何方向上都是等价的，又是感官所不能觉知的欧几里德空间，也可以是一种能够被体验的，与人及其感觉作用联系在一起的知觉空间；它可以是一种负向的塑性造型，数理技术所筹谋的实体空间，也可以是目前以日益增长的幅度愈来愈顽固地促逼现代人去获得其最终可支配权的空间，一种可以用来谋取利润，作为生产资料的空间；空间可以是公共的，也可以是私人的，它既可以是主导性的，也可以是服务性的；空间之所以为空间，更可以表现为一种生物权力的空间，政治工具的空间，经济当量的空间……

亨利·列斐伏尔（Henry Lefebvre）在《空间的生产》中，着重渲染了这一直白的命题，列举了众多的空间种类：绝对空间、抽象空间、共享空间、资本主义空间、具体空间、矛盾空间、文化空间、差别空间、主导空间、戏剧化空间、认识论空间、家族空间、工具空间、休闲空间、生活空间、男性空间、精神空间、自然空间、中性空间、有机空间、创造性空间、物质空间、多重空间、政治空间、纯粹空间、现实空间、压抑空间、感觉空间、社会空间、社会主义空间、社会化空间、国家空间、透明空间、真实空间以及女性空间。

这种不厌其烦的方式，简白地表明了一点：空间从来就不是空洞的，它往往蕴涵着某种意义。

可以看到，空间的经验有着各种不同的类型，如果需要对空间问题进行寻根问底，就必须了解空间的各种关系，把它统一在一个“空间”概念之中。描述和分析空间在人类经验中所呈现的特殊品性，在哲学上早已成为一项最具吸引力和最重要的任务之一。

专题 Topic



分类 Class

- 景观综述 学科教育 理论研究
- 设计实践 人物/事务所 作品赏析
- 景观生态 园林绿化 园林文化
- 景观工程 城市研究 保护与更新
- 人文地理 随笔杂谈 演讲实录
- 城市规划 建筑设计 景观艺术
- 设计史 风水研究 旅游规划
- 城市设计 技术应用 水景观

本周热点 Hot

没有论文排行

期刊导航 Magazine

- [城市环境设计](#) [中国园林](#) [景观设计](#)
- [风景园林](#) [国际新景观](#)
- [国际城市规划](#) [规划师](#) [城市规划](#)
- [建筑学报](#) [新建筑](#) [城市建筑](#)

文章统计 Stat

文章总数: 2343
 文章浏览: 9074738
 网友评论: 2486
 文章下载: 2199

特别说明 Explain

由于目前国内不同专业背景的人士对 Landscape Architecture 的中文译名存在差异，所以就导致相关文章中会出现诸如景观设计(学)、景观建筑(学)、风景园林等不同叫法。此处特别提示，以免读者混淆，不做争论！

截止2006年7月26日全部文章列表

万物存在于空间，自古以来，人类感知空间，存在于空间，思考空间，在空间中发生行为，而且为了作为现实的世界形象来表现自己的生存状态，还在“创造”空间。这种“创造”空间也就使人类的建造行为产生了意义。“建筑的目的是生产空间，当我们要建造房屋时，我们不过是划出适当大小的空间，而且将它隔开并加以围护，一切建筑都是从这种需要产生的。但从审美观点上看，空间就更为重要，建筑师用空间来造型，正如雕刻家是用泥土造型一样。他把空间设计作为艺术品创作来看待，就是说，他力求通过空间手段，使进入空间的人们能激起某种情绪。”

更进一步说，一些人类所创造的空间可称为表现空间或艺术空间。尽管平时可能忽视空间，空间却影响着我们并控制着我们的精神活动。我们从建筑中获得美感，尽管美感很难获得清楚的解释，但可以确定的是，这些美感大部分是从空间产生出来的。虽然从美学角度的解释，似乎还不能真正表达建筑空间的全部意义，那么，即便从实用的观点出发，空间也理所当然是建筑学的目的。“从某种意义上说，凡是为了营建目的而在环境中选择一个场所者，均为表现空间的创造者。”建筑空间可以认为就是把存在的状态具体化。“掌握空间是生物的第一种姿态……占有空间是存在的第一种证明。”

人类的“空间营造”行为自古一直持续至今，但是从具有明确意识的理论意义上，直到一百多年前，才有人明确认识到空间对于建造行为的重要性。如果我们从历史上诸多的建筑文献来看，几乎不存在涉及到空间这样一种事物的描述，它们的内容基本上都是关于类似营造法式的具体建造技术，或者由此表达的秩序体系，是关于确实可触的实体的建造，而不是虚渺无形的空间的围合。即使建筑空间已经成为一种有目的的建筑现象，但在意图上却始终处在一种不明状态。根据戈麦斯（Alberto Pérez-Gómez）的说法，直至1898年，建筑学才第一次被称作空间艺术，施马佐（Schmarzow）将建筑的意图称为空间的艺术化表达。于是，长期以来一直徘徊在艺术门槛上的建筑学，似乎就此找到了最为根本的、最具独立性的意义。

“建筑……还给了我们三度的空间，就是我们站在其中的空间。这里才是建筑艺术的真正核心。……各种艺术中，唯有建筑能赋予空间以完全的价值。建筑能够用一个三度空间的中空部分来包围我们人，不管可能从中获得何等美感，它总是唯有建筑才能提供的。”

赛维（Bruno Zevi）认为，建筑在艺术领域中处于一种相对卑微的地位，其原因在于大多数场合下，建筑物事实上被当做雕刻品或绘画作品那样来评价，也就是当做单纯的造型现象，就其外表进行表面的品评，使建筑学永远只能从属于雕刻与绘画的范畴，丢掉了建筑独特的重要的本质特征。而这种本质特征就是空间，惟一使建筑有别于所有其他艺术的特征就在于空间。为了使建筑学获得独立的地位与体系，唯有将建筑作为艺术化了的空间来进行理解。

空间的话题使人们多了一种谈论建筑的角度，可以以一种反转的方式来看待平常不过的建造行为。“建筑匠人不是把一个空间围合起来，而是把一个各种形式的确定的住处围合起来，他对空间的加工，就是像雕刻家那样，从外部和内部来塑造它。”弗西伦（Henri Focillon）说道：“建筑艺术本身深藏的独特性在于其内部体量，建筑艺术通过赋予这个特定的空间以确定的外观，而创造了其独自的天地。……但，如果你想一想，更大的妙处还在于一种反转的空间概念的创造，人总是在每样物件的外部进行活动的，他总是处在其外，若要进行任何表面之内，他就必须把它打破才能进去。建筑艺术则在所有各种艺术中独具一种特权，不论是建造住宅、教堂或室内空间，都有不是为了盖一个适用方便的空处而已，倒是要构成一个内部世界，其空间与光线是按几何、按力学、按光学等规律来衡量，这些规律包含于自然界事物的秩序之中……”

如果可以认为空间是建筑艺术表现的一种本源，建筑以空间方式来解释其自身，反过来说，人们也可以采用建筑这样一种媒介去表现空间，表达对于世界秩序的感知。如果建筑师需要追寻一个特定的文化目标，或是希望通过创作来改变人们的感知方式，以另一种方式来看待自身及其环境，空间则会成为一个恰当的角度和媒介，来改变现存的体系，产生新的实践范例，甚至开始一种新的生存观念。

如果说大多数建筑史的内容只是限于建筑外观以及它们如何进行演化的，现在取而代之的是，注意建筑进程本身在思想上的变化、不断变化的可能性以及导致变化的因素和环境，以及那些曾经出现的，直接或间接形成的关于建筑形式、技术等不同方式的诱因，并因此反复地为空间发现提供动力。

但是，如果对于建筑空间只是单从艺术角度来进行讨论，则明显具有一定的片面性，大多数建筑并非仅仅是出于一种空间的观赏目的而建造。如果确定建筑学就是关于空间的艺术，那么这里所指的建筑就应当与一般性的房屋有所区分。因此，针对建筑空间的前提，还缺乏认真的探究。

很明显，赛维方式的建筑空间论往往是以一种十分矛盾而含混的方式来进行的，一方面，建筑空间的概念被

推广到广泛的境地，城市、街道、广场、里弄、公园、游戏场和花园等等，凡是经过人为限定的一个空的部分，即可成为一个包围起来的建筑空间。

另一方面，建筑空间又显得十分得具体而有限。大多数建筑空间的谈论似乎存在着一个明显限定的范围，前提性地存在着一个规律化的演进历史，空间的表现似乎有着自在的逻辑线索。随后的话题往往就集中于空间的设计方法、尺度、体量、质材……这也就很自然导致出一个问题，极少数关注于艺术空间表现的建筑，与极多数缺乏该目的性的房屋之间是否存在着一个截然的距离。空间概念在建筑学中的应用，如果去除了艺术或审美的因素，空间对于建筑还意味着什么？或者反过来说，建筑对于空间还意味着什么？

如果说建筑学的信条仍然值得恪守，空间表现又成为建筑学的根基，那么有几个问题显然是无法回避的：

1. 建筑空间如何从众多的空间概念之中独立区分出来，建筑空间如何显示出自身特征？
2. 为了界定建筑空间的身份，建筑学本身又如何进行界定？建筑与一般性房屋如何存在着差别？
3. 针对建筑学本体以及针对建筑空间问题的思考和理解，又如何影响到历史与现实中的建筑行为？

三

如果说建筑空间具有一种诗歌涵义，我们必须认识到其所谓并不能独立于其所是。建筑空间并不是一种随后用文字进行翻译的经验，它用形象来表达，构成了经验的手段和目的。

去生产、制造空间，可以认为是人类建造行为的一个根本目的，但这还不足以能够界定的建筑学的根本意义。早在1910年，阿道夫·路斯（Adolf Loos）就以其极具个性，但又富于哲理的口吻揶揄道：“建筑只有极少部分属于艺术：墓地和纪念物。”

在众多复杂因素的谜罩下，有必要讨论一下，我们是否可以以一种有别于18世纪美学的方式，来辨分一下建筑与房屋的区别。超脱一种善与美之间徒劳且无休止的哲学纷争，在一种最终的语义上，去讨论“创造”有着明确意义的空间。如果这些辨分可以获得，这对于建筑学目的性的明确，及其生存状态的延续是至关重要的。因此，在这个意义上，我们不能放弃去探寻什么构成了人类生活的一种有意义的秩序，什么是建筑学根深蒂固所关注的进化现象和永恒性。

在一个市场导向，个人品味，美学时尚，无厘头的时髦，眼花缭乱和异常兴奋的时代里，仅仅采用个性化的兴趣和文化差异这样的偶发判断，来作为在这个越发虚无主义时代的一个重要的建筑实践的标准，则是有些令人疑惑的。

同样，在一个越来越普遍化、技术化的世界里，如果认为建筑学可以通过地域性的文化差异而获得拯救（这种差异在我们这个越来越趋同的世界中显得越来越明晰），试图去为现代建筑考虑它的替代项，为实践提供理论，则是有点隔靴搔痒。

在现存最早的一本明确界定建筑学意义的著作中，维特鲁威以希腊人的口吻谈道，致力于娴熟技巧，竭尽辛苦，而缺乏学问的思考，建筑师还是不能获得威望的。他接着认为，在一切事物中，特别是在建筑学中，存在着以下两种事物，即被赋予意义的事物和赋予意义的事物。被赋予意义的事物就是对它要提出讨论的事物，赋予意义的事物就是按照学问的原理作出解释。也就是说，不仅存在制造一件事物的问题，还存在如何去命名，如何“赋予其理由”，将逻各斯置入其中。

建筑学正包含了这项使命，去表现一种允许人类居住在大地上的一种秩序。在维特鲁威看来，这正是建筑师所必须掌握的重要知识，来指导他的实践。建筑学的思想最终应当指向非现实世界中所感受到的秩序，一种用来作为人类行为程式的永恒秩序，将它引入到现实世界中，从而排除不可预测性和无序变化。这种思维模式，也就是宇宙秩序在人间的建构工作可以说一直持续到18世纪。换句话说，传统建筑对于所有的传统社会而言，指征了宇宙的秩序。

在给奥古斯都皇帝的上书中，维特鲁威认为对于建筑学意义的关注，“其结果是由于陛下的威力不仅国家合并了各邦而扩大起来，而且还通过公共建筑物的庄严超绝显示了伟大的权力。”

如果我们以这样一种方式来进行理解，似乎就会将现代建筑（尤其是杜朗和法国革命之后的）贬低成一种“无意义的”或一种相对“自我指征”（self-referential）的事情。丧失了神化意味的指征，这是否意味着一种急剧世俗化的建筑也被贬低为技术化的房屋？或者必须去在另外一个体系中来判断建筑学转向的合法性？

在这样的一种信仰危机中，如何坚持建筑学的初始教义则成为一项必然的使命。“我们仍然不能在建筑与房

屋之间作出令人满意的区分，尽管我们同时更加清楚地意识到这种区分必须作出。”

既然“空间艺术”已经被视为建筑学最为根本的内部特征，我们既不能以不明的“空间艺术”来涵盖所有的建筑行为，把建筑最为本质的意义纳入于内部空间，也不能将所有的空间都纳入到建筑行为之中。

如何形成一种合理的、针对于建筑空间的解释？

四

将建筑空间从广泛的空间概念中限定出来，已经成为建筑学的一项首要而必然的工作。接着也导致多种类型的建筑空间概念已经不断地被辨识出来。

吉迪恩 (S.Giedion) 在他著名的《空间·时间·建筑》一书中，把空间概念作为现代建筑发展的中心问题来提出，在他后来的著作中，又把建筑史纳入“各种空间的概念化”这一体系中。吉迪恩总共辨分了三种基本概念：“最初的建筑空间概念是同产生自各种体量的力、体量间的各种关系以及相互作用有关，它是和埃及与希腊的发达联系在一起，它们都是从体量产生的现象。二世纪建造的罗马万神庙穹顶，标志着打开了第二种空间概念的突破口，从此之后建筑的空间概念基本上同挖空的内部空间是一视同仁的。第三种空间概念尚在摇篮时期，它主要是和建筑空间的内侧与外侧相互作用问题有关。”很显然，吉迪恩从内部与外部的区分来谈论建筑空间，一个从外界自然中限定而来的人造空间，从而体现出人类精神，他说：“空间形象转移到情绪领域的过程，由空间概念来表现。它表明了人与环境的关系，精神上表现了人类对峙的现实。人们面前的世界，因空间概念而改变。如果空间概念起作用，则首先由该空间概念强制地、图形式地描绘出自己的位置。”同时，基迪恩也从空间内部与外部的区分谈论了建筑学的演进，并且获得了广泛的肯定。虽然这种演进的现象可以得到认同，但是它的根源在此却还没有得到认真的追问。

换一个角度来看，如果建筑空间构成了一种行为，那么是否所有概念的空间创造都可称作建筑行为，或者这种行为仅仅是针对空间概念中的某一个层次？如果是这样，就存在着在一个体系化了的空间概念中对建筑空间进行定位的问题。这就正如卡西尔 (Ernst Cassirer) 所认为的，空间经验的所有各种形式并不都在同一水平上，它们按照某种顺序被排列成较低和较高的层次。

舒尔兹 (Christian Norberg-Schulz) 将建筑空间定义为存在空间的具体化，这个从海德格尔而来的存在空间的概念，同样也需要在一种层次化了的空间体系中进行定位。于是舒尔兹提出至少可以分辨出来的五种空间概念：

- 肉体行为的实用空间 (Pragmatic Space)
- 直接定位的知觉空间 (Perceptual Space)
- 环境方面为人形成稳定形象的存在空间 (Existential Space)
- 物理世界的认识空间 (Cognitive Space)
- 纯理论的抽象空间 (Abstract Space)

“实用空间把人统一在自然、有机的环境中，知觉空间对于人的同一性来说是必不可少的，存在空间把人类归属于整个社会文化，认识空间意味着人对于空间可进行思考，最后，理论空间则是提供描述其他各种空间的工具。” [21] 在这中间，舒尔兹还涉及到了一个含糊其辞的方面，也就是“美学空间”。美学空间的提出似乎在为建筑师、规划师找出存在的理由，这是他们的基本工作：建筑师通过空间创造，将环境同化于自己的目的，同时对环境所给予的条件进行调节，因而为自己的环境带来意义。

作为一名建筑理论家，舒尔兹的最终目的试图聚焦到诸空间概念与建筑空间之间的关系上，建筑空间既与知觉系统有关，也要适应于有机体的行为要求。“就像用具体材料构成直角坐标系时那样，它也可以‘图解’关于空间的某种认识理论。但是，建筑空间仍然和个人的、公共世界的图式有关。”

采用存在空间的方式来讨论建筑空间，摆脱了一般意义上实体空间的狭隘和肤浅的状态，也就是仅仅将建筑“空间”限定于建筑物的三维属性，而无关于事物的内在意义，这类方式不过是在几何学及视觉研究中涉及了问题的表面，经不住更进一步的推敲。但是，由于存在空间概念的导入，取消了这个界限，空间重新取得了在建筑学讨论中应占有的中心地位。

然而在涉及到现实中的建筑空间时，为了使各种空间概念达成一定程度的统一性，舒尔兹令人费解地借助于凯文·林奇，提出了存在空间由大到小的五个阶段：

1. 地理阶段：一个由各种领域构成，无法以欧几里德原理来理解的空间阶段，它在“国家”，“地区”这样的“对象”中进行使用。

2. 景观阶段：通过人的行为与地形、植物分布、气候等的相互作用而形成，同一景观于不同的人来说，所产生的意义是不同的。

3. 城市阶段：在城市阶段中，人与人工环境的相互作用，在多数场合决定着结构。个人可以在这里找到一个在发展过程中与他人共有，并使自己得到最佳同一性感觉的结构化整体。

4. 住房阶段：所谓住房就是用住房的一切物理、精神诸相所表现的居住结构。住房是把各种不同性质场所构成的空间具体化，作为担负意义作用的诸活动体系而形象化。

5. 用具阶段：用具为存在空间的最底层阶段，即家具和用品阶段，这个阶段的诸要素是作为住房中的焦点而起作用。

通过以空间尺度的标准来进行类型划分，“存在空间的诸阶段形成一个结构化的整体，它是与存在的结构相对应的。人与物理精神，社会文化的诸对象相关连而存在。”存在空间可解释为各阶段的相互作用，构成一个复合动力的场所的整体性。

舒尔兹完整性的、体系化的工作虽然很难质疑，但是若要从这种“以空间来解释空间”的过程中，进一步提出可操作性的思考方式时，却发现这五个阶段在本质上并无太多的相关性，因为缺乏意欲的空间表象（presentation），与有意图的空间表达（representation）被混淆到了一起。貌似清晰的体系化对于建筑学的目的以及建筑空间的解释未必会带来太多的帮助，反而有一种将问题复杂化的嫌疑。

如果我们承认在以往不同时代中的空间经验各不相同，是否可以针对一种明确的建筑空间来达成一种共识？在许多建筑学方式的空间研究中，人们一方面将建筑空间作为一种负型的三维实体来作为艺术题材的审美研究，其结果导致注意力集中于尺度、比例、材料等一些无助的琐碎细节；另一方面，将空间作为抽象的概念来对待，导致沉醉于将空间逐层次地系统化，使得建筑空间概念过份地空洞化，忽略了在一种根本意义上认真探讨空间对于建筑的意义，或者是建筑对于空间的意义。用海德格尔的话来说，空间如何之为空间这个问题还没有得到追问，就遑论得到解答了。

“空间存在的阐释工作直到今天还始终处于窘境，这主要不是由于对空间事情的内容本身缺乏知识，倒主要是由于对一般存在的诸种可能性缺乏原则性的透视，缺乏从存在论上加以理解的阐释。要领悟存在论上的存在问题，关键在于：把空间存在的问题从那些偶或可用、多半却颇粗糙的存在概念的狭窄处解放出来；着眼于现象本身以及种种现象上的空间性，把空间存在的讨论领到澄清一般存在的可能性的方向上来。”

只要我们没有涉及到空间的固有特性，那么关于某个艺术空间的谈论就还是晦暗不明的，空间在艺术作品中的运作方式，首先还悬而未决。

如果各类空间都存在着一个普遍、广袤空间的前提，并从中由各种因素限定而来，空间是从绵延、永恒、广袤中获得其意义的，那么我们就必须从绵延、广袤中来理解空间，因此，这一探索的出发点和道路就必须从广袤空间角度来出发。假如我们有了上述出发点，也就是说，我们认识并且充分领会到广袤，那么这种提问方式也就顺理成章。倘若广袤的不过是某种空洞的永久存在，而这种永久存在的尽头就是上帝的永恒，那么，针对于空间问题的严肃思考就必定会处于一种难堪的境地。如果通达上帝的道路是信仰，而且体验永恒的方式也不外乎是这种信仰，那么对于空间概念的寻根问底也就毫无意义可言，因为信仰已经取代了一切可能进行讨论的角度。

反过来说，如果我们力图以一种思辨的方式来阐释空间问题，那么就需要下决心根据空间来理解空间。空间看似永恒，但越来越多的迹象表明，它只不过是一种空间性存在的衍生物。空间所固有的特性必须从其本身而来显示自身。

由于现代物理学研究的进展，更加表明了这样的观点，针对一些基本原则把握和规定，需要在一定的时空参照系中进行。相对论的几个命题表明：空间本身是虚无的，没有绝对的空间。空间仅仅是通过包含在它自身中的物体和体量才存在，绝对空间是虚无的，空间只因在它之中发生的事件而存在。

因此，在海德格尔看来，世界现象并不是由空间组建起来的。唯有回溯到世界才能理解空间。并非只有通过周围世界的异世界化才能通达空间，而是只有基于世界才能揭示空间性。既然就此在在世的基本机制来看，此在

本身的空间性是本质性的，认识空间也就是参与组建着世界。

五

我们可以认为，诸多空间的概念是人类发明的产物，它们各自有自己的功用、周期及历史。追根溯源的工作可以从公理性的定律开始。空间首先是有意识人类的一个基本的存在经验，我们可以将之视为柏拉图的空间：“所有制造的、可视的事物之母和容器，接纳所有实体的宇宙本质……”

描述一种能够把表现空间可能具有的诸种特性加以体系化的空间概念，需要一种更加抽象的概念。在卡西尔看来，关于空间的认知概念并非从空间的直接体验中抽象而来，人并非直接地，而是依靠一个非常复杂的艰难的思维过程，才获得抽象空间的概念，“正是这种观念，不仅为人开辟了通向一个新的知识领域的道路，而且开辟了人的文化生活的一个全新方向。”就此，回溯到空间概念演化进程的起点和端点，略去大部分含混的中间情节，我们最起码可以获得两种较为清晰的原始状态。

相对于体系化了的空间认知，原始人的空间是一个行为领域，一个实用性的周边。对于原始人来说，空间的观念即使在系统化之后，也总是与主体密切结合着的。它更多地是一种表达感情的具体概念，而不是现代人所认为的那种抽象空间。它在性质上远不是客观的、可测量的和抽象的，而是植根于具体事物和实际存在物的观相学（Physiognomy）的原动力。原始思维不仅没有能力思考一个空间的体系，甚至都不能想像一个空间的框架。“许多人种学研究表明，原始部落中的人通常赋有一种异乎寻常地敏锐的空间知觉。他们一眼就能看出周围环境中一切最小的细节，对四周围各种物体在位置上的每一变化都极其敏感，甚至在非常困难的环境下都能够找到他的道路。但是另一方面，原始人尽管有着这种能力，但他们对空间的把握却似乎有着一个奇怪的缺陷。如果你要求他给你一个关于河流航线的一般描述或示意图，他是做不到的。如果你希望他画出这条河流及它的各个转弯口的地图，那他似乎甚至不能理解你的问题。在对空间和空间关系的具体理解和抽象理解之间的区别，在这里可以看到非常清楚了。那个土人是熟知那条河的航线的，但是这种熟知还远远不是我们在一种抽象的、理论的意义所说的认识。熟知仅仅是意味着表象（presentation），认识则包括并预先假定了表现（representation）。”

在现代人的几何学空间中，则存在着与原始人相反的情况，直接感官经验之间的一切具体区别都被去除了，视觉的空间，触觉的空间，听觉的空间，或嗅觉的空间都已消失，几何学空间是从与各种感官的根本不相同的性质而造成的多样性和异质性中抽象出来的。在这里，只存在一个同质的、普遍的空间（图5）。唯有以这种新型的、独特的空间形式为媒介，人类才能形成一个独一无二的、系统化的关于宇宙秩序的概念。根据这样一种秩序化的观念，这样一种宇宙的统一性和合法性的观念，必然会导致一个统一空间的观念，人们才能在一个总体化的体系中指定某个对象的位置，并规定它在体系中的地位，并且导致一个超越人的实际生活领域的空间观念，使人类能够以一个综合的观点来综观整个宇宙。

因此，从人类对于空间概念的理解和运用方式上，大体可以分为两种类型：一种是以欧几里德空间为基础，研究其构成的“文法”；另一方面是以知觉心理学为基础展开的空间理论研究。如果将这两种类型的空间认知反馈到建筑空间的讨论中，那么可以看到，欧几里德式的建筑空间研究，可以大量见诸于空间构架、大规模的建筑构想、预制化的施工方法以及城市规划等现象中。

几何化的空间具有冷漠而抽象的性格，从而导致了情感上的不可接受性。许多建筑理论家认为建筑空间与数理空间存在根本的区别，抵制把空间作为纯量进行研究。艺术作品中所表现的空间，必须采用包含在艺术作品内的意义尺度来进行理解。

与欧几里德化的空间相对比的是被体验的、具体化的知觉空间，其出发点在于“若空间并非已知，那么这样的空间就毫无意义。”空间的中心就是知觉它的人，因此在这个空间里具有随人体活动而变化的方向体系。这个空间决不是中性的，而是具有界限的，更具体一些，它是有限、非均质、被主观知觉所决定的，在其中，距离和方向基于同人的关系而确定。

六

路易斯·康问道：建筑意欲何为？

可以说，建筑行为以目的性的“功用”为其意欲。但是，一座建筑所图谋的行为，是在空间中所进行的表白，同时也以空间形式来表达。在此，空间可以看作是功能和形式的一种网络。更值得强调的是，空间本身也常常成为意欲的对象，这时建筑的目的就在于一个空间的制造，使之附着上实体化的形式而显灵。因此，艺术化的建筑空间的意义则需要进一步的讨论。

在柏拉图之前，人类的经验并不具有明确的空间概念。对于空间意识的缺失，正表明了一个神秘的世界。在神话思想中，空间从未被看作是纯粹的或空洞的形式，而是被看作统治万物的巨大而神秘的力量，它们不仅控制和规定了凡人的生活，也控制和规定了诸神的生活。

在希腊人的理解中，世界由二元体所构成：1. 不变体，是存在而不变动的事物，既不能创造也不能销毁，不能被视觉和其他感觉所觉察，它是在思维中存在的对象（Being）。2. 变体，是变动但从不存在的事物，它是感性的，有形的，并处于不断的变化之中，可以通过感觉来进行掌握（Becoming）。不变体总是处于同一状态，能够为理性的思想所把握；而处于变动和生灭的过程但从未实在的东西，是无理性的感觉对象。不变体，诸如四种基本元素：“火、土、水、气”，它们构成了人类与自然，表达了事物之间本质的不同，但它们并不表现于实体，其结果被称之为质而不是物。

这些无固定形状、无外观表象的基本元素，若要最终成为现实世界中的所有事物，则要通过柏拉图所认为的第三种要素：chora，也就是空间、场所（space, place），通过它，无形的质才可能转变为感觉可见的物，从中生成的事物才能是可见、可触摸的形体。

某种东西在其中变着的东西，也就是我们所称为的“空间”，只有在其中，事物才能够存在，才能显现出来。希腊人没有具体的词来指称“空间”，因为希腊人不是从extensio（广延）方面来体会空间性的事物，而是从广袤的自然环境或外部环境（topos）中限定出chora来进行体会的。chora既不指所处的位置，也不指空间实体，而是通过立于此者被接收、被占领的。chora属于事物本身，各种的事物各有各的chora。变体就被摆到此处所的“空间”中去，又从其中摆出来。

因此，经由柏拉图，希腊人对于宇宙的理解是三位一体的，每件事物都是由潜在事物，现实事物，以及连接它们的运动所组成的统一体，这三者中的任何一个都不能离开其他两者而存在。Chora是终极的不可解构的，它为所有去存在的事物（to being）提供了位置，希腊人以神秘的方式来看它，认为任何事物的存在必须在某个地方，并且有一定空间，从而构成了我们所知的世界。

如果说，空间化是将一个人可以经验感受的内在世界，从广袤无界的，神秘的外部环境中界定出来，这也就基本上界定了建筑的意义，从而也使我们能够理解为什么维特鲁威在《建筑十书》中，将建筑的起源描述为一堆无意点燃的篝火所引发的事件。篝火为原始人从草莽无垠的自然中限定出一个自己所能感受、能够把握的空间场所，人们之间开始发生集会、聚议及共同生活，随后发生的房屋建造行为只不过是这类事件的进一步延伸。

在事物经由空间“出来存在”的变化过程中，柏拉图区分出三件事情：①变体；②变体在其中变起来，即中介，变体进入其中成形，又从其中出来变成；③变体从其中获取适应的标准者；因为一切变成某种东西的变者，都是预先把它将变成的东西取为榜样。

在希腊人看来，一种拟人化的、充满意志力的并且完全不可预见到的外部世界是无法进行领悟的，为了认识自己并进行自我延续，人类需要不断地通过行动来进行赎罪，保证自身从即刻通向未来的世界中生存下来。人们认为外部世界，可以完全通过诸如文化建构的神话（例如山与金字塔，“tholos”与“山洞”之间的等同）来进行描述。从这种角度来看建筑行为，大体上可以反映为一种礼仪性的建构，而这些礼仪的建构是以一种先前给予的秩序来完成的。我们也可以采用海德格尔的诠释方式：空间意味着为定居而空出的场地。一个空间乃是某种被设置的东西，被释放到一个边界中的东西。被设置的东西一向得到了允诺，因而通过一位置而被接合，即被聚集起来。

海德格尔虽然从未直接谈论过建筑学的问题，但他对于希腊神庙所构成的空间所进行描述的力度却是无与伦比的。

“这个建筑作品（神庙）阒然无声地屹立于岩地上。作品的这一屹立道出了岩石那种笨拙而无所促迫的承受的幽秘。建筑作品阒然无声地承受着席卷而来的猛烈风暴；因此才证明了风暴本身的强力。岩石的璀璨光芒看来只是太阳的恩赐，然而它却使得白昼的光明、天空的辽阔、夜的幽暗显露出来。神庙的坚固的耸立使得看不见的大气空间昭然可睹了。作品的坚固性遥遥面对海潮的波涛起伏，由于它的泰然宁静才显出了海潮的凶猛。从而显示为它们所是的东西。”

海德格尔认为，建筑艺术作品并非是显现出来的（present），而是表现出来的（represent），它将某种事情带了出来。海德格尔将这种事情称为真理，它被植入了该建筑中，因而使之成为一件艺术作品。

神庙首先让上帝显现，其次，它将那些构成人类命运的事物聚合到一起，第三，神庙将大地上所有的事物显

现出来，：岩石、大海、空气、植物、动物，最终是白天的阳光和夜晚的黑暗。神庙敞开了一个世界，并同时将这个�世界再一次置于大地之上，这样，它将真理置入作品之中。

七

直到文艺复兴末期，基于柏拉图三段论的世界观的理解，长久以来一直地成为艺术家和建筑师进行工作的出发点，他们不断通过利用空间来提示世界的秩序，使之得以显现，尽管这种提示永远是因时而异的。

自从伽利略对于空间问题的探索开始，一种与以往空间观念不同的物理学诞生了。在其中，空间如同实体一样可以物质化，无论是运动或静止，都成为不影响物体存在的一种状态。伽利略将柏拉图的空间（chora）从神化天上带到了人间地下，通过科学化的宇宙观，伽利略构成了一种“空间/物质本质一体化”的认识，空间是一种负型的物质，它不再只是想像性的，而是可居的、可操纵的。它消解了神秘事件，将存在简化为纯粹的实体，也就是再现的物体世界。只有通过空间的物质性操作和控制，才有可能证实伽利略物理学的真理性，将它们假定是在一种可以想像的、在空中的运动。这样，伽利略为chora制造了一种状况来分解成为科学（几何）空间和无生命（数字化）的物质，并使一种总体上作为工具性的和技术性的文化成为可能。

于是，空间表现的神化工作，在伽利略之后，逐渐成为一项技术性的探索。文艺复兴时期的人们发现空间具有神秘的几何深度，虽然它对于日常生活来说是隐匿的和不可捉摸的，但是这种深度可以由艺术作品来进行表达。吉迪恩认为佛罗伦萨文艺复兴的最大发明在于一个新的空间概念的产生，而这种空间概念由透视而被引入到艺术领域中来。在接下来的五百多年间，透视原则在艺术史中成为一种支柱性的要素。

在线性的透视中，物体按照它们在视觉上所看到的方式被描绘到平面上，而不用指征它们真正的形体和关系。整幅画面由一个视点来校正它的正确与否，到15世纪时，透视原理导致了一个完全与中世纪不同的空间概念，空间中的艺术表现转变成为平面性的、浮动的布局。在透视中，每个空间要素都与一个中心视点有关，在一个平面上，精准地再现了空间中所视的画面，科学与艺术开始被紧密地结合起来。

在此之后，建筑师们逐步以这种空间观念来改造世界，空间的质与chora的几何特征融合在一起，从而使空间不再神秘，成为一种可操作性的工具，人类世界的总体性开始转变为一种自我指征（self-referential）的文化实体，并且全面地展现具有一种自然化基础的意义，与许多以往的显灵行为之间产生了区分。在一些剧场或教堂的透视点中，神圣的和崇高的表现取得了它崇高而严密的意义。一些人类用来思考上帝的空间，已经可以完全用几何实体的方式来表现。通过平面性画面的摄取，将世界转换为另一种维度的存在。为了体验这种空间显灵，人类必须理论上放弃他们的身体和双目，而将自己融合于透视灭点，一种“通向无限的点”。

这种以透视方式来作为显灵手段的建筑仪式，导致深度丧失了它作为第一维度的状态，而成为与长度和宽度相同的一维。空间从时间中分离出来，导致了在建筑学中，建筑思考可以从还原投影所产生的固定系统中推导出来。

笛卡尔则进一步以“普遍空间”和几何方式使空间得以感受，他认为空间与物质是互为本质的，并使得空间概念空间“轻薄化”和实体化。空间被赋予了一种数学理性的透明，它是数学理性的一种表达，而不是使存在具体化的媒介。在17世纪下半叶，牛顿在笛卡尔的空间里形成了物理学的重力原理，以此所构成的数理模型是同质的、标准的和无限的。于是心理学也同样将这种空间接受为感觉的基本状况，它脱离了原始状态，既非有灵，又无生命，它不能爆炸或压缩，也不能流动。它只是处于静止状态，而没有任何神秘感。

牛顿的虚空是一种普遍的宇宙空间，它是不可见的，也是前提性存在的。在其中，人类的知识只能成为一种被动的接受者，在空间的真理前，人人都是平等的。其结果也导致了将一种无限轻薄，无可掌握的深度置于一种精准的现在，也就是一种透视深度，它在世俗化之后就显得最终平淡无奇了，如同世界的真理可以通过照片图像之类的文件来进行传递。

和谐整体宇宙的解体和空间的几何化，也就意味着将一个有限、有序的整体（其中空间结构体现着完美与价值等级的世界概念），代之以一个不确定的，或者无限的宇宙概念，这个宇宙不再按照天然的从属关系进行连结，而仅仅由其基本部分和定律的同一性进行连结。其结果，亚里士多德的空间概念（世界内部被分化了的一系列处所），被欧几里德几何的空间概念（一个本质上无限且均匀的广延，如今它被等同于世界的实际空间）所取代。

在这种空间概念的影响之下，到了18世纪中叶，世界逐渐被理解成为一个整体舞台，建筑与剧院的同类性被合理化，每个人在几何化的世界空间中都拥有一个位置，人类的空间完全成为了一种有意识的建造。

在18世纪欧洲的大城市中，为了社会交往而形成的公共空间也被描绘成为一种剧院化的日常生活。在教堂中，壁画与建筑结构趋于分离，洛可可的建筑师们打破了关于装饰与结构传统的文艺复兴式的分类，将他们的工作转变为一种主观的“正式游戏”，不再根深蒂固地遵循将建筑结构竖立成为礼仪性的框架，而将一个物体化的chora置于一种线性的、行进中的时间之中。或者人间凡世处在一个未来乌托邦中建造的天堂，冀望通过技术来实现传统的、升华的要求，或者天堂的视野存在于此时此地的现在，由传统的艺术方式来再现，它只能通过难以跨越的鸿沟，一种美术中的美学距离，才可能成为一种为了艺术而艺术的范式。在那里，观者的参与则是显得无关紧要了。

空间观念的变化，在某种程度上也映射到文化上的变化，从而在建筑中体现于技术上的发展以及在新的技术条件下所导致的礼仪形式的变化。出现在15世纪中期到20世纪之间西方意识的转变，主要表现为从以上帝天国为中心到以人间尘世为中心的世界观的转变。

埃森曼（Peter Eisenman）认为，在建筑中的这些变化通常在平面和剖面的空间布局中得以体现，它们由新的符号和空间概念而引起，而立面上的变化从来就不像平面和剖面那样根本。在埃森曼所举的一个例子中，通过比较帕拉第奥、Bramante和Scamozzi的平面，可以看出从十字形平面的外部表达，发展到柏拉图的正方形或长方形，最后到十字形的完全消失，演化成为以人类为宇宙中心的社会空间概念。

八

当现代空间概念进一步弥漫到建筑学中以后，艺术家与建筑师之间的工作在本质上就分开了。愉快地带着乌托邦世俗化的眼光（来自于科学和技术），在平凡的、人间的世界中只是简单地进行建造，并且越来越受制于效率与经济技术的价值观。“意义”不再是建筑师所关心的问题，它只是简单地跟随。

19世纪初，布扎（Ecole des Beaux Arts，即国立巴黎美术学院）试图通过“艺术”来恢复建筑学的传统，调和这种建筑向工程构造物的日益趋近。但是针对建筑学基本意义的关键问题，在此却没有得到认真的讨论。其结果，建筑只是沦为依附在工棚屋表面上的风格化的装饰，而与社会或伦理意义无关。这种风尚在资本主义的推波助澜之下愈演愈烈，以至于阿道夫·路斯宣称装饰就是罪恶的。

仅仅通过“艺术化”的处理，建筑是否最终获得了一种“合理”的定义？如果是这样，建筑设计可以更容易地进行操作，带着浮夸轴线、宏伟构图以及含糊的线性“观览场所”（一种从游览角度的空间概念），简化成为美术或形式上的组合。

在现代空间概念演化的进程中，一些艺术家和建筑师，则采取了一种抵抗主义的态度。尽管几何化空间已经全面充斥于社会和政治生活之中，这些建筑师仍然力图寻找回空间深度的意义性。17~18世纪的建筑考古所带来的巨大的古典热情，以及对于工业文明所带来的一个普遍化世界的本能的反感，使得这种抵抗态度越来越坚定而明确，大量宏伟的建筑空间得以出现。

但是，去除一种对于卡纳卡拉、万神庙这类古代模型进行现代化的模仿之外，如果将这些浮于表面的因素抛开，更加重要的是从观念上对于传统空间概念的坚守与转变。

皮兰内西和英格尔斯则是较早的例子，在所绘制的内部的、印象中的、人为的空间图景中，他们所提出的问题得到了20世纪的艺术运动的回应，尤其是塞尚，他处心积虑地放弃物体的外部形式（它充斥于现实主义和印象主义之中），来唤起一种新的深度（一种传统的表现主义所无法表达的经验深度）。艺术家的视野不再是一种外部的，仅仅与世界之间的“物理视觉”关系，正如梅洛·庞蒂在研究塞尚时所指出的，世界在他面前不再是通过透视方式来表现，而是通过画家（观察者），通过集中所见的东西，才得以产生世界中的事物，因此，塞尚的作品显示了一种时间化的深度。

作为抵抗主义态度之下的建筑和艺术作品首先是“自我建构的”，以内在的自我经验来进行叙述，而与外部环境无关，以不表现什么东西的态度来表现什么东西，这一点尤其是在塞尚之后大量的艺术家身上体现了来：杜尚、毕加索、格里斯、杰里柯、贾柯梅蒂、波洛克……他们的意图在于割开事物的表皮，来显示“事物之所以成为事物，世界如何成为一个世界”。

从建筑师的角度来说，这个名单同样也可以列一串：部雷、高迪、部分的赖特和柯布西埃、特拉尼、罗西、史蒂文·霍尔、海杜克。

路易斯·康在其中可能是表现得较为绝对的一个：“对我来说，一个方案犹如一曲交响乐，是结构和光的空

间王国，至于此时此刻它的功用如何，我并不关心，就这样，那些于方案而言属于永恒的原则我是尊重的，我一看到那些试图把没有光的空间塞给我的方案，我就简捷地拒绝之，甚至不假思索地抵制。”

这种绝然的态度也许来源于路易斯·康与生俱来的一种信条：“我相信并无这种分立。我相信每件事物都起源于同一时刻。并不存在于某一事物的良辰吉时，简而言之，某些事物同时开始，我想说的是，存在的愿望，表达的愿望，内蕴于花朵、树木、微生物、鳄鱼、人身上。”

对于执着的建筑师而言，比较痛苦的地方在于，自18世纪起，整个人类社会就开始居于一个同质化的、几何化的空间里，关注于内部自省的建筑师也就注定无可挽救地处在一种精神分裂的状态之中。尽管抵抗性质的建筑充满了针对建筑学传统的关注，一旦符号化的再现被工具化的再现所代替，艺术也只能离建筑越来越远。

从诠释学的角度来看，艺术的意义存在于一种展现和隐藏的复杂作用之中，建筑作品不仅是意义的承载者，也可以将意义传送到另一个承载者。但是，作品的意义在于它在那儿。伽达默尔认为，艺术性的创造并不是我们可以想像的由某个人细巧制造的东西，它首先充满了我们自身的经验。艺术性的作品并不是简单地表达什么东西，它允许意义来自我表现，它存在于作品与观者之间。

这样，作为一种文化现象，艺术和建筑表现了一些只有通过具体化才能存在的事物。它们在存在中表现了一种强化作用，揭示了使事物的世界转化为物体的“光”，也就是从“存在”（being）到“去存在”（to being）的过程。这种再现的力量，与取代、替换或拷贝有着根本区别，也使艺术性的建筑行为与其他的成就区分开来。

建筑作品中所体现出来的世界秩序并不能够被简单地概念化，它并不与一种可以通过智慧来进行复原的最终意义相联系。建筑作品可以认为在它自身保存了意义，它叙述了一件事情，并给我们对于其他事物的理解。就像康的建筑给予我们光的理解，安藤的建筑给予我们对水的理解，霍尔的建筑给予我们对于质材的理解一样，在这些建筑中，“现象就其自身而显示自身。”因此，作品所叙述的事情只有在其自身中找到，并且超越了自身。建筑作为一种具体化了的意义，要求一种来自于制造者和参与者的情欲呼应，为他人而放弃自我，所达成的最终结果就是自我想像，具体化的自我实现。

作为艺术空间表现的建筑作品本质上是一种空间事物，它要求材料与空间在想像力的一种融合，这里显然与一切传统的艺术产品的类型是有区别的。

在表现一种有意图的存在的，或者使某种真理显现而不是将它实体化时，建筑将一些东西强加于观察者和居住者之上，这使得建筑师与入居者与外部世界产生了一种不同关系，这就是马丁·海德格尔所说的“诗意居住”，一种超越了礼仪参与与智慧深思二分法的态度。

九

如果说人类的经验始终受到文化遗产的作用，一种特定的社会、技术、政治因素构成了我们所存在的现时环境，我们仍有必要疑问：在21世纪的新时空中，建筑表达了什么？它是否可以看成是传统的权力工具，表达出一种自我中心的意志？它是否或多或少受到经济力量的抑制，而不再与在现实中的场所有关？除去它以工具性、技术性为表征的共同起源，它是否仍然可以容纳一种人文行动的参与的和一种通过建造活动来表达一种通向神化世界的途径？而不是表达对于人类在诸如艺术作品这种普遍性的人造物中存在的意义的一种识别能力的一种否定？它是否具体化了一种与植根于时尚、正统经验式的公共性，并被赋予了与所有现行文化领域的机制不同秩序的价值？

在全面意识到审美主义、功能主义以及传统的或实验性的形式主义的危险性之后，建筑学是否应当思考成为人类生活结构的诗意叙述，一种在时空中实现了的诗意景象。建筑作品是否可以描述为一种基于回忆的叙述性的“隐喻”工作，从而使观者的视点与一种再现神秘深度的作品之间保持一定的距离。在某种程度上，建筑师是否应当坚持一种自我世界的创造，而不考虑这是否会成为一种清晰或不清晰的正统建造程序的转化？这是否就是在建筑设计中非常关键的部分，也是将伦理意图灌输到作品之中的过程？作为艺术的建筑作品是否不再是模拟一个共享的、普遍的、超越秩序的，力图建构展示的浪漫想像的产品？

另一方面，现代建筑与宇宙观时代的决裂也体现在空间入居者参与到再造作品的过程中来。通过它所准备的语言，来产生内含于隐喻之中的高度紧张的间隔。与这种强化了的存在，而不是它自身，或者它的图像，或者它的一种非物质的本质，可以被定义为艺术作品。通过艺术作品，人类认识到了自己的目的。

除开建筑学，几乎所有的现代艺术形式，包括文学、音乐、雕塑、绘画，或者更远一些的电影以及其他媒

介，都越来越将注意力转向空间的表现。然而关于空间的表现，无论是实体的和建造的，还是虚构的和隐喻的，空间中必然应当存在着主体，存在着想像力。“只有具备既是创造者又是审视者的想像力，一种与完全透明的和笛卡尔式的网格所不同的现实，才能通过这些作品，驻留于一个已经超越了未来指向的现代性，在那里，进步的概念已经垮灭，叙事功能带着它的回忆和预测的胜利，而成为清晰的伦理行为的替代，并转译成为一种为后现代的世界所作的恰当设计。”

空间在意识中是一个空格，但不是虚无，而创造空间则是建筑学最根本的意义。在超越了功能性的现代主义以及混沌化的历史主义之后，建筑作品更体现为一种空间，一种隐藏在黑暗之中的存在场所，空间神化也必然为了人性的存在而应当保留下去。

因此，让我们再一次引用海德格尔诗意般的建筑描述：“一件建筑作品描摹什么？比如一座希腊神庙。它单朴地置身于巨岩满布的岩谷中。这个建筑作品包含着神的形象，并在这种隐蔽状态中，通过敞开的圆柱式门厅让神的形象进入神圣的领域，贯通这座神庙，神在神庙中在场。神的这种现身在场是在自身中对一个神圣领域的扩展和勾勒。但神庙及其领域却并非飘浮于不确定性中。正是神庙作品才嵌合那些道路和关联的统一体，同时使这个统一体聚集于自身周围；在这些道路和关联中，诞生和死亡，灾祸和福祉，胜利和耻辱，忍耐和堕落——从人类存在那里获得了人类命运的形态。这些敞开的关联所作用的范围，正是这个历史性民族的世界。出自这个世界并在这人世界中，这个民族才回归到它自身，从而实现它的使命。

有奖上传

浏览:1743 评论:0 上传:[cbsky](#) 时间:2004-9-1 编辑:[cbsky](#)

【声明】 本文不代表景观中国网站的立场和观点。转载时请注明文章来源，如本文已正式发表请注明原始出处。

上一篇：[建筑史对中国是奢侈的](#)
下一篇：[空间之觉：一种建筑现象学](#)

读者评论

所有评论

还没有评论，欢迎您参与评论！



【×CLOSE】 【↑TOP】

[设为首页](#) | [加入收藏](#) | [关于我们](#) | [征稿说明](#) | [内容合作](#) | [网站地图](#)

[TOP](#)

主办：北京大学景观设计学研究院 北京土人景观规划设计研究院

电话：010-62745826 Email: webmaster@landscapecn.com (发邮件请把#换成@) 客服QQ: 200896180

办公地址：北京市海淀区上地信息路12号中关村发展大厦A103 邮政编码：100080

Copyright © 景观中国 2003 - 2006 landscapecn.com All rights reserved