

目录

1 / 前言
4 / 致谢
6 / 第一章 超越身体的边界
24 / 第二章 建筑的机械化
30 / 第三章 美感
40 / 第四章 20世纪的一些感觉模型
48 / 第五章 身体—意象理论
60 / 第六章 身体、记忆与社会
72 / 第七章 身体运动 罗伯特·尤道
92 / 第八章 场所、路径、模式与边界
118 / 第九章 纪念场所中的人性
142 / 结语
150 / 注释
153 / 参考书目
156 / 译后记

前 言

这本书是我们共同教学与实践的教师们一起辛勤工作的结晶。它专为耶鲁建筑学院低年级的学生们所撰写，以期传授学生们建筑设计的基本原则与基本原理。从1960年代中期至1977年，我们尝试着从体验建筑的视角来介绍建筑，体验之后才能够更为关注如何建造它们。我们深深地相信，也同时能够逐步的理解：建筑如何在情绪上影响个人和群体，而且，建筑怎样为人们提供愉悦的感受、提供身份和所处之位，我们已经无法将建筑学从日常的建造行为之中区分出来。

在这个努力实践的过程中，我们发现我们自己对于“建筑是什么”的设想充满了矛盾，同时，有关“哪些调查范围是建筑研究领域永远必须追索的”设想也充满了矛盾。研究中发现：人们很少在建筑研究中涉及人类的知觉与感情，甚至历史学家也更多地关注建筑和景观形态中文化因素的综合影响。而在建筑设计与施工过程中，发展技术、改善建筑设计的过程中也不时出现令人炫目的思路，这种愉悦和美的论点常被认为是奇异和武断的。

很明显，矛盾背后通常是一种没有什么争议的假设，即建筑是一种高度专业化的体系，有一系列指定的技术目标和技术指标，而不是真正对于人类愿望和知觉的社会回应。这种限制最令人恐惧地表现在对平面二维图纸的信任。整个建筑的体验相对于多彩的和三维的性质，更多的是强调建筑结构的可计量性。与此同时，我们一直注意观察身体。因为身体是我们最基本的三维财富，但是在理解建筑形式的过程中，身体一直没有受到重视。建筑已经在某种程度上被看做是艺术，表现在它的设计阶段是作为一种抽象视觉艺术，而不是作为一种以身体为中心的艺术。

因此，我们的书试图再次考证身体在建筑中的重要性。在第一章的论述中，回顾西方历史，“身体作为建筑思想的中心有多久”为一种暗示，我们回顾了许多重要的事件。我们提出，直到现代设计学院出现的前后过程中，建筑的信仰才变得如此强调“理性”，并且分析了属于建筑观点转变的后笛卡儿哲学和心理学的思想争论。随后的几章内容，是我们研究的焦点。在此，我们回顾了一些感觉模式，这些感觉模式已经在20世纪颇有影响；我们还十分详细地研究了身体——图像理论的某些含意，重视触觉的理论发展。我们相信三维的最基本且难忘的感觉在于身体的体验，而这种感觉可能在我们体验建筑的过程中，是组成理解空间、感受空间的基础。

在本书的后半部，我们讨论了“身体—图像”理论的私人暗示和公共暗示之间的关系，回顾了身体运动的主题，并继续讨论建筑形式和形式关系的特殊语汇。这几章意味着将建筑实例与我们早期的理论主旨有机地联系在一起，有助于读者理解，也是我们在最后一章中尝试着更明确地进行分析。

上个世纪遗留下来的一个议题是精神、记忆与身体三者之间多少存在着相互冲突，我们在此将继续讨论记忆与身体体验之间的关系。我们相信，在记忆中，我们关注上与下、里与外、前与后的关系，空间中边缘与边缘的关系，更关注的是纯粹的视觉与概念的问题。我们身体的体验，触觉和嗅觉的体验，我们是那么地“以自我为中心”，正如舞蹈家们所说：“并不限于当下，而是在记忆之中穿行……”“记忆”作为我们存在于今天这个世纪的身体体验的一个十分重要的部分，它被某些人尴尬地描述为“怀旧”，并拒绝体验，而我们将“记忆”看做是身体体验的延伸，而不会去否定它。

因此，在这个对于外界越来越不关心，越来越不注意，甚至是持敌对态度的世界中，在这本乐观的书的起始，我们将回溯那些人类带有记忆的身体曾经居住过的优秀建筑，并追述那些越来越多地带给人们特殊感觉的地方。

肯·C·布鲁姆 查尔斯·W·摩尔

致 谢

筹备这本书的最困难之处也许就在于将三维的或空间的体验认识转译成读者在研究建筑之时可以利用的信息。我们非常感谢诺娜·布卢默，在我们的论文写作的早期阶段，他阅读了我们的论文，并批评和提出了一些质疑的问题，使我们的工作变得更加有趣。

我们还受惠于罗伯特·雅代尔先生关于身体运动的研究，非常感谢。他对于建筑、舞蹈和教学的认识，不仅激发了我们在课堂上的讨论，而且也激发了我们写作本书的思考。

设计师依靠设计师，可说是一种传统了。然而，对于蒂娜·毕比来说，自愿承担这本书的实验阶段工作，而且令人感到高兴的是她还承担了此书的设计工作（作者的原版书），我们在此一并表达感激之情。

每当我们需要可靠的学术建议之时，我们会本能地转向杰弗里·利默里克，我们非常感激他的批评，以及他对于温斯洛住宅的分析、他所做的描摹插图和选择插图的工作等等。

我们很幸运，这本书最后由朱蒂·麦德龙编辑。她不仅纠正了在写作中被我们忽视的零星错误，而且还以富于创造力的方式将我们论述的线索联结了起来，揭示了我们还在努力理解的各种含意。

我们还要感谢的是耶鲁大学图书馆幻灯片资料收藏部的馆员海伦·翠尔门，她不仅为我们提供了插图，而且还为帮助我们寻找插图。在此，还要特别感谢我们的同事威廉·赫西、约翰·克拉克以及马丁·施瓦兹，帮助我们完成了许多图画，感谢玛西娅·丢，她专门为我们拍摄了曼哈顿岛。

我们感谢耶鲁大学建筑学系的同事们为我们的中心议题提供了很好的公开批评的思想论坛。并且，我们承认，如果没有学生们没完没了的、充满活力的表达、质疑、好奇以及幽默……我们肯定找不到灵感来写作本书，谢谢你们。

第一章

超越身体的边界

在每个人生命的最初阶段，我们从每个生命的个体自身测量和衡定世界万物：世界在我们面前打开，并在我们身后合拢……因此，对于前面所说的“面前”与“身后”很不同。而当我们面对世界之时，我们对“面前”的关注与对“身后”以及我们身后的关注则相当不同。只要我们能够，我们就努力站得笔直，以一种与世界上任何其他动物都不同的方式，脊柱骨扛着头。“上”来源于一系列的内涵（其中包括道德的内涵），与“下”相对。不久，在我们心中，“左”和“右”的概念，不仅在方向上，而且在品质上，变得彼此显著不同，就像单词“险恶的”和“巧妙的”一样。

所有这些性质上的差别，以及这些基于我们个人意识上的差别，一旦开始被我们接受为正式的教育，学习一种新的体系——笛卡儿体系之时，就会出现各种疑问。在笛卡儿体系中，事物的空间关系似乎更加精确，然而场所的性质却的确被忽视了。这个体系能够沿着x, y和z轴向任何一点精确地定位，然而它对所有可能的点都相同看待。

(参见图001) 我们的城市建筑一座座、一层层堆叠而起，这证实了测量员和工程师在精确操作的笛卡儿坐标体系时的技术，而他们表现出的却与“身体—中心”无关，与我们开始时提到的充满情感价值的空间感无关(虽然为了能够把建筑建造到顶层，需要有一些额外的经验上的积累)。(参见图002)

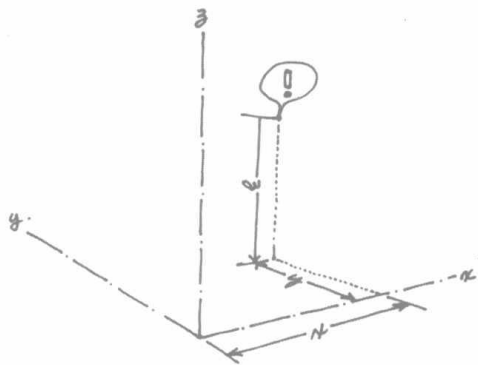


图001

笛卡儿坐标体系中的精神中立点

(笛卡儿，数学家、哲学家、物理学家、生理学家，1596年3月31日出生于法国图赖讷省拉艾镇；1650年2月11日卒于瑞典斯德哥尔摩。笛卡儿对数学、哲学、物理学、生理学的发展都有许多贡献。他对于自然科学有着广泛的兴趣爱好，是一位多产的科学家。笛卡儿曾经被恩格斯在《反杜林论》中称为“辩证法的卓越代表人物”。他崇尚理性，提倡演绎法，对建立新的认识论和方法论作出了巨大的贡献，为17世纪以后科学的发展开拓了道路。笛卡儿坐标体系采用一个直角坐标体系，其轴线形成右旋笛卡儿坐标系，x轴与中线方向一致，y轴处于实际表面上，而z轴则在从材料到周围介质的外延方向。取样长度 l_r ：用于判别被评定轮廓的不规则特征x轴方向的长度。)

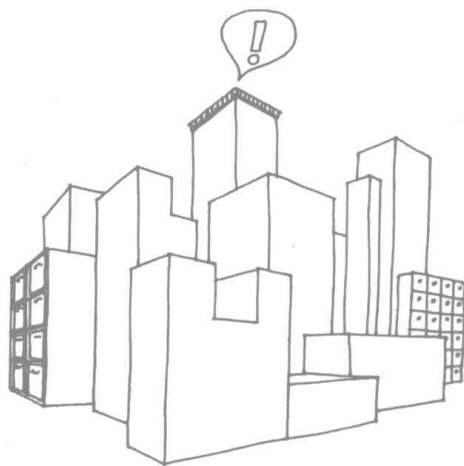


图002

测量员的笛卡儿坐标体系城市



图003
一个孩子眼中的房子

在现代美国，独门独户的房子并非基于笛卡儿体系的抽象观念的世界，而是基于我们自己的感觉，这种感觉超出了我们身体的边界而进入到周围的世界中。它们像我们个人自身一样独立，有前部和后部，有壁炉（就像是心脏），有烟囱，有阁楼（充满了对“上”的回忆），有地下室（暗示着“下”）。孩子们所画的房子（有时甚至在那些与我们国家的房子很不一样的国家里），通常都有一扇像嘴巴一样的门，像眼睛一样的窗户，以及像前额一样的屋顶，并且在房子前面是对称的。（参见图003）而在真正的房子中，技术、符号以及人工制品的细节适度地出现在重要的地方，讲述着关于这座房子内部的故事，正如人们面部的表情反映着内心的感觉。注意：房子的正立面并非广告牌，也并非一个简单的符号，而是关于内部的相当复杂的暗示。就像晶簇那粗糙的表面所具有的某种完整性，向探险家表明了它内部水晶的灿烂（通过探险家对于其他晶簇的记忆），房子的正面告诉我们在它后面有什么，以及它内部可能有什么。

房子正立面最重要的部分是前门，通常都有专门的台阶通向前门。较大房子的入口可能处于一个带有屋顶的保护性的门廊之下，也可能处于从阁楼上突出出来的扇形窗或老虎窗之下，所有这些前门都含有向上并穿过它的暗示。（参见图004）同时，房子的后部与前部完全不同。在后部，不可能追求对称，或者追求窗户或门的整齐排列。后部考虑的是服务、倾倒垃圾以及隐私，所有这些都暗示着排泄的功能（人体的肛门）。

在房子内部，特别注意那些尤为重要的区域。例如壁炉，构成了炉边地带（限定了房子的中心），甚至到了现在，这一点依然被认同，虽然在今天，热量可能来自地下室的炉子甚至可能是来自储藏室的炉子。家里最喜爱的画和一些特别珍爱的物件可能放在壁炉架上，周围则布置着家里最好的地毯和最精美的家具。（参见图005）在此处，除了通向各处的前门，对于细节的形式上的关注，可能比房子中任何其他地方都多。

在远离壁炉的地方，特别是在房子上部（在阁楼中）以及下部（在地下室中），则是充满幻想的区域。在加什顿·巴什拉的《空间诗学》一文中，有对于这些区域意义的生动描述。在这本书中，他探究了阁楼与精神、超我之间的相似之处。¹ 围成阁楼的结构、山墙和采光亭，不仅仅是功能主义的：它们矗立在房子之上，伸展向天空。而地下室，巴什拉则认为，是相反的，它们暗示着黑暗。房子中其他的边界部分也是幻想的出发点：C·S·刘易斯的《纳尼亚传奇》中的孩子们，穿过衣橱的后部进入了那个世界，而刘易斯·卡罗尔的爱丽斯则穿过窥视镜爬了进来。

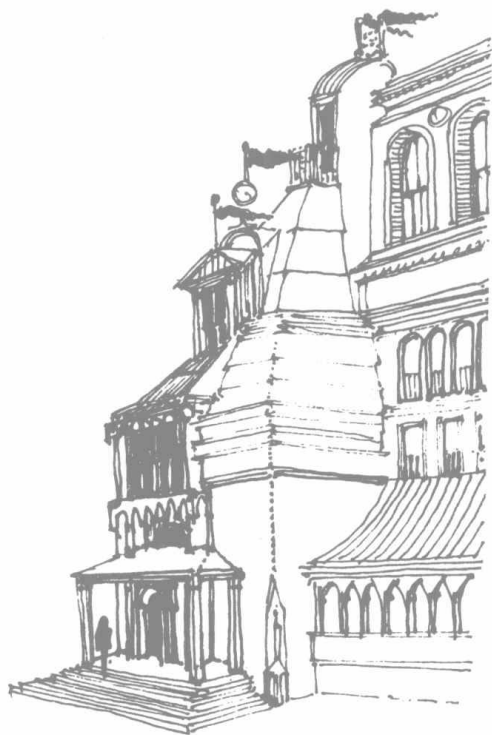


图004
暗示“向上”，笼罩进入的行为



图005
家庭的珍品装点着房子的中心“心脏”部位



图006
在美国，后退的距离常常显示了建筑的重要性

房子外部是美国人的户外草坪，这是一种相当奇怪的普遍现象。² 草坪并没有像欧洲或者近东的花园那样的围墙，而是通过仔细的预先布置衬托出房子的高度和独立性，不时地唤起人们对于它的存在的关注。（参见图006）草坪在某些方面让人想起私人的空间场域，这种空间场域是我们常常试图在我们身体周围保持的，对于这一场域来说，任何入侵或者侵犯都会被我们敏锐地感受到。³

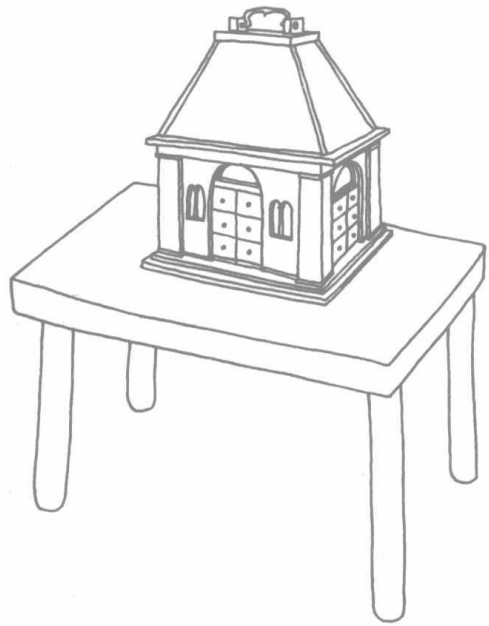


图007
放在桌子上的箱子让人想起房子

美国人的独栋房子，强烈地宣称其独立性的身份。这些房子作为微型宫殿比仅作为居住单元更容易理解些。我们一直在小型化。例如，我们赋予房子更大或更多的公共领域，我们将房子当做一座城市来谈论（包括公共的和私人的领域），正如我们将城市当做一座房子来谈论，我们试图为自己更清楚地解释它的代表性的功能和商业的功能。我们设想自己处于模型之中，于是看到一座玩具小屋，它作为一个焦点，不仅是孩子的梦想——梦想管理它（将来则是真实尺度的房子），而且是一个成年人的心愿，希望净化他与世界的关系。国库的观念，有时为整个民族所分享，例如德尔斐的雅典人宝库或者日本的伊势神宫，依然保存着完整的微缩模型。桌子上的一只箱子，甚至一件物件，也许能通过让人回想起圆柱和拱以及房子或宫殿的屋顶来获得重要性。（参见图007）



图008
洞穴是大地母亲的子宫

在遍布全世界的现代城市里，我们的方向感（知道我们在哪儿以及我们是谁），受到了相当的危害。办公大楼、公寓和商店挤在一起，这主要归因于文件柜体系或者土地的价格，而不是出于对人类生存或体验的关心。在这种混乱的状态中，美国人独门独户的房子对于我们来说，保持了一种奇特的力量，尽管它对土地利用和能源消耗十分浪费。无疑，它的力量来自它是我们周围世界的一部分，仍然是直接诉诸我们的身体作为估量世界的中心。

事实上，所有的建筑在开始时都来源于这种空间与位置的“身体—中心感”。默西亚·伊里亚德在他的许多著作中，尤其是《永恒回归的神话》中，描述了各民族如何举行宗教仪式，以及如何建造建筑（这些建筑非常谨慎地模仿那些创世英雄的原始仪式和原始建筑），并获得力量⁴。无疑，圆柱起初是站立着举行庆典的特殊的人，后来，圆柱才用于支撑人们身体之上的屋顶。墙，最初是用于限定人们的场域（以硬化越出身体自身的边界），后来才参与建造房间和建筑的整个体系。而头上的屋顶，虽然主要是为了遮雨，但它就像人的头，形成一座建筑的顶部。于是，圆柱、墙和屋顶形成的建筑，被认为是有魔力的事物。人类赋予那些圆柱、墙和屋顶的性质对于建成的世界意味深长。

最初，人们在洞穴中找到了他们自身之外相应的边界，这些洞穴遮风挡雨并且保持身体的热量（后来也保持火堆的热量）。很可能，这是对于母亲和子宫的想象的延伸——居住在大地母亲的子宫中。（参见图008）

后来，人类开始大胆地在露天寻求庇护所，并且建造墙壁围绕起空间，这些空间无顶，直接敞向天空。奥尔特加·加塞特将这种迁居与地中海自身文明的发展联系起来：

希腊—罗马人决定把自己从大地、从“大自然”、从植物的宇宙中隔离出来。这可能吗？人们怎样才能从大地退出呢？他将到哪里去呢？既然陆地是巨大的、无边无际的？很简单：他通过围墙从大地上划分出一部分，这些围墙限定了原本不定形的、无限的空间。于是，有了公共广场。它并非像房子那样，从上方笼罩着“内部”，仿佛那些存在于大地上的洞穴。围绕广场的墙使广场成为乡间的一部分，这个广场背对着它之外的部分，将它之外的部分排除在外，并且与之相对立。内部较小的部分（与外部相对立），从外部无限的空间中分离出来，与外界隔绝，成为所谓“自成一格”的空间。它是一种新奇的空间，在其中，人们不受植物群与动物群的干扰，将它们隔离在外，并且创造了纯粹属于人的场所，一种市民的空间。因此，伟大的市民、城邦精神的典范——苏格拉底才说：“我与大地上的树木无关，我只与城邦中的人有关。”⁵

因此，城市的发展导致了墙的出现，而墙赋予了城市形式。（参见图009）

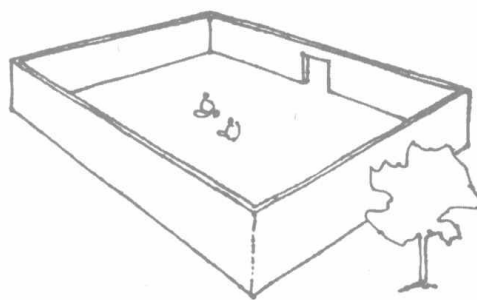


图009
墙围出一座公共广场，它直接敞向天空



图010
四根圆柱和一个屋顶创造了一个小型建筑



图011
中世纪的圣人们处于相似的小型居所之中

为了纪念那些在创造性的活动中具有男性气概的角色，以及有可能为了寻求一种支撑屋顶的方法，这种支撑的方法不会阻挡人或者风的自由穿行，于是，人们发明了圆柱。最早的圆柱可能是树干，然后才是石柱，作为纪念物或者作为整齐一致的支撑物独自伫立。四根圆柱一起支撑一个顶盖，就形成了一个礼仪性的华盖，带有明显的创造的或者称为再生的力量。很久很久以前，在这些华盖之下，年老的埃及法老们举行赫卜—塞德节仪式以延长他们的男性生殖能力，推迟儿子们篡夺他们权力的日期。（参见图010）普通人们的房子也可能会采用同样的形式，而数千年之后，沿着大教堂的墙壁，我们发现中世纪的圣人们处于这种象征性的居所中（参见图011）。这些居所被叫做神龛。⁶

一排圆柱可以形成一个不同寻常的具有权威感的前厅走廊。在早期希腊城邦中，这种柱廊是保留给统治者执行审判时使用的。（参见图012）然而在几个世纪之后，人们赋予统治者和神灵一系列广泛的超脱尘世的权力和相互关系，于是统治者的塑像安排在柱廊中的位置就被上移到了一个上部的似窗子的部位中，这个似窗洞的外观很适合于私人占有的，或者说，是适合于作为简易的大理石的替代品。（参见图013）圆柱之上的三角形屋顶端部（山花）也是从很早很早以前就开始是权力的象征了。它标志着统治者所有的房子，并且像圆柱一样，是保留给统治者重要露面或者处理其他一些城市要务的场合。



图012
柱廊有着特殊的象征力量，在古希腊，它们是保留给城市的首领或统治者



图013
几个世纪后，更多被神化了的统治者的塑像被移入了上部的窗子里



图014
在远东，穹顶笼罩着建筑



图015
在地球的东部，攒尖式屋顶创造了一个中心场所

在地中海文明中，人们喜爱拱和穹顶。穹顶被赋予苍穹的含义（“domus”这个词既是房子，又是天堂的穹顶），有时在内部涂成蓝色，并坠有繁星。穹顶总是笼罩着建筑。（参见图014）在远东的中国和日本，典型的屋顶是中央突起，从各个侧面向下倾斜的。（参见图



图016

尼泊尔巴德岗杜巴广场的尼亚塔波拉庙，又称“五层塔”。尼亚塔波拉就是五层的意思。尼泊尔著名古迹，也是尼泊尔旅游标志之一。始建于1702年，高高的五级台座上再建起高耸的五层高塔，塔身高30米，组成尼泊尔最高大的印度教塔庙。五级台座上分别有五对人和兽的巨大石雕。自下而上依次有：金刚力士加亚·马拉和帕塔·马拉、一对大象、一对狮子、“辛格希尼”、“巴希尼”女神；塔身每层都有四方形塔檐向外伸展，檐下柱头上刻有庙内供奉的主神吉祥天女的108个不同形象的彩色木雕，反映着这位女神各种各样的传奇故事

015)。

它所表现的微妙之处在于展开的屋檐的多样化，以及通过多层叠加来增强其重要的意义，从而建设成为三层或五层，甚至七层或九层屋顶的宝塔式建筑，并且，它的设计和建设可以通过叠加来增强其坚固性，并显示其重要性。登上最高层，俯览壮观的景色。（参见图016）

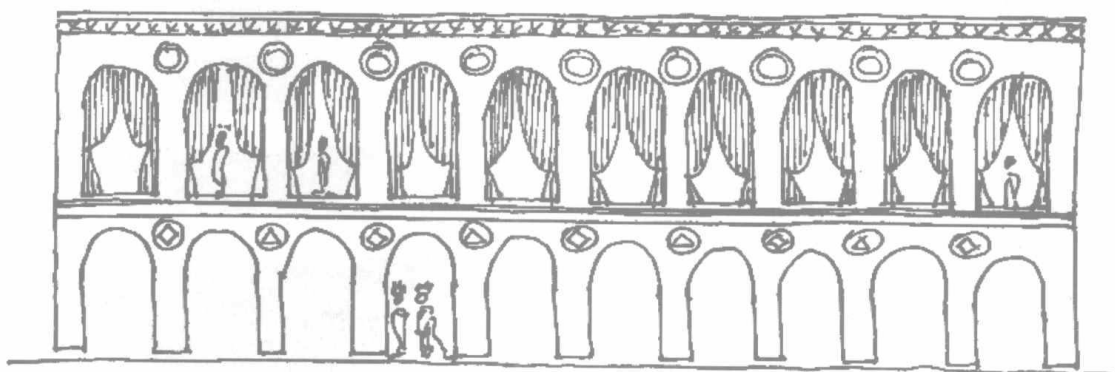


图017
拱廊构成了王室领域

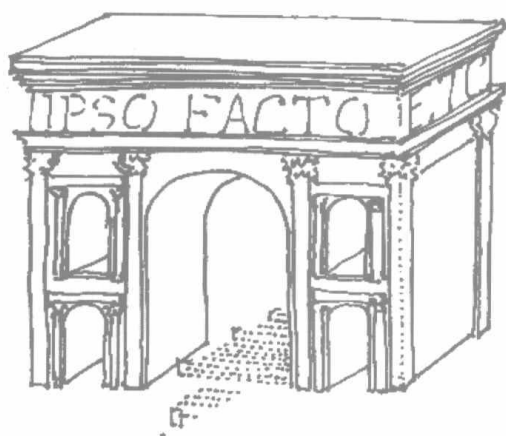


图018
拱和圆柱见于凯旋门

在运用穹顶和拱的国家里，圆柱形成的拱廊通常被看做是王室的领域，而幕布（可能令人想起游牧民族征服者的帐篷）则加强了王室的意象。（参见图017）在罗马时代，圆柱常常嵌入墙中，但它依然暗示着力量，例如获胜的将军率兵穿过的凯旋门。（参见图018）圆柱还可能延伸成为一座塔，塔顶可能覆有穹顶，甚至，穹顶之上可能有一个装置或一面旗。（参见图019）而全部凯旋门的装置——门廊，拱，圆柱，塔，穹顶和旗，可能组合成一个入口，这个入口作为一座建筑的立面，这座建筑的平面能让人想起耶稣基督的身体，或者这个入口从建筑中分离出来，去作一整座城市的城门，或者作为所罗门王自己所占有一个十分重要的地方——一个执行正义的场所。（参见图020—022）

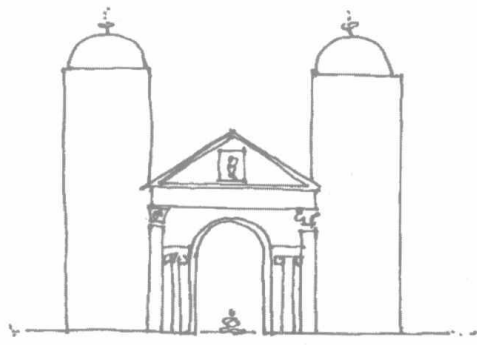


图019
全部凯旋的装置可能组合成一个入口

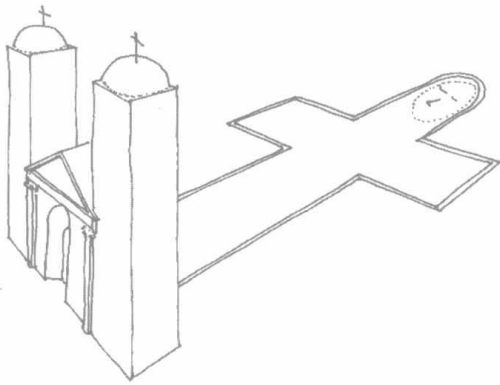


图020
在入口背后展现的可能是耶稣基督的身体

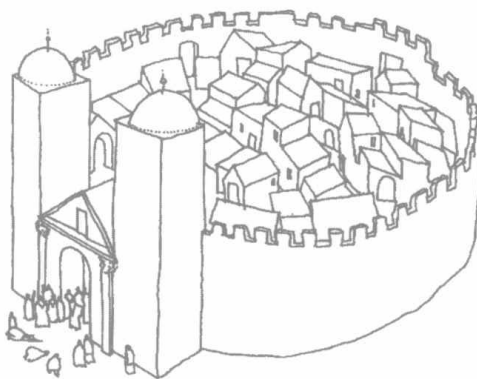


图021
是一整座城市，这座城市的城门可能像所罗门王所做的那样，作为审判的场所

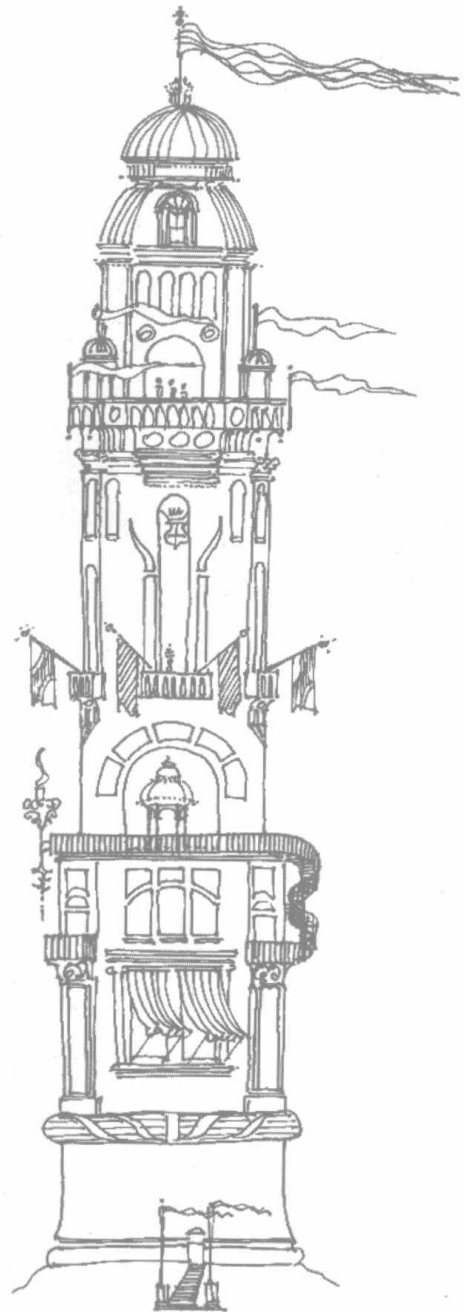


图022
圆柱也可以建成似一座塔

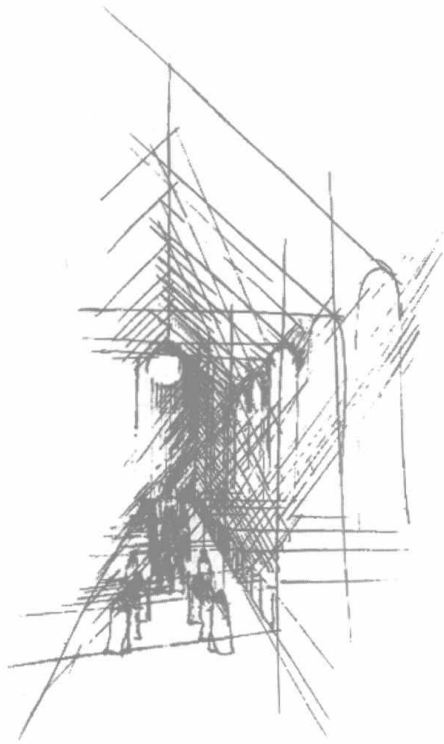


图023
直挺挺的神甫们在双坡屋顶下前进

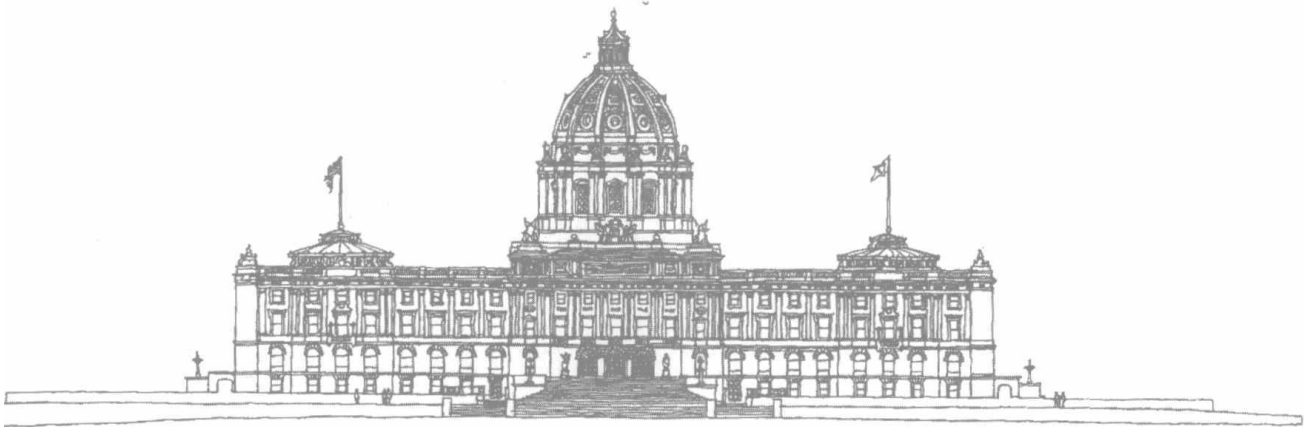


图024
美国的国会大厦显示出一个国家的明确图像

依据耶稣基督的身体成形的教堂对于神甫的队列来说非常合适，正如后来被证明的那样。沿着中厅的纵长方向向着圣坛前进，他们上方高耸的空间映衬出他们笔直的身体（他们正是因此而存在），而从外部可见的双坡屋顶更是加强了笔直身体的垂直感。（参见图023）现代的表现手法见于美国的州议会大厦，它们几乎总是以一个高耸的穹顶为中心，两侧是或多或少对称的两座立法机构的议院，呈现出清晰的身体政治形象，（参见图024）虽然在大多数的州议会，这种形象被行政的文件橱柜所淹没。

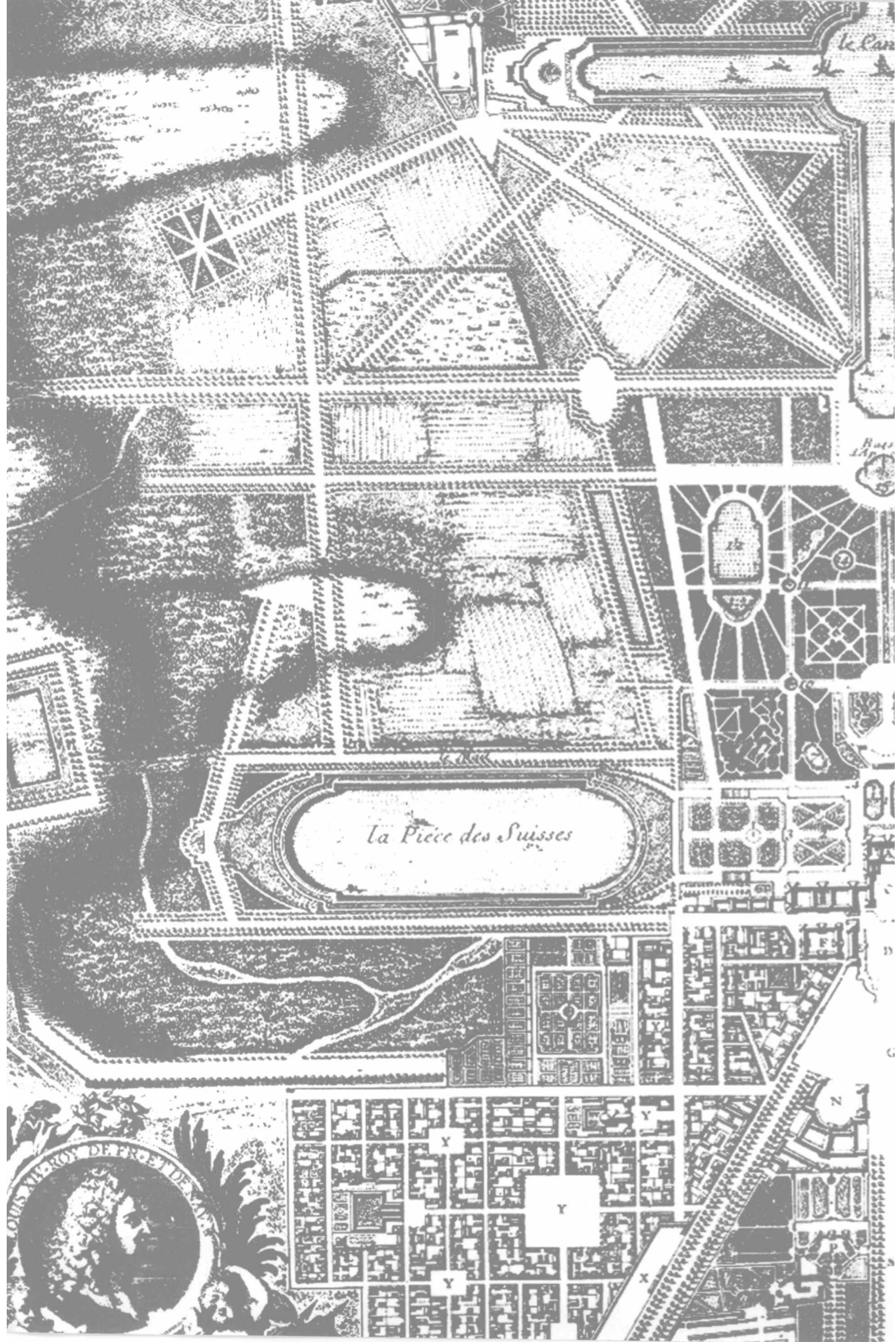
继希腊人和罗马人之后数千年，路易十四宣称：“朕即国家。”而他的宫殿也体现了这一点。在凡尔赛宫中，国王的床位于正中央，通向巴黎以及其他地方的所有道路都汇集于这一点，（参见图025）而从这一点出发延伸出许多网状的花园小径（通过暗示），以傲慢的皇家姿态领略和锁定大自然的风景。在这个宫殿中，全部法国贵族的住处以及这个国家首府、综合的官僚机构和设施都要求对古代的典范进行严格的修正。为了暗示统一和集中性，例如单一可见的屋顶，在赫卜—塞德节仪式中覆盖法老，或者在美加仑厅门廊中覆盖希腊首领，或者在中世纪的大教堂中覆盖三位一体的神。如今不仅仅是在一个这样的跨度当中需要一块简单的顶石。在这座宫殿中，首要的是通过规则的开口来划分墙壁。圆柱被重新采用，并且构成墙壁的一部分（正如在凯旋门中的圆柱那样），而独立的圆柱形式仅仅作为似森林中仔细排列的树木出现，国王身体的延伸（可与身体政治比较），成为一个明晰的几何景观，有着西方世界前所未见的广阔。（参见图026）

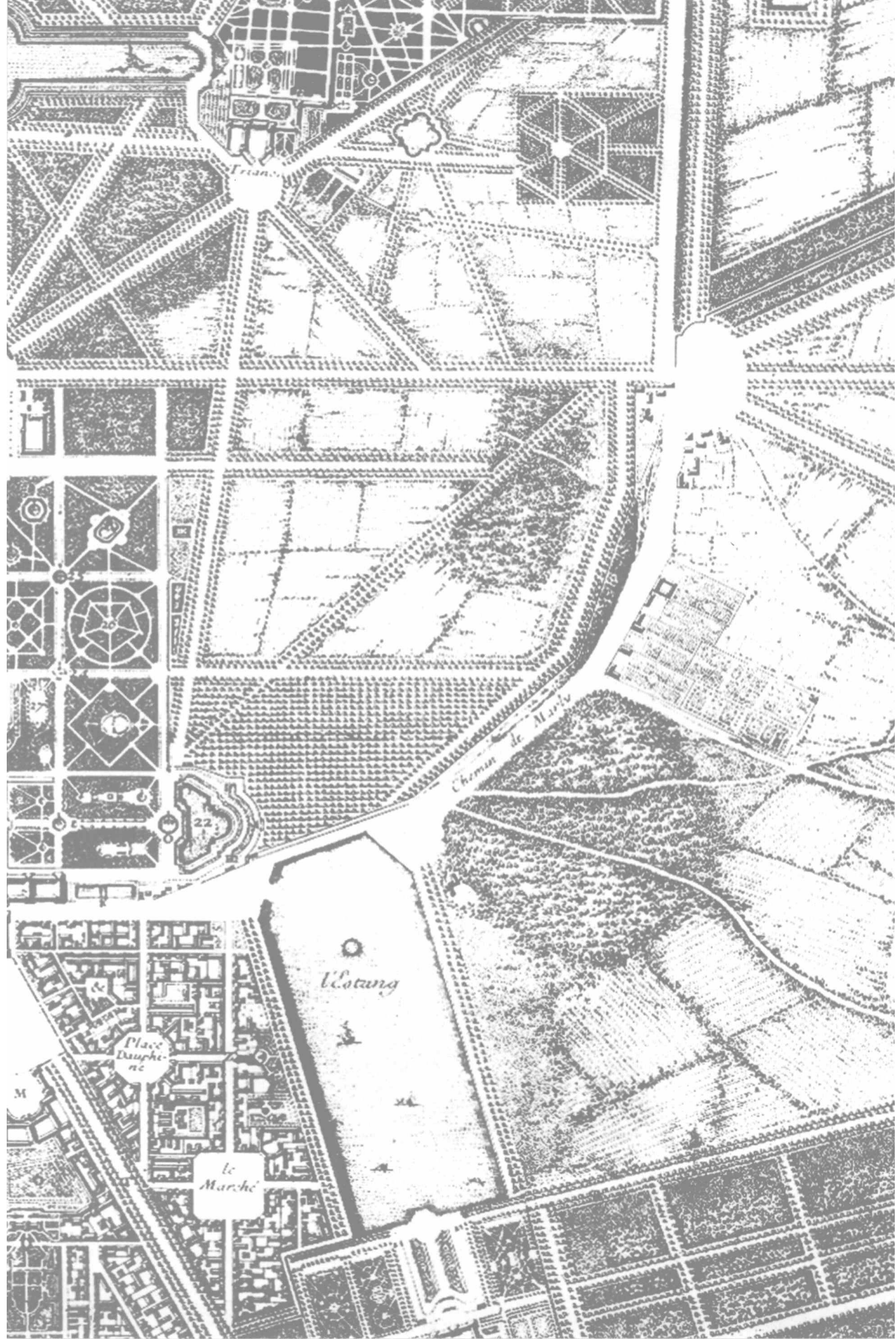
相比路易十四如此自以为是地认为的那样——他对于历史的重要性而言，可能是他对于我们的故事更重要。伴随着他的时代，综合的建筑与专门的建筑的理念开始出现。



图025
在这座伟大的宫殿——城市中，圆柱开始熔铸入墙中

图026 (27页)
凡尔赛宫中所有的道路都通向国王的床





第二章

建筑的机械化

从路易十四到我们今天，建筑的主题和设计已经变成专门围绕功能来组织。办公大楼、公寓以及医学“综合体”的建造和接纳，仅仅因为它们服务于一个专门的目的，无论它们可能怎样充满敬意，但它们并不依赖于历史和人类环境。它们被接纳的起源，可以追溯到启蒙运动时期。

那些忽视和排斥将人类自身与秩序（基于人类的一部分）延伸进入一种“种族领地”⁷，这种具备常规功能的专门建筑，早在17世纪就已经在学术上被认可了，也就是西欧开始工业化的时候。在那个时期，人类永恒神圣的主题——贵族和教堂，受到了工程师、军事家和工厂主的挑战，他们的影响迅速扩展开来。

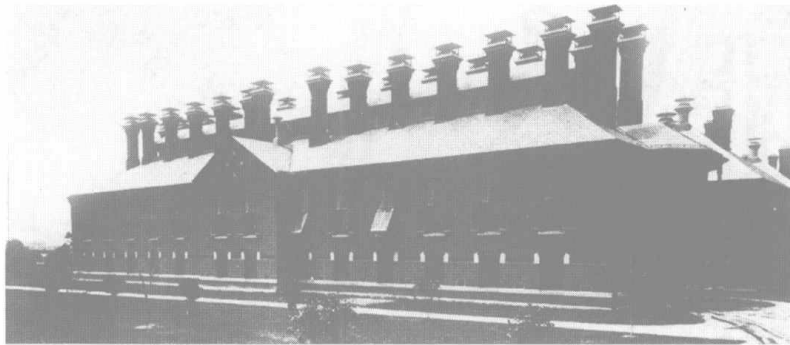


图027

出现专门的建筑形式，这些专门的建筑不再依据人体而是依据机器隐喻而成形，就像我们所看到的约翰·霍普金斯医院的独立病房。

在建筑中，身体的存在作为一种“神圣的”组织原则，后来转变为较机械的组织方式，其动力来自伽利略所支持的论点——数学测量与实验是物理真实的标准。自由落体的远距离观察和数学分析对于伽利略来说，能够描述一个遵守机械规律的世界，而人体以及布满繁星的天空也属于这个世界。在伽利略之前，设想一座赞美人体特性的建筑是很自然的，而且很容易相信这个身体属于一位神圣的权威。然而，如果认为人体能遵守机械规律，那么为人体服务的建筑是否也将遵守机械规律？对于支配所有身体形式的新规律的研究，通过国立科学院的建立以及遍布欧洲的学院，则成为一种机构制度化了。

皇家建筑学院（1671年由科尔贝创立于巴黎），以及那个时期的其他皇家学院，都是在一系列新规范的前提下创立的，与古典的规范相反：依据新规范所构成的事物从诗歌到桥梁，从柱廊到天文学的器械，从棱堡到挂毯……这些“规律”是在对自然界客观观察的过程中寻求而来的，而不是像过去那样，是由古典的权威形式所强加的……然而，古典概念上的框架涉及一系列由神圣原则保证的设计结果，而现代的规范则保证最实用、最便宜。⁸

关于一座建筑是否“美丽”，总是不可避免地引起争论，是因为装饰与比例，或者因为更多其他“功能”的标准。工程师认为比例应当象征建筑的机械属性；医生提议医院的形状应当像去除空气中细菌的通风设备；而监狱的长官则要求监狱能够最有效地监督犯人。（参见图027、028）军事工程师要求属于他们自己的规划城市防御工事的权力，而在以前，则是由艺术家们，比如莱昂纳多和米开朗琪罗来担任城市防御工事的建造。（参见图029）

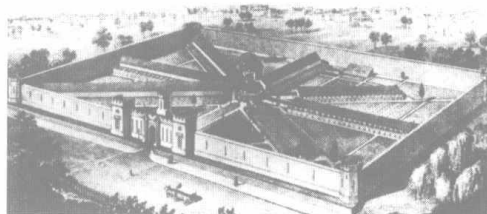


图028
费城的哈维尔东部监狱（1821—1936年）是一座为有效监视囚犯而设计的建筑

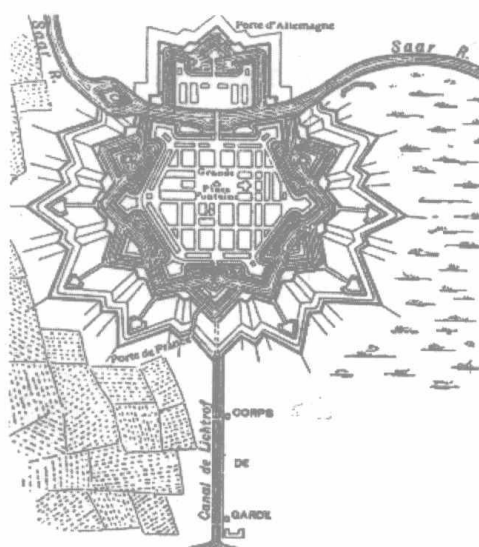


图029
临近17世纪末期，防御工事的建造由军事工程师来承担的；1680年沃邦设计了萨尔路易斯

在启蒙运动期间，学科的发展强化了许多学科人士相互不同的兴趣，而且相互冲突。而在此时，在学院里，出现了例如物理学学科开始脱离哲学学科。最后，建立了各种各样的国立学校，这些学校更专注于专门的学科和应用的学科。工学院作为独立机构大约1740年左右出现于法国，1754年出现于德国，而医学院宣布从科学技术协会中独立出来并贯穿于整个18世纪。正像工业自身，这种专门化创造了一种复杂的、有目的的分工，这些工作将会从不同途径产生建筑的定义。当建筑处于神圣模式的范围中时，建筑受益于具体的和值得纪念的遗产，但是随着启蒙运动的到来，许多新的模式发展起来，宫殿和教堂不得不与一系列世俗的建筑类型来竞争建筑的主导地位。

从1750年到1758年间，这种学术风气导致艺术学院、工学院和应用科学的建立，德国哲学家亚历山大·鲍姆嘉通写作了两卷本的《美学》，在其中，他试图建立作为一种科学研究的美学。⁹ 他的书是第一次系统地尝试使用理性原则和科学法则来看待美，并且将这种依赖感觉和美感的研 究提高到拥有自身独立知识体系的科学地位。通过承认感觉涉及和与理性认识相对的感性认识，鲍姆嘉通提出感受美是真正的学问。（然而，他的结论却是双重性质的，因为他仍然强调来源于感觉的非理性认识与来源于逻辑的纯粹理性认识之间的区别，而且他继续宣称当感性认识也是真正的认识之时，它低于来源于心灵的逻辑清晰和独特的理性认识。因此，美学的奠基者将它看做一种较低级的认识科学，暗示着艺术低于科学。）

当法国皇家建筑学院强调建筑的科学方法之时，在法国大革命之后不久建立起来的美术学院，却将建筑当做艺术对待。这源于关注人类经验、个性以及秩序和美所构成的感觉的发展。这些性质反对（现在依然如此）准确的量化，虽然我们注意到，在现存的宏伟建筑中，呈现出世俗的快感。因而毫不奇怪，后来的结局是复杂的技术发展产生了一种模式，这种模式包括建筑的某些（但并不是全部）方面。它主要关注的是建筑的剖面、立面，尤其是平面（在平面中，墙是富于表现力的媒介）。（参见图030）在建筑图中，这些墙线要加粗（并且仔细地以墨水填充）以符合结构的必要性（正如健康肢体和躯干的肌肉组织可以表达庄严、均衡以及人体的適切性）。

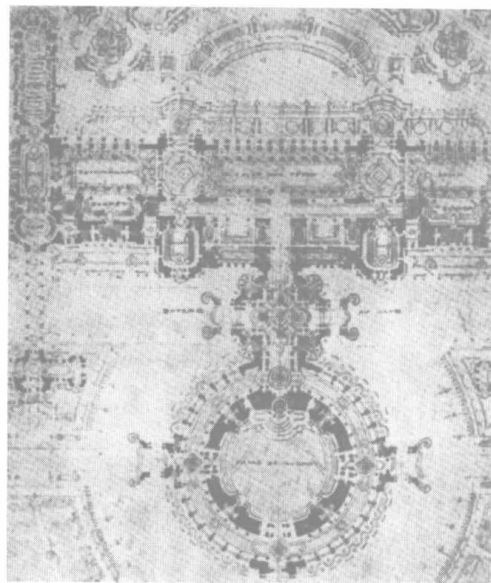


图030
巴黎美术学院的这个优秀方案就像肌肉发达的身体，墙壁涂黑以表现其强大的支撑性功能

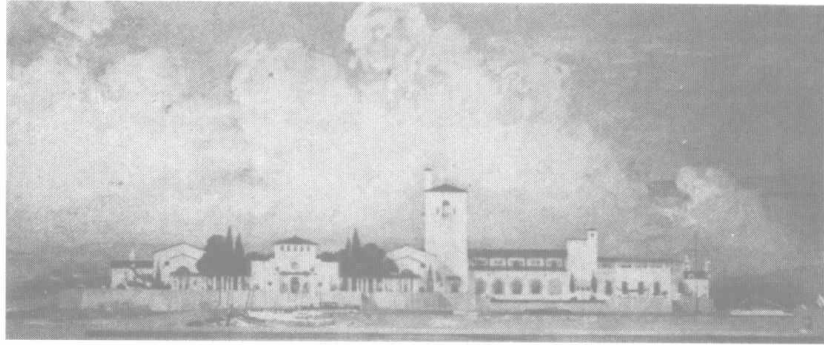


图031
带有古典主义的语言

在中国水墨画和水彩画中，这种局部身体的隐喻用法可能是基于古代的五种柱式，或者是基于中世纪的模式，甚至是基于后来西班牙的或埃及的模式。（参见图031—033）这些古老的象征，后来对于整个世界来说，或者对于那些负责设置复杂的功能环境的人们来说，不管是否逐渐失去了重要性，它都将发展出一种分裂的建筑思潮。

问题是，将人体极好地转译成建筑形式之时，他们很少像从事自己的事务那样，注意到居住者所做的或者所完成的事。那些诸如供暖之类的平凡小事得不到在学院中受训的建筑师们足够的重视。另外，发展中的技术——大跨度的电缆桥优美的外观，或者急驰的火车的动力，从“建筑学”中分离出来，以至于在巨大的背景中（诸如火车站或者发电站），可能会出现某些双重性格的结构。（参见图034、035）例如，在前一例中，后部容纳火车的庞大的车棚是未来派的，而车站本身却是浪漫主义的——让人回想起早期的时光，以及更多的用于庆典类的。当然，这种双重性格结构的两部分，对于不同种类的“居住者”都既尊重又有吸引力。然而，在那些治理自然如此成功的年代里，学院关于人类感觉和记忆的观点究竟如何能与技术的观点相竞争呢？一种态度是将建筑当做应用科学对待，另一种态度则将建筑当做一种较整体的艺术对待，两者之间的区别很明显。前者，以纯粹的形式，并不明确地承载人类特性的观念，不受有效操作功能的约束，取而代之的是尝试宣称功能本身的特性。

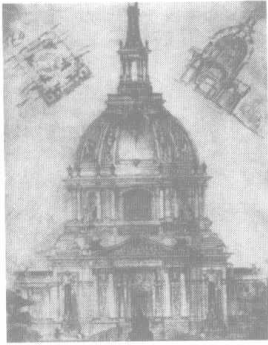


图032
带有西班牙的语言

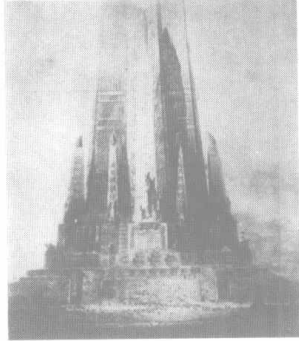


图033
一些特殊的异国语言，诸如埃及的语言

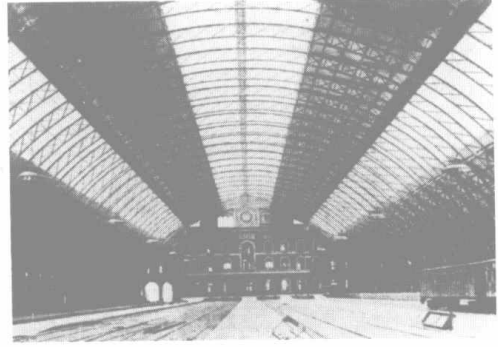


图034

发展工程学校的基本目标是建立精确的标准支配物理操作的客观性能，而不是考虑人类的情感体验。很不幸，依据这些标准，来自过去的特殊的建筑作品通常被认为较低级，因为它的技术解决方案笨拙而且低效，即使它给予居住者更多的乐趣和满足。

工程学校与艺术学校之间理论上的差别将以不同的方式制度化，这些方式包括测量建筑（由谁测量或者测量什么）。因而，为建筑的每一个面努力确定测量的新法则与现代建筑思想的创立相一致。当神圣主题的权威变得既不那么可接受又不那么易于理解之时，关于这些测量新标准的基础的争论加强了。

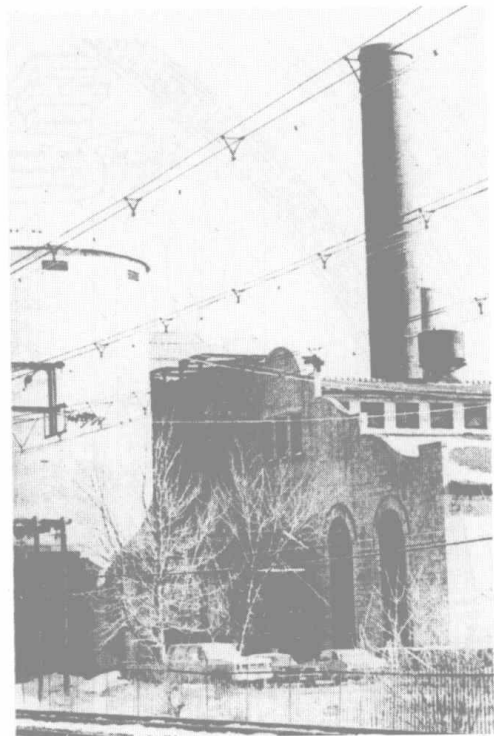


图035
然而，美术学院的建筑可能出现双重性格的结构：纽约第一格兰德中央车站（1869—1871年）和康涅狄格柯斯—柯布发电站（1906年）就将古典主义的局部和机械的局部结合在一起

第三章

美感

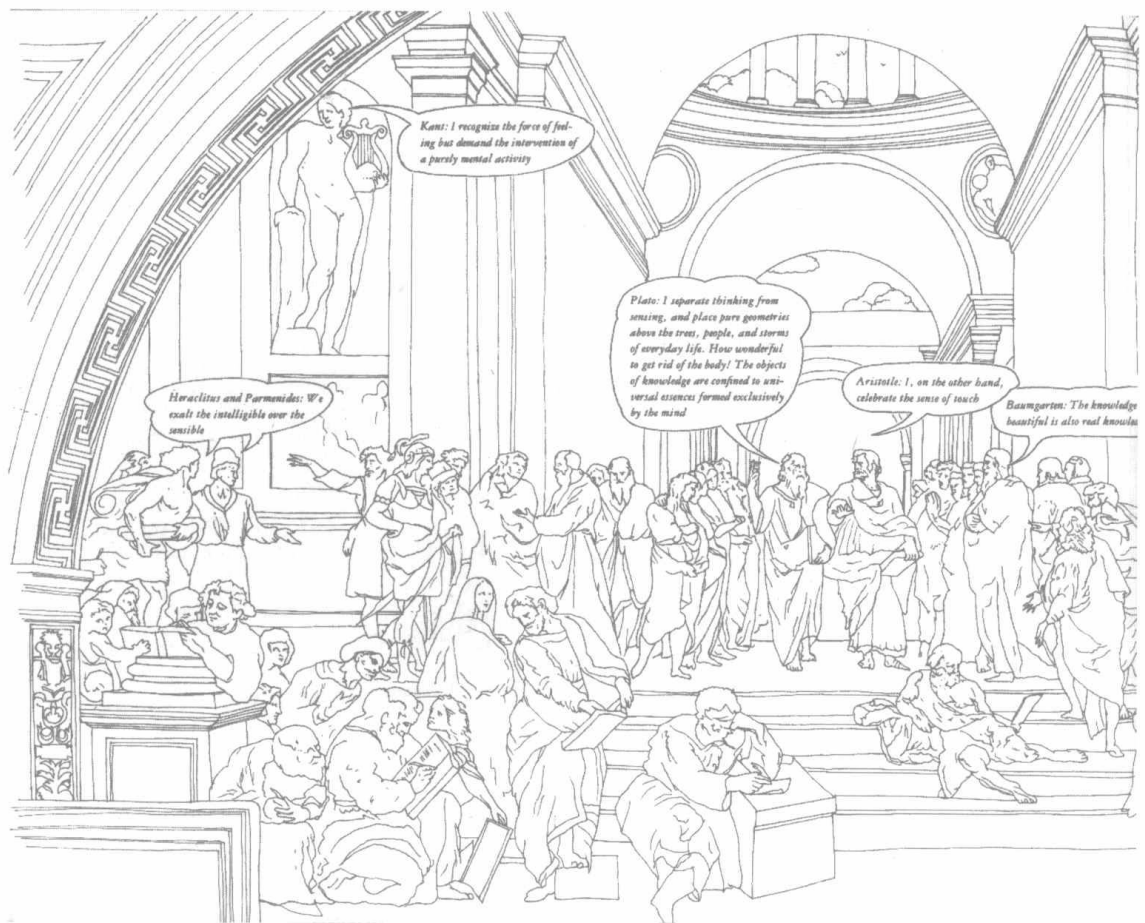


图036
哲学家们关于身体和精神的种种争论

自从古希腊学院开始，就已经有关于支配我们美感的规律和优先权的质询了（参见图036）。这种质询必然包括种种描述身体作用以及感觉器官的尝试。（“美学”这个词来源于希腊语“aesthetikos”，意味着“感性知觉”。）

赫拉克利特和帕梅尼德斯：我们将理解提升到感觉之上。

康德：我承认感觉的力量，但需要纯粹精神活动的干涉。

柏拉图：我将思想从感觉中分离出来，并将纯粹的几何学置于日常生活中的树、人和风雨之上。摆脱身体是多么棒啊！学问的目标应限于专门由精神形成的世界的本质。

亚里斯多德：我，正相反，赞美触觉。

鲍姆嘉通：关于美的学问也是真正的学问。

笛卡儿：真理仅仅是思想自身的行为。真理来源于理念，而不是来源于感觉。

黑格尔：美是理念的感性显现。

狄德罗：审美体验依赖于联想、分析及回忆。

休姆：天才尤其有益于影响艺术和触及真理。

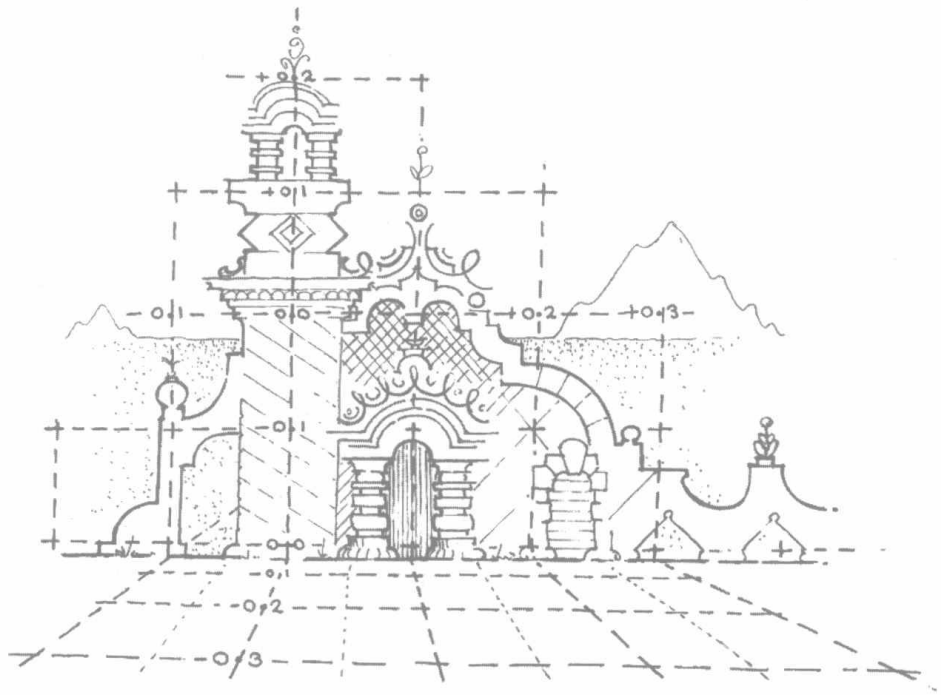


图037

笛卡儿：你必须推论建筑的意义，而不是感觉它们。



图038

鲍姆嘉通：感觉的学问当然低于由精神独立发展得来的学问。

17世纪之后，关于感受美的方式的美学争论和理论，将会影响并且强烈地损害我们对于如何体验建筑的理解。笛卡儿对于感觉的可靠性如此怀疑，以至于他只相信思想本身的活动。笛卡儿的“理性主义”提倡赋予事物客观意义，而这些意义是演绎的而不是感觉的。（参见图037）他的信徒们则宣称客观的真理来自理念的内在世界，而不是来自感觉。另一方面，贬低他的人则注意到演绎不能解释许多“天才”的自发表现，以及伟大的艺术作品与建筑作品中的想象力。通过将建筑难题和挑战看做演绎的范围而不是感觉的范围，身体感觉（不被认为是思想的主要手段）的地位较低（正如鲍姆嘉通后来提出的那样）。（参见图038）

然而，贯穿于启蒙运动始终的有几种意见，它们坚持主张不依赖于理性的感觉能够揭示真理的标准。这些意见暗示可能帮助我们理解美这个概念将对感觉的现代理论产生的影响。

沙夫兹伯里伯爵，这位对于早期英国美学有影响的人，可惜没有像鲍姆嘉通那样作出尝试——将我们对于美的理解系统化，而是评论说：“最有独创性的方式通过系统都会变笨的。”（参见图039）¹⁰ 18世纪中期，法国哲学家和艺术批评家狄德罗认为审美体验是一种依赖于联想的收获。一位伟大的诗人能够通过类比和联想回忆建立起关联，这种关联通过他的想象产生力量，而不是精确推论的古典形式的产物。在英国，事实上，休姆直接挑战理性。感觉不必证明它自己，他说，就美来说，理性应当放弃它对于想象的过分扩张的权力。（参见图040）休姆提出，感觉可以表达对象与不依赖于推理过程的精神器官之间的一致性。因此，在理解真理的过程中，“天才”被看做特别强大，直觉的和富于创造性的。

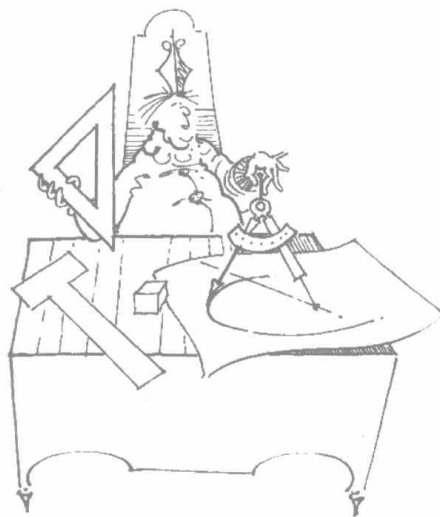


图039
沙夫兹伯里伯爵：“最有独创性的方式通过系统都会变笨的。”



图040
休姆：理性应当放弃它对于想象的过分扩张的权力。

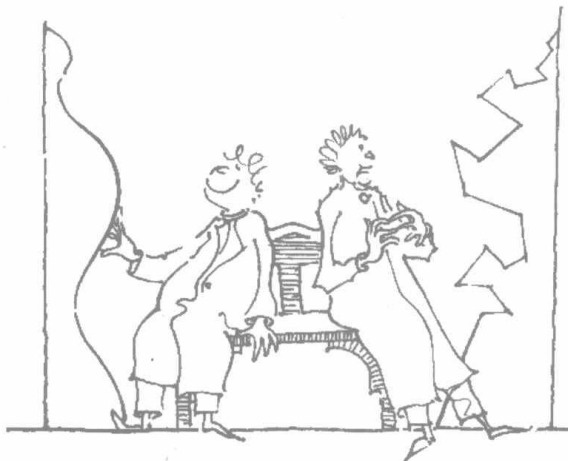


图041

柏克：“美是通过缓解整个坚实硬直的体系而逐步产生的……”
而“那些粗糙的和生硬的物体则激起和刺痛感觉器官”。

爱德蒙·柏克在他的《关于崇高与美的观念起源的哲学探讨》一书（出版于1757年）中赋予这个论点一种哲学的腔调，他提出“美是通过缓解整个坚实硬直的体系而逐步产生的……”，而在视觉美中，美感来自使肌肉放松，并且感觉光滑的效果，而“那些粗糙的和生硬的物体则激起和刺痛感觉器官”。¹¹（参见图041）在这个建议中，身体的感觉与美感紧密地联系在一起。

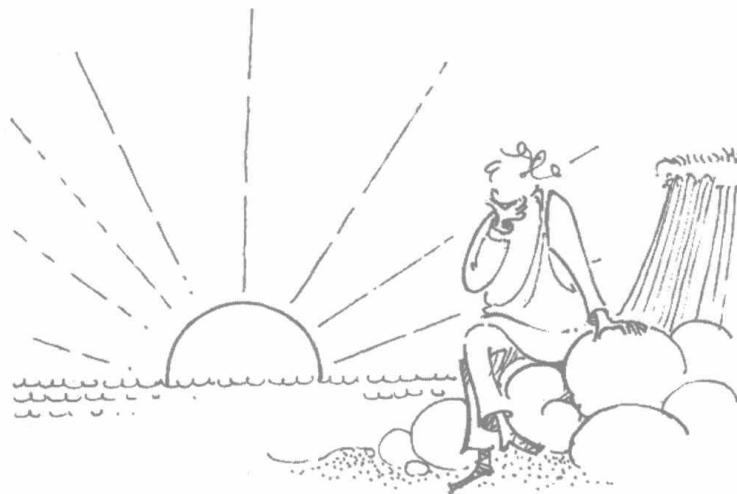


图042

康德：承认感知力，但是要求纯粹精神活动的干涉

然而，康德在18世纪末挑战纯粹感觉的权威，他承认虽然有感知力，但是我们对于那些力量的反应只有在我们对它们作出精神判断的时候，才会感到快乐。¹²结果是，感觉通过要求判断行为的干涉而理智化了。（参见图042）

19世纪早期，黑格尔，最后一位伟大的德国哲学体系建立者，与任何在他之前的哲学家相比，他更加强调艺术的精神方面。他将美定义为“理念的感性显现”，并且同时承认“艺术也是为了感官的艺术”。黑格尔把这些带来审美快感的感觉器官限制为视觉与听觉，而排除了触觉与嗅觉。

通过触觉，个体仅仅作为被赋予感觉的个体，接触到纯粹美感的特殊事物和它的重力、硬度、柔软度以及材料阻力。然而，一件艺术作品不仅仅是一件有美感的事物，而是通过美感这个媒介显现精神。正如我们对于诸如此类的艺术作品，很难运用我们的味觉一样，因为味觉不能离开对象而自由独立地存在，而是以一种彻底积极活跃的方式来关注它，分解它，事实上，是在消耗它……同样，嗅觉，也不可能成为一种艺术享受的器官。¹³

另一方面，视觉和听觉则是“理想的”官能，因为它们并不会改变或者消耗对象。和眼睛接受形与色一样，耳朵也是以一种理想的方式来接受声音的，从而经历了理想的或者对象内在的要求，精神的或者无形的要求。¹⁴

对于黑格尔来说，艺术作品致力于“精神”，它的功能“是精神，并且只是精神，也就是说，呈现对于感觉真实的捕捉，正如在精神世界中”。然而，对于真理的最高表达，不是通过艺术，而是通过哲学的抽象思考。因此，黑格尔总结道，艺术，现在是“一件过去的事”。难怪，黑格尔的美学被称为“葬礼演说”。¹⁵

如果认为抽象思考高于艺术，那么通过假定审美愉悦的感官只限于视觉和听觉，则身体注定受到压制。（参见图043）



图043

黑格尔：将审美愉悦的感官限于视觉和听觉

移情

然而，19世纪美学中，在将身体更加直接地融入体验对象方面，有一些值得注意的成就。哲学家罗伯特·费肖尔于1872年杜撰了“移情”这个词，谈及它作为一种感觉而不是正式的思考过程。¹⁶他在移情中感到一种近乎神秘的性质，并且谈及人与外在对象形成一种情感的联合。他注意到通过体验完全抽象的对象，以及暴风雨、日落、树木等，可能唤起各种感觉。于是推测我们可能通过将个人的感情投射到对象之中来移情（参见图044）。（就本书的目的来说，这些对象是指建筑的场景，无论有还是没有清晰的功能内容或符号内容。）他提出以这种移情的方式，艺术家在创作的过程中，他的感觉可能成为艺术作品的内容。这是一种非凡的思想，因为在建筑的语境中，它暗示着内在的自我感觉可能投射到墙壁、入口以及建筑物的穹顶中。泰奥多尔·李普斯，在他的《空间美学》（1893—1897年）一书中，将移情表现为自身客观的享受，对他来说，积极的移情（美）就在于自身投射入对象之中，而消极的移情（丑）就在于自身遭到抵制之处。¹⁷

20世纪早期移情说的代表者们尝试发现形式与移情活动以及身体感知反应之间正式的一致性：

你看见地平线上的一座山……事实上，你抬起眼睛并且努力向上昂起头和脖颈，这让你充满一种兴奋努力的感觉……常常，当你凝视对象之时，尤其是线与形构成的体系之时，你会体验到与所见的这些形式相应的身体的张力与冲击力——上升的、下降的、猛烈的、冲突的、彼此抑制的等等。

看着这个罐子，你会有一种特殊的整体感觉。起初，脚站在地面上，而眼睛盯着罐子的基座。然后，可以说，伴随着罐身的升高，你自己的身体也在升高……同时，罐子均匀的两边让你的两肺也开始均匀地呼吸。¹⁸

相似地，历史学家杰夫里·斯科特在他著名的《人文主义建筑学》（1914年）一书中也提到身体，但是在措辞上似乎更加接近于我们自己的体验：

重量、压力和阻力是我们惯常的身体体验的一部分，而我们无意识的模仿本能又驱使我们在我们所见的形式中，识别我们自己对明显的重量、压力和阻力。

在论建筑物中的比例和装饰时，斯科特继续说道：

在任何建筑物中，有三种情况可能是不同的：它实际的大小[机械度量]，它看上去的大小[视觉度量]，以及它给人的感觉上的大小[身体度量]。最后两种情况常常让人困惑，然而正是它感觉上的大小本身才具有美学价值。¹⁹



图044

我们可能通过将我们个人的感情投射入对象之中来移情



图045
建筑物的实际的大小



图046
建筑物看上去的大小



图047
建筑物给人的感觉上的大小

这个关于机械的、视觉的与身体的度量之间“区别”的预言，以及建筑外观与它给人的感觉之间引起的“混乱”，展现了自从启蒙运动的争论以来由20世纪所延续的深刻困境。（参见图045—047）许多世纪以来，视觉一直处于高贵的地位，而其他感受对象的手段在表达关于对象包括建筑物的知识方面，则被认为明显低级或者不那么重要。（“启蒙运动”这个词本身反映出柏拉图主义的视觉隐喻——将光和真理与视觉联系起来。）

19世纪末，几乎所有涉及三维形式的美学问题都被机械地当做视觉问题来对待。与视觉的崇高地位相反，触觉只不过是一种维多利亚时代的指尖活动（还常常戴着手套），与整个身体相比，更像是游标卡尺。（甚至一些雕塑家，尽管他们的艺术是直接的和三维的，可是却得服从于视觉。19世纪末20世纪初，关于雕塑与建筑的形式，雕塑家和美学家阿道夫·希尔德布兰德在著作中指出：雕塑是一种来源于绘画的视觉艺术。他更喜欢让已完成的雕塑从远距离而不是近距离来观看。）²⁰

记住，在这段时间，身体已经变成大脑不值一提的附属物，在客厅中几乎不得讨论。腿被称为“下肢”，而对女性足踝的一瞥可能挑逗起被压抑的不合时宜的失去控制的性欲。（参见图048）在关于建筑学的任何理性的讨论中，更不可能顾及身体，犹如机器般物质的身体，这种后伽利略观点无往而不胜。虽然人类拥有精神（或者心灵），但是“物质部分”却投射出机械规律的影响。而且，“身体”这个词通常用于表达物质的、非理性的、非精神的（或者“缺乏智慧的”）身体。概念上的和精神上的作用是关注的焦点，而它们与身体物质的运作之间的对比加深了身体与精神之间的分离。（参见图049）在身体与精神的二重性之中，身体是沉重的，必须服务于高贵的“精神”。



图048

19世纪末，身体已经变成大脑不值一提的附属物



图049

人们认为身体的作用是维持高贵的精神

第四章

20世纪的一些感觉模型

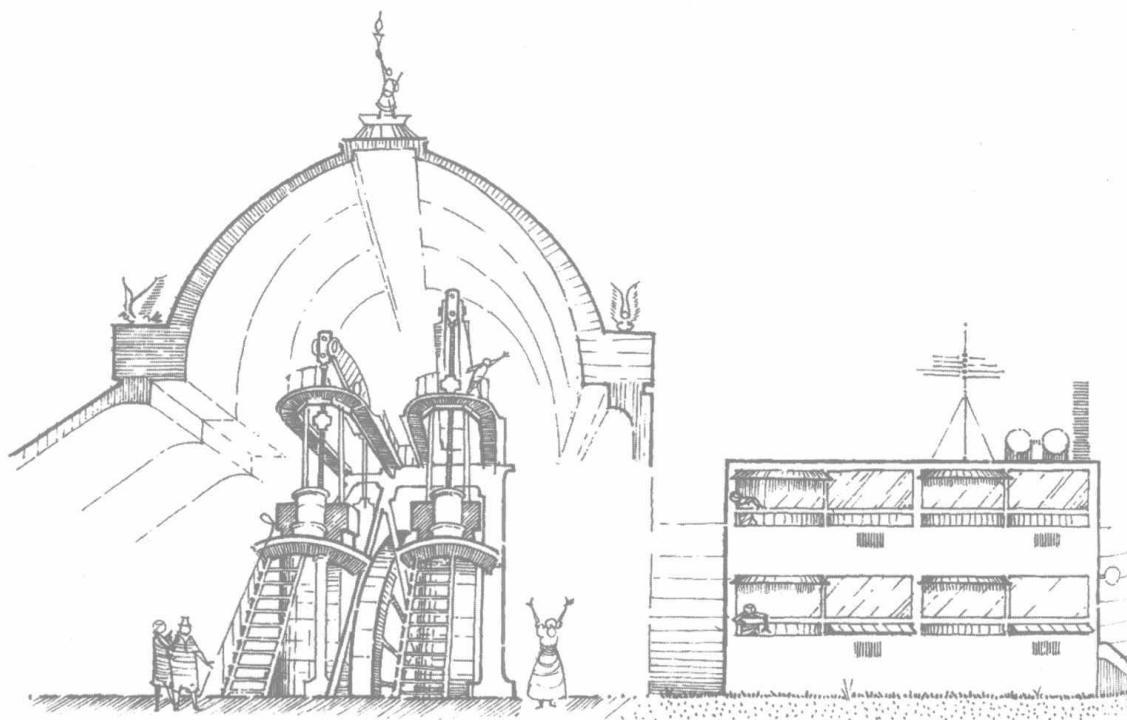


图050

19世纪的机器是蒸汽机一样的庞然大物；而20世纪中期的机器则较小且相对灵敏

在19世纪，想象你自己的身体是一部机器是非常困难的，就像那些1876年在费城举行的百年纪念展览会机械厅中的模型。那些蒸汽机一样的庞然大物大得令人畏惧，但是却带有一种无声的魅力。它们与20世纪中期较小且相对灵敏的机器完全不同，介于迂回曲折与单调沉闷之间。（参见图050）

在建筑秩序中，随着美学理论影响的逐步衰落，工程学的客观规律则继续履行着其预言，许诺给人们一个更加美好的未来。在努力解释感觉和身体反应的时候，美学的研究看起来更为深奥、不可预知，或许还带来一些颓废感，不如精确的实验方法那么具有绝对的优势。于是，在20世纪的早期阶段，心理学家开始运用实验的方法来研究感性知觉，并且在这个过程中，能够像工程师那样表明其客观性。

大约从1910年开始，德国柏林学院的研究结果中出现了一种新的理论模型——格式塔（完形）心理学。事实上，这个才华横溢的理论家小组能够论证（并且通过实验及时地“证明”），知觉活动中非理性的力量作用于并且转译感知的对象。此外，他们还能够认出某种一致的模式，即大多数健康成年人在感知活动中认知数据的方式。例如，在视觉感知领域，通过一种他们称之为闭合的现象（将一种复杂的图形减化为一种较易辨认和较简单的图形的趋势）使对象得以简化。在这些观察结果中值得注意的是，它揭示了个体也倾向于将图形简化为水平的与垂直的，而不是倾斜的组织；倾向于对称的而不是非对称的；倾向于基本几何形的聚合而不是任意的和不明确的聚合。例如，一个正方形最难忘的是由于它的方位感和规律性，它是一个中立的形式。这个小组似乎发现了一种采用实验方法的可论证的偏见列表，这些偏见支配着人类对外在对象的感知。

格式塔视觉感知实验的出现对于20世纪现代主义建筑运动的发展产生了巨大的影响。这些与众不同的试验似乎正是在多元论与相互冲突的观点的语境中所必需的，从而形成建筑学的教育。现在，能够从实验中将“发现”直接发展出理论，如同系统的工程学实验那样充满希望。不必惊讶的是，20世纪早期，一些革命性建筑理论的典型代表已经将格式塔心理学视为理性地且非武断地诠释美的基础。此外，观察到人类拥有一种简化和定制刺激物的倾向或“意向”，这给那些拥护新工业化建筑的有经济原则的人提供了支持，也给那些主张高效、统一以及理性的人提供了支持，对于个体来说似乎能更快地识别直线性几何形态，成为一种较高的建筑表现形式。后来，这个感觉模型受到那些推崇简单、排斥装饰的设计观念人士的支持，并认为是一种美德和道德需要。

对于格式塔心理学创立者们的成就，我们很难挑剔什么。但是，对于将他们早期的二维视知觉实验的发现直接转译成建筑新美学的基础，我们不禁要产生疑问。正如杰夫里·斯科特所观察到的，在建筑物看上去的大小和建筑物给人的感知上的大小之间存在着差异，而只有后者，才与美学体验有关。他补充说，他似乎一直在警告我们不要接受一种仅仅来源于视觉标准的建筑美标准。

人们快速地接受了几何形简化的视觉实验，从中发现，这也许是起源于柏拉图主义的欧洲学院内一种理性偏见的征兆，因为正是柏拉图自己将视觉置于所有其他的身体感觉之上，并且正是他，为我们的完美形式的知识寻找了纯粹的媒介。

五种基本感觉

在启蒙运动时期，人有五种基本感觉的观念似乎已经被普遍接受。重要的是，在19世纪出现了许多有关感官的困惑，这是努力识别和分类遍布全身的各种感觉器官的结果。这些困惑主要围绕着个体身体器官与许多不同感觉之间的关联。“大约从1830年到1930年，调查者们试图开列出感觉的详细清单……仔细考查的结果，第五感——亚里斯多德的触觉，似乎并没有被独立出来。首先，它没有像眼睛、耳朵、鼻子或嘴巴那样的器官，而且皮肤并不符合感觉器官的概念。”²¹ 因此，传统的感觉——触觉被细分为五种感觉：压力、热感、冷感、痛感和肌肉运动感。这个源于触觉的杂乱的列表，还详细地涉及胃痛、刺痛以及冻伤等，对于美学研究并没什么高层次的帮助。幸运的是，到了1930年，通过对遍布全身的各种感觉进行分类的感官研究方法，变得过分复杂而令人沮丧，并且对于生理学家比对于心理学家更有用。刚好是在现代主义建筑运动开始之后，在心理学的角度为感觉系统化的新策略开辟了道路。

作为一位环境心理学家，而不是一位生理器官的调查者，J·J·吉布森对触觉的文字整理作出了巨大的贡献，他甚至还考虑为我们增加了另一种“基本感觉”。他的策略是认为感觉在寻求器官体系的过程中不仅仅作为被动的感觉接受者，而是侵略性的。²² 通过把感觉描述为从环境中不断寻求信息的积极探测体系，创造出一种新的且较简明的感觉列表。他的列表以身体涉及的环境信息类型为中心，而不是以感官种类和身体反应为中心。

像亚里士多德一样，吉布森列出了五种基本感觉，然而，与亚里士多德不同，他把它们定义为能够获得关于世界上对象的信息、没有理性加工干涉的知觉“体系”。亚里士多德列出视觉、听觉、嗅觉、味觉和触觉，而吉布森则列出：视觉体系、听觉体系、味觉—嗅觉体系、基本方位体系以及触觉体系。在这里，吉布森视觉体系与听觉体系的处理对于我们来说并非特别有趣，因为这些感觉已经在建筑学的和心理学的文献中彻底地考察过了。而味觉与嗅觉结合形成单一体系，可以说是吉布森以信息接收类型而不是以感受的生理细节为中心观点的合乎逻辑的产物。也就是说，味觉和嗅觉被认为寻求的是同一种信息，一个是通过食用可溶性的固体，而另一个是通过呼吸挥发性的固体成分。对于我们来说，吉布森的基本方位体系和触觉体系具有极其重要的意义，因为这两种感觉似乎比其他的感觉对于我们理解建筑体验的三维性及其必要条件的贡献更大。

基本方位体系与触觉体系

基本方位是指我们对于上与下位置的感觉，由于依赖于重力，它确立了我们了解地平面的知识。这种定位的结果导致我们要求冲击视觉、听觉、触觉和嗅觉的刺激物正面对称。例如，如果一个猎人感觉到危险，他将会转过头去并将眼睛和耳朵对称地聚焦于危险的来源处，以准备进攻或防御。这种移动的方位牵涉到的是整个身体的平衡。吉布森提出，当这种方位感与传统的感觉并列时，具有深刻的含义，因为你不能避免某事被一直错过的感觉，或者至少压抑于我们意识中的关于“感性”知觉的思想。

触觉就是触摸的感觉，人们重新审视触觉，包括整个身体而不仅仅是诸如手之类触摸的器官。触觉是通过实际的接触来体验环境中的对象的（通过爬一座山而不是凝视它）。作为一种感知体系，触觉合并了所有这些感觉：压力、热感、冷感、痛感和肌肉运动感（以前，它们曾经从触觉中分离出来）²³，因此，它包括感觉发现的所有方面，包括身体内与身体外的物质接触。例如，如果你偶然吞下一块大理石块，当它穿过你的身体时，你就会有巨大的触感，从而体验你身体内部环境的局部。相似地，你可能通过探查遍布全身关节和肌肉的运动而感觉到身体的触觉运动（通常，这种触觉属性被称为肌肉运动感）。



图051
老年人可以依靠一根拐杖延伸其触觉

其他的感受涉及三维世界或者相似地在感知三维世界的过程中带有改变环境的可能性方面，但都不如触觉直接。也就是说，还没有其他的感受同时参与感觉和制作。触觉的这个行动/反应特性将它从所有其他的感受形式中分离出来，相比之下，其他的感受则显得相当抽象。你象征性地看和听事物，并且是离开一定的距离的，但你想接触真实的事物。你能以一个工具延伸触觉，诸如一根拐杖。在这种情况下，对于一个对象的“感觉”向外移动到了拐杖的末端，但是当你通过望远镜或电子仪器延伸视力或听力的时候，你仍然是在远处象征性地看和听。（参见图051）

居住感

吉布森的感知模型是一种带有清晰建议方法的客观模型。通过重组围绕在个体与物质环境交流过程中所寻求的信息类型周围的感觉，他为我们提供了一个感知形式丰富的机械模型，通过这个模型，我们可以更好地理解在建筑中产生体验的某些过程。此外，通过将全身置于感知体验的中心，而不仅仅是眼睛和耳朵，他帮助解开了潜伏在欧洲美学思想中关于我们生理机制思索的一些困惑。当然，建构一个围绕在环境信息周围的感觉的模型之时，并不考虑身体对于个体和文化记忆的贡献。我们并不侵略性地搜寻建筑的形式（除非我们在一座不熟悉的城市街道中迷路了，或者参与调查建筑的细节）。处于一种较基本的感觉之中，通过渴望建筑和居住于建筑而不是搜寻建筑，我们在建筑中体验到满足感（参见图052、053）。建筑物的感觉以及我们居住于其中的感觉，对于我们的建筑体验比它们给予我们的信息更加重要。



图052, 053

我们不是通过侵略性地搜寻建筑的形式，而是通过居住于其中，从而在建筑中体验到满足感

第五章

身体—意象理论

另一种感知模型（提供关于我们居住感觉的有力线索），源于心理分析思想并且发展成为一门称为身体—意象理论的学科*。生活中的所有体验，尤其是在三维空间中运动和居住的体验，依赖于常在的身体独特的形式。个体似乎拥有无意识的和变化着的身体—意象，这些身体—意象与他们关于肉体的客观的和量化的知识相当不同。如果我们能够更多地了解关于我们怎样获得和修改我们自身身体的精神图像，我们就可能更好地领会我们感知对象以及我们周围背景的方式。

精神上身体—感觉的实例可见于个体对于服装的选择。如果一个人心情沮丧且向“下”落（临床研究显示，在体验了长时间的失败感之后，许多人的确想象他们的身体缩短了），²⁴这种感觉可以通过服装来向“上”修正。一顶帽子，一套制服，或者一双新鞋都成为身体—意象的一部分，并且对个体的尺度感作出贡献。

* 意象理论的学科：对于这个理论来说，“身体—意象”这个术语并非所有提倡者的首选。某些人在其中看到太多古典的“虚构的”含义，因此体验有些不真实的方面；于是诸如“身体—知觉”或者“身体—图式”之类的短语有可能取代“身体—意象”。就本书的目的来说，我们意欲接受身体—意象作为个体任何时候都携有的完全的感觉，或者三维格式塔（形式感），这种感觉属于空间意图、价值，以及私人的、富于经验的身体知识。最后，应当认为它是一个精神的而不是物质的模型。

构成身体一意象的最基本的组织原则是，我们无意识地将自己的身体置于一个三维的边界之内。（参见图054）这个边界包围了我们整个的身体，将“内部”的私我空间从“外部”超我空间中分离出来。它是一个不稳定的边界，既服从于边界内部又服从于边界外部的活动。它可以被看做是以一种虚构的封套形式来对身体的延伸，通过放大或压缩影响我们的力的心理效果，它修正了我们对于那些力的感知。如果有一个特殊的身体领域，它在身体上很弱或者易受攻击（例如背部），则常常通过建立心理上的防御“屏障”来修改边界的形状和质地，从而回应这个特殊的领域。



图054
我们无意识地将自己的身体置于一个三维的边界之内

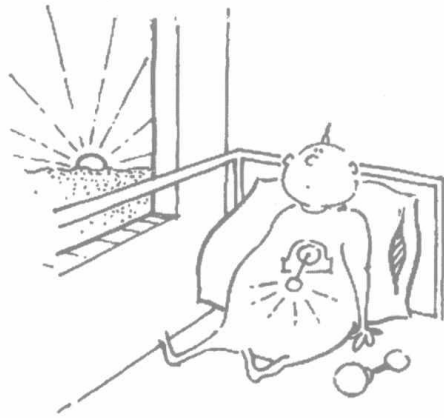


图055
婴儿体验身体与环境的融合

通过研究边界的阻力，西摩·费希尔集中注意力于边界的心理力量（他提到边界具有“屏障”或者“穿透”的特征），并且推测那些屏障有力的人们（力量并不意味着顽固不变）比起那些屏障虚弱的人更有个性且更能够生动地体验环境。²⁵精神分裂症患者以及处于迷幻药影响下的个体可能会危险地扭曲他们的边界，并且因此误读环境中事件的意义。当然，这可能导致判断错误而走出顶层的窗户，结果坠落地面。正如上文提到过的，身体边界可以通过那些与身体直接联系且服从于身体——反射行为的服装或者徽章、武器，或者任何人造物品，诸如滑雪橇、汽车、飞机等等而得到修改。这种我们能够推拉（或者被推、被拉）的身体（或者部分身体）的直接延伸，表明了触觉感觉的力学结构。

考查个体最早的体验以便确定它们对成人期的影响，这样的考查方法很不足，或者仅仅在前一章中我们回顾的其他感知模型中间接提到。然而，通过聚焦于个体发展的早期，身体—意象主义者开始意识到空间感知中记忆的动态性和牢固性。

婴儿不具有清晰的可识别的边界，因而他体验的显然是身体与环境之间趋向融合的世界。²⁶（参见图055）在他达到任何程度的口头的或视觉的清晰表达之前的很长一段时间，孩子开始逐渐意识到内部世界与外部世界之间的区别。这两个世界通过他的身体与环境（在其中，孩子察觉并对发源于内部（存在感觉）以及身体外部的感觉作出反应）之间成功的或失败的交流作用，被同时发现。这些冲突的感觉的积累（常常发生于身体姿势和动作的框架之中）逐渐发展出个体自身在世界中的意识，或者意识到“我”和“外面”所有物质之间的不同。1935年，保罗·修达首次合并了心理分析理论与格式塔理论，将个体对抗身体之外的世界描述为内部世界在外部世界中同时发生的冲突，为了存在性与复杂性，两者彼此相互依赖。²⁷

值得注意的是，这个早期体验标志着我们原始的和分层的三维模型的建立（当孩子们首次凝视着星空并且想知道宇宙的边界在哪里时）。（参见图056）这个模型的“形式”发展自最初通过触觉和基本方位体系而获得的对于内部或者外部世界的感觉。

触觉感知到的身体内部的标志物和空间可能是最被20世纪绘画学和几何学的模型所忽视的领域。这些标志物构成内部感觉的心理领域，看起来它们似乎相对我们对于环境的理解比我们通常在有意识的思考中所承认的更具影响力。

心脏及其有节奏的跳动声，例证了在成年人的生命中，获得普遍空间意义的内部标志物现象。诸如“问题的核心”以及“中心地带”之类的表达，指的是心脏作为位置的中心。当然，客观地说，我们知道心脏并不位于身体的几何中心上，而且，心脏对于生命来说也并非唯一必不可少的重要器官。然而，由于我们感到它在内部生动地存在着，于是，它被赋予生命绝对中心的地位，并且已经变成爱和最重要地理位置的隐喻。

舞蹈家们对于身体的运动和平衡更有感觉，他们可能将腹部肌肉置于身体世界的中心。然而，尽管肉体的中心位置不断变化，重要的是，中心感对于刺激物的安排必不可少，并且对于我们内部世界精神的布局来说非常关键。



图056
宇宙的边界在哪里？——建立我们的三维模型的原始感觉



图057

胃部和嘴巴的重要性在搏斗、享受和求爱中，成为一种仪式化

胃部和嘴巴也构成了内部活动的区域。你知道嘴巴和胃部是相连的，于是你产生了一种精巧有机的内部系统的意象。处在恼火的状态中，胃部和嘴巴成为进攻的对象，而在友爱的状态中，它们又成为友爱的区域。指定给嘴巴或者胃部系统的对象和目标，可能源于对食物与爱的一种根本的渴望。而最后，这个区域获得了更普遍的社会意义——它成为搏斗、享受和求爱的仪式化。（参见图057）

大脑，是我们精确地命名、定位和构成众多活动的“对象”，它是身体系统配置的另一个精神上的重要标志物。然而，人们常常会觉得大脑在物质上是空心的而不是实心的（“空心的”头脑就像身体的顶层阁楼）。轻而空的感觉似乎部分地是对身体和内部低压区域的精神反应，以及对重力效果的精神反应。高压区域则给人有分量的精神印象：当你站立时，你“感到”沉重的物质支配着双腿；当你躺下时，沉重的感觉就移动到背部，而腹部则觉得轻盈而空荡。修达通过推压身体局部的外界对象，进一步发展了对这些体内物质的精神感觉的观测。他认为想象具有相同的趋向——巨大的物质集中于接触身体的局部区域周围。²⁸ 例如，当我们的手中握着一个装了水的玻璃杯时，我们可能想象物质在被我们握住的底部较重，而上部则较轻。虽然，我们知道，在客观上，物质的整体是均一的。相似地，建筑的基础部分让人“觉得”较重，而其上部的尖顶则显得较轻。

除了这些内部的标志物之外，我们还可以确定身体景观的其他特性，较几何感的和较线性的。我们基本的、正面的方向感逐渐发展成为心理坐标矩阵，它构成我们的上、下感，前、后感，左、右感以及中心感。左、右坐标在心理学上包括整个身体，无论身体怎样扭曲，它总是与脸部正面轴线保持垂直。举例来说，如果头部转向左侧肩膀，传统上称为前面的身体区域就变成了精神上的右侧，而背部则变成了精神上的左侧。（对于这一点，生理学上的解释源于肌肉紧张的不对称现象：举例来说，依据本体感受，即受到刺激而产生的身体中肌肉对于方位感的反应，脸部肌肉品质较高，而背部肌肉品质较低）。然而，上、下坐标不受头部方向的监控，而总是服从于重力方向。

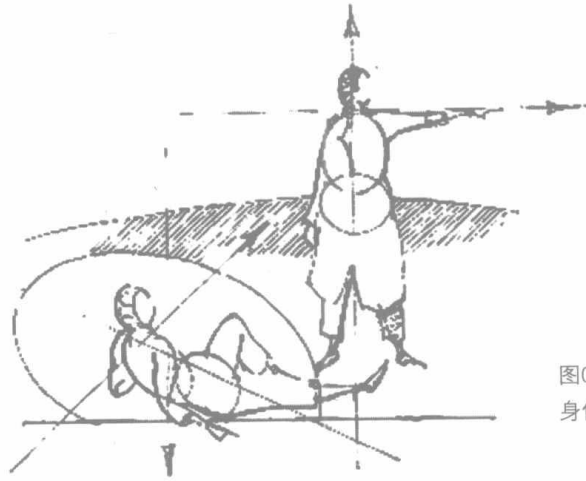


图058
身体的心理坐标

因此，可以抽象地将心理坐标描述为一个直角相交的前与后、左与右的坐标系（以身体为中心而由头部导向），它与同等的身体——中心但严格垂直的上、下坐标相关联。（参见图058）人类学家哈特利·亚历山大提到七个方位，七个心理坐标被描述为一个神圣的数字，作为世界框架或者世界居所，代表了人们向宇宙最初的投影。²⁹然而，更明显的是，前与后、左与右坐标导致四极坐标——东、西、南、北的形成。而三个垂直域，则的确导致了神秘的三部曲，例如，西方文化中的天堂、人间和地狱。

与我们通常在物质环境的影像中看到的那些中立的量化数学矩阵不同，心理坐标的方向从早期的身体体验获得了意义。

我们最基本的方位感——上和下，是最不稳定的，但却是最壮观的。它作为宏伟维度的起源，正如小孩子努力站起来走路并且渴望长大那样的基本需求。只有人类，脊椎才确实像一根圆柱，脊椎上的头部是支撑的而不是垂下的。向上，在身体的意象中，意味着从身体的中心向上（而不是整个身体向上运动），象征着奋斗、幻想和超然态度。向下，则是沮丧的，但也是现实的。因此，我们“向天空伸展”的同时，也需要“地面上坚固的基础”。（罗伯特·汤普森，在分析非洲传统建筑的时候³⁰，将非洲舞者与欧洲芭蕾舞女身体姿势垂直维度的表达作了比较：前者是下降的，在大地上猛冲猛扑并且在物体下飞奔；而芭蕾舞女，鉴于她们的先验文化，从地面上跳起并且试图逃脱尘世。）（参见图059、060）

“前”是面向运动的方向，且可能被想象得过于道德了，以至于“前”意味着力量 and 美德，而“后”则暗示着隐私和低下（空间较低）。对于“后”的这种心理贬低，再次表明身体意象与物质的身体之间的区别。这似乎源于这一事实，即大多数感官位于脸部正面和上方，而背部区域较少防御且拥有较多的私密和较低的功能。当人们向前走得太远时，我们要他们“撤回[back down]”，而当他们有一个诸如停车之类明确的目标之时，我们说“后退[back up]”。

源于身体的体验，右边和左边也获得了含义——力量和抑制。由于身体右边通常较强壮，因此它一直被联想为力量、敏捷、合理和自作主张³¹；相反，传统上，左边则被联想为险恶的目的、不合理以及虚弱。

通过将价值与感觉相结合，我们赋予体内标志物以道德品质，也就是我们赋予心理坐标的道德品质，我们可以设想一个格外丰富和敏感的身体意义模型。它是一个易于理解的模型（因为我们“拥有”它），虽然它比起数学矩阵来具有和人性一样的复杂。



图059
非洲舞者寻求与大地的亲密接触



图060
然而，欧洲芭蕾舞女却寻求超越尘世

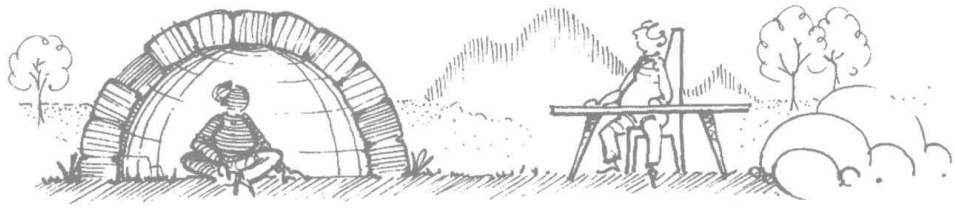


图061

不透明的身体边界，刺激因素聚集在表面；而透明的身体边界，
则刺激因素与外界事件相融合

这些我们所“拥有”的身体意义的效果，可以通过考察那些对环境状况所作出的可能的情感反应来说明。举例来说，想象我们被限于完全水平的路径体系，其中只有前、后和左、右方向是可能的。由于没有机会上升和下降以享受升入天堂然后返回大地的感觉，因而我们的旅行可能是沮丧的。或者考虑到个体蹲伏在一个坚固的碉堡中体验到的世界与个体坐在一张野餐桌边体验到的世界是多么的不同。（参见图061）身体边界，或者包围我们身体的外层边界是不透明的且难于穿透之时，它就成为作用于它的来自各种方向的力量聚集的表面。这些力在表面上被放大了，就像敲门传出的声音那样。相反，当身体边界是透明的且可穿透之时，无论这个边界是不确定的个体边界还是诸如旷野中广阔区域那样模糊的外层边界，都指望它促使个人与环境事件更好地融合³²。如果外部环境中的标志物离我们非常近，比如一堵邻近的墙，我们会觉得我们的身体收缩了，相反，

个人世界具有并产生许多意义，通过这些意义，我们体验整个世界。通过承认身体是个人世界的信息来源，我们能够更好地理解脸部表情的作用。事实上，脸是正立面，作为身体的重要符号和信息系统，脸部的表情和活动象征着我们由身体取得的体验。在这个方面，脸部取代身体，在身体的景观中呈现出身体第二中心的某些特征（虽然与身体丰富的三维特征相比，它是相当的二维平面的和抽象的）。我们所确定的上与下、前与后、左与右和中心等关系的身体意义，构成了微笑、皱眉、扮鬼脸以及化妆、发型等的人物面貌。（参见图063）最强有力的身体体验也许是由眼睛来表达的，这在身体一意象中被确定为含有“欺骗”与“合成”的含义。³⁴ 饥渴（对于性、食物或者生活空间）可能通过强烈地睁大双眼来表达，威胁或者渴望拥有都通过凝视来表达。因此，作为身体正面的脸部表情，通过简化、抽象和暗示等表现方式，以戏剧化的形式或者伪装来掩饰个人的真实。



图062

如果标志物离我们非常近，则我们的身体似乎收缩了；相反，身体周边的景框使我们觉得我们的身体膨胀了



图063

上与下、前与后、左与右以及中心的意义在我们的微笑和鬼脸之中表达

对个体如何逐渐形成身体一意象的研究，为我们对于建筑形式的感觉提供了线索，尤其是我们对于中心位置的感觉。身体一意象，正如我们早前所注意到的，基本上是由生命早期触觉和方位的体验所形成的。我们的视觉意象在后来逐渐形成，并有赖于由触觉获得的最初的体验。举例来说，当我们看到一辆小汽车正在驶过来时，我们会跳离路面，因为我们从撞击硬物中得知，身体与如此强有力的运动对象相撞是相当危险的。（相似地，我们赋予建筑的意义最初也是通过触觉得知的，而设计中的视觉信息，通过彰显或伪装一座建筑的诱惑、危险以及复杂性，来表达和唤起较基本的触觉特性。）因此，触觉体验（包括整个身体）赋予视觉体验基本意义，而视觉体验又帮助传达那些返回身体的意义。

当然，触觉体验并不限于孩童时代的体验；否则，正如亚里士多德所指出的，我们在成人期之前就变得相当呆板了。发现自身是一个善于表达的、能绘画的和生理机能正常的实体，这发生于孩童时代早期，然而，这个发现的空间形式则延续到成人期，常常不知不觉地暗示一个格外丰富的人类特性。虽然在成人的生命中不可能创造出一种新的特性（尽管可能看起来我们正在拼命地那样做），但我们的确在重演、再创造[re-create]和继续扩张我们目前的特性。这是一种我们称为“消遣[recreation]”的活动，但它在许多建筑背景中（我们在其中度过了许多时间）也被忽视了。

在成人生命中抑制身体体验和题材的最危险的后果之一，可能是减损了我们对自我是谁的记忆，以及我们具备什么的能力。对我们目前特性的扩张，要求更加重视我们内部空间的感觉以及我们身体周围的空间感觉。当然，如果我们继续将注意力集中于外部的和新奇的体验，集中于来自环境的景象和声音，而不去更新和扩展我们原始的触觉体验，我们将很有可能接触不到许多我们自己体内的感觉细节——韵律的感觉，硬的和软的边界的感觉，巨大的和微小的元素的感觉，开放的和封闭的感觉，以及无数标志物和方向的感觉。如果把它们聚集到一起，它们就形成了我们人类特性的核心。

第六章

身体、记忆与社会

由整个身体产生的空间“感觉”和由精确的、图解的测量法所描述的“客观的”空间之间的根本区别在于客观的空间并不需要存在中心地带。与之形成对比，身体空间性所涉及的内在世界不仅与外部世界相区别而且内含于外部世界，以它为中心，“标志物”和身体记忆（反映了与外界事件相遇的生命及其精神上的身体边界）围绕在周围。

人类以及人类对社会事件的反应形成了身体意象的社会属性。因此，身体意象的社会属性正如依赖于个体基本身体活动和渴望的那样，也依赖于那些与之相遇的人们（以及相遇的环境）的态度³⁵。

保罗·修达，在他对待身体—意象社会学时³⁶，尖锐地反驳了19世纪的移情观念，尤其是泰奥多尔·李普斯的“移情”观念。李普斯曾经将“移情”描述为“自己”在另一个人或对象中享受到的客观乐趣。他提出美感依赖于观者能够在另一个人或对象的活动中察觉个人身份的程度。当你将这个模型运用于两个人时，一个人试图向另一个人说明美，可是，问题出现了，因为缺乏完全模仿解说者的自主活动，所以，对于第二个人来说无法完全体验第一个人所感受到的美。（参见图064）这种模仿要么不能令人满意，要么不可能。

另一方面，修达坚持说：我们在其他人和对象中并不只是享受到我们自己的乐趣，而是试图为他们自己的缘故享受人们的乐趣，正如其他人那样。当一个人逐渐形成他自己个人的、内在的世界之时，他也发展了对于他人世界存在方式和属性的好奇心。在这方面，感觉是社会的和不由自主的，甚至在他孤独的时候，因为“人们都是暗中的监听者”。³⁷

如果感觉是社会的，则人类身体的情感空间性（以及在身体边界、中心和心理坐标中表现出的所有意义）也是社会的。事实上，由人类身体提供的空间组织是最普遍、最宝贵且最能够让每一个人都立即理解的。我们所有人都曾经意识到我们的“空间”敏感性，而我们都对其他人世界中的敏感性十分好奇。对于他人世界的好奇心不仅让我们享受到将私人感觉表达出来的乐趣，而且更进一步证实了我们自己在人类中的存在。

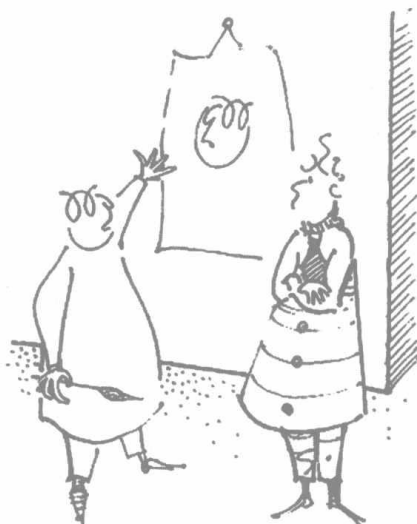


图064
一个人试图向另一个人解说他自身所感受到的对象中的美

房子

近来普遍接受的身体与私密之间的联想，造成了身体感觉融入社会建筑结构的设想变得极其困难³⁸。然而，当我们意识到某种感觉最初与身体的交流相关联之时，而这种交流可能是由在一座房子里的活动引起的，则身体边界与房子边界之间的关系就变得明显起来。举例来说，放下窗帘并锁上前门可能复制了身体边界的硬边。而当两个人将位于前门两侧的窗帘拉上时，他们就分享了这些感觉。（参见图065）两个人以相似的方式体验着事件，并且在他们自己与外部世界之间建立了共同的边界环境。这样，对于一个人或更多人来说，房子变成了单一身体的隐喻。

两个人也可能会分享由单一一座房子提供的基本方位感。而有助于生成这种感觉的许多环境往往出现于房子的边界。离开及进入房子是特别重要的事件，因为对于房子的居住者们来说，他们必须重新定位——从一个人的或少数人的地方（房子）到许多人的地方（城市），反之亦然。正如存在于个体世界与社会之间的原始的身体边界那样，房子的边界也存在于家庭与社会之间。因此，入口变成了房子边界的一个格外敏感的区域，一个标志物，它必须尊重和加强既是内部又是外部的社会的感觉和特性。

前门和房子正面几乎总是对称的。在传统建筑中，对称是通过门廊和均衡的正面来获得的，然而，今天的对称则更可能是通过特殊的灌木丛守望于前入口两边来表达的。（参见图066）这肯定与正面“协调对称”的身体姿势特征有关，因为在正面，眼睛和耳朵集中注意力于防御。在房子中，这些对称出现在前面且通常朝向公众。对称不大出现在最常用的入口（例如两座建筑物之间有顶的过道、车库或者厨房门）。前入口是精华所在，通常是建筑的缩影，它部分地属于且很大程度上表达着公众的价值，但却由房子所“支配”。而很少展现对称的后门，服务于家庭生活中私人功能和现实功能的后门，则不是这样。后院，通常没有公共道路，并且总是由离开房子本身一定距离的边界来明确标定。你可能在人口稠密的社区，或者连续的露天空间、种植园以及乡村森林中，竖起墙壁建造花园。而公共场所则与这些家庭花园保持距离。

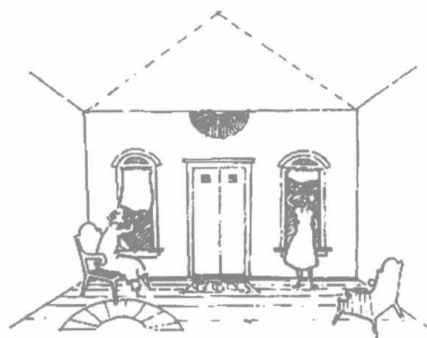


图065
人们拉上窗帘，通常在他们自己与外部世界之间建立起一道边界

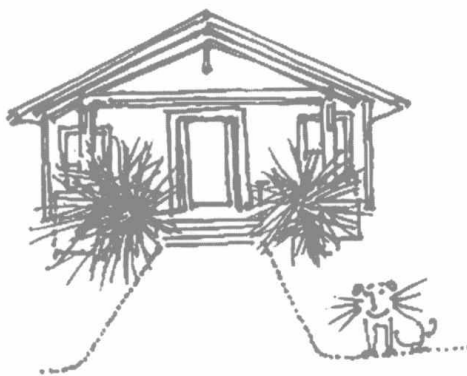


图066
当房子面向公共领域之时，对称的灌木丛从夹峙着前门（就像猫腮上的胡须）

在这里特别重要的是，我们必须承认，不同的家庭如果没有连贯的和动态的外部边界，就不能充分行使功能。我们知道，个体的活动和判断可能会因为破坏或者扭曲身体的边界而受到损害，我们还认识到，家庭的活动也可能因为挤压门窗而受到损害。建筑的边界支持并使家庭的神圣活动仪式化。破坏边界或者夸大边界，既会削弱家庭的活力，也会削弱公共领域的活力。

房子是一个家庭最重要的私人财产，因此家庭期望能够占有它的所有部分。就此而言，一座房子和一个单人房间之间的区别没有什么意义：一个单人房间就是一个领域，它拒绝居住者进入包括它在内的全部领域。举例来说，牢房的居住者就不能到达监狱的前门，而大多数现代公寓“综合体”的承租人也不能到达阁楼、地下室以及内部巨大的会议场所。

占有（一座房子，就像身体那样）是一种调动起所有官能的感觉，但与视觉和听觉较远且较象征的感觉相比，却是加强触觉感的直接后果。因此，占有房子的感觉通过各种机会得到加强：粉刷和装饰墙壁，修饰和改变周围的景观，并且，如果你高兴，甚至可以将家庭的特权延伸到屋顶上。如果这些触觉体验向家庭的所有成员开放，那么占有一座房子的感觉将由整个群体分享。

正如我们早前所注意到的，身体围绕中心地带来组织刺激因素，而在身体姿势中，我们觉得在中心地带上方和下方还有某物。房子最基本的方位是上与下，因为正是通过这个维度，房子在风景中获得自己的物理位置。从房子中心上升或下降的体验，展示了由家庭构成的而不是由外面那些公共机构构成的价值；而个别家庭可能在垂直功能的分区上有所不同，垂直维度在建筑上的潜能在于，它可用于表达个体的感觉。方向的选择通过楼梯的位置和连接处甚至是一步台阶传达出来，静静地表达着渴望与犹豫（就像一个孩子沉默地坐在向上伸展的楼梯中途，预示着 he 要么将向上跑，要么返回家庭聚会的仪式中）。突然通过水平维度上的门口，尤其是通过开门、关门而离开，与经由楼梯和休息平台的较细微的方位转换相比，是一种较自觉的和末端的行为（假定它们并非专门为了高效、直接地离开而设计，诸如走廊上的楼梯井从公共活动中隔离出来那样）。

“上”在建筑上的具体体现，照字面意义看来，指的也许是超然态度、独处、隐退和沉思。因此，阁楼可能成为一个共同的特殊隐身处，以及尘封记忆的收藏所。“下”则是尘世的，并常常暗示着洞穴。通向地下室的楼梯常常很隐蔽，而通向上层的楼梯则在端庄和优雅之间，戏剧化了向上通向天堂，或者从天堂下降那样较高贵的行为。与单人房间不同，在连接得很好的房子中，较小的私人房间的功能依赖于从较大的公共空间中独立出来的需要，正如它们真实地存在并托付于房子的其余部分那样。睡觉和穿衣是特别私密的经历，它得益于门和入口通道的设计。在建筑上，这些设计使得要求或宣布独处不必再挂出“请勿打扰”的牌子。房子中通向这些私人领地的门，有着精神上的定位——脸向内注视，朝向房子的身体，是面向外部城市的房子正立面和前门的缩影。人们期望房子中那些个性增强的房间，比起为家庭所有成员服务的大房间，能拥有更强烈的前和后的特征。

在中世纪的教会建筑中，并没有诸如工作室或书房这样的房间。修士可能会在大公共空间中，有一张靠墙的写字桌（就像现代图书馆中开放的小隔间），而教区居民则可能在沿着教堂中厅边界开放的小礼拜堂中秘密地沉思。只有在文艺复兴时期世俗建筑的发展过程中，才出现了现代的工作室，以表达教堂的权威之外的一种新的个人主义和学术研究自由。工作室成为一个充满私人学习物品的地方（书、绘画、地球仪以及科学仪器），它是一个人为了自己的专门用途而储藏物品的地方。实际上，向着个人主义发展的现代运动，我们直到今天还可见证于为家庭的每个成员争取工作室和书房（或在有些情况下是办公室）。而现代运动却使得房子更加成为“公共的”场所。共同分享房间必须拥有更强烈的中心感，以便融合如此众多的社会活动和独立个人的方向的刺激。在建筑上，这意味着公共空间中强烈的垂直性的表现，既是物质的（以便观看和展示房子中的许多面），又是心理的，正如寓所的表现，其中上、中、下描述了风景中它们的共同位置。

中心记忆

历史性地过分强调视觉作为建筑中首要的感觉活动，必然导致脱离我们的身体。结果，造成一种建筑样式，不仅在体验上不均衡，而且很受限制且显得孤傲，例如，带有大型落地窗且实际上没有中心地带的小房子。强调外向的感觉支持外部世界比内部世界大得多的想法，这个想法在数量上正确而在体验上不正确，尤其是，当我们考虑到所有的感觉活动都伴随着身体反应的时候。身体的私人世界是一个小型城堡，是转向内的地方。如果抑制或者清空它在建筑中的意义和记忆，它怎能有效地对外部刺激作出反应呢？它怎能对环境中的过量的、迷惑的事件提供选择呢？减损身体内部价值的重要性就是减损我们的机会去作出让我们想起个人身份的反应。当我们还是孩子，在玩过家家和到户外探险时，我们可能已经有这些反应了。加什顿·巴什拉在《空间诗学》中，举了艾米丽的例子：

她一直在一条船的船首的隐蔽处玩过家家。后来，她玩腻了，就在船尾漫无目的地散步……突然，心中一个念头闪现：她是她³⁹。

艾米丽既没有特别地意识到，也没有看着中心，她从这个中心出发，但她并没有向着中心走去。可是她能够在从一个中心到另一个中心的身体行走中，察觉自己的身份。她意识到她已被撤回，且现在正在显现。

虽然我们不能看到我们身体的内部，但我们的确逐渐形成了内部世界的记忆。这些记忆包括来自环境体验的全景，并铭刻进我们个人一生的遭遇产生的“感觉”之中。我们将曾经在外部世界中“感觉”到的人物、地点和事件移入我们的内部世界，并且，我们把那些事件与它们自己的感觉联想到一起。房子的中心地带，就像身体那样，聚积着记忆，这些记忆具有“感觉”的而不是数据的特征。过去的仪式，在室内的墙壁和形式等留下它们的印记，装饰房间的人工制品让我们想起先前的体验。

房子中这些中心地带是这样的区域：在这里，自己的记忆可以仪式化，而属于家庭的新记忆可以累积并重新体验，远离那些出现于房子外边的分散注意力的事物。就像教会建筑的圣殿或者宫殿建筑的庄严大堂，房子中的中心地带使人类公共身份的意义具体化了，在建筑上，人类公共身份转变为夸大和增加家庭仪式以及即兴创作的意义。除了用于社会仪式，中心地带还常常唤起和展示基本的维持生命的要素。

举例来说，在北美的郊区住宅中，烧木头的壁炉及其坚固、工艺极好的壁炉架被保存下来作为一种象征，远远超越了它的机械功能。（参见图067）炉边围绕着珍宝和纪念品。在墨西哥郊区住宅中，喷泉以相似的方式被保存下来，并且常常作为庭院中央工艺极好的装饰，周围是瓦片、植物、鸟笼以及纪念品。（参见图068、069）在许多房子中，花园并入小心控制和看护的植被中，无论是在德国郊区住宅的小前院中，在美国房子的周沿和平台上，还是在墨西哥或日本房子的带围墙的院子中。这些是土、空气、火和水的微观世界，它更新我们对于过去人们居住的世界的记忆，对于还没有完全忘记的最初的开端的记忆。从而，当整座房子可能被描述为房子中许多人的单一身体的隐喻时，房子的中心地带可能被更好地理解“引入”、保护和重新体验外部世界的记忆的地方。

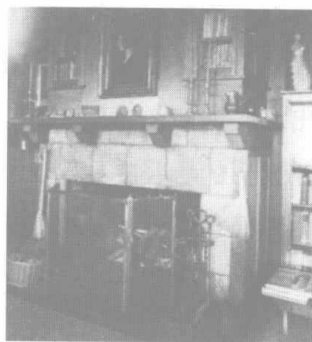


图067

北美的壁炉是一个象征，它位于中央，尽管功能陈旧，但保持了它的重要性



图068、069

院子中的墨西哥喷泉同样是位于中央的一个象征

壁炉附近的那些家庭珍宝给房子提供了一个象征（或者宝库），它拥有唯一的触觉道具。在那里，可见一幅肖像或者听到一只钟的声音，但是来自火的热量，喷泉涌出的水，以及壁炉架上那些触感光滑的物体，传达出一种触摸的感觉，甚至是永久的感觉。在这里，一个人一生的记忆与外部世界的永恒相融合。房子自身的石头和木头包含于这些难忘的中心地带中，而且它们甚至也属于记忆的身体。

当然，人体与房子之间一个深刻的区别是，我们不能看见人体的内部或者在里面行走，而我们的确穿过房子的边界并且抵达它的中心空间。于是，出现了一个选择：是抵达中心时达到从入口经可预见的中间地带到中心这样一个精心设计的连续路线的高潮（正如通过新英格兰前门穿过门厅到达中央房间与它的壁炉），还是抵达中心时感动惊奇，就像在厚重的中东房子里看到一部钢琴。连续和惊奇这两者都很不错，而且两者对我们来说都可利用。

假如城市具有人性的特征的话，那么在城市中也必然存在房子中那样的方位和感受。房子中优雅的标志物，诸如壁炉架上的钟之类，可能会以高耸的钟塔的形式作为城市标志物出现。（参见图070、071）或者一座戏剧化的楼梯可能会以更加恢弘的姿态出现在公共区域。（参见图072、073）诸如墨西哥住宅院子中那样的、或许更加壮丽的喷泉，可能是公共广场最合适、最难忘的中央装饰品。（参见图074）经常用来修饰房子正立面的对称的门柱或者对称的植物，与之对应的庞然大物见于宏伟的大桥上 的高大雕塑，或者见于景观园林中公共机构的边沿。（参见图075、076）城市中央以及沿着城市边缘的公共用地，是城市机构的巨大花园。如此，门口、窗户、中央装饰，甚至屋顶景观的身体要素，都在一座房子的形式中找到了表达方式，它们可能一次又一次地出现，直至达到一座城市的尺度。相反，标志着一座小城市政府中心的玻璃纪念碑，可能是庆贺在旧城市中心开始一个新区域的气氛。在较亲密的 商业的规模中，一种新店面作了同样的处理——以缩小的形式使人想起周围较新的玻璃建筑。（参见图077、078）通过沿着公共场所的边界和在公共场所中央的关键点上维持可辨识的人工制品，人性可以向外突出进入社会或者倒退进入社会。

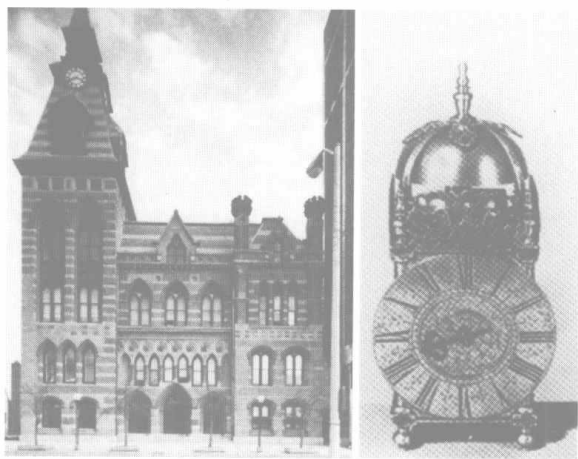


图070、071

一个城市标志物，诸如位于纽黑文市政厅的钟塔，可能是从家庭的标志物，诸如壁炉架上的钟获得形式的



图074

院子中的喷泉作为公共喷泉在广场中再现，正如在俄勒冈州波特兰的爱尔兰广场

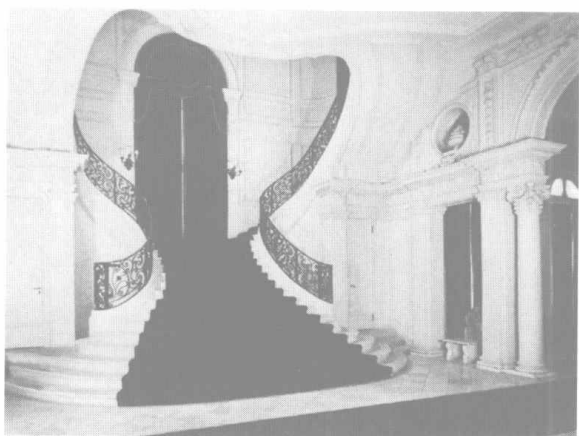


图072、图073

一座戏剧化的家庭楼梯，诸如位于罗德岛纽波特玫瑰悬崖庄园中的楼梯（上），可能在公共区域以更加宏伟的外观出现，正如罗马的西班牙大台阶（下）



图075、076

夹峙在一座房子正面入口两边的门柱（上）以公共的形式出现于军人与水手纪念碑，哈特福德，康涅狄格州（下）



图077

西萨·佩里设计的圣贝尔纳迪诺市政厅，展现当时旧城市中心的一个新区域的气氛

我们对于大都市的内部世界与一座房子的内部世界之间，在空间上定位自己的方式，并没有根本的区别。两者都需要限制、占有和居于其中的感觉（正如任何人开车进入一座不熟悉的城市那样）。进入一座有着高大入口的城市，这是多么舒适且令人振奋！不管入口是吊桥还是中世纪的城墙，经由可辨识的标志物，诸如沿线的塔或者广场或者其他可见的点，然后，摸索着进入城市的中心或者中心群。

无论在市民的眼中，城市中建筑的形式可能是多么的壮观，如果不能被“占有”，那么建筑给予人的意义和感受就将受损。不难想象，一位城市居住者被剥夺了权利的感觉。他盯着一座处于大城市之中的建筑的外形轮廓，而事实上，“请勿靠近草坪”的标语却将他阻止在外。同样地，像房子一样，那些产生占有感的体验可能被局限于高度激活的标志物周围，尤其是沿着边界和中心地带，如在城市岸边、散步场所以及可能在“观察所”之中。

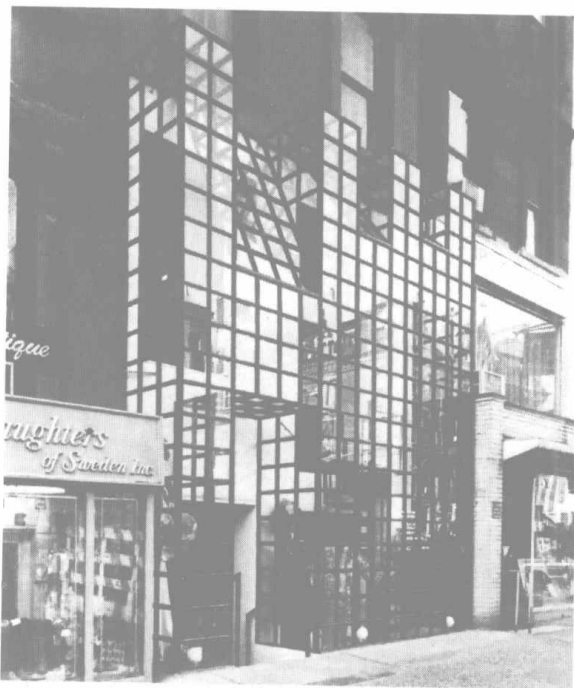


图078

乔治·兰奈利设计的位于纽约市的“八月一日”服装店，以缩小的形式让人想起围绕它的玻璃墙

* 真实占有一座房子的感觉依赖触觉体验，而触觉体验也必须运用于城市，如果这座城市是属于它的选民的话。

* 事实上，身体的形式已经规定了城市的形式，虽然多少是无意识的，而且并不总是产生公共领地的感觉。我们整个交通网络就是左边和右边的系统，敏感性见于交通网格和复杂的立体道路交叉点的设计之中，并且也反映在控制楼梯交通的规则中。我们似乎想当然地认为靠边行走是与必须防止意外事故的人流有关，但我们很少注意到它是作为环境的敏感性而存在于建筑和小区的安排中。

第七章

身体运动 罗伯特·尤道

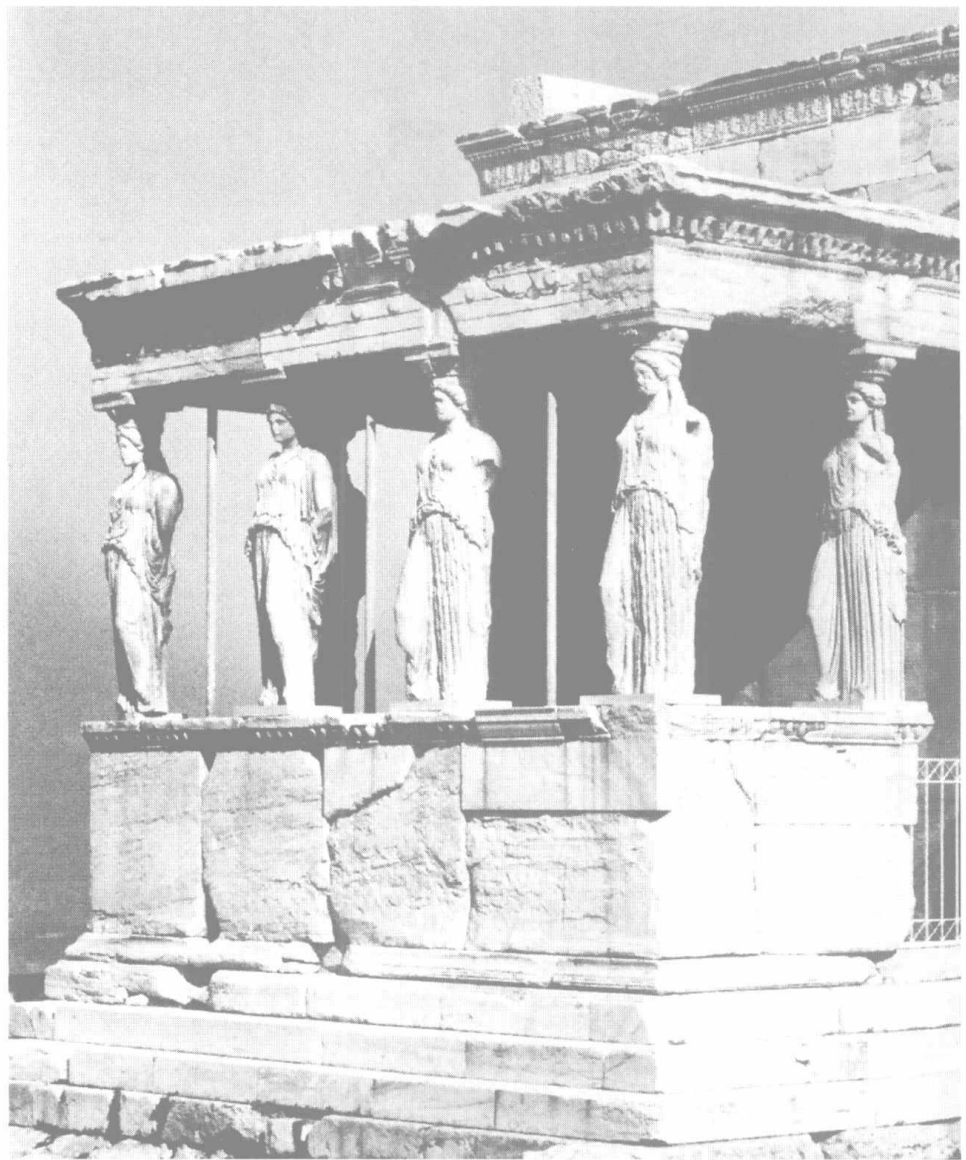


图079

卫城上的女像柱廊，勇敢地承担重担，似乎准备踏入必死的世界中

我们身体的世界与我们住所的世界之间的相互影响始终在变化。我们建造住所是我们触觉体验的一种表达，正如这些体验是由我们已经创造的住所产生的那样。不论我们是否意识到这个过程，我们的身体和运动一直都在与建筑保持对话。

也许，与我们自己用手建造的形式有关的意象，再也没有比古希腊神庙的女像柱廊更清晰和更强有力的了。这些年轻的少女，支撑着装饰有人的柱上楣构和山花，沉着安详地站着，似乎并没有承担巨大的荷载。她们在大地与天空之间建立了联系，在她们站立的岩石与生活被记录在山花中的诸神之间建立了联系。但她们的角色并非静态的和僵硬的。在勇敢地承担特殊重担的同时，她们以抬起的膝盖来表达潜在的运动——她们准备轻松地去战斗，并且当然准备进入必死的世界中。这个镌刻进建筑中的人类的意象，确认了我们在世界上的位置。（参见图 079）

就像女雕像柱廊那样，我们的运动永远服从于建筑形式的物质力量。这些建筑形式可能物质地包含、限制，并且直接引导我们的运动。不可避免地，比起谈话、歌曲、音乐和写作等这些声音和符号的表达，我们的运动被建筑更复杂地围绕，并且依赖于建筑。身体形式及运动与建筑之间的这种重要的交互作用，值得我们特别关注。

运动的空间性

这并不奇怪——比起空间或空间中的运动，建筑形式更常常是我们所关注的焦点。对于空间，典型的看法是一个空壳或者缺乏实体，而对于运动，则看做从空间的存在中分离出来的领域。

为了获得这些领域的一些新鲜感觉，我们可以看看舞者。舞者们谈及“感觉”空间。我们大多数人透过这种“感觉”空间去看事物，注意力集中于实体对象，而对于舞者来说，它则变成真正的“实体”。美国现代舞蹈的先驱玛莎·葛莱姆，有规律地将一系列练习建立在对空间的触觉体验的基础之上；她要求学生去握、去推、去拉、去摸空间中的空间和位置。这种训练的自然结果就是整个身体逐渐地被调动起来去触摸和感受空间，以至于运动不再是一系列含糊的无法形容的本能行为，而是一种与空间的实体交互作用的分节的感觉。舞者与空间就像舞伴一样相互驱使而相互激励。

如果舞者感觉到与身体外的空间的重要关系，那么他们也会感觉到与内部的一种本质关系。在形式上，正如古典芭蕾和现代舞蹈之间的分歧那样，现代舞蹈的开创者们谈及必须找到或者感觉到你的“中心”。它通常被描述为位于腹部肌肉深处的区域，但它的位置还没有“中心”这个事实本身重要，舞者必须在能够在外部空间中自信地运动之前就感觉到内部。实际上，这是一种对于往事的回忆——我们必须在我们的住所中感觉到安全，以便对来自外部社会的力作出反应。

当在空间中运动时，舞者维持身体中心感的一个至关重要的方面是，不断地意识到重力的作用。我们很少自觉地认为，这个无所不在的重力是舞者敏锐的意识对象。虽然舞者对于重力的反应是各种各样的，但却一直是强烈的，且几乎是控制不住的。芭蕾已经部分地发展为一种否定重力的艺术，且多年的技术上的训练只是为了创造一种幻觉——一种毫不费力地穿越空间的跳跃和飞舞。与芭蕾的目的相反，但对重力的反应同样强有力，许多现代舞蹈和民间舞蹈，通过下降、跺脚和拥抱地面，从而展现了地球的力量。早期现代舞蹈革命性的行为之一——玛丽·魏格曼运用后背、脚和手横穿过舞台，大大冒犯了德国的观众。在1919年的这场演出中，她说重力、地球以及向下是真实的，并且我们不可避免地受到这种力的束缚。

因此，“中心”并非一种几何学的概念，而是一种带有所有肌肉运动知觉衍生物的肌肉组织，一种对于重力的方位反应，以及一种内部的感觉。

看看空间中的身体，我们发现几何抽象性和几何描述很快呈现出联想的意义。鲁道夫·拉班，这位有影响的舞蹈图解概念的先驱，曾经采用“正面的”、“垂直的”和“水平的”平面来描述运动，这提供了一种与身体一意象理论的身体坐标非常相似的三维结构⁴⁰。垂直的和水平的维度尤其与建筑空间中的运动相关。

站立的形体成为垂直轴向的符号和要素。正如天与地之间隐含的联系，他或她成为天与地之间交流的媒介。因为天与地有着根本不同的特性，所以身体成为综合和分解这种二极性的母体。向上和天空是神圣的、精神的、天国的、轻盈的、纯净的、弥漫的，是一个华盖。向下和大地则是物质的、矿物的、黑暗的、紧密的、坚固的，是一个实体，一个洞穴。

向上运动可以解释为隐喻生长、渴望和抵达，向下运动则可以解释为一种吸收、淹没和压缩。由于子宫和坟墓的意象让人与地球联想在一起，而复苏和死后则与天空相关，因此，垂直轴向也注定接近于生命轮回的观念。

相反，水平面上的运动只与轮回中的尘世相关。拉班将水平面确定为社会交流区。然而，交流或者交换，与个人的渴望无关（渴望与垂直轴向联想在一起）。

所有的人类运动都依循着复杂的空间结构的轨迹。其形式可以看做是贯穿空间轴向的复合运动——一个及时地不断变化的过程。曲线运动和对角线运动的发展涉及两个轴向，而螺旋形运动的发展则涉及三个轴向。这很有意思——关注那些在两个轴向或一个平面上的运动，诸如行走、跑步以及大部分的人类运动形式，它们是典型的白天运动中最普遍的模式。在一个维度的运动，诸如跳水（一种规定非常明确且限制严格的运动），以及涉及三个维度的运动，诸如棒球运动员准备投球时的动作（一种空间非常复杂且动态变化的运动），则都是我们非常有规律性的模式。

虽然我们能够做的运动范围无限，但是我们大部分人只在一个相当狭窄的范围中运动。这个运动范围的重要决定因素之一是建成的环境：那些我们建造和居住的空间和实体。

建筑作为运动的刺激因素

所有建筑都作为一种潜在的运动刺激（真实的或想象的）在起作用。一座建筑就是动作的刺激物，是运动和交感的舞台。它是与身体对话的伙伴。

我们只要想想我们自己童年的行为，就会发现身体形式与建筑形式之间的触觉交感是多么地容易擦出火花。想想我们的简单游戏——踩踏人行道上的每条缝隙。在这里，孩子倚靠给定的人行道铺面的网格，游戏自己的身体（维度、形状和韵律）。通常偶然的缝隙被结合进游戏中，从而使时间和运动模式的发展变得复杂。或者想想“跳房子”的游戏。在这里，我们的身体与一个左右对称的用粉笔画的网格中（就是“建筑”）做游戏。通过这些网格结构，我们相当简明地引入速度、韵律和运动动力的变化；快速地、不太平稳地单脚跳过单个方块，较慢地、较克制和平衡地双脚跳过两个方块，并在网格终端跳着转过身。在这两个游戏中，身体受有形的图案刺激，两者相互作用产生一种自发的原始的舞蹈。这是我们所有人几乎都曾有过的体验，并且至今我们仍然能够体验。

另一种普遍的体验，沿着尖桩篱栅或者气旋栅栏奔跑，也具有这些特性。周期性的、有规律的支柱或者钢索的间隔，是建成环境所赋予的“笛卡儿体系”。节奏的变化在于速度，孩子或者“音乐家”倚靠网格运动的速度。于是产生一种音乐，生气勃勃的和死气沉沉的参与者都一起得到了升华。

发源于我们自身的涨潮和退潮、重量、韵律以及波动，是我们的身体和运动所固有的。即使你在水平维度上成功地做到了准确而均匀地行走，如在行军中那样，然而，在垂直维度上，你仍然会有复杂的节奏变化（呼吸引起的胸部起伏，以及身体重量的相应调整变化），更不用说心脏和脉搏的内在节奏了。

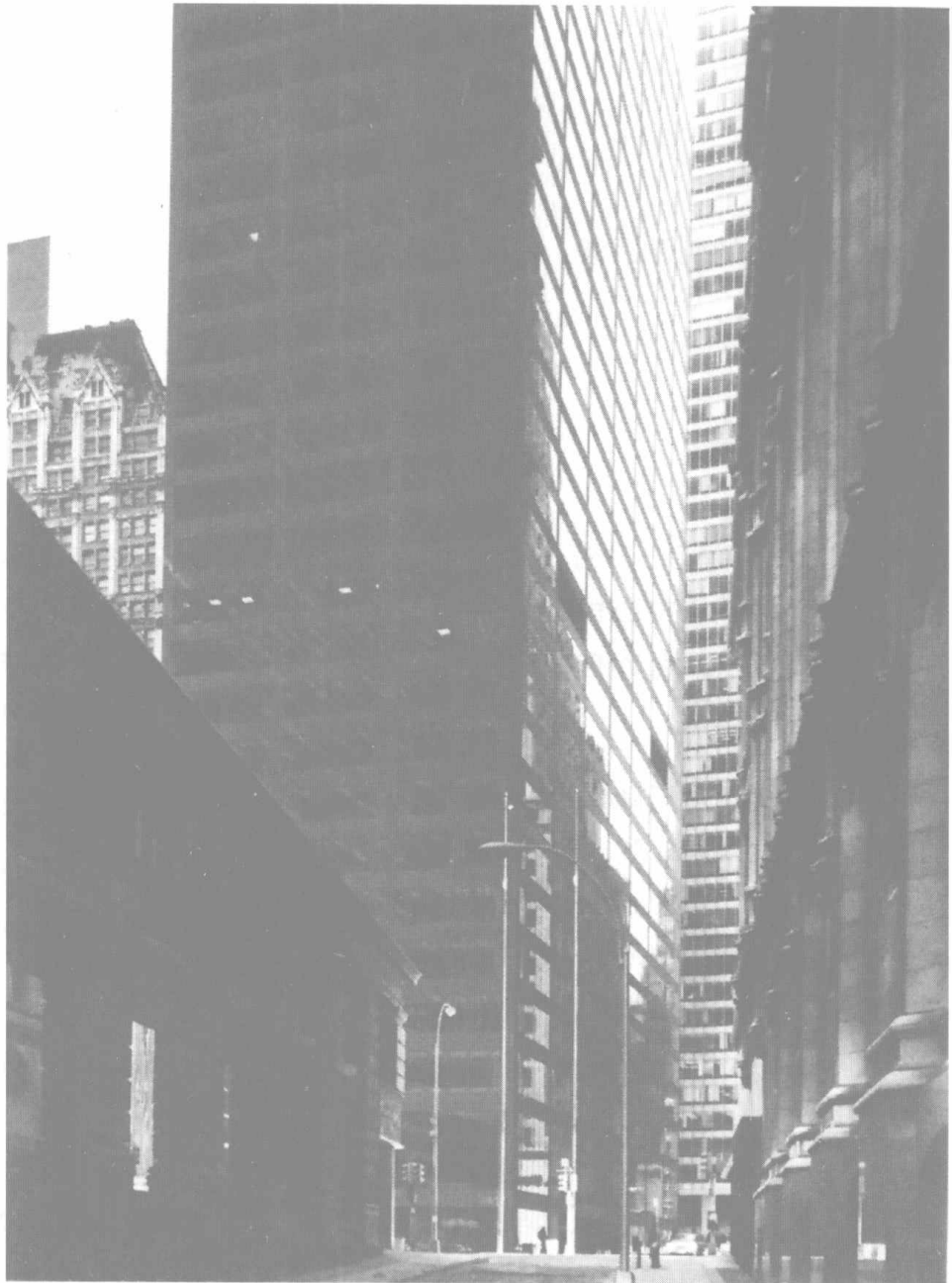


图080

一座普通的幕墙菱柱体最多能引起我们伸长脖子，也许还张大嘴

鉴于我们都拥有这种丰富的节奏感，事实上，像铺面缝隙和尖桩篱栅那样普通的图案，能够产生复杂的触觉反应，我们可能很想知道为什么在产生身体的反应方面，一座建筑不如附近的另一座那么好。为什么我们不被我们的邻居——大型购物中心或者城市中心办公塔楼所感动？举例来说，一种典型的幕墙摩天大楼，它牵引我们进入运动或者健康游戏领域的潜力几乎等于零。我们既不能倚靠它估量我们自己，也无法设想身体的参与。我们的身体反应缩减到只剩下伸长脖子、瞪大眼睛，也许还张大嘴：感叹那宏伟的高度，那设计优雅的直根细节。（参见图080）

与之相比，20世纪30年代的退台式摩天大楼，例如克莱斯勒大厦，（参见图081）不仅有垂直方向的区别，而且体形上一块块呈阶梯式后退，让人想起地貌或者大楼梯。我们可以想象攀登、跳跃、占据它的表面和空隙。甚至那些50年代和60年代，沿着纽约市派克大街建造的，低造价而高效率、背部陡峭的幕墙建筑，也为我们提供了幻想的立方体景观的一些形式，尽管它们丧失了较小的规模和街道标高上的身体关联性。（参见图082）沿着退台式建筑夹峙的街道，其剖面形成了“峡谷”，（参见图083）与陡峭的幕墙塔楼制造的那些紧密的、无法渗透的狭槽很不同。在那里，我们得到的不是“峡谷”而是“井筒”，（参见图084）而意象上的区别是很重要的。人们可以攀登进入和退出一座峡谷，但是传统上，进入和退出一座垂直“井筒”则必须有所辅助，通常是通过机械起重机的形式。因此，攀登的人显得多少不那么独立自主，且相当地不够灵活。现在，他成为操作的对象，而不是行动的主体，而这种改变就他对自身、力量和活动的感觉来说，有着重要的含义，甚至超人也不能仅凭他的“一跳”而跃出“井筒”。

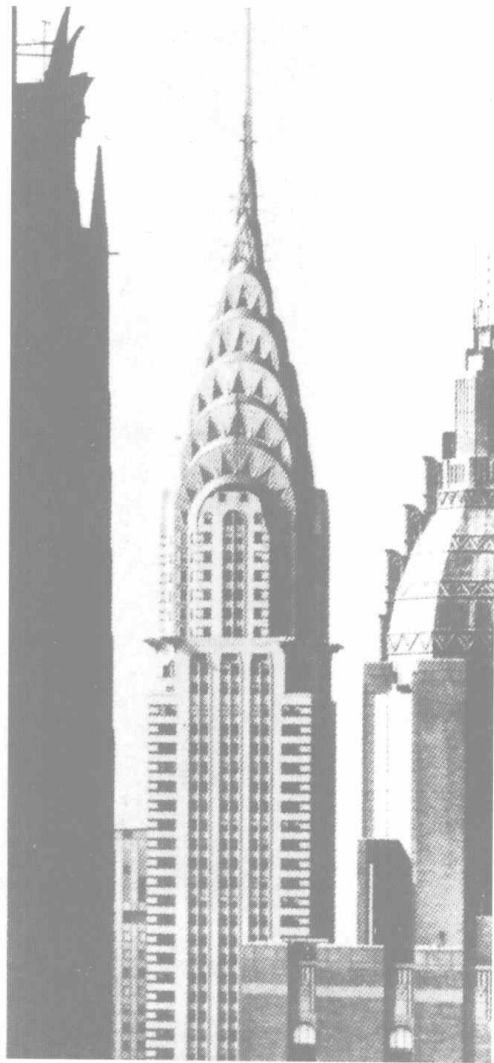


图081
我们可以想象我们自己占据克莱斯勒大厦的尖顶

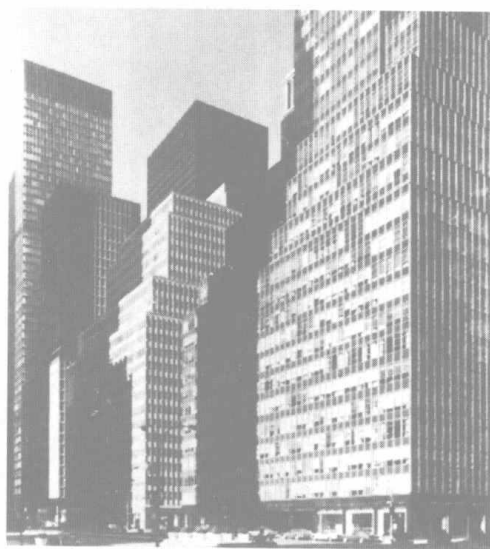


图082
甚至那些早期纽约分区制法律的低造价、退台式大厦，也邀请我们居住于其中

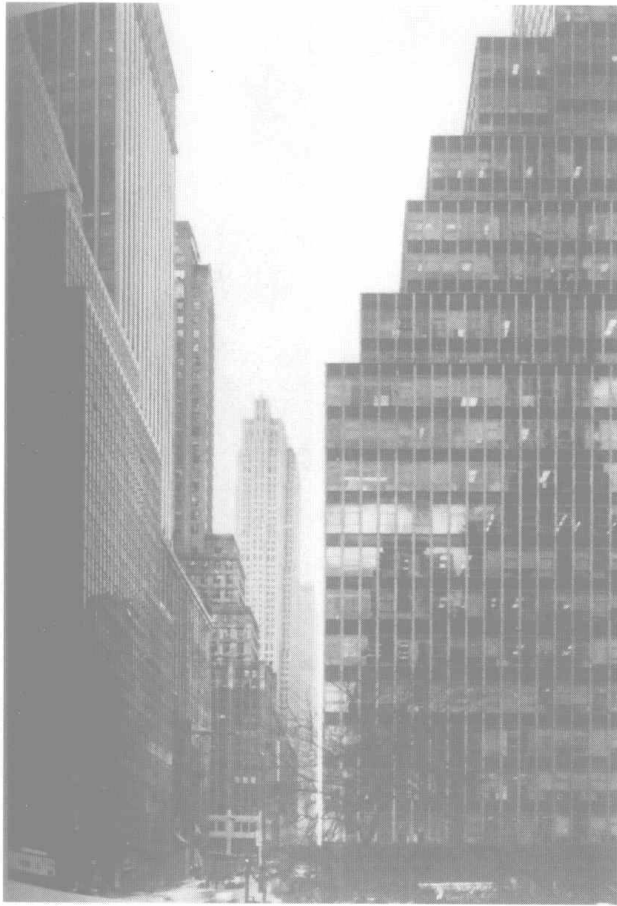


图083
退台式建筑产生的街道剖面像一个峡谷

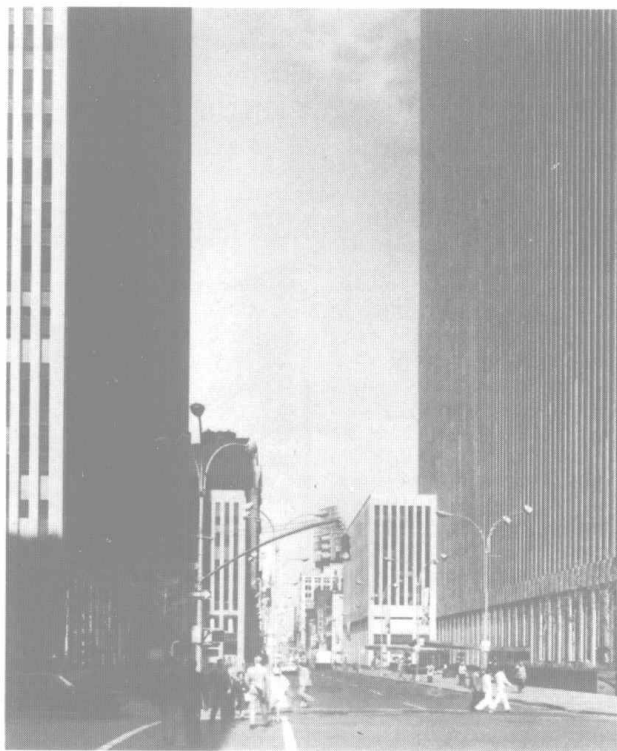


图084
而陡峭的棱柱体则形成“井筒”，甚至连超人都不能仅凭“一跳”就跳出来

在那些时期里——当人们为了有关环境中大举措的新理念而兴奋之时，建筑和景象似乎反映了一种较敏锐的感觉——身体能够或者将会变成什么样子的感觉。1908年，一本带插图的小册子“纽约的王者之梦”，构思于钢结构建筑技术展现出来的新可能性鼓舞了建造者这一时期，它描写了大群的市民乘坐飞船掠过建筑物，在摩天大楼屋顶上聚会，以及快速穿过位于多层街道和高速交通上方的高架桥。（参见图085）这是一个充满活力的运动意象。然而，没过几年，与之形成强烈对比的是，圣泰利亚的未来派景象——展现了由新技术保证的速度与运动的魅力。流线型交通工具奔驰于高雅的机器般的建筑形式之间，但在那里却没有一个活动的人影。（参见图086）很像在“井筒”中那样，身体又被移走了，而在“王者之梦”中，我们还能运动我们自己。



图085
1908年，“纽约的王者之梦”中，活动着的市民们

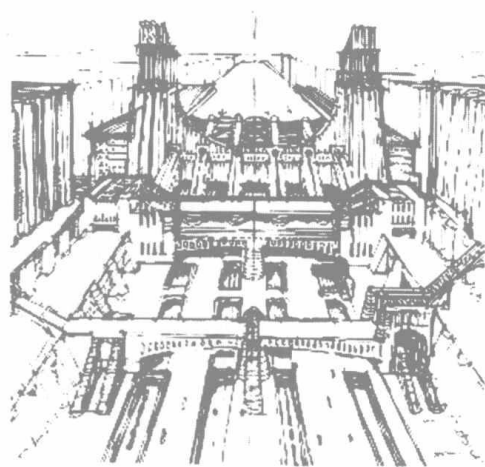


图086
在不久之后圣泰利亚的未来派景象中，活动的人体不再出现

空间中身体的一些最生动和最活跃的意象，来自将要爆发革命的俄国。这个时期设计的大多数政治海报将活动的人作为主导主题。（参见图087、088）跳跃和飞起穿越空间的 身体，常常与建筑形式要素拼贴在一起。这些意象给予人们巨大的刺激和信心，但也给人一种不平衡感。当然，这并非巧合，穿越空间的对角线运动是一个坚持不懈的意象。因为，这种对角线运动自然不容易定向，而且，与纯粹水平的或纯粹垂直的运动相比，它的结局更难预料。事实上，对角线运动似乎与迅速改变或者颠覆现有的秩序有关。西方文化中的空间常常排列在一个矩形的网格之中。当我们想要走捷径之时，迅速的改变是，我们抄近路走对角线。“抄近路”穿过邻居领地的简单行为，或者正如百老汇大街穿越曼哈顿的道路网格那样，（参见图089）都是同一类的活动，正如俄国构成主义海报（带有生动的对角线身体运动）所坚持的那样。他们正在宣称“构成新秩序”，但更重要的是，他们正在宣称“用你的身体构成”。



图087
俄国革命的政治海报，运动的 身体沿
对角线穿越框架结构



图088
人们和建筑沿对角线延伸

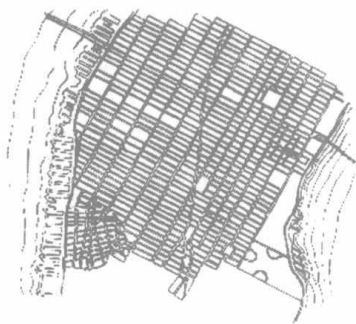


图089
在纽约，百老汇大街“抄近路”穿过道路网格

如果你将对角线——在单一轴向上最富于动态的身体运动，与螺旋形——空间构造最复杂的身体运动相结合，你就得出了塔特林的第三国际纪念碑的基本形式。（参见图090）这个未建成的理想化的景观，即使是静态的模型，也似乎在空间中飞奔和旋转，暗示着一种运动——始于建筑物本身，但伸向空间和未来。事实上，这个结构本身内部容纳会议室的圆柱体，围绕它的轴线旋转一年一次。而就人作为一种积极的中介角色来说，在这里有一种兴奋超出了技术。

如果这个景观作为一种运动号召，那么它也意味着运动的舞台和竞技场，暗示着许多运动着的身体复杂的交互作用。在那些俄国海报中，身体的能量比其余部分能量的总和还要多。新的体系由身体彼此之间的相互关系以及身体与建筑或者平面形式更深一层的关系构成。

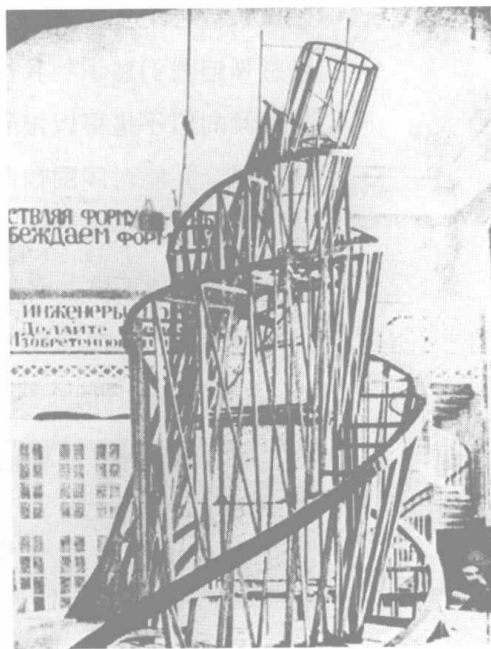


图090
塔特林的第三国际纪念碑（1919—1920年）沿
对角线螺旋上升

相似地，建筑会促进安排人们在他们各自领域运动的动态关系。关于这一点，汉斯·夏隆在他的柏林爱尔音乐厅休息厅中，通过瀑布般层叠而下的楼梯，相互之间的上下交错而达成，从而开始挑战你的秩序感和方位感。（参见图091）令人惊讶的是，相似的和同样的动态现象见于摩尔/特布尔的教授俱乐部（位于圣巴巴拉）。（参见图092）在这两处，人和路径拉长成一个多少有点疯狂和高度活跃的空间构造。我们身上潜在的方向迷惑强迫我们意识到我们自己的运动和我们与其他人的空间关系。迷失方向的倾向似乎是可以接受的，甚至是健康的，因为它是如此明显。我们非常警惕，并能对周围情形作出反应。感觉上，这近似于攀登一座棘手的斜坡：你的感觉增强了，且你的身体反应加快了。然而，因为我们不能在迷失方向的边缘或者复杂的骚动中有规律地运动，虽然刺激可能很少，但是我们必须运用其他同样丰富但是更微妙的手段体验彼此与空间。



图091
汉斯·夏隆的柏林爱尔音乐厅中的楼梯
促进动态的相互关系

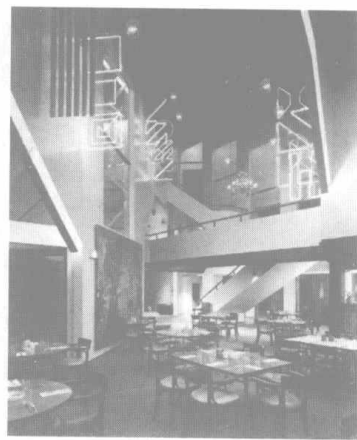


图092
正如那些位于圣巴巴拉的加利福尼亚教授俱乐部中的楼梯

勒·柯布西耶擅长于高雅地编织不同类型和模式的运动。举例来说，在萨伏伊别墅中，他提供了两条竖向交通流线。（参见图093）一条流线，是螺旋形楼梯，沿顺时针方向的曲线形，在竖向的行进中增进。另一条流线，是坡道，沿逆时针方向的直线形，在竖向的进行中是连续的。这两条流线相互垂直，几乎在一点上相切。（参见图094）另外，这样安排是为了这个相切地带与楼梯流线的中间层和坡道流线的整层相呼应。从而，通过对于在其他方面相当标准的建筑元素极端灵巧的安排，柯布西耶创造了一个高度复杂的“空间—时间”关系的周期性模式，主要是通过身体运动来体验的。当我们能够感觉到我们的运动与在另一条流线上的人有关之时，是最令人愉快的；忽而看到和忽而失去那个人的感觉，是曲线与直线的竞争，阶梯与坡道的竞争。然后，我们通过与另一个参与者周期性的联系，敏锐地意识到我们自己的运动。这座建筑呈现出更多的生活，且给予我们的更多，它成了运动的舞台。



图093
在勒·柯布西耶的萨伏伊别墅中，楼梯与坡道相互竞争

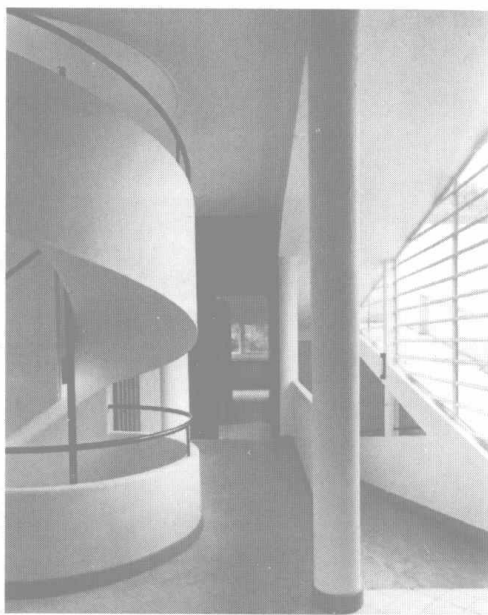


图094
它们几乎在一点上相切

作为对话伙伴的建筑

舞台的背景，只是身体与建筑之间延伸的对话的一个方面。我们可能只是提问说，关于我们身处其中和周围的场所，建筑究竟告诉了我们什么？这也许与静态和谐的关系（“你坐、倚靠、依偎在哪里？”）和与动态和谐的关系（“我们运动到哪里？以及我们怎样运动？”）一样大。理查德·厄普约翰的康涅狄格州议会大厦将为我们回答这些问题。（参见图095、096）它的走廊、大厅和楼梯刻有身体尺度的分节画面，欢迎我们的到来。坚固的石头栏杆邀请我们舒适地倚靠它。凹龛和隔间出现在楼梯休息平台上和大厅里，以便亲密的群体聚会。拱框住其他人的运动，并在一张复杂的网中将这此图景分层。在平时任何一天，所有立法机构的真实事务都在这些友好的场所中进行，而参观者则像老顾客一样受到欢迎。空间中散布的优美石雕人像并非偶然。在与建筑的对话中，建筑师给予这些人像精彩的位置。



图095

这个结构与身体，产生了一种复杂的但“松散的和谐”。在空间中，身体有许多位置和选择。而其极端的对立面，大概是“绷紧的和谐”，这些在梅莎尔的悬崖穴居中可见。在这里，为了安全的缘故，从峡谷底部通往住处的道路是一系列凿入崖壁的手脚洞。这些洞被排列着，你必须以单手从底部开始攀爬，否则，你就在村庄下面陷入不安全的困境。这种身体与攀爬模式的奇妙关系，并没有远离孩子与人行道模式所做的游戏。

在建筑中和建筑周围，通过我们接触到的表面和边界的质感，我们身体的和谐与运动，也受到触觉的重要影响。光滑表面引起亲密接触，而粗糙的材料诸如有锻痕的混凝土，则引起角落周围半径很大的运动，以及小心翼翼地穿过走廊的不确定的运动。质地的改变常常标志着特殊事件，并且能减缓或加快你的步速。仅仅通过质地构成的变化，就可能产生一套完整的运动安排。事实上，这已经在最近为盲人设计的建筑中作出了探索。在那里，重要的空间暗示是通过触觉体验的组织产生的。



图096

诸如康涅狄格州议会大厦那样的一些伟大建筑，由静态和谐（“你坐、倚靠、依偎在哪里？”）和动态和谐（“我们运动到哪里？以及我们怎样运动？”）构成

我们运动的全部剧目

一天的典型活动所包含的各种各样的身体运动，就构成了我们所谓的运动的全部剧目。举例来说，想想看，一个居住在康涅狄格州郊外的人，作为中级管理人员通勤工作于20世纪60年代的玻璃办公塔楼。让我们设想，他居住在一座很大的但完全水平的现代农场住宅中。他乘坐火车进城，50英里的路程，然后，换乘地铁，而后，走两或三个街区到达他的办公楼。在那里，他穿过一个小休息室，然后进入一架快速电梯，电梯带着他向着高空上升四分之一英里。这个人以人类前所未有的速度和距离“运动”，但他的运动主要是一种被动的体验。具有讽刺意味的是，实际上，他在水平维度和垂直维度的运动比以往任何时候都少。他的办公塔楼，尽管高度令人印象深刻，却被切成一个统一的八到十英尺厚的空间体块。他的房子，尽管散布得很开，却像是一个水平空间的体块。这个人一个世纪前的副本会很乐意走着去工作，然后到达一座不带电梯的、四到六层楼的建筑，但有着空间恢弘的前厅，以及精心制作的公共楼梯。

总之，尽管走得更快、走得更远了，但是我们似乎正在缩减主动运动的全部剧目。我们越来越以固定不动的身体取代我们自己身体的运动。我们正在以“凝固的速度”取代运动。

凝固的身体和流动的身体

我们浪漫的想象力突出了这种发展。将两个时代虚构的探险者作一番比较：现代的宇航员与虚张声势的海盗。前者虽是挑战观念的远距离旅行，但在大部分旅行中他是固定不动的。他被包裹封装起来并被向前推进。即使他遇到危险的太空生物，他也不会身体接触。他站着不动，让他的射线枪开火。（参见图097）而我们对于海盗的想象则是这样一个人：正在伸缩桅杆，在缆索间摇摆，把攻击者推入大海，并且熟练地挥舞着宝剑。他运动且接触，在他的活动中充满魅力和美。（参见图098）穿着太空服的人已经丧失了大部分个人主体的潜能。他的任务只是远距离探险。

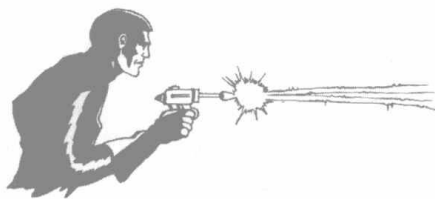


图097
宇航员没有身体接触



图098
而那些充满冒险精神的前辈却很丰富

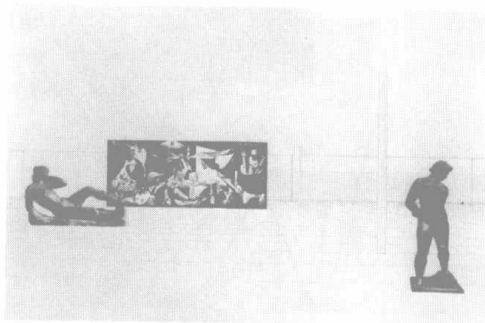


图099
在密斯·凡·德·罗为一座小城市做的博物馆（1942年）中，一个雕像随意而孤独地站在中性的笛卡儿空间中

如果身体在空间中是凝结的和包裹的，那么，身体也是与之相反的、无节制的受害者：变得在建筑空间中失去平衡、自由流动且疏离。这种倾向可能早在五十年前就已经由现代运动的大师们预示了。密斯·凡·德·罗自己的透视图常常传达出一种身体从建筑物中脱离的感觉。在他1942年为—座小博物馆所画的草图中，马约尔雕像随意而孤独地站在中性网格的笛卡儿空间之中。（参见图099）这真是一个寂寞共存的意象。其观点可能是：中立的、无差别的空间允许任何活动，因此给予人们新的自由。但它并不像建筑中松散的和谐，诸如康涅狄格州议会大厦那样，结果是完全不和谐——既没有促进运动，也没有暗示运动。

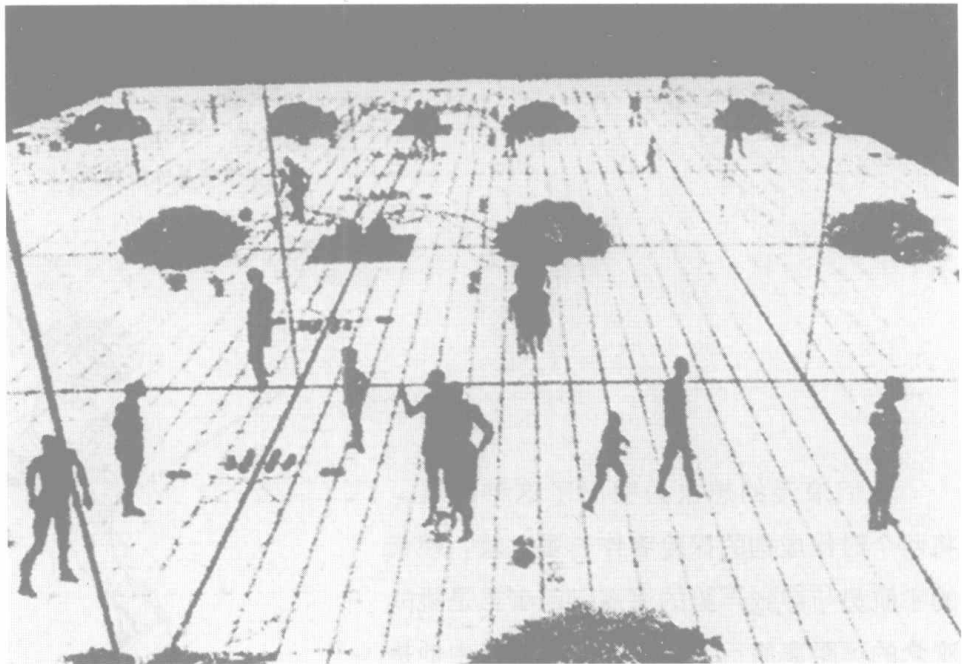


图100
未来派向我们预示了一幅完全自由的无限的网格平台

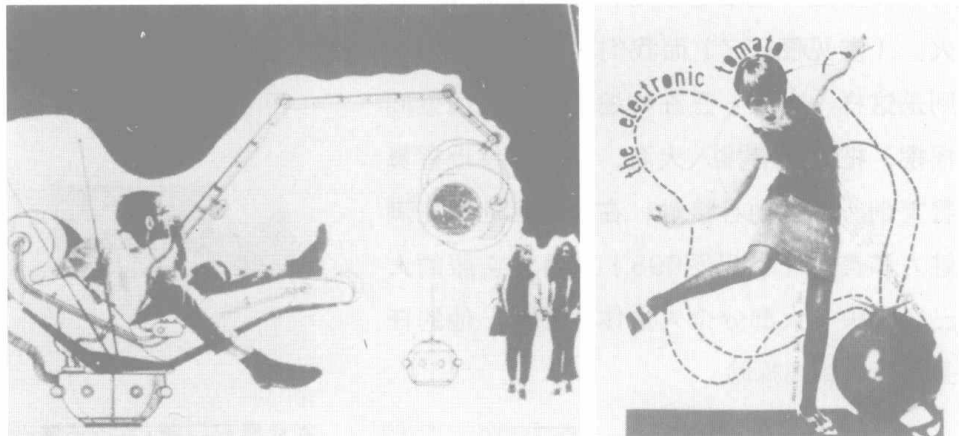


图101
通过阿基格拉姆派的“人球”和“电子番茄”，我们享受到的自由

未来派潜伏的张力

在一位像密斯·凡·德·罗那样才华横溢的艺术家手中，疏离的空间性也许还通过材料和结构的优雅来实现。然而，这样极端地运用笛卡儿空间，对于我们作为个体的特性来说，是一种隐伏的威胁。未来派已经给予我们一些身体疏离的最难忘的图景。其中一幅图景预示了完全自由地居住在无限的网格平台中，进入其中，我们可以插上插头获得能量、信息或者富于营养的食物。（参见图100）他们向我们担保，在这座理想城市中，我们将不再需要衣服或者遮盖物，而且我们片刻间就可以被送往地球上任何地方。这一情景明确否定了身体与建筑交互作用的需要。这里没有标志物，没有刺激物，没有舞台，也没有中心。

身体疏离的另一种极端是对于身体的过分操纵。这两种疏离都常常是受称赞的现象，并且毫不奇怪，这种高度操纵出现于同样的未来派的领域中，他们让我们成为中性的流浪者，离开我们专门的场所。

阿基格拉姆派的成员提出了这种未来娱乐设施“人球[Manzak]”：你需要的所有感官设备，用于环境信息接收和用于履行任务。指导你的生意运作，买东西，打猎或者钓鱼，或者只是享受电子拍照窥视，形成你自己家里的舒适。

“电子番茄”：

至于在室内，从一种开凹槽的小发明——新电子番茄中，你即刻获得植物疗法，它与你每一个神经末梢相连，以给予你最广泛的振动。⁴¹

这些当然是对于我们的身体和主动性的操纵与电子共选的图景。（参见图101）我们完全是被动的。我们的身体环绕在我们的存在之外，因为我们的世界被认为处在电子刺激的感觉之中。

第八章

场所、路径、模式与边界

我们相信，人们内在世界的景观——标志物、坐标、层级，尤其是边界，是人们组织周围空间的唯一起点，而我们往往没有意识到，我们周围的空间正是我们和居所⁴²。让我们重新审视一下我们周围建筑的建筑构件，从每个人的身体到最初共同边界（房子），再到那些越来越大的社团共享的边界，看看它们是怎样把内在的序列延伸到外部，怎样把我们自己的感觉和谐地延伸出去，形成一个世界。

第一章描述了很久以前就被人们赋予了意义的建筑构件：圆柱、墙和其间的屋顶；由圆柱形成的门廊和拱廊；升起的塔楼；墙壁围绕的房间和壁炉；以及将室内与外部世界联系起来的门与窗。这些构件对于人类来说很重要，因为它们容纳了人类最初建造居所的行为——最初的越出身体之外的可触知的边界，容纳了人类的居住行为，并且它们强调关注人类能量的源泉，强调关注在天堂与尘世之间我们的位置。

越出最初的边界，人类用于建造世界的构件并没有真正延长；建筑的种种变化不是形式的改变，而是位置的改变。虽然结构保持原样，但是流线的安排可以强化建筑对于我们的重要性。一个显著的实例是北京城的中轴线。（参见图102）从北向南沿着主路笔直地行进，穿过高大的城门，然后是较小的城门，经过外城和内城，进入紫禁城，然后到达这个场所的中心，皇帝的所在地——皇城，事实上，它比位于最外面限定这座城市的门楼要小。然而，毫无疑问，它是中心，是焦点，是特定的场所。

我们从住所（或宫殿或教堂）这种与人类身体（或圣体）最为亲密的建筑开始，并注意到达房子的路径的安排（它增强了作为一个特定场所的重要性），怎样传达出信息并引导体验。住宅的边界之外是城市的边界，城市的边界之外是整个社会的边界。在那些更大的边界里，是人们生活和工作的场所，从私有的到共享的，既包括最具标志性的公共空间，也包括被遗忘的场所。标志场所（不是那些标志私人的重要性）的纪念碑，通常不是位于边界就是位于中心。（参见图103）设于那些边界之内的一些路线模式，通常产生一系列内部边界，我们对于这个场所的理解就依赖于这些内部边界。

边界里的居住空间可能用场所、路径、模式和边界组成的句法来描述。在这四者之中，建筑秩序的设置可以被认为是对于自然景观、人类身体和记忆的反应。

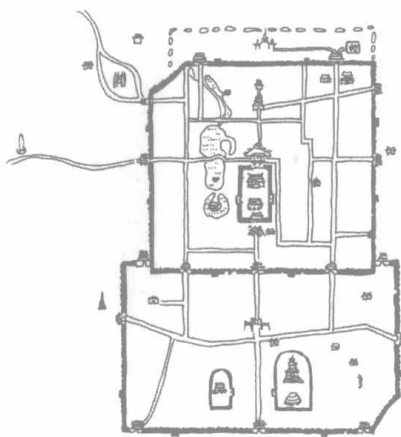


图102
在北京，一条笔直向北到达皇城中心的轴线



图103
纪念碑通常置于一个场所的边界或者中心

场所

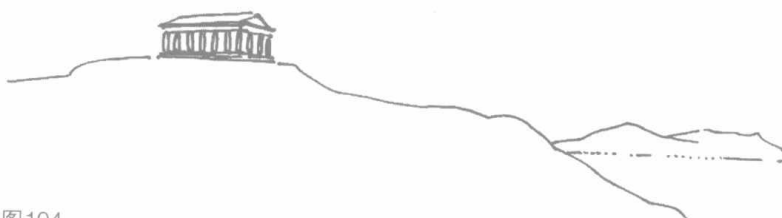


图104
虚空中的实体

我们所考察的那些拥有魔力的场所，必须与它们周围的世界相区别。这些场所通常处于虚空中的实体，（参见图104）实体中的虚空，（参见图105）或者虚实之间的特殊环境边缘。（参见图106）有形魔力的基本场所并不多：洞穴成为洞窟或者公共空间，通常很高，它的天花板让人想起天空；（参见图107）围墙围起的露天空间，（参见图108）有墙壁的宝库或者小亭子，外部清晰地展示其主体，正如人体一样，通过开口得到修正；（参见图109）自然世界中完美的几何形，也许意见不一，正如伟大的金字塔让人想起山岳，或者穹顶让人想起天空。（参见图110、111）圆柱可能排列形成过渡的门廊，或者单独使用，作为领域居中的塔或者边缘的塔。（参见图112、113）在不同的时期里，旗帜可能像塔一样具有同样的纪念功能，（参见图114）再加上直接的感觉和对于当下的关注（举例来说，类似于印度人的行为——在一座陈旧的石头祭坛上放一枝新鲜的花）。既带有塔又带有旗帜，这两种性质的场所标志物是帐篷，它立刻令人想起游牧民族征服者的力量。今天，它标志着欢宴和庆祝一件特殊事件，或者甚至是季节性的娱乐消遣，比如人行道旁的咖啡馆遮篷。（参见图115）

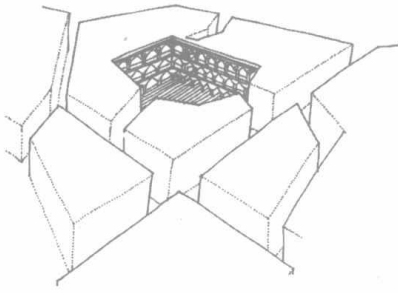


图105
实体中的虚空

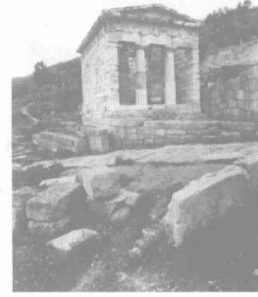


图109
从外部展示德尔斐宝库的主体

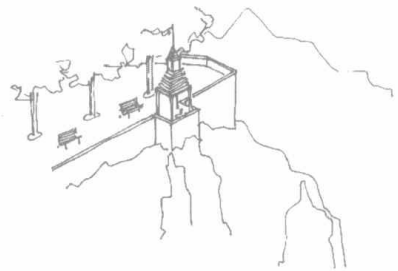


图106
位于边缘的特殊环境

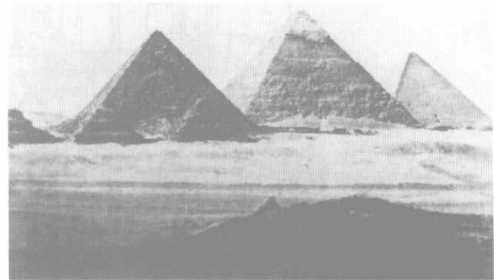


图110
伟大的金字塔令人想起山岳

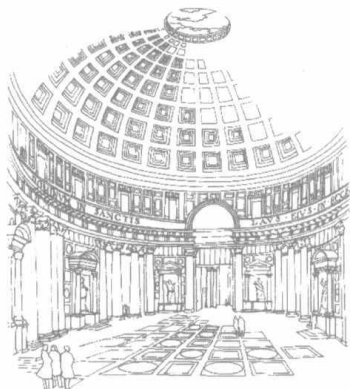


图107
万神庙：洞穴可能成为公共的巨洞

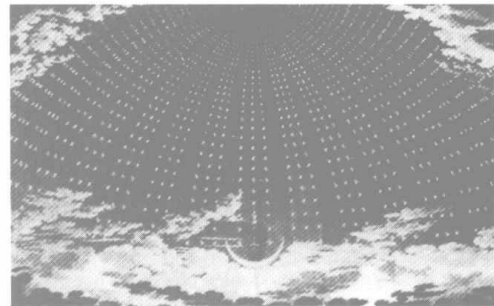


图111
或者穹顶令人想起天空，正如卡尔·弗里德里希·辛克尔为《夜皇后》设计的布景

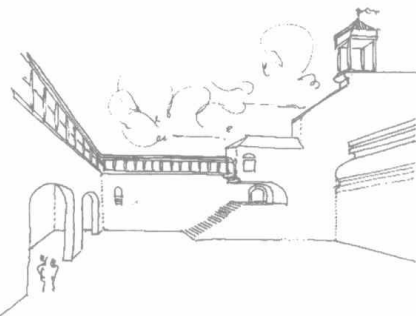


图108
或者围墙围起的露天空间

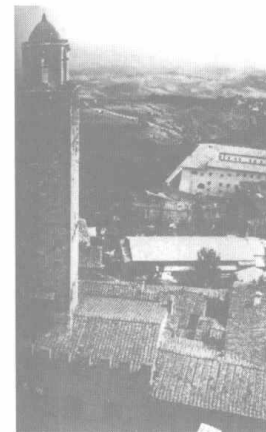


图112
圆柱可以作为塔单独使用，正如在圣吉米纳诺

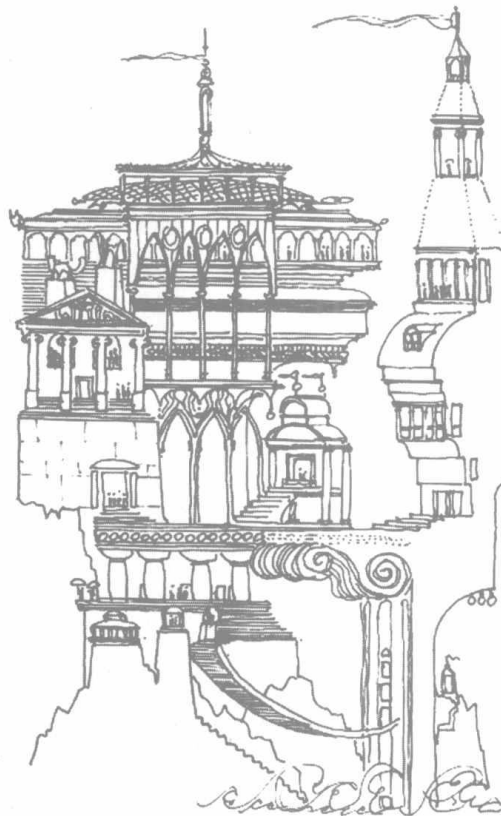


图113
或者用于列柱



图114
旗帜正如塔那样标志场所



图115
帐篷可以标志庆典的场所

虽然，在很久以前，壁炉和火形成的共同快乐就已经消逝了，除了在诸如祖尼普韦布洛之类的特殊场所，然而，论坛（室内的或者室外的场所，人们在那里聚集开城镇会议，或者观看和举行展览，或者交谈，或者收集签名）的中心（参见图116）——对于我们来说依然很重要（虽然电子通信以及属于私人的购物中心接管了公共领域，这些都给公共生活中这个虚弱的部分投下了阴影。举例来说，在大多数大型购物中心从事政治活动非常难）。



图116
中心论坛可以采取多种形式



图117
威尼斯人在圣马可广场上轻松自如

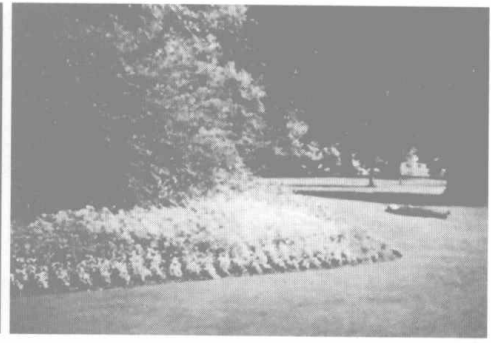


图118
伦敦人居住在公园里

公共场所的首要特征是公共可居住性，要么人们在那里觉得很自然很轻松（正如威尼斯人似乎住在圣马可广场，或者伦敦人的确住在公园里那样）。（参见图117、118）要么至少那里有助于居住（正如佛罗伦萨维琪奥宫中的雕像，或者西班牙城市街道上的花，或者罗马的喷泉，甚至日光掠过麦克诺斯岛上白色建筑的表面）。（参见图119—121）我们的公共环境最为恐怖的在于其空间不属于任何人，既不是私人的也不是公共的，既不舒适也不鼓舞人心甚至不安全，被人遗忘的场所正在侵蚀公共领域。（参见图122）



图119
维琪奥宫前的雕像有助于居住感

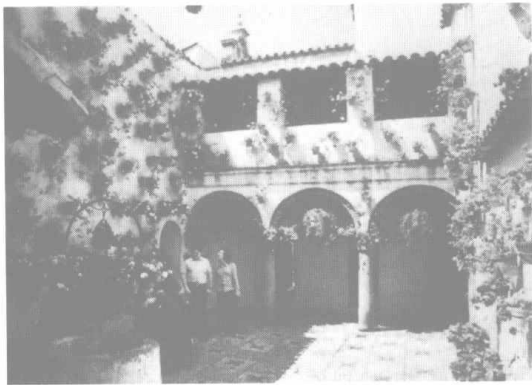


图120
在塞维利亚，花有助于居住在空间中

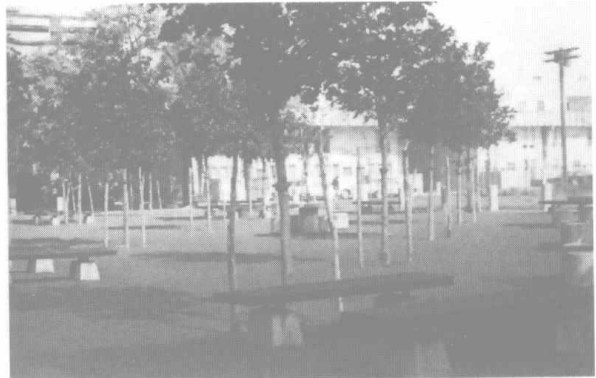


图121
在希腊一个村庄中，移动的光也有助于居住



图122
但是一些空间拒绝居住

路径

路径的种类也很有限。从一点到另一点，或者返回到起点。从一点到另一点，可以是以直线的形式，或者以一系列线段的形式，或者以曲线的形式，或者以一系列曲线的形式，或者以曲线与线段相结合的形式。当然，它们可以相交。（参见图123—125）在这里，基本的经验上的差异与不得不作出的决定最有关系：十字路口有助于估量旅行时间，但是它使路线变得复杂了，或者强制作出决定；支路强制作出决定；汇合则能改变路径而不需要做作决定。



图123
路径可以从A到B，或者回到A

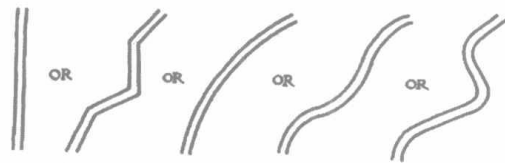


图124
直线段与曲线的结合

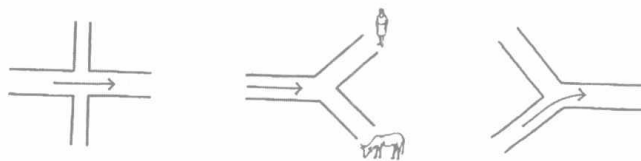


图125
它们可以相交

所有这些路径可以向上，或者向下，或者保持同一高度，自身的特殊感觉与之相一致（尤其是向上和向下）。（参见图126）不久以前，建筑师小心地将女士房间设置于公共空间几步台阶之上，以便为女士们提供一个优雅的入口进入公共空间，而男士房间则设置在主要空间之下，以减少男士返回时的戏剧性。在加利福尼亚海滨牧场大型游泳俱乐部的男士更衣室中，更衣长凳之下几步台阶是日光浴室，它下面是桑拿浴和游泳池，以便利用你自身没穿衣服时的特殊感觉，以及享受在日光中走台阶的快乐。墨西哥阿尔班山的神庙复合体似乎是围绕攀登这个行为而建造的。（参见图127）在那里，谷底之上数千英尺高处，有一座广场，从这个广场进入每一座神庙，向上走一段阶梯，然后向下，然后再次向上，去到更高处的特殊场所。为了到达最大的神庙，你得向上走，然后向下，然后向上，然后向下，然后再向上。这也是伟大的巴洛克的态势，诸如罗马的西班牙大台阶，（参见图073）它使得向上走、向下走以及徘徊闲逛是如此地吸引人，以至于目标、场所都包含于路径之中，到那里去是全部的快乐。



图126
在更衣室，阶梯赋予路径活力



图127
在阿尔班山，攀登的行为呈现出仪式的意义

还有一种变化，是由你的身体实际行进的路径与眼睛能够在路径中捕捉到的大跳跃，或者沿着另一条可选择的路径，甚至突然全看到等等之间的区别造成的。（参见图128）通过想象力甚至能够感知到那些脚不能到达的场所。神秘的皮拉内西监狱系列，（参见图129）或者埃舍尔的绘画来自对想象力的描述，但是我们体验它，常常就像我们经过那些在相反方向的自动扶梯上的人，或者穿过错综复杂的超级高速公路互通式立体交叉。想象力极大地延伸了身体运动的领域和路径的丰富性。当眼睛扫过万神庙四周，或者扫过瓜里诺·瓜里尼设计的错综复杂的穹顶，（参见图130）或者观察哥特式大教堂拱门上的三拱式拱廊之时，正是在某种程度上引入了沿着路径的身体，才能够推测而不是到达。一座佛教的窣堵波——爪哇岛的婆罗浮屠，是一处非常特殊的场所，通过绕行的仪式行为到达——用脚一圈又一圈地走到顶部。（参见图131）它是来自阿尔罕布拉宫最早的瓷砖图案的，只有你的眼睛才能穿过这种错综复杂的满版图案的穹顶。（参见图132）

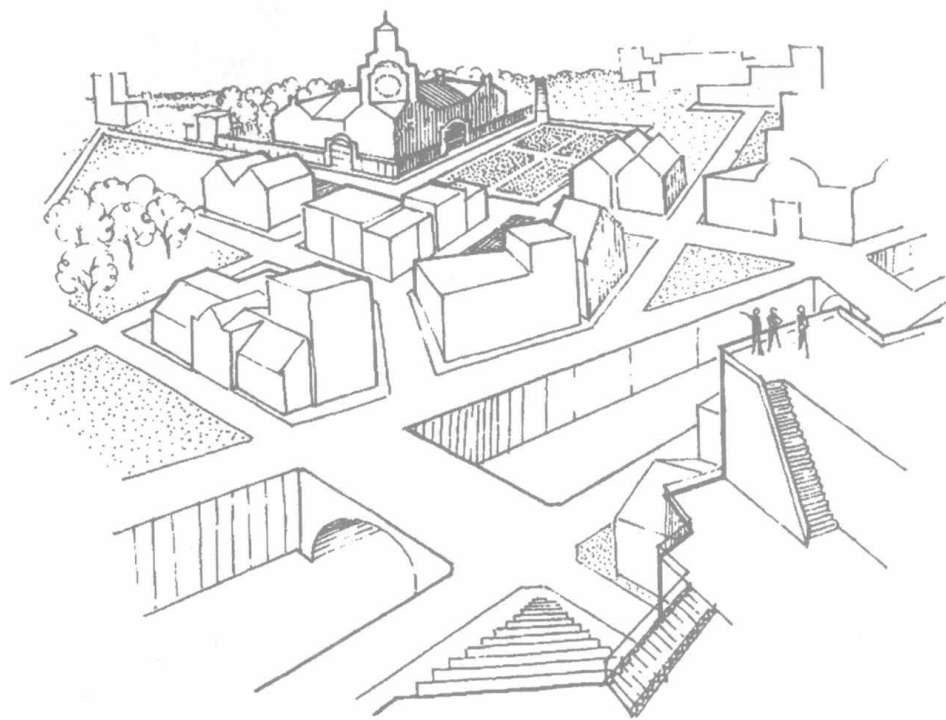


图128
对于眼睛和脚，路径同时存在



图129

属于眼睛和心灵的路径，脚却不能够到达，就像皮拉内西监狱中隐蔽的楼梯

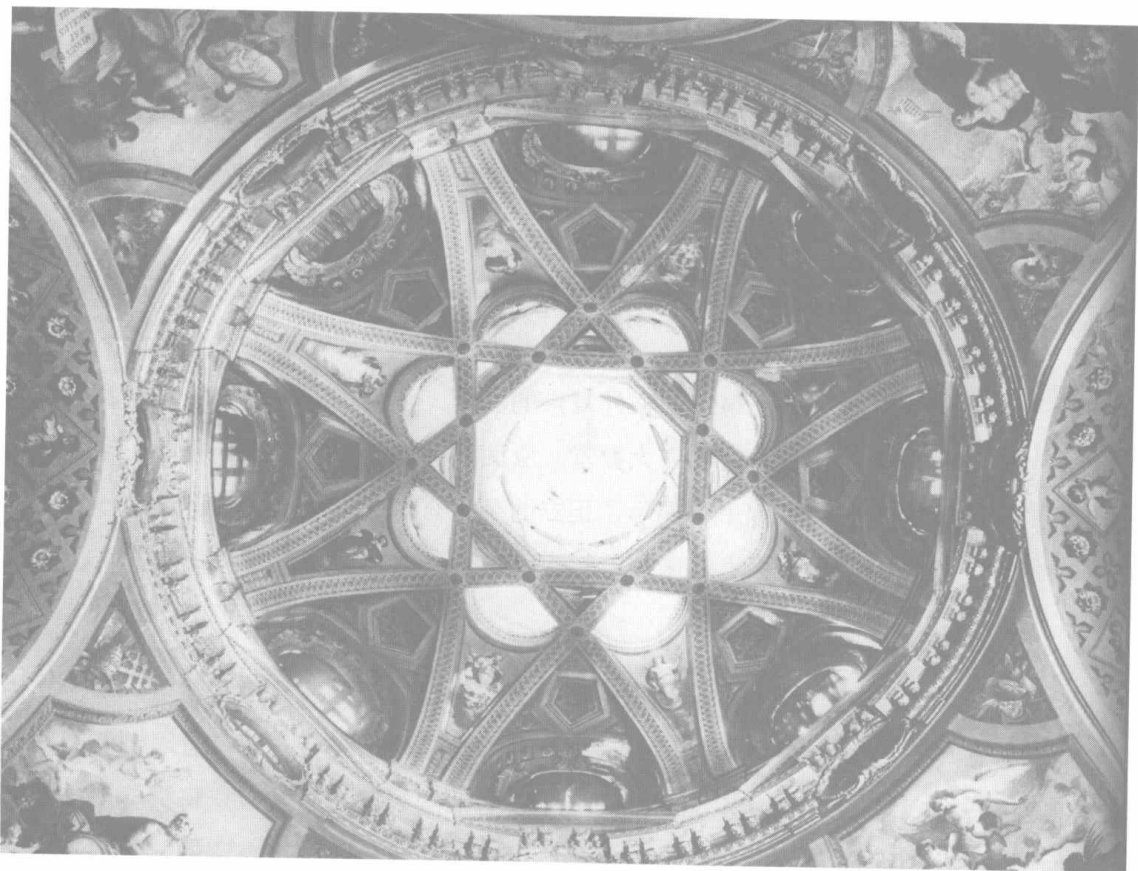


图130

只有眼睛才能捕捉住由瓜里诺·瓜里尼设计的错综复杂的穹顶

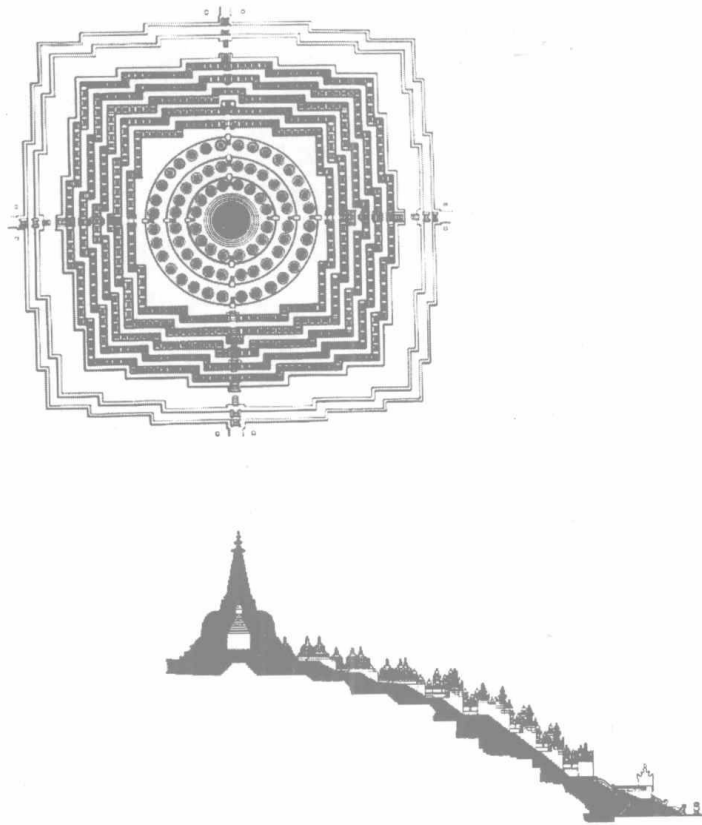


图131
或者整个身体一圈一圈地围绕婆罗浮屠朝拜直到顶部

身体的运动和人的心灵眼睛的运动，有时会发生冲突，正如在贝尔尼尼的罗马圣彼得大教堂前广场中。（参见图133）在这里，眼睛看到的是一回事（非常近），而脚感到的却是另一回事（出乎意料地远）。圣彼得大教堂前广场是一个格外复杂的实例，视觉提示（由向后倾斜的边柱廊和雕像造成的，它们在大教堂正立面的附近大于在主要的椭圆形空间的附近）与触觉提示（它揭示了正立面究竟有多远）进行对比。这是一种透视假象以使正立面看起来较近；它有意使一种感觉与另一种感觉竞争，以获得强烈却不安的体验。

路径作为空间容纳人的运动，这一特性很明显，但常常被忽视了。由于是空间，路径依赖于外表面并且与外表面相结合，而不是限制外表面或者划分外表面。房地产开发者，或者他的公开对手常常只将那些房地产中可协商的部分、那些有着精确边界描述的部分看做是真实的，而将它们之间的道路看做不存在；然而，正是那些道路才赋予他的场所大量价值。

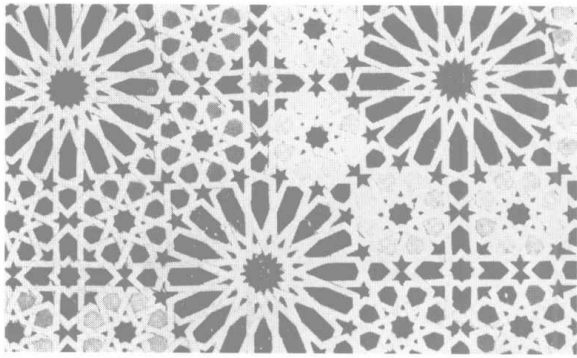


图132

只有眼睛能够穿过摩尔风格的瓷砖图案



图133

在圣彼得大教堂广场中，给予身体和眼睛相互冲突的提示



图134

一条路径可能是拉长的广场，就像在瓜纳华托La Parroquia前面的那条

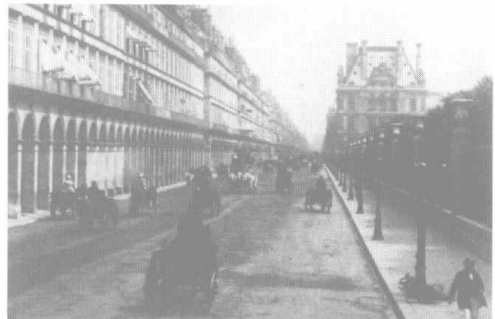


图135

更常见的路径是街道，可能一边是建筑物，就像里沃利大街

一种路径是由拉长的广场形成的，它相对的两边比它相邻的两边关系更紧密。(参见图134)花些时间，沿着路径行走，才可能尽情享受路径本身，虽然整个广场仍然明显是一个场所。当然，建筑的更普遍的路径类型则是街道，沿着街道一边或两边是连续不断的建筑物，(参见图135、136)或者两侧是独立的建筑，建筑与建筑之间有一定的空间。(参见图137)在一些难忘的街道上，可能会插入一个标志物，但它并没有打断沿途的运动，如巴黎的旺多姆广场。(参见图138)或者，竖向维度可能是主导方向，则沿着路径的运动可能是通过坡道或楼梯，甚至是可见的电梯。(参见图139)



图136

建筑物沿着街道两边排列



图137

建筑物沿着街道两边间歇地排列

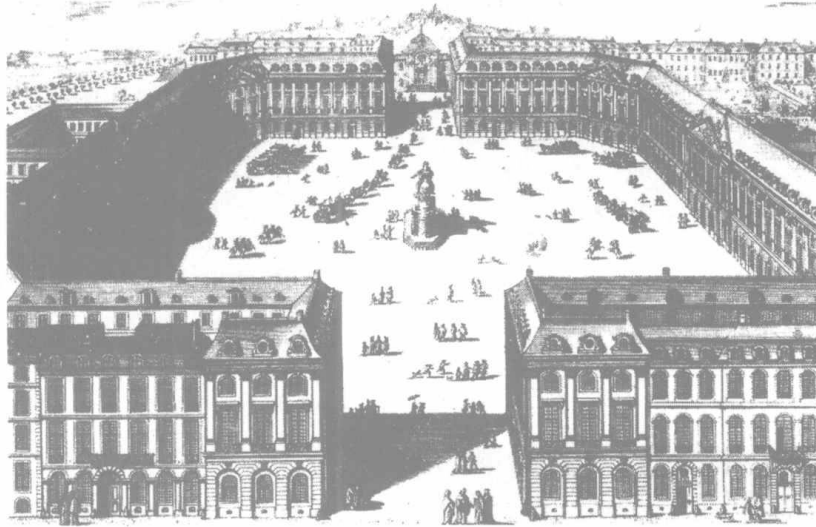


图138

在一些街道上，插入的标志物没有打断沿途的运动，就像在旺多姆广场上

朝圣路线是重要的路径中一个生动的实例，沿着路径本身行进构成了仪式的一个至关重要的部分。举例来说，沿着爪哇岛的婆罗浮屠绕行，或者用膝盖攀爬上葡萄牙布拉加圣地的台阶，（参见图139）它们给路径提供了高度建筑化的版本。

既然路径意味着运动，那么运动的形式十分重要。举例来说，步行者的运动，传统上，是路径的催化剂，它有着非凡的灵活性，允许（对于大多数人）任何维度或角度的翻转扭动，并且包含有各种各样的速度，一直到大约每小时四英里。在以方向的灵活性为代价的情况下，自行车或者动物带动的交通工具提高了速度。而汽车则进一步提高了速度，并为我们提供了更多的运动快感，但是却是以硬化身体之外最初的边界和减少我们与周围世界接触的情况下获得的。（它还带来了更多关于贮藏的复杂难题，而贮藏对于大多数场所来说是令人沮丧的需要。甚至蜗牛在许多年以前就已经注意到了，背负着一个巨大的无弹性的身体边界，是一件非常麻烦的事。）

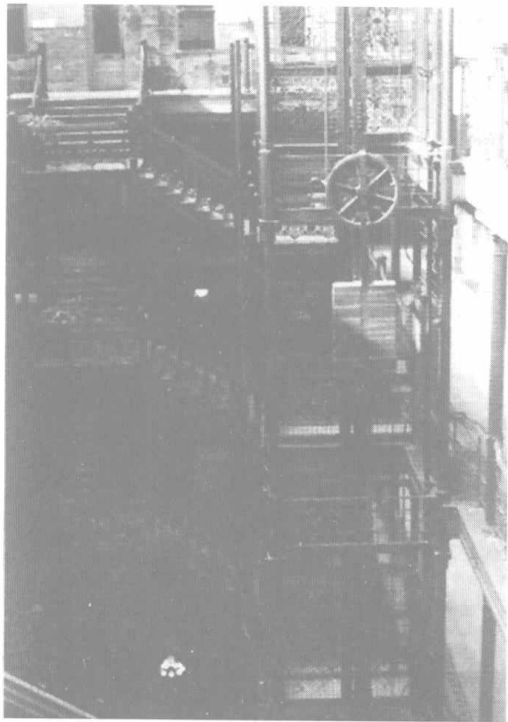


图139
或者路径可能是竖向的，就像在洛杉矶的布拉德伯里大厦



图140
爬上布拉加的朝圣之路是仪式化的建筑

模式

模式主要由路径和场所构成，但正是通过它们与之相关的系统，我们才能解释有边界的空间。通常的模式类型可以分为：触觉模式、触觉加几何形模式、向心的辐射形模式、离心的辐射形模式、网格模式，以及最近的三维网格模式。

触觉模式是对于附近的环境一点一点逐渐地回应构成的，而不是基于任何视觉的或概念上的宏大设计。有些作者将触觉模式视作等同于古希腊人的模式，而另一些作者则视作等同于现代英国人的模式。然而，触觉模式见于各处老城镇的规划，在那里，常常因地制宜而不是依据一个预先确定的秩序。举例来说，西班牙的老城科尔多巴的规划，是由庞大而复杂的住宅区构成的，它们一度为扩大的家庭提供了保护性的住宅。（参见图141）为了安全起见，产生了建造最小值的外部围墙表面的愿望。然而围墙并没有特别重要的几何形状，因为在狭窄的步行小道和街区之间，围墙已经再也看不出来。



图141
科尔多巴的老城将周界最小化

几乎每一座中东城镇规划都是一个触觉加几何形模式的优秀实例（参见图142）。城镇中住宅和和商业的领域是触觉的，眼睛顺着街道的延伸展开想象。总之，在有人居住的街区之间，是不规则的和难以辨认的模式。然而，城镇的纪念性宗教部分，有着自己的几何形。在清真寺中，圆柱的规则网格形成了清晰的城市化概念的纪念性秩序，能够建立这个地点社会的和物质的控制。

触觉的和规则几何形平面之间的冲突，尤其生动地体现在意大利北部城镇Vegevano，在那里，中世纪城镇的不规则模式中辟有纪念性文艺复兴广场。（参见图143）而在非洲北部城镇中，除了在平面上，系统的冲突并不明显。这种冲突戏剧化地表达于Vegevano的规则广场的立面上（它被后面中世纪的街道所挤压）。

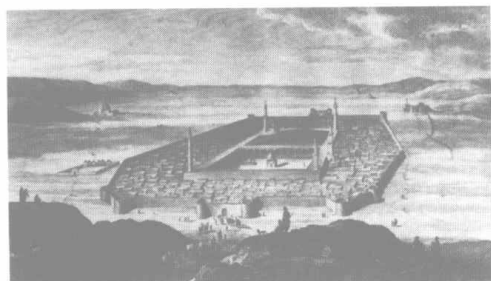


图142
一座触觉的中东城镇规划与清真寺的网格形成对比



图143
Vigevano: 一座规则的文艺复兴广场嵌入一座中世纪城镇

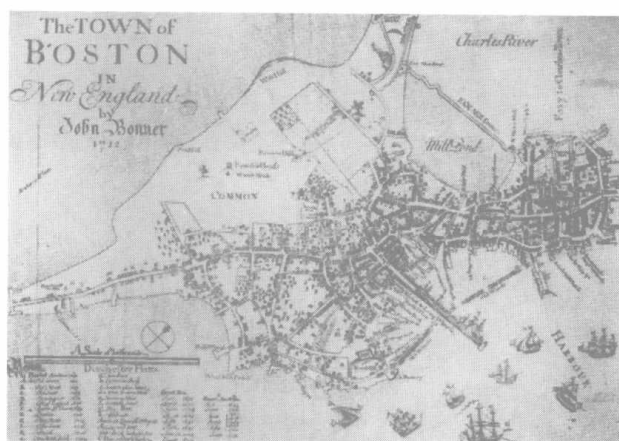


图144
波士顿：由母牛创造的放射状系统

在较大的城市中，从乡村导向城镇中心的主要道路与服务单个近邻的次要道路之间产生了放射状系统，它可能是由母牛创造出来的，正如波士顿曾经宣称的那样，（参见图144）或者，正如卡尔斯鲁厄，（参见图145）是一位幼年王子渴望创造的、他的权力扩张的物质表现。

希腊的规划者杜克塞迪斯描述了一个适当的（虽然大多数是相反的）卡尔斯鲁厄中立派规划的视线版本，它提出重要的希腊仪式位置设于参与者周围（他于是成为这个场所的中心）。在那里，他跨过神圣区域的门槛。杜克塞迪斯引用了两种模式，多立克式的和爱奥尼式的，前者围绕着观察者布置了十二个 30° 的扇形片段，除了其中留出来看向远处的空处，则是处于 30° 视线中的建筑、墙以及其他实体。正如他所描述的那样——爱奥尼式的，则布置成 36° 的扇形片段，建筑结构位于角落或者边界上，完全围绕观察者来安排，将他从外界完全隔离出来，并在那一点为他创造了一个内部的空间。（参见图146）

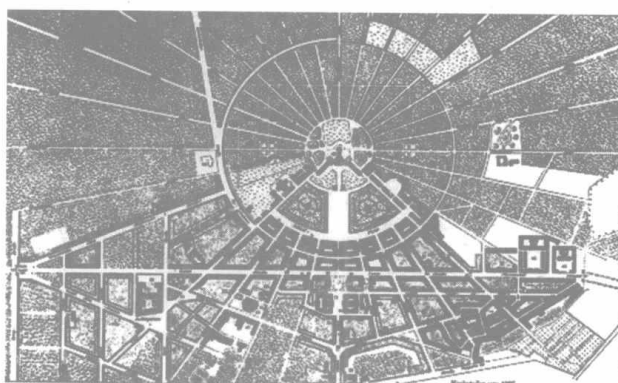


图145
卡尔斯鲁厄：由一位野心勃勃的王子发明的放射状系统

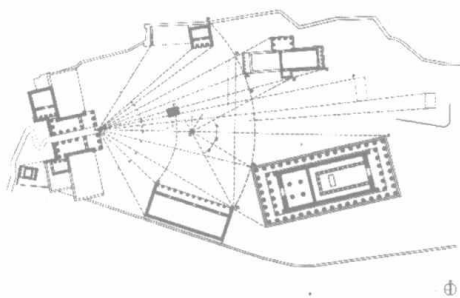
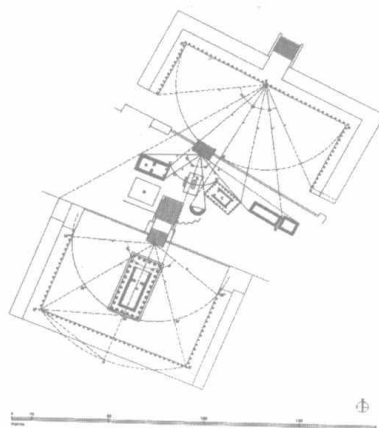


图146
多立克式和爱奥尼式场景规划，依据杜克塞迪斯



正如放射状的空间模型中所包含的好奇的、不安的发现感，加强了我们接受和依赖矩形笛卡儿网格的程度。这种网格是一种强有力的、不明确的系统，同时是独裁的（它可能强加于某一处设计师甚至都不曾见过的地表），又是民主的（在某些边界之内，是可互换的和可协商的）。它井然有序，非常容易描述，但不容易记住（“那是92d街还是93d街？”）。华盛顿则呈现出又复杂又迷人的利用网格的放射状平面：皮埃尔·兰方特的巴洛克放射状规划，非常敏锐地适应了自然地形，覆盖了由托马斯·杰弗逊所提议的应用网格。（参见图147）



图147
华盛顿：覆盖于网格之上的放射状体系

但早在1532年，远远早于杰弗逊，墨西哥普埃布拉已经根据印度法律来布置了。在分布如此广泛的网格的基础上，四百年之后，这座城镇达到了它的边界。（参见图148）而早在古希腊时代，古希腊城市米利都就在一块规则的网格上开拓殖民地了。（参见图149）在杰弗逊时代，网格延伸出去，以组织整个西北各州：印地安那州几乎没有任何改变地保留了这种网格。（参见图150）后来，网格遍布于一些实在令人难以置信的地方，诸如圣弗朗西斯科陡峭的小山。在此，系统与环境之间相当冲突，这导致了城市中一些最难忘的场所：那些突然在太陡的小山顶上停住的街道变成了小路，或者伦巴第大街，从一个街区盘旋下降许多圈。（参见图151）



图148
华盛顿：覆盖于网格之上的放射系统



图149
普埃布拉：依据印度法律布置的网格



图150
正如整个印地安那州



图151
圣弗朗西斯科伦巴第大街善于处理小山与网格的冲突

20世纪理论家给有机的网格增加了一个维度，从而将基础增大为巨型建筑，它的功能是作为疏散人、货物以及服务设施的街道的三维空间框架。法国建筑师尤纳·弗莱德曼甚至梦想过高高在上的三维网格，其间的空隙悬浮建筑物。（参见图152）

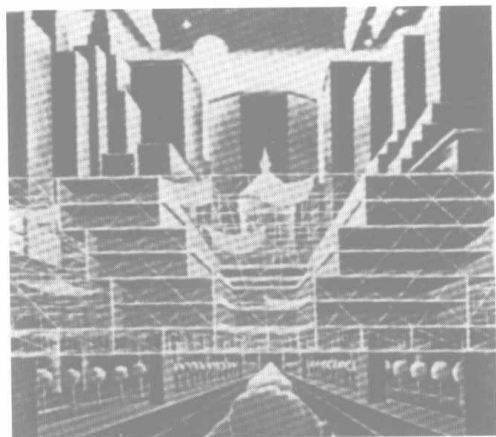


图152
在20世纪，建筑师诸如尤纳·弗莱德曼提出三维的网格

边界

关于扩展的区域，我们考虑的最后方面是它的边界，边界以墙围住区域，或者从区域内朝向外。边界特别显著的要素是立面，女儿墙、墙、凸窗以及系统中的地层折曲。

立面可以行使职责，正如城市大门那样，表现更大的领域，超越边界看向外面的世界。芳堤娜城堡饭店，（参见图153）越过达弗林平台朝向外，作为魁北克城市的立面，正如同墨西哥州的索诺拉那更简洁的使命教堂那样，教堂的白色粉刷立面让我们想起一位描画脸的女士（或者一位描画脸的远古战士）以感动观众中的某人。（参见图154）

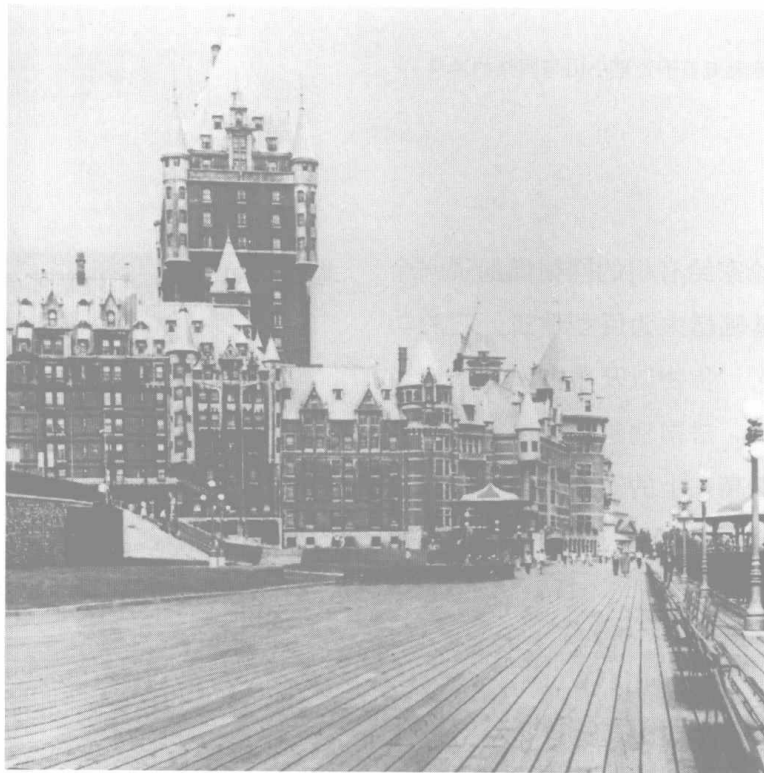


图153
芳堤娜城堡饭店作为魁北克城市的立面

世界上最难忘的建筑边界是由女儿墙界定的平台，它们越过水面或者从空中高处越过空间。例如：勃艮第韦兹莱的顶部末端或者爱丁堡高地或者魁北克高地，越过山谷，或者泰晤士河或塞纳河的堤岸（唉，不是东河），或者意大利城镇阿西西那女儿墙界定的边界。（参见图155、156）



图154
墨西哥州的索诺拉的使命教堂有着一张白色粉刷的脸

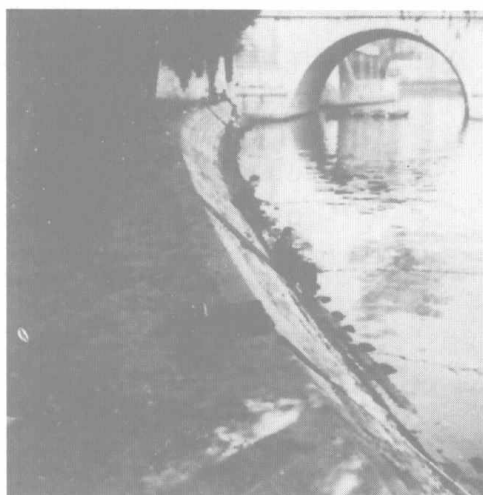


图155
面向塞纳河的巴黎人

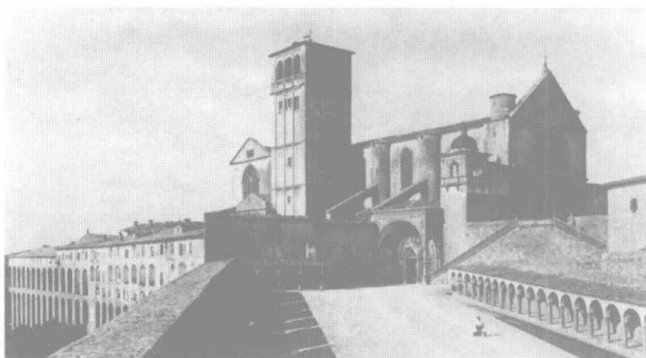
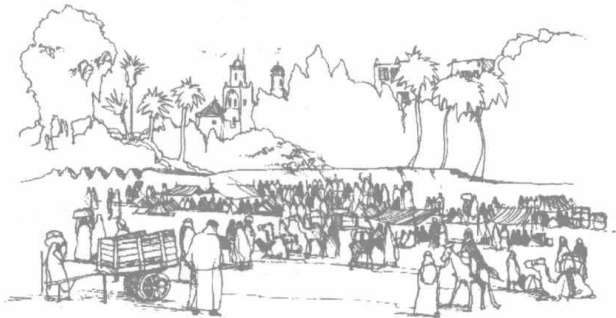


图156
阿西西越过山谷

墙，中国长城从上向下，作为将敌方排斥在外的胸墙，功能比较明确，虽然有时作为时间的功能参与进来具有双重性。举例来说，摩洛哥马拉喀什的墙作为城市的防护，但它们在和平时期，也作为外面市场的背景。（参见图157）在这座曲折的城镇中，没有足够的广阔性和可见性。



（图157）

在马拉喀什，那些需要许多空间的事件发生于提供保护的墙的外面

边界的品质在特别的山谷、海湾或者海港处得到提升，围以立面。托马斯·杰弗逊设计的弗吉尼亚大学，草坪沿边是连续的柱廊，端部是圆厅，形成一个有节制的完整空间，在一端开放，朝向广阔的山谷。（参见图158）（这个开口在20世纪由一座体育馆封上了。）其他实例如，英国巴斯的新月，其曲线线的立面朝向向下倾斜进入河流的草皮，（参见图159）约翰·纳什的伦敦新月，形成摄政公园的海湾。

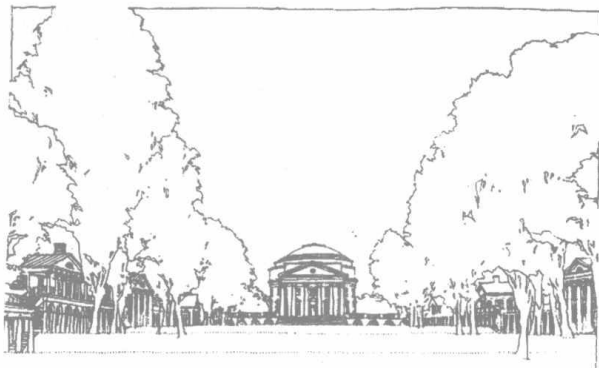


图158

杰弗逊位于弗吉尼亚大学的建筑形成了一个开向山谷的海湾

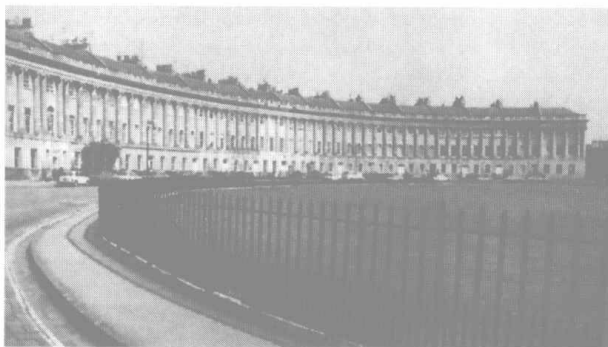


图159

英国巴斯的新月形成了脱离河谷开阔空间的海湾

最后的且特殊的系统结构是叠置，也就是模式中重复产生的边界。美国西部的一些城市，最显著的旧金山、丹佛和达拉斯，大概是由相互竞争的测量员依据不同方位的网格布置的，在冲突交汇处生成一条混乱的街道。（参见图160—162）或许因为在这些特殊街道上交通混乱，于是形成边界就像建造一堵墙那样安全。这里能源集中，形成了美国西部三个最文雅的商业街区。

这些形式与位置的简短列表让我们想起这个世界有着丰富的成功实例——那些在我们自己内心风景的意象与我们对于外部世界意象的识别之间连接的实例。在最后一章，我们将考察相互之间非常不同的六个场所，它们是我们认为的成功实例，以便更进一步考虑为了达到这种特殊的场所感的一些情况。



图160
旧金山冲突的网格

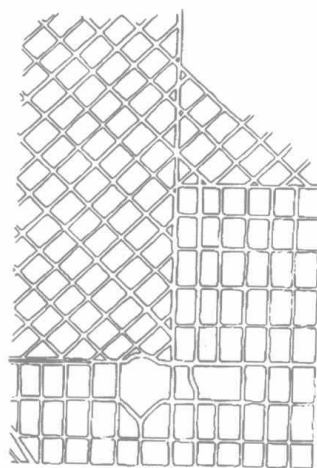


图161
丹佛



图162
达拉斯

第九章

纪念场所中的人性

如果建筑像我们预想的那样，是用可理解的、源于经验的方式把人类内心的风景展示给世界，同时又能够保证可居住性，如果建筑界在这方面硕果累累，那么今天我们的建筑方式为什么会招来如此众多的非议？为什么人们不喜欢他们的房子和公寓？为什么我们会为衰败或抹杀了人类亲手创造的风景而充满罪恶感？为什么那本该庇护人们远离外界的混乱或危险的家园，在20世纪却变成了很多人眼中充满敌意的地方，而“茫茫荒野反而成为地球的希望”。为什么整个世界都寄希望于人类可以放过那些侥幸保存下来的建筑？

今天，我们的寓所缺乏的是身体、想象和环境之间的潜在的交流。建一座寓所实在太容易了，而建一座拙劣的寓所更是容易得到了恐怖的地步。舒适与麻木常常混淆在一起。舒适的标准变成保持恒温，没有垂直性、风景、阳光、微风、可见的取暖工具、中心和意义。这种单调的环境不需要我们费心布置。当然，它们能带给我们的也只是一个立方体空壳。

如果我们给予建筑足够的关心，它们也会悉数回报我们。如果建筑包含某种有意义的序列；如果建筑中有确定的界限来容纳我们的关注；如果我们住在其中，使用它们，心满意足地把它们当做自己的建筑；如果我们把建筑和我们的知识、信念和想法联系起来；如果我们可以与他人分享这个居住空间，与家人，与团队，或者是与我们所在的城市。我们就会更加关心建筑。更重要的如果存在某种人类戏剧感、传递感、紧张感，抑或不同力量相互冲突的感觉，那么这种融入就会永远存在。

在这种情况下，建筑设计变成了编排冲突的过程，它和编排舞蹈一样，在创造整体效果的同时又保留了各个部分的生命力。我们相信，“编排”这个词是比“合成”更准确的表达，因为它更清楚地暗示了人类的身体，容纳身体的居所和人类在空间中的种种体验。有时候，从单个视点得到的透视图完全可以把设计师的某个意图视觉化，同时其他的意图也就豁然开朗了。（参见图163）虽然这种多米诺骨牌效应对整个设计过程意义重大，但是我们不要忘记米开朗琪罗在创作时，他并没有也不可能提前用透视图来实现自己的设计意思，即使他力求让他的建筑成为不朽的作品。事实上，在时空中某个位置停留的体验不仅仅局限于视觉上的刺激，这种体验总是和它保留在记忆中的印记一样复杂。

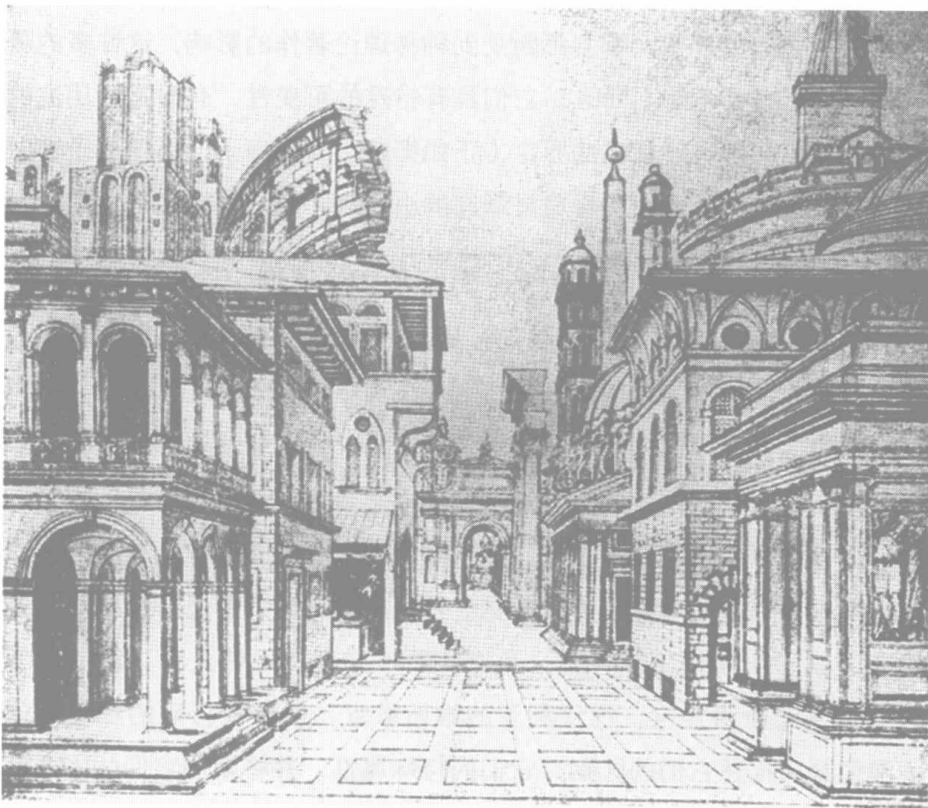


图163

单一透视曾经一度能够描述设计师的意图

所有的场所都会或多或少地被记住，这部分是由于它的唯一性，部分是由于它作用于我们的身体并在我们个人的世界中引起足够的联想来把握它。当然，亲身体验它，从中产生的记忆远比照相机1/125秒单纯照下它持续的时间要长得多：在这期间也许会有光影变换，会有微风吹拂，会有雪花纷飞，模糊了建筑的边界就像记忆模糊了时空一样。每个成功场所的设计师，不论有意还是无意，都会一一编排这一切。另外，他还可能会充分考虑到他的设计理念与预算和法规的约束，以及无法预见的客户之间的冲突，还有阳光、雨水和可能发生的地震。

世界上所有的建筑，都会不断受到种种理论著作的影响，这许多的著作复杂深奥、模糊不清。而且，它们具有特殊的可变性，有时是对用途的界定，但更多的则是对规模的界定（正如把城市当做房子，而把房子当做城市）：每本著作都可以被看成是潜在的小事物，能够收藏在记忆里，也可以带走，或者有时拿出来吸引你的注意力。

作为本书的结论，现在，我们开始描述六个场所——六个有着不同的规模、用途和位置的场所。其中四个是公共场所，由市民、学生、顾客或者礼拜者们共同分享；两个场所是房屋，内部仅由居住者和客人分享。其中有两座不那么庄重的建筑，本书作者之一曾经参与设计。我们相信，所有这六个场所，都面临着记忆的检验；促进身体、记忆与建筑之间的交流，居住在其中充满最丰富的感觉。我们所选的这六个场所是：雅典卫城，康涅狄格州斯托宁顿村庄，圣克鲁斯市加利福尼亚大学克雷斯吉学院，芝加哥温斯洛住宅，巴伐利亚的维斯教堂，以及洛杉矶的伯恩斯坦住宅。我们希望描述它们的区别、它们的特殊属性，并将阐明它们共同拥有的性质。

雅典卫城

世界上所有的场所之中，这是最可能让西方的参观者崇拜的地方，是为各种原因建立起的一个特殊场所。当然，在西方的文化之中，它引发众多的记忆：这是伯里克利发表葬礼演说的场所，是艺术战胜政治并且摧毁一个帝国的场所，是作出发起和瓦解西方文明黄金时代的决定的场所。你会忍不住激动，即使在这里只是一堆不成形的石头。然而，雅典卫城是世界上形式最精心最复杂的场所之一，并且它的力量保持永不衰竭，甚至（尤其是）在它的废墟状态下。几百年前，威尼斯的爆炸并没有减损它的精神，就像米洛的维纳斯失去手臂那样。

首先，选址十分宏伟。三角形的平原，两面环山，一面临海，如此巨大，一览无遗。平原上升起两座岩石山。较高的那座是吕卡贝托斯山，山顶现有一座自古典时代留存下来的拜占廷神殿；这个场所很古怪，并不适合一位有着古典敏感的人居住。但另一座岩石山——卫城，则是一座理想的要塞：它有着供人们交流的足够大的平顶，它从山下的城市中分离出来并指挥山下，对于外界的敌人，它具有坚固的防御能力。上山的道路十分艰难，似乎是一个非常特殊的事件，事实上，是一个寻求的过程。（参见图164）



图164
雅典卫城是一座完美的要塞



图165
伊瑞克提翁神庙的女像柱从大地跨越到天空

山顶的建筑建成之后大约两千五百年，它们成为深奥微妙的形式的典型。那些圆柱，是用大理石雕成的，微微地膨胀，可能暗示着观者自身肌肉的感觉——那种他负担高处重物的感觉。柱头的膨胀也暗示着对于上部沉重的柱上楣构的缓冲。那些支撑柱廊的和谐的少女扮演着圆柱的支撑角色，而柱头则更具象。（参见图165）帕提农神庙的圆柱微微向内倾斜，正如人们站立时可能会做的那样，以加强整座建筑的稳定感。（参见图166）而基础和柱上楣构两者都微微地膨胀以校正视错觉（由于视错觉的作用，使得一根直线看起来似乎是松弛下垂的）。上方雕刻的制作，也是从站在地平面向上看来考虑的，而不是从一个抽象的和不能达到的优越位置直直地向前看的。对于一个登山者来说，在山门处，开口的设置似乎将圆柱之间的空间汇聚起来。（参见图167）

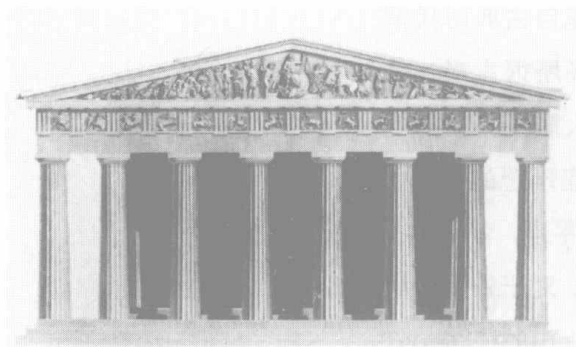


图166
正如他们较抽象的等价物，帕提农神庙的圆柱



图167
在山门处，整个场景汇聚在一起

精致的胜利小神庙从台阶右侧升起，呈示着爱奥尼克的轻盈，几乎飘浮在入口上方。但正是在山门处，有魔力的时刻到来了，场所的到达回报了身体的劳累，并且让我们充满惊奇：那里，在右前方，非常接近到没有丧失完美整体感的地方，就是雅典娜的神庙。许多世纪之后，它仍然是人类所能达到的最接近于将人体与神相结合的一座建筑。左边是伊瑞克提翁神庙，更加因地制宜和更加复杂，从女像柱廊进入我们的空间。

两千四百年前，它的外观并非如此：帕提农神庙是着色的，局部着明亮色。雕刻也是着色的，台阶上堆满了奉献的匾额。也许有一堵墙遮住了从山门的有利地点看过来的帕提农神庙较低的部分。但是，总有一种秩序，有些什么使之清晰起来：那些建筑处于合适的场所，场所回应着人类的秩序感，这种秩序感源于身体，并且必定从一开始就在身体之中。（参见图168）山顶建筑的布置方式是由杜克塞迪斯提出来的，（参见图146）它十分有力，不仅因为它看起来与实情相一致，而且因为它的方式看起来如此不同寻常的明智——安排一个必须从特殊点进入的特殊空间。从那里（山门的“A”点），正如我们在上一章中所讨论的， 30° 放射线的交点，那是所有建筑的角点朝向的地方，以便从变化的透视看来，建筑物形成了完善的围合。当然，观者一旦走动，那些围合的建筑物以及希腊平原的远景就开始不断重现。

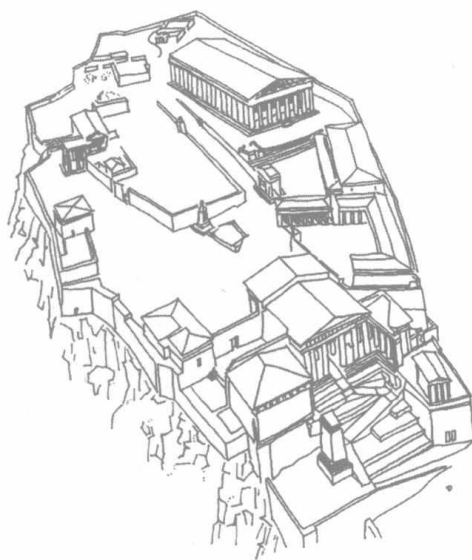


图168
在伯里克利时代，它以一种不同的且更复杂的方式汇聚到一起

不规则性表明那些激活这个重大场所的力之间的冲突。帕提农神庙的冲突是尽善尽美的，而复杂且含糊的伊瑞克提翁神庙则使许多完全不同的神殿神圣化了，这也是很明显的，崎岖不平的场地与神庙的内在秩序之间的冲突是这个场所的基础。你可以想象，所有那么多20世纪的建筑师，当他们面对这个场地，在其上布置建筑物之时，他一定会强烈地感受到这个场所的特性和力。



图169
康涅狄格州斯托宁顿区平面图

斯托宁顿

对于西方文明来说，康涅狄格州斯托宁顿区没有雅典卫城那么卓越、那么重要。但是对于沿康涅狄格海岸的居住者和参观者来说，它却是他们喜爱的一个非常特殊的场所。很幸运，半岛的地理位置和一部分的铁轨，将它从周围的区域中隔离出来，而斯托宁顿成功地保存了18世纪和19世纪丰富的建筑资源。在时间上和地理位置上，与世界其余部分的隔离感，是这座村庄值得记忆的基础。然而，一系列复杂的模式和事件，既是设计的又是自然的，造成了这个场所的特殊性。

进入斯托宁顿的主要通路穿过半岛并与道路网格成对角线斜向相交。（参见图169）这座城镇本身的网格规模较小并成直角相交。主要的南北轴向上只有两条街道，两端分别为位于半岛端点的公园和灯塔，以及末端的“端点”。（参见图170）水街是主要的商业要道，而主街则是整齐的住宅小路；这两条道路一齐作为重要的步行街。这可能就是后来20世纪60年代的那些吸引顾客的、总是位于购物商场一端的主要“磁体”的早期先例。意味深长的是，从这条道路，你能实际体验这座城镇的所有边界都是小而离散的，当它在时间和运动中逐渐展露自己时，空间和视线相当复杂，足以吸引我们的兴趣。对于参观者和居民尤其令人满意的是，这座城镇可以在二十到三十分钟时间内走完，而且，由于大海和海岸线复杂且不断变化的景色，人们永远不会充分地了解它。



图170
灯塔标志着主要步行轴线的终端

主街/水街形成的回路大约勾画出半岛的顶点连线，而所有的街道都向水中倾斜，提供了通向海岸的安逸的景观和舒适的运动场所。规则的街道网与不规则的长长的海岸线友善地并置，以至于人造的形式感和清晰感，与来自岩石海岸的复杂性相抗衡。贯穿城镇的运动，遍及内部与外部相对的感觉。位于中心街道的房子是城镇中最正式的、严格几何形的和文雅的建筑。（参见图171）而当你向水面看或走动之时，建筑就变得有所区别和不那么正式了。（参见图172）现在，它们在正立面上同时回应适当的公共道路和私人道路，而在其后部则处于偶然可以体验临水的优势位置。



图171
最正式的、严格几何形的和文雅的建筑位于主要街道上



图172
临水的房子显得不那么正式

在斯托宁顿，共同建立一个公共领域的感觉，最明显地表现于边界的状况中；门、篱笆和前草坪等处，仔细地考虑了空间的通行、完美地维护和建造，以便个人房子的装饰与整体环境有着和谐的关系。（参见图173）在受限制的相互调整的过程中，这些建造者所关注的公共姿态就像那些看向大海的门廊的私人姿态那样高度激活。在这里，前部和后部同样重要但不同，因为它们是对周围环境的特殊回应。

斯托宁顿许多难忘的性质在于它那些小块而离散的陆地。因此，它只有一个中心，一条主要商业街，一个端点，一座灯塔。这些事物的特性在于它们是唯一的，并赋予那些非常传统的场所特殊的重要性。



图173
在结合个别的建筑要素的过程中，门建立了边界

克雷斯吉学院

雅典人对于建造他们的卫城极端重视。为了建造卫城，他们用光了联盟国库中用于购买军备的钱。并且，他们打了败仗，虽然他们获得了不朽的声名。20世纪的政府通常不会仿效雅典人。接下来，我们要看的圣克鲁斯市加利福尼亚大学克雷斯吉学院，以质朴为基调，但决非建造廉价。之所以谈到它，是因为它是本书作者之一（查尔斯·摩尔和威廉·特恩布尔）设计的，因此，形式背后的意图对于我们来说尤其易于理解。

加州大学圣克鲁斯校园，新建于20世纪60年代，占有一座海岸牧场的宏伟场址，牧场以红杉树林为背景。校园最初计划容纳27500名学生；面对这样众多的人数，校长为了寻求一种亲密感，于是决定在树林中建造一系列独立的供居住条件的学院，每个学院服务于大约600个学生，其中350人可能住在学院里，并拥有公共设施：教室、图书馆、食堂、教师住处等。科学教室、主要图书馆、体育馆、礼堂等等聚集在一起。

克雷斯吉学院是所建造的第六座学院。它占据了一面山坡，穿过第二次种植的但已经相当宏伟的红杉树，在山谷两侧，可见少许纤细的冷杉树，海湾和长绿树。（参见图174）对于校长、学生和建筑师来说，这些树非常重要，其中极少的树木不得不砍伐掉。这些树的复杂性提供了最引人注目的冲突——需要居住的封闭空间和树木之间缺乏空间的环境之间的冲突。还有一个冲突之处在于，学院的期望（通常被视为昂贵的公共机构建筑和较质朴的附属居处）与预算（它基于学院与那些校园周围不断涌现的开发商为学生们建造的廉价住宅之间的竞争）之间。这意味着同类型的建筑如下：两层楼，木结构公寓，粉刷墙。

另一件值得关注的事是树林带来的孤独感。建筑师们觉得大学生的住处应当促进群体感和自我意识。因而，所采用的模式为，在一端布置购物中心，它的另一端聚集起人群（百货商店和超级商场，或者在这里有食堂和集会场所，教员和学院办公室），而那些得益于暴露的场所（小商店，或者在这里有学生们的房间和公寓）则位于道路之间。

于是，规划基于一条在树林中和山脊间蜿蜒的步行街。步行街两边紧紧夹峙着建筑物，它们的正立面刷白，从而给这条昏暗的林间通道带来亮光。（建筑朝向树林的其他侧面，刷成了深赭石色，以便融入树林之中。）那些沿着蜿蜒的街道的白墙壁走廊的意象当然是村庄的意象，而村庄的亲密感是一种有益的模式。但这只是部分隐喻，这里没有市长，没有富人和穷人，没有明显的权力阶层。取而代之的是，这里有好玩的方面，或者说，这里有一出长达四年的意义特殊的轻歌剧。（一位批评家认为他进入了西西里人的作品“学生王子”的世界，⁴³ 这让建筑师们很开心。）编排这种景象的可能性让建筑师们着迷，他们将白色走廊的墙壁（在走廊的两面刷上明亮的色彩）塑造成花样平面，就像舞台布景那样，并加入了其他花样墙壁，以便人们走在大街上，特别意识到他们自己的身体穿过各种平面，从而感觉到他们自己的重要性，就像舞者在舞台上那样。（参见图175）（这种情况在某种范围内相当显著地成功了。）建筑物是仔细地和有意识地设置的布景，是由居住者即兴创作的戏剧。万圣节前夕，对于建筑师们来说是一个激动人心的时刻。黎明降临之时，沿着走廊栏杆，南瓜灯出现了，白色被单的人形一边沿街起舞，一边发出可怕的哀号声。

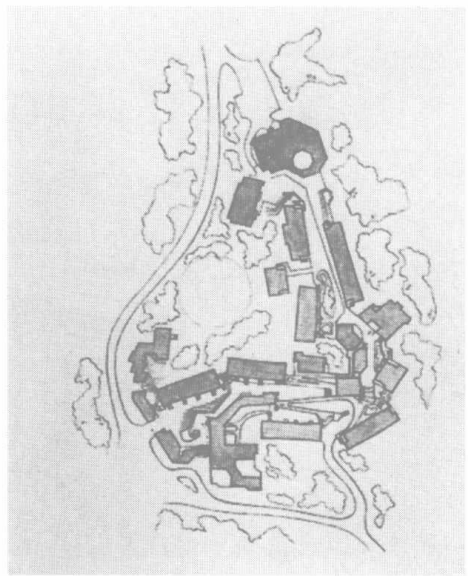


图174
克雷斯吉学院平面图

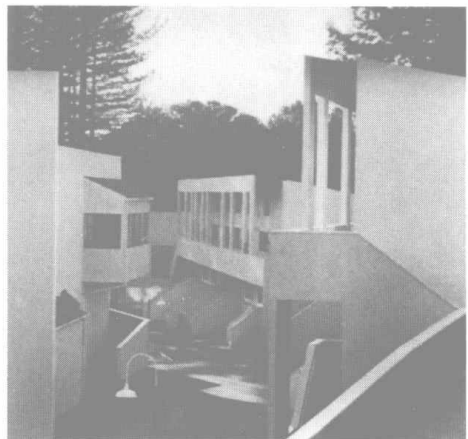


图175
学生会穿过平面墙壁，这让人想起舞台布景

街道很长，因而需要标志物来识别。既然学院不是一座村庄，公共机构作为标志物就不起作用。并且，那些协助规划学院的学生们无论如何也不会接受它们。除非用途赋予它们合适的名称，优良的犹太—基督教传统不允许指派公共空间。因此，建筑师们设计了一系列他们称为微不足道的纪念物，这些纪念物并不承担任何等级的责任。（参见图176）在街道较低端有一座入口大门，一座喷泉，色彩明亮的户外邮局，洗衣店仿纪念碑的入口，漆成红色、白色和蓝色的演讲坛（底部有一间垃圾堆放间）。最后，在街道顶端有一座黄色条纹的圆形建筑（作为餐厅的前院）。（参见图177—181）在没有损害学生们建造自己的新公共机构的自由的情况下，这些意味着提示他们，他们在哪里。

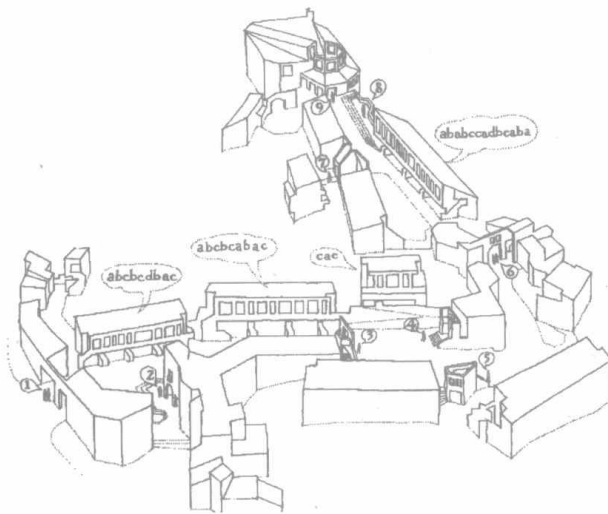


图176
微不足道的纪念物（①到⑨）以及走廊开口（abcd）标志着沿街的分切韵律



图177
位于学院较低端的入口大门预示着这条街

然而，那些给予卫城持久生命的诸多品质，在这里是没有的。这里并没有像帕提农神庙那样的纯粹几何形式，也没有伊瑞克提翁神庙那样精湛的技艺。克雷斯吉学院并非神圣的场所，只不过是一座提供给密友、常客范围的普通场所。这里像舞台布景的建筑物，能够支撑人类身体的动作，并且加强与促进人类幻想的体验。房屋形式、外表，甚至圆柱都没有出现，它们可能带有的符号已经被抽象为简洁的粉刷墙壁。当然，你可以将喜欢的红杉树看做是圆柱。这可能会冒犯苏格拉底，因为他曾宣布他的独立树在这个领地，但对于那些将内与外视为更加模糊和复杂的新一代人来说，树木是场所的一部分。



图178
红色矩形标志着户外邮局

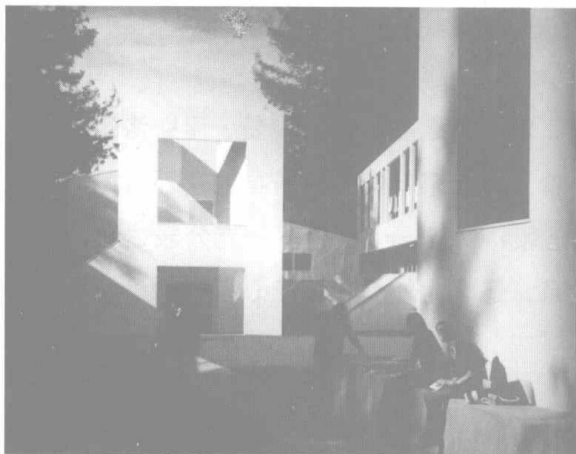


图179
洗衣房的仿纪念碑的入口

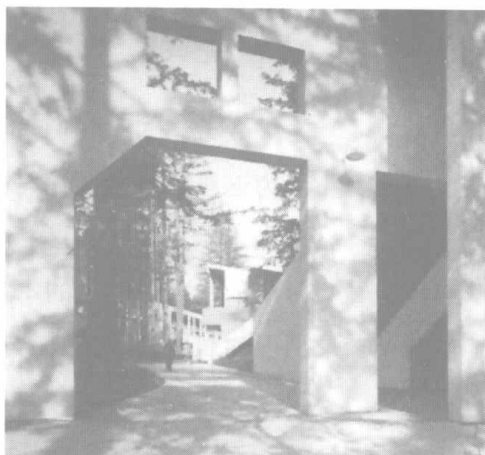


图180
凯旋门预示着图书馆



图181
街道顶端的圆形建筑为户外用餐提供了空间

温斯洛住宅

公众的评论可能是破坏性的，甚至对于最有自信的新房主也是如此。威廉·赫尔曼·温斯洛不得不好几个星期避免乘坐高峰时间的火车（郊外河畔森林与芝加哥环线之间），以逃避他那些通勤的同伴们的嘲笑。温斯洛是弗兰克·劳埃德·赖特独立事务所的第一位客户。他是认识到这位年轻人的天才，还是仅仅希望从一位头脑冷静的刚开业的建筑师那里获得额外的努力，我们不得而知。但是温斯洛住宅是天才的作品——草原学派的第一朵花苞。

今天，对于我们来说很难了解是什么唤醒了赫尔曼·温斯洛的邻居，因为这座建筑永恒优美地矗立着，看起来就像孩子所画的家那么简单和坦率。（参见图182）然而，这是赖特的第一个机会——充分表达和实施他寻求独门独户房子的本性，并且，还有比外观（涉及心理学的坐标体系）更多的表达领域。



图182
温斯洛住宅正立面，像孩子所画的家那么简单和坦率

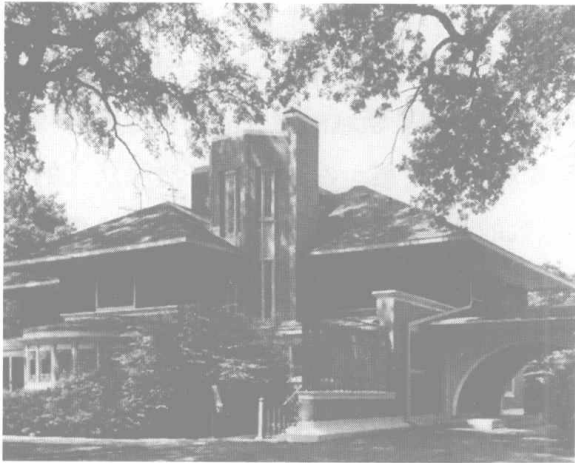


图183
温斯洛住宅的后部非正式的、不对称的外表

面向街道的整齐的正立面与不对称的后部相当不同。（参见图183）纳撒尼尔·霍索恩注意到：“与总是迎合公众眼睛的正立面相比……后院更别致更真实。”在后院中，房屋和背景的组织，从公众仪式到不那么正式的家庭活动都有。

竖向维度依据社会层级的尊敬程度排列。劳动和手工工具空间，包括温斯洛的木工工作室、印刷室和暗房，位于地下室。一楼是公共的和家庭的领域。二楼则布置个人的房间。屋顶下的阁楼是仆人房和储藏间，赖特后来的原则发现这里存在某种困窘。

平面图揭示了左和右的价值。（参见图184）服务功能和工作功能，诸如图书室/办公室、楼梯、厨房以及浴室——甚至马车出入的门廊和马厩——置于中轴线左边。右边则是休闲娱乐功能。而在轴线中间，则依据惯例是壁炉，房子的核心，家庭的习俗带着神秘的尊敬展示于此。（参见图185）

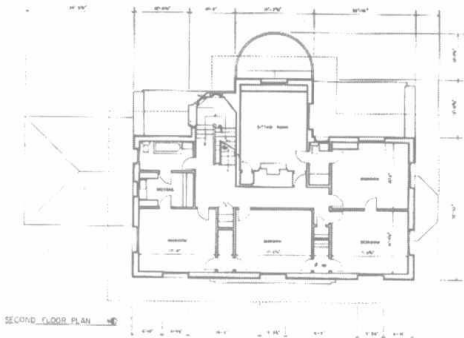
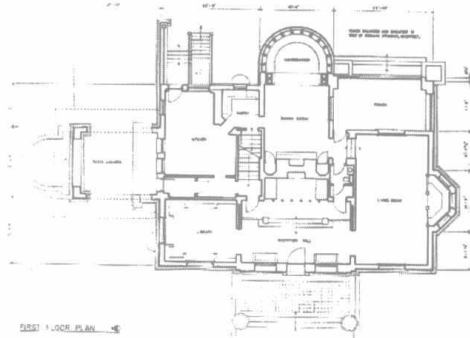


图184
温斯洛住宅平面揭示了左和右的价值

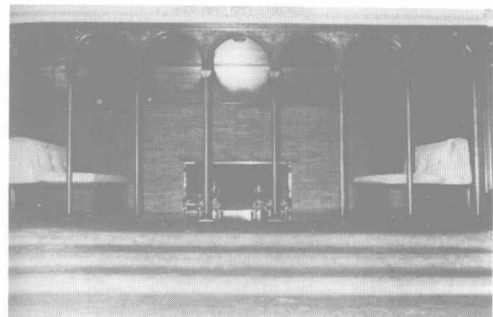


图185
温斯洛壁炉

这座住宅给人巨大的印象，主要应归于对场地自身的处理。人行道向上一级台阶，是前院的一堵矮墙，将它与邻居隔开。这种分隔墙随处可见，被伊利亚德[Mircea Eliade]描述为神圣领域的特性。人行道和家栽植物的严格对称加强了这种公共景观的正式感。在这里，自然服从人的意志，而在住宅旁边，植物构成松散的几何形，为住宅后部广阔的点缀有树木的草坪作铺垫。

住宅公共的正立面是这样的：浅黄色石灰石宽阔的实体基础之上，是金黄色砖块粗糙的保护性表皮。（正如赖特的许多作品那样，外观与事物实际上组合在一起的方式无关，无损于主人的价值体系。）砖块顶部是一条水平石带。石带之上是私人家庭领域，外表为巧克力棕色的灰泥模块。再之上则是出檐深远的保护性屋顶，开口很窄，嵌入人造阴影的精致表面之中。在下面，在砖块表面开有镶白色石块的窗口。它只延伸到侧立面一半的长度就停止了。在供马车出入的门廊处也是如此，立面上开的是雕刻精美的、与后部不相称的白色石头装饰。然而，前门是正立面上最重要的事件。它是一个装饰的石头面具：是有眼睛有嘴巴的面部缩影，自住宅主体微微向前突出，两边对称地放置着花钵，位于两层低低的台阶宽平台之上。真的很难想象还有比这更引人注目的“前门”了。

进入前门之后，参观者会发现自己正处于这座住宅最正式和对称的房间之中。向前走上几步夹在两侧低矮护栏之间的台阶，穿过精心雕刻的拱廊，就到达了住宅的中心——壁炉和炉边高背长椅。它给人一种圣礼祭坛的印象。在这里，在壁炉之上，挂着家庭画像。



图186
餐厅以一座巨大的帐篷似的开间结束

虽然通向上层的楼梯就在炉边左侧，但它藏于一扇门之后，与另一边的壁橱对称配置，进入家庭领域的入口很有限。

参观者到达温斯洛先生的图书室或者起居室（它的中央开间作为家庭经常性的音乐活动的舞台）可能就得止步了。住宅中的这个区域是对参观者本位的门厅的家庭性补充——这里是围绕在壁炉附近的桌子举行正式家庭聚会的场所。（楼上父母的起居室与二楼个人的和家庭的生活领域有着相似的功能和联系。）餐厅以一座巨大的帐篷似的开间结束，嵌有一排彩色玻璃窗，它立刻凝聚起了壁炉背后的空间，并且住宅的后墙向外扩张，以眺望远处私人的风景。（参见图186）

后立面的特征与前立面相反。它起伏不平，形成的体量很奇特，凹入的部分似乎是依据环境形成的。厨房后面的区域用于废物处理和服务入口。

在赖特后来的职业生涯中，进一步发展了许多首次见于这里的理念。草原住宅竖向的压条法和水平向的扩展，通过采用草原地下室——服务于生活现实的底层而得到了加强。正式的空间沿轴向组织在壁炉周围，通过日益精心地排列材料的三维网格、图案和装饰特性而加强和丰富。而温斯洛住宅是第一步——一个不可否认的难忘的场所。正如丹尼尔·伯纳姆钦佩地描述道，“它是一座绅士的住宅，从基础到屋顶。”对于我们来说，它似乎是一个强有力的宣言——一座基于人性的空间形式的住宅：是赖特辉煌革命的职业生涯健全的基础。

维斯教堂

对于产生自人体的唯一的空间感——在大地上栖息的理解，是复杂且困难的，从有历史记载开始，人类已经积极参与群居。我们照料花园并非仅仅为了收获粮食，而是为了扩展我们的领域——我们在意的场所和事物。还有一种较难以捉摸的要素是光线。“太阳并不知道自己有多么奇妙，”路易斯·康曾说，“直到它照亮了一面墙。”有些建筑物，维斯教堂是其中之一，不仅居住着人们而且还居住着光线。

这座教堂位于德国南部一角的草地上，是世界上真正神秘的场所，光线给它带来生命。（参见图187）它的平面让人想起耶稣基督的身体，从耶稣脚部那夹峙圆柱的凯旋门到耶稣头部那金色神秘的圣殿。（参见图188）人们从前廊进入，然后在教堂对称的身体里做礼拜。（参见图189）但这并非那些举例来说，赖特的温斯洛住宅坚实的基础；它是一种变体，将固体溶解为眼花缭乱的光线。



图187
维斯教堂外观

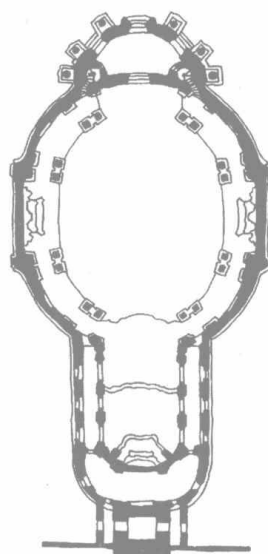


图188
维斯教堂平面

这座教堂是在18世纪，由一位著名的建筑师多米尼克斯·齐默曼[Dominikus Zimmermann]建造的，用灰泥作为媒介，而其形式是如此不可思议地忠实于柔软的材料，因此与坚硬的石头材料相比，是如此不同。基本的方案很简单，是一个双重壳体。外层壳体是实墙，开有大窗户。中厅的内层壳体是一个棚架，高处支撑在轻型双柱之上，像一个复杂的小型建筑或者面向内的门廊布景。(参见图190)在圣殿处，内墙由支撑于支墩之上的圆柱构成，高处为漩涡形的花饰窗格。(参见图191)阳光从南窗进入，(参见图192)从背后照亮南部的双柱，而北墙后面的反射光(在这里，明亮的光线与从北窗进入的清冷的光线相融合)可能是反射自被雪覆盖的草原。(参见图193)



图189
礼拜者们坐在教堂对称的“身体”里



图190
内层壳体和外层壳体



图191
圣殿



图192
阳光穿入南窗



图193
北墙上的反射光

当阳光经历了一个小时的传播后，洒落在那些白色和金色交错的灰泥装饰之上，细微，高亮，然后，进入圣徒头部和身体的阴影之中，使装饰线条膨胀，使金色花环纠缠。然而，光线中也许最引人注目的事物是圆柱本身，并非圆形的而是倒成圆角的，在这里阴影变淡了，以便强化阴影的锋利边缘，或者标示出光线的炽热边缘。

光线也使礼拜者们充满活力，在逐渐消退的温暖中包裹每一个人，并将他们与昏暗多彩的祭坛的神秘感分离开来。然后，在这里，对于神甫来说，完全是一种阳光在巴洛克剧院中的体验。

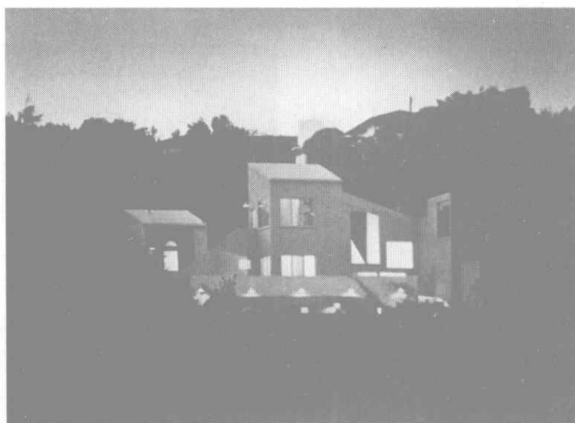


图194
从峡谷对面看利兰·伯恩斯住宅

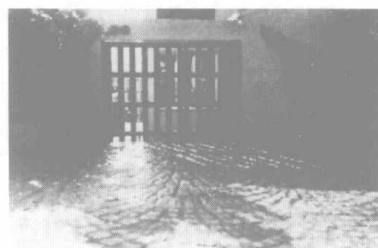


图195
住宅的前大门

伯恩斯住宅

我们的第六个场所，位于加利福尼亚州圣莫尼卡市的利兰·伯恩斯住宅，（参见图194）最初可能看起来不该选择它：虽然设计本身（设计人：查尔斯·摩尔和理查德·奇林斯基）充满敬意地涉及我们身体的意象，但主要是由于它的地点，它没有任何明显正面的房屋——身体—意象，而关于正面的身体—意象，我们在弗兰克·劳埃德·赖特的温斯洛住宅中提到过了，并且，它是如此强有力的一个实例。在这里，取而代之的是，身体—意象是内在的，是个人内在世界（在其中，人们的运动似乎特别放松）中标志物的布置。

住宅位于人口众多的峡谷边，并靠近一条私密狭窄的街道下坡处。房子的占地是最小限度的；事实上，所需居住空间的周界墙与法定的边界相一致。对外没有正立面。从一条小巷、以前的白墙和车库，穿过墙上的一扇木头门（以古老的紫藤藤蔓缠绕着纠结的九重葛为标志）进入这座房子。（参见图195）然后，一个急转弯导向雕花前门，它左边向着房子的前部，一直向前，走下几步台阶，就到了壁炉前亲密的房子中心，继续向外走就到了游泳池平台。（参见图196—198）靠近前入口是楼梯塔体，一个深暗且有趣的体量内部则是明亮的体量，向上路过主人卧室，通向塔顶的书房。



图196
伯恩斯住宅剖面



图197
伯恩斯住宅各层平面

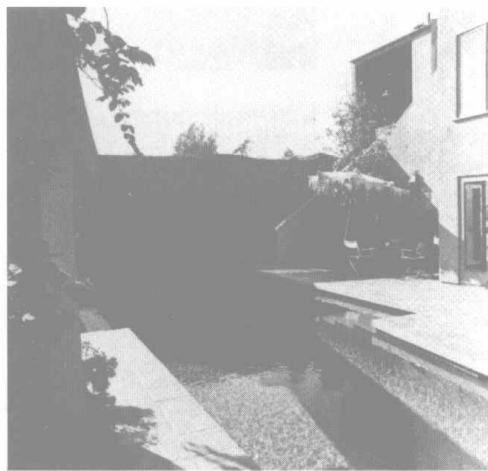


图198
游泳池和院子

阳光穿过房子南边高高低低的开口进入，向着游泳池和院子，而更多的光线则穿过北部巨大的天窗（天窗下面是壁炉白墙）笼罩着这座房子。结果，书和凹处排成一行的两层楼楼梯，原本非常昏暗，像维多利亚时代的书房，如今笼罩着光线。（参见图199）这座房子中楼梯的存在非常强烈，部分是直跑的（向上到达相应的阁楼），部分向内弯，穿过坡屋顶之下的空间。楼梯下面，接近地面的地方，安排有面向壁炉的柔软弯曲的座位（座位的柔软性被形式虚假的末端所掩饰，它让人想起爱德华七世时代旅馆大堂中僵硬的圆形座位）。（参见图200、201）



图199
昏暗的楼梯笼罩在光线之中

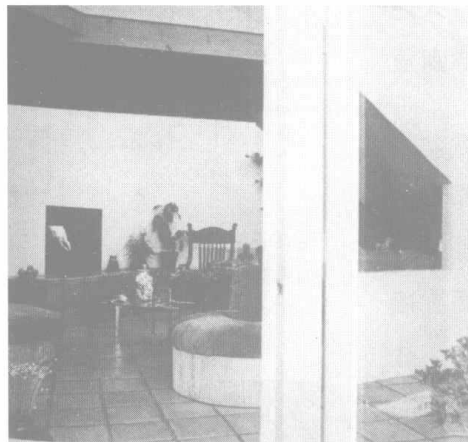


图200
楼梯下面面向壁炉的柔软座位



图201
末端外形虚假的圆形



图202
管风琴作为这座房子的头部

在楼梯底部，相当难以解释地布置了一个房间（它被描述为房子的头部），由于它那简洁的形式和较暗淡的灯光，尽管表面上与房子的其余部分相似，然而其性质却相当不同。主人珍视的管风琴给这个房间增添了光彩，它是头脑的象征符号，或者是向内看的脸。（参见图202）

这里有许多冲突：各种流动空间汇聚到一起，并形成强烈的对比；形式和材料是熟悉的，但是却令人惊讶地着以二十八种变化丰富的外部色调——橙色、紫红色和赭石色等；而楼梯如此明确地规定了竖向维度，事实上，它是雅典卫城那些骄傲的大理石少女像的较粗陋的、本国的石膏灰泥板版本。

这六个场所，或者是具有纪念性的或者是适度的，对于全世界来说或者对于较小的圈子来说是重要的，以各种各样的方式获得它们的位置，但是它们都有一个共同的强有力的特性：它们都是适于居住的，并且它们都已有人居住，或者是真实地或者是在梦中和记忆中（就像雅典卫城的情况那样）。它们接受了人们小心的照料和丰富的能量，而它们回报了这些投入。这个交易——给予和回报，是无法用成本和功效来精确地测量的；事实上，它更应当被视为我们生动活泼的捐赠和有时神秘的人性。

结 语

我们这本可以称之为乐观的书，不断乐观地声明：首先，我们身体的标志物和秩序为人性扩展入环境之中创造了一个人人都可理解的基础；其次，建筑世界中充满了成功的甚至可说是鼓舞人心的那种扩展的实例。然而，读者也许已经注意到了，在我们的实例之中，至少部分成功的实例之中，没有当代的公寓建筑。对于世界上任何一座城市的调查（据我们所知）都将会得出令人气馁的结论，无论个人的住处怎样好，却都没有为多户家庭的居住或者大规模城市改造作出安排，以满足身体的所有感觉和记忆力的培养。

现代建筑未能传达出社会和空间的强烈感情，对此的抗议越来越多，包括谴责建筑师们一直以一种秘密的代码传达他们的信息，而这种代码对于大多数居住者来说则是毫无意义的。这种谴责也许是正确的，但是问题比传达信息更重要——鲁道夫·冯·拉班谈及的以及我们已经在许多页中所暗指的水平向活动。而我们缺少的一环是竖向的活动，它们将我们的身体与天地联系起来，让我们觉得“居中”，并处于适当的位置上，从而能够有效地与其他人发生联系。从这里，得出了我们的论文中实践革命的部分：那些服务于社团法人客户并且将人类居住问题视为组织问题的大建筑事务所，不能专注于我们所专注的事。结果是，那些大建筑公司为社会大众提供无差别的城市单元，并不打算通过获得正确的视觉代码来建造适于居住的住处。为了帮助人们居住在世界上，我们觉得，基本的行为不是组织而是关心；建筑师的客户不是无差别的社会团体，而是需要关心的个体。

在过去几十年的讨论中，基于关心的居住行为，是精英主义的。这需要努力，从而这些杰出人物与其他人分离开来。对于我们来说，建筑师的适当角色，是一种承担的和吸引人的角色，鼓励其他人努力并开发物质环境从而使居住能有利地发展且具有魅力。但这就像一个教师影响和鼓动一个学生，而不像一块磁铁吸引（虽然很轻）一片铁屑。

令人奇怪的是，由20世纪建筑和规划事务所操纵的城市形式——大规模的野蛮的“社会”，如此不成比例地强调创新和个性。然而，我们宁愿相信，环境的设计是对于熟悉与惊奇的编排，其中，熟悉是主角，而惊奇的主要作用是给熟悉带来新鲜感。我们所知最令人满意的场所不是挤满建筑的场所，而是像波士顿贝克湾，（参见图203）或者阿姆斯特丹运河。或者西方世界乔治王时代的城市这样的场所，在这里，人类一致的宽广领域允许作为一种关心个人的行为显示出最纯粹的细微差别，并且建立起一种城市的规模，依靠它，有活力和适度大胆的市民行为可能进入公众的记忆之中。

对于我们来说，在结语中考察人们一致的可能性是很有趣的，甚至在我们自己的时代。某些旅馆看起来似乎清楚地证实了这一点，这些场所使人们知道他们正在一起做什么，他们分享什么，以及他们作为处在我们星球表面上某一点的个体，他们在哪里和他们是什么。

在其他旅馆中，尤其是在某些公寓中，共享的领域没有发展起来，也没有出现以个体为“中心”的情况，那么留给我们的任务就是去解释说明。



图203

从约翰·汉考克大厦看波士顿贝克湾

科罗纳多旅馆1888年建于南加利福尼亚科罗纳多岛海滩上。（参见图204）它是最宏大最豪华的胜地旅馆之一（胜地旅馆是美国19世纪晚期在特别的自然美景中涌现的旅馆）。所有人都能很好地理解这些居住者的生活方式：它包括海滩上的乐趣，清凉的海风吹拂着宽敞优雅的卧室，整齐壮观的大舞厅、餐厅以及在虽然较小但仍然奢侈豪华的客厅中的聚会。许多层客房围绕着巨大的露天广场布置，广场中的亚热带植物一定让那些乘坐横穿大陆的新铁路到达的、来自东部和中西部的旅行者大为惊讶。除了露天庭院之外，围绕庭院一边升起的竖向公共空间也让参观者们感觉到他已到达，并且他的身体和他所有的感觉都暂时处于一座豪华的但属于私人的房子之中。



图204
科罗纳多旅馆

丹佛的布朗王宫旅馆则处于城市之中。在这里，让精神飞升的特殊空间处在室内中央，由各层阳台（客房开向阳台）界定。（参见图205）穿越大草原或者落基山脉的疲惫的旅行者到达这个室内时，一定会忍不住兴奋起来。在中心领域附近或者隐蔽处，是优雅且亲密的餐厅和舞厅，但它们都顺从于华丽宏伟的中心，以便能够引导客人们持续地进入这座建筑物竖向身体的庆典之中。

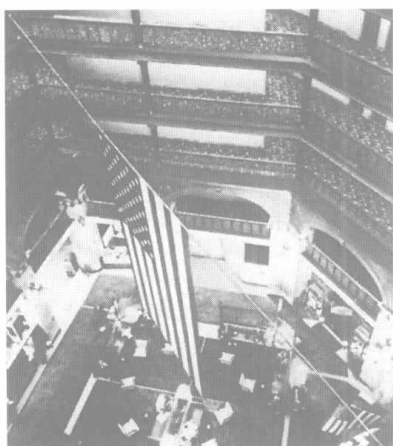


图205
丹佛的布朗王宫酒店中的宏伟空间

由约翰·波特曼设计的位于亚特兰大的一系列旅馆于20世纪晚期初次登场。它拥有19世纪的先例同样切实的兴奋，但是，考虑到“经济的必要性”和有效的空调系统，对空间进行了压缩。其中第一座旅馆是亚特兰大的凯悦酒店，也是我们认为最好的一座：像布朗王宫旅馆一样，中庭惹人注目，清楚地引导那些临时居住者向内和向上，并让住店的旅者知道他已经到达了。（参见图206）客房开向阳台，阳台俯瞰空间，而那些欢快的电梯沿着墙壁上上下下，在竖向和水平向两个维度上都给中庭带来了活力。

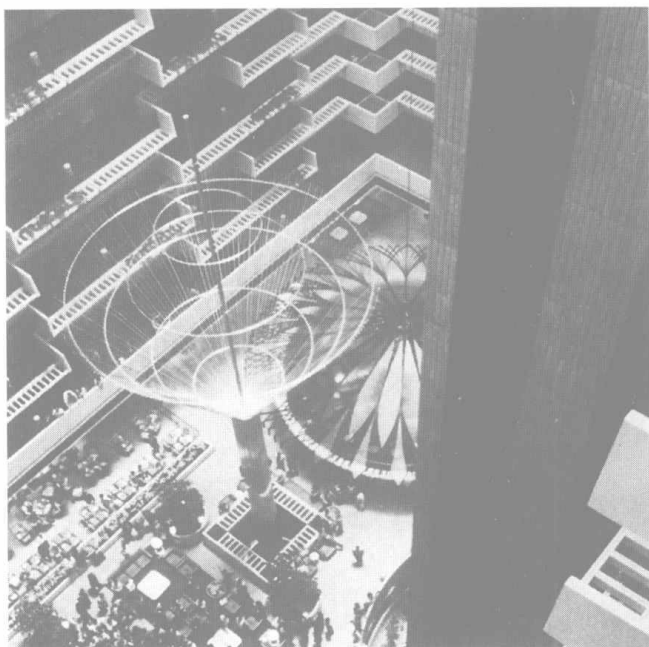


图206
亚特兰大凯悦酒店中宏伟的空间

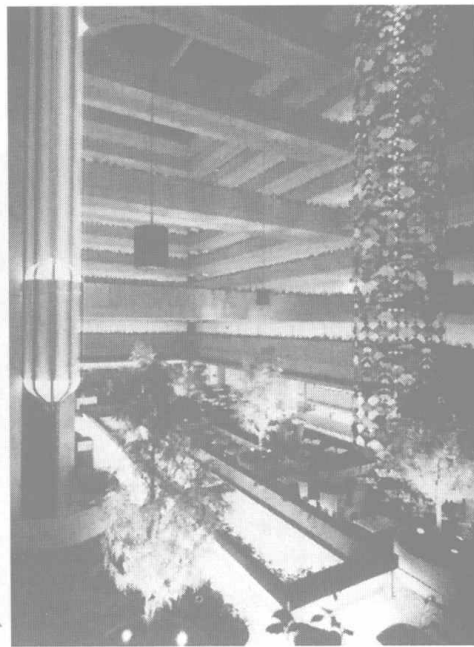


图207
奥黑尔国际机场凯悦酒店内部

之后是芝加哥的奥黑尔国际机场凯悦酒店，相比之下，它的中庭较大较低，围绕着电梯井布置，从电梯井交替伸出不同楼层的天桥跨越到周边的走廊上（房间开向走廊）。（参见图207）中庭的封闭感因而得到消解但并没有破坏清晰感。亚特兰大旅馆坐落在城市街道上，是城市的一部分。而奥黑尔的这座建筑没有这种从属关系；它坐落在停车场上，占据了它自己的整个世界，与任何更大的社团无关。

波特曼近期的作品，洛杉矶的波拿文都拿旅馆坐落在市区内，即便如此，它仍建在一座坚实的堡垒要塞般的基础之上，看起来似乎是为了将这座城市保留在山坳中而设计的。（参见图208）内部，那个在奥黑尔旅馆中较小的中央核体加宽加高了，于是现在，中庭较低，并且被迫围绕着膨胀的核体形成一圈。（参见图209）对于眼睛来说，向上看着复杂的结构和天窗之时，仍然是令人兴奋和激动的；然而，在亚特兰大旅馆中如此令人振奋的稳定居中的重要和健康的身体感觉，在这里却遭到挫折，缺乏方位感，由于在圆环空间中难辨方向，因而甚至有一种被淹没的惊恐。可能给不切实际地推崇皮拉内西的监狱铜版画的鉴赏家们带来快乐的那些张力。在这里，带来的是同样的失望，这种失望可能会折磨着在皮拉内西的宏伟艺术中真正居住的人们。



图208
从街道上 看洛杉矶的波拿文都拿旅馆

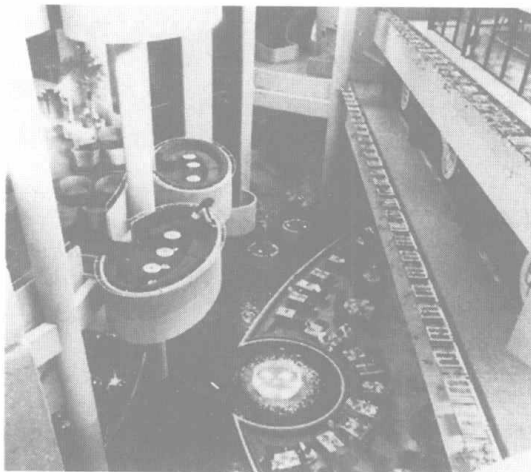


图209
波拿文都拿旅馆大堂

我们赞赏的旅馆都有与人共享的领域，在这些领域内，占有的感觉由旅馆的全部人员（职员和客人之类）所分享。然而，20世纪的公寓居住者却没有这种可以共享的领域。邻近建筑物的领域——广场或者街道，已经归于快速汽车，而那些处于密集的城市中的建筑物的内部领域——阁楼和地下室，则服从于多层公寓的“理性”限制——这种限制在勒·柯布西耶的多米诺住宅中有所预示，而在马赛公寓居住单元中得到了进一步的发展。（参见图210、211）在马赛公寓，屋顶是共享的，但是那里没有多少居中的和有用的地方可以共享。然而，服务于公寓的内部走廊，建筑师常常称之为“内部街道”，并没有为人们的交流提供真正的空间。事实上，那些想要成为街道的电梯和庭院太常见了，尤其是在北美，为抢劫和强奸提供了良机。在近代史上，大规模公寓街区中发生最声名狼藉事件的就是曾经获奖的圣路易市普鲁伊特—艾格住宅，它是多么不适合于健康社区的发展，以至于1972年达成一致的解决方案就是炸毁它。（参见图212）

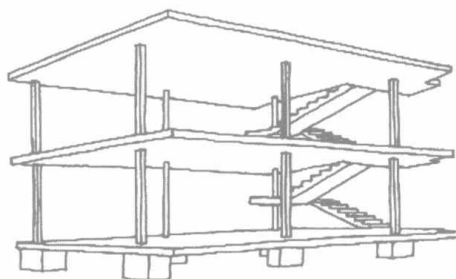


图210
勒·柯布西耶的多米诺住宅

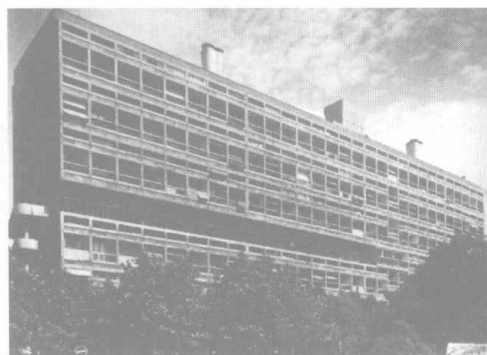


图211
勒·柯布西耶的居住单元



图212
对于普鲁伊特—艾格住宅问题的解决

聚落，为蒙特利尔1967年世界博览会建造的一组公寓，是建筑师萨夫迪[Moshe Safdie]对于疏离问题所做的一个认真而充满活力的解答。（参见图213）他采用的是一种前后几十年来建筑学学生一直热衷的方式，萨夫迪堆积起混凝土方盒子（正如建筑学学生堆积起方块糖或者方块泡沫塑料那样），他尊重那些分离的个体住所，尊重大规模生产技术，也尊重以色列村庄的记忆。但即使是这个聚落，我们认为，也只是一个视觉的解决方案。它让你看到不同的住宅，但是它没有让你感觉到居中或者方位感或者在适当的位置上，并且它与社区能存在于其中的较大的整体无关。

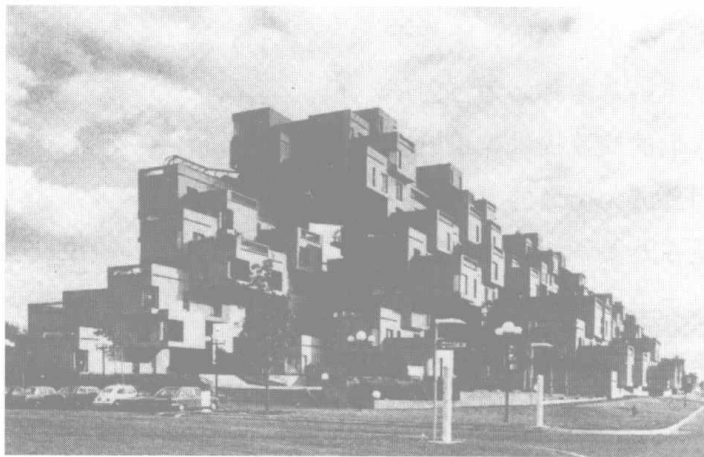


图213
从远处看蒙特利尔的聚落像是个体住所堆积在一起

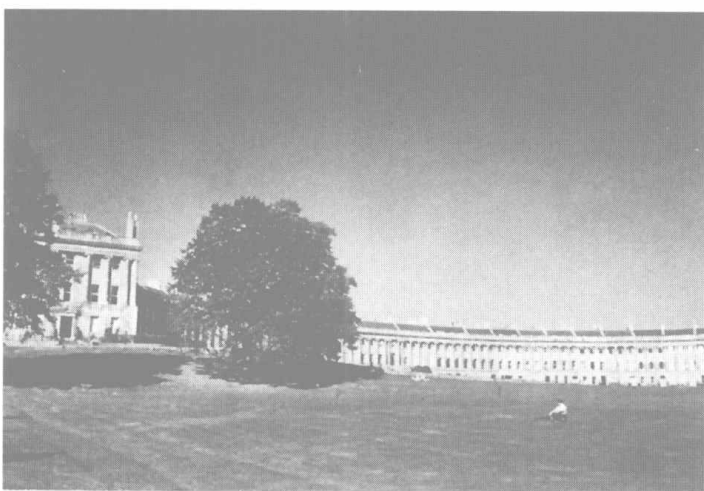


图214
巴斯的王家新月，“罗马复兴”的建筑潮流表达了新兴资产阶级对古罗马共和政体的仰慕，其代表作之一是巴斯的王家新月住宅群。

那共享的、秩序的和导向好的领域——
巴斯的王家新月，如此成功地出现在二百年
前，直到今天，我们仍然没能大体领会。
（参见图214）我们必须承认，它是为少数
杰出人物建造的，而这些人物已经共同分享
了一致的广阔领域。就像我们在本书中为
读者设置的大多数实例那样，这些住所特别
关心（甚至是相当疯狂地关心）那些特殊场
所中的人们。我们以这些实例结束，是因为
我们相信，就像我们的大多数实例，它们表
达了对于那些建造它们并且继续关心它们
的人强烈的个人的关心。居住在风景之中并
留下印迹的权力是基本的，并且不限于任何
群体；但是伴随着这种权力的是关心的责任。
通过对它的关心，激活依赖于居住者的敏
感，通过专业人员全力以赴的了解一个场所
的潜力和居住于其中的可能性，通过用所有
的感官体验它，感觉它并且记住它，并使它
成为整个世界的中心，居住者的敏感得以
增强。

注释

1. 加什顿·巴什拉的《空间诗学》，玛丽亚·约拉斯译（波士顿：培根出版社，1964年）
2. 将后退距离与建筑的重要性相联系的这个美国建筑规范，对于欧洲游客来说是多么特殊，这已经引起了他们的注意。（彼得·史密森，英国建筑师，设计研究所研究会，哈佛大学，1975年。）
3. 爱德华·T·霍尔在他的书《寂静的语言》（花园城市，纽约：双日联合公司，1959年）以及《隐秘维度》（花园城市，纽约：双日联合公司，1966年）中对于这种私人空间的文化差异有所描述。
4. 默西亚·伊里亚德，《永恒回归的神话》，W·R·崔斯克译（普林斯顿，新泽西州：普林斯顿大学出版社，1954年），第22页
5. 荷西·奥尔特加·加塞特，《大众的反叛》，佚名译（纽约：W·W·诺顿，1932年），第164页
6. 约翰·萨莫森爵士在他的书《天堂》（纽约：W·W·诺顿，1963年）中描述了这种形式的演变
7. 苏珊·朗格在《情感与形式》（纽约：查尔斯·斯克里布纳之子公司）中的表达，第95页。“建筑是一种种族领地……领地并非一种处于其他“事物”之中的“事物”；而是一种功能或几种功能的势力范围；它可能对于地理位置具有物质上的影响，也可能没有……一条船虽然总是不断地改变它的位置，但它依然是一个独立的场所[领地]，同样，吉卜赛人的帐篷也是如此……照字面的意思，我们说帐篷是在一个场所之中；而在文化上，它就是一个场所。”因此，种族领地就是一个作为现实世界中心的、带有特殊组织原则的场所。
8. 亚力山大·仲尼斯和丽安·勒法维，“机械对神圣的身体，”美国建筑教育月刊29，第1期（1975年）：第4—7页
9. 在《美学》中明确表达的想法，最初由鲍姆嘉通于1735年在他的博士论文中提出。见《诗学沉思》，卡尔·阿申布伦纳和威廉·霍瑟尔译（伯克利市，加利福尼亚州：加利福尼亚大学出版社，1954年）
10. 沙夫兹伯里，《对一位创造者的自言自语或建议》，第三部分第一节，正如恩斯特·卡西尔在《启蒙运动时期的哲学》（波士顿：培根出版社，1951年）中所引用的那样，第332页
11. 爱德蒙·柏克，《关于崇高与美的观念起源的哲学探讨》，J·T·博尔顿编辑（圣马利亚公司：圣马利亚大学出版社，1958年），第149页
12. 伊曼努尔·康德，《判断力批判》，J·H·伯纳尔（纽约：海芬纳出版社，1951年），第149页
13. 黑格尔，《美学》，F. P. B. Osmaston译（伦敦：G. 贝尔），3：第14—15页
14. 同上，第16页

15. 贝奈戴托·克罗齐, 美学, 道格拉斯·安斯利译, 校订、编辑 (纽约: 诺尔帝出版社, 1953年), 第302页
16. 同上, 第405页
17. 泰奥多尔·李普斯, 《空间美学与几何光学错觉》(莱比锡; J·A·巴特, 1897年), 至于作为移情的一种属性, 关于美与丑的讨论, 参见恩斯特·K·蒙特, “德国美学理论的三个方面”, 美学与艺术批评月刊17, 第3期(1959年): 第294页
18. 维奥莱特·佩吉特[弗农·李], 美(剑桥: 剑桥大学出版社, 1913年), 第61页; 伯纳尔·博桑基特, 《美学三讲》(伦敦: 麦克米兰联合公司, 1915), 第24页
19. 杰夫里·斯科特, 《人文主义建筑学》, 第二版, (加登城, 纽约: 双日联合公司, 1954年), 第171、173页
20. 阿道夫·希尔德布兰德, 《构成艺术中的形式问题》, 第4版, (斯特拉斯堡, 1903年)
21. J·J·吉布森, 《被视为知觉体系的感觉》(波士顿: 霍顿·米夫林公司 1966年), 第97-98页
22. 同上, 第32页 “清醒的、警觉的观察者并非被动地等待刺激物作用于他的感官; 相反, 他主动地寻求刺激。他探索光、声音、气味和接触等的有效场域, 选择和提取其中相关的信息”, 接着, 吉布森把感觉描述为积极的、易变的、探测的和确定方位的。他怀疑那种认为感觉主要是(以感官)接收的正统观点, 并将感觉活动描述为有目的的, 且实际上多少带点侵略性的。
23. 在《论灵魂》一书中, 亚里士多德承认了触觉对于生命是最基本的、不可或缺的, 从而戏剧性地包含了触觉: 所有其他的感, 例如, 嗅觉、视觉、听觉, 都要通过媒介来领会; 但是, 任何地方只要一接触, 灵魂(如果它没有感觉的话)就不能回避某些事情而发生另一些事情, 否则将无法幸存……如果没有触觉, 那么也不可能有任何其他的感……就他们领会的那些过分强烈的性质而言, 也就是, 过分强烈的色彩、声音以及气味, 并不损伤灵魂而仅仅是损伤感觉器官(顺便提及, 除非当声音伴随着冲击或震动时, 或者那些通过视觉或者嗅觉的对象给予某些事物刺激之处, 则通过触觉造成损伤)……但是, 过分强烈的触感, 例如, 热、冷或者硬度, 则会损伤灵魂自身。
24. 西摩·费希尔, 《幻想与行为中的身体体验》(纽约: 阿普尔顿—世纪—克罗夫茨, 1970年), 第325页
25. 西摩·费希尔和西德尼·E·克利夫兰, 集中注意力于边界的特性。《身体意象与个性》, 第2版(纽约: 德芙出版社, 1968年)
26. 西摩·瓦普纳和海因茨·韦尔纳, 《身体感知》(纽约: 兰登书屋, 1965), 第88页
27. 保罗·修达, 《意象与人体的表象》(纽约: 国际大学出版社, 1950年), 第280页

28. 同上, 第91页
29. 哈特利·亚历山大, 《世界的边缘》(伦敦, 内布拉斯加州: 内布拉斯加大学出版社, 1953), 第9页
30. 罗伯特·汤普森, 《运动中的非洲艺术》(洛杉矶, 加利福尼亚州: 加利福尼亚大学出版社, 1974年), 第13、14页
31. 费希尔, 《幻想与行为中的身体体验》, 第473页
32. 瓦普纳和韦尔纳, 《身体感知》, 第1、2章
33. 同上, 第24页
34. 费希尔, 《幻想与行为中的身体体验》, 第406页
35. 费希尔和克利夫兰在《身体意象与个性》中研究了公共行为对于个体的影响, 并且观察了在父母双亲中显示出的明确价值, 举例来说, 影响了他们孩子的身体边界的“明确性”。他们还研究了整个文明中身体一意象的明确性, 并且注意到一些奇怪的差别。他们引证了纳瓦霍人和祖尼人, 尤其在揭示明确的身体边界之时, 他们观察到在他们作比较的文明中, 西方现代传统的边界明确性最低。他们提出, 复杂且过度的劳动分工也许会使强大的个体边界无法形成。(第192—194页)
36. 修达, 《意象与人体的表象》, 第218页
37. 同上
38. “有形的”身体是个人的私人所有物, 然而个人的身体意象则是在社会中发展的, 因此, 具有社会的属性。将身体与肉体性而不是与意象相联系的倾向, 过分地将身体与私密的概念相联系了。
39. 巴什拉, 《空间诗学》, 第138页
40. 鲁道夫·凡·拉班, 《运动的语言》, 利萨·乌尔曼编辑(波士顿: 戏剧出版社, 1974年)
41. 彼得·库克, 《阿基格拉姆》(纽约: 普雷格出版社, 1973年), 第124页
42. 克里斯汀·诺伯格-舒尔茨, 在《存在、空间与建筑》(纽约: 普雷格出版社, 1971年)一书中, 他称为“存在空间”的定义发展自马丁·海德格尔与其他人, 所谓“存在空间”包含建筑在其中起作用的领域的非常重要的描述, 以及路径、场所和范围在我们理解和组织居住空间中的作用。
43. 罗伯特·坎贝尔, 《克雷斯吉学院: 加利福尼亚森林中的摇篮》, 《波士顿周日环球报》, 1月30日, 1977年, C2版

参考书目

- Alexander, Hartley. *The World's Rim*. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1953.
- Aristotle. *Basic Works*. Edited by Richard McKeon. New York: Random House, 1941.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of space*. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1964.
- Baumgarten, Alexander G. *Reflections on Poetry*. Translated by Karl Aschenbrenner and William B. Holther. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1954.
- Bloomer, Kent, ed. "Humanist Issues in Architecture," *Journal of Architectural Education* 29, no. 1 (September, 1975).
- Bosanquet, Bernard. *Three Lectures on Aesthetic*. London: Macmillan & Co., 1915.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edited by James T. Boulton. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1968.
- Calvino, Italo. *Invisible Cities*. Translated by William Weaver. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1974.
- Cassirer, Ernst. *The Philosophy of the Enlightenment*. Translated by Fritz C. A. Koelln and James P. Pette-grove. Boston: Beacon Press, 1951.
- Croce, Benedetto. *Aesthetic*. Translated by Douglas Ainslie. Rev. ed. New York: The Noonday Press, 1953.
- Doxiadis, Constantinos. *Architectural Space in Ancient Greece*. Translated by J. Tyrwhitt. Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1972.
- Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return*. Translated by W. R. Trask, Bollingen series, vol. 46. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1954.
- . *The Sacred and the Profane*. Translated by W. R. Trask. 1st American ed. New York: Harcourt, Brace, 1959.
- Fisher, Seymour. *Body Experience in Fantasy and Behavior*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1970.
- Fisher, Seymour, and Cleveland, Sidney E. *Body Image and Personality*. 2d ed. New York: Dover Publications, 1968.
- Gibson, James J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1966.
- Giedion, Sigfried. *Space, Time, and Architecture*. 3d ed. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
- Gorman, Warren. *Body Image and the Image of the Brain*. St. Louis, Mo.: W. H. Green, 1969.

- Gregory, R. L. *Eye and Brain*. New York: McGraw–Hill Book Co., 1966.
- Hall, Edward T. *The Hidden Dimension*, 1st ed. Garden City, N. Y.: Doubleday & Co., 1966.
—*The Silent Language*. Garden City, N. Y.: Doubleday & Co., 1959.
- Halprin, Lawrence. *The RSVP Cycles*. New York: G. Braziller, 1969.
- Harries, Karsten. *The Meaning of Modern Art*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1968.
- Hegel, Georg W. F. *The philosophy of Fine Art*. Translated by F. P. B. Osmaston. 4 vols. London: G. Bell, 1920.
- Hildebrand, Adolf. *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, 4th ed. Strassburg, 1903.
- Humphrey, Doris. *The Art of Making Dances*. Edited by Barbara Pollack. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1960.
- Jackson, John Brinckerhoff. *American space: The Centennial Years, 1865–1876*. 1st ed. New York: W. W. Norton, 1972.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Translated by J. H. Bernard. New York: Hafner Press, 1951.
- Laban, Rudolf Von. *The Language of Movement*. Edited by Lisa Ullman. Rev. ed. Boston: Plays, 1974.
- Langer, Susanne K. *Felling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
—*Philosophy in a New Key*. New York: New American Library, 1948.
- Levy–Bruhl, Lucien. *How Natives Think*. Translated by Lilian A. Clare. New York: Washington Square Press, 1966.
- Lewis, David, ed. *The Pedestrian in the City*. "Architects' Year Book" XI. London: Elek Books, 1965.
- Lipps, Theodor. *Asthetik*. 2 vols. Hamburg: L. Voss, 1903–06.
—*Raumaesthetik und Geometrisch–Optische Tauschungen*. Leipzig: J. A. Barth, 1897.
- Moore, Charles, and Allen, Gerald. *Dimensions*. New York: Architectural Record Books, 1976.
- Moore, Charles; Allen, Gerald; and Lyndon, Donlyn. *The Place of House*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1974.
- Norberg–Schulz, Christian. *Existence, Space, and Architecture*. New York: Praeger, 1971.
- Ortega y Gasset, Jose. *The Revolt of the Masses*. Translated anonymously. New York: W. W. Norton, 1932.

- Paget, Violet [Vernon Lee]. *The Beautiful*. Cambridge: Cambridge University Press, 1913.
- Piaget, Jean. *The Child's Conception of the World*. Translated by Joan and Andrew Tomlinson. Tutowa, N. J.: Littlefield, Adams, 1972.
- Portoghesi, Paolo. *Rome of the Renaissance*. Translated by Pearl Sanders. London: Phaidon, 1972.
- Rapoport, Amos. *House Form and Culture*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1969.
- Rasmussen, Steen Eiler. *Experiencing Architecture*. 2d U. S. ed. Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1962.
- Rudofsky, Bernard. *Streets for People*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1969.
- Rykwert, Joseph. *The Idea of a Town*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976.
—On Adam's House in Paradise. New York: Museum of Modern Art, 1972.
- Schilder, Paul. *The Image and Appearance of the Human Body*. New York: International Universities Press, 1950.
- Scott, Geoffrey. *The Architecture of Humanism*, 2d ed. Garden City, N. Y.: Doubleday & Co., 1954.
- Scully, Vincent. *The Earth, the Temple, and the Gods*. New Haven: Yale University Press, 1962.
- Smith, Earl Baldwin. *The Dome*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1950.
- Sommer, Robert. *Personal Space*. Englewood Cliffs, N. J.: W. Norton, 1969.
- Summerson, John. *Heavenly Mansions*. New York: W. W. Norton, 1963.
- Thompson, Robert F. *African Art in Motion*. Los Angeles: University of California Press, 1974.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia*. Englewood, Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1974.
- Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art Papers on Architecture, 1. New York: The Museum of Modern Art, 1966.
- Wapner, Seymour, and Werner, Heinz, eds. *The Body Percept*. New York: Random House, 1965.
- Wertheimer, Max. "Laws of Organization in Perceptual Forms" in *A Source Book of Gestalt Psychology*, edited by W. D. Ellis, London: Routledge & Kegan Paul, 1955.
- Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. 2d ed. London: A Tiranti, 1952.

译后记

长期以来，由于建筑被认为是一种高度专门化的体系，有一系列指定的技术目标，因而在研究中，人们很少涉及人类的知觉和感情。关于快感和美感的论述，更常常被看做是武断的。在理解建筑形式的过程中，身体也一直没有受到重视。本书作为耶鲁建筑学院低年级学生的教材，尝试从体验建筑的视角来介绍建筑，并重新考查身体在建筑中的重要性。同时，记忆作为我们存在于这个世界的体验的一部分则十分重要，本书将它看做是体验的延伸。

本书的作者，肯特·C·布鲁姆（1935—）：耶鲁大学建筑学院教授，专攻雕塑和大型建筑装饰。作品被华盛顿希尔施索恩博物馆、耶鲁大学美术馆以及哥伦比亚大学艾弗里建筑档案馆永久收藏。公共艺术与建筑装饰方面的主要作品有：新奥尔良世界博览会的树状穹顶，芝加哥哈罗德·华盛顿图书馆的屋顶装饰，新罗纳德·里根华盛顿国立机场的大型花饰窗格等。主要学术著作有：与查尔斯·W·摩尔合著的《身体、记忆与建筑》，以及散见于其他著作中的29篇论文和章节，他的最新著作是《装饰的自然态》一书，出版于2000年。查尔斯·W·摩尔（1925—1993年）：1959年，摩尔先后执教于加州大学伯克利分校、耶鲁大学、加州大学洛杉矶分校以及得克萨斯大学。作为著名的后现代主义建筑大师，他的主要建筑作品有：加州大学圣克鲁斯分校的克雷斯吉学院，新奥尔良的意大利广场，伯沃利山市政中心等。主要学术著作有：《住宅的选址》（与唐林·林登合著），《尺度》（与杰拉德·艾伦合著），《身体、记忆与建筑》（与肯特·C·布鲁姆合著），《花园诗学》，《城市观察：洛杉矶》（与彼得·贝克、雷古拉·坎贝尔合著），《水与建筑》，《记忆宫殿里的房间》（与唐林·林登合著）等。

《身体、记忆与建筑》写于摩尔执教耶鲁大学期间，1977年初版，现今已经被七国翻译出版。它呼吁建筑师从使用者的三维的体验出发来设计建筑，取代以往二维的视觉外观设计。作为后现代主义建筑理论的代表作之一，它有力地回击了现代主义建筑在道德上的自命不凡。

本书的翻译承蒙好友：中国美术学院美术史论博士、设计艺术学院设计学系教师黄倩的大力协助，对学科的习惯用语、人名、书名的翻译等提出有益的建议，也给我提供了极大的帮助和鼓励；感谢祝平凡先生的帮助，推动了本书的翻译与出版工作。在此深谢！

译者 2008年4月8日