

中国城市规划
建筑学
园林景观

博士文库

主编：赵和生

著者：[英]冯炜 (William W. Feng)

导师：[英]凯瑟琳·迪 (Catherine Dee)

译者：李开然

东南大学出版社

|||||

透视前后的 空间体验与建构



中国城市规划·建筑学·园林景观博士文库(海外版)

透视前后的空间体验与建构

著者 [英]冯 炜(William W. Feng)
导师 [英]凯瑟琳·迪(Catherine Dee)
学科 景观学
学校 英国谢菲尔德大学

译者 李开然

东南大学出版社

·南京·

Southeast University Press

Nanjing, P. R. C.

内 容 提 要

我们已经感受到了当代认识论和本体论从前现代性、现代性到后现代性的嬗变。作为建筑学、景观和城市设计这类学科的基本概念,其空间建构和体验尤其体现了这种变化。本书共7章,主要探讨了透视前后的空间意识与建构的本质特征、直觉空间与神话空间、运动空间与旅程、叙事空间与透视空间、轴测空间与拼贴空间,最后提出:体验会萌发新的空间意识和空间形态,以至于构建新建筑学空间逻辑。

本书可供建筑、景观、艺术、城市设计人员阅读,也可供相关专业研究者、教师与学生学习参考。

图书在版编目(CIP)数据

透视前后的空间体验与建构/(英)冯炜著;李开然译. —南京:东南大学出版社,2009.1

(中国城市规划·建筑学·园林景观博士文库(海外版)/赵和生主编)

ISBN 978-7-5641-1390-2

I. 透… II. ①冯…②李… III. 建筑艺术—空间—理论
IV. TU-024

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 144158 号

东南大学出版社出版发行

(南京四牌楼2号 邮编 210096)

出版人:江 汉

网 址: <http://press.seu.edu.cn>

电子邮件: press@seu.edu.cn

全国各地新华书店经销

江苏兴化印刷有限责任公司印刷

开本: 700 mm×1 000 mm 1/16 印张: 8.25 字数: 139 千字

2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5641-1390-2/TU·178

印数: 1~2 000 册 定价: 29.00 元

本社图书若有印装质量问题,请直接与读者服务部联系。电话(传真):025-83792328

主编的话

回顾我国 20 年来的发展历程,随着改革开放基本国策的全面实施,我国的经济、社会发展取得了令世人瞩目的巨大成就,就现代化进程中的城市化而言,20 世纪末我国的城市化水平达到了 31%。可以预见:随着我国现代化进程的推进,在 21 世纪我国城市化进程将进入一个快速发展的阶段。由于我国城市化的背景大大不同于发达国家工业化初期的发展状况,所以,我国的城市化历程将具有典型的“中国特色”,即:在经历了漫长的农业化过程而尚未开始真正意义上的工业化之前,我们便面对信息化时代的强劲冲击。因此,我国城市化将面临着劳动力的大规模转移和第一、二、三产业同步发展、全面现代化的艰巨任务。所有这一切又都基于如下的背景:我国社会主义市场经济体制有待于进一步完善与健全;全球经济文化一体化带来了巨大冲击;脆弱的生态环境体系与社会经济发展的需要存在着巨大矛盾;……无疑,我们面临着严峻的挑战。

在这一宏大的背景之下,我国的城镇体系、城市结构、空间形态、建筑风格等我们赖以生存的生态及物质环境正悄然地发生着重大的改变,这一切将随着城市化进程的加快而得到进一步强化并持续下去。当今城市发展的现状与趋势呼唤新思维、新理论、新方法,我们必须在更高的层面上,以更为广阔的视角去认真而理性地研究与城市发展相关的理论及其技术,并以此来指导我国的城市化进程。

在今天,我们所要做的就是为城市化进程和现代化事业集聚起一支高质量的学术理论队伍,并把他们最新、最好的研究成果展示给社会。由东南大学出版社策划的《中国城市规划·建筑学·园林景观》博士文库,就是在这—思考的基础上编辑出版的,该博士文库收录了城市规划、建筑学、园林景观及其相关专业的博士学位论文。鼓励在读博士立足当今中国城市发展的前沿,借鉴发达国家的理论与经验,以理性的思维研究中国当今城市发展问题,为中国城市规划及其相关领域的研究和实践工作提供理论基础。该博士文库的收录标准是:观念创新和理论创新,鼓励理论研究贴近现实热点问题。

作为博士文库的最先阅读者,我怀着钦佩的心情阅读每一本论文,从字里行间我能够读出著者写作的艰辛和锲而不舍的毅力,导师深厚的学术修养和高屋建瓴的战略眼光,不同专业、不同学校严谨治学的风格和精神。当把这一本本充满智慧的论文奉献给读者时,我真挚地希望每一位读者在阅读时迸发出新的思想火花,热切关注当代中国城市的发展问题。

可以预期,经过一段时间的“引爆”与“集聚”,这套丛书将以愈加开阔多元的理论视角、更为丰富扎实的理论积淀、更为深厚真切的人文关怀而越来越清晰地存留于世人的视野之中。

南京工业大学 赵和生

目 录

1 综述:透视前后的空间意识	1
主要参考文献	13
2 重新定位设计图学	14
2.1 历史视野中的建筑绘图	14
2.2 绘图的艺术属性和抽象性	19
2.3 图作为体验的范式	26
主要参考文献	28
3 直觉空间和神话空间	30
3.1 直觉空间中事件的映射以及身体的图式	30
3.2 神话空间中的异质同构思维	38
主要参考文献	45
4 运动空间与旅程	48
4.1 抽象思考之前的运动空间	48
4.2 旅程:非匀质空间的穿梭	55
4.3 观看与观读东方绘画中的历程	58
主要参考文献	66
5 叙事空间与透视空间	68
5.1 叙事:作为一种理解的方式	68
5.2 透视空间:理性的幻灭	82
主要参考文献	91
6 轴测空间与拼贴空间	93
6.1 轴测空间:视点的消隐	93
6.2 拼贴空间与异托邦	105
主要参考文献	117
7 结语:体验拒绝模式	120

1 综述:透视前后的空间意识

建筑学中的真理和信条需要不断考察,尤其是关于建筑表现传统的真理和信条。

——彼得·埃森曼(Peter Eisenman)

老普林尼(Pliny the Elder,原名 Gaius Plinius Secundus, AD 23—79)在《自然史》(Natural History)中讲述了一个关于绘画起源的故事。故事的主人公是古希腊科林斯的黏土匠布塔得斯(Butades)的女儿,她为了纪念自己即将远行而前途未卜的情人,借助着烛光将恋人的轮廓投影在墙壁之上,然后用木炭将轮廓勾勒下来。随后,黏土匠布塔得斯用黏土按照这个轮廓制作了一个浮雕,将这幅画永久地保留下来。很多后世的艺术家把这幅木炭勾勒的轮廓当作历史上第一幅真正意义上的绘画(图 1.1)。这个故事本身的历史真实性我们无从考证,但是它却告诉我们绘画的某些特征:绘画这种行为的目的和意义似乎在于回忆,将某些即将逝去的东西以影像的形式挽留下来。



图 1.1 雷格诺,《绘画之始:为牧羊人画像》,1785。Jean-Baptiste Regnault, The Origin of Painting: Dibutades Tracing the Portrait of a Shepherd, 1785

20世纪90年代,德里达(Jacques Derrida,1930—2004)受邀为罗浮宫策划一个展览。在他撰写的名为《盲目的记忆》(Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins)的介绍当中,德里达提及了老普林尼讲述的这个故事。他注意到在后世以这个故事为题材的绘画作品中,主人公始终没有直面她的恋人,而是转过身去,面对着他的阴影进行描画(图1.2)。“手的书写和影子的书写都开启了一种盲目的艺术。从一开始,感知就属于回忆”^①。

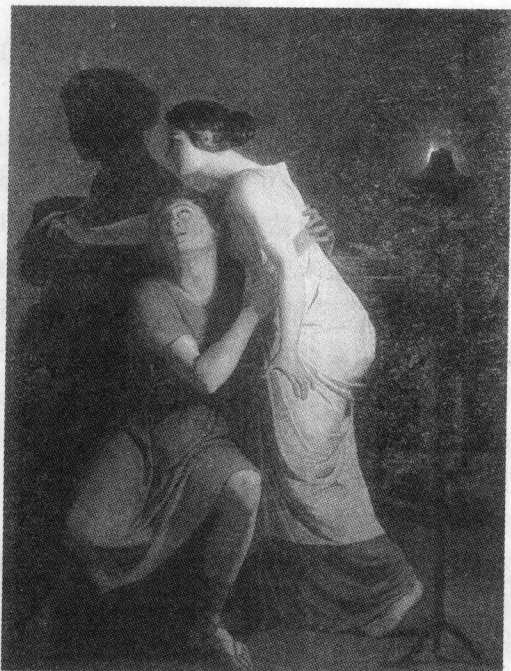


图 1.2 肃唯,《发现绘画》,1793。Joseph Benoit Suvée (1743—1807),
Dibutades, or The discovery of drawing, 1793

在这个故事当中,画是一种现实的替代品,已经失去的或者是即将失去的现实的替代品。从故事的一开始,恋人无法逃避的远离似乎就奠定了一种无可奈何的基调,女主人公所描绘的并不是恋人的身体,而是身体的阴影,一个即将消失的身体的阴影。

在这个故事中,绘画中存在着一个现实和再现(representation)的

^① Jacques Derrida; Pascale-Anne Brault, Michael Nass. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993: 12

关系,“再现”是即将失去的现实的投影(projection)。然而,对于建筑绘图而言,这种现实和再现的关系却不成立。建筑图往往不是对现存建筑的描绘,而是对未来建筑建成以后情况的一种预测。在建筑图中,现实并不先于再现而存在。那么建筑图描绘的是什么呢?建筑师描绘的是概念,图的作用是将概念视觉化。数学家借助数字和符号来表达头脑中的逻辑,音乐家借助音符表达情感和思想,而建筑师用一种类似书写的绘图来描绘他头脑中的建筑形态。这个概念首先是抽象的,存在于头脑之中,而绘图将这个概念固定在图纸上,并指导建造过程。图纸和最终建成的建筑是概念的两种不同存在方式,这两者有时以先后顺序出现,有时是相互平行的。

贡布里希(Ernst Hans Josef Gombrich, 1909—2001)曾指出“绘画是知觉的记录”^①。但是布列逊(Norman W. Bryson)反驳道:“我敢肯定这个回答从根本上说是错误的……绘画作为知觉的记录,这样一种说法所压制的是:图像的社会性质,以及它作为符号的现实。”^②作为一种比较专门的图像,建筑图也不例外,作为一种符号化的现实,具有某种社会性。布列逊进一步谈道:“我们永远也不可能直接地体认另一个人的视觉场——可以这么说:我们能够得到的有关另一个视觉场的唯一知识,就是从描述中得到的东西。这种描述使别人看到了我们所看到的事物,但是对所见之物的界定不是来自视觉场本身而是来自语言。这是在视觉之外通过描述性符号发生的,尽管符号可能与光有指涉性关系,但其本身与光或视觉并没有直接关联。为了使人类共享其视觉经验,每个人都必须让符号占用视觉场;视觉必须被某种符号性语域所包容,从而确保视觉在社会的有机体中具有共通性。”^③布列逊的认识带有强烈的符号学色彩,从而强调了图像作为一种媒介和符号的自主性。建筑绘图作为概念和建成空间之间的媒介,不是被动静默的或单纯透明的,而是自主能动地对其所传达的建筑概念进行过滤(不同的绘图方式使某些信息通达而某些信息被阻滤掉),有时甚至可以产生和激发新的建筑空间和概念。以个人化的感性来体验空间比较容易,但是如果试图以理性的方式剖析和理解空间,我们就必须从对于空间的描述、转达、交流开始入手,也就是从对空间的

^{①②} Norman Bryson. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1986: xii

^③ [英]诺曼·布列逊著;丁宁译. 传统与欲望——从大卫到德拉克罗瓦. 石家庄:河北美术出版社,1996:61

描绘开始。我们用语言和各种视觉的媒介(例如图表、绘画等等)来描述和描绘空间,因而我们能够得到的关于空间的认识和理解必然来源于此。空间意识诞生于空间的描绘之中,没有空间意识也就更谈不上空间的社会性了。对于建筑师、景观建筑师、城市设计师和其他设计师来说,各种各样的图构成了这种空间描绘的主体。在设计学职业教育当中,也有相当大的一部分内容是关于怎样运用主流视觉媒介去表达和交流,同时也在此基础上形成专业化的对空间的思考方法。然而,越是普遍,越是处于缺省值状态,就越是需要思考和审视一下这种空间表达“专业化”的形成是否建立在其他潜力被埋没的基础之上,或者它已经禁锢了空间思考的方式,又或者它已经失去了对某些空间设计元素或者过程的传达?

今天,计算机辅助设计(CAD)似乎为设计师提供了无限的新可能性。建筑师扎哈·哈迪德(Zaha Hadid)和弗兰克·盖里(Frank Gehry)在他们的设计实践中将计算机辅助设计和计算机辅助制造(CAM)结合起来,实现了设计和建造无缝衔接(图 1.3、图 1.4)。



图 1.3 扎哈·哈迪德建筑师事务所设计的奥地利阿尔卑斯山索道站

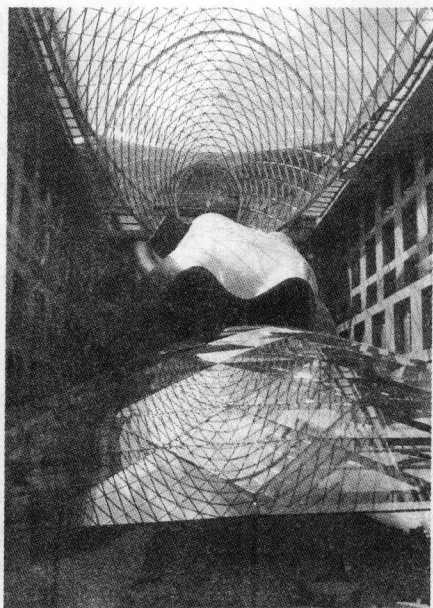


图 1.4 弗兰克·盖里建筑师事务所设计的柏林 DG 银行中庭

格雷戈·林恩(Greg Lynn)在“动态形式”(animate form)当中,也利用计算机辅助生成 Blob 形态来实现从传统的“静态被动空间”到“交互主

动空间”的跃进(图 1.5)。在计算机带来的强大数据处理能力的帮助下,荷兰建筑师维尼·玛斯(Winy Maas)提出探讨“密度”的问题:在多媒体装置 Metacity/ Datatown 中,维尼·玛斯通过计算机建立了一个虚拟的高密度城市(图 1.6)。这座 Datatown 不仅将信息转化成空间形体,同时也表现出远离传统视觉美学的信息化美学。这些尝试打开了一系列的窗口,让我们能够展望新媒介的潜力,同时又促使我们反思实践中主流媒介的局限性。

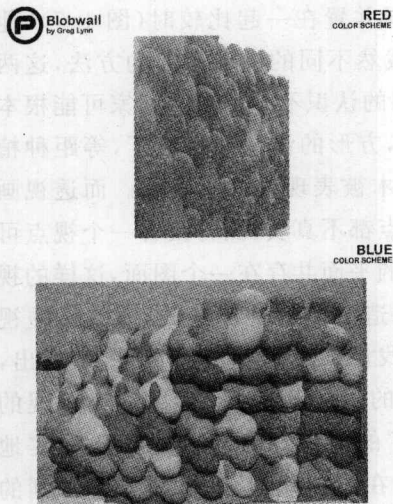


图 1.5 格雷戈·林恩设计的 Blob 墙装置

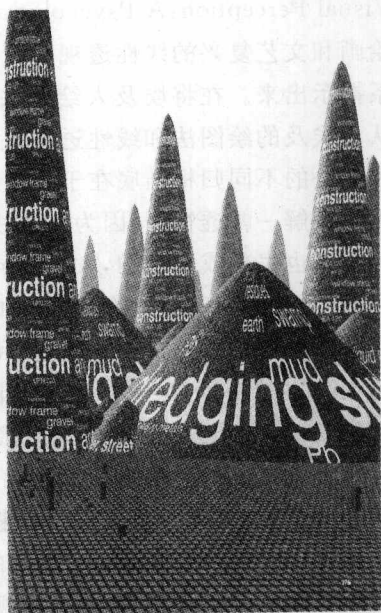


图 1.6 MVRDV 的装置 Metacity/Datatown 中 Datatown 的垃圾处理场

在今天,透视图仍然是建筑师们在设计的各个阶段运用频繁的主流视觉媒介之一。起源于意大利文艺复兴时期的透视图一度成为在光学、哲学和艺术学各方面成就之集大成者,帮助当时的艺术家、设计师和哲学家成功建立了一种稳定、匀质的、数学化的空间意识。潘诺夫斯基(Erwin Panofsky, 1892—1968)曾总结道:“在某种程度上来说,透视将生理与心理空间转化成了一种数学空间……将中世纪空间认识中的那种个体空间及空间内包含的内容吸纳入了一个单纯的连续体。”^①这样说来,

① Erwin Panofsky. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991: 31

透视就不再仅仅是一种简单的绘图法,而成为带有极强时代特征的空间意识和体验方式。在设计教育的初期,我们经常会学习透视绘图法,同时我们经常会惊叹这样的一种几何绘图法可以如此逼真地再现空间的深度,但是我们很少会意识到这种绘图法的局限性,很少会意识到潜移默化当中,在我们选择利用透视来再现空间的时候,透视已经限定了空间建构和体验的逻辑。这种逻辑带有明显的时代特征,并非是一成不变的真理。

阿恩海姆(Rudolf Arnheim, 1904—2007)在《艺术视知觉》(Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye)中,将古代埃及的绘画和文艺复兴的线性透视进行了比较,将图和空间意识之间的紧密关系揭示出来。在将埃及人绘图法和透视并置在一起比较时(图 1.7),他认为埃及的绘图法和线性透视是两种截然不同的再现空间的方法,这两种画法的不同归根结底在于两者对空间的认知不同。埃及画家可能根本无法理解一幅透视画,因为在透视图中,方形的池塘被扭曲了,等距种植的树木也表现成渐变的,大小相同的树木被表现成大小不同。而透视画家却可能反唇相讥说:埃及人所画的一点都不真实,因为没有一点视点可以看到这样的场景,树木的立面和池塘的平面共存在一个图面,这样的视角在现实中是不存在的;这种绘图法创造的空间是混乱的,而线性透视所呈现的近大远小的关系却更接近于我们所见。对此,阿恩海姆提出,这两种画法的根本区别在于它们再现的目的不同:是对视觉上呈现的状态的再现,还是对事物的“本来面目”的再现?古埃及画师要如实地表达事物的属性,他们所感知到的方形在图中就应该是方的,感知到的圆形在图中就应该是圆的。透视画法的倡导者却会认为,只有最接近我们视觉感知的才是真实的。相比起来,埃及人描绘的是一个直觉的空间,而不是对视觉空间的模仿;透视画法则扭曲事物而使它们看上去是“对”的。

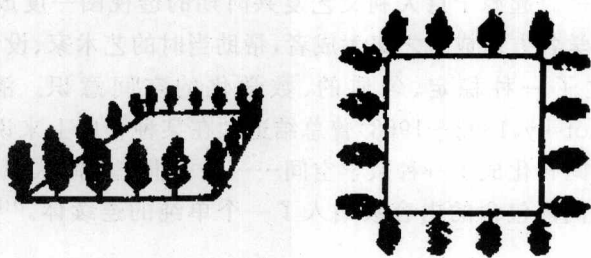


图 1.7 阿恩海姆,古埃及绘图法和线性透视的比较

图 1.8 和图 1.9 是建筑师扎哈·哈迪德的作品,如果试图从空间体验的角度去阅读这张图,我们可以发现其中的速度感。哈迪德的图经常像通过一部摄像机去观看。在观察城市的时候,它有时放慢速度,有时平移,有时向下猛冲,有时放大,有时又突然跳过一些片断,一种节奏感隐藏其中。当哈迪德描绘身边世界的时候,她能捕捉住物质空间背后隐藏的潜意识空间,她能我们从现代社会的构筑中发现潜在的东西,并将其乌托邦化,同时她以绘图的方式对周边环境进行外科手术般的剖析和暴露。在哈迪德早期的图中,我们经常可以看到一种奇特的视角,像导弹从飞机上脱离,直冲向城市。在这种高速运动中,城市如同爆炸一般变成了碎片,新的几何体产生了,现实世界变成了哈迪德的世界,重力消失了,透视扭曲了,各种线交汇在一起,比例和尺度也消解了。这种空间和古代埃及人的绘图法以及线性透视截然不同,似乎在静态空间再现图示当中增加了速度感,使一幅图具有某种超现实主义的效果。

古代埃及绘图法、文艺复兴线性透视和哈迪德的图之间的不同不仅仅在于具体技法不同,它们描述的根本就是三种不同

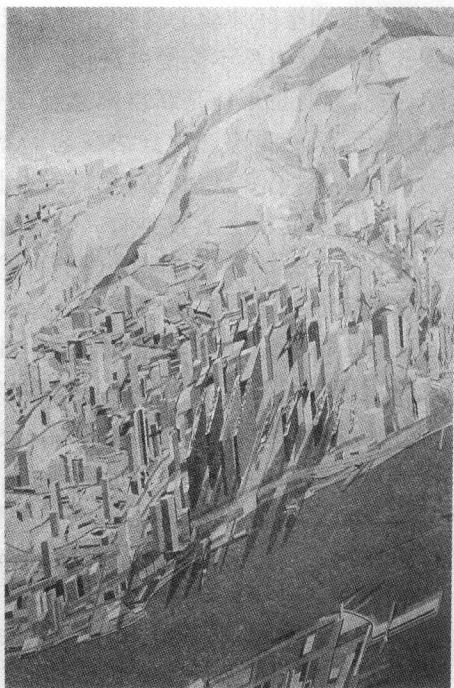


图 1.8 扎哈·哈迪德所绘的表现图



图 1.9 扎哈·哈迪德所绘的表现图

的空间意识和空间体验。这种空间意识和体验随着历史发展不断地进化和演变,图也就自然不断随之进化。另一方面,图也不仅仅是空间意识的被动表现,同时也可能是新空间意识诞生的催化剂。本书书名中提到的“透视前后”显然是将透视画法在艺术界、设计界取得合法地位这一事件作为一个里程碑,并认为它对意识形态起到了深远的作用,同时把透视的诞生当作人类文明史上重要的一次空间意识的变革。

这种以透视为转折点来分析空间意识的方法在某种程度上是受到了德国思想家让·盖布瑟尔(Jean Gebser, 1905—1973)《永恒的源头》(The Ever-Present Origin)中观点的影响。在这本著作中,盖布瑟尔将人类的意识发展历程总结成三个阶段:透视之前(pre-perspectival)、透视(perspectival)和超透视(aperspectival)。这三个阶段并不是时间上的顺序,也没有清晰的时间界限,但却具有鲜明的历史时代性。或者说这三者之间并不是新老交替的关系,而是在某种程度上共存,同时又带有它所主导的那个时期意识形态的烙印。同样,当盖布瑟尔谈及透视的时候,他并不将透视当作一种绘画和制图的方法,而更多的是一种体验和思考空间的模式。当涉及空间话题的时候,本体论和认识论便无法逃避了。

盖布瑟尔认为在透视诞生之前,一种总体的、直觉的、非理性的思考方式占据了主导地位。空间是一个封闭的系统,整个宇宙是有限的,海洋围绕陆地,陆地之下便是地狱。在这个封闭的空间当中,人是无处可逃的,自然独立的空间意识也尚未形成。通过对透视之前绘画的研究,我们可以看出空间和时间概念仍没有被肢解和对立起来。在文艺复兴期间,艺术家和建筑师们发明了透视绘图法。这种绘图法鼓励了一种对三维深度空间和单一稳定空间的追求,空间和时间这两种最根本的意识被分化成了两个概念,空间意识凸现出来,时间成为一种附属的概念。空间和时间的分立成了透视期间最为主要的特征。线性透视当中,固定的观察者,不变的感知域和稳定的视觉世界是空间存在的前提条件。透视图的发展和当时神学、哲学和艺术学的变革结合起来,被称为西方文明史中最重要的里程碑之一。文艺复兴之后,实证主义意识形态和理性思维迅速发展,随着启蒙运动的发展,主体和客体、身体和头脑的分化对立逐渐主导,这种分立更加强了透视的逻辑。20世纪,从立体主义开始,新的媒介和空间意识开始萌芽,而透视作为艺术绘画和设计表达的主导媒介受到了某种质疑,但在设计领域其深远的影响至今仍然存在。

盖布瑟尔从“透视之前”和“透视”进一步发展他的理论时指出,对于透视之前和透视时代的理解会将我们指向一个“超透视”的新纪元,全新

的意识将产生于其中。超透视的发展不仅仅受到现代物理学发展的支撑(例如相对论),同时也受到了视觉艺术和文学的支撑,在这些门类当中,时间成为第四个维度来补充原来主导的空间意识。时空意识的重新结合形成了一种新的空间意识。盖布瑟尔所提出的超透视的概念并不是透视的反面,透视的反面是非透视(un-perspectival),而超透视是一种新的态度,是从透视和非透视的对立中解放出来,也超越了透视之前的种种限制。透视的世界观认为一个物体可以从各个方面由不同的观察者去观察,从而也就有了若干个视点和解释,这些视点和解释组合起来,我们便得到了一种客观的世界观。而超透视将时间维度加了进来,即使是每个单独的观察者在不同时间也会有变化的观察。

对于盖布瑟尔提到的这种空间意识的变革在很多其他思想家的著作中也多有提及。受到米歇尔·福柯(Michel Foucault, 1926—1984)的“异托邦”(Heterotopia)理念和列斐伏尔(Henri Lefebvre, 1901—1991)的《空间的生产》(The Production of Space)一书的影响,地理学家爱德华·索亚(Edward William Soja)在地理学领域探讨空间在认识论层次上的新含义。索亚认为空间从来就不是既定不变的空盒子,由各种东西来填满,空间也从来就不仅仅是一个舞台和背景,相反它一直是文化构筑的实体,是文化脉络中的一部分。对于索亚来说,空间性是人类生活和世界描述的本质内容,空间是后天形成的,不断被改造,被人接受或者拒绝排斥。在1996年的文章中,索亚引进了第三空间的概念。他认为有三种空间思维:感知空间、构想空间和生存空间;这三者之间的关系并不是清晰可分的,而是模糊重叠的。现代主义者往往注重前两者空间思维,而第三空间,一种超越了物质形态和理性建构的空间性则是后现代主义地理学开始关注的。通过第三空间的提法,索亚对现代主义常用的两分法的认识空间的方法进行了挑战。

索亚的第一空间包含非常具体的空间形态,这种空间是物质化的具体空间,能够相对准确地被测量和描述。从我们经常所说的行为气泡等小空间,一直到更广范围的空间:例如家庭、邻里村子和城市、地域等等。第二空间:构想空间是在人类头脑中建立起来的,也就是列斐伏尔所说的想象空间,构想空间是通过理智层次的符号和象征来表达和传递信息的,如同在书写和交谈的文字。对于列斐伏尔来说,这种空间意识在任何社会当中都具有主导地位,这种主导地位带来的是权力和意识形态的再现。第三空间:存在空间由实际的社会和空间实践组成,生存空间叠合了物质空间,将空间象征化并赋予其符号上的意义。生存空间和物质空间或理

智空间不同,它包含了真实的和象征的体验的空间、情感的空间、事件和政治性取舍;它既是真实的也是想象的。

我们可以看出索亚对空间性的定义是社会产生的空间。对他而言,空间性是实实在在可以认知的社会产品,是属于第二自然的一部分,是人类有意识的劳动的产生,这种劳作使物理空间和心理空间转化成为社会空间。后现代地理学解构现代主义的空间逻辑,现代主义的空间逻辑认为现实导致意识形态。而后现代空间意识承认想象和意识形态反过来可以导致现实。然而,后现代地理学从来没有仅仅是在想象层面上讨论,而总是回归到物质层面上来。空间被认为是一种既是物质性的也是表现性的社会性构筑。

空间的新认识必然导致新的视觉媒介,新的“图”。在这种宏观背景之下,即使平面、立面和剖面会在相当长的时间内仍然在建筑实践领域占有主导地位,但是在思考空间和揭示空间体验方面,图的多样性不可避免。鼓励对于在研究和实践领域的批判性思考也就成为本书的主要目的。

至此,读者可能已经大概明白本书的内容和图与空间意识相关,但本书并不将绘图看成一种职业化的技巧,所以它并不讲述怎样绘图,也不对各种风格的图进行“好与坏”的评价。本书的开始是将图这种描绘空间的媒介的演进和内在逻辑进行探求,从而试图在空间意识、空间体验与“图”之间建立起一座桥梁,更准确地说,是将本来已经一直存在的联系强调出来。然后,通过“图”这把钥匙,将空间意识和体验的脉络进行梳理,也就是说事实上空间和空间性是本书的主题,而图是观察和剖析这一主题的显微镜。

在第2章,建筑绘图被放置于一个历史的视野中去考察。从中世纪欧洲的作坊学徒制度到文艺复兴第一个设计学院,我们可以看到绘图在整个行业和学科之中地位的变化,以至于导致了建筑师社会身份的变化。在文艺复兴期间,乔治·瓦萨利(Giorgio Vasari, 1511—1574)的学院派教学方式彻底将设计和绘图作为一种脑力劳动从建造这种手工体力劳作中解放出来,从而也将建筑师从手工业行会脱离出来成为一种独立的创作实践的执行者,这也影响了当今绘图在建筑设计以及其他相关行业中的地位。设计师的身份在某种程度上是由他们所使用的工具和媒介来限定的。虽然,当今设计被认为是一种艺术化的创作,但是“图”的地位和状态却和绘画不太一样,主要区别在于创造和解读的过程。通过对于建筑图物质性和抽象性等特点的剖析,一个无法避免的问题被导出:在一系列

程式化和专业化过程当中,建筑绘图是否丧失了那种设计思维发生器和催化剂的积极作用?在我们现行的实践和教学模式中,对于绘图的应用强调了绘图的工具性,而忽略了它作为体验范式的作用。如何将图和空间体验重新连接起来的探讨很可能给这个问题带来契机。

接下来,通过对历史上各种“图”的回顾,本书将图和空间体验联系起来而提出了几个主题来讨论,其中第3章主要关于直觉空间和神话空间。对于原始人来说,空间的抽象认知并不重要,以身体感官枢纽建立起来的身体空间图式帮助他们导向日常生活。空间是具体事物共存的状态,而不是一种知识体系。这种空间是一种直觉的空间,也是空间最为原始的状态,是一种生存其中但没有被思考过的空间。直觉空间意识从感知中提取某些抽象特征,并将空间结构化,而结构的中心往往是人的身体。当原始人的空间认识需要突破直觉,具有某些心智活动的成分而进入到世界观和宇宙观领域的时候,神话空间意识诞生了。神话空间不是建立在对于世界的误解之上,也不具有直觉空间那般的直接性。这种心智活动和现代科学思维有着根本的不同,它将直觉空间进一步演进而和其他各种因素联系在一起,将人自身和这个宇宙连接在一起,从而形成一个总体的世界观和宇宙观。很多古代文化对于空间的叙述和描绘都揭示了神话空间意识的整体不可分割性,异质同构性和空间结构的无限可分性等构成了神话空间意识的基本特征。

从第4章的一些古代绘图当中视点的变化我们可以看出一种倾向,观者空间和图面空间不再统一,观者被挪离到画面空间系统之外,从而从观者中心格局向对象中心格局转化,这最终导致了一种从单一中心的直观空间向多中心的运动空间发展的跃进。在透视体系当中,为了获得稳定的单一空间感,时间维度被摒弃,画面静止了。“看”成为空间体验的主导方式,然而,在透视之前的再现系统当中,运动和行进仍然是空间体验的重要方式。对此的回顾可以帮助我们反思设计实践和研究当中有霸权地位的“视觉观察”范式。与此同时,如果将运动这个物理意义上的概念拓展到情感和价值观范畴,我们不可避免要涉及空间的位移和主体之间的交互关系,时空的旅程同时也是我们自我认同的演进。情感的旅行和身体的运动相结合可以帮助我们正确理解一些透视之前的视觉媒介的空间构成逻辑,例如中国古代的山水画。中国山水诗和山水画中的意象的转变则是这种旅程的视觉化表现。在这种空间构筑当中,空间是非匀质和光滑的,和多样性结合在一起,不可度量,也没有中心,只能通过身体和心灵去感受。