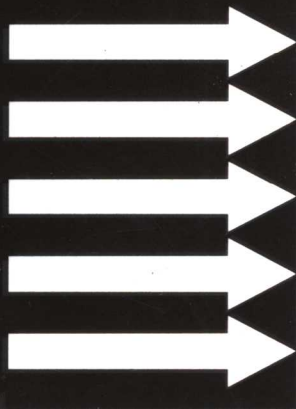


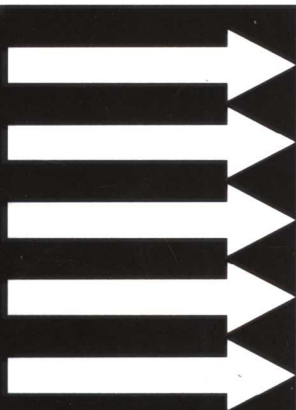
20-21世纪建筑全景图说



尤利乌斯·凯撒

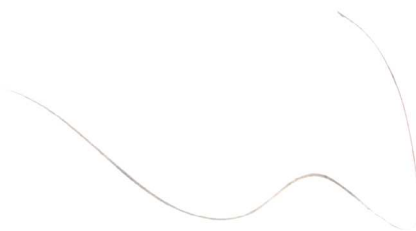


后现代建筑文化读本



西方建筑的7种图谱

7 Kinds of Illustrative Pictures of the
Western Architecture



尹国均 编著

西南师范大学出版社

TU-80/42

:5

2008

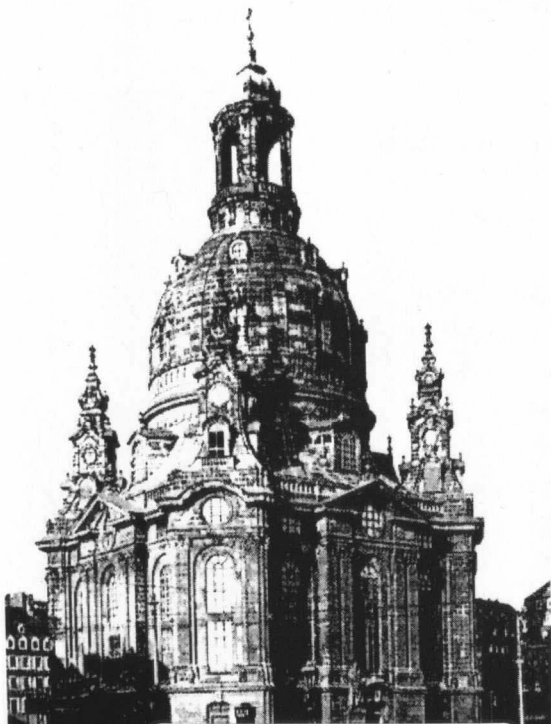
西方建筑的7种图谱

7 Kinds of Drawings of the Western Architecture

半小时阅览千年建筑史

建筑学概念与方法的简洁阐释

尹国均 编著



西南师范大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方建筑的7种图谱/尹国均编著. —重庆: 西南师范大学出版社, 2007. 5
(后现代建筑文化读本)
ISBN 978-7-5621-3824-2

I. 西… II. 尹… III. 建筑史—西方国家—图谱
IV. TU-091

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第047076号

西方建筑的7种图谱

尹国均 编著

策 划: 鼠橡文化传播有限公司

责任编辑: 张浩宇

特约编辑: 王诗群 熊道静

整体设计: 伍瑛瑛

出版发行: 西南师范大学出版社

地 址: 重庆市北碚区天生路1号 400715

网 址: www.xscbs.com

经 销: 新华书店

印 刷: 重庆大学建大印刷厂

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 17.125

字 数: 407千字

插 页: 8

印 数: 1~4000册

版 次: 2008年1月第1版

印 次: 2008年1月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5621-3824-2

定 价: 38.00元

版权所有 侵权必究

导读

本书从古埃及以来的建筑几何形态开始,通过古希腊、古罗马建筑作为西方古典建筑的基础、原型和范本,概述了西方建筑的起源及发展演变过程和它们在历史发展中的几个拐点,简洁有趣地叙述了西方建筑。读者可以花很少时间,浏览人类千年西方建筑幻想图史。

古典建筑经典著作维特鲁威的《建筑十书》全面总结了从古希腊建筑开始,继承古罗马建筑法则原理,总结了意大利文艺复兴时代的建筑思想,对后世西方建筑影响很大。文艺复兴建筑,是古希腊与古罗马建筑的真正融合。那个天才的时代,出现了群星灿烂的人物:米开朗基罗、达·芬奇等。

现代主义建筑的兴起,源于几个原因:其一是城市化、工业化带来了城市新兴资产阶级和中产阶级,这些新兴资产阶级要求推翻世袭贵族的形象,即古典建筑及其繁复的装饰,提出了“装饰即罪恶”和“少即是多”的新教伦理的美学时尚;大工业生产方式的标准化生产;在建筑材料上,出现了钢筋混凝土、钢材和玻璃,这几种材料促使建筑的简洁、大跨度、大空间成为可能。法国资产阶级革命、英国工业革命、帝国主义的资本主义大机器生产方式;海森堡的测不准原理、爱因斯坦相对论、福利经济学、两次世界大战、电子资讯技术、计算机技术等出现,空间发生了变化,20世纪60年代开始缓慢地出现了我们称之为后现代的各种文化建筑的变革。

“后现代”是一个“多元共生”时代,建筑本质是空间的,而空间的具体被感知形式又是时间的,而时间的真正体验者是人。

本书系后现代建筑文化读本之一,用图谱方式,梳理了这个大历史演变过程。编辑过程甚为艰辛,历时颇长,除独立撰文及约稿外,我们从大量后现代文献及网络精选了诸多佳作,使之得以高质量地呈现在读者面前。遗憾的是,由于条件所限,未能与部分作者取得联系,如果您是其中的作者,请将详细地址告知我们并与重庆市版权保护中心取得联系,以便奉寄稿酬及样书。

序

20世纪中叶，一场关于社会文化、艺术、哲学的社会思潮在欧美产生并蔓延，这就是所谓的“后现代主义”。“后现代”作为时间概念，它是“现代”的延伸，它通常用来描述20世纪60年代以来的社会整体文化变异。如果说现代社会是基于工业革命大机器生产基础之上的话，那么后现代社会则是基于电子信息技术时空压缩基础之上的。尽管我们难以给“后现代”确定一个清晰的时间临界点，但可以确信我们正生存于一个后现代社会中。所谓后现代主义，是指反对强调主体性、反对把主观与客观相对立的哲学思潮。“后现代主义”一词，有关学者在19世纪上半叶的建筑风格争论中就已提出，其“现代”主要指17—18世纪时期。德国哲学家尼采明确提出主观与客观相统一的认识论，他的哲学主张也反对主体性。法国哲学家德里达反对在场的本体论和逻各斯中心主义的思想，成为后现代主义的主要理论之一。

在建筑领域，后现代主义表现出人们更关心于日常生活的思想特点。美国建筑师斯特恩提出后现代主义建筑有三个特征：采用装饰；具有象征性或隐喻性；与现有环境融合。在后现代主义的建筑中，建筑师杂糅了各种不同形式和不同风格的建筑元素，体现出了后现代的设计理念。在后现代社会，建筑领域没有明晰的流派之说，许多建筑师兼顾多种风格，往往是众多建筑风格的拼贴、混合与折中；人们一般很难准确分辨出某一建筑形式和风格，所以有所谓新古典、新现代、乡土派、高技派，还有历史主义、生态主义、绿色主义、波普主义、解构主义或结构主义等等。由于多媒体、高技术建材、结构技术的发展，使建筑师们的幻想无所不能，所以有后现代的高技派、极简主义、张拉结构、薄壳结构等等。后现代建筑既无历史也无将来，它们似乎突然空降在了西方后现代城市的上空。

1966年，美国建筑师文丘里在被称为后现代建筑宣言的《建筑的复杂性和矛盾性》一书中，提出了一套反传统的建筑理论和主张，在建筑界特别是在年轻的建筑师和建筑系学生中，引起了震动和响应。到20世纪70年代，建筑界中反对和背离传统的倾向更加强烈。对这种倾向，曾经有过不同的称呼，如“反现代主义”、“现代主义之后”和“后现代主义”等，以“后现代主义”一词用得最广。

在20世纪70年代，西方建筑杂志中经常出现后现代主义的建筑作品，实际上直到20世纪80年代中期，堪称有代表性的后现代主义建筑，无论在西欧还是在美国仍然为数寥寥。比较典型的后现代主义建筑有：美国奥柏林学院爱伦美术馆扩建部分、美国波特兰市政大楼、美国费城老年公寓等。

后现代主义建筑思潮，对正在逐步融入世界建筑发展潮流的中国建筑界产生了重大影响。

中国建筑教育界对国外后现代建筑思潮和相关作品的译介较早，但在相关理论研究上却比较滞后。由于理论研究工作没有跟上，目前中国对后现代主义建筑的整体研究水平还较低，这也是中国本土的后现代主义建筑出现混杂、模仿、错位和拼贴的重要原因。

为了对后现代主义建筑进行较为全面的阐释，更加生动地展示后现代建筑思想，更深层次地对后现代建筑进行探索和研究，同时也为了给广大建筑理论界、建筑设计界、建筑高校专业师生以及房地产企业等，提供一套内容全面、资料详实、实用性强的后现代建筑文化读物，重庆鼠橡文化传播有限公司策划编辑了这套“后现代建筑文化读本”。全套书包括《后现代建筑杂交》、《后现代建筑的N个幻想》、《国外后现代大师文存》、《西方建筑的7种图谱》、《城市的尖叫：后现代建筑图景》、《后现代城市：重组建筑》、《混杂搅拌：后现代建筑的N种变异》、《建筑事件，解构6人》和《旋转木马：后现代建筑的12个人》共九本书。

这套丛书分为人物事件、建筑作品和理论文献三个阅读序列；除了用图谱方式梳理了“后现代”这个大历史的演变过程外，还系统介绍了现代主义、新古典主义、高技术派、新理性主义、解构主义及反构成主义等与后现代主义相关的建筑风格流派；分析了后现代时代的代表人物（如菲利浦·约翰逊、伯纳德·屈米、雷姆·库哈斯、阿尔多·罗西、扎哈·哈迪德等人）的代表建筑作品和主要思想。另外，丛书还精选了后现代理论大师和著名学者的经典文献，从不同层面、多种角度阐释了后现代思想和精神。整套丛书资料全面丰富、观点精练有趣、视角新奇独特，注重可读性，是国内首次集中系统地介绍后现代建筑艺术和文化的全书。书中同时还选配了大量图片，为读者提供了一个层次分明、图文并茂的阅读空间。

编辑出版这套丛书是一项系统工程，为了保证书稿质量，本书编撰人员从2006年6月开始策划组稿，从各大图书馆以及互联网上收集整理了大量相关资料信息，这些工作使这套丛书无论在内容上、形式上，还是在书稿出版质量上，都做到了尽可能完善。

这套图书既是建筑专业读物，又是一般普及性文化读物。我们相信，这套丛书的出版，可以让广大读者更全面、更直观、更深入地了解后现代主义思想、文化和建筑，可以为建筑界、设计界、建筑院校、房地产业界、城市规划机构及普通建筑爱好者等相关专业人士提供关于后现代建筑文化方面的系统参考资料。

尹国均
2007年8月

前言

建筑空间是一个过程,人进入和参与建筑空间后就变成了幻想、记忆、联想、复述的过程。由于“身体”的进入,建筑空间就变成了个人化的“场所”。情感、非理性、潜意识混合在一起,为我们提供了一个解读和阐释的空间。所以,每一个时代都呈现出新的内容,都在为我们的“读”提供联想。这部巨大而神秘的“书”永无止境地记录着活动的身体,像“痕迹”一样既表现了“意志”又体现了“身体”的余温。回到过去,面对一个黑白世界,我们能够在那些磨光的石头和精巧镶嵌的砖头上“读”到人的身影以及生命和意志传给我们的“情感”,这些黑白的图像,如同城市夜空中划过的火车长鸣,令我们震惊。这些形体,使我们获得深刻的感受和雕塑性的美感,给了我们一种衡量事物的尺度,使我们体会到它与整个世界的尺度是一致的,这就是我们体验到的建筑。大地是最简单的建筑形式。形式形式自身不能独立存在,它并非我们工作的目的,而只是结果。

身体在记忆中曾经感受过的是“秋天”的“影子”,还是我们自己的“影子”?如同“絮语”一样讲述了我们的故事。在皎洁的月光下,看着无垠大海背景前的“亚伯拉罕宫”;夜深宁静时,阅读博尔赫斯关于中国花

园的幻想；无垠夜空的寂静洒下星星的银辉，站在古代迦太基的战场，那些无言的废墟，昔日英雄们的身影则活跃在我们的视野前……战争，从每一块石头到每一座房屋，在不觉中，扩展成一个村落，由于种种原因，村落连接村落，在时间中形成了一个市镇，又由于种种不可知的原因，市镇扩展为城市……幻想、夜空、阅读、远方火车的长鸣声、思乡、回忆、过去与现在通过我们映现在一个平面的“空间”上，二维空间是一个虚构的空间，是建筑师幻想的空间。

幻想创造了一个世界，建筑幻想是通过身体的经验而完成的，身体也使幻想成为可能。幻想一旦完成就固定在空间里任身体进入、体验、集结成回忆，而经过“身体”的回忆又构成新的幻想，经年累月，建筑与城市就成为了无数身体幻想的积累。于是城市与建筑就为阿尔多·罗西那样的建筑师提供了“身体”，让他沉溺于“回忆”中。

普鲁斯特在《复得的时间》里这样写到：“只有通过钟声才能意识到中午的康勃雷，通过供暖装置所发出的哼声才意识到清早的堂西埃尔。”康勃雷和堂西埃尔是两个地名。在这里，钟声和供暖装置的意义已不再是大众的概念，它们已经离开大众走向了个人。

幻想的空间成为了真实空间，普鲁斯特迈过声响记忆了“身体”的经历，同时也记忆了“空间”，一旦身体通过“记忆”而幻想，就构成了余华说的与“常识”无关的创造。而艺术史正是由这些“幻想”构成的，它意味着无数身体、情感、记忆，还有弗洛伊德的所谓“本我”、“自我”、“超我”。如作家余华曾描述过这种精神病的真实：

这种接近现在的努力将具体体现在叙述方式、语言和结构、时间和人物的处理上，就是如何寻求最为真实的表现形式。

每一个时代的人们通过他们活动的身体所留在无限时空中的“记忆”就成了多重含义的认证：他们的自我、他们自己也难以意识到的身体的无意识、他们解说的历史。这些多重的意义有意或无意地体现在了他们的叙述幻想的形式当中。在历史夜空的时间隧道中，我们看到了由回忆构成的一座一座形象序列，将未来与过去连结在一起，或者由现在走向过去，所谓“历史”就被今天的我们所体验与解读。但，所谓“无我”则是不存在的，“无我”，只意味着创造一种更为幻觉的真实，这正如埃舍尔的错觉。真实是真假杂乱和鱼目混珠。在讨论到视觉、听觉、味觉与建筑的关系

时,建筑现象学对此有一番自己的道理。

视觉使人们与周围的事物分离开来,而听觉则创造了一种联系的感觉。当人们的眼睛在空荡、昏暗的教堂中孤独地搜寻时,管风琴的声响使人们意识到人与空间的关系。当人们独自紧张地注视着马戏团的表演,周围爆发出的掌声和喝彩声则与其他观众融合了起来。回荡在街道中的教堂的钟声使人们意识到自己是社团的一员。石板路上回荡的脚步具有一种感人的魅力,因为从周围墙上发出的回声将我们与周围的空间直接联系了起来。声音帮助人们衡量空间并使得空间的尺度易于掌握。人们用耳朵来感知空间,但当代城市却失去了城市的回响。这是人与建筑空间的“对话”,建筑学者沈克宁用“寂静、时间与孤独”的话题讨论了帕拉马斯的理论:

帕拉马斯认为建筑创造的最为重要的听觉经验是寂静,表现了转化为寂静的实体与空间的营造戏剧,因此,建筑是一种石化了的寂静的艺术。当人们从建筑中离去后,建筑就成了静静的博物馆:在古埃及神庙中人们遇到的是法老的沉默,在哥特教堂中人们感受到的是格里高里圣歌的最后尾音。

一种深刻的建筑经验使得外在噪音停止下来,于是一切都归于沉寂,这是由于建筑经验的注意力集中在人们真实的存在上。建筑与其他艺术一样使人们领悟到人在本质上的孤独与寂寞。同时,建筑将人们从目前的状况中分离出来,从而使人们感觉到缓慢而又真实的时间和传统的流失。建筑和城市既是时间的指针又是时间的陈列馆,建筑和城市使得人们去观看正在流失的时间,它将我们与已经逝去的岁月联系了起来。建筑的时间是一种保存的时间,在伟大的建筑中时间是静止的,是永恒的,因此转而成为一种永恒的无时间性的存在。

帕拉马斯又说,对艺术的经历是观者和作品之间的一场秘密对话,它将其他的活动排除在外,这就是说身体迈过记忆感觉到空间的意义,尤其在寂静之时,一种形而上的经验会油然而生,这种记忆还包括空间中气味的记忆,身体几乎成了记忆的“容器”。于是,身体与建筑空间交融在一起。所以,身体的感觉不只包括了“触觉”,还有视、味、听等多种复杂因素,而身体也迈过这些因素传达了历史时空中更多的外加因素。

帕拉马斯特别强调人在建筑中的活动作用。他说:“人们最初利用身体作为营建经验,不仅仅由障碍物、路径的形状和构造来决定,更是与社会、文化、经济和技术因素密切相关。”

身体的反应是建筑经验不可分割的部分,一种真实的建筑经验绝非仅仅是一系列的视觉形象,而且是与遭遇的、接触的身体相关。开门时人的重量与门的重量相遭遇,上下楼梯时人们的腿在衡量着台阶等等都是其显证。

建筑并不是自身的终结,它还起构造、限定、表现和赋予意义的作用,它们有联系和分割沟通的作用。真实的建筑经验就是在接近、接触建筑等互动活动中产生;真实的建筑经验是由“进入”(通过门)建筑这个活动,而非简单的门框的图面构成;建筑经验是由从窗户看进望出组成而不由窗户自身构成。

建筑经验的真实性,基于建筑的构造语言以及营建构造活动得以被人类的知觉理解和感受,人们用整个身体的存在去感受、接触、聆听和衡量世界。人们的“经验世界”(experiential world)是围绕着身体来组织和构造的,人们的住所是人们身体记忆和特征的避难所。人们不断地与环境对话和互动,以至于不可能将自己的形象与它的空间和“情景存在”相分离。与任何艺术品接触都暗示着一种身体的互动,面对一件作品犹如面对一个人。同样,建筑师也拟人化地将建筑转化为自己身体的一部分:运动、平衡、距离和尺度都通过身体肌肉的张力和骨骼以及内脏器官的位置而下意识地感受。当作品与观者互相作用时,其经验反射出“读者”的身体感觉。幻想不自觉地创造了一种建筑,所以每一个人都是建筑师。

平面是身体活动,是时间与过程,而立面是视线,是在时间过程中空间视线的变化,是视觉艺术。建筑是平面(时间)的布置,是在设想一个场所,这场所中发生的事件,身体的激动,身体存在的感受。而剖面、立面表达了身体在事件中视觉的目的,后者是修辞性的,是装饰性的。所以如果从平面、立面(剖面)来分析一个建筑,我们大致可分为:

平面——功能布置、活动、身体活动、事件发生地。

立面——视觉、冷画、空间、视线、装饰、修辞。

剖面——构造、结构、视线。

建筑在平面和立面这两方面形成了各自独有的风格。即从平面时间上决定了时空不同,活动事件、身体感受之不同,礼堂上的(冷画性)装饰风格不同。比如,中国建筑不但在平面上划定了门、墙、院、庭、碑等时间中行进的路线,且在立面上限定了行动中身体的视线感觉。平面上的风格隐含在身体的平行移动过程中,而立面则同绘画一样表达视觉形式风格。建筑作为

一种“三维”的阐释即从平面和立面几个方面进行阐释,或者我们可以界定为“图说”和“阐释”。

图像的阐释自然是要最大程度地凸现本真的属性和内涵,因此它趋向于所谓共时性的分析(Synchronic Analysis),由此获得一种切切实实的历史性准度。与其它历史阐释相比较,由于艺术史的阐释是以具有特殊性质图像为对象的,它所产生的多义性方向的发展,甚至应该肯定为一种对对象艺术价值的特殊确证。图像作为人类在特定历史时空中的本文式创造,它所代表的规定性形式必定负载着人类社会的意识,具有非同寻常的意义。它的本文式叙述如同诗、小说一样叙述着一种历史社会的“宏大史诗”,形成了一种习惯的图像膜拜,在潜意识层面和意识层面感召人们。

把人类对自身创造的视觉图像加以命名甚至扩充到言语符咒,的确还处于本质上的猜想范畴中。但是,只要有命名的因子,就会有解释的成分,不管是见诸口头还是后来见于文字,都是如此。

上述种种方法,一方面是讨论建筑形式生成问题;一方面是解释图像意义问题。在此,建筑形式是一种文化意义系统,一种句法特征,正如埃森曼和格雷夫斯作品显示出的特征那样,形式作为一种视觉信息,它所展示出来的特性具有文化性,比如平面格式与立面形式图像。如果说平面中包含着有用性、功能、仪式化的情感趋向,那么立面显示的则是视觉图像。视觉和平面时间安排,是时间中身体所感受到的某种仪式化过程,或视觉图像的象征与隐喻含义。

“仪式化”的过程指建筑平面设计的路线,是一个人的身体在时间中沿着既定路线移动的过程,是一个时间过程。在一个“场所”与“事件”中,行为就是一种被赋予意义的仪式,随着时间发展,“事件”被淡忘,“事件”的形式场所在潜意识的“行为”意识里积淀下来。

“体验”意味着“身体”,身体意味着时间,是一种“现在”的无限系列。由此,时间被想象成一种“组织结构”,奇特的“瞬间”现在转换成无限的极限。一个建筑设计者曾表达过这样一种感受:“将一种先验设定的抽象概念进行一种建筑学式的转换,存在着语义学的障碍,并且面临着词不达意的危险而变得苦涩。”面对“抽象的”语言,意义似乎也只能是抽象的。汤桦面对自己作品的“释义”也只能

说：“情感以交织而成的观念网格形式对错综复杂的世界的主观性描画。”这是所有抽象艺术解法的困难。抽象的概念被大量堆积在建筑作品的释义上面，抽象的词汇不能表述具体的感受。建筑如何“陈述”对时间之流逝的叹息和留恋，对瞬间美丽的感慨和对生命的眷恋？通过光的投射，或是挪用一些建筑史上的图像构件？

建筑师们用“大地”来扩充贫乏的意义，“大地”这个词本身是无意义的，不存在“人类的”场所，只存在具体记忆中的“事件”。抽象即形而上，这是所有“抽象”艺术的多义特征。建筑如音乐，它的意义只能形成自身，即节奏、体量、图形、幻觉、过程、感受等，描述不可能具体到某一特定感受。也可以说，建筑如“诗”，词汇的堆积显示了一些记忆、语言和想象的片断，这些片断如路标一样导引我们的记忆，我们通过“形象”来感受与幻想。

用克里斯托的方式来释义建筑是颇有意思的。我们要用常识性的逻辑去释义克里斯托的“作品”很困难，我们甚至根本就不可能给他的“作品”一个牵强的常识名称。经过24年的游说活动，克里斯托终于“包裹”了历史空间，他在实现了一系列巨大的“包裹”主题后终于包裹了德国国会大厦，他的计划的确构成了一个以大地或历史为背景的“事件”。这是“艺术”、“行为”抑或“事件”？释义者们只能对这种事件性活动进行过程描述，为“释义”提供一个广阔的然而也是暧昧的阐释空间。美国人戴维·加洛韦只能用如此这般的话语对克里斯托进行释义：“象征意义相连”，“将作品作为一件独立存在的雕塑来看待”，“作为一个视觉奇观”，“令人惊讶地变化多端”，“建筑物的聚丙烯护套的镀铝表面反映出光线的每种细微差别。当天空晴朗时，反射出一种闪烁的蓝色，当天空云层密布时，是一种铅灰色，当日落时，是火焰般的橙色”。从行为和过程角度去想象建筑史上那些旷日持久的工程项目，就可寻找到一些“构筑”活动的意义，构筑活动本身成为了一个“事件”。

如果说从世界各地的巨石建筑开始，人类就在以其惊人的努力延续自己生命来创造永恒的话，那么，中国的黄河流域文化和中原文化则从一开始就以其特有的商品和木构形式在建构着从家族血缘开始的道德礼制及其后来发展的尊卑、等级、顺天命的观念。黄河流域建筑没有出现过巨石文化，中国没有发现过用50吨重石头排列成圈的石头，却创造了成体系的注重

方块、中轴、南北方向发展的和横向排列的木构建筑体系。当整个世界还在用巨石创造着他们的神话时,中国则已开始用他们的平面和横向木构表述着世俗社会的仪式观念。只有相信永恒的人才可创造出如此巨大的石头建筑。而中国人则更相信世俗权力,他们认为永恒的是宇宙,人只是宇宙中的一瞬而已,所以中国人更倾向于对自然的崇拜而不是对自己创造力的崇拜。没有对永恒的如此狂热的追求,中国建筑的确没有体现出巨石建筑的永恒性,相对西方而言,在超越时间这一点上,中国的建筑没有表现出其特色。土台上的木构架则体现了一种“土生土长”的特点,如植物一样从黄土上生长出来,在生命与时间的模拟中,生长与消失,归于永恒的自然,中国建筑体现的是对生命的体验。古希腊人为了征服时间,很快用石建筑模仿木构建筑而创造出我们今天见到的古希腊神殿,而这种通过材料的转换来达到永恒的方法在中国则未出现,中国人最喜爱的仍然是具有生命的木材。他们用木材创造了世界上独有的最标准化、模式化和体系化的抽象形式,作为一种空间布局的抽象艺术,形成一种系统的、特有的“地位类型”。

在历史的尘埃中,除开相对稳定的自然因素,我们还可以侧重于人文因素。哈特在他的理论中指出,历史学是由巨大复杂的无机质、生物和社会现象统一组成,并在相互联系又各地变异的地球表面,成为一个独特的研究对象。但如何研究这些现象的统一组合及其在空间上彼此的相互关联呢?在欧美、拉美、中东地区,这种文化迈过空间关联是存在的,然而在中国古代就难说了。中国人通过航海与西域的对外关联,使佛教文化传入。但在正统建筑上,佛教似乎并未对中国产生多大影响。因为佛教传入的汉代及两晋南北朝,中国的主流文化儒道已相当地成熟,佛教只是作为一种被“汉化”的文化融入而已。新融入的因素在艺术史上是颇为明显的,这一点我们将具体说明。由于人文因素而引起的差异变化也是存在的,只是相对封闭的地理因素使中国的变异受的影响很小,建筑上尤其如此。有时,我们不得不承认“环境论者”的假说,人类的居住条件为其居住之处的自然条件的影响而决定。关于这一点,北方民居、黄土高原的窑洞已被论述得较多,但这种物质决定论似乎过于简单,只是我们在对城市或区域性建筑进行考察时不应忘记这样一个框架。

地理学的表述有自然景观和(natural landscape)和人文景观(cultural landscape)之对比,我们不可能对这些因素作定量定性分析,因

为这是一个动态的理论框架。从语言符号角度,借用索绪尔能指与所指的理论框架,这些“二元因素”是粘在一起的。

我们可以关注的是交通网络的影响,以及地理(空间)和历史(时间)的城市类型。从商朝开始,黄河流域建筑的突出特点是夯土技术,高台与城墙均用此技术,这种技术南北向轴线都与地理气候即风水有关。周代城市规划,已从社会政治观念的角度被制度化了,在平原上规划了一个如棋盘的方城,城市依文化制度而定。建筑的中轴对称布局,平面组合规则以及士大夫的“前堂后寝”,北京故宫的“前朝后寝”,都象征了世奢礼制和从理规范的观念。夯土台有护防、防水、建筑高度、开阔视线等意义,它抬高的是城墙和城内官宦的主要建筑。燕下都(公元前4—3世纪)均有夯土板筑土台,城墙板筑,底厚67米,高47米,最高处达100米,城内分布有三十多处夯土台,一般高达67米。

家、城、国、天下有着同构形式。汤因经说:文明确实是一个可以自行说明问题的单位。中国古代史上的一次文化大交流——西域文化的入侵虽然产生了一大文化流派,但并未对中国本土体制文化产生多大变异性影响。相反,中国文化的巨大包容性则吸收入并改变了这一文化异种。相比而言,西方文化杂交及外来文化的变形处处可见,比如西亚古文化对古希腊罗马文化产生的原创性影响。这是一个相对孤立的区域性文明,我们很难寻找到一个非常明确的接触场所,中国西域巨大的荒原,在今天只能出现一些“渐变”现象。从西到东形成了一个巨大的文化杂交渐变的场所;由西向东,这种外来文化的“他者”逐渐在减弱,到了中原便越来越被稀释融汇,从而成为了中国文化体的一部分。也正由于这种封闭性的地理,形成了一种封闭性的文化性格。地理与文化是互动循环,但它们缺少相互接触的场合与机会,使得中国文明在时间上的特点较多。时间性(历时性)的单向发展,直接形成了中国古代建筑史的特点。西边是大漠与大山、东边是大洋,中外文化的确在空间上难有交流之机,中国古代出使西域和东下西洋对整个历史长河来说,影响并不大。

E. H. 贡布里希在追寻艺术形式的主题时对牛津词典中的“物像”一词进行了解析。贡布里希认为Image的意思是艺术家“模仿”事物的“外形”,而观者则通过“形式”去辨认“主题”。他提到两种艺

术,一种是事物的“摹本”,另一种则是“事物”的抽象,他认为艺术是从“事物”中抽象出的“形式”,建筑就是后一种形式。建筑是色彩、线条、光影、体量、尺度、序列空间构成的物质形式。这些形式由人创造构成,是工匠们创造的纯形式,这种创造包含着人的“潜意识”因素,同时也具有地域性和文化性。

原创的形式与土地是有关系的,文化固定了形式并普及了形式,在此过程中,意识形态促使了一种统一形式的发扬,这在各地政治宗教建筑上表现得尤其明显。促使这个大屋盖形式产生的原创动机是什么呢?由茅草向瓦转换过程中,屋盖在扩大,而且四角在向上翘(弯曲),除了礼仪或重要建筑,一般民居则没有此夸张的层盖形式,也没有四角向上翘的。那么可以推知巨大的层盖与四角上翘的曲线是一种被认为是非常美好而壮观的仪式(后来这种形式被制度化),可推知斗拱、开间等各种大小规范均被官方制度化,固定成了一种文化阐释的形式即礼制。这种礼制系统是一种极难消解的体制文化,它不但固定了中国古代建筑的形式,而且固定了中国人的心理和眼睛,“建筑形式”变成一种先入之见,这种先入之见深入到中国人的血液与遗传基因中去了,变成一种文化基因、文化遗传。所以,中国建筑没有西方那种游戏性和创造性。中国古代建筑已变成了一种政治,从城市总体到单体建筑无不体现了一种政治意识,个体被泯灭在一种体制之中,成为一种程式化传统。礼制和诸多社会观念文化又反过来强化形式,从而使形式进一步体制化,这一种假设也符合贡布里希的“木马”形式假设。值得注意的是,“形式”成为一种象征和隐喻,建筑也成为了一种有意义的形式。当我们在说明一建筑时,形式在塑造我们的心灵和眼睛,这就是荣格所谓的“集体无意识”,集体无意识产生同一种类型图像或视觉体验。人创造的艺术不是他们看到的而是他们理解的,他们想象中有一种“概念性图像”。所以,建筑史成为了一部时间堆积的“词典”,建筑更多成为了建筑史的产物,建筑成了一座建筑内部的互文性历史,一部纯粹形式的历史,形式培养了一种心理力量,这种心理力量又反过来加强着这种形式。在少有外来文化的入侵冲击下,“本土”的艺术就形成了这种不断循环的封闭模式。

正如贡布里希所说:“每一种形式都能唤起一千种记忆和图像。”是的,每次记忆都附着文化观念,并浮现着形式,从而完成了封闭式循环运动,这就是建筑的类型和程式化原因。我们把这种现象表述为“互文性”或

“语境”，互文性本身不断地被文化强化，建筑成了一种文化权力的象征，贡布里希认为这种象征就是符号，它们像代码一样通过传统（互文性）延续，即“图解性上下文”。在我们说到的封闭的文化系统中，这种“象征”被固定，即能指与所指在体制文化中几乎是一对一的编码。

象征与图像的符号编码使图像形式反复出现，表达同一种观念。图像被赋予了一种永恒意义，一方面体制文化通过文件形式固定这些编码，另一方面这些编码又“内化”为人们的心理观念（情结）进入无意识深层，形成“集体无意识”。在建筑中这两方面的代码进入到人类生活的意识与潜意识“仪式”中，形成视觉习惯性隐喻。通过幻像反复，长时间的历史的重复出现，隐喻被无意识地幻化为真实，在建筑体验中，我们称之为“联觉隐喻”。除了这些因素，艺术没有什么意义，艺术的中央是一片空虚，房子不过是一些构建而已。历史通过人的语言代码赋予形式以意义。建筑，作为一种空间隐喻，它本身是空虚的，然而在这虚空中有了人的活动才构筑了意义，所以建筑被“隐喻”化、象征化，才有了意义。权威被尺度、开间、材质、色彩、图案、造型等因素符号化，构筑物被一种人文话语阐释。中西方比较而言，西方建筑史中的人的成分重于自然性，而中国的社会体制性重于个体生命；西方重感官愉悦，而中国重群体理性。不论从文化历史或图像历史，都可以从“内”和“外”两方面找到建筑形式的视觉隐喻，而这个视觉隐喻的原创摇篮是自然地理特征及其体制文化，自然地理及其体制文化是前提条件。对于中国古代的工匠来说，更多的是服从一种体制化了的法规，而不是他们的感觉。建筑是在历史积累中的一套成熟的伟大的话语体系、一套法定的语法规则。但其成熟的系统性和规则在很大程度上导致了其对于个人直觉创造力的否定，从而致使其程式化。

贡布里希在他对西方艺术研究中强调了艺术家作为个体的创造性，认为艺术史事实上是艺术家存在的历史，并认为只有个别特殊的人才是真实的，这可能是基于对西方艺术史的认识。相反，在中国建筑史中，很少存在匠师们个人的独创，我们看到的是作为一个系统存在的体制化了的文化和规范。图像来自作为整体的时代文化精神，甚至直接来自意识形态规定。在古代中国，建筑是一种为礼制、伦理道德、意识形态和仪式化生产的政治活动，作为个人的偶然性和或然性是存在的，但它微乎其微，被意识形态、地理环境、经济等诸多因素的必然性所统治。建筑制度就是政治制度。用一

个模式去套用空间变化这种情况也发生在古埃及、古希腊以及整个古典时代,建筑被观念化了。建筑本质上是一个社会政治文化的事件,是一种礼制化了的群体行为。