

MONUMENT BUILDERS

EDWIN HEATHCOTE

 **WILEY**
Publishers Since 1807

 中威图文
Zhongwei Information

纪念性建筑

[英] 埃德温·希思科特 著



大连理工大学出版社

MONUMENT BUILDERS

EDWIN HEATHCOTE

 **WILEY**
Publishers Since 1807

 中威图文
Zhongwei Information

纪念性建筑

[英] 埃德温·希思科特 著



大连理工大学出版社

 WILEY

ISBN 7-5611-2130-X



9 787561 121306 >

ISBN 7-5611-2130-X
定价: 198.00元

TU251
2

 **WILEY**
Publishers Since 1807

 **中威图文**
Zhongwei Information

MONUMENT BUILDERS

EDWIN HEATHCOTE

纪念性建筑

[英] 埃德温·希思科特/著 朱劲松 林莹/译

大连理工大学出版社

© 大连理工大学出版社 2003

本书中文简体字版权由美国 John Wiley & Sons 公司授权大连理工大学出版社
翻译出版。

著作权合同登记 06-2003 年第 24 号

版权所有·侵权必究

图书在版编目(CIP)数据

纪念性建筑/(英)埃德温·希思科特著;朱劲松,林莹译.——大连:大连理工大学出版社,2003.6

书名原文:Monument Builders

ISBN 7-5611-2130-X

I. 纪… II. ①埃… ②朱… ③林… III. 纪念建筑—建筑设计—世界
IV. TU251

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 051755 号

出版发行:大连理工大学出版社

(地址:大连市凌水河 邮编:116024)

印刷:利丰雅高印刷(深圳)有限公司

幅面尺寸:250mm×305mm

印 张:14

插 页:4

印 数:1~2 000

出版时间:2003 年 6 月第 1 版

印刷时间:2003 年 6 月第 1 次印刷

出 版 人:王海山

责任编辑:刘 蓉

封面设计:王复冈

责任校对:林 悦

定价:198.00 元

电 话:0411-4708842

传 真:0411-4701466

邮 购:0411-4707961

E-mail: dulp@mail.dlptt.ln.cn

URL: http://www.dulp.com.cn

目 录

前言	6	赫尔曼·赫茨博格	100
现代主义,建筑与死亡	8	厄弗·海德马克	104
一、死者的居所——死者的城市	8	石本	114
二、我在阿卡狄亚	13	矶崎新	128
三、墓地:一个复活的原型	15	克里斯琴·克雷兹	130
四、埋葬的城市——死亡的城市	17	安德拉斯·克里詹	138
五、阴影建筑	19	刘荣广与伍振民	140
六、巴黎人的乐土	25	林纓	142
七、约翰·索恩:陈列,住所和死亡	26	前川国男	144
八、死亡和现代主义的诞生:颓废派和坟墓	30	槇文彦	146
九、被火焰吞噬	35	伊姆利·麦克万兹	154
十、棱柱体、金字塔和玻璃山:表现主义、立体派与死亡建筑	38	英格里德·迈尔与乔吉·迈尔	160
十一、战争纪念馆:纪念被浪费的生命	40	恩里克·米拉列斯	166
十二、两次大战之间:纪念碑时代	46	汉斯·诺特	172
十三、意大利:现代主义、古典主义、纪念碑主义、理性主义	51	阿纳尔多·波莫多罗	176
十四、现代主义和表达死亡的功能语言	57	阿尔多·罗西	182
十五、现代主义纪念碑的矛盾:一种新手段	61	摩西·赛弗迪	192
十六、大屠杀纪念	62	斯坦利·塞托威茨	200
十七、大屠杀与纪念的作品	67	卡洛·斯卡帕	204
十八、后记	70	海因茨·特萨	214
冈纳·阿斯布朗特与西格·卢尔恩茨	74	雷切尔·怀特里德	220
乔治·普勒尼克	80	彼得·埃森曼	221
相田武文	84	参考书目	222
大卫·奇普菲尔德建筑师事务所	90	索引	223
温·凯维尔斯	94		
卡林·达恩	96		
劳伦诺·福勒洛	98		

前言

人们普遍都期望着永生而无力接受死亡的定局。历史上的神话故事就是要尝试着解释人在宇宙中的位置并弄清是什么超越了可知世界而存在。当面对死亡与对死者遗体的处理时,原始社会与发达社会之间没有什么区别。对尸首的态度暴露了反映人们最强烈的恐惧和忧虑的迷信与禁忌,纪念死者的方式正显示了那些恐惧;纪念死者的建筑的俗套就是源于这些最基本的原因。

相对于活人的住房,死者的居所经常更多地揭示社会:本质的房子是死者的居所。躯体停留在其最后休息地的时间要比其活着时居住在任何地方的时间都要长。因此,为死者建造满意的住所,使他们不会常回活人这边来是完全合乎情理的。坟墓或死者的城市成为祖先们的家,这是从活人的空间选取的一个特定的并经过神圣化的非常重要的地方。

建立在技术进步和在过去几个世纪以亚原子为单位理解世界上的基本建筑体块方面所取得的理性成就基础之上的社会,当面对死亡时暴露了最原始的迷信。对死者采取的行为——哀悼、挽诗、仪式、埋葬、纪念碑——与理性的思想毫不相干,而与可追溯到史前的禁忌及对死者的崇拜有千丝万缕的关系。西方世界正变得更加依靠理性的、技术的基础,并且完全接受了功利主义者的实用主义,然而却丝毫没有摆脱迷信、神话和宗教的困扰。普里斯特利(J B Priestley)曾经说过,当一个人不再相信上帝时,他不会什么也不信,相反他将相信一切。正统宗教和各种异教并没有什么合理的根据,而且后者因为奇怪的信仰和对从占星术到东方神秘主义的各种神秘哲学日益浓厚的兴趣而受到了非难,但是它们仍是同时代存在主义的世界观的基础。

人们对死者的态度没改变多少,但表达死亡的能力却

降低了。在一个年轻且充满活力的社会,死亡无处藏身;它成了禁忌,而且表现死亡的艺术也深受责难。纪念成了按目录购物的一个分支:殡仪馆因为它们的环境和丰富的配乐气氛而变得越来越像购物中心。处理死者与处理垃圾一样;从卫生学角度考虑,尸体被埋在离城市很远的地方,并且很少考虑其他的选择,这是因为在火化上的能源浪费和用在棺材及其他装备上的材料和金钱的浪费是惊人的。然而,冥思死亡的地方是每一个城镇基本的附属物。墓地过去常在居民点的中心,而现在一般位于城市环路与通道之外,人们只有靠小汽车才能接近。死亡被从城市中心驱逐出来,结果城市也失去了一个重要的组成部分。

在本书中,我尝试着仔细研究了一些近年来从事这方面工作的建筑师和艺术家的作品。这仅是纪念死亡的建筑的传统中某个瞬间的简单典型,但这个瞬间却是一个关键的时刻。现代建筑学很难阐述死亡这个概念,然而少数探讨这个主题的建筑师却成功地创造了一些现代最重要的建筑物。冈纳·阿斯布朗特(Gunnar Asplund)设计的斯德哥尔摩林区公墓、卡洛·斯卡帕(Carlo Scarpa)设计的布里翁(Brion)的坟墓、位于摩德纳的阿尔多·罗西(Aldo Rossi)设计的公墓和恩里克·米拉尔斯(Enric Miralles)设计的伊瓜拉达公墓都属于本世纪最著名并引人深思的建筑物,我尝试着浏览一下这些被普遍认同的杰作,并介绍一些鲜为人知的建筑物。

这个领域以前很少有人涉足。正是同时代的禁忌及无力面对作为生命特定部分的死亡的现象导致了死亡的主题在现代建筑中被大大地避开了。奇怪的是,在考古学上,它也许是所有领域中人们探讨最多的;人们仔细研究了18世纪的陵墓,也研究了埃廷-路易斯·布利(Etienne-Louis

Boullée)及其同时代的包括约翰·索恩(John Soane)在内的一些人的建筑。这些人沉溺于恐怖的比喻和为死亡与崇高的表达方式所困扰的建筑风格中。

在这里,尽管我尝试着概括了一下我个人认为对现代纪念死亡的建筑具有直接影响的殡葬建筑的主要发展过程,但我的研究主要还是局限于 20 世纪特别是近年来的建筑。因为死亡在许多 18 世纪建筑师的作品中是一个基本的主题,所以我又回溯到了 18 世纪。在关于巴黎的佩里-拉蔡斯(Père-Lachaise)墓地的一节里,我简单谈到了墓地的出现,但我没有像其他书那样用对发展顺序进行描述的方法将这个历史追溯到底。J·S·柯尔(J S Curl)的《庆祝死亡》(A Celebration of Death)一书尽管很少涉及现代的建筑^[1],但对于这个主题的背景描写仍堪称典范。在《建筑与来生》(Architecture and the After-Life)^[2]一书中,霍华德·科尔文(Howard Colvin)研究的是同样的问题。在使现代人理解纪念死亡的建筑方面,理查德·A·伊特琳(Richard A Etlin)的作品至关重要,尤其是他关于 18 世纪法国建筑的论著是理解那个时代的最好资料^[3]。

我主要论及的是建筑而并不是雕塑或殡葬艺术,但有时它们的界限却如此模糊:本书讨论了许多既是建筑又像雕塑的大屠杀纪念馆,另外也谈到了一些作为一种建筑类型的博物馆(追溯到索恩或更远的传统)。我尽力覆盖一个广阔的研究范围,从纪念碑状的作品到微小的作品,并且包括了一些艺术家和雕塑家(雷切尔·怀特里德(Rachel Whiteread)、阿纳尔多·波莫多罗(Arnaldo Pomodoro)等)的从广义上说属于建筑的作品。然而,我省去了关于民族英雄和国家事件的纪念馆,因为这些建筑具有浓厚的政治色彩,

而且使用的是一种与死亡艺术无关的语言。书中的介绍及论述不是一部现代主义和死亡的连贯历史,而是对于整个现代主义发展的特定时期中纪念死亡的建筑状况的一些个人的浅显之见。

我希望本书对一个常被忽视的建筑领域的讨论起到抛砖引玉的作用,本书第一次将这些作品收集到一起并显示了死亡作为一个主题及灵感的巨大潜力。日益增多的鬼故事、鬼常出没的房子和超自然的东西证明了我们仍普遍期望理解有关死亡的概念。这主要是因为在我们的文化中,死亡缺乏其应有的自然位置。一些建筑师想在城市中给死者留一个基本空间,本书探讨的正是这些建筑师的作品。

参考文献

- 1 James Stevens Curl, *A Celebration of Death*, B T Batsford Ltd (London), 1980 (revised 1993). In addition to Howard Colvin's book, this is the best study of funerary architecture. It is very comprehensive although curiously weak on twentieth-century examples.
- 2 Howard Colvin, *Architecture and the After - Life*, Yale University Press (New Haven), 1991; a fine study which gives the background of the subject up to the nineteenth century.
- 3 See especially Richard A Etlin, *Symbolic Space, French Enlightenment Architecture and Its Legacy*, University of Chicago Press (Chicago), 1994; and *The Architecture of Death: The Transformation of the Cemetery in Eighteenth Century Paris*, MIT Press (Cambridge, Mass), 1984.

现代主义,建筑与死亡

一、死者的居所——死者的城市

死者的居所必然比活着的人的居所更为耐久,而且死亡是人终将面临的结局。人们建造坟墓是为了将死者永远留在生者的记忆里;殡葬建筑代表了人们对永恒生命的追求,同时它又是将死亡看做过渡典礼这种观念的具体体现,其中坟墓既是一个短暂的休憩之所,躯体经过坟墓,通往下一个真正意义上的神圣世界,同时坟墓又是纪念那个世界存在的标志。

房屋既具象征意义又有体现仪式的功能,但它主要是用来为人们提供庇护,而在死者的建筑这个阴性的世界里,坟墓的主要功能不再是提供庇护——大地本身足以胜任——而是为了纪念并表明那个神圣王国,即来世的存在。这是一个比为人们提供抵御自然力的庇护更为重要的功能,因为它体现了世界观,成为和谐的模型,同时又是一个原型,涉及对于有关存在的焦虑以及对其建造者的另一王国中的各种幻象的最深刻的意识。因此,伟大的文明将其死者的居所留给我们,而正是从中我们创作了曾塑造我们这个世界的的神话集。

死者的居所已变成死者的城市。墓地是都市的基本附属物。的确,刘易斯·芒福德(Lewis Mumford)曾写道,恰恰因为人们对于坟墓建筑永久性的重视,死者的城市总要优先于城市本身^[1]。城市这两部分间的自然关系日益明确。墓地环绕于城市外围,并成为一道无法穿越的屏障——死者加固了城墙。正如活人生活在他们的城市里一

样,亡灵居住于墓地之中。毕竟,墓地既是回忆的城市又是死亡的象征,一个冥思生死、注定死亡之所。

在小说《看不见的城市》(Invisible Cities)(1974年)中^[2],伊塔洛·卡尔维诺(Italo Calvino)借马可·波罗(Marco Polo)之口进行叙述。马可·波罗称在他的航行中曾看到大量的城市,但直到这本书的后面才清楚表明所有这些城市都是对威尼斯不同幻象的隐喻。在这些城市当中有“死者的城市”。每一个都是活人的城市在某种程度上的倒置。其中,一个活人的城市的复制品被建造于它的居民脚下,并由活人看管及维持,所以地下墓地无法与城市本身区别开来,也无法辨别活人与死人。

小说的另外一章描述了一座城市,那里的空气为泥土所取代,空间也变成了实体,房子里和街道上充斥着垃圾和树根,并且从表面上是看不见这个城市的。在小说中的第三部分所描述的城市中,墓地的成长与城市自身的成长完全并行,墓地和城市两者中的街道和街区互为映射。城市的居民需要探访他们在墓地中对应的死者,其目的是为了理解当前其自身的存在以及死后将跟随他们的形式的假想存在。

正如卡尔维诺用他诗意的方式所阐明的那样,墓地是负向的城市,是一个对不存在加以赞美的疆域。死者在物质上既存在又已消失,在这些鬼魂的城市中的建筑正反映了这个矛盾,它们接近于最简单的寓所,而墓碑的华美壮观对于居住者则毫无用处。他们的世界如今在地下,人间世俗之事已将他们吞噬。正如墓地作为城市的“阴灵”,

它寄居在不同地层里，标志着城市持续存在。

墓地对于它的居民和那些访客来说是个黑暗的世界。例如卡诺瓦（Canova）在玛丽亚·克丽丝汀娜（Maria Chistina）纪念碑（1799~1805年）中运用黑暗的手法，令人极度忧伤。鬼故事和僵尸恐怖电影总是选择夜晚的墓地作场景，那是因为它是阴暗世界自然而然的地方，在那里我们的恐惧暴露无遗。将死者埋葬于大地的黑暗里是要让他们回到无边的夜晚。尽管这里有初态的混沌，但只有这样他们才能重新开始新的旅程。对于生者，夜晚如此可怕——在每个人的灵魂深处，它空虚、凶险。身处其中，人们甚至不敢偷窥，而正是这里孕育了生命的种子。

奥斯瓦尔德·斯彭格勒（Oswald Spengler）将死亡、空间和形式联系起来。在《西方的没落》（The Decline of the West）一书中他解释说，形式是有限的，而对其局限性的领悟使我们对自己在地球上有限的生命时间有了正确的评价：

——人类早已察觉了空间和死亡之间的深厚关系。人是惟一知道死亡的生物；其他所有的生物都会衰老，但它们无法意识这一时刻的到来。生命是有限的，但我们见证过死亡^[3]。

对于当一个孩子第一次将自己视为“外来广大的世界”中的一员的这一时刻，斯彭格勒写道：

在这里，在这存在的决定性时刻，当人第一次成为人并感到在宇宙中的极度孤独之时，因为人类对死亡、有限的光明世界和有限的固定空间的畏惧，对世界的恐惧首次暴露出来。每一种伟大的象征意义都将其形式语言与对死者的崇拜、对死者的处理方式和对死者坟墓的装饰联系起来。于是每一种新的教化都随着新的世界观的形成而产生，也即对作为可知世界秘密的死亡的一瞥……于是每种真正的——无意识的和内在必需的——象征主义的本质源自于对死亡的认识，其中，空间的秘密暴露无遗^[4]。

这些象征的手法和语言中最基本的东西便是埋葬和葬

礼中最基本的东西：将身体返还给大地。人类最原始的坟墓是大地自身影像的一个夸大的翻版。阿道夫·路斯（Adolf Loos）曾说过这样一句话：

当我们在森林中发现一个坟墩，1.8米长，0.9米宽，呈用铁锹堆成的尖头状，我们变得严肃起来，并在心中想：这里安葬着一个人。那是建筑学^[5]。

阿道夫·路斯承认了这种力量。躯体取代了泥土被埋在洞中。这些土被堆在洞上形成了一个小土丘。这正是坟墓最简单的形式，正如路斯所说的，这是这类建筑的原型。在纪念死亡的建筑中，许多巨大的纪念物也无非是对森林中简单的坟墩的重复。金字塔、大型古墓、北欧的圆锥形石堆和墓室、迈锡尼的坟甚至哈利加纳萨斯雄伟的陵墓（这种陵墓是路斯为他的朋友麦克斯·德沃夏克（Max Dvořák）的坟墓设计的台阶式屋顶的原型）都融合了埋葬坟墩的象征意义与将世界看做一座高山的喻义。

这样的高山形象位于宇宙的中心，它的高度可以允许在天国里与诸神进行交流。坟墓是微宇宙的世界——正如山巅有通往天国之路，地上的缺口提供了去阴间、去黑暗王国的通道。于是洞穴、岩石裂缝、岩穴和溶洞成了大地本身崇拜的中心。死者为了重获新生，就要通过这些神圣的缺口重归大地，重返大地母亲的子宫之中。

据基督教的教典记载，耶稣就是以这种方式复活于他早期的崇拜者在古罗马的地下墓穴中祈祷之时；因而埋葬的地方也成了崇祀的处所。在迷恋未来城市的表现主义者弗里茨·兰（Fritz Lang）的眼中，有同样的关系存在，在他的作品《都市》中，一群狂热的崇拜者在用十字架墓标志的地下墓穴形空间里为已故女英雄举行着礼拜仪式^[6]。

死者同举行这种神圣仪式的处所之间的亲密关系继续存在；遗迹在基督教会的神话集中是重要的元素，并成为朝圣之地。当显赫的死者被葬于建筑物的墙里和地下且被纪念时，他们的存在增加了这个地方的神圣感，也加强了教堂的地位，如若不然，教堂的地位将大打折扣，同时它



布里翁墓地，意大利圣维托第奥尔蒂沃尔，1969 ~ 1978 年

们也被用做死亡的象征。

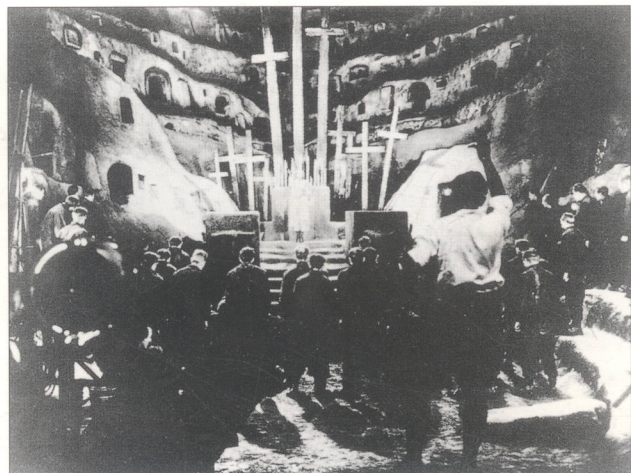
随着文艺复兴时期人们对个人在社会中地位的观念的变化，个人纪念馆成了一种新的建筑类型，一种表现艺术、表达死者的财富、地位和信仰的工具。同时，出现了教堂墙上的铭文（因为教堂中殿之下供埋葬的空间减少了），用来纪念埋于地下或教堂中的死者，但这已从埋葬的实际意义中分离出来。

建造空的纪念物或衣冠冢的想法显示了在观念上的根本改变和向启蒙运动的迈进，像这个时代许多别的想法一样，它也来源于一种古代思想。在小说《伯里斯·达维多维奇之坟》（A Tomb for Boris Davidovich）（1980年）中，丹尼洛·基斯（Danilo Kiš）颇具说服力地描述了衣冠冢的起源和含义：

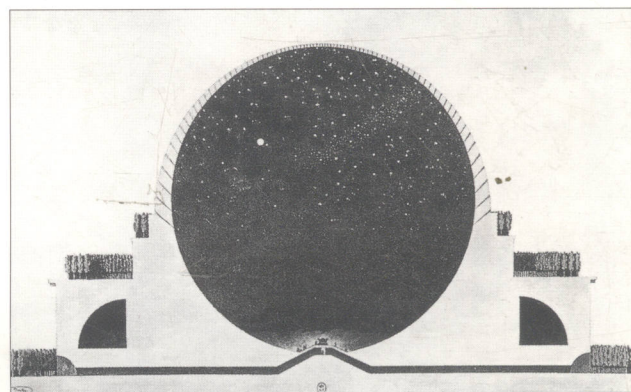
古希腊有一个值得赞赏的风俗：对于任何被火化、被火山吞噬、被熔岩埋葬、被野兽撕成碎片、被鲨鱼吞食或者其尸首被沙漠兀鹰叼走的人，人们都在他们的家乡为他们建造了所谓的衣冠冢，或是空坟。因为躯体不过是火、水、土，而灵魂却有始有终，所以应建立一个圣堂以备祭祀^[7]。

在布利（Boullée）奇异的牛顿纪念碑中，以衣冠冢作为圣堂的思想得到了最佳的体现。正如休·昂格（Hugh Honour）所说，牛顿发现了“无限中的规则”。这个建筑象征的不再是地球而是宇宙，纪念的是牛顿的思想，而不是他那已不复存在的躯体。被刺穿的以让光线透入的小孔代表了星辰，这时这个巨大的球体变成了宇宙的模式，参观者置身其中除了冥思只能是对其周围的无限空间和为我们揭示其中规律的伟人的天才感到无比的惊叹。

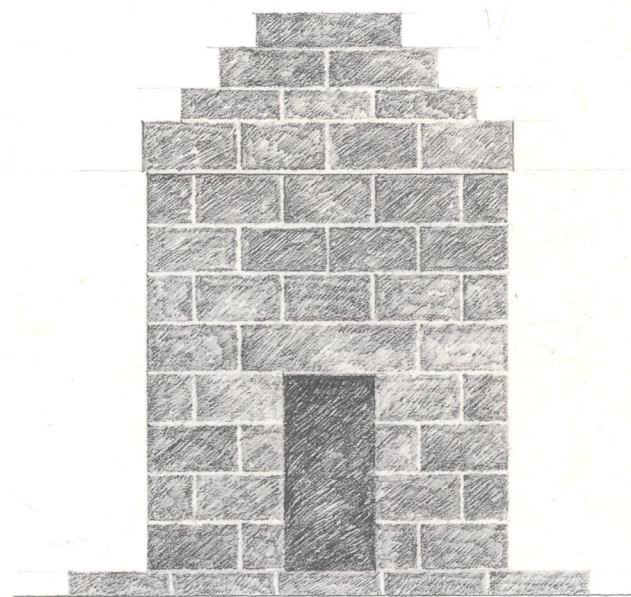
除了显示出对浩瀚宇宙的敬畏，布利的牛顿纪念碑以及同时代的纪念死亡的建筑还揭示了一种极度的关于存在的恐怖与悲哀。这是一个埋葬了的建筑，它的巨大的重量好像想把它体块压入大地，单调的高墙表达了注定的死亡，深暗的阴影显示了黑暗的阴间。



弗里茨·兰的《都市》，1927年



牛顿纪念碑，1784年，布利设计



德沃夏克陵设计，1921年，阿道夫·路斯设计

尽管几乎没有一个作品被完全理解，布利和与他同时代的建筑师的富有想像力的作品仍然代表了殡葬建筑的最高境界，这些颇具启发性的作品成了所有的尤其是 20 世纪纪念性建筑效仿的典范。同时，陵墓变成了一种备受青睐的建筑类型，一个建筑艺术试验的工具，并且在 18 世纪——与古代成就几乎相等的时代——纪念死亡的建筑达到了它最辉煌的时期。

紧随佩里 - 拉蔡斯 (Père - Lachaise) 取得成功之后的墓地发展反映了墓地被重新视为城市一个关键的具有象征性的附属物，并且埋葬用地宗教意义的丧失为殡葬建筑提供了新的创造动力。但是卫生学的观念和将墓地从城市中心搬走的努力无可争辩地导致了死亡从城市结构中心的分离与一段历史和意识的湮灭。这种趋势取得了大范围的胜利，在 19 世纪和 20 世纪，死者的城市与活人的城市的关系日益疏远，而且人们更加不愿把死亡表述为生命的必然结果。

20 世纪的灾难性的大屠杀大大地改变了人类对死亡和非人道的理解，也导致存在的纪念性语言几乎完全过时。由于古代的符号在表现战争和种族灭绝的悲剧上显得如此苍白无力，新的表现形式的产生就变得十分必要。尽管建筑师们进行了一些卓越的尝试，也出现了许多最成功的重新阐释原型的结构，但仍未出现新的纪念性语言。阿尔多·罗西 (Aldo Rossi)、乔治·普勒尼克 (Jože Plečnik)、冈纳·阿斯布朗特 (Gunnar Asplund) 以及西格·卢尔恩茨 (Sigurd Lewerentz) 都认真探索了从西方文明的集体无意识中遗留下来的根深蒂固的映像。因而现代的纪念死亡的建筑是 20 世纪末期的建筑风格多元性和对死亡不确定理解的折中的反映。

布利的“阴影建筑”和“埋葬的建筑”尽管对里程碑式的现代主义产生了重大的影响，但在许多方面它们仍是 20 世纪现代主义建筑的对照。现代的建筑师，更具体地说是功能主义建筑师尝试着将建筑物与地面分离。底层架高柱、看上去无框的玻璃幕墙，意欲减轻建筑物与地面的

联系，试图消除对贮藏了弗洛伊德学说灾祸和黑暗的地下室的需要，试图创立一种国际性风格，这种风格的建筑不受地域的限制而可以被随心所欲地放置于任何地方。

功能主义的建筑体现的是各个角度的眼光、观点、态度及健康性，在功能主义的建筑中忧郁的追思和死亡毫无立足之地。这是同以往把纪念死亡的建筑看做是阴间、阳间和天堂能亲密交流之所的观点的迅速彻底的决裂。火葬是处置死人的现代方法，这是功能主义者卫生、经济的方法，而墓地变得越来越不像死人的城市而像纪念的花园。墓地应该是充满鸟语花香和美丽、憧憬的地方的观念产生了。因而，墓地作为死亡的象征的想法已完全不合时宜，在这个时期死亡是无足轻重的。

在现代城市中，死亡似乎无立足之地。同死亡有关的建筑通常是殡仪员挥洒同情的地方，平缓温和的似管乐器吹奏的音乐在殡仪馆中回荡，这种建筑不涉及主题的严肃性、有关存在的问题及死亡能激起的危机，却试图用新的乡土形式或一种简单但讨人喜欢的医院和养老院中惯用的现代手法来伪装它的功能。殡葬艺术也惨遭同样的噩运，它正堕落成同渐渐成为正统的古怪模式进行的系列交易。的确，人们很可能从这个交易的供货单中买到一个完整的陵墓并自由选择大理石的花色。但是也有一些重要的例外，这也正是本书要详细叙述的。

我想简单地回顾一下现代主义和纪念死亡的建筑的历史。为此我相信有必要从 18 世纪谈起，有关死亡的现代概念很多都是在 18 世纪得以明确阐述的，而为了提供一个中肯的观点还有必要简略地回顾一下 19 世纪。在最近两个世纪中，别的一些书曾提出了有关殡葬建筑更为全面的见解，可令人惊讶的是其中没有几本是关于现代主义与死亡的。

我之所以选择这些设计作品，是因为它们代表了对表达人的生命是有终点的思想和死亡在现代城市中的位置来说具有重要意义的尝试；在西方传统中，它们独领风骚 (尽管我选用了一些来自日本的作品，因为在日本火葬曾

引起了一场对新建筑类型的深刻研究), 并且这些作品都是从艺术家和建筑师的作品中选出来的。然而, 这些列举还远不全面, 它们仅是反映千年之末的死亡艺术状况的一个简洁主观的断面。

二、我在阿卡狄亚

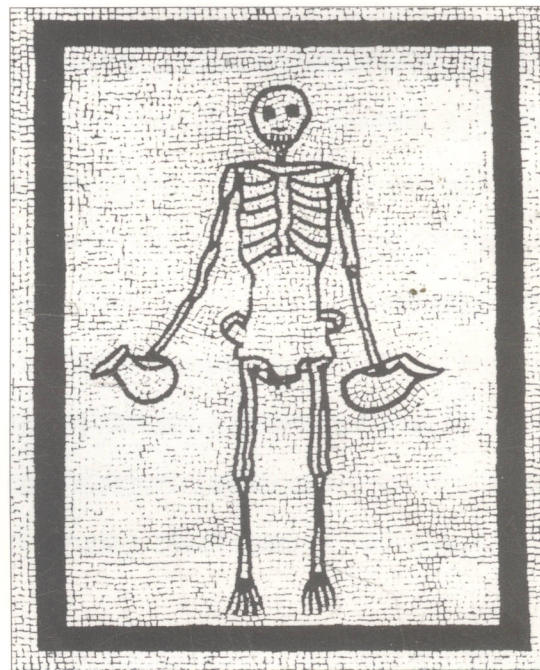
在约翰·索恩爵士 (Sir John Soane) 对卢梭的《忏悔录》(1782~1789 年出版)^[8]一书手抄本的卷首插画中有一幅这位伟大思想家陵墓的素描图, 这个墓位于埃尔梅农维莱 (Ermenonville) 上的花园的一个岛上, 而这张图正是由该墓的设计师所绘。在这一页上浓缩的是启蒙时代的成见, 它把死亡牢牢置于它试图去创建的新阿卡狄亚式环境的中心。

卢梭的影响力很大一部分是由于他把人看做伊甸园中高贵的未开化的生物的观念, 这几乎是笛福笔下的鲁宾逊, 鲁宾逊被陷孤岛仍抗争着要创造一个新的生活, 这些从他创建的住房和花园中体现出来。这些思想使人置身于伊甸园, 但对那个乐园的认识总是少不了强烈的必死意识。本节的标题取自在艺术史的文学作品中被广泛使用的一个短语, 并且针对它高深莫测的内涵已有不少文章出现。也许最好的解释是欧文·帕诺夫斯基 (Erwin Panofsky) 在他《形象化艺术品的含义》(Meaning in the Visual Arts) 一书中的叙述。他以同样的题目命名的一章发表于 1769 年, 其中他谈到关于约书亚·雷纳尔兹 (Joshua Reynolds) 把他的绘画作品给他朋友约翰逊博士看的一段轶事:

画中画着两个可爱的妇女坐在墓碑前伤感地思考着碑文: 一个人向另一个人指着文字, 这个人随即便在那悲痛的冥想与忧郁的姿态下陷入了沉思。碑文为“Et in Arcadia Ego”。“这是什么意思?” 约翰逊博士喊道, “这好像毫无意义——‘我在阿卡狄亚’。”“国王能告诉你,” 约书亚答道, “昨天他看到这幅图后立即就说: ‘哦, 在这个背景里是一个墓碑: 对, 不错, 死亡正是像在阿卡狄亚’^[9]。”



卢梭墓全景, 埃尔梅农维莱, 1778 年, 莫罗设计



马赛克地面, 庞贝: 一个罗马的死亡的警告



新古典主义坟墓, 帕特尼, 伦敦

帕诺夫斯基在接下来的一章中讨论了“我在阿卡狄亚”这个短语的历史含义，为了达到这本书的写作意图，他在这个短语上花了太多的笔墨，但结论却是从语法上和哲学上分析，国王的理解是正确的，而词典的编辑约翰逊博士却无法理解其浪漫信息所表达的忧郁内涵。约书亚的画是死亡的象征的传统之一部分，将这个要素插入到艺术作品之中的目的是为了提醒观众自己是必死的。

这个别具一格的策略（指将碑文作为这一节的标题）可追溯到尼古拉斯·普珊（Nicolas Poussin）完成于17世纪前半叶的两幅绘画，名为《阿卡狄亚的牧羊人》（The Arcadian Shepherds）。一幅存放于巴黎的卢浮宫，另一幅保存在英国的查茨沃思庄园里。在普珊的画里，可被看做代表卢梭理想化原始人的两个牧羊人，在他们放牧的乐园里发现了一个古墓。一个超然的女人站在他们身边并看到他们用手指在墓碑上勾勒着碑文：我在阿卡狄亚。这个妇人也许像这个坟墓一样象征着死亡，并且当这两个牧羊人意识到她的能量的时候，她赞许地旁观着。

这些画面浓缩了在这整本书中反复出现的一系列主题，并为我们叙述死亡与现代建筑提供了一个好的（出人意料地被废弃的）起点。普珊正以图画为例来说明哀悼的传统和一种阿卡狄亚的理想，尽管这种理想中的生活如田园诗般美好，但它还是为坟墓所代表的已经消失的早期文明提供了证据。它是一个对已经失去的、但比我们将来知道的文明都伟大的亚特兰岛神话的说明，也是关于亚当和夏娃存在于伊甸园的优美传说的一个参考。这个伊甸园后来被夏娃（也许此处由牧羊人的女伴所代表）如此悲惨地毁灭。这个被忽略的坟墓是一个纪念物，从某个意义上说，它纪念那些死了很久被遗忘的人，而从另一个意义上说，它又体现了对模糊的过去神话的回忆，一个支持容格学说者对废弃伊甸园的回忆。

18世纪，许多流派汇聚一起形成了一幅新的包含死亡、古物与纪念的图画。正是自相矛盾地从理性主义与浪漫主义中形成的这个观点留给了我们今天联想到死亡、死

者和纪念的景象和风景。启蒙运动的新时代带来了研究和表达的新形式。在这些形式中，有两种特别有意思：新的考古学和浪漫花园的思想。这两个方面的发展都可追溯到文艺复兴时期，毕竟，它是古典文化的“再生”时期，是建立在对世界重新形成的、强烈的理想化观点基础之上的，而据推测，古典时期的工艺品必定来自这个世界。

普珊笔下的牧羊人，是这个田园风光中业余的考古学家，他们偶然领悟了这个古墓高深莫测的寓意，他们是卢梭笔下高尚的未开化的人的化身。卢梭在1778年死后，他成了被葬于花园（在埃尔梅农维尔）中的第一个重要的人物，这个花园象征了在克劳德·洛兰（Claude Lorraine）和普珊的绘画中出现的阿卡狄亚式的背景。他死于他的朋友希拉汀子爵勒内·路易斯（René Louis）封地内的一个岛上。从奥尔索普（Althorp）公园的戴安娜王妃的坟墓中也可以看到流行的岛葬痕迹。

后人将卢梭埋葬于花园的决定最初是受他自己的小说《La Nouvelle Héloïse》^[10]的启发。卢梭的忠实仰慕者约翰·索恩被这个埋葬深深地打动了，于是在卢梭的《忏悔录》的手抄本的扉页上绘出了这个岛屿的草图。然而索恩也是上面提到的另一种研究形式——考古学的代表。他是一个热情的古董收藏家，甚至在今天，他的住房还继续作为一个最令人难以置信的博物馆矗立在那里（在本书的后面，我们会详细讨论他的作品）。

狄奥多·阿多诺（Theodor Adorno）曾说过博物馆是与观众不再有重要关系的物品的展示所，因此正处于垂死阶段（并且他用德语词“博物馆的”（museal），或“博物馆似的”来阐明这个观点）。考古学事实上是对死者的研究：逝去的文明和艺术品是由死者创造同时又属于他们自己。建造博物馆是为了纪念死者。如果将博物馆中的物品整个看成一种收藏，这些物品便成了一系列的崇拜物，它们在向人们展示其自身的同时也展示了其收藏者的思想。弗洛伊德收集的原始雕刻和生殖器崇拜物向我们表达的无疑是他自己的兴趣。

索恩的收藏物大部分是针对死亡本身的。他在伦敦的住房（1792~1824年）位于较低处而不是在高处，在房子中心引人注意的埃及式雕刻精美的石棺处达到其高潮，这个石棺正是这位建筑师存在的象征。这是一个关于死亡的房子，是索恩自己的纪念馆。然而，它的建筑风格也说明索恩热衷于在英国式风景花园中得到例证的有关路径的思想，即浏览该建筑物就是穿过一系列经历、情绪和年代的叙事般旅行的思想。对建筑的这种解释具有索恩所从业的共济会组织的特色。

共济会的仪式特别强调的是入会仪式的路线。这种思想部分来自于这个时代对古埃及的考古学、寺庙和金字塔的研究，寺庙和金字塔都被设计成引导最终进入最神圣、不可侵犯空间的一系列空间和大厅。在共济会中，穿越空间的行程（经常是被蒙上眼睛的）变成了穿越生命和所有宗教与文化都赞美的行进仪式之旅途的象征。

其他惯用叙事手法和建筑原型的启蒙建筑师设计了一些更明白地表现了共济会入会仪式的作品。然而，这个旅行的思想的主要影响力不是体现在内部空间，而是在外部。在18世纪，大量英国式风景花园的出现与盛行的共济会的思想与图解有着千丝万缕的联系。这些花园设计得不像文艺复兴晚期为了在自然中强加秩序而建的正式花园，而是一种使人想起普珊的画中阿卡狄亚式环境的理想化风景。

人与自然一道发明了这个最重要的技巧，在这种阿卡狄亚式的风景里，放置着废墟、毫无意义的建构物和人工或天然的纪念物。在约克夏郡的霍华德城堡中（1699~1742年）可以发现这些思想的痕迹，在那里尼古拉斯·霍克斯摩（Nicholas Hawksmoor）在他的老师约翰·范布勒爵士（Sir John Vanbrugh）设计的住房的宽阔花园中安放了一系列物体。这里建造的一座壮丽的陵墓也许是英国古典主义献给死亡的完美杰作。它的紧凑、巧妙的古典式构成与一个庙宇、一个金字塔和一个方尖石塔一起强调了天际线，使其外观格外惹人注意。正是一个英国天才的纪念

碑、坐落于芬芳花园里的一个寺庙以及一个利索维斯花园里的人行道构成了白金汉郡斯陀的极乐地区的特色，而在利索维斯花园中的一个古典的刻有“我在阿卡狄亚”的骨灰盒也为之增色不少。

这样很方便地就把我们带回到卢梭墓的田园诗般美妙的环境中去。这个阿卡狄亚式的花园、代表古典的坟墓和设置于那个象征性风景里的死亡的象征变成了西方传统中墓地的标志。在这里，我们很难想像一个花园或公园不是墓地设计的标准或不是作为死者建筑的背景的时代。卢梭的墓和这些英国乔治王时代一流的浪漫花园标志了一种新型的纪念性建筑的诞生。

然而，在18世纪也存在一些现实问题，使得有必要改变当时盛行的殡葬潮流。在下文中，我们将简略地探究一下这些情况，以理解导致纷乱变化的起因。这些变化使得死亡成为启蒙运动时期建筑的一个基本的主题，并且在紧接着的几个世纪直至在我们这个时代，死亡仍不失为一种强大的艺术思想和使人入神的东西。

三、墓地：一个复活的原型

墓地，即死者的城市，是一种被遗忘的古典原型。罗马的许多城市将其郊区地带作为埋葬用地，所以当旅游者走近其中一个城市，他们最先遇到的是死者。罗马人早已意识到在城市中心埋葬死者是多么的不卫生，他们也深知为死去的人规划出一个居住区的象征性和图解学上的重要意义。然而，无论是在文艺复兴时期还是在接下来的对所有古典事物进行颂扬的时代，这种古典文化都没有再度盛行。

早期的基督教徒援引罗马人的殡葬风俗，将死者葬于地下墓穴之中，这后来又结合了被禁止的服务和集会、为圣徒和殉教士举行的葬礼，这些都具有十分重要的图解学和仪式上的意义。实事求是地说，基督教精神来源于一种地下宗教仪式，死者的居所成了纪念的地方，而纪念是不能在活人的房子里进行的。

葬礼仪式和安葬之间的联系从未完全中断，这对于祈祷仪式的历史、教堂建筑和纪念死亡的建筑都具有重大的意义。基督教徒经常将圣坛建造于地下墓穴之中，而当他们可以在地上建造教堂时，他们总是直接地在圣徒或殉教士的遗骸之上或至少与之十分靠近的地方来建造，这样会使他们的建造物神圣化，并获得值得崇奉的场所和空间。后来，当人们从圣徒或殉教士的埋葬处取来他们的遗骸或骨头并安置于圣坛之中时，地下墓穴与殉教士的埋葬之间的联系就更加密切了。在罗马天主教仪式中的圣坛仍然象征着以下三个含义：最后的晚餐桌、祭品坛和耶稣基督的身体。于是，作为一个圣骨箱，圣坛本身成为一个神圣的容器，并保留了传统的圣像画；同时，位于教堂中心的圣坛与坟墓也保留着十分密切的联系。

人们将有遗骸和圣物存在的地方看成是圣洁的，所以葬在遗骸的附近是令人向往的。对于那些想炫耀自己的财富与重要性而要求被埋葬于圣坛附近的人来说，教堂正下面的空间便成了埋葬用地，教堂在某种意义上也成了纪念死者的建筑的代表。一旦教堂下面的空间用尽，埋葬地便开始向外延伸，并且一种等级观念也应运而生：教堂内最好的空间留给最富有的公民，教堂附近的地方要供中产阶级使用，而边缘地带则是穷人共用的墓穴。

教堂是殡葬雕塑品的贮藏所，经常充满了那些为取得最好的位置和给人印象最深刻的建筑效果而竞争的人奉送的纪念品。教堂墓地逐渐被神化的同时也变成了教堂的财产，仅供葬礼之用。最古老也是最佳的埋葬地是教堂的南面，而穷人的墓则位于被教堂阴影所笼罩的北面（一般认为魔鬼是从北面进来并住在教堂的阴影里）。穷人无需举行纪念仪式，而是被简单地一个接一个地埋在地坑中。

教堂全权负责埋葬死人，而这确实是一个赚钱的副业。承担埋葬便要收取费用，而要想被埋葬在教堂墓地的好位置或教堂内部并举行葬礼，则要承担更高的费用。教堂本身成了堆满牌匾和雕刻品的巨型地下室，其地面经常要被挖掘，它要提供各种仪式服务，还要处理其中长期存

放而散发着恶臭甚至已腐烂的遗体。教堂墓地外的地平面因不断地一个压一个地埋葬死人而循环上升，所以教堂似乎被淹没在尸体的海洋里。当人们挖出年代久远的骨头为新的尸体腾出空间时，这些遗骸又将藏骸所和藏骨堂塞满。巴黎“虔诚的无辜者”公墓带拱顶的围墙里就装满了该墓地原先“居住者”的骨头，这些被掘出的头盖骨从露天的屋檐向下张望。这正是一个不折不扣的死亡的象征和唤起炼狱般恐惧的风景。

中世纪之后，城市以空前的速度发展，墓地已变得不堪重负，甚至可以不夸张地讲，有时开始向外泛滥。罗马人已经知道出于卫生的考虑要把墓地建在城镇的外围，但是当这些伟大的城市只剩下一小部分人口而空荡下来，并当基督教开始全面接管这个帝国的时候，这些教训被置之脑后了。而在启蒙运动时期，人们又重新意识到古罗马的经验教训。

例如，在17世纪，对于墓地设计的看法和态度发生了根本性的变化。在伦敦，不信奉国教者的数量正在增长，他们不愿为了能被埋葬在教堂墓地内而付给教堂巨额的费用（有时官方禁止将他们埋葬于接近教堂的地方），他们开始建造自己的墓地。因黑死病而导致的令人震惊的城市居民死亡人数也增强了对大面积的远离城市中心教堂的新埋葬用地的需求。

与此同时，欧洲人也开始着手绘制横穿大陆开拓殖民地的蓝图，这也是一个各种文化相互作用的过程。欧洲殖民者被壮丽精巧的伊斯兰教纪念物所深深打动了。为安放神灵代言人与伊斯兰教君主的遗体而建的圣堂对西方文化产生了强大的冲击。在被土耳其人占领的土地上，壮丽的陵墓或 *türbe* 被用来纪念伟人。这种陵墓被理解为古典传统的延续，即使其建筑语言已变得无法辨认。印度阿格拉的泰姬陵（1630~1653年）是伊斯兰教殡葬建筑全盛时期的代表作，它位于一个拥有沟渠、亭子和喷泉的精美花园之中，几乎没有比这更美丽的风景了。

由于炎热的气候和对热带疾病缺乏抵御力，早期