

建筑·历史·批评丛书

理论无声

周 凌 著

南京大学出版社

建筑·历史·批评丛书

主编 胡恒

理论无声

周 凌 著

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

理论无声 / 周凌著. — 南京: 南京大学出版社,

2010.4

ISBN 978-7-305-06746-4

I. ①理… II. ①周… III. ①建筑学-文集 IV.

①TU-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第030944号

出版者 南京大学出版社

社址 南京市汉口路22号 邮 编 210093

网 址 <http://www.NjupCo.com>

出版人 左 健

丛 书 名 建筑·历史·批评 / 胡恒主编

书 名 理论无声

作 者 周 凌

责任编辑 蒋桂琴 编辑热线 025-83592123

照 排 江苏凤凰制版有限公司

印 刷 江苏凤凰扬州鑫华印刷有限公司

开 本 850×1168 1/32 印张 5.25 字数 113千

版 次 2010年4月第1版 2010年4月第1次印刷

ISBN 978-7-305-06746-4

定 价 22.00元

发行热线 025-83594756

电子邮箱 Press@NjupCo.com

Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

总序

这是一套很小的丛书。“小”，既是指尺寸，更是指目标。近年来，建筑，以及关于建筑的讨论，已经成为国人生活的一部分。但在我们身边，建筑体现出来的都是“大”的味道——看看“鸟巢”、央视大楼，还有那些雨后春笋般冒出来的大东西就知道了。营造超级梦幻本是西方建筑传统的看家本领，如今却在中国被推向了一个前所未有的高峰。在这一问题上，雷姆·库哈斯很像是个预言家。他在《小，中，大，加大》(S, M, L, XL)(1995年)中提出的“bigness”理论在中国已经开花结果。

如今关于建筑的文字也大都环绕在那些大东西周围，这是不可避免的。因为，大的建筑必然包含了更加多样、庞杂的社会能量的错动和交集。它们有着天生的辐射力，是媒体的宠儿，并且永远吸引着公众的视线。但是，它们并不是建筑的一切。在这个世界里更多的是那些默默无闻的“小”东西——

小房子、小细部、小人物、小文献……相比之下，它们在许多方面都更为重要。首先，是它们（而不是央视大楼之类的巨物）构成了建筑学学科的基础。其次，它们更为深入且隐秘地关涉到我们生活的多个层面（包括情感与回忆）。而且，在很多情况下，它们是不显现的。

那么，如何研究这些“小”东西呢？更进一步，如何通过文字，使之成为当下时代新知识的一部分，成为更新我们日常生活经验的有效动力呢？这不仅是学科的问题，也是时代的要求。抛弃媒体时代、消费社会、全球化之类的“大”概念，重新在“小”的地方开启写作空间，建构起建筑—人—知识之间的有机联系，显然是一个必要的方向。这也正是本丛书尝试做的。

这里的三本书，写作角度各有差别——设计、历史、批评。它们都是关于“小”问题的经验性研究，文字的篇幅不长，方向也颇为零散。这种私密性的成文方式依赖的是长期的兴趣和持续的专注。而且，写作者的情感也程度不一地有所进入。如果说，在“大”问题的讨论中，感情的投入是一种煽动性共鸣的话，那么，对“小”问题的研究，情感就是一道屏障——它保护了写作者的独立性，且恢复了敏感度这个古老的写作价值标准。

胡恒

2010年1月于南京

目 录

空间之觉：一种建筑现象学	1
形式分析的谱系与类型	25
建筑学与几何的危机及其超越	45
融合与平衡——阿尔瓦罗·西扎和他的七个作品	77
模数话安藤	93
评库哈斯“清淡的”城市主义	109
实践拒绝计划	117
一种修辞——评苏州博物馆新馆	139
园林再现	145
后记	159

空间之觉：一种建筑现象学^[1]

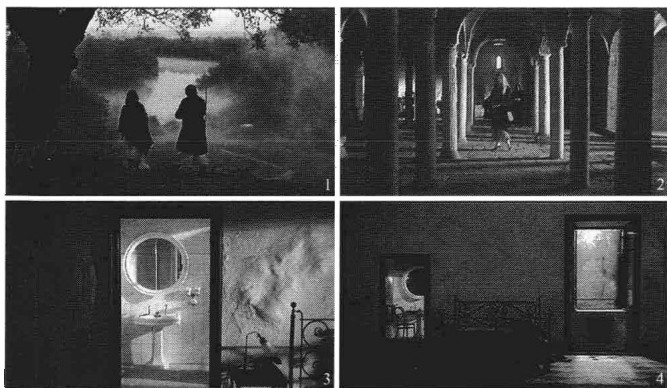
“诗人和画家来自于现象学家。”^[2]

艺术家使用现象学的方法意味着对事物本质的纯粹的看，放下了经验和理性的解释。一个作家、画家、导演设置一个场景，必须限定一个行为发生的背景和环境，假想一个地点，而“创造空间”是建筑师的首要任务，因此，这些艺术家不自觉地承担了建筑师的任务。由于没有受到建筑学专业的规则和教条的束缚，艺术家更能达到建筑体验的精神度向，也更为直接地显示出建筑艺术的现象学基础。塔可夫斯基^[3] (Andrei Tarkovsky) 的电影《乡愁》(Nostalgia) 中富有诗意的空间和光的图像，便是这样一部建筑现象学的长诗。它触及建筑学存在的基础，充满了被渐渐忘却的童年时的记忆和经验，通过空间的图像，揭示了物质与现象、有形与无形、庇护与暴露、过去与现在、有限与无限的交融流转。

记忆:塔可夫斯基电影《乡愁》中的影像与空间

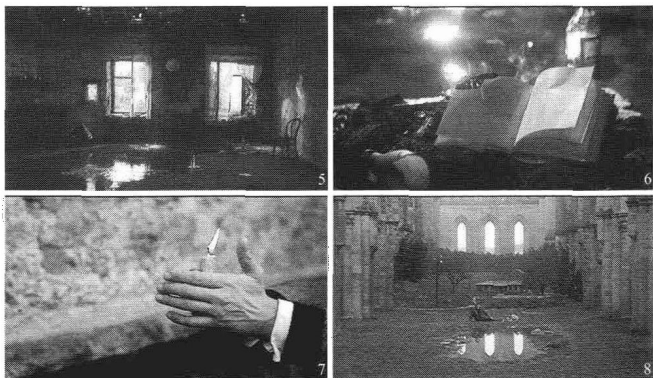
塔可夫斯基的影片特有一种俄罗斯乡间田园的影像和诗歌风格。《乡愁》序幕的开篇镜头便是绘画般的风景:树、水、狗、模糊的黑白风景,以及风景中缓慢行走的人的黑色剪影(图1);紧接着影片开始,出现的是迷雾中青葱的意大利乡村风景,一辆大众汽车从画面右侧横穿画面至左,短暂地消失之后又从画面左下侧驶出,戈查可夫(Gorchakov)和尤金尼亚(Eugenia)走出车外。接着是乡村小教堂中逆光的密密阵列的柱子,镜头从二点斜透视缓慢变为一点透视停下来;山坡上的小木屋安静地伫立在画面上方,如同从山腰上生长出来一般;雾气缭绕的露天浴池,镜头与主人翁的背影、池中的雾气同时向画面左方缓慢移动;戈查可夫和尤金尼亚在旅馆走廊中的谈话,首先听到声音,然后分别看到两位主

图1—8 电影《乡愁》片断



人公。影片中多处出现古典拉丁式建筑的褐色石块，缀满碧绿针叶的意大利松树，蒸汽氤氲的维尼奥尼温泉浴池的景象。还有多米尼戈(Domenico)水淹的房间，残破的墙面，星星点点的光线，半堵坍塌墙壁上可以打开的门，半透明的绿色和棕色酒瓶，淅沥的雨滴，废墟里水晶般的积雨，跳跃的光影，摆动的水草，潮湿的绿色植被，弥漫的忧郁……

塔可夫斯基的影像让人想起绘画，特别是文艺复兴早期的俄罗斯绘画。塔可夫斯基年轻时曾经画过三年画，他的第二部影片《安德烈·鲁勃廖夫》(Andrei Rublev)^[4]便是关于15世纪俄罗斯肖像画家鲁勃廖夫的^[5]，他在著作中时常会提到达利、凡高、哥雅、拉菲尔等众多的画家。但他本人却强调电影和绘画这两种艺术形式的不同，认为“随着时间的发展，我认为，电影将远离文学和其他艺术形式，成为越来越自主的艺术”。电影空间与绘画空间有所不同，正如安德烈·巴赞^[6]



(Andre Bazin)在《电影是什么》中阐述的：“画框与周围空间毗连,形成一个与自然空间相对立的,与真实空间相对立的内向空间,这个关照性空间仅仅向画内开放……银幕的边缘不是画框,银幕展现的景色似乎可以延伸到外部世界,画框是内向的,银幕是离心的。”^[1]正是电影空间的这种特质使塔可夫斯基得以在银幕内展示无限深远的空间,并且融入观者,指向观者的内心世界。

塔可夫斯基的影像空间大多以一点透视的方式展现,如同戏剧一样,这种传统的空间表达有助于压平银幕图像。《乡愁》通过雾、水、雨、黑夜模糊了影像、空间和形体的边缘,使影像从现实中抽离出来,弱化真实效果,强调出平面感。这样,黑夜、弥散的雾,甚至透空的栏杆都参与到场面调度中来,成为塔可夫斯基电影中空间塑形的参与者。这近乎于中国山水画中的空间场景,也和日本枯山水中使用裸砂的方法如出一辙。正因如此,塔可夫斯基的影像具有一种平面感,它弱化真实空间深度的同时,扩展了心理空间的深度,消除了现象与本质对立的深度模式,空间从背景中走出,变成正文。(图2)

门和窗在塔可夫斯基电影中扮演着不可替代的角色,门和窗让光线进来,让视线穿过,人和观众从这里看进来或者看出去,从而创造了一系列令人惊讶的形而上学的美丽(图3)。其中一个经典镜头是:左边一方是狭长的窗,明亮的,下着雨;右边下方是同样狭长的门,里面有块大圆镜子,忽明忽暗地辉映着雨;中间有一张大床,寂寞的俄罗斯诗人横卧着;床上方的栏杆,有优美的线条,却在光影里显得很落寞。这个构图是完美的,从细部来说,有些活泼的对比,比如方和圆,

亮和暗,上和下,纤巧和厚重,并且错落有致地安排了三个空间。(图4)

废墟,在影片里隐含了一种记忆,但并非简单的象征和隐喻。废墟的特别之处在于它抓住了我们的情感,因为它让我们想起那些被遗忘的信仰。比起新的建筑物,人更容易被它打动,废墟剥去了实用和理性的面纱,它不完全是一个建筑物,已经停止扮演建筑物的角色,它显示出记忆的结构骨骼,是一种纯粹忧郁的情绪。房屋与废墟的区别形成了一种潜在的记忆,换言之,房屋、记忆在废墟里得到了统一。虽然在真实的建筑学中很少面对漏雨或被水淹没的房间,但在塔可夫斯基的电影里,这种影像十分有力,这种冲击力来自于房子和水,来自于庇护和暴露、有形和无形、有限和无限的特有意象的溶解(图5)。当代社会似乎有一种取消历史感和擦除时间痕迹的倾向,人们更热衷于以后现代式的无意识的拼贴(collage)取代现代时期的有意识的剪辑(montage),时间和空间的特殊形式产生了断断续续的碎片,使人们的记忆显得无所适从。而塔可夫斯基却似乎向我们证明,历史感不仅仅是个体对人类时间存在的意识,或对过去历史规律的意识,而可以是一种新的模糊的和似曾相识的记忆。

时间是塔可夫斯基电影里与空间紧密相关的另一个重要维度。塔可夫斯基作品中的影像诗学,正源自于他对时间的描摹。他的作品总是能让观者清楚地意识到时间的存在,一秒钟的流逝——在枯叶飘落,在水面涟漪的波纹和荡漾的水草,在一声轻杳的喟然叹息中。如果说时间是有重量的,那么借影像所雕刻的时间重量则可以说是一个巨大存在。对塔可夫斯基而言,电影的本质就是“时间”。透过事实的具体形

象,电影中的时间仿佛是真实时间的铸形,在人物移动和环境形态中,影像、时间以及与时间牢不可分的物质世界共同构成了电影艺术(图6)。他说道:“在电影里,我们纪录某一空间,是为了创造出时间的幻觉。”^[8]在塔可夫斯基的《雕刻时光》一书中,他表示:“我至今仍无法忘怀出现于上个世纪的那部天才之作、揭开电影序幕的影片《火车进站》(*L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*)^[9]……那正是电影诞生的时刻,它不只是技术问题,也不只是一种再现世界的新方法,而是一种全新的美学原则的诞生。因为人类首度发现了留取时间印象的方法。”^[10]

电影是时间的艺术,并且是唯一可以用时间长度来计量的艺术。当爱森斯坦用“特写镜头”把某个人物突现出来的时候,他仿佛是在进行剪辑,并在时间上重新加以安排,从而揭示出壁画的戏剧性实质。爱森斯坦事实上是从“单纯的空间艺术”中挖掘出潜在的时间维度。而塔可夫斯基更多地像巴赞主张的那样,使用长镜头来表达时间的绵延。当我们看到《乡愁》里流落异乡的戈查可夫,手捧着闪烁的微弱烛火,小心翼翼地横越荒芜的温泉水池时,从银幕这端到那端,随着烛火的移动,影像建构了另一个流动的时空(图7)。闪烁烛火的“动”和缓慢到几乎让人察觉不出移动的镜头摇摄的“静”在这一个长镜头内,构筑了属于戈查可夫、属于影像本体的时间宇宙,涵盖其内的是交融了主人翁记忆与追寻情感的厚度,投射于外的则是某种经验在时间的长度中延伸、强化、凝聚。这样的时空犹如存在于每个人心底的幽冥之境,过去与现在、记忆与渴望在此刻交织成一片时空的混沌,简单的影像下触及的是内心世界深层的活动状态。塔可夫斯基说

道：“时间或空间两者都不存在于与人类范畴相关的事物之外。”时间成了每个人的自我宇宙的计量器，每一段生命轨迹中细微的情感质量变化，都形成不同的时间宇宙。记忆、欲望、追寻，电影承载了某种时间的流逝、消耗和延展，也以自我生命经验的共鸣召唤观者。（图8）

塔可夫斯基在《雕刻时光》中曾明确表示他的电影中没有象征和隐喻，水就是简单的水，雨就表达雨的经验。直觉，在塔可夫斯基的影片中显得尤其重要。《乡愁》的风景充满了作者的心灵感受，用一个患有强烈思乡症者的目光反映出来。对大自然及其不断变化的形态与气候的深切感受，从宽广的地平线到对一片树叶上的细微纹理的审视，都是艺术家在生活中寻找到的无限的美和魅力所在。塔可夫斯基似乎正沿着胡塞尔（Edmund Husserl）^[11]所说的“回到事物本身”（zurück zu den Sachen selbst）的路在行走，而且，与柏格森（Henri Bergson）^[12]的直觉主义和法国新浪潮电影的“电影是每秒二十四格的真实”^[13]不同的是，塔可夫斯基强调的却是一种现象学的意象，一种借本质直观（Wesensschau）把经验还原为现象，强调意象活动和意向性（Intentionalität）体验，包含主体意识的意象性真实的现象学真实。

绵延：一种空间知觉

德勒兹（Gilles Deleuze）^[14]曾指责现象学没有理解电影，将电影与自然感觉相对立，从而贬低了电影的重要性。^[15]他把画面分为两种：一种是有机流动的状态，为画面-运动的状态；另一种是晶体状态，为画面-时间状态。德勒兹认为塔

可夫斯基的电影属于画面-晶体一种,趋向于对纯时间的表现。

纯时间指的就是柏格森所说的绵延(duration),是一种强调主观意识的时空观念。柏格森在《时间与自由意志》里批评了康德的时空观,他认为康德在现象与本体之间划了一道无法越过的鸿沟,“康德设想一方面有物自体(Sachen an sich),一方面有纯粹的时间和纯粹的空间,物自体通过这种时间和空间被折射出来……时间和空间不在我们之外,也不在我们之内;内外的区别自身是时间与空间的作用……他把现象界连根带叶交给我们的悟性,而对本体界则不许我们问津。”^[16]柏格森似乎在设法跨越康德设置的鸿沟,他认为“这道鸿沟也许不是他(康德)所设想的那样难以越过”^[17]。柏格森试图通过“绵延”来统摄以上对象,试图使内在意识与物理时空统一起来。

在康德的观念里,空间并非实在之物,空间是“外感所有一切现象之方式”^[18],时间则是“内感之方式”,亦非实在之物。而时间与空间,“合而言之,为一切感性直观之纯粹方式,而使先天的综合命题之所以可能者。”^[19]柏格森却坚信“空间是实在的东西”,并且说道:“康德远未动摇我们这个信仰。”^[20]柏格森首先承认物质世界,认为物理学时间是可测量的,因此是纯一的。同样,空间是纯一的,因为空间是可度量的。他认为,绵延不等同于时间,“时间是纯一的,它的各个瞬间被串在一根线上,而绵延是多样性的,它的各个瞬间相互渗透。”他把时间理解为一种被人工重造出来的自我,以及种种简单的心理状态,这些状态可以彼此凑合再分开,而把绵延理解为一种内心状态,其先后各个阶段是独特无二的。柏格森认为时间有两种概念,他指出:“对时间确有两种可能的概

念，一种是纯粹的，没有杂物在内，一种偷偷地引入了空间的观念。”这就是他所说的抽象的时间和具体的绵延，“真正绵延的各个瞬间是相互渗透的而不是并排置列的”^[21]。

柏格森认为时间和空间两者是不能相互还原的，他提出这样一个命题：只有证明两者之一能还原为其中另一者，才能否定事物具有时间与空间这两种形式。“无论怎样，我们若不事先问明二者之一是否不能还原为其中之另一，则我们终不能承认纯一的东西具有两种形式，即时间与空间。”他否定了“那些企图把二者之一还原为另一的哲学家，由于他们为时间观念之明显的简单性所迷误，就认为他们能把绵延变为广度”^[22]。

可以如此理解：柏格森的绵延是时间、空间，加上其在身内意识组织渗透的过程。柏格森实际上假定了空间与时间的界限，把“空间”与“时间”定义在狭义的物理学范围内，他所说的空间指的是物理学空间，时间指的也正是物理学时间，这样的定义为他的“绵延”理论留出了位置。如此一来，我们可以认为柏格森的“空间”和康德的“空间”并非一个词语，因此，他的空间实在论和康德的空间非实在论也并非完全矛盾。尽管柏格森的思想不像康德那样一丝不苟，但这个被梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)^[23]称为“一个搞乱了哲学与文学的人”^[24]还是为我们开启了另一扇重要的门——知觉的门。

人的感觉和知觉是人向世界开放的第一个器官，也是世界向人进入的第一道关口。梅洛-庞蒂在《知觉现象学》里，分析了知觉世界的结构以后，阐述了我们感觉到的外部世界的性质、空间位置、深度和运动的具体经验，展开了我们所有的知觉经验的外部世界。

在梅洛-庞蒂看来,城市空间不仅仅是一个物体(客观实在),“巴黎的城市空间不是一个有千万种面貌的物体,不是知觉的总和,也不是所有知觉的规律。我在游览巴黎时得到的每一个鲜明的知觉——咖啡馆,人的脸,码头边的杨树,塞纳河的弯道,就如一个人在他的手势、步态和嗓音中表现出的同一种情绪——同样清楚地出现在巴黎的整个存在中,都表明巴黎的某种风格或某种意义。当我第一次到巴黎时,走出车站最初看到的大街,如同我最初听到的一个陌生人的话语,只不过是一种很模糊但已是独一无二的本质表现。”^[25]空间存在于意识之中,而且任何空间都有联系着它的各部分思维支撑着。假如人在黑夜里失去器官知觉,便失去了空间深度。“黑夜不是在我面前的一个物体,它围绕着我,它通过我的器官进入我,它窒息我的回忆,它几乎抹去我的个人认知。我不再以我的知觉器官作为掩护,以便从那里看物体的轮廓在远处展现。黑夜没有轮廓,它接触我,它的统一性就是超自然的神秘统一性。但只要黑夜远处隐隐约约充满喊叫声和光线,它就能整个地活跃起来,它是一种没有平面、没有表面、没有它和我之间距离的一种深度。”^[26]黑暗屏蔽了知觉,也因此屏蔽了空间,如同电影院中的黑暗,压平了真实空间的深度,而打开了电影空间与画面的深度。

梅洛-庞蒂以绘画中的“透视”来说明一个重要的道理,即艺术家在一个二维的平面上,做出了一个虚假的三维深度。他认为人们看见了深度,而深度并不是真实可见的,因为深度是从我们身体开始,到物体的距离来计算的。这个奥秘是一个虚假的奥秘,人们并非真实地看见了深度,即使看见了,也是另一种深度,是人的视觉本身遮蔽了一些东西,而又

向人们敞开了一些东西。

梅洛-庞蒂强调主体的重要，认为主体是一种既在知觉中，又被知觉到的主体，即知觉的中心。他批评了萨特和海德格尔的存在主义，超越了柏格森的空间实在论，对康德和胡塞尔著作中的某些康德主义的概念也进行了扬弃。《知觉现象学》认为哲学的第一个行动，应该是深入到先在的客观世界中去重新发现现象，重新唤醒知觉，并私下使其自身成为一种事实和一种知觉。

空间、物质和时间，在建筑里会纠缠集结，穿越意识，融入一个单一的向度，融入存在的基本的物质性里。人们在这样的空间中能辨别出自己，此时，这种空间的尺度变成了我们存在的一个部分。建筑学是人类和外部世界之间的调和的一种艺术，知觉正是这种调和发生的媒介。建筑学是所有艺术形式中最能全面反映人类知觉的空间艺术，建筑学中引入现象学方法可以开辟出一种视野，确立一种观念和态度。正是在这个意义上，建筑现象学使建筑艺术走出单纯的社会-建筑师-使用者的研究方式，使建筑学成为一种主体间性（Intersubjektivität）的对话交流方式。

身体：一种建筑现象学

作为艺术实践的建筑学与社会实践的建筑学有所不同，它们可以被认为是两种不同的建筑学。当代西方建筑学由于物质功能需求的减少而更多地倾向于艺术领域，因此，作为当代艺术理论重要基础的现象学在建筑学中终究有了合理地位，并且越来越多地为建筑师所接受。建筑师们认为与其