

建构文化研究

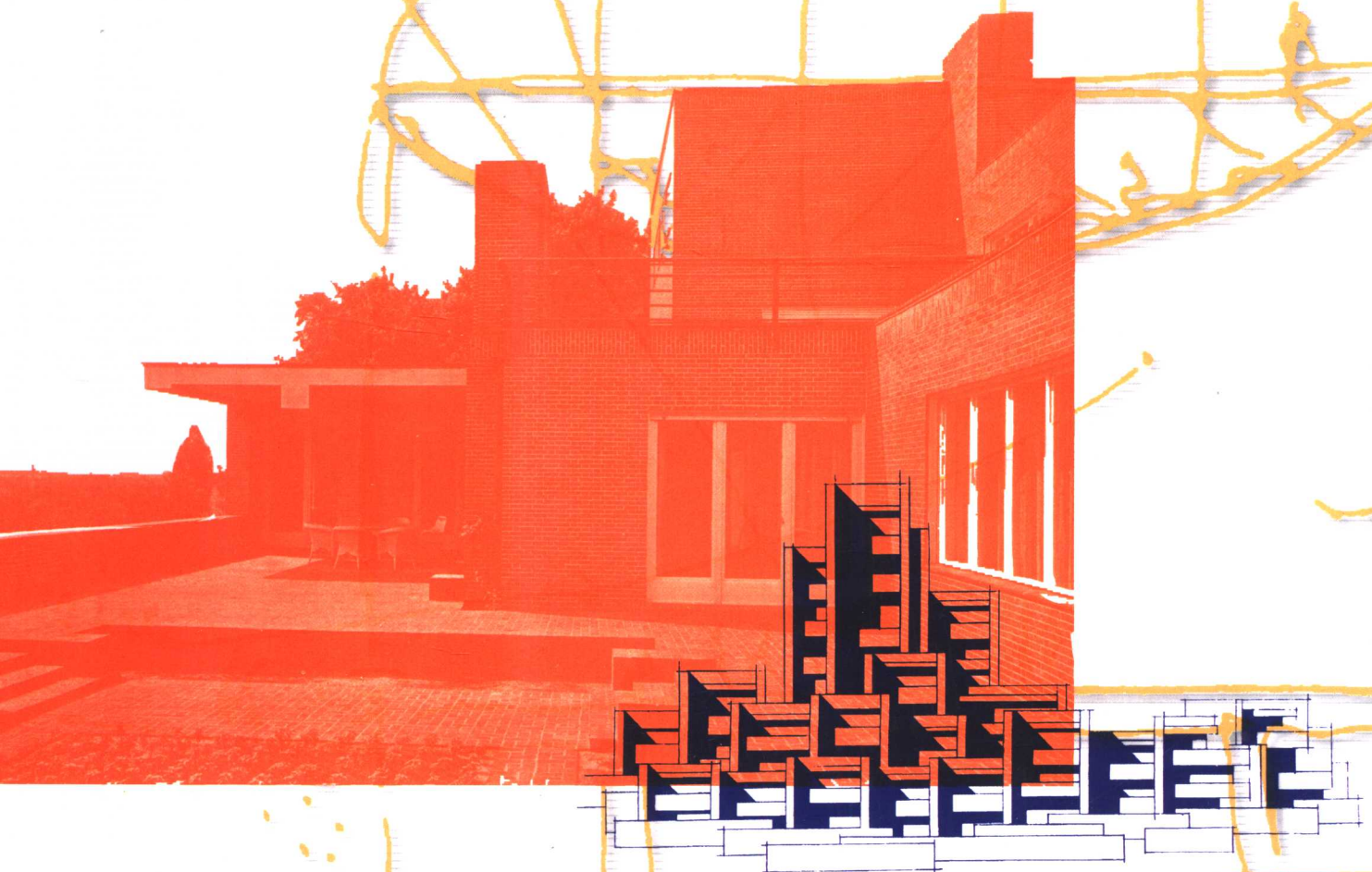
——论19世纪和20世纪建筑中的建造诗学

[美] 肯尼思·弗兰姆普敦 著 王骏阳 译

Kenneth Frampton

edited by John Cava

Studies in Tectonic Culture



**The Poetics of Construction
in Nineteenth and Twentieth Century Architecture**

中国建筑工业出版社

建构文化研究

——论 19 世纪和 20 世纪建筑中的建造诗学

[美] 肯尼思·弗兰姆普敦 著
王骏阳 译

中国建筑工程出版社

著作权合同登记图字：01-2004-2455 号

图书在版编目 (CIP) 数据

建构文化研究：论 19 世纪和 20 世纪建筑中的建造诗学 / (美) 弗兰姆普敦著；
王骏阳译. —北京：中国建筑工业出版社，2007
ISBN 978-7-112-08867-6

I. 建... II. ①弗...②王... III. 建筑设计-分析-世界 IV. TU201

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 153777 号

Copyright © 1996 by Kenneth Frampton
All rights reserved.

The Chinese version of the books are solely distributed by China Architecture &
Building Press

Studies in Tectonic Culture——The Poetics of Construction in Nineteenth and
Twentieth Century Architecture by Kenneth Frampton

本书由美国 Kenneth Frampton 教授正式授权我社翻译、出版、发行本书中文版

责任编辑：程素荣

责任设计：郑秋菊

责任校对：李志立 张虹

建构文化研究

——论 19 世纪和 20 世纪建筑中的建造诗学

[美] 肯尼思·弗兰姆普敦 著

王骏阳 译

*

中国建筑工业出版社出版、发行 (北京西郊百万庄)

新华书店经销

北京嘉泰利德公司制版

北京中科印刷有限公司印刷

*

开本：850×1168 毫米 1/16 印张：26¼ 字数：635 千字

2007 年 7 月第一版 2007 年 7 月第一次印刷

定价：68.00 元

ISBN 978-7-112-08867-6

(15531)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题，可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本社网址：<http://www.cabp.com.cn>

网上书店：<http://www.china-building.com.cn>

建构文化研究

——论19世纪和20世纪建筑中的建造诗学

肯尼思·弗兰姆普敦 著

约翰·卡瓦 编

“一部内容极其丰富的巨著，足以在建筑思想蜿蜒曲折的道路上引领我们领悟现代建筑的真谛。弗兰姆普敦的建构研究无与伦比。……《建构文化研究》对于人们理解建筑面貌的缘由具有不可或缺的意义。”

科特·W·福斯特

苏黎世瑞士联邦理工学院建筑和艺术史教授

美国盖蒂中心《文献》主编

本书是肯尼思·弗兰姆普敦（Kenneth Frampton）继他的经典著作《现代建筑——一部批判的历史》之后又一部令人翘首以待的宏篇巨著，必将对现代建筑发展的讨论产生深远的影响。

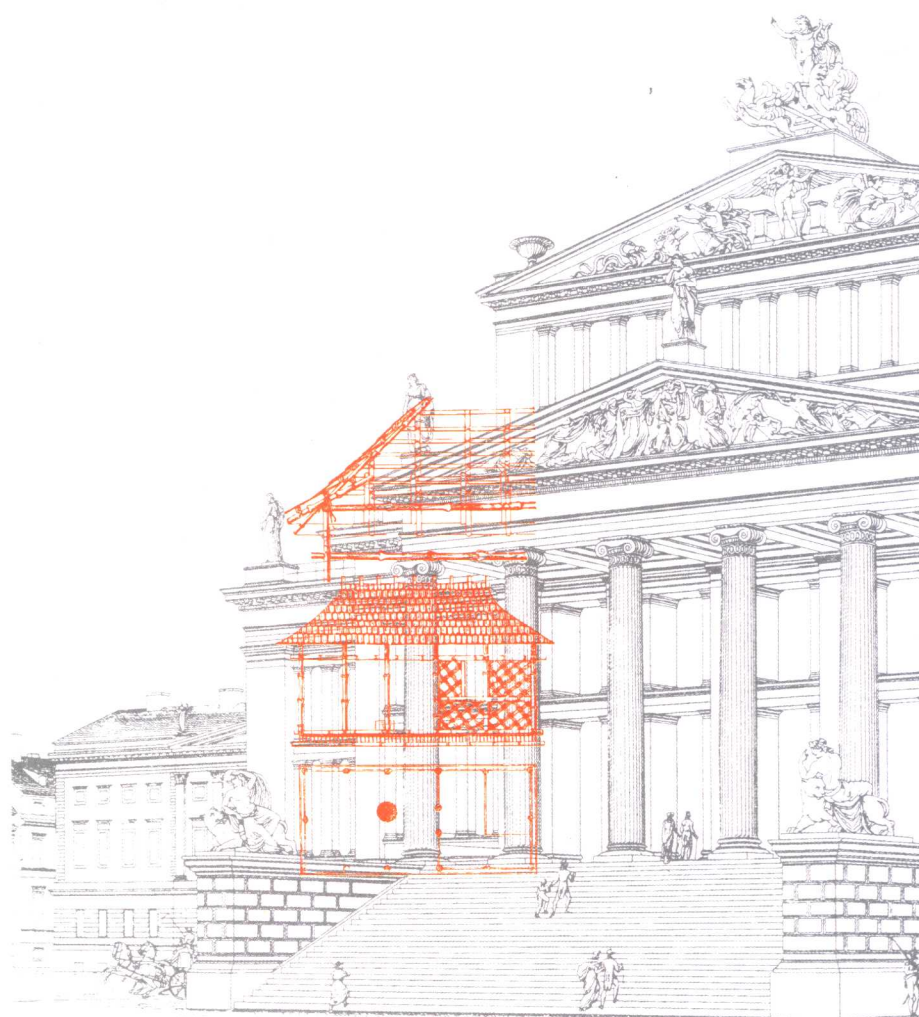
一言以蔽之，《建构文化研究》是对整个现代建筑传统的重新思考。弗兰姆普敦探讨的建构观念将建筑视为一种建造的技艺，它向迷恋后现代主义艺术的主流思想提出有力的挑战，并且展现了一条令人信服的别开生面的建筑道路。确实，弗兰姆普敦据理力争的观点就是，现代建筑不仅与空间和抽象形式息息相关，而且也在同样至关重要的程度上与结构和建造血肉相连。

组成本书的十个章节和一篇后记追根溯源，努力挖掘当代建筑形式作为一种结构和建造诗学的发展历史。弗兰姆普敦对18世纪以来法兰西、日耳曼和不列颠建筑史料的近距离解读为本书的理论框架提供了坚实的基础。他清晰地阐述了结构工程与建构想象是以何等不同的方式呈现在佩雷、赖特、康、斯卡帕和密斯的建筑之中，以及建造形式和材料特征是如何在这几位建筑师的建筑表现中发挥相辅相成的作用的。此外，弗兰姆普敦的分析还表明，这些元素贯穿在某位建筑师作品中的方式也就构成了评判该建筑师整体建筑发展的基础。这一点尤其突出地体现在弗兰姆普敦对佩雷、密斯和康的建筑作品和思想态度的历史成份的分析之中。

在弗兰姆普敦看来，积极主动地挖掘建构传统对于未来建筑形式的发展具有至关重要的意义，同时也可以为现代性和“先锋派”历史地位的讨论提供了全新的批判性视角。

肯尼思·弗兰姆普敦是哥伦比亚大学的维尔讲席教授（Ware Professor），曾有许多建筑理论历史方面的著作问世。

原书由格拉汉姆高等艺术研究基金会（Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts）和麻省理工学院出版社联合出版。



在菲利普·罗佩特（Phillip Lopate）新近完成的一部小说中，主人公是一位正在撰写戈特弗里德·森佩尔（Gottfried Semper）论文的博士研究生。不幸的是，主人公义无反顾的钻研却落了个精神崩溃的下场。这位多少有些迂腐的书生再也没能康复，他先是躲进一家沉闷的小店做波斯地毯生意，然后又陷入情感的绝境不能自拔；他无法与朋友和家人交往，面对一败涂地的生意也束手无策。宛如东方的阿拉伯涡卷装饰一样，他的生活陷入了一个疯狂的旋涡之中，完全迷失了方向；最终他甚至丧失了最基本的判断能力，只能在精神恍惚的寂寞世界中度日。

建筑理论有时可以是一种走火入魔的生活体验，尽管并非人人都能承受这种体验。也许正是出于这一原因，许多建筑教育工作者都将建筑理论排除在建筑课程之外，以免学生们误入歧途。即使在那些敢于涉及一些并不轻松的问题的建筑院校，通常的做法也只是将讨论局限在刻意简化的范围之内，比如有关海德格尔、福柯或者德里达的阅读材料等（这三位显然没有一个真正是研究建筑的），而且这些原本为数不多的内容常常还只是人们在设计课程中私下交谈的话题，与建筑历史井水不犯河水，因为后者常被视为“创造性”设计思维的一大障碍。在这些情况下，理论荒谬地成为轻视或者至少说削弱建筑思想正当发展的借口。就此而言，肯尼思·弗兰姆普敦撰写本书的价值之一就在于他努力寻求改变这一现状。

将建筑简单地定义为“诗意的建造”似乎是在探讨一个不言自明的话题，但这恰恰是弗兰姆普敦在这本书中努力尝试去做的。在一个形式游戏和新先锋主义日益泛滥的时代，重新将建筑作为一种具有本质意义的艺术进行审视无疑十分有益。本书的亮点还在于它提醒我们评判建筑的标准是多种多样的，其中也包括建筑的工艺问题以及弗兰姆普敦称之为建构的和与身体感知相关的建筑表现问题等。但是，强调建筑的物质性和材料感知并非完全没有危险，因为它首先必须与庸俗的艺术唯物主义（artistic materialism）划清界限。我们如何才能既像弗兰姆普敦和乔治奥·格拉西（Giorgio Grassi）那样关注建筑艺术的建构性（从而减少技术虚无主义的影响），同时又不削弱建筑再现价值的功能？我们如何能够在探究建筑的本体呈现的同时不忘建筑形式表现其他意义的诗性可能？

在我看来，这些令人进退两难的问题的答案也许可以在本书作者宏大的历史视野开始展开的那个时期（也就是18世纪末期和19世纪上半叶）找到。对于当时涌现出来的雅克-热尔曼·苏夫洛（Jacques-Germain Soufflot）和亨利·拉布鲁斯特（Henri Labrousse）等优秀的建筑师来说，这样的两难也许根本就不存在。比如卡尔·弗里德里希·辛克尔（Karl Friedrich Schinkel）就认为，建筑完全应该在不同层面上表达文化的含义：它不仅应该通过建构形式表达建造的逻辑，而且应该具有图像化地（iconographically）表达意义的功能。因此，他设计的柏林建筑学院大楼（Bauakademie）—

方面在突出的砖柱和结实的檐口（对于建筑内部耐火屋架的结构稳定性而言，两者都是必要的）中致力于建立一种创造性的建构体系，另一方面又在主要门窗周围的陶土饰板上通过图像系列地描述了建筑艺术的神奇故事和建造历史。

人们同样容易忽视的是，辛克尔之所以在柏林老博物馆（Altes Museum）正立面上使用巨大的爱奥尼柱廊，完全是出于一种等级感的造型构思（a hierarchic plastic response），它充分考虑了该建筑与皇宫的辉煌体量遥相呼应的关系以及在景色宜人的皇家大花园（Lustgarten）中的地位。柱廊后面的建筑立面上有四幅巨型壁画，其中两幅的高度和宽度分别与一层建筑高度和六个柱廊开间相等，它们以强烈的艺术性叙述了人类认识宇宙和人类文化本身的历史发展。即使那些看上去无足轻重的细节，比如建筑正前方喷泉上层的装饰性围栏，也都独具匠心地阐述着辛克尔心中伟大的寓言故事。只是通过奥古斯图斯·威尔比·普金（Augustus Welby Pugin）和欧仁·埃马纽埃尔·维奥莱-勒-迪克（Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc）等人理性主义思想的分化，这种别具一格的建构表现形式才在现代建筑强调建造逻辑的努力中逐步淡出了人们的视野。

但是，建筑的图像语言（graphic impulse）并没有就此销声匿迹。卡尔·博迪舍（Carl Bötticher）对古希腊梁柱结构建筑通过抽象的曲率变化表现荷载的艺术手法进行了重新诠释，进而在另一种理论的层面上提出核心形式（Kernform）与艺术形式（Kunstform）两种不同的形式概念。弗里德里希·特奥多尔·费舍尔（Friedrich Theodor Vischer）和罗伯特·费舍尔（Robert Vischer）更进一步将博迪舍〔同样也是叔本华（Schopenhauer）〕的万物有灵思想与心理学上的“移情”（empathy）学说相结合，发展出一种更加感性的形式理论。在他们看来，“移情”是人类最具潜力的一种情感，或者说就是人类的“精神感官”（mental-sensory）本身。只是到19世纪最后一段时期，事实上应该是1900年前后，建筑师们才开始（似乎是为了在建筑自身的话语范围之外寻求思想的灵感）再次从移情原理的角度寻求弗兰姆普敦现在所谓的本体形式（ontological form）的表现。罗伯特·费舍尔意义上的〔同样也是海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）后来在1886年提出的〕移情概念并非是一种就事论事的形式解读方式，而是以人类对世界的心理和情感认知为前提的，因而也体现了一种身体和情感更甚于观念和思想的立场。

正是移情化的形式感知和物质表现——也就是19世纪德国人提出的“形式感受”（Formgefühl）概念——使得弗兰姆普敦的建构理论完全超越了庸俗唯物主义（vulgar materialism）的桎梏并重归与建构相关的再现主题。本书的作者并不希望剥夺建筑在其他层面的图像化表现（iconic expression），而是主张设计应该包括那些眼下常常被人们忽视、属于更为基本感知层面的意义层次。而且当他将这一理论视角运用到对奥古斯特·佩雷、弗兰克·劳埃德·赖特、密斯·凡·德·罗、路易·康、约恩·伍重和卡洛·斯卡帕等20世纪建筑师的分析时，弗兰姆普敦同时也提出了一套思想范式的元素，促使我们将历史和理论重新结合起来，或者更恰当地说是将历史和理论视为相辅相成、相互进行批判性审视的载体。通过这一方法，弗兰姆普敦试图重新发现古人那种介于技艺的创造者（artificer）和技艺本身（artifice）之间、以及介于设计者的最初构思和设

计者巧夺天工的创造之间的关联。就此而言，装饰就成为弗兰姆普敦在诠释斯卡帕建筑作品时所说的“一种书写”，一种与建构过程关系更为紧密和更为内在的修饰处理，但是它是通过创造性行为而不是形式模仿体现出来的。

在 1898 年的一部著作中，慕尼黑建筑师理查德·施特拉伊特（Richard Streiter）曾经对 19 世纪建筑进行过一番真知灼见的分析。在回顾了从博迪舍到奥托·瓦格纳（Otto Wagner）的 19 世纪德国建筑理论的发展之后，施特拉伊特指出，建筑如果要想重获新生的话，就必须成为一个强有力的“现实主义者”，也就是说，除了考虑地域材料、景观和建筑环境的历史条件状况之外，建筑还必须细致地满足功能、习俗、健康、真实性（*Sachlichkeit*）的要求。弗兰姆普敦主张活力与含蓄兼容并举，“在旋涡中寻求一种冷静与活力的结合点”，这一唐吉珂德式的任务与施特拉伊特的主张本质上并没有太大的不同。看起来，我们每隔一百年左右就要重新审视一下我们与世界进行情感交流的必要性。这是一部思想丰富和结构清晰的著作，它也许并不能改变充斥在我们这个“后现代主义”时代建筑话语中的玩世不恭的态度（the affected disenchantment）（可悲的是，不少人对此沾沾自喜），但是它无疑有助于加深和促进我们对建筑这门艺术的思考。

哈里·弗朗西斯·马尔格雷夫（Harry Francis Mallgrave）

致 谢

本书的研究始于1986年,当时我有幸在得克萨斯州休斯敦的莱斯大学(Rice University)担任弗朗西斯·克莱格·卡利文讲座(Francis Craig Cullivan lecture)教授并为此发表了就职演讲。就此而言,我首先得感谢莱斯大学建筑学院,因为如果没有他们,本书的研究可能根本就不会开始。我尤其希望表达对莱斯大学的安德森·陶德(Anderson Todd)教授的耐心而又不倦的支持、以及阿兰·巴尔福(Alan Balfour)在担任莱斯大学建筑学院院长期间所给予的经费支持。就本书的实际工作而言,我希望向俄勒冈大学尤金分校(the University of Oregon at Eugene)的约翰·卡瓦(John Cava)表达深厚的谢意,他在本书出版前简直就是没完没了的研究和文字处理方面给予了持之以恒和无价的帮助。我同样希望向克劳迪娅·辛克维奇(Claudia Schinkievicz)表达谢意,她不仅将本书译成德文,而且也对本书在1993年首先以德文版问世功不可没。虽然本书的内容与最初的德文版本基本一致,但是已经出现了一些小的变化和修改,并且不可避免会有一些新的观点。我还想对本书第三章的内容给予极其宝贵帮助的哈里·马尔格雷夫(Harry Mallgrave)和邓肯·贝瑞(Duncan Berry)表达特别感谢。我也必须对卡拉·布里顿(Karla Britton)和卡伦·梅尔克(Karen Melk)在本书反复修改过程中的不懈帮助表示感谢,更不要说哥伦比亚大学建筑、城规和古建保护学院的学生们在不同场合为本书提供的帮助了。此外,还有一些学者和建筑师也通过他们的作品间接地在本书的思想发展过程中发挥了关键的作用,其中我要特别致谢的有斯坦福·安德森(Stanford Anderson)、罗伯特·巴瑟洛缪(Robert Bartholomew)、巴瑞·伯格多尔(Barry Bergdoll)、罗丝玛丽·布莱特(Rosemarie Bletter)、马西莫·卡西亚里(Massimo Cacciari)、彼得·卡特(Peter Carter)、彼得·柯林斯(Peter Collins)、弗朗西斯科·达尔·科(Francesco Dal Co)、胡伯特·达米希(Hubert Damisch)、居伊·德波耳(Guy Debord)、库特·福斯特(Kurt Forster)、马可·弗拉斯卡里、斯科特·加特纳(Scott Gartner)、茹拉·热拉尼奥提斯(Roula Geraniotis)、维托里奥·戈里高蒂(Vittorio Gregotti)、沃尔夫冈·赫尔曼(Wolfgang Herrmann)、埃莱夫特里奥斯·伊孔诺莫(Eleftherios Ikonomou)、理查德·弗朗西斯·琼斯(Richard Francis Jones)、亚里斯·康斯坦丁尼蒂斯(Aris Konstantinidis)、塞吉奥·罗斯(Sergio Los)、罗宾·米德尔顿(Robin Middleton)、伊尼亚西·德·索拉-莫拉雷斯(Ignasi de Sola-Morales)、弗里茨·诺迈耶(Fritz Neumeyer)、布鲁诺·雷锡林(Bruno Reichlin)、柯林·罗(Colin Rowe)、爱德华·塞克勒(Eduard Sekler)、曼弗雷多·塔夫里(Manfredo Tafuri)以及朱塞佩·桑波尼尼(Giuseppe Zambonini)。不用说,我还有许多其他人需要感谢,他们对本书的贡献已经通过注释的形式表达出来。最后,当然并非最无关紧要,我希望向麻省理工学院出版社的相关人员和编辑以及芝加哥格拉汉姆基金会对本书的出版给予的资助表示衷心感谢。

我们并不祈求永恒。我们只希望事物不失去所有意义。

安托万·德·圣埃克苏佩里 (Antoine de Saint-Exupéry)

目 录

序	v
致 谢	ix
第一章 绪论：建构的视野	1
第二章 希腊哥特与新哥特：建构形式的盎格鲁——法兰西起源	33
第三章 建构的兴起：1750—1870 年间德国启蒙运动时期的核心形式和艺术形式	65
第四章 弗兰克·劳埃德·赖特与织理性建构	97
第五章 奥古斯特·佩雷与古典理性主义	125
第六章 密斯·凡·德·罗：先锋与延续	163
第七章 路易·康：1944—1972 年间的现代化与新纪念性	213
第八章 约恩·伍重：跨文化形式与建构的意喻	253
第九章 卡洛·斯卡帕与节点崇拜	305
第十章 后记：1903—1994 年间的建构之路	345
密涅瓦的猫头鹰：尾声	387
参考文献	399
插图资料来源	408

第一章

绪论：建构的视野

当代建筑历史不可避免具有多重性和多面性：它既可以是一部独立于建筑本身、构成人类环境的结构史，也可以是一部尝试掌控和制定这一结构发展方向的历史；既可以是一部致力于这一尝试的知识分子寻求方式方法的历史，也可以是一部不再以追求绝对和确切言词为目标、但努力为自身的特质划定界限的新型语言的历史。

历史的纷繁多样显然不会有一个统一的结局。就其本质而言，历史是辩证的。我们试图阐述的正是历史的辩证本质，并尽量避免涉及建筑本身应该或者能够扮演什么角色等这类当今常为人们津津乐道的问题。试图回答这些问题是徒劳无益的。需要做的工作是，从不同的突破口攻克建筑历史的铜墙铁壁，重新寻求现代建筑的发展进程，同时又不至于将历史的延续性以及各自毫不相关的非延续性变成一种神话。

曼弗雷多·塔夫里（Manfredo Tafuri）、弗朗西斯科·达尔·科（Francesco Dal Co）：《现代建筑》（*L'architettura contemporanea*）1976年

法国伟大的建筑理论家欧仁-艾曼努埃尔·维奥莱-勒-迪克（Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc）并未在现代意义上使用“空间”一词，但这并没有妨碍他于1872年完成不朽的理论巨著《建筑对话录》（*Entretiens sur l'architecture*）。¹ 20年以后，奥古斯特·施马索夫（August Schmarsow）的《建筑创造的本质》（*Das Wesen der architektonischen Schöpfung*）问世，该书于1894年首版，其中有关空间自律的观念与维奥莱-勒-迪克的结构主义思想可谓大相径庭。² 如同许多前辈理论家们一样，施马索夫也将茅屋视为建筑之母，只是他更多地是从空间的角度看待茅屋的，即他所谓的“空间的创造”（*Raumgestalterin*）³。

虽然阿道夫·冯·希尔德勃兰特（Adolf von Hildebrand）以及对施马索夫本人影响颇深的戈特弗里德·森佩尔（Gottfried Semper）等19世纪晚期的理论家们已经开始关注建筑的动感（kinetic）问题，但是相比之下，施马索夫则完全将建筑的发展视为人类空间感受（*Raumgefühl*）的体现。1893—1914年间，施马索夫提出空间是一切建筑形式内在动力的思想，这一思想正好又与尼古拉·伊万诺维奇·罗巴切夫斯基（Nikolai Ivanovich Lobachevsky）^①、乔治·黎曼（Georg Riemann）^②和阿尔伯特·爱因斯坦（Albert Einstein）等人先后提出的宇宙演进的时间—空间理论一脉相承。众所周知，在本世纪初期，时间—空间观念曾经以种种方式成为先锋艺术动感空间形式的理论基础。⁴ 19世纪下半叶出现的花样繁多的机械发明也进一步强化了上述观念，比如人们熟悉的未来主义的火车技术、跨越大西洋的航线、汽车以及飞机等，这些都给人们提供了速度体验以及日常生活中实实在在的时空变化。

自那时以来，空间已经成为建筑思维不可分割的组成部分，以至于我们如果不强调主体的时空变化似乎就无法思考建筑。从西格弗里德·吉迪恩（Sigfried Gied-

① 罗巴切夫斯基（1793—1856年），俄国数学家，非欧几里德几何学的创始人之一。——译者注

② 黎曼（1826—1866年），德国数学家。如先前的罗巴切夫斯基和鲍耶（Janos Bolyai）一样，黎曼的研究工作也对非欧几里德几何学作出了重要贡献。黎曼几何涉及逐点度量可变的任意广义空间的发展。爱因斯坦在其相对论中运用了黎曼几何。——译者注

on) 1941年的《空间、时间与建筑》(Space, Time and Architecture), 到科内利斯·范·德·芬(Cornelis van de Ven) 1978年的《建筑空间》(Space in Architecture), 无数阐述现代建筑本质的著作都清楚地表明了这一点。正如范·德·芬向我们阐述的那样, 建筑空间的观念不仅使风格相对化, 从而为克服建筑中的折衷主义提供了全新的思想武器, 而且也使人们更加注重建筑内外空间的塑性统一, 做到不分高低贵贱, 采纳和吸收一切工具形式(instrumental forms), 并且在将它们转化为连续时空体验的时候, 无需考虑这些工具形式的比例和使用方式。

本书无意否定建筑形式的体量性, 它寻求的只是通过重新思考空间创造所必需的结构和构造方式, 传递和丰富人们对建筑空间的认知。不用说, 我在本书里关注的并不仅仅是建构的技术问题, 而且更多的是建构技术潜在的表现可能性问题。如果把建构视为结构的诗意表现, 那么建构就是一种艺术, 不过它的艺术性既非具象艺术又非抽象艺术能够概括。我的看法是, 建筑物无法避免依附大地的天性, 正如它包含视觉景观的成分一样, 它也包含建构和触觉的成分, 尽管这些成分都不能否认建筑的空间性。即使这样, 我们还是应该强调, 建筑首先是一种构造, 然后才是诸如柯布西耶在1925年的《走向新建筑》(*Vers une architecture*)中“给建筑师们三项备忘”时所涉及的表皮、体量和平面等更为抽象的东西。⁵在这里, 我们也许还应附带强调一下, 与美术作品不同, 建造不仅是一种再现, 而且也是一种日常生活的体验。还有, 虽然乌姆贝托·艾柯(Umberto Eco)^①曾经指出, 一旦人们开始使用某个物体, 人们必然就会得到标识这个物体的符号, 但是我们还是应该强调, 建筑是具有物性的物体, 而不是符号。

按照这种观点, 类型问题——也就是由生活世界积累而成、能够用“什么”(what)来认知的建筑分类问题——无论其变化层次有多么不同, 也都是建造的前提条件, 就如工艺技术是建造的前提条件一样。我们甚至可以说, 建造无一例外是地点(topos)、类型(typos)和建构(the tectonic)这三个因素持续交汇作用的结果。建构并不属于任何特定的风格, 但是它必然要与地点和类型发生关系。建构的观点与眼下那种用别的什么思想理论来判断建筑正当性的做法可谓风马牛不相及。

以上的建构主张部分地受到乔吉奥·格拉西(Giorgio Grassi)“先锋与延续”(Avant Garde and Continuity)一文的影响。在这篇发表于1980年的文章中, 格拉西这样写道:

凡是谈到现代运动中的先锋建筑, 人们总是将它们与造型艺术(the figurative arts)联系起来。……立体主义、至上主义、新塑性主义等都是在造型艺术的领域内发展的流派, 它们只是后来被转借到建筑中而已。为了将自己融于这些“主义”之中, “英雄”时代的建筑师们曾经费尽心机, 这真让人啼笑皆非; 出于对新观念的迷恋, 他们在困惑之中进行各种尝试, 只是后来才认识到这些观念原来无异于海市蜃楼。⁶

这种卢卡奇式的(Lukacsian)^②批判观点尽管有些陈旧, 却不失为一种对将建筑视为造型艺术的观点的挑战。当代建筑正处在动荡不安之中, 它不仅试图对传统操作方

① 艾柯(1932—), 意大利当代符号学家、哲学家、历史学家、文学评论家、小说家和美学家, 以其历史惊险小说《玫瑰的名字》(后改编为电影)最为大众熟知。另有理论著作如《符号学理论》等以及长篇小说《傅科摆》和《昨日之岛》问世。——译者注

② 乔治·卢卡奇(Georg Lukacs, 1885—1971年), 匈牙利哲学家, 著有《历史与阶级意识》、《理性的毁灭》、《现实主义问题》等。——译者注

式进行美学解构,而且大有重归自由形式之势。对于这一切,格拉西的批判来得正是时候。不过,就其封闭性以及自相矛盾地偏离诗意的工艺构造等问题来说,格拉西自己的建筑多少有些异化的特征,他对构造细节的煞费苦心也变得没有根据(图1.1)。加泰罗尼亚^①评论家伊尼亚西·德·索拉·莫拉莱斯(Ignasi de Sola Morales)曾经一针见血地指出格拉西建筑中的矛盾性:

建筑被作为一种工艺,也就是说通过在不同层面进行干预的规则,对已经建立的知识进行实际应用。因此,建筑并非用来解决问题,并非技术发明或者全新创造(*invention ex novo*),而是应该致力于表现永恒、不言而喻的真理以及建造知识的固有特点。

……出自对建筑基本可能性的反思,格拉西的建筑集中使用了一些特定的表达方式,这些方式不仅决定着格拉西建筑在美学上的选择,而且也决定其文化意义上的道德内涵。通过道德和政治意志的渠道,启蒙运动所关注的事物……以最为关键的格调得到了丰富和加强。格拉西的建筑不仅表现了理性的优越以及对形式的分析,而且也具有批判的作用(康德意义上的批判),也就是说价值的判断,而这种判断正是当今社会最为缺少的。……格拉西的建筑是一种形而上语言,一种对自身实践的反思。就此而言,他的作品唤起的是某种既令人沮丧又崇高无比的东西。⁷

建构的词源学考察

“建构”(tectonic)^②一词源自希腊文,其最初形式为希腊文的“泰可顿”(tekton),意为木匠或建造者。与之对应的动词是“泰可台诺迈”(tektainomai),而该动词又与称谓木工工艺和斧工活动的梵文词“塔克桑”(taksan)有关。类似的词语残迹可以在雅利安人的吠陀梵文诗篇中找到,其含义同样与木工工艺相关。在古希腊的荷马史诗中,该词被用来指称一般意义上的建造技艺。最先赋予该词某种诗性含义的是萨福(Sappho)^③,在她的诗篇中,木工匠人扮演着诗人的角色。就一般意义而言,“泰可顿”泛指金属以外的硬质材料进行劳作的匠人。公元前5世纪,该词的意义得到进一步拓展,不仅涵盖特殊和物质意义上的木工技艺,而且也获得了更为一般的、与制作(*poesis*)^④

① 西班牙东北部地区,首府为巴塞罗那。——译者注

② 关于英语的 tectonic,我国出版的英汉词典一般译为“建筑的”、“构筑的”等。笔者认为,在这两个译名中,前者容易与通常意义上的“建筑”一词混为一谈,而后者的含义则显得过于工程化,不能表达该词本质上是一个建筑学概念的内涵。因此,本书选择将 tectonic 译为“建构”或“建构的”,一方面可以兼备“建筑”和“构筑”两个基本含义,另一方面也为了通过一个以往在建筑学领域较少使用的词汇为 tectonic 建立一个专有名词。需要指出的是,除了上述一般层面上的“建构”含义外,弗兰姆普顿在《建构文化研究》中对 tectonic 的使用还有一个特定内涵,这个内涵不仅可以说明 tekton 一词在古希腊文明中与木作和木构的内在关联,而且也充分体现在森佩尔区分的 tectonic 和 stereotomic 两种建造方式之中,前者与构架或框架结构形式有关,后者指的则是砖石砌筑结构。换言之,本书除了在大多数情况下将 tectonic 译为“建构”之外,还将根据原文的具体内容采用“构架”或“构架的”等译法,以便更好地揭示 tectonic 在《建构文化研究》中的含义。——译者注

③ 萨福(约公元前612—?),古希腊女诗人,作品有抒情诗9卷,哀歌1卷,仅有残篇传世。——译者注

④ 在古代希腊文化中,诗歌的创作被视为一个制作或生产的过程,诗人做诗,就像鞋匠做鞋一样,二者都凭靠自己的技艺进行生产或制作。相应地,poetike 指的是制作的艺术,诗人是 poetes,一道诗是 poema,即制成品,而 poesis 的原意则为“制作”,亦指“诗的制作”或“诗”,即对 poetike 的实施。参见陈中梅先生翻译的亚里士多德《诗学》中的相关注释,商务印书馆1996年版。——译者注

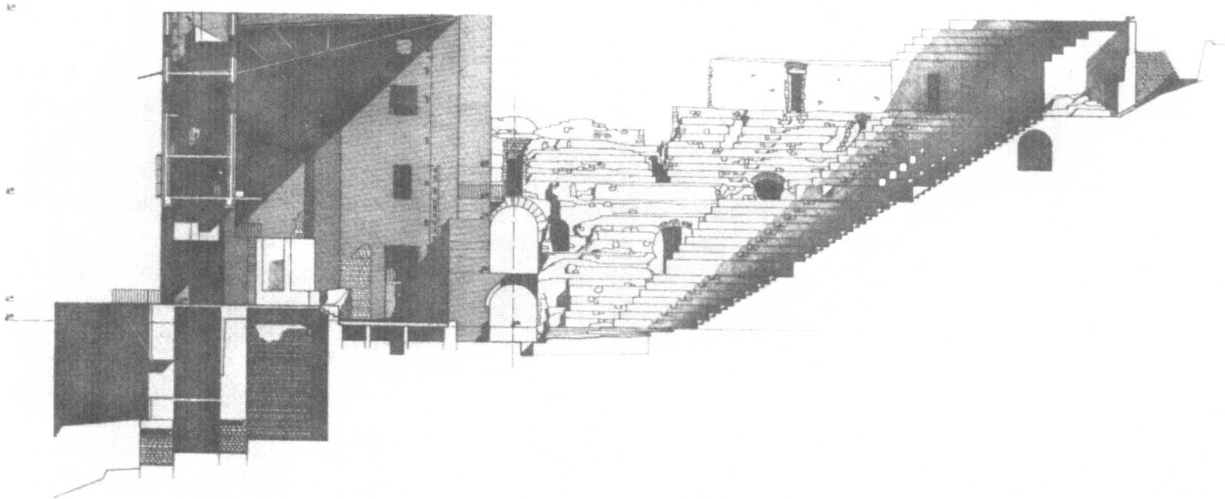


图 1.1

乔吉奥·格拉西，瓦伦西亚罗马剧场修复，1985年。横剖面

相关的含义。在阿里斯托芬 (Aristophanes)^① 那里，它甚至与阴谋诡计和假冒伪造联系在一起。看起来，意义的转变与前苏格拉底哲学 (pre-Socratic philosophy)^② 向希腊化时期 (Hellenism)^③ 的过渡有关。不用说，工匠地位和作用的提高最终导致了“建筑师” (architekton) 的出现。^④但是随着时代的发展，“建筑师”一词最终成为一个审美而不是技术的范畴。关于这个问题，阿道夫·海因里希·玻拜恩 (Adolf Heinrich Borbein) 曾经在 1982 年的一篇哲学研究论文中有所论述：

建构是连接的艺术。这里所谓的“艺术”应该理解为一种涵盖面十分广阔的技艺。因此建构不仅意味着建筑部件的组合，而且也意味着物体的组合，或者干脆说狭义上的艺术作品。鉴于古人对该词的理解，建构的含义往往是指手工艺和工艺产品的建造与制造。……它更多地取决于是否正确地运用手工艺的规则，或者在多大程度上满足使用要求。只有在这一意义上理解，建构才能够同时也包含对艺术产品的判断。但是，这就涉及到一个当代艺术史已经反复澄清和；为应用的观点：一旦审美取代实用成为确定工艺产品的标准，那么艺术史研究就将“建构”作为一个审美问题来对待。^⑤

最先在建筑中使用“建构”一词的是德国人卡尔·奥特弗里德·缪勒 (Karl Otfried Müller)。在 1830 年出版的《艺术考古学手册》 (Handbuch der Archäologie

① 阿里斯托芬 (约公元前 448—公元前 385 年)，古希腊诗人和喜剧作家，相传写过 44 部喜剧，现存《阿卡奈人》、《骑士》、《蛙》等 8 部。——译者注

② 指公元前 6 世纪至公元前 5 世纪初爱奥尼亚和意大利南部的哲学，因其年代早于古希腊哲学的划时代人物苏格拉底 (公元前 469—399) 而得名。代表人物有泰勒斯、色诺芬尼、赫拉克利特、巴门尼德以及毕达哥拉斯等。——译者注

③ 指马其顿国王亚历山大大帝去世 (公元前 323 年) 到罗马帝国奥古斯都皇帝即位 (公元前 27 年) 之间的时期。期间，希腊文化在地中海沿岸各国传播，随着亚历山大的霸权的扩大，希腊的思想体系也传播到东方。在他死后的政治混乱中，城邦广布，希腊殖民者步亚历山大的后尘，把希腊的思想体系带到他们所到的新环境中去。在此期间，埃及的亚历山大城是主要的商业城市和文化中心，其中包括繁荣的文学、宏伟的艺术、伊毕鸠鲁主义、新柏拉图主义、斯多葛哲学、诺斯替教和基督教。古希腊共通语是希腊化时期的通用语言。——译者注

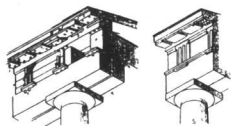


图 1.2

奥古斯特·舒瓦齐，多立克柱式从木构向石构的演变，引用自《建筑史》，1899年

der Kunst) 中，缪勒试图通过对一系列艺术形式的分析澄清“建构”的意义。“器皿、瓶饰、住宅、人的聚会场所，它们的形成和发展不仅取决于实用性，而且也取决于与情感和艺术概念的协调一致。我们将这一系列活动称为建构，而建筑则是它们的最高代表。建筑最需要在垂直方向发展，因此它能够强有力地表达最深厚的情感。”在该书的第三版中，缪勒还特别从搭接或者“干式”接头(“dry” jointing)的角度探讨了建构的意义。“诚然，古人是在特殊意义上使用‘工匠’(tektones)一词的，它指的是从事于房屋建造或者柜橱生产的人们，而不是那些以陶土和金属等材料进行制造的生产者。与此同时，我的研究还试图从词源学发展的角度考察该词的一般意义。”¹⁰

卡尔·博迪舍(Karl Bötticher)于1843和1852年间发表三卷本巨著《希腊人的建构》(Die Tektonik der Hellenen)。在这部具有广泛影响的著作中，博迪舍开创性地在核心形式(Kernform)和艺术形式(Kunstform)之间进行了区分。他的贡献还在于，他指出了希腊神庙木椽的核心形式与古典柱式顶部石材表现的梁端三陇板和作为木椽之艺术再现的陇间壁的差异(图1.2)。博迪舍对建构的诠释是一个包括希腊神庙纷繁多样的浮雕在内的所有部件组合而成的整体。

受缪勒的影响，戈特弗里德·森佩尔的划时代理论著作也是在维特鲁威实用、坚固、美观三元素的基础上完成的，并且在“建构”的含义中注入了文化人类学(ethnographic)成分。森佩尔1851年发表《建筑艺术四要素》(Die vier Elemente der Baukunst)。在这部著作中，他间接批判了洛吉耶长老(Abbé Laugier)1753年出版的《论建筑》(Essai sur l'architecture)中的新古典主义茅屋学说。¹¹在1851年举办的大英博览会(the Great Exhibition)上，森佩尔亲眼目睹了一种来自加勒比海地区的茅屋。据此，他提出了原始住宅的四个基本元素：1) 基座(the earthwork)，2) 壁炉(the hearth)，3) 构架/屋面(the framework/roof)，4) 轻质围合表皮(the lightweight enclosing membrane)。此外，森佩尔还将建造技艺分为两种基本类型：一种是由轻质线状构件组合而成的用于围合空间的构架体系(the tectonics of the frame)，另一种是在厚重元素的重复砌筑中形成体块和体量的砌体结构(the stereotomics of the earthwork)。无论使用石头还是砖头，后者都属于一种承重结构，这一点通过古希腊“砌筑”(stereotomy)一词的词源构成就可见一斑，因为它包括“坚固”(stereos)和“切割”(tomia)两部分。森佩尔有关木构(tectonic)结构和砌体结构之间的差异，也可以用德语中“墙壁”(die Wand)和“墙体”(die Mauer)两种不同类型的概念加以说明：前者指的是板式非承重墙体，比如我们在篱笆抹泥填充墙体(wattle and daub infill construction)^①中见到的那样；后者则含有坚固堡垒之意。¹²在一定程度上，卡尔·格鲁贝(Karl Gruber)1937年制作的德国中世纪城镇原型图也可以为我们领悟厚重坚固的城堡与篱笆抹泥填充的轻质木框架住宅建筑(Fachwerkbau)之间的区别提供相似的说明(图1.3)。¹³

轻重的不同反映的是材料使用过程中一个更为普遍的差异。木材与篱笆和纺织品相仿，其特点在于它们有较好的张力，而石材则与后来的砖头和夯实土块(pisé)等替代产品以及更后来出现的预应力混凝土一样，都属于耐压材料。森佩尔在他的“材料置换理论”(Stoffwechseltheorie)中指出，人类文化的发展时常会出现材料的

① 一种墙体的构造形式，由表面涂抹黏土或泥浆的篱笆栅制成，在中世纪特别用于填充木骨架结构。——译者注

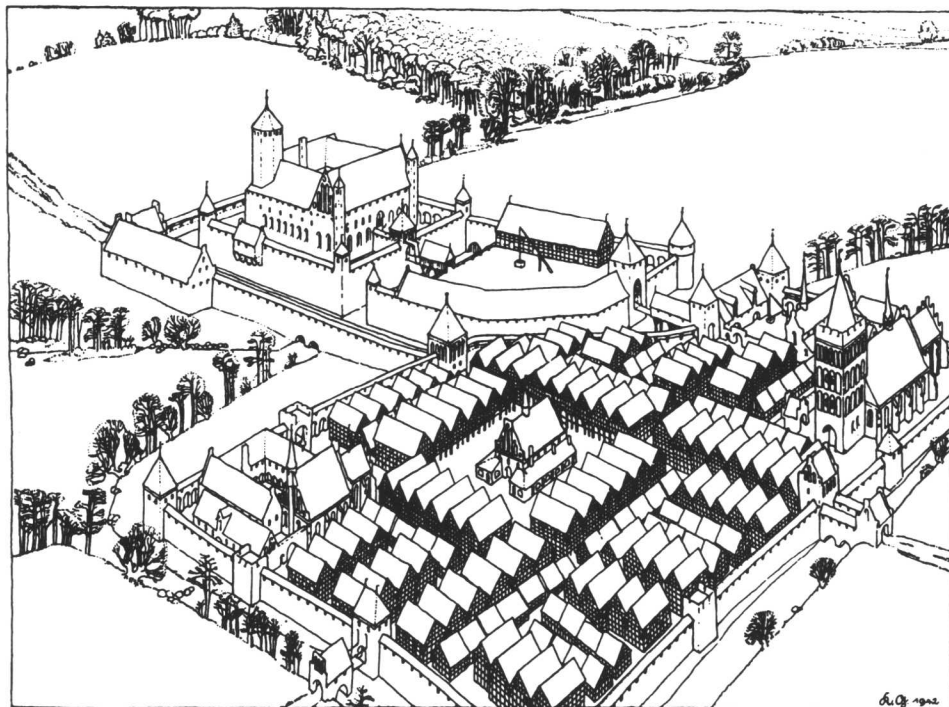


图 1.3
卡尔·格鲁贝，典型的
中世纪城市复原图，
1937 年

置换，即为了保持传统的价值符号，一种材料方式的建筑属性出现在另一种材料方式的表现之中，比如古希腊神庙石料切割和砌筑的方式就是对木构建筑原型的一种诠释。在这方面，我们需要注意的是，当砌筑体不具备夯土结构的密实形式时，也就是说，当它们是以叠层方式组合而成时，它们也就近似于一种编织形式。花样繁多的传统砌筑体都可以引以为证（图 1.4），¹⁴屋面瓦作以及加泰罗尼亚地区的传统拱形结构（*bóveda*）说明的也是同样的问题（图 1.5）。

森佩尔“四要素”理论的普遍有效性是以世界各地的民居建筑为基础的，尽管也有这样一些文化，在那里竖向的编织性墙体并不存在，或者如同古老的北美曼丹人

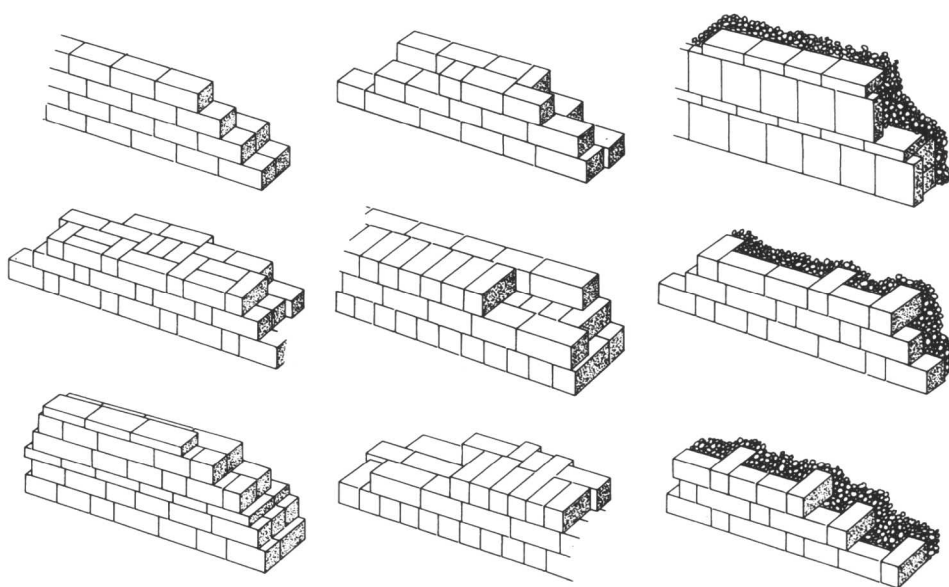


图 1.4
古罗马砖墙砌筑方法