

经典建筑理论丛书

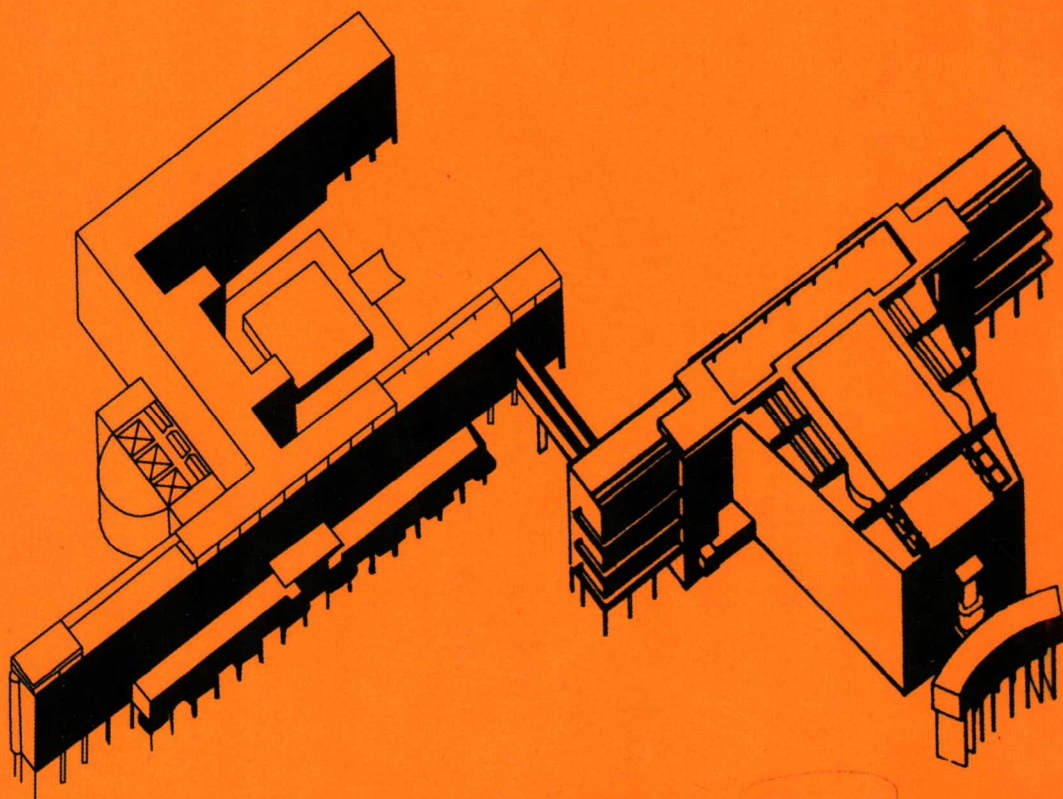
Essay in Architectural Criticism

*Modern Architecture and
Historical Change*

[英] 艾伦·科洪 编著
刘托 译

建筑评论

——现代建筑与历史嬗变



知识产权出版社
www.cnipr.com

中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn



经典建筑理论丛书

Essay in Architectural Criticism

*Modern Architecture and
Historical Change*

[英] 艾伦·科洪 编著
刘托 译

建筑评论

——现代建筑与历史嬗变

知识产权出版社

www.cnipr.com

中国水利水电出版社

www.waterpub.com.cn

内容提要

本书荣获 1985 年建筑批评家奖, 该奖为当时建筑批评出版物最佳奖项。自 20 世纪 50 年代以来, 艾伦·科洪的批评和理论一直代表着新一代建筑师的良心, 他的严谨和明晰的概念始终引发着争论, 并成为理论和实践中求索新方向的动力。这本 17 篇的评论集标志着过去 30 年建筑思想发展的脉络, 实际上包含了建筑领域的“现代建筑理论”。

本书可供建筑专业师生及专业研究者参考。

选题策划: 张宝林 阳 森 E-mail: z_baolin@263.net; yangsanshui@vip.sina.com

责任编辑: 张宝林 阳 森

编辑加工: 丁 丁

版权登记号: 01-2001-5515

图书在版编目(CIP)数据

建筑评论: 现代建筑与历史嬗变 / (英) 科洪编著;
刘托译. —北京: 知识产权出版社: 中国水利水电出版社,
2005.1

(经典建筑理论丛书)

ISBN 7-80011-794-4

I. 建... II. ①科... ②刘... III. 建筑理论—文集

IV. TU-0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 123638 号

原书名: Essay in Architectural criticism—Modern Architecture and Historical Change

Copyright © 1981 by The Institute for Architecture and Urban Studies and The Massachusetts Institute of Technology

本书由 The MIT Press 正式授权知识产权出版社和中国水利水电出版社在中国以简体中文翻译、出版、发行。未经出版者书面许可, 不得以任何方式和方法复制、抄袭本书的任何部分。违者皆须承担全部民事责任及刑事责任。本书封面贴有防伪标志, 无此标志, 不得以任何方式进行销售或从事与之相关的任何活动。

经典建筑理论丛书

建筑评论——现代建筑与历史嬗变

[英] 艾伦·科洪 编著 刘托 译

北京城市节奏科技发展有限公司 中文版策划

知识产权出版社

出版、发行 (北京市海淀区马甸南村 1 号; 电话、传真: 010-82000893)

中国水利水电出版社

北京市西城区三里河路 6 号; 电话: 010-68331835 68357319)

全国各地新华书店和相关出版物销售网点经销

北京市兴怀印刷厂印刷

787mm×1092mm 16 开 15.5 印张 251 千字

2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷

印数: 0001—4000 册

定价: 36.00 元

ISBN 7-80011-794-4

TU·071

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题, 可寄知识产权出版社发行部调换

(邮政编码: 100088; 电子邮件: oj@cnipr.com, yangsanshui@vip.sina.com, z_baolin@263.net)

译者的话

在信息快速流通、文化频繁交流的今天，出于对自身生存环境的关注以及对生活环境改善的预期，使我们萌生了迫切了解和比对外面世界的冲动，也由此带来了扑面而来的现代西方理论思潮进行模仿与赶超的躁动，很多人对当代著名建筑师及其代表作品已是如数家珍，对国际上流行的建筑艺术理论也耳熟能详。相比之下，对国外的建筑评论及其对建筑创作的影响和意义而言，关注者就不很多了。无论是国内的建筑界，还是一般的知识阶层和社会大众，人们对建筑批评在总体上还是保持着一种漠然的态度，建筑艺术远未如文学、美术、音乐、戏剧、舞蹈、影视等其他姐妹艺术那样，形成健康的批评氛围和气候，这其中的原因很多。1987年我曾参加浙江东阳组织的国内第一次建筑评论会，记得当时与会者都期望着中国的建筑批评与评论能健康发展，能跻身艺术批评的殿堂，能有裨益于时代的建筑艺术创作。10余年过去了，情况未如人愿，可见此项工作任重道远。

约制和影响城市规划、建筑创作的因素很多，有政府的意志、有业主的品味与好恶、有建筑师的创作态度与功力、有城市大众潜在的审美需求，等等，在这些因素之外，我感觉还有特别重要的一项，那就是建筑批评，这种批评既是独立于其他各种社会因素之外的，又是涵盖和溶释了各种社会力量的一种看得见、捕捉得到的现实力量，这种批评遵循艺术批评本身的标尺和规则，不屈服于权贵、不觊觎规则之外种种利益的诱惑，它应该代表社会的良知，肩负时代所赋予的历史责任，成为建筑艺术之舟的航标。

我一直都以为艺术实践与理论之间是一种互补的关系，批评则是二者之间的组带和润滑剂，因而任何一种艺术的健康发展都离不开艺术批评。中国当下的建筑创作尤为需要批评。因为这是一片长满荆棘、亟待开垦和耕耘的撂荒地。创作的艰辛需要鼓励和呵护，社会的成见与偏见有待转变和改善，人们的审美品味需要关照和提升，这些想法可以说是翻译出版本书的初衷，也是本书以及建筑评论本身的社会意义所在。

本书的作者艾伦·科洪既是一名建筑师，更是一位出色的建筑批评家，其丰富的实践经验和厚实的理论功底使他的批评具有一种穿透力。作者的视野非常广泛，既有对现代建筑运动中历史建筑和历史人物的批判，也有对当代建筑创作中所呈现的文化和艺术现象的深刻分析，内容涉及了现代建筑运动以来影响建筑艺术进程的重要建筑实践和风云人物，剖析了现代建筑运动的一些重要理论和思潮，同时也紧扣当

代城市与建筑设计中的许多焦点问题，从他的建筑批评中可以触摸到现代建筑发展跳动的脉搏。文中触及的领域也是非常广泛，既有城市问题，也有环境问题；既有艺术问题，也有技术问题；涉及社会政治、美学、历史、语言学等诸多方面，展现了现代建筑评论的广阔疆域，无论对业内人士，抑或关注建筑艺术的普通民众都有裨益。借本书的出版祝愿中国建筑批评的崛起，使之成为推动城市与建筑艺术健康发展的一种力量。

艾伦·科洪的评论文章理论深厚、引证广博，以译者的功力自然难以尽展其风采，退而求得能正确传达原文信息，并尽可能使读者领略其文章的品貌，便是译者的奢望了。

刘 托

2004 年 3 月 7 日于北京

谢忱

书中评论的写作年代跨越了18年之久(1962~1979年),其中大部分是在一些特殊场合的触动下完成的,因而它们反映了一些特定时期大家感兴趣的课题,可以被当作一个特别时期的晴雨表,在这一时期,主导建筑的理念飞速地变化着。尽管如此,不同文章中所表现出来的一些共同的主题,赋予了这一文集以思想上的统一。

我决定按照题目而非年表来安排这些随笔。这不可避免地会使观念的变化和思想的发展看上去模糊不清,但它也有实际的好处,即它能使读者按照一种概念分类来进行选择,尽管这种分类缺少坚实的方法论基础。

书中提出的一些思想并非归个人所有,而我对许多人的感激是难以列举的,这将在文章中明显地表现出来。然而,我还是要对一些建筑师和思想家进行特别的感谢。首先我要感谢约翰·米勒(John Miller),正是通过与他一起就作品方案的来龙去脉进行讨论,许多在我的随笔中涉及的问题开始变得清晰起来;接下来我要感谢罗伯特·马克斯韦尔(Robert Maxwell)、科林·罗(Colin Rowe)和托马斯·史蒂文斯(Thomas Stevens),与他们的友谊和交流多年来为我们提供了一种不间断的鼓舞和榜样作用,尽管我的观点与他们并非总是一致。此外,还要感谢托马·洛朗(Tomas Llorens),他对我近期的几篇评论所作的原文校勘作出了重要贡献。

序

肯尼斯·弗兰普顿

艾伦·科洪（Alan Colquhoun）接受过正规的建筑师教育，并在这一领域有着丰富的实践经验，他对雷纳·班纳姆（Reyner Banham）所著《第一代机器的理论和设计》（Theory and Design in the First Machine age）的评论，使他作为一位建筑批评家而声名鹊起。该文发表于1960年，其重要性表现在以下两方面：首先，由于班纳姆与福利制国家文化中的新人文主义彻底破裂，在英国，人文主义很大程度上已支配了战后的建筑走向；其次，科洪所做的抨击引发了后来一些以科林·罗为代表的批评家去探讨尚未独立的现代建筑文化，无论是在理论上还是在建筑实践上，这些探讨都经受了较英国经验主义批评更加严格的检验。

如果说《第一代机器的理论和设计》提高了该领域历史研究的水准，实际上它已提高了这种水准，并对现代（建筑）运动的功能主义和将现代运动的成就归功于新黑格尔诠释派提出了挑战，那么我们这里所强调的则是方法上的客观性，正是靠这种方法上的客观性，班纳姆的实证主义偏见被科洪暴露无遗。正如科洪在结束他的评论时所说：“奇怪的是在承认该时期某些建筑物的确是杰作后，班纳姆又想拒绝它们的神秘性，而没有这些神秘性那些作品就不可能存在。”你会为他判断一个杰作的标准而惊诧，同时也会为他在证明一件建筑杰作的同时又能够证明它是一个失败之作的诡辩而惊愕。除了这个特有的反讽实例之外，科洪的著述始终贯穿着平和的推理而文笔优雅，正是这种文风赋予了他的评论一种不寻常的穿透力。

虽然全书被划分为四个相对独立的部分，科洪的文章看起来仍像被分解为三个清晰的时间段，这不仅反映了他本人鉴赏力的发展，同时也反映了在同时代的建筑评论中方法和焦点的变化。除却1967年对后来产生了巨大影响的《类型学与设计方法》（Typology and Design Method，用英语发表的以类型学为主题的第一篇评论）外，科洪发表于20世纪60年代和70年代早期的那些文章几乎完全是针对勒·柯布西耶（Le Corbusier）的学术评论。然而在20世纪70年代后半叶，以他迄今尚未出版的有关超大街区的评论来看，他有意将自己的注意力转向当代实践的紧要问题。这一点明显地表现在他对阿尔瓦·阿尔托（Alvar Aalto）晚期职业生涯的简短而精辟的评价上，以及以《规则、现实主义与历史》为题的评论性的概述中。在他批评家生涯的第三阶段，这一阶段按年代顺序与第二阶段有所重叠，科洪有意致力于符号学问题的研究，并更全面地投身到类型学和诸如符号、

类型等涉及建筑形式的发生和诠释这些概念之间的冲突上。科洪建立了贯穿所有这些阶段的一条通道，并持坚定而宽容的立场，以此应对形成于现代运动晚期的各种形式的简约主义艺术，包括从班纳姆的关于巴克敏斯特·富勒（Buckminster Fuller）的科学评价到位于德国乌尔姆（Ulm）的造型设计学院（Hochschule für Gestaltung）的方法崇拜，也包括从克里斯托弗·亚历山大（Christopher Alexander）的作品中潜在的控制论行为主义到罗伯特·文丘里（Robert Venturi）以怀疑和讽刺的口吻提出的“装饰的库房”方案。

如同班纳姆受英国正统经验主义的影响和科林·罗受波普学派（Popperian）怀疑主义的影响，科洪使用了某一特殊范畴的区分方式，这种方式一部分依赖于法国语言结构主义[列维-施特劳斯（Lévi-Strauss）和巴特（Barthes）]，另一部分依赖于德国唯心主义哲学。作为一名结构主义者，科洪坚持要区别文化和历史中共时的和历时的概念；作为后黑格尔派他对区别自然与文化费尽心机，借此防止“自然主义”思想的侵袭，他的结论是人造的世界永远而且到处都是人工化的。

科洪展示了他推演假设的能力，这种假设强调公共程序的合理化，不论是在人为操纵的政策方面还是建筑的形式方面（或两者兼而有之），这种能力也许在他有关巴黎蓬皮杜中心（Centre Pompidou）的评论中体现得最为明显，他对雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams）公开了自己的看法，即追求对文化完全不同的解释，这种解释符合不同民族在不同历史时期对“文化”一词的见解。诚如科洪所言，尽管英国人总是给文化附加上嘲讽和狡辩，但法国人近来已经改变了这个术语的含义，从将其作为唯一的国家范畴改作为“斯堪的纳维亚和盎格鲁撒克逊的制度”。这种矛盾的心态同时明确地表现在蓬皮杜中心的形式和过程中，科洪写道：“从戴高乐主义的立场来看，有一种新的情况，即通常存在于保守派中的对‘有机’社会传统价值的尊重，已经被对‘现代的’和先锋派的狂热所取代。这种狂热混合着在它们的取向中所固有的矛盾，因为先锋派本身也受困于类似的矛盾。一方面，它希望以自由创作（纯粹自由主义的艺术）的名义摒弃学院（精英）文化；另一方面，它又提出了一种严格的功能主义和一种纯粹的形式主义，这种形式主义对‘一般人’来说是不能接受的，因为它拒绝了所有惯例和它所附着的感觉习惯（自由国家的商业主义则越来越紧密地将自己附着于这种习惯上）。”

1976年科洪以一篇关于蓬皮杜中心的评论对当代建筑实践进行了批判，获得了广泛的赞许，他借此向社会表明自己密切关注现实的迫切问题，大约在两年以前他就关注建筑空间创作，当时他写了一篇有关赫曼·赫兹伯格（Herman Hertzberger）的比希尔中心（Centraal Beheer）的文章，当时这座比希尔中心刚刚在荷兰的阿珀尔多伦（Apeldoorn）落成，文章的笔调宽容但仍富批评色彩。这篇文章证明了科洪作为一位批评家的能力，我们可以在他富有见地的评论中发现一种特别具有启发意义的东西。对他来说，问题是建筑师和业主各自所采取的立场和态度，不可避免地要在自然与文化之间加以区别和抉择。与此相关，最近有人提出了一个假设——这个假设很实用因而很诱人——即文化能借助自然的社会力量以某种方式进行伪装，这种力量超越了自身的能量。有两种“自然的”主张，第一个是主张科学技术，并将其当作决定现代世界（蓬皮杜中心）问题的药方；第二个是将建筑假定为一个开放式的基础结构，这种基础结构通过使用（比希尔中心）对空间自觉的占用使其获得潜在的意义。事实上，这些自觉的原则都明显存在于上述两种建筑物中，然而科洪能够通过自己的立场对所评论的每个实例所采取的不同态度加以澄清——特别是以这种观点来看，每个实例都对完全不同的“自然性”和“社会性”的关联直接对应，每种态度都将产生明显不同的结果。

因此，蓬皮杜中心的技术含量占据着由于建筑秩序的缺乏而留下的空间，该中心那种罕见的开敞式无边界的空间，无法产生富有意蕴的人类艺术创造，而这种意味可能恰恰被人们视为对缺乏文化形式的弥补。科洪为此写道：“就比奥博格（Beaubourg）而言，这种适应性原则似乎已导向一种过于简化的解决方案，这种方案并不关注建筑物的规模。随后的空间及尺度呈现出一种完全不同于原先想象的规模……原来的方案在构思上倾向于更小的尺度概念。作为建筑师和使用者之间的中介，‘空间分配者’质疑‘灵活的空间’在现实中是否比一个传统形式的空间更灵活，这成为一个待决的问题。很明显，有种观点认为出现了一种新的专治，按这种观点建筑空间的‘家具’都必须经过‘设计’……否则空间会丧失所有的视觉协调。我们因此而身处一个显然矛盾的境地，即我们希望建筑更‘民主’，并对所有反应更‘敏感’，而结果却使我们对建筑施加了一种更大的不变性，造成一种官方的整体艺术创作，这比艺术家的整体艺术创作令人更不愉快，阿道夫·卢斯（Adolf Loos）对这种风格持一

种强烈的反对态度。”

一方面是空间的不确定性，另一方面是技术上的确定性，建筑师将这两方面之间的平衡分解为不同的目标，涉及了完全不同的价值体系，科洪对比希尔中心的观察证实了这种平衡：“穿行于这个建筑物互相连接的空间，欣赏由空间串接所形成的纵向对角线景色，感受相对平静和相对运动的区域或寻找充满日光的空间，你可以相信这栋大楼的确‘让每个人感觉到如同回到自己家里一样’。这种感觉似乎通过增加整体社区感而加强，同时暗示了个人和群体都可以识别的半私密性的岛屿概念……这个建筑物的基本成就是，它将一个大家共享工作空间的法则在较大规模上推进到实际操作阶段。还有一点同样重要，即它提供了一种建筑整体观（与被细分为各自独立的办公室的建筑物相比）和在小尺度上提供了认同感[对比于大统舱式的办公室平面（Bürolandschaft）类型]，这也是一项原则。”

科洪对上述两件建筑作品进行了同样严厉地批判，指出两者实际上都没有反映城市的文脉和公众的关系，虽然它们被置于这种关系之中。他对其中一个将商业街区粗暴地插入都市结构体的做法进行了批评，这一批评虽然针对这一特例，但同样可以应用于另一作品，如比希尔中心，它所形成的城堡形金字塔体量在某种角度来说就更严重了。正如摩西·萨夫蒂（Moshe Safdie）在蒙特利尔设计的集合住宅（Habitat），人们在这里面对这样一个情景，即任何形式的都市立面或界线事实上不可能存在。

约翰·萨默森（John Summerson）在1957年英国皇家建筑学会的演讲《现代建筑理论案例》中提出的论点——大意是人们不能有两种统一的根源——遭到科洪的挑战，当时科洪这样写道“赫兹伯格构思了不少内部空间，它们源于一个单一重复的观念，但没有道理说在建筑概念秩序里不该有超过一个以上的占支配地位的思想”。然而这并不说明赫兹伯格设计的比希尔中心对美学标准没有任何尊重和思考，何况这些标准排除了任何正面的描绘和有关再现的考虑。有趣的是，在这种审视中人们注意到赫兹伯格此后如何修改他的建筑语言，以便迎接创造一个具有代表性的公共形式的挑战，首先是在他1979年为乌得勒支（Utrecht）设计的音乐中心实现了这一目标。

在《规则、现实主义与历史》（1976年）与《历史主义与符号学的局限》（1972年）论文中，某些内容显得有些武断，科洪开始探索自己运用的那些原则的发展演变，也就是

后期写作中作为他批评立足点的进化的、有效的方法。在早期发表的这些随笔中，科洪努力区分语言学 and 美学之间的本质差别，力图证明语言学系统是开放的、传统的和“自然的”，而美学符号则是封闭的、“人为的”和象征性的。语言是共时性的，由组合的规则所构成，只是经过偶然事件而逐渐地转变；而美学的系统是历时的，由历史的和思想的力量所决定，这些力量集结在建筑领域之外。正如科洪所认为的那样，美学的规则是标准化的，因为“它们反映一个特定社会的态度、价值和意识形态。”

19 世纪的折衷派是自相矛盾的，其现象之一是在推崇社会民主的现代主义者如尼古劳斯·佩夫斯纳（Nikolaus Pevsner）将折衷主义看作一个共时的不合谐音符而加以摒弃之前，现代式样之争被某些后黑格尔派的批评家如格特弗里德·桑佩尔（Gottfried Semper）视为变化过程中的一个辩证活动。历史式样被 19 世纪的折衷主义视作一个共时的组合，在这个组合中部分隐喻似乎已不存在，但这种隐喻以几乎相同的方法被应用，就像文艺复兴为了自身的目的已经重新解释古代的建筑类型和元素。体现在这个组合中的历史元素是一个美学代码，它们完全就像是折衷主义类型学的要素。正如科洪所暗示但从未正式声明的那样，这个折衷主义最终难以被人们所信任，部分是因为缺少根基的都市体块没能将自己的理想植根于中产阶级之中，部分是因为历史式样没有能力表现新的科技现实。由于预测到这一窘境，具有启蒙作用的先锋派艺术采用了一系列的回避策略。首先，它试图提供一部使人普遍感动的形式辞典 [伯克（Burke）、部雷（Boullée）]；然后，它以一种执著的精神精心阐述符号 [勒杜（Ledoux）、勒克（Lequeu）] 的本质特性；最后，在 19 世纪末，它以自然为基础重建一种建筑的文明化。它表现出这样一种姿态，即在批判理想形式的同时，力图将自身基础建立在格式塔心理学的经验论证据上；也就是说，建立在利普斯（Lipps）和沃林格（Worringer）心理-生理学的美学理论基础上。

19 世纪末的先锋派想尽办法试图将他们的美学基础建立在两个明显是自然本能的基础上。首先，假设潜埋在人们当中的天生具有的表达力充分释放，也就是说，“社会主义”工艺美术的觉醒 [范德威尔德（Van de Velde）的没有字母的文学表现]；然后，蕴藏在该时代新的技术潜能中，被先锋派感觉为一种道德上的力量 [维奥莱·勒-杜克（Viollet-le-Duc）、霍塔（Horta）]。这两种美学原则于第一次世

世界大战末开始枯竭，并在多元论和泰勒主义（Taylorized）的成果脚下败退了，看起来这直接导致了 20 世纪 20 年代现代主义的先锋派重新回到了新柏拉图形式（纯粹主义，风格派），然而人们仍在寻找容纳新纪元生产过程的美学规则。科洪对这种转变的策略作了下列论述：“现代建筑获取每天的生活断片和历史之中的断片。按这种观点，现代建筑本质上是构成主义的。它将意义系统打碎成为可以携带意义的最小单元，再将它们重新结合，尽管整个系统正是抽取这些单元的系统。”

因此，正如科洪所论证的，现代建筑有充分进化而来的内涵来支持自己，首先是作为一种普遍的文化，然后是当做主导的美学，持续了几乎 50 年。然而，它总是缺乏民众支持，因为它作为再现的艺术能力有限。不同于查尔斯·莫里斯（Charles Morris）继查尔斯·皮尔斯（Charles Peirce）之后于 1939 年《科学、艺术与科技》一文中所做的明晰的区别，现代运动大体上拒绝对认知和评价本体的方法作出区分。按照科洪的观点，现代运动将两者混淆在一起，对实用的建筑物而言需要承担再现的角色，或“相反，负担再现的功能，同时也须负责解决实际的建筑问题”。

如在新理性主义运动中显示的那样，对古典类型学的最新回归明显有着重建标准美学法则的趋势。然而，正如科洪稍后所承认的，其危险在于这种回归可能导致对前工业化建筑的过分重视。新古典主义带来的风险，如业内精英（纸上建筑师）所声称的，将使建筑承担“空无”[罗西（Rossi）、克里尔（Krier）] 的风险。

在《历史主义与符号学的局限》一文中，科洪坚持主张符号学在本质上并非被视为一种衍生的方法，首先因为“没有任何逻辑系统能包含它自己的解释”[哥德尔（Gödel）]，其次因为结构上的语言学是“一种描述性的，也许是一种解释性的方法。它与潜在的语言的正式结构有关，与它的意义或价值系统无关”。科洪在最后坚持认为，建筑师像诗人一样，不能够逃避现代的需要去重建一个来自美学范畴的富有表现力的语言体系，这种语言是在过去社会已经存在的。对科洪而言，罗兰·巴特（Roland Barthes）主张的有区别的重复（*répétition différente*）概念是一种必然的趋势，是一种未来文化组合（*bricolée*）的必然结果。但若真是如此，如何才能将这种形式看作是规范的呢？

在一篇名为《形式与图像》的评论（1978 年）中，科洪回答了这个问题，他认为，虽然图形可以看作源自文化自

身的意义，但全部形式可以说成是持有某些属性，这些属性归因于语言的“自然”意义。通过引进图形修辞学，科洪在早期评论中对语言学和美学之间的探讨所做的区别成为似非而是的混合物，因为传统的建筑图形，例如维特鲁威柱式或哥特式尖拱，完全是一种具有象征性的、文化积淀的和社会所确定的要素。这种“确定性”在18世纪退化，这时修辞学才有了它在语言学上的最初地位。而且，现代形式对图像的胜利，也就是说一般几何学的兴起和应用，作为建筑规则（纯粹主义）的基本标准，产生了一个开放式的和重新组合的“语言学”结构。正如科洪所提出的，“虽然这种图像的概念假定建筑是一种带有有限元素的语言，这种元素存在于历史特异性之中，这种形式的图像观念坚持认为建筑形式能被减化到一种与历史性无关的‘零度’；建筑作为一个历史现象不是靠以前存在的东西所决定，而是靠社会的和技术的实际情况所决定，而这种实际情况遵循生理学和心理学上的‘不变的规律’运行。”

由于承认消费主义的影响，现代建筑在过去30年发生退化。科洪发展出形式和图像概念，并建立起一个批评的门槛以评估20世纪后期流行的两个“改革派”的价值观，查尔斯·摩尔（Charles Moore）和罗伯特·文丘里的新现实主义学派及由阿尔多·罗西（Aldo Rossi）推崇的新理性主义学派。前者开创了自由主义与经验主义文化传统，将其当做一种方法，用以设置建筑符号，好像它们是一般记号语言系统的断片，这种系统由于个人的趣味和环境的不同而呈开放型的变化；后者是受到马克思主义的“否定”思想的激发去寻找一种借喻的元语言，用这种元语言可以使建筑追溯到多立克柱式源头。如果创造者愤世嫉俗地一味追求美国式球形结构的技术开放性，伴随着运用遗失的特有的地方语的借喻片段，那么比较之下，后者则忠实于启蒙运动后期的理性主义，拒绝20世纪超级科技，支持那些公众建筑形态和类型，例如山形墙、尖窗、庭院和骑楼，这些图像与类型曾经一度由工业时代前期的科技和文化的条件所决定。然而正如科洪所写的：“在建筑的修辞学年代，实用性的理性需要并不反对象征形式的需要；但今天它们倒时常出现对立。”

除对新理性主义可能排除实用性进行批评外，科洪也不能对美国新现实主义的作品忽视公众区域的做法予以宽恕。在《符号与实体》（1978年）一文中，他就文丘里和劳赫（Rauch）设计的位于奥伯林（Oberlin）的艾伦纪念艺术博物馆（Allen Memorial Art Museum）评论道：“虽然这是一

个‘文化’建筑物，蕴含着强烈的建筑文脉，但他们却决定将它解释为一个‘装饰的库房’，以避免扩建的新馆去努力表现旧馆那些‘纯艺术’特质。这告诉我们，‘装饰的库房’的想法并没有被局限为一种有限的商业类型建筑，而是可适用到所有的场合，除去那些隐私的、个人化的场合，这种场合被认为用乡土符号来表示更为合适。”接着他又论述道，为了将公共建筑减化为廉价的符号，就像在节俭的车库上采用的那样，文丘里提出一个简单化的做法，完全像“他在《建筑的复杂性与矛盾性》（Complexity and Contradiction）一书中抨击现代建筑单纯化的做法一样”。

在评论《从凑合到神话，或如何将一堆东西重新结合在一起》中，科洪有意识地将迈克尔·格雷夫斯（Michael Graves）的作品放置在一个思想的真空地带，这个地带位于美国“新现实主义”所辖的机会主义经验论和当代欧洲新理性主义批评之间。通过对杰斐逊派（Jeffersonian）自然神教的有意识的回归取得立意，“作品弥漫着这种自然神信念，这种信仰认为建筑是一个永久的符号语言，起源于大自然……在他的论述中常用‘神圣的’和‘亵渎的’字眼，说明他把建筑视为一个世俗的宗教对象，这种宗教在某种意义上具有启示性。”

当然，问题是这个策略再一次混淆了自然和文化的范畴，即把文化变为一种极端脆弱的东西，因为当你面对现代经济时，文化形式不可避免被减弱到一种元语言状态，这种元语言通过以假乱真而非拼凑的效应，完全成为了虚幻。我已经注意到格雷夫斯近来为波特兰市政大厦（Portland Municipal Building，1980年）所做的获奖设计便证实了这样一种趋向，即建筑不是海市蜃楼。面对“装饰的库房”形式的多层公共结构，人们不得不承认格雷夫斯最近的作品与他20世纪70年代中期设计的“废墟”房子那种“壮观的”拼凑形式摇摆于新和旧、人和自然、虚幻和真实之间，格雷夫斯对古典建筑（fabriques）的怀旧偏爱——使他早期作品中所受到的立体主义的影响逐渐丧失——在目前所设计的公共建筑中到达了顶点，这种公共建筑不仅使用装置模仿自然和浪漫，而且模拟根本不存在的建筑形式，如海市蜃楼。在追寻格雷夫斯的成就轨迹，对比古典和现代历史变迁时，科洪写道：“这种表现系统与‘古典的’秩序正好相反，依照这种秩序，短暂的事物被转变成持久的，依照这种秩序，耐久性同样也是一种价值，而物质性则是一个先验的符号。伴随着结构的工具主义化，神话已被改头换面，并且在现代运动

中与工具本身共同发生作用。格雷夫斯的建筑选择了一条替换路线，神话成为纯粹的神话，建筑符号漂浮在格式塔的非物质性的世界中，以及记忆与联想的非历史主义世界中。”

对柯布西耶的解释很可能具有重要的启迪作用，首先是在那些能够展示柯布西耶式复合性记号语言的篇章中，这些记号语言在某一层次上继续显示着不同文化间的共鸣，而这种共鸣正是目前大量建筑中所缺少的。好像作为现代主义先驱的柯布西耶水平如此卓越，以至他能够在任何一座建筑物中获得多样的意义。对柯布西耶两件建筑作品的研究，构成了科洪早期的最佳评论——《形式与功能的相互作用：对柯布西耶两件后期建筑作品的研究》——这篇文章大约在 17 年前最先发表于《建筑设计》（Architectural Design）杂志上。有关这两个个案设计，即位于巴西利亚的法国大使馆（French Embassy, 1964~1965 年）和威尼斯医院（Venice Hospital, 1964~1965 年），其惊人之处是它们都追求一个一直潜伏在科洪的许多批判之中的主题，这个主题一直未被公开探讨，这种主题是批判的需要，也是实践中精确区分作为公共表现的建筑和作为活动的居住建筑物的需要，同时承认这两个文化类型从不完全分离，即便在其中一方可能占支配地位的情况下，也会在一定程度上存在互补的情况。帕拉第奥（Palladio）的巴巴罗别墅（Villa Barbaro）可以很容易证明这个原理，不过它在柯布西耶的这两个设计中获得了相同的位置，正如科洪所指出的——“一方面，法国大使馆直接运用简洁体量的概念，有意‘释放持续的感觉’，并取得‘表面’的有关观念，这种观念构成柯布西耶古典主义倾向的基础。另一方面，威尼斯医院像是衍生于一种相反的倾向，这种倾向以他对空间成长模式的调查为基础，同时也源于他对不规则的、风土建筑的自然形式的兴趣，以及将功能有机体直接地转换为适当的形式。”

然而如果我们更进一步地观察的话，就能看到这些意见的两极同时存在于个案设计中，每个设计较之最初看到的那样都归结于更多的补充原理。这里不能详论更多的见解，柯布西耶晚期的作品提供了这篇随笔中涉及的这些见解。然而，读者可以注意到一个特别有启迪作用的观察，科洪称之为荷兰建筑的构造主义学派 [参见阿努尔夫·卢钦戈（Arnulf Lüchinger）1977 年 3 月发表于《A+U》名为“荷兰的结构主义对当前建筑的贡献”的富有启发性的评论]，如在阿尔多·范艾克（Aldo Van Eyck）和赫曼·赫兹伯格的作品中所表现的。此外，柯布西耶在他为威尼斯医院所作的

设计中也采取了外表上相似的手法。科洪将范艾克阿姆斯特丹的孤儿院中基本单元的同形重复和柯布西耶医院方案中所采用的星团结构系统进行了区分：“这里基本单位是按它本身等级进行设计的，采用生物学的而非矿物学的构成形式，可以局部修改而非原则上的破坏。康迪利斯（Candilis）、若西克（Josic）和伍兹（Woods）为柏林的自由大学（Free University）所做的个案设计显然与这样一结构形式有关。顶层平面的概念令人想起北非伊斯兰教的清真寺，学生居住区单元被成组地聚集在小庭院周围，环绕在一个中心庭院，形成卫星城系统。”科洪一直关注于威尼斯医院所附加的样式如何成为几何控制的对象，这一点凌驾于其他要素之上，构成了柯布西耶曲折式与荷兰结构主义的重复模组化之间的区别。当然，像比希尔中心一样，威尼斯医院的确是一个没有传统感觉上的那种立面的建筑物，但是它又被紧密整合到城市结构体之内。建筑在模型上被设计为一个都市，圆顶病房和宽敞的走廊似乎是中世纪卡纳里吉奥式（Cannaregio）风格的街道、沟渠和广场空间形态的摹写。柯布西耶的威尼斯医院具有一种诗意的复杂性，这种复杂性在 20 世纪建筑物的总体趋势中一直是缺少的。正如科洪所观察的那样，该设计像同时被赋予了史前湖上住所、清真寺、修道院迷宫、空想共产村庄、医院和大墓地特征，“其价值取向与一般人公认的合理的社会价值完全不相符，很可能这样一种治疗机器（machine à guérir）并未能将自己托付给能够主宰建筑命运的保护人。”

这个预言或观察直接透视现代建筑，当代批评在需作出重要选择时很大程度上缺少这种率真精神。在科洪的批判中很少有谴责的腔调，这是对科洪判断力的一种衡量，依靠这种判断力他能够坚持自己的道德立场而不屈从于什么道德准则。他在关于迈克尔·格雷夫斯的文章中写道：“批判占据着狂热、疑问及诗意的同情与分析之间的真空之地。除了特别的场合，它的目的既非颂扬，也非谴责。”正如他所澄清的，滑稽本身不足以成为艺术的动因；相反艺术必出于敏锐和见多识广，这些价值应既可以分离又能够调节，因为现代世界混合了那些不同的价值。

借助倡导一个可应用的综合性方法，科洪奉献给读者一篇富有教育意义的和鞭笞作用的评论，正如标题所揭示的，这篇评论直接涉及“柯布西耶作品中的概念转移”。科洪勾勒出柯布西耶采用的“拆毁/重建”的组合方法的整个轮廓，同时描述了如何使用这种方法来调节现代世界所存在的某种

文化矛盾。例如，在传统古典类型学和现代形式（纯粹主义的历史性个案设计）之中，必须接受工具观念的引入；这两者之间存在着矛盾，或者面对现代文化中的平等主义存在两难选择：即如何借助充分的技能和信心去获得广泛的支持，从而将古典空间组织原则与从风土建筑中得到的语汇相结合。如科洪所提示的，正是柯布西耶这种转换的策略，使自己能重新解释古典范例，让这种典范吸收工业的和风土的元素。有时这种基本的策略直接存在于古典形式的变体中，例如列柱走廊在柯布西耶的作品中变成底层架空柱。只有这个时候，这种列柱系统才会位于建筑物之下，而非位于建筑物之前。正如科洪所强调的，这里的理念首先是颠覆，然后再行讨论传统的“底部、中部和顶部”，这一点被以下事实所证实，即“五项原则”（Five Points）被公布时本来还有第六个原则，即“消除檐口”。如科洪所暗示〔以位于加尔什（Garches）的斯坦别墅（Villa Stein）和巴黎的瑞士学生宿舍（Pavillon Suisse）为例〕，檐口的造型活力退化为厚重的女儿墙，通过中心窗的位置或在主要立面顶部的庞大开口加强了这种退化。这样，柯布西耶通过变体处理了列柱式和檐口，并在更加细致的基础上对古典的开窗进行了变体处理。人们会发现奥古斯特·佩雷（Auguste Perret）所如此心爱的新古典法式窗将被带形窗（fenêtre en longueur）所取代，水平滑动的工业化窗扇，不仅改变了窗的形式，而且改变了它开启的方向。

然而，人们应该注意到，带形窗的采用并未使孔洞式开窗全部消失，这种窗子的出现常常与阳台联系在一起，作为一种山花墙的代用品。然而，高耸的窗口通常被用做构图重心。科洪指出，沿着瑞士学生宿舍出入口走廊的外观立面，在尺度方面连续条形窗的使用与“采用幕墙隐藏立面上相应楼层的方式”是互不相容的。

注意到柯布西耶如何限制将自由平面（le plan libre）使用到传统的主要楼层上之后，科洪继续显示“五项原则”如何使柯布西耶将一个严肃的古典主义立面与经验主义的乡土便利性相结合，后者以内部空间（poché）进行补充，构成自由平面具有代表性的开敞空间。在所有这些手法中，柯布西耶提出了大胆的目标，并经过诗意化隐喻和转喻置换策略，将原本作为竞争对手的古典文化价值、风土形式以及工业产品结合在一起。评估这种努力的成功和失败，既要考虑其自身的实际状况，也要考虑到现状的混乱关系。科洪所写的最后一段文字正好可以作为这篇序言的结束语——建筑理