

现代建筑思潮研究丛书第一辑



# 类型学建筑

*Typology Architecture*

丛书主编 / 宋昆 本册作者 / 汪丽君 舒平



天津大学出版社  
TIANJIN UNIVERSITY PRESS

## 内容提要:

本书综述了建筑类型学理论的起源与发展,通过对阿尔多·罗西为代表的一系列建筑类型学理论和作品实践进行研究探讨,对罗西城市建筑理论中的理性主义类型学和“类似性城市”的思想进行分析比较以及对大量相关作品的解读,以此来展示建筑类型学理论独特的、充满理性与意义的建筑语言。同时联系我国城市建设中存在的对日常与传统的建筑形态的忽略和不尊重的现实,以期提供解决此类问题的新思路。

## 图书在版编目(CIP)数据

类型学建筑 / 汪丽君 舒平著. — 天津: 天津大学出版社, 2004.1  
(现代建筑思潮研究丛书 / 宋昆主编)  
ISBN 7-5618-1891-2

I. 类… II. 1 汪… 2 舒… III. 建筑学: 类型学 IV. TU

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第000214号

出 版: 天津大学出版社  
出 版 人: 杨风和  
地 址: 天津市卫津路92号天津大学内  
电 话: 营销部 022-27403647  
      邮购部 022-27402742  
邮 编: 300072  
印 刷: 北京佳信达印务有限公司  
经 销: 全国各地新华书店  
开 本: 148mm × 210mm  
印 张: 5.5  
字 数: 230千  
版 次: 2004年2月第1版  
印 次: 2004年2月第1次  
印 数: 1-4000  
定 价: 44.00元

## 总序

这套《现代建筑思潮研究丛书》终于出版了第一辑五册。

回顾改革开放以来我国建筑领域二十多年的发展历程，在高歌猛进的20世纪80年代，以思想解放为其主要的文化背景，我们经历了现代主义的狂轰滥炸，各种现代主义建筑思想都在我们面前密集而快速地走了一遍过场，为我们基本完整地补了一堂现代主义的课。这时期内的建筑刊物、理论书籍大量介绍和翻译了现代建筑的优秀作品和理论思想，我们不但结识了柯布西耶、密斯、丹下健三、贝聿铭，还了解了文丘里、亚历山大、林奇和詹克斯。“现代性”话语在中国急剧扩张，迅速地至少是在思想上完成了“与世界接轨”的启蒙运动。到了90年代，由以政治为中心向以经济为中心的社会转型已基本完成，思想与言辞的时代随之终结了，代之而起的是一个行动时代的到来。各种纯粹思想理论性的书籍已经很少再有读者了，而大量原版的、翻译的国内外印刷精美，包装考究的建筑作品实例、效果图集则成了各类书店里昂贵的畅销书。这种普遍性的实用主义思想使得我们的建筑师无须也无暇顾及自己的理论素养和作品的思想深度，只要摸准市场需求和大众审美情趣的脉搏，就可以使自己的创作实践得到社会的接受和认同。

面对这种令人目眩的资讯爆炸和急功近利的社会心态，我一直考虑着是否能够编辑一套既有理论深度又有广泛读者的系列丛书，希望把呈现在我们面前形形色色的、丰富多彩的建筑思潮、流派及其创作活动进行一些梳理工作。当把这个想法与天津大学出版社沟通后，立即得到了热情的鼓励和支持，同时出版社又对丛书的内容、篇幅、版式、读者定位等问题提出了很有益的思路和建议，于是便有了这套《现代建筑思潮研究丛书》的诞生。

## 二

这套丛书总体定位为现代建筑，意指20世纪建筑主流的发展方向，当然也包括活跃于20世纪末的后现代主义、解构主义建筑等；而建筑思潮的含义又有别于通常意义上的建筑风格或建筑流派。建筑思潮指的是在一定社会历史条件下，特别是在一定的社会思潮和哲学思想的影响下，建筑领域所发生的具有广泛影响的思想潮流和创作倾向。在建筑的分门别类研究中，常常冠之以“主义”(ism)来概括某种建筑创作倾向，如浪漫主义建筑、折衷主义建筑等。建筑流派(school)则指的是在一定历史时期，由思想倾向、艺术主张、创作方法和表现风格方面相同或相近的建筑师，通过其建筑创作所形成的派别，如高技派、新陈代谢派等。为理论家、评论家所界定并为人们所接受的“主义”，实际上并没有确切的定义。它们之间有些存在着悬殊的大小之别，大者如现代主义、后现代主义，小者如装饰主义、象征主义等，后者几乎完全等同于流派的概念。

建筑思潮侧重于从社会历史的角度来把握某种建筑创作思想，而建筑流派则侧重从建筑史的角度来区分各种具有不同特点的建筑派别。前者更多用来概括无自觉联系的建筑师之间所表现出来的共同的创作观念，后者更多用来概括自觉联系的建筑师群体所表现出来的共同的创作趋向。概括地讲，思潮与流派就是潮与流、大与小的关系，建筑思潮可以包容多个建筑流派。而我们通常所言的建筑风格指的是建筑师在创作中表现出来的独特

的创作个性、是更狭义而具体的建筑创作与表现形式。

任何学科的分类都是人为的、其目的就是要在纷繁复杂的现实生活中寻找出一定的规律性，便于人们去研究与发展。现代的、开放的史学观，就是要从无数事实中选择某种事实，再对选择出来的事实进行某种组合，并对组合起来的事实给予某种解释，也就是对事实进行选择、组织、解释。对于现代建筑思潮的划分与研究，目的是要探源归类，梳理脉络，细致入微地探究现代建筑创作群体及其建筑创作理念、建筑创作方法和建筑作品。

对于现代建筑思潮的研究首先必须扩大历史认识的视野，确定研究方法。新史学理论主张从历史的纵向和社会的横向进行整体性研究，去揭示历史诸现象的根源与特质，即将研究视野聚焦在广大社会群体的生活、活动与心态、观念上，力图从中透显出历史过程的复杂性与多样性及其内在因果关系。这一点我们从美国著名建筑学家刘易斯·芒福德著的《城市发展史》中得到很多启发和教益。

基于这种开放的历史观，我们可以清醒地认识到，任何建筑思潮的产生和发展都不仅仅是建筑领域自身的产物，也不仅仅是任何天才大师所决定的，而是社会文化、科学、思想等综合作用的结果。建筑思潮不过是历史大潮中的一朵浪花，如果我们剖开任何一个历史横断面的话，我们不难发现，任何形式的建筑表现都存在着深刻的社会根源和时代烙印。

### 三

现代主义建筑在20世纪经历了两个高潮期，一是两次世界大战间的20年代和30年代，被称为现代主义建筑的英雄时期，以现代建筑大师产生及其理论体系形成为标志；一是战后的40年代至60年代的20年间，被称为现代主义建筑的黄金时期，体现在大量现代建筑的创作实践上。

工业革命所带来的辉煌成就，使科学的精神在社会生活的一切领域中受到全面的推崇。现代主义在哲学方面继承了传统的理性主义和启蒙主义的拜物教，现代主义对理性的崇拜，突出表现在对“功能——结构”的合理性与逻辑性的崇拜。这一现代主义哲学几乎发展成为一种“新拜物教”。

受到实用主义思想的影响，肇始于美国芝加哥学派的功能主义建筑思潮认为建筑形式必须反映功能，建筑平面布局 and 空间组合必须以功能为依据，建筑应当“由内向外”（柯布西耶）进行设计，而且所有不同功能的构件也应该分别表现出来。他们认为经济实用的建筑就是合乎功能的建筑，就会自动产生美的形式。沙里文“形式追随功能”的思想，以后<sup>①</sup>为格罗庇乌斯和包豪斯所信赖的教义。他们努力从建筑设计着手改良社会，把建筑创作<sup>②</sup>为促进社会进步的手段，他们进行的是“社会工程活动”，即对社会进行工程化的改革。因此，他们的思想和实践探索具有非常强烈的知识分子理想主义成分和乌托邦的色彩，也成为“拯救众生”的另外一种精英主义，一种虽然不是为精英服务的，但是强调精英领导的新精英主义。

这种精英意识在艺术创作领域表现为形式主义美学思想。形式主义强调审美活动的独立性和艺术生活的绝对性，侧重作品的构成形式而不在内涵；艺术的本质只是“有意味的形式”，艺术家只需将自己的感情与事物的形式保持有目的的“秩序”，即能创造出不朽的作品。形式主义者主要是从线条的模式、色彩的搭配、形态的排列以及它们所组成的复杂关系来感知和领会作品。形式主义是整个20世纪抽象艺术的理论基础。作为一种特殊的艺术形式，技术美学被现代建筑的前驱者们普遍地接受、倡导和实践。格罗皮乌斯主持的包豪斯的口号是“艺术和技术——一个新的统一”。把对技术的崇拜上升到美学的高度，扩展到了生活的每一个角落。密斯对“技术的完美”的追求，柯布西耶所崇尚的“机器美

学”，都把这一思想推向了极至。

第二次世界大战后，遭受战争破坏的城市的大规模恢复建设就开始了。这时的建设要求在最大限度地节省劳力、材料和资金的条件下，快速有效地解决住房短缺问题。功能主义正有了用武之地，开始实施住宅建设标准化、合理地简化建筑外表和建筑施工机械化。随着经济恢复后的飞速发展，暂时医治了战争的创伤，社会秩序相对稳定。结构主义哲学思想顺应了时代的发展，希望寻求一种稳定不变、自我调解的社会结构，来保持社会整体机制的协调运转。结构主义的整体观、系统观，改变和影响了五六十年代以后的整个社会思维方式，对于城市与建筑思潮起到了重要的基础理论上的支持作用。从美学发展的角度上看，结构主义美学乃是20世纪形式主义美学与结构语言学结合的产物，不过是以“结构”或“秩序”取代“形式”的概念，要求人们重视作品的整体组织，其组成要素只有在它们与作品的整体联系在一起时才能被理解，才能具有意义。路易·康、“Team X”、荷兰和英国的结构主义建筑师，以及日本的新陈代谢派都是这一思想在建筑上的具体表现。

20世纪60年代以后，西方国家在完成了经济复苏和城市重建工作后，开始反思世界大战为人们带来的种种伤痕，加之不断出现的环境危机、资源危机、生态危机、社会危机、信仰危机等等，使全世界的人们从“科技神话”中惊醒过来，不能不重新评价过去的一切精神建设。于是科学危机的警报被拉响了，开始对现代化的合法性、西方文化价值的合理性进行全面质疑。

在建筑领域，人们开始反思现代主义建筑的不足与片面性，它的偏重生产、忽视人情，强调普遍性、忽略个性，重物质、轻精神，以及由此而产生的单调、冷冰冰的生活环境和城市景观等等，使人们感觉越来越乏味。面对现代主义建筑的种种弊端，以文丘里为首的“保守的反现代主义”，提出了“历史主义”和“民间艺术”是发展当代建筑的两只划船的桨，主张建筑创作“一手伸向古代，一手伸向大众”；而以解构主义为特征的“激进的后现代主义”，则通过对建筑中模糊性、偶然性、暂时性的描述和运用，来对抗现代建筑的确定性、必然性、永恒性，因此，解构建筑在形式上经常采用突变、破败、断裂、偶然、无序、离散、扭曲、重组等手法。

后现代主义继承了德国古典哲学和马克思主义哲学中的批判现实精神，他们的理论建树更多是在与现代主义的激烈对话中实现的。然而，后现代反现代与现代反前现代有着根本的不同：现代之反前现代乃是一种“取代性的反”；而后现代之反现代却是非取代意义上的“消解性的反”。就是说现代主义和后现代主义不是时间上的承袭关系，而是一个事物中对立的两极，不过是在不同的历史时期，根据社会的需要，以相反的面目出现在人们面前。

经过了激荡、反叛的六七十年代以后，受到西方国家政治上的保守主义思潮影响，八九十年代在建筑领域中历史主义大为盛行，受其感染在我国形成了90年代后期风靡一时的“欧风”建筑，并形成一股社会性思潮，从而完成了我国社会转型期在建筑思想与创作上“与国际接轨”。“欧风”流行过后，崇尚技术、反对装饰、具有形式构成特点的建筑样式又成为时尚，同时期世界上著名的建筑大师们纷纷登陆中国，并把中国当作新建筑类型的实验场，真正实现了我国现代建筑与世界同步。这时，我们回过头来梳理一下现代建筑思潮及其发展脉络，就有了更重要的现实意义，这也正是我们编辑出版这套丛书的目的所在。

宋晔

2003.10

## 前 言

在“类型学建筑”一文能够作为建筑理论丛书出版令人欣慰，天大建筑学院1977年自恢复硕士学位研究生招生以来，每年都有不少硕士研究生毕业和大量的论文发表，其中一些论文颇有价值，但常常是答辩之后便束之高阁，没能发挥出应有的社会效益。选择优秀硕士论文，出版一套丛书是件值得称道的好事。

研究生们是一个颇具规模的学术研究群体，也是读书最多的群体，凭着年轻人对新事物的敏感，他们所关注的常常是专业学术活动的热点。“类型学”走进建筑学之后，常见诸于硕士论文之中，“类型学建筑”这本十余万字的论著，从建筑类型学的发生到罗西的建筑理论、创作理念、作品分析，概括性强，也有一定的深度。建筑类型学研究并不是一个轻松的课题，且罗西的建筑理论和作品又都不是直白，读懂他的作品和解析他的理论，要有相当的付出，才能有所收获，从论文所列的参考文献中看得出作者的投入。汪丽君同志勤学、敏思、长于写作，在校学习期间就有多篇论文发表和译著出版，她对研究工作的执著和孜孜以求的精神，在研究生中给我留下十分深刻的印象。这本书的出版只是开头，凭着她良好的素质和禀赋，相信以后会不断有新的著述问世，衷心地祝她成功。

戴兰生

2003年12月

# 目 录

■ 追求永恒的理性世界	001
——建筑类型学理论发展综述	
一、建筑类型学概况	002
二、新理性主义对现代建筑类型学的贡献	014
■ 历史性与共时性的交汇	025
——罗西建筑理论研究	
一、罗西建筑理论的社会背景与哲学基础	026
二、城市的自由——批判的建筑类型学	036
三、权力的阐释——罗西与“圆形监狱”理论	047
■ 以类型从事建构	051
——类型学设计方法及其创作理念探讨	
一、类型学设计方法	052
二、众多的建筑设计实践现象	059
■ 阅读城市	111
——罗西的创作理念探讨	
一、解读罗西	112
二、场所意义的生成——罗西在公共建筑领域的实例作品分析	113
三、“新”的与“寓新于旧”的——罗西在住宅领域的实例作品分析	150
■ 结语 有待解决的问题	161
——对我国建筑类型学理论研究的展望	
■ 后记	166
■ 参考书目	167



# 追求永恒的理性世界

## ——建筑类型学理论发展综述

一座建筑，一座希腊神庙并未描绘什么，仅仅是站在裂开的石山谷中间。

神像被建筑卫护着，开敞的柱廊才赋予它的含义。

和周围环境相联系使人想到生和死、痛苦和幸福，

胜利和耻辱、持久和衰亡，汇集在它本身的周围，

探索人类命运的奥秘，使一切事物显现出它们本身的外貌。

它屹立在从石础引出的平台上，坚守阵地，顶住了凌驾于它的狂风暴雨，

因此也使风雨显露了它的凶狠。

巨石闪烁的光彩显示了阳光的恩赐，对照着辽阔的天空，浸润在曙光和夜的昏沉里，

是神庙这座建筑使这样的世界回到大地上，这大地本身只浮现为自然的土壤。

——海德格尔，艺术的源头



理性主义的产生和发展对欧洲许多国家的建筑都有很大的影响。理性主义者认为从客观的真实出发，通过有步骤的推理，科学可以日臻完美——这是理性主义者的信仰。他们力图排除经验主义的干扰与迷惑，从理论上否定主体论美学。因此，理性主义具有独立的、不受环境影响的理性原则，始终在一个封闭的系统中追求永恒的真理。

在19世纪建筑革新的历史进程中，理性主义有很大发展，理论上也有很大变化，开始比较注意自然和历史。建筑类型学理论正是在这种情况下逐渐发展成熟起来，成为当今广泛分析建筑的重要方式。因而任何一个讨论建筑的人不可不对它在建筑上的应用加以重视。可以认为有关类型的思想，构成了一种基本的建筑观念。

## 一、建筑类型学概况

### 1. 类型学理论的基础与起源

我们通过模子来复制一模一样的东西，这种“一模一样”用哲学语言说就是具有普遍性。最初人类对普遍性的理解囿于模子铸物，一种数量的积累。随着认识的深化，人类意识到不尽相同的一类事物也可能具有普遍性，这就是类特征。

分类意识和行为是人类理智活动的根本特性，是认识事物的一种方式。心理学研究成果告诉我们，人类认识事物具有多维视野和丰富的层次，认识过程和艺术创造过程本身就是类型学的，由此产生了庞杂的分类途径。世界万物在人类心灵上的“重叠”形成人类思维特有的概念，概念之间相应的运演又构成人类思维的分类网架。凭着此分类网架，人类得以正确认识世界，并对经历和印象分门别类；凭着此分类网架，人类通过预期和矫正进行着艺术的创造活动。

自然科学中的分类行为我们称之为分类学，而社会领域的分类行为则称之为类型学，二者既区别又联系。但是，分类学往往对于“自然属性”进行探讨，而类型学却可以用来研究可变性与过渡性问题，类属间变化愈细微，限定自然类属的区别因素就愈困难，所以分类学就愈不胜任。在社会和文化的研究中，意义的区别并不像“属”与“类”这类概念那样具有分明的界限。

尽管如此，分类学与类型学之间严格的界限也是不存在的（这也是社会科学领域的问题）。特别是在对无条件现象进行条理化时，这种界限就更加模糊。一般地讲，分类学通常作为可变性研究的初级步骤。同时，由于类型学通常为追加的目的来进行条理化，所以分类学可以被看做限于条理问题的类型学。建筑学上常以功能、形态、结构、地域等分类，由此可见，建筑学中讨论的分类行为应该是类型学的而不是分类学的。



分门别类的研究方法古而有之，因而“类型”这个词是有着久远历史的，但其含义却一直在变化。“类型”在现代词汇中更加强调其方法论的特征，是当代建筑争论中十分活跃的中心词汇之一。在许多文献中“type”、“typological”、“prototype”、“archetype”、“stereotype”、“typologize”……之类词汇出现频繁，与之相关且常常伴随出现的还有诸如“model”、“structure”、“genre”、“species”、“system”……这些词汇的核心都围绕性质相同或极其相近而形成的组群。组群成为类型形成的前提条件。

而所谓类型思想——即在文艺思想上崇尚古典、重视理性判断、迷信规则——则一直被认为是古典主义文艺的重要原则。维特鲁威是将类型说移植到建筑学的始作俑者。从他的《建筑十书》中不难看出古典主义文艺理想给他的影响。维特鲁威提出建筑是“模仿自然的真理”，并将模仿归结为人的本性和行为。他认为类比或比拟，是建筑移植模仿论后不可避免的方法。因为建筑本身属于一种几何性抽象艺术，如果它是一种模仿，作为模仿物的建筑与模仿对象之间只能维持一种比拟关系。通过与人体的类比，建筑构成要素被纳入性格类型中。同时他着重分析了起源于模仿人物性格类型的三种神庙及具体做法：多立克式神庙“显出男子身体比例的刚劲和优美”；爱奥尼克式神庙显示“窈窕而有装饰的匀称的女性姿态”；科林斯式神庙“模仿少女的窈窕姿态。因为少女的年纪幼小，肢体显出更加纤细，要是用做装饰，就会得到更优美的效果”。以这三种性格类型的神庙为基本框架，维特鲁威构筑了建筑类型学。

到了近代，黑格尔基于“美是理念的感性显现”的美学观将建筑分为象征型、古典型、浪漫型三种类型。在黑格尔看来，理想的艺术是理念与感性形式的完全契合。但实际上很难做到，于是就有意义低于感性形象的象征型、意义和形象平衡的古典型以及精神超出形式的浪漫型之分。典型的象征型建筑有石柱、方尖碑等；典型的古典型建筑是古希腊和古罗马以柱式为基础的建筑；典型的浪漫型建筑有哥特建筑。这就是说，理念与不同的形式结合，会产生不同的艺术类型。黑格尔的建筑类型说背后，有一条理念逐步上升的红线，即：



由此看来，在西方文艺发展的不同进程中，甚至同一时期不同艺术理论家之间，类型观并不尽一致。这也正是类型学难点之一。

但是“类型学”方法的推广应用时间并不长。英语中“typology”（类型学）一词在一般字典（如《现代高级朗文字典》）中并未出现，而《牛津字典》亦是把“类型学”作为微生物学的词汇来解释的。直到19世纪晚期20世纪初，在语言学和逻辑思想的影响下（如C. S. 皮尔士，B. 罗素等），类型的观念在思想界才获得了一种新的中心地位。那时产生的“类型学”是非常抽象和一般的类型理论，并

在诸多不同领域——如古生物化石学、心理学、医学、语言学和社会学——中形成了系统。

建筑上的类型学理论,其基线首先并不是具体建筑设计的操作——它首先是一种认识的方式和思考的方式。我们在此必须明确三点:①分类是有层次的,每一类别可以继续分类下去;②分类可依据不同的标准和不同的方法,分类(classification)不只是一种;③分类仅是一种认知方法,不能依此割裂类与类之间本源上的联系,各类别对立中仍有同一的成分,这是类型学思想中不可缺少的一部分。把一个连续、统一的系统(continuum)做分类处理的方法用于建筑,因而有了建筑类型学。至于把类型学明确引入建筑设计,则还是最近几十年的事情,所以“建筑类型学”还是一门较新的研究课题。类型在建筑理论中亦有独特含义,作为一种形式创造手段,它也超出了史学范畴。

## 2. 概念与范畴

类型进入建筑领域是源于人们的需要和对美的渴求。在新古典主义时期,法国的一些建筑家首先发展出一套类型学理论,将古典建筑的平面、立面及剖面整理出一些基本类型(图1-1、图1-2)。它们进入建筑历史试图解决任何所遇到的景观、城市、个体各个层次上的问题。然而此概念似乎是只可意会而不能言传,一旦表现以文字,便可能削弱其真正含义。尽管有很多建筑理论家为此做了相当努力,却从未能明确定义“类型”这个概念。Francesco Milizia曾做过下述预见性的陈述:“任何舒适的建筑包括三个主要的条件:基地、形式和各部分的组织方式。”这似乎触及了类型的含义,但与类型本身还有很大距离。类型学可以被简单定义为按相同的形式结构对具有特性化的一组对象所进行描述的理论。但最具权威性的定义是由巴黎美术学院常务理事德·昆西(O. D. Quincy)在其19世纪出版的名著《建筑百科全书》中提出的。他是通过区别“类型”与“模型”(model)来阐明类型概念的。

这是一个较为开放的定义,给后来的理解者造成困难,但并没有削弱类型学的意义,反而给多样化的诠释创造了条件。他说:“‘类型’并不意味着事物形象的抄袭和完美的模仿,而是意味着某一种因素的观念,这种观念本身即是形成‘模型’的法则……‘模型’,就其艺术的实践范围来说是事物原原本本的重复。反之,类型则是人们据此能够划出种种绝不能相似的作品概念;就模型来说,一切都精确明晰,而类型多少有些模糊不清。因此可以发现,类型所模拟的总是情感和精神所认可的事物……”;“我们同样可以看出所有的创造,虽然后来有些改变,但总是保持着最初的原则,在某种意义上,这很明显地证实了类型的意义和原理。就像一种绕着中心运动的物质形态的发展和变化,最后总是轻易地聚集起来进入它的范围之内。因此当成千上万的现象面对我们时,科学和哲学的首要任务是寻求现象最初和最本质的原因以掌握它们的意图。正如在其他任何发明与人

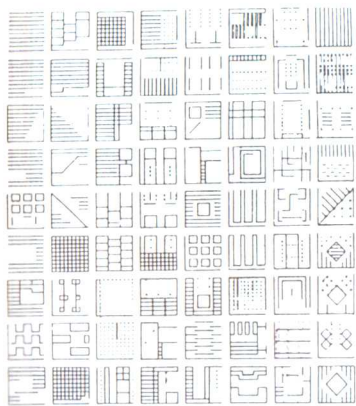


图1-1 普列尼的剖面类型图表——建筑剖面系统的形态分析

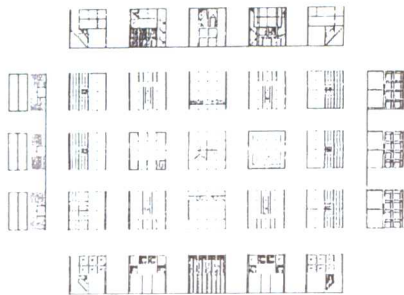


图1-2 分解罗马Mattatoio和Testaccio住宅而形成的新模式——典型的结构主义方法

类机构领域里一样，这正是建筑中所谓“的类型。”在第一部分中，昆西否定了类型可以被模仿与复制的可能性，他坚信没有对“模型的创造”，就不会有建筑的形成。第二部分中，昆西阐明建筑中有一个因素在起作用，它存在于建筑形式中，它是法则，是建筑的建构原理。

昆西的类型概念同所谓自然之本源的原理挂上钩，事实上是一种对自然的抽象。为此H.罗梭评论说：“艺术的功能对他（昆西）来说就是模仿，这不是指艺术必习自自然或仿制自然的意思，而是要求揭示自然本源的原则。他认识到纯粹审美途径的局限，单独和谐的狭隘，因而要求广泛的智性交流和对道德原则的表达。所以，他发展了一种形式主义，它等同地远离洛可可和浪漫主义……亦远离布雷（Boullée）那种夸张的、不加批判的自然崇拜。”

因此我们可以说类型即一类事物的普遍形式（或者说理想形式），其普遍性来自类特征，类特征使类型取得普遍意义。作为一个恒量或者说一个常数，类型可以在建筑中呈现出来和被辨认出来。但由于与技术、功能、风格还有建筑制品的集体性质和个体要素辩证地相互作用，因此最后的表现形式总是千差万别。这在宗教建筑中表现得很明显，中心集中型制是固定而具有决定力量的类型，但受教堂建筑的功能、营建技术还有参与教堂日常生活的公众对类型的作用，虽然每次都会选用集中型制，但我们可以看出古罗马的万神庙（图1-3~图1-5）和哥特时期的巴黎圣母院教堂散发着多么不同而同样圣洁的光辉（图1-6、图1-7）。

类型，本身作为抽象的结果，它没有历史符号的意义，所以依照类型进行设计，事实上是把建筑纳入到一种永恒概念的具体显现这样一种思想中。在纵向，我们可以把它看做抽掉历史之维的“历史主义”——历史是永恒的。在横向，类型学扩充到城市，因而建筑与城市是同构甚至同一的。L.B.阿尔伯蒂就曾说过：“在哲学家们看来，城市是一座大房子，而反过来一座房子即一小城市。”更早的





图1-3 罗马万神庙 (The Pantheon) 外观



图1-4 罗马万神庙室内巨大的穹顶

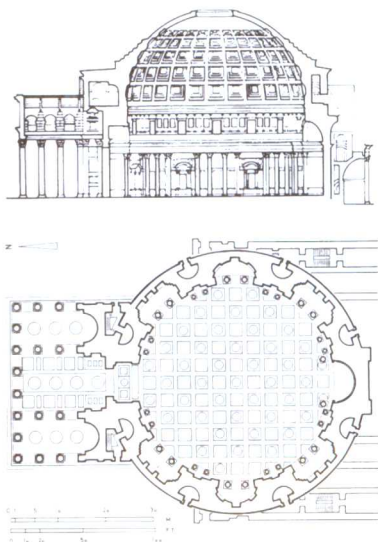
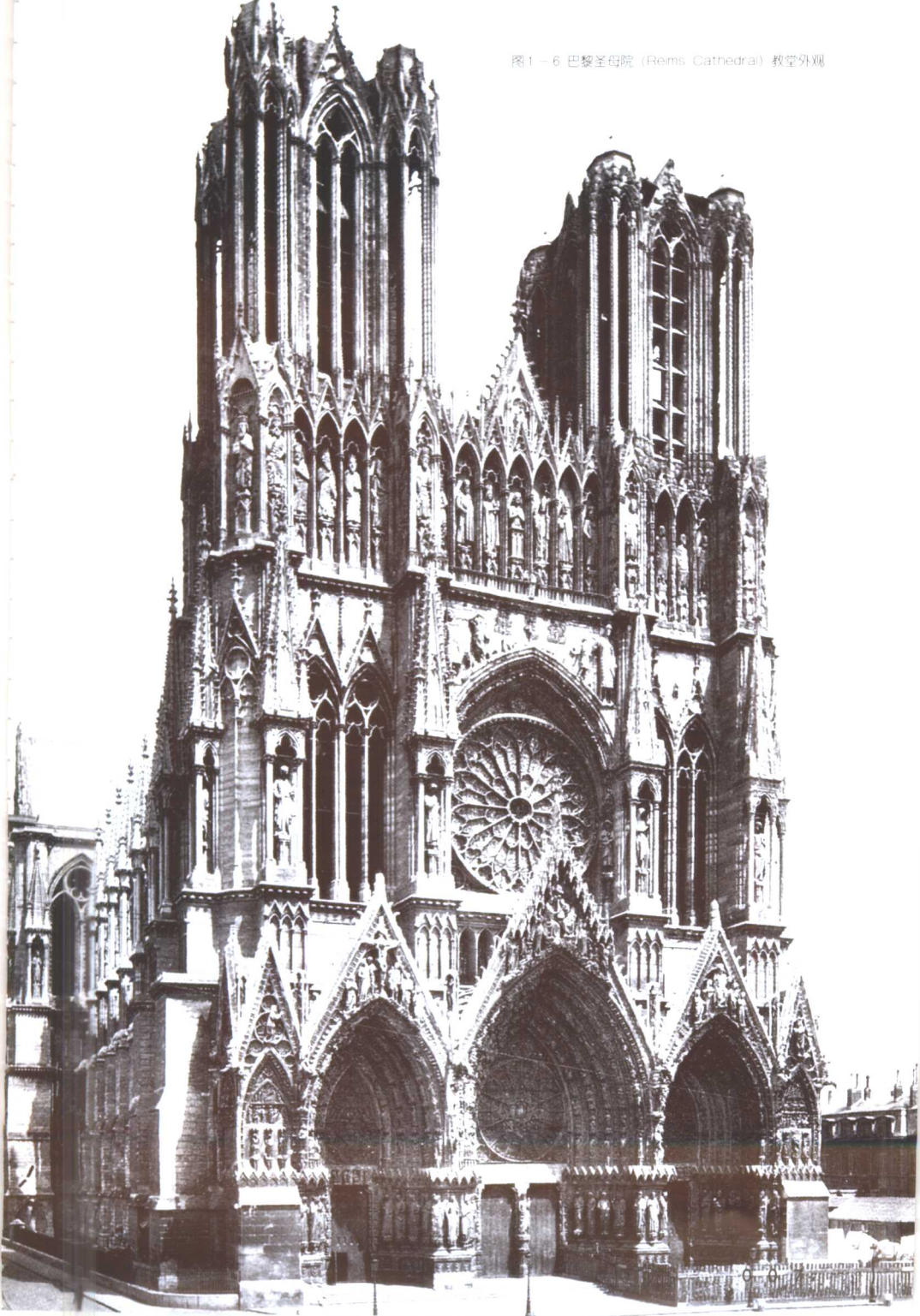


图1-5 罗马万神庙剖面图与平面图



图1-6 巴黎圣母院 (Reims Cathedral) 教堂外观



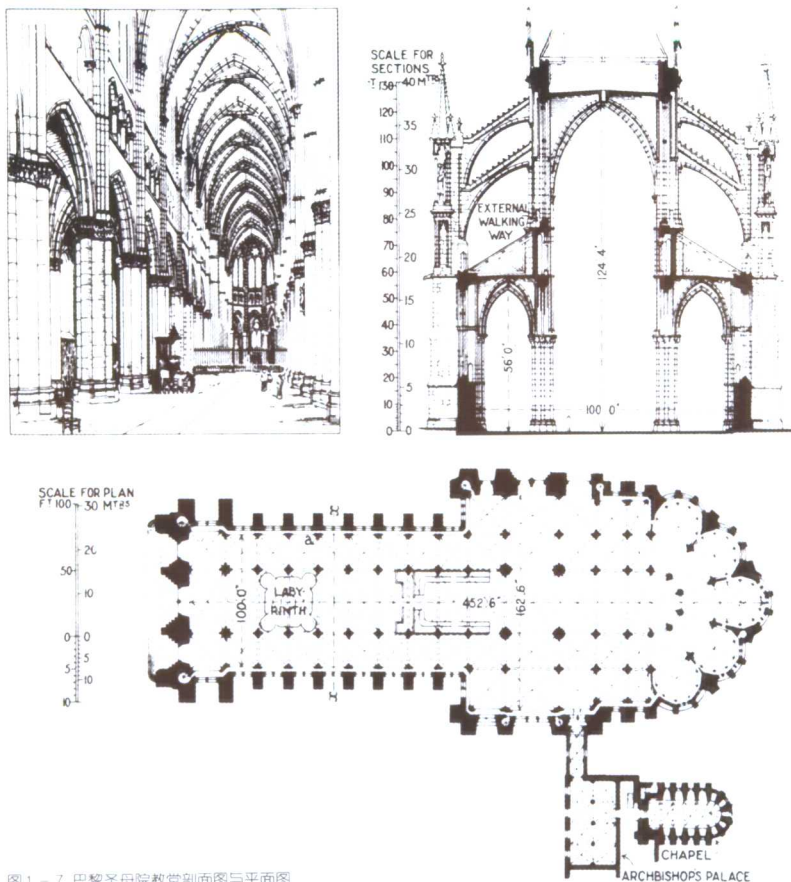


图1-7 巴黎圣母院教堂剖面图与平面图

维拉特维斯说过：“国家是一间房子，而房子则是一个小国家。”这同海德格尔所说的（形式）语言很相似，类型作为“存在之家”，应是人类进行诠释的对象，人栖居于其中，正如诺伯格·舒尔茨所说的“人栖居于类型中”。

建筑作为形式，被视为某一永恒物（生活秩序）的对应物，所以建筑形式也具有永恒的性格。用罗西的话说，这种永恒性是通过所谓集体无意识、历史和记忆附着沉积于形式上，而具有一种“历史理性”，它的表述就是公共秩序和形式自主性。我们将在以后的章节进一步评论这一点。

为了更好地帮助理解类型的概念，我们把类型同以下几个范畴做一个比较。

①类型与模型：模型，就像在艺术实践技巧和教学中理解的那样，应该按其



原样不断重复。在模型中，一切都是精确地给定的；而类型却相反，每个艺术家都可以根据它构想毫不相同的作品。因此昆西谈到：“总之，有规则的建筑艺术源于先存的一种萌芽……人类所发现的，尽管有先前的变化，在意识上，在理智上总是可以看得见的和摸得着的。这一基本原则，好像一种核心，后来可以感觉到物体的形状的发展和变化，围绕着它，聚在一起，协调在一起……这就是建筑学上应该称作类型的东西。”

②类型与原型：荣格有关原型 (Archetype) 的概念是指人类世世代代普遍性心理经验的长期积累，“沉积”在每一个人的无意识深处。其内容不是个人的，而是集体的，是历史在“种族记忆”中的投影，“包含人类心理经验中一些反复出现的原始表象”，这种“原始表象”荣格称之为原型。罗西的建筑类型概念深受“原型”的影响。他认为建筑类型与原型类似，它是形成各种最具典型的建筑的一种内在法则。“类型是按需要对美的渴望而发展的，一种特定的类型是一种生活方式与一种形式的结合。”罗西努力使问题追溯到建筑现象的根源上去，试图使建筑的表现形式与人类的心理经验产生共鸣 (图1-8)。

③类型与形式：建筑内在的本质是文化习俗的产物，文化的一部分被编译译进形式之中，而绝大部分则是编译进类型之中。这样，表现形式就是表层结构，类型则是深层结构。表现形式是具象的，而类型则是抽象的，它是形成某种建筑形式的法则。一个建筑类型可导致多种建筑形式出现，但每一建筑形式却只能被还原成一种建筑类型。

④类型与图形：舒尔兹认为“图形” (Figure) 是可识别性的类型学问题。“于是建筑语言变成了场所的表白。这个场所具有一定的位相性 (Topological) 和形态性 (Morphological) 结构，属于类型学的图形范畴。后者，即图形，是我们认识建筑的基本媒介。”

⑤类型与风格：如果说建筑是一种连续性的文化和社会表现，那么真正有价值的立足点应该是城市与建筑在时间长河中保持延续性和复杂的多意性。对此，风格的标新立异已无济于事，罗西认为类型学能够很好地“桥联城市和建筑比例之间的沟壑”，从而优于单纯考虑风格或造型问题。他说：“类型学的重点，即类型选择的重点。过去、现在，对我来说都比形式风格的选择重要得多。”这样风格问题就退居于建筑类型这个基本问题之后了。

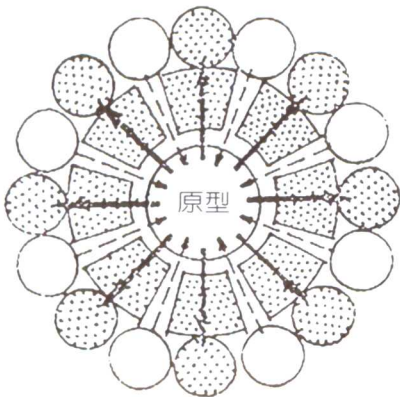


图1-8 表明原型的得到和新类型产生的过程以及新类型同既存类型的关系



### 3. 三种类型学

近代建筑类型学研究已经有了一段很长的历史,经过一个多世纪的探讨和争论,类型学原理已在不同层次上全面影响着近代建筑活动,并且已成为必不可少的批判性和实用性的双重工具。从卡特勒梅尔·德·昆西到迪朗到柯布西耶到艾莫尼诺再到阿尔多·罗西,类型学经历了“原型类型学”、“范型类型学”,发展到“第三种类型学”。

#### (1) 原型类型学

18世纪法国启蒙时代建筑思想中有着强烈回归建筑自然起源的因素。这种思想氛围可见自卢梭、孟德斯鸠、伏尔泰和狄德罗等人的著作中。同时,18世纪欧洲的自然科学,在物理、化学、生物等领域都积累了大量材料,为理论形成准备了条件并等待着整理和分类。“自然科学积累了如此庞大数量实证的知识材料,以致在每一个研究领域中有系统地依据材料的内在联系,把这些材料加以整理的必要,就简直成为不可避免的……”这时出现了劳吉埃尔(M. A. Laugier)的“原始茅舍”理论。

劳吉埃尔在其名著《论建筑》的第一章中叙述说:“初民,在树叶搭起来的蔽护物中,还不懂得如何在四周潮湿的环境中保护自己。他匍匐进入附近的洞穴,惊奇地发现洞穴里是干燥的,他开始为自己的发现欢欣。但不久,黑暗和污秽的空气又包围了他,他不能再忍受下去。他离开了,决心用自己的才智和对自然的蔑视改变自己的处境。他渴望着给自己建造一个住所来保护而不是埋葬自己。森林的落枝是适合目标的良好材料,他选择了四根结实的枝干,向上举起并安置在方形的四个角上,在其上放四根水平树枝,再在两边搭四根棍并使它们两两在顶端相交。他在这样形成的顶上铺上树叶遮风蔽雨,于是,有了房子。”

劳吉埃尔描绘了一种建筑始源,并认为是一种艺术。只有返回最基本的完美性,真理和美才得以满足。从这个森林隐喻中我们看到,人受自然的启发,受需要的驱动,逃往,然后又放弃洞穴和森林,最终建立起一个小屋并完善它。原始的质朴茅舍包含了经发展了的一切建筑元素的胚胎:垂直方向的树枝使我们想起柱子;水平环绕的树枝又使我们想起柱顶檐口;相交的顶部又给我们山墙的启示(图1-9)。劳吉埃尔的原始茅舍隐喻对古典主义建筑风格的权威性提出质疑,在劳吉埃尔那里,一切都是出于必要,只有必要的构件才是美的。对照起来,古典建筑复杂的装饰是没用的,多余的东西。所以,对自然还原的追求势必会导致这样的想法:建筑因素是从自然因素推导而来的,形成了一条打不断的链并按照固定的原则相互作用;城市本身成为茅舍的聚集,要通过园艺家引入理性秩序才能驯服。

18世纪末,建筑本身的分类被认为是以建筑的外观来确定其种类。因此事物