

青年建筑师“从”丛书

董豫赣 著

从家具建筑到半宅半园



 中国电力出版社
www.cepp.com.cn

青年建筑师“从”丛书

董豫赣 著

从家具建筑到半宅半园

 中国电力出版社
www.cepp.com.cn

在《从家具建筑到半宅半园》一书的书名中，“从……到”的状态有多重含义。首先，它从时间上涵盖了作者从初涉建筑至今的10余年的研究时光；其次，它从范围上对作者研究建筑的视野进行了限定——从家具到建筑、从半宅到半园；最后，时间的叠加所导致的研究范围的转变，也在这本书里以专业视角得到了尽可能清晰的陈述。适合建筑及相关专业的师生、建筑师及建筑理论研究者阅读及收藏。

“从”丛书主编：董豫赣

图书在版编目（CIP）数据

从家具建筑到半宅半园 / 董豫赣著. —北京：中国电力出版社，2009
（青年建筑师“从”丛书）
ISBN 978-7-5083-9230-1

I. 从… II. 董… III. 建筑设计—研究 IV. TU2

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第129875号

中国电力出版社出版发行

北京三里河路6号 100044 <http://www.cepp.com.cn>

责任编辑：王倩 电话：010-58383248

责任印制：陈焊彬 责任校对：太兴华

北京盛通印刷股份有限公司印刷·各地新华书店经售

2010年1月第1版·第1次印刷

787mm×1092mm 1/16·11.5印张·250千字

定价：48.00元

敬告读者

本书封面贴有防伪标签，加热后中心图案消失

本书如有印装质量问题，我社发行部负责退换

版权专有 翻印必究

本社购书热线电话（010-88386685）

“从”丛书序

自王明贤七年前主编一套《贝森文库——建筑界丛书》以来，中国建筑界似乎再无关于中国建筑师像样的丛书。去年，电力出版社邀我主编一套“建筑师丛书”，那时，考虑到王明贤先生正值调养生息之际，不敢纷扰，勉力承担，如今事情过半，益发觉得主编之事，本非我所能担当，一者，我无王明贤之包容，这使得本丛书所选作者范围比较偏颇；二者，我无王明贤之大局观，这使得本丛书无从涵盖中国建筑界的诸多盛事。

而我只能将这两项缺憾看作该丛书的两项特点：

范围狭窄但力求清晰；线索单调但力求连续。

这套书并不承担建筑学的所有问题，“从”丛书既不收录建筑师的所有作品——它不是产品目录，它也不收录那些看似精美但不经思考的作品——它不是建筑摄影集，它只待以“从X到Y”为狭窄但清晰的问题，对建筑师追问这样的问题——当初从什么角度介入建筑实践，在持续的实践过程中，这一视角是否得到过持续的聚焦、矫正、转向？这视角将从建筑师复杂的实践中筛选出能被这一问题所考量的作品。

但这筛选的作品仅构成该丛书的材料准备，重要的是，建筑师本人需要以文字思考来检讨这些被选作品之间的内在推动力量，这将构成丛书的第一部分内容——其质量与建筑师能从火热的行情里腾挪出的思考时间长短成比例；相关这些作品过往所展开的有质量的访谈、理论评论或自述的图文将构成本书的第二部分。但是，如果不基于对建筑师本人的切入实践的视角与实践作品的实现程度进行相互比照，“访谈”通常变成一幕相互寒暄的双簧而缺乏交流，“理论”则经常成为对建筑师自叙的复述而失去敏感，而“自叙”又因为建筑师本人身在其中而难免挖掘不足或诠释过度，因此，该“丛书”尤其需要年青、无畏，且具备一定提问能力的提问者与建筑师一起完成最重要的第三部分——他（她）能针对建筑师“筛选”的作品与“自叙”的目的之间，提出有细致、具体、敏感而且尖锐的针对性拷问，自然，最后的拷问将留给那些还有时间，还没对建筑思考丧失兴趣的部分读者来继续展开。

董豫赣

2009年7月于北大镜春园

目录

“从”丛书序

序：模板、模型与模样	1
从家具设计起点	13
家具建筑——作家住宅	16
画家住宅	19
“家具”与“壕宅”	22
家具（墙、住宅、院落）	26
水边宅	32
成都院宅	39
清水会馆——建筑部分	45
清水会馆——院落部分	56
造园起点	68
清水会馆图游记	80
针对本书的对谈	131
附录1：《DOMUS》中文版访谈	149
附录2：《建筑师》杂志清水会馆座谈	158
附录3：图纸目录	171
后记：关于601	173

“清水会馆”尚未最后竣工，周榕应《DOMUS》中文版杂志之邀，与我在工地现场进行了一场激烈对话（见附录1），其间几路分歧，似乎都可体现在对如何使用“砖”的差异态度里——针砭我在“清水会馆”里一再谋求的赋形的确定性，周榕对我的疑惑是：

你为什么就不能让砖即兴跳舞？

我的即兴回答是：

那我得先知道让砖跳啥样的舞！

或如周榕所批评，我面临建筑的紧张感，使我不敢纵容材料自身的表现力。如果我不能找到某种像模像样的确切意旨，我甚至不知道是该让砖跳场砖舞呢，还是让它唱支砖歌，抑或像路易·康一样，干脆让他讲个砖故事？

可那砖，当年在康的一再追问下，似乎也没怎么讲述它自身的材料故事，明明是砖材料却偏偏讲了个相关结构的拱券故事。

序：模板、模型与模样

最近，我在弗兰姆普敦的《建构文化研究》里，读到赖特当年对更具舞蹈潜力的混凝土材料所作的才艺性判决：

“从美学角度而言，混凝土既不会唱歌，也不会讲故事。人们无法从这种面团式的塑性材料中看到任何美学品质，因为这种材料本身是一种可塑的混合物。水泥是一种凝固材料，它本身没有任何特点。”^①

与“表皮理论”对能用材料排列出无穷形状的乐观不同，第一代现代建筑师初遇混凝土无穷可塑性的材料兴奋，很快就得到来自如何确切赋形的冷确。混凝土虽说具备无与伦比的塑形能力，但却偏偏缺乏任何确定

形。其情形就好比在那层表皮理论里——材料虽能排列出无穷形状，但排列本身既不能判断也不能甄别任何被排列出的纹样价值。柯布西耶选择菲波纳奇数列来排列马赛公寓的混凝土立面，乃是基于两项颇为古典的意旨——它与黄金比的近亲关系，使它得到了来自“比例”的价值判断；而它与身体之间所能保持的各种度量关系，使它又得到来自“尺度”的相关甄别（图1）。

没有这类甄别与判断，混凝土，虽能被塑造成一切模样，但却无法回答它将被模塑成什么“模样”这一赋形问题。即便无所不能的上帝，在他为亚当赋形的创造里，也得依“模”描“样”：

“上帝用泥按自己的“模样”创造了亚当。”

上帝所用的泥土材料，堪比混凝土的水泥潜力，但上帝首先需以自身的“模样”当作“神模”，才能将这泥材，塑成人类的“泥样”。在此赋形程序里，“模样”重叠了不可或缺的两步——“原模”与“成样”（图2）。

依照这一程序，“多立克”柱式的赋形，就可被认为是依据亚当的男性泥“模”所成的雄壮石“样”。上帝随后用亚当的肋骨型材模塑出颇具骨感的夏娃，也颇具建筑学的赋形启示，这正可考察希腊柱身凹槽之肋与哥特教堂内部拱肋的骨感关系（图3），或者还能模塑出“希腊—哥特”这一血缘之外的另一层“骨缘”关系（图4）。

3

按“建构理论”对材料赋形的轨迹描

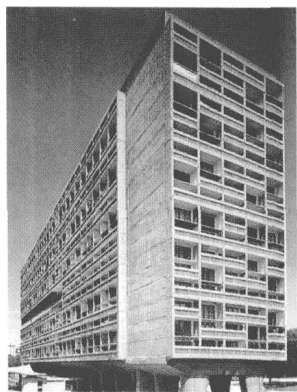


图1 模度立面

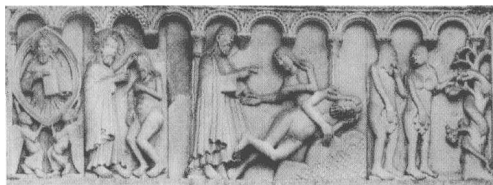


图2 上帝造人模板

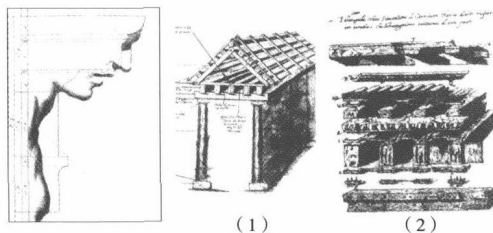


图3 泥人样多立克柱式 图5 木模石庙克石柱式

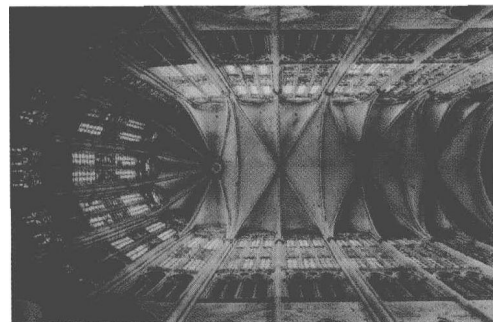


图4 泥模石肋

摹——希腊神庙的石头材料的结构理性，曾以木样结构的神庙为“原模”，才塑成了石头神庙后来的木“模”石“样”（图5）。而现代混凝土这一被认为最接近石材性能的“人工石”，在第一代混凝土大师佩雷那里，也只有当它返祖到具备结构理性的“木模”当中，原本“无模无样”的混凝土才能“像模像样”，佩雷就此将“木模板”看成混凝土成型的“先决条件”：

“人们甚至可以认为，佩雷是刻意用现浇混凝土材料表现框架形式，试图将古希腊建筑从木构走向石构的转化过程重新逆转过来。不过佩雷一直重视混凝土建构特性的来源，对于他来说，木模板乃是混凝土建筑存在的先决条件。”^②

为了给混凝土赋以某种具备价值的确切形状，佩雷只得将这价值事先精心施加在为它所织造的“木模板”上。据信，为给混凝土塑造一个“像模像样”的柱头“式样”，佩雷就花费了十年时光（图6）。

就此而言，“式样”与“模样”乃是同一赋形过程的两种差异表述，都是“依式与描样”这两层关系的重叠说明，尽管“式样”如今被颠倒为某种立面肌理的图案“样式”。

4

当年轻的赖特与年轻的路易·康初遇钢筋混凝土时，混凝土无与伦比的可塑性反而成为不能糊墙的烂泥混沌。因此，在早年实践里，赖特放弃了潜力无穷的现浇混凝土技术，却相中了混凝土砌块，是因为它已类似了传统砌块的先在特征，赖特才能用它得自传统砖石结构的习性来对传统结构句法进行复述与比照；而康早年看中的装配式混凝土

预制构件（图7），也是因为这一型材先天具备某种木结构的先在模样，他因此才能在装配它们的时候，依据木材料的结构理性来显现混凝土现浇时刻的节点痕迹（图8）。

康在解释这些材料组装痕迹的价值时，曾将这一赋形手段看作是对现代艺术（印象派？）保留笔触痕迹的复述。既然这“痕迹”能被“结构理性”之外的“艺术”所赋值，

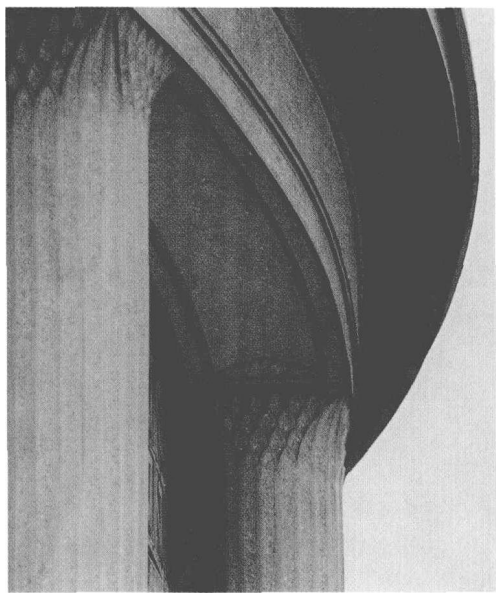


图6 木模柱样



图7 混凝土砌块住宅

图8

就使得康在后来能坦然面对混凝土的现浇问题——他不但可以借助“木模板”来为混凝土浇筑某种结构理性的线脚，还能坦然将“钢模板”痕迹也精心处理成可被安藤忠雄借鉴的节点（图9）。

即便傲慢的赖特，当他终于要在团结教堂（the unity temple）面对“本身没有任何特征”的现浇混凝土时，与佩雷一样，他也将“模板”问题当作现浇混凝土赋形的首要线索：

“混凝土浇筑需要木模。这永远是建筑造价增加的主要因素，因此尽可能重复使用木模板就不仅必要，而且也是必须。一个四面相同的建筑看上去就像一个物体一样。简而言之，这意味着建筑应该使用方形平面，而整个教堂则应该是一个立方体——一种崇高的形式。”^③

这位一向以否决权威为荣，并自以为一贯正确的赖特，在此仍需借助建筑学古老的“经济性”价值，来为这“模板”输入初始的赋形条件：

“尽可能重复使用木模板。”

这样才能促成这一现浇建筑的赋形“雏样”：

“一个四面相同的建筑。”

由此“模板”重复的“经济性”，才能推导出下述平面的模“样”：

“建筑应该使用方形平面。”

但是，即便“模板”在四面重复，方形平面也未必总能附体为一个立方体，它更可能是个扁方体。赖特还得借助点别的什么，来为这一立方体建筑提供附体的灵魂：

“整个教堂则应该是一个立方体——一种崇高的形式。”



图9

立方体这一“一种崇高的形式”，确实具备某种建筑学的先启价值，但它既非建筑学的内部价值，更非混凝土自身的材料欲望。但是，这一几何价值既可被教堂的“unity”教义所功能确定，又能被柏拉图以柏拉图形体所哲学赋值。上帝无所不能的无穷潜力，在柏拉图看来，起初也是难成模样的“混沌”，这“混沌”，固然接近被上帝当作造人材料的泥土特性，也接近被建筑师当作现代材料的混凝土的特性，但是，一旦柏拉图试图将这团“混沌”的上帝描述为某种具备特性的“唯一”神祇时，他也得将上帝描述成一个最接近“混沌”，但却异常确切的“球”——它只需一个赋值与一个旋转动作（图10），这“球”的神性才能作为“神模”为所有其他柏拉图形体赋值“成样”——它们都是球体内切“模样”的神性子孙。

正因为柏拉图形体的这一“神模”价值，大于任何天才的个人见解，它才能为包括柯布西耶早期作品在内的一些新建筑，提供有别于结构理性的赋形且载体的能力，结构痕迹或材料节点，在早期现代建筑里，就可以先被底料找平，又被白色涂料涂抹成纯粹的柏拉图几何体。当安藤忠雄要在“光之教堂”里，供奉一个习惯了巴西利卡长向空间的神祇时，他不能借鉴赖特教堂里的“神圣正方体”，安藤就将这个长方体空间度量为两个立方体，它就因为能内切两个神球而成为现浇混凝土空间得以塑形的“原模”，安藤才可以简化康在清水混凝土里的模板痕迹，而放心地将混凝土交给几何形体的纯“模”间，来锻造建筑单纯的柏拉图几何形体——这正是他得自柯布的先启。

由此而言，万神庙43米的穹隆直径与43米的空间高度的神性吻合（图11），乃是球体最亲密的杂交亲戚，它不但可以供奉古罗马泛神论时期那些半神半人的杂交神祇们，还能为现代“上帝建筑师们”面对现代混凝土材料时，

提供两种赋形的不同依据：

万神庙穹顶的结构与填充的区分线脚提供了结构理性的式样；其空间正好内切球体的几何神性，又为失去神性的现代建筑出具了球体的几何拯救——借助布雷在法兰西建筑学院的工作（图12），表现了勒·柯布西耶扩展了柏拉图几何形体在现代建筑中的赋形意义，并避免了现代建筑沦落到被雨果预言的那种任意“石膏几何体”的几何堕落。

5

如此看来，在建筑“模样”这一异常重要的赋形过程中，“上帝建筑师”在人间浇铸混凝土所使用的一般“模板”，可被看作是对上帝造人的“神模”模仿，至于上帝的“独创

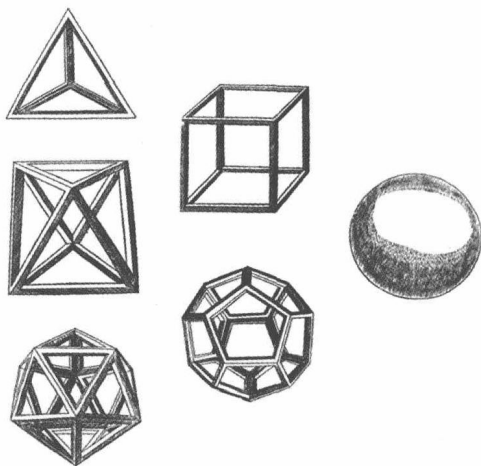


图10 混沌与球

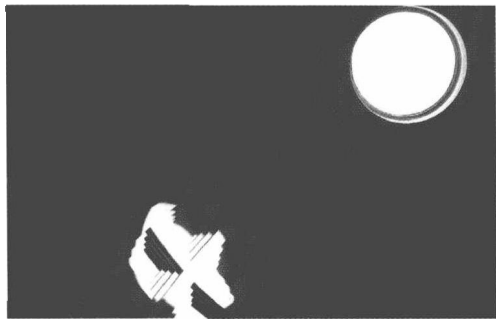


图11

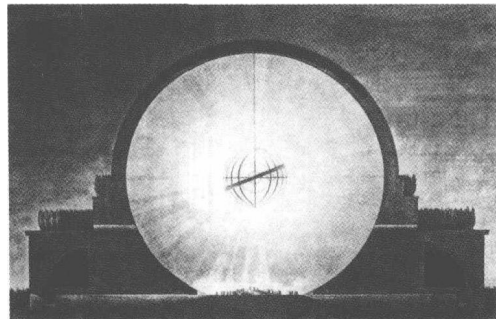


图12

性”在人间如何获得的问题，佩雷的担保是将铸造建筑所用过的模板一次性彻底销毁。这多少迷惑了后来的建筑师，人们自此将“与众不同”的无模幻象当作“独创性”，但“与众不同”有时只需勇气与运气，但能否找到像样的“模板”则还需要敏锐与判断。

这些我新近从《建构艺术研究》里读出来的混凝土模板的赋形线索，与我一年前所撰写的一篇《理论七窍》里，所梳理出的相关神话的理论线索，殊途同归。

“从理论构建的目的与方式而言——没有文艺复兴与古典主义的理论区别，没有现代主义与后现代主义的理论区别，没有保守理论与先锋理论的区别，没有宏大叙事与微观叙事的区别——人类一旦试图建立起某种像样的理论或有效的叙事，总是要回到神学体系的模式，它总是要从超出自己力量的地方嫁接某种力量来确保理论部分的神谕力量而不是絮叨的虚无——后现代假借街道民俗、地域主义假借地方文化、高技派假借技术、涌现理论假借电脑的自动生成……这些嫁接所呈现的杂交模样以及杂交后果的多样性状况都像极了泛神论时期的状况，并且也注定要面临泛神论体系的一样瓶颈——所有理论的可信推论都将维系在一个不太可信还不能质疑的确定性前提上。即便取代了神学地位的科学也是如此，譬如数学也存在着一个无法掩盖的公理肚脐——公理可以推导出别的公式，公理本身却不能被推导出来。

它既然证明了神学体系的肚脐漏洞，也就同时证明了完全自明的理论体系梦想的幻灭——理性总是要借助不能理性的起点、科学论证总是要借助不能科学论证的起点、学科内部体系的建立总是要假借不能被学科内部化的

外部起点才能发动，所有体系里，都将存在一个无法消除的嫁接盲点。

中国美院的张競峰对这一盲点有过精辟的描述：作为同时连接大脑视神经与眼球晶体的盲点——没有它就完全不能看见，有了它就必然有一处不能看见的盲点。

第一点明确了理论的必须——理论总是要看见什么；

第二点则暗示了理论的范围——它不能看见一切。”^④

既然这“盲点”也具备与“模样”这类关键词类似的重叠特征，我就不太信任那些过于自由的理论或实践。基于第一点，我不信任那些宣称有与建筑实践无关的超然理论，因为它大可以占据别的什么“心灵鸡汤”或“道德宣言”这类真正轻松或真正严肃的名义；基于第二点，我非但不信任那种宣称唯一正确的理论，既然它本来就有个贴切的“真理”名称；我还不信任那些能诠释一切实践的理论，既然它原本也有一个更为简朴的本名——“设计说明”。

6

假如这样，我自然也不愿意单独谈论“清水会馆”相关砖材料自身的表现性问题。我很少，甚至常常表现得对“清水会馆”里相关砌砖工艺的讨论不甚热心，因为我从没想过要挖掘这一材料或许无穷的表现潜力，我既无可能也没必要制造那一切。既然工匠对砖有着远比我熟悉的技巧，我只需将我所能够明确的某种意图告诉他们，并期待他们为我提供可以表达这意图的某种匠作技巧。

这程序，既是我过往对西方建筑学的“模

样”理解，也是我对中国艺术相关“意匠”的理解。因此，我在工地上的困难倒是，我总得事先将这些意图明确描述出来，并以此来为工匠的砖造技术下达意图明确的指令。

可能正是这些意旨过于确切，才引来周榕的批评。

如今检视那篇对话体的文字，我依然能感受到周榕语锋的逼人光芒，以及我当时在猝不及防状况下的应对汗浆。但是，重申这一对话文体罕见的流畅性，却让我此刻疑窦丛生——平日聊天上课时，我那海阔天空的从容何在？我倒像是被带入他设计好的对话假象中，而我的对白不过是作为他从“宏大叙事”转向“个人微叙事”这一视角转向的旁白帮腔，这转向，原本与我在“清水会馆”里所思考的问题无甚关联，但周榕却成功地让我进入他所选定的“个人微叙事”语境，可一旦我试图拙笨地进入这一语境，并试图模拟他的那种让我陌生的“微叙事”时：

“所以我觉得最重要的是你就做你能做的事，跟自己的气质比较匹配。”

我却惊恐地发现，“对话”语境，顷刻间就蜕变为魏晋名士的“清谈”。“清谈”虽也需要辩论对象，但却并不需明确的立场，胜利只属于那种能站在两个相反立场上都能分别获胜的“清谈”大师：

“你要说到这个地方，那就没有什么可说的了，因为这牵涉到什么建筑是好的，因为没有最后的定论，每个人喜爱的不一样。”

这原本正是我在“对话”之初把持的立场。早在写作《极少主义》时，我就意识到，“宏大叙事”所导致的“没什么可说”，与

“个人微叙事”所导致的“没什么可听”如出一辙——在“宏大叙事”的年代，只有对宏大叙事的聆听，而没什么说的个人机会；而在“个人微叙事”时代，所有个体都有絮叨的言说权力，但却没有任何絮叨值得聆听（罗兰·巴特语）。

而现在，我得承认，周榕属于那种出口成章的罕见才子，而我只是那个“总在事后才有千言万语”的临场迟钝者，我此刻正在事后细读周榕对“清水会馆”那两个洞口模样里，所看见的“不错”与“别扭”：

“比如说这面墙上这俩洞，确实看着不错，但我就不太喜欢。其实从建筑学来说它是很规矩的，但是我看着挺别扭。”

我此时也甚觉别扭，因为，不正是“清水会馆”那两个“在建筑学上看来比较规矩”的洞口模样，才可以在建筑学平台上得到有效评价或积极交流么？但基于他个人对这个站立了20年之久的专业平台来自时间的厌倦，他放弃了这个不乏效率的交流平台，却同时还要求我也放弃我在我这一“个人微叙事”里获得的某种满足，而听从他在这次“个人微叙事”里发现的视觉“别扭”。

7

假如周榕此刻还在我面前——我猜想他一定又将目光炯炯地展开这样的绝地反击：

可你这“个人微叙事”，骨子里明明还是“宏大叙事”嘛！

谢天谢地，此刻他不在我面前。我反而可以坦然审视他猛然抛来的这两条一早就被我认定为一样陡峭的绝壁，如果非要选择，我宁可

从“个人微叙事”与“宏大叙事”的峭壁间寻求第三条出路，这出路，曾被埃森曼简练地描述为“差异的复述”。

比起被教条化的“宏大叙事”与被虚无化的“个人微叙事”，我更信任阿尔贝蒂对维特鲁威的复述中复述出来的某些差异；我也信任埃森曼又对阿尔贝蒂的这一复述进行再复述中所中途复述出的更加细微的差异。但是，难道不正是埃森曼早期“宏大叙事”那一“结构主义”式的极端自明，才迫使他后来走向“个人微叙事”那一“解构主义”式的极端武断么？

或许，正是居于两极武断之间的差异复述才是“个人微叙事”所能攫取的安心药丸。此刻我甚至还觅到了“差异的复述”与“模样”、“式样”或“意匠”所具备的近似性——正因为是“复述”，个人就可以仔细选择那些让自己信任的先在“原模”进行“复述”。

其间，“自主性”就体现在对“复述”对象的选择上；而我们如今过分看重的“创造力”，则附着在“赋形”对“原模”的“复述”中总能呈现出的细微差异上。

这类“复述”，才使得我与周榕针对另一个他也看着别扭的窗洞讨论具备交流意义，最终我们都同意——如果按照拔风这一帮我洞口成型的“原模”理解，那么，基于对微环境的细微风向，它或者就能避开我对此提供的未经思考的居间模样，而让它进入某种看来奇妙的位置。可是，周榕建议的这一奇特位置，似乎正是对拔风功能更细微的复述中所呈现出来更确切的赋形（图13）。

如果周榕不是一定要将“功能复述”看作“宏大叙事”而要迫我摒弃，而能同意“个人微叙事”就是对“宏大叙事”展开的某种更

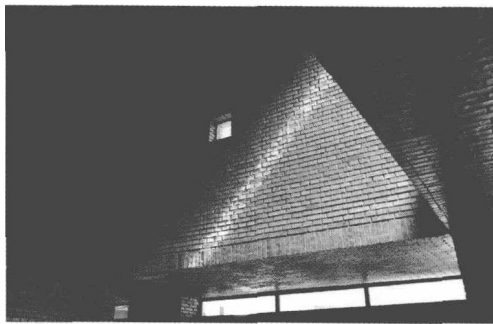


图13

加细微的个人“复述”的话，那就正是我孜孜以求的“差异性复述”了。即便在这功能“复述”过程中，往往会伴随着这种或那种成见，但我还是宁愿选择建筑里被验证过的那些宏大部分，譬如这功能——来进行仔细“复述”。

其原因倪梁康教授在“现象学与建筑学”会议上表述得言简意赅：

“与其创造渺小的，不如理解伟大的。”

如果只讨论建筑学，我希望将它改成：

“与其创造渺小的，不如复述伟大的。”

我自然也知道，来自周榕的批评并无其他。基于多年的友谊，他只是试图帮我卸下那些能让我安心的那些伟大枷锁，摆脱“功能叙事”或来自别的什么“宏大”影响。无论是柯布西耶还是路易·康，无论是民居的还是园林的先在性桎梏，他只是希望我能有朝一日完全听任我个人内心的即刻反应，用他最后用以结束对话的谆谆教诲就是：

你能为自己做主就不错了！

这何尝不是我的实践向往？

但是，我并不能为自己做主。从逻辑而

言——能为我“做主”的这个“主”，总得具备高于我本人的智慧，但这不可能是我本人。那么，难道我只能在完成我本人都无法确认价值的某件作品之后，还要以“这作品真实表现了我的个人微叙事”这类混沌话来安慰自己么？但我怎能确定这团“混沌”一定就是上帝之初的神圣“混沌”，而不是我满脑稀泥般的思索“混沌”呢？从概率而言，后者往往还具备更多可能。

自然还有最后一个办法就是等——等到某个灵感降临的时刻，进入某种自动创作或自动涌现的美妙时刻，但，那不也正好是我不能“为我自己作主”的那个巫术时刻么？

相比于信任“灵感”的这类“自动写作”或“自动涌现”，卡尔维诺都不甚信任，他宁可信任某种确切些的古典规则：

“一个按照他熟悉的某些规则创造古典悲剧的作家，比起一个靠头脑里灵机一动而创作的人，要自由得多，因为后者要受那些他还不知道的规则的奴役。”^⑤

卡尔维诺为文学所担忧的赋形问题，在建筑界也一样堪忧：

“当文字不再援引权威或传统来证明自己的起源与目的，而是一味追求新颖、独特与创新，在这样一个时代里幻想将会是怎样呢？”^⑥

卡尔维诺在名为“形象鲜明”文章里，所作预言是：

视觉幻象将统治一切。

8

我与周榕或者并无原则分歧——如果他能同意我对“个人微叙事”里添加的某种“确切性”凝结剂的话。在我狭隘的视角里，没有

“确切性”前提，“个人微叙事”要么变成某种不能讨论的自明性武断——而这正是当初“个人微叙事”对“宏大叙事”的批判；要么变成上帝之初的混沌模样——将一切都置于不可言说的潜力模糊处，这虽是迷信与科学都曾加以肯定的做法，但与迷信不同的是——科学承认未知并信任其潜力，但不肯就此将这未知当作判断世间万物的唯一价值。

它宁可将这模糊悬疑存惑，至少还能指望在将来可能逼近那团混沌与模糊。

这悬疑，既能避免对任何一座建筑之美都以“此难以与俗人言”这类模糊口吻进行评价——譬如对卒姆托的“还愿教堂”——这将把建筑评论引向对教师与学生、建筑师与甲方之间到底谁是那个俗人的口角之争。

它也能避免那种“做过头”之类的指向含混的批判——譬如对斯卡帕的布莱恩墓地里混凝土的具体工艺（图14）——如果这真是批评或判断——至少也要往前追问一步，斯卡帕原本想做成什么模样？否则连工艺停止的合适地方尚不清楚，那么对此所下的“做过头”的无厘头判断，才真有些过头而变成无的放矢。而这流失，对建筑评论而言，真正是过于锋利了。

我得承认，当我将云南民居的某个红砖砌筑的“喜”字（图15）与斯卡帕那个混凝土现浇的“囍”字（图16）相比照时，我确实一时思路模糊——它们“模样”近似，按照弗兰姆普敦透露的消息，斯卡帕这个“囍”字乃是中国文字的舶来品——我猜测斯卡帕本人未必清楚这个舶来文字的喜庆意义，才肯将它近乎调侃的搁在这座白囍的墓地里，它似乎就此丧失了相关“意匠”里确切的意义部分。但它

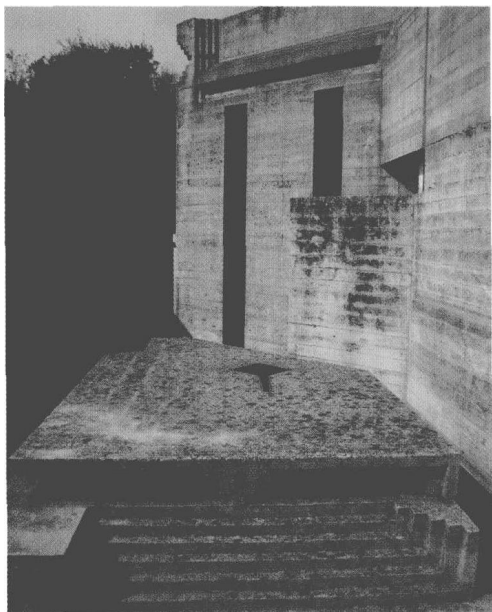


图14



图15

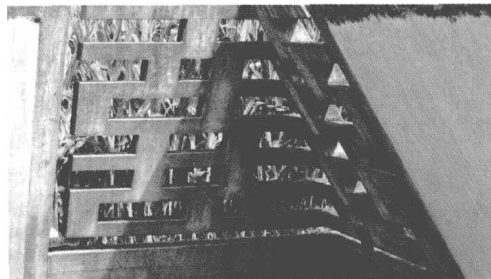


图16

为何并未简化成文丘里失去意义后的简陋符号？何况，我甚至还能感觉到它的建筑学质量远超过民居山墙上那个意义明确的“喜”字——这或许会冒犯某些民粹人士——如果说是斯卡帕精湛的模板工艺拯救了这个“囍”字。我要问的是，到底是什么原因让这类建筑师（密斯、路易·康、斯卡帕）甘心投入如此多的相关身体劳作的工艺施加其间？这一技术劳作的动力何在？

或许斯卡帕在这个“囍”字上以及别的细部上，用窄模板广泛施加的11厘米的混凝土线脚，具备了与斯卡帕名字字母数字之和11的神秘重叠，既然这是文艺复兴以来一些伟大建筑师——维特鲁威、帕拉迪奥甚至赖特都曾以“上帝之名”行使过的成样方法，或者它就具备某种“原模”力量，促使他对它施加了某种确切的技艺，它就为我们对这个“囍”字的各种模糊的美学猜测提供了某种可被确切讨论的初始依据。尽管我对这种猜测的确切性始终都模糊未定。

关于“模糊”的美学价值与“确切”的建筑学意义，卒姆托最近在《思及建筑》里有过精辟见解，他假借卡尔维诺的某段文字来展开讨论：

“卡尔维诺在他的《未来千年文学备忘录》中告诉我们：意大利诗人费科莫·列奥帕第看见一件艺术品的美，对他而言则是文字之美，文字的模糊、开放和不确定，能使得形式向许多不同意义开放。”^⑦

但是，卒姆托的建筑师身份，让他替我们问出相关建筑学的这一重大问题：

“然而，建筑师如何在他设计的房子中得到这种深度和多样性呢？模糊和开放能被

设计吗？”

“在列奥帕第的一段文字中，卡尔维诺找到一个令人惊讶的答案。卡尔维诺指出，在列奥帕第自己的文字里，这个不确定性的爱好者对他描写的和提供给我们的预期的事物展示了十分的忠诚，卡尔维诺得出这样的结论：‘这就是列奥帕第对我们的要求，他让我们品位模糊与不限定的事物的美！他所要求的是确切地、细致地注意每一个形象的布局、细节的细微限定、物体的选择、光照和空气，这一切都是为了达到高度的模糊性。’卡尔维诺以看似荒唐的声明作结：‘朦胧诗人只能是提倡准确性的诗人。’”^⑧

我以为这是将建造者与鉴赏家身份区分后的清晰结果——只有在建造者（小说家）清晰叙述的努力当中，鉴赏者才能依据它生出无穷想象，而这想象的质量，正由前者提供。

我以为这与康所说的——以“可度量”的建造方式来成就建筑“不可度量”的气质——并无二致；我还以为，正是在“模板”、“模样”、“式样”、“意匠”甚至那“盲点”里，它们一律复合着建筑赋形所必须的两层牢不可分的关系，才使得建筑有能力叠加艺术家的“艺术”与工匠的“技术”——这两种相辅相成的力量，“建筑”才能成为“Architecture”，而不是分离为徒具艺术表象的“Art”或只是技术的“tectonics”；我甚至还以为“模板”的英文“Formwork”，就重叠了这两种相辅相成的力量，它虽包含了“Form”与“Work”这两层含义，但是，无论康对“Form”有着怎样的“艺术”敬意，他恐怕也不肯将相关“Work”的工匠“技术”，从这建筑模板里抽离出去，对这一点，

康表述得异常清晰，我就愿意全无差异地“复述”如下：

“在我看来，艺术家和工匠之间没有差别。工匠只有成为艺术家才是真正的工匠，艺术家只有成为工匠才是真正的艺术家。如果要将他与其他进行创造活动的人区别开来，那是一个能够引发崭新想象的人，那是一个有能力从不同的视点考察的人。”^⑨

路易·康《我们变迁中的环境》，1964

9

现在，有了这些相关建筑赋形的“宏大叙事”的铺陈，我似乎可以以“从家具建筑到半宅半园”为线索，来对我本人对建筑赋形的思考与实践经历展开个人微“复述”，但事实发生与文字“复述”所必将呈现的“差异”，自然不能被归为是我的某种“个性”，它只是我从读书到教书，从概念到实践这十余年的时间所施加的涂抹所致。如果在这“复述”的文字章节间，还呈现出某种开头明晰而结尾模糊的倾向，这模糊也不是我所追求的境界，它也拜时间所赐——既然时间还未来得及将我眼下的思考沉淀分层，它甚至就还有一叶蔽泰山的时间透视——近大远小——所带来的蒙蔽危险。

注释：

① 美·肯尼斯·弗兰普敦著. 王骏阳译. 建构文化研究. 中国建工出版社, 2007: 110.

② 同上, p149.

③ 同上, p109.

④ 未发表, 但此稿交由《世界建筑》一年有余。

⑤ 意大利·卡尔维诺著. 吕六同, 张洁主编. 卡尔维诺文集. “美国讲稿·内容多样”, 译林出版社, 2001年第一版: 417. 另外, 对“自动写作”与“灵感”类似的批判在《为什么读经典》里, 还至少有过两次。

⑥ 同上, “美国讲稿·形象鲜明”: 388.

⑦ 这是万露新近翻译的卒姆托“思及建筑”(未发表)的译文借用, 卒姆托借用卡尔维诺的《未来千年文学备忘录》, 在全集里则译成《美国讲稿》, 卒姆托截取的一段文字出自“美国讲稿·第三讲, 精确”, 我作过仔细的笔记, 却遗漏了卒姆托选中的句子, 这似乎正可说明“差异性复述”的魅力。

⑧ 同上.

⑨ 这是几年前苗笛帮我翻译的《路易·康演讲录》(未发表)的文字截取。