

第三章 隐喻主义的建筑观

隐喻主义是后现代主义建筑的一种设计方法，但并不局限于后现代，只是后现代把隐喻主义推进了一步。隐喻主义主要是针对国际式建筑反传统、隔断历史、与环境没有对话、建筑语言单调贫乏的缺点而提出来的，它是后现代主义的一支劲旅，近年来受到了普遍的重视。许多建筑师都用多种手法来创造建筑的隐喻，主要是利用符号来创造生动而意味深长的建筑形象。迈克尔·格雷夫斯（Michael Graves）就是一位极有影响的隐喻主义建筑师，他被评为最能启迪年青一代，最有影响的美国建筑师之一。他在建筑上运用了写诗的艺术——隐喻与典故，同时又运用了符号作为表达的手段。他的作品直接影响着城市建筑的重要变迁，使城市建设变得更丰富。他的隐喻还与文脉相关，常以人类和他们周围的事物及历史的关系为美学基础。

隐喻主义在建筑设计中有很重要的地位，建筑师可以通过隐喻来传达意义。西方不少建筑师强调建筑的意义、建筑的语言及符号功能，隐喻主义手法可以丰富建筑，使新建筑易于被人亲近和熟悉，尤其对使用者来说，更能成为意义深远的建筑。

一、隐喻主义建筑的产生和发展

隐喻主义作为一种系统的理论是在 70 年代才提出来的，但是隐喻的思想很早就存在于建筑中了。从广义上说，建筑是一种形式语言，它总是通过形式上的象征来向人们暗示着什么。但我们所说的隐喻不是指这种广义的象征，而是指建筑师通过特殊的建筑造型和空间处理手法，或引用历史片断来暗示建筑内容和传统文化，人与自然、历史的关系等。

（一）文艺复兴以前的隐喻性建筑

在古埃及时期的建筑中就有许多隐喻的思想。当时人们的逻辑思维并不发达，多是通过形象思维来认识世界。在古埃及，人与自然是统一的，古埃及人把自然物和自然过程看得很重要，并使人文现象也适应自然法则。他们通过把自然拟人化来说明自然物的相互关系以及一些抽象概念的联系。自然物是古埃及思想的中心，整个古埃及历史中，太阳都是一种永恒的力量，太阳神与创造之神是合一的。神话中创造之神是一块岩石，它从水面生出，阳光照耀着它的顶部。于是就产生了象征创造之神的方尖碑。在神话中太阳神是居住在巨石建造的金字塔里的，所以金字塔象征了永恒和神圣的太阳神。法老是自然与人的绝对而永久的象征，所以他永久的住宅也造成了金字塔状，其造型和空间序列很好地隐喻了法老的神圣和绝对的权威。金字塔巨大的体量和精确的、简洁的造型，给人以超凡的威力；垂直向与水平向的统一，形成了十分均衡的形式；加上巨大而坚固的结构，体现了一种持续而永恒的秩序。因为古埃及完全受尼罗河定期泛滥的影响，居民需要不断合作和严格的纪律，因而强调高度的秩序，并认为一切都是不变的，时间也是一种具有不变规律的永恒节奏。金字塔正隐喻了这种思想。

古希腊时期，强调人本主义思想，便把人性附加到外部客体上。希腊建筑象征了人的个性与生机勃勃的万物的相互关系。希腊古典柱式突出地体现了希腊人对人性的重视和对人体的赞美。他们认为人体的比例是最美的，所以柱式隐喻了人体。如多立克柱式体现了男性美，具有男子粗壮、刚劲的比例，充满了力量感；而爱奥尼柱式则赋予了女性的苗条，其旋涡式的柱头形成了优美的卷发，使人想起朴实、典雅、亭亭玉立的少女；科林新柱式更隐喻了华丽优美的少女纤细的体态。

罗马是个强大的、地跨欧亚非的大帝国，它强调罗马皇帝的权力。罗马的记功柱、凯旋门便是隐喻这种神圣的形象，后者被视为通天之门和奥林匹亚神的住所的象征。因为在古代东方，国王的宫城城门是公共活动的中心，人们在此参加国王的召见仪式和凯旋迎接仪式。宫城城门的拱形门、门两边的塔楼

都具有皇家的神圣的神秘的性质。因为这种立面是从宫殿和神庙移植来的，所以视为皇权、神圣的住所之象征。

中世纪时期的哥特教堂的隐喻性更是令人琢磨不透。基督教认为只有发展自己内心的自我，人才能找到真正存在的意义。基督教围绕一个中心把人们组织起来，在教堂中用纵轴线来组织一条通向圣坛的路，这隐喻着一条拯救之路，教堂象征了神圣的耶路撒冷。教堂的拉丁十字平面隐喻着宇宙的意志由基督统治，或是象征基督的受难。拱顶隐喻着宇宙和上天。玫瑰窗隐喻着永远开在上帝身边的玫瑰。垂直向上的尖券、尖塔都指向天国，彩色玻璃透入各色光线，令人感到是天国迷蒙的圣光。进入教堂的教徒，心理想着耶稣的受难、地狱的烈焰，渴望着上帝的拯救。教堂巨大而神秘，纷纭复杂的空间，隐喻了上帝的住所，这儿也是人间的庇护所，在这儿人的灵魂可以得到拯救。教堂本身也隐喻了一种基督教宇宙的形象，是精神化的物质。

文艺复兴时期结束了中世纪神权的统治，人与上帝的关系得到了新的解释。人发现了自身的伟大，教堂立面采用凯旋门的形象正是这种关系的体现。文艺复兴时期神的完美已不包含在超凡之中了，而是建立在自然本身的基础上。自然的美被视为神圣真理的体现，人类活动被赋予了重要性。所以文艺复兴时期采用古典柱式属于一种隐喻，这时柱式的意义因为历史变迁而发生了变化，它们不仅隐喻人体，还隐喻着古典的人本主义思想，是一种神圣美的象征。它使人联想到一种伟大的历史和古希腊、古罗马灿烂的文化。从而提高了文艺复兴文化的意义。但文艺复兴也并非完全复古，而是把古典拟人化的柱式进行了特殊的几何化，并把柱式比例扩大到整个建筑的比例设计上。

可见，文艺复兴以前的建筑隐喻，都是用来表达当时的哲学思想，表达人们对人和自然的认识，表达人们对神和统治者的崇拜，都是人的思想感情的自然流露，而没有上升到理性的、理论的高度。

（二）现代与后现代的隐喻主义建筑

现代建筑早期是不提倡隐喻的。有人说现代派建筑隐喻了工业化、机器生产等，实际上现代派建筑是一种追求实用的建筑，其目的是要用科学技术去实现其使用功能。它的建筑形式主要是隐喻一种机器，实用的、有效率的机器。而机器和工业化生产本身都是实用的，机器和建筑内在的固有语言没什么不同，机器的表征不是一种外在的、形式上的隐喻，而是一种内在解释^[1]，其中并不包含人文主义思想，只是科学技术而已。重新重视建筑的隐喻性是在 50 年代以后，而提出隐喻主义理论则又是 70 年代的事了。

隐喻主义这一概念是罗伯特·斯特恩 (Robert Stern) 1977 年在他的《现代主义运动之后》^[2]一文中首先提出的，他把后现代建筑分为三类：文脉主义 (Contextualism)、隐喻主义 (Allusionism)、装饰主义 (Ornamentalism)。查尔斯·詹克斯 (Charles Jencks) 在 1977 年出版的《后现代建筑语言》一书中也提到了隐喻，认为隐喻是建筑艺术与语言共享的类似方法^[3]。他把朗香教堂和悉尼歌剧院都认为是后现代建筑语言的开始。隐喻主义最初的形式是后期现代建筑的形喻和抽象隐喻，逐步才发展为以符号学为基础的后现代隐喻主义。戈地 (Antonio Gaudi) 的卡萨·巴特洛公寓 (Casa Batllo) 对隐喻主义理论也曾有所影响，詹克斯对它评价很高 (图 3-1)。

现代建筑大师勒·柯布西耶 1953 年完成朗香教堂时，大多数现代建筑的追随者都感到吃惊和意外，他突然改变了过去的设计思想，重新注意建筑对人的心理和情感的影响，重新重视建筑的意义，并采用了过去曾被早期现代主义禁止的形式，它给人印象最深的是其建筑的隐喻性。勒·柯布西耶是个无神论者，他并不信教，尤其拒绝所有坚定的宗教主题。朗香教堂的设计，



图 3-1 巴塞罗那的卡萨·巴特洛公寓

1904~1906

朗香教堂的设计，

主要是用心理学的方法来解决问题的，并不是照搬传统的教堂形式。他说：“宗教要求几乎对设计没什么作用，形式是感情心理的反映。”^[4]教堂所有的形象似乎都暗示着什么——修女的头巾、修道士的帽子、船头、祈祷的手等（图 3-2）。勒·柯布西耶指出了两点隐喻：“弯曲的墙垣是‘可见的声学’，这些墙垣的四条水平向曲线被看成是‘声音’，屋顶则是一块‘蟹壳’。”^[5]实际上人们从这座教堂中能领会到更多的隐喻，好象它有某种特殊的神秘的描述，存在于不可用语言揭示它们的秘密形式中。

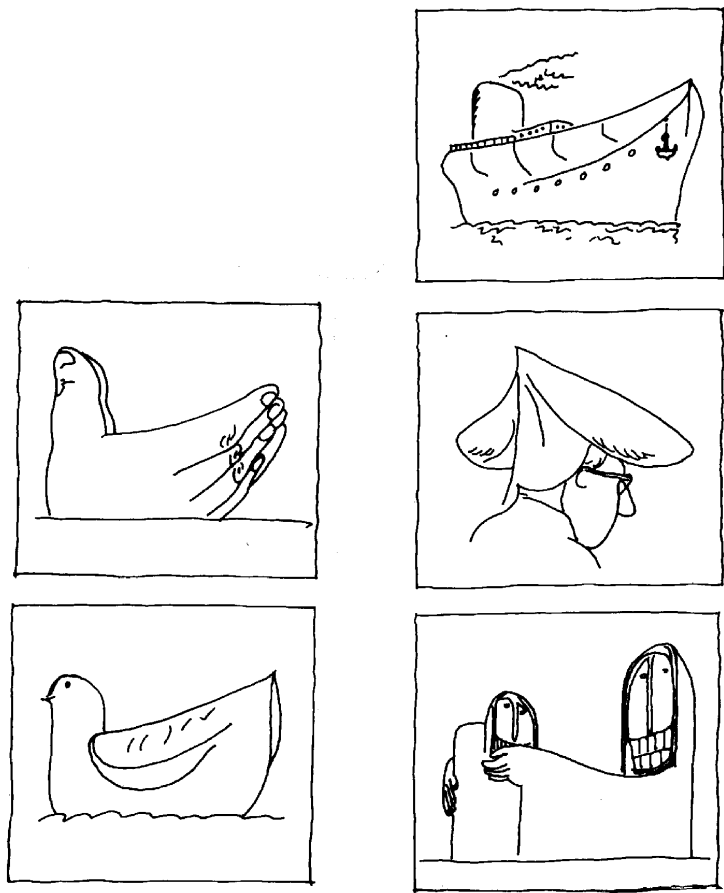


图 3-2 朗香教堂的隐喻形象 (Hiller Schocken 绘)

1956 年夏隆 (Hans Scharoun) 设计的柏林爱乐音乐厅是第二个著名的抽象隐喻作品。夏隆把音乐厅当作一个“音乐”的容器来设计，其外墙显得象是薄薄的音箱。夏隆解释说：“音乐在中心，这是一个简单的构思，它决定了柏林音乐厅的观众大厅。整个建筑必须与这个构思联系起来解释。”^[6]他的建筑揭示了人类活动的场所的性质与活动的意义是密切联系的。

第二代现代建筑师埃罗·沙里宁 (Eero Saarinen) 在 50 年代中期也开始研究建筑的形式与建筑的性格问题。1956~1962 年建的纽约环球航空公司候机楼被公认为具有隐喻的作品——象一只展翅欲飞的鸟，象征飞机航班，是个曲线形的壳体建筑。

悉尼歌剧院是沙里宁在 1957 年 1 月从许多应征作品中发掘出的伍重 (John Utzon) 的方案，这又是一个轰动世界的方案。设计本身呈现出强烈的意象，超越了功能主义的桎梏，同时又把现代建筑的基本思想发挥得淋漓尽致，即自由平面和明快的结构体系的运用。尽管这一方案的实现经历了一系列波折，也遭到不少抨击，但在 1973 年建成后，还是得到了世界的承认。因为人们的价值观已发生了变化，人们欢迎有丰富隐喻性和内涵的以及有个性、美观的建筑。悉尼歌剧院以其独一无二的造型和隐喻性成了悉尼市的象征，它的隐喻是多价的，大多数人把它理解为隐喻有机体，如伍重所说的建筑壳体象桔子瓣或象飞翔中的鸟翼，也象白色的海贝，与驰骋在悉尼港内的白帆一起构成了最通俗的隐喻。建筑隐喻比文字语言更有弹性，有人认为歌剧院是一个个堆叠起来的壳体，就象一朵花的成长开放，有人把它漫画为

“乌龟交尾”，或看成一堆砸扁的物体，一次无人得救的交通事故，或大鱼吃小鱼等^[7]。当然这些理解不一定适当，但无需禁止多种理解。

以上介绍的隐喻都是只注意了建筑的意义、形式、象征等问题，并没有提出系统的理论。隐喻主义理论是在符号学基础上形成的，后现代隐喻主义是用符号的手段来创造隐喻，把符号学当作重要的工具。

后现代建筑隐喻与过去的建筑隐喻的根本不同在于它有系统理论的指导。并且后现代隐喻把形式和符号分开了，符号与结构形式和实用功能三者不一定要一致。后现代隐喻主义强调建筑要表现人文、地理和历史的延续性。建筑是文化的组成部分，在新时代的建筑中采用传统建筑语汇，并不是为了让它起结构功能的作用，而是要丰富建筑的文化素质，使今天和过去衔接起来。建筑应反映文化的积累而不是文化的解体，是历史文化的丰富表现，而不是对过去传统的排斥和对民俗习惯的歧视。但今天的现代技术很难和历史象征形式协调，因此一般都采用装饰的办法，或引用传统建筑作为典故，唤起人们对过去的回忆。

后现代隐喻主义建筑师以迈克尔·格雷夫斯 (Michael Graves) 为代表，他的阅历反映了后现代隐喻主义的发展史。在 60 年代中期，迈克尔·格雷夫斯就开始了隐喻主义的设计手法。例如在他的汉索曼住宅 (Hanselmann House) 中已有所体现。60 年代早期，美国建筑经历了一个高涨阶段，消费主义在过分简化的形式基础上爆炸。格雷夫斯的指导原则是与这种平庸对着干的。对于过分简化的国际式，他们代之以过分复杂；对于 SOM 无思想的装腔作势，他们代之以对空间布局、立面和旋转、变形与含混的精巧说明；把原来的太容易理解变成难以理解，这要求观者有美学经验。他认为国际式是些陈词滥调、单一的口号。

表面上格雷夫斯似乎在复兴早期现代主义轻巧明快、光洁平整的外观，挺拔流畅的线与面。他酷爱透明体，但是实际上他是用错综迷离、穿插复合的办法来组织建筑要素，详细地阐述语言学与构造学的含义，表现结构的体系，而不是追求早期现代主义的纯净简练。格雷夫斯善于利用“两项对立”的原则来表达多层次的建筑含义，着重考虑空间多重层次、穿插叠加的结构体系和其象征性，用各种形态表达多种含义的启示与联想，象立体主义拼贴画一样用许多片断组合起来^[8]。但总的说来，格雷夫斯在这一时期的隐喻是难以理解的，甚至对于建筑师同伴来说也是如此。所以 70 年代初他走进了死胡同。

70 年代，后现代成了一股不可阻挡的潮流。1972 年文丘里写了《向拉斯维加斯学习》，象征主义、通俗文化越来越受到重视，而且对于建筑历史和新旧建筑之间的视觉关系也越来越关注。文丘里开始了对历史性的暗示，使建筑大大方方地与“过去”作有趣的交往。如 1970 年建的特鲁别克和威斯洛基住宅 (Trubek and Wislocki House) 就是隐喻科特角的民间风俗。1972 年~1976 年建的弗兰克林院 (Franklin Court) 则是个十分适当的幽灵式想象。

70 年代中期，格雷夫斯也开始摆脱“正统的现代派建筑”，转向古典历史和地方传统。他考虑如何用一种建筑原型来表达“最伟大最持久的人类传统”，寻找怎样表达人类传统与自然的和谐。格雷夫斯受克里尔 (Leon Krier) 古典思想的影响很大。在格雷夫斯库克住宅 (Crooks House) 设计中，已不进行形态和结构的重新创造，而是在古典建筑要素中寻找相等物。他很注意语言学与美学的结合，将信号系统引向图画化和表达化。建筑不仅物质地与人们交往和相通，而且启发人们的联想，这和文学艺术很相近^[9]。舒曼住宅 (Schulman House) 和普洛塞克住宅 (Plocek House) 都用了许多古典要素。这时隐喻开始注重建筑的公共特性，关心建筑怎样才能得以为他人所理解。

形性相通是隐喻主义常用的手法，在立面的造型中暗含着人、人体或人的面孔。人们可以想象它在笑或在作怪脸。在手法主义建筑中早已用过这种手法。格雷夫斯却漫不经心地将这种拟人的手法用在他“复合的表达”中，纽约的法兰西公司的立面构图因此生动而有活力^[10] (图 3-3)。格雷夫斯的隐喻很含蓄，主要靠人们熟悉的日常行为来表达，把普遍存在的日常活动与建筑艺术联系起来，并不是十分俗气地在建筑上运用拟人化的比喻，如东京的人脸住宅或象世俗广告一样把红肠面包店设计成面包的形式 (图 3-4)。

在 80 年代，格雷夫斯的隐喻主义已趋于成熟了，并获得了很大的成功，其中以他的波特兰大厦 (Portland Building) 最为著名。

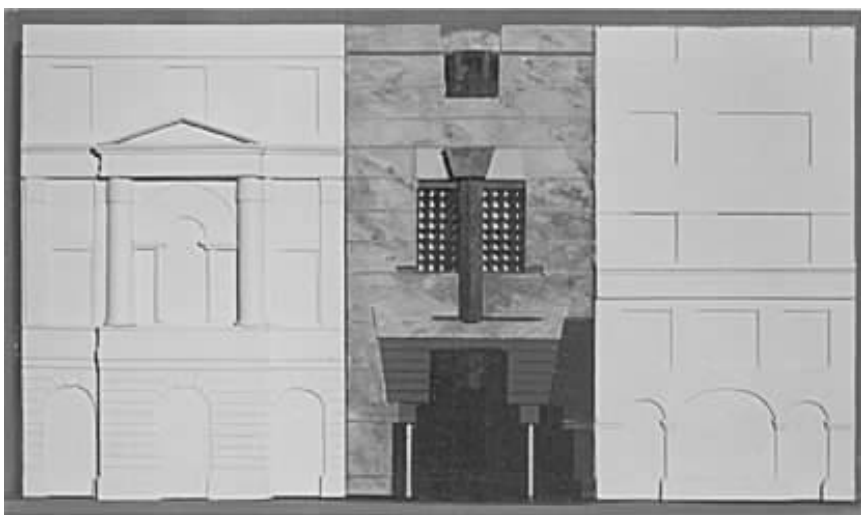


图 3-3 纽约的法兰西公司立面构图, 1978



图 3-4 美国红肠面包店 1938, 洛杉矶

英国现代建筑的杰出人物詹姆斯·斯特林 (James Stirling) 也放弃了现代主义原则而转向历史隐喻, 可见隐喻主义在今天已成了一种很重要的设计思想。

二、隐喻主义建筑的理论与方法

前面已经提到, 隐喻主义主要属于后现代主义的设计思想, 过去虽然也有隐喻的建筑, 但并没有提出明确的理论。文脉主义、隐喻主义和装饰主义三者是相互有联系的, 它们都是建立在符号学的基础上, 只是有不同的侧重。隐喻主义是从建筑的象征性来考虑的, 强调建筑的意义、建筑与人的交往。从建筑发展史来看, 建筑观的变化和发展对建筑发展有很重要的作用。

(一) 隐喻主义的建筑理论

隐喻主义认为建筑是具体的物, 也是抽象的记号。人们可以从非语言的直觉来理解它, 也可以从语言符号化的有历史文化因素的方面来理解它。

毫无疑问, 建筑是有意义的, 建筑一产生就具有实用功能性和象征性。最早的建筑可以说是居住建筑, 它象征了家庭, 象征了安全、温暖等。尽管建筑从其物质构成本身来说是毫无意义的, 建筑的意义是人赋予的, 但建筑是人造的, 它必定含有人为的因素, 实用性和象征性是它必不可少的两方面。舒尔

茨在《西方建筑的意义》(Meaning in Western Architecture)一书中也说建筑是一种有意义的符号形式(symbol form)。人是从一系列现象的变化中得出抽象意义的,任何现象的含义都互相关联,现象就在这—关联中得以表现,而且任何人都是能理解的。因此抽象、归纳能力是人与别的动物的根本区别,对意义的感受是他的根本需要。任何一种符号的基本目的都是保存人的归纳、抽象结果,是对人归纳、抽象的补充,正是通过符号化,人类才变得能够超越个人的环境,并过上一种社会的、有目的的生活。而符号并不限于口头和书写的语言,它也包括手势和其他表现行为,以及更抽象的概念。任何人类的产品都可以看作是一种符号的工具,它有助于在和环境的联系中造成一种规定的意义,非语言行为和语言行为一样依赖于有结构的符号体系。建筑体系实际上是一种符号体系,整个建筑史已说明了建筑符号体系的发展和应用,它属于文化史的一部分。

建筑的象征意义是个很重要的方面,过去被忽略了。但建筑的意义必须通过交往才能得以理解。建筑的目的当然不能只为了交往,建筑是要为人类创造美好的环境。

隐喻主义正是利用符号学的观点,把建筑视为一种语言,格雷夫斯就把建筑类比于文学。文学中的文体可分为惯用体和诗歌两大类,惯用文通俗易懂,“以会话、散文或应用文的形式出现,而诗的体裁则是当常规文体被拒绝时或受到更大考验时才用。有时是为了加强或补充惯用文体的不足。这两大类彼此补充,以其相似性和互异性共存,并通过差别的紧张性遏制和利用对方。”^[11]建筑也有这种差别性,其基本体裁是通用的和固有的语言,由实用性、结构可靠性、经济性和技术设备等因素决定。建筑的诗化语言是建筑外观、空间形态、社会习俗礼仪等。成功的建筑设计应是这两种语言的双重表达。

当代西方建筑实践中,把建筑作为语言对待的设计方法有三种:^[12]

(a) 用点、线、面、空间、质感、色彩等作为词汇,趋于创造抽象几何的纯形式美。单靠直觉理解,只有心理和生理反应,并不需要修养。

(b) 把门、窗、墙、屋顶等建筑构件作为词汇,引入了功能概念,对建筑的理解需要更多的知识,产生立面反应平面的结果。

(c) 采用古典词汇及传统、地方词汇,类似于文学上采用方言、成语、典故等,理解这类建筑需要较高的文化修养。这一类设计方法就属于隐喻主义的范畴。

从字面解释,隐喻是一种修辞手法。隐喻是指一种自觉的象征,是在形象化中从意义出发的比喻。黑格尔说:“象征是直接呈现于感性观念的一种现成的外在事物,对这种外在事物并不直接就它本身来看,而是就它所暗示的一种较广泛较普遍的意义来看。”^[13]所以象征就是用具体的视形象来暗示抽象的概念。

隐喻主要有两方面的因素,一方面是意义,另一方面是形象,在隐喻中意义与形象并不完全吻合,所以隐喻的理解是模糊的、多价的。比如悉尼歌剧院的象征性就有许多种解释。

隐喻主义就是要力求建筑具有隐喻性的设计思想,用暗示、联想、回忆的手法使人感到建筑上看不见的更多的东西。从符号学的角度来说,隐喻是指一种处理方法,它通过选择或替代某个信息组成部分,把信息与信码联系起来;也可以通过信码把各组成部分联系起来,从而建立一种在信息中出现的部分和信息中未出现的部分之间的联系^[14]。

隐喻主义大致有几种类型。一种是用整个建筑的外观造型来象征意义。詹克斯说:“人们总是用一座建筑或类似的客体来衡量另一座建筑,简言之可称之为隐喻。”^[15]这类隐喻指建筑外观上的相似,象帆、象船、象火车、象电视机等等。悉尼歌剧院、纽约环球航空公司候机楼就属此类。

另一种是用建筑抽象的空间来隐喻意义,如朗香教堂和柏林爱乐音乐厅等。

还有一种就是引用历史片断,并加以变形或改换位置、改变材料、改变组合,也即所谓引经据典的隐喻主义。罗伯特·斯特恩(Robert Stern)认为“隐喻是后现代建筑师在视觉上构成文脉的一种手段。这是成为新的感觉中心的产物。”^[16]这类隐喻用了符号学的方法,使原来的传统语言和时间能再次复活,使新建筑与老建筑有一种视觉关联性,就象文学上引用古典成语和典故一样。古代建筑原有的功能在今天已基本消亡,但在新建筑中重新采用古建筑的形式或结构片断,会使人意会到历史文明的继承性,提高建筑的美学价值。如文丘里和洛奇的奥伯林学院艾伦艺术博物馆扩建部分(R. Venturi and J. Rauch, Allen Memorial Art Museum Addition, Oberlin College, Ohio, 1973~1976)一角的巨大尺度的新爱奥



图 3-5 艾伦艺术博物馆的新爱奥尼柱
1973~1976

尼木柱（图 3-5），以及格雷夫斯的许多作品都属于此类。

另外还有用形式暗示内容的隐喻，如文丘里的弗兰克林院就是用平面和立体框架形式来暗示内容的。最后还有用装饰来隐喻，如波特兰大厦正面入口上部的雕塑。

隐喻主义与符号学有密切关系，这并非追随流行的语言学风尚，而是人们需要寻找已经丧失的东西。隐喻主义的手法很多，比如有具象隐喻、抽象隐喻等，但到了后现代隐喻，才开始利用符号学的理论来深入地分析建筑的意义与表现形式，提出隐喻主义理论和手法以及隐喻逻辑等。所以符号学是隐喻主义的一种很重要的手段，要理解后现代隐喻主义，首先必须对符号学的基本概念有所了解。

（二）隐喻主义的方法

1. 格雷夫斯的观点和方法

格雷夫斯和赖特（Frank Lloyd Wright）一样都是从农村移到城市的，他们了解乡村文化和城市文化，对文化看得更清楚。他们都爱围绕壁炉或餐桌组织一个中心，以给家庭生活创造一个仪式化中心。当格雷夫斯在少年时代，他就因为

主教派的宗教仪式更吸引人而改变了原来信奉的长老会宗教，加入了主教派。格雷夫斯关心建筑的可理解性和建筑怎样才能成功地交往，以及和谁交往等问题。

格雷夫斯的观点和方法归纳起来大致有以下几点^[17]：

（1）片断组合

格雷夫斯在把外界形象变成他的建筑形象时，他从不把建筑表现为一个整体，而是只表现为片断或只注重从文脉中取出的一部分。他独特地把意义集中在交叉的或占支配地位的构件上。他把建筑看成是建筑语义的信息，他的组织方法就是其作品基本特征的反应，他主要关心的是存在于形式与建筑概念之间的复杂系统及其联系。

这些片断组合并不是照搬原物，多是经过了变形，以一种自由的风格进行变形。埃利奥特（T. S. Eliot）曾说：“坏诗是借的，好诗是偷的。”格雷夫斯正是偷，而不是借，他把老的东西加以改变，这样就可以偷走了。这在他的一些吸取地方传统的建筑中有明显的表现。格雷夫斯是个自由风格的古典主义建筑师，因为他以很自由的手法来运用古典主义，并创造了新的方法。彼得·埃森曼（Peter Eisenman）称之为“污染的古典主义”，相对于过去纯净的观点来说，确实可以这么称呼。从过去抽取一些片断进行新的组合，这能使原来的语言和时间瞬间复活，并有新意，这些片断组合是个奇妙的中间世界，它们把过去与现在联系起来。

（2）建筑与人的交往

格雷夫斯认为建筑的形式和色彩都来源于象征，比如顶棚是天的象征，柱子是树的象征等等。他把建筑看作一种信息，那么在语言方面其作用就是传递意义。雅各布森（R. Jakobson）指出任何含义的交往，都限于一系列因素，包括发送者、接收者、通路、信码、对象和信息本身。这又可分为两个层次：第一层次包括信息（建筑物）、对象（用途）、通路（具体结构）；第二层次包括发送者、接收者、信码，主要是建筑师、观察者和象征。建筑信息中的基本意义是“房屋”（作为信息）“表现”它们的用途（对象）或它们的物质结构（通路）；其次是“表现”和强调与发送者、接收者、信码有关的领域。现代建筑主要考虑建筑的基本含义方面，即功能范畴。功能主义者注重用一组规则来代替另一组规则，比如把古典的、对称的、建筑的构图代之以建筑实用功能决定的构图。格雷夫斯则主要关心第二层次的意义，他对变换规则不感兴趣，而注重表现规则，通过对建筑语汇的释义和引用来表现这些规则。比如他的“理想窗”（Idealized Window）就是引自柯布西耶的皮泰特住宅（Petite Maison）中的，说明了一系列相对的建筑概念，如建筑与自然、理想与现实、内与外，这些都是在与信码有关的第二层意义的范畴内。格

雷夫斯是把建筑体系看作文化含义的体系，企图通过把形式的发生作为在文化内部含义的处理，来解释形式本身的性质^[18]。

(3) 两项对立

格雷夫斯总是把成双的概念依照它们的相同点和不同点彼此联系，一个水平与垂直面相对，前者读作“浪漫的”或感性的，后者读作抽象的或概念的。通过假定这些成双的对立面，格雷夫斯表现了一个原理，就是任何东西，当它与别的东西相对立时才有意义，对立是意义的基础，如无坏就谈不上好，有正才有反。从他的作品中可以抽象出一些特殊的对立面，包括了建筑设计和用户的要求，它们不仅是不同的，还常是彼此矛盾的。内与外的对立，体现了建筑作为人的活动场地，表现了真正的实用性与象征性用途的对立。

结构主义语言学家认为两项对立规律不仅是语言符号系统的规律，也是人类文化活动各符号系统的规律。语言是一个由相互依赖的各项因素组成的体系，其中任何一项的价值都完全取决于其他各项的同时存在，一个词或句都在与别的词或句形成二项对立时才表现出它的价值和意义，语言中任何一项都相对于其它项而存在。格雷夫斯认为信码的基本组成部分不应看成是单独的，而是作为成对的对立面在无限复杂的方式中相互联系着的。

(4) 建筑中的含义

在建筑中，意义是从两个彼此相关的方面来说明的，一方面是构成建筑的主要部分、次要部分、系统和子系统的一组可能性；另一方面是从建筑总来源中搜集来的思想、形象和概念。按此模式，建筑系统中的语义范围可以看作是这两方面的综合。第一方面是建筑体系方面，第二方面是来源方面。前者不能提供形式，而只提供构成形式的可能性，后者才是实际的形式模式。建筑的形式可以从建筑本身或别的东西中吸取，如绘画、音乐等方面。

建筑体系方面可以由信码、隐喻的应用所组成，通过这些来选择和组合建筑思想或建筑规律，并形成复杂的建筑单元。

在建筑中，信码一贯被看作是建立在一个固定的框架内使建筑思想得以体现，这对建筑信码的理解是狭隘的，它没有对建筑的复杂性作出解释。要提倡建筑的复杂性，建筑信码就可以看成是动态的领域，它建立在对立的基础上，只提供了一个可能与建筑联系的空架子，建筑思想、形象、概念这些从建筑来源中抽取出来的东西，正是通过这个框架才创造了表面综合的形式。

在建筑中，隐喻是在以建筑规律为基础的逻辑范围内起作用的。比如在古典建筑中，五柱式之间的关系是建立在一个包含有简单与复杂、粗犷与优雅、男性与女性等对立面的复杂信码上的。当柱式在一座建筑中有相似的信码时，用一种柱式代替另一种柱式就构成了一种隐喻，从而它作为一种信息按照某种规律引起建筑意义的变化。柱式的组合也有规律存在，如一种柱式必须置于另一种柱式之上的规律。

在格雷夫斯的作品中，建筑秩序是通过特殊的隐喻来建立的，他不按传统规律来组合建筑思想，不是从一组对立面来规定一方的选择，而是通过表现对立的双方来体现对立面本身。于是他建立了一种句法联系，把建筑信码的不同部分作为其自身固有信码来表现。因为把注意力都集中在对立面上，所以容易使建筑显得象是没有联系的堆积，而不是内部有紧密联系的单元。斯特恩也说格雷夫斯的作品中符号不少，但缺少综合。其实仔细分析，还是能看出秩序来的。格雷夫斯很强调隐喻，这主要体现在他按照建筑信码来组织建筑要素方面。例如在汉索曼住宅中，内墙面上有一个理想化的住宅平面(图3-6)，它表现了一系列矛盾的对立面。建筑画作为一种绘画与墙的对立，相当于建筑师绘图时的垂直视线和业主观察墙面时的水平视线之对立。这种对立表现了针对一幢特别



图 3-6 汉索曼住宅内墙面上的住宅平面壁画

建筑的一套思想的特殊安排，同时也表现了写与读的两组信码的对立。因为创造（即画）一个设计是复杂的；而建筑空间的表达又要清楚简洁，便于理解，创造过程与理解过程是不同的，纸上的画和存在的建筑空间是不同的，建筑方案的平面、剖面或透视，与人在建筑上读的物质形式的墙也是不同的。信码本身就是对立面表现。

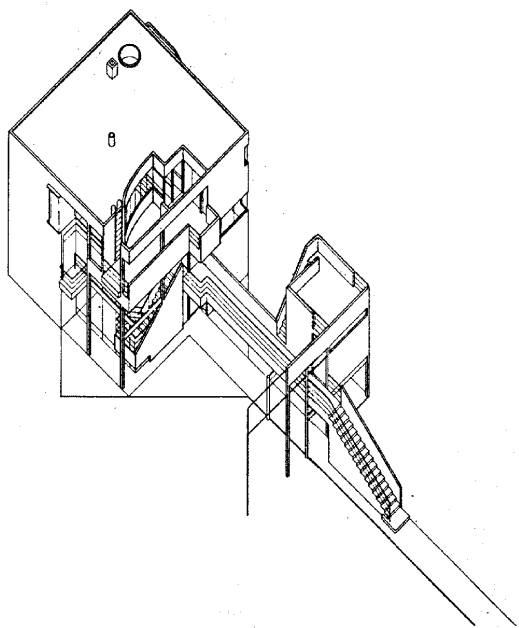


图 3-7 汉索曼住宅轴测图，1967

另外在汉索曼住宅入口处理中也用了隐喻，体现了对比含义，格雷夫斯带文学性地移动了一个局部，把一个复杂的、通常作为入口的部分拉出来重新建立，成为一个与主体既分离又有联系的建筑部分，于是建筑剖面延伸到了外立面上，表现了建筑内部的各个方面，并且形成了一组对立：一方是内部的、明确的固体体量，私密而有真实用途；另一方是外部的、虚的或空的体量，它是公共的、象征性的。入口联系了内外形式与空间，使建筑成为一种双重体系（内与外）（图 3-7）。

对于建筑形式的来源方面，他认为建筑形式可以看成是信码的限制，加上从建筑来源中抽取出的“引用”。这些引用是一些有组织的思想、总体形象和关于建筑的特殊符号。建筑师引用时可以选择任何原始状态的形式或思想，他可以直接用古典建筑的五柱式的形式，也可以用中世纪建筑的形式。建筑师可以用原来的形式或思想的对立面，象现代建筑用不对称规律来和古典建筑的对称规律对比一样。建筑师还可以修辞或改变过去的形式或思想，再创造出新的形式与思想，如古典建筑中创造的新

柱式。

格雷夫斯主要关心四个领域：古典艺术和建筑、立体派绘画、现代建筑及自然。他把这四者分开，因为他打算指出组成建筑信码的对立面，并独特运用隐喻。他认为这四个领域包含了建筑中有关信码概念的物质方面。

在文艺复兴时期，信码是制定的，并有一套规定的建筑信码体系。自然的概念在制定信码过程中起了重要作用。对于古典建筑师来说，自然与建筑形式间潜在对立是通过自然规律的同化作用来解决的，也就是建筑与自然协调统一。阿尔伯蒂（Alberti）认为这具有美的本质，因为美是通过理解自然而获得的，建筑的基本本质是它与自然的联系。现代运动，自觉地把艺术与建筑综合起来，出现一个重要的历史转折。在此过程中，某些信码被抛弃了，其他的保存了下来，新的信码又掺进建筑中。格雷夫斯认为现代建筑提出了新的立体空间概念，比如立体体形就和古典绘画中的形象形成对比，后者的空间被看成为一个叙事背景，也就是以平面的层次表现空间概念。格雷夫斯集中研究了古典空间和现代建筑空间的对比以及它们的共同点。他也研究建筑与古典绘画的联系。在古典绘画中，格雷夫斯发现了高度发展的空间性概念，比如限定的概念、在空间中的面的层次、以及把光作为一种组织空间的调节手段等。在现代绘画中，特别是立体画派，格雷夫斯感到二元性和多元性等概念在建筑领域中可以发展。比如通过内与外、现实与理想、男性与女性等概念对比就表现了二元论的思想，这种多组概念同时出现又表现了多元论的思想。二元论思想类似于对立面的概念，是以成组的方式出现的。二元论与多元论是有差别的，前者考虑的是一对一基础上的彼此联系的部分，而后者则考虑的是许多部分中的关系。

古典建筑的优点源于它对自然的模仿，把自然规律带到建筑中，使建筑形式具有秩序。现今建筑继续与自然的概念有联系，但这是在与原来不同的层次上，是在自然与文化之间的对立的层次上，是在自然的无序与建筑的有序之间对立的层次上。格雷夫斯对自然的兴趣与古典情况几乎相反，他以不同的方式把自然的概念与建筑形式联系起来，发展了新的现代艺术和建筑的空间概念，分析了面与体（表面与深度）之间的关系，分析了自然与建筑的联系，并把这两种联系共同考虑。

(5) 隐喻逻辑

格雷夫斯还创造了新的隐喻逻辑，把建筑形式和自然形式联系起来，把隐喻看成是一种能构成建筑体系本身对立的手段。

他假设，如果人最初的家可以说是“遮避所”，那一棵乔木就可以看成由树干这个“支撑体”支撑的“天花”。从这个意义上来说，树（能指，用 T 表示）被认为是支撑（所指）：

$$\frac{T}{\text{支撑}} = \frac{\text{能指}}{\text{所指}}$$

因为人有能力自觉地建造“遮避所”，于是在决定支撑构件的形式过程中，存在一种意义的转移。要使一种物质成为支撑体，并具有一种形状，人们创造了柱子来代替已知的支撑体——树（用 P 代表柱子）：

$$\frac{P}{T} = \frac{\text{柱子}}{\text{树}}$$

那么整个过程可表示为：

$$\frac{P}{T} \times \frac{T}{\text{支撑}} = \frac{P}{\text{支撑}}$$

通过这样加入老的和新的意义，树被取消了或被抑制了，并变成了潜在的能指。这个公式描述的过程就是隐喻的运用，这正是建筑的开端。格雷夫斯用一棵树作为支撑体，他又回到建筑隐喻并使树走出潜在状态而回到它原来的能指状态：

$$\frac{T}{P} \times \frac{P}{\text{支撑}} = \frac{T}{\text{支撑}}$$

通过这种表现，格雷夫斯为把建筑理解为一种隐喻体系提供了重要基础。他的作品关键在于其中的象征性。他指出，直接或明显的建筑表现只体现了一种基本的理解层次，而第二层次^[19]是用特殊方法来组织的，是潜伏于第一层次之下的。

2. 文丘里 (Robert Venturi) 的观点与方法

文丘里被公认为是改变美国建筑面貌的一代建筑师的创始人，尽管他不愿参加任何运动，也不愿有人跟随他，但他的理论和作品却产生很大的影响。

他在 1959 年的海滩住宅方案 (Project for a beach house) 中 (图 3-8)，受到了路易斯·康 (Louis Kahn) 的影响，用一种很有创造性的概念以及早已成熟的“求助记忆”的方法。海滩住宅令人想起传统木瓦风格的住宅，但文丘里用了一系列变形，改变了原来的意义。原来体形的统一和紧凑被否定了，而代之以图解的、空间片断化的、独特的、既是矩形又是三角形的模棱两可的方法把空间组织起来^[20]。文丘里希望他的建筑表现不同的题材和时代性，并强调一种和父亲的对话。

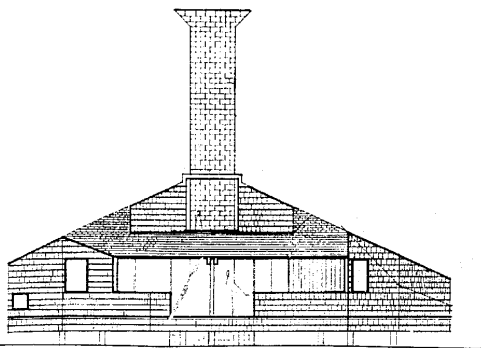


图 3-8 文丘里的海滩住宅方案，1959

在设计中，文丘里强调建筑的复杂与矛盾性，经常通过诙谐的手法来强调构图规律。为了突出建筑，他常用装饰性束带或装饰性母题，但又布置在非原来的位置上。多元论在他的设计过程中也起了作用。他认为现代建筑的有机统一分明是简单的重复，建筑将为自己说话，首先要放弃愚蠢的、不可描述的美，去发现丑的智慧、刺激性特征和非正统交往的潜力，这样什么都会变得和过去看的完全不同了，并被视为理所当然，什么都可以通过修饰而变得破除习惯，甚至把落地窗、带线脚的檐口，以及从 16 世纪建筑取来的片断，全都用来进行拼凑，它们全变成了符号，而且有隐喻性。

70 年代中期开始，文丘里的建筑语言变得越来越明显地广泛应用传统形式。可以说他完成了从罗马到拉斯维加斯的旅行，也就是在古典文化到世俗文化之后，又开始走向反面，从世俗文化回到古典文化，趋于古典语言的再运用。在《向拉斯维加斯学习》一书中，他用“装饰性房屋”作为模式和“鸭子”^[21]对比。他抛弃了所有的成见而参考了曾被禁止的历史成果，实际上文丘里是要表现建筑的文脉，唤起人们

对历史文化的回忆与联想。隐喻历史，并不是要重复历史的形式，而是通过简化或改变原来的模式，使其适应今天的形势。他以大众想象为基础，发掘集合记忆的方法^[22]，这就是他带着拉斯维加斯的复杂性回到罗马的方法，也就是说他带着世俗文化的复杂性回到古典主义。通俗艺术虽然对文丘里有影响，但他的视野更广，他从公共的日常生活中抽取出东西，然后建立一个有意识的记忆体系。他通过双重交往，用高雅文化和通俗文化彼此对比，以显出一种睿智。

1982年4月，文丘里在哈佛大学“格罗皮乌斯讲座”（Walter Gropius Lecture）所作的报告“历史主义的多样性、关联性和具象性”中坚持了15年前的观点，并作了更为详尽的讨论。他说在形式和符号之间不断摆动的平衡中，现在倾向于符号。象征主义的趋势从不使人吃惊，因为长期以来，符号仅被视为装饰和历史主义现象而遭禁止，在早期工业象征主义时期又不被承认，在现代运动后期又被结构、形式分离化的表现主义所淹没。而现在正是要反对过去的单一做法，利用符号创造建筑的复杂性和矛盾性。他提倡现在还需要更多更多的变革。^[23]

文丘里很强调用装饰来象征隐喻，他关心的内容是历史性装饰。他还提倡一种全面图案的装饰形式，他不拘于任何风格，真正的文丘里风格是不存在的。

文丘里在艾伦艺术博物馆扩建部分采用了变形的爱奥尼木柱（图3-5），他用这种隐喻手法，不仅使建筑在视觉上有一种文脉的关联，而且也起了装饰作用。

文丘里和查尔斯·穆尔（Charles Moore）从创作实践的需要对现代建筑的空间艺术论提出了挑战和补充。

3. 查尔斯·穆尔的观点与方法

穆尔以他非凡的构思、充沛的精力和多彩生动的作品而闻名于世，他的住宅和公共建筑被认为是属于近十年最重要的小规模建筑作品之列的。他主张设计要符合大众口味的建筑，建筑应与人们的梦想和希望一致，而不是追求建筑师自己完美形式的视觉。他赞成让大众参与建筑师的设计，让大众提出自己的意见，建筑师帮他们去实现，而不是建筑师自己提出方案去强迫居民接受。建筑师负责造型，但大众提出造型，建筑师要对大众提出的造型进行改进。

穆尔认为上半个世纪建筑语言剧烈而灾难性地减少了，于是建筑看起来只能象节省或贷款建起来的，建筑师还认为这是最能使建筑高贵的方法。他说建筑应该也能够不同的场合讲不同的话，没有任何理由可以剥夺建筑的这种机会，而去拚死追求一种高贵。无论要创造什么样的情绪，它必须带有许多感情色彩，这样才能在不同的时间向人们表达不同的意思。

穆尔也提倡用符号、历史片断组合来隐喻，如他的新奥尔良的意大利广场就是个很好的例子。广场就象个舞台布景，有喷泉、意大利地图铺地、用霓虹灯装饰的黄色的古典科林斯柱子以及别的柱式。这些片断都隐喻着意大利的文化、历史及地理。穆尔对柱式以及别的建筑要素进行了改变，并用了不锈钢这种现代材料。另外他还创造了一种新柱式，称为“熟食店柱式（Delicatessen Order）”，他说因为原来想到广场里要有个熟食店，所以就以此命名，而这个店实际上是个优雅的意大利餐厅。穆尔的作品是以幽默著称的。在20世纪早期，建筑师就开始用谷物和小麦来创造柱头，穆尔则建议用大麦、燕麦、印第安长矛或别的能想得起来的，而且人们又感兴趣的的东西，来创造柱头。为了在建筑中加些与人们有联系的东西，他对垂直支承构件与其上的水平构件交接处进行了处理。因为熟食店位于意大利地图的顶端，所以打算在橱窗里放些腊肠，隐喻德国风味，当然这已在建筑处理手法之外了。总之，意大利广场令人想起意大利，却又清楚地感到这儿不是在意大利本土。穆尔表现了美国当代的设计手法。

（三）隐喻与大众交往

1. 建筑与大众文化形式

当代西方普遍认为建筑是大众文化形式，建筑要符合大众的要求，按众所周知的大众能接受的观点来建造，从而符合某种大众认可的类型。建筑要尊重人们早已习惯的东西，要变也只是表现一种受欢迎的改进或是某种类型的变化。另外，建筑语言有一种心理上的指导，它能用一种形式上的处理来指引观者能很快跟随建筑信息的暗示。建筑语言要漫不经心地体验，就象体验电影、电视、喜剧或广告一样，而不象体验艺术品似的，要全神贯注地注意信息的表达和作者的意图。^[24]建筑信息表达的方式较特殊，如果

接收信息的人不了解就会曲解建筑信息。建筑一方面强制人们要按某种方式生活，另外也随便人们怎么使用，只要可以这么用，比如在高架桥下避雨或在精美的栏杆上晒衣服，这都是歪曲建筑信息，但人们并不觉得。而且建筑还是一种商业（从某种程度上说），它是在经济条件限制下产生的。建筑作品与艺术作品以及文学作品不同，后两者几乎不受社会经济和技术条件的限制，而且画家的画可以不卖，作家的书也可以不出版，但建筑师建起来的建筑却不能不用。所以建筑必须体现其社会价值。

但建筑也与大众文化有所不同。建筑提供了具有大众要求的信息，同时对大众交往又具有创造性和启发性的方面。建筑含有某种新的独特的东西，含有某种比大众交往更能增进知识的东西，其信息容量超过了大众交往，也就是说它包含着新的思想。一种习俗化的建筑，除了其实用功能外，它还提倡一种“评论的”阅读，即是说人们可以把它和先前的以及后来的建筑居住方式与思想进行纵向比较，这就超乎了它与同时期建筑形式的横向比较。建筑信息既容易迅速过时，但又是长寿的，因为理解信息的信码随历史而变，可建筑形式本身是不变的。所以今天的建筑师创造的形式和布局几乎不可避免地和历史上传留下来的形式和布局并列，和过时的信码并存。一般来说，文学语言的历时性方面与使用者无关，他只能和当时的共时性语言打交道，^[25]而建筑则是通过历时性比较阅读来增加信息容量的。

隐喻主义很注重与大众的交往，努力创造一种既新但又与基本信码呼应的建筑，暗示某种新的发展，包括历史的、文化的、技术的发展等，暗示使用者的需求可以怎样变化。建筑师在各种资料基础上决定哪种新的功能体系可以提倡。这时建筑也可以视为一种帮助，建筑师不是简单地满足一个人对建筑的要求，而是提供某种人们还没有想到要从建筑中得到的东西，研究建筑要设计成什么样才能是社会希望的和可能实现的，并创造一种与文化交往的总社会体系相联系的建筑。

2. 隐喻主义与语义学

隐喻主义要在符号学的信码基础上理解。艾柯说：“作品的阅读总是贯穿在一种永恒的摆动中，我们从作品里发现它原来设想的信码，从这里引起一种忠实地阅读这一作品的尝试，再回到我们现在的信码和专用词汇上，作品的每次解释总以新的含义补充原来的信息，产生另一新的信息含义，从而丰富了我们的意识系统，并为明天的读者安排了这作品的新的翻译条件。”^[26]所以成功的隐喻可以给人以无穷的感受。

隐喻主义与语义学有密切的关系。语义学阐明了能指与所指的关系，也说明了何种风格适合于何种建筑。如多立克柱式严峻、无个性、有男子气概、有理性，它与银行的功能有一定关联。这些语义学的特征不仅可用多种风格的柱式间的对比来确定，同时也基于大量句法学上的特征：柱头尺寸、柱子间的关系、檐口、柱身、柱础之间的比例等。利用这些形式和关系，人们就能判断某一建筑表明了什么，并从比例上的变化觉察出意义上的微妙变化。

事实上形式的天然含义是柱式的象征性语义的基础，不可完全否定，而且人们也习惯于从直觉的形式象征来理解建筑。

象征意义是随时间而会发生变化的，在很大程度上依凭习俗。例如巴黎歌剧院用了新巴洛克风格，当时它象征着强大有力，它体量巨大，浮华虚饰、刚健有力。但今天，由于历史原因，它习惯上已成为“消逝的权力”或“无效的独裁统治”之类的象征，许多场合下它被用来隐喻一种反义的伤感。所以理解隐喻，通常按建筑形式自然本身的意义和习惯性意义来理解。有时后者更重要些，时间越长，历史的痕迹越多。建筑师不能只追求美学上的原则而不顾社会习俗，否则人们不会理解他的建筑，除非附一本阅读指导说明书。

3. 建筑的功能变化

建筑的象征性含义是怎样随时间变化的呢？艾柯把建筑功能分为基本功能（实用功能）和第二功能（象征功能）两方面，用这两个词是为了表达一种符号学途径，并不是指它们价值上的不同，不是说一种功能就比另一种更重要。

第二功能变了，建筑含义也就变了，所以它是我们讨论的重点。第一功能和第二功能常是错综复杂的。比如历史学家长期争论的哥特信码，特别是尖券的结构价值。有三种假设：（1）尖券有结构功能，整个高耸、优雅的教堂结构全靠它支撑，凭惊人的平衡来实现结构功能；（2）尖券无结构功能，尽管看上

去似乎有。只有尖券的肋才有结构价值；(3) 尖券的结构作用是体现在建造过程中的，它作为一种临时性框架，建成后侧向推力和后侧向推力都由肋和别的结构构件承担，在理论上交叉拱顶的尖券可以忽略。但无论坚持这三种说法的哪一种，尖券无疑都代表了一种结构功能，具有象征作用。哥特信码都有一种象征性尺度，哥特教堂的窗的内涵也一再被定义，这些定义都建立在煞费苦心的内涵的信码基础上，建立在特定组群、特定时期的文化传统和知识遗产的基础上，在中世纪，许多诠释者都沉迷于按照信码来定义建筑构件的独立意义。在 12 世纪苏格尔 (Suger) 的散文和诗中，说明了从窗户射入大殿的光，必须表达一种神的不尽的创造力，人人都有分享光的平等权利。哥特的历史表明，在不同的信码指导下，同样的记号已能包含不同的含义。

在纽约散布着一些新哥特教堂 (Neo - Gothic Church)，其原来的建筑风格是要表现神的存在。尽管教堂今天已被林立的高楼所包围，显得几乎缩小了，但它们仍有原来的价值，即是说它们原来的含义并没完全消失。教堂的形式的本质并不具有表现本领，而是从表意的形式和解释信码之间的辩证关系产生一种表情。^[27]即是说建筑是在信码基础上读译的，旧的信码还存在，那么建筑老的含义也就依然存在。

在历史过程中，一个建筑物可能会经历各种变化：

(1) 基本功能丧失，第二功能大部分尚存。帕提农神庙就是如此，它不再被理解成一座神的宫殿，但其大量原来的象征性内涵却依然存在。

(2) 基本功能丧失，大部分第二功能也丧失，原来的第二功能由别的功能代替，新的第二功能信码更丰富。比如金字塔，它们不再被视为君主的墓，大多占星术的和几何的内涵已丧失，但金字塔现在则包含了许多别的东西，它象征了埃及、埃及古老的文明与历史等等。

(3) 基本功能已丧失，第二功能变得更有丰富的信码，而别的基本功能代替了旧的基本功能。比如把老的有特征的建筑作为十字路口的标志等等。又如墨西哥乡村的篮子变成放杂志的篓子，它有了新的用途，又增加了新的内涵，这与建筑是同样的。

所以建筑的含义会随时间而变，建筑隐喻的意义也是会变的，这主要是信码变了，因而导致了建筑含义单元的变化。

4. 建筑的含义单元

建筑总的含义要由一些含义单元组成，这些含义单元相当于建筑的“字”或“词”，首先可以认为建筑的含义单元是建筑要素，如门、窗、地板、檐口等等。许多建筑要素的构造并不仅仅是由于实用的需要而产生出来的，也可以由象征性的需要而演化出来。这些要素都应是有意义的。在现代建筑中，建筑要素都看成是抽象的、几何性的形式，其差别只是功能的和方位的不同，这导致了建筑要素的混乱，使建筑丧失了表达能力，丧失了符号所指引的明确性。建筑从整体上应分出不同的部位主题，如把地板与穹顶状的天花分开，这样在质地、色彩、装饰方面的推断都会有所不同。^[28]

然而认为含义单元是建筑的字与词，这只是个大致的说法，是把语言单元粗略地在建筑上的移植。一根柱子在神庙中、在工厂中、在广场上或在一座摩天楼里，其含义都是不同的。建筑的字比书写与口头上的文字更有伸缩性和多样性。它们相对地更需要解释或建立在关联的信码基础上，即是说单单拿个抽象的柱子放在你面前，你很难辨认出它的意义，必须考虑到它所处的环境才行，也就是要考虑到环境的信码。含义单元涉及到表现的和内容的两方面的译码。



图 3-9 伦敦的纳尔逊纪念柱

建筑符号的一个关键特性是其随时间而积累意义的能力。传统构件就比现代构件积累了更多的含义，所以不少人倾向于喜欢传统的变化缓慢的建筑。多数现代建筑师愿意住在传统风格的建筑中，而不愿住在现代建筑中，^[29]这是具有讽刺意义的。丰富的历史意义意味着一个漫长而稳定时期的联想，这对居住建筑是很合适的。在休士顿建了一个现代住宅区，青年们在夜里有组织地砸了新住宅的玻璃窗，因为它们不是美国的，也就是说不是旧式风格的。建筑师与群众的这种冲突是很常见的，在现代信码和传统信码间有一断裂，只能用二元的方法，也就是符号学的方法进行设计才能解决问题。

在建筑表现和内容方面最小可能的单元是建筑的词素 (morpheme) 与义素 (sememe)。詹克斯认为，建筑符号 (S) 是表现方面 (E) 和内容方面 (C) 信码化因素的结合。^[30]符号又再分成第二层次，包括图形及符素 (Figure and Monemes)，第二层次是信码化的。再分为第三层次就是未信码化的了。例如伦敦的纳尔逊纪念柱表现的词素包括一系列形态的标志——海军帽、站立姿势、服装、高踞柱顶等 (图3-9)。隐喻的词素表达了时间、传统和历史，具有重要性。义素是由第二层次的符素构成，符素就是形象+对应的意义。要深刻理解建筑的隐喻内涵，就应该从这些基本的含义单元开始。

三、隐喻主义建筑的实践

隐喻主义建筑的实践很多。大致可以分为四种类型：具象隐喻、抽象隐喻、后现代隐喻和用装饰的隐喻。后者是用装饰构件、装饰图案、雕刻、色彩等来隐喻的。

(一) 具象隐喻

具象隐喻是指形喻，也就是通过整个建筑的造型来隐喻。这类建筑把造型放在十分重要的位置，技术为造型服务。比较著名的作品有埃罗·沙里宁的纽约环球航空公司航空站以及伍重的悉尼歌剧院等。

在粗略地体验建筑时，许多人会说：“这建筑看起来象……”，“它令我想起……”等。这些大致的隐喻和带感情色彩的评论是常见的。这些隐喻的形式和内容都是大家熟悉的，人们都懂得其信码，而且这种信码具有相当的稳定性。人们通过这些熟知的形式和信码，就能深刻地理解建筑的实际用途、外延和内涵。

1. 肯尼迪国际机场环球航空公司航空站 (Trans World Airline Terminal at John F. Kennedy International Airport, New York City, 1956~1961, 简称 TWA, 图 1-16、17)

TWA 是典型的隐喻主义作品，它采用了塑性的曲线造型，象一只飞鸟，很恰当地隐喻了航空站的性质和特征。建筑内外都用了大量曲线，甚至室内装饰细部和楼梯的处理都是统一的风格。

埃罗·沙里宁是美国著名的第二代现代建筑师，他最初在大学里学过雕刻，后来改学了建筑，但早期雕刻艺术对他后来的建筑事业很有影响。沙里宁信奉维特鲁威的格言，把建筑赖以建立的条件和原则概括为“功能、结构和美”，他认为国际式忽视了第三个条件“美”，而片面强调了另外两个条件。对于今天神奇的现代技术他认为应该要控制它们，并利用它们为新的、更丰富、更奇妙的建筑服务，而不是屈从于技术。他认为结构上的完整性和明确性是审美的基本原则，要善于利用新技术。因此在 TWA 的设计中，技术是为造型服务的，塑性的形式是出于审美上的原因，而不是出于功能与经济上的原因。

沙里宁在结构方面感兴趣的东西是在什么时候和什么场合去采用它们，以及为什么要采用它们。有些结构具有飞翔的感觉，有些具有扎根地面的感觉，这事实上已不是与技术有关。沙里宁着重研究了航空站的总的表现气质与建筑造型的关系，用结构造型来隐喻这种气质。

2. 悉尼歌剧院 (Sydney Opera House, 1957, 图 1-18、19、20)

悉尼歌剧院方案曾被吉迪安 (Giedion) 称为开始“现代建筑新里程”之作。它独特的造型具有多价的隐喻性，同时也考虑了功能，平面自由，结构与造型一致。

建筑师伍重是位丹麦建筑师，他曾在阿尔瓦·阿尔托 (Alvar Aalto) 事务所工作过，深受阿尔托有机建筑手法和对自然的感知的影响。1949 年他到美国，对赖特 (F. L. Wright) 的作品及古代马雅人和阿兹特克人的建筑印象很深，对密斯 (Mies) 精美的结构也赞叹不已。后来他又在奥斯陆的阿恩·科斯

木 (Arne Korsmo) 的事务所工作了一段时期。阿恩·科斯木是位充满感性的建筑师，他对二次大战后北欧现代建筑运动复兴作出了许多贡献。50年代伍重在丹麦设计了一些住宅，他很重视基地与建筑的关系，建筑手法坦然而直率。

伍重在谈到悉尼歌剧院的设计意图时说：“悉尼歌剧院是以屋顶取胜的建筑之一。因为它完全暴露于来自各方的视野，人们可以来自空中或泛舟于其四周的水面。它是坐落在突出于一既美丽又活动频繁的港口的海岬上，这个海岬正位于悉尼市的中心点。而该市的地形则是从海岬两侧缓缓地斜升起来的，因而歌剧院很自然地成为其视觉焦点。”“这意味着：在这个受人瞩目的位置上，是不该出现一栋毫不强调屋顶特性的建筑。这里不应是一个竖满类似通气管之物体的平屋顶。总之它应该被视为一座拥有五个立面的建筑，而且每个方向都同样重要。因此与其将它塑造成四方的形态，毋宁用雕塑的手法来处理——一个包容所有必要功能的雕塑，也就是说每个空间都由屋顶来表现。若回想一下哥特教堂，也许它会使你更能了解我的意欲所在！”“注视着哥特教堂，你将永远无厌烦感，而且也绝对无法将它完全看透——每当你从它旁边经过或对着阳光加以注视，它都会给你一番新的感受。尤其重要的是：它与太阳、光线以及云层所构成的相互作用，使建筑物充满了活泼朝气。因此为了表现这种活力，我们把所有屋面都贴上瓷砖。每当阳光照耀时，就会在这些曲面产生变化多端的效果。”“当我们实地体验它们时，可以从这些活泼的造型了解建筑。就如同我们泛舟于其周围一样，其锯齿状的剪影改变了其特性，使歌剧院外观由垂直性变成了水平的感觉。要做出如此错综复杂的形体，必须具备清晰的几何形体概念，以从中抽出一些较和谐的造型。我曾尝试过许多种不同的体形，而这些体形都是来自几何学所界定的体量，例如由椭圆形及抛物线所形成的体量。最后终于选定了以球形所构成之造型。”^[31]

从伍重的谈话中可以看出，他首先是从环境出发来考虑建筑造型的。另外他很注重建筑的内在意义，注重建筑给人的感受、联想与暗示，这些都是通过造型的隐喻和各种视觉效果来达到的。

悉尼歌剧院由两个分开的、却又有联系的部分组成。其一是贴石片的平台作为台基，其功能是容纳汽车库、工作场、排演室、更衣室等各种服务设施。其二是一系列庞大的拱顶或“壳”覆盖的两个大厅及前面的餐厅，最高的屋顶离地有221英尺（约67米）高。基座部分由平行的现浇混凝土梁组成，薄壳部分由预制钢筋混凝土作为结构部分，呈扇形展开，用这一系列拱顶平衡舞台塔楼与其他部分的关系。由于其体形是以球体切割部分组成，所以可用几种标准单元拼组而成，有利于制造和施工。

伍重也用同样手法来处理观众厅周围的木质吸音壁，断面上一连串的圆柱体，显示“系出同门”的感觉。他称之为自然中激浪拍岸的隐喻。此手法也用于处理环绕观众厅过道上形状复杂的嵌板以及封闭壳的开口所用的宽大倾斜的玻璃壁，隐喻人类的手臂或鸟的飞翼，但因技术问题，没能实现，现在的室内仍旧有海浪的效果。

伍重主要是用自然主义的隐喻，并不涉及历史与文化的符号等内容。歌剧院的吸引力在于厚重的基墙与飞翔的拱顶并置，这种并置是伍重一贯的主题。伍重认为平台可以从地面上界定出活动的场所，而且使场所与天空有一种关系。因此人们可以从闷不透风的椰林登至无限宽阔的平台上，有阳光、浮云和微风。平台使人感到双脚有如站在大石头上一样有厚实感。而屋顶则悬浮在平台上，可以是整片的或是由许多小片组成，在头上横架着、飞舞着。在台基的上方，可以让人们从事艺术活动，台基下则用来为这些活动进行完善的准备工作。

诺伯格·舒尔茨评论说，伍重对基座与屋顶的构想，表达了比礁石与云朵隐喻更深刻的概念。这概念的重要性在于它给建筑之所以为艺术以生命力。建筑表达其内涵方式是表达它如何与大地结合，如何巍然耸立，如何在空间中收放。所有这些界定了其在天地间“存在”的意义，构成了一个足以供人类活动的场所。屋顶再度显示着，人们是如何傲然屹立于天底下！它不仅界定了人类活动的空间，而且更进而创造了一种环境特质，使人类活动存在着价值。

伍重的努力还是在现代传统的范畴内的，他的贡献是把现代建筑的自由平面和明晰的结构与隐喻的象征性造型结合起来考虑。他常要求自己回答“究竟我们对人类的生活场所能帮些什么忙？”这类问题，他关心的是建筑环境对人类精神上的影响。悉尼歌剧院把四周的景观聚集起来，使它与人接近，同时又因其可以作为人们自由聚会的空间，而使它成为公众心目中真正的焦点，而且完美地发挥了基地的特性。

由于结构原因以及形式与功能的分离，歌剧院的造价极高，它因此也受到很多非议。但它的造型的美和内涵隐喻的丰富这两大优点是不可否认的。

悉尼歌剧院虽然没有用澳大利亚民间的标志予以强化，但它作为世界上独一无二的特殊造型的建筑是成功的，尤其是它多价的隐喻性。当然第二个悉尼歌剧院就没意义了。

(二) 抽象隐喻

抽象隐喻是用抽象的空间隐喻建筑的意义。具体实例主要有朗香教堂和柏林爱乐音乐厅。

1. 朗香教堂 (La Chapelle de Ronchamp Vosges, 1950~1958, 图 3-10)

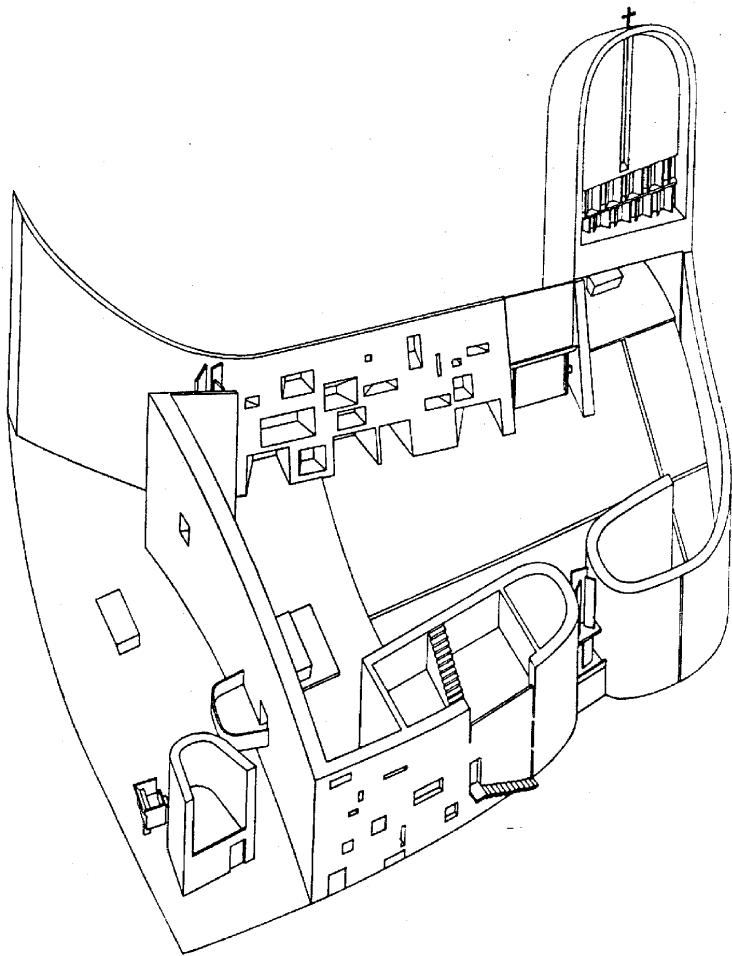


图 3-10 朗香教堂剖视图, 1950~1953

朗香教堂是第一座重新运用隐喻的现代建筑，在此之前的 40 年中，几乎无人关心建筑的隐喻性。

二次大战期间，勒·柯布西耶正值反省时期，没有什么值得一做的工作，尤其是有关建筑方面，因此他又回到早先从事的绘画工作，表现出粗犷豪迈及挥洒自如的线条，这与他以往在 10 至 20 年代循规蹈矩的作画形式形成了对比。战争削弱了他对机器文明的信念，他开始把建筑当作一种具有新的塑性语言的雕塑。他不再尝试利用直角去寻找秩序，而是沉迷于另一个感性的、毫不受限制的感性世界，奔放不羁地描绘线条。他的壁画中有一种“无法描述的空间” (ineffable space)，其中形式元素彼此都有紧密的关系，这些形式在一定比例的面积上造成一系列紧张状态，这样每个形式都既充分发展又与整体相联系。这种空间在朗香教堂中也得到了充分的发展和表现。

朗香教堂是个供人朝圣的教堂，坐落在一个起伏的地方，几英里以外就能见到白色的形体映衬在绿色的山前。其塑性的形体，有的伸向空中，有的围成空间。室内、外空间也形成一种对照，所有形式都彼此呼应，缺一不可，建筑是个紧密的塑体，而且每一部分都有隐喻含义。在远古，这里曾是个祈祷的

地方，因此勒·柯布西耶想创造一种渴望集中和反省的容器。因为教堂处于高地，它完全与周围环境相联系，勒·柯布西耶用四种标高的地平线作为出发点。一个室外的为朝圣者用的圣坛，暗示了它与环境的象征性联系。建筑本身同时是一个安全岛，既开敞又封闭。在其沉重而有保护性的墙体内部，似乎保持一种“秘密”，它是通过延伸的、弯曲的屋顶象征性地造成的。室内有3个塔升上去采光。围合与开敞的结合不仅满足了教堂的要求，而且创造了一个真正的意义中心。在此，人可以体验回到原始的感觉。这种符号的不明确性包含在保护和延伸的并存中，使建筑暗示了所有形式都有双重性或经历了一种持续的变形。一大片向南倾斜的墙，既是堡垒又是一种表示希望和人们交流的符号，因为它上升并弯曲示意了室外圣坛和室内的联系。悬浮的屋顶显得很沉重，它集中了室内空间，并提醒人们他们处于地球上不确定的位置。一条飘浮在墙上端的神圣的光纱，以一条缝的形式将精神与物质存在分开，光线也由此进入室内。塔内的小祈祷室是教堂中最深处，也是圣光感受最强的地方。

尽管朗香教堂没有遵循传统教堂的比例，但勒·柯布西耶成功地发现了教堂的基本特性。他不是按照教义来设计，但他正确地抓住了教徒的心里，他的建筑是容器和施舍者，是堡垒和不同诗意的视觉，是上帝与教徒对话的地方。勒·柯布西耶说他是把这座教堂当作“形式领域里的声学元件”来设计的，教堂象听觉器官那样柔软、细巧、精确和不能改动，上帝在此能听到教徒的祈祷。勒·柯布西耶重新创造了过去教堂的室内，具有新的和老的意义，使教堂内部空间既是保持封闭的，又是自由的。

朗香教堂许多人都认为它是个非理性主义的建筑，是一个退出现代运动的作品，它没有用轻型挺拔的现代建筑材料、结构，却用了喷雾混凝土，象用淤泥建的原始技术产品，被认为是个表现主义建筑。但詹克斯却认为教堂的形式是理性决定的，是直线和直角的变体，采用了一种矩形网格，以模数为比例，把它象橡胶一样在各个方向上变形，地板划分线、矩形墙都表明潜在网格的存在。^[32]无论詹克斯怎么说，朗香教堂最终的造型是由感性决定的。它显示了现代空间和过去文化价值的结合，使它们能被人们所理解，表现了一种新的、具有深刻意义的向历史价值的回归。

2. 柏林爱乐音乐厅（图 3-11~13）



图 3-11 柏林爱乐音乐厅外观，1963

爱乐音乐厅是夏隆长期构思的结果。夏隆原是 20 年代欧洲现代建筑的主要成员，希特勒白色恐怖时期他坚持留在德国，战后成为西德享有盛名的建筑师。他把人们对他的赞扬归于德意志的民族精神与现代化，提倡创造具有德国民族特色的现代建筑。他说：“我们的作品是我们的热血的美梦，是由千百万的人类伙伴的血压复合而成的。我们的血是我们时代的血，具有表现我们时代的可能性。”^[33]同时他也讲究功能、技术、经济，然而形式则要自由的德国“有机”建筑风格。

在柏林音乐厅中，夏隆抓住了创造有意义的空间这一主题。建筑虽完成于 1963 年，但 1959 年夏隆参加竞赛时基本构思就已形成了。首先音乐厅是个“音乐的容器，”其外观象薄的音箱。夏隆坚持一个基