

建筑是有意味的建造吗（二）注册建筑师考试 PDF转换可能丢失图片或格式，建议阅读原文

https://www.100test.com/kao_ti2020/619/2021_2022__E5_BB_BA_E7_AD_91_E6_98_AF_E6_c57_619412.htm 把建筑师站点加入收藏夹 如若现今仍将建筑理论降格为设计实践的总结与概括，使批评异化成对建筑师的亲善抚慰，我们的设计水准就难有质的飞跃；不借助批评家的诊断，不重视理论探讨与知识积累，建筑师仅凭个人的实践经验是很难有自己的手法特征的。不信就环顾一下我们周围的建筑群。对两者的互动关系，杜雷姆斯认为：“塔夫里曾论述建筑师与批评家之间的协作互动，既可以共同分享发展相关风格的成果又时常切换角色。批评家解析建筑方案，探讨与形式相关的意义，进而尝试在建筑体之内创建用言语表述的审美立场。就此而论，批评分析的程式是描述性的。另一方面，建筑师的角色是转换生成性的，也就是说在某种程度上，其作品拓宽或丰富了建筑学语言。转换生成语法已属言语语言学的核心题域，舒尔茨在《建筑的意向》一书中对拓展建筑学的转换生成与批评语法进行了一些尝试。由此而言，批评家在建筑语言的意义拓展层面可以成为建筑师的搭档。”（杜雷姆斯著，《赖特与柯布西耶：伟大的对话》，86页。）建筑作品是一种必然要闯入公共视域、占据公共空间的艺术品，建筑设计与建造作为一种社会性行为注定要与具体社会之规则、习俗、信仰、意识形态……发生千丝万缕的纠葛，建筑本就是“上层建筑”的物性载体，因而对建筑作品的批评与解释是健全社会不可缺少的一环，甚至是揭露社会真实情况最犀利的实物证据。建筑批评是借理论思考直接干预建筑创作的反思性话语

实践，它不仅仅是针对具体作品的分析与褒贬，更重要的使命是影响乃至拓宽建筑师的创作视域与思想境界，诱导业主与社群的审美趋向，为方案的抉择提供理论依据。（对建筑师而言，良好的创作环境是由数量适度的工程委托、明理的业主、睿智而不宽容的批评界共同搭构的平台。）现行的建筑教学体系之茫然亦甚明朗。莘莘学子研习设计既非以探索先辈大师的构形手法始亦少形式理论的滋润，多是从一些纯功能性的假设起，似乎形之为形可资率性涂抹，独创性的野心自始已埋下祸根。独创性并非不可为，只是真有价值之独创性建筑十年难得三遇。建筑师作品之“苍白无力”或“形式感不强”或“缺乏表现性”，多是未能体现前辈大师的构形经验而有过量的“独创性”掺杂所致。质言之，多属缺乏建筑学专业的构形知识。而且，是否独创也并非首要，水准之高下才是评价设计的至尊标准，或许拿来式的照搬照抄亦无伤小雅。以独创性著称的毕加索也曾坦白：“抄袭别人是必需的，抄袭自己才是可怜的。”所谓个性也并不必然独特，只需表现个体性的理悟。（据皮亚诺的观察，刻意捏造作品之独特性其实是缺乏自信的症候。）功能的技术性设计当然非常重要，但建筑师之为建筑师而非工程师或营造大匠，源自建筑师对建筑之形有自己专业层面的感悟，建筑之形恰是建筑师的命根子。时至当下，仍不乏界内人士高举反形式主义的大旗。（诋毁形式主义几乎是当今建筑界最少争议的“阳谋”。在现象层面，建筑学确实既“复杂”又“矛盾”：它既有绝对理性的技术层面，又涵盖社会生活层面的诸种复杂现象，而且远古之时已属艺术家族的资深会员。广大而言，几乎所有的人类活动都与建筑脱不开干系，建筑的复杂

与矛盾是人类社会复杂与矛盾的直接体现。问题的关键是我们无需遮蔽这些“复杂”与“矛盾”，也没有必要费神去消解它们：建筑学的丰富性、创造性价值就蕴藏在两者之中。当然，依据某种理论体系或假设编排这些要素的孰轻孰重也属历史窠臼。我们只需直面它们：在它们各自的题域中分析与研究它们的特质，在具体的设计中探索与权衡它们相互之间的对峙与亲和。因而，基于功能、技术、经济……贬低形式，无疑是关公战秦琼。许多反对者以建筑的“实用美”之特性攻击形式主义。其实稍加分析已可了断，所谓“实用美”不过是给“形式美”罩上一层虚幻的面纱，世上并无“实用的美”这回事，只有“实用与美”的关系存在。实用与审美分属两个异质范畴，但两者可以共存于同一物件，通常所说的工艺品当属此类。当然，也无需借形式主义之矛偷袭功能主义之盾。形式“主义”与功能“主义”皆属建筑师必须娴熟掌握的基本专业技能，如同现在时兴的环境“主义”、生态“主义”、技术“主义”、人文“主义”都是现代建筑学的基本“主义”。)清除畸形品不论，建筑体悬置形式之后所余为何？在实用层面，所谓空间实乃建筑体的功能之用，空间与功能是一体两面的。空间与功能之所以成为早期现代主义关注的焦点，首先是新建筑类型的功能之需是打击折衷主义“欺人的形式”最方便的时代武器（主要是从伦理学而非审美层面，直面资产阶级这类追求实效的新型客户亦存策略性转向，建造权力的转移通常是风格演变的内因。现代派建筑后来被冠以“千篇一律”，其幕后真正“黑手”是跨地界、超族群、唯利是图的“资本意志”，以功能为基础的建筑理念生产“千篇一律”亦属天然：遵照功能为首的道德

律令，千篇一律的功能尾随千篇一律的形式亦属合情合理；同样的结构、材料、技术……，依据“真实的表现”，理当生育相同的形式），其次空间与功能在早期现代主义者眼中也是演绎建筑性的基本要素。（就此而言，早期现代主义教义与中国传统建筑思想确有暗契之处，如注重设计与施工的标准化与经济性以及建筑空间的实用性。但两者的歧义同样明显：前者有逾千年的“形式化”传统，对形式的尊崇早已深入骨髓，因而对功能与空间的注重亦无法摆脱形式之维的钳制；后者是绵延至今的不能废弃的传统精华。）但是，随着对建筑性与现代性探讨的推进，现代派大师们很快就觉察到空间与功能根本就不属艺术层面的问题（在柯布西耶与赖特20世纪30年代风格的先后转型中呈现得极为鲜明，门德尔松与夏隆亦是先知先觉者，密斯则以通用空间透显其实用之本然。赖特曾敏锐地观察到现代派不过是打着技术与功能的幌子“拙劣地隐瞒”对美的“竭尽全力”的追求，只不过此种美遵循的是“新规律”：“普遍的简洁性”），而形式才是建筑性依偎之悠然自为的存在。换言之，早在20世纪30年代大师们既已抛离功能主义重投形式的怀抱，只不过此时的形式经过立体主义、构成主义与风格派的洗礼已添加全新的意蕴：对建筑性的表现不仅置换了“美的形式”亦超越了早期现代的“功能形式”。（现代建筑的功能性与技术性虽然愈加复杂，技术专家的角色亦日趋重要，而建筑体之表现自由也空前扩张，现代建筑学的重要成就是建筑形式的表现自由之持续拓宽。如果说后现代风采多姿的建筑形式缝合了终于成熟的中产阶级口味与现代主义激进理想之间的裂隙，那么还俗凡尘的后现代建筑师在几番欢愉之后或许会从旁门溜

走；用符号学、图像学、语言学、文化性、历史性、民族性、地域性等等装饰的后现代建筑理论沦为开胃小菜之际，持续修正的现代主义仍属饕餮盛宴：消匿语义信息尤其是那类牵强附会的“意义”，关注形式自身的结构与品质，形式只表现而不企图说明，反符号化是其内核。）在实用层面，围合空间是建造的目的。然而，由发生学角度而论，建筑艺术并非源起空间之围合，而是始于先民将精神性的情感表现寄托于建筑体：他们或立树干标界场所或磊巨石颂祷神明，原本自然的属地忽然闪现异质的、非日常性的“神圣之光辉”。易言之，先民在风餐露宿之时优先安置了“神位”，寻求“神灵”的庇护是建造的原初动因，建造进而为“聚居”提供了可能性，而后才有人的定居。因而，人类原初的建造是基于某类族群对精神意象的诉求，而非满足遮风避雨的实用功能；用赖特的话说：建筑也许是灵魂不朽这一执拗梦想的最明显体现；或者说，“体验超验”才是建筑的功能原型。奥尔索普据此将早期宗教的祭祀场所视为建筑艺术的诞生处。黑格尔甚至认为建筑的最初形式要比雕刻、绘画和音乐都更早，艺术最初的使命是由建筑担当的。当然，空间尚有另一层面的功能：空间亦是形式表现的场所，在空间之中表现是建筑艺术的结构性基质，存在于空间之中的形式（spacial form）才是建筑艺术的基要所在；用泽德勒的话说，建筑之艺术性就存在于建筑构件之间的聚合关系之中。流通的“建筑是空间的艺术”之论断并不恰当（无论是将围合空间视为建造的目的，还是把空间当做建筑艺术独有的材料，都不足以呈示建筑之艺术性。巴赫金对此种以某种艺术形式存在的原因或独有的介质来描摹艺术特性的论断早有诟病。对建筑

尤其是城市的社会学研究，空间确是极好的切入点，如列斐伏尔的名著《空间的生产》），奥尔索普对它的推进是将建筑厘定为构形的艺术：建筑是有意味的建造体（Architecture is significant building），进而阐述了开启建筑构形学的一些设想。（参见奥尔索普著，《现代建筑学导论》，63~67、91~95、99~102页。）建筑的功能与形式是两个不同范畴、不同层面的论题，两者仅存一般性的规约关系，并无逻辑性的牵扯；而且，由于现代科技的飞速挺进，此种规约关系亦日趋腐朽，形式的自主性愈加坚强，解构论者干脆否认这类关系的客观性。功能只是形式诸种可能的动源之一，功能要素需经转译或形式化过程才可成为审美样式。（杰勒恩特列举了有关建筑形式之源的五种主要观点：实用的功能、创造性的想像、主流的时代精神、固有的社会与经济环境、形式自身永存的原理。他认为建筑设计理论的核心问题是：建筑师设计构思的根源是什么？根源在某种程度上就意味着依据。在设计进程的初始阶段，建筑师面对的只是某些信息、要求、功能、意图、设想。忽然之间，一个有关具体建筑形式的方案浮现在画板上。那么，这一构思是如何产生的？什么因素孵化了建筑的形态？其根源又是什么？参见杰勒恩特的《建筑形式之源：西方设计理论发展史》一书的导论部分。）而且，建筑形式自古就不是抽象的，永远是由具体的人设计、具体的人建造、具体的人享有，栖身于具体的场所，借具体的构形手法与具体的材料透演着具体的意味。（席勒对艺术作品的内容与形式之关系的经典论述可资参考：艺术大师独特的艺术秘密就是在于，他要通过形式消除素材。真正美的艺术作品不能依靠内容而要靠形式完成一切。因为只有形

式才能作用到人的整体，而相反地内容只能作用于个别的功能。内容不论怎样崇高和范围广阔，它只是有限地作用于心灵。）形式荣升主义也有超逾千年的传统，“为形式而形式”亦是作为一门艺术的建筑学存在的根基。形式主义在华夏语境素来声誉不佳亦有其历史渊源，这与我们以自然形态为最高审美理念的传统思想有直接的承继关联，所谓“大象无形”。“道法自然”的“自然而然”既导演了传统建筑的“得意而忘形”，也造就了以巧夺天工而独步天下的园林艺术。但从建筑学的发展史来看，以形为贵是人类的建造行为升华为一门自成体系的专业学科之根本性动源。（前苏联建筑师诺维科夫的一段论述颇为透明：建筑学是一门艺术，它不考虑自然形式，也不进行模仿；但它设计的形式、节奏和结构要与自然界协调一致，并服务于人类活动所需的环境。任何时期，人类活动的环境不仅与人类物质需要有联系，而且也与人类的精神需要有联系。这种精神需要的表现事实上构成建筑学存在的原因及其首要目标。建筑师只有通过创造恰当的建筑形式才能继续完成其使命。）“无它，唯手熟耳”的匠人之形式自然难评“主义”。现代建筑学的形式主义之核心要义是探讨建筑体在构形层面的表现性，此种表现性是建筑师对诸种质料元素个体性的伸张，而且是内在于作品的构形之中；表现总是孕怀着个性化的调教，而非因循某种模式的演算，这恰是现代建筑的魅力所在。所谓大师者，形式大师也；易言之，官拜大师者需有才智克服实用性的专制，在功能之上言说形式，将感性体验形式化为情感所体认的样态，使作品驰骋在表现的旷野。所谓创作，首先是满足自我表达的内需，其次是将自然属性的质料转化为具有某种精神

品质的形式；贡献出不同于过往形式的作品，才是创作者的功力所在。形式之外的所有元素不过是为建筑师的创作提供可资建造的现实依据或“灵感之源”，因而对空间、功能、实用、经济、文化、传统、自然、易道……穷追神侃或属水中探月或是清风弹唱。能否体会建筑创作过程中“形式至上”的内因外由，是建筑师成长的瓶颈之一。（据说“空间感”的强弱亦属评价建筑师资质的标准之一。）欧美建筑师对形式主义的膜拜与其建筑传统和体制存在着天然的亲缘。（现代建筑运动之于形式主义的历史功绩有二个主要方面：其一是使建筑师背负独立艺术家之美名，因而建筑体首次鲜亮地展现出基于建筑师个性特质的样式与手法；其二是将形式或者说建筑体之艺术性表现还原为建筑师对建筑性之演绎：借建筑体自身的要素探索建筑形式的艺术性表现。因而，有别于古典建筑的雕塑性与绘画性的全然另类的建筑性之表现成为现代主义建筑的审美特质。有意思的是，现代建筑运动的理论资源虽然颇为庞杂流派也极其繁多，但主体仍是韦伯所谓的新教资本主义对“合理化”的诉求，大致可对应于20世纪初建筑学的功能主义思潮。然而，对建筑体的“合理化”诉求何以成为个体性建筑样式的酵素？国际风格究竟是功能“合理化”还是形式“合理化”的硕果？或者都是？）对自己的构形手法的热烈求索自然是当代建筑师跻身前沿的必修课，因为它既是个体素养与审美趣味的表征亦是委托人考量建筑师的主旨，也是当代建筑之所以主义流派百舸争流精彩纷呈的根源之一。在如今这样的竞图时代，没有鲜活清澈的构形手法与充足嘹亮的自我论证，欲想在大型赛事上争金夺银近乎移山的愚公。在商业社会，建筑师多善舞文泼墨在

于他们必须倾力鼓吹自己的主张（王婆卖瓜与故弄玄虚自然不会缺席），其思想与构形手法得到社会或某些人的认同才有建筑的机遇。因而，作品的特质既是建筑师的招牌亦属生存之道。对形式主义的误会大约有两类：一曰僵硬刻板千篇一律，二曰牺牲功能哗众取宠。实者，两类均非形式主义之过，只是事者水准高下的问题，对形式主义的控诉多半是查无实据的诬告。形式主义并非仅是以形式为目的这般单调，而是强调对建筑作品的审美体验必然是针对其形式的现象：建筑之艺术性就蕴涵在形式之中，就是直接表现出形式自身所孕怀的意味。（《西方哲学英汉对照辞典》对美学的形式主义之描述可资参考：该术语代表所有宣称艺术本质在于艺术作品之形式整一性的艺术理论。这种形式的整一性包括结构、均衡、和谐与完整等特征。人们对艺术的鉴赏有赖于认识这些形式特质以及对其所作出的反应。一件艺术作品的内容及其同外部世界的关系都从属于作品的形式特征。形式主义惯于把艺术作品当作自足的实体，与其内容、意义和功能无关。）再者，在所有艺术门类中，建筑艺术内涵的质料因比例最高也最为繁杂，相应的形式因素份量最重。奥尔德里奇（Aldrich）认为，建筑艺术既无严格意义上的内容也没什么题材可言，建筑艺术就是一种形式艺术。伊奥迪克

（Joedicke）对建筑学的形式主义进行了几番梳理之后也不得不承认：“如果形式主义的趋势创造出新的美学价值，证明本身能够适应新的需求和内涵的话，形式主义便可能发展为新的主流。”当然，从来也没有什么纯粹的形式，“有意味的形式”必然蕴涵着建筑师对建筑体内在价值之理性直观：无论是对恒在性之寓明、对生活形态之猜度、对场所情境之

透视、对材料潜质之炫耀、对空间韵味之眷顾、对功能实用之转译、对生态环境之亲和、对结构与技术之诠释……，都须臾脱不开超然自在的形式：形式是建筑师的语言。而且，惟有形式是真正专属建筑师的创造，亦是建筑之灵魂。现代建筑形式源自建筑师个体对材料与场境敏锐的感性触摸和澄澈的逻辑推演之间的默契式拴连，形式只随表现共生，与意味同在。（就现代建筑学而言，形式的对应范畴既非功能更非什么“意义”，而是对建筑性的表现。如何构成形式与如何评价形式始终是建筑学的重中之重。形式不仅涵括建筑的样态，套句时髦话，也是建筑体存在的状态。“形式”属于那种既古旧又日日翻新、既单纯又歧义丛生的概念之一，奥尔索普曾建议在建筑学中用“构形”取而代之。坦塔尔凯维奇在《六概念史》一书中曾归纳出形式的五种涵义。一：指各部分的组合，与此相对的概念有成分、要素、部分等；二：指各种事务的外观，与此相对的概念有内容、意蕴、意义；三：指边界或外形，近似的概念有形状、形象、表层，与此相对的概念则是题材、材料等；四：指客体的观念性本质，也即“本质性形式”，与此相对的是客体的偶然特性；五：指心灵对于被知觉客体的规范，它是心灵的属性，是先天的，也即“先天性形式”，与此相对的是那种仅仅得自经验之物。中国建筑工业出版社1982年出版的《建筑形式美的原则》一书是有关形式理论极好的基础读本。贝尔提出的“有意味的形式”被誉为最富生命力的现代艺术理论亦是构形学的基点，他的理论尤其适用于像建筑这类从来不以什么深邃意义取胜的艺术门类。贝尔将形式与表现这两个现代艺术的基本范式折中于单一框架之内：形式是表现的形式，表现是

形式的表现。他认为艺术的形式既非什么符号，也不是某种意象或象征，它并不意指或表现自身之外的任何事务，艺术的终极目标就是追求“有意味的形式”。而“线条与色彩以某种特殊的方式组合，某些形式与形式关系唤起我们的审美情感。这些关系是线条与色彩的组合，这些审美意义上感人的形式，我称之为‘有意味的形式’，而‘有意味的形式’是所有视觉艺术作品的共有特征。”参克莱夫贝尔著，《艺术》，中国文联出版公司1984年版。）需要留意的是形式美与形式表现并非同义，对于两者的差异，亨利摩尔有一段名言：“表现形式的美，和表现形式的感染力，两者的功能各异。前者取悦于感觉官能，但后者则带有一种精神力量，每能触动我们的心灵，实在更为动人。”恰是在此层面，现行教学体系仍有待健全。试问：我们是如何启蒙未来建筑师之构形思想的呢？古典建筑构形法是建筑构形学的入门要津。它也是迄今惟有的既完整又严谨的具有普世性的构形法则，亦是人类探索建筑艺术表现形式的历史经验，其两千余年的时间沉淀，凝固着无数先烈的心血与智慧。（中国传统砖木体系当然亦属一类，两者的差异是：前者源于非实用性建筑，因而形式的精神性表现是一种恒在的质素；后者直接受惠于居住建筑，实用与经济性是首要标准，千年未换或是基于其卓越的实用之惯性：砖木体系在多快节省方面是其他体系望尘莫及的。从类型学角度视之，传统建筑两个主要的形态特征大屋顶与庭院式本属居住建筑类型的原生样式，两者自古就被嫁接到公共建筑类型的内在动因是颇撩人兴味的探讨课题。而早在古希腊，公共建筑与居住建筑之间已有绝然不同的形式与建造标准，为社会公共生活提供最佳场所始终是

建筑的核心功能。明乎此，才能体会石制建筑与木构建筑之间的鸿沟。)而我们仅将其视为异族的建筑史一笔晃过，或者添点儿风格演变的景观姻缘之类。换言之，我们多是从图像学角度叙述之，尚未从形式分析的维度破解之。(杜雷姆斯认为：形式分析与图像学研究之区别在于，前者着眼于文化之外的意味和普世性价值，而后者专注于文化之内的意义和局部性价值。而所谓分析是“将一个整体分解成其构成部分及构成部分间的关系的理智过程。对构成因素的分析叫做‘实质分析’，而对这些因素间的联系方式的分析叫做‘形式分析’。”)未能从专业层面认识到：古典建筑构形法本属建筑师的基本功，如同素描之于画家、临帖之于书法家、曲式之于作曲家一样。有此基本功，或许就有便捷的路径浸入形式之维。中国第一代建筑师的作品，就其构形的逻辑性而论，至今仍少人比肩。正是由于他们不仅研习古典构形法，确实掌握了一套演绎形式的法则作为范型，而且对其尚有切身的体验，因而对形的推敲能力并非后辈建筑师所能媲美。将杨廷宝先生的老北京火车站与西客站稍事比较，已可明察个中水准之浮动。这也是我们学不好现代主义“简洁的形式”的根由之一。(熟识基本的范型或几种主要的构形法才具创新的基础。现代主义虽然离弃了古典语系，却珍藏了其内在的比例系谱，解构论者攻击现代主义仍内存古典魅影确有正当理据。然而，建筑学的比例血脉源于对人体自身结构的推演，既有普世性也很难有颠覆性的转换，至今尚属建筑创作不易撼动的根本大法之一，亦是形式理论最为牢靠的基础。赖特曾说：任何真正的建筑师或艺术家只有通过具体化的抽象才能将他的灵感在创作领域中化为形式观念，为了达

到有表现力的形式，他们也必须从内部按数学模式的几何学着手创造。）现时中外合资的作品多是中方负责技术性设计而外方掌控“形”，亦折射出我们在此层面的短缺。常耳闻几张方案图就巧取大半酬金的悲愤之鸣，非“公平”之中也凸显“形”的高附加值。（如果能对“建筑之形”有恰切的认识，或许就不至于让某些劣质的“简约形”轻易地赢得一些重大竞赛的首奖。）建筑创作的高端较量最终要迫降在“形之道”，而非什么立意的巧妙幽深、空间的玄奥莫测。对经典作品具体而微的研习能力在一定程度上预显了建筑师设计水准之高下。所谓具体而微的研习就是对此在的、实存的建筑体的技术性观照，也就是从形式分析维度探寻建筑体内存的建筑性之显形表现：对建筑体的构形要素与构形手法进行内科手术式的精密分析，而非印象派的瞬间感悟，才有可能真正透视其奥妙所在。而任何对形式的细腻深微的亲密接触似乎必然隐匿着某种智性的共鸣，尚需一双凝神的慧眼。建筑师的拳拳之心就是将世界大同的材料，依据地球村通用的各式构形法精炼成烙印我在的构形体：建筑创作是酝酿与驾驭形式的过程。（建筑设计则需在更宽泛的领域里，权衡与综合诸多建筑与非建筑的元素。）至于构形之水准与意味之生成则属建筑师个人的造化了。如何修炼也并不神秘，构形之进程自然不易言明，而且任何言说都难免佶屈。惟有探访大师之风骨，潜心体悟其形式吟咏的张力与秩序之华彩，幸运者自会编织偶遇的自由表现的形式之经脉。正如盖里所说：“在我的文稿中，我从未侈谈自己的作品会有什么影响，完全是基于它们与思路特（Claus Sluter，14世纪佛兰德斯雕塑家）、贝里尼（Bellini，约1427 - 1561，文艺复兴时期威尼

斯画家)或弗美尔(Vermeer, 1632 - 1675, 荷兰风俗画家, 擅长描绘城市小资产者优闲安逸的生活场景)的作品相比还差得甚远。他们的作品比我的再创作要精彩许多。这就是为什么我总是强调,我仍在解读它们,仍在从中汲取滋养,然后将其以另类的手法表现出来。尚未有人在我的作品前,萌生这样的感慨:“噢!思路特的神韵!”(弗雷德曼编,《盖里自解:建筑+过程》,45页。)牢记柏拉图的千年之叹:所有的美都是艰难的。100Test 下载频道开通,各类考试题目直接下载。详细请访问 www.100test.com