

# Transparency



# 透 明 性

[美] 柯林·罗                      著  
    罗伯特·斯拉茨基

    伯纳德·霍伊斯里      评论

    沃纳·奥希思林        作序

    金秋野                      译

    王又佳

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01-2005-5897号

图书在版编目 ( CIP ) 数据

透明性/(美)罗, (美)斯拉茨基著; 金秋野, 王又佳译. —北京: 中国建筑工业出版社, 2007

ISBN 978-7-112-09548-3

I.透… II.①罗…②斯…③金…④王… III.建筑学-研究 IV.TU

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第135951号

Transparency/Colin Rowe, Robert Slutzky

Copyright © 1997 Birkhäuser Verlag AG (Verlag für Architektur), P.O. Box 133, 4010 Basel, Switzerland

Chinese Translation Copyright © 2007 China Architecture & Building Press  
All rights reserved.

本书经Birkhäuser Verlag AG出版社授权我社翻译出版

责任编辑: 孙 炼

责任设计: 郑秋菊

责任校对: 王 爽 王金珠

透 明 性

[美] 柯林·罗 著  
罗伯特·斯拉茨基

金秋野 王又佳 译

\*

中国建筑工业出版社出版、发行 (北京西郊百万庄)

各地新华书店、建筑书店经销

北京嘉泰利德公司制版

北京建筑工业印刷厂印刷

\*

开本: 787×1092毫米 1/16 印张: 7½ 字数: 146千字

2008年1月第一版 2008年1月第一次印刷

定价: 25.00元

ISBN 978-7-112-09548-3

(16212)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

## 目 录

伯纳德·霍伊斯里 德文版序言	7
沃纳·奥希思林 “透明性”：探寻与现代建筑原则相匹配的可靠设计方法	9
柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基 透明性：物理层面与现象层面	23
伯纳德·霍伊斯里 评论	57
补遗 (1982年)	84
伯纳德·霍伊斯里 作为设计手段的透明形式组织	85



伯纳德·霍伊斯里

## 德文版序言

1955年春天，柯林·罗（Colin Rowe）着手构思一部关于透明性（transparency）概念的著作。作为一名建筑师，他曾师从建筑史学家鲁道夫·威特克沃（Rudolf Wittkower）。同他一起构思这本书的人叫做罗伯特·斯拉茨基（Robert Slutzky），他是一名画家，也是约瑟夫·艾伯斯（Josef Albers）的门徒。那时候两个人都在得克萨斯大学奥斯汀分校任教；罗伯特·斯拉茨基负责绘画和色彩设计课程，而柯林·罗是建筑设计课程的教授。同年秋，他们的第一篇论文发表出来；到了冬天，他们完成了第二篇论文，内容是第一篇的延续。1956年春天，他们完成了这一研究课题第三个部分的大纲。

种种干扰之下[例如，《建筑评论》（Architecture Review）愿意接受这篇文章，前提是作者必须删去关于格罗皮乌斯的一些部分]，第二篇论文的发表推迟了。最后，该文章经少许删节之后终于发表在耶鲁大学的建筑刊物《Perspecta》第8卷上，冠以“透明性：物理层面与现象层面”的标题。

这篇文章的重要意义体现在三个方面：首先，它展示了一种在20世纪建筑学研究中非常罕见的冷静而精准的实证主义技巧。其次，超过半个世纪以来，建筑领域之内的设计师和批评家都目睹了建筑学令人瞩目的发展变革，在这一始终未曾中止的过程中，先锋派事实上促成了几乎所有的新生事物的生发。但是，很少有人努力探幽发微，从大量现存的设计方案中间，摒除个别作品的特殊性和个人化的成分，直接提炼出可移植的、可评估的见解和方法。这正是柯

林·罗和罗伯特·斯拉茨基的著作的基本价值所在；这本书通过大量实例证明，即便是艰深的理论发现，也可经由经验事实获得。这是一个颇具时代意义的话题。第三，柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基精心建构了“建筑透明性”的概念，由此为我们开启了清晰区分复杂和简单的可能性之门，对于当前的境况，这无异于雪中送炭。而且，它的适用性广泛，允许多层次地解读。

鉴于以上原因，我把《透明性》这本书翻译出来，并作出了相应的评价。我的翻译所依据的版本是《Perspecta》杂志第8卷上的那一篇。这一版本中遣词用字同1955年的原版文章某些地方有重大的出入，我通过注脚把它们一一标示出来。在此感谢罗伯特·斯拉茨基为我提供了文章最初的版本。我也要感谢《Perspecta》杂志的编辑，他们授权我重新印发这篇文章。

此文如今刊载在苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所(History and Theory of Architecture of the ETH)《勒·柯布西耶研究专号》第一册上面。之所以如此，是因为柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基所提出的这一透明性概念，通过勒·柯布西耶的两个杰出作品得到证明——一为实际工程，一为假想方案。也正是因为这一概念的提出，勒·柯布西耶建筑作品中某种独特的品质才得以澄清，除此之外别无他途。

1968年



沃纳·奥希思林

## “透明性”：探寻与现代建筑原则相匹配的可靠设计方法\*

1968年3月12日，罗伯特·斯拉茨基从纽约写信给伯纳德·霍伊斯里，就他对“透明性”文本的起源和发展的疑问解释道：“首先，请允许我就您对‘透明性’一文所付出的巨大努力再次表示诚挚谢意。很难想像在大洋彼岸存在这样一场关于透明性的讨论，尤其是当‘物理的’透明主义者占据绝对统治地位的今天……”<sup>1</sup>这句话开宗明义，直接引出了悬而未决的关于“透明性”的话题，那是柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基共同署名的同名文章中所提出的概念。尽管霍伊斯里和他所供职的苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所已经着手将此篇文章首次以书籍形式（名为“Transparenz”）印行为计划中《勒·柯布西耶研究专号》的第一册，斯拉茨基本人却对这本书的来由也说不出个所以然来。<sup>2</sup>而且，他还暗示道，“透明”的建筑在世界上并非稀缺，《透明性》的作者们假如偏要坚持说是那种“隐喻”的透明性（这也是他们对透明的自我认识），而不是那种远为实际的、物理的透明性更能成为“现代”（modern）的同义语，他们实际上是在自欺欺人。<sup>3</sup>他们寄望于欧洲同仁，将其先前的观点发扬光大。无独有偶，欧洲方面也表达了同样的意思。不管怎样，时值1968年，当霍伊斯里筹备将论文第一部分德文版付梓之际，曾在1950年代中期被大家所寄予厚望的观点已成明日黄花。今天，那一段建筑学公案，尚未成熟便凋谢的观点，已经成为历史的一部分。正如亚历山大·卡拉贡（Alexander Caragone）所言，它参与了历史的重建。在他所撰写的《得州游侠——1951～1958年得大建筑学院课程简史》中<sup>4</sup>，卡拉贡将发生在1951～1958年间的这段意外中断的建筑学辩论同得克萨斯游侠（Texas Rangers）作关联解读。他通过提出假设而组织这篇文章：“假如……的话，事情本该……”<sup>5</sup>并且，在结束语处，卡拉贡引用了曾经身为得州游侠一分子的约翰·海杜克（John Hejduk）的话，后者在1981年谈到这段插曲，把那富有实验精神的起点和平

\* 这段文字本来是为了法文版的《透明性》所作（参见柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基，*Transparence, réelle et virtuelle*, Paris: Editions du Demi-Cercle, 1992, pp. 7ff.）。此后，关于这篇文章发展历程的一篇综述被亚历山大·卡拉贡（Alexander

Caragone）收入他的新书《得州游侠——1951～1958年得大建筑学院课程简史》（*Texas Rangers. A Short History of a Teaching Program at the University of Texas College of Architecture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993）中。

庸的终点之间的转变过程视为观念的礼崩乐坏：“当得大的溪流流到康奈尔，它就彻底干涸，成为学院派的代名词了。他们抓住柯布西耶，把他分析得死去活来，榨干最后一滴水……温暖的得州之风遭遇伊萨卡（Ithaca，康奈尔大学所在地——译者注）寒流，就自生自灭了。”<sup>6</sup>但是，这样诗意的描述非但没有使得州游侠的传闻冰释，反而让它更加神秘，引人关注。那段往事一直被迷雾笼罩，直到最近很多文本重现于世，作为直接的理论依据，才使其渐渐面目清晰。

片言只语无以建构往昔，记忆的不足由来已久，这在上述1968年的来往信件中表露无疑。可是，从斯拉茨基给伯纳德·霍伊斯里的解释中可以发现，正是他和柯林·罗在1955年春天首次完成了《透明性》一文，在接下来的几个月中将其提交给相关刊物，并在同年夏天完成，则是确凿的事实。<sup>7</sup>此后不久，在同年秋冬季，两位作者不断写出关于“透明性”的文字，并最终构思了完成于第二年春天、永远未曾发表的末篇。

这还没完。文稿被寄往最重要的若干期刊，均石沉大海。<sup>8</sup>《建筑评论》认为文中对格罗皮乌斯的评价过于苛刻，因而拒绝刊发——大家都认为这后面是尼古拉斯·佩夫斯纳（Nicolaus Pevsner）在幕后指挥。<sup>9</sup>这次拒稿非但与学术无涉，且离题万里，直到今天还非常令人恼火。<sup>10</sup>文章被束之高阁，直到1962年，耶鲁大学同柯林·罗就此事进行联络。《透明性》一文的第一部分于1963年发表在《Perspecta》杂志第8卷上。<sup>11</sup>这样算来，霍伊斯里着手出版德文版之前，全文只有第一部分曾经印行，而这也将是最后的版本。而且，既然手稿在其编撰过程中有所修订，霍伊斯里决定不仅撰写评论，并将其附加于后，成为一册“批评版”。<sup>12</sup>仿佛是从一系列版本中发掘真实文本，霍伊斯里将修订版同斯拉茨基寄给他的打字机原始手稿认真核对，用脚注将每一处微小的修改标注出来。<sup>13</sup>

但是在德文版出版之前，另一个版本也在接受审查，与之前的情形类似，这一过程同样经历了漫长的等待。名为“Transparenz”的小册子，作为全新的《勒·柯布西耶研究专号》的第一册，由成立于1967年早些时候的苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所（gta）出版发行。这个系列，霍伊斯里私下里称之为“苏黎世柯布（L-C）研究”（L-C，以及Corb，在文中均指勒·柯布西耶——译者注）。<sup>14</sup>苏黎世方面为即将到来的勒·柯布西耶研究开风气之先，而正是在这样的语境之下——对勒·柯布西耶的分析——《透明性》进入了人们的视野，从这个角度得到解读。这项研究以及其他关于勒·柯布西耶的研究和文章是否可以出版正在讨论中。此时，霍伊斯里灵光一闪，在1968年2月18日致研究所所长阿道夫·马克斯·沃格特（Adolf Max Vogt）的信中谈到：“第一册中，在柯林·罗的书稿的翻译之外，我们

应该把勒·柯布西耶和奥赞方(Ozenfant)的《立体主义之后》(Après le Cubisme)重新印行,这本书即便不是勒·柯布西耶的第一本理论著述,也是最早的理论著述之一。勒·柯布西耶本人反复引用其中的话,可是这本书本身却鲜为人知,而且早就绝版了。”<sup>15</sup>在这一问题上,霍伊斯里与柯林·罗的观点有所出入,但这种差异起到了多大的作用我们不得而知。可以肯定的是,对霍伊斯里而言,单纯对历史事实的分析远远不够;相反,正如他在其后撰写的评论、特别是补记中所言,这一努力的结果对设计方法的助益非常重要,这与他在得大未完成的教育事业息息相关。这样,将《透明性》与《立体主义之后》联合印行的提议背后,就隐含着这样的推断:“同样的结合也存在于研究所事业精神当中:建立在事实基础上的细心研究;柯林·罗的文章始于绘画而结于建筑,将会是早期信条在20世纪中叶的回响。在整体中让这两方面直接对峙是我们的理论贡献,这绝不仅仅是出版和翻译那么简单。”<sup>16</sup>

毫无疑问,对于此时的霍伊斯里来说,得克萨斯大学的实验早已是一鳞半爪的记忆。1960年4月1日开始在苏黎世瑞士联邦理工学院(ETH)执教以来,他只是偶尔回到美国,最后一次是在1967年到康奈尔大学作客座教授。这一年中,他与日后在苏黎世理工学院的同事和搭档弗朗茨·奥斯瓦尔德(Franz Oswald)通信,讨论美国大学建筑教育的当前情势和后续发展,他也同先前在得大奥斯汀分校的旧友保持联络,他们将事情最新的进展通告于他。正是通过这一途径,霍伊斯里在约翰·海杜克那里得知透明性的概念无疑有它优越的地方:“人们开始认识到它的价值了”。<sup>17</sup>当时,奥斯瓦尔德本人正在研究如何将得州游侠的理论模型应用于课程实践。尽管康奈尔大学对他的课程不屑一顾,但当他得知霍伊斯里准备出版《透明性》一书仍非常兴奋,并给霍伊斯里寄去一份列满了名词术语的表格,对霍的工作提供了极大帮助。<sup>18</sup>至此,1968年版本的《透明性》就被定位于“贡献于发掘立体主义美学无尽的可能性”和“解释这一概念的相关性和适用范畴”方面。<sup>19</sup>与奥斯瓦尔德的通信,清楚地表明霍伊斯里对《透明性》所寄予的厚望与得州游侠先前的努力密不可分,都是希望阐释和发扬一种设计方法论。纵观霍伊斯里在苏黎世理工学院的工作以及他日后的事业,都充分印证了这一点。

1968年3月19日,斯拉茨基在给霍伊斯里的电报中说:“鉴于缺少对晚近出版物的考虑,第二篇文章需要修改。”<sup>20</sup>由于建筑历史与理论研究所(gta)研究专辑的出版迫在眉睫,将柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基的《透明性》第二部分列入其中已无可能。被取消的部分首次发表,已经是在1973年《Perspecta》第13/14卷上。<sup>21</sup>但是,当柯林·罗在1976年编撰自己的文集时没有将其收录在内,而建筑历史与理论研究所此后的任何出版物中也没有它的身影。之所以如此,是因为霍伊斯里在他1968年的评论文章中已经引用

了第二篇文章中的案例，例如米开朗琪罗（Michelangelo）的圣洛伦佐（San Lorenzo）教堂立面。<sup>22</sup>《透明性》一文的历史充满了偶然和意外，与它的名称相反，这一过程表现出种种成色，而恰恰不是透明的。有太多期待伴随着这部著作，令它不堪重负。种种事实表明，《透明性》并不只是得州游侠实验的代名词，正如霍伊斯里自己所意识到的那样。

很显然，得克萨斯州立大学建筑学院的教育实验，与柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基在《透明性》中所传达的观点并不能贴切吻合，至少人们从霍伊斯里的字里行间可以读到这一层意思。但是，对于从事建筑教育事业的霍伊斯里来说，这一实验却具有决定性的意义。他在1951~1956年间所积累的经验 and 知识被完整带入日后在他苏黎世理工学院的事业。1956年之后，得州游侠在短暂的共同奋斗后分道扬镳。他对于学习天性的深刻洞察——与科研不同——是建筑思维属于理智活动的明证。深入这种思维活动的核心、抽丝剥茧，以期发现可靠的方法，是他终极的职业目标，尽管这一点未曾清晰地表达出来。与阿尔伯特（Alberti）等不同<sup>23</sup>，霍伊斯里解决问题的方式并非建立在对理论模型理性分析的基础上。通过对现代主义建筑实例（特别是勒·柯布西耶的作品）进行推敲，他力求通过经验主义的方式达到一种系统认识。<sup>24</sup>正如霍伊斯里在得大的笔记中所说，他让学生们从事实练习，例如，让学生完成“三维关系图表”，接着以一篇作文来回答“什么是建筑设计”之类的问题。<sup>25</sup>

通过这个过程，学生们对各自的设计方法加以检验，免得他们结束于任何确定性或终极的观念。课程的重点，在于课程训练本身的实验性质。

在一份1954年3月由柯林·罗和霍伊斯里发给时任建筑学院院长哈维尔·汉密尔顿·哈里斯（Harwell Hamilton Harris）的内部备忘录中，二人指出建筑学课程的内在理性需求，呼吁“特定原则”和“基本知识”。<sup>26</sup>他们把这样的要求视作基石和指针，而它们也的确成为得州游侠教育课程的基本方针和中心原则。这一课程对外公示的目标之一，是对赖特、勒·柯布西耶、密斯等人所确立的现代建筑“常识系统”进行批判性评估。在确认了“他们是否依据自觉的知识来确定形式”的问题之后，柯林·罗和霍伊斯里给自己设定挑战：“高等教育的职责之一，是使知识成为自觉。”<sup>27</sup>这一说法既精到又具有普遍的意义，因为它为如何达到“自觉”的境界预留了充分的可能性。彼得·埃森曼（Peter Eisenman）在一篇关于美国建筑杂志的综述中，引用潘诺夫斯基（Panofsky）的话来引出自己的思考：“理论，如果不是得自经验原则之门，则如同穿过烟囱、掀翻桌椅的幽灵；与此相似，历史，如果不是得自理论原则之门，则如同涌入地下室的鼠群，让房屋摇摇欲坠。此言真实不虚。”埃森曼以此说明“透明性”的概念仍有待探索。理论与实践之间的这种此消彼长的永恒关系在得大的建筑课程中也同样发生作用。

但在奥斯汀分校，某种诗意的创新颇受欢迎，这是年轻一代的特权，他们不但容许自己偏执，并且从中获益。如果矫饰的流俗受到攻击——例如格罗皮乌斯名声——或者进步思想家被无端忽视，他们才不在乎。今天，假如我们希望从现在的观点重新评估那一段历史，就必须正视这一点。相对于《透明性》而言，吉迪恩（Giedion）对德绍包豪斯与毕加索（Picasso）的名画《阿莱城的姑娘》（Arlésienne）所进行的比较已经成为著名的案例。由是观之，吉迪恩对于这个题目一定已经给予了长久的、深入的思考。在直到1962年才出版的《艺术的开端》（The Beginnings of Art）一书中，他把透明性、抽象性和象征看作艺术的根源，不仅史前艺术如此，现代艺术亦复如此。<sup>28</sup>但是，早在1944年，在为戈尔杰·凯普斯（Gyorgy Kepes）的《视觉语言》（Language of Vision）所作的前言中，他极力赞同戈尔杰·凯普斯的期望，即：“把初步的要求用具体词汇来表达，并放在更广泛的社会范畴中考量”（这与后来得州游侠的目标多么吻合），同时谴责盲目的前卫姿态——“为了变化而变化”。<sup>29</sup>可是，尽管《透明性》的作者明显从凯普斯、莫霍里-纳吉（Moholy-Nagy）和吉迪恩[也正是他在《空间、时间和建筑》（Space, Time and Architecture）一书中指出现代建筑的主题依赖于绘画]的启发中得出这一概念及其双重意义，他们旗帜鲜明地选择了那些能够最好地表明他们独特的角度并同他人加以区分的论点。后来，在其德文译本中，霍伊斯里以批判的态度指出，《透明性》一文对吉迪恩的引用实则可有可无，因为吉氏的观点对于基本问题的讨论无关宏旨。<sup>30</sup>另一方面，直到1989年，斯拉茨基仍然坚持关于“透明性”的讨论来自吉迪恩的一篇评论，所有的概念和基本范畴都能从中找到根源。<sup>31</sup>鉴于美国建筑学科学院教育在那时候基本上以包豪斯派占据绝对主流，格罗皮乌斯的德绍包豪斯成为两派争论的牺牲品，以及后来《透明性》的发表几乎因为这个原因胎死腹中，都不难想见。<sup>32</sup>

结果，得州游侠们的职业态度就同哈佛大学的包豪斯派——格罗皮乌斯和布劳耶（Breuer）们背道而驰。假如对两所学院给学生布置的课程设计任务进行比较，这一点将表现得格外突出。哈佛大学的题目包括了材料和前期建设条件，在此基础上要求学生给出个人解答，以期创造一种“视觉多样性”。这一方针，后来被克劳斯·赫登格（Klaus Herdeg）指为全无意义、无法在建筑范畴里得出确定的结论。<sup>33</sup>此说并非毫无道理。假如说哈佛大学方面的态度是从实际出发，综合考虑经济和建造方面的限制因素，最终将设计思维建立在“无以确切定义的心理需求”之上<sup>34</sup>，那么得州游侠们则恰恰相反，对他们来说，“形式追随形式”。<sup>35</sup>哈佛系统的建构方针及“形式发现”过程必须以艺术性的形式原则加以猛烈批判。了解了这一点，就可以理解柯林·罗和霍伊斯里何以超越了他们在1954年备忘录中所提出的既定方针，转向现代建筑的原教旨

主义：勒·柯布西耶的多米诺主题 (Domino scheme) 和凡·杜伊斯堡 (Van Doesburg) 在 1923 年提出的一系列“反构造” (Counter Constructions)。<sup>36</sup> 对此时此刻的柯林·罗和霍伊斯里来说，这些现代主义图景都已经是 30 多年之前的陈年往事，可是，从那个时候起，几乎很少有什么新观点出现，因为在那些开创性的图解中，几乎所有暗含的意思早都被揭示殆尽了。<sup>37</sup>

照此情形，尽管美国有吉迪恩、有哈佛大学，得州游侠的出发点显然与欧洲的现代主义运动之间存在着千丝万缕的联系。也许只有在那里，在事情的源头，问题才更容易被揭示并进一步得到解决。据说，霍伊斯里特别喜欢指出，在现代文化熏陶之下成长起来的第一代人如今已经成熟，他们迫切地感觉如果再把现代主义话语当作惟一的信条和规范已经不可忍受。既然不能如此，他们就要系统地、有条不紊地考察它，力求促其改观，以扩大认同和许可的范围。<sup>38</sup> 这样一来，至少客观性 (Objectivity) 就要被树立为目标。自然，这并不是什么全新观念。风格派 (De Stijl) 在很久以前就高举客观性的大旗，格罗皮乌斯也曾在 1925 年写成的《国际建筑》 (International Architecture) 一书中大力宣传“客观有效性”——尽管是出于全然不同的主张。在美国，长久地忽视用以描述和界定现代主义基础的客观实在精神的愿望也势所不能。纽约现代艺术博物馆 (MoMA) 在这方面具有权威地位，它最早推出了题为“现代建筑” (Modern Architecture) 的展览，并于 1932 年开展了对“国际风格”的宣传。1936 年，在一次题为“立体主义与抽象艺术” (Cubism and Abstract Art) 的展览中，MoMA 提出了一套现代形式起源和发展的谱系，并据此提出，现代建筑是纯粹主义 (Purism)、风格派和包豪斯风格的综合体。<sup>39</sup> 但是 MoMA 很快陷入陈词滥调，为了迎合大众口味，它走得太远，以至于重新翻出了维特鲁威的三原则，即“坚固”、“实用”和“美观”来取悦视听。<sup>40</sup> 此情此景，在得州游侠们的眼里自然显得格外暧昧、刺目，无怪乎他们把自己的努力看作一种天经地义的反叛。

然而，正是因为“立体主义与抽象艺术”展览，美国得以取代欧洲成为现代主义的前沿阵地。<sup>41</sup> 用最优秀的宣传水准，纽约展览会的小册子标题为“反差与俯就” (Contrast and Condescension)，以两张为 1928 年科隆香水展览所作的海报来点题：根据目录说明册中的介绍，那时候的盎格鲁美国人“还没有学会欣赏简单和抽象”，故而海报毋宁做得传统再传统。可是如今角色发生了变化，“时代不同了”。<sup>42</sup> 然而，这一评价，假如放在 1936 年，或者以后的年代，还能有多少真确的成分呢？

翻阅当时那些远离前卫风潮因而也就不是那么具有前瞻性辞藻的美国出版物，也许更能对当时美国建筑学和建筑教育的真实情形产生客观的了解。西奥多·K·罗登伯格 (Theodor K. Rohdenberg) 在他发表于 1954 年的专著

中，描述了哥伦比亚大学建筑学院的发展之路。<sup>43</sup>他把叙述 1933 ~ 1954 年之间发展历程的章节命名为“革命与清洗”（Revolution and Clarification）。但是，事情很快变得清楚了，这场革命有其特定疆域，即“反映当代材料和建造方法”，并遵循吉迪恩的相关理论：新空间概念必须以技术进步为前提。<sup>44</sup>这一理论，即便是在吉迪恩本人方面也早就作过补充和修正了。在教学思路里，人们仍旧能够看到维特鲁威的三原则：“坚固、实用、美观”。<sup>45</sup>而另一方面，设计课程中的原创因素则被削弱为无个性、无立场的口号：“三维空间的概念形式”，从而意外地同巴黎美术学院传统搭接到一起。<sup>46</sup>耶鲁大学的情形也大同小异。1950 年，当约瑟夫·阿尔伯斯（Josef Albers）被任命为院长之时，副教授理查德·亚当斯·拉思伯恩（Richard Adams Rathbone）出了一本书，对未来建筑的发展自信满满，题目叫做《功能设计导论》（Introduction to Functional Design）。20 世纪初，这一类建筑课本多如牛毛，这本书是这一光荣传统的延续；可是，关于“立体主义革命”的内容在这里面是绝对找不到半点踪迹的。<sup>47</sup>

凡此种种，在那个时候，同赫登格对哈佛大学设计研究所（Harvard Graduate School of Design）的尖锐批评一道，成为 1950 年代前期美国建筑学教育的缩影。那个时代，引用沃纳·塞利格曼（Werner Seligmann）的评论：“到处充斥着双曲面、抛物面和翘曲表面的建筑。”<sup>48</sup>了解了这些，不难看出得州游侠的事业核心在于修正历史错误，将现代建筑形式推回本源，认为它超越了所有的时空限制，并在此基础上提出达到这一认识的具体设计方法。这里面当然包含了历史回顾的必要，这在当今看来非常令人惊奇。同时，这意味着得州游侠们务必将自己的行动和目标同本时代的建筑实践决裂，并重拾上一代现代建筑师们的开创性传统。一座引人注目的博物馆在得克萨斯大学奥斯汀分校建立起来，正是当时那种觉醒、溯源和回归风潮的表现。李特若利（Letarouilly）的著作被搜罗进来，它们当然能够符合最苛刻的图形美学标准。<sup>49</sup>毫无疑问，1951 年米兰三年展“尺度”（Proporzioni）大会以来关于“模度”（Modular）的大肆鼓吹使人们乐于接受这一观念，而鲁道夫·威特克沃（Rudolf Wittkower）的《人文时代的建筑原则》（Architectural Principles in the Age of Humanism）为超越时代的建筑评价从宏观几何形式方面开创了全新的、无偏见的视域。<sup>50</sup>

在奥斯汀，人们接收到了时代的讯号。旧有的建筑学模式基于一系列的外部条件和社会因素，如今人们厌倦了它。迫切的、来自内心的、形式化的设计需求满足了人们的胃口，再进一步，就要堕入形式主义的深渊。1968 年，霍伊斯里将对这种倾向表达个人的不同看法，而这一年恰逢《透明性》一书付梓，在瑞士和其他地方，时代的钟摆又开始摇向另外一个方向。在阿道夫·马克



斯·沃格特寄给霍伊斯里的一封信中，他检验了建筑师从具体限制条件中“导出形式”的特定能力，并认为它具有相当的优越性，这同当时的潮流大相径庭。<sup>51</sup>

得州游侠的形式主义倾向还有个更令人惊奇的方面，那就是关于“风格”(Style)的态度。当然，“国际式”(the International Style)曾打破了业界保持了很久的对“风格”问题的噤声默契，并将现代建筑放逐到同样声名狼藉的风格分类境地。可是，根据沃纳·塞利格曼的说法，这并不是霍伊斯里关于“风格”的观点的来源，来源是另外一个：马修·诺维茨基(Matthew Nowicki)在1952年出版的《现代建筑的起源与流派》(Origins and Trends in Modern Architecture)。<sup>52</sup>读罢这篇文章，霍伊斯里开始认为现代建筑应该被视作一个均质、自完的现象，也就是“风格”。与此同时，这个概念对他来说也是寻找教育法则的前提。自然，霍伊斯里并没有从学术的角度考察“风格”和“风格”的概念，也就与艺术史中所谓的“风格”概念风马牛不相及。可是从另一个角度来讲，像沃尔夫林(Wölfflin)的“基本概念”和理论架构，也远远超出了艺术史的范畴，一次又一次地对建筑理论界造成影响。关于“风格”这个词的讨论真是一言难尽。艺术史研究早就远离了“基本智性概念的超越性”内涵，至少从现代时代开始，这一点就被忘却了。而且，假如霍伊斯里对艺术史更加了解的话，像“艺术史的发展只是特定问题的逻辑化(或心理化)的个人发展需求”这样的主张本该引起他的兴趣。<sup>53</sup>可是，他的兴趣肯定不在追本溯源，重新思考艺术史问题。这也说明了为什么在将这些概念转化应用到实践方面，他不时流露出显而易见的优柔寡断。也正是在这些方面，显示出得州游侠在对待现代建筑的态度上同像史密森夫妇(the Smithsons)这样的建筑家之间的显著区别，后者将自己限制在教条的表型词汇上(诸如“白色”、“立方体”、“独立的”)。他们将此观点写进《现代建筑的英雄时代》(The Heroic Period of Modern Architecture)一书中，据他们自己声称，此书构思于1955~1956年，正好与得州游侠的活动同时。与此相反，由于得州游侠们是为了教学的目的来思考建筑问题，他们的思想更加本质，也正是在这个意义上，适用于更加广泛的领域。

可是，尽管柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基的《透明性》自身严格限定在选定的历史样本分析中，霍伊斯里却将一生的时间都奉献给这一课题。这也许是因为他坚持将这场讨论延伸到设计方法论的领域，尽管其中存在诸多暧昧不明之处。对“透明性”一词的隐喻的解释——而不是字面上的意思——从一开始就得到提倡，从而避免了任何陈词滥调的应用。可是完全清除陈词滥调殊非易事。正如斯拉茨基指责吉迪恩对德绍包豪斯和毕加索的《阿莱城的姑娘》的分析为“三段论比较”，对勒·柯布西耶的全新解读——主要是通过对立体主



义对玻璃的运用来进行的——也带着明显的“决定论者”的气味。<sup>54</sup>后来，霍伊斯里的一位学生在回忆老师所传授的这一套严格方法时写道：“纪律、推论、坚持和秩序”。他认为这都是抽象的原则。霍伊斯里声称“建筑产品”如今变为“可确定”的<sup>55</sup>，这一说法，一些人理解了，一些人尝试去理解，一些人则产生误解。在为1969年版《透明性》撰写评论和补遗之前，霍伊斯里曾在几个不同场合公开阐明自己的观点。1961年2月4日，在苏黎世瑞士联邦理工学院（ETH）的就职演说上，他明确反对将现代建筑刻板地解释为“形式追随功能”的产物，并尝试从现代主义建筑40年的发展历程中，阐明“形式法则和形式体系”深层规则和自在发展规律。<sup>56</sup>到了1975年，当他在苏黎世瑞士联邦理工学院建筑系宣讲“透明性”主题的时候，“作为形式组织原则的透明性”业已成为他研究课题的重中之重。<sup>57</sup>早在1968年，当他撰写补遗的时候就认识到，这种做法也会导致决定论和教条主义。但是，假如说他倾向于这样一种模式，也是他早年从事教育事业的结果。这一说教的目的，可以从1957年他所教授的“透明性”课程中看出端倪。在那里，他提出了一组逻辑序列，包括四个部分：

1. “透明性”的概念 / 定义 /> 主要见诸于绘画。
2. 引入建筑学 / 柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基（参见 gta. 第4卷） /> 分析柯布的作品。

3. 总结 / 霍伊斯里（参见 gta. 第4卷）。

4. 方法的应用 / 和 / 意义。<sup>58</sup>

霍伊斯里认为能够也理应成为通往普适设计方法之路的主要拥趸。在更加普适的意义上，他反对那种高度个人化和主观的现代建筑，其理由自然是基于完全另类的文化传统。与斯图加特魏森霍夫住宅建筑群（Stuttgart Weissenhofsiedlung）相比，他更加喜欢苏黎世 Neubühl 住宅开发项目，因为前者显然是一大群明星建筑师非常个人化和自我彰显的艺术拼盘。<sup>59</sup>这样，每当被人攻击为决定论主义者的时候，他总是跳起来，给予坚决的还击。裘力斯·普森纳（Julius Posener）曾质疑道：“将透明性概念转化为一种普适法则具有潜在的危险。”对此，霍伊斯里给他回信时说：“提升为原则？不：只是组织的手段而已。”<sup>60</sup>再有一次，是在1983年10月，在给多尔夫·申耐德伯里（Dolf Schnebli）的信中，霍伊斯里谈到整个这件事让他备感不快：“（……同时它已经严重地困扰着我）凭什么妄下断语，说这套知识只是一种‘有用的工具’；如何才能将智识和艺术的工具清晰地表述出来。”<sup>61</sup>

穷其一生，霍伊斯里实践着得州游侠的许诺，触摸到建筑学教育的实践性核心。这种事业上的连贯性，在他的美国同事那里无从实现。早在1947年，柯林·罗曾经写过一篇有名的文章，名叫“理想别墅中的数学”（The Mathematics of the Ideal Villa），依系统的建筑学概念分析了帕拉第奥

(Palladio) 和勒·柯布西耶的作品, 他称这一过程为“对武断接受的主题的逻辑重组”。但接着, 经历了奥斯汀时期的磨练, 他重新出发, 提出了“意义”和“文脉”——预示着后来的“拼贴城市”(Collage City)——顺带嘲笑了那些“新理性主义者”, 那些牢牢抓住未来建筑的可预测概念的人。<sup>62</sup> 尽管在 1956 年之后得大奥斯汀的师生重聚于康奈尔校园, 得州游侠的实验已经势难重现, 这一点大家都心知肚明。不久, 海杜克就在纽约库柏联盟 (Cooper Union) 组建了他的教育体系。有本书记载着海杜克在 1972 ~ 1985 年之间的活动, 书名永不过时, 叫做《一位建筑师的教育》(Education of an Architect), 得州游侠的精神在诗性的层面上得以再生。海杜克曾经描写过发出幽幽光线的树干, 被昆虫褪去的外壳覆盖: “当我们移目于这些幻影, 我们听到头顶树冠上一片虫唱, 来自脱胎换骨的昆虫。”<sup>63</sup>

可是, 假如没有得州游侠的建筑实验, “纽约五人组”(New York Five) 的建筑理念难道能够横空出世吗? 即便不承认从蒙德里安的绘画到勒·柯布西耶的加歇住宅 (Garches) 的相关性是寻求建筑学创新之路的形式探索的起点, 人们亦无法否认存在于现代建筑话语中的一种连续不断的东西。柯林·罗为《五位建筑师》(Five Architects) 撰写的序言以及后面补充说明的部分, 与这个结论并无矛盾, 只是, 在这里他声讨了解现代建筑问题的“理性”倾向, 并对所有可能的选项进行质疑, 给它们贴上大大的问号——这些选项将建筑问题视为自身需求的逻辑结果, 却最终演变为一些自闭的、神谕的条条框框, 真是具有讽刺意味。<sup>64</sup> 另一方面, 参加了 1969 年纽约现代艺术博物馆“建筑师环境研究组”(CASE Group) 会议 (后来, 正是他们出版了《五位建筑师》一书) 的肯尼思·弗兰姆普敦 (Kenneth Frampton), 在 1972 年曾谈到: 就时下年轻一代建筑师而言, 对勒·柯布西耶的一般关注远不如对柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基《透明性》文章的热情来得重要, 后者才是“直接的批判信号”。<sup>65</sup> 得州游侠的声名鹊起、对美国建筑界的影响和它的戛然而止, 也造成了类似的效果。可是, 假如没有这一层背景, 海杜克和埃森曼的新观点和实践以及二人在失去理论方向的建筑思潮中的智识教化效果, 就无从理解了。

在所有的这些潮流之中, 除了深具欧洲血统的库柏联盟之外, 大都丢失了某样东西, 那就是在设计教学中对意义的反复强调。而霍伊斯里此前在大洋两岸所坚持的, 恰恰就是这个。海杜克最近接受一次访谈, 当被问及“你如何教授建筑学知识”的时候回答道: “渗透, 慢慢地渗透。”<sup>66</sup> 在这样的阐述中间, 我们深深感到, 建立于现代建筑原则之上、曾经滋养了一套系统的建筑教育方针的传统已经接近尾声。时光飞逝! 在 1983 年 9 月 26 日海杜克致霍伊斯里的信中, 他自称被后者生动的得大回忆所打动, 并写道: “……在过去的 30 年中, 得克萨斯确实影响了建筑教育和建筑自身。你们的事业对建筑学而言热情似火、言微旨远。”<sup>67</sup>

- 1 伯纳德·霍伊斯里致信罗伯特·斯拉茨基, 1968年3月5日; 罗伯特·斯拉茨基给伯纳德·霍伊斯里回信, 1968年3月12日。霍伊斯里档案, 苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。
- 2 参见柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基, 瑞士版《透明性》(Transparenz), Kommentar von Bernhard Hoesli.《勒·柯布西耶研究专号》第1卷(苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所系列丛书, 第4卷, 巴塞尔/斯图加特, 1968年第一次印刷, 1974年第二次印刷。第二次印刷对第一次毫无改动, 请参见第63页的补注, 那里引用了第二篇文章的内容, 它同时出现在《Perspecta》第13/14期上, 时间是1971年)。第3次印刷, 修改并增补, 巴塞尔/波士顿/柏林, 1989年(这个版本包含了霍伊斯里在1982年所作的补遗, 参见本书第72页及以后的部分)。
- 3 《透明性》这篇文章首先指出这个概念的含糊不清, 为此, 作者将其定义为“物理的”(literal)和“现象的”(phenomenal)两个方面。这种区分来自于戈尔杰·凯普斯。两位作者试图分辨作为空间秩序的透明性的隐喻意义, 以同单纯幕墙的物理性透明区别对待。这引发了一系列强力的批评意见。参见斯坦尼斯劳斯·冯·穆斯(Stanislaus von Moos)1970年发表于《Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte》第27期第237~238页上的评论。冯·穆斯言辞激烈到形容“透明性”这一词汇的创制简直是出于不可遏制的恋物情结, 他又把这层意思跟普通的、字面上的“透明”一词进行对照, 指出前者“早就流行于世了”。后来又有罗丝玛丽·哈格·布赖特的批评文章(“不透明的透明性”, 发表于《Oppositions》13卷, 1970年, 第121页起)。这一篇基本上也是针对概念定义和应用范畴的批评。
- 4 参见脚注1。
- 5 同上, 第324页以后。“‘假设’的世界: 对得克萨斯学派的推测和评价”。
- 6 同上, 第334页。
- 7 同上, 第165页, 卡拉贡揭露了一个可能令人颇为惊讶的事实, 关于柯林·罗为什么和罗伯特·斯拉茨基一同完成论文, 而不是同伯纳德·霍伊斯里一起。在约翰·肖(John Shaw)对卡拉贡的一次访谈中, 把那一系列事件描述为“柯林和伯纳德闹翻”。卡拉贡辩护道:《透明性》不啻为“得大建筑学院课程的首要文献”(第165页)、“得克萨斯教育体系的知识核心”(第173页)、以及“学校在理由的里程碑”(第105页, 在此可以看到卡拉贡为论证柯林·罗为什么和罗伯特·斯拉茨基的贡献所作的努力)。
- 8 罗伯特·斯拉茨基给伯纳德·霍伊斯里的信, 1968年3月12日:“对于第一篇(文章), 我们把它寄给全美所有的重要建筑刊物以及海外刊物……我清楚地记得AR曾给予我们答复, 说假如我们能同意删除一些关于格罗皮乌斯的负面引用, 文章立刻就能见诸报端!(尼古拉斯·佩夫斯纳?)于是, 在一系列持续了几年的频繁退稿之后, 我们决定将之无限期地束之高阁, 直到某日它能够被原封不动地发表为止。”
- 9 佩夫斯纳对霍伊斯里印行《透明性》肯定也心怀不满, 这一次, 霍伊斯里不但发表评论, 还配发了一系列的图片。苏黎世方面认为这已经是一种“定论”, 并因此而引发了小小不快。参见1968年1月17日尼古拉斯·佩夫斯纳写给苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所所长AFM·福格特的信; 福格特同年5月20号的回信, 以及佩夫斯纳于同年5月22号再次给福格特的致信。后面两份的原文可以从霍伊斯里档案中获得, 苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。
- 10 柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基对格罗皮乌斯的德绍包豪斯的“误读”, 直到1989年仍然引来哈门·希思(Harmen Thies)一篇反驳文章(“Glasecken”, 《Daidalos》第33卷, 14页)。与当时对格罗皮乌斯的评价相互佐证, 可见时代风气。
- 11 柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基:“透明性: 物质层面与现象层面”, 《Perspecta》第8卷, 耶鲁建筑学刊物, 纽黑文, 1963年。在一种隐含的批评态度之下, 此篇文章得到刊发, 用以作为“现代建筑批评的方法论实例, 作者寄望于藉此为这个显著缺乏精确的命题提供一种更加严格的定位”。
- 12 除此之外, 我们还有斯拉茨基1968年3月12日的信:“1962年一个好日子, 耶鲁方面主动联系柯林, 如果我没记错的话, 他应该回到了康奈尔。当时《Perspecta》的编辑J·巴奈特说刊物版面短缺, 希望能对文章进行删减和改动, 柯林对此并不赞同。接着, 巴奈特坚持说假如不删节的话, 就不会考虑刊发。”这时候我介入进来, 以保证使文章看起来减去不少冗余, 但实际上不至于过分删减。就这样, 与巴奈特反复讨论几次之后, 双方达成让步, 改动在我看来是可以接受的, 也不至于对行文造成太大损伤, 而《透明性》最终发表于第8卷上。当然, 原创性还是打了

- 折扣……印刷出来的插图也很差劲……但总的看来,我想双方都还算合作愉快。
- 13 参见霍伊斯里档案,苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所:手稿,共24页,其中1~21页有页码,12a,“注解”、“图版”,标示为“原始文档——‘透明性’收自鲍勃·斯拉茨基,67年夏天”,附有霍伊斯里手写记号。扉页来自于斯拉茨基,日期为1967年7月28日。
  - 14 从霍伊斯里1968年2月18日致阿道夫·马克斯·沃格特(Adolf Max Vogt)的信中可以清楚地看到这一点。他兴奋地说:“你这个绝妙的想法……这么完美,又有说服力,实际上我们必须立刻着手实施”。
  - 15 霍伊斯里1968年2月18日致阿道夫·马克斯·沃格特的信,霍伊斯里档案,苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。
  - 16 同上。
  - 17 海杜克给奥斯瓦尔德的信:1968年5月7日。摘自霍伊斯里档案,苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。1968年4月4日,奥斯瓦尔德将这一消息告诉了霍伊斯里,也就是海杜克将就勒·柯布西耶的卡彭特中心(Carpenter Center)举办讲座,以此为契机,从立体主义观念的角度阐释建筑学。
  - 18 奥斯瓦尔德给霍伊斯里的信:1968年2月21日。整封信,特别是关于“透明性”的18点建议,都被霍伊斯里标满了注释、记满了记号。例如,在“透明同时是图和底”这句话旁边,霍伊斯里写道:“好,很重要。”1968年3月1日当奥斯瓦尔德返回苏黎世之后,他参与了《透明性》一书的发行准备工作。
  - 19 奥斯瓦尔德语,参见上条。
  - 20 霍伊斯里档案,苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。
  - 21 柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基,《透明性——物质层面与现象层面》,第2部分,《Perspecta》第13/14卷合订本,第286页以后部分。
  - 22 在前面所引用的信件中(参见尾注17),海杜克写道:“我相信柯林和罗伯能够完成并发表第二篇文章——在我的记忆中,它好极了,用极有趣的方式讨论米开朗琪罗的圣洛伦佐立面。柯林的杰出写作才能表露无遗……”
  - 23 在这方面,霍伊斯里与柯林·罗之间存在显著的差异,后者所接受的艺术史教育,使其对哲学史和观念史怀有浓厚兴趣。
  - 24 针对霍伊斯里“若即若离”的理论姿态,柯林·罗后来以“程序对范例”(Program vs. Paradigm)的标题在《康奈尔建筑杂志》(The Cornell journal of Architecture)1983年第2期上发表文章进行嘲讽。此文对所有分析与综合方法提出根本性的质疑,直接攻击所谓“程序”性的研究。这在当时引起轩然大波。
  - 25 卡拉贡,《得州游侠》,第103页和第64页,1954年3月10日和5月3日。
  - 26 卡拉贡,《得州游侠》,第33页。1953年,霍伊斯里受到哈里斯委任,重新规划学院设计课程。翌年1月柯林·罗来到得大奥斯汀分校。(在第9页,卡拉贡写道:“随着柯林·罗的到来……课程的理智特征和严格的运行秩序将很快呈现在人们面前。”)不久之后,约翰·海杜克、罗伯特·斯拉茨基、李·赫希(Lee Hirsche)以及爱尔兰·鲁宾(Irwin Rubin)应聘成为该系教员(后面三位都是从耶鲁大学约瑟夫·阿尔伯斯那里跳槽过来的)。1954年3月13日备忘录里有四条介绍性的描述,写道:“1.设计过程基本上可以看作对给定条件的批判性解答。2.概括能力和抽象能力(在学生方面)必须被唤醒。3.选择意味着对特定原则的恪守。4.学院教育应该提供基本知识和基本态度。(卡拉贡,《得州游侠》,第33页)”
  - 27 卡拉贡,《得州游侠》,第33~34页。
  - 28 S·吉迪恩,《永恒的存在-1》(The Eternal Present):艺术的开端(The Beginnings of Art),A·W·麦隆高雅艺术讲座,1957年(纽约:伯灵根基金会,1962年)。吉迪恩在1952年夏天已经在《艺术新闻杂志》(Art News)第47页发表了一篇题为“透明性:原初与现代”(Transparency: primitive and modern)的文章。霍伊斯里一定是在很久以后才注意到这篇文章。[霍伊斯里档案中这篇文章的复印件上有这样的记录:“27 März 1979, Hoe/von R. Fu (r)er”]
  - 29 在戈尔杰·凯普斯的《视觉语言》(Language of Vision,芝加哥:保罗·西奥布雷德,1951,第6~7页)中,吉迪恩以“艺术意味着现实”(Art Means Reality)撰写前言,落款为:纽约,1944年6月12日。
  - 30 柯林·罗/斯拉茨基/霍伊斯里,《透明性》,参见尾注3,第22页:“此处的这个引用,与41页的那个一样,毫无疑问存在争议;它对思维的连续性毫无助益,对整个论题(透明性)毫无贡献。”
  - 31 请比较:罗伯特·斯拉茨基:“透明性-wiedergelesen”,《Daidalos》第33卷,1989年,第106页之后:“这些概念的起源来自同吉迪恩就《空间、时间和建筑》的一些提法的语义学商榷,在那篇文章里,对于毕加索的《阿莱城的姑娘》与包豪斯那些穿插的玻璃墙的

- 成对比带领我们进入对现代主义经典建筑的全新的、更加精微的解读。”
- 32 同上,第106页:“……包豪斯派对美国建筑教育系统的绝对统治……”
- 33 请比较:克劳斯·赫登格,《矫饰的图解——哈佛建筑学和包豪斯传统的挽歌》(the Decorated Diagram. Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy),马萨诸塞州剑桥:MIT出版社,1983年。第78页以后。
- 34 同上,第84页。
- 35 霍伊斯里后来将这一信条带到他在苏黎世理工学院的教学中。参见霍伊斯里档案,苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所:“透明性”讨论会,1975年夏季学期,讲座日期为1975年4月25日。他对推卸责任般的提法“形式追随功能”的批评,以“形式和功能是一体”这样的题目加以强调。还有“形式追随形式”,或者反过来“形式引出功能”。对于“形式和功能是一体”,霍伊斯里写道:“归功于赖特。”(完整的陈述可以从弗兰克·劳埃德·赖特的《天才和暴民》(Genius and the Mobocracy),纽约:Duell, Sloan & Pearce, 1949年,第83页,题为“形式与观念不可分割”)“形式追随形式”将他带回马修·诺维茨基的“现代建筑的起源与流派”,《艺术杂志》第44卷,其对霍伊斯里的重要影响,请参见沃纳·塞利格曼(Werner Seligmann)的“得州时代和瑞士理工学院时代”(Die Jahre in Texas und die ersten Jahre an der ETH Zürich 1956 ~ 1961),《Architekturlehren》,Bernhard Hoesli an der Architekturabteilung der ETH Zürich (Zürich, 1989),第7~9页。
- 36 就在这之前,柯林·罗和霍伊斯里曾精确地声明:“高等学校必须认清存在于巴黎美院和包豪斯教育系统之间的二元对立。”参见:卡拉贡,《得州游侠》,第34页。
- 37 “两幅插图都有30年以上的历史了。它们是当代境况的写照。从那时候起,很少有什么图画中没有暗示的意思被揭示出来。”出处同上。
- 38 在同本文作者的一次讨论中,沃纳·塞利格曼明白无误地强调这一点。这次谈话发生在1992年7月3日。
- 39 在展览目录页的封面上就暗示了这一点。作者为阿尔弗雷德·巴尔二世(Alfred H. Barr, Jr.)其中包含了一系列现代主义艺术运动发展脉络的图表。
- 40 请与纽约现代艺术博物馆的“启蒙手册”——《什么是现代建筑》(What is Modern Architecture)相比较。纽约:1942年。这本小册子是现代艺术介绍专辑中的一册。介绍性的文字这样开头:“现代建筑师就是科学家……和心理学家……以及艺术家……但是绝大多数当代建筑师都不现代”,接着提出这样的要求:“建筑学……需要满足三方面的需求:实用、坚固和美观”。(第5~6页)
- 41 让人费解的是,早在1932年,这条声明就出现在亨利·罗素·希区柯克(Henry Russell Hitchcock)和菲利普·约翰逊(Philip Johnson)所撰写的《国际风格,1922年以后的建筑学》(The International Style, Architecture since 1922),纽约,W. W. Norton, 1932年。第25页:“正是在美国,一种新风格呼之欲出,在战前迅速地成长”。参见沃纳·奥希斯林(Werner Oechslin)“Neues Bauen in der Welt' banned by the nations”,《Rassegna》第38卷,1989年,第6~8页。
- 42 《立体主义和抽象艺术》,第10页。
- 43 西奥多·K·罗登伯格(Theodor K. Rohdenburg):《建筑学院的历史:哥伦比亚大学》(A History of the School of Architecture, Columbia University)。纽约,1954年。第34页之后。
- 44 同上,第54页(“当代学院教育”、“构造课程”)。
- 45 同上:“不断出现、数量激增的新材料,使得设计课程的学习同构造课程的学习密不可分。建筑学重新成为‘经济、坚固和美观’的综合体”。
- 46 同上,第50页:“设计过程”:“建筑学作为三维表达,要求初学者立刻学习三维空间形式概念,这是最基本的”。
- 47 参见R·A·拉思伯恩:《功能设计导论》,纽约/多伦多/伦敦,1950年。书籍封面又一次露了马脚,宣称关注的焦点在“艺术作品的技术复制”。即便是更加精确地表述“通过细心组织、将功能要素作为引导思想和技术的手段”也不能改变这一思路。
- 48 请将尾注33(赫登格)同尾注35(塞利格曼,第7页)进行比较。
- 49 根据塞利格曼的记述,伦敦人本·韦恩瑞博(Ben Weinreb)是奥斯汀图书馆的大赞助人,他将大量石油资金注入图书馆。但柯林·罗纠正了这一说法(1996年10月4日给作者的信),他声明奥斯汀建筑图书馆与平常的图书馆一样,只有“古老和迟缓的收藏”,但的确“藏有几本40~50年前的书本:加代(Guadet)的、欧文·琼斯(Owen Jones)的,当然也有李特若利的,不光有《罗马建筑学编年史》(Les Edifices de Rome Moderne),还有《圣

- 彼埃和梵蒂冈圣彼得教堂的巴西利卡》(La Basilique de Saint Pierrre le Vatican)”。
- 50 此处，不必探究也能发现柯林·罗的思想同鲁道夫·威特克沃之间的关联。
- 51 阿道夫·马克斯·沃格特寄给霍伊斯里的信，1968年8月13日，霍伊斯里档案，苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。
- 52 参见尾注35。
- 53 这一表述来自恩斯特·海因里希(Ernst Heidrich)的“Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte”，巴塞尔，1917年；引自F·克瑞斯(F. Kreis)的“Der Kunstgeschichtliche Gegenstand. Ein Beitrag zur Deutung des Stilbegriffes”，斯图加特，1928年，第43页。
- 54 参见斯拉茨基的“Transparenz’-wiedergelesen”，第109页和107页，引用第31条，斯拉茨基在这个地方(1989年)相当矛盾地谈到了他对这一话题的新认识。
- 55 参见奥斯瓦尔德给霍伊斯里的信，1966年4月4日，霍伊斯里档案，苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。在这封信里，他呼应霍伊斯里的文章“Eine zeitgemasse Architekturausbildung anstreben”(发表于《Detail》杂志，1964年，第663页起)，并作出这个结论。在那篇文章里，霍伊斯里提出如下论断：“在建筑学中，形式作为解决建筑问题的手段，而不是伪个人风格的结果，或经验主义的设计倾向”。若想大致了解“理性主义”或“对透明性的探询”，请参见阿兰·科屈宏(Alan Colquhoun)：“理性主义：建筑学中的哲学概念”，《现代主义和古典传统·建筑论坛，1980~1987》，马萨诸塞州剑桥，MIT出版社，1989年，第57~67页。
- 56 参见霍伊斯里，“Das Verhältnis von Funktion und Form in der Architektur als Grundlage Für die Ausbildung des Architekten”，《Schweizerische Bauzeitung》第34卷，1961年，重印本，第7页。在转载这次讲座之前，文中先记述了霍伊斯里的一次谈话，时间是在1960年9月16日，地点是在苏黎世“Club Bel Etage”，谈话的主题是“建构的观念与方法”(Von Ideen zu Methode im Architekturunterricht)，这篇文章可以在霍伊斯里档案中找到配有插图的全文。
- 57 参见“Wahlfach Transparenz / 1957”卷宗，霍伊斯里档案，苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。
- 58 同上。
- 59 参见霍伊斯里，“Das Verhältnis von Funktion und Form in der Architektur als Grundlage Für die Ausbildung des Architekten”，《Schweizerische Bauzeitung》第34卷，1961年，第4页，第56条引用。
- 60 普森纳致霍伊斯里的信，1978年7月2日，霍伊斯里档案，苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。类似的，在斯坦尼斯劳斯·冯·穆斯(Stanislaus von Moos，请见尾注3)评论的空白处(穆斯在此质疑透明性概念为一种“可以直接应用的工具”)，霍伊斯里写道：“不，不，绝不是这样”。
- 61 霍伊斯里给申耐伯里的信，1983年10月23日，霍伊斯里档案，苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。
- 62 参见柯林·罗：“程序与范式”(Program vs. Paradigm)第24条注解。柯林·罗在美国建筑界中的重要作用无法在此处详述。可是，在我们的讨论中，显然1973年在苏黎世举办的“罗西和海杜克”展，被很多人视为具有非比寻常的重要意义，而柯林·罗的贡献全部表现在这一篇介绍性的文字中。柯林·罗是为1969年的CASE“建筑师环境研究会议(Conference of Architects in the Study of the Environment meeting)”撰写此篇文章，《五位建筑师》正是由这个机构出版(1972年)，并于1975年重印。在此文中，柯林·罗提到了教条主义的危险：“现代建筑主张的标准化、类型化和抽象化的霸权”。(请与下面的条目比较)
- 63 参见伊丽莎白·蒂勒(Elisabeth Diller)、戴安娜·李维斯(Diana Lewis)和金·斯卡皮奇(Kim Shkapich)：《建筑师的教育》。库柏联盟建筑学院，纽约：Rizzoli出版社，1980年，第8页。
- 64 《五位建筑师：埃森曼、格雷夫斯、格瓦斯梅、海杜克和迈耶》，纽约，Wittenbom出版社，1975年版，第3页之后，第5页，第7页。在1975年版里面，柯林·罗为介绍进行了增补，这篇文字的确可以被看作是自闭的、神谕的条条框框。
- 65 参见肯尼思·弗兰姆普敦：“正面与旋转”(Frontality vs. Rotation)，如上，第9页之后，第13页注3。
- 66 参见约翰·海杜克和大卫·萨皮罗(David Shapiro)：“对话：约翰·海杜克或画天使的建筑师”，《a+u》第91期，第59页。
- 67 海杜克致霍伊斯里的信，1983年9月26日，霍伊斯里档案，苏黎世瑞士联邦理工学院建筑历史与理论研究所。

柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基

## 透明性：物理层面与现象层面\*

透明性 (Transparency), 名词

1. 透明的性质或状态, 透明。
2. 透明的事物; 特别是, 供展示用的一幅画或其他物品, 使用玻璃、薄布、纸张、陶瓷或类似材料制成, 目的是在光线照射下可以透视; 或者一种装置, 框架外面覆盖着薄布或纸张, 通过内部光源照明, 用以进行公开展示。
3. [大写] 阁下, 荣誉称号的谐谑说法。这是从德文称谓 *Durchlaucht* 直译而来; 例如, 他的头衔是公爵 (*His Transparency, the Duke.*)。

透明的 (Transparent), 形容词

1. 具备能够使光线穿透的性质, 这样物体可以被透视; 不能阻挡光线的、透亮的、清澈的; 例如, 透明的玻璃或湖泊; 透明的树叶或肥皂; ——与“不透明” (*opaque*) 反义, 在大多数情况下, 与“半透明” (*translucent*) 的意义也不相同。
2. 不能阻挡射线的, 对任何特定类型的能量辐射均适用, 例如, 对 X 射线或红外线透明。
3. 发光的; 明亮的; 闪亮的 (诗)。
4. 材料松弛、高级或网格稀疏以至于不能遮蔽背后的事物; 精细而透明的、薄的; 像轻纱一般的; 例如, 透明的布料或披肩。
5. 比喻地: a. 浅显易懂的; 简单明白的; 一目了然的; 例如, 透明的文字风格。b. 容易被看穿的; 证据确凿的; 无遮蔽的; 不必付出努力就可获知的; 例如, 一个透明的计谋或花招; 透明的谄媚或小人。c. 坦荡的; 开诚布公的; 不矫饰的; 例如, 她像孩子一样透明。

《韦氏新国际辞典》, 第二版

\* 这篇文章最早发表在耶鲁大学的建筑刊物《*Perspecta*》第 8 卷上, 时间是 1964 年。



# 1

“透明性”(Transparency)，“空间-时间”(space-time)，“共时性”(simultaneity)，“互渗”(interpenetration)，“交叠”(superimposition)，“矛盾”(ambivalence)：这些词汇，还有其他一些类似的词汇，在当代建筑学的文本中通常被视作同义。我们了解它们的用途，但很少有人认真分析其用法。把这些近似的词汇拿来，当作得力的批判工具，这样的想法多少有些迂腐。可是，本文甘愿冒着被认为是迂腐的风险，也要将透明性概念所包含的多层意义揭示给大家。

根据字典的定义，透明的性质或状态既是一种物质条件——容许光或空气透过，同时也是一种理性本能，它来自于我们先天的需求，希望事情容易被感知、拥有无懈可击的证据，毫无模棱两可之处。这样一来，作为形容词的“透明”，因其被赋予了纯粹物理学意义，因其可敬的批评功用，及其可说是众口一词的道德寓意，从一开始就充满变数，富含意义，也时常被误解。

至于更深一层的解释，将透明性视作一种可以从艺术作品中揭示的状态，不妨参看戈尔杰·凯普斯在《视觉语言》中进行的阐释：“如果一个人看到两个或更多的图形叠合在一起，每一个图形都试图把公共的部分据为己有，那这

\* 所有出现在德文版第一版(Transparenz, 1968)中的附加图片，在本版中都有收录：一些方案和轴测图(图13-17, 图25)由Miguel Rubio Carillo重绘。此外，伯纳德·霍伊斯里为本文添加了图9、10、12、18、19、20、22、23、25。



个人就遭遇到一种空间维度上的两难。为了解决这种矛盾，他必须假设一种新的视觉性质的存在。这些图形被认为是透明的；也就是说，它们能够互相渗透，同时保证在视觉上不存在彼此破坏的情形。然而，除了视觉特征之外，透明性还暗示着更多的含义，即拓展了的空间秩序。透明性意味着(同时)对一系列不同的空间位置进行感知。在连续运动中，空间不仅在后退，也在变动。透明的图形的位置是模棱两可的，人们同时看到一组交叠图形中的每一个，对于近处的图形如此，远处的也是如此。”<sup>1</sup>

根据这一定义，透明性不再是毫无瑕疵的明白，而是明明白白的不太明白。然而它也并不是深不可测的；当我们读到（这种情况并不少见）“透明叠合的平面”时，我们也常常能够感到其中并非仅仅包含了简单的物理透明概念。

例如，莫霍里-纳吉在他的《运动中的视觉》(Vision in Motion)一书中不断提到“透明电影胶片”，“透明和移动的光线”，以及“鲁本斯那绚丽透明的阴影”<sup>2</sup>，仔细阅读这本书会发现，对于莫霍里来说，这种物理性的透明之外，还包裹着隐喻的外衣。莫霍里-纳吉告诉我们，某种形式的交叠“超越了时空限定。它们将不起眼的个别事物转化充满意义的综合……交叠的透明也常常暗示着上下文的透明性，揭示了事物中曾被忽略的结构特征”。<sup>3</sup>接着，在评价乔伊斯(James Joyce)那些他所谓的“冗余词汇粘合”或曰“乔伊斯隐语”的时候，莫霍里认为它“通过相互关系的富于创见的透明性因素，整合了彼此关联的部分，为现实问题提供解决方案”。<sup>4</sup>换句话说，他似乎觉察到，通过词义扭曲、结构重组和语涉双关，语言上的透明性——亦即戈尔杰·凯普斯所说的，“它们能够互相渗透，同时保证在视觉上不存在彼此破坏的情形”——是可以实现的，而那些有幸体验乔伊斯式“词汇粘合”的读者，无不深受触动，乐于探索表层叙述背后更深层次的意义。

故此，在对透明性概念展开探究之前，有必要进行一次基本区分。透明性既可能是一种物质的本来属性，例如玻璃幕墙；它也可能是一种组织关系的本来属性。据此，人们可以查知物理的透明性和现象的透明性之间的区别。

我们对物理透明性的感知有两个源头：一个是立体主义绘画，另一个就是通常所说的机器美学。我们对现象透明性的感知可能来自惟一的源头——立体

1 戈尔杰·凯普斯：《视觉语言》，芝加哥：保罗·西奥布雷德，1944，第77页。

2 莫霍里-纳吉(Moholy-Nagy)：《运动中的视觉》，芝加哥：保罗·西奥布雷德，1947，第157、159、188、194页。

3 莫霍里-纳吉，同上，第210页。

4 莫霍里-纳吉，同上，第350页。

主义绘画；一位立体主义画家在 1911 ~ 1912 年间的画布足以囊括秩序和层次这两个用以阐明透明性的要素。

人们可能对关于立体主义那些融合了时间与空间因素的滔滔解说心存疑虑，它们太花言巧语，反而令人难以置信。阿尔弗雷德·巴尔告诉我们，阿波利奈“用一种隐喻的而不是数学的感觉……唤起了第四维度”<sup>5</sup>；在此，与其试图在闵可夫斯基（Minkowski）与毕加索之间建立关联，不如转而寻求一些更加不致引起争议的灵感之源。

塞尚晚期的作品《圣维克多山》（Mont Sainte - Victoire）作于 1904 ~ 1906 年间（见图 1），现藏于费城艺术博物馆。这幅画具有极端简洁的



图 1 圣维克多山 塞尚 费城艺术博物馆 73cm×92cm

- 5 阿尔弗雷德·巴尔：《毕加索：艺术五十年》（Picasso: Fifty years of His Art），纽约：现代艺术博物馆，1946年，第68页。

特征。整幅画面中，正面视点的平行透视得到高度强调，明确暗示景深的元素被大大缩减，结果前景、中景和背景被挤压收缩，塞入同一个紧凑的图画当中。光源明确而多样；进一步审视画面，观者会产生大量物体倾泻于空间之中的感受，这一点由于绘画者对不透明色和高对比色的大量使用而得到强化。构图中心被密集的笔触网格所占据，其中既包含斜线，也包含水平线、垂直线；很显然，这块区域被较外围那些笔触肯定的水平网格和垂直网格支撑加固。

平行透视、压缩景深、收缩空间、明确光源、倾泻物体、节制色彩、斜线与直线网格以及向周边发展的倾向，都是分析立体主义 (analytical cubism) 的特征。在这些绘画中间，物体都被扯成碎片，又被重新捏合在一起。除此以外，也许最终我们知道空间收缩的重要性，由于网格的存在，这一点得到强化。现在，我们发现两套坐标体系同时存在，形成网络。一方面，斜线和曲线的组织暗示了空间在对角线方向上的纵深。另一方面，一系列的水平线和竖直线的存在表明绘画者对平行透视的暧昧态度。总的说来，斜线与曲线有着某种自然主义的含义，而直线则代表着几何化的倾向，成为对平面图画的重申。两种坐标体系都在延伸的空间和图画的平面两方面描述形体方位；可是它们穿插、它们叠合、它们相互关联作用，并组成更大的、变动不居的形体，从而引发了典型的、兼具多重含义的立体主义主题。



当观察者试图将这些平面加以区分的时候，他能渐渐注意到画面中一些响亮的区块与那些更加浓稠的色彩之间的反差。他能分辨出画面中一些区域带着物理性的透明，类似电影胶片的特征；另外一些基本上是半透明的，而还有一些区域根本上阻止光线的透过。不管画面表现出来的内容是什么，他都能够分辨所有的这些平面，透明的或不透明的，都蕴含在凯普斯所定义的透明性现象当中。

透明性的双重特征可以从对一些不那么典型的毕加索画作的比较分析中得到说明，例如《单簧管乐师》(The Clarinet Player, 见图2)，类似的例子还有典型的布拉克 (Braque) 画作，如《葡萄牙人》(The Portuguese, 见图3)。在这两幅绘画中，每一幅都用一个类金字塔的图形代表了一个形象。毕加索用加粗的轮廓线界定了他的金字塔形；布拉克则采用更加复杂的技法。由于毕加

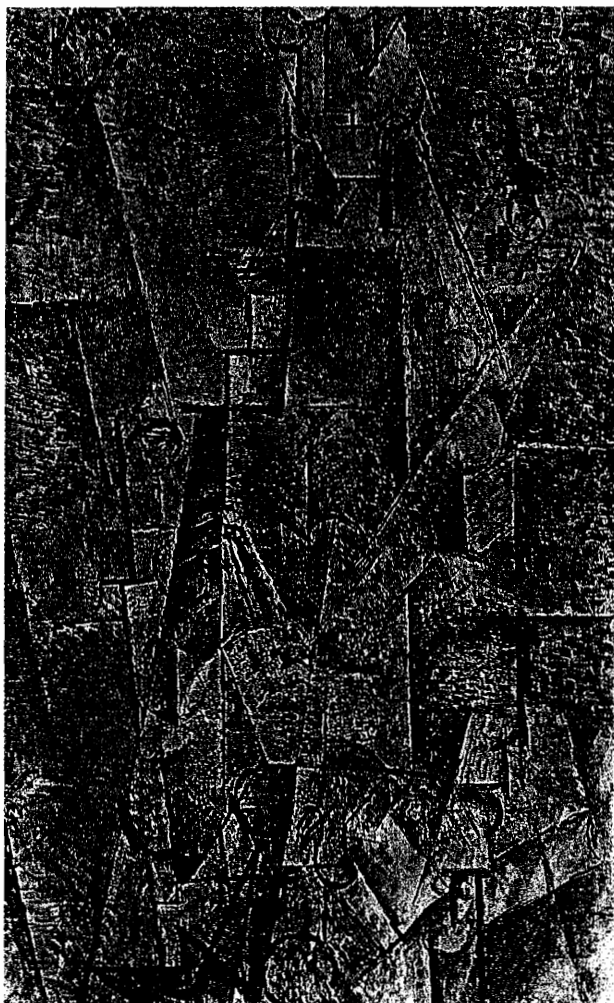


图2 单簧管乐师 (Le Clarinettiste)

毕加索 D. 库珀 (D. Cooper) 藏品, 伦敦 106cm×67cm

索的轮廓线特别肯定并独立于背景，观者往往感觉画面中有一个完全透明的主体站立在相对深远的空间之中，只是随着观看时间的延长，他才会慢慢意识到画面其实是没有深度的，并从而修正自己的感觉。对于布拉克来说，观画的过程遵循相反的顺序。高度交织的水平与竖直网格，包含着间隔的直线和突入其

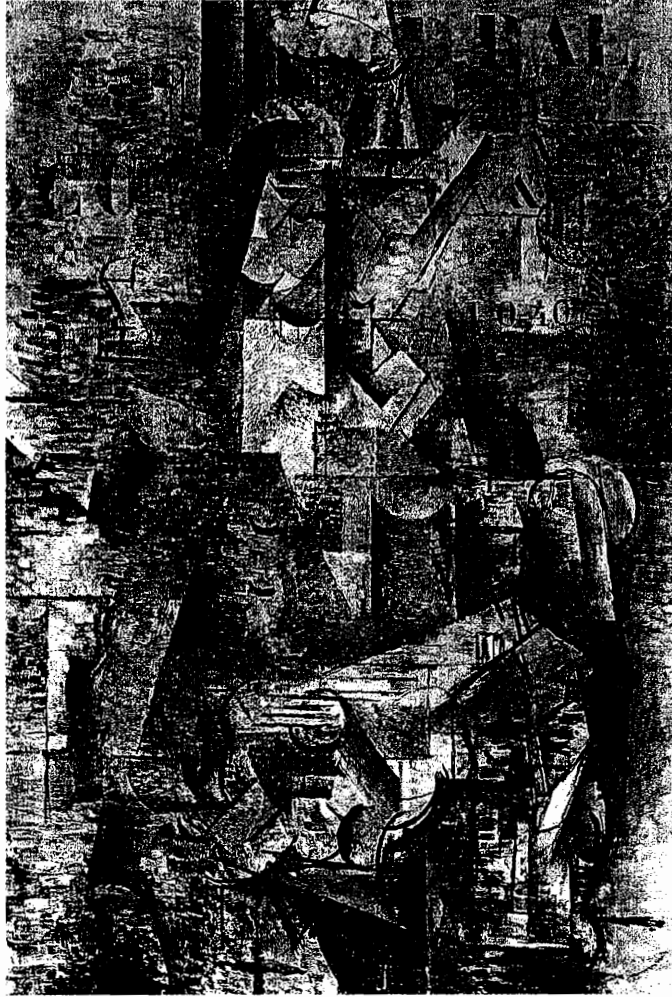


图3 葡萄牙人 布拉克 巴塞爾美術博物館 46cm×40cm

中的平面，建立了基本上属于浅景深的空间，观察者必须通过慢慢感受，才能逐步查知空间深度，进而使主体获得具体形态，并慢慢显现出来。布拉克提供了分别阅读主体和网格的可能，而毕加索很少这么做。毕加索更愿意将网格蕴含于主体之中，或者将其作为一种周边元素引入作品中，使主体更加稳定。

在第一幅画中，我们能够感受到物理的透明性，而在第二幅画中我们则能领悟现象的透明性。为了更好地说明这两种截然不同的态度，我们将以两位稍晚近的画家的作品进行比较，他们是罗伯特·德劳内（Robert Delaunay）和胡安·格里斯（Juan Gris）。

德劳内作于1911年的《共时的窗子》（Simultaneous Windows，见图4）和格里斯作于1912年的《静物》（Still Life，见图5），两幅画中都包含了应该是透明的物体，一幅画中是窗户，另一幅画中是瓶子。格里斯为了突出网格

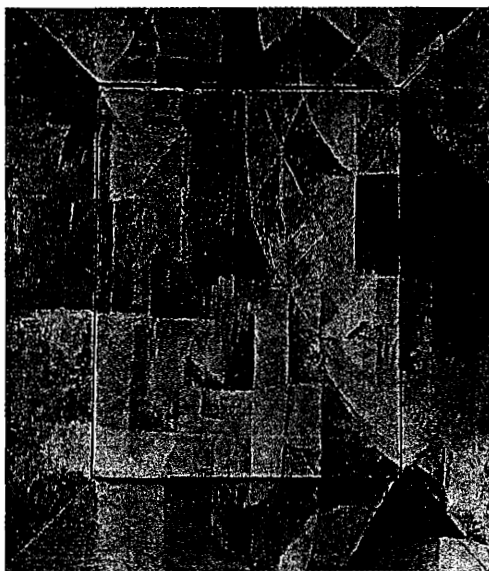


图4 共时的窗子 (Les Fenêtres Simultanées)  
德劳内 汉堡艺术馆 46cm×40cm

的透明性而牺牲了玻璃的物理透明性；而德劳内则以无穷热情拥抱他那多层“玻璃开口”的难以捉摸的反射性质。格里斯将一系列倾斜并相互垂直的线条编织成某种略带皱褶的浅空间；而在塞尚的习惯模式里，为了使主体和结构同

时得到强化，他愿意采用多种多样但具体明确的光源。德劳内对形式的偏爱则预示着截然不同的态度。类似立体主义的网格，形式对他来说只是光线的反射和折射——例如，一片低矮的街区和各种自然主义的、让人联想起埃菲尔铁塔的物件——除此外什么都不是。但是，除了对图像的几何化倾向，德劳内的形式和空间普遍具有一种空气感，这更像是印象主义的特征，二者之间的相似性也因其使用绘画介质的方法而得到强化。格里斯采用平涂的、平铺直叙的不透明色块和几近乏味、但极具质感的单色，而德劳内则侧重于一种类印象



图5 静物 (Nature Morte) 格里斯  
库勒慕勒美术馆, 奥特鲁 54.5cm×46cm

主义的笔触；格里斯提供了界定清晰的背景，德劳内则尽可能避免自己的空间中出现这样生硬的收束。格里斯的背景起到了催化剂的作用，它局限了那些图示物件的不确定性，并造成波动效果。德劳内对这一特殊程序的厌弃暴露了他

的形式原本潜在的不确定性，无从参照，悬而未决。可以认为，两种过程都是在努力理清分析立体主义的千头万绪；格里斯似乎强化了立体主义空间的某些特性，并为其塑性法则注入新的活力；而德劳内则通过剥离立体主义的韵律句法，尝试发掘其诗性内涵。

当德劳内观念中的一些内容同提倡物质实体的机器美学相融合并通过某种对简单平面结构的热情得到加强的时候，物理的透明性就接近于完成；也许莫霍里－纳吉的作品恰到好处地说明了这一点。

在他的《艺术家摘录》(Abstract of an Artist)一书中，莫霍里－纳吉告诉我们，大约是在1921年前后，他的“透明绘画”已经彻底摆脱了任何可能唤起关于自然界的联想的元素。原话如下：“今天我们所看到的，是立体主义绘画的逻辑结果，我曾满怀崇敬之情来研究它们。”<sup>6</sup>

如今，摆脱了所有自然联想的自在状态与立体主义的逻辑贡献是否直接相关，与我们的讨论关联甚微。但莫霍里－纳吉是否真地清除了作品中所有自然主义内容，却多少是个值得讨论的问题；他确信立体主义指明了形式解放的方向，这种似是而非的信念却使我们有理由认为对其作品之一进行分析，并将其与另外一个后立体主义者的绘画作品进行比较，是很有必要的事情。其一为莫霍里－纳吉作于1930年的《拉撒拉兹》(La Sarraz, 见图6)，其二为费尔南德·莱热(Fernand Leger)的《三副面孔》(The Three Faces, 见图7)。

在《拉撒拉兹》中，五个圆由一个S形的纽带联结在一起，两组透明色的梯形平面，一些近似于水平或垂直的粗线条，四处飞溅的亮点和暗点，以及很多略呈汇聚的虚线，所有的这些元素都一古脑堆放在暗色的背景上。在《三副面孔》中，三个主要的区域分别表现有机的形状、抽象的人造物以及纯几何形，通过水平线条的贯穿和共同轮廓线的烘托，三者联系在一起。与莫霍里不同的是，莱热的构图元素彼此之间表现为直角关系，并与画布边缘垂直；通用平涂的不透明色来表现对象；以紧凑的组织方式来处理高度对比的平面，从而建立图底关系的解读方式。莫霍里好像猛然推开一扇窗，将外部空间的私密景象一下子展现在人们的眼前；而莱热则通过几乎全部是二维的主题，实现了“图”和“底”的最大程度的明晰纯粹。莫霍里在阅读乔伊斯时敏感地察觉到的那种

6 莫霍里－纳吉，《新视觉与艺术家摘录》，魏滕伯恩出版社，纽约，1947年，第75页。



透明，在他自己那些显然是物理透明性的画作中付诸阙如。而在莱热的画作中则充满着一种不可言喻的深度阅读的可能性，让人不可思议地联想起莫霍里敏锐感觉到却无法最终达到的境界。

尽管莫霍里－纳吉的画作表现现代主题，可是仍然可以从中看到传统的、立体主义之前的前景、中景和背景；而且，尽管平面和元素看似随意地交织在一起，似乎意图摧毁纵深空间的秩序，莫霍里的画作却只呈现出单一的解读方式。

另一方面，费尔南德·莱热以其过人的后立体主义艺术洞察力，将清晰

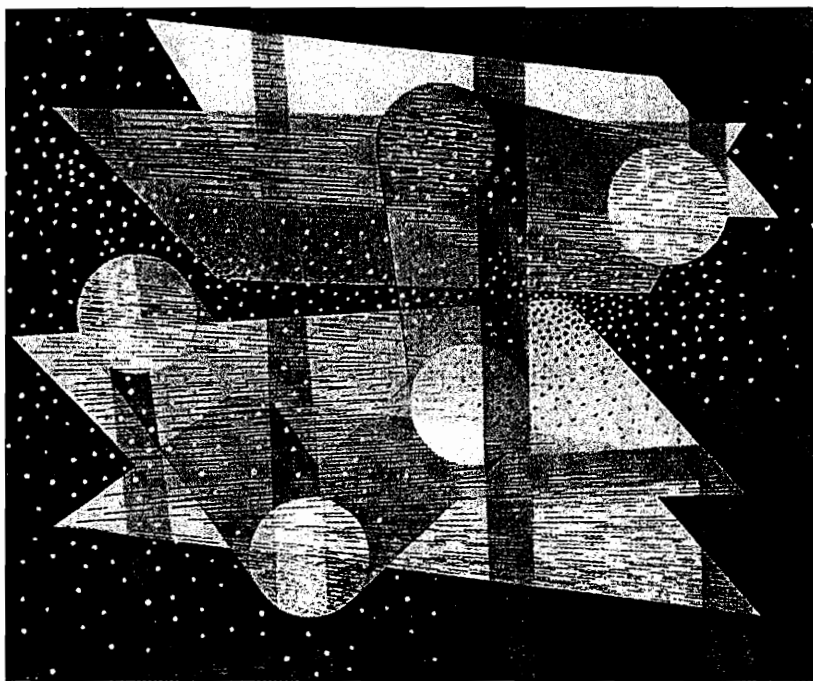


图6 拉撒拉兹 莫霍里－纳吉 芝加哥当代艺术博物馆 62cm×47cm

界定的形式的多元功能行为交代得一清二楚。通过平涂的平面，通过似有实无的体量，通过暗示的而不是实际存在于画面中的网格，通过被色彩、被毗邻或离散的叠置图形打破的棋盘格图案，在莱热的带领下，我们踏上了一系列无穷

无尽的或大或小的构图之旅，而它们变化无穷，却都统一在一个整体中。莱热关注形式的结构，莫霍里则关注材料和光线。莫霍里接受了立体主义的形式，却把它们从空间结构中抽离出来；莱热则保留并强化了典型的、存在于主体与空间之间的立体主义构图张力。

通过以上三组比较，我们大体了解了存在于过去 50 年绘画领域中的物理透明性和现象透明性之间的基本差异。我们注意到，物理的透明性，与置身于

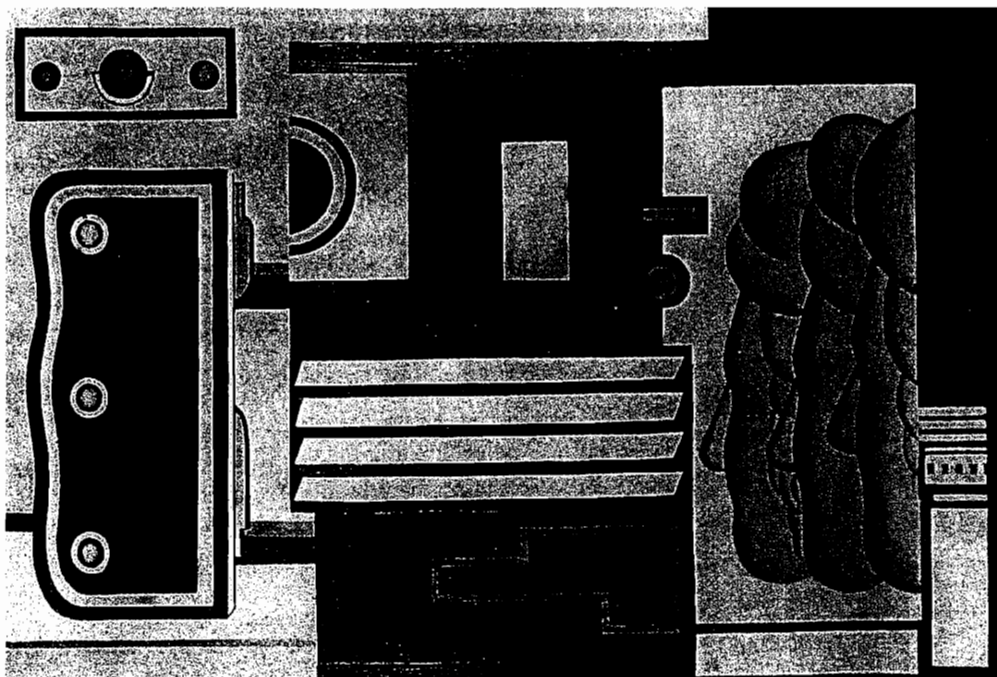


图 7 三副面孔 费尔南·莱热 私人收藏，纽约 96cm×140cm

纵深自然空间中的透明物体的所谓“障眼法效应”（trompe l’oeil effects）密不可分；而当画家力求采用平行透视精准表现置身于抽象的浅空间中的事物，现象的透明性就有了用武之地。

## 2

当我们离开绘画，转而思考建筑学中的透明性时，问题出现了：在绘画中，三维空间只能通过间接的表达来暗示，而在建筑中，它却成了无法回避的事实。鉴于三维空间在这里是真实而不是虚拟，建筑中的物理透明性成为客观事实。可是，正因如此，现象的透明性却更难实现；讨论这一问题面临很大的难度，结果批评家们普遍愿意将建筑学中的透明性完全等同于材料的透明性。有鉴于此，戈尔杰·凯普斯在对布拉克、格里斯和莱热绘画中的表现形式作出了近乎经典的解释之后，却认为建筑学中的对等特征只能从玻璃或塑料等材料的品质中去发掘；而在绘画中呈现出来的精到的构图组织，则只能依靠透明或抛光的表面上的反射或光影游戏偶然达到的交叠效果。<sup>7</sup>

同样，西格弗雷德·吉迪恩也曾评价包豪斯那一面全玻璃的幕墙（见图8），说它提供了“无限宽广的透明区域”，也有“悬置在空中的平面和彼此交叠的关系，就好像在当代绘画中所见到的那样”；他进而引用阿尔弗雷德·巴尔在评价分析立体主义那些“透明而彼此交叠的平面”时所说的话来

<sup>7</sup> 戈尔杰·凯普斯，同上

为自己作进一步的证明。<sup>8</sup>

毕加索的画作《阿莱城的姑娘》(L' Arlésienne, 见图9)为这种视觉想像提供了具体参考。在这幅画中,那种透明而彼此交叠的平面随处可见。毕加索采用电影胶片一样的平面,观者透过这些平面来捕捉形象。在观察画面的时候,他的观感无疑同包豪斯工作室一翼假定的观察者有彼此类似的地方。两个例子都与透明的材料有关。但是,在画中横向布置的空间结构中,毕加索通

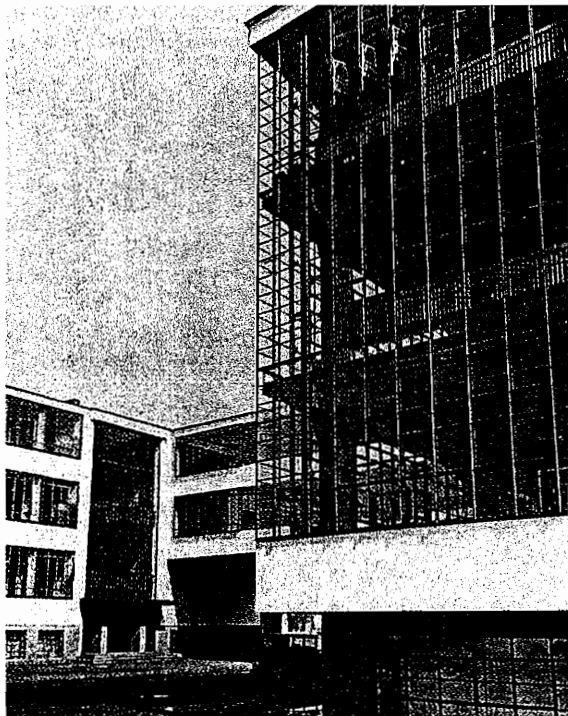


图8 德绍包豪斯,工作室一翼 格罗皮乌斯  
拍摄:卢西亚·莫霍里,泽立康

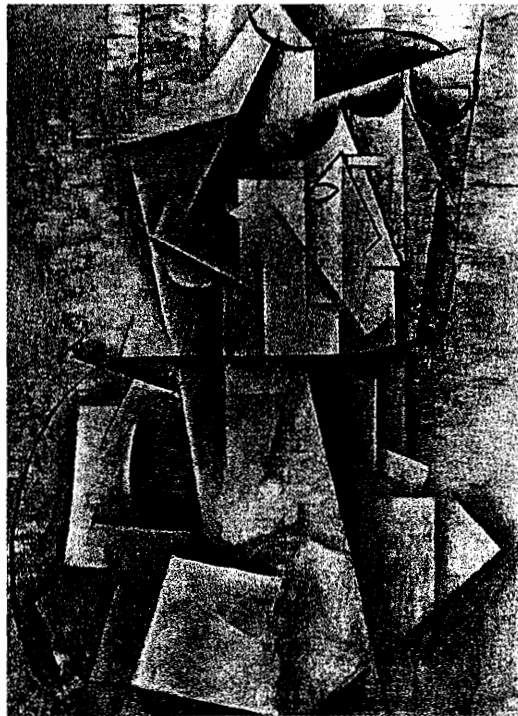


图9 阿莱城的姑娘 毕加索 W.P. 克雷斯勒藏品,  
纽约 73cm×54cm

过对或大或小的形式进行编辑组织,提供了多重解读的无穷可能。但对于包豪斯的玻璃幕墙来说,作为客观实体毫无暧昧不明之处,似乎彻底地与这种性质无关。故此,为了寻找我们所说的现象透明性的证据,我们只好转而求助于其他

8 西格弗雷德·吉迪恩:《空间、时间与建筑》,马萨诸塞州坎布里奇,1954年,第490~491页。

建筑作品。

勒·柯布西耶的加歇住宅与包豪斯校舍属于同一时代的作品，拿来作为比较，是很好的例子。表面上看，这座住宅面对花园的立面（见图 10）与包豪斯工作室一侧的立面不无相似之处。二者都采用悬挑楼板，都有底层退进。二者都不允许干扰因素打断玻璃的水平延伸感，也都有玻璃转角。但共同之处仅此而已。你可以说，勒·柯布西耶主要应用玻璃的平面属性，而格罗皮

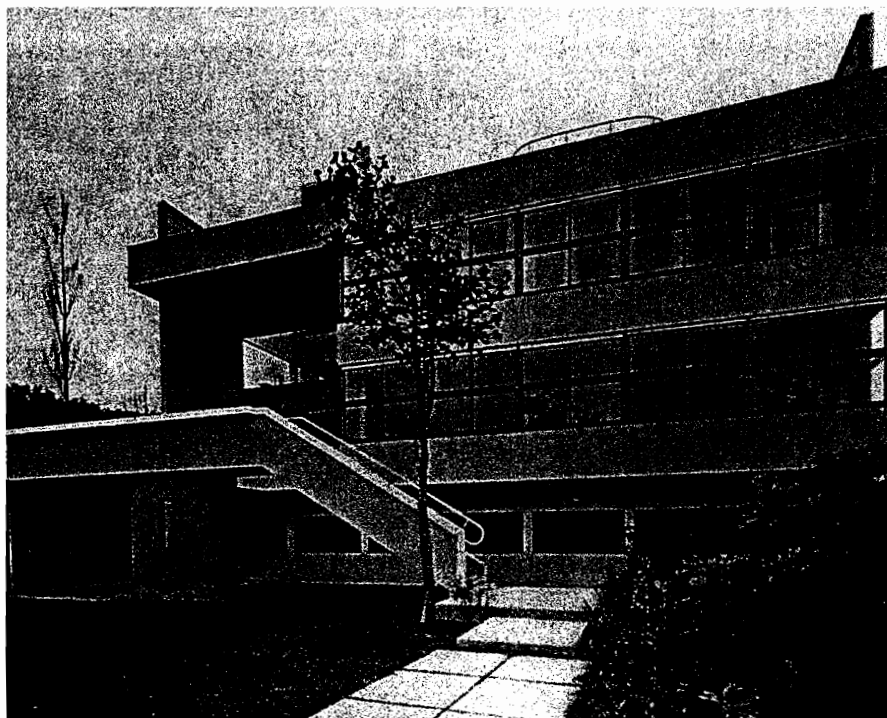


图 10 加歇别墅 勒·柯布西耶 作品全集，第一卷，1910～1929年  
Verlag für Architektur, 苏黎世

乌斯更注重玻璃的透明属性。勒·柯布西耶通过使用与玻璃划分几乎等高的墙面，强化了玻璃的平面效果，并为玻璃面带来了整体张力；而格罗皮乌斯则让他的透明表面从檐口上类似窗帘盒般的水平系带上松弛地悬垂下来。在

加歇别墅，我们能够愉快地感觉到窗框隐藏于墙面之后；而在包豪斯，由于我们无时无刻不留意到玻璃后面紧紧顶着楼板，所以无论如何也不能作出那样的推测。

加歇别墅的底层，被设计者构思为一个垂直的表面被水平延伸的窗子（见图 11）打断；而包豪斯的底层则仿佛实墙面被大面积的玻璃代替。加歇别墅具有明晰的框架，展现出悬挑楼板与支撑结构的关系；包豪斯则由一些短粗的



图 11 加歇别墅 勒·柯布西耶 现代建筑，勒·柯布西耶和皮埃尔·让纳雷，Morancé，巴黎，1929 年

墩子支撑，很难想像其中的每一个墩子与整体骨架结构之间到底有什么关联。就包豪斯工作室一翼而言，似乎格罗皮乌斯只是想设置一个基座，再把一系列水平楼板安置在上面（见图 12）。他最关注的，好像是希望透过大片的玻璃墙

面隐约能够看到两层楼板（见图8）。但在勒·柯布西耶眼中，玻璃似乎没有这么大的魔力；而且，尽管人们可以透过他的玻璃看到对面事物，显然这座建筑的透明性并非通过这种方式来表达。

加歇别墅的底层退进的立面通过屋顶上两片自由墙体来收束，屋顶平台也结束于此；同样的深度控制手法在侧立面通过一组玻璃门来实现，它们成为水平带状长窗的结束。通过这种方式，勒·柯布西耶提出一个概念，即紧贴在

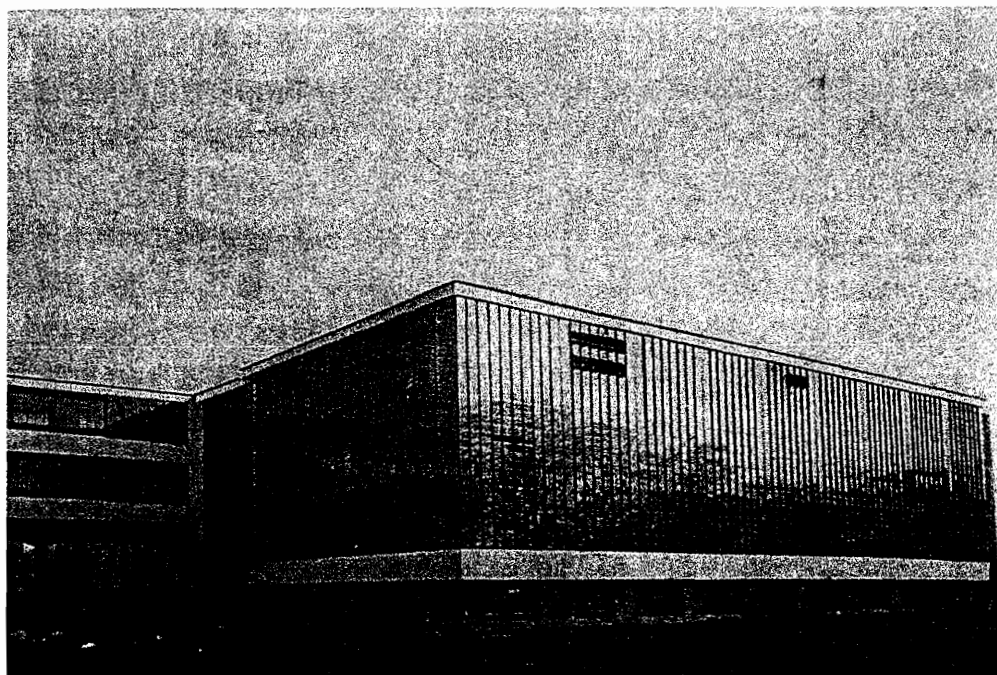


图12 德绍包豪斯，工作室一翼 格罗皮乌斯 包豪斯档案，造型博物馆，柏林

带状玻璃后面有一条狭长的并行空间；无疑，推理可知，它进一步暗示着另一个概念——在这条狭长空间内侧、紧挨着它的地方存在着一个界面，底层墙体、屋顶的自由墙片和内部门侧的墙体都是它的一个组成部分。很显然，这个界面

并不是真实的存在，它只存在于概念和想像中，我们可以无视它、忽略它，但却不能否认它。认识到由玻璃和混凝土所组成的实际的界面和其后那个想像的（但几乎与前者一样真实）的界面之间的关系，我们终于明白，此处透明性并未以玻璃窗为中介，而是通过唤起我们的一种感觉，即“互相渗透但在视觉上不存在彼此破坏的情形”。

这两重界面还不是全部；第三重独立的界面不但客观存在，也预留了观察的线索。它限定了屋顶花园的后墙和顶层阁楼，又在大量并行元素中得到重申，包括面向花园的楼梯扶手、屋顶平台和二层露台（见图 10），等等。这三重界面，就各自本身来说都是不完整的，甚至可以说是片断的。但正是以这些相互平行的界面为参照，立面组织得到强化。而且，它们还共同暗示着建筑内部空间在纵向上彼此平行的分层关系，即一组并行的、水平延伸的空间，一个贴在另一个的后面。

这种空间层化系统，表明勒·柯布西耶的立面与莱热的绘画之间具有最紧密的联系，前文已经对后者进行了分析。在《三副面孔》当中，莱热把自己的画布想像为塑进浅浮雕中的一块区域。在他的三个主要母题之间（它们相互层叠、榫接、交替包含或排斥对方），有两个被植入几乎同等的景深关系当中，而第三个作为“侧景”，充当了两者之间的过渡或说明，它所交代的空间关系，既是退后的，又是前移的。在加歇别墅中，勒·柯布西耶将莱热对画中平面的关注转化为对平行透视的最高程度的关注（最佳视角至多略微偏离平行视点）；莱热的画布变成勒·柯布西耶的第二界面；其他界面无论是叠加于其上，或者是从中镂去某些部分，都围绕这个基本界面来完成。通过类似的方式来实现空间深度，将立面切开，挖去一些部分，再把其他部件插入留下来的空位中（见图 11）。

大家可以推知，在加歇别墅中，勒·柯布西耶已经成功地将建筑同其赖以存在的三维空间分割开来。为了证实这一说法，有必要对别墅的内部空间进行一次讨论。

乍看上去，这一空间几乎与立面完全矛盾；尤其是二层平面（见图 13），图式所揭示的体量组织几乎与我们的期待大相径庭。花园一面的开窗方式提示玻璃背后可能存在一个单一的大空间，它又让我们确信这一空间在长方向上同



立面相互平行。但是实际内部空间划分否定了这一推测，并且提供了一个主要的空间，它的长方向与我们的推测恰好垂直。而且，不管是主要空间还是辅助空间，这个方向都明显占据优势，并且通过一系列侧墙得到强化。

这一层的空间结构显然比表象复杂得多，它迫使我们最初对推测作出修正。从平面上看，悬挑楼板的结构更加明确；餐厅的半圆形凸起强化了平行元素，而主楼梯、透空部分和书房都再次强调了这一格局。这样看来，可以说立

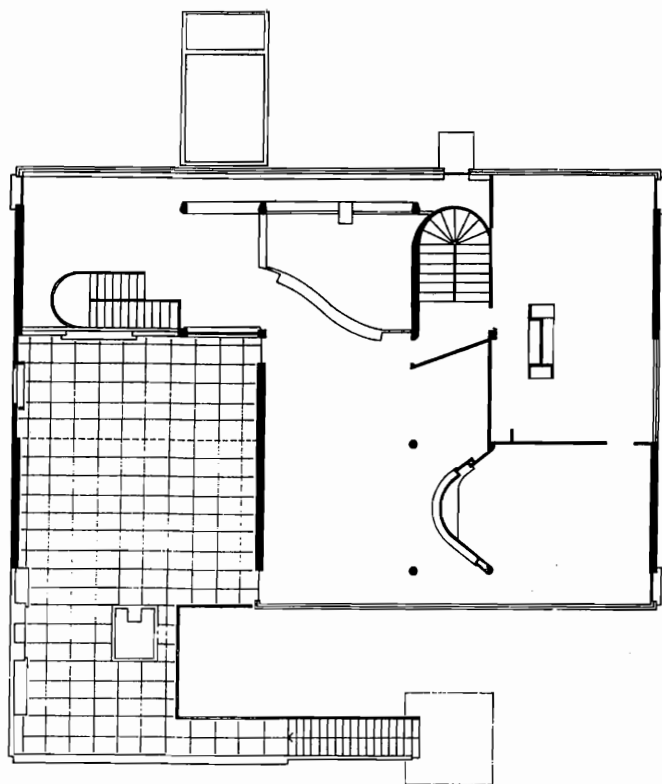


图 13 加歌别墅 勒·柯布西耶 二层平面

面的界面对内部空间的纵深发展产生了难以估量的影响。如同外部形态所暗示的，内部空间表现为一系列扁平空间的连续分层序列。

因此，通过垂直界面来解读内部空间，似应不惜笔墨；而进一步解读由各层楼板所代表的水平界面，则将揭示更多内容。认识到楼板不是墙壁、界面不是图画，我们就可以对水平界面展开分析，在此我们采用与立面分析相似的手法，并把莱热的《三副面孔》再次作为我们的出发点。加歇别墅中，处在同一平面上的阁楼的屋顶、椭圆形的小室顶端、自由墙片的顶端和那个非常精巧的瞭望台的顶部，对应着莱热画作中第一层平面（见图 11、图 14）。而第二层平面现在变成了主体的屋顶平面；楼板上挖去的部分露出下面的露台，则对应着画作中“侧景”的一层。在考察标准层平面（即二层平面）的组织方式时，同

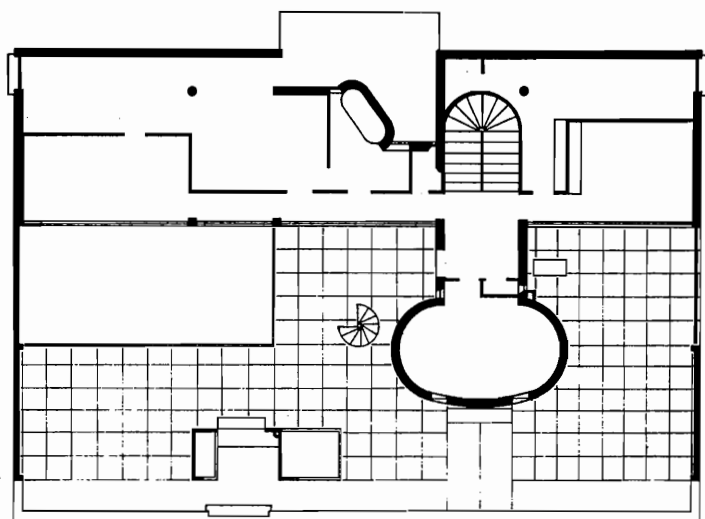


图 14 加歇别墅 勒·柯布西耶 屋顶平面

样的平行层面关系也是显而易见的。此处，垂直方向上的纵深空间，依靠外部露台的两层通高和内部连接起居室与入口大厅的透空部分来构成呼应关系。莱热通过将处于外部的图层的内边缘向内部位移来扩大空间维度，勒·柯布西耶则通过在别墅空间的核心部分挖洞来实现同样的效果。

这座住宅充满了一种空间维度上的矛盾，也正是凯普斯所指出的透明性的

特征之一。在事实与寓意之间，辩证的往返片刻不曾停歇。深空间的现实不断遭到浅空间暗示的反驳，结果张力越来越大，深入解读的动力由此产生。将建筑体量纵向切割的五个空间层次和横向切割的四个空间层次无时无刻不在呼吁关注，这样的空间网络将最终引发无穷无尽的动态解读。

在包豪斯校舍建筑中，我们很难发现类似的凝练思维；事实上，对材料美学过于专注的人，是很难有足够的耐心去思考这类问题的。在包豪斯校舍的工作室一翼，曾令吉迪恩赞不绝口的东西，不过是物理的透明性而已；而加歇别墅中引起我们注目的才是现象的透明性。假如有些原因导致我们把勒·柯布西耶的成就与费尔南德·莱热联系起来，基于同样的判断，我们会注意到格罗皮乌斯与莫霍里-纳吉趣味上的相似之处。

莫霍里着迷于玻璃、金属、反射材料和光线的表现；而格罗皮乌斯，至少在1920年代，似乎同样执迷于探索材料内在品质的想法。二人都从风格派与俄国构成主义者（Russian Constructivists）的实验中得到了一些启发；但他们显然都不愿意接受来自巴黎方面的形式探索结果。

似乎正是在巴黎，立体主义者发现了浅空间，并彻底地开发了它。也正是在那里，绝大多数人都彻底领会了绘画平面作为统一激活的领域的意义所在。有了毕加索、布拉克、格里斯、莱热和奥赞方，我们再也不会认为绘图平面扮演着被动的角色。作为“底”的背景，和摆放于其上的、作为“图”的物品，都具备了等同的空间可模仿性。巴黎之外，这种情形并不普遍，尽管蒙德里安（Mondrian），一位“过继”的巴黎人，可以看作是一个主要的例外，另一个例外则是克利（Klee）。反观康定斯基（Kandinsky）、马列维奇（Malevich）、李西茨基（El Lissitzky）或凡·杜伊斯堡（Van Doesburg）的代表作中的任何一件，都揭示出这些画家，就像莫霍里-纳吉一样，几乎从未意识到为他们的画中的主体提供一套独特的空间矩阵的必要性。他们倾向于简化处理立体主义者的绘画，将其视作一系列几何平面的构成练习，但都抛弃了对立体主义来说同样重要的空间抽象。正因如此，在他们的绘画中，几何构成飘浮于无尽的、稀薄的、自然主义的虚空之中，毫无巴黎画家那些丰富的层化结构。而包豪斯大概可以看作这类绘画的建筑等价物。

因此，在包豪斯综合体建筑中，尽管我们看到了大量板状的建筑，其形式暗示着对形体分层解读的可能，我们却很明白这里并没有任何层化结构的存在。通过考察宿舍楼、行政办公楼和工作室一翼的走向，其二层平面似乎暗示着空间沿同一个方向上的流动（见图 15）。通过道路系统、教室楼和报告厅的反向序列，一层平面暗示了空间在另一方向上的流动（见图 16）。两个方向之间不存在主次关系（见图 17），由此而来的两难情况，通过优先采用成角透视进行表达的策略而得到解决。在这种情况下，也只能这么解决了。

凡·杜伊斯堡和莫霍里-纳吉回避了平行透视的平面构图，格罗皮乌斯也作出了类似的选择。值得一提的是，在正式出版照片中，加歇别墅（见图 19）总是力图尽量避免成角透视所造成的近大远小效果，而几乎所有包豪斯照片都刻意突出这种效果。通过工作室一翼的透明转角，宿舍楼的阳台、工作室

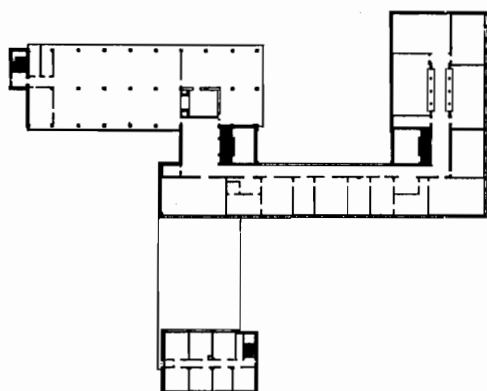


图 15 德绍包豪斯，工作室一翼  
格罗皮乌斯 二层平面

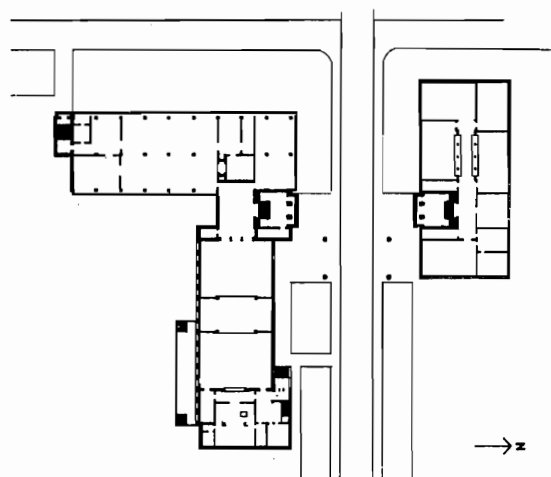


图 16 德绍包豪斯，工作室一翼 格罗皮乌斯 一层平面

入口的挑板及诸如此类的元素，包豪斯成角透视的重要性得到反复重申。这些特征都要求建筑师务必放弃平行透视原则。

包豪斯无疑揭示了一系列的流动空间，却谈不上是“空间维度的对立统一”。

有赖于成角透视，格罗皮乌斯将空间的对峙运动具体展现出来，延伸至无限深远的灭点；同时，由于不曾为两个运动方向赋予任何显著的个性特征，他规避了任何潜在的不确定性。这样，只有建筑的外轮廓才具有层状特征（见图 18）；而这种层状建筑却与层状结构毫无关联，无论是在内部空间还是外部空间。失去了理解由真实的平面和想像的投影所界定的层化空间的机会，观察者也就无从体验表象空间与潜在空间之间的对立统一了。透过玻璃幕墙，他大概能够同时看到建筑的外部 and 内部，这当然也能带来一定的愉悦。但是，在这一过程中，他却丝毫也不能够领会惟有在现象的透明性中才能体验到的含蓄的激情。

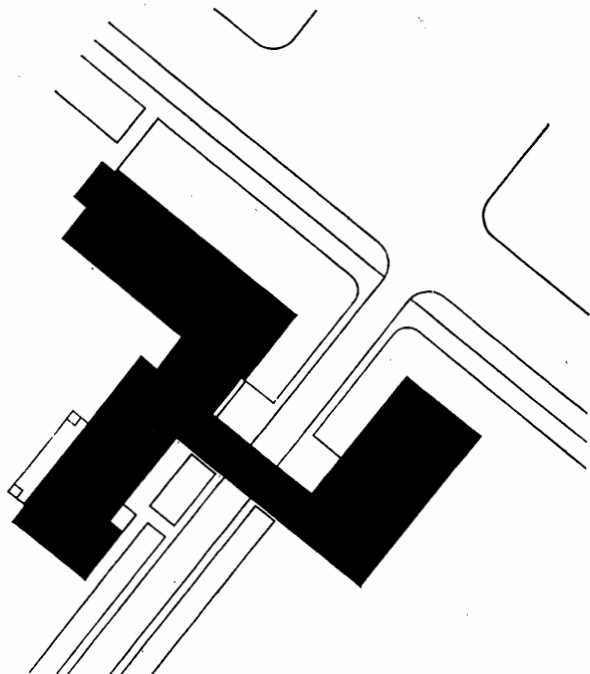


图 17 德绍包豪斯，工作室一翼  
格罗皮乌斯 总平面

勒·柯布西耶的国联大厦项目（League of Nations, 1927）像包豪斯一样，容纳很多不同的功能和元素，因此都采用一种群体建筑的组织方式，也具备类似的外部形体特征：狭长的体量。又一次，共同点到此为止。包豪

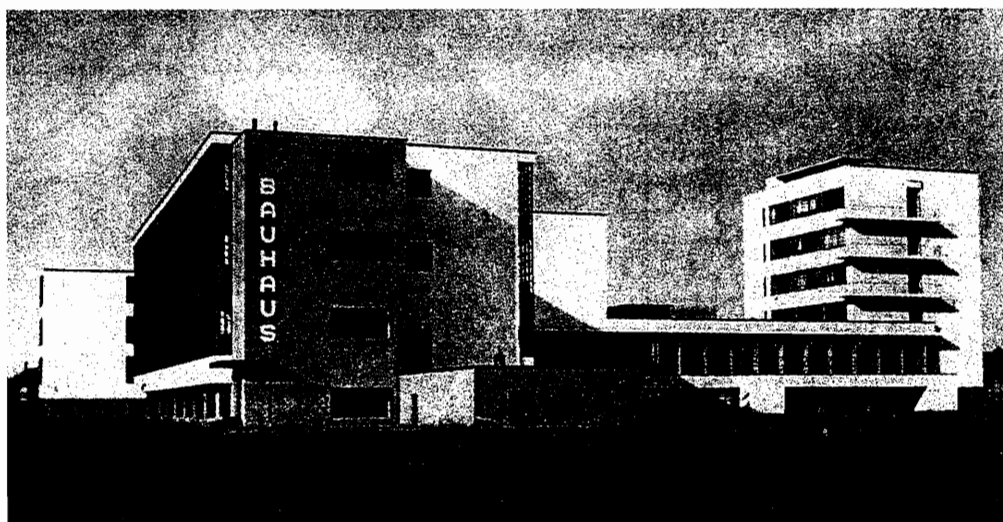
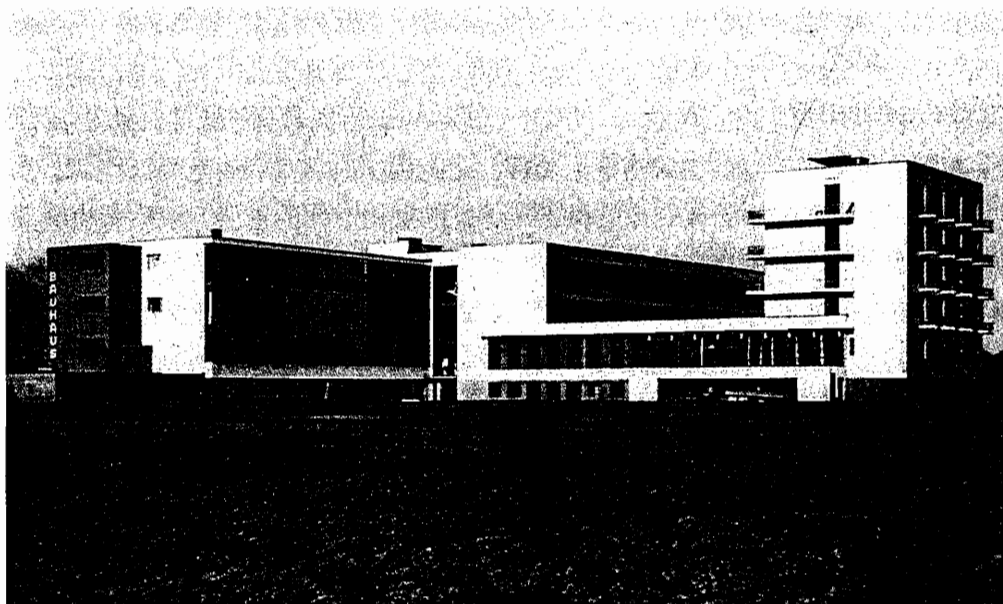


图 18-1 德绍包豪斯，工作室一翼 格罗皮乌斯 包豪斯档案，造型博物馆，柏林

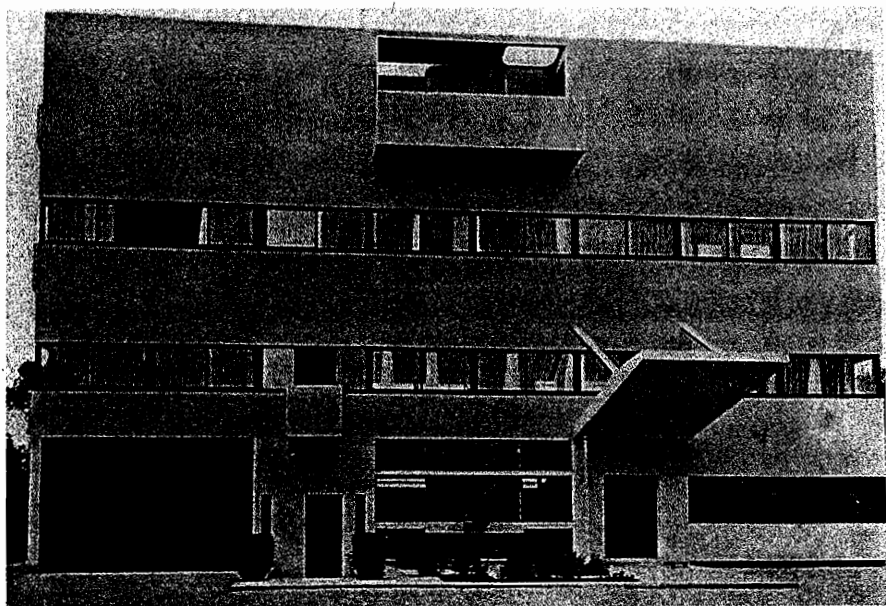


图 19-1 加歇别墅 勒·柯布西耶 上:《居住建筑》(L'Architecture Vivante), 勒·柯布西耶和皮埃尔·让纳雷, Morancé, 巴黎, 1929年 下:阿尔弗莱德·罗斯拍摄, 苏黎世

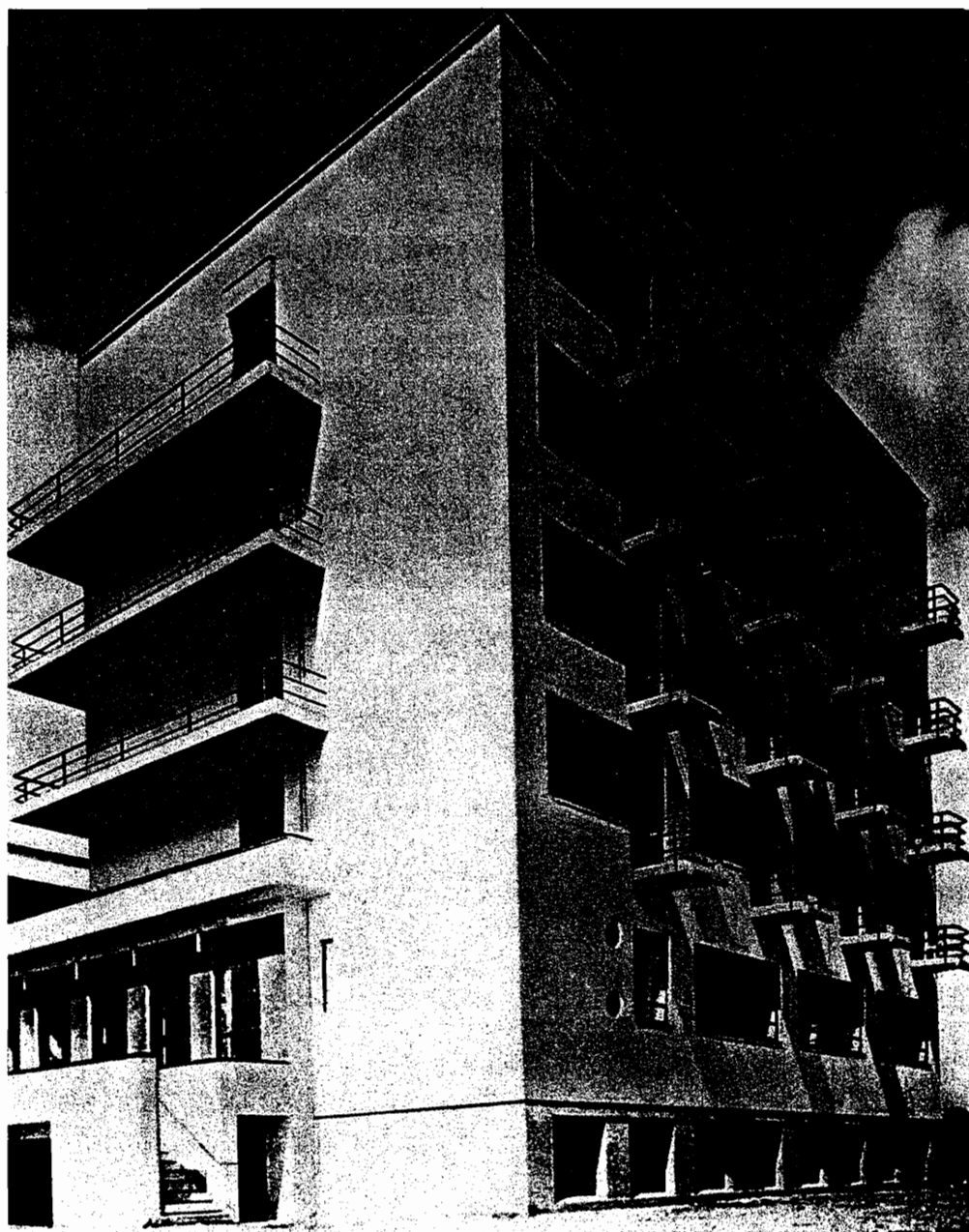


图 18-2 德绍包豪斯，工作室一翼 格罗皮乌斯 包豪斯档案，造型博物馆，柏林



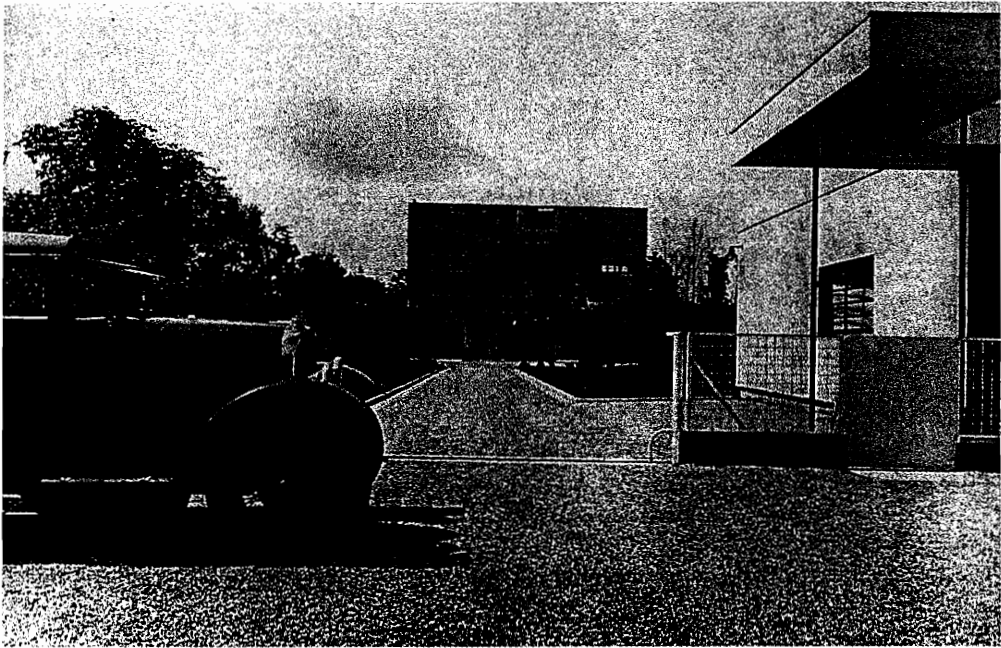
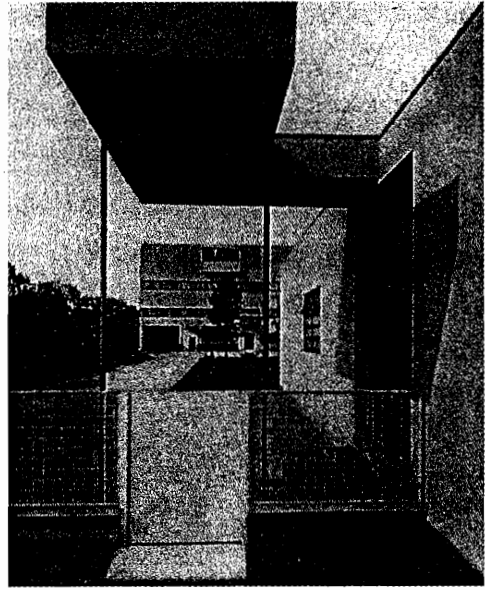


图 19-2 加歇别墅 勒·柯布西耶 上:《居住建筑》,勒·柯布西耶和皮埃尔·让纳雷, Morancé, 巴黎, 1929 年 下:阿尔弗莱德·罗斯拍摄, 苏黎世

斯的风车状体量让人不禁联想起构成主义者的平面组织方式（见图 17）；而在国联项目中，同样狭长的体块形成了条状分层的系统，甚至比加歇别墅更为严谨明晰（见图 20）。

在国联方案中，秘书处的两排主要楼体，相互平行水平延展。它们界定了图书馆和书籍储藏部分，而主要大会堂的入口平台和门厅都强化了这一组织方

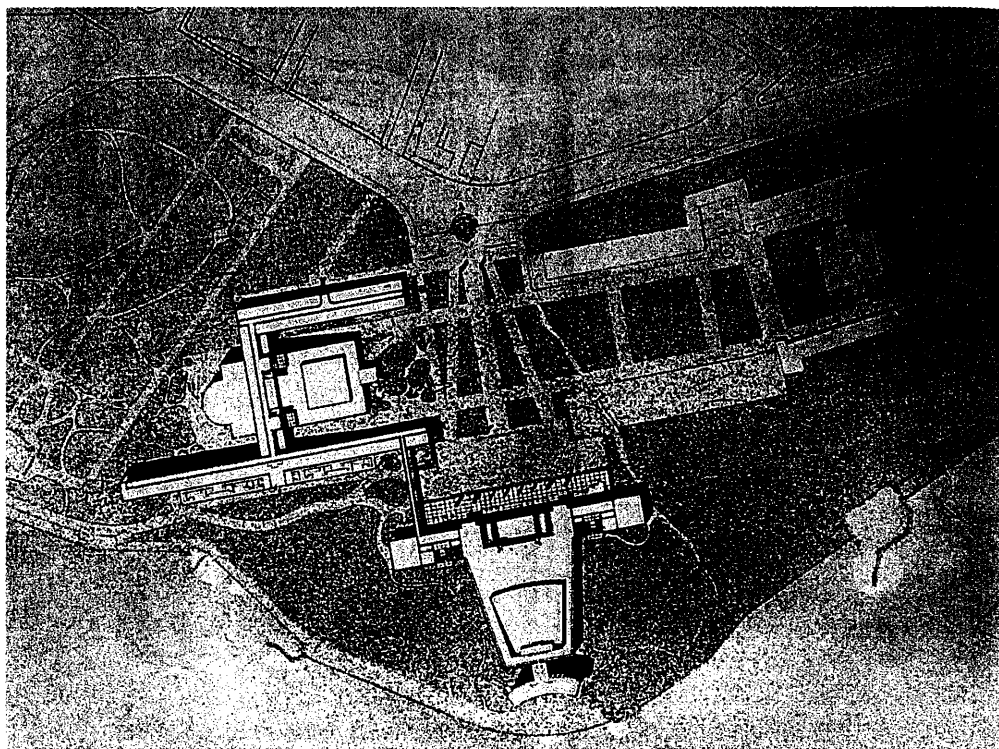


图 20 竞赛入围作品 国联大厦，1927年 勒·柯布西耶和皮埃尔·让纳雷，建筑历史与理论研究所  
苏黎世瑞士联邦理工学院 (ETH) 长期资助项目

式，它们甚至控制了大会堂自身的构图。在大会堂中，沿两侧墙壁安装玻璃的构思打破了视觉焦点在总统包厢的常规做法，引入了类似的横向轴线。与此相

对的纵深空间也通过一种明晰有力的方式表达出来。它主要表现为一个菱形，其主轴线贯穿大会堂，其外轮廓则由报告厅形体的交汇状的外缘线及内庭院的放射状道路共同组成（见图 21）。但是，同加歇别墅类似的，此处描述形体纵深关系的内容也不断被弱化消解。在主轴线上，就有切断、平移和不少自由形态的小路来削弱空间感受。作为一个连续空间，它又不断被树木植被、环形车

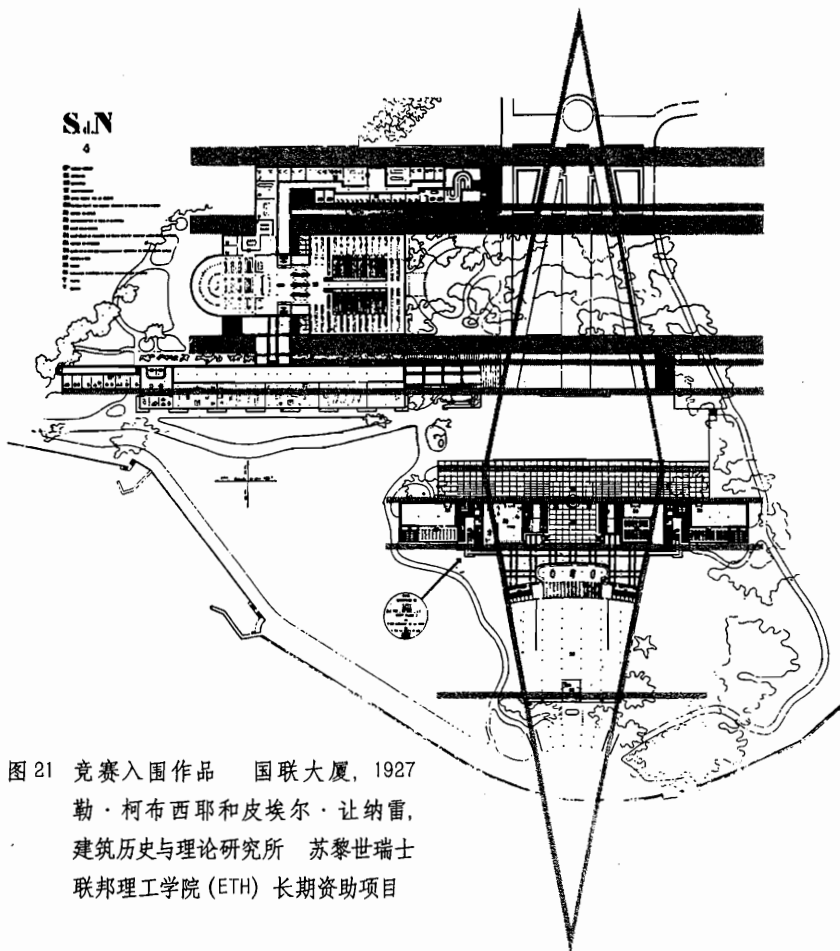


图 21 竞赛入围作品 国联大厦, 1927  
勒·柯布西耶和皮埃尔·让纳雷,  
建筑历史与理论研究所 苏黎世瑞士  
联邦理工学院 (ETH) 长期资助项目

道和建筑自身的元素所打破、所割裂，构成一组平行的参照物。结果，到了最后，通过一系列或明或暗的提示，整个主题成为一个纪念性的矛盾统一体，成

为真实空间和理想空间之间的对话。

我们不妨假设国联大厦的方案已经实现，一位观察者正循着纵深方向上的轴线走向大会堂（见图 22）。看来，他受到正对面的主入口的吸引。但是，当在他前面的一片树木遮住了他的视线，并使其视觉兴趣向水平侧方转移，这样一来，他不禁注意到侧方办公建筑同前方花园之间的关系。不仅如此，他还察

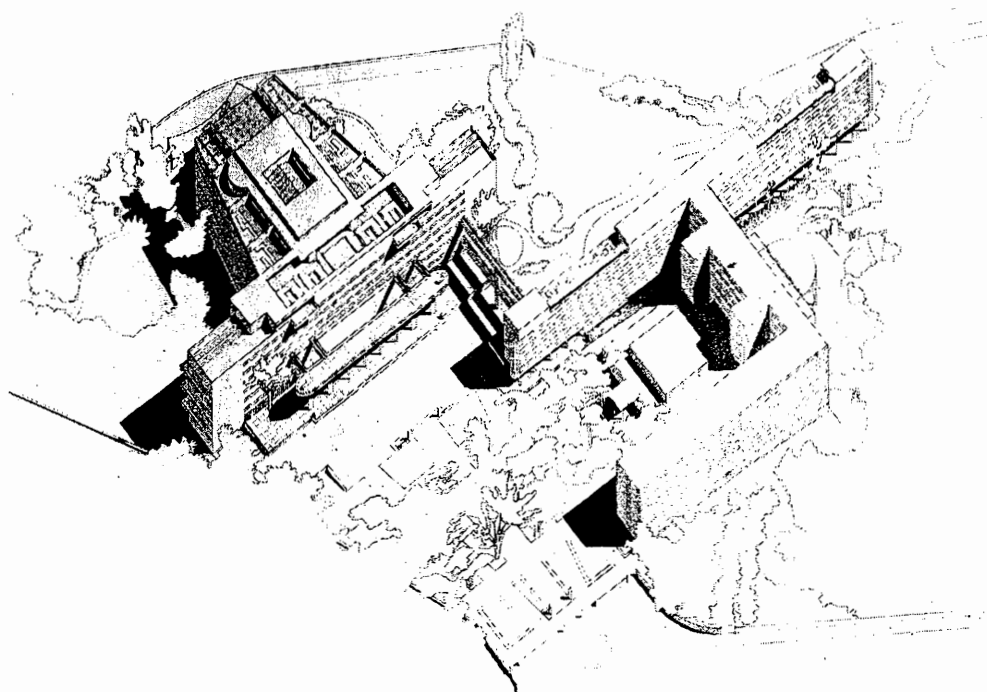


图 22 竞赛入围作品 国联大厦，1927 勒·柯布西耶和皮埃尔·让纳雷，建筑历史与理论研究所  
苏黎世瑞士联邦理工学院 (ETH) 长期资助项目

觉到纵横交错的人行道与秘书楼前广场之间的关系。当他步入覆盖着树木的区域，在低矮的树冠之下，一种新的空间张力出现了：空间在这里弯曲并指向大会堂，但它却成为图书馆和藏书部分的投影，并由此被解读。最后，当他继续

前行，把树木留在身后，观察者发觉自己站在一处较低平的地方，正前方就是主入口的平台，但隔在中间的，是一片开阔的空白地带，他最终能够穿过它，走向最终的目的地，靠的正是此前所经由的路线的推进力（见图 23）。此时视线不再受阻，主体建筑的全景展现在他的眼前；可是，他立刻意识到视觉焦点的缺失，任由目光在立面游移，并又一次不可避免地移向侧旁，移到花园和远

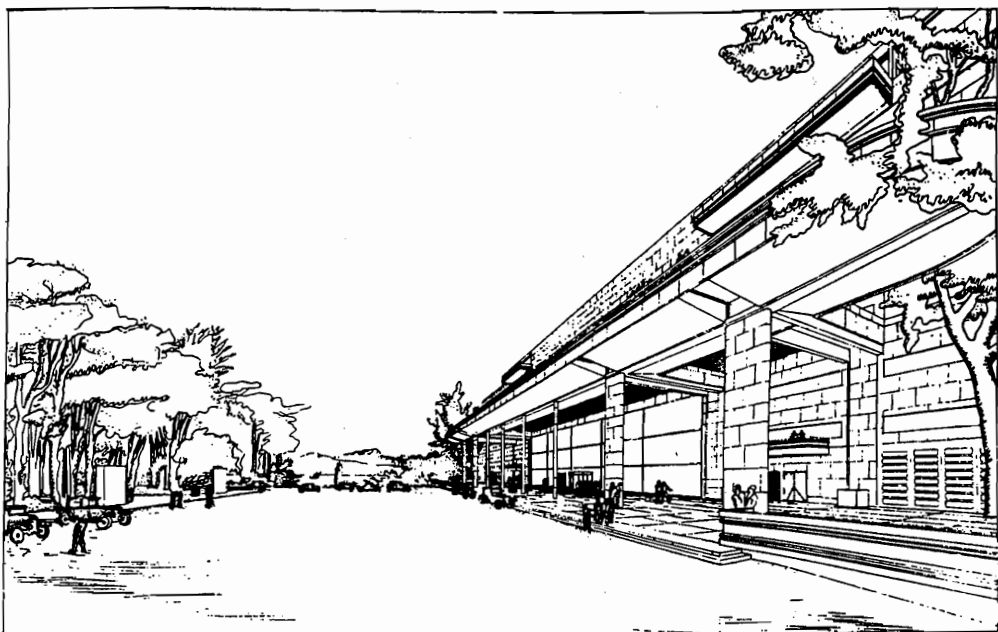


图 23 竞赛入围作品 国联大厦，1927 勒·柯布西耶和皮埃尔·让纳雷，建筑历史与理论研究所  
苏黎世瑞士联邦理工学院 (ETH) 长期资助项目

方的湖泊上。如果观察者在这条隔开他与他的目的地之间的开阔带转身向后，如果他回望适才经过的树林，空间的水平侧向平移将更加确凿无疑，树木、以及引向藏书部分槽形凹口的纵横小路，都强化了这一效果。如果这个观察者具

有相当成熟的空间经验，如果一条道路对一道类似树林这样的屏障的穿越会让他明白道路的内在功能就是穿透这样的体量或屏障，那么作为参照，他就能够了解，自己置身的这一片开阔地，并非像轴线关系所提示的那样是大会堂的前奏，而本是与之对齐的办公建筑的体量和平面的投影。

这种空间层化结构——空间赖以组织建构、具体赋形和清晰表述的机制，

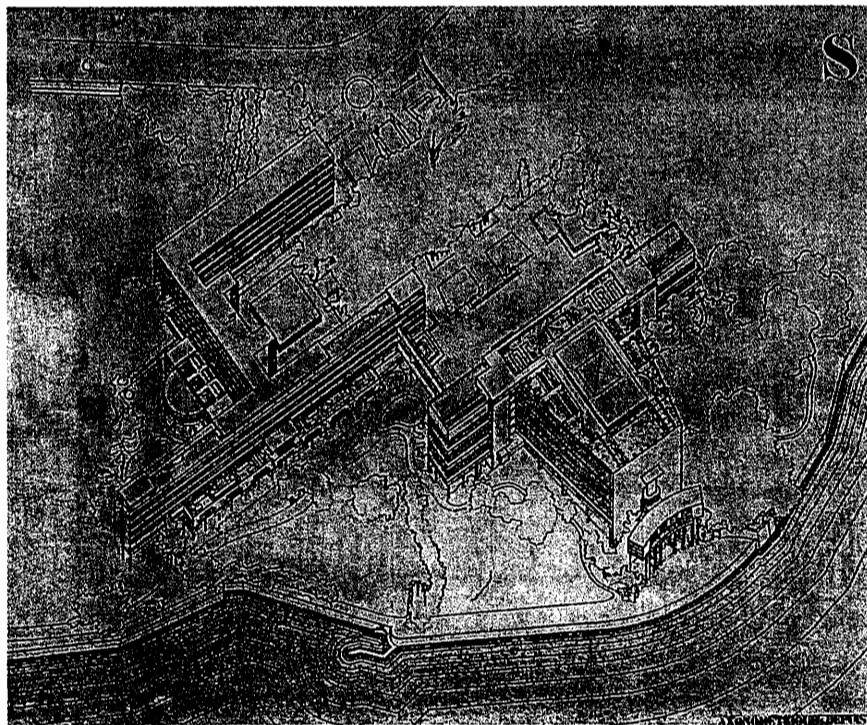


图 24 竞赛入围作品 国联大厦，1927 勒·柯布西耶和皮埃尔·让纳雷，建筑历史与理论研究所 苏黎世瑞士联邦理工学院 (ETH) 长期资助项目

正是现象透明性的精华所在。如今，现象透明性已经成为后立体主义者核心传统的主要特征。我们无法在包豪斯找到类似的东西，那里显然主张全然不同的空间概念。在国联大厦项目（图 24）中，勒·柯布西耶为人们提供了一系列非常特别的观察点；而包豪斯显然缺乏类似的参照物。尽管国联项目广泛使

用了玻璃窗，但是这些玻璃窗除了在大会堂部分之外，很少起到重要的作用。在国联大厦项目中，建筑转角和体型角度明确而肯定。而在包豪斯，吉迪恩告诉我们，它们“丧失了物质形态”。在国联大厦项目中，空间本身就是水晶；而在包豪斯，光亮的表面赋予建筑“水晶般的透明”。在国联大厦项目中，玻璃表面果断而充满张力，如同紧绷的鼓罩膜；但在包豪斯，玻璃外墙“互相融合”、“互相渗透”、“包裹在建筑之外”，或独辟蹊径（如作为面的消隐），“对如今建筑世界中大行其道的外墙解放运动（loosening up a building）作出贡献”。<sup>9</sup>

但是，假若我们想从国联大厦项目中找出“外墙解放”的痕迹，我们可能一无所获。对于尖锐的差别，设计者没有任何掩盖的愿望。勒·柯布西耶的平面就像刀子，专门用来进行空间切片（见图 25）。如果我们把空间比作水，那么他的建筑就像是水坝，选择性地容纳一些、阻拦一些、疏导一些、宣泄一些，最终使其汇入湖边的未经修饰的小花园中。相反，在包豪斯，建筑被无定形的轮廓线所包裹，就好像平静海浪温柔冲蚀之下的一块礁石。

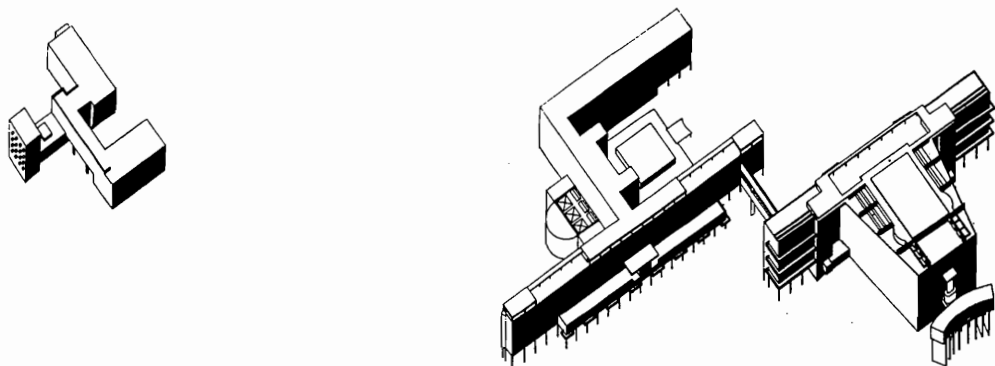
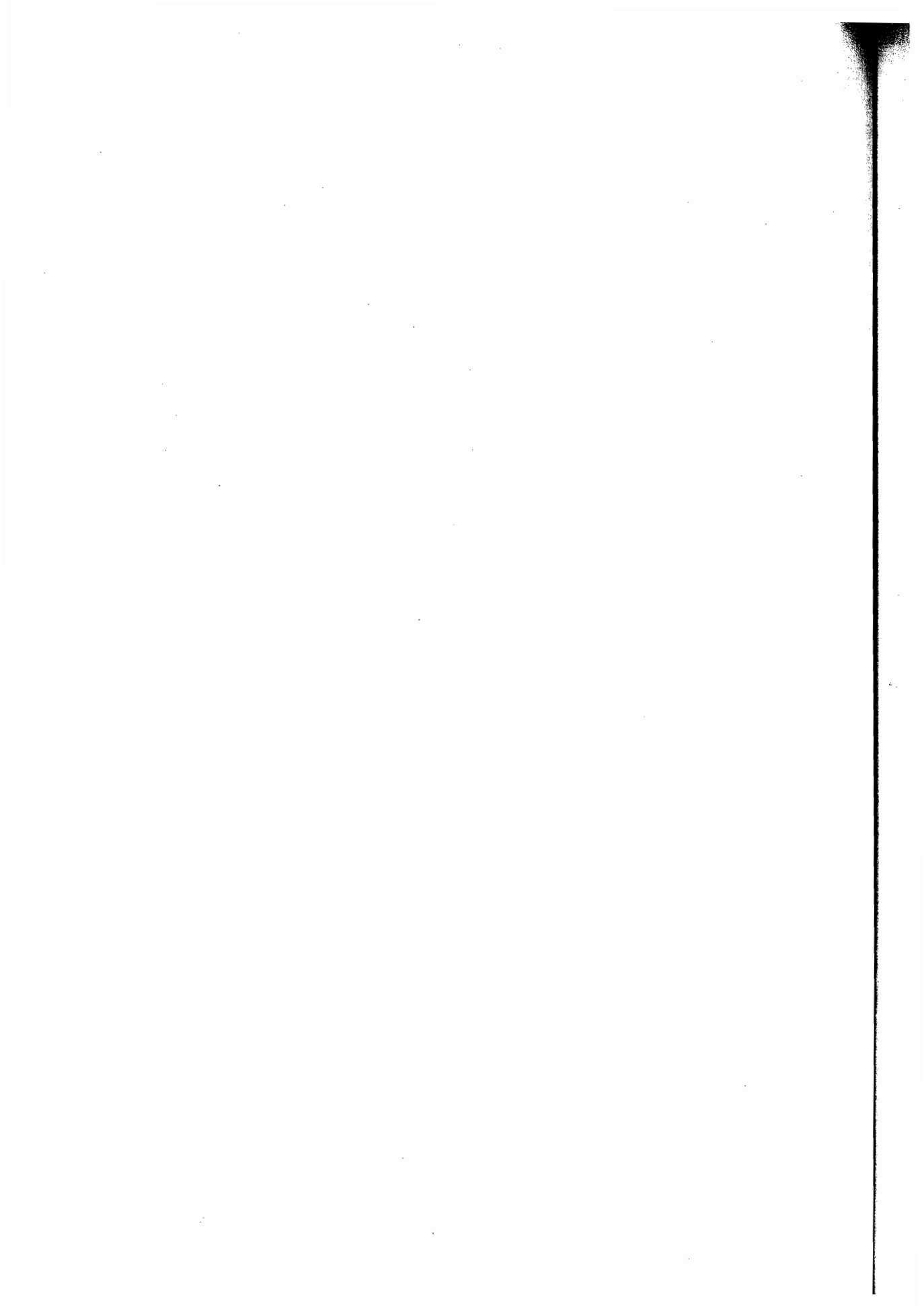


图 25 德绍包豪斯 格罗皮乌斯 国联大厦项目 勒·柯布西耶和皮埃尔·让纳雷

前面的讨论意在说明使现象的透明性成为可能的空间条件。但这并不是说现象的透明性（因其立体主义血缘）必然是现代建筑的一个必要的组成部分；也不是说可以不加思索地把它当作检验建筑正统性程度的试纸。我们的动机很简单，只是想完成“类”（species）的鉴别，并警示“类”的混淆。

9 西格弗雷德·吉迪恩：《空间、时间与建筑》，马萨诸塞州剑桥，1954年，第489页。以及西格弗雷德·吉迪恩：《沃尔特·格罗皮乌斯》，雷因霍德出版社，纽约，1954年，第54～55页。译者注：作者在此处使用语意双关。所谓 loosening up，可以理解为“解放”，也可理解为“松弛”与上文的“张力”形成对比。同时，借用吉迪恩赞赏性的评价来构成讽刺性的引用，并暗示这一贡献（指外墙解放）在空间探索中的无关宏旨地位。





伯纳德·霍伊斯里

## 评论

1948年，亨利·罗素·希区柯克撰写的《走向建筑的绘画》(Painting Toward Architecture)由纽约德尔、斯劳恩和皮尔斯出版社(Duell, Sloan & Pearce)出版。此后，直到1964年柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基完成了《透明性》一书的写作工作之时为止，英语世界里再没有任何关于现代绘画与建筑学之间的联系著作出现。

在1948年的著作中，希区柯克认为，介绍并评析抽象派绘画的独特性和重要性，是非常重要的基础工作。他首先将这一主题放到19世纪的历史境况中进行比较；接着，用一种描述性的、提纲挈领的语言，他回顾了绘画与建筑学发展的大趋势。书中提到了弗兰克·劳埃德·赖特、勒·柯布西耶、格罗皮乌斯、奥德(Oud)和杜多克(Dudok)、密斯·凡·德·罗和后来的尼迈耶(Niemeyer)、日本木刻、立体主义、莱热、蒙德里安、阿尔普(Arp)、克利和米罗(Miro)，并特别提到了1920年代的巴黎艺术家、风格派和包豪斯。书中的观点和发现建立在完备的参考资料的基础上，并对这些艺术家的重要性按照年代顺序进行排列；除了少量讨论现代艺术作品与“新建筑学”之间“整合”的可能性的离题部分之外，似乎这本书的作者最为关注的问题，就是对现代艺术运动中五花八门的艺术风气和象征关系进行分门别类的梳理。

作为这项调研的结论，两个主题被提了出来，它们为整个研究提供了基础，可是，与其说它们证实或阐释了书名中的“走向”（toward）一词的含义，还不如说它引发或刺激了这种思考。无疑，最终的意图不是引起争论，而是为了温和的说教。这两个论题，其中一个在当时已经不新鲜了：“不管是绘画还是雕塑，抽象艺术的核心意义和基本价值，在于它们能够使一种塑性的探索成为现实，而这在整个建筑学领域中几乎不能实现”。前卫艺术家们的画室或工作间应该被看作是一座座的实验室，那里进行着的探索，类似于实验和研究。第二个论题声称，“新建筑学”的形式从科技革新和社会责任中获得决定性的动力，而这一过程只能在现代艺术的催化作用下完成蜕变：“但是这种形式大体上仍然难觅踪影（除了在赖特的作品中偶有显现），处在无意识或潜意识阶段，只是在1/4个世纪之前同前卫艺术家的实验发生奇妙的化学反应之后才完成结晶”。在此基础上，文章继续指出，对抽象艺术的研究不仅能够帮助我们更好地理解现代建筑的形式是如何出现的，而且抽象艺术本身也为建筑学后续的发展提供了充足的动力。

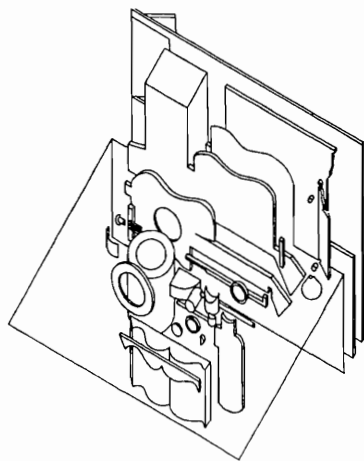
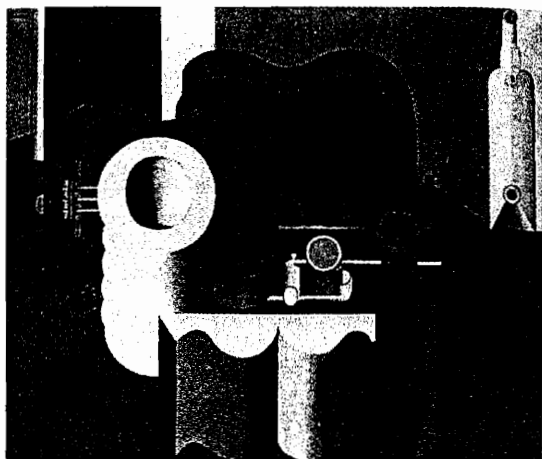
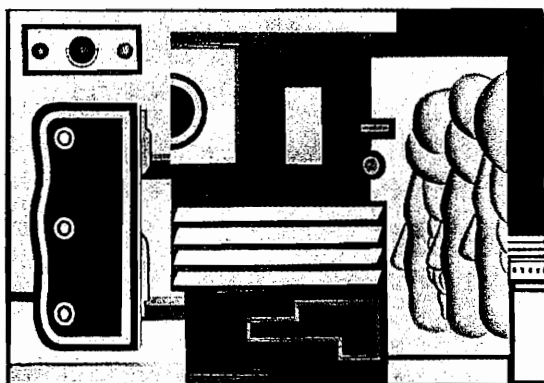
这本著作在当代已经湮没无闻了。我们之所以在这里重新提起它，是因为在细节方面，它所关注的一些概念和定义在1918年之后开始发展传播了整整两代之久，也不禁让我们回想起直到1945年之后还颇具影响力的那种学术气候。那些为这篇文章奠定基础的思想观念和那些为后续研究注入活力的知识体系，在这里并未提及，目的是为了亲自检验它们的假设和意义。当然，它们之所以曾被提出来，是因为在这一论题的狭小框架之内，作为“现代”及其产物的完美和无懈可击的概念品质，它们证明了促使1920年代那些复杂矛盾的文化遗产最终发展为1945年以后的学术主题的结论导向的现实态度和经验主义的方法论。

在希区柯克发表他的全面评述的七年之后，《透明性》完成了。开篇的第一句话就呈现出与前文迥异的态度。前文开篇就是扩展和假设，本文开篇就是限定和定义；希区柯克醉心于罗列和描述，而《透明性》的作者柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基则致力于对概念上细微差异的清晰厘定并得出结论，假使没有对材料细致入微的观察以及对差别的敏感判断力，这些都无法实现。在后来的

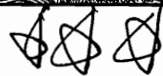
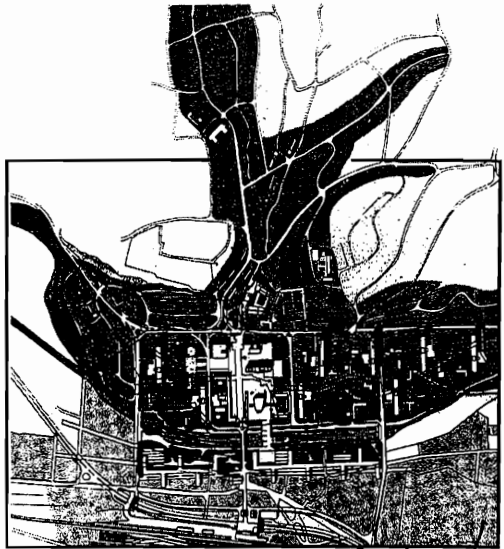
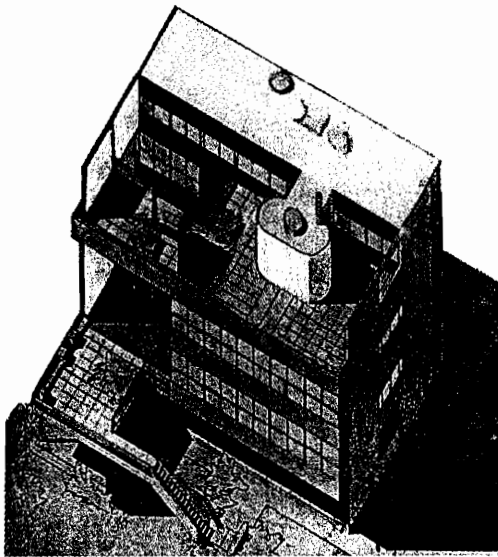
著作中，那种对建筑学和绘画中新的表现形式的追求荡然无存。在1948年，新形式一经出现立刻就被推到读者面前，而在1955年，大家对这些习以为常，媒体也沉默了。无论如何，希区柯克将他罗列的所有形式视作当前和后续发展的全新的、独特的元素，相信它们必将开创理想的未来。这些新的形式表达，尽管仍旧是令人迷惑、难以言传的，但都值得欢迎，效果都同样理想，他觉得自己在这一过程中的使命就是要把它们全部带入整体关系中，让它们彼此发生关联，对它们进行解释，通过研究和反思使其面目清晰。与之恰成对照的是，一种随着材料研究而生的、对透明性的探索出现了，它远离纷争、不要理由、可以追溯到显然属于过去年代的发展阶段。从遥远的历史中，它觅到了进入现代的途径。如果说在这一研究中热度尚存的话，人们之所以全心投入，并非来自于对新事物的憧憬，而是来自于对既存事物的评判。当然，研究方向有着不同选择，参与者年龄和秉性上的差异也许会发生很大影响——然而至关重要的是，一次重大的气候转变业已发生，人们已经达成共识：所谓的“现代主义运动”已成历史陈迹。通过不偏不倚但又充满热情地指出现象的（隐喻的）透明性与物理的透明性之间的差异，作者事实上也在区分两种不同的“现代”建筑。以此为基础，作者指出：所谓的“现代”并不是铁板一块，无论是在类型上，还是在价值上，它们都表现出不同的形态。而这种洞察，反过来又说明，区别必须建立在完全不同的需求和目标的基础之上；经验主义和实用主义观念无论对于建筑理论研究还是设计实践都毫无益处可言。沙利文（Sullivan）说：“任何问题都包含并暗示了自身的解答。”还有这句：“要诀在于：功能创造并组织了自身的形式”[出自《一个概念的自传》（The Autobiography of an Idea）]。今天看来，这样的表述，既是灵感的源泉，又是困惑的起点，两种效果几可等量齐观。任务或目标无非修正参数，使理论更好地应用于实践。一步一步地定义和厘清透明性概念的过程，提醒我们建筑学的存亡与建筑理论无法割裂开来考虑。

精确定义之后，这一对描述事实与表象的透明性的孪生概念，似乎最终将成为学习建筑学的前提。它辨明了透明性概念的本质属性和外在形态，并涉及到建筑学中的一对基本关系——形式与内容。它甚至于触摸到了更加宏大的问题，即一座建筑是否成立，它是否有意义。

将关于建筑的隐喻性的透明性概念应用于分析勒·柯布西耶第一个创造性的10年中的作品,表现出对其空间组织的精辟洞察,并为解读和领悟勒·柯布西耶独特的空间效果创造了可能。实际空间同假想的浅空间之间的辩证关系、空间组织的多重解读的可能性、建筑中形式与功能的分层——从来都没有如此清晰过。而且,分析对象本身就说明了一切,无需动用额外的建筑学素材。透明性概念,正如柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基所定义的,成为一种学习的工具;它让理解和评价成为可能。但与此同时,它同样成为理想的和现成的工具,能在设计过程中引发关于形式的理性处理;在设计作品的图面表现中也能起到同样作用。

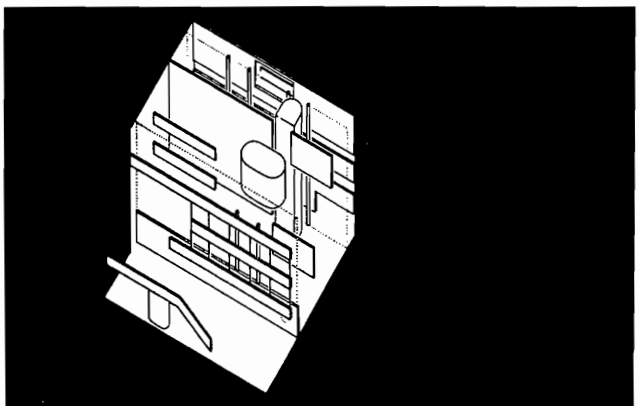
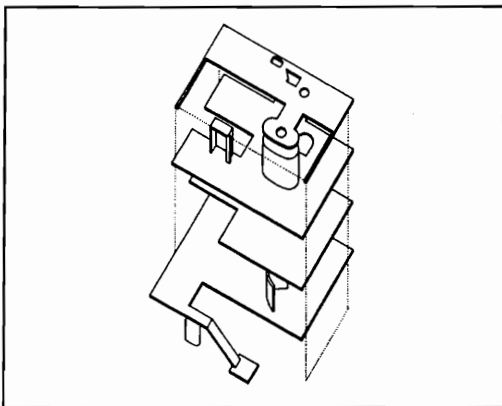
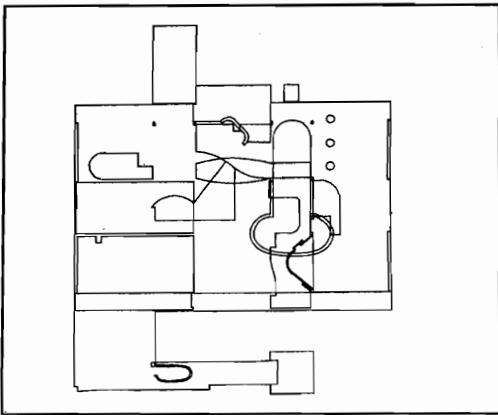


勒·柯布西耶的纯粹主义图像的层状结构,与立体主义传统息息相关。希望明白无误地打破形式组织,将其分解成实际的平面,这种尝试表明在空间中为所有的形式找到确定的位置是不可能的。对于隐喻性的透明观念而言,典型的情况是,每一个个别的形体,其空间位置都是暧昧不明的。



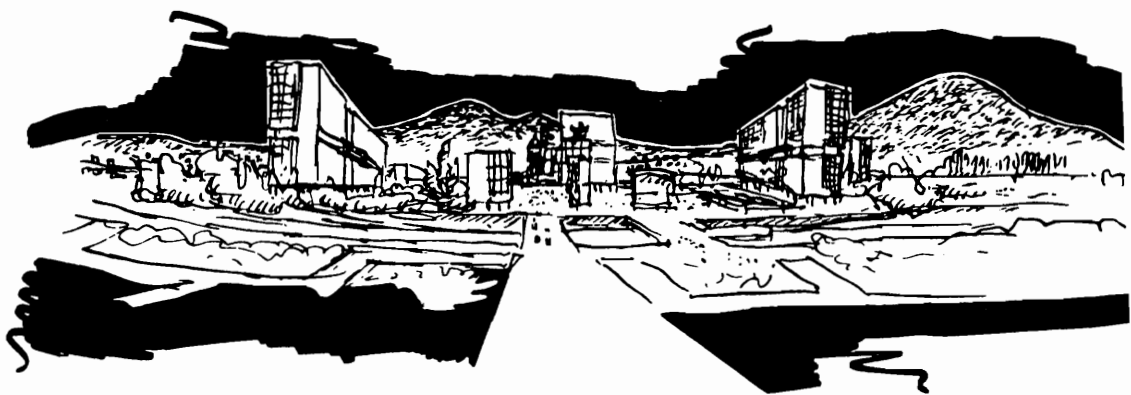
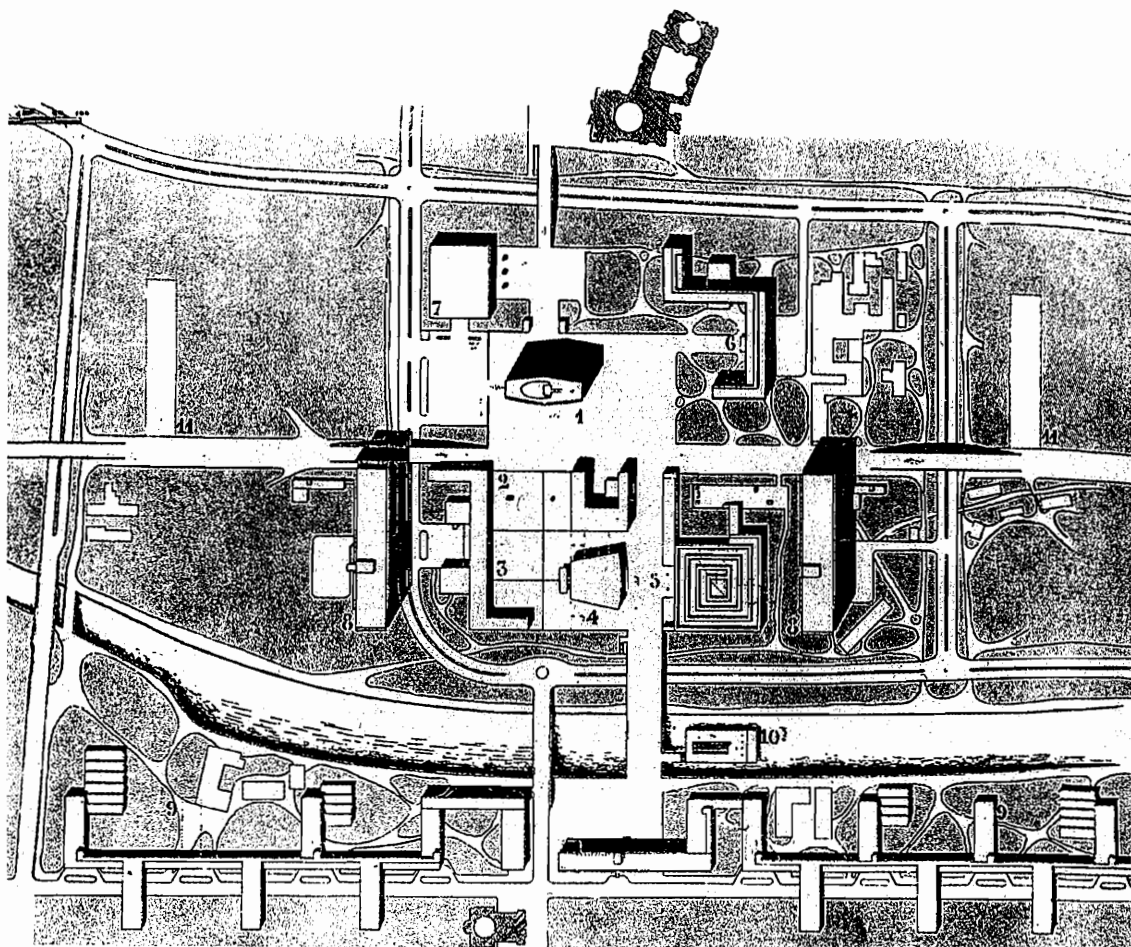
总的来说：

凡是拥有两种或两种以上的参照体系的空间位置，都会出现透明性现象。在那里，分级尚未完成，在一个级别与另一个级别间进行选择的可能性保持开放。



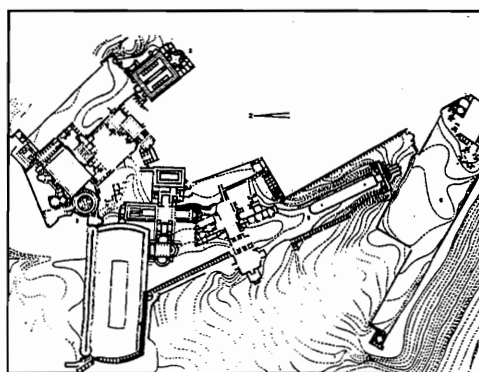
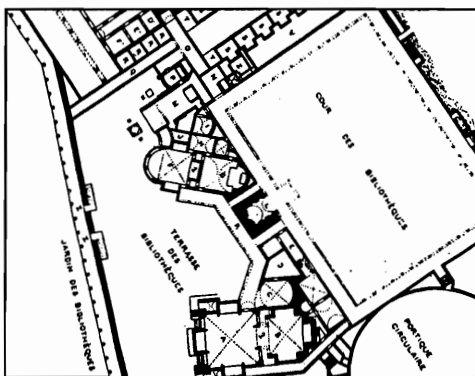
“将立面切开，挖去一些部分，再把其他部件插入留下来的空位中”（第 40 页）

“深空间的现实不断遭到浅空间暗示的反驳。”（第 43 页）这在空间中任何一点都能感知；观察者一会儿觉得与一种空间秩序发生关系，一会儿又觉得起作用的其实是另外一种空间秩序。“结果张力越来越大，深入解读的动力由此产生。”

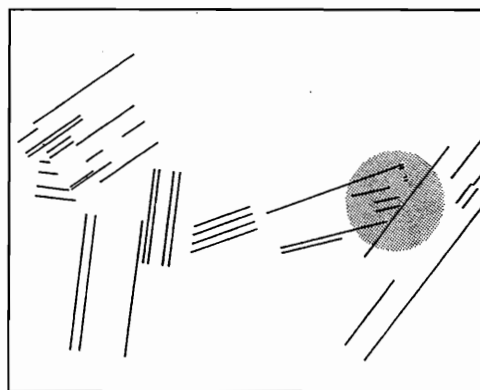
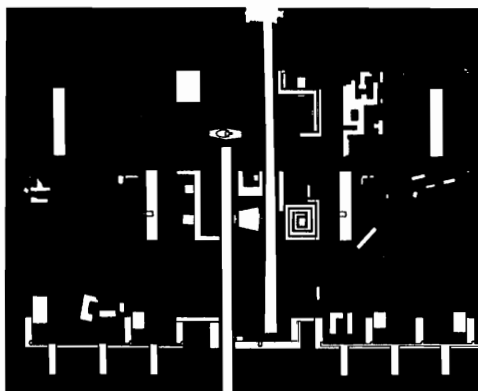


在圣代 (Saint-Dié) 假想方案中，分层组织平行于默尔特峡谷 (Meurthe Valley)；从透视图上可以看到，伏盖森 (Vogesen) 景观的侧影被建筑秩序所整合，成为空间层次的“后界面”，而“位于前景的物体”在“抽象的浅空间”中明白无误地呈现出来 (参见第 30 页和第 32 页)。在理想化的空间层次里，居住单元通过其长方向来强调真实的空间纵深。

## 哈德良别墅 (Hadrian's Villa)

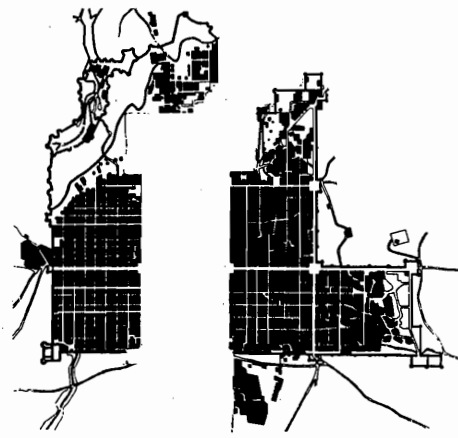


## 勒·柯布西耶：圣代项目，1945

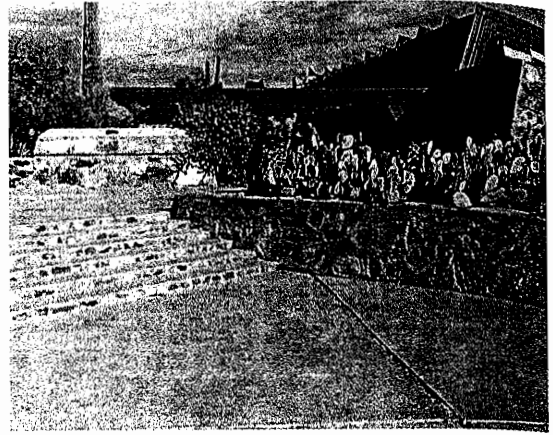
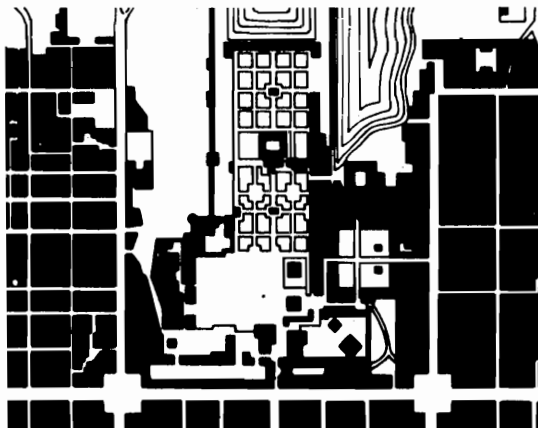
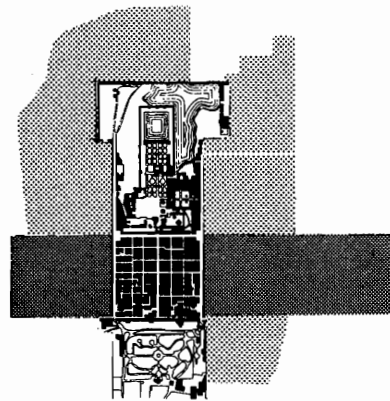
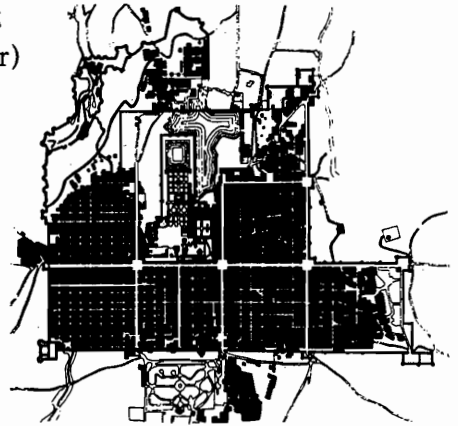


项目最引人注目的特点，在于它的轴线运用。这无疑是最重要的手段，以通过建筑学的方法来捕获空间纵深。一道垂直方向的切口，贯穿了由南至北所有的空间层次。行政中心和大教堂被置入由此产生的深度空间。请与第 40 页比较：“通过类似的方式来实现空间深度，将立面切开，挖去一些部分，再把其他部件插入留下来的空位中”。

哈德良别墅的空间结构有两组直角体系，它们彼此扭转一定的角度，相互形成对峙关系。当这种关系形成之时，结构组织间出现了缝合空间，它们同时属于不同的参照系。这里，空间系统生硬地绞合在一起（参见图书馆的细部）。隐喻的透明性感觉，只在卡诺布斯大水池（Canopus）附近的空位才有涉及。

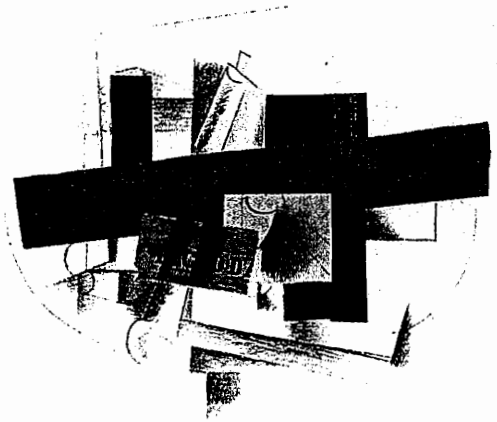


斋浦尔  
(Jaipur)



透明性概念使得对建筑功能和形式的可类比的  
分级成为可能。

布拉克

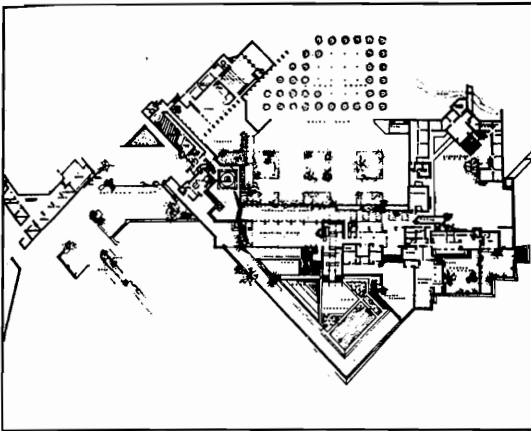
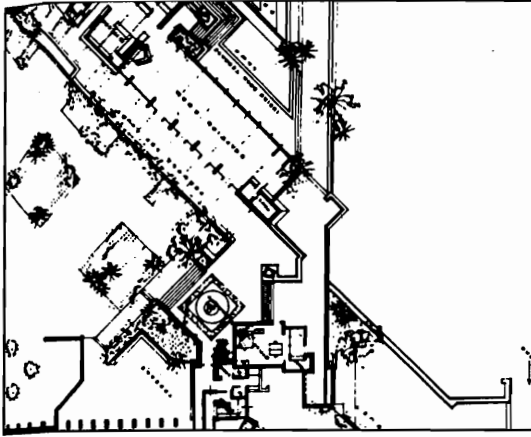


街道网络和宫殿、公园、地形系统塑造了相互  
渗透和重叠的空间关系。

在这样的视觉图像中，存在着一种可以称之为  
“拼贴”的城市规划概念。柯林·罗和弗瑞  
德·科特的研究《拼贴城市》(Collage City)  
1978年由马萨诸塞州剑桥 MIT 出版社出版。

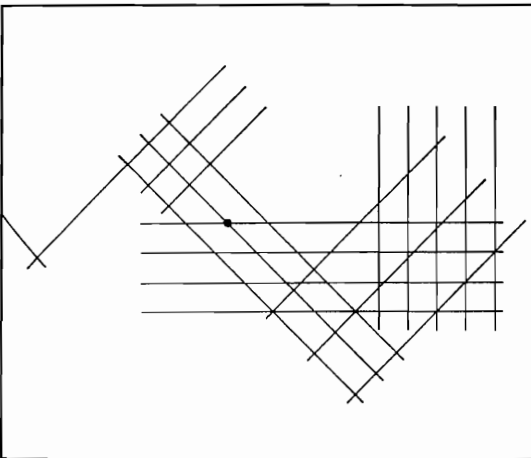


赖特：西塔里埃森 (Taliesin West)

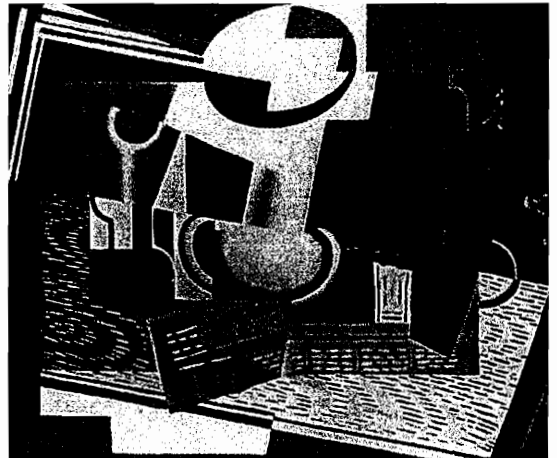


在通往建筑群中心部分的外部道路与内部道路分岔的关键点，观察者能够清楚地发现两套空间秩序系统之间的关系。

选择这条道路或那条道路，同时也意味着进入不同的几何组织体系。作为图像的几何体。



格里斯  
(Gris)



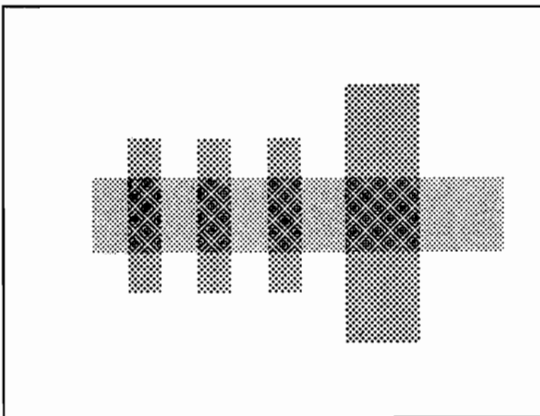
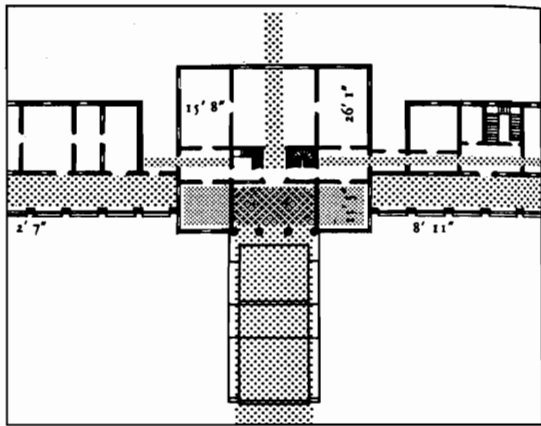
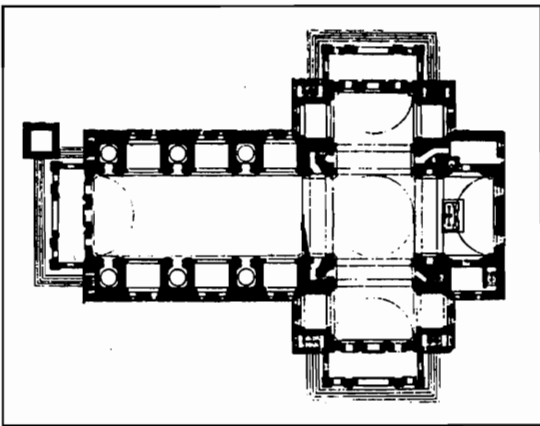
整体布局有两套互成  $45^\circ$  角的直角网络构成。与哈德良别墅不同，在这里，无数个节点同时隶属于两套体系，重叠、纠缠，相互交织在一起。这必然导致透明性的空间组织，标志着空间转换，指明在空间中运动的可能方向，并清晰标示出来，以供人们选择。

透明性成为秩序的分解与整合，成为图底关系。

阿尔伯蒂：圣安德烈教堂 (Sant' Andrea),  
曼图亚 (Mantua)



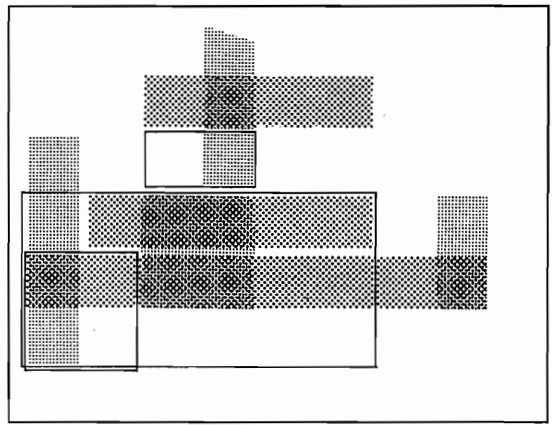
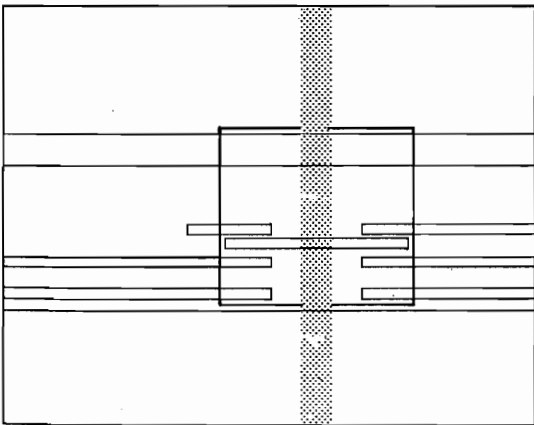
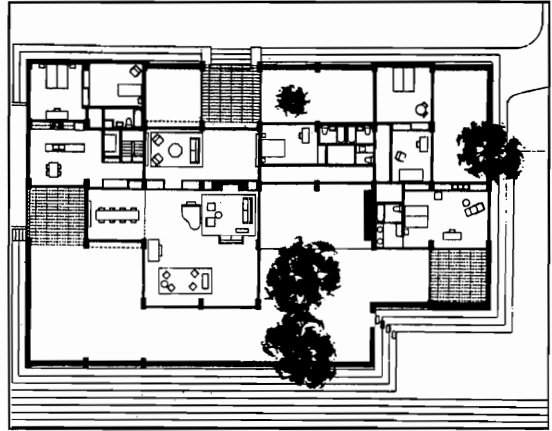
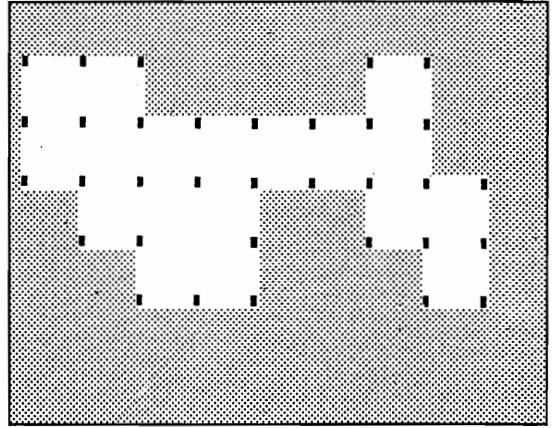
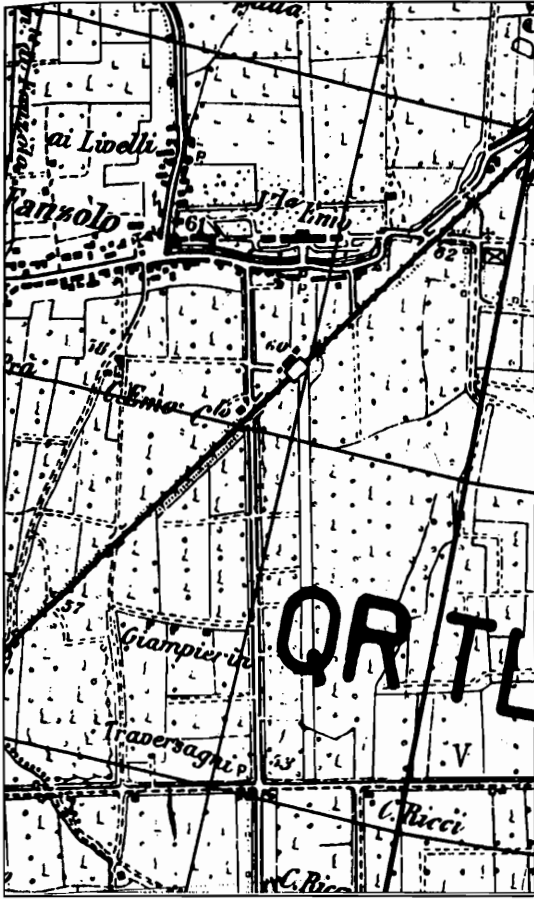
帕拉第奥：埃莫别墅 (Villa Emo)



在帕拉第奥的平面中，透明性总是出现在主要轴线的构图上：在这种组织方式中，门厅既是别墅中心结构别具一格的层状序列的一个组成部分，也是沿纵深方向贯穿整个综合体量并刻画外部空间的轴线的一个片断。这一轴线上每一个内部空间，全部都隶属于两套不同的空间系统。

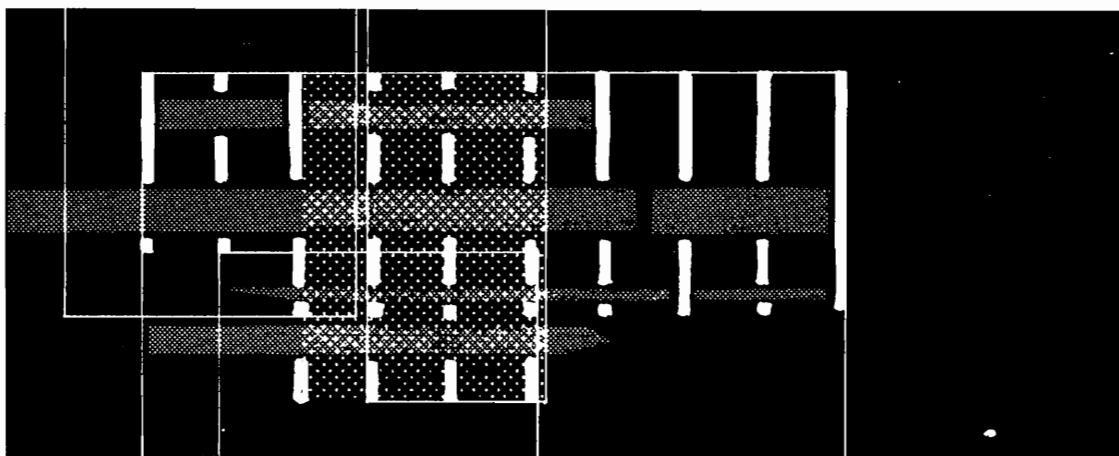
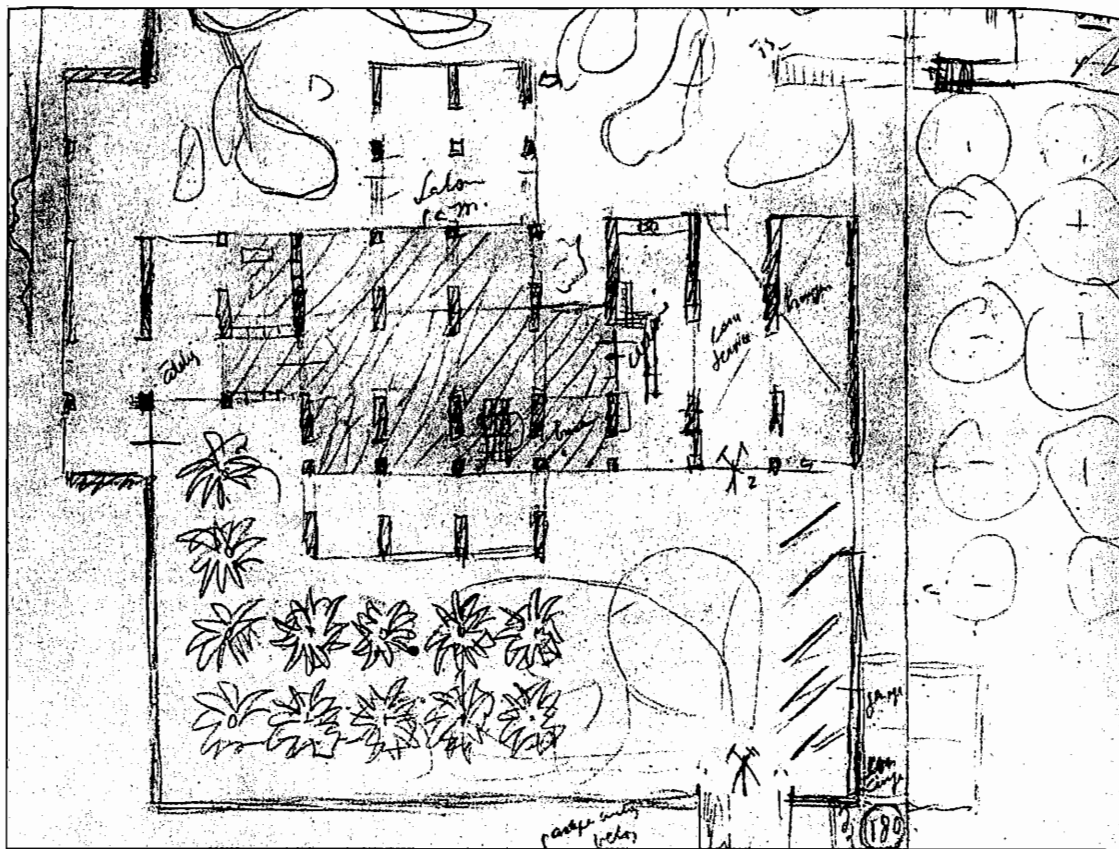
教堂的侧龛与标准化的内部空间保持既分又合的关系，后者成为隐喻的透明性得以滋生的沃土：观察者几乎滞留在由中央大厅所唤起的前进的推力和一个接一个渗透到轴线序列中的正交层次所引起的阻滞效果之间。

菲利普·约翰逊：布瓦松内住宅 (Boissonnas House)



这个综合体建筑在空间组织方面，融合了结构上的规则与功能需求所带来的丰富效果。透明性带来了空间关系和彼此衔接的多重解读的可能性。

勒·柯布西耶：塞赫塞勒住宅 (Résidence près de Cherchel), 1942



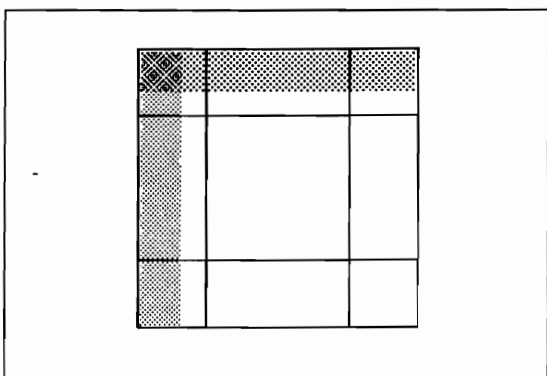
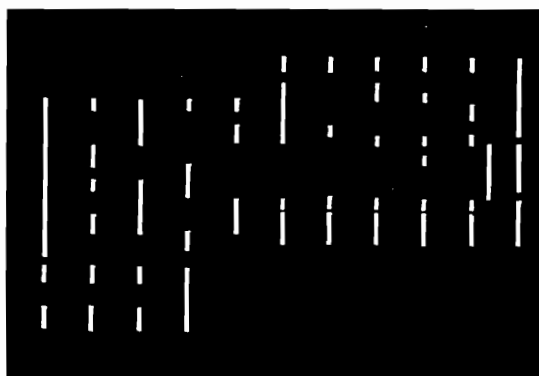
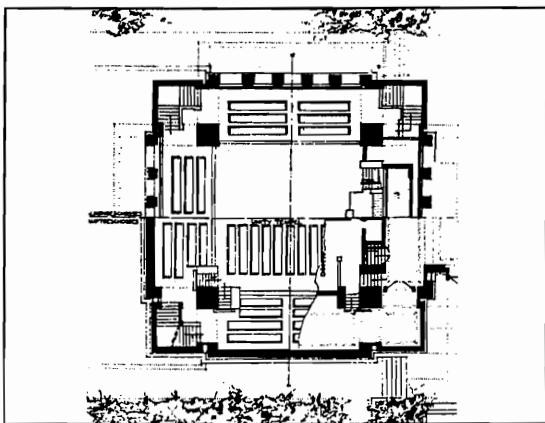
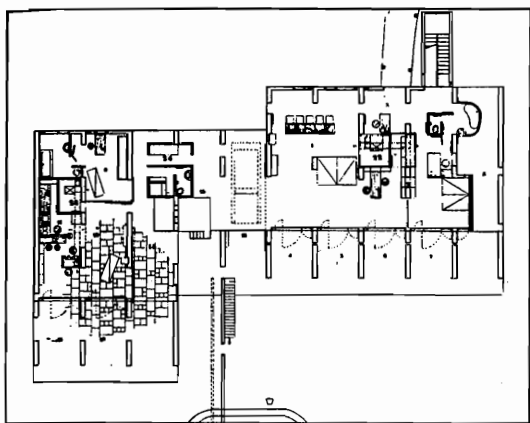
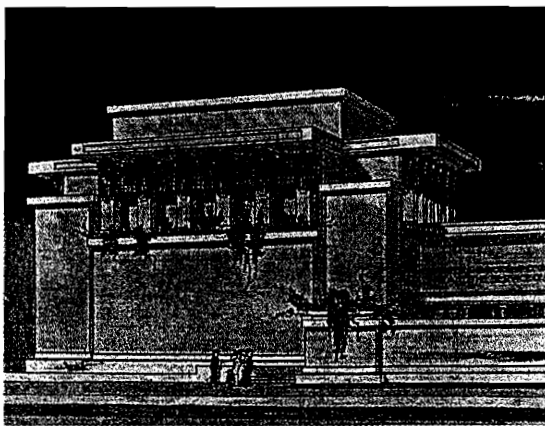
在雪铁龙住宅横断面的附加结构上，排成横排的平行墙体上的开口制造了一种垂直于房间进深的空间关系。

透明性在整齐匀称的组织方式中创造了弹性。

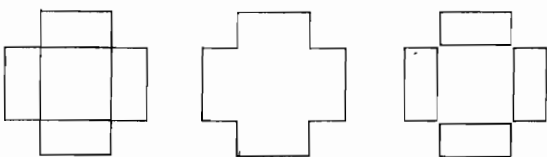
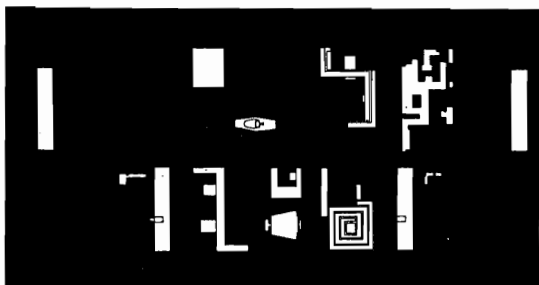
勒·柯布西耶：萨拉巴伊住宅 (Villa Sarabhai), 1955 年

横截面的连锁结构和大量与之垂直的平行墙体“都将一次又一次地引起注意，这种空间网络必将造成对空间关联的无穷无尽的动态解读”。(参见第 43 页)

赖特：惟一神教教堂

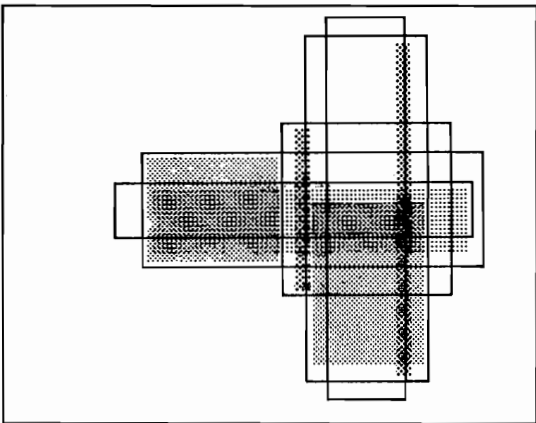
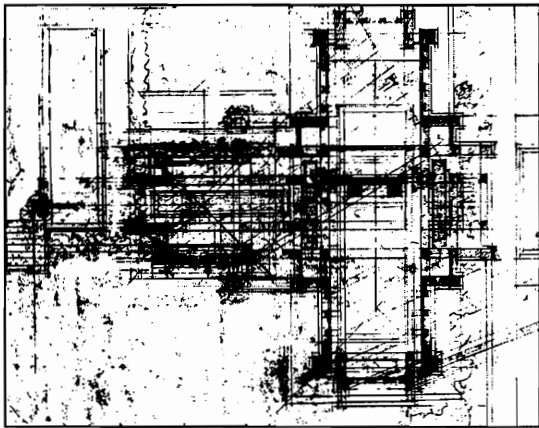
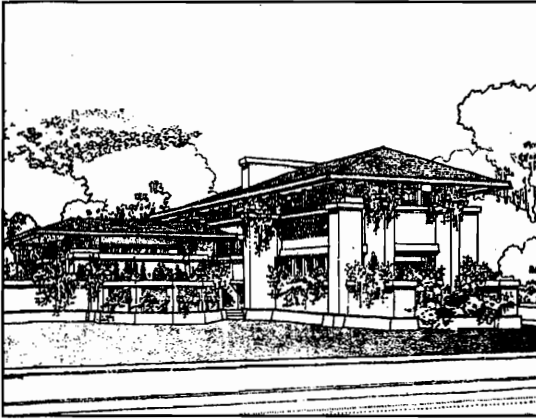


勒·柯布西耶：圣代，1945 年



中间大厅和四周十字翼的关系可以被解读为相互穿插、相互突入和相互粘连。

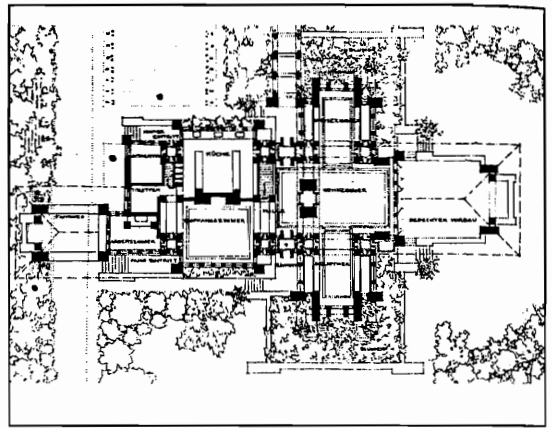
乌尔曼住宅 (Ullmann House)



1893年之后有超过10年之久，赖特都非常喜欢使用十字形平面模型。这是最优秀的模糊空间。

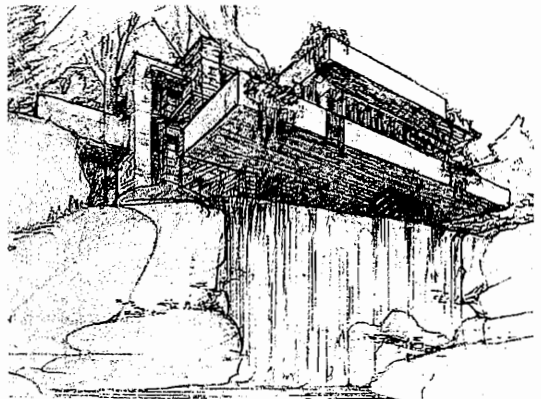
马丁住宅 (Martin House), 1904年

可是，在三维体量上，十字结构并没有演变为空间上的透明，而是成为一种清晰、明确的棱镜结构\*，在此，顶多有些次要空间区域同时具备了多样特征。

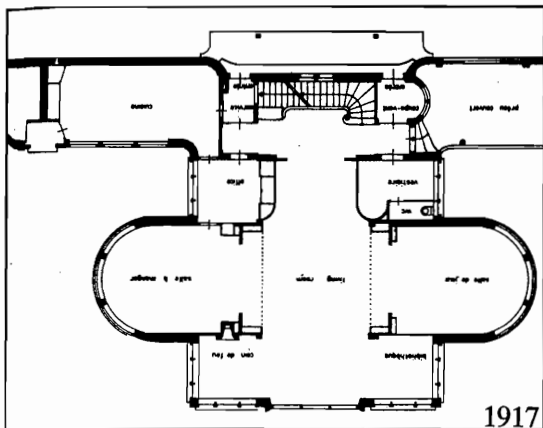
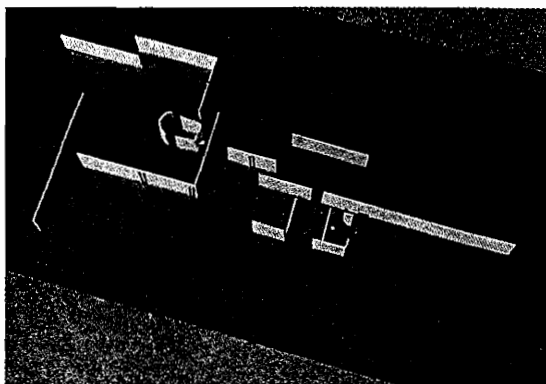


柱子作为空间局限的一个解决方案，创造了内部空间和外部空间的融合，几乎毋须转换；它也使得每一处可能的连接在水平方向上被感知为空间的重叠。可是，在垂直方向上，这种模糊性就荡然无存了。

流水别墅 (Falling Water), 1936年\*\*

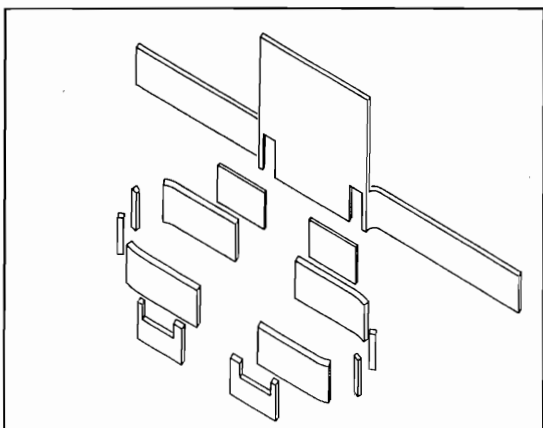


早在1917年建于拉绍德封 (La Chaux-de-Fonds) 的“塔克住宅” (Maison Turque) 让人联想起奥古斯特·佩雷 (Auguste Perret) 和赖特, 其空间建立在严格的十字交叉平面基础上。

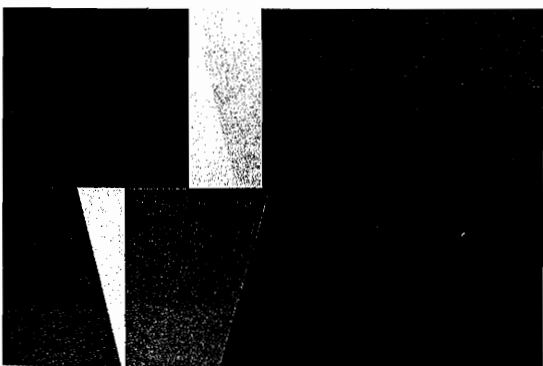


### 密斯·凡·德·罗又如何？

自由墙片上空间控制元素的简化以及内外空间边界的消隐, 都造成了物理的透明性。然而, 隐喻的透明性在地面和顶棚之间并不存在, 它也不会存在于这样的空间组织中。



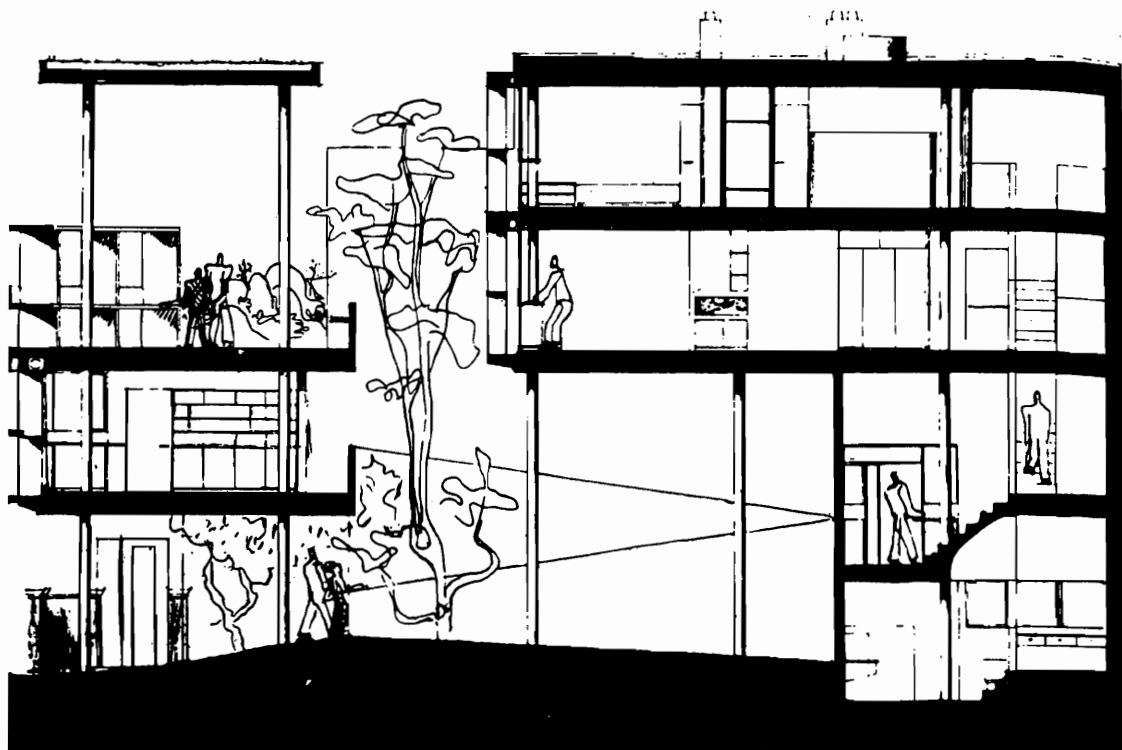
在莫霍里-纳吉的绘画中, 的确, 部分透明的形式元素悬置于连续的空间之上, 分割它并激活它, 但在那里, 空间关系仍然保持着清晰的可读性。(参见第33页上方)



\* 对赖特草原住宅的形体组织法则的完美提炼: 理查德·麦寇麦克 (Richard C. MacCormac), 《赖特美学剖析》(The Anatomy of Wright's Aesthetic), 《建筑评论》, 1968年2月号。

\*\* “流水别墅”和让·拜亚 (Jean Baier) 的图形, 描绘的是“空间中的层板”。然而, 空间与层化的对立关系, 并未分解为形式组织上的高度秩序 (只有在这种条件下透明性赖以存在的含混才能够实现); 相反, 它仍然是清晰可辨的。

勒·柯布西耶：屈侯赛住宅 (Maison Currutchet)，1950 年



在这个典型的勒·柯布西耶结构中，水平层次不断被垂直的空间深深切断。

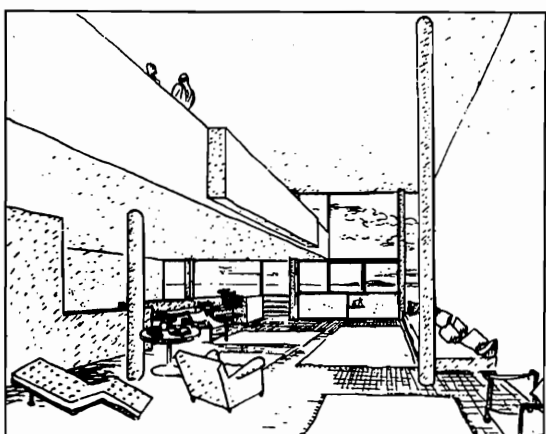
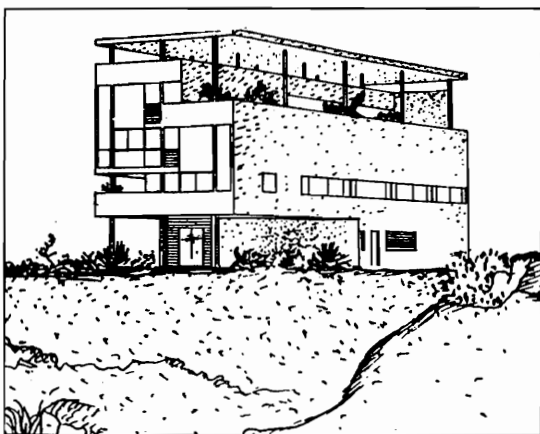
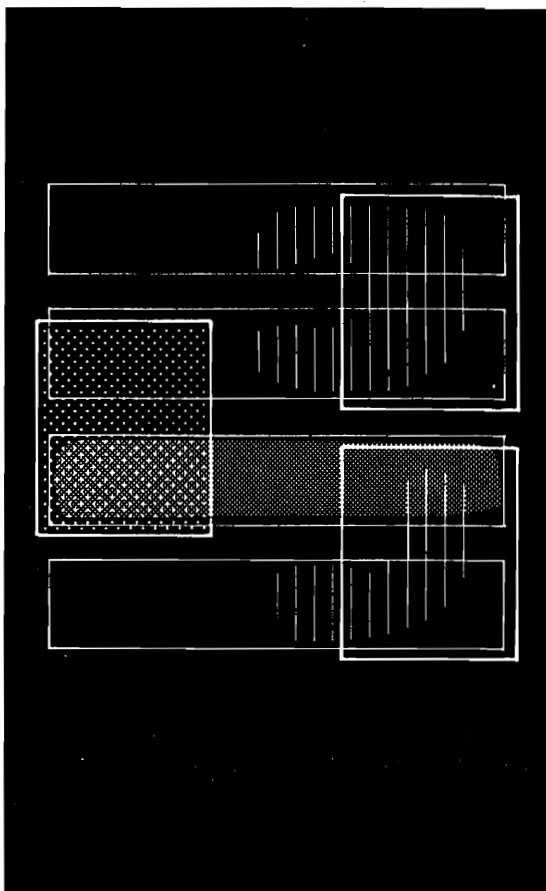
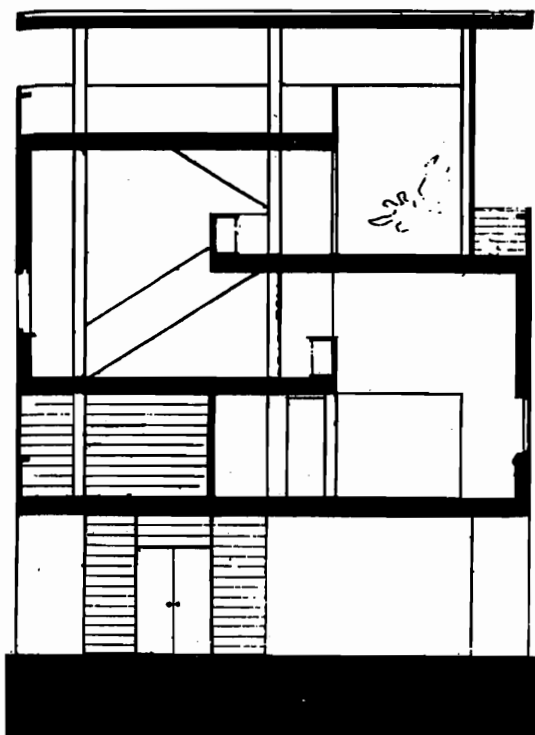
勒·柯布西耶特别偏好并坚持设计两层高、工作室一样的、带有朝向内院的阳台的起居室，这是众所周知的事情。这样的安排，实际上跟他早年的住宅设计和埃玛修道院的标准单间很相似。从透明性的概念看过去，它们都获得了新的意义。

两层高的起居室，以及朝向内院的露台，显然带有某种民俗的色彩。\*但是，它也体现了勒·柯布西耶对特殊效果（在此，就是水平和垂直线条）的强烈反对，同时被推断并解决（就是灵活地分享一块公共室外空间）：这就是透明性。

不同层高的两个分离的空间通过内庭园结合在一起，不仅是为了改善狭小空间区域的视觉效果，同时也是为了制造空间关系上的多义性。

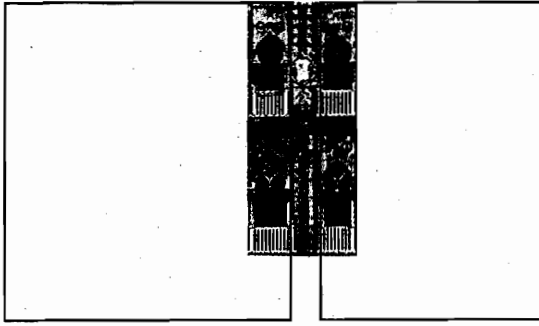


迦太基别墅 (Villa à Carthage), 1928 年

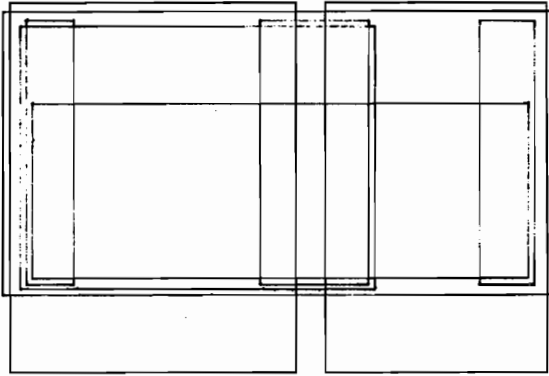
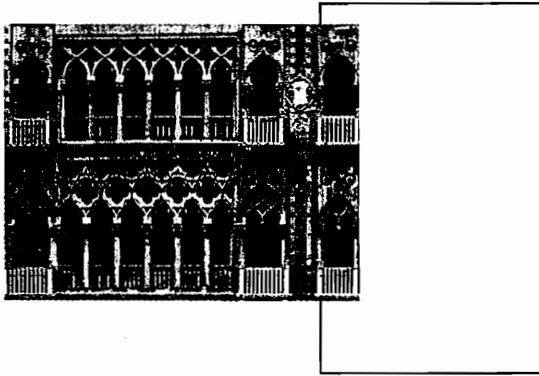
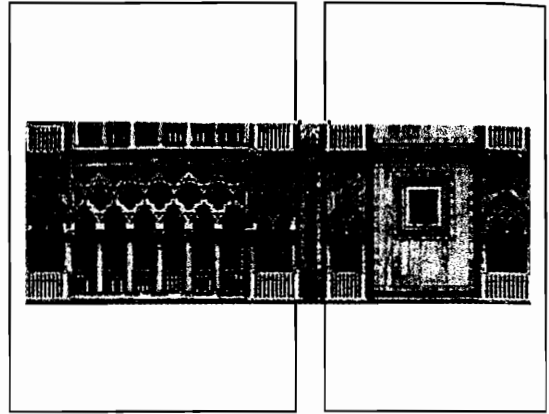
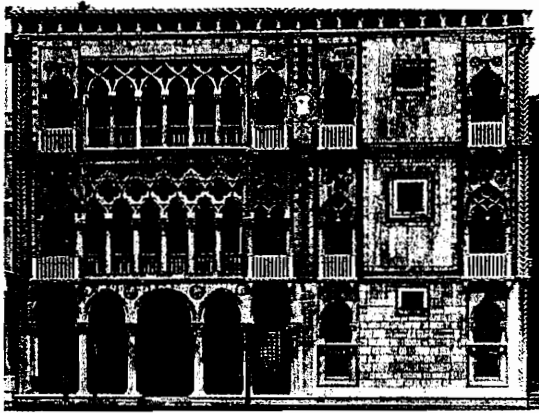


\* “睁开眼睛！——我们常去巴黎市中心的一座小型马车夫餐厅吃饭。厨房和吧台（柜台）位于底层；阁楼把房间的高度一分为二；门面朝向街道。有一天，我们突然意识到这就是证据，证明每一种建筑机制都能与人类住宅的组织相通。”《作品全集》第一卷，第 31 页。译文引自《勒·柯布西耶全集》（第 1 卷·1910～1929 年），牛燕芳、程超译，北京：中国建筑工业出版社，2005 年，第 26 页。

空间区域既有分化，也有整合。透明性概念使得对建筑功能和形式的可类比的分级成为可能。



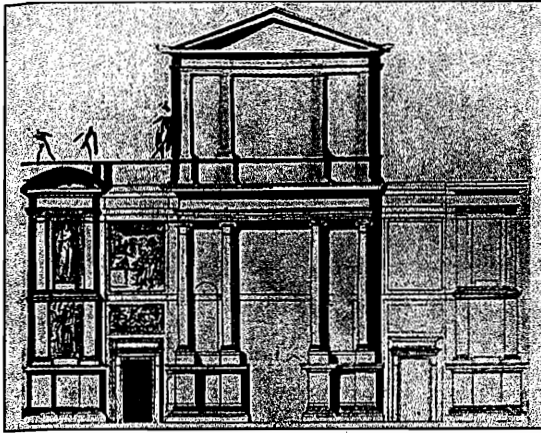
作为构图组织方式的对称法则是排外的、从属的和绝对的；作为构图组织方式的透明性法则提供大量的彼此相关的视觉组合的可能性，并保证其开放性。



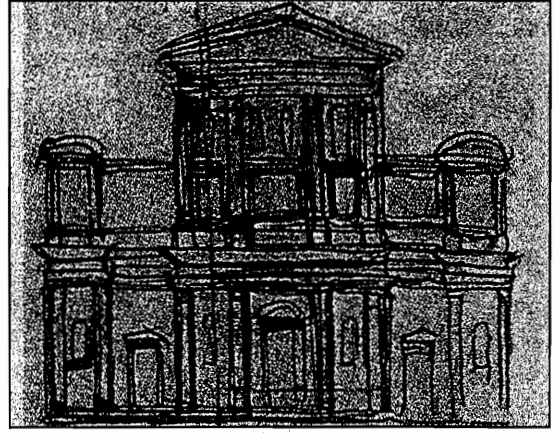
卡多罗金屋 (Cà d'Oro), 威尼斯

形式元素在透明性组织关系发生作用的时候，多样性的解读被带入不间断的发展变化状态中；请与43页比较：

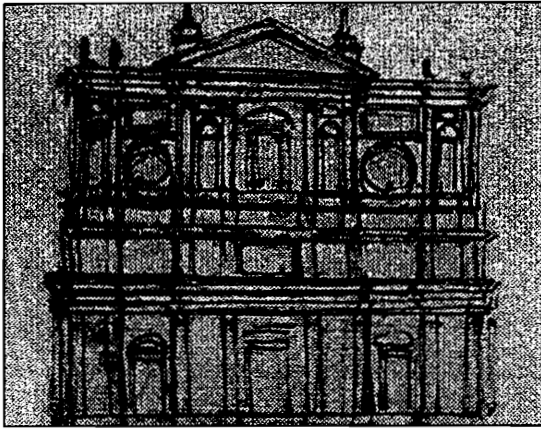
“在事实与寓意之间，辩证的往返片刻不曾停歇。”



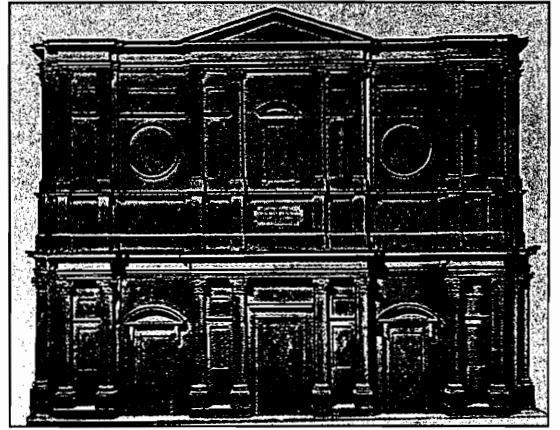
1



2



3



4

米开朗琪罗：佛罗伦萨圣洛伦佐立面\*

这一系列立面设计草图，从1到4，完美地表达了立面中横向低平的部分与占主要部分的中间耸立部分之间清晰但严格的对立是如何得到解决的。

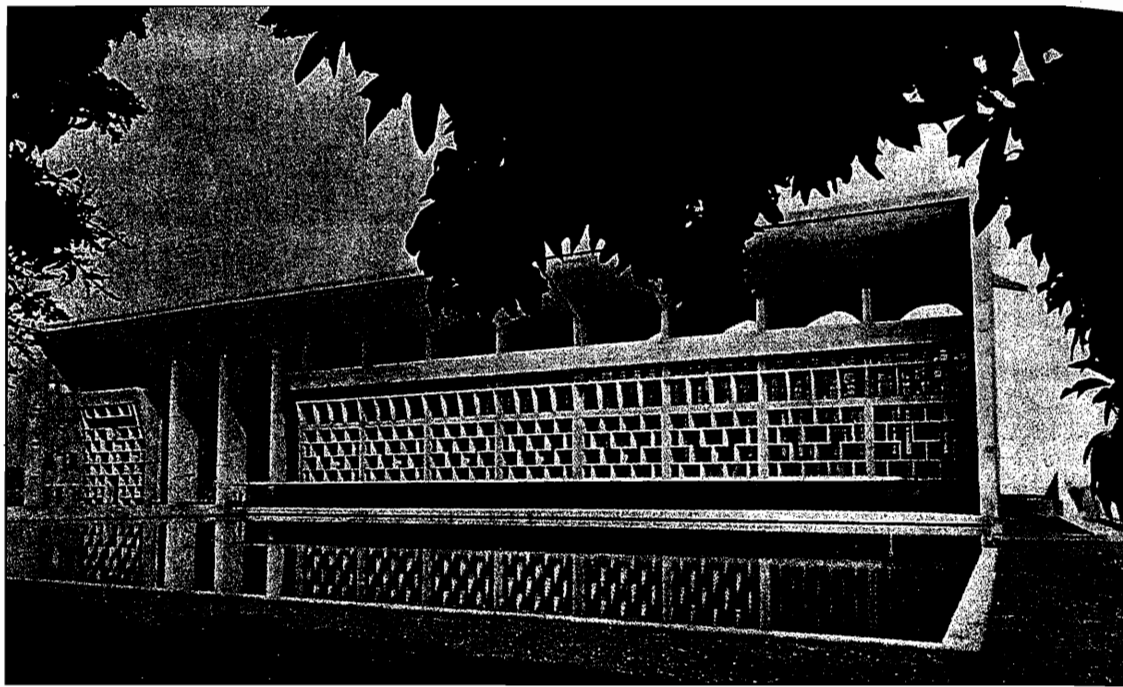
在最后一个设计中，理想的状态是这样达到的：首先是垂直方向上的建筑层化组织，接着，水平排列的几排垂直元素通过持续不断的相互作用共同吸引着观察者的目光，所有这些都实现于大致统一的立面效果中。

立面组织中，每一个元素都是暧昧不明的，人们不断在形式和意义中发现新的关联。

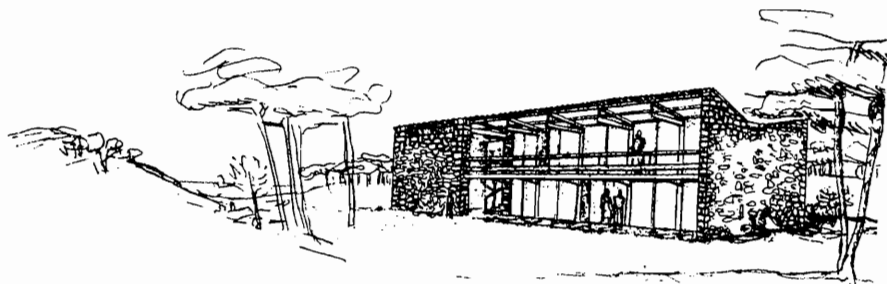
\* 柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基早在1955年就援引了圣洛伦佐作为例证。

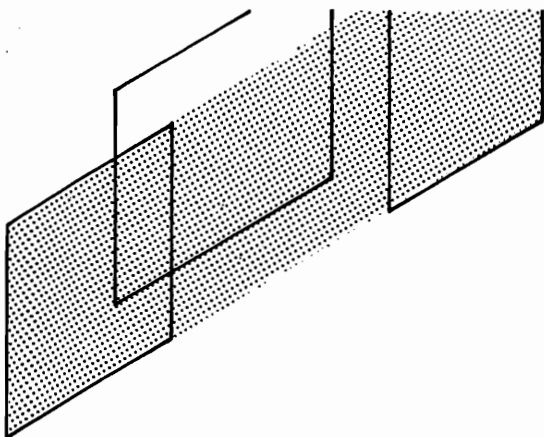
1955年研究的一个续篇，是对这一完美立面中透明形式的深入研究，作者希望，前言中所提到的、对当前研究的另外两个续篇某日能够实现。

1973年，在《Perspecta》13/14期上，刊登了1955年研究的一个续篇，“透明性：物理的和现象的，圣洛伦佐立面分析”。第293~296页。

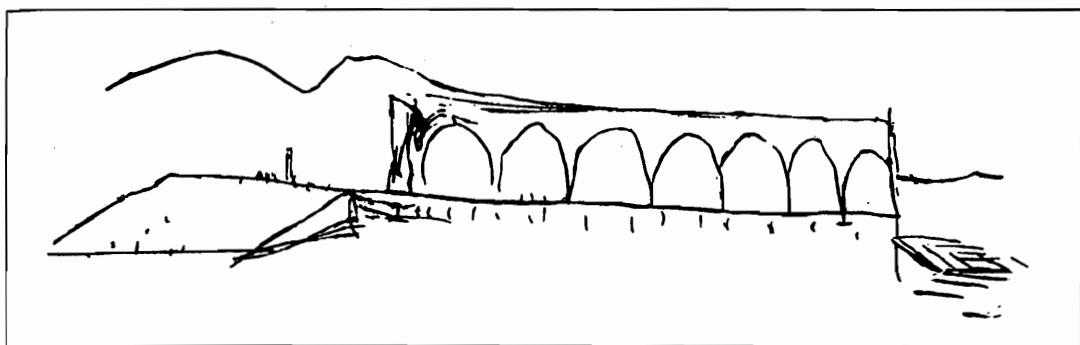


昌迪加尔最高法院建筑立面的设计，向人们展示了透明性如何成为立面设计中形式组织的手段。

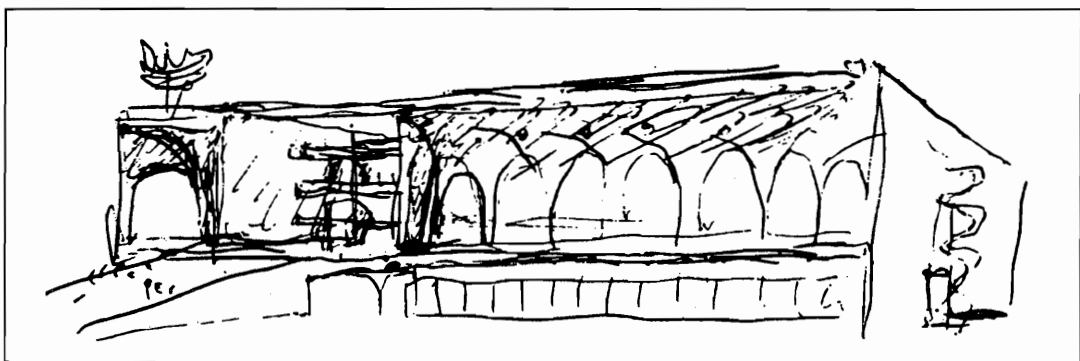




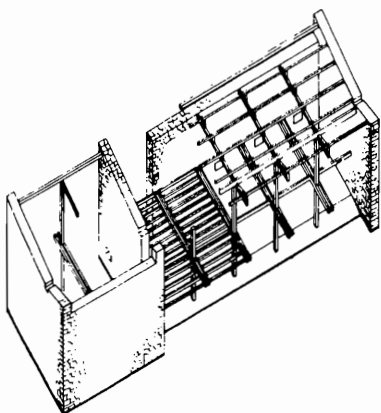
最前面的主题构图，是一排水平延伸的柱子，好像承重结构。(1) 正立面的横向宽度与两侧的实墙是这排柱子的限定因素，它们因此而形成一个垂直的空间界面。屋顶的外缘和侧墙的窄边拉伸了空间，起到了绘图界面的作用，为构图划定边界。



1

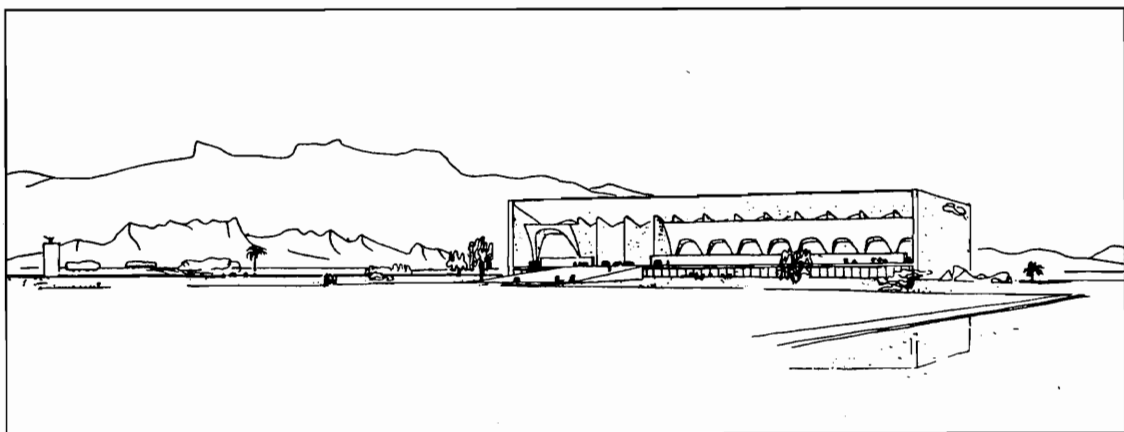
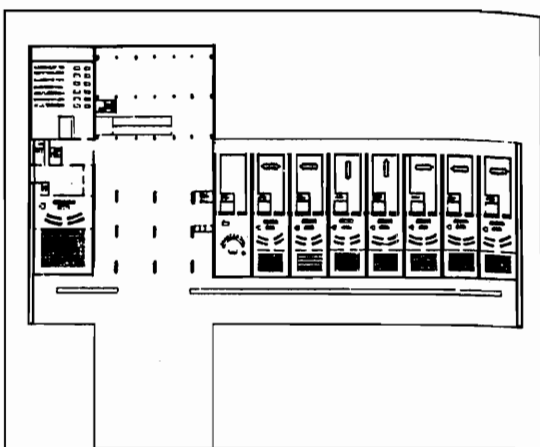


2

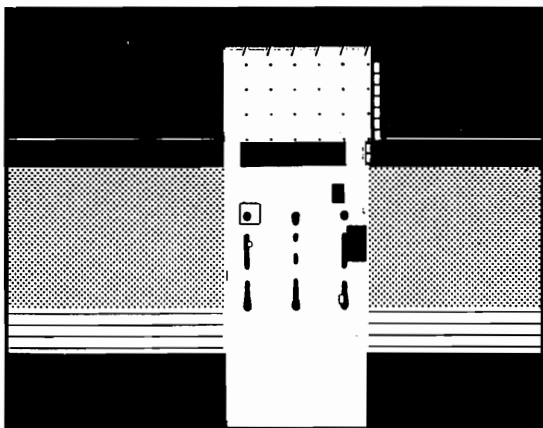
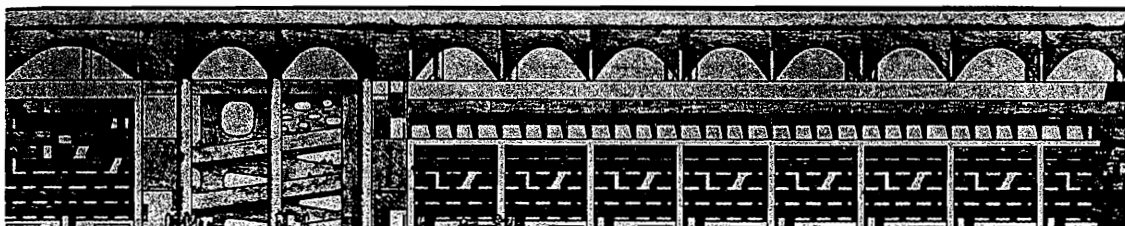
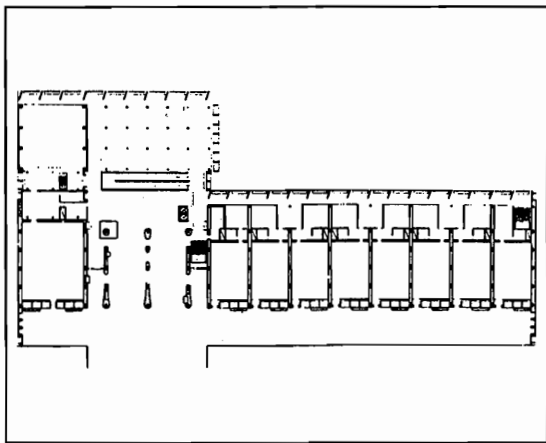
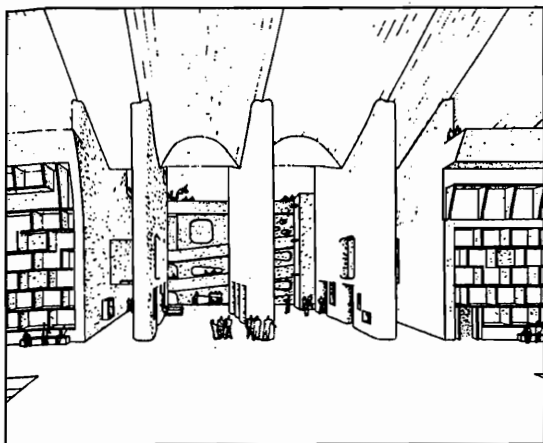


接着，这套框架结构所暗示的界面被直接刺穿，坡道系统的体量插入新形成的开口。(2)

在 1935 年设计的周末别墅“六分仪住宅”中，主要空间张力来自于同样的途径、同样的方法。



设计之初需要将所有结构元素一一列出；主要层平面对外清晰可辨，功能上就起到这样的描述性的作用——多层结构的真实情形，通过可见的分层昭示于外。所有的关系都很清晰；水平体系与垂直层状结构并未连接在一起。

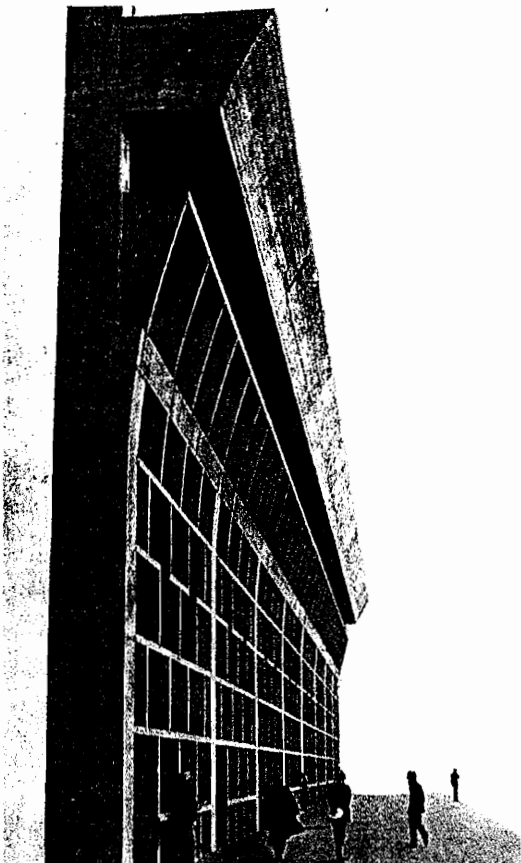
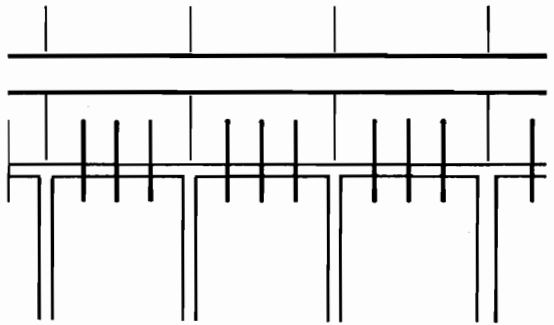
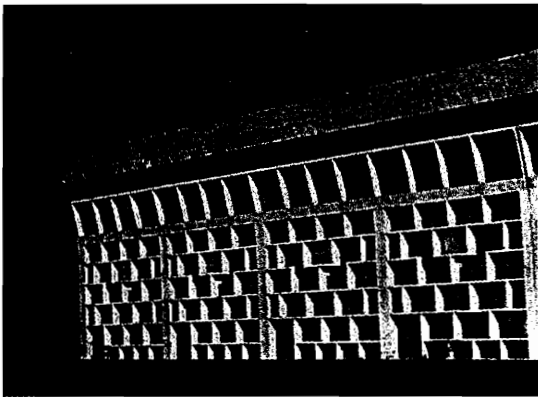
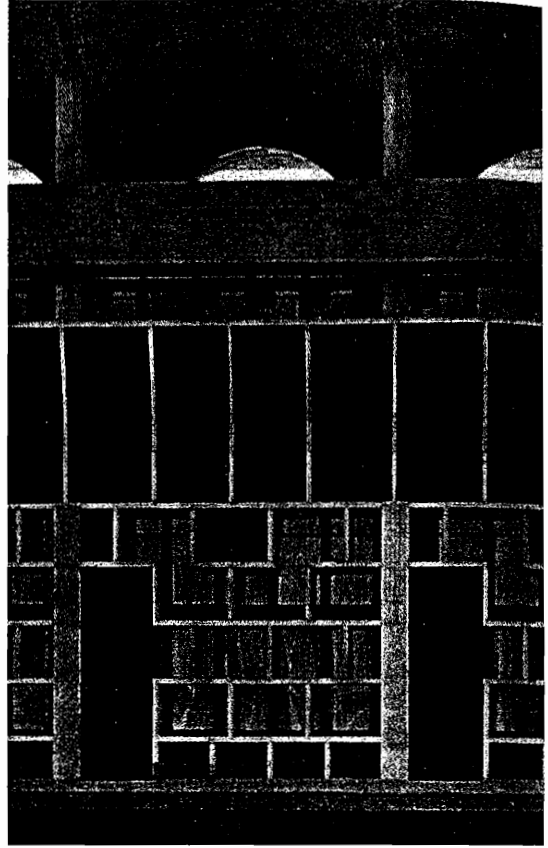
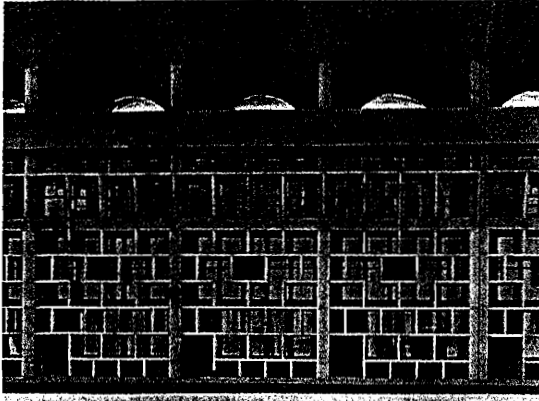


在最后的实施方案中，立面组织发生了极大的变化。它不再仅仅关注空间和结构元素的“一一对应地”（word-to-word）表达。这些内容，如今被交织在一起、构成复杂形式体系的水平和垂直的形式元素来共同表达，其中，不同的系统和层次交叠并互相穿插，正是这种复杂的交织状态孕育了透明性。

从正面看，那一排柱列在最上端好像是膨大的多孔混凝土表皮的一部分（或许是朗香教堂水平弯卷的墙壁的反转？），这一点通过遮阳网格细密的前界面暗示出来。

在视觉上，立面的两个层次，一个被放置在另一个立面之内，制造了一种空间包容的感觉。

遮阳板系统的最上面两层暗示着有一排垂直的结构在视觉上与水平延续的阳台穿插或重叠。

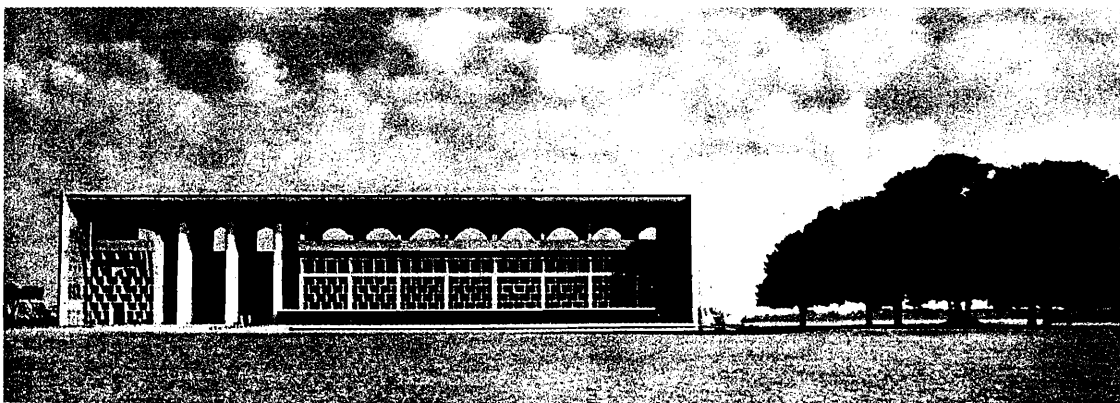
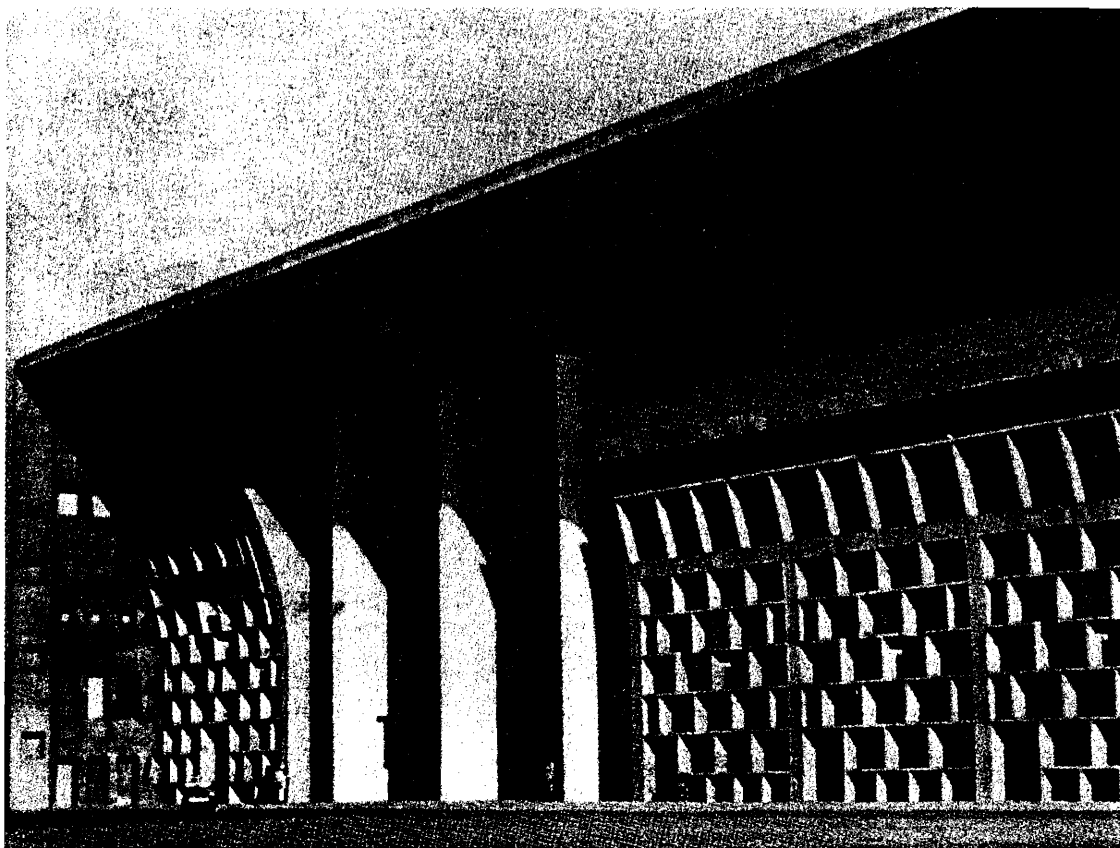


圣代手工制造厂 (Manufacture à Saint-dié)





水平系统似乎暗示着同垂直承重系统之间的排斥关系，二者通过这种关系联系起来。



遮阳板系统、外边框系统和成排柱列系统，三个层次的界面依次后退，这在圣代手工制造厂项目中被清晰的分开；在昌迪加尔高等法院项目中，它们看起来似乎要相互渗透，结果又一次分道扬镳。

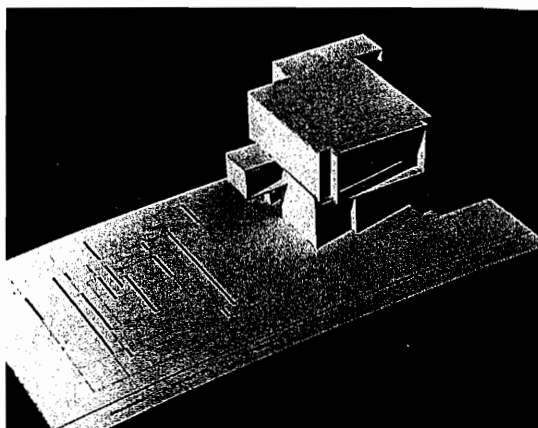
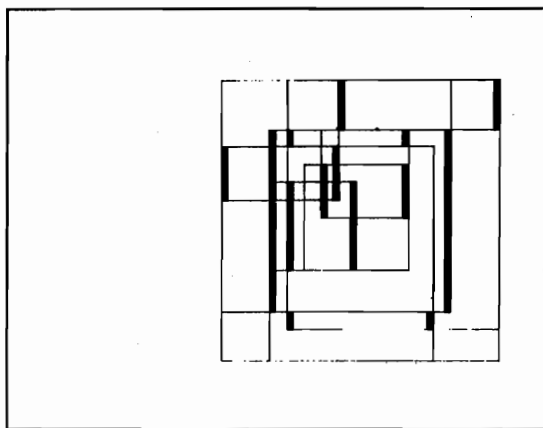
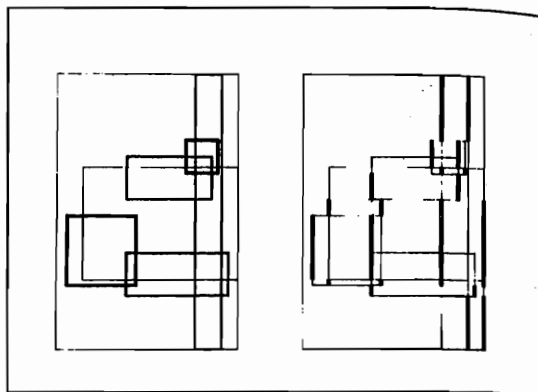
通过这种方法，“事实与寓意之间的辩证统一”（见第 43 页）再一次被创造出来，这在隐喻的透明性中是典型的情形。

它促发了复杂性和连贯性之间不可分割的统一。

为了建筑教育的目的：

来自于建筑学课程的一个实例：通过一系列的平行线在一个包含重叠的矩形平面的系统内制造透明效果；接着，将这幅图看成一张平面图，把它发展成一套相互穿插的体量。

“现代性”的信条：终结于形式。请比较：  
形式作为手段，作为设计的催化剂。



由是观之，透明性的概念导致了两个结果。首先，它为我们创造了重新观察熟悉的历史建筑的全新的视角，它也释放了我们的思维，当我们从这个视角出发，看待建筑和结构时就超越了“历史的”与“现代的”之间的差别；其次，在设计的过程中，它是创造空间秩序的复杂系统的优秀工具。事实上，它对我们来说不仅是完全可能的，而且是不证自明的，这揭示了透明性同1918年以来的建筑发展之间的关联：它必须被看作是历史。在我们熟悉的言语环境里，“现代性”被描述为正统的历史、经典的传承，从来不乏虔诚的信众，

以及冥顽不灵的异教徒和野蛮人，这意味着对“现代建筑”的理解已经进入正轨。1950年以前，这仍旧是不可想像的。

如今，已经很难设身处地地想像那个年代的事情。1953年，在法国艾克斯普罗旺斯（Aix-en-Provence）召开的 CIAM 大会上，对 1920 年代～1930 年代的建筑学进行质疑的声音首次出现，尽管它是那么笨拙：“光辉城市”（Ville Radieuse）的模型已经失去了迷人的魅力，已经落后于时代。1954年，在伦敦，新一代站出来说话了，他们发表了“新粗野主义”（New Brutalism）的宣言，自觉服务于新的建筑潮流。粗野主义可说是启蒙一代的建筑师的初试啼声。他们对 1918～1933 年间的建成作品、理论著述、宣言和未完成的作品了如指掌；同时，与随着“新建筑学”的传播成长起来的一代割袍断义，把他们看作属于历史的内容。在米兰，人们也试图为变革之风寻找方向，在瑞典，人们正在从斯堪的纳维亚狂热中恢复清醒。与此同时，天才的路易斯·康（Louis Kahn）在费城城市规划传统研究的风气中脱颖而出，冲破了坚如磐石的巴黎美术学院传统、弗兰克·劳埃德·赖特传统、密斯·凡·德·罗传统和勒·柯布西耶传统，在几年时间里，为时代奠定了不同于“现代建筑”的发展方向的基石。此后的发展也告诫我们，要对 1918 年以来建筑学中非主流和受压制的发展潮流予以关注并重新审视。

1950～1965 年间，建筑学跨过了一道门槛。从此以后，以线形的、连续的观点考察 20 世纪建筑学的发展不再可行。菲利普·约翰逊在《建筑评论》上对自己在纽卡纳安（New Canaan）的住宅设计进行评论，将之描述为新时代的先声；1954 年 3 月文森特·斯卡利（Vincent Scully）在《艺术新闻》（Art News）上发表文章，讨论弗兰克·劳埃德·赖特同国际式风格之间的关系，等等。与这些潮流一起，对建筑学中透明性概念的考察，同属于无数宣告着“现代建筑”运动走向终结的征兆之一。而这，又难免让人猜想，建筑学中的现代性观念已经苍白褪色，风光不再。

伯纳德·霍伊斯里  
苏黎世，1968 年 3 月

补遗

(1982年)

伯纳德·霍伊斯里

## 作为设计手段的透明形式组织

在1968年撰写的评论中，我特别关心如何为现象的透明性的概念赋予更广泛的意义，此前，柯林·罗和罗伯特·斯拉茨基确立了这一概念，在其中注入了大量的思考，并对勒·柯布西耶的两个设计：加歇别墅和国联大厦竞赛方案进行了高度理性的图示分析。

首先，我的广义的透明性概念是这样的：在任意空间位置中，只要某一点能同时处在两个或更多的关系系统中，透明性就出现了。这一空间位置到底从属于哪种关系系统，暂时悬而未决，并为选择留出空间。在我看来，这一描述可以用作评价形式——组织的标准，就好像评价对称与非对称一样。讨论形式——组织是否具有透明性，就好比用一片试纸来检验，揭示某种品质的独特属性，进行确切的描述，若非如此，这种品质即便没有遭到忽视，也必然需要大费周章才能揭示它。

将透明性的实验应用于实践，是某种形式方法论的一部分，它把对现象确切的描述看作所有洞见、理解和知识的不可或缺的前提条件。这种观念，起源于对知识进行系统化的努力的伟大传统，拿植物学来说，在林奈（Linné）的无以伦比的事业中达到顶峰。

脱离了历史文脉来讨论建筑或城市脉络，打破时代和风格的限制，让它们肩并肩地接受考察，坚持认为年代相隔久远、具有不同社会形态、科技发展水平和政治条件背景的建筑作品中具有共同的品质，必将让历史学家感到迷惑、震惊和失望。但是，我们决不是为了将特定的建筑从它的历史背景和文化脉络中抽离出来；寻找透明性，只是寻找将其特征形式的一部分独立开来考察的可能性。

透明性的概念引起人们对差别的关注，这有利于理解存在于事物中的独特性和相似性的特征。特别是在一个建筑师们似乎将历史看作一台自助贩卖机，里面储满了取之不尽、用之不竭的形式和主题的时代里，迎来一种精确的工具，在它的帮助之下弱化主题、形式和效果，使之回到“本质的事实和动力”的基本形态<sup>1</sup>，不仅大有裨益，也能避免狂热，保持冷静。这样，我们就可以从这里出发，从我们自己时代的组成要素里概念性地创造出真实的主题和形式，在理解层次上将浅尝辄止与滥用误用彻底摒弃。<sup>2</sup>

1968年，随着大量的实例证明现象的透明性可以被发现并得到证实，我力图将新的观点传达给大家，即：透明性，作为一种形式—组织元素中的关系状态，也可以被看作并用作一种形式组织的手段。这一方面理应得到强调，观点得到进一步的澄清。

就在我发表了那篇评论后不久，建筑学界就进入到急速的“大论战”阶段。我们被告知，建筑学是社会学的一种表现形式，如果非要拿建筑来说事，那它充其量只能算是一种社会工程。已经不可能有对于建筑形式的兴趣，它被贬低得一无是处，甚至被“揭露”出真实面目，原来是“压迫的工具，代表了统治阶级的利益，破坏公共事业的蛀虫”。建筑形式问题的价值遭到普遍轻视。空间被认为是建筑师们的胡思乱想。

如今，谁也不会抱怨人们对形式的兴趣太贫乏了。形式，带着复仇的架势，

1 伯纳德·贝伦森（Bernard Berenson）：《文艺复兴时代的意大利画家》（Italian Painters of the Renaissance），《子午线》第40期，1957年，第180页。

2 我所应用的“真实”一词，来自于克里斯蒂安·诺伯格—舒尔茨（Christian Norberg-Schulz）。参见：“走向真实的建筑学”（Toward an Authentic Architecture），出自《过去的重现》（The Presence of the Past），学术版，伦敦，1980年，第21页。

回到话语的中心。带着伤害和损失，怀着对所有人的愤慨，“功能主义”首先被打入冷宫，因为它错误地将形式看作结果；如今，形式摇身一变，已经成为类型学的代言人，或建筑构思的前提。我们惊悉：建筑形式务必主张“自治”——无论它们本身是否喜欢如此。

形式，既不是自身的终结，也不是设计的结果，而只是设计的手段，这样的如今观点看起来似乎仍然很难把握。

### 形式的困境

显然，一个人创造形式，必然是为了指代或传达某些信息。形式有本来的样子，可是某人希望把“这个东西就是这个样子”的观念传达给别人，就只能通过指代来表达。表达的人总是希望被理解。故而，建筑形式通过两个途径遭到误用：通过它同建筑实际用途之间的关系，或者通过它作为信息的本质。

显然，解释建筑形式的起源或者界定形式和功能之间关系，有很多可能的方式。各种方式都主张将建筑内在的功能和目的同外在的表现结合起来。

眼下，如果建筑形式是“自治”的，如果它必须同特定建筑的目标和内容一刀两断，从明确可见的功能用途中解放出来——那么我们就牺牲了真实，进而违背了建筑伦理。

如今，有两种截然对立的、关于形式与内容的观点，引起我们的注意，两者都宣称自己是正统观点——一个身处守势，伺机而动；一个咄咄逼人，欲盖弥彰。

首先是想像中的“功能派”，他们争辩说：“不必强求所有类型建筑的功能都统一在相同的形式外衣之下。为了视觉的愉悦或建立某种关联而选择一种外在形式，不必求助于内在功能，让我们把心灵当做能量之源，由内而外的表达。最舒适的房间尺度与安排，是组成一栋建筑最基本的部分，它们首先要被确定下来；要充满光线、要空气流通，这样，我们就获得了房屋的基本框架。”<sup>3</sup>或者，正如路易斯·沙利文（Louis Sullivan）在《一个概念的自传》（The Autobiography of an Idea）中所说：“……一个建筑的功能必须预先确定其形式，并对其进行组织。”这种观点起源于对生物和自然形式的观察，

3 霍拉提奥·格林诺（Horatio Greenough）：  
《形式与功能》（Form and Function），  
加利福尼亚大学出版社，1947年，第  
60、61、xvii页。

显然带有类比的意味。

它预示了勒·柯布西耶诗意的描述：“建筑就像肥皂泡。如果里面的气体均匀而分布得当，这个泡泡就表现得完美、和谐。外部是内部的结果”。<sup>4</sup>这种对建筑学中目的和形式之间关系的理解方式，在原因与结果之间建立了关联。以数学的观点，一栋建筑最终实现的形式可以被看成其自身预期功能的函数： $y = f(x)$ ，依赖于变量和常数的一个变量，就像那古老的谚语：“形式追随功能”。

第二个出场的，所谓的“理性派”，观点与前一类人恰恰相反，他们主张“功能追随形式”。鉴于历史上很多实例证实了这一说法的真实与有效，它一直不乏坚定的支持者。历史上大部分建筑都表明：基本的、恒定的形式可以容纳不断变动的功能。位于克罗地亚斯普利特的戴克里先旧皇宫（Diocletian Palace of Spalato）、罗马帝国的图密善体育场（stadion of Domitian），无限显赫的名单上，建筑与人造物的名字交相延续着，它们无不印证了这一观点。

如果说第一种主张与密斯·凡·德·罗最激进的论断相印证，即那句“我们拒绝承认形式的问题，只承认建筑的问题。形式不是我们工作的目的，它只是结果。形式，就其自身而言，根本就未曾存在过……”<sup>5</sup>——第二种观点则宣称，在建筑学领域中，有且只有形式的问题，而设计仅仅意味着形式的变化，通过扭曲等方式对形式进行编辑，通过援引类型学意义上的原型来达到目的，在此过程中，建筑功能问题自然而然就会迎刃而解。

当然，这些流行在19世纪60年代末的、貌似革命性的姿态，早在50年代初期就被眼光老道的马修·诺维茨基精确预见。以一种轻松调侃的、老练圆熟的、更少挑衅的和略微令人迷惑的口吻，他说：“形式追随形式”。

在这场论战中，两种截然对立的意见，却有一个相似的地方：他们都只关心形式和功能之间哪一个更具优势，哪一个更优先，哪一个更重要。不是这个，就是那个，没有折中。

弗兰克·劳埃德·赖特也对这一问题作出了贡献，他说：“形式和功能一体两面，不可分割”。这种说法代表了一种远离纷争的超然态度。如果应用于实践，这一信条将演变为一条预言，它暗示着“形式是设计的手段”这一观念。是的，建筑学中的形式可以被理解为手段——既不是类型学上先验存在的、

4 勒·柯布西耶：《走向新建筑》（Vers une Architecture），文森特出版社，Fréal，1958年重印版，第146页。

5 菲利普·约翰逊：《密斯·凡·德·罗》，纽约现代艺术博物馆，1947年，第184页。



迫使其他要素从属于它的原型，也不是一系列前提作用之下的结果。

建筑或城市文本的用途和形式，可以仅被看作同一事物两个不同的侧面。而设计的过程，则意味着必须通过谨慎而耐心的工作使二者有机地融合在一起，这一过程伴随着相互关系的调整，使彼此更趋协调，并最终可以通过对方巧妙地表达出来。

显然，这预示着一种很特别的理智态度。你必须抛弃黑白判然的立场和观点；你必须准备接受泾渭分明的、乃至势同水火的概念并不必非要互相排斥的事实，并承认在持久的论战中，“确定性”只是暂时性的存在，交战双方都通过对方的立场来补足并完成自己的观点，展开有来有往的对话，或者说：既要这样，也要那样。

### 关于建筑空间概念的补记

“功用”(use)这个词所代表的全部意思，也就是一栋建筑所意指的全部行为，都可以通过空间表现出来，这与“形式”(form)这个词的含义并无不同。空间可以被看作形式与功用的公共母体。这么一来，似乎有必要据此对空间的概念作一简要的介绍，作为进一步思维训练的参考。

空间的概念是一种创造。它们自有其功用、生命周期和历史。我们从自明的论断开始：空间最主要是有意识的人类的(基本生存体验)。“捕获空间是生物的第一要义，……占有空间是生存的首要证据。”<sup>6</sup>我们能认出，这是柏拉图的空间：“所有造物 and 可见……事物的母亲……，容纳所有事物的永恒自然……从来也不会在某个时间以某种方式获得形体……”<sup>7</sup>假如把它称作“自然空间”，上述表达既没有任何帮助，也没有任何损害。笛卡儿(Descartes)通过算数与几何获得进入“普适空间”的途径；在17世纪后半叶，牛顿在物理学方面成功地找到主宰这个空间的普适法则。我们能够描述这个数学——物理的空间。它是均质的、无方向的和无边界的。似乎心理学方面也将这样的空间当作认知的基础。<sup>8</sup>几乎不必多言，这样的空间中绝不包含万物有灵论，也没有勃勃生机，它既不膨胀，也不萎缩，几乎就是停滞不动的。它只是在那里。没有任何神秘可言。它就是存在本身。

6 勒·柯布西耶：《空间的新世界》(New World of Space) 纽约：雷纳德和希区柯克出版社，1948年，第71页。

7 鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)：《建筑形式动力学》(Dynamics of Architectural Form)，加利福尼亚大学出版社，1977年，第9页。

8 同上。

为了创造建筑空间，人们必须介入数学——物理空间进行，从中认领一块并标记它，将其据为己有。建筑空间就这样变得显而易见，能够被人们体验，换句话说，空间就这样被界定出来。人们能够区别两种不同的空间定义。

第一种：空间的限定元素（如墙体、屏障、窗间墙或柱子等）通过设定边界、限制、包围、环绕、容纳，将一块数学——物理空间限定出来，使其可以被感知。空间的外围或空间的边界必须被创造出来，空间限定的感觉，通过空间边界所带来的围合尺度来实现。这样一来，人们就可以区分室内、室外、“里面”的和“外面”的空间，以及处于物体之间的空间（见图1）。

第二种：一个空间界定元素，被其自身的体量激活，成为数学——物理空间某处的一个存在物，它占据空间，并由此“排挤了空间”，从而让我们感受到空间的存在。

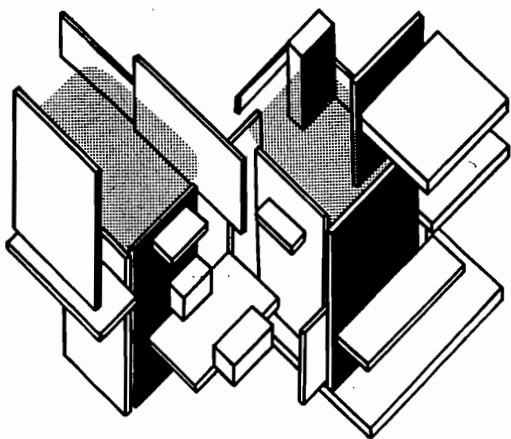


图1 杜伊斯堡 (Doesburg) 的图式

数学——物理空间的部分基础被建筑学的限定所转化：它们变成了建筑学空间，具有独特的品质和属性。

这种建筑学意义上的空间，在概念上形成连续的媒介，涵盖了感觉上完全不同的空间和体量、虚和实。（见图2）

我们一旦看到并领会到实与虚共同参与并共同构成了完整的图底关系，再去强调两者之间截然对立的感观本质就毫无必要了。

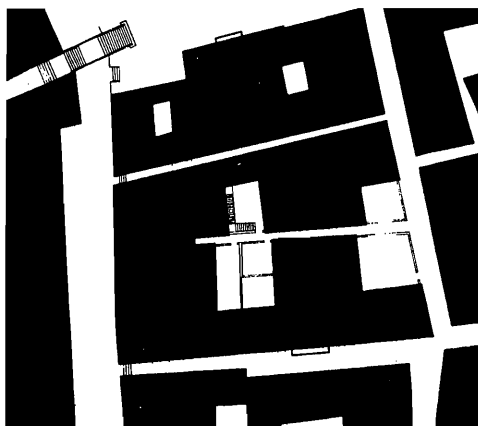


图 2b 实(体量、体块)与虚(空间)之间表面上的对抗

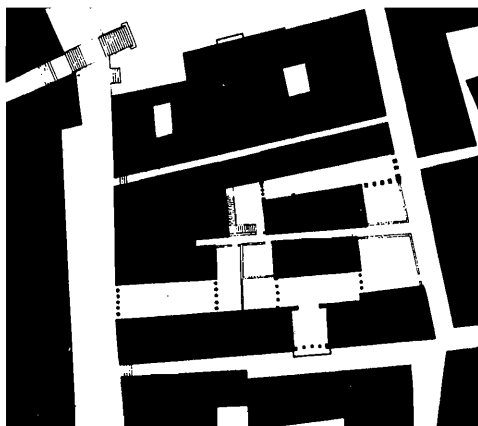


图 2c 空间边界所造成的围合程度作用逐渐变化, 到一定程度, 感觉上“内部空间”好像成了“外部空间”的一部分。空间成为连续的整体

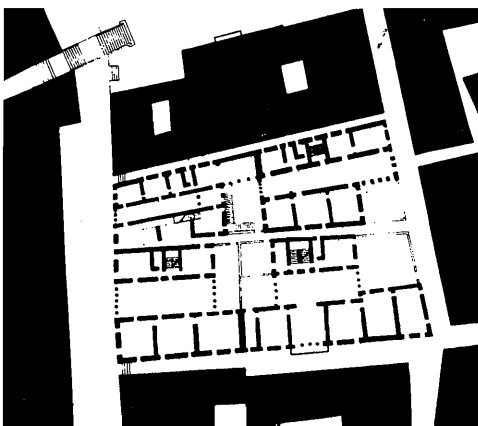


图 2a 连续空间脉络中的空间限定元素

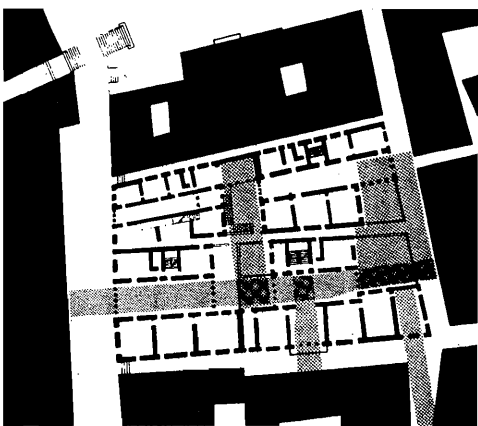


图 2d 相对于其他更加“内部”的空间而言, “内部空间”可以成为“外部空间”。这些都有赖于围合的程度

我们知道，建筑、体量，都包含空间；而在建筑学中，“实体”只是个描述实心体块的术语。建筑物内部和建筑物之间的空间也处于同样的介质中间，也是同一个整体的组成部分（见图 3a、图 3b、图 3c）。也可以通过类比，认为“实”的部分（建筑体量）与“虚”的部分（空间）只不过是连续空间肌理的显性表征。

关于连续实体和虚空相互补足的图底关系的二元概念，正如所有证据所显示的那样，正是现代主义建筑中连续空间的概念。弗兰克·劳埃德·赖特通过经验主义的方式在 1893 ~ 1906 年间触到了它，风格派用它们的空间实验预示了它，密斯·凡·德·罗构思并通过它来进行设计，一点都不少于勒·柯布西耶<sup>9</sup>：连续空间是两个人作品的共同点，除此之外，倒是差异比相似之处更为普遍。它是基本参照，同时也允许类之间存在差别（见图 4）。

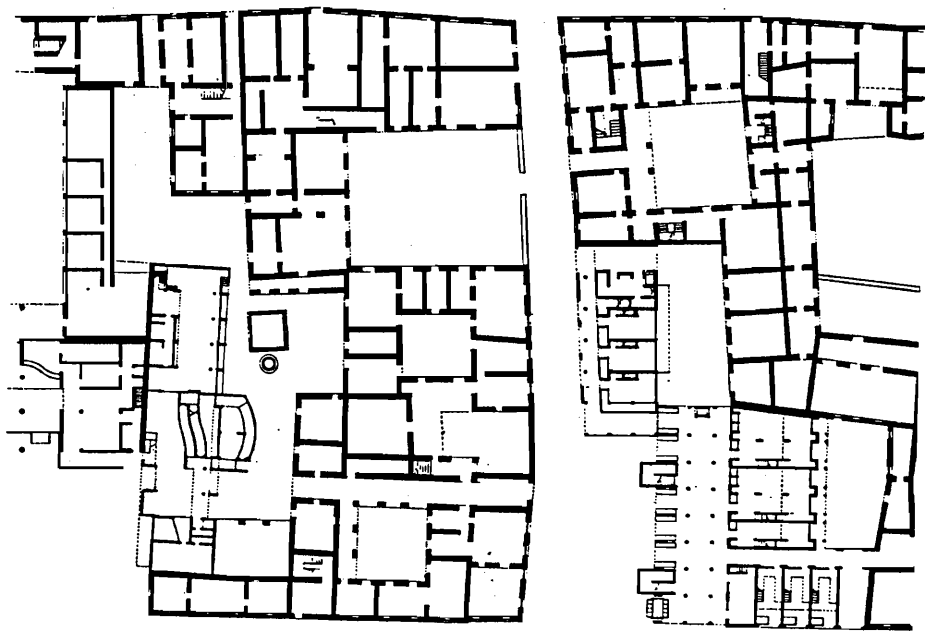


图 3a 围合的程度决定了建筑空间可以在何种程度上被感知

9 亚瑟·德莱克斯勒 (Arthur Drexler) 曾这样评价巴塞罗那世界博览会德国馆：“内部空间成为平面之间流动的介质。内部和外部空间，不再严格地区分开来，如今都成了同一事物的不同程度或阶段”。亚瑟·德莱克斯勒：《密斯·凡·德·罗》，拉芬斯堡 (Ravensburg)，1960 年，第 15 页。而

勒·柯布西耶用这样醒目的句子记录庞贝城的房屋：“内部没有别的建筑元素：光线、大片反光的墙壁和地面，地面是水平的墙。要让墙受光，这是造成内部的建筑元素。”勒·柯布西耶，《走向新建筑》，文森特出版社，Fréal，1958 年重印版，第 150 页。

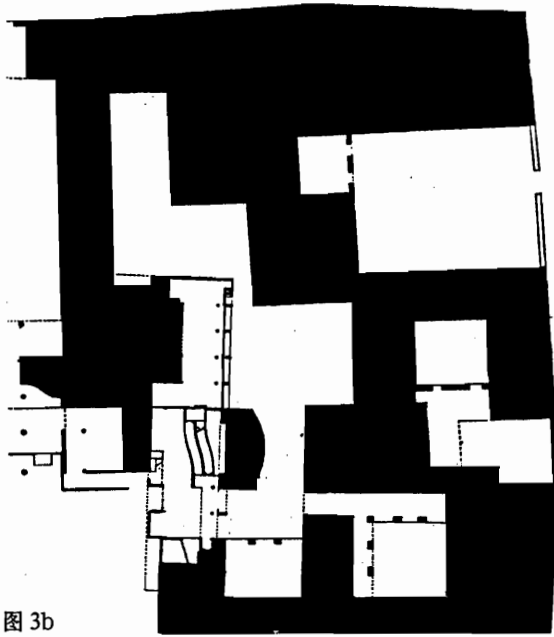


图 3b

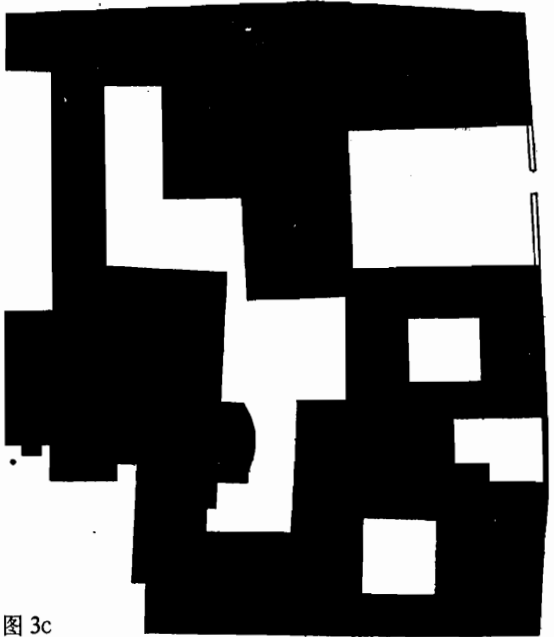
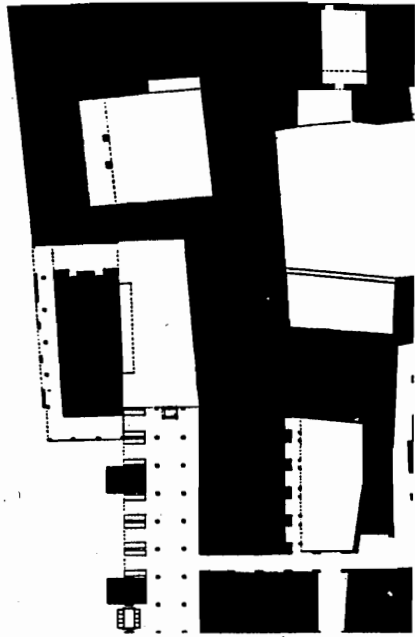


图 3c

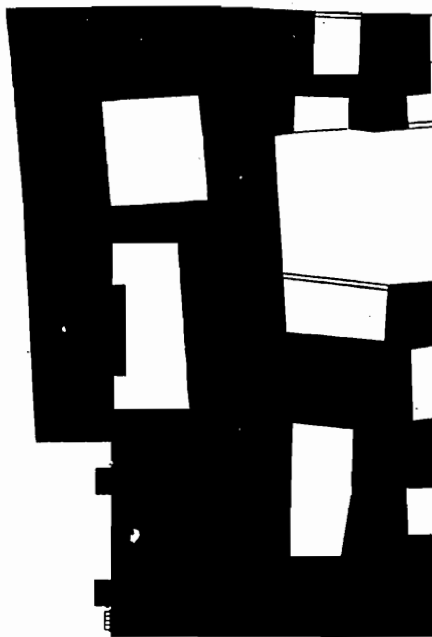


图 3b/c 围合的程度决定了感知程度和参照范围；它决定了“内部”和“外部”的分野，不管是对图还是对底来说都是如此

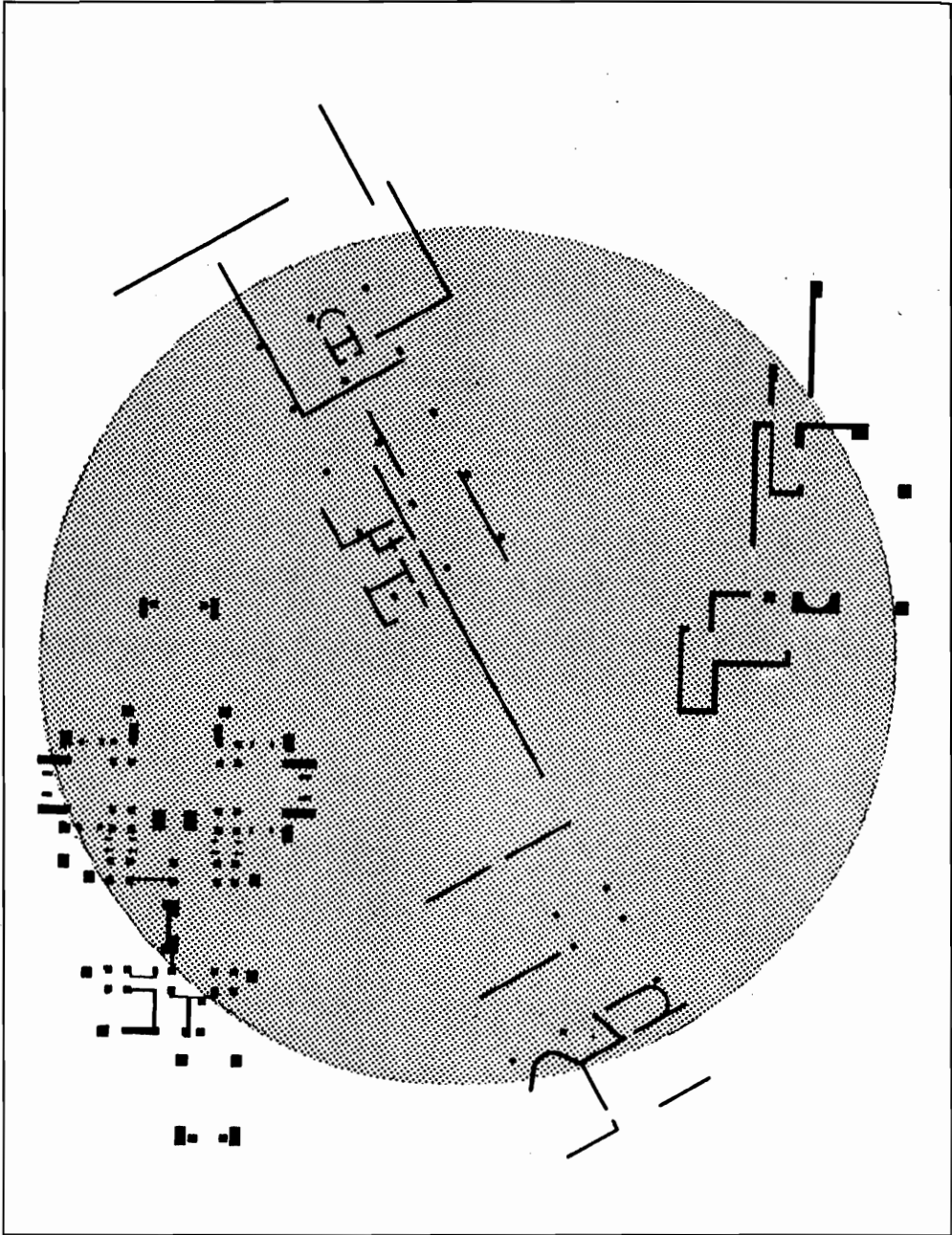


图4 空间界定元素——墙体、窗间墙、柱子、楼板——在连续空间的介质中各司其位，共同决定了建筑空间不同的围合程度，这就是所谓的“同一事物的不同程度或阶段”。亚瑟·德莱克斯勒：《密斯·凡·德·罗》，拉芬斯堡，1960年，第15页

在诺里 (Nolli) 的地图表现法中，这种连续空间也有体现：广场空间仿佛直接延伸到教堂内部，一直达到带柱廊的大厅，尽管更加显眼，但看上去没有什么不自然的地方（见图 5）。

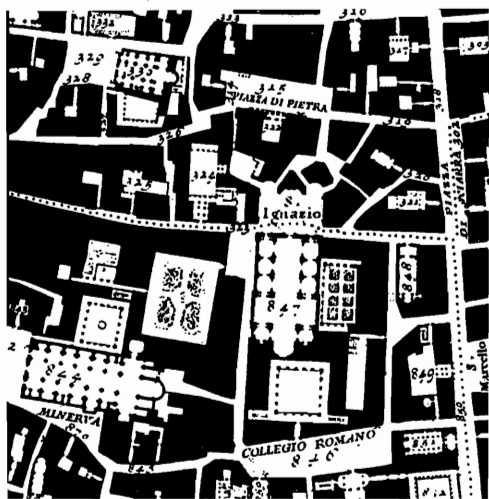


图 5a 在诺里的绘图中，街道、小巷、广场或花园的“开放”空间



图 5b 延伸到教堂主要的“内部”大空间中，这种技法很可能只是凭直觉进行的无意识表现，它所表达的连续空间的图底关系中，实体和虚空只是在口头上或感受上截然分开，在概念上则相互补充，成为同一媒介的两个相辅相成的方面——“即便这是不正确的”，我们有理由这么解释

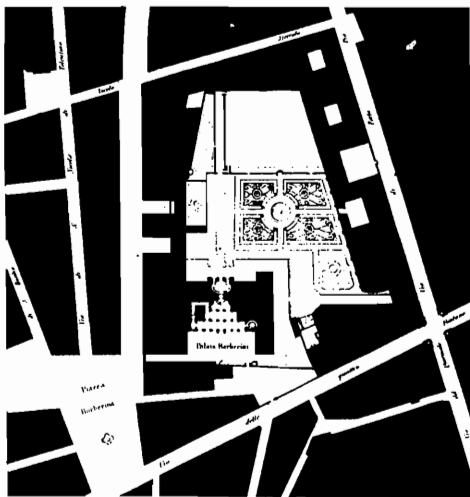


图 5c 巴贝里尼广场，P. 李特若利 (P. Letarouilly) 绘制

完全没有必要发明一些天真烂漫又引人发笑的术语，像“空间与反空间”或“积极空间（对虚空而言）与消极空间（对实体而言）”<sup>10</sup>——前一个轻率而笨拙地向原子物理致敬，后一个显然是从数学里面的正数负数概念推广到空间领域，转换得并不成功。没人关注为何要大费周章地做出如此区分，也没人关心区别到底有何意义可言，就这么匆忙下定义显然缺乏说服力，因为这么做的时候人们不经意间应用了日常生活中对体量和空间的模糊认识，却想当然地指望它能够成为有活力的概念。我认为应该建立一个普适的概念，它不容许例外，但它对特殊情况有着充分的准备，并将其解释为个案——而不是为每一个个别的现象提供一个新的词汇、给予一种新的定义。在此，援引伯纳德·贝伦森（Bernard Berenson）的一段不耐烦且暗含挖苦的话可能会帮助理解，它出自《美学和历史》（Aesthetics and History）：“……结果那些德国思维的艺术著作就越来越沉溺于一些名词概念诸如空间决断、空间填充、空间扭曲、空间这个、空间那个……”<sup>11</sup>

以正确的态度对待空间，恰恰是开放社会对大多数人的接纳和认可的结果。在那里，矛盾不仅得到容忍，也会得到尊重，它们被看作是人性中与生俱来的内容，而对话的态度成为双方的共同利益的基本保证。另一方面，那些谋求远离复杂性、通过删减问题、求诸于想当然的权威或向“历史”投降来寻求避难所的社会，则往往把精力集中于个别的事物。如果这种推测是正确的，如果这种判断没有问题——考虑到新理性主义者们（Neo-Rationalists）对形体（volume）的偏爱、对空间的忽视以及他们即便面对城市文本之时也不能掩饰对个别对象的持久关注——我们似乎也可以加入他们，希望持续抵制所有关于“立体主义时刻”<sup>12</sup>的记忆，持续回避未被探索、拥有无尽可能的现代空间的态度能够被人们接受，希望这一天早日到来；如果没有选择这条道路，我们必将深怀忧虑，害怕“空间新世界”<sup>13</sup>将永远消失，一去不返。

连续空间中虚与实的图底关系的概念，允许在相反相成的空间两极中自由摇摆，虚与实不再是相互排斥的关系，而是互相预示的关系。作为同一个整体的部件或侧面，它们具有同等的价值，享有“平等的权利”。所以，建筑中的

10 斯蒂文·彼得森（Steven Peterson），《空间与反空间》（Space and Anti-Space），《哈佛评论》（Harvard Review），第一卷，MIT出版社，1980年春季，第89页。

11 伯纳德·贝伦森：《美学和历史》，道布尔迪·安科出版社（Doubleday Anchor），1954年，第97页。

12 约翰·贝格尔（John Berger）：《立体主义时刻》（Moment of Cubism），维登菲尔德和尼克尔森（Weidenfeld and Nicolson），1969年。

13 勒·柯布西耶一本书的名字，纽约：雷纳德和希区柯克出版社，1948年。



空间与建筑体正如一对陷入永无止境的辩论中的主人公，它们为“到底是谁日益反驳并澄清着对方的观点”这一问题争论不休。<sup>14</sup>在这个二元空间概念所描绘的空间里自由往来，最大限度地帮助设计师处理属于多数的、复杂的和矛盾的问题——来应付日常现实中激增的需求。

就当下情况来说，空间的概念认为空间的世界由两个互补的方面（实与虚）组成，正好成为透明性得以萌芽的土壤。这并不是说连续空间的概念是透明性存在的先决条件之一，或者透明的形式组织必须依赖于这个概念。但是，在了解这一概念之后，我们可以建立一种思维，排斥“非此即彼”的态度，愿意并能够接纳解决矛盾、容忍复杂性——正与透明性的空间组织两相协调。这样说来，连续空间的概念和透明性的空间组织，都可以看作是一种思维框架的显现。一种为另一种赋予意义。

## 透明性——设计的手段

透明的形式组织应该用作设计的手段，应成为创造理性秩序的技术，如同轴线的添加和对称的重复。作为形式组织的透明性产生明晰，同时也容忍混淆和模糊。它为整体中的每一个部分分配确定的位置和独特的作用，但同时为它赋予几个不同任务，在其中的每一个任务中，人们都可以一次又一次地看到属于它的独特性，只要事先决定循着哪一条脉络进行考察。这样，透明性就同时成为强制秩序和自由选择。透明性的模糊组织，对于建立秩序特别有益，同时

14 柯林·罗的得体措辞。参见《理想别墅中的数学以及其他文章》(Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays), MIT出版社, 1976年, 第194页。

也在寻求摆脱控制。它出现在建筑多种多样又不可调和的情况中，这种自相矛盾的期望，却有可能在完美的设计中得到解决。作为形式组织，透明性无所不包，它能吸收矛盾，也能吸收局部特异的内容，例如局部的对称，不致对整体的连贯性与可读性造成危害。

由于透明性组织容忍甚至鼓励对整体系统的不同部分之间的交互连络的多元解读，它因而具备了一种内置的弹性应用（见图6）。弹性存在于可能的解释当中，通过对特定空间安排所提供的多种可能性的弹性应用来实现，而不是通过对可移动部件的物理弹性的应用来实现。如此一来，我们又一次获得了活性的张力，在表象与暗示之间，在物理事实与人为阐释之间。

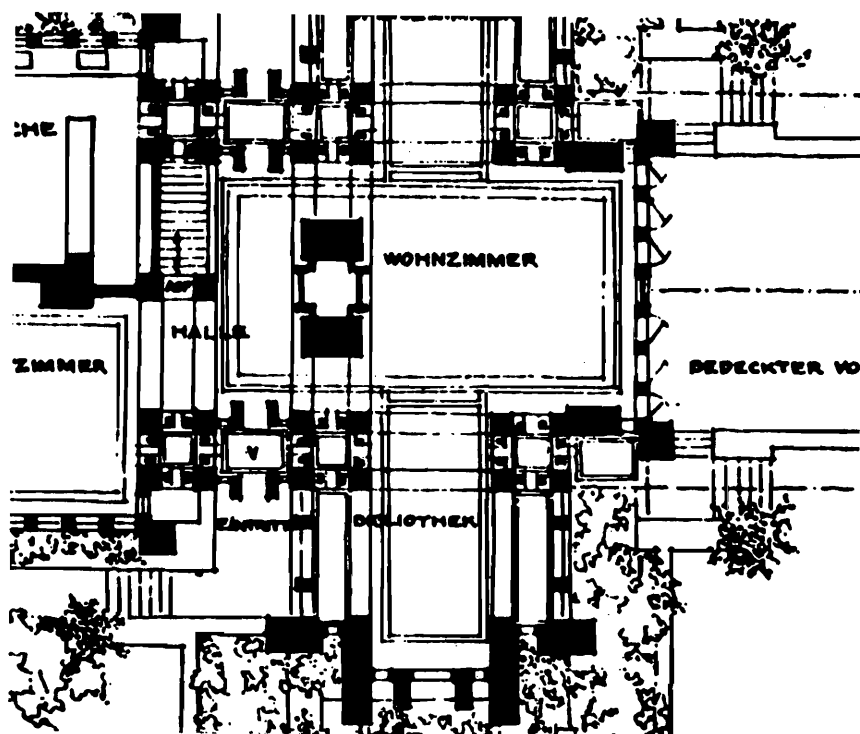


图6 弹性的应用：为可能的应用提供适合不同差异的空间，是透明性空间组织的作用。每一块都可以从整体中剥离，同时仍然是整体的一部分。[弗兰克·劳埃德·赖特，马丁住宅 (Martin House)，布法罗，1904年，平面细部，参见本书第70页]

由于透明性组织鼓励多层次、多元化的解读，也提倡个性化的解释，它激活思考，包容差异。人们不再是“外部的旁观者”，他们亲身参与，成为整体的一个部分。他们参与对话，他们必须作出决策。而且，阅读一个立面的时候，当他不得不从几种可能性中选择一种可能的解读，他就凭借想像成为创造性的过程的一部分。

如果这样一来对待主题的视觉要领和个人解读占据主位，则意义可以成为一种品质，通过累积、沉淀来实现，而不需要附庸于可能会产生意义的形式或主题，也不需要先例。这样，意义就会存在于偶然的过成，以及参与者对对象反复的认同之中。意义在个人参与中开花结果，可能性解读中的某一个被聚焦，本来它在形式——组织中处于隐含的、内在的和暗示的地位，如今意义被创造出来。

正是由于这个原因，似乎多元需求的时代，对于矛盾的渴求、个人的寄托和手法主义的倾向如反转与影射都被容纳，而透明性的形式——组织关系也许有着特殊的价值，应该得到特殊的重视，惟有在那里，从矛盾条件中提炼形式的可能性才能持久生效。

看起来透明的形式组织能够成为设计的有力工具，因为它容许“拼贴”(Collage)。这种态度，有利于达到“多元参照物的杂乱的整合之路”。<sup>15</sup>它将拼贴具体化为一种鼓励“利用手头工具的政治”，一种“愿意利用来自人类劳动的边角余料和现成物”的活动。<sup>16</sup>现象的透明性作为形式—组织的手段，让异质的元素在复杂的建筑和城市组织中合为一体，它们把它们视作集体记忆的精华，而不是糟粕。

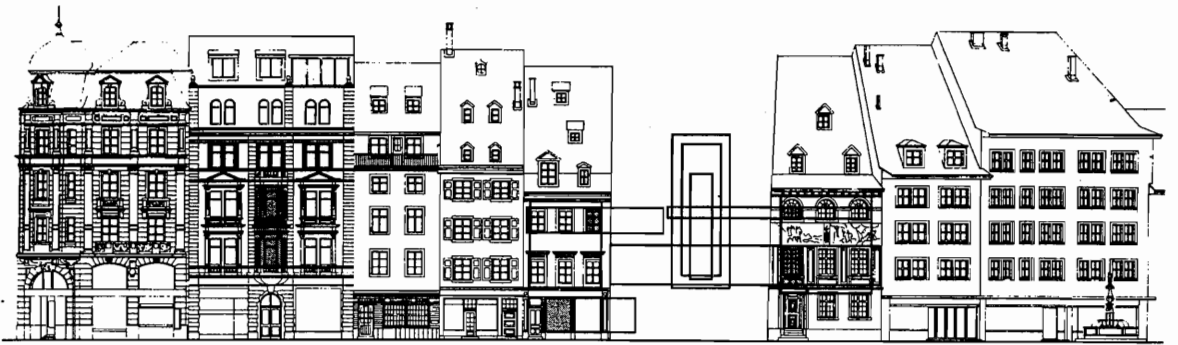
15 柯林·罗和弗瑞德·科特(Fred Koetter):《拼贴城市》，《建筑评论》1975年8月，第89页。

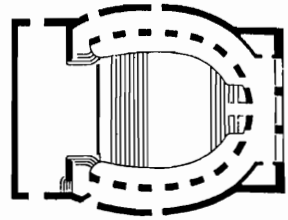
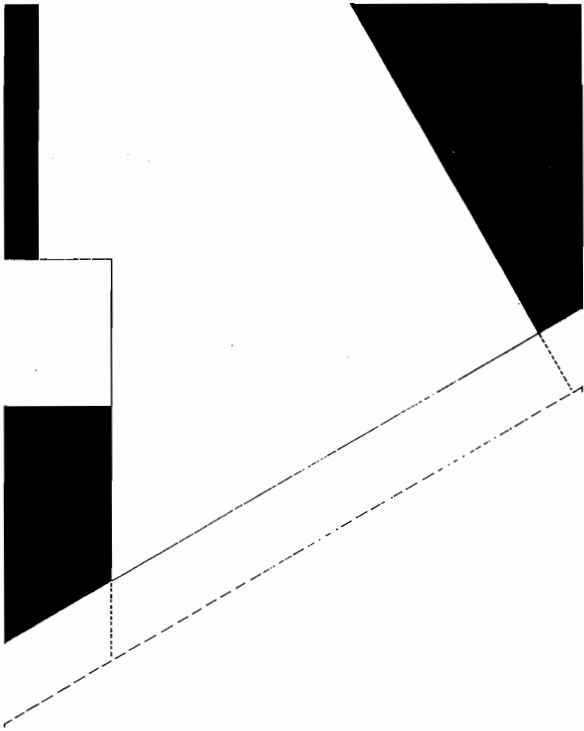
16 同上，第83页。

## 透明性——设计的手段

城市修复，瑞士巴塞尔斯巴伦沃大街 (Spalenvorstadt)，必须填补沿街墙壁上的一个缺口。设想是，不仅要“织补”这个缺口，也要将组合立面 A 中的异质元素统一起来，同时整合 9 号、11 号和 13 号建筑，作为立面的终结。我们将 A 组合立面中的质感元素提炼出来，作为透明性组织的材料，来缝补这个缺口。\*

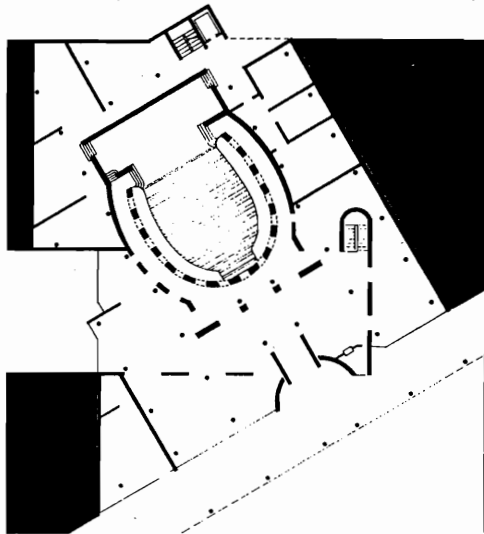
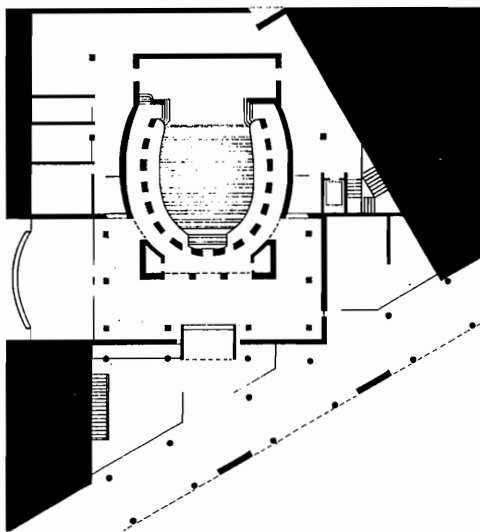
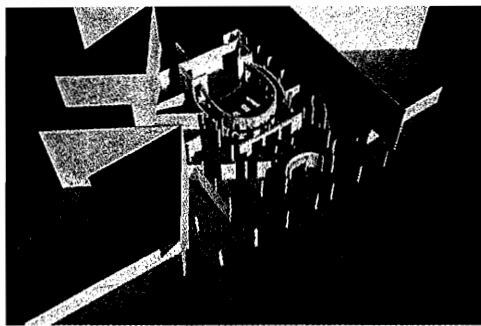
\* 霍伊斯里、简森 (Jansen)、卢塞克 (Lucek) 及其他建筑师的竞赛参赛作品，苏黎世，1981 年。





一座小型的巴洛克剧场，位于遭到严重破坏的基地上，如今需要拆毁并择址重建。新地段位于主要干道旁边的有柱廊的街面上，背靠小巷，左侧为一个小广场。\*

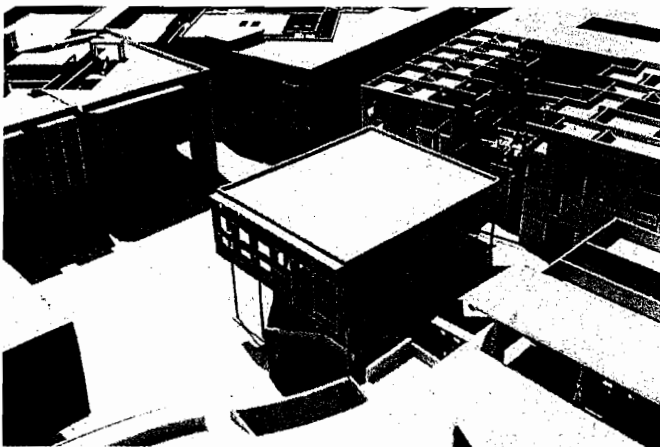
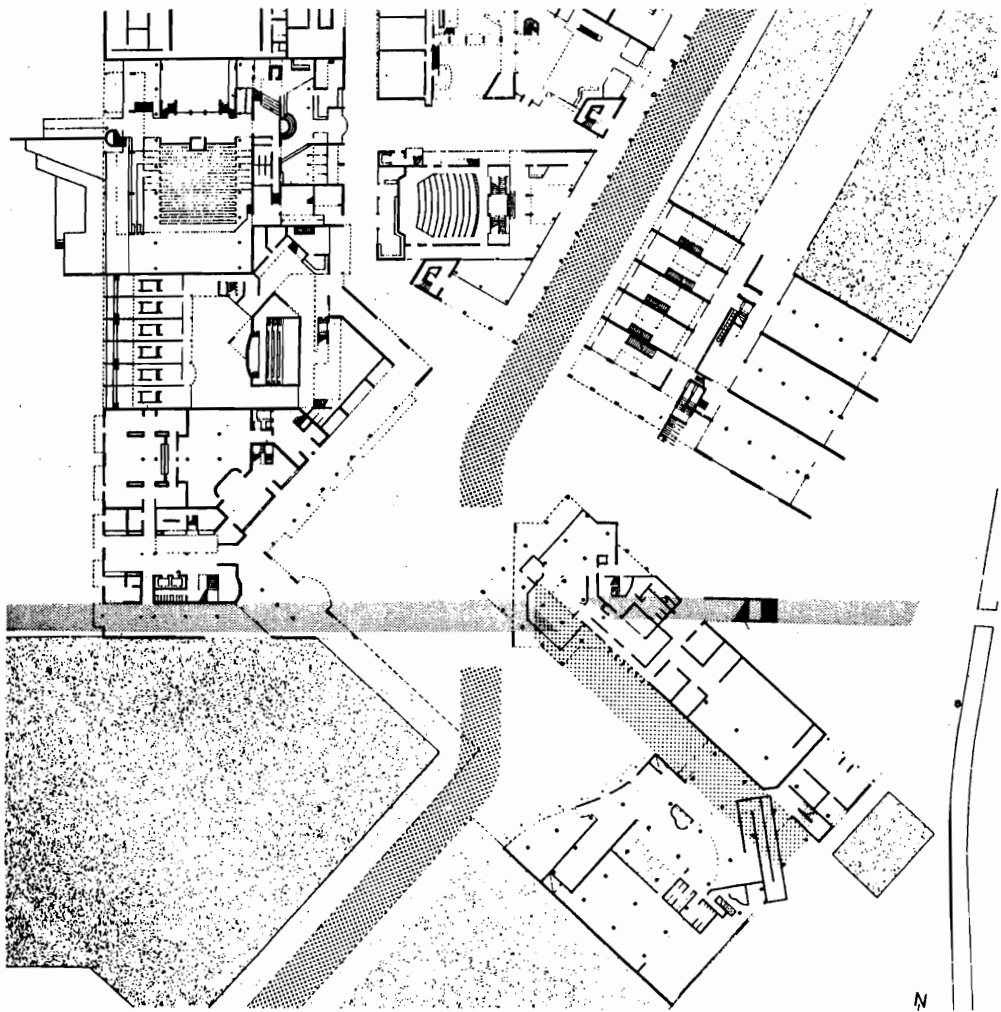
\* 霍伊斯里教授指导下的学生讨论方案，苏黎世瑞士联邦理工学院，1979 ~ 1980 年。



将剧场布置在主轴线同街道立面成一定角度的方向上，通过这样的方式，内部大厅空间处在透明的位置，成为剧场的前奏和广场的延伸。将空间序列向街道方向作调整并不合适，这样一来，外部休息室被减弱为剩余空间，那里本来是用作门廊的。

将剧场主轴线同沿街立面垂直放置有一个问题，就是如何处理同左侧

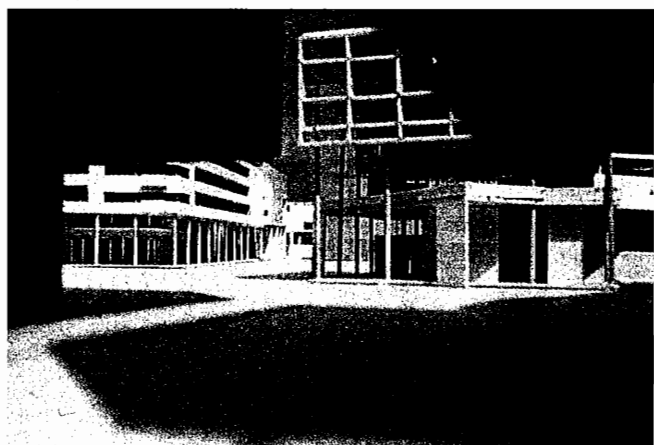
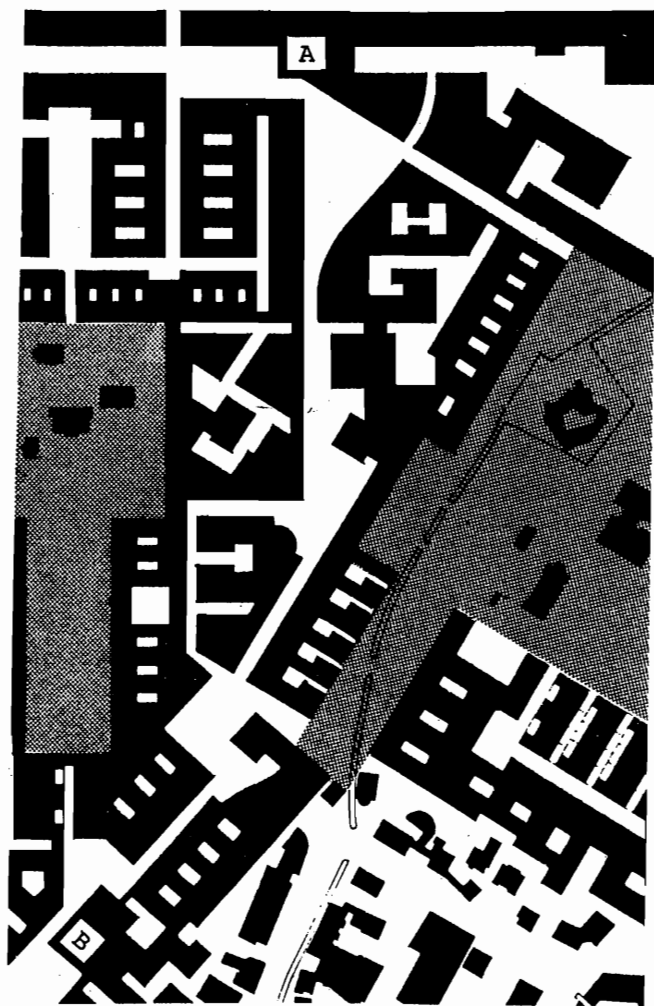
广场的关系。通过透明的组织方式，前厅部分成为空间网络丰富的地带，在那里，两个方向的建筑关系共存并融合。衣帽寄存室、休息区、酒吧、小卖店，以及前厅在空间上成为整个建筑的门廊，而从图底关系上又形成一个整体。这种处理方式，得益于透明性的介入，看起来比前一个方案更成功。



透明性作为城市  
脉络中建筑受到外部  
冲击的表现。\*

\* 霍伊斯里教授指导下的学生方案，苏黎世瑞士联邦理工学院，1979年。作者：汉斯·弗瑞（Hans Frei）。



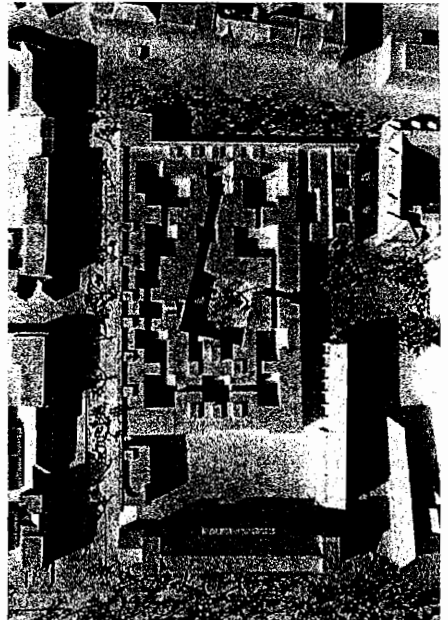


城市脉络中建筑的位置：是火车站 A 与行政中心 B 之间联系的一部分。



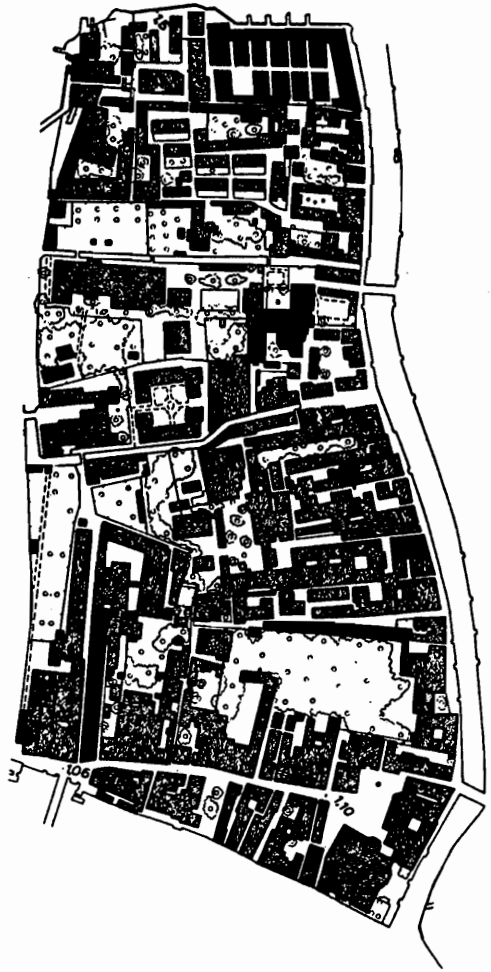
瑞士巴塞尔：位于小巴塞尔（Kleinbasel）和它 19 世纪加建部分连接部的军营，项目为原址上建设的城市住宅。\*

透明性组织方式被用来指导城市网络的确定。通过使用两套方向系统，巴塞尔历史上的两个不同时期整合起来，并植入 20 世纪。方案也许有些太学术化、太自我。原则性把握较好，细节不足。



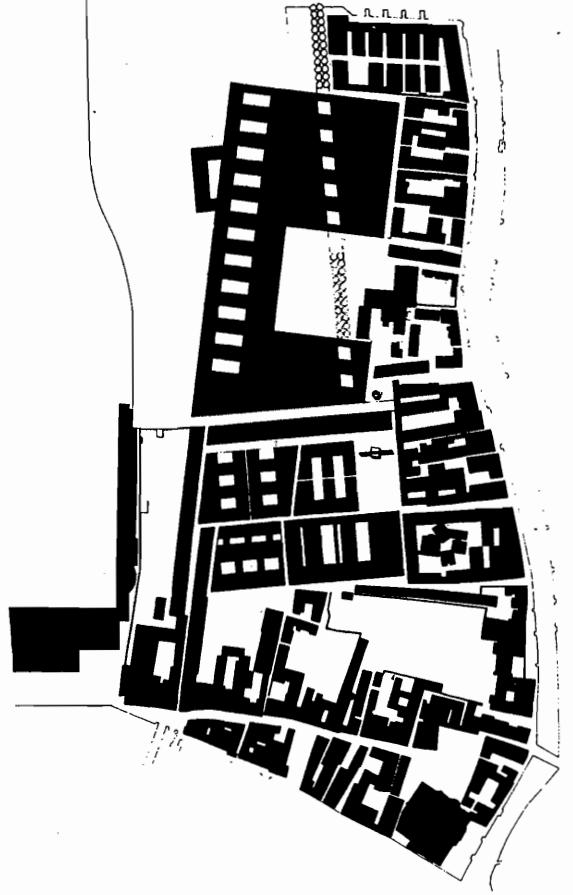
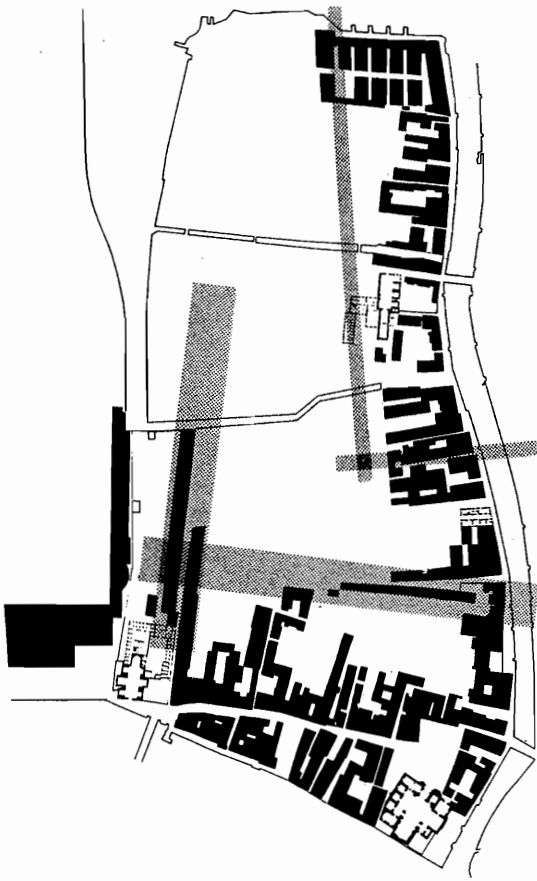
\* 霍伊斯里教授指导下的学生毕业设计案，苏黎世瑞士联邦理工学院，1981 ~ 1982 年。  
作者：威利·克莱德勒（Willy Klädler）。





意大利威尼斯：城市开发项目  
方案，市场与展示区，1978年。\*重要  
地段：两片高级住宅区、一个广  
场、圣约伯教堂（Church of San

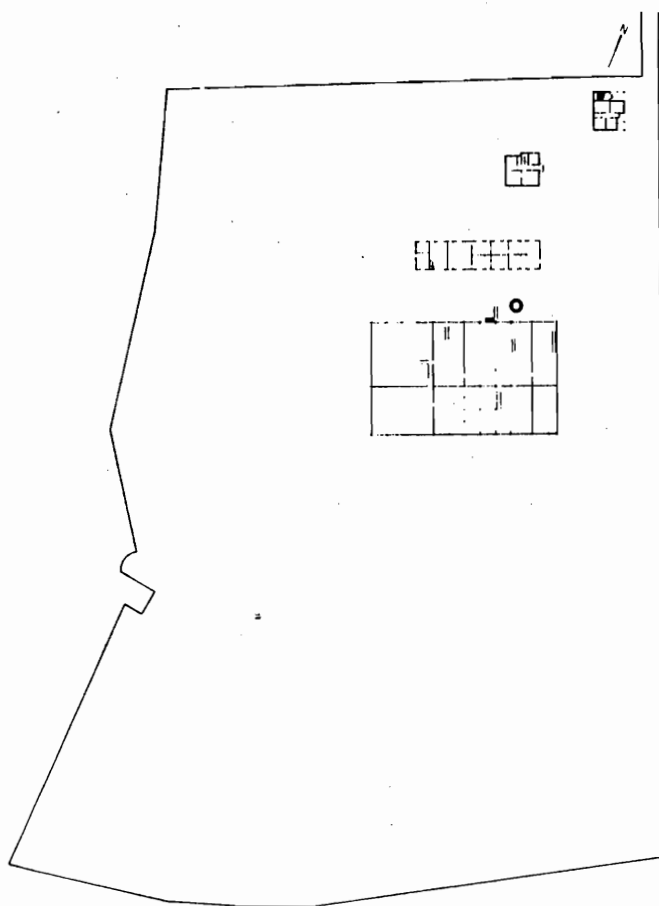
\* 名为“Dieci Immagini per Venezia”的展览，  
1980年。霍伊斯里与助手，苏黎世瑞士联邦理  
工学院。



Giobbe)、老屠宰场。

场地上必须保留的老房子。就几何形式而言，可以成为空间组织起点的两个方向。

透明的组织能够创造新的空间几何系统，使其将现存城市网络的碎片、新的建筑和散在的特殊元素全部兼收并蓄。



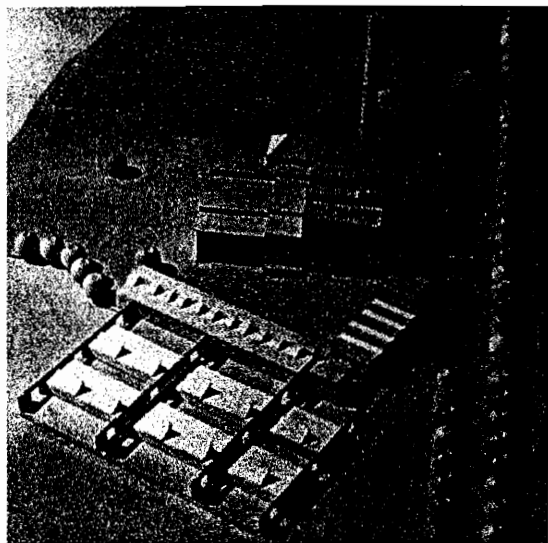
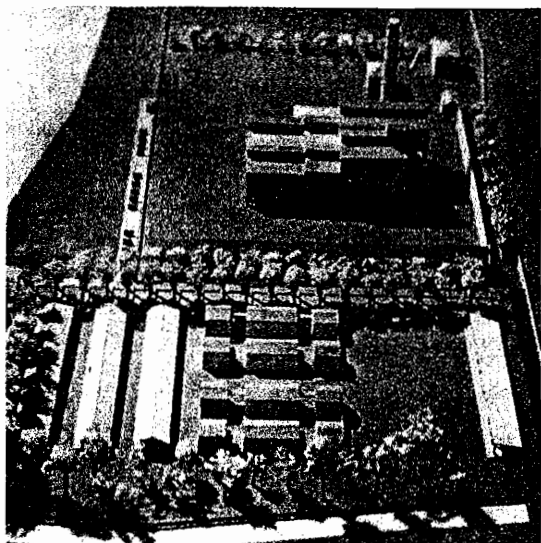
在一块废弃的制革厂的基地上，原有建筑的一部分需要保留下来，作为地标和历史纪念物，并被改造成文化会议中心的一部分，跟住宅和工作室一起，成为本地艺术家及游客的居住、工作、会议和交流的空间场所。\*

建筑师必须处理公共与私密的主题，通过个体和集体生活之间的关系

的处理方式来表达自己的观点；他也必须通过体量和空间来表达这种假想的关系。

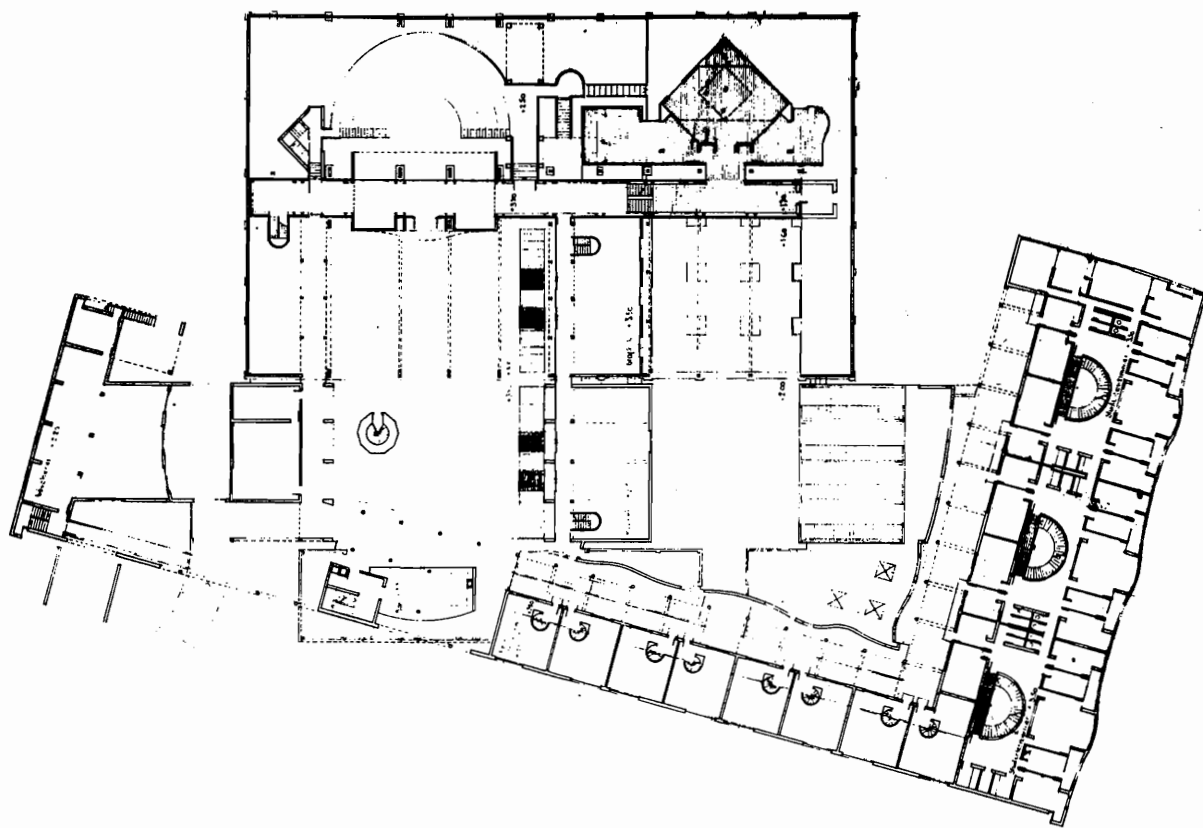
在这两个方案中，空间提供给集体生活之用——工作室、会议室和集会大厅——被安排在旧建筑中，而艺术家们的房间同他们的工作间组合在一起，安排在另外一处的单元住宅中，形成了一个类似住宅区一样的地带。

\* 霍伊斯里教授指导下的学位项目，苏黎世瑞士联邦理工学院。1979 ~ 1980年。设计者：马歇尔·梅里 (Marcel Meili) 和法布里奇奥·盖勒拉 (Fabrizio Gellera)。



该方案成为针对项目先期条件的完美解决；它将方案的两个部分并置在一起，好像工人住宅同工厂的关系。但是，如果我们假定它确实实现了个人同集体生活之间关系的新局面——不再是到城市中心区工作、到郊区生活的分离模式——那就是以一种天主教加尔都西会（Carthusian）修道院或某座城镇为原型。

如果我们认为这个设计遵循这样的原型，那么一个新的问题出现了：这些空间类型，公共的和私密的，为了集体和个人的用途而设计，它们如何能够既是联合的同时又是分离的；与此同时，为何旧有建筑和新加建的部分作为一个整体必须被分开来处理。

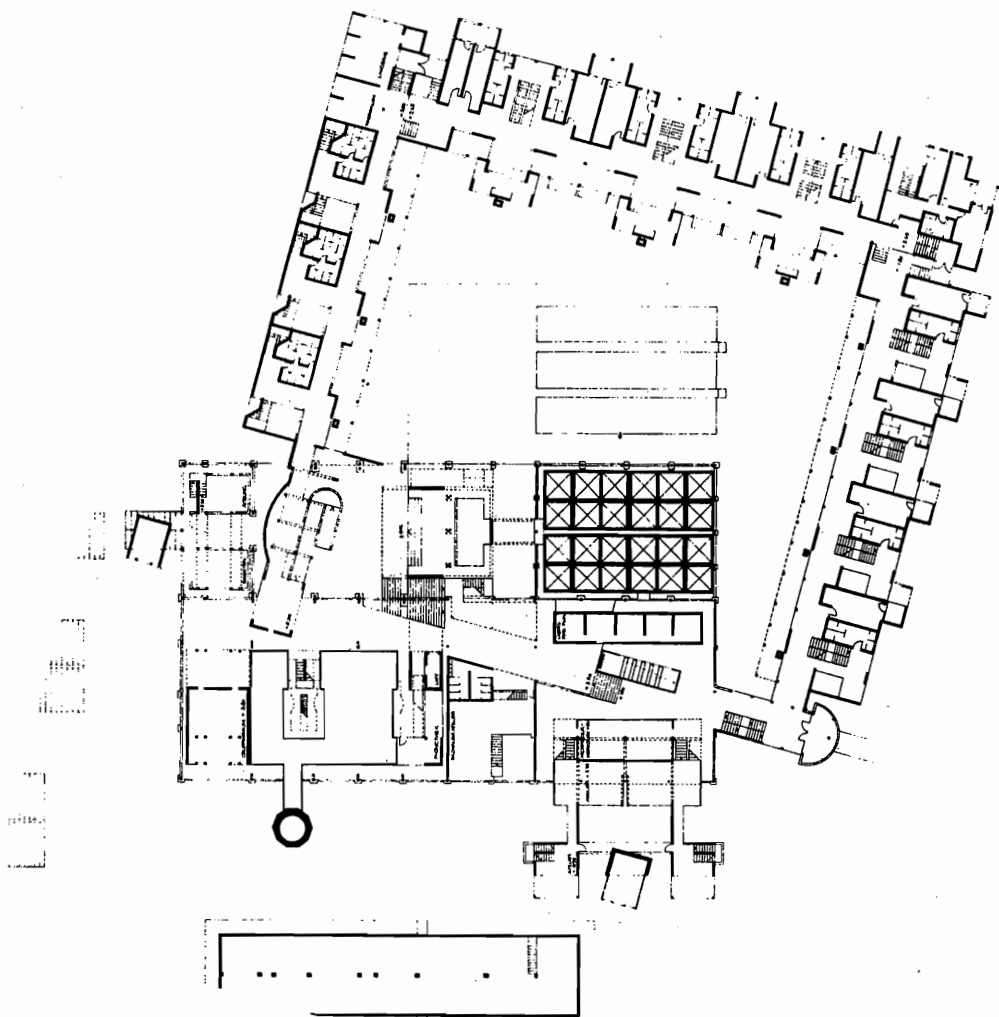


在这个方案中，个人生活与集体生活被想像为一个修道院一样的岛屿，内向，带有明确的边界。

为集体生活准备的空间被分配到旧有厂房中，而为个人生活准备的房间和工作间被组织在一起。大体上，是一个长方形和一个L形成一定角度结合在一起的图形，它们的长边的不

同方向生成了两套正交网格，对应着两种不同类型的空间——公共的和私人的，以及两种成分——新与旧。结合部是一个过渡空间，只是在入口大厅的节点部分，才存在着一些透明性的组织。这样看来，整体在很大程度上仍旧是两个部分的简单并置，是两个部分主要元素的密集展现。

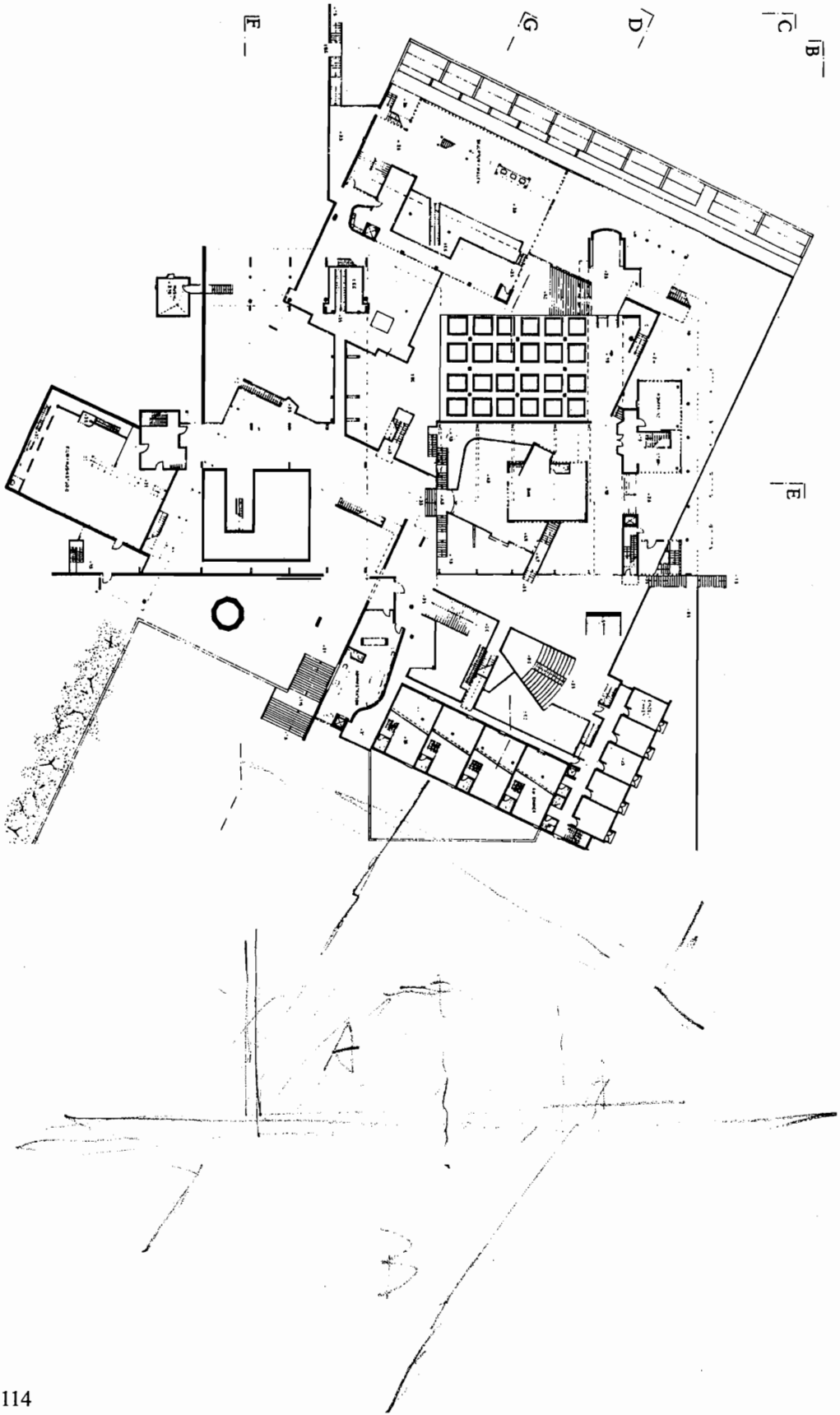


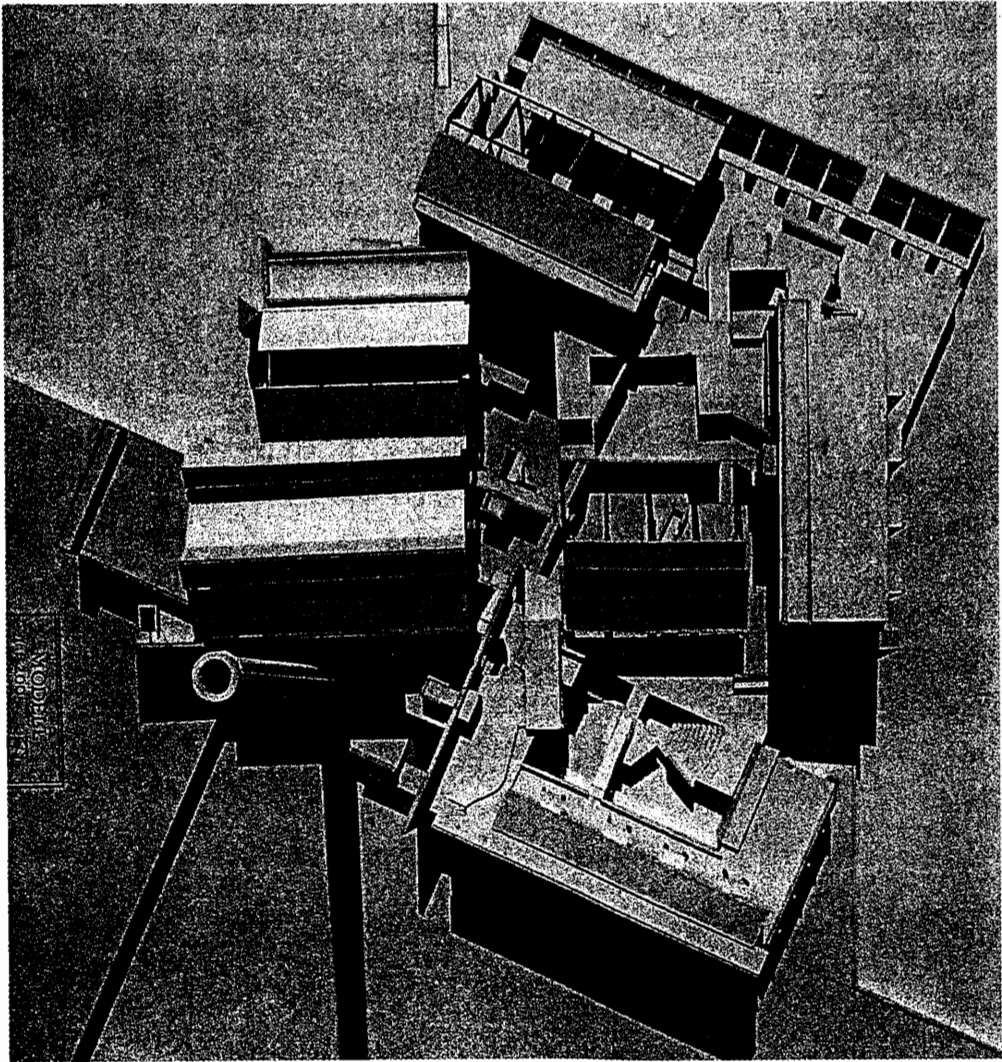


在这个方案中，整体布局被构思为修道院一类的组织方式，属于个人生活的封闭世界，在这里，个人和集体的工作空间则既分又合。个人居住单元和工作室的U形部分与旧厂房的加建部分成一定角度，旧厂方里安排集体活动空间。新与旧、公共与私密，被安排进两个方向系统，并统一在工

厂厂房的体量中。在这里，两种空间的结合变得触手可及，这有赖于透明性空间组织所带来的多重解读。

\* 霍伊斯里教授指导下的学位项目，苏黎世瑞士联邦理工学院。1979 ~ 1980年。设计者：R·布鲁恩斯克腾 (R. Brunschoten) 和圣卢塞克 (St. Lucek)。

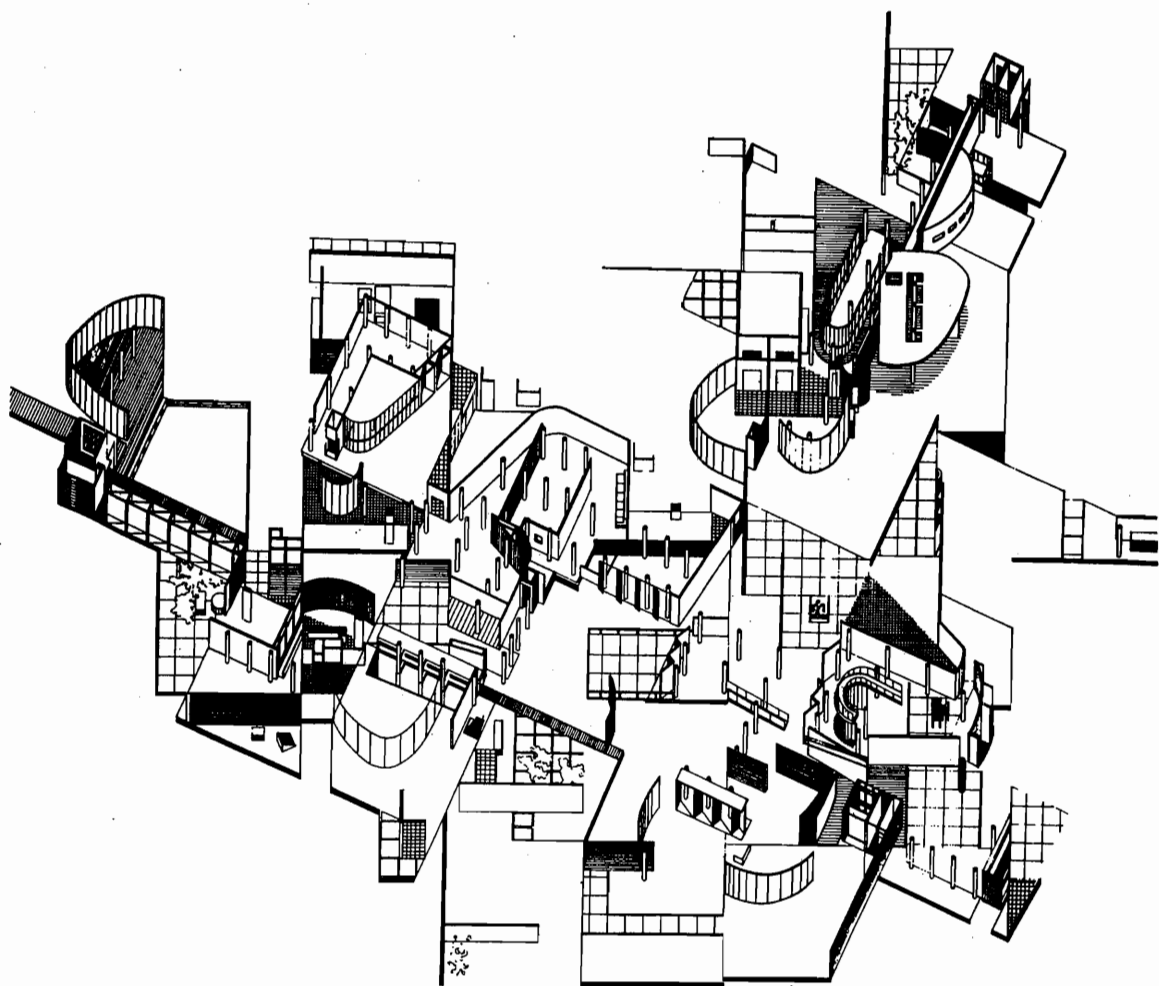




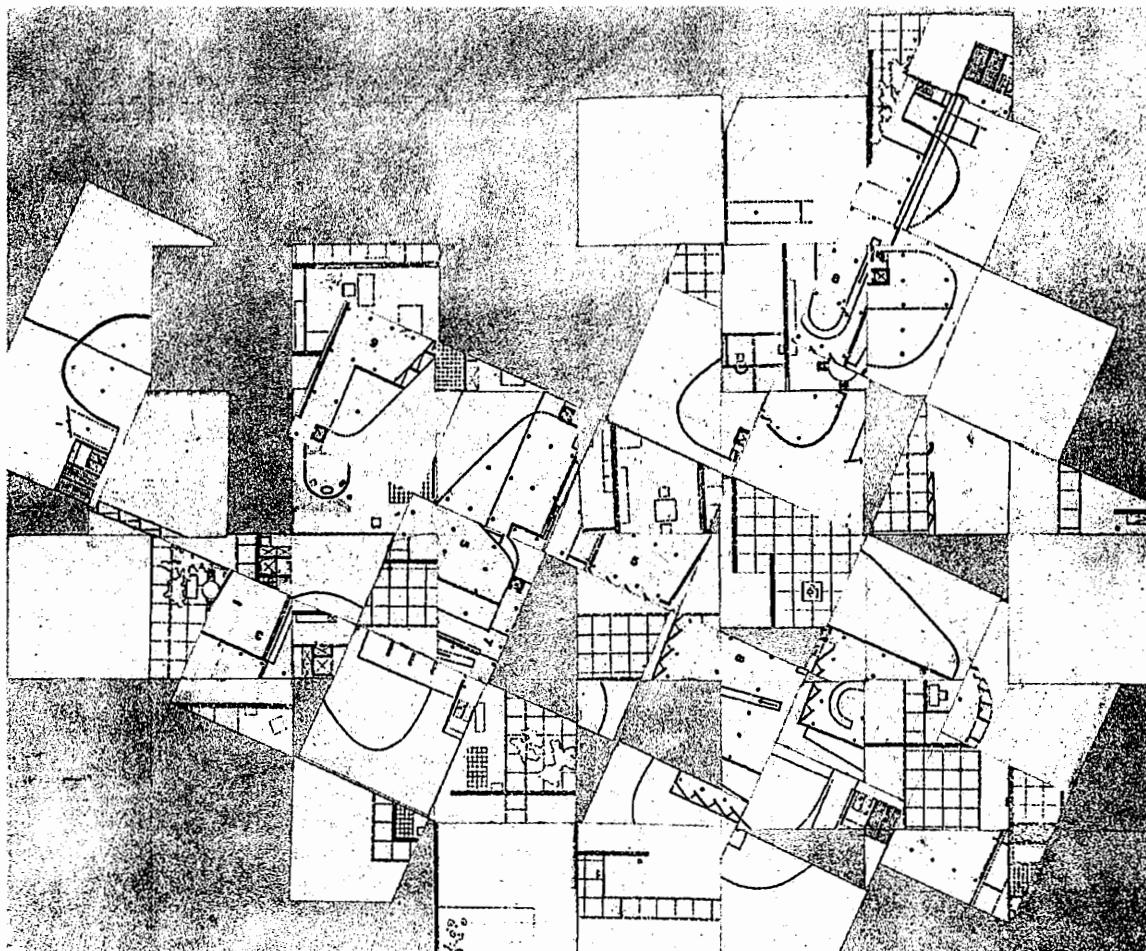
在这第三个方案中，文化中心的  
概念被解释为城市脉络的一个部分或  
一个小城镇，其中生活与工作、公共  
与私密混淆在一起，你中有我，我中  
有你。\*透明性的组织彻底贯彻：新  
与旧、公共与私密空间、集体和个人  
用途，都不可分割地交织在一个多面  
的、丰富的建筑肌理中——而上述所  
有的含义，都通过前述方案得以生成  
的两套正交网格系统来表达，也许属

于这一套系统，也许属于那一套系统。  
意义和几何形体实现了统一。这个方  
案的实现，说明了透明性形式—组织  
原则如何在一套复杂然而组织清晰的  
系统中实现整合和分化，以及意义如  
何通过空间表达出来。

\* 霍伊斯里教授指导下的学位项目，苏黎世瑞  
士联邦理工学院。1979 ~ 1980年。设计者：  
M·加仲贝克 (M. Jarzombek)。



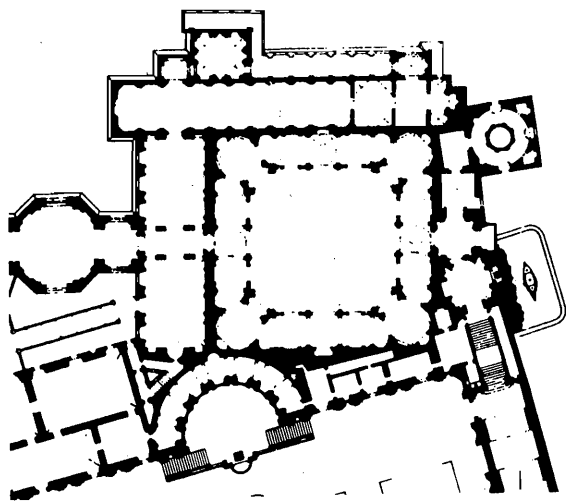
轴测图



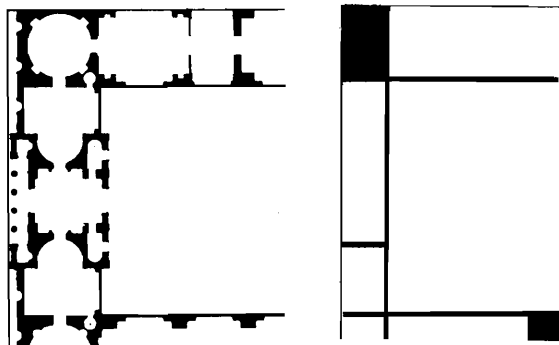
这张图被称作“拼贴”<sup>\*</sup>，可以被看作方案5的综合原型，当年在形式练习中完成。它说明了透明性形式组织的优点：多重解读、统一中的复杂性、模糊与清晰、使用者通过选择和参与的介入、与几何体相关的真实意义。

\* 建筑师的教育，展示目录，纽约库柏联盟建筑学院，1971年，第290页。

## 话说 Poché

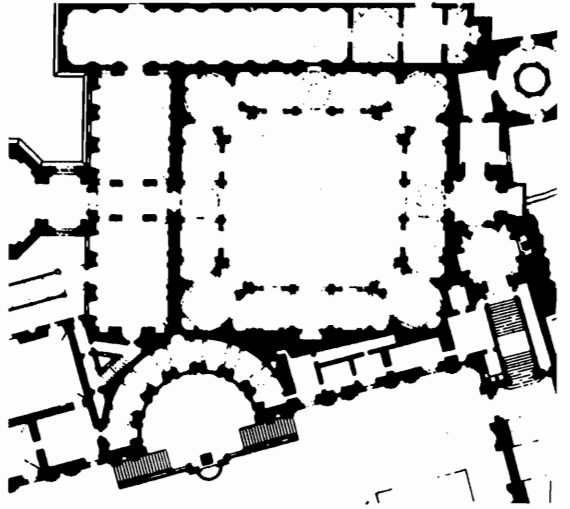
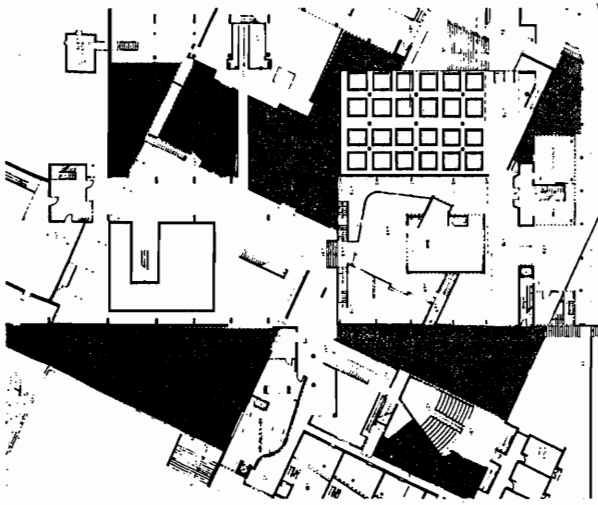


Poché, 字面上看, 就是黑疙瘩; 平面或剖面中的一个部分, 涂成黑色, 用来表示结构被剖开的切口, 就好像一个大墨点。我们可以通过一个词组来熟悉这个起死回生的词, 那就是“l'oeuf poché”, 水煮蛋。如果我们把动词“pocher”与“la poche”也就是“衣服口袋”连在一起, 那么“pocher”的意思就是“装入口袋”, 而过去分词“poché”, 就可以理解为装入口袋的东西, 放进口袋的状态, 对应的德文是: eingesackt。这样, poché 就可能是一个可以放入袋子中的理想的形状, 被袋壁的织物或纸张包裹。在梵蒂冈花园那由方形、半圆和其他理想形状组成的底层平面中, 就有很多 poché 的标准范例。



如果我们将结构看作平面中释放了其围合的一小块空间的印记——非常类似于蒙德里安绘画中的“黑色线条”, 可以被看作所有白色和其他颜色色块植入后仅存的黑色底色——你可以认为这里的空间营造方式明确预示着建筑师对对象—形体的基本兴趣, 并保留图形的理想形态。你可以体验每一个个别的空间, 一次一个, 体验完一个接着体验下一个。poché 就好像碎石墙中石头与砖块之间的灰泥抹缝。目光被其他的地方吸引, 在这里, 也许更少对整体的综合感觉。

整体往往依然存在, 但所有局部的总和或至少对个别部位的关注超越



了对整体的关注。整体与其说代表着“底”，不如说代表着“图”。一方面是对局部的感知，一方面是对整体的直觉。poché作为“关节”或被看作是“图”的枢纽部分，显然意味着连接两方毗邻图形的“中间部分”——恰如透明性实例中“同时属于两个或以上系统”的空间位置。二者之间，撇开可能存在的尺度差异，一个在体量的范畴内发生作用，一个在空间的范畴内发生作用；我们认识到节点既可能是实体也可能是空间，既可能是

实也可能是虚。

看起来，似乎透明性与poché通过相反的方式发生关联：在透明性形式—组织中，同时隶属于几个不同的系统的是空间，正如在包含若干独立空间的复杂整体中poché作为“实”体量所扮演的角色。对于整体来说，它们的作用是等同的，正如实体和虚空对于连续空间的作用。poché是物质的，透明性是空间的——尽管存在状态截然相反，二者却都表现出同样的作用。

