

《图解日记》的图解日记

翻开埃森曼（Peter Eisenman）《图解日记》“前提性图解”一章，开篇就是：

“Architecture is traditionally concerned with external phenomena: politics, social conditions, cultural values, and the like. Rarely has it theoretically examined in its own discourse, its interiority. My work on the diagram is one such examination. It concerns the possibility that architecture can manifest itself, manifest its own interiority in a realized building.”

挑选这一开篇去做一次个人的评析，部分地是因为这样的句子在《图解日记》里比比皆是，到了——一个程度，选这段还是下段，都回避不了“埃森曼式的概念”。诚然，若深究的话，之所以选了这一段落而不是别的段落，主要因为埃森曼从这里开始用“图解”的视角剖析了过往建筑史中的形式创作的范式。文绉绉的“前提性”（anteriority）描述着我们从事建筑设计时都得面对的在之前不断积累的传统、经验、事件、套路。我们提到过往设计模式时，常用的语汇是“设计传统”，埃森曼用的词汇是“前提性”，这个提法也许有别于“传统”一词过于“不变”的特点，在埃森曼看来，“前提性”不止包括着传统，甚至还包括着上一秒设计领域里发生的事件。而在我看来，不管这“前提性”被界定得如何动态，《图解日记》最为出彩的地方乃是作为设计师的埃森曼对于西方建筑史的解读。这一章，我喜欢。

理解上述两句话中的“外部现象”（external phenomena）、“自身的话语”（its own discourse）、“内部性”（its interiority），将是理解埃森曼接下来论述的关键。其中，所谓建筑的“内部性”（its interiority）肯定不是指“室内设计”或“室内空间”，而是跟西方建筑界一直热议的“自主性建筑”（architecture of autonomy）有关。

1933年，维也纳建筑史学家考夫曼（Emile Kaufmann）在《从勒杜到柯布》一书中把“自主性建筑”理解成为启蒙时代开始的建筑对于个性解放的直观体现。考夫曼以为，革命了、启蒙了、个体解放了，这种社会关系的改变会直接转化成为一种建筑间的空间关系。《从勒杜到柯布》的重点就在于展示勒杜、布雷、柯布等人的建筑单体之间，跟巴洛克时代的建筑单体之间，到底有着怎样不同的关系。准确地说，考夫曼笔下的自主性建筑或建筑自主性，既不是简单的建筑政治的外部研究，也不是民主时代建筑形式的内部研究，而是来往于“社会变化和建筑变化之间的内外交流”研究。考夫曼的视角，从一开始，就有着一种悖论。一方面，他旨在确立建筑走向自治的可能，另一方面，他又直接地把建筑的空间关系变化，解读成了政治变化的产物。读者自然也会疑惑，这样的建筑还叫“自主的建筑”吗？而考夫曼笔下的建筑自主，的确，还真就不是建筑形式同政治的剥离，而是建筑形式怎样从过去“等级化的群体关系”，走向了“平等的单体关系”的过程。为了说

服人们去相信这样的过程，考夫曼有时会绕过勒杜等人的自我陈述，也就是说，考夫曼对建筑形式和政治形式的关联解读，更多地着眼于一种时代的大模样。（也正是由于这一视角的直白和线性，考夫曼的著作甫一问世，就遭到了夏皮罗等人的质疑）。

埃森曼也关注建筑的自主性，他笔下建筑知识的“内部性”，就是建筑自主性的一种表现。与考夫曼相比，正如本文第一句话所申明的那样，埃森曼不认为他的建筑内部性研究从属于建筑外部的政治或是社会关系研究，他说，那是以前的研究模式。什么是建筑知识的“内部性”呢？在第169-170页上（指《图解日记》英文本），埃森曼终于将之精确地解析为两种对象：（1）一堆先于我们个体经验而存在的有关建筑设计价值，比如，一堆稳定的建筑几何形象的套路（a stable set of geometric icons）。用我们的白话说，那就是有关建筑设计的形象类的形式史研究；（2）因为建筑成品不等于几何，从立意到建筑物，设计师总得用某种或某些“方式”去把立意实现成为建筑物。那么，在建筑从“无”到“有”的设计过程中，建筑形式的生成总有一些“规则”，这些“规则”总是会具有着某种形态，对于这些规则的形态的图解的研究，正是埃森曼一生痴迷的对象。

埃森曼的这一释义，大体上可以消除我们之前的疑惑了：拒绝了意识形态的建筑“内部性”在埃森曼那里怎样会成为可能？

我们知道，要让建筑设计去拒绝主导的意识形态，很困难。不过，即便在最为集权的社会里，总有一些角落里的建筑，能够拒绝集权，在小范围分享共同体的利益。而面对全球通吃的资本主义逻辑，弗兰姆普敦、楚尼斯等人也曾倡导过，用所谓的批判地域主义建筑（这个词本身既暧昧，又很难定义）去对抗全球化的普适建筑。

埃森曼对建筑政治化的拒绝，既不靠地域主义，也不靠社群主义。在《图解日记》的结尾，埃森曼坦言（207页），“建筑师很少能直接攻击来自业主的势力，而只能通过某种间接的形式去转移这种势力”。建筑师就是变色龙。他所采纳的姿态，就是通过拒绝谈论建筑设计中的政治影响力（比如，在讨论特拉尼的法西斯之家时，他刻意回避法西斯教义对于这一建筑的影响），把建筑讨论跟政治讨论彼此划出一条界线。

这里，埃森曼的思想中涌动着一种类似文学中罗兰·巴尔特《零度写作》的波澜。在文学中，欧美的文学家们也曾热议过“文学”和“社会”之间到底该有何种关系的话题。托尔斯泰曾坚定地把文学定位成为服务于大众的现实评判工具；萨特的态度也很革命。而罗兰·巴尔特则强调语言作品自身的美感生成。就像斯卡帕关注建筑的细部精度那样，巴尔特把写作的研究引向了句子的节奏、韵律、架构和词汇的暧昧性。

《图解日记》因此也很像巴尔特几十年前对于时装组合方式的句法分析。这里

，我们得再重申一次，埃森曼的“建筑形式”研究，不是传统意义上的建筑形式研究，因为传统的建筑形式研究说来都是对建成作品的比例、形象、柱式、意义的分析，埃森曼说，那很好，但过去的形式分析主要集中在了建筑的形象上了（iconic），我的分析，是关于建筑从“无”到“有”之间n个状态下，那些不太肯定的、处于思维的模糊状态时、调控着形式生成的句法逻辑。换言之，别人研究词汇，埃森曼研究句子的形成方式，以及大脑构成句子的动态过程。别人搞本体论，他研究认知学和方法论。

“The diagram is part of a process that intends to open architecture to its own discourse, to its own rhetoric and thus to potential tropes which are latent within it. These tropes are not absolute. They are always relative to and contingent upon the historical conditions of any time. For example, the tropes and thus the rhetoric of architecture in the age of information is bound to be different from the meaning of architecture in the time of the industrial revolution. In themselves, these moments in time are not stable; they are constantly evolving and changing. This instability also affects architecture's interiority.”

在这段话里，“图解”（diagram）被埃森曼限定成为“让建筑走向自身话语”的努力的一部分。如果我们仅仅停留在“图解”的一般意义上，我们恐怕不会赞同埃森曼的这个结论。所以，关键在于“埃森曼的图解”和“他人的图解”到底存在着何种差别。

在本书的序言里，埃森曼的学生索尔莫（Robert Somol）已经就“何为图解”做了一个比较全面的综述。广义地讲，所有人、所有的工匠、所有的设计师都画过示意图。从哥特教堂的石匠画在石材上的化石控制线，到篮球赛场上教练在小图板上用马克笔给球员画的进攻防守图，到建筑师设计平面时使用的几何控制线，到学生们对于古代寺庙立面给出的比例分析，它们都是示意图。文丘里用一个广告牌去遮挡一个棚屋车间，在索尔莫看来，是一种设计的图解；在亚历山大（Christopher Alexander）那里，亚历山大对于约束“形式”的诸多条件（经济的，技术的，文化的）给出的“结构化、形象化”的总结，也是一种图解。包豪斯学院里的“功能泡泡图”更是一种图解。如果我们回到“图解”这个词的词源上去，diagram中的dia-是“切开、面对、剖析”，而gram是一种字母或图形。那么，“图解”一词最常规的理解就是将事物的构成用比较直观的线条勾出其要义的图像表达。这样一来，西班牙建筑师巴埃扎（Campo Baeza）对于“图解”的定义可能最为准确。巴埃扎说，所谓“图解”对于建筑师而言，就是设计中不断成长的“思想的种子”（the seed of ideas）。

然而，埃森曼对学生的综述并不完全满意，这一综述会让“埃森曼的图解”跟亚历山大、文丘里、巴埃扎的“图解”失去了应有的差别。为了突出自己的贡献，埃森曼首先区别出两类“图解”，就是事后的分析性图解，以及指导设计过程的生

成性“图解”。这样，他觉得，自己的“图解”属于后者。不仅如此，埃森曼还从他所理解的建筑“图解”史去看他自己的贡献。

在埃森曼看来，能够立得住脚的建筑流派，都有着自己的“图解”方式，也有着那种“图解”方式产生的因由。包豪斯学校里的“图解”——就是功能泡泡图——其目的是要打破由巴黎美院体系下新古典建筑形式的统治。不用说，巴黎美院也有自己的“图解”方式，就是由卡特梅尔-德-昆西（de Quincy）所提倡的

“parti”（形式套路）。肯定地讲，巴黎美院体系还不止给出了建筑的套路那么简单，还附带着诸多价值要求。比如，走廊中央不能放柱子，左右一定要对称。这是一套源自法国人在启蒙时代对于古希腊建筑形式解读后，得出来的形式设计原则。如埃森曼所言，法国革命以来，建筑中出现了诸多新的机构建筑，像医院，精神病院，收容所，工厂，公共图书馆。这些类型的建筑，既有着前所未有的使用内容，又希望借强势的古典建筑纪念形象去征服社会。如此一来，新古典主义建筑的设计“图解”，根子上是在用古典建筑端庄的仪容，为新时代的类型化建筑争取合理性。而这种政治要求，到了包豪斯时代，反倒被理解成为走向“新建筑”的包袱。包豪斯用“功能泡泡图”重新界定了什么才是建筑设计的核心知识和原理，从而否定了新古典主义建筑形象的合理性。

在这样的“图解”史中，埃森曼告诉了我们这样两件事情：一，作为群体，某个时代的建筑和建筑师们共享着某类“图解”或“图解方式”。工业革命之前和工业革命之后的建筑“图解方式”就有着本质的不同；二，由这些建筑“图解”所构成的知识库，就像蓝天上的一朵白云，它在不停地变化着，有时扩散，有时凝聚，边缘模糊，中央明确。这样一来，所谓建筑的“内部性”，既不是封闭和稳定的，亦存在着内外差别。

既然如此。既然所有的人在研究建筑形式时，只研究着了建筑的“形象形式”，既然所有的人，在研究和“图解”时，说的都是巴埃扎所言的图解（就是把建筑立意体现成为建筑形体和空间的启发性结构图），那就只有埃森曼，第一次，开始研究生成形式的规则的形式了（埃森曼将information拆解成为in-form-ation,说的就是生成形式的过程的那些逻辑的形式）。埃森曼也就把自己放到了类似福柯之于西方现代知识谱系、德里达之于西方话语研究的高度上去了。

当别人谈到建筑形式时，止于审美、习惯、经验，把形式创作只能当成黑箱操作，埃森曼要打开自己的头颅，用思想的手电，照进大脑，查看一下，这建筑形式的不断转化，到底有着怎样的奇妙过程。

Interiority in one sense conditions the way functions, sites, structures, aesthetics, politics, and social phenomena can be more corporeal, and how, in turn, that corporeality alters those particular social conditions. In other words, while the zeitgeist, i.e., the spirit of any age, causes changes in architecture, architecture in order to act critically must transgress and

displace that very same spirit.

埃森曼为打开建筑形式创作的“黑箱”，在本书中，他借助了两个杠杆。一是重新阅读建筑史，二是借助哲学判断。就我个人而言，我更喜欢作为设计师去研读建筑史的那个埃森曼。一旦埃森曼进入帕拉蒂奥的世界，他就变得具体而鲜活；一旦他返回哲学，他就会用“时代精神”一类的字眼，概括本需要具体阐述的设计现象。上面的这两句话，典型地，是那个“哲学家”的埃森曼在讲话。他让我们想象，每个时代的建筑行业都有着一架我们肉眼看不到、每个建筑师都具有的思想机器（abstract machine），建筑师总是会通过自己擅长的思考路径，去思考眼前的基地、美学要求、建筑功能。这就是他所谓的“建筑内部性”正影响着基地、功能、美学、政治要素走向肉身的过程的理由。埃森曼很清楚（在206页上）所有的图解都将具有理论和意识形态意义，他的图解也不例外。下一句里，他再度讨论起“时代精神”（zeitgeist）与“建筑创作”所应有的关系。这里，埃森曼再次提出建筑学应该对社会条件采取批判的态度。而且这个批判，就是康德意义上的批判：建筑师应该知道自己的出发点是什么？条件是什么？对于主流的资本主义社会，到底有着怎样清醒的抵抗？

但是，埃森曼的批判，不是对抗，他的建筑学只是有限地保持着与“时代精神”的“出位”与“错位”。

While it is possible that architecture can manifest the political, social, aesthetic, and cultural conditions of any time, it will be argued here that through the agency of the diagram, which is a manifestation of architecture's interiority, architecture has the possibility of not merely representing but transforming and being critical of these socio-political conditions”。在上述这句话中，埃森曼用了一个拟人的比喻——“the agency of the diagram”——来形容“图解”的强大。我们知道，agency一词说的是作为思想主体的人的“主观能动性”。在社会学或者人类学中，提到agent与agency会有两种截然相反的假说。把人看成agent，那么，人就成了社会的“演员”和“代言人”，主流的意识形态怎么控制我，我就怎么去行事；而agency的假说则“能动”一些，认为即便在困难的条件下，也有个体通过努力、积极创造条件、从而改变现状的可能。此处，埃森曼说，他所倡导的“图解”就具有这种能动性。既然建筑可以体现和参与时代精神，那么，个人思考方式的改变，以及个人的主观努力，应该也可以作为“改变的因子”写进时代变化之中去。这样，埃森曼当仁不让地把他对形式的形式的思考——这种意义上的“图解”思考方式的转变——视为了建筑改变现状的一种动力。

思考过程的过程，犹如微积分里的“求导”，类似于从肉体走向了灵魂，好比从物理走向了形而上学。还别说，如果在这个意义上，埃森曼的“图解”还真就是建筑学里康德式的《纯粹理性批判》。至于埃森曼的“图解”是否神奇地实现了从思考建筑到思考建筑师的创作的转变，起码，《图解日记》愿意让我们相信埃森

曼做到了这一点。它像一本光辉的自传，从House系列起，一直讲到法兰克福生物研究中心、2000年教堂，埃森曼逐一解释了在每一时期里，他对建筑形式生成的“句法”的关注点、侧重点、突破点，以及随后发生转移的因由。总之，我们听不到他“走麦城”的故事。

从学生时代起，埃森曼就认为，柯布的多米诺图解已然过时，杜斯伯格的空间图解也濒临破产，连自己老师科林·罗的控制线形式分析，都过于偏重建筑成果中的比例。他发誓，要研究建筑师思考形式的过程“轨迹”。

在这条面对自己大脑内部的道路上，埃森曼也不断地在哲学和建筑史之间徘徊。他的那个房子系列，无疑，最大限度地发掘了意大利天才建筑师特拉尼的创作手法。在特拉尼那里，埃森曼意识到原来建筑身上的柱子和架子，不一定要仅仅承担结构力学的职责，可以同时兼作一种“记号体系”的记号，去体现人类对建筑形式感知的“不安、震颤、暧昧、扭转”。所谓“记号”，不是意义的象征，“记号”大体上只跟人的生理感受有关：旋转，扭曲，叠加，失重，它们跟法西斯无关，也跟文化无关（起码这是埃森曼相信的）。这样一来，埃森曼当年借助着改良之后的视觉心理学，畅谈过为什么特拉尼的公寓一定要有内外两层皮，为什么内外的秩序一定要错位，怎样从一个建筑的转角出发，把相邻立面上的格子们组织起来。为什么要形成ababab而不是aaba的节奏。

埃森曼一直刻意地跟后现代那种符号象征保持着距离。即便是解构时期的埃森曼大量地在作品中引入地形图的叠加，他也仅仅是把地形当成了形式生成时摧毁建筑完型的句法手段，而未必是什么城市的记忆。然后，他又迷恋起德勒兹的褶子，埃森曼这时的“图解”名正言顺地借着德勒兹的“图解学”（diagrammatics：亦即，关注过程，关注思维本身，关注不肯定的中间状态）成了近些年来一个流行词。此时，我们看到，埃森曼在建筑设计上早已去掉了之前的那个九宫格，建筑弄得更像考古场地，让迷恋建筑施工过程的人（比如密斯，比如本人）大感欣喜。最终，他也在试图在“形式”上消除帕拉蒂奥流传下来的完整典雅的建筑单体和起伏连绵的田野之间的对立。埃森曼设计了一堆恐龙或是爬行动物般的半地貌建筑。美其名曰：消除了建筑和背景二元对立的莫比乌斯拓扑图解。

在《图解日记》的最后一章里，埃森曼甚至预言了一种不再像传统建筑那样通过喻像进行交流的未来建筑，它们不再呈现主体所要投射的场所感。

埃森曼的描述听上去都很有意思且满是兴奋点。可建筑是否能够或者应该抽象到让居者感到一直在外太空，很值得怀疑。建筑也不是电影，不是靠着时间顺序的影像的记忆所产生的叠加，构建出来的整体。多数时候，建筑不动，要人去动。这样一来，埃森曼所要表示的形式变化的“先与后”很难像电影那样依次呈现出来。更何况，建筑是个受重力约束的产物，几何体中“上与下”可能没有什么决定性的意义，但随意地让楼梯颠倒过来，恐怕不行。更搞笑的是，埃森曼尊重了形式生成的过程的逻辑，却让他房子系列里的房子不停地漏雨。

那么，埃森曼的《图解日记》会因为“漏雨”就彻底丧失其意义吗？起码，我不这样认为。敢于把关注的目光转向形式生成的过程，这需要勇气和能力。无论如何，埃森曼对过往设计的设计的总结，对形式的形式的总结，都展示着一片中国学者和建筑师很少愿意或者想到去面对的天地。我们对于建筑形式的认识，始于经验，止于经验，不愿去触及那个过程的黑箱。现在，有人愿意做自我剖析，愿意追求精确，对于这样的埃森曼，我们怎有理由简单地否定了之？

带着钦佩，让我把这段话完整地翻译一遍：

“习惯上，建筑学一直跟外部现象有关：政治、社会条件、文化价值，等等。因此，很少有人理论上审视建筑自身的话语，甚至建筑的‘内部性’。我对图解的研究应该说就算此类工作。我的研究关注的是建筑可以自己展示自己——用一种建成建筑的方式展示自己内部性——的可能性。图解就是旨在把建筑向自身话语、自身修辞以及建筑内部性所潜藏的潜在比喻敞开的过程的一部分。这些比喻不是绝对的。它们一定是相对的，存在于任何历史条件的偶然性之中的。例如，在信息时代，建筑的比喻和修辞肯定跟建筑在工业革命时期的意义不同。这些历史中的时刻，本身都是不稳定的；它们在不断地演化和变化。这样的不稳定性也影响到了建筑学的内部性。在某种意义上，建筑内部性约束着功能、基地、结构、美学、社会现象变得更为肉身化的方式，以及反过来这种肉身性改变着那些具体社会条件的方式。换言之，一方面，时代精神造成了建筑学的改变，而同时，建筑为了要以批评的方式发挥其作用，必须逾越和错位于那个时代精神。一方面，建筑是可以体现任何时代的政治、社会、美学、文化条件的，同时，这里我们也可以说，通过图解的能动性，就是建筑内部性的一种体现，建筑有可能不仅再现着这些社会政治条件，还转化着并且批评着这些社会政治条件”。（完）