

形象的重构：浅析乔万尼·卡博纳拉批判式修复理论

Giovanni Carbonara

La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti

Recensione di Qian Du

杜骞¹

引言

乔万尼·卡博纳拉 (Giovanni Carbonara) 对国内研究修复理论的人而言还颇为陌生。作为一名意大利建筑修复的理论家，他的名字虽然不如博依多 (C.Boito)、乔万诺尼 (G. Giovannoni)、布兰迪 (C. Brandi) 这样耳熟能详，但毫无疑问是当代修复理论的代表人物。2019年我国出版的《建筑遗产保护学》一书开篇章节对这位学者的介绍不吝笔墨，足见其修复观点对于国内当前理论研究的借鉴意义。而囿于语言障碍，国内学者对这位理论家的贡献还知之甚少。

本文选取卡博纳拉的一部中篇代表作《形象的重构：古迹修复的问题 (*La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*)》进行解读。此书出版于1976年，正值西方国家后现代主义之风盛行之时，技术进步对文化的影响显现，传统与革新的交锋也波及到了修复领域。在这一时代背景下，卡博纳拉对于既有修复理论进行回顾、深化与扩充，尽管成书已近50年，但其思想放在今天，仍具有相当的启发性。

一、作者简介

卡博纳拉1942年生于罗马，1967年获得建筑学学位后，曾在文化遗产监管局有过一段工作经历，之后进入罗马古迹研究与修复专业深造 (*Scuola di specializzazione per lo studio ed il Restauro dei monumenti*)。卡博纳拉自1969年开始作为建筑理论家博内利 (R. Bonelli) 的助手在罗马大学 (*Università degli studi di Roma "La Sapienza"*) 任教，1980年成为该校的正式教员，并在1995—2014年担任建筑与景观遗产修复研究生专业主任。除了教学与学术研究之外，他是意大利文化部高级委员会成员，意大利高级文物修复中心科学委员会成员，2008年荣获意大利文化与艺术金质勋章，参与了意大利最为重要且复杂的古迹修复项目，包括圣彼得大教堂、圣弗朗西斯科德阿西西大教堂和罗马斗兽场的保护。

卡博纳拉撰写并主编了大量与建筑遗产修复历史、理论与实践相关的书籍，其中最为著名的包括：《走近修复：理论、历史与古迹 (*Avvicinamento al Restauro: Teoria, Storia, Monumenti*)》(1997)——可谓意大利修复历史与理论的必备读本，《建筑遗产修复 (*Trattato di Restauro Architettonico*)》(1996—2011, 12卷)——一套理论与实操并重的修复参考书。《形象的重构》成书虽早，却是卡博纳拉的成名之作，其后期的诸多理论著作中都不难发现此书的踪迹。

卡博纳拉所沿用的是典型的批判式修复 (*restauro critico*) 理念，在此有必要对该术语的翻译进行些许解释。“Critico (意) / Critical (英)”在西方语境是中性的，代

1. Qian Du, Shanghai Jiao Tong University, email: qian.du@sjtu.edu.cn.

表了西方史学和其他人文科学的基本态度和理念，是对研究对象进行分析、鉴别的一种理论取向。尽管“批判”在中文语境带有负面含义，但考虑到批判式修复的思想体系深受意大利克罗齐（B.Croce）美学与史学体系的影响，与文艺批评有着直接联系，故保留了最直接的译法，旨在展现修复理论和哲学思想史的相互渗透关系。批判式修复，实与“评鉴性修复”、“批判性修复”所指相同。

二、《形象的重构》成书背景

《形象的重构》成书于1976年，尽管彼时《威尼斯宪章》（1964）、意大利本国《修复宪章》（1972）确立了修复干预的原则，但是在实际中的应用效果并不令人满意，城市历史中心和景观上的改变令人忧虑。意大利国内的修复工程增多，但是整体质量却有所下降，修复工作呈现出官僚化的趋势。同时，在文化上，传统美学遭遇危机，学界对价值的界定难以取得共识。主张纯保存式修复（*pura conservazione*）——即后期被称为“米兰学派”的学术团体——在意大利北部崛起，向皮卡、阿尔甘、帕内建立的批判式修复发起了挑战，批判式修复出现了衰微的迹象。卡博纳拉作为批判式修复理论的支持者，自然有必要为其辩护。

《形象的重构》分为五个章节：I.理论和经验之间的修复，II.关于修复的现代反思，III.批判与创造，IV.古迹修复中的创造性，V.案例和问题。在卡博纳拉看来，对于既有理论的认知不足与概念阐释上的含糊是导致一些原则被错误解读和运用的原因，因而本书有三分之一的内容在阐释既有理论，更确切地说是从科学式修复（*restauro scientifico*）到二十世纪70年代之间的修复理论。之后，卡博纳拉提出“形象的重构”这一概念，在批判式修复理论既有的框架内，论证修复中的创造性不可也不能消除，批判将作为对创造性的限定。由批判和创造共同作用的修复行为面向的不仅是博物馆中的展品，更是广义上的“艺术作品”，包含建筑古迹、城市历史中心等具有新旧关系的建成遗产。

此书是带有文艺批评色彩的修复理论，对于中国读者而言，如果对博依多、乔万诺尼、布兰迪的修复理论没有一定了解，也不知克罗齐、皮卡（A.Pica）、帕内（R.Pane）、博内利为何人，阅读将难以入手。同时，作者借鉴了符号学的部分理论，多次引用“文本”、“元语言”、“元逻辑”等概念，虽然这些概念在布兰迪《修复理论》中已有所涉及，但是卡博纳拉有意将其与修复的关系阐释得更为深刻。此书语言的晦涩，加上作者婉转的行文方式，对于非意语专业背景的人士造成了不小的理解难度。因篇幅所限，本文不可能详尽叙其观点，只能依据此书构架，选择具有探讨价值的若干论点与读者分享。若要全面、准确地理解此书以及卡博纳拉完整的思想体系，则有待后期严谨的翻译与理论考据。

三、是否需要修复理论

《形象的重构》以修复和艺术及建筑的关系为开篇。若深究这对相互纠缠的关系的话，最终会指向哲学与经验两个维度，映射到实践中就是修复理论与修复方法论。从哲学维度，正是从艺术品的概念出发才推导出了修复的概念，从而获得一套系统性的干预方法论（布兰迪）；而经验往往超越艺术本体论，对于每一个具体的对象，艺术和历史的品质决定干预的界限。

即便是相同的保护目标，站在不同的立场往往会导向不同的做法。卡博纳拉举例，英国派例重于历史的原真性，在古画修复中要求“恢复到原作艺术家所希望看到

的状态”，但是在意大利的艺术家看来，在不可逆转的历史叠加下，所谓的“原初状态”根本不存在，只有“现存材料的状态”。两国修复观念对应着两种不同的美学立场：英国修复是经验论的，而意大利则是唯心论的。可见，修复结果的差异并不取决于技术方法，而与修复—美学有着更紧密的联系。

自二战结束后，反对美学合法性以及反对将修复与美学相联系的声音此起彼伏，阻碍了修复理论在当代工业文明所带来的变迁与技术进步背景下的演进。有学者，如基里奇 (C.Chirici) 认为，技术与艺术之间的分歧在当代越来越明显，技术手段决定了保护的界限和性质。理论难以指导现实操作，因其无法及时回应当代的需求。技术发展突飞猛进，提供给修复师超越他们经验的新工具和可能性。而美学在表现艺术和传统诗意中徘徊，问题视角日新月异，由不可预见的变化所带来的具体经验所决定着。

这看似是一个理论凋零的时代，没有一种理论能成为解决修复问题的万能处方。但是，卡博纳拉反驳道，如果我们将当今的修复与19世纪的古迹修复相比，本质上并没有不同：19世纪修复罗马斗兽场时采用了砖块作为支持，当代维罗纳竞技场采用了内置钢索；19世纪修复十二圣神柱廊 (Portico degli Dei Consenti) 时采用引人注目的铁箍，当代修复米兰圣老楞佐圣殿 (S. Lorenzo Maggiore a Milano) 前的柱廊则采用了微妙、难以察觉的内部加固。技术进步带来的不同体现在材料和手段，但是真正起作用的是对修复的理解以及对历史—美学的尊重。

固然，可以对任何修复抱有怀疑论的态度，当代被赞许的案例在后世或许遭到诟病，也有人认为修复的概念只能不断顺应时代而变化。然而，如布兰迪所指出的，这并不妨碍当代对修复的思考。修复的有效性存在于历史的偶然之中，这对所有的哲学体系都一样。在卡博纳拉看来，建立一种系统性的理论不仅可能而且可取，它将为实践提供方法论引导，并且在经验的积累中得到验证。

四、关于修复理论的回顾

科学式修复、批判式修复、布兰迪理论、纯保存式修复，是意大利自20世纪初期开始，相继形成的四个修复理论学派。前三者基本沿着一条发展脉络，理论的承接性有迹可循，而纯保存式修复则有所不同，显现出回归博依多语言学式修复 (restauro filologico) 的特征。卡博纳拉依次评述了这四种修复理论，其中也穿插了其他学者的评论与思辨，旨在为后文自身理论的导入铺垫参考点，并为读者提供一个宏观且多元的理论视域。卡博纳拉的论述立场也显而易见，相较于科学式修复和纯保存式修复，他更推崇批判式修复与布兰迪理论。

(一) 科学式修复

科学式修复将古迹作为艺术和历史的文献，这是意大利修复最基本的原则，这一思想源于博依多，经乔万诺尼获得更系统性的阐述。在很长的一段时间里，科学式修复遵循着严格的方法论，但所坚持的原则因战争对古迹的破坏而产生了动摇，同时也在非古迹的历史建筑修复中显现了局限性。

科学式修复中的“科学”二字更多是“语言性”的而不是“科学性”的，其方法论本质为实证主义，认为艺术和建筑可以进行分级，强调风格与进化论。由于过分关注古迹的历史文献价值，导致了修复时美学层面的处理不足，修复对象的形象往往缺乏统一性。由于对修复对象的现存状态缺乏批判性的理解以及对“历史”的过度敬畏，导致了现代性在古迹的环境的糟糕移植。科学式修复提倡采用简化、中性调的方法处理缺失的部分。体现在城市规划的条例中，表现为对新建建筑体量与高度的限制，在各类条文中确立合法或非法的行为。修复在这种理念下成为了一种可以程序

化、普及化的工作。但事实上，每一个古迹都应该被当作独一无二的案例，艺术性存在于对象自身以及修复的过程中。

科学式修复的核心为最小化干预，修复师的角色好似一丝不苟的收藏家，修复对象变成了专家的藏品，而不是鲜活的、富有生命力的古迹。但这样的做法缺乏历史的根基，帕内就批评科学式修复违反了艺术品的本质，将对美的破坏赋予正当性。尽管科学式修复在操作中显现了一系列的问题，但不可否认这一理论的价值，尤其是它对于历史的尊重以及对于建筑历史进程完整性的肯定。

(二) 批判式修复

在科学式修复发展的后期，修复理论的天平开始往美学倾斜。批判式修复由阿尔甘 (G.C.Argan)、皮卡、帕内、博内利等人推动。阿尔甘认为修复的基础特征是阐释和批判，反对以“泛化的”、“中立的”既模糊又审慎的标准修复古迹。皮卡指出了在修复破碎的形象中，不可能完全排除创造性成分，即便是最纯粹的中性干预，其背后都隐藏着处理艺术作品形象这一关键问题，如果这一问题被忽略，将带来消极的后果。修复行为本身就带有艺术性，艺术品的创作、诞生以及完成之后都离不开历史一批判阐释，在这一过程中将会不断涌现出问题，而修复的目标是求解最佳答案。

类似的，博内利也多次强调：修复既是批判也是创造的过程。两者之间是辩证关系，前者决定着后者必须采用的前提条件。批判生成了对于建筑古迹的理解，创造紧随其后并融于其中。批判式修复的过程中两方矛盾彼此制衡，一方面是尊重修复的对象而不做改变，一方面是修改古迹的形式以增加其价值。在叠加复杂的情况下，修复者需要通过解放“真正的形式”来增加古迹的价值。在残缺极为严重的情况下，需要借助一定的创造进行批判性的整合，但它不等于武断的创造。

帕内持有相同观点，认为“修复的任务是恢复、重现、释放艺术作品，也就是说所有构成艺术作品形象的图像元素集合，艺术作品的特征及其精神由它们所展现。所有操作的目的在于重构艺术品的表现价值，去释放它真正的艺术形式”。这真正的形式，并不指向原初的形式，而是它完整的形象，即便这个形象并不是最初创造它的本意。但是问题在于，古迹在何时可认为是完成了它的真正的形式？用什么来区别糟糕添加和有效的整合？如何将有效的整合与造假的修改相区别？答案正是源于批判性评价的过程——认识修复对象历史—艺术的两极性，并且一次又一次在两者之间权衡孰轻孰重。

帕内还认为，修复者的行动不仅仅局限于批判、建筑语言、建构这类明显的方面，还需注重细节，这对于新、旧关系的重新定义尤其重要。哪怕是对于石材表面的明暗度和抹灰的颜色，这些都需要根据评鉴、批判给予控制，因而也排除了创造的任意性。创造的目的不是替换和改变古老的部分而服务于新的创造，而是将新的部分融于古老的部分。在每一个新旧共存的可能尺度，正确的修复将保证其干预不会对古迹的历史性以及整体造成破坏。

(三) 布兰迪理论

卡博纳拉指出布兰迪修复理论包含了三项要点：1.修复是批判评鉴的行为：a) 它是对艺术作品的确认；b) 它面向的是重构作品的文本真实性；c) 它注重价值评价，尤其是面对后世添加以及历史—美学双重需求彼此对立的情况。2.对于艺术作品的修复，不能不以美学价值优先，这对应于艺术作品本质这一基础。3.艺术作品存在于广泛的整体中（既是形象的，也是构成材料上的，甚至是艺术品和观者之间的介质），因

此修复是一项着眼于材料但同时涉及到保存环境的干预，以便更好地欣赏艺术作品。在必要时需处理修复对象所处的物理空间，以此联系观者与艺术作品。

可见，布兰迪理论没有反对批判式修复，同时将修复发展得更为广泛和系统性，并添加了新颖的成分，提出对艺术作品的价值判定要具体案例具体分析。布兰迪不认可采用经验性的中性色方法进行修复，并提出了预防性修复的概念。而对于创造性修复，在布兰迪看来是最危险的举动，尤其是复建与倒退历史的复原。

(四) 纯保存式修复

作为最新涌现的学派，纯保存式修复的兴起与哲学和美学危机息息相关，同时也暗示了克罗齐美学的衰微以及新批判的出现。修复的内涵被阐释为纯粹的“保存”行为，这是伴随史学界对文献研究的兴趣而产生，并在自然科学发展的带动下日趋活跃。这种修复观念对历史极为敏感，主张尊重对象的全部，哪怕是最微小、最不起眼的部分。如果引用阿尔甘对此的观察，即：“在艺术的领域，一切都是艺术性的，甚至是材料、技术、支撑体、类型、标志，甚至于保护方案本身。”在操作层面，纯保存式修复重新考量了语言学式修复，并采用更为严格和激进的方式将其延续了下来，将自身置于批判式修复和布兰迪理论的对立面。这一理论出现较近，还未形成清晰的概念的方法论，但已经鲜明地标识了其潜在的文化坐标。

五、修复中的批判与创造

(一) “形象的重构”释义

卡博纳拉对既有的修复理念进行评述与反思，其目的在于证明批判式修复在当代仍具有生命力。在新技术涌入和传统美学危机的背景下，批判式修复如何应对？对此，卡博纳拉引入“形象的重构”这一概念，扩充了前期的批判式修复理论，并使其在建筑古迹领域有更广泛的适用性。

“形象的重构”，简而言之，除了考虑作用于构成艺术作品材料的修复之外，还包括一系列着眼于作品形象的干预，考虑所有“作品和观者中间的元素”，例如修复对象周边的气氛、光线等，博物馆中的展品或者环境中的纪念物的呈现方式。尤其是在建筑内部，与形象修复相关的可拆卸的临时体系及其轻巧的构件，环境的颜色和阴影，物理及热湿度环境条件的控制，以及所有构成预防性修复的内容。这些本不属于狭义上修复的范畴，但是不可避免地融入到了观者感知修复对象的过程中。在建筑学层面，更确切地指向了修复对象的“空间性”而不囿于空间的“物理性”，引导观者在心智上重新整合碎片化的形象。

卡博纳拉选择“形象 (*immagine*)”与“重构 (*reintegrazione*)”两个词并非随意。一方面，选择“形象”而非实体，带有些许想象的含义在其中，所强调的是可以被观者感知的部分，同时也回避了对艺术品或者古迹的物理实体上的改变；相反，若只作用于物理实体而非形象，那获得的结果是类似于考古学修复中的“归安 (*anastylosis*)”，恐怕并不足以达到形象的完整性，也就是布兰迪所谓“潜在统一性 (*unità potenziale*)”。另一方面，如果仅仅是整合 (*integrazione*) 而不是重构，相当于除了残余部分之外的所有“图像本身隐藏的”以及作为历史文献和批判性解释的东西，都不能在修复中得到体现，再次落回科学式修复的框架中。

(二) 批判与创造的辩证性

在建筑修复中，博内利认为“有必要重新整合并且保存修复对象的表现价值，其目标是解放真正的形式”。卡博纳拉更明确地说，如果有充足的理由，即使牺牲古迹中一些后期的添加，但若有利于形象上的释放，那也接受无妨。然而，如果古迹损毁的部分过多，已经严重破坏了形象的完整性，成为近乎废墟，这就是另一个范畴的问题。当代文化出于对历史的绝对尊重，即便是碎片，只要来自于过去即是有意义的。但退一步说，这种对过去不加鉴别的保留是否正确仍旧是一个开放性的问题。

既然复原古迹的做法已经被排除在现代修复之外，那么有无可能利用历史的碎片作为起点，创造一个新的形象？这正是卡博纳拉“形象的重构”的潜在含义，它本质上是一种全新的创作，但它完全满足了保存物理实体的要求，同时赋予其形象化的空间性。它回应的不是原初的状态，因为这个原初状态已经丢失或无法复原，而是将碎片化的遗存置入新的作品结构中，保存着自身的独立性与可读性。实质上这已经不是原有的遗迹，而是一个新的作品，拥有其自主性（*autorità*）。

书中提到，在对残损建筑的补全过程中，如果需要采用当代的形式，无疑会给建筑师的自由度和创造性留下极大的空间，但这里的自由不应脱离对修复对象历史一批判性的解读。创造和批判的辩证关系引导着方案的选择，对历史建筑保护以及尊重并不会压制修复者的表达。这种辩证关系与实际需求（经济、建造、技术、使用）——常常是区别于建筑和艺术表达的额外限制——将会融于修复之中，将既有建筑转化为一个新颖的、原创的、自由的综合作品。

卡博纳拉再次强调，建筑修复是一个批判和创造同时作用的行为，也是一种复杂的文化行为，极其精细且富有挑战。它需要建筑学的敏感性，但是不等同于专业化2的工作，更不可以等同于官僚行为。修复更类似于个人化的工作，有赖于修复者的专业素养、对历史一批判的理解以及对于技术的认知。在这种意义上，修复者更类似于一名“匠人”，既能够调查古物遗迹结构方面的问题，也可以处理视觉形象上的微妙问题。

因而，在卡博纳拉看来，修复工作的特殊性不适于交付给大型的专业公司，只有对修复工作付出的时间和热情越多，才有可能带来优质的方案。对于古迹保护的行政机构来说，他们负担过重，无暇投入时间用于古迹修复“奢侈的”历史研究。这就带来了问题的症结：之于修复对象历史一批判的理解与阐释和专业化、行政化的工作难以并存。最终导致的结果是，在最好的情况下，修复的“自由”创造性可以获得肯定；而在最坏的情形下，创造或保存两者都会被压制——而这就是现实中经常发生的。

(三) 对艺术作品的批判性阐释

在对残缺（*lacuna*）进行处理时，布兰迪的观点是：“在各种适当的限制条件下，重构是允许的……但我们希望强调的是，对这种重构考虑而言，我们将逾越我们自己设定的那种悬置，并在艺术作品的本体上审问它，以便检验对特定遗失片段的重构来说，它们是否，并在何种程度上，才能真正地视为形象本身的合法衍生物，而不是类推的或者想象的整合……我们实施的建议性整合……就像提交给他人进行评论性判断的某种建议那样”。

对于布兰迪所说的“建议”，卡博纳拉做了更进一步的解释，现代修复方法中对于艺术作品的干预提出了可逆性，正是来源于对于每一个干预“建议”自身的可修改性。这种“建议”应该是“批判性”的，表现在它认识到自身是潜在且临时性的，它的

2. 此处的专业化为 *professional*，应该理解为是规范性、程序化要求高的工作，与 *specialized* 有所区别，后者是被鼓励的。

实现有赖于对其所融入环境的谨慎评估。“建议”的目的是促进艺术作品的可读性，它必须借助阐释才得以实现。从这个意义上，批判性干预的内容可以阐释为：如果整合性修复以美学需要为首要动机，旨在还原艺术作品的统一形象，那对于残缺的处理就必不可少，因为它可以将残缺对艺术作品整体形象带来的干扰降低至最小；干预本身需要清晰可读，作为原文本的旁注，尽可能呈现所有真实信息，重新获得或者构建——就如布兰迪所说——基于图像拥有的特殊元逻辑基础上缺失的环节。对于线条、颜色、体量、对称性等修复需要回应的问题，需要对作品遗存的碎片进行直接分析，分析越深入，确定性越大，对于历史的理解和批判的能力也更明显地体现于“建议”中。

在卡博纳拉看来，修复应首先被理解为一项艺术的工作，同时也是一项批判的工作。但人们倾向于将两者置于对立面：如果修复是一项艺术的工作，它本身的自由度就抵消了批判性；如果修复是批判性的阐释行为，源于反思，那这又损害了艺术表达的所有可能性。对此，卡博纳拉反驳道，在哲学语境中，解释行为本身不能排除创造性的成分在其中，批判性的文字可以是文学，尽管它本质是反思。正如克罗齐所言：“批评与承认美的评鉴行为，与产生美的活动是一致的。不同的是它的语境，一个是关于美的生成，一个是关于美学的再次生成。”批判即是再创造，它与创造行为的本质相同，这就如同批评家需要具有某些艺术的天分，而艺术家也必须具有品味。

卡博纳拉进而指出，创造性的表达和批判在同一个人或者同一项行为中的叠加并非不可想象。如果批判和史学研究可以用语言来实现，那就不能否认它可以用非语言的方式实现，例如图像语言，尤其是建筑语言。一旦上述假设成立，那么图像的组织逻辑就要达到和语言组织相同的效果。这类似于杜威 (J. Dewey) 所说的，艺术和建筑是美学的产品，在理性和可控的价值范围内。赛维 (B. Zevi) 也曾说，历史和设计之间的转化不是单向的，如果历史可以作用于当代设计的方法论，那么设计反过来可以用来深化历史的标准以及它的手段。这意味着一种新型的处理方式——建筑师进行历史—批判的表达工具，可以不同于艺术史学家书写建筑史所采用的表达工具。

六、修复中创造性的驾驭

(一) 艺术作品、建筑古迹的残缺与修复

修复的好与坏没有唯一答案，在实际操作中具有复杂性和可变性。卡博纳拉举例，在一些成功的修复中，虽然是碎片，但它作为独立而清晰的部件，具有形象上的连续性，比如说赫丘利的躯干 (Torso dell'Ercole)；也有一些不那么成功的案例，例如收藏在奥林匹亚博物馆的帕奥纽斯胜利女神像 (Nike di Paionios)，修复之前是不连续碎片，修复采用了类似于考古学归安的方法进行重新组装，试图呈现碎片在空间关系中的正确位置，并使用了不带感情色彩的功能性连接完成拼装。从两者的对比可以看出，如果碎片彼此是相对靠近的关系，可以借助局部的整合将它们组合成一个形象单元；但如果这些碎片是不连续的，且碎片之间缺少必要连接的元素，那么采用“中性”、“科学”或“考古”的方法来组合，效果则差强人意。如果放在画作修复中，马蒂诺 (S. Martino) 的《圣母与圣子》类似于前者，梅西那 (Antonello da Messina) 的《圣母领报》接近于后者，而后者在处理上并非无可挑剔。

怎样的整合可认为是恰当的？卡博纳拉列举了一些工作路径：干预可以从修复对象的形象品质的品鉴及对其的历史理解开始，既符合对象的历史年代，也在当代认知中具有合理性；干预本身可用肉眼识别出它是现代的操作，以此自明为原作的附加物，同时不破坏形象的统一性；干预要满足可逆性——易于拆卸且不损坏原作，保留

给未来重新阐释的机会；干预需回应美学要求，使作品清晰易读并令人愉悦。对于陈列在博物馆中的作品，需要考虑作品周边的物理空间和自身的空间性，这种特殊而微妙的关系需要设计，正是创造性和想象力不可缺失的环节。

尽管建筑修复和艺术品的修复原则是一致的，但是前者在实操上相对滞后，这源于结构形式和图像表达的特殊性差异。卡博纳拉将二者的不同归纳为以下三个方面：a) 建筑古迹具有空间性，它与周围环境的关系更为紧密，这种不可分割性意味着既要考虑本体也要顾及环境；b) 建筑大多情况下被呈现为先设计后建造的作品，即构思作品基本特征的精神活动在前、物质建造在后，而建造过程中建筑师通常并不亲手搭建，不同于绘画中每一笔触或罩色都是艺术家意志的体现；c) 在残缺图像中的“合法衍生”，同时也是作为衡量整合的真实性东西，在建筑中出现的几率比画作多。

对应到建筑修复上，卡博纳拉指出不同程度的破坏对应于不同模式的干预：从纯粹且简单的日常维护研究和预防性修复工作——对应于古迹较好的状态，到加固、修补小损伤，再到实质性的整合。如果古迹的形式痕迹仅由一些易碎的、或已经老化的残片组成，则需要保存它们，并且依据博物馆学的方法将它们置入新的、形象性的“闭环”中，尊重它们的自主性，也使它们得以在更宏观的环境中使用；在建筑完全消失的情况下，也不一定排除重建，但需要以新的形式建造（教堂或宫殿，但不是那个业已消失的教堂或宫殿）。

（二）超越修复

当修复从小尺度扩展到大尺度时，问题又有所不同。卡博纳拉指出，建筑古迹一般具有双重属性：一是在建筑尺度，它自身作为确定的纪念物；二是在城市或区域尺度，它作为更宏观环境中的纪念物元素。既然修复的概念可以用于建筑物，那就不能否认它可以在更大的尺度上应用。这也意味着任何改变和更新的过程都必须经过审慎的批判性评估和形式控制。一切必须通过准确的设计来实施，作为一个项目方案呈现；反之亦然，在既有环境之上的设计行为都不能无视修复固有的问题。

这带来概念的延展，其实已经不是布兰迪所定义的针对“艺术作品”的修复。卡博纳拉认为，要打破理论的边界，只需在操作时根据唯一的“史实需求”重新考虑布兰迪关于修复的理论就足够了，它本身仍然是修复，但在“非艺术作品”上实施，将景观环境的保护与废墟的实际修复相结合，即作为纯粹的历史见证。在“史实需求”的基础上可以进一步寻找其理论正当性，带来的不是概念的泛化，而是修复行动领域的扩大：任何人类表达——从最小的对象到区域的规划——都是文明的标志、历史的文献。仅出于这个原因，它们就可以从保护的视角来对待。

在此，卡博纳拉提到了一段插曲，源于赞德（G. Zander）对罗马建筑学院1920年创立保护专业这一自主学科的观察。这一学科既区别于大学教育，也不同于职业教育，但设立不久即被取消。这一专业的优势是其专业性，可以减少对古迹修缮的不当创造，学生对古迹的评估一致。但是缺点也显而易见：灵活性不佳，理论立场常向现实妥协；学生欠缺建筑修复师的敏感性，发现问题能力不足，无法回应“活态”纪念物和城市生活的问题；难以把控古迹周边的新建建筑，忽视价值较低的历史建筑，将其排除于修复之外。因此，赞德质疑了将建筑修复作为一门与建筑学不同的自主学科的合理性：过度的专业化会阻碍修复学科的发展，更明智的做法是把它归属于建筑活动一个类型，它融入了当代文化并被历史化，并提出对当代的反思。简而言之，建筑修复是艺术和实践共同作用的时刻。

七、小结

卡博纳拉在《形象的重构》一书的最后通过对实际案例的评述将其观点具象化，虽然他所倡导的批判式修复在概念上略显抽象，但是在实际案例中有不少建筑修复或多或少具备了批判式特点，例如阿尔比尼 (F. Albini) 在热那亚的圣老楞佐主教堂博物馆 (Tesoro di san Lorenzo)、白宫与红宫 (Palazzi Bianco e Rosso)，斯卡帕 (C. Scarpa) 在巴勒莫阿巴特利斯宫 (Palazzo Abatellis)、维罗纳城堡博物馆 (Museo di Castelvecchio) 的修复等。

除此之外，卡博纳拉特别提到了借助当代技术——例如投影、微距摄影、材料研究等——重新整合作品自身的形象，提高古迹的可读性。这些手法在当代已不再陌生，只是它们在中文语境中多归于“阐释展示”范畴。上述现象一方面体现了卡博纳拉理念的前瞻性，另一方面证明了意大利语境中“修复”的所指之广义。

纵观全书，最精彩的论述环节在笔者看来是对修复中批判与创造的辩证关系探讨。如果说布兰迪理论清晰地指出了修复需要满足历史与美学双重需求，那么卡博纳拉所提出的“图像的重构”则是将这一对矛盾转化为了实际行动中的批判与创造，并试图通过二者的辩证性来调和。与布兰迪不同，卡博纳拉所倡导的批判式修复更加肯定地提出了修复过程中的创造性不可否认。毕竟，修复干预是由人的价值观认知投射到对象上所激发的行为，从这个意义上说，主观性始终存在。而如何驾驭创造性实属难题，它既需要修复者批判性的思维，又需要艺术鉴赏力的控制，显然对修复者的综合素养提出了更高的要求。

同时需注意的是，全书虽然对保存没有进行太多的论述，但并不代表保存就不重要。卡博纳拉修复理念的出发点仍是以保存和传递为目的的干预，它不主张用新的取代旧的，而是考虑采用新的手段去处理以往难以解决的问题。事实上，对新旧关系的探讨是本书的另一个闪光点，这一对关系在传统保护理念中鲜有提及，但卡博纳拉知其不可回避。新旧二者彼此依存、不可或缺，它们的关系正如书中所言——创造的目的不是替换和改变古老的部分而服务于新的创造，而是将新的部分融于古老的部分。

那么，一个好的建筑修复需要具备哪些特质？卡博纳拉在此书中没有明说，但是若干年后的《走进修复》一书中提到：“如果……我们能够通过干预，在材料和形式上、在完整的真实性上、在时间的痕迹上，将干预对象从因疏忽造成的损伤中修正，使它完全清晰易懂，使它摆脱当下的无知所带来的负面影响，并赋予适当的功能来保证它安全，使它延年益寿，那我们就是在进行出色的修复。”

颇具深意的是，卡博纳拉写作此书时还未料到，他在书中所提及的纯保存式修复自70年代后期开始迅速壮大。纯保存式修复以否认形式、强调材料的真实性、突出新旧建筑语言对比立旗帜。尽管卡博纳拉后期的学术著作中多次重申保存不是修复，但这一学派在意大利北部的影响力已不可小觑，与罗马学派针锋相对。这或许是后期值得探讨的另一个论题。

参考文献

G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni Editore 1976.

G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*, Liguori 1997.

朱光亚, 建筑遗产保护学. 东南大学出版社, 2019.

朱光亚, 等译, “意大利对建筑遗产修缮的贡献”. *建筑遗产*. 2017(4):1-15.

布兰迪, 田时纲, 詹长法译, *文物修复理论*. 意大利非洲和东方研究院, 2006.

布兰迪, 陆地译, *修复理论*. 同济大学出版社, 2016.