

“后现代主义”建筑出现的意义

章建刚

城市是现代人最直接的生存环境，建筑是他们的家。随着我国现代化进程的推进，都市中新建筑层出不穷，市民们对建筑质量及外观更加关注。尤其是今年6月，“世界建筑师大会”在北京举办，标示了中国建筑师及其建筑在世界建筑界和对于世界建筑艺术发展的重要性。人们不仅关心今天的城市生态，也关心着明天的城市景观。

20世纪70年代前后，西方建筑中出现了“后现代主义”流派。“后现代派”建筑显然是对“现代建筑”的挑战和反叛。“后现代主义”派别的建筑理论及代表作在西方的出现也和其各种“现代派”先驱出现时一样愤世嫉俗、声调高亢、面貌乖张；社会反响也较刺耳，不乏嘘声。但它们比其前辈更快被社会所接纳，倒是其自身一时难以定义自身了^①。

80年代是改革开放的年代。中国建筑学界将后现代主义建筑的理论著作与各种现代主义的建筑理论一起译了进来。这对于现代主义建筑的精髓还未吃透的中国建筑学界来说，后浪推前浪的速度是太快了，据说是“弄得设计院里沸沸扬扬，年轻人看不起老头子，老头子吃不消‘后现代’……”（李大夏：“《什么是后现代主义》译序”）

十几年来，中国建筑学界对后现代主义建筑的评价可分为两个部分。其一是就它在西方尤其是美国的表现而言的；另一方面则是考虑到它对中国当前建筑趋势的影响。

就前一方面而言，中国建筑学家们看到了后现代主义建筑对现代主义建筑的反拨，承认了其合理存在的一面；也部分地看到了这种建筑流派产生的社会根源，但总的说对其外观的矫情做作、迎合消费大众和保守主义的倾向颇有微辞。中国建筑学家们尤其认为它成不了气候成不了大势^②。从国内大学现有的西方现代建筑史的教材来看，对其也多点到为止，语焉未详^③。就后一方面而言，一些中国建筑学家们认为它的引进不合时宜，中国社会发展和经济水准正要求现代主义建筑，怕后现代建筑的引进又引起复古主义思潮^④。

我觉得，我们对后现代主义建筑产生原因的理解还是不够的，尤其对其正面作用的理解是不够的。后现代主义建筑固然只是一个不大的建筑学派别，但现代社会的发展或后现代社会毕竟是要求更加深远的前瞻，中国人说“春江暖鸭先知”、“一叶而知秋”，都是要从一些不大的兆头中看到发展的趋势。所以我希望讨论一下后现代主义建筑产生的几重背景，从而说明其包含的更多意义。

—

后现代主义建筑出现在本世纪70年代前后。时至今日，后现代主义建筑一般也不难规定。我们可以给出三方面的参照物。一是被当作后现代主义建筑理论宣言的、美国建筑师文丘里（Robert Venturi, 1924—）的大作《建筑的复杂性和矛盾性》（1966）；二是考察一下后现代主义建筑的代表作如文丘里的“胡应湘堂”（1981—1983）和摩尔（Charles Moore）的“意大利喷泉广场”（1974—1978）；三是看一下斯特恩（Robert A. M. Stern）、詹克斯（Charles Jencks）等后现代主义建筑理论家对这种建筑的概括。

文丘里的“宣言”措词激烈，颇为响亮。我们不妨再听一次：

我爱建筑的复杂和矛盾。我说的这一复杂和矛盾的建筑是以包括与艺术有内在关系的丰富多彩的现代生活为基础的。... 建筑师再也不能被清教徒式的正统现代主义建筑的说教吓唬住了。我喜欢建筑杂而不要“纯”，要折衷而不要“干净”，宁要曲折而不要“直率”，宁要含糊而不要“分明”，既反常又无个性，既恼人有“有趣”，宁要一般而不要“造作”。要兼容而不排斥，宁要丰富而不要简单，不成熟但有创新，宁要不一致和不肯定也不要直截了当。我主张杂乱而有活力胜过明显的统一。我容许不根据前提的推理并赞成建筑的二元性。

一个艺术流派的“宣言”难免是非常激进的，“语不惊人死不休”。但文丘里的思考中并没有“现代派”那种目空

一切、彻底反传统的特征，他还论证说：“建筑要满足维特鲁威^[1]所提出的实用、坚固、美观三大要素，就必须是复杂和矛盾的。陶立克神庙的简洁是通过它那有名的精美而准确的几何曲线和柱式内在的矛盾和张力所形成的。……承认建筑的复杂并不否定路·康（Louis Kahn）所说的‘追求简练的欲望’。但能深刻有力地满足人们心灵的简练的美，都来自内在的复杂性。……对复杂的建筑及其矛盾的欲望，不仅是对当前建筑的平庸或唯美的一种

反抗，而是从16世纪的意大利一直延续到今天的常态，从米开朗基罗、帕拉第奥^[2]一直近代的勒·考柏西埃^[3]、

阿尔托^[4]和康等人。”（以上引文转引自汪坦、陈志华主编：《现代西方艺术美学文选·建筑美学卷》，春风文艺出版社、辽宁教育出版社1989年版，第359—360页）文丘里《建筑的复杂性和矛盾性》的第一部分“错综复杂的建筑”还有一个副标题：“一个温文的宣言”。从这里我们应该能体会到后现代主义建筑理论强调“多元”、“折衷”的特征。

从这个宣言的潜台词看，它针对的是那些简洁得如同白色或灰色方盒子、毫无装饰、表情冷漠的现代主义建筑。那么，后现代主义的建筑是什么样的呢？

文丘里的建筑作品体量一般不大，来得更为亲切。他为普林斯顿大学设计的胡应湘堂（图1）在1989年获得了美国建筑界一个重要的奖项——AIA荣誉奖。这个作品也被认为是后现代主义首批成熟作品之一。胡堂是香港实业界名人胡应湘捐赠母校的一座多功能馆。建筑师不仅成功地让该建筑充当了周围环境中国际式建筑与哥特式建筑的过渡或中介，而且既使用了现代建筑的要素如带形窗，又使用了传统建筑的记号如双层高、纵构图的大玻璃窗和伊丽莎白风格的细部。室外一个小广场上，文丘里特地设置了一通简化了的的中国石碑，让中西两种文明进行对话。

相对说来，摩尔的作品体量要大得多。摩尔喜欢作建筑“群”的设计，似乎这样才能充分发挥出后现代主义建筑的长处。1978年，摩尔最为得意的作品之一、美国新奥尔良市的意大利广场落成（图2）。这个大圆形广场安插在一些色彩丰富的老货栈和普通的玻璃高楼围合的街区里。一系列弧形的柱廊错落地环绕着广场，向人们展示了全部五种西方古典柱式。这些柱头、拱券、柱顶被漆上各种颜色，夜晚的柱廊会闪烁出诱人的灯光。诙谐的摩尔甚至将自己的头像塑在额枋上，嘴里吐出细细的水柱。据说游人站在这个广场上经常困惑的是，自己究竟是位于建筑之外还是建筑之中。

广场的中央不仅有不同颜色的大理石铺成同心圆的图案，而且有一组按意大利地形不同等高线设计的水池。广场的中央是“地中海”，泉水从高高的“阿尔卑斯山”上分别三条“河流”注入“第勒尼安海”和“亚德里亚海”。海的中心则是“西西里岛”，它隐喻着本市的意大利移民大多与这个岛有着难以割断的联系。每年特有的庆典活动上，新奥尔良市的市长要在这里向意大利裔的市民致以节日的问候，而每到这个时候，广场上洋溢着迪斯尼乐园般的气氛。

对意大利广场有着截然不同的评论。有人说它是一处杂乱疯狂的景观，是对古典主义的糟蹋；而另一些人看到它给市民带来的欢乐、浪漫和亲情，称之为“多年来美国所有城市中最有意义的广场”（戈德伯格^[5]）。

要对后现代主义建筑进行评价，不能满足于对其各别作品的批评，还应有对所有这一类建筑的特性的概括，从中看到后现代主义建筑师的一般手法。

被认为是后现代建筑的理论代言人的斯特恩对后现代建筑的概括是：文脉主义（contextualism）、隐喻主义（allusionism）、装饰主义（arnamentation；参见同济大学等四校编著《外国近现代建筑史》第299页）。这里大概的意思是说，一座建筑的设计与建成不是孤立的，要考虑其与所在城市的历史关联，考虑建筑式样、风格的艺术与文化传统；建筑是被自觉地作为一个符号设计的，它有着比较明确的意义表达；除了功能和材料工艺等技术的必要性，建筑设计要有审美的安排，无论在其内部还是外部。如此设计出来的建筑势必比现代主义建筑要复杂。尤其是在今天，人们对一座建筑（特别是公共建筑）的功能要求是非常复杂的或多元的，不应将简洁标树为建筑的唯一评价尺度。

詹克斯在《什么是后现代主义》一书中重申了其1978年给出的、最基本的定义：双重代码，即“现代技术与别的什么东西（通常是传统式的房子）的组合，以使建筑艺术能与大众以及一个有关的少数，通常即是其它建筑师对话”（中译本第11页）。这里说的“代码”是指建筑语言，但这种语言既是技术的，也是风格的。詹克斯认为在建筑师斯特林^[5]的作品斯图加特新美术馆上有对双重编码的最好解说。例如这座美术馆的基础层是古典风格的，它

藏匿了一个非常真实和不可缺少的停车场。有趣的是，建筑师让这面石墙上戏谑地“掉落出”几块石料，显得就像“废墟”。掉落几块石头有这样几层含义：①通风；②显示出这里是一个停车场；③构成一种不同于现代主义简洁

美的自然主义复杂美；④暴露出它的真正结构，建筑材料不是看上去所像的、铸造希腊卫城那样的大理石块，而是现代的钢框架外贴上的薄石板饰面^⑥。上述第4点尤为典型地表明，其中的古典主义建筑语汇是装饰性的。

后现代主义建筑师认为现代主义建筑一方面不考虑消费大众对设计的参与，另一方面又与建筑文化的传统断绝了联系。

从建筑设计的角度，人们对后现代主义建筑的批评是：拼凑、不经济。这里的要害是是否承认后现代建筑的“意义”设计。如果建筑不过是一部“居住的机器”（柯布西耶），那么“少即是多”（密斯^[6]），“装饰就是罪恶”（卢斯^[7]）。反之，建筑的功能若不被简单地理解为“遮风闭雨”，而是将其考虑为“诗意栖居”的场所，将其视为艺术，问题就完全不同了。与此同时，艺术也不能简单地从外部视觉形象或审美形式的角度去理解，而应将其视为人类争取自由的、现实的不懈努力。

二

尽管建筑批评是一项亟需展开的工作，我们还是暂时不对后现代主义建筑作品做具体的艺术批评，因为给出其产生的各种社会背景也许更有益于对其进行整体的理解。在我看来，这样的背景起码可以有三重。第一我们可以考虑，西方社会进入所谓后工业时代或所谓知识经济时代的问题；第二我们可以考虑人类在城市化进程中的困境；第三我们可以关注一下大多数的建筑师或国际建筑师组织对建筑的看法有怎样的变化。有了这三层背景，后现代建筑产生的意义就会变得很清楚。

本世纪五六十年代，一些西方学者提出了“后现代”或“后工业社会”的概念。这个概念明确地表达了与“现代”告别的意愿。从语言的角度说，当一个时代仍然是以它之前的时代来定义时，就说明了它自身特征的不明朗和对前一时代的依赖。美国学者丹尼尔·贝尔把这种若即若离的感觉表达得相当细致。他说：“对于我们生活于其中的西方社会来说，我们的感觉过去是、现在仍然是：它处于一种巨大的历史变革之中，旧的社会关系（由财产决定的）、现有的权力的结构（集中于少数权贵集团）、以及资产阶级的文化（其基础是克制和延迟满足的思想）都正在迅速消蚀。动荡的根源来自科学和技术方面，也还有文化方面。……这种新的社会形式究竟会象个什么样子，现在还不完全清楚。……‘后’这个缀语，是要说生活于间隙时期的感觉。”他还说：“后现代时期或者后现代社会不是一个定义，而只是一个问题。”（《后工业社会的来临》，商务印书馆1984年中译本，第47、62页）

着眼于经济与社会发展方式，丹尼尔·贝尔描述了“后工业社会”与“工业社会”或“现代社会”不同的五个方面：“1.经济方面：从产品生产经济转变为服务性经济；2.职业分布：专业与技术人员阶级处于主导地位；3.中轴原理：理论知识处于中心地位，它是社会革新与制定政策的源泉；4.未来的方向：控制技术发展，对技术进行鉴定；5.制定决策：创造新的‘智能技术’。”（详见同上书，第20—42页等处）

如果说丹尼尔·贝尔等人在60年代前后对西方社会发展的预言还有较多不确定的成份，那么到90年代中后期“知识经济”问题提出时，“后工业时代”的特征变得更清晰了。尽管市场经济及其上层建筑的基本格局没有改变，但的确要在新的发展形势下进行必要的调整。1997年，有“富国俱乐部”之称的“经济与合作发展组织”（OECD）发表年度报告“国家创新体系”，对其1996年年度报告“以知识为基础的经济”提出了对策上的建议。

对知识经济的问题目前在国内有一种片面的理解。不少作者只注意到了这一社会形态或时代发展的关键技术特征，即以计算机和网络技术为代表信息产业的迅猛发展态势，以及该产业总产值在发达国家国内生产总值（GDP）中所占的巨大份额。

事实上，经济的高增长和社会的全面发展有一种正相关。当我们以知识经济来描述一个时代时，同样应看到经济人性化、市场人性化、知识人性化和社会人性化的趋势。在知识经济的时代，产品设计、生产管理和市场销售中都体现了人性化内容的增加；知识决不再仅仅被从“力”或“力量”的角度来理解（例如像在培根的时代），知识首先是对人的个体和人类社会自身的理解；科技成果产业化的过程就是知识创新的过程，而知识创新意味着人与自然和人与人之间关系的普遍调整；文化产业的兴起和迅猛发展同样是知识经济时代的重要特征。与此同时，知识经济是在经济全球化的形势下发生的，多元文化以及不同价值观、宗教观的对话也是它产生的条件之一。

我们这样说并不等于将发达国家或资本主义社会当成人类社会的理想。以市场为基础组织起来的社会总有向善或向善发展的两种可能性。OECD国家挑明了的战略也就是要在未来的全球化经济中保持竞争优势，发达国家进入知识经济时代也意味着发展中国家争取发展的国际环境更加严峻。但世界在进入知识经济时代的过程中毕竟伴有人的尊严的增长。

尤其可以提及的是，后工业社会或知识经济的时代，工业文明之初的若干弊病得到克服，卓别麟在《摩登时代》中控诉的大工业生产状况被改善了；大工业生产造成的环境污染逐步得到治理；一些不良消费欲望受到舆论的节制与引导。所有这样一些趋势都是与人文知识分子多年的大声疾呼分不开的，与人的意识的进一步觉醒分不开的。以上是我们说的社会总趋势的发展背景。我们希望考虑的是，在这样一种社会发展趋势中，会有怎样的建筑产生？

与上述社会发展趋势密切相关的是城市化进程的趋势变化。现代化的主要内容之一就是城市化，而“后现代”也需要考虑“后城市”的问题。

工业革命带来城市面积的膨胀和人口密度的增加，到1900年时，伦敦的人口达到450万之多，为1800年的五倍以上；1900年的巴黎人口达270万之多，也为1800年的五倍；柏林在1900年时有人口约189万，比1800年增长了十倍以上；而纽约1900年的人口数343万是1800年不足8万人的43倍之多。城市人口的激增造成了城市的畸形发展，人居条件恶劣，建筑艺术衰退，城市环境恶化，历史景观被破坏，等等。在这种情况下，人们重又怀念起田园风光，提出了“田园城市”（霍华德，Ebenezer Howard，1898）的理想；更有一些思想家在城市迅速膨胀问题的背后看到了更深层的人与自然、动物与植物之间的相互依存问题（马尔什，G. P. March；奥姆斯特，F. L. Olmsted），提出在城市中留出公共绿地，建立公园系统的设想。

然而，工业化的进程如脱缰野马，城市化的趋势锐不可当。到本世纪60年代，多少进行了规划、体现着疏散设想的西方各大城市已经发展成为总人口超1000万的城市群、城市带或城市化区域。如美国的波士顿—华盛顿大区（Boswash），在沿东海岸600公里长，100公里宽的狭长地带中连绵着波士顿、纽约、费城、巴尔的摩和华盛顿5个大都市及200个中小城市，总人口约4200万；而西海岸的圣迭哥—旧金山（Sansan）大城市连绵区的总人口也达到了2000万。相对地说，第三世界国家的大城市问题要严重的多。如墨西哥城，本世纪初其人口仅30万，可到1980年时已猛增至1500万，成为世界第一大城市，同时也成为城市污染最严重的城市。尤其是第三世界的这些大城市，人口密度极高，交通拥堵，古城建筑和文化遗址迅速消失，城市景观丑陋，往往还伴随着一个宽阔的城乡结合部，这里公共设施缺乏，卫生条件差，居住环境极为恶劣。

自40年代起，西方一些城市规划学家和建筑学家就对城市的前景表示悲观。而在对人口密度和环境状况比较敏感的西方城市，50年代起出现了“郊区化”的运动，人口开始向外流动。其结果是造成了内城衰退或叫“城市中心渗漏”现象。市中心仅仅是工作地点，超过当地居住人口十数倍的上班族白天驾车进城，造成停车和交通疏导的严重问题；夜里返回郊区，将市中心留给犯罪分子横行，使治安状况严重恶化。而从另一个角度看，郊区的土地也不是无限的。城市的膨胀挤占了乡村或农业文明，农田的外迁有大幅度地缩小了荒野的面积，整个地球的生态平衡被严重破坏了。现有的“分散主义”和“集中主义”城市规划理论似乎都不可能提供现成的解决方案。因此，在70年代前后，各发达国家均提出了内城复苏的建设方案，制订各种优惠政策鼓励居民重返市中心。我所谓的“后城市”就是指要在现代城市诸种复杂问题的基础上重建适合工作与人居的市区环境。我们以为，人类城市化过程的这种尴尬局面也是后现代主义建筑产生的背景之一^⑦。

在这个问题上，城市规划学家和建筑学家还是清醒的，他们不是就事论事，水来土挡，而是深刻反省了自己对建筑、对城市的根本看法，从根本上改变着建筑的观念。1933年，国际现代建筑协会（CIAM）在雅典举行会议，发表了著名的“雅典宪章”，宪章对城市主要功能的区分和规划原则做出了说明，还特别强调了对城内名胜古迹及古建的保护问题，强调城市规划是一门三度空间的科学，要求国家以立法的形式保证对城市整体景观规划的实现。这些思想无疑是人类对自身居住、工作、休憩和交往环境的新思维，但是到了1977年，这些认识受到了更深的反省和批评。

1977年12月，一些世界著名城市规划学家齐聚秘鲁首都利马的古遗址马丘比丘，签署了新的宪章——马丘比丘宪章。宪章对当代城市规划理论与实践中的主要问题分11个小节进行了阐述。关于建筑，新的宪章体现了60年代以来，建筑学界甚至更宽泛的学术界以场所（place）概念取代传统的空间（space）概念的总趋势；批评雅典宪章把建筑视为“光照下的体量的巧妙组合和壮丽表演”的观点，指出“在我们的时代，现代建筑的主要问题已不再是纯体积的视觉表演，而是创造人们能在其中生活的空间。要强调的已不再是外壳而是内容，不再是孤立的建筑（不管它有多美，多讲究），而是城市组织结构的连续性”（转引自沈玉麟编：《外国城市建设史》，中国建工出版社1989年版，第269页）。

所谓场所与空间概念相比有两点不同。一，人是在场所之内的，场所是人的栖息地，场所中的人就是“到场”（present, being, 存在）；而空间强调的是人的外部视觉对象。二，场所是由更大环境环绕着的，这里说的环境就是文脉，就是特定的历史、文化与意义，作为场所的建筑要与周边景色、城市历史进行对话，作为场所的建筑不仅是某种围合的空间，而且也需是某种文本、符号；而空间概念表达了对环境及历史的漠视。

由于场所概念的出现，建筑师或城市规划师扩大了视野，不仅是以新的材料、技术、工艺来处理、改变自然界的原来形态或面貌，也不仅仅是强调建筑的结构特征和视觉形象，而是充分意识到城市是人的生活和交往的环境，人的社会、历史、文化即符号与意义等特性决定了他们对建筑及城市的要求。“场所”比“空间”多的就是这种人性化内容或文化内含。建筑师不再孤立地看待设计地段，考虑城市与周边自然与文化环境、建筑与相邻建筑形象的比照关系及历史联系；在建筑物中更注重“半公共空间”的设计与处理；而在建设过程中更多鼓励用户即使用者的参与。

应该说，建筑师在建筑观念上的变化趋势是相当普遍的，文丘里没有说错，在柯布西耶后期的作品（如著名的朗香教堂，1950—54）中，在赖特^[8]和阿尔托的作品中，都有文化因素的表达。这是后现代主义建筑出笼最切近的背景。

三

我们的结论似乎是再明显不过了：在后工业时代，在城市化进程的困境中，在建筑师们同意以更多人情味的场所概念取代抽象的空间概念时，出现了一些因功能的多样而在结构和外观上更加复杂的、增加了一些往往是古典风格的装饰的、隐含了一些与传统或历史进行对话的符号内容的、更多迎合大众趣味的、经常是一些公共建筑的后现代主义建筑作品，这种建筑所表达出来的社会思潮及人文意向是与社会、城市的发展方向相一致的，其间的意义更多是积极的。

有人批评后现代主义建筑是折衷的、拼接的、通俗的、杂乱的，等等，但如果这是因为注重文化传统，注重公众的需求，注重与周围建筑的关系，注重环境，注重多种功能的综合，注重试探性与创新，那么，这些贬义形容词也可以反过来听，把他们理解为亲切的、丰富多彩的、精致的、功能齐全的、耐人寻味的和雅俗共赏的。这些作品同样是建筑师深思熟虑、精心构筑的结果，没有半点的凑合、胡弄、捉弄人的意思。所谓反讽，大约只是对循规蹈矩、缺少创新的现代主义建筑而言的。

有人认为后现代建筑师不注重科学技术对建筑发展的影响，说他们厌恶工业化和现代化，而关心的只是艺术。那么在一个工业化、现代化的负面影响如此严重地表现出来的时代，在一个人性化呼声与艺术需求都不断高涨的时代，这样做有什么不好。

有人说后现代主义建筑强调装饰，增加了工程造价和用户负担。应该说，现代主义建筑流行的时代是欧洲各国刚从两次大战中解脱出来，忙于应付过大的住房压力的时代。为低收入阶层迅速解决居所问题的确是现代主义建筑的历史功绩之一。但是，建筑毕竟是文明的一个重要组成部分，是造型艺术不可缺少的一个组成部分。人们也许不敢奢望所有的住宅、厂房、全都成为艺术，但如果一座城市里的所有建筑都没有艺术性可言，那同样是一幅非常凄惨的画面。从词源学的角度看，architecture即建筑的含义就是“首要的技艺”^⑧，从很早的时期人们就认识到了它

具有独特的符号表达功能，有什么必要宣称“装饰就是罪恶”，从而彻底废止这种表达功能呢^⑨？

至于在中国，后现代主义建筑潮流会不会带来复古的倾向，或对尚未完全掌握的现代主义建筑技术构成冲击，我觉得这都不是真正的问题。后现代主义建筑当然是以现代建筑技术、材料、工艺建造的，后现代建筑对于古典或古代没有“复辟”的意思，它把古典作为一种装饰，甚至还带有几许调侃。对于中国建筑设计业来说，最大的灾难来自“长官意志”：或者他们说只能搞现代建筑，或者是必须有某种形式的“民族风格”，等等。但随着市场化改革的深化，定于一尊的局面就更难出现。建筑是声音回荡久远的发言，任何轻率的谈论将为人长久地耻笑^⑩；而真正的远见卓识迟早会为人们所领悟。

当代中国建筑的另一个严重问题在于建筑质量，我们也许还会听到一些新建筑坍塌或被强行拆除的悲剧性报道，这当然与在一个市场发育不全的社会中不规范的商业操作，以及官僚主义、腐败现象有关，但缺少艺术追求和敬业精神同样是问题的一个方面。

可以指出的是，国际上建筑观念的变革也反映出美学潮流的历史性变化。近现代以来的心理主义美学和形式主义美学受到了合理的批评。美学家们倾向认为，人与对象的审美关系应该是相互包容的、互动的，而非外在的、主客两分的。

被一些人称为后现代思想家、美学家的伽达默尔在《真理与方法》（1960）中恰好谈论了建筑美的问题，而且谈及建筑艺术与绘画等艺术的关系问题。伽达默尔认为，近现代艺术和美学过于强调“审美意识”是不妥当的，结

果导致了对“体验”概念的片面理解。而当存在论美学取代了经验论审美心理学之后，“那些由体验艺术观点来看处于边缘的艺术形式反倒变成了中心：这里就是指所有那些其自身固有的内容超出它们本身而指向了某种由它们并为它们所规定的关系整体的艺术形式。这些艺术形式中的最伟大和最出色的就是建筑艺术。”（时报文化出版企业有限公司1993年中译本，第221页）

对于伽达默尔来说，艺术是一种表现，但首先是一个事件，是一个与人及其历史、目的相关的事件。在这个意义上，艺术是一种象征（而非符号）、一种代理（Vertreten, replace, 而非所指），它是一个游戏，但游戏有其自身的目的。所谓再现（representation）就是事件本身的继续存在和展开，而不是简单地模仿或复现。建筑在这里首先是服务于人的特定需求的，为了人的生活它以其最终形式解决了问题，也做出了表示或表达。而“如果一个建筑物是胡乱地建在一个任意的地方，并成了一个有损环境的东西，这个建筑物就不是艺术作品”（同上）。

给伽达默尔以存在论美学启示的应该是海德格尔。海德格尔在1951年一次题为《筑·居·思》的讲演中曾用玄思的语言和精妙的例证说明“筑造的本质是让（人）栖居”，而“栖居乃是终有一死者^[9]所依据的存在的根本特征”（《海德格尔选集》〔下〕，第1188—1204页）。在他看来，一座建筑的优劣应该是根据人的历史性存在判定的；它的存在、筑造与意义则是在历史事件中发生的。在这篇讲演中，他还较早地谈到空间（Raum）和场所（Stätte）等术语的区分。

当然，无论美学还是建筑学都有其它的思考理路，后现代主义建筑的确不可能也没有必要取代全部现代主义建筑。但无论如何，在后工业社会或知识经济的条件下，美学研究者应该加强建筑评论和建筑美学研究，以人的存在的名义，参与到这个对社会的前瞻和重新塑造的实际过程中去。城市及其建筑就是现代和后现代的人直接生存的环境。如果说关心艺术是关心人的理念，那么关心建筑就是关心人的现实。建筑是人与艺术相互转换的媒介。

^[1] 维特鲁威（Marcus Vitruvius Pollio，前1世纪）：古罗马建筑师，有建筑学之父之称，所著《建筑十书》（公元前27年）为欧洲现存最早的建筑学著作。

^[2] 帕拉第奥（Andrea Palladio，1508—1580）：意大利文艺复兴晚期的建筑师，通常被认为是欧洲学院派古典主义建筑的肇始人之一，著作有《建筑四书》（1570）。

^[3] 考柏西埃（Le Corbusier，1887—1965）：法国建筑师，现代主义建筑师中最著名的代表人物之一。又译柯布西耶或勒柯布西耶等。

^[4] 阿尔托（A. Aalto，1898—1976）：芬兰建筑师，现代派建筑师的著名代表人物。

^[5] 斯特林（James Stirling，1926— ）：英国建筑师。

^[6] 密斯（Mies van der Rohe，1886—1970）：德国著名现代主义建筑师。

^[7] 卢斯（A. Loos，1870—1933）：奥地利建筑师。

^[8] 赖特（Frank Lloyd Wright，1869—1959）：美国最著名的现代建筑师，提倡“有机建筑”，其著名作品有“流水别墅”、“古根海姆美术馆”等。

^[9] 终有一死者：这里海德格尔以这个用语表示人。

注释：

^① C. 詹克斯在《什么是后现代主义》（1986）中一上来就形容说：“后现代主义沿着一条蜿蜒曲折的途径成长。先是扭向左，然后是右，中间枝干横生，象树根延伸的自然状态；或是一条弯曲的河流，有支流，有变迁，绕回头，又向一个新方向流去。它的含义仍然争论不休。”他甚至说它的成长道路“也像一条蛇”。见天津科学技术出版社1988年中译本第2页，李大夏译。

^② 参见李涛：“当前西方建筑创作中的非现代主义倾向”，李大夏：“后现代思潮与后现代建筑”，见顾孟潮等主编：《当代建筑文化与美学》（天津科技出版社1989年版）第103—113页、第117—124页；吴焕加：“论建筑中的现代主义与后现代主义”，载《论现代西方建筑》（中国建工出版社1998年版）第82—103页。

^③ 参见同济大学、清华大学、南京工学院、天津大学：《外国近现代建筑史》（中国建工出版社，1982年版）、沈玉麟编：《外国城市建设史》（中国建工出版社，1995年版）有关章节。

^④ 参见邹德侖：“中国现代建筑的历史使命——关于后现代主义的引进”、赵国文：“未来的选择——对近十年中国建筑文化历程的思考”，见顾孟潮等主编：《当代建筑文化与美学》（天津科技出版社1989年版）第172—180页、第99—102页。

^⑤ 关于这两处建筑，还可参程世丹编著：《现代世界百名建筑师作品》（天津大学出版社1993年版）、詹克斯：《什么是后现代主义》（天津科技出版社1988年中译本）、同济大学、清华大学、南京工学院、天津大学：《外国近现代建筑史》、沈玉麟编：《外国城市建设史》有关章节的文字及图片。

^⑥ 参见詹克斯：《什么是后现代主义》第12—13页；吴焕加：《论现代西方建筑》第176—178页。

⑦本段内容请参见沈玉麟编：《外国城市建设史》（中国建工出版社，1989）。

⑧的确有一些现代建筑师因此不愿使用architecture一词，而宁可用building一词来表示他们的筑造成果。这当然也是一种值得尊重的选择。

⑨现代主义建筑的大本营“包豪斯”（建筑学校）强调现代建筑材料、技术与工艺，又注重当时已经兴起的抽象派艺术风格，这些都功不可没，但它坚决地拒绝为学生开设历史课的做法未必是明智的。

⑩北京西客站和八九十年代建成的一批为展示“古都风貌”而头戴“小亭子”、“小尖顶”的建筑已经成为媒介和公众经常调侃的笑柄。