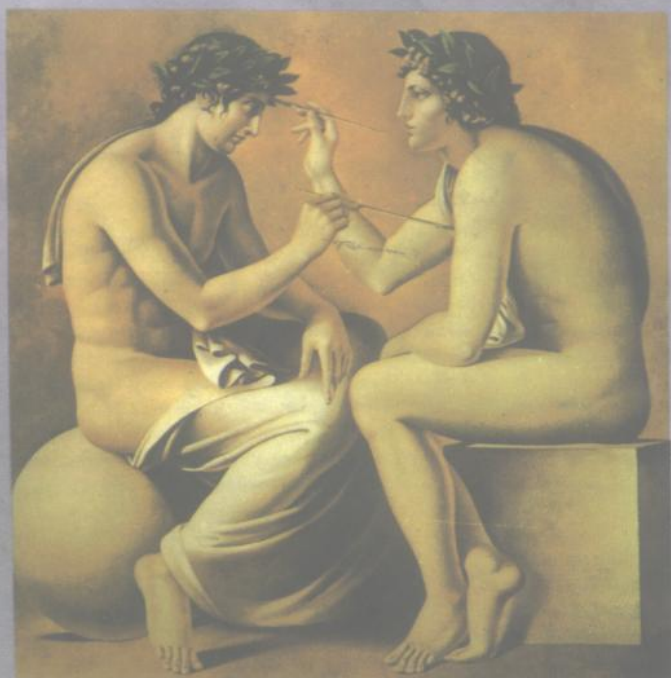




什么是后现代主义？ What is Post-Modernism?

天津科学技术出版社

什么是后现代主义？

C·詹克斯 著

李 大 夏 译

汪 坦 校

天津科学技术出版社

1988

什么是后现代主义？

C·詹克斯 著

李大夏 译 汪坦 校

*

天津科学技术出版社出版

天津市赤峰道130号

天津人民印刷厂印刷

新华书店天津发行所发行

*

开本 787·1092毫米 1/16 印张5.75

1988年6月第1版

1988年6月第1次印刷

印数：1—16,150

ISBN 7—5308—0329—8 TU·16 定价：3.40元



原书封面画 卡洛·马利亚·马利亚尼作,《手遵从智》,1983年,画布油画 78 1/2 × 69英寸 对现代派来说,艺术的主题常常是艺术的过程;对后现代派来说则常常是艺术的历史。马利亚尼篡改18世纪的常规手法,甚至把“性爱商标”包括其中,来勾画他那自发创作的讽喻:艺术描绘其自身“手遵从智”(The Hand Submits to the Intellect)使人想起古希腊关于绘画起源的神话,假设今天的艺术仍是自我生发的,而且象它的理想的幽闭恐怖空间一样密封着。

目 录

译 序·····	1
前 言·····	2
一 清教徒的审理·····	6
二 所定义的后现代主义·····	10
三 现代和晚期现代主义·····	23
四 分裂派后现代主义是晚期现代主义·····	28
五 建筑中的反向革新·····	34

译 序

艺术界,包括建筑界,近几年对“后现代”争论热烈,有时甚至很激烈。阵营大体上清楚。在欧洲,以英国皇家建筑师协会及有关杂志、人士为一方,对“后现代”持严厉批判态度;而以A D杂志等为主的一方则竭力为“后现代”等新潮流辩护。在美国,情况有所不同。P / A等杂志自七十年代起即为“后现代”大事推波助澜;那里,“后现代”所面临的挑战,主要不是来自它的“父辈”,而是其后继者——又一个“Post”?论战迫使每一方更深入地思索。这正是近几年艺术论坛令人眼花缭乱的原因。拙译C·詹克斯的《后现代建筑语言》出版后,很快售罄,说明国内同好也十分关注。去秋“当代中国建筑文化沙龙”聚会时,《世界建筑》主编曾昭奋同志向我推荐了C·詹克斯的新著《What is Post-Modernism?》——它曾在Art & Design杂志六、七、八月号上分期刊出,书中主要观点依旧,但视野和论述的时间跨度有所扩大。编辑部要求我尽快将它译出。所以,在时间的夹缝里偷闲干了一冬,终可聊以塞责。蒙汪坦教授慨允为我详校,可不失詹克斯之文采。借此一隅谨向汪先生再致谢忱。

有朋友问我:“介绍‘后现代’,何不设计一座‘后现代’?”也有朋友怨我:“你的‘后现代’,弄得设计院里沸沸扬扬,年青人看不起老头子,老头子吃不消‘后现代’……”坦白地说,外国的“后现代”能否直接植根于中国,脑中也有—串问号。曾经试着做过一两个方案,看到的朋友摇头的倒不多,但无缘得以建成。年来国内建筑创作颇为活跃,评论则爱说这些作品无非是什么什么的翻版。因此,我们最好不替格雷夫斯、斯特林等在中国搞复制品,要有我们自己的什么什么才好。“后现代”本是一个泛义的集合,各显神通也许正是它所包蕴的精神之一——民主化的体现。

李大夏粗识 1987年5月

前 言

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。其原因不仅在于这些变化，也是由于它对于作家、哲学家和艺术家而言，意味着两种极为不同的传统。在某些方面视为进步的同时，其他人诟骂其反动与怀旧：由于其社会和技术的现实主义而得到支持，也同时被指责为逃避主义。甚至，常因其精神分裂症状而受到谴责，可它的辩护士们将这个“失误”奉为美德。与它的血亲现代主义一样，它不可避免地具有当代社会一切运动都有的错失，最明显的就是赝品泛滥，理论夸张。后现代文学评论家纽曼(C·Newman)发现其规定性的本质是成倍增值的经济所定型的失控成长。但对证明作严肃认真的研究之后，会看到这种快速传送带式的生产、消费所形成的问题同样也困扰着其他现代运动。人们可以合乎情理地称它们为大众文化的现代主义(mass-culture Modernism)，通俗

的未来主义(Kitsch Futurism)，怀旧的晚期现代主义(nostalgic Late Modernism)等等。过度生产及相伴随的贬值，不幸地为所有现代主义公平地分享着。

显然，这个概念首先是西班牙作家德·奥尼斯(Federico De Onis)于1934年在他的《西班牙和西班牙语美洲诗选》一书中用来描述由现代主义内部发生的逆动。随后，汤因比(A·Toynbee)在1938年写的《历史研究》中用到这个词，该文发表于战后的1947年。这一用语对汤因比来说是一个泛涵的类别，它描述了始于1875年的历史轮回——西方支配力告终，个人主义、资本主义和天主教教权衰微，非西方文化抬头、壮大。另外，这一用语也推崇多元论和世界性文化。今天而言，这些意义对该名词今天的定义仍是根本性的，也是正确的。但就全体而论，汤因比是“世界性村社”的怀疑论者——麦克卢亨(McLuhan)后来这么称呼他——有趣的是，首先在争辩中使用的这一词汇为两位作家所共同持有，他们是文学评论家豪(I·Howe)和拉维恩(H·Lavine)。这



图1 彼得·勃莱克作,《会见》,或称为《霍克尼先生,祝您愉快》,1981-3年,画布油画,39×49英寸。1960年代的Pop画家于80年代在后现代学会上的一次有讽刺意味的会面(柯贝特(Courber)的《柯贝特先生的会面或离别》的这—新翻版,既是对古典主义的当代评论,其本身也运用了古典构图。这是三位代表性艺术家霍奇金(H·Hockley),勃莱克(P·Blake)和霍克尼(D·Hockney)之间的会面,后者手中持一支画笔而不是别的东西。蹲下的女孩所摆的姿势,部分取自本路冰杂志,部分来自古典雕刻。这—在加州的“威尼斯”的英雄会面,纪念—次历史性的行动。如果不属庄严的群众式行动,也是19世纪古典主义者无疑乐于采用的。纪念性和平庸陈腐,永恒的现在和转瞬即逝的午后被并置于平静的对比之中。

—原为否定含义的描述与运动本身一起,在事件进程中成为既是鞭策又是挑战,既是侮辱又是战斗反驳的口号。正如冈布里奇(E·H·Gombrich)所指出的,在1963至1966年间,其用途如哥特、手法主义、巴洛克、洛可可和罗马风等名词首次

使用时一样——先是极为恶毒的讽刺,然后流行,然后变成正面用词。标识,与它们描述的运动一样,常常具有这种似非而是的力量:经由诋毁者的口舌有成效地流行起来。无怪乎它们的成长,曲曲折折,有机的形态,不仅如树木如河流,就后现代主义而论,也象一条蛇。

事实上首次正意应用前缀Post的人是作家费德勒(L·Fiedler)1965年,他把这前缀如咒语般重复应用,将之与形成逆反文化的众多当代激进倾向羁系于一体:“后人道主义,后男权,后白种人,后英雄……,后犹太人。”正如海森(A·Huyssen)在1984年指出的,尽管费德勒和其他人不曾在60年代进行这论战,也未使此传说概念化。但這些背弃正统观念的无政府主义式创

造性行动，这些对现代主义杰出人物统治论、学院风气和极端拘谨表达方式的攻击，的确标志着后现代文化的首次躁动。事情不得等到70年代，赫塞(I·Hasson)的作品问世。具有讽刺意味的是，费德勒庆祝过的激进运动，其时已成过时、反动，或是已经死去。

赫塞于70年代中期自我宣布为后现代的发言人(后现代这一名词在文学评论中常常省略掉了)，他把这个标签联系到了艺术界的实验主义思想和建筑界的极端技术派——伯洛夫斯(W·Burroughs)和富勒(B·Fuller)：“无政府，把话说尽/保持沉默……减弱/反结构/对仗……交互文意……”——一句话，这是些我和其他人后来认定为晚期现代的倾向。在文学中，随后在哲学中，由于洛塔(Jean-Francois Lyotard)1979年的文章，以及用后现代来抹去反结构主义的趋向，这个名词总与赫塞所谓的“不连续性，非确定性，内在性”相联系。泰勒(Mark C Taylor)令人惊诧的题目：ERRING, A Postmodern A/Theology,是从德里达和反结构主义萌生的该流派特征。哲学家中，把所有后实证主义思想家全都议之为后现代也属一时倾向，除了拒绝现代逻辑实证主义这一共同点外，不论他们是否还有什么别的东西。这么一来，就这一名词而言，有两个十分不同的含义，并在总的概念

上有一个对广大公众未曾澄清的混淆。这一状况以及近来就这一主题举行的若干次会议的托辞，引出了《什么是后现代主义？》这本小册子。这是一个问题，也是我要给出的回答。人们必须看到，它的继续成长和运动意味着定义性的回答是不可能的——至少要等到它停止活动。

60年代当后现代文化还处于襁褓之中时，它是激进的和批判的，建立了一个少数派的地位。譬如，Pop艺术家和理论家反对现代艺术的简约观点，反对统治着现代艺术博物馆等学术机构的唯美主义。在建筑界里，10小组，雅各布斯(J·Jacobs)，文丘里，以及规划倡导派(Advocacy Planners)从杰出人物统治论，都市毁灭论，官僚主义和简化的语言等方面攻击“正统的现代建筑艺术”。到了70年代，这些传统变得强大，也发生了变化。后现代主义被创篡为多种倾向的一个名词，该运动也变得更为保守，理性和学究气。60年代的众多主人公，如瓦霍尔(A·Warhol)，当他们被吸引入艺术市场或商业活动后，一起失去了他们的批评作用。到80年代情况又有了变化。后现代主义最终为从业界、学术界以及整个社会所接受。它与其父辈现代主义，以及相竞争的兄弟晚期现代主义的建立过程几乎是一样的。同时在文学评论中它急速转变得更接近于建筑和艺术传统中的含义。

现在，巴斯（J·Barth）（1980）和埃柯（U·Eco）与众多其他作家一样，将之定义为一种用传统形式以嘲讽方式或是取代方式来处理重复出现的题材的写作，它承认现代主义的正确性——由尼采、爱因斯坦、弗洛伊德等人培育下改变了的世界观——但是，正如巴斯所说，它希望超越有限的手段和听众，它们是现代主义虚构说法的特征：“我理想中的后现代主义的作家既不仅仅与他的20世纪现代主义双亲或19世纪前现代主义的祖父母断绝关系，也不仅仅模仿他们。他在这世纪头半部分是在他的腹中。他不曾陷于道德和艺术的过分简单化，以次充好的手艺，麦迪逊大街上的行贿，或是似假似真的天真朴素。然而他追求一种其感染力较之晚期现代主义的杰作（按我的定义，照我的评判），如贝克特的《乌有的故事和内容》（Stories and Texts for Nothing），或纳巴克夫的《苍白的火》（Pale Fire）等更为民主化的杜撰。他也许不期望影响和争取迈欣纳（J·Michener）和沃烈士（I·Wallace）的选民——更不用提那些切除了脑神经束的宣传工具文盲了。但他应当希望，至少部分时间中去影响和取悦某个圈子以外的人。这个圈子，曼（Mann）曾经称之为“早期基督徒”：高等艺术的职业化献身者。”这种对“早期基督徒”以外更广大听众的寻求，使后现代建筑师和艺术

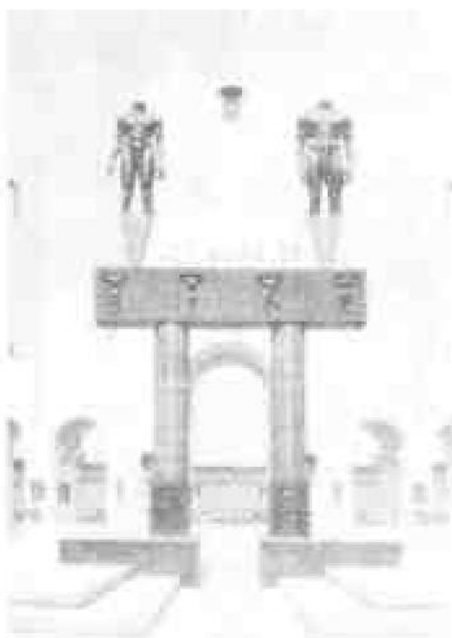


图2 罗伯特·格拉海姆（R·Graham）作：奥林匹克门，洛杉矶，1984年。青铜、金属和花岗石，12×4英尺。为了争取更多的听众，某些雕塑家已转向与地点或活动有关的都市创作活动——特定文脉的艺术形式之一。处在这个奥林匹克田径场的情况下，截去脑袋在于着重表明身体的力量，通过对他们所从事的运动的考核，也同样是对雕塑家体能的考核，对“完美成型”和“绝对写实”的强调，曾使人想起古典的规范；而残缺不全和材料的组合应用又使之成为绝无谬误的现代。

术家有别于其晚期现代对手，有别于赫塞在70年代所定义的更为玄妙的事物。在议事秩序上还有很多其他特定的目标，它们给后现代主义指出了方向。

不过，因为其含义和传统的改变，人们必须不仅确定其概念，还要给定其日期和特定内容。读者将会发现，我把后现代主义称为自相矛盾的二元论，或是双重译码，这正是其混血的名字所给定的：现代主义的继续和超越。赫塞的“后现代”，根据这一逻辑，绝大部分是



图3 乔其奥·德·契里柯作,《阅读》
1926年。画布油画,36×18英寸。德·契里柯的早期和晚期作品,影响了阿尔道·罗西和列昂·克里尔等一代后现代建筑师以及加洛斯特(G·Garouste)和麦克凯纳(S·McKenna)等艺术家。那莫测高深的讽喻,其感染力可能在于对一个失去的古典世界的刻划:一个

关于人、自然和陷于庸言诃德式崩乱的建筑艺术的高贵想象。诸多其他现代艺术家——毕加索、摩尔、巴尔萨斯(Balchus)、莫兰狄(Morandi)、马格丽特(Magritte)——也已给后现代派以相同的影响。由此人们可以说,这是两个时期间的演变以及对比。

晚期后代,是对现代主义的继续,达到了极端或夸张的形式。有些作家和评论家,如巴斯和埃柯,也许会同意这一定义。同时也许同样多的人,包括赫塞和洛塔不会同意。在这一同意和不同意中,理解和争论中,有同样的蛇一般的论证,这正是这一运动已经表明的。人们怀疑这根蛇形管将会有更惊人的歪歪扭扭,一直到终。我们可以确信的事情之一是:到其他现代主义都消失时,它的讣告是早产。

一 清教徒的审理

1981年10月,Le Monde 在以不祥的“颓废”为标题的版面上向其晨报读者宣布说,有一个幽灵在欧洲出没作祟,后现代主义的幽灵。在法国人啃他们的月牙儿形发面饼时,为什么要给他们发出这么个警告是大家都吃不准的事,尤其因这一说法是得自马克思主义关于幽灵在他们的文明社会(还有他们的咖啡),上空游荡这一想象——但他们可能

很快就忘却了这一鬼怪,并期待着第二天早上的“颓废”专栏。因为在我们的文化中,一个鬼魂变得讨人厌了,就得赶快找一个来做替身。然而问题一直是,批评家们——尤其是怀敌意的现代派批评家们——不愿让这个鬼魂消散。他们以日益转盛的歇斯底里攻击这个鬼怪,使之几乎成长为一股实质力量,从而不仅搅扰了用早餐(Le Petit déjeuner

ner),也搅扰了国际会议和国际艺术市场价目表。若是他们不小心点,当某些声誉消失时,现代艺术博物馆将会处于大恐慌与垮台的境地,就象废股票一般。

格林伯格(C·Greenberg)长期以来被认为是美国的现代主义理论家,他于1979年将后现代主义定义为一切他喜爱的东西的对立面:一种由于“在工业化条件下文化的民主化”而引起的美学标准的下跌,虽然他不曾象法国人那样简单地称之为“虚无主义”。与我们的“颓废”专栏作者一样,他把危险看成是在艺术评鉴中缺乏等级观念。另一位艺术评论家庞纳特(W·Bannard)五年之后也在同一本持偏见的《艺术杂志》上写文章。他继续如格林伯格十字军般反对异教徒,重申了同样的(非)定义,并作了更粗鄙的详尽阐述:“后现代主义无目的,无政府,乱七八糟,自我放纵,包容一切,结构平庸,瞄着大众。”他为何不用“冷酷的矫揉造作”或者如建筑评论家弗兰泼顿(K·Frampton)经常用恐怖一览表上添列的与纳粹大众主义做标准式比较?自从1939年格林伯格在一篇文章确立了“先锋派与矮揉造作”之间著名的对立之后,某些清教徒式的学者一直在争论着它要么是这个,要么是另一个。显然这正是他们对后现代主义所下的规定。尽管如果后现代确实是“结构平庸”和“民主化的”,

它也就不可能同时是纳粹的,独裁的。但对那些专事中伤一场运动的人而言,前后一贯从来不是他们的美德。

最近,英国皇家建筑师协会举行了一系列旧体系复兴论者会议,这些会议因其恶毒攻击后现代主义而值得关注。1981年,荷兰建筑师范·艾克作了一个题为《耗子,招贴和其它害虫(Rats, Posts and Other Pests)》的年度演说(题中Posts,属双关语,意在贬低一切的Posts。此处按Posts的另一意义,译作招贴——译注)。人们从这个称呼上可以猜到,他远未真正公正地考虑问题。他以一个大写的训斥性阔论劝诱他的现代派的狂热听众:“女士们,绅士们,我劝你们,放出猎犬追逼,让狐狸们滚蛋。”——与他所悲叹的纳粹式战术不无相象之处,尽管猎犬们和狐狸们对这一有组织的大屠杀作了个奥斯卡·王尔德式的曲解。如果范·艾克建议把猎犬放出去追逐后现代主义者们,较为资深的现代派建筑师路勃金(B·Lubetkin)在接受他的RIBA金质奖章时把自己的言行限于把后现代主义者与同性恋,希特勒和斯大林等同起来:“这是一种易装癖者的建筑艺术,海伯怀特和喜庞台儿之类的讨厌货色。”(Hepplewhite, Chippendale为17、18世纪时英、法的家具风格——译注)他继续在随后的旧体系复兴论者的巴黎杂志Soi-



图4 拉尔夫·欧司金设计，“拜克墙”，纽卡斯尔，1974年。某些初期的后现代居住建筑在风格上是特定的，民间的。如比例，使用传统和现代材料，聚以绿漆的木材，砖，波状的金属板和石棉板。同时，追随10小组对“白板”（tabularasa）的批判，拜克墙把高高低低的建筑与已有的建筑混成一体，古典片断也被结合于这个拼贴件中。强调参与，设计尊重住户的口味，保留了后现代的一个恒常社会目标。欧司金、格拉西（V·Gracie）和其他建筑师的确把事务所设在人们都能抵达的现场。

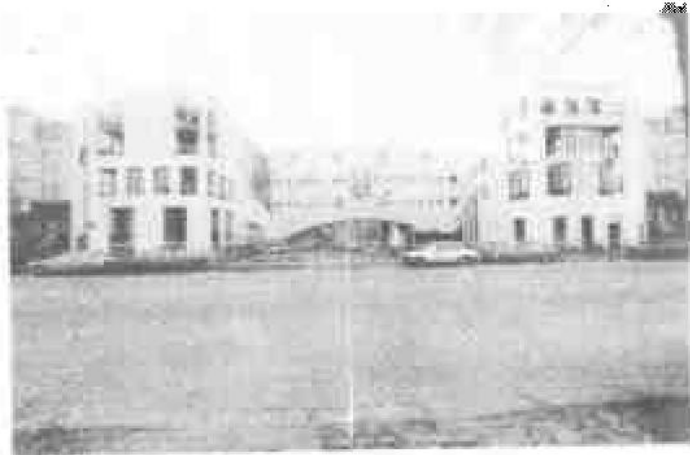


图5 罗伯特·克里尔设计，里特大街公寓，西伯林克鲁茨堡，1977—81年。现代派的白色社会居住建筑在这里与U形街坊相匹配，形成了周边形街坊和正意都会空间的部分。现代技术和想象力与传统的模式浑然一体，一种典型的双重译码。其后，罗伯特·克里尔和其他人在西柏林的后现代居住建筑开发中一直很起作用。他的模式堪称典范，他按照共用准则同多位建筑师一起工作的想法也是出色的：1987年这一新都会主义将得到评估。

rees 以及在RIBA等处把后现代主义与纳粹矫揉造作风格作比较,甚至因为查尔斯王子攻击现代主义而将他与斯大林划等号。的确可以从美国、德国、意大利、法国以及世界大部分地区摘引到老脑筋的现代派们的类似的凌辱。譬如,知名的意大利评论家泽维(B·Zevi)把后现代主义看成一种“东拼西凑的杂烩……试图抄袭古典主义”,而其“镇压感”象法西斯主义

从所有这些新教徒的嚎叫中我们可以看到某种反义定义的涌现,一种现代派们在退却中的偏执狂型定义,试图把最正统的基督徒们(

图7 文丘里与洛奇设计,富兰克林旧址,费城,1972—76年。文丘里与布朗学习了Pop艺术,并用以研究拉斯维加斯,诞生出由想象和旧规扩展之类的修辞手段。目标是能为大众文化理解的字迹清晰的建筑艺术。这里,本杰明·富兰克林的住宅用不锈钢化为“幽灵”,一座有关往事的Pop艺术偶像,座落在他那些刻有大事记和言论、受到保护的饰板上。

High Church)团结在一起,逐日发布敕令来判定异端邪说,在日益减少的人群中坚持信仰。他们确实还控制着大部分学术机构,安坐在大部分美学评论委员会的位置上,而且尽可能多地压制住后现代艺术家和建筑师。然而大群年青从业建筑师已经逃出了陈旧的新教徒传统,他们已对宗教的戒律和镇压感到厌倦已极。如今,在所有国际性作品竞赛中,一半以上的投稿是后现代的,这一普遍原则在雕塑和绘画界与在建筑界一样适用。门敞开着,犹如20年代现代主义者打开了先前的学术障隔之后一样。具有讽刺意味的是,今天过时的现代派就象他们之前的学院派虐待者们一样的偏执狂,反动,以压制为己任。的确,对后现代派的众多毁谤,听起来恰巧就如20年代时纳粹和学术机构倾泻于勒·柯布西耶和沃尔特·格罗庇乌斯身上的刻薄话。历史就这么

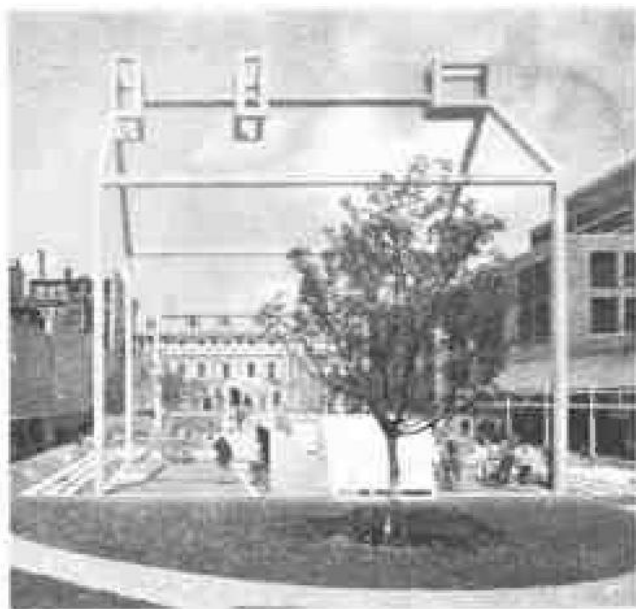




图6 文丘里、洛奇和布朗设计，胡应湘堂，新泽西州普林斯顿，1981—83年。这建筑与斯特林的新州立美术馆和格雷夫斯的休曼纳大楼，堪称为后现代主义的首批成熟的建筑物。该建筑建成一种自由风格古典主义，与普林斯顿校园景色相宜。它使用了现代的要害，如带形窗，也使用了传统的记号，如舍里那（Serliana），既涉功能，又是符号，又属讽喻的手法。文丘里在60年代崇奉的“复杂性矛盾性”和其他修辞手段，在此得以实现，但又未做得过于显眼。

反过来自我重演？我不太明白。但我确信这些刻划特征的工作并没做。本来假定它们应该做的工作——堵住后现代主义的浪潮——而是帮着把它鼓吹成一件影响广泛的事件。我的恶梦倒是反对派将突然之间变得友善和文明了。每个人，尤其是报刊，喜欢一场由教授们和其他知识分子们发动的侮辱性的争吵：它总是有趣的，即使这种争吵中说的胡话和清醒的话一般多。在这种争

吵中所隐藏着的正是该运动的根本原因。

二 所定义的后现代主义

后现代主义，和现代主义一样，在其主题和时间构架两方面因各种艺术而不同。这儿我应当给以定义的是一个我与之关系最密切的领域——建筑学。把它引入建筑界潜意识的责任在赫纳特（J·Hudnut），在哈佛他与格罗庇乌斯一起时，也

许曾经企图使这位现代主义运动的先锋几夜难以入眠。不论怎么说，他在1945年发表的一篇文章中使用了这么个标题：《后现代住宅》（全是较低级的，就如鲍豪斯的实践）。然而他不曾在文章中提到后现代，也不曾有争议地下了定义。除了约



图8 路勃金(B. Lubetkin)和泰克顿(Tecton)设计, 霍尔费尔德住宅区, 伦敦, 1947—55年。勒·柯布西埃“花园城市”模式所引出的一种都会主义, 首先在1961年遭到了雅各布斯(J. Jacobs)的批评, 尔后, 一群作家, 如戈德曼(R. Goodman)纽曼(O. Newman), 克里尔(R. Krier), 瓦德(C. Ward)以及最近的柯尔曼(A. Coleman), 又群起而攻之。缺少个人的“防卫空间”只代表了这种模式的问题之一: 尺度、密度、象征主义等也同时成问题。

约翰逊或帕夫斯纳在这里或那里偶尔提到之外, 直到1975年我就这一题目写文章前一直没人用过。起初, 我在欧洲和美洲作讲座和辩论时, 把它当作一个权宜性的标签来使用, 用它来描写我们已离开的地方而不是我们正要去的。显而易见的事实是, 各色各样的建筑师, 如欧司金(R. Erskine), 克里尔兄弟(the Krier brothers)以及10小组, 都背离了现代主义, 各奔前程, 也留下了他们一块出发的足迹。至今我仍把后现代主义按1978年我下的定义, 称之为双重译码: 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, 通常即是其他建筑师对话。这个双重译码的要点就是它本身的二重性。现代派建筑失去了它的信誉, 部分原因是它不曾有效地与其用户对话。我那《后现

代建筑语言》一书中的主要论点, 部分则在于它不曾与城市和历史保持有效的联系。我所察觉和定义的后现代, 其解释如下: 一种有职业性根基的同时是大众化的建筑艺术, 它以新技术和老样式为基础。双重译码是名流、大众和新/老这两层含义的简称, 把这些对立面组成对子也有令人非相信不可的理由。今天的后现代建筑师是由现代主义者训练出来的, 必定要用当代的技术并面对当今社会现实。他们所承担的这些义务已足以把他们与复古主义、传统主义者区分开来。这一点值得予以强调, 因为由此创造出了他们混血的语言, 后现代建筑艺术风格。对后现代艺术家和作家, 这一点不完全正确, 他们可能使用传统的叙事体技巧, 并以更为直截了当的方式来表达。然而所有可以被称为后现代的创作者都持有某种现代的敏感性——他们的作品中某些有别于复古主义者的意图——无论这是反语法, 拙劣的滑稽模仿, 置换, 复杂性, 折衷主义, 写实主义或是众多的当代战术和目标。正如我在前言中指出的, 后现代主义有其原生的双重含义: 现代主义的继续和超越。

后现代建筑的主旨, 显然是现代建筑的社会性失误。十多年中曾一再宣告现代建筑荒诞的“死亡”。1968年, 一座英国塔式住宅, 洛农塔楼(Ronan Point), 其楼板在一次大

爆破后消失了，遭受了一次被称为“叠层倒塌”的苦难。1972年，多栋板式公寓于圣·路易斯城的 Pruitt-Igoe 被有目的地炸掉了。70年代中期前后，这类爆破已成为处理现代派建房法所犯错误的常用方法。现代派的房子，廉价的预制装配化，缺少个人的“防卫性”空间，而且是隔离的居民区。现代建筑以及它为社会问题提供技术解决办法的进步思想都“死亡”了，这是为每个人都看得一清二楚的。中心城市和历史性经纬的破坏对大众而言也同样清清楚楚，这些大众的社会性主题应当再予强调，因为在绘画、电影、舞蹈和文学等领域并不完全一样。在这些领域中没有类似的，清楚的现代主义“死亡”，也没有在后现代主义建筑中可以找到的同类社会问题。但是，即使在后现代文学中，也有一个以讽喻手法运用过去形式的社会主题。埃柯描写了这种讽喻，或是双重译码：“我认为后现代的态度可比作一个男人爱上了一个有教养的女性，并且知道他不可对她说，‘我疯狂地爱你。’因为他明白她知道（同时她也明白他知道），卡特兰（B·Cardland）已经写过这句话。解决的办法还是有的。他可以说，‘象巴巴拉·卡特兰会说的那样，我疯狂地爱你。’在此，避免了假天真，清楚表示已不再可能天真无邪地说这种话了，然而他是可以说出他想对那女性说的话：他爱她，

但他是在一个没有天真的年月中爱她。如果这位女性也这么想，她同样自会接受这爱情的表白。两个谈话的人都不会感到天真无邪，两人也都会接受过去的，已经说过的话的挑战，这些话是抹煞不了的，两人都会理智地、愉快地玩弄讽喻的游戏……但是，双方也都会再次在谈情说爱中获得成功。”

埃柯就这样强调了相爱者对后现代双重译码的应用，并将之扩展到小说家、诗人使用往昔形式方面。



图9 斯特林和惠尔福特（M·Wilford）事务所设计，新州立美术馆，斯图加特，1978—84年。“花园中的废墟”。古典式石块按18世纪方式跌落到地上，显示出后现代建筑术的真相：钢框架上挂着砌筑式石板，石块间没有水泥，可透空气。墙上的这些孔洞，是一种玩笑式的车库排气孔，戏剧化地点出真实与幻象之间的不同。在显示这不同的同时，也容许斯特林以现存的古典经纬来维护其连续性。自相矛盾和双重译码均体现在此方案中。更多的是城市篇幅的勾连，而并非一座平平常常的建筑。

面对限制性的现代主义，手段和结果的最少化，如巴斯(J·Barth)之类的作家已与建筑师有同感，他们被迫按国际风格建造，只能用钢和玻璃。在建筑界，最值得称道，也许也是双重译码最出色的运用，当推斯特林(J·Stirling)的斯图加特州立美术馆的扩建。人们在这里可以找到城市的脉络，以惊人的令人啼笑皆非的方式扩建了原有的博物馆。老画廊的U形广场在此获得响应，被布置在一个高台座上，或者称之为“卫城”上，高居于城市交通层之上。但是这一古典式的基座，藏匿着一个非常真实而又必须的汽车库，它被戏谑地用几块“掉落”到地上的石块暗示出来，看上去就象废墟。其结果，孔洞表示出了真正的结构

——不是真正卫城的厚重的大理石块，而是钢框架与石板饰面，这就确保了法律所规定的自然通风。人们可以坐在假废墟上思考我们所失去的天真的真谛：我们生活在这么一个时代，也即能建造美观而具表现力的砌筑物，同时可以把它做成薄皮一层，挂在钢骨架上。一个现代主义者自然会为了诸多理由而否定他自己和我们的这一愉快：“忠实于材料”，“逻辑的一致性”，“直率”，“简洁”，——所有由现代主义者勒柯布西耶和密斯·凡·德·路等所赞美的价值和修辞转义。

相反，斯特林与恩伯托·埃柯的相爱者们相象，愿意在更多的不同的价值上进行交流。为了标明博物馆的永久性属性，他运用了传统中粗琢和古典的形式，包括古埃及的檐口线，一个开敞的万神庙以及段段落落的券廊。其美观寓于一种欲言未尽和普普通通的方式，然而，或是由于稍稍的变形，或是由于现代材料如钢筋混凝土的应用，他们不是旧体系复兴论者。它们宣称，

“我们像雅典卫城和万神庙一样漂

图10 斯图加特新州立美术馆、雕塑院，万神庙和海德里安别墅的变体，是一处真正的共和国(res publica)，以一条曲线形的步道引导公众穿过这一场地到达右侧，隔绝车马和器闹，一个缅怀德·契里柯的不圣洁的广场与一个中央教堂的神圣空间组合成一体。这种对立，继续表现为粗琢物体与金属扶手的对比，下沉的陶立克柱廊与桔红色转门的对比，含蓄的废墟与如画的窗口的对比。传统与现代的“语言游戏”，不是综合式的，而是紧张的拼凑，一种精神分裂文化的讽喻。

