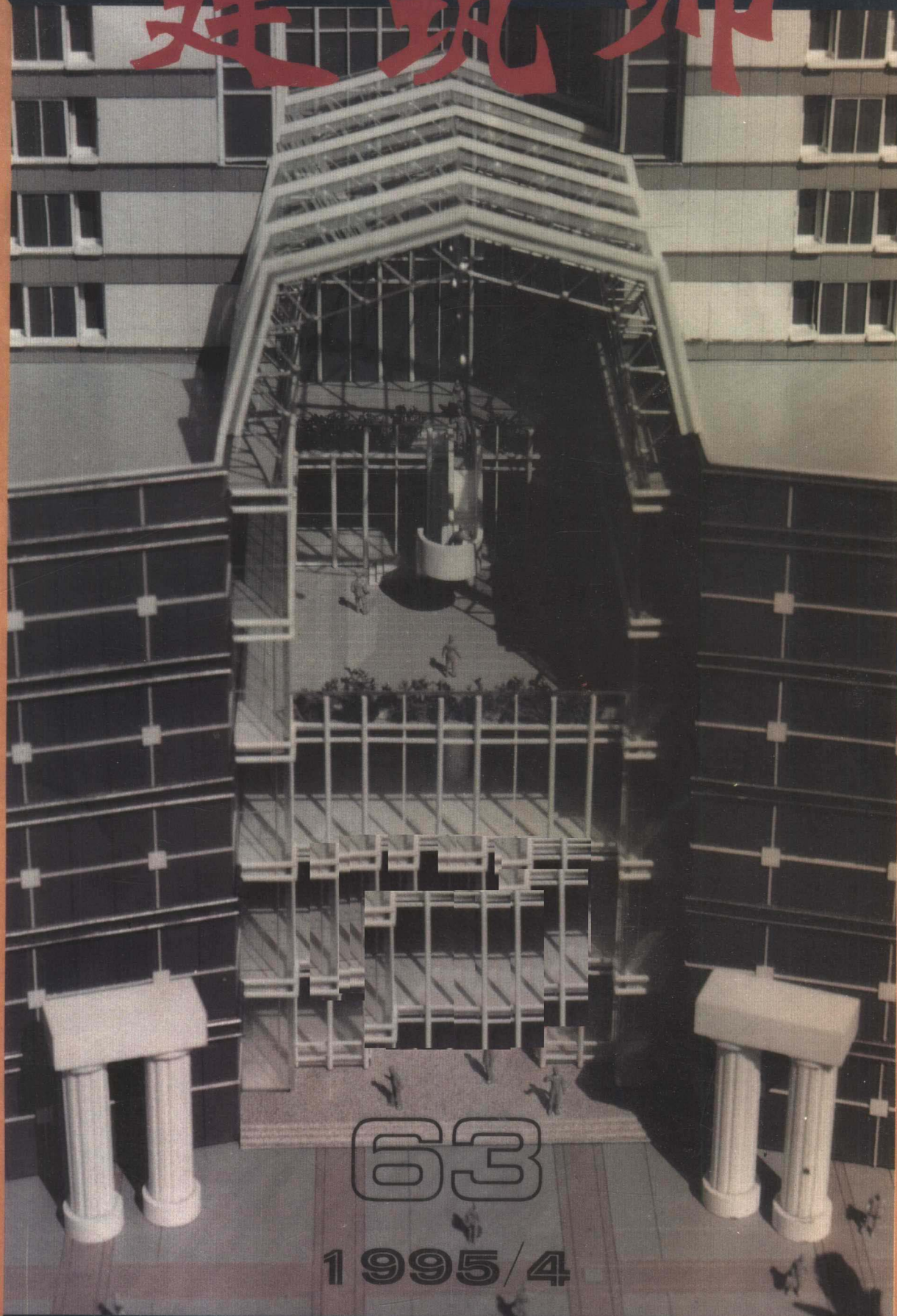


建筑师



63

1995/4

ARCHITECT

刘开济 当代世界建筑

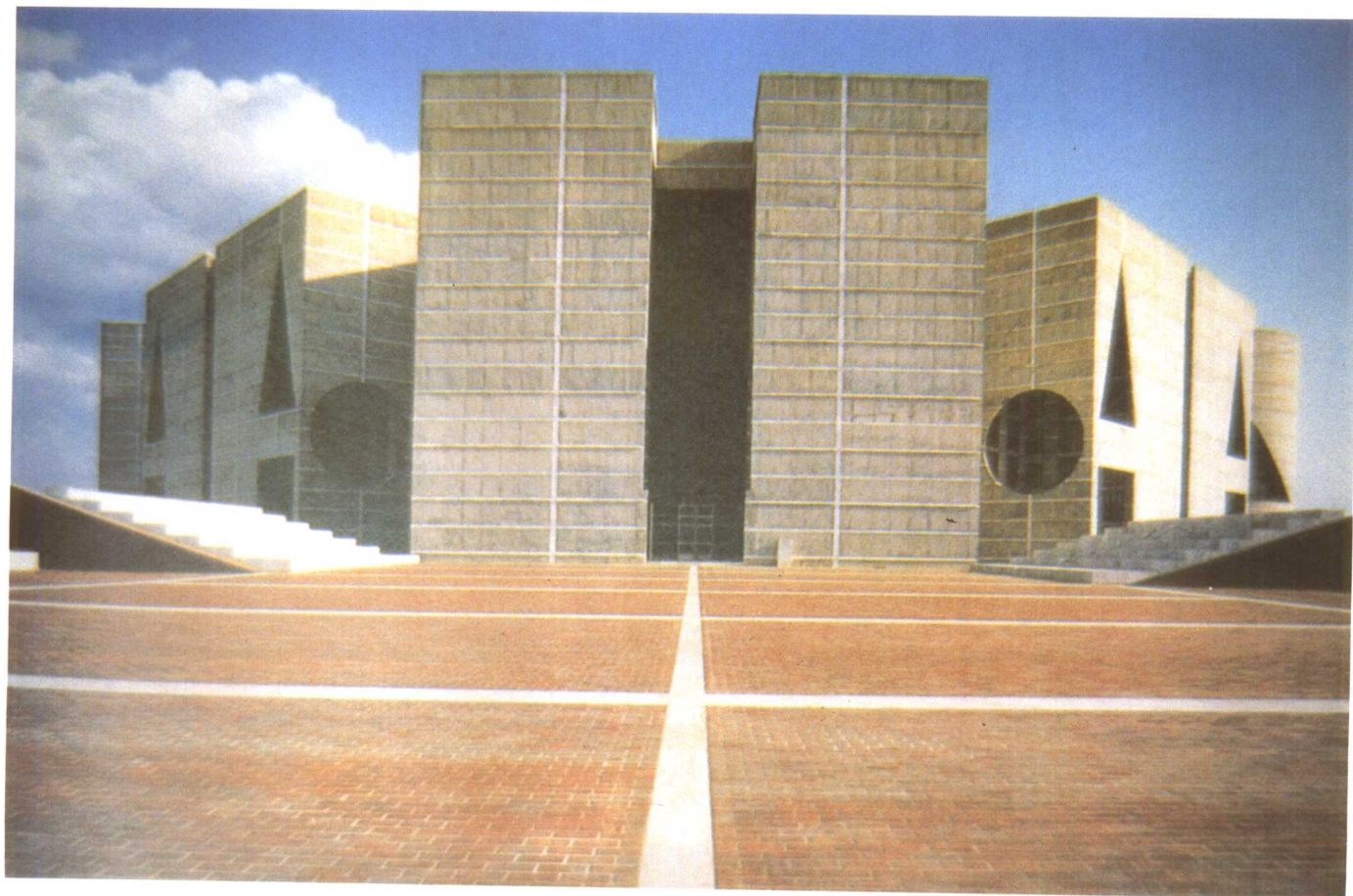
A. 历时关系——从发展看建筑创作变化



A—1 巴西利亚 60 年代



A—3 堪培拉 澳大利亚政府大厦 80/90 年代



A—2 孟加拉首都达卡——议会大厦 70 年代

当代世界建筑 刘开济

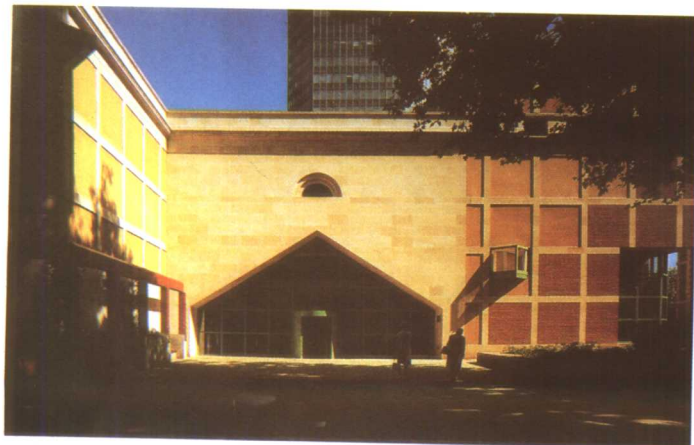
B. 共时关系——艺术馆/博物馆



B—1 伦敦国家画廊



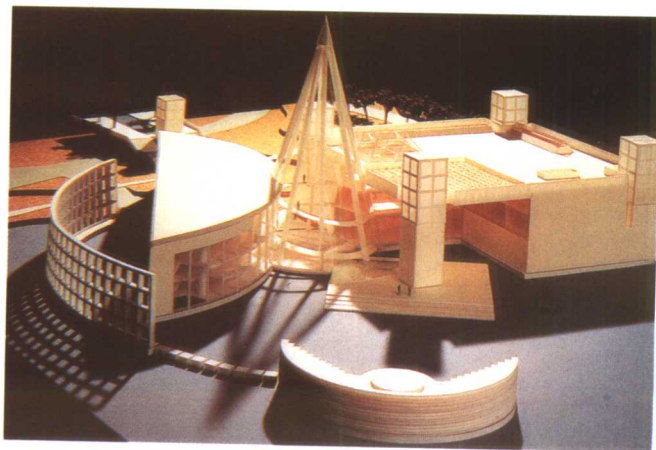
B—2 卢浮宫扩建工程入口



B—3 伦敦泰特画廊扩建



B—4 美国得克萨斯梅尼尔美术馆



B—5 (黑川纪章) 比利时路万博物馆

刘开济 当代世界建筑

C. 共时关系——住宅



C—1 博菲—巴黎新城住宅 (Marne-la-Vallée)



C—2 罗西—巴黎维莱特区住宅

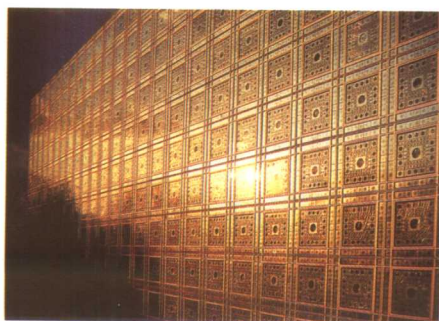


C—3 纽尼斯—巴黎新城毕加索广场住宅

D. 共时关系——高层建筑



D—1 罗杰斯—伦敦，
罗易泽保险公司大厦
D—3 H·杨
—法兰克福，
梅西塔



D—2 努威尔—巴黎，阿拉伯世界中心



当代世界建筑 刘开济

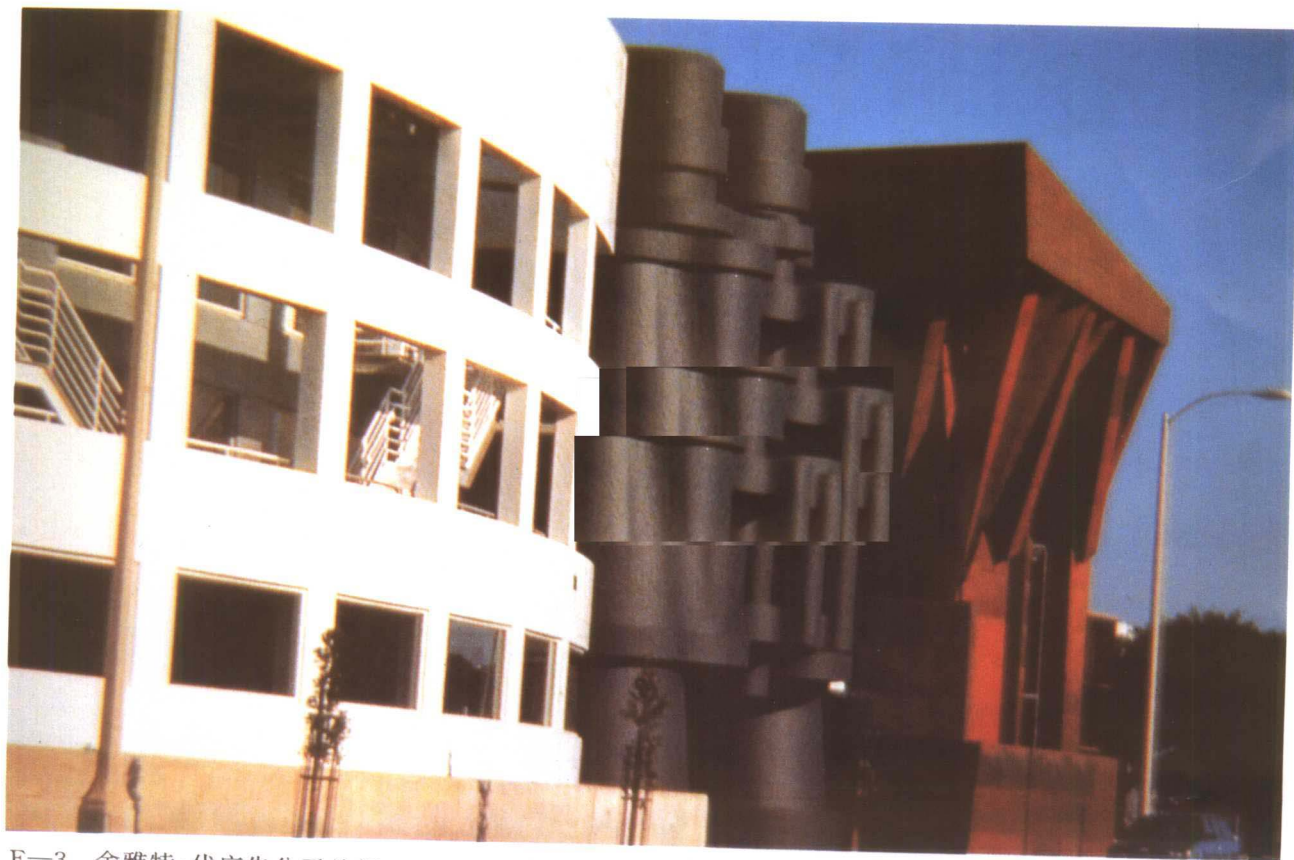
E. 解构主义作品



E—1 巴黎维莱特公园



E—2 加州宇航馆内部



E—3 舍雅特·代广告公司总部

建筑师

63

ARCHITECT

目录

建筑师

[建筑学术双月刊]

主 编:王伯扬
副 主 编:于志公
责任编辑:徐 纺
装帧设计:庄雪敏

编委会

主 任:杨永生

委 员:(按姓氏笔划为序)

邓林翰 白佐民

刘宝仲 刘管平

庄裕光 吴竹涟

沈福煦 孟建民

洪铁城 栗德祥

黄汉民 彭一刚

谭志民 黎志涛

第二届“建筑师杯”优秀设计评选活动专题学术报告

4 当代世界建筑

——多元多价的趋势

刘开济

8 西方后现代主义音乐思潮简述

杨立青

14 面对困惑与挑战

——90年代文化与文学的选择

张颐武

29 建筑高技术浅析

傅学怡 龚维敏

建筑设计方案

35 上海大剧院设计

建筑与环境

44 人·行为·环境

——城市外部空间调研

马再荣 吴建刚

民居研究

50 客家民系与客家聚居建筑(三)

潘 安

建筑历史研究

59 “科学性”与“民族性”

——近代中国的建筑价值观(下)

赖德霖

中国建筑工程工业出版社主办
深圳市兆信投资发展公司协办
《建筑师》编辑部编辑

(京)新登字035号
第63期 1995年4月
(逢双月末出版)

封面 深圳国裕大厦 设计 吴越 摄影 张广源

- 77 建筑设计竞赛述略 张 宏
建筑理论研究
- 87 唯理与重情 彭一刚
 ——中西园林美学思想比较
建筑师札记
- 95 北窗杂记(三十五)(三十六) 窦 武
人物春秋
- 99 走近钟华楠 刘元举
 ——关于建筑的话题
外国建筑师介绍
- 105 更快、更精、更美 郭昊羽
 ——介绍英国建筑师格林索的创作之路
- 108 赋造型以虚幻意象 集片断于整体表现 覃 力
 ——原广司建筑设计作品浅析

中国建筑工业出版社出版、发行
 (北京西郊百万庄)

新华书店经销

百花彩印有限公司制版印刷

开本:880×1230毫米 1/16

印张:7 彩插:2 字数:320千字

1995年4月第一版

1995年4月第一次印刷

印数8,200册 定价:12.00元

ISBN7-112-02499-4

TU·1923(7580)

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)

编者按:在 1994 年 10 月于深圳举办的第二届“建筑师杯”中青年建筑师优秀设计评选活动中,本编辑部组织了 5 场专题学术报告。这些丰富多彩的学术报告受到了建筑界人士的热烈反响和欢迎。为满足广大读者的要求,特刊登部分报告内容。

当代世界建筑

——多元多价的趋势

刘开济

“当代世界建筑”这个题目涉及的面十分广泛,内容繁杂,我深感力不从心,难以全面概括。世界各地区、亚洲、欧美等地区的建筑各具特色,卓尔不群;各国的建筑又受社会、政治、环境、历史以及功能、经济、材料、技术等方面制约,实在难以一一介绍。今天,只想谈当今世界建筑界比较关心的多元多价趋势和有关建筑艺术创作的一些问题。

世界从工业社会进入后工业社会(或者称为信息时代),确实产生了很大的变化,建筑创作思想也随着发生了深刻的变化。从 20 世纪 20 年代起到 60 年代末,在世界范围内现代主义运动取得了辉煌的成就,大家的认识比较统一。可是发展到今天,我认为已经形成一种多元并存、多元多价的世界建筑形势。1992 年 9 月 28 日,英国皇家艺术学院召开的“威尼斯双年国际研讨会”,题目就是“建筑的多元主义”,是大家都很关注的主题。此次会议主要探讨当今世界的建筑形势和发展趋势,大多数与会者认为当前是一种多元并存的局面。菲利浦·约翰逊很早就把 60 年代末划为现代建筑与后现代建筑创作的分水岭,他把建筑创作发展比喻成大河,大河从发源处起有很多支流,慢慢汇合。建

筑师随着世界的变化在探索创新,建筑也一定要随时代而改变。在探索中,有的支流会枯干,有的会发展壮大,最后汇入大海。世界上有志于探索的建筑师都在寻找新的方向。最近,英国有位中年但很有声望的建筑评论家麦克·柯蒂斯(Michael Curtis)在《现代建筑的变化》一书中也谈到这个问题,他同样把世界建筑创作形势比成大河入海的三角洲,大河已经分成众多的支流,有的支流在前进中由于淤泥而堵塞,有的支流得到新的源泉,有的更强有力地向前迈进。总的说,大河在前进,建筑创作也在前进。

从国外建筑学者和专家的讨论中可以体会到,当前世界已经从价值观比较一致的单元单价转向多元多价。“威尼斯双年国际研讨会”芬齐(Paul Pinch)主席说:现在是不同建筑、不同学派、不同风格的和平共处。但很多与会者认为共处远非和平,斗争仍很激烈,用“百花齐放,百家争鸣”来形容更为准确。通过斗争,大家更能提高,找出方向。也有很多人又有不同看法,认为多元的建筑与功能主义并不矛盾,是功能主义的发展。功能主义重视物质,工业化社会注重大生产,包豪斯的理论属于第二次浪潮。包豪斯强调的是现

代主义的功能、技术、装配化等等。到今天的信息社会，理论要发展完善，在满足功能等物质方面的基础上，建筑也要反映民族、传统、文脉这些精神上的东西。

今天，人们的价值观发生了变化，既重视物质也要注重精神。在新的情况下，必然会有不同的认识，因此，人们要探索，要寻求方向，就形成目前多元多价的局面。

我要谈的第二个问题是国际上对建筑创作中形式与创新问题的探索。在多元多价的国际形势中，建筑师十分重视建筑形式与创新。格罗庇乌斯的同时代人穆泰苏斯（Herman Muthesius，德意志制造联盟的创始人）曾说过：“精神远远超越物质，形式高于功能、材料和技术。如果仅仅完美无缺地处理建筑的这三个物质方面而忽略了形式，我们将置身于一个野蛮的世界。”我们不能忽略从文化的角度来认识建筑，建筑是文化的产物。文森·斯柯里（Vincert Scully）强调建筑一是为人类创造特定的环境，二是把人类向往的理想和行为形象化。建筑是多层次的，物质、功能、材料是第一层次，不能忽视；但仅此远远不够，建筑是文化现象，精神、艺术也是十分重要的。贝聿铭先生今年初在清华大学讲演时说：“建筑是艺术，当然造房子需要土木工程和技术，但建筑的最高境界是艺术。”（引自《世界建筑》1994年第3期）建筑艺术创作有其自身的规律。艺术与科学不同，科学和艺术都要对现实世界进行探索，抽象和概括，从而认识世界把握世界。但是，科学是通过推理、演绎、概括、归纳，从而抓住物质、世界的本质规律。艺术则不同，艺术只能通过直觉、可感知的形象再现世界，解释世界。艺术在显露世界时，运用的是凝聚、集中、升华，通过人们可以感知的艺术形象认识世界，把握世界。法国印象派诗人马拉美（Mallarmé）给画家德加的信中写道：“诗不是用概念写出的。诗是用文字写成的。”诗的内容与形式是不可分的。我国历代文学家十分重视炼字选辞，如“红杏枝头春意闹”的“闹”字，“春风又绿江南岸”的“绿”字是在精心构思与遣词造句中使诗词倍增光彩和神韵。陶渊明有句诗：“采菊东篱下，悠然见南山。”如把“见”改成“望”，全诗の意味就被破坏了。苏东坡是这样解释的，望，既采菊又望山，无余韵；见，本自采菊，

无意望山，适举首而见之，悠然忘情，趣闲而意远。一字就有这样的区别。艺术的形式与内容是不可分的，建筑创作中外化十分重要。建筑的深层的东西不会有太大的变化，关键是深层转变为表层时的变化。罗曼·雅克布森（Jackobsen）说过：诗的功能占主导时，语言不是指向外在现实环境，而是强调信息，即诗的文字本身，也就是把注意力引向其本身的韵律、词汇、句法等等。建筑师在很好地解决建筑功能等物质方面的基础上，才能真正创造出有水平的建筑。不能把形式要素视为外在的，附加上去的。美国哲学家桑塔亚那（Santayana）对美的定义是：“美是物化的享受。”他强调美感是对形式的享乐，而不是对物的享乐。观看建筑时，欣赏的是形式，而不是物，应当认识到形式与内容是不可分的，重视运用形式构成规律，创作出能够引起美感的建筑。

创新也是当前建筑界关心的问题。密斯曾经说过：我不想建筑要怎么新，我就是要好。所以密斯的建筑精益求精，变化不大。针对那种一味追求标新立异的现象，是值得我们重视的。然而不应该把创新和好对立起来。当前世界建筑创作中十分重视不受已有规则或既定法则进行创作的建筑师。像盖里（Gehry），屈米（Tschumi），还有日本的安藤忠雄等当代十分走红的建筑师的作品，独树一帜，别开生面。卡西尔在《人论》中谈到创新（originality）时指出：“……这种独创性为艺术所独有，是艺术的特征，不能延伸到人类活动的其它领域。”现在建筑界对建筑形式和创新的认识很不一致。这是建筑艺术创作中很重要的问题，值得继续探讨。

以下我想按历时（diachronic）和共时（synchronic）的关系组织一些实例来说明世界建筑的变化。通过建筑时序运动，通过从40年代到今天世界建筑的演变和更新，再通过同一时期同一类型建筑的对比，在这种纵横交错的关系中，认识当代建筑创作的趋势和方向。

40年代，曼哈顿岛上的联合国大厦，在建筑史上是非常重要的，它是现代主义建筑的代表作，集中体现当时的建筑创作思想。60年代，巴西在内地平原上建起一座崭新的城市——巴西利亚，是巴西的新首都，充分体现着CIAM（国际现代建筑协会）的城市理论原理，功能分区明

确，交通畅通，形象优美，别具一格。巴西利亚建成后各方人士反映不佳，认为它是失败的。人们普遍反映这里没有人文色彩，没有生活气息。差不多同时期，按柯布西埃的规划和构思在印度修建昌迪加尔。柯布西埃有所突破，有所创新，城市和建筑极富创造性，但建成后问题不少，缺乏生活气息，未能与印度的传统结合。

这类实践经验令建筑师们反思，立志开创新的理论，探索新的方向。其中路易斯·康被公认为承前启后的人物，影响极大。路易斯·康去世前设计的孟加拉首都达卡的议会大厦，被评价为划时代的。国际建筑界评价康为思想家、艺术家。他的作品充分体现着他的哲学和思想，在达卡议会大厦的设计中康要体现“集会的城堡”（Citadel of Assembly）这个构思。康认为这座建筑应为集会、讨论、辩论和自决——民主的理想——提供场所，并要形象地体现出人们的理想和信念。建成的大厦庄严肃穆，雄伟壮观。在手法上康也有突破，他把一个完整的形体“打碎”，再按不同功能要求重新组合，体现康所创建的“服务空间”与“被服务空间”的构思，层次丰富，变化无穷，创造出独一无二的艺术形象。英国的斯特林，瑞士的博塔，日本的安藤忠雄都把康视为老师。康在国际上影响深远，是新旧转变时代的代表人物。

用共时的关系来观看比较几个新的画廊、博物馆建筑，从同一时代的作品看多元多价的世界建筑创作。文丘里设计的伦敦国家画廊，不仅与前几十年赖特的古根海姆博物馆完全不同，与同时同类型的建筑对比也看出不同的设计原则和思想。文丘里的作品尊重已建在旁边的原国家画廊，重视文脉、大胆创新。新画廊离老建筑越远的地方，就越淡化；节奏，则是现代的，体现的是现代精神，不是复古的。贝聿铭设计的卢浮宫扩建工程，则采取与老宫殿建筑对比的手法，简洁通透的金字塔入口，无与伦比。斯特林设计的斯图加特美术馆，还有伦敦的泰特画廊，匠心独运，超尘拔俗。皮阿诺在美国得克萨斯设计的梅尼尔美术馆还是坚持“高技术”，巧不可阶，众人称誉。黑川纪章的新作比利时的路万博物馆则突破了原有的模式，用曲线、虚实、简化，体现“共生”的含义。各种不同的创作手法，展示了当代世界丰富多采的建筑文化。

从一些具体实例来看，即使是住宅设计，同样也有新的发展，充满创造性。比如柏林的IBA，在战后重建中作出重要的成绩，体现了住宅设计的新思想。罗西在巴黎维莱特地区住宅区改建的邀请赛中中选，这个设计维护了巴黎传统的街道空间，与街区十分协调，形成城市的一个新综合体。博菲（Bofill）在法国巴黎新城建造的新住宅区，运用皇宫建筑群体组合的手法，组织经济住宅区的总平面，被称为穷人的凡尔赛，他主张住宅建筑要围绕公共绿地形成室外空间，供居民享受。世界各国的建筑师都十分重视居民住房设计，法国的谢里亚尼、西班牙的纽尼斯等等建筑师的作品都很有特点。国外住宅，特别是普通集体住宅，在设计上十分强调个性，老百姓不愿意住在单调、平庸，让人联想到贫民窟的建筑里，当前住宅设计在改善居住条件的同时，探索不同的路子，多种多样，丰富多采。

近几年来建造的高层建筑更突出反映当代世界建筑创作的新景象。罗杰斯（Richard Rogers）的罗易泽保险公司大厦，努威尔（Jean Nouvel）在巴黎的阿拉伯世界中心，丹下的东京市政府大楼，H·杨（Helmut Jahn）为法兰克福设计的梅西塔，意大利建筑师贝利尼（Mario Bellini）在东京的设计，还有早几年的香港汇丰银行等，同样使人感受到多元多价的建筑文化的冲击。

最后，想介绍几个很有争议的例子。屈米的拉维莱特公园，可以说是解构主义的代表作。屈米按照解构主义的理论用“拆散”、“分离”作为构思根据，把任务书的要求分解为点、线、面三个体系，用“重叠”、“并合”的手法将三个各自独立的体系叠加在一起，相互碰撞，各行其是，出现了各种意想不到的奇特的效果。屈米要体现的是“偶然”、“巧合”，不协调不连续的设计思想，从而达到不稳定、不连接、被分裂——解构。盖里，是当前闻名遐迩的建筑师，他为自己设计的住宅，举世瞩目。他购买的一座老房子，用自己的新设计包围起来。新与旧形成关系对比，有真有假，有虚有实，有今天，有昨天，体现的是二项对立的原则，别具匠心，名噪一时。继此，盖里又设计了美国加州宇航馆，将形体分解后重新组合，里面的空间变幻莫测，颇有宇宙飞船的特点。另外一座盖里的设计舍雅特·代广告

公司，把著名的波普（Pop·）雕塑——一个巨大的望远镜——当作入口，别出心裁，为广告公司大作宣传，业主大为赞赏。盖里在接受普利茨克奖（Pritzker Prize）时曾说：建筑创作就是艺术创作，在创作时，当材料、功能、技术等等方面都解决了以后怎么办？建筑师就面临画家对着画面下笔前的决定时刻——“真谛就在这一瞬间”。屈米，盖里，还有哈迪德，库哈斯等等被称为解构主义的建筑师，近年来脱颖而出，姍姍一时。这些建筑师通过重叠、扭曲、扩散、裂变等手段探索新的创作途径。当前国际建筑界注视“新现代主义”（New Modernism）这一创作思

潮的兴起，解构主义被认为是其重要的一派。

近几十年西方建筑创作处在探索和变化之中，形成多元多价的趋势。这些探索，有成功的，也有失败和教训。可以从中学借鉴，取其长避其短，创作的路子可以更宽广。

（本文根据刘开济先生1994年10月17日的学术报告录音由王明贤摘要整理，插图见彩色插页）

刘开济，北京市建筑设计研究院副总建筑师

（上接28页）

一种转瞬即逝的无限的感觉汇合，“本田王”是他的最爱之物，却也导致了他爱的情人的死亡。这似乎有某种神秘的寓言式的意义，但在何顿的小说里，一切都是偶发的，因而也无从捉摸和阐发。在何顿的这个故事里，我们看不出有一丝知识分子悲天悯人的情怀或探究生存本相的深度感。何顿给我们的是一个根本上反解释的故事，一个无根无源超出了“寓言化”写作的奇闻轶事的书写。这种对深度的拒绝为“新状态”小说提供了一种极为特别的直接性的表述。

总之，“新状态”小说的崛起和发展构成了“后新时期”文化发展的最重要部分。

结 语

我们从90年代文化与“新时期”的关系，“后新时期”文化及思想的走向，纯文学的发展三个方面对目前的文化与文学进行了简略的描述。这描述只是一幅粗糙模糊的图画，它不是，也不可能是对当下文化走向的权威概括，而不过是一个处于“文化守望者”位置的人的困惑与反思的写照。在对当下的文化情势进行描述时，一个守望者的新的身份可能是更为有力的。守望意味着从那个“全知全能”的已经成为过去的历史的身份中解脱出来，获得一个与人们对话的新的空间。知识分子无疑已处于文化的边缘，但他不应放弃、退隐或抱怨不停，而是在对话、沟通、了解、分析中认识时代和自己。这就

要求这个守望者在认识和把握时代时，首先反思自己。他不要求自己总是对的，他只把自己作为人们中的一个，但他并不放弃自己的思考、写作，而是将这种思考和写作化为通向人们和他自己的途径。这就使他必须具有两个特点：一是自省性，在对文化的守望中首先探索自身，二是对话性，在守望中加入文化的进程之中。他在边缘处上下求索，在守望中提供参照。这个角色正像美国作家赛林格的《麦田守望者》中的霍尔顿所言：

“我老是想象，有这么一群孩子在一大块麦田里做游戏。几千几万个小孩子……我呢，就站在那混帐的悬崖边。我的职务就是在那儿守望，要是有什么孩子往悬崖边奔来，我就把他捉住——我是说孩子们都在狂奔，也不知自己是在往哪跑，我得从什么地方出来，把他们捉住。我整天就干这样的事儿，我只想当个麦田守望者。我知道这有点异想天开，可我真正想干的正是这个。”

既知道自己的工作的困境，但又不放弃努力；既清醒又保持期待，守望者正是新的知识分子的角色，一个边缘处求索的角色。正是在这个边缘处，他期待着一个文艺复兴的中国的伟大创造。商品化的消费既是挑战又是机遇，它带来了困难和焦虑，但与它们一起来到的还有希望。

我们将和这希望一起走向21世纪的未来。

1994年10月18日于深圳

1995年1月6日于北京魏公村

张颐武，北京大学中文系教授

西方后现代主义 音乐思潮简述

杨立青

“后现代主义” (post - modernism)

在当今既是一个常被到处套用的时髦标徽，同时，却又被不少理论家视为一种“内涵及外延均不确定”的模糊概念^①，甚至被描摹成一个类似于希腊神话中那长着狮头、羊身、蛇尾的喀麦拉般的怪物^②。

在这里，我们暂且将为后现代主义下定义的难题置诸一边。作为近年来西方国家意识形态领域中具有相当典型意义的一种文化现象，它实际上于 60 年代已在艺术不同门类的发展演进中初露端倪。但是，“后现代”作为一个问题的提出，并成为具有一定普遍涵盖意义的“主义”而引起人们的注目，却已是 70 年代之后的事了。美国建筑理论家查尔斯·詹克斯 (Charles Jencks) 甚至把当代建筑史中具有象征性意义的事件——圣路易市的普鲁特—艾戈的一批包豪斯风格的现代建筑群被市政当局下令炸毁的时刻 (1972 年 7 月 15 日下午 3 时 32 分)，认定为现代主义彻底崩溃的“忌时”和后现代主义呱呱坠地的“诞辰”^③。

当然，后现代主义的真正意指，并非仅仅在于它字面上所表现出来的时间性 (“前”，“后”之别)，而还包含着对于现代主义本身的强烈否定。就音乐领域来看，其锋芒则主要针对着 50 年代以来在西方现代音乐中居于统治地位的序列主义，以及那种在“音乐本体化”的口号下过于强调音乐的自律性，将音响材料自身的处理及其结构原则置于至高无上地位的唯一主义思潮。说到底，亦即针对着以彻底与传统决裂为宗旨的先锋派美学。

(一)

于第二次世界大战后迅猛崛起的整整一代西方先锋派作曲家，几乎都曾将序列主义作为其主要的理论武器和创作基石。

用今天的眼光来审视，这似乎是一种无可逃避的历史抉择——历时数世纪的调性音乐的演进，其间虽多有曲折，但就总体而言，仍呈现为一个有序的、方向大体趋同的历史进程。至 19 世纪末与 20 世纪初之交，调性含义暧昧的半音阶变音体系的风行，以主题的多元性有机展开为原则的结构思维的定型化，纪念碑般辉煌宏大的乐队音响的肆意泛滥，乃至音乐中虚夸、矫饰、漫无节制的感情奔泻，都标志着这一历史的发展已达到了它难以为继的饱和点。于是，划时代的断裂终于出现：“共性写作”的传统遭到怀疑和冷遇，印象主义、表现主义、新古典主义、新即物主义、原始主义、噪音主义等形形色色的流派应运而生。音乐史上，揭开了令人惶惑的散向分派的一页。

然而，人类似乎是不能须臾离开“目的取向”的生物。在黑暗中缺乏依傍和信仰的探寻，显然使作曲家们感到困倦，他们渴望着一枝“指路的神杖” (奥地利作曲家 H.V. 楚坎语)。而 40 年代末之后，从联邦德国达姆施塔特国际现代音乐暑期讲习班发端的勋伯格——威柏恩热，恰好顺应了这一历史的需要。在那个时候，序列思维显得是唯一能重新赋予现代音乐以发展的动力和目标的一种学说。于是，新维也纳乐派被镀上了一圈炫目的光环，它使得一大批青年作曲家如痴如醉，毫不犹

疑地汇聚到序列主义的大旗之下。他们似乎相信,只要更加彻底地铲除在勋伯格作品中尚依稀可辨的传统“残痕”(诸如古典曲式模型和主题——动机展开原则的影响以及隐含的均匀节奏脉动等),并将音高序列原则推展到包括时值、力度乃至音色在内的所有音乐参数中去,就可以在传统的废墟上构筑起一片新音乐的“乐土”。就是这样,一种摒弃感性经验,而建立在唯理的参数结构思维上的先锋主义实验,风靡了当时的西方乐坛。它从点指序列主义,经由音组序列主义,发展到音场序列主义,俨然成了现代音乐中最具排他性的“主流”与“正统”。而几乎所有的其他流派都被斥为异端,在整体序列主义的显赫声名下变得黯然无光。

这种绝不与传统作丝毫妥协的作曲方法,虽然为人们提供了一种前所未闻的结构音乐的思维模式,并在一定程度上丰富了音乐语言的范围及表现可能性。但是,它的弱点却是明显的:由于以调性为核心的“等级制”(hierarchy)的废黜,处于完全平等地位的不同音、音程乃至音响“事件”进入了一种“无差别状态”(Nivellierung)。这些“面貌”酷肖、几乎是清一色的不协和音响之间的逻辑联系,主要依赖于事先预制的序列(数字)网络。而很难从听觉上感知、验证,以致即使将它们作任何形式的相互调换,也不会影响音乐自身的基本性质。而这恰恰是音乐结构极度松散化的一种标志。它为“任意性”的泛滥打开了闸门,使得需要作精确、复杂运算的序列预制过程变得毫无意义可言。

这真是一种历史的嘲讽!纯结构主义的思维最后却导向了解构的倾向。于是,序列主义远比其倡导者们象破布一样所丢弃的传统更为迅速地走完了自己的路,在短短的几年之内,便踏到了“饱和点”的门槛上……

新音乐最热情的拥戴者之一, T. W. 阿多诺华在 1957 年便发出了防止“新音乐的老化”的警告^④。

序列主义最激烈的批评者之一, W. 亨策则痛斥系列音乐导致了“唯理论对人性和感情的专制”及“技术—物质主义对人的统治”^⑤。

而以 P. 布列兹, K. 施托克豪森等为代表的序列主义主将,也纷纷转向——只不过,他们并未放弃其极端的先锋派立

场,而是沿着背离传统的方向愈走愈远。于是,解构的倾向成为新的“主潮”。甚至,艺术与非艺术,音乐与非音乐的界线,在五、六十年代之交出现的机遇——偶然音乐、直觉音乐、概率音乐、观念音乐、音色音乐、即兴的音乐戏剧,乃至某些以“音乐之否定”(Musica negativa)为旗号的激进实验中,也变得愈益模糊。现代音乐的发展再度分流……

事实上,究竟应如何去评介这种解构主义思潮,至今仍无明确的定论。若按德国音乐学家 U. 迪贝柳斯的说法,凡此种种还不足以被称作“音乐的后现代主义”,而只是它的“预备阶段”^⑥。但是,倘若我们承认“不确定性、凌乱性、非原则性、无我性、无深度性、卑琐性,不可表现性”是后现代主义的典型特征^⑦,承认反文化,反语言、反理性乃至“否定艺术本身”^⑧是它的目标,那么,应当说,我们所面对的,已是一种不折不扣的后现代主义现象。

(二)

自 60 年代至 70 年代初,展现在我们眼前的是一幅混乱、畸形的图景:加勒比海危机、越战逐步升级、种族矛盾加剧、68 年欧洲青年学生骚动,乃至核对抗与生态环境失衡给人类生存带来的直接威胁,都使人们益发清醒地看到,这是一个“被日益增多的冲突所撕裂的世界”和一个“令人绝望的两极分化的时代”^⑨。焦灼和怀疑的情绪在蔓延。对现实持强烈批判性的意识也在迅速滋长……

环顾彼时的乐坛,在那股怀疑与批判的浪潮中首当其冲的,便是现代主义自身及其铸造的新偶像——“先锋派”:整体序列音乐的神话已象泡沫一般地破灭,“反文化”、“反音乐”的浪潮也未能完全缓解现代音乐所面临的危机。取代达姆施塔特学派所许诺的“迦南福地”,“迷途”的作曲家们被引入了一片渺无人烟的荒漠。在那里,他们拥有为所欲为的“自由”,但付出的代价,却是“听众的丧失”(德籍捷克作曲家 L. 库普科维奇语)。如同其他门类的先锋派艺术一样,“形式的翻新自身成了一个目标,并日趋空洞。与此同时,作者对于自己在技巧上的要求则不断地被降低,一直到粗制滥造的程度……以致完全不知所云”^⑩。而且,这类

被奉为“新规范”的“前卫”技法,变得如此之易于模仿,“甚至任何人只须去达姆施塔特呆上个把星期,就可以宣称自己是作曲家了”^①。很明显,先锋派的贬值,已是人们必须正视的一个现实。

正是在这样的历史条件下,日后被一些西方音乐学家统统纳入“后现代主义音乐”范畴的种种现象与思潮应运而生。虽然,至今还没有谁说得清这些现象之间是否具有某种本质性的联系,因而,很难把它们置于一个统一的基础上加以考察。但不管怎么讲,力图脱离“正统”的序列主义的轨道,并驱除先锋派思潮的巨大影响,却应当被视为它们的一个共同出发点。它的主要表现特征有以下四个方面:

其一,即试图重新建立起与(包括19世纪浪漫主义在内的)传统的联系。在这方面,K.潘德列茨基或许是最为典型的一例。这位在50年代末及60年代以其音色音乐的“前卫”实验而名噪一时的波兰作曲家,此刻却从其早先的立场上急剧“倒退”,相继写出了《小提琴协奏曲》(1976)、《第二交响曲》(1979)、《感恩赞》(1980)、《第二大提琴协奏曲》(1982)及《波兰安魂曲》(1984)等一系列具有明显的“新浪漫主义”特征的大型作品。他宣称:“任何人都能制造出声音。但是,一个作曲家——假如他真是一个作曲家的话,就必须把它们变成一种美学上令人满足的体验”^②,而这种“美学上令人满足的体验”,在前述作品中却是通过明确的调性,传统的主题——动机联系,以及因袭的体裁形式而获取的。其语言,甚至常令人回忆起瓦格纳、布鲁克纳、西贝柳斯,甚至柏辽兹。由此,潘德列茨基被一些评论家称为作新音乐的“叛逆者”和“后现代主义音乐之父”^③也就不足为怪了。

当然,染上“传统怀乡病”的作曲家远不止潘德列茨基一人。在这一时期,以古老的主题为基础进行“加工”和“再创造”蔚然成风,便是明显的例证。其中,尤以德国作曲家W·施万尼茨的《莫扎特主题变奏曲》(1976)、D·缪勒—西蒙斯的《舒伯特主题变奏曲》(1978)、俄国女作曲家S·古拜杜丽娜以巴哈主题写就的小提琴协奏曲《奉献》(1980),美国作曲家J·德鲁克曼以夏庞蒂埃等人的歌剧音乐素材创作的《棱镜》(1980),乃至意大利作曲家L·贝里奥根据舒伯特的音乐发

展而成的《复制图》(1988—1989)影响最为深远。而另一些作曲家,虽然并未直接采用这类“冷饭热炒”的写作方式,却同样将他们的目光投向了往昔。如奥地利籍匈牙利作曲家G·里盖蒂在其歌剧《巨大的死亡》(1977)中对中世纪的死之舞蹈、神秘剧、木偶剧及集市戏剧传统的追溯,在其《三重奏》(1982)、《钢琴练习曲》(1985)及《钢琴协奏曲》(1989)等作品中所透现出来的表现主义音乐、巴托克及匈牙利民间音乐,乃至中古时期音乐中同型节奏手法(Isorhythm)的复杂交叉影响,或美国作曲家L·福斯在其《奥菲欧与尤丽狄斯》(1983)及《文艺复兴协奏曲》(1986)等新作中明白无误地暴露出来的“复古”倾向,都清楚地说明了这股“回归”热潮的影响面波及之广。

但是,与潘德列茨基有别的是,这些作曲家并没有完全“陷足”于因袭的语言形式之中,而更多地意欲通过历史“棱镜”的折射,对传统重新进行审视和观照,表现他们“自己对于传统的解释”^④。用德普克曼的话来说,这是一种“超越于时间之外的因素,即一种回忆。但它们并不是以前曾经存在过的任何音乐,而是对于回忆本身的回忆,是幽灵的一个幻影……”^⑤。

对于传统的缅怀,也反证了人们对于一味求“新”,以“新”代质的先锋派美学的厌倦。德国青年作曲家W·里姆直言不讳地指出:“必须在‘音乐的创新’这一观念后面画上一个问号……创新,是以绝对的新的存在为前提的。但是,世上只有相对的新……所有的新事物都是相对于往昔存在的事物而言的……从这一意义上讲,新音乐只是一种对(已有的音乐)做出某种反应的艺术(reagierende kunst)——如果不把它说成是一种反作用(reaktionäre)的话”^⑥。美国作曲家D·特列迪西也从相似的角度,解释了他自己转向“新浪漫主义”,并成为一位“调性音乐作曲家”的原因:“我是在60年代的音乐中成长起来的。不管你是否喜欢,无调性当时被广泛认定为当代音乐的唯一具有生命力的语言”。在这一前提下,“调性”原则反倒显得是一种具有诱惑力的“新鲜事物”,构成了他脱离父辈的先锋派影响的“条件作用”(conditionings)^⑦。显然,对于相当一批于第二次世界大战后出生的欧美青年一代作曲家“叛

依传统”的观念生成来说,这种“逆反”心理的机制效用,都是不容小觑的。

与此同时,力图在音乐的古老传统与激进的先鋒派“美学”的剧烈冲突之间进行“调解”、折衷及综合,于这些在彼此的碰撞中耗尽了各自能量的观念之中寻求有机的契合点,可以说是见之于60~70年代以来许多当代音乐作品的另一个重要特征。它的直接体现,便是以音乐语言的多元化为特质的复合风格主义。在这方面,俄国作曲家A·施尼特克如日中天的崛起,具有相当的代表性。

虽然,作为施尼特克的音乐中具有典型意义的手法——将迥然不同的风格元素加以交错,并置的征引与拼贴,“在西方音乐中并不陌生,它的早期形式甚至可以上溯至文艺复兴音乐中的滑稽模仿技法(parody technique)”^⑧。而且,在20世纪音乐中也不乏先例(诸如德彪西的《木偶的步态舞》、伯格的《抒情组曲》、《小提琴协奏曲》,艾夫斯的许多作品,乃至施尼特克年长的同代人潘德列茨基的《圣·卢克受难乐》(1963~1966)、或贝里奥的《交响曲》1968,等等)。但是,作为一种创作的基本出发点,即:通过均已“贬值”的不同风格元素的“无价值性”的展示,来创立一种新的价值(如他的《恰似一首奏鸣曲》,1987,或“非交响曲”的《第一交响曲》1979,以及,使自己的作品成为“400年音乐史和相互分离的文化的容器,将它们作为一个整体,从当代人的视角去作亲身的体验”^⑨,却使这些手法,从含有隐喻性的音符游戏,升华为富于哲学意味的观念。就这个意义上讲,施尼特克的创作立场,与德国作曲家B·A·齐默曼力图通过音乐风格的多元性,来表现溶过去、现在与未来于一体的“时间的球状形态”,有着许多颇为近似的地方。

与此相类似的(但并不一定完全在拼贴与征引的基础上形成的)复合风格写法,在当今许多具有相当知名度的作曲家的创作中也都有所反映。诸如,英国作曲家P·马克斯韦尔·戴维斯的乐队《幻想曲》(1964)、芭蕾音乐《莎乐美》(1978),意大利作曲家L·隆巴尔迪的《变奏曲》(1977)、《马雅可夫斯基》(1980),美国作曲家G·罗奇伯格的《仿巴赫风格》(1966),《第三弦乐四重奏》(1972),J·德鲁克曼的《窗》(1972)、

《拉来亚》(1975),或J·科里利亚诺的《单簧管协奏曲》(1977)、电影音乐《变态》(1979),及题献给艾滋病罹难者的近作《第一交响曲》等等。它表明,风格的“杂芜”本身,正在形成一种新的风格与时尚。

对于简单性的追求,则是70年代以来的音乐中具有颇大涵盖意义的第三个重要特征。

在某些作曲家及流派的作品中,它是通过音乐素材本身极大程度的简化表现出来的。其中,最具代表性者,自然首推源于美国的简约派音乐。它的产生,明显地受到美术界光效绘画及最低限艺术的影响。这些由最原始的材料构成的音乐作品,常常只是某个音高一节奏原型长达数十分钟的变化重复。它们那“连绵密致的音流,象迷宫一样,使人难以断定它自哪一个瞬间开始,又行将导向何方。它们似乎是大千世界中的一个分子,却又从中反映出无穷无尽的‘无限’性,带有一种不确定性”^⑩。

在50年代曾屡屡以其极度复杂的序列结构思维而“惊世骇俗”的K·施托克豪森,于1968年写下了为6个女声而作的《情绪》。这首长达70分钟的乐曲所使用的全部材料仅仅是一个始终以弱力度持续不绝的降B九和弦,并间或地插入对源自不同宗教的神祇的名字的呼唤。素材上的极端节省,与演唱中通过不同的发音方式和语音变形所产生的丰富色彩变化,呈现出鲜明的对比。它那由沉思冥想的情绪,与降神会似的低吟所造成的神秘而和谐的宗教气氛,在施托克豪森的创作中可谓前所未见。与此相仿佛,在爱沙尼亚裔奥地利作曲家A·派尔特的许多作品(如近年来频频在世界各地演出的《纪念B·勃里顿的歌》,或《阿尔波期》)中,也可以看到这种异乎寻常的俭朴,却又极富于表情的神秘主义风格的表露。“它在早期基督教音乐——格里高利圣咏、法兰克—佛兰德学派的马肖、奥克冈及约斯坎的复调音乐,和当今音乐中的简约派艺术之间架起了桥梁”^⑪。

70年代末到80年代,在以“新简单主义”(Neue Einfachkeit)著称于世的联邦德国青年作曲家群体(包括前已提及的里姆、施万尼茨、缪勒—西蒙斯等人)的风格各异的作品中,对于“简单性”的追求,则具有完全不同的含义。因为,若就

他们所使用的音响素材及对材料的处理来看,除却许多有意运用的调性因素之外,其复杂程度有时甚至不亚于他们的先锋派父辈。然而,由于在结构思维上,他们鄙弃含混、晦涩的故弄玄虚,在表现方式上,又执着于感情流露的直接性,和音乐形象的鲜明性,这使得他们的音乐显然更易于获得公众的理解和共鸣。从这一意义上讲,“新简单主义”这一概念本身,作为一种风格特征的表述,虽然有欠精确,但是,它在一定程度上仍表明了当代西方音乐发展中的一个重要趋势。

60~70年代以来,西方音乐的四个基本特征即为:非西方文化因素的渗入,及“雅文化”与“俗文化”之间界限的模糊。它们使得历时数百年的西方“严肃音乐”的传统正在逐渐产生质的蜕变。

虽然,非西方文化对西方音乐的渗透,可以一直上溯至上世纪与本世纪之交。它在德彪西的音乐,及稍后的O·梅西安、C·麦克非等许多作曲家的作品中都有鲜明的表现。但是,在序列主义—先锋主义的衰微之后,作为一种“反弹”而出现的“世界音乐”或“宇宙音乐”思潮(K·施托克豪森语),却在宽泛得多的范围和深层的意义上,为当代音乐注入了新鲜的血液和发展的动力。当代作曲家们,已不再仅仅满足于将外来文化的因素作为一种异国情调的点缀,形式与技法的借鉴,或色彩性的烘托。他们看到了:“在当今这个超理性的时代,与非欧洲文化的相汇,使我们有可能重新发现音乐的心灵感应作用”^②。甚至,他们渴望着从中“探索一种新的生存意义,寻求古文明与现存的自我意识交相溶汇的直接体验”^③。在欧洲,K·施托克豪森在其《遥距音乐》(1966)中,即广泛运用了源自中国、日本、巴厘、秘鲁、匈牙利等不同国家、地区的素材,加以拼贴和变形处理;而更年轻一代的P.M.哈默尔则将无调性观念、简约派手法与印度及其他亚洲音乐因素揉合在一起,形成了他独具特色的“新世纪”(New Age)音乐风格。在美国,人们在G·克拉姆,L·哈里森,和简约派作曲家T·赖利、S·赖克等人的作品中,同样可以看到印第安音乐、南美洲音乐、非洲音乐及东方音乐(特别是巴厘的加美兰音乐)的明显影响。而周文中、武满彻、黛敏郎、尹一桑等具有世界性影响的亚裔作曲家在当代乐坛上所发挥的作用,更在

一定程度上助长了“乐风东渐”的趋向。

值此期间,爵士乐、摇滚乐,与其他各种类型“流行音乐”在世界范围内所获得的空前发展,以及它们对西方社会的文化生活所带来的巨大影响,同样也在慢慢地改变着西方“严肃”乐坛的面貌。在这里,我们不必列举如L·柏恩施坦,W·鲁索,A·L·韦伯尔,或简约派作曲家T·赖利、P·格拉斯等人的名字——他们与传统的,或当今的“大众音乐”的因缘几乎是尽人皆知的。然而,下列与“正统”音乐的最“正统”的代表性人物相关联的史实,却不能不令人感到惊讶:1967年,贝里奥撰文盛赞披头士的摇滚乐;4年之后,摇滚音乐的喉舌《滚石》杂志则发表了该刊采访施托克豪森的谈话录,旨在展示激进的摇滚音乐家与先锋派实验的“共性”;1983年,里盖蒂的女弟子B·科勃伦茨在演出其作品时动用了摇滚乐小组;次年,历来苛求的布列兹却指挥他那著名的“当代音乐演奏团”,为摇滚音乐家F·查帕的“严肃音乐”作品《完美无缺的陌生人》灌制了唱片;而1991年,利物浦皇家爱乐交响乐团“竟然”选择了披头士乐队的作曲家P·麦克卡特纳,作为创作一部《利物浦清唱剧》,以庆祝该团创建150周年的“最佳人选”……显然,音乐的价值观念正在经历着潜移默化的变迁,几个世纪以来,横亘在“高级艺术”与“低级艺术”之间的堤坝,已经出现了缝隙。这是不是恰恰意味着一种艺术上的信仰危机和价值迷误?那么,这种迷误是否会导致“一种比现代主义更极端的形式,打破一切,进行价值重估,以消解一切‘深度’为由走向‘平面’,以自己的无价值的毁灭展示世界的荒诞和无价值”^④?

这一切,还须由历史来认定。

(三)

当我们罗列了自序列主义的“黄金时代”终结以来,于60~70年代西方音乐中所出现的种种多元并存的现象之后,音乐领域中的后现代主义思潮的基本轮廓应当已经隐约在目的。因为,无论目前理论界对于“后现代”一语的认识存在着多么大的歧异,但几乎没有人会否认:多元并存这一现象本身,就是“后现代主义最直接的成果”^⑤,及其最典型的特征。

那么,后现代主义的本质究竟何在