

建筑究竟是艺术还是工程？这是一个没有定论的问题。在我国的学科分类目录中，建筑学在工学门下，而不是在艺术学门下。但是，从现代艺术概念确立以来，建筑从来就没有被排除在艺术之外。作为现代艺术概念的雏形，瓦萨里（Giorgio Vasari, 1512-1574）的“图画艺术”（*Arti del disegno*）就是由绘画、雕塑和建筑三种视觉艺术组成。由此，我们有必要从艺术学而不是工程学的角度来思考建筑。鉴于建筑具有明显的跨学科特征，有关建筑的艺术学或者美学的思考并不系统。直到最近半个世纪，才出现关于建筑的比较深刻的哲学反思。古德曼（Nelson Goodman, 1906-1998）、艾柯（Umberto Eco）、哈里斯（Karsten Harries）、斯克鲁顿（Roger Scruton）、卡尔松（Allen Carlson）等人思考，丰富和深化了我们对建筑的认识。如果放远眼光，我们会发现不同时代的人们对于建筑的认识相当不同。我们在古典建筑中获得审美经验，在现代建筑中获得功能满足，在后现代建筑中获得象征寓意。当然，不同时代和风格的建筑之间并不是划然有别。对于任何个案研究，都需要我们尽可能调动思想资源做出具体分析。

一、建筑与审美

鉴于既可以从工程学也可以从艺术学的角度来看到建筑，建筑理论家倾向于在满足功能的建筑与作为艺术的建筑之间做出区分，把前者称作房屋（*building*），把后者称作建筑（*architecture*）。佩夫斯纳（Nicholas Pevsner, 1902-1983）有句名言：“一个自行车棚只是一个棚屋；林肯大教堂（Lincoln Cathedral）是一座建筑。”¹ 如何让房屋变成建筑？如何让建筑从工程学领域进入艺术学领域？不同的建筑理论家有不同的答案。在众多的答案中，最容易想到的答案就是美。因为今天同行的艺术概念，就是美的艺术概念的缩写。建筑要成为美的艺术，就必须增加它的审美吸引力。因此，佩夫斯纳直截了当地给出了答案：“建筑这个术语只是应用于着眼于审美吸引力而设计的房屋。”²

究竟什么是审美吸引力？简单地说，究竟什么是美或者审美对象？哈里斯借助抽象画家弗兰克·斯特拉（Frank Stella）关于自己作品的说明，总结了四个要点来回答这个问题：

1. 审美对象不应意指而应兀自存在。
2. 审美对象应呈现自身为一个整体。
3. 审美对象要求审美距离。
4. 审美对象允诺让我们与自身浑然一体。³

哈里斯通过进一步考察，发现从鲍姆嘉通开始，关于美或审美对象的认识就与这四个要点有关。换句话说，它们构成美学独立以来对于美或审美对象的一般认识。在这四个要点中，审美对象自身就具有价值这一点尤其重要，它是美学从认识论和伦理学中独立出来的标志。美的价值就在自身，而不在它意指的功利、概念和目的。美的自律和与之相应的“为艺术而艺术”构成现代美学的核心内容。与绘画、雕塑、音乐、舞蹈等艺术形式不同，建筑无法做到完全自律。建筑总是要满足某种功能的需要。借用哈里斯的术语来说，建筑首先是满足功能需要的房屋，然后才是满足审美需要的艺术。满足功能需要的房屋要转变成满足审美需要的艺术，就需要增添某种东西，这种增添的东西就是以美为目的的装璜（*decoration*）。⁴因此，

¹ Nicolas Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 7th edn (London: Penguin, 1963), p.15.

² Nicolas Pevsner, *An Outline of European Architecture*, p.15.

³ Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), p.17.

⁴ 哈里斯将 *decoration* 与 *ornament* 区别开来使用，前者仅仅满足审美需要，后者还具有再现和符号功

建筑艺术实际上就是满足功能需要的房屋加上满足审美需要的装璜。正如哈里斯总结的那样，从美学方面来看，“建筑作品在本质上就是功能性的房屋加上审美成分。创造建筑作品的显而易见的方式就是对某些实用结构进行装璜：建筑作品=房屋+装璜。”⁵

鉴于美是自律的，附加在满足功能需要的房屋之上的装璜最好与房屋无关。作为艺术的建筑是两个全然无关的东西的相加。对于满足功能需要的房屋与满足审美需要的装璜之间的冲突，罗斯金（John Ruskin, 1819-1900）有了明确的认识。在罗斯金看来，在遵循“花最少的钱办最大的事”的经济原则的现代社会里，作为艺术的建筑几乎是一件不可能的事情。但是，这并不意味着罗斯金主张现代社会不需要作为艺术的建筑。相反，他认为现代社会急需作为艺术的建筑，因为人的生活质量并不受经济原则的支配，人除了劳作之外，还需要闲暇。就像席勒（Friedrich von Schiller, 1759-1805）在 18 世纪已经认识到的那样，原本作为有机整体的人生在现代社会里分裂成了碎片：“国家与教会，法律与道德习俗都分裂开来了；享受与劳动，手段与目的，努力与报酬都彼此脱节。”⁶席勒希望通过审美教育将分裂的人生重新整合起来。罗斯金则认为劳作与闲暇彼此独立，甚至水火不容。在劳作的场合需要功能性的房屋，在闲暇的时候需要审美性的建筑，二者绝不可混淆。“不要去装璜属于满足积极和忙碌的生活的东西。哪里可以休息，哪里开始装璜；哪里禁止休息，哪里禁止美。就像不要将游戏与工作混淆起来一样，也不要将装饰与工作混淆起来。先工作，后休息。”⁷为此，罗斯金极力反对在工厂、车站、仓库等工作场所进行装璜，主张对教堂、旅馆和住所等休息场所进行装璜。

将审美与工作区别开来，进而将艺术性的建筑与功能性的房屋区别开来，这是罗斯金艺术批评的基调，同时也是 18 世纪确立的现代美学的基调。如果从社会整体和人生整体来看，自律的审美的价值却是他律的，因为它实际上是按照经济标准运行的他律社会和人生的有效补偿。正如哈里斯评论的那样：

理解罗斯金为什么强调美对于我们精神健康是必须的这一点并不困难。在时间上精打细算，不仅会让旅行提速，而且会让所有的工作提速，但它会威胁到抽空生命的意义，会迫使我们把我们自身和我们所从事的事情作为工具去经验，就好像它在为另一种生活模式服务，正因为我们不再匆忙，因此我们在这种生活模式中不再异化，而与自身浑然一体。艺术给予这种经验。我们理解为什么罗斯金希望让住宅成为建筑作品而不是平庸的房屋，因为他拒绝让他认为是真正的人性为经济法则做出牺牲。我们也明白，为什么在我们的技术时代，正因为它招致我们根据经济和效率来判断包括我们自己活动在内的所有事情，我们才需要艺术和娱乐来补偿被它扭曲的生活：现代都市和娱乐产业，纽约和好莱坞，是彼此相依的。罗斯金让我们明白，美学的处理方法，连同依据它来将建筑作品理解为装璜了的房屋，它们是作为补偿而兴起的。审美经验——这里无论我们想到高雅艺术、装饰还是肥皂剧都无关紧要——给我们把时间计算为有价值的资源而付出生命贫乏的代价予以补偿。⁸

不过，需要指出的是，有两种情况罗斯金并没有做仔细的区分：一种是满足功能需要的房屋与满足审美需要的建筑之间的区分。一种是就满足审美需要的建筑来说，其中装璜外观与功能主体之间的区分。对于第一种情况，罗斯金有非常明确的论述，即二者互不干扰，让建筑保持为艺术，让房屋保持为工坊。无论是装璜工坊还是减省建筑的装璜都不值得提倡。

能，为了区别起见，我将 decoration 译为装璜，将 ornament 译为装饰。

⁵ Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, p.4.

⁶ 席勒：《审美教育书简》，冯至、范大灿译，北京：北京大学出版社，1985 年，30 页。

⁷ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (New York: Noonday, 1974), p.115.

⁸ Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, p.32.

对于第二种情况，即建筑艺术的装璜外观与功能主体之间的关系，罗金斯没有明确表述。就将建筑定义为装璜性外观加功能性主体来说，它们二者之间可以呈现出复杂的关系。比如，第一种情况是，它们之间可以毫无关联，以便让装璜外观保持为独立的审美对象，让功能主体尽可能发挥功能的作用。在二者遇到冲突时，功能主体为装璜外观让步。第二种情况是，功能主体影响装璜外观，即将装璜部分视为功能部分的延伸。第三种情况是，根据装璜来设计功能主体，让建筑彻底变成艺术作品。根据罗斯金的美学主张，他倾向于同意第一种情况。在建筑艺术随后的发展进程中，我们可以看到后两种情况以不同方式呈现出来。

总是，将审美诉求视为功能房屋转变为建筑艺术的关键，这就是对建筑的美学界定。罗斯金和佩夫斯纳都支持这种界定，而且这也符合古典建筑的实际情形。需要指出的是，罗斯金用现代美学的审美自律辩护的不是现代建筑，而是古典建筑。在这里需要在术语上做一点澄清以免引起不必要的混淆。现代建筑、现代派建筑或者现代主义建筑，诞生于20世纪初，在罗斯金所处的19世纪盛行复古主义和折衷主义的古典建筑或者新古典建筑。但是，罗斯金接受的美学是18世纪确立的现代美学。现代美学的审美自律支持了新古典主义建筑的唯美追求，而与现代主义建筑的功能至上大相径庭。但是，现代美学与现代主义建筑并非全然无关。当现代主义建筑由追求功能演变为追求几何形式的时候，它在某种意义上又回到了现代美学的怀抱。对此，我们随后再做论述。

经过现代主义和后现代主义的冲击之后，对于建筑的美学界定并没有消失，在今天无论在理论界还是实践中，都有它的一些之地。比如，温特斯(Edward Winters)就坚称，尽管技术因素也应该考虑进来，但是外观在建筑的价值中起决定作用。如同罗斯金将装饰性外观与功能性主体区分开来一样，温特斯将建筑与技术区别开来，认为技术的任务是让设计更好地实现，而建筑的任务是用富有美感的环境来丰富我们的生活。⁹ 近来对建筑美感的强调，可以视为对罗斯金和新古典主义建筑的回响。这从一个侧面体现了艺术与科学技术的不同。科学技术的直线演进的规律在艺术领域并不生效，尽管艺术也在不断的演进之中，但并不排除不同风格的循环、反复和并存的现象。

二、建筑与功能

对建筑的美学界定有可能违背建筑的本性，因为与音乐、绘画、雕塑等艺术门类不同，建筑不可能做到没有功能性要求。换句话说，建筑永远将功能放在首位。没有功能的建筑，就可能是雕塑或者装置，而不再是建筑。正因为如此，现代主义建筑发起了一场反装璜运动。奥地利建筑师鲁斯(Adolf Loos, 1870-1933)有句名言：装饰即犯罪。¹⁰ 尽管鲁斯用的是 *ornament* 而非 *decoration*，但是他表达的意思与 *decoration* 没有区别，为了跟前面一致，我还是用装璜来取代鲁斯文本中的装饰。

鲁斯有许多理由来反对装饰。首先，装璜会破坏建筑的整体性。就像罗斯金已经指出的那样，装璜的外观可以跟功能的主体毫无关系。如果真是这样的话，建筑就分裂成了两个部分，它们永远无法统一起来。在这种情况下建造的建筑，就不可能体现艺术所需要的整体性。其次，装璜会产生欺骗性。柏拉图将诗人和画家逐出理想国的理由之一，就是他们说谎和欺骗，不利于理想国战士人格的成长。根据同样的道理，可以说建筑装璜产生的欺骗效果，不利于公民人格的成长。再次，装璜导致浪费。这一点不难理解。装璜跟功能无关，从现代社会的经济原则来讲，只要与功能无关的支出就都是浪费。罗斯金强调美的外观可以满足人的审美需要，鲁斯认为建筑的装璜并不能满足这种精神需要。因为最后一个原因是建筑的装璜

⁹ Edward Winters, "Technological Progress and Architectural Response," *British Journal of Aesthetics*, Vol.31, No.3 (1991), p251-258.

¹⁰ 关于鲁斯思想的分析和评述，见 Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, pp.32-48.

最多只能称得上庸俗的艺术，与真正的艺术无关。我们的审美需要应该到真正的艺术中寻求满足，而不应该在建筑的外观中寻求满足。对于鲁斯来说，“现代人，具有现代神经的人，不需要装饰；刚好相反，他厌恶装璜。”¹¹现代人之所以不需要装璜，是因为他们在更好的纯艺术中得到了精神满足。鲁斯说：

我们有了艺术，它取代了装璜。经过白天的辛劳和烦扰之后，我们去听贝多芬或者《特里斯坦》。这是我的鞋匠做不到的事情。我不必剥夺他的快乐，因为我没有别的东西去代替它。不过，任何一个去听《第九交响曲》的人，当他坐下来又去设计壁纸图案，他就要么是骗人的骗子，要么是堕落者。装璜的缺席，将其他艺术带到了意想不到的高度。贝多芬的交响曲，绝不是那种穿着布满花边的绫罗绸缎踱来踱去的人写出来的。今天任何一个穿着天鹅绒四处走动的人，都不是艺术家，而是小丑或者家居装修工。我们已经成长得更好、更敏锐。游牧的牧民必须用不同颜色来区分自己；现代人用衣装作为面具。他的个性是如此强烈，以至于不再能由服装商品来表达。从装璜中解放出来，是精神强悍的标记。¹²

鲁斯对装璜的攻击，很容易让我们想起阿多诺（Theodor W. Adorno, 1903-1969）后来对文化产业的批判。阿多诺将现代主义艺术或者前卫艺术与流行文化或者文化产业严格区分开来，前者体现的是个性、自由、创造、批判性、非同一性，后者体现的廉价和浅薄的美。现代人的精神寄托，应该在现代主义艺术之中。文化产业生产出来的产品，只是对受剥削的劳动者的廉价补偿，它们会强化对劳动者的洗脑或者精神控制，从而满足资本主义再生产的要求。在鲁斯心目中，建筑的装璜就类似于文华产业产品。这不是因为建筑师的趣味不高、创造力不够，而是由建筑的本质决定的。建筑的功能性限制，导致附加在它上面的任何装璜都不可能进入纯粹艺术的行列，都不可能成为真正的自由和创造力的表达。罗斯的逻辑是：既然建筑的装璜最多只能是打了折扣的艺术，那就不如放弃装璜，让建筑只提供功能需要，让艺术去提供审美需要。

值得注意的是，鲁斯在攻击建筑装璜时，体现了明显的进化论思想，或者现代人的优越感。鲁斯并不反对古典建筑中的装璜，因为装璜适合那时候人们的精神水准。现代人精神变得更加强悍，只能在更有个性和自由精神的艺术中获得满足，建筑的装璜在现代社会已经失去了存在的理由。鲁斯说：

既然装璜与我们的文化不再有机地联系在一起，它也就不再是我们文化的表现。今天制造出来与我们无关的装璜，绝对与人无关，与世界秩序无关。它不具备发展的能力。……艺术家总是站在人类的前面，充满活力和繁荣。但是，现代装璜主义者是落伍者或者病态现象。三年后他就会否定自己的作品。对于有教养的人，他们会立刻无法忍受；其他人也会在几年后意识到它们无法忍受的特征。……现代装璜既没有渊源，也没有后继。对于那些缺乏教养的人来说，这个时代的伟大只是一本有七印（seven seals）的书本，他们会欣然欢迎装璜然后迅即予以拒斥。¹³

功能主义者与唯美主义者不同，后者重视美，前者重视真。根据韦伯（Max Weber, 1864-1920），社会的现代进程其实就是祛魅的进程。装璜和美也是一种魅惑。现代建筑对装璜和美的抵制，对真的追求，是社会现代性进程整体中的一部分。事实上，现代建筑对功能和真

¹¹ 转引自 Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, p.17.

¹² 转引自 Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, p.43.

¹³ 转引自 Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, p.48.

的追求，早在康德(Immanuel Kant, 1724-1804)美学中就有所揭示。康德将所有的艺术都视为依存美(adherent beauty)，与纯粹的自由美(free beauty)有所不同。在所有的艺术中，建筑最能体现依存美的特点。康德明确说，房屋的美“预先假定一个决定它意味着什么东西的目的概念，因而是一个关于它的完满性的概念，因此它只是依存美。”¹⁴“建筑中的主要考虑，是艺术性对象应该发挥什么作用，这种作用是审美理念要服从的条件。”¹⁵维欧勒·勒·杜克(Eugène E. Viollet-le-Duc, 1814-1879)也特别强调建筑对真的遵循。这里的真可以从两个方面来理解：一方面指目的，另一方面指规律。所谓目的，指的是尽可能满足委托方的要求。所谓规律，指的是尽量符合建造工程的规律。维欧勒·勒·杜克说：

建筑中存在……两种必不可少的必须坚持真理的方面。我们必须真的尊重规划，必须真的尊重建造过程。尊重规划，就是要准确地、严谨地履行项目要求所给出的条件。尊重建造规程，就是要根据材料的品质和特性来运用它们。¹⁶

不过，无论是康德还是维欧勒·勒·杜克，都还是审美功能主义(aesthetic functionalism)，他们还试图寻找功能与形式之间的关联，并没有彻底放弃形式，而是强调功能对形式的限制，因为他们还是将建筑纳入艺术的范围之类来考虑。现代建筑师似乎更加推崇严格功能主义(austere functionalism)，倾向于从技术以及政治、经济等社会科学的角度来考虑建筑，从而将建筑移出艺术的范围。

但是，功能主义也存在它的问题。第一个问题是，建筑的功能都是非常模糊的。比如，有些建筑在不同的历史阶段满足的功能非常不同。比如，北京大学燕南园的房子，最初是作为教授的住房即别墅，文革时变成了多家分享的公寓，今天变成了研究机构的办公室。有些建筑在不同的时段满足不同的功能，比如北大第二体育馆，白天用作书和文具的大卖场，晚上用作教工篮球场，周末用作交友舞厅。因此，很难将建筑形式与具体功能完全对应起来。就像斯克鲁顿指出的那样，建筑的具体功能是如何逐一被翻译为形式的，这一点并不清楚。我们清楚的是“房屋具有使用功能，不应该将房屋理解为好像什么作用都没有。”¹⁷建筑只是有用，至于它究竟是如何发挥作用的，得依情况而定。因为人毕竟不是机器，人的能动性可以主动地、甚或创造性地利用建筑。¹⁸

由于建筑在满足人的功能需要时具有极强的弹性，特别是由于人的功能需要是可塑的，因此功能主义遇到的第二个问题是，它实际上不是为了功能设计形式，在很多情况下都是因为形式而开发功能。建筑不是适用我们的生活需要，而是教给我们新的生活方式。从功能主义领袖勒·柯布西耶(Le Corbusier, 1887-1965)对他的“住宅机器”(House Machine)观念的解释中可以看出，至关重要的不是满足功利需要，而是抽象的或者理想的几何构造。勒·柯布西耶说：

通过对形式的安排，建筑师实现了一种秩序，它是他纯粹的精神创造……不再有任何习俗的问题，也不再有任何传统的问题，不再有建造的问题，不再有适应功利需要的问题……如果从我们的内心和思想中剔除各种有关住宅的僵死概念，从一种批判的和客观的观点来看问题，我们就会到达“住宅机器”。¹⁹

¹⁴ Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. W. S. Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1987), p.76.

¹⁵ Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, p.191.

¹⁶ Eugène E. Viollet-le-Duc, *Discourses on Architecture*, trans. B. Bucknall (London: Allen & Unwin, 1959), p.448.

¹⁷ Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture* (London: Methuen, 1979), p.40.

¹⁸ 关于审美功能主义和严格功能主义的分析，见 Edward Winters, "Architecture," *The Routledge Companion to Aesthetics*, third edition, eds. Berys Gaut and Dominic M. Lopes (New York: Routledge, 2013), pp.633-634.

¹⁹ 转引自 Gordon Graham, "Architecture," in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (New York: Oxford University Press, 2010), p.559.

柯布西耶明确强调他的“住宅机器”中“不再有适应功利需要的问题”，因此将功能主义理解为满足功利需要，确实存在不小的偏差。功能主义实际上是一种理想主义，目的是启发现代人新的生活方式。与柯布西耶一样，在包豪斯（Bauhaus）那里，所谓的功能也是先验地决定的，也就是说是由理性而不是由实际决定的。建筑设计是建筑师纯粹的精神创造，如同几何学家的工作那样，建筑的功能是由这种理性设计决定的。正是在这种意义上，我们可以说功能主义建筑不仅仅是满足功能需要的房屋，而是建筑艺术。

按照功能主义的这种构想，设计是符合理性的，而理性又是放之四海而皆准的，因此“住宅机器”就具有跨越文化、地域和时代的普遍性。由于理性是普遍的，功能是具体的，因此功能主义建筑实际上是无法满足功能需要的。正如格拉汉姆（Gordon Graham）评论的那样：

“受包豪斯直接或间接启发的现代主义建筑中，有如此多的作品被证明是高度功能混乱的，它们被广泛认为是既不美观，又不方便。”²⁰

三、建筑与寓意

既不美观也不方便的现代主义建筑，是对现代主义主张的极大嘲讽，它们终于引起了人们的厌恶。不是因为主张不同而产生的厌恶，而是作为正常的生存者而产生的厌恶。现代主义终于没有能够用它的形式改变人的生活方式。因为建筑毕竟不是人的生活的全部内容，与其说建筑风格改变生活方式，还不如说生活方式改变建筑风格。汉德瓦萨（Friedensreich Hundertwasser, 1928-2000）就明确表明对现代主义大规模的城市改造感到忧虑。如果现代主义者要摧毁 19 世纪折衷主义建筑，根据同样的逻辑，我们今天就应该摧毁现代主义的建筑。他说：

建设性的功能主义建筑师对破坏不负责任的狂热，是众所周知的。他们只想简单推倒 19 世纪和新艺术（Art Nouveau）那些立面粉饰得漂亮的住宅，在那里换上自己空洞的房屋。我可以举柯布西耶为例，他想将巴黎夷为平地，代之以庞大怪物一般的直线建筑。为了公平，我们现在应该推倒密斯·凡·德·罗（Mies von der Rohe）、诺依特拉（Nuetra）、包豪斯、格罗皮乌斯（Gropius）、约翰逊（Johnson）、柯布西耶等人的房屋，因为作为一代人他们已经过时而且确实让人无法忍受。²¹

对现代主义建筑的反动，导致了后现代主义。今天运用在各个领域的后现代（postmodern）和后现代主义（postmodernism），是由建筑领域率先使用的。与现代主义口号“少即多”（less means more）针锋相对，后现代主义提出“少即乏味”的口号。后现代主义不再惧怕装饰，赋予了装饰以新的意义。为此，哈里斯特别强调装饰（ornament）与装璜（decoration）的区别。尽管在一般文本中，这两个词可以通用，但是为了表示后现代建筑与 19 世纪古典主义建筑之间的不同，只好将这两个词语区别对待。

如何将装饰与装璜区别开来？在前面的讨论中我们已经指出，装璜是附加在功能主体上的美丽外观，目的是提供令人愉快的审美经验。但是，美的外观与实用的功能之间是矛盾的。这种矛盾导致现代主义者为了功能而舍弃外观。不过，事实上现代主义也不是赤裸裸的功能主义，而是更加严格的形式主义。如果说现代主义是功能主义的话，只有在我们适应了它的形式要求之后才有可能。形式决定功能进而决定我们的生活方式，这是现代主义的逻辑。真正的功能主义遵循的是相反的逻辑。为了避免古典主义外观与功能的矛盾，现代主义也力图

²⁰ Gordon Graham, "Architecture," p.559.

²¹ 转引自 Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, p.54.

将形式渗透到功能之中，结果是建造了大量奇形怪状的建筑，文丘里（Robert Venturi）称之为“鸭子”（duck）：

当现代建筑师毫不犹豫地放弃房屋上的装饰时，他们无意识地将房屋本身设计成为装饰。通过将空间和连接提升到符号表达和装饰之上，他们将整个房屋扭曲成为一只鸭子。他们用相当玩世和昂贵扭曲方案和结构，代替在传统外壳上单纯廉价的应用装璜的做法，将房屋提升为一只鸭子；迷你高层建筑大部分都是鸭子……现在应该重新评估约翰·罗斯金这个曾经令人震惊的观点：建筑就是对结构的装璜。不过，我们也应该加上普金（Pugin）的警告：对结构进行装璜没有问题，但决不能建构装璜。²²

现代主义者打着功能主义的幌子，实际上在将整个建筑变成形式。换句话说，现代主义者取消加在建筑结构上的装璜的目的，是要把建筑结构本身变成装璜。现代主义者在反对古典主义的装璜的同时，无意识地走向了更加彻底的装璜主义。

后现代主义者既反对现代主义的几何形式，也反对现代主义各种奇形怪状的“鸭子”，在某种意义上回到了古典主义将装璜当作房屋的外观的想法。但是，后现代主义者与古典主义者对于外观的含义的理解不同。古典主义者看重它的审美价值，后现代主义者看重它的符号价值或者观念价值。

建筑既是人的肉身的栖息之所，也是人的精神的栖息之所。借用海德格尔（Martin Heidegger, 1889-1976）的话来说，人是诗意地栖居的。因此，人不仅看重建筑的空间，而且看重建筑的意义。出于对现代主义根据理性原则大规模地以新换旧的反对，后现代主义者倾向于从感觉的角度融新入旧。对于诗意地栖居的人来说，建筑也在诗意地言说。这里所谓的诗意，指的并非狭义的文学性，而是指广泛的意义关联性。总之，在文丘里看来，建筑必须说话，为此建筑需要与时代紧密相关的符号和装饰。为此，文丘里推崇拉斯维加斯而不是纽约。他说：

要发现我们的符号表达，就必须去现存城市的郊区边缘，它们的吸引力不是体现在形式上，而是体现在符号上，它们体现了几乎所有美国人的抱负，包括最多的城市低收入居民和最多的安静的白人多数者。洛杉矶将是我们的罗马，拉斯维加斯将是我们的佛罗伦萨；就像在几代人之前有升降设备的谷仓一样，弗拉明戈标志将成为一个冲击我们通向新建筑敏感力的典范。²³

总之，对于后现代主义者来说，装饰不是为了美观，而是为了文化。因此，与其将建筑理解为美的艺术，还不如将建筑理解为一种符号表达形式。文化正是由各种各样的符号表达形式构成的。古德曼就是从符号学的角度来理解建筑的意义。建筑的符号表达方式可以是再现（representation）、例示（exemplification）、表现（expression）等等。原则上说，再现相当宽泛，任何东西都可以再现任何东西。不过，好的再现需要一定的限制，即需要某种程度上的相似性。例示与再现的方向刚好相反。再现是语言指向对象，例示是对象指向语言。换句话说，再现总是比它再现的对象要抽象，例示总是比它例示的对象要具体。有些特性是无法从字面上例示出来的，只能从隐喻的意义上例示，这种隐喻的例示就是表现。比如北京奥林匹克体育场再现了鸟巢；鸟巢例示了某种特性如呵护和成长；呵护和成长又表现了当代中国社会的青春与活力。总之，通过各种符号表达方式，我们可以让建筑说话，让建筑指向它自身之外，让建筑与历史、文化、环境、社会等联系起来。古德曼以教堂为例，对于建筑

²² 转引自 Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, p.72.

²³ 转引自 Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, p.77.

发挥的符号作用进行了说明：“如果一个教堂再现了帆船，帆船例示了摆脱地球的自由，脱离地球的自由反过来又例示了精神性，那么通过这三个环节的连接，教堂就指向了精神性。”²⁴对于古德曼来说，好的艺术作品体现在让人获得启示上，而不只是让人获得愉快上。建筑像其他艺术作品甚或科学理论一样，目的是增进和丰富我们对世界的认识，进而达到重建世界的目的。古德曼说：“一幢房屋在物理上改变我们的环境，这一点为绝大多数艺术作品所不及。不过，作为艺术作品，它还可以通过各种意义渠道，告悉和重组我们的整个经验。就像其他艺术作品一样——也像科学理论一样——它可以给出新的洞见，提升理解，参与我们对世界的重建之中。”²⁵

哈里斯将古德曼的符号表达方式做了简化处理，即将所有的符号表达方式统称为再现。不过，哈里斯在再现对象和再现自身之间做了区分，将再现对象称之为“再现”（representation），将再现自身称之为“再-现”（re-presentation）。在哈里斯看来，房屋要成为建筑，就必须再现某物。比如，哥特式大教堂（Gothic cathedral）就再现了《圣经》中所描绘的天上的耶路撒冷（Heavenly Jerusalem）。我们可以将天上的耶路撒冷称之为理想的建筑。除了再现理想的建筑之外，还可以再现原始的小屋，它是人类最初的房屋原型。总之，房屋要变成建筑，就必须再现别的房屋，就必须与历史上已有的或者理想中虚构的房屋发生关系，就必须置身于建筑的语境之中。哈里斯进一步主张，正是通过再现其他的房屋，建筑将自身再-现为建筑。在这里，建筑的再-现自身或者自我指涉（self-reference）变得尤其重要，有了这种自我再-现或者自我指涉，建筑仿佛像有了自我意识或者灵魂一般，超出了纯粹的房屋而进入艺术领域。哈里斯说：“住宅要是配得上称作建筑作品，它就一定不能只是住宅；用艾柯（Umberto Eco）的这种说法也无妨：要成功地发挥住宅的功能，房屋就必须指谓（denote）一个住宅类型。要配得上称作建筑作品，住宅就必须再现一所住宅，由此再-现自己为一所住宅。歌德（Goethe）也许会说，创造了一所住宅的虚构（fiction）。教堂、博物馆、市政厅、机场也可如此对待。通过再现其他建筑，建筑作品将自己再-现在一个理想的图像中，因此创造了一个关于自己的虚构。通过对再现对象和再现形式的选择，建筑作品传达出对在建筑中被认为是重要的东西的独特理解，从而指出房屋因而是栖居的独特理想。”²⁶

由于深受海德格尔的影响，哈里斯的表达比较生涩。不过，对于我们来说，只要明白这一点就够了：建筑再-现自身的目的，实际上就是将自身置于一个由历史、宗教和文化构成的理想之中。丹托（Arthur Danto, 1924-2013）在将艺术作品与寻常物区别开来时曾经用到理论氛围（atmosphere of theory）这个概念，认为艺术作品不同于寻常物就在于它置身于理论氛围之中。仿照丹托这种说法，我们可以说，建筑与房屋的区别，就在于前者有一个理想的氛围，而后者没有。

现在终于到了明确区分装璜和装饰的时候了。装璜的目的是审美，装饰的目的是制造理想氛围。装饰包含了装璜中没有的再-现自身，换句话说，装饰就是装璜与再-现的联合。哈里斯说：“将装璜与再-现联合起来，会引发对装璜与装饰之间的区别的再思考。或许我们可以这样来理解装饰，装饰就是一种这样的装璜，它用来如此再现被装璜者，以至于装璜向我们呈现自身为自身的虚构。如果我们将装饰理解为具有某种再-现功能，那么罗斯金力图将建筑区别于单纯的房屋的东西确定为附加的装饰，就变得更加可信了。”²⁷

总之，后现代建筑回到装饰的目的，不是审美，而是传达观念和制造意义。不过，哈里斯心目中的理想建筑可能不完全是后现代建筑，它或许只是一个关于建筑想象，一个关于建筑的乌托邦。遗憾的是，哈里斯在三十多年前开始建构的这个建筑梦想，在今天并没有实现。

²⁴ Nelson Goodman, “How Buildings Mean,” in *Philosophy of the Visual Arts*, ed. P. A. Alpers (New York: Oxford University Press, 1992), p. 373.

²⁵ Nelson Goodman, “How Buildings Mean,” p.375.

²⁶ Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, pp.119-120.

²⁷ Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, p.120.

在作为世界建筑实验场的中华大地，我们看到的建筑并没有充满理想氛围，也没有布满再现自我的装饰，而是在极简主义推动下的变本加厉的现代主义。中华大地上不断涌现出奇形怪状的“鸭子”，只不过比欧美更大个而已。