

# 从包豪斯到现在

〔美〕TOM WOLFE 著

关肇邨 译

清华大学出版社

## 内 容 提 要

本书对西方现代建筑近六十年的发展做了叙述和评论，以其独到的观察角度和文笔，在美国建筑界和社会上引起了巨大反响。它有助于我们了解西方现代建筑学的不同思潮和流派。可供建筑历史和理论工作者、建筑院校师生及建筑设计人员参考。

### 从包豪斯到现在

[美] TOM WOLFE 著

关 肇 邨 译

☆

清华大学出版社出版

北京 清华园

东北旺印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

☆

开本：787×1092 1/32 印张：4  $\frac{1}{8}$  字数：78千字

1984年7月第一版 1984年7月第一次印刷

印数，00,001~15,000

统一书号：15235·118 定价：0.55元

## 目 次

一 银王子.....	7
二 受限制的乌托邦.....	29
三 太白星们.....	35
四 逃到伊斯里去.....	53
五 叛教者们.....	67
六 笑弄学问的人们.....	82
七 银一白，银一灰.....	99
译 注.....	114
译 后.....	124

“难道地球上曾有过这样的地方，尽管那里的人有的是财富和权力，却花钱建造无数他们所厌恶的建筑这样的事吗？”

——Tom Wolfe

一切源于五十年前包豪斯的伙计们，他们的建筑国际式把我们的办公室全放在玻璃盒子之中，使我们的美术馆象车库，使我们的学校象商业中心。

沃尔夫俏皮和讽刺的现代建筑史，是对财富、习俗和公众趣味的操纵的精彩讽刺剧。”

——Publishers Weekly

“象毒蛇牙般的尖锐和才华，有效的文化洞察力、迷人的嘘声、通俗的作品。”

——Playboy

“透彻的洞察力……非常的公正。”

——People Magazine

一场快乐的歌剧搅乱了密斯范德罗和沃尔特·格罗皮厄斯们……这时的沃尔夫先生以他的花腔高音结束了全剧，没有多少人能逃过他的匕首。

—The Wall Street Journal

“……对某些建筑主张的搜集和摧毁……主要目标是那些背离自然趣味和传统的美国建筑师和主顾们……一本有趣的书。”

—New York Magazine

“毫不奇怪……这书是曼哈顿建筑沙龙里最热门的话题……”

—The New York Times Book Review

“俏皮地使要变美国城市为一堆单调的、粗制滥造的高耸盒子的建筑思想冷静下来。”

—Portfolio

**美丽啊**，广阔的天空，琥珀般的麦浪①，难道地球上还曾有过别的地方的人，虽然他们有的是财富和权力，却要象你们今天在所赞颂的国土上一样，花钱建造无数他们所厌恶的建筑这样的事吗？

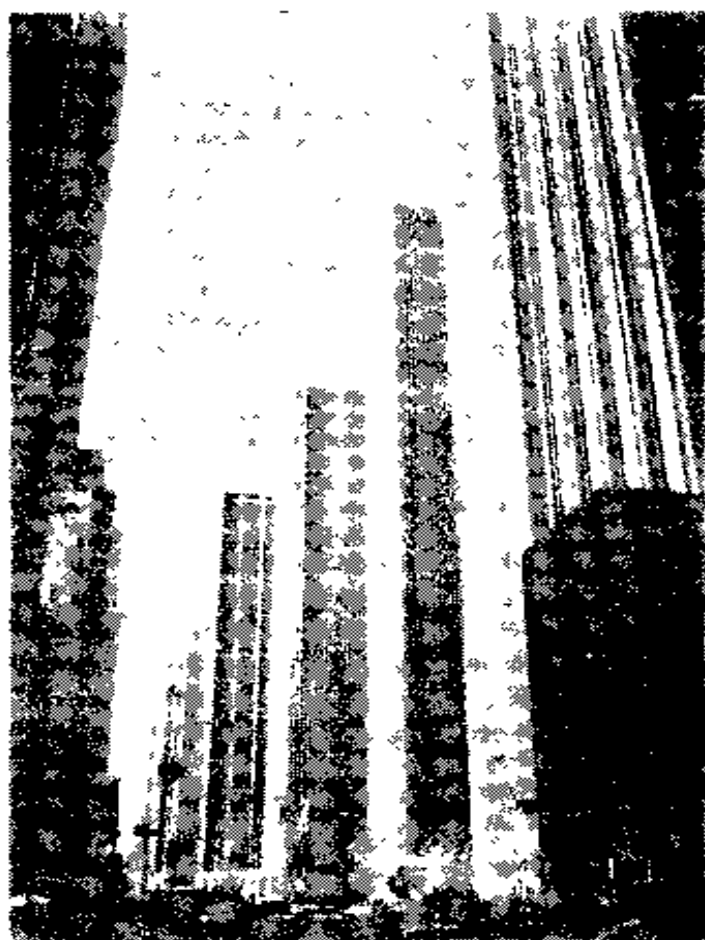
我想不会有的。每个孩子上学的校舍，象是一座复印机部件的批发仓库。即使是接受了这样设计的校方代表，也说不清究竟怎么会发生了这样的事。他们能做的主要是如何避开向家长们做交待。

每一幢在密执安北部森林中或长岛海岸的价值九十万美元的新别墅，都有那么多的铁管栏杆、坡道、空格踏板金属转梯、大片的工业平板玻璃、成堆的钨光灯和白色的圆柱体，简直象一座杀虫剂精制厂。有一次我看到这种房子的房主们被他那座房子的白劲、光劲、瘦劲、干净劲、空旷劲搞得快神经错乱了。他们只好来个“大消毒”，让它如何舒服些、有色彩些。他们把那照例的白沙发上面摆上泰国丝绸靠枕，彩虹般的红色，粉色和热带的绿色。然而建筑师们照例回来了，他怀着卡尔文②主义者那样的赤诚之心，连劝带吓地讲了一通之后，便把那些漂亮的小东西，全给扔出去了。

在纽约，每个大的法律事务所都一声不敢吭地搬进那种只有七呎十吋高、混凝土顶板、石膏板墙和侏儒样走廊的玻璃盒子里去，然后再花上几十万美元去请装饰专家来把这些方格格改造成象是保存下来的老宅子。我看到那些木匠、细木工、女工们做上去许多的檐口、壁柱、雕刻的线脚、藻

井、许多的织物壁心、许多炉台上有桃心木雕花果装饰的不生火的壁炉、许多的吊灯、宝镜、桃木皮沙发以及仓、琼斯、亚当兄弟、贝灵敦爵士和戴尔坦第③们所能梦想到的东西。

他们一声不响地搬进去！尽管那玻璃盒子把他们全吓了一大跳。



遗憾之路：纽约的美利坚大街。一排排密斯·范德罗式的玻璃盒子。工人住宅拔起五十层高。

我保证，这不止是我个人的印象，若想得到详细的证据，你只要去参加一下今天建筑师们聚在一起讨论艺术的各种会议、讲座和评图会。他们公开承认他们自己也很吃惊。他们满不在乎地告诉你，现代建筑已经到了山穷水尽的地步，快要完蛋了。他们自己也用嘲讽的口吻拿玻璃盒子开玩笑。非利浦·约翰逊（Philip Johnson），1949年他在康纳提格州给自己盖了一座玻璃盒子住宅。他现在以欣赏古玩儿的口气谈它，正如别人可能谈到老阁楼里发现了一架老铜床所用的口气一样。

我们相信，问题总会解决的。现在就有不少新途径、新运动、新主义：后现代主义、晚期现代主义、合理主义、共同建筑派、新柯布派、洛杉矶银色派。可是他们干了些什么？他们盖了更多的玻璃盒子，加上了镜面玻璃以便反映出旁边的玻璃盒子，只是把原来光光的直线扭映成曲线而已。

我发现今天美国建筑师和业主之间的关系有些古怪，近乎诚心恶作剧。在过去，那些花钱让人家给建府邸、教堂、歌剧院、图书馆、大学、博物馆、办公楼及大露台的人毫不犹豫地要用这些建筑来表达自己的尊荣。拿破仑想仅以更多的音乐和大理石把巴黎变成凯撒时代的罗马。他说到做到。他的建筑师们为他造了凯旋门和马德兰庙。他的侄子拿破仑第三想把巴黎变成罗马城并衬托出凡尔赛宫来。他说到做到，他的建筑师们为他造了巴黎歌剧院、新卢浮宫以及瑞华丽大道（rue de Rivoli）。伯尔曼斯敦曾一次把英国新外交部大楼的设计竞赛结果扔到一边，却让那时最好的哥特式建筑师斯科特（Gilbert Scott）去给他设计一个古典式的。而斯科特就真的那样做了，因为这是伯尔曼斯敦说的。



在纽约，艾丽斯·温德拜尔特叫波斯特⑤给她在5号街和57街处设计了一个法国式城堡，而他就真的为她把布劳城堡(Chateau de Blois)从整体直到窗上的雕花铜插销都一点不差地照抄过来了。阿尔发·温德拜尔特聘请当年最著名的美国建筑师理查得·莫里斯·亨特为她在纽波特照着小特里阿农⑥的样子照样设计一座夏季别墅，他也真的兴致勃勃地那样做了。他是十分乐子满足温德拜尔德家族的这个或任何别的幻想的。“如果他们想要一座烟囱朝下的房屋，”他说：“我也可以给他们搞”。但是1945年之后，我们的财阀们、官僚们、主席们、经理们、委员们、大学校长们都不知怎么地变了。他们都好象是对自己丧失了信心，都沉默了。他们一下子都愿意接受一样东西了，就好象愿意接受一杯泼在脸上的冷水、一记打在嘴巴上的耳光、一顿对资产阶级奢侈灵魂的批判一样，这样东西就是所谓“现代建筑”。

为什么？他们也说不清。他们只是看着自己花钱买的这座光光的大楼。对这个傻大个儿，他们讨厌透了。它使他们头疼。

## 一 银王子

**我们的故事**要由第一次大战后的德国开始。年青的美国建筑师们和艺术家们、作家们及一些知识分子到欧洲游逛去了。这一大群放荡不羁的人被称为“失去的一代”。这是什么意思？在《美国文学之解放》一书中卡尔沃敦（V·F·Calverton）写到，美国的艺术家和作家们受到十八、十九世纪的“殖民地综合症”的影响，在对欧洲进行小心翼翼的模仿。但是到了第一次大战之后，他们终于产生了自信心，并且不再迷信欧洲艺术的权威。但在事实上，他的估计是太乐观了。

这“失去的一代”的格言，用考莱（Malcolm Cowley）的话说，是“欧洲干的好”。那时，一个减价旅行团到欧洲去了。这次不象过去只有一个亨利·詹姆士或一个约翰·萨金特⑦或一个理查得·亨特能去，而是谁都能去学学，当个欧洲艺术家。“殖民地综合症”现在是把人们整个儿缠住了。

欧洲艺术家！多么耀眼的形象！安德烈·布莱敦、路易·阿拉贡、让·柯斯托、查斯坦查拉、毕加索、马蒂斯、阿诺德·舒恩伯格、保罗·瓦勒莱⑧——这些人婷婷而立，象古斯塔夫·密克罗（Guslave Miklos）的青铜和黄金的塑象站在大战后欧洲冒烟的废墟前面一样。那欧洲文明的废

墟是这幅图画的基本部分。正是背景中的白骨堆才使得先驱派如布莱敦、毕加索们那样显眼，那样突出。

对这些去朝圣的年轻的美国建筑师来说，最光彩夺目的人物是包豪斯的创建人沃尔特·格罗皮厄斯。1919年格罗皮厄斯创建包豪斯于德国首都魏玛。它其实不止是个学校，也是一个公社、一项精神运动，各种艺术形式的改革运动，一个可与艾庇克拉斯<sup>⑨</sup>学园相比的哲学核心，而其中的艾庇克拉斯则是格罗皮厄斯。他，三十六岁，瘦高个儿，仪表修整，厚厚的黑头发直向后梳着，具有女人抗拒不了的漂亮劲。他具有古典德国的高尚和文雅。大战时是骑兵上尉，英勇、平静、坚定。这些就确定了他要成为这大动乱旋涡的中心。

老实说，他不是出身名门。从他父亲起就出身不高，但是人们总还认为他是贵族出身。在包豪斯教课的画家保罗·克里（Paul Klee）称格罗皮厄斯为“银王子”。称为银是很对的。若称为金，则太华贵而不适合于他。格罗皮厄斯正象是一位出身于高贵门第的人，经过一次奇迹般的变化之后，仍然保持了高尚教养的美德而抛弃了各种谄上傲下等的旧习俗。

年青的建筑师和艺术家们来到了包豪斯，他们在此生活、学习、聆听银王子“从零开始”的教诲，人们一天到晚都要听这句话：“从零开始”。对于任何试验，只要是以探索“纯净的将来”为名的事，哪怕是被称为马兹达兹南（Mazdaznan）的新宗教或“健食养身道”之类的活动，格罗皮厄斯总是赞助支持的。在魏玛的一段时间，包豪斯的食谱中全是生吃的蔬菜。由于过于乏味，只好加上些大蒜佐餐。这时格罗皮厄斯的妻子是阿尔玛·马勒（Alma Mahler），



沃尔特·格罗皮厄斯。第一号白上帝。青年建筑师们拜倒在他脚下。有的，如菲利普·约翰逊几十年后还没站起来。

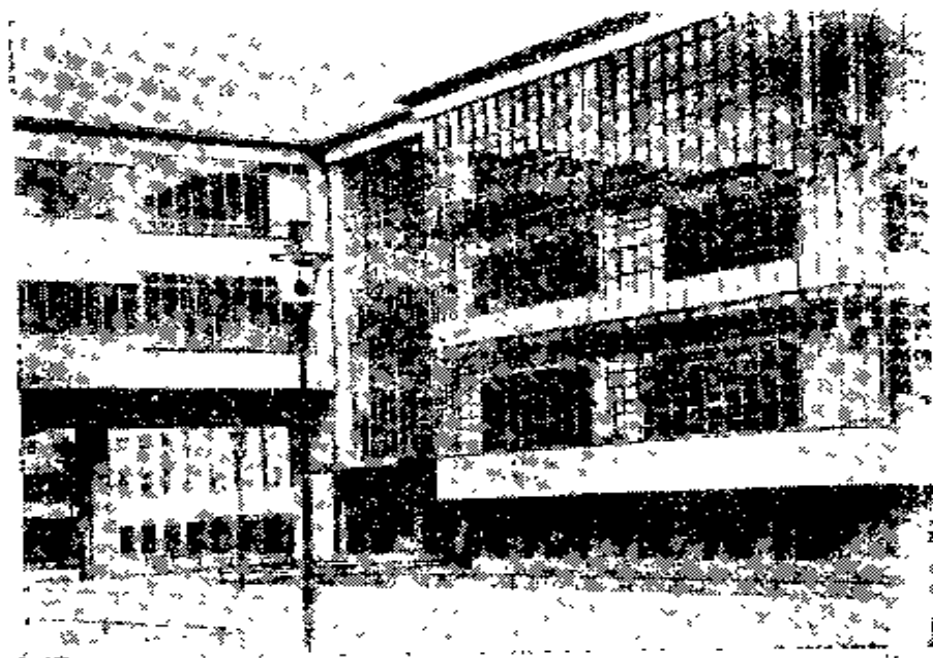
原来是古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler）夫人，是那个“20世纪的一伙”中为首的一位，是“艺术家的寡妇”。历史家说，包豪斯的风格的标志是角窗、平屋顶、坦率用材料和暴露结构、但是她，阿尔玛·马勒·格罗皮厄斯·魏弗尔——她那时又把诗人弗仑兹·魏弗尔（Franz Werfel）的名字也给自己加上了——会毫不犹豫地告诉你，包豪斯最令

人难忘的风格是“满嘴的大蒜味”。然而，不管怎么说，它是多么纯粹、多么干净，多么光荣啊！“从零开始”！

马色·布鲁耶、路德维希·米斯·范德罗、拉兹罗·莫荷利·纳基（Lazló Moholy-Nagy）赫伯·拜耶（Herbet Bayer）亨利·凡·得·维尔德（Henry Van de Velde）——这些位都先后在包豪斯执过教。还有画家们如克里和约瑟夫·阿尔本（Josef Albers）。阿尔本曾教过著名的包豪斯沃克斯（Vorkurs），即入门课。阿尔本走进了教室，放了一大堆报纸在桌上，告诉学生他一个小时后回来，让他们在这段时间里用这些报纸做些工艺品。等他回来的时候，他就发现那儿有纸叠的城堡、纸叠的游艇、飞机、胸像、鸟儿、火车站以及各种好玩的东西。但也总有一些学生，一位摄影师或是吹玻璃的工人，他们只是简单地把报纸折一下，放在那象个帐篷。阿尔本就会拿起一个教堂和飞机，说：“这些应该意味着是石头做的、金属做的，而不是报纸。”然后他就会拿起那摄影师不经心地折的帐篷，说：“但是这个！这才真正是用上了纸的灵魂啊！纸是可以折而不断的，纸有拉力，这两个折边可以承受很大的面积，这！正是纸活儿的艺术。”于是教室里所有的纸型又继续一个个地折叠起来了。多么简单！多么好看！好象一道闪光第一次射进了人们阴暗的头脑。我的上帝！“从零开始！”

为什么不呢……这些包豪斯青年的国家，德国，被投入了战争，并且在凡尔赛宫丢尽了脸。经济跨了台，通货膨胀到了神经错乱的程度。皇帝也完蛋了。社会民主党人以社会主义的名义掌了权。一群群乱哄哄的年青人在城市里串来串去，大口喝着啤酒、激烈地争吵着，在等待来自东方的苏维

埃革命。瓦砾堆，冒烟的废墟，“从零开始”：如果你是青年人，就是一块好材料。从零开始，正意味着重新创造这个世界。



包豪斯 格罗皮厄斯的集合体。建于1925年  
包豪斯由魏玛搬到德骚去之后

从对美国生活所引起的令人震惊的效果看，回顾一下六十年前中欧那个特殊时期的某些说教是有意义的。

“画家们！建筑师们！雕刻家们！你们由于自吹自擂，谄上傲下，令人讨厌的作品而得到了资产阶级的重赏。听着！这些钱浸透了千百万被驱赶、被压榨的穷人的血汗和精力。听着！这是肮脏龌龊的钱……我们要成为社会主义者，我们必须燃起社会主义的崇高精神：四海之内皆兄弟也。”

这时出现了“十一月社宣言”，它包括了莫荷利·纳基（Moholy-Nagy）及其他设计师们。他们后来都来到包豪

斯，投入格罗皮厄斯的门下。格罗皮厄斯是十一月社的“艺术工作会议”主席，其任务是集合各种艺术于“伟大的建筑学之翼下”，它将成为“全民的事业”。在1919年，谁都知道，所谓全民，就是工人的同意语。格罗皮厄斯说：“资产阶级知识分子已经证明了他们自己是不配担起德国文化的重担的。我们人民中，新的不太有知识的阶层正兴起于社会的底层。他们是我们的主要希望所在。”

格罗皮厄斯对‘无产阶级’、“社会主义”的兴趣其实只在美学和新样式方面，多少有些象多米尼加共和国的拉菲尔·土吉罗（Rafael Trujillo）总统之对于“共和制”的兴趣一样。尽管如此，正如妥斯托也夫斯基说的，思想总是有其影响力的。包豪斯风格来源于一些坚定的假设。首先，新的建筑是为工人而创造的。最神圣的目标就是：十全十美的工人住宅。第二，新建筑要拒绝任何资产阶级的东西。谁也不能例外。建筑师，正如说“社会民主党的官老爷们”一样，这称呼本身就是资产阶级的。“资产阶级”一词究竟如何解释，完全可以由你想叫它如何解释而定。只要是比砖瓦搬运工为高的阶层的生活中你所不喜欢的东西，都可以称之为“资产阶级”的。重要的是，你设计的东西里千万不要有能被人家抓住的把柄，能被毁灭性地嘲笑为“多么利害的资产阶级啊！”的东西。

社会民主党人在德国和荷兰都承包了工人住宅工程，并由于自己的政治原因，都委托给年青的，“反资产阶级”的建筑师如格罗皮厄斯、密斯·范德罗、布鲁诺·托（Bruno Taut）和奥得（J. J. P. Oud）去做了。奥得28岁，已经当了鹿特丹的总建筑师。他是一个荷兰的名为风格派

(de stijl)的社团的成员。包豪斯和风格派都象那个“防资”的十一月社一样，既非学校，也非公司。事实上，他们不象1897年“维也纳分离派”(Vienna Secession)成立以前在建筑史中的任何组织。在“维也纳分离派”里一群艺术家和建筑师，包括奥托·瓦格纳(Otto Wagner)及约瑟夫·奥伯利奇(Josef Olbrich)都正式地由奥地利官方文化机构维也纳艺术宫(Wiener Kunsterhaus)分离出去了。甚至法国的印象主义者都不曾想那样干过。他们的“落选者沙龙”(Salon des Refusés)所有的不过是向国立学院喊到：“我们要参加！”维也纳分离社(以及在慕尼黑和柏林的分离社们)都首创了一个全新的组织形式：艺术集体。

在一个艺术集体里，你可以用各种方式，通常是宣言的形式宣布：“我们已经把艺术和建筑的精髓由官方机构(艺术院、国立学院、文化合作社，不管是什么吧)的手里搞出来了，现在它是在我们这里了。在我们的集体里面了。从今以后，任何人若想要在这精髓的光辉中沐浴，就只有到这儿来，到我们的集体中来，接受我们所创造的形式，不能改变，没有特别的指示，不许业主向我们大声讲话。我们才是最懂的，我们和上帝有接触，造物主，天天见。只有我们才掌握着建筑的真正形象”。集体中的成员组成了一个艺术的社会，定期开会。在某些美学的和道德的观念上取得一致后，就向世界公布，维也纳分离派象25年后的包豪斯一样，建了一个真正的样板建筑，称之为“艺术之庙堂”。

本世纪初在全欧洲，这种新型社团的创造使艺术家们、作曲家们以及建筑师们绝对地兴奋起来了。我们出污泥而不



染，在资产阶级社会包围中独立着（他们颇迷恋于资产阶级这个词），并且比它强得多！正是先锋派之类的集合体的产生构成了二十世纪艺术史的很大部分。这些集合体，无论是立体主义者、野性主义者、未来主义者或分离派都有一种创造秘密教义的本能、能演绎出令资产阶级困惑不解的理论和形式来。他们很快发现，最成功的产物莫过于绘画、作曲和设计中的新规则。早期立体主义的特殊天才们，如勃拉克（Brague）和毕加索，并不是在创造一种“看的新路子”，而是在为他们的集合体秘教理论制定视觉规则，例如，立体主义绘制一个脸的侧影的方法是把两只眼睛画在鼻子的同侧。这就阐明了两条原理：（1）平面原理，源于布拉克的如下理论：绘画仅仅是在一个平面上安排形和色；（2）同时原理，源于新的立体光学中的一些发现，即人们可以从两个不同的角度同时看一个东西。在音乐方面，阿诺德·舒恩伯格，开始试验令大多数作曲家都无法理解的数学式音乐。在此艺术集合体的新时代，让资产阶级陷入孤独中去吧。这是不可抗拒的。

集合体中的作曲家、艺术家和建筑师们开始具有中世纪教派的本能了。其大部分的活动是使自己和暴民们划清界限，而暴民们正是资产阶级的代理人。这正是二十世纪先锋派主义精神所在。一旦加入了一个集合体，这位艺术家就成了某一教派的成员，就必需根据一定的教义思考一切。

然而集合体教义的权威是由哪儿来的呢？啊，那是和一切新宗教运动的来源一样的，直接由上帝、由造物主那里来。因此就产生了文字的新形式：艺术宣言。世界上再没有比二十世纪这些集合体的更重要的艺术宣言了。1910年意大利的

未来主义者们发表了第一个宣言，从那以后，各种运动和主义就没停止过。他们开始不分昼夜地发表宣言。宣言其实就是集合体的“十诫”：“我们站在高山之巅。我们带回了上帝的旨意。现在我们宣布……”。

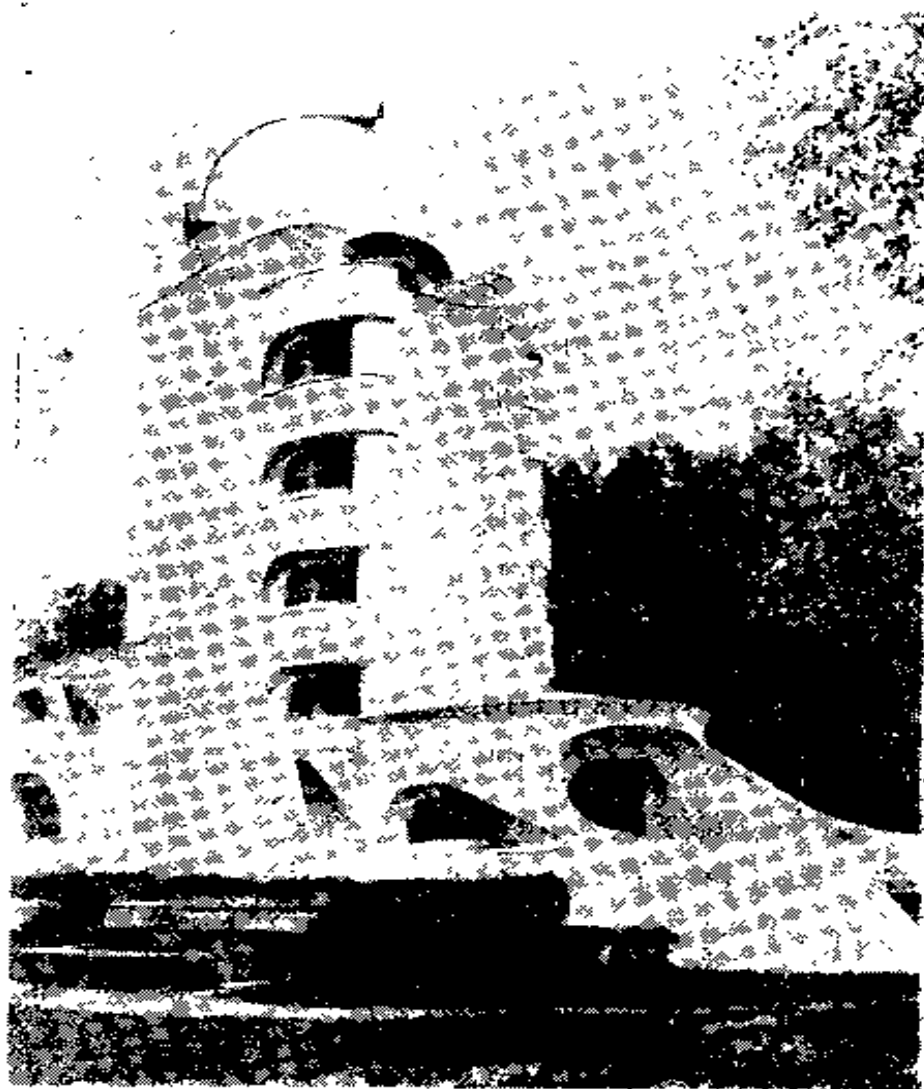
当然，对于这些艺术家——未来主义者们，旋涡派们，俄尔甫斯主义者们，纯粹主义者们，达达主义者们，超现实主义者们，有一件事是要做的，即带着他们的戒条和独立宣言从高山之巅上普罗米修斯<sup>⑩</sup>似地走下来时，是超然于资产阶级的。对于建筑师来说，情况颇为不同。他们总要依赖于一般说是保守者的垂青，而若想将自己的东西刊之于世，还要靠那些有钱并想盖房子的资产阶级。令人吃惊的是，这个战略的第一次行动是由维也纳分离派本身采取的，要感谢奥地利历史上的一次偶然事件，政府真的涉足到集合体里来并且对分离派的那些骇人听闻的宣言给了表扬。在差不多五年的一段时间里，瓦格纳及其他人接受了许多重要的委托\*，这正是它所需要的。建筑师中独具见解、不与人同的风气象传染病一样蔓延开来。在第一次大战以前私人资助的德意志创作联盟（Deutscher Werkbund）即着手为全德设计最佳的建筑形式及实用美术（业主们当然是闹着要得到一些啰）。格罗皮厄斯当时是创作联盟的领导人之一。

战后，各种集合体——包豪斯、温定根<sup>⑪</sup>、风格派、构成主义者们、新塑型主义者们、元素主义者们、未来主义者们——互相之间开始了看谁的观点更纯洁的竞赛、其内容就是辨别什么是资产阶级的（一切污秽、卑鄙的破烂货）以及

\*政府认为（非常错误地）一种新的、世界主义的建筑能帮助克服国内痛苦的阶级和种族对立。

什么是非资产阶级的（即一切纯洁美好的东西）。

争做最少资产阶级化的竞赛已达到似乎疯狂的程度。例如在竞赛之初，1919年，格罗皮厄斯热衷于请一些工匠到包豪斯来。志愿参加者、安分的劳苦人以及眉头绉起、指甲长大的人们。他们能以手工制造简单家具、简单的建筑装修、



埃里克·门德尔松的爱因斯坦塔。表现主义建筑的极端之例

简单的玻璃器、简单的瓶瓶罐罐、简单的这个、简单的那个。这看来非常之劳动阶级化，非资产阶级化。他还对表现主义建筑师门德逊，(Erich Mendelson)及荷灵(Hugo Huring)的曲线设计大感兴趣。他们戏剧性的曲线造型打破了一切资产阶级观念中的规范、平衡、对称以及硬邦邦的钻石结构。好是好，可是，沃尔特，你未免太天真了！在1922年，第一届“进步艺术国际会议”在杜斯道尔夫(Düsseldorf)召开了。这是全欧洲参加各种集合体的建筑师的第一次会晤，为了非资产阶级化而聚在一起。那位最凶猛的荷兰宣言的作者杜斯伯⑫瞄了一眼格罗皮厄斯的“安分的劳苦人”及表现主义者的曲线型设计，冷笑道：多么利害的资产阶级啊！只有富人才做得起手工的物件，英国的艺术与工艺运动早已证明这点了。若要非资产阶级化，艺术必须是机器制的。至于表现主义么，它的曲线不利于机械化生产，而非不利于资产阶级。这不仅是制造昂贵，而且是“奢侈”和“豪华”了。杜斯伯带着他长鼻上的单片眼镜，所发出的令人震惊的嘲讽，使人们避讳资产阶级之嫌达到草木皆兵的程度，格罗皮厄斯本来是个具有坦荡精神的人，这时也不免被杜斯伯逼得退入了死角。

一夜之间，格罗皮厄斯为包豪斯想出了一个新徽章的格言：“艺术和技术——一个新的统一”！完美到了惊人的程度！它足以把连杜斯伯带整个荷兰都给盖了。什么安分的劳苦人，什么长大的指甲以及曲线型等等都永不再见于包豪斯了。

但那只是开始。接下去的是一场究竟什么是“资产阶级的”什么不是“资产阶级的”大论战。定义、反定义；责

难、反责难，所用的言辞愈益精细周到，神秘莫测，愈益反复辩证，愈益学院化，最后以至于导致建筑设计的目的只在于如何表明它最符合当月最新的“本世纪的重大理论”，即表现极端的、无限的、绝对的非资产阶级化。建筑变成了以混凝土、钢铁、木材、玻璃以及灰浆等造成的理论之化身（忠实于材料就是非资产阶级的理论）。无论室内室外，他们都是白色或沙石色，偶而在细节上有一个点黑色或灰色做对比。布鲁诺·托特（Bruno Taut），他是密斯·范德罗的新集团“环社”的一员。他所设计的柏林马蹄区工人住宅的一部分房屋用了红色的立面。当有的人迟钝到不能理解他的用意时，他就喊到：“红色的前方”。布鲁诺是那种讨人喜欢的人。上帝完全知道他无论在感情上或是知识上是多么深刻地非资产阶级化，甚至他已经是个马克思主义者到了前额纹扩大的程度了（译者按：指象马克思的形象）。因此，自然地分给他做的工程是建在泽仑道夫（Zehlendorf）名为“汤姆大叔的小屋”<sup>⑬</sup>的工人住宅。多么非无产阶级化的名字！然而，红色的立面？竟然用了颜色？我的意思是，我的上帝，多么利害的资产阶级！何不爽性做到底。象1910年瓦格纳在维也纳做的马祖里加大厅（Majolika House）一样，在前立面上装满了金莲花呢？啊，他们是何等的嘲笑了可怜的布鲁诺所心爱的红立面。从此之后，在一切集合体派的建筑师中，白色、沙石色、灰色和黑色成了爱国的颜色。

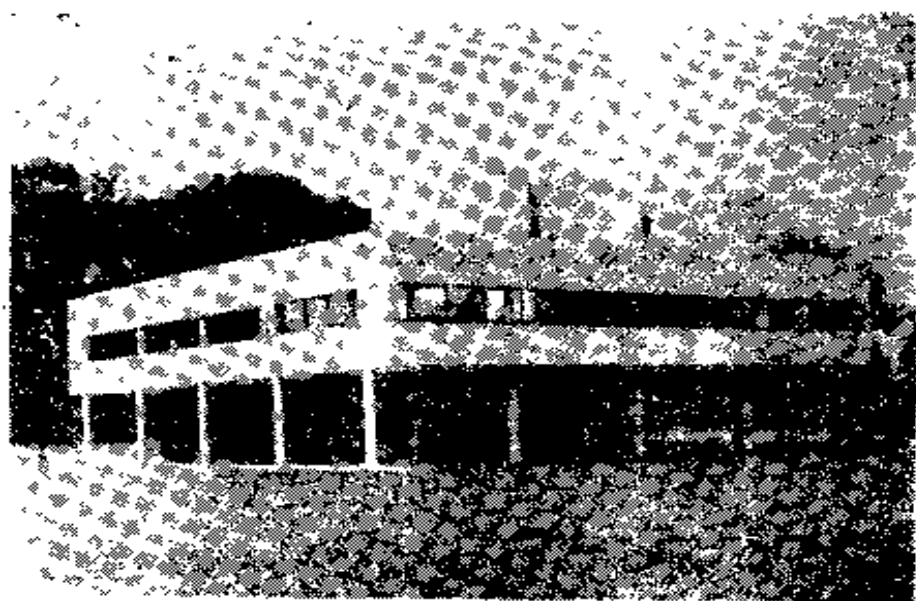
所以，色彩，再见了！在这阵神圣的飓风——理论，卷来之后，集合体派的建筑师们所能干的事是很少了。他们变得极端的不讲功能，虽然是在“功能主义”的名义之下。“功能”已经成为“非资产阶级”的几种委婉的说法之一。

例如，出现了一项平屋顶和光立面的神圣理论。在这场论战中，规定了坡屋顶和檐口代表旧的显贵的“冠冕”，而资产阶级正是花了大部分时间去效仿这一点的。因此之故，从今以后，必须只有平屋顶，平屋顶与墙壁必须只是清清楚楚地直角相接，没有檐口，没有挑檐。那些年轻的建筑师在柏林、魏玛、鹿特丹、阿姆斯特丹，差不多北纬52°的地方搞设计，也在加拿大、阿留申群岛、莫斯科和西伯利亚干。在地球的这些地方，历史上不止一次表明这儿的雨雪大到足以阻止军队行进。这儿从无符合功能的平屋顶和没有任何出挑的立面。\*事实上，除了“绘出沙漠”<sup>⑭</sup>之外，很难想象什么地方盖了这样的房屋可以被认为是符合功能的。尽管如此，绝不从平屋顶和光立面后退一步！这已成为非资产阶级建筑艺术的标志。所以很快地，没有挑檐、白色或沙石色带分格的抹灰外墙，虽无明文规定，就成为集合体派建筑的标志之一了。

再就是关于“表现结构”的理论。资产阶级永远是弄虚作假的能手（这还用说吗）。厚的砖石及其他贵重材料的墙上叠加许多隅石、穹棱、山花、过梁、石面圆拱以及为了拟人体态而用的构件，诸如檐部和柱头、壁柱和立柱、柱基、毛面的基座以造成具有头、身、脚的印象的三段形式；还有为了制造气派和无目的的造作——尖塔、西班牙瓦屋面、凸窗、牛腿——这都是为了在建筑上也是为了在社会上掩饰其

---

\*有时也允许建一个“单坡”顶，即只有一面坡而非两面坡的屋顶。这种二十年代工人住宅规范的例外格式今天在一些很大的办公高楼，例如纽约的城市合作大厦和伦敦的潘索尔大厦身上得到了忠实的体现。



勒·柯布西埃的萨沃伊别墅。平  
屋顶、薄墙面，白粉刷和鸡腿。  
“柱子”是资产阶级的词

内部真情的假象。这一切都应当统统一扫光。举凡砌筑的、粗俗的、“奢侈”的花岗石、大理石、石灰石和红砖，除非明明白白地用在不承重的地方，否则都有掩饰、虚伪之嫌。从此以后，墙必须是以玻璃或抹灰做成的薄皮（小块的沙石色面砖可以用一丁点）。既然墙已不再承重——现在是钢和混凝土以及木框架承重了——再把墙做成厚实象城堡一样的就是虚伪。内部结构、机器造的构件、机械的规矩形状，这些房屋的现代“灵魂”都必须在外表表现出来，完全不得加以装饰。此项原则的最极端的表现是风格派建筑师莱维德（Gerrit Rietveld）的斯克罗丹宅（Schroeder House），莱维德在外表做了许多挑出物，其作用只在于表现作设计时所依据的格网、图表及几何的演进方式。精彩！多么高的技巧！多么非资产阶级化！

所以，在这些建筑集合体的世界里，竞赛是在两条战线上进行着。不仅有老式的竞赛，即争得委托、取得表达自己设计能力并加以实现的机会的竞争，还有纯属文字性的理论竞赛。既然现在神圣的艺术活动都是集体以内进行、这就使这些富于灵感的天才、师父、圣师、斯科特<sup>⑮</sup>们可以足不出户而扬名于世。这样，就出现了另一个独特的现象：很少或根本不建房屋的著名建筑师。



格里特·莱维德的斯科罗丹宅。荷兰人真懂得保证房屋不资产阶级化。

第一位这样的人是未来主义者圣塔利亚(Sant Elia)。他在战前做过对虚幻的“未来之米兰”大量的、具体的描述。但是，在战时去世的他，怎么也比不上瑞士出生的法国人勒·柯布西埃。勒·柯布西埃是那种唯有法国才能产生的、



只讲理性没有感情的知识分子，那种越飞越高的逻辑家。他越转圈子越小，最后变成针尖般的雀儿，飞出小孔而到达了他们的“四元世界”。

勒·柯布西埃本能地感到这集合体的时代是完美的。他早就认为到了二十世纪要搞竞赛是天经地义的事，也就是说有点雄心的青年艺术家都必须参加一个运动、一个学派、一个“主义”，也就是加入一个集合体。谁也不可能从1900年以后的艺术史和建筑史中找到一个有声望的人物能够象图儒的方式，踏着不同的鼓点前进<sup>⑩</sup>。这种独特人物的作品只能被认为是(Sui generis)(拉丁语，自生自灭独善其身的人)。(弗兰克·劳埃德·赖特可能是一个例外，我们不久就能看到他的下场)不，更令人们拍手叫绝的则是象马尔维奇(Kasimir Malevich)那样的艺术家或建筑师。他能巧妙装扮而溜过一次运动或一个主义的影响和引诱，并且成立一个只有一个人的“集合体”。或者，如果他能找到一个伙伴，则是两个人的“集合体”。他就可以宣称：“我是一个至上主义者!(或纯粹主义者!或神秘主义者!)别以为我是孤家寡人一个，我的伙计们随时可以一呼就到的”。勒·柯布西埃紧紧抓住他的伙伴欧詹芳(Amedee Ozenfant)，并且构成了纯粹主义。

勒·柯布西埃是个又黄又瘦、高度近视的人。他总是穿一身紧身的黑西服，白衬衫，黑领结，滚圆猫头鹰似的黑框眼镜，戴一顶硬顶圆礼帽，骑一辆白色的自行车。对那些感到奇怪的旁观者，他总是说他的这付打扮是为了最巧妙地隐姓埋名，尽可能地象一个真正机器时代大量产生出来的活跃人物。他称自己设计的房子为“居住的机器”。勒·柯布西

埃到德国和荷兰去旅行，在所有的集合体里，在所有的会议、议会、讲坛、讨论会里都出了名，在那些地方总是可以听到敲打着桌子通过宣言以及集合体派的叫声“我们宣布——！”“我们宣布——！”“我们宣布——！”他是热情的、注意力集中的，他是卓越的，他是阿癸那，耶稣会员，苏布弟里斯和学院派，他是马克思、黑格尔、恩格斯以及克鲁波特金<sup>①7</sup>都集于一身。他的《走向新建筑》(Vers une Architecture)被奉为经典。到1924年前后，他是新建筑几个有统治地位的守护神之一。在他的天地里，他是柯布(Corbu)，正如格里塔嘉宝<sup>①8</sup>在她的天地里是嘉宝(Garbo)一样。这些均得力于他的宣言、他的狂热以及几幢小住宅：一幢是给他哥哥的，一幢是欧詹芳的，给亲戚的和随后是给他父母的。给父母的养老别墅成了集合体建筑师的荣誉标签。

勒·柯布西埃生活、工作在法国真是特别的不幸。在法国，谁去理会一个建筑集合体呢？那需要听从这样的规范：“从今以后，无论谁若想在这精髓的光辉中沐浴，就只有到这里来，到我们的集合体中来，接受我们所创造的形式，不能改变，不许向我们提别的指示，不许业主向我们大声讲话”。谁会去理会呢？实际是没有！除非是看在柯布母亲的分上，或是被摩登主义(Le Moderne)给迷住了，象规划家富鲁基(Frugès)，他在1925年委托勒·柯布西埃在波尔多的比萨克城搞一些低租金公寓。要命的是他委托的条件是要巴黎美术学院(Beaux Arts)式，即文艺复兴开始时兴起来，最后把古典形式组合拼凑的风格。在一般人心目中，集合体是没群众、没主顾的。残酷的现实是，集合体派建筑师若想找活儿干是太难了。除非是由一个政府——一般是社会



勒·柯布西埃，纯粹主义先生。  
他告诉大家如何不建房屋而  
成为著名建筑师。他在自己的  
脑壳里建了一座光明城

主义的——决定说：“我们这儿要变个新面貌，你们有这一套，啫，这是经费，随你们怎么搞吧。

其结果是，在斯图加特的德国社会民主党政府给了勒·柯布西埃一生中第一个主要的委托任务。这是在1927年，他得感谢密斯·范德罗。斯图加特政府让密斯负责一项

新工人住宅区展览，即维森霍夫劳动同盟工程（Weissenhof Werkbund）。密斯不顾经费十分拮据，将此工程送进了世界工人住宅展览会。他由法国请来了勒·柯布西埃，由荷兰请来了奥得和·马特斯丹（Marl Stam），由比利时请来了维克多·布尔乔亚（Victor Bourgeois）以及由德国请来的十一位，包括格罗皮厄斯、布鲁诺·托、布鲁诺的弟弟马可思·托（Max Taut）和彼得·拜仑斯。从局外人看来，必然要震惊于这些从四个不同国家来的建筑师们的设计何以如此之和谐相似，好象一个新的国际式已从天空乘风而降。其秘密乃是在于集合体竞赛的内部机械作用：永远的精减主义——非资产阶级化——这迫使他们全部缩到一个一样的小立方体里去。不断地缩，好象波厄的《坑与摆垂》中的房间一样<sup>⑩</sup>。其实只要放弃了这种神圣的游戏，他们和别的活人本没什么明显的不同，不过是象密码员一样，戴着一副理论的眼镜罢了。

那么工人住宅究竟是什么形式呢？他从头到脚都是非资产阶级的：平屋顶，没有檐口；光的墙，没有窗檐花或凸出的过梁；没有柱头或山花；没有颜色，只有集合体的深浅度，白色、沙石色、灰色和黑色。室内既没有藻井也没有花环；有的只是纯白的房间。剥去了、清除了、挤干了，取消了一切门窗套、檐线、线脚、壁柱甚至桌面上的曲线台沿及抽屉上的花饰。他们是开敞式平面，结束了老的、个人主义的、资产阶级的对于私密性的迷恋。没有壁纸，没有帘挂，没有惠尔敦（Wilton）带花的小地毯。灯上没有带花边的灯罩及瓶形的或希腊柱式的灯台。没有小圆垫、小摆设、壁炉台、面板或暖汽罩。暖汽散热片裸露着当做坦率而抽象的雕刻。没有覆以漂亮织物的家具。家具都是自然色泽的坦率

材料制成：皮革、钢管、弯木、竹藤、帆布，越轻、越硬、越好。没有了“奢侈”的地毯。黑色或灰色的漆布是标志。

那么工人对工人住宅喜欢吧？噢！他们抱怨。这是他们在这个历史阶段的天性。在比萨克（Pessac），这些可怜虫为了使它温暖些舒服些，色彩丰富些，发狂似地把柯布的冷方盒子整个翻了个儿。但这是可以谅解的，正如柯布自己说的，他们必须接受“再教育”以便能够欣赏未来“光明城”之类。在艺术趣味方面，建筑师应该是给工人施舍文化的恩人。和他们直接商量是没有用的，因为正如格罗皮厄斯曾经指出的，他们在“智能上还没有发展起来”。事实上，在二十年代，向建筑师提出了社会主义的巨大要求，对于建筑师们所提出的看来是蛮横和不可能要求，即坚持叫业主都闭上嘴的要求，社会主义从政治上给它开了通行证。

在社会主义制度下，业主就是工人。天啊！这些穷鬼刚刚才从泥浆里站起来。在现阶段，建筑师、艺术家和知识分子应当为他安排好他的生活。用斯大林的话说，他们是他的灵魂工程师。在柏林为西门斯（Siemens）工厂职工建的公寓楼里，灵魂工程师格罗皮厄斯决定工人们在取消了多种不时兴的物件及装饰的同时，还必须减小其高的天花板及宽的门厅。高天花和宽门厅以及其他华而不实的形式是在空间上表现了资产阶级的奢侈，较之在实体上的表现更甚。七呎六吋的天花板和三十六吋宽的门厅是适合于……改造世界的。

从零开始！我的上帝！美国的朝圣者们，这些到欧洲去减价旅行的美国年青建筑师们——路易·卡恩（Louis Kahn），爱德华·斯通（Edward D. Stone）、路易·斯基德莫尔（Louis Skidmore）和许多别的人——他们只能比较一下

那些青年人和他们自己的地位。在美国，一个年青建筑师们所能期望最好的是什么？如果他是特别幸运的，会可能被委托为华尔街的吸血鬼们在长岛北岸设计一幢周末别墅。路易·卡恩的朋友乔治·豪（George Howe）总喜欢说：“我们习惯于给他们诺尔曼贵族庄园中的一切东西，只差后院里那堆肥料了。”真可怕，在美国建筑界中最令人兴奋的事莫过于敢于搞新的风格。北岸的诺尔曼式、韦斯切斯特的杜德式，也称半椽式股票经纪人（Halftimber Stockbroker）。多么雄心壮志……若与改造世界相比！

直到这时以前，美国建筑师的职业就是把人家愿意的东西和细节贡献给资本家们浪漫的幻想。可是现在，你可以看到欧洲成群的建筑师能为最伟大的艺术而自主地工作着。

不，那些欧洲集合体的道路——格罗皮厄斯和包豪斯、密斯、柯布和风格派的道路是完全不可抗拒的。不过，那里有几个问题需要解决。首先，从零开始这个观念在美国是完全没有意义的。可悲的事实是经过第一次世界大战，美国并没有成为一个冒烟的瓦砾堆。她从战争中走上世界的顶峰。她是唯一经过这场搏斗而没有被毁掉、没有被杀死十分之一的人口、没有耗尽精力、没有被投入革命的国家。她现在是数强之一了。年青，正在兴起，充满了活力，并象小老虎般的壮实。不仅如此，她还没有一个摇摇欲坠的王朝或贵族制度可以去谴责、非难、诋毁或反对。她甚至连个资产阶级都没有。由于没有贵族和贵族的传统，欧洲概念的那种资产阶级安不上。（美国的作家们钦羨于欧洲的姿态，不管怎么样还是把它象一双萝卜鞋或一瓶贝路加鱼子酱那样地进口了。并且开始大谈起“资财阶级”、“钱财主义”、“巴比

特”<sup>②</sup>等等来了。)那里对社会主义没有多大兴趣；对工人住宅更是一点兴趣也没有，甚至没有人谈论它。

不管怎么样，还是应当有！看过了“光明城”的人怎么可以转回头呢？伟大的新欧洲工人住宅的建筑形象一定要带到美国来，无论用什么方法，什么方式。任何方式。

啊，年青的银毛子们面对着瓦砾堆！

## 二 受限制的乌托邦

于是，“殖民地综合症”的全部历史中最愚蠢、最有影响的一章就写下来了。这就是由亨利·罗斯·希柯克(Henry Russell Hitchcock)和一位二十七岁的现代艺术博物馆馆长菲利浦·约翰逊(Philip Johnson)所搞的名为“国际式”的东西。他们是在为1932年该馆向纽约介绍格罗皮厄斯及别人作品的照片、模型展览的目录中写上这个辞的。“国际式”一词来源于七年前格罗皮厄斯所出版的一本名为《**国际建筑**》的书的标题。

给博物馆编目录本来就是强迫劳动或者可以说是威胁下的学问,即使不是专门胡说八道至少也是可恶的诡辩。但“国际式”却是高一级的文学。它犹如珈利布道者<sup>①</sup>的传单般地放出光辉。这两位是在向着银王子的月宫吠啊。

为了表示严肃认真,他们按照两千年前维特鲁威<sup>②</sup>的方式给**建筑**和**房屋**之间划了一道明确的界限。这两个词以黑体印出,可能表明他们是客观的、科学的范畴。在欧洲,格罗皮厄斯、密斯·范德罗、勒·柯布西埃和奥得这四位被希柯克和约翰逊称为“伟大的欧洲功能主义者”,是在创造**建筑**。而在美国,即使是自认为是在作现代化的、功能化的建



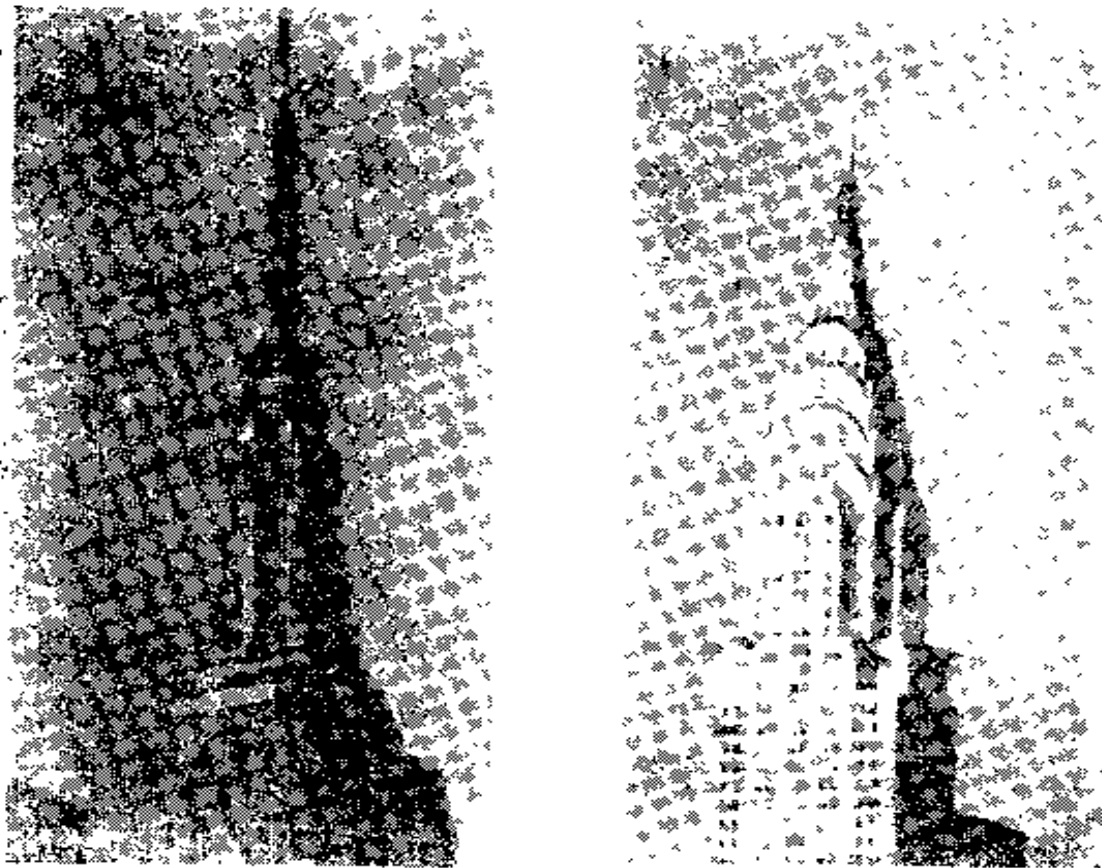
筑师，也不过是在搞房屋。噢，总还有个弗兰克·劳埃德·赖特。当然啰，希柯克和约翰逊唠唠叨叨地对他表示了尊崇，但那是对他很久以前的工作而言的。最后的结论是：他是“半现代化”的，意思是说他已经完了，可以忘掉了。

至于说二十世纪美国建筑的骄傲——摩天楼，他们尽可能地使它保持娱乐性。摩天楼都是光光地竖上去，顶上搞一个台阶形的装饰，上帝晓得还有什么别的东西。美国建筑师，特别是大多数摩天楼建筑师，如果他们的业主需要，总是希望以坏的设计来给他们的建筑“丢脸”。欧洲人呢，他们暗示，他们要在被委托于任何这类傻事之前溜掉。

现代艺术博物馆的指导阿尔弗莱德·巴尔（Alfred Barr）在给“国际式”一书译本的序言中，对纽约最著名的几座摩天楼的顶端“冠冕”提了一句，说他吓了一跳。

“克莱斯勒大厦上不锈钢的兽头”，“帝国大厦顶上怪诞的飞船碇塔”，怎么能让这种恶劣的东西存在？道理很简单，美国建筑师是停滞不前的，他们听业主的。他甚至听到建筑师们的辩解，虽然是以玩笑的口气，说他们那些丑恶的小装饰和虚假的气派是符合功能的，因为房屋的功能之一是让业主满意。巴尔说道：“这是要我们去迎合房地产投机商、租房代理人和搶客们的口味！”

希柯克和约翰逊用了许多篇幅去分析伟大的“功能主义者”的设计。但是没有提到集合体间关于工人、工人住宅、社会主义等多少有些发狂似的争吵。只是偶然含蓄地提到为什么美国建筑师不能“宣称他们的摩天楼和公寓象欧洲的工人住宅、学校和医院一样地具有广泛的社会意义”。



帝国大厦〔左〕和克莱勒大厦。  
啊，对于顶上那种圣诞树似的小装饰，他们是怎么样的吃吃地笑啊

事实上，他们没有指出国际式，以及马上纠缠在一起的它们的标签所据以产生的任何社会根据、任何土壤、任何！他们把它表现为一种无情的趋势，好象大自然中的气象、变化的天候、汹涌的潮水一样。国际式不啻是中世纪及古典复兴以来第一个最大的无所不包的形式，也是自文艺复兴以来第一个现代化形式。如果美国建筑师们要想赶上潮流而不被抛到潮流之外，他们就必须首先接受这一点：业主除去出钱之外，不再有别的作用。如果他想加入合作，又不太粗鲁，则可以让他在你的新形象中得到好处。但这在实际中

怎么实行，他们没有说。潮流来了还有什么可解释的呢？

展览及其说明把美国建筑界搅乱了，主要是由于博物馆本身。现代艺术博物馆的殖民地综合症是膨胀到惊人程度的。在欧洲，先锋派运动（avant-garde movements）里，不论是野兽派艺术家、立体派艺术家、新塑形派艺术家或包豪斯均由艺术家或建筑师发起并发展起来。在欧洲，过去的且不去说，在后一阶段，如在二十世纪初的维也纳及二十年代初的巴黎和伦敦，具有冒险精神的商人和别的资产阶级人物可能给他们支持。那是为了政治的原因或对文化的虔诚，或简单只是附庸风雅，“摩登”。然而完全不是资产阶级。只是在美国，它的产生才完全是另一回事。只有在美国是商人和他们的老婆们介绍了先锋派的艺术和建筑，勇敢地举起大旗前进并促使实干的人们跟着走，如果他们有那分聪明劲儿的话。

现代艺术博物馆毕竟不是社会主义者或放荡不羁的艺术家们头脑中的产物。它是在约翰·D·洛克菲勒<sup>②</sup>的客厅里产生出来的。更确切地说，是在A·康格·古得依尔、布里丝太太和沙利文太太<sup>④</sup>的协助下产生的。当看到了他们在伦敦的同行欣赏毕加索、马蒂斯、戴伦和摩登派其他艺术家的作品时的那股风雅劲和兴奋劲之后，决定也为自己把这些进口到纽约来。1929年博物馆开幕，而在第二天以压倒多数在绘画和雕刻界正式成立了“欧洲现代主义”，成为美国艺术的新标准。“国际式”展览是同样为了在建筑方面成立“欧洲现代主义”而设计的。

我们那些陷在幻想中的先锋派们啊！洛克菲勒们、古得依尔们和布里丝们啊！石油大王们、橡胶大王们、干货股票

经纪人们和他们的老婆们！

真了不起！正象吉尔·伯(Gilbert)和苏利文(Sullivan)的歌剧受限制的乌托邦里的情节一样。一个典型乐土的统治者派拉蒙王听说英国的文化是一切服装、语言、礼仪修养中最新最好的，便决定下令他朝廷的一切都改成英国式。于是他和他的侍从们脱掉了身上的姆姆<sup>⑤</sup>，棕榈叶和兰花。男人们穿上了紧腿裤、礼服外衣，带上假发；女人扎了束腰、蜀葵裙和尖头鞋。虽然感到很拘束，但是在压力下，他们那样做了。

正如你可能猜到的，在歌剧中，这位王和他的臣民们逐渐发现还是他们的土方式好。真正可笑的倒是欧洲人。吉尔伯和苏利文和纽约的艺术界可是分道扬镳了。石油大王、橡胶大王及其庶民们——艺术家们从来没有对欧洲道路最好这点产生过丝毫怀疑。在整个三十年代本地的艺术家们、特别明显的如高尔其(Arshile Gorky)常抱怨、发牢骚并抗议博物馆全部以欧洲作品为展览来源，不给他们一点机会。但这不是真心话。殖民地综合症已经利害到这种程度，尊崇欧洲的标准不是去和它竞赛，而是向它模仿，常常是一点不差地忠实模仿。

高尔其的样板是毕加索，他并不掩饰这点。有位朋友告诉高尔其说，照他看，毕加索最近的作品有些懒散而草率了，在许多画布上都画出边了，甚至有的滴上墨了。

“如果毕加索出了边”高尔其说：“我也出边，如果他滴了墨，我也滴墨。”

以后不久，他的样子就看来没有希望了，他陷入沮丧之中。有一天，他把所有他认识的艺术家的都找到他的工作室里

开了个会。

“让我们面对事实”，他向他们说：“我们破产了”。就是在这种心理状态之下，希柯克和约翰逊介绍了国际式。他们只知道这一点，他们只是一个比他们所敢于祈望的更加不可思议的事件的信使、伊利亚们、马哈维拉们<sup>⑤</sup>、浸礼会的传令官们。这件事就是：来了！

### 三 太白星们

**突然**，在1937年，银王子本人来到了美国。沃尔特·格罗皮厄斯，是他，活生生的本人来了，而且要呆下去。随着纳粹在德国兴起得势，格罗皮厄斯离开了德国。先去了英国，现在到美国来了。传奇般的包豪斯中的其他明星们差不多在这同时也到了：布鲁耶·阿尔本、莫荷利·纳基、拜耶以及密斯·范得罗。他于1930年继格罗皮厄斯干了两年之后，当过包豪斯的头儿。这时他在集合体左翼气氛的压力下，已辞去了职务。这些人受到命运的捶击，耗尽了精力，离开自己的国家来到这里。

格罗皮厄斯是一个有自尊心的人，象任何一个有抱负的人一样。但他首先是一个有教养的人，在旧学校培养出来的绅士，一个经常想着在生活里和在设计里要有比例观念的人。做为一个由被毁了的家园中逃出的难民，他会在这种友好的欢迎满意的。有个睡觉的地方，一天三餐饭，直到他自己能站住脚。如果有谁需要他去，每次都会微笑着去接受工作的机会。但是却不是这样——

对格罗皮厄斯和他的同行们欢迎，只有当时的丛林电影中的场面才能相比：布鲁斯·卡伯和梅娜萝<sup>②</sup>的飞机突然撞

到了丛林里，他们由飞机的残骸中爬出来，穿着阿贝克劳比（Abercrombie）和菲奇（Filch）牌子的白色猎装及黄皮马裤蹒跚地走到这片林中的空地，围在四周的都是鼻上穿着骨饰的野蛮人。突然，他们全部跪倒，呜咽着唱起奇诡的歌来。

太白星们！

终于从天上来到了凡间！

格罗皮厄斯当了哈佛大学建筑学院的头，布鲁耶和他在一起。莫荷利·纳基开办了新包豪斯，包括在芝加哥的新设计学院之中。阿尔本在北卡罗来纳州山中的黑山学院（Black Mountain College）里开了个乡村包豪斯。密斯被聘为芝加哥军工学院（Armour Institute in Chicago）建筑系主任，不止是系主任，而且当了总建筑师。当军工学院与莱伊斯学院（Lewis Institute）合并为依利诺理工学院时，请他设计整个校园，一共二十一幢建筑物。正在大萧条的时期，全美建筑活动都几乎停下来的时刻，二十一幢大建筑！对于一个二十七年来只搞过十七幢房屋的建筑师来说…

啊！太白星们！

如此的膜拜！如此的尊敬！现代艺术博物馆为格罗皮厄斯办了一个展览，题为“包豪斯：1919—1928”。即格罗皮厄斯领导它的年代。菲利普·约翰逊，现在是三十四岁，博物馆建筑部主任。他于展览闭幕后，突然离开，到了哈佛去学习，当一名格罗皮厄斯脚下的建筑师。从零开始！（如果他了解全部情况，他一定会拜在密斯的脚下的。不过对于一个有高度文雅礼貌的青年如约翰逊者流来说，也许我们可以



路德维希·密斯·范德罗，第二号太白星。他把半个美国放进德国工人住宅的方盒子里

肯定，跑到依利诺州的芝加哥去三年，在他的思想里怕比零还少呢。)

那是可能令人有点不好意思的——但那又是可以去适应的那种事——。三年之间，美国建筑的进程完全变了。倒不是许多美国的建筑全由德国人设计了，虽然密斯在十年后确



有很大影响。主要是他们介绍来的指导体系。更为重要的是他们本人的出现。二十世纪美国艺术的神话中最具传奇性的人物，那些令人炫目的能在瓦砾堆上如此泰然自若的欧洲艺术家们——他们就在这里！现在！在这个有殖民地综合症的土地上，亲自来统治他们巨大的艺术之小奈及利亚〔28〕了。

后期殖民地史的这个奇特局面也不限于建筑方面，因为殖民地综合症是无孔不入的。欧洲绘画中两颗对立的明星：立体主义者们和超现实主义者们，在三十年代后期和四十年代初期也逃到美国来了。雷格尔、蒙德林、莫迪利亚尼、查格尔、马可斯·厄恩斯特、安德烈·勃拉东、伊维斯·唐古〔29〕——啊，太白星们！三十年代那些有关美国风景和社会现实主义的绘画消失了，再没有出现过。在纽约的艺术家们由欧洲人那里学会了如何创造自己的秘密教义。第一个美国艺术集体，所谓纽约抽象表现主义者学会于1940年成立。定期开会，发表宣言，发表新理论以及新的视觉规范，等等。阿诺德·舒恩伯格，欧洲音乐界一切太白星中的太白星君，1936年作为逃难者来到了美国。在以后的四十年里，在美国，严肃音乐变成了舒恩伯格系列作曲理论的注脚。具有讽刺意味的是，许多欧洲作曲家指望着美国爵士乐和美国作曲家如乔治·葛士温、阿隆·柯普兰和菲地·格罗费〔30〕能作为跳出以舒恩伯格为典型的超理性主义欧洲先锋派音乐的解放力量。但是美国的严肃作曲家们，总的来说，却一个也没有这样做。他们的反应，就象人们向沙特阿拉伯人说他们的帐篷因为很自然、是本地出产的、有乡土气息，真是太好了一样。他们要真东西——欧洲的东西。他们死命地把自己和它绑在一起。以后，葛士温、柯普兰和格罗费就

只能以平淡的嘲笑口吻被提到了。\*

在建筑方面，银王子自然地，当了行政首长，殖民地的总督。哈佛的建筑教学一夜间全变了，每个人都从零开始。大家都给以国际式，也就是说集体式的基础训练。所有的建筑学都是非资产阶级的建筑学，虽然这概念本身还小心翼翼地没有阐明（关于这一点，格罗皮厄斯从来没有忽略过。在包豪斯最后还在热烈讨论问题的时候，他也从不厌烦于摒除社会主义、无产阶级等等的观念。如有需要，他可以一天三次地谈到这个。）老的巴黎美术学院的传统变成了异端邪说。连弗兰克·劳埃德·赖特的东西，即使在建筑学校中也不见容。在三年之中，各种通常被称为美国对现代建筑的主要贡献，不论是赖特、田园型美国罗曼式建筑的创始人理查逊<sup>②</sup>、或摩天楼建筑师中“芝加哥”学派的领导人路易·沙利文<sup>③</sup>都一起被降格到注释中去了。

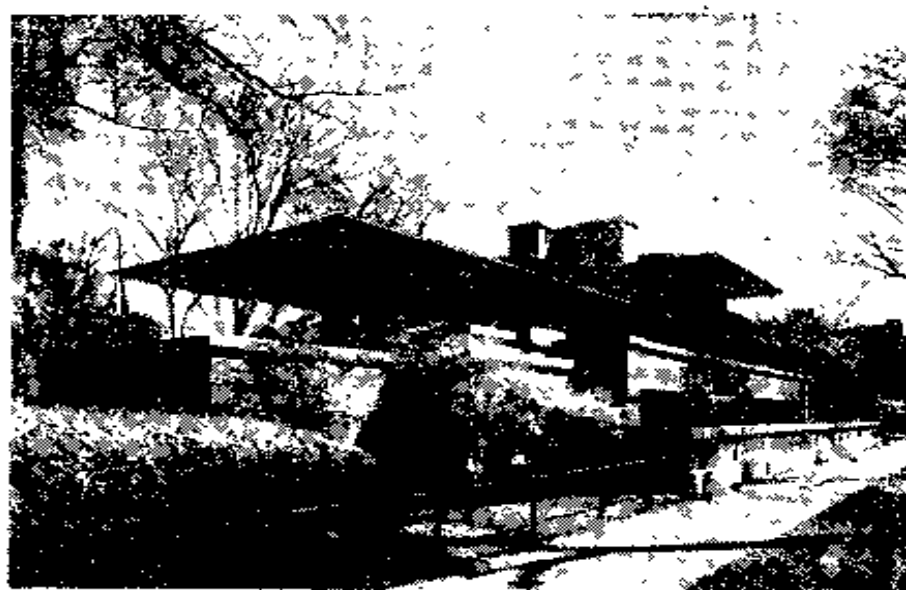
赖特本人是气急了，这是他一生中不多几次气得手足无措中的一次。他那种别扭劲就甭提了。事实是他的作品完全被欧洲人抢了台面，他本人已被人家看成是一个活死人。倒不是没有人对他表示尊崇，给他荣誉，而是凡有这种情况，总有点象是给死人开追悼会。例如，1940年，现代艺术馆为赖特的作品搞了个展览，但却是把它和1931年就退休了的电影导演格里夫茨（D、W Griffith）的作品演出安排在一

---

\* 在心理学方面也类似。许多弗洛伊德<sup>①</sup>式精神分析学家来到美国（如哈特曼Heinz Hartmann，和克利斯Ernst Kris）。美国变成了世界上弗洛伊德式心理重要中心。美国原来在心理学方面对世界的贡献，即使在欧洲受尊重的，如威廉詹姆士（William James）等，在以后的四十年中都被认为落后了。

起，好象一辆双人自行车。密斯曾写过一篇极亲切的文章谈到赖特是如何的天才，并如何开了欧洲建筑师的眼，一直回溯到第一次大战以前。但在那以后，赖特所设计过的八十多幢建筑，就好象欠了他什么似的，就根本没有提到。

二十年代末和三十年代初是赖特蒙受灾难的日子。1925年当一场大火烧了他在威斯康新的泰里埃森(Taliesin)工作室时，他已经五十八岁了。他的太太米林·诺尔(Mirian Noel)也给他带来麻烦，使他的工作瘫痪了。他的生意甚至在大萧条以前就很不景气。赖特最后只好带着他那一打左右的徒弟(被称为泰里埃森的伙伴以及他的“肉饼帽”、绒圆帽、高硬领和飘垂的领带以及由芝加哥裁缝史蒂文生做的斗篷象白俄一样蛰居到他重建了的泰里埃森土堡中去。赖特本人曾是路易·沙利文的徒弟，后来关系破裂了，并受过他



弗兰克·劳埃德·赖特的罗比住宅。建于1906年芝加哥，他的草原住宅的例。——他的完全美国建筑之梦，梦想着，梦想着……

的攻击——当然，每次都有他自己的解释——但是赖特却接受了沙利文的一套起源于美国土地上，具有中西部精神的、完全新的、完全美国的建筑风格。而现在呢，最后，在三十年代末期，在美国却出现了一个全新的建筑，它是直接由德国、荷兰和法国来的。法国的那一支则来自勒·柯布西埃。

每次赖特看到勒·柯布西埃完成了一幢房子，他就要告诉徒弟们说：“好，现在他完成一幢房子了，他要为它写四本书了”。勒·柯布西埃访问美国一次，就对美国产生一次嫌恶感，而赖特则对勒·柯布西埃产生一次嫌恶感。他拒绝了一次和他相见的机会，他不想和他握手。至于格罗皮厄斯，赖特谈到他时，总称为“Herr Gropius”（德语：格罗皮厄斯先生），也同样不想和他握手。一天，赖特突然来到威斯康新去看莱新（Racine）地方的一个工地，这里他的第一个“尤桑年”屋〔34〕，普来雷（Prairie）学校庄园中等价格的翻版，正在建造。赖特的红色林肯牌“和风”轿车刚开到门前。他的学生之一埃德加·塔凡尔（Edgar Tafel）作他的司机。正好一群人由房屋中走出来，其中第一位不是别人，正是格罗皮厄斯。他是到威斯康新大学来讲演并急于想看一些赖特的作品。格罗皮厄斯过来了，把脸凑近了车窗，说道：“赖特先生，见到您真高兴。我一向很欣赏您的作品。”赖特既没有笑笑，也没有抬一下手，只是略微把头向那窗外的脸转了一转，说道：“Herr Gropius，你是这里大学的客人，我只想告诉你，他们和哈佛的人一样势力眼，所不同的只是没有新英格兰的口音”〔35〕。跟着就转向塔凡尔说，“好了，我们该走了，埃德加！”于是他向后退一靠，红色的“和风”滑走了，把格罗皮厄斯和全体随从人员

不知所措地抛在路边上，只有太阳的光束射穿他们的耳轮。•

弗兰克老爹胜他一筹！——徒弟们在背后这样说。然而这胜过的一筹有什么意思呢？弗兰克老爹刚刚看到的是一个代替他成为美国建筑之未来的德国人的脸。

塔凡尔和其他几个人是目前赖特仅有的追随者。在大学建筑系的学生中整天听到的全是国际式。自从朝圣者由欧洲回来和现代艺术博物馆开始吹捧集合体派的建筑师以来，对他们的热情就起来了。当太白星们突然来到的时候，热情就转为宗教似的狂热。那种情绪已经大大超过了正常的对美学趣味的热情。一种奥秘的、小圈子里的激情完全掌握了他们。“从今以后，艺术的精髓和权威在我们这里……”大学中建筑系本身已成了那些集合体在美国的翻版。这是一条把美国的建筑师由契约商的管家变为灵魂工程师的道路。随着萧条继续下去，承包商们实在也没有多少建筑活可干了。新建筑差不多到了半死不活的地步。这就使得建筑界在接受太白星们从零开始的理论更容易了。

学建筑已不再是艺术技巧和美学知识交替的学习。学生在什么也不懂以前，就被规定遵从一系列不容违背的美学的及道德的原则。校园本身，就象包豪斯一样，成为集合体派的体形表现。每当学生谈到建筑学，那就意味着负担着一项布道似的使命。美国各大学的集合体派，各个不同，但差别很少，正如风格派之于包豪斯一样。哈佛是纯粹的包豪斯，耶鲁则有一些不同的试验。关于“组合起来的木构架”理

---

•Edgar Tafel, "Apprentice to Genius; Years with Frank Lloyd Wright"



弗兰克·劳埃德·赖特。约1935年。  
他展望着美国建筑之未来——然而看  
到的则是沃尔特·格罗皮厄斯的脸。  
他不高兴了

论，看起来似乎是个令人兴奋的不同内容。但是其真谛经过萨布弟里斯（Subtilis）博士本人精密头脑的解释，也就和欧洲集合体的那套一样了。

教师冒着险反抗对集合体的激情。学生逐渐有些难以控制了。他们在搞一个请愿书，酝酿着一个宣言：再不趴着干那种巴黎美术学院式的中国水墨渲染！再不干那种沉闷的文艺复兴式的描画！终究，还是看看密斯画的图吧！他完全不用阴影，全是又快又干脆的直线，又干净又利落。再看看柯布的！他的画画工夫——不折不扣的乱涂乱抹，灵感的急速涌现。他的渲染是淡紫和棕色调子的水彩，象一阵暴风雨般地快速而美丽！天才！你必须让它涌出来！我们宣布：再不要古典文艺复兴那些磨光石头的细部了！——于是，教师们甘拜下风了。在1940年左右，柯布的颤动的小雀儿的草图画法，已经成了制图的现代标准。带着多少有些象萨沃纳罗拉在烧着了弗罗仑萨豪富的假发和服装时的恐惧而安宁的神情〔36〕，建筑学院院长们领着工友们扔掉了所有石膏的古典装饰和那些积攒了半个世纪或更长时间的教学器材。我们的意思是，上帝，所有这些伊斯其兰瓶饰喷泉和维斯塔〔37〕柱头之类……多么利害的资产阶级啊。

在耶鲁，一年一度的设计竞赛，总要评出一名表现最好的学生。可是现在学生造反了。为什么呢？因为在“经典”里，格罗皮厄斯曾写道：“学院教学法的根本错误，就在于它的集中注意个人天才的思想。”格罗皮厄斯和密斯常谈“团体”的作用。格罗皮厄斯自己在剑桥的事务所就不称为“格罗皮厄斯及合作者”或类似的名称，而名为“建筑师合作事务所”〔38〕在耶鲁，学生坚持要搞集体工程、合作设计以取代对个人荣誉的争夺。

现在，在40年代末和50年代初，伯克明斯特·富勒（Buckminster Fuller）有他自己的主意。富勒是一位

有无数创造性意见的美国设计师。他的创造之一是短线穹窿，它是以千计的短而薄的金属压杆联成四方体而成的。他的圆顶完全符合近代原理，即以机器制造的材料作轻而跨度大的结构，并利用拉力紧固去代替旧式的（资产阶级的）沉重支撑的做法。但是格罗皮厄斯等人总不太喜欢富勒，很难说他是个建筑师，工程师还是个宗教点传师，或者简单地说，就是一位全世界都通用的词：发明家。不过对美国大学的学生来说，他至少可算是一位点传师。他能做十二小时的惊人讲演。他那语言形式的巨大的“无缝短穹窿”使这些“很健壮的”青年们大为倾倒甚至陶醉。在耶鲁，在富勒的一次精彩表演之后，建筑系学生全部出去造反，并投入了集体行动。他们以夹板做了一个巨大的短线穹窿，放在耶鲁哥特式的灰色石头建筑威尔大厦屋顶之上。建筑系主任对这事敢于如何处理呢？他什么也没做。穹窿是在远近驰名之后，自己慢慢烂掉的。

在1950年，当约瑟夫·阿尔本由北卡罗来纳州来到这里担任艺术部主任的时候，耶鲁开始有了自己的一套包豪斯体系。阿尔本马上建立了那套传奇般的包豪斯基本训练，只是没再把一叠报纸放在桌上，他已经不喜欢这一套了。这次他是把一叠彩色方纸块放在桌上，让学生去搞创造性艺术。作为一个画家，阿尔本已经花了十四年去摸索彩色方块一个个叠起来的问题（如果有问题的话），现在他有耶鲁的学生给他搞了…，一个月一个月地搞下去。耶鲁，正因为是耶鲁，吸引了全美国中学的杰出艺术家到这儿来。有的青年能以一块大理石雕出一个枕头来，看去象是充满舒适松软的滚滚绒毛，使你想倒头便睡——这种再世的贝尼尼〔39〕都要坐在



那里摆弄阿尔本的无情色纸…从零开始…你可以看到阿尔本指着一位木脑袋摄影家所拍的漂亮的小色块照片说：“然而这个——是光线雕出来的造型！”集合体盒子的墙壁又靠近了几吋。

至于集合体派的什么是资产阶级和什么不是资产阶级的禁忌，就象译成了他们的生理基因似地很快变成了大学建筑系学生最敏感的问题。那时有个刊物登了一个很古怪的故事：一个醉汉把一支手枪顶在一位田纳西州高地极端虔诚的浸礼会教徒的头上，命他以最卑污的话来诅咒耶稣。这个倒霉的人并不想当殉道者，他是想保住自己这个皮囊的。但他又是真信耶稣的，那些话他一时说不出口。可能正在他努力的时候，他的脑袋已经炸开了。看看四十年代末新一代建筑师的情况吧。那儿没有一个业主一定要他们在设计中用坡屋顶、意大利檐口、破山墙、凹槽柱子、眼眉式的过梁以及其他一切资产阶级的累赘的环境。他们可能正在努力，但他们是无法让绘图铅笔去画这些形式的。

啊！太白星们。

美国学生的一个智能上的弱点——也是优点，是他们不能坐下来研究思想意识问题以及和它紧密相联得象荷兰砌砖法一样的逻辑学和辩证法。他们不想搞，也没有搞这些。任何可能与工人住宅或反资产阶级思想相联系的政治纲领，如在德国的、荷兰的或任何其它地方的、所有的，他们都避开了。他们只搞那富于感情方面的问题。我还记得在五十年代初耶鲁和哈佛的年轻建筑师们为“普通人”而搞的大胆规划。这是他们用的词：普通人。他们有个含混的概念说普通人就是工人，而不是一个推销经纪人。但那究竟是指的谁

呢？他们为普通人作设计直到很小的细部，如电灯开关。一个新解放了的普通人将要过有素养的禁欲主义者的生活。他将仿效四十年代末格林威治（Greenwich）村具有艺术学上头衔的放荡艺术家的生活——深色羊毛哈德逊衫、花呢上衣、法兰绒长裤，欧石南根烟斗和凉拖鞋——所不同的只是他住在一个庞大的玻璃和钢的蜂房里，一个有电梯的国际式住宅而不是走上去的四层楼房。关于思想意识方面，不过如此。但在集合体派的设计方面，他们接受得很窄小、小得象针尖那样。

耶鲁的学生终于开始注意到，他们所设计的一切，他们的教师所设计的一切，来访的评论者（评论学生设计的人）所设计的一切……都看来很相象。大家设计的都一样：玻璃、钢、混凝土的盒子，偶而有一点沙石色砖变变样。这就是被称为“耶鲁盒子”的东西。在布告板上开始出现了关于耶鲁盒子的讽刺画：“在莫扎夫沙漠（40）的耶鲁盒子”，于是那里就有一张画着加利福尼亚州帕尔戴尔（Palmdale）东北在鼠尾草和约书亚树之间的耶鲁盒子的画。“耶鲁盒子访问温尼一吐”（41），于是就有一张画有钢和玻璃的方盒子放在树顶上的画，未来孩子们的巢房。“耶鲁盒子搜寻奈莫船长”（42），于是就有一张顶上装着潜望镜、后面装有螺旋桨、在海下二万里格的耶鲁盒子的画。有许多非常可怕的讽刺，但是一切都没有变化，即便在很严肃的场合，没有人能设计出别样东西来，只有耶鲁盒子。道理就在于现在全美国的建筑系学生都生活在这同样的盒子里，正是二十年前在欧洲集合体的建筑师们把自己关起来的那种盒子。

每一个年轻建筑师的公寓里，每个建筑系学生的宿舍都

是那同样的盒子，同样的庙。在那庙里供的总是那同样的偶像。我现在还能看到它。起居室是一个单元后边的一小块地方。长沙发是放在门板上的弹簧垫子，下面垫着砖块，上面蒙上一块僧袍（译者按：指粗呢）。另一些僧袍则当作窗帘。铺在地面上的是一块波萝沙麻地毯，使你的脚底在一清早就印上灯芯绒般的条纹。这块地方将以有卡子的半球铝制反射罩的热灯照明，而那热灯泡是以普通灯泡代替的。在地毯的一端，将会有…巴赛罗纳椅。密斯为1929年巴赛罗纳博览会的德国馆所设计的椅子。设计这椅子的思想精髓是，它是以纯粹为工人住宅用的皮革和不锈钢制成，是二十世纪傢俱设计中最完美之典型。巴赛罗纳椅博得了五百五十美元的惊人价格，而且，那还是批发价。当你看到地毯上的这个圣物，你就会知道住在这户的初出茅庐的建筑师和他的年轻妻子为了把这代表神圣的象征带到家里去，已经牺牲了一切。五百五十美元！她甚至要放弃尿布服务而用自己的手去洗。它达到这样的地步，每当我看到巴赛罗纳椅，不管在哪里看到，我就马上确实地感受到一种相应的刺激——尿布的味儿浓起来。

可是，如果他们已经有了这把椅子，为什么还是用手来洗尿布呢，那是因为一把椅子只是去麦加朝圣路程的一半。密斯总是把它们成对摆的。优雅的境界，光明城，是两把巴赛罗纳椅，在平门板的沙发床前和热灯反光罩的照射下，在波萝沙麻地毯的两边，一边一把。

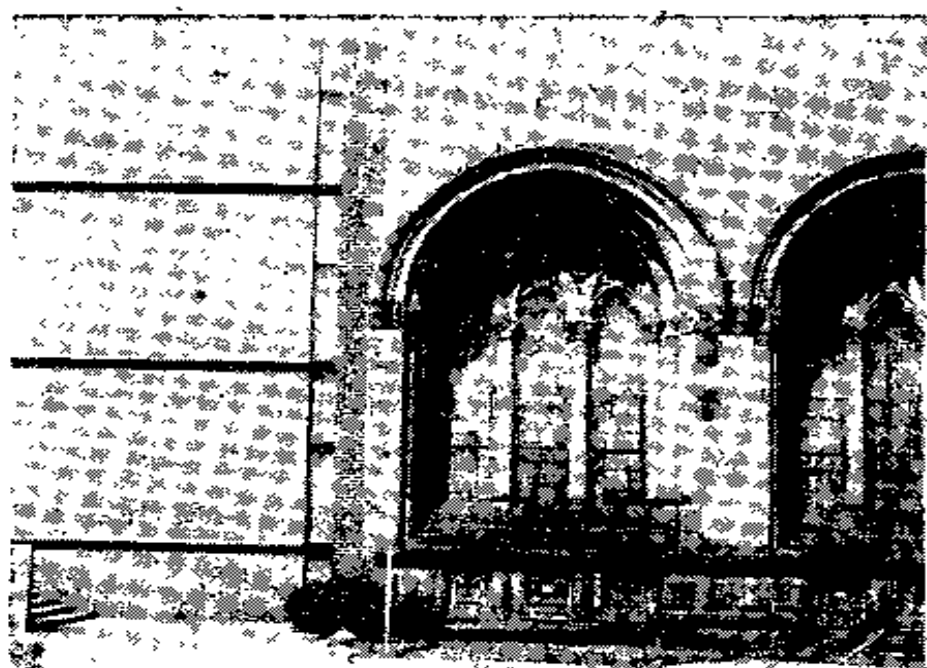
如果一个年轻人在这条路上已经有了这样的经历，做了这样的牺牲，而且已经看到了自己灵魂顶点的闪闪微光，那么俗世中的人还有谁能阻止他呢？

大致就在这段时间，四十年代末和五十年代初，美国的业主们开始理会到在建筑中发生了很奇怪的事情。在耶鲁，第一件粗鲁的惊人之举——其他的也接踵而来——在1953年耶鲁艺术馆的扩建工程上发生了。仅仅十年之前，在二次大战的前夕，一项大规模的建筑计划在耶鲁完成。它使这个校园变得酷似牛津和剑桥，达到在南部康纳提格州的人们一提起就能设想到的程度。爱德华·哈克尼斯(Edward Harkness, 他是约翰·洛克菲勒的伙伴)和约翰·斯特灵(John Sterling, 他拥有一条铁路的财产)提供了大部分经费。十八座中世纪的堡垒竖起来了，学院式哥特塔楼一座接一座地建成，分属于十个住宿学院、四所研究院、一个图书馆、一个动力厂(它的扶壁烟囱令人想起莱姆斯大教堂)、一个被称为汗水的圣殿的十层楼高的体育馆，以及二十一层高、顶上装有琴钟的哈克尼斯塔。所有这些高耸的大厦均以粗石建造外表。哥特风格做得十分道地，不仅做了铅铸窗棂，而且有很多手工艺杰作。有蚀刻，有中世纪图案的彩色玻璃窗，其中有许多细致地表现了宗教人物和神话动物，它们看来被安置在随意的位置，结果使整个校园在建筑上近乎完全的和谐一致，有如杰佛逊(43)的维吉尼亚大学一般。不管怎么说，耶鲁已成为巨商贵族们心目中培养管理未来新美利坚帝国的上层阶级子弟的豪华学府。

艺术馆的扩建部分位于纽海文的约克街和教堂街，是耶鲁第二次大战后的第一座重要建筑物。一个灰白头发的小个子名叫路易·卡恩(Louis Kahn)的被指定为建筑师。他的主要关系看来是建筑系主任乔治·豪(George Howe)的朋友。原来的艺术馆是正好在二十五年前建的，是一座意大

利罗曼的府邸式建筑，由哈克尼斯出资，耶鲁建筑师埃加敦·斯瓦沃特（Egerton Swartwout）设计。它有厚重的檐口及石板坡顶，在教堂街的立面上，以大的石椽圆拱窗为主要形象。

卡恩的扩建部分则是一个用玻璃、混凝土、小块沙石色砖制成的——盒子。正如它的模型和图纸所表明的，在教堂街的立面上，将没有圆拱，没有檐口，没有粗石饰面，没有坡屋顶，只有直立的光板墙和小块的沙石色砖。在这块光溜溜的空墙上唯一可以看得见的东西是五道用同样沙石色砖做的窄的横线，大约十呎间隔一道。无论是由火星上来的人还是标



耶鲁大学美术馆。原建筑(右)  
1928年由埃加敦·斯瓦沃特设计。扩建部分(左)二十五年后  
由路易·卡恩设计

准的耶鲁人看来，它都象一座商业中心的沃尔可(Woolco)减价商店。在馆内主要空间的天花板上，则是裸露的灰色混凝土四方体，给人一种地下车库的感觉。

耶鲁的行政人员们吓坏了。卡恩已经当了二十年的建筑师，但只有半打建筑受到赞许，都是一些小东西。他不太注意自己的外表。他是矮个子，有一把发红的白头发，这边那边挑出好远。他穿着发绉的衬衫和黑西服，袖子磨得油亮。他的嘴里总叼着一支小雪茄，发出不适当的声音来。他的领带总是松松垮垮的。他近视眼，当他做访问评论人的时候，你就看到他在教室里拿着学生一码长的图纸靠在距他的脸三吋的地方，象电视扫描器一样扫着。

但这只是外表。看来是不修边幅的深处有一个自信的内核和对建筑学的观点。卡恩走进了教室，用迟钝的眼光盯住学生看，张开口，在那深处，发出那非凡的声音来：

“每一座房屋都应当有——它自己的灵魂。”

有一天，他走进一间教室去做报告，开头就说：“光线…是”。接着便是一个看来有七天长的停顿，够再创造世界的了。

他与众不同的外表使这种时刻更为引人注目。这个人的幻想的激情令人无法抗拒。所有人都不在话下。

卡恩用同样的神色盯着管理人员们看，大声说道：你们说“和老建筑无关”，这是什么意思？你们不懂吗？你们没看见吗？你们没看见那横线吗？它们表现了老建筑的楼板线。它们表达了结构。二十五年来那些楼板被藏在墙后面了，完全藏起来了。现在它们就要表现出来了，整个建筑就要表现出来了。诚实的形式——美，正象你们叫它的，它只

能在**暴露的结构**里才能产生。

**暴露的结构**？他说的是**暴露的结构**吗？耶鲁的管理人员在混乱和多少受到象卡格里奥斯特〔44〕式的威协之下，向建筑的命运屈服了，并把它当作个大丈夫，不与他一般见识！

管理人员们、领导人们、评论员们、管理委员会和行政官员们从此把它当做个大丈夫，不与他们一般见识了。他们认了。

## 四 逃到伊斯里<sup>④</sup>去

在这里我们看到 二十世纪美国生活具有讽刺意味的事情之一。这个世纪毕竟是美国世纪，正如十七世纪被认为是英国世纪一样。在这个世纪里，美国，这个年青的巨人成了地球上最雄大的国家。她能发明足以毁灭这个行星的装置，也同时具有逃离地球去开拓别的星球的手段。在这个世纪，他成为历史上最富有的国家，其财富足以及于各阶层的居民。即使是劳动阶级（这个名词看来有些古老了），他们的能力、欲望和对享受的追求，也变成非常之巨大、浓烈与反常。美国家庭的汽车是四百二十五马力、二十二呎长、带有尾翅、前面保险杠上带有两块黑胶皮套的别克闪电(Buick Electra)。美国酒店的酒保或货船搬运工的假期是带着第三位老婆或新欢到巴巴多斯去旅游二星期。而美国工业界的会议不过是在大得象罗马城一样的市政厅里花天酒地，以及在为联合会正式会员专用的停车场上大蓬车里的地毯上和妓女睡觉。美国的生活方式使其他人怀着羡慕、嫉妒、讨厌和敬畏的心情看着她。这是美国的伊丽莎白时代；她的波旁路易王朝；她的上升时代。可是，从建筑上，是怎样表现她这点呢？建筑的戒律却把一切丰茂、力量、权力、宏伟甚至高兴



和有趣都当作坏的趣味而加以禁止。

我们为一阵震掉世界的叫嚷而打起精神来——但是听到的是音乐会中的一声咳。

简言之，在这个资本主义的巴比伦中居于统治地位的建筑风格是工人住宅。二十年代初期在欧洲废墟上，在集合体内少数几十位建筑师所发展起来的工人住宅，现在广为发挥，成为常春藤美术馆、艺术博物馆、富豪的公寓、公司的总部、市政厅以及国家级建筑的通用形式。事实上，它被用于一切用途，只是不用于给工人建住宅。

倒不是从来不给工人建工人住宅。在五十年代和六十年代初，联邦政府曾资助按二十年代德国和荷兰的赛仑根〔46〕的形式搞个美国翻版，称为公共住宅工程。但是这些智能未开发的工人却在逃避公共住宅。他们只简单地称它为“工程”，好象它有什么坏味道似的逃避它。工人们——如果我们称有职业的人为工人的话——带头向郊外跑。他们跑到象长岛的伊斯里以及洛杉矶的圣弗南多山谷之类的地方去。他们买了有坡顶、壁板和鱼鳞板的房子，只要有办法，就不暴露出结构来。前门廊的灯是煤气灯式，信箱则悬挂在坚挺的假链条上，样式是愈好玩愈古老愈好。他们挂了许多帷幕，铺上整间房的厚得足埋进一只鞋的地毯。他们在后院草地上设置了烤肉架子和鱼池、混凝土制的小天使在向池内撒尿。走廊另一端的车棚下停着别克闪电，拖车上放着伊文式游艇。

至于为工人住宅室内设计的“诚实的雕刻”，如密斯及布鲁耶的椅子，无产者则不予理睬或嗤之以鼻，因为它实在太不舒服了。这种家俱现在已成为有钱和有地位的象征，主

要适合于每天到纽约主要室内装饰展览会D&D大楼去的商人老婆们的口味。密斯最有名的家俱设计，巴塞罗纳椅，现在的零售价是3465美元，而且只能装饰师才能买到。如此高价的主要原因是椅子所用的工人住宅的忠实的非资产阶级材料：不锈钢和皮革。今天皮革只有黑、棕两色。在七十年代初，一些资产阶级的东西造成各种吓人的花样：斑马皮、犁牛皮、豹猫皮和漂亮的纺织品。

美国今天唯一陷在工人住宅中的人恰是那些完全不工作的人，领取救济金的人——这是留在“工程”中的仅有居民。当然啰，城市的阔人住在诸如纽约的五号街的奥林匹克楼里。自五十年代以来，“豪华高楼”一词实际上是专指建在法兰克福和柏林的“赛仑根”房式公寓，一个个单元叠到三十、四十、五十层高，专门租或卖给资产阶级。也就是说，纯粹非资产阶级的住宅只住着资产阶级。有时这些高楼是钢、混凝土和玻璃的；有时是钢、玻璃和小块白色或沙石色砖的；天花板总是纸的，常常低于八呎；门厅总是窄的；房间总是窄的，即令它很长也是一样窄；卧室是小的（勒柯布西埃喜爱这个）；墙是薄的；门窗均无贴脸；接缝没有线脚；墙上没有踢脚板；窗是不能开的，虽然可能有小风道和百叶窗。构造上总是那么穷，令人感到和它的名称相符。在五十年代，建房的人连鼻孔都不抽搐一下地把这些盒子当作豪华住宅端出来，而那些受过教育的绅士太太们连眼睛也不眨一下地把它们当作豪华住宅接受下来。这种好赖不分，就是二次大战以后在美国，银王子及其部队的、集合体派的美学权威的明证。

一切受到尊重的传达建筑意见和高尚趣味的工具，从

《美屋》(Domus)到《住宅和花园》(House and Garden)都告诉美国的城市居民，这就是生活，这就是今天的高尚趣味，这就是现代化，很快地国际式也就被简单地认为是现代建筑。每到星期日，纽约时代杂志的设计栏里总是要刊登一些这类的公寓住宅。我开始去想这些公寓。墙总是纯白的，没有线脚、踢脚以及其它一切。在起居室中差不多一万七千瓦的R-40聚光灯装在白色小铁罐里，从天花板吊下来，即所谓轨道照明。总有一套曲木椅，勒·柯布西埃设计的。由于它象日本武术似地把你的背紧紧卡住，所以从无人坐。餐桌是一块光白木板（桌面没有圆沿、桌腿没有圆珠），它的四周总有一套密斯·范德罗设计的S形钢管架、铁板面的椅子。二十世纪第二号著名的椅子设计，他的巴塞罗纳椅是第一号。这也是五个招来最大灾祸的设计之一。所以当主要大菜端上来的时候，至少一位客人的脸会跌到龙虾盘子上去。附近的什么地方总有一株棕榈树或橡皮树或其他巨型热带作物。因为所有的家俱都太细、太光、太干净、太贫乏，以至于不从苗圃里搞点大叶子的植物，这地方就显得绝对地空旷了。摄影师总是把这些植物安排在画面的前面，以便使后面的僵硬形象透过阿拉伯赤道植物隐约可见（就是这样的公寓住宅，每星期要和我们在一起）。

所以，如果你住在一个看来象工厂、感觉也象工厂的房子里，而且要为它付最高的房租的话，你将如何呢？每座高级现代建筑都象座工厂，这就是“今天的形象”。你只要想一想密斯的主要在四十年代建的依利诺理工学院校园就够了。主要的教室楼象一座皮鞋厂。教堂象座锅炉房。而锅炉房本身呢，也是密斯设计的，倒反而有点思想性（如查理·

詹克斯指出的)，要感谢它的烟囱，至少它是指向天的。建筑学院的建筑，在主要入口的两边，一边有一个穿出房顶的钢桁架，完全是洛杉矶洗车机的样式。所有的四座建筑都是钢和玻璃的盒子。事实是，这些都逃不出集合体派的形式。非资产阶级的戒律使信仰者们选择的余地越来越小了。于是**一切房屋**，从海滨别墅到摩天大楼，大模样都变得一样了。

于是怎么样呢？**玻璃盒子和重复模仿**两词起初是遭轻蔑的，后来都成为光彩的象征了。密斯在美国有许多模仿者：菲利浦·约翰逊、贝聿明和戈登·本舍夫特（Gordon Bunschaft）是其中最著名的、最泰然的也是最不害臊的。攻击的人总是说菲利浦·约翰逊的每一个建筑都是从密斯那儿抄来的。菲利浦·约翰逊则总是睁大了眼睛，故作天真地笑道：“若有人称我为密斯·范德·约翰逊，我总是高兴的”。本舍夫特设计了利华大楼，它是利华肥皂洗衣粉兄弟公司的总部，位于花园大道。这座楼获得如此成功，以致成为美国玻璃盒的模仿原型，而本舍夫特和他的公司SOM也按照这个模式做了许多设计。别人谈到玻璃盒子都是他设计的时候，本舍夫特喜欢这样聊以解嘲：“是啊，我还要搞盒子，直到我搞出一个自己满意的”。

作为集合体的法师，取得信任是很容易的。如果他们说你模仿密斯、或格罗皮厄斯、或柯布、或其他某人，那有什么？那不是和说一个基督徒在模仿耶稣基督一个样吗？

自从他1938到美国，密斯之星就极快地冉冉升起了。菲利浦·约翰逊对此起了不小的作用。约翰逊1932年就选择密斯做他的四位国际式现代大师之一。接着他就帮助其来美定居和在军工学院得到很不寻常的位置。1947年，当密斯的校

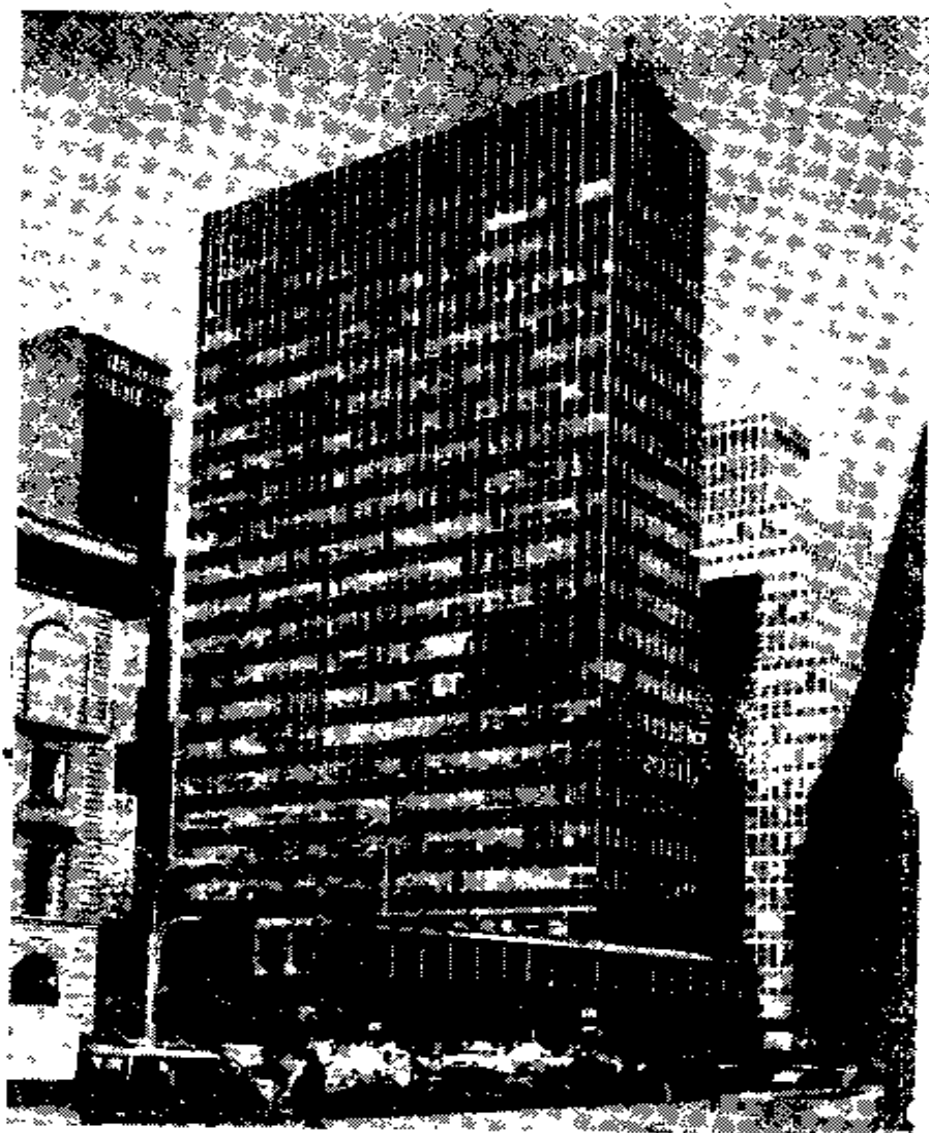
园建筑大部已建成时，约翰逊为他出了第一册作品集。密斯已快六十岁了，但对他在美国的辉煌新事业，还要感谢约翰逊。当然，不论有没有约翰逊，密斯在艺术集体时代有自己走过的路。在1919年，他曾当过“十一月社”的建筑组主任，他为该社创办了杂志“G”（源于Gestaltung，意为创造的力量），成为一位能专门提出警句的熟练宣传家。他最有名的警句是“少就是多”。对此，他还加了一句：“我的建筑差不多是啥也没有。”他的思想就是把普通工人住宅与毫无装饰的严酷和优雅细致地结合起来，形成了今天的所谓“最少主义”。而密斯本人呢，却是绝不严酷。他是一位象牛一样但很漂亮的大块头，吸着昂贵的雪茄，有着一切绅士的光彩，看上去倒象是鲁尔区的工业家。他又极其殷勤、有礼，以致连弗兰克·劳埃德·赖特都喜欢他。他是赖特所能容忍的一位太白星。

1958年荷兰和德国集体建筑中最伟大的单个纪念物在花园大道建成了，就在利华大楼斜对面，这就是西格拉姆大楼。是密斯自己设计的，飞利浦·约翰逊当他的助手。此楼从花园大道拔起三十八层，是生产名叫四玫瑰威士忌酒的公司的工人住宅，是彻底非资产阶级的。为了保持与美国威士忌酒瓶的颜色一致，这个一切盒子中最伟大的玻璃和钢的盒子的玻璃决定做成茶褐色。至于钢，由于没有茶褐色的钢，除非是生了锈，于是采用了铜。这不是象可怜的布鲁诺·托特一样用了颜色吗？不，铜就是铜，它就是那样来的，由铸造厂出来就是那个样。至于玻璃，一切玻璃都有一点浅浅的颜色，一般是浅绿，做成茶色也不过是机器控制一下就成了。不是吗？（何况，这是密斯设计的。）暴露金属产生了一个

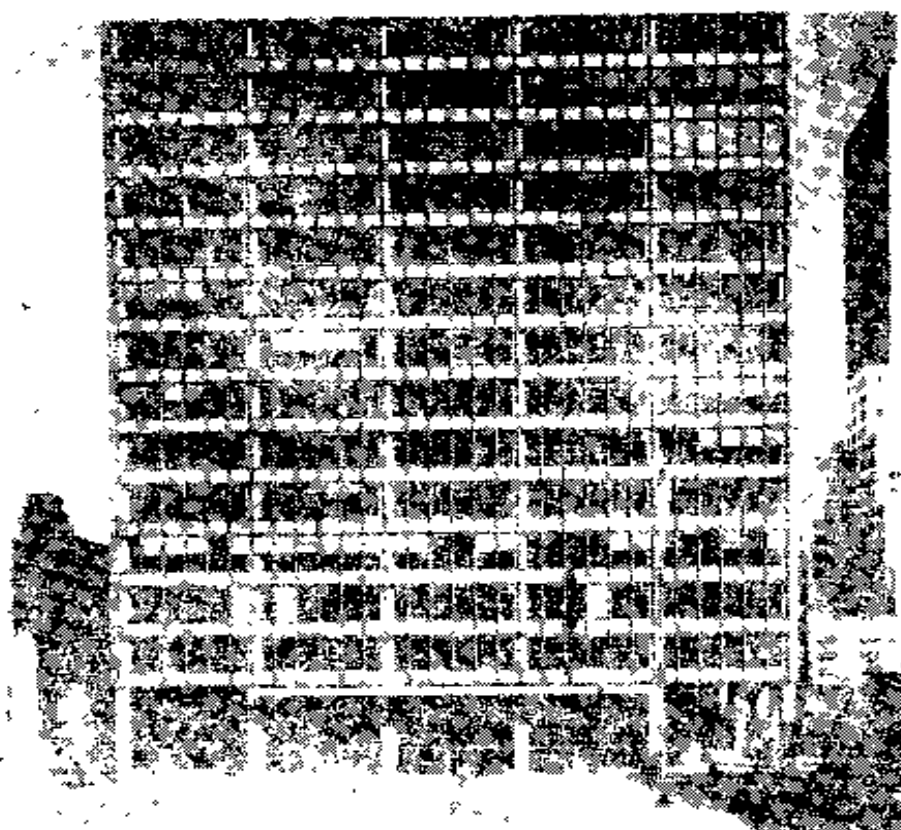
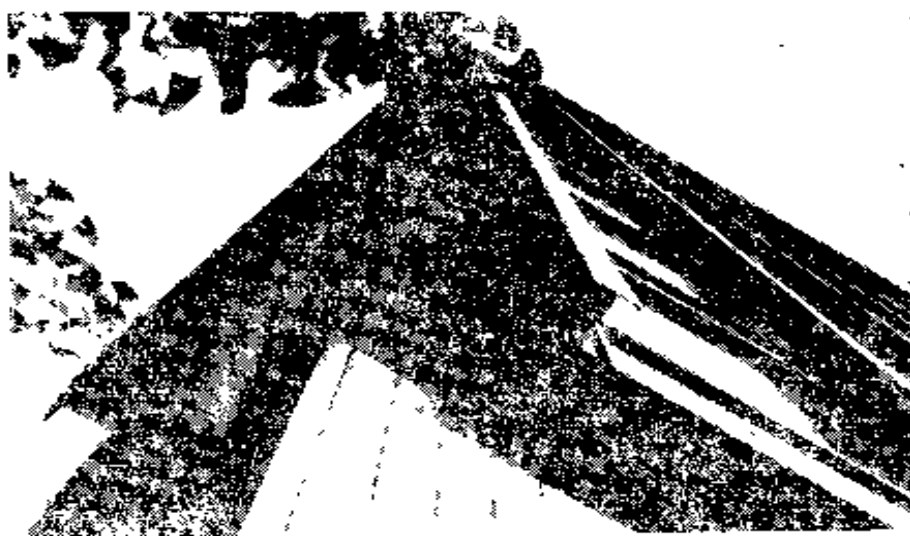
问题。密斯的极端非资产阶级纯洁性要求整个建筑只有玻璃、钢梁和混凝土板作为天花板和地板。但他现在是在美国，他仓促间遇上了美国的防火规范。以钢盖高楼是了不起的，它能抵抗侧应力，并承受巨大的重量。它的弱点是火的热量能把钢烧弯。美国的防火规范规定，结构钢材必须包以混凝土或其它防火材料。这个问题只耽误了密斯很少一点时间，他在芝加哥的湖滨公寓已经干过了。做法是先按要求把钢材包在混凝土内，然后再把宽缘钢梁贴在混凝土外面，以显示它，表现它，好象是说：“看啊，里面就是这个样子”。可是，把一样东西贴在建筑的外表……那岂非正好是所谓强加上去的装饰吗？有什么办法把它也称为**功能的**呢？没问题。如所周知，“功能”的核心不是功能，其精神实质是**非资产阶级**。还有什么能比直接出自工人之手的，一点不带装饰性的宽缘梁更非资产阶级呢。

还剩下一个问题是窗帘。密斯赞成那些大玻璃完全没有窗帘。除非你能强迫住在楼里的每个人都用同一个颜色的窗帘（当然是白色或沙石色）而且开关起落窗帘均在同一时间，开到同一程度。否则，它们总要破坏外立面设计的纯洁性的。在西格拉姆大楼，密斯做到了最接近实现那个理想的程度：住户不能自加窗帘，只能用定死在建筑上的白窗帘，而且这种窗帘只能有三种状态：全开，全关，开一半。任何其他位置全耽不住。

不懂，就别动！这是目前全美国一切集体派建筑师的标准态度。他们监管着业主或住户的一举一动。即使是房屋已经建成，合同已经完成，他们还要回来管你。勒·柯布西埃的模仿者们——有好多——常按着柯布的萨沃依别墅



左：戈登·本舍夫特的利华大楼。一切玻璃盒子之母。她有妓女般的旺盛生殖力。



上：西格拉姆大楼一角，定制的宽缘铜梁贴在外面以“表现”藏在混凝土里面的真梁。下：西格拉姆大楼。密斯把工人住宅拔起三十八层。资本家则用它为合作总部，注意窗帘的启闭只允许三个位置：全开、全闭或开一半。



( Villa Savoye ) 的形式建起昂贵的林间别墅，并严格指示：卧室由于设在楼上，只有鸟儿才能看见室内，所以不应拉窗帘。由于夏天早上五点钟就阳光满室把人晒醒，住户常常装上白窗帘。但是灵魂工程师一定会跑回来，扯下那违犯权威的破布——并当他在那儿的时候把起居室里鼓鼓的泰丝锦面的可爱的小靠枕扔出去。

在巨大的合作大厦里，办公室人员常把柜子、桌子、纸篓和花盆靠近由地到顶的大玻璃窗安放，以免令人有会摔下去的恐惧。在这种临时摆起的墙上他们挂起临时凑合的窗帘，或者任何可以挡一挡下午使人耀眼和头疼的直射阳光的东西，使它象是那波利贫民窟的公共洗衣间。但是到了晚上，监督官、密斯警察，在最严厉的指示下，就要扯掉这些妨碍银王子和太白星们纯洁形象的可怜障碍物。最后大家都放弃了，并学会了，象他们上面的资产阶级一样，要把大楼当作一个大丈夫看待，不去和他们一般见识了。

他们甚至学会了接受密斯帮们的两个伟大的“车轱辘”话。对于那些还要傻气十足地提出什么新建筑缺少老巴黎美术学院建筑丰富的细部，诸如砖活儿，抹灰活儿、金属活儿等等的实利主义者，密斯派会以一种十分谦卑的口气说：“您说得对，您这话牵涉到那些能干这种活儿的师傅，那么我们就告诉您，他们已经不存在了”。这倒是真的，但是原因何在呢？亨利·荷普·里得 ( Henry Hope Reed ) 谈到在四十年代他和几位卡得维尔公司 ( E. F. Caldwell & Co. 一个专营铜活和灯具的公司 ) 的雇员驾车路过纽约西五十三街。当车子经过现代艺术馆的时候，那些人开始挥动拳头吼道：“这个该死的地方可把我们毁了！这些杂种冒牌货可要

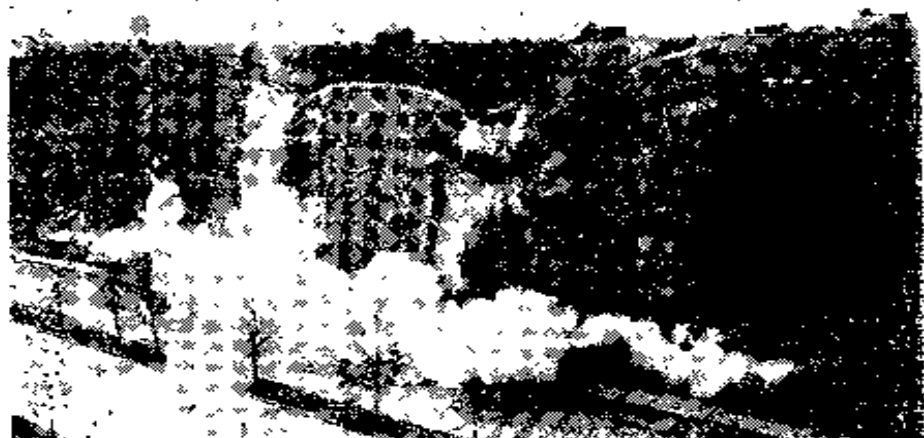
了我们的命了！”在巴黎美术学院建筑的全盛时期，卡得维尔公司雇有一千位铜活师傅、大理石师傅、线脚师傅和设计人员。现在这个公司已和许多其他这类公司一起濒于破产了。不是这种手艺趋于死亡，而是国际式使它们变得没有需要了，特别在工商业建筑方面更甚。同样的办法，对那些抱怨国际式建筑太狭窄，里里外外都是些纸片似的薄墙，而且一般都显示一种穷气的人来说，他们的回答则是：“这年月盖别的样式都太贵了啊！”其实不是太贵了，而只是贵一点。关键是人们从美观上看，选哪一种。完全可以盖出比国际式更便宜的房子来。比如说，英国开始试验以纤维和瓦笼铁皮建造飞机库似的学校和公共住宅。他们的建筑师也说：“这年月盖别的样式都太贵了啊。”可能不会太久的一天，所有的人toute le monde（法语，全世界）都能学会接受这一点，象个大丈夫那样不去计较它了。

总有一个选择班子在那里帮着挑选。那种封建君主如巴伐利亚的路德维格第二或商业寡头如约翰逊制腊公司的赫伯特·约翰逊之流为了建造伟大的建筑完全个人独断去选择建筑师的日子已经过去了。政府和企业部门现在总要有个选择班子，而这个班子一般至少包括一位有声望的建筑师。既然是有声望，就一定是位集合体的产品。每当另一位集合体建筑师的令人为难的设计送来了，企业领导人和行政官员们感到进退两难而询问这位建筑师时，他就会满有把握地对他们说：“这年月盖别的样式都太贵了啊”以及“您说得对，您的话牵涉到那些能干这些活儿的师傅，那么我们就告诉您…，”于是这“车轱辘”又转了一遍，伟大中之最伟大的，就是学会象一个大丈夫那样地接受它。

即使是靠救济金过活的最低层的狗，也不愿被拉去凑合地住在这些“工程”中去。流氓无产者们和银王子的兵团有过几次战斗，也胜过一两次。1955年一项名为“哺乳的格”（Pruitt—Igoc）的大规模工人住宅工程在圣路易落成了。世界贸易中心的建筑师山崎的设计得了美国建筑师协会的奖。山崎的设计完全按照柯布的经典形式，满足了这位大师关于用钢、玻璃混凝土建造高层蜂房，其间隔以空阔绿地的想法。圣路易的工人们当然没有被捉去住在哺乳的格里的危险，他们早已撤到诸如西班牙湖和鸡冠林等郊区去了。哺乳的格里主要塞满了新由南方乡村搬来的移民。他们来自美国的人口密度为每平方哩15—20人的地区。他们很少离开地面超过十呎，除非爬到树顶上去。现在住进了哺乳的格的十四层大楼。

每层楼都有带顶的走廊，符合柯布的“空中街道”的理想。由于在这项工程中没有其它地方可供公共活动，那些通常情况下需要在酒吧间、妓院、俱乐部、游泳池、娱乐场、商店、谷物围栏、菜畦、干草堆、粮仓等地进行的活动，现在都在“空中街道”进行。对比之下，柯布的林荫大道使霍加茨的“酒馆街”（47）象是纽约州南安普敦（Southampton）海边的梦境。讲究的人搬走了，即使那意味着要睡在马路人行道上。为了使哺乳的格适于居住，花了几百万美元，开了多少次会，做了专门计划也都无济于事。1971年，最后召开了所有仍留住的居民大会，请他们发表意见。这是一个有历史意义的时刻，原因有二：一、工人住宅有史五十年来第一次有人征求业主那不值钱的意见；二、那呼声立刻就响起来，“炸掉它！”“炸掉它！”“炸掉它！”“炸掉

它！”“炸掉它！”第二天专家们仔细考虑了，还是这些可怜虫对。这是唯一的解决办法。1972年7月，市政当局用炸药炸掉了哺乳的格的三个中心街区。



**哺乳的格工程，圣路易。1972年  
7月15日，人们终于找到了对付  
公共住宅问题的可行办法**

工人住宅“演义”的那一章还没有完。它刚开始。差不多在哺乳的格炸毁的同时，在美国旧城改建的典型纽海文，建成了“东方花园”工程。设计人员是美国最有声望的集体派建筑师之一，保罗·鲁道夫（Paul Rudolph），耶鲁大学建筑系主任。为此工程投资的联邦政府住宅及城市发展部称誉鲁道夫的大胆设计为未来住宅建设之前景。“东方花园”是按模数预制的组群。你永远止不住多于你预料的人来往，而这个工程则是可以不断地按模数增加，扩大整个组群，直到它达到桥港（Bridgeport）。问题是这些预制

构件接合不好，雨水和冷风常由拼缝里渗入。那些讲究体面的人都搬出去了。等到1980年9月，那里还剩下十七户住家。1981初，住宅及城市发展部自己也就打算把它拆掉了。

二十年代欧洲工人住宅在美国的一些其它纪念碑自己垮台了。那是些巨大的体育馆和大会堂，例如平屋顶的哈特弗中心大厅。雪下得太大，超过它的限度，但它是恭恭敬敬地垮下来的，算是对格言：“坡屋顶属于资产阶级”致以最后的敬礼。

## 五 叛 教 者 们

**这是他自己讲的故事。** 美国最早的国际式建筑师之一爱德华·杜勒尔·斯通(Edward Durell Stone)于1933年的一个晚上乘由纽约到巴黎去的飞机，坐在一位名叫玛丽亚·艾琳娜·托赛欧(Maria Elena Torchic)的女子旁边。她的父亲是一位意大利建筑师，母亲是巴塞罗纳人。玛丽亚呢，斯通总爱说她是“脾气暴躁的拉丁人”。在横越大西洋的时候，他就爱上了她。当跨过英法海峡的时候，他就向她求婚了。她并没有这么快。一开始，她嫌他的衣裳象个大学教授。她也不太喜欢他的建筑，太拘谨的建筑。它们太冷冰冰，没有生气。说到骨子里，就是太不“脾气暴躁的拉丁化”了。

1954年斯通和玛丽亚结婚，他完全改变了他的风格，并完成了新德里美国大使馆的豪华的、极富装饰感的设计——混凝土和大理石的花格栅、金箔饰面的钢柱，布有岛屿和踏石的水庭。他以这大使馆为他的“泰姬玛利亚”(Taj Maria)。在这揭幕后，在斯通的建筑世界里发生了什么事？它向我们显示了集台体激情的另一方面的图画。它告诉了我们叛教者的命运。

斯通是第一个在东海岸设计国际式建筑——1933年纽约州基斯可(Kisco)山的蒙代尔(Mandel)住宅的人。(一位奥地利人理查德·诺伊特拉)Richard Neutra)曾于1928年在洛杉矶建过一个洛维尔Lovell住宅。)1934年斯通在基斯可山建了他第二幢国际式克瓦斯基(Kowaski)住宅。社会上曾提出修改地方建筑规范,以阻止这种东西再蔓延。到目前为止,一切顺利。引起门外汉的一阵小骚动,对集体中的人更有利。

斯通的经历是如此之完美,以致现代美术馆决定请他和菲利普·L.古德文(Philip L. Goodwin)一起设计它的新馆。此馆位于西53街,紧邻第五大街在大、小洛克菲勒住宅的地段上。这里将是现代美术馆以自己的样板建筑向纽约显示国际式的地方。斯通是被请来设计实物教学模型的,是乌托邦有限公司的旗舰。

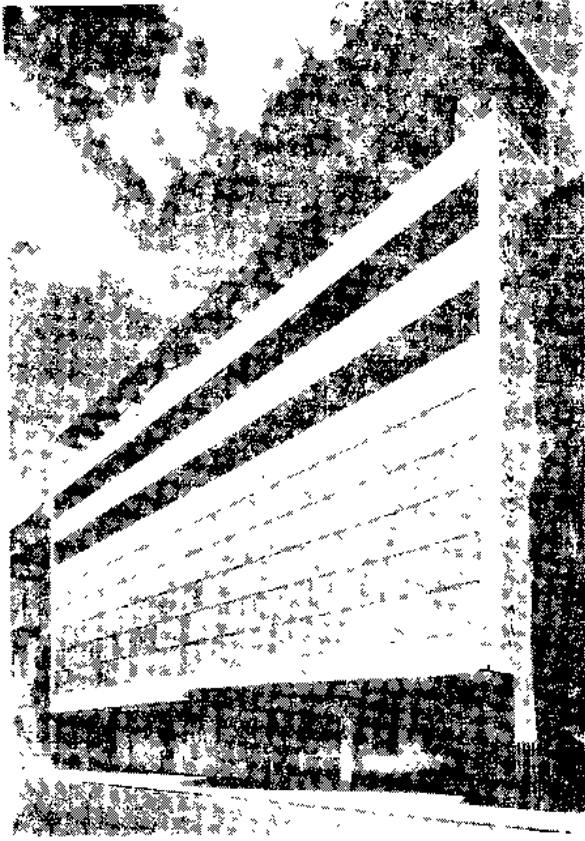
当新德里大使馆揭幕的时候,斯通被时髦建筑杂志“世界”(Le monde)——欧洲集体派在大学中的喉舌——说成是盗用公款者,金嵌玉砌,到处是曲线和大理石…多么利害的资产…不!不可能更资产阶级化了。即使是工字钢梁大师密斯也无法为它辩解了。更令人烦恼的是斯通甚至不曾努力去试图避免。他和国际式吻别了。对于华盛顿的肯尼迪中心,有人批评说是他的泰姬玛丽亚的极大的放大。斯通则反驳说这是代表了二千五百年的西方文化,而不是代表二十五年的现代建筑。这个人不是一个跟不上的落伍者,而是一个道地的背叛者。他已经背离了根本原则。

背叛者的命运,按传统规矩应判为革出教门。在建筑界,从此以后,在对名誉有予夺之权的人当中,斯通的每个

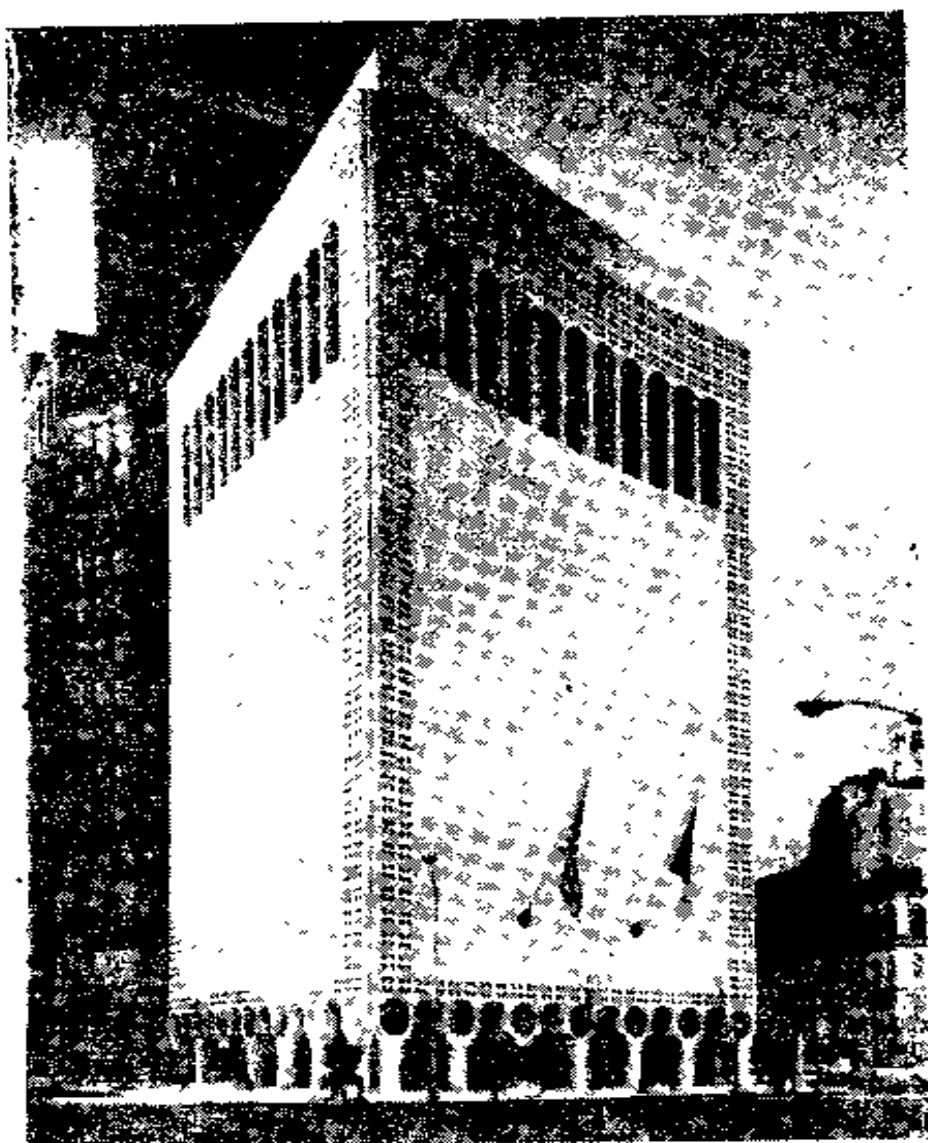
建筑都革出了教门。当现代艺术馆决定在西53号街进行扩建时，这原是斯通为自己建筑扩建的难得的好机会，然而任务却给了美国最时髦的集体派建筑师菲利普·约翰逊。现在他是哈佛建筑系的毕业生，虽然还拜在银王子的脚下。在一次美国美术历史上极好的建筑基址转换中，斯通被汉汀顿·哈脱弗特(Huntington Hartford)选去设计离他们九个街区外的在哥伦布广场的现代美术馆。哈脱弗特是在美术界闹独立性的人。他收藏了从拉菲尔以前直到萨尔瓦多·达里〔48〕的作品，这只是举出他不合时宜的趣味中之一二。他建起这个美术馆正是为了和乌托邦有限公司及其所有作品挑战。我还清楚记得那时对斯通的房子讥讽的窃笑和转动的眼珠。建筑评论界的结论糟到极点，即令诸如“为阔佬而矫揉造作”、“大理石的糖球儿”等用语也表达不了这时斯通所处的难堪处境。最后他被迫说出那样的话来，如：“纽约的每一个出租汽车司机会告诉您，这是他最喜爱的建筑”。以后很长时间，以后一辈子，最后象斯比兰或苏珊〔49〕一样逃入民粹派的庇护所里去，噢，主啊！革出教门！

你可能注意到，在斯通背叛之后，他的生意并没有垮，只是名声不成了。泰姬玛丽亚从商业角度给他的业务带来了奇迹，总的是国际式已经不太得人心，连代表它的人都讨厌它了。还有一些人则是想等等看，能否不把国际式放在最优先地位。他们很高兴能够找到一位具有现代主义履历的建筑师，虽然小有失误，但是愿意给他们一些不同的东西。可是从同行中的名声看来，斯通是糟了，他已不被重视，他退出了理事会。他退出了这场竞赛。



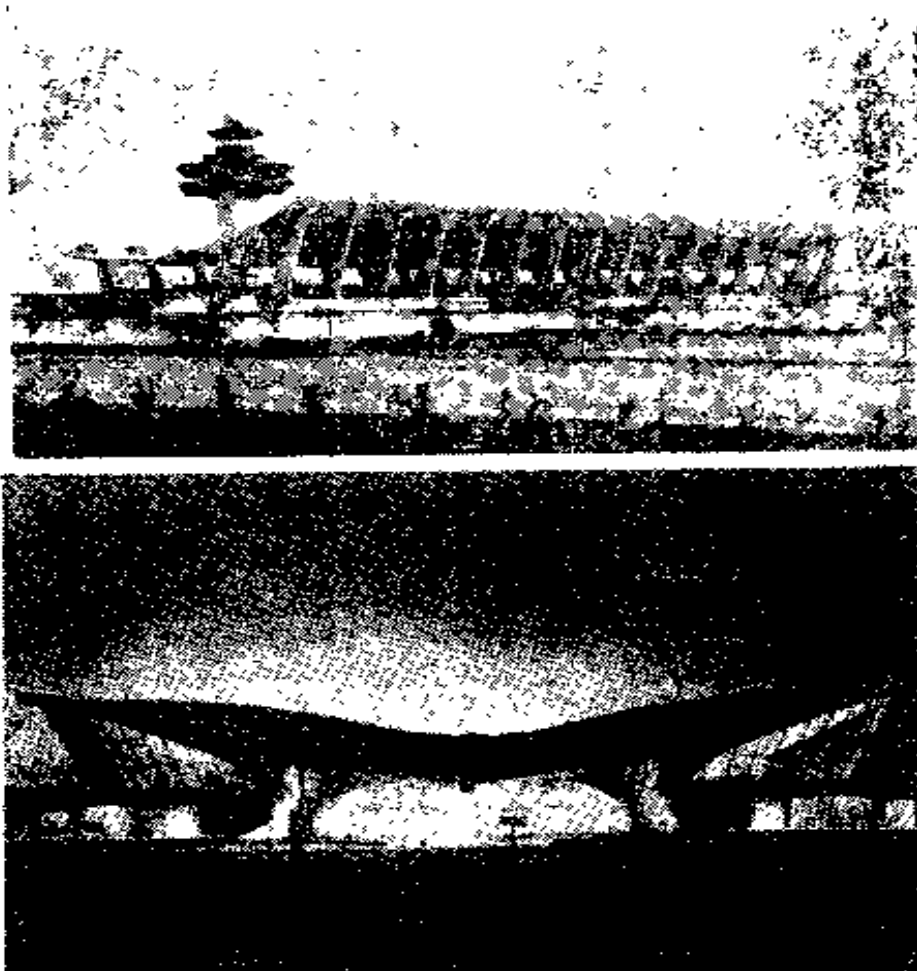


1939年：爱德华·杜勒尔·斯通，真正的信奉者，做了现代艺术博物馆(左)。



1964年：爱德华·杜勒尔·斯通，叛逆者，  
做了汉汀顿·哈特弗特的现代艺术馆。真正  
的信奉者们讥之为大理石糖球儿

埃罗·萨里宁（Eero Saarinen）的经历有些类似，  
虽然受到攻击，却没有那么刻毒。萨里宁是  
有着著名现代建筑血统的。他的父亲埃利尔（Eliel）  
是一位常被比为维也纳



埃罗·萨里宁设计的杜勒斯国际机场的翼形屋盖(上)和他的鹰形TWA航空港激怒了现代派们。设计中的独创性是犯了重罪

分离派的芬兰建筑师。萨里宁在1956年设计的纽约爱杜维（现肯尼迪）国际机场以前一直是个平常的国际式建筑师。这座建筑是用通常的材料建造的：玻璃、钢、混凝土。但它看来确实象一支鹰。他在华盛顿的杜勒斯机场甚至更象夸张的飞鸟，并衬以一座宝塔。他在耶鲁的因格尔（Ingall）

冰球馆，则象一条鲸或一支龟，（这本不是打冰球时首先联想到的动物，但现在可是了）。曲线造型在萨里宁是起码的。这个人是在犯点印度动物拜物教的病了。萨里宁决定走他自己的路，决心要做一个二十世纪建筑有特色的天才。他说过他愿在建筑史上有一席之地。他没有找到好时候。这时候是要有建筑天才的，但不能有特色。他们必需是集合体的一部分，用一个密斯的词，是“交感”的一部分。在集合体方面仅是等着他消失在动物拜物教的沼泽迷雾之中。他很少象斯通那样遭到直接的攻击。他是不被认真对待的，如此而已。我还记得我曾为《加拿大建筑》杂志写的一篇东西里用通常说值得建筑师学的字眼提到萨里宁。在一次宴会上，我走近一位纽约著名的建筑问题作家，他拉我到一边，向我提出忠告。

“我欣赏你这文章”，他说，“我也原则上同意你的观点。但是我必需告诉你，你如果以萨里宁为例，那只能对你自己不利。人们将不会认真对待你的…我的意见是，萨里宁…”

我真希望有办法把他脸上的表情描写一下，那是一种交织着讥笑、轻蔑而又无可奈何的、法国人所善于做出的表情，好象是说那东西多么 *Outre, infra dig, de la boue*（出格、费解、虚伪）。似乎若不把有些废话去掉，就不值得浪费时间去分析它。

萨里宁的事例表明，处身于以大学为中心的集合体之外，任何建筑师是不可能取得声誉的。想在自己的路上，被欢呼为新方向的开拓者是不可能的。至多他只能期望人家说他古怪，象萨里宁或者欧克拉荷马建筑师布鲁斯·高夫（Bruce Goff）和赫伯特·格林（Herbert Greene）

（欧克拉荷马本来就对优先地位不太喜欢）。最坏的情况呢，他可能被认为是个叛逆者，一直到受诅咒，革出教门，象斯通一样。

斯通和萨里宁，象弗兰克·劳埃德·赖特和高夫以及格林，太美国化了，就是说，既太地方化（不是国际式）又太资产阶级化了，不管怎么样，他们确实给美国文化里提供了许多新花样，当斯通设计的华盛顿肯尼迪中心具有一个六层楼高、六百三十呎长的休息厅时——如此之大，正如一位记者所指出，在这里，麦基·曼德的最壮观的一次“本垒打”（50），也不过象是另一个长飞球而已——真被认为是太荒唐了。斯通确实迎合了美国的大国炫耀症，他在鼓励野蛮的叫嚷。他为业主的堂皇欲帮了忙。

当然，这些全说清楚是困难的，因此那种轻蔑的耸肩和脸色至今还是很流行的。另外，如何对待这些旅馆建筑师们，象莫里斯·拉庇德斯（Morris Lapidus）和约翰·波特曼（John Portman）的野蛮叫嚷呢？可能在第二次世界大战以后，还没有哪个建筑师比得上这两位——拉庇德斯通过他在迈阿密海滩的“美利坚”和“艾登罗”（Eden Roe）饭店；波特曼通过他在全国各地的“海特”（Hyatt）——那样努力去表现美国的财富和魅力。他们的活儿是如此之突出和巨大以致使那帮建筑师没法子不去理会它，所以他们给它那个脸色。波特曼得到的是耸肩和脸色，拉庇德斯得到的是脸色和窃笑。

拉庇德斯开始是在剧场里工作的，以后他到哥伦比亚去读建筑，想当一名舞台布景设计师。他挑起了一位建筑师的兴趣，一下子他们就陷入有关忠实于材料和暴露结构的辩论

中去了。他从头到尾都是戏剧的观点，他有一个里姆斯基·柯萨克夫〔51〕式的趋向，其彻底和坚决如同格罗皮厄斯一样。当拉庇德斯在设计一座旅游饭店时，他对每个细节、直到侍者制服的镶边都设计了，然而并未引起业主的重视。在他的迈阿密海滨的美利坚饭店，有一个摆满了热带森林的巨大玻璃圆锥厅，有巴黎歌剧院式的大楼梯和在此渡过两个星期最理想假期的一切。这儿表现了战后美国的奢侈生活。

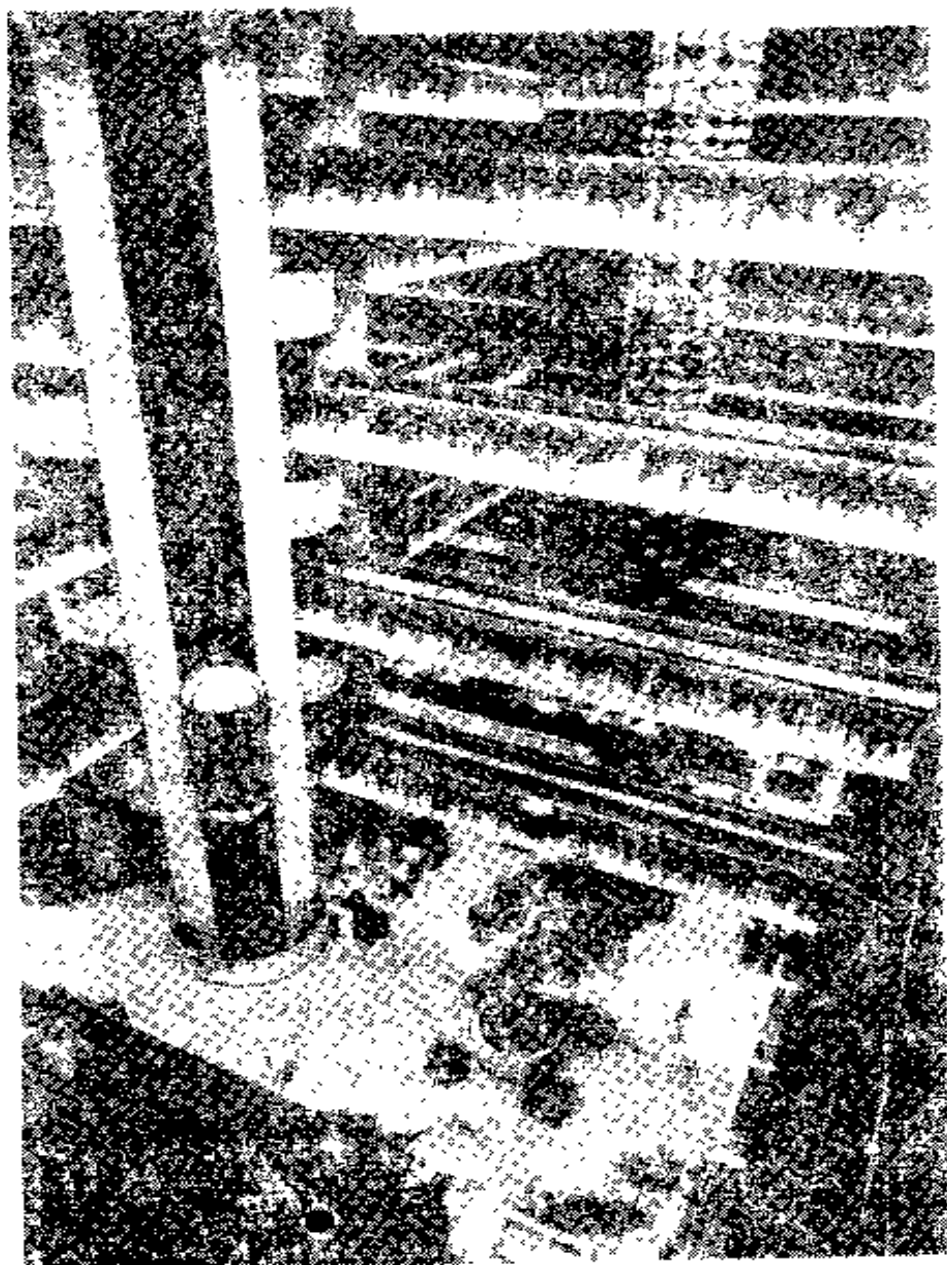
1970年拉庇德斯的设计被选为纽约建筑回顾展出与讨论的主题，标题是“莫里斯·拉庇德斯：欢乐建筑。通常这是一种荣誉。但是对于拉庇德斯，则很难说是什么。我被通知参加讨论会，看来可能是希望我做“波普”（Pop）的展望。（“波普”这个词，在我已经相当于骂人的话。）那天晚上气氛很不舒服，简直是别扭极了，因为拉庇德斯本人也在听众之中。他的作品已经不认为是建筑而被看成是一种“波普”现象，有如狄克·厥西〔52〕或贝斯贝·伯克利〔53〕的电影一样。我努力以我那不值钱的话一般地谈了谈建筑如何表现美国的力量、财富、丰足的问题。这就好象是在谈墨西哥金字塔中的星象学一样。在开始的一阵热闹过去之后，一群建筑师给了拉庇德斯一场预料中的痛击。最后拉庇德斯自己站起来，谈到有一次苏联人请他到俄国去设计了一些公共住宅，并高度赞赏了他的成果，然后就坐下了。若非他做了这个挽回其社会意义的绝望声明，谁能算得出他在这个把旅馆、豪华公寓、学校、合作公司总部都做成工人住宅形式的建筑世界里放了多少毒呢？

约翰·波特曼现在已经取代了拉庇德斯的位置。他的巨大的巴比伦金字塔式的旅馆，具有三十层楼的天井、空中花园

以及水晶电梯，在表现七十至八十年代都市魅力方面比别的什么建筑都更成功。但是在大学集体派那里，他倒是没有受到太多的攻击，就好象它根本不存在似的。看不见他！他在世俗建筑师中的地位很不确定。他变成了设计瓦特塔的西蒙·罗地亚(54)的高级商业（所以是不可饶恕的）翻版。一座海特金字塔不就是有抵押捐客和自动电梯帮忙的瓦特塔吗？

在大学集体派中，一个建筑师若是独树一帜或是具有一些美国精神而想在建筑方面得到尊敬是不可能的。即使是赖特也办不到，即使象赖特那样在美国建筑史上倾泻出最多设计的人也办不到。从1928年到1937年只有两栋赖特的设计建成。但是在1937年，他建成了流水别墅，埃德加·J·考夫曼（Edgar J Kaufmann）的住宅。这幢建于宾夕凡尼亚高地、跨在流水之上、从岩石中挑出的混凝土板结构物成为赖特事业中最后一个阶段的起始点。那时他已是六十九岁了，在以后，直到1959年他死于九十一岁的二十三年中，他设计了一生作品的半数以上——一百八十多幢建筑，包括威斯康星州莱新（Racine）的约翰逊制腊公司总部、赫伯特·F·约翰逊（Herbert F. Johnson）的官邸、温斯普莱德（Wingspread）、西部泰里埃森、佛罗里达南校园、尤桑年屋、帕瑞斯塔（Price Company Tower）以及古根哈姆博物馆。这些使赖特在大学集体派中赢得了安殊·韦茨（55）在绘画方面的声誉——好、过时了。

一个人的这些作品，象赖特、波特曼或斯通的，对他是不利的，在大学中有新的心理影响。啊！那太容易了。比如说，跑到市场上去，对业主哄骗、引诱、献媚，要了建筑来干。但是勇敢的人则是那些留在集体之中，停在大学的轨



约翰·波特曼所做芝加哥奥海尔机场旁奥海尔海特摄政旅馆的中庭。波特曼所做的美国式的华丽非银王子的子孙们所能容忍

道上，豁出一生事业中的前十年或二十年专搞智能竞赛。如果方便的机会自己找上门来的话，偶然搞个小建筑，象柯布那样；朋友的夏季别墅，或同事的住宅要添点什么，或者，



假如什么都没有，给自己母亲搞个养老住宅，她自己付钱。这够不上向世界显示了了不起的建筑。世界可以等待。现在重要的是在不常有的学院建筑界内部或派别之间的竞赛中取胜。

因此之故，在美国，大部分高级艺术的声誉取决于欧洲式的秘教教阀。在六十年代中，绘画是一项真正高深的学问。抽象表现主义者们统治了差不多十年。但接着新理论、新团体、新规则开始象流寇似的一个跟着一个扫过来了。波普艺术、视觉艺术、最小主义、硬边派、色域派、大地艺术派、概念艺术派……这些团体天生的一种偏见完全超出了人们能够理解的程度。形象是着了魔似的，但年青艺术家们（正确地）相信不投身进去就没法取得主要地位。在严肃音乐方面，情况甚至跑得更远，实际上，它差不多到头了。在大学集体中，作曲家们都成了极端舒恩伯格化、极端抽象、以致局外人对它一点不懂，一点兴趣没有。在城市里，即使被认为是音乐会上常客的吉地翁部队（56）也不可能被拉到这种“全现代”节目的音乐会中来。他们只在大学的音乐厅里演奏。在这儿，节目开始是斯可特·周柏林（57）的“枫叶爵士乐”，接着便是一首斯托克豪森（58）的早期作品“Punkte”，后面是巴比特（59）的电子琴合奏和一些布莱克伍德和巴拉格（60）的东西以变变花样，然后就是插入一些不和谐音，或者用他们的说法，是钢琴、铜管、穆格（Moog）电子琴及爱克森纳基斯（61）的电子计算机的“间歇惩罚”（Stochastics）。节目以詹姆士·约翰逊（James Johnson）的“你当了现代人”作为结束。当然，周柏林和约翰逊的调子是象摇篮曲一样熟悉和惬意的，它们是最基本的节目。有三十五到四十位这样的人，全是教师和研究生，是每

次现代音乐活动的听众。可怕的是（这不便说明），若非事先答应了节目的开始和结束各发一块糖，则连他们也不会来的。周柏林和约翰逊的音乐还算可以的，因为他们两位都是黑人，而且在他们的时代都不被认为是严肃的作曲家。

舞蹈设计家们在接受集合体的思想方面是很慢的，可能舞蹈就其本质来说总被认为是表现形象的。但在60年代，他们把失去的时间补起来了。乔治·巴兰琴（George Balanchine）这位于1934年从巴黎移居美国的俄国舞蹈设计师于1962年把抽象的新古典的芭蕾推出于林肯中心。舞蹈设计家们如肯宁汉（Merce Cunningham）和雷诺（Yvonne Rainer）决定把一切表示性别的痕迹由舞蹈中统统取消，甚至连最简单的男女观念、故事情节、布景、服装以至连作为舞蹈节奏来源的音乐也都不再保留。事实是，在各种艺术领域中，人们象着了魔似的搞创新，和资产阶级对着干以便令他们无法理解，不顾将来可能变得多么不象原样。举例说，摄影一向被认为是一种与“最易明白”结下不解之缘的表现形式。然而摄影家和他们的理论家们，如斯泽可夫斯基（John Szarkowski），乌托邦有限公司的摄影部长，开始寻找绕过这一障碍的路子。不是勃拉克（Braque）曾请求大家承认绘画只是在平面上布置形和色这一事实吗？也就是说，他不是曾从一向被认为是短处的地方发掘出长处来了吗？这当然是对的。所以斯泽可夫斯基公司现在也从一向被认为是摄影术的短处的裂缝中发掘出长处来了，模糊、变了形的透视、不真实的颜色以及被画框切成一半的形象等等。他们达到目的了，他们把摄影艺术变得令那些不愿参加到团体中来学习其理论和规则的人完全不懂了。

秘教教义！集合体！新教规！新教门！欧洲风确实是不可抗拒的。连小说家们也一样。二十世纪美国一系列强有力的长篇小说和短篇小说，一向是现实主义的。三十年代美国现实主义小说主要由于其健壮的生气曾在欧洲赢得相当的声誉。美国现实主义作家们看来象爵士乐师一样地自由和戴欧尼色化〔62〕但是到了30年代后期，在大学中最天才的美国青年作家们——还有一些从别处来的新作家——都倾向于认为现实主义小说是一种无望的、原始的、过时的形式了。他们开始从作品中去掉一切现实的对话，地方色彩、社会情节以及其他一丝儿实际生活中的事物。他们追求现代欧洲大师如卡夫卡〔63〕查亚林（Zamyatin）、以及剧作家频特和别克特〔64〕的路子去写现代神话。

二十世纪，这个美国世纪，已经过去三分之二，而殖民地综合症却比以往什么时候都厉害。大学中的青年哲学家们完全被法国流行的所谓分析法哲学——如结构主义派、解体主义派——所击倒了。十九世纪哲学中旧的理想主义观念——上帝、自由、道德、人类命运——都不可救药地太天真太资产阶级化了。哲学真正关心的是意义的本质。也就是说，哲学真正关心的是秘教教义本身。是这样一个时代，这里被世界战争威胁着。在这时代，人民集中在人类从未想象过的巨大和复杂的城市里；在这时代，各种人群之间的冲突和倾轧开始震撼着地球的稳定；在这时代，人类已掌握了天神般的能力足以使世界毁灭；正是这样的时代，美国的哲学家们正在想什么？探索什么问题呢？啊！他们想的正和他们所奉为偶像的法国哲学家一样。白天，结构主义者造起了教义的结构，并默想着结构的教义；夜里，解体主义者又把那纸糊的

大厦推倒。第二天结构主义者再重新开始重复的工作…

啊！忠诚的殖民地的臣民们！

即使对那些受过最高教育的人来说，也用不着花太多的时间去为现代哲学、现代绘画、现代音乐发愁。拿音乐来说，用不着发那份愁是很明白的。但建筑的情况就不同了。不论怎样也没法避开建筑集合体的流行式样，无论其教义多么诡秘都一样。在城市里理智的式样在五十至百层的高楼上展出着，也同样出现于新美国郊区无尽的商业中心里。

啊！工人住宅区。

## 六 卖弄学问的人们

在这个殖民地里，五十年之后，哪位建筑师准备把情况变一下呢？当此美国正在称雄二十世纪的时候，哪位建筑师，除去对二十年代中部欧洲工人住宅五体投地之外，还敢于为美国设计别的呢？说得公道些，这不只是敢不敢的问题，斯通和萨里宁的惨痛经验已足以说明了。不，若想树起自己受到重视的创见，唯一途径是把它搞得无比精细圆滑，并注意周到的礼仪风度，而不在乎盖房子。这新道路是在1966年第一次由一位四十一岁的建筑师罗伯特·文丘里（Robert Venturi）证实的。他一生仅仅建过半打房子。

文丘里发表了一本书名叫《建筑中的复杂与矛盾》（Complexity and Contradiction in Architecture），是现代美术馆“现代建筑的理论背景”丛书之一。文丘里的文章在表面看来是彻底的叛逆者。他在密斯的名言“少就是多” Less is More里改了最要害之处，变成了“少令人讨厌”（Less is Bore）。他以“杂乱的活力”去代替现代派的“明显的统一”；以“杂”种代替现代派的“纯”种；他主张走歪路而不是走直路；主张模棱两可而不是清晰明确；主张变化无常而非直截了当；主张“两者都要”而非

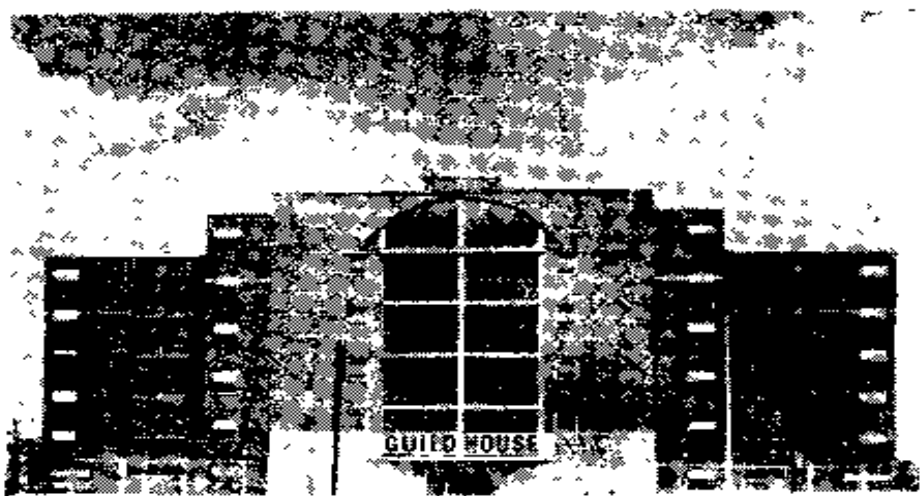
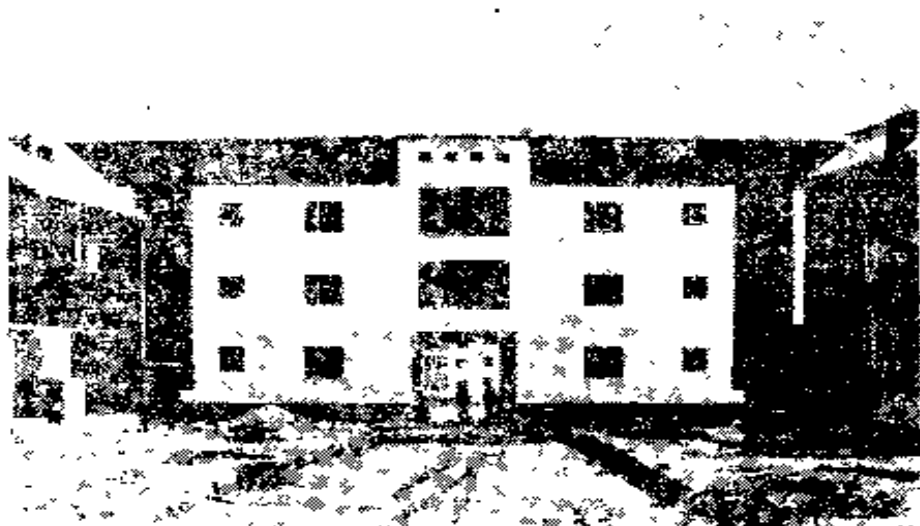
“要么这要么那”，要“有白有黑有时是灰”而不要“要么白要么黑；”他主张“含义的丰富”而非“含义的清晰”。在《向拉斯·维加斯〔65〕学习》(Learning from Las Vegas)和《向列维城〔66〕学习》(Learning from Levittown)或《A&P停车场的意义》(A Significance for A&P Parking Lots)等书中，他和他的合作者们丹尼丝·斯柯特·布朗〔67〕及斯蒂芬·伊泽诺尔(Steven Izenour)指出了“杂乱的活力”可以在哪些地方找到。暗示它可以来自美国二十世纪后半叶的“民间建筑”之中。他的一句名言是“美因街〔68〕几乎是很好了。”同样的是列维城的住宅区和拉斯·维加斯的商业街。

文丘里似乎是说，是该把建筑学从大学里——从集合体里——挪出来的时候了，是让它更易懂、更舒适、更能感染普通的人；是把它从理论水平上挪下来，放在于折衷之中，不协调之中，丰富的现实生活之中的时候了。

因此人们被文丘里自己设计的房子搞糊涂了。可能你知道，由于他年轻而且造反，文丘里的房子很少（有一幢是给他母亲的）。在《建筑中的复杂与矛盾》出版的时候，他仅有的房子是公会楼(Guild House)，是费城贵格教会为老年人建的公寓。作为这样一位发表过宣言的年轻人（建筑师小于五十岁都称年轻），文丘里的设计多少有些试验的性质。如果说他是脱离了现代派，那么他是谨慎小心，轻手轻脚地退出来的。事实是，公会楼与布鲁诺·托特三十七年前建在柏林的红色立面工人住宅是惊人地相似。而布鲁诺，若不去说他用了颜色之类的小毛病，确实已经把他的毕生精力贡献于如何适合正统格式方面了。乍一看，文丘里说的似乎

都是造反的话。但他的设计，看来却是羞答答的。

对所有感到迷惑的局外人，这是个线索：《建筑中的复杂与矛盾》是作为现代艺术馆丛书出版的。在乌托邦有限公



布鲁诺·托特1926年所做柏林马蹄区工人住宅  
(上)及罗伯特·文丘里1963年所做费城的公  
会楼。走这段路用了我们三十七年时间

司里，是不会出版叛教者的“现代建筑理论”的。

文丘里的学历极好。他在普林斯顿学建筑，并在耶鲁任教。像他的朋友路易·卡恩一样，他曾以美国学院成员的身份在罗马学习一年。文丘里实际上是新时代的古典建筑师知识分子。他年青，修长，谈吐文雅，冷静，善讽刺，有礼貌，有高尚教养，有分寸，学问渊博，对现代建筑熟悉。他善于把通俗语言和学术语言相结合，善于把古典深奥的经验，如来自鲁延斯、索恩、凡布鲁、波罗弥尼〔69〕的经验与世俗平庸的经验，如来自张贴的广告、电灯商标、商业中心、前院邮箱等的，结合起来。《复杂与矛盾》有耶鲁杰出的建筑史学家文森·斯库莱（Vincent Scully）为之写介绍，现代美术馆的主任亚瑟·杜克勒（Arthur Drexler）为之作序。都写得极为动人甚至有些过分热情。斯库莱论文丘里的作品“看来已达到付奈斯〔70〕、路易·沙利文、赖特和卡恩的传统悲剧性地位。（这四位的悲剧性联系，近来可从斯库莱的书中看到，是由于他们或同时或先后都在费城工作过。）

文丘里的论文是经过严密考虑的，它不是以一个反叛的形象出现，倒可以说是在集合体派的边缘上灵活地跳跃。开始时，他称它是一个“温和”的宣言。但是宣言哪里有温和的？它们总是随着轰隆的雷声从山顶上压下来。那《复杂与矛盾》本不是什么宣言。文丘里并未企图把艺术趣味的精髓和权威由官方夺过来。这点在一开始就露出了讯息：

“我喜欢建筑中的复杂与矛盾。我既不喜欢那些不够格的建筑的支离破碎和专横武断，又不喜欢那种富于画意派的和表现主义的昂贵的造作”。这话翻译出来，就是：我，和



你一样，是反对资产阶级的（画意的、昂贵的、造作的、专横武断的、支离破碎的以及不够格的）。而且，我，和你一样，对那种几乎是太古怪的东西（表现主义的和萨里宁或门德尔松的那种）是没有兴趣的。文丘里继续说：“而我所说的复杂和矛盾的建筑是基于现代建筑经验的丰富与多种含义之上，也包括艺术中所具有的经验。”这就道出了这本书中最重要的一句话：也包括艺术中所具有的经验。这话翻译出来就是：我，和你一样，也在这堵墙的包围之中工作，我仍是集体派的一员，不要怕，我所要提出的具有多样生命力的复杂与矛盾并非取自外部世界的愚蠢（为了好玩，也可偶有例外），而是来自我们自己的，银王子后裔的经验，来自艺术中所具有的经验，也就是密斯、柯布和格罗皮厄斯所从事的现代建筑本身中包含的教义。我要告诉你们的正是如何能让别的建筑师高兴、喜爱、着迷的建筑。

这就是文丘里的聪明之处，他把现代派带到经院哲学的时代里去了。经院哲学在中世纪的作用是精细地甄别其他各种神学者的神学。经院哲学在二十世纪的作用是精细地甄别各种建筑师的建筑学。文丘里就是现代建筑的罗赛利诺斯（71）。罗赛利诺斯是最卓越的经院哲学家之一。他由于提出既然圣父、圣子、圣灵是三位一体的，那么圣父和圣灵就应当一样有肉体、有耳朵、有脚趾头等等的怪论而走到了异端邪说和开除教籍的边缘。但是他终于没有被开除教籍，也不算异教徒。他只是按照逻辑把问题提到了极限，而人们可能猜他这样做只是为了出个名。他一点也没有对上帝的精神或三位一体的存在本身提出异议。现在也一样，正如大家所知道的，有了文丘里并有了后现代主义建筑。

文丘里一点也没有对现代建筑理论的基础本身提出异议，即：它是为人民大众的，是非资产阶级的，是不要外加装饰的，其所用的形式是历史必然的。那些建筑师从集体体内有利地位出发，可以决定哪些是对人民大众最好的和哪些是必然趋势。

文丘里机灵地把集体派语汇中两个神秘的词儿：人民和非资产阶级，重新做了解释，从而把正统的现代建筑的基础置于一种滑稽的地位，有如在屁股上挂上“请踢我”的招牌。这就是建筑师中所说的狡猾和嘲讽的明证。

在文丘里的宇宙观中，人民已不再代表工业无产阶级，那种举着拳头，胳膊上青筋迸露、脖子比头还粗的工人，那种马克思主义所说的贫民窟中被压迫的群众。人民现在是，正如文丘里所称他们的。“中中产阶级”（middle-middle class）他们住在像列维城之类的郊区，在商业中心A & P买东西并象他们常去可尼岛（Coney Island）的方式到拉斯维加斯渡假。中中产阶级不是资产阶级，他们是“伸开手脚”躺在沙发上而不是缩成一团的群众。若对他们谄媚或傲视就是艾立提斯特（72），而文丘里正是想知道，在此新时代中，还有比国际式中密斯式的传统，强调夸张和独特更艾立提斯特的吗？密斯的现代主义本身走向了资产阶级！现代派建筑师被纯粹形式给魔住了。他把密斯的盒子和长岛路边上做成鸭子形状的商店做了比较。这整个房屋无非要表达这样一个思想：这儿有鸭子。同样地，密斯的盒子，它也无非是表达一个思想：这儿有现代建筑。这就形成了表现主义，对不对？夸大主义、标新立异、艾立提斯特，表现主义——多么利害的资产阶级！

因此，文丘里就以半个世纪以前密斯们对待维也纳分离社的建筑师们和奥托·瓦格纳、约瑟夫·霍夫曼之道，准确地还治密斯们之身。他把他们送进了资产阶级异端的垃圾堆之中。

至于人民，即中中产阶级，文丘里则准确地以五十年前银王子对无产阶级的看法来看待他们。例如说，他们在智育上尚未发展起来，虽然文丘里从未粗鲁地用这些词儿。谁也不浪费时间去问他们喜欢什么。按在集体体内的习惯，建筑师在这方面可以做决定。

文丘里的决定与格罗皮厄斯关于工人必须有低天花板、小房间、窄门厅的决定类似。文丘里解释说人民完全应该在他们的房屋上有一些熟悉的、明确的标志做为装饰。所以在他的公会楼顶上，他放了一个巨大的金色电化铝的电视天线。它和哪个电视机也不联系。不过，它是“老年人的标志。”

老年人的标志？斯库莱有一个较详细的解释。文丘里的电视天线是惊人地直接、令人耳目一新地坦率。“毕竟，一个大小合适的电视天线顶在楼上，且不说是好是坏，恰恰是它填满了我们老年人的生活。文丘里所体现的不论是否尊贵，你只要想一想其中的事实，就可知他并没有欺骗我们。”

“不论是否尊贵”一词，可能是反映了老年的中中产的老家伙们从他们的黄金时代以来就陶醉于电视机显像管放出的兰光之中。只是他没有说明，这个公会楼的住户们看到了这个熟悉的、明确的标志后究竟有多大的愉快，如果有的话。

可是，公会楼的电视天线首先是文丘里送给现代主义恶作剧礼品之一。天线是件外加上去的装饰，而且还是一个冠

冕，完全是帝国大厦顶上“怪诞的飞船碇塔”，是对国际式明目张胆的违犯。可是，事实上它只是一个电视天线，一个普通的机器制的（好的）东西，他的功能需要（好的）它放在楼顶上的。所以只有那些被建筑师轻轻以肘触肋地加以暗示的人才觉察它首先是个装饰。这里就是在文丘里时代所谓的“讽刺的关联”。同样地，天线的金色，黄色，如在斯通的金箔，是资产阶级本性在建筑中的无可挽救的集中表现。但是金色的电化铝又有所不同了，不是吗？它是中产阶级日常生活中大量制造的电镀材料，正和一台便携式电视机上的伸缩棒上的一样。

文丘里暗示，假如公会楼不是归反对偶像的贵格教会来管，他本来打算在楼顶上装一个“张开双臂、彩色的泥塑圣母像”。他本来打算……但是他没有做。文丘里对于民间艺术地位的叛逆性加强，使人民能从他的房屋上看到泥塑圣母像及其他等等。但是不知怎么的，从来没有看见过，文丘里的策略正是以不违背禁忌的方法去违背禁忌。他在公会楼的上半部用了红砖（资产阶级的），然而却是特别挑选的暗红的砖，以协调于公会楼周围烟熏火燎的坍塌的工人阶级的住宅（非资产阶级的）；他在公会楼的人口处放了一根巨大的柱（资产阶级的），然而它又是没有装饰的（非资产阶级的），没有柱头（非资产阶级的），没有山花（非资产阶级的），而且不是放在两边，而是立在通路的中间，使它看去不壮观（资产阶级的），倒是感到狭窄（非资产阶级的）。阳台上有装饰性的花栏（爱德华·斯通式的资产阶级的），然而它又是最便宜的、大量生产出来的、似乎是一压就是一个的形式（彻里彻外的非资产阶级的）。

啊，复杂！啊，矛盾！以不违背禁忌的方法去违背禁忌。精湛的技巧！文丘里是有对头的，但是在集体里没有一个人不感到佩服。这是一个在修道院的墙头上跳跳吐吐推着车轮转来转去而一次也不滑跌下来的人。

当然，一个由火星来的人——或者，我们如果保险些的话，一个来自费城，年老昏愦而被放在公会楼里渡晚年的人——看见这房子，会以为只是看见一幢典型的不起眼的（烟熏火燎的、暗红色的）、不露脸的现代机关建筑。即使在集体内部也有那种把文丘里的作品用那种错误的词儿描述的人。菲利浦·约翰逊和戈登·本舍夫特称文丘里的作品为“丑的”（Ugly）和“一般化的”（Ordinary），他们对此均表示遗憾。文丘里在这种情况下真了不起。他是日本柔道大师。好像以前的野兽派和立体派一样，他把每个形容词检出来当做愉快警句。“丑的和一般化的！”他说。于是他把这两个词转为U和O（第一个字母）玩味一番。U和O比H和O强——夸大与独特”（Heroic & Original），这是密斯们的，如约翰逊和本舍夫特等的姿势。H和O、J和B（二个人名的第一个字母）——多么利害的资产阶级啊！

文丘里常常称赞六十年代的“波普”艺术家，似乎他们在高级艺术和普通文化之间重新建立了某种联系。文丘里的战略实际上显然象“波普”艺术家那样，对通俗文化除去觉得好玩滑稽之外，并无更多兴趣。“波普”艺术不是一种叛逆。

“波普”艺术家和被他们压倒了的抽象派表现主义者一样，还在宗教式地注视着现代主义那种“平淡无奇”（画面完整）和“非幻像主义”的核心教条。他们在小心翼翼地画别

人的画——标签画、滑稽脱衣舞画、彩旗、一页页的数目字——所以他们在现代派运动中的祭司们能够理解他们并不是真的回到现实主义。贾斯波·约翰（Jasper Johns）的支持者说过，他的彩旗和数目字的画，举例说，仍是“最平淡无奇”的和最“非幻像主义”的画，因为这些画就其本质来说还是二度空间的、抽象的。“波普”是一种愚弄，一种恶作剧，说到底，是对现时正统艺术尊敬地眨了眨眼。

对许多年轻建筑师来说，文丘里这个大大的眨眼是不可抗拒的。这人是天才。他想出了完整的策略：搜寻老的群众，唤起密斯盒子的人，而不去剥掉集体体系本身。文丘里掌握了他们的弱点：第一，他们那个可怕的一本正经和过份的严肃性；第二，他们的年令和与现代生活脱节。他们的机械形式和大量生产的思想来源于第一次世界大战以前。他们达到非资产阶级的密斯式道路用的是“工业乡土化”，像文丘里所说的，“从轨道的那一边”带到了“市中心。”文丘里则做同样的事，但是把方法现代化了。他用的是“商业乡土化”（在拉斯维加斯区）和“营造商乡土化”（在郊外住宅区）。打倒工字梁、各处竖起电视天线和按波尔卡舞点冲压成形的栏杆。这就是它的美。文丘里最终还是坚持了集合体的核心教条，停止了轨道的错误方向，保持了非资产阶级的信念。

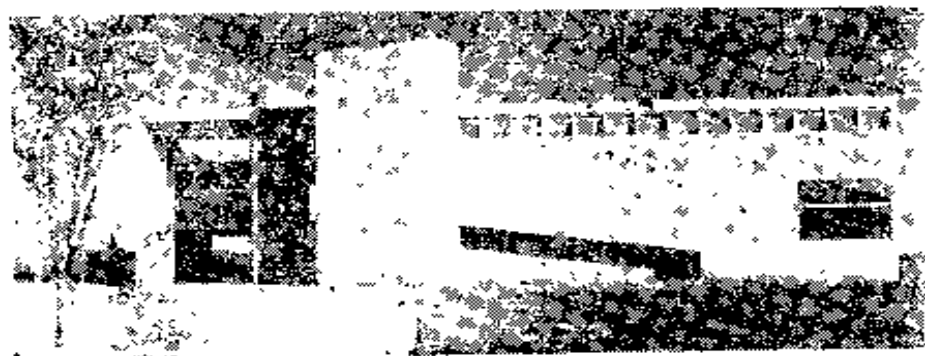
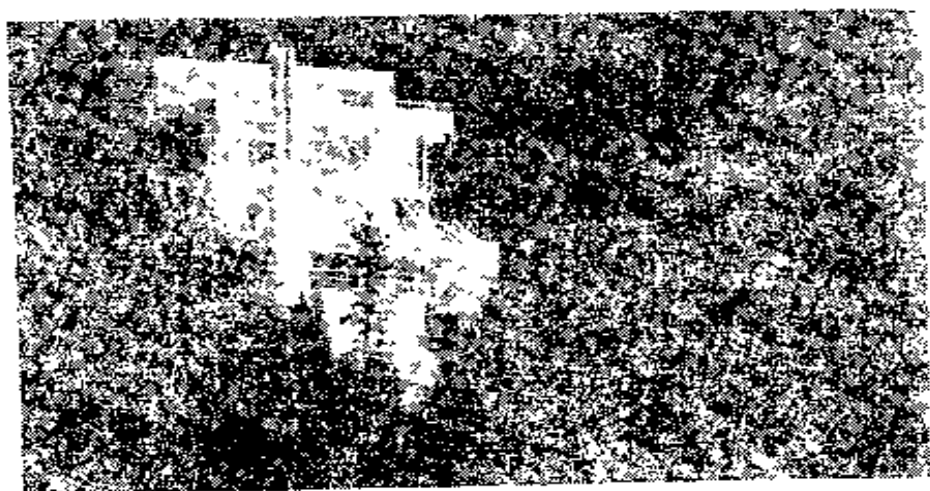
有的人，像文丘里自己就是，认为秘教的“签定书”（结构语言的术语学现在象单片眼镜一样拿来用了）必须来自墙外的伸手伸脚躺在沙发上的中中产阶级群众。查理斯·莫尔，原来的耶鲁建筑系主任，现在在加州大学洛杉矶分校，是玩弄历史签定书的大师。莫尔竟能把一大堆维多利亚

建築史  
卷二

式超曲线线脚（资产阶级过了头的）放在一个私人住宅的门头上，通过以下的办法在最后一刻把它从“变节”的魔爪下抢回来：（1）他只在顶上放线脚，而在门的其他两边只做通常认为是工人住宅能用的边框。（2）他不用人们常见用于门框的檐线和贴脸，（如果有哪位一定要看那些退化了的東西），而是用画框，好象可以用一根绳或装饰带把它挂起来似的。（3）为了怕有的人还不理解，他在线脚的一端垂直挂了一面镜子，将它重复一倍加以强调。强调什么？实际上这只是个“历史签定书的讽刺”。理性地说，这线脚完全是孤立的，好像是放在民间艺术博物馆的玻璃柜里一样。

终于，一个文丘里的或“波普”的建筑运动开始形成了，它包括莫尔，赫·哈代（Hugh Hardy），莫尔的朋友威廉·特恩伯尔（William Turnball）和罗伯特·斯特恩（Robert Stern）。当斯特恩在耶鲁当学生时，他也是《前景》（*Perspecta*）杂志的一名编辑，他在《复杂与矛盾》出版前一年做了部分工作并促使文丘里注意到了文森·斯库莱。现在斯库莱为文丘里式的美国建筑服务有如居兰姆·阿波利奈（73）之服务于立体主义者一样，也就是说，他兼做学者、辩护人和特别律师。

斯库莱毫不含糊地建立起对他作为预言家的信任。在他给《建筑中的复杂与矛盾》写的序言中，他把它说成是在建筑著作里自勒·柯布西埃的“走向新建筑”以来最重要的著作。几年之后就证明他是对的。文丘里是在银王子的集体内部第一个创造出重要变化的建筑师。像罗赛利诺斯一样，文丘里有他的敌人，有的还是死敌。但是他们却全部卷入了他所发起的这项严重的游戏：使别的建筑师都感到享乐和惊



白派，向后转！坚决地开步走回到二十年代柯布早期状态，歇在莱维德那里。上，彼得·艾森曼的二号宅。中，理查德·麦耶的道格拉斯宅，下，查尔斯·格瓦梅的布莱芝汉普敦宅



讶的无法捉摸的建筑学——一个和尚向其他和尚揭示了新的秘教教义——之中。

七十年代初的大减缩加强了这个过程。这次减缩冲击美国建筑业务结构有如四十年前的大衰退。在六十年代曾有过一个建筑业的大膨胀。在那个短短的时间里，美国东部每个主要的市中心都进行了重建。许多新设计事务所建立起来，许多老的公司一下子膨胀到百人以上。当财政上的雪崩开始后，这种膨胀自然也就到了头。一夜之间，似乎有百分之三十到百分之四十的建筑师没活儿干了；有二百人的公司一下子减剩了十个人。高级设计师接电话。画图员被提升为付经理。那种不领工资而分红的办法行不通了。于是大家纷纷退出。半数的美国建筑师，假如他们有活干的话，便是在为伊朗国王干。百分之四十的呢，则为沙特阿拉伯国王干。其余的人则留在后面为争名望而搞学院式的知识竞赛。

在1972年，一个新的集体，即“白社”（Whites）或“纽约五”（New York Five），发表了他们题为《五位建筑师》的书，这五位就是彼得·艾森曼（Peter Eisenman）、麦克·格雷夫斯（Michael Graves）、约翰·海杜克（John Hejduk）、理查·麦尔（Richard Meier）和查理斯·格瓦梅（Charles Gwathmey）。对于文丘里之作为罗赛利诺斯，他们扮演了安赛尔或阿贝拉（74）的角色。在他们不违犯现代主义根本原则的声明中，他们采取了这样的立场，即真正的道路不在伸开手脚的中产阶级之士，而要回到第一原则去。他们的理想是回到所有的纯粹主义中之最纯的人那儿去，纯粹主义的博士本人、勒·柯布西埃那里去，探究他所指的道路。他们的阿波利奈是柯林·

罗伊 (Colin Rowe)，康奈尔大学的建筑系教授。他曾写过一本有影响的对勒·柯布西埃的作品评注的书。他们称为“白社”，因为他们的建筑无论内外全是白色的，和那位大师的一个样。

他们的立场是，柯布开辟了完全正确和必然的形式的新天地，因为那是来自建筑本身含义的核心——用艾森曼的话说是结构的深处。建筑的“含义”？对多数人是个迷惑的概念。但是……啊！白社人早就知道要对付所有感到迷惑的面孔了。

在这时，法国结构语言的哲学和术语在美国大学里特别时髦。即使是文丘里，以及他所说的一切“乡土”“法规”“参考”“模棱两可”等词，也都是受它影响的。结构主义本来是来源于法国的名为后期 (Late) 的或曼诺尔主义者〔75〕与马克思主义者的混合物。结构主义者假定语言 (因而也就是含义) 有一种不可改变的基础结构，是由中枢神经系统的本性中生长起来的。统治阶级、资本家们、资产阶级本能地为了他们自己的目的盗用这一结构，并将它浸透了乱七八糟的宣传。

如果这个概念本身还有一些不好理解，那不要紧。要紧的是结构主义者乃是人民为了把整个资产阶级大杂烩全部剥光而产生出来的。结构主义者工作的本质就对人民有利，所以就没有必要再谈那些复杂的政治了。同样的薄雾也笼罩着“白派”人。一个简单的真理是，他们刚好对政治也满不在乎。在任何情况下，他们都没必要去关心它。结构主义者的试验对人民有好处，这一点就算是对的吧！

白派的工作你一眼就能看明白。他们的建筑是白的…而

且是令人迷惑的。他们可以空手站在那儿介绍那偶尔有的一点黑色或灰色，例如在墙底边的一条黑漆带，是为了起到旧的（资产阶级的）踢脚板的作用。他们确实相信，在此新时代，达到非资产阶级的道路就是谨慎地纯化，正如柯布谨慎地纯化一样。再有就是要令人迷惑，令人迷惑是他们的贡献。

若与彼得·艾森曼（Peter Eisenman）相比，柯布可算是一块很清楚的玻璃。艾森曼是在纽约搞了个“建筑与城市研究社”（Institute of Architecture and Urban Studies）的建筑师。该学社为白派出版了两种主要机关报：“反抗”（Opposition）和“天际线”（Skyline）。如果柯布曾去荷兰，且被格里特·莱特维德（Gerrit Rietveld）催了眠，则艾森曼就是柯布。艾森曼设计了表现结构之天国的白色建筑。它们象弥尔顿·巴比特的一支组曲。局外人感到它们不可理解。自己人呢——集合体派建筑师——则能够觉察出隐藏在所有的奇怪角度和投影之下的是某些图案、某些复杂的变化，但是他无法说明它是些地球上的什么东西。只有个人奥秘的灵魂呼号能够做出解释。

但是艾森曼的解释即使对已入门的人也没有什么帮助。艾森曼完全搞起语言学来了……其他人则谈到“符号关系的微差”、“基础结构的符号学”和“上层建筑的语义学”以及“负空间的词素”、“建筑余感的独眼巨神。”他们会把这些称做是“可见结构周边之关节及其与周围风景之对话”（这使一位哈佛的逻辑学家问：“风景说了些什么？”建筑师对此没有逐字转述）。但他们全是联合出版社的改稿人，若与艾森曼相比，只算是小毛病。而艾森曼的伟大天才则是

从难懂的“外国语”中用比较清楚的语句把你那可怜的大脑子直接带到晕头转向的迷魂阵里去。

“符号关系在这儿的定义”他可能说，“是不考虑元素自然增长的含义或元素之间的实际关系，而是考虑到各种关系之间的关系。”

艾森曼真是绝妙，他能把任何活人用一句话就带到迷魂阵中去。几个例子可以说明艾森曼是多么的纯粹主义者，当他设计的住宅建成以后，他不象别的建筑师那样，用业主的名字来称呼那房子（如赖特的“鲁比宅”Robie House，莱特维德的“舒罗德宅”Schroeder House），他用号码来称呼它们，“一号宅”、“二号宅”等等。好象它们根本不属于任何人，不论谁给了他们钱。它们属于建筑最深之结构，好象有必要编入史册一样。他的同行海杜克以编号称他的住宅则有另外的原因。因为没有一个是盖了的。它们全是柯布的两度空间的理论论文。例如他的“半宅”，它的平面和轴线图式全出于半个圆、半个棱形、半个方块。一个为海杜克增光而建的工程是纽约古柏协和学院(Cooper Union)主楼的内部改建。他是那里的建筑部主任。那是出色极了：一艘柯布船不顾一切地嵌入一个巴黎美院式的港口。我于1980年参加古柏协和学院毕业典礼时第一次看到它。我很难集中注意于当天的活动。古柏协和学院已被定为名胜建筑，所以海杜克不能动它的外形。外形和一百二十五年前彼德森〔76〕设计它时一样漂亮。那是一个以圆拱窗、休止符、檐口和敞廊组成的伟大棕色石头的圆舞曲，采用意大利府邸的风格，占了整个一个街区。可是里面呢？在这老的砖石外壳里，花了无数的钱，海杜克把柯布小小的萨沃依宅吹

胀成一个气球。白的墙、坡道、钢管栏杆、圆柱体……一切都极古怪。为什么他那样干呢？因为做为一个集合体建筑师，一个真正的白派人，一个新纯粹主义者，他不能干别样的。彼德森在楼梯上设计了一个极大的窗。其想法是尽可能以阳光照耀他。但这就意味着当人们走下楼梯时，会看到外面一大块彼德森的被诅咒的棕色资产阶级石墙，所以海杜克小心地用柯布式白色圆柱体把楼梯包起来，做成了个梯井。在每个休息板的头上，黑暗之中挂了一个二十二瓦的在纽约被称为“房东的光环”的日光灯圈儿。

## 七 银一白 银一灰

在一九七三年文丘里，或“波普，”建筑师在设计舞台上和白派开了一个大玩笑。就是在《建筑评论》上刊登的所谓“五对五”的文章。意思是文丘里方面的五位建筑师——莫尔，斯特恩，贾克林·罗伯逊，阿兰·格林贝尔和吉尔格拉——要评论一下纽约五建筑师。斯特恩抛出了一篇题为“在萨沃伊的司徒宾”(Stompin at the Savoye)的文章。斯特恩的大部分同事们限于同行的礼貌，只虚幌了几招。而斯特恩却直攻到斗争的精神中心去。他把柯林、罗伊形容为五个人的“知识宗师”、一个钉在“二十年代温室美学上”的人、“忠于勒·柯布西埃哲学中最成问题的方面”，并且颇忿恨于斯库莱之声言文丘里的形式都是柯布西埃给的。他说海杜克只会做“纸上建筑”。至于艾森曼，他的理论化使斯特恩“头疼”。而他的房子“充满了多余的墙、梁和柱，”加在一起不是“深刻的结构”而是“幽闭的恐怖”。他称格雷夫斯及麦尔为“强制的现代”，并发现麦尔还能干“迟钝的、令人讨厌的”工作。罗伯逊努力在讨论麦尔和格瓦梅的设计时说些好话来缓和一下气氛，但当谈到格雷夫斯时，他完全沉不住气了。关于格雷夫斯，他说：

是一个在“新柯布”方面“不够格”的和“坚持错误”的人。在他设计的住宅中“里面要匍匐蠕动”而外面“满是一些栏杆、金属棚架、不能理解的管子、暴露的梁、莫名其妙的和笨拙的管道构成的讨厌的现代常春藤，大多是不真实的，在建筑上是无目的的。”

白派哇哇叫着抗议了。他们喊叫之凶，是以后美国建筑师之间在报刊上互相攻击所没有见过的。他们哇哇叫，但实际上文丘里的五位帮了他的忙。他们造成“白派”似乎已经成为为现代运动之灵魂而战的两支大军之一方的印象。美国建筑的未来就系于这场战斗之胜负，一方是白派，一方是“波普”建筑师、或文丘里派，或耶鲁—费城轴心……随便叫做什么吧。有人称他们为“灰派”，这倒是简单。这就成为白派与灰派之争，即你可以从各大学中听到的：白对灰。年青的建筑师开始选择哪一边。事实是这双方对已趋向于失去刺激劲的现代派信条倒都是恭顺的。

欧洲的青年建筑师们简直不敢相信这里发生的事。这些永久的殖民地人、这些最恭顺的土著、美国佬，怎么居然领导起建筑理论来了？当此建筑业暴跌之际，他们倒有了自己的好时光！欧洲建筑业也在暴跌。有些方面问题更厉害些。私人的委托几乎没有了，建筑师在一点点啃政府的可行性研究，什么都干。为什么不能干他们干的？理论建筑师没有人委托也可以出名，至少可以作报告，画的画也值钱。

不知什么原因，合理主义者（Rationalists）也在这个时候产生了。最大的合理主义者是意大利人阿杜·罗西（Aldo Rossi），西班牙人理加德波菲（Ricardo Bofill），还有卢森堡两兄弟利昂和罗伯特·克利尔（Leon and

Robert Krier)。合理主义者和白派一样认为现代派不可避免的前途是回到第一原则那里去。但是他们认为白派的人回去的还不够。合理主义者至少要回到十八世纪，最好回到早期文艺复兴时代。他们要搞十九世纪以前的建筑，把资产阶级的装饰刷光。想法是走回到工业革命以前，回到资本主义以前，也就是说回到资本主义腐化污染建筑之前。

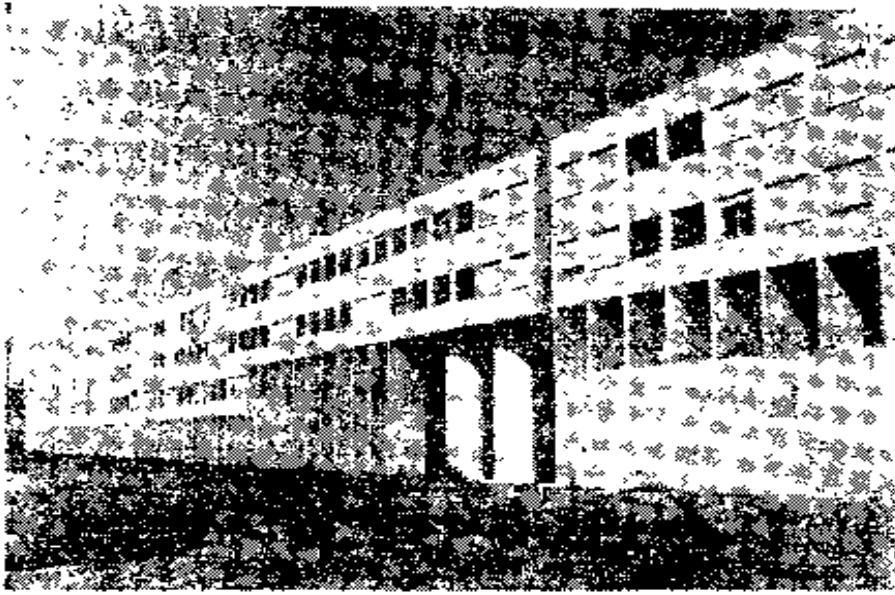
马克思主义之雾对合理主义的影响较之对结构主义可更浓、更深、更使它动感情。合理主义有一种浪漫主义的无产阶级文化概念，即文艺复兴时代的大师是由自然和不可抗拒的人民的冲击中产生的，正有些象结构主义是摩托车的反映一样。至于这些建筑一般是由国王、暴君、公爵、教皇和其他专制君主所建的事实则没有关系。反正他们不是资本家。

不久，合理主义者在美国建筑的大辩论中增加了点辣的趣味。在美国的各种建筑会议里，对任何他们不同意的都大喊道：“邪恶啊！”他们令人为难又使人着迷。文丘里使他们狂怒了。“邪恶啊！”文丘里赞美了资本主义现时代的破烂货——商业区。“邪恶！腐化！美国的”！

至于他们自己的设计，看来……啊，说来也奇怪，象法西斯。在德国和意大利，法西斯建筑都是古典形式而将装饰取消或加以程式化。当合理主义者如利昂·克利尔们提到这一点时，将其略略加以放松。不论是否法西斯，阿杜、罗西的设计是很可怕的。他把额枋、过梁和圆券之类全取消，那文艺复兴式的窗子只剩下一副阴暗忧愁的空洞。很快，合理主义者就被人们称为“老鼠”〔77〕了。

英国建筑师对理论有不可知的倾向，但他们是一样地狡诈。一位年青的美国建筑师查理斯·詹克斯（Charles





米兰的公寓住宅，合理主义者的骄傲。阿尔杜罗西设计，欧洲极端虔诚的原始马克思主义者们的“防资建筑”

Jencks)——从他自己的设计来看是文丘里—莫尔派，到英国去出版了一本书叫《后现代建筑的语言》(The Language of Post-Modern Architecture)。此书罗列并分析了一切新的潮流。他作为建筑师，很快地使自己在这方面成为最机智最有知识的建筑问题专家。“后现代主义”一词逐渐流行成为现代主义本身普遍枯竭以来一切新发展的名称。如詹克斯自己所恰当指出的，后现代主义可能是一个非常令人安慰的词，它告诉你正在离此他去，而不强迫你去某个固定的目标。他说的对。这新名词本身给你的印象是现代主义已经过去，因为它已被新东西所取代。事实上，后现代主义者，不论是白派、灰派还是“老鼠”，都始终未从二十年代格罗皮厄斯、柯布和荷兰人的小盒子式中跳出来。大部分时

间他们所做的无非是为了彼此的利益而把那已经有六十年的严格的小观念换来变去而已。

在1980年五月，白派人物之一，普林斯顿的建筑教授麦克·格雷夫斯（Michael Graves）是纽约美国艺术学院在纽约的学院大礼堂中一年一度授奖典礼上得奖的三十七位艺术家、作曲家和作家中唯一的建筑师。格雷夫斯走上礼台接受了阿诺德·布鲁诺（Arnold W. Brunner）建筑方面的纪念奖。发了十七个奖之后，学院的老者之一，七十一岁的戈登·本舍夫特被请上去宣读五位画家的名字并授与他们装有支票的信封。授完最后一人之后，本舍夫特转向观众说：“我想这是你们每天看不到的，一个建筑师给艺术家钱”。观众中有些笑声，知道这里有些笑话的意思，但尚不十分明白。

“可是，许多事情是变了”，本舍夫特说，“我们习惯于为他们的建筑给建筑师授奖，而现在我们是为他们的画儿而给建筑师授奖。”

然后他就坐下了。观众一声没有吭，只有很少几位，集体派建筑师中的一些，略能明白他的意思。本舍夫特并没有针对坐在台上的他的后面的格雷夫斯。但是格雷夫斯是唯一得奖的建筑师，并且他真的是靠画儿得的奖。或者，可以说，是靠画儿、靠理论和靠他作为普林斯顿中的白派或新纯粹主义的地位。总之，不是靠建筑。你可以认为格雷夫斯建过一些东西——这儿扩建一块，那儿改建一块，还有一座小住宅。它们全都象格里特·莱维德的杰作，并且还要过头。还要感谢罗伯逊（Robertson）抱怨过的、莫明其妙的“现代常春藤”，栏杆、管子和大梁。

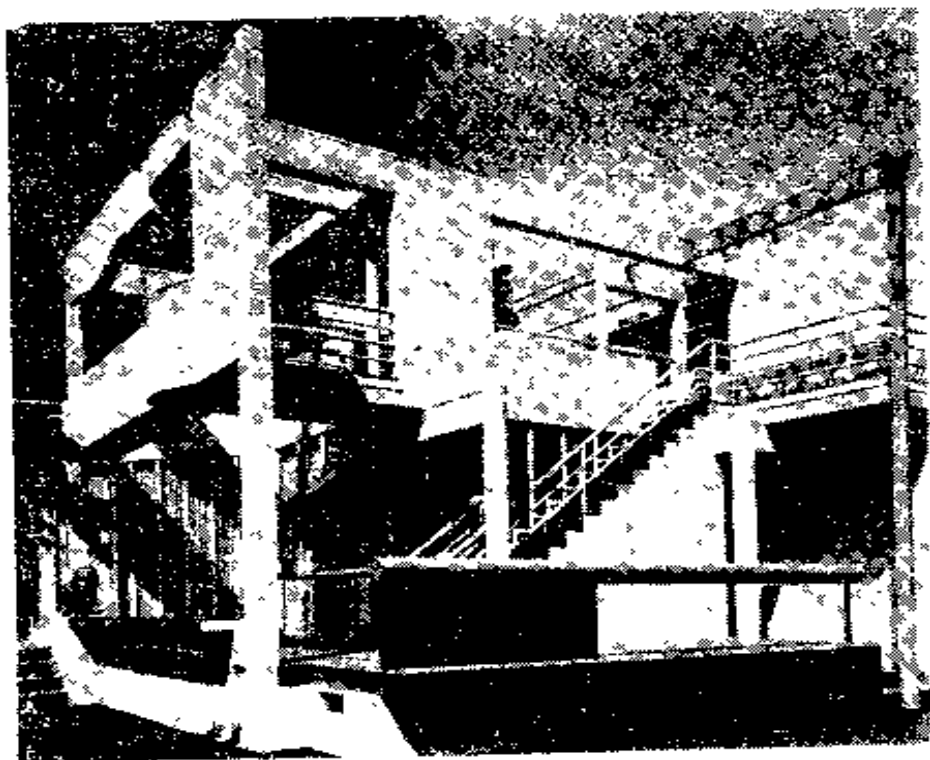


柯布西埃式的画风。格雷夫斯最拿手的：法勾  
(北达柯达州)和穆尔海德(明尼苏达州)之间  
跨于红河上的文化中心桥设计图

可是，在新的气氛中，在现代建筑的学术方面，格雷夫斯的事业正毫无疑问地闪烁着光辉。搞的实际工程多了则多少有些肮脏。即使在白派和“纽约五”之中，格瓦梅和麦尔也是被称为，*Sotto Voce*（拉丁语：低声）：“没份量的”，主要因为他们干了实际活儿并挣了钱。至于麦尔的地位在格瓦梅之上，是因为他在建造房屋之外，还在哈佛教学，并阐明过一些偏僻隐晦的理论。当然他们的隐晦都比不上格雷夫斯的。当格雷夫斯谈到“抽象准则内在的多种歧义”和“卷入我们自己和建筑形象之间的互相作用的程度”的时候，他几乎可以达到艾森曼的结构主义者的高度了（只是几乎，不是已经达到。艾森曼才真正达到了完全的隐晦）。

在全国主要大学的建筑系都知道并谈着格雷夫斯的这一套。他自己并没有盖的建筑的水彩渲染是紫和兰色调子的，快，漂亮得出奇，像一阵暴风雨。柯布！你只要像他的朋友叫他的那样说声麦克，在这个圈子里仰慕他的建筑师就知道那是说的麦克·格雷夫斯。

你可不能同样地谈戈登·本舍夫特——尽管他在建造和鼓励建造庞大的玻璃大厦方面得了分。在大学集体里，你可以说“戈登”、甚至“戈登·本舍夫特”，然而你看到的将是一副和利华大楼一样光溜溜的面孔。



麦可·格雷夫斯的班纳色拉夫宅扩建。在所有这些金属“格里特·莱维德常青藤”下面的是一个早餐室和游戏室

大建筑见鬼去吧！每个谨慎的建筑师知道你首先在集合体的智能竞赛中是胜者。柯布的生涯是最理想的。柯布的生涯和他的设计一样是纯粹的，错不了的。柯布是单靠他的智慧和天才取得胜利的，靠他的宣言、论文、辩论、绘画、空想的设计和他的布道团十足的精神力量。他已经是世界上最伟大的建筑师之一。为每个先锋派建筑师所尊崇和羡慕。他不借助于委托任务、业主、经费和建筑而创造了光明城，它就是柯布他本人。所有这些东西都是后来找上门来的。终于他拿到了像印度旁遮普香迪迦（Chandigarh）建筑群那样的委托。业主、政府、建造者，全世界的人都向他而来，因为他是光明城，是由他的头脑、仅仅由他的头脑里创造出来的光明城。经过战斗，最后他们全部参加到他的集体体里来，它的最合适不过的名称，就是“纯粹主义”。

同样的过程在格雷夫斯才刚开始。俄勒冈州的波特兰（Portland）才刚委托他搞个公共服务楼。无论是原来定的方案或格雷夫斯要做的方案——主要是在菲利普·约翰逊影响之下做的——在波特兰却激起了愤怒。但是由于格雷夫斯在大学集体体中智能上的胜利，使他有了他的这第一个大建筑，或至少是第一个看来要建的建筑。还有一项偶然而赚钱的买卖：家具制造者们开始寻找后现代主义的明星们为他们设计陈列室。格雷夫斯取得了设计森那Sunar公司在纽约、芝加哥、洛杉矶和休斯敦的陈列室的委托。文丘里则取得了最有名的摩登家具专家“国际钟声”（Knoll International）在纽约建陈列室的委托。

在七十年代后期，更善于协调的年青建筑师们想出了一个新的道路。他们创造了一种把现代建筑两条轨道上的竞赛

合而为一的事务所，既建房屋也搞理论。也就是把建筑公司转变为集合体。他们提供一种特别的设计方法，一套形式，一种哲学和一个哲学家，一个发言人，他是有学问的，很深的，甚至是难懂的，可能礼仪上有此需要。“建筑学社〔78〕”，SITE〔79〕“周五社〔80〕”是其中最突出者。公司集合体的生活很有包豪斯或风格派的意思。SITE的詹姆士·韦恩斯（James Wines）在美国和欧洲的各种建筑会议中是更需要的人。他的“最佳廉价商店炼”的马格利特〔81〕式店面是“雕刻式”的；或用最时兴的词来说，是“环境艺术”。总之，SITE在商店炼上花这么多人才和心思把“老鼠”激怒了。他们想来想去终于想出了一二个适合于韦恩斯和SITE的话来：“邪恶！腐化——美国的”！

至于有雄心的建筑师，那么有一套理论就像有一台电话机那样要紧和自然。最后这压力甚至落到了约翰·波特曼的身上。他认为已经到了精心创制一套哲学的时候了。他为《建筑纪录》杂志写了篇文章。噢，波特曼可能会改变美国市中心的形象，但在这个联盟里，他是个新手。他的整个文章都太清楚太容易懂了，其深刻和动人的程度，如同一滴雨水。什么人们爱树和水啊，公共建筑里应有人的尺度，人们应当有这些啊……理论停在人们需要什么的水平上。可以想象，他们对可怜的约翰·波特曼该是如何的嘲笑啊！

不过，即使对商业巨人来说，是否参加这种新游戏，无论如何是生命攸关的。去年十二月，戈登·本舍夫特的公司SOM，这个老密斯式玻璃盒子的商业巨人，采取了一个绝望的步骤。他们请《哈佛建筑评论》的编辑们邀集一些建筑师来与他们一道开一个讨论后现代主义新发展的座谈

会。《评论》请来了格雷夫斯、斯特恩、史蒂文·彼得森(Steven Peterson)和乔奇·西尔维蒂(Jorge Silveti)。他们在纽约的哈佛俱乐部中一个U形桌旁,面对着SOM的建筑师们,象对建筑学生的第一次设计评论一样地对他们进行了讲课。SOM的小组放了他们近作的幻灯片,说明他们的设计也并非只限于利华大楼一类的玻璃盒子。事实上他们也做了些矮胖的有圆角的玻璃盒子和类似的东西,后现代主义者,不论是白派还是灰派,都没有干过那样的东西。斯特恩说:“SOM所建的那种房屋样式真是烦死人,不论是高是矮是胖是瘦,你只要看过一个,就等于全看过了。”SOM甚至连想都没想去反驳。他们用手做着幻想中的雪球〔82〕,说那不是他们自己要,而是业主们着迷似的要玻璃盒子。噢,你可以想像,他们是如何地嘲笑了可怜SOM啊!

啊,命运……再没有什么表现得这样古怪了:这里是在美国搞大型商业性公共建筑有影响有地位的建筑师,他们心甘情愿地——是情愿吗?——老实坐在那里,请四位没有搞过几幢大于私人住宅的建筑师给自己一顿严厉的训斥。咳,怪在那里呢?这就是集合体派的新经院哲学对建筑业的精神控制。

在1976年文森·斯库莱拒绝了一项美国建筑师协会授与的建筑史奖,由于他们曾拒绝过罗伯特·文丘里加入他们的院士院。斯库莱说,得到一项由麻木不仁的机构颁发的奖是不光彩的,因为文丘里是“我们这一代最重要的建筑师”。

至于这个论断有没有什么美学根据,啊,de gustibus non est disputandum〔83〕。但是关于文丘里对别的

建筑师的影响，斯库莱还有他的看法。文丘里的一派，灰派，慢慢地取得了大战斗的胜利。白派开始放弃他们的纯粹主义立场和他们结构主义难懂的行话了。（在大学中，结构主义本身正遭到熵〔84〕的新概念般的挑战，这说明根本没有纯净的、合乎逻辑的、深的结构。它实际是个不确定的、随机应变的、巴诺和贝莱式的世界〔85〕。）格雷夫斯开始非常精细地按文丘里的方向做些变化。他探索了白派和灰派的“高级合成”，名符其实的阿贝拉或斯克特斯〔86〕。他还在用白派的“抽象规范”——但这规范是针对文丘里可怜的中产阶级所熟悉的建筑环境的。例如，在普林斯顿的一所住宅的扩建中，他设计了一个梁柱系统，看上去有如大卫·斯密斯〔87〕之雕刻的、适合于莱特维德的口味，并漆成了兰色。其意盖为当一个中中产阶级在兰天之下走过时，可以引起共鸣。至于人们是否真领会这一点，并不如了解这个方向重要。以后格雷夫斯慢慢地走向莫尔玩弄古典形式的立场。古典的柱子与摩登立面拼在一起，故意做得非常之薄，以致像是纸板做的。其结果极像阿伊达〔88〕中典型的修养地布景。

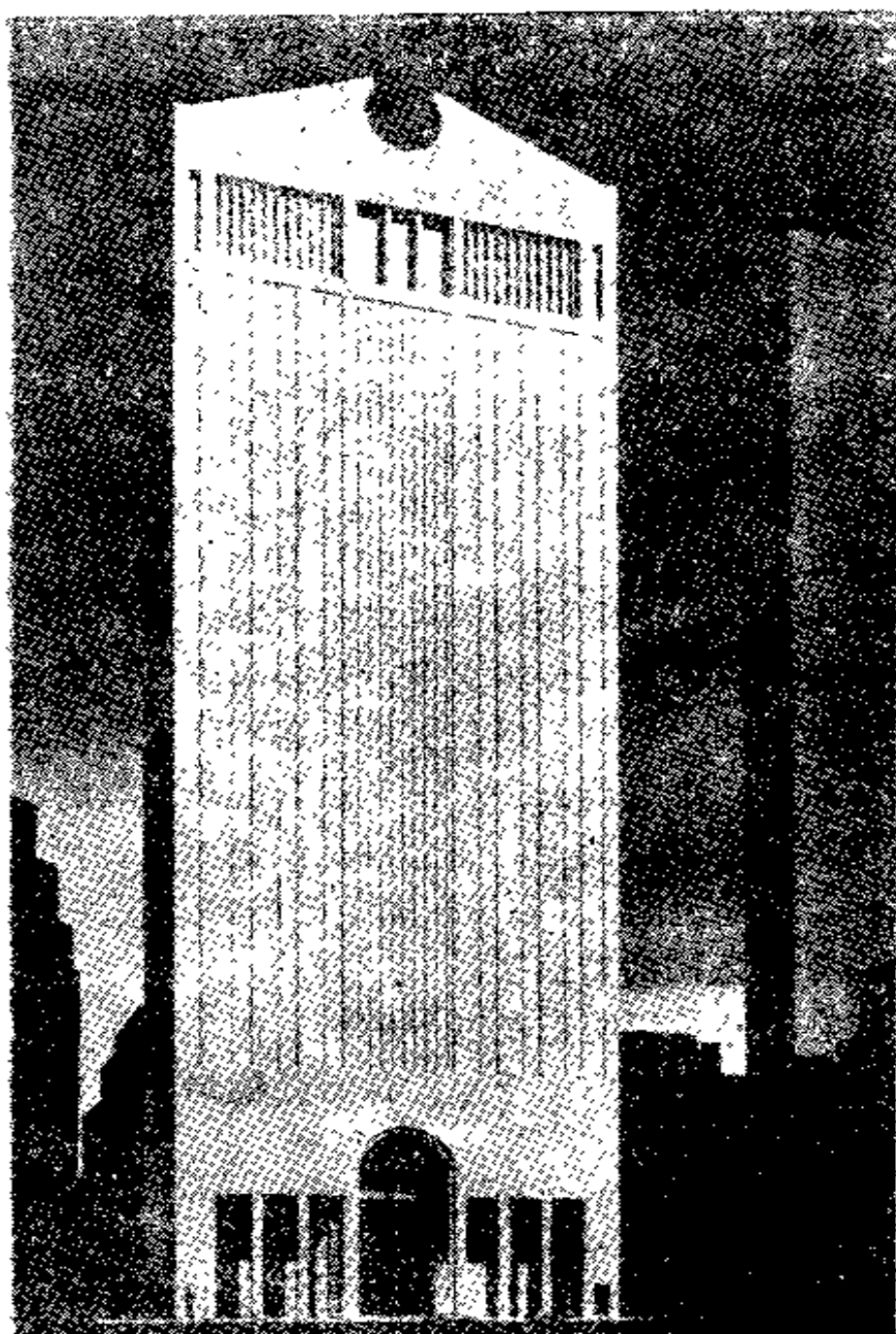
莫尔、格雷夫斯、文丘里和许多别人在继续玩弄古典构件的事实似乎给人一个某种复古主义正在进行的印象。当然，并不是那样的，那样就成了叛逆了。建筑师们自己总是被这点束缚着，不敢越出雷池一步的。例如，乔奇·西尔维蒂和他的伙伴罗杜夫·马卡杜(Rodolfo Machado)谈到他们设计的普拉维敦斯台阶(为罗得岛首府而做)〔89〕，“一个纯古典的构件也找不到，所有的都是古典母题的转化，转成无古典或反古典的状态。”与此差不多，在1978年文丘里发表了他对建筑的新定义：“带有装饰的遮蔽物”，并说他知



道这一定会令人“大吃一惊”。而现在人人只不过是打个哈欠，因为，当文丘里把他的定义译成形象时，并没有令人吃惊。举个例说，他画的蒙特维农式乡村住宅，“细部是简化了的，冲淡了的，概括了的”，他说，“把它（华盛顿的蒙特维农〔90〕来个翻版成为一个住宅，多少有些象贾斯普·约翰画一张源于美国国旗的画。”且不说带有装饰的遮蔽物。罗伯特·文丘里只不过是搞得更厉害一点、开了一个更聪明、更逗人的玩笑而已。真正建筑装饰的本意，正如十九世纪折衷主义建筑师都懂得的那样，是为了让建筑更丰富、更热闹而非使它更平淡更概括。到1978年已经很明显的是，即使把枪顶在太阳穴上，文丘里也不会画出一个独创的加了工的装饰。他就是不能让自己的手在纸上那样画，他不能那样动作。他一直保持对银王子非常之忠诚。

对任何建筑师来说，在二十世纪后期，为美国建筑开拓一条新的，一直向前的（不是闹着玩的）创造性的（不只是时髦一时的）装饰体系，都将是一场革命。它也可能是一个异端。不会有一位有志气的美国建筑师，如果他的头脑还正常，会去尝试那样干。也不会有哪位建筑师那样尝试了会对美国建筑有什么重大影响。整个集合体和密教结构以及他们的赏金，无论是心灵的或世俗的必须先被一扫而光。

当1978年文丘里在集合体间斗争的胜利已经很明显时，菲利浦·约翰逊抛出了将建于纽约麦迪逊大街的AT&T〔91〕新合作总部大楼的渲染图和模型。这是七十年代尚未建成的最重要的建筑。他们之中最虔诚于密斯式的人设计了一个具有直接脱胎于齐本戴尔〔92〕高脚柜的屋顶的建筑。菲利浦·约翰逊！终于不跪在那里了！四十年之后！



即将建成的纽约AT&T总部大楼的模型，设计是菲利普·约翰逊的，但胜利是罗伯特·文丘里的

约翰逊的这一课算是学到了。他终于理解了在这奥秘的艺术家之间内部斗争的时代，若想对一种新风格诋之为“丑恶的”及“一般化的”（如资产阶级所干的那样），是太笨了。诀窍是蛙跳<sup>(93)</sup>到新风格的前面去，并且说：“是啊，可是请看，我已经创立了一个更先进的地位……就从这里起。”

文丘里的伙伴们气极了。他们声称约翰逊是直接由文丘里那儿偷来了高脚柜顶的想法和那破山花的，是由文丘里在1968年三月《建筑论坛》上的一篇文章中抄来的。文丘里已提到靠近弗吉尼亚州杰弗逊的蒙地切罗（Monticello）的一个汽车旅馆。“蒙地切罗汽车旅馆的标志，一个巨大的高脚柜的轮廓在未见到旅馆之前，从公路上已经遥遥在望。”噢，多时髦啊，波普！但是文丘里还不敢走那么远，真的把这些东西放到建筑顶上去。正如假若文丘里真的把他的泥塑圣母像放到公会楼顶上，而非只是说说而已却代之以电视天线那样。约翰逊的AT&T高脚柜已极其危险、危险、危险地濒临于赤裸裸的背叛了。

现在有迹象说明正在进行解释。在集体体内有人开始听到约翰逊在用泰姬玛丽亚刚揭幕后爱德华·斯通说话的方法说话。

然而约翰逊是个仍然保持着象文丘里一样的精巧和艺术的策略家。在讲演和总结里，他使忠于他的人知道，在他对待业主的态度方面，还是保持住了一个典型的现代主义者的形象。他说他的业主，AT&T，是何等“聪明地给我们一个暗示，他们说：‘请不要给我们一个平屋顶’。”

这就放心了！人们可以看到这样的场面：总经理、会议

主席和所有的选择委员们代表着人类历史中最大的合作公司，走向建筑师，在手中团着想像中的雪球，说道：“劳驾了，约翰逊先生，我们决不是想找什么麻烦，我们的全部要求只是请您，先生，不要给我们一个平屋顶。”

业主对他们得到的怎么想呢？啊，真可笑，约翰逊说：

“那委员会的主席说：‘现在那是个房子了’：换句话说，房子是房子，如果房子是个玻璃盒子，就不算是个房子了。他们心目中究竟什么是房子，我还不很明白。就等于说，当你到最后看到一座盐合子〔94〕时，会说：‘那是一所住宅，’。

在集合体内部，人们可以稍松一口气了。约翰逊可能是背叛了，但他们还拿不准。他们才刚为此付了代价。外部世界还象以前一样地是外部。新的群众还在中中产阶级的淤泥里挣扎。资产阶级还在迷惑之中。银王子的光辉还在光明城中照耀着，而业主也仍然把它当做一个大丈夫去对待。

译 注

- (1) 美国国歌 “God Bless America” 中歌词。
- (2) 卡尔文 (John Calvin), 1509—1564, 法国宗教改革家。
- (3) 仑 (Christopher Wren), 1632—1723, 英国建筑师。
- 琼斯 (Inigo Jones), 1573—1652, 英国建筑师。
- 贝灵敦爵士 (Lord Burlington), 1694—1753 英国爱国者和建筑师。
- 戴尔坦弟 (Dilettanti) 美术爱好者的组织。
- (4) 伯尔曼斯敦 (Palmerston), 1784—1865, 英国首相、外相。
- (5) 艾丽斯·温德拜尔特 (Alice Gwynne Vanderbilt), 美国铁路及河流的大资本家 Cornelius Vanderbilt 之妻。温德拜尔特是十九世纪美国大资本家族之一, 下文阿尔法·温德拜尔特也是这家族的成员之一。
- 波斯特 (George Browne Post), 1837—1913, 美国折衷主义建筑师。
- (6) 理查得·莫里斯·亨特 (Richard Morris Hunt), 1825—1895, 美国著名折衷主义建筑师。
- 小特里阿农 (Petit Trianon), 凡尔赛宫中的王后别墅。
- (7) 亨利·詹姆斯 (Henry James), 1843—1916 美国小说家及批评家。

- 约翰·萨金特(John Singer Sargent), 1856—1925, 美国画家
- (8) 安德烈·布莱敦(Andre Breton), 1896—1966, 法国作家, 超现实主义运动的创始人和理论家。
- 路易·阿拉贡(Louis Aragon), 1897—, 法国超现实主义文学的创始人。
- 让·柯斯托(Jean Cocteau), 1889—1963, 法国作家、艺术家、电影制片家。
- 查斯坦·查拉(Tristan Tyara)。
- 毕加索(Picasso), 1881—1973, 西班牙出生的法国画家。
- 马蒂斯(Matisse), 1869—1954, 法国画家。
- 阿诺德·舒恩伯格(Arnold Schoenberg), 1874—1951, 奥地利作曲家, 现代派音乐十二级音阶创始人。
- 保罗·瓦勒莱(Paul Valery), 1871—1945, 法国诗人。
- (9) 艾庇克拉斯(Epicurus), 公元前341—270 希腊哲学家。
- (10) 普罗米修斯(Prometheus), 希腊神话中人物。普罗米修斯因盗天火使大地赋有生命, 创造了人类, 因而惹怒了宙斯神, 把他绑在Caucasus山上, 让老鹰啄食他的肝脏。
- (11) 温定根(Wendingen), 一个搞造型艺术的学派。
- (12) 杜斯伯(Theo Van Doesburg), 1883—1931, 荷兰画家、建筑师、诗人。风格派主要发言人。

- (13) 汤姆大叔的小屋 (Onkel Toms Hutte), 以奴隶生活为主要内容的德国小说。
- (14) 绘出沙漠 (Painted Desert) 美国西南部沙漠名。
- (15) 斯可特 (Duns Scotus), 1266—1308, 经院哲学家和神学家。
- (16) 指美国作家 Thoreau 所作《Walden Lake》一书中所提到不合群人物的事迹。
- (17) 阿葵那 (Aquinas), 1225—1274, 罗马哲学家。苏布弟里斯 (Subtiltis)。
- 克鲁波特金 (Kropotkin), 1842—1921, 俄国地学家、哲学家、革命家。
- (18) 格里塔·加宝 (Greta Garbo), 1905—, 瑞典出生的好莱坞著名演员。
- (19) 波厄 (Edgar Allan Poe), 1809—1849, 美国诗人、作家。他所著《坑与垂摆》(The Pit and the Pendulum) 中有虚幻的空间越缩越小的情节。
- (20) 巴比特 (Babbitt), 美国小说家 Sinclair Lewis 作品的标题及其主人公, 现代实业家气质的人, 趣味低级的人。
- (21) 伽利里布道者 (Galilee Walker), 伽利里在约旦河流域, 是耶稣一生中大部分生活的地方。
- (22) 维特鲁威 (Vitruvius), 纪元前一世纪, 罗马建筑师。
- (23) 约翰·D·洛克菲勒 (John D. Rockefeller), 1839—1937, 美国石油资本家。
- (24) A·康格·古得依尔 (A. Conger Good Year) 美

国橡胶资本家。

布里丝太太 (Mrs Cornelius Newton Bliss)

沙里文太太 (Mrs. Cornelius J. Sullivan)

(25) 姆姆 (muu muu), 一种从肩以下无拘束的肥大的袍。

(26) 伊利亚 (Elijah), 1720—1797, 犹太宗教家。

马哈维拉 (Mahavira) 约公元前599—527, 即真纳, 印度宗教家。

(27) 布鲁斯·卡伯 (Bruce Cabot), 梅娜梦 (Myrna Loy), 均好莱坞电影演员。

(28) 奈及利亚 (Nigeria), 西非的共和国。1960年以前为英国殖民地。

(29) 雷格尔 (Fernand Leger), 1881—1955, 法国立体主义画家。

蒙德林 (Mondrian), 1872—1944, 荷兰画家, 风格派创始人之一。

莫迪利亚尼 (Amedeo Modigliani), 1884—1920, 意大利画家。

查格尔 (Marc Chagall), 1889—, 俄罗斯画家, 他的画结合立体主义与表现主义, 是超现实主义的先驱者。

马可斯·厄恩斯特 (Max Ernst), 1891—1976, 德国画家, 达达派, 超现实主义创始人。

安德烈·勃拉东 (Andre Breton), 1896—1966, 法国作家, 超现实主义文学的创始人和理论家。

伊维斯·唐古 (Yves Tanguy), 1900—1955, 法国



超现实主义画家。

〔30〕乔治·葛士温 (George Gershwin), 1898—1937, 美国作曲家。

阿隆·柯普兰 (Aaron Copland) 1900—, 美国作曲家。

菲地·格罗费 (Ferde Grofe)

〔31〕弗洛伊德 (Sigmund Freud), 1856—1939, 奥地利精神病学家, 精神分析学的创始人。

〔32〕理查逊 (H·H·Richardson), 1838—1866, 美国建筑师。

〔33〕路易·沙利文 (Louis Sullivan), 1856—1924, 美国建筑师。

〔34〕尤桑年屋 (Usonian) 即弗兰克·劳埃德·赖特对自己所做中等造价房屋的称号。字源于 United States of North America。

〔35〕哈佛大学在麻塞诸塞州, 属新英格兰地区。

〔36〕萨沃纳罗拉 (Cirolamo Savonarola), 1452—1498, 意大利激烈的宗教改革家。一次在佛罗伦萨他的一个门徒被投入烈火以试验萨沃纳罗拉是否有道。

〔37〕伊斯其兰 (Esquiline), 罗马的山名。

维斯塔 (Vesta), 罗马神话中的女灶神之庙。

〔38〕建筑师合作事务所 (Architects Collaborative Inc) 现通译协和建筑师事务所。

〔39〕贝尼尼 (Bernini), 1598—1680, 意大利雕刻家、画家、建筑师。

〔40〕莫扎夫沙漠 (Mojave Desert), 美国西南部沙漠。

- (41) 温尼——咩 (Winnie the Pooh), 美国儿童读物中常见的玩具熊。
- (42) 奈莫船长 (Captain Nemo), 美国科学幻想小说 “Twenty Thousand Leagues under the Sea (海下二万里) 中的人物。
- (43) 杰佛逊 (Thomas Jefferson), 1743—1826, 美国第三任总统。他创立了维吉尼亚大学, 并自己设计了大学校园建筑。
- (44) 卡格里奥斯特 (Alessandro Conte Cagliostro), 1743—1795 意大利冒险家、魔术师和炼金术士。他在欧、亚、非洲各国以炼金术、催眠术、降神术及卖春药等手段骗取信任和地位。
- (45) 伊斯里 (Islip), 在纽约州长岛。
- (46) 赛仑根 (Siedlungen), 德国在贫民区进行福利改革工作的社会团体。
- (47) 霍加茨 (William Hogarth), 1697—1764, 英国画家。他所做蚀版讽喻画 “酒店街” (Gin Lane) 描写了 下流社会酗酒、斗殴、弃婴等混乱肮脏场面。
- (48) 萨尔瓦多·达里 (Salvador Dali), 1904—, 西班牙出生的有影响的超现实主义画家。
- (49) 斯比兰 (Mickey Spillann), 美国恐怖小说作家。  
苏珊 (Jacqueline Susann), 美国黄色小说作家。
- (50) 麦基·曼德 (Mickey Mantle), 1931—, 美国著名棒球明星。  
本垒打 (home run) 在垒球比赛中, 击球员击出之球越过 68.58 米的 “本垒打” 线的用语。此时他可以安全

地得一分。

- (51) 里姆斯其-柯萨克夫 (Rimsky-Korsakov), 1844—1908 俄罗斯作曲家。他的作品常带浪漫的异国情调。
- (52) 狄克·厥西 (Dick Tracy), 美国连环画中人物, 是个侦探。
- (53) 贝斯贝·伯克利 (Busby Berkeley), 美国专搞四十年代歌舞片的电影导演。
- (54) 西蒙·罗地亚 (Simon Rodia), 美国建筑师。他所设计的瓦特塔 (Watts Tower) 在洛杉矶, 是用钢筋以手工扎成的一个高塔构架, 以贝壳、碎玻璃、瓦片饰面, 没有使用目的。
- (55) 安殊·韦茨 (Andrew Wyeth), 1917—, 二十世纪美国的著名画家。
- (56) 吉地翁部队 (Gideon's Army), 圣经故事。吉地翁的号角声摧毁了城墙, 他的军队得以冲进这个城市。
- (57) 斯科特·周柏林 (Scott Joplin), 1868—1917, 美国钢琴家及作曲家。
- (58) 斯托克豪森 (Karlheinz Stockhausen), 1928—, 德国作曲家及音乐理论家, 系列音乐及电子音乐的主要作家之一。他的作品 Punkte, 德语, 意为“点”。
- (59) 巴比特 (Milton Babbitt), 1916—, 美国作曲家, 他将十二级音阶原理用于作曲的各方面。
- (60) 布莱克伍德 (Easley Blackwood)。  
巴拉格 (Jean Barraqu'e), 1910—, 法国演员和导演。
- (61) 爱克森纳基斯 (Iannis Xenakis), 1922—, 希腊作

曲家，兼用十二音阶技巧与希腊民间音乐。

〔62〕戴欧尼色 (Dionysus)，希腊神话中的富饶之神和酒神。对他的传说故事及对他表示崇敬的节目极多。

〔63〕卡夫卡 (Franz Kafka)，1883—1924，德国小说家及短篇小说家，常描述既似现实又似梦幻之中的人们的苦难。

〔64〕频特 (Harold Pinter)，1930—，英国剧作家。

别克特 (Samuel Beckett)，1906—，英法籍小说及剧作家。专写陷入怪异变态境界的人。

〔65〕拉斯·维加斯 (Las Vegas)，美国内华达州的一座游乐城市。

〔66〕列维城 (Levittown)，纽约州长岛上1947年为退役军人建的低造价居住城市。

〔67〕丹尼丝·斯柯特·布朗 (Denise Scott Brown) 是文丘里-罗奇 (Venturi and Rauch) 事务所成员，文丘里之妻。

〔68〕美因街 (Main Street) 指费城郊外Norristown城的一条小商业街，文丘里的设计事务所所在地。

〔69〕鲁廷斯 (Eluin Landseer Lutyens)，1849—1944，英国建筑师，印度新德里政府中心的规划设计者。

索恩 (John Soane)，1753—1837，美国古典主义建筑师，英吉利银行设计者。

凡布鲁 (John Vanbrugh)，1664—1726，英国巴洛克建筑师及戏剧家。

波罗弥尔 (Francesco Borromini)，1599—1677，意大利主要的巴洛克建筑师。

- (70) 付奈斯 (Frank Furness), 1839—1912, 美国内战后期主要建筑师。
- (71) 罗赛利诺斯 (Roscellinus), 1045—1120, 法国烦琐主义哲学家, 中世纪第一个研究宇宙问题的人。
- (72) 艾立提斯特 (elitist), 杰出人物统治论者。
- (73) 居兰姆·阿波利奈 (Guillaume Apollinaire), 1880—1918, 法国诗人。
- (74) 安赛尔 (Saint Anselm), 1033? —1109, 意大利宗教家, 烦琐主义哲学家。  
阿贝拉 (Peter Abelard), 1079—1142, 法国哲学家, 是罗赛利诺斯的学生, 曾攻击过罗赛利诺斯的立场。
- (75) 曼诺尔主义 (Mannerism), 1520—1600间, 起源于意大利的艺术与建筑流派, 是文艺复兴盛期形式与比例追求平衡风格的反动。在建筑上表现为不平衡的比例与任意安排的装饰。后为巴洛克风格所取代。
- (76) 彼德森 (Frederic A. Peterson), 1808—1885, 德国出生的美籍建筑师。
- (77) 合理主义者 (Rationalist) 前三个字母英语意为老鼠。
- (78) 建筑学社 (Arquitectura)
- (79) SITE, 设在纽约的一个建筑设计公司。原词是 Sculpture in the Environment, 常设计废墟式的建筑外形。
- (80) 周五社 Friday Architects
- (81) 马格利特 (Rene Francois Ghislain Magritte),

- 1896—1967，比利时超现实主义画家。
- 〔82〕指两手揉搓的动作，喻恭谨而又尴尬。
- 〔83〕拉丁语：趣味是不可讨论的。
- 〔84〕熵（entropy），热工学的一个参变量。自1850年导出以来，虽已广泛应用，但其固有含意长期来不太清楚。
- 〔85〕巴诺（Phineas Taylor Barnum），1810—1891，美国演出家，他与贝莱（James Bailey）合作组成靠广告、欺骗和展出怪诞动物和人体起家的演出团。
- 〔86〕斯克特斯（John Duns Scotus），1266—1308，苏格兰宗教哲学家，他的学说虽经数百年研究，至今仍然难懂。
- 〔87〕大卫·斯密斯（David Smith），1906—1965，美国雕刻家，是直接金属构件拼成造型（而非浇铸金属或刻石）的创始人。
- 〔88〕阿伊达（Aida），意大利作曲家Verdi所作的歌剧名。
- 〔89〕这是一个双关语，普拉维敦斯 Providence 是美国罗得岛州的首府。按圣经，普拉维敦斯是天堂中无所不有的富盛之地。
- 〔90〕蒙特维农（Mount Vernon）在弗吉尼亚州，是美国第一任总统乔治·华盛顿自1714年至1799年时的故居。
- 〔91〕AT&T（American Telephone & Telegram）美国电话与电报公司。
- 〔92〕齐本戴尔（Thomas Chippendale），1718—1779，英国著名家具设计师。
- 〔93〕蛙跳是一人由一人背上跳过，后者再同样从前人背上跳

过的儿童游戏。

(95) 盐合子 (Salt Box) 是新英格兰地区一种坡屋顶的村舍的别称。其外观是不等长的两坡屋顶，由二楼直披到一楼，很像厨房中挂在墙上的盐合子，故名。

## 译 后

此书首次发表于1981年六月和七月号Harpers杂志。后经作者做了些补充，于1982年12月出了单行本。它问世两年来在美国建筑界引起了很大反响，一时成为人们见面时集中议论的话题。在各种报刊上陆续出现了不少对此书的评论文章，包括许多极不同的观点。但有一点几乎是一致的，即人们普遍认为这是一篇重要著作，甚至认为它是建筑领域进入八十年代以来最重要的著作。

作者Tom Wolfe是美国当代著名的记者和评论家，他以敏锐的眼光和独到见解研究和评论美国文化的各个方面，从而引起社会的广泛注意和兴趣。在这个小册子里，他从一个非建筑专业人员的角度，评述了现代派建筑五十多年来的发展并道出了大多数普通老百姓对现代派建筑的厌烦。这些是建筑专业书刊所不易见到的。由于他的这种身份，此书不是对现代派建筑的历史的、全面的论述。它对现代派建筑的发生和发展的解释，有很大唯心主义的成份；对现代派建筑和建筑师的问题，攻其一点不及其余，从专业学术的观点看，这书可能是很片面的，不科学的甚至可算一部不严肃的作品。但正由于此，它才能做到较为尖锐、生动而且深刻，并预示了西方现代建筑必然要而且已经开始的新发展趋势。

近年来，我国建筑界对现代建筑历史及理论的兴趣正日益增长，并因此而对我国的建筑实践在有形无形之中产生着影响。但是由于传播途径的局限，我们只熟悉某些流派的理



论和实践，不熟悉另一些。而在现代西方国家的建筑界，任何理论总是有其片面性和局限性，有的片面性甚至是很严重的。我们所需要的正是增添一些“正统现代建筑”以外的东西。当此我国在建筑界和社会上对全国城乡的建筑面貌和风格广泛地表现关心，并开始进行新的探索之际，我想把这本在表达建筑界内外不同意见和情绪上引起美国社会最轰动的书介绍给我国建筑界也许是有价值的。

Tom Wolfe以其独特的学术性与诙谐性相结合的文章而出名，在他的作品里常使用大量的典故、比喻、双关语和俏皮话。这些对于不太熟悉美国文化的中国人来说，是很难全懂也是很难翻译的。这点，本书的书名 From Bauhaus to Our House 就是一个很典型的例子。若想把这书名的含意和谐音同时用中文表达出来，大概没有可能，所以这里只有采用了一个很没有特点的译法：“从包豪斯到现在”。它只能大致说明本书的内容，完全不能表达这书的风格。为了尽可能传达原作的特色，译文基本上照译了原文中的一切典故和比喻，并尽可能做了简单的注释。翻译用词也做了一些努力，以保持原著的风格。如 Pruitt-Igoe，按音译为“普若艾格”较为合适，现译为“哺乳的格”以符合作者对这项“工程”的评价。Stochastic，按数学用词意为“随机”，现把它改为按前后两段分译，合为“间歇打击”，可作为人们不能理解的现代派音乐的讽刺。虽可能不是作者原意，但符合作者的总倾向并较接近原著的风格。另有一些词句，可以看出是某种双关语或俏皮话，但经过努力后，仍无法查出它所包含的喻意的，只好就文字表面来翻译了。总之，不论从对美国文化的了解或英语水平来看，要译好这本

书，均非译者能力所及，所以这译文中存在的缺点错误一定是很多的，盼望读者不吝指正。在工作过程中，曾碰到许多困难，不少是得到相识的与不相识的中外朋友的热心帮助才解决的，由于人数较多，这里就不一一致谢了。

本文主要按1982年12月出的单行本翻译的。个别地方参照1981年《Harpers》杂志的刊文。

译 者

1983. 9.