

237.

同济大学博士学位论文

虚构城市

博士生 王 嵩

导 师 卢济威 教授

专 业 建筑设计理论与

同济大学建筑与城市规划学院

2000年4月



60381

2001
TU984
27

同济大学博士学位论文

虚构城市

博士生 王 澍
导师 卢济威 教授
专业 建筑设计与理论

同济大学建筑与城市规划学院

2000年4月



3 0097 0514 0

A Dissertation in Candidacy for A Doctorate in Engineering

Fictionalizing City

Doctoral Candidate: Shu Wang

Supervisor: Professor Jiwei Lu

Architecture and Urban-Planning School

Tongji University

PR. China, April , 2000

摘 要

（虚构城市，就是用一种结构性的语言去谈论城市语言本身。甚至越过语言，回到实物，就是对以往那种不思考的城市设计的不思考。因为这种理念意识到，城市设计并不是靠着一种工具性语言去与一切可能的使用者订定一种容易的关系，而是与我们用以组织城市的建筑语言本身订定一种艰难的关系。它希望开启一条深思城市存在性质的道路，由于没有人最终能走出语言之外，深思存在，也就是城市建筑语言本身的意义机制。它将试图建立一个城市设计作品所能产生的条件或它不产生的条件，如果不能勾勒出一门独立的学说轮廓，至少应提出一种城市设计的技巧工艺。有一点是非常清楚的，符号学性质的，实例与意念不分的语言成分的记号——就是虚构城市的实际性内容，走向语言就是走向一门强调彻底性的城市设计批判，就是走向城市设计的解放。）

那么，这会给今天的城市设计思考带来什么样的影响呢？

- 1、有针对性的收缩 研究范围，只就城市本身谈论城市，进而界定出城市建筑的定义，不受任何因素的影响，除了对语言学，符号学研究的参考。因为城市在存在上是语言性的，我称之为城市研究的语言学转向，也是论文上篇的主题。如果说过去我们把语言当做工具或者装饰，现在我们把语言视为符号或真实。在这层意义上，我们平行的评介哲学，人文科学，文学，艺术以及城市建筑学，因为一切与语言有关的，都在 20 世纪被以某种方式重新评价，这也是城市建筑学语言学转向所发生的精神氛围。
- 2、在城市建筑学的范围内引入语言学观念，并非为了减少建筑语言的模糊性，只是为了理解它，或者，帮助它建立这种模糊性，并试图寻找一种结构，使这种模糊性有章可循，用符号学的思考使之形式化，这就是论文下篇“迷宫”一章的主题。所谓迷宫，就是城市在结构上的一种多元语言的聚合体，里面包含着现有专业建筑辞典所不能回答的问题，是每一座城市都曾达到或将要到达或正在背弃的存在性格局。
- 3、当把城市看作一种类似于语言的现象，就意味着我们抛弃了城市历史的“发展”观念，而是谈变化变异的修辞理论，谈论“现实品”与营造性的转换。真正的结构理论是不谈“创造者”个人的，由此，我们可能重估古典中国的城市建筑学，多元的阅读使那些陈旧而古老的城市开放，其本身的意义也由于新的阅读而改变。它不再是一个已经无用，已在死去的历史事实，而是一个仍在运动着的人类学的事实了，因为任何所谓历史的观念都不可能把它完全表达。也正因为如此，我们离开了线性发展的时间，而以一种拓扑学意义上的，在模度上自由伸缩，在时间上自由滑动的“一般构造单位”，回到人类学意义上的城市本身。它所参照的，主要是列维·斯特劳斯经过结构语言学改造过的人类学。做为下篇第二章的主题，要想对城市的存在性语言做一全面的估计，那种以“某某主义”命名的理论语言就会无的放矢。这里有一

种历史感——非历史的历史感。

- 4、如果说对一座城市，改变语言，改变分类，就是一场城市的语言革命，那么真正的语言批判不是去“判断”，而是无前提的投入城市，以在场的姿态去区分，辩异和一分为二。这种结构性的寻找本身也是设计过程，因为本文，无可归类的文体设计，从阅读开始，设计也就开始。这里描述了一种对城市的“内部经验”，如果这种设计有一种实在性，真正回到了城市实物性的事物本身，它就在于：没有预定方法，不是依靠方法上的统一，而是无前提的一个纯粹设计过程。理论家，建筑师，城市居民处于同样的困难环境中，他们回到存在的唯一障碍、最后的对象就是：言说城市的语言。要想松动它，摇撼它，下篇第三章的戏剧化话语模式可能是一个选择：空的剧场，事件爆发之地，难以名状的城市“内部经验”，即如罗兰·巴尔特所说：“对任何语言，无论是虚构的、诗意的或话语的而言，都是共通的，因为从此以后它就是语言本身的真实。”（《批评与真实》P₄₈）
- 5、无可归类，打乱分类的本文抹去了理论家与建筑师、规划师直至工匠的表面区别，只剩下城市的营造本身，从此以后，一个虚构城市的想象者、营造者只以他对城市建筑语言本身的自觉性为特征。他体会着城市建筑语言的深度、多义性的矛盾而不是它的工具性和美感。这种性质，在本义而言的语言中，已经存在。它的模式化建立即从一最小区别单位开始，不是去发展、连接，去制定框架式的结构和统一的宏大场面，而是以转化、变异的原则，不连续、不确定、无定向的做推论，零敲碎打，这种城市设计模式显然是属于语言学类型的，但它也是对分离性、层阶性、稳定性的专业建筑语言的最后违抗，也是论文下篇第四章的主题。

这种研究有什么社会价值呢？本文并不想去决定什么，建筑师只是提供一假定的虚形式，但并未决定它，它的不确定性是纯粹的。这种非判断性的价值是传统理论观念所最难以理解的。但我坚持认为，只有用语言去谈论城市建筑的语言，才可能达到与城市本身最大程度相符的真实。激活存在，唤醒存在，走向存在，为了存在，批判的对象就是语言本身，就是城市建筑学本身，因此，它的价值就是那种不断定的形式价值，就是留给自发性，无权势的，往往是小的营造单位与活动的条件，它就是这种语言的秩序性、系列性、破坏性、解放性与游戏性，就是有限决定下的自由放任。这里关注的不是造型，不是功能确认，而是观照着城市建筑本身的可能性及其在语义上的含混与开放。它们以一种并不夸张的方式，消解流行的巨型结构，这种力量和造型毫不相干，和尺度毫不相干。当然，我几乎是本能的偏爱小尺度，小建筑的密集群簇，它们是城市中弱小的，无权势的、偏离正轨的、被遗弃的东西。从这些东西对生活的恰切性出发，我产生了一种观照城市及其构成的新方式。我毫不迟疑的站在无权势的、本文性的设计话语一边，想象着、实验着一种有节制的、不过分的、无权势的小单位的差异共同体；这是一种理想，二十一世纪初的中国城市需要所有的理想主义；这也有点消极，“顺其自然”这句中国话，本身就是消解性的，让惰性事物自我消解、自求解放的意思。在这个各种积极的力量将城市中平常生活全面制度化、专业化、严肃化、全面毁容的时代，有必要、有耐心去坚持一种消解立场，并希望藉着这主场，探讨什么是属于中国城市自己的设计语言，在城市中增加存在，捍卫自由，这才是“虚构城市”的价值本义。

Abstract

Fictionalizing city aims to talk about the city in context of structural language. It even transgresses the layer of language and returns back to the reality. In other words, it is the inconsideration of the inconsiderate urban design in the past. Due to this theory, we come to realize that urban design associates itself closely with every possible user through an architectural language rather than an instrumental language. Because few can ultimately go beyond language to develop a deep insight towards Being, or rather the meaning system of the language of urban architecture, it intends to prepare for an urban design all the possible means. If we cannot sketch an outline of an individual theory, at least we may propose a technique for urban design. We should make sure what lies essential in fictionalizing city are the semiotic signs and symbols which can hardly distinguish real case from thought. Then heading for language will lead to a thoroughgoing criticism on urban design and at the same time brings about emancipation for it.

What are the effects on the reflections on urban design today?

- 1. Contract purposefully the range of research: we are to confine our topic to city only and succeed to define urban architecture without any other influences except the reference to linguistics and semiotics. City lies in the nature of language; therefore, I claim it a shift of urban research to linguistics, which is the main topic first half of my paper. If we take language for tool and modification in the past, then today we come to regard it as symbols or reality. It is at this point that we make a parallel study on philosophy, humane studies, literature, art and urban architecture at the root of language. All the above mentioned are undergoing a re-evaluation in 20th century, which provides spiritual atmosphere for the shift of urban architecture to linguistics.**
- 2. Adopting a linguistic point of view in the field of urban architecture: We do not mean to eliminate the ambiguity of architectural language. On the contrary, we are rather intending to understand and establish this ambiguity and move on to seek for a structure to formulate this ambiguity and formalize**

the thoughts of semiotics. That's what I will dwell on in the second half of my paper—the labyrinth, the labyrinth is the mix-together of pluralistic language in urban structure. It implies all the questions, which we can hardly find any solution in architectural dictionary, thus it becomes a pattern each city once achieved or is rejecting.

3. Treating city as a linguistic entity means that we have abandoned the theory of development of urban history and shift to the discussion about the varying theory of rhetoric, about the alternative between real object and its constructive possibility. The real structural theory does not restrict its topic to 'initiator' only. Therefore, we are more likely to conduct a re-evaluation about the classical urban architecture of China. Pluralistic interpretation gives birth to the openness of the stale ancient city and meantime induces new elaboration in the course of re-interpretation it became useless, died in a history fact and is presenting itself in the moving anthropological fact, because no historical view can fully convey the meaning of it. Therefore, we depart from the linearly flowing time return to city itself in the meaning of anthropology with 'ordinary constructive units' which in the meaning of topology, are freely stretching and contracting in modulus and smoothly sliding in time, It generally refers to Levi-Strauss's anthropology transformed from structural linguistics. As the theme of non-history. Here the theoretical language as '-ism' will appear pale and aimless, withholding an intense to make a thorough evaluation about the existential language of city.
4. If the change of language and classification means a revolution of language to a city, then the real linguistic criticism is not to judge or criticize but rather to devote itself to the city without any pretext so as to differentiate, recognize and cut it into half with a position of 'presence'. Seeking for structure essentially is the process of designing. This paper, without any stylistic arrangement, will initiate design from the very beginning of reading. With description of a kind of 'inner experience' of city, this design has practicability and the eventual return to real city lies in a pure designing process without any pretexts, presupposed approaches or an unification in methods. Theorists, architects and urban residents are situated in the equally tough circumstance. Their sole barrier to the returning to existence and their final target is to explain the city's language. The third chapter of my second half aims to provide an alternative dramatic mode of language for the sake of denying and challenging; the theatre of emptiness, the place of event happening, the 'inner experience' of city beyond any description. Just as Roland-Barthes once said: "There is something in common for any language, no matter it is fictitious, poetic or conversational, for from now on it becomes the reality of language itself."

5. The abandon of classification in this paper eliminates the apparent differentiation between architects, designers and artisans. Only the construction of city's own will leave. Then a dreamer and constructor of this city in fiction will concentrate on the architectural language of city. He may achieve a deeper sense of the profundity of urban architectural language and the paradox of multimeaning rather than its instrumental fiction and beauty. It starts from the minimal unit, with no aim to develop, expand and frame a unified structure. Quite oppositely, it aims for a fragmentational weighing and deliberation which is insuccessive, indefinite and indirctional. It is obvious that this style of urban design belongs to the category of linguistics, moreover, it is the ultimate challenge for the separate classified and definite architectural terms, which will be commented in Chapter 4 of my second half.
6. What's the social value of the research? I do not mean to make a decision an architect only provides a hypothesized fictitious model with no intention to decide, hence the purity of its indefiniteness. Although this nonjudgmental value can hardly be accepted by the traditional theory and thought, I am firm in the belief that only talking about the architectural language of city by means of linguistic approach can a maximal reality consistent with city be duly evoked. Activate existence, evoke existence, and advance towards existence, all for existence! What we are criticizing is language itself and urban architecture itself. It's value lies in its indefinite form, its condition setting aside for spontaneousness, nonauthority and the minimal constructive units. The case is same with language in its order, systematic, destructive, open and playful nature, which is an unrestrictivnal indulgence decided by a certain restriction. We are not concern with the form or function identification. Instead, we show much concern for the possibility of urban architecture its own and the ambiguity and openness of its language. They are dissolving the popular massive structure with a modest power having no connection with form or scale. Frankly speaking, I favored almost instinctively the dense group of small buildings and small scale. Those weak, unauthorative, alien and deserted tiny things with their faithful loyalty to life induce from me a new approach to observe city and its construction. I take no hesitation to stand with the unauthorative textual design, imagine and experiment the commonness in the different small units which are strict, inexcexive and unauthorative---- This is an ideal, an ideal every city of China in the early 21st century regained. However, it sounds a little bit passives. The old Chinese saying 'following its own ways' itself is dissolvable; it implies self-dissolution and self-emancipation of the inactive existence. In a period when various positive factors contribute to make daily life systematic, specialized, strict and completely different, it is inevitable for

us to strike to a position of dissolution and to explore what is the designing language of Chinese city. Enhancing existence in city and guarding its freedom are the real value of 'fictionalizing a city'.

There is another thing I want to mention, in this paper, I frequently use the expressions like 'personally', 'I', and 'I prefer', which may cause a misunderstanding that 'fictionalizing city' is merely out of my individual interest. As a matter of fact, 'I' stands as a refute to the 'individual' theory of philosophy in the past. 'I' is a mark, challenging the belief, which regard human being as an abstract existence and disagreeing with the so-called 'spiritual architecture'. It sticks to a pure individual experience of a city on the base of nature intending for a certain collectivity. 'I' is only a living component of the total structure of a city.

As far as my paper itself is concerned, I insist: the tentative openness comes out with sign of imperfection, because it has no former experience to borrow and no certain method to follow. Its difficulty lies in its initiation. Therefore, it is not important what the conclusion is, what stands significant is the action has been taken. Surely, once it starts, it will not stop trying.

总序

虚构城市总序

用“虚构城市”做为一篇城市设计论文的题目，一个自动发生的效果就是，它使“城市”这个称谓变成一个问题？有人会问，既然要虚构“城市”，那么如果暂且把“虚构”这个略显吊诡的词存而不论，“什么是城市”就是一个绕不过去，必需回答的问题。这让我想起意大利作家卡尔维诺那本名为《看不见的城市》^①的小书：在书里，他谈到按照天空星座建造的城市，建在水底的城市，一半在建造一半在拆除的城市，吊在峡谷间绳索上的城市，悬挂在林立的管道上的吊笼群簇的城市，在活的城市夜晚必定出现的死去的城市，一个以他丰富的吓人的阅历也不曾见过的一座名叫杭州的美丽城市……，但是最终，他也没有一个关于城市的抽象定义，也许，“城市”就象海德格尔^②眼中的“存在”一样，根本是一个不能问的问题。不过，在书的结尾，做为这本对话体小书两个对话者（马可波罗与忽必烈）之一的忽必烈发现了一个秘密，马可波罗自始至终也不提起一座城市的名字，那就是威尼斯，他的故乡，他用来探索世界的起点，也是他最后要归去的地方。于是，马可波罗嘴里所谈的那些城市，至少有一百个，都存在明显的差异，就都是威尼斯这座根源性城市的变体与想象中的推论，而对马可波罗来说，这座城市是不能说的，似乎一旦用语言陈述，它就将在记忆中消失。

不能说不等于不能体验。相信很多建筑师都有体会，一座蕴涵丰富的城市会因一套习常的专业描述变得干枯，也会因一个个所谓的设计变得失去活性，这是当今城市司空见惯的现象。马可波罗不能去说威尼斯，除非他在那里，在场，在场就是在那里而不陈述，他也可以离去，那座城市仍然鲜活的存留在他的“记忆”中，但任何直接的述说都会一点点的消除这座城市的生气，也就是它同时并存的复杂性，那种诸多差异性事物欢乐的同居现象。城市一词所指的存在，于是蒙上一层神秘的色彩，或如维特根斯坦^③所说：“神秘的不是事物是怎样的，而是它就是这样的”，他又说：“对神秘的事物，应该保持沉默”。（维特根斯坦《逻辑哲学论》）

如果言说城市是体验城市的敌人，文字的论文似乎就不是恰当谈论城市的方式，也许可以换种方法，比如在一座城市中四处游荡，画下几百张草图订成一册，不分次序，也没有页码；或者把论文作者在某城市中一天的活动，没有什么目的，想入非非的几句插话，拍成一部记录短片，诸如此类；也许最有启发性的论文就是文字、草图与影像等不同文本的混编，用不同文本互文性的影响消解或丰富文字语言。但真正让我感兴趣的是，马可波罗不仅在说，而且说的有趣味，让你感受到对城市存在感性上的增长。或者说，躲在书中的卡尔维诺找到了一种恰当的处理语言的写作方式，一种使诸城市世界在存在性质上不缩减的方式，从最直接的层面上，我们可以看到三种方式的运用：1. 不用概念；2. 不用欧式几何语言；3. 不把城市做历史次序，文化等级，大小规模，功能类型的划分。

1. 某种意义上，《看不见的城市》中的马可波罗就是一位“虚构城市”中的建筑师。在忽必烈的关于“什么是城市”这个基本问题的追问下，他并没有退到一个关于世界城市（他的游历是世界性的）的统一的抽象概念，而是退到了一个具体的城市——威尼斯。他在旅途中的每一座城市中都看到一个威尼斯，在每一次的看中都叠加上一个对威尼斯的回忆，但没有一次是概念性的判断，因为他在每一次的看中都能看出纯粹物质性的差异来，石头、泥土、木材的肌理，身体的姿态，心中的虚像，营造方式的区别，生活方式的差异。他不是用威尼斯去对这些城市做解释，也不是用这些城市去解释威尼斯，而是在思考中成长起对人在这个世界上生存的一份理解，换句话说，他越过一座座城市，也就越过了关于这个世界上人如何在城市中生存的一个个命题。最终，他在头脑中建立起了关于这个世界上诸多城市可以差异性共存的异质异构体，包含着和生存有关的最基本的问题。于是，威尼斯，这座具体的城市带上了几许抽象色彩，它不再是有关经验理解中的城市，而是一个可以同时承载一切生存意义的城市，包含着一种既非经验概括，也非抽象定义的活的形式，可以恰当的称之为城市的“虚形式”（见罗兰·巴尔特^④《批评与真实》P₉₉，“正是这些重要的虚形式，使说话和操作成为可能”。），内聚着关于一切城市的“虚义”。“虚构城市”首先要做的，就是对城市“虚形式”的探索，因为这是一位建筑师可以如实看待城市本身的前提。不能看到城市本身，一切关于“什么是城市”的答案都是不解其意的。如此，我们可以体会维特根斯坦说过的话：“我的命题可以这样来说，理解我的人当他通过这些命题，根据这些命题，越过这些命题（他可以说是在爬上梯子之后把梯子抛掉了）时，终于会知道是没有意义的，他必须排除这些命题。那时他才能正确地看世界”。
2. 在马可波罗这位想象中的“虚构城市”的建筑师的话语中，最打动我心的就是一种浸透在生活中的轻松感，这和忽必烈，一位固执于概念的建筑师原型那无法摆脱的焦虑恰成对照。某种意义上，相对于建筑学科的成见，马可波罗的话语是犯上违禁的。建筑学科从来没有明言，却被所有建筑师遵守的终极教条就是：你不能用城市去谈论城市，就象你不能用语言去谈论语言。因为一旦越过了专业语言的基本命题，我指的是笼罩在我们建筑学科上的典型欧式几何语言的西方话语范式，一旦放纵，就有某种不可靠的东西“蔓延”的危险。那就将使专业权力的权力，语言的语言成了问题。你如何可以用一座具体的城市当做某种关于一切城市的普遍的形式原则？这就是卡尔维诺的马可波罗所做的，他用这种方式成功的绕过了做为建筑学科基础的理论元语言，使得某种尚待澄清的抽象概念带有感官具体性，那种来自现场性体验的轻松是使一切关于城市的理论解释和设计原则统统失效的轻松感。在对一个又一个城市的纯粹描述中，没有欧式几何语言在上的视角，也就是说，没有任何总体“布局”的图景；也没有任何在下的视角，即透视的视域；没有在外眼光，如城市的轮廓或街道，广场的立面；也没有任何在内的观察，即所谓内部空间的感受。有的只是在一个确定的范围内，若干零碎的细节，乱糟糟的，却能凸显一座城市的特质和观察者的敏锐，让人佩服，这里有一种坚不可摧的恰切，把我们无论关于在现实中的实有还是想象中的虚有的城市的模糊的影像和同样模糊的情感还原为清晰的图景，也透露出一种观念，一座城

市就象一个人，不能用几何语言去切割，不能切割出在上的精神和在下的肉体，也不能切割出在上的重要建筑事物和在下的无名房屋，迟早要切去的畸胎。

马可波罗的城市观念不是欧氏几何学的，他的体验是结构性的，结构性的体验只能放在拓扑学的观念中讨论。他的拓扑学观念是拉康^⑥式的，谈的不是内与外的问题，也不是上与下的问题，而是关于城市中的事物与事件运动的正与反的问题，在一个非欧氏几何形状的清楚边界内，城市事物围绕着某个尚不存在的场景，不停转动、开岔、分裂、拉长、重叠和拆叠，显露出某种重复的外表，但决不掩饰差异的存在。同样的体验，我们也可以从苏州、北京旧城，直至皖南的诸多村落中得到，它们共同构成某种拓扑学意义上的差异共同体。皖南一个几百人的村落和几十万人口的苏州在结构上是等价的，拓扑城市与城市的大小无关，是关于城市的城市，我称之为拓扑城市的第一原则。

在《看不见的城市》中，对每一座城市的描述都极富物质性的质感，以及人与建筑重叠在一起的形象性，但却没有任何可以归结为平面或立面或立体的造型原则，这本书当然不是传记，不是通常意义上的调查笔记，也不是建筑师纯主观的臆测。它对城市中物质细节，人体姿态，甚至一个眼神的观察使人察觉到身边大量被忽略的日常事物，而它对一个个匪夷所思的城市描绘又让你感到一种无时间性的预言性，没有一座是百分之百实存的，但也没有一座是不真实的，甚至比经验中的城市更真实。

观察不是记录，而是批评。马可波罗不是运用语言说城市，而是对语言言说城市的潜能做讨论，更准确的说，是对一座城市如何自我言说做讨论。于是关于威尼斯这座城市的讨论就分裂为一种一分为二的言语。实际上，是否是威尼斯无关紧要，它可以是一位言说者刻骨铭心的任何一座城市。问题是，在关于城市的习常经验上加上结构性体验，在城市设计的第一次设计上加上第二次设计的重叠之物，于是，语言反思着语言，打开一条无穷尽的路，威尼斯和一百座城市的关系就是威尼斯在西排互映的镜子之间的变形影像，这就是关于城市的拓扑模型，它并不需要提炼成什么纯粹的抽象规范，这就是语言性批评的含义：“并不是去判定，而是去辩异，区分和一分为二。”（《批评与真实》，P6）这同时也是“虚构”，因为这个模型中没有功能，但有功能状况，所以说它的形式结构是“虚的”，“虚空就是最大的充实”（见罗兰·巴尔特《法兰西学院文学符号学讲座就职讲演》），马可波罗在威尼斯与一百座城市之间的相互言说中，没有丢失威尼斯本身的一样东西，却使这座城市本身在想象的推论中不断成长。

3、如果说《看不见的城市》是迄今为止我见到的最出色的“虚构城市”的写作，它在历史次序上的混乱是别具理论价值的。在马可波罗对威尼斯的回忆中，有忽必烈时代的杭州，大运河边的红墙绿瓦，低垂的杨柳，也有飞机场，洛杉矶，好莱坞和纽约的第五大道。问题是，它们都是对威尼斯这座城市同时性的不断重造。于是，历史性前后取替的线性时间观瓦解了，这里至少包含了三个观点：1，特别和列维·斯特劳斯的^⑦人类学思想有关的“结构时间制”：城市中不同历史阶段的建筑遗存都是等价的，是各自特定范围内的独立成就，携带着对生活特有的欲望与针对性，并无因历史次序造成的优劣之分；2，把城市中现有的一切都做为某种杜尚^⑧意义上的“现成品”加以接受，这里对城市的爱欲不是来自摧毁，而是来自

它现存的裂缝，缺失和离题的处所，于是，设计原则变成了在“现成品”之间，之内的转化原则；3，城市的拓朴模型是一个无时间，无定向的多义模型，它既预言又回溯。

《看不见的城市》就是虚构城市，它在文化上显然不是断定性的。通常的“文化”定义来自“事实”等。而建筑学不加思考就加以认定的“事实”通常不过是一些意识形态的禁忌：主流文化和卑微的市民文化的分歧（违章，随意搭建，自发营造与城市规划的法规冲突），“分歧变成分裂，分裂变成错误，错误变成罪恶，罪恶变成疾病，病症变成怪物”（《批评与真实》，P8）。在我看来，今天中国城市有一个规律性的现象，就是那些被写上“拆字”的建筑通常比那类高尚的文化建筑更有价值。它们无权无势，但紧贴生活。城市规划的法则是排他性的，一种意义的确定就意味着其它意义的排除，与之相反，《看不见的城市》中的思考是想象的，想象不等于胡编乱造，虚构城市的拓朴模型就是靠想象的逻辑支撑起来，它不在原始与现代、先进与落后、自然与文化之间人为划界，否则就不能理解一座挂在绳索上的藤屋城市如何会是威尼斯这座古典名城的变形。虚构城市的模型是开放的，它关注的不是“事实”而是可能性。可能性不是某个人的主观幻想，它就在一座具体的城市中。

我们说一座城市的结构性存在是语言性的，也就是在说它存在的基础即是不同成分间的差别，是诸异质成分的共居。这当然不是那类总体规划或总体设计的想法，拓朴的城市模型源自“内部体验”，在这里，对结构的寻找不是小事，寻找结构就是组织世界，就是理解生活。这种理解是多义性的，开始于对最小区别单位的剥离，我称之为“一般构造单位”，能够同时承载最大可能性的情节事件，它是衡量一座城市品质的最小元素，也是建构一座城市的基础，也就是我们可以恰当的称之为“城市建筑”的东西。这里没有高低贵贱，有的只是一种针对生活的恰切性，语义上的开放，它是和尺度规模无关的。由此出发，可以认为一座皖南的村镇是“城市的”，而象苏州干将路的开发就走向城市的反面，只是单一意义的结果，是城市存在的缩减；同样，上海的一条不起眼的小街，尽管里面有着大量自发搭建，街边篷户，却是城市的，而象博物馆那样的东西则是反城市的，是压制性的语言象征。事实上，这只是中国城市在存在意义的衰退征兆。

有意思的是，如果我们把马可波罗回忆的成百个城市画在一张透明图片上，和一张威尼斯的全景图重叠在一起，在一座城市本身的变体意义上，各种看似不可能放在一起的功能就都如生活中的巧遇般重叠在一起了。我们从事实出发也许不能理解，但在那座城市的现场却可能体会到它精确的真实。如果说‘虚构’就是城市能承载一切意义的“虚形式”，那么，它会是一个无穷类推，以相加为原则的类型排列吗？这样的城市并不存在。与之相反，虚构运用的不是相加的原则，而是重复、折叠、重叠、错位来实行的统合原则，它的结果只是有限、而且相对简单的几个类型的组合系列，并且坚持认为，它必然和生活中的城市在最大的可能性上相符。

虚构城市就是在功能上，语义上都不可分类的城市。虚构针对的不是城市的“现实”，而是更广更深的存在，存在就是可能性的同义词。所以，提出虚构城市的城市设计理念，提出虚构就是探寻能够承载城市中生活状况最大可能性的“虚形式”，就是针对目前城市，特别是中国城市在存在上的缩减的。

谈论一种不可归类的城市建构，这种讨论必然是语言学性质的。人的标志就在于其是语言性动物，而语言，就是人们组织世界，理解世界，生活于世界的最基本的分类现象。分类也是一门科学，包括建筑科学可以成立的基础。研究城市，如果坚持一种彻底性，就只能从语言性的分类入手。

正是在这个层次上，虚构城市的观念对我们熟悉的建筑学关于城市的知识是破坏性的，是从理论到设计的一种批评，因为它着眼的不是语言的运用，而是对语言，城市建筑语言本身的讨论。正如罗兰·巴尔特所说：“对一个社会来说，没有会么比语言分类更重要的了。改变分类，变化语言，就是一场革命。”（《批评与真实》，P43）

在这里，不是用语言学去解释城市建筑学，也不是用城市建筑学去印证语言学，而是从分类的角度看，城市建筑现象本身就是一种语言类似物。对城市最彻底的讨论只能在语言学的范围内去讨论。如果我们还记得索绪尔^⑥的那个著名论断：“语言是一个纯粹的形式系统（在索绪尔之后，‘系统’一词因社会学考虑而被‘结构’一词所取代）”，那么，尝试建立城市的结构就是一项重要的工作。它也指出了“什么是城市”这一答案应在什么方向寻找。什么样的建筑事物是城市性的？如果说城市就是一个拓朴学范围内发生的建筑性的意义共存现象，这只能在以语言学为基础的普遍符号理论之内提出。

于是，虚构城市的理念把城市建筑分解为“记号”，某种介于理性和自然之间的东西，这直接导致它不同以往的理论视角，对此拉康的说法也许是最精当的：“实例与意念不分的……观念，甚至认为这种方式本身就是真实。用全面扩展的意象替代传统的抽象观念。”（在高等实用学校他的讨论班上）这就是我为么推崇卡尔维诺的《看不见的城市》，在对上百种城市的言说中，那座根源之城——威尼斯，本身就是在互相映射中丧失了根源的，它不是一个用以解释一切的抽象观念，但也不是一个“事实”，它是一个实例与想像的推论意念不分的产物。更为重要的是，它不触及“事实”，却直达城市中纯粹的实物。它在想象中的生长，直接来源于城市中那尚未被决定，被命名，在一个外乡旅人眼中显露着初次看见的新鲜性的实物本身的类的揉合。这些实物及其本身的类的揉合，把“能指”以及“能指的织体——本文”这几个特别和“虚构城市”有关的概念用活，从此以后，城市才被看成本文牵带出虚构城市第二个重要原则：等价性原则。虚构城市就是城市本文的制作，就是用语言谈论语言的设计与写作，它将抹消理论与设计的区别，观念与实物的区别。从此以后，理论也将成为一种创作。更为重要的是，实物的能指性，也就是一种实物与纯粹的符码的距离所造成的诧异，一种可能性的意指事物将会随时爆发（或者不爆发）的场所条件，可能成就出色的城市本文。因为在习常的理论言语中，实物被公认为平淡无奇，除非我们给它一个解释，使“抽象和具体揉合”，使它们被“创造过”，反之，站在本文的立场上，在城市中，最无创造性的，易被我们习惯的理论眼光忽略的纯粹的建筑实物，可能是最“城市的”建筑元素，最具“创造性”。

做为虚构城市的产物……本文，它那不可归类的特征也制造着阅读的障碍。人们可能会问：“为什么有那么多新词，新概念，难道就不能说的清晰明了。”似乎这只是一个语言表达问题。我乐意给一个反问：“如何能用一种词义贬损的，单一价值的言语去表达多义性的语言本身呢？”这不是一个表达问题，而是一个最

基本的理论分歧。虚构城市永远指向城市的建筑语言本身，它的多义性的潜能。在一座城市中，一位虚构城市的建筑师即如一个二岁幼童，他尝试用语言本身去组织这个世界。二岁是人的语言能力的最高峰，他说不出一个人人均可认同的完整句子，只有只言片语，误用着语言，但语言的结构性质最突出，让人联想到乔姆斯基的“转换生成语法”。他的语言直指纯粹的实物，但那有缺陷的，未完成的表达是抽象的，但并非抽象观念，不如说，他说着一种记号性的语言。在那以后，当他开始能说一种大众认可的言语，语言本身的这种能力就埋伏在平庸的言辞之后，当他进入一所建筑学院，就开始学习一种理论行话，当他开始学习城市设计，就用关于城市已有的知识来决定城市形象，学习一种通用的心理学以让大众心安。这种专业语言实际上是重言反复，如罗兰·巴尔特所说：“（那些）词义因年代久远而可能损耗。词失去了所指的价值，只剩下商品价值：它只有交际作用，犹如一般商品的交易，而没有提示的作用。这里语言只有一种肯定性，就是具庸俗性，人们经常以它为选择对象。”（《批评与真实》，P12）

这种行话让建筑师远离城市中的实物，远离城市本身。这就是我为什么把文学研究做为城市研究的参照，不仅是因为对语言本身的思考是二十世纪的文学特征，更是因为，如果人们总是用一种语言性的东西和世界订定关系，那么像《看不见的城市》这样的本文制做，就还没有达到麻木的地步，它无休止的去提示当下城市中那难以忍受的平庸处境。

如果说，本文的制做就是在习惯的专业设计之上再加上一第二次第二语言的设计，关于语言本身的设计，打乱分类，解放意义，编织记号的，纯粹能指性的织体，那么，旧的引语就与我们所用的语言无关，我们知道它不能用另一种方式设计，除非能用另一种方式思考，因为设计就是组织世界，就是思考。但这里所说的，并不是指要建立一种新的方法，更抽象，更高效，而是掉头反向，回到城市的事物本身，并坚持城市不能简化。

虚构城市，就是用一种结构性的语言去谈论城市语言本身。甚至越过语言，回到实物，就是对以往那种不思考的城市设计的不思考。因为这种理念意识到，城市设计并不是靠着一种工具性语言去与一切可能的使用者订定一种容易的关系，而是与我们用以组织城市的建筑语言本身订定一种艰难的关系。它希望开启一条深思城市存在性质的道路，由于没有人最终能走出语言之外，深思存在，也就是城市建筑语言本身的意义机制。它将试图建立一个城市设计作品所能产生的条件或它不产生的条件，如果不能勾勒出一门独立的学说轮廓，至少应提出一种城市设计的技巧工艺。有一点是非常清楚的，符号学性质的，实例与意念不分的语言成分的记号——就是虚构城市的实际性内容，走向语言就是走向一门强调彻底性的城市设计批判，就是走向城市设计的解放。

那么，这会给今天的城市设计思考带来什么样的影响呢？

- 1、有针对性的收缩 研究范围，只就城市本身谈论城市，进而界定出城市建筑的定义，不受任何因素的影响，除了对语言学，符号学研究的参考。因为城市在存在上是语言性的，我称之为城市研究的语言学转向，也是论文上篇的主题。如果说过去我们把语言当做工具或者装饰，现在我们把语言视为符号或真实。在这层意义上，我们平行的评介哲学，人文科学，文学，艺术以及城市建筑学，因为一切与语言有关的，都在 20 世纪被以某种方式重新评价，这也是城市建

论文目录

一、总序

二、上篇：虚构城市的若干问题

- 1、虚构做为归类为小说的文学写作和学院里的城市研究有何关系? 1
- 2、两种现代化公式与两种现代建筑传统 2
- 3、文学通常被理解为一组或一套作品，城市也可以被定义或假设为一套作品吗? 2
- 4、强调基本成分不变性的类型学能否展现城市全部的复杂性? 3
- 5、定性分析与定量分析在城市设计中的关系 4
- 6、在城市设计理论中，城市仅仅是分析的对象吗? 5
- 7、二十世纪城市模型上的兴趣分离 7
- 8、类型学是对这种分离的一种超越吗? 8
- 9、什么是罗西《城市建筑》中的研究模式? 9
- 10、什么是“结构”? 11
- 11、“城市整体性社会事实”的构成演变与城市结构成分与层次间作用关系为何? 13
- 12、类型学与符号学 13
- 13、结构语言模式是中性的吗? 它所声称的与现实的类似性是真实的吗? 它是严格的、形式的唯理论吗? 形式是否也担负着某种社会责任? 19
- 14、有一种专属人文科学的的城市研究思路吗? 22
- 15、类型学与城市美学 23
- 16、从类型学观点看，城市“功能”与“形式”关系为何? 28
- 17、什么是“艺术品自足体”? 它与城市设计关系为何? 30
- 18、“作品自足体”这一观念诞生于什么“精神氛围”中? (而不是诞生于某种学理推论中) 32
- 19、“作品自足体”的反心理主义立场 40
- 20、结构语言观念与反结构的极少主义的共生 42
- 21、重估形式主义 42
- 22、程序与实验 43
- 23、程序与功能 45
- 24、异化 47
- 25、异化的城市与布莱希特的戏剧 49
- 26、形式再定义 51
- 27、从事结构探究的新人 52
- 28、形式主义与马克思主义的论辩 53
- 29、形式革命与彻底性的实验 56
- 30、建筑学需要一种形式主义的游戏观 58
- 31、对孤立美学主义的超越与从纯形式主义的后退 60
- 32、空间 63
- 33、城市设计观念的“语言学转向” 66

34、	雅克布逊的音位系统构造原理与城市建筑语言结构分析的起点	34
35、	区分性	68
36、	聚合体与组合段	68
37、	结构与结构方法	70
38、	规划与建筑/理论与设计/结构与事件	72
39、	城市设计就是城市事物结构与事件间统一性的重建	73
40、	城市史与时间迷思	74
41、	反历史与去中心化	75
42、	“主体离心”的建筑师与“城市本文“的出现	76
43、	本文的结构原则	77
44、	共时性与历时性	78
45、	不在的结构	78
46、	再谈音位学	78
47、	两种区别	79
48、	词态学和音位学导致的理论区别	79
49、	“实用的”和“诗化的”城市建筑语言的区别	80
50、	城市作为一种符号学事实的艺术	81
51、	记号自足体	81
52、	符号学方法的两重性	82
53、	知与行	82
54、	虚构城市想“虚”掉什么？	83
55、	无个性的匿名建筑	84
56、	虚构城市的本义	85
57、	谁是去“虚构城市”的人？	85
58、	柯布西埃是一位类型学家吗？	86
59、	科学技术做为一种价值话语的位置	88
60、	虚构城市——一种“百科全书”式的设计观	88
三、	下篇：虚构城市的若干可能性	
1、	前言	95
	第一章：迷失在迷宫里的城市本文的可能性	101
	第二章：时间停滞的城市本文的可能性	109
	第三章：琐碎的城市本文的可能性	129
	第四章：反建筑的城市本文的可能性	144
四、	结语：虚构城市的若干价值	
1、	系列性	159
2、	秩序性	160
3、	破坏性	161
4、	解放性	162
5、	游戏性	164
五、	参考文献	167

上篇 虚构城市的若干问题

图一. 意识形态决定下的中国城市设计
原作. (英) 大卫·霍克耐.

1. 虚构做为归类为小说的文学写作和学院里的城市研究有何关系？

在非常时期，沉默也是一种选择，沈从文在后半生不写小说，童寯在后半生不做建筑，拒绝直接显示了人的自觉，他们的拒绝也是一笔需要深思的遗产。我觉得童寯晚年对江南园林的把玩别具深意，以当时的社会现实看，这种事显然没有什么现实意义，也谈不上是什么革命举动，童寯不厌其烦的指出园林是一个虚构世界，且细细指出它如何以建筑语言弄虚作假，并且断定，园林的建造未必需要什么专业的建筑学训练，实际上专业建筑师反而难以做出，于是，对我们现代建筑师而言，园林既如禅宗的公案，它不是表现的事物，而是需要思考的事物，它不是可以用几何学进行形式分析的事物，而是十分奇特的建造行为，它不包含任何当今专业分类可以归类的言语，甚至连内心的言语也没有，而童寯正是借此来反抗当时建筑语言的一般性、群体性与道德性，对于我们这些不能超越于语言的凡人来说，我们只能求诸不可能的事来越出语言之外，唯一可做的选择就是对语言，无论是天然语言还是非天然语言，无论是建筑学的理论语言还是设计语言来弄虚作假或者用它们来弄虚作假。虚构就是弄虚作假，我们一向以为它是文学艺术的专利，但是，当我们把建筑学和文学都放在语言结构的天平上时，可以把“虚构”看做是它们共通的在生活世界中的处置原则。于是，经过现代语言学观念改造过的建筑学与文学实际上可以有一对非常类似的概念定义，罗兰·巴尔特是这样来定义现代文学观念的：“这种有益的弄虚作假，这种躲躲闪闪，这种辉煌的欺骗使我们得以在权势之外来理解语言，在语言永久革命的光辉灿烂之中来理解语言。我愿把这种弄虚作假称做文学。”（见《法兰西学院文学符号学讲座就职讲演》1977）简单的做法是，把“文学”一词和“建筑学”设想为可以互换的，但是，基于传统的想法，我们总认为无论如何，文学和建筑学是十分不同的东西，我们也许错把指导文学和建筑学的一种更加普通的理念当做文学和建筑学了，通常，我们称这种东西为哲学。但是，讨论思想，让人厌烦，事实上，20世纪最有意思的哲学现象就是哲学思考的任务率先由文学和艺术实践了，正是在这种意义上，我们说哲学的死亡，也正是在这种意义上，西方哲学，特别是大陆哲学谈论它的语言学转向，它的结果是，哲学变成了分裂于一系列具体学科的活动，但它们的确具有某种共通的理智原则，其中最重要的一条，就是现代语言学的探索。这种现象一方面为一系列从科学到艺术的诸学科建立起一个可能对话的平面，另一方面，帮助各学科反省自己的语言。例如，如何从内部思考文学本身，就成了文学最重要的课题，同样，我们把文学和建筑学，特别是同城市设计中的建筑学实践相互比较，并非象人们想象的那样去交流，而是在不同的道路上共同与语言结构中的权势做斗争，并希望借此来过渡到对建筑学本身的深入思考，而文学使用的天然语言与建筑学所使用的显而易见的非天然语言的表层区别，通过符号学这个活动场所，可以相互转换，这就是我们甚至可以不加区别的使用能指、所指、意指、本文、建筑学、文学、设计甚至写作^①这些词的原因。实际上，我们正在讨论的是建筑学研究中的语言学转向。和文学的相关思考的重要性还在于，无论是我们下面将谈及的俄国形式主义，以及随后的结构主义、现象哲学、以及后结构主义或者解构主义的理论活动，都以文学的美学做为最明显的出发点和实践场所，在本文做为重要参考书目的《拈贴城市》^②一书中，作者以两列名单表达了类似的思路：“可以看见，由于没有得到观察，或者被建筑师忽略，长期以来存在着两个独立的但又相互联系着的现代化的公式。这些主宰着建筑师的公式可能被以下这些人描述过：爱弥尔、左拉、威尔士、马列内蒂、格罗庇乌斯、汉斯·梅耶；而另一种公式可能被以下这些人所识别过：毕加索、斯特拉文斯基、艾略特、乔伊斯、也许还有普鲁斯特。由于我们看到还从未作出对这两种传统的非常明确的比较，并且在做了比较之后，我们被一方面的贫匮和另一方面的富饶的不平衡性所吸引住了。我们希望赋予这种比较以某种程度上的对称性。我们倾向于这两个公式有着同样的深度，

这样我们带着焦虑问到：是否诚实的匿名者（建筑传统中的一个偶像）严肃的奋斗比起感性直接启发性的成果更加重要？我们问是否会这样：当最坏的东西充满了激昂的热情时，最好的东西就丧失了所有的说服力？”那么，这两种不同的现代公式导致了两种什么样的现代建筑的传统呢？

2. 两种现代化公式与两种现代建筑传统

《拚贴城市》给出了一个观念性的答案：“永远表明不喜欢艺术的现代建筑的传统已经明显的将社会和城市看作是高度传统的艺术形式——唯一的、系统的；但是另一种显然更加艺术味的过程方法，正如人们所看到的，从未被认为可以与‘基本’原则有字面上的结合。现代性的另一种占主导的传统永远产生一种讽刺的，间接的，而且含义多重的美德”，通过对毕加索作品的分析，作者对后一种方式做了更加细致的描述：“前者的（被日常语言直接的现实性断定的）功能和价值；（经由）变换环境；激发一种组合的态度；意义的一种开发和循环（是否已经可以足够运转起来）；具有相应的指称、回忆、期望的组合功能的废弃；记忆与机智的结合；以愉快的回忆和期望的方式以过去与未来的辩证法，以一种图式内容影响的方式，以一种时间和空间冲突的方式……，人们也许会辨别出头脑中的一种理想城市”。如果回复前面关于语言结构的两个范畴，直接断定性的城市构造法主要是针对建筑语言本身的，它提醒我们语言决不仅是交流的工具，它是有独立价值，即独立于主体也独立于主体的对象，正是语言的这种性质使它是间接的，我们应该记住索绪尔的论断：正是能指与所指的关系；或者说功能与形式的关系的任意性，使语言首先是一套纯粹的形式结构，它的深刻性使我们在用语言运思之前既已预先决定了我们的思考，《拚贴城市》开列的二列名单的前一列，可以说是“现实主义”，对于语言本身的这种力量缺乏自觉，而后一列则都是语言意义上的自觉探索者，但是，正如人们都常把文学理解为组或一套作品那样，我们也可以把城市定义，或者假设为一套作品吗？

3. 文学通常被理解为一组或一套作品，城市也可以被定义或假设为一套作品吗？

罗西在《城市建筑》一书中，把城市假设为一套人工艺术作品是作为基础性的理论假设，这样做的好处是便于进行理性分析，同时，这也是用现代语言学进行理论改造的必然结果。如果把整个语言看作是一个人工的形式系统，那么，建筑只相当于一个字词，建筑群便是一个词组。罗西的贡献之一就是以词组的方式定义建筑，或者说建筑类型。这种做法即相当于提取出了语言的一个范畴：固定型式。现代语言正是通过把语言切割到最小的影响意义变化的成份，使我们能够进行细致的形式分析，而一种城市设计的建筑语言的建立，首先难于确定的就是这个最小成分定义，只有确定了这个最小成分，才谈的上把建筑编入城市水平的系统中去。正是基于这种见解，罗西坚持类型不可以混淆，这就如同单字不能任意拆解，并希望由此保持城市的确定性，在城市被破碎的时代，这当然是一个重要的话题。实际上，类型的稳定使我们有精力来认真处理技巧与技术的细节，建造体系的改变并不一定导致类型的改变。罗西坚持类型不可轻易改变的理由之一是类型凝聚了历史性集体心理，改变类型是件大事，因为它意味着改变一座城市的文化走向和城市对文化价值的判断，可以这样说，建造体系的改变在相当长的时期内都与类型的改变毫不相干。弗兰姆普在他的《现代建筑——一部批判的历史》中把伍重在悉尼歌剧院之后在丹麦

建造的二幢小建筑做为未来建筑学的样板，一幢小天主堂，采用中国江南民居一颗印的平面与空间类型，预制混凝土板的围护体系；一座集群住宅，采用连幢成片的四合院类型，并且相当地道，连内部面向院落的开窗都在形式上极类似，但使用砖与装配钢结构的混合体系，问题是，我们实际上不是在中性的使用技术，而是在用技术决定思维，这种思考让我们可在相当广阔的范围内反省。在纯艺术领域里，艺评家范景中针对中国画的问题最近也提出不同看法，他以为过分批判中国画的程式化传统未必恰当，因为相对稳定的程式可以让艺术家专心处理技术、材料与感觉的问题，而程式上的变革恐怕要从对这些问题的深入实验中得来。罗西的类型学思考的另一面则突显他的现代性，实际上，能指与所指关系的任意性使他意识到类型也可以自由，如同毕加索把自行车把尾化为头，只不过是简单倒置一下，他也把特定类型与内容分开，或者说，把一个词用在完全不同的语境氛围中，例如，他把典型的希腊正十字类型用于小学校，把圆形监狱用于住宅，正因为类型是语言的基础，这种变化就是对我们伟大的习惯^⑧的挑战。但是，从整个语言的形式结构看，这类变化却在整体保持稳定的限度之内。正是在这层意义上，罗西把基于类型思考的城市设计看作是把城市从偶然性的变迁中拯救出来的手段。从语言学的角度看，类型学使城市设计便于操作，一方面，类型总是表现为有限的数目，遵循一种简化原则，另一方面，它使得城市在并不总由建筑师操纵之下的情况中仍能有意义的建造，同时，类型的可转换性也体现了现代的民主观，使建筑语言重新具有活性，因为转换使含义变成间接的，多重的，甚至是批判性的讥讽，它使建筑学非象征化了，“在这个意义上，人类历史不应被看作是一种进化，而应被看作是一个连续变动的过程。人在其中主要不再是历史性的世界，乃是象征性事物在其中不再是特定的世界；结果它是显示为一个记号的世界。在这方面，对语言内容的兴趣让位于对它的句法和语义方面的兴趣了”。（见[比]J.M.布洛克曼《结构主义 莫斯科—布拉格—巴黎》，P12）但是，相对规则的类型学思考能够展现城市全部的复杂性吗？

4. 强调基本成分不变性的类型学能否展现城市全部的复杂性？

事实上，当罗西定称可以把城市假设为一个人工艺术品时，他是有所疑虑的，因为，类型做为“语法事例”并不等于城市的事物本身。对此，罗西以为：“在都市研究中，有关各种都市人为事实的认识与个案研究都未受到应有的重视。由于漠视这方面的研究（包括一些个体的，特殊的，不规则的观念而这正是最真实而有意思的观点，使得我们所建立的理论成为完全无用的人为理论”。可以认为，罗西在这里烦恼的也是语言学研究中让人烦恼的一个问题，按照罗兰·巴尔特的说法，由于语言运用中存在于每一个记号^⑨中的怪物：固定型式，使我们只能通过聚集在那些语言结构中闲荡着的记号说话，城市不可捉摸的魅力就在于这些难以分类的闲荡记号。但是，罗西仍然固执的坚持他的观点，他说道：“因为我企图建立一套分析方法，足以做定量的评估，并能根据统一的标准汇集研究资料，这套方法是以前面所提及的都市人为事实为主，并以将城市视为[人造物]和城市系由住宅区与首要元素的划分所组成的观点为基础。我相信如果由尝试性分类着手并对都市人为事物作有系统而相对性的调查，必能在都市研究的领域中获得重大进展”。罗西视城市为人工造物当然是重要的观点，因为归根结底，与之具有结构同一性的语言也是人造之物。尽管我们常常不自觉的把语言当做某种自然的东西，我们进而以为意识只是城市设计的条件，而没有认识到意识是有条件的，它受制于语言结构；强调分类也是重要的，因为语言即是一种分类现象，而分类是思维的基础，罗西把城市建筑分为首要元素与住宅区二大类的观点具有不容低估的价值，因为他把现代城市规划中根据功能分类所确定的层层叠叠的等级体系简化为二类，这就为类型的互换，为城市语言的再

造提供了条件，使得整个城市有可能被当作语言的纯粹形式结构做语句和语义的处理，例如这使他可以把非住宅的纪念类型用于住宅之中，以便恢复被现代功能主义贬低了的住宅在城市中的价值。不过，我在这里首先想讨论的是，把城市假设为一巨大人工艺术品与“建立一套分析方法，足以定量的评估”的企图，两者关系如何？

5. 定性分析与定量分析在城市设计中的关系

我想这种关系可能在罗西的学理基础中找到线索，与一般人的猜测相反，这部以《城市建筑》为题的城市设计研究著作中很少引用建筑学或者城市规划学的专业著作，它大致包括四种学术参考系：（1）索绪尔的语言学原理，尽管只在序言中直接提及，但实际上贯穿全书，可以看做这本书基础的基础，原理的原理，（2）列维·斯特劳斯的结构主义人类学思想，同样谈的不多，这大概是因为罗西的真正意图在于最终建立一种在建筑学内部，关于建筑本身的纯正探讨，不过，罗西以为在列维·斯特劳斯的著作中，有他所见过的最为精辟的城市论述；同时，罗西在方法上与列维·斯特劳斯非常一致；（3）十七、十八世纪法国理性主义学派的社会学家关于城市的论述，这是罗西书中引用最多的；（4）建筑史家和建筑师的论著，量少而范围有限，非常有针对性。在这四条线索中，第三条是最不为国内学者熟悉的，实际上，罗西的这种学术选择可以放到当时结构主义的热情中去思考，比利时学者布洛克曼^⑥即指出，巴黎阶段的结构主义^⑥有二个最主要的学术渊源：一是可以上溯到索绪尔的形式主义的语言研究；二是十七、十八世纪法国的社会学著作，正如福柯^⑦所说：“当列维·斯特劳斯就社会和拉康就无意识^⑧，证明了它们的‘意义’大概只是一种表面效果，一种泡沫似的东西时，彻底的决裂就出现了。另一方面，那种深深浸透我们，那种在我们之前就已存在，那种把我们在时空中凝成一体的东西，的确就是系统。‘我’被消灭了（试想现代文学）。我们现在关心的是发现‘有’（there is）。我们现在说‘某人’。在某种意义上，我们就这样又重回到十七世纪的观点，但有一个如下的区别：我们不是用人，而是用无作者思想，无主体知识，无同一性理论来代替神”。（见福柯与 M. 沙坡萨尔关于《词与物》的谈话）福柯这段话明确了当我们以一种“系统”，或者说“结构”的观念去思考时，所带来的理论想法上的变化，这不仅点燃了所针对的哲学和文学传统主题辩论的火种，也是点燃我们以系统的观念去思考城市设计问题的火种，而这种辩论，现在特别是通过运用语言学概念来进行的，如语言做为系统的语言和言语做为说出的字词的语言的对比，能指和所指的对比，形式和内容的对比，共时性语言学和历时性语言学的对比，所有这一切都是从包罗广泛的“符号学”^⑨——一种关于记号的一般研究——引申出的概念，更为重要的是，罗西所依据的结构主义是以这样的观点为基础的：这些语言学概念以及与其相关的那些概念，不但可以用于阐明语言学的问题，而且还可用于哲学、文学和社会科学的问题，包括城市设计的理论问题以及与科学理论有关的问题，并且也只有遵循这种思想方式，才可以使这些问题得到适当的解决。所以，当罗西提出把城市做为一个人工艺术品去做假设，并且企图发展出一套分析的方法以做定量的评估时，他就把传统城市中的解释学模式转换成了关于城市的秩序构成的系统模式，因而解释的问题可以被分析所取代，传统的基于人本的解释学思路于是显露为一种意识形态性过浓的哲学方法。正如列维·斯特劳斯反复强调的“结构主义发现现象‘秩序’的企图，并非在于要把一个预想的‘秩序’强加给现实。反之，它要求对这个现实进行复制，重造和为它建立一个模式。一个神话、一种哲学思想、一种科学理论——它们不仅有一定的内容，而且也为一一定的逻辑组织所决定。这一组织表明了这些现象的逻辑前提和共同成分，否则这些现象将永不能具有一个统一共同尺度”。（见布洛克曼《结构主义 莫斯科-布拉格-巴黎》）我们当然应该重视一种统一共同尺

度，一种可以做为分析前提的原则对城市设计研究的重要性，同时，我们也应当意识到，正如一般人的常识见解，艺术意味着和现实的距离，把城市看做一人工艺术品的用意也在于此，它使形式分析有了一个相对确定的对象范围，同时，使得我们基于日常语言对城市的事实性见解被悬搁起来，使得一切教条，一切理论成见被悬搁起来，使得城市设计的研究真正有了一个建筑学的内部，这种理论见解是特别和结构主义中的一个重要的认识论观点有关的：科学只有在它脱离一般经验的直接性时才存在。囿于直接性，对于把握普遍性的任何努力都是一个障碍。如果我们以为这种认识论观点必然导致一种严格唯理论的解释，那么称罗西是理性主义者就是恰当的。不过，对他做谓的集体记忆做类型分析或许是可能的，做他所追求的定量分析则肯定是不可能的，事实上，我们翻遍《城市建筑》这本书也找不到什么定量分析的例子，它显然也不是什么定性分析，但它显然是相当严格的语言分析，我们可以认为，罗西实际上运用的是一种更为综合性的整体论方法，并且相信这种方法是科学的，问题之一是，在城市设计的理论中，城市仅仅是分析对象吗？

6. 在城市设计理论中，城市仅仅是分析的对象吗？

把城市看做一个历史的解释对象还是一个形式分析的对象，它所导致的理论见解是相当不同的。在前一模式中，功能是历史现实性的，人们基于不同时期的意识形态，认为城市建筑反映了人的本质性的生存方式，在后一种模式中，功能指一种语言结构中各语言成分之间的依存关系，人们不再敢提关于人的本质的问题，历史模式很大程度上被一种科学模式，特别是理论系统模式所取代。和语言现象相比，城市现象虽然属于现实的另一种秩序，却与语言属于同一“类型”。研究的重点，即从抽象的意识形态方法转而集中注意力于城市的构成成分在某种文化体和亚文化范围内的特殊功能。通过这种功能解释，本来看起来极其杂乱无章的城市现象，现在则形成了迄今未曾预见到的一个秩序的部分。这样一种秩序，只有当人们认真看待德·索绪尔说的，语言是一种形式而非一种实体那句似乎深刻的名言时，才有可能出现。在结构主义研究中，特别是以1968年5月巴黎红卫兵暴动分界，早期的结构主义研究大致有二类方法，功能方法和假设演绎的方法，它们的共同之处在于：两者都认识到与自然科学相区别的人文科学中，如社会学、文化历史学、人类学或经济学的结构定义中，不能归纳出一个普遍的定义，而否认一种归纳的方法，就开辟了更广泛的可能性，在更倾向于数学的结构主义的解释中，重点是假设——演绎法，于是结构概念通常就与一种逻辑结构联系起来，对象的结构是受整个结构的逻辑支配的。罗西的城市研究肯定不属于这种方法，尽管他假设城市为一个巨大人工艺术品，但对这个艺术品的整个逻辑结构却不讨论。实际上，选择什么样的方法，取决于研究对象的系统特性的复杂程度，研究对象不那么复杂的话，比如列维·斯特劳斯的亲属分析以及社会学中的社会分析，在结构主义中肯定占据中心地位的认识论问题，就易于得到阐明，但是，当繁复的城市现象，神话学甚至科学理论被选做结构主义方法的对象时，在做为一个整体（即做为一个结构）来看的系统里，空间的、时间的、持续的和瞬时的秩序现象，经常互相转换，所以罗西选择功能方法肯定是深思熟虑的。功能方法来源于音位学，音位学本世纪初在日内瓦语言学派（德·索绪尔）和俄国形式主义（雅克布逊）中起过重要作用。功能方法是区分性^⑧的，或者是同构性的：区分性的意思是，结构中的每个成分（而一个结构也可以作为一个更广泛的整体中的一个成分来起作用）都与其与其它所有成分对立的特征来定义的；而同构性的意思是，两个结构可以在内容上完全不同，而在形态构造上相同。这样一种功能方法既强调必须在“结构”的关联域^⑨中认识“结构”，又指出了同义（意义相关）和同音异义（谐音而意义不同）的现象。表面上看，写作《城市建筑》时

期的罗西（此书第一版发表于1966年），完全比照着功能的语言学方法，他把城市简化为做为首要元素的纪念性建筑与住宅区范围这一对对立的成分，同时，又强调在两个范围之内，甚至在二个范围之间结构互换的可能性。罗西对于结构主义中“结构”概念的含混也是有意识的，这种含混即由于不认为“结构”是一个归纳性的定义而来，因此“结构”一词可以被滥用到这种程度，即一切不是完全无定形的事物，都有一个结构。布洛克曼指出：现在，一般的意见是“结构”一词能引起某些一致的联想，例如，认为结构就是一种关系的组合，其中部分（成分）之间的相互依赖是以它们对全体（对整体）的关系为特征的，这种说法本身表明的意思太少了。作为一个整体的结构所据以为基础的，远不止运用这一类联想而已。实际上，正如罗兰·巴特所说：“结构”这一概念，与人们的认识相反，其实，是最不重要的，它取决于在有关作家的写作中对结构要领的更加精确的分析，取决于更细分的能指与所指，共时性与历时性的区分。所以，在《城市建筑》中，对城市的结构没有精确的定义，但对首要元素的类型，住宅区以及做为住宅区结构成分的住宅的类型则有精确分析和相对明确的定义。类型的概念奠基在能指相对于所指，或者说形式相对于功能的任意性上，也奠基于形式相对于功能的持久性上。相对于类型的稳定性，时间因素是次要的，尽管最后一点容易引起争议，但并不妨碍罗西由此出发得出一些极富启发性的结论：1、“如同索绪尔坚持的，语言是一种形式而非一种实体”，罗西推论出城市的构成取决于类型与类型之间的关系，所以城市构成的有效性，或者说，它的生命力与城市的尺度毫不相干，说到底，一座建筑也可能在类型上包含整个城市的性质，这在盲目追求城市扩张的时代足以震聋发聩；2、比照语言，城市是一种结构上的类似物，服从相对的自主动力原则，它的构成与环境毫不相干。语言既然是一种分类现象，自然也就被人为的分类，由此出发，他指出那种认为中世纪欧洲城市是自然的，有机的构成这种说法的浅薄，实际上，中世纪城市是有十分严格的语法规则的；3、他显然不赞成在传统与现代城市之间的区分，因为类型是一切城市成分中持久的范畴，所以，让类型适应现代机动车道的想法不能接受，严格说，街道、广场都由建筑的类型决定，而不是相反；4、罗西坚持从集体性的角度思考与分析城市，相对于城市设计者而言，这可以认真地被看做是达到一种离心的思想方式的尝试。如果问在罗西的城市设计理论中，设计者，做为主体的人在哪里，那么，他只能在每一种就其敢于暴露自己的范围内，就其不再把自己当成理论上无所不知的观察者的态度上，就其进行自我质疑的思想方式中表现出来。各种唯心主义的知识理论，各种主观的教条的固定起点——主体——被取消了，于是，城市构成的关系中心不再是预先确定的，设计者因此才有一种直接面对城市的可能，这种直接性的体验不再是情感化的感受，而是基于结构性的洞察的，正是基于这种认识，他把研究的角度与林奇那类基于亲身经历的感受性的城市研究保持距离，他称赞那是一种重要的研究，但是言外之意是：可惜走错了方向。在这方面，语言学又帮助我们了解到，一个系统的个别成分，只有通过它与一切其它成分的对立关系才能确定，这种情况甚至也适用于人这种成分，即系统被它所认知，换句话说，相对于个体的人，语言系统先在，相对于一个现在时的设计者，类型，做为漫长岁月中集体心理的空间构成要持久的多，这就是为什么罗西认为：类型或许可以在不同的语境中转换，但轻易不可以混杂，而类型的创造，或许是城市设计师心中可能产生的最可笑的念头。不过，罗西清醒的知道他的理论可能的弱点，一方面，在他的类型学方法中没有城市中时间性、瞬时性的秩序现象的位置，他承认这可能会忽略中城市中最精彩的一些章节，另一方面强调类型决定空间，与现代建筑学中纯粹抽象的空间理论相比，可以说他主张反空间的城市设计理论，最后，他只谈类型分析，而不谈真正的设计过程，按他的说法这不在他这本书的讨论范围之内，实际的因素是，他以为澄清建筑学科内传统上出于主观的教条成见，使建筑师能够回到城市的事物本身，就已是一件困难的理论工作，他在《城市建筑》葡萄牙版本序言中说：“以上的想

法，……都是从基本的现实因素加以判断的，如果没有这个基础，那么我们所谈论的研究领域便无法理解，而且这些基本的现实因素，由于一些特别的历史原因，往往成为各种学科的阻碍，而建筑正是最大的受害者。我想从建筑的理论与实践的关系便可以看的出来。我几乎没有见过有谁能真正掌握这层关系，即使是本身对建筑抱持着清楚的理念的人士也没有办法。这个问题可以两种不同的方式探讨：首先，就一般性的层次而言，历史是文献所记载的行为，只是累积过去的知识而已，对未来没有任何的远景，换句话说，历史的远景是寄托在含糊的进步观念中……。第二种原因是因为主导的理论概念过于分乏，而且当代的建筑在意识形态上过于薄弱，完全忘记了现代运动的立场，而且经常被商业品味牵着鼻子走”。不过，我以为罗西的城市设计理论的真正弱点即在于其理论的基底，即在一种城市研究的结构理论中，结构是否就是一个目标，或者，闲荡的、瞬时的、个别的对象是否可以按其结构属性来描述，结构主义的城市观应该这样来理解：对象的系统特性，是结构主义的对象概念的必要条件。布洛克曼的一段话有助于我们思考这一问题：“于是，我们所关心的就不一定是建立在某种既定知识理论上的观点，而是一种能从这类论证活动中导出的精神方向。我们关心的是那种其中知识型¹²必定先已存在的活动组合，而知识型在每一活动组合里都呈现不同的面目。于是我们就是在罗兰·巴尔特的意义上谈结构主义活动的，它是只有根据其专门术语才能确定的，一定数量的精神操作的某种规则系列，只有这种经过彻底改变了的术语系统，才会使我们突然觉得生活在一个与迄今所想象的不同的世界里——不是一个个性的、历史过程的、多多少少是自由决定的、视野敞开的世界里，而是在一个规则的世界里，一个被看成一份音乐总谱（列维·斯特劳斯特语）的世界里，或者一个符号阵列中（拉康语）。”我们在为这样一个新世界而倾注热情的时候，不能排除一个问题，也是我们在罗西的城市设计理论中所见到的问题：结构主义方法实际上是在选择它的对象，那类特别适合于结构分析的对象，规则的对象，如罗兰·巴尔特所说，“当屈罗伯茨柯亥¹³把语音客体作为一个有变化的系统重建起来时，当杜梅日尔¹⁴精心创制功能神话学时，当普罗普¹⁵根据事先分解全部斯拉夫故事的结构的结果来构造民间故事时，当列维·斯特劳斯发现图腾想象有同源类似的功能时，或者当格郎格¹⁶发现经济思想的形式规律，或者当加尔丹¹⁷发现史前青铜器的有关特征时，当理查¹⁸把马拉美¹⁹的一首诗分解为明晰的颤动节奏时——他们的所作所为无异于蒙德里安²⁰，布莱²¹或布托²²在表达某个客体时的所作所为——精确的说，可以称为用有控制地显示某些部分或这些部分的某些联系的方法来进行的一种制作”。（《结构主义是一种活动》1964）

7. 二十世纪城市模型上的兴趣分离

从我们对城市的直接体验出发，对罗西的城市设计理论提出指责是容易的，即使在知觉的层次上，我们也看到城市的客体既是聚合的，也是零散的，既有不变的常态，也有不能忽略的偶然因素。事实上，二十世纪的建筑学中，城市设计的兴起的重要原因，一个就是我们对城市规划中整体设计的怀疑，一个就是人们对它的对立面，我们称之为“城市形态”的兴趣。《拈贴城市》一书的作者清晰的描述了围绕评介二十世纪城市模型的兴趣的分离：很明显，一方面是向前看，是对科学神话的迷信，通过将勒·柯布西埃的城市看作是一种完善和美化的，由技术和科学所引发的未来城市的发射平台，仍然可能存在一种过于乐观的肯定主义；另一方面是回头看，是对城市形态的迷信，“城市形态（Townscape），一种英国山村、意大利山城和北非小城（North African Casbahs）的膜拜，是一些恰当的偶然事件和匿名建筑，……可以认为城市形态思想来源于立体主义和后立体主义的传统……，它暗示了一种对无序和个人修养的热爱，对理性的反感，对多元化的热情，对特有风格的

喜好以及对普遍性的怀疑”。（见柯林·罗《拼贴城市》）罗西的城市研究，必须放在这样一个大的时代背景中去评判，在我们凭借直感对他指责之前，首先要问的是：他的城市设计理论倾向于上述两条道路的哪一条？

8. 类型学是对这种分离的一种超越吗？

最让我对罗西的城市设计理论感兴趣的，就是他的理论那难以归类的特征。他对现代城市设想了一种可以无限沿伸到久远过去的未来，并主要以传统的欧洲城市，包括北非城市为研究对象，但却没有什么对“城市形态”的迷信，相反，他坚持认为，城市构成的本质要素是建筑的类型，而不是环境。《拼贴城市》的作者指出：“城市形态翻译成十八世纪风景派(Picturesque)的一个分支”，罗西眼中的城市肯定不是风景派的，这从他对那种关于中世纪欧洲古城的风景理论观的抨击就可以看的出来，《拼贴城市》中接着指出：“但是在实践中，城市形态肯定不如在理论中那么容易限定，它涉及到一个十分有趣的‘概率’理论——它的模型肯定是塞利奥的大众喜剧的场景，而不是乌托邦所不停地采用的贵族式悲剧的场景。但在实践中，城市形态似乎缺乏任何永远涉及到它所希望提高的概率的认真思考，结果它的趋势是提供没有平面的感觉，诉诸于眼睛而不是思想，并且在实用性的建立一种感性世界时，贬低所有的概念”。与之相比，罗西的城市设计理论是关心实践的认真思考，“类型”概念在他的理论中如同基石，而且类型必定包含着一种确定的，甚至是强制性的平面感觉，罗西强调城市研究应从城市的现实出发，但他不仅是用眼睛体验，而且用眼睛思考，实际上，在古希腊语中，视觉的“看”与“观念”共享同一个词根，这使罗西的类型研究甚至带有一种沉思的性质。就强调城市设计研究应从实际出发而言，罗西肯定凯文·林奇的城市意向研究的重要性，但是，对林奇以所谓的科学概念系统赋予“城市形态”的理性光芒，他投以怀疑的目光，林奇从感觉经验到系统研究的过渡，并非如他所言的那么科学，毋宁说非常象传统的学术事物，即使是对城市未来的认真思考，也应被看作是倒退的和安于现状的。实际上，如果没有这类城市形态研究的影响，也就感受不到目前世界城市对拉斯维加斯波普式以及迪斯尼世界景观的热情。举一个林奇理论影响的典型例证，针对一座城市干道的某个交叉路口，随便哪一个国内的城市设计师都会说它是一个节点，节点意味着需要一座建筑，并且往往带有一座尖塔的冠顶，于是这个节点就有了某种意义，或者说可识别性，城市于是被约简为一个由数目不限的节点组成的关系网络，本着这种“科学”认识，象上海这样的城市迅速变为一座千塔之城，给人一种错觉，仿佛这座城市在千年救赎将临之际，集体归依了某种必定与基督教有关的宗教，并以建筑的建造，集体性的陷入歇斯底里的宗教狂热之中，到处都有节点，到处都是尖塔，到处都是意义，结果变得毫无意义。林奇或许会争辩，在中国发生的事实际上是把他的理论教条化、商业化、庸俗化了，不过，我以为他的理论为这种实践中的庸俗化创造了条件，问题就出在他所谓的科学概念系统，与之相比，罗西的城市理论尽管也提结构（系统），但却没有轻易推导出一个系统模式，因为他相信系统不是出自感觉的归纳，他把研究的重点放在类型和区域，他研究的不是城市设计，而是城市建筑，这个易于误解之处，也正是罗西理论与林奇理论的分道扬镳之处。事实上，从一开始罗西和林奇都在强调的对城市的最初“看”，直接的“看”上，罗西就走在既和林奇不同，也和对城市形态的膜拜不同的道路上。

另一方面，罗西指出城市设计中存在的问题即在于缺乏对现代建筑最初那些思考的研究，在于没有及时把先锋派的思想转化为恰当的理论成就，建筑师在实践中，意识形态薄弱，缺乏理论立场，结果是很容易商业化，甚至学院里的研究也已经商业化了，这使城市设计陷于文化方向的迷失之中，而实际上，象柯布西埃所做的那

类研究，例如关于中世纪街道建筑中，朝街窄开间纵向大进深的建筑类型研究，在当今城市设计中都有价值重估的必要。而象阿道夫·卢斯对人类建筑类型化形式构成原理的研究，更有基础的重要性。罗西认为他的城市设计研究是科学的，但我们在《城市建筑》一书中也看不到对科学神话的膜拜。

《拈贴城市》一书这样概括体现着科学神话的现代城市：“如同城市形态一样，我们称之为科学神话的东西……，与未来主义和表现主义的先驱者有所关联，它在某种意义上也可以看作是一种复活。科学神话表现为巨型建筑、轻型快速交通、适应性插入式建筑、斯德歌尔摩烫衣板式的超级城市网络、杜塞尔多夫线型城市的华夫饼干模具、融合交通的综合性建筑、交通系统和管道。它表现出对进步和超级理性的偏好，对无情的事实偏好，对时代精神的迷恋。它的词汇表现为与计算机技术的对话。如果（柯布西埃的）‘光辉城市’带有一种对未来的暗示，科学神话则进一步促进了这种信条”。尽管罗西强调他的理论是科学的城市设计理论，但是他显然没有对进步的偏好，并指出，作为城市构成的首要元素的建筑类型，可以随时间转换，但很难创造，城市价值不能以是否进步来评介，我们也读不到关于“时代精神”的夸夸其谈，罗西显然不相信科技进步必然导致城市整体一次性变化，城市的变化不是超级理性的，而只能以一种负责的态度，尊重集体性的传统价值，通过局部的渐变去发展，城市的内在价值取决于恰当的选取、转换类型，调整住宅区域的关系，这和城市的扩张无关，也和城市的尺度无关，甚至和选择什么样的交通系统无关。现代城市，在科学神话作为建筑生存斗争理性决定论的压力下，实际上表现为心理错乱和迷失的产物，罗西所推崇的理性是温和的，试图去构想一种人们期望之中的，无危险性的，包含那些得到集体性赞同的思想的，不贬值的思路来对应我们所认为的真实世界，而不是轻易的以成功为目标。不过，罗西城市设计理论表面上的非预言姿态，可以看成是一种对革命事物的逆反，对美丽的新型翻版柏拉图式的肯定，同样可被看作是倒退的和安于现状的。在实践中，其本质似乎是难以置信的被动，这是罗西城市设计理论中又一让人迷惑之处，尤其是他强调在此基础上，将方法论、系统分析和定量评估做为一个重要的追求目标，不过，罗西在单个建筑类型上或许是新柏拉图式的，但在城市的整体构成上肯定不是，也并未搞出什么城市的系统模型来，强调类型做为城市构成元素的构成动力在于类型之间建立在区分性原则上的关系，罗西使现代关于城市的思考成功的转向，如果象《拈贴城市》中所说：“城市形态和新未来主义的猛烈撞击可能无可避免地成为一种普遍思想。我们住在城市形态中，经过艰难跋涉后，我们停止在未来主义”，那么，罗西所推进的就是不同于这两条道路的第三条道路，第三种模式，重要的不是罗西对城市事物的描述准确到什么程度，而是提出了这一模式本身。这是一种什么样的模式？

9. 什么是罗西《城市建筑》中的研究模式？

简单的说，罗西在《城市建筑》一书中提出的就是城市设计研究的符号学模式，尽管从今天的理论发展看，还只是非常初始性的研究，但是，一些具有决定性的认识论原则已经被确立，这可以从与索绪尔的语言学，特别是列维·斯特劳斯的结构主义人类学的比较之中更清楚的阐明。符号学，实际上就是法国结构主义的方法论，罗西在《城市建筑》中把上述理论做为其城市研究的学理基础，这件事本身就暗示了他的哲学方向和基本态度。照李约瑟先生的说法，“我们只是在某种专门的意义上说符号学是法国结构主义的方法论或方法学……。符号学是研究‘记号’的科学。西方哲学对记号问题的研究是有漫长历史的（从柏拉图、斯多葛派学者、奥古斯丁、直到近代的洛克和 G·维柯），但正式建立符号学的想法直到 19 世纪后半叶才出现。20 世纪以来记号理论的研究划分为语言学、逻辑学、社会学、哲学等多个领域，而

1960年代以后逐渐出现了统一的趋势。20世纪西方哲学界普遍认为语言和记号问题是非常重要的，有些人还认为语言理论的知识是解决哲学根本问题的前提（这就是我们前面提到的西方现代哲学中的‘语言学’转向），甚至以此做为区分古典哲学与现代哲学的标志。这些强调记号问题重要性的人说，传统哲学关心的是“事项”，而非“记号”。而实际上记号理论应在事项理论之前，所以符号学的发达就表明了人类思想的进步”。罗西的研究从一开始，其符号学色彩就十分明显，这从他如何看待城市，体验城市的方式中表现出来，他强调我们至今都未能如实地看待城市，但这并不意味着他的城市观是经验的，行为的或自然主义的，相反，他视这类城市观是回到城市事物本身的“看”的障碍，他在城市中看到的不是功能，也不是样式，更不是意象的形象，而是类型和类型间的结构联结，当罗西这样思考时，他十分接近于胡塞尔现象学意义上的现象学者，通过某种特殊的看，范畴的看，回到事物本身。罗兰·巴尔特生动的描述了这种“看”：“事实上，我们可以假定世界上存在某些作家、画家、音乐家，在他们眼中结构的某种练习（不止是它的思想）代表一种明晰的经验，而且我们必须把分析家和创作家都置于我们或可称之为结构主义的人的共同标记之下，这种人不是靠他的观念或语言来这定，而是靠他的想象力，换言之，靠他精神上体验结构的方式来定”。（即兴设计，有脚本是好的，但若你临时想到什么好主意，那就按你想的去做），当然，对这种“看”，罗西并未做哲学式的解释，而是致力于给之建筑学本身的解释，他对观察的谈论有如一个立体派的艺术家的实践中，这类问题也许不象理论家搞的那么复杂，不过，他的理论立场仍从他对索绪尔语言学，列维·斯特劳斯的民族学，特别是从他大量引用十八世纪法国社会学中的城市论述暗示出来，照罗西的说法，他的“看”追踪的固然是单一提取的建筑类型，但他在类型中看到是“整体性的都市人为事实”。实际上，列维·斯特劳斯早在1946年发表的《二十世纪社会学》英文版中，就注意到类似的概念，并且出自他在“法国社会学”一章中对杜尔克姆²³以降的法国社会哲学的评价。杜尔克姆早在结构主义之前就致力于社会学中的“结构”研究，列维·斯特劳斯对此非常推崇，但他又认为，即使杜尔克姆的学说在观念和方法上也有严重的局限，因为后者的分析层次仅限于社会和个人，因而未能注意到个体与整体之间的中间层次。他说正是杜尔克姆的高足毛斯才使分析的水平提高一步，“他（毛斯）想要分辨的那种关系，永远也不存在于从文化中任意分离出来的两个或更多个成分之间，而在于一切组成成分之间，这就是他所说的‘整体性社会事实’”。（列维·斯特劳斯《法国社会学》）整体性就是指所谓：“社会中一切平面上的功能相互作用网”。应当指出，他所说的社会现象结构根本不是可观察到的社会关系，而是某种所谓决定着现实关系的深层‘抽象实体’，其实这只是一种主观的虚构。于是社会中具有类似性的活动的不同经验事例，就被看成互相可以转换的变体，而结构就是把这些不同的事例联在一起的东西，就是从一种变体过渡到另一种变体的“转换句法”。如果我们记住索绪尔语言学中的“语言结构”同样是一种看不到的东西，上述思想就更易理解。“语言结构”是一种主观理论虚构，但正如罗兰·巴尔特所说，客观是存在于“可理解性”内的。与之比照，罗西的城市研究可以说，就是对城市构成成分中个体与整体之间关系的研究，通过把个体定义为建筑“类型”，把城市的整体构成定义为类型之间的关系，他成功的提高了现代建筑学对城市的分析水平。他强调，类型不等于建筑实体，类型是看不见的客观存在，是建立在城市社会中具有类似性活动的经验事件基础上的形式变体；而类型之间的关系，即在不同的场所情景中从一种变体过渡到另一种变体的“转换句法”，也不等于城市中客观的建筑事实之间的关系。罗西所倡导的对城市直接的“看”，不同于知觉，也不同于经验事实。同样，列维·斯特劳斯对于经验事实素来抱着批评的态度，而且唯恐人们把他的结构概念误解为客观事实之间的关系，原因在于，他认为，知觉不是获得知识的正确途径，从认识论上说事实不会自动呈现真相，所以从观察中抽离出来的单位并不必然符合现象背后的基本结构的成

分。他强调知识出自理智的再造作用，并指责说，逻辑实证主义者认为事实和现象都是“坚实的”，知识理论取决于事实的积累和解释，但实际上理论结构虽然必须通过感官作用而被概念化，此概念化过程却必定与观察同时发生并引导着观察。所以，真正的“看”就是一种通过想象的结构性的体验。美国建筑师霍尔从更具实践意义的层次讨论“类型学”中观察的意义，他惊诧人们通常以实际上不存在的角度来讨论城市设计，例如我们常用的俯瞰模型，由此出发，人们在城市设计中进行所谓的形态控制，但是，如何理解象万神庙这样的建筑在城市构成中的作用，它那简单、古板的平面现代建筑师很少采用，而无论从立面，还是从模型俯瞰，这座建筑都显得沉默而笨拙，与周围建筑间没有我们惯常在建筑单体间的那种精致连接，它的存在方式，有如一个极小主义雕塑，一排一样的方块，只是简单的并列着。事实上，几乎所有我们称之为经典的古典建筑都以类似的性质在城市中存在，象帕拉第奥设计的那些建筑，从图纸上看也都笨拙而臃肿，简而言之，不好看，但霍尔更惊诧于万神庙在实际观察中的效果，它的表皮与城市建筑的表皮具有出乎意料的连续感，而它尺度巨大的内部如此单纯，不可思议的轻，就如一个巨大的“城市房间”，霍尔曾经花费三个月，每天去观察万神庙，尤如胡塞尔的弟子花一个学期去观察一棵树，体会到万神庙中的建筑学力量即基于类型的直接性，以及受类型强制的样式的节制性上，而这种识悟，经历了观念的转折，是一般的经验所体会不到的。罗兰·巴尔特明确指出，这种识悟，就是一切结构主义活动的目标：“每一种结构主义活动的目标，无论是反省的还是创造性的（或诗的，巴尔特以之称谓哲学理论活动或文艺创作活动）都在于这样来重造一个‘对象’，这一重造活动能揭示出对象据以发挥作用的规则……结构式的人接过既定的或约定的东西，对它分解再组合，后者看起来无关紧要，……但手续的这一半，从另一方面看是决定性的……在这种情况下，创造或反省并非是世界的逼真逼肖的‘复写’，而是与世界类似的另一个世界的真实创生，但它并不企图摹写本来世界，而是想使其成为可理解的”。（巴尔特《结构主义是一种活动》）按照布洛克曼的说法，这样一种世界观概念，在现代世界，无论对于数学公式，对于文学与哲学本文，对于心理学理论还是宇宙论问题，都同样适用。罗兰·巴尔特在上面描述的，大致相当于列维·斯特劳斯关于对“结构”的“模式”理解，他在这两个常用的概念之间做了区别。他认为，结构虽然通过模式被理解，但这两个概念是根本不同的，结构是一种“真实的”存在，而模式则只是具有启示性作用的理智产物。那么，列维·斯特劳斯所说的结构具有一种什么样的特征呢？这个问题对理解罗西的城市建筑理论具有至关重要的意义。

10. 什么是“结构”？

列维·斯特劳斯以音乐来比喻说，一种特殊型式的婚姻规则或一特殊的神话，都可看作一个主题上的变调，这个基本主题就是结构，虽然它永远也不能在一种纯形式中表现出来。关于结构的特性，他认为：“首先，结构展示了一个系统的特征。它由几个成分构成，其中任何一个成分的变化都要引起其它成分的变化；第二，对于任一给定模式都应有可能排列出由同一类型的一组模式中产生的一个转换的系列；第三，上述特性使它能预测模式将如何反应，如果一种或数种成分发生了变化了的话；最后，模式应这样组成，以使一切被观察到的事实成为直接可理解的”。（列维·斯特劳斯《结构人类学》）这段话可以说是布拉格学派音位学原则的不折不扣的运用，按照布洛克曼的分析，结构主义语言学的基本原理在这一阶段就已经确立了。其特点是，有意忽略研究对象的社会内容，而注重社会现象中的“表达平面”。列维·斯特劳斯说，人基本上是一种“意指性生物”，因此他的人类学的目标就是研究“意义附于事物的过程”。他把语言看作“现实构造”中的本质因素，认为称呼一物就是把

其置于一个连接系统中，这个系统通过把它与结构链索中环绕着它的事物分开的方式来赋予它以意义，因而与结构主义语言学的主张相同，他说人类学中的一个记号也是“否定的”获得其意义，记号与对应的客体之间是没有固定的联系的，它们的意指关系是“约定性的”，因而记号并不反映客体。可以说，罗西的建筑研究相当严格的遵循这样一种语言学的运用，（1）是“类型”，而不是一座具体的建筑，被看作城市整体人为事实的成分，类型是一种观念，在同一类型组中，存在着一个可以转换的系列，它的具体化、通过罗西定义的“类型化造型”的方式表现出来，罗西明确的说，这是一个记号化过程，类型与功能的关系是约定性的，因而也就是任意的，所以说，类型与现实功能毫不相干；（2）类型的区分才是城市本质结构意义上的区分，只有通过类型，城市中的建筑才能被理解；（3）住宅区由于往往以同一类型的一组模式出现，可以看成是一种单一的类型，或者说，类型组合体，与纪念性建筑类型构成城市结构中的基本对立。实际上，我们可以把建筑师在罗西所描述的城市理论中的处境，与人类学家和语言学家在面对亲族关系时的处境相比较，正如维特根斯坦认为人类语言基本上体现着一种“家族相似”的关系，城市建筑在漫长的人类历史中也以亲族建筑的现象出现，列维·斯特劳斯说：“在研究亲族问题时，人类学家发现自己的处境与结构语言学家很相象。亲族名称也和音素一样是有意义的成分；像音素一样，它们也只在组成了一个系统时才有意义。‘亲族系统’和‘音素系统’一样都是由心灵在无意识的思想层级上建立的。最后，在地球上各个地区和在根本不同的社会之中，亲族关系的形式，婚姻规则和某此关系类型间类似地被规定的态度等等的重复出现，都使我们相信，无论对于亲族还是对于语言来说，可观察的现象都由普遍而隐藏的法则活动产生”。（列维·斯特劳斯《结构人类学》）正是在这层意义上，列维·斯特劳斯以为语言学与人文科学的关系有如数学与物理学的关系。而在罗西的城市设计研究中，语言学的地位若隐若现，实际贯穿全书，正如列维·斯特劳斯以为人类学现象中类似于语言结构的系统是建立在无意识的思想层级上，罗西声称城市中的建筑“类型”是建立在集体心理中的集体记忆上，尽管他表示“集体记忆”这一提法来源于十八世纪法国的社会学论著，但在对“类型”与“集体记忆”的关系上，他的思考倾向和列维·斯特劳斯关于“无意识”与人类社会的“结构现象”的关系的见解很相似。列维·斯特劳斯把弗洛伊德精神分析中的“无意识”概念引入他的人类学研究领域，把社会与文化现象分为意识与无意识的两个过程。对经验现象所作的科学描述属于意识过程，而对现象背后的结构所做的分析则属于无意识的过程。社会与文化现象的结构，或者说其深层结构，不能根据归纳概括出来，只能根据某种理智模式（如语言学模式）来启示出来。“无意识”这种东西是否存在，我们暂且存而不论，但是，这至少让我们更深入的认识，罗西把类型与功能脱开，以及强调结构由类型间关系构成的这种理论见解在城市设计中的意义，因为，重视经验现象背后的结构也就是重视诸形式特点之间的关系，从认识论上说，形式关系比体现诸关系的具体的实质性的内容重要的多，也就是秩序比体现秩序的具体事物重要的多，或者说关系比关系项重要的多。这提醒我们，城市是远超我们想象的复杂研究对象，应当超出那种早先比较粗糙的直觉性观察，而对观察对象做层次分析；对于列维·斯特劳斯所谓的在社会现象表面的杂乱无章背后起制约作用的整体结构是否存在，我们也暂可存而不论，简要的说，人们可以把这一新型活动描述为对某种方法论原则的自觉化过程。问题并不在于创造一种新的哲学、美学、文学或科学，也不在于创造一种想要清除人文科学中一切先前方法的新方法，重要的是一种可以回溯到索绪尔的启示源泉：看作一个系统的语言作为语言学课题，与以前那种语言史的课题是同样重要的。语言中各成分的特点并非是独立存在的；它们只能从其关系的结构中导出，不过，这种说法中所包涵的东西太少了，而我们却又在罗西的城市研究中真切感受到结构研究的效果：类型不等于建筑，结构也不等于任何可做为设计中总体控制依据的图式，那么，如果我们估且接受都市的整体性

社会事实的构成与演变取决于城市结构成分和层次之间的相互作用关系，这种关系究竟为何？

11. “城市整体性社会事实”的构成演变与城市结构成分与层次间作用关系为何？

我们前面提过，罗西以“类型”为核心概念的城市设计研究所走的实际上是一条符号学的城市研究道路。而符号学方法的一个主旨就是对研究对象做最大限度的“分解”，切分出不同尺度的各层次单元成分，然后再把它们逐层联结为整体结构，展列这些层次关系就叫作“认识”。但是，真正体现符号学理论特征的是，符号学认为诸单元的联结方式是多元性的，它既反对所谓线性因果联结方式（即单元在时间中逐次决定的系列，这是我们在传统城市史中常见的），又反对把公理体系的假设——演绎法当作唯一最理想的联结命题单元的方法，也就是就反对把自然科学中的归纳法与演绎法当作正确推理的唯一方法（这也是传统城市史与现代建筑的城市史都乐于采用的方法）。符号学认为除了这些“分析理性”的方法外，在人文科学中应特别注意结构式的联结，即结构内单元与单元之间及层次之间的相互制约关系，于是，时间性中的现象也化归为空间关系处理，这就是符号学所提倡的“结构因果性”。事实上，如果我们细读罗西的《城市建筑》，就不难体会到，这些带有浓重的语言学色彩，看似纯属方法论的运作性概念，不仅从研究的起步就影响理论思考的走向，而且它促使我们对城市设计研究的陈述系统的系统性质不得不作一彻底研究，这一过程并非没有产生意识形态和政治的后果。一个首先摆在桌面的问题是符号学排除线性因果观，归纳法以及公理体系的假设——演绎法，但它同样不依赖经验事实与观察，这是否意味着一种变种的唯理论？就象人们认为罗西是理性主义者，而他对“类型”不能轻易改动，其形制带有某种基于集体性记忆的强制性的主张，使他看上去是导致了城市设计研究中的一种严格唯理论的解释。

12. 类型学与符号学

对符号学方法产生这样的错觉并不奇怪，它主张的研究起步就是对城市对象做最大限度的“分解”，似乎是放弃了观察与体验；其次，我们不难看出，在符号学的研究中，分析与认识的兴趣高于一切，而城市中的现象，尤其是事件化的不规则现象，偶然现象，甚至是我们难以理解的非理性的神秘现象，是否也能被理性的分析与认识；最后，我们不能忘记，城市设计研究不仅担负着认识城市的任务，也担负着通过设计实践改变城市的任务，结构主义者坚持认为对于哲学与人文科学来说，认识世界比改造世界更加重要，但在城市设计研究中，改造城市的生活世界的问题不能不提，因为它正是我们认识城市的目的。准确的说，符号学并不轻视经验观察，尽管它并不以为对外界事物的所谓经验观察是认识的唯一起点，正如福柯说过的，世界也可以从一本书中产生。符号学反对的是那样一种观察，它在理解之前就作了判断，而恰恰对判断赖以成立的方法原则不思考。事实上，我们很难意识到日常语言中成见的浓度，以及我们在多大程度被沉浸在一个先在的概念系统之中，而符号学反复提醒我们，“事实不会自动呈现真象”，因为理智功能必定介入观察与说明之间。传统哲学把这看成是认知主体与认知客体的关系问题，解决这一问题的道路就是我们常说的“反思”，而符号学认为通过反思，我们仍然达不到对“客观事物”的真实描述，最多不过产生一种日益精致，繁复的思维逻辑系统，就象我们在德国古典唯心哲学中见过的那种东西。现代人想到的另一种解决之道就是把自然科学的

准则全盘照搬到人文科学中，在城市设计研究中，我们见过受德国古典唯心主义影响的，强调“时代精神”的城市观；以线性时间因果观为理念的，认为城市演变是一个世代整体性的进步到另一世代的城市观；套用生物学模式的所谓有机城市研究；通过功能归纳的城市研究；通过把某一个别性功能假设为城市构成的公理，试图演绎出整体性城市事实的研究，等等。我们也已经看到这些研究所导致的实践结果，世界城市已经经历了一场全球化的毁容，所有这些都发生在不到一个世纪的时间之内。我们在城市世界的危机中研究城市设计，但这并不意味着任何过激的情绪反应就能解决问题，我们最深切的感受，首先在于一种客观的认识城市，进而设计城市的愿望，因为我们吸收的教训首先在于：意识到城市是远超出我们想象力与控制力的复杂事物。这就是为什么，胡塞尔现象学那一句“回到事物本身”的呼吁打动了这么多国内建筑学子的心。从学术演进看，上述的符号学研究与现象学有着很深渊源，胡塞尔指出的“回到事物本身”的路就是通过“本质直观”或者说“本质的看”，“反对绝对真理、反对各种科学前提的看，反心理主义的看”，但最易让人误解的是：把“本质的看”解释为“直接看到”，理解成“直觉”，甚至重新被等同于“经验的看”。必须强调经验实际上是成见的同义词，经验的获得不可避免的带有重复积累的特征，是某种知识概念必定已经先在的活动组合，所以说，“经验不能直观”，本质直观要求在无前提的情况下重新组织有关人的知识，也就我们通常所说的“悬搁”，这样我们大致可以理解，罗西在《城市建筑》中关于我们很少从实际出发看待城市的责难。罗西主张不带成见，无论是理论的成见还是经验的成见去看城市，通过“读解”城市，回到城市的事物本身。在“看”的这个层次上，罗西引凯文·林奇为理论上的同道；其次，现象学主张把世界的存在性质这类古老的本体论问题存而不论，多数结构主义者对世界的存在性质的问题也不感兴趣。对物的客观存在的重视，同样是现代的自然科学的特点，它对物质世界研究的精确性、确定性、客观性，曾经给苦于研究对象含混性质的人文科学以深刻印象，建筑也不例外。现代建筑学中的功能问题，并不是因为传统建筑学不谈功能，而是因为功能在现代被以一种类似于自然科学的方式作了严格、细致的物质性分类，并以它所谓的“客观性”获得某种决定性地位，技术问题也与之类似，所以，在相当长的时期内，人文科学紧跟自然科学后面亦步亦趋，而现象学之所以享有第一种现代哲学的地位，就在于它反对把自然科学的准则全盘搬入到哲学和人文科学中来。它想要提出一种更广泛、更适宜于研究有关人的问题的原理，这种原理要包括自然科学中有用的部分，又要超越科学，它相信自然科学对待物质世界、物理世界的问题上虽然行之有效，但对于解决人类历史与文化中的问题其效果却是有限的。同时，现象学把攻击的矛头指向在二十世纪初盛行的经验心理学，在哲学受自然科学挤压而处于下风的年代里，经验心理学标榜能获得基于直接经验，而不是出于抽象思辩的关于人的知识，曾经一度享有类似于哲学的地位，现象学不接受这种经验的归纳性思考，强调人的本质即在于合目的性的创造生活世界的的能力，人与世界的关系首先是人如何认识世界的问题，所以，现象学具有一种基本的方法论性质，主张对认识过程本身做“客观描述”，最终达到一种精确，确定，且具有直接明证性的现象认识，所以，关于认识的层次及诸层次间的关系的描述方法，是现象学研究的主题。胡塞尔在《逻辑研究》下卷，即提出的“纯粹语法”这一研究目标。而作为结构主义先驱的俄国形式主义者，首先就是在这个“纯粹语法”问题上对现象学发生了兴趣。

简单的说，“看”不是一目了然，也不是一系列的“一目了然”，“看”本身包含着认识方式，它是层次性的，其本身首先需要被追究。进而言之，深受现象学与语言学双重影响的结构主义眼中的世界是这样的：对人而言，世界首先不是事物的世界，而是一个结构化的世界，世界的结构性不是客观世界所固有的，而是人类心智的产物，是人脑结构化潜能对外界混沌的一种“整理”和“安排”，由此世界上才出现了“秩序”和“意义”。大致说来，“结构”就是那种决定历史、社会与文化中的

诸具体事件行为的基本规则整体，“结构”不等于观察材料中通过经验归纳法得出的关系整体，而是借助理智模式间接归纳出来的规则总体，记住这个“间接”，因为它既提醒我们，最重要的既不在于对结构概念的分析 and 描述，也不在于运用结构概念于具体的研究的对象，而在于强调在具体事物，具体个人之外、之上或背后有一支配性的规则总体，结构就是决定个体与“主体”行为的更基本的存在，对这种支配性的认识决定了我们在世界中存在的自觉程度，“间接”一词也提醒我们，结构这个更基本的存在并不因而必然就是客观的存在，毋宁说它是“人工性的”的，如巴尔特所说：“我们发明了我们所居住的世界，我们改变和重造了被给予之物……”。换句话说，甚至“结构”也不是客观事实性的，而是人为构成性的，一方面，结构的整体性，即它由非独立性个体构成的性质，使结构与事物，形式与内容按关系被相对化了，另一方面，结构本质上的人为性，使我们意识到，构成活动是人的每一种创造行为的本质，结构关系比事物重要，意味着构成的对象是形式而非内容，在建筑学以及城市设计中，就意味着形式比动能更重要，但形式既不等于平面的样式，也不等于立面的样式，甚至也不等于空间的样式，结构也不等于一张城市设计的形态图式，事实上，“形式”、“结构”这些概念在城市设计中的混乱定义，已经引起了足够的认识混乱。让我们在对构成性的描述中，给它一个相对严谨的定义，是有必要的。结构主义的构成活动与现代艺术中的立体主义一样，可以用两种典型手续来定义：“分割成分”和“编配”。罗兰·巴尔特直截了当地应用立体主义概念，并在此基础上，给了“形式”一个严格的概念用法：“把客体一分解，就发现了它的松散碎片，在这些碎片间有着产生某种意义的细微区别。碎片自身无意义，但它们一旦被组合起来，其位置和形式上的最小变化，都会引起整体上的变化。蒙德里安的一个四边形，普色²⁴的一个音标，布托的《动体》²⁵诗集的一行，列维·斯特劳斯的²⁶一个神话素，音位学者的音素，某位文学批评家的主题——所有这些单位由于它们的边界本身，同样也由于把它们和其它存在的单位隔开的边界（一个编配的问题）以及由于把它们和其它属于一个相似规定的类别中的可能的单位区分开来的边界，都是有意义的东西……，结构式的人或者应当确定单位的组合规则，或者应当把这种规则分配给它们。这就是接在命名活动之后的编配活动……单位的规则性地反复出现以及单位的组合，产生了一个作为具有意义的构成物的作品。语言学家把这些组合规则叫做形式；对这样一个陈俗的词保持这种严格的用法是合宜的。形式就是那种使诸单位的邻接显得不只是偶然的的东西。艺术品就是把人从偶然性中拯救出来之物”。（巴尔特《结构主义是一种活动》）其实，现象学的“本质直观”就其强调对认识过程的“客观描述”而言，也可以认为是一种“构成性的看”，而罗兰·巴耳特的这段话，更给“形式”一词以运作性的意思，对象总是被重新分解，以便使功能，或者说意义更加明显，作品所揭示的方法通常都比方法所产生的作品更为重要，换句话说，结构必须在认识的过程中被“建造出来”，而非依某种概念框架去解释出来，这种特殊的“认识论”立场，使我们可以理解为什么艺术家会对现象学有兴趣，而现象学在其发展中，也以美学成就最为显著。同样，结构主义突出的在文学以及艺术领域中展开，因为这种彻底的怀疑精神甚至把人这个认知主体也相对化了，重要的不是事物“是什么”，有什么意义，而是事物“如何”，什么是使使功能、意义显明的条件，现象学与结构主义所共同强调的，是对事物何以构成的方式的描述，无论是结构主义的一般方法学也好，作为文学理论的具体的结构主义分析也好，都把“如何”（how）置于“什么”（what）之前。这使我们对世界的认知可能达到一种“中立境界”，可以开辟各种不同方法论相互溶通的局面。这就是为什么，在一种直接比照的层面上，罗兰·巴尔特上面这一段主要以哲学和艺术理论为对象的论述可以直接被看作是一种城市设计的论述，比迄今所见的城市设计的专业著作更加精辟，基本上用高度简练的一段话，浓缩了罗西的《城市建筑》这种以符号学为底蕴的长

篇著作的全部要旨。它有助于我们明白，罗西这种城市研究在数十万字的论述，成百幅的图片中，甚至没有一张哪怕是概念性的城市总图，或区域总图，因为结构是需要间接的导出的，结构的建立首先始于分解，这使设计研究成为一种“发现”或者“发明”，而不是基于一套抽象概念去做解释，所以，理论变成了某种有如艺术品创作的“活动”，这也就是为什么，巴尔特会把他的文学理论说成是一种“意向制图学”。象建筑学和城市设计这样的学科，需要从那里寻求解决问题之道。罗西也同样指出：“[理论与实务]的问题其实也可以说是建筑的体制所在，针对此问题我曾研究过一些重要艺术家的看法，例如克利（Klee），范德维尔德、卢斯等人。他们都很明显指出有关此问题的研究应该朝向哪一条途径进行”。城市设计和建筑学一样，既经受着理论认识不足之苦，也经历着理论与实践分裂之苦，而现象学以及结构主义向我们揭示，无论是理论还是设计，第一位重要的是“怎样”而非“什么”，巴尔特反复强调说：“画家要我们观看他们对色、形、构图的作法，而不是‘通过’他们的绘画去观看在此之外的什么东西。……作家的艺术作品是由能指（形式）而非所指（内容、概念）组成的。现代派作家（普鲁斯特、乔伊斯、贝克特）都是如此。这就要求有一种相应的‘读法’”。列维·斯特劳斯的思想也试图为文艺创作提供理论基础，他的著名观点是，世界是由“种种层次的双项对立的结构组成的，”而且他把对立结构的存在解释成是一种进行区分的“理智需要”，一个不在于与什么对立，而是怎样对立的问题，也是一个有关形式而非实质的问题。严格的说，结构主义尽管最重视方法论，但远非传统哲学意义上的方法论，或者说，它那以动作性概念去“分解”、“发现”、“建造”的细腻手法不是基于一种真正的方法学理论，而是建立在实践和识悟的基础上的，是与特别是文学或一般艺术并无技术性差别的理论性活动，于是，我们看到一种弥合理论与实践传统分裂的可能性，如果说，设计是“做”（do），理论也是“做”（do），如罗兰·巴尔特所说：“这样我们看到为什么我们必须说结构主义活动；创作或思考（实践与理论）在这里不是重现世界的原来‘印象’，而是为了使它可以理解”。同样，在城市设计的研究中，理论和设计的观念共同被改造，它们都是用来理解与构成城市的手段，或者说，都是对城市的‘读解’。而对城市人为性的整体事实的“解读”，不只限于从一切与件的组合中“读出”事实。“读解”本身将必须借助理论模式来展开——模式不仅有助于理论的构造，而且实际上为理解现实的结构提供了门径。在这个意义上，列维·斯特劳斯正确的强调：结构本身也将必须被构成。在作为一种期望说到这一点时，他把冯纽曼和摩根斯坦的《博弈论》（1944年）引为同道：“这类模式是具有精确、彻底和不太复杂的定义的理论构成物；它们必定在所从事的研究中的本质方面与现实类似……与现实的类似性对于使操作手续具有意义乃是必须的”。

在我看来，上述这段话已经给出了我们心目中最初的“虚构城市”的城市设计理论轮廓，方法是城市设计研究的生命。我们前面曾经指出罗西的城市理论中可能存在一个问题，即他选择的研究对象：古代欧洲城市，都是居于已经聚合的状态，并且在分析中，有意剔除不规则对象以及偶然现象，或者说，尚处于零散状态，有待于结构“制作”的对象，一种城市设计理论若不包含这些对象，就显得不完全，很难说与现实有真正的类似性。罗西在城市中给出了纪念性建筑“类型”与住宅区的“类型组合段”这一双项对立，视之为城市构成的基本，但他甚至拿不出一张哪怕最粗略的城市总体拚图，这使人觉得他的设计理论难以在实践中运用。实践中的罗西也给人类类似的印象，即他所做的至多只能称是小的建筑群，不能归入城市设计的范围，与之相比，同被理论家（如弗兰姆普）划入新理性主义者的奥地利的克里尔兄弟拿出了一系列城市设想的总体俯瞰图，尽管他们好象坚持要全面复兴十八世界的欧洲城市，以至在实践中难以被社会接受，而凯文·林奇基于第一手的实际体验，拿出了以“结点”等五原则挂帅的城市意象结构图，似乎与人们经验中的城市事实吻合，遂被人们在实践中广泛引用，在我看来，前者的最大问题是，他们是在

实质类似的基础上模拟（如在所谓现实主义艺术中那样），而不是在结构功能类似的基础上模拟，而后者则出于经验的归纳，根本就不曾在结构的层次上对城市“分解”，它所得出的与其是城市的建构原则，不如说是城市形象卡通化的构图原则，并把自己过于迅速的转化为一种假设——演绎的模式，给人一种虚假的结构性，容易被当做设计中的教条，这类用图式解释的科学，看似给科学神话减少了一些严谨，多了一些诗情画意，使城市多了一些人性的“识别性”，实际上，它只不过是设计的广告或广告化的城市设计，因为从根本上说，林奇的城市意向理论只是城市设计的有指导的原则，而不是真正的构成原则，他没有分解出城市构成的最基本的成分，他的“五点”也不是这些基本成分的转换规则，即城市结构。林奇理论自身的缺陷，使之易被庸俗化，过于经验化使它易于让人相信，而他的理论的基点“直觉”，又使他有躲过任何批判的托词。在我看来，“直觉”的有无可以暂且存而不论，但“直觉”这个术语所包含的意思太少了。在常识的理解中，我们从日常的经验世界出发，经过艰难的历程，走到直觉面前，越过直觉，就是不可言传之物，或者说神秘之物。所以说，直觉就是直觉，直觉本身不能分析，但是，如果基于某种被人们普遍接受的解释，直觉发源自人的“潜意识”，那么，正如拉康经过对弗洛伊德精神分析学多年研究所得出的著名论断：“潜意识的结构如同语言”（对此命题，在后面的问题中将做深入探讨），可以将其引深，城市的潜在结构，潜存于城市居民集体记忆中的结构有如语言，它的要旨即在于，这个结构在城市研究中也必须被构成，林奇的不能分析的“直觉”也就在最基本的层面上意味着未被分析的城市，他由城市意向“六点”勾勒的城市框架过于经验了。

如果“潜意识”理论对中国文人过于陌生了，那么，这个直觉的问题，也可以通过中国文士更加熟悉的禅宗思想来理解。我们都熟知禅宗的创始人，六祖慧能²⁶与师兄的对诗，在其师兄的意识里，菩提是树，明镜如台，尘埃纷落，勤试扫拂，而慧能以为，菩提无树，明镜无台，尘埃本无，何处扫拂，一句话，慧能以为其师兄理解的世界过于经验化；从南宋画家梁楷的著名画作中，我们熟知“六祖斫经”（图二）、“六祖劈木佛为柴”的形象，这些形象勾勒出禅宗的基本观点，目无文字，目无权势，目中无人，目无物，进一步巩固了禅宗强调“顿悟”²⁷的直觉意识，有意思的是，正是禅宗这种意识，透露出一个见解：放弃了日常语言的论述，也放弃了过于固着事物的俗见，于是禅宗表现为认识到语言本性的语言学和理解到艺术本性的艺术。禅宗轻视日常语言，但却用一种悖论语言做为帮助“顿悟”的工具，它的特性是似是而非，并且在认识的过程中极富层次，把对一物的称呼用一个虚设的命名字群中的任意一个替换，让你明白语言之所以构成对世界事物的理解，不在内容，而在形式，而一个佛的世界，具有最大可能性的世界就直接显露在空的语言形式中，只有把语言抽空，才能为它无成见的增补内容与功能。进一步，禅宗认为人就是他的语言，所以“无我”揭示出，目无文字与目中无人是联系在一起的，我们于是看到对人与语言的极限思考。禅宗也通过一些如扫地，劈柴，打扫甚至吃饭，睡觉之类的方式来帮助顿悟，问题在于这类活动不能当做常识来理解，而是基于一种把“思”与“行”结合在一起的方式，甚至于以“行”代“思”的方式，所以说，禅宗传达给我们一种精神：不是用先在的概念去理解世界，而是以一种非方法论的方法去实践和识悟，于是我们看到一种最反对抽象概念的态度却反映了对概念的真正敏感，分解概念，戏弄概念，不可思议，却发展出一门非凡的认识世界的技巧学；同时，这种坚决反对经验事实，反对经验性观察的态度却使事物呈现出一种人们第一次看见时的新鲜感，“花红柳绿”于是呈现在“无我”的人面前。这使我们明白，禅宗为什么是一门杰出诗人与画家辈出的宗教。因为“顿悟”或者说“直觉”在禅宗那里并不神秘，而是极富艺术技巧性的，它也许不能“分析”，却是可以非经验的构成的，并且以此，使我们可能以一种新鲜、敏感回到世界的事物本身，所以说，禅宗看世界的方法与现象学的“本质直观”存在基本态度上的可比性。事

实上，象罗兰·巴尔特这样的结构主义者，后期就迷恋禅宗哲学，并用禅宗做为他的一些著名论断的操作对象，例如：“语言是一种空的形式”、“写作是一个不及物动词”，巴爾特的“写作”概念不同于日常语言中的写作，而是一种理论和实践界定业已消逝的活动，正是在这种意义上，我们说理论也必须被写作，而不仅是以语言为透明的工具去说明“什么”。我们习惯于理论要么是一种解释体系，要么是用概念去指导实践，前者使理论生产不出什么新东西，后者使设计变成完全背动的，刚开始就已经结束，所以，这里再三强调的是，在城市设计中，无论理论还是实践，都不是用语言去解释什么，定义什么，而是用语言去“怎样”构成，用语言去实验，我们关于理论与实践的陈旧见解如此根深蒂固，这种城市设计语言的“实验”态度，即使反复强调到同语反复的地步也不为过，只有这样，我们才能达到城市设计研究的“决定性的开始”。同时，关于结构主义的讨论走到这一步，一种西方现代哲学与东方传统思想真正可能交流的平面就初步建立起来。福柯在他的研究中就推崇中国哲学，在他看来，中国哲学最为出色之处，就在于总是把“知”与“行”结合的很好。与这类西方现代哲学类似，传统中国在纯哲学讨论方面留下的论述或许不多，且均简洁概括，但分化在文学与艺术论述中的哲学思考却有着丰富的传承，它的特征往往在于这类思考不是体现在抽象思辨中，而是体现在语言技巧的讨论中，从这种视角看，在传统中国的城市与建筑方面，纯理论的论著非常罕见，但是，即使如《营造法式》这样的文本也不仅是匠作手册，它可能成为今天理论的对象，是因为它本身就是凝聚着理论思考的，这从它的语言规则与技巧中暗示出来，也从它强制力的形式主义中暗示出来，从它相对于易变的日常经验的不变的稳定性中暗示出来，它不应仅从匠作手册的角度去理解，而首先应从语言的分类学的角度去理解。例如，列维·斯特劳斯在对未开化的社会的研究中发现了野蛮人的“有关具体事物的科学”，这种特殊的思维方式借助于一种不同于文明人的“逻辑”把物质世界中大量事项加以精心整序、分类和排列进结构之中，这样形成的结构可用于“在自然和社会秩序之间建立同检和类比模型，从而得以满意地‘说明’世界，并使世界更宜居住”。由此看来，把方法当作规则，把技巧当作构图（无论是平面、立面还是总图构图）都只是一种粗糙且过于经验的认识，对此，罗兰·巴尔特强调，技巧“可以称为用有控制地显示某些部分或这些部分的某些联系的方法来进行的一种制作。这无关紧要：不管世界所给予的、容易遭到模仿的原客体居于已经聚合的状态（如在对一个已经组成的语言或社会或作品进行结构分析的例子中）或者它还是零散的（如在进行结构‘制作’的例子中）；不管这个原客体取自社会的真实或想象的真实。规定一种艺术的并不是模拟得来的客体的属性（虽然在一切现实主义艺术中这是一个牢固的成见），而是这个事实——人在重建客体时使它有所增益；技巧是一切创作的生命。因此，结构主义与某种技巧密不可分地联系在一起的程度也就是结构主义与其它分析或创作方式相区别而存在的程度：我们重建客体是为使某些功能显示出来，可以说，是方法造成作品；这就是为什么我们必须说结构主义活动，而不说结构主义作品”。

（巴尔特《结构主义是一种活动》）从这层意义上说，当我们去“读解”一座城市时，无论是社会的还是想象的，如果原客体的经验属性是实，那么它的结构就是虚的，如果说作品是实的，方法就是虚的，所以，从非经验性的观察出发去读解一座城市的结构，结构潜存的，需要导出的，以及不等于表面样式（无论是平面、立面还是总图样式）的特性使这一过程必然是“虚构”的，就方法本身的非概念性，非定义性以及随过程而变的特性而言，以及它把语言的“怎样”放在“什么”之前，不是作为说明的工具，而是把其本身做为实验场所而言，它是“虚构”的，虚构是一种态度，一种实验的城市设计态度，同时，在一切社会现实主义艺术的成见之后，虚构也是所有现代艺术中实验语言技巧的总称，推动我称之为“虚构城市”的城市设计研究的力量，主要在于一种反常规的现代主义文艺的力量。那么，如果对城市的“读解”肯定需要借助理论模式，而模式是在读解中有层次的构成，并且基于一种

对语言模式进行实验的方式，其中关键的问题在于形式而不是功能，那么，我们不免要问，语言模式，更准确的说这里所围绕的结构语言模式，其本身是中性的吗？或者说，难道世界上的形式，难道形式是不负社会责任的吗？

13. 结构语言模式是中性的吗？它所声称的与现实的类似性是真实的吗？它是严格的、形式的唯理论吗？形式是否也担负着某种社会责任？

在对城市的读解中，理论模式的重要性，通过比较罗西的城市建筑理论与凯文·林奇的城市意象论就可以清楚的看出来，基本上，我对林奇的理论抱一种批判的态度，但这并不妨碍我认同他在理论上的贡献，在强调从城市的现实出发，而不是从理论教条以及科学神话出发这一点上，罗西与林奇是一致的，在研究中，这一点的重要性，在当下城市设计实践中，只要看一下那种粗鲁的建造方式的广泛性，就可以体会。林奇理论的另一重要性，在于强调意向性建构在城市研究中的根本作用，试图以一种更科学的概念系统改善“城市形态”这种对象在实践中难以运作的弱点。与之类似，罗西提出：“集体性记忆”在城市构成中的根本作用，这可以看作是意向性的另一种说法。但是，造成罗西与林奇在理论上的区别的，首先即在于这个“意向性”概念。法国学者保东区别了二类意向性概念，一类是其中结构概念使用在意向性上，这主要对城市构成一种意义性的解释作用，而另一类是其中结构概念使用在效果上，它所起的作用主要是构成性的。第一类意向性用法的例子在哲学、社会学、格式塔心理学等学科中都可以看到，它让人想起有机体构成，并且事先在有结构和无结构的群体之间做了区分，林奇的理论大致属于此类，他对研究者现场体验的强调可以与法国现象学家梅罗·庞蒂²⁸的身体性结构分析做比较，身体性（Corporeality）是梅罗·庞蒂在其《知觉现象学》中的基本概念，大意是：个人自己的身体首先是世界种种透视景的焦点，而每一透视景都关涉到其它可能的透视景，这些透视景与我们注视他人身体时所意识到的其他人的透视景相吻合。他说：“正是我的身体觉察到了他人的身体，并且发现了存在着某种好象我们自身意向奇迹般的延长了似的东西……，所以正如我身体的各部分共同构成了一个系统一样，他人身体与我的身体也是一个单一的整体，是同一现象的正面和反面……。”上述这段话一定让很多人联想起戈登·卡伦著作中那些关于意大利古城的可爱的透视草图（见卡伦著《城镇景观》），让人意识到，透视首先不是建筑的表现手段，而是一种观察世界的手段，总带着一个出自认识主体的焦点，不过，卡伦的过人之处在于，他的那些透视草图带有某种互相关涉的性质，似乎是个人意向往他人的延长，因为他总是明白透视为观察预先确定了一个中心，即观察者，所以他通过在城市内部不停的变动位置，使这个中心不再是预先确定的，它在城市由建筑构成的上下文中不停改变，作为系统的一个先前的部分，它本身加入系统之中，正是通过这种有趣的方式，卡伦的透视可以说不是关于建筑单体研究的透视，而是关于上下文语境的城市设计的透视，单体建筑往往是不完整的被纳入景框，整幅透视图则优美且富于诗意。但是，这种方法也极易误导建筑师，很多受林奇影响的人都试图在城市中把卡伦关于上下文的透视图象组织在一幢建筑上，高低错落，丰富有加，建筑师所没有注意到的是，卡伦透视中的每一幢建筑，仔细辨别，往往都简单质朴。同样，林奇的研究尽管把对建筑的单体研究扩大到上下文语境，但仍然停留在经验样式上，过于表面化，它看似与现实吻合、也易于模仿的性质误导了更多建筑师；至于林奇试图给“城市形态”赋予一套科学的系统概念，使之更理性化、更能用于实践的方式，则可以与卡尔纳普²⁹的世界逻辑构造的概念相比较，“世界的逻辑构造”是卡尔纳普于1928年发表的一本书的书名，他打算依据怀特海与罗素所著《数学原理》的精神将经验概念的全部领域纳入一个推导关系系统。他称此系统为经验概念的“构成系统”，其

中一切概念都需由基本概念构成。现象客体的构成完成后就进行较高层级概念的构成：知觉世界、物理世界、其它心灵的世界和文化客体世界。但后来他本人已对此方案持异议，认为不可能通过定义把一切较复杂的经验概念还原为其它概念（如理性向和科学理论）。同时，他认为必须放弃这种个人心理基础的原则。可以看出，林奇归纳意向城市五点的理论构造与早期的卡尔纳普相似，而从个人心理出发的原则是现象学与结构主义共同批判的对象，换句话说，林奇也讲结构，但是他的透视最终摆脱不了他个人身体这个焦点，他所说的城市结构不是就其本身，而是在它与群体、有机体、世界和身体性的联系中被考察的。他的结构概念的用法的逻辑形式主要是外在区分性的，外在区分性是他的五点定义的逻辑基础，例如他的“可识别性”概念，而城市的上下文就是使外在区分性成立的必要条件。

如果把罗西的城市理论与林奇的理论相互比较，或者把列维·斯特劳斯或乔姆斯基的分析与梅罗·庞蒂或卡尔纳普的分析加以比较，那么，前者的分析中结构与上下文（content）之间的相互关系的运用更加有效。罗西的研究是真正关于城市意向结构本身的研究，他读解城市，用理论去实践城市依据的理论模式，主要是从列维·斯特劳斯那里间接借鉴的索绪尔的结构语言学模式。前文说过，罗西采用的是早期模式，即1968年以前的，这一时期的结构主义者主张，结构是万事万物基本的存在方式，尽管每一位结构主义者对结构概念有自己的特殊理解，但有一点是一致的，那就是结构定义上的整体性、转换性、自调性，而如法国著名解释派哲学家保罗·利科在1960年代初判断的：“我们知道，结构主义是把（结构）语言学模式应用于人类学和一般人文科学”。在共同的方法学原则中，现在我们再一次更具体地指出这个共同特点所包含的两个中心概念，就是“结构”与“记号”。因而结构主义可以说是注意结构与记号问题的研究。让我们看一下法国权威的结构主义研究者F·瓦尔的一句话：“任何学科的任何部分内容均可看做是结构主义研究，只要它坚守能指（signifiant）——所指（signifie）型的语言学系统并从这一特殊类型的系统取得其结构”。这是一个很精密的，也是很谨慎的“定义”。他在一句话里指出了两个基本概念，一是由能指与所指所表示的记号概念（因而就是一个索绪尔系统的概念），另一个是结构概念，但却是与前述记号概念相联系的结构。这个“定义”是为了突出法国结构主义的索绪尔语言学的传统，并将其记号和结构（在索绪尔时代的学术术语中又叫做“系统”）作为法国结构主义特点的“公分母”。瓦尔的目的是要提醒“记号”和“结构”在这里主要是“向内看”的，但在考察其外部关系时，索绪尔型的“记号”与“结构”与其它类型的“记号”（如罗西的城市建筑的“类型化造型”）和“结构”（如罗西的结构性的城市人为事实）实际上也处于密切地相互作用之中，因而瓦尔的上述“定义”是最“窄”的定义。而在法国结构主义研究中，围绕着结构与记号概念组成了一个颇为繁复的概念联系网，其中尤以“记号”概念为重要。我们论述到这里是为了一个在西方通行的双联词“结构主义——符号学”，李幼蒸先生就此论述道：“长期以来之所以要用两个学科名词来标志一种统一的研究活动，大概看有三种理由：（1）首先，这种联用法强调‘结构主义重视记号问题的研究’；（2）之所以不用一单一的学科名词来标志兼具结构与记号两方面内容的研究，是由于记号研究本身涉及更广泛和更丰富的领域，其中很多方面结构主义并不关心（如系统论、信息论、优化论这一统称“三论”的中国式发明）；（3）结构主义也包括了許多与记号研究无关的内容（如阿尔都塞对马克思著作的结构主义解读）。于是“结构主义——符号学”就指大体同时涉及两个学科领域的研究活动。而“符号学”，就是结构主义所研究的人文科学的基本方法学。法国女符号学家克莉思特娃说：“符号学是研究人文科学中能指系统的科学的方法学，因而把社会历史实践看作记号系统”。列维·斯特劳斯则说：人类活动的任何方面都具有被用作记号或成为记号的潜在可能性。因而社会活动或文化就被看成是本质上的记号活动，也就是说，人总是“用一套行为记号系统来意指另一套记号系统”，而意大利符号学家者艾柯干脆说，

记号就是“任何那种能被看作在意指作用中代替另外一种东西的东西”。符号学家罗兰·巴尔特对于这种观点也许说得最为明白：“总是存在着记号系统，第一个系统是指示平面，第二个系统是……含义平面，因此我们将说一个被赋予含义的系统是一个其表达平面本身是由一意指系统所组成，而语言就形成这个复合系统中的第一个系统”。按此观点，社会现象与社会绝不是客观事实与这些事实在思想中被动的反映关系，而表现为复杂的文化记号层次之间的那种“能指”、“所指”、“含义”之间的无穷连环作用，研究社会与人文现象必须细致地分析这些不同的记号层次，弄清它们的关系，就是要人们在“事实”与“意义”之间作出细致而有条理的区分，区分来自记号成分间的对立，而结构主义——符号学关心的不在于与什么对立，而是怎样对立的问题，也就是一个有关形式（能指）而非实质（所指、事实）的问题。我们之所以说罗西的城市研究是结构主义——符号学型的研究，在于他一开始就把城市看做一个整体性的记号系统，也就是他的所谓“城市做为一个整体人工艺术品”的假设，他要求建筑师直接看到的不是行为体验式的经验事实，而是“整体性的城市人为事实”；他研究的第一步就是区分出城市结构的基本成分：记号。他称之为类型化造型，且其具有相对于功能变化的恒定性。所以，类型形式与特定时期的功能间的关系，即意义，变成相对的与不确定的，这实际上是坚守着索绪尔式的“能指”与“所指”概念，城市的类型学研究也就是城市结构中的记号的能指研究。罗西城市研究的另一突出特征是在于，基本上，这是一种“向内看”的研究，首先，就其关注结构本身而言是向内看的，这也是结构主义者的典型作风，其次，就其试图在建筑学本身之内论述而言，他是向内看的，这提醒我们，就结构主义——符号学致力于形式面上多学科在方法论上的融通而言，符号学是相对中性的，但是，不理解学科的内部边界而去追求融通，在学术上也是危险的。罗西的出众之处更在于，在《城市建筑》全书中，成功的把符号学的语言学术语转化为建筑学的术语，尽管还只是初步的，但却是开拓性的。罗西的研究真正的结构主义性质，最重要的一点在于，他坚持结构是通过“成分”的分解，借助模式导出的，因此具有构成的性质。结构的这种生成性，从语言学模式上，主要得自美国语言学者乔姆斯基³⁰的贡献。

乔姆斯基是继索绪尔后第二个具有决定性作用的人物，他对法国结构主义者的主要贡献在于从表层结构向深层结构还原的具体机制。至此，我们可以概括结构主义语言学中的结构模式的基本要点：（1）结构具有系统的特性，其中任何一个成分的变化都要引起其它成分的变化；（2）对于一个构成了的模式可以排列出同类型的转换系统。因此，所谓理解一个对象，就是了解它在所属的系统中的“位置”，也就是它与其它相关对象的各种制约关系，这就是该对象的“意义”。结构有导出的和基本的之分，或表层结构可依据转换规则变为基本结构。这种表层结构与深层结构的区别特别被1968年以前的结构主义者所坚持，《城市建筑》阶段的罗西，基本上和他们一样，是“结构还原论”者，即试图从一切研究对象中先找出表面的（即可观察的）结构（如各种社会关系、神话与思想的诸关系系统），然后再去探寻不同的表面结构所共同依附的，具有支配性的深层结构。罗西把欧洲古代城市的现状区分为纪念性建筑与住宅区域两个范围，这种简化可以看做是由表面差异背后的支配性规则决定的，这种规则的深层性一方面在于“类型”的不可见性，罗西认为：一座建筑不等于一个类型，而一个类型却可以转换为一系列建筑，另一方面，结构主义者认为深层结构的始原存在于神秘的“无意识”之中，罗西也认为类型的本质存在于一座城市居民意向性的集体记忆之中。有意思的是，无论前面提到的现象学者，还是法国结构主义者，或者做为建筑师的罗西，都认为自己的研究是“科学”的，人们对现代科学一般有两点共识：（1）它是重经验实证的；（2）它是唯理性的。首先，结构主义者确定具有实证主义倾向，表现在不注重传统上物质与心灵何者是第一性，何者是第二性的问题（对于类似的“时代精神”与城市现实的关系，罗西同样不感兴趣），而是只着重于对现象进行描述和分析。但他们也是反实证论者，表现在不承

认识只通过经验观察就可以达到认识规律的目的，而是认为应通过模式分析的方法来间接认识。模式提供了检验知识的程序，所观察的局部现象的特征与模式规则的“符合”被推广到整个领域。正是如此立论，罗西认为，即使象威尼斯这样的城市，只要坚持对城市构成的建筑“类型”的认识，借助语言学式的转换规则，那怕整个威尼斯除了圣马可广场都淹没在飞机场、火车站等现代建筑物中，一种经得起考验的历史性的城市构成，仍然可能围绕着圣马可广场重新复兴起来。而且，这是一处可以产生某种新东西的复兴，而不是那种古城复原之类的东西。不过，不管实证主义还是上述的反实证主义，都呈现出唯理性的特征，这与神秘的无意识，或者同样神秘的“集体记忆”如何能调合在一起呢？

14. 有一种专属人文科学的城市研究思路吗？

如果说现象学是第一种试图开辟专属于人文科学的研究思路的现代哲学，它派生出的哲学运动大致有二个：存在主义与结构主义。二次大战前后，存在主义摆脱了先师胡塞尔“现象学客观描述”的羁绊，使哲学在非理性主义的旷野上恣奔；而拘泥于“章句之学”的逻辑经验主义的分析学派在科学精神的借口下欲弃“大道”而不顾，结构主义就是在这种对立精神相互冲突的背景前逐渐酝酿形成的。与存在围绕着具体的“个人”展开的讨论不同，结构主义者普遍认为弗洛伊德的“无意识”概念是极有用的，它本身既是一个只能间接加以认识的结构系统，又是一个产生或支配其它结构的源泉。无意识甚至不能说是具体的、属于个人心理的东西，而是一切个人共同的受其支配的共同性的神秘实体，即不可直接观察到的东西。但是，正如雅克·拉康的论断：“潜意识的结构如同语言”，潜意识是可以借助语言学模式考察的对象。例如，罗西关于建立在“集体记忆”基础上的城市建筑“类型”，其研究实际上就是对潜意识的研究，而语言结构，可以说是经过分解而可以外显的潜意识的规则，我们有理由说，结构主义是旨在克服现代世界价值危机的一次新的尝试，它试图兼采“唯理”与“非理”两者之长，而去其所短，以便使情绪与理智在一种新的模型中“压合”起来，实际上，新康德主义者卡西勒早在法国结构主义之前就说过：“符号的作用是实现感情与理性以及自然与文化的综合，从而扩大客观描述范围”。福柯注意到，与关心某些开放系统的区别——不关心匀称，而关心那种构成人类活动史的冲突的动力学的语言研究相比，对个人存在的强调，其本身乃是一种抽象、一种意识形态。“所有这些内心的呼声，这些对人及人的存在提出的要求，都是抽象的，也就是与科学技术世界割裂的，后者毕竟是我们的实在世界……。”福柯并非赞成一种“脱离价值”的研究，例如，他把进行独立于意识形态和独立于使人们归附特殊价值的机制的综合看成是自己的任务。“然而我们力求把人和他的科学，他的发现和他的具体世界结合起来”。对于结构主义这种特殊的整体论方法，布洛克曼这样总结道：“结构主义于是可被列入那一类现代科学方法之中，它们并不蔑视或低估理性事物，然而却容纳科学地加以考察的非理性事物。于是，与维特根斯坦关于神秘事物的论述（这些论述只有教条的逻辑实证主义者才会视而不见）的类似处，就不言而喻了。《逻辑哲学论》第 6、44 条说：“神秘的不是世界是得怎样的（如何解释的），而是它是这样的。”第 6.522 条：“确实有不能讲述的东西。它们自己显示出来；这就是神秘的东西”。对人也是一样。列维·斯特劳斯特谈到历史意识的黄金时代的结束，谈到一个无人始也将无人终的世界。同样，福柯把人看作仅仅是两世纪前的一种造物，一块在我们一般知识领域中的不平之地，一旦我们的知识找到了一种新形式，它就会消失”。不过我们仍要追问，不管怎样，结构主义强调对世界的认识主要是关于形式而非实质的问题，虽然前文中，罗兰·巴尔特已经给出了

一个关于“形式”的严谨定义，它是认识论性质的，而肯定不是什么样式的构图手法，或者说，表面装饰性的，毋宁说，“形式”首先是观念性的，但是，习惯于常识思考的我们，总是把研究与实践的意义，即“价值问题”与内容和功能联系起来，而不是与形式联系起来，我们在城市设计中，要么受意识形态左右，要么把设计依附于某些被现实认可的特殊价值，如果说，“形式”的机制超越这两者，那它还会有什么现实性的价值？尽管罗西强调，城市是既为生活的宜居，也是为美感建造，但他强调城市形式面的“类型”研究是否只是局限在城市美学方面的研究呢？

15. 类型学与城市美学

这个问题首先需要从社会学角度说明，在这一方面，我想无人会对罗西关于城市基本上是一种社会性建筑行为这一提法提出疑问。但是，罗西的城市社会学，即特别受法国十七、十八世纪理性社会学派影响的理念，首先是与一种相对主义有联系的，它极其重视社会结构内在的比较研究，并且关心由自然与文化所表现的对立，以及它们之间的相互作用等问题。这一比较研究特别与人种学、文化人类学、语言社会学和人种语言学有关，这里特别应当一提的有：杜克海姆、毛斯、狄卡、波艾特、米利契亚、瑞特克理夫、拉文顿、夏宝、盖特梅·戴·昆西、季特以及马利诺夫斯基（均是罗西《城市建筑》一书中涉及的法国社会学者）。从1935年到1939年在巴西圣保罗大学主持社会学讲座的列维·斯特劳斯也在此列。与传统西方受唯心主义哲学影响，以抽角思辩的方式，在“一般”意义上谈论社会及伦理逻辑的做法不同的，所有上述作家的出发点都不是有关“一般”社会结构、“一般”社会生活意义，和“一般”文化的社会学和人种学的直观常识，而是他们对特殊社会结构分支的各自具体的研究。罗西的城市研究可以说禀承了这种真正现实性的学风，这从他吧研究范围限制在对欧洲古代城市上就可以看出来。同时，他在研究的开始，就把肤浅的现代功能主义这一颇具社会学色彩的城市理念做为批判的对象，在上述作家中，功能主义是特别和马林诺夫斯基的人类学研究有关的，不过首先应该指出的是，相对而言，即使最经验的马林诺夫斯基，他的研究也是非常具体的，这和中国学者那种喜欢作“一般”性的大框架研究的学风相当不同。罗西对功能主义的基本看法是：城市设计的研究首先是关于城市认同、场所、记忆与设计的问题，而这些问题归根结底，是由潜存的城市人类事实的结构与组织所支配，他说道：“想利用功能观点解释都市人为事实的研究方法将无法理解都市人为事实的结构与组织；……我们将可看到一些城市人为事实的功能随着时代而改变，有些甚至根本没有特定的功能。因此，本书的主要论点之一便是强调建筑（类型化的）在城市研究中的重要性，否定以功能的观点对城市人为事实的解释。这种解释不仅含糊不清，同时也阻碍了思考；使得对（城市）建筑世界的造型分析与认识其真正的法则受到阻挠。……我并不反对功能概念最原始的定义，……本书所要摈弃的是，毫无科学根据的肤浅的功能主义，即认为功能主导造型并且是构成城市人为事实与建筑的主要因素。此种功能概念系源于生理学，将造型视为像器官一样，其组织、发展都与功能密切相关，功能的改变将形成造型的变化。功能主义与有机主义这两股充塞于现代建筑中的主要思潮所具有的同样思想根源正是造成他们的弱点及暧昧性的原因所在。如此一来造型形成的复杂因素乃受到漠视；功能主义将类型简化成只是平面布局上的图案，交通路线的网络，另一方面有机主义则完全否定了建筑的自律性价值。如此一来便无法分析美学意图与需求特性；这正是主宰着城市人为事实并决定其复杂结构的因素。”在罗西的分析之外，我们还应加上另外二股充塞于现代建筑思潮的思想根源，一是历史意识，一是人本主义，在人文科学中，它们是紧密相关的。历史意识指那种关于人在历史中进化的意识。它具有从低到高的特点，随着这种进化在人的思想

与社会功能上的演变，城市与建筑也必须随时代而进步，这种进步的功因即在于环境变化的逼迫，这种主要取自达尔文的思想的危险在于，它忘记了达尔文描述的生物界的进化是一个十分缓慢的过程，时间单位是以十万年记数，同时，生物的进化是一种合目的进化，进化的成功取决于生物组织结构的转换性、自调性以及相对稳定性，否则就根本不会有物种的存在；对人本主义的强调则突出反映在对革新的狂热上，人的因素被视为社会变革的中心，也是历史的中心，进步就意味着不断打破社会结构的平衡，清除传统因素的制约，并不受自然力量的左右，而真正的社会变革必然是结构与功能整体性的，一次性的变革，换句话说，变革不仅仅是改朝换代而已。功能主义、有机主义、历史意识、人本主义这四股思潮，大大影响了现代建筑，按罗西的见解：“尤其在城市地理学方面所受影响最为厉害”，而对科学神话的崇拜则贯穿在所有这种思潮中，加大了城市瓦解的强度。在现代城市全面破碎，无情扩张的危机中，强调与自然结合，有机发展，保护生态以及可持续性，可以看做是对上述思潮的反拨。我们在这里所要强调的是，这些新的思路，仍然需要从城市人为事实的结构与组织方面去相对性的考察与了解，在这一点上，我认为，罗西的城市理论至今仍是有理论价值的。首先，以为城市的构成是有机的，所以是自然的这种看法，是典型的伪科学的谬误，认为古代中国城市，特别是小城镇是自然的，有机的构成，这类看法在国内学界至今盛行，并归结为所谓的“天人合一”论，我想说的是，你在全世界古往今来的城市中都找不到一个自然城市的例子，因为城市的源起即在于“人工造物”。尽管马林诺夫斯基可以说是现代人文科学中功能主义的始作俑者，但却最清楚的论及这个“人造物”问题，将住屋视为人工制品。而列维·斯特劳斯尽管被科学界视为马林诺夫斯基的对立面，但在人类社会的人造性这个问题上，却与马氏站在同一立场。列维·斯特劳斯所研究的人类学被称作文化人类学或人种学，研究的对象是土族部落生活中的制度、惯例、习俗、信仰等方面。他的人类学研究工作也可以大体分为两个部分：亲族关系研究和图腾分类研究。他认为，亲族关系和婚姻制度应当看作一种语言。“……在地球上多个地区和根本不同的社会中，亲族关系的形式，婚姻规则和某些关系类型间类似的被规定的态度等等重复出现，都使我们相信，无论对于亲族还是对于语言来说，可观察的现象都由普遍而隐蔽的法则活动产生”。这些法则与语言具有结构上的类似性，通过这种语言可以进行某些类型的通讯活动。

在图腾现象中，他认为规则的特性更为明显，而“图腾的命名与分类系统的运用价值是来自它们的形式特性”；他说，原始人对植物进行分类，同时也就把秩序强加给自然和社会了，因而，图腾崇拜就是原始人实践理智功能的重要手段之一。在《悲伤的热带》中，他举了两个例子，巴西中部一个叫保罗罗的部族所表现的人生观和世界观，颇可以和更繁复的西方思想相比拟。这种观点的核心就是关于死的问题。保罗罗人说，一个人死时不只影响他的近亲，而且也影响了社会结构。死也许是自然的，但它同时也是反文化的。如果自然允许死亡来伤害社会，那么人们至少也可以用杀死并掩埋一头美洲虎的方法来恢复平衡和秩序。于是人就被埋葬了两次。

另一个例子：卡杜伊印第安人把脸涂上几何图案，这样做是为了强调人的尊严——强调人从自然向文化的过渡，无须象征性地加以解释。这些印第安人在自然界中来来去去，宛如他们文化群中成员身份的活符号。

上述两个例子说明，文化产生于人与自然的区别，土族人的做法与现代社会相比，也许是通过非社会性手段对社会现象分类，因为他们在分类中直接运用自然事物，但却可看做是一种普遍性人类活动的特殊变体，按照这一见解，列维·斯特劳斯推论说，氏族制度可以看作是图腾团体的“逻辑转换”。从这层意义上说，城市作为人类文化性的产物，更是莫基于人与自然的区别，是一种人工造物。而从结构组织上说，尤以建筑为其首要的构成性元素，其在类型学上，做为城市人生存环境分

类的主要工具，具有实践其理智功能的意义。在此，我特别想提一下童寓先生对苏州园林的研究，在《东南园墅》一书中，表面上是形式主义的分析，并不能掩盖其论述在认识上的意义，在中国建筑学者眼里，苏州园林是城市与自然有机结合的典型例证，但童先生却说：“中国园林原来并非一种单独的敞开空间，而是以过道和墙分隔成若干庭院，在那里是建筑物而非植物主宰了景观，并成为人们注意的焦点。园林建筑在中国如此令人愉快的自由、有趣，即使没有花卉树木，它依然成为园林”。这句话意味深长，因为这揭示出园林的意义首先不在于对自然界构成的表现性上，而是在以一种特殊的方式模拟自然，从而给自然分类，它在本质上是构成性的，在建筑的结构组织上具有内在的自律性与自调性。童先生又举日本园林为例。“值得奇怪的，同时也不能为现代心理学所完全理解的一个事实，就是在16世纪以前，日本园林没有任何步行道。可以散步的园林，只是稍后才出现的”。进一步说，连散步都不能的“无径之园”就是没有功能的园林，它所对应的只有人的“心灵之眼”，但却赫然昭示出人和自然的对立，并且是以一种与功能脱节的纯粹形式的方式。列维·斯特劳斯的一段话可以帮助我们理解“人造物”与自然对立的意义：“对立不是客观的，因需要而把它发明了出来，或许它就是文化诞生的条件”。历史学家因此对人类的文化行为有一个简洁概括：在人类的漫长历史中，农业产生文明，城市产生文化，所以说，城市做为人为事实与自然的对立，是城市之所以诞生的条件，而对这种条件的理解，即在对城市人为事实结构与组织的考察中，它特别以城市建筑的结构自律性方面体现出来，这种结构不是功能的创造，而是人心的产物。所谓“有机主义”，在这种对城市的理解活动中难有什么真正的帮助。如果说中国古代城市，例如象苏州这样的城市体现了和自然的某种合谐关系，只在于它们采用的对自然的分类方式与现代世界不同，它们尽管无疑是人造性的，花卉树木都通过与建筑布置十分类似的组织方式种植起来，服从于类似的形式规则。这种规则的自然性，可以从列维·斯特劳斯对土族文化的研究中去理解，他无论在亲族关系还是在图腾分类现象中，都注重形式主义研究，认为形式关系的规则性产生于人类的心灵，人心这种赋予外界事物规则性的能力是文化创造的本质。但他在强调自然与文化的对立关系的同时，断言虽然有了“文化层次”，人类仍然可能保持“自然层次”，所以人同时既处于“自然”之中又处于“文化”之中。两种层次并存的情况在土族部落的生活中表现得最为明显，所以他就想从这里去寻索“人类从自然向文化过渡的踪迹”。在进行这种研究时，列维·斯特劳斯深入到哲学的领域——他十分熟知卢梭、马克思和弗洛伊德的思想。经验时向这位文化人类学家指明，他愿意把变化不快的那些文化看作现代西方观念和生活方式的前驱，甚至还现在时的在社会的集体潜意识中潜存着。但真实情况往往是另一回事——于是列维·斯特劳斯就不免沉浸在怀旧愁绪中了。罗西的城市研究也是注重城市人为事实的形式规则的研究，因为城市的认同与记忆，主要寄托在这些变化不快的规则之上，他特别指出，即使那些被视为“城市形态”的意大利山城，中世纪的欧洲城市以及北非小城市，也是有极强的建筑自律性的，它们都不是什么“有机城市”，与其说它们的多变多姿是因为特殊的环境，不如是自律性的建筑类型如何体现在对场地的塑造上，他把这种场地造型就称之为“场所”，特别和城市的地理学有关，同时，他也致力于在高度文化性的欧洲城市中寻找从自然向文化过渡的踪迹，例如，他描述在中世纪城市的教堂选址中，对“神圣场所”的重视，存在一种特殊的宗教相地学，这和古代中国城市的风水相地理论是可以比较的。不过，真正同时涵纳“文化层次”与“自然层次”的城市现象，我认为是特别属于传统中国的现象，它的突出之处：“自然层次”体现在高度成熟的社会性规则中，而不是只存在于土族的文化层次，但这种“自然层次”的存在肯定不是什么“有机主义”的，也并非暧昧不明的“天人合一”说可以解释，不如说，它存在于一种特殊的存在方式与认识逻辑中，或者说，莫基于一种特殊的分类语言之上，列维·斯特劳斯对这种分类逻辑有过一段最近似的论断，在他四卷本《神话学》的卷首，他

表达了这样的见解：通过对神话作结构分析，并运用新的观点（主要出自结构语言学），显示出神话思维能超越经验层面，进到抽象概念的层面，他称之为从“性质的逻辑”进到“形式的逻辑”，所运用的范畴从可感觉性质的范畴——即“生和熟、新鲜和腐烂、干和湿——进到形式的范畴——即“虚空与充实、容器和内容、内和外、包含和排除”。他提出，这个研究对于人类思维的本性和发展有重要意义。在西方文明中上述思维进步，通过“神话——>哲学——>科学”的进化而实现，可是，南美洲神话表明，对于思维从感性直观到抽象观念的进步，这类转换或过渡并不是必要的。列维·斯特劳斯把这种感性直观与抽象观念同存并在的思维称作“关于具体事物的逻辑”，而福柯在他的名著《词与物》中，直接把中国古代城市作为这逻辑想象中的产物，认为它摧毁了西方以往的分门别类认识，对这个问题，我将在论文的第二篇第二章中作深入的探讨，这里所要说的是，所谓“有机城市”仅是一种肤浅的思潮而已。

另一方面，有机主义与功能主义又是孪生的想法，马列诺夫斯基说：“以人类的住为例……如果要研究某种客体在不同阶段的技术性构造与结构的元素时，必须考虑客体功能的整体性”。换句话说，功能与形式是相互依存的。罗西对此明确指出：“这种思考问题的方式很容易便使人只考虑产品、客体、住屋的实用性而已。问题便成为：‘做什么用途’？所获得的结论将阻碍对现实的分析……。根据功能的观点，城市就如某种聚合，是依照人们想要的行为而产生的；城市的功能便成为城市‘存在的理由’，城市便以这种方法描述。而城市形态学的研究也经常简化为只是针对功能的研究而已。一旦提出功能概念，便很快通往一套理所当然的分类体系的途径：商业城市、文化城市、工业城市、军事城市等等”。功能主义对城市的定义过于明确了，因为任何定义都无法完全涵盖城市，在城市的建造中，我们做的每一件事都包含着若干连我们都未必清楚的目标。功能主义的肤浅的另一面在于，它实际上导致了今天城市的以商业为唯一目标的现象。早期的功能主义以为城市所有的功能等值，但商业功能很快表明它是有特殊重要性的，而仅以功能立论的理论自然无法阻挡它的扩张。对此罗西进一步评述道：“功能本身具有不同的价值正是我们否定肤浅的功能主义的原因，而且根据此想法发展下去，到后来将会与一开始的假设一样自相矛盾。事实上，如果都市人为事实中所有的都市结构的价值观能够只因为新的功能出现便转变的话，那么此价值观应该时时刻刻并且很容易地反映在城市建筑中；如此一来建筑物与造型的永恒性将不具有任何意义；也不可能有什么传承——城市将不可能成为文化的因素之一。……如果只是想以概括的方式探讨一些显而易见的问题，将城市与建筑物根据其功能加以分类当然是可行的。不过倘若要将都市人为事实的结构简化成某种重要的功能组织的话，那便是难以令人理解的……都市人为事实将不会有延续性也不会有什么特殊的本质；古迹与建筑将没有存在理由，‘没有什么能够告诉我们’。如此一来很快便落入某种意识形态中，企图以客观及量化的方式研究都市人为事实，经由实用性的探讨，都市人为事实便仅只是消费商品而已”。

罗西观点明确了这样一个问题，功能主义的城市必定导致功能主义的建筑，或者相反，无论如何，仅以功能论，建筑就连存在的理由都没有，它的造型，即类型的外显方式将失去持续性和稳定性，如此一来，文化的传承就丧失了条件。文化的创造与传承，如果它是有经久价值的话，都需要时间。台湾女作家龙应台在《文汇报》上发表过一篇名为“苏州二日”的随笔，表达了不久前的苏州之行给她的精神震撼，“人们沉思了二千多年建造起的苏州，可以在二天之内毁掉”。在这里，作为认真的行为的沉思与冲动的无知相对比，也就是二千多年与二日的时间对比，这让我们明白，持续性、稳定性这种城市文化传承的条件，也取决于城市设计的时间观，而这种时间观，不可能存在于单一功能论中。时间观是和空间观并行的城市设计大主题，这里不便深入。此论文的第二篇第二章将围绕着时间观展开“虚构城市”的理念。

罗西的城市研究实际上主张一种结构与功能脱钩的观点，而就现代建筑而言，它把社会结构与社会功能的结合，建筑形式与功能的捆绑，看做是历史进步的动力，这就是说，我们称作“人的历史性”的人本学主题，在于社会结构与社会功能的交互关系中，而就罗西主张的结构语言学研究导致结构和功能的分离而言，它就摧毁了这一基本的历史性。

当严格地和形式应用结构主义时，上述的分离及其一切后果就会发生。依照严格的和形式的结构主义，原则上是仅只考察最一般的思想结构——就是能在一切社会形式中发现的那些结构，而且这些结构（由于模式被构成的方式）不顺应历史的变化。我们必须强调一下，这种方法只有通过模式的构成才有可能，但在构成模式时，我们关心的是对社会现实的表层做层次细致的客观描述，这主要是一个关于结构的形式构成，而不是关于社会现实的事实性的问题。实际上，我们可以这样说，在结构语言学模式的的城市研究，如罗西的研究中，主要关注的是城市的结构以及建筑类型在形式上的稳定性，持续性、自调性，它不把城市看作一种进化，而是通过类型的转换，即结构关系而展现在历史中的一系列变动，而现代功能城市与有机城市的想法，在它一开始，借助彻底摧毁历史城市中的建筑样式，表现为革新的，但是，单一功能主义骨子里是保守的，因为它把功能看做是某种随时既定的东西。只注意在既定社会的任一机构中的稳定性力量。所以说，这种“功能的”方面并未真正触及城市变化的问题，“功能障碍”的分析，从来也未能离开过功能性的框架。这样就排除了真正创新的可能性。

在这方面，问题也出自理论上术语的错误与混乱。结构和功能、形式与内容的区别没有划分清楚。就罗兰·巴尔特对形式的定义看，它肯定不是什么平面图形，也不是立面样式，甚至不是空间形态，形式是潜存在这些事实性因素背后的规则，它肯定不是装饰性的，而是在认识论意义上是观念性的。从现代结构思想史看，这个关于“形式”的观念认识，在立体派、构成主义、极少主义特别是在俄国形式主义的早期讨论中就已经达到了，问题是，从理论实践的角度被改造了的“形式”的概念，推动了关于功能因素的动力学，连同它的关联性与渗透性的考虑，从城市设计的角度说，我们已经认识到理论实践中“形式”的重要，特别在模式的构成性方面。但是，正如罗兰·巴尔特所说：“结构主义作为理性活动与特别是文学或一般艺术并无技术性的差别：它们都来自模拟，不是在实质类似的基础上的模拟（如所谓现实主义艺术中那样），而是在功能类似的基础上模拟”。这段话初步构画出了一个关于“功能”的新定义，它与“形式”的新定义一样首先不是关于社会现实的事实性的，即不是关于客体实质的，如果说，象罗西这样的城市设计研究，对于城市形式面的重视与对内容面的有意忽略，使其成为是一种仅关于城市美学的研究，并且罗西也认为，只有从建筑的类型化造型，即美学的角度，才能真正客观的理解城市人为事实的结构与组织，那么，要解决清楚这个问题，就需要给“功能”一个相对准确的定义，城市首先应从结构的形式方面理解，但城市也应该功能的建造，在罗西的理论中，这个问题没说清楚，而是采取一种使之降格的办法：“肤浅的功能主义的理论在进行基本分类上甚为方便，在这方面，该理论确是很难加以取代的研究方法。因此我们主张加以保存，不过只限于研究工具的层次；绝不应该用它来解释复杂的现象”。实际上，罗西的城市理论没能彻底消除理论与实践的传统分裂，尽管他的“类型学”思想为这一解决提供了真正的契机。观念的，构成性的“形式观”在对城市的解读中以建构的方式使理论与实践都转化为一种艺术性的活动，在我看来，“功能”的概念也如此，对它的定义同样应放在结构语言学的整体框架中。实际上，由于结构主义研究与俄国形式主义关系密切，并坚持一种严格的形式主义态度，所以一直受到“形式主义”的指责，大家未必熟悉的是，在从纯粹艺术研究向全部人文科学的扩展中，“功能”问题扮演的关键角色。结构语言学派有一个大家容易忘记的别称：“功能语言学派”，罗兰·巴尔特也谈到结构主义活动建立在客体对象非实

质的功能类似基础上的模拟，这是一种什么“功能”定义呢？它与新的“形式”概念关系为何？

16. 从类型学观点看，城市“功能”与“形式”关系为何？

在现代建筑中，“功能主义”是最遭批判的焦点，但“功能”概念不同。建筑师和艺术家、科学家或哲学家相似，都有一个如何在前辈的工作模式中继续工作的问题，他不可避免的继承了一个争议丛生，充满玄疑的概念系统。尽管批判“功能主义”，但很少有建筑师当下不把“功能”做为一个重要因素来考虑。不过，我要说的是，“功能”这个概念在现代建筑中的意义远未得到充分理解，它比我们想的更加重要，做为现代建筑中主导性的概念，围绕着它，我们早已生活在一个和十九世纪全然不同的概念世界中。最重要的是，“功能”概念真正开启了对建筑的一种“非历史”的理解，尽管它的革命性由于未被充分的理论化，因为主导的理论概念过于贫乏而没有被坚持。不过，我坚持认为，现代运动好象是建筑的“品质跃升”，包括在“功能”这类仍被广泛使用，但在理论上遭受贬弃的概念，其中所有的正面价值必须重估。就城市设计而言，反省“功能”也是决定性的，围绕着“功能”这个概念，现代建筑曾经开启了一个体认建筑语言内部自足体的机会，但是，“功能城市”这个概念过于狭隘，这不能只靠扩大“功能”定义的范围或增加它的内容复杂度来解决。在这一点上，我同意罗西的见解：“建筑不应该被约简成是完全受都市脉络所限制，由于不同的规模便产生新的意义；相反地城市建筑的意义在于每个单独的计划里以及如何成为都市人为事实的方式上”。这就是为什么建筑学在城市设计中特别重要的原因，我们承认城市是一个远比建筑复杂的现象，但是，无论对城市的理解所参考的外部因素引深到多么广泛，最终都有一个如何转换为建筑语言的问题，另一方面，我们对城市的观察以及对功能的分类、选择都带有专业烙印，换句话说，在设计中，没有什么功能素材是“纯天然”的素材，对功能的简单理解就意味着对建筑语言的天真观念。可以说，围绕着“功能”概念，现代建筑开启了一全新的建筑概念世界，但是，却没有充分建构起一个现代建筑语言在理论上的内部，这也使它在价值论，即文化方向的选择上容易流于简单的进步观念，重估“功能”概念，也就是重估现代建筑运动最初的立场，从理论上说，首先有两点区别是特别需要澄清的：

1、必须从一种建筑语言自足体的理论建构出发，对功能做出内与外的区分，只有把日常生活中对功能的理解有效转换为基于建筑语言特性的理解，理论或实践的操作才可能是有意义的。同时，现代建筑中“功能”这一概念本身，使得建筑学的理论建构从历史样式的表面继承中可能被剥离出来。换句话说，随着“功能”一词被有意识的非意识形态化，非历史解释化，从而达到一种理论上的中心化，才有我们谈论的建构一种纯粹的建筑语言内部的可能性，这就是为什么说现代建筑提升了“建筑”的品质，这个决定性的理论问题在现代建筑中一直讨论的不够彻底，却在现代艺术运动中一直是转折性的话题，把艺术当做一个独立的系统来理解，这是几乎所有现代艺术流派的共同原则，尽管我们可以坚持建筑和其它艺术间存在显著的区别，但是，在最基本的理论问题上，它们之间存在可以互相融通，讨论的平面，即在哲学意义上，人以什么创造性的方式，理解他处身于其中的世界。同时，对于是否可以把建筑学中的要素当做一种“语言”来理解，使我们在关注现代语言学，特别是功能语言学，音位学、符号学发展的同时，特别关注其它艺术领域对这一问题的理解。最终，把对建筑语言自身的认识、体验、建构做为出发点，也使我们思考这样的问题：象罗西那样，把城市设计理解为建筑的局部解决论，是实践中权宜的策略呢？还是包含着理论立场的行动？是否只有从对建筑语言自足体向内的理解出发，城市设计才是一个有意义的话题，甚至可以说，才可能被建构为一门独立的学科？

2、事实上，现代建筑把“功能”做为一个问题提出，进而把它有意识的提升为一个主导性的理论概念，给它一个“主义”的词尾，这本身就包含着这样一种理解，即“功能”首先不是与历史连接起来，而是与一种自成系统的观念连接起来，理论建构上的不足，使得“功能”做为一种理论原则，其内聚的广阔潜能不能发挥，但是，有一点需要明确，现代建筑中的“功能”概念从来不只是实用层面的，它几乎是强制性的存在既带有理论特征也带有价值论上的主张，包含着一种对科学的，客观的认识论的追求，所以，把“功能”降格为实用工具不能有效的批判功能主义，而把“功能”概念放在现代结构思想史中，却有可能重新认识它的意义，“功能”的非历史性，使它可能和“形式”、“结构”这样的概念组成一类连词，如“功能——形式”或“功能——结构”，重构现代建筑的理论原则，同时“功能”做为当下实践中仍广泛使用的概念，它被重估，在实践中也最易见效，相反，通过臆造新词，来绕过或替换“功能”是过于简单的办法。从这层意义上出发，必须把结构派功能主义和以前的功能主义加以区别。哲学家布洛克曼对此有过精确的论述：“以往的功能主义都预先假定存在着一种主导的，严格确定的功能。如果以建筑学的功能主义为例，我们马上就会明白什么是一座建筑的功能。功能使建筑成为典型的，一元论的产物，并导致泾渭分明的价值判断。但是，正如一所建筑不是由其功能所创造的一样，一切人类事态都是多功能的和多值的。换句话说，它们不能片面的根据对象加以说明，而是都有主体的根据。一旦我们‘从主体的眼光考察功能，我们就会看出，人的每一个据以通往现实，从而以某种方式对现实做出反应的行动，都同时地和不可避免地对对应着几种连个人自己（行动由其产生）迄今都无法识别的目的。只要人们以对象为主来考察功能价值标准似乎就受到特殊目的的约束，结果就导致单一功能主义的解释。另一方面，结构功能主义，根据相关主体变化的特点，把功能看作是主体相对于外部世界来理解自己的方式，结果就产生了多功能主义。这种观察事物的方式有助于结构主义思想的系统性”。这段话，大致勾勒一种结构主义的“功能”观：

(1) 功能是不能预先假定的；(2) 功能总是不确定的；(3) 在日常的那种受特殊性对象约束的，以实用为特征的功能定义之前，存着一种对功能的‘元理解’；(4) 多功能并不是功能组，它不是根据对象来介定，而是从主体出发介定，指的是主体认识世界的充满相对性与不定性的方式；(6) 这就是说，功能的内容实际上并不重要。这种对“功能”的多功能理解，不仅和以往的功能主义不同，也和我们日前理解的‘多功能’不同，牵连到较广的美学性功能的定义，也牵连到对结构主义中的功能主义普遍原则的分析，在更深一层上的意义上说，结构主义的功能观包含着功能不能从视觉中直接观察到的意思，它必须依赖于观念性的间接理解，所以，现代建筑中特定功能与空间主导性的精确介定是片面的，这就是为什么象罗西那样深受结构语言学和现代艺术观影响的建筑师，会强调类型不等于建筑，它当然也不等于空间。某种程度上，类型学的城市设计可以说是一种反空间的城市建筑学，而这一切，发生自当我们把包括建筑学在内的艺术当做一个独立的系统来理解之时。在我们称之为“现代”的观念中，这可以说是决定性的一个。在对现代运动的观念进行的反省中，另一重要问题是围绕着主体的哲学讨论，我们总是自动的把功能和现实性放在一起考虑，并在如此思考时很少反省自己先已纳入的思想背景，即曾经做为主流意识形态的现实观念。不错，现代建筑中的功能主义强调一种科学的客观观察，但这与其说是从反映论的现实观念出发，不如说是从主体的自觉出发，以追求一种客观性的观察。这种主观性的客观主义，是我们特别不容易理解的，也就是为什么，象所谓“实用功能”与“精神功能”的两分，实际上是无的放矢，而象“功能”与“形式”谁决定谁的争论，至今没有有效的理论解决，但在现代艺术中，却是一个早在1920年代就已被基本克服的东西，因为“功能”做为当时在哲学、艺术、文学、建筑学、科学中共同讨论的关键词，其定义的背景就是对人工事实的形式系统的共同关注，没有对形式系统的讨论也就没有对“功能”的讨论，否则很难理解，自从有

建筑出现，就有功能出现，但“功能”能为概念系统中的主导，这却取决于一种特殊的理论，就这种理论对主体和形式的特别关注而言，它首先发生在美学领域而非其它正统的知识学派，也许并不奇怪。在现代建筑运动奠基其立场的那个精神氛围中，类似的问题被各个学科所讨论，但就理论上的自觉而言，俄国的形式主义者是觉醒的最早的，就其理论对今天的影响而言，形式主义思想也可以说是现代观念的一种决定性的开始，基本上，当这种讨论局限在纯艺术领域中时，我们称之为“形式主义”，当它意识到自身的局限，试图把形式系统和更广泛的社会学领域联结起来，更明确地注意“结构”的基本概念才出现，但就理论的建构过程看，最初的“形式主义”局限有着不容贬低的价值，有效的缩小了理论研究范围，有助于基本概念澄清，而其中最重要的，恐怕就是关于“艺术作品自足体”的提出，它的奠基性从罗西一类的城市建筑研究中也可以看出，如果没有“都市人为事实的结构”和把整个城市看作一件人为事实的艺术品的观念，类型学的研究可以说就无从谈起，甚至可以说，城市设计的理论建构就不可能，罗西有一句话说的明白：“（从结构式体验出发）因此我们对都市人为事实的概念将与生活于其中的人（的直接经验）有所不同。此事实将能界定我们的研究范围”。那么，什么是“艺术作品的自足体”。建筑学的研究是否适合于此局限？在“作品自足体”中“功能”如何被重新定义？

17. 什么是“艺术品自足体”？它与城市设计关系为何？

可以说，没有形式主义提出的艺术作品自足体的观念也就没有后来的结构主义思想。所以，在俄国形式主义里可以找到结构主义思想的根源。比利时哲学家布洛克曼指出：“（形式主义），1920年代俄国精神生活中这一重要思潮，主要与一种特殊的文学和美学理论有关，按照这一理论，无论是艺术家的个人经历、他的个人生活中的政治或哲学方面，还是心理学的或社会学的因素，都不能用来恰当的解释他的文学作品。这类作品的自足体排斥来自文学之外的辩解；因而，如果要分析它的话，只能根据文学的理由，或按照文学的理论进行”。在这段论述中，我们体会到一种反常规的现代主义文艺的力量，一种真正的艺术家对自己处境的自觉。现代艺术既不是从学理推论得出，也不是从艺术家个人经验的概括总结得出，它依靠一种特殊的认识论和方法论的操作，即对自己身处其中的语言进行实验，一切立论，都是从自己作为操作对象的某种艺术类别出发，与外部语言的融通取决于内部探讨的深度，即是否是关于原理的原理，方法的方法的实验与认知。这种精神也可以从罗兰·巴尔特这类一贯坚持现代运动立场的作家身上看到，李幼蒸先生对他所从事的工作以及体现于其中的观念有过精当的描述：“巴尔特是一位‘文学意义分析家’。首先，巴尔特是文学家，他的主要工作对象是文学，其次，他是就文学而探讨文学意义的，很少援引其它学科（除语言学）的语言；最后，他的工作的具体形式是直接分析，而不是学理式推论。与当代许多其他文学理论家相比，他的一个突出特点是，几乎从不进行哲学式分析。在文学理论相当依附于哲学发展的现时代，这是颇为特殊的”。实际上，并不是因为有了现代文学，全体文学就整体性的变成了现代文学，就象不会因为最初的现代建筑运动，建筑学科就整体性的现代了。在我看来，反常规的现代文艺注定是孤独的，当我们批判现代建筑时，现代建筑最初的实验立场早已被遗忘了。早期现代艺术，包括现代建筑运动在内，它们最易被误解、被遗忘的立场就是：现代艺术严格讲不是一种新艺术，也不是一种不同的艺术，而是关于艺术本身的艺术，现代建筑不是一种新建筑，不是一种不同的建筑，而是关于建筑本身的建筑，现代艺术并未因为吸收了东方艺术因素，原始文化以及黑人艺术的特点就变成了某种原始艺术，现代建筑也不是，如果说有一种回溯的态度，那也只是回溯到艺术语言本身。于是，我们就可以理解，为什么俄国形式主义者关于作品自足

体的见解，为什么巴尔特这样的工作方式实际上回答了“什么是文学”这个重大问题，文学并非通过语言进行直接思想渲泄的工具，语言是有独立价值的，这使文学转向了冷静的文学文本的分析，现代文学首先体现的不是“时代精神”，而是体现着文学本身，现代文学中最有“现代”性的方面在于一种对文学意义进行客观分析的“中性”文学观，换句话说，从现代文学身上我们可以间接理解到现代建筑运动最彻底的革命观念，即不为成为任何一种新的正统而努力，当现代建筑声称它体现了某种含糊其辞且有待说明的“时代精神”时，当它以一种新的正统姿态成为主导一切的教条时，最初的实验立场就遭到了背弃。

进一步说，现代艺术和现代建筑都在自身的艺术实验中孕育着一种不同的理论形态，既非事先的推导立论也非事后的概括说明，理论本身就是实验性的，它的存在形态更接近于艺术家的工作而不是传统的学院研究。在1960年代，罗尔特曾与法国的学院派有过一场文学的大论战，他以一种地道的现代立场宣称：文学的真理并不掌握在长年主宰文学科学研究的院士和教授手中，文学科学现象并不象自然科学家那样主宰着文学的真理。从这一点上说，主宰现代艺术运动，包括现代建筑运动的是一种共同的实验精神，其中的理论建设不同于正统的学科建设，毋宁说是一种受到实践中的艺术活动影响的精神活动，相比之下，理论建设总是呈现为一种积极的滞后现象，俄国形式主义的理论家斯克洛夫斯基在他的自传《第三工厂》中描述过这种状态：“由于未来派和现代雕塑的启发，人们已经能够理解很多东西，那时我已学会把艺术当作一个独立的系统来理解。”帮助俄国形式主义在理论上成形的语言学家罗曼·雅克布逊在一次晤谈中也说过：“对我影响最大的是艺术家而非学者，他们是毕加索、勃拉克、赫列勃尼柯夫、乔伊斯和斯特拉文斯基。从1913年到1914年间，我和画家生活在一起；我是马列维奇家的朋友，他要我和他一起去巴黎”。罗西在《城市建筑》一书中同样认为，有必要重新反省现代建筑运动的立场，对此，最行的通的就是向现代艺术家的观念请教，这种工作之所以重要，特别在于现代艺术以前所未有的自觉程度回答了什么是艺术这个重大问题，现代建筑也包含着这样一种企图，而现实的困难以及自身斗争策略的误导，它所未能真正建立起来的理论观念仍须到现代艺术运动中寻找。1980年代初以来，国内建筑界迸发出一股强劲的对建筑进行理论思考的热情，调整了研究的志趣，人们普遍认识到，必须超越过去那种准史料层次的研究，而进入“科学的”、“哲学的”研究阶段。严格说来，我们的研究还未达到这一阶段，正当我们热衷于学科建设时，这里所谈到的现代艺术以及现代建筑的立场，即对任何正统学科建设的批判现象，无疑会使人困惑，但是，理智上的困惑可能成为探索的动源，我们不能在认识一种新现象时只依据旧的知识框架，否则我们甚至连柯布西埃那本名为《走向新建筑》的小册子都读不通，例如我们可能认识不到，他对建筑“法式”的研究远比他出于意识形态的热情的“新”更重要，对于那句屡遭批判的名言：“建筑是住人的机器”，我们可能把它理解为一种艺术表现，可能把它引申为一种关于空间安排的机械决定论的原则，但不会把它看做是一种关于建筑本身的工艺学的观念以及避开抽象的学理推理，对具体形式进行直接分析的程序。应该说，现代建筑运动的立场中，对于“建筑是什么”这个问题，尽管回答的过于笼统，但象“法式”、“功能”这类关键词汇，以及面向建筑本身进行实验的态度，使它必然包含着这方面的回答。与我们通常理解的具体的设计概念不同，这类回答影响着我们可以称之为“一般性设计”的观念，内聚着某种普遍原则，例如，罗西从理论上就把类型化的设计讨论称之为“一般性设计”，我们对俄国形式主义的反省就是从现代建筑中这类一般性设计观念相关的一般性艺术问题的探讨入手，它们曾经共享过一种庞杂的精神氛围。促成了作品自足体观念的提出，那么，这是一种什么样的精神氛围？

18. “作品自足体”这一观念诞生于什么“精神氛围”中？（而不是诞生于某种学理推论中）

俄国形式主义起初是一个文学和美学的运动。结构的方法并不是直接从传统的知识学科。如科学或哲学中通过学理推论出来，而是首先从美学，从艺术家的实践中产生的，围绕一种活跃的先锋派的文学活动展开的，但是，与众不同的是，形式主义者有一种轻视感官印象，追求哲学上的彻悟的倾向，这就塑造了此一运动的深刻的理论气质，这种反常规的理论活动由于文学理论和语言学的结合而变得非常重要，这种结合由俄国形式主义者所开创，中断了几十年后，我们又可以在巴黎学派的结构主义活动中看到，日内瓦学派的语言学原理在形式主义思想中保持着最高的地位。反过来，形式主义的广泛影响也创造了一种精神氛围，从而使结构派语言学的原理可能被接受和发展。同时，这种结合提示了这样一条理论道路，从一开始，专注于文学本身的研究的形式主义就不仅仅是关于文学美学³¹的研究，而是一种关于艺术本身，关于美学本身的研究，关于随后发展的符号学方法本身的研究，这就是为什么，文学理论研究可以享有某种取代哲学研究的元理论地位，甚至可以做为建筑学这类运用非天然语言媒介的实践领域的指导，同时，只在文学范围内的研究，也可做为一种原则，引伸为在建筑学范围内研究，这意味着不受更高（如哲学体系）或更低（如日常习惯）的法则体系的左右，所以，形式主义可以说开创了一种反体系的，甚至是反理论的理论道路。

做为形式主义领袖人物，俄国未来派的理论家以及曾发表了《无意义的书》的诗人罗曼·雅克布逊，曾用一段话概括了形式主义的文学观：“文学作品的理解只能根据本文的某一自足结构。本文指出了诗人不容替代的材料：它是一个独立的结构，它的价值不取决于语言学以外的知识”。这段高度浓缩的话需要读解，首先，从语言学的研究中，确立了文学是一个独立的结构的观念，它的价值不仅是不取决于文学之外的辩护，而且引人注目的用“语言学”一词替换了“文学”，换句话说，把文学研究明确介定在语言学的范围之内。这里的语言学是有特殊定义的，即指由索绪尔开创的日内瓦学派的结构语言学。按照索绪尔的看法，语法是最古老的语言“科学”，其后发展的是语言文献学，它是关于语言学的准史料性的研究，与其说是理论性的，不如说是历史积累性的，其后发展起来的比较语言学也没有摆脱互相解释的性质。索绪尔的立场，必须由他区别语言学和语言文献学，区别语言的科学和言语的科学一事加以衡量。他通过把语言和言语区分为一对对立的观念做到了这一点。言语是指我们言谈中的具体要素，因而表明我们的语言是怎样运用的，依照的是习惯的社会规约；另一方面，语言则指作为一个信号和声音的社会系统的语言自身，在这个系统里我可以表达自己，在这一层上关键的东西是语言的潜能。现代语言研究把二者之间的关系视为语言的潜能与语言的使用方式之间的基本对立。我们说着的言语，体验着的是语言。实际上，语言是一个看不见的理论性平面，关于日常用法，以及语言历史的研究严格上说，不能算是语言学研究，在索绪尔之后，语言学一词就意味着这样的观念：一种语言的历史也可以看成是一个相互作用的系统内的一个诸成分的序列。这就是在以后的结构主义语汇中继续起着重要作用的共时性与历时性的对比。与语言学的传统相比，对一门单一的语言，对它的组成，以及对它的结构的兴趣增加了。只有在这层意义上，可以说由索绪尔开创的结构语言学研究是关于语言本身的研究，也意味着研究重点的转移，如布洛克曼所说：“在每一种语言研究中（德·索绪尔）都把重点从历时性方面转移到共时性方面，除了探索语言的进化，或者把它看成是语言成分的一种组合之外，还有其它理解语言的方法，当人们把重点放在语言成分间共时性的关系上时，也就是特别注意语言的共时性时，或许就能更好地理解一种语言，而且尤其是较好地了解言语交流的本质”。对共时性的兴趣就意味着对语言的结构以及进行分析的结构方法的兴趣。

循着这条思路，在索绪尔死后发表的《普通语言学》教程中，我们可以发现两个既是现代的又是与哲学有关的观点。按布洛克曼的说法：第一个观点提出语言学是有关符号或记号的一般研究的一个固有的部分，即做为一个记号系统的语言概念。第二个观点则修正了古老的“反映论”的认识论基本图式，按照这个新的图式，字是“心中观念”的记号，而心象自身又是用字来“意指”的心外世界客体的记号。这其中有一个语言的概念……，围绕着这些问题，我们不仅看到了心理学领域内的问题，也看到了语言被体验的条件，更广泛的说，与语言和思想之间有关的哲学问题。

作为一个记号系统的语言概念，是对形式主义以及后来的结构主义影响特别深刻的概念，影响深远的作品自足体观念是与此密切相关的。在这种语言概念中，有三个要点必须清楚：首先，在任何记号体系里，语言记号是概念和音象之间的一种联系。这两种成分必须永远分清：能指（音象、意指者）和所指（概念性的内容）。二者的关系构成记号的核心。能指不是指某种固定的形式，而是指能够区分意义的最小的分割单位，在拼音语言体系里，就是音象的最小成分：音素，不过音素并不抽象，而是一种物质性的东西，如艺术家可以操作的材料，而所指的内容性也不是针对特殊目的的对象，而是用于分类的概念，所以，无论在文学中还是在建筑学中，把能指和所指附会为形式和功能肯定是错误的。我们在直接经验中所谈论的形式与功能随时代而历史性的改变，但概念和音象之间的关系比我们所知的更加稳定，即使如此，我们也应当记住，能指与所指，概念与音象之间的关系在本质上是约定性的，否则这种关系没有意义；记号不是自然的，而是一种人工的事实，尽管这种基本的约定性，遍布于所有的记号体系中，以至我们常常把它不自觉的当成某种自然的东西，只知道实际的应用却忘了理智的思考。所以，罗西在他的《城市建筑》一开篇，即强调都市是一种人为事实的结构，突显了他所倡导的索绪尔语言学原则，在学理上是很清楚的。其次，语言记号本质上的约定性意味着。记号并不代表其它实体，它们是任意的，这意味着记号有自身的价值，不仅仅是表达或交流的工具，它们本身就是实体。这可以从建筑的类型学研究中来理解，类型不等于某一座具体的建筑客体，也不等于某一种空间样式，但却构成了都市人为事实的最基本的要素，类型就是概念化的形式，不过象罗西那种类型研究在语言学上是思考的不够彻底的，类型做为一种记号，其意义的相对固定意味着它并不是建筑语言最小的分析单位，什么是这种成分单位还有待澄清。就语言学本身而言，找出最小的分析单位也是决定性的工作起步，所以，在索绪尔开创的日内瓦学派中，音位学首先得到长足的进展，顾名思义，音位学关注的是语音系统中音素的位置，做为语言学家的雅克布逊，写过第一篇音位学的而语言学的诗歌分析——这是一篇根据声音区别来辨析意义的分析论文。1966年雅克布逊谈到这篇文章时说：“功能音位学：它把握声音和意义的关系。我受过德·索绪尔的大弟子塞谢哈尹的早期作品的影响。今天由马丁内称作“双层分节”的概念，在塞谢哈尹的作品中已经谈过。我谈到了两个‘层次’——音位层（区分意义但不包含意义的单位的层次，即音素的层次），语法层。”正是在这个区分语言的意义但其本身不包含意义的单位的层次上，我们说记号有不同于意义解释与说明的价值，没有固定的内容却也是事实性的客体，它们总是彼此相关。如果根本没有这类关系，按福柯在《词与物》中的说法，也就不再有记号，它们作为记号的特性，只是在于它们的关系网络里，所以，就记号不能脱离一个系统而言，它不能孤立的被取出，记号的根本特性既非历史解释性的，也非装饰表现性的，而只能是功能性的。可以说，正是在音位学研究中，我们发现了既是现代的，又是哲学性的“功能”定义。这种“功能”定义，是和记号的基本约定性一致的，存在于所有的记号体系（包括建筑记号体系）之中，这就是在索绪尔之后的语言学中，尤其是结构主义中，一般符号学（即记号科学）的观念会如此重要的原因。更准确的说，“功能”与其说是一种概念定义，不如说是一种方法，音位学的功能方法就是结

构的方法，根据这种观念，雅克布逊才会说文学作品的理解不仅只能根据某一自足结构，而且这一结构是本文性的，可以说，最终在巴黎结构主义定义丰满的本文概念，已经在俄国形式主义者的思想中具备了雏形，李约瑟先生把从形式主义到结构主义阶段的本文概念做过一个集中的整理：本文（text）是结构主义和符号学研究中所使用的基本概念，它在不同的场合有不同的含义，一般有以下几种：

- 1) 在最一般的意义上，本文就是指按语言规则组合而成的词句组合体，它可以短至一句话，长至一本书。
- 2) 在较精密的意义上，本文指语言组合体中不同语言学层次上的结构组织本身，它可以指某一层面上的语言学结构（如音位层、语素层、词组层、句群层……等等）也可以指各层次上语言学结构的总体。
- 3) 在当代法国“太凯尔”派研究中形成了“本文理论”的专门学科，在他们的研究中本文成为神秘性的语言现象，强调本文自动的“能产性”，本文被看成是字词的“生成性作用场”。
- 4) 在当代一般符号学研究中，本文超过了语言现象范围，它可以指任何时间或空间中存在的能指系统，于是就出现了“画面本文”、“乐曲本文”、“建筑本文”、“舞蹈本文”等概念，这种用法是为了表明这些非语言现象具有同语言本文类似的组织结构。

尽管本文的概念因场所不同，含义有所不同，在基本观念和方法原则上却是一贯的，基本上，人是一种语言的动物，把语言结构的总体看作本文，是人对自己不可避免的卷入其中的语言的一种理论认识，严格说，只在这种理解方式出现之后，语言产物才被看做本文，在完整的理论意义上，本文是 20 世纪的产物，尽管理解语言现象可以有诸多方法，但本文性的认识可能是更好理解语言本质的方法。本文分析的特点是，抛开历史形成的诸多外部因素，如政治的，社会的，总之，意识形态的暂时性因素，直接切入对语言组合体中不同语言学层次上的结构组织的分析，分解出辨析意义的最小语言成分总是标志着工作的起点。在音位学研究中，最小的单位音素由此在结构中细小的位置变化导致意义的改变，但音位本身并无意义，所以它遵循的不是意义解释的历史性原则而是功能性的同时性原则，功能不是指任何固定的内容或根据特殊目的内容，或对客体所做的说明，它是一种昭示可能性的概念关系，语言做作为一种记号体系，记号形成的过程就是概念找到自己合适的形式的过程，所以，功能主要指形式的关系作用，就强调形式关系这一点而言，位置和秩序的改变更加重要，在最一般的意义，本文的大小与本文结构的本质无关，基于这种认识，我们能够理解罗西的那个著名主张：城市的本质，即城市人为事实的结构和城市的尺度规模无关，我们进一步认识到，对象皖南民居那样的乡土村镇的研究并非所谓乡土建筑的研究，而是被民居建筑结构组织所吸引，它的人为性与本文性使它可以纳入城市设计研究的范围，尽管相对于现今的中国城市而言，皖南民居代表一种我们几乎仍未理解的语言体系，但却是一种更接近语言本质的体系。如果我们记住，记号并不代表任何实体，记号是一种约定性的，相互依存的关系，那么我们就能够理解，记号自身就是实体，有着独立的价值，关乎语言的本质，所以记号在最具创造性的意义上标志着可能性，功能关系是一种关于可能性的关系，无需外界的解释和辩护，也无需承担它不能承担的额外价值。所以，本文可以看做是对“语言”的更精确的定义，如我们前面所讨论过的，“语言”所指的东西在索绪尔开创的现代结构语言学之后已经完全不同，但旧词新解，总易混乱，在这层意义上，可以说“本文”就是对“语言”的词汇替换。本文开辟了一个新的研究和理解的平台，它既不依附于哲学之类在上的学科的发展，也不同于总是把约定性的记号当做有固定内容的记号的日常言语，我们因此谈论本文的“中性”。形式主义者遵循索绪尔的原则，把语言分类为“诗的语言”与“标准语言”的对立，其所专心研究的“诗的语言”就是本文的前身，声称文学本文做为一个独立的结构，其价值不取决于语言学之外

的价值就是一个自然的结论，至于文学是否和语言或者本文可以视为等同，则是另外一个问题，也是从形式主义到结构主义，直至现在的讨论中心，这种讨论本身就已经促进了学术的深入与发展。由于能指和所指在关系上的约定性，所以，与概念相比，不同层次上的能指的形式关系更为重要，尽管本文一词可以指不同语言学层次上的结构组织，但在研究的志趣上，对形式的关注是一致的原则。至于本文自动的“能产性”，本文被看成是字词“生成性作用场”，既和现代艺术中的自动性原理有关，也和乔姆斯基《句法结构》一书于1952年的问世有关，标志着继索绪尔之后，结构语言学进入了一个新的发展阶段，主导性的原理再次改变，这些问题，我将在以后的章节中讨论。

语言本文结构的自足体非解释论的原则需要反复强调，并没有什么从语言研究中派生出来的一整套的概念体系与可以当做教条运用的方法，让我们把绘画解释为“画面本文”，把音乐解释成“音乐本文”，把舞蹈解释成“舞蹈本文”，把建筑解释成“建筑体本文”或者把城市现象解释成“城市本文”；语言学并不拥有象哲学那样的学科曾经拥有过的地位，本文结构的存在取代了根据一种整体观的建造，结构的方法产生于结构建造的过程，现代语言学研究 and 象形式主义这样的现代艺术运动的合流，首先就在于共同拥有的，以一种实验性建构去理解世界的愿望，并在这种建构中理解到人在世界上的生存本然具有的结构性质。以解释论与反解释论分界，我们可以分清现代运动的原则与象征主义原则的基本区别，这一点之所以重要，是因为当初现代运动与之决裂的象征主义，在今天特别以继承传统的面目又从后门悄悄的回来了。建筑总要象征某物，模仿某物，从模仿过去的建筑样式到模仿自然，建筑象征着永恒，坚固，对空间和时间的征服，建筑象征某种人们甚至不自觉思考的永恒价值，是纪念性的，象征的观念与建筑物所体现的社会价值的等级体系密切相关，是建筑师对个人心灵的表现，是用新的表现方式以引起对存在的一种新的解释，并且往往是对过去某种固定的观念，固定的样式与固定的价值的解释，象征的美学是高尚的美学，完善的美学，实际上也就是权力的美学，建筑师因此试图享有某种权力地位，总是把建筑创作与某种高等级的，重要的，常常是大尺度的，大规模的建设项目等同起来，象征强调整体性，有机性等等，在象文学那样的领域里早就被批判过的象征主义在当前的建筑界中依然盛行。这也是为什么我们要去反省现代运动立场的一个重要原因，实际上，象征总能引出一堆庞杂的概念与手段，它实际上与理性认识关系甚小，但却极具有诱惑力，必须指出的是，象征主义尽管是现代运动出现前的最后一个思潮，但却不能以象征的概念去简单概括一个已经过去的古典世界的特征，甚至在西方文化的范围内也是不确切的，我们已经看过象舒尔茨那样，借着海德格尔式的存在哲学重新恢复象征在建筑学中的价值的努力，这理论在解释古典世界时似乎是有效的，但却始终无力发展出一种适应今日世界的建筑学，我们也看到象罗西这样的试图反省现代运动基本立场的学者，对传统的恋情使他把象征依然看作是一种永恒价值的表现手段，这使他对建筑语言学的思考很难彻底，依据象征的原则，他坚持把城市建筑分成由在上的纪念性典范建筑与在下的住宅区两个等级，以及在中心的纪念性建筑与在边缘的住宅区的两个范围；事实上，当现代主义者试图占据一个古典世界之后的主导地位，试图把现代运动的立场方法转化成一种指导性的教条，试图对城市和建筑进行整体性，一次性的改变时，现代运动的基本立场就已经被逐渐腐蚀了。而在一个后现代的世界中，特别是在那种古典式的后现代建筑中，我们看到了一种特别令人厌恶的象征主义，固定化的现代功能，加上以一套记号体系面目出现的古典外衣，建筑符号的魅惑用法，这种东西既可以在西洋古典的借用中看到，也可以在中国古典的民居样式的借用中看到，并在当下全面商业化的氛围中，以异域风情或者乡土风情的面目而盛行，弗兰姆普曾经指出，这种现象曾在十九世纪和二十世纪初的西方出现，可以看做是建筑学中创造力全面衰竭的表现，我们在今天的中国建筑学界，也全面的看到了这种表现。必须强调，与

其说现代运动是反传统的，不如说它并不反对全部的去，而是提倡通过回到艺术本身的方式，对过去进行建构性的重估，它对待过去遗产的态度是分析性的，是一种破坏性的建设，而它首先要破坏的就是象征主义的美学原则，剥离了附加在艺术语言上的外在之物，这从现代建筑运动选择大众住宅为突破口就可以看出，从根本上说，这就粉碎了建筑世界等级化的价值谱系。因为就建筑语言本身的自足结构而言，它的约定性的记号体系，它的本文性本身包含着一种非等级化的原则。现代运动打碎的是十九世纪末的传统，是如象征主义这种对正在到来的席卷大地的革命力量进行最后挣扎的努力，现代并不仅是一个新与旧相对的历史概念，而是对艺术本身的一种自觉的回归，是对包括建筑在内的艺术在品质上的一种跃升，同时，以先锋姿态出现的现代运动是孕育着一种能够重新解读逝去的古典世界的真正策略的，这种策略肯定不是一种事后的解释，并用这种解释来做为新的教条，而是以一种构成性的方式寻求理解。即使就现代运动所直接反对的象征主义而言，能够理解象征主义，吸收它内含的正面价值的地也正是现代运动。事实上，尽管象征主义与现代运动体现了观念上的对立，但是，从传统西方美学中的“象征”概念到做为一种思潮的“象征主义”，这本身就是一种不同于传统的形态，即自觉的理论形态，尽管这种思潮与理性的认识关系甚少，但它做为一种“主义”，是有明确的理论立场的，布洛克曼对此有一个概括，虽然这个概括只是谈到象征主义的文学观，但是就其追求一种更具哲学性，一般性的认识而言，我们能够体会到它和本论文所探讨的建筑学主题在观念上的关联：“从一种文学观点看，象征主义意味着形式和内容之间，象征者和被象征者之间的，声音和意义之间的区别，都必须相对的来谈，因为它们是一有机结构（实在诗歌、实在的艺术作品结构）的各个方面”。这里的关键就是一种基本的相对主义态度，可以说，这和象征主义对语言的一种自觉的态度有关，语言结构的独立价值已经被初步认识，形式与内容这类二分对立的概念已经得到关注。具体来说，象征主义的文学运动在以不同的状态存在，例如，我们可以从哲学内容方面，区分出法国的象征主义文学与俄国的象征主义文学。以马拉美为代表的法国象征主义可能在寻求一种新的诗歌表现形式。语言学的问题已经进入了考虑的范围，如何突破语言与现实之间习惯性关联的限制，已经成为自觉的问题，罗兰·巴尔特做为一名坚持现代运动立场的作家提醒过我们，马拉美早就提出过一个命题：“一切方法都是一种虚构。语言本身似乎就是虚构的工具。语言学紧随在语言的方法之后；语言反思着语言”。紧接着，巴尔特给了这个命题一个现代的阅读：“如果方法只作为一种系统性的程序起作用，那么它也不可能是一种说明性的方法，它并不想导致任何解码的活动，并不想提出任何结论。在这里，方法只可能针对语言本身，因为语言（的日常法则）极力阻碍着任何说出的话语（李注：在纯粹语言学研究，text 本文，指大于句子的语言组合体，中文一般译为“话语”）所以，我们可正确的说，这一方法本身也是一种虚构”。（巴尔特《法兰西学院文学符号学讲座就职演讲》）这样看来，反解释论的形式主义方法必然带有虚构性，而巴尔特对马拉美的读解，则使得马拉美以他对语言本身的关注从我们对象征主义的认识中被剥离出来，让我们体会到象征主义中隐藏着的现代性，进而让我们认识到对艺术现象，除了我们以往所习惯的史学评介角度之外，现代运动实际上提出了一种新的评介与认识的原则，就是从反思语言的程度去分界，判定的原则。这样，建筑学者很容易联想到，做为现代建筑运动的发生场所之一的包豪斯在教程中取消了建筑史，从今天看，这只是取消了史学的方法，并不意味着取消了历史本身。同样，文学并不因为天然的运用语言就认识到了语言本身的独立价值，即现代语言学所告诉我们的语言和现实间的约定性，也即基本的不符合性以及只能通过虚构显现出的诸多可能性，甚至可理解的真实性的。巴尔特也正是由此重估了马拉美这类象征主义者的观念价值与方法的价值，并指出由此可以理解：文学不可改变的是非现实的，这种反常的功能有一个名称，即乌托邦的功能。“因为在十九世纪后半叶，也就在资本主义弊病肆

虐最甚的时期，文学从马拉美开始找到了（至少是对我们法国人来说）它的确切形象，现代主义。从那时开始的我们的现代主义或许可以用这样一种新的现象来定义，这就是我们所说的语言乌托邦。没有任何[文学史]（如果仍然要写这样的文学史的话）能够仍然是正当的，如果它像以往一样满足于把各种流派串连在一起而不指出它们彼此之间的重大差别的话，这种差别揭示了一种新的预言观，即写作的预言观。马拉美说的[改变语言]与马克思所说的[改变世界]是同时出现的。那些追随过以及仍在追随马拉美的人从他的作品中体会到某种政治含义”。巴尔特创立的与语言的本文性相关的“写作”概念我会在以后讨论，这里，我想强调的是他所提出的界定不同艺术流派本质的现代原则，即语言学的原则，只有根据这种原则，才能理解流派之间的重大差别。同时，巴尔特对现代主义的定义：一种语言乌托邦，也发人深省。说到现代的乌托邦，就不能不提到意大利未来派，从文学方面，意大利未来派具有社会学倾向，反对象征主义在表现内容上沉浸在传统、过去以及神话题材的浪漫情绪，反对总体上向后看的角度。企图发展一种适应今日技术世界的文学，追求创新，但是，经常使用“电”、“螺旋浆”、“无线电”之类的词只不过表明某种与更根本的哲学问题和社会学问题有关的天真观念。在建筑学和城市设计方面，意大利未来派把一种关于今日技术世界的乌托邦从文学词汇发展为一种具体的形象，并传达出这样一种观念，这个乌托邦主要是一种新的城市世界的理想，技术的决定力量体现在城市的建筑上，有着远超乎传统世界的高度与巨大体量，高架公路穿城而过，汽车改变了人对城市生活中速度的认识，取代了教堂在城市中意义的是大型的汽车站、火车站与飞机场，在未来派留下的城市设想草图中，在尺度超常的街道上，甚至见不到一个步行者，也见不到一棵树。这种技术时代的浪漫主义打动人心，即使在今天，在这种梦想有可能成为恶梦之时，做为一种全球性的模式，依然保持着不可思议的惯性力量。尽管现代建筑运动在它的发展中，吸收了当时各流派的观念，但未来派的设想却在整体的价值观上取得了压倒性的胜利，值得我们深思的是，除了意大利未来派，现代运动的其它流派都在力图创造一种新的美学形式与一个适合于现代的适当的表现世界时，对现代世界抱持一种批判的态度，而意大利未来派却无保留的唱着现代颂歌，实际上，从理智的思考出发，意大利未来派并非人们所以为的那么现代，抛开它的新词新形象、新观念、它的底蕴甚至比象征主义还要古老，说它是一种现代的象征主义更加适当，雅克布逊直截了当的批评意大利未来派，说它不过是发明了一种报道技术，从文学上看，并不是对（诗的）语言的根本革新，在这里，形式主义的诗的语言就是关于语言本身，关于文学语言本身的理论提法。就城市建筑而言，未来派发明的是表现词汇。它的乌托邦是以人为中心的乌托邦，突出城市的地位，把城市世界从整体的生存世界中分离出来，就是突出一个完全为人的欲望服务的人工技术世界，它用城市中的巨大的技术性建筑物，常常高耸入云的水坝形象以显示人的权力地位，一种新的纪念性观念，一个强调对于物的迷恋的新宗教，更加值得注意的是，这是一个记号总是代表其它实体的世界，一个本身将成为模仿对象的世界，在这个世界里，建筑师的人心起着重要的作用，建筑师的地位被专业性的拔高，因为他掌握着创造一个整体性与有机性的城市世界的专业手段，自发的建造，零碎的建造，临时的建造都因不够专业而丧失了价值，而这种整体性与有机性都是发自抽象的人心。人心是崇高的，城市世界的崇高将从整体性，有机性与一次性的全面性改变中表现出来，只有这样的改变，充满热情的改变才是“新”的，才是科学的。让我们再次回想一下济慈说过的话：“当最坏的东西充满了昂扬的激情时仿佛最好的东西也就失去了价值”；让我们重视雅克布逊的意见，意大利未来派实际上并不新，城市建筑学方面的未来派设想的不过是一个技术时代的等级世界，物质性、现实性的客体的世界，纪念性的建筑表现词汇提示了它的艺术原则的陈旧，即把艺术的基础看成是对自然的模写，舒尔茨在他的《走向建筑的现象学》中就系统的阐述了古典的西方建筑语言如何建立在整体、有机的模仿自然地景的基础上；

而意大利未来派强调的科学与现代性的现代性，不过是被动感受的词汇；一些仅仅触及皮毛的方便办法，它与象征主义的区别更多是词汇上的区分，而不是艺术语言层次上的差别。当然，一个艺术流派内部也有一个发展不平衡的问题，相比之下，意大利未来派在纯绘画与雕塑上的探索更加深入，但却在现代建筑后来的发展中影响甚小。

如果说，未来派可以部分地看作是对象征主义的一种反动，意大利未来派在文学与建筑学方面都是不彻底的，表面化的，而另一方面，对形式主义产生过重大影响的俄国未来派则探索语言学的创新，进一步说，在我们对运动立场的重估中，是改变词汇还是从根本上革新语言，标志着一种哲学上的分类原则。重视语言问题的俄国未来派，在批判象征主义的同时，也有效的利用了象征主义内含的正面价值，并进而发展出自己的艺术观念。做为俄国未来派在文学方面代表人物的马雅柯夫斯基³²，在批判的同时就敏锐的意识到象征主义关于形式与内容之间，象征者与被象征者之间，声音和意义之间存在基本的相对性的观念的价值，就艺术语言来说，这产生了一种异化效果。布洛克曼这样回顾道：“马雅柯夫斯基批评了象征主义美学中人心所起的作用。过分看重整体性和有机性的观念，就意味着把心的功能缩减为被动的和感受性的。而其建设性的能力则被否定了。这就必然产生一种文学现实的非科学观点。它把我们引回到那种将有机模仿看成一切艺术基础的唯心主义美学去了。”在象征主义手里作为一种艺术手法的语言相对性概念，在马雅柯夫斯基那里发展为一种根本艺术原则的观点：“艺术不是自然的摹写，而是在个人心灵内部按照自然的形象去歪曲自然的意愿。在这里必须指出与哲学有关的两个方面。第一，人们会反复遇到歪曲意愿中所含有的异化现象。第二，特别在人类心灵的建筑性方面，可以发现存着一种科学的和实证的基本态度”。还有一个需要补充的第三点，即无论是俄国的未来派，还是深受它影响的形式主义，都自觉的把更根本的哲学和社会学问题与对艺术本身的思考联系在一起，那种直到今天仍然老生常谈的观点，即形式主义只关心艺术形式问题，是一种理论上无知的表现，如我们前面所讨论的，形式主义中的“形式”，是一个重新定义过的概念。象马雅柯夫斯基那样的艺术家，其对社会问题的关注不仅仅表现在站在装甲车上向游行人群朗诵革命诗歌，问题的关键在于，社会动力学在这里起着重要作用，这是一个反复以种种形式出现的问题，诸如俄国形式主义与马克思主义的辩论，进一步发展的结构主义等等。在这里，就马雅柯夫斯基的口号诗重要的不在口号，而在于口号特有的语法规则而言，社会动力学也不是作为片面的社会学问题，而是被置于正在发展的新语言学的范围内来考虑的。

“形式主义”一词中的“形式”二字，突出了这种思潮和结构语言学的关系，也突出了它和一种更重视结构性功能的社会学的关系，这个观点本身可以看成是现代结构主义方法的前驱。从一种反象征主义的，非解释论的建筑性立场出发，语言的成分与结构分析将发展成一种社会现象的综合认识论。同时，以语言学研究为中介，以这个当代人文学科唯一一个在基本原则上有共识的学科为综合研究的平面，从形式主义到现代结构主义的结构思想史与一种由主体出发的科学的与实证的态度之间，存在着超乎我们想象的密切关系，特别反映在象音位学这样的基础语言学科中。列维·斯特劳斯在《结构人类学》一书中说道：“音位学对于社会科学，必然象核子物理学对于整个精密科学领域一样，起着同样一种革新者的作用。”在更深的层次上，我们有必要把象征主义中对人的主观作用的强调与形式主义对主体心灵活动的建设性认识区别开来，形式主义者决心以对待事实的客观的科学方法，来反对象征主义和意大利未来派的主观主义美学原理，如 B·艾亨包姆³³所写道的：“由此产生了形式主义者所特有的科学实验主义的新热情；哲学的和美学的臆想被抛弃了。”而对于深受形式主义影响的建筑学中的构成主义，也必须从这样一种角度出发，才能获得更好的理解。

站在今天的理论平面上回顾，在当代一般符号研究中，形式主义和语言学的关

系，通过“形式”和任何时间或空间中存在的“能指”系统之间的可互换性表现出来，这一点特别重要，因为由此，本文超出了语言现象的范围，这种超越同样不是开始于学理的推论，而是开始于具体的艺术实践，在现代艺术运动中，立体主义与极简主义在这方面有突出的表现，形式主义与立体主义以及极简主义的关系，可以看成是当时艺术、哲学和科学探讨的焦点之一。

和形式主义一样，主体主义也不能简单的被看成是一味求新的运动，例如，立体主义的理论主张和形式主义研究一样有赖于人种学的资料，毕加索等人对黑人艺术的自觉吸收就提出了一种只有基于分析而不是解释才能提出的问题，甚至可以说，是象毕加索这样的艺术家在《阿维农的少女》那样的作品中画出了黑人艺术，因为这些画作使黑人艺术成为一种对现代世界的人们来说有待理解的问题，有待理解而非有待解释，从理论上说，关注的焦点是：破坏材料的自然秩序和自觉的再造。知觉领域内材料的基本成分的内在价值也受到强调。主要的立体主义研究者D·H·坎威勒写过一篇文章，题目是《黑人艺术与立体主义》，他在这篇文章里强调说：立体主义者在黑人艺术里看到了他们自己的作为一个自足性对象的艺术品概念——黑人艺术无论在整体上还是在一切成分的细节上都必然运用记号。因而立体主义者注重于所绘事物的真实性和自足性，而不是相似。他们并不专注于“摹写”，而是专注于一种意义的综合体，在这个综合体里与外部世界的关系被自觉地加以构造和改动。现存的一与之相似之物就是语言，这个哲学上清楚的概念解释了立体派画家喜欢在画布上运用画稿的倾向，这肯定不是什么装饰手法，而是为了表达他们……自己艺术的语言特性……。”

立体派艺术一开始就表现出某种分析的特点，但这并非意味着立体派发明了某种类似于科学领域的分析技术，对任何已构成的符号体系进行分解，进行解码，进行解释。事实上，立体派的分析有着不同的意义。首先，分析阶段的立体派想把任何与自然相似的或虽由人工制造但久而久之已成为自然的东西都加以摒弃，换句话说，分析不是面对任何固定的客体或结构的，从而有利于艺术家意识中的建设性过程的企图，在立体派中，我们可以领会到现代运动最重要的一个出发点：即对任何固定思考的不思考。这不是一个以新代旧的简单问题，而是如何不断回复到艺术本身的问题，而艺术与外部世界的关系都自觉体现在艺术语言中，进一步说，体现在通过分析构造去强调一件艺术品是怎样服从它的固有法则的。任何一件艺术品所固有的东西就是它自身实在的秩序。同样，秩序也不是什么固定的东西，就如语言中能指与所指，形式与内容之间的关系只是约定的，不是固定的，从根本上说，甚至是任意的，但这种任意性保持在结构之内，我们就是在这层意义上来谈论语言法则的实在与固有的。于是，与艺术语言的自足性结构相比，艺术家的人心或总是在这种人心去找的“本质”，以及那种在纯粹外部世界客体中隐含的“本质”都变得次要了，如果我们一定要借用唯心或唯物主义美学中的“本质”一词来指示某种根本性的东西的话，那就必须说明：一件艺术品的本质，如作品本身所表明的那样，就是它的“秩序”，就秩序总是有待在建构中揭示而言，总是有待分析而言，物质世界的复制品这种观念就没有价值了。通俗一点讲，任何一张立体派画作都不是先对某一客体进行一番分析之后，在某种分析的结论得出才画的，立体派画的就是分析与构造，是关于绘画的绘画，关于雕塑的雕塑。就象我们从索绪尔那里知道的，语言是一种间接的存在，是人的意识中某种看不见的东西。立体派与现代运动的另一重要见解就是给这种看不见的东西本身赋予可见客体的地位，相对于繁复的物质世界而言，即使最繁复的立体派艺术作品都表现出一种简化的倾向，具体来说，就是把表现艺术品的本质的“秩序”的某种“语言”的成分揭示出来——对立体主义者来说，它们就是熟知的立方体、圆锥体、三角锥体、平面或小平面。在现代建筑的先驱者中，也可以看到类似的一种致力于“语言”成分的揭示与构造的态度。立体派所揭示的现代运动的第三个重要原则就是语言成分，即客体分解后松散碎片的等价

性原则，碎片本身无意义，问题在于以什么方式进行组合，成分不再象传统那样必定和某一意义、某一内容对应，因而就有某种“本质”需要发掘，语言成分的意义是在结构秩序的构造中体现出来，所以，“本质”一词在现代运动以后，就是一个不再透彻，甚至根本不该问的问题。同样的态度我们也能在新语言学的研究中看到，雅克布逊的音位学就把做为语言成分的音素视为同一的，并用它们来建造结构。从城市建筑的角度看，这一论点也带来某种革命性的后果，我们惯于批判象柯布西埃在光辉城市的设想中过于僵硬的功能分区，但是，光辉城市潜在的正面价值不能忽视。柯布的功能分区固然是僵硬的，并被后继者当作教条运用，但他对功能的看法是等价的，整个光辉城市都建造在一个无象征、无等级差别的方格网络之上，城市世界不再复制自然世界，而是对自然的或已成为自然的秩序的破坏与自觉的再造，与之俱来的是，传统西方城市对纪念性建筑的观点被粉碎，一种现代建筑的民主观初步确立了。柯布的问题在于，他所揭示的这种城市设计的“语言”结构过于简单化了，在后来的昌迪加尔城市设计中，我们看到了一种打算保持这一“语言”而使这个结构复杂一些的倾向。语言成分的同—性看法对立体派艺术家来说，也意味着画面的主体与背景等价，人与物体等价，这种传统上基于人这个中心的象征等级体制的瓦解也反映在现代建筑运动中，以往被忽视的大众住宅建设被赋与同公共性纪念建筑物平起平坐的高度，这种改变不仅是价值观的改变，也不仅是建筑语言的变化，而是孕育着人理解所居世界方式的一种改变，也深刻改变了建筑学所研究的对象，它是如此激进，以至最初的原则提出后很久，建筑师们仍难以坚持这一立场，罗西在《城市建筑》一书中就表达过这种困惑，按照语言成分的同—性，等价性原则，一切传统上很少考虑的城市现象，如自发的建筑，不规则的建造，临时拼凑的建造理应纳入研究范围之内，并且应与典范建筑同等对待，但罗西承认，这些东西将会损害他的研究体系，尤其是当他坚持使用“纪念性”这一概念的时候，尽管他已对这一概念从现代语言学的角度作了些许的修改。进一步说，无论立体派还是现代建筑运动，都通过自觉的分析与构造提出了这样的问题：“需要对待事实的一种科学的、客观的态度，需要一种保持这一‘语言’而使这个结构更复杂些的努力，需要一种更为综合性的解释。从语言理论上说，一种更为综合性的结构方案只有在乔姆斯基之后的阶段才有可能。而在建筑学中，城市设计之所以成为一个问题也是与对一种更具综合性的结构方案的探索有关的，我们在立体派，俄国形式主义和当时其它的美学运动中间发现某种可以称之为共通理智原则的东西，在精神气氛上存在一种统一的趋势。现代运动既不伤感、也不浪漫，根本上说，并不整体性的试图粉碎传统，其对艺术语言本身的探索反映在对形式问题的新看法上，但形式主要不是一种用来表现的形式，对形式秩序的实验中，最不易理解的即是其体现的对待事实的一种客观的、科学的态度，这一要求特别在早期现象学里，在胡塞尔的《逻辑研究》时代，曾明确提出过，其中最重要的问题是，现代运动强调在对世界的认识活动中，主体自觉的再造作用，在抛弃了以物质世界的复制品这种传统的观念之后，它是否必然会强调一种心理主义的立场呢？

19. “作品自足体”的反心理主义立场

现代运动强调艺术作品自足体的观念，开创了一个艺术发展不依赖于传统哲学观念的时代，但是，哲学往往以心理学的面目悄悄地从后门溜回来，在现代运动初始的那个时期，在欧洲的精神科学领域中，心理学一度享有准哲学的地位，并以科学的姿态出现，在当前的理论发展中，例如在城市设计的领域，象传统那样，从某种哲学的或意识形态的立场出发进行的理论研究确实不多。但以心理学为依据却是一种普遍的做法，无论是凯文·林奇的城市意象论，还是罗西的集体心理理论，或是

在《拚贴城市》我们见到的对格式塔心理学的引用，这些理论中的心理主义固然和以往有别，但是，让人产生疑问的是：它们都带有某种先决体系的特征，这使人们有必要重新回顾胡塞尔³⁴现象学对心理主义的批判，布洛克曼对此有过简明的阐述：

“现象学与俄国未来派的宣言和主张，以及与未来派和立体派的理论，对待事实都采取一种同样的实证主义态度，其标志就是一种反心理主义立场。但是应当防止误解：胡塞尔感兴趣的乃是建立在意识的意向性观念上的，一种新的以现象学为基础的心理学，从而使它能抵制独断行为主义和刺激——反应心理学。因而，语言学研究者首先感兴趣的并不是否定某种心理学，而是对事实的一种实证主义态度，以及（与此密切相关的）意向性意识的理论。意向性是表示人类心灵构成性能力的现象学常用语，它已引起未来派和形式主义者极大的兴趣。对于胡塞尔来说，当把人看作语言的主体，即把人看作一种创造语言的生物时，心灵显然具有合目的性的创性能力。同时，由此却产生一种新心理主义化的危险，因为构成性意识学说和它的意向性结果，可以既按新康德主义的又按独断唯心主义的意思来理解，在（两种态度）中，（我们）看到在一种构成性意识理论和一种被构成的符号体系的哲学间的，未解决的分歧。”

立体派致力于通过分析和构造，揭示艺术固有秩序中内在的“语言”成分，形式主义则对胡塞尔的“纯语法”概念充满热情，构成性的意识体现在对“纯语法”本身的精致研究中，语法的纯粹则反映在对一切先在的理论前提“存而不论”的实验态度之中，同时，正是这一“纯语法”观念表明形式主义者有意识的退回到十七世纪和十八世纪的欧洲唯理主义，这也是为什么我认为罗西的城市研究和形式主义原则密切相关，透过对现代运动立场的反思，他重估了十七、十八世纪唯理主义对西方城市设计的价值，也告诉我们，语言不仅可以用诗歌的、立体主义的、或现代建筑的观点来考察，而且也可以从哲学上把它看作是一个记号系统。布洛克曼清楚的说明了现象学的纯语法思想与新的语言学研究的关系：“纯语法思想，因其普遍性原则，就与……语言学派的比较的和人种志的传统有了联系。语言学由于它对人种语言学事实的实证主义态度，从中获得启发。语言需要一种共时性描述——在胡塞尔为心理学作解释时的同样的意义上——从而语言成分应当被看作是实体，而不是心理特性的负载者，这些看法，再一次得到澄清。”这种理论中，我们可以看到一种试图除去语言本身所携带的外加价值观念，从而在根本上革新语言的立场。就客体和意义的关系，即人的意识对外部世界的理解而言，在客体世界和广义的读者，即追求理解者的情绪经验的世界之间，存在着一个中立的和独立的领域，即语言领域。语言学 and 人文科学只和这个领域有关，意义总是一种语言学现象，而就艺术的对象而言，就语言成分的等价性而言，无论哪一种抽象的，无对象的，被歪曲的语言，都可以呈现为诗的、文学的、艺术的语言，它总表现为一个意义场。即一个构成性意识和被构成的记号系统之间的张力场。而进入这一领域的方法就是形式——结构的方法。不过，在这些讨论之后，我们很难回避这样的问题，坚持构成性的意识和被构成的记号系统之间的对立就足够了吗？我们已经指出现代运动的立场如何被淡忘，即当它又成为一个已经构成的记号系统并以之为指导原则之时，在这种状况中我们总是看到一种独断的唯心主义以及它的僵硬后果；存在着一种纯语法，纯构成吗？艺术不依据于一个解释的体系，但纯语法、纯构成本身和意识形态真的无关吗？与价值论真的无关的吗？存在一种超越文化地理的疆界、超越语言种类的纯粹结构吗？按照弗兰姆普开出的药方，他所主张的新地方主义，对传统的间接继承，即潜在的纳入语言潜能概念的方法，在思想上回溯到新康德主义的复兴，罗西在他的《城市建筑》中也公开宣扬一种他称为新理性主义的思想，这反复提醒我们，现代运动原则的普遍性并非象我们一般了解的那么普遍，其对艺术本质的返回也并非彻底，毋宁说，它包含着某种体现了整个欧洲传统特性的东西，对这个问题，与形式主义和立体派这些美学运动同时发生的极少主义，做了实验性的探索，包含着一种真正

革命性的艺术观念，如果说立体派使得我们可以跨出语言学领域，以语言学的原理去探索非语言现象，并指出各类艺术和语言之间的结构意义上的相似性，极少主义（马列维奇³⁶的“至上主义”是它的先驱）则真正触及了语言的边界，也是艺术的边界，在立体、形式主义把艺术当做独立的本文结构来处理时，极少主义已经在实验一种反结构的激进观念。这是一种什么样的观念？当罗西在他的《城市建筑》一书中把他的新理性主义的城市观，定义为经过结构主义与极少主义的艺术思想改造的城市观时，结构的语言与反结构的极少主义的共生当然是一个有意思的问题。

20. 结构语言观念与反结构的极少主义的共生

通过与立体派艺术的比较，可以更好理解极少主义的原则。我们可以说立体派是那种欧洲式的几何绘画，但尽管极少主义也用几何图形，例如马列维奇在正方形黑色画布上画的黑色方块或者正方形在白色画布上的白色方块，我们却不能说极少主义就是几何绘画，这两者甚至毫不相干，其间有着一条鸿沟。立体派不再复制物质世界，但其作品和效果趋向于携带结构、价值观念和传统欧洲绘画中所具有的东西，换句话说，在其复杂的作品中、总是存在着某种结构。与语言的相似也正是这结构性的相似，即它总是由某些语言“成分”组合起来的形象，尽管对语言成分等价的强调，使得这些成分间不再有传统的结构成分间繁琐、精致的过渡与联结，但这些绘画仍然是关系性的绘画，立体主义者的整个观念的基础就是平衡，实际上，这种对画面平衡的看法相当传统，曾经深刻影响过中国当代建筑思想的巴黎美术学院的艺术观念基础就是保持平衡——无论在整体还是细节都要保持平衡，立体派在最根本的语言原则上无法抹除欧洲艺术的特性，这些特性是无数的和复杂的，但主要是说它与某种理性主义的哲学传统有关，无论是笛卡尔的，黑格尔的还是胡塞尔的，它都使艺术依据于一个先决的体系：它们表达了某种思想方式和逻辑。而象马列维奇的绘画，表达了一种一个部分也可以独立存在的观念，如果我们和语言学研究，特别是音位学的思考联系起来，就等于把一个音素分解出来，强调它不代表任何客体，不承载任何心理特性，并且不需要任何逻辑体系，或者说结构的支持。如果说，立体派、形式主义因其反对仅仅改变词汇，而不是从根本上革新语言而确定了现代运动的基本原则，那么，极少主义主张的就不仅是从根本上革新语言，而是试图从根本上消解语言本身，消解现代艺术的欧洲特性，这是一种彻底的实验态度，它唯一要保持的只是艺术本身，至于要打破艺术与非艺术的界限，则要等待达达运动的出现。值得注意的是，正是这种彻底的实验精神吸引了二战后美国艺术家，对于试图摆脱欧洲艺术的路向，确立自身价值的艺术家们，极少主义和后来的达达运动有着特别的启示。这当然也会引起对现代运动的西方性总是抱有矛盾心态的中国艺术家和建筑师的关注，不过，有一点必须强调，这些艺术观念上的分歧与争执都是在一个被分解的更细的平台，即形式的平台上发生的，并在一个“语言”的范围内部被理解的，除非跟着这些思路逐渐深入，逐渐缩小讨论的范围，否则我们只能站在这些真正的问题之外，所以，有必要深入了解什么是俄国形式主义的具体主张，因为我们上述讨论的诸多问题，都被俄国形式主义看成是自己的任务。

21. 重估形式主义

正如我在论文中反复强调的，现代运动的观念与方法来自于艺术实践，对随之而来的理论问题既不拨高，也不解码，而是在一个类似于语言实体的平面上，一般方法论的问题比解释性的结论重要的多，同时，对立体构成性意识的强调，对任何

教条化的正统地位的不懈消解，使得这里讨论的方法论问题带有反对任何预先设定的方法的性质，反对方法是现代运动在方法论上的最重要的基本原则，尽管随着理论的深入以及各类艺术具体的差别，理论上的术语有所不同，但彼此之间的统一性，也许比我们了解的更加紧密。在形式主义的文学理论中称之为“形成”与“变形”，在立体派理论中称之为“分析”与“综合”，在巴尔特式的结构主义活动中，称之为“分割成分”与“编配”，在柯布西埃这样的建筑家那里，也抱有一种初步的关于建筑的“法式”与“转化”的想法，而在密斯那里，则更加重视建造过程的“构造”的一般性理解与操作，归根结底，这里面都有一种将艺术看成是本文自足体的观念，研究的志趣则转向对结构与语法，对一个预先未曾设定的过程的重视，并由此出发，引出关于艺术本身，关于客体与意义之间关系的真正的问题。现代运动的共同点之一就是，它们都无意于给当下的问题以一个合乎理论的解释去抚慰现代人的焦虑，而是致力于提出真正的问题，并去解决问题，问题的解决也不意味着结论，而是意味着关于人与世界关系的更深入的问题的不断提出。

在我们的研究中，关于城市设计的讨论从对现代运动立场的反省入手，而这种反省始终围绕着两条互相影响的线索：现代语言学的发展与一种深受其影响的关于艺术本身的一般方法理论的建设。就理论研究的深入程度以及与现代语言学研究的关系的紧密性而言，俄国形式主义的文学理论必然在我们的讨论中占有一个特殊的地位，受索绪尔语言学把语言学看作是潜在的语言与实际生活中的语言运用的言语这一基本对立的影响，俄国形式主义者建立起诗的语言与日常标准语言的对立，当时主要的理论问题是：诗的程序、异化和文学形式。问题是，这三点都必须以一种非解释论，反系统论，反对固定方法的实验角度去了解。

22. 程序与实验

“程序”一词突出了形式主义理论强调“语言”平面做为唯一研究平面的特点，也突出了一种不依负于哲学或美学等外部知识的学理推论，把艺术本身的理论与创作都看做实践的特点。这也可以从“程序”一词的不同译法看出来，如“设计”或“技巧”。而“异化程序”、“揭示程序”则包含着形式主义的若干独立的理论贡献，这导致了对“什么是文学”这样的根本问题的一般性回答：“文学作品是其中应用的整个艺术程序的总合”。尽管这种对艺术本文独立结构的见解拒绝任何外部解释，特别是哲学与美学的解释，但按布洛克曼的意见，这些形式主义的惯用语，这些字句，并非和哲学与美学没有关联：“如果使用‘表现手段’这个通常术语，心理主义就会露头，因为一使用这个词就暗示说诗歌揭露了诗人的心灵。一种事先假定或许会有这样一个‘心灵’和这样一位‘诗人’的理论，无论如何不会发展成为一种形式主义理论。”

按照形式主义的主张，一切艺术都是技巧介入的结果，而绝不是一种表现的结果。我们在这里体察到一种关于“技巧”的新定义。技巧的介入既对现实也对语言产生了影响。一件有意识完成的艺术品的技巧，直接与材料的形成（对诗人来说就是语言）和与物质的变形（即现实）有关。其它一切——情绪内容、意识形态、性格的心理结构——通常都被看作是应用程序的“事后给予动机”。要想了解“技巧”一词在这里的意义，就必须始终记住“语言”一词必须在索绪尔之后的新语言学范围内去思考，语言做为一种“材料的形成”，既指语言成分的抽取与结构分析，而“现实”一词则指我们意识中用的理解外在世界的习常法则。它们总是固化为物质性的，甚至使我们误以为是自然的。只有在这层意义上，我们才能谈到一种相应的关于建筑学的形式主义思考，在这种思考中，技巧绝不是一种表现手段，而是关于建筑学基本定义的关键词，建筑被设想为一种语言的类似物，与技巧相关的材料的形成自

然不是指物理性质的材料，什么是建筑的语言成分与结构法则还是一个有等形成的东西。事实上，形式主义当初所关注的问题，对今天的中国建筑学界有着特殊的意义，我们罕见语言学性质的设计技巧分析，见得更多的是建筑师基于“事后给予动机”对作品的解释，无论是真正的观念发生过程还是设计技巧操作都很少触及，说国内建筑学在理论与设计两方面都停滞在一种十九世纪末的状态上并不过分。不过，最激进的形式主义者甚至打算反驳一件艺术品与它的社会学的和意识形态的方面有任何关联，这反映了某种哲学上的不成熟。特别是易于受到马克思主义的攻击，但是应当指出，这一理论立场是重要的，我们不能在认识一种新现象时只依据旧的知识框架，那样我们就变成了可笑的“六经注我”者了。形式主义彻底排除艺术品外部价值与外部知识的立场很容易招致非真实性的指责，多年以后，罗兰·巴尔特极富睿智的回答了这个形式主义者未能详尽回答的指责：“难道世界上的形式，难道形式是不负责任的吗？难道在布莱希特³⁶的作品中真是他的马克思主义是革命的吗？难道不是那种在戏院里把聚光灯的安置或服装的故意磨损和马克思主义连系起来的决心更为革命吗？”

对形式主义主张的艺术程序，可以从三个角度去理解，首先，假如文学艺术品就等于其中运用的程序的总和，那么，既使在纯粹的本文结构内，这也是一个和异化、形式和功能密切有关的复合结构，形式主义主张的文学科学不解释文学作品，而是企图描述使作品成为可理解、可读解的结构和规约，这种分析活动的起步就是从这整个复合结构中对元素的抽取，必须强调，这种结构分析不是对一个固定结构的解码，它是揭示性的，因此这里所说的结构本身必须被构成，所以，结构分析根本上是一种动态的功能分析。泰恩雅诺夫³⁷明确表述了这种“功能——结构”的最初思想：“一部作品的实体不是一个封闭的、匀称的实体，而是一个逐渐发展的，动力学的实体。在它的诸构成部分之间适用的是相关和整合的法则，而不是相等和相加的法则，结构分析可以把一个成分从一个暂行假设的有限框架中抽取出来，迫使人们密切注视习为常的事物，同时使我们认识到，这些成分都是本然共时性的，这也就是结构的根本意义，不过，结构并不是建立在对物质世界有机的，整体的模拟、复制之上，而是出自主体的自觉的再造，这意味着匀称、均衡、紧密衔接、分层分级的组合之类的观念也是寻常法则的一部分。功能——结构法则作为一种揭示程序，不仅适用于形式主义的文学理论，同样可以帮助我们反省现代建筑运动中的功能思想，功能——结构的思维并不企图把历史、传统从世界中撤走，而是企图把必定在历史中成长的建筑与城市不仅与某些内容连系起来，而且与某些形式连系起来，并进一步指出，内容本身总是被预先形式化了的，我们用语言来命名内容，而语言基本上就是一套形式主义化的分类法则。

第二，形式主义的艺术程序方法暗示了对规范性美学的否定。事实上，与其在现代和传统之间人为制造分裂，不如探讨主流与非主流，规范美学与非规范美学的冲突。与人们了解的相反，现代式建筑长期以来占据主流位置，成为在相当广泛的范围内的美学规范以及学院的教条，但是，现代运动的实验立场，却一直不在主流位置上，这种对规范性美学的否定很重要，使我们不致忽略形式主义的结构主义思想中的相对主义，这种相对主义也体现在新语言学的基本原理中，布洛克曼指出：“为什么这种思想与规范性美学，以及一般来说与先验性规范格格不入，乃是一个影响深远的哲学问题。然而我们不应忘记，任何形式主义——结构主义分析的一个根本假定，就是分析成分的等价性。在规范美学里永远也找不到这种等价性。由于同样理由，在有关的艺术体系如未来派和立体派中，或者同时也在那个时代的俄国诗歌中，可以看到类似的否定态度。”从城市设计的角度看，这种否定态度同样重要，事实上，我们从来不曾从等价性的角度客观的看待城市，有很多东西都在观察和评估中做为规范美学的弃物，等价性这一原则，甚至可能根本摧毁我们寻常的理论基础。

第三，等价性原则导致的这种关于诸成分间作用的相对主义看法，导致了把内容的

因果阐述转达化为一系列等价的事件的看法，根本上，艺术就是一种空的形式，当作品被阅读时，当建筑被使用时，这个空的形式被赋予意义，被填充事件，所以，事件总是有意识的事件，因而作为一种技巧介入，来加以强调。非表现性的技巧，揭示性的技巧是一切创造活动的本质，这既是任何形式主义或结构主义方法的前提，也是结构主义与一切其它类型的分析或创造的不同之处，因为在这里对象按照一种新的方式被组合起来，并有所增益，在现实的变形过程中功能更明显，摆脱了狭隘的寻常理解。实际上，我们已经发现，一些被批评为有形式主义倾向的建筑物，其建筑中的功能出乎意料的好用，这种好用体现在由于程序的概念，即形式与变形，或者象在结构主义“活动”中的概念，即编配与分析所导致的人对寻常功能的陌生化的关注，那种新鲜感，那种启发性，以及因此引发的使用者活动的创造性的激发，正是程序的系统性破坏着，消除着我们想填满固定意义的企图，事实上，我们以往对建筑功能的想法和现实主义小说家对内容的看法非常类似，即用大量，详细的功能细节以及合乎寻常法则的合理布局来关涉世界的真实性和有用性，小说家在这个问题上碰到的悖论建筑师也一样碰到：使功能不真实的正是关涉世界的这种准确性，任何这样详细描述的作用都不真实，但与此同时，这个功能越具有偶然性，就显得越自然。不过，无论是在文学上还是建筑上，文学的功能与建筑的功能在内容被具体说明的意义上实际上无关紧要，这推翻了精确细节的积累证实了被表现事物的真实性的传统看法，也是个一下子让人难以接受的思想。

23. 程序与功能

基本上，有两种因素让我们难以接受，一是观念上的，我们强调功能通常与经验观察符合，却很少检讨经验本身预先设定的寻常法则。即在实质类似基础上的模拟，如在所谓的现实主义艺术中那样，我们实际上在观察之前先有一个看法，从语言学的角度上说，这关乎意义的发生机制，我们习惯上使意指者（概念）优先于意指作用，在理解之前先下了判断；其二是在工作方式上，我们以固定的原则与方法指导工作，而很少想到这些原则与方法应该在工作中构成，被系统的构成。通俗的说，先习得方法，然后是方法的具体运用，积累经验，习惯成为自然，至于真实性问题，根本就没有提出的必要，这一切都使我们在本质上远离了创造活动。如此看来，形式主义者理论上远比我们深刻，其所强调的具体的程序实际上已经很象后来的结构主义活动。斯克洛夫斯基³⁹在他 1916 年纲领性的论文《作为程序的艺术》中强调说，没有通常与经验符合的观察，以及没有关于法则的陈述和验证公准的程序，应当也是可以容许的。从语言学关于意义的机制的看法出发，这意味着坚持意指作用优先于意指者，程序的概念，即（语言）材料形成与变形优先于功能的先验性规范概念，这也要求一种真正过程性的工作方式，只有令人信服的辨识一个本文结构的系统功能，人们才能够证明具体的内容性说明是无关紧要的，也能够迫使人们更多重视作为系统的文学、建筑、艺术的概念。换句话说，程序的概念与方法就蕴含在（语言的或非语言的但与语言相似的）材料自身之中，使我们能够获得关于文学、建筑等艺术作品结构和效果的结论，于是历史材料最终可以与这些材料相比较。一个对文学还是对建筑都至关重要的问题也已被提出，即一种系统的文学观或建筑观将使固执于“心灵”表现的文学家和建筑师都不在其位。坦率的说，这个一直在文学理论中被当做关键思考的问题长期以来都不曾在建筑学中被认真的思考过。这个问题的另一个要点是研究对象的转移，从形式主义者的文学理论研究中可以看到这种转移。布洛克曼这样谈论着研究对象的转移：“斯克洛夫斯基试图把这些原理特别应用在一种当时还被认为属于民间文艺的而非文学的研究项目的文学体裁，即童话里。因为一个童话的实际主体究竟是什么确实很不清楚，如果按照唯心主义美学的

标准，童话本身不能被看成是一个特殊个性的自我表现。因此（形式主义）的理论家把童话视作对他们的观点的一种检验——语言的运用在这里似乎是一个特殊的系统。一些特殊结构在这里起作用；并且它们接着在诸系统的一个系统中，即有关的文学中，相互调谐起来。于是我们用以理解有关文学的结构法则，就一目了然了。通常说来，V·普洛普（《童话形态学》1928年。）是这类程序分析的典范。按照他的看法，无论是童话的主体还是主题都不能解释它的特殊的统一性。相反，它们是整体结构里的能够互相转变的成分，成分的地位和功能都时时由不变的结构原则决定着”。循着这条思路，1966年格雷马斯在《结构语言学》一书中的原理早在1926年就已经被另一个形式主义者尼基弗洛夫所提出：个人的“叙述行为”及其在篇章中的相互关系都应作为语言中的字词一样来看待。这一语言学的线索使我们能发现篇章中的各种不变结构。从作家主体的“心灵”表现的传统文学观念看，这实际上已经在主张一种没有文学家的文学与没有小说家的小说，从建筑学的角度看，类似的观念也是重要的，在我看来，当人们呼唤提高建筑师个人在社会系统中的地位，似乎这必然导致建筑艺术质量的提高时，相反的问题，建筑师在对自己相对于建筑本文结构的位置有一种客观认识之前，他的地位已经自视过高了，这种自觉性的缺乏在城市设计中表现的更加明显，我们的城市建筑是表现的，太表现的。今天看来，一般符号学（它特别是与神话学有关）领域中的著作，关于文学主体的研究，对文学体裁的结构主义研究，都从这一源泉中得到启发。这也是我特别重视罗西《城市建筑》一书在城市设计中的价值的原因。基本上，罗西阐述了一种和V·普洛普在童话形态学研究中的类似的观念，即无论建筑师的主体还是建筑的主题都不能有效的解释城市事实的结构整体，它们并非不存在，但并不存在于结构之上或之下，而是象语言中的字词一样存在于结构之中，和其它物质的或非物质的成分在等价的地位上相互转换，并都由某种不变的结构原则所决定，换句话说，城市设计意义上的建筑学是一种没有建筑师的建筑学。只有从这种观念出发，国内建筑学界对象皖南村镇民居的研究才可能是一种有意义的研究，一种关于城市建筑语言本身的结构研究。罗西的城市建筑研究中初步提出了类型学的研究思想，并且强调类型学的重点即是一个形式问题，从形式上看，城市的建筑类型存在着重复性与可转换性的二重性，有意思的是，我们总觉得罗西从建筑的角度阐述的不够清晰的类型学的基本原则和程序的分析技巧，却可以在结构主义的文学理论中看到，这更加说明了这种文学理论实际上就是语言学研究，或者从超越语言现象的角度，就是关于艺术本文本身的符号学的研究性质，这使我们可以在不同的艺术类别中跳跃着思考。类型学的程序技巧特别精采的反映在巴尔特对巴尔扎克的小说《撒拉辛》的分析中，这种技巧性首先体现在这本1970年的分析性著作那多少令人费解的标题《S/Z》中，他在那篇论文中说：“如果我们想要理解结构主义的幻象（非解释性的虚构之物），这个词形变化的概念显然是主要的：词形变化是一群储存着的——尽可能有限的——客体（或部分，用索绪尔的语言学来说，就是一个聚合体²⁹），人们从中以引用的方式召来他们想赋予真实意义的客体或部分，词形变化对象的特点在于它是与同类其它对象面对面地存在于某种类似和不同的关系中：同一词形变化中的两个部分（一个聚合体的两个单位）彼此必须有一些相似以便使区别它们的不同变化变得真正明显起来。S和Z必须同时具有共同性（它们的齿音性）和不同性（一个音响亮，一个不响亮）……，蒙德里安的方块必须在形体上和一般的方块有些相似，而在比例和色彩上又有某些不同；我们必须经常用同样方式看待（布托《机动车》一画中的）美国汽车，但每次它们必须在样式和涂色方面互相区别；俄狄普斯神话的情节（在列维·斯特劳斯的分析中）必须既相同，又相异……以便使所有这些语言，这些作品都可以理解。因而分析时首先要分解对象，分割的动作产生出模拟物的最初分散状态，但构成结构的各部分决不是乱遭遭的，（结构的诸部分、诸单位本身并不一定就被分解）在它们被切分开来并纳入组织中以前，其中每一单位连同属于它的一

切就创造出一个可理解的有机体（即类型），它们受制于一个最高的活动原则（有着自主的动力）；最小的差别的原则”。事实上，古代西方城市吸引罗西的东西与象皖南村镇这样的乡土调查所吸引我们的东西有着相似之处，那就是一个突出建筑师的个人表现之前的前现代的时代里，城市建筑受类型化原则主导的特征。类型化思想所强调的城市的整体性原则，我们也可以从形式主义到结构主义事业中的每件作品中看到，并发现一种对经常性强制力的服从，最小差别的原则可以说是受现代结构思想影响的建筑设计观念的最高原则，在城市的结构层次上，某些部分的细微变化能引起整体的变化，因此，“最小差别的原则”就是只要有一丁点儿差别就要引起变化的原则。因此，我们可以理解罗西为什么主张保持“类型”的纯粹性、稳定性，并把这种本然共时性的语言材料与历史材料对照比较。这种强制力的形式主义是把双面利刃，现代建筑中一个严重问题就是对这种形式主义不适当的运用，造成了城市的支离破碎，同时，后现代主义召回了装饰性的表现语言，其中也包含着一种对装饰性的形式主义的不适当运用，使得城市在结构性与表现性上经历着双重的支离破碎，这使我们在城市设计开始重新重视结构整体的各部分稳定性与重复性的价值与作用，强制力的形式主义，当它被不恰当使用之时，远远不如它的稳定性重要。城市设计学中另一个令人感到无力之处，就是“城市形态”一词所包含的偶然性、不规则性的整体魅力很难诉诸认真的思考，甚至提供一种没有平面的感觉，不能有效的操作，在这个问题上，现代艺术运动给我们以一种不同的启示：即看似偶然性的现代艺术实际上是一种反对偶然性的斗争，对此，罗兰·巴尔特有着敏锐的洞察：“这就是为什么强制某些部分重复出现的力量几乎具有造物主的价值：是靠部分以及部分联系的经常呈现使作品显得是制成的，即是说，是被赋予了意义的。语言学家称这些组合规则为形式，保留这个用过了度的词的严格意义，是有益的；有人说过，形式是使各部分互相接近显得不是纯粹偶然的结果：艺术是人从偶然性争夺过来的东西。这也许能让我们懂得，一方面为什么所谓抽象派作品却是最高水平的艺术，在那里，人的思想不是建立在仿制品与模特儿的类似上的，而是依靠聚合物（类型）的规律性；另一方面，为什么这些同样的作品在那些不能察觉其形式的人们看来，恰恰是偶然的，因此是无用的。”从形式主义开始的是一种在各类现代艺术中都起作用的作品自足体的观念，而不是一种仅以人为经验为中心的主体自足体观念，所有依照结构思想建造起来的作品都不是按它所见的样子来表现世界，正是在这里，发端于形式主义的异化概念是重要的。

24. 异化

当然，与异化概念有关的不仅是形式主义，异化概念深植于俄国精神生活的文学传统之中，浪漫主义、象征主义、未来派和马克思主义者都运用异化概念，但是，只有形式主义把异化看做是一种特殊的美学程序课题。按布洛克曼的看法，它在斯克洛夫斯基的早期论文《作为程序的艺术》中已经发展成熟了：“对浪漫主义和象征主义来说，它（异化）只是一个文学技巧的问题，主体运用这种文学技巧来把世界分解。象征主义把它解释成是由奔放的主观想象产生的，而对未来派来说，它是通过自觉的激发而成的。然而形式主义期望的更多——它把异化过程中主体的构成作用本身，看作是一个范围更广的过程的一部分。这就关系到采取一种根本上反唯心主义的步骤：视为当然的主体自足体连同其构成能力，不再是唯一的理论起点了。”这里有两个重点：（1）形式的或结构的体验不等于经验观察；（2）对主体构成性意识的强调是在语言学范围内，在艺术作品自足体内被讨论，并不意味着艺术家可以恣意而行。斯克洛夫斯基在他的论文中写道：“人们通过认知活动，开始真正观察熟视无睹的现象：对象在我们面前，我们知道它，但是我们看不见它。因而关于它，

我们说不出什么来。在艺术里，对象可通过种种手段从自动观察中解脱出来。”在别处他又补充道：“人们称作艺术的东西的存在是为了感觉事物，为了使石头更象石头。艺术的目标是帮助我们真的去看一个对象，而不是认知它。艺术程序是事物的‘异化’，它产生一个更复杂的形式。这个程序增加了观察的复杂性和时延，因为艺术中的观察过程本身就是一个目标，而且还必须被强化。艺术是体验一事物形成的手段，至于所完全的是什么在艺术中是不重要的”。观察不等于片面的资料收集，这种收集本身就包含着观察方式，对这种方式不自觉，不去注意观察是如何进行的，很难说观察是真实的。更重要的是，斯克洛夫斯基的异化理论主要想结束那种认为观察是自动进行的看法。与人们一贯误解形式主义仅仅探讨表面样式相反，他在其文学理论的讨论中，就把重点移到形象的功能及其广泛的关联上去了。以诗学为例，诗的形象似乎不过是诗人所支配的一种程序，而且意义不能归因于形象本身。阐明意义的是形象的功能（即其结构关联）。这就导致语言学重点的转变，敞开了包罗广泛的异化结构理论之路。从建筑学角度看，无论是对现代建筑运动的反省还是在传统的继承问题上，异化理论也是重要的。正是在这层意义上，罗西指责建筑学中很少能够真的去看城市，如实的观察城市的现象，因为我们不了解观察中的“异化”程序，实际上，在具体的设计过程中，观察的开始就是设计的开始，因为它能产生一种强化观察的更复杂的形式，使在对象上花更多的注目时间，并从日常的时间中切分出来，我们因此称之为“体验”。从城市设计的角度看，类型学的思想直接和异化的艺术程序有关，现代建筑运动的创造立场的丧失标志之一就是它本身转变为一种象征形象，并被当做意义的根源，在一种教条的方式中，空间和功能之间建立起一种对象和名称之间的关系，一类功能有一类空间，一个对象必有名称，名称必须是与对象本质有关的词语。特别的空间实体形象则与功能的本质有关，建筑学由于它的现实使用方面的强制要求，不管流行什么主义，它都似乎必定遭受一种现实主义的认识观与美学观的左右，必定制造令人厌倦的感觉。不过，异化程序在建筑学中真正的理论困难在于：建筑是唯一有关一个主体的真实行动的艺术。这个问题在文学里容易忽略，但在舞台戏剧中就会遇到，所以，舞台戏剧在现代建筑理论中，特别是在城市设计方面，往往做为从文学理论到建筑理论之间的一个跳板。由此衍生出“悲剧城市”、“喜剧城市”这样一些跨艺术门类的边缘概念。例如，人们在罗西的城市建筑理论与设计实践中就指出一种从“悲剧类型”向“喜剧类型”的转变。

让我们先看一下形式主义者如何在文学理论上揭示异化程序，布洛克曼指出：“斯克洛夫斯基特别在对托尔斯泰散文作品作结构分析时试图证明，我们整个观察过程的自动性（惰性）是由构成性主体的作用产生的。在托氏作品中可以看到避免这种自动性的程序，斯克洛夫斯基指出它来作为异化程序的例子。一个对象不是以它的名称来表示的（就如一座建筑不是以它的样式来表示的）。这一点与语言学密切相关：对象是否有名称？名称必须是那些与对象本质有关的词语呢，还是仅只是对象的约定记号呢？托尔斯泰不用对象的名称来表述对象，而是把它描写成好象头一次被观察到的，或头一次出现的偶然事件。这是一种方向的转变，心理的冲击效果可能会就此把我们领回到原初经验上去。……托尔斯泰在描述一个对象时，并不运用直接从全部主题（预制的主题）中引出的概念来指明它的构成部分，而是用这样的名称来称呼它们，依照这些名称，其它事物的相应部分也能被知道（一个相当于聚合体的朴素概念）——这就是异化。它是由一种结构描述产生的，这种结构描述建立在这样的观点上，即意义只能来自成分在总体中的位置和功能。托氏又把一个旁观者引入他的故事，于是事物就由于依照旁观者的观察方式而非我们自己的方式被异化了。……托尔斯泰从来不在他的剧作里运用这种困难的程序：换句话说，当它是有关一个主体的真实行动时就不用了。对此可能有两点理由：托氏和斯克洛夫斯基两人都清楚，异化程序牵连到困难的文学——美学上的复杂问题。”这里有三个要点，第一，形式主义的异化概念和托尔斯泰的过程不同，在托氏那里只是一种写

作技巧的东西被形式主义者发展为一个关于一般认识论的问题，异化程序不是在这里可以用而在那里不用的手段，整个叙述文脉的异化乃是必需的，对各种艺术都是如此。只要你观察现实，你就是在叙述，而只有运用异化程序，我们的认知才能从自动性、从惰性中解脱出来，重新得到我们观察中的原初准确性；第二，观察并不是与艺术创作脱离的在前的程序，如同托尔斯泰的观察出自写作的揭示，观察的真实性取决于结构描述，结构化就已经是一个创造技巧过程，技巧已经介入其中，所以，象罗西在城市研究中所倡导的，城市既被类型的观察也被类型的建造，而类型学服从最小区别原则告诉我们，一个类型，一个语言学意义上的聚合体，必须在摆脱自动观察后才能看到，意义不是由样式、形象所确定。而是由类型所确定，一个类型关联的不是一座具体的建筑，而是一组潜在的建筑，类型由于它的区别性制造意义，导致理解，但重要的是区别本身，而不是区别的内容。建筑与文学一样，都以一种高级艺术的全部复杂性，强烈而巧妙的进行意指，但你也可以说，就意义只能来自类型总体中的位置和功能而言，它们意指着“空无”，它们存在于意指过程中，存在于揭示性的结构分析技巧中，而非存在于被意指的对象中，或受特殊目的拘束的功能内容中。第三，尽管现代运动想从根本革新语言，异化直接导致与表面样式、自动经验以及一切过于意识形态化的、伦理化的东西的距离，但是，在有主体的真实行动的艺术中，如戏剧、电影、建筑、城市设计中，很难回避伦理的与意识形态的问题，正是对这些问题回避（尽管这是出自认识论上的需要），使得形式主义既使在西方理论界，1950年以前也一直是个贬义词，不过，这与其说是过于形式化造成的，不如说是对形式的不纯认识的不够，因此，在我们的思路不断从文学理论与语言学的思考中过渡到建筑学与城市设计的思考的过程中，舞台戏剧和电影都是合适的中间过渡环节，在这方面，我对布莱希特的戏剧观特别有兴趣，就象现代建筑运动的先驱者在意识形态上几乎都倾向左派一样，布莱希特按照巴尔特的评介：“是一个深思记号意义的马克思主义者，一个非常难得的人物。”他于1936年访问俄国期间，从斯克洛夫斯基那里了解到异化概念。不过，布莱希特在不回避伦理问题的前提下，把异化手法搬上了舞台，而我感兴趣的是，通过舞台空间的转换，如何能在城市设计领域中把异化看成是整个叙述文脉所必要的，那么，从布莱希特的戏剧中，我们能吸收什么有益的教训呢？（他把自己的戏剧称作“教育剧”）

25. 异化的城市与布莱希特的戏剧

布莱希特从形式主义的异化概念出发，确立了自己的疏异化概念：有效的戏剧不需要与大多数角色在感情上同化，而是需要一种批评性的距离，以使我们能判断和理解他们的处境。这是直接针对那种现实主义的戏剧观，以及隐含的文学观的，象征主义不过是在上面加上了一些主观想象的泡沫，这些观念并不传统，事实上和古典世界判然有别。布莱希特尖锐的指出，它们不过是资产阶级美学的最后挣扎而已，强调戏剧表演的“自然”，演员的对话故意模仿日常对话，整个舞台空间的调度就是为了抹消戏剧空间的独立存在，所有这些受日常规约拘束的做法如此实用，如此现实，以至观众将会由于情绪的感染和消失了同舞台上表演距离的参与性而随着剧情和演员一起欢笑和落泪。这对大众讨好也麻醉了大众，现实主义的恰恰是最不真实的，真实性只能从批判性的认识而来，这种无处不在的现实主义实际上是一种资产阶级的现代神话，从这种认识出发，布莱希特强化了戏剧语言自身的独立价值，他让演员不是自然的对话，而是象朗诵式的对观众独白，演员并不全体穿自然的服装，有些对话用高音喇叭喊出，有些直接由大标语式的横幅或立幅挂出，演员因此就可以不说，保持沉默。因此，布莱希特热爱传统的中国戏剧，甚至称自己的戏剧是一种中国戏剧。在他看来，中国戏剧首先是关于戏剧本身的戏剧，这使戏剧和现

实保持一种批评性的距离，其中体现了他所主张的疏异化概念，能够导致一种对人的生存之处境的真实理解。现实主义主张的一场戏的参与性，实际上就是人与其日常生活功能上的无距离的服从性，客观上使它成为神话化的一个情节，现在，正是为了反对这种机制的危险，布莱希特提出了他的疏异化的方法，并且认为，这种批判性的艺术能够从伦理上，从意识形态上发挥教育的效果。

对于象罗兰·巴尔特这样的秉承了形式主义的基本原则的现代结构主义者，并非偶然的对布莱希特发生兴趣，事实上，巴尔特一直希望一门要求人们为能指和所指命名的形式科学会令人信服地显示各种活动的意识形态的内容。但一门新学科或一套新词汇的意义，首先在于迫使人们密切注视习以为常的事物，并阐明确信无疑的道理：为运用新术语和新方法步骤，人们必须对熟知的习惯重新思考。巴尔特希望克服现代运动在意识形态上主导概念过于薄弱的状况，希望克服仅仅局限于美学内的独断的形式主义，把现代艺术的基本观念发展成一种政治剧的观念。但是，对布莱希特的兴趣，显示巴尔特企图设想的是一种不与简单化的语言与形式观结合在一起的政治剧。

写有《结构主义诗学》、《论解构》等名著的美国学者卡勒尔指出，巴尔特从布莱希特戏剧中看出了三种主要教训：

首先，布莱希特根据认识的，而非情绪的理由来看待戏剧（以及隐含意义上的文学），因此强调了意义的机制。他向一种统一的场面概念挑战，这使巴尔特明白“表达的诸代码彼此可以分离，脱离这些西方戏剧代码存在其中的紧密的有机环境。”

（这是我们在“极少主义”一节中所讨论过的，在我看来，对城市设计来说，也有着一般认识论上的批判意义，并可做为“虚构城市”的基本原则）。“戏剧艺术”的责任与其说是表现现实，不如说是“意指现实”。布景、服装、姿态和舞台调度不应当追求“表现自然”。

其次，戏剧应当探讨记号的任意性，吸引观众对戏剧本身技术性表现的注意，而不是企图将其隐蔽起来。这就是巴尔特式的布莱希特疏异化原则。“……应当使台词象一种引用语”（脱离统一场面有机性的语句）。在任何放弃了性格和内在心理状态的戏剧，而采用情景和表层戏剧的剧作艺术中，都有一种非神话化的政治潜力。戏剧就是“我指着我的假面前行”。

第三，“布莱希特肯定着意义，但未充实它”。他的疏异化技巧的目的在于产生“一种意识剧而非行为剧”，或者准确的说，“关于意识的意识，关于主宰舞台的无意识的意识的戏剧，即布莱希特的戏剧”。促使观从认识问题，但不企图通过宣传手法去提出一种解决办法。

即使这并不真的符合布莱希特的戏剧观，却是巴尔特赞成的文学纲领。我则认为这也是整个现代艺术运动中最具革命性的艺术纲领，是现代建筑暧昧的提出过，却未能坚持的纲领，疏异化的形式主义有一种破除非认识性的现代神话的政治潜力，形式本身有着一种基本的意识形态性，但是，艺术不等于意识形态的宣传，也不等于任何直接的现实表现，文学有一种文学性，戏剧有一种戏剧性，绘画有一种绘画性，电影有一种电影性，建筑有一种建筑性，归结为一句话，其中所运用的语言有一种独立的价值，一种不是关于内容的，而是关于固有形式的价值。这种纲领不应企图告诉我们事物意味着什么，而应使我们注意意义产生的方式。巴尔特在评述戏剧时用某些基本对比概念维持的语言清楚的表达了这种观点。

表层对深层，外部对内部，轻对重，批判性的距离对感情性的同化，假面对角色，记号对现实，非连续性对连续性，空虚或含混对意义充实，人工性对自然性。

当把艺术的形式与政治挂在一起，和一种统一的宣传场面联系在一起的就是一种意义充实甚至泛滥的沉重感。在城市设计中，我们称之为纪念性，巴尔特对布莱希特的诠释引出了一个问题：政治效力可以有一种轻快的风格吗？应该说，如果意识到艺术非解释性的独立价值的话，这种可能性始终存在，但艺术中的政治效力只

能是潜在的，不可能通过简单化的语言与形式观去表现，这也是俄国形式主义者一开始就意识到的，斯克洛夫斯基在 1923 年所发表的声明并非完全出于艺术家的傲慢：“艺术永远是独立于生活的，它的颜色从不反映飘扬在城堡上空旗帜的颜色”。让我们回过头来再次讨论形式主义者运用的“形式”概念，尽管他们一直处于受贬的地位，但却是各艺术流派中对形式概念在理论上认识最深的。

26. 形式再定义

形式主义对艺术形式问题的探索，首先是在文学形式的问题上突破，这在后来的现代结构主义中也起着重要的作用。其出发点就是从语言学中得到的对字词自成一体的价值结构的认识。泰恩雅诺夫在《诗歌语言问题》中强调，言语，即语言的现实运用里使用的材料是异质性的非等价的。言语被主要看做发挥着交流和解释的功能，泰氏指出：“（在言语中），某个单一成分经常可能优于一切其它成分。（但是），‘材料’的概念仍在形式范围里，它本身就是形式的。把它和非构成性成分混淆是一个错误……。”同时，语言的交流功能，特别是在韵体语言里，不过也在实用语言里，很大程度上被看成是相对的了。雅克布逊在他的《论诗歌》（1933 年）一文里说：“诗歌的特点是一个词被视作一个词，而不是只视作代表一个所指的对象，或一种情绪的表现——词及词的序列，它们的意义，它们的外部与内部的形式，都获得了适当的分量和价值”。

如果问建筑师的素材是什么？常见的回答一般是：就是建筑的功能与它的表现形式，换句话说，这根本就不成其为一个问题。同样，形式主义者通过词自足体的概念提出了文学材料的特性问题，表面看来，说文学材料就是它运用的语言，也根本称不上是一个回答。布洛克曼有一段话，指出这些看似不恰当的问题与回答的理论含义：“诗人的素材是什么？这个问题说明了新的形式主义方向。在以前，这样的问题会被认为是不得要领的，或者会由于和形式与内容问题的传统关联而被认为不屑一顾。可是问题并非针对文学内容与其形式之间的区别，而是针对‘文学是怎样完成的’，即针对秩序化和构成的原则的。正是问题的这种形式说明了形式主义的特征。形式不再被先验地看作是可将内容倾注于其内的容器。素材的确应该在其自足体中加以认识，自足体素材的特性是来自它的运用。因而形式和内容的旧图式就失去价值了。内容本身什么也不是；重要的只是用法（即关系的功能网络，使素材看起来象内容）。正是形式的问题与程序和功能的问题基本上联系在一起了。”

形式主义者在认识到这种本然共时性的自足体概念的同时，也试图把它与艺术所面对的历史的素材相比较。斯克洛夫斯基在他较早的一篇论文中说，甚至一部艺术作品的形式本身也与已经存在的其它形式有着结构关系。于是一个普遍法则在这里也适用：“……每一件艺术品都是作为一个现有模式的类似物 and 对照物而被创造出来的。一个新的形式不是创造出来用以表现一个新内容，而是为了从一个旧形式里去接受所推动的作为一种艺术形式的特征的东西。”不过，这种接续并不是自动的，也不意味着一个新与旧的发生序列，它只是说明，正是结构关系使文学形式显露其本色。泰恩雅诺夫把文学演化本身看作是在一个文化体内部其它系列网络中的一个特殊系列，并且在结构主义成形之前就已经强调一种结构主义观点：“一部文学作品的特性在于把一个构成性因素应用到素材上去——因而在于这一素材的构成（或更准确地说，在于这一素材的变形或分解）。构成性因素并不化入素材，也不‘顺应’素材。然而它以一种‘异常方式’与素材关联——它从素材里浮现出来。显然，‘素材’和‘形式’并不互相对立。素材本身就是‘形式的’，因为没有无构成的素材。”这样地道的艺术见解是一个真正对艺术实践有体验的见解。其中有观念，也有手段，

新的形式在演变中总是对旧形式的模拟，但是，从形式主义到结构主义都反复实践这样一种观念：“这样建造起来的模拟物不是按它所见的样子来表现世界……，首先，它显示客体的一个新范畴，既不是真实的，也不是理性的，而是功能的范畴（动力学的演化过程与区分性的概念）……，结果是，特别是它照亮了人类赋予事物以意义的严格的过程。是新鲜事吗/在一定程度上说，是的，当然，世界从未中止过寻求它所得到的和它所产生的事物的意义；新的是思想方式（或者一种‘诗学’），它不企图把它所发现的完整的意义给予客体，而是去了解意义如何成为可能，要付什么代价，要依靠什么手段。”

27. 从事结构探究的新人

总体上说，形式主义者是一类全新的艺术家，按罗兰·巴尔特的说法：“这就是从事结构探究的新人。”一种把理论和实践结合的很好的艺术家，而理论和实践都因此改变了传统的形态。因而对于形式主义者来说，异化不仅是理论概念，也是操作方法，它也超出了仅仅是美学的范围，不过，只是间接的涉及伦理与意识形态等社会问题，直接涉及的更多的是认识论方面的问题，语言学就是这种变化的范例。雅克布逊做为形式主义的领袖人物，一个集语言学者、诗人于一身的人，在他1933年的一篇《论诗歌》的文章中强调，一般文学的，以及具体来说诗歌（与散文之类的“韵体语言”截然不同）的任务，在于提醒我们注意一个记号与它所指的对象绝不同一，但另一方面二者之间必然存在某种程度的相符之处。当想到记号的同一性和所指的对象同一性时，必须记住这两种同一性都是不完善的。应该不断提醒读者注意这种不完善。这不仅是文学的任务，也是所有艺术共同的任务。这一点意味着一种批判态度，告别了讲求完美的高尚的规范性美学，也意味着对浪漫主义和理想主义解释的驳斥，因为雅克布逊不是只在读者的构成性意识及其现实的态度中来看异化，而且还把它看成是一个语言学的事实。这一点必然使读者明白，使他不至于认为自己是异化的原因，那种似乎是建立在读者态度上的东西，那种总不可避免的多重解释，其实是独立的语言学事实。为了阐明这个事实，就需要一种文学手法，既是理论手法，也是写作手法——这就是形式主义者所说的：“形成”和“变形”，或如巴尔特所说的“编配”和“分解”。基本上，在俄国形式主义里已经可以看到一种特别由音位学的和语言学的发现所决定的结构主义态度，文学被看成是一个符号学系统，而且他们进行了一种功能的和系统的分析，这种分析的实验性，以及主张直接对对象客体进行切分的手法使其总是显得零零碎碎的，但这种零零碎碎正是一种动力展开的实验过程的特征，先验的统一场面被放弃了。更加重要的是，相对于一个必然包含异化现象的独立的语言学事实，关于创作者个性“本质”是什么的问题已被摈弃，而专注语言的“处理”，这就是诞生了成为后来现代结构主义特征的文学技巧学，即语言的文学工艺学。由此产生了重视语言的工艺技巧的“文学性”概念。文学一旦被看成是一种符号学现象，那种关于创造性主体的心灵的心理学就没有地位了。我们宁可关心文学一技术性的功能和寻常法则，分析和分解以及异化和程序都不是用来回答艺术表现的是什么这类问题，结构主义的基本原理已经奠定，它引出的是文学，以及各门艺术，包括建筑艺术的作品实际上怎样完成的问题。应当注意，形式主义所体现的现代艺术运动的立场，既超然又认真，某种意义上，专注艺术语言本身工艺处理的零碎探讨甚至是传统的，代表了急躁的现代社会中几乎已经消失了的缓慢而又稳健变化的价值观，尽管做为一种思想、一种看法，形式主义影响深远，但做为一个艺术运动，存在的时间却短暂，表面上看，埋葬形式主义的是形式主义曾寄以厚望的马克思主义，在辩论中，它们明显互相对立，不过，我们关心的并不是历史上的斗争，而是在这种思想交锋中，提出了什么新的、有学术

价值的问题。

28. 形式主义与马克思主义的论辩

基本上，现代艺术运动中大多数有争议的艺术家都曾对共产主义运动多多少少公开表示过同情。现代运动认为自己是一场革命的艺术运动。艺术家认为自己是革命的艺术。但事实上，现代艺术尽管并不排除艺术和现实社会的关系，甚至强调某种程度上的直接介入，却始终认为这种关系本质上只能是间接的，对于这种态度，强调用意识形态原则解释一切，主导一切，强调进行直接、迅速、有效、全面的变革社会，改变世界的马克思主义者是没有耐心的。现代建筑和众所周知的所谓“抽象”的现代艺术存在一种对应关系，有趣的是，它们和共产主义运动的热恋结果曾经有过相当大的差别。就与社会变革的关系而言，现代艺术一开始就作为一种不必要的艺术遭到非议，现代建筑则做为一种必要的艺术被暂时接受；按照赫伯特·里德的见解，在共产党的一些人中间确实存在一种关于什么是革命艺术的孱弱解释，即把革命做为画红旗、锤子和镰刀、工厂、机器或一般革命主题的命令，这直接导致了国际左翼艺术家协会举办的首次展览会在艺术上的失败，与之相对照，梅尼柯夫为1925年巴黎装饰艺术博览会设计的苏联馆集结了迄今为止俄国现代艺术中最进步的因素却获得了真正的成功。不过，这种基于社会建筑的“必要性”的关系注定是不能持久的。曾经由于建筑的专业性质而有的一种深刻的妥协也是不能持久的，对抽象艺术家的批判迟早也会落在同样抽象的现代建筑上，我们可以看到从一开始就存在的冲突，一方面是包豪斯宣言中的思想：“（现代建筑）不是以风格的模仿或装饰的艳俗，而是以那些简单、造型鲜明的设计（其中，每一部分都自然而然地隐没在综合整体之中）为自身树立形象。”（赫伯特·里德《何为革命艺术》）只有这种方式，我们才能找到“我们时代生活的一种具体表现”，一方面是象德国共产党艺术家所宣称的：抽象艺术已经死亡，无产阶级无论如何理解不了抽象艺术，它对革命运动也丝毫没有用处。这告诉我们，一种哲学，一种意识形态并不能保证对艺术最起码的认识。赫伯特·里德指出：“把抽象艺术家的这种态度描绘成形式主义和仅仅是装饰门面的浅薄涉猎，不仅暴露了审美感受力的一无所有，而且还揭示了对艺术家本身的真实理想……的一无所知。即使在当下，对抽象艺术的类似的‘形式主义’指责也不绝于耳。我们应当注意，形式主义独自反对一切把艺术看作任何艺术之外因素的媒介的那种倾向，这一点在文学理论上阐述的特别清楚，但也是一种渗迹于现代艺术和现代建筑中的基本态度，作为艺术本文的自足体概念，并不意味着一种针对马克思主义的论辩态度，宁可说它是形式主义的独立成就。这种观念在本质上，和强调历史变化与进步的现代意识形态格格不入，也和那种意在激情满怀的表现时代精神的浪漫主义和理想主义的艺术观格格不入，形式主义的古典性是我们常常意识不到的，例如，“对一位古典画家来说，形式相当重要，以至于主题几乎毫不相关；而对于浪漫画家来说，主题至关重要，以至于完全压倒形式”，不过，用古典性去界定形式主义，尽管已经接近了这种艺术观念的本质，但并不真正恰当。赫伯特·里德从两个方面反驳了对形式主义的批判：一，他认为这种批判表现了对艺术本质缺乏起码的了解。更为复杂的任意或巧合的感染力，表现的主题和有用性往往掩盖了形式的潜在艺术结构。“艺术中纯粹的形式保持不变”，“同样的协调和比例准则（在各历史时期以及各艺术阶段）……以及当今的艺术中都存在，这样的说法至少是可以争议的。”这反映了现代艺术中一种关于艺术成分本然同时性的立场，从此出发，里德强调了艺术家对原型形式的重视：“可以说，这种形式是原型；这是由于世界的物质结构和人类的心理结构。而且，正因如此，艺术家才理所当然摆出一副超然的态度。正是对原型形式的注重，才使得艺术家相对冷落了现象形式。也与艺术史的

唯物主义解释，和对人类形体的相对永恒性认识或对地质学中的晶体结构的认识，都不矛盾。生活中的某些因素是一成不变的；但从这种意义上说，它们不属于历史的一部分。历史是生活中时刻变化的那一部分的科学；马克思主义辩证法是一种历史的解释，而不是一种生活结构和形态的理论。”尽管上述见解称不上完善，但至少说明，艺术问题不能用社会发展史的角度认识，作为与现实对立的艺术品的自足体观念已经建立了起来，一种结构思想也已显现。不过，不变的原型形式的说法可能发展为独断的形式主义，特别遭受攻击，从马克思主义立场所做的论文中，托洛斯基的《文学与革命》对形式主义者产生过很大的影响。布洛克曼在评论托氏的见解时指出，这种讨论至少还是公开讨论，所以是有成果的。托洛斯基清楚的指出，形式主义尽管和马克思主义格格不入，但并非仅仅是用来装饰门面的手法，形式主义包含着一种特别属于形式因素的价值观，一种知识分子所建议的生活方式，一种哲学、美学，甚至是一种人生观。布洛克曼接着指出：“托洛斯基还没有被后来变成顽固不化的教义的概念所束缚，即认为文学（和所有各门艺术）是生活的一面镜子或者认为是记录社会现象的一种方式的那类概念。这一统治了马克思主义这么长时期的反映论，由于托洛斯基认识到现实的某种歪曲完全能包括在特殊的艺术规则里，而变得不那么严格了。同时，作为与现实对立的艺术品的自足体概念大体被接受了。托洛斯基不得不承认这个自足体，因为马克思主义对某个历史时期的某一艺术流派是不能进行美学判断的，它只能对它们加以解释。”形式主义不提流派问题是有理由的，仅仅从形式和内容，形式和主题相对的重要性，侧重的重点入手看待艺术的流变，实际上是排除了艺术潜在的形式结构，全神贯注的是所谓风格和格调，而在风格和格调中显示的，不是艺术本身，不过是一个时代占主导地位意识形态。

对形式主义来说，唯一合适的问题是：一件艺术品是怎样完成的。相对于总是由意识形态主导的社会现实，艺术家有理由保持一种超然的态度，这种态度中有一种批判性，但不是与阶级斗争类似的革命斗争，而是与艺术家自己的斗争，进一步说，是一种试图从根本上革新艺术语言的斗争，现代运动的艺术家是一个符号逻辑的例外情况，即一种能够在作品中实际获得某种纯粹形式的艺术家，所以，对现存意识形态他们毫不同情。不过，把这种纯粹形式主义的获得，把形式主义哲学看成是新康德主义，就象把立体主义说成是概念性绘画一样，都是错误的，原型论促进了这种错误认识。原型并非是某种艺术家由于其不同于常人的天赋去得出的物质与心理的结构秘密，形式主义从来不是一种解码活动，也不会把某种密码当做未来的独断教义。形式主义和立体主义有着某种同样的哲学前提，对于欧洲艺术的复苏发挥作用，其中重要的一点是：从主体这个根子上，革了唯心主义哲学的命，同时，也正是这种反解释的出发点：主体的破除，使得现代艺术运动冲破了欧洲的人本主义哲学传统。就象尼采的散文写作使德国人第一次有了世界性的观念视野，现代运动对“纯粹形式”的探索，形式主义文学对语言的“纯粹语法”的志趣，现代建筑的非历史性的语言选取，都有一种超越历史主义，超越简单的民族主义的意义。不过，形式主义的道路不是依赖于哲学这种高高在上的准则，不如说看上比较低，专注的只不过是一件艺术品具体的制作工艺。实际上，尽管形式主义者认为自己的道路是真正关于艺术革命的，但却给人一种逃避现实的印象，在他们特别有建树的文学理论中，一种对客观性的强调，对语言学的兴趣，对于浪漫的，情绪化的，象征的，理想主义的形容词汇的不感兴趣，使形式主义实际上是在实践一种“反文学”的文学观。赫伯特·里德简要分析了早期现代运动中形式探索与意识形态的关系。“让我们言归正传，回到现代艺术的现状上来。我们不谈那一堆学院式的资产阶级艺术。在革命艺术的总范畴中，就有两个引人注目的运动，都声称是现代的，均自誉是革命的。其中第一种运动并没有给自己贴上十分光辉的标鉴……，它基本上是形式主义的。这一运动时而被称为抽象，时而又被称为非象征，时而是构成派，时而又几何图形……。第二种运动也有一个显赫的名称——超现实主义……。第一种

运动是造型的，客观的，显然不具政治色彩。第二种运动则是文学的（甚至在绘画中也是文学的），主观的，具有鲜明的共产主义色彩。”今天看来，超现实主义也许开创了一种真正的现代文学，它的革命性首先在于它的消解性，超现实主义者的头脑中是有一个关于消解性语言的乌托邦的，里德正确的指出：“他们（超现实主义者）对自己作用的重要性的认识远比那些对他们毫无好感的正统马克思主义者们更透彻清明，因为正统的马克思主义者全神贯注于经济问题，对文化问题，更透彻的说，对有关艺术的问题，置若罔闻。他们自鸣得意的设想，艺术家的心灵，用托洛斯基的话说，也会在他们创造的现实后面蹒跚而行的。”超现实主义者清楚的认识到了，革命的斗争首先是文化的斗争，是维护现实——事实的必然性与消解现实的创造力量的斗争。“所以，他们的运动目的就是贬斥艺术中的资产阶级思想意识，摧毁艺术的学院观念。他们整个趋势是消极的，破坏性的。他们运用的具体方法（就他们现有的一般的手法而言），就是排除生活有意识的现实和梦幻世界无意识的现实之间的障碍——把事实和幻想混为一谈，致使正常的现实概念荡然无存。……在某种程度上，布拉克可以被视为超现实主义画家——当然还有毕加索。恩斯特和达利等超现实主义画家完成了由毕加索和布拉克开创的对学院式的现实概念（即建立一个复杂的合理化系统以能够有效无视社会文化冲突）的分解。”里德的这段话说明了两个问题，首先，把立体派看做概念性绘画肯定包含了根本性的错误，立体派不是根据概念（排除现象形式）去画，而是消解概念的绘画。其次超现实主义有意识的把艺术和意识形态斗争联系起来，不仅自觉的进行革命斗争，也把自己当作唯一真正的革命者。换句话说，它的批判对象是外在的社会现实。做为一种破坏性多于建设性的艺术，它的作用是暂时的，短暂的，它的情绪化可能导致新的浪漫主义风格，尤其是文学领域，事实上，这里“文学的”一词总是专有所指的，即那种强调主体的主观作用的浪漫主义、感伤主义、象征主义、自然主义的现实主义文学，这与我们前面阐述的形式主义的客观性的“文学性”概念正相对立。

确实，另一种现代艺术，统称为形式主义的艺术，追求纯粹形式的艺术，自觉的与社会现实保持一种间接的、客观的距离的艺术看上去并不革命，例如，当一次大战炮声正轰，俄国士兵爬在前线潮湿的战壕中经历着死亡时，莫斯科大学诗语研究会的成员却在专注讨论诗歌语言的韵律系统，这多少显得麻木，对此，里德的看法发人深省：“我认为，这种艺术也有其革命（试图根本上革新文学语言）作用，说到底，这种革命作用还是所有功能中最重要。……抽象艺术有一种积极的作用。在社会又一次准备利用艺术的普遍特性——那些安然渡过一切变革的因素——之前，抽象艺术一直洁身自好，不可侵犯。可以说，它本身不过是逆境中的艺术——一项脱离现实，引不起革命者直接兴趣的活动。但我强调，这是对此局面目光十分短浅的观点，其实，这种艺术并不完全处于那种假设的逆境中。在一个领域内，在建筑中，在某种程度上，在工业上，抽象艺术已经发挥了作用，其中，我们找到了现代绘画中的抽象运动和现代建筑中最先进运动之间的本质联系。……这一联系指出了通向未来艺术的道路。预言这种艺术的所有形式是不可能的，它的成熟也需多年的努力。但是，离开了艺术家，就不能建成新的社会——你必须用砖瓦、用水泥、用钢铁、用玻璃建造这样一个社会。艺术家正在等待机会，抽象艺术家在目前这样的过渡时期，正在完善他们的形式感受力，时机一到，他们就会随时把他们的才华用到建设的伟业中去。那不是一项浪漫主义者和文学感伤主义者的事业。共产主义是现实的，科学的，本质上是古典的。但我们要认识到，在我们中间有浪漫主义者——心肠柔软的理性主义者，他们想用平均主义的民主思想……混声大合唱和童子军主义搞混我们视觉的鲜明轮廓。这些人把革命艺术想象为一种民间艺术，农民制陶术、牧歌小曲和民歌民谣之类的东西。……（与之相反），我们需要一些更强硬的东西，一些更明智，更“困难”的东西，一些我们可以不用欺诈，也不用自欺欺人就能同昔日伟大的艺术时代媲美的东西。”里德这段话勾勒出形式主义的现代艺术的

三个特点：一是它的建设性，这显然是针对纯粹的破坏而言的，不过，象“原型形式”、“纯粹形式”、“不变形式”、“强硬的形式”、“普遍的艺术形式”这些词，咄咄逼人，给人一种错觉，似乎现代艺术正在发掘一种元语言，建立一种比“现象形式”更深刻的新系统，手中有真理，同时，这些词汇也容易让人误解形式主义是根据某种认知得来的概念与基本原则进行建设，似乎并不包含任何消解性的努力；其次，形式主义的革命有一种国际性，这让人联想到现代建筑中的“国际式”，应该说“国际式”的产生与上述的独断形式主义直接相关，独断的形式有可能发展为教条的形式，尽管这并不是形式主义的主要作用，不过，一种超越狭隘的地域圈限的“国际性”意识是有正面价值的，对艺术语言的根本进行创新是与这种世界眼光联系在一起的。当斯大林宣布对“上层”的国际主义不感兴趣，而在“一国建设社会主义”的决定后，民族主义和大众主义就取代了国际主义，一度极具实验性的苏联建筑走上了即将出现的历史主义的退化形式，民族主义和大众主义只是意识形态，并不包含对艺术的潜在形式结构的认真思考，不可避免的急功近利使它们在艺术观念上倒退，常常只是借用陈旧的艺术观念，罗兰·巴尔特就曾在《写作的零度》中指出：奇怪的是，社会主义国家特别青睐十九世纪末的衰落的历史主义建筑形式，我们在当下国内的建筑上，也看到了同样普遍的对异国历史情调的追逐。掩盖在商业性的托辞与“后现代”之类时尚的标鉴之后的，是对艺术语言本身极度缺乏认识，是形式感受力的一无所有；最后，里德强调了形式主义的革命性，这集中表现在它的客观性与认真思考的态度上，看似远离现实的形式研究却合聚着一种意识形态的价值力量，一种耐心的，但有经久价值的建设性力量，是抵抗一时的意识形态实用主义与商业实用主义的坚定力量。

不过，即使是缓慢的，认真的，有耐心的，间接的，更深刻的把形式主义等同于一种不同的规范美学建设也将宣告形式主义以及现代艺术运动与现代建筑运动的死亡，没有什么把“不变的形式”当做某种潜存的“固定形式”更大的误解了，正是基于这种误解，托洛斯基把形式揭露为一种新康德主义的谬误，一种先验形式的决定论。应该说，把形式主义的哲学看成是新康德主义，这是完全错误的，实际上，形式主义比里德意识到的更加革命，它包含着一种比超现实主义更加彻底的消解性，结构的建立始于结构的破坏，更准确的说，它们是同时发生的，结构是一种体验，而不是一种预先的认知，这就使得传统西方人本主义哲学中的那个人，那个认知的人不在其位，这在某种程度上，已经包含着超越欧洲艺术这个概念，走向艺术本身的一种可能，也是中国建筑师把其做为有价值的研究对象的原因，那么形式主义到底体现了一种什么样的、革命的、彻底的实验艺术的现代观念呢？

29. 形式革命与彻底性的实验

可以这样认为，M·福柯在多年以后称作的：“无作者思想、无主体知识、无同一性理论”，既是针对独断的形式主义的，也是针对那种把反常规的现代艺术运动等同于某种新康德主义的谬误的，谬误产生于这样的事实：没有认识到艺术本文独立的结构价值的提出，使以往不言而喻的主体自足体变成相对的了。这就导致了一种批判态度，导致了创造性的不信任和相对主义，这种和语言学发展密切相关的认识论革命可以和弗洛伊德在精神分析领域的工作相比较，以往被神化过度的人，做为世界中心的人和他的主观意识，被降低到一个更合适的位置，按尼采的说法，即一个更接近于生理层面的位置，结果就导致断然否定一个在以往的哲学中，现实主义的或自然主义的艺术中，在一切理论形态中的“一个理论上无所不知的观察者”（胡塞尔语）这一前提，并促进一种不仅在认知的意义上，也在探险、发现、实验意义上的科学，把一个方法未定，对象未知的主体投入实践，代表了一种特殊的体验。

这种潜存的对社会现实，对出于哲学与美学的臆造的“人”——认知主体的消解性，破坏性，使得形式主义和立体主义这类现代艺术中的主体作用的移心化⁴⁰迟迟未被承认，也没有任何人想去承认。实际上，在1950年代以前，形式主义不仅是个贬义词，理论上也只流传在西方极少数知识分子团体中，布洛伊克曼在谈到这种状况时说：

“(形式主义的实验精神使其不可能以一个理论上无所不知的观察者的角度去提出一种艺术形式或流派为什么出现在某个历史时期这类历史主义的问题)，托洛斯基（在《文学与革命》中）对此所做的解释很有趣。他企图证明：形式主义本身既非哲学又非意识形态，也非世界观；它只不过是一种新康德主义的翻版。这样，托洛斯基就把形式主义思想引回到了他所熟悉的哲学唯心主义领域……，（实际上）在任何唯心主义哲学中那种把主体视为当然的出发点的前提（以及在任何唯物主义哲学基于主客观对立仍然保留的那个视为理论出发点的主体位置——本人语），都被形式主义和立体主义废除了。只有这样，一种相对主义的哲学，以及形式主义和立体主义所实践的美学，才能成立。二者都基于这样的见解，即每一种相关成分的秩序都尚未确立：哲学主体也属于这种成分。可以用很多方式来猜测这个秩序，每一种方式都导致不同的观点。托洛斯基没看出否定把一个既定秩序作为哲学和美学的基础所具有的哲学含义，他也没看到把秩序本身作为主要问题来对待的含义。而任何结构哲学的哲学结论都正在于此——它关系到由于放弃一个固定不变的观点，而赞成一个变动的观点所不可避免地会产生的诸成分和诸观点的等价性。因此，与哲学有关的正是这个类似的语言学问题。“语言”和“游戏”，是现代哲学的重要隐喻，它们是互映映象。在这里‘秩序’的主题似乎总是居于中心地位。形式主义对‘成分’、‘音素’、‘诗歌材料’的探讨，那种认为意义具有约定性的信念——这些都基于同一种哲学认识，即认为秩序问题本身就能成为一个主题。形式主义思想家已经强调过（如维特根斯坦后来要作的）语言中字词的运用，字词的功能就是由此产生的。

字词的运用是全世界人类经验的当然事实。秩序（order）只能在例如语言、游戏或艺术成分的运用中发现。所以正当的形式主义的问题就是：‘它是怎样完成的？’所以，结构主义需要的也就是‘使功能明显’。形式主义——结构主义的方法肯定这样一种哲学观点，即人们不只是按照秩序的方式去说话、思想或创造艺术的，而且人们还借助秩序的图式去这么做。只有这样，形式主义和立体主义的革命性作用，或现代结构主义的性质，才能被理解。”所以，形式的思想就是一种反对任何既定体系的思想，而它本身也无意于去新造一个体系。结构思想和人们常说的系统思想不能混为一谈。结构本身也得被构成，这既是建设性的，也是破坏性和消解性的，但肯定不是急功近利的。罗兰·巴尔特对纪德的一段评价形象的表达了赞成一种变动的、解放的观点所不可避免的态度，实验的态度“处于各种相互抵触的思潮的交汇口，决然没有轻易对付之策”，并正确的把这称赞为一种美德。形式主义必须被看作是一种有关秩序的语言以及一种具有秩序的游戏突进的、腼腆的初次尝试，而形式主义本身在这样做时却并不依循对于秩序的确定标准。但是，这种相对性的、解放性的游戏也是认真的游戏，是反常规的哲学游戏，也包含着一种自由的价值观、认识论与人生观。罗兰·巴尔特把这一点说的很清楚：“结构主义的人毫不关心永存的事；他懂得结构主义也是世界的某种形式，它将跟着世界变化；正如他在自己用新方式操世界旧语言的力量中体验到他的真实性（而不是他的真理），他也知道只要有新的语言，一种轮到它来说他的新语言从历史中出现，他的任务也就完成了。”应该注意，一种新语言的出现决非轻而易举。而巴尔特用“真实性”替代“真理”就如同用“文学性”替代“文学”一样重要，“真实性”需要体验、实验，而“真理”需要说明和解释：前者自愿放弃正统、规范与权力，而后者则三者都要。另外，“真实性”与“游戏”的观念直接相关。形式主义的游戏观比我们料想的更加别具深意。

30. 建筑学需要一种形式主义的 game 观

在建筑学的领域里，我们很少讨论建筑的“真实性”问题，当涉及建筑与社会的关系时，我们说“好用”或“不好用”，“现实”或“不现实”，但并非意味着建筑语言中不包含“真实性”或“真理”这样的哲学问题。从马克思主义与形式主义思想的论战中，我们或许可以体验到这一点。一般来说，马克思主义对于一个应当存在的秩序是有一套见解和认识的。它的系统性使它自动获得知识的合法性与实施的权力，在实践中，我们为建筑的“使用”与“现实”与否求诸专家与权威，甚至直接求诸权力的裁决，就是因为相信他们有一整套关于社会现实的复杂的、合理的系统认识，而象“真实性”这样的问题总是似乎不言而喻，压根就不会提出。形式主义强调异化手法在艺术中的意义的，并认为它是一个艺术家和艺术品的观者与使用者都注定卷入其中的语言学意义上的独立事实，这意味着秩序的标准只能是相对的，“真理”并不存在，但投入结构性体验的“真实性”是存在的，这使得形式主义者对一个应当存在的秩序没有一种独断与教条的认识，表面上看，这使得形式主义以及现代运动在意识形态上似乎存在着主导概念贫乏与薄弱的问题，存在着“不现实”的问题，以及随心所欲自由臆造的问题。托洛斯基对形式主义即抱这类看法，他的《文学与革命》写于1920年代，但在当下中国的建筑界，类似的论调仍然是主流论调，“托洛斯基就屡次反驳形式主义的异化思想，他给它贴上了一个逃避现实的标签。按他的说法，歪曲概念象异化概念一样，导致完全否定异化过程的社会和历史的意义，并且导向另一种歪曲，即艺术家对他的社会责任的认识的歪曲。如果社会的、历史的和语言的材料都听任艺术家随意支配去创造一个新的世界，社会中艺术的任务就会遭到极度的丑化。托洛斯基并不懂得这个程序的功能方面。他对形式主义的观点是武断的，好象艺术家真能自由任性地处置一切材料，好象由于他的艺术的作用，世界就任其操纵了似的。与此不同，功能派形式主义所强调的不仅是对象的自由处置，而且还强调主体的自由处置。因而，主体不是某种自主的构成物——在一种深刻的意义上，宁可说它是在游戏之中。”换句话说，与一般人把形式主义——结构主义想象为某种可依赖的框架相反，形式主义——结构主义不是一种哲学，特别不是一种历史哲学，形式主义没有一个框架可资利用，进一步说，从形式主义发展到结构主义，最终连哲学也被自由处置了（失去了以往在学理等级中的位置），所以，我们只说形式主义是特别涉及于文学理论的一个思想流派，说结构主义有哲学含义，但并不是一门传统意义上的哲学。与现象学相仿，结构主义不受传统哲学推理的法则和习惯的限制，但从未怀疑或否认自己所形成的思想是真正的哲学思想，而结构主义却不先做这样的假定。即使有的结构主义运思方式看起来象是按照传统哲学论证方式解释实在的一种整体论的企图，但在试图这样做的时候它又先不断定要使这种论证一定通向哲学之途。所以，理论上唯一恰当的问题是：它是怎样完成的？这就是我们为什么反复强调：结构主义是一种理论的理论，原理的原理，方法的方法。因此，我们在理论和实践中都看到一种制造新的“文体”的必要，新的文体不是解释的文体而是强调体验的文体，是对“事实”、“真理”投去相对主义的、创造性的怀疑的目光而去体验某种切身的“真实性”的文体，因而，结构主义看起来象是一种专门的活动，一种在现实自身中的处置方式(how, 如何)。它的反系统论的企图使它对任何整体观在先的思考都不信任。在早期的形式主义文学理论中我们看到，整体观与文学理论的细节研究之间保持着严格的区别，在细节研究的深入中，整体观的解释被有意识的悬搁起来，结果是，这种处置活动，特别重视细节研究的活动——与艺术家的工作方式非常相似——也得同样加以分析，不过，这些哲学含义，就象那个曾经被看主体自足体的超级认知者一样，都以等价性原则被视为整个结构主义论述活动的成分（如音素）而已。正是这样一种性质，使之成为可以扩展到人类学、心理学、语言学、美学、文学、艺术、建筑学、城市设计等广泛领域的

论述（话语）活动，它并不把自己说成是传统意义上的哲学，我们实际上说的是哲学的死亡和一种根本性的实验活动的诞生，真正的哲学问题是秩序的问题，但这里所谈的秩序并不是一种笼罩在各学科之上的总体框架，实际上，这已经告诉我们，在理清一个学科的内部结构之前，侈谈整体性，侈谈跨学科综合，统一以及企图用大而空洞的哲学解释代替具体问题的研究是十分危险的，同时，我们也意识到，任何一门艺术的本文，内部的结构分析应当永远与本文怎样在它的整个社会——文化背景中起作用的分析相配合，但这肯定不会导向任何一种统一的秩序，一种独断的意识形态，而是强调秩序现象的多重用法，这种实验活动就是在多重领域内的多重秩序的实践，是因其学术的彻底性、消解性与反常规的立场而本然的逆境中的实践。

应当指出，多重秩序的实践意味着结构方法的复杂性增加了，但这并不意味着放弃艺术本文结构的独立原则，也不意味着那种基于外部因素的传统解释，例如，它和那种建筑学中常见的建筑是由政治的、经济的、技术的、文化的多元因素共同决定的外在的多元论毫无共同之处。泰恩雅诺夫和雅克布逊曾以宣言的方式论述到：“各自与其它历史学科紧密相联的文学和艺术理论，就如其中每一门学科一样，都以一个特殊的结构法则的重层复合体为特征，如果不能阐明这些法则的合法性，就不能运用科学标准来确定文学成果和其它历史学科的相互作用关系。……文学和语言学中的内在合法性的展示。使我们有可能描述文学以及语言系统的每一具体变化。另一方面，不可能预言演化的速度，也不可能预言发展会采取哪一种在理论上说是可能的方向……。这个问题只有根据文学和历史学科的相互关系的分析才能解决。这一相互关系（诸系统中的一个系统）有它自己应予研究的结构法则。检验系统间的相互关系而不参照对于每一系统来说是独一无二的内在法则，那是非常危险的。”应该指出，在形式主义阶段，这种对本文结构内在法则的探索主要是纯形式主义的，美学是主要的，也是唯一的出发点，这既酿造了一种关于现代艺术的神话，也预示了一种命运上的危险：神话是内在的艺术，是与公众对立的神话，这种神话的哲学背景是和一个叫尼采的德国人有关的，那就是相信自己是精神上的稀有贵族，对立本身恰好可以说明自己的超人特质。这种神话也和专业美学的制造，专业技术的复杂高超结合在一起，我们在现代建筑师中也常见类似的态度以及自造的高尚美学不能实现所带来的绝望之感；至于危险，则是一种美学孤立主义的危险，人们越是沉浸在自造的审美氛围中，沉浸在纯形式的探讨中，就越有可能离开普通的常识。不过，形式主义自身的特点使它不会简单的被否定，它排斥内容，但不排斥材料，这一原理有可能为从诗歌到建筑的各类艺术存在提供“自然的”、“物质性的”基础，因为艺术总要预先假定和表现某种人工的东西；美学的习常法则会被有意识的，但也是不自觉的注入类似于字词的材料中去。正是对这种状况的警惕，使形式主义传统始终是有发言权的——贬低那种以某种语言的“精神”为根据的思辩式的反省和解释，赞成分析和构成的方法。另一方面，这种对语言本身的关注，象艺术家一样直接切入细节的工作方式，都极大的完善了形式上的感受能力，更重要的是，这里所谈的形式已不完全是传统意义上的“审美对象”，因为以形式主义为前提的各学科和流派干脆放弃了对它的前提的一切有意识的控制，组成了由方法论目的统一性结合起来的各学科的“工作共存体”。与传统不同的是，随着一种对形式的探讨，实验，随着艺术对自身内在结构法则的无穷追问，随着一种与此时此地的实在无关，而是注意它的内在的、永恒的明晰性的方法的实践，艺术从根本上看到了超越有限的形式主义的任务，当艺术作品被认为应当置于其社会环境来考察时，形式主义就引出了结构主义的基本概念，但是，形式主义提出的原理仍然保留着，分解工作和实验性的构成从相当深入细腻的层次上彻底改变了我们对这个世界的认识以及做为认识工具的一整套概念世界。如果说形式主义——现代艺术运动建立了一个艺术品的真正的“内部”，那么，对美学孤立主义的超越与从纯形式主义的后退也产生于这个“内部”，引入注目的，这种从中心到边缘的扩散有着惊人的速度。它不仅发生在

文学领域，毋宁说是受同一指导原则推动的研究者的联合成就。

31. 对孤立美学主义的超越与从纯形式主义的后退

现代建筑在 1960 年代爆发危机，背上了包袱，而现代艺术的危机早在 1920 年代就已经爆发了。这样说并不是为了进行简单的比较，也不是为了得出建筑落后艺术这类似是而非的结论，每一门艺术都有它内在的结构法则，我们甚至很难通过所谓跨学科的比较来预言理论和实践将采取哪一个方向，例如，现代建筑中的功能主义使它招致批判，而对现代艺术来说，从纯形式的方法走向一种更加和现实社会相关的功能方法却可能是摆脱危机的出路。如果深入思考，我们会发现这样的比较仍然过于表面化了，原以为已经被克服的传统见解，如形式与主题，形式与内容，形式与功能的矛盾并未被彻底克服，尽管这种努力已经深化了我们的认识。实际上，现代艺术与现代建筑在观念上的纠葛，远较我们认识的复杂，不过，我们可以通过专注于艺术生活的危机与观念上的转型来把问题聚焦起来。

可以认为，整个现代建筑的发展直至今今天仍然沉浸在一种发生学的历史情结中，尽管在具体的问题与做法上有广泛的改变，但整个建筑形式的发展一概被视作不断走向这些形式登峰造极的境界的过程，在这一过程中，尽管有挂着各种主义名号的表现的变化，但把城市、建筑视做一种需要保持其完整性的美术有机体的基本观念却没有改变，建筑师仍然追求一种典型的建筑形式，不管它是现代的、后现代的、解构的还是其它的，个人的表现不能顺利实现仍然被建筑师看做主要的挫折，社会要求被看做为一种主要的障碍，特别由于建造技术和设备配置上的日趋复杂，建筑学更加系统化，也更为技术专制化，社会的要求由专家决定，专家的决定保证生活方式上的至善，为了在更加专业化、技术化的水平上保证城市建筑的形式上的有机整体，我们需要以典型的建筑为主要元素来组织城市的设计。专家会认为城市缺乏变化，那就以建筑的手段人为制造一些，立面、形体不能雷同，每座城市都应有一条高低错落的天际线，尽管这条线在城市的内部体验中根本看不到，但为了保持构图的连续，整体、有机，它是必要的。所有那些非典型的、非专业的、陈旧的、不完善的、临时的、自发的建筑迟早都要消失。在我看来，所有这一切，都是当下建筑学中最可疑的现实，它们的合法性是缺乏证明的，其作用方式是法西斯的，认识论上是缺乏根据的，在最基本的层面上，反映出建筑学缺乏一种批判精神，与提起“批判”二字就会想到的外在的批判对象相反，这种批判首先应该指向建筑学自身。建筑学迫切需要一种观念的转型，在这方面，现代艺术的发展清楚的指出了应该走哪一条道路，遗憾的是，正如罗西指出的：（建筑学）有关艺术方面的探讨极为缺乏，一开始虽能引起注意不过接下来便经常被搁置一旁。

如果我们要给现代艺术发展中的第一次观念转型下一个论断，应该就是对发生学的形式完善过程的自觉放弃，尼古拉伊·泰拉布金⁴¹在其 1920 年代的论文《从画架到机器》中清楚的表达了这种后发生学的艺术观念：“根据最近的发展来看，现在我们一方面把这种形式的发展视为稳定持续的破坏因素，它将摧毁美术有机体的完整，把它变成自身的构成因素；另一方面，又把它看成作为典型艺术形式的绘画的一种渐冉的随落。”这里有两个要点：一，做为自身构成的形式的非有机性；二，反典型艺术形式的随落是一种积极的堕落，与“来源于生活又高于生活”的传统高尚美学的志趣不同，艺术拒绝这种意识形态化的等级观念，不再与公众对立，而愿以一种实验的态度去走“群众路线”。这并不意味着迎合大众，而是缘起于艺术本身的革命，并且在走向一种真正的现实主义之前，以一种特别脱离现实的方式为艺术确立了新的方向：这就是现代艺术的形式革命。

也许就是在今天，我们的目光可以不无任性的落在那些陈旧而美好的事物上，

时过境迁，它们的所指是抽象的和过时的，普遍可见的把“现代”、“批判”与对过去之物的抛弃等同的意识使得以往的一切变成了一块无人继承的土地，但我要说正是因为无人继承，它们敞开为一块自由的土地。艺术不能以“进步”的角度去看，似乎新的观念与手段就必然全部覆盖了过去。我同意毕克索的意见：“艺术中没有进步；只有改变。”这导致了一种并列的方式，指出它们彼此之间的重大差别，也许在前的比在后的更有趣味，或者说，在摆脱意识形态的外在控制之后，我们终于可以在一种趣味的摇摆中来从容的谈论启示。

就仍然保留着现象形式的表现而言，法国的印象派画家并不是纯形式的画家，所以存在一种看法，即印象派还称不上真正的现代派，不过，印象派作品和传统油画所表现的世界的那一丝关联，在今天重新重视传统的精神氛围中，却可能成为一个艺术的对象。这让我想起一位年青的意大利建筑师在谈论家俱设计时所说的话：“我设计的造型都很简洁，形式上的重点部分都去除了，20—25cm的框架被缩减至5cm，拱型变得非常浅，仅以曲线代替，柱子的厚度也精减了，所有早期家俱（古典家俱）中的几何元素都又回来了，我想看看在不否认本质的前提下，一个古典世界能被改动多少；而使用简洁的语言来表达一切的时候又能达到什么程度。”“不否认本质”几个字下面的着重号是我加的，显然，简洁语言的使用关系到对“本质”二字的理解。我以为，这也是困扰着印象派画家的首要问题。

尼古拉伊·泰拉布金把印象派画家在“本质”问题上的观念转型评介为——绘画从文学趣味和幻觉艺术中的解放：“法国的印象派画家是绘画的第一批革命家，他们把绘画从自然主义倾向岌岌可危的道路上拯救出来，并为绘画确立了新的方向。他们是第一批使艺术家在所有技巧中首先注重形式的人。同时，他们作品的方向是使绘画摆脱了内容的依赖性，使它不再依赖于思想意识或主题内容以及那些在传统油画中往往临驾于形式主义之上的‘文学故事’。对现代画家来说，主题中不带有这种‘文学趣味’的静物替代了古典派画家错综复杂的思想意识和自然主义画家的扑朔迷离的奇闻轶事。可以说，画面上的美术内容的集中度与主题内容的存在成反比。”在这种努力中，我们可以看到一种和形式主义理论同样倡导的剥离手段，在画面上剥离出的是“美术内容”。在文学中剥离了的是形式内的“文学性”，在形式之上的前提被放弃了，有针对性的选用这种模式，可以造成一种简洁的手段。印象派制造出第一批现代意义上的“静物”，结果是，早期欧洲绘画中的几何元素以一种无负担的方式重又出现，我们可以从罗西的建筑设计中看到这种“静物”观在处理传统继承问题上的简洁效果，这不是简单的缩减，它保存了古典建筑的本质，但这首先是建筑的“建筑性”的本质，以往与“文学趣味”错误复杂的象征喻意有关的建筑重点被拿掉了。剥离并非为了解密，如果说有什么“本质”，就只在技巧之中。事实上，并非现代的建筑师都能体会到这种“静物”观，只有不多的一些曾经达到过这种认识，“静物”在这里是一种观念，一个只包容自身的新的对象。同时，我们注意到对技巧认识的相对性观点，形式并不是一个新的因素，但把形式和其它的东西都等价看待，却是不同寻常，有着潜在的消解力量的。曾有一个普通的巴黎人这样看待塞尚静物画中的苹果，“那才叫苹果，象真的一样。”换句话说，这已经不是那只亚当在伊甸园中偷吃的禁果了。它的价值取决于画面，而不取决于画面之外，之上或之下的什么东西。

如果说一篇以城市设计为论题的论文肯定包含了一种很难摆脱的建筑学观点，那么，就与建筑技巧的关系而言，不可避免的会重视印象派的一个基本目标：光的幻觉的制造。在我看来，把光当做一个问题提出，本身就是重要的，对人而言，没有什么光是真正自然的。光是文化的，它里面包含着意识中的复杂的喻意与表现的手段，在传统艺术中，从绘画到建筑，光的存在都依负性的表现，光的本身反而是次要的，它只是为了制造有喻意的幻觉，于是，它与透视，运动，空间都凝结成一种复杂又固定的常规。从印象派开始，才有一种直接的光的审美，轻松而简洁。模糊的印象，

细碎的色点，把人的注意力拉向画面，拉向光本身，无需猜测也无需解释，也正是这种对光的幻觉的追求中，画家重新看到了画面的平面性的现实性。

内容的简化与形式的简化是同时发生的，或者说，艺术在此之后的形式任务更有针对性了。其目的就是对构成每一种艺术流派的材料因素作纯粹的职业性的探索。这里所说的职业，与任何现实社会中的职业权力毫不相干，毋宁说，更接近于朴素的工匠。当然，这也包含着一种危险，回到艺术作品本身导致了一种对艺术作品的另一个极端的浅薄见解：艺术作品唯一无可争辩的依据，只从属于创造性的构图设计。这种浅薄的趋势并非仅仅是视觉艺术中的现象，直至今日，我们在建筑学中仍然看到它的泛滥。就积极的一面看，正如尼古拉伊·泰拉布金所指出的，它导致了一种对画面现实的构造认识：“随着主题内容和绘画中并非源自于艺术作品物质结构的一切伴随艺术因素渐渐消失，画家在创造平面形式时力图克服每一种幻觉艺术因素的努力也已清楚的显现出来了。即使是在印象派百花齐放的时代（主要是一种幻觉艺术的倾向），印象派内部也形成一种反对势潮，如塞尚其人，他更注重色彩，而不是作为印象派基本目标的光的幻觉（那种把重视色彩简单的理解为重视固有色是同样可笑的）。就塞尚而言，画家已经开始把注意力集中于油画的材料和真实的结构了——即色彩、质感、结构以及材料本身。因此，当代年轻的艺术家与自然主义、象征主义、折中主义和其他有类似倾向的流派作出了决裂，首先研究绘画的职业性和技术性方面。在他们的画布上，幻觉艺术的因素，如光、透视、运动和空间等，开始消失匿迹，或者在处理手法上焕然一新。比如，在自然主义绘画中画家以透视和光的幻觉解决的空间问题，对现代艺术家来说，则变成了色彩、线条、构图和体积等材料与现实问题，解决方法也不再借助幻觉手法，而采用或大或小浓厚颜色表面的平面结构。”实际上，印象派与其说放弃了空间，不如说摆脱了关于空间的习常理解，说到底，平面也是空间的一种存在方式，空间不只是依赖于光的幻觉，色彩的表皮结构也是一种手段，不过，就绘画平面论平面，还包含着一种客观化的态度，对画面独立价值的认识，即它变成不透明的，传统的现实性概念与自然主义的模仿转变成一种对“真实性”的思考，甚至以为可以在艺术中实现真实原则的信念。这当然是可以争议的，事实上，围绕着“真实性”的思想冲突，最终将演变成一种现代与后现代的冲突，不过，摆脱主题内容，返回画面的美术内容，这确实对传统观念起到了瓦解的效果，使绘画的职业性与技术性的实验达到前所未有的深度。就其对建筑学的影响而言，也反映在诸如包豪斯那样的学校的教程中，象工程师那样对真实的物质材料做大量的职业性探索，以主题内容与风格流派挂帅的建筑史课程被取消了。在同时期的中国建筑学中，我们也欣喜地看到类似象《营造法式》这类纯职业著作的抢救与整理的工作，遗憾的是，这里面几乎不包括任何观念上的现代转型，至于以后的建筑学与建筑史的研究，受主题内容与风格流派这类的观念束缚深重，与其说是进步了，不如说停滞不前，甚至退化了。至于和印象派的关系而言，那种把印象派说成是与传统中国绘画相似的说法也是缺乏理论根据的，尽管中国画并不注重空间幻觉的制造，平面性的因素更多，但它仍然是表现性的，并且很少不带“文学趣味”，至于笔墨技法，也没有被彻底的独立看待。相信如果从观念转型的角度，以及对“真实性”“非表现性”的探究上去考虑，研究，会有真正的学术进展。

认为艺术形式本身就是有内容的，当代艺术创造力的诸多形式也有这种倾向。因此诗歌的研究从字词的喻意转向音位结构的研究，字词有了脱离错综复杂的思想意识的独立价值，从某种意义上说，象意象派诗歌的那类探索，不仅是艺术形式上的成就，它的基本原则：一，直接处理无论是主观的还是客观的事物，不说教、不滥情；二，绝对不用解释性的外部词汇；三，使用音乐性短语节奏，而不按古典节拍器的节奏来写，已经在理论上和实践上超越了欧洲艺术的压抑，正是这种回到艺术本身的解放性，使得“垮掉派”诗人费林杰梯听了庞德“反象征主义”的诗学谈话后，竟然失声痛哭，这种感情过去我们也许不容易理解，今天则应该深有同感了。

在我们前面谈到的布莱希特一类的现代戏剧中也放弃了对实际生活做自然的和心理的表演的努力而注重舞台形式主义规律的实验，至于音乐方面，如泰拉布金所说：“本质上从未完全强调自然主义和突出主题程序的音乐，在探索节奏和作曲规律时，走的更远。”

更深一步说，现代艺术在摆脱幻觉艺术的表现之后，在逐渐使自己摆脱了艺术的本文结构之外的一切外部因素之后，就开始经历现实的真实性与虚构的真实性的冲突，独断的形式主义与相对的形式主义的冲突，审美与体验的冲突，一种多少有些天真、幼稚的客观、科学的态度与实验性态度的冲突。前者为自己勾勒了一条从返回平面到摆脱平面，走向立体空间的发生学轨迹，并制造着一种关于“真实性”的神话，后者则逐渐发展出一种不确定的态度，一种对现实的人为构造性的认识，一种对绝对的“真实性”的创造性的不信任，一种对人们固有的关于体验的观念的挑战方式，以及同时性的，非发生学的艺术观。大体上，我们可以说前者是现代的后者是后现代的，不过，两种倾向从一开始就纠缠在一起，甚至可以说是同时发生的。例如，乔伊斯早在1920年代就写成了最后一本现代主义的，也是第一本后现代主义的小说《尤利西斯》。只是就总体的趋势而言，就在艺术家的实验室之外的影响而言，前者在一开始是主导潮流的。从观念的构成性质而言，也可以说前者是现实主义的，而后者是虚构主义的，值得强调的是，前者的一些基本原理仍然保持在后者之中，并且是有着今天仍然值得坚持的正面价值的。因此，我们或许可以更好的理解泰拉布金对俄国绘画中的现实主义倾向的表白：“有一个共同指导思想……激励这些流派（抽象立体派、至上主义以及构成派）的艺术家进行创造性追求的最根本的因素就是现实主义，它在创造生活的高潮时期始终是丰富艺术生活，防止折衷趋势的一个健康的核心。我是在最广泛的意义上使用现实主义这一概念的，我丝毫无意将现实主义同自然主义划等号，自然主义是现实主义的一种形式，却正是最原始，最幼稚的形式之一。当代审美意识已把现实主义从艺术作品的主题转变为艺术作品的形式。自此之后，现实主义追求的动机不再是自然主义画家热衷的对现实的逼真临摹——艺术家在他的艺术形式中创造艺术的现实性……这些作品在形式和材料上，……同功利主义对象毫不相干。”进一步说：“（绘画）不受那种作为美术对象形式出发点的平面特殊性的条件限制”，“画家从画布的平面向阳浮雕方向的发展必然以探寻艺术中现实主义的形式为基础”。艺术家摒弃画笔和一整套人工色彩，开始用名符其实的材料（玻璃、木材、金属等）作画。就我所知，阳浮雕做为一种艺术形式，首先在俄国艺术中出现。虽然布拉克和毕加索首先用标签、纸张、字母还有锯木屑和浆糊等作为改变质感和增强表现力的手法。但是，塔特林的进展更大，他用真正的材料创作了他的阳浮雕作品。然而，在阳浮雕作品中，艺术家也未能摆脱陈腐的形式和构图的人为状态。阳浮雕与绘画相似，只能从一个位置，即正面去看，其中构图基本上也是按照在画布平面上的构图方法安排的。这样，空间问题没有真正得到解决……。”

用真正的材料（玻璃、木材、金属等）制作的阳浮雕，在包豪斯留下的学生作业中也可以大量看到，这类实验不同于平面构成，它的目的首先就是脱离平面；但也不同于立体构成，所谓“空间问题没有解决”即指阳浮雕不同于空间中的形体，它们不是三维体积状的。问题是：空间与三维形体是否有一种必然的等同关系？

32. 空间

俄国的形式主义者试图抛弃控制着西欧艺术的传统的哲学和美学的臆想，爆发出其特有科学实证主义的新热情，不理解这一点。我们很难理解画家为什么要去解决空间问题，并且这一解决必须脱离画布平面，因为在平展表面上的一幅绘画和其

他任何形式一样具有空间性。如果说，强调形式胜于主题内容的艺术家还保留了什么最后的主题的话，那就是：不去复制现实，而去创造一个地地道道的现实。根据这种意识，传统艺术品中，材料（颜料）和形式（画布的二维平面）不可避免地创造了常规和人为状态，也就缺乏真实性，这也就是为什么要强调使用真实材料的含义：现实的构成材料，而非人造的、以艺术本文结构之外因素为对象的表现性材料。不过，在这种艺术的下一步发展中，产生了二种值得争议的趋向：一是把艺术等同于某种认知活动，这导致了认为只有三维的体块才是现实的看法，三维的体块取代没有完全摆脱平面特征的阳浮雕似乎代表了认识上的进步；二是对工程和技术结构的形式摹仿。艺术家似乎有意淡化自己的画家身份，把自己当做建筑师或者工程师来看待。从艺术的角度看，这种做法为艺术家把自己逼向艺术的绝境埋下了伏笔，但从建筑的角度看，一种绘画、雕塑、建筑在艺术本文结构意义上的初步融通却产生了。无论塔特林创造的中央阳浮雕，罗德琴科的非平面的体积构成还是米杜里奇的“空间绘画”，都包含着一种对空间的新看法，即空间不再是以透视等幻觉艺术手段去制造的三维审美对象而是一种需要真实体验的东西，可以恰当的称之为体积或容积。在这些作品中，艺术家既不想表现现实，也不象复制现实，而是把对象当作一种完全包容自自的价值进行证实，所以，艺术家创作采用的是木头、铁、玻璃等真正的而非人造的（不如说表现工具性）材料，并把材料块体构成的建筑原理（建筑）同这些块体的体积构成性（雕塑）及其色彩质感和构图的表现性（绘画）融为一体。泰拉布金指出，这里包含着一种观念，即“在这些构成中，空间问题得到了三维构成的解决方法，于是它也就成了一个真正的解决方法，而不是象在二维平面上的那种传统解决方法。总之，无论以其形式，还是以其构成和材料，艺术家创造了一个地地道道的，名下无虚的对象。”这种观念与实践，无论对于现代艺术还是现代建筑都是至关重要的，尽管我们可以攻击，认为其本质是唯美主义的，或是纯形式、纯艺术的，但象非象征质感画家在画布表面上，或以阳浮雕的形式进行的没完没了的实验室试验，为材料本身的缘故而对材料进行的研究，以及从技术角度对一般结构概念的研究都日益完善着我们对形式的现代感受力，并且以一种偏执的精神去精益求精。同时，一种不依负于任何外在因素的纯形式的独立结构观念被确立了，一种纯艺术、纯建筑的真实观出现了，一种纯职业性、技术性的方法具有了方法论层次上的价值。更重要的是，艺术家通过纯形式的和只对形式下工夫的方式自动剥夺了自己创作的一切意义，也就剥离了和传统审美观念的一切关联。因为传统的审美观自始至终寻找的就是形式中的内容，就是建筑中可以做明确价值判断的固定功能，而一个不加装饰、空洞无物的形式使得传统的批评家找不到任何做为批评依据的审美涵义，使得建筑评论家面对一个空洞的容器式的建筑失去了任何与空间幻觉制造有关的评判基准，换句话说，就象容积代替了空间，体验也驱逐了“审美”。不过，纯形式阶段的现代艺术也许可以驱逐“审美”内容，但这并不意味着能够彻底的驱逐“审美”本身。驱逐艺术的“表现”本身，俄国构成派画家有意识忽视自己的画家身份，但并不排除自己的纯艺术家的身份，他们创造的对象不表现传统的建筑物的设计规则，意在创造一个无内容的，只包容自身的对象，但唯独容忍了艺术标准，就象柯布号建筑向工程师学习一样，艺术家也向工程师靠拢，他们的现实主义观点，使得回避审美之后的新目标：创造一个现实，必定在最一般的意义有一个实用目标，所以，如泰拉布金所说的：“我们把构成理解一为一种带有某种实用特征的明确结构，没有这种特征就失去了意义。”但是，这种并不实用的实用特征又能走多远呢？如果我们要质询当下建筑教学中类似无用的立体构成课程，回顾一下构成派的活动是有益的：不考虑讨论技术构成实用便利的前提下对技巧结构的摹仿，在不具备任何专业知识的条件下，在完全丧失了杰出艺术家的基本特征的任何专业知识的前提下，同工程、技术和工业的结合只能是浅薄的，把工业主义做为唯一选取的对象也是受了与日俱增的时代虔诚的激励。因此，从建筑学的角度看，构成派

的作品连建筑模型都称不上，如果我们在“新”、“旧”艺术之间划一道明确的区分线的话，决定性的特征不是表现与否，而是这种表现是直接性的还是间接性的，构成派提出的对空间的“容积”理解是重要的，问题是容积本身不是封闭在任何浅薄幼稚的表现形式之内的，在这一点上，至上主义画家对色彩的看法更高明一些，色彩本身就是空间的，它是唯一的基本因素，无需在画面上给它一个“空间”的框架，于是它就象声音一样，无形无状，于是我们不在谈论色彩的形式主义或形状，而是思考声音和色彩（光）的结构关联。

我并不认为艺术家的上述努力是毫无结果的，首先，关于纯粹的艺术结构的纯粹职业性的解决方法本身，就已经在理论和实践上超越了以往的西欧艺术。其次，这为不同文化背景的艺术现象之间打开了互相交流的道路，最后，构成派艺术家对工业结构的形式摹仿也许天真幼稚，但这对现代工业材料的形式化贡献菲浅，更重要的是，工程技术是一种非博物馆所能容纳的东西。选用这些真正的工程材料，对赤裸的形式进行实验室的操作，不仅把艺术封闭在一个狭小的圈子里，这种意图创造博物馆化的典型形式本身就是陈旧的艺术主题的新式变换而已。现代建筑也是在同样的一种想使自身典型化，正统化的企图中丧失立场与动力的，建筑与艺术一样，有必要采用一种民主的形式，艺术要走出博物馆，建筑要走出正统的建筑学，博物馆已经够满的了，城市中象征性的典型建筑已经太多了，新的民主艺术本质上是社会的，开放的，在这样一种过程中，我们还没有看到典型建筑的消亡，正如我们期待着一种开放的建筑学——城市设计的诞生，但我们的确已经看到了艺术领域中架上绘画的消亡，从这一点上看，泰拉布金在 20 世纪初的宣言简直就是一个提前的预告：“……然而，绘画的消亡，架上画作为一种形式的陨灭，并不意味着广义艺术的陨落。艺术依然生气勃勃，不是作为一种固定的形式，而是作为一种创造性的事物。再者，在埋葬艺术典型形式的关头，在举行阐述前文时我们参加的这个葬礼的紧要关头，异常开阔的地平线正在视觉艺术的面前徐徐展开……，用崭新的形式和内容描述艺术。这些崭新的形式就称为‘创作技能’。在‘创作技能’中的‘内容’是对对象的使用和处理手段，是规定对象形式的结构、证明对象社会目的和功能的构造原理。”

在这段话中，已经包含了结构主义的基本思想，一等到现代运动（文学、绘画、雕塑、建筑、戏剧……）的美学孤立主义被放弃了，特别是当艺术作品被认为应当置于社会环境内来考察时，形式主义就引出了结构主义，而形式主义提出的原理仍然保留着，只是更加相对性了。艺术基本上被看作是一种符号学的事实。根据这种见解，有可能建立与其它（艺术之外）符号学事实的联系，这样就增加了结构方法的复杂性。以文学为例，文学于是不再只被归结为言语，也不只被看做是文学事物。在其它各门类艺术中，我们也看到同类的趋向——典型艺术的观念被放弃，对以为在艺术中实现了真实原则的潮弄，尽善尽美成为谎言，重要的是一种可能性，能够向人们固有的关于体验的观念挑战，或者向人们提供关于体验的其它信息，或者为公众疲惫的生活带来一线生机，或者用一种不确定的活动改变公众，关键是一种态度，实验的态度，一种关于艺术的全部观念的转型。也许有人会问，用“结构主义”概括这种转型在理论上是否过于偏颇，那么，捷克美学家和哲学家 J·穆卡洛夫斯基于 1941 年在他的《论诗学》一书中做过精辟的回顾：“预言完全不关心哲学问题的诸科学流派，干脆放弃了对它们的前提的一切有意识的控制……，结构主义既不是一种存在于经验材料界限之先或超越这一界限的人生观，又不是一种方法（即一系列只能用于一种研究领域里的研究技术）。宁可说它是一种今日实行于心理学、语言学、文学理论、艺术理论和艺术史、社会学、生物学等学科中的理智原则。”在这种精神氛围中，艺术为克服孤立的美学主义，独断的形式主义寻找出路，与之相比，建筑学似乎是个例外，它在为克服独断的功能主义寻找出路，不过，我以为独断的功能主义本质上也是一种独断的形式主义，没有无形式秩序的功能，独断的也就是

固定的，教条的，建筑学中的功能主义是特别发育不良的，在某种程度上，甚至意味着被形式主义抽空的主题内容之类的东西又回来了。应该强调，在经过形式主义的大量形式实验之后，“功能”已不是“内容”的同义词，我们说“功能方法”，泰拉布金为“创作技能”所下的定义，也可看成是为“功能方法”所下的。这清楚的表明了从纯形式主义的后退，对美学事实复杂性的认识加深了，另一方面，形式的实验一旦走出狭小的实验室，试图在坚持分析和构成主义的前提下，与广泛的社会角度发生联系，也就介入了社会冲突，我们一方面看到从形式的方法到结构的方法的演变，从发生学的程序到同时性的功能认识的转变，另一方面，对形式主义基本原理，对艺术结构独立价值的坚持也包含着这样一种理论设想，即摆脱那种一旦和外部因素对上关系，就总是想把艺术理论从一门系统性科学歪曲成插话体、杂琐拚盘和轶事体论说的企图，正是在这一点上，把各门艺术基本上看成是一种符号学事实的观点非常重要，在艺术观念的整体转型中，我们把握着某种基于现代语言学研究的方法论上的统一，如同数学在自然科学中的作用。这就是为什么，我们在研究中对雅克布逊提出的结构语言学的功能方法以特别关注。更进一步说，当艺术作品被认为应当置于社会环境来考察时，在一种符号学的方法中就包含着孤立的形式方法一直回避的有关结构的合法性要求，应当可以克服纯粹的形式主义对复杂的美学事实的最初的（无论如何是可以理解的）绝望之感。合法性本身首先就在于介入了由功能性和结构性分析所构成的认识论。介入的认识论方法应当取代通常发生学的程序，以及伴随着这些程序的理解和解释的传统。

33. 城市设计观念的“语言学转向”

从城市设计的角度看，这种观念的转型也是至关重要的。换句话说，现代建筑学的发展，正是对纯粹的形式主义和教条的功能主义的克服，使得城市设计，一种把建筑作品放到更广泛的背景中考察的思想成为有意义的研究课题。广义的说，首先，我们认为城市是由各类语言活动共同创造的人为事实，借助于现代语言学的思想，特别是符号学思想和方法，我们试图使得通常被划分为纯艺术语言（诗、文学、绘画、雕塑、戏剧、电影、建筑学），实用言语（语言的或非语言的实用建构）或不定形的情绪言语的复杂的语言活动，可以按照一种共同的结构尺度加以分析。城市设计首先是一种价值观的设计，建筑尽管在其中发挥着也许是最重要的作用，但并非是唯一的作用，毋宁说它只是同一生活综合体的组成部分；其次，我们不会忽略各类语言的或非语言的类似物的特有区别，但是在一般性的观念层次上，它们都可以和纯粹的语言系统进行比较，建筑学与其它纯艺术学科进行观念融通的主要障碍就是它的实用性，即它不可避免的包含着人的行为结构，但如果我们把建筑学和其它各门艺术一起纳入语言学的范围内思考，就会发现，功能的实用性也就是语言的可交流性，我们不仅在实际中使用城市和建筑，我们也同时对它从观念上进行解释，所谓功能的现实性与实用性，不过是看它是否符合当下的意识形态主导的价值观与日常生活固定化的寻常法则，是否符合不断在变化着的特殊的目的与要求，但是，语言学的研究告诉我们，语言做为一种系统，其目标不一定是交流性的，形式与内容之间的关系不过是一种暂时约定，对于一种固定的法则与对它的表达所形成的作品，各类艺术作品，传统上进行解释，审美并按规则的使用，但是对于一种其本身也要被构成的结构系统，新的观念是去实验、体验并去创造性的理解。现实性是一种神话，审美不过是一种语言事实，我们需要一种摆脱了特殊目的约束的功能方法，而且这样做时，有关的语言会显得更为真实；这一功能方法和此时此地的实际用途无关，而是对相关语言材料做同时性的分析，这也是许多结构主义思想发展所特有的原则。于是，我们遇到了共时性和历时性的问题。从建筑学的角度看，历

时性指的是建筑语言随着特殊的功能变化不可避免的改变性，而同时性则指的是建筑语言的形式系统相对的不变性与稳定性，这也涉及索绪尔最初所做的语言和言语的重要区分，我们现在说语言的潜能与现实社会中的具体实行。语言的功能方法就是特别注重语言的潜在形式的分析，并认为它是同一生活综合体的不可或缺的组成部分。同时，对这种语言材料的共时性分析的确是得以了解相关语言性质和特点的唯一可能方式。但是，我们需要越过日内瓦语言学派的界限：历时性并不排除功能和系统的研究。反之，如果没有这种研究，历时性的观点就不完全，正象共时性没有历时性也是不行一样。

在城市设计研究中，这种功能方法的运用，使得我们不仅可以把特殊的城市语言复合体和其社会的与历史的材料彼此加以比较，而且也可以既从历时性又从共时性方面去发现和比较语言系统的结构规则。这样我们就有可能克服大部分是解释性的和往往是缺乏成效的方法，即孤立地或充其量作为一种隐弊的机械论的结果。不过，把城市建筑当做一种语言，对其结构法则进行研究，的确是相当困难的，真正从事这方面工作的建筑学工作非常罕见。因为结构并非是一种可以依靠的在分析材料之先的框架，很多人甚至连分析的起点都难以找到。因此，我可以理解，为什么格雷夫斯听到罗西的死讯会如此悲痛：“我认为，罗西是当今世界上为数不多的几个寻找一种可以称之为建筑元素的建筑师之一。”从罗西的《城市建筑》一书来看，尽管研究还是相当初步的，但他不仅自觉的运用结构语言学的思想和方法，而且他也为自己找到了分析的起点——城市建筑的类型。当然，罗西对类型所下的定义可以争议，但基本上是准确的，即类型是一种语言学的潜在事实，类型与建筑的关系是潜能与实行的关系，因此，一座实行了的城市建筑就同时是记号、结构和价值。必须强调，罗西所运用的方法更接近于形式主义的方法而不是功能的方法，但就二者都是分析和构成的方法而言，与我们所习惯的传统的解释方法几乎截然相反，即没有前提也没有一个可以预先把握整体的框架，实际上，传统的理论要么在作品之前就划定了结果，要么在作品之后进行解释，真正的分析非常少见。而从传统的研究立场看，分析几乎就相当于一种艺术实验，因为它声称连方法也要随分析定，并且直接从细节入手，罗西在《城市建筑》一书中始终围绕类型与城市建筑的关系讨论，最终也没有一个哪怕是理论上的总体城市设计的设想，甚至连足够大的片断也没有，以至很多人根本不认为这是一种城市研究。在我看来，罗西的做法体现了理论立场的坚定，城市的价值体现在语言性的建筑类型之中，而不是体现在随社会意识形态风尚变化的所谓现实性的实用之中，现代城市已经深受那种整体设计，整体变化的机械决定论之苦，他所倡导的局部解决论既是符合城市发展的事实的，也是少有的能对实际的创作产生有效影响的理论，因为这种理论本身包含的分析技巧与实际的设计技巧非常相似，类型区分功能，但本身并无固定功能，区分意义，但本身并无意义，它和现实的关系是间接的，但它本身就是一个可以独立存在的实体。这与结构语言学中的音位学系统的结构原理在观念上和方法上都是一致的。就索绪尔以后的现代语言学而言，在区分了语言和言语之后，在认识到语言的能指（形式）与所指（概念）之间的约定性，任意性关系之后，在由此宣布语言实际上是一套独立的形式系统之后，音位学首先得到了发展，那么，什么是音位学系统的结构原理？它的影响，会使我们把什么看做是城市设计中建筑语言的分析起点呢？

34. 雅克布逊的音位系统构造原理与城市建筑语言结构分析的起点

雅克布逊属于最早的一批音位学家，他不仅概述了音位学系统的结构原理，并把这种原理用于诗歌语言的分析。分析音位系统的基本任务是寻求组成成分，即寻求音素，寻求语言系统内的音位学的相互关系，以及进行种种音素系列的研究。这

些都是语言结构的音位学和词态学描写的成分。雅克布逊把自己的研究叫做功能音位学：它把握声音和意义的关系。进一步，又分解出两个“层次”——音位层（区分意义但不包含意义的单位层次，即音素的层次）和语法层。音位层是不可见的，抽象的，理论性的，但音素本身却是具体的，物质性的。与传统语言学以音辩义的研究不同，音位学强调的是结构性的关联，服从的是区分性原则。那么，什么是区分性原则？它在结构分析中的意义何在，效果何在？

35. 区分性

区分性原则：索绪尔说语言中任何一个词与其它词的区分都赋予它一种“区分形式”。使一个词与其它词（特别是关系最近的词）分开来的区分作用赋予该词以同一性（身份）。区分作用是系统性的，因为它由语言系统所控制。他说，语言是词的集合，这些词彼此之间从声音上和概念上被系统地加以区分了。他又进一步明确说，语言其实不是被区分的词的集合，而是诸区分作用本身的集合，功能指的就是这种区分作用，所以说语言只是一种“形式”，“……一个语言系统就是一个连带着观念区分系列的声音区分系列。”如果说这是一种形式主义的 language 观，它的主题就是秩序。具体而言，区分作用是发生于聚合和组合的两种关系中的。区分作用概念后来成为一切结构主义研究的基本工具，并被外推到许多非语言领域。我们已经谈过，形式主义的分析手法是“形成”和“变形”，结构主义则是“切割”和“编配”，它们围绕的中心就是清理出一种语言根据聚合与组合原则发挥作用的“区分形式”，即词的聚合体和组合段，那么，什么是聚合体和组合段？

36. 聚合体与组合段

聚合体和组合段这两个成对的概念也是由索绪尔提出的，后来成为结构主义最基本的概念之一（被称为语言结构的两根轴心）。组合段指话语中的成分依一定构句规则所组成的相互邻接的整体，其中每一成分都受其语境的制约。聚合体指由具有某一类相似性因而可于组合段内某一位置上互相替代的成分共同所组成的（潜在的）集合体。重要的是，聚合体中成分的可替代性是受组合段规则制约的。组合段中的诸成分具有实际的“并列性”；聚合体中的诸成分具有潜在的相互“替代性”。

在结构主义的发展中，雅克布逊的音位学研究影响深远，例如，列维·斯特劳斯与他共事之后，开创了结构主义的人类学研究，音位学就是其最基本的方法论。而雅克布逊把音位学研究运用在纯语言学之外，首先是在文学理论方面，雅克布逊的《论捷克诗》一书，讨论了在捷克诗中究竟是质的还是量的韵律系统更为合宜这一问题，并证明，从语言学的观点看，量的韵律系统是最合宜的。更重要的是，他的分析同样证明了诗体语言中音素成分的关系，因为正是这些音素成分使我们能区分词的意义。在这方面，韵文中有意义的语言成分间的区别首次确定下来。必须强调，音位学和传统的以音辩义的语言学研究根本不同，固定的词义，无论是同义，反义或一词多义都只不过是暂时的约定，重要的是区别形式本身，罗兰·巴尔特举过一个例子，在法语中 *Poisson* 和 *Poison* 不能被赋予相同的意义，一指鱼，一指毒药，前者发 S 音，后者发 Z 音，它们有一个相异的特点（一个发音响亮，一个不响亮），也有一个共同的特点（齿音），正是这种既相同，又相异的特点使语言可以被理解，我们在实际的语言运用中不会把这两者混淆，但就两个词只有最小的差别而言，它们在语言学上属于一个聚合性的词形变化，可以潜在的替换。做为一个形式系统，一个声音区别系列，语言的最基本的内容就是观念的区别，雅克布逊的分析不仅是

对语言学和文学理论的贡献，也是对许多非语言领域的启示，他确立了与语言学类似的各类结构分析的底线——有（仅仅是有）意义的语言成分间的区别，反过来，也提醒我们，这种区分性原则也反过来规定了什么是语言成分，做为各类语言性分析首先要“形成”、“切割”、“剥离”出来的东西，它打碎了词与义，形式与功能的传统约定，词不再是词，而是一个由区分形式决定的“单位”，它的身份不再由固定的词义决定，而是与一组形式关系最近、观念上的区别最近的词共享一种同一性的，可以在某种句法组合中互相替换的身份。这样被分解出来的词和罗西所主张的城市建筑的“类型”有着结构上的相似性。但不能把这些只归结为一个新的语言学和音位学的观点，形式主义的美学原理也发挥着重要的作用，正如雅克逊所强调的，我们可以认为这一原理可能为从诗歌到建筑，从语言到非语言领域的艺术品的存在提供某种“更基本的”、“自然的”基础，因为象诗歌这样的艺术作品总要事先假定和表现某种人工的东西；美学的寻常法则，暂时的意识形态内容被不自觉的，有意识的注入字词材料之中，而这些又成为理论与解释的根据，所以，做为一种形式区分系统的语言，携带着它的观念上的区分性，才是一切创造性活动的场所，这就是为什么我们要贬低那种以某种“语言的精神”为根据的思辨方式的反省和解释，而赞成分析和构成主义的方法。

区分性原则，聚合体与组合段的概念所决定的分析与构成的步骤不仅适用于音位学分析，种种音素群的序列也导致我们把词当做词群来看待，在城市建筑的研究中，一种类型实际上也就包含着—组可替换的类型群，这种词与类型的比较，可以帮助我们理解罗西为什么总是把类型自主的看待，好象他只是在谈一座座孤立的建筑似的。从语言学的角度看，当一个词按其功能来考察时，就被当做命名活动的结果——如果我们不是把功能当做某种分类意义上的区分作用，而是当做既定的、固定的内容，就有可能建立起观察语言的各种机械性的方法，如火车站、飞机场等等；词只是表达系统中的工具，但是，雅克布逊发现一个词的自主存在是不言而喻的，词属于词的类型，语言和文学以及许多非语言的类似物的演变与结构法则的分析，聚合体和组合段概念的运用，有一种形式简化的效果，提供了比传统的形式与功能概念更基底性的存在层面，形式是观念的形式，功能是区分的作用，这不可避免地导致了一个实际的，既定的结构类型的有限系列——对此来说，就是结构发展的类型。我们在罗西的《城市建筑》一书中也看到，城市从类型学的角度被构成为首要元素与住宅区范围二类。应该认识到，这是理论性的约简，但并不是人为的臆造，而是取决于把城市看做主要是一种建筑语言现象的深刻认识。这也不仅是什么隐藏着的城市秘密的揭开，而是展示了城市建筑客体的一个新的范畴，既不是真实的，也不是理性的，而是功能的范畴，可理解性的范畴，类型化的建筑对城市现象进行“命名活动”，但不是给即定的内容以一个称呼，一种样式，一种与寻常法则的简单对应，而是使建筑语言能够把现实分解为可以掌握的语言实体，而不论现实是外部的，还是内部的，具体的还是抽象的，实有的还是想象中虚有的。老的“代表论”被放弃了，它被一种分析性的，同时也是构成性的理论所取代。

进一步说，现代建筑一开始发展出的纯粹形式主义，其美学上的潜能并没有得到有效的发挥，也缺乏理论上的总结，而为了克服它，后来的现实主义的功能主义又过于机械与简单，功能主义确实有剥离传统文化与意识形态制约的效果，但归根结底，它很容易和老的“代表论”、“反映论”混淆，蜕变为教条，所以，在象类型学这样的思想提出之前，只能说有一种准现代建筑语言。当然，这并不是说一种真正的现代建筑语言只发生在罗西这样的建筑师与理论家之后，罗西的贡献是真正把类型学思想引入了城市研究，在他之前，无论柯布西埃、密斯还是路·康等人，都是类型建筑大师，在他们的作品中，类似于聚合体的建筑语言概念比比皆是。但我要说，他们实际上一直是孤独的，在罗西这样的建筑师出现之后，类型学的实验思想才从拥有孤独走向拥有了公众。至于什么是真正的城市设计的类型学研究，即取

决于把建筑的语言真正放在一个语言学的基底上，也取决于对“结构”与“结构方法”的理解与运用。

37. 结构与结构方法

尽管现代建筑在城市研究方面，由于注重非“复写”性的创造而呈现出思潮迭出的面貌，但就主导性的“基本模式”而言，却是种类有限的。对此，拉斯慕森曾做过清楚的说明：“花园城市和光辉的城市代表了现代建筑中的二种主要的当代样式。”这种意见是针对现代建筑的整体而言的，就对“整体性”的关涉而言，我认为罗西主张的“类型城市”可称做第三种基本模式。通过对这三种模式进行比较，我们可以加深对所探讨的以“结构”或“结构方法”为研究志趣的城市设计思想的理解。

在现代建筑的各种思潮中，“整体性”可以说是一种不言而喻的普遍观念，也是“结构”概念的一个属性。一般而言，“结构”一词能引起某些一致的联想，例如，认为结构就是一种关系的组合，其中部分（成分）之间的相互依赖，是以它们对全体（对整体）的关系为特征的，但这种说法所包含的意思太少了。上述三种当代城市的基本模式，都有着某种整体性，可以做此类泛泛的解释，却无助于说明它们在本质上的区别。如果用一句概括这三种基本模式的区别，即在于它们各自包含的结构概念如何处理一个结构概念被假定的同一性与包含在这一概念里的真实关系的多样性之间的矛盾。换句话说，即在于它们各自对现实的态度如何。稍微回顾一下历史，我们就会明白，现代城市的最大恶疾：支离破碎，并不是现在的现状，象花园城市与光辉的城市这类模式提出之时的欧洲，传统建筑与现代工业化建筑的混杂，自发的建筑被成片的地产开发取代，其城市结构与整体意象的混乱与当下中国的城市状况非常类似。另外，传统的西方城市设计的主要内容，城市的周边，以大众住宅为主的区域，则始终处于次要的地位，城市的历史性体现为一个象征性事物在其中有所指的世界。所以，无论是花园城市，还是光辉的城市，都包含着一种对城市进行整体性整合与变革的理想以及一种完美主义的美学，直接体现在住宅建筑在这两个模式中的地位，意图使原本等级低下的住宅纳入比较复杂的都市系统，使低收入区的生活在建筑的解决上源于生活又高于生活，使之能加入对现代城市的未来憧憬，从结构形式上，即反映在一种平均主义的成分等价之上，这里面包含着一种道义，一种价值，尽管不免过于天真，不过却一直主导着现代城市设计的走向。就其正面价值而言，首先，正如罗西所言：“花园城市和光辉的城市似乎是仅有的二种住宅模式能够与城市意象产生明确的关系”的模式。为城市设计假定了一种理论模式意义上的高度，换句话说，以城市整体结构的角度去建造建筑，这种对城市设计至关重要的观点并没有得到有效的坚持和发展，在实践中，这两种模式要么被用来发展非城市化的社区，脱离城市，如我们通常建造的住宅小区，几乎不与城市发生关系，只朝向社区的内部发展，要么企图以强烈的建筑造型意象粗暴的强调都市效应，而在区域结构上则与城市无关。造成这种结果的因素很多，不过，在论文的讨论范围内，我将集中研究花园城市与光辉的城市在模式思想上的缺陷以及其所运用的“结构”概念存在的问题；其次，花园城市与光辉的城市另一值得继续的正面价值即在于它们都是理论化的，也是能够在实践中有效操作，并能得到现代建筑业的组织与技术上的支持，归根结底，它们都包含了这样一种认识，无论是一座建筑、一个城市、一个神话、一种理想、一种哲学思想、一种科学理论——它们不仅有一定的内容、一定的功能而且也为一一定的逻辑组织所决定。这一组织表明了这些现象的逻辑前提和共同成分，否则这些现象不能具有一个统一共同尺度。于是，象“系统”、“结构”这类概念就成为可运用的了。必须强调，这类非归纳性的模式的确定为

现代城市建设提供了方便，特别是当这种建筑以快速、成片、大规模的重建与新建的方式发生的时候，问题是，即使抱着一种关于美好新世界的思想，我们如何能够认定在城市整体的规模上，要找的那种统一的结构定义是普遍正确的。正如列维·斯特劳斯所提出的：“结构”概念的困难是，要么毫无意义，要么它的意义已经有了一个结构。花园城市和光辉的城市在表面上差异很多，一个是简化，被匀质化的英国乡镇，一个是被简化，匀质化的凡尔塞；一个是对生物有机的整体性的形式模仿，一个是对机器有机协调作用的模仿；一个是小尺度的居住建筑相加的整体，一个是工厂化的大型现代住宅统合的整体；一个是私人平均占用的自然，一个是集体共享，与建筑绝然分开的卢梭式的自然；一个是道路狭窄，弯曲，对机动车的大小有限制的交通与相对缓慢的时间观，一个是笔直、正交、立体，无限制的快速交通与快得多的速度感与时间观；一个是乡镇尺度匀质蔓延的城市意象，一个支持庞大都会区的生活；一个有相对较密的平均的密度，一个主张在巨型结构中更低的平均密度，等等。但它们有一个基本的共同点，即把一个预想的“秩序”、匀质的“秩序”强加给现实，并主观且自负的认定，这种秩序符合了大众的要求，体现了时代的精神，在美学上完善，在道德上是正确的，可以说，这是现代城市设计中最值得怀疑的一种观念，而城市设计对“整体性”的认识必定意识着把看似极其杂乱无章的现象做一次化的改变，则是现代城市设计中最具破坏性效果的做法。

从认识论的角度上说，无论是花园城市还是光辉的城市，都包含着这样一种意识，从杂乱无章，等级纷纭，完美与缺陷并存的城市现象中不能归纳出一个普遍的定义，而否认一种归纳的方法，就开辟了更广泛的可能性，大致上，上述两种模式都把重点移向了假设——演绎法了，而想使复杂的城市现象有一个统一共同尺度，也就从城市设计的角度规定了建筑学，即每一个具体的建筑计划都需服从某种更基本的准则，无论从实用上，还是美学上，它的任务都只能是间接的，而不是直接模仿的，或者说是创造性的，这可以说是现代建筑学中关于建筑师创造性神话的一个观念基础，这种设计的间接性使得“结构”这样的潜在性概念得以运用，而在一种由建筑师操作的假设——演绎法中，结构概念通常就与一种逻辑结构联系起来，并奠定了现代城市设计中至今盛行的基本思想，即再特殊的对象结构也是受整个城市的结构的逻辑所支配的。而当这种结构概念完全忽略自身所不能避免的多重解释时，就成了城市现象多样性的推土机，并且抱着激昂的热情。宝利欧在论述花园城市时有过精辟的批判：“在研究花园城市时很快便会发现其复杂的情境，因为不管是保守派或激进派都表示赞同的意见；事实上这种暧昧不明的理由不仅只涉及造型层面的问题而已，同时更触及了深藏的根源；当欧斯波恩（Osborn），这位最著名的霍华德理论的行动者，将花园城市视为重建真正的现代化和人性的居住中心（同时也可以扩及整个社会）的模式，并且对维也纳和斯德哥尔摩的低收入区加以轻蔑的责难，事实上，就历史性、美学的或甚至社会性观点而言，这些市区都具有极大的价值……，不过在……实例中由于所赋予的造型（以及几乎是静态的内涵）甚至是结构的类型提案（城市及乡村，分散政策，……等等）可以说是对马克思主义作了重新消化并得到了解脱，尽管如此我们仍不能说这些方案比以前的更具有活力、发展性和远景”。

无论是花园城市的方法还是光辉城市的方法，都存在着无论克服的矛盾，这是一个结构概念被假定的同一性与包含在这一概念里的真实关系的多样性之间的矛盾。过分强调结构同一性，导致对城市设计模式的独断性看法，其结果很难成为可证实的模式构造，而是常常变成没有城市感的单一行为，这种预先假定的结构概念在实践中倾向于把城市模式变成某种数学性问题，于是结构概念通常就与一种逻辑结构联系起来，这在现代城市的整体规划中是常见的思想，即整个城市形象是受整个结构的逻辑支配的；但在现实中，困难仍在于城市的复杂性与多样性所带来的不可避免的“结构”的多重解释，如果我们从城市更细小的单位——如具体的建筑与其场所——稍做分析，就会发现事先制定的逻辑标准或构图法则马上就随着分析的

进行变成了失去逻辑特性的检验单位。只要这类困难不解决，城市设计中结构概念的运用就仍然有三个特点：多义性、主体移心性和结构概念多重用法的相互渗透。也正是因为这些困难以及结构问题的这些特点，我们将会说明，城市设计并非简单的规划补充，也不仅是建筑设计的简单放大，而是理论实践的必需，城市在建筑学上的问题只有落实到城市设计的层面上才能解决。

38. 规划与建筑/理论与设计/结构与事件

如果说，城市象语言一样包含着某种结构概念，并且会因文化的不同而有显著差异，那么至少有一个共同点，即我们虽然可能在理论上假设——演绎一种纯粹的逻辑结构，一种城市规划的元语法，但在实践中，我们不可能摆脱结构概念的多义性与多值性，正是这些特性使城市充满生机。所以，任何假定同一性的城市整体的逻辑结构概念总是不得不依赖于对那些设计时被用于有关建筑师作品中的结构概念所做的精确分析。当我们说一个城市有着出众的整体结构感时，我们实际上在谈论的是一组异形同构系统。而一个有着出色的城市感的建筑师，他至少需要这样一种能力，即把一种结构概念与多义性与多值性之间的矛盾性，从大的草率性计划一直贯彻到每一个细节之中，异形而同构，这种城市的构成无论是传统的城市规划还是拘泥于一座建筑本身的建筑学都无法做到，正是在这种意义上，我们谈到用基于一种结构的思想的城市设计理念去同时改造城市规划与建筑学，但就只有和结构概念在每一个具体的建筑作品中的精确分析联系起来才能体现其多义性与多值性的特点而言，城市设计无疑是更适合于建筑师来做的工作。他应具备这样一种观念，即一座城市的首要问题即是它的结构问题，而一座城市的结构可以定义为成分间和基本过程间的一个关系网；我们平常所说的一位建筑师对城市的结构性体验或直觉观察，实际上是说这种结构概念在某种程度上是建立在一种瞬时测定或估价的可能性上的，所以，城市设计对一座城市的结构描述既不是预定的框架，也不是一种单一不变的逻辑体系，或者某种往往只体现在平面上的“创造性构图”，它只会是一临时性描述，不过，这样一种临时性描述并不排除上面谈到的从结构上规定基本过程的可能性（如我们在光辉城市或花园城市的模式中所体会到的），也不排除关系网的边界，异形同构的边界依赖于观察者观点的可能性，这使我们理解，为什么那些富于魅力的传统城市给我们的结构体验往往不是和我们所习得的那种连贯的结构相联系，而是和一群姿态各异的，让人欢欣的片断联系在一起，一座座建筑之间更多的直接并列在一起，打破了我们关于建筑学的基本认识，但无论是在类型上，还是功能上都有一种不易理解，却又很密切的相似性，因为无论如何，只要城市中的各种建筑成分共同构成一个整体，就会产生有规则，有秩序的组成的结构。不过，尽管我们强调把结构投入城市设计，是一种特殊的体验，而用结构方法去研究一个对象，如果它不那么复杂的话，从认识论上就容易得到阐明，但是，城市远较我们认识到的复杂，如同当繁复的神话学被选作结构主义方法的对象时，我们发现复杂性增加了，在一个作为整体（即作为一个结构）来看的城市里，空间的、时间的、持续的和瞬时的秩序现象，经常相互转换。

如果我们停留在结构主义的知识理论中，具体来说，如果我们在城市设计中只限于研究那些使城市建筑作品是可理解性的结构和语句，就谈不到如何来处理这个关于复杂性的问题。大体上，我们可以把这个世纪的结构思想史划为二个阶段：分析阶段和综合阶段。前一阶段以结构主义意义上的“语言”为核心，它的基本原理是和城市设计中如何处理历史传统的继承以及如何全面体现城市现实的多样性与真实性特别有关的，尽管结构一词总是特别容易引起某种独断论的误解，例如，李幼蒸就这样评介结构主义的“反历史主义”：“结构主义按照索绪尔语言学的概念主张

说，在一切领域里都是共时态重于历时态，共时态就是横面的静态的结构，历时态即纵向的、动态的事件系列。世界是在时间过程中存在的，但他们竭力贬低具体事件、变化、过程的基本存在性，把它们说成是表面现象，是非本质的，不能成为认识的根本对象，认识的最终目标是发掘决定事件过程的非时间性的规则总体，即‘结构’。所谓‘理论’即对这一结构的认识，对事实的论述本身永远不成其为理论。事件与事件之间在经验上的联系是偶然的，是不值得多考虑的，而结构是加于客观事实的另一种理智系统，它至少被一些人说成最终是由主体创造出来的。”李的这段论述可以说错的离谱，但大致点到了“分析阶段”或“语言阶段”的结构主义思想的基本困难：即无能处理结构与事件的矛盾，问题是，就这一阶段的结构思想而言，它并不把这看成是一个理论问题，并且其理论上的主张也远非“非历史”或“非时间”那么简单，而把结构与事件的矛盾看成是一个必须解决的问题，则是在1965年以后，巴尔特、福柯、索莱尔和德雷达所发表的著作使结构主义进入了一个更为综合性的阶段。

39. 城市设计就是城市事物结构与事件间统一性的重建

把结构与事件割裂，这种立场在罗西的《城市建筑》一书中体现的相当彻底，表面上看，他关注的城市整体事实是空间的而非时间的，是结构的而非事件的，是持续不变的而非暧昧偶然的，这都明确的把他的研究归入了“语言”阶段的结构主义思想之中，矛盾的是，罗西通过这种非时间、非历史的态度所要强调的，恰恰是传统城市的价值，他对城市整体结构的强调，恰恰主张结构分析应从具体成分的分析入手，这使我们不能把他的研究简单的等同于所谓的静态研究。另外，我坚持认为他的城市设计思想属于结构主义语言学的范畴，正在于他并非把结构当做一种预先设定的可资利用的框架或一套方法，而是体现在他对一种人为的理智系统的自觉运用，以及在具体的建筑问题上的精确的结构分析，他也称这为类型分析，事实上，在这种分析之前，结构主义语言学充其量只提供了一种理智原则，并提示分析应从哪里入手，我们所说的那种结构，以及做为结构成分的建筑类型的呈现均取决于分析的过程，而非预定标准然后去予以解释，就象先有谜底然后去解释谜面是如何构成。所以说，恰当的结构主义分析过程，恰当的城市设计中的类型学不承认超系列或亚系列，如同在具体的研究中既不承认有一种在上的哲学也不承认有一种潜藏的秘密。进一步说，任何与一种绝对同一性的逻辑系统联系在一起的东西都可疑的带有历史主义的成分，所谓做为最终认识目标的非时间性的规则总体，并不意味着是静止的，毋宁说是指非单一时间的，就象我们无论在光辉城市还是花园城市的模式中所见到的。同时，它也强调了一种基本原则，即在研究象城市这样的集体性社会现象时，要在可观察的表面结构（由归纳法得出的社会关系或建筑的空间关系）和只能通过模式说明的深层结构（潜在结构）加以严格区别，这不仅意味着二者分属不同研究层次（城市表面现象的观察与现象固有结构特性的理论陈述），两者不能混淆，也为城市设计的“理论”提供了一个评介标准，我之所以特别重视罗西的著作，首先就在于这是城市设计领域里少有的几本“理论著作”之一。

罗西关于城市设计的结构主义思想反对的是历史主义，但不是历史，城市集体性的结构事实不被看作是连续性的发展，不同阶段的结构各自被看作业已完成的有结构的整体，因而就可以把它们共时态的加以比较，不同的成分与结构则各有不同的时间性与发展路径，这是罗西提出城市应分为不同步的，非连续性的，并列发展的区域的理论基础。在城市的现实中我们体会过各种并存的时间，它的多样性是城市结构多义性、多值性、矛盾性与复杂性的重要源泉，但经过更新改造的市区，往往只剩下一时间感，这不能不说是城市设计的失败。

从结构主义的观点出发，城市设计的主题就是如何进行结构转换，在结构转换上，象列维·斯特劳斯那样的结构主义者，通过对复杂性堪与城市比较的神话学的研究，特别不承认历史主义的那种独断论主张：即在后的结构型式是由在前的整个结构同时性地产生的。这让我们想起柯布西埃的光辉城市的实施，曾主张整片拆除巴黎塞纳河右岸的市区。在神话学中，斯特劳斯据此认为应当研究个别成分的发展，这可能是理解现实的唯一有效的方法；在城市设计中，罗西坚持主张应当从城市的个别成分——建筑入手，可以认为，这是城市设计研究的一个决定性的起点。如同列维·斯特劳斯认为史前的神话思维实际上仍然存在于现代西方社会，罗西的城市建筑理论上也认为不存在城市整体的一般性历史，而只有种种不同的历史，即特定生产方式的复杂结构中各个阶层所特有的各种不同的“时间性”；理解历史整体性的关键则在于城市构成成分——建筑类型与层次连接的内部方式，这是特别属于城市设计的研究、分析与设计的对象。

“历史性”、“历史主义”、“历史”是三个特别容易混淆的概念，因此，在城市设计的研究中，用“时间性”予以替代，在理论上更易介定，尤其是当我们认识到，在同一座城市中，往往也是多种历史并存，有意义的转换是不会同时发生的。同时，当我们谈到城市中不同的成分，不同的区域结构各有不同的时间性与发展路径时，同时态比较的基础，也是我们对一座城市的多样性的同时态体验的基础就是不同成分与不同区域在结构上业已完成的完整性，这就是为什么我们反对那种所谓去芜存精式的古城保护方案。罗西特别指出，那类保存古建筑的立面，而内部完全新建的方法是特别不能接受的，因为理解城市历史整体性的关键是城市结构的内部成分——类型，而一层立面是不能体现类型的存在的。至于城市中时间性各不相同的区域，它们在发展中所可能出现的混杂则是特别需要谨慎处理的问题，停留在“语言阶段”的罗西在《城市建筑》一书中还谈不到如何处理这类设计中的困难。

有意思的是，正是因其反历史的主张的结构主义思想使“时间性”这个问题被释放出来，这也使建筑师意识到，“时间”是城市设计中的另一个与空间不可分割的主题，已经有一些建筑师开始自觉地在城市设计中引入时间主题，如霍尔在德国的一座古城中，把一个街区的城市建筑按照三个不同的时间性所导致的类型互相转换与叠加，于是一个全新的建筑群体与原有城市结构产生了一种不可思议的近似性；而彼得·艾森曼在威尼斯的一个城市设计中，甚至把这个区段不同的历史时斯的平面用透明胶片叠加在一起，进而把它和莎士比亚的名著《罗密欧与朱丽叶》一书中的一系列主题对立关系与文学时间叠加在一起，取得了一种特定的同一性与真实关系的复杂性并存的振奋效果。当然，这不可避免的引来结构主义者可能在臆造“结构”、臆造“时间”的指责。因为反对“历史主义”或许可以接受，轻视人们对客观的历史的信念则难以让人接受。

40. 城市史与时间迷思

在《城市建筑》一书中，罗西认为城市的历史将可以做为城市设计的材料，但他指的不是编年史，也不是基于不同意识形态对历史所做的解释，他指的是能够反映对城市历史整体性理解的结构规则与成分，即一种“理论”的历史对象。在这层意义上，他的想法显然与列维·斯特劳斯的见解非常接近。列维·斯特劳斯强调要区分三种不同的“历史”概念，即人的历史活动本身，历史学家所写的历史、以及哲学家对前二者所做的解释。他认为正是由于人们把这三种不同的“历史”概念混淆的结果才造成一种假象：似乎真存在客观的历史。巴尔特也说，客观是存在于“可理解性”内的。列维·斯特劳斯在《野性的思维》一书中对历史的统一性和客观性大加抨击，他提出了自己独特的“历史时间制”学说，按照他的理论，历史时间可

以依据不同的时间单位（时、日、月、年……千年）加以分割，这些由不同的“时制”切分的历史过程各属于不同的历史序列，所以一般所说的“历史”就是“多个历史领域中的一种非连续性集合物，各领域均有其固定周期和区别前后关系的信码⁴²化规定。”在我看来，瓦解统一性和所谓客观化历史的也可能是文化上的区别，例如，传统中国的时间观就有人认为是以“时刻”来切分的，所以它在体验上呈现出片断化的，特别缓慢、悠长的节奏，进一步说，这种不同时间路向共存的时间制也可能反映在一座城市中，甚至一座城市建筑中，博尔赫斯⁴³在他那篇以中国园林为主题的小说《交叉小径的花园》中，就提出过在一个建筑场所中不同的时间如何以建筑的类型方式并存体现的精妙的时间理论。

41. 反历史与去中心化

就象罗西强调城市的整体事实与其说是客观的，历史的，不如说是人工的，关于“结构是强加于客观事实的另一种理智系统，或最终是由主体创造出来的说法，”也特别容易招至误解，就象当年托洛斯基针对形式主义主义者提出的艺术形式的异化原则，以为这意味着艺术家从此可以为所欲为一样。实际上，这主要缘于结构主义关于主体移心化的思想往往被忽视。并特别不愿意被人们所承认。就城市设计而言，结构的发掘有赖于主体，即观察者的观点，但结构在集体性意义上的可理解性，也取决于主体的撤退。布洛克曼这样评价这种“离心化”在结构概念中所起的重要作用：“的确，结构主义的思想方式可以认真地被看做是达到一种离心的思想方式的尝试。我们还记得尼采说过：‘哥白尼以后，人从中心位置滚向一个 X。’各种唯心主义知识理论的固定起点——主体——被取消了；离心者在必不可少的关联域中（语境的上下文中）即在每一种，就其敢于暴露自己的范围内，进行自我质疑的思想方式中，表现了出来。一切关系的中心不再是预先确定的了；它在系统内部不停地改变。做为系统的一个先前的部分，它本身参与了系统。在这方面语言学帮助我们了解到，一个系统的个别成分，只有通过它与一切其它成分的对立关系才能确定，这种情况甚至于也适用于那种成分，即系统被它认知，它是整体的表征成分。”这段话最后一句的后半句是说：这种情况也适用于认知者本身。就是说，思维主体在认识论上不能居于哲学思想的中心地位、绝对地位和稳定地位；任何“中心”只是暂时的和相对的。结构主义标志着“旧信念的结束”（尼采语，它导致“西方道德和真理观念的自行中止”）。这使我们理解了罗西在城市设计中强调集体性价值的深刻含义，在当今的城市中，每一座建筑都力图把自己当做中心来处理，在这个预定的中心背后，隐藏着一个理论上无所不知的观察者——建筑师，这种自我中心的态度，使得任何自称客观的体现了建筑功能要求的说法都令人生疑，因为我们看到的是一个中心瓦解着做为同一性与复杂性并存的的城市整体，处处都是中心，都是固定的中心，所以城市变成没有中心的了。而“主体移心”一方面把个人与社会关联域（Contont）的关系看成是词与其上下文的关系，另一方面也认为思维借以进行的语言不仅是社会性现象，实际上也只具有社会性存在，正如巴尔特所说，人不能处于语言之外，不过人或许可能把不可能的事诉诸语言，对语言进行戏弄与虚构。罗西认为类型不能创造或许不能称错，但认为类型不能混杂则把主体不仅移心，干脆取消了。实际上，主体移心，主体自足体的相对化，对建筑学的影响比我们预料的还要深远，它可能产生一种自觉的把使用者纳入结构构成的设计方法，也可能产生彼得·艾森曼那样的洞察：“一直以来，西方建筑都以人为尺度，但建筑实际上是可以在人之外自为尺度，互为尺度的。”由此出发，导致了一种批判态度，导致了创造性的不信任和相对主义，于是，城市的建筑活动是一种铭文活动，有如中国式的勒碑刻铭，所有的传统中国城市建筑都是主体移心化的结果，它们与其说是以主体的个人为尺度，

不如说是按照一种社会价值体系的法则而不断变动，互为尺度。因此，人类历史应被看作是一套碑铭整体。也许这就是福柯为什么从认识论的角度，在《词与物》一书中给中国传统城市以高度评价的原因，认为它们彻底摧毁了西方的分类学与价值观。进一步说，当我们把建筑师只看做是上下文中的一个词时，我们所说的“结构”才能被发现，于是我们才开始谈论“城市的本文”。

42. “主体离心”的建筑师与“城市本文”的出现

只有建筑师的认知主体离心之后我们才能谈到“城市的本文”，也只有在“城市的本文”的意义上，我们才能开始谈论城市的设计。“本文”概念的出现，标志着结构主义进入一个更为综合性的阶段。正如结构主义从来也不是传统意义上的系统哲学，它主张从结构成分入手，超出早先那种比较粗糙的直觉性观察，而对观察对象作具体的层次分析的方法使它必然植根于非哲学的具体学科中，因此，关于一种一般理论的思想，在很大程度上是通过对文学理论的具体研究而形成的。如布洛克曼所说：“文学被揭示为一种按照社会价值体系产物的法则而不断变动的过程。每一种文学活动以及每一种言语行为的结果，都是一段本文。因此，结构主义提出了本文结构与现实结构是同一的这一影响深远的观点。甚至连某一理论的形而上学的基础，也必须被解释作是一种本文而不是个人所产生的特殊的本文结构。正是在这些结构里，而不是在别处，一套言语行为才能产生出来。于是在结构主义的综合阶段中，有两种错综的结构起着主导的作用：本文结构和话语结构。虽然二者都是被给定的（由于本文和话语决不是主观意图的单一结果），但同时也是被构成的——不再是以某位研究者的主观意图而是为决定整体和功能原则的价值和传统所构成的。这正是M·福柯所称作的：无作者思想、无主体知识、无同一性理论。”无并不等于没有，而是意指相对，因为当结构创造出来后，每一个成分原则上都是同样重要的。这也带有方法论上的特殊意义，就城市设计而言，一座城市包含着对结构概念的多重用法，对城市的论述也不只限于建筑学，在结构主义里，研究融化在每一门具体学科中，它既指每门学科的具体分析方法，也指共同分享的方法论原则，一个结构论述就是一种只包含着结构特性加上一个或几个客体领域或特征的陈述。对结构的科学的和非科学的描述经常交替出现，这在理论上或许不纯，但却积极对应着现实中真实关系的多样性与复杂性。种种方法的作用是难分辨的——哲学的——认识论的、文学的、美学的、政治的也包括建筑学的等等。这种方法论上的相互融合取决于结构概念的渗透性，即内容的相对性，并指赋予形式的和关系的因素以优先的地位，因此我们可以谈论一个从容启示的概念世界，从文学到美学、到艺术、到哲学、到建筑学、到城市设计自由的跳跃，正如巴尔特所说：“由于结构主义既非一个学派也非一个运动，因而没有理由把它局限于科学思想。人们应尽可能设法在一个不同于思索性语言的层次上，尽可能广泛地描述它（如果不是给它下定义的话）”。而主体的移心化，使意义也就按照关系被相对化了。与那种追求有意义的场所的基于解释论的建筑学倾向不同，如果说还可以谈论建筑师的创造性的话，构成活动（或者换言之，技术活动）被认为是人的每一种创造活动的本质，建筑师在城市设计中，总是把重心放到每一个具体的结构成分——如类型的重新组合上，它会使最大可能数目的功能：人的存在姿态与情节条件变得明显，并且在形式的层次上可以相互转换，而就结构首先必须被构成，而不是按照一种方法学理论去解释，去计划而言，结构的创造只能建立在实践和识悟的基础上，也只有在这种意义上，我们才能够谈论对城市的“读解”。不是在一切事先存在的给定之物的组合中读出“事实”，以之作为设计的基础，“读解”和设计实际上是同时进行，同时完成的，“读解”甚至就是“设计”的同义词，“读解”即是理论性的，也是技巧性的，在这个读解过程中，建筑师

处于一种分心的地位，如同我们谈论“分心的摄影”方法中的摄影者，就城市的现实与语言的类似而言，这类读解在城市设计中产生的是具有精确、彻底和不太复杂的定义的理论构成物，它们必定在所从事的研究中的本质方面与城市的现实类似。同时，结构主义逐渐在诸多学科中都呈现为一种更为综合性的整体方法，来代替早期基本上是唯理论的方法。它或许可以列入那一类科学的方法之中，即并不蔑视和低估理性事物，然而却容纳科学的加以观察的非理性事物，也许再没有比“主体移心”更具神秘色彩了，但我以为，传统意义上的中国建筑师应该能够理解这种观念，福柯写了“我”的摧毁，并把兴趣集中在“有”上，在论述中，他攻击给予进行哲学思考的自足的主体以唯心主义的特权，并且把它揭露为西方文化中掩蔽现实的一种语言习惯。在福柯看来，“我”、主体即不是自己的中心，也不是世界的中心——至今它只是自以为如此。这样一个中心，根本不存在。从这层意义上说，这种关于“我”的讨论并非没有意识形态上的含义，近二十年来看，中国城市发生了从未有过的巨变，归根结底，即是向西方文化中那种以“我”为中心的形态转变，城市建筑变成了关于意识形态和商业品味的把戏，而城市现实的结构，它的“有”的一面一直被忽略，进一步说，一向在理论上探讨的城市建筑的场所性不能建立在“我”上，而只可能建立在“有”上（there is）上，城市设计师的位置不是“我”，而且从结构角度去看的“某人”，因为他赖以操作的，自己也反映在其中的“城市的文本”既是给定的，也是需要去构成的，这种创造意义者的不确定的地位，这种对“我”的中心位置，对一个无所不知的建筑师的否定，就引出了尼采对“虚无主义之后的价值”的要求，实际上，这种“无我”的设计意识对中国建筑师应该是似曾相识的，在我们业已失落的传统中，如果我们有办法使这类价值在城市设计中能被发现的话，虚无主义就既属不言而喻，又是必不可缺的了。从这种意义上说，“虚构城市”中是包含着在一种对当下现实的批判之后，对一种虚无主义之后的价值的认真追求的。从价值论的角度说，我们也可以把“虚构城市”表述为“一种虚无主义之后的城市文本的构成。”

当我们对“虚构城市”做此介定时，应该记住布洛克曼的提醒：“不过在此我们必须十分当心，不要仓促地作出结论。无论是历史还是人性，无论是主体还是‘我’，或者人文主义，人道主义，或者人本学，都不曾在绝对的意义上遭到否定；那种绝对否定的作法是与结构主义的思想相背的。我们不过是由于觉悟到人类生存的‘内容’面的传统观点的局限性，以及认识到在我们转而考察人类生存的‘形式’面时所获得的成果，而开始作出总结而已。”

43. 本文的结构原则

根据索绪尔所开创的概念，语言首先是一种形式系统，而就各语言成分在结构层面的相互依存，相互作用而言，它也是一种功能系统，这里所说的功能和此时此地的现实无关，进一步说，如果我们把城市建筑看做是一种语言现象，初看起来，它似乎同样是一个表达手段的系统，它的运用始终与现实的目标有关，但从结构的角度去看，这个目标不一定是交流性的。实际上，如果我们不同时去理解整个城市的结构，就不可能明白任何一种具体的建筑语言事实，而且在这样做时，有关的建筑语言会显得更加真实。这一方法直接使我们获得了许多结构主义思想发展所特有的基本原则。

44. 共时性与历时性

首先，我们在城市建筑语言研究中也遇到共时性与历时性（时间性）的问题。并进而认识到，建筑的语言材料实际上是同一个城市生活综合体的组成部分，对这种材料的共时性分析的确是得以了解相关语言的性质和特点的唯一可能方式。以至于把研究对象限定于由建筑师设计的典型作品的做法肯定是对狭隘了，因而应该把一座城市中的一种或数种共存的建筑语言的各种特殊属性按类型编目，并对它们作共时性分析。但是，我们需要越过结构主义的“语言”阶段，不只限于研究同一的，持续的类型对象，也应扩展到歧异的，偶然的，瞬时的现象，历时性，事件性并不排除功能和结构的研究。

45. 不在的结构

于是，城市设计的语言学的比较研究又重新有了可能。罗西把城市建筑的关键介定为所谓首要元素、典范性建筑这类特殊的语言复合体的做法肯定是过于传统了。今后不仅可以把这类特殊的语言复合体和其社会的与历史的材料相比较，而且也可以既从历时性又从共时性方面去发现和比较正统建筑语言的弃物、不纯方面的城市建筑语言系统的结构法则，正如我们经常观察到的，由建筑师设计的城市建筑大都类似于语言学中的聚合性现象，呈现出中心性，高度的组织性与控制性，而那些边缘的，自发的或不以建筑为目标的建筑大都类似于发散性的、混杂而无序的语言，但是，通过在结构法则层面的研究，城市建筑语言的聚合性与发散性都可能得到阐明。按照比较的结构研究，聚合性似乎象是发散性的，而发散性会突然显露为聚合性的。这使城市设计有可能接近一种更加真实，充满生机的城市面貌，克服大部分是依靠粗糙直觉又往往是缺乏成效的方法，城市的本文性与现实性的同一不仅是一种理论观念，也是一套操作方法。

46. 再谈音位学

我始终认为，雅克布逊所概述过的音位学系统的结构原理对城市设计的研究是非常重要的。它即帮助我们可以超越信仰、历史事件、社会风格的差异而搜求城市结构无差别，无等级的文化愿望，也极具解放性的指出了分析一个城市建筑语言系统的基本任务：即寻求组成成分，寻求类似于音素的决定意义，但本身又无意义的空的形式，寻求城市建筑语言系统内类似于音位学的相互关联，以及进行种种空的形式序列的研究。从语言学上说，音素、音素群序列，这些都是语言结构的音位学和词态学描写的成分。与之相比拟，城市的建筑通过结构分析，也可以分割出类似的音位层和词态层。雅克布逊所主张的音位分析的步骤也适用于词。当一个词按其功能来考察时，就被当作命名活动的结果——于是就有可能建立观察语言的各种机械性方法。雅克布逊发现一个词的自主存在是不言而喻的。它在各种语言里有程度不同的表现。与之相比，罗西在城市设计理论上的贡献也在于，他发现在一个城市的整体建筑结构中，一座建筑就象一个词，有着独立的价值，是自主的艺术事实，由于对一个建筑的“词”性元素不再是从现实的功能内容上看，而是从一个整体的形式系统上看，所以，这个词并非指每一座具体的建筑，词做为命名活动的结果，不再是象传统那样以特殊的功能内容分类，而是通过这一“命名活动”能够把现实分解为可以掌握的建筑语言实体，这就是类型的意义。而不论现实是外部的还是内部的，具体的还是抽象的，老的“代表论”式的功能主义都被放弃了，它被一种分

析性的，同时也是构成性的理论所取代。不过，与语言学相比拟，把城市建筑的语言理论建立在词态学还是音位学的层面上，是有着重要的理论区别的。

47. 两种区别

罗西的城市建筑学可以说建立在一个词态学的平面上。一个词和一个音素不同，一个音素通过其在结构中的位置决定意义，但其本身并不包含意义，所以，它是一个空的形式；但一个词却是一种语言命名的结果，尽管类型学是基于系统性来为一座城市做命名活动，但一个类型却不能说是完全空的形式，比如一个“十字”平面的类型，它的宗教含义，或者不带具体的宗教色彩，它的存在性含义都是不言而喻的，由一种特别属于某一地域的“文化的”因素所决定，并因此不可能完全摆脱传统的象征文脉的等级体制。也许，这正是对欧洲传统城市抱着深厚情感的罗西的用意所在，即试图为欧洲城市的再造找到一种既是分析性的，也是构成性的模式，同时，也保持着它和传统文化的最后的一线之牵，即他所说的集体记忆之类的东西。于是，他就得到下述句法结构，用以补充传统性的，拘于实用句法的字词研究：一个词是一种语言在结构的意义上命名的结果，我们称之为类型；而一组词就是句法程序的结果；这一句法程序的基本功能是谓语的，或者说，它是唯一排除“是”这个谓词的谓语的。一个主词，即一个类型在一个类型组中“是什么”并不重要，重要的是它的位置，以及决定这一位置的结构方法。一个主词也就是一个类型，它在城市建筑的语言学上的作用方式只有通过研究这一语言中的谓语句性活动才能清楚，或者说，所有关于内容的名称性建筑语言，所有关于装饰性的形容词性的建筑语言，都须转换成动词性、事件性的语言才能揭示类型在城市中的作用，罗西在《城市建筑》一书中大体只谈到类型，至于类型组的句法结构，后来他提出了象“类比城市”这样的理论观念来讨论。更加重要的是，根据这种方法，划分为诗性的，实用的或通过被排除在正统建筑学之外的发散性的、自发的、情绪化的混杂无序的建筑语言的复杂的城市建筑的语言活动，都可能按照一种共同的尺度加以分析，不过，罗西显然没有充分认识到这种方法的潜力，在他看来，类型在传统的典型建筑、持续存在的纪念性建筑中更容易找到，且一直保持着建筑学上的纯正，在这个基础上，有可能发展出一种城市建筑类型学的元语言，而那些零散的，不纯的因素尽管一直吸引着他，却很难被纳入一种整体性的城市秩序之中，在我看来，这是固着于词态学层面的限制，在这个平面上所分析出的类型，总是针对着固定的结构与含义的，而城市建筑语言的真正解放，有赖于把研究的对象放在类似于音位层的水平面上，并坚持这样一种立场，即结构主义从不分析固定的结构，因为结构作为一种理智系统，它自己也在构成之中，与罗西相比，我们在彼得·艾森曼或屈米这些建筑师探索中，看到了一种更具解放性的，基于城市建筑语言音位层面上的实验，这个问题，我将在论文的下篇中展开讨论。不过，罗西的研究仍然开创了城市建筑语言学的一个开始，决定了阶段性的分析起点与对象，同时，罗西的理论也体现了两处重要的区别在城市建筑语言学中的重要作用，这种作用即使在音位学层面上的分析与构成活动中也是被继续保持的：集体性记忆的建筑语言不同于表现于日常言语化建筑中的语言，类似的还有在形式主义研究中分析过的“实用的”和“诗化的”城市建筑语言的区别。

48. 词态学和音位学导致的理论区别

“集体性记忆”一词本身的词义是什么，在我看来并不重要。重要的是它既强

调了在城市设计中，建筑师个人创造活动的踪迹，它来自实用的交流语言，但更来自建筑的传统，同时，它也强调了这样一种局面的可能性，即一种类型化的城市建筑的建造不仅适用于建筑师，也适用于所有非建筑师的自发建造，因为它们都卷入名为“集体性记忆”的秩序之中，有助于保持或恢复城市建筑构成正在丧失，且已经丧失的整体性。第一个区别确实是有趣的，而且我们在大多数结构主义活动中都可以看到这种区别。如果不仅限于建筑学，在一个各相关结构活动可相互融合的层面上，我们也可以把它表达为：“潜在于心中的语言不同于表现在言语中的语言”，尽管潜在于心中的语言是否只是一种集体性的记忆语言是值得商讨的，因为正象立体派艺术家所主张的，语言的构成也包含着主体建设性构成的方面。雅克布逊说，“大多数说话的主体都把他们说话时使用的语言看作一种特例，因为“他们在思考时更常运用语言的形式”。换句话说，语言形式是作为内部形式，作为由说话动作而成为实在的，内在化了的的形式而存在的。于是说话和思都是语言的内在化形式的实现。因而我们就不再关心意识和无意识或集体化记忆之间的那种区别了。从这层意义上说，无论是罗西建立在词态学层面上的城市建筑的类型学或是今日建立在音位学层面上的更富构成性，杂交性的城市建筑的结构语言，都是一种较之日常实用交流的建筑更富思考性的建筑学，它的对象首先是城市建筑语言的内部形式。城市设计就是运用建筑语言在城市中说话和思想，但是对于建筑师来说，这并不总是自觉的，尤其当建筑学没有被放在结构的意义上去思考，也就是没有被“理论”化的时候，大多数建筑师的设计只不过是一些随意的建筑言语而已。正如布洛克曼所说：“由于我们生活在一个运用言语的世界里，我们一生都使语言形式内在化。（不过，不自觉的），这些语言形式的运用只占据全部内在化过程的一些时段而已。”所以，从类型学角度看，要使城市设计成为一种深思熟虑，有着持久的文化方向的行为，对这类建筑语言的内部形式的运用就不能是一种可有可无的随意行为；它必须发生，这样，城市设计的最终目标，城市建筑的内在化了的的形式过程才可能完成。

49. “实用的”和“诗化的”城市建筑语言的区别

关于第二个区别，我们注意到，尽管象罗西的《城市建筑》这类著作也谈论现代城市，但所运用的结构主义的分析方法显然在分析传统城市时更为有效。与之相比，俄国形式主义者在文学理论上的贡献主要在于诗歌语言的分析，两者的共同点在于，与实用的建筑语言或实用的文学语言如传统的现实主义小说相比，传统城市和诗歌做为语言的自足体或它的类似物能够清楚的加以认识。所以，城市设计的类型学研究必须试图建立一种诗化的，建筑语言的的统一个体，正是这种意义上，我们才能理解一座类型化的建筑也就是一座微型城市的意思，它的基本原理是：诗化的城市设计作品形式化了一个功能——形式的结构，它的各个要素是我们唯一可能的分析起点，但只能在一个统一的框架内才能理解。”

不过，正如列维·斯特劳斯所说：“这类模式是具有精确、彻底和不太复杂的定义的理论构成物，”建筑的类型学研究就其形式的内在性而言，与城市的现实在本质上类似，而我们在罗西的城市建筑类型学研究上看到，这种方法和语言同文学及其演变的结构法则的分析类似，不可避免地导致一个实际的，既定的结构类型的有限系列——对此来说，就是结构发展的类型。罗兰·巴特也说，类型的重复在生活世界中几乎有着造物主的力量，这一方面使我们认识到，城市艺术的整体性取决于有类结构类型的重复，重复对城市的构成有着认识论上的重要价值，另一方面，对一个实际的，既定的结构类型的有限系列的过分强调，也可能忽略时间性、偶然性、瞬时变化等类似于言语的建筑因素的危险。

50. 城市作为一种符号学事实的艺术

就这类问题的解决，在坚持一种高度组织化的城市建筑类型学的价值的同时，我们特别能从形式主义的诗歌研究，立体派的造型艺术以及如布莱希特式的现代戏剧等不同的艺术事实的秩序系列中得到启发，同一些要素在不同的组合中发挥的作用也不一样，罗西因此提出“类比城市”的原则，即一个类型化建筑完全可以同时出现在一座城市中的不同地方，另外，形式主义的异化手法有助于增加这种组合功能中的多样性。事实上，只看罗西的理论而不同时参考异化手法的作用，就很难全面理解他的城市建筑作品，例如，他在巴黎的集合住宅设计中，两个类型化组合的联结点，实际上是一个城市邮筒的建筑比例的放大和简化，这突出了类型化建筑语言的系统性特点。结果，城市建筑的类型，即它的相当于内在语言成分的部分需要看成是一种预定城市空间存在的价值系统，决定城市的文化走向的部分。这就使城市建筑学上的诗语自足体显明起来，并且突出了它的特征属性。这并非没有意识形态上的价值，在正统的建筑学中起着辅助作用的一切交流性的、实用的语言成分以及正统建筑学所忽略的一切弃物性的、不纯的，甚至是非建筑的一切语言成分，在诗语自足体里都获得了自己的独立价值。在实用中形成的语言成分的自动等级系统在诗化的城市设计语言中就被放弃了，只有在这种意义上，我们以“虚构城市”的名义呼唤着一门独立的城市设计的诗化语义学的诞生。

一门这样的城市设计的诗化语言学引起非议是可以预料的，其中主要的怀疑可能是，这种方法研究的只是城市的美学方面，城市不仅有美学功能，也有其它功能的定义，而这里所强调的是城市设计中美学性的考虑是第一性的，也是决定性的，这需要在理论上进一步阐明。就结构主义思想的原理而言，答案首先在于城市是一种符号学事实的艺术。

51. 记号自足体

城市艺术的关键在于它的整体性，正是在作为一个整体的意义上，我们说城市的建筑结构的整体中的每个成分，或者在词态学的层面上切分为建筑的类型，或者在音位学的层面上切分到更小的细节，才能履行作为一个符号的功能，而且也只有做为一个整体，它才能从社会角度被理解，正是在全面把握城市的社会现实这个意义上，我们说城市首先是一个美学的对象，是一种符号学的艺术事实。在这个意义上，我们前面所讨论的结构主义倾向的城市美学研究，是当代一般记号研究的一个部分，我们从形式主义、音位学、结构语言学、现代文学和文学理论等诸多方面的论证促进了这种见解，做为城市研究的另外一些重要主题，如社会学的和心理学的分析也应从这一点考虑。更加重要的是，我们不仅仅是关心城市设计的理论或它的美学方面，我们也关心美学本身。从结构主义的角度看，只要把城市看作是一个美学的对象，它就象是一个记号的论断，正是从城市整体的艺术事实的前提出发，一座城市设计意义上的建筑同时就是记号、结构和价值，并且说明了它们在艺术作品自足体的意义世界里和在集体性（或社会性）意识里的双重存在。这里的方法论原理是结构——功能主义的，它在一个普遍性框架里所要作的城市分析，既考察了城市事物的美学特点，又考察了它的整体性的社会内容。所以，把城市看做一种符号学事实，不仅仅是建立在那种把城市建筑的艺术看作是一种独立的事实的论断之上的。它与创作者，所谓专业建筑师的“主体性”，城市做为一种整体艺术品的内在结构，以及它与社会的关系都有关联，详审把握这一套综合关系正是城市设计当下所应做出的大胆尝试。

52. 符号学方法的两重性

把城市看做一种建筑学的符号事实，从美学上看，首先是针对自马克思主义以来的反映论的。城市首先是一个整体性的人造艺术品，它的艺术结构的发展是连续的和以内在合法性为特征的；它有一种相对独立的自我运动。正是那种认为城市艺术是社会发展的直接结果的观念粗暴的破坏着我们的城市，城市建筑的艺术结构中的变化确实受到了外部的刺激，但这些冲击被感受和发展的性质与方向，却只取决于内部的美学前提。这些美学前提并不一定在艺术和社会之间导致机械论的因果关系，正如某一社会组织形式并不一定附有一种相应的艺术形式一样。就当下的中国城市而言，我们已经完全丧失了对城市艺术结构连续性的关怀，至于其内部的合法性何在，美学前提何在，理论上少见深思熟虑的成果，可以说，我们已经进入了城市建筑的文化丧失阶段，陈家琪在其《话语的真相》中从哲学的角度总结了这种“全面的丧失”：“我们这个一直生活在自然状态下的古老国度，一部近代史几乎也就是一部在改变其‘自然状态’的同时也丧失其‘古老’的历史；这里涉及两种总体性的丧失，一是空间性的，一是时间性的。空间的丧失与夺回就有了‘一步跨入’的梦幻，想在原始的和自然的状态丧失后一跃而成为最不原始、也最不自然的‘世界历史’，人们生活在丧失了理想与信念之后的琐碎实践和纯粹功利性的随机追逐中，既没有了传统的虔诚，也没有了诗的梦想。”

无论是“自然状态”的还是“古老”的城市，都是持续性的符号学事实，在这层意义上，我们可以把它与列维·斯特劳斯对原始社会神话学的结构主义研究进行比较，所以，结构主义性质的城市研究偏爱传统城市，是从城市艺术结构的内部形式的连续性着眼的。我之所以认为罗西的研究可称为城市设计研究的一个重要的理论起点，与一些人以为他只是主张城市建筑的琐碎实践相反，他是洞察了城市设计的符号学性质的。在把城市的艺术性看做一种符号学事实时应当记住，城市的文化方向取决于人们对城市的理解与信念，是设计者与使用者共同参与的，理解活动中的“某种东西”。这个“某种东西”就是包含着某一特定社会结构的某些社会现象（如哲学、政治、科学等等）的整个关联域。其间的关系可能是紧密的，也可能是松弛的——可以有很多种结构关系，而狭隘的反映论，机械决定论，功利的功能主张肯定是行不通的，同时，这种关系要达到一种结构的程度，都需要耐心与时间。

当然，只谈论城市建筑的记号自足体不能完满解释记号功能。所谓建筑要反映现实，体现时代精神，宏扬民族传统之类的要求，实际上都是关于建筑语言的“交流功能”的问题，是要使这个那个建筑成为“主题艺术”的要求。与那种随意粘贴一个符号的庸俗作法相反，符号学虽不反对主题艺术，但应当强调，城市设计的一个符号至少要分解到一个类型这样的程度，同时，做为一个符号的类型本身并没有改变性质，意义仍由整个美学客体传达，所谓只是突出了艺术品全体成分中的一个特殊成分而已。更重要的是，正如罗西正确的指出一座城市的实用功能在类型学上并不重要一样，与纯交流性记号相比较，一座城市建筑，做为一个类型化的造型，和所描述的此时此地的具体事物，功利的功能要求之间并无存在性价值，这是一个重要的区别，而做为整体的城市建筑艺术品有存在性价值——每一座建筑实体只构成整体的组成成分之一。这就是所谓功能主义符号学方法的两重性，不把握这个两重性，就难以把握城市设计的本质。

53. 知与行

把城市的建筑整体看做一个符号学事实，也为我们打开了一个更加开放的思考

空间，有助于克服狭隘的民族主义与地方主义，我们之所以特别重视不同地域的传统城市与地方乡镇在城市设计研究中的作用，在于对一种前工业世界里艺术全面体现出符号学性质的兴趣。这种兴趣也同样使我们关注以符号为志趣的反常规的现代艺术运动。布洛克曼对现代艺术的评介有助于促进这种见解：“我们只需注意一桩已经提过的事实：立体主义同时出现在俄国和法国，而且它们根据的是类似的美学和哲学的原理，虽然当时两国的社会结构迥然不同。某一社会结构能够理解在一个很不同的或一个较早的社会结构里创造出来的艺术品。实际上，这些作品往往得到比当时人更好的理解。换句话说，一个社会基本上可以享用全部艺术作品——它自己和其他社会过去和现在的所有艺术品——，这些艺术作品可以各自表现某些观点和认识。”从这个角度出发，法国作家马尔罗提出的“想象的美术馆”的观念可以做为当代城市设计的基本观念，在传统的反映论看来，把有着各种现实功能的城市当做一个想象的美术馆，即是唯美主义的，也是疯狂的，除非我们记住每一座城市建筑都是一个记号，整个城市都是一种符号学的艺术，否则就不能解释这个事实。实际上，近期巴黎的城市设计发展与统一后的柏林的城市设计向世界征集设想，就在实践上体现着这种观念。无论是反映论、历史主义、民族主义、狭隘的地方主义都有一个共同点：即强调城市艺术是社会要设计师提供的表现。但是，基于符号学的认识，不同文化的表面差别并不重要，在社会和艺术之间的关系中，一种机械论所暗示的必然联系，并不影响表现的方式和形式，而只涉及二者相互依赖这一事实。城市设计不仅为城市提供建筑学的艺术表现，它也企图影响社会事件，城市把自己的任务托付给了建筑师，但这个目的即非建筑师个人的也非社会的，这种说法也许让某些人困惑，因为在习惯的“反映论”式的功能主义中它既未从唯心主义，也未从唯物主义或者机械论方面加以解释过。或许它应从符号一功能上加以分析，从结构上加以理解。城市做为一种复杂的符号学事实，它的整体性必然需要设计师的理论性，而是否有一种结构性体验或认识，即是城市设计是否达到“理论”高度的一个标准，而当今城市在整体结构的连续性的断裂与支离破碎的现状提醒我们，仅象罗西那样寻找使城市整体艺术品可被理解的结构和语句已经不够，我们有必要调动这个世纪全部的现代语言去对过去与现在的建筑作品进行实验。罗西曾有一个梦想，我以为这也是每个城市设计师都会有的梦想：只要我们能从一种整体的符号学事实的高度去分析、把握、体验并去实验城市建筑的设计，即使象威尼斯那样的城市，在现代都市扩张与商业掠夺中被拆毁，直到只剩下一个圣马可广场的地步，我们仍有能力重造一个，不是古建筑复原，而是在用新方式操作旧世界语言的力量中体验到它的真实性。

54. 虚构城市想“虚”掉什么？

很容易把对一种实验的城市设计方法与对设计师的主观意志的强调联系起来，要想排除这种误解，就应当明白，城市艺术的符号学性质不仅与习惯的反映论的功能主义相冲突，也与那种随意强调设计个性表达的理论相冲突。直到最近，城市设计的美学还只是作品的美学，对现实功能的强调不过是对设计者主观的功能认识程式的强调，无论是设计者还是作品的接受者实际上都没有跳出这个圈限。象“集体记忆”这种观念使我们注意到，一个城市设计作品既不能与它的作者的心理状态也不能和它的受者的心理状态视为同一。作为独立和具体的事实，它被设想成创作者和接受者之间的中介体。不过它并不是完全具体性的，这就是罗西强调类型并不等于一座具体的建筑的含义。一个城市建筑的外观和内部结构都在时间和空间中改变着，当它在社会环境里公之于众时也是如此。运用功能——结构的方法，我们就可能克服以设计师和作品为中心的城市设计所带来局限，这样就在城市设计作品的美

学之外又加上了来自受者方面的组成成分。正如穆卡洛夫斯基⁴⁶在分析诗歌作品的陆陆续续的译作时所说：“具体作品只有一种外部符号（按德·索绪尔的术语就是能指，按巴尔特说法就是一个空的记号）的身份，它容许在集体意识里产生特定的意义……。”这就在符号学层面上又提出了来自设计者主体与受者主体的双向的主观世界的构成性作用的问题——只有根据功能——符号的理论，借助于结构性的技巧实验，受者的主观世界才能获得客观的符号学的价值，城市设计的过程才能是积极的，共同参与的理解活动。正如我们前面所说，我们关心的不仅是城市的美学，也关心美学本身。这种符号语义学的探索也适用于按其各自特征而加以区分的一切其它类型的记号。在使受者的主观世界获得客观的符号学价值方面，现代文学与现代艺术都已在形式结构上做过富有启发性的尝试，而建筑学在这方面的实验则是相当晚近的事情，例如，象解构主义那样的建筑活动，把它当做个人主观性的极端强调肯定包含了很大程度的误解，实际上，这也许是第一次把受者考虑进来的建筑活动，正如屈米在评价自己的拉维特公园的那一系列的“小屋”时说：“我始终强调它们是戏剧的点，活动的点，事件的点。”在我看来，它们也是接纳受者的策略点，是关注文化冲突的点。这类建筑带给受者的远不只是形式怪异产生的惊异，毋宁说，是对受者理解力的挑战，它们很少有正统的现代建筑那种专制作风，而是强调一种聚合性的场所，一块欢乐之地，向受者发出热情的邀请。应该说，解构主义者是很想走群众路线的。

55. 无个性的匿名建筑

当我用“虚构城市”来命名一种实验的、诗性的城市设计的符号语义学时，这个“虚”字就去除了设计师这个以往的决定性主体，也去除了受者，甲方往往带着意识形态色彩的权力意志，自此以后，主体的移心化，这个结构主义讨论的核心也将成为城市设计讨论的核心。当然，没有比去除了主体的权威更让人感到“虚无”的了。正如布洛克曼所说：“于是从心理学和社会学的方法中就产生了新的哲学概念。问题被明确地提了出来——这些问题不再限于美学，而是扩展到包括具有重大意义的哲学探索。人应被看作是他的作品和他的业绩的作者吗？他是那些似乎由他自己创造出来的事件和美学的主人吗？他那种假定存在着的创造性，真的证明了我们评介如此之高，以至看作是其存在的本质的个人自由吗？还是说我们的结论是虚假的和意识形态性的呢？结构主义方法放弃了这个作家本位而代之以功能主义的解释。作为某种思想产物的人，而这一理想又包含了作为其本身愿望和理想的结果的人，就被看成是潜在的意识形态的因素了。根据这种见解，人的现实被看成是一幅破碎的图景，个性人的存在（西方思想中晚近的现象），也就是作为可信的和独立自主之有的人的存在，变成相对的。反之，设想出一个可随意确定的个性。移心化，即使它不能和功能性框架分开，也有一种解放的效果。自由毕竟总是依据一个有秩序的结构才有可能，否则它就成了无情沙漠中的荒诞的自由。”作为一个自足的和权威性的，决定一切事物定向基点的那个基本上是唯心主义的主体概念，以及那种被放大到一个虚假集体性的唯物主义式的唯意志论都被放弃了，取而代之的是一个多功能的概念，人的因素只不过是城市构成整体中的一个成分而已。譬如设计师个性的问题，就大大不如个性作为艺术品的一个因素怎样发生作用的问题值得我们注意。今天的城市设计大多追求个性表现，如果一个城市设计只表达设计者，或者试图和设计者争夺那个权威性的定向基点的受者的主体性的想法，就实在没有做这个设计的必要。之所以强调城市是一个符号学事实，就是要赋予城市设计作品能超越这一局限的普遍意义。

56. 虚构城市的本义

这个问题应当放到语义结构的性质中讨论，城市的美学功能的问题就其对普遍意义的思考而言，属于与语言学类似的领域，讨论的主题就不再是关于美是否独立于人而存的问题，而是人如何以他的行为结构的美学性卷入城市符号学意义上的本文中的问题，正是在这层意义上，罗兰·巴尔特把技巧看做是人类创造性的本质。就建筑而言，迄今为目，彼得·艾森曼是少有的对此问题有所领会的建筑师，并从结构语言学综合阶段的大师乔姆斯基的生成语法概念出发，发展出了一种主体移心化之后，建筑以本身为参考尺度与对话对象的观念与方法，与正统现代建筑学那种以“我”为中心的独白式观念不同，对话的城市设计语言中在多个、至少是两个语境之间存在着自相渗透和自相脱离的过程，这些语境正是在对话中才达到语义的统一。而所谓场所性，即情景的因素，环境的因素能够直接和间接的进入这种“在……之间”的关系，这样一种场所情景可以突出的显露出来，也可以完全隐伏在背景中。然而它总是存在着，并且削弱着设计者的独白的设计力量。这是科学的城市美学研究据以为基础的认识论前提，只有在主体移心化之后，才谈的上城市能够被当做系统的序列和组合来研究。只有这样，从俄国形式主义开始的零零碎碎的功能和系统的分析才能使城市设计的分解工作与实验性构成有了意义。我们于是能够理解罗西为什么把城市设计的分析与构成的起点放在一座座城市建筑上，彼得·艾森曼则把这种分解与构成切分的更细，而象霍尔这类自觉进行城市设计类型学实验的建筑师如此重视零碎的细节，细节指的不是一块标牌，一根路灯杆之类的东西，美学性并非事物的实在属性，这是一个系列的问题；我们可以把布洛克曼描述现代文学观念的一段话直接转换为关于城市设计的观念：背景成为建筑，建筑又归入背景；周缘变为中心；琐屑之物结果变成极为重要。这种情况只能根据功能——符号的分析来理解。

57. 谁是去“虚构城市”的人？

分解、构成都意味着把城市设计归结到一种关于建筑本身的语义结构的技巧学，这就是“虚构城市”的最后定义，它所使用的符号——功能的方法使传统上外在于艺术的美学性与内在于艺术的美学性之间的相互关系得以恢复，功能概念做为一种实践性的活动概念，在分析中结构才能构成的概念，成为基本的方法论前提，以基于符号学现实的结构性的体验取代了审美的概念，对城市整体美学效果的体验，排除了那种在实验之前先下美学判断的做法，建筑师提供了一个假定的意义形式，但又未决定的它，它的功能取决于受者如何去创造性的运用。所以，城市设计在它所坚持的间接性的，非完全具体性的实践中，即以美学功能为主，以美学空间的创造为主，这种空间就其整体性而言，不完全是知觉性的，因为主体已经不再其位，情绪和理智都将被压合到一种技巧学意义上的实验模型之中，所以，象舒茨所做的那种在表现空间、艺术空间、认识空间与所谓美学空间与存在空间之间的区分，在实践与理论之间所做的区分都是不必要的，“虚构城市”的设计技巧学不承认什么在上的精神框架，这就是为什么舒尔茨在讨论以往的既定的东西时头头是道，但在谈论实践时基本上无话可说，他那试图追溯建筑的存在空间源起的解释论立场也使他的现象学成了假的现象学。关于城市整体结构的美学功能特性的分析——一种不考虑发生学问题的现象学分析——是从这样的事实出发的，按照穆卡洛夫斯基于1942年的主张，人有两种在现实面前理解自己的方式：通过直接功能和通过记号功能。长期以来，建筑学就如何体现人在现实面前对自己的理解而言一直停留在直接功能的水平上。直接功能或者是实践性的，或者是理论性的。在实践性功能中突出的是城市

建筑的客体，因为我们在此关心的是客体的变形。在理论性功能中突出的是主体，因为目的在于确定现实在主体意识中的投射，这种投射当然是按照主体特性，以主体为中心加以统一化了的形式。在这种层次，城市设计对理论性的强调与它对城市整体的破坏性成正比，而现实本身在这一投射模式中根本没有涉及，正是在这一点上，罗西坚持认为城市的建筑学一直未曾以城市的现实本身为基础。

记号功能也可以一分为二。当城市建筑的客体突出时，我们就谈论象征功能——在这里重要的是，在被象征的东西与用来象征的记号之间关系的有效性。舒尔茨的存在空间理论就是以此象征功能为基础，描述过去的历史性的建筑世界，那个象征事物总有特定所指的等级化的谱系世界，而在当下这个象征性事物在其中不再是特定的世界中，他完全手足无措；实际上，我们总是在现在，从现在，从主体出发，去寻求对现实世界的理解，当这样一个主体突出时，当他进而以实验的方式把自己移心化，就进入了一个记号的世界，我们就在谈论记号的美学功能。这一功能从城市设计的角度看，似乎涉及到一切都变成记号，包括人本身。主体与象征功能之间的关系只和个别的现实有关，当下象征主义在建筑学中的回潮，不管是欧陆风格还是民族主义，都加剧着城市的分裂与破坏；而主体与美学功能之间的关系则和城市的全体现实有关。城市的全体现实才是城市设计的分解、实验与构成的对象。美学功能使我们想起理论功能，但它们是存在重要的区别的，舒尔茨就有点把二者搞混了：“描述表现空间同描述认识空间一样，需要一种更加抽象的概念，一种能把表现空间可能具有的特性加以体系化的空间概念。我们可称这为‘美学空间’。表现空间的创造经常是建筑师、规划师这些专家们的工作，但美学空间则开始由建筑理论家或哲学家们研究起来。”舒尔茨这里所说的体系化的“美学空间”实际上是理论空间，它位于实践之上，与一幅事先预定的统一的城市图景有关，是以审美为概念基础的；而从结构主义开始讨论的美学功能尽管以城市的全部现实的形式系统为对象，但这是个需要在实践中构成的对象，一个结构不可能直截了当地从所谓“具体的”现实里抽引出来：一方面，在对城市进行分析和构成之前，不把任何价值主观的委诸城市中人的行为，它只是试图描述和理解实际的行为，从而去发现迄今尚被忽略的过程。这不是古典意义上的纯粹描述，一种类似于语言学的模式能使对城市的描述的构造特性显明，它关心的不是外表的样式，而是关心城市构成的语法和句法，此外，也保留着结构语言学固有的区分性原则。我们不关心固定结构的分析，而是关心构成成分间的区分，不关心任何事先预定的匀称图景，而关心构成城市建筑活动中的文化冲突，这就是美学功能的作用，所谓技巧学，就是指美学功能所产生的一种面对现实的实践性的行为方式。美学性是城市在符号学意义上的多功能分析与构成的出发点。以往那种理论与实践的两分已经没有意义了，在不同系列的符号学研究中，文学研究走在了前面，巴尔特提出文学理论与批评也是一种写作，并进而提出结构主义在各领域的活动使以往那种理论家与实践者的区别已不存在，不同领域在以美学功能为出发点的实验，呼唤着一种结构主义的新人。在建筑学领域，特别在城市设计方面，需要一种把理论与实践能够压合在一种技巧中的建筑师。

58. 柯布西埃是一位类型学家吗？

基本上，我们所讨论的功能——结构的方法有两个理论来源，一是出自索绪尔开创的日内瓦学派的结构语言学，进而由雅克布逊等学者在音位学层面上建立了有影响的功能方法，在人类学、文学理论、艺术理论、电影研究、精神分析以及传统意义上的哲学研究等领域开创了一个完全不同的概念世界；另一个则是取自生物学的一份遗产。现代建筑中的功能主义带有明显的生物学功能主义的特征。前者把语言看做一种形式系统，一种分类学现象，并主张一种动力学的分析过程；后者通过

不同的途径，也对分类学的价值有所认识。无论是花园城市还是光辉城市，二种模式都从生物分类学转化过来。在今天我们所看到的柯布西埃的速写和草图中，动植物的写生数量之多，让人很难想象这是建筑研究，而如一位专业的生物学者，因为他的兴趣显然集中在分类系统方面。“住宅是住人的机器”是柯布西埃最著名也最受争议的一个断言，广泛流传的解释把它和工业机器联系在一起，似乎缺乏人性的温情，但我以为这是误解，把它和生物系统联系起来，和一种不满足于经验概括，人为臆造与粗糙直觉而寻求一种更加抽象的体系化的空间组织概念联系在一起更加恰当。如果给光辉城市模式一个评断，那应该是：城市是住人机器。机器没有灵魂，这标志从主观偏见向一种科学的客观认识的转变。布洛克曼对现代生物学思想有过一段简洁概括：“有机生命似乎受到分类学价值的约束。于是有机体不再被看作有灵魂的生物，而被看作是一个对变化着的周围环境自动作出有目的的反应的适应系统。这一反应作用的目的在于尽可能地维持结构的内稳定态。其它的重要问题是，系统对影响的反应程度，组织防御的程度和以何种机制来维持稳定。这种思想方式似乎保证了内稳定态会被维持，虽然它只代表生命过程的一个模式。尽管有种种内外干扰，保持其“内部的”环境（也是一种特殊条件）不受损害的（也归诸于生物体的）能力，被它的发现者罗斯·艾什比叫做超稳定性。超稳定系统可以通过适应和进行选择（或自发行为）来使其系统稳定，二者都是生命的重要特征。这个过程可由变动阶段的（moving stages）原理加以解释。系统在维持稳定性时，由一个变量域转变到另一个变量域——甚至可能发生这种情况，一个超稳定系统放弃一切会使其转换为危机态（即不稳定态）的领域，而保持那些可以在其中达到稳定态的领域。这个例子有助于我们从生物学的观点来理解有机体对可变环境状态的适应。”

从这层意义上说，柯布西埃是现代建筑运动早期在城市设计领域最重要的类型学家，整个光辉城市就是一个超稳定性的城市系统。这种主张的提出直接针对十九世纪末，二十世纪初西方城市在整体性上的丧失，这种状况和当前中国的城市状况十分类似；其次，这也体现了城市进入巨变期的一种设计策略，大规模的，通常是急迫的城市开发要求建筑师对城市的整体结构有一种瞬时估价与定向的办法；第三，现代的技术施工程序要求一种简洁的城市功能分区的见解；最后，现代的市内快速交通道路不可避免的肢解了传统的城市结构，向外突破了城市一向相对稳定的规模，向内修改着城市的结构密度。在我看来，光辉城市做为一种模式的重要性，特别在于试图在这样一些变数面前保持城市稳定状态的努力，柯布西埃的功能理论或许过分机械，但整个模式的决定因素与其说是功能，不如说是一个由有限的类型系列构成的形式系统。另外，柯布西埃肯定意识到，当把一种生物学的分类理论应用于城市的社会组织时，其价值定向就不再是纯描述性的了。根据这种理论，社会系统被看成是一个功能性的机构复合体。这些机构由联合并约束着团体和个人的作用与规范所组成。文化价值指导着决定社会系统统一化程度和稳定性程度的机制。与光辉城市比较，传统城市在不同地域都表现为某种稳定系统，但它在意识到构成危机态之前，并不拒绝局部的变量，只要它不发展到破坏整体的程度，在当今世界，一座城市为了防止危机态的发生，放弃一切可能引起变化的领域，这种做法不是没有，但以市民集体自觉做出的决定非常罕见，更多的是因为文物保护、旅游等外在的目的，柯布西埃在提供光辉城市的模式之前，实际上就已对理想的城市生活方式做了一个价值判断，这种提前做出的理想主义的判断自认是科学的，没有任何模棱两可之处，只有优点，没有缺点，更重要的是，它企图通过城市形态所提供的调节机制去控制社会实践，或至少为这种操纵控制提供手段。于是，适应、合作、统一、功能性，似乎都成为一个受控制的社会稳定性的基本概念。所以，他可以宣称现代建筑的城市可以防止革命的发生，因为它恰当的表现了时代的现实。在整个现代城市设计发展中，这种与城市整体性相关的社会稳定性作为系统中的价值继续被探讨着，所忽略的是，就一个连续变化的城市环境而言，城市设计并不表现现实，而相反地

是创造现实。柯布西埃提供的光辉城市并非没有价值取向，但如果不固执于他所主张的若干功能的表面差别，他实际上是在主张一种单一的功能思想，并强制性的一次性的进行全面的替换。这使得光辉城市的模式特别容易受抽象的人本学和意识形态左右，其方法的简便性也特别被商业投机和急功近利的政客所利用。实际上，在当今城市连续变动的环境中，在从一种自然状态向非自然状态的转变中，在传统与现代的冲突中，决然没有轻易对付之策。城市远比我们想象的复杂，在城市中，没有哪个人类活动范围是不可改变的或在存在上只限于一种功能，其它功能总要出现，它们似乎往往是设计者与决策者未曾想到的，或不希望有的。结构主义从一种语言学的模式出发主张这样的见解：功能相对主义支配着人类活动的世界，在城市中，永远受功能制约的人类活动最终是不确定的。与现实打交道的人们的每一种活动，都实现着几种往往连个人自己都分辨不清的目的。这就是为什么，功能的限制和对于功能可被确定的要求，成为社会的迫切需要。现代城市设计留给人们的最重要的教训就是：城市设计决不能只适用于由特殊价值所决定的功能需要，这种需要或许可以借助于一种语言学的模式来理解，语言做为一种形式系统，其在内容上的不确定性，并非意识着一种“脱离价值”的研究；它也不是一种可以直接做为指导原则的可见框架，一个语言学模式只是把城市中不能仅靠知觉的构造特性显明，它从这样一种事实出发：所有的人都试图把他们的思想、体验和行为，与一个有意义的和连贯的结构联结起来，并把进行独立于意识形态和独立于使人们归附特殊功利价值的机制的综合看成是自己的任务。城市设计追求的是形式的普遍意义，它应该看的更加深远。

59. 科学技术做为一种价值话语的位置

以符号语义学为模式的城市设计承认在城市中同时存在着各种主导性的社会价值结构的话语，它们互相交织成复杂的本文，盲目迷信科学技术一种价值结构话语的时期也许已经过去，但这并不成其为与科学技术世界割裂的理由。回想一下福柯的论断：“当代一些人现在所进行的这种活动……指出：我们的思想，我们的生存方式，直到我们日常生活的细节，都是同一个组织结构的重要组成部分。因而它们就与科学和技术领域一样，依存于同样的范畴。”

60. 虚构城市——一种“百科全书”式的设计观

我们反对科学技术的专制主义，提倡城市设计的多功能主义，并把日内瓦学派的语言区分性原则当作一种可以保持的方法论原理，论述了音位学、语言学、现代艺术与文学理论的影响，以及象生物学这类科学学科的影响。真正的问题在于，考虑到当下城市中人与现实的复杂关系，一种“天然语言”——我把迄今建筑学所运用的，既定的，不思考的，常与特殊的意识形态目标或特殊价值的功能运用联系在一起的城市建筑语言，零碎的语言，以主体为本位的语言，习惯性运用的语言都称之为“天然语言——对于由自然科学和文化科学所提出的概念和假设已经不够用了。我们看到建筑学在现代城市中正在复制各种建筑的‘方言’，由于受这种城市的分裂性所苦，我幻想和企图发展一种可以做为城市建筑的零度的语言限制，它之所以不是‘天然的’，首先在于它是一种对任何既定思考的不思考，其次，‘结构’概念本身的模式化思考仍然可以保持，但是，把既定的抽象概念做为一种操纵、控制的框架强加于具体的，可观察的城市现实的做法太简单了。它只说明，城市设计应以一种类似于语言的形式实体为研究对象，结构性体验本身就是理论化的，于是，形式

构造理论，理解理解形式，它和任何特殊的现实功能无关，但与城市的全体现实有关——一个自立自足，具有可理解性的新世界诞生了。城市设计就其所包含的知识而言，具有某种百科全书式的特征，但既不全面，又非确定不变，不会把任何一门知识当做偶像，但是，它或许可以接受现象学的一些思考，“特别就其试图恢复普遍性和观念性的地位，而且（与此相关联地，以“回到事物本身”为口号）企图重新解释我们看作现实中既定的那些方面而言，更是如此。”做为城市的全体现实的建筑特征被表明是“普遍的、观念的、往往是形式的”。但肯定不是专制性的，因为它是一种虚构——一种假设的构造活动的结果。由于它不认为建筑语言仅只是一种工具，想让城市建筑在一种结构性的理智原则基础上自行表演，而不只是功利的加以利用，城市设计所根据的建筑话语就不再是认知性的，毋宁说是戏剧性的了。城市于是成为一个形式的剧场，这种戏剧性是和城市的构造性与足够的密度所带来的结构复杂性有关的，所以，我们运用结构主义方法，通过诗歌与戏剧的分析对对话结构进行的研究特别注意，这一研究有一个固定的出发点——跨学科的符号学思想。符号学思想使人希望产生一种新的方法，即一种相对性的方法。人们也许注意到，随着论文的进行，我悄悄的从语言学过渡到了符号学，从语言结构过渡到了话语。在研究的开始，索绪尔当初在语言结构和言语之间所做的区别是十分有用的，这使我们的研究可以从建筑学习习惯的“天然”语言中剥离出来。按照这一对立，我们可以把复杂易变的话语性的城市建筑组合还原，把它缩小到语法的事例，就如罗西把城市缩小到类型，从而把城市的全部复杂性的建筑对话控制在我的网络中。但类型的组合，或者更小的切分成分的组合并不等于城市的“事物本身”。城市建筑做为一种语言性事物不可能只存在于语句的范围内。建筑师在城市设计中最容易产生的错觉是：限制因素都是外在的——政治权力、业主意志、商业趣味、地段限制、交通因素等等，但是问题的真相在于，即使这一切都不是决定性的，你也不能自由的连结建筑的成分，无论是在“天然”的经验层次上，还是在更具观念性的词态层或类似于音位的细节层次上，建筑语言和语言类似，都是一个受监督的自由系统，既使你如柯布西埃一般聪慧，光辉城市在它科学、理性、纯洁的外表下也显现着至少可以上述到凡尔塞的专制主义的法国建筑语言的传统。在干净的、普通的、精细的、严格的语法层次上的城市建筑的语言结构——如罗西所提倡的——与大量的、模糊的、零碎的、往往是不定形的话语性的建筑语言间的区别只能是研究过程中暂时的运作程序，随着设计的构造过程，它是某种需要离弃的东西。正如巴尔特所说：“现在到了这样一个时期，就象重听日甚一日的患者一样，我只听到一种声音，即语言结构与话语混合的声音。于是在我看来，语言学的研究对象是一个巨大的圈套，是其通过抹消话语的错综复杂性以使后者不正当地纯净化了的对象，有如特里马尔其诺剃光了他的奴隶的头发似的。因而符号学就是这样一种研究，它接收了语言的不纯部分，语言学弃而不顾的部分以及信息的直接变形部分；”“语言是由含义、效果、回响、曲折、返反、分阶等组成的巨大光晕”；“这也就是欲望、恐惧、表情、威吓、温情、抗议、借口、侵犯以及构成现行语言结构的各种谱式。”这个定义看似过于个人化了，但提醒我们，人不可能在他的语言之外，就象建筑师不能在他所经教化的建筑语言之外一样，如果把城市结构的语言研究只当做为认知的目标，它也随时会转化为专制性的权力规则，不仅如此，看似无序的城市的话语性建筑现象也在所有层次上都由规则限制因素、压抑因素与组成的织网所决定，所以，我们最终走到了城市的建筑本文面前，仅只把城市建筑提纯到语言——类型的观念高度并不能逃避权势的影响，无论是外在的还是建筑师内在的权势。我们可以从直感上说当今城市是不合谐的，破碎的，于是恢复整体性似乎就成了城市设计的目标，但是我们容易忽略的是，它实际都是各种小权势的合谐一致的整体，在它们的粗暴与得意忘形上都是同质的，而本文，城市的本文“似乎是非权势的标志本身”。于是城市设计就成为一种形式的

逃避运动，在其自身包含了无限逃避合群的言语（那种中心性的聚合的言语），它无限的延搁，传统的形态构成的法则已经没有意义了，本文总是延搁到别处，它拒绝分类，总在非其正常位置的地方。归根结底，“它离开了政治化了的文化的型式法则。”如果我们要指出一条走向城市本文的道路，那就得首先记住这样一个结论：符号学本身不可能是一种元语言。在现实的城市中，存在着各种建筑语言，为了克服混乱，起初人们把城市建筑的语言结构——如在类型学研究中所见到的——看成是关于各种语言的语言，是一种不能具体显示的主题，但是，一种语言与一种语言的关系，如现代建筑的语言与传统中国的城市建筑语言，现代专业建筑师的设计语言与现实城市自发的话语之间的外在大关系归根结底是不能证实的。城市设计的不确定性就是它的虚构性，我们利用符号学和建筑学来彼此纠正对方，一方面，不断地用20世纪至今的一切现代语言（我们只能达到这个程度）去对古代的与本文进行实验，注意不同本文的区别，使自己避免独断性与过分执著，避免把自己的阶段性的研究成果看作本来不是的普遍性的城市设计话语；另一方面，拒绝纯创造性的神话。或许，城市设计的一个乌托邦就是：经过符号学思考洗礼的异质异构体。正如巴尔特所说：“符号学不是一个构架，它不能将一幅缝补的总图强加于现实使其可被理解，它不能使我们直接把握现实。反之，它只是企图时时处处引出现实来，它认为通过引出现实所获得的效果无需任何构架来支持的。而当符号学想要成为一种构架时，它可能就什么也引不出来了。……，因此，符号学不是一门解释学。它涂染而不控制，它放下而不提起。它偏爱各种想象的本文，如小说、影像、肖像、语言表达、方言、情感、结构等，它们都玩弄着一种似真的表面性和真实的不确定性。我想把[符号学]称作这样一种过程，按照这一过程有可能（甚至有必要）把记号当作一块面纱，甚至当作一种虚构物加以玩弄。”（巴尔特《法兰西学院文学符号学讲座就职演讲》）

当我们以这样一种符号学思想做为城市设计的运作规程时，称之为“虚构城市”是恰当的，尽管建筑学有必要在这种运作规程之外拟定自己的细节，但是，符号学方法的基本性质应当贯彻始终，在我看来，这就是这种方法的系列性、秩序性、破坏性、解放性与游戏性。

注释:

①能指 (Signifiants): 按索绪尔的见解, 纯粹声音要成为语言, 交流思想, 就必须成为符号系统的一部分。符号是形式和概念的结合, 能指就是表示意义的形式, 被表示的概念叫做所指。虽然可以把能指和所指说成两个独立实体, 但它们只能作为符号的组成部分而存在, 两者的具体结合就构成一个任意的实体。这条高深莫测的原则一旦被理解之后, 就成为认识语言和研究语言的关键, 它的解放性在于可能打开一条穿过语言的惯例系统的道路。

所指 (Signified): 按巴耳特的见解, 我们不能使能指的定义与所指的定义分开, 但能指永远的物质性再一次使我们有必要区分质料与内质, 这就是说, 通常与所指相连的内质可以是非质料性的, 而强调能指优先 (就是强调语言本身), 则探索者一个反对概念, 直接面对物质性事物本身的认识与体验的方向, 我称之为纯粹认识和纯粹体验。

意指 (意指作用, Signification): 意指作用指能指与所指之间的关系。它可以被看成是一个过程, 是一种把能指和所指结成一体的行为, 这个行为的结果就是记号。当然, 这种区分只有分类学的意义 (而没有现象学的意义), 因为能指与所指的结合, 并未穷尽全部语义行为, 记号的意义还受其环境制约; 此外, 进行意指的目的不在于结合, 而在于区分。

本文 (Text): 详见问题第 18。

写作 (Writing): 这个词在论文中特别在与巴尔特《写作的零度》一书有关的理论意识中被使用, 维护了语言和作品的自足结构。巴尔特认为, 文学的目的正是由向我们的预期心理提出挑战的“不可读”的作品来充分实现的。他使符合传统法则和理解模式的“可读”的作品与“可写”的作品相对。对后一类作品, 我们还不知如何去读, 而只能去写, 而且在读它们时, 还必须在心中模拟其写法。“写作是一个不及物动词”, 巴尔特精辟指出, 写作并不是表达现成的知识, 而是探索在语言中什么是可能的, 并且扩大着语言的独立性。

② 论文中所用《拼贴城市》(Collage City) 中译稿由董明博士提供, 特表感谢。

③ 伟大的习惯: 一个社会如何产生各种固定型式, 作为人为方法的成就加以利用; 接着又将其作为内在的意义, 即自然的成就, 加以运用。布莱希特将其攻击为“伟大的习惯”。

④ 记号 (Sign): 记号与记号系统是符号学的研究对象, 也是结构主义的基本概念之一。记号一词的含义在不同人的研究中十分不同。但法国结构主义者所使用的记号一词基本上是遵循索绪尔的定义。索绪尔不把 Sign 当作音符或字符本身, 而是把它定义为能指与所指之间的关系, 所以他说记号是形式而非物理实体。因而法国结构主义者就把“记号”看作一个“意义关系的整体”, 它包括三个组成成分, 即两个关系项 (指示者和被指示者) 和二者之间的关系。

⑤ 布洛克曼 J. M. Broekman (1931-), 比利时卢汶大学哲学教授, 研究现象学、美学、理论精神病学、法哲学和社会哲学。著作有: 《现象学与自我学》1963、《哲学与精神病学中的现象学思想》1965、《哲学与自明性》1967、《美学价值判断》1969。

⑥ 结构主义: 结构主义与符号学往往被并称, 而且常常被不加区别的使用。实际上这两个名称的含义范围是不一样的。一方面, 除结构主义者所运用的符号学方法外还有其它的符号学研究; 另一方面, 通常所说的“结构主义”也不限于指它所运用的方法或方法论, 同时还指运用这一方法所产生的种种结论, 以及结构主义者所具有的一般哲学态度和倾向。此外, 国外多数符号学家的研究都限于比较技术性的具体问题, 在研究的内容与风格上都与结构主义者很不一样。

⑦ 福柯 Michel Foucault (1926-1984), 法国哲学家、社会历史学家。他发表过不少重要论著, 研究了各类社会建制下的言论和实践惯例, 而这些言论和惯例总离不开行使权利的问题, 所以, 他的著作被视为对权利进行分析的新尝试。著作有《精神病与心理学》1961、《癫狂的历史》1961、《医院的诞生》1963、《词与物》1966、《知识考古学》1969、《话语的秩序》1971、《监督与惩罚》1975、《性史》三卷 1976-1984 等。

⑧ 无意识 (Unconscious): 无意识是弗洛伊德精神分析学中的基本概念。他把人的心理世界分为三级: 意识、前意识 (或下意识)、无意识。意识界的内容为诸心理表象、意志行为和情绪活动。前意识界是意识与无意识之间的中间地带, 起选择作用以控制无意识界的内容进入意识界。无意识是本能欲望的领域, 它的显现只是间接的、隐蔽的, 它是人的根本动力能源。无意识包含有延续种族的性冲动 (性力 Libido) 和保全个人的“我”的冲动。在精神病患者的心理中存

在着这两种冲动之间的冲突；“我”的冲动抑制着性力从而产生焦虑和罪恶感。此外，无意识还包括有“结构的事实”，共有三类，它们都围绕着病理核心（由于压抑产生的抵抗核心）组织起防御：第一类为线性时序结构，其中外界事件以连续的“沉淀”加厚病理核心；第二类是聚合性结构，即具有某种类似性的事件，同时围绕在致病核心周围；第三种是动力的和逻辑的结构，其中产生着象征的多层决定作用（Surdetermination）。

⑨符号学（Semiotics, Semiology）：对语言的和非语言的记号、记号系统、意指作用所作的分析研究。符号学的内容十分庞杂，早自上世纪就有从哲学、逻辑、数学、心理学、语言学等不同角度所进行的符号学研究，其中以皮尔士的研究最具规模，后来经由莫里斯的改进，符号学作为一门正式学科成立了（我国有人将莫里斯的 Semiotic 译为“指号学”）。1960年以后符号学以法国和意大利为中心重新兴盛起来，并扩展到欧美各国，内容和研究方向已与皮尔士-莫里斯注重语用学的符号学研究有所不同。目前欧美符号学通行的有 Semiology（由索绪尔提出）和 Semiotic(s)（由皮尔士提出）两个词，二者用法上的区别较复杂，各人看法也不一致。法国符号学家麦茨建议以 Semiology 用于人文科学，而以 Semiotics 用于自然科学。法国结构语义学家格雷马用前者表示对记号内容面的研究，用后者表示对记号表达面的研究。法国社会学家保东说 Semiotique（即英文 Semiotics）是非语言学客体的初级研究，Semiologie（即英文的 Semiology）则是对话语记号的严格分析。英国批评家赫克斯认为，一般欧陆习惯用 Semiology，而英美则习惯于用 Semiotics。当代意大利著名符号学家艾柯则决定用后者。关于语言学与符号学的关系也是众说纷纭，索绪尔曾说“语言学只是一般符号学的一个部分”。当代法国著名符号学家巴尔特则说“符号学是广义语言学的一个部分”。此外，目前理论符号学研究中以记号分析、意指作用等方面的问题为中心，同时由于信息论科学的影响而扩大到研究信码理论和通讯过程。日本对这两个词一律译为“记号学”以符合“关于记号的研究”之意。中译原拟以“记号学”译 Semiology，用以表示对文字和其它艺术记号系统的研究之学，而以“符号学”译 Semiotics，以表示对一般记号系统的研究。但考虑到国外对这些名称的用法尚不稳定，中译不宜仓促加以划定，所以一律暂译为“符号学”。

⑩ 区分性：见问题第 35。

11 关联域（Context）：这个词在语言学上是指“上下文”。结构主义和符号学把它扩大到一切记号领域，因此 Context 指任何一种记号出现于其中的记号环境的区域，它特别指该区域中全部记号及记号与记号之间关系所组成的整体。

12 知识型（Episteme）：知识型是福柯在《词与物》一书中提出的基本概念，意思是一个时代中决定着各知识领域中所使用的基本范畴的认识论的结构型式。他指出，欧洲近代文化史上每一重要概念都有其特定的产生条件。“知识型”制约着具体思想产生的那种隐蔽的认识结构，它是某一时代认识论基本观念的一套配置。

13 屈罗伯茨柯亥 Troubetskoy：语音学家，布拉格学派创立人之一。

14 乔治·杜梅日尔 George Dumeyri：生平不详，当系人类学者。

15 符拉吉米尔·普罗普 Vladimir Prop：俄国文学批评家。

16 格郎格 Granger：生平不详，当系经济学家。

17 加尔丹 Gardin：生平不详，当系考古学家。

18 让-比尔·理查 Jean-Pierre Richard（1922- ）法国当代批评家，属于现象学派。

19 斯推芳·马拉美 Stephane Mallarme（1842-1898）法国象征派诗人。其独特诗风是基于对文字音乐性的假定，以为字的音乐性来自字音及其联想，这比字义更重要；重含蓄而轻直说。

20 比艾·蒙德里安 P. Mondriaan（1872-1944）荷兰名画家。抽象主义风格派的创始人之一。早先曾参加立体主义运动，1920年后赴美。

21 比尔·布莱 Prerre Bouley（1925- ）法国作曲家，曾任英国广播公司交响乐团指挥。

22 米歇尔·布托 M. Butor（1926- ）法国新小说派作家、批评家。曾于巴黎大学学习哲学。代表作有《Mobile》诗集（1962）。

23 杜尔克姆 E. Durkheim（1858-1917）法国社会学家，巴黎大学教授。创办《社会学年鉴》，主张客观主义社会学。

24 普色 H. Pousseur（1929- ）比利时作曲家。布鲁塞尔音乐学院毕业。受维伯伦影响创造抽象的音列音乐（Seriell music），鼓吹革新音乐的目的和技巧。欧洲电子音乐的提倡者。

25 《动体》（1962）是一部小说，其中有的部分采用诗的形式。

26 六祖慧能：禅宗衣钵相传共六世，分别为达摩、慧可、僧璨、道信、弘忍、慧能。

27 顿悟：即心印，即以心传心。佛教禅宗沉思中的重要一环，以一种简短而不合逻辑的问题，使思想脱离理性的范畴。

²⁸ 梅罗·庞蒂 M. Merleau-Ponty (1908-1960) 法国著名现象学家，存在主义者。

²⁹ 卡尔纳普 R. Carnap (1891-1970) 德国哲学家。

³⁰ 乔姆斯基 N. Chomsky (1928-) 美国语言学家。转换生成语法理论创立者。他在《句法结构》和与1965年发表的《句法理论纲要》一书中建立了他的“转换生成语法”理论，其核心部分是“生成句法”。生成句法就是一组演绎规则，按照这组规则，语言中任何一个句子都被认为可加以“结构的”描述。这一描写可表明该句子表示的是哪一种组合，并指出哪一类词可替换句中任何给定的词。因为这种语法能为一个句子提供这样的描写，就说它“生成”了这个句子或生成了所描写的这个句子的结构。乔姆斯基说生成语法是“这样一个规则系统，它能重复地生成无限数目的结构”。有人认为布拉格学派的音位学结构主义是依聚语言的“聚合关系轴”展开的，而只是按照“组合关系轴”展开的理论（如生成语法）才能建立语言的系统理论。这一理论中的“句法即一组演绎规则”的观念，据说只是在逻辑思想发展到三十年代以后才有可能产生。

³¹ 文学美学：结构主义的文学美学又称诗学 (Poétique)，它与传统的研究诗的性质及作法的诗学不同。它的对象并不限于诗（实际上主要的分析对象是小说），它不关心作品所表现的可观世界，而是研究在“语言的信息场”内语言的诗学功能，认为这种语言分析可提供发现文学本文的型式与意义的方法。法国以“太凯尔”为中心的文学研究又被称为“新”新批判派，他们忽略作品语言的所指面（内容），而注意能指面（语言），重视阅读反应的“统一性”与“正当性”，而非所指的客观性与真实性。他们特别主张批评家应当积极介入作品的阅读过程，并说批评家的阅读是作品创造过程的一部分；读者也不再被看成是现成作品的被动“消费者”。他们还认为，批评家在积极地构造着作品的意义，或者说，作品的“存在”是包含批评家的作用在内的，这样一来文学作品被说成是这样一个“整体”，其中既包含着作品原本，又包含着历来关于该作品所谈述的一切，结果就否认了作品的客观的意义和价值。因而“新”新批判派特别注重对“阅读法” (Lecture) 的研究，提倡读者在阅读作品时应有相当大的创造自由。他们指责传统的文学批评过于关心作者的情况而极少注意读者方面，而据说理解作品乃是作者与读者共同的创造性活动。

³² 马雅柯夫斯基 V. Mayakovsky (1893-1930) 苏联诗人。

³³ B·艾亨包姆 B. Eichenbaum (1886-1959) 苏联文艺理论家。

³⁴ 胡塞尔 E. Husserl (1859-1938) 德国现象学哲学创始人。

³⁵ 马列维奇 K. Malevic (1878-1935) 俄抽象派画家，艺术理论家。

³⁶ 布莱希特 B. Brecht (1898-1956) 德国现代著名戏剧家、诗人。早期从事表现主义剧作，1930年加入德国共产党。诗集有《家庭格言》、《斯文墨诗集》等。剧作《三分钱歌剧》被视为他最伟大的成就。“疏离效果”的创作手法即由他提出并实践。

³⁷ 泰恩雅诺夫 J. Tynjanov (1894-1943) 俄国语言学家、人类学家。俄国文学形式主义者。

³⁸ 斯克洛夫斯基 V. Sklosky (1893-) 苏联作家、文学批评家。

³⁹ 聚合体：聚合体见问题第36。

⁴⁰ 移心化 (Decentrement)：移心即离开或使离开中心位置的意思。在结构主义的用法中，它一方面指认识主体与被认识客体之间界限的含混性，即不以主体为认识的中心，从而避免“偏见”；另一方面它指对研究对象的各组成部分不分主次，同等看待，尽量客观的描述各成分在研究整体中的功能作用。同时它又被引伸为人类精神生活不以狭义理性为考虑中心之意。

⁴¹ 尼古拉伊·泰拉布金 Nikolai Tarabukin：生平不详，俄抽象派艺术理论家。

⁴² 信码 (Code)：五十年代以后国外符号学研究中选用了信息论中的 Code (又译密码，代码) 概念，以表示所讨论的对象不限于语言学。信码就是保证语言记号或非语言记号在记号体系中发挥作用的规则或限制性规定的总体。信息交流是借助信码才得以实现的，按照上意，语法也是信码的一种。

⁴³ 博尔赫斯 Jorge Luis Borges (1899-1986) 阿根廷作家。代表作有短篇小说《交叉小径的花园》等。

⁴⁴ 类比城市：见 Aldo Rossi 《城市建筑》意大利文版本第二版序言。

⁴⁵ 穆卡洛夫斯基 Jan Mukarovsky (1891-1975) 捷克文学理论家、美学家、哲学家。曾为布拉格语言学学派成员。代表作有《捷克诗论》、《美学研究》。与雅克布逊并称为捷克结构主义之父。

如果把“虚构城市”和“城市设计”两个概念并列，就会发现，这里面包含着一种蓄意的企图：“虚构”和“设计”相互替换，或者说，我用“虚构”这个原不属于建筑学的词重新定义着“设计”本身，同时，这两个词与“城市”的关系也是意味深长的，做为组合词，“虚构”是“城市”的前缀，“设计”是“城市”的后缀。在这里，词与词之间的位置关系并非无关紧要，“城市设计”暗含着由城市决定设计的意思，换句话说，我们对城市的某种先在的理解已经是设计的条件，而设计不过是具体实践的方式与手段，是头脑中经验秩序的延伸工具，这就造成了设计领域里一种普遍存在的奇异现象：一般而言，一个设计还没有开始就已经结束了。因为它不过是某种先在的思想的事后的解释，从这种意义上说，城市设计中甚至不存在城市分析，或者说，只存在根据某种先定概念的“假分析”，它只是一种形象的解释，而不是一种发现；与之相反，“虚构”在“城市”之前，意味着设计之前，城市只是一个未定的结构，而在设计本身之前，没有任何先定的前提。于是，虚构指向了城市的存在本身。虚构城市，就是对这项设计专业中任何既定思考的不思考之后的设计活动。

相信不只是我个人的感觉，当今城市最糟的趋向就是它的分崩离析，某种曾经塑造着城市整体的普遍性的东西正在垮台，正因为如此，虚构城市，做为对城市建筑未定结构的研究，有着特殊的迫切性。简单的说，一个城市设计，就是把某种生活方式的观念空间化、秩序化。所谓生活方式，就是把流动的、琐碎的、无定向的生活纳入某种有意义的组织。从这层意义上说，城市设计的语言和生活中的日常语言是一种类似物。通常，设计者相信构思启动设计过程的力量，但很少意识到在什么样的程度上构思已是有所前提的，被决定的，是预先已被意识形态化的，这从我们习惯于把城市中的东西固定化、本质化、纪念化的方式显现出来，也从我们的专业制度把城市纷繁的生活简化¹的倾向体现出来。另一方面，我们的设计语言一直停留在项目语言的水平上，城市被分类为建筑、街道、广场、绿地等一系列等级化的项目，尽管这种分类随着潮流的变化，不断以不同名目的理论术语包装，但是，如果我们仅是借用索绪尔阶段的结构语言学观念进行审视，就会发现，尽管这种设计语言意识到在城市物体中建立区别是认识与设计的基础，但它把区别的内容做为本质的前提与基础。如果我们仍然记得论文上篇中对语言中这一问题的讨论，就会得出一个观念：在语言揭示事物的力量中，重要的是区别本身，而不是区别的内容。这就是日常语言与理论语言的分野，换句话说，我们的设计语言仍然停留在日常习语的水准上，存在于被意指的对象中，谈不上理论语言，不曾有过真正的分析，更谈不上理论元语言，即理论的理论语言，一种基底性的批判语言的存在。一句话，在我们的专业语言中，一种关于设计本身的设计语言还未存在。

在我看来，罗兰·巴尔特对时装和文学的评论（也是塑造现代城市的重要活动）也适用于城市设计，它们都“以一种高级艺术的全部复杂性，强烈而巧妙地进行意指，但你也可以说，它们意指着‘空无’，它们存在于意指过程中，而非存在于被意指的对象之中。”（《时装系统》P10）一种关于设计本身的设计语言不是针对意指对象的，而是关于意指过程的。因此，它是抛弃一切关于意指对象的概念前提的。可以说“设计”一词已不再适合于定义这一过程，它不可避免的牵带出一整套完全给定的、惰性的术语组织，所以，我建议用“虚构”一词进行替换，并做为“城市”一词先导。实际上，一旦借用了“虚构”这个词，城市设计就被转换到一个它所不熟悉的语境之中，并开始和一些东西有关。比如，与当代符号学中发展最充分的部分，即叙事分析有关，因为一切形象都是某种叙事的表现。更准确的说，在一段时间内，我们将符号学做为城市设计探索旅程上的伴侣，对这个领域做现代结构语言学意义上的改造，借用它所提出的一种运作规程，并根据学科的自身的特点，在这种运作规程之外拟定只属建筑学本身的不同细节。尽管我在上篇中已经为一个完全不同的概念世界的出现做了一些学理背景的准备，也许还不够充分，不过，对于未曾真正

理论化过的建筑学科，象能指、所指、意指、本文这些概念仍会给人几许生疏之感。既使在弄清什么是只有建筑才能做的事情之前，匆忙引入这些概念是危险的，我以为，要想回到设计本身、回到城市的事物本身，这个疏异化的过程必须发生。有效的设计不需要与城市中大多数角色在感情上同化，而是需要一种批评的距离，以使人们能够反省和理解自己的处境。我希望一门由“虚构”一词引发的，要求人们为城市事物的能指和所指命名的形式化的城市设计活动会令人信服的剥离下粘附在各种城市活动中的意识形态内容。但是，一套新词汇的意义，首先在于迫使人们密切注视习以为常的事物，并阐明确信无疑的道理：为运用新术语和新方法步骤，人们必须对熟知的惯习重新思考。

有必要进一步澄清城市设计和虚构城市之间的基本区别：前者承担着把设计作品置于一个预定的城市情景之中并说明一种意义的任务，设计无可避免的成为一种意识形态性的，合乎风尚的语言的一个特征，它有要去象征、表现、解释并去履行的有确定所指的社会作用。于是，城市设计就成为一种说明性的工具。建筑学被降低到它的最低位置；后者则分析城市活动的意义条件，在设计之前，意义的不确定就象它的作品结构一样不确定，在设计之后，我们看到了意义的消失，或者说，将作品构造为一个空的形式。即使我意识到这里面包含着一种意义批评，也并不想去填充意义，最好的城市设计是未完成的，是精心制造的意义的缺失，当作品在城市中被阅读、被使用、被各色主体用身体去体验时，这个空的形式被赋予意义，不只一种。正是这层意义上，我说虚构时时处处把城市的现实引出。

和虚构城市观念相对的城市设计，无论是从环境出发，从建筑师个人的传记性根源出发，从社会学的或心理学的方法出发，或者遵从城市建筑史的方法，所有活动最终都会落实到由建筑师操纵的，作为创造性产物的作品的观念，或者说，把城市的片断或整体理解为一组或一套作品。它依赖我们理解城市的经验秩序，并把这种理解，实际上预先给定的思考抽象、简化的一种可操作的构架，把一幅衬补的总图强加于现实使其可被理解。这里发生的与其说是理解，不如说是对预先编定的故事的事后的解释，设计语言不过是意义的负载者，是体现解释的次要工具，在实际上相当固定的型式内，人们以各种方式不恰当的向内填充意义，制造象征，追求本质，实际上，与其说城市的意义，它的本质深埋在城市事物之下，有待建筑师发掘，不如说城市的事物已被深埋在各种人为制造的意义之下，这种意义的过剩排除着城市生活不可预料的可能性，只有故事，没有事件。可能性就是存在的同义词，可能性的消失即意味着城市中存在的缩减。正是在这层意义上，城市设计制造着城市在建筑学上的贫困，设计语言不过是预先编好的脚本的报道技术，而对于语言本身则根本不曾触动。与之相反，虚构城市的观念不把城市设计理解为一组或一套作品，甚至也不把城市理解为强行制定的一处交往和教化的场所；而是把其理解为有关一种实践的踪迹的复杂的图形记录，作品的观念被那种作品之外的某事物的记号的观念所取代，因而它总是必须被译解，我指的是虚构，是关于设计本身的实践。因此，对城市设计来说，我主要关心的是本文，也就是构成城市中建筑性事物的能指的织体。是阿尔多·罗西曾经用“类型类比”；屈米曾经用“事件点阵”，乔伊斯曾经用“尤利西斯的都柏林”；罗伯·格里耶²曾经用“纯物质”；彼得·艾森曼曾经用“不在场的不在场”；博尔赫斯曾经用“交叉小径的花园”；艾柯³曾经用“迷宫”；帕特曾经用“写作”；德雷达⁴曾经用“符号的小屋”；库哈斯⁵曾经用“建筑消失的城市”；卡尔维诺曾经用“城市的消失”；约翰·巴斯⁶曾经用“枯竭的……”；约翰·凯奇⁷曾经用“开放的音乐”；米歇尔·福柯用“克制监禁的话语”；童翥用“对设计的拒绝”……所试图实验的城市存在的“意向制图学⁸”。在我看来，他们都是一些本文意义上的城市书写者、虚构者，并且技艺卓绝。

虚构是和本文捆扎在一起的成对概念，准确的说，直到虚构的活动出现之后，城市才真的成为本文。随着向城市设计力图重塑的统一场面开战，城市结构的未定

性敞开了密封着的城市设计，出现了以不同的方式来阅读同一本文的可能性。实际上，虚构城市的观念，再次复苏了城市建造中的一个主题：同一和差别的主题。不是在城市活动自发的差异性上强加同一性，而是以一种实验性的方法，试图在城市现象差异的普遍性中确认同一性，换句话说，差异性是在先的，而同一性概念并不消失——同一性甚至由差异性所证实。这样一种城市建筑语言矛盾的秩序问题就扎根在建筑语言本身的矛盾性之中。

把城市看做本文，牵扯到两个和结构语言学有关的重要见解：第一个见解是建筑语言远不只是生活方式的空间表达者，不只是城市意义的负载者，而是在建筑语言自身之内包含着它根本相异的记号系统，从现代形式主义开始，发展出了关于语言自足体观念的分析，所以，建筑语言的日常运用就成了语言本身的寄生物。这个问题的存在比建筑师的主观意图、社会学或心理的方法以及城市史的方法运用更根本，如果虚构是关于设计本身的观念，那么它根本不需要建筑学之外的解释与辩护，建筑语言不是说明文字，除了它本身什么也不说明；其次，城市设计在本质上具有对话特点。形式和功能要领之间并不存在彼此决定的关系，就如语言和言语并不彼此决定一样，它们上下翻动犹如迷手游戏。这种建筑语言的双层结构模式使得我们没有必要再谈论弗兰姆普敦所推崇的紧密构造的城市⁹。两个层次任意的滚动着，形式与概念性之间至多存在着一种不确定的冲击而已。只有这个过程才不至于使城市本文的意义萎缩、存在减少、不至于使城市建筑成为一团死物。

进一步，与传统的解释性、确认性的功能原则相对，功能的意义现在获得了一种生产性的含义。专业建筑学把功能制度化、统一化，这个过程取决于建筑师的整理与人们实际生活中真实需要的隔离，并用隔离之后的简化结果，异化城市生活，这导致了城市的枯竭，是现代建筑学中最需要质疑的观念。虚构的观念是反解释的，一个城市建筑要素的意义在于我们把功能赋予那个要素的可能性。这与那种预先计划的多功能性或者多元化毫不相干。解释取决于使用者，建筑师只是提供了一个假定的意义形式，但并未决定它。使用者也是建筑的生产者。换句话说，虚构意义上的城市设计，当它在常规项目的结束之处，只相当于设计的开始，如果说一座城市的生活就是不间断的上演的壮丽的戏剧，建筑师建造的只是一个空的剧场，它没有剧本，永远向意义作用开放着。

这种观照城市的方式已经超越了理性分析，反解释的倾向把兴趣放在描述使作品成为可理解、可解读的结构与规约，但我对城市中过去与现在的一切本文进行语言实验的兴趣，阻止我只限于研究那些使它们具有可理解性的结构和代码。城市的本文不再被当作应予分析的人工制品，而是当作一种意识的表现：一种邀请使用者去参与的世界意识或经验。

城市设计的城市是建筑师的城市，或者说，是一个抽象意义上的无所不知的观察者与决定者的城市，实际上，正如霍尔发现的，总图、总体模型、统一场景、整体的结构与轮廓恰恰是一些我们在真实城市中根本看不见的东西。这种方法导致了城市中具体生活的被遗忘。城市设计应该始于切身的体验与观察。但建筑师对他的眼睛如何不自觉的依赖于结构、形式、体裁这类被教化的规则是缺乏反省的。这种不自觉性使观察蜕变为解释。如果放弃一切这些习得的专业束缚，城市不过是一系列多彩多姿的片断，是一系列独一无二的结构事件。

于是，一种关于设计本身，关于城市本身的设计理论开始成立了——这是一种一方为设计者和另一方为设计语言和使用者的关系的理论。

- (1) 这一理论维护了城市本文中建筑语言的自足结构。或者说，设计者完成的本文所达到的多于他本来所企求的；设计并不表达我们关于城市生活现成的知识，而是探索在建筑语言中什么是可能的，什么是建筑能做而其它学科所不能做的。在这种活动中，建筑语言的独立性被扩大，或者说，本文的操作做为一种系统程序总是比经验秩序更多，这使关于什么是城市生活的真实性的

讨论丧失了意义。建筑语言的双层结构意味着设计变成了一种不及物性的活动。建筑性本文并不是透明的传达设计者的构思，而是提供一个空的场所给使用者，场所的形式期待着有意义的活动的充实。同样，建筑语言双层结构的滑动，使得场所不可能预先有什么确定的含义，它至多只是一些条件的暗示，正是在这层意义上，我们把城市看做本文——建筑性事物的能指（指示者：使记号显形之物）的织体。本文具有多重含义，设计者并不控制所指（概念、功能概念、形象概念……）的、即意义的存在。

- (2) 把设计重新定义为虚构，实际上是一种可以上溯到俄国形式主义者的异化手法。这个纲领关心疏异性，而非熟悉性，并在城市事物的只言片语中寻找乐趣。它不仅从每一个城市建筑中撤出那些想当然的时代剧的情节，实际上，它根本不关心个别建筑作品的轮廓和结构，对虚构的观念来说，城市的形象是次要的。它更关心城市本文在语义上的开放，特别明显地表现为一种凝结在对话上的开放性。虚构是一种建筑学的设问活动。设计者不可能给予最后的解答，他没有这个支配个人生活的权利，也没有这个兴趣；他至只给予部分的解答，只有借助于这种手法，我们才能达到有限的多重意义和无限的多重解释。必须抛弃那种关于使人不得不信的建筑语言，即一无歧义和极易理解的日常语言的想法，甚至干脆用一种纯粹的程序活动，免除我们赋与建筑词语的固有意义，只有这样，才能为建筑语言开避新的可能性，并使我们能够重新回到城市本身。这种部分解答接着又引起新的问题，于是，不是如何用城市设计去把握城市的真实，而是如何用虚构城市的方法使真实本身变成一个问题，设计者和使用者的这种对话关系实际上是反交流的，建筑语言的双层结构使它有一种特有的能产性，制造着城市本文非因果性的结构模型。或者说，非结构的结构，并要求抛弃设计者主观表现方式的权威性。我们所考虑的不再是（作为一种主观权威性形式）的城市设计，而是本文的制作。
- (3) 城市本文建立在对话性上的开放观念，直接导致了城市的使用者也是本文的生产者的观念。这对以往的城市设计理念的冲击很难估量。欲念的织体、身体的需求，许多建筑师闻所未闻的读解城市的方式开始浮现，被引入这个原本封闭的理性的储存体，这才是真正的本文。它代表一种一旦开始就不可控制的事物，一种无限的意指关系的图景：与任何企图通过分析去掌握本文的企图相反，它强调使用者的重要作用；城市的本文不存在意义和结构，除了由使用者产生的之外。但与任何让使用者成为一门（心理）科学的对象的企图相反，人们也可以强调，本文有能力瓦解使用者最有把握的假定，并使他们理解城市的最权威性的策略失效。

于是，进行制做的，独家报道式的设计师主体被移出了中心位置，这可以被视为一种解放，我们得到了使本文结构非交流性的那一层发挥作用的自由。能指的织体——本文属于每一个城市居民。这也使我们可能真正回到城市设计的语言本身，因为本文就是语言的外显部分，纯揭示性的部分，认识到这一层我们才能走进建筑语言的内部，而且正是在这个内部，语言结构才可被抗拒和使本身偏离正轨。一种设计语言的力量并不取决于设计者的个性，也不取决于意识形态的滥用，甚至也不取决于他的思想，而是取决于他是否对设计语言自身有所改变。这与打着任何主义的装饰性的词语毫不相干。

- (4) 于是，我们在几个方面都被解放了：我们洞察设计者的承诺、洞察所有城市设计的那种只是企图传达某种给定意义的意识形态性以及设计者的武断和轻率，事实上，他们往往对设计地点所知甚少，对所面对的需求所知甚少，并且，设计者再也不能把他的主观权威性强加给一座城市，这种非份的权威性通常以宏大的/完美的/聚合性的设计语言体现出来。与之相反，本文的观念坚持使用和设计在生产上的弄价性。使设计的兴趣不是与连续性、发展和结

构相联系，而是与对本文片断的欢悦，与使用者身体性的概念联系在一起，可上溯到初始的，前反思的自发营造的感觉。在这里体验取替了审美，缺失替代了造型。事实上，谈论织体，就是谈论城市做为某种非权势的建造活动的集合。织体的要素必然是小的，本文自身包含着无限逃避合群的建筑语言（那些巨型的）的力量，本文无造型或者说，它被延搁到了别处，即不可分类的，非其正常位置的地方。我们甚至可以说，它离开了政治化了的文化的型式法则。在这层意义上，它必定是一种批判性的空虚构成，暂时揭掉了那个沉沉地压在我们集体性的城市话语上面的普遍性、同一性的价值盖子。虚构使城市变轻。每一本文都转换出新的格局，甚至连设计者也不理解的事物都可能发生。虚构的本文导致着城市存在的增加，向人启示一种感性认识（胡塞尔语）。

- (5) 于是，困难就在于本文的创始和发展。虚构无前提，于是设计者不得不胡乱的开始，并机智的去承担风险，这不是一门解释学，在设计开始之前，甚至没有方法。方法也需在设计中被构成，设计因此而存在。如果方法只作为一种过程性的程序起作用，那么它也不可能是一种说明性的方法。虚构的本文没有本质，只有问题，它并不导致任何解码的活动，并不想提出任何结论。在这里，方法只可能针对着设计语言本身。在本文创始之前并没有什么关于形式的概念，本文是由假定的形式获得其概念的方式决定的，这个敞开的过程就是城市生活本身。
- (6) 当我们谈论城市本文的织体，也就在谈论差异的弱小单位的自治共同体。疏异的本文在向专业的城市设计挑战，但是，所谓疏异的本文并不是城市中象异物似的不相干的片断，这些片断实际上以只言片语的方式在城市的不同的上下文中展开着新的可能性。而且不断引出新的组合。它断然拒绝那种成片扫平，成片开发的城建方式。如果说城市设计以理性的正交网格为依据，虚构城市就以地图为依据，这张地图分成无限多层迭合，落满了人们实践性的细碎踪迹。每一个本文，小本文的制作都象是地图上点状考古活动。实际上，任何本文都不会只产生于一位设计者的创造意识——它产生于其它本文，它是按照其它本文所提供的角度完成的。这就使建筑的独立存在，建筑师的作品署名变得没有意义了。因此，我们在城市谈论建筑的消失。当然，本文的起源都是相当私人性的。但是，它从这里开始，寻求着集体性。这里面包含着一种理想：在城市中，结构的组织与独一无二的事件的统一必须重建。并且坚持排除任何强制的方式。
- (7) 任何本文都不是孤立的，并不意味着那种关于环境关系的陈词滥调。有必要把现象本文（被表现的信息）和生成本文（不断产生新意义的本文）加以区别，把在场的本文（现实的）与不在场的本文（专注于一个想象世界的）分开。虚构城市做为一种地图上的点状考古活动，既是具体的，有节制的，不过分的，也是偏爱各种关于虚构的想象本文的，如小说、影象、语言表达、方言、情感、结构等，它们都玩弄着一种似真的表面性和真实的不确定性，有针对性的把这种语言和设计语言重叠、组合、可能比现实的更加真实。正是在这层意义上，我谈论表层的城市，本文之上的本文、本文之后的本文、城市本身的真实性，也许就是城市中一切本文的本文间性¹⁰（T·克里思特娃¹¹意义上的），于是，我隐约看到了那个权威形式制定者的建筑师的消失。

以上的讨论包含着一种希望，既如何想象这样一种构造城市的方式，简单的说，即“提出”一种话语而非强加于人。这是一种方法的赌注、一种探求、一种对正统的偏离作用。当我不再谈论一种中心性的紧密构造的城市文本时，实际上就是赞美一种纯粹的符号学活动。它既不是一种元语言，也不是一种构架，它不能使我们直接把握现实。反之，它只是时时处处引出现实来，所以，我说虚构城市的要素最好是

一个空的记号。它朝向各种可能性开放。引出现实所获得的效果无须任何统一构架的支撑，当我们把符号学活动当做一种构架，一种分析的方法时，它可能就什么都引不出来了。设计营造的只是一个记号，意义的根据，在这个角度上说，虚构城市就是一种有待解读的多重意义的实践，是一块由于无人继承而成为自由的土地，“于是，我们的目光不无任性的落在那些陈旧而美好的事物上，它们的所指是抽象的和过时的”（《写作的零度》P203）。如何想象这样一座城市，它温和而富于启示性，没有中心，但几乎是均质的，播散着一些实验性的建筑场所，就象是一些园林播散在苏州那种织体性的城市，这些实验场所观照着建筑语言本身，也开发着这座城市既是享乐性的又是预见性的可能性，如同博尔赫斯所想象的中国花园——交叉小径的花园、包含着彼此平行，但并不交叉的本文线索，一个关于有限与无限的生活世界的微型模型。这些实验的产品同样以不压制的方式无声地流入民间。

这里说的也是论文下篇的写作方式，做为放弃一切前提的实验本文，一篇前后通贯的大块文章实际上违背了它的理论原则，所以，我所做的只是一些开始性的工作。比方说，不断的重复“虚构”二字并给定它以具体的含义，就象在一座想象城市的实验室中同时开发的若干可能性，向人们固有的体验挑战，也向设计语言本身质疑。与下篇论文平行存在的还有一组照片。拍自我近年生活过，活动频繁的城市：上海、杭州、苏州。不过，这不是对现存的作品做解释，也不是论文的图解。它们只是一些完全个人化的直观，却可能在论文的写作中对论文清洗，我们可以从中读到做为一种临时性服务的符号的撤退，作为一种发言者的建筑师的消失。这些照片很不专业，所偏好的也是一些生活中的琐碎事物，但对我来说，它们凸显了这些城市的陌生性，也许，正如罗伯·格里叶所说：“这些粗糙的现实的碎片……竟在不知不觉中解放了我们，使我们惊异不止：然而，日常生活中许多同样的场景，却不能把我们从盲目性中摆脱出来。的确，仿佛摄影的陈规（明暗度对比，取景，不同镜头的光圈差）有助于摆脱我们自己的陈规。这个创造出来的世界，呈现出略微生疏的面貌，这个世界自身也是生疏的，它不愿意屈从于我们的命令和理解问题的习惯。”

（《未来小说出路》/西方文艺理论名著选篇 P254）

第一章：迷失在迷宫里的城市本文的可能性

就设计语言本身来说，如果认为在城市的构成方面有什么普遍可以接受的前提，可能就是：现代建筑的语言不再被当做一种权威性的元语言了。借助于符号学，我们洞察到建筑语言的双层结构模式。具体的建筑词语远非是透明的，它既不直达功能确认，也不直达所谓精神意义的表现。于是，我们关心，甚至发展建筑语言自足体观念的分析。因此，我们认为语言学就是一种最佳的工具：借助于它，我们不仅可以精于城市分析，而且还可以掌握使城市的构成有意义的结构与规约，并以为这有助于消除现代建筑非分析性的独断话语，于是，我们开始谈论一种学理的解放，但正如巴尔特对这类当代人文现象所洞察的：“解放的呼声……，它们都以权势话语的形式表达出来。人们兴高采烈地使那些已被粉碎了的东西重新出现，却没有注意到他们这样做时又粉碎了其它的东西。”（《法兰西学院文学符号学讲座就职演讲》）

我们借助于符号学瓦解了曾经主宰现代城市的建筑语言，谈论着城市不是在功能上，也不是象征意义的传达上，而纯粹在结构层次上，在建筑语言的建筑性上的技术构成。但我们在摆脱了意识形态的意义的中心性，压制性的同时，可能已经迎来了结构的独断性、把它看做本来不是的普遍话语，赋予记号以肯定的、固定的、非历史性的、非具体性的、或干脆说科学性的属性。

在城市的传统与革新、开放与封闭的状态之间，有必要保持一种既肯定又否定，既说是“是”又说“不是”的矛盾修辞法。“虚构城市”就是两个性质相反的（现实的与非现实的）词语的重合。于是我在思考城市的结构时说“不在的结构”，在体验城市生活的真实性时实践“一种虚构”并希望由此捕捉住业已丢失的城市的形象。

这远非是对符号学的一种接受，而是一种真正的视差，也就是同一个目标在以不同的角度观察时所看到的变化。实际上，当符号活动被称呼为“学”时，就意味着一个既定领域的出现，就很危险。“符号学本身不可能是一种元语言，尽管起初人们是这样来构想它的，因为它是关于各种语言的语言。”（同上）正是在这层意义上我说虚构城市是关于城市的理论的理论、设计的设计、方法的方法。如果人们以为这种研究是关于城市、理论、设计、方法的某种不可言喻的本质的研究，其主题真的是那种不能直接显示出来的主题，简言之，就是那种我们称作“元语言”的图景的保持，那么，我说虚构城市归根结底只是一种不确定的态度，是去假定一种巴尔特所曾描述过的具有奇异相符性的图景：“我被引导用记号去谈论记号时……，有如我在通过一种特殊的斜视与中国皮影戏表演者之间的关系一样，后者同时显示了他的双手以及他通过手影投射模拟出来的兔子、鸭子和狼”。（同上）于是我们直观到符号的产物——本文的本性：一种似真的表面性和真实的不确定性。这并非意味着我们已经站在了科学的城市设计的对立面，也许真正科学的东西就是那种毁坏在它之前的科学的东西。

对城市的本文性研究，肯定不是关于意指城市的记号的呆滞本性的研究，也不是主张对记号的破坏，它只是意识到，虚构的结果——本文，是在我们对城市理解的既定的范围之外的某种难以言喻的额外之物，也就是系统总是多于意义的过程。一种虚构总是意味着同时存在的多种虚构，所以，虚构的城市本文就始终构成一种“实验模型”。如果说“城市设计”一词本身就意味着一种只会说“是”的话语，对语言本身的意指性缺乏认识，因此不可避免的会掉入熟悉的理解范围，那么“虚构城市”就激励着一种向由意义的程序和文本的状态的构成演变。从现在开始，城市只是由各种事物的能指组成的织体，它没有什么固定不变的本质，只存在各种区别

性本文的互文性的回声，现在，设计就只是设计。虚构城市就是自学地向城市设计做斗争。

容易引起误解的是：由于从罗·雅克布逊开始，现代的虚构本文的语言被称作“诗性话语”，以及各类虚构本文对想象性记号的偏爱，人们把“诗性话语”简单的等同于审美话语，实际上，诗性话语的“实用性”，即它对语言本身的功能性定义就被忽略了。从城市的构成看：（1）虚构本文使用的语言对于普通的建筑语言来说不是一个偏离的系统，也不是把日常生活拔高到某种理想模式的手段，而是在其一切可能性的最大限度的实现中的全部语言；（2）另一方面它不仅与语言科学有关，而且和整个符号学理论有关，也就是以城市为对象，论述的语言之外的其他符号显示了类似的特征。因此，我们可能构建从艺术到非艺术、从建筑到非建筑的各类符号本文的互文性的平台；（3）建筑师称为“风格”的审美的个人习惯语并非由无法表达的惯用语形成，而是具有和合群性言语一致的一些特征，例如暧昧性、自反性、以及各种表现的无限近似，纯粹的创造性不过是一个神话，它会迅速蜕变为庸俗的重复；（4）一个设计本文实际上是一个观照城市的微小模型，里面压缩了一种语言的特性，其所传达的信息是按照暧昧性的模式安排的，各种暧昧性不是按照偶然事件的重合来分布，而是来自一种可以识别的意图：处理一个要素的各种技巧，对同一个文本之内的其它要素施加一种语境的压力，这就造成了理解上的非线性后果，正如博尔赫斯在回顾他的写作生涯时所说的：“这就是我领悟生活的方式，一种持续的迷惑，不断分叉的迷宫。”（《生活在迷宫——博尔赫斯传》P42）

不过，这些断言，在目前的认识状态下，已不能适用于高度复杂的本文，特别是城市的本文。那类从作品论出发的，是很艰难的阅读对象的本文，对人们来说倒是大众传播媒介的标准信息；有什么东西是无法说出的。正象同样是符号学者的翁贝尔托·艾柯和巴尔特共同认为的：无法表述就是焦急的期待着被说出的东西。问题是：应该让城市的使用者自己得出结论。城市设计的新阶段开始了，随之而来的是对行动，哪怕是对离题的行動的重估。对象城市这样复杂本文而言，符号活动只能是一种调节的观念，一个场所的营造最好被重新看成是空的，没有能够使它满足的理论文本，它追求着一种关于城市生活的彻底性原则：在一次运作中，最大可能数目的行动“姿态”应同时完成。

我们已经看到象屈米这样的建筑师实践着这种构造城市的新方式，拉维特公园就是典型的虚构。与以往难以落实在平面图纸上的“城市形态”观念不同，城市生活做为一种持续的迷惑，同时完成的可能性以矩阵的方式被可识别的策划出来。每一座建筑同时都是又不是一座建筑，屈米在这里，并非偶然地期待着他的“事件”：

“在福柯之后，德雷达扩展着‘事件’的定义，在一个关于拉维特公园中的Folies（我建议可译为“符号的小屋”）的文本中，把这些小建筑叫做‘一种不同的多样性的出现’（图三）。在我与他的讨论以及其他地方，我一直坚持认为，这些叫做Folies的点是活动的点，演出的点，事件的点。德雷达清晰地描述了这种概念，提出一种‘事件建筑’的可能性，它将把在我们的传统中被理解为固定的、本质的、纪念性的东西事件化，或者说，使开放。早些时候，德雷达还提出‘事件’event这个词与“发明”invent这个词分享着共同的词根。我则愿意把这个词与“震撼”一词联系在一起——一次震撼，一次为在我们的媒体文化与影像文化中更富效果的震撼，必定超越瓦尔特·本杰明的定义，并且把功能想法与伴随着影像的行动结合起来。的确，建筑在一种独一无二的境况中发现了它自身：借助于定义，它是那种独有训练，把观念和体验结合在一起，把影像和使用结合在一起，把形象与结构结合在一起。哲学家可以写作，数学家可以发展出实质的空间，但建筑师是唯一的杂交艺术的囚徒，在他的领域里，不与活动结合在一起，形象难以存在。（《事件建筑》）

用一种相当精确的设计的语言，屈米让他的使用者迷失了方向。如果一个偏执的使用者一定要选择一个阐释——在他碰巧读到屈米上面这段话前——他已经作过

天知道什么样的其它选择。一个虚构的本文应该把用者的思绪搅乱，而不是把它们聚拢。我同意彼得·艾森曼的意见：人们现在甚至连什么是城市设计，什么是主题公园都分不清，从这层意义上，拉维特公园没有主题，甚至非常中性，但却具有一种实用的特征。这是一种对城市活动讲策略的召集——“真正的设计者始终未曾确定的、无法预见的交流行为。”我说的是一种开放的、意外的、不完全确定的试验，以便适用于他人——解释者和表演者、使用者、读者、观众、无所事事的闲逛者。但与此同时，这种迫使我们思考其表达方式和意义命题的设计语言，由于其中性化更象是个人封闭的习语，应被理解为一种对新的代码的建议和对新的世界观的要求。它自身是封闭的，有意忽略了可能的阐释线索，却使我们向其他可能的世界开放。一个可能的巨型建筑被打散成将近 50 个玩具般的零件，这是一个非结构化而有感染力的、相互影响的过程的结构模型。同时，它也传达了一种仇视急切的生活态度；生活不能归纳，不能简化，也没法还原。从一种艺术形式开始，人们为关于城市的新的阐释方式，为存在的某种无法决定的增加下注。在实验模型的意义扩展中，存在着一种认识论上的限制，是在一个认识的范围内完成的。

我发现，归根结底，一个城市本文的制做和选择什么样的建筑词汇毫无关系。虚构城市，是一种宇宙学的事业，就像创世纪，你应该给自己选择模式。为了自由的创造，应该给自己制造一些限制，限制来自潜在的世界，这与现实主义毫无关系。我们可以用城市中具体的事物建立一个完全不真实的世界，或者说，这个世界将失落在任何熟悉的理解范围之外，但这一世界，纯粹是可能性而非现实的世界，应依据最初确定的结构而存在，并且要尽可能的充盈，直至最小的细节。

在我看来，象弗朗索瓦·罗什¹²那样的工作程序，就恰切的开始于一个世界的建立：“罗什事物所总是在了解场地之后再开始项目的设计。（……）在那里，……可以收集到各种各样的东西——贝壳、地图、植物标本、气候及人的意向，这些资料积累可以整理成一本集子。……它可以保证环境设计的精确性。这种现实地直观考察摆脱了主观意向的垄断；如此收集的成分各异的材料给建筑设计的观念注入了新的活力，而结果是通过调查获得的素材加强了不同建筑形式之间的连系。”如果让我给这步工作一个评价，那就是：以园丁或者考古学家般的细心与耐心收集大量材料，其用途都不是很明确的。用罗什自己的话来说：“地点和地区是建筑的先决条件，它们决定了那些永远与建筑和城市规划相矛盾和相排斥的个性和倾向。不再有‘指定因素’，那些标志和参考资料在当时和‘当地’就能找到。使建筑区域化靠的是不要把我们正在开发的区域太个性化，靠的是测量的转换，工程的定位，提取和转化建筑材料过程中的两重性。这样，其文化、社会和艺术的联系可以在那里重新交织在一起……以便获得一个不受束缚的区域。”这肯定是一个不同寻常的模式，因为它企图在设计一个城市区域的同时重构建筑学的操作规程。其结果朴实无华，却能震撼人心。如他在巴黎塞纳河边设计的日本文化中心“日本房屋”，玻璃盒密封的带苔藓的岩石构成了一种双重性：“一方面是多孔的，黑暗、柔和、潮湿和感觉，而另一方面是水晶般的，寒冷、光亮、干燥和技术性。展现出‘巴黎中心内部想象力的外露’，露出的岩石代表‘日本领土小型化的片断’，侧面是一个‘人造的传递感觉的沉箱’，一个带有‘强调洁净的双层透明外壳和镜子的玻璃体块’。‘质朴而一尘不染的玻璃盒’和‘一块粗糙多孔的岩石’相对比。”（图四）（见《世界建筑导报》1999；04）

一尘不染是一种生活，粗糙多孔也是一种生活。应该建立一个世界，建筑词汇随后而至，几乎是自然而然的。在大量漫无目的的资料收集之后，罗什测量、转换、定位、提取的元素是不多的，但很少的东西就已填满一个世界，而这已经是虚构的开端，也是一有针对性的本文文体的开端，因为前期的工作已经规定了一个缓慢、耐心但也是异常轻快的节奏。文体的节奏远比内容重要。

不过，关键在于这里有一个认识论上的限制：“对建筑主宰环境的思想进行挑

战。”方法是对一部通过专业学习习得的预定的建筑符号词典的有意排除和忘却。这也提醒我们，资料收集并非设计的准备，它本身已是设计。城市设计中的资料收集实际上只是为一部预定的建筑词典寻找类似物，这导致真正的设计过程从一开始就不可能发生。如果说，虚构城市的第一步是贡献给世界的建造，那么，“先有世界，随后有言语”与“先有言语，随后有世界”这两种不同的设计方式就存在决定性的区别，在我看来，后者不可避免的会导致世界的丢失，用海德格尔想出的那句魔法般漂亮的话来说，就是“存在的被遗忘。”

我说虚构城市没有前提，但它有个认识的范围：“只有与存在有关的最基本的东西才有权存在。”不确定的，甚至空的本文必定内含有假设的命题，它应该探讨命题和各种世界状态的关系。似乎虚构的城市本文——或者说城市的诗性本文，正如它在雅各布森的分析中被说成是连接所有语言层次的迷宫——引导我们按照迷宫的隐喻和一个多尺度网络的拓扑学模型来体会符号学的能力。罗什这样新一代的建筑师，打碎的不只是建筑学的专业限制，他们实际上打碎了主体知识。从一枚贝壳到一本书、一张地图、尺度不受限制的移动，他们的表现，就象是业余的，或者说是伪装的博物学家，工作不成系统，零敲碎打，结果是一本集子，关于城市中某一地块从贝壳到气候到人的各种稍纵即逝的意向的拚盘。实际上，如果我们说符号学不是一种元语言，那么，面对城市，一个阐释主体的知识，不可能是一部预定的符号词典的类似物，而是一部迷宫般的百科全书，它是反系统的，可以改变和转换的，矛盾的和必然是局部的。意义上变化和事实的后果是无法预见和不确定的。事实上，我预料象罗什这样的建筑师宁愿面对一块设计用地闭上自己受到训练的眼睛，于是一切不得不亲手操作、触摸，就象很多人都曾有过的在迷宫里的美丽体验。忘记了是谁说过：“失明是唯一的可能的视觉，而思想则意味着通过摸索，也就是通过臆测来移动。”简而言之，直接用手和现场会话，用身体在现场感觉，独特的符解即使不是作为盲人，也是作为近视者穿越意义的迷宫。从收集资料开始，虚构城市就意味着一种感受生活的方式，借助于某种认识论上的限制，走向开放的语义阐释和一切可能的推论。一种不接受“指定因素”的城市本文的语义学必定是程序化的，从一个局部系统，像一套用来在一切可能的世界移动的指令。这种“会话”的语义学把过程引入了以前的结构范例，对建筑学习惯的在自发建造的语言，模型语言、理论元语言和项目语言之间的一切区别，对整个建筑学赖以为基础的分类学，将予以一种爆炸性的致命打击。

在这个意义上，而且只是在这个意义上，人们才能谈论“轻松的思想”，或者确切说是一种变轻的思想，虚构的城市本文是一个非结构的结构，它就象是预先策划的陌生事物。

但是，这和以往围绕着“城市形态”一词，建立在直觉基础上的，由一切难以表达的定义，不能落实在平面图纸上的偶然性以及一切自明之理的混合有什么区别？如果本文永远比它的意义更多，也就是它未来一切阐释的公开的总和。人们不能希望对符指过程的不确定的增殖。它的“新生物形式”加以限制吗？我们制造的可能是完全陷入混乱的城市吗？

本文做为能指的织体，总是指向别的东西，互相会话，制造推论的紧张状态，最终指向一切符解的消失，但是，我们有理由拒绝把这种状况和对一种无法控制的偏差的模糊感混为一谈，拒绝把它与混杂的论据，杂乱凑和与失礼言行式的（我情愿把它留给有些美国人过分的解构主义）借口混为一谈。相反，我希望设想一些界限，规章和准则，尽管它们在摸索的过程中只有临时的效力，但并不担心一切“显示特性的矛盾”（哈贝马斯）。例如，在罗什的设计中，一种程序就是清晰可见的：直接面对现场，抛弃一切前提，采材偶发现实，以有限的调节元素来设计，加上收集、定位、转换、提取的过程性以及设计中不注意的瞬间停顿，诸此种种都留下实践的踪迹，预先策略的陌生线索，公众与私人在使用中都可能碰上，不是用过于明

显的线索把人引向过于熟悉而迅速失望的事物，而是等待着使用者被动、偏心而懒散的接收，有点象普鲁斯特的小说所述，原本无意的小东西，原本无意的小动作，挑起的反应却立即而剧烈。可以说，本文在其行为没有标准的情况下，不可避免地要发现一些标准。

这里面甚至有一种对严密性的要求。或许如果米兰·昆德拉¹³所洞察的：这个世界人们在认识状态如果说有什么长进，那么就是，认识到这个世界没有把握。这种状态召唤一种能力：对没有把握的事物的把握。这需要一种特殊的智慧也需要勇气。不回避困难，信心扎根在对语言本身特性的洞察之中：句法的专横，一切在言语上起作用的诡秘的不可能性。本文当然是语言的一切实现的、但也是对其组合进行各种选择和排除的优先场所。在西扎设计的波尔多大学的建筑学馆——实际上是一个微型城市——空荡的平台上四座小建筑排成一条直线，但并不连接。彼此无限近似，几乎没有造型。一种理解活动必定陷入推论外展的紧张状态，并使人为无法定论、为符指过程的消失恐慌，但是，它唤起了一种非线性的体验，四个建筑构成一条符指链，因为不连续，因为结构迟迟无法聚合，因为一切的停顿而加强了体验，它会使偏执的阐释者失望，因为它压根就拒绝跟你讨论表现、讨论象征、讨论思想。也就是说，在阐释的一切多线性的过程里，形成一种习惯，一些可能重新产生一种新注释的推论的各种体裁的构成。这并非没有文化批判上的价值。唐纳德·贾德¹⁴就是曾经谈到反对欧洲艺术组合性效果的理由：“他们整个观念的基础是平衡……，这些效果趋向于携带结构、价值观念和感情等一切整个欧洲传统的东西。假如把这一切倒入排水沟，对我来说非常合适……是的，所有那种艺术依据于一个先决的体系；它们表达了某种思想方式和逻辑。这是探索当今世界的一种最令人值得怀疑的方法。……”至于贾德本人的工作结果，他用一句话就做了概括：“各个部分是不相关联的。……我反对整个的缩减观念。”（《当代艺术家论艺术》）也许大家印象最深的极少主义作品就是地板上完全一样，互不关联，直接并列的四个黑色方块。联想到前面提到的几个建筑师的城市本文，我们不难看出某种语境的一致。穿越不可缩减的百科全书式的方式：例如同时存在的各种线索，范围固定的句子或者原型剧本。它们不是炸药，更象是一座核电站里控制连锁反应的石墨。

多重尺度的并列，城市的本文如同一台流动的、不固定的、非定向的机器。开放的本文的视差，即使是在它的认识论的重新集中里，也有一些不可忽视的哲学后果，它还能分裂某些陈词滥调。人，建筑师和使用者，不再是城市的阐释主体，而只是做为一个因素加入本文的不知疲倦的工作。处于本文中心的概念是“推移”（符号总是意味着某种别的东西，这种感觉把流传在城市中的信息变成了本文），使全部同一性的生活理解偏离了关于真实的神话。如果对建筑学的习语实行中止，这是不能压缩到我们关于信息传递的粗俗模型里去的，但也并非说我们无所作为。GEOFFREY BROADBENT 对彼得·艾森曼工作的评价应该能说明一些问题。

“和彼得·艾森曼设计的柏林公寓街区那几何学的严格相比，以上所有设计都似乎还有点直觉的味道。艾森曼的街区正好在 OMA 设计的建筑南面，中间隔着弗里德里希大街，地块中包括柏林墙博物馆。艾森曼的这个设计标志了超越性主题方式发展的一个阶段。他曾把这个主题要点称为‘模度’（scaling/伸缩/动词）。这种探索始于 1978 年，那是他第一次需要设计比一座独立住宅更多的东西——为威尼斯的 Cannaregio Town 广场做一个场地规划。他想从场地本身寻找线索，但收获寥寥：仅有几条运河加一座屠宰场。但是，柯布西埃曾用这块基地来设计他的威尼斯旅馆，于是，艾森曼把柯布西埃的网络拿做他设计的基础。不过这一次，艾森曼开始为事物的设计中人的位置而焦虑：即那种从未被质疑过的‘人是万物的尺度的假设。’于是，他选择了一种‘空缺的建筑……系列的空……地面上的洞群，以做为他所说的‘一种尺度中心装置’的人的位置的‘转置’的隐喻”，（见 GEOFFREY BROADBENT 《FREE SPIRIT IN ARCHITECTURE》）对艾森曼来说，正是以这种方式，建筑变成了

不是与人的尺度有关的某种东西，而仅是与自身量度有关的东西。在他为 Cannaregio 做的场地方案中，以 11 号住宅变体的形式演示了这个想法：以三种不同的尺度，象俄罗斯玩偶一般，一个与一个在内部叠放。最小的一个房子，约 5 英尺高，大概只能算做一个棚子，于是提出了一个问题，是房子还是一个模型？第二个房子尺度正常，但由于第一个房子套在里面，几乎塞满了它的可用空间，这个‘正常’的房子也不能正常使用。这是一座房子吗？还是里面有一座模型房屋的房子？第三座房子是第二座房子的两倍，把第二座包在其中。所以，这是一座包含有一座足尺建筑而这座建筑中又有一个建筑模型的博物馆吗？亦或是一座博物馆的陵墓（图五）？设想在艾森曼的这座建筑中，我们对建设的理解经验总是过多或出错，它是在一个本文激励下的一个符号机制的自由爆发，而文本里的一切都是必不可少的，而且不能有任何改变。这是一种典型的矛盾修辞法的模式，一种反逻辑：包含一种符号学的意图，它给我们的一种非符指过程的印象。也许正因为如此，本文才经的起推敲。那时，我们在这里还是可以发现一些语法标准，与我们非专业的城市体验存在着奇异的相符图景：建筑语言的同一性，但不是等级性的，而是同语反复式的自反性的；相似又不相似的曖昧性；语言陈述的无限近似。但是，这些人们原来不当回事的东西，一旦用某种断裂的方式提取出来，摆放在人们面前，就使人不舒服，使人陌生。刺激人的阐释欲望，虚构的城市本文是一种设问活动，它需要语言上的控制，以及与理解的习言模式保持距离。在这里，审美意义上的造型是次要的，或者说，造型难以完成，因为这里有一种构成的延宕。某种意义上，城市设计与建筑设计的区别在于：它需要学习的不是构成的完成，而是构成的延宕。它要关注的不是城市的现象本文¹⁵，而是生成本文¹⁶。

可以恰如其分的说，上面谈到的建筑师都是一类在城市语境中思索着建筑语言本身的语言侦探。这种工作至少得出了二个明确的结论：

- (1) 城市设计不能停留在现象本文和建筑习语的水准上，应该改变这类低编码操作。本文题材在质量和价值上的合理转变，将是它的生产性编码，它的内容深化和丰富的条件之一。这种关于可能性的开放导致存在的增加，从而启发人们对城市的感性认识。
- (2) 生成性本文建造着它的使用者。整个城市就象是一个没有指挥的合唱队，这预兆着阐释高潮的爆发，本文的效果就是它展示出能生成总是不同的解读且并不使之穷尽的能力。

建筑师是有可能在设计时想着某一先验的使用者的。虚构都是通过本文建造着使用者模范。这并非是说虚构是向着未来的，你只能根据你了解的当代来设想未来。但可能你虚构的本文一时只有几个真正的使用者，就象格连纳韦¹⁷说他经常想只为一个观众拍摄电影，尽管他不会拒绝能有更多的观众代表。

如果说有什么区别的话，这区别就体现在希图产生新的使用者的城市本文与寻求满足街上使用者渴望的城市本文之间。城市设计通常属于后一种情况，依据批量产品的方法构筑文本，进行某种市场分析并适用市场，这种工作是纯粹商业性、公式型的，尽管可能披着某种响亮的理论迷彩，但我们检查已出现的不同设计，在不同的城市里，在不同的风格手法背后，在变换了平面、立面、体量、形态和形象之后，不同的建筑师做着同样的建筑，就是使用者已示需求的建筑。但是，当建筑师立意虚构不同的使用者，他不会列出货物清单的市场分析家，而是本能的瞥见城市的话语本身经纬的哲学家，他蓄意向公众揭示他们甚至在不知道的情况下应该要的东西，他要向公众揭示城市自身，揭示他们自身。虚构的城市本文的制作者应该是一个公众实验家。

这样的一位城市中的公众实验家并不是为了已经存在的某类使用者的喜好而虚构，而是为某类不可能不喜欢他的设计的使用者而工作，但是，如果作品没人喜欢那就不幸了。特别是是那类严格的城市实验本文，讲求某种高度的精确性，无疑缺

乏一种足够的激情原则，不能打动当下城市公众浮躁的心。但是，不可能把这个原则简化为一切语言学上的夸张编码，尽管一种过于严格的认识论方法会限制生成本文模型扩展的满意条件。

需要引发一种伪装的百科全书式的模型，使用者不会有预定的标准或理解性词典的限制，而是通过一些似非而是的文化故事，使用方便的局部系统，一种无论用什么性质和程度的材料构成的不同尺度的层状物，我说的是迷宫，这种潜在的本文可以读成一种思想实验，但它以理论上未曾见过方式让我们愉悦。迷宫是久已存在的东西，是在侦探小说或电影中运用的约定的小体裁，是轻松的游戏场，但运用迷宫也意味着运用模仿的语言。这当然就直接违背的了先锋派（现代派）的基本原则，因为它的标志就是生产了一种谈论可能性本文（概念艺术）的元语言。

正是这种元语言的生产使先锋派不再前进。与现代派在一起，就是对游戏一窍不断，肯定的就是拒绝的；但我对所谓后现代也无好感，因为人们可能对游戏同样一无所知却把原本是很游戏的东西严肃对待起来。迷宫是游戏之地，但也是一个推理的抽象世界，同时是一个你必须走进才能体验的世界。曾经在电视上见过一摩洛哥小城，就是那类“城市形态”学者所钟情的，在这里，外来的游客只会迷惑，到处是同样的交叉路口，同样的巷子，同样的院子，同样的水井，以及一千多条同样的死胡同。这座城市曾是当年嬉皮士喜爱的一个聚居之地，在外来者眼里彼此相同，互相模仿的东西在当地人眼里都有着微妙的差别，他们很少迷路，尽管偶尔也会搞错。实际上，造一座城市，让人们迷失其中，这一想法就很奇特，真正的区别在于你是花一生在那里度过还只是一个匆匆过客：一座城市的设计是为了让人在其中度过。

迷宫代表了有秩序的混乱和自由放任。但是，模仿的扩展实践同样有发现的价值。不同本文互相模仿、自身模仿，从事一种间接和多疑的注释，而无需通过任何元语言。它会给你切身难忘的体验，但对于模仿者来说，真实没有唯一和最后的定义，只有迄今为止，人们发现的几种迷宫类型。翁贝尔托·艾柯曾经总结出三种，我则分别从博尔赫斯和卡尔维诺那里各发现一种，他们肯定不是这些迷宫的发现者，但却是这些著名的行进模式有启发性的现代实验者。

我照原话引述艾柯的总结，因为我发现不可能比他说的更好：“有三种类型的迷宫。第一种是希腊式的，提修斯的迷宫。它不允许任何人迷路：你进来，来到中央，然后从中央走向出口。正是如此，在迷宫中央才有怪物弥诺陶洛斯，否则这故事将失去它的趣味，而只是一次健康的漫步。是的，但是你不知道人要到什么地方，也不知道弥诺陶洛斯会做什么。恐惧也许就诞生了。然而，如果你像退卷线一样把迷宫摊开，你会发现自己手里就拿着一根线，“阿莉阿尼之线。”古典的迷宫，正是阿莉阿尼之线本身。第二种是矫饰的迷宫：如果你把它平摊开来，在你手里是某种树，某种树根形状的结构，有众多的死胡同。只有一个出口，但你会走错路，为了不迷失方向，你需要一个“阿莉阿尼之线。”这个迷宫是‘真假过程’的模式。最后，还有网络，或德雷兹和瓜塔利称作“根状茎”的迷宫。在‘根状茎’结构中每一条路都可与任何其它一条相连接，它没有中央，没有四周，没有出口，因为从可能性上讲它是无限。推理的空间就是根状茎形式的空间……。”（图六：1~12）（见艾柯《玫瑰之名注》）

在当下的现实里，第一种迷宫的实体形式大概只存在于某些主题公园里，但我认为它也潜藏在大多数城市规划和从事城市设计的建筑师的脑子里。他们俯瞰着城市的总图和模型，但从不进去，却以为自己掌握着从整体上控制城市的手段。把自己看成无所不知的观察者和阐释者。而“阿莉阿尼之线”则在西方语言中引申为：能帮助解决复杂问题的办法。而对现代世界难以把握的现实，矫饰的迷宫被用做改良的手段，不过，艾柯的说法很容易让人联想到亚历山大那篇有影响的论文《城市不是一棵树》。事实上，如果一座城市有节制的、渐进的、总是局部的建造，不断地

的模仿自己，在重复中放松最初的确切结构，它最终总会接近某种“根状茎”的结构，就象罗西在《城市建筑》中所推崇的史帕拉多港（图七）。我相信，人们越来越意识到自己生活的世界已经是根状茎结构的了：它是可以但从未被彻底结构出来。

人们很少想到，根状茎迷宫并非空间的，很奇怪的是，这样一来，最幼稚的阅读就可能成了最“结构”的阅读。霍尔在他的慕尼黑 HYPO-Bank 综合体就实验了一种方式，从当地一名前卫作曲家的作品里他经历着某种和这座城市有关的结构性体验，同时，区别出居住者、办公楼的工作者、经过者与闲逛者三种不同的行进模式和时间节奏，甚至出乎他自己的预料，最后构造出的本文与这块不知已存在多么古老的城区在结构上不可思议的吻合（图八）。

更加不可思议的是，从来没有到过中国的博尔赫斯，借助他对中国文献的庞杂阅读，以一种坚不可摧的恰切，把中国园林中模糊的观念和更模糊的情感澄清为具体的模型。如果让我给园林一个定义，就是让你在一座城市中和一个无限意指的世界微缩模型生活在一起，但博尔赫斯的出众之处在于他抓住了园林唯一没有说出的一个词：时间，借助于一位虚构的明代文人崔朋的嘴，他说出了我一直想说但没有说出的：“我把我曲径分岔的花园留给多种（而不是全部）未来。……多种（而不是全部）未来这句话使我联想起时间分岔而不是空间分岔的意象。……在任何一种虚构……里，每当一个人面临几种选择时，他总是选择一个，排除其它，在这个几乎是解不开的崔朋的虚构里，他——同时——选中全部抉择。这样，他创造了多种未来，多种时间，也在扩散、分岔。……任何一种结局都发生了；每种结局就是其它分岔的起点。……曲径分岔的花园就是一个巨大的谜语，或者是寓言故事，它的谜底是时间；这个隐秘的原因使他不能说出时间的名字。……曲径分岔的花园是按照……想象而描绘出的一个不完整，但也不假的宇宙图像。与牛顿和叔本华不同，您的祖先不相信单一、绝对的时间，认为存在着无限的时间系列，存在着一张分离、汇合、平行的种种时间织成的、急速扩张的网。这张各种时间的互相接近、分岔、相交或长期不相干的网，它包含着全部的可能性。”（见博尔赫斯《交叉小径的花园》）

博尔赫斯的想象也许会激发某种智性的兴奋，不过，在小说的结尾，书中的主人公，一个中国青年，崔朋的后代，普鲁士间谍，亲手枪杀了向他转述他的祖先园林意向的东方学者。“他不知道（没人能够知道）我那说不清的悔恨和疲倦”。我看重这句话，博尔赫斯也许道出了真相，与对实体空间的抽象推理世界相比，园林的营造更看重心情。一个虚构的城市本文最基本的是，传达一种心情。我愿意把这种心情想象成轻快和雅致的，信息的不可接收性不再是实验性作品的权威标准。这个世界应该允许差异的存在，就象我在附录中对李渔的论述，我坚持认为：一个人不需要生活在十七世纪也能够拥有一个十七世纪文人的心情。

至于卡尔维诺的迷宫，也和时间的有关，但他提出一种“时间为零”的迷宫本文的可能性。（见第二、三章）

一座城市就是一本“百科全书”，也许有点离题；这本书里到底有些什么东西？它既不是一座存储无用记忆的仓库，也没有一个意义的中心，而是一根巧妙和严密地打结的线，一个创造性记忆和一个复杂的研究系统，它的迷宫是体验的和启发性的模型，是征兆和奇迹，而迷宫的形式就是城市百科的唯一内容。

第二章：时间停滞的城市本文的可能性

迷宫这种词语魔术和概念图式，是城市构成假设的典型程序，但是，这种方法并不能使我们认识真理，它们只能使我们认识到，城市世界的事物都只是可能性的事物，而没有确定的事物。可能性意味着有对也有错，现代的建筑师只学过如何把城市设计的正确，从来没有学过如何同时把城市设计的错误。有意思的是，如果把现代城市的共同现象做一个简化，那么就是：它们都从一种清晰明了的规划愿望开始，在一个不确定的时间内，城市不可避免的演变为错误复杂，犬牙交错的迷宫状态。到底是什么在决定着城市的潜在构造？这让我想起毛纲毅的一段谈话：“最近，在拓非几何学上很感兴趣的问题是：脱离自然而兴建的曼哈顿城，当把这座近代的人工环境综合观看时，其都市形态的轮廓是无限地趋近并沿袭自然的模式。”（见王其亨主编《风水理论研究》）某种意义上，象纽约、东京这样的都市已经从人造事物演变为亚马逊雨林的不可思议的类似物，在这种地方，什么怪鸟都有。

可以预见，大多数中国城市也逃不出这种命运，这当然不符合大多数规划师与建筑师的期望。他们的教科书里没有这方面的原理与内容。在一张白纸上建立一座新城的机会总是很少的，何况土地根本不是一张白纸。不过，一般意义上的城市设计，都是面对已经存在的城市，如果是在一个有着长期延存的文化地域，则必须面对已经达到某种迷宫状态的城市。在我看来，流行的成片推倒成片重建的模式，依循预先制定的一套精确的人工语言规范，实际上是当城市不存在。这里面既有对理性的的齐一化准则的非理性的偏执，也是对建筑学本身力量的一种蔑视、一种无能。在丧失了想象的勇气的同时也丧失了直面现实的信心。扫除迷宫就是扫除城市本身。当然，迷宫是不可把握的同义词，把握迷宫就是对城市不可把握性的把握。这肯定是十分困难的。说到底，讨论迷宫就是在世界的微缩模型的意义讨论理性与知性的关系，就是在讨论城市现实思考的边界。但是，正如布洛克曼所说：“一切关于边界的思想都是不容许本身被思索的思想：即关于边界这边和那边如何如何的思想。……对维特根斯坦来说，这个问题意味着要求沉默。”（见[比]J.M. 布洛克曼《结构主义》）

沉默的应该是人而不是城市。在我看来，对人的理性思考的过分强调，使得面对城市的一个视角必然被忽略了。繁复的城市本文的不可把握，实际上吐露了一个事实：城市本身具有独立性，它操纵着任何个人，包括以为可以操纵它的建筑师。正是在这种意义上，迷宫城市与列维·斯特劳斯的“神话”有着某种惊人的相似之处：它们实际上是自存自在的。多年以后，我终于开始明白列维·斯特劳斯所说的：“因此，我们并不想说明人怎样思考神话，而是想说明神话怎样思考人，和思考人所不知道的事。”（《神话学》第一卷，P20）为了坚决否认自己是唯心主义者，他在英译本里补充道：“因此，我们并不打算说明人怎样思考神话，则是想说明神话在人之外，并且不用人类的知识思考本身。”这无疑认识论上的一次突击，但使这种探索有价值的，还在于一种彻底的态度，列维·斯特劳斯的结构主义技术基本上不对历时顺序进行分析。他认为历史上过去的事件仅作为神话残存在我们的头脑中，而神话的固有特点就是与事件的年代顺序无关。神话不在过去，就在现在。

当然，人类学的神话分析不能简单的搬到城市的分析与设计中来，历史上过去了的的城市事物也不仅残存在我们的头脑中，也存在于我们身边的物质中，但这可能促进我们面对城市的认识转向，甚至颠覆当代城市设计理论与实践的基本假定。因为不用知识思考，不以严格的逻辑系统为基础，建造一套精确的人工语言，去对城

市中庞杂的事物与功能进行分类、界定，并做数量上的估计，不使用理据性的“分析”、“空间”这类概念，就挖掉了我们认识并设计城市的学理基础，等于让建筑师面对城市白日做梦；准确的说，城市本身和年代顺序无关，即使不指城市停滞不动，也指城市自身的变化并无唯一的时间向度。有人会指出这等于在说城市没有历史，因为按现代的观点，历史提供了为现状辩护的理话，而现状又是历史带给我们必然达到的极点。“发展”、“进步”、“以新代旧”、“逐渐优化”诸如此类的概念不仅以对知识思考的自恋为基础，也以“时间之箭”的历史观为基础。没有这些概念，城市设计的理论与实践既失去价值上的目的也丧失了动力，同时，也影响了工作的节奏，我们都认为城市必须发展，无论是“加速发展”还是“可持续发展”。象苏州那样的城市也许要用二千年的思考与经验才能完满，但今天的城市随着“五年计划”或“三年变样”的节奏变动，某些例子被广泛认可的成功使这类意识合法化了，例如在不到 20 年的时间内，上海就变成了纽约、芝加哥和洛杉矶的拚盘。更多的中国城市，除了它们流传了几千年的名字之外，实质上已经不存在了。如果说，今天某个城市的某个哪怕不大的区域，需要几十年，甚至上百年的修修改改才能完成，从我们熟悉的知识体系出发，那既是不可理解的，也不见容于专业的或市场商业的规则，甚至会被认为荒谬。顺理成章，认为列维·斯特劳斯的“历史时间制”荒谬的必定人数众多。如果我把城市放在这个时间制中考量，就导致这样一种认识：一座城市的历史时间可以依据不同的时间单位（时刻、时、日、月、年……千年）加以分割，这些由不同的“时制”切分的历史构造各属不同的历史序列，所以说一座城市的历史就是多个历史领域中的一种非连续性集合物，它们同时并在，尽管各领域均有其固有的周期和区别前后关系的信码化规定。就象神话那样，城市的历史是城市设计的现代部分而不是过去部分，它所面对的全部事件留痕都是独立的共时现实。不能从任何单一的理据出发去删减。城市就象地质学上层次复杂的岩石，不同时期的残余物消失其中，没有一个区域是白纸一张，而城市的历史为城市设计提供了关于过去的想象，设计的首要任务，正是我们现在所了解的过去那些无论好坏的城市社会的结构转变，从一种社会现实结构性的转换到另一种类型的现实，而真正的现实并不是许多现实中间最明显的一个，时间向度也无一定之规。这种思考对我们习惯的城市设计的理论与实践的批判相当含蓄，首先，它意味着我们现在并不是处在特别优越的状况中，向前发展不是唯一的选择。其次，城市做为一种人类理解世界的模型建造，包含着迄今为止所有的思维向度上的语言。伴随着动物性向人性转变和自然向文化转变的语言出现，人类也从表达感情状态转变到思维状态，如卢梭所说：“最原始的语言都是诗歌般的；推理只是较晚的思维。”而城市的非时间性的思考，把视野伸向从诗歌到推理之间一片广阔但大多被现代人所遗忘的领域。人们并非学会了推理就离弃了诗歌，城市的结构观就是这两者之间无限多层的织体，纠缠交接。任何试图在短期内做整体转变的企图都预示着文化上的灾难。第三，这种同时共存城市结构的固有特点，做为一种观念上的模式，它能以其可理解性与习常现实相区别。因此它可以有真有伪，可以是适当的，也可以是不适当的，甚至是完全矛盾的。我把城市看做迷宫，就是把城市的语言看做多种推理能力的并置，并且不急于去区分优劣。实际上，甚至对自然文化之间的区别的初步认识，尽管看似远不如现代的理智优越，也足以阐明城市社会在结构上的规则特性。

这种既非自然也非文化，既非诗歌也非推理的“初步认识”，不在城市遥远的过去，也并非象某种“本质”深埋在城市事物之下，它常常就在我们手边，却遗落在我们经过知识思考教化的视野之外。城市的结构是自然语言和人工语言产生的记号整体，而一个符号的整体与一种病一样，既不隐藏起来，也不是看得见的，而是难以认识的。认识的障碍就是我们当做自然而然的知识思考本身。具体到城市设计的学理，我的体会就是：它为了可理解的东西可以轻易舍弃可以观察的东西，反过来也是如此。

设想这样一种能力，它不使用现成的知识思考，把个人在城市中的某种非思想的经验与理智的观念构造结合起来，把过去的反省看做当代的假设，它并不分析，或者说，在这类分析过程中，对城市事物无时间顺序，无等级大小优劣进行诗歌式的排列；错综复杂的城市事物，经过这一双手，马上就由混乱状态转而变得清晰明了。它是一种观念的虚构，却可能把城市真正的，往往不是最明显的现实秩序引出来。在我看来，这种能力应该是和巴尔特所谓“结构性体验”相似的东西，对于我们来说，它的陌生性在于：对城市的读解本身必须借助理论模式展开——模式构造理论，同时构造现实——而在这个过程中，现实的结构本身也将必须被构成。罗兰·巴尔特在《符号帝国》一书中就实践过这种对城市的“结构性体验”——“没有地址”既是东京的一种固有特点，也是巴尔特的一种构造：

“这个城市的街道没有名称。当然，那里有一种书写地址，但那只具有一种邮政价值，它属于一种平面图（由街区和楼群构成，但决不是一种几何图形），个中知识只有邮递员才知道，参观者一窍不通。世界上这个最大的城市实际上是无类可归的，组成这个城市细部的那些空间都没有名字。这种不标明住宅的做法似乎使那些习惯于坚持‘最实际的常常是最合理的’这种看法的人（象我们）感到不方便（根据那种原则，最佳的城市规划就是那种以数字号码排列的城市，例如美国的城市……）。东京还使我想到，合乎理性只是众多系统中的一个系统。由于那里将会把握住真实的东西（在这种情况下，是指地址的真实），所以有一个系统也就足够了，哪怕这个系统显然是不合逻辑的，复杂的毫无用处，莫名其妙也毫无关系：我们都知道，好的 bricolage（法文，原意为‘干零活’；利用手头现有的东西修修弄弄，或利用手头现有的东西制成的物品。这里指在原有的城市布局基础上略做修改和扩建的城市结构），不仅能够使用很长的时间，而且还能够进而使上百万已经适应了技术文明所有优点的居民感到满意。……对那个丛林或树林所作的一种十足平庸的描述，拿来用在一个主要的现代城市上，则很难说是平庸了，人们对这个城市的了解常常通过地图、指南、电话簿来获得，简而言之，是通过印刷文化而不是通过姿态的表演获得。这里的情况恰恰相反，住所不是通过抽象性的东西来表现……这个城市只能通过一种人种学（注：人类学的法国叫法）的实践活动来了解：你身在其中，必须确定自己的位置，位置不是通过书本，地址确定的，而是通过走路、观看、习惯、经验确定的；这里，每一种发现都是紧密的、脆弱的、它只能通过你对它给你留下的痕迹的回忆来重现或重新发现；因此，第一次参观一个地方，就是开始书写它；地址没有被书写下来，它必须建立自己的书写。”

城市的秩序取决于分类，“没有地址”不等于没有分类，也不等于是某种不能落实在平面图上的“城市形态”。巴尔特发现那里的居民都擅长即兴画出这样一些表示地址位置的草图：“在我们看来，那就像速写，在一小片纸头上，画出一条街、一座公寓、一条河、一条铁路线、一家商店的标志，互述地址变成一种微妙的交流。（图九）”于是分类以画画的性质发生在日常生活中，居民也具备某种设计的素质。这种用于分类的图画也见于中国的城镇，例如这张清末秀峰全图。但是，如果我说它可能比我们专业性城市设计的平面图更优越，想必会遭人非议，因为它甚至连一张准确的测绘图都算不上。这当然不是一张可做数字估量的测绘图，所描绘的事物多少有点莫名其妙，例如一堵墙被标以名字突出出来，而周围的房子却没有名字。它也不是一种地理概况，因为它出于某种经过认真选取的事实而非出于一种地理学分类的合法性，但我要说，这张图实际上包括了这个例子的所有东西：一样都不少。它们是用于联想的东西而不是地理规定的东西，有着我们专业图纸不可比拟的复杂性：图上的每样事物都是用来思考的东西，能用可观察的现象表达不可观察的事情。看似错乱的分类使图上的东西组成某种代码的方式，可能为村民理解日常生活中的大事提供要契。

把几座有名字的山峰、几座没名字的山峰、田、地、某个水坑（肯定不是全部

水坑)、一堵墙、若干有名字的房屋形状,一块只有名字没有图形的房子、一座坟墓(而不是全部坟墓)、一片特殊的树(有名字)、一片无名的树林、一个不同寻常的碣或石碓、一块有名字的石头……把所有这些以完全等价的方式都画在一张图上,并做为某种城市设计的学理基础,相信当今没有哪个建筑师做的到,因为根本没有学过。但这张图却可能是关于这个村子真正现实最恰切的描摹。图上的东西明显的等价并不是说它们都表明了某种同一性事物(就象我们的专业图纸),而是所有东西共同表明了个村事物物的总和,这种总和不是任何特殊的专业规范所能确切表达的东西,它是村落中所有事物共同表达的一种必然的,诗意的真理,尽管这种真理是一种讨厌的矛盾(图十)。

一张矛盾的平面图不等于不能操作。围绕这张图,我们还可以选择另一种方法来操作。如果我们从习俗行为的特定顺序出发,那我们就会把它看作一种单位语符列¹⁹的并置图示(它们由连成系列的情节组成:植物、山、动物、房屋甚至人在其中显然是可以互相转化的,文化和自然是混在一起的),看作本身就是历史残迹的,在一系列文化另零现象中固有关系的特殊情况。如果我们以这种特殊情况为例,这些图上的东西,把我们的思想与那个图上世界分开的东西,即把可理解性与现实分开的那种东西,就象做为风水学基础的八卦演算,其有一种数学性质。把图上做为组成部分的各系列排列、组合,以一种类似程序的编制,我们就可能得出这个村庄的完整结构,即主要题材及其它种种形式——一系列的范例(隐喻性类型)。这种做法使我们注意到所有他种可能的变化,如果这些其他变化都确实存在,它的总和结果,符合中国任何地方人类智力的某种根深蒂固的组织原则。这种原则在理论上或许还能让人接受,但它显然和现在城市设计的理论和实践背道而驰,并且不能落实在任何逻辑的、量化的、同一性的语言上,不过,真正的理论思考,只有在脱离寻常经验的直接性时才能存在,否则,城市设计基本上不过是一种技术性的设计实践而已。实际上,如果我们不急于为城市的现状抛出某些新的,马上管用的“治疗方案”,那么我们就在这张清末的城镇总图上读出一种平和的东西,一种亲切而又确定的东西。并且有可能把这类城镇构成模式看做是具有精确、彻底和不太复杂的定义的理论构成物,惊诧于如此简单的模式如何能够包容如此一大堆在今天的专业图纸上不可能凑在一起的东西,它们必定在某种更加宽广的范围上与现实类似。可能是有缺陷的,结构上不完整的,甚至毫无理路,却有着某种恰切的分类法做为营造设计的根基。尽管我们不容易理解,因为我们已经“忘记了”。

从我们把这些今日已不能理解的东西忘记之日起,空间与分析就已经会合为城市的单调乏味而出现——必须象治疗疯狂和疾病一样去治疗这种单调乏味。这让我想起米歇尔·福柯的见解,对他来说,这种由空间与分析引起的单调乏味在中世纪的末尾开始出现,而对于中国人的生活世界而言,它就发生在这个世纪,前面讨论过的那张江南村镇全图只是1904年的版本。于是我们体会到一种认识论的断裂,且如福柯在《词与物》中所言:一旦断裂发生,突然出现的就已是完全不同的东西,要跨越这道认识论的鸿沟,依靠的与其说是知识思考,不如说是某种把自身连接到思想上去的“非思想的东西”,现在思想不再可能是理论的了,它自身就是一种冒险的活动。具体来说,试图回忆“忘记了”的东西——它被遗弃在一个完全不同的特殊知识时期……和释梦的工作非常相似。我想象着一种城市设计的教学,它必须采取一种被弗洛伊德解释作构造(Konstruktion)的补充方法。

“……应诱导患者(教师与学生、建筑师与市民/使用者)去回忆他所经历过的和抑制过的那些事情。这一过程中的动力学关系如此有趣,以至使精神分析家所做的其余工作都黯然失色了。精神分析家即未体验过又未抑制过任何有关的事情;(我怀疑这种自认健康的优越感)回忆那些事情不可能是他的任务。那么,他的任务是什么呢?他必须从那些事情留下的痕迹中去猜测被遗忘的部分,或更确切的说,他必须把它构造出来。他把自己的构造告诉患者的方式,目的和解释内容,就在精

神分析工作两个部分，即他自己的贡献和患者的贡献之间产生了联系。”（同上）

在精神分析学中最重要的是“记录”不是梦，而是语言。精神分析家和患者间的关系的构造性质是语言学性的。当然，城市不象语言一样有一定的字词不达意和语法，但也其惯用语（如类型）和发言立场。在这一过程中，或者经由居住、漫步、观览、谈话、绘图，或者经由一段本文所完成的构造，必然属于结构领域。

猜测的构造不同于理智的事后解释，在我看来，城市设计的理论与实践一向是解释论的，因为他们没有注意自己讲话（言语或图则）本身的重要意义，流行的见解是：只要能把思想表达清楚，如何在论文中遣词造句，如何制图就无关紧要。按照拉康的看法，这种解释论：“企图丢掉词的基础，也不研究词是如何使用的；……但是他们也有丢掉他们自己的语言的危险……并转而推崇习惯的语言。”中国建筑师丢掉的不仅是自己的语言，他们也忘记了“想象的东西”，包括没有受过专业语言训练的“形象”的组织，本质上是由“误认”组成的。

把猜测、想象与误认都做为重要的理论概念，不能为传统的（或者说习惯的）哲学与历史学接受，也不能被受技术专制论左右的建筑设计学所接受，实际上，它们共享的现代知识系统也不能胜任，但却是文学虚构特有的场所。米歇尔·福柯在《词与物》的序言里，坦承最初的灵感完全来自小说家博尔赫斯的一篇小说化的哲学论文。有意思的是博尔赫斯声称他的突破认识论断裂的“治疗方案”出自一本只被他所偶然发现的“中国百科全书”题为《天朝仁学广临》。福柯引用的一段话讲的是如何把动物分类：“动物分为a. 属皇帝所有的；b. 涂过香油的；c. 驯良的；d. 乳猪；e. 赛梭海妖；f. 传说中的；g. 迷路的野狗；h. 本分类法中包括的；i. 发疯的；j. 多得数不清的；k. 用极细的驼毛笔画出来的；l. 等等；m. 刚打破了水罐子的；n. 从远处看像苍蝇的”，在我看为，博尔赫斯远比我身边的许多人更象一个地道的中国人。相信不少人见到茅峰全图那类东西都激发过一种泛泛的文化兴趣，进而发现进不去也就无动于衷，但博尔赫斯的这个分类法，你可以说它没有理路、没有规矩、不可理解、一派胡言，就是不能对它麻木不仁。博尔赫斯肖似那个已经逝去时代里的中国文人，“他们的文字与匠艺并没有与读者缔结追求真实可信的条约，他们不愿模拟真实，他们喜欢玩闹，制造意外，走火入魔，他们爱游戏，而他们的高超技艺正在这里。”（见米兰·昆德拉《小说的艺术》）

我宁可把这个分类法看做包含着一种关于“想象的东西¹⁹”的方法论：不分析的分析、没有方法的方法。里面有一种恰切，甚至非常精确，把我们面对貂峰全图时的混乱思维与同样混乱的情感澄清为具体的城镇形象，它的意义远远超出一个村庄的范围，在这里，自然与文化，诗歌与推理被压铸在一个新的模型里，它们并不分裂。

这种破坏性的建设效果内含一个前提：摧毁寻常思维和语言命名的范畴，避免了关于城市历史构成的陈词滥调。它对福柯这位法国学者的魔力，则另有理由。因为据福柯的意见，人们对十九世纪的城市整体性丧失的痛楚，使得仅仅中国这两个字就可立即让人想象一片井然有序的国土，暗示包含无数的乌托邦。博尔赫斯制造的观念突袭，使福柯意识到那只是站在中国之外的认识，同时显出“我们自己系统的局限性，显出我们全然不可能那样来思考。”把动物并列在那样一个系列里，从幻想直到一般生活经验的选取，不要说在知识思考里找不到它们可以共存的空间，这种奇怪的分类法属于《山海经》，属于庄子，而不属于任何现代意义上空想的“乌托邦”，于是，福柯称这一片不可思议的空间为“异托邦”，那里根本没有语言描述与分析（巴尔特在《符号帝国》P3中称之为：这些都是西方话语篇章的主要表述情态）的可能性，只能是地点错乱和语言错乱，即地与名完全对不上号的所在，甚至干脆“没有地址”，也没有那个必要：

“在我们梦想的世界里，难道中国不正是这理想空间的所在吗？在我们传统的形象里，中国文化乃是最讲究细节、最严守清规戒律、最不顾时间的变动、最注意

纯粹空间轮廓的。我们想到中国，便是横陈在永恒天空下面一种沟渠堤坝的文明，我们看见它展开在整整一片大陆的表面、宽广而凝固，四周都是城墙。甚至连它的文字也不是以横行再现时间的起伏逃逸，却以直行树立起静止的，尚可辨认出来的事物本身的形象。这情形使得博尔赫斯引用那部中国百科全书及其分类法，把人引向一种没有空间的思维，引向全然缺少生命和地点的词汇和范畴，却又生根在一片仪节的空间里，到处满是复杂的图形、交错的路径、奇怪的地点、秘密的通道和意想不到的交通来往。如此看来，在我们所居住这个地球的另一个极端，似乎有一种文化完全专注于安排空间的次序，但却不是把天下万物归于有可能使我们能命名、能说、能想的任何范畴里。”

把中国联系于一个毫无连贯条理的空间，一个完全谈不到什么逻辑次序的空间，既使对于我们，也无法一下接受，但是，不连贯不等于无条理、无逻辑不等于无次序，在那张茅峰全图上，我看到一种有关具体事物的科学，它在自然与文化之间的连系意味着生活世界的完满，它优于我们现在对于具体事物的所有知识，促使我离开历史先验成分的限定概念，转而研究生活的具体类型。然而为了理解这一点，我们必须能以相应的词语来看待自己的知识系统，认识总以一个系统的为条件，这有助于让我们理解一个社会如何产生各种固定型式，即做为人为方法加以利用，接着社会又将其作为内在的意义，即自然而然的的东西，加以利用。正是我们对茅峰全图的实际上的不理解，让我们再一次体会到一种认识论断裂的存在，它的影响渗透在城市建造的一切细节。北京房管所的工人现在甚至已经忘记了四合院的基本维修技术（《建筑师》87期“北京大杂院个案调查”、李秋香），这使我意识到，我们的城市设计的理论与实践技术在什么样的程度上，已经日趋雷同于西方的“知识型”。

“知识型”（episteme）是福柯在《词与物》一书中提出的基本概念，意思是一个时代中决定着各知识领域中所使用的范畴的认识论的结构型式。围绕着这个概念，福柯提出了一种不连续的哲学，它把历史和认识论看做一系列的断裂，变更与转换。欧洲近代文化史上每一重要概念都有其特定的产生条件。“知识型”制约着具体思想产生的那种隐蔽的认识结构，它是某一时代认识论基本观念的一套配置。布洛克曼对这个看似抽象晦涩的术语做了清晰明了的说明：

“在词与物之间存在着秩序的型式（图表、统计表、元素表、整序编码、密码），这些型式把词与物结合在一起。科学、语言、技术、知觉系统，起着这种联结的作用。秩序就是从事物自身内的诸规则性中产生的那种事物的性质。这个秩序只能通过一种视觉的，一种语言的，或一种专门科学论证的格架被察觉。秩序极少直接显现。另一方面，一种文化的基本信码决定着人进入经验秩序的方式——他将以这种方式生活和工作，说话和思考，并完成其自我实现。科学和哲学试图向他阐明，为什么这样一种秩序竟会存在，为什么他要服从它的原理，以及为什么是这些秩序而不是其它秩序在决定着他的生活。在事物本身固有的秩序和由文化信码引起的秩序之间，存在着一个更混乱、更难分析的中间领域。在已被编码的眼睛和内省的知识之间，存在着一种可以在其中体验到秩序本身的中间思考过程——一个在一切主体进行思想、说话、观察或行动之前就已存在的无主体知识领域。”

对福柯来说，中国，那片经博尔赫斯发现的分类法所构造出来的不可思议的空间，就是这个无主体知识领域的主体模型。我更要说它就是一座名叫中国的城市，它和物理意义上的尺度毫不相干，可以压缩、移位于一张茅峰村落全图上，也可散播在苏州某座园林的院墙之内。它并非是历史主义意义上的一个原始阶段，被舍弃在过去，而是被失落在我们经过编码的眼睛和内省的知识之间，它不是一块荒地，就在我们的手边。但是，想要进入这片领域非常困难，就如茅峰全图，现在的专业建筑师大多对它抱文化上的兴趣，却不会以为它是比我们习得的专业规则更优越的城市设计图则。实际上，它有着具体的可操作性，可能被形式化，只是在我们既有的知识系统中不能操作。

谈论一个无主体的知识领域，就是在预言我们自己这个时代的结束，结束的是世界同一性的思想，结束的是被描述为一个前后接替的连续事物的历史话语，结束我们的各种“科学的”和片面的世界观，而博尔赫斯的“中国”，那张彗峰全图上的、苏州园林里的中国，则展示着把这些片断的世界观结合为一个整体的可能性。就城市设计而言，如伍茨所说：当今城市最糟的是它的支离破碎，所以他喜欢“织体”这个概念。

要进入这个无主体的织体，必有一个前提：处身在一切主体进行思想、说话、观察或行动之前。对我们这个时代，解除了知识系统的武装，就等于“人”的不在。就等于让我们在一个真空状态中去思考。我们在说话时，很少注意我们如何说话，在说话之中，很少注意词与词之间是有空白的，而在我们滔滔不绝时，城市自身的事物秩序沉默无言。

正是在这种意义上，我不想说明人如何思考城市，只想说明城市如何思考人。这种思考只可能在我们的知识思考之外。但是，正是这种“消失的人”的真空状态为我们提供了新的可能性。让我们摆脱事先制定的一种普遍有效的思想指南的人本学的支配，使人和城市中的每件事物一起被相互等价的形式化了。结构不再是象城市规划总图那样君临于城市之上的人的语言，也与我们强加给城市的任何“形态”毫不相干，在这里，对城市秩序的呈现，做为主体的人不具有自己无所不知的根源性——一句话，城市的共性比个性更原始、更根本。这个共性和出于人本的所谓“本质”、“集体性”也毫不相干。说到底，人的存在不再等同于某种认识框架，统一体系、整体规划与设计，他只不过是城市中的一个成分而已。任何出于主体的“先验的”的反思再也不能成立了，无论它打着“天人合一”或是别的什么名义。

在这里，城市在实践中显示的方法比方法产生的城市更为重要，城市“如何”比什么“是”城市更为重要。于是，城市设计更象一种诊断，但并不急于抛出应时的“药方”。如果说，我们避免不了一种断裂，不仅是在知识上，而且在实践上，而且除了我们既有的知识体系之外，实际上一无所所有，那么留给当前城市设计思考的唯一任务就是去描述使科学和日常的事物言语及设计得以成立并受其支配的话语的全部层次，在词与物之间的城市秩序形式（图、图表、统计表、元素表、整序编码）的全部层次，并在这种描述中时刻警惕主体性的偏见。正是从这种对主体性的拒绝出发，我们思考城市的“不在的结构”与“敞开的结构”。（这分别是翁贝尔托·艾柯两本符号学专著的书名）。

于是“城市是什么”就是一个根本不能问的问题，虚构城市就是关于城市不是什么的思考。在这里，可能性才是最根本的问题，诊断比药方更加重要，因为诊断总是若干不同诊断同时并存的诊断，可能性与城市话语秩序本身是有联系的，甚至就是一回事。

由一种分心的思考指引，我漫步在城市自身的论述与关于城市的论述之间，把一些实验性的诊断献给中国城市的多种（永远不会是全部）的未来。

类型学与具体性的城市

长久以来，建筑师已经习惯于运用不包括‘树’或‘动物’这类概念的字词的语言，即使这类语言含有各物种和变种的详细品目所必需的一切词汇。城市设计平面上的树只是一串圆圈，模型上也类似，因为它们都是抽象思维的证据。中国建筑师甚至忘记概念的“概”也是“木”字偏旁，来源于对植物的意指，即使我们需要“树”，它也首先属于“绿地”这个抽象的分类。我相信，很少有几个建筑师能够说出一座名园的物种品目，即使连屋前屋后的花草树木也常常不能分辨清楚。

在彗峰全图上，人们既可以看到与现在设计平面相似的情况，但也有相反的。山峰、树木、田地、房舍、道路、坟墓、石头、水井等等，有的有名字，似乎人们

用名字来称呼的只是那些有用的或吉祥的东西（有害的照例是不提的），其余的种种都含混的包括在抽象的类别中，但这些类都有尚可分辨的形象，使抽象词汇具有某种感官具体性。

人们对某些东西的不关心，或许与专业建筑师对自己领域没有直接关系的现象的漠不关心并无什么区别。这种不关心与其说人们认为某些东西没有“用处”，不如说它们不能引起“兴趣”。这两个词并不相等，“用处”着眼于实际，“兴趣”着眼于理论。有名字的东西特殊的文化意味，显示后者更受强调，正如人类学家韩迪指出的：“生存，就是充满了精确的和确定的意义的经验。”

也许有人坚持认为象峰全图的不够抽象是一种缺陷，这使它不能进行现在的设计操作，但并不等于它缺乏理论性，只能说明它运用着一种概念规定不同的语言。使用词与图形的抽象程度并不反映智力的强弱，只是由于所强调和详细表达的兴趣不同。如果我们翻阅清末以前的城镇与园林图则，就会发现那时期的中国语言无论是词还是图，都更加具体。例如植物，就喜欢直接称呼“桃树”、“山茶”、“白果”、“香樟”，但我们不能由此得出结论说，这类概念缺少一般性的观念，既使直接在图上细微画出形态差别的草、木、房舍也同有资格被看作抽象词，并且更具有概念的丰富性。我们把抽象概念数目的激增、图形形象的理性特征以及对城市中不同事物在性质上的细分做为客观知识的标志，却忽略了象峰全图这样的图纸，仍然包含类似的智力运用和观察方法，并且在求知欲上似乎比我们更加均衡。让人感兴趣的是，图上的事物以相似性分成若干系列，而绘制者在区分同一属内各个单位元素之间的差别时表现出精确的辨别力。村落中的祠堂因为冠名和更复杂些的形象而与其它房屋区分开来，但在祠堂这个系列之内，有着明显的相似性，甚至相同，让人觉得一座同样的建筑被盖在全村的不同地点，仔细注意，就会在出檐深浅，门的形状之类地方发现差别，或者因为旁边是否有一个水塘而不同，从建筑学的角度看，这过于微妙，几近雷同，但我以为，这些区别决非无关紧要，显出感官的敏锐，可定义城市构成的一个原则：相似性区别。这也是中国美感经验中常见主题，例如，人们大多知道王羲之的《兰亭序》中有四十几个“之”字，个个不同，但之所以出众，是因为这些“之”字都用行楷，且结体极近似，并非借助夸张手段来获得其“可识别性”，这种对“最小区别原则”的兴趣也见诸于邻近的事物，周王庙与汪帝庙就象并列建造的两座相同建筑，但你也门上见到区别，很明显，但不会在结构上，只会在细节上。这种情况也可以在图上所有邻近而又属于同一系列的事物上发现，不仅限于房舍，暂可把它定义为城市构成的第二个原则：邻近性区别。它同样本着一种质朴与雅致，甚至可以说，区别总是被推迟。

过于强烈的区别只说明感官的退化与粗糙。如果深入到这图上的村落调查，就会发现这里的人们具有敏锐的感官，他们精确注意到田野山峦生物的一切物种的种属特性，以及象风、光和天色、水流和气流等自然现象的最细微的变化。他们完全是其环境中的固有部分，而且更重要的是，他们始终不断地研究自己的环境，当一个农夫不能确认一种特殊的植物时，就品尝其果实，嗅叶子，折断并察验其枝茎，捉摸它的产地。只有在做过这一切之后，他才说出自己是否知道这种植物。一个农夫常常也是一个木匠，是业余的建筑师与建筑工人，能够认出哪块小木头是属于哪一种树上的，而且通过观察木头和树皮的外表、气味、硬度和其它属性来做精细确定。这种对周围生物环境的高度熟悉、热切关心，显示出与都市居民判然有别的生活态度和兴趣所在。这种知识及其使用的语言手段也扩充到了形态学方面。动、植物身体上的每个部位或几乎全身，都有确定的名称。整个村镇也是如此。这让我想起大木作中，同样的柱子、房梁等构件因其部位不同各有名称，它们的形态学上的意义因可被分解、拆卸、循环利用而被加强，它们被规定了各自的特殊用途，这说明人们细心灵巧，体察入微。我相信，象峰这样的地方，村落里没有什么东西会因结构解体而被舍弃，相反，几乎所有的东西都是有用的，同时，人们头脑中对自

己可以利用的资源拥有内容丰富的一览表，他们都是大分类学家。应该强调的是，所有这些东西不是由于有用才被认识的，它们之所以被看成是有用或有益的，正是因为它们首先已经被认识到了。

现代分类学理论家森姆帕逊指出：“科学家们对于怀疑和挫折是能容忍的，因为他们不得不如此。他们唯一不可能而且也不应该容忍的就是无秩序。理论科学的整个目的就是尽最大可能自觉地减小知觉的混乱，这种努力最初以一种低级的，而且多半是不自觉的方式开始于生命的起源时期。在某些情况下有人很可能会问：这样得到的秩序究竟是现象的一种客观的特性呢？还是科学家创造的一种人为的产物？这个问题在动物分类学中不断地被提出来……。然而，科学最基本的假定是，大自然本身是有秩序的……。理论科学就是进行秩序化活动，如果分类学真的相当于这类秩序化工作的话，那么分类学就是理论科学的同义语。”（见列维·斯特劳斯《野性的思维》）

这让我们可以回顾博尔赫斯十分奇怪的“中国动物分类法”，不在于这种分类是否有逻辑性，以及它们是否和人的感官“科学的”相匹配，而在于是否能够通过这类事物的组合把某种哪怕是最初步的秩序引入世界。不管分类采取什么形式，它与不进行分类相比自有其价值，同样不能忽略的是，采用一种分类法而不致于损失感官上的丰富，应该被用做评判分类法优劣的基本指标。

当我把“相似性区别”与“邻近性区别”定义为城市构成的二项基本原则时，有人会质疑取自乡村小镇的特征如何可以套用于现代的大都会。这种认识上的歧异是和认识论上的断裂有关的。也让我对这个世纪先锋派建筑师的立场有兴趣，因为他们处身于一次新的断裂发生之时。让我们来看一下柯布西埃的几张草图，不难看出和多峰全图的基本相似性。第一张象是一棵树下飘落的枝叶，可能是在一场自然的风雨之后。但图边的文字显出这不仅是一张艺术家的速写，而是包含了对自然界的深思默想。“森林中松树下雪上的线条，出自断枝、落叶和苔藓的非常织毯。”（见《LE CORBUSIER MY WORK》）被沉思的是“决定”这一切的还不知道的结构秩序，它看上去是——至少在它彻底暴露之前——某种有计划的混乱。树木、断枝、落叶、苔藓被细致的区别出来，这种严格性与精确性接近一位分类科学家的工作（图十一）；第二张草图明显是形态学的，一只完整的蜥蜴被分段切割，如外科手术的解剖，没有必要直接在图上标明不同部分的不同称呼，这里图形所传达的胜过语言。更有意思的是，从一只完整的蜥蜴到切割下来的头、足、躯干、尾、爪都被描绘了至少两次，出现在图上相邻或不相邻的位置，被描绘的相同对象之间只存在些微的差别，似乎只为了刻画到十足的精确。在这里，我们又看到“相似”与“邻近”两个原则在认识上的作用，但容易被忽略的是：这些零碎的东西在图上的位置以及它们之间的空白都非无关紧要，图中头尾完整的恰恰不是一只完整的蜥蜴，一只完整的蜥蜴就是那张图的全部编配（图十二）。这让人联想到胡塞尔举列的如何“看”树的例子，柯布西埃的观念不仅是分类学与形态学的，也是现象学的；如果说前两张草图着眼于事物秩序的构造方面，第三张草图就以重造为目标，带有几分哲学反省的意味。“邻近”与“相似”做为对象据以发挥作用的规则被显露出来，就象前二张草图的影子。在显现为有计划的混乱的自然事物与被人重造的图样之间，我们发现了关于世界秩序的可理解的因素，并以一种并不复杂的技术形式体现出来。于是我们可以理解图边的文字：“一种装饰语法……但纯粹与简单即是一种有意义的东西，它做为一种句法，把事物聚拢，对柯布西埃来说，制做装饰是一种必须进行的训练。”（图十三）（同上）但必须强调，柯布西埃以后的现代建筑师更着眼于重造，而几乎遗忘了构造方面，而只有把构造与重造活动不可分的联系在一起，才是人类每一项设计性活动的根本（这在胡塞尔现象学的意义上通常就是一种“本质性的”活动）。就对“构造”的丢失而言，柯布西埃可以说预先达到关于城市与建筑认识上的一个更高阶段，我们所经历的，倒象是这个阶段的退化，如果说我们除了由先锋派奠定基础的现代

建筑语言，实际上不会什么别的语言，就必需不断返回到先锋派去，重新阅读。重新阅读也是为了越过这道语言的门槛，在语言的意义上，让中国建筑师回到中国。

既存在于豸峰全图，也在柯布西埃的工作中发挥作用的“相似”与“相邻”规则，告诉我们，城市中的事物，要使其存在方式成为有意义的，首先取决于结构内部诸成分间实际的（邻近）与潜在的（相似）的分界。重要的不再是这些成分的功能或内容，它们在一个系列中的位置，以及该系列在整个城市结构中的位置，同样是重要的。

在豸峰全图上，“位置”概念有着第一位的重要性，仔细观察，我们又可把它细分为两种位置观的叠加：由某种仪式性因素决定的空间次序上的邻近位置与某种和联系广泛的自然事物的潜在秩序所决定的“方位”，这种称作“风水”的系统基本是开放的，建立在一种相似性的原则上，新方位总能取代或补充原有的方位，可供选择的是一连串的一系列安排。但这并非说人就可以在布局上任意妄为。一位印第安土著思想家表达了这样一种透彻见解：“一切神圣事物都应各有其位”。列维·斯特劳斯进一步指出：“人们甚至可以这样说，使得它们成为神圣的东西就是各有其位，因为如果废除其位，哪怕只在思想中，宇宙的整个秩序就会被摧毁。因此神圣事物由于占据着分配给它们的位置而有助于维持宇宙的秩序。”（见列维·斯特劳斯《野性的思维》）

从某种角度看，仪式是对方位系统的反复操演，位置则是仪式结构的事件留痕。即使今天这种仪式活动大多消失，我们仍能从图纸上对建筑与非建筑的事物情节事件般的名称标注中看到这些仪式的繁文缛节。从外表看，仪式的繁文缛节显得毫无意思，其实它相当于一种广泛参与的对空间次序的微调活动，当一个新的建筑或别的什么，比如一座桥、一条道路、一座坟墓要加入这个村镇的结构中来，就要使它们在某个类别系统中占有各自的位置，不能损害整个城镇秩序上的完整，但也不使任何一个生灵、物品或特征被轻易遗漏掉，与这相比，现代城市设计的理论与实践就显得特别粗略，一些东西的建立往往意味着绝大多数东西的损失。而风水仪式做为另一种城市设计方法，却留意着我们所见到的一切东西，尽管它有时象一种执拗且坚决的决定论，从现代的科学观点看既不可行也失于草率。重要的区别还在于，城镇设计的风水术以一种完全彻底的、囊括城市中一切东西的决定论为前提，而科学的城市设计则以层次之间的区分为基础，只有其中某些层次才接受某些形式的决定论，并以此为基础，制定出规划与设计的法规。这种区别可类比于中医与西医在诊疗上的区别，中医第一眼就看到了一个病人的全部图象，并在看似不可能有联系的症状之间建立起联系，经络本身就是一种完善的位置结构；与之相比，西医看到的不是一个病人，而是一个具体症状的专业记号，除此这外，他什么也看不见，也不想看。我们还可以进一步认为，就做为理论基础的阴阳八卦的数学性质来说，作为非自觉把握决定论真理的一种表现的风水学与仪式活动，具有严格性与准确性。

建造一个城市，就是建造一个世界，这个世界的完满与它的尺度毫不相干。在这个世界的营造中，最艰难的一项任务就是：把直接呈现给感觉的东西加以系统化、形式化。如果说决定论的真理即是科学现象的一种存在方式，那么风水与仪式做为一种操作程序，在现代科学出现之前很久，就早已被普遍的猜测到和被运用了。而科学对这类东西的注意，只不过刚刚开始。更为重要的是，风水与仪式的决定论只是关于空间次序的某种形式化的安排，就其可以被不断转化与补充，以及对矛盾现象的认可，也可以说它什么也不想真正决定，起决定作用的是事物的秩序本身，而风水与仪式是人唯一可以干预的东西。

任何一种分类都比混乱优越，但这里显然存在着两条不同的分类途径：其中一条紧邻感性直观，另一条则远离着感性直观。第一条可以包容第二条，反过来却不行。风水理论中包含着精确的数学成分，但不同的方位也归结为纯粹的自然元素。过去时代的哲学家、诗人、工匠、医生、甚至农夫可能根据与化学或任何其它科学

学科不相干的考虑作出其它类型的组合，而正如森姆帕逊所卓识的：“组织化的要求对艺术和科学来说是共同的……，最卓越地进行着组织的分类学就具有显著的美学价值。”假设确实如此的话，无论是柯布西埃很“艺术”的速写，还是皖南村镇桥屋上不同果实、花卉并置相列的窗户，都首先给人以一种审美上的愉悦。

无足为奇，审美感本身就能通向分类学，甚至会预先显示出某些分类学的结果。这样一种不同的城市设计就建立在这样一种把感官的情绪不定性与理智的确定性压铸为一体的分类知识之上。就象我们在豸峰全图上所看到的，唯一一条确定而无歧义的道路是沿着村边的溪水，它是如此确定以致无须冠名，在这条道路上有三个伸入村庄的入口，分别是怀北里、明街和棣华里，但沿着任何一条道路进去，你都会遇到无名的歧路和无名的房屋，似乎给街道命名只是为了让人迷路，在这里体验比目的更加重要。同时，我们也注意到村落结构在数目上非常有限，就象风水方位中的八个方向一样有限，但你只要进去，就会体验到些微差异间的无限变化，提醒我们，结构的概念只能从某物和它物相互关系的格局内部予以注意，有限结构的无限阐释是因为——“诸物”根本上互相从属。

科学的的城市设计相当于发现一种“配置”(arrangement)；但如列维·斯特劳斯所说：“任何这类企图，既使是由非科学性的原则所产生的，都能导致真正的‘配置’结果。如果我们假定结构的数目按照定义是有限的，这一点甚至是可以预见到的；‘结构化活动’有其自身的功效，而不管导致这种活动的那些原则和方法是什么。”因为“既使是一种不规则的和任意性的分类，也能使人类掌握丰富而又多种多样的事项品目；一旦决定要使每件事情都加以考虑，就能更容易形成人的‘记忆’。”豸峰全图代表了一种不同的城市设计的“配置”发现：“自然从用感觉性词语对感觉世界进行思辩性的组织和利用开始，就认可了那些发现。这种具体性的科学按其本质必然被限制在那类与注定要求精确的自然科学达到的那些结果不同的结果，但它并不因此就使其科学性减色，因而也并不使其结果的真实性减色，在万年之前，它们就被证实，并将永远做为我们文明的基础。”

把豸峰，一个村落，看成更优越的“具体性城市”，势必遭人非议。一个村落和一个大都会的尺度差别如此悬殊，如何能够相互比较？但是，象北京等许多城市在上千年以前就已经是大都会了，豸峰和这些城市的关系如同一张完整的丝织地毯与一块地毯碎片的关系，它们不仅相似，而且同样完整。从苏州裁下一块就是豸峰，把豸峰缝补在苏州也恰切无缝。我不仅就它们看来以一种相似方式构造出来这一点感兴趣，我企图说明的是，它们实际上就是以同样的方法构成的。城市设计的方法实际上与城市的大小尺度无关，并非没有重要的理论与实践意义，这也是我们为什么把城市重新看成一种“织体”。

一座织体城市有三个基本性质：第一，整体性，这种性质不会因不同的地理尺度，不会因甚至数千年的时间跨度而有所损失；第二，多样性，是在与人的生活世界有关的一切事物上的丰富的呈现，我甚至认为象苏州这样的城市，二千年所有的一切东西，无论经过多少次灾变与转化，在二千年之后也一样不少；第三，差异性，不是建立在单一理据性分类上的差别，也不是用人为意象过度夸张的粗暴差别，而是在感官多样性与理据确定性之间的细腻差别，以至于感觉粗糙，思维单一的现代建筑师常把这种真正的差异当做相同。

这种差异在格局上可能有已经无可推测的变化，但在性质上从不减色。三种性质是如此稳定，以至我们可以恰当的说它支撑起一种真正的城市语言，尽管未必可以在现代的“设计”概念上去理解，包含的也不止建筑一种事物。它以一种与现代分类理论不同的分类理论为基础，并被自然所认可。它是如此普遍的一种观念，以至你不仅在一个村落和一个都会之间看到整体意义上的相似性，在一座城市和它的一个宅院或园林之间看到同样的相似性，就如套盒玩具。实际上，如果你从天上俯看，就会证实你在地面上，在一座城市和它周围的农田之间看到相似性，从结构

意义上说，一座古典中国城市的平面也可以让农民犁出来，城市中的事物也可比做田里的庄稼，尽管中国的农田总是被细碎的分割，但农民在种植中早就开始严格的选择品种型式。他们的田地正象如今大规模竞争时代的农田一样合乎标准品种、型式。现代农夫只经营很少几个品种，非常精心地保持着品种的整齐一致，这对于商业竞争非常重要。但令人惊异的是，传统细碎的田块就和它种植的东西一般，从全体来看多种多样。这使得植物的不同亚种之间极易杂交，田地之间飘移一些花粉会产生杂交的种质。在这种条件下只有最精心地选择种穗和拔除不合标准的植物才能保持一种纯变种。如果我们看豸峰全图，或者俯看任何一座象苏州那样的城市，都会在全体的多样性中看到诸系列变种的纯粹性。房屋最是如此，城市中混杂着彼此判然有别的房屋系列，但在某系列内部的各幢建筑之间几乎毫无区别，以至你会错觉一座房子被同时建在城市中的若干位置。如果想象在数百以至上千年的岁月里，文化氛围、材料、工具、时机、地点、不同的工匠以及许多偶然事件都会改变建筑，那么，只有固守某种理想类型的的狂热态度才能把这些变种保持得如此纯粹，这也使生活世界得以保持并被完整的理解。现代公路以及大城市周边乱七八糟、朝三暮四的田地与房屋让人误会，以为农夫是粗心大意的种植者与造房工匠，这只是因为传统的种植术和传统的村落建设方法都已被彻底的破坏。这里的农夫已经不是真正的农夫，真正的农夫是现代城市绝然有别的外乡人，正如巴尔扎克在《古物陈列所》一书中所说的那样：“世上只有野蛮人、农夫和外乡人才会彻底地把自己的事情考虑周详；而且当他们的思维接触到事实领域时，你就会看到了完整的事物。”

我把现代城市，特别是中国城市的现状看做织体城市的反面，因为它在织体的三个基本性质上都呈现出相反的特征，并且愈演愈烈。第一，城市正在丧失整体性，这既体现在城乡的断裂与对立，也体现在大都会本身的支离破碎。似乎设计越被强调，破碎就越发明显，让人讶异的是，一座织体城市必然是锁碎的，细碎的分割是它成立的必要条件，但整体性却能不可思议的建立在这种各独立成分的琐碎之上，把看似毫无联系的东西都连系在一起；而现代城市设计却有一种普遍的意识，似乎城市的整体性可以通过扩大尺度，从一座城市和每一座单体建筑的尺度来获得，其效果的失败是明显的。更重要的是，织体城市是建立在囊括城市中一切事物的所有层次上，整体性的保持不因对少数东西的强调就舍弃其它大多数的东西。现代城市却企图在非常单的几个层次上实现整体性，例如对城市道路交通的强调，这些道路与其说是街道，不如说是城市中的公路，似乎城市生活不是一种时而运动，时而静止的漫长度过，倒象是一种匆忙的通过。必须指出，尽管在城市生活中道路交通是一项重要功能，但它只是在蕴含更多的“度过”概念中的一层，而且从结构意义上说，不算最基本的一层。不是道路决定建筑，而是建筑决定道路。它最终将被一种完整而不偏颇的生活态度所决定，选择于机器的准确规定与放松，模糊的悠闲懒散之间。与道路有关的建筑红线也是一项可笑的法规，它和长期积淀的建筑痕迹全无关系，也可以说和城市的存在全无关系，却有着技术专制的强迫性，坚持它的人就象得了“城市失忆症”，他们却指责不理睬红线法规的人都是病人，不符合红线法规的建筑都是需要除去的病症。城市设计的另一个流行做法就是对城市轮廓线的强调，企图借此求得城市形象的整体性，设计师似乎忘了人是生活在城市之内，而不是站在城市之外几十公里远的什么地方，一旦你走进这些被轮廓线规定，由“可识别”的建筑组成的城市，就体会到真正的破碎与混乱，而无论是苏州，还是曾经也是织体城市的北京，它们实际上根本没有轮廓线，只是一片混沌的整体。空间序列的设计也是流行的手段，城市设计师不仅用它来设计现在的城市，在一个通常横跨一些性质迥异的区域的人为走廊之中粗暴的建立城市的统一意象，而且也用它去分析古典城市，并做为设计手段的证据，散布在各种学术专著、论文、报告之中，关于故宫的大同小异的中轴序列分析就是最耳熟的辩护。这类分析描述出一个从开头、高潮到结尾的完整空间叙事，使人联想到西方古典音乐的旋律结构，或者是序列化的

西方歌剧院的场景，专家们似乎忘了千步廊用于官员的办公、午门用于杀头、太和殿广场用于生命朝拜、偏殿用于议事、寝宫用于睡眠、花园用于养憩。它们是一系列等价的场所，性质矛盾甚至相反，生活在里面的人，一生甚至没有一次走完这道轴线的机会，只有今日的游客才可能做这种形式主义分析。城市主要是用来生活的，不是专为旅游的，如果说有高潮，这一条轴线上就有三、四个同样撼人的高潮，一个接着一个，等于没有高潮，而所有的院落都相互分隔，并且同属一个变种。它们与其说是在一个时间轴上的接续关系，不如说是日常生活中的并列关系。它没有旋律，但却有一个节奏性的结构，如在一面中国鼓上敲出的鼓点节奏表，它在所有院落里等价演出的相似戏文和西方歌剧毫无关系，而是同时并在的一簇“折子”戏。整个故宫只是一个家庭的住宅，它的主人在家办公，就象北京城里的所有四合院一样，它们都用同一种方法构成，这和尺度毫不相干。和每一个四合院一样，故宫本身就是一座城市，如果说它有一条现代意义上的道路，就存在于这条中轴线，而且只在人为划线的意义上。它只在经过每一道门时收缩为道路，一旦进入院落，清楚的道路就会融化在一个四方的空旷之中，有意思的是，这条唯一的“道路”使用机会最少。其它的道路不如说是一群封闭空间的裂缝，丰富性全在院落内部，如果说有一种整体性，全出于不同院落自我相似的矛盾，这座城市的现实意指的不是外部的现实，而是内部的结构。一座城市整体性的丧失和尺度、轮廓、红线、道路、空间序列等人为的理性规则无关，它始于结构的瓦解，可说是一种内部的贫困，也和上面这些现代城市设计的概念有关，因为它们都体现为一种“记忆”的丧失，一种不可回复的时间，一座“失忆”的城市就和一个“失忆”的人一样，很难被硬说成是健康的；第二，城市丧失了丰富性。不知不觉之间，有如此之多的东西从城市中撤退了：动物、植物、质感、织理以及所有那些不能落入任何既定理解范围的事物，它们体现着某种不易把握的意味，我称之为城市的“钝意²⁰”。有关城市与自然对立的套话什么也不能说明，就象园林里的植物，刻画在城市及其建筑的平面、立面、门窗、屋顶以及所有细节之上的动物、植物和手工劳作的痕迹都不是纯粹的自然之物。它们都是介于自然与文化之间的什么东西。城市设计师正经历着某种语言障碍，他们只会对专业概念所针对的不多的一些东西说话，只会有一种不可回复的时间中向未来做空洞的发言，当他们如此做时，城市沉默了；第三，城市丧失了差异性。人们通常指责正统的现代城市缺乏差异性，很少正视当今所谓彻底多元化的城市不过是平庸的重复。它们同样夸张，强调剧烈的对比与反差，似乎丧失了在同一性与差异性之间的语言平衡。织体城市在差异的普遍性中确认同一性，我们在其中首先体会到差异性，但同一性并不消失……同一性实际上被差异所证实。如今的城市从同一性的概念出发制造差异性，它强调的只是一种简单的构图而不是城市的秩序本身，既无美感也无文化品质，我们应该时刻记住齐白石的洞见：“贵在似与不似之间。”

现在的中国城市都在经历新的断裂，从织体城市的退化到织体城市的取消。整体性、多样性和差异性的丧失也意味着结构性的崩溃，具体性的城市分类学的崩溃，这首先也是分类借以存在的语言崩溃。与其说，建筑师丧失了直接向自然说话的能力，不如说他丧失了与自然和文化、感性与理性之间说话的能力，他不再明白什么是在一切既定知识思考之前的无主体的话语——城市本身的话语。可以把现在的城市设计师和某种“失语症”患者相比较，伊·库兹韦尔曾提到：“通过用经验的方法研究失语症患者的语言减少与丧失，雅克布逊在语言行为中发现了一种‘水平的一一垂直的’两极性，并用这种理论支持了索绪尔关于语言学的结构段方面和联想方面的理论。两种主要的语言失调（即‘相似性的失调’和‘邻近性的失调’）的出现似乎明显地与隐喻和转喻这两种修辞比喻有关。隐喻基于文字的主词与它的隐喻的代替词之间有明显的相似性，从特征上说是‘联想’的，而且利用了语言中的‘垂直’的关系；而转喻则是基于文字的主词与它的代替词之间的邻近的或者‘前后的’联

想，而且利用了语言中的‘水平’关系。按照雅克布逊的观点，语言的水平方面与垂直方面的两极性巩固了语言的构成成分之间的选择和结合的双重过程。因此，信息是词的水平（历时性的）运动和垂直（同时性的）运动的结合构造出来的，水平的运动把词结合起来，而垂直的运动过程则是从手头的语言中选出一些特别的词。”（见伊·库兹韦尔《结构主义时代》）

我们可以把结构语言学的发现当做对城市语言的一种启示：如果说城市语言可被看成一种无主体的、自我满足的体系，那么，任何语言结构总会产生某种平行构造的两元轨道，它即是关于内容、功能、语义的，也是关于某种无内容的纯粹书写的，书法在中国就是一种典型的两元构造。这种对语言构造的关注也启示我们，织体城市的构造并不存在一个和技术平面脱离的理论层面，它不需要那种“设计”意义上的建筑师，它有的只是一种介于理论思辨和技术两个平面之间的一种活动。可以被恰当的称为“营造”，“营”本身就含有“配置”、“分类”、“组织”的意思，但它和工匠的建造并不分开。我更把这种由结构语言学所可能引发的关于城市语言思考的转向看做向后的转向，无论在中西语言研究中，修辞研究都是传统，把营造看做一种修辞活动，即指在稳定的结构数目内，对“相似”与“邻近”这类做法的持续不断的推敲，我们把这种结构分类的稳定叫做“程式”。并把它做为“创造”的反义词赋予贬义，但“程式”造就整体性的织体城市，“创造”性设计肢解着城市，这应该被看做一种嘲讽。

织体的城市是营造出来的，现代城市是设计出来的。我无意在这里去追溯“设计”概念在西方出现的历史，但它的现代含义在柯布西埃的《走向新建筑》一书中被明确表达，他号召建筑师要向工程师学习。列维·斯特劳斯用“bricolage”一词来意指营造性活动，指出它普遍存在于无史社会，但也以一种工匠式的活动存续于有史社会，在法文中这类工匠被称做“bricoleur”，指用手干活的人，与掌握专门技艺的人相比，他总运用一些转弯抹角的手段，就象一个修辞学家所惯做的。应该指出，斯特劳斯的修补术尽管借助一种与专业设计平行存在的线索，但却是社会中零碎的，甚至是边缘性的活动，但对中国城市而言，只在一百年前，存在的只有营造活动，没有设计活动，而且这种营造以某种发达的具体性科学为基础，它不仅是一种技术活动，同时也能成为一种理论活动，并受一种关于理想类型的分类学指导。其特征与斯特劳斯的神话有几分相似：“……特征是，它借助一套参差不齐的元素表列来表达自己，这套元素表列即使是包罗广泛也是有限的；然而不管面对什么任务，它必须使用这套元素（或成分），因为它没有任何其它可供支配的东西。所以我们可以说，神话思想是一种理智的‘修补术——它说明了人们可以在两个平面（思辨与技术）之间的观察到的那种关系。”（见列维·斯特劳斯《野性的思维》）如果说中国的营造中有什么明显带有理论色彩的东西，风水术应算是主要的一种，但它和现代设计理论完全不同，因为它完全融化在匠艺之中，甚至可以说，它与营造术是按同样的方法构成的。

工程师是专业的，他的工作依赖于设计方案，并用方案设想和提供原料和工具。从理论上说，有多少种不同种类的设计就有多少套不同的工具和材料组合，它们之间基本上不可通约，一旦报废就成为不能消化的垃圾与废料。营造着的工匠是业余的，善于在不同的行业分类，从打造家俱到修建城池之中完成大批的、多种多样的工作。他的工具世界是封闭的，他的操作规则即是象（宋《营造法式》和《清工部营造则例》这样的做法词典。它再包含丰富也是有限的，参差不齐的。工匠并不设计，因为他的这套工具不能按一种设计来任意确定功能内容。他不能设计一个“结构”，因为他预先已被规定在一个严格而且精确的结构之内。营造法典只应按工具性确定，换言之，无论里面各范例和做法、标准构件如何没有太专门的用途与性能，对每一种专用目的来说，零件也不齐全，但它在一索绪尔的语言结构的意义上是无限的：每一种“零件”都表示一套实际的和可能的关系，它们是一些“算子”，可

用于同一类型题目中的任何运算。它们甚至能够跨越类型，例如佛教寺院一开始就直接套用了院落式的住宅。这里面有一个原则：“它们总归有用”，这使城市内各结构成分，大到院落，小到一根可拆卸的木构件，都有循环利用的可能。这让我想起罗马城市对希腊城市的利用，罗马风建筑对罗马残片的利用，隋长安对魏都洛阳的利用，唐长安对隋长安的利用，以及元、明、清三代的北京的修补营造过程。在特殊的情况下，这不仅节约资源，也方便快捷建造，由于利用了洛阳的建筑构件，宇文恺的隋长安只用了不到一年，就形成了初步但已完整的格局（图十四）（见郭湖生《中国城市考》）。

洛阳与隋长安的城市平面明显不同，但宇文恺并没有设计一个长安城，而是对《考工记》所记述的那个过去事件的一个隋代读解，这是典型的工匠做风：他在工作的第一步总是到过去寻找答案。从洛阳到长安，宇文恺搬去的不只是砖、石、木料，因为在中国的营造体系中，纯粹的砖石木料并不存在，它们都是一些成品，不能脱离一座建筑完整的知觉形象，但是，按现代的概念理解，一个知觉对象不可脱离它的具体情景——就是我们称为“场所”或“环境”的地点。更不可能跟着宇文恺的联想返回到考工记所记载的那个时代。但是，它却可能恰切的插入宇文恺的读解之中。这启示我们对织体城市的构造方式做三个理论推想：首先，从《考工记》直到清代末年，甚至直到今天许多尚未受到现代城市设计概念影响的偏僻乡村，它们都使用着同样的构成方法；其次，每一座新的城市的建设，或是一座城市内的新建设中，过去的事件都在现在被讲到并被反复讲到，因而这些城市中的所有事物，从突出的建筑到所有细碎的细节，都呈现为可在时间中往复运动这一事实，它们似乎在这里又不在这里；城市做为诸成分的织体，存在着两个时间的向度：可回复的时间和不可回复的时间，它们分别对应着事件与结构，运用着的建筑言语与潜在的建筑语言。

可回复不等于可以回来。营造做为在既定结构内的一种事件，依赖于什么样的建筑元素可以在时间中往返运动？会是一种形式主义的模仿吗？如何可以想象去跨越甚至数千年的时间跨度？是功能不变还是根本没有功能？是怀旧的妄语还是一种关于城市的神秘的冥想？

维特根斯坦在《逻辑哲学论》中第6·44条说：“神秘的不是世界是怎样的，而是它是这样的。”第6·522条：“确实有不能讲述的东西。它们自己显示出来，这就是神秘的东西。”离开了从原始到现代的城市编年，等于说城市的固有特点和不同时代的事件无关。列维·斯特劳斯把这种时间意识称为“地质学的”。在某地形中，在较近发生的沉积物边上可能会找到极其远古的石块，但我们不能就此论证远古的石块比较近发生的沉积物低等。有生命的物种（包括人类社会）也是这样：“有时，我们在被掩盖住的裂缝两边发现两种不同的绿色植物。每一种植物都选择了它所适应的土壤；我们在石块中认出了两块菊石，其中一块菊石已经退化，不如另一块复杂，我们一看这两块菊石，就说它们有成千上万年的差别；瞬间，这就把时间和空间混合了起来；活着的不同绿色植物此刻把一块菊石的年代与另一块菊石的年代并列了起来，并使之永远保持下去。”（《苦闷的热带》P60）由此，作为人类学家的列维·斯特劳斯推想，一切知觉都浸透了过去的经验，并且“继续存在于搀和着空间和时间的一瞬间的活生生的多样性之中。”如果我们也能够接受这种观念，即认为“历史并不象历史学家所写的那样，历史就象地质学家和精神分析家所看到的，是企图用时间，或者毋宁说用一种‘舞台造型’的方式，把物质世界和心理世界的某些基本属性表现出来”，（同上）那么，我们就可以同意列维·斯特劳斯的观点，即当我们回忆往事时，历史就变成了现在的一部分。通过这个“舞台造型”，城市中的现实从一种类型还原为另一种类型。织体城市的每一次营造，第一步的工作都是回顾性的，也就是把过去的城市讲述一次，或者把过去的事情每回忆一次，城市的历史就被重新构造一次。城市的历史不是与一个特别时期有关的“客观”事件系列，而是存在

于一个特别“时刻”所发生的心理结构的交织中。由于过去变成了现在的一部分，关于织体城市的理论就是对关于城市的历史进步与历史发展的传统理论的拒绝。

在技术水平上，可以把这个“舞台造型”看作必须增加的另一种分析单位，它使用了一个第三时间向度。在列维·斯特劳神话分析中，把这个新的分析工具叫做“一般的构成单位”，并把这个概念定义为，在一个句子中的两个或更多的词的有意义的结合。这个构成单位可能是一个句子或一个句子的一部分，它能够克服时间限制，把过去、现在和未来联系起来。我一向重视罗西在《城市建筑》中的类型学思想，他坦承受列维·斯特劳神话分析的启发，在他那里，与“舞台造型”相当的概念被称作“类型化造型”。实际上，“一般的构成单位”与“类型化造型”共享着一个语言学概念，那就是记号。罗西指出：类型就是记号与做为记号的形象，它凝聚着一个城市对以往的集体性记忆，一个类型可以是一座建筑的潜在构造，也可以是一个住宅区域，它与功能变化毫不相干，但也不是有无限能力的抽象空间概念，而是至少由两个空间单位组合而成的有意义的组合，例如一个“十字型”空间，或是一间房屋与一个院子的组合，这与现代设计中概念性空间毫不相干，因为它不可能脱离一座城市的同时并在的文化历史，以罗西为主角的意大利类型学派办过一本建筑学杂志，叫做《反空间》。

“类型”做为记号的组合，如果作为城市设计师操作的对象，就意味着城市设计是由城市的心理过程与历史过程留下来的零零散散的观念所组成，并象这些观念本身一样缺乏必然性，这也使得“设计”成为不可能，因为“类型”并没有确定需要完成的功能，于是一张城市的设计总图就不可能严格地联结起来。实际上，任何一座织体城市都不能设计出一张总图，它也许有一张意指性的总体略图，或者有一些相对于某个系列的临时性图纸，但它真正的总图，只能在一个特定的“时刻”被测绘下来。于是，想要设计一座织体城市，就“颇象是承担着去发现某种后天必然性的条件这样一件不可能完成的任务。”

一座无历史的类型城市就是分类逻辑不连续的城市，但是，我们可以设想，就象在语言中由“邻近”与“相似”所构造的差别的统一，城市中矛盾着的类型也可看作同一的，只要它们是以相似方式自我矛盾的。类型的类似性是形式上的，但也指它们的形式本身上结合了一定量的内容。它总有一种用处，因为不是由概念设计出来，而是由城市的织体上“拆下来”；它也可以被置换，加入一个既定结构内诸系列的无穷运作，从而最终导致结构的转变，只要它已经脱离了原先的功用。另外，决定把什么类型放置于城市的各位置上依赖于各位置上置放其它代替成分的可能性，于是所做的每种选择都牵扯该结构的全面重新改组，这一结构的改组将既不同于人们所模糊想象的东西，也不同于人们所偏好的东西。

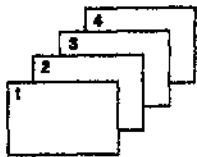
可以说，类型学的观念在思辩与技术两个水平面之间，也改变着这两者。当把这种方法运用于城市现象时，引起整个城市设计操作程序的改变，第一：习惯的设计离不开概念，它在城市中区分偶然事物和必然事物，区分事件与结构，概念的目的是要使与现实的关系清彻透明，寻找城市“真实的”版本；类型发挥着记号作用，即容许甚至要求把某些人类中介体结合到现实中，在类型方法中，人与其说是认识的主体，不如说是偏心的主体，并非无所不知，只能设法让城市本身的秩序呈现，正是在这个意义上，我问城市如何思考人，用皮尔士的强有力而难以译出的话来说：“记号向人云谓”（It addresses Somebody）。这导致设计第一步工作就开始转向：不能按照习惯去寻找甚至人为制造城市“真实的”的版本；必须转而分析这座城市，这块地段每一种现存的版本，特别要留意那些隐而不显的，它们易被忽略，不能被平等对待，但它们可能最接近真实，即使经过某个不确定的事件之后只剩下些存余物与碎屑。这里没有提到正在执行的城市规划与设计的法规，但需要排除，或者悬搁的做为“概念”君临于城市之上的法规，并不排除已经存在于基地上的这类法规的版本痕迹，不过它不再是最优越的，甚至只是次要的。

第二：把每一个版本分解为一些片断（就象把一个完整的句子分解为一些短句）并对之作出分类，这一步工作的结果就是类型；类型由于是从一个有既定意义的版本上拆下来，肯定不是什么纯粹生成性的创造产物，当它们先前还是其它自成一体的组合物的成分时所曾具有的严格性，一旦我们在其新的用途中观察，似乎都失去了，但又似乎在“记忆”上保留着一线之牵，因为类型是成品而非原料，是一些必然关系压缩式的表达，并不能随心所欲的使用。这一步工作的结果不仅是一些类型，而应是所有现存类型的一张完整清单，但是，尽管类型做为成品，功能也许丢失，性质却被严格的保持，犹如语言中的一个词项，但这些类型的每一个（构成单位）只有在与其它同样的构成单位结合成“关系网”时，才能产生一种有功能的意义，它们必须被编配，或者说，有效的分解与有效的编配互为条件，是不可分的。该“关系网”将说明两个向度的时间所指，即可回复的时间和不可回复的时间，并构成大多数城市的首要元素。从现代专业设计的角度看，这等于没有设计，因为建筑师要“创造”，总是设法超出某一特殊文明状态所强加的限制；类型学安于城市现有语言诸版本的限制之内，它既未扩大也未更新这套类型表列，而只是限于获取该表列地一套套变换，但是，类型学的创造象修补术那样，实际上永远是由诸成分的一种新配置组成的，无论它们是出现于工具性组合中，还是出现于最终配置中，这些成分的性质都无改变，一样也不少：除了各个部分的内部排列以外，它们都是一样的。容易被忽略的是，在用同一种材料持续进行的重建中：所指者变成了能指者，反之亦然。类型学的创造指标只有一个：可理解的程度是否在增加。第三：在整个城市规模上的类型编配是最艰巨的工作。从类型学的角度看，现代专业设计不能从事任何复杂工作，因为它不先用概念搞出一个结构就不能继续前进，这里没有事件存在的余地，只有事件和结构的分裂，于是它的平面总图只可能是一张成分与性质缩水的结果，是复杂的地质构造单层化的产物，在这个过程中，城市诸成分留下的太少，丢掉的太多；与之相反，做为修补术的类型学，其特征是：建立起有结构的组合，并不是直接通过其它有结构的组合，而是通过事件，或者更准确的说，把事件的碎屑拚合在一起来建立诸结构，这只能从一个个系列开始，因此类型学常常是城市设计局部解决论的同义词。另一方面，类型尽管不是纯空间概念，但它做为有定制的成品，带有严格的空间限定。所以，如果说类型学也能编配出一张城市总图，最恰当的不是平面图，而是象茅峰全图那样的东西。这种图纸是包含有最初目的的略图，一旦实现，不可避免的与最初目的存在差距，于是，设计的结果始终是工具性组合的结构与一种非决定性的设计结构的折中物，留给城市一个不确定的未来。可以用超现实主义者的术语恰当称作：“客观的偶然机遇。”

既使只是制作一张略图，也不等于测绘，而是对被分解的类型表列重新编配，因此，完全陷在现存版本的结构内部，仅用二个时间向度的阅读是不够的。试图从整体观上去观照织体性事物的方式，一直被试探着，但列维·斯特劳斯的设想也许更适合于城市事物，借用他的方法，一座城市现存的诸版本中的任何一个，用三个向度的方式阅读它，似乎就是一个交响乐曲的总谱。举例来说，如果用一个阿拉伯数字指示一个类型，象 1, 2, 4, 7, 8, 2, 3, 4, 6, 8, 1, 4, 5, 7, 8, 这样一些“构成单位”的系列可以按下列框架来分析：

1	2	4	7	8
	2	3	4	6
1		4	5	7

水平栏的阅读，是邻近性关系，即一个现存版本的结构，垂直栏的对位阅读，是同一性的相似关系，揭露出诸系列共有的意义，即结构的意义。但是，如果说城市的全部现存版本如同不同时期的残余物渗透其中的复杂岩层，或如屈米认为的，是一张反复书写，又反复涂改的羊皮纸卷，那么，在把每一个版本的分类表列制成双向度图片之后，可以按照三向度的次序排列它们，这样，就可以按斜线去阅读它。



这样，城市织体的结构规律就出现了，从现存的混乱之中就会得到有次序的分析。就分析与编配的统一而言，能分析就意味着也能编配。

如果把这种编配逻辑简述一下，那么每一个类型相当于一个碎屑，它本身纯属偶然，但又有某些类似性，如大小、高低、形态、两三个元素的固定搭配等等。如果说，一个碎屑是一个建筑，它就不可能是独立的建筑，它是正在编配的织体的某个不确定的成分，与所有其它建筑地位相等。配置的可能性数量可能很大，但决不是无限的，它受限于编配程序，也受限于碎屑本身有限的数量。但更重要的是，编配做为偶然性事件与一种法则（类型做为成品的不变性）一旦相遇，斜向的阅读产生这样一种阅读结果，即如罗兰·巴尔特在《符号学理论》一书中从现代艺术的实验所领悟的：相似性的类型（隐喻的，在一个类型背后有一整个相似性的类型词库）以邻近性的方式呈现出来，生动地呈现出在某一方面的临时性的可理解模式。例如罗·克莱恩这张著名的城市开敞空间分类图，被设计师习惯地当做一个可供挑选的词库，但我认为它已经是一个城市结构重新编配的结果，每一个图之间的空白一旦被当作街道，它就是一个地道的城市类型平面。我们在这张图上可以体会到织体城市二个基本的构成性质：相似性的差异与邻近性的相似（图十五）。

但这只是一张不充分的制图，做为依据可以建造平房，多层甚至高层。我之所以认为豸峰全图才是恰当的“类型城市制图”，是因为它也控制了高度，类型学的规定性体现在高度上，相似性的差异与邻近的相似也是必须遵守的原则。更重要的是，这也影响到制图法，如果说传统的平面制图是不适用的，透视与轴测制图也不适用，因为它们都直接对应真实的版本尺寸，或者片面，或者过于强调每一座建筑的独立性。如果说，类型的系列表应该把双向度的图片按三向度斜线制图，我们就应该寻找这样一种斜线阅读的类型制图，让每一座建筑丧失独立性，加入结构编配的整体。从这一点看，传统的中国制图学已经预先实践着类型学的制图法则。我们称之为散点透视的建筑图纸实际上既不是透视也不是轴测，而是地道的斜线画法。



它既决定空间，也制约平面。平面呈平行四边形，立起就是二向度平面的叠加。轴测图是稳定的，斜向制图却不能稳定，实际上，如果说它在二向度平面上是理据性的，那么在斜向上就有点似非而是，在这个向度上，门窗孔洞都失去准确尺寸，但不会改变其位置，也就是说，斜向制图在两向度的理据性上加上了一个第三向度的拓扑学性。建筑不再可能是独立的，它不得不与邻近的东西互相牵扯。它的生动性来自它的不确定的拓扑性质，或者说，总是期待着什么的临时性质，它不易把握，却有效的增加了我们对城市在整体上的理解。这种本身具有的整体性使它可以从一张总图上割下也能保持整体性，把它贴补上去也很自然。在明清绣本小说中，有很多生动的城市俯瞰图，都用斜向画法，都是局部，如这张崇祯本《金瓶梅》木刻插图（图十六），但在每一张图上却都使人能把握城市中万千事物的基本性质。如果人们以为类型学必然导致城市设计的局部解决论，只是因为忘了，一个织体城市的任何一个局部同时就是整体解决的结果。

第四：在类型学活动中，如果说全部清单上的所有类型碎屑既未扩大也未更新，只是获得一套套新的组合与变换，那么城市的形象，每一座类型性建筑或非建筑（如

桥梁、类型化山地、园林等等)的形象又如何,类型学做为一套完整的设计理论,这是必须面对的问题。

类型是在三向度上进行织体阅读的“一般构成单位”,是可以在时间中往返运动的事件性的点。但形象如何可这样运动,你不可能把一个知觉对象和它在其中出现的具体情景分开。这种可能性取决于类型本身的性质:它是一个记号。既不是概念,也不是形象,而是一个在形象和概念之间的中介物。是一个能指般空虚的“舞台造型。”这个舞台不是为了某一个专门剧种打造,但也不是能力无限的。它的限制取决于城市中所有现存版本交织一体的文化语境。在一座中国城市中,它也许不能演西洋歌剧,但它可能适合京剧、评剧、秦腔、黄梅戏、河南梆子、山东大鼓、苏州评弹等一个大类的演出。罗西为此造了一个新词:“类型化类型”。

类型化造型是一种观念造型。形象不可能是观念,但是,通过某种剥离手段,即剥去在一个具体情景中意义明确的象征性的装饰累赘——剥到某种最小限度,好象它还带着什么内容,或者质感、透明性,等等。但决不会剥光——可以把一个形象剥到一个记号的程度,起记号的作用,或者更精确的说,与观念同存于记号之中;观念造型也意味着把形象还原到无限接近“能指”的程度,它与功能概念、意义表达的关系是任意而不确定的,于是,如果观念还没有出现,形象可以为观念预留位置,并以“不是什么”的方式显示其轮廓。类型化造型与类型一样是固定的,以独特的感性方式与伴随它的记忆相联系,但即便它还没有确定的功能或意义所指,却已经是一个“算子”,可以加入城市织体中某一系列的全部运算与置换,与其它的形象处于一种前后相继的关系,并且它只能发生在这样的条件下,即加入一个形象的“关系网”中。体现出相似的差异与邻近的相似,在这个织体城市的形象之网里,任何一个成分的变化都自动影响整体的变化,因为它至少牵连着一整个如织毯上的丝线般时隐时现的系列。这也是为什么以类型学为指导的建筑师都慎重,他们总倾向于在一种拓扑学意义上的整体观指导下,小心地从局部开始。

在现代建筑学的发展中,经过结构语言学“革命”过的类型学,1960年代才开始出现,但我认为,正如中国城市早已实践着一种斜向的“类型学”城市制图法,这些城市的历史也早就是一部类型历史。似乎每一个城市世界的建立只是为了被再拆毁——为了拆卸方便,类型建筑都不连接,而采取直接并列、间断放置的方式,甚至每一个构件都不做永久连接,不用钉子,即方便建造也方便拆卸——以便从碎片中建立起一个,或者说,修补出一个新的世界来。使它的所有性质能够克服时间,永不丢失。如果说院落是城市的首要构成元素,这里的院落也从来不是纯粹的空间概念,更象是一种似非而是的分类场所,它都是又不是住宅,都在这里又不在这里。于是可看做一种理据性的诗意建造,一种活生生的抽象性。

当我们把织体城市当做一种交响乐总谱阅读时,应该意识到,这依靠着一种分析理性,排除音乐的线性旋律发展,尤如排除统一化的空间序列场景,对这个乐谱做纯粹空间化的阅读,其结果已不象交响乐,有序曲、高潮与结尾,旋律体系转向节奏体系,交响乐转化为非洲打击乐、原始部族的舞蹈步点、京剧的身段、用几个单句反复吟唱的民间歌谣。这种理性剥离的需要,是因为交响乐本身非类型化、细碎化、不等价的性质。同时,音符以数字表达,形象上总是欠缺。就如类型化造型也要做理性的剥离。这个过程也许有效,构思机智,但总嫌生硬,这让我想起胡塞尔指出的那条“回到事物本身”的道路:“本质的看”。如果说中国书面文字具有语义与纯粹的书写的双重性,还取决于你是否“不同的看”。那么,面对一张“梅花三弄”的古乐简谱,这种看就更加直截了当。除非你读的懂,这在今天是不多的,它就是一张有形象的类型平面,包括的字数有限,每一个数字都有一个偏旁,显示出在相似之间的微细的、相当感性的差别,相似性的东西被直接邻近性的编配起来,它根本不需要去斜向阅读,也许因为它直接就是斜向阅读的结果。

这张乐谱得自苏州,我曾向几个苏州的建筑同道说过这样的感想:梅花三弄的

曲谱，如果本质的看就是苏州这座城市的类型化总图，它是非常具体的抽象，显出这座城市结构性的人性。苏州的一切都在图谱上，一样都不少（图十七）。

第三章：琐碎的城市本文的可能性

问城市如何思考人，也意味着去设想一种直面城市本身的城市设计观。如果说城市中有东西令我入迷，就是一座城市的居民使其生活世界成为可理解的方式。

可理解不等于就可以阅读。建筑师们迷恋织体城市，因为他们对它实际上束手无策。任何一个织体城市本身都是一团谜一样的乱糟糟的东西。你在它的每一寸都体会到一种可理解的性质，却绝然没有任何理智上清晰可辨的阅读策略。如果说城市阅读是城市设计的基础，我们似乎就走到了一个悖论面前：织体城市是最优越的城市状态，以一种所有居民共同参与的自发活动，在最少强制下多次互相交往、营造、逐渐形成规范和秩序，这被称为自发的程序，也可称为传统。就其形成过程最少强制而言，织体城市的文化传统具有最善的内涵。但是，近代以来的趋势，正如美国学者哈耶克所担心的，是传统这种“自生自发的力量”被“经由审慎思考而组织起来的社会力量”所摧毁（《自由秩序原理》，哈耶克著，邓正来译，三联书店1997年版），而我们唯一习得过的城市建筑学，不经审慎思考而组织起来，根本没法成立，因此，织体城市既不能阅读，也不能设计。当然，有人会认为还可以谈谈美学。

仅停留在审美，就没有论述织体城市的必要。不错，只要未经近代以来的建筑师插过手，任何一座织体城市看上去就象是一幅安排的最美妙的图画：在一个相当清楚的城市范围内，放着各种各样的东西，零零碎碎，数量少但种类多，却没有东西会突兀的冒出来，刺伤你的眼睛，也许在任何一个局部视域都象是在刻意制造混乱，但却整体，是平面或立体的一种表现，美妙悦目的排列，而它那种似乎静止不动，忘记了时间的稳定性质最终确定了它做为“一张图画”的性质。然而，一座生机勃勃的城市，也许忘记了顺序发展的时间，却决非静止不动，几乎每一天，它那看似美妙悦目的安排，都被破坏，按照某种专业建筑师不懂的节奏重新组合（图十八）；于是我们眼里的那个静止的动人景象变成了一个工作台或是一个棋盘，那个城市的空间不是用来审美的观赏的，而是用来活动的，是用于实际操作和游戏的。值得强调的是，这类活动只发生在城市的内部，而且是零碎的。正是在这种意义上，我说织体城市没有造型，或者，相对于近代以来专业建筑的造型概念而言，它们都实践着一种反造型。某种程度上，我同意霍尔关于城市设计的意见：有意思的是，通常我们用来看待城市的角度，落在城市总图和总体模型上的角度，恰是我们在城市中根本看不到的角度。象罗马万神庙那样几乎是长在城市中的建筑，从图上或模型上看造型粗笨臃肿，与周围建筑关系甚至生硬，但站在它面前，感觉正好相反。我甚至想象，万神庙的侧面与背面，会让人感到轻快，这里全无装饰，在窄街只看到一片弧状的墙体，外皮剥落露出用不同砌法叠成的小砌块的面，我无法看到这座建筑的全部，不能还原出一个造型来，但我仍能抓得住这些粗糙碎块在这座城中呼吸的特点，那种情感的流动（图十九），一句话，那种使任何关于这类建筑的理论解释与设计规范统统失效所带来的轻松感，那种内聚在建筑本身和城市本身上的纯粹含义。这种体验，也可以在苏州、皖南……等许多织体城市中获得。

问题不在于城市总图和模型，而在于那种东西里的在外的和在上的理智目光。正是这种视角使建筑师以为自己无所不知，以为可以操纵城市。这种专业的“神性”从外面和上面指挥着建筑语言，形成有着某种核心的紧密构造，制造宏大的，往往是过度夸张的统一场面，不是企图去认识城市，而是企图用一种宣传式的设计手法去提出一种解决办法，去象征某种新生活的征候，向城市倾泻密集的意义，与企图创造理据性，而非任意性的记号联系在一起。在这种审慎思考组织起来的“有机环境”中没有“自发的程序”存在的位置。所以，站在织体城市一边，就意味着城市

设计必须与这类太专业的建筑学做斗争，与过份自我迷恋的建筑师的“主体性”做斗争，以及几乎是本能的对何系统性的理论与设计观的拒绝。需要反复强调，织体城市最突出的即是它的结构性质，它不是一种统一的场面概念，也并非是一种认识城市并指导设计的框架，决不是什么预先建立起来的东西，这样产生的只是一种理论或设计的解释，一种和城市本身无关的形而上学。结构的目光只能在城市的内部，由细碎成分之间的最小区别构造出来，各成分间的区别具有不可还原的性质，也让我们明白，城市语言表达的诸代码彼此可以脱离，一座织体城市在建筑语言上具有某种不可转译的性质，它只是一些在那儿的事物，对建筑师们说：我在这里，我就是这个样子，无需再朝上添加什么。

织体城市也对我们说，不要呆在外面和上面，请进来。一座织体城市的无造型性，构造的松散性也就是它在结构上的无主体性。在城市中发言的主体不仅是人，也不仅是现代社会所委托的一小撮发言精英，同样在发言的还有城市本身：石头泥灰、琐碎的生活痕迹、身体姿态、纯粹的行动……等等。结构性是这样一种性质：无造型的城市如无确定名字的事物，认识于是不受目的指引，它让你细看。

对我来说，织体城市不是过去，不是恋恋不舍的把目光留在过去城市的美质上；它也不是理想，因为我无意预言未来。城市不是一个抽象词汇，不是那种用任何一座特殊城市不能完全表现的抽象概念。织体城市就在现在，是包含在每一座具体城市中的可能性。既使在一座完全用现代正统规范建筑的城市中，几乎在它开始建造起，自发的程序也开始启动，尽管我们视之为违章、犯规、是完美城市需要反复扫除的缺陷；对历史遗留的织体城市，尽管我们初到那里，偶尔会听到几声对差异的追求，但是随之而来的是理智上的复原，用我们已经懂得的东西，已经说过的话语或已被详细陈述过的道理去解释，以迎合我们对城市的无知；在最好的程度上，我们把它们看成属于过去和我们关于城市的知识规范完全不同的系统，或是一种不同的生活哲学的体现，一种不同的智慧，而不是一种就在我们的身边，在我们视线之外的眼前事物，是我们所知的城市符号系统的正常规范中可能出现的一种差异，一种变革，一种革命。

诸成分差异不可还原的城市是琐碎的城市。正如巴尔特所言：“生活是琐碎的，永远是琐碎的，但它把我的所有语言都吸附过去。”如果说“直面城市本身”是一种城市设计的纲领，它首先要求我们不带偏见，无前提的走进城市去。“直面”一词本身就含有漫无目的，不假思索的投入一座城市中去的意思，也指在理解之前不急于做判断；这种纲领不应企图告诉我们城市中的事物意味着什么，而应使我们注意意义被产生的方式，拒绝从外面和上面去寻找一种全面的统一性结构，而直接从内部去探讨每一细节如何起作用，从多重性的视角出发，体会细节和哪些语言代码有关，十分善于发现细节的功能作用；“直面”与“城市本身”联在一起，也要求建筑师对自身“主体性”在认识上的偏心或离位。投入城市中去和传统上深度和内在性之类的概念毫不相干，不是去挖掘本质，选择细节，不是用建筑语言去决定什么“真的发生了”。因为城市事物是埋藏在那类“文化”的意义之下的，过分注重这类大而无当的概念，身边的日常事物就疏忽遗漏，织体、结构这类概念的另一层含义在于：没有什么主要成分，有的只是成分之间的形式关系，看似无关宏旨的枝节，特别显露着城市本身的存在，它们是绕不过去的；这种纲领并不是在制造织体城市 and 现代城市的对立，把后者看做无意义的世界，因为织体城市不承认在外或在上的主题构思，无意义性也是一个主题：事物仍然有意义，它们意指着“荒诞”，随之而来的往往是过分的构造手段，实际上，这种纲领企图做某种更彻底的工作：从城市事物中清除掉人们，特别是专业建筑师所不断加予的不恰当的意义。换言之，这种设计活动不需要理论的指引，它通过对“设计”的清洗来揭示城市本身，通过对覆盖在城市事物上的不必要的意义进行一种英勇的，而又不可能的驱除，从而探索一座城市如何不能阅读，却是可以理解的过程，使我们注意到习以为常的使事物成为可理

解的方式；这种纲领并不把一座特殊的城市当做某一基础结构、某一普遍语法的显示，而是去探讨它不断重组着的它与自身的区别，这里没有深度，也无高度，有的只是它的不可捉摸的飘忽易逝的现象，以及它克制自身似乎以之为基础的代码的方式。对于给这些现象设想一种心理学解释和一种动机，它全无兴趣，因为那些想获得关于城市的深刻理解的企图，总是导致意义泛滥，就象在当今中国城市中泛滥成灾的“可识别性”，至多只会将这些城市的本文变得一无特色而已。所以谈论织体、结构、等价成分的相似与区别，多重性的现实，实际上就是把城市本身看成完全属于表层的本文，“直面”一词可扩展成一句话：直接面对一个面。这个工作也许英勇，但又不可能，因为正是我们所运用的语言阻碍着城市本身的被说出。如果说这种工作有一种方法，它既不想说明什么，也不想导致任何解码活动，那么，方法只可能针对语言本身，所以我们可以正确的说，这一方法本身也是一种虚构。“虚”在这里是动词，要想进入城市，你就得先打开你的语言，这就是为什么，我对用一切现代语言——“只存在于某些现代本文内，让我们瞥见那些不能还原的差异，提出一种意念，让我们感知一片习常话语决不能发现的风光”（见巴尔特《法兰西学院文学符号学讲座就职演讲》）——对过去和现在的，只残存在图上的和现在的，记忆的和想象的城市本文进行语言实验的兴趣，阻止我只限于研究那些使城市具有可理解性的结构和代码。从现在开始，城市设计只是一种语言实验，是自觉地与建筑学做斗争。

这种活动从何处开始呢？或许开始于一种结构性体验，它不是设计的准备，而是放弃理论，直接投身于一种纯粹的设计情景中，通过挫败我们有关城市事物可理解性的假定和阻挠我们通常的解释步骤来弄空和中止意义。这使它看似一种纯属形式的实验，但却具有某种政治含义，城市结构性质的揭示本身就是一种社会批判，尽管是间接的。但我无意于在抽光城市的意义之后再花费时间去填充意义，而感兴趣于一种关于城市中琐碎事物的形式描述，描述一个各种性质互相对立的世界，如果说城市是一个矛盾的剧场：正确的与错误的，合规的或违规的都有权力在此演出，那么，这种设计纲领不把城市当做应予分析的人工制成品，而是当做一种意识的表现：一种邀请建筑师和使用者共同参与的世界意识和经验。放弃了在上面和在外面的权威视角，建筑师投入城市，晕眩在一系列多姿多采的片断之中，他在设计上的兴趣不是与连续性、发展、框架式的结构联系在一起，而是与本文片断的欢悦，与使用者从不可阅读的形象与场所产生的欢悦相连系。他不再讨论思想，而是体会到本文的欢悦是与投身于城市中的身体紧密相连，那种欢乐是舞蹈者的欢乐，存在于设计和对空间与实体的身体性经验之间。他在城市中寻找的不是知识，身体性经验在任何知识思考之前，某种认识上具有自然基础的东西。如果说城市是一种高度发展的文化制品，它就始于可当做自然性根源的初始的、前反思的感觉。做为一种琐碎的城市本文构造上的切入活动，它没有顺序，没有目录，没有主次。

（一） 散漫的思考

在进入一座尚存的织体城市，或以织体的眼光去体验一座城市之前，有两种建筑学的陈词滥调首先要加以避免：一是诗情画意的陈词滥调，一是空间叙事的陈词滥调，两者合起来，就是我蔑视的称之为“心灵建筑学”的东西。我更以为，真正过时的城市设计模式就是正在盛行，被广为接受的那类东西，它们只是事先构思的事后解释，并且在试图批判社会的同时很少检讨语言本身的局限性以及其做为有目的的工具的恰当性。与之相反，象苏州、彘峰等看似属于过去的城市，却有可能把我们从“理论家”手里解放出来，它们迫使产生多样化的读解，每件事物皆有来历，但却都在不知多少次的营造重组之后丧失了确定的来源，把只存在于建筑史教科书中的编年“分解”开来，并提醒我们，必须按照现象性与生产性这两种不同的性质来“区分”城市的本文，这种区别性，深深根植在属于每一座具体城市的建筑语言以及非建筑语言的本性之中。

现象性城市本文（现在通常喜欢借用古典词汇或高技词汇）有时间，追逐时代，却静止不动，实际上是自编系统的自恋阅读，并因此使对现实的“既定”看法和“既定”价值框架难以变动，即使不再相信有什么能永恒存在，但是，对城市事物构成的判断却总在理解之前，使得任何阅读都成为必定丢三掉四的目的阅读，其产生的设计模式注定作为我们的世界的一个过时的模式；生产性城市本文则要求我们注意城市事物各类语言，特别是建筑语言（就这篇论文的讨论范围而言）本身的性质，而不是通过语言去注意预先排好的“真实世界”。因此，无论所面对的对象起源于什么年代，它们使我们在行进之中和曾经存在或尚存的营造者一起卷入创造我们的现在的世界的危险但使人兴奋的活动中去。看似遗忘了时间，却生机盎然；现象性本文事先决定城市的意义，方法是文化解释与空间叙事，我们通常所谓的“构思”实际上就是预先编造的生活故事，它的场地必定是一块足够大的空间区域，否则不是城市设计，不足以制造宏大的统一叙事场面，它必定有开头、结尾和做为建筑语句紧密核心的高潮，每一部分都要发生关系，有机的结合起来，连续性是理解的必要条件，它的结构从总图上和模型上就必须清晰的看出来，从开头起，各部分都随着既定的交通路线发展着，偶尔加入一两个小品，就象在一篇故事中加点轶事，以表现“真实的”人情味或历史感之类的目的，每一个代码的选择，广场、街道、过渡空间、小细节都考虑到使用者的动机心理，通过感觉，诗情画意的解释，通过不同的使用功能和象征意图把意义灌入每一事物的名字中去，没有什么东西是不曾被命名的；在某种意义上，生产性本文的产生是清泻剂式的，不事先假定什么东西，不承认从建筑代码到其概念价值之间有什么轻易的通道，不谈本质，不求深度，不求统一场面，不想决定什么，于是城市瓦解为片断，让我们用以构成这些本文的建筑代码去“表演”。这实际上断绝了任何空间叙事的吸引力，如果这让建筑师心烦意乱，那么就去享受这种心烦意乱。生产性的本文通常极富几何图案式效果，以挫败任何诗情意义的引入，同时，即琐碎又详细，让造型无用，让构思失效。这样的本文实际没有什么既定的结构与意义，除了由使用者产生的之外，但它自身的性质也让使用者很难拚凑出一个即时完整的图象；现象性本文是可预言性的，在其中建筑代码向着它的目的大步进军，所谓创新一般都采取挑战的方式，凝聚力来自夸张的手法，让人目瞪口呆，“什么都行”于是成了最富心机，最具造作价值的东西；在生产性本文中，建筑代码则在跳舞演出，物事很具体，甚至琐碎，但都不决定什么，正是因此，我们说它是“沉默的”，这里有假定的意义形式，但这些意义形式又是未决定的。片断就是某种只在那儿，并不发展的东西。城市于是成为一个空的舞台，向一切意义作用开放。如果这会使一位建筑师心神迷乱，学过的东西被颠覆，熟悉的语言失去作用，意义观念被撕裂，那么，这种由一切城市事物都难以命名而引起的晕眩就是生产性本文诞生的好征兆。

通常城市设计含有总体构思，在每个设计中，都有很多技巧，主题的显示、展开、有意的沉默、反向做法、故意的小犯规、变奏、大的对比造成的效果加强，通常非有不可的若干风格的复调，道路空间的开合，隔一段就会出现凹口，诸如此类，这只能蕴生一类很广泛的设计，我称之为“单一设计”，当设计夸张的转换城市的社会现实而不使之分化、摇曳时便是单一设计；毫无直面的对决，毫无疏异，毫无体验上的骚挠。单一设计十分平庸，正如构图与统一是通俗（尤其在学）修辞学的首条规则：“主题应单纯，除去不必要的支节杂物；此为力求统一。”（见巴尔特《明室》）这类设计不会让人心烦意乱，只有震惊，一下子被吸收了，如此而已。这样的设计也许让人感兴趣，即一座城市的旅游者或游客的兴趣，但不会让人爱。城市首先是用来居住的，你若能安静的定居，必是爱这座城市，而非仅抱泛泛的文化兴趣。单一设计既是平庸的，毁坏着城市自发秩序，又是夸张的，过度的，不必要的构造，如一种重负会把城市的整体压弯，也决定着建筑师对城市的阅读：阅读一

座城市就是追随某种“构思”的发展。

直面城市本身意味着对这类城市设计的“故事”不感兴趣。这就是为什么在一座城市中我喜欢场景而忘记了构思，喜欢戏剧场面而忘记了空间叙事的序列发展，喜欢片断而忘记了结构性的总图与模型。我这里所说的戏剧不是那类“现实主义”戏剧，而是中国的戏曲，随便抽出一折都能独立演出，或如米兰·昆德拉做为理论术语提出的“通俗笑剧”——在《唐吉珂德》之后的西方就已消失了——在一个小场景内，“一大堆完全不可能真的巧合与相遇凑在了一起。”（见米兰·昆德拉《小说的艺术》）

明显的城市结构只存在于在城市外面或上面的视角里，走进去，就只有和城市零碎事物纯粹的偶遇，也只能是这样。如果我们不能摆脱由叙事连续性产生的城市“整体感”，那么，让我们用一种“散漫的思考”去切割。在城市中无目的漫步的突然停顿之处，就切割出一单独的空间。在这里，有时一个细节吸引住我，让我感觉它的存在就足以改变我的阅读，一新耳目，在我眼中象是见到一新城市，具有更优越的价值。我称这个细节为“分心的点。”

“分心的点”通常是城市中一局部物体，要立下城市的泛泛整体与“分心的点”（当其存在时）的关系法规是不可能的，顶多只能说这是一种共存形式：这张清末南京路上的店铺照片在今天的江南城镇偶尔也能见到，但照片如一偶发的停顿视界，用其边框把单独空间切割出来。对于历史考证，我全无兴趣，而大片的墙上的几条细线让我倾倒（图二十），从真实的观点（业主或工匠的）看，这些线的出现也许有目的，但在我而言，此一细节如意外，从集体性存在中轻松的切割出个人存在的主体性，却不是由任何设计逻辑构组而成。这个景色无疑是二元的，但却不推动任何空间叙事的发展，只是坚定的以一种自我重复的方式去坚持，并通过门饰的细微区别被加强。粗壮的颜体字已经是建筑尺度，封闭的外墙在预防的同时拖延着内部的呈现，我们都知道那类店铺的内部总是零七碎八，但它的这种容量却恰恰把建筑变成一个纯粹的表层，从那些细线开始，主体性以并列的方式，通过琐碎的细节做超量表现，反倒使之零碎化，颗粒化，最终分崩离析于一种集体性的城市语言之中。这种语言是淡化、弱化、接近中性化的，因主体性的元气大伤而轻盈明快。对这一切，我迎面全收，刻意的分析反而无所帮助，不过，有时记忆或许有用。

有些城市细节能打动我，如一根刺，有些不能，无疑是设计者故意呈现的细节。我在城市中寻找的不是知识，不做分析，我寻找的只是奇遇。让我倾倒的东西并不耀眼，如这个住宅前的洗衣台，托起一块洗衣的水泥板的，是三、四种不同质料的砌块，都符合各自的合理砌法，却能合在一起，如被焊接，让我读到这座城市本身的语言原则。在上海人民广场，我总是快步走过，从无停留的兴趣，但在这个洗衣台边，却愿意蹲上一小时什么都不想，只是凝视。它带给我的感受与目瞪口呆正相反，毋宁是一种内在的激荡，如节庆，也如工作。

奇遇让人讶异，用批评家吴亮的话说：“惊讶起因于无知，也起因于对自己已知的推翻。”奇遇的原则也容我决定城市本身的存在，反之，没有奇遇，城市本身就等于不存在。而织体城市做为城市本身最优越的存在，它即呈现出这样的揭示标准：此处碰上了我，那一处没碰上，但丝毫不无损于整体上的理解。

城市中任何一个片断场景，如有一细节能让我“分心”，便足以让我的整个阅读出神入化。“某个东西”扎了我一下，激起心中小小的震荡；这里，在这里，我在这里。这某个场景对我不再无关痛痒，刹那一阵空，使我明白它足以告白我这个城市本身的全部，博尔赫斯那个“局部会大于整体”的语言原则并非荒诞。但并非是从一局部发展出一整体，而是在百般坚持的“不可发展”中直接向我全部呈现。如日本俳句，它的写录是不可发展的；该写的都写了。巴尔特称之为“活跃的静止状态”，涉及城市一项“分心的点”，如一引爆器，在整个城市意象中“爆裂”出有如玻璃窗上的小小星状裂痕。

“散漫的思考”可做一指导城市阅读的感性概念，让我联想到卡尔维诺在《看不见的城市》中虚构的一段忽必烈与马可波罗的对话场景：

“大汗企图集中心神看棋；但现在令他困惑的是棋赛的理由。每盘棋最终都有输赢；但是输赢了什么东西？真正的赌注是什么？将军的时候，在被胜者击倒的国王脚下，只留下空无，黑色或白色的方格。藉由将他的征讨抽象化，将之化约到抽练的精髓，忽必烈抵达了最极端的军事行动：确定不移的征服，相形之下，帝国各式各样的宝藏，只是宛如幻影一般包被在外；这个征服被化约为棋盘上的一块方格。

这时，马可波罗说：“陛下，您的棋盘镶了二种木料：黑檀木和枫木。您领悟的目光所凝视的方格，是从在早年生长的树干年轮上切下来的；您见到它的纤维是怎样排列的吗？这里有一个几乎看不见的节瘤：有一个芽苞试图在一个早临的春日发芽，但是夜里的霜寒阻止了它。”

直到这时，大汗都没有发觉，这个外国人已经知道怎么用他的语言（大汗的国语）流利地自我表达，但是使他震惊的并不是语言的流利。

“这里有一个较深的细孔：也许那曾是一只幼虫的巢穴；这不是一只蛀虫，因为若是蛀虫，一长大就会开始啃了，所以它应该是啊吃树叶的一只毛毛虫，那也正是这颗树被选定砍伐的原因……这个边缘曾被木雕师用他的半圆凿刻挖过，才能和旁边比较突出的方格合拢……”

从一小块平滑且空泛的木块，能读出那么多事情，令忽必烈兴起难以抗拒的感动；马可波罗已经开始谈黑檀木森林，谈论载满园木的木伐顺流而下，谈论船坞，谈论窗边的女人……”

就棋盘上的空间叙事而言，马可波罗离题了。开始于一个小细节的视觉直观，几乎无人性色彩的，对只是在那儿的事物做客观的描述，和棋局无关的直接进入“想象的东西”（拉康术语）。进一步说，什么地方城市阅读试图从理智上去追随，去还原某种发展性的统一叙事场面，城市就在什么地方变得平淡，反之，一个细节，局部片断，完全可以在统一的结构之外独自得到发展，但却不是体积上的量的扩张，而是内部的质的变化，如果说这可算做一种思考的手法，我称之为“离题”。我甚至认为马可波罗不仅在看棋盘，他也在倾听，闭上眼睛，联想与回忆着棋盘。有人对卡夫卡说：“视觉是影象的先觉条件，”卡夫卡却微笑的答道：“人们为事物拍照是为了将其赶出心中，我的故事则是一种闭眼的方式。”我引用这段话，不光是为了讽刺那种带着“文化眼光”在一座城市中四处拍照的建筑师，也是因为直接的视象反易误道阅读。我喜欢那类造型不明显的城市，没有什么东西，哪怕琐碎，会处在只是陪衬的位置，这即是城市多重现实的具体体现，同样，在城市设计中，过分突出造型是不必要的，应该避免。

分心的细节编离主题，无论轮廓是否分明，我碰上它，发现了它，然而它却早已在那儿。并非我朝上添加了什么，倒象它提到了我。一面墙上的几条线，一个洗衣台，这种意识即如巴尔特说过的：“我是个野蛮人，一个幼儿（永远没玩够）——或者一个有怪癖的人；我辞退全部知道，文化教养，戒绝承袭另一种眼光。”（见巴尔特《明室》）然而若非我朝上添加了什么，它于我就不会出现，它带给我的这种欢悦，部分是由一种学理思想的摇摆造成的，摆动于经过文化习得的教养与非理性的心身陶醉之间。

对一座城市的“散漫的思考”不等于浏览。浏览如看电影，我被迫狼吞虎咽，这只能引发一种泛泛的“文化”兴趣。有人主张用电影的方式阅读城市，这必然有种种优点，却没有“沉思性”。如果把不假思索的漫步印象比做一部纯记实的记录片，那我观看的方式是不同的；我会随机的不时停机，只对“定格静照²¹”（图二十一）感兴趣，如看一被钉在墙上的蝴蝶标本。一个分心的点让我在城市某处停顿，它意味着必有一个我尚未看到的盲域的存在，也让我有机会接触专业知识以外的次知识，提供我成堆的零碎事物，生活的点滴，城市如此让我爱，如恋人的嗜好，我把这类

细节称之为城市的“传记微素²²”。城市之于历史的关系即如传记微素之于传记。是需要细腻描述的“难以言喻”的额外之物，却把一处场景带入一难以进入明确意义系统的挠人存在。

试图设想一种对城市的客观阅读，如点状随机出现的场景奇遇，以排除既定看法和既定价值框架的人性，而去揭示出城市结构性的人性，但个人的主观因素总是不失时机的介入，重要的就是这种含混性，它才是我所关心的，并使一座城市具有似乎绝对反历史的历史意义。这个意义是什么呢？一个“散漫的思考”的场景意指什么呢？一种意义的对立面，即一个存在的疑问。事物意指什么呢？城市意指什么，世界意指什么呢？“散漫的思考”使城市某场景抽离流动而固定于眼前，让我得以静观静思。设想把对苏州的阅读，安排为九十三个“散漫的思考”，其中又分为五百六十一个“陈述”（九十三，五百一十六这些数即不出于计划，也不神秘，只是为了方便，从罗兰·巴尔特的《S/Z》中借来）。每个“散漫的思考”对应一个戏剧场景，小到一片斑点，一面墙的局部，一片木质的纹理，大到一个单独空间，每一个陈述都使某个事物成为一个问题，陈述的方式也多种多样，测绘、速写、摄影、摄像、说话、写作（短则一段，长则若干页）。这样得到的本文是听取了城市内在的声音才做出的（图二十二）。城市本身会在倾听者的心中激发出某种声音，某种节奏表的震荡，与听者接触就变成了一种星星落落的“舞台效果”。这样的本文可以接受各种解释，是城市本身的表演。

人们因爱恋一座城市而居住其中，那么，这种带着爱欲的生活，其呈现的最小代码不是功能类型，不是某种既定的生活方式，代码的最小单元是生活中的姿态：最小的可能组合，因为它仅把一个城市事物和身体的运用点结合起来，行、站、座、躺、摸、不动的体会，这种空间片断与身体的结合也可看做城市秩序出现的“算子”。诸姿态算子可被结合以形成“运作”，或组合成某种戏剧场景（图二十三）。一旦运作被给予一种时间性的发展时，它们就成为“情节事件。”

（二）小模型

进入城市，从“散漫的思考”凝视“分心的点”，某个戏剧的场景就被发现；身体姿态组合进戏剧场景，就形成“情节事件”，这即是直面城市本身的设计活动的开端，把城市本文从内部的编年中拉出来，重新回到仪式决定城市的时代，在我看来，这才是真正从事城市设计的时代。建筑学被清洗，建筑师向工匠回归，于是，我们的目光不无任性的落在那些陈旧而又美好的城市事物上，无论苏州、豸峰、上海或北京的旧城，它们的所指是抽象而过时的，“这样的时代既是颓废性的又是预见性的，这是温和的启示时代，是包含有最大快乐的时代。”（见巴尔特《法兰西学院文学符号学讲座就职演讲》）

简要的说，那些旧城都是织体性的，而现代城市则大多是对织体的摧毁。前者凭借事件营造结构，肯定着城市对集体生活的重要性，后者则凭借事先专业制定的结构制造事件，改变世界，借专业制度操纵大众。前者接受城市的矛盾，发生的只是转换，后者，无论是保守还是激进，目的是放在迎合或者拒绝它的消费者，因此，在阅读和使用中不能被“重新创造”。

这样粗糙的说明当然不精确，对一个洗衣台的材料与构造的凝视如何能成为颠覆现代城市设计学理的契机？我面对它，砖、石、水泥砌块，都是长方形的小块，它们在一起又分开，分开又在一起，让我陷入对城市的迷思，其道理似乎无从解释。

选择这个例子不是偶然的，因为与一座城市相比，它很“小”，很具体，但也最抽象，并不简单，我把它和中国山水画，话本插图、盆景、工艺雕刻、织物纹饰、小木作、园林等等，都称之为“小模型”，如一个手工匠人在加入城市营造之前的出师之作。问题是：它们如何可以和一座城市相类比？我的回答是：它们都注意到所用语言本身的性质。在这层意义上，它们的本文性质和尺度无关。我们必须搞清楚

定义，尽管一座苏州城早已是人口众多的城市，尺度很可观，但它却是小型的，按《吴越春秋》记载，伍子胥受王命制定的方案，体现的是一个宇宙学的主题：天有八风。小模型最突出的效果，就是它那刹那间被领会的整体性。从这层意义上说，与“散漫的思考”对应的戏剧场景，就是一个个偶遇的小模型，而“分心的”细节即是这些场景特有的一种关注点，被散漫切割出的单独空间实物微小局部，往往非思者意之所在，却能触动观者对这城市，对这里的爱欲、想象，场景或许静止不动，但想象与回忆都勾起“情节事件”，让时间性注入场景的像中。如果说近代以来建筑大多只是城市一部分，其本身并不是可以和一座城市在整体性上类比，那么，我所说的“戏剧场景”本身就具有整体性质，如同从一块织毯上随便扯下的一碎片，即使微小也包含整块织毯同样的经纬与针法。但是，真正的区别在于，戏剧场景必须有身体直接进入，直面就须在现场，所以，“戏剧场景”不同于通常的城市设计的“总体模型”，这类东西因其比例小于实物，让建筑师学得对象全体似乎容易把握。由于量的缩小，在我们看来，它似乎在质上也简化了。说得更准确些，量的变化，使我们对城市取得一在外面或在上面的位置，让我们感觉掌握一个相似物的能力扩大了，也似乎多样化了。借助这种能力，我们可以在一瞥之下把这个相似物加以把握、估量和领会。这就是城市设计中“整体的知识先于部分的知识”的陈词滥调，实际上不过是出于简化认识所取得的错觉，而借助专业发明，这类“总体模型”和实物有量上的精确还原性，也使建筑师以为质也是可以还原的，实际上却是质的损失和无法还原的摧毁。这类纯粹由总体模型的错觉，而非由城市本身引发的智欲满足和快感，被称作美学性而被维护。在这个时代，美学也是知识。

“戏剧场景”是走进城市的发现，是经由散漫的思考而得来的“随便什么东西。”但“分心的点”把我钉在那场景里，我的城市阅读同意被情感所牵累，而城市就如情感是我所不愿化简的。城市和情感既然不能化简，因而我必须化简阅读，将其化为情感留连之地。我的“散漫的思考”以奇遇原则并不平均的遍布城中，戏剧场景的存在与分心的点互相依存，如巴尔特所说：“我们可否研究考虑一种情感的意向性，一客体之瞄准，一即刻为欲望，憎恶、乡愁、欣悦所泌透的客体？”（见巴尔特《明室》）更重要的是，“分心的点”类似民间生活经验中的微小疯狂，原始惊讶，使一场景成为一空的舞台，让人感觉以纯粹的身体姿态，以可逆的时间，以情节事件的方式，已经逝去的人或甚至尚不存在的人、物就在眼前。这不仅是凝神专注于一个场景，一个微小物体的想象世界方面，不止是幻象病者“脑中制造的假想”，这场景，这小物体，必是过去存在之物，确曾存在，不可否认，留下了证据，往事历历如在眼前，城市的魅力就在于此，除非将之彻底拆除，就如现在中国城市每天都在发生的，我称之为城市“魅力之解除”（本杰明语）。

我在城市中不追求知识，而是追求讶异，切割讶异之场景。如果说城市设计通常制造的统一场面取决于“叙事主题”性的统一语境，那么讶异的场景不可能随这类主题所诞生。在这些“小模型”式的场景中，讶异引发自与“分心的点”的遭遇，这些微小事物虽无心而有意，言外有意，因其存在而使图像“有话说话”，打破城市一隅的沉寂，同时，它也打破了“统一的”语境规律，这就是“本文间性”这一术语所指的。一个场景至少有两个语境，若追求场景间的“构思统一”，推论出一种意义就丢掉了其他的意义，而当我们说“戏剧场景”是一空的舞台，即意味着一种拒斥“意图性”、拒斥“分析解释”的本文构建，我们受困于主体性，也许最终不能回到城市事物本身，但我们至少可以把设计语言中性化，这个过程从阅读就已经开始了。或许能够针对建筑语言本身，回答“什么是城市设计中的建筑学”这个问题，并联想到当年巴尔特提出的“写作的零度”这一概念，他希望借此摆脱文学和思想中的虚假的浮夸言词，摆脱任何不必要的构造，追索到写作的底蕴，进而去发现一种比知识思考更基本的意识，同时，他的“零度”概念也是用以回答萨特于1948年提出的“什么是文学”这个著名问题的。在巴尔特看来，这是个不恰当的问题，因为语

言不是通过性的工具，而是一比文学更基本的自足存在，恰当的问题是：写作如何胜过语言，因为语言极力阻碍说出未曾说过的话语。“零度”这个概念即指写出的一些词之间封闭的静默的空间，这种空间使人有可能根据这些词之间的辩证关系进行阐释，而且，这种空间还使不能真正中性化的一种语言中性化了。

设计的语言反思着城市事物本身的语言，但两者都不意味着有某种基础性的城市语言的绝对存在，而强调了在现存的城市语言与它的实际应用之间尚未落实，似非而是的中介关系。正是这一点，拨动了我的心弦。

与索德尔开始的这种结构语言学的思考相似，我在城市中寻找的就是这类中介方面，可以恰当的把“分心的点”称为无法为之命名的事物，一个记号，而“戏剧场景”就是在城市建筑事物之间的“既说话又绝对”的静默空间，更准确的说是本文之间之地。这是一处其场景写录不发展的处所，和其周围无叙事联系，无过渡连结，无形式逻辑关系，可推敲其具体事物的片断写照的构成之法，但却不可以说明，平铺直叙，切割的时机只是因缘巧遇，随兴而停驻，所关注者题材平淡，介于有意无意之间，它或许丢失了任何既定的意义与价值框架，但却保存着所有的语境，在每一个“这里”我“停下来，守着我的欲望，我的忧伤，仿佛宝藏一般”。正是在这层意义上，我把这个直面城市本身的“阅读单位”叫做“空的剧场”（图二十四）——辩证的存在：空虚即最大的充实。

一个个“空的剧场”，随着散漫的思考，如散文的现场写作，无休无止的出现，除非这过程遇到阻止。而正是其保留着所有语境的性质，也就保留着所有的影响，来源和起源，全以痕迹形式存在于具体的营造物之中。这些个“空的剧场”并无形式逻辑的连接，不能画出一张可以从理智上还原的总图或总体模型来，但它们本身就是本文“……之间”的“小模型”，其联结的方式遵循一种方式，不是另一种不同的逻辑，而是对我们习常逻辑的摇撼，如禅宗语录中所说：“摇到你的牙齿掉光”。我称这种方式为“渗透”，这就是城市中诸事物（主要建筑事物）的渗透，琐碎的城市就是渗透的和被渗透的本文。

从这层意义上说，对城市的散漫的思考已经是一种设计实践，因为它意识到语言本身似乎就是虚构的工具，语言紧随在语言方法之后，所以，这种阅读关心的不是已达到的形式，往往忽略过于明显的规范型制，而偏爱无休无止的漫游。“织体”不是一种现象，而是现象的条件，因此，我可以对一座城市，无论它是织体还是织体的反面，随心所欲的加以切分，生产出我能加以调配的众多有效用的片断。我赞扬织体性城市，不是要阐述紧构造的形式，而是赞扬一种符号学活动的场所。这种符号，琐物、“分心的点”，不是认识或分析的对象，而是日常生活中的细节不经意的迷思对象。不是迷思到一种神秘性，或另一种形而上学，正相反、全部的努力在于使城市中本文的欢悦物质化，是城市中的动作本身，是物体，是位移，是材料，是手工，使城市中的事物不期然而然的恢复它们的实在性。重要的是使欢乐的领域均等，废除实际生活和精神生活之间的虚假对立，这是直面城市本身的又一层含义。

直面就是直接面对城市的一个面，即那个城市本身的语言与设计语言对其的实际运用之间的中介方面，由物质性记号联缀的网，每一个记号并无本质，其意义来自“本文之间”，从这一层面说，散漫的思考所导致的之所以不是分析，不是认识，因为“空的剧场”带给人的城市本文的欢悦正在于：反对将本文分开，并坚持将对城市爱欲式的蓄意，扩展到城市中一切种类的对象，包括语言和本文。

（三）分心的设计

一位建筑师无前提的投入一座城市，任便的选取，切割出某个戏剧场景，并爱溺于这无休止的活动，我不知他会在哪里中止，却知道他的选取，是因“分心的点”而意外的停驻，在看似不重要的小细节里可以凝结关于这座城市的重要信息，如设计态度与城市本身真实接触一刹那的意外恩赐，城市躯体不经意的向他裂开的一道

细小的伤口，却可能唤起他的重大回忆，反应立即而剧烈。于是他在城市散漫的选取着“空的剧场”，如无人演出的，或等待演出的实验戏剧的街道巷尾的场地，阳光与气象影响着他的心情，而在他心中，不再有因“城市设计”这重大题目引起的贪婪与征服欲望，有的只是对这城市的爱欲与慈悲。

被这个那个“分心的点”所击中，为之倾倒，沉思于城市中这里那里的“空的剧场”，用身体代替心灵，体会到这城市欢悦的源泉与只是在那儿的事物在物质性上一致，曾经被设计语言隐藏的东西，身体把它说出来，在每一个“空的剧场”里，在那儿有某种东西，具体又无法命名分类，明显而坚定，超越了语言的意义（或在语言之前）。

有意图的，文化的“我”的不在或分心之时，就是城市事物本身浮现之时。爱欲连着“分心的点”与对城市的慈悲，若说“分心的点”与慈悲有什么共同点，那就是：二者都处于文化之外，或低于文化，先于任何社会化，文明化的教养，“分心的点”是一具体物质，个别现象，慈悲则是迄及的境界。是通过城市中事物诸并列语言的同居现象而获得的欢悦：互不相容的诸代码（例如高贵的卑微的，完美的与残缺的，正统的与离轨的，等等）相互接触，直接并列，创造出了浮夸滑稽的（从正统的专业观点看）的新语言，城市居民对其城市的爱欲信息体现在如此纯洁的语句中，以至于它们可被用做城市本文的语法模式。换句话说，在城市中循着爱欲与慈悲，无意的切分“空的剧场”，企图去发现城市的“本文间性”，结果却揭示了这座城市籍以构成的自足的结构。什么样的结构呢？这里有阅读障碍带来的小刺激，特别的悬念与诱惑，各种撩人的意味，从对立，从联想，从“戏剧性”中展现出来，或许可以用星号标出这些城市“插曲”，使建筑师可以类似于站在总图或总体模型前那样弄清前后的聚散关联，但是，每一次的阅读都是对他的“循环记忆”的挑战。于是，阅读变成纯粹的设计，更准确的说，变成虚构，城市的本文变成一种人格化的本文间的相互关系，而不是一个最后的确定的本文。

相信必定有人质疑，首先，这类城市阅读结果，特别是“分心的点”，只属于个人感受，太私自性而难以推断城市的普遍性质，个人的情与欲、慈悲—这类情绪经验，如何导向一种可操作性的城市阅读与设计理论；其次，做为阅读与设计双重基本构造单位的“空的剧场”，其“本文之间”的性质，非逻辑的任意联系，使每一次阅读都会有不同的结果，但这看似开放的体验却是在一个“封闭的世界”之内，因为它对城市中的事物似乎什么也不摧毁。

“分心的点”实不只受个人心理影响，其中有“个人记忆浮现”，也有“社会共同心理”，时代社会文化皆能左右个人与它的相遇。实际上，我根本不相信有什么“个人创造性的自我”，对此罗兰·巴尔特在理论上做过精辟阐释：“接近‘本文’的‘我本身’已经是其它本文，其它代码的一个复合体，其它本文和代码的数目是无限的，或者更准确的说，是遗失的（其根源是遗失了的）……立体性一般被想象为一个多重体，我以其多重体与本文交遇，而实际上这个伪装的多重体只是构成我的一切代码的痕迹，于是，我的主体性的最终具有着固定型式的一般性。”这清楚的说明我们在面对一座城市时，预先已处在一个被固定型式“自缚”的状况中，我们用语言和图形思考，固定型式归根结底就是符号学意义上的“自缚”，不首先清理它，甚至忘掉它，说“直面城市本身”就是可笑的。但是，以之为基础的文化、知识总是不失时机的介入，所以，我不说“认识”而说“体验”，说思考的“散漫与分心”，说“在理解之前不下判断”，这即如现象学所谓“悬搁”，由此，我即使不是完全自由的，但至少是立体的与多重的，一个“分心的我”投入城市的本文之中，“我”只在这种意义上存在：做为多重现实城市本文中的一个多重体式的构造成分。

鲁迅说过：陈规俗见可以杀人。在我看来，陈规俗见也可以杀死城市。但是，语言作为社会约定性的符号体系，可以说，没有陈规俗见就没有语言，所以直面城市本身首先就对我们赖以认识分析的语言，无论文字还是图形——做斗争。通常，

我们把爱俗和慈悲想作一种直接的情绪体验，但我以为，它们是重要的理论范畴，在任何城市阅读与设计理论中均起作用。思考它们，即考虑城市本文和它们所需的阅读与构造策略，这种活动与其说是自白性的，毋宁说是理论性的。

城市创造了意义，意义创造了生活，所以，城市居民不仅是城市的使用者，也是它的读者，简单地说，他们都以自己的方式对所居的城市做解释，如同用方言土语消解通用的规范语言。从生活出发，人们阅读城市，靠的不仅是大脑，更是身体，就象方言土语似乎不是大脑的产物，简直就是身体的东西，它从腹腔、肌肉、隔膜、软骨之深处，而且是从人们自己的语言的深处传至你的耳际，有血有肉。和这种语言和身体姿态对应，城市既成为欢悦的本文，欢悦出自对城市的爱欲。“而无论文化还是文化的摧毁都不是爱欲式的，成为爱欲式的都是它们之间的裂缝。造成欢悦的不是急烈，摧毁并不使它感兴趣，它所渴望的是缺失、缝隙、切口、收缩的处所，即在遭遇的狂喜时刻，抓住人的溶解力。”（见巴尔特《本文的欢悦》）这是一座非连续性，溶解，片断化，不定性和理智上不可读的织体城市固有的性质，而散漫的思考，身体性的投入所带来的现代城市从先锋派技巧到所有既定预期的瓦解，作为在可操作的建筑话语中的裂隙，其震动力更富欢悦性。在这里，重要的是在阅读中抽光覆盖在城市本身上的一切意义灰垢，使城市本文的欢悦物质化；和现代专业建筑学的语言对应，城市即成为快感的对象，认识与分析的对象。有必要把快感与由爱欲带来的在城市中的享受与幸福分开。一个专业城市设计作品引发的快感与它的或多或少的理智信息联在一起，而享受则是快感的不及物方式。对专业建筑学而言，城市中的“物”从来不是纯物质性的，而是它的功能内容和结构，但是，一个“分心的我”在城市中享受的东西不是它的内容，甚至也不是它的结构，而是“我”的身体加在它纯粹表层上的擦痕，“我”快速前行，省略，寻找，再次沉入，欢悦也许来自在城市中无目的的漂移，它发生在“我未关注全体之时”以及“我被似乎是模糊的，戏剧性的甚至极端准确的语言摆布之时。”（同上）但是，在今天的城市中，人们被建筑师们的作品打动，而不是被日常生活中的寻常事物打动，似乎已属常事。不过，专业建筑学的这种能力护张，是科学、理性、法则的专业神话建立之后，城市居民日益放弃自己的营造语言的结果，人们把阐释的优先权让给了专业建筑师，然后经由照片、图册、新闻报道，专业展览，绕了一大圈返回自己长年生活着的世界，于是，寻常事物，便不再是围绕着身边的日常全景，而是在学校，在专业机构，在政府决策部门中被赋与这样、那样的意义，分出规范的与离轨的，并经文化阐释、历史考证、专业知识所有这些意识形态的东西升格（或阉割成）一个个“课题”。（见吴亮《老上海—已逝的时光》）

在日暮尘上的商业开发热潮中，建筑师已失去了自己的立场，甚至不能认识到自己理论上的“自恋”性质，这使他们的语言成为城市中新的陈词滥调，是和城市本身无关的什么东西。建筑师从精神上篡夺了特权地位，而注意建筑学上的新技术则利用了城市居民，他们事实上的唯科学主义和技术专制使他们“误诊”城市，也错误地让城市居民把自己的自发性营造活动发现为“症状”。（如强迫症和强迫行为，易被忽略的性格失调等等）而对自己的城市，人们越来越多的是“快感”，越来越少的是难以名状的“爱欲”，即关于从自发秩序的语言本身的身体性的享受。城市不是电视上的影象，不是匆匆而过的旅游地，它是用来居住的，在漫长的人生中，对城市的爱欲来自重复，这种重复即如语言学意义上的通信，“因为发送者总能以逆转的形式从接受者那里收回自己的信息”。（拉康语）只有无应答的状态才使这一过程趋于停滞，并使城市成为事实上的瘫痪的结构，同时这也意味着主体的毁灭。

因此，建筑师必须对城市慈悲，面对现今的中国都市，有什么词能贴切的表达我的心情，那就是“悲怆（引用巴尔特语）”。我悲怆地对城市事物的本身固执，这意味着对城市的不可还原性的肯定。城市抗拒着和通过更长的延存而超过围绕着它

的各种定型的话语。柯布西埃主张建筑师向工程师学习，我主张建筑师向工匠学习（城市居民都曾是一种说着自己语言的工匠），但我知道自己是一个不可能天真无辜的返回的角色。所以，我宁肯自己的地位是业余的，等待在城市中三条路的叉口上，以保持非任何知识权势所能左右的，纯粹的设计乐趣。我在城市中不断的转移：走到不为人们期待之地，走向城市本身。慈悲与悲怆都包含着某种“害怕”，害怕在城市中，爱欲或享受的某个方面可能没被把握住，拒绝制造统一场面，就意味着不顾一切地维系一种转移和一种期待的力量。我害怕无意中的把一个城市本文看成纯粹的理智客体，而让它失去诸对立客体同居的快乐。就到底，固执与转移都是一种游戏方法，它的敌人就是城市中自由的丧失。如果说一座织体城市就是一个差异性的琐碎单位的矛盾共同体，那么，这决不仅是一种纯形式描述，整个的道德原则都藏在其背面；精心推敲的漫不经心，有限形式下的自由放任，它甚至是现代城市建造所谓“民主”程序的敌人。城市本身在秩序上的自由与现代城市规划设计法规的根本分歧，也就是自由与民主的分歧：可否自由退出。如果我们把城市的建造比做一个市场，那么，如盛洪在《怎样用自由保卫自由》一文中所言：“在市场交易过程中，一旦任何一方发现对方的最好出价仍然有损自己的利益，都会以‘不同意’加以避免，这就相当于退出市场。但在公共选择过程中，当多数人表决通过一项公共决策时，少数人尽管可以投票反对，却在实际上不能自由退出。因为一个人可以退出一个交易，却很难退出一个社会。由于不能自由退出，少数人就必须忍受多数人通过的决策对自己的损害；又由于投票程序的合法性，政府必然用强制性的手段执行公共选择的结果，从而与自由的最原始的定义相悖：将强制减至最少。由此，我们会进一步地理解‘自由’。自由不仅意味着同意的自由，更意味着不同意的自由；不仅意味着不同意的自由，更意味着通过‘不同意’避免损失的自由。”这种想法来自哈耶克，在他看来，自由不是一个看得见的物理世界，而是一个原则：“多数决策的过程不应当与那些自生自发的过程相混淆，而自由社会也渐渐认识到，只有后者才是产生诸多远优于个人智慧所能达致的观点的源泉”。在我看来，城市的生命来自自由，即其自发程序，这一切都折射在它物质性的表皮之上，这是语言性的，一个人不能自由退出一个社会，就如他不能退出他运用着的语言，一旦我们的城市语言不再是自己的语言，我们就会受罪。

通过散漫的思考，只言片语式的小模型，我试图把构造城市的诸代码引入一个与身体性的自然语言交叉的新语言之中，能够任凭城市居民对本文做一种符号学式的界定。它求诸于自我孤立……连接……和排列。我所说的符号学是在诸非语言现象中的对语言的游戏。在这种意义上，我们可以说城市本身是一种语言学的类似物，由一种自发秩序，逐渐形成自己的固定型式和规范，它是城市事物本身的政府，即是权势的，也是奴性的，但它由诸多个人相互参与交往的形成过程，也提供着重重的可能性，使它不断逃避着自己的权势与奴性，这就是我的散漫的思考试图在城市中发现的东西，如果在语言的无政府状态的不可能性中，能够发现某种与戏剧有关的东西的话。在这里，左右每一处城市营造的，不过是思索的练习，悖论的游戏或即兴的想法，这是一处游戏与假说的领地。

设想这样一种直面城市本身的建筑语言，它似乎建立在一种工具性的交流与表现的语言的不可能之上，它天天被用来营造，但营造者却有和专业建筑师身份相反的素质，抓住了世界存在的复杂性，技巧却异常的简洁凝练，让你惊诧于如此简单的空间格局如何可以容纳如此之多性质迥异的事物，它的运用如点状，以一种什么都未决定的“空的剧场”为一小单位，永远直接走向城市事物的内部，不用过渡，采用突然的并列，不用变奏，采用重复，如参与一种文字游戏，空间被隐藏，立面如被肆无忌惮的玩弄着的专有名词，甚至是一个个小单位的空白墙面，让人觉得使用一个假名就可从社会自由退出，却直接退入空间的内部，在这里，表皮与内部的游戏达到了戏剧化的极限，街道反而是建筑之间的切口、缝隙、缺失与收缩的处所。

任何统一的场面造型都失去了效力，但形象却以只言片语的方式更富差异性的呈现，质感、肌理、琐碎的手工痕迹就是这里的一切，似乎这城市不是为眼睛而造，而是为人整个的身体而造，如有血肉的身躯。每一个建造单位都想表达什么意义，但又无法表达到底，却能走向事情的中心，因为在这里，只有能表达出一些和生存有关的基本性的东西才有权存在，它的细碎的差异性被言简意赅、毫无技巧可言的并列与重复整合入一如织网般的整体性之中，可以说，初看乱糟糟的，既无统一结构，又无轮廓线可言的东西，却因其都以一种处于形象与概念之间的中介物，即记号的方式呈现而有了一种共同的抽象性质，真正使其化成为一整体的，是一种起着构造作用，可以自由的参与与退出的相似关系。正是这种相似与差异相互融悖的关系，使这种语言的营造中，城市中什么也不会被真正摧毁，其生机力量正如巴尔特所说：“在于玩弄记号，而不是消除记号，这就是将记号置于一种语言机器里，这种机器的制动器和安全栓都去掉了。简言之，这就是在奴性语言的内部建立起各种各样真正的同形异质体。”

这里有一种理想主义，但在二十世纪即将结束的今天，中国城市需要所有这样的理想主义，不过，它更象是返回到被压制了一个世纪的一种受贬的哲学，让我重新关注或被做为文保对象，或被正统建筑学遗弃的那些城市中过时的部分，实际上，最接近这种建筑语言理想的即是苏州、皖南等正在被忘却的城市与乡镇。在这些过时又抽象的城市中，一般来说，使人们的生活世界得以理解的，引导着对城市本文的诠释与解释的原则就是相似；这种事物的意义总由本文间性所决定的性质，既说明城市中所有事物的记号性质，也说明正是相似组织了符号间的相互作用。这就是中国城市自己的语言方式，它“构成了可见与不可见事物的知识，控制了再现这些事物的艺术。世界包裹在自身之内，大地映照天空，面容从星斗间瞥见自己，而植物在根茎里保存着对人有用的秘物。”（见福科《词与物》）换句话说，在语言和物质性的事物之间，保持着一种单纯而直接的关系，每一个字都既是概念又是形象，或者说，是和事物保持着某种相似性的图式，使之至少保存着两种阅读语境同时并存的可能性，而想象，更可以将之直接引入立体的空间，正是在这种意义上，我说象苏州那样的城市直接可以按一张“梅花三弄”的古曲谱做为平面建造起来，实际上，这些做为语言其意义丢失的记号，本身就是静止树立的、尚可辨认的形象，无限接近着我所说的“空的剧场。”

正是在这种意义上，我说中国文字语言的构造原则在一般原则的层面上，可以直接用做象苏州那样的城市本身的建筑语言构造原则。在我看来，许慎在其《说文解字》中提出的汉字组成六书：指事、象形、形声、会意、转注、假借就都是“相似关系”在语言构造上的体现，与之对应，我尝试提出中国城市曾经依赖的六条语言构造条例：第一种与“指事”对应，是“近便²³”，意思是空间位置的“邻近”，两个建筑片断，“空的剧场”，由“邻近”而使属性渗透类似，邻近的程度也就是类似的程度；第二种与“象形”对应的是“模照”，即不创建于空间相邻的那种近便，两个构造单位，“空的剧场”，可以在城市中间隔一定的距离而相互作用，有如物件与镜子关系。正是“模照”关系使城市的语言构成开始表皮化，如一棵葱，一层层剥下去，并无什么隐密的本质，其中心只是“意义被丢在别处”；第三种是“类比”，对应于“形声”，它是前两种相似方式的叠加，它象“模照”一样使不同的构造单位在城市中遥相比照，如声音之回响，同时又因其形似而邻近，这就是为什么几乎是完全相同的建筑可以同时出现在城市中的不同位置，其区别取决于所处具体场景的本文间性，也说明原本不存在的一座建筑，如何可能被填补进一座城市，就象它一直在那里一样。阿尔多·罗西在《城市建筑》一书之后，也提出了“类比的都市”这个假设，并举十八世纪画家卡纳雷多的威尼斯憧憬为例，画家把帕拉第奥的三座建筑画在一起，正如同是他所观察到的真实的都市整体中的局部一样。正是帕拉第奥建筑如专用名词一般和威尼斯城以及与建筑语言本身的相似关系，可能构成威尼

斯的一个“城市类比”，并能做为城市设计理论的假设：“设计过程中的元素都是既定的而且在形式上也极为明确，不过元素的意义则因设计手法才会显现，透过设计手法才能赋予作品真正的、出乎意料之外的和原创性的意义。”第四种是“感应”，与“会意”相对应，它无需距离和联结的条件而自由发挥作用，其力量在于万物的运动与聚合。前三种相似方式都包容在感应之中，集中体现在园林的营造上。可以说，园林在苏州那样的城市里，即是关于城市本身自由成长的语言实验室。上面四种原则构成了中国城市的语言自足体，我们通常贬义的称之为“程式化”的东西，但我们容易忽略是，它是专业和学院建筑学的对立面：专业和学院建筑学使制作过程（它已经或相信自己已经掌握了）和目的（为了完美的建造）内在化了。这使它很少注意语言和物质性的材料本身；另一方面，程式化营造乐于表现不可知的存在，具有一种无时间性和独立于外界影响的性质，从而专注于做为记号一部分的制作过程和语言本身，并对加工过程中的偶然因素技艺高超的加以利用。与之配合，相似方式是通过“记号形象”起作用，使隐而不见的事物性质通过可见特征显示出来，并认为，标志者的记号形象与被标志者在性质上一样，这就打开了自由联想的空间。

也许有人会指出，相似方式的世界只能是记号的世界，它那不求本质的世界使它所能包容的知识十分有限，寻求城市中事物的意义就是去阐明一种相似关系，寻求支配记号的法则和技巧就是去发现诸相似的事物，这种知识注定只能发现相同的东西，人所有的城市只是一个“封闭的世界”。但是，谈论中国式的城市构造语言，不谈“假借”与“转注”是不完整的，正是这二条，突显出这种城市设计符号学的自我消解，自我解放的力量。

“假借”使记号飘移，离开任何即定的意义范围，这种记号的任意性，吸引了人们对场景营造本身技艺的注意，而不是企图将其隐蔽起来，它制造对城市语言固定型式似非而是的疏异感，也否认了各种建筑分类范畴的存在，在住宅、寺院、官署、学校、公共项目甚至园林这些不能连系在一起的东西之间建立起一种显示存在基本性质的联系，使得原本程式化的建筑语言具有一种更富活力的运动：难以明确分类、命名的场景，一种极其松散的，同位式的空间句法，可能把临时从各种角度选来的片断，“空的剧场”串联起来，使抽象的空间分类概念有了一种感官具体性，并且，这个散文般的构造过程可以无休止的继续下去，避免陷于停顿。

“转注”则是通过模仿来创造的手段：将一个片断以及它通常的暗示语境应用于一个完全不同的语境。于是，程式化的运用固定代码的企图就与如何突出、模拟、违反这些规约的企图连系在一起，由于其片断性质和自由联想性质，即使任何理智还原的努力，也使任何系统研究的观点成为不可能，这种想象的构成逻辑是类比性的而非隐喻性的（反象征的），比较的是诸本文，而非诸个别对象。这也就抨击了以前的每一种既要把形式和内容分割出来，又想把它们结合起来的观念。

正是“假借”和“转注”使散漫的思考成为可能，也使原本程式化的建筑语言本文化了，第一，它们使本文代替了类型，“空的剧场”的片断性与自由联想性质否认了无论是功能的还是文化的建筑分类学；其次，它们使本文不存在时间向度，但却可以继续不断的创造。

在这样一种城市建筑语言氛围中，“除了一股欢悦之感还能是什么别的观念呢？”散漫思考于其中，迎面而来，环绕左右的都如只言片语，彼此都有点脱节，但没有一个本文凌驾于它者之上，“在后的只不过是另一本文，一个本文系列的最后一个，但并不是意义的最终项。”（见巴尔特《巴尔特论巴尔特》）其中既有象园林那样第一人称的场景，由未举名的城市爱欲者思虑着，表达着自己的处境，又有在各种经典本文中拿来的场景片断，携带着其中的沉思默想。一系列片断，空的剧场，或象想象中的身体姿态组合的活动场景，为一套场面，为一些形象和思想的痕迹提供了素材，风花雪月都因这些场景戏剧化、人格化了。而且，这里总有一种人与城市的爱情故事感人心脾的暗示，但并没有展开和连续性，只是呈现着城市和它的爱

欲者之间一般化了的劳作交往。这让我想起巴尔特的《恋人絮语》，“我想了解……”“该做什么……”，“当我手指无意中……”，“这不能继续下去了……”，这都可以做为陈述散漫的思考的首句，道引着那些我们将认出的“分心的点”，当我们穿过那些既具体又抽象的记号，当它们纯粹的物质性因其记号的任意性、非叙事性而让我们认出某种被读，被听、被身体接触、被心所感的东西时，就形成了纯粹修辞性的“空的剧场”。在城市本文的多重体的设计多重体中，一切均可拆解，但一切均不可破译，城市是不可还原的，除了它本身在任一点上的无限多的包层之外，别无所有；结构在每一点每一层上都可被追溯、被抽丝（象织绵的线），但不存在底层东西；设计的空间可以漫游，但不可以穿透，设计不停的设定意义的条件，但拒绝任何固定的意义，这种活动是真正革命性的。（见巴尔特在《形象、音乐、本文》中的思考）织体城市的最后一个特点就是：它始终是同时性的关注着折射在建筑语言上的城市复杂性。检验一个设计是否有织体性，办法却极简单：你不需要去设计两公里长的一个统一场面，你只要设计一个 20 米长的构造单位，看看是否能将各不相同，不相交也不相遇的本文系列焊接在一个整体中（图二十五）。

第四章：反建筑的城市本文的可能性

城市设计这个古老主题在当代的复苏，始于我们对城市普遍崩溃的认识。崩溃的原因当然是错综复杂的，但在把责任推给建筑学之外的力量之前，有必要先在建筑学本身进行质疑。把责任推给现代建筑的观点同样过于简单，有必要在现代派与先锋派的建筑语言之间做出区别。如果让我下个定义，我说现代派即是先锋派的结束；当它开发出一种关于建筑作用的可能性的元语言，并视之为一门无所不包的科学观念，进而使建筑语言与象征、与密集的意义、与企图创造理据性，而非任意性的记号连系在一起的时候。跟现代派在一起，世界被缩减，人被简化为一种简单的东西。现代派也给建筑师一种狂妄，即他可以科学的名义主宰城市的生活。在这种意义上，现代建筑语言即是一种权力语言，并因其专业化、制度化、规范化而加强，这就是法西斯的语言（在罗兰·巴爾特的意义上）。就对现代派的批判而言，撇开当下城市设计日益商业化的倾向不谈，从最积极的角度看，无论是认识论上质疑的结果，还是在现代派过分简单的城市规划模式面前的退却，城市设计的复苏都体现了对城市难以把握的复杂现实的认识，或者说，一种信心的丧失，即对那种以为可以从理据上整体性掌推城市建构的信心丧失，实际上，城市设计就是城市建构局部解决论的同义词。建筑学而不是城市规划，建筑师而不是规划师开始走向舞台的中心，似乎在一个缩小的范围内，人们更可以看清城市起伏不定的复杂现象，分析理解城市的结构与代码，人们开始谈论城市的意象，试图表现城市的意义，发掘城市的本质，建筑语言重新被看成是一种表达生存意义的工具，或者说，表达某种城市“精神”，某种不可表达者的工具。于是，我们走进了意义过剩的城市时代。到处都是识别性，结果是识别的呕吐；到外都是意义的中心，结果是没有中心；到处都是意义，结果是没有意义的城市。意义的表现与组织的建筑语言已经成为城市中新的日常习语，更重要的是，建筑学很少真的检讨自己的工作方式，即那种依据于一个先决的体系的设计，表达了我们关于城市的某种思想方式和逻辑的模式，或者说，某种我们预定想要表现的价值。建筑师抱怨城市的权势，即他们天真的认为别人具有而自己不具有的力量。但我要说，最基本的权势就在建筑语言本身，即在它总是追求确认与合群的代码的倾向。如果说现代派的城市建筑语言是理想主义权势化了的语言，那么当下的城市设计就是日趋习语化的权势语言，是被后现代的折衷词汇装扮了的法西斯语言。如果建筑语言继续被看成传达既定意义的工具，随着这种任务的完成，建筑语言埋没了自己。它的埋没也意味着城市的埋没，因为人生来就是语言性动物，他们通过语言发现和理解所生存的城市世界。

先锋派的建筑当然是以对新的语言模式的开发为标志，并且不要忘记，是在几乎“装备粗劣的”的情况下。我把这种摸索着的模式化思考就称为“虚构”。尽管一说到这个词，就让人联想到由文学（小说）和画面（电影）组成的“虚构世界”。这并非意味着三种不同的语言可以互相直接转化，或者说，它们共享着某种元语言。正如阿兰·罗伯-格里耶正确指出的：电影就是电影，它不是小说的另一种表达方式。（见阿兰·罗伯-格里耶《我的电影观念和电影创作》）同样，建筑也有只有建筑才能做的事情。但是，这并不排除“虚构”作为对人类思维进行的一种富有活力的研究，在不同的先锋式探索中的共通价值。它一贯针对“固有的观念”，也针对自己。我甚至可以说，先锋派试图说一种不同的语言，关于语言的语言，与日常习语相区别的第二语言。这就是为什么在这类先锋语言中技术性的规则被特别重视。但是，从一开始就应该记住，先锋派描述各类艺术话语代码的企图是与这样一种探索

联系在一起的，即具体的作品是如何突出、模拟、违反这些规约的。

公众因此把先锋派视作“反传统”的英雄，但是，如果“传统”是指人类永无休止地探索思想的复杂性及创造的可能性的某种动力，那么，先锋派在各类文化领域所作的一切无疑是对这一传统的认同。它们试图在语言内部改造语言，以和世界保持某种批判性的特殊关系，而不仅是做“时代报道”，“不断诉诸语言学模式以改变批评思想的中心”，这就是从主化转变到话语，从作为意义根据的作者/画家/导演/设计师转变到社会实践中起作用的规约系统。正如先锋派建筑认为表达意义的形式会自动生成于功能的形式化系统，“意义被看作是代码和规约的效果（仅仅是效果而已），有时还被看作是违反规约的效果……，在每一种构想中，特别要加以关注的是那些两可之间的，或有疑问性的现象，它们有助于识别那些排除它们的规约，而且，它们的力量正依赖于这些规约。一门科学或有关形式的完全‘语法’概念，被当作是那类实际上专注于研究非语法的或偏离常规的现象的方法论视野……”，（见卡勒尔《罗兰·巴尔特》）一门无所不包的科学的观念对特别是建筑的先锋派所起的作用，与一种无所不包的进行质疑的概念对某些类型的所谓后结构主义/解构主义所起的作用一样：无论是一种全面的科学还是一种全面的质疑，都不可能是一种实验理论的完成，但是，对于进行本文的话语功能的有力分析来说，它们都是必不可少的。

在从文学、电影直到建筑、城市设计的实验本文的一种特别属于符号活动的思考中，话语的叙事分析都是一个不能绕过的问题。也许有人质疑城市中的建筑学活动与叙事有何关系，但是，反复重申“一切形象都是某种叙事的表现”并不过分。我们所说的“构思”就在叙事，整个建筑学的功能分类都在叙事，而且，在意义被视为现象本文的某种再现，是城市本质的某种再现上，都是相当“文学”的叙事。与现代派相比，日益繁荣的商业现实主义设计观更深通此道。与此相反，站在先锋派一边，我们可以沿着一条清晰的思路回到先锋艺术诞生之初，重新关注语言本身，重新关注各自的物质元素。因而可以把先锋派的努力特别看做是“反文学”的，在这种意义上，乔伊斯、福克纳、贝克特²⁴直到新小说运动都是反文学的文学，从爱森斯坦²⁵、戈达尔²⁶、罗伯·格里耶到格连纳韦的现代电影都是反文学的电影，或者说，只是电影本身；而先锋派的建筑也突出着反文学的倾向，如果说先锋派之前的建筑特别含有一种叙事意图，再现一种连贯的意义世界，先锋建筑就是反建筑的建筑。建筑的任务不像人们通常设想的那样去表达不可表达者——即那种我可以轻蔑的称之为“心灵建筑”的东西。建筑不应企图去表达不可表达者，而应对我们自动赋予建筑语言，进而赋予城市的假定的意义提出疑问，即企图不运用那个在先前话语中被构成或被详述的世界。现在，相当程度上，这种先锋观念已被主题公园化的城市所遗忘，提出一种反建筑的建筑观，在城市设计来说从来都不激进，而是它存在的必要条件。这种反建筑的城市本文与正统建筑学针锋相对，在一定意义上说，是旧建筑学五条致命谬误与反建筑的建筑的五条基本观点的斗争。正如以下图式所示：

叙事的可转移性	叙事的不可转移性
认同	疏远
透明性	表层性
单个虚构世界	多个虚构世界
个性	无个性

这些词条需要解释。当然，虚构城市的观念是反解释论的，反建筑也意指反解释。建筑师不该阐释作品，无论是理论的还是实践的，无论在设计之前还是设计之后。但他可以讲述为什么和如何设计，这也许无助于对理论观点或实际作品的理解，但有助于理解反建筑的城市本文是如何生产这一技术问题的，并显示在本文的构成中，建筑师如何奋力使第二语言从世界赋予他的第一语言的泥淖中脱离。

一、 叙事的可转移性与不可转移性（结构的连续性与非连续性，即叙事的前后相

联性，分裂、打断、插曲性结构，未经整理的枝节)。我说的叙事的可移性指的是一系列场所，其中每个单位(每个改变叙事过程的功能，从大街到广场、从边缘到中心、从门厅到客厅、从门到窗……)按照一个因果关系链与紧跟的前一个单位发生联系。在商业现实主义的城市设计(流行的，可比做好莱坞影片，迪斯尼乐园)中，这个关联常常是心理上的，笼统地说是由一系列稳固的动因构成的。设计常常是以现存的体制而不是以场地现状开头的。这是城市意识形态的基本戏剧性场所——常常是一种平衡，然后平衡被打破，接下来是一连串的反应，直到最后建立新的平衡。一般而言，我们把其中打破平衡的那个意图叫做“构思”。

建筑学的这种空间叙事传统只是近代专业建筑学的传统，是我们在诞生于十九世纪的所谓现实主义小说中熟悉的世界图景：围绕着一个权力的也是空间的中心，整个城市被组成连续叙事的统一场景，所有的主要街道都奔着这个意义的中心而去。由此组成的建筑语义的等级系统，诞生了城市设计主要就是关于主要叙事线索的连续的、宏大的、完善的公共设施的建筑，并把对功能的准确归纳与真实性，与对关涉世界的准确性划上等号。在这里，人们遇到了城市生活的悖论：使其功能不真实的正是关涉世界的这种准确性；任何这样详细描述的功能都不真实，但与此同时，这个功用越具有偶然性，就显得越自然。建筑学的这种叙事传统塑造了这个世界，反过来，几乎所有的城市设计的任务书都是按这类现实主义的叙事模式编定的，跟着任务书走，就谈不上任何有意义的创新。于是，如何超越任务书，而不是给它以专业化的细化与补充，就是摆在城市设计面前的第一步工作。

粉碎任务书，首先就必须粉碎同时根植于建筑学和任务书中的可转移性的叙事传统。这种努力，在我们笼统的称为‘解构主义’的建筑师那里特别明显。“通过阅读法国后结构主义：巴尔特、福柯、拉康，当然特别是德里达的著作，屈米发展了他大部分的‘反任务书’思想。他也受到60年代晚期‘情景主义者’的影响，从他们那里得到‘事件’比‘功能’更加重要的思想。象‘兰天社’一样，屈米认为用头脑简单的现代主义者的方式视形式追随功能的思想不再有效。他说，他从福柯那里，或者从Rajchman关于福柯的话语里，抽出‘事件’胜过‘功能’的思想，而对屈米来说，一个事件是不固定的，绝不是任何事情的开始和结束。一个事件更是一个空间，活动与运动的组合，它连续不断请我们反思与重新清楚表达我们的思想；它是某种转折点，也能引导我们去质疑那实际的物质框架，我们就是在这个框架中完成那个事件，它也许真的会建议，事件在其它的框架中也许更好。……所以对屈米来说，事情是连续不断的流态。他的目的是去构筑一种‘异托邦’(heterotopia)，……另一个取自福柯的术语……在这个异托邦中，每时每刻，我们的面前被供给无限的选择，没有结束。场所提供的东西越复杂，脱离原位，被打碎和多样化，在那个时刻，我们将可能选择的那种我们比我们实际想做的事情更多。以此为基础，屈米为我们的时代寻找着新方向：没有为特定事情提供的特殊场所。取而代之，他寻找一种‘所有类型(categorie)的相互玷染……连续的替换……原初类型(genre)的混淆。’他并不以为这是无法实现的理想。屈米的异托邦存在，在这里，现在，在象纽约，东京那样的世界上最激动人心的城市中就可以看到。城市越是骚动，拥挤，它可以提供的选择范围就越宽。屈米热爱那种城市的那种纯粹的混乱：公寓楼、博物馆、健身俱乐部、火车站、屋顶绿化这些都拥挤拥挤的并置在一起(至少东京是这样)——现代‘分区’概念的对立面，在现代分区中，上述那些东西都是彼此分隔的。”(见《FREE SPIRIT IN ARCHITECTURE》)

这种思想的实验性向统一的场面挑战，违反了传统的建筑规约，但是，它们的力量也依赖着这些规约。如果把拉维特公园的点建筑分离出来，它只不过是类型混淆与替换的实验建筑词典，使它成为一种实验性的城市模型的因素是网格。我们不难看出这种矩阵网络和柯布西埃的“光辉城市”的相似性，区别在于，功能分区概念，或者说，意义确定的内容被抽取了。这种网格当然不是现代的首创(图二十

六), 但是, 柯布西埃对它的利用就包含着瓦解十九世纪城市线性叙事的企图, 过于霸道的理性分区, 却使这种非线性的叙事企图从未被彻底的结构出来。不过, 这却可能使网格本身在城市建筑过程中的语言潜能被重新关注。抽掉了过于确定的内容的网格十分接近现代语言学的一个重要观念: 在有意义的生活方式的生产中, 重要的不是语言成分的内容, 而在于语言成分的区别本身。意指过程的不及物性, 也就是各语言成分在能指层面的等价性。它们都服从一个原则: 最小区别的原则。网格就是一种等价性的场所分布, 就是经常被我们所遗忘的城市本身的揭示之物: 没有为特定事情提供特殊场所的框架。如果为特定的事情提供特殊的场所就是以往城市建筑的基本含义, 那么, 网格只与类型有关, 与一种反建筑, 甚至是建筑消失的城市有关。它同时也向我们揭示: 原以为自然而然的一些原则也是意识形态决定下的理解, 城市生长的真理不可能有目的的制造, 我们所能做的只是制造意义。

网格象 H·丹米什所说的那样“形成了一种极为严密的记忆工具”。区别城市建筑与城市设计的分歧点在于: 是指把网格当做一种用过就扔的资料还是直接面对网格的能指性质。网格凝聚着一座城市过去所有实践的踪迹。

米利都城的价值不仅在于它是西方记载最早的网格城市, 更在于建设者深知网格是在自然中人工制造意义的工具。在这个小城, 网格从平地爬上陡峭的山岩, 即使这样, 它也完好无损。从这层意义上说, 米利都是西方城市史的现代, 雅典是它的后现代, 罗马就是它的拚贴与解构, 甚至可以说, 这三座城市就是一座城市的三种变体。

网格是城市中场所的最基本性的意向划界, 甚至是超出城市的划界, 从自然状态到出现网格, 标志着认识论上的决定性转折。与自然相比, 网格是人工的, 更是一种封闭, 但它也打开了朝向其它东西的一扇窗子, 它的原初的等价性, 意指着同时抓住全部选择的可能性, 不断的回到网格是一种认识上的消解, 要想回到事物本身, 你就必须找到一种自己的腔调向网格发言。网格包含着人的世界无限意指的关系图景——一个迷宫。正如博尔赫斯所想象的中国: “我在……树荫下, 思考着那座消失的迷宫: 我想象它完好无损, 坐落在一座秘密山顶上; 我想象它消失在稻田里, 或者淹没在水下; 我想它有无限大, 已经不是由八角亭和条条曲构成, 而是由河流、省份、王国……我想到一座迷宫中的迷宫, 想到一座不断扩展, 弯弯曲曲, 可以包括过去和未来, 以某种方式包括天体的迷宫。我入神的想着这些虚幻的图景, 忘记了自己被捕捉的命运。在一段难以确定的时间里, 我感到自己成了这个世界的感知者。朦胧而活跃田野、月亮、暮色都在我心中行动起来。”(见《交叉小径的花园》) 博尔赫斯所说的“迷宫里的迷宫”已经不是空间的, 而是在空间性迷宫中同时并存的时间性选择, 即事件有控制的自由放任的发生, 所以它们“扭曲”、“扩展”。

在经过了发生在山岗、河边、整个国家的网格化耕作的漫长试验期之后, 唐长安城定制了不可思议的现代网格城建法: 里坊——把网格直接建造起来。于是, 建筑消失了, 城市就是建筑。围合里坊的墙体同时是街道的内墙和里坊的外墙, 街道变成了为运动也为静止存在的城市房间, 直截了当。从外表上可能想象每个里坊几乎完全一样, 只有这城里的居民才能从外部辨别不同里坊的微妙差别, 或者, 直接走进里坊, 于是你可能发现不可思议的差异与疯狂。这座城市会让你想起所读过的章回体小说, 章节打断叙事, 凸显了一种第二语言即结构性语言的存在, 博尔赫斯机智的指出过: “书和迷宫是一回事……那本书是相互矛盾的, 胡乱堆成的草稿(里坊的内部)。我翻阅了一遍; 在第三章, 那位英雄死了, 可是到了第四章, 他还活着。……”(同上) 于是我们发现了建立在网格本身的城市语法的两个主要原则, 叙事者可以按照这些程序来调动他的“词汇”(姿态、形象、情节事件)的诸单元。第一个程序是彻底性规则, 在一次“动作”中, 最大可能的数目姿态应同时(等价)完成。第二个程序是相互性规则: 一切功能都可以互换。长安模式在类型学上的价值必须重估。在这种语言里只有诸行动类, 而无诸特定的事情, 这种语言大大简化

了语法。受巴尔特的启发，我们也可认为长安没有中心，它的确有一个占据城市约1/4面积的皇宫，但很少有人可以真正进去，对普通市民来说，它是城市中心的一个空虚：一个不在场的场所，可以寄托无尽的想象。上述两个原则在语法上贯穿全部中国城市史，如果说长安是现代的，宋代就已经是一个后现代时期，而明清城市园林在世界模型的意义实验着解构，在不同的文化语境里，它们已经是象针脚一样插在城市之中的拉维特公园。

这与其说是我对长安的解释，不如说是我对它意指性的虚构实践。就象我一直坚持的：理论就等于设计。有趣的是，这种类型的虚构有时与真实的世界可能非常吻合。比较一下雷姆·库哈斯（Rem Koolhaas）1972年的一段叙述：“……一个致力于研究人为概念和理论发展，以及分析诠释，心理建构和命题等概念的完整场所，同时致力于使这些概念在现实中不断获得实践。在这个自我的首府当中，科学、艺术、诗歌，甚至在理想状态下的某种形式的疯狂，各自通过竞争以确立自身在发明、毁灭和重构这个现实世界的过程中的领先地位。每一种或者每一种疯狂都有自己的领域，在每个领域中都设有一个由抛光花岗石制成的相同的基座……。在这个坚实的花岗岩基座上，每一种哲学都得以向空中无限伸展……。而任何一个这类高塔的倒地或者意味着失败和放弃，或者显露出一种视觉的张狂！一束思考的火花：

一种可以被验证的理论；

一种持久的疯狂；

一个成为真实的谎言；

一个永不苏醒的梦幻；

这就象描述一个不同版本的长安。“人为概念的完整场所……同时……相同的基座……无限伸展……思考……持久的疯狂……一个永不苏醒的梦幻”。但是：“分析……命题……自我……向空中……高塔……一种视觉的张狂”之类的语词露出了语境上的差别与破绽。库哈斯说的是纽约，建造在网格上的曼哈顿；但他也在说网格的等价性在大都会文化中的价值：“假如大都会文化的根本就在于变化……一个处于永动状态下的世界……假如‘城市’概念的本质就是众多永久形态的一种可读的序列，那么在此情况下，仅仅根据‘被控制星球的城市’所依赖的三条基本定理就能使建筑重新获得自身在城市中的地位。网格，或者任何用以限定城市中的岛屿/或街区的最大范围的这种都市分区系统，造就了‘城中城’的群岛效果（图二十七）。每座岛屿越是强调自身的特殊价值，岛屿做为一个系统整体，其统一性就愈强。‘变化’仅限于每个组成‘岛屿’的内部，这一事实确保了系统本身的稳定。在都市岛屿中，每座摩天楼或者高层建筑，由于缺乏任何切实的历史，因而编织着自身即时的‘传统’故事”。很明显，库哈斯的思想是反建筑的，因而也是特别属于城市设计的，更准确的说，属于城市本文的虚构。城市的开始只有一次，它伸向遥远的过去，在一个不确定的时间，所有的“岛屿”都在网格上同时定制，它们的“基座”如此坚固，一旦定制就不再改变。当下的建筑师永远丧失了白手创造的机会，要么是在塔楼上加建，于是他不得不在先在的本文上直接操作，本文就不可能原创，本文之后的本文，本文之上的本文，他听到只是不同本文在文化上互文性的合唱与回声；同时，他的加建是有限的，这些新时代的巴比伦塔，时刻面对倒塌的危险；更多的时刻，他只能在岛屿的内部改变，或是变动细节，总之是他不习惯的那类修修改改的工作，这种差异共同体的内部性，使他熟悉的可转移的叙事模式完全失效。

确切的说，等价网格不是打断连续性城市叙事的唯一方式，但可能是最易掌握也最不容易忘记的方式。某种意义上，传统中国的“井田法”就是对农夫的一种设计训练，以一个对难度思考什么都不懂的人的图式让人理解一切，肯定是这种模式容易推广与携带的一个因素，同时，也认同了叙事者的单纯。与之相比，园林是一种只有文人才能真正把握的陌生语言，它的可读性在于感知与心情。但是，问题的关键总在于对模式本身的直接关注，做为一种多尺度自由伸缩的拓扑模型，它超越

了局部的意义，比一座城市更大，印证了博尔赫斯所说的“局部大于整体”的奇妙原则。

直接在模式上改变语言，是一种向零度思考的回溯，如同我上面谈及的从城市回溯到井田，它意指着一种可能性，即如果城市的虚构在反系统的意义上必然是局部的，那么局部上也可能直接在语言接近零度的层面建造，这意味着建筑将在物质意义上消失。一定有人质疑一个“居无定所”的城市不是城市，但我以为城市正因为一些无建筑但又确实是建筑性的空缺场所，一切裂缝，切口、毛边而充满生机，这需要一种真正的视差。正如都柏林人似乎只是在乔伊斯写出《尤利西斯》之后才看见了都柏林，而乔伊斯的主人公斯蒂芬和布鲁姆却只在二十四小时内就看到都柏林的全部存在。因为他们以城市社会边缘人的视角在这座城的各个角落无目的闲荡，几乎没有停止行走，除了几次偶然的例外。或者说，乔伊斯的小说里内置了那类流浪汉小说文本，酷似自传体，没有紧凑的故事情节，取而代之的是任意的，没有互相关联的一系列事件，如此揭示了城市现实的光怪陆离与起伏无定。在拉维特公园的设计中，库哈斯和 OMA 采用了一种流浪体的非网格等价模式，他们把公园沿东西向分割成条……，这些条带被主题公园、游戏区、发现者公园以及诸如此类的东西所中断。这些场所中有电话厅，特许货摊和卖票的游戏大棚，成就了场所中的场所，例如一个园形小剧场、棋桌、木偶剧院、演讲台、溜冰道等等。简而言之，这实际上是一个关于城市本身的实验模型，“由一系列在几乎没有建筑物参与的情况下制造出的连环事件”组成，没有建筑也意味着这里就是一块各类人可以共享的公共产权。

沿着这样一条不断扩展的思路，我设想着把城市场所连续性叙事完全抛到一边的景象：导致叙事中断的节外生枝越来越多，直到主导整个城市。基本的脉络尽管还在，但已面目全非。街道两侧，不再有一组连贯的镜头，倒象是一系列断断续续的闪回。有时事件场所似乎有一个确定的排列顺序，但有时又没有。城市的建构原则是修辞的，而不是叙事的，例如它会一点一点从 1 到 7 按序列表现一种场景意义，而这个序列又不断重复，同时又加入一个次序列 A 或 B。在这个结构中又同时共存形形色色放大、缩小、岔开的图式。

建筑师在城市设计活动中背离以往建筑学功能叙事/形象叙事的连续性，其原因可能是多方面的。但最重要的是，城市统一场景塑造了它的市民意识形态上的参与性，人们对城市的体验失去了动力，这已经成为日常话语的一种神话。通过割断功能与形象上的连续性叙事流，迫使使用者重新调整，重新集中注意力。这不是在与任务书和既定建筑词典的同化上设计，而是根据认识进行虚构，因此强调了建筑语言本身的意义机制。在这个日趋同一化的时代，向城市的统一场面概念挑战并非没有政治含义。这或许可以让人们明白，建筑表达了诸代码彼此可以分离，脱离开那种紧密的“有机环境”。建筑学在城市中的责任与其说是表现现实的剧场，不如说是意指现实的剧场，这需要一种中断，一种批判性的距离。

二、认同与疏远（感情同化，现成品的直接利用，人工性）

做一个城市设计，希望得到公众的认同，这是一个众所周知的机制。但一个城市设计也许比任何其它艺术门类更能直接影响一座城市的文化走向，因此决无轻易应付之策。更重要的是，相对于一时的意识形态影响，建筑是无法回避的长期存在。一个从事城市设计的建筑师必须有一个文化上的立场，并且探索什么是只有建筑能做的事情。例如，建筑不是说明文字，原则上说，它的本性就是不可读的，只能用你的生命度过，所以建筑的目的就是由向我们预期心理提出挑战的“不可读”的作品来充分实现的。你必须走进去，触摸它、感受它、凝视它、走过它、体会它在漫长时间中的阐释与体验上的潜力。某种意义上，一座城市就是由各个互有差异的建筑联合构成的巨大的“孵化器”。它是各种可能事件爆发的场所条件，有必要把符合

传统法则和理解的“可读”建筑与“必须度过的”的实验性作品在城市中分开，对后一类场所，我们还不知如何去读，如何去用，而只能学着去读、去用，并且在用的模拟中，发明自己的用法。

认同被打碎了，但自从布莱希特的戏剧问世后，已经没有多大必要去评论这种疏离效果的目的。很清楚，它们也是与叙事的可转移性的解散密切相关的。当场所变成无特定目的、离间的、中性的、分裂的、被打断的、复合的和自我重复与模仿的，动因的稳固就无法维持。这就直截了当的在传统的城市建筑学叙事问题：诸如“那是一座什么建筑”？和“接下来是什么地方”之上添加了一个问题：“为什么要造这片建筑”？

三、透明性与表层性（建筑语言本身的存在与忽视，技术性表现）

表面上看，象城市设计经常讨论的立面、轮廓、透视、形象这类问题是视觉问题，但它们更是一种语义问题。这些发现和定式提供了人们了解城市世界的窗口，它们介定着中心与边缘、主与次、高与低、内与外，并用一系列充满寓义的细节再现城市等级化的意识形态，构成一稳定的，就象习惯成自然的“自然事物”的日常习语的社会神话。从这层意义上说阿道夫·卢斯号召“装饰就是罪恶”，其视觉上的含义是次要的。免除意义，消解叙事，整个先锋派的艺术实验都指明一切艺术语言本身的物质元素。这可看做是一种纲领，这种纲领不应企图告诉我们事物意味着什么，而应使我们注意意义产生的方式。如果一种艺术语言只是传达意义的工具，那只是意味着语言本身被忽视。去掉装饰使建筑真正回到自己的表层，它探索记号的任意性，能指的织体，吸引人们对建筑本身物质性建构技术的注意，对建造过程的注意，而不企图将它们用意义密集的东西隐蔽起来。这可以看成是和布莱希特疏异化平行的一条原则，在具体的操作层次上，它促进了现代建筑独立的“构造设计学”的发展。在城市设计的层面上，象弗兰姆普这样的学者用构造密集的城市取代意义密集的城市，但是，城市设计在语言上的表层化有更具认识的性质，借用罗兰·巴尔特的一句格言，它意指城市设计“我指着我的假面前行”，用虚构城市代替城市设计，也代表这样一种立场上的自觉：不想告诉使用者这是什么，那是什么，不想支配他们能做什么，不能做什么。任何放弃了这种决定论意图的虚构，都有一种非神话化的潜力，在回到建筑语言本身的同时，对既定的意识形态性内容进行清洗。

沿着这个方向，屈米想走的更远，意识到建筑语言的不透明性（不达意性），他想改编和解构设计任务书。不过，屈米对建筑学的反叛是不彻底的，因为他使世界无意义的癫狂性成为一个主题：事情仍然有意义，它们意指着“不确定”的爆发与震撼。艾森曼的描述比屈米的更播散，不是描述缺乏连贯性，而是有做某此阐释的必要。通过突出“事件”，然后引进一种与之相应的建构原则来完成建筑在城市中的“意指”过程，并非艾森曼兴趣所在，他似乎在有意寻找一种表达虚无（不存在）的方式，GEOFFREY BROADBENT 详尽的讨论了艾森曼的工作：“例如，早在1980年，在关于他的住宅的谈话中，艾森曼已经质疑‘文艺复兴以来人在西方文化中的角色’。我们与我们做出的客观的关系，一直是实证的……是从做为创造者的人类中心论的人出发的一种圆锥形的打开。人们会疑惑，怎么可能是别的关系呢？为什么？但艾森曼寻求以‘一种对这种打开的颠倒’一种对任何‘历史或方言的逻辑的反驳’去颠覆这种关系。我们设计的客体，包括建筑，包括城市，不是被构成为‘等级关系’，因为它们传统的，能知道，易懂，而是将变成‘破碎的、相对性的’，惶论‘无名’，它们将只以自身为参照，而非常拒绝围绕着它们的世界。”这实际上已经在谈论对虚无（不在场）的遗忘，对存在的被遗忘的遗忘，不在场的不在场。也许你可以对艾森曼的工作方式有有疑问，但必须承认这里有一种值得尊重的努力，它引出了尼采对“虚无主义之后的价值”的要求。正如布洛克曼所说，这类自结构主义以降的努力标志“旧信念的结束”。它导致“西方道德和真理观念的自行中止”，“如

果这类价值能被发现的话，虚无主义就既属不言而喻，又属必不可缺了。但这类价值对于所有那些不能超出一种想象得如此狭隘的虚无主义的人来说，将仍然是不解其意的。”

“由于加入 1985 年的威尼斯双人展，艾森曼的这种兴趣大大的扩展了。这个设计要求对位于维琴察（vicenza）外围的 Montecchio 两座城堡进行创造性的再利用，并与沙士比亚名剧《罗密欧与朱丽叶》所产生的大众神话有关。艾森曼选择把城堡自身的织体放在一边，仅仅用小道布景，把城堡连在一起。一条小道是直线，另一条则蜿蜒蜿蜒，两条道路上都有一些偶发的建筑事件，唤醒沙剧中的各种元素。艾森曼视此表现了在爱与恨、强与弱、真与假、生命与死亡之间的‘二元对立’。这赋予他的方案以主题，但并没有给他需要的建筑形式。而形式，则从他在主题与 Verona 的物质形态的平行绘画，以及罗密欧与朱丽叶提供的框架中发现。在这里，他从古罗马的平面中发现了他的二元对立。这些平面由于它的 *Cardo* 和 *decumanus* 两分而成四部分，并由局部重叠的格网连为一体；且都与 *Adeige* 河有关，河的 S 弯既分开又连接着城市的两部分，这种二元对立还和戏中偶发事件的传奇地点，例如朱丽叶的住宅，她的阳台和墓地有关”。（见《FREE SPIRIT IN ARCHITECTURE》）

“艾森曼借助他的模数伸缩程序，把 verona 与河的平面图、城外墓园的平面图，Montecchio 与城堡的平面，每个城堡分别的平面图，等等，统统编配到他的设计过程中。他把这些不同色彩、不同模数、不同角度的图‘*Surpose*’，以澄清多样性的二元对立。这些绘画被表现在透明胶片上，做为盒子印刷，称为‘运动之箭’或者‘错误和其它错误’，而城市的平面，城堡和墓地的平面是在同一块透明薄膜上，以不同的模数和不同的方向印刷数次。”（同上）在不同东西的碰撞以及不同文本的相互登记中，艾森曼摸索创造性分析。于是，借助 *superposing* 这些艳丽的透明物，艾森曼为他的设计找到了元素。它们从彼此之间，而不是从某些外在的上下文中获得它们的意义。（*pose*/动词。指模特为画家摆姿态，*surpose* 可能是艾森曼自创新词。）

可以恰当的把艾森曼的工作称做“考古”，一种运用地质学方法的考古学。同时，对产生一种连续系统的图形论述的不可能性（无关联性）的假定，导致这种城市的设计考古必然是局部的点考古。这直接给人以越挖越深的联想，似乎在不同来源、不同模数、不同色彩的图纸的层叠之后，之下，隐匿着某种未知的秩序，和沙剧有关的心理学上的秘密以及人和世界关系的某种不可言说或难以难说的本质。艾森曼一直坚持的“图解”法也容易加强这种关于“解码”的理解，他的透明薄膜上的层叠图解法也容易让人想起另一位先驱者杜尚——被称做这个世纪不可思议的炼金术士——他最后的一件作品花费八年制做的“大玻璃”，正式题目是《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》。“《大玻璃》看上去很象一张机械制图，其中不光没有我们通常在一张画上期待的表现激情的笔触、色调，而且也没有刻意优雅的形式。人们运用于一张画的判词及标准在这张作品前是无法运用的。这正是杜尚要达到效果：使得这张作品成为‘对所有美学的否定’。他创作了一张不像任何画的画”。（见[法]卡巴内《杜尚访谈录》）在我看来，杜尚花费八年之工的用心实际上封住了所有读解“画”后“本质”的嘴。艾森曼对杜尚的模仿是十分明显的，杜尚并不回避这个让理论家们安身立命的“本质”问题，甚至迎合他们，因为他知道人们现在不光“看”画，更要“读”画，于是他为《大玻璃》配了另一件东西：他的《绿盒子》，那是他在 1934 年编辑出版的一件特殊东西，其中收集他在创作《大玻璃》时随手记下的笔记。出版时未做任何修改，这些纸片本身没有逻辑关系，也未在后期做逻辑上的联结，只是胡乱的散放在盒子里。《绿盒子》共制做 300 个，其中 10 个是杜尚手工制作的精装版，以不菲的价格公开发售，因为杜尚卖的是《大玻璃》的“本质”，这就叫做的绝。被称为“运动之箭”或者“错误和其它错误”的盒子印刷就是艾森曼的“绿盒子”，它不仅是不同语境间的模仿，也申明一种立场：做为人的价值表现的工具性建筑观实际上使建筑语言本身无用，本着一种“在表面上创立建筑学”的愿望，阻止我们对

一门心理学的依赖，语言经受了过渡的、游戏的、复杂的、精致的、感官性的剧变，从其无用的环境中被移位，被解放了，建筑语言可以说自存自在了。我在艾森曼的工作中看到一种“客观性”，他的“图解”什么都不图解，显现的只是“照图面理解”这类限制性严的、内涵最少的建筑观念，或者也可以巧妙的说：表面与深处同样有效。桑塔格指出：“认为深部使人糊涂，具有煽动性的观念，认为在事物的底部没有人类的本质在活动的看法，以及认为自由存在于表层，存在于欲望在其上浮动的大玻璃上的看法……，在过去的一个世纪中它体现于各种形式里（波德莱尔、王尔德、杜尚、凯支等）。”（见苏珊·桑塔格《写作本身：论罗兰·巴尔特》1981）这种观念中不再有对场景真实性的坚持，只存在各种表面和场景，在城市的建筑活动中，内与外二元对立的建筑概念被做为一种普遍范畴的场景所取代，一个设计就是关于城市场景的一种“选集式”的图解描述，同时性的出现是这选集的本性，它有传统，甚至以理论家们想不到的方式浸染于传统，但它拒绝历史。可以把这解释为一种戏剧性间距化技巧：把一个对象呈现作“似乎它本身只是一个场景”。

一次又一次，艾森曼寻求那样一种结构：“它既在某处又不在某处，既把一处地方记忆化同时又否认这种记忆的效力”。“对于艾森曼在柏林住宅用过的‘非联系’概念来说，关键在于，基地应意味着一种‘这里、现在’比一种‘特权的当前’更多。它有一个过去，可读作一张被刮去旧字以书写新字的羊皮纸（Palimpsesto/尤指作为古代佚失作品之来源者），一种现在，肯定地，但也有一种潜在的未来，一种对存在的追捕。这是他伸缩模度概念的一方面，而‘重复’是另一方面，他在沙剧事件与城市形式之间的平行绘画给出了一种实际程序，他也使用二元对立概念，这种对立做为熟悉的建筑学的二元对立的源泉被发现，如：功能/形式，结构/经济，内部/外部，等等，但他宁愿替代以城市平面之间的对立，从而在他的透明物中 SUPERPOSE 它们。于是，他为朱丽法城堡所做设计包括它本身的各种版本，一个缩小的 Verona 与它本身，河与基地平面，这些都被重新排列进一个具有多样意义的 Superposed 形式的复合体中”。（见《FREE SPIRIT IN ARCHITECTURE》）

于是，艾森曼获得了他的伸缩模度的第三类型：“自我相似性”。正如我在前面谈过的，“分析的逻辑”一旦自我重复，叙事就被修辞所替换。对艾林曼来说，关键在于，他的建筑只说自己的故事，而不参照任何外在之物，是一种自我完善的本文而不仅是对某种唤起历史记忆的形式再现。做为一种非解释论的实验，艾森曼 1988 年的承认并不奇怪：在设计“罗密欧与朱丽叶”时，他的伸缩模数理论还未合适的构造出来。“甚至在‘运动之箭’中，我们对自己正在做的也不懂。”透明印刷的“盒子”也不是一本书，甚至不是一套平面图，它是建筑将“是”的另一种方式，有它自己的存在，是与一座实际的建筑物相当不同的一件“人工制品”。

如果让我阐释这件“人工制品”，我说它什么也不说明，只是指向它背后的观念。它是一个游戏，而且很快乐。正是不合规范的话语具有排除话语内质的自由，以便更好的去欣赏其“形式”。艾森曼工作的主题从来不是建筑，而是关于建筑的语言。没有直接说出的话就是“建筑只存在于关于它的话语之中”。这种假定（神话是一种语言，时装是一种语言）成为当代思想活动的一种主导的，往往具有还原论的常规。但艾森曼的假定较少具有还原味道，而具有较多的扩散性和消解意图：“五个世纪以来，人的身体比例一直是建筑的事实，但是，由于现代技术、哲学和心理分析学说的发展与变化，做为万物尺度的人的过分抽象，做为一种起源性的现在，不能再被支撑，尽管这种观念仍然坚持在今天的建筑中”。

G 宅也许是艾林曼对人“做为起源性的现在”之观念的最极端的反驳，我们可以把这种观念回溯到尼采，他谈到上帝死后，人滚向一个 X；回溯到列维·斯特劳斯，他谈到历史意识的黄金时代的结束，谈到一个无人与始也将无人与终的世界，回溯到福柯，他把人看作仅仅是两世纪前的一种造物，一块在我们一般知识领域中的不平之地，一旦我们的知识找到了一种新形式，它就会消失。G 宅由三向度的

“L”形构成——点考古现场——几个立方体，三个面是实的其余的面是空的（图二十八）。因此，它得以被看做“包含与被包”，或多或少，界定了‘一处与无处’，它存在于“自然与理性”之间，“逻辑与混沌”之间，他的任务书已经没法更“不稳定”了，传统的建筑学也没法更“不稳定”了。

一种反建筑的城市本文更关心纯粹的“场景塑造”，它不需任何外来之物的支撑。可以把“场景塑造”比做一种象形文字系统，它不只是意识结构，同时它也支撑甚至构成了所谓表现现实的现象本文系统，但它并不稳定。它即是语义的也是纯粹书写的，既是传统也是现在，即及物又不及物，即在场又不在场，正如 J·M 布洛克曼所说：“这就又导致了一种批判态度，导致了创造性的不信任（尼采语）和相对主义……。结果就导致断然否定‘一个理论上无所不知的观察者’（胡塞尔语）这一前提，并促进了一种科学活动，在这里，主体自足体变成相对的了。人类活动是一种铭文活动，人类历史应当看作是一套碑铭整体”。

四、单个虚构世界与多个虚构世界（单一的同化的世界与非同一的世界，不同编码和不同通道之间的分裂）。

在从十九世纪开始的正统建筑学中，城市所展现的一切都同属一个世界。在这个世界中复杂的分节——比如古典的，或其它来源的建筑类型的应用、组合以及表达某种意义的细节装饰和构件，柱式，门窗，台阶，屋顶样式，等等……也都是小心指示和归位的。占主导地位的思想是一种自由化的古典主义。严格的语法限制被放宽了，但由于这种清规戒律过于严格，不易突破，它们的基本原则依然如故。现代建筑的城市试图从建筑的语言内部改变语言，但是一种等价布局的城市模式——同时抓住全部可能性——其革命力量却由于过分狂热的理想所削弱，建筑师的职责中包含着一种伦理的律令，召唤着一种目的的道德性，从语言的实验到一种工具建筑观的转变，把城市建筑学设想成成功的交流与道德立场的选择，却是一种不可避免的随遇而安的观点。我们已经看厌了一种在优秀的伦理斗士和唯艺术论者之间徒劳无益的斗争，在这种斗争中，建筑学本身却成了一种不合时宜的东西，好斗的建筑观中已经让人闻到一股庸俗气味。事实上，它在最基本的东西上，和它所批判的传统建筑观非常接近，虽然不必恪守清规戒律，但城市设计还必须是内聚的、完整的、包含着某种一致的秩序，有起点和终结，围绕某个形象或场所的中心，在这一切之上指点着的建筑师，是一种行动者和传播教训者的形象，通常具有一种理智上专断而又天真的世界观，这种世界观渴望的是简单、决断、一目了然。传统上，只允许一种形式的复合虚构世界——城中城——存在，即把第二个不连续的虚构空间包含在第一个之中。应该指出的是，在现代实验文学作品中倒是可以找到很多超越单一虚构世界的例子，比如我们已经谈过的卡尔维诺的《寒冬夜行人》，这是一部由 10 篇小说合成的长篇小说，它们有共同因素，但在某种意义上，又是相互独立的。福克纳的《喧嚣与骚动》则在一部长篇小说中通过一个家庭中每个人不同的视角，并列了若干不同的世界，并特别通过一个痴呆儿童的眼睛和耳朵强调了这种并列与分离。这里有一个意向：装订错误的书。句子常常掐头去尾，特别是首句和末句，没有一句话是完整的，而且页码混乱，常有缺页。这给城市的结构布局一个启发，如果按城中城的模式同时嵌入几个不同的虚构世界，循环往复，统一的城中城法规会分崩离析。

如果让我说什么是一种后现代意义上的城市语法的开始，我认为就是首要的虚构世界开始发生明显的分裂。城中城的模式被做为一种首要的法则来使用，但是，建筑之间，甚至一座建筑本身，开始各自操着不同的语言，要通过某种建筑的口译者的介入才能交流。“认同”，“可识别性”就是现在建筑学教育中关于“口译”的同义词，外加上对公众进行教化的意味。问题是，一经译制，设计的这种效果就完全丧失，但未必就会迎来一个相互连接，相互交织的复合世界，在当前商业现实主义

的城市中，更常见的是满口胡言的建筑世界。否则，象上海人民广场那样的地方，会让人以为是粉碎单一虚构世界的佳构。

那里发生的事情确实粉碎了很多东西，但就城市存在的增加而言，没有任何能导致这种增加的东西被真正建造起来。

在粉碎单一虚构世界结构的同时，有必要转向对不定结构的实验，同时向用于表达单一虚构的单一的，实际上是一元的（经过口译的多元化等于庸俗的重复）编码结构发难，在拒绝系统性的同时逐渐发展一门突出的现代城市本文的文体学。

与传统建筑学天真的世界观相比，我赞同的世界观“则是无可改变的复杂、自我专注、典雅、不求决断”（巴尔特语）。我不乞求城市设计在目的上的道德性，而是乞求“形式的道德性”。设计是一种在观念表达上复杂的意识形式，它“处在各种相互抵触的思潮的交汇口，决然没有轻易应付之策”。不过这就是我体味的城市生活的真意，我从不为这种弥漫于内心的犹豫不决苦恼，相反，我享受它，并把它看成是一个建筑师应有的美德和他所摸索的本文在文体上的特质。这就是说那种使建筑学成为一个问题而非一种解决的东西，使建筑学成为建筑学的东西。

我一直陷于对博尔赫斯写作的迷宫性质的迷思之中，在《曲经分叉的花园》里，他把想象中的理想世界——中国——想象为一个园林式的迷宫，但他又睿智的指出，它也是一本书，一本由无数来源已分辨不清的本文组成的迷宫性的百科全书。这个意向用在现代城市的复杂现实中同样恰如其分。就“百科全书”是现代众多久实验文学的重要观念而言，它也是一种文体实践，可以给城市设计以启示。对这种文体实践，苏珊·桑塔格有过精练概括：“形式主义的气质正是许多在知识超饱和时代进行思索的才智之士共同具有的一种敏感性……。为了达到一种理想的分散性布局和一种理想的集中性布局，有两种写作的策略被广泛地使用着。一种是全部或部分地取消通常的话语区分或分割，如章节、段落、甚至标点，即一切被看成是从形式上妨碍作家的声音连续产生的东西，许多写哲理小说的作家如H·布洛赫²⁷、乔伊斯、斯泰因²⁸、贝克特等都喜欢这种不分段的写作方法。另一种策略正相反，即增加切分话语的方式，发明分割话语的新方式。乔伊斯和斯泰因也用这种方法，什克洛夫斯基在其二年代以来发表的佳作中用单句段的方式写作。由单句段方法产生的这种多重的开端和收尾可使话语具有尽可能地分化和多音性的特点。在说明性话语中其最普通的形式是：短的、一两段的话语单元为空白处隔离……。很多写作都采取了中断手法，有时其形式是在引用的原作选段后交替插入分离性评述……。用片断或[短文]的形式写作产生了新的连载式的（而非直线性的）文章布局。这此片断可以任意加以呈现。例如，可以给各片断加上序号，维特根斯坦十分精于这种方法。又有可以给各片断加上嘲讽性的或突出强调的标题……。标题可以增添某种可能性，如可按字母顺序排列各组成部分以进一步突出序列的任意性”。（见苏珊·桑塔格《写作本身：论罗兰·巴尔特》1981）

但明显，这些文体实验相互矛盾，但也有突出的共同质素：对写作本身的理解排除了对矛盾的恐惧。当然，我不认为文学的文体实验可以直接用于城市设计和建筑学，不过有可能在某种语言的意义上相互借鉴。罗伯一格里耶站在电影的立场反对依赖文学，记得他曾指出：“电影画面是断续性的，这是它的本性。确实，不能连续不断地拍完一部影片，这在技术上是是不可能的。摄影机总要有停机的時候，总要有切换：拍摄好一个动作或背景之后，再把它们与另外的场景组接起来。”也许如此，但连续不断的设计并建造一座建筑在技术上却是可能的，我指的是结构策略。就象万里长城因其连续不断而成为一种“国家设计”，连续不断的建筑在城市中的作用也不能忽略。我指的连续不断不是聚合性的系统结构，即那种由不同的分段加上之间的转换、组合构件的熟悉的形态学组织，而是“一个整体”，唐纳德·贾德感觉上直截了当的一个整体，和其它东西互不关联。在这个世纪，柯布西埃的马塞公寓开风气之先，较晚的例子有阿尔托设计的麻省理工学院学生宿舍。拉斯金在拜克新城设

计的拜克墙宅已有城市设计的意思。不过把这种设计策略提高到本文性的是李贝斯金。李贝斯金和乔伊斯的继承关系是明显的，他的建筑学论文《在人行道上钓鱼》，题目直接引自《尤利西斯》。1987年他为柏林做的第一个项目，那个强有力的“城市边缘”方案——一座大约长450米，10米宽，20米高的建筑物，千真万确，从米斯·凡·德罗事务所那块基地升起，以大约6°角，沿主要城区的弗洛特威尔街向南悬挑，达到约56米高度——发现了一种不同寻常的可能性：如果一座建筑在城市中不停的建筑，当它的长度超过正常人可以想象的长度时，一幢建筑的设计就是一个城市设计——它取消了城市建筑话语的惯常区分与分割，因此和城市的其它系统发生全新的关系：参照地下铁道的轨迹，它从此处钻出地面成为高架铁道并穿过一个公寓街区。从剖面看，这根巨梁本身已是一座城市，不是城中城，而是不同层面相互咬合的一个迷宫。折叠的混凝土平板和垂直隔墙构成坚实的结构，容纳了住宅、办公、公共管理部门、商店、电影院等内容。它们的可变性与流动性在建筑外表浮现出来，呈现为连续不断的实践与劳动的踪迹。想要用“门”、“窗”这类概念去判断是徒劳的，就象你在乔伊斯的小说中常常找不到惯常的章节、段落与标点。它们隐含着—一个模糊不清的主题：一件不重要的作品可以成为一段杰出的本文。基本上，“本文”是一个对抗性概念，把某种东西看成一个“本文”，正意味着去中止通常的评介（在重要建筑和次要建筑之间加以区别），去推翻现有的分类方法：体裁的区分、艺术门类的区别。正如评论所说：“……要把绘画、雕塑、文学与建筑结合在一起。这是一次要努力去完成的真正值得奋斗的少数事之一；也是很难做到的”。（见《世界建筑导报》1999：04）

从另一个角度说，李贝斯金的这个建筑也是一个什克洛夫斯基式单句段。不能简单的把多种虚构世界直观的理解为多个建筑，甚至可以说，这种新的本文文体不仅要“看”，而且要“听”。它们在合唱。勋伯格之后，我们已经能够同时听到两种，甚至两种以上的旋律。这让我想到凯奇《开放的音乐》转述的一个关于实验音乐家鲁格斯的故事：“在佛罗里达的和声班上……，正在讨论从一个调到另一个‘间隔遥远’的调之间的转调问题。一个小时之后，教师问鲁格斯：你将如何解决这个问题。鲁格斯说：我不会使它成为一个问题，我会不间断地从一个调演奏到另一个调”。不同虚构世界的同时并存不仅可以做为复调结构，也可以通过节拍来理解。如果我们在一种纯粹的节拍表中加上片断的可能性，天知道我们会发现什么样的城市建筑的文体结构。哈迪德就用某种渐进过程的手段，使本性是静止的建筑能够意指既令人吃惊又令人振奋的极端速度。

让我印象深刻的是，李贝斯金能把这根450米长、20米高的梁处理的如此轻盈，由细线组成的网状结状和它十字交叉，每隔大约60米，其中一些线降到地下，围绕着楼梯间与电梯间，形成精巧支撑（图二十九）。结构没问题，甚至连图纸都准备好了，但真正让我感动的是这工作里洋溢着的乐观，在一个天真无邪的年代逝去之后，这种精神越发“罕见”，“新对角线的开始。从黑暗的缝隙和角落中走出。沃尔特·本杰明意外地碰上云雾中的移动物”。屈米也谈论着“事件建筑”对本杰明的观念超越。实际上，对无用而自由之活动的设计的赞扬，在某种意义上就是一种政治观。而罗兰·巴尔特则是这种政治观的代表，他的热爱传统但拒绝历史的立场影响了不少人。“他绝对没有瓦尔特·本杰明一类的悲剧意识，后者认为文明的每一业绩也是野蛮的一项业绩。本杰明的伦理重负乃是一种殉道精神，他总情不自禁半要使它同政治挂钩。巴尔特则把政治看作对人类（和思想）主体的一种压抑，对此必须以智克之。……他宣称自己喜欢‘轻松信奉’的政治立场。所以他或许从未被那种对本杰明来说以及对一切真正现代主义来说十分重要的计画左右过，这就是运探索‘现代’的本性。巴尔特未曾被现代性的灾难所折磨过或被其革命性的幻想所诱惑过。他具有一种后悲剧时代的感觉。他把现前的……时代称作是‘一个从容启示的时代’”。（见苏珊·桑塔格《写作本身：论罗兰·巴尔特》1981）

在这个时代感到幸福就等于对混乱的赞扬。但对屈米这类建筑师来说，其目的比简单的重新创造混乱走的更远，“他希望设计出强迫我们去发展新的社会类型的条件。传统的城市是等级制，以神庙、天主教堂、皇宫、国会或别的什么为中心。现代主义者的城市也一样，城市-被严格分为工作区、生活区、服务区，但屈米想使他的城市成为在形式上无等级，在价值上无传统的。初看上去，这有点‘决定论’的味道，建筑师相信，凭借他的设计，他能够强迫人们按一定的方式生活，这当然是勒·柯布西埃在他的办公塔楼、住宅平板中的观点。但是，因为屈米最热切的欲望就是不去‘决定’，所以，去搞决定是不可能的，他的观点的确有所不同。屈米的目的在于：试图去理解当下的社会、政治和其它境况，更不必说那种以媒体传播它们的过程。这些岁月当然‘是’多元主义的，尽管屈米的目标——很明显，是他广泛选择的目的一—像许多人一样，他似乎不愿意承认，在很大程度上……正是后现代价值的本质。可以理解为什么对于屈米以及其他人来说，那些贴着‘后现代标签’的建筑是些该诅咒的东西，可以理解为什么他不希望他的作品和那种‘双重信码’的建筑——现代主义的平板加上古典细节的立面——之间扯上任何关系——我们就认这些玩意是‘后现代’。”（见《FREE SPIRIT IN ARCHITECTURE》）

正如 GEOFFOREY BROADBENT 指出的：“不是那种形式，而是那种精神，那种理论家们所写的‘什么都行’的精神造就了后现代主义，正是这种精神，这种屈米反映在新城市目标中的后现代精神鼓舞了‘空间’和‘运动’之间的新关系。当然，象艾森曼、兰天社和其他人一样，屈米挑战建筑在‘组合、等级和秩序’上的传统法则。对他，就象对其他人一样，在‘形式和功能、结构和经济或者（建筑的）形式和秩序’之间不存在‘一对一’、‘因与果’的关系。关键在于用‘相邻和重叠、变序和替换的新观念’去替代旧观念”。（同上）

在我看来，象屈米、艾森曼、李贝斯金等一批建筑师提供的是一种思想的酵母，它常常直截了当的反对“有社会责任感的建筑”中那最阴沉的一面，准确的说，就是“社会责任本身”，但是，这种对抗与现代主义的斗士是有关键区别的，面对无把握的城市现实，“他们并不想决定什么”恰当的显露了他们的立场。传统上，艺术家必然与公众对立的现代神话不再被坚持，重新唤醒的是对某种积极的无政府思想的关注。同时，也伴随着关于“革命”一词的不同理解。M·C·理查兹在《交叉点》中有段话：“不再把革命看作完全是从外部对原有形态的攻击，而应看作一个潜在的资源——一次自动发自内心的改革的艺术。革命与渐进携手并进，创造出一种既不僵化也不强权的平衡。也许我们会学会自动放弃我们这种权力与从属的模式，为有机的变化共同努力”。从这层意义上说，仅仅把建筑看做一种批判武器。只能看做是一种城市设计革命的开端，而不是革命的城市设计本身。不作决定，不搞二元对立，把城市留给它的公众，并不等于无序的自发建造，事实上，我更关注的是这样一种努力，即不畏惧艰巨的劳动，只在建筑语言本身的意义实践一门城市虚构本文的文体工艺学，并始终让它保持开放。

梭罗在《论公民的不服从》的开头这样写：“一事不管的政府是最好的政府，……当人们已经做好了接受这种政府的准备，他们就将拥有这种政府。”建筑师肯定还没有做好准备，但象杜尚那样的人肯定准备好了，或者，如凯奇所说：“许多音乐家已经准备就绪了，我们现在已经有许多实践无政府思想的音乐范例。不确定乐器的音乐，不固定的乐器关系（无总谱）。没有记谱法的音乐。排练时不用指挥。我们利用排练时间进行各种准备：确保晚会需要的音乐家都已到场，晚会处于良好的工作状态。音乐家可以没有行政管理。就象成熟的水果，它们已经从树上掉下来了。”

多种虚构世界的同时并存意味着城市不是设计的条件，而是条件的设计。在建筑师与他的城市之间、市民之间已不存在决定与被决定的关系。“纪念碑哲学”依然盛行，每样事情都是为永存而建造，但为什么？美国和日本在经济激增时代留下的那些庞大的畸形怪物仍在提醒我们那个时代破碎的必然性。有必要为一个松散些的

社会而斗争，人们将不会被过分严格的分隔。一些建筑师重新把盒式办公楼变成多功能大棚，人们可以在其中活动，从而取代了更加惯常性的分割。象 F·盖里或 E·O·MOSS 所做的办公室变形意味着比组织策略更多的东西：它反映了社会中的一种新的工作观。这些变化不仅发生社会结构中，而且发生在人们的情感里：人们是相互支持的。某种意义上，劳丽·安德森²⁹在街头的“即兴演出”也是一种扎根在语言中的“空间表演”，是感知现实的一把标尺（图三十）。已经很久，人们羞于在城市街头即兴的表演与歌唱，而且不抱任何目的。“我曾竭力保留当我找到感觉的时候便将某些事物挖掘出来的自由选择——而不是把整个东西都搞完，然后，称之为最终形式。我喜欢在不同情境中从事表演，因为每一次你都拥有一个截然不同的身体姿态。你可以学到许多东西”。走到这一步，艺术就变成了和生活中其它东西一样的什么东西。“和等级社会相关联的恐惧、内疚、贪婪、正在让位给相互信任、共同幸福感，以及与他人分享其所有或行动的愿望”。（同上）

虚构城市是没有管理的集体劳动，以对立概念为基础的个性语言变的没有必要。人们从自我出发，以某种实验的方式寻求集体性，进而发现差异性多半在集体性中更加安全可靠。这也是直接并列与内部重叠为什么成为城市建筑的处置手段。如果人们仍从这些设计中呼吸到个性，那只是因为它们以某种方式接近了城市建筑语言原本的形态。

五、个性与无个性

我把建筑师分为两类：一类是设计重要建筑的人，另一类是不设计什么重要建筑而只是去设计的人。后者才是真正的建筑师，适合于城市设计的工作。没有目的的设计就是“虚”构，设计于是成为“去设计”（to design）。这种不及物（非工具性）的含义不仅是建筑师的自由模式，也是城市的幸福。城市破碎的原因当然很多，但就建筑学而言，问题之一就是建筑师把自己设计的建筑当做了某种“重要事物”。重要的事物总是被编制成系统的，即使对传统的反对也走向系统的倾向，于是张狂，然后排斥异己，虐待公众，于是僵化。以科学的名义如此，以艺术的名义更是如此。这让我想起杜尚的一段话：“我对艺术本身真是没有什么兴趣，它只不过是一件事儿，它不是我的整个生活，远远不是。在我看来艺术是一种瘾，类似吸毒的瘾。艺术家也好，收藏家也好，和艺术有任何联系的人也好，都是沾了这种瘾。艺术的存在绝对不是如同真理的存在一般。可人们谈到艺术会用对宗教般虔诚的态度，为什么艺术会受到这样的推崇？它等于吸毒，就这么回事”。于是杜尚把小便器搬进了展览厅，一方面传达了一个信息：日常生活也是一种被驯化的知识，需要批判，于是杜尚在 1917 年就已经达到后现代的观念（小便器《泉》在 1917 年美国“独立艺术家协会”组织的现代艺术展上被拒绝）；另一方面，涉及杜尚自定的课题：如何使艺术象生活一样不重要，如何可以把艺术变成非艺术。这也让我想起童寯先生和一位后辈学生的问答，那是一个宗教般虔诚的问题：“什么是建筑”？童寯先生淡然一笑：“建筑？不就是那么点事儿。”

一座城市会因为它的的不重要而魅力非凡。我以为，这就是设计城市的建筑师跑到偏僻乡镇去汲取营养的一个重要原因。象苏州园林那样的东西，算得上中国城市建筑谱系中最艺术的类型，但童寯先生偏偏认为最好的造园者肯定不是建筑师或专业园艺师，最好的造园者是业余的，重要的不是专业知识，而且生活态度。设计城市就是设计生活，但生活并非几个抽象概念加造型组织手段，生活是一种缓慢的度过。我坚持认为，童寯先生晚年最大的贡献就是对建筑设计的拒绝。他潜心于造园，就是潜心于文人如何在生活中成长。但园林可以说是完全无内容的无用，而且童寯先生显然并不把它看的过分重要，倒象是一份排解生活的业余爱好。我把“业余的”当做一个不容忽略的理论观念。在我看来，恰切的城市设计就是一种把建筑变成不重要的非建筑的建筑设计，而把建筑夸张为“重要事物”，这表明了对建筑学

的另外一种方式的蔑视。由于我在整篇论文中对“回到建筑本身”的强调，人们可能会责备我过分重视建筑学。但人们通常会忽视的是：建筑归根结底只是建筑语言。如同园林的用处之一就在于它是关于中国建筑语言的语言的斟酌与摇撼，正是语言成为重要事物。我赞同苏珊·桑塔格的说法：“一切现实都以语言的形式呈现出来，这是诗人的锐见，也是结构主义者的敏识。”不过，杜尚的做为与董离先生对设计的拒绝更体现了一种彻底性，没有任何大胆的尝试是有价值的，除非它包含了一种彻底的态度。这种彻底性将同任何明确的内容脱离，同系统的僵化症脱离，却同日常生活保持着某种不受控制的一线之牵。避免对决也 避免极端化。说到底，不是设计对自身以外事物（对社会或道德的目标）的承诺使一种业余的建筑学在城市中成为一种对立和破坏的工具，而是设计本身的某种实验，所运用的语言可能是过渡的、游戏的、复杂的、精致的、感官的、但它绝不能成为某种知识强权的力量语言。

有一种能力让我感动：在这个令人失望的时代，象杜尚和董离那样的人却能保持平实的快乐，实践“欲望的历险”，在日常生活中，从自己研究的每件事物中收集一种快乐的型式。这也让我再次想到罗兰·巴尔特，一个远比他同时代的人认为的更加伟大的普通人物，以其愉快的智慧或快乐的科学提出了有关一种自由而宽广的，心满意足的意识理想：“提出了有关一种生存条件的理想，在这种条件下无须抉择于善与恶及真与伪之间，在这种条件下不一定要去分辨是非”。从这层意义上说，吸引着虚构城市的本文和活动，往往是那些可从其中读到反抗这类对立的東西。它寻求的是城市在生活条件的营造上的等价性、适当性，而不是真实性。建筑并不制造真理，它只是制造意义发生的场所根据。

把城市设计当做对“重要事物”的设计，当做对建筑师个人或某个权势集团的个性的表现，里面就包含着一种时代性的浮躁和心情的急切。我要说，虚构城市做为对城市不定结构的研究，一种回到事物本身的努力，断然是仇视这种急切的。这就需要一种主导性范畴，使城市世界的一切事物可通过这个范畴来间接的加以测定，这个范畴可以导致大量的思想活动。包容最广泛的范畴是语言，最广义的语言就是意义形式本身。本文就是对意义形式潜能的实验，它总是比它传达的内容更多，从而不断在生活中扩大着意义的范围。它具有一种从容的矛盾性以及矛盾的统一性。对本文的这种性质，巴尔特也许是最具洞察力的当代思考者：“它的形式是空的，但存在，它的意义欠缺，但充实”。正如苏珊·桑塔格所补充的：“一种迷醉般的理解经验，而这种迷醉状态永远是用空与实、零度与最大的充盈等各种隐喻来表示的，二者既相互交替也彼此等价。把主题转换为关于主题的话语这个过程本身也和如下的步聚相同：使主题空无以便再使其充实。正是一种理解的方法在导致迷醉的同时促成了超脱。……语言观也支撑了……感受性……因为做为记号而存在的现实与最大的礼仪观念相符：一切意义都被延迟，都是间接的，雅致的。”

以一种符号学的思想来启动城市设计的运作规程，重在语言技巧的推敲，多少给人以形式主义的印象，但从意义机制的角度看，抹消意义，瓦解叙事，在在透露出一种道德，可恰当的称之为“一种形式的道义”，在最彻底的层面上，就是一种虚构城市的方法的系列性、秩序性、破坏性、解放性和游戏性。

一. 系列性

虚构城市思考的符号学性质，实际上对盛行于当下城市规划设计中形形色色的中心论哲学是破坏性的，无论是做为近现代西方城市规划设计基础的逻辑中心论哲学（借用德雷达术语），还是今日中国意识形态性的技术专制论，它们的共同点在于把一套操纵控制的简化图式强加给城市，而忽略了城市多样性的现实，造成生活世界的断裂与不可理解（或放弃理解），全球化的城市同一性复制，反映了价值方向的迷失。从这层意义上说，以结构主义为背景的符号学方法有两个重要任务：第一，它许诺一个能够把过去、现在和未来连缀在一起的结构系列，包括城市的艺术结构在内；第二，在抛弃一切传统权力限制的前提下，它仍然以相对性的术语来陈述一种能把城市凝聚在一起的普遍观念。

从这样一种观点出发，一开始就应坚持这样一种坚定的哲学立场：即在投入设计的过程之前，我们赖以认识城市，指导设计的一套科学的或哲学知识的资料体，都应看成是相对的。每一个城市至多是某些重要的观念形式综合体的系列，所谓系列，即指它们“必然同时既有相同的又具有不同的特征，就象蒙德里安的四边形在形式上相似，而在颜色大小上又不同一样。”（见[比]J. M. 布洛克曼《结构主义》）这就意味着城市设计并不是由于种种外在因素限制，不得不在城市局部上工作，而是在哲学上，它只能把系列做为工作对象，系列建立区别与差异，但任何一个系列的变化都将导致整体的转变，因此它自下而上，自内而外牵连着整体。以往那种整个城市同构而异质的理想模式已被放弃了，因为它在根本上压制人们的自由，不同系列根据一种普遍理念的相似性，不仅是形式的，也是相对的。其次，系列在结构上首先应被构成，虚构城市是一种不仅与知而且与行有关的活动。它不是传统上在某种方法论指导下的活动，而是时刻警惕着那类东西的出现，并随时清洗，采用的办法就是：直接对城市具体分析。如果说它总要借助某种分析工具，那就是语言学，而符号学就是任何既定的语言系统的瓦解过程，正是在这种持续的自我质疑的消除过程中，我们偶尔能瞥见某种方法论的影子，但它随着一种无前提的实验过程，出现了又被抹除，暂时固定又开始飘移。所以，它的兴趣不在于对过去和现在做解释，解释总是有前提的解释；也无意于预言未来，因为在事件发生之前，它并不想决定什么，它只是无前提的直接投入历史变动着的城市本身，决不在实验之前作茧自缚。

这一活动主要由两种典型的操作手续组成：在形式主义那里是“形成”与“变形”，在结构主义那里是“分析”与“编配”，在符号学这里则是“构造”与“重造”。后者与前二者的区别在于：它总是走在形象到概念的半路上，剥离着现实但不离具体的城市物质性的事物；深思着意义的机制，但从不把城市事物还原到抽象的理智概念，并希望设计思考最终摆脱对任何概念的依赖，实际上，循着某种真正的视差，它看到那些过时陈旧的城市事物原本就是十分抽象的，所以这种操作手段本身不是目的，目的是从迟钝的现实中引出新的对象来。也正是对既有的概念系统的离弃，它只把一个系列的对象，或诸系列复调式的一个繁复片断，做为体验与设计的对象。“构造”的一个隐含着意思就是从小处开始，从人与城市的身体性的经验开始。所以，它看上去是在城市中切拚与修补，改造与考掘，但这种修补的结果，对象已不是原来的对象，在性质上有所增益，在价值上有所变化，可以想象，如果城市设计如此“构造”的开始，对今天的建筑师而言，他们将不再见到那种热火朝天，激动人心的大场面，同时，也意味着，摆在他们面前的将是一项异常琐碎、复杂艰难的工作，并且，他们不得不对城市谦逊。曾经有过一个漫长的时代，专业不曾清楚的

分类，人们却能在城市中以轻松的游戏心态做大量耐心艰难的事情，而今天的建筑师，很少有人愿意做任何困难的工作，这也就是杜尚的为什么会怀念中世纪的炼金师。

构造只构成了这种设计活动的一半含义，构造方面与重造方面二者可以区别，但决不能分开。构造方面在具体的实验活动中更为重要，重造方面则在对城市美学与哲学的反省中更为明显。应该说，构造方面是关于城市本身构造的构造，这个概念的开放性表现在，我们可以说画面构造，音乐构造，小说构造，影象构造，建筑构造……，但这不仅是关于不同客体领域的表现技巧的，也是关于城市世界在意向中的构成本质的，重要的不再是只是分属不同问题综合体的内容，而是它们在形式上的边界，在综合体内部的实际的或潜在的边界，而使其存在成为有意义的。这就是虚构城市所立足的开放的想象空间，也披露了它们共享的企图重造一个对象的方法：不是臆造一个新的对象，而是使既有对象据以发挥作用的规则显露出来。结构就是这种剥离手段的结果。而在既定的与件与重造的与件之间的边缘区内，我们发现了可理解因素，它特别以一种亲手劳动于其中的方式，以一种技术的可理解性的形式出现，可看作城市中每一种人类活动的创造本质，并在活动的意义上，击穿了哲学与艺术、文学、建筑学或科学的分类区别。虚构城市可以从现存建筑的系列构造开始，也可以开始于关于这座城市某些系列的一首诗，一篇小书，一部电影，或一段乐曲，一张画的构造研究开始，这些系列共同构成了关于城市全部现实的织体，它们都有着一种互相关涉的自我运动，在符号学性质的本文形成上服从一种各构造单位间最小区别的原则。布洛克曼的一段话放在这里非常有趣：“应当把它们排列在一个表格里，这样就可以不仅能从水平方向，而且也可以从垂直方向和对角线方向来阅读它们。于是表格中的截断、转换或变化的对比含义，就可以从功能上加加以分析，从结构上加以理解”。(同上)

二、秩序性

从城市事物系列的构造与重造活动出发，我们可以得出二个影响深远的结论：1. (参照福柯的说法) 现今城市设计中任何一种能使新的对象出现的活动，无论在实践中还是在认识活动中，都是哲学；2. 那种总想为设计活动提供一种哲学基础的做法，已经没有意义了。在这个世纪的结构思想史中，秩序的问题变成了哲学的对象，或者说，它使哲学分裂为许许多多不同的活动，语言学家、历史学家、诗人、革命家、作家、画家、电影制作者、建筑师等等。只要他们都把秩序的问题做为知与行的对象，而不是象较老的本体论式的理性宇宙论中那样，把秩序做为哲学的基础，或在现实社会中，做为意识形态的基础。

这一原则可以说是整个先锋艺术运动——包括建筑学在内最积极的一面——共同发现的原则：“艺术作品不是按预定秩序创造的——创造作品的正是秩序本身”。

(同上) 它同样适用于城市设计方面：不是按预先想好的秩序去组织城市的伪结构图式，而是投入城市秩序本身火烈烈的构造活动中。这里面有边设计，边实验、边构成的意思，同时，不同系列的织体这一城市整体意象，也意味着通过构造与重造，把城市切割为零碎的单位，在彼此能够邻近、邻接、冲突、侵犯、杂交、混合的状态上发生一种戏剧性的关联与体验的意思。预定的秩序总有一个明确的中心，一种有偏见的聚合，在秩序之中则意味着对这种先入之见的中心性与聚合性的逃避。城市因此成为本文，本文性就是一种非强制的整体性。当然，这并不是说在传统的城市设计中不包含秩序问题，但这种秩序通常都从属于一个特殊的主题，有要表现的意义内容，除此之外，建筑师什么也看不见，什么也听不着，什么都不知道。就城市本身的存在性而言，传统上存在被解释为“有”，“有用”，是某种内容，受特殊目的价值制约，而凡存在者都在一种普遍的秩序中相互关联，相互转换被忽略了。实际上，这里所说的，原本对中国建筑师不陌生，古典中国或许没有一种西方意义的

逻辑哲学，但它有分裂在各种人类活动中以秩序为对象的实践，并往往以技术的可理解性的形式显露着。在中国，积极的形式主义是一种传统，但这个以秩序为对象的生活世界基本上已被遗忘了，特别就其是一种知与行，身与心合一的世界而言。建筑界对理论的迫切需要，本身就说明一种知行分裂的状况，这种衰落是哲学性的。而从一种知识分裂，只知道按既定秩序设计的状态向秩序本身的创造转变，仅靠认知是不能解决的。

秩序并不是完全无中生有。我们一开始设计，就已陷入一个自我运动的、过去与现存的、建筑与非建筑的、实有的或非现实的虚有的本文系列的错踪实践，这就是为什么诸如“改编”、“编制”等概念在本世纪流行。观念的改变是异常困难的，它要比时尚、风格的转变慢得多，当人们试图“解读”、“分析”一座城市时，甚至不知道从哪里开始。这种“本文的创始”的困难不仅存在于建筑师中，这让我想起诗人里尔克，他在1917年所写的一封谈毕加索“分解的绘画”的信中，表述了不在一个规定的秩序结构内部，而是把秩序当作尚待质疑的对象的方式，来创造艺术的困难。他在信中提到：“我想认识一位大画家（看来毕加索就是其人），他独立开拓了立体主义。大概只有他才能提供给我们一个充分线索去理解塞尚那宏伟的、开拓性的和全力以赴的工作，也就是那种漠视所描绘的事物的具体特点的手法，把一幅画中的所有成分都同等看待的尝试。很难相信画家受主体先入倾向的影响究竟有多大。圣母玛利亚与苹果是等价的，但是细部各处仍然是内容主宰着”。

三、破坏性

说到底，虚构城市指向一个大主题：城市设计本身。我们也涉及了推动它的种种力量，但主要是依靠一种反常规的先鋒艺术的力量，其中包含了想破坏任何建立系统的倾向。

强调设计本身，强调把城市首先看成关于形式而不是功能内容的本文，首先就是要使城市设计彻底离开政治化了的文化形式法则，那些我们在设计中很难意识到的束缚性的先人之见，尼采在100年前就预言了使今天的城市了然无趣的东西：“那种去形成概念、种类、形式、目的、法则的强制性；这是一个同一性的世界”。我们力图使一个城市有所不同，但最终都是如此相同，因为设计者都在使用一种粗暴的权力语言，被遗忘的只有设计本身，就本文就是非权势的标志而言，设计与本文是一对概念，既影响观察，也影响实践。

- 1、本文基本上城市设计中的一个对抗性的概念工具。从本文的角度去观察，可以得出一个对城市影响深远的结论：一座不重要的建筑，或一个组合段，可以成为一段杰出的本文。这种眼光甚至可以一直推广到建筑之外。把城市中的事物看成一个本文，正意味着中止通常的评价，去推翻建筑学中现有的分类方法（建筑与非建筑的区分，建筑中等级化的类型体系，不同艺术门类间的区分，艺术与非艺术的区分）。
- 2、本文有自己的分类法，即那种难以归约、化简、还原的分类。正是整个现代艺术永远追求另一种意义，一种反常话语的努力，这种看似要摧毁艺术的本文性，使之可能轻微地、暂时地揭掉那个沉沉压在我们集体性话语上的普遍性、道德性、同一性的盖子，纠正那种特别在中国城市文化中盛行的把一切日常生活话语严肃化、政治化、沉重化的倾向。本文的分类目的往往在于用一个类去破坏另一个类，这可能使我们留意那些习以为常的事物，并仅以设计本身为依据去加以赞扬。使城市中和设计有关的诸多问题保持开放，为未编码的、被迷惑的、难处置的、戏剧性的东西保留地盘。这种对任何规定性的系统的拒绝在各个现代艺术领域里同时发展了一门突出的现代文体学。它们都依据一个假定：对产生一种连续系统的构图与陈述的不可能性的假定，也可以称之不同系列间非统一性的假定，导致在各个领域里对那种宏大叙事、

长篇大论式的著作形式，统一性的大型规划的改变。强调的不再是形态分布，而是不同本文系列，差异性的小构造单位之间的重组与转换。只有在摆脱了任何先在思想系统的控制之后，我们才能在“进入”的意义上谈城市体验，谈城市设计本身。任何强调分类明确的设计思维术的运用，永远是暂时的，可修改、变动、压缩、移位的。于是我们才可能用这样一些词汇来描述城市：它的意义的颤抖、抖动、震颤；它的形式结构的颤动、聚散、松散、分散、断裂、分裂、被粉碎、发光、折叠、沉默、延搁、滑动、分离等等。

- 3、如果说早期现代建筑运动具有一种理智上专断而又天真的世界观，渴望简单、决断、一目了然，那么，我们今天主张一种无可改变的复杂、自我专注，简洁而不求决断的世界观。我们不想做传播教训者，而是行动者，对我们来说，如果有一种主宰设计的意识形态的话，只能是一种宽纵而不专横的趣味的意识形态。正如苏珊·桑塔格说的：“归根结底，正是趣味的运用可识别熟悉的意义；正是趣味的判断可贬低那些过于熟悉的意义；正是一种趣味的意识形态使熟悉的东西变成粗俗的和廉价的。”我们把城市设计看的重要，但只是因为所需设计的事物重要，这样的评价标准只能是外在的。
- 4、有两种建筑师，一类是设计重要的建筑的人，另一类是不设计什么重要建筑而只是去设计的人，只有后者，才能胜任城市设计的工作。迄今为止，城市设计因为对自身以外的事物（社会道德、政治、以及种种习惯性的象征与统一模式）的承诺而成为破坏城市本身的工具，本文性的城市虚构做为某种实践，则是上述作法的一种对立和破坏的工具，相对于硬化的社会系统规约与技术专制规范，它也许是过渡的、游戏的、暂时的、复杂的、精致的、感官性的语言，但它绝不能是权力的语言，一座座建筑，一个又一个城市设计都想在城市中成为正统，虚构城市主张的本文性的设计实验就是拒绝成为任何一种新的正統的努力。

四、解放性

以虚构城市的名义讨论一种重形式、轻内容、重设计本身轻外在因素的主张，可以看成是对一种无用而自由的设计活动的赞扬。在某种意义上，这种看似形式主义的、唯美主义的立场就是一种政治观，我们从此出发预言城市本身的解放，设计本身的解放。

- 1、解放是相对于压抑而言，压抑首先来自那种历史进步的观念。出自这种观念的城市史，不过是一套喜新厌旧的，贪生怕死的思想系统。在我的城市本文观念中，当我说本文无时间向度时，是包容了死亡的。城市中一间传统事物的痕迹，场所、都以“某事发生过”断言着城市本身的历史。死亡不仅是时间的断续，也是空间的隔离。正是这种断续与隔离使本文成为想象性记号的空间。死去的不是已经消失而不再存在，死亡是一个现存的范围与领域，散布在城市建筑、言语和日常生活之中，这就是我们世俗化了的圣骨盒，因此过去的对于活着的，进行中的事物，仍有其模塑的力量。如果新设计的诞生使得存在有希望，那么渗透于其中的死亡之物使得存在更为真实。如果说城市中的遗物“除了它与曾经存在过而现在不再存在的，但又表现为某件已死亡之物的当前记号不可分之外，它已失去一切神圣的痕迹。反之，一旦我们达到这种洞识：现实不过就是意义，于是褻渎这些圣骨盒就相当于摧残现实本身，并且‘正如我们所知道的’（在文化大革命中），当历史要求颠覆文明的基础时，现实就可以被改变，以符合历史的需要”。（见巴尔特《历史的话语》）实际上，今天中国城市的现状，已印证了毛泽东当年的指示：文化大革命要天天搞，年年搞，一直要搞下去。这不过是使文明贫乏化的别称而已。它突显着面对身边不再说话的城市事物，我们丧失了阅读能力，阅读能力的

丧失源于想象力的匮乏。

- 2、解放也意味着以一种平和的态度去驯化被政治化了的的城市设计。在整个现代城市设计的发展中，我们都看到一种被神话的对立：现代与传统的对立，艺术与社会的对立，专家与大众的对立等等。我们也听到各种解放的呼声：社会的解放、文化的解放、经济的解放、艺术的解放等等，它们都以权势话语形式表达出来，粗暴而霸道，实际上，这种以摧毁城市多样性现实为代价的建设活动，后面都有一种文化如何战胜野蛮，卫生如何战胜肮脏，好的如何战胜坏的，先进如何战胜落后的悲剧意识和光鲜如何战胜平凡的现代俗气。并让原本平常的人性生活为它殉道。正因为如此，城市设计总是情不自禁的和政治挂钩，压抑人性，扭曲城市。强调回到设计本身，就意味着一种轻松信奉的政治立场：对无处不在的政治以智克之。让我们不要为那种对一切现代主义者十分重要的计划左右：这就是不借代价的寻求所谓“现代的本性”；让我们在所研究的每件城市事物中收集一种快乐的型式；让我们用一种等价的“不分好坏”的眼光去看待城市中的各种事物；让我们在城市中不再赶超，体会到一种后悲剧时代的感觉：所有事物都将回復它们原初的新鲜性。
- 3、解放也是建筑师个人在城市设计语言观念上的解放。但是，清洗掉建筑语言中政治化的，更广义的说，意识形态化的功能内容，并非意味着城市设计就是肆无忌惮的形式主义杂耍。我们时常忘了，语言做为一种约定的形式系统，决定思维的分类基础，本身就是带着某种内容的。从规划到设计的专业语言，既使剥离到一种纯形式的地步；也体现一种权力形式，或者和控制性的“本质”，“深处”之类的概念挂钩，或者和一种比生活更高的“高尚”，“完美”之类的概念挂钩，它们盛行在习常的设计观念中，都表现为压制性的。我们应该在从规划到建筑的全部专业语言规范中体会到这种法西斯性质。摆脱一切外在控制，回到关于城市的一种真正的个人经验，这种毫不妥协的个人性当然是对几乎所有主宰当下城市设计观念的一种破坏，但它并非是完全否定性的，而是包含着一种肯定：让建筑师和每一个使用者等价，一种彻底个人性的政治。它要求建筑师从正反两方面去看待一种批判性的设计立场；使设计等同于对待寻常生活世界的一种宽厚态度，又使它成为既对现实，又对设计本身的一种挑战态度。归根结底，城市设计不是去发布关于城市新生活的“新闻报道”，而是超出所有权力界限的设计语言本身的永久革命。所以，它们仍然体现了一种真正激进态度，这种态度渴望城市多样的差异化和各种城市事物与活动的等价性，并充分意识到，这种理想、没有城市居民的营造性参与，是不可能完成的。
- 4、一种真正解放性的城市设计结果，一段本文，注定是不能完成的。这就是为什么我用“城市结构”的考掘取代“城市系统”的实现。系统是预定的，控制性的，有既有意义的，它总是如推土机般强制的完成，场面宏大，如拍一部“主旋律”式的影片，你必须对它给你的生活“领情”。反之，我所主张的系列片断的构造不仅是零碎的，而且与现实的对象内容无存在性关联，它只和全部的城市现实有存在性关联，它的结构性即在于它只有一个空的主体。而对它，人们甚至无法问：“这是什么建筑、街道、广场、花园？人们问：为什么要造它？因为人们不再知道（或还不知道）怎样去为它们命名。人们也可以慵懒的对它，抱着某种纯粹的兴趣，做非正统的阐述。它并非没有功能，但运用着一种充满不定性的反讽：既是这个又不是这个功能，这座建筑既在这里又不在这里，平凡的造型就象设计的本质在于对“谁在说话”这一问题拒绝给予任何回答，但人们却能发现这个匿名的设计结果充满着他们生活中的寻常琐物，不过，其技术构成似乎更加明显，他们面对着一个建造起来的空缺的处所，要想使用它，就必须亲手完成它，要想完成它，就得推测它的

设计原则，它以小构造单元组成的方式为人们提供这个自发营造的机会，它在技术上的可理解性为这种营造提供了可持续的条件，它的不可阅读性则使这种活动由于一种必然出现的理论眼光而被赋予活力，它既是一个可以使用的场所也是一本使用的同时必须阅读的书。在我看来，城市生活持久的欢悦即取决于一种建立在各居民差异性群落的阅读性使用的类型学，他们将读出属于自己的结构并由此理解生活，尽管往往不在建筑师的意料之内，罗兰·巴尔特对这种生产性的本文欢悦描述的十分诙谐：“恋物欲者是片断、引语、短语修辞的热爱者；偏执狂者是元语言、注释和阐释的操纵者；妄想狂者是对隐密和繁复的心理的深刻解释者和追求者；歇斯底里者是抛弃了一切批评的距离而投入本文的狂热者”。（见巴尔特《本文的欢悦》）无论如何，建筑学的专业统治消失了。建筑师不再是中心舞台。

五、游戏性

当建筑师退出了城市设计的中心舞台，我们开始看重城市事物的戏剧性因素本身，它们构成了城市自发秩序的自由领域。在这个领域中，我们在每一个建筑性事物背后都不再分清“谁在说话”，它们都只是城市戏剧中的角色，建筑师可改变的只是角色；它也是这样一个领域，在其中任何既定的经验理解，任何意义都可以被拒绝。于是，我们走到这样一种关于设计本身的城市设计模式面前，它优于任何有关意图或单纯表现性的观念，它是关于一种城市面具的制作，是一种把意义本身，把对城市存在的追问改变成对逻辑理性消弱、减轻和阻挡的方式。

正是这种思考的彻底性，使它对关于城市的各种学说的信奉只是表面性的，即使对一直伴随着它一路走来的符号学，它最终希望看到的只是“符号的消失”，结果，一切理智上新奇的玩意都必然被抛弃了，并赋予任何关于城市的思想以一种游戏式的定义。要想回到城市事物本身，回到生活本身，建筑学就应是一种宽纵而非强制的领域，在这里人们可以精神放松，消除戒备，悠哉游哉，高声谈论他的研究梦想，以一种梦想的方式，而不必去判断，选择和推论，不必去屈从于某种有指导的学术活动。

如果说城市设计摆脱不了政治，那我们既需要一种政治又需要一种反政治；如果说揭示城市事物的结构也是一种社会批评，那我们既需要去批评世界又需要去超越道德考虑；如果学术研究意味着思想、思想意味着我们“权威”的面对城市，那虚构城市就是对自己的思想的抗拒，对建筑师自己权威性的毁坏；如果说没有意图，不去表现什么，我们就不能设计，那么，虚构城市的设计观就是对“设计”的清泻与消解；如果说城市事物就是连续行进，性之所至的混合体，那么，真正的城市设计首先即是一种意识的自由状态，包含着各种理论观点的累积以及最终将它们摆脱掉，在我看来，这种设计观一直是中国特有的传统；把意识的运用当做人生最高目的，因为人们唯其充分自觉才可获得自由。这种传统也是一种心灵的生命观，城市事物的“同时性存在”与多重欲望即是城市的生命，浸透着智慧和快乐，这样的传统与这个世纪里影响着中国城市变化的越来越高的道德严肃性的传统相去甚远。

做为“虚构城市”这一构想最后告白，就是对理论的放弃，从这一刻起，我们对现代主义以来错综复杂的标准就不那么有兴趣了，并且不想以任何专业手段，在建筑师与城市居民之间设置障碍。正是在这层意义上，我说建筑师的城市设计结果，应该是一种恰当的“空的剧场”，不只是思想系统，而且连建筑师的“我”也必须拆除，也正是在这层意义上，我说江南园林是预先已经达到的现代中国城市设计语言的实验室。每一座园林都是城市中一切可能性的汇聚之地，也是这样一种城市场景的意识形态；不具人格、飘忽不定；想要揭穿世界的真象，却不再去解释，而是运用着每一座普通住宅都在使用的纯建筑因素，由意识本身产生一种良药式的形式逻辑，从而接近一种不可归约的现实观，清彻澄明的人生戏剧并预言着不同的人

对它的不同的爱。造园者“我”的被摘除，导致对城市事物生命的真正知识。园林昭示的是关于城市的“不在的美学”，它们不过是空的形式，没什么实际用处，但存在；它的意义在数百年间贯穿于某种元素定型的同语反复中，于是它实际上实践着一种意义的消除，体验取代了认知，建筑因素本身，戏剧性场景的构成因素本身在一种质朴的营造活动中反而被看重；园林实际上没有主题，园林之间明显的相似使任何在上的主题并无立足之处，主题的空缺使园林成了想象爆发之地，没有哪座园林是在城市突兀的象征出现以刺伤我们的眼睛，反之，园林是局部的逃逸处所，似乎快乐主要是不被认可的快乐，封闭在沉默的墙体之内；个性的肯定等同于非社会自我的神圣不可侵犯性；但它最终以空的形式，空的主题，意义的抹消实践着一种伟大的非个人化构想的全部旨意。它们和现实的功利世界间的关系只是间接的，但却零星的播散在城市中，确立一座城市生活的趣味标准，也肯定了一种强烈光辉的建筑语言规范。这是一种讲求精美享受的生活态度的小模型，其形式结构在我看来具有令人惊诧的现代分离的形式。

与寻求传统与现代、落后与进步的激烈对决，狂热扩张与建造、偏好极端立场与故意挑衅的当下建筑学相比，园林似乎是温和的，逃脱了时间，因其小而微不足道，不过，如果要延续一种特别属于中国的城市建筑语言，实体上可以模仿，形式上可以转换，功用目的可能变化，但最难以继承的，就是趣味。园林没有一种功利目的的道德，但有一种形式的道德价值，而主宰形式价值的，正是趣味。

偏好优雅的抽象，情感的类型，只言片语式的构成，没有主题故事却不乏摇摆不定的情节性，园林的趣味是戏剧化、游戏性的，不同于现代专业的思想系统，它不仅感染建筑师，也能感染非建筑师，感染匠作。罗西的“集体性记忆”是相似概念，但那文化仍嫌沉重，趣味的城市建筑语言是感观的语言，如轻轻滑过一个光滑表面的欢乐，昭示了一种城市生活世界的理想；不那么自以为是，更为单纯，更为精致，前启示性的，细腻而澄明。在我看来，园林作为一种特别具有现代分离性的建筑形式语言，在与一座城市中普遍住宅的相似性中，包含了一种向内的声音和不能诉诸于思想却能诉诸于生活的纯个人经验，是中国建筑的文本传承中最前沿的语言，而且并非由专业建筑师建造，就像理想的的城市需要一种不仅是专业建筑师的语言规范。我一向认为，童寯先生的园林研究是留给我们的一份精神遗产，其意义尚未被看清：“文人，而非园艺家或风景建筑师，才能善于因势力导去设计一座古典中国园林。他做为一位业余有好者，虽无盛名却具差强人意的情趣，可能完成这诗意和浪漫的任务。如果情趣得以强调，在这里要比仅具技术知识重要的多”，童寯先生本着对园林的敏感而决心申诉自己做为业余爱好者的身份，既是对任何可能强加的系统建立者、权威、专家之类庸俗称号的拒绝，也为自己保留了不拘一格去享受园林的快乐与自由。园林不是建筑，更不是城市，而是关于建筑的建筑，城市的城市。由此出发，我引申出一个观点：真正的城市设计师最好是业余的。

注释:

¹ 简化:巴尔特在《批评与真实》中指出:“要求一个并不想重新思考的人去重新书写,这是无用的。你没有看见新批评的行话只是用荒谬的形式镶嵌在平庸的内容中吗?其实这是可以籍着除掉构成语言的系统去“简化”一种语言的,也就是除掉构成词义的那些联系。”

² 罗伯·格里耶 Alain Robbe-Grillet (1922-) 法国作家,电影编导,可以说是继贝克特之后第一位对小说形式进行革新实验的最敏锐的作家。

³ 艾柯 Umberto Eco (1932-) 意大利符号学家,小说家。重要著作有:《圣托马斯(阿奎那)著作中的美学问题》1956、《符号学理论》1976、《玫瑰之名》(小说)1981、《符号学和语言哲学》1984、《福科摆》(小说)1989等。

⁴ 德里达 J. Derrida (1930-) 法国结构主义哲学家、文学理论家、符号学家。著作有《论书写语言学》1967、《声音与现象》1967、《书写语言与区分作用》1967、《散播》1972、《哲学的边缘》1972、《立场》1972等。

⁵ 库哈斯 Rem Koolhaas: 他的职业生涯从杂志编辑和电影编辑开始。1968-1972年间,在伦敦的建筑协会学校学习。理论著作有《癫妄的纽约:关于曼哈顿的回顾性宣言》(1978)。1975年库哈斯和E·普海里斯、Z·普海里斯以及M·弗里辛道普一起在伦敦成立了OMA,即“大都会建筑事务所”。1983年,OMA在巴黎拉维特公园的设计竞赛中分享了第一名(屈米中标),库哈斯的设计由“一系列在几乎没有建筑物参与的情况下制造出的连环事件”组成。1995年库哈斯和平面设计师布鲁斯·毛一起,出版了《SMLXL》,这本书记录了OMA事务所近年所做的一系列设计,同时也表现了库哈斯本人对社会和当今建筑业的独特兴趣和看法。自1995年开始,库哈斯一直在哈佛大学任教。

⁶ 约翰·巴斯 John Barth (1930-) 美国作家。作品有着将讽刺、喧嚣甚至猥亵的言语与富有哲理的深奥性结合起来的特点。《枯竭的文学》写于1967年,是巴思以博尔赫斯为例对文学形式进行革新思索的一次冒险。当时,人们普遍认为巴思的过激言论是在宣布小说已经死亡,只剩下模仿先人(包括模仿博尔赫斯)一条道路可走。事实上,此后蓬勃兴起的“后现代小说”恰恰应验了巴思早年的论点“小说远远没有死亡”。

⁷ 约翰·凯奇 John Cage (1912-1992) 美国作曲家,西方前卫音乐的代表之一。他曾是勋伯格(A. Schoenberg, 1874-1951)的首批美国学生之一。但是,“音簇”的创造者、实验作曲家亨利·考埃尔(H. Cowell, 1897-1965)对他的影响最大。

⁸ 意向制图学(intentional cartography): 见巴尔特在《论拉辛》中的思考,即读者和作者之间的基本对话和反交流的本文制作。

⁹ 紧密构造的城市: 见[英]肯尼思·弗兰姆普《走向批判的地方主义——“抵抗建筑学”的六要点》。

¹⁰ 本文间性(intertextuality): 本文间性(或本文间共同体)是T·克里思特娃本文意指分析中最重要的概念。它的意思是:一切时空中异时异处的本文相互之间都有联系,它们彼此组成一个语言的网路。一个新的本文就是语言进行再分配的场所,它是用过去语言所完成的“新织体”。

¹¹ T·克里思特娃 J. Kristeva (1941-) 保裔法国女符号学家、文学理论家。

¹² 弗朗索瓦·罗什 Roche: 法国新一代建筑师,是最能广泛接触艺术实验的人,这体现在他和当代艺术家之间的来往和设计样式之中。1993年底,他成立了罗什、DSV与西埃合伙事务所。

¹³ 米兰·昆德拉: 捷克著名现代小说家、文学理论家。

¹⁴ 唐纳德·贾德 Donald Judd (1928-) 美国艺术家,极少主义代表人物。

¹⁵ 现象本文: 现象本文和生成本文是意指分析中的两个基本概念。意指分析是克里思特娃提出的一门所谓“超符号学”研究。她说,社会“意指实践”(pratique signifiante)使人们达到另一种符号学领域,其任务是研究“意指作用的生产和转换”。具体说来,意指分析是“对本文中自行生成着的能指的沉思”,它“穿过”语句及其组织、语法和科学以“达到这样一个领域,其中聚焦着语言中意指项的胚芽”。克里思特娃自称是辩证唯物主义者,她说自己研究的目的是要指出支配着能指实践的逻辑所具有的辩证法的性质,而这样一种“能指系统生产的逻辑只

能是矛盾的逻辑”。她说：“矛盾显现为全部意指作用基础的模型。”“现象本文”指本文的现象表面，即呈现于具体语句结构中的语言；后者含义很不明确，它既非指语句结构本身，也非指进行结构化的主体，因而不是某种单个的、具体的东西，而是“具有多重现象本文能指的复合体”。一般语言学的各项工作（如音位描写、结构描写、语义描写等）是在现象本文范围内进行的，它们只与语句有关。

¹⁶ 生成本文：与现象本文相对，生成本文则关系到陈述作用，因而关系到本文主体，所以它是“现象本文结构化作用的处所”。克里思特娃说，生成本文概念使分析的深度超过了古典符号学，因为它涉及了所谓“构造主体本身的移位、逃逸和消失。”生成本文就是“意指系统的生成过程”，由于这一过程是显现于现象本文中的，所以也就把它叫做“本文”，虽然它并不指具体的语言现象。

¹⁷ 格连纳韦 Peter Greenaway (1942-) 英国电影导演、画家、小说家。被视为英国新电影的核心人物。有人说，他的电影和博尔赫斯的作品有相似之处。

¹⁸ 单位语符列：见巴尔特《符号学原理》之“组合段的单元”。

¹⁹ 想象的东西：拉康 1953 年说，弗洛伊德的追随者忽视了语言在精神分析学中的功能。美国的弗洛伊德派在进行精神分析、解释他们的病人的幻觉时，在讨论里比多的客观关系或论述移情与反移情时，没有注意自己的讲话的重要意义。他们忘记了“想象的东西”，包括没有受过语言训练的“形象”的组织，本质上是由“误认”组成的。

²⁰ 钝意 (sens obtus)：即巴尔特所分析的《第三意》，他以符号学语言描述数帧爱森斯坦电影静照细节，环绕种种意象比喻，细腻无比的描述着“难以言语”的额外物，一难以进入明确意义系统的扰人明显存在。

²¹ 停格静照 (photogramme)：巴尔特对其兴趣可见于其文章《第三意》，文中以电影“恐怖伊凡”（爱森斯坦所导）之数帧静照为讨论内容。巴尔特对主观情感因素的介入较少讨论，全以语言学的词汇来谈。

²² 传记微素 (biographemes)：在《萨德，富立叶，罗耀拉》一书的序言中巴尔特写道：“如果我是一个作家而且死去，当我的一生由于某位友好而公正的传记家的努力而被归结为一些细节，一些偏好，一些波动变化，或者说，归结为‘传记微素’，它们的特征和变化将超越任何个人命运的局限，并象伊壁鸠鲁的原子一样触及某个未来的、注定遭到同样分解作用的躯体的话，我会非常高兴的”。

²³ 近便、模照、类比、感应：均引自福科《词与物》中的概念。

²⁴ 贝克特 Samuel Beckett：法国现代小说家、剧作家。新小说运动代表人物之一。代表作有小说《穆尔菲》1947、剧作《等待戈多》等。

²⁵ 爱森斯坦 (1898-1948)：苏联电影导演，蒙太奇理论的创始人。代表作有《战舰波将金》等。

²⁶ 戈达尔 Jean-Luc Godard (1930-)：法国电影导演，“新浪潮”电影代表人物。

²⁷ H·布洛赫：捷克现代派小说家。著有《梦游人》三部曲等。

²⁸ 斯泰因：美国前卫女作家。作品有《三个女人》(小说) 1909、《软纽扣》(散文集) 1914 等。

²⁹ 劳丽·安德森 Laurie Anderson (1947-)：美国女艺术家。早期从事雕塑和行为艺术，但常常扎根在语言方面。她的作品曾受阿贡西的影响，尤其是在行为艺术中。

参考文献:

- 1 Edited by Andreas Papadakis .Free Spirit in Architecture-Omnibus Volume .Academy Editions.1992
- 2 Colin Rowe & Fred Koetter .Collage City .The MIT Press ,Cambridge ,Massachusetts ,and London ,England
- 3 Bernard Tschumi .Event-Cities .Praxis .1996
- 4 Translated by James Palmes .Le Corbusier My Work .The Architectural Press London .1960
- 5 Jacques Derrida and Peter Eisenman .Chora L Works .The Monacelli Press
- 6 John Hejduk .Mask of Medusa .Rizzoli ,New York .1985
- 7 OMA ,Rem Koolhaas and Bruce Mau .S ,M ,L ,XL .The Monacelli Press ,New York .1995
- 8 Edited by Stephen Dobney .Eisenman Architects-Selected and Current Works .images Publishing .1995
- 9 Compiled and Edited by Peter Arnell and Ted Bickford .Frank Gehry-Buildings and Projects .Rizzoli ,New York .1985
- 10 Eric Owen Moss .Eric Owen Moss-Buildings and Projects .Rizzoli ,New York .1991
- 11 Philip Jodidio .Alvaro Siza .Taschen .1999
- 12 Stephen Spender and David Hockney .China Diary .Harry N.Abrams ,Inc. ,Publishers ,New York .1982
- 13 GA:21-Carlo Scarpa-Selected Drawings .1988
- 14 GA Extra :06-Steven Holl .1996
- 15 GA Extra :03-Zaha M .Hadid .1995
- 16 GA Houses :34-Project 1992
- 17 GA Houses :57-Project 1998
- 18 GA Houses :59-Project 1999
- 19 Cristan Norberg -Schulz :Towards a phenomenology of architecture
- 20 Aldo Rossi 原著 施植明译 .城市建筑
- 21 凯文·林奇著 ,宋伯钦译 .都市意象 .台湾台隆书店 ,1982
- 22 童寯著 ,江南园林志 ,中国建筑工业出版社 ,1987
- 23 童寯著 ,东南园墅,中国建筑工业出版社 ,1997
- 24 [日]原口秀昭著 ,世界二十世纪经典住宅设计-空间构成的比较分析, 中国建筑工业出版社 ,1997
- 25 [英]肯尼思·弗兰姆普敦著 原山等译 ,现代建筑-一部批判的历史 , 中国建筑工业出版社 ,1988
- 26 [法]雅克·阿达利著 ,智慧之路-论迷宫, 商务印书馆 ,1999
- 27 Claude Moatti 著 郑克鲁译 ,罗马考古-永恒之城重现 ,上海书店出版社 ,1999
- 28 乔纳森·巴奈特著 谢庆达 庄建德译 ,都市设计概论,台湾尚林出版社 ,1981
- 29 哈密德·胥瓦尼著 谢庆达译 ,都市设计程序,台湾尚林出版社
- 30 王其亨主编 ,风水理论研究,天津大学出版社 ,1998
- 31 王建国编著 ,现代城市设计理论和方法 ,东南大学出版社 ,1997

- 32 城市设计论文集(1),《城市规划》编辑部,1998
- 33 吴亮著文,老上海-已逝的时光,江苏美术出版社,1999
- 34 陈志华文,楠溪江中游古村落,三联书店,1999
- 35 东南大学建筑系 歙县文物管理所,瞻淇,东南大学出版社,1996
- 36 东南大学建筑系 歙县文物管理所,渔梁,东南大学出版社,1998
- 37 东南大学建筑系 歙县文物管理所,豸峰,东南大学出版社,1999
- 38 泰特罗讲演,本文人类学,北京大学出版社,1996
- 39 浦安迪讲演,中国叙事学,北京大学出版社,1996
- 40 史景迁讲演,文化类同与文化利用,北京大学出版社,1997
- 41 高概讲演,话语符号学,北京大学出版社,1997
- 42 顾彬讲演,关于“异”的研究,北京大学出版社,1997
- 43 [奥]维特根斯坦著,逻辑哲学论,商务印书馆
- 44 [奥]维特根斯坦著,哲学研究,商务印书馆,1996
- 45 [奥]维特根斯坦著,文化和价值,清华大学出版社
- 46 [德]埃德蒙德·胡塞尔著,现象学的观念,上海译文出版社,1986
- 47 [比]J.M.布洛克曼著,结构主义 莫斯科-布拉格-巴黎,商务印书馆,1986
- 48 [美]伊·库兹韦尔著,结构主义时代-从列维·斯特劳斯到福科,上海译文出版社,1988
- 49 [瑞士]F.德·索绪尔,普通语言学教程,商务印书馆
- 50 [美]诺姆·乔姆斯基,句法结构,中国社会科学出版社,1979
- 51 李幼蒸著,结构与意义,中国社会科学出版社,1996
- 52 什克洛夫斯基等著,俄国形式主义文论选,三联书店,1989
- 53 R.巴尔特,写作的零度-结构主义文学理论文选,台湾时报文化出版企业有限公司,1995
- 54 R.巴尔特,批评与真实,上海人民出版社,1999
- 55 R.巴尔特,神话-大众文化诠释,上海人民出版社,1999
- 56 R.巴尔特,恋人絮语-一个解构主义的文本,上海人民出版社,1996
- 57 R.巴尔特,符号学原理,三联书店,1988
- 58 R.巴尔特,符号帝国,商务印书馆,1996
- 59 R.巴尔特,明室-摄影札记,台湾摄影《季刊》,1995
- 60 [美]卡勒尔著,罗兰·巴尔特,三联书店,1988
- 61 U.艾柯,诠释与过度诠释,三联书店
- 62 U.艾柯,玫瑰的名子,中国戏剧出版社,1988
- 63 U.艾柯,福科摆,台湾皇冠文学出版有限公司,1995
- 64 卡尔维诺著,未来千年备忘录,台湾社会思想出版社,1994
- 65 卡尔维诺著,寒冬夜行人,安徽文艺出版社,1994
- 66 卡尔维诺著,看不见的城市,台湾时报文化出版企业有限公司,1995
- 67 张京媛等译,文学批评术语,牛津大学出版社,1994
- 68 [美]保罗·德曼著,解构之图,中国社会科学出版社,1998
- 69 [美]弗雷德里克·詹姆逊著,布莱希特与方法,中国社会科学出版社,1998
- 70 [美]乔纳森·卡勒著,论解构,中国社会科学出版社,1998
- 71 [法]列维·斯特劳斯著,结构主义人类学,上海译文出版社,1995
- 72 [法]列维·斯特劳斯著,野性的思维,商务印书馆,1987
- 73 [法]列维·斯特劳斯著,看·听·读,三联书店,1996
- 74 [法]列维·斯特劳斯著,神话学-生食和熟食,台湾时报文化出版企业有限公司,1995
- 75 [法]列维·斯特劳斯著,神话学-从蜂蜜到烟灰,台湾时报文化出版企业有限公司,1994
- 76 [英]埃德蒙·利奇著,列维·斯特劳斯,三联书店,1985
- 77 [法]雅克·德里达,声音与现象,商务印书馆,1999
- 78 [法]雅克·德里达,文学行动,中国社会科学出版社,1998

- 79 包亚明主编，德里达访谈录-一种疯狂守护着思想，上海人民出版社，1997
- 80 米歇尔·福柯著，疯癫与文明，三联书店，1999
- 81 米歇尔·福柯著，规训与惩罚，三联书店，1999
- 82 米歇尔·福柯著，知识的考掘，台湾麦田出版有限公司，1994
- 83 林贤治主编，福柯集，上海远东出版社，1998
- 84 弗雷福斯/拉比诺著，福柯-超越结构主义与诠释学，台湾桂冠图书股份有限公司，1995
- 85 伍尔夫著，一间自己的屋子，三联书店，1992
- 86 博尔赫斯著，博尔赫斯文集，三卷本，海南国际新闻出版中心，1996
- 87 [美]埃米尔·罗德里格斯·莫内加尔著，生活在迷宫-博尔赫斯传，上海知识出版社，1994
- 88 [法]让-弗朗索瓦·利奥塔，后现代状况-关于知识的报告，湖南美术出版社，1996
- 89 扬令飞/陈侗编，罗伯-格里耶作品选集，三卷本，湖南美术出版社，1998
- 90 苏珊·桑塔格，论摄影，湖南美术出版社，1999
- 91 许晓，谈话即道路-对二十一位中国艺术家的采访，湖南美术出版社，1999
- 92 伍蠡甫/胡经之主编，西方文艺理论名著选编，北京大学出版社，1987
- 93 弗兰西斯·弗兰契娜/查尔斯·哈里森著，现代艺术和现代主义，上海人民美术出版社，1996
- 94 [美]吉姆·莱文著，超越现代主义-70年代和80年代艺术论文集，江苏美术出版社，1995
- 95 陈侗/杨小彦选编，与实验艺术家的谈话，湖南美术出版社，1994
- 96 米兰·昆德拉，小说的艺术，三联书店，1995
- 97 海德格尔著，面向思的事情，商务印书馆，1996
- 98 [美]J.卡勒著，索绪尔，中国社会科学出版社，1989
- 99 [法]卡巴尔著，杜尚访谈录，文化艺术出版社，1997