

纪念本体及纪念性审美研究

建筑 纪念性读解

Jianzhu
Jinianxing
Dujie

任军◎著

中国建筑工业出版社

纪念本体及纪念性审美研究

建筑 纪念性读解

Jianzhu
Jinianxing
Dujie

任军◎著

中国文联出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

建筑纪念性读解: 纪念本体及纪念性审美研究 / 任军著.

北京: 中国文联出版社, 2006.6

ISBN 7-5059-5313-3

I. 建… II. 任… III. 纪念建筑-研究 IV. TU251

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 066644 号

| | |
|-------|----------------------------|
| 书 名 | 建筑纪念性读解——纪念本体及纪念性审美研究 |
| 作 者 | 任 军 |
| 出 版 社 | 中国文联出版社 |
| 发 行 部 | 中国文联出版社 发行部 (010-65389152) |
| 地 址 | 北京农展馆南里 10 号(100026) |
| 经 销 | 全国新华书店 |
| 责任编辑 | 宁 洪 |
| 责任校对 | 张杰利 |
| 责任印制 | 李寒江 宁 洪 |
| 印 刷 厂 | 北京凯通实业总公司印刷厂 |
| 开 本 | 850×1168 1/32 |
| 印 张 | 10 |
| 插 页 | 2 页 |
| 版 次 | 2006 年 6 月第 1 版第 1 次印刷 |
| 书 号 | ISBN 7-5059-5313-3 |
| 定 价 | 20.00 元 |

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>



中文摘要

本书试图不携建筑师的设计意图去解析纪念表现，也不以形式与意义间的象征关系去理解纪念内涵，而是从欣赏者视角去全面、客观地审视能够促发纪念感受的诸多建筑现象，系统解释建筑纪念性的存在依据及感受方式，对源于审美过程的心理研究抱着“用事实说话”的态度。在审美过程中，欣赏者被纪念感受的心理来源划分为两个群体——纪念主体与普通欣赏者，前者体会到的纪念感受实际上是自身某种心理需求的间接体现，对其识别需要严谨的理性分析，会涉及伦理、文化、历史等庞杂社会因素；而后者所体会到的纪念感受则纯粹来自于“简单、直接”的知觉感受，与前者在形成机制上并没有关联，只是在最终审美产物中存在着某些“同构”感受而已。不过，对于不同审美对象而言，两者身份是可以互换或兼而有之的。以这种视角切入纪念性研究，不但能避开繁杂设计理论的“干扰”，为纪念性找到切实心理依托，还能使形态各异的纪念表现方式在“孤立”分析中逐一明晰起来，为建筑实践活动提供一定的理论指导。

目 录

绪 论

| | |
|---------------|---|
| 研究起因与目的 | 1 |
| 研究前提及依据 | 4 |

上篇 建筑纪念性的本体研究

| | |
|--------------------------|----|
| 第一章 纪念本体溯源 | 21 |
| 第一节 记忆——来自生物遗传学的依据 | 21 |
| 第二节 回忆——依赖识别性的能动反应 | 23 |
| 第三节 纪念——来自社会化的历史印记 | 25 |
| 一、纪念的社会性 | 27 |
| 二、纪念的客观性 | 35 |
| 第二章 纪念心理溯源 | 43 |
| 第一节 对伦理道德的高度认同 | 46 |
| 一、伦理与伦理评判 | 48 |
| 二、对“真、善、美”的体现 | 52 |
| （一）对“真”的追求 | 53 |
| （二）对“善”的追求 | 69 |

| | |
|------------------------------|-----|
| (三) 对“美”的追求 | 97 |
| 第二节 对世界关系的神秘解释 | 99 |
| 一、神灵祭祀中的功利心理及伦理观念的融入 | 100 |
| 二、宗教崇拜——理想彼岸对伦理的强大召唤功能 | 102 |
| 第三节 对事物存在的信息传递 | 108 |
| 一、对存在现状的强调 | 113 |
| 二、对永恒存在的强调 | 121 |
| (一) 灵魂不灭观使生命永恒 | 123 |
| (二) 万物有灵观令自然永恒 | 128 |
| 第三章 纪念表现的主体观照 | 135 |
| 第一节 主体感受再现为先导 | 138 |
| 第二节 纪念对象内涵为主导 | 151 |

下篇 建筑纪念性的审美研究

| | |
|-----------------------------|-----|
| 第四章 来自信息识别的纪念性 | 171 |
| 第一节 历史遗留对回忆的唤起 | 174 |
| 一、历史建筑对纪念性的召唤 | 175 |
| 二、新建筑对历史遗迹的利用 | 179 |
| 第二节 历史形式对回忆的唤起 | 186 |
| 一、历史形式的具象应用 | 187 |
| 二、历史形式的抽象应用 | 194 |
| 第三节 历史意向对回忆的唤起 | 205 |

| | |
|-------------------------------|-----|
| 第五章 “中心”的原型感受 | 215 |
| 第一节 “中心”的心理暗示 | 218 |
| 一、归属感 | 219 |
| 二、等级感 | 224 |
| 三、稳定感 | 228 |
| 第二节 明确的“中心”标示 | 233 |
| 一、自然原始的纪念性感受(N空间) | 234 |
| 二、建筑群体的纪念性感受(N+PN空间) | 238 |
| 三、复合空间的纪念性感受(PN空间) | 240 |
| 第三节 模糊的“中心”暗示 | 244 |
| 一、简洁形体中的中心暗示 | 244 |
| 二、轴线对称的中心暗示 | 253 |
| 第六章 崇高感与纪念性的直接对应 | 261 |
| 第一节 从“量大质巨”看纪念性 | 267 |
| 一、体积感 | 268 |
| 二、重量感 | 279 |
| 第二节 从“神秘、压抑”看纪念性 | 285 |
| 一、晦暗气氛 | 285 |
| 二、无限空间 | 291 |
| 三、恐惧观念 | 295 |
| 结语 | 299 |
| 参考文献 | 303 |
| 致谢 | 313 |

绪论

研究起因与目的

黑格尔曾把建筑的起点定格在金字塔、方尖碑等纪念建筑产生的时空中，这些纯粹的精神创造是伴随着宗教信仰和英雄崇拜而起的，用来诠释纪念意义的建筑型制也被归入到最高级别。这让我明白了：纪念性是应该附着在以精神为原动力创造出的“精神产物”上，它是崇高而单纯的；不过我又想到，那些以典雅庄重的古典比例和装饰为构图要素的“复古”流派以及近年来对传统文化颇为关照的“先锋”设计，似乎也能使人置身于某些历史情境的幻觉中，空间气氛也构成了对历史和传统的怀念，这种纪念性应该随着建筑“级别”的降低而不再具有崇高含义，有的只是某种怀旧情绪。这使我明白了：纪念性也是可以附着在以宣扬辉煌和崇尚人文为目的的“介质”上，它是沉稳而多元的；我还记得一些明确回避或反对纪念性的建筑主张营造出许多违背常规的离奇景象，动态、离散，甚至是支离破碎，但纪念性仍然仅因其高耸巨大的形体油然而生，这使我明白了：纪念性可以附着在任何特殊、前卫的建筑形态上，它是复杂而多义的。

说到这儿，似乎更不明白了：纪念性到底是什么？应该如何理解？正如黑格尔所说：“熟知的东西所以不是真正知道的东西，正因为它是熟知的。”当我们把“纪念性”作为研究对象时，才猛然发觉它在建筑中的存在是如此飘忽不定，没有头绪，要想给它一个准确又合理的解释更加困难。不过造成这种迷惑的原因却



很简单:首先没有对促使“纪念”现象产生的心理动因作足够分析,从而无法剥去表现外衣,显露可以令众多纪念表现归宗的“纪念”本质。更重要的是混淆了“纪念性”与“纪念”间的根本界限,要知道前者是纯粹的审美产物,而后者却来自于人们的内心欲望,两者截然不同,如果以“纪念性”为讨论对象,就势必要真正置身于审美环境中,彻底了解这种审美产物的来源。看来我们有必要转变视角,从审美接受的角度重新审视“纪念性”了。

游历一座建筑、一条街区或一个城市就是一次艺术鉴赏过程,所形成的心理感受并不属于建筑固有的“物理”属性,而应该是欣赏者独特的审美体验。一百多年前,马克思就认识到了在艺术接受中主观感受的重要性,他曾这样写道:“只有凭着从对象上展开的人的本质的感受的丰富性,才能发展着而且部分地第一次产生着人的主观感受的丰富性:欣赏音乐的耳朵,感到形式美的眼睛,——简单地说,能够从事人的享受和把自己作为人的本质力量来肯定的各种感觉”¹,这句晦涩的话语把审美过程中欣赏者的作用摆到了重要位置,也为艺术欣赏蒙上了一层来自欣赏者内心世界的玄妙色彩。弗里德伦德尔在《论艺术和鉴赏》中曾断言:“艺术是心灵之事,所以任何一项科学性的艺术研究必然属于心理学范畴。它也可能涉及其他领域,但是属于心理学范畴则永远不会更改。”² 艺术家完成创作并不表示作品的完成,而仅是读者“创作”作品开始,“由接受所汇成的心理世界甚至有可能比创作的心理世界还要广博,还要复杂。”³ 因此对于艺术接受这种触动内心世界的活动来说,以审美心理角度切入研究是毋庸置疑的。在这里,仍应提到卡尔·马克思,在他著名的有关论

1 原载《马克思恩格斯论艺术》,第5卷,第207页,转自丁宁,《接受之维》,百花文艺出版社,1999年10版,第1页

2 丁宁,《接受之维》,百花文艺出版社,1999年10版,第1页

3 同2,第2页

述费尔巴哈的提纲中，一开始就对从前的一切唯物主义者表示了极大的不满，原因正在于他们对一切事物或者现实都只是从客体的或者直观的形式上去把握，而不是把事物或者现象当作主体的活动范畴，在主观方面再加以理解。马克思晓有意味地说道：“即使是人的活动的对象性存在本身也是感性地摆在我们面前的人的心理学”。⁴值得欣慰的是，目前针对欣赏者的审美研究日益受到艺术家们的重视，因为它不但为艺术审美提供了与以往不同的观察角度，更重要的是还为设计方法提供了强有力的心理支持。

当把纪念性放在这个广阔的审美领域中理解时，就发现从前的纪念性研究存在一些“盲点”，最突出的就是忽视了对纪念性赖以生存的心理基础的研究。目前大部分纪念性研究都从表现着手，对设计思路和手法进行整理归纳，论著不可谓不多，研究也十分透彻，其中不乏一些建筑前辈的精辟论述。但这种通过对典型实例归纳而成的方法总结应该属于一种“不完全归纳法”，不但在客观上会忽略很多现实存在的纪念性，也会由于漠视欣赏者的存在而偏离纪念的生成本源，从而对层出不穷、表现愈加怪异纪念性的追踪疲于奔命，其指导设计的作用也会大打折扣。即使我们承认这种“不完全归纳法”的合理性，也会因其缺乏“成因”研究，造成用建筑表现的“共性”来解释纪念性表现“个性”的情形，缺乏针对性，而且容易产生将某些经典纪念作品中的表现手法直接归结为纪念性形成原因的“误解”。实际上从建筑中体会到的纪念性很多情况都是片段地隐存于欣赏者自身的信息结构中，通过一些外因诱发（如空间、装饰或气氛等），然后再凭借欣赏者特有的解读方式才能还原，或清晰或模糊。不过，正是这种存在和表现无一定之规、无迹可寻的存在现状才更显



研究的必要，而且这种看似杂乱无章的表象背后必然隐含着一些合乎逻辑的合理解释。

本书的目的十分明确，就是要系统解释建筑纪念性的存在依据和感受方式。研究步骤有两个，首先要对纪念现象产生所必需依赖的典型心理基础进行挖掘，使因纪念现象而生的多种纪念表现归宗；其次要脱离纪念现象的束缚，从审美角度重新对纪念性进行审视，并把诸多纪念表现纳入其中。这样做的好处就是把感受建筑的权利“还给”欣赏者，避开繁杂的建筑理论，从最根本的艺术审美角度解读本就属于这一领域的建筑属性。

研究前提及依据

作为一项研究就要给研究对象施以适宜的环境，那么当务之急就是要为“纪念性”的生存条件和产生机制加以明确。我们通常把纪念场所中蕴涵的纪念性与其使用功能作为一种必然对应来看待，可实际上，它们提供这种使用功能的根本目的是要满足人们的某种精神需求，欣赏者在参与纪念活动、使用纪念场所时，除了纪念仪式具有一定标示作用外，一切促使“纪念”活动完成的因素都存在于欣赏者自身的审美感悟中，因此纪念功能的实现及纪念性的产生必须要以欣赏者纪念需求的存在为前提，这才是问题的关键。比如法国的“雄师凯旋门”与俄国的“卫国战争胜利凯旋门”对本国人民来说是一种胜利炫耀，而在对方眼中简直就是莫大侮辱，根本不会有丝毫的纪念性出现，尽管它们都具有纪念功能。看来纪念性与纪念场所间的对应是个变量，它决定于欣赏者的心理认同，只有在审美过程中才能检验两者是否能够达成一致。而那些与纪念活动无关的纪念性则根本来自于审美活动，它与欣赏者的心理结构及信息积淀密切相关。因此，我们把“纪念性”的研究范围归入审美领域，专对欣赏者的心

理需求和审美感受进行研究还是有必要的，这样不但可以把体验建筑属性的权利还给欣赏者，还能在相似审美感受中为不同纪念感受找到某些共性。不过，这种思考方式的提出需要强有力的审美理论支持，因此为了清晰系统地研究纪念性，我们就从审美自主性和原型接受两个方面来为这种研究方法寻找足够的理论依据。

一、自主审美令接受变换视角

一座建筑从构思酝酿，到形成设计图纸，直至施工落成，大量明确的信息都能够被建筑师把握和传递，想像中的模糊意味被色彩、体量、材料、形状等自然属性包裹着变成了我们眼前的建筑物。我们能看清楚形状、分辨出色彩，除去这些，我们还能得到什么呢？套用马克思的一句话来作答案：“我们的眼睛和原始的、非人的眼睛得到的享受不同，我们的耳朵和原始的耳朵得到的享受不同。”⁵这种所谓享受来自于审美过程，这既要依靠被动感观所需要的生物支持，更要依赖欣赏者的社会性和个性化的审美思辨，墙面、楼板、柱子以及它们围合成的各种空间形态被这个过程消化分解了。这个过程着重突出的还是艺术品“在我们心里所激发起来的，除了直接享受以外，还有我们的判断，”⁶只有这样，“产品信息”才会转化为具有思想深度的“艺术信息”，这就是一座建筑从产品到艺术品的审美接受过程，并不异于其他艺术门类。

不过，建筑毕竟不具备绘画、文学、影视等艺术直观、准确的表达方式，那么建筑肩负着设计者深奥的理论使命来到广大受众面前时，它是否能凭借着建筑特有的空间语言和装饰语言向人们清楚地转述它的来意呢？现今很多美学家已经从艺术接受

5 《马克思恩格斯全集》，第42卷，人民出版社，1980年3月版，第125页

6 (德)黑格尔著，朱光潜译，《美学》第一卷，商务印书馆，1996年6月版，第15页



角度给出了答案：任何艺术品都不能完整准确的向欣赏者传达作者的真实思想，即便是文学和影视这样有着灵活直观表达方式的艺术种类，仍然不能跨越读者对作品二次加工这道门槛，特定的读者群会按照与自身经历相符的理解方式去解读作品，有些会遵循作者的预设线索，而有些则会另辟蹊径。因此，在信息传递的过程中欣赏者眼中看到的艺术品也许并非是作者想要呈现的作品，其中产生的心理感受有些会和作者的设计初衷不谋而合，有些则大相径庭，甚至是截然相反。这样看来，审美接受过程确实是带有主观、感性的味道，不同欣赏者会根据需要从同一作品中摘取不同的信息接受（应该是不自觉的被动过程），即使是同一信息也会形成和自身经历相符的独特经验，无一定之规。接受主体审美方式远比人们的预想要复杂得多，美国学者劳逊对这样的情况曾作出过解释，他认为对审美过程研究会“牵扯到许多额外的问题。观众在看一出戏时所抱的态度和先入之见，比剧作家在创作时的情况更为复杂。上演时的每一分钟，各个不同的观众可以受到无限多样的以至互相矛盾的影响，在这里起作用的因素有：剧院的建筑、演员的个性、周围的坐客、对该剧已有了解以及千百种在每次上演时都不一样的其他因素。”⁷

这种充分尊重主体感受的美学理论是非常人本、客观、理性的，虽然这种审美方式一直伴随着整个艺术发展历程，但作为一种成型的接受理论是从20世纪初才出现的，并直至近年来才逐渐引起艺术家们的足够重视。目前随着艺术理论的发展和观众参与重要性的逐渐显露，把欣赏者简单看作“绝对的东西”，“一种终极不变的观众”⁸的观念已经发生了彻底转变，审美主体的地位被提升到了前所未有的高度。而且美学家们意识到，在审美过程中，审美主体总是不自觉地把“前经验”带入到审美活动中

7 丁宁，《接受之维》，百花文艺出版社，1999年10版，第36页

8 J.劳逊，《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社，1978年版，第374页

并对审美对象进行填充和着色，他们对艺术品的接受并不都会按照艺术家设定好的路线去走，他们在接受作品之前头脑中并不是空白的，而是充满了信息与态度，他们会在潜意识的引领下依照自身经验评判作品。鲁迅先生对此有过说明：“文学虽然有普遍性，但因读者的体验的不同而有变化，读者倘没有类似的经验，它也就失去了效力……”⁹正是这些“前经验”的存在，才会导致对相同审美对象的不同审美结论出现。可以说，欣赏者每一次审美过程都是一次特殊意义的艺术创作，就如同接受美学的创始人罗伯特·尧斯认为：“文学作品不是对于每个时代的读者都以同一种面貌出现的客体。它不是一座自言自语的宣告其超时代性质的纪念碑。而是像一部乐队总谱，时刻等待着阅读活动中产生的，不断变化的反响。只有阅读活动才能将作品从死的语言材料中拯救出来，并赋予它现实的生命。”¹⁰西方有句谚语早就概括了这个常被视而不见的审美规律：“有一千个读者，就有一千个哈姆雷特。”

这种审美“自主性”在颠覆原有艺术评价体系的同时，是否会与我们通常提及的“艺术客观性”的原则发生冲突呢？实际上并不会，两者是相辅相成的，前者以后者为实现的前提与保障，后者以前者为目标。艺术客观性发生在作者的创作思想向作品“具体化”的过程中；而审美自主性则发生在欣赏者对作品的接受过程。而且，审美自主性的实现会令艺术表现在审美接受的阶段同样保证了“客观性”。黑格尔在《美学》第一卷中曾对“艺术客观性”有过比较著名的表态，他把艺术的客观性定义成这样：“使艺术家得到灵感的那种真正的内容（意蕴）不能有丝毫部分仍保留在主体的内心里，而是要完全揭示出来，……因为最高尚最卓越的东西都不是什么不可言说的东西，认为诗人在作品里所表

9 鲁迅《花边文学》（《鲁迅全集》第五卷），人民文学出版社，1981年版，第403页

10 罗安宪《审美现象学》，三秦出版社，1995年5月版，第44页



现的之外,还有远较深刻的东西,那是不正确的。作品就足以见出艺术家的最好的方面和真实的方面;他是什么样人就是什么样的人,凡是只留在内心里的就还不是他。”¹¹在这里,黑格尔表明了他对待艺术品创作所持的极端“客观”的态度,他把艺术创作当作一种特殊“记录”手段,艺术家的所想所思都可以再现于作品,他的设计意图完全可以也必须表现在作品中并让欣赏者知晓。虽然他对艺术中是否还能包含其他深远含义的见解并不正确,对艺术家的创作过程的要求也过于僵化,但至少也从一个侧面表明了对欣赏者的尊重,潜意识里想要把每个欣赏者都放在同一起跑线上,艺术家公正、客观、明确的思想表达能为欣赏者提供一个不会对原始信息产生歧义理解的“客观”现实。可见,他在强调艺术客观性的同时不但没有忽略审美过程,相反,还在为其积极“创造”条件。不过,他对审美自主性的认识看来还远远不够,最起码轻视了审美自主性的强大功能,低估了欣赏者的判断能力。

正是因为欣赏者具备了审美自主性,才使很多建筑师原初构想被“曲解”,甚至是对建筑师来说至关重要、决定构想是否成立的立意在欣赏者的眼中也变得“不值一提”。欣赏者自有他理解和接受一件建筑作品的特有方式,会产生令设计者始料不及的反应。线条、构图被欣赏者“简单而又直观”地理解着,建筑所蕴涵的深刻哲理在最初接触时根本无法清晰感知,甚至对待建筑造型也会有不同的兴奋点。这就如同建筑师正在用黄金分割的理论调整双塔高层中间的天桥位置来象征某些含义时,旁观者则会皱着眉头说它像个“门框”,看来无论专家们把天桥放在什么高度,都不会改变其“门框”的印象。为什么会这样?欣赏者如此审美是正常的吗?他们接受建筑的时候为什么如此“简单”?

这是因为建筑对信息与情感的传递完全依靠象征方式，而知觉（包括视觉、听觉、触觉等）却排列在整个审美顺序的第一环节，无论能否理解这些修辞方式都不会妨碍对空间的感悟，而这正是引发歧义的关键。因此对作品具有相应信息储备和理解能力的读者，可以透过知觉继续体会形式中的象征意义；而毫无准备而且也不具备理解能力的读者，仍然能够按照自己的方式感受建筑，而风格流派这些只有美学家、历史学家和建筑师感兴趣的美学命题，对他们来说根本无从谈起。这就像在有些人眼中，“巴洛克”或“洛可可”建筑风格就像是漂亮的繁体字一样并不代表什么，只觉着丰富而生动；（图 0-1、2）而有些人则会本着对社会现实的批判精神认为这种建筑遗风是虚伪浮夸、矫揉造作的“无节制和低鉴赏力”的代名词。可见，多义甚至歧义的建筑解读，源于读者不同的历史背景和心理基础，这也正是建筑审美蓬勃生命力的一个表现。正像德国学者伊塞尔曾经说过的：“文本只有在当它被具体化时才获得了生命，而且具体化绝对地不游离于读者的个人性情……文本和读者的交融使文学作品得以存在。”¹² 这种把艺术品的解释权交还给读者的“自主性”理解的观念目前已经成为了美学界对待艺术接受的主流态度，不再赘述。

二、原型接受令审美模式归宗

通过以上分析，能看到审美过程对作品属性的最终评价具有决定作用，欣赏者的接受方式作为其核心内容自然会成为研究重点。不过这种能够揭示真实审美过程的研究方法注定带有主观、感性的成分，因为欣赏者的审美方式似乎都是灵光一现，无章可寻的，并且他们的欣赏角度各异，我们该如何来把握这样的接受规律呢？确实很难，不过，我们相信在色彩斑斓的艺术王

国中,任何混乱庞杂的现象背后一定隐含着清晰明了的原理,因此这种看似随意的审美方式背后也一定蕴涵着某些必然。

现代阐释学告诉我们,对一个作品的理解程度,主要决定于读者本身的“先结构”,即所谓“先见”、“先知”、“先有”等,即读者本身已有的文化修养、人生阅历以及阅读欣赏的习惯。读者的“先结构”离作者越近,阅读理解的障碍就越少,就如克罗齐所说:“要了解歌德,就要把自己提高到歌德的水平。”《浮士德》在诗剧史上一直以晦涩难懂闻名,特属欧洲文化的象征、典故和比喻贯穿全书,很多东方读者因缺乏相近的“先结构”而无法通读。就连郭沫若这样思想敏捷的大学者也是如此,他在1920年前后只翻译了《浮士德》的第一部,待到他认为自己思想足够成熟了,能真正理解第二部含义时已经是26年之后的事情了。对于这种情况,歌德本人曾作出解释:“……谁要不曾奋斗求索过,有了些人生阅历,谁对它就会一筹莫展。”¹³这样看来,要想读懂歌德的《浮士德》,别无他法,唯有对诗歌中涉及到的文化、宗教乃至神话等一切尽可能增加了解。

不过具备了与作者相近的“先结构”只是拥有了一份读懂作品的保证而已,它既并不能对审美过程作出条理清晰的分析,也不能对审美结果作出准确的对位解释,那么人们究竟是用何种方式抵达审美接受的彼岸呢?实际上任何审美结



图0-1 西班牙圣地亚哥·德·贡波斯德拉教堂外观(典型的巴洛克风格)

13 (德)歌德著,杨武能译,《浮士德》,北京燕山出版社,2000年8月版,第9页