

建筑师

7110/51



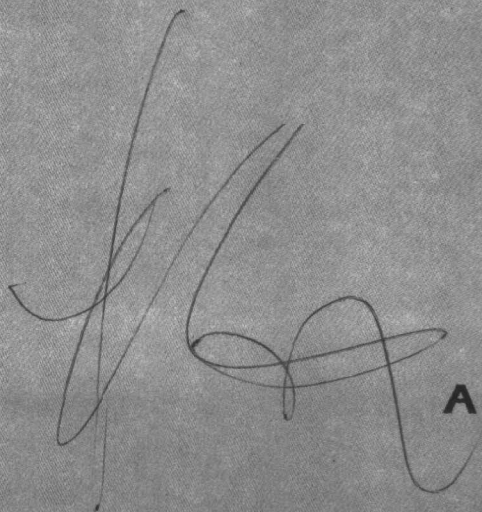
35

1998/12



ARCHITECT

建筑师



85

ARCHITECT

目录

建筑师

[建筑学术双月刊]

本刊顾问:叶如棠
吴良镛
周干峙

主 编:王伯扬
副 主 编:于志公
王明贤
责任编辑:王明贤
装帧设计:庄雪敏

编委会

主 任:杨永生

委 员:(按姓氏笔划为序)

于志公 王伯扬
邓林翰 白佐民
刘宝仲 刘管平
吴竹涟 孟建民
洪铁城 栗德祥
黄汉民 常 青
彭一刚 谭志民
黎志涛

建筑评论

- 4 国家大剧院建筑设计方案读后 谭志民
7 关于国家大剧院设计和使用过程的思考 曾昭奋

建筑论坛

- 10 东方主义与二十世纪中国建筑的悖论 冯 晋
18 一个虚幻的神话
——“天人合一”说解决城市生态危机质疑 邓庆尧 邹德侬
24 当代中国建筑:未能实现的“先锋” 尹国均
33 试论当代高技术建筑的情感化趋向 蒋 玮 朱谋隆

城市规划研究

- 41 旅游地生命周期理论与旅游规划 保继刚

建筑历史研究

- 50 关于我国传统城市设计几个问题探讨 贺业钜 遗稿
56 诗拟丰标 图摹体态
——清代皇家园林图咏研究 吴 葱 史 箴 何 捷
68 元明时期京杭大运河沿线集散中心城市的兴起 陈 薇

建筑设计方案

- 73 深圳雅庭园居住小区

中国建筑工业出版社
《建筑师》编辑部编辑

- 76 北海市中心图书馆
- 78 广州体育馆新馆
建筑师札记
- 80 北窗杂记(六十六) 窦武
- 82 设计的开始 王澍
- 86 建筑“百花奖”的缺陷及其他 伍时堂
书丛纵横
- 88 从“园林”到“理景”
——《江南理景艺术》绪论 潘谷西
人物春秋
- 92 为我国建筑教育事业尽拳拳报效之心
——记童鹤龄先生 王文卿
- 93 童鹤龄教授印象 郑振铎
- 国外城市与建筑
- 96 创造性对话:当代英国建筑和
城市环境 [英]罗伯特·马克斯韦尔
- 98 英国新城市环境
- 106 拉斯维加斯风情录 袁镜身

图书在版编目(CIP)数据

建筑师(85)/《建筑师》编辑部编. - 北京:中国
建筑工业出版社. 1998

ISBN 7-112-03613-5

I. 建… II. 建… III. 建筑学-丛刊 IV. TU-55

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 29793 号

中国建筑工业出版社出版、发行
(北京西郊百万庄)

新华书店经销

北京市兴顺印刷厂印刷

开本: 880×1230 毫米 1/16

印张: 7 彩插: 2 字数: 320 千字

1998 年 12 月第一版

1998 年 12 月第一次印刷

印数 5000 册 定价: 18.00 元

ISBN 7-112-03613-5

TU·2791(8872)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

国家大剧院建筑 设计方案读后

谭志民

当我们唱着《春天的故事》飞速《走进新时代》的世纪之交,忽闻建筑园地奏起响亮的华彩乐章:国家大剧院即将兴建,向国内外公开设计招标,投标方案开展展览征求意见……消息传出,建筑师与老百姓的目光都聚焦在这个项目上。人们期望见到一个近乎完美无缺的、里程碑式的、标志着我们这改革开放新时代的建筑艺术极品(因为称精品都还不足以表示人们期望值之高)。设计者必须在五千年文明史的厚重背景下给出一个现代化的答案,这道题目实在太难!作者们背负沉重的压力、面对少有的巨大挑战“各显神通”,在第一轮竞赛中拿出了44个精彩纷呈、才华横溢的方案。但看过之后略加品味,确又没法认定某个是比较理想可付诸实施的方案,总有某些不尽人意之处。我对方案的“阅读”时间短暂,可谓“走马看花”,又因不曾见过设计任务书而只能算是“雾里看花”,出于希望国家大剧院建得更理想的心情,提两点看法供业主和设计者参考。

一、怎样看待和安排这个国家大剧院的使用功能

我认为,至少可举出以下三点理由说明我们这国家剧院的功能应该是一个开放的活动中心。

第一,国家大剧院由2500座歌剧院、2000座音乐厅、1200座剧院及300~500座小剧场组成。演出场所的多样性、规模的差异性、使用频率的不同及可能演出时间的不一,都注定了她虽名叫国家大剧院而使用功能是国家音乐与戏剧艺术中心。与巴黎歌剧院、米兰斯卡拉剧院、莫斯科大剧院、上海大剧院等单一性剧院不同。这种活动中心的功能就需要开放性的处理。除了四个必须凭票入内的观众厅之外,需要提供大量室内、半室内、室外的空间供人自

由出入、观览逗留甚至开展相关的业余文化活动,使她既是我国音乐与戏剧最高水平展演的神圣殿堂,又是最具吸引力的大众文化场所,才能兼容“阳春白雪”与“下里巴人”于一堂,最大限度地发挥国家音乐戏剧中心的精神功能,充分体现“艺术属于人民”。

第二,从基地位置看,这里很需要一个开放性的场所。天安门广场和长安街为游人必到之处,然而游人只能沿几公里长的人行道疲劳不堪地步行“逛新城”,缺少休息小坐之处。曾经可以随便进出的东单灯光球场、西单球场已不复存在,原来从青艺到王府井路口人行道上可任人驻足小坐的花池假山也不知今后还有无?!如能在国家大剧院开放空间中休息逗留一会儿,不但可弥补长安街游览线上缺少休息区的不便,让游人在此感受五千年文明古国的艺术气氛,将更显出泱泱大国的宽广胸怀和吸引力。可以肯定,开放带给各种附设服务项目的经济收益将很可观,对日常经营管理的收支平衡也很有必要。

第三,国外同类项目的经验证明:越开放便越吸引人、越知名、越有影响力。如香港文化艺术中心,在“寸土寸金”的尖沙咀舍得占用很大比例的用地,做成有顶无墙的开敞空间,吸引人行道上密集的人流穿过本中心去到另一侧临海的更宽阔的休息观览室外空间逗留。文化艺术中心的内部空间与城市空间融为一体,成为城市空间的一部分。这种开放性的处理引来每天“到此一游”的人数,何止进入观众厅人数的数倍!又如纽约林肯艺术中心用两个精心设计的水景庭院和一片围绕露天剧场的绿地(公园),把先后落成的大都会歌剧院(附小观众厅)、音乐厅、纽约州立剧场、V. Beaumont 剧院(附小剧场)及露天剧场共七个演出场所与表演艺术博物馆及图书馆、朱利亚音乐学院串连成整体。三片室

外空间分别与百老汇大街、第9大道、61街和65街贯通。相对简单的总平面,其开放性布局为不同方向的进入者都提供了丰富多变的空间序列景观变换,引人入胜,让人们在此休息、逗留、聚会,还可随便进剧院门厅参观或拿取演出介绍资料。大大增加了本艺术中心的吸引力和影响力。华盛顿肯尼迪艺术中心用地不大,仍然作开放式的处理。一长条形宽阔公共大厅从波托马克公园路将人流引入深处,再一垂直方向更长更宽的公共大厅串连各观众厅。去参观的傍晚正碰上有群众聚会似的业余演奏在开放的公共大厅进行,人们或站立或围坐,进进出出,轻松自由,使人感到了开放性的艺术中心带来的吸引力和凝聚力。这里只不过举了几个分别运用室外、半室内、室内空间的例子。国外诸如此类开放性的艺术中心,多能达到社会效益、环境效益与经济效益俱佳,又何乐而不为?!

再看我们这44个方案,平面布局大致可分三类:一为几个观众厅短边朝西长安街平行或弧形排列,前面有广场式公共大厅;二为垂直于西长安街引一条用地的中线,两侧大致均衡地布置几个观众厅;三为其他较自由散开或重叠空间、向某点聚合等等布局。有些方案提供了一定的公共空间,但仍觉不够多。总的观感是在使用功能上是作为剧院而不是作为活动“中心”来考虑的。

从简单的数字分析说明我们这国家剧院给出的条件足以做成个十分开放的中心:用地——纽约林肯艺术中心用地 5.66hm^2 。除音乐学院、博物与图书馆之外,六个观众厅座位总数超过10888座、露天剧场观众席3500座,地下停车场车位732个^①。而我们这里观众厅席位总数6000~6200个,用地近 4hm^2 ,比前者用地宽裕。建筑面积——给了12万 m^2 总建筑面积,四个剧场6200座怎么用也不会超过总面积 $1/3$ 。有条件拿出很多面积作开放的公共空间。控制高度——限高30m,容积最大的歌剧院也不致于很多层楼座用足30m高,能够做台阶抬高底层、小剧场和许多服务用房都可以放到只是半地下室的地下一层。1200座剧院有可能从抬高的底层架空一层再往上抬。换言之,底层可以用相当大的面积做开放性的公共空间。

对这类文化娱乐性的公共建筑的功能怎么看待和处理,可能与我们很多惯性很大的观念有关。改革开放以来我国、尤其

北京建成的不少文化娱乐式服务性的公共建筑在对社会公众的开放性、对老百姓“贴近生活”方面,与发达国家同类建筑相比差别明显。近年常常提到建筑设计者要“以人为本”。在大型公建中怎样体现?我想首先要让其尽量开放、能同时为更多的人服务。随着文化、精神产品作为商品走向市场,文化娱乐性建筑必然要敞开大门、想方设法吸引人们进去,才有生命力。假若对国家大剧院怎样使用的考虑上,首先是唯恐“管”不住,而不是怎样更开放些、以吸引更多的人进去接受服务、进行文化消费,那么,恐怕首先需要从观念上“深化改革”,使其“进一步开放”。

二、呈现怎样的建筑形象

国家大剧院特定的位置、环境和文化艺术含义,注定了人们要求她既“现代”又“中国”。这样要求也是合理的。建国以来,有关“民族形式”、“传统与革新”、“建筑风格”一直是建筑创作中争论与讨论的焦点。再往上追溯,事实上自封建的“中央帝国”被洋枪洋炮轰开大门、开始有了“建筑师”这一称谓起,怎样在作为一种文化一种艺术的建筑上体现中华民族自己的特色,就是建筑创作中最大的难题。这道题,不可能也不应该有一成不变的终极解答。随着社会的发展前进、科技与物质条件的不断进步,答案本身就会是一个跟随着各种条件而变化的变数,是永无止境的“艺术追求”。此次44个投标方案,没有一个作者硬套上龙袍、马褂、瓜皮帽来表现中国“民族特色”,这是值得称道的一大进步。但也没有一个方案能使多数观者认定为比较理想。无论是把本建筑放在同一屋顶下或者分作几块体量来表现的方案,没有一个能使多数观者说“这个还差不多”。作者和观者(读者)都在思考该作怎样的形象表达。涉及到建筑艺术的构思时,最是说来容易做起来难。不过,我觉得特别着重从以下两方面去思考,也许会有所帮助。

第一,全面地理解并实现“与环境协调”。建筑永远是某种环境中的建筑,要求它与环境协调(或者说和谐)是理所当然的。由于前北京市长强求在一些北京的大建筑上加亭戴帽,搞得不伦不类,使人反感,现在一提“协调”就使人想到是否要求仿古或复旧。对这个“协调”要全面理解。设计要求控高30m(局部45m),使主体量略

低于天安门城楼及人民大会堂的高度,不致在天安门广场周围建筑群中“喧宾夺主”,便是一种“协调”;处理好内外空间关系,使大剧院的内外空间序列及进出流程与由天安门广场到西长安街的城市空间结合得更为有机、流畅,也是“协调”;相邻人民大会堂是较封闭性的,我们这边是开放性、天天人流密集的。处理好两者关系,在进出流程上互不干扰,景观上互为因借,也是“协调”。有方案朝天安门向心式布置,把人流最集中的主入口靠近人民大会堂一角,这样做与邻居就不够协调,进出的观众也未必就体会到这样布置的含义。有的方案让观众登剧院屋顶去看天安门,实非必要,看天安门的最好位置在天安门广场。当然,最难的是形象、风格上的和谐,要创新而有“中国味”,使人感到与既有建筑群是“同族”而非“异族”。我以为贝聿铭先生的两件名作对解决这种难题可提供借鉴。卢浮宫可谓“用石头书写的历史”,贝氏在改扩建设计中并未继续“用石头书写”。在充分尊重、透彻研究原有环境的基础上,做主轴线上一个体量感相对轻盈的玻璃金字塔入口通往扩建地下空间,塔的大小高低、位置乃至玻璃的选择都极尽推敲。其结果,不但在使用功能上很好地解决了原来面积不够路线太长等“老大难”问题,而且在原有建筑形象完全保留的情况下赋予了她新的、有时代感的魅力。卢浮宫这位老态龙钟的祖母戴上贝氏制作的钻石胸针来到现代巴黎的城市舞会上,令全法国、全世界的人们都惊讶年迈的她居然“风采依然”。华盛顿国家美术馆东馆的形象与老馆相差何其远!但贝氏仍然不是脱离环境因素来创新的。新馆与老馆沿一条共同的中轴线朝向一个中心——凸出有玻璃体抽象雕塑(地下室采光口)的大水池;又找遍全美觅来与老馆颜色一样的石材“包装”新馆。一个新古典主义的老馆,一个抽象雕塑似的新馆,看上去犹如祖孙同堂一样,是一家人!其实北京也有类似实例:当年戴念慈总建筑师设计的北京饭店西楼,她在北京越来越多的高楼大厦中已不怎么引人注意,却应该称为在特定环境中去创新的好范例。一边是确定要保留的欧式古典的老北京饭店(现北京饭店中楼),另一边是红色的宫墙,有琉璃檐的拱门,不远处就是天安门。戴总的设计既未“仿古”也不“从洋”,用他为此楼设计的一套形象语言,与老北京饭店相接、共高,把一个讲外语的老

建筑融合进了既保留标准古文、又已改讲现代汉语的长安街这篇文章中。在当年应该说是“创新”的,也实践了他“中而新”的主张。从既有建筑群和谐的美又有自身个性的美来评判,她不是远远胜过北京某些“中而古”、“西而古”的建筑吗?!上述例子与国家大剧院的各种具体条件并不相同,但可以表明一种观点:立足于既定环境去作创新,将是孕育出国家大剧院新颖形象的必由之路。

第二,需要竭力探索创造更新更美的中国风的图式语言。现有方案使观众不很满意的主要原因之一就是形象语言“不够味儿”。重复、嫁接人民大会堂与历史博物馆式样者几乎“无人喝采”。有些努力创新的形象,总感有很多“似曾相识”的外语词,如肯尼迪艺术中心那种细长柱与薄飘檐、密斯芝加哥工学院建筑系馆那种深色柱子……有在厚重墙上开洞者不知是否让人“联想”到北京城门楼,我这读者首先却“联想”到布达拉宫;有用几层跌落曲面顶者不知是否“隐喻”中国大屋顶,我怎么看仍感到它是薄壳顶。这里,无意否认作者的劳作与良苦用心,但愿“实话实说”的“读者印象”反馈给作者有助于改进提高。北京奥林匹克体育中心和北京西客站两个建筑形象中,屋顶的表现都起很大作用。前者对空间结构的外形处理使人觉得有中国式大屋顶的味道,觉得这很现代化的主馆有中国味,颇受称道。至于后者,当我首次抵达该站,费尽口舌打听出口才得其门而出,抬头仰望那仿得非常地道的清式大屋顶,不禁愕然,不知“今夕是何年”!这种现象既耐人寻思也可给我们启发。我很赞同香港钟华楠先生在《从世界冰后陈露胜出看中国现代建筑》^②一文观点,不仿占用一点篇幅节录供国家大剧院作者参考。钟先生说“陈露的金牌是因为她的舞姿富有‘中国特色’之故”。怎样的“中国特色”?钟先生说“陈露不是墨守成规地表现唐舞,而是把它变化成现代舞蹈了!”文章最后,钟先生提出“我们这一代建筑师,应受陈露的启发,一方面学习、接近、渐入中国民族的古文化;一方面深入了解西方文化。在这两个基础上,建筑师要领会 21 世纪现代人生活方式的形体需求,而又富有中国传统的内涵,这种传统内涵必须要使之国际化,就是受到国内和国际人士的欣赏、追求和爱好。自然便悟出、创出中国 21 世纪的现代建筑。”

(转下页)

关于国家大剧院设计和 使用过程的思考

曾昭奋

1861年,为建设巴黎歌剧院,法国举行了设计竞赛。当时皇后企图暗中将竞赛的桂冠送给自己的好朋友、47岁的著名建筑师勒丢克(Viollet-le-Duc),但是评委们仍公正地选定了36岁的青年建筑师加尔涅(Charles Garnier)的方案并付诸实施。

1983年,为建设新的歌剧院迎接法国大革命200周年,巴黎举行了新歌剧院(巴士底歌剧院)设计竞赛。评委们从766个方案中选出9个,送给密特朗总统,按计划应由他敲定一个,作为实施方案。但密特朗却选出3个并且都授予头奖。香港31岁的青年建筑师严迅奇先生的方案是其中之一,另一位建筑师卡洛斯·奥托(Carlos Otto)的方案被定为实施方案。

皇后和总统都参与了选定方案的过程,然而,从过程和结果看来仍然是民主的和公正的。

今天,轮到我们为中国国家大剧院举办国际设计竞赛了。这是一个势将载入中国的乃至世界的建筑史册的事件。它受到广泛的关注。第一轮参赛方案在中国革命历史博物馆展出期间,每天观众5000多人,每天有1000多人填写了书面意见,盛况空前。在竞赛和评议的外围,全国各地几十位建筑师聚集北京,在参观了参赛方案之后,就国家大剧院的建筑创作问题,进行了有针对性的探讨。

就在这时候,两件大事,有远有近地牵动着国家大剧院。一件事是,长江和松花江洪水滔天,举国上下踊跃捐献。于是有人提出,是否非得马上上马,在短短4年内

花30亿人民币(按过去的经验和基建工作中众所周知的情况,实际耗资将大大超过)盖大剧院,更何况我们尚无把握能拿到一个可供实施的令人满意的方案。另一件事是,京城里正在建设平安大街,工程如火如荼。平安大街一打通,将引致更多的沿街建筑,引致更多的车辆入城,对改善城里交通实在并无多少好处。以此为话题,引伸开来,就想到国家大剧院一旦在天安门左近开张,必将大大增加长安街的车流。那么,何不另觅新址?再引申开来,就想到我们的首都,是到了重视梁思成、陈占祥两位先生1950年的思考,规划和建设新中心的时候了。那么,国家大剧院,还有拟议中的其他建设项目,大可安排到新的中心或新的文化中心去。

在跟朋友们讨论如何看待国家大剧院设计和使用时,我以为是,在我们的实践中,尤其是在首都的大量实践中,建筑的设计过程和使用过程的民主性问题还没有很好解决。这个问题(或者,这两个问题)不解决,我们的建筑创作,就不可能有真正的繁荣,我们的人民大众,就不可能真正享受到他们用自己血汗造成的建筑与环境。

关于设计过程的民主性,以北京为例,十多年来出现的许多假古董,许多大屋顶和皇顶子,多半是建筑师的“奉命”之作,违心之作,有时,干脆就在建筑师送审的方案上硬扣上一个“民族形式”的顶子。同样是对“民族形式”的引用或仿造,我们却再也见不到张镈大师的民族文化宫那样的精心

注释

①参见清华大学建筑系选编:《国外建筑实例图集·剧场》,中国建筑工业出版社,1982

②钟华楠:《从世界冰后陈露胜出看中国现代建筑》,《中国建设报》,1995-7-27

谭志民,桂林市建筑设计研究院顾问

之作,那样的精品了。比较近的一个例子是北京西客站,这个规模和投资都大大超过国家大剧院的项目(总建筑面积30万 m^2 ,投资人民币45亿元——香港报纸说是60亿元),距精心、精品竟是那么遥远。一位著名文艺理论家在看了西客站之后,对它的评价是:“集丑之大成!”那么大的工程,花了那么多的投资,却留下那么大的遗憾,着实令人惋惜!

我们担心,在国家大剧院设计至定案过程中,会不会出现在某个被看好的方案上,由业主或官员扣上一个“协调”的顶子那样的情况。幸好,那样的情况,以及过去在建筑设计和审定设计方案时曾经出现的不民主的干预和干扰的情况,终于还没有出现。大家为此松了一口气。

这一次设计竞赛,除了业主委员会决定邀请的国内外17个设计单位外,还允许国内外其他单位毛遂自荐。结果,有我国(包括香港)的以及美、德、意、奥、日、希腊的共36个设计单位,提出了44个方案。这就是说,业主欢迎全世界不同观点、不同风格和流派的建筑师们提出他们的方案。这种开放、宽容的姿态正是设计过程民主性的表现。此其一。

大剧院应该是什么样子,业主说:应该一看就是中国的、北京天安门附近的、剧院的建筑(大意)。要求十分空洞,洋溢着中国式幽默。实际上,不说44个,就是440个,按照这个事先想定的要求去挑选,也不可能挑出一个好方案来。美国一位参赛的青年建筑师说,必须把业主要求全然置诸脑后,方能做出方案。正因为对这种空洞的无法捉摸的要求大可不必当真,才为建筑创作留下了可以自由驰骋、百花齐放的余地。按照过去已有的有关文件的提法,北京的城市和建筑风貌应该是“民族传统、地方特色、时代精神”的,而此次业主提出的要求比这还要灵活、宽松得多。此其二。

参赛方案中没有振奋人心的佳作,即使是较好的方案,也没有达到目前国际上剧院建筑的已有水平。评委会以外的人们呼吁不要匆忙从事。按原来计划,评委会应从参赛方案中选出3个,再由业主委员会和国家领导人拍板决定一个可付诸实施的方案。由于方案不如人意,评委会只能改变初衷,不是挑出3个“优秀方案”,而是选出5个方案(外国的4个,中国的1个)……至此,已暴露了业主委员会和评选委员会对这次竞赛的准备不足和估计不足。例

如,他们对邀请参赛的单位的水平和能力是否有正确的估计。再如,他们在接到参赛方案之后至投票选方案之前,是否已发现方案们水平不高并及时采取相应的步骤。结果,评委会的工作没有了预见性和权威性。对此,业主和政府官员没有采取拆台的态度,而是采取了补台的措施(此时,几位外国评委已离开北京),从参赛单位中再挑选4个单位(中国的,内地3个,香港1个),让他们与上述5个单位一起,进行第二轮设计竞赛。这样做,虽说有违初衷,但仍不失是一种实事求是的补救办法。此其三。

这些,可以说就是设计过程民主性在第一轮竞赛中的表现。我们的建筑师常津津乐道周恩来总理在指导人民大会堂设计过程中的民主作风,正说明建筑师们多么企盼设计过程的民主性,而这种民主性在过去许多时候是受到侵害的。

建筑创作是文化工作,建筑的使用过程也是文化工作,都有一个民主性的问题。

在这里,让我们学习邓小平同志关于文化工作的一段很重要的理论。1941年,他在谈到文化工作时,引用了张闻天同志的一段话,认为新民主主义的文化应该是“民族的,民主的,科学的,大众的。”其中,关于“民主的”的论述是:“反封建、反专制、反独裁、反压迫人民自由的思想习惯与制度,主张民主自由、民主政治、民主生活与民主作风的文化。”(《邓小平文选》,人民出版社,1989年,第24页)关于反封建等内容,在当时主要是针对蒋介石反动派的,在新中国成立之后,也没有失去全部意义;而关于“民主的”文化的理论,经过半个多世纪的风雨,却越发闪烁着真理的光辉。

解放后,我们曾多次学习毛泽东主席关于“民族的科学的大众的文化”的教导(《毛泽东选集》,人民出版社,1991年,第二卷,第706页)。梁思成先生当年提倡建筑的民族形式,正是从毛泽东的教导中获得启示(《梁思成文集》,中国建筑工业出版社,1986年,第四卷,第152页)。多年来,我们忘记了我们的文化还应该是“民主的”,也大大地吃了不民主的苦头。“民族的科学的大众的”、没有“民主的”的文化,就只能带框框的文化,不可能造成百家争鸣、百花齐放的局面,而“大众的”也不就是“民主的”,都已为解放以来的许多事件所证

实。

毛泽东和张闻天的演说,差不多是同时发表的。当时(1940年)毛泽东演说的题目叫做《新民主主义的政治与新民主主义的文化》,后来定名为《新民主主义论》(见上引《毛泽东选集》第二卷第662页,《新民主主义论》题注)。邓小平在论述文化工作时,没有引用毛的话,而引用张的话,很明显是看重了“民主的”这个内容。当时,邓不可能对毛的理论进行修正或批评,但他却有勇气引用他认为更全面、更接近真理的张的理论。没有强烈的革命精神和胆识者,是不会这样做的。今天,“民主的”文化不仅是可能的,而且是现实的了。

国家大剧院的设计过程应该是民主的,它的使用过程,也应该是民主的。

1874年建成的巴黎歌剧院,有宏伟的、金碧辉煌的楼梯厅和休息廊,但它只是当年上层社会官员们贵妇们的交际场所。1989年落成的巴士底歌剧院,就不再是上流社会而是普通市民的文化活动园地了。即使没有演出,每天也会有数以千计的人在此活动。在形象上,它也是著名的巴士底广场的一个融洽的、随和的成员。

我们也已经有了在使用过程中表现了民主性、公开性的建筑事例。建筑师和管理者为此作出了宝贵的贡献。

广州白天鹅宾馆是一个五星级宾馆,它的“故乡水”中庭,带有浓厚的乡土、文化气息,一直是市民游憩活动的好去处。

深圳华夏艺术中心(以剧场为主),营造了一个室外、半室外公共空间,成为城市街道空间的延续和补充,为观众服务,也为观众以外的广大市民服务。

香港文化中心(九龙),以音乐厅为主。它的室外场地和室内广厅,成为市民和游客悠闲休息场所。音乐厅经常举办免费音乐会,音乐会的门票通过特定的渠道发放到普通居民中。

日本近年来盖了几个“巨无霸”新建筑。大阪新梅田大厦(1993年,总建筑面积21.6万 m^2)和东京富士TV大厦(1996年,14.1万 m^2)都是办公、业务建筑,都附有公众文化活动现场,并有相应的管理和接待。东京国际论坛(1996年,14.5万 m^2),以会议、演出、展览为主要内容,面对市民有一个高敞明亮的休息观光大厅。京都火车站大厦(1997年,23.8万 m^2),遮去了古城京都的半边天,文化界建筑界人士啧有烦言,但它为市民安排的各种设施和休息、活

动空间,却大受市民尤其是青年一代的热烈欢迎。使用过程的民主性公开性,是它们的一种共同倾向。新梅田大厦和京都火车站的设计者原广司许多作品中的这种倾向尤为明显,这是一种进步的值得我们关注的倾向。

中国的包括北京的市民们,太缺乏宽松自如的文化休息场地了。十几年前,我曾说过,从西长安街走到东长安街,普通老百姓几乎找不到一处可以轻松歇息悠游漫步的所在。在天安门广场上,人们只有任凭太阳晒、北风吹的份儿,一旦人民大会堂里有活动,管理者还要将广场围出一大片戒严起来。这种情况至今还没有太大的改变。

作为一个大规模的文化设施,国家大剧院在这方面可否带一个好头?当我匆匆忙忙看着展出的44个方案时,我最关心的一点是它们是否已为使用的民主性提供了必要的条件。我对那些造型活泼清新、外观令人感到可亲可爱的方案,有一种较好的“第一印象”;而正是这类方案,差不多都安排了较为宽松适用的室外半室外或室内活动空间,成为天安门广场空间和长安街街道空间的延续却具有令人愉悦的氛围和性格。观众在这里可以进退自如,对非观众,非演出时,这里同样是城市中一处活跃的文化休息场所。当然,我们也看到一些呆滞沉闷的方案。

第二轮设计竞赛即将开始,不知业主委员会和评议委员会作了哪些新的准备,提出了哪些新的要求,来激励建筑师们拿出受欢迎的方案来。我们且不管未来的国家大剧院是什么模样,是否会成为北京一处标志性建筑,但我们希望,它的设计过程和使用过程的民主性,将成为我国建筑进步和社会进步的一个标志。

1998.8.28. 北京

·北京国家大剧院,包括歌剧院2500座,音乐厅2000座,剧场1200座,小剧场300~500座(可变)等,建筑面积12万 m^2 ,预计造价30亿人民币

·巴黎巴士底歌剧院,包括歌剧院2700座,表演厅600~1300座(可变),排练厅4500 m^2 和两个小剧场(一个500座,一个280座)等,建筑面积15万 m^2 ,预计造价3亿美元,1989年建成时宣布投资为23亿法朗

曾昭奋,清华大学建筑学院教授

东方主义与二十世纪 中国建筑的悖论

冯 晋

中国古代传统建筑风格与现代建筑技术相结合的所谓“民族形式”，是中国当代建筑发展的重要组成部分。在中国近现代建筑史中，这些建筑按其特点与流行时期又被分别称为“中国式”、“宫殿式”、“固有形式”和“传统形式”。在建筑设计中运用传统形式的倾向，时而得到肯定与提倡，时而受到批判与否定。例如，50年代在苏联社会现实主义的影响下，民族形式与社会主义的内容成为当时建筑设计的方针。但在50年代中期以“大屋顶”为代表的建筑创作，却被作为形式主义和浪费的典型受到了严厉的批判。而在1959年传统形式在不同程度上又运用在国庆工程中。最近一次高潮则是90年代北京市提倡的“夺回古都风貌”的运动。尽管民族形式的起落有着不同的政治的和经济的原因，建筑界论战的焦点始终在于建筑的形式风格问题。在复古派与现代派之间的这一论战长期以来一直占据了中国建筑论坛。中国近现代建筑正是在复古主义与现代主义两条道路之间的摇摆中发展起来的。在这种情况下，中国建筑师也就被概念化地禁锢在这一简单的非此即彼的两极化之中，从而在无休止的争论中陷入了困境。为了走出困境，解放思想，我们似乎有必要探索中国建筑发展的新维度。对不能得出结论的论题提出质疑，进而提出新的问题。受当前文化研究领域关于帝国主义、民族主义及文化传统问题的讨论的启发，本文试图从东西方关系的角度来看中国民族形式建筑发展的历史，以求对中国建筑的民族形式问题得出新的认识。

中国近代建筑的历史，从开始起就没有脱离过国际政治的影响。具有中国传统风格的近代建筑，正是在帝国主义在中国扩张和与之对抗的中国民族自强运动的

高涨这一特定历史环境中产生的；早期所谓“中国式”建筑大多是由西方建筑师或传教士设计的。这种所谓“中国式”建筑，在20年代为以中国建筑师为主导的“中国固有形式”所消化。中国民族化建筑的国际性质在中国民族主义与西方帝国主义列强的斗争中始终是极具针对性的。在近百年与帝国主义列强的抗争中，中国失去了以往中央王国的独立存在意识；中国的存在具有了与列强相参照的相对性。因此，建筑形式成了相对其他民族而言的中华民族存在的表征。为自立于世界民族之林，中国既需要进步又需要有民族传统。这两种不同的需要相应地成为中国民族自强运动中现代派与传统派争论不休的原因和根据。这是一个历史的悖论。要从这一历史的悖论中超脱出来，我们必须从世界文化发展的文脉中看到：基于生物进化论的启蒙运动历史观，正是我们所面临的传统与现代的对立的根源，也是过去时代留下的阴影。只有建立一种新的世界观，我们才能从中得到解脱。

中国式建筑起源

具有中国传统形式的建筑物一直被视为国家形象的表征。而当人们追溯其源流时往往会惊讶地发现，这种建筑风格是在世纪之交由外国人发明的。对中国传统形式的再运用首先出现在教会建筑中。建于1907年的北京中华圣公会教堂，就是一个较早的例子。这种趋势在以后教会学校的建造中达到高潮。例如，北京协和医学院和燕京大学校园，就是这类建筑的代表性作品。这种由西方建筑师设计中国风格建筑的现象，说明中国近代建筑的民族化问题从开始就带有国际问题的性质，而并不

是一个简单的民族内部事物。这一时期的建筑发展,在很大程度上是以中国与进入中国的帝国主义列强之间的关系为条件的。

1840年英帝国主义以武力强迫中国向西方列强开放门户。这不仅打开了对华贸易与施行文化影响的大门;同时,唤醒了中国反抗帝国主义侵略的民族意识。在文化领域,中国民众对西方传教士的抵制十分强烈,以至于在1842年中英南京条约之后的十几年中,大批传教士的努力收效甚微;同时,各地教案不断发生。正是在这种情况下,西方的东方学家开始为解决问题而开展研究活动。在神学方面,研究过中国文化的神学家开始努力寻求基督教教义与中国文化传统的相似性;并且利用这种新发现的联系以求改进传教的效果。^①在建筑方面,中国传统形式被用来为教会建筑建立易为中国人接受的新形象。这种作法实际上是通过对中国文化传统的“再创造”,来使西方宗教与中国文化传统相融合,并因而获取传统对人们习惯性的影响力。^②从这种意义上看,西方传教士对中国文化传统的采用,是在其遭遇中国民族主义运动激烈反抗的情势下对环境的适应。这种新策略,实际上是为传教活动涂上一层保护色。对于教会建筑的这种性质,在近代中国建筑史的论著中早有定论,然而把这种早期中国式建筑笼统地解释为帝国主义的文化侵略似乎过于简单化了。

中国传统建筑风格用于传教建筑,这种历史现象反映着帝国主义时代的东方与西方的关系。因此,可以用“东方主义”这一概念来解释。按照萨义德的观点,东方主义有三个涵义:一为东方学;二为基于东方与西方差异的一种思维方式;三为西方对付东方的机制。^③本世纪初建筑中的中国风格,正是东方学在建筑方面的应用;并且是直接为教会作为西方文化的代表从精神上同化中国人的使命服务的。因此,也可以说是“西方对付东方的机制。”这与上述中国近代建筑史研究中的定论是一致的。但是,这种由西方建筑师设计的中国风格的建筑要比萨义德定义的东方主义更为复杂。因为,建筑中的这种东方主义是在建造过程的不同层次上运作的;并涉及到对中国文化传统持有不同态度的各种人物。在对这些人物的具体分析的时候,我们就会感到萨义德东方主义概

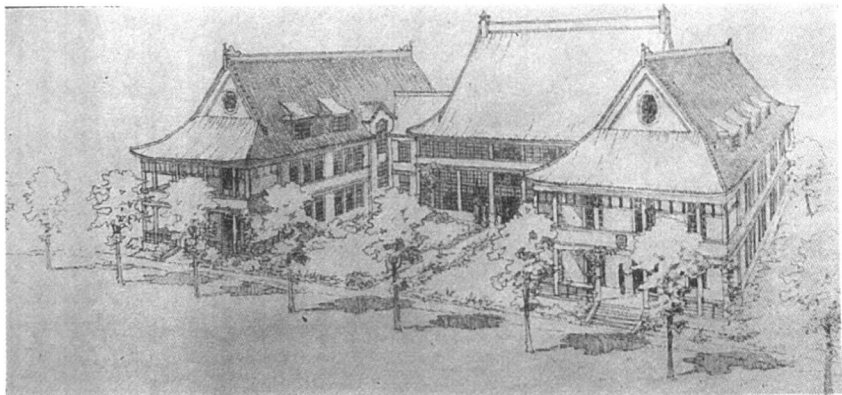


图1 长沙雅礼大学校园建筑设计方案(引自 Far Eastern Review, May, 1920, 231页)

念的局限性。这种局限性在中西文化的比较研究中表现得尤其突出。学者们不得不对萨义德的东方主义进行补充或重新定义。例如,美国学者阿瑟佛斯路易斯提出,在多种不同的东方主义中,至少应该按照其对东方文化的不同态度区分为正面东方主义与负面东方主义。^④我们可以从中国式建筑源起时的几个重要工程中,看到东方主义的复杂性。这些工程可以包括长沙雅礼大学(设计于1914年)、北京协和医学院(设计于1917年)、南京金陵学院(设计于1918年)、北京燕京大学(设计于1920年)。在这些开创中国式新建筑的重要工程中美国建筑师墨菲(Henry K. Murphy, 1877~1954)与加拿大籍建筑师何塞(Harry Hussey, 1881~1962)是非常重要的角色。

墨菲是纽约墨菲与丹纳事务所的合伙人。教会学校长沙雅礼大学是他的第一个中国式建筑设计(图1)。这一采用中国建筑风格的设计,在当时被认为是“一种永久性的机会来向中国人说明在一组体现美国最现代设计与建造意念的建筑中保持中国建筑传统的可能性”。^⑤这是一种典型的东方主义的言语,反映着西方人对东方的一种优越的责任感;并要教导东方如何保护其自身文化遗产。然而,正如郭德杰所指出的那样,在设计中采用中国传统形式,实际上是雅礼大学校方所采取的一种政治性策略,用以遮掩该校与美国的关系以防其为教案所波及。因为,当时湖南已有两次教案发生,^⑥这种形势要求精通中国建筑的专家来主持设计。然而在当时西方对中国建筑的了解既负面又有限。例如,当时最有影响的世界建筑史书的作者弗莱切爾(Sir Banister Fletcher)将中国建筑视为“个别”、“不具历史性”、“几百年毫无变化”,并因此得出结论认为“中国人缺乏建筑设计的感觉。”^⑦另一个建筑史

家和东方学者佛格森 (James Fergusson) 声称“中国无哲学,无文学,无艺术,建筑中无艺术之价值,只可视为一种工业耳。此种工业极低级而不合理。”^⑧因此,中国建筑对西方建筑师来说似乎毫无可取之处。我们可以从这些对中国建筑的评价中清楚地看到,早期西方种族主义和殖民主义的影响。然而,这种老牌的东方学显然不能适应教会在中国的新策略。这种新策略需要一种新东方主义来合理化,甚至美化中国建筑传统,以达到最终利用这一传统的目的。正是在这样一种形势下,墨菲得到了他施展的机会。当他在他的纽约事务所开始设计的时候,他关于中国建筑的知識非常有限。他只能根据一本日本摄影师拍摄的中国风光画册来进行设计。^⑨这说明这位未来的中国建筑专家在当时接受这一工程的时候并无足够的准备。

同传教士们明确的政治目的相比,墨菲所更关心的是浪漫的艺术问题。他坚信每个国家应该有自己的建筑风格。他认为一个建筑师无论是本国的还是外来的,都应该在建筑设计中保护这种风格。^⑩这种信念并非孤例,而是一种当时西方流行的艺术思潮的反映。温迪卡普兰在研究欧美工艺美术运动时指出,“每一个国家都应该有一种能反映其历史、地理与气候的建筑对工艺美术运动来说是一个核心的观点。”^⑪虽然墨菲并不是像莱特那样的工艺美术运动的代表人物,但就其建筑思想来说的确与工艺美术运动有着明显的联系。

当墨菲在1914年第一次走进紫禁城的时候,“那世界上最壮丽的建筑群”使他“大为激动”。从那时起,他就开始运用这种壮丽的建筑风格来为实现一个他自称为“中国建筑的文艺复兴”的目标而努力,并把其当作自己事业。^⑫与弗莱切爾和佛格森对中国建筑的议论相比,墨菲的观点截然相反,似乎超越了帝国主义时代的国际政治关系。这可以说是一种正面东方主义在建筑领域的反映。同时,墨菲的建筑思想也反映着学院派的折衷主义。在说明中国式文艺复兴建筑的合理性时,他曾明确地以罗马、意大利文艺复兴和古典主义时期中对古希腊建筑的再利用,以及当时西方公共建筑中流行的哥特风格为先例。^⑬

墨菲在为推动中国建筑文艺复兴所做努力中,最成功的作品有南京金陵学院和北京燕京大学。这两个工程都是教会学校,

其建筑风格都是由教会决定的。^⑭当司徒雷登在1919年被任命为燕京大学校长时,曾明确地指出该校是以彻底基督教化为宗旨的。但同时又要求这种意图不被人们看出,因此他要求“燕大有一个中国式的环境”。^⑮与雅礼大学的情形相似,西方文化机构需要套上带着中国标记的外衣。正是这一相同的策略,使墨菲实现了他为中国建筑传统恢复活力而做的最好作品。在燕大校园的设计中,不仅有用钢筋混凝土建造的中国式屋顶,而且有中式彩画、窗格以及中国式的庭院布局。按照墨菲本人的说法,燕大的建筑设计得到了中国最有名望人士的热情肯定。更重要的是他发现了在掌握中国建筑未来的中国青年建筑师中正在开始沿着这一复兴方向而运动。^⑯对墨菲来说燕大建筑的意义是其成功地“向中国人证明了在现代大学的各种建筑中(科学实验室,教室,宿舍,礼拜堂,办公楼,体育馆)采用中国建筑的可能性。这些建筑物在有建筑眼光的中国人眼里被认为是地道的中国式建筑,同时又不牺牲任何通常被认为只有洋式建筑才有的实用性。”因此,墨菲所着意创造的并不是套上了中国式的外衣的教会学校,而是一所具有中国传统风格的现代大学,或者照他自己的说法是“公共和半公共建筑的群组”,和促使这种建筑风格“遍及中国大地”的样板。^⑰

综上所述,墨菲的东方主义有着以下特点:首先,他对中国建筑传统从建筑艺术的角度抱着一个非常肯定的态度;其次,他的设计体现了使东方东方化这一东方主义的宗旨;再者,他复兴中国建筑传统的使命感,反映了一种旧式东方主义者对东方的优越的心态;此外,他的设计是直接为西方通过传教,实现对中国的控制而服务的。

对墨菲来说在中国只有一个外国人能与他在采用中国建筑传统方面竞争,那人就是哈利·何塞。^⑱何塞是加拿大人,在美国芝加哥大学学习建筑以后,成为芝加哥沙托克-何塞事务所合伙人。何塞在童年时代就从到过中国的传教士那里听到过许多关于中国的故事,因而对东方产生了强烈的好奇心。何塞也是为教会工作而到中国来的。他曾在远东设计了不少基督教青年会。与墨菲相似,何塞同样为紫禁城的建筑大为倾倒。他在《我的欢乐与宫殿》一书中生动地叙述了他的感受。

当我登上高高的前门城楼时神秘

的紫禁城在我眼前展开，并一直延伸到一哩以外的煤山。即使在熹微的晨光中，我也能分辨出我曾研究了多年的许多建筑物。晨曦将紫禁城巨大的黄色屋顶染成纯金色；深玫瑰红的墙壁看起来就像有了生命。清晨独立于前门城楼上，我看到的是在最佳条件下展现的世界上最美丽的建筑群……那天能在北京著名的日出之时独自站在那城墙上，就足以不虚此次从美洲到中国的远行了。^①

这段生动的内心的独白，足以解释以后他在北京协和医学院的设计中，采用中国传统建筑形式特别是大屋顶时所表现的热情了（图2）。北京协和医学院是美国洛克菲乐基金会，为促进现代医疗服务在中国发展的主要项目之一。然而，这一项目有其更深的用意。用洛克菲乐自己的话来说，这个机构应该“对促进中华民族的身心以及精神健康产生越来越大的影响”。^②或许洛氏所说的“中华民族的身心以及精神健康”可以用哈佛大学校长查理埃利奥特的一段话来解释。埃利奥特在他1912年给卡内基国际和平基金会的报告中说，他相信对中国来说最重要的就是引进西方的归纳推理：

我们发现西方医学是西方文明所能给予东方人的最宝贵的礼物。没有任何比医学更好的学科来传授普遍的归纳方法。^③

为了实现这一目的，北京协和医学院的建筑风格似乎起了相当重要的作用，来使这一文化嫁接“与中国的社会理想不相抵触，并能成为中华文明发展的一个有机组成部分。”^④然而在决定采用中国建筑风格的过程中充满了矛盾，^⑤何塞就曾记录了一次发生在他与校董会传教士之间的争论。

……一些传教士又一次用相同的理由攻击我的设计：忘掉中国风格吧，让当地人见识见识什么是美国建筑！

……争论的结果是把一切归咎于我，而这一切大概也真是由我而引起的。^⑥

这次争论反映了两种不同的东方主义之间的冲突。对何塞来说，采用中国传统建筑形式旨在使新建筑与邻近的紫禁城取得形式上的谐调；而对传教士们来说，这意味着失去了一次显示优越的美国建筑的机会。

与墨菲相比，何塞要谦虚得多。他非常虚心地向中国的古建筑专家学习中国建

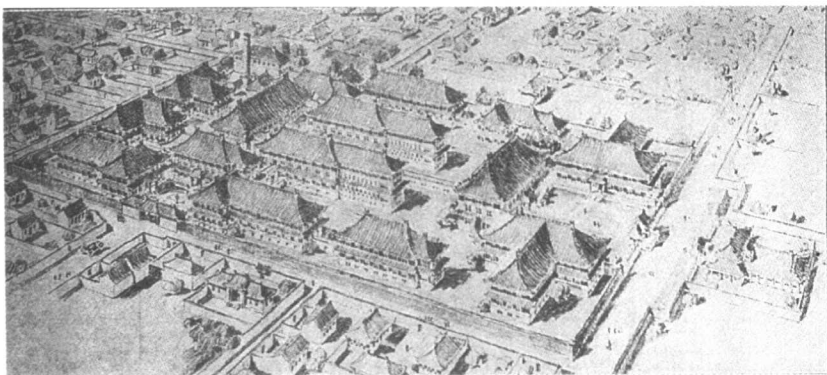


图2 北京协和医学院设计方案（引自 Far Eastern Review, November, 1917, 739 页）

筑的知识。他将朱启铃称为“当今中国最伟大的建筑师”，并经常就协和医学院的设计向朱请教。^⑦他在建筑施工中采纳中国“苦力”们的建议，并对他们的智慧大加赞赏。也许正是在这种与中国、中国建筑和中国人的接触中，何塞自己正在被逐渐中国化了。假如不是被迫离开中国，他大概会永久地留在北京。当他1967年逝世时，讣告将他称为一个“以前居住在中国北京的人。”^⑧

北京协和医学院的设计中所采用的中国传统风格，成功地实现了与雅礼大学与燕京大学一样的教会的新东方主义策略。然而，建筑师何塞所关注的则主要是美学的问题。采用中国传统建筑形式的原因是因为其美。这显然也是一种与墨菲相似的正面东方主义。但是相比之下，何塞的东方主义与墨菲的不尽相同。由于在芝加哥求学开业，何塞明显的受到了芝加哥学派的影响。因此，他像一些早期现代主义者一样，在对东方文化的探索中寻求东方建筑中与西方现代建筑的相通性。当他在日本考察传统建筑时，曾感叹地说芝加哥学派创造的框架幕墙建筑体系，在东方建筑中早就普遍应用了。他还认为中国建筑中所表现的结构与装饰的有机结合与沙利文的理论完全一致。同时，何塞的东方主义更为浪漫而保守。他对中国传统文化有着更深的迷恋。这种迷恋不仅是对建筑，而是整体性的。他认为西方列强对中国的侵略引起了中国的革命，教会学校教育出了最终推翻古老中华帝国的革命者。^⑨而他则希望中国能永远地保持她的古老与神秘。

由于建筑师与其业主之间在思想、态度、着眼点、目的等方面的巨大差别，正确解读这些中国式建筑并非易事。同时这也显示出东方主义的确是个相当复杂的有着不同层次和形式的历史现象。在上述建筑

实例中,我们至少可以看到四种不同的东方主义:其一,以旧式传教士以及种族主义建筑史家为代表的负面型;其二,以司徒雷登为代表的反映传教新策略的新传教士型;其三,以墨菲为代表的学院派正面型;其四,以何塞为代表的迷恋中国传统文化浪漫主义正面型。在这些建筑工程中,以建筑师为代表的正面型东方主义与新传教士型东方主义相互利用并紧密地结合在一起了。

东方主义与启蒙史观

负面型东方主义和正面型东方主义代表了两种不同的历史观。在中国近代民族主义问题的研究中,普拉森吉·杜拉认为中国民族主义运动的思想根源在于线性目的论的启蒙史观。^②这种启蒙史观不但影响了中国的民族主义运动,同时也是负面东方主义的思想渊源。这种启蒙史观确立了落后原始的东方与进步文明的西方的差异,并因而使得西方对东方的统治变得无可非议。按照这种基于生物进化论的启蒙史观,中国传统文化是非历史性的,因为它被视为一种千年不变的系统。从进化论的观点来看,不能变化意味着不能适应因而也就不能生存。基于一种线性的目的论,这种启蒙史观认为东方与西方都是在向着同一个方向进化的。西方文明的进步意味着东方文明的落后。因此落后的东方文明在先进的西方文明面前变得别无选择。这种历史观在某种程度上也影响着正面东方主义。正是在这种历史框架中,墨菲将复兴中国建筑传统的希望,寄托在与现代建筑功能和建筑技术的成功结合上。在被这种启

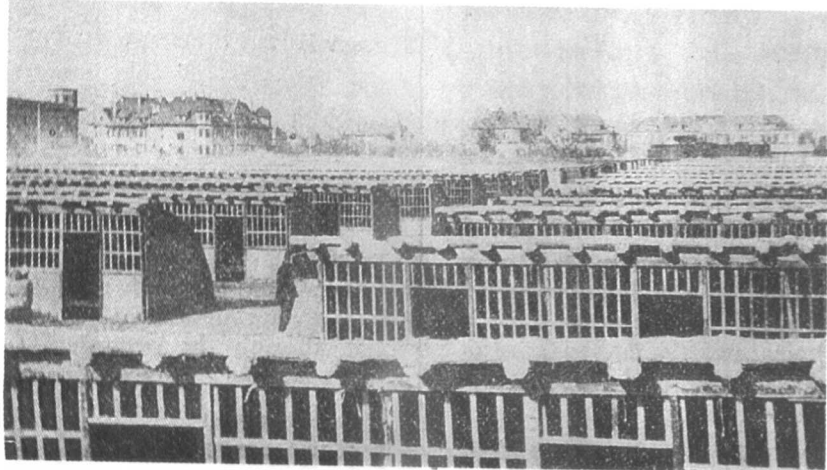
蒙史观所限定的现代与传统的对立中,墨

菲努力地在寻求着一条折衷的出路。这也是中国建筑师在其后 80 多年来一直不断反复摸索的曲折之路。相比之下,何塞的浪漫东方主义似乎超越了这种历史观。对他来说中国的西方化既不是什么好事而且也不可能。^③在协和医学院开始动工以前,他认为即将被拆毁的豫王府建筑群比新医学院“更伟大,更美,更重要。”他认为这是一种对文化和艺术的野蛮破坏,并一直以此为憾。^④他在中国的游历似乎只是为了寻求一个古老而伟大的文化的美与善。在另一方面,何塞在他的建筑作品中,曾一度反映了一种超越折衷主义道路的新风格。这就是他在 1917 年为救济华北特大洪水灾民在天津设计的“何塞小屋”。当时红十字会要求在最短时间内以最低造价建造一万套临时住房。何塞在中国工匠的帮助下设计出了利用地方材料芦苇和传统炕灶的简易住房(图 3)。何塞自己认为这是他一生中所设计的最成功的作品。他认为这个设计可以说是中国农村最早的纯粹功能性的现代住宅。^⑤虽然这个设计中没有象征现代文明的钢筋水泥,但它的确很现代;虽然这个设计没有任何传统形式的痕迹,但它却洋溢着浓郁的中国乡土气息。何塞为此得到了中国政府的嘉奖,但可惜这一临时建筑的设计并没有在中国近代建筑历史上留下更多的痕迹。

从 20 年代起,中国建筑师开始活跃在一向为外国建筑师所垄断的中国建筑的历史舞台上。以中国建筑师为主导的“中国固有式”建筑取代了以洋人为主的“中国式。”虽然在这一过程中,中国建筑师批判了洋人对中国建筑传统形式的无知,但实际上继承了“中国式”结合中国传统形式与现代功能与建筑技术这一基本方向,同时也继承了“中国式”建筑中所蕴涵的东方主义和作为其基础的启蒙史观。落后的中国必需在继续其文化传统的同时,实现现代化或西方化这种基于东西方差异的东方主义观念,被中国建筑师全盘接受了。

尽管固有式建筑顺利地吸收消化了中国式建筑,在这两种建筑风格中所包含的传统与现代化这一基本矛盾并没有得到解决。这一矛盾的不可调和性造成了中国建筑发展的悖论。这种不可调和性生动地反映在本世纪初“东方文化派”与“全盘西化派”的论战中。东方文化派坚信只有坚持中国传统文化才能救中国;全盘西化派则认为只有先西化才能自强,只有自强才能对

图 3 天津救灾临时建筑“何塞小屋”(引自 Far Eastern Review, December, 1917, 765 页)



抗西方的侵略。^②不采用西方的科学与技术的确难于抵挡帝国主义的大炮与机关枪,坚持中国传统文化只能是句空话;而引进西方文明又会毁坏中国传统文化的基础,因此是与挽救中国与中国文化的初衷相违背的。中国人在帝国主义的刺刀下真是进退两难。关于传统与现代化的这一论争从那以后便成了中国人思辩的焦点,并反映在中国建筑的论坛上。自从30年代现代派建筑在西方崛起并从欧洲传入中国以后,这一争论就更是增无减了。^③无论是传统派,现代派,还是折衷派都毫不例外地笼罩在启蒙史观的一元线性目的论的历史架构之中了。

当代建筑中的东方主义

近年来,西方建筑师随着中国的改革开放而重新涉足中国建筑领域。中国建筑论坛的传统与现代之争又具有了国际性。在近年来中国为实现现代化的过程中,现代主义的倾向渐占上风,并在整个社会上产生了一种对西方文化的崇拜。这种风气是如此之盛以至引起了西方建筑师的不安。例如,美国建筑师大卫·布劳德曼认为“在今天的中国,人们喜欢他们在电视上看到的西方的任何东西。”在建筑方面,唐·哈科尔根据自己在中国的经验观察道:“在中国人眼里,美国人在建筑造型上是最先进的。”菲利普兰登指出,这会产生浮浅的设计。华人建筑师尼尔森·陈也指出“这种对西方建筑的先入为主已经导致了建筑上的‘切尔诺贝利’式的灾难——建筑风格谐调上的失控以及自相矛盾的用地。”^④从某种程度上说,西方建筑师对保护中国建筑传统比中国人,特别是开发商,表现得更有兴趣。例如,在上海金茂大厦设计竞赛中,由多国建筑师组成的评选委员会选中了美国SOM事务所象征中国宝塔造型的设计方案。并且认为如果让中国建筑师自己评选,这个具有中国风格的方案一定会落选。兰登于是得出了这样的结论:

这说明现代化中的国家应该就设计和规划的合理性问题向西方建筑师寻求指导。西方人在现代化的道路上比世界上任何人都走得更长。他们从经验教训中知道了哪里有潜在的危险,哪里是死路一条。在现代化早期阶段的国家很自然地会对新的东西感到兴奋和骄傲。但随着现代化进程的推

进,人们就一定会发现发展的连续性和城市个性的重要。

以上例子中西方建筑师们所关心的问题他们的态度显然是一种东方主义,并且与墨菲当年的言语极其相似。与墨菲相比,90年代的东方主义不再局限于建筑的形式美方面而有着更多的着眼点。其论说方式也在经验之谈之外加上了西方现代化的“惨痛教训”。更重要的是在这种当代东方主义后面有着一种新的文化多元主义与环境主义的世界观。按照这种世界观,保护文化的多元性从人文和生态的角度上看是全人类生存不可缺少的条件。在当今人们探求可持续发展道路的时候,许多西方建筑师又将眼光转向了中国的文化传统。例如,美国建筑师和建筑教育家西索·斯第沃得认为如今世界上没有任何一种文化可以作为可持续发展的范例,40年代以前的中国曾经是最好的例子。他还认为如今世界上没有任何一个国家能有效地保护其文化遗产不受由西方技术发展所造成的文化均化的破坏,而古代中国在这方面也曾经是做得最好的。^⑤这种西方后工业时代文化和环境保护主义与古代中国文化传统在思想上的联系,加强了当代东方主义的保护主义倾向。这样,在东方努力弥合其与西方的差距时一种新的分裂出现了。这就是一种后工业文化多元主义的西方与西化中的东方的分裂。与工艺美术运动对资本主义工业化的反动相似,这种新东方主义是与资本主义经济的全球化发展针锋相对的;这种对抗实质上也是人文主义的文化多元世界观与一元线性的启蒙史观的对抗。

在中国近年来经济建设急速发展的刺激下,文化保护主义的倾向有所增长。《建筑师》杂志编委会主任杨永生在评论近年来建筑风格的发展时说:“到了80年代末和90年代初,北京的大屋顶建筑又一次空前地繁荣起来,从城里到城外还有一大批各式各样的亭子爬上了高层建筑”。^⑥这种现象被现代主义建筑家视为“建筑创作指导思想严重后退。”^⑦在另一方面,作为现代建筑象征的玻璃幕墙也在中国城乡泛滥起来。北京建筑师尚廓指出:“改革开放以后,一方面玻璃幕墙遍地开花;另一方面,复古建筑到处泛滥,到现在,复古派与现代派也争论不休。”^⑧在复古与现代的尖锐对立中,对大多数建筑师来说,建筑设计的主要课题是如何实现中国建筑传统与现

代的结合。例如,在对郑州世界贸易中心创作的简介中,建筑师们将其设计主旨定为“现代化与民族化相结合,创造出时代的民族之塔。”^⑨在这里我们可以看到,自从70多年前中国建筑师从西方建筑师那里继承了中国式建筑和其中蕴涵的矛盾以来,民族与现代,传统与未来,这些由启蒙史观所创造的源于东方与西方在时代上的差异的矛盾一直在困扰着中国建筑师的创作。在关于如何使中国建筑创作走出困境的讨论中,有些评论家片面地强调某一方面的作用、认为在大屋顶的重压之下任何繁荣创作的努力都会溃败。而这种观点正是在传统与未来的矛盾极化中所产生的一种惶恐心态的反映。如果中国建筑创作真有所谓的“溃败”,那也正是由这种自我东方主义的心态所造成的。这种心态使我们不能坦然地面对大屋顶,或者将其视为“给洋人作样看”的示威,或者将其看成代表落后的封建糟粕。同时,也使我们不能坦然地面对西方的新建筑,或者将其视为我们必须追随的代表时代精神的样板或中国向世界夸示现代化成就的标志;或者将其看成危害中国文化传统的毒品。这样一来,人们在建筑创作中所关注的不是祖宗手里的过去就是洋人手里的未来,而独独忘记了当今的实在。

结语

中国的近现代建筑是在民族化与现代化的对立中发展的。现代派与传统派的争论一直占据着中国建筑论坛的中心。然而,这一争论陷在了一种在进步与保守之间的简单的两极化概念之中。对作为这一概念框架基础的历史观,以及作为其历史背景的时代的国际政治,则从来没有认真地思考过。

从以上对中国民族形式的历史回顾中,我们可以看到,这种建筑风格是先后由西方和中国建筑师在中国民族增强运动与帝国主义列强的对抗中,对中国建筑传统的再创造。与这种风格有关的论点基本都是在以先进的西方与落后的东方这一东方主义的基本观念为前提的。对中国建筑相对西方世界的位置的自觉的或不自觉的关心,成为了一种中国建筑师普遍的心态。传统与现代的对立归根结底是基于一元线性目的论史观的中国民族主义在建筑中的反映。这种对立使中国建筑师在传统与现代

之间进退两难;并因为他们的眼界局限于这种两难的抉择中,从而禁锢了他们另辟新天地的创造力。如果不能超越这种帝国主义时代强加给我们的东方主义与线性启蒙史观的观念构架,中国建筑师就难以从传统与现代的悖论中解脱出来。只有突破这一悖论的束缚,我们的建筑师才能把对未来的理想建立在中国人民的现实生活中,而不是对西方幻象的迷信上。

近年来,一种超越线性史观的新的世界观正在形成。墨西哥诗人欧克塔维欧·帕兹提出我们现在正生活在“无度量的时代,或纯时代中”。这种时代概念可以被解释为“当放弃对未来的信仰以后,人们被永久地抛掷在现在。”“这个世界既不是废墟,也不是乌托邦;这个纯时代既不乐观也不悲观。”^⑩在建筑领域,建筑师雷姆·库尔哈斯根据他对新加坡的观察提出了超越传统、个性和东西方分界的纯空间的“一般性城市”概念。他指出“西方文明已经不再为西方所独有。虽然西方作为一个地区是其发祥地,但它现在已经成了全世界发展的目标。它已经不再是我们(西方)放纵出去的东西,我们已经没有任何权力来为它所产生的后果而悔恨;它是一个独立的发展过程,我们无权以各种情感的名义来禁止其在那些早就将其据为己有的非西方地区的发展。”^⑪这是对批评东方西方化的东方主义的批判。库尔哈斯以对东方西方化的肯定来弥合东西方的裂隙,并且以对现代性的肯定来解决过去与未来的矛盾。在谈到与帕兹的分歧时他指出:“我不同意欧克塔维欧·帕兹关于我们已经同现代性分手的观点。我们当前的时代是一个不由自主地神化现代性的时代。”从这些观点来看,库尔哈斯并没有真正超越一元线性史观,而只是提前宣告了这一线性历史发展以全世界西方化为终点的结局。当他批评人们对所谓新的“一般性”生活方式视而不见的时候,他过于简单化地将人们对失去过去的忧虑仅仅视为“情感的”,因为他自己不能理解在过去与现在之间的能动的联系,而把传统看成一种一成不变过去。因此他提出了“过去太小了”这一论点。但是,过去永远不会太小,因为人们对过去的理解从来都是随着人们根据目前的需要和想象而不断变化的,传统从来都是在被不断的再创造中存在的。所谓“纯时代”既不可能是健忘的,也不可能是麻木的。当我们认识到了过去同未来的矛盾不过是以以前时代强