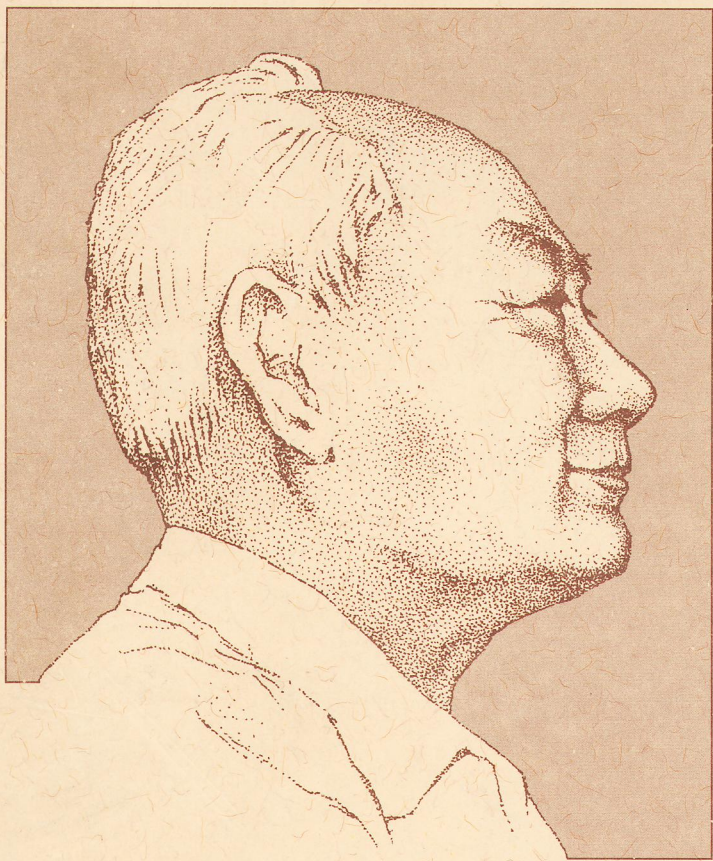




感悟与探寻

1994-1999 建筑创作 · 绘画 · 论文集

彭一刚

PENG-YIGANG

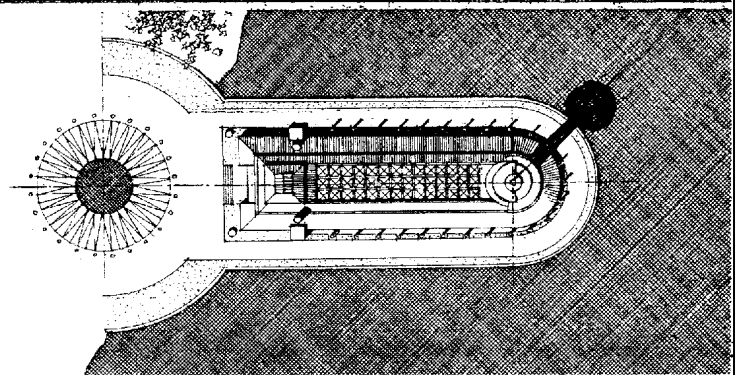
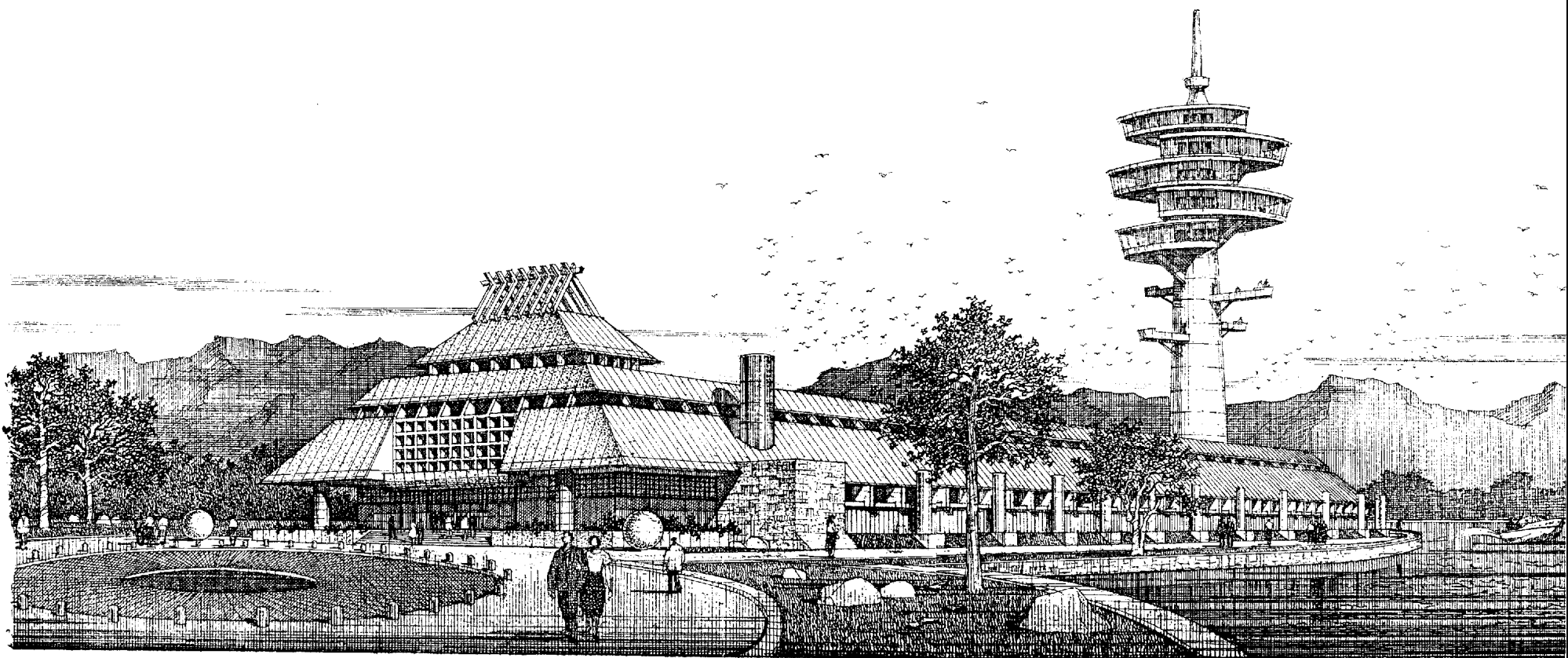
天津大学出版社



THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

1215 Broadway
New York, N. Y. 10028
(212) 854-2400



感悟与探寻

1994-1999 建筑创作·绘画·论文集

彭一刚

天津大学出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

感悟与探寻: 建筑创作·绘画·论文集: 1994~1999 /
彭一刚著. —天津: 天津大学出版社, 2000.7
ISBN 7-5618-1298-1

I. 感... II. 彭... III. ①建筑设计-图集②建筑艺术-绘画-作品集-中国③建筑艺术-文集
IV. TU-881.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 19819 号

出 版 天津大学出版社
出版人 杨风和
地 址 天津市卫津路 92 号天津大学内 (邮编: 300072)
电 话 发行部: 022-27403647 邮购部: 022-27402742
印 刷 深圳利丰雅高印刷有限公司
发 行 新华书店天津发行所
开 本 787mm × 1092mm 1/12
印 张 22 $\frac{1}{3}$
字 数 685 千
版 次 2000 年 7 月第 1 版
印 次 2000 年 7 月第 1 次
印 数 1-5000
定 价 180.00 元



1995年彭一刚教授出席《建筑师》编辑部在南京召开的建筑论坛会 潘祖尧先生摄

前言

“家有敝帚，享之千金”，这是小时候在语文课中所读过的句子，出于哪篇文章和作者是谁都全然地忘却了，文章的大意似乎是褒贬文人相轻。我非文人，也无意于相轻他人，但对自己的手稿确乎有一点偏爱，尽管也当属于敝帚之列。

迄今为止，尚保留了几幅中学时代所作的“画”——实在称不起画，所以加了引号——虽然看起来很幼稚，但却珍藏得像历史文物一样，每逢搬家都优先把它放在最可靠的地方，以免丢失。这些东西就像儿时穿开裆裤时所留下的老照片，虽然不雅观，却每每回味不尽，特别是到了老年。

《创意与表现》一书出版之后，迄今又过去了五个年头，手头又积攒了一批手稿。这些东西本属鸡肋之类，食之无味，弃之可惜，所以也没有积极主动地谋取出版的打算。心想再多一点积累，兴许还可以再出版一本《创意与表现》的续集。然而还没有等到时候，天津大学出版社的同志便主动登门索稿。本当再写一本理论专著，然而谈何容易，多年的酝酿积累已经用于前几本著作，如今两手空空，颇有江郎才尽之感。好在手头还留存了一些设计方案的手稿，如果再出一本类似于《创意与表现》之类的作品集，也许还比较容易。但我又担心，近年来相继出版了一大批这类的书籍，再去凑这个热闹，还能有多少销路？为了对出版部门负责，也把这一顾虑坦诚相告。但他们的态度很诚恳，也很自信，认为只要把印刷质量搞上去，深信还是会受到读者欢迎的。至此，我只好答应挤出时间尽快地把这五年来所集存的方案构思手稿——包括草图、表现图，连同建成后的实物照片加以整理、编排，并配上文字说明，编成一本建筑创作、论文和绘画的作品集。

至于书名，也颇费一番踌躇。如果仍然在黑龙江科技出版社出版，顺理成章，就应该是《创意与表

现》续集，但改由天津大学出版社出版，就不宜再沿袭老的书名。为此我也征求了一些朋友的意见。黄为雋教授认为最好还是用五个字，以保持和前一本作品集的连续性，例如《感悟与探寻》。针对书的内容，我认为很贴切，便欣然地接受了他的建议。

待书出之日，我大约已年近七旬，这般时候才有所感悟，未免为时太晚。但常言说得好，“活到老，学到老”，凡学，必有所悟，如果不是自以为是、固执己见，或者消沉到不想学习的地步，纵使年岁大一点也还是能够在学中求悟的。

我又是一个不甘心于悟而论道的人，凡有所悟，就想动手试试。这就是所谓的“探寻”。具体地讲，就是寻求一种既能体现时代性，又能体现民族性或地域性的建筑新风格；宽泛地讲，也可以说是探索具有中国特色的现代建筑。恰巧这几年来一连接受了几个园林和景观建筑的规划设计委托。这些不起眼的小玩艺，在人们的心目中也许不屑一顾，我却认为是解剖麻雀的好标本。因此每接受一项委托，都要认真地依据各自的地域环境特点去探索创新的可能性，并力求赋予其独特的形式和风格；即使是一般的建筑，也同样精心设计，力求成为精品。

尽管在探索中付出了不少精力和时间，但仍然是方案做得多，实施建成得少。其中有的中途夭折，有的尚待时日方可建成。对此我倒也能坦然对待。即使夭折了的方案，我也还是尽心地通过图纸来表达我的思路 and 想法。我想这些图纸对于年轻的建筑师也许还有一点参考价值。我一直执教于大学的建筑系，作为教师，凡有益于青年的事我都乐意为之。但愿敝帚亦能成器，可以起到一点掸拂尘埃的作用。

彭一刚

1999.08.25 于天津大学

目 录

1. 文字论述篇

唯理与重情

——中西园林美学思想比较 (3)

悦目与赏心

——建筑创作朝更高的层次突进 (9)

传统建筑文化与当代建筑创新

——创造具有时代性和民族性的建筑新风格 (11)

从建筑与社会角度看模仿与创新 (14)

面向 21 世纪中国建筑的展望 (17)

取形·取意·形神兼备

——由山东平度公园谈园林建筑中继承
与创新的探索 (20)

瞻形窥意两相顾 南北风格熔一炉

——就山东平度公园规划设计谈园林建筑的
继承与创新 (22)

从这一类到这一个

——甲午海战馆方案构思 (25)

何叹复古 何患折衷

——天津大学(北洋大学)百年校庆
纪念碑亭设计 (27)

超越思维定势 意在推陈出新

——福建漳浦西湖公园的规划设计 (29)

名人名言的荟萃

——评《建筑文库》 (31)

超越自我 思变求新

——为《莫伯治集》而作 (32)

质朴纯真 意趣盎然

——余老手稿赏析 (33)

亲切的尺度、典雅的造型和高品位的追求

——《中国当代建筑师——程泰宁》读后 (34)
为崔恺同志作品集作序 (35)

写在《现代中国建筑家研究》之前 (36)

为《布正伟作品集》作序 (37)

为《何镜堂作品集》作序 (38)

为《当代世界先锋建筑的设计观念》作序 (38)

《中国古典园林分析》再版缀语 (39)

《建筑空间组合论》再版前言 (40)

既要听意见,更要抓落实

——在桂林城市规划专家研讨会上的发言 (41)

择业与成才 (42)

人生道路上的求索 (43)

2. 建筑创作篇

甲午海战馆 (47)

天津大学(北洋大学)百年校庆纪念碑亭 (57)

周恩来、邓颖超纪念馆 (64)

唐山地震历险城 (68)

唐山地震博物馆 (76)

福建漳浦西湖公园 (78)

天福茶叶博物馆 (106)

厦门杏林工业区公园 (111)

昆明野鸭湖风景游乐度假区规划设计 (128)

古大维先生及夫人别墅 (146)

南安公园入口大门设计 (147)

郑州高新技术产业开发区管理中心 (154)

郑州经济开发区办公楼 (164)

青岛帆船帆板运动中心 (166)

天津港货运业务与培训中心 (171)

天津大学院士公寓 (177)

李向群烈士纪念馆方案设计 (180)

桂林芦笛岩公园大门 (190)

华侨大学建校 40 周年纪念工程 (192)

佛山乡村俱乐部 (197)

3. 方案咨询篇

东方文化乐园 (203)

长江三峡大坝的咨询工作 (204)

合肥市科学技术馆 (210)

天安大厦 (212)

某驻外使馆商务处入口处理 (213)

国家大剧院 (214)

国家自然科学基金委员会办公楼 (215)

某政府部门办公楼设计咨询 (216)

陈云纪念馆 (217)

九一八纪念馆 (218)

厦门国际会展中心 (219)

厦门海关大楼 (220)

明斯克号航空母舰展示广场设计 (221)

郑州博物馆·科技馆 (223)

周、邓纪念馆的咨询工作 (224)

4. 建筑绘画篇

中国古典园林小景 (227)

关于《中国古典园林分析》 (253)

1.

文字论述篇

本部分由于内容比较驳杂，只好用“文字论述”这样的字样来表述。其中所收入的一些学术论文，都是在学术刊物上公开发表或即将发表的。要特别提出的是“从这一类到这一个”及“瞻形窥意两相顾，南北风格熔一炉”这两篇文章，前者是介绍甲午海战馆方案构思的，后者是介绍山东平度公园方案构思的，这两项设计在拙著《创意与表现》中已作介绍，但当时这两篇文章尚未发表，故只好收入本书。另三篇短文是分别为何镜堂、布正伟和崔恺三位同志的作品集所作的序，这虽然算不上学术论文，但也是花费一点心思的。“难为人序”，以前并无深刻体会，待提笔为他人的大作作序时方感到难以下笔，深感要抓住每个作者的作品特色和精髓殊为不易。再说作序又不宜长篇大论，用极简明的文字来准确地概括作者及其作品，自然要反复地加以思考。

还有两篇是为《我与天津五十年》和《新世纪的嘱托——院士寄语青年》而作的。前者题为“人生道路的求索”，论述的是自己的经历，后者为“择业与成才”，主要简述应当根据自己兴趣来选择专业。由于散篇的文章很容易流失，尽管没有多少学术价值，也姑且收入本书，兴许对年轻人多少还有一点启发和参考价值。

唯理与重情

——中西园林美学思想比较

中西园林由于历史背景不同和文化传统不同而风格迥异、各具特色。尽管中国园林有北方皇家园林和江南私家园林之分,并呈现出诸多差异,西方园林因历史发展而使古代、中世纪、文艺复兴园林各呈不同风格,但舍去枝节差异,从整体倾向上看,中、西方园林由于在不同哲学、美学思想支配下,其形式、风格差别还是十分鲜明的,尤其是15~17世纪的意大利文艺复兴园林和法国古典主义园林与中国古典园林之间的差异则更为显著。选择典型加以分析比较,将有助于更加深刻地认识中、西造园艺术各自所遵循的原则和指导思想。

人工美与自然美

人们对事物的认识总是经历由表及里、由现象到本质的过程。作为外在现象,它和本质之间必然有某种内在联系,这种联系有的比较袒露而简单,有的则比较隐晦而曲折。对于前者,人们通过现象便很容易抓住本质;对于后者,则必须层层剖析才能逐步地把握本质。然而本质自身也有层次的差别。浅层次的本质与现象之间的联系比较直接,深层次的本质与现象之间的联系则比较隐晦,挖掘起来也比较困难。尽管如此,但任何本质的东西必然会透过现象而有所流露,所以就认识事物的过程看,还是要从现象入手才能逐步地认识事物的本质,至于深刻的程度,则几乎是不可穷尽的,因而认识也不会有终结。

中、西园林就现象看其差异十分明显。西方园林从形式看所显示的是人工美,不仅布局对称、规则、严谨,就是花草树木也修剪得方方正正,从而呈现出一种几何图案美;从现象看西方造园主要是立足于用人工方法改变其自然状态。中国园林所呈现的则全是另一种状态,一切要素都洒脱自然,既不求轴线对称,也没有任何规则可循,相反却山环水抱,曲折蜿蜒,不仅花草树木任自然之原貌,即使人工建筑也尽量顺应自然而参差错落,力求与自然相融合,并做到“虽由人作,宛自天开”。中、西园林之所以呈现出如此截然不同的风貌,这自然要归因于不同的造园观念和美学思想,其中最突出的一点便是对自然美所持的态度。

人化自然与自然拟人化

既然是造园,便离不开自然,但对自然所持的态度却很不相同。

在西方的美学著作中虽然也不时地提到自然美,但这只不过是美的一种素材或源泉,至于自然美的本身则是有缺陷的,非经人工改造,便达不到完美的境地,换句话说,自然美本身并不具备独立的审美意义。黑格尔在他的著作《美学》一书中曾专列一节来阐述自然美的缺陷,在他看来“只有艺术美才是符合美的理念的实在”。^①从这一前提出发,他提出“自然美何以必然不完美”的问题,并就此作了长篇议论。其中心思想就是反复强调自然美还不是理想美,因为任何自然界事物都是自在的,没有自觉的心灵灌注生命和主体的观念性的统一于一些差异并立的部分,因而便见不出理想美的特征。联系到黑格尔对美所下的定义“美是理念的感性显现”,可以看出自然美——作为自在的客体——非经人的心灵灌注,它是不可能显现出理念的,所以它必然存在着缺陷,不可能升华成为艺术美。而园林却是人工创造的,它理应按照人的意志加以改造,只有这样才能达到完美的境地。正是从这一点出发,黑格尔极力贬低中国造园的成功,认为是一种杂乱无章的自然物的堆砌。

中国人对自然美的发现和探求所循的则是另外一种途径。与西方不同,中国人没有把自然美和艺术美明确区分成为两个不同的概念,因而也不可能按照逻辑推理的方法去论证怎样才能把自然美转化成为艺术美,而主要是寻求自然界中能与人的审美心情相契合并能引起共鸣的某些方面。中国人的自然审美观的确立大约可以追溯到魏晋南北朝时代,特定的历史条件迫使士大夫阶层淡漠政治而遨游山林并寄情于山水,于是便借“情”作为中介而体认山光水色中蕴含的极其丰富的自然美。山水画开创人南朝的宗炳在他的《画山水序》中写道:“夫以应目会心为理者,类之成巧,则目亦同应,心亦俱会。应会感神,神超得理,虽复虚术幽岩,何以加焉?又神本云端,栖形成类,理入影迹,诚能妙尔,亦诚尽矣。于是闲居理气,拂觞鸣琴,披图幽村,作交回荒,不违天励之从,独应无人之野,峰岫铄凝,玄林森渺,圣贤莫于绝代,万趣触其神思,余复为何哉?畅神而已。神之所畅,孰有先焉!”从这段文字中可以看出,既然是“审”美,自然不能脱离审美者的主体,但与西方不同,不是立足于按人的“理念”去改变自然,而是强调“畅神”,即寻求主客体之间的契合点。这样的美学思想虽出于画家对自然的体认,却深刻地揭示出我国传统的自然审美观。作为造园艺术当然不能自外于这种观念的影响。中国园林虽然从形式和风格上看属于自然山水园,但绝非简单地再

现或摹仿自然,而是在深切领悟自然美的基础上加以萃取、抽象、概括、典型化,虽宛自天开,但毕竟是由人而作,所以依然是一种人工创造。不过这种创造却不违背自然的天性,恰恰相反,而是顺应着自然并更加深刻地表现着自然。

“畅怀”,作为对自然美的体认,还可以起着沟通审美者主体和审美对象客体之间的作用。如果从更高的层次上看,还可以通过“移情”作用把客体对象人格化。庄子提出的“乘物以游心”就是相信物我之间可以交融,以致达到物我两忘的境界。郑板桥在《题画·竹石》中说:“十笏茅斋,一方天井,修竹数竿,石笋数尺……而风中雨中有声,日中月中有影,诗中泪中有情,闲中闷中有伴。非惟我爱石竹,即石竹亦爱我。”宋代画家米芾曾拜石为兄,这不分明是把竹石这类的自然物看成是富有感情的吗?这和《园冶》中所说“片山有致,寸石生情”如出一辙。通过以上分析比较,不难看出,西方造园的美学思想在于人化自然,中国造园的美学观念则是自然的人格化,或曰自然的拟人化。

形式美与意境美

由于对自然美所持的态度不同,反映在造园艺术的追求上便各有侧重。西方造园虽不乏诗意,但刻意追求的却是形式美;中国造园虽然也注重形式,但倾心追求的却是意境美。西方人把自然美和艺术美划分成为两个层次,并认为自然美有缺陷。为了克服这种缺陷而达到完美的境地,则必须凭借某种理念去提升自然美,从而才能达到艺术美的高度。这就意味着必须改变状态的原来面貌,而把它纳入到某种符合规律的模式中去;这种模式不是别的,正是在西方美学中占有一定地位的形式美。对于形式美的探求在西方可以说是由来已久,早在古希腊,作为哲学家的毕达格拉斯就曾从数的角度来探求和谐,并提出了黄金率。罗马时期的维特鲁威在他的《建筑十书》中也提到了比例、均衡等问题,提出“比例是美的外貌,是组合细部时适度的关系”,还认为“均衡是由建筑细部本身产生的合适的协调,是由每一部分产生而直到整个外貌的一定部分的互相配称”^②。文艺复兴时的达·芬奇、米开朗琪罗等人还通过人体来论证形式美的法则,但这些研究总的说来还是从人的直觉、经验、习惯来探索形式美法则的。直到黑格尔才以“抽象形式的外在美”为命题,对整齐一律、平衡对称、符合规律、和谐等形式美法则来作抽象概括,并强调“由于它们本身的抽象性,这样一种统一就远不是具体概念的有理性的整体,因此它的美只是抽象知解力所能掌握的美……”^③,可见,这种形式美的法则,就有了相当的普遍性。它不仅支配着建筑、绘画、雕刻等一类的视觉艺术,甚至对音乐、诗歌之类的听觉艺术也有某种影响。因此,与建筑有密切联系的园林无疑要奉之为金科玉律。西方园林那种轴线对称、均衡的布局,精美的几何图案构图,强烈的韵律节奏感……都明显地体现出对于形式美的刻意追求。

中国造园则注重于“景”和“情”。这景,自然也属于物质形态的范畴。对其品位格调高低衡量的标准则要看能否借它来触发人的情思,从而具有诗情画意般的环境氛围——亦即通常所说的意境。这显然不同于西方造园刻意追求的形式美,这种差异主要是出于中国造园的文化背景。古代的中国没有专门的造园家,自魏晋南北朝以来,由于文人画家的介入使中国造园深受绘画、诗词和文学的影响。而诗和画都十分注重于意境的追求,致使中国造园从一开始便带有浓厚的感情色彩。意境一说最早可以追溯到佛经。佛家认为“能知是智,所知是境,智求冥境,得玄即真”。这就是说凭着人的智能可以悟出佛家的最高境界。清人王国维在《人间词话》中认为:“境非独景物也,喜怒哀乐亦人心中之一境界,故能写真景物、真感情者谓之有境界,否则谓之无境界。”境界一词虽不始于王国维,但经他解释后便更加明确地成为衡量文学作品、特别是诗词高下的标准。广义地讲,一切艺术作品,包括园林艺术在内,都应当以有无境界及其幽邃程度而确定其品位格调之高低。

意境是要靠“悟”才能获取的,而“悟”却是一种心智活动,但没有景的触发则将无从启动这种心智活动。这就是所谓的“景无情不发,情无景不生”。园林中的造景单凭摹仿自然是不够的,它必须是一种艺术创造,并且只有在艺术家的苦心经营下才有获取意境的可能。至于品位、格调,则以意境的高下作为评判的标准,故尔造园的经营要旨便是追求意境。

一个好的园林,不论是中国或西方,都必然会使人赏心悦目,但由于各自所追求的侧重不尽相同,或许可以说西方的造园意在悦目,而中国的造园则意在赏心。

必然性与偶然性

必然性与偶然性是一对哲学范畴,在这里借用它主要是想从另外一个角度来阐述中、西造园的不同追求。西方造园遵循形式美法则,刻意追求几何图案美,必然呈现出一系列几何制约的关系,诸如轴线对称、均衡以及确定的几何形状,如直线、正方形、圆、三角形等的广泛应用。而这些图形一般都有其自身或相互之间的限定关系。尽管在组合上可以灵活运用而千变万化,但在这些变化的背后,总不免要受到某种关系的制约,这就是所谓的“符合规律”。黑格尔曾经说过这样一段话:“我们可以举数例来说明由整齐一律转到符合规律的较明确的过渡。等长的平行线是抽象的整齐一律。进一步就是数量的大小不同而只是关系相同,例如相似三角形,角的倾斜度和线与线的关系相同,但是面积不同。再例如圆,它虽不像直线那样整齐一律,但是仍然有抽象的一致性,因为它所有的半径都是等长的。因此,圆还是一种不大能引起兴趣的曲线。椭圆和抛物线就不然,它们的整齐一律性较少,只有从它们的规律才能认识它们。例如椭圆的向径是不等的,但是符合规律的,连大小也有本质上的差异,而焦点也不像在圆那样而落在中心,所以就已见出根据这线

形的规律。”^④从这一段话中可看出,从简单的直线、整齐一律到圆和椭圆,这之中都充满了各种各样的几何关系的制约和限定。至于和谐,则更为复杂,“和谐一方面见出本质上的差异面的整体,另一方面也消除了这些差异面的纯然对立,因此它们的相互依存和内在联系就显现为它们的统一。”维特鲁威则提出“适合”的命题,认为“适合是以受赞许的细部作为权威而组成完美无缺的建筑整体”^⑤。西方造园既然刻意追求形式美,就不能违背形式美的法则,因此园内各组成要素都不能自外于整体,而必须以某种确定的形状和大小镶嵌在某个确定的部位,于是便显现出一种符合规律的必然性。这种必然性不仅使得设计者有章法可循,而且也使观赏者能凭着常人的“知解力”而领略其风采。

中国造园所走的是自然山水园的路子,所倾心追求的是诗画一般的意境。如果说它也十分注重于造景的话,那么它的素材、原型、源泉、灵感等便只能到自然中去发掘。愈是符合于自然天性的东西便愈饱含着丰富的意蕴。这种取材于自然形态的景观当然不会像几何图案那样受到各方面的限定,而是带有很大的随机性和偶然性。中国园林的布局虽千变万化,但整体和局部之间却没有严格的从属关系,加之结构又比较松散,以致看不出明显的规律性,“造园无成法”正是古代造园匠师们的经验之谈。更有甚者,许多景观却有意识地藏而不露,以期使人在不经意中突然闯入眼帘。“曲径通幽处,禅房花木深”,“山重水复疑无路,柳暗花明又一村”,“峰回路转,有亭翼然”,这些都是极富诗意的境界,中国园林中的造景便常借以渲染气氛。

以中西园林作比较,如果说按照形式美法则精心设计的以几何图案所构成的一切都在意料之中的话,那么中国园林中许多幽深曲折的景观便往往出于意料之外。由于存在着符合规律的必然性,所以在意料之中,而偶然性的东西便常常出于意料之外。

明晰与含混

西方园林主从分明,重点突出,各部分关系明确、肯定,边界和空间范域一目了然,空间序列段落分明,凡此种种都能给人以秩序井然和清晰明确的印象。究其原因,自然是和它追求的几何形式美并且又严格按照形式美法则而精心推敲设计有内在的联系。形式美既然能够抽象成为法则便有章可循,并且显示出一种规律性和必然性,而凡是具有规律性的东西都能给人以清晰的秩序感。如果再要从形式、风格这种外在的现象而追溯到它的美学、哲学思想以及由此而形成的审美观念,那么对这种现象的认识也许会更深刻一些。西方人长于逻辑思维,对事物习惯于用分析方法以揭示其本质,并且穷究事理,打破沙锅问到底,非弄个水落石出方肯罢休。这种思维方式在当时十分流行,对于推动自然科学的发展可以说起到了不可磨灭的作用。然而作为一种社会意识形态必然会影响到人们的审美习惯和观念。尽管美学不同于自然科学,而掺进了人的主

观因素,但是他们还是力求用对待自然科学的方法来确立形式美研究的框架,并且继承了古希腊毕达格拉斯和亚里士多德的传统,试图用数量关系和人体比例来确定形体的和谐。于是便确立了一系列形式美的法则。按照这种法则所设计的西方园林自然是结构严谨并使人一目了然,从而产生清晰明确的印象。

中国造园所讲求的是含蓄、虚幻、藏而不露、言外之意、弦外之音,致使人们置身其内有扑朔迷离和不可穷尽的幻觉,这自然也是中国人的审美习惯和观念使然。和西方不同,中国人在对待事物的认识上多借助于直觉的体认,认为直觉并非是感官的直接反应,而是一种心智活动,是一种内在经验的升华,不可能用推理的方法来求得。这也许就是所谓的“能动性”,是人所固有的。它虽然和人们的学识、经验有联系,但毕竟还是一种内心活动,所以用推理、语言、文字是说不清楚的。老子道德经云:“视之不见名曰夷,听之不闻名曰希,搏之不得名曰微。此三者不可致诘,故混而为一。其上不皦,其下不昧,绳绳兮不可名,复归于无物。是谓无状之状,无物之象,是谓惚恍。”虽然也见诸文字,但还是恍惚,讲不透彻。心智活动确实微妙。颜回问孔子:“敢问心斋?”仲尼曰:“若一志,无听之以耳,而听之以心,无听之以心,而听之以气。听止于耳,心止于符,气也者,虚而待物,惟道集虚,虚也者,心斋也。”^⑥回避了正面回答,兜着圈子,最终还是只能推委给心智去体认。中国人也讲和谐,但从没有想到从数的量度去寻觅,而是“乐者,天地之和也”,着眼天人感应,物我交融,乘物游心。基于这种美学思想,中国园林中的造景便放手借鉴诗词、绘画,力求含蓄、深沉、虚幻,并借以求得大中见小,小中见大,虚中有实,实中有虚,或藏或露,或浅或深,从而把许多全然对立的因素交织融会,浑然一体,于是便无明晰可言,而处处使人感受到朦胧、含蓄。

入世与出世

在诸多西方园林著作中,每每都要提及上帝为亚当、夏娃建造的伊甸园。后世的许多画家凭着各自的天才和想象力按《圣经》的文字描述把它转译成具有直观形象的画面。是什么力量吸引着画家醉心于伊甸园的想象和描绘呢?除了宗教信仰之外,便是由于它是一座为人类处于襁褓时期所提供的理想的天国乐园。园中有甘露清泉,有生命树、智慧树、石竹、郁金香、百合、仙人掌以及五彩缤纷的花卉,有各种鲜美的食果,处于沙漠之中的伊甸园简直就像是佛经中所讲的极乐世界。这对于生活在尘世的凡人来说确实是令人向往至极,以致对于西方造园产生了极大的影响。不论是神话或宗教故事都具有某种神秘的魔力,并使人想入非非,《圣经》中所描绘的伊甸园和中国人所幻想的仙山琼阁颇有异曲同工之妙。由于造园不同于建筑,没有御寒暑、避风雨的功能,凡心向往之,便不妨加以仿效,据说早期的西方园林便不乏仿效上帝为人类所设想的伊甸园。世上都说神仙好,这兴许是一种出世思想,不过西方人终究

还是注重现实的。随着历史的发展,西方园林便摆脱了这种幻想而一步一步地贴近了现实,以至黑格尔在他的美学著作中指出:“最彻底地运用建筑原则于园林的是法国的园子。”^⑦这样,就把人们的许多活动由室内而转移到室外,例如在王公贵族的园子中便经常宴请宾客,开舞会,演戏剧,从而使园林变为露天的广厦。在这样的环境中简直是人来人往,熙熙攘攘,热闹非常,丝毫也见不出天国乐园那种超脱尘世的幻觉。如果说早期的西方古典园林确曾有过向往彼岸世界的出世思想的话,那么随着历史的发展却一步一步地由出世而走到世俗中来。

羡慕神仙生活对于中国古代的园林也曾有过很大的影响,秦汉时代的帝王们出于对方士的迷信,在营造园林时每要开池筑岛,并命名为蓬莱、方丈、瀛洲,以象征东海仙山,从此便形成一种“一池三山”的模式。不过这仅仅是一种象征而已,拥有无上权力的帝王总是执著人世间的荣华富贵,希冀于长生不老正是出于对尘世生活的贪恋,所以在园林中也见不出多少出世的思想。只是到了魏晋南北朝,由于残酷的政治斗争,致使社会陷入分裂动乱,士大夫阶层为保全性命于乱世,多逃避现实、纵欲享乐、遨游名山大川以寄情山水,甚至过着隐居生活。在这种思想和社会风气的影响下,便滋生着消极的出世思想。最典型的例子莫过于陶渊明《桃花源记》一文中所描绘并向往的世外桃源生活。这种超尘脱俗的出世思想一直影响到后世的园林发展。文人雅士们每当官场失意或退隐,便营造宅园,以安贫乐道、与世无争而怡然自得。白居易在庐山建有草堂,并赋诗曰:“何以洗我耳,屋头飞落泉;何以净我眼,砌下生白莲;左手携一壶,右手擎五弦……言我本野夫,悟为世网牵。时来昔捧日,老去今归山;倦鸟得茂林,涸鱼还清泉,舍此欲焉往,人间多艰险。”恋山林之野趣,叹尘世之艰辛,该是何等的洒脱!值得强调的是这种思想虽首倡于文士却也影响到帝王,尽管在建造宫殿时极尽豪华之能事,但对于造园则另有一番追求——清静、淡雅、空寂、恬适。这种风气且一脉相承,一直流传到明清。

与西方园林相比较,中国园林只适合少数人赏玩、品味,而不像西方园林那样可以容纳众多人在其内进行公共活动。中西园林的这种区别是否可以用出世和入世思想来作解释呢?我想是可以的。

古典型与浪漫型

人们对于某个事物的认识主要是通过比较而把它与另一事物相区别,从而有助于把握事物的本质特征。黑格尔正是以其天赋的哲学天才而借划分类型的方法来揭示事物的本质特征的。黑格尔在他的《美学》著作中把建筑划分成为象征型、古典型和浪漫型三种类型。联系到中、西造园美学思想的差异,可以认为西方园林比较接近于他所概括的古典型建筑,而中国园林则更多地接近于浪漫型建筑。为了便于说明问题,这里先从接近于浪漫型建筑的中国园林讲起。

黑格尔在论述浪漫型艺术时写道:“至于浪漫型艺术则把思想感情的主体性(无限的或特殊的)既用作内容,又用作形式。”据此,他认为只有中世纪的哥特教堂最能体现浪漫型艺术的特征。这主要是因为:第一,它把独立的建筑 and 应用的建筑统一起来了,并把单纯的应用性和目的性消除掉或变成次要的东西,房子好像不受应用性的束缚而自由独立地昂然高耸。从而“把自己提高到单纯的目的而显出它本身的无限”^⑧。黑格尔所说的“应用性”或“目的性”所指的就是建筑的功能,或者说是“物质功能”。而超越了“物质功能”便能达到“自身存在”,才能“无限”或“永恒”。这实际上就是强调精神功能,强调建筑形象对人的心灵所起的感应作用。因为只有这样才能满足教堂建筑的要求,才能使教徒“虔敬默祷,清心凝神”,而“显示心灵在虔诚信仰中既深思默索最内心世界的特征细节,而又超越一切个别有限事物的那种目的性”^⑨。第二,既然强调建筑对于心灵的感受作用,便重在直观观照,而“不再有什么纯然诉诸知解力比例关系来决定整体的性格”^⑩,在黑格尔看来,哥特教堂是“力求超脱一切诉诸知解力的界限而远举高飞的庄严崇高气象”^⑪。知解力应是属于理性思维的范畴,对于浪漫型建筑的欣赏是不能单纯地依赖于理性思维的,这是“因为知解力的朦胧摸索很容易抓住这类外在的细节。不过如果把建筑艺术作品看成是次要的多少是任意的象征游戏,那就既不能见出较深刻的意义,也不能见出较高度的美,因为建筑的艺术作品的真正意义和精神不是用数目差别的神秘意义所能表达的,而是要用其它形式和形象才能表达的”^⑫。第三,强调建筑的围蔽性和与世隔绝,只有这样才能“收敛心神”,“脱离尘世的纷纭扰攘”,进而使心灵超越尘世的有限事物而上升到彼岸和更高的精神境界。即使是在讨论哥特教堂独特的尖拱拱肋结构时,还念念不忘这种出世思想,“……方柱变成细瘦苗条,高到一眼不能看遍,眼睛就势必向上转动,左右巡视,一直到两股拱相交成微微倾斜的拱顶,才安息下来,就像心灵在虔诚的修炼中起先动荡不宁,然后超脱有限世界的纷纭扰攘,把自己提升到神那里去,才得到安息。”^⑬

人们不禁要问:中国园林和哥特教堂完全是两回事,风马牛不相及,为什么说它靠近于浪漫型的哥特建筑呢?诚然,这两者无论从形式或内涵上看都有天渊之别,但是如果就艺术类型的抽象特征看却还是存在着很多相似的地方。中国园林自先秦两汉的草创时期确实兼有狩猎、生产等“应用性功能”,但随着历史的发展这些东西便逐渐消失。后期的园林虽有“可行、可望、可游、可居”之说,但除“可居”之外也说不上什么“应用性”,而况古代中国人的居住条件也极简单,论功能怕还不及宗教的祭祀活动,所以在园林中绝对地处于从属地位。与之相对应的精神、审美功能却主宰一切。特别是在文人画家的参与下,造园艺术远远超越赏心悦目的层次,而极力追求诗画一般的意境美。尽管和哥特教堂所追求的目标完全不同,但就满足心灵的欲求而言却是颇为一致的。由于倾心于意境美的追求,所以对园林的欣赏,就必须借心灵和感情去体认、品味,而不能简单地诉诸知解力。此外,中国造园所追求的清静、空寂、恬适之

类的超尘脱俗的出世思想虽不同于宗教所追求的彼岸世界,但就脱俗而言则基本一致。

黑格尔在谈论各种艺术的类型时写道:“在音乐绘画之后,就是语言的艺术,即一般的诗,这是绝对真实的精神艺术……只有语言才可以接受过来,表现出去,使它成为观念或想象的对象。所以就内容来说,诗是最丰富、最无拘碍的艺术。”^④从这段文字中可以看出黑格尔对诗可以说是推崇备至,并把它列入浪漫型艺术类型。中国园林也是诗意盎然的,因而和诗很接近,也具有很多浪漫型艺术的特征。

为什么说西方园林更接近于古典型建筑类型呢?且看黑格尔对古典型建筑的论述:“建筑艺术到了获得符合它的本质的时候,它的作品就服务于非它本身所固有的目的和意义。它就变成一种无机的环绕物,一个按重力规律来安排和建造起来的整体。这个整体的各种形式都要形成严格的整齐一律,直线型、直角型、圆形和一定的数量关系,由它本身界定的尺度以及严谨的规律之类范畴。”^⑤所谓“非它本身所固有的目的和意义所指的就是形式美”。“在如此等类的一切比例关系上,古代建筑中都隐含着一种和谐,特别是希腊人对于这种和谐有正确的体会,他们在个别细节上有时也背离这个和谐原则,但大体上他们总要顾到一些基本的比例关系,不肯越出美的界限。”^⑥这就进一步阐明了形式美的基本原则是比例关系的和谐,如果违背的话,便越出了美好的界限。在评价古典型建筑艺术时,则认为“由于它所用的那些形式是诉诸知觉力的,在大体上仍不免抽象和枯燥”^⑦。在本文的前几个段落中,我们曾用很大篇幅论证西方园林着重追求形式美,严格遵循形式美法则处理整体与局部关系,并以此求得整体的和谐,诚如黑格尔在谈到法国古典主义园林时所说的“是最彻底地运用了建筑原则,而把大自然改造成为一个露天的广厦”^⑧。由此可见,西方园林无论是从形式、风格或者是所刻意追求的方面来看,都更接近于古典型建筑艺术。

唯理与重情

中西园林之间的种种差异已如前述,然而是什么原因导致中西园林各自选择了不同的路子?这只能从文化背景,特别是哲学、美学思想上去作进一步分析。和其他艺术一样,造园艺术也毫无例外地要受到美学思想的影响,而美学又是在一定哲学思想体系下滋生成长的。为此,许多哲学家都把美学看成是哲学的一个分支,或称之为艺术的哲学。从西方哲学的发展历史上看,尽管存在着不同流派的对立和争论,但不论是哪一派,都十分强调理性对实践的认识作用,唯物主义者是这样,唯心主义者也是这样。例如德国唯心主义哲学家黑格尔就曾给美下过这样的定义:“美是理念的感性显现”。另一位哲学家普洛丁(Plotinus)则认为:“艺术美不在物质,而在艺术家心灵所赋予的理式”。15世纪在欧洲兴起的文艺复兴运动,为反对宗教神权而求得精神解放,唯物主义思想占据了上风,并

提出人文主义的口号,把人看成是宇宙万物的主体。当时的一些领袖人物如米开朗琪罗就曾提出“艺术的真正对象就是人体”的主张。达·芬奇、杜勒等人也都醉心于人体比例的研究,力图找出最美的线型和最美的比例,并且企图用数学公式表现出来。例如杜勒在谈到美时曾说,“美究竟是什么我不知道”,“我不知道美的最后尺度是什么”,但却认为“如果通过数学方式我们可以把原已存在的美找出来,从而更加接近完美这个目的”。

这种搜寻“最美的线型”和“最美的比例”的思想一直可以追溯到古代的希腊。例如公元前六世纪的毕达格拉斯学派就曾试图从数量的关系上来找美的因素,著名的“黄金分割”最早就是由这个学派提出的。这种美学思想一直顽强地统治欧洲长达几千年之久。例如强调整一、秩序、均衡、对称,推崇圆、正方形、直线……都不外是这种美学思想的一种继续和发展。这种美学思想就是企图用一种程式化和规范化的模式来确定美的标准和尺度。它不仅左右着建筑、雕刻、音乐、舞蹈、戏剧,同时也深深地影响到园林。欧洲几何图案形式的园林风格正是在这种“唯理”美学思想的影响下而逐渐形成的。

和西方情况大为不同,中国古典园林则是滋生在东方文化的肥田沃土之中,并深受绘画、诗词和文学的影响。由于诗人、画家的直接参与和经营,中国园林从一开始便带有诗情画意的浓厚的感情色彩。这之中尤以绘画对园林的影响最为直接、深刻。可以说中国园林一直是循着绘画的脉络发展起来的。中国古代虽然没有造园理论专著,但绘画理论著作则十分浩瀚。特别是山水画,自魏晋南北朝时便成为独立画种,至盛唐已大体确立了基本理论。画论所讲的虽属绘画心得体会,但由于触类旁通,也可看作是造园活动的指导原则。画论所循的基本原则莫过于“外师造化,内发心源”。外师造化是指以自然山水作为创作的楷模,而内发心源则是强调并非刻板地抄袭自然山水,而是要经过艺术家的主观感受以粹取其精华。这种感受虽然发自心灵,但并非黑格尔所说的“理念”,也不是以理性作基础的,而完全是作者感情的倾注。

除绘画外,诗词对中国造园艺术的影响也是至深的。自古有诗画同源之说,或者说诗是无形的画,画是有形的诗。宋代大文学家苏轼在评论王维(字摩诘)时曾说:“味摩诘之诗,诗中有画,观摩诘画,画中有诗”。可见诗与画的关系十分密切。诗,作为语言艺术有言志和缘情两大功能,而言志也是寓于缘情之中,否则便不成为其诗。就对造园艺术的影响而言,突出的自然还是“缘情”的一面。

中国古代造园既然由文人画家所代庖,自不免要反映这些人的气质和情操。这些人作为士大夫阶层,无疑会受到当时社会的哲学和伦理道德观念的影响。中国古代的哲学思想不外出于儒、道、佛三家。儒家思想较重现实,它不单可借以安邦、治国、平天下,而且也一般为庶民奉为伦理道德的标准和规范,士大夫阶层则对此表现得尤为虔诚。儒家思想一个主要的特点便是重人伦而轻功利,这就是说也是以情和义为基础的。以老庄为代表的道家思想与儒家思

想并无尖锐冲突,它在崇尚自然、追求虚静、逃避现实和向往一种原始自然状态的生活方面似带有更为浓厚的浪漫色彩。佛教所宣扬的“因果报应”、“三世轮回”等教义和追求清静无为和息心去欲等境界,则和老庄思想如出一辙。凡此种种,汇合在一起便塑造出一种文人所特有的恬静淡雅的趣味、浪漫飘逸的风度和朴实无华的气质和情操,这些正是中国造园美学思想的生活基础。细琢磨起来,这些东西很少具有西方人所注重的那种理性因素,恰恰相反,却处处充满生活气息并浸透着人的主观感情。据此,可以认为,如果说西方造园的美学基础是“唯理”的话,那么中国造园的美学基础则在于“重情”。

启示

基于不同哲理和美学思想,中、西园林风格迥异,各领风骚。然而昔日的辉煌已经成为过去,随着历史的发展和文明的进步,无论是西方古典园林抑或中国古典园林都先后偏离了原来的轨道,以致很难有一个新的、明确的风格界定。这之中有扬弃,有变异,自然也有东西方文化的交融。最早开始这种蜕变的是英国的自然风景园,不过究竟在多大程度上出于对自身的否定和扬弃,又在多大程度上受东方浪漫情调的影响便难以说定。变化发展总是不可抗拒的客观规律,就连发展十分缓慢的中国古典园林在面临巨大社会变革的条件下,也必须另谋出路而不能固守旧态。

通过中、西园林美学思想比较,究竟能给我们哪些启示呢?跳出形式、风格的狭隘圈子,从哲理和文化的层次上看也许能给我们以更多的启迪。15世纪欧洲文艺复兴运动,可以说是群星灿烂,人才辈出。这些精英们不仅大胆地突破了中世纪宗教神学的思想禁锢,而且也把自然科学和人文科学推向了前所未有的新高度。与此同时,机械论和理性主义哲学也被罩上一圈圈光环而被奉为经典。

直到17世纪,伴随牛顿学说的建立,这种哲学已经发展到了极至。然而物极必反,大约又经历了三个世纪,随着现代科学的新发展,这种经典哲学便日益显露出它的局限性。时至今日,这种局限甚至构成对人类文化的威胁,致使“今天的人们常常断言:科学正使我们的世界降格。几代以来愉快和惊奇的源泉,在它的一触之下而干涸,它所触及的一切都失去了人性”^①。为了解除威胁并讨回人性,人们又把目光转向了古代的中国:“我们相信,我们正朝着一种新的综合前进,朝着一种新的自然主义前进。也许我们最终能够把西方的传统(带着它对实验和定量表述的强调)与中国的传统(带着它那自发的、自组织的世界观)结合起来”^②。作为中国人当以我们的先知先觉而感到自豪,不过也不能因此而忘乎所以,梁漱溟先生曾把这种现象看成为“文化的早熟”,犹如早产的婴儿,总不免带有先天性的发育不充分。尽管在避免机械论的局限上可以补偿西方的不足,但它也需要西方的补偿,只有这样,才能在更高层次上建立一种新的秩序。

(发表于《建筑师》1995年总63期)

参考文献

- ①黑格尔·美学·第一卷·第二章·朱光潜译·北京:商务印书馆,1979.1
- ②维特鲁威·建筑十书·第一书·高履泰译·北京:中国建筑工业出版社,1986.6
- ③④黑格尔·美学·第一卷·朱光潜译·北京:商务印书馆,1979.1
- ⑤维特鲁威·建筑十书·第一书·高履泰译·北京:中国建筑工业出版社,1986.6
- ⑥庄子·人间世
- ⑦~⑩黑格尔·美学·第三卷·朱光潜译·北京:商务印书馆,1981.7
- ⑪⑫伊·普里戈金·伊·斯唐热·《从混沌到有序》导论·曾庆宏,沈小峰译·上海:上海译文出版社,1987.7

悦目与赏心

——建筑创作朝更高的层次突进

提出“现状与出路”问题,自然会使人想到对于现状的不满须另谋出路。诚然,每当社会出现大的激荡或冲击,都会使人感到走投无路,中国的现代史堪称一例。面对帝国主义列强的欺凌,旧的一套东西全然敌不过洋人的洋枪洋炮,一时间真不知出路何在,于是有洋务运动、实业救国、读书救国,乃至孙中山的三民主义和毛泽东的新民主主义论等诸多处方——其实都是在为我们的国家和民族谋求一条可以图存的出路。

还有一种情况,即并非走投无路,而只是对于现状的不满,希冀能够有所突破。当然,这种突破却不属于一般意义上的“变化”、“发展”和“进步”等范畴,而带有某种“质”的飞跃。

我想就当前建筑创作而言,尚没有到走投无路的境地,只是希望在现有的基础上能够取得某些突破性的进展。然而不论属于哪一种性质的突破,都必须对现状作出深入、客观、具体的分析,犹如医生在处方之前必须对病情作出正确判断一样,舍此便不能对症下药,自然也不可能取得疗效。那么建筑创作的现状究竟如何,造成现状的根源何在,便是每一个建筑师都必须考虑的问题,特别是某些具有强烈社会责任感的建筑师更应如此。

最近偶然在《北京晚报》上读到了建筑界老前辈张开济先生所撰写的《古都风貌及建筑风格、社会风气》的文章,张老用四句话来概括:“古都风貌今逊色,建筑风格待努力,社会风气最堪忧,岂能袖手干着急。”匹夫有责的心情溢于言表!张老虽然肯定了改革开放以来建筑创作环境得到很大改进,以往那种千篇一律的现象一去不再复返,但却忧心忡忡地指出,目前正从一个极端走向另外一个极端,“现在到处不是小亭子就是大屋顶,理直气壮地大搞复古主义”;“……现在是动辄使用大片的玻璃幕墙,大面积的不锈钢饰面,连地铁车站的踏步也铺上了磨光花岗石。过去一个门框设计成斜面就会被批判为歪门邪道,是西方颓废意识形态的表现;现在则各种奇形怪状的建筑体形都出现了,明目张胆地大搞形式主义。”张老对现状的看法许多建筑师都是有同感的。《建筑学报》1997年第1期发表的程泰宁的文章《面向未来,走自己的路》,开篇的第一节便是“亦喜亦忧的现状”,和张老的看法几乎如出一辙。在同一期《建筑学报》还有周凝粹的文章《世纪之交的困扰、选择与展望——关于中国建筑的现在与未来》,文章的提要写道:“作者认为,目前我国建筑创

新的热情被困扰在建筑形式之中,设计中新科技含量低,建筑技术发展滞后已经成为阻碍建筑业发展的瓶颈,延长了建筑现代化的进程……”总之,尽管看问题的角度不同,对于出路也各有处方,但是有一点却是共同的,即在当前建筑创作中确实存在着十分严重的形式主义倾向。

至于造成这种倾向的原因,正如张老所说,建筑中出现的健康现象正是当前社会风气在建筑领域内的反映。对于这一点我也是深有感触的。在我看来,每一种社会现象都必然有其深刻的社会根源。在计划经济条件下,一切都必须统一在某种指导性的思想、观念和政策之下,加之当时经济实力有限,不仅制定了“实用、经济,在可能条件下注意美观”的建筑方针,还三令五申地禁盖楼堂馆所,甚至提出发扬“干打垒”精神。处于这样的条件之下,建筑形式的单调乏味和千篇一律,可以说是一种必然的结果。

改革开放以来,情况就大不相同了,由于经济迅速发展,又广开眼界向西方学习,从而为建筑创新创造了十分有利的条件,我认为这是一大进步,一种十分可喜的现象。程文中所谓的“亦喜亦忧的现状”中的“喜”字所指的正是这种进步与发展。那么“忧”呢?我想也许正是市场经济给建筑创作带来的冲击,应当承认,这种冲击也是相当剧烈的。张老文章中指出的“社会风气在建筑中的反映”,我以为是十分中肯的。但是除此之外,我还想从另外一个角度作一点补充分析,以便找出弊端的根源。

建筑行业说到底是一种服务性行业,从这一点看建筑师和服装设计(裁缝)、美容师(理发师)没有什么根本区别。侍之于人,必取悦于人,特别是在市场经济的条件下,由于引进了竞争机制,如果不能取悦于人的话,势必在激烈的竞争中败下阵来,这样将意味着没有存活的余地。这里所说的“人”就是指业主,他们或有权如长官,或有势如老板、经理,或有钱如大款。这些人的文化素养、兴趣爱好、审美情趣千差万别,建筑师要想揽到项目,就必须迎合他们的口味,就得取悦于这些人。拿什么去取悦呢?首先便是建筑物的外形。在某些设计竞赛或投标的评选、决策过程中,往往也是忽视功能、技术、经济的科学性和合理性,忽视与周围环境的统一和谐,最终还是以形式的“新颖”、“奇特”而一举中的。客观、公道地讲,在这些人中也不乏文化素养和审美情趣高雅之士,有些人虽然水平不