

王琼 著

王琼室内设计作品集

WANGQIONG
SHINEI SHEJI ZUOPINJI



中国电力出版社
www.cepp.com.cn

王琼室内设计作品集

WANGQIONG

SHINEI SHEJI ZUOPINJI

王 琼 著



中国电力出版社
www.cepp.com.cn

王琼的室内设计作品，在传统与时尚的衔接及民族性与世界性的统一方面，引起不少业内人士和社会公众的兴趣和好评。他很好地继承了传统的装饰文化，同时综合运用不同的表现技法，很好地将传统文化和现代文明结合在一起，表现出独特大胆的创作风格。这里，我们撷取王琼部分室内设计作品和设计理念荟萃成集，或许能传达出王琼关于室内艺术的独特见解。

图书在版编目 (CIP) 数据

王琼室内设计作品集 / 王琼著. —北京: 中国电力出版社, 2006
ISBN 7-5083-4020-5

I. 王... II. 王... III. 室内设计—作品集—中国—现代 IV. TU238

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 017647 号

中国电力出版社出版发行

北京三里河路 6 号 100044 <http://www.cepp.com.cn>

责任编辑: 成海沛 责任印制: 陈焊彬 责任校对: 刘振英

北京盛通彩色印刷有限公司印刷 · 各地新华书店经售

2006 年 5 月第 1 版 · 第 1 次印刷

635mm × 965mm · 1/16 · 10 印张 · 331 千字

定价: 150.00 元

版权专有 翻印必究

本书如有印装质量问题, 我社发行部负责退换

本社购书热线电话 (010-88386685)



王琼，1982年毕业于西北师范学院美术系，先做教师，后专心于设计事业。从业二十余年，设计大小作品百余项，其中昆山宾馆、春兰展馆、常州大酒店公共区域改造、苏州图书馆、常州富都商贸饭店-香格里拉等作品多次荣获国家级设计大奖；同时也培养出一批杰出的青年设计师。作品始终坚持弘扬中国传统文化，并保持一贯的创新精神，具有敏锐的前瞻性，在相当程度上推动了中国传统设计文化在新时代的发展。

目 录

Contents

一 论文部分

酒店设计的地域性和文化性	4
有感于冬日的阳光	8
——兼论物与心	
吸天地之精华	10
——苏州图书馆新馆室内设计理念	
“精神的物化”——“物化的精神”	14

二 访谈部分

玉涵堂	22
——访玉涵堂改造设计者王琼先生	
演绎传统与追寻现代	24
——访春兰展馆设计者王琼先生	

三 案例部分

常州大酒店公共区域改造工程	28
中国丝绸博物馆改造工程	41
苏州图书馆室内设计	49
多元——聚合——再生	56
——玉涵堂室内设计	
香格里拉大酒店室内设计	77
某豪华会所室内设计	93
一个老房子的故事	103
——“茗舍”茶坊室内设计	
昆山宾馆室内设计	110
春兰展馆室内设计	114
太湖会所室内设计	120
“太湖·天阙”——A型样板房	142
主要设计年表	153

Part I —Thesis

Locality and Culture of Hotel Design	4
Feeling of Sunshine in Winter—Discussion of	8
Material and Spirit	
Observe the Essence of Sun and Earth — Interior	10
Design Theory of Suzhou Library	
Matrilization of Spirit —Materilized Spirit	14

Part II —Interview

Yu Han Tang—Interview of WangQiong, Modifier of	22
YuHan Tang	
Tradition and Modernity—Interview of WangQiong,	24
Modifier of Chun Lan Exhibition Center	

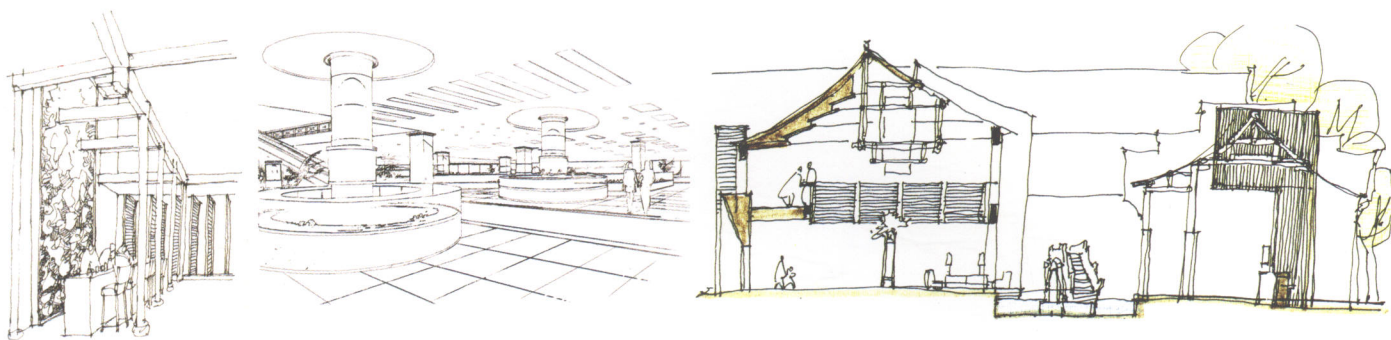
Part III —Case

Modification Work of Changzhou Hotel	28
Modification Work of China Silk Museum	41
Interior Design of Suzhou Library	49
Interior Design of YuHan Tang	56
Interior Design of Shangri-la Hotel	77
Interior Design of a Luxurious Chamber	93
Interior Design of “Ming She” Tea House	103
Interior Design of KunShan Hotel	110
Interior Design of ChunLan Exhibition Center	114
Interior Design of Tai Hu Chamber	120
“TaiHu·TianQue” — Sample Room A	142
Chronological Table of Main Works	153



一 论文部分 <<



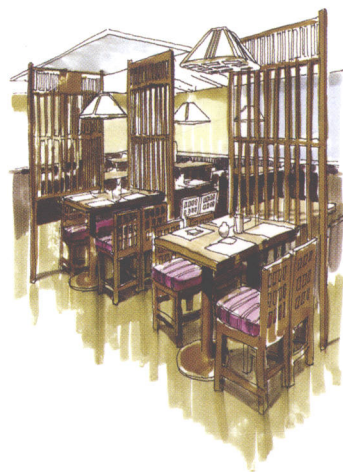


酒店设计的地域性和文化性 4 / 有感于冬日
 的阳光——兼论物与心 8 / 吸天地之精华——
 苏州图书馆新馆室内设计理念 10 / “精神的物
 化” —— “物化的精神” 14

酒店设计的地域性和文化性

文/王琼

Locality and Culture of Hotel Design



酒店设计是一种商业文化设计的类型，如同文化场所、交通场所、办公场所、医疗康复场所，均是一种社会的需求，既是文化，则有其文化的属性。文化本身是一种庞杂的概念，广义是指人类在实践中所获得物质精神生存能力和创造物质、精神财富的总和；其狭义指精神生产能力和精神产品的一切意识形式。而今天的酒店，早已不是以往旅途的客栈、驿站，而是随着社会的发展具有丰富的内容和多种形式的类别。如具有综合功能的城市中心酒店，开展各种大型会务活动的会议型酒店，为广大商务人士所提供的商务性酒店，为诸多观光旅游者所提供的度假性酒店，为长期客人所提供的公寓性饭店以及各种交通类型的酒店如汽车旅馆等等。随着社会经济的发展，外出人员也随之有不同的要求。

如今世界上，酒店不仅具备着繁多的类别，其等级也有严格的划分，如欧洲的酒店有三个等级：四星级酒店通常有餐厅及酒吧；三星级酒店可能有餐厅及酒吧；二星级酒店大多数没有餐厅及酒吧；一星级酒店没有餐厅，但有欧陆式早餐供应。而国际上多数国家则采用国际AA酒店集团编印的国际五星级酒店标准及要求，将商业性酒店分为五个星级的标准，以满足不同消费者的需求。

成功的酒店设计不仅是满足其使用功能的需要，设计新颖，更重要的是具备其不同的地域性和文化性。现今在国际主义设计思潮的影响下已经使诸多地域及不同的民族具有了同一张面孔，这是极其悲哀的，如同国内的许多设

计师将现代主义、极少主义、高技术主义信奉为设计原则，这是一种极错误的趋势。世界之所以多姿多彩，正是由于不同民族背景、不同地域特征、不同自然条件、不同历史时期所遗留的文化而形成世界的多样性。故而从这一点上来讲，越具有地域性也就越具有世界性。而酒店的设计从功能上是满足使用要求，这是与国际必须接轨的，换句话说，也是具有同国际相同的规范、相同的标准，以满足不同国度及不同民族的消费权及使用权，而酒店的精神取向及文化品味则要考虑地域性及文化性的区别，我认为，这是一个酒店的成功所在。

一、地域性

所谓设计的地域性（Regionalism 或 Location）是指设计上吸收本地的、民族的、民俗的风格以及本区域历史所遗留的种种文化痕迹。地域性在某种程度上比民族性更具狭隘性或专属性，并具有极强的可识别性。由于许多极具地域性的民俗、文化及艺术品均是在与世隔绝的状态中发展演变而来的，即使是在以往有限的交流和互通下其同化和异化的程度也是有限的，因而其可识别性是非常明确的，譬如同是刺绣品，湘绣和苏绣则相去甚远。另一方面，同一地区不同时代所形成的文化和民俗及文物也有所不同，这是由于时间段所造成的。正如我们所看到同是吴地的家具，明朝的与清朝的差别是很大的。

而地域性的形成离不开三个主要因素：一是本土的

地域环境、自然条件、季节气候；二是历史遗风、先辈祖训及生活方式；三是民俗礼仪、本土文化、风土人情、当地用材。

正是由于上述的因素，才构架出地域性的独特风貌。在现代设计中，体现地方主义特色的设计师大有人在。早在战后的日本现代建筑中已得到体现，丹下健三的广岛原子弹受害者纪念公园、香川会所的设计，都广泛吸收了日本当地的民族、民俗建筑动机，比较早地体现出地方主义的发展趋势。以后一系列日本当代建筑家的作品，都有类似的探索趋向。地方主义不等于地方传统建筑的仿古、复旧，地方主义依然是现代建筑的组成部分，在功能上，在构造上都遵循现代的标准和需求，仅仅在形式上部分吸收传统的动机而已。对地方主义所倡导的设计基本有以下四个途径：

1. 复兴传统风格设计 (Reinvigorating tradition)

这种方式也被称为“振兴民俗风格”，或者“振兴地方风格”(Evoking the vernacular)手法。其特点是把传统、地方建筑的基本构筑和形式保持下来，加以强化处理，突出文化特色，删除琐碎的细节，基本是把传统和地方建筑及室内设计加以简单化处理，突出形式特征。比较突出的代表性建筑及室内包括有泰国“布纳格建筑设计事务所”(Bunnag Architects) 1996年设计的印度尼西亚巴厘的“诺维特·别诺阿旅馆”(Novotel Benoa)，新加坡建筑家贝德玛 1997年设计的“瑞士俱乐部路会所”(Ernes to Bedmar, House at Swiss Club road)等等。这些建筑和室内设计基本都是采用了比较纯粹的民俗建筑和室内特征，强化了形式特点，突出了地方特色，而省略了传统、地方建筑的部分细节，效果很突出。

2. 发展传统设计 (Reinveting tradition)

这种方式具有比较明显的运用传统、地方设计的典型符号来强调民族传统、地方传统和民俗风格。与第一种类型相比较，这种手法更加讲究符号性和象征性，在结构上则不一定遵循传统的方式。比较典型的例子有泰国布纳格设计事务所 1996年在缅甸仰光设计的“坎道基皇宫大旅馆”(Kandawgyi Palace Hotel)，日本建筑家 Kazu-hiro Ishii 1993年设计的日本圣胡安海洋博物馆，柯里亚 1986~1992年在印度斋普尔设计的“斋普尔艺术中心”(Jaahar Kala Kendra, Jaipur)，泰国阿基才夫建筑事务所 1996年为马尔代夫共和国设计的“榕树马尔代夫度假旅馆”(Architrave Designand Planning, Banyan Tree Maldives)等等都属于这一类型。严格地讲，这两种类型之间其实没有明确的区分，都具有比较多的依靠传统、地方建筑及室内形式的地方，而建筑的对象也往往是博物馆，度假旅馆这类比较容易发挥传统、地方特色的建筑及室内设计。

3. 扩展传统设计(Extending tradition)

所谓扩展传统，是使用传统形式，扩展成为现代的用途，比如教育机构、大型旅馆、度假中心，这些类型的结构是传统、地方建筑及室内设计以往没有的，这就形成所谓的“扩展”，扩展是指功能的扩展，而形式上则是传统的。比如斯里兰卡建筑家巴瓦 1981年设计的斯里兰卡皮里亚达拉的综合教育中心建筑群 (Itegra Education Centre)，采用依靠山坡起伏的形状设计带顶走道，联系所有建筑单体的方式，这种作法在传统斯里兰卡建筑中虽然存在，但是从来没有如此大规模使用，这样就扩展了传统和地方建筑及室内的构造和形式，是这个类型的典型。印度尼西亚的“格拉哈西普塔·哈第普拉纳设计事务所”1997年在印度尼西亚巴厘设计的“丽晶旅馆”(Deli Kusnadi of Grahacipta Hadiprana Design Office, the Legian)也具有类似的特点，这种方式很受欢迎，因为不仅仅局限于传统的框框内，而能够

以反复扩展、重叠等手法来强调地方建筑、传统民族建筑的动机，而同时达到为现代服务的功能性目的。

4. 对传统建筑的重新诠释 (Reinterpreting tradition)

这种方式颇接近后现代主义的某些手法。与西方建筑家的手法不同的仅仅在于西方建筑家使用的是西方古典主义的建筑符号，或者西方通俗文化的符号和色彩，而这个流派则主张使用亚洲和其他非西方国家的传统建筑符号来强调建筑的文脉感，作为后现代主义的一个流派来讲，是应该得到提倡的一个途径和方式。比较突出的代表作品包括日本建筑家 Waro Kishi 1995年设计的日本京都的一个餐馆 (Murasa Kino Wakuden) 建筑，这个建筑采用了非常朴素的钢筋混凝土结构，建筑的支撑使用混凝土柱和钢梁，而且全部暴露无遗，具有某些“构成主义”的形态，但是立面采用了成片垂直的木墙面，木墙面占了整个立面一半以上的面积，使木头体现了传统建筑的符号性，而不是依靠形态或者装饰，室内装饰也非常整洁朴素，方方正正，体现了日本传统室内设计的工整特征。这一类的设计仅仅是使用了部分地方主义特色，整个设计则是使用了现代结构形成具有地方主义、民族主义特色的后现代主义。

在我们酒店设计中，我们通常会采用后两种办法，即不断扩展和延续传统的设计和对传统设计的重新诠释。因为我们所要营造的环境首先是要符合酒店使用的功能，并为此烘托氛围与品味所作的移植或重新演绎。这里所要强调的移植多半是家具和饰品，而演绎的则是空间与形态设计。

二、文化性的介入

“文化”：一是广义指人类在社会实践过程中所获得的物质、精神的生产能力和创造的物质、精神财富的总和。狭义指精神生产能力和精神产品，包括一切社会意识形态：自然科学、技术科学、社会意识形态。有时又专指教育、科学、文化、艺术、卫生、体育等方面的知识与设施。作为一种历史现象，文化的发展有历史的继承性；在阶级社会中，又具有阶级性，同时也具有民族性、地域性。不同民族、不同地域的文化又形成了人类文化的多样性。作为社会意识形态的文化，是一定社会的政治和经济的反映，同时又给予一定社会的政治和经济以巨大影响。

二是泛指一般知识。

三是中国古代封建王朝所施的文治和教化的总称。南齐王融《曲水诗序》：“设神理以景俗，传文化以柔远。”

多元化设计思潮的今天，文化性的介入已不可避免，其介入的方式是多重性的。通过室内概念的设计、空间设计、色彩设计、材质设计、布艺设计、家具设计、灯具设计、陈设设计，均可产生一定的文化内涵，达到一定的隐喻性、暗示性及叙述性。在上述的手段中陈设设计最具表达性和感染力，即陈设的范围主要是指墙壁上悬挂的各类绘画艺术、图片、壁挂等，各类家具上陈设和摆设的瓷器、陶罐、青铜、玻璃器皿、木雕等。这类陈设品从视觉形象上最具有完整性，既表达一定的民族性、地域性、历史性，又有极好的审美价值，这是目前国内外最常用的手法之一，如纽约文艺复兴酒店 (The Renaissance Hotel, New York, U.S.A.) 酒吧墙壁的雕塑、香港港岛香格里拉酒店 (The Island Shangri-la Hotel, Hong Kong, China) 中庭巨幅壁画、澳大利亚雷德沃旅馆 (Leatherwood Lodge) 客房瓷盘、美国凯悦渔夫码头酒店 (Hyatt Fisherman Wharf Hotel, San Francisco, U.S.A.) 入口楼梯前的玄关台。

1. 隐喻性、暗示性、象征性

隐喻性往往是具体的物所传达的意念，也是抽象的记号，人们可以从非语言的直觉来理解，也可以从语言的符号化的、有历史文化因素的方面来理解它。毫无疑问，设

计是有意义的,设计一产生就具有实用功能性和象征性。最早的设计可以说是人类居住的场所或者是建筑,它象征着家庭,象征着温暖等等。尽管设计从其物质构成的本身来说是毫无意义的,但设计的意义是人赋予的,建筑是人造的,它必定含有人为的因素,实用性和象征性是它不可缺少的两个方面。舒尔茨在《西方建筑的意义》(Meaning in Western Architecture)一书中也说设计是一种有意义的符号形式(Symbol form)。人是从一系列现象的变化中得出抽象意义的,任何现象的含义都互相关联,现象就在这一关联中得以体现,而且任何人都是能理解的。因此抽象、归纳能力是人与别的动物的根本区别,对意义的感受是它的根本需要。

任何一种符号的基本目的都是保存人的归纳、抽象结果,是对人归纳、抽象的补充,正是通过符号化,人类才变得能够超越个人的环境,并过上一种社会的、有目的的生活。而符号并不限于口头和书写的语言,它也包括手势和其他表现行为,以及更抽象的概念。任何人类的产品都可以看作是一种符号的工具,它有助于在和环境的联系中造成一种规定的意义,非语言行为和语言行为一样依赖于有结构的符号体系。设计体系实际上是一种符号体系,整个建筑史已说明了设计符号体系的发展和应用,它属于文化史的一部分。

设计的象征意义是很重要的一方面,过去被忽略了。在酒店空间的设计意义中必须交往才可以理解,当然设计的目的不只是为了交往,更重要的是创造环境。

隐喻性正是利用符号学的观点,把设计视为一种语言,即基本的体裁是通用的和固有的语言,由实用性、结构的可靠性、经济性和技术、设备等因素决定。而语言的另一面即设计的诗化语言使建筑外观、空间形态、色彩质地、社会习俗礼仪、历史文化的积淀等等因素。成功的应是这两种语言的双重表达。

当代西方实践中,把设计作为语言对待的方法有以下三种:

(1) 用点、线、面、空间、质感、色彩等作为词汇,趋于创造抽象几何的纯形式美。单靠直觉理解,只有心理和生理反映,并不需要修养。

(2) 把门、窗、墙、屋顶等建筑构件作为词汇,引入了功能概念,对建筑的理解需要更多的知识,产生立面反应平面的结果。

(3) 采用古典词汇及传统地方词汇,类似于文学上采用方言、成语、典故等,理解这类建筑较高的文化修养。这一类设计方法就属于隐喻主义的范畴。

从字面解释,隐喻是一种修辞手法。隐喻是一种自觉的象征,是在形象化中从意义出发的比喻。黑格尔说:“象征是直接呈现于感性观念的一种现成的外在事物,对这种外在事物并不直接就它本身来看,而是就它所暗示的一种较广泛较普遍的意义来看。所以象征就是用具体的视形象来暗示抽象的概念”。

隐喻主要有两方面的因素,一方面是意义,另一方面是形象,在隐喻中意义与形象并不完全吻合,所以隐喻的理解是模糊的、多重的。比如悉尼歌剧院的象征性就有许多种解释。隐喻性是要求设计用暗示、联想、回忆等手法使人有所感觉。从符号学角度来说,隐喻是指一种处理方法,它通过选择或替代某个信息组成部分,把信息与信码联系起来;也可以通过信码把各组成部分联系起来,从而建立一种在信息中出现的部分和信息中未出现的部分之间的联系。

还有一种就是引用历史片段,并加以变形或更改位置、改变材料、改变组合,也即所谓引经据典的隐喻主义。

这类隐喻用了符号学的方法,使原来的传统语言和时间能再次复活,使新空间与老空间有一种视觉关联性,就像文学上引用古典成语和典故一样。古代建筑原有的功能在今天已基本消亡,但在新空间中重新采用古空间的形式或结构片段,会使人意会到历史文明的继承性,提高室内的美学价值。

2. 叙事性

较设计的隐喻性,设计的叙事性更为直接而具体,其形象和物体的本身具有独立性和完整性,但又同时属于更大范围的一部分,如大量应用于室内的壁画、书法、各类瓷器、陶器中含有较为完整的故事情节、典故和文样直接向人们诉说。因此在设计中利用叙事性可达到主题性的烘托,如港岛香格里拉的中庭壁画,九龙香格里拉酒吧内的壁画及陈设品、威廉德欧盟酒店(Round Robin bar),奥克兰德市政剧院, Radisson Palm Springs Resort and Hotel 餐厅,均为人们诉说一种直接而具体的典故,同时增添了室内空间的趣味性和知识性。这样的设计既可体现酒店空间的个性化,又可为人们传达地域的文化和历史,而增添酒店的文化性。

三、如何对待历史文脉,寻求切入点

人文的脉络及地域场所精神是每一个民族繁衍发展所积淀的产物,是原样照搬还是取于表象,是关注符号还是择其精髓,或是立于现代感怀过去,这便是众说纷纭,各抒己见。设计过程是一个感悟的过程,不仅是对尺度的感悟,空间的感悟,更重要的是对人性的感悟,而对待传统依然是一个感悟的过程。传统美学将“性”分为三种:“天性为神,人性为气,物性为形。”只有具备人性的——气,物质的形才可谓“气韵生动”,才可谓“神形兼备”。苏州现存的园林,或已消失的园子多数是私家的花园。有一点很多前辈没有注意的问题——即所遗留下来的经典园林多数是园主与工匠完美结合之作品。而这些园主也大多是有钱的“文化人”,多数的园林并非是现今的容貌,规模也不是建设一次到位的。她是一个不断的感悟过程,不断的修缮过程,不断的补充过程,是不断地寻求自己感情、“意”与“境”的过程。

而“意境”则是“悟”所寻求的结果。意境这一美学概念贯穿唐以后的中国传统艺术发展的整个历史,渗透到几乎所有的艺术领域,也是中华民族美学的精髓。她自明清后尤其在书画、造园中得到了独特的体现。

而“悟”纯是个人的行为。离开“悟”的个性行为的园主则无法真正理解其造园的妙处。众所周知留园与网狮园,其二园的书房则由于园主的个性、志趣、品性的不同而产生不同的效果。留园的第二代园主刘恕,字行之,号蓉峰,是典型的文人士大夫,中年归隐,“无声色之好,惟性嗜花石,好书法名画”。其书房在园中所处清净幽僻的独立环境,可供专心攻读,斋名取陶渊明《读山海经》诗:“既耕亦已种,时还读我书”之意。计成《园冶》云:斋教堂,惟气藏而致敛,有使人肃然斋敬之义……故式宜不敞显。书房之基……择偏僻处……游人莫知有此。如此可见刘恕专心攻读的心态。而另一名园网狮园则有四处书屋,最为精彩的是看松读画轩及五峰书屋。看峰读画轩位于彩霞池西北,掩映于苍古柏之后。轩面宽四间,三明一暗,高敞轩昂,乃园中一处主景,也是北部书房区的惟一不以围墙阻隔的客书房。文人雅士探访,为园中美景所动,诗兴勃郁,画意浓浓,便相邀来到客书房中,磨墨铺纸或诗词留题,或挥毫命素,或主客联句,备极风雅。其室内家具陈设精致讲究,又不失古朴典雅。三面雕花半窗使轩内明亮洁净,纵观园内环池一周,非亭则廊,非轩则



阁，建筑多临池而建，稍有隙地也与池山相呼应以得水之神韵。撷秀楼后的五峰书屋是网狮园住宅区的第四进。从横轴线看它位于园内四所书屋的最东头，位置也最靠前，与集虚斋只错开半个屋脊。二座书楼前后错落，紧紧相靠。楼内有侧门相通，庭前则以墙相隔。书屋面宽五间，南北没有半墙，上部均为玻璃半窗，屋内走廊东通西达。庭院东西宽南北窄，其南是撷秀楼北墙，大片粉白恰如画纸，以托寄园主孤高闲雅的人生情怀。庭前无水，筑以假山摹写真山之雄奇秀，可谓“远山一起一伏则有势，疏林或上或下则有情”。庭前石山，其状神似庐山五老峰。北山主峰似片状湖石叠砌，似片片云雾重重叠叠，而外围湖石多成横向叠砌，似云雾片片朵朵相围相拥，围住靠墙中间一垛峰石，其状难摹难绘，有如五老峰在云遮雾障中似真似幻的神姿仙态。此山此景亦是园主情寄林泉、神往丘壑的内心世界的真实写照，所谓“山性即我性，山情即我情”也。由此可见，仅就这二处书屋就可表现出这位自称“网师渔父”宋宗元是一位极尽风雅之人。

综上所述，正是两位园主的品性、嗜好的不同，感“悟”的差异——进而产生的意与境的不同。而工匠们只是在园主的提议下不断地完成其作品。这是一个共同感知的过程。不错，江南诸多优秀的传统工匠们确有其惊人的精湛技艺，但其终究不是一个创造者，仅是建造者。就其上述二园的书房来看，其营造的手法，诸如挂落、斗拱、挑檐……多有近似之处，但从整体的感受却是不同的，因为空间是含有情态的，所以我们对待传统不能仅从表象来

认识它，不能因为过多研究传统营造中的诸多技艺及空间的划分而忽略了对情态的认识，对园主感“悟”过程的认识。设计如同艺术创作，如不能做到有感而发，其作品必是苍白无力的。故而，在设计过程中设计师“感”与“悟”是不言而喻的。由此可见，取其形则易浮，取其意则易涩，而不得完备，此乃其一，是空间的时间化、有选择的复古和加以组合的复古。如在现代空间环境设计中融入属性极强的饰品或符号，又如借助于传统的营造手法、特殊的空间处理及传承人文的精神内在。其二是时间的空间化——人类文化遗产的“模拟型的复兴”。“时间隧道”是通过人的记忆来完成的，在时间长河中的历史风格、样式、事件是通过人类的记忆重新编排组合，从而在同一空间组合中呈现出来，这便涉及到设计中各个空间的部位的连接点是均质空间，把人类一切可以利用信息资源重新编排、拟象融入其中。因此，这里所谈的“复兴”而不是复古，前者则是有选择的复古，而时间的空间化是人类用其大脑对人类所拥有的文化遗产进行独自的重新加工整理、编排组合，其特点是极富个性化的。这样的设计作品大多在追求差异而不是统一的秩序。

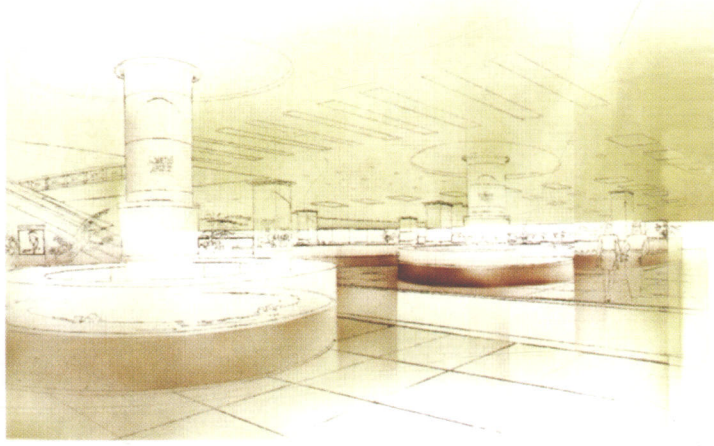
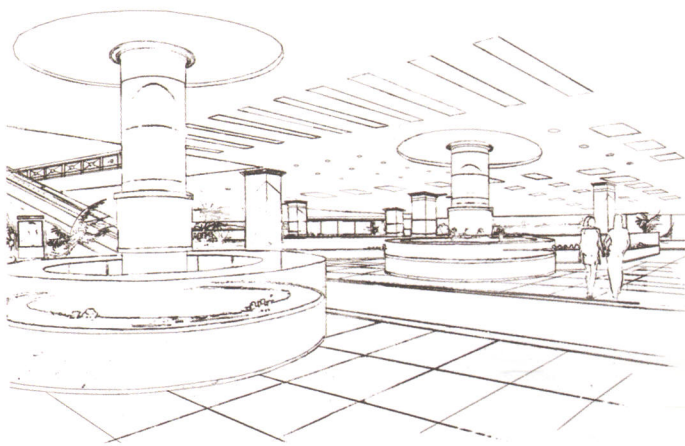
无论是何种方式、手法来寻求切入点，均可产生不同的结果。随着人们生活水准和生活素质的提高，人们对酒店的要求也越来越高，不仅是为人们提供便捷舒适的居住环境，提供迅速流畅的信息，重要的是为人们提供了精神的享受，提升了酒店的文化品味。

有感于冬日的阳光

——兼论物与心

文/王琼

Feeling of Sunshine in Winter—Discussion of Material and Spirit



冬日午后的阳光，备受珍惜。那长长的斜影，使得本已所剩无几的树叶，抖得异常有趣。偶有心动，是否与《物色篇》“随物婉转，与心徘徊”之旨有相同之处？少不了自我嘲解一番。兴感之余，也论一番物与心。“言有尽而意无穷”，几乎是每个诗人都懂得的常识；“意到笔不到”几乎是每个画家都熟悉的方法。“手挥五弦，目送飞鸿”，几乎是每个音乐师都能体会的情趣。诗人往往根据这些道理，创造了意在笔外的艺术作品，激起了作者由此及彼的联想，进入了有着无穷回味的境界。《神思篇》一开头就说：“古人云：形在江海之上，心存魏阙之下。神思之谓也。”这是刘勰对想象所作的定义。所谓“形在江海之上，心存魏阙之下”语出于魏中山公子牟，是指“身在草莽而心存好爵”的一种人生态度，本来带有贬义。刘勰引用这句话时已舍去了它的本义，借以规定“神思”具有一种身在此而心在彼、可以由此及彼的联想功能。从这里我们可以清楚看出，刘勰所说的“神思”也就是想象。

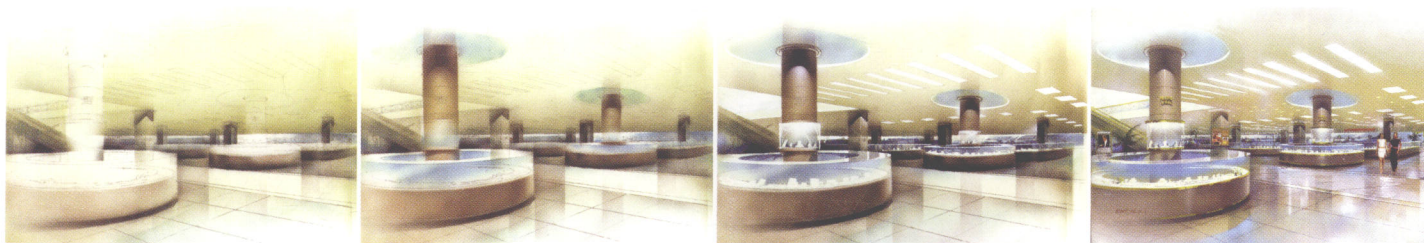
从刘勰《文心雕龙》中的“心物交融”到“神思篇”体会了传统美学的一个侧面，及“明思篇”中诸“物”字（“感物吟志”、“应物思感”、“宛转附物”、“情必极貌以写物”）或《诠赋篇》中诸“物”字（“体物写志”、“品物毕图”、“象其物宜”、“睹物兴情”、“情以物兴”、“物以情观”、“写物图貌”）同训。《诠赋篇》“情以物兴”，“物以情观”，《神思篇》“思想为妙，神与物游”，显然都是同申《物色

篇》“随物宛转，与心徘徊”之旨。

物则为形，心则为神或为气，传统诸家多以后为上乘，这是传统美学的一个主要特点。

刘勰在《文心雕龙·比兴篇》里曾指出：“夫比之为义，取类不常，或喻于声，或方于貌，或拟于心，或譬于事。”的确，世事万千，诗境无穷，欲比之类可谓多矣！上述“比实”的，或许可以说是“方于貌”，“譬于事”吧！至于“拟于心”的“心”，“喻于声”的“声”，都是抽象的东西，现在要把它们构成一个具体可感的意向，那就得采用比实比虚的方法。

拟容取心。“容”指的是客体之容，刘勰有时又把它叫做“名”或“象”；实际上，这也是针对艺术形象所提供的现实表象这一方面。“心”指的是客体之心，刘勰有时又把它叫做“理”或叫做“类”；实际上，这也就是针对艺术形象所提供的现实意义这一方面。“拟容取心”合起来的意思就是：塑造艺术形象不仅要摹拟现实的表象，而且还要摄取现实的意义，通过现实表象的描绘，已达到现实意义的揭示。现实表象是个别的、具体的东西，现实的意义是普遍的、概念的东西。而艺术形象的塑造就在于实现个别与普遍的综和，或表象与概念的统一。这种综合或统一的结果，就构成了刘勰所说的艺术形象的“称名也小，取类也大”——个别蕴含了普遍或具体显示了概念的特性。这就是刘勰把比兴连缀成词构成一个整体概念



提出“拟容取心”说所作的阐述。

心物交融——物字解。我国古汉语，则多把物训为“杂帛也”、“万物也”、“事也”、“器也”、“外境也”。

心物交融——心字解。“神”、“气”、“意”、“志”也。内心与外境，非能一往相符合，当其窒塞，则耳目之近，神有不周；及其怡怪，则八极之外，礼无不浹。然则以心求境，境足以役心；取境赴心，心难于照境。必另心境相得，见相交融，斯则成连所以移情，庖丁所以满志也。

物解释作“外境”是很明确的。可是，《范注》释《神思篇》下文“物沿耳目”句却对物字作了截然不同的解释：“物，谓事业，理也。事理接于心，心出言辞以明之，这就容易使人产生种种误解了。近来，有的文章一方面肯定《神思篇》“神与物游”的物就是“物沿耳目”的，但另一方面又从《范注》“物沿耳目”之训，认为只有把物字解作“事也理也”才是正确的。由于这篇文章忽略了《范注》解释《神思篇》两物字的歧义，它所做出的上述论断就形成了论证上的二律背反——如果要从《范注》之说，就不能断言“神与物游”的物亦即“物沿耳目”的物。如果要肯定“神与物游”的物亦即“物沿耳目”的物，就不能说《范注》物字之训是正确的。因为《范注》对同一《神思篇》两物字，一训为“外境”，一训为“事也理也”，具有完全不同的涵义，是不可互通的。

睹物兴情，情以物兴，是心物交融的切入点，不仅需要对象的表象赋情赋意，更需要拟人化。如我们苏州的园林，园中常植的竹，因为她的清秀，雅致，其外表的势与态符合文人的审美情趣，重要的是竹本身所含有的瘦骨清风，高节亮丽是文人所推崇的清高品性，这即是赋情于物，赋意于物了。

再者，“虽由人作，宛自天开”，园林，能在世界上独树一帜者，突以诗文造园也。诗文言空灵，造园忌堆砌，故“叶上初阳干宿雨，水面清园——风荷举”，言园景虚胜实，论文学亦极尽空灵。中国园林能于有形之景兴无限之情，反过来有产生不尽之景，觥筹交错，迷离难分，情景交融的中国造园手法。《文心雕龙》所谓“为情而造文”，我说为情而造景。情能生文，亦能生景，其源一也。

再谈情景相借“更喜高楼明月夜，悠然把酒对西山”明米万钟在他北京西郊的园林里，写下了这两句诗句。一望而知是从晋人陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”脱胎而来的，不管“对”也好，“见”也好，所指的都是远山。这既是一种借景，又是一种借情。

空山不见人，但闻人语响。

返景入深林，复照青苔上。

再看王维在《鹿柴》这首小诗中，尽管写到一点看不见的“幽人”讲话的声音，点缀上一片深林返景微淡的光彩，但是这种声音和光彩的描写，用意却在突出自然界的静谧和空灵。作者一开始就着眼于绘写“空山”的意境，

正是为了以此说明自然界的空虚；其后又在寂静的深林中添上一笔返照的回光，也是极力强调自然现象不过是瞬息即逝的幻觉。禅宗最为尊奉的《金刚般若经》，曾经说过“反所有相，皆是虚妄”。有趣的是他所寻求的境界与安藤的作品颇有相似之处，安藤正是以其抽象的、素然的、静寂的、纯粹的、几何学的空间创造，以及对光的捕捉则寻求空灵与神秘。让人类精神找到了憩栖之所。并唤起已被忘却的场所的原有记忆，使之强化。前后两者的思维方式共同的“觉”“悟”，然则觉悟则以心求境，境足以役心。

我们的先哲，文人，追寻求的上乘，并非是与人的对话，更多的事与物的对话，心与物的感应。现今的诸位，较之古人有更多的直接，更多的占有，更多的使用。匆忙之中，也无心去与物对话。这虽是有些伤感，但毕竟是事实，这为我们现今的设计师提出了另一个话题。

古人云：“有法无式格自高”，“法”是作为设计入门所必须循求的一种规则，但要从有法到无法是一个漫长的经验积累的过程，也是一个突破的过程。只有“觉”得广，才能“悟”得高，要达到上乘的境界，则必须感悟物与心两方面的融合和转换，其所涉及的不仅是物表象的“势”与“态”的动静、疏密、纵横交织的空间与尺度关系及粗细、强弱、曲直的表皮关系，更是这些表象所隐喻的，所含涉的意念和所流露出的情感的神韵，尤为重要，即“拟于心”、“喻于声”、“拟容取心”。

由内至外的表达，由外至内的延伸。这种表述的成功，亦为上乘。正如柳长卿的“滁州西涧”。

独怜幽草涧边生，上有黄鹂深树鸣。

春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横。

这是一首即兴诗，首句“怜”字、末句“自”字，贯穿全篇。而“自”字尤为点睛之笔。涧边幽草生是自生，深树黄鹂鸣是自鸣，春潮带雨是自来，野渡之舟是自横，作者所怜者正是这种“无人”，表述着这种空，恰是反衬这种怜，也对应了刘勰的“感物吟志”、“应物思感”、“宛转附物”。

传统的诗、词、赋中，强调律、折、韵、股，在严格的一种模式下表达意境、述说感情，对词句的锤炼，上下的衔接，注重词句的构架中表达意境。然现今的设计中谁有诸多的形式表象，不同的设计流派，其形式也较为严格，但却终不及先辈们在传统的律、折、韵、股的严格模式下所表达的超脱的情感，空灵的意境，深邃的寓意……思古观今，只是在冬日的阳光下多了一份感怀，一份失落……

参考文献：

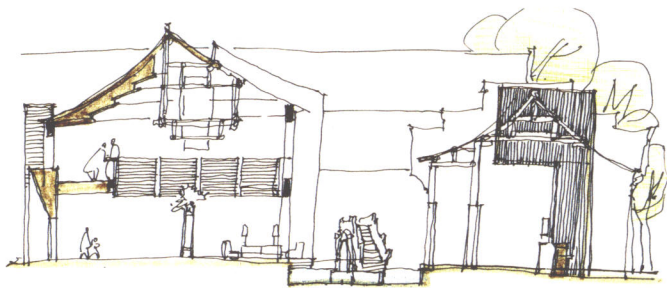
- 1 王元化著，文心雕龙创作论，上海：古籍出版社，1984
- 2 国文学研究资料丛刊编辑委员会编，论形象思维

吸天地之精华

——苏州图书馆新馆室内设计理念

文 / 王琼

Observe the Essence of Sun and Earth —Interior Design Theory of Suzhou Library



在苏州图书馆新馆的室内设计中，为了体现苏州古城的传统特色，体现现代图书馆的特点及时代精神，我们重点通过对本地区历史建筑中有益的经验作深入细致的考察、分析、研究，试图真正领悟以下几个问题：什么是苏州古城的深厚底蕴？什么是吴文化的气息？什么是现代图书馆的特性及时代风尚？同时在设计中如何体现上述内容？对这些问题的思考和研究正是我们设计的基本出发点，并成为我们的设计理念。

一、“天人合一”的境界——古典园林的内涵，古城的底蕴

具有2500多年历史的古城苏州，积淀下深厚的吴文化精髓，古典园林是其中的经典，其最重要的特点就是崇尚自然、亲近自然，将自然引入现实生活，并艺术地再造自然。其实质就是追求一种“天人合一”的理想境界。

“天人合一”就是人与自然的高度融合。苏州古典园林注重建筑与环境的共生，比如通过将光、空气、雨声、植物、山水等自然元素与园林建筑一起构成一种“你中有我、我中有你”的和谐宜人的空间环境，巧妙而灵活地使用小中见大、欲扬先抑、步移景异、曲径通幽等手法，以及顺其自然地造景、借景、对景，安排似隔非隔的游廊、花格墙、“蟹眼”天井等等，使有限的空间产生无限的空间感。比如，留园入口走道上“蟹眼”天井传达给我们的是光、影与建筑的关系，一种光在较封闭环境中的渗透感，打破了空间的单调、生硬和沉闷，使之富有生气。类似的，在留园东部“揖峰轩”过渡到“林泉耆硕之馆”之

间的廊道，平行设有一狭长天井，既有利于屋面排水，又给这狭长单调的走道空间带来了变化动感的光、影和空气，加上天井中置有少许竹石，使原本空白的粉墙生出几分画意，生动简明。又比如，留园中部入口“古木交柯”处，迎面一道粉墙上置有六个花格漏窗，将其北面的园中景色遮掩，既避免开门见山，又欲扬先抑地为景色的展开埋下伏笔。透过漏窗，青山绿树、朱栏檐角隐约可见，甚至可听到一点池水拍岸的声响，“犹抱琵琶半遮面”似的似透不透、似隔非隔，令人产生一种朦胧美感。另外，还有留园空间布局的随意性，主要是考虑了其空间景观的游走关系，这种随意性常产生意外的活泼形态。

在本方案设计中，我们既摒弃简单化地追求古典园林的表象符号，又避免对古典园林手法的照搬照抄，而以“天人合一”为设计理念，贯穿于空间的整体构思及局部处理，意在创造当代建筑空间环境中的自然感觉。入口大厅呈矩形，两翼长，进深浅，正面面对中庭。设计以入口为中轴，地纹斜向，呈“人”字型，居中，以深色石材及象征水的冰纹玻璃成直线的形式揉入中庭，并穿越中庭与阅览区走廊相接。意在隐喻人与自然，隐喻知识的源泉。

中庭是以庭院为主的三层共享空间，其庭院的设计是这样的，正中延续入口大厅的轴线，并在45度的斜向设置一个方与圆交融的树坛，坛中为一株参天大树，成为院中的主题，加上院四周围合参差不等的乔木，姿态古拙、葱翠如画。同时根据现代构成的方式，适当结合一些隐含有廊架、墙体、门洞、花窗等造型意向的形体，围合穿插其中，使庭院充满自然画意的同时，具有地方人文色彩。



服务台用作换证、咨询等，设在大厅的北侧，我们将其演绎成廊柱的感觉，背景采用落地磨砂玻璃，玻璃背后安排绿化，内置光槽，将洋洋洒洒的树影投射于玻璃屏风上，在咫尺之间形成树影拂窗的幻境，既拓展了空间，又带来了対自然的联想。

一楼东侧原走道局部拓展成过厅，外借厅入口处略微退后并加上两片白粉墙，通过空间界面的虚实对比，加强了空间序列的节奏感，强化了一楼中轴方向的空间层次。外借厅与报刊阅览室之间以大片落地玻璃分隔，局部穿插粉墙展板，其间绿树隐约闪现，打破封闭格局，形成了宽松的外借环境。报刊阅览室以45度斜向切入，既显自然又有变化，四根独立的柱子支撑的木构花架，限定和划分出个性化的阅览空间，地面铺以深浅灰色花岗岩，组成条石步道，在室内追求室外的空间感，形成一种轻松惬意的报刊阅览环境。

二、“儒雅风尚”——吴文化气息

苏州古典园林的园主基本上是一些文人士大夫，大都擅长诗词歌赋，深谙琴棋书画。在他们生活的环境，无论是住宅还是园林，处处透着浓浓的书卷气。就连苏州城里的普通百姓，也受了这种文化氛围的影响，崇尚文化的儒雅之风，潜移默化地成为一种地方风尚。在本方案的设计中，注重了营造现代图书馆的文化气氛。

在入口大厅与中庭交接处，分别设四幅玻璃条幅隔断立于两翼，内容为“天、地、人、和”及“书、兴、风、雅”，空间上既不影响其通透性，又避免了一览无余，增加了空间层次，也意在增加空间中书卷气息。

二楼西侧与网吧一起的茶座，依窗而设，窗外是室外茶座，配置耐阴植物，大玻璃窗略作细部处理，既有现代平面构成感，又有传统花窗意味。加上室内简约雅致的家具陈设，在此品茗闲聊，轻松而高雅。茶座吧台背景，以

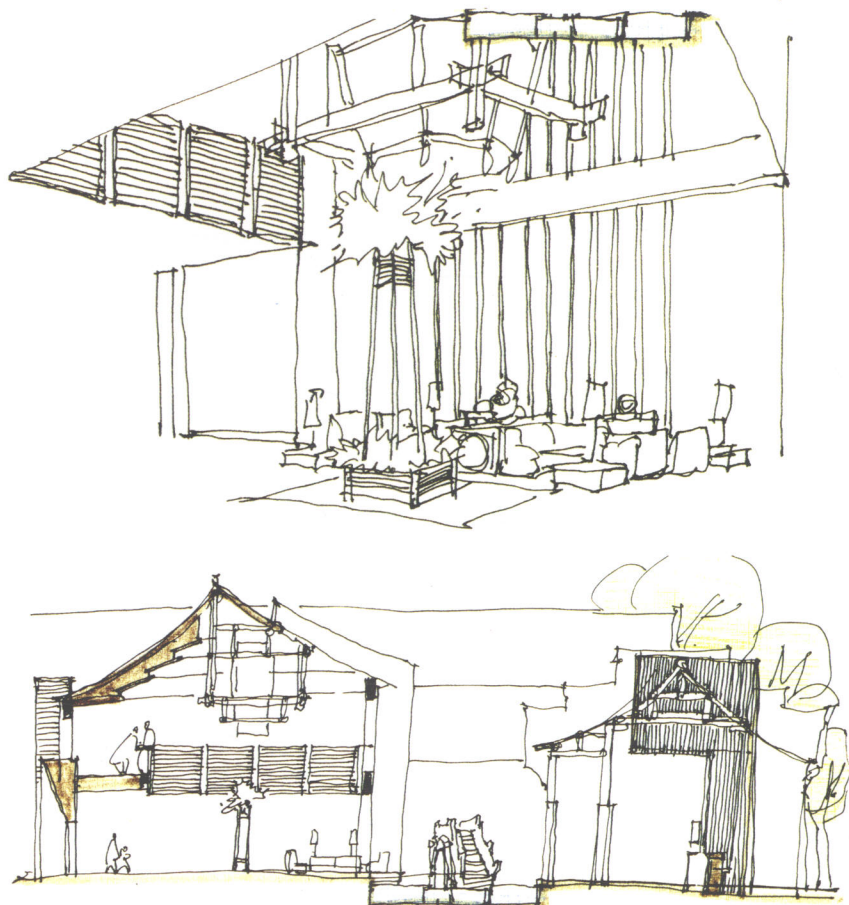
素雅的白墙阴刻古诗文，为空间增添情趣。

三、“以人为本”——创造人性化的读书氛围

借鉴历史也好，崇尚自然也罢，目的都是为人服务。作为一座现代图书馆的设计，我们还十分重视其具体的使用功能，“以人为本”，进行深入细致的人性化研究，作为设计的参考依据。

苏州古典园林中也有一些读书环境的佳例。比如，留园的“汲古得修绠”与“还读我书斋”。前者得名于韩愈《秋怀》中的诗句，意为要得高深的学问，必须花深工夫，此书房三面有窗，启窗可采四时景色，在此读书实为雅事。后者斋名取自陶渊明所作《读山海经》，其位置要穿廊数折方可抵达，是一处清静幽僻的独立环境，正如计成《园冶》所云：“书房之基……择偏僻处……令游人莫知有此。”书斋为楼房，楼前为一封闭天井，台基阶沿皆为青石，素雅明快。天井铺地为青砖，砌成图案，十分古朴。其间缝内尽植书带草，加之雨后生苔，绿茵可爱。天井三面皆廊，廊壁镶嵌名家书法于九十九方书条石上，小院书香袭袭。古人不仅可在此专心攻读，而且还可在此踱方步，赏文静思。

为了了解现代图书馆读者对于读书环境的各种需求，根据环境行为学的研究方法，我们提出了一些具体的问题，对苏州图书馆的部分用户作了实地问卷调查，被调查人数152人，设计各个年龄层次和职业的读者。从统计结果大概可以了解到以下几点：人们喜欢开架阅览多于封闭式；一部分人喜欢轻松惬意的阅览环境，另一部分人则选择严肃安静的环境；从场所的布置方式上，55%喜欢独处一隅，32%选择三五成群，而只有7%选择成排成组；对于场所采光的选择，46%自然采光，13%选人工照明，42%选择混合型；对于场所的风格，47%选择含有苏州园林意趣的现代风格，34%选择完全的现代风格，21.1%选择苏州



园林风格。

针对上述调查结果，我们在设计中作出了相应的对策：

1. 空间室内的具体设计

开架阅览的方式已为人们普遍接受；人们在阅览时的心态和习惯是不尽相同的：人们喜爱自然光，设计中一方面应尽量争取自然采光，另一方面用人工照明时要设法取得自然光感。

二楼东侧中文社科阅览室，以最紧凑的布局方式，10万藏书及100座阅览位容纳其中，紧靠北窗利用走道间隙设置沙发座，在自然光照下为读者提供轻松而随意的翻阅场所，又在书架间安排翻板座位，方便读者。

多媒体阅览室，利用防静电地板的高差，在中部及南侧设置了下沉休息区，严谨中不乏轻松舒适，近门处设立更鞋区及多媒体期刊阅览区，提供交流场所。

三楼东侧中文自然科学阅览室，中置沙发阅览区，环绕阅览桌，外围略带放射状排列书架，使管理服务一览无余。多学科阅览室，将书架与阅览桌混合排放，适合组成多种主题的阅览区。

四楼东侧的参考咨询室，倚墙布置6间个人研究室，进口塑胶地板块铺地，地面地板踩踏声响，为专业人士提供安静的阅览场所。

幼儿阅览室设计均考虑幼儿安全因素，地坪铺设彩色的诺拉地板胶，并有多种彩色图案，所有阳角都有柔软的防撞垫覆盖，除此之外，更设有单独的游艺区、兴趣教室、特殊教室，各区域的家具均以活泼、不拘一格的形式出现，目的在于使少儿在轻松的、寓教于乐的环境中得到知识教育，阅览室一角还设有家长阅览区，给予陪伴的父母也提供一个阅读的环境。

少儿阅览室同幼儿阅览室一样，阅读的形式也较轻松自由，另辟有相对集中的兴趣组及教室，配合图书馆教师的辅导，轻松地接受文化教育，针对电脑教育的普及化及低龄化，少儿阅览室也设有多台电脑进行多媒体教育。

2. 有关室内空间环境的设计

多数人希望看到当代的空间环境，并带有苏州园林的空间意趣。这一点在前面已作过介绍，这里不再重复。

四、“简约”、“纯朴”——一种时代风尚

“简约”源自20世纪初的现代建筑风格，针对当时欧洲繁复的传统建筑提出了“少就是多”的设计理念，与此同时与传统重视立面、重视装饰不同的是现代建筑重视空间的构成变化和节奏，重视建筑的整体造型。当今社会虽呈现多元化倾向，但空间依然受到重视，而“简约”也依然是种主要的时代风格。现代社会生活节奏的日益加快，使人已几乎无心欣赏繁复的装饰，这也使“简约”之风主导着当今时代的设计风格。

苏州古典园林与皇家园林相比，没有雕梁画栋，色调单纯，用材精巧，追求材料本色，尽显清雅自然之“纯朴”本色。

我们在设计中，强调设计元素的本质性提炼及理性归纳，追求构成的“简约”及其纯粹性，体现材质“纯朴”的固有美感，返朴归真。

参考文献：

- 1 刘敦桢著，苏州古典园林，北京：中国建筑工业出版社，1979
- 2 周峥著，留园，苏州：苏州古吴轩出版社，1999

