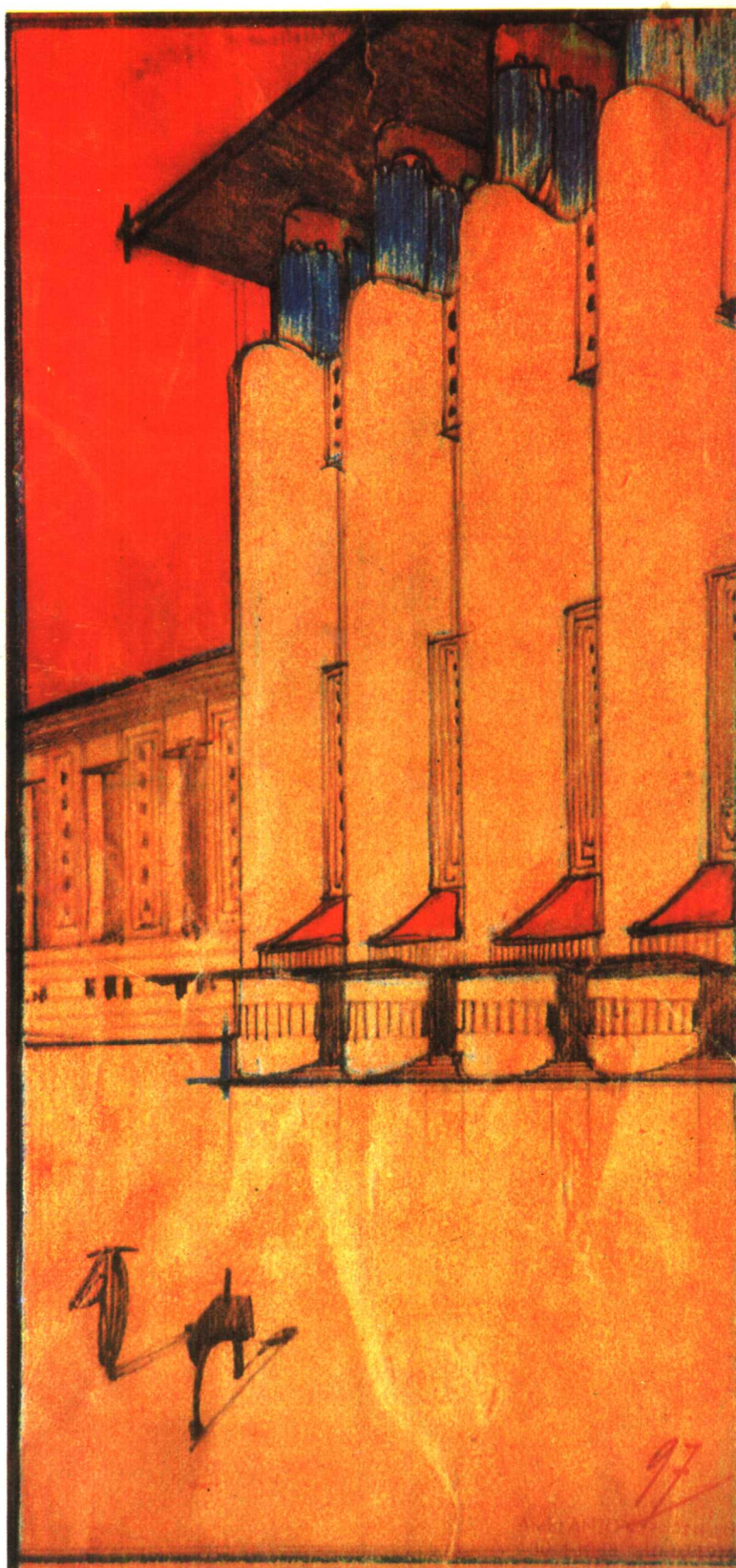


方圓

Square & Circle
1996.5 No. 1



謹以此書獻給
百年校慶
十年系慶

山水画

·民居

季富政

摘要 本文透视了山水画与民居建筑的同构现象,得出二者宁静淡泊的共性,才是古往今来写意家们独钟于民居的真正原委,并进一步指出传统民居现在所面临的危险局面,倡议建筑界要以特有的角度去挖掘整理。

关键词 山水画 民居

古往今来,山水画不约而同视民居为主要建筑内容表现在尺幅之间。茅屋风障,黑瓦白墙、土夯石砌。无论土风的,仪轨森严的,概然为山水画所容纳。不过似乎与擅长表现官式建筑和住宅的界画缘份不大。因此,民居与写意山水同为—营,至为亲密。即使偶有不用界笔直尺的工笔点染民居者,然偶倪无羁之态,潇洒姿放之情,均被慎严拘谨,亦步亦趋所取代。诚然这也是内容和形式的统一现象,亦可取得相得益彰的效果,而比较建筑与环境,民居与自然高度的,内涵一致的同构规律却相去甚远。唯有写意山水使人感到它们之间相安无事,天衣无缝,至臻至善,天机融融。何以非此不可,舍此便大相径庭。此乃对山水画内涵深层理解的奥秘层面。洞开其现象,窥探其深邃、自是一番乐趣。建筑与绘画的同构现象中,官式建筑诸如宫殿、府衙等多同构于金碧同施、辉煌灿烂的界画之类。即使有表现宅第、庄园一类官式住宅者,亦工笔为之或小写兼工,脱离不了谨小慎微,尺度俨然,结构规范,笔墨工整的格调,犹如建筑表现图。此类住宅,虽“民”实“官”,历代统治者都相袭下来的。从建筑形制,结构色彩,到局部构件等方面的苛严规定及法定作法,比如远至春秋时代,大者“天子九间公侯七间,士大夫五间”的住宅制度就规定什么样人该造什么的住宅,延至明清,都有严格法定界限。小者到府第正门用的“环”。明清规定公主府第正门用“绿油铜环”,公侯“金漆锡环”,一、二品官“绿油锡环”,三至五品“黑油锡环”,六至九品“黑油铁环”。至于色彩、装饰等,则繁冗之极就难以再罗列了。历代写意山水画家于此类官式住宅不顾,专注于等外级的庶民百姓的居住空间。若有人欲

表现官式住宅,首当其冲就有一个若不慎就会触犯朝庭的问题。姑不论历朝历代文字狱之颠狂泛滥,绘画亦可构成“画狱”。所以历史上表现民居者多避开此类“民居”,免生麻烦。更何况此类民居动辄由四合大院,中轴线布局等等一套复杂的呆板形式构成,与写意山水形式洒脱恣意放纵追摹自然不相切合。这就使绘画史上少见写意山水中的建筑有几重天井,若干院落相联的大型民居,而只是以单体民居为甚为多的现象。发展到近现代民居更是画得少而简,贫弱而单薄。象黄虹宾、黄秋园、陈子庄,更是舍去了众多作为判断空间使用功能划分上的部分,多留下书房、客厅一类“读书人空间”,或仅一副外型框架。这种以表现一般百姓民居为绘画内容的历史发展不能不使人联想到画家的思想进程,和人文追求。此虽仅山水画中的“点缀”,亦足可反映社会历史的演变,以及从中透溢散发出来的画家与民同类,与民同乐的民主思想。这种通过建筑寄情山水讴歌人民的艺术现象,极类印象派和巡回展览派之于学院派,列宁认为前者是俄国民主革命的先声,它给陈腐的空气带来一股泥土的清新。

历来山水画家都有穷其“万里路”之遥的宏旨,即深入到大自然和民间中去,其所能容纳者堪称“有教无类”。官场失魂落魄者可,四海飘游者可,隐匿为僧者可,索居为民者可,前提是倾心真挚。历史上找不出一个足不出户的山水画大家的。这就扫去了和自然相悖的迂腐习气,贴近了大自然坦荡的胸怀。自然的博大奥妙、崇高,生命力的永无穷尽于画家自渐形秽,崇拜它,亲近它,转而羡慕和它溶为一体 的人民,以及山水画局限所能颂扬的他们的居住形态,人民之

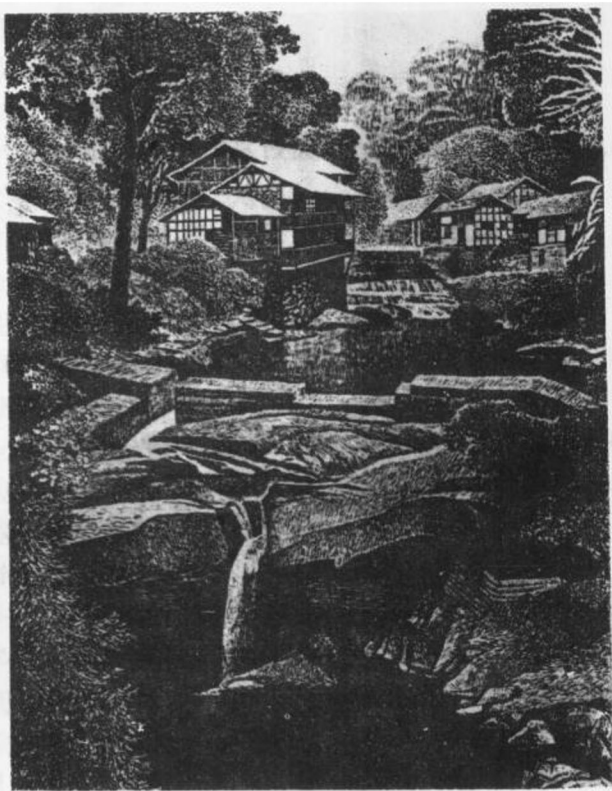
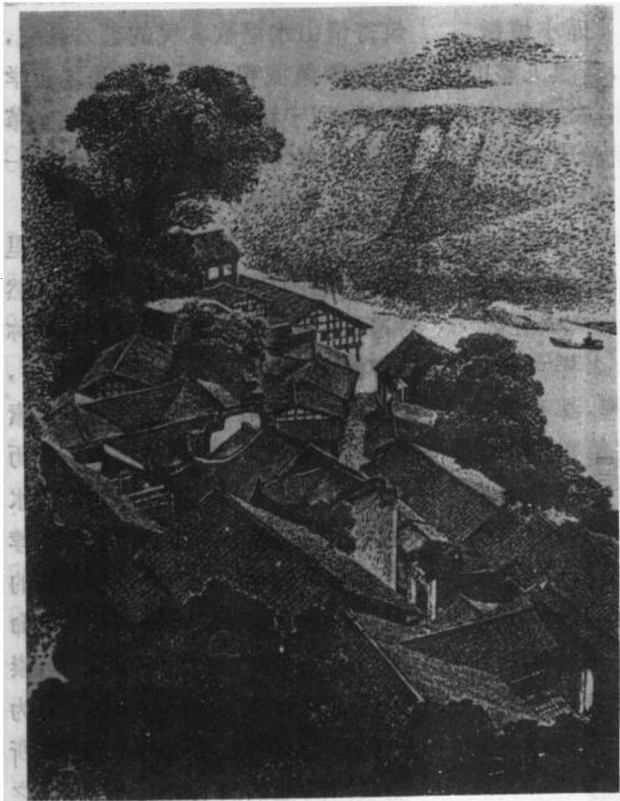
苦乐,自濡染其身心。诚然过激过偏者会萌生隔绝尘世,以彻底洁净过去的遐想。理虽不可,情却神往渺无人烟之地,或林莽山户,或野水孤身。陶潜先生更是空构了一幅落英芳草,老死不相往来的自然与人的乌托邦境地。这种理与情的矛盾及带来的苦恼,渲泄它最好不过书画诗文,即现代人所说的求得心理平衡。难道具有辩证思维能力和其社会氛围的现代人厌恶这种境界吗?只不过换了充满现代价值观念的说法,叫生态环境净化。净化,不是归还大自然的本来面目吗?所以,越是现代,那些一尘不染的山水画越是走俏。

作为绘画,构成艺术美基本法则:完善无序和有序的形式组织过程。自然的无序通过相互的约制达到有序,展现在画家眼前的是一种优胜劣汰的自由竞争态势。此极吻合人类社会无序到有序的生态构成。亦极吻合画家对景写生或创作过程中的发挥过程,总是大自然最美部分才留在了画中,总是自认

为契合自己审美趣味的部分最美,画家于此过程,享受到了一番从无序到有序的艰苦构思到笔墨酣畅的乐趣,完成了一次心理塑造的满足。作为民居,这是自然中无序状态中的一个组成部分,尤其是那些素材直接取之于自然的山野田园民居。木、泥、石、草、树皮、秸秆等等,几无加工,多傍山近水而建,以生产生活方便为最,精神寄托十分质朴。由此产生的平面布置,立面关系,间架结构,空间组合,色彩装饰,路桥搭配,家什用具,风障篱笆,环境树木呼应等等,无不随处生发和大自然有机地适成一体。开始建房时,新土新木、梁架规范,似乎自成有序和自然相比而成无序。时间一久,气候地况常扰不息,周围植物簇拥而上。色泽接近自然,梁柱倾斜亦如自然,于是它又回到自然有序的怀抱中来。在人为的空间形态与大自然的变化过程中,实则还有一个人与自然相互征服过程,这种斗争的时间延续,蕴含了艰辛的美丽文化,若加上风水相

宅,民风民俗,神鬼传说及一切人与社会的交往,时间越久让人感到民居的文化积淀越厚,越具有吸引人的文化内涵,越是醇发出大自然浓烈的生机,越是契投画家创作个性的自由,越是接近点、线、面、色的绘画形式构成,越是深入现代人竭力追求的多维空间理想。我想这就是山水风景画家为什么专拣“破房子”画的原因。就其平面布置,空间组合等属于建筑的侧面,亦是建筑学界誉称为民居的“随意性”。并广泛意识到它是现代建筑设计一种最具借鉴价值的,积蓄了丰富的创作个性的广阔空间。建筑大师徐尚志教授一向认为“建筑风格来自民间”,并推阐民居作为重要的一个方面。你看,它和写意山水某些本质内涵何等的相似。

随意性,看似漫不经心的心态和行为,它和写意山水不事雕琢,不以直接对景写生为目的,而以“收尽奇峰打草稿”捕捉山水精髓的意象把握、经营画面同属一个心态层面。进而大笔挥挥,横涂纵抹,



随处生发行为,恰如民居完善过程的修补和增减,亦如其和自然从无序到有序的衍变。陆俨少先生“初无定稿,积小面而成大面,由小到大,“笔笔生发”,事前并无如建筑设计画一般清晰完整的格局。如此之作往往流韵清发,笔酣墨飞,达成和自然同质同理的天成之意趣。亦正对应中国传统文人无拘无束倾心大自然的心态,亦可说其画面是这种心态的生发。值得一提的是这不等于是延长。延长是单向的,而生发是全方位的。再看吴道子和李思训同画嘉陵江山水,前者“臣无粉本”沿江漫游数日,打腹稿,集感受。后者对景写生,结果在大同壁的粉墙上,“李思训数日之功,吴道子一日之迹”,终是吴道子“嘉陵江三百里图”传颂千古。李思训对景写生,思维被动,为局部现象所约束。后期创作时,难以把握整体,驰骋空间狭小,大大阻碍了随意心态和行为的展开。可见随意者,是顺应大自然整体物质面貌和精神实质的积极能动思维活动,同时也道出了画家“行万里路”中,怎样去观察大自然的辩证关系。民居无过多的羁绊,尤其是名山大川画家垂爱之地,往往地形险恶。民居相宅回旋余地甚少,这就为随意性带来了条件,反得民居造型的不拘一格。这种百姓清澈自由的心态物化,和山水画家倾慕自然的心态欲求画面不致板滞的心态不谋而合。貌随心变,情随物变,情景自然交融适为一拍。作为中国文人,品格秉性的建筑师们与其同流、合拍而唱,当属一营之调,也就顺乎天理了。

前述大自然中,一切竞相争荣,千姿百态似成无序之态,恰相互制约又归复有序之状,造成谐调的自然社会,这是生命竞争的结果。民居建筑材料多直接取之于它,基本上保留着材料的原始生命

因素,有的梁柱直中有弯,气味沁芳,基脚墙石就地汇集垒砌,竹夹壁泥色新鲜如初。有的简易之所及偏厦甚至树皮都不曾剥去。像草、秸秆、树枝、石等材料的广泛应用更是随处可见。一切均保持着自然的基本形态和生命的特点。只不过完成了一次人为的有序组合,而材料本身无不处处散发出蓬勃的生命气息。若用经过烧制的砖,上过釉色的瓦,彩饰过艳、雕凿过粹的构件建造起来的民居,似乎烧制、彩饰、雕凿等是一种扼杀自然生命的手段,隔绝了建筑与自然之间在材料上的生命联系。亲切之感大不如前者,也少见山水画家表现砖房子、五颜六色的房子。诚然这种民居又必定依赖经济条件的支持,多为权财势大之家所为,又必然带来绘画所忌讳的造型复杂规范,仪轨森严刻板等因素。更有悖于画家追求的静谧,清远,简淡,纯粹境界,所以,现代材料的现代建筑则彻底与这一古老的画种绝缘了。然而在特定国度、文化的国家,建筑师们意识到,作为传统文化生发,是必须要在建筑本身及环境上体现出来的。于是借鉴民居者,传统园林者,山水画中的构思者,其现代建筑作品比比皆是,黄山云谷山庄,白天鹅宾馆便是上乘之例。话又说回来,时间一久,那些砖瓦房慢慢染上绿苔,色泽变得灰暗,藤蔓爬上屋架,树木簇拥其间,它们又回到自然的怀抱。但有一点这些砖瓦房的外观造型必须是中国传统手法的,于是山水画家亲昵这类题材,同样推出美妙境界。石鲁的“家家都在花丛中”,李可染众多小型砖瓦民居亦是此类佳例。

近现代山水画家,以写意为主流。画家与自然,山水画与民居相互间关系,使我们看到在对待民居这一绘画题材的特定空间构成表

现中,于观念发生了很大变化。近现代人们偏重精神寄托,民居与自然、画面的统一关系,而不像古人可深入到“可居”的物质向往。这除了时代不同,经济、环境、条件发生变化外,越来越快的物质创造和丰富及节奏,和古人相反的更需要精神“可居”、“可游”的寓所。至于房子在建筑上是怎样回事,则根本不在运筹之内,房子歪了,梁柱斜了于画面有何妨。而古人生存环境高度封闭和生态原始气氛,所需的更是物质条件的改善。衣、食、住、行,除“食”不好在画面上出现外,住和行在古山水画中,该是多么辉煌。现代山水画几乎绝尽车马,绝尽人烟、残垣破壁败瓦。足可证明现代人精神空泛,亦需从大自然中掘取更多养料这一时代变化引起的物质精神不平衡而又必须平衡所产生的现象。

传统民居终有一天会绝大多数在地球上消失,它是不是快临近山脊的美丽的夕阳呢?建筑界严重意识到了,各省市的建筑师们加紧挽留它多在天空中呆一会儿。广东、浙江、江苏、福建、云南、广西、吉林、四川等省相继推出民居大型册子。传统文化在这千姿百态的载体上,以其优美的造型,让人回肠荡气的文化,闪烁在中华大地。尤以广西《桂北民居》中的钢笔画,其意境、手法已不是过去纯建筑表现。处处流露出和绘画相揉相济的艺术追求,博得了好评。那么,作为绘画,作为山水画如何使地球上快消失的东西得以继续呢?尤其是绘画所能及的表现侧面,建筑界以他们特有的角度去研究整理。古往今来一直视民居为山水画中的主要建筑内容的画界,到现在和今后,总不至于从过去人的作品里乞讨民居模型和素材吧。

健康的建筑

——我的建筑美学观

傅 强

摘 要 文章阐述了建筑的健康气质来自于理性主义与自然法则,感情因此融合于建筑;并分析说明了建筑师创作理论应以“尊重生命”为首要。

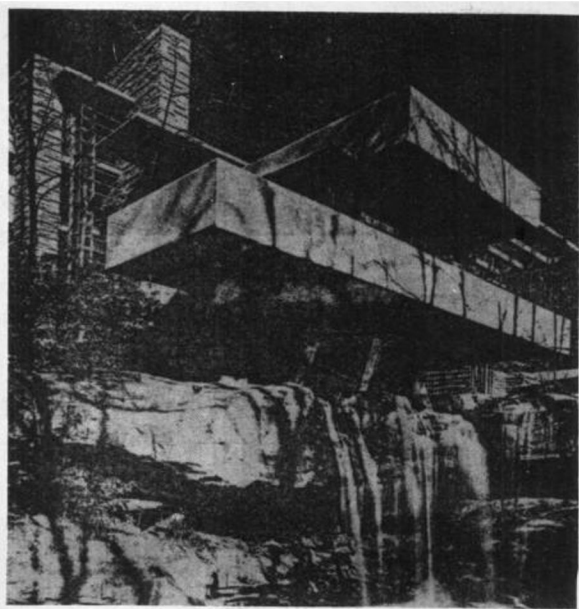
关键词 健康 有机 理性 自然 情感

文章写了一部分就无法继续下去,“健康的建筑”这个概念太广义!我无法通过抬举这个理论或者批判那种概念来证明——一种建筑(理论也罢)是健康的!

我想应该从头再来,寻找自己当初对“健康”迷离但是真切的感受。那是在大三的一篇随想中写道:一座建筑物的气质,应该是有所潜伏,有所欲动,即便是静,也静得感人。当时无法说清的事,现在看来是在寻求一种生命力的表现。

赖特在塔里埃森日出而作,日落而息的耕作生活中,感悟到“蕴藏在四季之中的神秘的力和潜在的生命流”。一如以他的作品让人们领悟到生命的进行(见右图)。我想,阐述生命的伟大,这该是“健康”的过程。宇宙给了人短暂的时光,“我”用它来思索时间与空间,“我”可能是远古独行荒原上的非洲古罗马人,可能是高原上一生只懂放牧与踏歌的牧羊人,也许是“挑战者”号航天飞机上的七名宇航员,也许是塔里埃森的弗兰克·劳埃德·赖特。他们用肉体与感官去创造和表达生命的流动与方向。由思想流向建筑,由建筑流向人类,由人类流向历史与未来。尊重生命,就是健康。

理性,散发着光辉。我总感觉到现在的建筑理论有着太多的词汇、太多的涵义,然而随之而来的实践作品又有太多的不亲切与冰冷,“大概是理性走到了极端”。我认为,理性,至少,包括着对生命的热爱。建筑因此有着永



恒的感觉。而不是永恒的病态让人们意识到这个社会,或这个人有着什么样的不同寻常的思想。一个病理学家把疾病的症状与后果告之大众是为了治疗,而不是散布恐怖。一位建筑师更不能拿着业主的房子来检验自己的创作理论。这方面盖里(Frank Gehry)倒是很负责,他拿自己的住宅去冒险,作R和D(研究与发展 Research and Reveopment),不去打扰顾客。

对于一位建筑师来说,较之于心理,则为其建筑理念;较之于行为,则为其建筑作品与手笔。按照社会心理学的定义,健康应概括为:人的身体,心理与社会能够适应的良好状态(世界卫生组织新定义);是个人社会化的三项统一与和谐的指标;又是教育与现代社会发展对个性全面发展的要求。个性全面发展包括两方面的内容:其一是个性内部结构和谐发展;其二,是