

序

周来祥

余东升君的《中西建筑美学的比较研究》就要出版了，他写信告诉我这个喜讯，并请我为之作序。我慨然应允，因为他是我的学生，这是我应尽的责任。

东升君是一个沉默寡言的人，也是一个埋头苦干的人。硕士研究生面壁三年，不声不响，选择了建筑美学这个很少有人研究的领域，作为自己的研究方向，最后捧出了他的毕业论文《中国古代建筑美学》。这使我惊讶，令我欣喜。

现在东升君又在他硕士论文的基础上，加强中西建筑美学的对比研究，写出了这部开创性的论著，更值得向学术界推荐。过去有人曾说，中国有泥瓦匠，却没有建筑师。也有人说中国有很高的建筑艺术，但却没有系统的建筑美学。但现在终于有人来从事系统的研究了，并结出了第一颗丰硕的果实。虽然它还需要不断发展，但总是有了我们中国的建筑美学了。我相信中国的建筑美学定会迅速地成长起来，开出更灿烂、更辉煌的花朵。

祝贺东升君美学成果的出版，预祝东升君取得更多更大的成就。

1991年10月29日

于泉城知不足书斋

目 录

序	周来祥(I)
第一章 引论：建筑美学及其比较研究	(1)
第一节 建筑美学的基本原理	(1)
一、建筑艺术的特性	(1)
二、建筑艺术的审美本质	(7)
第二节 中西建筑美学比较研究的几条原则	(11)
一、比较的对象和范围	(11)
二、建筑美学研究的比较方法	(14)
第二章 建筑美的特征：和谐	(18)
第一节 基本性质	(18)
一、艺术美的历史发展与建筑美	(18)
二、中西建筑艺术的和谐美特征	(21)
三、建筑和谐美的具体表现	(37)
四、建筑和谐美中的非和谐因素	(44)
第二节 技术与和谐美	(47)
第三章 建筑美的发展：内和外	(51)
第一节 共同的起点	(52)
第二节 中国建筑：向外部空间的扩展	(56)
一、庭院——基本的意念	(56)
二、空间表现的艺术	(59)
三、三种形式	(62)

第三节 西方建筑：转向内部空间的表现 ·····	(75)
一、历史发展·····	(75)
二、组织形式和艺术表现·····	(85)
第四章 建筑美的表现：动与静 ·····	(88)
第一节 立面与平面 ·····	(88)
一、单体建筑与群体建筑·····	(88)
二、平面与立面·····	(91)
第二节 两种艺术时空观 ·····	(93)
一、时空统一与时空分割·····	(93)
二、经验时空与逻辑时空·····	(99)
第三节 建筑艺术的时空表现 ·····	(104)
一、以静态为特征的西方建筑·····	(105)
二、中国建筑的动与静·····	(108)
第五章 建筑美的尺度：神与人 ·····	(112)
第一节 尺度：建筑与人之关系 ·····	(112)
一、尺度与结构、功能及文化·····	(113)
二、形成尺度感的几种方式·····	(115)
三、两种尺度·····	(117)
第二节 中国建筑：人的尺度 ·····	(119)
一、平面的展开与人的尺度·····	(120)
二、典型的人居环境·····	(123)
三、超人的尺度：王权的象征·····	(127)
第三节 西方建筑：神的尺度 ·····	(128)
一、古罗马建筑的超人的尺度·····	(129)
二、中世纪宗教建筑的神的尺度·····	(131)
三、古希腊与文艺复兴时建筑的人的尺度·····	(133)
第六章 建筑美的精神：科学与人文 ·····	(135)
第一节 影响建筑美表现的两种力量 ·····	(135)
一、科学技术对建筑美表现的作用·····	(135)

二、人文精神对建筑美表现的作用·····	(137)
第二节 中国建筑的人本倾向·····	(140)
一、建筑的人本主义·····	(140)
二、诗意化、伦理化的庭院·····	(142)
三、建筑与伦理秩序·····	(144)
四、人本精神对中国建筑美发展的制约·····	(146)
第三节 西方建筑与科学精神·····	(148)
一、古代科学技术对建筑美观念的影响·····	(149)
二、科学技术革命与西方建筑艺术语言的发展·····	(151)
第七章 建筑美与艺术：雕刻、音乐与诗歌、绘画·····	(155)
第一节 建筑的艺术形态学·····	(155)
一、建筑在艺术形态学中的地位·····	(155)
二、典型艺术对建筑艺术的影响·····	(157)
第二节 中国建筑与诗歌、绘画·····	(160)
一、中国建筑的藝術精神·····	(160)
二、建筑与工艺·····	(162)
三、诗、画与园林共同的美学精神·····	(164)
第三节 西方建筑与雕刻、音乐·····	(170)
一、建筑与雕刻——古典主义的和谐美·····	(170)
二、凝固的音乐——浪漫主义的倾向·····	(175)
三、雕刻、音乐与西方建筑的空间艺术·····	(179)
第四节 建筑与艺术美学史·····	(181)
一、艺术美学史没有中断·····	(181)
二、建筑与中国艺术美学史·····	(182)
三、哥特式教堂建筑在西方艺术美学史上的意义·····	(185)
第八章 继承与创新——中国建筑与西方现代、	
后现代派建筑·····	(188)
第一节 中国传统建筑的断层及其精华·····	(189)
一、中国古代建筑的断层·····	(189)

二、中国传统建筑的精华	(191)
第二节 从现代主义到后现代主义的西方建筑	(194)
一、建筑的全面革新	(194)
二、现代主义建筑的基本特征	(196)
三、走向后现代主义	(201)
第三节 中国传统建筑走向现代化的方向	(205)
一、整体的文化观念：在传统与现代、民族与世界文化之 间寻求联系	(206)
二、西方现代、后现代派建筑的启示	(208)
三、中国传统建筑的创造性发展	(213)
后记	(215)

第一章

引论：建筑美学及其比较研究

建筑的目的是有很多，影响建筑的因素也很多，因而衡量其成功的标准也有很多。一般来说，它的基本功能是为了满足人们物质功能方面的需求。这就使得建筑作为一门艺术，具有不同于其它艺术形式的复杂特征。这种复杂特性也决定了建筑美学的复杂性，相应地，也就增加了中西建筑美学比较研究的复杂性。因此，在进行中西建筑美学比较研究之前，首先有必要对建筑美学的一般原理，以及比较研究的对象、范围、基本原则，作一般性的概说。

第一节 建筑美学的基本原理

一、建筑艺术的特性

建筑作为一门艺术，远没有小说、诗歌、戏剧、绘画等艺术形式那么“纯”，因为后者是直接为了满足人类精神上的审美要求而进行的创造活动。而建筑则自始至终包含着强烈的物质功能的目的，是为了满足人类功利要求而进行的创造活动。尤其是在早期的人类建筑活动当中，功能的要求占据着绝对统治地位，支配着人类的整个建筑创造活动。《周易》就有这样的文字：

上古穴居而野处，后世圣人易之以宫室，上栋下宇，
以待风雨。^①

① 《易经·系辞下》。

墨子认为：

古之民，未知为宫室时，就陵阜而居，穴而处，下润湿伤民，故圣王作为宫室。为宫室之法，曰：“室高足以辟润湿，边足以圉风寒，上足以待雪霜雨露，宫墙之高，足以别男女之礼。”谨此则止。^①

古人对建筑功能性的过分强调是显而易见的。即使当人们摆脱了简单的物质功能要求的束缚以后，也就是说，当功能要求再也不是建筑的唯一目的时，建筑也不可能象其它艺术形式一样，成为一种纯粹的艺术活动。由此可见，第一，并不是所有的建筑都是艺术作品，从而具有艺术的审美价值。原始人居住的洞穴、草棚、巢居，也许可以视为最初萌芽状态下的建筑，但它们却不是建筑艺术，并不具备审美意义。建筑的开端，并不等于建筑艺术的开端，更不等于建筑美学的开端。同样，有些建筑，仅仅是出于功能的要求，尽管它在技术上无可指责，甚至达到了相当高的水准，但并不一定具有审美意义；第二，即使是某些具有很高艺术水准的建筑，其艺术的、审美的因素也还只是建筑众多目的中的一个方面，除此之外，建筑还涉及结构、功能、材料、社会、文化等等方面的内容。不存在仅仅是为了满足精神需要而进行的建筑（纪念性建筑是例外），也不存在纯粹的建筑艺术。

既然建筑是以功能要求为主要目的，那么，为什么建筑又会成为艺术，成为人们的审美对象呢？

马克思在《资本论》中指出：“蜜蜂用蜡来造蜂房，使许多人类建筑师都感到惭愧。但是就是连最拙劣的建筑师也比最灵巧

① 《中国美学史资料选编》（上）第20页，商务印书馆，1980年版，原出《墨子·辞过》。

的蜜蜂要高明，因为建筑师在着手用蜡来营造蜂房之前，就已经在头脑里把那蜂房构成了。”^①人与动物的区别就在于，动物是按本能进行生存活动，而人类的活动则是有意识的创造活动。作为有意识的创造活动，其重要特点之一就在于，它懂得如何“按照美的规律来塑造”。^②也就是说，审美的要求不仅仅是体现在精神活动之中，而且也体现在物质活动领域之中。这样，审美要求也就必然地要渗透到以功能为主要目的的建筑创造之中，从而把功能与审美完美地统一起来。因此，建筑也必然会体现出美的创造规律以及美的发展规律，也就具有了审美价值。尤其是当人类摆脱了简单的、直接的物质功能要求（主要是指维持人类生存的吃、穿、住等基本要求）的束缚之后，由于人类改造自然、征服自然能力的提高，人的世界也就越来越丰富，这种审美要求在建筑中也就应该占据着越来越重要的地位。这样一来，建筑就不仅仅只是伦理实践的对象（主要是为了满足物质功利的需求），同时，它也成为人类的审美对象。

如同我们一开始就已指出的，建筑并不是一种纯艺术，也不是一种单纯的审美对象。这样，就很自然地要涉及到另一个问题，即建筑作为艺术其审美的因素与其它非审美的因素——如结构的、材料的、功能的……等等的关系如何？建筑美学要研究建筑艺术的审美本质等问题，那么，这种研究是不是完全可以撇开其非美学的因素来进行呢？

我们认为，在审美与非审美的因素之间，很难做出某种非此即彼的截然划分。审美与其它非审美因素——认识的、道德伦理的、宗教的等等——有着千丝万缕的联系。同样，在建筑艺术中，建筑美与结构的、材料的、功能的等技术因素，还有社会文化的、道德的、宗教的、神话传说、民族习俗等社会因素也有着不可分

① 转引自朱光潜：《谈美书简》第55页，上海文艺出版社，1980年版。

② 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》第51页，人民出版社，1979年版。

割的联系。考察建筑史得知，一件建筑艺术作品，在美学效果上是完美的，在结构技术上它也必然是完美的。同时建筑美的表现，明显地受到结构和材料、功能等因素的制约。一个建筑设计，尽管可能具有无与伦比的美学效果，但若没有相应的结构、材料等技术因素使之付诸实现，那它永远只是一纸蓝图而已，而不能成为现实的建筑艺术。反过来，建筑技术在结构上的发展，材料上的更新，又会为建筑艺术的表现提供一种新的更为有效的手段。结构和材料上的发展，实际上，也是建筑艺术表现手段的丰富，使得建筑师从原有的结构、材料的束缚下解放出来，更自由地表现出自己的主体情感。现代科学技术的发展，使得建筑艺术家有可能同其它艺术家一样，形成自己的艺术个性和独特的风格。而这则是古代建筑艺术家们所难以企及的。

上述观点，可以从下面的两个事例的比较中清楚地看出：

首先，结构对建筑美的影响。我们知道，西方古典建筑很早就从木材料发展成为石材料的建筑。不过，在古希腊人那里，石材料建筑明显地承袭了木材建筑的结构技术方式。这种梁柱结构方式所构成的内部空间是有限的，也是简单的。所以，古希腊建筑往往注重于建筑外观造型的美学效果，讲究柱式的造型，支撑力与压力之间的平衡，比例的和谐。均衡、统一、整体的和谐是古希腊建筑在美学上追求的目标。而罗马建筑则因为发明了拱券结构，这使得围护巨大的内部空间成为现实。这时的建筑，就不仅仅只是注重外观的造型：比例、均衡、统一等形式美，同时，它还创造了具有强烈艺术效果的内部空间，各种形状的、富于层次感的空间组合，无疑地丰富了建筑艺术的美学效果，为建筑艺术家提供了更多的艺术表现手段。而现代建筑中的壳体结构、悬挑结构则为建筑艺术家的表现提供了更大的自由。

其次，我们再从材料上来看，古罗马建筑之所以能够运用拱券结构，与它采用由天然火山灰制成的混凝土有关。我们知道，混凝土具有流质的特点，这就使得人们可以把它浇铸成各种形状的

建筑构件。显然，混凝土比木材和石材具有更大的灵活性和自由性。而木材和石材却具有一定的僵硬性和顽固性，这就在一定程度上束缚了建筑艺术的表现力。现代建筑运用的钢筋混凝土材料由于其承受重力的强度大，也使得各种悬挑结构或壳体结构成为现实。再者，从外观上来看，木材和石材的质感也不同，也影响到外观造型的表现。再例如，玻璃在现代建筑中的大量运用，使得建筑的内外空间相互沟通，丰富建筑的空间层次。

黑格尔关于艺术史有一个著名的观点，即认为在艺术的发展系列当中，最早的艺术，也是处在最低层次的艺术，往往包含着较多的物质的内容；而较高层次的艺术，则更多地具有精神性的内容。依此标准，他认为艺术的发展系列，相应地，艺术高低层次排列是：建筑→雕刻→绘画→诗歌→音乐。——如果从艺术形态学的角度来看，黑格尔的话不无道理。的确，音乐和诗歌的表现手段要远比建筑、雕刻、绘画要自由，内容也要丰富得多。但是，黑格尔忘记了另一点，即各种艺术的媒介手段也是处在历史发展之中，现代绘画、雕刻的语言就远比古典绘画、雕刻要丰富，这种媒介方式的发展变化，使得雕刻、绘画与音乐、诗歌一样，也可以充分地表现着现代人的审美理想。同理，建筑艺术固然严格地受到结构、材料等技术、物质方面因素的制约，但结构和材料的每一次变革，又无疑地极大地丰富了建筑艺术的语言。这也就使得建筑艺术美的表达更加丰富多采。

再者，建筑与文化的、伦理的、宗教的等社会因素紧密相联。西方有句名言，“建筑是石头的历史”，罗杰·斯各拉顿认为，建筑是“政治性最强的艺术形式”^①。这些都反映出建筑与社会的紧密关系。在中国，建筑就明显地表现出强烈的道德伦理观念：长幼尊卑、等级秩序、王权至上等

① 罗杰·斯各拉顿：《建筑美学》，《美学译文》第二辑，第113页，中国社会科学出版社，1982年版。

等，都在建筑中体现出来。在秦皇汉武时代，大兴土木，营建了大量的宫殿、苑囿建筑群。在这些建筑群中，有许多建筑甚至是在摹仿神话传说中的东海仙境与蓬莱三岛。而这又与秦始皇、汉武帝信奉方术之说紧密相关。中国的宗教建筑，无论是道教还是佛教，其选址多在自然风景优美之处，恬静自然幽远的景致与佛道二教追求的超尘脱俗、清静自然的宗教心境相契合。至于中国的私家园林建筑，则典型地反映着封建社会后期文人士大夫的生活情趣和人生态度。在西方，社会的因素也对建筑美的表现产生了很大的影响。中世纪的基督教与其教堂建筑所采取的形式就有着密切的关系，十字型布局就有着宗教的象征意义。哥特式教堂建筑与基督教否定现实人生向往彼岸天国世界的教义精神紧密相关，它往往具有超人的尺度，无论是其外观造型还是其内部空间，都有着压抑人的精神的一面。这就与古希腊的神庙建筑形成了鲜明的对比。古希腊的神庙虽然也是一种宗教建筑，但它运用的是人的尺度，所以显得典雅、庄重、静穆。形成这种差异的根本原因也就在于两种不同的宗教观，在古希腊人看来，神人同形，神也只不过是人的一种夸张的表现形式而已，它是世俗的神，有着人一样的欲望、性格和行为。而在基督教看来，神与人、尘世与天国之间，存在着一道界限分明的鸿沟，人必须禁欲，舍弃尘世的欢乐，才能进入天堂，享受那永恒的幸福。所以，在基督教教堂建筑中，神秘、压抑、渴望升华是其表现的主要的形式情感。

总之，相对于音乐、诗歌，建筑艺术是不自由的艺术，建筑艺术家是“带着镣铐跳舞”的舞蹈家。结构、材料、功能等技术物质因素和政治、宗教、伦理等社会因素紧紧地制约着建筑艺术家审美理想的自由表现。因此，叔本华认为：“建筑艺术家的大功就在于审美的目的尽管从属于不相干的目的，仍能贯彻，达成审美的目的，而这由于他能够巧妙地，用多种方式使审美的目的配合每一实用目

的。”^①的确，把功能的、技术的要求转换为审美的完善的要求，这是建筑艺术家的骄傲，也是人类文明程度的标志。

二、建筑艺术的审美本质

建筑艺术本身所具有的种种复杂特性，决定了建筑艺术有着特殊的审美本质。

西方艺术史传统上一般都把建筑视为造型艺术，也就是把建筑艺术视为雕刻、绘画的同类。的确，建筑也需要创造直观的形体，有着符合形式美规律的外观。从这一点上来看，建筑与雕刻、绘画有相同性：建筑既有绘画的二度空间性，也有雕刻的三度空间性。但是，建筑毕竟与雕刻、绘画有着本质的不同。雕刻、绘画是一种再现艺术，它侧重于以形体、光线、线条、色彩等艺术媒介去再现客观对象，具有明确的形象性，同时，它也具有确定的社会内容。而建筑却不是这样，它虽然也讲究形体的创造，但却不再现具体的客观对象，它表现的是几何形体。它并不反映重大的社会题材，也不直接体现某种具体的社会内容。相反，它的内容往往宽泛、朦胧、不确定，它更侧重于形式美的创造，表现的是形式情感，内容凝固在形式上。所以，建筑艺术本质上是一种表现艺术。所以，建筑艺术所表现的时代精神和审美理想往往具有抽象性和间接性。试比较以《圣经》为题材的绘画和哥特式的教堂建筑说明之。绘画多表现圣母、圣子、基督受难等题材，它再现具体的形象以引起观赏者的审美情感以及宗教情绪；而哥特式建筑则以其外观体量之宏大，装饰之繁复，以及它那力图摆脱地心的引力，向天空升腾的力量；还有其内部空间的变化，光线强烈的明暗对比，来表现一种对天国的向往，从而引起一种矛盾、冲突、压抑而又渴求、向往的复杂的情感活动。

德国古典美学家们似乎更倾向于另一种看法：“建筑是凝固

① 叔本华：《作为意志和表象的世界》第301—302页，商务印书馆，1982年版。

的音乐”。如谢林、歌德、黑格尔、叔本华等人都有着类似的说法。在我们看来，这种观点比把建筑视为造型艺术更符合建筑艺术的审美本质。“建筑是凝固的音乐”这句话的内涵极为丰富^①，比较突出的有以下三点：第一，建筑艺术与音乐艺术一样，都是表现艺术，是主体审美情感的直接抒发；第二，由于音乐是时间的艺术，而建筑则是空间的艺术。这样，这句话所包含的另一个含义是，建筑是时空统一的艺术，它把时间上的审美因素：如节奏、韵律、变化、发展等，以空间的静态形式表现出来，即把时间转换为空间；第三，古希腊有个传统，即认为宇宙是一种数理结构，宇宙的和谐是一种数学的和谐，如比例、均衡、对称等，而音乐也是一种数学结构，表现着一定的数学关系；那么，建筑呢？古希腊建筑外观造型的比例是以人体比例为标准的，而人体的比例，古希腊人认为，只不过是宇宙的和谐的比例的再现而已。抛开这种观点内所包含的神秘主义的因素不谈，至少有一点是值得注意的，即建筑和音乐都与数学有着密切的关系，它们都表现了一种数学上的和谐：比例、均衡、对称、节奏等。

仅仅把建筑艺术的本质定义为表现的艺术，还是不够的。表现艺术的种类有很多，它们都各有着自己的语言手段。如音乐使用的是音响、旋律，书法运用的是线条，舞蹈运用的是形体。那么，什么是建筑艺术使用的语言手段呢？

任何建筑艺术，我们都必须身临其境，置身于建筑所创造的空间变化之中才能欣赏它。所以，建筑艺术所运用的语言手段是空间。作为空间艺术的建筑，其表现形式是多种多样的。首先它可以分为内部空间和外部空间；其次，它还要把时间的因素引入空间艺术，以丰富建筑艺术的表现手段，从而作到时间与空间的统一；最后，它还要把客观的物理空间与视觉空间的变化统一起

① 第一，关于这句话的详细分析，将在以后各章展开。

第二，建筑与音乐的关系，详见斯各拉顿的分析，见《美学译文》第二辑。

来。

第一，外部空间与内部空间。

所谓建筑，无非是利用一定的固体材料创造一个遮盖风雨阳光以及适应一定的功能需要的空间。这样，建筑的空间就很自然地划分为内部空间和外部空间。所谓外部空间，它主要包括三个方面的内容：（一）二维空间的造型（主立面的外观），即建筑必须具有绘画性；（二）三维空间的立体造型，即建筑必须具有雕刻性；（三）单体建筑与建筑群之间的协调；建筑与自然环境的协调以及城市的布局规划等。而内部空间则是指单体建筑的内部空间的艺术处理，包括空间的形体、分割与过渡、层次变化以及光线对空间变化的影响等等方面。考察建筑的历史，我们会发现，人们首先是注意到建筑的主立面的外观形式美和立体造型的形体美，这也是早期建筑艺术的语言手段。由于科学技术的相对低下，古代人还难以形成大面积的内部空间，所以，早期建筑的艺术成就主要体现在外部空间的艺术处理上，尤其是建筑的外观造型上。而只有当新的结构、材料的运用，科学技术的革命，才得以形成大面积的内部空间，相应地，内部空间的艺术表现也发展起来并且日趋成熟。这时的建筑既保留了古代建筑艺术外部空间的艺术成就，同时又发展了内部空间的艺术。而现代建筑，由于新的材料和新的结构的运用，则把内部空间与外部空间的艺术表现结合起来，做到了内外空间的统一。可见，建筑艺术空间表现是越来越丰富。

第二，时间与空间。

任何艺术，在表现审美理想时，都各有其长，也各有其短。更何况建筑艺术是受到种种限制的艺术。因此，建筑仅仅以空间作为自己的语言手段还是不够的，它必须引入时间这一变量作为空间艺术的辅助手段。因此，建筑艺术要求把时间与空间统一起来。大体上来说，统一的方法有两种。

首先，是把时间转换为空间，把动态转换为静态，这也就是

雕刻艺术所常讲的化静为动，以静态的空间形式来反映时间上的动态变化。我们前面已分析过“建筑是凝固的音乐”，其含义也就在此。建筑是把动态的和谐（节奏、韵律）转化为空间的静态的和谐（比例、均衡、协调等）。

其次，是把静态的空间在动态的时间上表现出来。这主要是指建筑群的布局安排，以及风景建筑和园林建筑艺术中建筑与景观之间协调一致的问题。在古典建筑中，常见的方法是以一条中心线索（时间）把各种建筑或者景观组织成为一个有机的整体，这里，空间的序列是按照时间的秩序来组织的。例如，中国北京的故宫建筑群就是沿中轴线展开的，这样，各种建筑空间之间相互对比、相互映衬、相互协调，共同形成一个空间整体。在西方大体量的建筑中，其内部空间也讲究时空的统一，讲究空间的分割和层次在时间序列上的变化。这些都是空间在时间上的展开。

第三，物理空间与视觉空间的统一。

建筑艺术把功能的、结构的要求转换为审美的要求，一个重要的手段就是要把物理的空间转换为视觉的空间。也就是说，建筑的空间的创造，仅仅符合技术上的要求还不够，它还必须符合视觉审美心理的要求。例如，建筑技术要求在支撑力与压力之间求得一种静力平衡即可，而欣赏心理往往要求上轻下重，即底部较重，顶部较轻。如果一个建筑，采用强度很大的材料，以较小的底部支撑着较大的顶部，尽管在技术上没有什么问题，但在视觉心理上，它仍然是头重脚轻、给人以不稳重、不安全的感觉。正是出于这种视觉心理上的要求，古希腊建筑的柱式基本上是下粗上细，并且在柱与檐之间加上托板；而中国古代建筑则采用向上微翘的飞檐；此外，中西古代建筑都有较为宽大的台基。这些，并不仅仅是为了技术或功能的要求，而更多的是为了满足视觉心理的审美要求。

再例如，我们知道，中国古代建筑的体量并不很大，也没有发展高层建筑。但故宫建筑却依然能给人以气势磅礴、宏伟庄严

的感觉；同样，中国的古典园林绝对空间并不大，其占地面积小则数亩，大则几十亩，但其中的空间变化之复杂，层次之丰富，景观之多样，令人感到惊讶！真正做到了“不出城市而得山林之趣”。究其根源，也就是在于建筑艺术家们巧妙地把物理空间转换为视觉空间。同样，在西方建筑中，古希腊人很早就注意到运用视觉心理这一现象，如各种柱式变化所形成的向上升腾之势，再如巴洛克建筑大量运用曲线、曲面所形成的强烈的动态感等等，都是与视觉心理相关。

建筑的语言手段除了空间以外，还包括其它许多因素：例如绘画艺术所运用的线条和色彩，雕刻艺术的形体，实用艺术的装饰等；在中国古代建筑艺术中，甚至还会运用到文学的语言手段，如常见的楹联、题匾等，园林建筑中的景名、园名、园记等等。但是，这些手段都还只是辅助性的、次要的，处于从属性的地位。可见，建筑艺术是以空间为其主要的语言手段，同时，它却又有着一定的综合性。

第二节 中西建筑美学比较研究的几条原则

一、比较的对象和范围

首先，我们界定比较的时间的跨度和地域范围。

我们这里的中西建筑美学比较研究，主要是中西古代建筑美学的比较研究，即从古代社会到18世纪末期。因为在这一段历史时期内，中西建筑基本上是走着各自的路。到了19世纪以后，由于西方列强的入侵，西方的工业文明对古老的中国农业文明的强烈冲击，使中国本土的建筑的发展基本上处于停滞的状态，甚至可以说是处在断裂层上。这期间，虽然也有过几次新的探索，但总的来说，是不成功的。这样，19世纪以后的中西建筑美学的比较，实际上已失去了比较的一方。

但是，比较研究也不是机械地按照时间的序列进行的。19世纪以后的西方建筑流派众多，建筑艺术也相应地在不断地发展。同时，东西方文化的交流，使得中国古代建筑开始产生了世界影响。而且西方现代主义建筑已经出现了把内部空间与外部空间相统一的倾向，而后现代主义建筑则呈现出向古典文化复归的趋势。在东西文化交流、古典与现代重新组合的大文化背景下，又使得从影响和发展的角度，对中国古代建筑艺术和西方现代主义、后现代主义建筑进行比较提供了可能。同时，这种大文化背景又为中国传统建筑美学如何跳出传统的窠臼，走向现代化提供新的背景和机遇。因此，我们的比较研究又可以跨越时间的局限进行。

再从地域上来看。西方文明发源于古代希腊，经古罗马帝国、意大利、英国、法国等，完成了由古代文明到近代文明发展的接力赛。所以，西方文明的中心（政治、经济、文化）是移动的。同样，作为文明中心的标志，西方建筑的中心似乎也有一条与此发展大体相一致的线索，所以，我们所讲的西方古代建筑主要是指以古希腊、古罗马、意大利以及法国等国家为代表的，基本上是西欧地区。从技术上来说，这里的西方建筑是指石质梁柱或拱券结构的古代建筑。同样，这里所讲的中国古代建筑，也主要是指代表着中国古代文明发展的中心地域的建筑。为了便于比较研究，那些非代表性地域的建筑，如东欧、北欧的建筑，还有中国少数民族的建筑——尽管也各具特色，有着自己的艺术成就——，就不在比较之列了。

美学的比较研究，至少有两种比较方法：其一，可以从美学史上的论著出发，从范畴、概念的逻辑演绎过程中，去探讨不同民族的人们对美的认识的各自特色；其二，也可以从历史上大量的审美现象出发，根据人类的审美理想的发展，去探讨审美意识历史发展的不同特色。同样，建筑美学的比较研究也可以选择其中某一方法进行：要么从美学理论的角度进行比较，要么从审美意识角度进行比较。而选择何种比较方法，在一定意义上，也就制约

了具体的比较的对象范围；反过来，比较的对象的具体事实，又制约着上述两种方法的选择。

还是让我们来看看中西建筑美学历史的实际情况。

先看中国。首先，建筑本身在中国虽然很早就受到重视，在周代就设有专职官员加以管理，但它一直没有形成一门建筑科学。历代关于建筑科学的论述就很少，现存的仅有《考工记》（部分）、《营造法式》、《园冶》等为数不多的几部书。其次，美学在中国古代也一直没有发展成为一门独立的科学，尽管有些哲学、文艺学及文艺批评的概念与美学紧密相联，但它毕竟还不是独立的美学范畴体系。这也就是说，中国古代美学尚处在前科学阶段。

由于建筑科学和美学科学发展的不充分，也就很难指望能够从科学的角度来把握建筑艺术的审美本质特征。因此，也就很难说，中国古代已具有了对建筑美学加以科学认识的形式，即建筑美学的理论。尽管在《园冶》以及其它的论著中，古人也试图对这些美学特征加以科学把握，但还是偏重于直观的经验形态——甚至连这种直观经验形态的论述也是为数不多。

再来看看西方。同中国相比，西方对建筑的研究则比较早，也有一定的系统性。如古罗马的维特鲁威的《建筑十书》就是一部比较系统的建筑科学的论著。文艺复兴时期则形成了以阿尔贝蒂等人为代表的理论研究的高潮。此外，古典主义和启蒙运动也形成了自己的建筑学理论。这些理论尽管不完全是建筑美学的理论专著，但其中包含着丰富的建筑美学思想。再者，西方的美学理论研究也比中国要充分。因此，我们看到，在谢林、歌德、黑格尔、叔本华等哲学家、美学家那里，都有着关于建筑美学的精辟的论述。特别是黑格尔和叔本华从其美学理论体系出发，从艺术美学的角度对建筑的艺术本质以及历史发展作了有系统的论述。当然，从我们今天的观点来看，他们的论述主要还是为了服从其体系的要求，不免有些勉强和偏颇的地方。但建筑美学的研究毕竟有了一个较好的开端。

从上述的实际情况出发，非常明显，中西建筑美学的比较研究，不可能从建筑美学理论的角度来加以比较。这样，我们只能从审美意识的角度来进行比较研究。具体说来，从时代的审美理想出发，对中西建筑所体现的审美意识、艺术精神以及表现这种审美意识的艺术手法加以比较研究。

一定时代的审美理想、审美意识首先最直接地体现在人们的物质生产和精神生产之中，它又是最典型地体现在艺术作品当中。同时，它又体现在一定的艺术评论和美学思想及理论当中。这些艺术评论和美学理论是对时代的审美意识加以总结和概括的结果，是我们进行中西建筑审美意识比较直接的资料。这样，从审美意识的角度进行中西建筑美学的比较研究，首先涉及到的对象是大量的中西建筑艺术的作品，这是我们比较分析的出发点。具体地说，它包括古希腊、古罗马建筑、拜占庭建筑、文艺复兴时期的意大利建筑以及法国古典主义和启蒙运动的建筑；还有中国古代的宫殿建筑、景区宗教建筑、园林建筑、城市的布局规划等等。这里需要说明的是，中国古代建筑主要是木结构形式，所以，很难经受得住数千年的风吹雨打，加之战乱频繁，天灾人祸，许多著名的古建筑早已荡然无存。可以说，明清以前的古建筑并不多见。不过，中国建筑的结构形式比较单一，相对缺少变化发展，现存的古建筑也基本上能反映出中国古代建筑的风貌。再者，加上历史上文献资料的记载以及考古的各种新发现，也足以使我们对古建筑窥其一斑。其次，我们还必须注意到相关的建筑美学的理论文字资料。这些资料虽不多，内容也比较单薄不成体系，但它们对建筑艺术的审美特征以及建筑艺术所表现出的审美理想，都有着很好的概括，因而有助于我们更好地把握中西建筑艺术的审美特征。这也是我们进行比较研究所不能忽视的内容。

三、建筑美学研究的比较方法

黑格尔在《小逻辑》中指出：“比较方法所得出的结果诚然不

可缺少，但只能作为真正的概念式知识的预备工作。”^①这里，黑格尔把比较的方法视为一种知性的研究方法（即形而上学的方法），也就是说，比较的方法还不能成为辩证逻辑思维方法（理性方法），只是为辩证逻辑思维作准备工作。

诚然，如果仅仅限于在两事物之间求出简单的同中之异或者异中之同，比较研究方法的意义还是有限的。但是，一旦把比较方法置于辩证思维方法的指导之下，那么，比较方法对于任何的学术研究不仅是必要的，而且也将是深刻而有效的方法。比较的方法不能仅仅是为比较而比较，比较的结论必须为更高的理论认识所统摄；反过来，在更高的理论的指导下运用比较的方法，那将使比较的研究更加深入细致，进入到对事物更深层次的本质的把握。简言之，比较研究必须为探讨事物双方的共同本质和历史发展规律而服务，反过来，对事物双方本质和规律的认识，又势必会深化和发展比较研究的方法。这样一来，比较研究就不仅仅是对双方做静态的孤立的把握，而是把它们置于动态的运动和发展中加以考察。

结合中西建筑学的历史实际情况，我们来看看在建筑学领域中比较方法的运用。

第一，在比较中寻求共同的美学性质和历史规律与在共同的美学性质和历史规律的指导下寻求各自特征的结合。

首先，建筑学的比较研究必须以人类审美意识历史发展规律为指导，寻求中西方建筑学所共同具有的基本性质和历史发展规律。我们认为，人类的审美意识的历史发展基本上经历了从古代的自由和谐为特征到近代以对立崇高为特征的过程。但是，中西建筑是在不同的文化背景和不同的审美理想的背景下产生和发展的，因而，在审美意识以及表现方法上必然会出现种种的差异性。我们必须明确这种差异性不是量的差异，而是质的差异。这

① 黑格尔：《小逻辑》，第252页，商务印书馆，1980年第2版。

也就是说，我们既要把握中西建筑美学所共同具有的审美理想和
历史发展规律，——因为它们都受到古典和谐美的影响，同时又要
注意两者和谐美理想的差异性，以及历史发展的差异性。这样，
我们就把比较研究上升到对本质和规律的把握。

其次，建筑美学的比较研究又必须在共同的美学本质和规律的
指导下，探讨中西不同建筑美学的民族特色以及历史发展的特
色。

从总体情况上来看，中西古代建筑基本上是在各自独立的体
系内发展的。虽然西方建筑受到西亚、埃及建筑的影响，中国建
筑也曾受到印度建筑的影响，但中西建筑之间的交流与相互影响
是到很晚才出现的。中国到清代圆明园中才出现西欧式建筑，中
国建筑在西方越来越受到重视，也是 20 世纪的事（19 世纪，中
国的园林建筑也对西方园林艺术产生了较大的影响）。所以，中
西建筑基本上也就形成了各自的性格和特征，在美学上也表现出
较大的差异性。这些差异性是同（共同的和谐美理想）中之异，
但它毕竟表明中西不同的艺术精神以及文化精神。比较研究必须
注意这些差异性，并探讨形成这些差异的原因。

总之，同中求异，异中求同，并深究其内在根源，是进行建
筑美学比较研究所应把握住的两个方面。

第二，把静态的（共时性）研究与动态的（历时性）的研究
结合起来。

一般的比较研究，往往是把比较的双方置于孤立静止状态
下加以比较，寻求它们之间的同异。这种静态的比较便于研究者更
好地把握对象，也是比较研究中不可或缺的内容。但是，事物总是
处在不断的运动发展之中，仅仅是静态的比较，还不能把握双方
在运动发展中表现出的差异，有时甚至不能反映出对象的全部性
质和特征。从建筑艺术来看，一种美学风格的形成，往往需要几
百年甚至千余年的历史。如果仅仅只是静态的比较，显然不能显
示出对象的这种特征。比如说，如果只是把中国建筑与西方建筑

加以静态比较，那么，西方建筑从梁柱结构到拱券结构再发展到钢筋混凝土的框架结构，有着十分明晰的历史发展线索。相比之下，中国古代建筑二三千年的历史，建筑的基本结构却没有根本性的变化。这样就很容易轻率地下结论，中国古代建筑在技术和艺术表现上比较单一，没有自己的历史发展。其实不然，关于中国古代建筑的艺术表现，除了考察单体建筑的布局安排，还应该考察建筑的外部空间的组织形式。而中国古代建筑的艺术成就主要地体现在其外部空间的组织上——建筑群的布局规划，建筑与自然环境的关系等。考察一下由城市建筑经景区宗教建筑再到园林建筑的历史发展，中国古代建筑的外部空间的组织显然有着自己的历史发展线索。我们看到，在宫殿建筑中，外部空间的组织是呈严格的南北轴线对称布局；而在景区宗教建筑中，则是由一条游览线把景观与建筑组织成为一个整体；园林建筑的布局则更为自由，由错综复杂的游览线把建筑与人工的景观组织起来。如果不是把中国古代建筑作为一个动态的历史过程加以考察，并与西方单体建筑的内部空间的组织加以比较，这条重要的线索是不容易被发现的。同样，西方古代建筑的某些艺术成就，也只有作动态的历史发展的比较中才能发现。如果仅仅只是一种静态的比较研究，那将无法反映出中西古代建筑美学的全貌。

静态的比较研究是**必不可少**的，它是动态比较研究必要的前提条件。也就是说，我们首先要把中西古代建筑美学作为两种不同文化、美学背景的产物加以对照，然后才能比较其在发展运动中的各自规律。由静态到动态走向静态与动态比较的结合，恰恰反映着比较研究的一步走向深入。

这样，第一，我们探讨了建筑美学的一些基本理论；第二，从时间、地域以及具体内容上明确了比较的对象和范围；第三，明确了我们所运用的方法。为我们后文的进一步深入和展开作了必要的准备工作。

第二章

建筑美的特征：和谐

这里，我们所要讨论的中西建筑的美学特征，不仅仅只是作某种静态的考察，而且还要把对象作为一个动态的历史过程来加以考察。

第一节 基本性质

最早把艺术美作为一个动态的历史发展过程而加以系统研究的是德国美学家黑格尔。他认为，艺术美的发展经历了象征型、古典型和浪漫型这样三种类型。具体到建筑美学上，黑格尔认为，建筑艺术本质上是一种象征型艺术，但它也经历了象征、古典、浪漫的发展过程。这里，黑格尔揭示出一个关键性的问题，即艺术美的性质，是随着人类社会历史发展而发展的，不同时代的艺术有着不同的审美理想和审美性质。在我们看来，这一点是符合艺术历史发展的实际的。因此，中西建筑美学的比较研究，首先要涉及的问题是：在这一特定的历史时期，中西建筑艺术美的基本性质。

一、艺术美的历史发展与建筑美

黑格尔关于艺术美历史发展三阶段的划分，主要根据在于其哲学体系。他认为世界的发展是由精神经物质重新返回精神的过程，同样，艺术美的发展也是由物质返回到精神的过程。所谓“象征型”艺术是物质大于精神，艺术美尚未获得独立的地位，精神

还是隐寓于物质之中，因而是朦胧的、抽象的，其典型形态就是建筑艺术；而“古典型”艺术则是物质与精神的完美统一，它也是艺术的理想形式，其典型形态是雕刻艺术；在象征型和古典型艺术当中，物质还占有一定的地位，而到了浪漫型艺术，则摆脱了物质手段的束缚，直接表现精神性的内容，如诗歌、音乐艺术等。最终，艺术走向解体，为哲学所取代。

黑格尔的艺术史观在一定程度上揭示了艺术美的历史发展线索，揭示了门类艺术的历史发展的性质。但是，任何的历史研究，都是以研究者所处的时代为立足点向后看的，因此，也都难免有许多失误之处，黑格尔也不例外：第一，黑格尔的艺术美的历史观的根据在于其哲学体系，而其哲学体系是头足倒立的，因此，其出发点本身就是错误的；第二，他无法预见在他身后艺术形式也是在不断地发展变化的，古典的建筑、雕刻、绘画固然严格地受到物质媒介以及人们固有的时空观念的局限，因而表现上不够自由。但随着科学技术的发展，这些物质媒介也会发生变化；例如，古典雕刻、绘画严格受到三维空间和二维空间的限制，但爱因斯坦相对论的“四维空间”理论一经诞生，就极大地丰富了现代绘画和现代雕刻的语言手段。建筑艺术美的历史发展也不例外——由于在黑格尔时期，建筑艺术美的历史发展还没有显示出一种历史发展的相对完整性，所以，他关于建筑艺术美的历史发展，也难免有牵强附会之处。

在我们看来，艺术美的历史发展的根据只能在人类社会历史发展之中。奴隶社会和封建社会基本上还是一种农业文明，在这种文明状态下，物质和精神的发展在一种较低层次上处于相对平衡状态；而到了工业文明近代资本主义社会，劳动分工的细致化，私有制与社会化大生产之间的矛盾，严重地破坏了农业文明低层次的平衡态，农业文明的田园梦被惊醒了，物质与精神的发展出现了严重的不平衡，人与对象世界的关系也发生了根本性的变化，同时，个体的人格精神也处于分裂状态之中。这一根本性的社会

变化反映在艺术美的理想上，就出现了古代和谐美理想与近代崇高美理想的对峙。所谓和谐美，它给人的审美感受是优美，是艺术美的各因素：如主体与客体、感性与理性、内容与形式、再现与表现之间的和谐统一；而崇高美则是上述各元素之间的矛盾对立乃至冲突，它表现的是一种痛感、冲突。所以，我们看到，古希腊的绘画、雕刻与现代的绘画、雕刻就表现出两种不同的审美效果，前者庄重、宁静、典雅，严格遵循着形式美的要求（比例、均衡等），是古代和谐美的艺术；而后者则是变形，侧重于主观情绪的表现，而且不遵循形式美规律，甚至故意破坏形式美，是近代崇高型艺术。由此，我们把艺术美的历史发展看作是由古代和谐美向近代崇高美的历史发展。

那么，建筑艺术美是否也基本上是按照这条历史线索发展的呢？

我们在“引论”中讨论的建筑艺术的复杂特性同样影响着建筑艺术美的历史发展。一方面，作为艺术，它固然要表现出时代的审美理想，显示出时代的美学特色；可另一方面，这种审美理想的表现，又处处受制于技术、功能等方面的要求。因此，建筑艺术美的历史发展是走着自己的路，它有着自己的特殊性。黑格尔的建筑艺术美的历史观忽视了这一点，认为建筑艺术的发展历程与其它艺术是一致的，没有认识到建筑艺术的复杂特性以及由此而形成的其历史发展的特殊性。我们看到，随着科学技术的发展，建筑艺术的表现手段越来越丰富，古希腊建筑的梁柱结构还只能表现二维空间的外观形式美和三维空间的造型美；而拱券结构的采用，则开始使建筑具有巨大的内部空间，钢筋混凝土以及现代建筑所运用的各种新的材料和新技术，使得现代建筑无论是在外部空间，还是内部空间，都发生了重大的变革，现代建筑把内部空间与外部空间统一起来，构成一个有机的整体空间。但是，西方现代崇高型的艺术中常见的母题——矛盾、冲突、焦虑不安、失落感、苦闷、荒诞、潜意识的表现等等，在西方近现代

建筑艺术中虽也有所表现，但并没有得到相应的突出地位，其美学特征仍表现为和谐。其重要原因大概在于，建筑毕竟还要创造一个人居的、为人服务的空间环境，这些基本功能的要求，不允许建筑艺术也表现上述的各种主题。

但是，作为艺术，建筑又必然地要表现出时代的审美理想。我们看到，古希腊建筑就同古希腊的雕刻一样，都表现着宁静、庄重、典雅的美学风格，是一种典型的和谐美。在中国，早期的园林追求体量之宏大，讲究场面的壮观，极尽铺排之能事，追求的是一种势壮之美；而后期的园林建筑则显得幽静雅致，含蓄自然平淡，韵味深远，追求的是自然之趣。这些变化又基本上与中国古代审美理想的历史发展相吻合。由此可见，建筑美的历史发展与艺术美的历史发展又有着一定的相似性。

由于建筑艺术美的发展所具有的这种复杂特性，所以，我们在考察中西古代建筑美学的基本性质时，既要考虑到它受时代审美理想影响的一面，同时，又要考虑到建筑艺术美的特殊性。

二、中西建筑艺术的和谐美特征

从总体的基本精神上看，我们认为，中西建筑艺术表现的是和谐美特征，这一点与古代艺术的审美理想是一致的。

首先，我们来看古代和谐美理想与古代建筑艺术的关系。

古希腊的审美理想是以和谐为特征的。毕达哥拉斯就认为美是和谐。他指出“音乐是对立因素的和谐统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调。”^①在他看来，和谐就是对立的双方的协调和统一，是动与静、阴与阳、一与多、奇与偶、善与恶、明与暗等对立双方相互统一的产物。美学家亚理士多德认为，美表现在事物的外观的整一性，他指出：

^① 《西方美学家论美和美感》第14页。商务印书馆，1980年版。

一个美的事物——一个活东西或一个由某些部分组成之物——不但它的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应有一定的大小；因为美要依靠体积与安排，一个非常小的活东西不能美，因为我们的观察处于不可感知的时间内，以至模糊不清；一个非常大的活东西，例如一个一千里长的活东西，也不能美，因为不能一览而尽，看不出它的整一性。^①

显然，亚理士多德认为美的特征在于形式上的“秩序、匀称、明确”等。18世纪德国美学家温克尔曼把古希腊造型艺术的美学特征概括为“单纯的高贵，静穆的伟大”，他也把古希腊艺术的美学特征归结为和谐。我们看到，同古希腊的其它艺术一样，其建筑艺术也表现出和谐美的特征：首先，它表现在顶部的压力与底部的支承力之间处在一种完美的静态平衡之中。从古希腊建筑的柱式来看，它有柱础、柱身、柱头，柱身上刻有凹槽，整个柱式的力量是向上升起的（底部较粗，顶部较细）；檐部又可分为额枋、三陇板、檐冠等等；在柱头与檐部之间还有一块托板。柱式和檐部中的这些部分，使得檐部的压力与柱身的支承力都显得十分平缓。其次，还表现在形式比例的和谐上，古希腊神庙建筑的柱式底部直径与柱子的高度、柱与柱之间的距离，以及柱与梁两部分之间总是有着恰当的比例关系；再次，古希腊的神庙建筑还表现出完整的整体性，即各个部分组织成为一个有机的完美的整体，古希腊的神庙建筑也不追求体量之宏大（而古代埃及和古代中国都曾一度追求过大体量的建筑）。第四，古希腊神庙建筑如同古希腊的雕刻一样，都讲究恰当的比例关系，而且多采用人体的比例。因而古希腊的建筑与古希腊的艺术都表现出同样的审美特征：庄重、典雅、静穆、高贵。

① 亚理士多德：《诗学》第25—26页，人民文学出版社，1962年版。

古罗马的审美理想基本上与古希腊人相同，但是，在古典和谐美的基础上，古罗马的审美理想更偏重于壮美，甚至包含着崇高美的萌芽。古罗马的雕刻比古希腊的雕刻就少了秀美，而多了冷峻、庄重。在美学思想上，朗吉弩斯则明确地把“崇高”作为美学范畴加以研究，他认为崇高不仅仅诉诸人的感情，而且也诉诸人的理智，它是“专横的、不可抗拒的”，它“会操纵一切读者”，如果说在对和谐美的鉴赏中，人与对象处于一种默契、统一之中，那么，在崇高美的鉴赏中，人则是处于被动的、压抑的状态。崇高的根源在于“庄严伟大的思想”、“强烈而激动的情感”、“运用词藻的技术”、“高雅的措辞”、“整个结构的辉煌卓越”^①。显然，朗吉弩斯的崇高概念虽然还不能完全等同于近代美学上的“崇高”（主要表现为、尖锐的矛盾冲突），但他认为崇高涉及到人的情感和理智，有着压抑人的力量，这些都是符合近代崇高美的特征。从总体上来看，朗吉弩斯的“崇高美”的思想更侧重于气势宏大、超凡的气魄以及惊奇的效果等。因此，他还是偏重于古典和谐美的理想。

正是在这种美学理想的支配下，与古希腊建筑相比，古罗马的建筑无论是体量、还是内部空间，都有着超人的尺度。作为神权、君权以及强大的罗马帝国军事势力的象征，我们看到，万神庙、提图斯凯旋门、图拉真广场、马库斯·奥勒留纪念柱、大型的巴西利卡^②以及浴场、格斗场等建筑，无不具有磅礴的气势和惊人的效果。特别是由于拱券结构的采用，使得建筑艺术的发展，开始了新的历史阶段。

中世纪美学思想比较复杂。一方面，基督教否定一切尘世的美和艺术，在他们看来，尘世的艺术和美近似于邪恶，把人引向罪恶和堕落。另一方面，他们又极力鼓吹天国的美，上帝的美。

① 《文艺理论译丛》，1958年，第二辑，第34页，人民文学出版社。

② 巴西利卡：指一种综合用作法庭、交易所与会场的大厅性建筑。

中世纪重要的神学家圣·奥古斯丁就是这样，在他刚成年之时，就暗自庆幸上帝使自己不再染指于庸俗的尘世艺术。同时，他却认为存在着上帝的美。中世纪神学家的美学思想都具有这种矛盾性。其代表人物有圣·奥古斯丁、圣·托马斯·阿奎那。如果我们剥开中世纪美学思想的神学外衣，那么，我们会看到，它表现出来的仍是古典和谐美的特征。圣·奥古斯丁把美规定为“各部分的匀称，加上色彩的悦目”^①，圣·托马斯·阿奎那则认为，“美有三个要素：第一是一种完整或完美，凡是不完整的东西就是丑的；其次是适当的比例或和谐；第三是鲜明，所以鲜明的颜色是公认为美的。”^②可见，中世纪美学虽然披上了一层神学外衣，但仍与古希腊的美学精神相一致，即表现为形式上的完整性、统一性、匀称性，以及一定的比例关系。圣·奥古斯丁还谈到建筑的形式美问题：

建筑物细部上的任何不必要的不对称都会使我们感到很不舒服。举例说，如果一座房子有一个门开在侧边，而另一个门则几乎是开在中间，但又并非恰好居中，……我们就会不满意。相反，如果在墙中央开一窗户，在其两侧距离相等处又各开一个窗户，我们就会满意……这就是建筑学里值得夸奖的合理性……这是令人高兴的。因为这是美的，其所以美，就因为建筑总体的两半式样相同，并以一定方式联系为一个统一和谐的整体。^③

① 转引自《美学译文》第一辑，第181页，中国社会科学出版社，1980年版。

② 《西方美学家论美和美感》第65页，商务印书馆，1980年版。

③ 转引自《美学译文》第一辑，第186页，中国社会科学出版社，1980年版。

我们看到中世纪的宗教建筑，无论是拜占庭风格，还是哥特式风格，尽管体量宏大，细部装饰十分繁复，但仍表现出完美的整体性，它的细部与细部之间都保持着应有的比例关系。同时，中世纪的宗教建筑还表现出明显的神秘感，它宏大的体量，那力图摆脱地心引力的升腾之势，巨大的内部空间，繁复的细部装饰，都在一定程度上压抑着人的精神，使人感到压抑、痛苦，进而力求摆脱尘世，渴望升华到更高的境界。

不同于中世纪及其以前的建筑美学，极少有建筑美学方面的理论思想，自文艺复兴开始，西方美学家和建筑学家都开始了建筑美学的理论思考。如果说，在这之前的建筑艺术还是不自觉地受到时代的审美理想的影响，表现出时代的美学特征，那么，自文艺复兴开始，建筑的美学追求就成为了一种自觉的行动。阿尔贝蒂就明确指出：“所有的建筑物，如果你们认为它很好的话，都产生于‘需要’，受‘适应’的调养，被‘功效’润色；‘赏心悦目’在最后考虑。”^①他还指出：“我们从任何一个建筑物上所感觉到的赏心悦目，都是由美和装饰引起的，……如果说任何事物都需要美，那么，建筑物尤其需要，建筑物决不能没有它，……”^②显然，这里把建筑美的表现摆在十分重要的地位。

文艺复兴时的建筑美学思想实际上还只是把古希腊罗马的美学思想运用到建筑的实际当中，或者说，对古希腊罗马建筑所表现出的审美特征加以进一步总结而已。具体来说，它包括：第一，认为美的本质是和谐统一的整体性。阿尔贝蒂指出：“我认为美就是各部分的和谐，不论是什么主题，这些部分都应该按这样的比例和关系协调起来，以致既不能再增加什么，也不能减少或更动什么，除非有意破坏它。”^③帕拉第奥也说：“美产生于形

①②③ 转引自陈志华：《外国建筑史》第121、122页，中国建筑工业出版社，1979年版。

式，产生于整体和各部之间的协调，部分之间的协调，以及，又是部分和整体之间的协调；建筑因而象个完整的、完全的躯体，它的每一个器官都和旁的相适应，而且对于你所要求的来说，都是必需的。”^①第二，认为美表现为一定的几何形状或比例的匀称、和谐，即建筑主要是一种形式美。阿尔贝蒂指出，建筑物的各部分“无疑地应该受艺术和比例的一些确定的规则的制约。”^②这里的建筑美学思想仍然还没有跳出古希腊罗马美学思想的窠臼，对建筑美的认识也还只是停留在形式美上，缺乏更深刻的本质的认识。

从文艺复兴时期建筑艺术创作的实际情况来看，其美学特征表现为：

第一，人本主义倾向。我们知道，古罗马和中世纪的建筑往往有着超人的尺度，巨大的体量和内部空间往往压抑着人的精神。文艺复兴时期的建筑首先恢复了古希腊建筑所具有的人的尺度，建筑中的比例关系来自人体的比例关系。数学家巴奇奥里指出：“……所有的度量和它们的名称都来自人体，而且在人体中可以找到上帝揭示自然最深邃的奥秘的全部的比和比例。”^③正是在这种思想的支配下，我们看到，古希腊的列柱式被重新运用到建筑当中，在有的建筑中，这些柱廊并不承重，而仅仅只是为了装饰。

第二，风格的多样性。基督教把许多建筑型制斥之为异端而加以排斥，如把集中式平面和穹顶视为异教建筑的型制，这就严重地束缚了建筑艺术风格的多样化。文艺复兴时的建筑师在反神权的思想的鼓舞下，大胆采用了各种各样的形式，加上这时对古希腊罗马建筑的重新发现和认识，使古典建筑艺术走向了高潮。这时，既有拱券结构，也有梁柱结构，还有的把这两种结构形式加

①②③ 转引自陈志华：《外国建筑史》第121、122页，中国建筑工业出版社，1979年版。

以结合。建筑师们也充分发挥了自己的艺术个性，例如，著名的雕刻家米开朗基罗设计的建筑，就如同他的雕刻作品一样，充满了刚健的力量，丰富的动感以及骚动不安的情绪；而画家拉菲尔设计的建筑则如他的《西斯廷圣母》一样，温馨、恬静、细腻，这也是建筑艺术摆脱神学的桎梏以后的一次充分的自由表现。

自文艺复兴开始，西方古代建筑的主角——宗教建筑的地位开始动摇。建筑艺术开始转向宫廷和贵族的府邸以及相应的公共建筑上。大体量的建筑不再是神权的象征，而是尘世的人的力量现实表现。到了17世纪法国古典主义的兴起，出于政治上的需要，宫廷建筑在建筑史上开始占有主导性的地位了。

古典主义是17世纪法国文化潮流的总称。其主要目的是配合当时的封建专制统治。表现在建筑艺术上，其主要特征为崇拜古罗马风格，推崇理性，探求具有普遍性的、永恒意义的建筑美学原则，它反对个性，反对表现情感。认为建筑美就在于纯粹的几何形状和数学比例关系，把美完全归结为数学关系。古典主义的建筑理论还强调建筑的局部与整体之间的关系，讲究严谨的布局，一切都显示出严格的逻辑性。法国古典主义建筑理论的代表人物弗·勃隆台的下述文字可以说是代表了古典主义建筑的基本美学思想：

一个真实的建筑由于它合于建筑物的类型的义理而能取悦于所有的眼睛，义理不沾民族的偏见，不沾艺术家个人的见解，而在艺术的本质中显现出来，因此，它不容忍建筑师耽溺于装饰，沉溺于个人的习惯趣味，陶醉于繁冗的细节；总之，抛弃一切暧昧的东西，于条理整饬中见美，于布局中见方便，于结构中见坚固。^①

① 转引自陈志华：《外国建筑史》第143页，中国建筑工业出版社，1979年版。

正是从这种理论思想出发，古典主义建筑在布局和构图当中，讲究严格的对称均衡，突出中心轴线，主次关系十分明显。这些特征主要表现在宫殿建筑和贵族的府邸建筑当中。其中，以凡尔赛宫最为典型。凡尔赛宫不仅布局讲究严格的轴线对称，甚至连道路、植物、雕刻、草地、水池等都是几何形状图案。可以说，古典主义建筑把自古希腊以来强调建筑所具有的数量比例关系和几何形状的这一美学思想推到了极致，同时，也是对这一建筑美学思想的僵化，已经没有了发展的余地。所以，随着君权势力的衰落，古典主义建筑也渐趋衰落，而病态的、以讲究室内装饰为特征，以纤巧细腻而又琐碎、柔媚、虚幻为风格的洛可可式建筑开始占据了上风。这实际上，也是建筑古典和谐美艺术表现走向衰落的标志。洛可可装饰虽然也是一种柔美的表现，但它毕竟不是健康的和谐美理想，而是一种病态的美学趣味。

古典主义思潮以后的西方建筑，尽管流派众多，各种思潮不断涌现，但总体上来说，建筑的功能由为宗教或为王权服务转向为新兴的资产阶级的工业和商业服务。这种功能的变化，也将导致表现形式的变化。在18世纪以后的西方建筑，先是寻求新的形式以适应新的功能要求，后来由于钢筋和混凝土材料的运用，使得建筑又在探索新的材料和新的结构技术相适应的表现形式。此间，虽然不断有种种复古思潮的沉渣泛起，但都没有什么新的美学思想。直到现代主义思潮的兴起，才开始建筑艺术语言的重大革命（关于现代主义和后现代主义建筑美学思潮，见第八章）。因此，可以说，古典主义与现代主义之间的西方建筑，正是处在一种新旧时代两种形式的过渡发展阶段。

相对于西方古代建筑而言，中国建筑艺术的和谐美理想的艺术表现主要有如下特征：第一，由于材料和结构的比较单一，中国建筑艺术未能像西方建筑那样出现那么众多的各种思潮和流

派；这种材料和结构的单一性，使得中国建筑艺术更容易受到审美理想发展的影响；第二，和谐美理想有两种表现形式，一是壮美，一是优美。前者往往表现出巨大的体量，宏伟的气势，超人的尺度，刚劲有力；而后者则往往表现为柔媚、轻松、自然、恬静、典雅。我们看到，西方古代建筑所表现出的和谐美理想也有这样的两种形式。古希腊神庙建筑就有以刚劲有力为特征的多立克柱式和以柔和秀美为特征的爱奥尼克两种柱式；即使是体量宏大，以壮美为其主要特征的拱券结构建筑，在其局部的细部装饰上也不无优美动人之处；古典主义的庄重宏伟纪念碑式的风格和洛可可装饰的纤巧细腻也是壮美和优美的两种不同表现形式。所以，西方古代建筑美理想表现是以优美和壮美两种形式并存的，就同酒神精神与日神精神并存一样。而中国古代建筑美学的发展却不是这样，可以说，中国古代建筑和谐美的理想的表现基本上是从壮美到优美的历史发展过程。如果说西方建筑和谐美的两种形式是二元并存，相互影响，交替发展的话，那么，中国建筑和谐美的两种形式则是一条线性的历史发展过程。这种线性发展的特征主要表现在从城市建筑经由景区寺庙建筑到园林建筑这样的一条历史发展线索之中。

首先，我们来看一看城市建筑。城市建筑包括城市的规划布局和宫殿建筑。城市建筑在中国古代建筑中是最早成熟的一种类型。在春秋末年就已成书的《考工记》就记载了古人关于城市布局规划的方法：“匠人营国，方九里，旁三门，国中九经九纬，经涂九轨，左祖右社，面朝后市。”这一观念一直影响着中国古代城市的布局规划，只要地理条件许可，都体现出上述的特点。另外，从城市的组织内容来看，中国的古代都城往往是由皇城（亦称大内）、内城和外城（郭）三部分组成，以皇城为中心，依次向四周扩展。而皇城中的宫殿建筑又是中心之中心，以此为基点依次展开为其它次要的建筑，这也就是《考工记》所要求的“择国之中以立官”。

作为城市的中心建筑的宫殿建筑群，无不显示出庄重、威严、气势宏伟的美学特征。《周易·系辞下》记载：“上古穴居而野处，后世圣人易之以宫室，上栋下宇，以待风雨。盖取《大壮》。”这里，“大壮”是指一种卦象，为上震下乾（䷗）。“《象》曰：《大壮》，大者壮也。刚以动，故壮。”^①故此卦象有大而强壮之意。所谓乾，刚而健；震，动也。刚而健，刚而动。因此，建筑要表现出阳刚之美。这一点，从甲骨文的象形文字中就有所反映：如“高”，甲骨文作“𠄎”，或作“𠄎”，象层屋之形；《说文解字》曰：“高，崇也，象台观高之形。”孔广居的《说文疑疑》谓：“高，象楼台层叠形，入象上屋，冂象下屋，口象上下层之户牖也。”再如“京”，甲骨文作“𠄎”，与“高”一样，象层屋之形。^②可见在殷周时代，中国就已产生了高层建筑，故《考工记·匠人》称“殷人重屋，堂修七寻，堂崇三尺，四阿重屋。”春秋战国时期，“高其台，美其宫室”一时成为时尚，出现了许多著名的建筑。“台榭曲直之望，青黄刻镂之饰”^③，导致了墨子对此的强烈的不满。秦皇汉武则是把这种风气推向了极致。《史记》称秦始皇的阿房宫“东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可以建五丈旗。周驰为阁道，自殿下直抵南山，表南山之颠以为阙。为复道，自阿房渡渭，属之阿房，以象天极，阁道绝汉抵营室也。”^④至今尚存的阿房宫遗址的夯土台，虽然经数千年的风吹雨打，东西长仍有约1公里，南北约0.5公里，后部残高约8米。从这些史料和数字当中，不难想象其规模之宏大，气势之壮观。汉代在秦王朝的废墟上重整旗鼓，营造了规模更为庞大的宫殿建筑群。特别是汉武帝，其大兴土木之规模，绝不亚于秦始皇。《三辅黄图·序》记载：“至

① 高亨注：《周易大传今注》，齐鲁书社，1979年版。

② 引文参见温少峰、袁庭栋《殷商卜辞研究》，四川社科院出版社，1983年版。

③ 《中国美学史资料选编》上册，第21页，商务印书馆，1980年版。

④ 《史记·秦始皇本纪》。

孝武皇帝，承文、景菲薄之余，恃邦国阜繁之资，土木之后，倍秦越旧。斤斧之声，畚鍤之作，岁月不息。盖骋其邪心以夸天下也。”这时的未央宫是“以木兰为芬橈，文杏为梁柱，金铺玉户，华榱璧档，雕楹玉础，左墄，右平。黄金为璧带。间以和氏珍玉。风至其声玲珑也。”^①据考古资料，未央宫全宫面积约5平方公里，南北长约2250米，东西长约2150米。^②除了未央宫外，汉武帝还增修了建章宫、寿宫、北宫、温泉宫，宫内有大殿，有数十丈之高的台榭、门阙。此外，还有大型的苑囿多处，无不极尽铺张、豪华之极。此后，中国历代王朝的都城建筑都显示出与秦汉宫殿建筑的同样特点。无论是盛唐的麟德殿，还是元明清三代的故宫建筑群，都是上述秦汉宫殿建筑的美学风格的延续和发展。

中国古代城市建筑和宫殿建筑的美学特征可以归结为：第一，严格的逻辑性。其轴线对称式的布局，严整的矩形，使得整个布局显得庄严，宏伟。第二，宫殿建筑作为封建皇权的象征，体量宏大，雄伟壮观。第三，其细部的装饰也显得十分华丽。这三个特点可以从现存的北京故宫建筑群中清楚明白地见到。

中古社会以后，中国士大夫阶层开始出现了一股崇尚自然，追求野趣的风格。儒、道、释三种思想的合流，使得这一风尚在文人、道士和僧人中普遍流行开来。最早发现自然美的，不能不说与道教和佛教有关。道士、僧人深居幽山，也就自然而然地把超尘脱俗的自我解脱的宗教心情与自然山水结合起来。相传晋代著名僧人慧远在庐山东林寺修行，就有《庐山东林寺杂诗》：

崇岭吐清气，幽岫凄神迹。
希声奏群籁，响出山溜滴。

① 《三辅黄图》。

② 李遇春：《宫殿建筑史上的杰作——未央宫》，《百科知识》1986年第2期。

有客独冥游，径然忘所适。^①

再看帛道猷的《陵峰采药触兴为诗》：

连峰数千里，修林带平津。
云过远山翳，风至梗荒榛。
茆茨隐不见，鸡鸣知有人。
闲步践其径，处处见遗薪。
故知百代下，故有上皇民。^②

到了中晚唐，这种风气就更盛了。不仅僧人如此，许多文人亦是如此。从两晋南北朝以来，中国文人士大夫与僧人道士结下了不解之缘。如谢灵运、宗炳、吴道子、王维、司空图、严羽、苏轼等等，都与佛教有很大的关系。而许多僧人道士则同时兼为文人或诗人，有着很高的鉴赏能力和艺术才能。如唐代的皎然、贾岛等人，一本《古今禅藻集》就是明证。这股始于两晋南北朝的崇尚自然美的涓涓支流，到了中唐以后，便汇成了一股强有力的主导性的潮流。从而在美学史上占据着越来越重要的地位。不仅崇尚客观自然之美，而且主张行文立意，亦讲究自然，天然浑成，不加雕饰。使得自然的含义更为丰富。这股美学思潮对中国古代的建筑艺术也产生了深刻的影响。

这种影响首先反映在宗教建筑之中，尤其是佛教。佛教讲究坐禅法，而修禅则要求有一个比较寂静幽深的自然环境。故早期的佛教的修禅多于山林洞穴之中。相传佛祖达摩就曾在山洞中面壁九年，以至于小鸟在身上筑巢而不知。因此，宗教建筑在城市发展的同时，也开始了它的另一种发展形式，即景区的宗教建筑。早在南北朝期间，五台山、九华山、嵩山、衡山等著名的风景区都已

①② 《古今禅藻集》。

开始出现了佛教建筑，浙江杭州的西湖也曾是道学家葛洪炼丹求仙之处。到了唐代，此风亦波及到文人士大夫。一些文人士大夫也纷纷于风景区构筑山庄别墅。史称唐代大诗人王维“得宋之问蓝田别墅。在辋口，辋水周于舍下，别涨竹洲花坞，与道友裴迪浮舟往来，弹琴赋诗，吟咏终日。”^①而司空图则“有先人别墅在中条山之王官谷，泉石林亭，颇称幽棲之趣。自考槃高卧，时名僧高士游泳其中。”^②在《唐才子传》中有这样的描述，“一食自甘，方袍便足，灵台登皎，无事相干，……青峰瞰门，绿水周舍，幽径寻真，景变序迁，荡人冥思。”可见，在景区构筑别墅成为文人理想的生活环境。宋代便形成了四大佛教名山，四大著名书院，还有众多的道教名山。于是，便形成了独具一格的、以宗教建筑为代表的景区建筑。

从审美特征来看，景区宗教建筑着重强调的是建筑与自然风景之间的关系问题，如何把两者统一起来，是景区宗教建筑的主旨。因此，景区宗教建筑一反宫殿建筑和城市寺庙建筑追求体量宏大，装饰华丽，布局严谨的特色，更着重于表现的自由。在布局上，往往能够把主要景观与建筑结合起来，一方面，使得建筑成为赏景的最佳视点，另一方面，又不因建筑而破坏自然景观。建筑的体量也不一味追求宏大，而着意于“藏”，即把建筑隐蔽在自然的山水林木之中，这样，就不会因建筑的占地面积过大而破坏自然景观，从而做到不破石相，不动土方；也不会因建筑的高而遮挡视线，妨碍游人观赏景致。所以，这里是人工与自然的结合，其中，又更加强调自然。

由于受到地理环境的制约，景区宗教建筑在表现自然美上还显得有些生硬和不足（当然更多的是成功的佳作）。但它却直接启发了园林建筑的构思与立意。如果说城市建筑是一种人工环境，景

① 《旧唐书·王维传》。

② 《旧唐书·司空图传》。

区宗教建筑是一种自然环境,那么,园林建筑则是又重新回到了人工环境。不同于城市建筑的是,这种人工环境更侧重于表现自然美,在艺术表现上也相当的灵活自由,是艺术创造的自然美。

园林艺术是中国封建社会文人士大夫的心态以及审美意识的一种必然产物,它与中国古典诗歌及绘画有着许多相通之处,都典型地反映着文人士大夫的审美理想。从美学的角度来看,它们共同的特征在于,都强调意境美的创造,力求表现出一种虚实相生、动静相济、情景交融,含蓄而又韵味无穷的艺术境界。园林艺术就是要把文人士大夫的“生活思想以及传统文学和绘画所描写的意境溶贯于园林的布局与造景中。”^①创造意境美,追求诗情画意是园林建筑不同于其它建筑艺术的美学特征。

首先,我们来看看园林的立意。

造园家计成明确地指出,造园也讲究“三分匠人七分主人”,指的就是立意的重要性。“物情所逗,目寄心期,似意在笔先。”^②在这一点上,为文、为诗、为画与造园是一致的。所谓立意,也就是要明确所要传达的内容和要旨,这是造园的要义,也是把握园林艺术美的关键。

宋代以前的文人士大夫所经营的山庄别墅,就表现出强烈的崇尚田园野趣,追求自然清寂,退避隐世的意旨。封建文人士大夫一开始参与到园林建筑艺术中,就继承并进一步强化了这一思想。这一点,我们可以从北宋苏舜钦和司马光所营构的沧浪亭和独乐园中看出。

苏舜钦在政治上失意以后,迁居苏州,开始营构沧浪亭。所谓“沧浪”一词,引自屈原的诗篇《渔父》:“沧浪之水清兮,可以濯我缨;沧浪之水浊兮,可以濯我足”,又见《孟子·离娄》。

① 刘敦桢主编:《中国古代建筑史》第19页,中国建筑工业出版社,1980年版。

② 计成:《园冶》。

本为渔父劝隐之语。这里，以“沧浪”命名，其退隐之意十分明显。苏舜钦所作《沧浪亭记》则十分明确地表明了其营构沧浪亭之用意：

予时榜小舟，幅巾以往，至则洒然忘其归，觞而浩歌，踞而仰啸，野老不至，鱼鸟共乐，形骸既适，则神不烦，观听无邪，则道以明。返思向之汨汨荣辱之场，日与锱铢利害相磨戛，隔此真趣，不亦鄙哉！^①

同样，宋代的司马光在洛阳购置的独乐园，亦有此意。《孟子·梁惠王》中有这样的表述：“独乐乐，不如与众乐乐；与少乐乐，不如与众乐乐。”这里的“独乐”，则是反其意而用之。在《独乐园记》中，他清楚地表明了自己的美学趣味：

若夫鹤鹑巢林，不过一枝；鼯鼠饮河，不过满腹，各尽其分而安，亦迂叟之乐也。……志疲体倦，则投竿取渔，执衽采药，决渠相羊，唯意所适。明月时至，清风自来，行无所牵，止无所柅，耳目肺肠，悉为已有。踽踽焉，洋洋焉，不知天壤之间复有何乐可以代此也。因合而命之曰“独乐园”。^②

沧浪亭与独乐园的基本立意，我们还可以从其景观的命名见出。如沧浪亭的主要景观有“濯缨亭”、“清香馆”、“观鱼处”、“看山楼”、“印心书屋”等等；独乐园有“弄水轩”、“钓鱼庵”、“种竹斋”、“采药圃”、“浇花亭”、“见山台”等。

明清的园林基本上继承了宋代园林的基本立意，退隐避世，

①② 陈植：《中国历代名园记选注》安徽科技出版社，1983年版。

崇尚自然的气息更为浓厚。如无锡的寄畅园，取意于晋代王羲之的诗：“三春启群品，寄畅在所园”。苏州的拙政园，取意于晋代潘岳的《闲居赋》：“筑室种树，逍遥自得，……灌园鬻蔬，以供朝夕之膳，……此亦拙者之为政。”还有托于渔隐之意的“网师园”。如此等等，无不表现出封建文人士大夫的生活态度和审美理想。崇尚田园风光，追求自然野趣，自命高雅，以求自适自娱，这是园林建筑艺术的基本立意。

这种以退隐避世以求全身的政治态度和人生态度，表现在审美理想，就体现为崇尚自然清寂，追求淡雅幽远，韵味无穷的境界。不同于宫殿建筑的装饰之华丽，布局之严谨，园林建筑则主张淡雅，反对装饰，布局上则主张灵活自由，因体得宜。这一点，都反映在计成的《园冶》之中。为了表现自然优雅的审美理想，计成认为，构园首先必须以雅为标准，反对雕饰：

“栏杆信画而成，减便为雅。”（栏杆）

“佳境宜收，俗尘安到。切忌雕镂门空，应当磨琢墙垣；处处邻虚，方方侧影……雅致可观。”（门窗）

“从雅遵时，令人欣赏，园林之佳境也。历来墙垣，凭匠作雕琢花鸟仙兽，以为巧制，不第林园之不佳，而宅堂前之何可也，……市俗村遇之所为也。高明而慎之。”（墙垣）

“雕镂花、鸟、仙、兽不可用，人画意者少。”

在布局上，必须自由灵活，因体得宜，反对机械式的构园方式：

“园基不拘方向，地势自有高低，涉门成趣，得景随形，或傍山林，欲通河沼……如方如圆，似偏似曲……相地合宜，构园得体。”

“园地惟山林最胜，有高有凹，有曲有深，有峻有悬，有平有坦，自成天然之趣，不烦人事人工。”

“或楼或屋，或廊或榭，按基形式，临机应变。”

“斯巧妙处不能尽式，只可相机而用，非拘一者。”

显然，计成的造园主张是“从心而不从法”，只有这样，才能“纳千顷之汪洋，收四时之烂漫”，从而做到“堂开淑气侵人，门引春流到泽”，使“幽人即韵于松寮，逸士弹琴于篁里”，“俯流玩月，坐而品泉”，一派超凡脱俗，悠然自得的田园风光。

从城市建筑经景区宗教建筑再发展到园林建筑这条历史线索，实际上是由壮美到优美的发展过程，这与中国古代审美理想的发展基本上是一致的。也是中国建筑美学区别于西方建筑美学的特点。因此，我们从中可以看出，中西建筑美学虽然都表现出和谐的特征，但中国建筑美学是从壮美到优美的线性发展过程，而西方则是优美和壮美二元并存，交替发展的。

三、建筑和谐美的具体表现

具体来说，中西建筑的和谐美理想主要表现在以下两个方面：

第一，时间和空间的统一性。

古代和谐美艺术的时空观要求把时间和空间统一起来，即要么把空间的变化体现在时间的系列上，也就是说，在有限的时间范围内，尽可能地表现出更多的空间内容；要么把时间的变化表现在静态的空间形式上，使静态空间也显示出动态的时间性的变化运动，从而使静态的空间形式也显得富有朝气。中西建筑艺术基本上都体现出这条基本原则，只不过是时间和空间的具体的统一方法不同而已。

中国的古代建筑基本上是在平面空间上展开的，它不是以单体建筑为基本单元来向高层空间发展以增加建筑的体量，而是在四合院的基础上向前后左右延伸，所以，中国古代建筑多为建筑群。于是，如何把这些建筑群组织成为一个有机联系的整体就成为一个重要的课题。这就是时间观念的引入。我们看到，在中国古代建筑中，无论是城市的布局规划，还是宫殿、寺庙等建筑群；无论是景区的宗教建筑，还是园林建筑，都有着一条中心线索在起着前后联系的作用。这条中心线索，在城市建筑中，往往是一

条南北走向的中轴线（四合院的布局就是如此）；在景区宗教建筑和园林建筑中，则往往是游览线。通过游览线的组织作用，把分散的建筑与自然景观组织成为一个完整的有机的空间整体。中国古代建筑的空间变化就是通过时间系列来表现的，随着中心线索的展开，各种各样的空间变化也就得到相应的表现。

西方古代建筑更主要地是把时间的节奏、韵律体现在静态的空间形式上。所谓节奏、韵律，指的是音乐的音响运动中节拍的轻重、缓急、长短交替出现而合乎一定的规律。西方古代建筑的注意力更主要地集中在立面上，追求体量的宏大，以及单体建筑的造型，不像中国古代建筑表现出群体性。因此，在静态空间的造型上，西方建筑的形式变化也是多种多样的。但在这些静态空间中，总是表现出强烈的运动感，暗示着一种和谐的变化。如在古希腊的神庙建筑中，柱式呈规律性的排列，哥特式建筑在垂直线上的向上的腾飞之势，都表现出一种动态变化的趋势。恰如雕刻艺术在表现运动时，要选择那包前孕后的一瞬间以做到化静为动，建筑也要化静为动，把时间性的运动变化凝固在静态的空间形式上。

西方现代派的绘画和雕刻也讲把时间与空间结合起来，把时间转换为空间。但这种转换，是为了更好地表现现代派的艺术精神，这里的时间和空间都是歪曲的和变形的，过分地夸大了时空感受的主观性。所以，在本质上，它与古代建筑艺术所表现的时—空的统一观是两回事，表现着两种不同的审美理想。

第二，形式美规律的运用。

古代和谐美艺术的另一个重要特征是形式美规律的运用，即讲究比例、均衡、协调、统一、对比等等。而近代的崇高艺术则是有意识地破坏形式美规律，表现的是激荡、冲突、变幻、扭曲等等。前面我们已经讨论到古代美学家和建筑学家对形式美的强调，这里，我们将着重分析一下形式美规律在建筑艺术中的具体运用。

1. 比例

所谓建筑艺术中的比例，是指构件与构件之间、构件与整体之间的尺寸的大小关系。古典建筑把比例和谐美视为建筑艺术的重要内容。

古希腊建筑就表现出完美的比例关系。首先，他们把黄金分割比例运用于神庙建筑之中。所谓黄金分割比例是指：一条线段被分为两部分，短的部分与长的部分之比等于长的部分与全长之比。若用公式来表示，就是 $\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$ 。这种比例关系首先存在于有机体的结构之中，人体的比例也基本上体现着这种比例关系。所以，在古希腊雕刻和古希腊的建筑艺术当中，都同样存在着黄金分割的比例。例如，帕特农神庙正立面就运用了黄金分割的比例，见图 2-1。

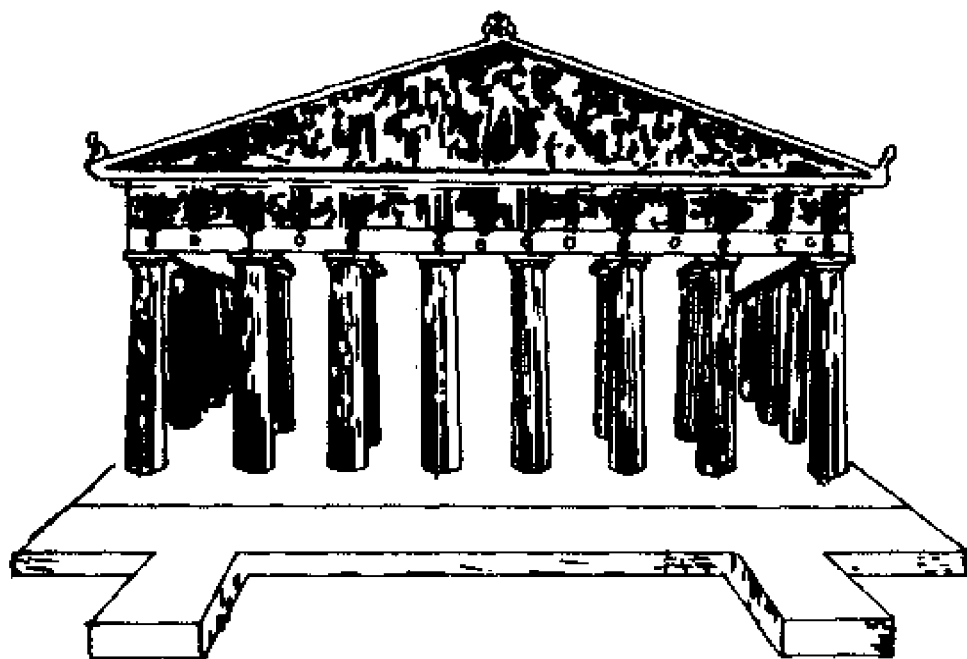


图 2-1 (古希腊) 帕特农神庙

古希腊建筑的柱式也表现出和谐的比例关系。从柱式排列上看，一般来说，宽面的柱数比窄面的柱数多一倍又一根。如帕特农等神庙的柱子数量比为 8:17，也有的是 6:13。再从柱式本身来看，它往往是以柱的直径作为基本的度量单位，柱身、柱

头、柱础的尺寸，都是出于这一基本单位，与柱径表现出一定的比例关系。例如，在多立克柱式当中，柱础和柱头都为柱径的 $1/2$ ，柱身为柱径的七倍，檐部则为柱径的二倍。在爱奥尼克柱式中，柱础为柱径的 $1/2$ ，柱身为柱径的八倍，柱头为柱径的 $1/3$ ，檐部则为 $2\frac{1}{4}$ 倍。显然，柱径成为基本的模数。

文艺复兴时的建筑师们则进一步把建筑的比例提高到新的高度。他们在某种程度甚至把某些特定的比例关系加以固定化，认为这些比例关系表现了永恒的美。例如，帕拉蒂奥就提出了七种理想的平面形状。^① 而此后的古典主义建筑师则把建筑中的比例的关系加以绝对化，被置于至高无上的地位。

同样，中国建筑也表现着比例的和谐。中国建筑较早地采用先进模数制。宋代的《营造法式》对此曾有较为系统的总结。例如，关于台基的大小，《营造法式》认为“立基之制其高与材（模数，为9寸）五倍，如东西广者又加五分至十分，若殿堂中庭修广者，量其位置随宜加高，所加虽高不过与材五倍。”《营造法式》进一步指出：“材分八等，度屋大小因而用之。”可见，模数也不是千篇一律的。今人李允铎先生曾以图表方式排列出《营造法式》的模数制及应用范围。^② 此表见下页。

此外，中国建筑中的圆柱其径与高之比也往往为 $1:8$ 左右。柱径与柱础也有着一定的比例关系。如《营造法式》就有这样的规定：“其方倍柱之径（即础方为柱径之二倍），方一尺四寸以下者，每方一尺厚八寸，方二尺以上者，厚减方之半，方四尺以上者，以厚之尺为率。”

和谐的比例关系，使得建筑的部件与部件之间，部件与整体之间构成为一个统一的整体。当然，比例关系不是绝对的，它总是

① 见（美）弗朗西斯·D·K·钦：《建筑：形式·空间和秩序》第313页，中国建筑工业出版社，1987年第1版。

② 见李允铎著：《华夏意匠》第213页，（台湾）龙田出版社，1982年版。

等级	每分尺寸	材断面尺寸		应用范围
		广(高)15分	厚(宽)10分	
1	0.6	$15 \times 0.6 = 9$	$10 \times 0.6 = 6$	9-11间殿身
2	0.55	$15 \times 0.55 = 8.25$	$10 \times 0.55 = 5.5$	5-7间殿身
3	0.5	$15 \times 0.5 = 7.5$	$10 \times 0.5 = 5$	3-5间殿或7间堂
4	0.48	$15 \times 0.48 = 7.2$	$10 \times 0.48 = 4.8$	3-5间厅堂
5	0.44	$15 \times 0.44 = 6.6$	$10 \times 0.44 = 4.4$	小殿3间或大堂3间
6	0.4	$15 \times 0.4 = 6$	$10 \times 0.4 = 4$	亭、榭、小厅堂
7	0.35	$15 \times 0.35 = 5.2$	$10 \times 0.35 = 3.5$	小殿、亭榭
8	0.3	$15 \times 0.3 = 4.5$	$10 \times 0.3 = 3$	藻井、小亭榭

与一定的建筑材料、结构方式、建筑的体量、类型有着密切的关系。可以说，古典建筑所表现出的和谐的比例关系，只是就古典建筑的形式而言的，它不可能成为一切建筑的金科玉律。

2. 对称

对称是建筑艺术中构图和秩序组织的最基本方式之一，也是人们最早采用的方式。在建筑艺术中，对称主要表现在，①建筑的立面（特别是正立面）的构图；②建筑的平面以及建筑群的布局。

首先，我们来看建筑的立面构图。从水平线和垂直线上来看，中国的建筑基本上都是分为三部分的。从水平线上来看，中国建筑的间数基本上为奇数，如3、5、7、9等，这固然与中国传统观念中把奇数视为阳数有关，但同时也是为了形成左右对称的立面构图。再从垂直线上来看，中国建筑可以分为屋顶、屋身、台基三个部分，屋身一般为凹陷进去的，而屋顶和台基则是凸现出来的，大体上也呈对称方式。从而使得整个单体建筑在水平线上和垂直线上都达到了均衡统一的状态。在西方建筑中，哥特式建筑的立面构图也是呈对称状的，一般多为一对塔夹着中间的山墙，整个立面的垂直线上分为三个部分，呈左右对称之势。如巴

黎圣母院就是典型的例证，见图 2 - 2。

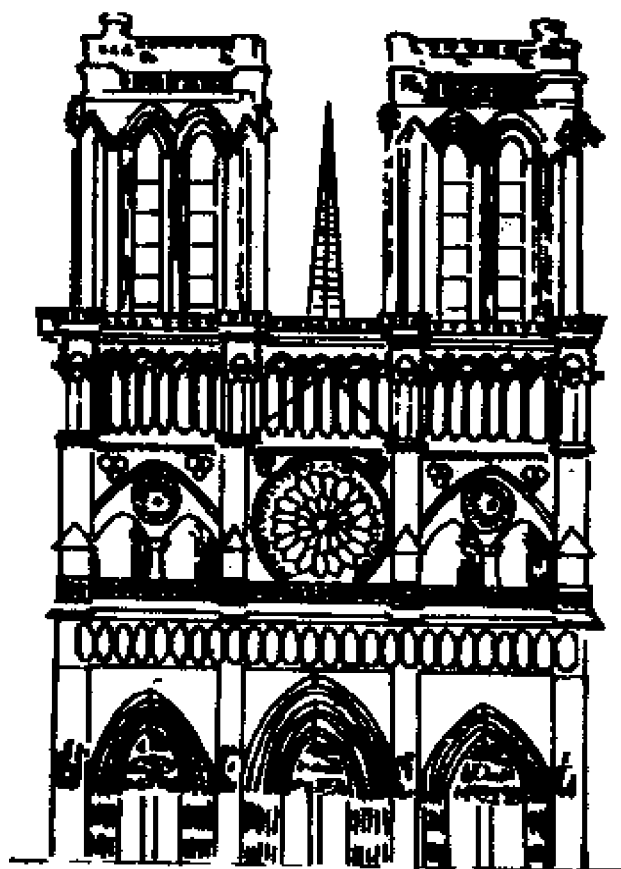


图 2-2 巴黎圣母院

其次，对称被广泛地运用于单体建筑的平面的布局与建筑群的组织安排上，而且多为轴线式的对称方式。我们看到，在古罗马的大型建筑，连续的变化内部空间基本上是呈严格的左右对称方式，如卡拉卡拉浴场的主体建筑就是如此，中世纪的拜占庭建筑，如圣索菲亚大教堂也是左右对称的，而拉丁十字型教堂则是以中心点为基准，呈放射状、前后左右对称的。我们知道，在中国建筑中，对称是最基本的，也是最重要的方式。除了在一般庭院空间中常见的轴线（直线）对称外，还有多重轴线对称方式（如苏州的一些民宅），在山地建筑中，这条轴线还会随地势地形呈转折状。对称方式也是灵活多样的。

在建筑群的组织，乃至城市的布局规划上，对称也被广泛地采用。中国古代的宫殿建筑群绝大多数呈轴线对称方式；而整个城市又是以南北轴线为主，东西轴线为辅，呈对称方式来加以组织安排的。在西方，做为城市中心的广场建筑群也是呈对称方式的，如罗马广场。对称方式在西方，被古典主义建筑师们备加推崇，在这里，甚至连花卉、雕塑、喷泉等景观也呈对称方式安排，凡尔赛宫可谓之典型之作。

总体来说，在中西古典建筑当中，较多地采用平行式对称方式，这就显得比较机械、呆板，过于整齐划一。同时，这种平行式对称，使得建筑的空间表现受到限制，过多地表现二维平面空间，而无法显示三维空间和四维空间的变化，这也是西方古代建筑特别注重单体建筑正立面构图的一个重要原因。

3. 统一

所谓统一，也就是要把元素构成系列，把繁杂多样构成整体。这也是和谐美的基本要求。

其实，无论是比例关系还是对称方式的运用，都是为了取得统一的整体感。在中西古代建筑中，常见的统一方法有：

第一，突出主体建筑的支配作用，以纲带目。在中国的单体建筑中，往往突出中间房屋的地位，在尺寸上都比左右几间要大。在群体建筑中，主体建筑又处于统摄地位，无论是建筑的体量，还是位置，都是引人注目的。如故宫建筑群中的太和殿就是这样的建筑。在中国园林中，也往往有一主景（或主体建筑）来统摄全体。西方古代建筑则更多地是以广场上的教堂建筑作为城市的主体建筑的。

第二，构件的连续重复也可以构成整体统一感。例如，古希腊神庙建筑中，连续的围柱的重复排列，也显示出一个完整性，拱券结构中连续的拱形的重复也是如此。如果说第一种方法是一种从属关系，那么，第二种方法则是一种并列的方式。

第三，建筑的性格的统一性，也就是指建筑所显示出的基本

情感色彩的统一性。例如，在中国古代建筑中，宫殿建筑的基本情感色彩为庄重、神圣、威严、至高无上，因此，整个建筑群各个部分，包括单体建筑、装饰、布局规划等等，都是围绕这一基本主题展开的；而园林建筑的基本情感色彩是典雅、自然、幽静，所以，园林中的景观和建筑都追求一种田园风光，反对雕饰，一切都是随机应变、灵活自如，而不留斧凿之痕迹。就是在园林当中，也会各有所重，有的强调雅，有的强调静，从而显示出不同的性格特征。所以，统一又是以显著的特征为标志的。

当然，古代建筑艺术对形式美规律的运用，并不限于这三种。我们这里只是择其要者加以分析，以窥其一斑。

四、建筑和谐美中的非和谐因素

我们从总体上肯定了中西建筑和谐美的特征。但同时我们也要看到在特定的历史阶段，这种和谐美中也包含着非和谐的因素。

先看西方的哥特式建筑。哥特式教堂的外观体量往往相当宏大，由于采用了尖拱结构，内部空间也富于变化。一般认为，哥特式建筑较完整地体现了基督教的教义精神，即给人以压抑、矛盾、痛苦不安的感觉，另一方面，整个巨型建筑又给人以一种轻盈上升的感觉，表示着对天国的渴望和向往——所以，哥特式教堂建筑有着明显的崇高艺术的特征。当然，仅就此一点，还不足以完全否认哥特式建筑所具有的和谐美性质。我们还是来看看歌德对斯特拉斯堡教堂的具体审美感受吧：

当我站在那座建筑物面前，看到那令人惊叹的景象时，我的感受又是多么出乎意料之外。我的灵魂中充满了一种伟大而完备的印象，这个印象由于是无数和谐细节所组成的，因而是我所能品味和欣赏的，但是，却完全不是我所理解和解释的。我又多么经常回去享受那种宛若置身天堂的愉快，去从我们老大哥的作品中领会

他们那种巨人似的精神呀！……有多少个黄昏时分的暮霭以友好的憩静打断了我那接应不暇、疲倦不堪的眼睛的观赏呀。在我的眼前，无数零件溶合为完整的部件，这些部件朴质而又伟大地站在我的灵魂面前，我的禀赋都马上欣然起来享受和理解。……在晨曦中，它多么经常清新地来迎接我，我又多么愉快地观察着那些巨大的和谐部件啊。这些部件的无数细小的零件，直到最小的纤维，都象永恒的自然作品一样，充满了生气，全部都多姿多态，全都同整体有关。这座庞大的、基础巩固的建筑多么轻快地升到空中啊，它是多么残破，又多么不朽啊！……，但是，亲爱的青年人，如果你们激动地站在那里，无法调和在你们的灵魂中互相冲突的矛盾的话，你们就可以做我的谈心的友伴，你们一会儿感受到这个伟大的整体的不可抵抗的力量，一会儿又指责我是一个梦想家，说我在你们只看到气魄和粗犷的地方看到美。^①

歌德在这里显示出一种矛盾的心理，一方面，他充分肯定了斯特拉斯堡教堂所具有的和谐美：细部的装饰、有机整体性等；另一方面，也指出了这座哥特式建筑所具有的“伟大性”。在许多德国古典美学家那里，“伟大的”通常是与“优美的”相对而言的，它多指体量之宏大，力量之巨大，具有超人的尺度，以及不可抵御的力量，一种震撼心灵的巨大效果——这也就是近代崇高艺术的基本特征。从歌德对斯特拉斯堡教堂的审美感受中，不难看到，哥特式建筑在美学上所具有的二重品格，即和谐美与崇高美的统一。

实际上，西方建筑从古罗马开始，都追求体量宏大，超人的尺

^① 歌德：《德国的建筑艺术》，转引自鲍桑葵《美学史》第398—399页，商务印书馆，1985年版，着重号为引者所加。

度,惊人的效果等等,这些都显示着一定的数量的或力量的崇高。发展到巴洛克式建筑,为了表现动感,以及某种骚动不安的情绪,建筑师们甚至不惜牺牲整体性和逻辑性,这一点,从米开朗琪罗的作品中可以看出。难怪那些具有古典审美趣味的人总是看不惯巴洛克式建筑,总是极力地加以贬低。巴洛克式建筑表现出不和谐的因素,是西方古代建筑艺术和谐美旋律中不和谐乐段的最强音。

同样,在中国古代的园林建筑艺术中,也有着类似的情况。我们知道,中国园林建筑集中国古典诗画、建筑艺术成就于一体,表现出对自然、平淡、宁静、幽雅、含蓄的和谐美的追求,是古代和谐美理想的典型代表。但当园林建筑发展到清代后期,也出现了非和谐的因素。

在中国,文人参与园林活动,是与文人退隐以求自适的人生态度有着紧密的关系,这一点在明末计成的《园冶》中也有所反映,“轻身尚寄玄黄,具眼胡分青白。固作千年事,宁知百岁人;足矣乐闲,悠然护宅”,“悠悠烟水,澹澹云山,泛泛渔舟,闲闲鸥鸟,瀟层阴而藏阁,迎先月以登台。……寻闲是福,知享即仙。”^①显然,在自娱自适的同时,骨子里却已开始流露出无可奈何的失意之感。

这种思想发展到清代,以至于有人干脆把园林的物质形式也彻底否定了。清代的钱泳就认为:

园亭不必自造,凡人之园亭,有一花一石者,吾来啸歌其中,即吾之园亭矣,不亦便哉!……大凡人作事,往往但顾眼前,倘有不测,一切功名富贵,狗马好玩之具,皆非吾之所有,况园亭耶?^②

① 计成:《园冶》。

② 钱泳:《履园丛话》。

于是清代就有不少人开始纸上谈园，在意念中构筑所谓的“无是园”、“心园”、“意园”、“乌有园”、“将就园”之类的园林，类似于陶渊明的“桃花源记”式的乌托邦。如果说，清代以前的文人士大夫尚能在园林这片小天地之中品泉玩月，吟诗作画，自命高雅，以求得自适自娱，寻得一种精神上的自我安慰，那么，到了清代后期，文人士大夫的这一片小天地也开始发生了动摇。这里，就不仅仅只是因为仕途的失意，宦海浮沉而对政治的厌倦，而是整个人生信念开始发生了动摇。从而由自我安慰走向混世再进而走向厌世。这就颇类似于《红楼梦》的基本思想。显然，这也是园林艺术和谐美中不和谐的因素，是近代浪漫主义美学思想的萌芽。

这里，需要进一步指出的是，在中国古代园林建筑中，虽然出现了近代美学的思想萌芽，它也是古典园林走向衰亡的征兆，但这种思想毕竟未能赋予它以具体的物质形式，它毕竟还不能成为具体的建筑作品。可见，建筑艺术虽然受到时代审美理想发展的影响，但这种影响的表现方式却具有相当的特殊性。

第二节 技术与和谐美

中西古代建筑表现出的和谐美特征，是与古代建筑的技术紧密相联的。可以说，古代建筑的和谐美与技术之间有着某种一致性。因为建筑作为艺术，其表现形式必然受到技术的制约，在建筑中，技术与艺术是统一的整体。

我们这里的技术主要是指建筑材料和建筑的结构。一定的材料和结构，总会影响甚至决定着建筑艺术的表现形式和内容。

首先，我们来看看建筑材料。

在钢筋混凝土材料产生以前，建筑材料一般是以木材和石材为主。中国建筑基本上是采用木材，而西方古代建筑自古希腊开始，基本上是采用石材。

与钢筋混凝土相比，木材与石材本身具有许多局限性。首先，钢筋混凝土材料具有半流质性质，它可以随意浇铸成各种形状的构件，而木材与石材则具有一定的固体性和僵硬性，因而其外形也就难于做较大的改变。所以，在艺术表现上，也受到了更多的限制；其次，无论是石材，还是木材，其长度、宽度、还有承受重力的强度都是有限的，这也给建筑美的表现带来了一定的困难。应该说，石材和木材作为建筑材料，从艺术表现的角度来看，它们都是不自由的，具有较大的局限性的。我们很难想象，采用石材或木材去建造像悉尼歌剧院那样的大型建筑，或者去完成现代建筑中常见的巨大的悬挑结构。见图 2-3。

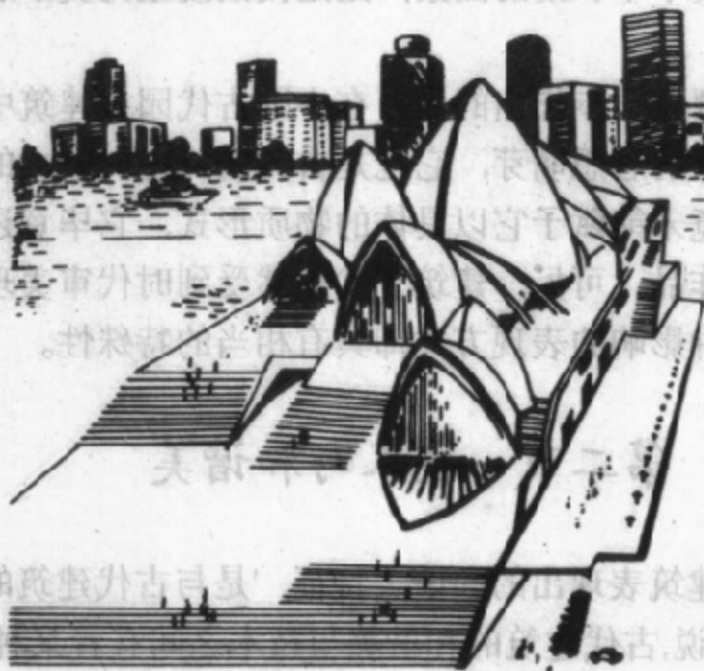


图 2-3 悉尼歌剧院

中国古代建筑基本上是采用木材。从材料性质来看，木材的长度有限，承重的强度也是有限的，再加上易于着火，还要防湿、防腐——这些在建筑施工中都是应加以注意的因素。而木构建筑多为梁柱结构形式。梁柱结构的建筑一般来说，其体量都不大，内部空间也比较简单，建筑物的立面的高度和平面的长度、宽度也不大，故易于形成一种较为亲切宜人的空间。加之木材相对于石材显得更为轻便，所以，中国建筑往往在外观造型上显得轻盈

飞动，无论是大型建筑的飞檐，还是造型各异，姿态万千的建筑小品，如亭台楼阁，都充满了动态感，充分表现出中国古代艺术流动的精神和作为线的艺术的特征。

与木材相比，石材承重强度要大一些，也不易损坏。但石材比木材要厚实、笨拙。我们看到，西方古代建筑的承重墙远比中国的土木结构建筑的围墙要厚重，同样，石柱和石梁也较之木柱和木梁要厚重。这样，石材建筑很容易变得笨重、呆滞、缺乏生气。所以，采用石材，在表现形式上，首先要注意的是解决如何在支撑力和压力之间寻求力学的、视觉的平衡。古希腊人在解决这一问题时，主要是通过通过在承重部分（柱）与重力部分（檐）之间寻求符合视觉心理要求的比例和几何形状来实现的。从承重部分来看，柱式分为柱础、柱身和柱头三部分，这三部分都以柱径为基本尺度成一定的比例关系（见前文）。在柱身上则刻有凹槽，使得整个柱子的支撑力是平缓向上的；柱子多为下粗上细，柱高与柱径的适当比例关系，也使得柱子既不会过细过长，也不会过短过粗，从而避免了视觉上的不适。柱距与柱径的适当比例关系，使得柱子排列疏密得当。重力部分与承重部分的高度也有着一定的比例关系，在多立克柱式当中，檐部的高度约为整个柱子高度的 $1/4$ ，在爱奥尼克柱式中，两者的比例则为 $1/5$ 。正是由于这些几何形状和以柱底直径为模数形成的部分之间的比例关系，使得古希腊建筑显得庄重、典雅而又均衡统一。由此可见，古典建筑中的比例关系是与建筑的材料有着密切的关系的。

在古罗马以后的西方建筑中，由于较多地采用了拱券结构，建筑的体量增大，无论是高度、宽度和长度都有很大的增加，这也就使得承重部分与重力部分之间的平衡显得更为重要。但由于拱券结构很自然地把承重部分与重力部分统一为一个有机的整体，两者之间的区别不如梁柱结构那么界限分明。

其次，我们来看看建筑结构。

中西古代建筑基本上是采用梁柱结构和拱券结构，或者两者

结合在一起。中国古代建筑较多地采用梁柱结构，拱券结构只是在桥梁、陵墓等类型中出现。

一般来说，古代梁柱结构的内部空间比较简单，因此，它往往把较多的注意力放在向外部空间发展。外部空间一是指建筑的外观造型，二是指院落空间的组织，即把外部自然空间加以巧妙地利用，使之成为内部空间的一种自然延伸。我们看到，在古希腊的神庙建筑中，对外部造型的注意明显地大于对内部空间的注意。在外观造型上，除了讲究重力部分与承重部分之间的平衡外，还刻意雕饰，柱身被雕为各式各样的凹槽，甚至干脆用人像来充当柱子，柱部和檐部都饰有花草、动物或几何图案，在山墙上则雕有各种神话故事中的场景。相反，其内部空间不仅形式简单，也很少有什么装饰。在中国古代建筑中，除了注意在外部造型上追求形式美的表现外，更多地是注意组织庭院空间，把多座的单体建筑组织成为一个有机和谐的整体。

相对来说，拱券结构的内部空间要比石质梁柱结构的内部空间要大，其内部空间的形式也要多样化。这样，拱券结构在注意外观造型的同时，也发展了内部空间的艺术表现。自古罗马建筑开始，西方建筑开始注重内部连续空间的组织与安排，使得内部空间既形状各异，又成为有机的序列。与此相应的是，内部空间的装饰也得到了重视。这也就使得拱券结构建筑的内部空间虽然较大，体量也比较宏大，有着超人的尺度，但通过内部空间的组织、装饰，总体上仍体现出和谐美的精神。

总之，古代建筑由于技术方面的原因的制约，使得建筑艺术本身的表现手段也相应地受到制约。在这种技术条件下，古代建筑艺术只宜于表现出和谐美的特征。实际上，古代人甚至认为科学技术本身也体现着和谐美的精神，数量比例、几何形状体就是和谐美精神的表现，这些认识也必然会影响到建筑艺术美的表现。

第三章

建筑美的发展：内和外

在讨论到中西古代建筑艺术的历史发展时，有一种观点似乎为许多人所赞同，即认为西方建筑从梁柱结构到拱券结构，其历史发展线索十分明显，即使是在同一结构形式中，其形式的变化也是多种多样的。如古希腊的梁柱结构中就有多立克、爱奥尼克、科林斯等几种不同的形式。拱券结构则有尖拱、半圆拱、十字拱等。反观中国古代建筑，其基本结构方式历数千年而无根本性变化，外观造型也基本上是采取了“大屋顶”形式。因此，中国古代建筑艺术的历史发展比较单一，缺少变化。

果真如此吗？

如果仅就结构方式和外观造型上来看，上述观点有一定的道理。但如果把它推至普遍，那就太武断了。更何况，建筑艺术并不完全等于结构方式，建筑艺术美也不只是表现在外观造型上。建筑艺术本质上是一种空间的艺术，考察建筑艺术美的历史发展，也应当从其空间组织形式的变化这一角度进行。正是基于这一出发点，我们认为：中西建筑艺术的历史发展有着共同的基点：即以梁柱结构为基本的结构方式，把建筑作为二维空间（立面的绘画性）或三维空间（立体的雕刻性）的艺术，更侧重于建筑的外观造型的形式美的表现。由此出发，中国建筑艺术走向了外部空间的经营组织，而西方建筑则发展了内部空间的艺术。因此，中西古代建筑艺术美的发展走着两条不同的道路，也表现出两种不同的美学特征。

第一节 共同的起点

从建筑结构方式上来看，中西古代建筑有着共同的起点，它们都采用了梁柱的结构方式。不同的是中国采用的材料是木材，而古希腊采用的是石材。这一特点，在很大程度上，也就决定了两者在艺术美的表现方式上有某些相同之处。这些相同之处主要表现在：

第一，两者都表现出外部空间的组织倾向。

由于木材和石材等天然建筑材料本身具有较大的局限性，加之古代科学技术水平的相对低下，使得古代的梁柱结构很难形成巨大的内部空间。我们看到，无论是古希腊的神庙，还是中国古代的宫殿，其单体建筑所围护的内部空间都无法与拱券结构以及现代建筑所构成的巨大而又完整的内部空间相提并论。所以，从空间艺术的表现上来看，古代梁柱结构的建筑的内部空间往往比较单一，面积较小，简单而缺少变化，同时也是一种静态的整体空间，因而也就无法形成丰富多采的内部空间的组织艺术。因此，建筑艺术美首先表现出向外部空间发展的倾向。

古代的梁柱结构建筑因其内部空间较小往往不能满足大空间的功能要求。为了解决这一矛盾，人们也就很自然地把注意力转移到对室外空间的利用上来，也就是采用把室外的自然空间作为内部空间的一种自然延伸的方法来解决技术与功能要求之间的矛盾。我们看到，古希腊的神庙建筑由于内部空间较小而无法满足大规模的宗教仪式活动的需要，于是人们就在神庙前的广场上进行大规模的宗教活动。这样，广场就成为室内空间的一种自然延伸。在古代中国，人们解决这一矛盾的方法是把几座单体建筑组织成为一个有序排列的庭院空间。中国古代皇帝上朝时，只有皇帝、近侍以及重臣才处于宫殿内，一般的文武百官则侍立在宫殿前的露天庭院之中，只有当皇帝下旨召见时，才得进入宫殿内。同样，

中国古代大型建筑都表现为以庭院空间为单元的建筑群。实际上，这是一种典型的外部空间的组织形式。

中国古代建筑很早就形成了这种外部空间组织的特点。考古资料表明，早在周朝就出现了完整而又规范的四合院形式的建筑，如陕西岐山凤雏村西周建筑遗址。见图 3 - 1。同样在周朝，还

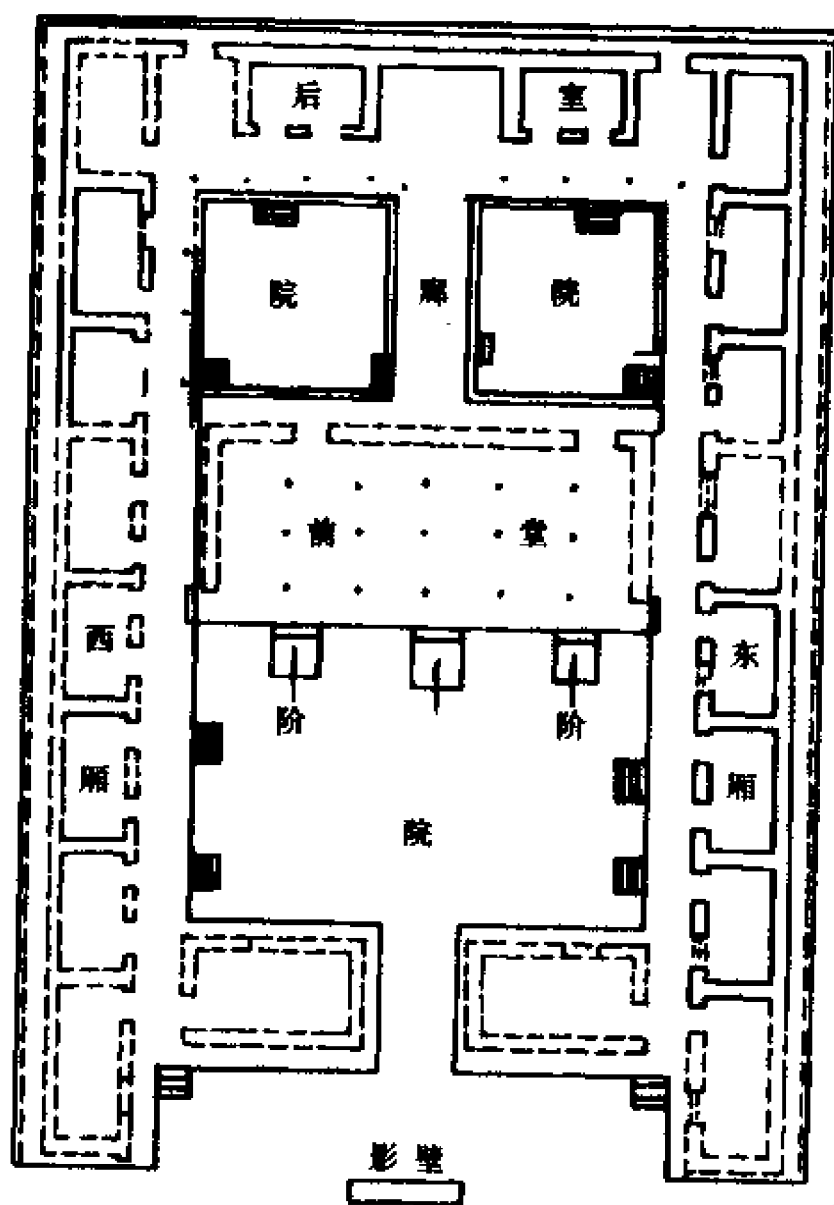


图3 - 1 陕西岐山凤雏村西周建筑遗址平面

形成了一套从城市的布局规划到宫殿建筑的组织安排的理论体系，而这也是建筑外部空间组织的一种形式。正是从这一倾向出发，逐渐形成了以外部空间表现为主的中国建筑艺术的重要特点。相比之下，古希腊建筑虽然也表现出这种外部空间的组织倾向——例如，雅典的卫城就是把几座单体建筑以及自然景观因地制宜地组织成为一个整体，但它远不及中国普遍。到古罗马时代，由于拱券结构的使用，使得大面积的内部空间成为现实，西方建筑进而转入到内部空间的表现。古希腊建筑一般来说，更为注重的是单体建筑的外观形式美，这也是古代梁柱结构建筑艺术的另一个重要特点。

第二，刻意表现外观造型的形式美。

古希腊人倾向于把建筑视为雕刻艺术的一种特殊类型，因而更侧重于建筑的立体性的外观造型美的表现。由于古希腊建筑采用的是石材，使得古希腊建筑更宜于表现出雕刻的美。古希腊的神庙建筑无论是柱身，还是檐部都明显地表现出受雕刻艺术影响的痕迹。有的柱子本身就被雕刻成各种形式的人体形状。

古希腊人在表现神庙建筑外观造型美上是颇具匠心的。他们充分地运用了各种形式美的手段：比例、均衡、平衡、协调、整体性、韵律等等。这些内容，我们在第二章曾作过分析，这里就不赘述。古希腊建筑艺术的这一传统，一直被西方建筑艺术加以继承发展。直到近代建筑采用了新的材料和新的结构艺术，才使得西方建筑艺术逐渐摆脱了受雕刻艺术的支配和影响，但外观造型的形式美仍然是西方近现代建筑艺术着意追求的美学内容，只不过是因其材料和技术与古代不同而表现形式有所差异而已。

同样，中国古代建筑艺术也注重表现外观的造型美。

首先，从立面上来看，中国建筑在垂直线上是由台基、屋身和屋顶三大部分组成的。台基是为了扩大建筑的体量，同时也是为了与屋顶相对称，互相协调。为了防雨，中国建筑的出檐比较深远，形成了独特的“大屋顶”形式。为了解决“大屋顶”带来的

视觉上的不适——即上重下轻，从而显得笨拙、呆滞——中国建筑的出檐往往向上微微反翘，使得大屋顶所形成的向下压力变成向上升腾之势，从而使得整个单体建筑显得富有生气，轻盈活泼。

再从水平线上来看，中国建筑往往由三间、五间等奇数形式组成，这主要是为了使左右两边呈对称之势。而中间的一间则为中心建筑，往往比两边显得重要，也比左右两边的各间要宽。

其次，无论是屋顶的造型，还是门、窗的造型，都是丰富多采的。就屋顶来看，有歇山、硬山、悬山、卷棚等多种形式。如图3-2所示。门有圆形、拱形、矩形、半月形等等；窗也是有方有圆，形式多样。这些不同形式的屋顶、门、窗，用在不同形

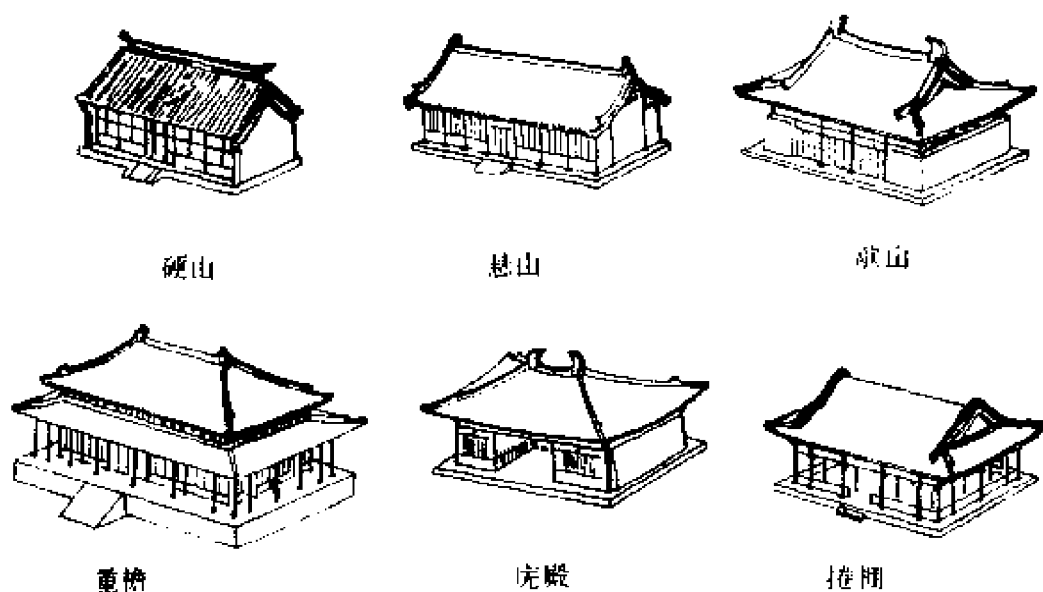


图3-2 中国古代建筑常见的几种屋顶型式

式的建筑上，丰富了建筑的外观造型。

最后，中西古代建筑艺术的最初表现形式还有装饰。我们看到西方古代神庙建筑总有一部分是供作雕刻的装饰之用的，例如在山墙和饰柱间壁上、在柱头和柱础上等等，都有作为装饰的人、动物、植物的雕刻。同样，中国建筑也十分注重装饰，如在柱、屋顶、窗、栏等上面，雕饰动物及各种花纹图案。装饰也是

古代建筑艺术表现的一个重要内容。

总之，外观造型的形式美既是建筑艺术美的历史发展中最早出现的一种形态，同时也是建筑艺术美的最基本的形态。中西古代建筑艺术一开始都注重表现外观造型的形式美。但由于建筑材料和技术发展的不同，中西建筑艺术在类似的起点上，朝着两个不同的方向发展，从而形成了各具特色的两大建筑美学体系。

第二节 中国建筑：向外部空间的扩展

中国建筑美学的发展，是以外部空间的组织为其基本线索的。它以单体建筑为出发点，先是构成一个具有组合功能的封闭的庭院空间，然后以庭院空间为基本单元，向纵横两个方向，尤其是向纵（南北方向）向加以发展，从而构成一个更大的闭合空间。一般较大的建筑群，如宫殿、寺庙等，都是采用这种方式，甚至民宅也采用了这种庭院空间的方式，北方的四合院就是典型的代表。有的民宅，虽然较小，是一单体建筑，但也在其前后围护一个简单的庭院空间。所以，中国建筑美学的历史发展，是以外部空间的组织为基本线索，这一特征十分明显。具体地说，它包括：建筑庭院空间的组织；建筑群以及城市的布局规划；建筑与自然环境的协调；建筑与景观的统一等等内容。这也是中国建筑艺术空间表现的一个重要特征：即从其中心点（往往是主体建筑）出发，向外扩展，形成了丰富的外部空间。

一、庭院——基本的意念

中国古人是深知事物对立的两极之间的相对性：没有绝对的大，也没有绝对的小。大与小、美与丑、长与短、善与恶、有与无、甚至生与死都是相对而言的。同时，矛盾的两极又是相互依存，相互补充的。这一点，在老庄哲学里有着突出的表现。老子在谈到有与无的关系时指出：

三十辐共一毂，当其无，有车之用。埴埴以为器，
当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。
故有之以为利，无之以为用。

诸如车轮、器皿、居室，其中“有”的部分之所以能发挥作用，是因为有“无”的配合，有与无是相辅相成的。

中国建筑的庭院空间就充分体现这一观念。由于材料和技术方面的局限，古代梁柱结构的建筑很难形成巨大的内部空间，因而也就无法满足人们的功能要求。中国建筑则巧妙地利用外部的自然空间，加以组织安排，使之成为内部空间的一种自然延伸，从而弥补了由于材料和技术的原因而形成的不足。

最简单的庭院空间是在单体建筑前，用土或砖围成一个院落，形成一个相对闭合的空间。

一般的庭院是在民宅中常见的四合院形式。即把各种有着不同功能的（堂、厅、厢房、卧室、厨房、贮藏室等）单体建筑组织成为一个闭合的庭院空间。它往往有一条南北走向的中轴线，沿轴线布置主要建筑，两侧以及其对面则为次要的建筑，然后再用围墙或者廊庑构成一个长方形或正方形的闭合空间。这种庭院空间往往与外界相对隔绝，自成天地。

在一般大型建筑中，往往由多重庭院空间组成一个更大的闭合空间。从总体上来看，中国的城市就是一个放大的庭院空间，在这个闭合的空间内，是由众多的较小的庭院空间组成，而又由城市的主体建筑以及道路把它们组织成为一个有机的整体，严格的轴线对称和条块分割，使整个空间的分割有着明晰的序列性，全城是由城墙、护城河围护而成的。再从大型建筑群，如宫殿、寺庙、大型民宅等来看，它们往往也是由多重庭院空间组织而成的。在宫殿建筑和寺庙建筑中，它们往往是在中轴线上向南北方向加以扩展，形成多重庭院空间的。典型的例子如北京的故宫建筑群，就是由六个庭院空间组成的。也有的大型建筑是用多重轴线加以

组织的，如苏州的民宅。实际上，中国的园林建筑也是闭合的庭院空间。

庭院空间实际上是单体建筑之间的插入空间，或者称之为中间过渡性空间。它是内部空间的自然延续，同时又是内部空间之间的中介环节。庭院空间使得中国建筑的空间形式具有多样化的表现形式。作为建筑，一般来说，它只具有三维空间性，而庭院空间的插入，使得中国建筑除了三维空间以外，还具有二维空间和四维空间的性质。在庭院空间中，单体建筑实际上是围护庭院空间的一个组成部分，它有着墙、围廊同样的功能，在这个意义上，单体建筑是二维空间的。由于中国建筑又是由连续的庭院空间组织而成，空间的变化是沿时间序列组织而成的，这样，作为建筑群，它又具有四维空间的性质。

庭院空间是封闭的，但比起内部空间，尤其是西方宗教建筑中的集中式闭合空间，它却是开放的。一方面，院内可以种植花草树木，自成天地；另一方面，日光月色，行云柔风，皆入院内。这就把建筑的内部空间进一步延伸到建筑群之外，成为典型的人居环境。由此可见，庭院是中国建筑的基本单元，或者说，它是主题、母题或者原型结构，大型建筑群的不同空间的组合方式只不过是主题的变奏形式而已。

庭院的这一重要作用，还可以从中国建筑的历史发展中见出。我们看到，处于原始社会晚期的仰韶文化的建筑群的布局就显示出围护庭院空间的企图。再如陕西临潼姜寨发掘的村落遗址就是如此。五组居住区的住房明显地呈圆形布置，中间则是一个自然空间。到了商代，从已发掘的河南偃师二里头商代宫殿遗址来看，已经明确地用回廊的形式围护着一个庭院空间。此外，在河南安阳小屯村发掘的殷墟宫殿遗址中，也有着庭院空间的布局。不过，上述的这些庭院空间的组织还是简单粗糙的形式。如二里头的宫殿的院落空间，也只不过是在宫殿（单体建筑）四周以回廊的形式加以围护而成的。到了西周，庭院空间的组合有了一个明显的

突进，它表现为规范的四合院式的布局。陕西岐山凤雏村的西周建筑就是典型一例。整组建筑规模并不大，由二进院落组成，有着一中心轴线，在轴线上依次布置有影壁、门、前堂和后室，前堂与后室之间用廊的形式加以联接，东西二侧则以厢房的形式组织成一个封闭的空间。布局严谨，规划整齐，显示出成熟的平面空间的组织艺术，见本章前图。

庭院空间作为中国建筑的基本意念，实质上，它蕴含着一条重要的信息，即中国建筑的空间不是以单体建筑的内部空间为中心的，而是以庭院空间为中心的，也包括单体建筑的内部空间。因此，中国建筑的空间是向外扩展的，其空间的艺术成就也就主要表现在外部空间的组织上。

二、空间表现的艺术

中国建筑外部空间的艺术成就主要表现在两个方面：一是以中心线索为主导，将不同的庭院空间组织成为一个整体；二是以门、廊、窗等形式作为庭院空间之间的联系手段，使得各个庭院空间既有相对独立性，同时又是整体当中一个不可或缺的组成部分，所以，整个建筑群虽然表现为一个闭合空间，但其中的每一个庭院空间则是既闭又开的，由此构成了组合性的空间。

在中国建筑中，总有一条中心线索，把整个建筑群组织成为一个有序的空间，这条中心线索在城市建筑中就是城市和宫殿建筑群以及那些以庭院为其基本单元的建筑群（如大型寺庙、民宅等）的中轴线。在后来的景区宗教建筑、文人别墅、山庄以及园林建筑中，它是游览线。这条中心线索使得中国建筑由一般的三维空间发展成为四维空间。中国建筑的空间变化是在时间的延续中加以展开的，是在时间的变化中展示空间的节奏变化的，空间的节奏展现为时间的序列；这种随时间变化而带来的空间变化，也就是我们称之为四维空间的艺术。这里，中心线索起着十分重要的作用。在中后期的景区宗教建筑和园林建筑

中，这条中心线索的发展渐趋复杂，由直线变成为曲线，由单线变成为复线。与此相随的是空间的变化也趋于复杂多样，既有人工的建筑围护的空间，也有自然的山水空间。在这里，中心线索又是导游线。园林建筑中的游览线路十分复杂，有如迷宫。但这些错综复杂的路线，又无不是精心经营安排的结果，因为无论从哪一条路线走过，人们都会得到不同的空间感受，即使是同一条线路，顺路而行与逆向而行，得到的空间感受也会有所差异。所以，尽管园林建筑本身的占地面积并不大，大则几十亩，小则数亩，但其中的景观却是十分众多，其根本原因也就在于众多的中心线索的作用，这也就是通过延续时间的方式，即增长游览线来扩大空间变化。同时这些不同的路线，实际上又都是一些最佳的视点，为游客从不同的角度、不同的空间去品味玩赏景观提供了条件。园林之所以有“城市山林”之誉，其根本原因也就在于它在不大的闭合空间内包含了极其精巧的、纷纭复杂的空间变化和景观变化。

中国建筑群是在庭院空间的基础上沿中轴线向纵横两个方向发展，以扩大建筑的体量、面积。其中又多采取向纵深空间发展的方式。即沿中轴线，一个接着一个地排列着众多的纵向的庭院，构成了具有深度空间的建筑群。在园林建筑中，也有这种情况，即整个园林是一个闭合空间，在这个大的闭合空间内，又用围墙或走廊分割成一个个相对独立的闭合空间，这也就是一个个的自然景区。不同于建筑群的布局，它并不一定多采取在纵向空间铺开的方法，而是有横有纵，同时，也不如一般建筑群那样具有严格的中轴线。

这种以庭院为基本单元的建筑群，又是以门、廊、窗等形式相互联接起来的。每一个庭院都是一个相对独立的单位，但又通过门、廊、窗等形式，把一个个的庭院组织成一个巨大的建筑群，形成了既闭且开的空间系列。在这里，门起着十分重要的作用，它成为每一组庭院式建筑空间之间的转换点，即它标志着一组建

筑院落空间的完成，又标志着另一组闭合空间的开始，门在其中起着过渡衔接的作用。如北京的故宫建筑群，从南门到太和殿，要经过9座形状各异，极为高大宏伟的城门，一个个门洞，把人们一步步引入到纵深空间，从而领略到从序曲到高潮的整个故宫建筑群的全貌。全部的六个闭合空间（庭、院、广场等），都是靠一个个门洞联接起来的。

我们再来看看园林建筑。一般规模较大的园林，也是由几个不同的、相对独立的景区组织而成的。这些不同的景区，也是依照门、廊、窗等形式联接起来的。景区与景区之间的分割，则往往是以墙或建筑物来完成的。在这些墙上，往往有很多的窗和各种形状的门洞，这些门洞和窗于是就成为一个个固定的景框，如同流动画面中的一个定格，突出表现某一特定的景观，从而巧妙地把景区从一个闭合空间引渡到另一个闭合空间。这样，使得这些墙成为既隔又不隔，虚虚实实，构成了一个有机的整体。不难看出，中国古典建筑艺术在空间处理上，门和窗占据着十分突出的重要作用。如同屋顶造型的千姿百态一样，门和窗的造型也是丰富多样的：门有方形、圆形、椭圆形等等，窗有方形、圆形、扇形等等，这些造型本身就具有一定的审美效果。

这种向外扩展空间的方法，也与中国古人的哲学观念有着紧密的关系。《易·系辞》就十分强调“观”的作用。“观”就是看，是视野的扩大，“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”观是了解自然和社会的重要途径。春秋战国时期就修筑了大量的楼台高层建筑，“观”也因此成为建筑的一种形式。如在城楼上的“观”主要是用于军事目的，也有用于宗教、科学等目的的“观”，道家则干脆把自己的宗教建筑称之为“观”。可见，中国建筑在要求围护一个封闭空间的同时，又极力主张空间的向外扩展，甚至是寻求一种无限多样的空间。这种空间观念比较典型地反映在园林建筑之中。我们看到，园林一方面都是封闭的院落空间，但另一方面园林又讲究借景，把园景伸展到园外，使园外的景观也

成为园景的一部分。这就形成了中国建筑在空间表现上既闭且开的特点，同时它也可以说反映了中国古人对时间空间的一种矛盾心理（详见第四章）。

总之，中国古代建筑群一般是由许多相对独立的闭合空间组成的，这些闭合空间沿中心线索铺开，各不相同，有主有次，层次分明，从而构成了一个有起有伏的空间系列。这些系列空间的联接和过渡是靠门、窗和廊等形式来完成的，从而构成了一个有机的组合空间。这种组合空间，既是封闭的，又是向外扩展的，从而形成了独特的外部空间组织的艺术。这也是中国建筑艺术精华之所在。

三、三种形式

中国建筑外部空间的组织艺术主要有三种形式，其成就也相应地体现在这三种类型的建筑上。

1. 城市建筑

城市建筑是以都城建筑为典型代表的，它主要包括两个方面的内容：一是城市的布局规划，一是宫殿建筑。

首先，我们来看看城市的总体布局规划以及城市内容的组织安排。

中国很早就形成了一套理想的都城规划布局的理论。“匠人营国，方九里，旁三门，国中九经九纬，经涂九轨，左祖右社，面朝后市。”这是成书于春秋末年的《考工记》所记载的周代关于城市规划的论述。这一论述一直成为中国古代都城规划的基本观念。其基本特征可以归结为：整个城市呈正方形（或长方形），主要街道成纵横方格网络式布置。全城有一条贯串南北的中心轴线，另外还有一条较为次要的东西方向的中轴线。以这条南北纵向轴线为中心，整个城市布局呈左右对称，依次加以展开。再从城市的内容来看，沿南北轴线展开的是一系列的城市的主要建筑。前文已指出，都城按照功能、等级等观念划分为三大部分。这三

大部分又是以宫殿建筑群为中心向四周扩展开来的。显然，这种以中心为出发点向四周扩展的布局方式，也是外部空间组织的一种表现形式。所以，完全可以把城市称之为扩大的庭院。

中国的城市规划布局在周朝就基本上形成了一定的格局。秦汉时期是中国建筑史的一个高潮。关于秦都的布局规划，现尚无可靠的史迹、史料，故难以确定其历史面目。西汉的长安城基本上呈不规则的矩形，每边都开有三门，整个宫殿建筑占据了全城面积的一半以上。五个宫沿南北轴线交替布局，呈不规则状，商业区则集中在城的西北角。显然，西汉长安城的布局与周制是有差异的。但东汉的洛阳城则基本上是按周制进行布局规划的。与西汉长安城相比，洛阳城比较规整，基本上呈长方形，宫殿区也处于城市的中心位置，所占面积也比长安城的宫殿区要小。北魏的洛阳城，则根据《考工记》的有关制度加以进一步改进，使得整个城市的布局规划以宫殿为中心，依次展开为有着不同功能、不同阶层等级之别的分区。宫殿前有一条南北向主干道——这也是城市的南北轴线，在这条轴线两侧建有宗庙、大社、宫署、寺庙之类的主要建筑。形成了以宫殿区为中心，由内向外的有整体性的布局规划。秩序严谨，为后来的都城建筑的布局规划的发展奠定了基础。

隋唐两代都城都建在长安。隋代大兴城的规划明显地受到北魏洛阳城的布局规划的影响，而唐代则基本上是沿用了隋代的都城的布局方式。总的来说，长安城呈正方形，只不过是宫城并不一定处在城市的中心。宋代的东京城是在旧城的基础上改建而成的，也基本上符合《考工记》的营国制度。

北京是元明清三代的都城，它是中国古代都城布局规划的典型代表。北京城的基本轮廓呈正方形，宫殿区的中轴线也是整个城市的中轴线。由于地势比较平坦，又属新建，这些都有利于按照《考工记》的营国制度来进行规划。总的来说，道路比较平直，规划整齐，呈网络状布局。从内容上看，它又是由宫城、

皇城和都城三大部分组成，共有三重城墙。明清两代则在此基础上加以进一步的改进完善。从有关的史料及目前保存的现状来看，北京城的布局是以皇城为中心，皇城呈不规则的方形。沿一条南北轴线展开。这条长达7.5公里的中轴线，也是全城的中轴线。在这条轴线上，除了宫殿建筑以外，还有钟楼、鼓楼、社稷坛、太庙、天坛等一些主要建筑，它们都是对称性的布局。以此为中心，由内向外，分布着其它的较为次要的建筑。应该说，北京城的布局比较充分地体现了《考工记》的布局规划的观念，从而成为古代城市规划成就的杰出代表。

其次，我们再来看看宫殿建筑群。

宫殿建筑作为封建王权的象征，也是整个都城的主体建筑。在中国历史上，几乎每一个封建王朝都极为重视宫殿建筑。宫殿建筑在中国建筑美学史上占有重要地位。

中国宫殿建筑群的外部空间组织形式可以说在周代就奠定了基本的格局。这一点，我们可以从《考工记》和考古资料中得到佐证。从《考工记》等史料中可以看到，周朝的宫殿建筑群是按照不同的功能划分为不同的建筑区，然后再把它们组织成为一个有机整体。所谓“三朝三门”制就是周朝宫殿建筑群空间组织的基本特点。即在一条南北轴线上，布置有外朝（大典、处理狱讼、公布法令之处）、治朝（日常治事之地）、燕朝（册命、君臣议事、礼宾活动之处），相应地也有三门：即庙门、应门、路门。这里，实际上也就是连续庭院空间组织的一种基本形式。从考古资料上也可以看出，周朝已经出现了严格的规整划一的庭院空间形式。因此，有理由说，周朝建筑的空间组织形式为中国建筑的艺术发展奠定了基础。

秦汉的宫殿建筑虽然就单个宫殿来说，还是讲究左右对称，有一定的布局观念。但就整个宫殿建筑群来说，却表现为一个个相对独立的宫殿区，缺少总体规划的观念。到了隋唐时，则恢复了周代的宫殿纵列方式，实行了“三朝五门”制，从而使宫殿建

筑群重新被组织为一个整体。唐代大明宫就是按照这种方式来建造的。全宫呈不规则的方整形，有一条南起丹凤门，北至太液池的中轴线，在这条中轴线上，依次排列着含元殿、宣政殿、紫宸殿等主要建筑，轴线两侧衬之以楼阁亭台，如含元殿左右两侧就是昭庆门和含耀门、栖凤阁和翔鸾阁，在这两阁之间，则是一条长达75米的龙尾道。大明宫的这种营建方式对后世影响很大，元明清的北京城的宫殿建筑就基本上继承发展了这一传统。下面，我们重点分析一下故宫周围建筑群的空间处理的艺术。

首先，我们从纵向空间来看。从大清门至太和殿，先后要经过五座门，六个闭合空间（庭、院、广场等）。在这南北轴线上，一线排列着一重重门，一层层台阶，一直延续到太和殿的台阶。从天安门到太和门的通道上，一眼望去，门洞套门洞，从而造成了深不可测的庄严、神圣的效果。其次，我们再从横向空间来看，穿过大清门，是狭长的千步廊空间，这里的空间冗长而又逼仄，整个气氛紧张而又压抑，在此之后，则是横向展开的天安门广场，迎面矗立着天安门城楼，整个空间又变得豁然开朗，构成了故宫建筑群的第一个高潮；在天安门与午门之间，又是一个收敛的较小的空间，在端门与午门之间，又呈现出深而封闭的空间，尽头是雄伟的午门，这是第二个高潮；过了午门，空间渐趋开阔，过了太和门，则展现为约三万平方米的横向的广庭，气势十分宏伟，广庭正面是太和殿，这是第三个高潮。

从大清门到太和殿的1700米长的南北直线上，整个建筑群的空间变化，有张有弛，高潮迭起，在前奏与高潮之间，层层铺垫，从而使得整个建筑群的空间变化，在宽与窄、闭与开、高与低、压抑与开朗之间，过渡得十分自然。整个空间变化给人带来的审美感受是既庄严又神秘，既舒展又紧凑。从大清门到太和殿，其空间变化带来的审美感受是多种多样的，它充分显示出中国建筑在时间上展开空间变化的这一特点，请看图3-3。

总的来说，中国的城市建筑，无论是布局规划与组织安排，

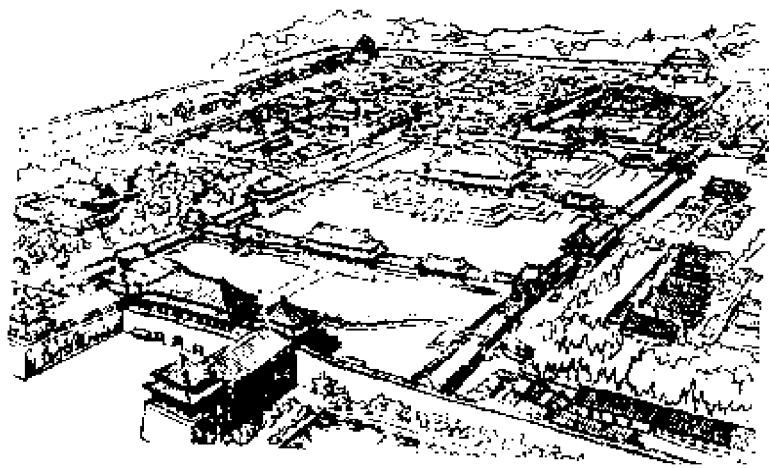


图 3·3 故宫鸟瞰

还是宫殿建筑群的组织，基本上是呈网络状布局和线性布局的。这还是一种严谨的人工空间环境。是一种非常规则的组织方式。所以，它给人的审美感受是庄重、明朗、符合逻辑性。这种布局方法，总是有意识地设计安排一个高潮，在高潮到来之前，必须有一系列的铺垫和准备过程。也就是说，存在着一个十分明确的中心建筑。我们看到，故宫建筑群在达到最高潮——太和殿之前，不仅有着天安门、午门两个次高潮加以铺垫，而且还反复通过空间的大与小、闭与开、宽与窄之间的对比映衬，以渲染高潮的到来。因此，这种线性布局方式，有着强烈的导向性。与此相一致的是，这里的庭院空间也基本上是矩形。因此，我们看到，中国四合院建筑之所以前轻后重，原因也就在此。

2. 景区宗教建筑

城市建筑，无论是就城市的布局规划，还是宫殿建筑群空间的组织形式，总的来说，都还是一种人工空间。而景区的宗教建筑则不仅涉及人工空间，还涉及自然空间问题，也就是要把建筑的人工空间与风景的自然空间加以协调组织，构成一个有机的整体空间。显然，这种外部空间组织所涉及的问题比城市建筑要复杂。

中国建筑很早就开始利用自然空间的条件，以加强空间处理的艺术效果。在早期的宫殿建筑中就有这种情况。如《水经注》卷十九记载：“高祖在关东，令萧何成未央宫，何斩龙首山而营之。……山即基阙，不假筑，高出长安城。”可见早在公元前200年时，人们就懂得如何把建筑与自然环境结合起来。但这种对自然条件的利用还是粗糙的、简单的。自两晋南北朝起，由于佛教的传入，并与中国的儒道学说相融合，使得中国美学史上第一次出现了崇尚自然美的潮流。这一潮流也影响到建筑美学的发展。于是，在著名的风景胜地，开始出现了许多宗教建筑^①（主要是佛教和道教）和文人的山庄别墅。前者形成了独具特色的景区宗教建筑，而后者则直接启发了文人园林的立意和置景。

据史料记载，早在南北朝时期，在著名的风景胜地，如五台山、九华山、嵩山等地都出现了佛教建筑。庐山有东林寺，著名的僧人慧远就在此修行。西湖也曾是道学家葛洪炼丹求仙之处。到了宋代，已形成了四大佛教名山（山西的五台山、安徽的九华山、四川的峨眉山和浙江的普陀山），此外还有许多道教名山。遗憾的是，我们现在无法了解到最初的景区宗教建筑的历史面目。现在的四大佛教名山以及其它一些景区宗教建筑，如四川的青城山、河南的嵩山、湖南的衡山等等，也是经后人不断修缮、扩建的结果。但由于中国建筑历史本身没有太多的复杂的变化，我们还是可以由此而揣测其历史发展的面貌。

如果说宫殿建筑群在布局 and 空间处理上，表现出严格的规范性和逻辑性，主要是以人工为主，那么，景区的宗教建筑群则巧

① 中国没有产生严格意义上的宗教，因而也没有严格意义上的宗教建筑。宗教（佛、道教）建筑基本上采用了世俗的建筑方式（如北魏的永宁寺就是宫殿建筑的形制，见杨衒之《洛阳伽蓝记》）。梁思成先生对此有很好的分析（见《清华大学学报》8卷第2期）。但我们认为，中国的景区宗教建筑在空间组织上却能自成品格，在中国建筑美学史上占有一席之地。

妙地把建筑作为整个景观的有机部分来加以处理。所以，景区的宗教建筑虽然也是在时间中展开的空间节奏，但其时间序列和空间节奏都有独特性：首先，建筑群基本上是在游览线上展开的，而游览线则不可能是直线的，因而建筑群也不可能是严格的南北轴线式的对称布局，主体建筑也往往分布在主要的景观区，沿途再辅之以阁、亭、廊，使得整个建筑群显得灵活多样，空间与空间之间衔接得十分巧妙，又与整个景观协调一致，做到了自然空间与人工空间的统一；其次，单就某一院落式建筑而言，这里也没有采用严格的直线对称形式，往往顺乎地形，因势利导，呈多次曲折形。再者，由于中国的建筑本来就不向高层空间发展。再加上这种巧妙而灵活的布局方式，从而使建筑与自然景观统一起来，人工与自然成为一个有机整体。

可以肯定的是，位于山地景区的宗教建筑群，由于所处的地理环境的制约，绝对不可能采取理想中的城市建筑的布局方式来进行，这是其地理条件所不允许的。同时，采用这种方法，必然会严重地破坏自然景观。一般来说，景区的宗教建筑在选址上有两种类型，一是在山峰、悬岩峭壁、地势险要之处。最典型的此类建筑要数山西省境内的悬空寺了。全部建筑紧依山崖而立，以木柱为其底座，仿佛悬在山崖之中。此外，如九华山、青城山，往往在山的主峰上建立寺院。这类建筑能够居高临下，视野开阔，尤其是当人们从山底登上主峰，历尽辛劳之后，顿时都会产生一种豁然开朗的感觉。而这又与超尘脱俗、君临一切的宗教意识相一致。第二种选址方法，多是在谷底建立寺院，如杭州的灵隐寺，建于北高峰与飞来峰之间的谷底，前有溪水潺潺流过，后紧依北高峰，整个建筑既不会破坏自然景观，同时，又通过幽深的自然环境来进一步渲染具有神秘色彩的宗教气氛。再如普陀山的慧济禅院，深藏谷中，四周奇峰环抱，幽篁密布，从而达到了宗教与环境在气氛上的一致，建筑与景观的协调。这两种选址方法，一般来说，都不动土方，不破石相，也不会过多地破坏已有的草木

植被。这样，也就避免了建筑对自然景观的破坏。^①

我们知道，景区的宗教建筑往往是一组建筑群，所以在同一组建筑群中，上述的两种选址方法有可能同时运用到。也正是由于选址的特殊性以及景区的自然环境的特殊性，以而使得景区的宗教建筑在空间处理上具有相当大的灵活性，自由性。因此，景区的宗教建筑虽也采用传统的院落式的方式，但与城市建筑相比，具有了自己的独特性，也获得了更为深厚的美学意义。

为了避免建筑物对自然景观的破坏，景区宗教建筑在单体建筑的建造上，也不拘一格，采用了许多灵活自由的方法。常见的有：

台 即在相对平坦的地面上，顺乎地形，稍加整理，即成台基，在台基上建构房屋。这是常常采用的方法。

吊 吸收南方吊脚楼建筑的特点，在建筑的某一面（侧面或正面），用石或木柱作为支撑柱，由此形成房屋的基面。如前面提到的悬空寺，就是典型的一例。

跌 在建筑中，其整个基面随地势呈阶梯状跌落，房屋则沿此阶梯状基面成等高线布置，整个建筑群显得上下起伏、错落有致。如四川灌县的二王庙就是典型的例证。

此外，为了扩大建筑的内部空间，同时又不至于破坏已有的地形地貌，景区的宗教建筑还较多地采用“挑”和“披”的方法。所谓“挑”，即利用挑枋或撑拱悬伸出挑楼；“披”也就是披檐。这些方法，都是向横向空间的扩展，既不要求占据大面积的地面（以保持地貌），同时又不向高层空间发展（以保持立面上视野的开阔性）。

上述的几种方法，都比较灵活机动。既保证了建筑与自然景观的协调性，同时又丰富了建筑的外观造型。

① 本段的论述参考了周维权《山岳风景名胜区的建筑》一文。见《建筑学报》1987年，第5期。

景区宗教建筑外部空间组织形式的主要特点为：在重要的风景区设有较大的寺庙，又以大寺庙联接着众多的小寺庙，以游览线把各大、小寺庙以及主要的风景点联系在一起。在主要风景点又构以各种亭、阁、廊等小品建筑，以供游人赏景、休息之用。这一切设计布置都是为游人准备的，具有明显的导向性。游人从山下走到山顶，沿途可以体会到各种各样的空间变化。首先，从山下望去，飞檐重重，在绿荫丛中，若隐若显，别有一番情趣。这里，建筑空间的艺术处理融入到更大的自然空间之中。游人一路上来，既有人乎其内，细细品味那窄小而多变的自然空间；沿着曲折小径，时而峭壁孤岩，时而幽谷深涧，危峰叠嶂，崎岖多盘，再辅之以廊、阁、亭、桥等建筑形式；同时又能出乎其外：一登上主峰，则是如履平地，从而领略到广阔无垠，万峰俱收的宏大气势。一路上来，有出有入，有宽有窄，既有自然（风景），又有人工（建筑），而就整体上来说，建筑又溶为自然的一个组成部分，两者成为有机的统一整体，从而给人以具体多样的审美感受。

3. 园林建筑^①

城市建筑是人工的、具有明晰的逻辑性的组合空间；景区宗教建筑则是把建筑的空间与自然空间溶为一体。而园林建筑则是另一种形式的人工空间，它兼顾了城市建筑与景区宗教建筑外部空间组织之特点。

从总体上来看，不同于景区宗教建筑空间所具有的开放性特点，园林建筑也是一个四周围护的闭合的庭院空间，这一点，它与城市建筑相一致。另一方面，园林建筑又不同于城市建筑，即在外部的空间组织上所具有的严格的轴线对称，明晰的逻辑性、序列性和规范性，它是沿游览线加以展开的，要求把景观与建筑协调统一为有机整体。在这一点上，它又与景区宗教建筑有着相

^① 这里的园林主要是指江南私家园林。

同之处。可以说，园林建筑继承发展了中国传统建筑以时间为线索来组织空间的这一特点，代表着中国古代建筑在空间组织上的最高成就。具体来说，其成就表现在：

第一，游览线的组织作用。

不同于城市建筑采用的对称式的轴线布置方式，园林的空间组织是以非对称方式进行的。但这种非对称性的布局方式，又不是把园林的要素：楼台亭阁、馆堂厅榭、山石草木以及水池等等，加以随意地、无序地、无目的地拼凑在一起，而是通过游览线把建筑与景观统一为整体。这些建筑或景观往往是根据对比的原则，或者是情感上的内在联系（这种情感上的联系主要取意于中国古典诗词中的情景关系。详见第七章）。例如，空间变化上的深与浅、开与阖、宽与窄、放与敛、大与小等等。正是以游览线为线索，按照对比原则、情景之间的内在联系，构成了作为整体的园林艺术。

我们知道，宫殿建筑为典型代表的传统建筑形式，都是以中轴线为中心，呈左右对称平行式布局的。这种方式，虽然也体现出时—空统一性，具有四维空间的特点，但仍有其明显的不足之处。首先，从空间上来看，平行对称式布局，很难见出建筑在三维空间的立体感，正面的建筑以及两侧的建筑都只表现出二维空间。所以，从空间表现的层次上来看，这种方式缺少更为丰富的层次变化；其次，这种布局方式比较机械，空间变化也基本上限于长方形和正方形，容易显得单调、呆板和僵化。而园林建筑的布局方式，则克服了这些不足。首先，它取消了轴线式的对称平行方式，而是以游览线贯串全园。高低起伏、曲折有致的游览线在园中九曲回肠，绵延不断，实际上，它为游览者从不同的角度去观赏景致、建筑提供了可能。游人从游览线上走过，同时也是在不断地变化着视点，乃至同一景观，可以从不同的角度去欣赏。可以说，观赏宫殿建筑群，游人的视点虽然也随游览线而变化，但总的来说，却是受到种种限制。而欣赏园林，游人的视点

则是自由的、变化的。这样，循径游园，景随人移，移步换景，即使是同一景观，也会因视点的不同而呈现出不同的艺术效果，这也就是所谓的“横看成岭，侧看成峰”。

再与景区宗教建筑加以比较。景区宗教建筑也是通过游览线把建筑与景观统一在一起的。但是，第一，景区宗教建筑的游览线是单线的，它虽然也提供了移动的视点，但不能提供多角度、多侧面的视点，也就是说，对于同一景点，也只能从较少的角度去观赏；第二，在景区宗教建筑中，在建筑群的布局上，还明显地受到宫殿建筑群布局方式的影响，较大的寺庙，往往也还是采用轴线对称平行式的布局方式。这也就影响了其空间层次表现的多样性。

显然，园林建筑空间变化的层次要远比宫殿建筑和景区宗教建筑丰富。这在很大程度上要归功于其布局的灵活自由性。

第二，利用各种辅助性建筑以构成辅助性的过渡空间。

中国建筑由于以连续的庭院空间作为基本单元，所以，空间的过渡性就成为空间组织中的重要内容。在庭院空间中，其单体建筑本身也要充分考虑到前后庭院空间的组接问题。为了构成流通的空间，单体建筑立面成凹形状，即檐口与台基是向前突出，而柱子、额枋、斗拱等结构构架则是向后退缩。这样，单体建筑的正立面就有两个平面，由此构成了一条横廊。这种安排，一方面突出了建筑立面空间的层次性，另一方面，它也使得内部空间和外部空间之间的过渡衔接十分自然。

园林建筑继承了这一传统。一方面，在单体建筑中较多地运用栏杆、槛框、格扇、漏窗等形式，构成似断似连的空间，使得内外空间联接成为一个整体。另一方面，又利用大量的辅助性的建筑，如亭、廊、庑、堤、桥、隧洞等，来联接空间和景观。这些辅助性的小品建筑，既是联接体、中介环节，同时又是作为景观出现的，具有审美意义。其作用是多重的：

首先，组织空间。亭、廊、庑等都是开放的空间，特别是回

廊形式，一方面它把景区分为不同的部分，另一方面，这两方面又不完全隔绝，似断又连，从而构成多层次的空间。例如上海的豫园，在“翠流”与“玉玲珑”之间，一堵粉墙把它们分割成为两个不同的景观；同时又巧妙地利用园门把两者连接起来。园门的两侧，一面是铺在溪流上的三折石桥，另一面则是山石“玉玲珑”，而园门正好是两个高潮之间的巧妙过渡。如图 3 - 4。再如颐和园中水面的长堤，将湖面分为东西两部分；还有“豫园”中的“两宜轩”，——一临水小轩，游人在轩上探首可以临水观鱼，仰视又能面对山石。以一小轩把两处景观联接起来。此外，还有运用漏窗的形式，即在建筑物或墙垣上，开有各种形状的窗户、门洞，以构成似隔非隔的效果。

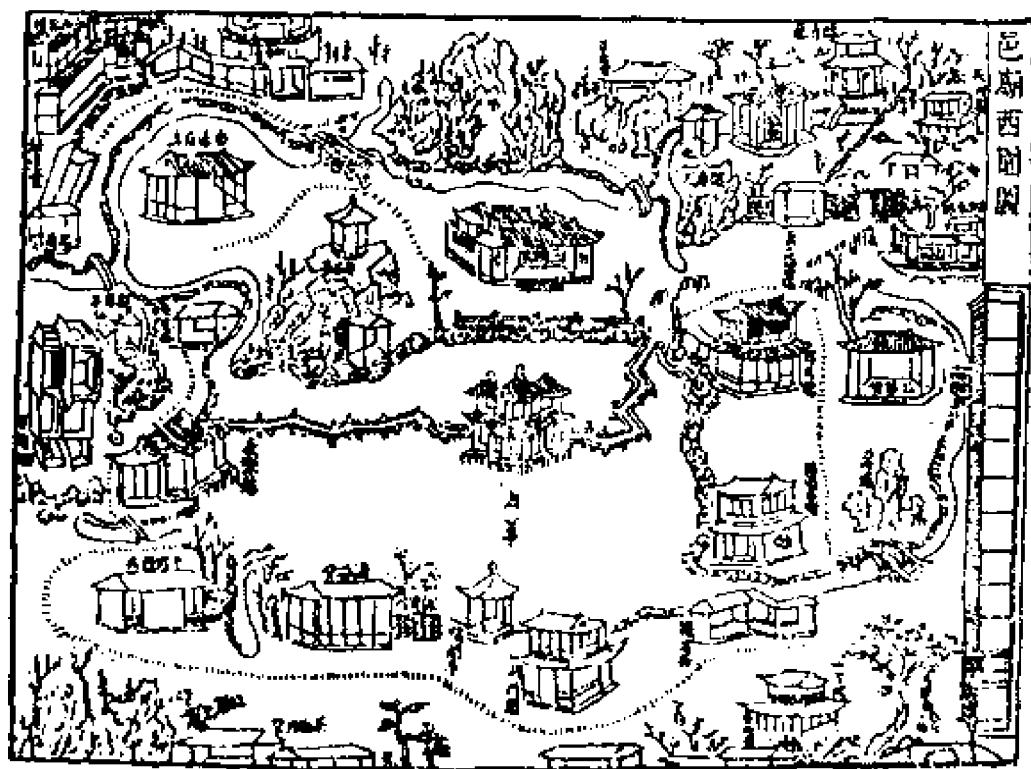


图 3-4 《上海县志》里的豫园图

其次，赏景的最佳视点。亭、阁、轩、榭、廊等，既是供游人休憩的场所，同时也是观景的最佳视点。游人沿游览线一路走来，景随人移，视点是变化的，而当游人在亭阁轩榭驻足观点，则是固定的视点，故这些小品建筑选址往往重要，一般要求视野开阔，或者与某一重要景点相望。如苏州拙政园中的远香堂就是典型的一例。再者，墙垣上的各种窗、门洞，也是一种景观的“框架”，在园林中我们常看到，透过窗或门洞，往往有花木或几株修竹随风摇曳，从而有一种引人入胜的效果。

第三，丰富多采、富于层次感的空间组合。

园林占地面积并不大，往往小则数亩，大则数十亩。但其中却包含着极为丰富的空间变化和景观。这固然与其独特的空间组织艺术有着紧密联系，同时也与其置景方法有关。

如同中国宫殿建筑群中总有一个主体建筑一样，在园林众多的景观中，一般来说，总会有一个景观是主要的景观，多数情况下，这一主要景观也是园中的主体建筑。如苏州的拙政园就是以远香堂为中心的。这个中心控制着整个园林的空间处理，从而使这个园林的空间变化有主有次，层次分明，结构完整。

园林在园内组织空间变化的同时，还把园林的空间进一步扩大到园外，使有限的空间表现出无限的景观变化。这就是借景方法的运用，即巧妙地利用自然环境，略加修饰，即成景观。计成在《园冶》中指出：“夫借景，林园之最要者也”，“轩楹高爽，窗户邻虚，纳千顷之汪洋，收四时之烂漫”，如“窗含西岭千秋雪，门泊东关万里船”，就是一种十分巧妙的借景。借景很早就被运用于园林艺术中。据李格非《洛阳名园记》记载，当时的园林“环谿”就巧妙地运用了借景的方法：“榭南有多景楼，以南望则嵩山、少室、龙门、大谷，层峰翠嶂，毕效奇于前；榭北有风月台，以北望隋唐宫阙，楼殿，千门万户，苍莛璀璨，延亘十余里。”明清两代的颐和园、拙政园、豫园等都大量地运用到借景的方法。因为借景往往不需要增大园林面积，同时又能丰富园林的景观和

空间层次的变化，是一种十分机巧的方法。

第三节 西方建筑：转向内部空间的表现

古希腊人似乎更倾向于把建筑视为雕刻艺术，他们把自己的主要注意力放在柱式的造型、比例以及梁柱的关系上。至于建筑的内部空间则比较单一，远没有柱式变化的丰富多采。但西方建筑发展到罗马帝国，其艺术美的表现形式就有了新的变化。在注重建筑外观造型美的表现的同时，开始注重建筑内部空间的组织。于是，发展了独特的内部空间的艺术表现，构成了西方建筑艺术的重要特色。

一、历史发展

西方建筑内部空间组织的发展，基本上可以分为两个阶段。从古罗马帝国到现代主义建筑兴起之前，这是第一个阶段，这时的内部空间主要还是一种封闭的内部空间。而现代主义建筑的兴起，则形成了新的空间观念，要求内部空间与外部空间之间要相互统一，以构成开放的、流通的空间。

1. 封闭的内部空间

西方建筑对内部空间的注意是与拱券结构的采用分不开的。实际上，罗马人与希腊人在建筑空间观念的理解上是有明显的差异的。如果说，古希腊人把建筑等同于雕刻，着意表现建筑的外观造型的形式美，那么，罗马人在继承这一传统的同时，也开始了注重内部空间的艺术表现。一个明显的事例是，同是梁柱结构，而古罗马人则“将包围希腊神庙外部的柱廊移入室内去了”，“其中一切造型的装饰都是为了增进这种空间效果”^①，这本身就意

^① 布鲁诺·赛维：《建筑空间论》第43、44页，中国建筑工业出版社，1985年第1版。

味着对内部空间的一种理解。可以认为，古罗马建筑代表着西方社会一种新的建筑空间观念。

新的建筑材料和新的结构技术的运用为新的空间观念的发展提供了可靠的条件。古罗马采用了天然的混凝土，即以火山灰为主，加上石灰和碎石作为主要的建筑材料。这种材料的优点在于，它具有半流质性质，可以随意浇铸成各种形状的构件。与这种新材料相适应的是，古罗马建筑采用了拱券结构。此后，西方建筑主要采用的是拱券结构，内部空间的艺术表现与拱券结构技术的不断改进是紧密联系在一起。

最早的拱券形式是筒形拱和穹顶。著名的万神庙就是典型的穹顶形式。这种结构有许多明显的不足，首先，筒形拱和穹顶所覆盖的内部空间是单一的、集中式的，其内部空间的面积也还是有限的，尽管万神庙的穹顶直径达到 43.3 米，为古代世界建筑之最；其次，沉重的顶部需要厚实的、连续的承重墙来支撑，为了抵御侧推力，有的墙垣甚至厚达几米。参见图 3-5。

显然，这种结构形式下的内部空间依然是单一的、静态的、缺少变化的。当人们步入万神庙内，首先看到的是处于圆形穹顶下的辽阔的空间，顶部是近似苍穹的大穹顶，穹顶直接由承重墙支撑，面积宏大的内部空间是完整统一的整体，没有加以任何的分割和破坏。半球形屋顶和圆形的集中式的底部组成了完整的内部空间。而顶部直径为 9 米的圆形天窗又把建筑的内部空间与外部天空联接起来。内部空间的各种装饰，如穹顶上的凹格，墙面水平环线的划分，装饰的壁柱、壁龛，都进一步强化了内部空间的整体性（古罗马人把柱饰、雕刻等装饰由建筑的外观移到建筑物的内部，这也表明了古罗马人对内部空间艺术表现的重视）。

无论如何，古罗马人是无法满足于这种单一的内部空间的，他们要求进一步解放内部空间。这就需要进一步改进拱券结构技术，摆脱承重墙。终于，十字拱的发明，满足了这一要求。

所谓十字拱，即在呈方形的四角各设一支柱，十字拱覆盖在

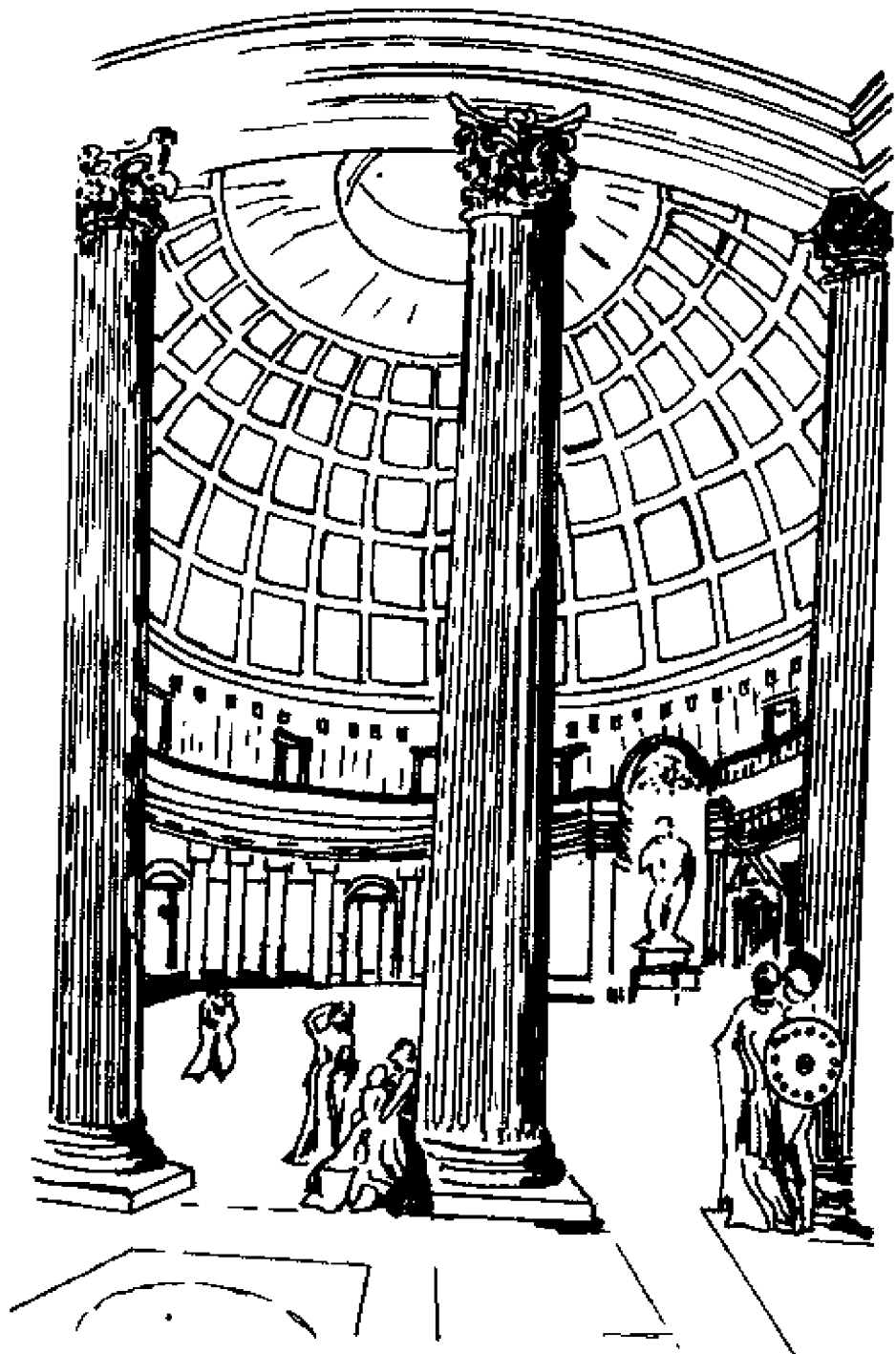


图 3-5 (罗马) 万神庙内景

支柱上。这样，就摆脱了笨重、厚实的承重墙，终于得以形成连续的、相互流通的巨大的内部空间。古罗马的巴西利卡、公共浴场等建筑都是采用连续排列的十字拱结构。显然，这种连续的十

字拱所覆盖的内部空间比筒形拱和穹顶结构所覆盖的内部空间要大得多。正是在这一基础上，古罗马形成初步的内部空间的组织艺术，即呈轴线对称式布局的有序列的内部空间。由此开始了建筑艺术美表现的一个新的领域。

公共浴场和巴西利卡代表了这种内部空间的艺术成就。试以卡拉卡拉浴场为例说明之。先看图3-6。卡拉卡拉浴场有一条中心轴线，在这一轴线上，依次排列着冷水浴、温水浴和热水浴三个大厅。

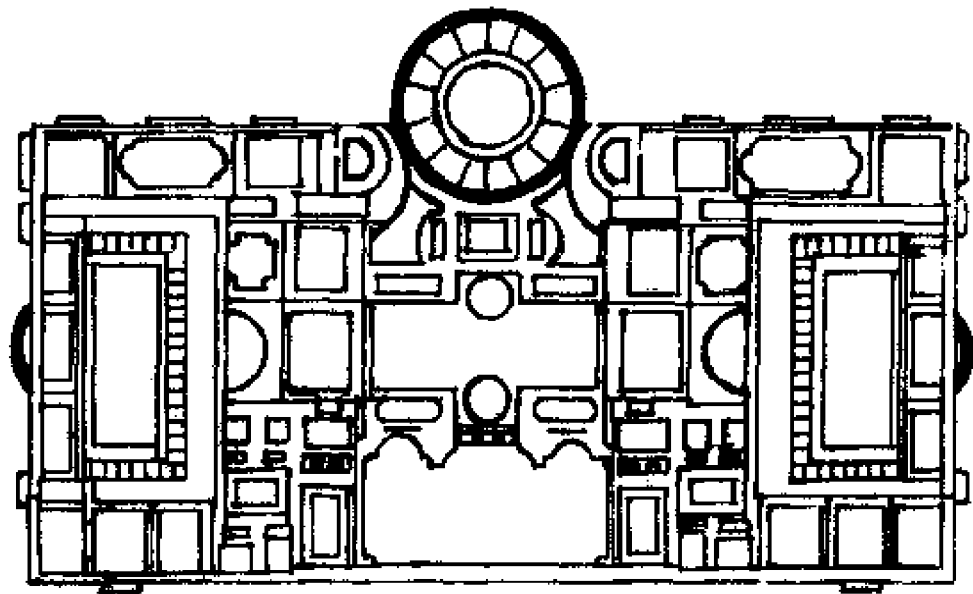


图3-6 卡拉卡拉浴场平面图

冷水浴为一露天浴池，温水浴的中央大厅则是由连续的三个十字拱连接而成，使得大厅的空间既开阔又富于层次感；作为结束，热水浴大厅是一个集中式的空间——一个上有穹窿的圆形大厅。穹窿直径为35米，厅高49米，其规模仅次于万神庙。在这条中心轴线两侧，又以更衣室、门厅、柱廊等等构成较为次要的纵轴线和横轴线。两条主要的纵横轴线相交于温水浴大厅，使这个最

为开阔的空间成为整个建筑的重点。不同的柱廊、穹顶、拱顶既使得空间的划分富有层次变化，又形成了不同形状的空间形式。整个浴场的内部空间的大小、开阖、高矮在轴线上交替变化，既丰富多采，又流转贯通，成为一个整体。

欧洲中世纪的建筑的发展，也是随着结构技术的不断改进而进一步发展空间组织艺术的。这主要是以拜占庭建筑和哥特式建筑为代表的。

拜占庭建筑是从古罗马的穹顶结构和集中型制的基础上发展起来的。早期罗马的穹顶式集中型制的结构由于依赖厚实的承重墙的支撑，所以，其内部空间是单一的，面积的扩展也是有限的。拜占庭建筑对内部空间的发展，首先必须进一步改进穹顶结构技术，摆脱承重墙。

古罗马的集中式建筑其穹顶是依赖连续的承重墙支撑的，其后发展起来的十字拱虽然摆脱了承重墙，但它形成的不是集中式的内部空间。拜占庭建筑则是要形成既连续不断、相互流通的内部空间，同时这种内部空间又必须是集中式的。它的具体做法是，在方形的空间上，或者是在四根支柱上，覆盖穹顶。结构技术的这一改进，大大地发展了集中式的内部空间。首先，由单一的封闭空间成为连续开阔的流通的空间，这样，使得整个内部空间富于变化性。其次，由单一的圆形的内部空间发展成为多种形状的内部空间：既可以是圆形的，也可以是各种正多边形的。内部空间的艺术处理，显然变得更加灵活自由，其变化也丰富多采。

拜占庭建筑的典型代表是圣索菲亚教堂。如图 3 - 7。圣索菲亚教堂的内部空间既是集中的，又是多样的。它的中央部分是一巨大的穹顶空间。以此为中心，南北两侧为分隔的楼层，东西两侧各为半穹顶形空间，形成了以东西向为主的，有着明确中心的纵深空间。东西两侧的半穹顶空间又明显地具有向心性，这样更加突出了中央穹顶的主导地位。显然，同是集中式空间，圣索菲亚教堂比起罗马万神庙，首先是空间更为宽敞；其次是增加了空间



图 3-7 圣索菲亚教堂内景的层次变化。这无疑是对集中式空间的发展。

哥特式建筑则是对罗马拱顶结构的进一步发展。它是在十字拱的基础上采用了曲肋拱和尖拱作为整个建筑的结构模式的。曲肋起着承重骨架的作用，这样避免了原来十字拱的结构本身的厚重。由于拱结构本身重量的减轻，这样使得支座的厚度也相应地可以减小，同时，拱券结构的侧推力被移至内部空间之外——教堂两侧外墙上，而不像罗马式拱券结构，侧推力依靠厚重的承重墙或支柱来抵御。这样，从支座到尖拱，呈强烈的向上升起的动势，而不像罗马建筑那样具有厚重感，不是支柱被动地承受着拱顶的重量，而是整个结构仿佛像从地下生长起来的大树。在这里，垂直线占据了主导性地位，裸露的结构，使得整个内部空间也显示出强烈的动感，显然，它与古希腊罗马建筑内部静态空间形成了鲜明的对比。

哥特式教堂还特别强调纵向空间的序列性。其中厅往往都不够宽，多为10多米，但都很长，如巴黎圣母院为127米，韩斯市主教堂为138.5米。同时，中厅都比较高，一般都在30米左右。这就构成了教堂内部空间在纵向和垂直线上的双重变化。在纵深方向上，连续的两侧的支柱呈规律性的排列，具有强烈的导向性，使人的注意中心集中在祭坛上。而垂直方向上，从支柱上升起的细肋拱又呈现出强烈的向上升腾之势，从而把人的注意力又引向天空。所以，在哥特式教堂建筑中，存在着纵深方向和垂直方向的两种都具有强烈动感的空间。

由于哥特式教堂建筑结构具有一定的框架结构性质，所以，在它里面，几乎取消了墙面。这就使得：其一，其内部空间是相互联系的，所有的部位，主堂与侧堂之间是相互开放的，流通的。其二，采用彩色玻璃窗，又使得内部空间与外部空间之间相互联系起来，进一步丰富了内部空间的变化。玻璃的色彩多达十余种，阳光透过玻璃照射到教堂内部，使得教堂内部色彩斑斓，十分耀眼。进一步加强了内部空间的艺术效果。

总体来看，哥特式建筑的内部空间的艺术处理达到了一个新的高度。这种空间效果又是与宗教精神是一致的。它充满了激动、向往，同时又有强烈的向心力，鲜明的空间对比，富于戏剧性的变化。这些，都为基督教的宗教精神的传播有较好的服务作用。

不同于文艺复兴以前的西方建筑，巴洛克式建筑在西方建筑史上则开创了另一种新的空间观念，开始探索新的建筑艺术的表现方法。我们知道，西方古典建筑是以清晰性、逻辑性和完整性为特征的，无论是建筑的外观，还是建筑的内部空间，都是追求一种完整的几何形状，即或矩形、或圆形。而巴洛克式建筑则不然，为了更好地表现一个动态的空间形式，巴洛克式建筑故意破坏古典建筑的逻辑性和完整性，打破古典建筑在内部空间的划分上的几何形的完整性，它以一种不连续的、间断的、非对称的方式来破坏古典式的构图，从而表现出一种新的内部空间形式。可

以说，巴洛克式建筑是对古典建筑的“规则”的一次反动。因此，历史上，偏好古典趣味的建筑史家和艺术史家总是极力贬低巴洛克式建筑。相反，那些主张创新、变革的史学家们则极力推崇巴洛克式风格的独创性。在我们看来，要正确地估价历史上的每一艺术思潮，都必须以发展变化的观点去看待，而不应以传统的、固有的标准去对待，否则，就不可能有创新和发展。因此，对巴洛克式建筑，不能用古典建筑的“语汇”和标准去贬低它。

不同于以前的西方建筑，每一次的内部空间的变化，都是与结构技术的变革紧密联系在一起，巴洛克式建筑在结构技术上并没有多大的创新，它主要是通过构图的变化、装饰以及其它艺术，如绘画、雕刻等的手法来表现新的内部空间的观念。“巴洛克”一词本意就是指畸形的珍珠。巴洛克式建筑内部空间的主要特征表现为：

第一，非和谐的空间形式。

古典建筑追求的是完美的和谐性。这种和谐性，也就是整一性，即局部与局部之间、局部与整体之间处于一种必然的、不可或缺的联系之中，移动其中任何一个细微的部分，都会破坏这种整一性。而在巴洛克式建筑中，这种古典空间的和谐性被打破了，各部分之间不再是必然联系，而是间断的联系，空间的节奏不是呈连续的规律性变化，而是流动的、跳跃性的，明显地表现出一种不和谐性。内部空间也不像古典建筑那样，表现为完整的几何形状，即一种已完成的空间形式，巴洛克式建筑的内部空间则是流动的、不规则的。它是以流动的面和组合的几何形以构成一个动态的空间的。因此，巴洛克式建筑还追求偶然性，一种令人感到惊讶的、出乎意料的艺术效果。也正是由于这种基本性质上存在着与古典建筑的差异，使得巴洛克式建筑受到了许多偏好古典趣味的人的指责。

第二，动态的空间。

古典建筑作为一种已完成的空间，它是静态的，这在古希腊和古罗马的建筑中表现得最为充分。而巴洛克式建筑的一切表现

手法,都是为了要形成一个动态的空间形式。首先,古典建筑中的平直的墙面和直角被弯曲起伏的墙面所取代,墙面变得凸凹不平,像波浪一样流动着。其次,我们知道,古典建筑的内部空间表现为或矩形或圆形的完整的几何形,而巴洛克式建筑的内部空间则表现为几何形状的组合,即把几个不完整的几何形片断组合在一起。最典型的例证莫过于波洛米尼^①设计的圣卡罗教堂。如图3-8所示。它是由几个椭圆形的局部组合而成的。这种连续的变化的墙面所围护的空间,显然具有一种组合的性质,因而具有着强烈的动感。最后,为了形成动态的空间,巴洛克建筑还利用了其它的艺术手段,如光影的奇幻的变化,充满运动感的绘画和雕刻,以及运用透视原理来增加空间的层次变化。如伯尼尼^②设计的梵蒂冈教皇接待厅前的大阶梯就是典型的一例。

这样,现代主义建筑之前的西方建筑,就其内部空间而言,我们可以粗略地把它们划分为这样的三个代表性的阶段。总的来说,不同于中国古代建筑,内外空间是流通的,融合为一体的;西方古代建筑还主要是围护一个封闭的内部空间,然后通过运用各种手法来表现内部空间的变化。因此,中国建筑是以内外空间的流通为特征的,而西方建筑则是以内部空间为其特征的。尽管在空间的组织和表现上,两者有相通之处,如呈有序布局、轴线对称等,但这毕竟是有着两种不同观念的空间形式。

2. 现代建筑的空间观念

由于科学技术的发展,促使西方人,第一,对空间的理解再也不局限于单一的三维空间形式,而是把时—空间作为一个统一体来加以对待;第二,科学技术的发展使得西方建筑的材料和结构技术都有了新的变化。现代建筑采用新的材料和结构技术,特别是钢筋混凝土或钢铁的框架式结构技术的采用,使得西方建筑新的

① 波洛米尼:(1599—1667),意大利文艺复兴时的建筑师。

② 伯尼尼:(1598—1680),意大利文艺复兴时的建筑师。

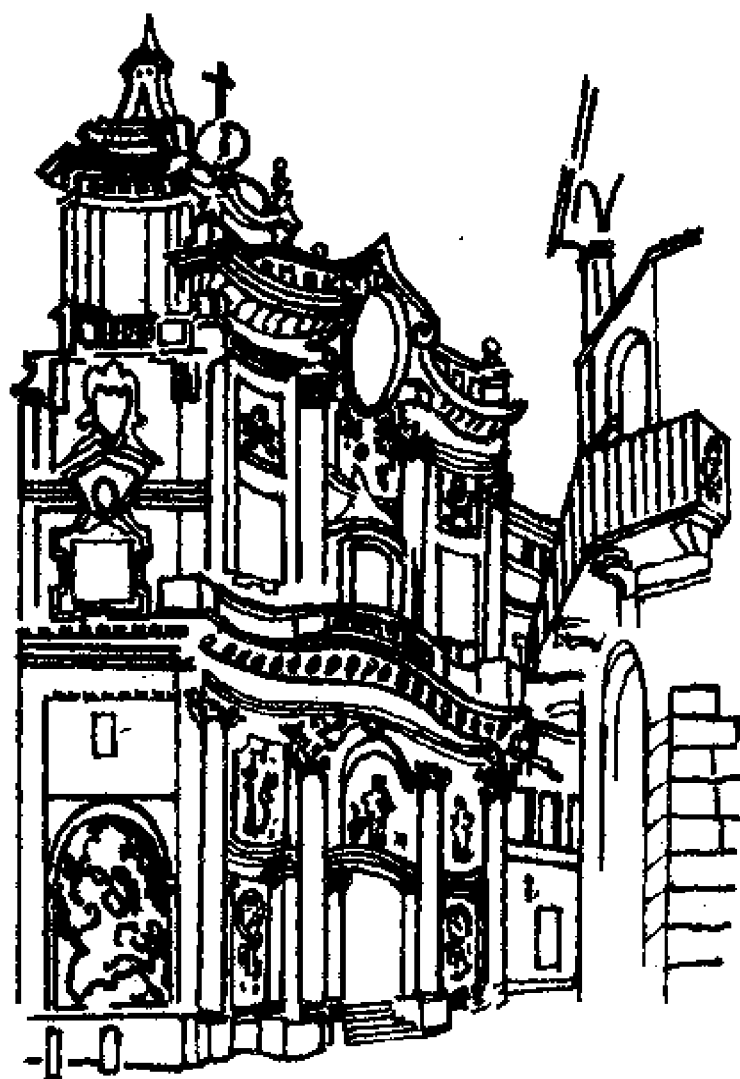


图3-8 (罗马) 圣卡罗教堂

空间观念得以在建筑中表现。

现代建筑在空间表现上最大的特点在于：首先，其内部空间是一个动态的流通的过程。古典建筑的内部空间基本上是一种静态的形式，各个独立的空间之间也还只是静态的平列关系。而现代建筑则继承了巴洛克建筑的传统，其内部空间彼此之间则是流动的，明显地表现为一个运动发展的过程；其次，古典建筑的内部空间基本上还只是封闭的，而现代建筑则是内外空间统一的，呈开放性的特征。关于西方现代建筑的空间特点，我们将在第八章

作进一步的详细的讨论。

二、组织形式和艺术表现

由于对内部空间组织的注重，西方建筑史形成了丰富多样的内部空间的组织形式，相应地也形成了以内部空间为主的艺术特色。在西方建筑史上，常见的几种内部空间组织形式有：

1. 集中式

所谓集中式空间，是指围绕一个中心点来组织空间系列的，各次要空间都明确地指向中心点。这种内部空间形式，具有明显的向心力、内聚力，是收敛式的，中心点成为整个空间的高潮，也是注意力的中心所在。集中式空间多为规则的几何形，其中又尤以圆形、正多边形为多。古罗马的万神庙就是一典型的集中式空间，不过这种集中式空间还是一种单一的、简单的圆形。到了中世纪的圣索菲亚教堂，集中式空间就开始变得复杂起来，即围绕中心点（中心空间）来组织一系列的次要空间，以增加集中式空间的层次变化。16世纪帕拉蒂奥设计的圆厅别墅就是一种富于层次变化的集中式的空间。

2. 轴线对称式

轴线对称式内部空间，是指空间沿中轴线呈有规则的排列，而在轴线的两侧，又并列着两两对等的空间。其特点是具有一定的规律性的空间的重复和再现，因此，空间变化有着一定的层次感和节奏感。但总体上来说，这种空间形式更主要的是一种静态的并列形式，空间之间虽然是连贯的，但却不是流动的，也就是说，有着一定的几何形状的各个空间都有着各自的独立性，而不能更有机地融合为一个整体空间。这里，还只是空间的分隔。轴线对称式布局的典型形式是古罗马的公共浴场和巴西利卡等大型建筑。在这些建筑中，有着两条相互垂直的纵横轴线，围绕这两条轴线，左右前后基本上都呈对称布置。中世纪的教堂建筑则更突出纵向轴线，特别是拉丁十字型制。文

文艺复兴时的一些府邸建筑也有采用这种方式的，如意大利的道利亚府邸就是较为典型的一例。

3. 组合渗透式

西方古典建筑的内部空间主要还只是一种静态的空间的分隔，也就是说，它更偏重于把一个完整的较大的内部空间以柱、墙等形式分割成为众多的较小的、有着相对独立性的空间，各部分空间之间虽然是贯通的，联系在一起，但却是一种静态的并列。巴洛克式建筑在内部空间的组织上开始了新的探索，创造了新的空间观念，这也就是组合渗透式空间的运用。所谓组合渗透式，也就是指内部空间的各个较小的部分，在保持自己的相对独立性的同时，更主要的是相互融合，从甲空间到乙空间再到丙空间，是一个流动的过程，而不是静态的并列关系。这样一来，组合渗透式空间的主要特征是：第一，内部空间是动态的、流动的，而不像古典建筑那样，是一种完整的静态的几何形状空间，它更主要地表现为几何形状的组合，以此来形成动态空间；第二，把时间这一变量引入到空间的变化之中，从单纯的、静态的三维内部空间走向了动态的四维空间。这种组合渗透式空间，巴洛克式建筑可以说是最初的探索者，而到今天，它已成为现代建筑的重要特征之一。

西方建筑内部空间常见的艺术表现手法有：

对比与重复 对比是空间组织中常用的手法。在西方建筑中，最为成功地运用对比手法的是哥特式教堂，它在纵深空间和垂直空间之间形成有力的对比：一方面，有规律排列的柱券将人的注意力引向空间的深处，另一方面，仿佛植根在地面而向上升起的尖拱又把人的注意力引向了天空，两者形成了鲜明的对比，这是两种方向的空间的对比。此外，还有空间形状的对比，即不同的几何形状之间的对比，如古罗马的卡拉卡拉浴场，在其主轴线上，排列着各种矩形空间，最后是一个集中式的圆形空间。

与对比相反的是重复。重复是相同空间形式的连续再现。这

种空间的重复在轴线对称式布局中多有采用。例如，卡拉卡拉浴场在横向轴线上就是两两相对等的空间呈对称性重复。此外，如哥特式建筑中，柱券的连续重复性排列，也构成了一种重复性的空间。重复性空间往往节奏感明显，富有韵律感。

序列 又分为规则性序列和非规则性序列。

规则性序列，是指内部空间之间的变化有着一定的韵律感，而且一般都有一个中心点，或者说高潮点，整个空间的布局安排都是为了形成这一高潮，或者是围绕中心点来进行的。规则性序列，往往是通过一系列变化的空间要素，把人的注意力一步步地引向高潮，而高潮处，则是注意力集中且长期停留之处。这种形式的内部空间的特点为明确、庄重、突出主旨，较多地运用在教堂、会议厅、剧场等公共建筑之中。如哥特式教堂建筑就是通过两侧柱券的变化把人的注意力导向祭坛这一高潮的。

非规则性序列则是指内部空间布局的非轴线对称性。不同于规则性序列，这里的空间运动是出其不意的，在前者中，人的运行路线是直线的，而这里则是曲线的，同样，墙面或走廊、楼梯都被处理为弯曲的，以此来引导人们的运行；在前者中，人们运行中，都时刻在期待着高潮的到来，可以说，目标是明确的，而在这里却很难说有什么高潮，人们很难预料下一个将要出现的空间将是一个什么样的变化。这种空间较之规则性序列，更富于动感和浪漫情绪，它较多地出现在现代建筑之中。

序列空间的两种方式在外部空间的组织中也有所采用。如中国的宫殿建筑就是典型的规则性序列，而园林建筑则是非规则性序列。

此外，西方建筑内部空间的艺术处理，还注重空间的层次、韵律、流通等。它与中国建筑的外部空间的处理也有不少类似之处。

第四章

建筑美的表现：动与静

人们喜欢把中国的建筑比喻为中国的手卷长画；而西方人则把自己的建筑喻之为雕刻，或者称之为“凝固的音乐”。这些比喻的确道出了中西建筑艺术在表现形式上所具有的不同特征：中国建筑的空间是运动的，是在时间中展开变化的，而西方古代建筑的空间则是静态的。

第一节 立面与平面

一、单体建筑与群体建筑

中国建筑一般都采用木材的梁柱结构方式，形式比较单一。我们已经指出，由于早期建筑科学技术的不发达，使得这种梁柱结构建筑本身的体量有限，所围护的内部空间也是十分有限的。这就形成了技术与功能之间的矛盾。有时候，单体建筑甚至不能满足一个较大的家庭的需要（中国的家庭一般都比较大家，往往是几世同堂）。

要解决这一矛盾，方法有二：一是向高层空间发展，以扩大单体建筑的面积；二是向平面空间展开，即把各种具有不同功能的单体建筑组织在一起，构成一个建筑群体。在中国建筑史上，上述两种方法都曾出现过。向平面空间展开的方法，我们在第三章已谈及。据现有的史料来看，在殷代和汉代先后都采用过第一种方法，即向高层空间发展。据《考工记·匠人》记载：“殷

人重屋，堂修七尺，四阿重屋。”这里的“重屋”就是楼房，大量的甲骨文资料也说明了这一点（见第二章）。从现已出土的汉代的陶器和画像砖、画像石等间接资料中，也可以看出，在汉代就出现了高达五层的建筑，至于三层、四层建筑的形象也多有发现。如图4-1、4-2所示。再者，从中国古代木塔所表现出的技

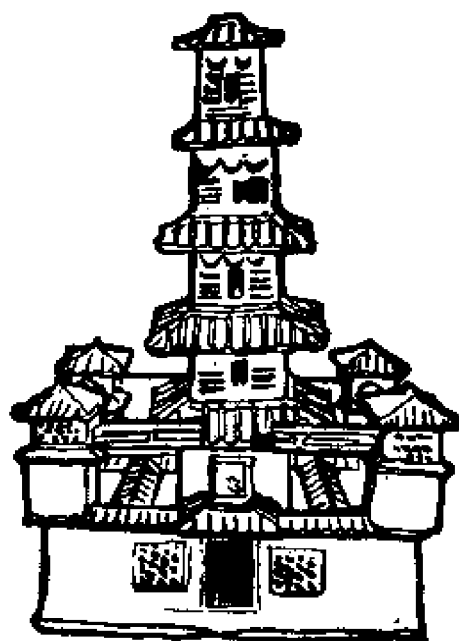
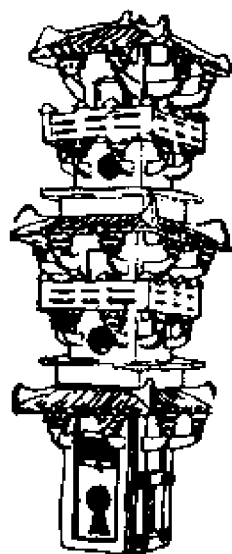


图4-1 河北望都出土的榭楼

图4-2 甘肃武威出土的阙楼

术能力来看，即使是采用木材料，中国古人也很早就具备了构筑高层建筑的技术能力。但高层建筑并没有形成中国建筑的主流，中国建筑并没有向高层空间发展。更主要的是倾向于采用第二种方法，即把有不同功能的各种单体建筑组织在一起，以构成一个建筑群体。我们看到，在中国古代建筑中，这种组合式的建筑群明显地占据着主流。一般的民宅，往往采用四合院的构成方式，这种四合院成为中国建筑的基本单元。大型的建筑也是在四合院的基础上向纵横两个方向加以扩展的。如宫殿、寺庙等大型建筑基本上都是采用这种方式。即使是当中国建筑具有了构筑大面积内部空间的单体建筑的能力时，它也还是采用这种组合的方式。例如，唐代的宫殿建筑——大明宫的德麟殿，面积约5000平方米，

采用了面阔 11 间，进深 17 间的柱网布置，但它仍然是一个围护的庭院空间。所以，中国建筑明显地表现出群体性（至于中国建筑为什么没有向高层空间和大体量的单体建筑发展的原因，见第五、六章的分析）。

而西方建筑则与中国建筑表现出明显不同的特征。西方古代建筑很少有由不同功能的单体建筑组合而成的建筑群，更主要地表现为单体建筑。西方古代建筑主要是宗教建筑。从古希腊社会一直到中世纪基督教的鼎盛，在长达 2000 多年的历史时期内，其宗教仪式活动都具有很大的规模。应该说，西方的宗教建筑更需要围护大面积的内部空间。

我们已经指出：古希腊人是利用神庙前的广场（自然空间）来举行宗教仪式活动的，以此来解决功能与技术之间的矛盾。这里虽然也表现出对外部空间利用的倾向，但总的来说，古希腊的神庙仍然以单体建筑为基本单元的。

古罗马人采用的拱券结构，终于使西方围护大面积的内部空间的企图成为现实，使得技术与功能之间的矛盾得以解决。试以古罗马的万神庙为例，其单一空间的直径已达到 43.3 米，而公共浴场的建筑则形成了连续的内部空间。公共浴场虽然也表现为建筑群体，但它不同于中国古代的建筑群，以插入空间的形式——庭院来把单体建筑组成为整体，使得单体建筑既是群体建筑的组成部分，同时又保持着自己的相对独立性。而古罗马的公共浴场建筑则是紧密相联，以此构成连续的内部空间，单体建筑在这里与其说是形成建筑群的组成部分，不如说是形成连续内部空间的一个构件。所以，公共浴场也是以单体建筑形式出现的。

随着技术的不断改进，西方建筑逐渐摆脱了承重墙，拱券结构本身也不断地改进，特别是哥特式建筑，使得西方建筑围护的内部空间越来越大。这样，西方建筑以单体建筑为基本单元的特征也就越来越明显。

正是由于解决了技术与功能之间的矛盾，西方建筑没有必要

按照中国古人的方式来解决技术与功能之间的矛盾——把具有不同功能的单体建筑组织成为建筑群体。连续的、大面积的内部空间使得宗教、政治、商业等各种大型公共活动都可以在内部空间进行。所以，西方建筑明显地是以单体建筑为其特征的。

二、平面与立面

单体性与群体性，使得中西古代建筑美在表现形式上各有侧重。

中国建筑群是在平面空间上展开的，它以时间为组织线索，因此，中国建筑的空间是四维空间，它的空间变化是在时间的节奏上展示的，因此，建筑的空间也是动态的空间。从这一基本点出发，中国建筑美更侧重于表现在平面的动态的空间的组织上。

中国的各种类型的建筑的艺术表现，都是围绕这一基本特点展开变化的。四合院式的民宅、宫殿建筑群的规整严格的空间变化、景区宗教建筑自然空间与建筑空间的统一、园林建筑空间的复杂多样，实际上都是围绕时间序列展开的。所以，中国建筑的空间变化既是平面的，又是动态的。也正是在这个意义上，中国的建筑类似于中国的手卷长画。

中国建筑的不足在于：它没有把过多的注意力集中在单体建筑的立面（二维平面）空间的外观以及三维空间（形体）的造型上。尽管中国建筑在立面和形体上不无自己的独特的美学风貌，但总的来说，这种外观造型一旦确立下来，虽有数千年的历史，但没有什么根本性变化。所以，中国建筑是以群体组织见长的。这很容易使人想起秦始皇兵马俑。就其规模之庞大，气势之宏伟，世界雕刻史上几乎没有什么作品可以与之媲美；但倘若就单个雕刻作品所表现出的个性化特征，以及人物的精神，内心世界的丰富性，秦兵马俑的绝大多数作品可以说，甚至无法与古希腊雕刻的一般作品相抗衡。虽然，中国建筑也表现出这一差异：中国建筑重整体，强调统一，但单体建筑变化不多，基本上是类型化，

而西方建筑则侧重于单体建筑，而对群体性重视不足。这两者之间的差别，或许就是中西两种不同文化精神的形象化的说明。

西方建筑的单体性特征，使得建筑美的表现更侧重于外观造型的美观。西方建筑是三维空间的立体，同西方的雕刻一样，建筑的美也必须遵守造型艺术的审美要求；即表现的是一种静态的美，而不能表现动态的变化。古希腊建筑的外观造型其檐部和柱部就显示出完美的和谐，和谐也就是一种平衡、一种静态的美。当拱券结构最初为罗马人所采用时，人们一时还尚未找到合适的与新技术相适应的外观形式，所以，万神庙的外观造型并不十分成功。这时新材料、新技术与审美表现之间还不是很适应。但西方建筑经过不断的探索，终于形成了适宜于拱券结构的外观形式，其典型的形式就是哥特式的宗教建筑。典型的哥特式教堂的构图其垂直方向和水平方向都分为三个部分。往往是一对塔夹着中厅的山墙，底部有三座门洞，中部，有着圆形的玫瑰窗，以象征天堂。从整体上的构图来看，哥特式建筑也是严格的讲究对称、均衡、比例等造型艺术的形式美规律的。

西方建筑也表现动态，但这种动态不是引入客观的时间序列，而是以空间的静态去表现时间的动态，一种视觉上的强烈的动感。古希腊神庙建筑的柱式，在柱身上雕上凹槽，柱子下粗上细，也就是以静态的方式表现向上的运动，整个柱式造成的视觉效果是动态的。哥特式建筑外表的向上的动感也十分明显。整个立面的构图，是从下向上呈收敛式的，底部较厚实，顶部则较尖细；从细部来看，越向上，装饰越多，垂直线条布满全身。特别是尖拱的运用，使得整个教堂表现出强烈的向上飞腾之势。这种以静态方式表现动感在巴洛克式建筑中达到了极致。为了表现动态，除了突出垂直线构图和线条本身的动感的作用之外，还大量地运用曲线、曲面，同时还借助于光影的明暗对比，绘画、雕刻等形式以表现动感。有些建筑甚至不惜牺牲整个构图的逻辑性和完整性。

十分明显，西方建筑美除了表现在内部空间的组织与安排上，

还表现在二维空间（立面）的构图以及外观造型上。无论是二维空间的立面，还是三维空间的形体，都是静态的存在。即使表现动态，也必须化动为静，以表现视觉上的动感。而这与中国建筑在动态中表现空间变化，以时间的序列来显示空间变化的美，形成了静与动的鲜明的对比。

第二节 两种艺术时空观

一为单体建筑，一为群体建筑；一是以二维和三维空间的方式来表现静态的造型美，一是以动态的时间序列来表现空间节奏变化的动态美。形成了中西建筑艺术美在表现形式上的明显的差异性，形成这种差异的一个重要的原因就在于中西艺术有着不同的艺术时空观念以及建筑艺术观。

一、时空统一与时空分割

时空观是一个哲学问题，作为物质存在的形式，它们既有相对独立性，同时又是统一体。中国古代哲人似乎倾向于把时间与空间联系起来加以考察，而西方古代哲人则更倾向于把时间与空间分割开来加以考察。正如有的研究时空学说史的学者指出的：“我国古代‘宇、宙’并称，宇指空间，宙（久）指时间。可见，我国古代学者所讲的宇宙是指时空统一的宇宙，这比西方早得多。在西方，只是到了18世纪拉格朗日才建议把时间和空间结合起来加以考察，他把时间作为第四维的空间坐标来处理。”^①试以中国战国时期学者与古希腊的爱利亚学派关于时空观的认识为例作一比较说明。

在战国时代，中国古人就提出了时空统一的观点。例如，《管子》认为“宙合有橐天地”^②，宙合就是指宇宙，也就是把时间和

① 李烈焱：《时空学说史》第44页，湖北人民出版社，1988年第1版。

② 《管子·宙合》。

空间联系起来加以考察的。墨子认为“久弥异时也，宇弥异所也”，^①而且进一步指出，“行修必以久”^②，也就是说，事物的运动发展必然要经过一定的时间和空间的变化。这令人想起闵可夫斯基的名言：“任何一个人提到一个地点时无不处于一定的时刻，提到某一时刻时无不位于一定的地点。”^③可见，战国时代，中国的哲学家对时空统一说认识之深刻。

庄子无疑是这些哲人中又一突出的代表。他也是把“宇”、“宙”联系起来加以考察的，“有实无乎处者，宇也。有长而无本剝者，宙也。”^④这里实际上是指宇宙在时间上的绵延不断，无始无终，空间上的无边无际。

正是由于时空观统一的认识，中国先秦的哲学家们总是把山水联系起来。中国人的山水意识也可以说是这种时空意识的反映。（中国人比西方人更早地产生山水意识，西方人到文艺复兴时才产生山水意识，而中国人在先秦时就已产生了。）孔子喟叹“逝者如斯夫”^⑤，也就是指时间如同流水一样连绵不断，无始无终，一去不复返；所谓“登东山而小鲁，登泰山而小天下”^⑥，指的就是一种空间的相对性和变化性。孟子也说：“原泉混混，不舍昼夜，盈而后进，放乎四海”^⑦。山水在时间和空间上的无限性和变化性成为中国古代仁人君子的道德象征。

当然，我们还不能把中国古代哲人的时空统一观等同于现代

① 《墨子·经上》。

② 《墨子·经说下》。

③ 转引自李烈焱：《时空学说史》第292页，湖北人民出版社，1988年第1版。

④ 《庄子·庚桑楚》。

⑤ 《论语·子罕》。

⑥ 《孟子·尽心章句上》。

⑦ 《孟子·离娄章句下》。

科学意义上的四维空间学说，它毕竟缺少现代科学的实证基础。但这种时空统一观对包括建筑在内的中国古代艺术产生了不可低估的影响。

在18世纪之前的西方古代哲学家看来，时间是运动的，而空间则是静态的。巴门尼德就认为：“一切存在的话，必是完善的、唯一的、有界限的、球形的、充满整个宇宙空间的、不动的、稳定的、不变化、连续不断的。它产生于自身，在它自身的界限之外不存在空间，它在自身界限之内运动，宇宙之内不存在虚空”，“因此，空间就表现为有限的、球形的、完全充实的，因而是没有空隙的、不可分的、稳定的和同性的”。^①梅利索则认为，任何充实的东西都是不动的；任何运动的东西，都是不充实的，如果它运动了，它作为存在就消失了，宇宙所以是永恒的、无限的，就在于它是不动的、充实的。^②

芝诺则进一步否定了时间和空间运动的连续性。他的哲学使命就是要证明运动和变化的不可能性。因此，他提出了几个著名的命题：第一，运动不存在。理由是“位移事物在达到目的地之前必先抵达一半之处”^③，也就是说，设定通过AB线段，则必先到达AB之中心点C，而要到达C点，又必须先到达AC之中点C'……，由于空间的无限可分，那么，有限的长度上就有着无限的点，那么这些无限的点都是静态的，而线段又是由无限的点组成，所以，静态之和仍是静态。同理，他认为，第二，阿基里斯“永远追不上龟；第三，飞矢不动。”如果每件东西在占据一个与它本身相等的空间时是静止的，而移动的位置的东西在任何

①② 转引自李烈焱：《时空学说史》第250—251页，湖北人民出版社，1988年第1版。

③ 亚里士多德：《物理学》第191页，商务印书馆，1982年版。

④ 希腊传说中的英雄，善跑。

一个霎间点总是占据着这样的—个空间，那么，飞着的箭就是不动的了。”^①

芝诺哲学命题的荒谬性，今天当然不值得一驳。恰如列宁指出的：“运动是时间和空间的本质。表达这个本质的基本概念有两个：（无限的不间断性和‘点截性’（=不间断性的否定，即间断性）。运动是（时间与空间的）不间断性与（时间与空间的）间断性的统一。运动是矛盾，是矛盾的统一。”^②

而我们更感兴趣的是，上述观点中所包含的时空观念问题。不难看出，在这些古希腊哲学家们看来：第一，空间是静态的，运动的空间是不可能的；第二，在芝诺看来，不仅空间是静态的，而且时间也是静态的。我们知道，所谓运动既是包括空间的位移又包括时间的延续，它们既是物质存在的形式，又是物质运动的形式；第三，时空分裂，是通过否定运动来实现的，反之，时空统一，又是以运动为联系中介的。

从古希腊到近代社会，西方人一般都认为时间和空间是平直的，与物质运动没有什么联系。而这种观念又是以欧几里德的几何学和经典物理学作为科学基础的。只有到非欧几何学和现代物理学的诞生，西方人的时空观念才发生了根本性的变化。

恰如钱穆先生指出的：“西方人重空间之向外扩大，不重时间向后的绵延。中国人言世界，世乃时间，界乃空间，时空和合为一体。”^③哲学的时空观念必然会影响到艺术的时空观念。正由于中西古代哲学时空学说的这种差异性导致了中西艺术在时空表现上的差异性，进而影响到建筑艺术时空表现。

西方人传统的艺术观念中，就是把时间艺术与空间艺术，也

① 《西方哲学原著选读》上卷，第34页，商务印书馆，1981年第1版。

② 《列宁全集》第38卷，第283页，人民出版社，1959年版。

③ 钱穆：《现代中国学、论衡》第125页，岳麓书社，1986年第1版。

就是动态艺术和静态艺术加以严格的区分的。古希腊的一位不知名的学者就明确地把艺术分为动态的艺术——包括舞蹈、诗歌、音乐，和静态的艺术——包括雕刻、绘画和建筑^①，而这一直成为西方艺术分类的一个传统，直到现代派艺术的兴起，西方人的时空观念有了变化之后，才突破了这一戒律。我们看到，这一传统发展到德国美学家莱辛，达到了顶峰，其著作《拉奥孔》就是集大成者。

《拉奥孔》的主旨就在于为时间艺术（以诗为代表）和空间艺术（以雕刻为代表）立法，以明确两者之间的区别。这种区别既是题材上的，也是表现形式上的。在莱辛看来，诗是时间的艺术，它擅长于表现动态性的情节，事件的运动发展过程，而短于描绘具体的事物的形象；反之，雕刻是空间的艺术，它擅长于描绘事物的具体的形象外观，而短于表现动作、情节。莱辛认为，空间艺术遵循的美学原则是美（狭义的美，即优美），而不能表现丑，所以拉奥孔雕像就不能表现那种激烈的情绪、痛苦和冲突，因为这样会破坏雕刻所必须遵循的美学的原则；而诗则不然，它可以突破这一局限，去表现丑、尖锐的矛盾冲突。因而空间艺术就成为古代优美艺术的主要表现形式，而时间艺术则成为近代崇高艺术的主要表现形式。我们看到在黑格尔的《美学》中，雕刻成为古典艺术的理想形态，而音乐和诗则成为浪漫艺术的理想形态。实际上，在西方艺术发展史上，空间艺术的繁荣，相对来说，是先于时间艺术的。雕刻在古希腊罗马社会就达到了其发展的顶点，绘画在文艺复兴时期达到高潮，而诗歌，尤其是音乐艺术则是在浪漫主义兴盛的19世纪才达到其高潮的。我们说，建筑艺术不宜于表现近代艺术的美学理想，也与西方的艺术观念有关系。实际上，西方绘画和雕刻艺术对近代艺术美学理想的表现也是后于时间艺术的。

① 见莫·卡冈：《艺术形态学》第29—30页，三联书店，1986年第1版。

时间艺术和空间艺术的区分，使得西方建筑艺术观念长期囿限于单纯的空间艺术之中，类似于雕刻和绘画。在相当长的历史时期内，西方建筑一直没能摆脱雕刻和绘画的影响，直到现代建筑的兴起，在一片反对装饰的呼声之中，建筑终于迈出了摆脱雕刻艺术束缚的第一步。

即便是把建筑艺术作为单纯的空间艺术，古代西方对建筑的空间的理解也是十分狭窄的，往往是停留在二维空间，至多也只是三维空间上。也就是说，这种空间还只是一种类似于绘画性和雕刻性的空间。恰如彼得·柯林斯指出：

作为建筑的一个基本要素的空间概念，在人类第一次建造栖身之所或对其洞穴进行构造上的改进之时，一定已经粗具雏型了，但是难以理解的是：直到18世纪以前，就没有在建筑论文中用过空间这个词，而将空间作为建筑构图的首要品质的观念，直到不多年以前还没有充分发展。^①

可见，西方建筑虽然创造了巨大的内部空间，但这种创造是不自觉的。只是到了现代主义建筑的兴起，才开始把空间视为建筑的重要内容。

而在中国人的艺术观念中，则没有这种明确的时间艺术和空间艺术的划分。中国人似乎更愿意在共同的艺术理想的基础上，把各种艺术门类统一起来。《毛诗序》认为：“诗者，志之所在也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”十分明显，诗、音乐、舞蹈都是有着共同的艺术精神，也就是内在情

^① 彼得·柯林斯：《现代建筑设计思想的演变》第352—353页，中国建筑工业出版社，1987年第1版。

志的抒发，它们只有表现方式、表现程度上的差异，而没有艺术理想的差异。这显然与西方人的艺术观念表现出差异。黑格尔认为时间艺术更宜于表现浪漫精神，而空间艺术则更适宜于表现古典精神。在中国人看来，各种艺术形态都应该在共同的美学理想的基础上统一起来。

苏轼就是其中最为典型的一例。不同于莱辛，力图为时间艺术和空间艺术立法，苏轼更愿意把时间艺术和空间艺术统一起来，时间艺术可以表现空间内容，空间艺术也可以引入时间内容。这也就是艺术史上有名的“诗画本一律”说，所谓“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”^①，可见中国的艺术创造本身就体现出诗画一律的倾向。诗画统一，在苏轼看来，就在于它们有着共同的审美理想，“天工与清新”^②，即自然、澹远而又韵味无穷、含蓄不尽的艺术精神。

正是在这一传统的美学观念的基础上，中国的建筑并不是以单纯的三维空间的形体或二维空间的平面为其艺术表现的内容，而是在时间的系列中来表现空间的变化。在中国的建筑艺术中，不仅空间是随时间变化的、流通的，而且时间本身也是多向的。如果说在中国的宫殿建筑和景区宗教建筑中，时间还是呈单向流动的话，那么，在园林建筑中，时间则表现为多向变化，因为同一景观，同一线路，逆向而行与顺向而行就表现出不同的审美效果。

二、经验时空与逻辑时空

中西艺术表现中的时空观的差异性，其根本原因在于各自对时空观理解的差异性。中国艺术中的时空观是经验性的、心理的，而西方艺术中的时空观则是逻辑性的、物理的。

前面我们已经指出过，在中国哲学和艺术中，虽然很早就有

① 苏轼：《书摩诘蓝田烟雨图》。

② 苏轼：《书鄞陵王主簿所画折枝二题》。

四维空间的观点,但这种观点缺乏自然科学的实证基础,我们知道,西方四维空间学说是建立在非欧几何学和现代物理学的基础上的。西方人时空观念的变化是与自然科学的发展紧密相联的。中国艺术中的时空统一学说是建立在心理体验的基础上的。

中国哲学在论证时空统一性时,总是以运动作为中介把两者统一起来的,的确,时空统一既是物质的存在形式,也是物质的运动形式。而中国艺术观念中的时空统一,则是与中国人的心理体验方式有着密切的关系。

这一点可以从早期的艺术创作理论中见出。

西晋文学家陆机在谈到文学的创作时,曾论及艺术创作可以超越客观时空的特点:“观古今于须臾,抚四海于一瞬”,“笼天地于形内,挫万物于笔端”,“恢万里而无阂,通亿载而为津”^①。南朝的文学理论家刘勰也指出,文学创作可以“思接千载,视通万里”,“形在江海之上,心存魏阙之下”^②。显然,在他们看来,文学创作可以不受客观的时间、空间的局限,人的心理体验可以超越客观时空。

正是由于这种心理时空的作用,使得中国艺术表现具有相当大的自由性,“咫尺之图,写百千里之景。东西南北,宛尔目前;春夏秋冬,生于笔下。”^③因此,空间艺术也没有必要受到时间的局限,同时,也不像西方艺术那样,受到焦点透视的局限。正是在这种指导思想下,“王维画物,多不问四时,如画花往往以桃、杏、芙蓉、莲花同画一景。”^④其《袁安卧雪图》中的“雪中芭蕉”就是典型一例。同样,空间艺术所表现的内容也不以“目接”为

① 陆机:《文赋》。

② 刘勰:《文心雕龙·神思》。

③ 《山水诀》,传说为唐代王维所作。见《中国美学史资料选编》,上册第269页,商务印书馆,1980年版。

④ 沈括:《梦溪笔谈》卷十七。

限，宋代夏珪的《长江万里图》和张择端的《清明上河图》境界就十分宏大，场面壮观，内容不限于此时此地之“目接”。

也正是由于这种心理时空的作用，在中国艺术表现当中，时间的内容可以转换为空间的形式，空间的内容也可以通过时间的形式来表现。中国俗语中就有“寸金难买寸光阴”之说，这就是用空间概念（寸）来表示时间。在诗文之中亦不乏此例：“十里五里，长亭短亭。”^①“何处是归程？长亭更短亭。”^②绘画艺术中的所谓“移动的视点”、“散点透视”都是通过时间的变化来表现空间的内容。

因此，中国的艺术很难说有什么时间艺术和空间艺术的区别。这与中国艺术一开始就不以摹仿客观对象为己任有关。在客观对象与主体对对象的心理体验之间，中国艺术更侧重表现的是后者，是某种精神性的内容，也就是中国古典美学中常说的“神”或“意”，外在对象只不过是触发这种心理体验的契机而已。中国艺术的时空统一、四维空间观念的基础是心理学，而不是非欧几何学或现代物理学。

这种心理体验的核心就是“化”，也就是通过主体的体验和感悟，使得对象与人、人文与自然、时间与空间和合为一体。“化”既是动态的，又是静态的，是动与静的统一。

同其它的中国艺术形式一样，建筑的时空表现也是以这种心理体验为基础的。“台”和“观”作为中国古代特有的一种建筑形式，就很好地表现出这种心理体验。“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。”^③这就是楼台给诗人带来的时空无限的感慨，这就是一种心理体验。实际上，中国建筑沿中心线索加以展开，就是通过时间的绵延来体验空间的无限变化的。在

① 庾信：《哀江南赋》。

② 无名氏：《菩萨蛮》。

③ 陈子昂：《登幽州台歌》。

这里，时间消融在空间的变化之中，而空间的变化表示着时间的绵延不断，通过人的心理体验，时间和空间得以统一。而这一特点，又在园林建筑中得到最充分的体现。

相反，西方艺术由于强调时空的对立，它表现出一种逻辑时空观，或者说是物理的时空观。这与西方艺术更侧重于再现对象有着紧密的关系。德国画家路德维格·利希特在其回忆录中提到，“他年轻时在蒂沃利，有一次同三个朋友外出画风景，四个画家都决定要画得与自然不失毫厘”^①，虽然从心理学的角度来看，纯客观的视觉并不存在，但西方艺术家却力图真实再现对象。而中国画家则不然。郑板桥画竹，从现实的“馆中之竹”到“眼中之竹”再到“胸中之竹”，最后到“手中之竹”^②，是一个层层演变的过程。如果说中国艺术强调的是“化工”，是通过感悟、体验而达到对象与心灵的一致，那么，西方艺术则更侧重的是“画工”，即尽可能客观地摹仿对象。达·芬奇就有著名的镜子比喻说：

画家的心应当象镜子一样，将自己转化为对象的颜色，并如数摄进摆在面前的一切物体的形象，应当晓得，假如你们不是一个能够用艺术再现自然一切形态的多才多艺的能手，也就不是一位高明的画家。……首先应当将镜子拜为老师，在许多场合下平面镜上反映的图象和绘画极相似。你看到画在平坦表面上的东西可显出浮雕，镜子也一样使平面显出浮雕。绘画只有一个面，镜子也只有一个面。绘画不可触摸，一个看去似乎圆圆的突出的东西，不能用手去捧住，镜子也有同样的情形。镜子和画幅以同样的方式表现被光与影包围的物体，两

① H·沃尔夫林：《艺术风格学》第1页，辽宁人民出版社，1987年第1版。

② 郑板桥：《题画》。转引自《中国美学史资料选编》，下册，第340页，商务印书馆，1980年版。

者都同样似乎向平面内伸展很远。^①

“镜子说实质上是对“摹仿说”的进一步发挥，而“摹仿说”则是西方艺术的重要传统。亚理士多德就明确地提出艺术的本质在摹仿。^②可以说，“摹仿说”是西方古典艺术的基本信条之一。

摹仿说必然要求艺术表现要尽可能真实地再现客观的物理时空。在西方艺术当中，艺术的表现明显地受到时空观念的限制。试以西方的话剧与东方的戏曲比较说明之。早在亚理士多德的《诗学》中，就对戏剧表现的时空加以界定，“情节也须有长度”，戏剧要“摹仿一个对象”，“一个完整的行动”^③，后来古典主义把这一信念发展成为“三一律”，即戏剧的情节为“一件事”，“一个地点”，“一天时间”，时间、空间的集中，也就是为了便于戏剧更好地再现客观的时空，因此，西方戏剧特别注重情节的安排与发展，讲究“戏剧性”。而中国的戏曲则不然，中国戏曲中的时空变化是自由的，场景布置也比西方戏剧要简单得多。同样，西方的绘画艺术和雕刻艺术由于受到客观空间的限制，于是就产生了透视法和黄金点。

所谓透视法，是根据数学和光学的原则，在平面上表现物体的空间位置、轮廓、光暗投影以及色彩变化的方法，其目的也就是尽可能地在二维平面空间上再现对象的空间形态。所谓的黄金点，是与黄金分割说相应的，它是指空间艺术在表现时间（动态）性内容时，要“选择最富于孕育性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”^④也就是说，通过暗示法，以引发观赏者的联想，从而完成对动作内容的表现。不难看出，西方空间艺术与中国的空间艺术在时间表现上的差异性。

① 《芬奇论绘画》第41页，人民美术出版社，1979年第1版。

②③ 《诗学·诗艺》第26页，第28页，人民文学出版社，1962年版。

④ 莱辛：《拉奥孔》第83页，人民文学出版社，1979年第1版。

黄金分割、黄金点、透视法可以说是西方古典造型艺术的重要的基本表现手法。而这些，无疑地对造型艺术之一的建筑，产生影响。

西方古典建筑基本上是表现一种静态的平衡的和谐美，无论是古希腊神庙的柱廊式，还是古罗马大型建筑的内部空间，都是一种静态的美。黄金分割和透视法也被运用到建筑的艺术表现之中。在后来的巴洛克和洛可可式的建筑中，虽然力图克服古典建筑的明晰、静谧，刻意追求一种动态感，但这种动态的表现，也类似于雕刻中的黄金点的运用，即运用暗示法以表现某种纯视觉的动感。而这与中国建筑沿时间系列展开空间变化是明显地不同的，西方建筑毋宁说是把时间变化的节奏、韵律凝固在静态的空间形式上，故西方有把建筑视为“凝固的音乐”之说。

第三节 建筑艺术的时空表现

建筑的技术艺术时空观的差异性，共同促使东西方建筑艺术在时空表现上呈现出不同的审美特点。西方单体建筑必然要求运用造型艺术的一般规律，反过来，把建筑当作造型艺术的一种类型，又制约了建筑艺术表现的形式特征。很明显的例证是，倘若在一片旷野之中，孤立地耸立着一座单体建筑，如果是西方建筑，那是很自然地成为一个景观，因为它遵循了造型艺术的视觉美学的要求；中国建筑则不是那么协调，因此，中国建筑总是以“群”的面貌出现的，即使是单座建筑，也要在其前后简单地围护一个庭院空间。

一、以静态为特征的西方建筑

建筑艺术在西方古代一直被视为造型艺术，必然要遵循造型艺术的一般美学规律。因此，静态的外观和静态的空间成为西方建筑的主要特征。

西方建筑也表现动态，但这种动态是以静态的形式来加以表现的，是视觉上的动感，而不是时间系列的展开。如古希腊的柱式，哥特式建筑的向上腾飞，以及巴洛克式和洛可可式建筑，都是如此。

总的来看，西方建筑是从静态向动态发展的过程。大致上可以这样来划分，古希腊和古罗马是以静态为主要特征的；而文艺复兴以后的巴洛克和洛可可式风格则是更加突出动态，中世纪则可以视为这两者之间的过渡性阶段。

1. 古希腊罗马的静态建筑

古希腊罗马建筑的静态性主要表现建筑的外观造型和内部空间上。

首先，从外观造型上看，古希腊神庙总体特征是均衡、恬静安详、庄严典雅的。从垂直线上来看，柱部的支撑力与檐部的压力处在一种完美的静力平衡中。而以柱径为模数的比例又使得建筑的各构件之间、以及构件与整体之间处在和谐统一之中。立面多采用直线和直角，整个立视图呈合逻辑合规律的布置。这里，几乎见不到有任何的曲线占据主导地位，更谈不上曲面。虽然单就柱式本身来看，它的造型有一种向上升起的动态，但这种动态又消融在檐部的压力之中。所以，整个主视图是静态的。古罗马建筑虽然采用了新的拱券结构，但在外观装饰上仍沿袭了古希腊的传统作法，即所谓的券柱式构图，也就是在墙上或墩子上贴上装饰性的柱式。这时的拱券结构建筑还没有形成与新的结构技术相适应的新的外观形式。因此，古罗马建筑的外观同古希腊建筑一样都是静态的。

其次，再来看内部空间。我们知道，古希腊建筑并不注重内部空间，而是把注意力集中在建筑的外观造型上。希腊神庙建筑的内殿只不过是四面围合起来的简单的、封闭的内部空间。这种单一的、封闭的内部空间既无空间的分割与划分，同时也谈不上任何装饰，因而是一典型的静态空间。与此相同的是，古罗马建筑的内部空间也是静态的，与古希腊建筑不同的是，古罗马建筑开始注重内部空间的表现，特别是新的拱券结构的采用，为内部空间的表现提供了有利的条件。相比而言，古希腊建筑内部空间单一、简单，而古罗马建筑的内部空间则形状丰富多采，形式多样，且规模宏大。但这些内部空间都是静态的。例如万神庙，作为集中式空间，它虽然表现出向心力，但总体上仍是一单一完整的静态空间，没有空间的层次划分。即使是巴西利卡、公共浴场等大型建筑，虽然有些连续的内部空间，但这种连续的内部空间其一是仍保持着各自的独立性，而没有构成一个有机整体；其二是它们都是呈轴线对称式布局，这里的轴线对称还没有考虑到人的运行路线，只不过是运用这种方式把各个独立的内部空间联接在一起，因而还很难说这种内部空间具有动感。故古罗马大型建筑内部空间虽然有层次划分，有流通变化，但仍是一静态空间。

2. 中世纪：从静态向动态的过渡

中世纪建筑的发展就明显地由静态趋向于动态。哥特式教堂建筑再也不是力图在压力与支撑力之间寻求完美平衡，而是整个建筑都呈向天空升起之势。大量的垂直线条以及尖拱的运用，使得哥特式建筑一方面植根于地面，另一方面，又力图摆脱地心的引力作用而冲向无际的天空。这种外观造型的强烈的动感是古希腊罗马建筑所无法产生的。

在内部空间的组织上，也表现出明显的动感。在拜占庭建筑中，同是集中式空间，我们看到古罗马的万神庙还是单一的静态空间，而圣索菲亚教堂则通过一个中心来组织内部空间，即以中央大穹顶所覆盖的空间为中心，南北两侧为楼层，东西两侧为

连通的半圆形的穹顶空间，整个内部空间明显地指向中心地域，因而具有一定的动感。而哥特式建筑则表现出更为强烈的动感。它的主厅是一个狭长的空间，两侧是连续排列的支柱和尖拱，是一个明显地具有导向性的空间，它把人的注意力吸收到空间的高潮，也就是神圣的祭坛。同外观造型一样，内部空间也呈向上升腾之势，哥特式教堂内部空间一般都高达30多米。同时，由于彩色玻璃的运用，结构技术的改进，哥特式教堂把墙面压缩到最低限度，这样使得内部空间之间，以及内部空间与外部空间相互流通。

3. 巴洛克式建筑的动态形式

如果说中世纪建筑所表现出的动态，还是有着明确的逻辑性和规律性，也就是说，在局部与整体之间仍然是合逻辑合理性的和谐的关系的话，那么，巴洛克式建筑对动态的表现就是以另一种极端形式出现的，它是反逻辑的、非理性的、与古典建筑的清晰成为对照的是它在构图上的跳跃性和模糊性。与古典建筑相比，巴洛克式建筑表现动感的特殊方式有：

第一，大量地运用曲线和曲面。我们知道，曲线和曲面与直线和平面相比，后者是平稳的，静态的，而前者则是充满动态感的。巴洛克建筑正是根据这一视觉特点，把曲线和曲面运用到建筑当中。波罗米尼设计的圣卡罗教堂就是典型的一例。圣卡罗教堂的立面就是一波浪形的曲面。

与曲面相联的是，巴洛克式建筑讲究凹凸起伏的变化，这主要是通过柱式的排列来实现的。我们知道，在古典建筑中，柱式是呈规律性地排列，而巴洛克式建筑的柱式则是疏密变化的、多用双柱为一组，这样，在立面和内部空间上就形成了凹凸起伏的变化。而这也无疑地强化了构图的动感。

第二，通过装饰，特别是绘画和雕刻来表现动感。在古典建筑中，绘画和雕刻虽然大量地出现在建筑的外观造型（古希腊）和内部空间（古罗马）之中，但这些绘画和雕刻还基本上只是一种外在的装饰，还不能溶入到建筑的空间表现之中。而在巴洛克

式建筑中，雕刻和绘画不再只是一种外在的装饰，而是成为空间表现的有机部分。在这里，雕刻和绘画通过透视法来延续建筑，从而从视觉上扩大了建筑的内部空间。这些雕刻和绘画本身也是充满了动感的，这就进一步强化了总体的动态感，同时，绘画和雕刻本身的色彩对比、光影变化也增强了建筑的动态效果。

巴洛克建筑在内部空间的表现上也是充满运动感的。这一点第三章已有所论及。

从总体上来看，西方建筑由于以单体建筑为单元，所以，它本身就类似于雕刻作品，是一个静态的存在。而在这一静态的存在形式中，又是通过运用视觉心理学的原理来表现动态感的。当然，从上述的历史演变过程的分析来看，西方建筑也是由静态走向动态的。到了现代建筑，西方建筑则明确地引入了时间—空间观念，空间也就由单一的三维空间形式走向了四维空间。也正是在这一背景下，过去受到贬低、嘲讽的巴洛克式建筑得到了人们的重新评价。也可以说，巴洛克式建筑开始了探索新的建筑语言的途径。但从总体上来看，西方古代建筑还是一个类似雕刻的静态存在。

二、中国建筑的动与静

欣赏中国建筑艺术与欣赏西方建筑艺术的一个很大的不同在于：对于西方建筑，人们可以像欣赏一座雕刻作品一样去欣赏它，总的来说，作品和欣赏者总体上是处于一个固定的点上；而欣赏中国的建筑则不然，中国建筑本身就是一个流动的过程，因此，欣赏者也必须围绕建筑群走动，才能真正领略到中国建筑的风貌。可以说，欣赏中国建筑，作品和欣赏者都是处在一个流动的过程当中。因此，完全可以认为，中国建筑的空间是流动的，是具有时间性的空间。

从中国建筑的历史发展来看，早期的建筑虽然也显示出流动的空间这一特征，但在这些比较简单的组合空间中，各个空间之

间还只是一种静态的对称和有序排列，各空间之间缺乏对比，还无法形成一种具有导向性的动态空间。这也就是一般的简单的四合院布局方式。这时的空间还是相对地偏重于静态。而发展到后期，这一现象则明显地发生了改变。我们看到，明清的宫殿建筑虽然也是在庭院空间的基础上呈有序列的布局，但这时的各个庭院空间不再是单一的重复性的对称或排列，各个庭院空间之间在开与闭、大与小、高与低的变化中形成映照，而整个空间的纵向排列又明显地把人的注意力一步步地引向整个建筑的高潮，即太和殿的皇帝宝座。在这里，整个平面空间是呈有意识的、有中心的运动的，各庭院空间之间变化的对比、映照，又进一步强化了这种动态感。

在景区宗教建筑和园林建筑中，这种动态感就更为明显了。在宫殿建筑群中，这种流动的空间还只是一种规范性的，人工组织痕迹也是十分明显的，而在景区宗教建筑和园林建筑中，这种流动空间则是自然的过程，如行云流水。流动的空间的内涵在这里得到了进一步的丰富，特别是自然景观与建筑的结合，使得流动的空间成为流动的立体画面。宫殿建筑群的时间还是单向的、不可逆的，空间的流动总是指向一个中心的，而园林建筑的流动空间则是多向的，时间是可逆的。时间变化的复杂性也必然会导致空间变化的复杂性，因此，园林建筑的空间变化就更为丰富多采，这种流动感也就更为显著了。

总之，中国建筑沿时间序列展开空间节奏的变化；观赏中国建筑，游人沿中心线索运动前进，也就是视点的不断移动、变更，也就是移步换景；这一切都是在运动中进行的。与西方建筑相比，中国建筑更偏重于动态空间的表现，这一特征是显而易见的。

中国建筑也表现静态的空间。同样，这也是与中国古人对动与静的辩证关系的认识是分不开的。在中国古人看来，无绝对的静，也无绝对的动，动静相生。皎然指出“静，非如松风不动，林猿未鸣，乃谓意中之静。远，非谓森森望水，杳杳看山，乃谓

意中之远。”^①所谓“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽。”，“静故了群动，空故纳万境”即是此意。静中往往蕴含着无限的动态生机，同样，动中也包含着静，无动即无静，无静亦无动。正是基于这一认识，故中国建筑虽然以动态为主，但这种动态不是激烈的、迷狂的，不是矛盾冲突带来的骚动不安，也不是波涛汹涌式的剧烈变化。在中国建筑中，甚至不会出现西方哥特式和巴洛克式建筑给人带来的骚动不安的激烈情绪。西方哥特式和巴洛克式建筑本身虽然是一种偏重于表现静态的空间，但它给人心灵带来的却是矛盾冲突，是一种激动的情绪的表现；而中国建筑虽然在空间表现上是动态的，但它给人心灵上带来的却是一片幽静、淡雅。这也是中西建筑艺术在动静表现上的一个重要差异。

最能充分体现以流动空间来表现清静自然的艺术精神这一特征的是园林建筑。中国园林建筑的景观有动观与静观之分。所谓动观，是指在移动视点中来观赏景致，游人沿游览线走过，放眼四周，自然山水、花草树木、楼台馆舍、小桥流水，皆成景色。所谓静观，也就是当游人在亭阁轩廊作一小憩时，从一固定的视点去观赏周围的景观，在这些亭阁轩廊周围，往往都置有重要的景观，为的就是能让游客在此驻足观赏，反复品鉴。同时，在园林的置景中，也讲究动与静的对照，如静静的假山与潺潺溪水相对，就有着无穷的妙味。

最后，中国建筑虽就某一独立的群体内部而言，它是流动的空间，但就更大的空间范围而言，它又是封闭的，无论是宫殿建筑，还是园林建筑，总是一个围护的、封闭的庭院空间，因此，这种空间的流动性还是有限的，还不能真正把建筑与自然空间融合起来。这在一定程度上也制约了中国建筑的动态表现。

总之，中国建筑与西方建筑，前者偏重于动态，后者偏重于

^① 皎然：《诗式》。

静态；前者是以动态去表现静态，后者则是以静态去表现动态。两者形成了一个十分鲜明的对照。

第五章

建筑美的尺度：神与人

歌德在谈到建筑时，曾有这样的—段感叹：

高楼大厦是盖给王公富豪们住的。住在里面的人们觉得安逸满足，再也不要求什么别的了。我的性格使我对此有反感。象我在卡尔斯巴德的那座漂亮房子，我一住进去就懒散起来，不活动了。一所小房子，象我们现在住的这套简陋的房间，有一点杂乱而又整齐，有一点吉卜赛流浪户的气派，恰好适合我的脾胃。它使我在精神上充分自由，能凭自力创造。^①

在我们自己对建筑的经验感受中，也会有类似的体验，当我们漫步江南园林时，都会有清新自然、亲切宜人的感觉；而当我们沿故宫建筑群的中轴线走过，又会产生一种庄严、神圣、凛然不可冒犯的至高无上感；同样，古希腊的神庙是庄重、典雅的；而哥特式教堂则是崇高雄伟的。拉斐尔的建筑是温馨动人的；而米开朗基罗的建筑则是骚动不安的、激烈的……

为什么会有如此大的差异性呢？这就是建筑美的尺度问题。

第一节 尺度：建筑与人之关系

无论是建筑的外观，还是内部空间和外部空间的形状和组

^① 《歌德谈话录》第186页，人民文学出版社，1978年，第1版。

织，作为几何形状，它本身无所谓尺度问题。无论是埃及的金字塔、中国的万里长城，还是一般的小型住宅，建筑的体量变化的本身是没有尺度感的。尺度，只有当人介入其中，也就是人与建筑发生关系时，才可能产生。所谓尺度问题，实际上也就是人与建筑物之间的关系，它是指人们如何在各种形式的比较中去看建筑体量和空间的大小。哥特式建筑表示人与建筑物之间的关系是一种矛盾的关系，无论是其外观体量还是内部空间组织，一方面，它压抑着人的精神，使人感到强烈的骚动不安；另一方面，它又表现出渴望摆脱羁绊，自由升腾的趋向。而中国园林建筑则表明人与建筑物之间是自然统一的，它给人以轻松淡雅而又宁静的感觉。哥特式建筑是激动的、神圣的、狂热的，而中国园林建筑则是平静的、自然的、亲切宜人的。

一、尺度与结构、功能及文化

建筑美的尺度与建筑的技术，尤其是结构技术，以及功能和文化的关系十分密切。

从历史的发展上来看，没有相应的技术能力，是很难形成具有超人尺度的大体量的建筑的。同是以静态空间为主，以典雅、庄重、宁静为特征的古希腊建筑和古罗马建筑，就因为结构技术的不同，前者往往显得亲切自然，而后者则气势宏伟，十分壮观。从欧洲建筑的历史的发展来看，建筑在体量上的扩大，都是与结构技术的不断改进有着不可分割的联系。从古罗马建筑开始，西方建筑大体上都表现出超人的尺度，而这一主旨的不断强化，也就是从古罗马经拜占庭再到哥特式建筑这一历史发展过程，是与拱券结构技术的不断改进分不开的。正是由于从十字拱经帆拱再到细肋拱的这一结构技术改进的过程，使得西方建筑在外观体量上不断地扩大，同时，内部空间也一步步地从单一、简单、静态的形式的束缚中解放出来，可以自由地表现新的艺术构思。哥特式建筑之所以能够形成那样复杂的、矛盾的空间形式，如果没有细

肋拱的运用，是很难想象的。

超人的尺度的获得，固然是与结构技术紧密相联，但这并不意味着结构决定一切。建筑美的尺度还要受到功能和文化的制约。文艺复兴时的教堂与中世纪的教堂，虽同用拱券结构，但尺度却不一样，这就是受到了社会思潮的、文化发展的影响。同样，同是拱券结构，教堂与一般民宅的尺度也不一样，这就是功能要求的差异所形成的。

一般说来，教堂、公共建筑以及纪念性建筑等大型建筑，由于其本身功能的要求，都有着较大的尺度。这主要是建筑美的尺度与建筑的体量必须在总体风格上保持一致，大体量的建筑需要相应地具有较大的尺度，反之，小体量的建筑需要较小的尺度。而教堂、公共建筑是大众活动的场所，它往往要求具有大面积的内部空间，这就势必要扩大建筑物的体量，进而使得建筑的尺度也相应地超过小型建筑的尺度。这样，才可能在建筑的体量与建筑的尺度间保持一致。从而使得建筑物的整体风格和谐统一。否则，大体量而小尺度，就会不伦不类。而一般的小型建筑如民宅等，它所要求的内部空间往往不大，相应地建筑的体量也就会小，建筑的尺度也就随之变小。至于纪念性建筑，由于它本身往往不十分突出物质功能，而更注重精神功能，因此，纪念性建筑多半是某种精神和文化观念的象征。这也就是我们所要谈的建筑尺度与文化的关系问题。

文化对建筑美尺度的影响，主要是通过建筑艺术的象征性来实现的。黑格尔在其《美学》中把建筑视为象征艺术，认为建筑对理念内容的表现主要是通过象征手段来实现的。^①我们认为，象征是建筑艺术表现手段之一。在建筑艺术中，又有简单象征与复杂象征之分。简单象征往往是通过简单的符号来表现某种观念的。如中国建筑中的数字和色彩代表着某种等级观念，西方教堂的玫

① 参见黑格尔：《美学》第三卷上册，商务印书馆，1979年版。

瑰窗与拉丁十字型制对基督教教义的象征等等,就是典型代表。而复杂象征则是通过空间形式来表现的,它从建筑的外观造型和空间形式的各种变化与建筑所要表达的观念在情感形式上取得一致,也就是说,以一定的形式情感来象征某种观念。前一种形式的象征与我们所讨论的建筑尺度问题关系不大,而后一种形式的象征则与建筑尺度的关系十分密切。

同是宗教建筑,西方的哥特式教堂与中国的道教建筑就表现出两种不同的尺度。哥特式教堂的尺度是超人的,它要求通过巨大的体量形式和内部空间的矛盾性变化来象征人们对天国的崇拜和渴望,它压抑着人的主体精神,使人的尊严屈从于上帝的神威之下。而中国的道教则主张一切都要回归到自然,自然主义是其主要宗旨。因此,道教建筑的尺度相应地也是自然的。不仅建筑物如此,而且建筑还被要求与自然山水结合在一起。这一点还可以通过建筑的装饰表现出来。哥特式教堂无论是外观还是内部,都是极力装饰,尽富丽堂皇之极,而道教建筑则自然简朴,清淡素雅。

当然,结构、功能和文化三者共同制约着建筑美的尺度。而建筑物的一定尺度的实现,总是这三者的自然统一的产物。例如哥特式建筑的超人的尺度的形成,就是与细肋拱的运用,公共宗教活动场所以及对基督教精神的象征这三点紧密相联的,三者缺一不可。似乎很难说其中某一因素在起着根本性的作用。

二、形成尺度感的几种方式

我们已经指出,作为单纯的几何体本身是无所谓尺度的,尺度感只是人与建筑物发生关系时才产生的。恰如客观对象本身无所谓冷与热问题,而只有温度高低之分,冷与热只不过是人们对对象的温度的一种感受而已。同样,几何体的尺度感也是人对对象的感受的结果。

尺度感的获得,实际上只有一种途径,这就是对比。单纯的

金字塔或单个的积木块没有尺度感，但如果把这两者放在一起，加以对比，于是就产生了尺度感。因此，大体量的建筑不一定都具有超人的尺度。反之，小体量的建筑也未必就具有自然的尺度。关键在于去怎样寻找一个对比的参照系，或者说是一个怎样的参照系。而参照系则可以说是多种多样的，因此，尺度感的获得的形式也是多种多样的。这些多种多样的方法，又可以分为两类，一类是建筑各要素之间的对比以获得尺度感；另一类是人与建筑物之间加以对比以获得尺度感。

1. 建筑物要素之间的对比

所谓大与小，是相对而言的，无绝对的大，也无绝对的小。同样，建筑的尺度的获得，也是在建筑各要素之间形成对比而形成的。一个给定尺寸的矩形，可能是大门，也可能是用来作窗户，就看它被用到什么样尺寸、什么样的体量的建筑当中。因此，建筑物要素之间的对比也就自然地成为获得尺度感的重要方法之一。

首先是局部要素与整体之间的对比。建筑中的某一要素由于它自身的连续性和复杂性，很容易引起人的注意，而这一要素也就很自然地成为建筑物的一个自然的尺度。

要引起人的注意，这一要素必须具备以下条件：第一，它必须是与人的活动紧密相联的构件，如门、窗、台阶、栏杆等。这些构件也是极容易成为衡量建筑的尺度的基本单元；第二，它必须是有着自己的特性，从而能吸引人的注意力。比如说，连续性的重复或复杂性等。象哥特式建筑内部连续排列的柱券，就是以其连续性来引起人的注意而成为对比的基本单元的。

这些要素本身的尺寸，也就因此而成为衡量建筑物的尺度，它们与整体之间所构成的对比关系，决定了建筑物本身的尺度的大小。

其次，在建筑群体之中，还表现为建筑物之间，以及建筑的空间之间的对比。大体量建筑与小体量建筑之间、大空间与小空

间之间的对比，都可以起到一种反衬的作用，以此来形成尺度感。例如，北京的故宫建筑群，就巧妙地运用了空间对比的手法来形成尺度感的，如千步廊与天安门广场、天安门与午门之间的庭院空间同午门与端门之间的庭院空间，在宽与窄、大与小之间构成对比，从而增大了空间的尺度。

2. 人与建筑物之间的对比

我们在一开头就已指出，作为单纯的几何形状本身是没有尺度的，只有当建筑与人发生关系时才能产生尺度。所以任何尺度都离不开人。我们讲建筑要素之间的对比可以产生尺度，实际上，首先是人与这些要素之间形成对比，在这里，要素成为衡量尺度的间接的尺寸，成为表明人与建筑物之间关系的中介环节。

但在许多建筑物中，并不存在这样的一些中介环节，人在观察建筑物时，直接地与建筑发生关系，这样一来，人本身就成为建筑的尺度。这类建筑物，多为简洁的几何形体，没有什么繁复的细部装饰。例如，古埃及的金字塔、古罗马万神庙的集中式空间，圣索菲亚教堂巨大的内部空间，就是如此。这里都是单纯的几何形体（空间），但当人置身于这些建筑物之中时，建筑的体量以及空间形状很自然地与我们人体的尺寸形成对比，使我们感到对象体量之宏伟，气势之磅礴，一种崇高感油然而生。

三、两种尺度

一般来说，建筑的尺度有两种，由此也就形成了两种美学特征。

第一种尺度，是人的尺度。所谓人的尺度，也就是自然亲切的尺度，即建筑物能给人以一种亲切宜人的感受，既不会因为狭小而使人感到拘束不安，同时也不会因为过于庞大而压抑主体精神。从建筑的空间上来看，它能充分地考虑到人的活动的特点，以形成适度的空间形式，空间的长、宽、高保持着适度的比例关系（如黄金分割比例）；再从建筑的外观上来看，它往往比较简洁，

没有过多的细部装饰，从而保持适度的体量；最后，那些与人的活动紧密相关的要素，如窗、门、台阶、栏杆等，总是与人体保持着相应的尺寸，这些尺寸与建筑体量、空间的协调，从而使得那些大体量的建筑也能保持自然亲切的尺度。总之，在以人为尺度的建筑中，总是尽可能地以人为中心，从人的活动出发来考虑一切的。

谈到人的尺度时，我们不能不涉及到人体的比例问题，这就是黄金分割律的运用。黄金分割比例为1: 1.618，大约为5:8。这个比例在审美上是一个非常有趣的数字，人体的主要躯干部分之间也显示为这个比例关系。因此，当这个比例运用于建筑当中时，总会产生适度的尺度和优美和谐的效果。后来的柯比西耶则根据标准的人体高度，从费波纳奇级数引导出来的“模数”，也充分体现了建筑的人的尺度。所以，人的尺度总是与人体的尺寸相关。

正由于对象与我们人体之间在尺寸、比例等方面存在着类似性，因此，对象在我们眼里才会显得自然亲切。对象与主体处在一种和谐统一的关系之中。也正因为这一原因，以人为尺度的建筑，总会显示出优美和谐的审美特征。中国古代建筑、古希腊的神庙建筑、文艺复兴的建筑，无不显示出这一特征。可以说，人的尺度构成了建筑和谐美的一个十分重要的组成内容。

第二种尺度是超人的尺度。它是指建筑以巨大的体量和空间向人表示一种超越和永恒，一种趋向于无限的倾向。它给人的感受是庄严、神圣、永恒、无限，是一种崇高的表现。超人的尺度的获得，一方面是与数量上的巨大和体量上的庞大紧密相联，另一方面，在这些建筑中，作为比较的基本单元的构件的尺寸被加大了，从而使得整个建筑也显得更大。超人的尺度多用于纪念式建筑、教堂以及政府的官方建筑中。

超人的尺度的建筑有健康的与不健康的两种倾向。在纪念性建筑中，如纪念碑、纪念堂等，超人的尺度往往能使人产生崇敬、

积极向上的健康的情绪；而在教堂建筑中，这种超人的尺度的运用，则压抑着人的心灵，唤起一种病态的、对天国的向往之情。

超人的尺度往往与美学上的“崇高”这一范畴紧密相联。我们认为，超人的尺度不等于美学范畴意义上的崇高。在有的情况下，超人的尺度的建筑仍然表现出和谐美，是壮美的表现，它不是压抑主体精神，而是积极地弘扬主体精神，成为人的主体力量的象征。如北京的人民大会堂。当然，超人的尺度的建筑，也有属于“崇高”审美范畴的，如金字塔、哥特式教堂建筑等，它们都有着不同程度的压抑人的精神的一面。所以，建筑艺术对超人尺度的运用，一定要注意把握好这两种不同的美学效果。

第二节 中国建筑：人的尺度

这里，有一个非常令人感兴趣的问题：从现存的大量的木塔以及砖石塔所表现出的技术能力来看，中国古人很早就已掌握了发展高层建筑的能力，拱券结构也在陵墓和桥梁建筑中出现，但中国的房屋建筑为什么不向高空发展？为什么不采用拱券结构技术？恰如火药在中国被用来制作鞭炮，指南针被用来看风水，而未能在生产和军事领域内发生更为重要、积极的作用，从而推动生产力的发展，在建筑领域中也同样存在着这一令人困惑的问题。

不是技术的不发达，而是新的技术不能正常地发挥其真正的社会功用，不能及时地转换为生产力，这就不能不涉及到社会机制，以及整个民族的文化观念的问题。一位外国学者在谈到中国科学技术近代落伍的原因时指出，其原因大概在于“在农业生活与受过经典教育的统治阶级之间，在必需品和奢侈品的充沛供应与生产这些物品所需要的劳动力之间保持着十分令人满意的平衡，中国才没有把技术改进工作发展到某一限度之外。”^①

^①（英）J.D. 贝尔纳：《科学的社会功能》第297—298页，商务印书馆，1982年第1版。

在建筑学的领域内，也正是由于木结构技术本身的高度完善，满足了功能、文化的要求，这两者之间的高度平衡把各种新的探索的企图窒息在萌芽状态之中，把新的材料和新的结构技术排斥在建筑领域之外。这也就是文化、社会机制对科学技术的发展和运用的制约作用。本节和第六章的第二节将要详细地讨论这一问题。也就是说，我们认为，中国建筑未能采用新的材料和新的结构技术，没有向高空发展，原因不在技术，而在于人的观念，文化和社会机制。

一、平面的展开与人的尺度

中国古人是反对发展高空建筑的。试看下面二段话：

刘给事园凉堂，高卑制度，适愜可人意。有知木经者见之，且云：近世建造，率务峻立，故居者不便而易坏，唯此园与法合。^①

人之不能无屋，犹体之不能无衣。衣贵夏凉冬煖，房舍亦然。堂高数仞，楹题数尺，壮则壮矣，然宜于夏而不宜于冬。登贵人之堂，令人不寒而栗，虽势使之然，亦寥廓有以致之；我有重裘，而彼难挟纩故也。及庸之墙，容膝之屋，俭则俭矣，然适于主而不适于宾，造寒士之庐，使人无怵而叹，虽气盛之耳，亦境地有以迫之；此耐于萧疏，而彼憎岑寂之故也。吾愿显者之居，勿太高广。夫房舍与人，欲其相称。画山水者有诀云：“丈山尺树，寸马豆人。”使一丈之山，缀以二尺三尺之树；一寸之马，跨以似米似粟之人，称乎？不称乎？使显者之躯，能如

^① 李格非：《洛阳名园记·刘氏园》。

汤文之九尺十尺，则高数仞为宜，不则堂愈高而人愈觉其矮，地愈宽而体愈形其孱，何如略小其堂，而宽大其身之为得乎？^①

十分明显，在中国古人看来，大体量的建筑以及大面积的内部空间不能与人形成相应的尺度关系，因此，他们反对大体量的建筑和大面积的内部空间。而当适度体量的建筑又不能满足人们对大面积空间的要求时，中国建筑又巧妙地利用平面空间的有机组合来满足功能的要求。这样，即使不发展大体量的高空建筑，中国建筑也能满足各种功能的要求。这也就是我们一再强调的中国建筑在平面空间展开的特点。因此，如果说早期的中国建筑在平面空间中展开，组织成群体，是因为受到建筑技术能力的限制，那么，后来之所以进一步沿袭了这一传统方法，原因之一则是受到一种重要的观念——建筑的人的尺度的制约。

一位西方学者在谈到中国建筑对西方现代建筑观念的影响时，指出：

现代建筑事实上比一般的猜想更多地受到中国（以及日本）的观念的影响。一种基于中国性格的，以增加重复单位m来解决人所要求的尺度和规模，以及庭园的露天空间的“柱距”或“开间”已经被采用。这类“模数”存在于可比西尔（Le Corbusier）（注：即本书所指的柯布西耶）等一类现代建筑师的理论和实践中，他们之中的一些人，例如法兰克·赖特等曾经在日本工作过，正如摩尔菲曾经在中国一样。可比西尔的“模数”是一系列意图利用作为建筑物尺度的假设长度，主要利用标准的人体高度出发，从斐布尼斯（Fibonacci）

^① 李渔：《闲情偶寄》。

(注：即本书前文所指的费波纳奇)级数中引导出来。可是每一固定于人体比例的单位和谐地组合在中国则更为深刻，因为它是普遍存在的，而不是偶然的，在文化的实践中，是一种工作的准则，并不是只限于是一种美学上的理论。灵活地适用于不同目的变化的“单位重复使用”现在已被移植于西方。在另一方面，在现代的科学实验室中的建筑实例也证明了它的价值。在中国，忠实于人体比例的传统毫无疑问是与没有采用几何图形的桁架的木结构有一些关联，虽然现在更易于建造中世纪欧洲人那些完全超乎人体比例尺度的结构，但是全世界的建筑者愈来愈欣赏中国式的有节制的人本主义，而事实上肯定与材料无关。各种方法的水平方向上相关的较小空间的重复比诸获取巨大宽广的空间是合适得多的，这样做只会使居住在里面的人变得矮小而已。^①

可以说，这位学者对中国建筑的这一估价，基本上符合历史事实的。中国建筑不向高层空间和大体量方向发展，而在平面上加以展开，就是因为这种方法可以使建筑物在保证满足功能的同时，也保持着适宜的人的尺度。而不象西方建筑，如古罗马建筑，大面积内部空间的获得，是以牺牲古希腊建筑人的尺度这一传统为代价的。具体来说，平面空间的组织与人的尺度有如下的联系：

第一，避免了大体量建筑所形成的超人的尺度。我们知道，超人的尺度往往是与大体量的建筑联系在一起的。而大体量建筑，又是获得大面积内部空间的前提条件。中国传统建筑以庭院空间的方式来弥补内部空间较小所带来的不足，再加上不同功能的单体建筑的组合，实际上，也就是通过组合的方式来满足对大面积内部空间的要求。这样一来，中国建筑就没有必要去苦苦探求构

① 转引自李允铎：《华夏意匠》第261页，（台湾）龙田出版社，1982年版。

筑大体量建筑的技术，也没有必要去建造大体量建筑，因而也就避免了产生超人的尺度的建筑。

第二，适度的内部空间。无论是何种类型的中国建筑，总是保持着适度的内部空间。即使是宫殿建筑，尽管其外观宏伟、庄重，体量也比一般建筑要大，但其内部空间仍保持着适度的比例。例如，现存的最大的木构建筑，故宫太和殿，为11间殿，通面阔为69.93米，通进深为37.17米，高为26.92米，从这些数字不难看出，其长、宽、高之间是保持着适度的比例关系的。这就明显地不同于西方宗教建筑的内部空间，要么是一个巨大的完整的空间，如万神庙的集中式空间（高为43.3米，圆形穹顶直径为43.3米），要么是在纵深方向和垂直方向加以扩大（典型的例证是哥特式建筑）。

正是由于在平面空间上展开的建筑能够两者兼顾，它既能满足功能的要求，又能始终保持适度的尺度，所以，它成为中国建筑的悠久的历史传统。至于中国建筑为什么如此强调人的尺度，而西方建筑则不能把人的尺度贯串历史的始终，这就是两种文化精神之间的差异的使然。

二、典型的人居环境

中国文化的一个显著特点是它的世俗性。中国没有产生严格意义上的自己的宗教。与西方古代文化相比，中国人不否定世俗的生活，不追求超越和永恒，所谓“中庸”、“中和”，也就是要适度，不走极端。在中国古人看来，人生的欢乐就在于世俗性的伦理化和审美化之中，它存在于此岸世界。而西方的宗教文化则是极力否定此岸世界的世俗欢乐，把人生的幸福寄托在永恒幸福的彼岸天堂世界之中。所以，中国的文化是以世俗的人为中心，人成为万物的尺度。^①这一文化特性反映在建筑上，也就使得中国建筑

^① 中国文化以人为中心是相对于西方基督教文化以神为中心而言的，它与西方文艺复兴时的人为中心论还是有着很大的差异的。

成为一种典型的人居环境。

这一点，首先表现在住宅建筑成为中国其它类型建筑的原型或母题，人居建筑成为中国建筑的中心。也就是说，中国其它类型的建筑，如宫殿建筑、宗教建筑都是从住宅建筑演化而来的。宫殿建筑、宗教建筑都与一般民宅一样，都采用了院落式的平面组织方式，建筑的外观造型也是基本一致的，只不过建筑面积和体量大小上有所差异而已。它们都是在庭院空间的基础上向前后左右加以扩展，基本的表现形式与民宅没有太大的差异。

其次，民宅作为人居建筑所特有的品格，其中，最为突出的也就是人的尺度，也在其它类型的建筑中体现出来。

第一，建筑的体量与庭院空间保持适度的比例关系。

中国建筑是以四合院为基本形式的，也就是以各种有着不同功能建筑来围护一个庭院空间。自然，在庭院空间与建筑体量之间应保持一个适度的比例，大体量的建筑相应地必须有一个大面积的庭院空间，反之，小体量的建筑又必须具有小面积的空间。这样，就不会因体量与空间之间的不适，而使人产生空寂荒凉或拘束不安的感觉。例如，中国最大体量的单体建筑——太和殿，相应地也有一个最大的庭院空间——一个占地面积为三万多平方米的广场。这种大面积的庭院空间对大体量建筑在视觉上是一种衬托作用，它是作为建筑的背景出现的，在一定程度上，它也限制了大体量建筑的尺度。不难想象，如果太和殿前面是一个小面积的庭院空间，那么，太和殿的尺度一定会比现存的形式要大得多

（因此，庭院空间本身也要求不能发展高空建筑，高层建筑所围护的庭院空间显然是一个逼仄的、拥挤的空间，也就谈不上人居环境）。所以，庭院空间一定必须是心灵自由、精神放松、自然和谐的所在。

第二，建筑的园林化。

正是由于庭院空间成为中国各种类型建筑的基本形式，也就为建筑的园林化提供了前提条件。庭院空间能直接承受阳光雨露，

通风条件好，因此宜于在里面种植各种花草树木，以美化建筑环境。这也就开始了建筑园林化的历史。中国各种类型的建筑都有着园林化的倾向。

首先是住宅的园林化。从现存的史料来看，两晋南北朝庄园地主的住宅的园林化，一时成为时尚。如西晋的石崇“有别庐在河南县界金谷涧中，去城十里，或高或下，有清泉茂林，众果竹柏药草之属……又有水礁、鱼池、土窟。”^①他的河阳别墅“其制宅区，却阻长隄，前临清渠，百木几于万株，流水周于舍下，有观阁池沼，多养鱼鸟。”最典型的莫过于诗人谢灵运所经营的山墅，史书称其“修营别业，傍山带江，尽幽居之美。”^②谢灵运本人亦曾有多篇诗文加以描述：

跻险筑幽居，披云卧石门。
苔滑谁能步，葛弱岂可扪。
嫋嫋秋风过，萋萋春草繁。

……

俯濯石下潭，仰看条上猿。
早闻夕飙急，晚看朝日暎。

（《石门新营所住 四面高山 回溪石濑茂竹修林》）

中园屏气杂，清旷招远风。
十室倚北阜，启扉面南江。
激涧代汲井，插槿当列牖。
群木既罗户，众山亦对牕。
靡迤趋下面，迢递瞰高峰。

（《田南树园激流植援》）

① 石崇：《金谷诗序》。

② 《宋书·谢灵运传》。

在《山居赋》中，描写就更为细致了。总之，谢灵运的住宅是一种典型的艺术化的环境。这一传统后来经王维、白居易、司空图等人的发展，到宋代，就开始形成了文人园林。而明清时的私家园林，则把这一传统推到高潮。

其次它表现为寺庙的园林化。杨衒之的《洛阳伽蓝记》对当时寺庙的园林化多有记载：

寺西有园，多饶奇果。春鸟秋蝉，鸣声相续。中有禅房一所，内置祇沮精舍（指禅房内修法处——引者注），形制虽小，巧构难比，加以禅阁虚静，隐室凝邃，嘉树夹牖，芳杜匝阶，虽云朝市，想同岩谷。（景林寺）

诵室禅堂，周流重叠，花林芳草，偏满阶墀。（秦太上老君寺）

前望嵩山、少室，却负帝城，青林垂影，绿水为文，形胜之地，爽垲独美。……房簷之外，皆是山池，竹松兰芷，垂列增墀。舍风团露，流香吐馥。（景明寺）

佛寺的园林化，主要有两个目的，一是修炼禅法，需要一个幽静的环境；其二是出家苦行，未免有些清寂难忍，于是这些“房庑精丽，竹柏成林”的寺院也就成为可以“寂以遣烦”的“净行息心之所”了。

这样一来，寺庙就不仅仅只是神的象征，宗教活动的场所，同时，它也成为僧人修行内省，以求精神上的完善的场所，是一人居的环境。这就与西方宗教建筑完全成为神的象征、或者宗教活动的场所，形成了对照。

最后，做为最高统治的封建王权的象征，宫殿建筑虽然不能园林化，但在宫廷区内总是少不了皇家的御园。园林总是做为宫

殿建筑的附属形式出现的。例如，故宫建筑群后就置有景山风景点，而在其左侧则有南海、中南海和北海风景区，这些都是著名的皇家园林。

总之，园林化的目的还是为了形成一个人居的建筑环境，这也是人的尺度的一种表现。人作为尺度，作为中心，在中国的建筑中被加以突出的表现。

三、超人的尺度：王权的象征

宫殿建筑，作为封建王权的象征，也是最高统治之所在，这一特性决定了宫殿建筑必然要具有庄严、神圣、至高无上的品格，因此，它也就必然地要具有超人的尺度。

汉初，萧何在主持未央宫的建造工程时，曾对汉高祖刘邦说过这样一句：“天子以四海为家，非壮丽无以加威，且无令后世有以加也。”^①的话。非常明显，宫殿建筑本身就成为至高无上的权力的象征，因而它的艺术效果必定要是威慑的、震撼人心的。在中国历史上，几乎伴随着每一次封建王朝的交替，宫殿建筑也是在不断的交替，旧王朝被推翻，新王朝的建立，相应地也要摧毁旧的宫殿建筑，建立新的宫殿建筑，但宫殿建筑的上述特征则始终没有改变，始终保持着超人的尺度。

从现存的故宫建筑群来看，尽管宫殿建筑中有着众多的大体量的单体建筑，但中国建筑超人的尺度的获得，仍然是与平面空间的组织分不开的。整个宫院区虽然呈不规则方形，但其主体建筑的排列却是呈一个深长的南北走向的纵深空间。首先是外部空间组织的严格的轴线对称式，和规则的几何形空间，使得整个建筑群的布局规整划一；其中，又突出强调主体建筑——太和殿。其次，是空间在大与小、开与闭、宽与狭之间反复形成对比，如狭长的千步廊空间与宽广的天安门广场、天安门与午门之间收敛

^① 《史记·高祖本纪》。

的空间与太和殿前宽广的空间之间的相互对比，无疑地增大了空间的尺度感。再从建筑本身来看，一方面是庭院空间和建筑的体量在逐步地增大，另一方面，纵轴线上的门洞的尺寸在视觉上却逐步地收缩，这两者之间又构成了再一次的对比，从而增大空间和建筑的尺度。因此，我们看到，故宫建筑超人的尺度的获得，仍然是通过平面空间的组织实现的。

此外，在中国建筑中，超人的尺度还被运用到一些礼制建筑，宗教建筑和纪念性的建筑之中。如天坛、孔庙、北魏的永宁寺^①等都是典型的代表。

总体上来看，在中国建筑中，超人的尺度只是运用到一些特殊类型的建筑中，而且也是一种有节制的超人的尺度，它不以摧毁人的意志力，俘虏人的全部心灵为最终目的，也就是说，不是建立在彻底的非理性主义的基础上的。这一点，与西方宗教建筑的超人的尺度的运用，还是有着较为明显的差异的。

第三节 西方建筑：神的尺度

在中国古代城市中，主体性的建筑一般为宫殿、官署，在这里，居住着尘世中的君王和权力拥有者。而在西方古代城市中，主体性的建筑则是宗教建筑，从古希腊的神庙到中世纪哥特式教堂，一直延续了2000多年。这些宗教建筑既是天国神灵、上帝的象征，同时又是举行大规模宗教仪式活动的场所。因此，无论是从其功能要求的角度来看，还是从其精神象征的角度来看，西方建筑都是体量巨大的。这在一定的程度上也使得西方建筑的尺度要比中国建筑的尺度要大。总体上来说，西方建筑以超人的尺度，具体来说，也就是神的尺度为特征，当然，这种神的尺度在不同的历史阶段有着不同的表现形式；再者，西方建筑也

^① 杨銜之的《洛阳伽蓝记》对永宁寺有详细的描述。

有人的尺度。下面，我们就西方建筑的尺度加以具体分析。

一、古罗马建筑的超人的尺度

古罗马建筑与古希腊建筑相比较，有两点变化是非常显著的：第一，古希腊人更注重的是建筑的外观造型，而罗马人则更注重建筑的内部空间；第二，古希腊建筑主要运用的是人的尺度，而古罗马人则摒弃了这一传统，它运用的是超人的尺度，有着明显的纪念性特征。在西方建筑史上，古罗马人开始把超人的尺度运用于建筑艺术中。

建筑美的尺度的这一变化，首先是由于古罗马人的观念与古希腊人的观念的差异性而形成的。在古希腊人那里，神人同形，对神的顶礼膜拜实际上也是对人自身的崇拜，因此，古希腊的神庙建筑尽管是宗教建筑，是神的象征，但它还是采用了人的尺度；而古罗马人则不然，他们认为人是神性巨大力量的体现，尘世中的君王也就是神的代言人，对人的崇拜实质上也就是对神的崇拜。再者，古罗马是一个依靠军事力量建立起来的横跨欧亚非三大洲的军事帝国，军事势力的强大，对外侵略的不断胜利，使得古罗马人俨然以世界的征服者的形象自居，成为整个世界的主宰。因此，它们必然需要以巨大形式的建筑来表现这一观念，古罗马壮丽宏伟的纪念性建筑也就自然地成为神性和军事帝国巨大的威严的象征。而建筑艺术要表现这些观念，也就必然地要运用超人的尺度。其次，建筑技术的发展，又为实现这一观念提供了条件。我们知道，古希腊神庙建筑适度的尺度，实际上与当时的建筑艺术也是紧密地联系在一起，天然的石材料和古代简单的梁柱结构技术，使得古希腊人还难以构筑大体量的单体建筑，因而也就难以形成超人的尺度。而古罗马人则采用了火山灰加碎石所形成的混凝土作为建筑材料，在结构上也采用了先进的拱券技术，从而使得大体量的单体建筑得以完成。而大体量的单体建筑是获得超人的尺度的一个重要的前提条件。

时代观念的要求以及实现这种要求的现实可行性，使得古罗马建筑的绝大部分都显示出超人的尺度，非凡的气势。首先，从城市的规划上来看，帝国的城市一般是以中心广场为基点加以布局的。作为政治、经济、文化活动的中心，同时也作为君权的象征，广场都显得十分壮丽。如恺撒广场，面积为 160×75 平方米。最典型的广场要数图拉真广场，典型地表现着宗教式的君权崇拜。广场的正面为一凯旋门，凯旋门本身就以巨大的体量显示出非凡的气势。门后为一带有柱廊的面积为 120×120 平方米的巨大的广场，广场呈轴线对称式布置有各种大型的公共建筑和纪念性建筑。在广场的纵深处，坐落着雄伟壮丽的图拉真祭庙，把君王当作神加以崇拜，这也是整个广场的高潮处。在城市的主要道路口都建有雄伟的凯旋门，如君士坦丁凯旋门、提图斯凯旋门，都以其雄壮坚实的体量和超人的尺度象征着帝国的军事胜利。

超人的尺度还被大量地运用到公共建筑之中，如剧场、角斗场、公共浴场等等。在公共建筑中，连续的发券成为获得超人的尺度的重要因素。例如大角斗场，如图 5-1 所示。立面高为 48.5

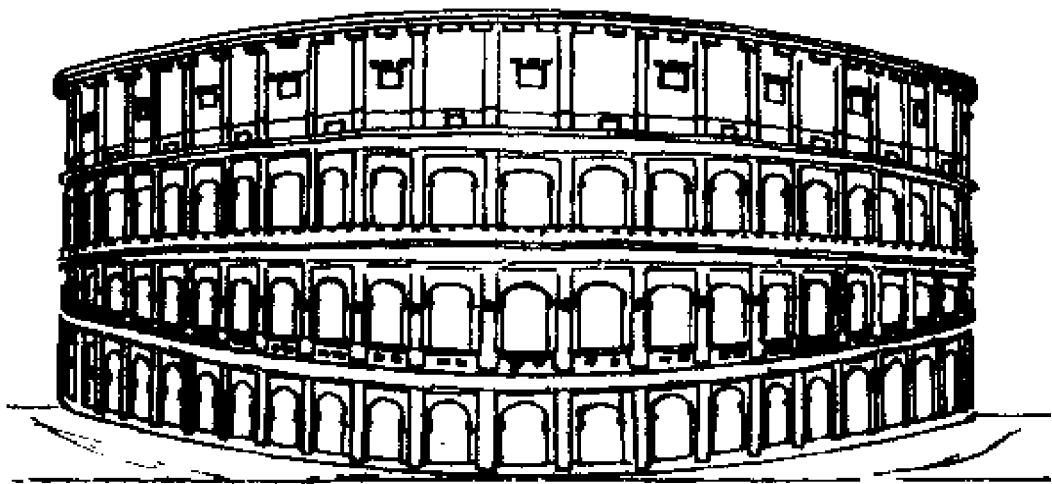


图 5-1 (罗马) 大角斗场

米，分为四层，底部的三层排列着 80 间券柱，全部三层的券洞、

券柱在长度和高度上都是相等的，充分体现出结构的完整性和充满韵律的节奏感，同时，由于整体结构呈椭圆形，这些相同因素（券洞、券柱）的排列显得无始无终，也就进一步强化了建筑物本身就具有的大尺度。这在古罗马其它的公共建筑中也被经常用到。

二、中世纪宗教建筑的神的尺度

17世纪的英国的一本出版物上宣称，耶稣会的教堂“利用一切可能的发明来捕捉人的虔信心和摧毁他们的理解力”。^①如果说，古希腊人崇拜神最终还是崇拜人，古罗马人是把人当作神来崇拜，那么，基督教则是要彻底否定人，把一切荣耀归功于神。这一差别反映在建筑美的尺度上，也就构成了古罗马建筑与中世纪建筑两种不同的大尺度。古罗马建筑是超人的尺度，它象征着人的非凡的力量和征服一切并获取胜利的荣耀，它能激动人心，唤醒那潜伏在意识深处的征服欲，使人感到骄傲和自豪，也就是在这一意义上，我们说古罗马建筑是把人当作神来加以崇拜的。而基督教建筑则不然，它的——是神的尺度，其目的是彻底摧毁人的自信心、尊严、征服欲，使人彻底地匍匐于上帝的脚下，乞求神的恩赐。在这里，神是伟大的，而人则是渺小的。神与人、此岸世界与彼岸世界之间有着一条深深的鸿沟。

哥特式建筑典型地反映了这种宗教意识。法国艺术哲学家丹纳在谈到中世纪宗教建筑时指出：

走进教堂的人心里都很凄惨，到这儿来求的也无非是痛苦的思想。他们想着灾深难重，被火包围的生活，想着地狱里无边无际，无休无歇的刑罚，想着基督在十字架上的受难，想着殉道的圣徒被毒刑磨折。他们受过这些宗教教育，心中存着个人的恐惧，受不了白日的明

^① 转引自陈志华：《外国建筑史》第133页，中国建筑工业出版社，1979年版。

朗与美丽的风光；他们不让明亮与健康日光射进屋子。教堂内部罩着一片冰冷惨澹的阴影，只有从彩色玻璃中透入的光线变做血红的颜色，变做紫石英与黄玉的华彩，成为一团珠光宝气的神秘的火焰，奇异的照明，好象开向天国的窗户。^①……厌世的心理，幻想的倾向，经常的绝望，对温情的饥渴，自然而然使人相信一种以世界为苦海，以生活为考验，以醉心上帝为无上幸福，以皈依上帝为首要义务的宗教。无穷的恐怖与无穷的希望，烈焰飞腾和万劫不复的地狱的描写，光明的天国与极乐世界的观念，对于受尽苦难或战战兢兢的心灵都是极好的养料。基督教在这样的基础之上统治人心，启发艺术，利用艺术家。

丹纳告诉我们：天国与地狱、尘世的苦海与上帝的光辉，这两者之间的极大的反差，成为基督教艺术表现的主旨。

以哥特式建筑为主体的中世纪宗教建筑也充分地表现了上述的观念。可以说，它是一个矛盾的产物。从外观造型上来看，它排斥了古希腊建筑的平衡，古罗马建筑的圆形拱；它不在水平线上展开，而更侧重于垂直线上向高空发展。一方面是庞大的体量，给人以厚实沉重之感，另一方面，又以垂直线上的细部处理，尖拱的采用，使得整个建筑呈自由上升之势。这样，不是在压力与支撑力之间寻求静态的平衡，而是整个建筑力图摆脱自身的巨大的躯体的压迫和束缚而自由升空，这样，哥特式建筑在外观上都显示出极大的矛盾性和冲突。仿佛束缚在肉体内壳里的灵魂试图摆脱束缚而自由升华一样。同样，哥特式教堂建筑在内部空间的组织上，其纵深空间和垂直空间也形成了巨大的矛盾性。无疑，这些矛盾

① 丹纳：《艺术哲学》第51—52页，人民文学出版社，1963年第1版。

② 丹纳：《艺术哲学》第51页，人民文学出版社，1963年第1版。

性和冲突性都强化了教堂建筑本身所具有的神的尺度。

无论是在其外部还是在其内部，哥特式教堂的细部装饰都十分繁复的，使人感到目眩神迷，赞叹不已。在其外部，全身都布满了垂直线，而且越向上，细部划分也越来越细。我们知道，细部划分越细，建筑的体量也就显得越大。同样，内部空间，裸露的柱券结构呈规律地排列着，这无疑也增大了内部空间的尺度。

显然，哥特式教堂建筑无论是从哪一个角度来看，都是极力强调神的尺度的，是为了制造宗教气氛而服务的。虽然，哥特式建筑有着其辉煌的艺术成就，但同时，它毕竟是包含着消极的宗教意义。

三、古希腊与文艺复兴时建筑的人的尺度

古希腊美学思想中的一个重要的观点，就是认为美在于比例的和谐，而人体则充分地体现了这种和谐的比例。毕达哥拉斯学派指出：“至于美……却不在各因素之间的平衡，而在各部分之间的对称——例如各指之间，指与手的筋骨之间，手与肘之间，总之，一切部分之间都要见出适当的比例，……身体美确实在于各部分之间的比例对称。”^①斯多亚学派中有人主张：“身体之美在于四肢相互间的安排以及它们和整个人体的关系中所保持的比例；灵魂之美的情形也仿佛如此。”^②古希腊把人体的比例和尺度视为美的典范，艺术作品也必须以人体作为模型。古希腊的雕刻和建筑都充分表现出这一观念。“由于自然在创造人体时，使他的肢体跟它的全体的结构成比例，所以古人在建筑上所持的原则，也是各部分间的关系应当符合于整体。”^③

① 《西方美学家论美和美感》第14页，商务印书馆，1980年版。

② 转引自〔波〕达达基兹著，刘文潭译，《西洋六大美学理念史》第288页，台湾丹青图书有限公司，1987年第1版。

③ 见达达基兹：《西洋古代美学》，台湾联经出版事业公司。

古希腊的神庙建筑的比例关系就是以模仿人体比例而形成的。维特鲁威在《建筑十书》中指出：“建筑物……必须按照人体各部分式样制定严格的比例。”^①而人体比例的最重要的特征，也就是黄金分割律，即1：1.618或1：0.618，古希腊神庙建筑的比例就是依照黄金分割比例或其函数形式0.582：0.472而被建立起来的。^②这种根据人体比例建立起来的建筑，由于其有机构成与人体的相似性，自然也就会形成一种适度的、亲切自然感。

普罗泰戈拉指出：“人是万物的尺度。”^③以人为中心是古希腊文化的精华，也是古典美学的核心思想之一。人的尺度在建筑中的运用，也是这种文化精神的充分体现。不过，随着拱券结构技术的采用，一种新的对人神关系的理解的出现，古罗马建筑采用了超人的尺度。而基督教文化的兴起和鼎盛，则完全舍弃了古代建筑人的尺度的传统。直到文艺复兴，古典文化的再度兴盛，西方人在新的文化背景下对古典建筑人的尺度加以重新理解，才使得古典建筑这一传统得以恢复。

即使是采用人的尺度，我们看到，中国与西方之间也是存在差异性的。中国建筑更侧重于创造一个人居的环境，而不仅仅只是一种对外观体量和内部空间形式的理解，而西方古代建筑则是从比例的角度去理解的。不能不说，中国建筑的人的尺度比西方要宽泛，也更好地体现出人为中心的观念。

① 转引自陈志华《外国建筑史》第29页，中国建筑工业出版社，1979年版。

② 见达达基兹《西洋古代美学》有关分析。

③ 《西方哲学原著选读》上册第54页，商务印书馆，1984年版。

第六章

建筑美的精神：科学与人文

建筑是科学技术的产物，它涉及到数学、力学、光学、声学、材料学等等方面的科学技术知识；同时，它又凝结了社会文化的意识，表现了一定的政治、伦理、宗教以及审美等社会意识观念。因此，建筑美的精神可以说是由科学和人文这两个方面构成的，它是科学与人文精神的统一。而这两者的统一，在中西建筑艺术中是各有所侧重的。相对来说，西方建筑更侧重于科学精神的表现，中国建筑则更侧重于人文精神的表现。

第一节 影响建筑美表现的两种力量

既然建筑美是科学精神和人文精神的统一，那么，建筑美的表现则很自然地要受到科学技术的发展和人文精神的性质的制约，两者成为影响建筑美表现的关键性因素。

一、科学技术对建筑美表现的作用

科学技术是影响人类文明的历史进程的一个巨大的动力，同样，它对建筑美的表现的影响作用也是巨大的。具体来说，它的作用主要表现在以下三个方面：

第一，建筑材料和结构的改变。

科学技术的发展，为建筑提供了新的建筑材料。新的材料的发明，又为新的结构技术提供了条件。例如，在西方建筑史上，拱券结构是与火山灰加碎石的混凝土联系在一起的，而现代建筑

的框架结构和悬挑结构则是与钢筋混凝土材料分不开的。

建筑材料和结构的改变，无疑地丰富了建筑美表现的形式。面限于天然的石材或木材，以及简单的梁柱结构形式，无论是建筑的外观造型还是内部空间形式，都是有限的、单一的，它也就不能很好地表达艺术理想。因此，在古代建筑中，往往较多地使用简单的象征手法，或借助于雕刻、绘画等艺术手法，去表达某种观念。而现代建筑，由于材料和结构的丰富性，使得建筑艺术的表现的形式也随之变得丰富多采。建筑师可以根据艺术表现的需要，或者采用梁柱结构，或者采用拱券结构，也可以采用悬挑结构或框架结构，建筑的外观和空间形式也可以根据艺术表现的需要做成各种各样的几何形，而不必是单一的矩形或圆形。显然，现代建筑艺术家比古代建筑艺术家所受到的束缚要小得多，而这就是由于科学技术的发展，使得建筑艺术表现日趋自由。

第二，空间观念的改变。

我们一开始就指出，建筑是空间的艺术。而科学也研究空间问题。科学对空间的研究势必会改变人们对空间的理解。这一点，在西方建筑史上表现得尤为突出。可以说，在古代社会，由于经典物理学和欧几里得几何学对空间的理解，还只是停留在三维空间上，因而整个西方的造型艺术，包含建筑艺术在内所表现的内容也都仅限于三维空间，这无疑束缚了造型艺术表现的内容。而正是非欧几何学和现代物理学的产生，使得人们对空间的理解有了新的发展，出现了四维空间的观念，也正是在这一基础上，才产生了现代建筑的时—空间的一体化。这种新的空间的观念，为建筑艺术美的表现，提供了新的广阔天地，也使得建筑艺术的发展，开始了一个新的历史阶段。

第三，科学美在建筑艺术上的体现。

科学不仅仅只是求真，它本身就具有一定的审美价值，有其符合美的规律的一面。因此，科学技术对建筑美的表现的影响还在于，建筑直接表现了科学美。

首先，从数学上来看，建筑中的各种比例关系就是科学美的一种表现。例如，在古希腊神庙建筑中，“一个开间被三陇板划分为二，被钉板划分为四，最后被瓦档划分为八，从而自下而上形成了1：2：4：8简洁的等比关系。”^①这种数学上的和谐美在建筑上，可以说是随处可见。再者，建筑还体现了几何形状的完整性和单一性。在古代建筑中，矩形和圆形运用得较多，而圆形和矩形都有一种静态的完整性。有的古典美学家甚至认为圆形是最美的形状。

其次，从结构上来看，建筑也体现了科学美的特征。古希腊建筑就体现了一种静力的和谐美，即在压力与支撑力之间达到了完美的和谐状态，压力与支撑力之间的相互消融，使得整个建筑处于一种庄严的静态之中。再例如，在拱券结构中，柱券的有序排列，也显示出动态的韵律感。最后，建筑的结构还显示出结构的整一性、对称性和完整性，这也是科学美的表现。而现代建筑则是以其单纯的几何形和线条显示出科学美的简洁性。

二、人文精神对建筑美表现的作用

建筑不仅仅只是人类的躯体的寓所，同时也是人的精神的寓所。人类社会生活的精神性的内容也必然要体现在建筑上，也就是说，建筑也要表现出一定的社会观念，文化观念。具体地说，这些社会、文化观念包括政治、道德、宗教、生活方式、人生态度等方面。

建筑首先具有强烈的政治性，这一点集中表现在纪念性建筑和宫廷建筑中。罗马帝国的建筑业的繁荣就与罗马帝国的政治、军事势力的强盛紧密相联的，建筑成为政治军事势力的象征。古罗马建筑普遍地追求体量的壮观、气势的磅礴，可以说，这是古罗马建筑的基本品格，无论是神庙建筑、巴西利卡、公共浴场、斗兽场、

^① 陈志华：《外国建筑史》第29页，中国建筑工业出版社，1979年版。

剧场等公共建筑，还是广场、凯旋门、纪念柱等纪念性建筑，均是如此。至于宫廷建筑，可以说最具有政治性的建筑，几乎无一例外地成为王权统治的象征。例如17世纪古典主义者设计的法国的凡尔赛宫，其设计的基本意图就是为了突出君权至上的政治观念，它构图简洁，呈严格的轴线对称式，主次分明，显示出秩序、规范、等次。同样，中国古代宫殿建筑也体现出这一特征。

其次，建筑还与宗教紧密联系在一起。宗教建筑就是为举行宗教仪式而服务的。而宗教教义精神的不同，也势必影响到宗教建筑的形式。古希腊神庙建筑虽然也是一种宗教建筑，但由于在古希腊人的观念里，人神同形，对神的崇拜，也就是对人的崇拜，因此，古希腊的神庙建筑的主要特征是庄重、典雅，它却采用了人的尺度，因而不压抑人的精神。而在古罗马人看来，神就是那些具有杰出的政治和军事才能的尘世中的君王，对神的崇拜也就是对君主的崇拜，它是把人抬到了神的地位。古罗马的宗教建筑是采用了超人的尺度，其外观形式和内部空间都尺度宏大，体量壮观。基督教则是一种真正的对神的崇拜的宗教，它否定世俗生活，追求彼岸世界的天堂，有着一个高高在上的、无所不能的神。因此，哥特式教堂才采用了真正的神的尺度，因而也有着一种摧毁人的意志力和自信心的威慑力。

在中国盛行的佛道二教，明显地具有世俗性的特征。中国人信奉宗教，虽不免有对神的崇拜的含义，但更主要地是假此去追求一种人格上的自我完善和自由无拘的生活方式。因而中国也就没有严格意义上的宗教建筑，许多宗教建筑则是直接从世俗的民宅形式改造而成的。因此，宗教建筑与世俗建筑之间在型制上没有什么根本性的差异。

再次，建筑还与人们的生活方式紧密相关。人生态度、生活情趣、行为方式等都在建筑中有所表现。中国的古典园林就典型地表现了封建士大夫追求淡雅自然、宁静幽远的田园风光，自适自娱的生活方式，它与“独善其身”的人格理想是密不可分的。

同样，在西方建筑中，洛可可风格的建筑也与当时上流社会的生活方式有关。18世纪的法国封建贵族已日趋没落腐朽，上层贵族的生活方式也变得矫揉造作，追求一种病态柔弱和变幻。洛可可式建筑就是通过各种装饰，使得整个建筑有着纤细、轻巧、华丽、变幻、繁琐的装饰性，大量地运用曲线、漩涡形和娇艳的色彩，使得建筑充溢着脂粉气息，是一种病态的、无聊空虚的生活方式以及柔弱无力而又敏感心态的表现。

最后，建筑还受到一定的社会伦理道德观念的影响。这一点在中国古代建筑中表现尤为突出。我们将在后文作进一步的详细说明。

需要补充说明的是，建筑虽然受到科学技术的发展和人文精神的性质的影响，但两种影响力亦不是各自分离的，而是一种合力，它们共同影响着建筑美的表现。

自然（科学技术主要涉及的是自然现象）和人文是人类文明史进程中的两个不同方面，这两个方面相互制约，又相互影响，共同构成了人类的社会生活。从建筑史的发展来看，也充分地体现出这一点。例如，古罗马建筑所具有的超人的尺度，一方面是与罗马帝国的政治、军事势力的强盛相关，另一方面又与拱券结构的发明紧密相关，两者缺一不可。同样，哥特式教堂建筑的审美特征固然是其力图表现基督教教义精神的体现，同时它也是尖肋拱技术的产物。现代建筑的时—空一体化，也是现代西方人文精神和科学技术的共同产物。反过来，科学与人文之间的相互制约也影响到建筑美的表现。中国的科学技术由于严格地受到封建伦理道德的制约，而在近代社会停滞不前，已发明的科学技术也未能及时转用到实践领域，因此，中国的建筑在结构形式和材料上几乎没有什么大的变化，这也就制约了中国建筑艺术表现的形式多样化。因此，科学与人文，共同制约着建筑艺术美的表现。

第二节 中国建筑的人本倾向

与西方古代基督教文化相比，中国文化明显地具有人本主义倾向^①，它强调以现实的感性人生为中心，不追求人以外的东西，这就与西方古代以神为中心的宗教文化形成了鲜明的对比。这种人本主义倾向，同样也体现在建筑中。

一、建筑的人本主义

中国建筑的人本主义倾向最根本的特征在于其设计的观念是以人为中心的。“可居、可观、可游”是中国建筑作为人居环境的充分体现。

首先，中国建筑总是保持着适度的体量和空间形式，在这种形式的建筑中，人的感觉是轻松自然、和谐统一的，从而避免了大体量建筑所形成的压抑感。

中国的宗教建筑也明显地具有世俗性的特点，许多寺庙是直接由民宅略加改变而成：

“建中寺，普泰元年，尚书令乐平王朱世隆所立也。本是闾官司空刘腾宅。”^②

“愿会寺，中书舍人王翊舍宅所立也。”^③

“(段)晖舍宅为先明寺。”^④

在这里，宗教建筑不仅仅只是举行宗教仪式活动的场所，同时也是僧人道士追求心灵的自我完善、修身自省的场所。它也是

① 这里所说的中国文化的人本主义倾向，主要是指其不否定现实人生，不舍弃尘世欢乐，不追求彼岸的天国世界。它与强调个性解放，建立在所谓的自由、平等、博爱基础上的西方近代人本主义倾向有着本质性的区别。

②③④ 杨衒之：《洛阳伽蓝记》。

一人居的环境。故而没有必要象西方宗教建筑那样，力图体量和内部空间的宏伟，相应地也就不会形成神的尺度，从而使人与建筑物之间始终保持着自然统一的关系。可见，即使是宗教建筑，其设计的观念也离不开人和人的活动。

其次，“可观”是中国建筑人本精神的又一表现。不同于西方建筑，建筑被当作雕刻艺术，人们是从外部的某一个固定视点去观赏它，欣赏者置身于建筑物之外，而中国古代则把建筑作为人的活动的基点，建筑的内部本身就是一个动态的过程，同时，建筑又是向外扩展的立足点，人必须置身于建筑物之内，才可能观赏建筑以及自然景观。

“可观”也就是强调视野的开阔性，空间的无限性。有的学者在论及中国传统文化的封闭性时，总是以中国建筑作为佐证，认为四合院的建筑也就是一种封闭的空间，是封闭性文化的体现。这种评论是有欠公允的。封闭性恰恰是西方建筑的特征，西方古代的单体建筑基本上是一种封闭的内部空间。相比之下，中国建筑则是既封闭又开放的。中国的庭院式的平面布局有封闭性的一面，但这种封闭性是有限的，不是全闭的，首先，庭院的顶部是开放的；其次，庭院的围墙并不高，人的视野很容易透过围墙伸展到院外；再次，院内的空间是流通贯串的，院内是一开放的空间系列。因此，中国建筑在封闭中有开放，人在其中活动，自然也就有自由感，视野不会受到阻碍。

最后，中国建筑还要求“可游”，这也就是我们前面所讲的建筑的园林化。它表现在一般建筑中，是庭院的美化，如种植花草树木，构筑简单山石，盆景等；但其典型的形式则是景区宗教建筑和园林建筑。所谓“可游”，也就是要求建筑不仅要创造一个人居的环境，同时还要创造一个具有欣赏价值的环境。其基本方式有二：其一，在自然风景区构筑建筑群，把自然风景与建筑结合起来。这主要体现在景区宗教建筑和文人的山庄别墅上，在这里，建筑是为人们更好地游览风景服务的，因此，建筑不能

破坏景观；其二，以人工的方式在建筑群内构筑自然景观，如花草树木、假山、湖石、池塘等，这种形式的典型代表就是园林。

无论是景区宗教建筑还是园林建筑，景观与建筑都不是简单地相加，而是有机的融合。这种融合，不仅仅只是两者在空间构置上的有机统一，而且还包括精神上的统一；也就是人文精神与景观的统一。在中国，很少有纯粹地欣赏自然美的，自然美总是某种人的精神、心灵的表现，这也就是所谓的“一片自然风景就是一个心灵的境界。”^①从最早的孔子提出的“智者乐水，仁者乐山”到魏晋的“澄怀畅神”，都是如此。建筑也不例外，这里的自然景观总是表现出某种人文精神。景区宗教建筑总是与宗教气息相联，故主要的寺庙多选址于谷底或山顶，幽深神秘，或万峰俱收、君临一切的境界正是宗教所需要的气氛。而园林和文人的山庄别墅则多托于渔隐之意，以求自然淡雅、返朴归真的田园风光，而这又与文人的生态态度和人格精神相一致。

“可居、可观、可游”，是中国建筑以人为中心的设计观念的体现，同时也是人文主义倾向的表现。

二、诗意化、伦理化的庭院

我们在前文中已指出，庭院是中国建筑设计的基本的意念，是中国建筑的母题，基本单位。人文主义的倾向也集中地体现在庭院的组织安排上。具体地说，这也就是庭院的诗意化和伦理化，也就是中国文化礼乐精神的体现。

儒家思想的一个重要内容就是礼乐精神。礼和乐本来是指两种不同的仪式活动，礼是指祭祀山川天地、列祖列宗等活动，乐则是指皇室贵族的娱乐活动，相应地也就有礼器与乐器之分。儒家从这两种早期的仪式活动中引申出一对互补的概念，礼在这里是指封建的政治、伦理道德秩序，如君君、臣臣、父父、子子，

^① 宗白华：《美学散步》第59页，上海人民出版社，1981年版。

它把人划分为尊卑有序，上下有别的不同等次，而乐则是指娱乐精神、陶冶性情，它的社会功能在于把不同等次的人们统一为一个整体，即所谓“乐者为同，礼者为异”，“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。”^①礼、乐、刑、政共同构成了儒家政治思想的重要内容。礼是秩序、规范，乐则使人们自觉地认同这些秩序、规范，把外在的政治、伦理道德秩序转化为内在的自觉的情感要求。

作为中国建筑的基本形式的庭院典型地体现了这一观念。一方面，四合院的布局是具有严格的规范和秩序，一般来说，居中为尊，中堂为中心建筑，它位于中心轴线上，是全院的中心，轴线两侧则为厢房，后面（北面）的小院则为厕所、贮藏室以及仆人居住的场所，整个布局具有明显的等级次序之分。另一方面，它又是统一的整体，各种不同等次、功能的建筑共同围护着一个庭院空间。这种庭院空间把户外空间组合到建筑范围内，成为公共活动的场所，家庭的各种成员都可以在此围坐，从事娱乐以及一般性的家务活动，老人可以在这里聊天、晒太阳，小孩则在这里嬉玩，妇女在这里从事女工等家务活动，夏夜也可以在此乘凉，庭院成为家人在一起享受天伦之乐的极佳的场所。也正是出于这一原因，中国古人十分重视对庭院的美化，使它具有浓厚的诗意化的色彩。这一点可以从大量的描写庭院的古典诗文中看出：

庭院深深深几许，杨柳堆烟，帘幕无重数。

（冯延巳《鹊踏枝》）

小径红稀，芳郊绿遍，高台树色阴阴见。……一场愁梦酒醒时，斜阳却照深深院。

（晏殊《踏莎行》）

别梦依依到谢家，小廊回合曲阑斜；多情只有春庭

① 《乐记·乐论》。

月，犹为离人照落花。

（张泌《寄人》）

袅晴丝，吹来闲庭院，摇漾春如线。

（汤显祖《牡丹亭·游园》）

园林的出现，实际上也就是庭院诗意化发展的结果。

不仅庭院如此，实际上，礼乐这种互相补充的精神在中国建筑中随处可见，小至一般民宅的四合院形式，大至宫殿建筑和宗教寺观建筑，一方面，它们都有其严格的轴线对称，突出中心建筑，主次分明；另一方面，又有其自然幽静、花园式的附属部分，即附属于主体建筑的后花园。在先秦时期，布局严谨的宫殿建筑与皇族游乐的苑囿还是分离的两部分，而到了明清两代的故宫建筑群，则把两者结合在一起，在宫殿建筑的后部以及附近都有这种园林式的建筑，两者形成相互补充，从而构成了中国人的两种有着不同功能的活动场所，以满足两种不同的精神要求。

三、建筑与伦理秩序

从上面的分析中，我们可以看到，在中国古代，伦理道德与其说是属于伦理学的范畴，毋宁说更主要地是属于政治学的范畴，它是维护封建统治的一个重要手段。所以，这种具有浓厚的政治色彩的伦理道德秩序成为封建统治的一种象征，因而这种观念也就必然地要在建筑中有所反映。

这种观念，早在《周易》上就有所体现。《周易·系辞下》认为建筑活动主要依据的卦象为《大壮》(三)，为上震下乾。“象曰：雷在天上，大壮。君子以非礼弗履。”^①意指“以震比刑，以天比朝廷，以雷在上比刑罚在朝廷之上，为统治者所掌握，此

^① 高亨：《周易大传今注》第311—312页，齐鲁书社，1979年版。

是威力甚壮之统治工具。君子观此卦象及卦名，从而畏朝廷之刑罚，守社会之礼制，非礼之事不肯行，以免陷于刑辱。”^①可见，建筑也必须体现出这种封建伦理道德秩序，尤其是宫殿建筑，它成为封建王朝的象征。因此，在中国的历史上，几乎没有一个朝代不是如此看待宫殿建筑的。即使是国力贫乏，也丝毫不愿降低宫殿建筑的规模。而且，几乎伴随着每一次的朝代的更替，差不多都要焚毁已有的宫殿，重新建立新的宫殿，以此象征旧的王朝的覆灭和新的王朝的建立。

不仅儒家思想如此，墨家也有同样的要求。墨子就要求“宫墙之高”，要“足以别男女之礼。”^②

具体地说，这些尊卑等次的观念主要体现在建筑的高度、体量、型制以及色彩等方面：

高度：越高越为尊贵。

“天子之堂九尺，诸侯七尺，大夫五尺，士三尺。”^③

体量：越大越为尊贵。

“一品二品厅堂五间九架，……三品五品厅堂五间四架，……六品至九品厅堂三间九架，……”^④

型制的尊卑次序为：重檐比单檐尊贵；从顶部来看，尊贵次序为：庑殿、歇山、悬山、硬山等。

色彩。《春秋谷梁传·庄公二十三年》中称：“楹：天子丹，诸侯黝，大夫苍，士黄。”这里就明确地规定了色彩的尊卑次序。一般来说，这种次序为：黄、赤、绿、青、蓝、黑、灰等。

① 高亨：《周易大传今注》第311—312页，齐鲁书社，1979年版。

② 《墨子·辞过》。

③ 《礼记·礼器第十》。

④ 《明史·舆服志》。

四、人本精神对中国建筑美发展的制约

前文中，我们把中国建筑美的发展划分为三个阶段：即由宫殿建筑经由景区宗教建筑到园林建筑这样的历史发展过程。这一历史发展过程，其动力相对来说，更多是来源于人本主义精神而不是科学技术。一个明显的例证是，中国建筑虽然有数千年的历史发展，但建筑的材料和结构却都没有什么根本性的变革，科学技术的发展对建筑艺术的发展的影响力显然是不大的。相应地，建筑的内部空间的发展不够充分，建筑艺术的发展更主要地体现在外部空间上，而外部空间的组织，则较少地受到科学技术发展的影响，而更多地是受到人文精神的影响。

中国建筑的庭院空间就明显地表现出以礼乐为主的中国文化精神。而宫殿建筑又有着明显的等第次序的区别，宫殿建筑的庭院空间的形式，既满足了内部空间较小而形成的不足，同时，又十分明确地把君臣加以区分。

景区宗教建筑、文人山庄别墅、园林建筑的出现，也与中国思想史上儒、道、释三者的合流有着密切的关系。魏晋南北朝时期，是中国封建社会发展的一个重要的历史时期，经历了东汉末年的社会动荡，思想界出现了自春秋战国以来的又一个繁荣时期：佛学的输入，玄学的盛行，老庄虚静无为而又狂狷不羁的崇尚自然的思想的复兴，强烈地冲击着汉武帝以来思想界“独尊儒术”的僵化的局面，佛、儒、道三家思想相互影响。玄学争辩的一个重要目的就是试图把三者，尤其是儒、道思想统一起来，佛教也开始了中国化的历程，中国文人士大夫的人格理想也开始酝酿着历史性的转折。而这又直接影响到文人士大夫的审美趣味的变化，进而影响到中国建筑美学史的发展。

在这个历史发展过程中，佛教，尤其是其中国化形式——禅宗，有着不可忽视的作用。中国人对佛教的接受，一开始就是以自己已有的文化传统作为阐释的工具的。《魏书·释老志》就是

用儒学的仁、义、礼、智、信去解释佛家的五戒：去杀、盗、淫、妄言、饮酒。倘若再仔细看一看，《魏书·释老志》中所记载的好浮图之说的上层统治者，几乎无一不是同时兼信黄老之说的。的确，这三种思想有它统一的一面：佛学讲究出世，清静寡欲；道家则主张齐生死、等富贵，以退求进；即使是主张积极人世，以至于要“杀身成仁”的儒家也有其退隐的一面：“饭蔬食饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣”，“一箪食，一瓢饮，……不改其乐。”这三者共同铸就了中国封建文人士大夫的人格理想的一个重要侧面，即信奉清静淡泊、自适自娱的生活方式，“达则兼济天下，穷则独善其身”，成为中国封建文人士大夫的人生态度。应该说，这个历史转折在两晋南北朝时期已开始萌芽，到了中唐以后，得到了充分的发展。而到了宋代的苏轼，则是集儒、道、释于一身的典型了。

思想史上的这一巨变，直接导致了封建文人士大夫的人生态度、生活方式以及审美趣味的变化。在人生态度上，从积极的人世、进取发展到以消极的出世、退隐为主；在生活方式上，从严谨的、规范的生活方式发展为放浪形骸，狂狷无拘；在审美趣味上，从追求声势之壮、华丽的装饰发展到追求清淡幽雅的自然美。正是在这一文化背景下，景区宗教建筑、文人山庄别墅以及仿景区建筑的园林建筑才得以兴盛起来，从而形成了中国建筑美学史上具有重大意义的景区宗教建筑和园林建筑这两种类型的建筑。

其次，人文精神还制约着科学技术对建筑美表现的影响力。在第五章第二节中，我们已经讨论过这一问题。在中国古代，并不是科学技术不发达，也不是没有出现新的建筑材料和新的结构技术，更不是没有建构大体量的、高层建筑的能力，但这些都没有在房屋建筑中出现。我们认为，其根本原因乃是在于人文精神制约了科学技术的社会作用。

在中国传统文化精神中，带有浓厚政治色彩的伦理道德秩序

占据着中心地位，它制约着其它文化因素的活动。同样，科学技术也受到这种力量的制约。在人们的观念中，伦理道德秩序的观念是第一位的，科学技术的新发现必须服务于这种伦理道德秩序，维护它，并对它进行论证说明。而当科学技术的新发现与这一基本观念相冲突时，它就会采取漠视的态度，甚至排斥、攻击科学技术，因为对已有的伦理道德秩序的破坏，本身就意味着对现有的整个社会秩序的破坏。

在建筑科学领域里，以木质梁柱结构和外部空间为主要特征的建筑形式，与传统文化精神之间保持着高度的统一性。这种建筑形式完美地表达了传统的文化精神：以人为中心，以伦理道德秩序为本位，礼乐精神相统一等等。而新的材料和新的结构技术的采用，则势必会破坏这两者之间的高度完美的统一，例如，高层的、大体量的建筑就很难保持适度的尺度；以单体建筑为主就很难表达礼乐相统一的精神以及伦理道德秩序；拱券结构所形成的穹形内部空间也不是一种适度的空间形式，……非常明显，一旦采用了新的技术形式，必然会造成上述观念表达上的困难，人们必须去探求与新的技术相适应的表达形式，而且也很难保证这种表现形式就比已有的形式在表达上更充分、更完整。正是在这种情形下，中国古人放弃了对新的建筑形式的探求，而是不断地完善已有的形式。这样，即使有新的科学技术的发明，也无法在建筑艺术领域内施展开来。

第三节 西方建筑与科学精神

在西方建筑美的表现中，科学技术的影响作用则更大。科学技术的发展，不仅仅导致建筑材料、结构技术的变化，进而影响到建筑的外观造型的变化，同时，它还会导致建筑艺术观念的更新。具体地说，由于古代科学和近现代科学对建筑艺术美的表现有着明显的差异性，因而也就形成了古代和近现代有着两种明显差异

的建筑艺术观念，形成了两种有着不同审美特征的建筑艺术。

一、古代科学技术对建筑美观念的影响

古代社会对美的理解，主要是从形式的角度把美归结为和谐的，如比例、结构、形状、韵律、色彩等等，这些形式非常明显地是作为对象的一些自然属性而存在的，因而也就很容易受到科学技术的影响。建筑美也不例外。在古代科学技术中，对建筑美影响最大的要数数学和力学了。建筑形式美的基本要素如比例、对称、构图等，基本上可以归结为数的问题和几何学问题，而结构问题则可以归结为力学问题了。

西方建筑是在古希腊建筑的基础上发展起来的，而古希腊建筑的美学观念明显地受到了初步发展起来的自然科学的影响。首先是数学的影响。数学家、也是哲学家的毕达哥拉斯认为，“数为万物的本质，一般说来，宇宙的组织在其规定中是数及其关系的和谐的体系。”^①古希腊人普遍相信，宇宙的比例是和谐的，人为的事物都是必须服从于这种和谐的数学比例关系，人体也是如此，大自然按照自身的结构比例创造了人。这样，就把美与精确的数的比例关系联系起来。同样，建筑也应当体现出这种数的和谐。因此，比例的和谐成为建筑美表现的一个重要内容。不仅古希腊建筑如此，它还成为整个西方古代建筑美所追求的重要内容。古罗马建筑学家维特鲁威认为，“……如果一座神庙建筑没有一个体格习称的人那样具有各部分准确的构成，那么，任何缺乏对称和比例的神庙都不可能具有正确的结构。”^②此后，中世纪、文艺复兴、古典主义建筑等都把比例的和谐美作为信条。阿尔贝蒂虽然反对把和谐单纯地理解为数的比例，但他仍把数作为艺

① 转引自陈志华：《外国建筑史》第28页，中国建筑工业出版社，1979年版。

② 转引自〔苏〕金斯塔科夫：《美学史纲》第40页，上海译文出版社，1986年第1版。

术和谐的重要内容，他认为构成建筑美的要素有三，即数、完整性和布局^①。并且进一步指出，建筑物的各部分“无疑地应该受艺术和比例的一些确定的规则的制约。……”^②古典主义者勃隆台也认为“美产生于度量和比例。”^③这种源于古希腊的美在比例的观念，其核心就在于认为美的客观规律就是比例的和谐，这种比例的和谐也是世界的内在规律。建筑作为人的创造物，它也必须体现出这种数的比例和谐，建筑的审美问题在这里被归结为数学问题。至于比例在建筑艺术中的具体运用，我们在前面各章中均有所涉及，这里就不重复了。

数学对建筑艺术的影响的另一个表现是几何学。其实，毕达哥拉斯学派所讲的数的和谐，其中也包含了几何图形的和谐。西方古代建筑所强调的构图和内部空间的完整性以及统一性，实际上都与几何图形紧密相关。在古代建筑中，其立面构图一般都表现为完整的几何形，内部空间则表现为完整的几何体，即或矩形，或圆形，或三角形，或椭圆形等等……，非常明显，古希腊所理解的美，以及在建筑艺术中所力图表现的美，都是一种规范的形式美学，它是可以用数学的方式去加以表达的美，而这些形式特征，又是作为对象的客观属性而存在的。

但是另一方面，这些数量关系又不是一种机械的相加或者拼凑，而是要构成一个整体，它是与“有机性”这一观念紧密相联的，也就是说，美和艺术是生动完整的有机整体。在亚理士多德看来，美和艺术，其根本特征就在于把杂多统一为一个活的有机整体，美必须具有活的有机整体性。而这种有机整体观念不仅在古希腊的建筑艺术中有充分的表现，同时，在威特鲁威和阿尔贝蒂等人的建筑美学观中也有充分的体现。当然，古典建筑艺术的

① 转引自〔苏〕金斯塔科夫：《美学史纲》第96页，上海译文出版社，1986年第1版。

②③ 转引自陈志华：《外国建筑史》第121页、第143页，中国建筑工业出版社，1979年版。

“有机性”还只是就建筑物的整体与局部、局部与局部之间的结构关系而言的,它与赖特的“有机建筑”的理论还是有着本质的区别的。

古典建筑的完整的形象又是静态力学的产物。建筑的稳定性是最基本的技术要求,古典建筑都表现出这种完美的静力平衡。古希腊的神庙建筑就明显地受到了由静态力学提供的观念的影响。柱头、柱础都是柱身合乎逻辑的延伸,从而使得檐部的压力自然地传递到石基上。同时,柱子的高度、直径,额枋的长宽度都呈合理的比例关系,这不仅仅只是为了表现一定的比例之美,同时,也是力学结构平衡的需要。这里,技术与艺术达到高度完美的统一。

古希腊建筑完美的艺术表现,是以技术为基础的。这一特点一直为后来的西方建筑的发展所承袭,从而使得科学技术成为西方建筑艺术表现的重要基础。下面,我们就从西方建筑艺术语言发展的角度来看一看科学技术对西方建筑艺术表现的影响。

二、科学技术革命与西方建筑艺术语言的发展

纵观西方建筑艺术的历史发展,给人留下的一个强烈印象就是,西方建筑艺术观念的每一次变革,表现形式的每一次创新,都与一定的技术变革和进步有着紧密的关系。对比中国建筑的历史发展,这一特点就更加明显了。中国建筑艺术从宫殿建筑开始,经自然景区宗教建筑发展到园林建筑,其中虽不能说其中完全没有技术的发展和进步,但其更主要的发展动力则是人生哲学、宗教精神、伦理道德等社会观念,而西方建筑则相反,技术一直是其艺术表现的基础。

首先,我们来看一看西方古代建筑艺术的发展。我们把古希腊至19世纪的西方建筑称之为古代建筑,从材料上来看,它主要是指石材建筑,结构也主要是采用梁柱和拱券两种体系。西方古代建筑艺术表现的重要内容之一就是体现在内部空间上。从

空间的观念上来看，在欧几里德几何学和经典物理学的静力观念的影响下，西方建筑对空间的理解主要还是停留在三维空间上，建筑被视为六面体。正是在这一观念的支配下，大多数的西方古代建筑的空间都是一种静态的、并列的空间，彼此之间缺乏一种内在的有机联系，也就是说，它没有过渡性和导向性。同样，古代建筑的艺术语言明显地受到绘画、雕刻艺术的影响，甚至直接借用它们的表现方式：如透视、比例、对称、均衡、强调中轴线的作用等等。另一方面，从内部空间的发展来看，它也是以技术的发展为前提的。西方建筑内部空间观念的形成就与建筑从古希腊的梁柱结构发展为古罗马的拱券结构有着十分密切的关系，可以说，没有罗马人采用的拱券结构，也就很难形成大体量的连续的内部空间。罗马人最早采用的是筒形拱和穹顶结构（如万神庙），以厚重的连续墙承受拱顶屋盖的水平推力，从而创造出梁柱体系结构所无法比拟的内部空间。但这种结构所形成的内部空间却是形状单一的封闭的空间，还不能形成连续的内部空间，承重墙束缚了内部空间的艺术表现。因此，就必须改进拱券结构方式，摆脱承重墙，从而使内部空间的表现更为自由。罗马人在筒形拱和穹顶的基础上，发明了十字拱，即在呈方形的四角各设一立柱，十字拱覆盖其上，从而解决了巨大的水平力的静力平衡，终于摆脱了承重墙的束缚，连续的内部空间得以形成。而哥特式建筑则进一步改进了罗马人的拱券结构，它在十字拱的基础上采用了曲肋拱和尖拱来作为建筑的结构模式，曲肋拱起着承重骨架的作用，从而避免了罗马式十字拱的结构本身的巨大重量，因此，支柱或拱扶垛的体量也可以减小了。更为重要的是，曲肋拱的侧推力与反推力之间的平衡，在罗马人那里，是在内部空间完成的，而在哥特式建筑中，则被移至内部空间之外的两侧的外墙上，这一重大的结构技术的改进，使得内部空间的表现也就更为自由、灵活。从拱券结构体系的不断改进和完善的历史发展来看，实际上，正是由于技术的不断发展，才使得西方古代建筑一步一步地克服石

材本身固有的种种局限性，进而使艺术的表现也一步步地趋向自由。

其次，我们来看一看西方现代建筑的发展。近代的工业革命，使西方的社会生活发生了巨大的变化，同样，对建筑的发展也产生了巨大的推动力。首先它为建筑提供了新的建筑材料，新的钢筋混凝土材料为建筑的艺术表现提供了更大的自由，另一方面，科学技术的飞速发展，也给建筑产生了巨大的影响。意大利的建筑理论家布鲁诺·赛维归纳的现代建筑语言的七条基本原则，可以说无不与现代科学技术的发展有着密切的关系。^①

现代科学技术的发展首先导致了西方对空间的认识的改变，在欧几里德几何学和经典物理学支配下，人们所理解的空间都是静态的三维空间，古代建筑的艺术表现也囿限于平面空间和立体空间内。随着非欧几何学和现代物理学的产生，在人们的观念中，空间再也不是静态的三维空间，时间与空间并不是分割的，而是紧密联系在一起。于是，对现代建筑具有突破性意义的四维空间的观念得以形成，建筑艺术的空间表现也就发展到一个新的阶段，静态的、并列的空间终于发展成为流动的、渗透的空间，这也就是时—空一体化的现代建筑的空间观。

现代建筑的另一大变化是新型材料的不断被采用。近代建筑的革命，就是以铁的广泛使用为标志的，由于铁的强度大，费用低，以铁制构件作为建筑承重的主要构架，比石材体积小却更为坚固，从而也就进一步扩大了内部空间，满足了工业社会对宽敞的内部空间的要求。由于铁制构件的这些优点，很快就使它成为新建筑的重要材料。特别是抗压、抗拉性能强的钢筋混凝土材料的采用，从而导致了整个建筑艺术表现的变革。

① 这七条原则是：1. 功能原则；2. 非对称性和不协调性；3. 反古典的三维透视法；4. 四维分解；5. 悬挑、薄壳和薄膜结构；6. 时空一体；7. 建筑与景观的组合。
见赛维：《现代建筑语言》中国建筑工业出版社，1986年版。

建筑结构的发展也对新的建筑语言的形成产生了重大的影响。19世纪,人们开始把力学和数学结合起来运用于建筑的设计中,从而导致了结构力学的产生。这些科学方法把隐藏在材料和结构内部的力的性质揭示出来,使人们能够预先计算出构件截面中将会产生的应力,从而能够做出更为合理的设计。结构设计的这一进步,标志着建筑从经验走向科学的重要转变。无疑这对建筑的艺术表现提供了一个坚实的基础。

结构的另一发展表现在新的结构体系的不断产生。结构科学的形成和新的建筑材料的采用,成为新的建筑结构体系得以产生的物质基础。在这一新的发展阶段,产生了具有重大意义的悬挑、薄壳和薄膜结构,这使得建筑无论在外观造型和内部空间的表现上,都表现出一种崭新的建筑艺术观念。

正是由于科学技术的发展,导致了建筑在观念、材料、结构上的新的发展,相应地建筑艺术的语言也得到了新的发展,形成了以表现材料、结构特性等技术美为特征的现代主义建筑。可以说,现代主义同古代建筑一样,在新的技术的条件下,重新实现了技术与艺术的统一。^①

① 关于现代主义建筑对技术美的表现,将在第八章中作更为详细的表述。

第七章

建筑美与艺术：雕刻、音乐与诗歌、绘画

建筑作为一门艺术，不可避免地要与其它形式的艺术发生一定的关系，相互之间产生影响。共同的艺术审美理想，在不同的艺术形态上又有着不同的表现形式，这一方面固然与艺术本身的语言手段有关系，另一方面也与不同的文化背景有关系。中国建筑与西方建筑虽然都要表现和谐美的艺术理想，但却有着两种不同的表现形式，应该说，这与两种不同的艺术形态系统有关系。因此，有必要把建筑作为整个艺术系统中的一个环节来加以对待。这也就为我们的中西建筑美学的比较研究提供了一个新的视点，即从艺术形态学的角度来比较研究中西建筑艺术。

第一节 建筑的艺术形态学

一、建筑在艺术形态学中的地位

中国和西方有着两种不同的艺术形态系统，因而，建筑艺术在整个艺术形态中的地位也不一样。

西方美学史上，较早把艺术形态加以系统而又完整的研究的是德国古典美学家黑格尔和叔本华。有趣的是，他们都把建筑视为艺术的初级形态，而把音乐视为艺术的高级形态。理由也大致相同，即认为建筑过多地受到物质材料的制约，因而在表现心灵、观念、情感、意志等方面受到了较大的限制，是不自由的艺术。而音乐艺术使用的是音响、节奏、旋律，它在表现心灵、情感、

意志时则享有充分的自由，因此也就自然成为高级形态的艺术。显然，黑格尔和叔本华多少有点瞧不起建筑艺术。

如同我们在本书一开始就已指出的，建筑并不是一门纯艺术，但它同工艺一样，反映着人们如何从实用走向审美的这一历史发展过程，因而它在艺术和审美发生学的研究上有着十分重要的意义；同时，建筑和工艺又反映着人们对生活普遍审美化的要求，也就是说，人们不仅仅只是停留在对实用和功能的要求的满足上，同时还要求把审美与功能目的结合起来，从而更好地美化生活；最后，建筑艺术的表现手段也是处在不断发展过程中，科学技术的进步，使得建筑艺术的表现正一步一步地趋向更大的自由。例如，建筑艺术在后现代主义艺术中就占有十分突出的地位，就充分地说明了这一点。因此，我们完全没有理由来轻视建筑艺术，它在艺术的殿堂里有着令人瞩目的一席之地。

西方的美学家和艺术理论家在论及艺术形态学时，总是把门类艺术的发展看作是一个从低级向高级形态演进的过程，它显示为这样的逻辑系列：建筑（含工艺）→雕刻→绘画→文学→音乐。这种逻辑系列的根据在于艺术精神表现的自由度，也就是艺术的语言能否完整而充分地表现艺术家所希望表达的艺术精神。从西方艺术的历史发展来看，这种划分大体上与西方艺术史的进程相吻合。19世纪末以前的西方艺术，以文艺复兴为界可以分为两个阶段，第一个阶段是空间艺术的鼎盛时期，也就是说空间艺术更典型地表现着时代的审美理想，具体表现为古希腊罗马时期的建筑和雕刻，中世纪的建筑、文艺复兴时期的建筑、绘画和雕刻；而在18和19世纪，则是时间艺术的鼎盛时期，时间艺术更典型地表现着时代的审美理想，具体表现为浪漫主义和批判现实主义的文学和以贝多芬为代表的音乐艺术。各种门类艺术中最杰出的艺术大师的出现，也大体上与这一历史线索相吻合。因此，在西方艺术形态系统中，建筑艺术是一门初级形态的艺术，是空间艺术、静态的造型艺术。

中国古代艺术虽有诗、画、乐等形态之分，但却没有严格的形态学意义上的区别。^①建筑艺术并没有在艺术的意义上被加以重视，而更多的是从政治、伦理道德以及功利的角度去看待建筑。建筑师也不能与诗人、画家相提并论，至多也只不过是一般的工匠艺人而已。在众多的建筑形式中，只有园林建筑例外，由于文人士大夫的参与和认可，它被视为与诗画具有同等价值的艺术形式。

总之，无论在西方，还是在中国，建筑是艺术形态学系统中的一个初级环节，这是不应成问题的。从艺术发生学的角度来看，在特定的艺术史阶段，这种看法是有一定的道理的。但是，我们还要把艺术形态系统看作是一个动态的发展过程，因为艺术门类都在变换着自己的内容和语言形式，艺术本身的发展，也势必会影响到它在艺术形态学系统中的地位和性质，这样一来，艺术形态系统本身也是处在不断的发展变化之中的。建筑在艺术史上曾经是初级环节，但这并不意味着它永远只是初级环节，或者低级形式的艺术。建筑艺术在表达内容和表达形式上的发展，将使得它在艺术系统中占据着越来越重要的地位。可以说，当代艺术的发展变化，在一定的程度上已显示出这一新的发展趋势。

二、典型艺术对建筑艺术的影响

在特定的历史时期，一定的艺术理想或艺术精神总要找到一个充分的、典型的艺术形式作为自己的代言人。也就是说，特定的审美理想总是比较完美地体现在某一艺术门类上。而这一门艺术，我们就把它称之为典型艺术。例如，同是古代和谐美的艺术理想，在古希腊罗马就充分地体现在雕刻艺术上，温克尔曼就把古希腊雕刻艺术的特征“单纯的高贵、静穆的伟大”视为整个古代艺术的基本精神；而在文艺复兴时期，这种和谐美理想又充分地体现在绘画艺术上，产生了拉斐尔、达·芬奇这样的伟大的画

^① 中国古代艺术的形态学区别不如西方严密细致。参见本书第四章第二节。

家。中国古代的和谐美理想,在先秦主要表现在音乐艺术上,而在秦汉时期则主要表现为建筑和汉大赋,唐宋时期为诗歌,宋元为山水画,明清则为园林建筑。虽然在特定的历史时期,各种艺术形式都要受到时代的艺术理想的制约,都要表现共同的审美理想,但典型艺术显然是处在决定性的重要地位。首先,它代表了特定时代的艺术成就,在众多的艺术门类中,它的成就最为突出;其次,典型艺术对其它艺术产生影响,艺术理想在其它艺术门类中的表现,明显地要受到典型艺术的影响。例如,音乐艺术是西方浪漫主义艺术的典型艺术,因此,在这一特定的历史时期内,其它艺术都向音乐艺术靠拢,象康定斯基的绘画就明确地追求音乐的效果,绘画成为“视觉的音乐”;也正是在这一艺术背景下,德国古典美学家才把建筑称之为“凝固的音乐”。不难看出,这些口号之下所包含的浪漫主义精神。可以说在整个浪漫主义时期,音乐所表达的境界和效果,成为其它形式的艺术所共同追求的目标。从这里显然可以看出,作为一个动态发展的艺术形态系统,艺术形式之间的相互影响是以典型艺术作为中介环节才得以实现的。

由于建筑本身是一门实用与审美相结合的艺术,也就是说它还不是一门“纯”艺术。一方面,从西方建筑艺术史来看,人们对建筑艺术的独特的艺术语言手段的认识,到了18世纪才可以说有了较为明确的把握,这也就意味着建筑艺术的真正成熟是较晚的;另一方面,由于建筑艺术的语言媒介手段较多地受到物质的、功能的和技术的因素的制约,这就迫使建筑艺术在表现一定的艺术理想时,不得不去借助于其它形式的艺术表现手段,如雕刻、文学、绘画、音乐等等。尤其是在早期的建筑艺术中,这一倾向就更为明显突出。因此,比起其它艺术形式来,建筑艺术受典型艺术的影响更大。

从西方建筑艺术史来看,古代建筑艺术一直没有摆脱典型艺术对它的影响,而建筑对其它艺术的影响则不大。文艺复兴以前的西方建筑,一直受到雕刻艺术的影响,甚至在某种程度上可以说,建筑是雕刻艺术的一种特殊形式,建筑艺术追求雕刻艺术的效果,

直接借鉴雕刻艺术的表现手法。文艺复兴时期的绘画也对西方建筑艺术产生了很大的影响。在整个古代社会，西方一直把建筑视为与雕刻、绘画相同的静态造型艺术，这样建筑虽然也被视为空间艺术，但这时所谓的空间，也还只是二维，或者三维空间形式，因此，建筑不可避免地具有绘画性和雕刻性。这时的建筑明显地受到雕刻艺术的影响。而到了18和19世纪，由于音乐“为近代浪漫艺术的典型艺术，建筑又明显地受到了音乐的影响。音乐是一种时间的艺术，是一种动态的艺术。在音乐艺术的影响下，建筑也开始追求动态感，即把音乐艺术（时间艺术）所特有的韵律感以一种静态的空间形式表现出来。建筑的浪漫主义，也就是要冲破古典建筑的静态、秩序和结构布局，成为一种动态的艺术。所谓“建筑是凝固的音乐”也就是这一影响的反映。直到现代主义建筑的兴起，才使得西方建筑艺术开始逐渐摆脱典型艺术的影响，探讨建筑艺术独特的表现形式，而后现代主义建筑则在后现代主义艺术中具有典型的意义，成为影响其它艺术形式的典型艺术，而这在一定的程度上就意味着建筑艺术开始以自己的独立的表现形式成为整个艺术系统中的重要一环。从上述的简要分析中可以看出，由于雕刻和音乐是西方艺术史上具有典型意义的两种艺术形式，而建筑在相当长的时期内是一门不成熟的艺术形式，后者显然受到了前两者的影响。

中国建筑虽然表现出对空间认识的深刻性和相当程度的成熟性，但这种认识还没有形成系统的理论形式，而且建筑的空间表现方法明显地受到了其它艺术的空间观念的影响。从第四章的分析中，我们知道，不同于西方在艺术形态上有比较严格的区分，中国古人更愿意强调艺术形态之间的统一性而不是差异性，各种艺术形式统一在共同的审美理想的基础上。由于这一特点，使得中国的各种形式的艺术在其基本精神和表现方式上又有着某种一致之处。但是，中国古代艺术理想又最充分地体现在中国的诗歌和绘画艺术上，作为古代和谐美理想的典型艺术，它们对其它的

艺术形式诸如小说、戏曲等产生了很大的影响。同样，建筑艺术也不可避免地受到它们的影响。这种影响又典型地体现在园林建筑上，可以说园林是诗的具象化，画的立体化。建筑与诗画有着共同的艺术精神和表现形式。因此，不同于西方。中国建筑较多地受到了诗歌与绘画的影响。

第二节 中国建筑与诗歌、绘画

一、中国建筑的艺术精神

中国传统文化是以礼乐相统一为特征的，它表现为和谐。“和”是一种理想的大同社会的秩序，它是政治的、道德的、文化的、自然的，同时也是审美和艺术所追求的最高境界，是世界一切存在的极致境界。对“和谐”境界的感受，也就是最大的审美感受。在充满无限生气的对象世界与主体心灵之间达到一种默契，也就是主体心灵经过反复体验，突然有所领悟时，艺术和审美得以产生。中国艺术的实质也就是对和谐的体验、感应，心灵与对象之间的亲密无间，心与物化。这既是孔子所描述的“浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”^①的境界，也是庄子所追求的“心与物游”的境界。因此，在中国艺术中，特别强调心灵的感应，也就是要通过反复的心理体验，来达到一种无我、无私、无欲、无意识的物我同一的境界。由此可见，中国艺术所追求的“和谐”境界，不只是一种外在形式的和谐，而是主体心灵与对象之间的和谐。

在中国的建筑中，这种艺术精神也表现得十分突出。中国建筑强调中心线索，以时间为线索来组织空间的节奏变化，其实质也就是通过时间的延续来强化心灵的感应。在这里，审美不是像西方那样，对绘画和雕刻作品的凝神观照，而是在反复的运动之

^① 《论语·先进》。

中去体味时空变化的玄妙，宇宙的神奇变化。无论是什么类型的中国建筑，都体现了这一基本精神，甚至可以说，有些中国建筑，本身就是为了使观赏者更好地去体验、把握对象而特意营造的，景区建筑中的亭、台、楼、阁等就是如此。“若乃登高目极，临水送归，风动春朝，月明秋夜，早雁初莺，开花落叶，有来斯应，每不能自己也”^①，每当人们登上这些建筑，自然界的各种变幻无穷的美景尽收眼中，于是也就产生了心与物化的瞬间，也就是审美体验的高潮。在这一瞬间中，“前不见古人，后不见来者”，无限的空间和无限的时间一齐凝聚在心中，这个瞬间也就是一个永恒的“瞬间”。因此，中国人在审美意义上所理解的瞬间，不是西方所理解的具有宗教内涵的彼岸世界的永恒，而是心与物化的瞬间，恰如庄子梦中化蝶，醒来不知庄周为蝶，还是蝶为庄周，两者浑然一体。“如果把永恒理解为不是无限的时间的持续，而是理解为无时间性，则现在活着的人，就永恒的活着。”^②显然，这种审美体验的“永恒”不是无限时间和无限空间的延宕的永恒，而是“无时间”的永恒，也就是说，这里注重的不是客观时间的绵延不断，而是连续时间中的一个又一个的“瞬间”。中国的园林建筑就充分地体现了这种艺术审美观念。在园林建筑中，连续的路线上总会出现一个又一个的让人驻足品赏、反复鉴赏的景观，这也就是一个个的“永恒的瞬间”，在这里，流动的时间凝固了，主体与客体完全融为一体。

通过心灵的体验，使得主体与对象之间达到和谐统一，这成为中国建筑艺术的基本精神。在宫殿建筑中，这种和谐，是通过强调突出中心建筑的有序规划的形式来表现的，在景区建筑和园林建筑中，则又是通过自然景观与建筑的有机统一来表现的。不管其和谐的内容以及表现和谐的方式有什么不同，但和谐则始终是中国建筑艺术所要表达的主要精神。

① 《梁书·萧子显传》。

② 维特根斯坦：《逻辑哲学论》第96页，商务印书馆，1962年第1版。

二、建筑与工艺

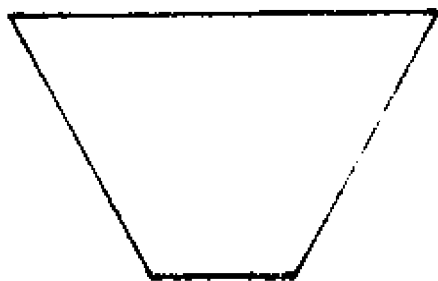
作为艺术发展史上的第一个环节的建筑与工艺，其两者之间的关系是十分密切的。

关于中国远古时期的建筑艺术，我们已经无法看到其历史的本来面目。但中国的古代的工艺品却大量地保存下来。从出土的众多的中国古代青铜器和陶器，我们可以窥见中国古代工艺品的一般特征，以及它们对建筑艺术的影响。

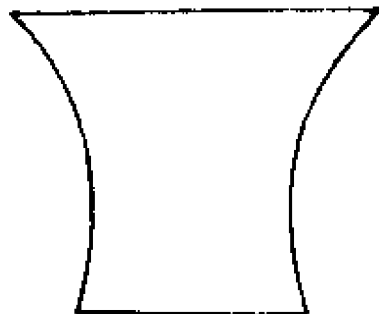
我们知道，西方的古典主义造型艺术，往往比较讲究造型的平稳、均衡、庄重以及典雅。所以，在构图上较多地采用正三角形（梯形）或S形，如著名的希腊雕刻《掷铁饼者》、《维纳斯》等，就采用了S形的构图方式，而埃及的金字塔、古希腊的《拉奥孔》雕刻的构图就明显地表现为正三角形。在西方古典造型艺术中，倒梯形或倒三角形的构图方式并不多见，因为这种构图方式给人的感觉是不安定的、头重脚轻的，它象征着动荡、矛盾、冲突和焦虑不安。因此，这种构图方式则较多地为浪漫主义造型艺术所采用，如席里柯的《梅杜萨之筏》就典型地采用了倒三角形的构图方式。

如果你曾去过北京故宫的古代艺术博物馆，或者去过西安的半坡村遗址，或者参观过碑林的古代艺术展览，你一定会发现，中国古代的工艺——陶器和青铜器，如陶壶、陶盆、酒具等器皿，在造型的构图上，大量地采用了倒三角形（梯形）的方式，即上部较宽大，而下部则较为窄小。应该说，这种造型方式，不仅在审美效果上是不利的，而且在制作的工艺上也有较大的难度。但中国古代的工艺造型却并没有产生上述看来是必然具有的结果，相反，它给人的感觉不仅仅是平稳的、庄重的，而且也是平缓的、柔和的，既没有违反工艺的物质功能的基本要求，同时也符合古典艺术所具有的基本精神。同样的构图，在东西方却有着不同的审美效果，根本原因就在于弧形线的巧妙运用，这也就是

美学家们所归纳的，中国的艺术是以线的艺术和流动的艺术为特征的。我们可以从下面的两个图形的比较分析来说明这一原因：



图一



图二

显然，图一是典型的倒梯形构图，上部明显地大于下部，顶部的压力也就明显地大于底部的支撑力，所以，它给人的视觉效果是突兀的，不安全的。而图二由于运用了弧形线，由上到下所产生的压力，是通过一步步的缓冲过程而传递到底部的；而由下而上的支撑力，则是平缓上升的，从而形成了一种轻盈的飞动之势，把由上而下的压力转化为由下而上的升腾之力。这样，力的方向不是自上而下，而是相反，是自下而上。于是，奇迹发生了，头重脚轻的突兀而笨拙的视觉效果转化为柔和、稳实而又轻盈飞动。

中国古代工艺就是巧妙地运用了这一视觉原理，因此，其造型尽管上宽下窄，但避免了视觉上的不适。

建筑艺术面临着同样的一个难题，即如何解决由上而下的压力与由下而上的支撑力之间的平衡问题。叔本华甚至认为这是建筑艺术所要解决的唯一难题：“因为建筑艺术在审美方面唯一的题材实际上就是重力和固体性之间的斗争；以各种方式使这一斗争完善地、明晰地显露出来就是建筑艺术的课题。”^①而这一难题在中国古代建筑艺术中就更为突出。因为中国古代建筑基本上是采用土木结构，防潮防雨就成为建筑设计时必须加以重点考虑

① 叔本华：《作为意志和表象的世界》第298页，商务印书馆，1982年版。

的因素。为了达到这一目的，中国建筑屋顶部分必然会比屋身的面积大，自然也就形成了中国建筑的“大屋顶”形式。这样一来，建筑艺术中压力与支撑力之间的矛盾在这里就表现得更为突出了。

中国古代建筑在解决这一矛盾时，主要是从屋顶的造型方式着手的。中国古代建筑特别注意屋顶的造型，由此也就形成了丰富多样的屋顶造型，如庑殿、悬山、硬山、歇山等等。这些形式各异的造型，都在力图克服由于上宽下窄而形成的不稳定之感。早在汉代，就创造了略微向上反曲的屋檐，到了晋代，则进一步发展成为屋角的反翘。这种卷棚、飞檐的造型一直沿袭下来，成为中国古代建筑的一个重要特征。这些卷棚、飞檐的运用，使得本来向下的重力变成了向上的升腾之力，如同青铜器和陶器的造型一样，表现出一种飞动之势，整个基调是平缓的、轻盈的。这里充分地展现出中国艺术作为线的艺术以及充满流动感的基本精神。

屋顶的这种造型形式还为塔、楼、亭等建筑物所承用，从而使得飞檐成为中国建筑具有普遍意义的表现方法。

三、诗、画与园林共同的美学精神

苏轼有句名言：“诗画本一律，天工共清新”，指的是诗与画有着共同的审美理想与类似的艺术表现手法。其实，在中国古代艺术中，不仅仅是诗画一律，而且是诗、画、园林三者一律，它们之间都有着共同的艺术审美理想，在表现手法上彼此相互借鉴，多有一致之处。人们通常以“诗情画意”来形容园林艺术美，由此不难看出诗画对园林艺术产生的重大影响。实际上，园林可谓诗之具象化，画之立体化。西方造园亦讲究要有“诗人之情，画家之眼”（poet's feelings and painter's eyes），可见，东西方都认为园林与诗画有着密不可分的关系，只不过是两者所理解的诗画的含义不一样，从而也就形成了两种不同风格的园林艺术。

1. 诗之具象化

园林不可没有诗。游园时人们总会发现大量的楹联，匾额上

都题有工整的诗句。而且，园中众多景点的命名，也极富诗意。

许多景名就是直接从名篇佳句中点化而成，典型的如：

颐和园的“知春亭”，取意于苏轼的“春江水暖鸭先知”；

拙政园的“与谁同坐轩”，取意于苏轼的“与谁同坐？明月清风我。”；

留园的“留听阁”，取意于李贺的“留得残荷听雨声”；

河北保定的莲花池有一“濯锦亭”，取意于杜甫的“濯锦江边水满园”；

拙政园的“远香堂”取意于周敦颐《爱莲说》的“香远亦清”；

网师园的“小山丛桂轩”，则取意于庾信《枯树赋》的“小山则丛桂留人”；

……

中国古典诗词本来就讲究情景交融，景语亦情语。在园林景观中，直接以名诗佳句为景名，自然会具有画龙点睛的作用，从而真正做到景传诗情，诗情亦得以具象化，景观的内涵也就更加丰富了。游人至此，眼观美景，口吟佳句，也就会引发出更为广泛的联想，获得更为深厚的美感享受。这种诗意化的景名，使得诗与景、园与文结合起来，可谓中国园林的一大艺术特色。即使有些景点的题名不一定来自名篇佳句，但也同样有着诗意化的韵味，恰如《红楼梦》十七回中贾政所言：“偌大景致，若干亭榭，无字标题，也觉寥落无趣，任是花柳山色，也不能生色”。如西湖景点的景名就颇有诗味：“苏堤春晓”、“三潭印月”、“花港观鱼”、“柳浪闻莺”……类似的景名在中国园林中随处可见，比比皆是。这些景名不仅仅表现了景观本身的特点，同时又颇具雅趣，意蕴深远，很是值得品鉴玩味。

园林与诗的关系更主要地表现在两者的立意和表现手法上的一致。关于园林的这一特点，古今学人都有所论述：

李渔在其《闲情偶寄》中就有这样的一段文字：

山之小者易工，大者难收。于遨游一生，遍览名园，从未见过有盈满累丈之山，能无补缀穿凿之痕，遥望与真山无异者。犹之文章一道，结构全体难，敷陈零段易。唐宋诸大家之文，全以气魄胜人，不必句栉字蓖，一望而知为名作，以其先有成局，而后有修饰词华，故粗览细观同一致也。若夫间架未立，才自笔生，由前幅而生中幅，由中幅而生后幅，是谓以文作文，亦是水到渠成之妙境，然但可近视，不耐远观。……书画之理亦然。（《居室部》）

清代钱泳亦有类似的想法：

造园如作诗文，必使曲折有法，前后呼应，最忌堆砌，最忌错杂，方称佳构。^①

今人陈从周先生则从两者之间的渊源关系的角度指出：

从南北朝以后，士大夫寄情山水，啸傲烟霞，避嚣烦，寄情赏，既见之于行动，又出之以诗文。园林之筑，应时而生，继以隋唐、两宋之后，直至明清，皆一脉相承。……故园之筑出于文思，园之存赖文以传，相辅相承，互为促进，园实文，文实园，两者无二也。^②

园林与诗文之所以有如此紧密的关系，其根本原因在于中国古典美学中关于情与景关系的见解。在中国古典美学看来，人的审美情感的产生，是来源于自然界的万物的变化的，“物色之动，心

① 钱泳：《履园丛话》。

② 陈从周：《中国诗文与中国园林艺术》见《扬州师范学院学报》，1985年，第3期。

③ 刘勰：《文心雕龙·物色》。

亦搖焉”，也就是所谓的“情以物迁”^①，反过来，审美情感的表现，又必须借助于对自然景观的描述，即所谓的“借彼物理，抒我心胸”^②。于是，在自然山水与诗文所表现出的情感内容之间就会很自然地形成一种对应关系，山水亦是诗，诗亦是山水。李渔在遍游“海内名山大川”之后，不禁叹道，“造物非他，乃古今第一才人也”，^③造物主艺术才能的表现就是山水，山水本身就是艺术作品，于是，黄山谷才会感叹：“天下清景，不择贤愚与之，然吾特疑端为我辈设。”^④因此，“情景名为二，而实不可离”^⑤，自然山水本身就是诗人情感意志的表现。于是，在园林中“一花一石，位置得宜，主人神情已见”^⑥。

正是由于在诗歌艺术中，情景合二为一，这就使得园林在置景时很自然地从句中获得启发，有的景点则是直接地把名篇佳句中所描述的美景以具体的物质材料再现出来。例如拙政园中的“听雨轩”就是典型的一例。“听雨轩”是园中的一个小院，而在院落的一角则有一潭清水，水旁几丛芭蕉，如遇上雨天，人在院中，细听雨打芭蕉声，就会更加体味到环境之幽静、深远。这就很容易使人想到李义山的名句“留得残荷听雨声”，只不过是荷叶变成了芭蕉而已；同时，它还使人体体会到“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”的意境。至于杜甫的名句“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”，这里所提到的巧妙的窗借和门借，则更是广泛地运用于园林的借景艺术中。

① 寒燕语：见《中国美学史资料选编》（下）第336页，商务印书馆，1980年版。

② 转引自《中国美学史资料选编》（下）第244页，商务印书馆，1980年版。

③ 转引自王国维《人间词话·附录》5，第109页，齐鲁书社，1986年第1版。

④ 王夫之：《薑斋诗话》卷二。

⑤ 李渔：《闲情偶寄·居室部》。

有的景观则甚至成为某种情感意义的直接表征。如水多与渔隐之意联系在一起，松、梅、竹则成为清高、孤芳自赏、高风亮节的象征等等，这些景观出现在园林中，虽然用不着用诗句去点化，其内涵也是十分明显的。

园林在结构、空间布局上也深受诗词的影响。如颐和园的万寿山后湖，有水居村、苏州水街等，沿水滨两岸，有茶楼酒肆、歌船画舫以及隐约在山后的宝塔寺，每当入夜时，不仅有水街之繁华的喧闹，而且又有“夜半钟声到客船”的深幽、静谧。再例如苏州的留园，就采用了空间大小不同以及明暗、开合、高低参差的对比，使占地不大的园林却层次分明，深得“曲径通幽”之妙。当人们入园经过一段狭窄的曲廊、小院时，视觉为之收敛，到达古木交柯一带，空间略为扩大，而经过这一段小空间绕至绿荫轩，却感到豁然开朗，山池景物显得格外明亮，空间也显得格外开阔。真是于“山重水复疑无路”之时，又觉“柳暗花明又一村”之妙。

2. 画之立体化

宋代郭熙在《林泉高致》中指出，欣赏山水画是“不下堂筵，坐穷泉壑”，而计成在《园冶》中则明确地指出，游园是“拟入画中行”。这就清楚地表明了两者之间的关系：园林是画的立体化。

在中国历史上，许多造园大师同时又是绘画大师，如唐代的王维，宋代的俞渤，元代的倪瓒，明代的计成、石涛、米万钟，清代的张璠、张然等。计成在《园冶·自序》称自己“少以绘名，性好搜奇，最喜关仝、荆浩笔意，每宗之”，阮大铖称他“无否人最质直，臆绝灵奇，依气客习，对之而尽。所为诗画，甚如其人”。可见，计成不仅有着丰富的造园经验，同时，又有着深厚的诗歌绘画艺术修养。

首先，园林与绘画都表现着一种共同的山林之趣。宋元山水画表现的是幽远的重山，寒江暮雪，庭院林泉，相传宋人宋迪曾创造过山水画的八大主题，即：平沙落雁、远浦归帆、山市晴岚、

江山暮雪、洞庭秋月、潇湘夜雨、烟市晚钟、渔村落照。^①十分明显，山水画所追求的审美理想与我们所讲的园林的审美理想是完全一致的，它们是同一审美理想的产物，只不过是两种不同的艺术形态而已。

其次，我们再来看看两者的艺术表现手法。两者在表现自然山水时，都不是摹仿、再现自然界的名山大川，而是注重写意，也就是要表现山水的精神、气势和神韵。在这一基本原则的支配下，中国绘画不限于此时此地的“目接”，而是注重总体气势和精神的把握，于是也就形成了超越客观时空局限的散点透视。不同西画的焦点透视，总是从一个固定的视点来描绘对象，中国的山水画则是移动的视点，随着视点的移动，在同一画面上展现对象的精神全貌。中国的园林实际上也是一种游动的视点，循径游园，也就是视点的不断转换。如果说绘画是平面上来展现山水之趣的，那么，园林则是在立体空间上来展现山水之趣的。园林是动态的画，同时，在这动态的过程中，又不时地安排一些值得反复品味的静态的画面，这也就是园林中的对景，即用门窗、漏窗等来框景，形成一幅幅很有意味的静景画。

要在画面上表现出山水的气势和精神全貌，是有相当的难度的。中国山水画在长期的历史发展中，形成了一套独特的表现方法，特别是手卷山水画，把自然山水的宏大结构、千变万化表现得淋漓尽致。“例如五代、北宋间董源的《夏山图卷》，上部烟霭笼罩，崇山连绵，中间沙岸逶迤，溪水萦回，近处密树繁阴，微露蹊径，田头、屋畔点缀着耕作、放牧诸景。全卷布置茂密，下笔凝重，浓郁中有苍浑之致，由卷首看到卷尾，贯串着‘夏山如滴’之感，……再如南宋夏圭的《溪山清远图卷》，掌握了大自然疏、密、夷、险、平淡、突兀之间相互生发的规律，通过想

^① 见葛兆光：《禅宗与中国文化》，上海人民出版社，1987年第1版。

象和形象思维，写入卷中，溶铸为山水的艺术典型。”^①这也就是中国绘画创作所要求的“传神写照”。

同样，要在一定的面积范围内表现自然山水之趣，亦非易事。造园家们巧妙地借用了画家的表现手法，并不刻意地摹拟对象，而是注重对象的内在气势、神貌的把握。中国历代园论中关于叠山理水的经验之谈不算少，但其根本的一条就是要传山水之神，做到山不高而有峰峦起伏，水不深而有汪洋之感。具体来说，也就是通过巧妙的总体布局安排，以重现自然山水之结构，“宜掩者掩之，宜屏者屏之，宜敞者敞之，宜隔者隔之，宜分者分之。大中见小，小中见大，虚中有实，实中有虚，或藏或露，或浅或深”，总之，即要把握大自然“疏、密、夷、险、平淡、突兀之间相互生发的规律”，这才是自然山水之“神”，自然山水之“趣”。

实际上，“诗画本一律”，两者在艺术精神和艺术表现上都对园林艺术的创造产生了极大的影响。园林吸收了诗画创作的手法，同时，又是一种再创造。诗和画或诉之视觉，或诉之于听觉，而园林，则调动了人的全部的审美感官，视觉、嗅觉、听觉、触觉，在这里都能发挥其审美功能，从而使人获得一种全面的审美感受。因此，可以说，园林是诗之具象化，画之立体化，同时，它又是一种新的艺术形态，新的审美对象。

第三节 西方建筑与雕刻、音乐

一、建筑与雕刻——古典主义的和谐美

建筑与雕刻有许多共同的特征：它们都采用共同的材料，金属、石、木等，同时在西方艺术史上，又都表现为三维空间的形体。

^① 伍蠡甫：《中国画论研究》第229页，北京大学出版社，1983年第1版。

这就使得建筑与雕刻结下了不解之缘。无论是在西方，还是在东方，早期的建筑总是与雕刻紧密相联的，古希腊的神庙，埃及的金字塔，古代印度的建筑等，无不表现出这一特点。中国古代建筑也少不了雕刻，宫殿建筑中的龙凤图案、园林建筑中的假山等，都展现出雕刻的美。只不过是在西方，雕刻艺术不仅仅只是作为一种装饰品而出现的（在中国古代建筑中，雕刻只是作为装饰品，或者作为建筑环境艺术组成部分出现的），同时，它还强化了建筑艺术的表现力，对建筑艺术的空间表现、立面构图都产生了很大的影响。

黑格尔在其艺术史的理论中把雕刻艺术视为古典艺术的理想形式，认为雕刻充分地表现了古典艺术的理想，达到了内容与形式的完美统一。的确，当人们讨论到西方古代艺术时，不能不首先想到古希腊的雕刻，“单纯的高贵，静穆的伟大”，古希腊的雕刻艺术显示出高度完美的和谐，使得它成为整个古希腊艺术成就的杰出代表，同时，又由于雕刻与建筑有着不解之缘，因此，雕刻艺术对整个西方古代建筑艺术产生了深远的影响，这种影响一直持续到现代主义建筑的兴起。

1. 雕刻作为建筑的装饰品

最早在建筑中出现的雕刻，往往是作为装饰品——一种外在的附属部分而出现的。

我们知道，就传达一定的意识、观念而言，建筑是远不及雕刻的表现力强的，建筑只能表现某种抽象的情感，而不能表现具体明确的社会内容，而雕刻则不然，它以具体的形象来引起一定的情感反应，可以表达出明确的社会内容。因此，在早期的建筑中，人们为了使建筑物也能传达一定的观念意识，也就很自然地要借助于雕刻艺术了。于是，建筑与雕刻开始结合起来。这一点尤其表现在早期的宗教建筑上，神的形象、神话故事被刻在建筑物的墙面上，或者直接立在建筑物内。如古希腊的神庙建筑、埃及的金字塔等，早期的宗教建筑，几乎无一例外地是凭借雕刻

来表达一定的宗教意识的。此外，在宫殿、官邸、剧院等大型建筑中，也较多地采用雕刻作为象征，以便使这些建筑与一般性的建筑区别开来。在这里，雕刻还只是某种观念的象征，还不能与建筑物构成有机的整体。

雕刻在早期的建筑中更多地是作为装饰品出现的。在非宗教性建筑中，各种形式的雕刻，如浮雕、圆雕等，都是为了强化建筑的构图效果，美化室内空间或者建筑环境而创造的。例如，建筑中的各种几何形图案、动植物形象、神话故事等。

可以说，雕刻作为建筑的主要装饰形式，在西方建筑艺术中长期占据着重要地位。直到现代主义建筑兴起，在一片反对装饰的呼声中，雕刻作为建筑的装饰，终于被建筑自身的质料感、结构、几何体的直接表现所取代。

装饰性的雕刻在建筑中，可以说还是外在于建筑艺术的表现手段的形式。因为这种雕刻，它还只是作为建筑类型的标志，要么是某种意识观念的象征，要么是单纯的装饰品，这些都还是建筑的附属物，是人工的、外加的，它还不能与建筑的艺术表现手段有机地结合在一起，成为建筑艺术表现的一种有机构成。只有当雕刻为建筑的空间表现服务时，雕刻才与建筑融为一体。这才是雕刻与建筑更深层次的结合。

2. 雕刻与建筑的空间

在西方建筑艺术中，雕刻对建筑艺术的影响主要表现在两个方面，一是把雕刻艺术直接运用于建筑艺术当中，使之成为建筑艺术表现的一个组成部分，从而强化建筑的空间感和构图的造型性；二是在艺术观念和表现形式两方面，雕刻对建筑都产生了深刻的影响。两者之间这种深层次的结合，可谓西方建筑的一大特色。

首先，把雕刻运用于建筑的外观形体上，从而强化其立面构图的造型性。古希腊建筑中的雕刻大多都是这种类型。古希腊建筑比较注重建筑的立体造型效果，而不太注重内部空间的形式。

因而，在建筑的外表，大量地运用了雕刻作为装饰。其最单纯的形式就是多立克或爱奥尼克柱式柱身上的凹槽，这种最简单的雕刻形式无疑强化了建筑的立面构图的视觉效果，使本来“笨重”的石块也变得轻巧起来。而有的石柱则干脆采用了人像。古希腊建筑对雕刻艺术的运用，无疑使得梁柱结构达到了相当完美的高度，以至于这种结合着雕刻艺术的梁柱形式成为后来的建筑师们所崇尚的形式。我们看到，在古罗马之后，尤其是文艺复兴之后的西方的一些建筑中，这种梁柱形式尽管不起什么承重作用，也就是说没有任何功能，但仍然作为一种装饰形式出现在新的结构体系的建筑中。显然，古典建筑中的这种立面构图形式给当时的人们留下了难以磨灭的记忆。此外，雕刻艺术还可以强化建筑的空间感，特别是在室内空间，雕刻艺术的巧妙运用，可以增强建筑艺术的空间表现力。例如，在哥特式教堂建筑中，其中心是祭坛，祭坛上的基督受难的雕像则成为整个集中式空间的高潮，全部的空间处理就是为这一高潮服务的。另一方面，雕刻还可以使内部空间形成适当的尺度，因为西方的建筑性雕刻作品多是采用人体雕像，这就很容易使人联想到人们所习惯的比例和尺度，从而可以形成适当的空间尺度感。例如，在彼得大教堂内的巨大的“小天使”雕像，虽然绝对体量较大，但仍使人感到是孩子的体型，因此，也就使得整个教堂的内部空间的比例和尺度都有所降低。

其次，雕刻对建筑美的观念和表现形式也产生了巨大的影响。可以说，从作品上可以看出，在古希腊人的艺术美的观念中，雕刻和建筑几乎没有什么区别。他们以处理雕刻艺术的方式来处理建筑艺术，雕刻艺术美的观念也就是建筑艺术美的观念。在古希腊人的美的观念中，人体的完善是最高形式的美，人体的比例是最完美的比例，是宇宙间所有的事物都必须共同遵循的规则，这种规则也就是数的比例关系，它是可以用数学的方式来加以表示的。因此，古希腊的雕刻是完善的人体美的表现，人体的和谐美在这里得到了最充分的展示。同样，古希腊人把人体美的观念也

赋予到他们的建筑艺术之中，建筑艺术美也同样表现出高度完善的人体和谐美。可以说，古希腊神庙建筑的柱式以及梁柱结构是一种高度概括化了的、抽象化了的人体美的表现，而不仅仅是雕刻和建筑都遵循了的共同的人体比例关系——黄金分割律。于是也就有了把多立克柱式喻之为男性之美，爱奥尼克柱式喻之为女性美之说。因此，“柱式之美，就是一种雕塑美”，“实际上也就是人体的美。在这里，建筑、雕刻和人体都有着共同的结构方式和比例关系。

在艺术处理上，建筑师也是以雕刻的方式来处理建筑艺术的。西方建筑史上，许多建筑师同时也是雕刻家，著名的如古希腊的费地和文艺复兴时的米开朗基罗。在古希腊的神庙建筑中，很显然，人们不太注重内部空间的艺术形式，而在建筑的外观形象上展示其艺术才能。雕刻的尺度、比例、结构在建筑的外观上都有不同程度的表现。而从古罗马建筑开始，雕刻就不仅仅是出现在外观造型上，同时还出现在建筑的内部空间，从而使得建筑成为雕刻的世界。例如，米开朗基罗就是典型的代表。他的代表作佛罗伦萨的美狄奇家庙和劳仑齐阿纳图书馆“都是室内建筑，却用了建筑的外立面处理法，壁柱、龛、山花、线脚等起伏很大。突出垂直分划。强烈的光影和体积变化，使它们具有紧张的力量和动态。家庙里的大小壁柱自由组合，图书馆前厅里的壁柱嵌到墙面里去，并且支撑在涡卷上，……他用建筑象雕刻一样表现他不安的激情……”^①这里的处理方式是否成功、恰当，姑且不论，但建筑师在这里，无论是在其观念上，还是在表现形式上，都明显地受到了雕刻艺术的影响，这一点，则是确定无疑的。这种用处理雕刻作品的方式来处理建筑艺术的方法，在以后的巴洛克和洛可可艺术当中均有不同程度的表现。

① 陈志华：《建筑艺术散论》，见《文艺研究》，1982年第1期。

② 陈志华：《外国建筑史》第108页，中国建筑工业出版社，1979年版。

应该说，建筑与雕刻在艺术的理念和表现上的一致性，是时代审美理想、建筑材料和结构技术的共同结果，同时，它也表明，西方古代建筑在艺术上的不成熟性，也就是说，它还没有形成自己的艺术语言系统。直到新的建筑材料的出现和大量使用，西方建筑才逐渐从雕刻艺术观念的束缚下解放出来。新建筑表现出新的空间艺术的理念，在表现形式上，也摆脱了繁复的雕刻性的装饰，建筑终于找到了自己的艺术表现的手段，这也就是表现空间、材料和结构的技术美。

二、凝固的音乐——浪漫主义的倾向

尽管早在古希腊罗马时期，毕达哥拉斯、维特鲁威等人就讨论过建筑与音乐艺术的关系，但他们还只是从比例的角度，实际上也就是空间形式的角度来讨论的。“建筑是凝固的音乐”——德国古典美学家们几乎都有类似的说法——这一口号则不然，它是把建筑艺术视为音乐艺术的一种特殊表现形式，或者说，它是要求视觉艺术具有听觉艺术的效果，时间艺术要向空间艺术渗透，从而把两者联系起来，并且上升到艺术哲学的高度。从此，在古典时期的时间艺术与空间艺术之间的严格区别，再也不是那么界限鲜明了。艺术形态之间的相互影响、渗透，再也不局限于空间艺术之内了（如绘画、雕刻、建筑等之间相互影响、渗透），而是在更大范围内的相互渗透了。而这正是浪漫主义精神在艺术形态中的体现，也正是因为这一原因，我们把“建筑是凝固的音乐”这一口号视为浪漫主义精神在建筑艺术中的体现。

1. 浪漫主义以音乐为中心的艺术一体化的理想

虽然古希腊的毕达哥拉斯学派试图在数的基础上把建筑与音乐艺术统一起来，但这两种艺术形式之间还没有产生深刻的相互影响，维特鲁威的有关论述也影响不大。而德国古典美学家“建筑是凝固的音乐”这一口号却产生了极大的影响，这不能不说是

与西方艺术的审美理想发展有关系。

19世纪，随着资本主义工业文明的历史发展，西方出现了浪漫主义的艺术思潮，这种新的艺术审美理想与古典主义审美理想恰好形成了鲜明的对比。古典主义是宁静的、优美和谐的，而浪漫主义则是激荡的、冲突对立的，它以崇高为特征。显然，古典主义艺术是静态的表现形式，而浪漫主义艺术则是动态的表现形式，所以，前者宜于用空间艺术来加以表达，而后者则更宜于用时间艺术来加以表达。可以说，时间艺术在一定程度上比空间艺术在表现方式上更为自由，更适宜于主观情感意志的抒发。因此，新的审美理想，以时间艺术作为自己的典型的艺术形式，从而也就使得小说和音乐艺术的发展达到了高潮。

这一情形反映在艺术、美学理论上，就出现了对时间艺术的推崇。莱辛的《拉奥孔》是始作俑者。他把诗与画加以区别，这种区别就不单纯是一种艺术形态的区别，同时也是艺术的审美理想的区别，是古典主义与浪漫主义的区别，更何况莱辛在《拉奥孔》中明显地推崇时间艺术。而在此后的艺术、美学理论中，就不只是简单地推崇时间艺术了，而是要求空间艺术也具有时间艺术的效果，在时间艺术的基础上把时间艺术和空间艺术统一起来。于是，在西方艺术思潮中，就出现了以音乐艺术为中心的、艺术一体化的理想。恰如保罗·亨利·朗格指出的：

赫尔德开创了渴望综合艺术的世纪，瓦格纳实现了他的愿望，结束了这个世纪。的确，浪漫主义是全神贯注在这把一切艺术融合起来的意念之中的。浪漫主义的诗人画画，它的画家做音乐，而它的音乐家画画并写戏剧。浪漫主义画家的巨大历史画卷需要文学的阐明，而且相应地，壁画和建筑混为一体。在前拉菲尔派，音乐

和诗几乎是不可分割地结合在一起的。^①

需要补充说明的是，这位学者没有指出这种艺术一体化的理想是以音乐为中心的。浪漫主义者认为只有音乐才能够充分地表现他们的艺术的审美理想。黑格尔在《美学》中把音乐视为艺术发展的极致，它是浪漫型艺术的典型形态。叔本华、尼采也极其推崇音乐艺术，认为音乐是一切艺术的最高形式，尼采甚至认为悲剧就是来源于音乐精神。音乐成为浪漫主义的旗帜，其它的艺术都必须具有音乐艺术的效果。因此，瓦肯德罗说：“音乐是诸种艺术的艺术，因为它能够把人的心灵的感情从人世的浑沌之中超脱出来。”^②也正是在这一艺术思潮的背景下，才出现了康定斯基的所谓“视觉的音乐”的绘画创作。“音乐的对象便是这个心灵的微妙与过敏的感觉，渺茫而无限制的期望。”“音乐比别的艺术更宜于表现飘浮不定的思想，没有定形的梦，无目标无止境的欲望，表现人的惶惶不安，又痛苦又壮烈的混乱的心情，样样想要而又觉得一切无聊。”^③因此，音乐成为近代艺术审美理想的代名词。在这一艺术和美学背景下提出的“建筑是凝固的音乐”这一口号，无疑地是有着强烈的浪漫主义倾向的。

2. 建筑与音乐艺术的关系

古希腊的毕达哥拉斯学派深信世界上的万事万物尽管形态各异，但却都遵循着共同的规则。这种规则也就是数的原则。建筑和音乐最直接的相同点就在于，它们都是遵循着高低长短大小的比例关系。恰如黑格尔指出的：“音乐也较近于建筑，因为建筑所采用的一些形状不是来自现成事物而是来自精神创造的，它塑

① [美] 保罗·亨利·朗格：《十九世纪西方音乐文化史》第3页，人民音乐出版社，1982年版。

② 转引自《十九世纪西方音乐文化史》第16页，人民音乐出版社，1982年版。

③ 丹纳：《艺术哲学》第63页，人民文学出版社，1963年版。

造这些形状一部分是按照重力规律，一部分是按照对称与和谐原则。音乐在它的领域里所做的是如此，它一方面遵照以量的比例关系为准而与情感表现无关的和声规律，另一方面在拍子和节奏的回旋上以及在对声音本身的进一步发展上，也要大量运用整齐对称的形式。”^①

建筑与音乐艺术的另一个共同点在于，它们都是直接的情感表现，不摹仿客观对象，不表现确定的社会内容。它们两者虽然一是最不自由的艺术，初级形态的艺术，另一个则是最自由的高级形态的艺术，但在这一点上它们却有着共同的相似点。“音乐作为地道的浪漫型艺术，也像建筑一样，缺乏古典型艺术所特有的那种内在意义与外在存在的统一。”^②

“建筑是凝固的音乐”这一颇具浪漫主义色彩的口号，其内涵却不只是以上的这两个方面。它的更为深刻的意义，也是其实质在于，要求建筑艺术也要表现出浪漫主义的艺术理想，也就是近代的崇高的艺术理想。

我们在第二章第二节中曾提到过这样的问题，即建筑由于其自身功能的要求，也就是说它毕竟更主要的是为了创造一个人居的环境，因此，它不可能像其它形式的艺术一样，充分地表现以不和谐的矛盾冲突为特征的近代审美理想。虽然在建筑史上，也不乏这样的作品。例如米开朗基罗的建筑就像他的雕刻作品一样，也表现出一种骚动不安的矛盾的情绪，巴洛克建筑也有类似的特点，但这毕竟还不能成为一种普遍的潮流，被广泛地运用到各种类型的建筑中去。也就是说，建筑艺术对近代崇高的艺术的审美理想的表现，是有其特殊性的一面的。

但是，近代崇高艺术的审美理想毕竟要不可避免地对建筑艺术产生影响，音乐也必然要像渗透到其它艺术形式中一样，渗透

① 黑格尔：《美学》第三卷上册第 335 页，商务印书馆，1979 年版。

② 黑格尔：《美学》第三卷上册第 334 页，商务印书馆，1979 年版。

到建筑艺术中去，这是艺术美学史发展的必然趋势。由于建筑艺术本身的特殊性，因而这种影响也是以一种特殊的方式表现出来的。这也就是时间因素向空间艺术的渗透，要求静态的三维空间也具有运动性，于是就导致了西方建筑艺术观念中的一个重大变化，由单纯地把建筑视为三维空间的艺术发展成为把建筑视为四维空间的艺术，建筑艺术也就由静态走向了动态，由单一的三维空间走向了时空一体化，而这恰恰是现代建筑的一大特色。因此，“建筑是凝固的音乐”不应该只是简单地理解为建筑的节奏感和韵律感，而是指建筑的空间变化由古典建筑的静态的并列空间走向现代建筑的动态的渗透性空间。因此，时空一体化的建筑也可以视之为具有浪漫主义倾向的建筑。

三、雕刻、音乐与西方建筑的空间艺术

尼采在《悲剧的诞生》中把西方艺术的发展归结为二种艺术精神的交替发展，一是日神精神，它是以雕刻等造型艺术为自己的表现形式的；一是酒神精神，它是以非造型的音乐艺术为自己的表现形式的。所谓日神精神，也就是“梦”境，它表现为：“适度的克制，免受强烈的刺激，造型之神的大智大慧的静穆。他的眼睛按照其来源必须是‘炯如太阳’；即使当它愤激和怒视时，仍然保持着美丽光辉的尊严。”^①而酒神精神则是“醉”境，“在酒神的魔力之下，不但人与人重新团结了，而且疏远、敌对、被奴役的大自然也重新庆祝她同她的浪子人类和解的节日。大地自动地奉献它的贡品，危崖荒漠中的猛兽也驯良地前来。酒神的车辇满载着百卉花环，虎豹驾驭着它驱行。一个人若把贝多芬的《欢乐颂》化作一幅图画，并且让想象力继续凝想数百万人颤栗着倒在灰尘里的情景，他差不多体会到酒神状态了。”^②这里，尼采

①② 尼采：《悲剧的诞生》，见周国平译本第4—6页，三联书店，1986年第1版。

所讲的酒神精神与日神精神，颇有点类似于我们所讲的古代艺术和近代艺术的区别。同样，尼采也把雕刻和音乐视为这两种艺术精神的典型的艺术表现形式，可见，雕刻和音乐在西方艺术史上的确占据着十分重要的地位，它们对建筑艺术产生了两种不同的影响，于是也就形成了两种不同的空间表现形式。

雕刻是典型地在三维空间内，以一定的形体来表现一定的艺术审美理想的，而建筑作为空间的艺术，它的空间是多维的，它既可以表现二维的平面空间，也可以表现三维的立体空间，还可以表现四维的时—空一体化的空间。西方古代建筑在雕刻艺术的影响下，明显地表现出三维立体空间的特征。作为典型形式的希腊神庙建筑姑且不论，即使是在古罗马创造的巨大的连续的内部空间也摆脱不了这一特征。在这里，连续的内部空间是以一种静态的并列方式出现的，尽管它们彼此之间是流通的，而且是有逻辑的排列，但彼此之间却缺少内在的有机的联系，只是众多的立体空间的排列，而不是彼此间的相互渗透。建筑性的空间与雕刻性的空间实际上没有什么根本的差异。而浪漫主义运动的兴起，它对艺术动态化的普遍要求，必然也会使建筑冲破古典建筑的三维空间的囿限，而把建筑也视为一个动态的连续空间。建筑再也不是类似于油画的透视平面，人们再也不能像欣赏油画那样从某一固定的视点去欣赏建筑，而必须是移动的视点。建筑的内部空间亦讲究有机的联系，空间与空间之间呈动态的有机联系。建筑艺术表现的内容由此也就更为丰富了，语言也就更为多样化了。

总之，雕刻和音乐作为两种不同形式、不同精神的艺术的代表，它们对建筑艺术产生了两种不同的影响，从而产生西方建筑艺术发展的两个不同阶段。雕刻性的建筑和音乐性的建筑的区别，实质上也就是静态的建筑与动态的建筑、古典的建筑与现代的建筑之间的区别。

第四节 建筑与艺术美学史

本章的讨论是立足于对艺术形态和艺术史关系的如下看法的：艺术史的发展是充分地体现了时代的审美理想的发展的，而一定的审美理想在不同的民族、不同的历史阶段，总是最充分地体现在某一特定的艺术形式上，尽管其它艺术形式也表现着共同的审美理想，但在这一特定的艺术形式上却表现得更为充分。因此，不同形式的艺术的发展，虽然遵循着共同的历史线索，但它的鼎盛时期却不同。一般来说，特定的历史时期内，总有一二门艺术是处在其发展的顶峰时期。于是，在讨论了建筑与其它艺术的关系之后，很自然地就要涉及到下一问题：即把建筑艺术放在艺术发展史的系列中，来考察它在艺术美学史上的地位。

一、艺术美学史没有中断

在讨论到西方艺术史时，同思想家一样，艺术史家都习惯于把中世纪称之为“黑暗时期”，认为中世纪由于教会反艺术的黑暗统治，艺术的发展被人为地中断了，绘画、雕刻、诗歌、戏剧等，由于教会的严格禁止，中世纪几乎无艺术可言。西方艺术史在古希腊罗马时期达到顶峰，中世纪则是一个断层，直到文艺复兴，重新弘扬了古希腊罗马艺术的传统，艺术史的发展才得以延续。

同样，在讨论到中国艺术史时，也存在着一个类似的断层：即秦代无艺术可言，一则由于秦朝历史短暂，二则由于秦王朝的暴政统治，艺术的发展也被迫中断了。于是在春秋战国与汉魏之间形成了一个断层。

果真如此吗？

其实不然。在这里，艺术史的研究忽视了建筑也是艺术的一个组成部分。无论是在西方的中世纪，还是在中国的秦代，当其它形式的艺术的发展处在停滞状态时，恰恰是建筑艺术获得了长

足的进步，取得了相当高的艺术成就，成为特定历史时期的审美理想的表现者。中世纪的哥特式建筑，直接启发了文艺复兴的建筑，从艺术精神上来看，哥特式建筑的矛盾、冲突、灵与肉之间的痛苦挣扎，明显地影响到了米开朗基罗的艺术创造，无论是“最后的审判”，还是“被缚的奴隶”，这些作品都是表现了灵与肉之间的冲突和痛苦。秦代的宫殿建筑无论是在规模上，还是在其艺术成就上，都是巨大的，《史记·秦始皇本纪》称“秦每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北阪上。”可见其规模之盛，风格之多样。正是由于秦代建筑的繁荣，才可能使得“汉承秦制”，于是才可能出现汉代建筑的繁荣。秦代宫殿建筑对后世历代的宫殿建筑产生了不可忽视的影响。由此可见，时代的审美理想没有中断，艺术美学的历史也就不可能中断。

二、建筑与中国艺术美学史

在中国艺术美学史上，建筑曾两度成为时代审美理想的典型的表现形式。第一次是在秦汉时代，秦汉宫殿建筑和汉大赋一起共同成为时代审美理想在艺术表现中的典型形式。

作为统一的封建帝国，秦始皇的军事掠夺，汉武帝在“文景之治”基础上的进一步的军事扩张，使得秦汉王朝在政治、经济、军事上都具有强大的势力。在这一强大势力的支撑下，秦皇汉武显示出空前的气魄和雄才大略。再由于秦汉时期是中国封建社会发展的初期阶段，封建社会显示出其旺盛的生命力和对社会发展的推动力。这种时代精神必然会在艺术精神上有所体现，于是就形成了以壮美作为艺术的审美理想，以大为美，极力铺排、夸饰，追求绚丽的色彩、恢宏的气势。这种审美理想首先体现在宫殿建筑为主的各种类型的建筑上，苑囿、陵墓、万里长城，无不是如此。

秦汉宫殿建筑之盛，以至于成为“一代之文学”——汉大赋所表现的一个重要对象。汉大赋中的主要作品的内容都是一些描

写“京殿苑猎，述行序志”^①之作。其中，描写宫殿建筑以及皇家苑囿的作品占有相当大的份量，在萧统的《文选》中就收有十余篇。著名的有班固的《两都赋》、张衡的《西京赋》、《东京赋》等。这些作品对当时宫殿建筑之盛的描写，虽不可直接作为史料来加以对待，但其中也有不少内容与史书的记载和考古发掘的资料有相吻合之处。因此，从中也还是可以了解到当时的建筑史实的。更为重要的问题则在于，汉大赋与秦汉宫殿建筑表现了共同的艺术审美理想：以大为美，极力铺排夸饰。关于秦汉宫殿建筑，前文已有所描述；而关于汉大赋，刘勰在《文心雕龙》中有很好的总结：

枚乘苑囿，举要以会新；相如上林，繁类以成艳；
贾谊鵬鸟，致辨于情理，子渊洞箫，穷变于声貌；孟坚
两都，明绚以雅贍；张衡二京，迅发而宏富；子云甘泉，
构深玮之风；延寿灵光，含飞动之势。^②

由此不难看出，秦汉宫殿建筑与汉大赋两者都表现共同的艺术精神，都是色彩绚丽，气势宏伟，规模宏大，共同展示出一种“错采镂金”的美。

建筑第二次作为典型艺术形式的出现是在明清时期。可以说，明清的园林建筑是中国建筑艺术的典型代表，同时，它还汇集了中国古典诗歌、绘画的艺术成就，从而成为一种有着综合性质的艺术形式。从某种意义上讲，它是诗的具象化，画的立体化。因而，理所当然地成为古典美学理想的典型的艺术形态，是一门总结形态的艺术。

首先，作为一种特殊类型的建筑，它继承了中国古典建筑在时间序列上展开空间节奏变化的这一特点。整个园林空间变化都

①② 刘勰：《文心雕龙·诠赋》。

是沿游览线这一中心线索铺开的，但园林建筑的空间变化要比其它类型的中国古典建筑的空间复杂。就绝对空间来说，它并不比其它建筑的空间范围大，但它通过时间的延长（即中心线索——游览线的延长）而加大其空间变化。再者，园林还通过运用借景、分景、隔景等手法（这实际上是增大了主观时空的变化），进一步丰富了空间的景观变化，增大了园林的空间范围，使有限的绝对空间表现出无限的景观变化。比起宫殿建筑和宗教建筑来，它更能充分地体现出中国古典建筑不追求体量的宏大，不注重发展立面空间，而侧重于在平面中展示空间变化的这一艺术特点。因而，它是中国古典建筑艺术成就的杰出代表。

其次，作为建筑艺术，园林熔进了中国古典诗画的艺术成就。在这里，也讲究意境的创造，追求韵外之旨，像外之象、景外之景，它有着诗的立意，诗的意境，诗的形象，像诗一样，表达着人们的主观情感，抒发心臆；另外，它又是画，把天下之美景溶入一座并不十分宽大的园子之内，因此，它比画的容量更大，它与中国画一样，也讲主观的心理时空，讲究散点透视，采用的是移动的视点。总之，它把诗与画、空间与时间、写实与写意、再现与表现高度完美地统一起来。

黑格尔在《美学》中把雕刻视为古典型艺术的理想形态。中国的古典美学不同于西方的古典美学，其历史发展持续了数千年，因而很难说哪一种艺术形态是最理想、最典型的。但考察中国古典美学的历史发展，我们是否可以说，中国古典美学的理想形态，在先秦是音乐，秦汉是宫殿建筑和汉大赋，唐宋是诗词，宋元是山水画，明清则是综合的园林艺术呢？

园林艺术不仅是古典美学的理想形态，同时，它也是古典美学的最后一个理想形态。明清两代，由于近代资本主义萌芽的出现、启蒙思想的兴起，在美学思潮上，开始冲破古典美学的和谐美的理想，而趋向于近代的美学理想。从艺术上来看，出现了具有批判现实主义色彩的《红楼梦》、《儒林外史》等小说，戏曲上

有了洪昇的《长生殿》。其中，尤其是宝黛的爱情悲剧，已经开始了人生悲剧意义的思考。这是古典爱情悲剧如梁山伯与祝英台悲剧、刘兰芝与焦仲卿悲剧（《孔雀东南飞》）所无法比拟的。在绘画领域，出现了石涛、扬州八怪等一系列具有近代艺术色彩的画家。而传统的古典诗歌，作为古典美学的理想形态，此时实际上已成为强弩之末，失去了往昔特有的生机和表现力，代之以新兴的具有近代色彩的小说、戏曲和绘画。所以，唯有园林以及戏曲（戏曲的发展比较复杂，如洪昇的《长生殿》则具有近代色彩，而其主流则逐渐地演变成为宫廷艺术）成为古典美学的理想形态。

但是，从另一个方面来看，园林发展到清代，毕竟也开始受到了近代美学思想的影响。在计成的《园冶》，以及清代其它的一些论述园林的言论中，就已经有了某种萌芽。再者，园林中的山石，往往要“漏”、“透”、“瘦”，有的甚至讲究丑，这显然与古典美学和谐美的理想出现了一定的偏离。

这样，我们就不难理解，为什么到了明清两代，园林艺术进一步成熟，而且很快地空前繁荣，并且是一种短暂的繁荣，它是古典美学理想逻辑发展的历史必然产物。作为综合，它是各元素（建筑、诗、画等）充分发展的结果，也是古典美学理想夕阳西下的壮观落日。

三、哥特式教堂建筑在西方艺术美学史上的意义

中世纪的审美理想由于受到基督教精神的影响，表现出相当大的矛盾性，它是崇高与和谐、痛苦与欢乐的交织。丹纳在《艺术哲学》中对当时的这种普遍的社会心理有非常精彩的描述：

他们胡思乱想，流着眼泪，跪在地上，觉得单靠自己活不下去，老是在想象一些甜蜜、热烈、无限温柔的境界；兴奋过度与没有节制的头脑只求发泄它的狂热与奇妙的幻想……厌世的心态，幻想的倾向，经常的绝望，

对温情的饥渴，自然而然使人相信一种以世界为苦海，以生活为考验，以醉心上帝为无上幸福，以皈依上帝为首要义务的宗教。无穷的恐怖与无穷的希望，烈焰飞腾和万劫不复的地狱的描写，光明的天国与极乐世界的观念，对于受尽苦难或战战兢兢的心灵都是极好的养料。^①

在现实世界与彼岸世界之间存在着巨大的鸿沟和深深的矛盾，一方面是现实的无限深重的苦难，活着就是为了“赎罪”；另一方面，天堂世界又是那么充满了幸福和欢乐，和谐美满，极度的欢乐与极度的痛苦如此不和谐地揉合在一起，这实质上是两种不同审美理想的交织。难怪鲍桑葵在其《美学史》中以为近代美学的萌芽可以上溯至中世纪^②。

这种矛盾的审美意识在哥特式教堂建筑中得到了最充分的表现。哥特式教堂本身就是这种矛盾的审美意识的产物。一方面，古希腊罗马式的圆柱、圆拱、平稳的横梁不见了，再也不是在寻求压力与支撑力之间的完美的静态平衡了，那种朴素、典雅、庄重而又宜人的亲切感没有了，代之以形状更为复杂的细肋拱，整个建筑无处不充满着尖锐对立的矛盾：沉重的体量，宏大的空间，一座教堂甚至要“开凿整座山头才能完成这个建筑”^③，而在同时，它又使人强烈地感觉到，整个建筑似乎要拔地而起，直冲云霄；从室内空间来看，纵向的平直空间一直导向中心那神圣的祭坛，这又与导向无限天空的垂直空间形成矛盾，在这里，人们同时受到了两个力的方向的吸引；整个教堂的内外满身都是琳琅满目、繁复的装饰，给人的总的印象是那么富丽、轻巧而又怪异，

① 丹纳：《艺术哲学》第450—451页，人民文学出版社，1963年版。

② 参见鲍桑葵《美学史》第六章、第八章，商务印书馆，1985年版。

③ 丹纳：《艺术哲学》第51页，人民文学出版社，1963年版。

一方面 是庞大的体量，另一方面又是繁复的细小的装饰，这种矛盾的 表现方式，都是为了达到惊奇、令人目眩心迷的效果。而这些不能不说是那种受到宗教毒素浸透的病态的社会心理的表现，而这又直接启发了巴洛克和洛可可式风格的建筑创造。这些特点，无疑是与古典和谐美的趣味相左的。可同时，这些有悖于古典艺术精神的内容又是以古典艺术的某些基本形式来加以表现的。哥特式建筑同样遵循着古典建筑的比例、对称、均衡的基本美学原则。显然，哥特式建筑也表现出两种相矛盾的美学理想。这样，我们就不难理解，歌德为什么会 对斯特拉斯堡教堂产生如此矛盾的审美感受了。

由于中世纪教会在早期是反艺术的，而在其后期又是利用艺术来宣扬宗教，所以，中世纪除了建筑以外，其它形式的艺术的发展的确是处在停滞的状态。因此，中世纪的审美意识最充分地体现在哥特式教堂建筑上，哥特式建筑成为时代审美理想的典型艺术。没有哥特式建筑，审美意识在中世纪的新的发展也就不可能以物态化的形式加以表现出来，也就不可能影响到后来的巴洛克、洛可可式风格的建筑。由此可见，哥特式建筑在西方艺术美学史上有着不可低估的意义。

第八章 继承与创新

——中国建筑与西方现代、后现代派建筑

中国建筑在数千年的历史发展过程中,无论是在材料上,还是在结构技术上,都只有技术和形式上的完善、改进,而没有重大的革命性的突破。上木材料和梁柱结构为主的建筑方式一直没有发生根本性的变革。^①与此相反,特别是进入现代社会以来,西方建筑发生了巨大的变化。工业革命,现代化的社会生产的发展,使得建筑无论是在材料、结构技术上,还是在建筑的艺术形式上,都有新的历史性的突破,出现了具有代表性意义的现代主义和后现代主义建筑。更为重要的是,20世纪的人类社会文化的发展,已进入到一个新的历史发展阶段,不同民族的文化都从各自的封闭状态中走出来,与其它民族的文化发生碰撞,交流,从而在与不同的文化的相互交流和渗透中,使自身的发展获得了新的血液。同样,作为文化的一种表现形式,不同民族之间的建筑进行相互交流、相互影响,也成为历史发展的新的趋势。而中国传统建筑的单一材料和单一的结构方式已远远落后于现代社会生活的需要。在新的特定的历史条件下,中国传统建筑面临着一个十分迫切的问题:中国建筑向何处发展?本章将结合西方现代派和后现代派建筑从理论上作一些尝试性的探讨。

① 中国古代建筑不论是宫殿建筑,景区宗教建筑,还是文人士大夫的园林建筑,几千年来,它们无论是建筑材料还是建筑结构都没有发生根本性的变革,但这并不意味着中国古代建筑没有发展、没有进步,而是以其独特的建筑风格、审美趣味立于世界建筑之林,为世人所瞩目!

第一节 中国传统建筑的断层及其精华

一、中国古代建筑的断层

在第六章中，我们曾讨论过中国特有的文化观念对建筑技术发展的制约作用。中国建筑长期以来未能突破单一的材料和单一的结构形式，这与中国社会形态的发展有着密切的关系。中国的封建社会有长达2000余年的历史，没有产生西方式的近代工业革命，因而也就不可能对建筑提出新的要求，以及提供为实现这些新的要求的相应的技术条件。同时，又由于传统建筑形式与已有的技术条件和特定的功能、文化要求之间达到了高度完美的统一，因此，作为特定历史文化条件下的形式，中国建筑已发展到了一种十分完善的高峰，已经不可能有更新的发展。正如马克思在评论希腊艺术时指出的，希腊的史诗和艺术“就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”^①同样，就特定的社会生活、文化、技术条件、建筑材料和功能要求而言，传统建筑已达到了“高不可及的范本”的地步。因此，在园林建筑的短暂繁荣之后，中国传统建筑的发展处在停滞的状态。

实际上，中国传统建筑不仅仅只是处在停滞不前的状态，同时，还面临着新的挑战。首先，在近代社会，伴随着西方资本主义国家的军事侵略，西方的工业文明和工业技术也开始进入中国，与此相随的是西方的各种建筑思潮、设计思想和新的建筑材料也进入了中国，这就形成了对传统建筑的强大的冲击波；再者，传统的四合院式的建筑已不能满足今天现代化的工业生产和社会生活的需要，而新的建筑材料和结构技术的运用，又为建筑的艺术表现提供了新的可能，它必须寻找新的艺术形式，而不必拘泥于传

^① 《马克思恩格斯选集》，第2卷，第114页，人民出版社，1972年版。

统的艺术形式。这样，传统建筑面临着双重挑战。今天，传统建筑的形式虽然在农村，以及某些特定的场合被大量地沿袭下来，但这也只是一种承袭，基本上没有什么创新和发展；另一方面，在城市，在工业中心，大量地出现的是以新的材料、新的结构为特征的，有着西式风格的新型建筑。因此不能不说，中国传统建筑处在断层状态。

在这一历史时期内，也出现了一些建筑师，试图采用现代建筑材料来表现传统的建筑形式，这就出现了传统建筑的“现代版”——这也就是在不少地方可以看到的以钢筋水泥为材料建成的，具有现代结构特征的、然而却又有着古代建筑的某些形式特征的（如大屋顶、飞檐、深远的出椽等）作品。当然，这种以现代建筑方式来进行“仿古”建筑，在某些具有纪念意义的场合——如旅游胜地、历史文化遗址等，可以使建筑与当地的历史文化风貌相一致，还是有着重要的文化价值和审美意义的。但是，它毕竟不可能成为建筑发展的主导潮流，也不能代表一种发展趋势。采用现代建筑材料，而又沿袭传统的艺术形式，这本身就有悖于建筑艺术表现材料与形式相统一的要求，在这一点上，与西方近代建筑史上，新的材料和结构方式仍沿用古典柱式的艺术表现一样，是虚假的，这种形式是脱离于材料和结构本身的特点，因而也就是一种外在的、由外力强行赋予的，而不是一种自然表现。结果只能是不伦不类。因此，上述“现代版”的传统建筑，虽然就其尝试把传统与现代相结合的主观意图而言，显示出了一种创新的努力，但总的来说，这种探讨是不成功的。一方面，它对传统建筑的理解是片面的，只是看到了传统建筑的形式，而没有意识到这种形式里面所蕴含的设计思想，以及形式与材料、结构、文化、功能等诸多因素的统一，也就不可能真正地把握传统建筑的精华；另一方面，它又严重地忽视了新的建筑材料必须有新的表现形式，忽视了材料本身的质感，忽视了新的结构包含的艺术创新的潜力，而一味地去沿用传统的形式，也就难免有“削足适履”之嫌了。

纵观中国建筑的历史，不能不说，在园林建筑之后，尤其是在近百年历史里，中国传统建筑的发展处在一个断层上。这里所讲的“断层”，并不是指“绝迹”或“死亡”，而是指没有赋予其以新的活力，缺乏创新。特别是在都市中，各种具有现代主义风格的高楼大厦雨后春笋般地涌现，使得传统建筑正面临着一步一步地走向消亡的危险，这也就更使人强烈地感觉到，中国传统建筑面临着巨大的危机和挑战。

二、中国传统建筑的精华

“现代版”的传统建筑：一种试图把传统建筑的形式与现代技术相结合的努力之所以失败，一个重要的原因就在于他们没有真正地理解传统建筑的真正的精华之所在，没有正确地理解传统。实际上，传统并不是一种固定了的表现形式，而是在这些形式之内所蕴含的那些至今仍有些生命活力的内在精神，传统不是僵死的形式，而是有活力、有意义的内涵。具体到建筑上来说，传统并不等于四合院或者大屋顶、飞檐、斗拱等等，而是这些形式本身所包含的意蕴：也就是其设计思想和艺术精神。这才是传统建筑的精华之所在。这样一来，所谓民族建筑传统的继承和发扬，并不意味着对一些外在形式的承袭，而是某种内在精神的重新表现。充分地考虑到传统建筑中那些至今仍有意义、有活力的内在精神，同时又考虑到现代建筑的艺术表现特性，然后再以现代建筑的形式把这些合理的传统精神表现出来，这才是一种既尊重传统又尊重现实的合理之举，才是真正的继承和弘扬了传统，而不是单纯地为传统的形式束缚了自己的创造力。由此可见，继承和发展民族建筑传统，首先要加以解决的问题就是：什么是民族建筑的传统？下面，我们就结合前几章的讨论来加以初步的归纳：

第一，以人为中心的设计思想。

中国古代建筑在其设计思想上，是以现实的人以及人的活动为设计的基本出发点，建筑就是为了创造一个人居的环境。因

此，中国建筑总是那么富于人情味。而西方古代建筑则是以神为中心，追求大体量、大空间的建筑；现代主义过分夸张建筑的“技术美”，认为建筑是“居住的机器”，于是就形成了冷冰冰的、千篇一律的盒子式的建筑。现代主义的设计思想是以突出结构、材料的美为特征的。显然，以人为中心的设计思想是中国建筑的一大特色。

以人为中心，首先就是使建筑有适度的体量和适度的空间。超人的尺度的体量和空间都会使人产生压抑之感，在这种建筑环境内，只会使人感到自身的渺小，而屈从于对象无限巨大的力量面前。也正是因为这一点，中国古代建筑并不一味地追求巨大的体量和巨大的室内空间，尽管中国古代已具备了创造这种大体量和大空间建筑的技术能力。

以人为中心，其次就是要创造一个富有人情味的居住环境。四合院式的布局巧妙地把建筑空间与自然联系在一起，同时又为建筑空间的交流和人们的情感交流提供了一个“共享空间”，空间的流通，实际上也是人们之间感情的流通，封闭的建筑空间给人的感情交流形成了无形的障碍，也使人与人的交往增加了困难。再者，四合院式的布局方式，也使得建筑与自然环境有机地结合起来，从而使建筑成为充满生机的自然界的有机构成部分，这无疑也增加了建筑的自然感和亲切感。

第二，注重建筑与建筑之间、建筑与自然环境之间的整体观念。

中国传统文化十分注重整体的观念，同样，中国的建筑也十分注重整体的观念。这种整体的观念体现在两个方面，一是建筑与建筑之间的有机统一，一是建筑与自然环境的有机统一。我们知道，中国建筑是以群体性为特征的，一般的四合院式民宅也是由几座单体建筑组合而成的，而大型的建筑则又是由几个四合院式的建筑组合而成的，这样，也就自然地涉及到如何把它们组织成为一个整体的问题。中国建筑巧妙地利用中心线索，在平面空间上经营布置，通过共享空间（如庭院）、过渡空间（如廊）等一系

列手段，把建筑的各内部空间、以及内部空间与外部空间联结成为一个整体空间。

中国建筑又是充分尊重自然的建筑。建筑本来是人类征服自然、改造自然的能力的象征，是人类的骄傲。但征服自然与改造自然并不是意味着与自然的对立，更不是奴役、掠夺自然。从这一观念出发，中国建筑总是千方百计地使建筑与自然构成一体。庭院空间就是典型的尊重自然和利用自然的表现：一方面，它弥补了有限的内部空间在功能上的局限，使自然空间成为内部空间的自然延伸；另一方面，它又把建筑与自然联系起来，使得建筑不只是单纯的人工的封闭空间。特别是在景区建筑中，尊重自然和利用自然就表现得更为充分了。不动土方，不破石相，建筑的布局、选址，因势而定，灵活多变，从而使得自然山水与建筑融为一体，建筑成为自然景观的延伸。园林建筑实际上也是自然与建筑的结合，它充分地表达了中国古代对建筑自然化的要求。因此，中国建筑又是一种充满了自然主义精神的建筑。

第三，强调平面的设计安排，布置经营，以时间为线索来组织空间。

中国建筑实际上是充满了人本主义和自然主义精神的，为了体现这种精神，相应地在建筑艺术的表现上，也就形成了一套独特的表现方式，其中，最为突出的特点，就是强调平面空间的设计安排，以时间为线索来组织空间的变化。

要体现这种人本主义和自然主义的精神，最直接的方法就是要求建筑不能一味地去追求大体量和大面积的内部空间，但这样，单体建筑所形成的有限的内部空间又不能满足功能上的需求，这就形成了一对矛盾。为了解决这一矛盾，中国建筑巧妙地把各种不同类型的、有着不同功能的单体建筑组合在一起，共同形成了一个建筑群体。但是，这些单体建筑又不能简单地拼凑在一起，而要构成一个有序系列，时间成为组织建筑群的中心线索。中国建筑在其长期的历史发展过程中，在这一方面积累了丰富的经验，

既有直线对称式布局（四合院、宫殿建筑），又有灵活多变、因势而定的非对称性布局（景区建筑、园林建筑）。

中国传统建筑的这三个基本特征，在今天仍然有着其生命活力，它们是“活的传统”，而且也应该在新的技术条件下加以充分体现。

另一方面，传统建筑中也存在着大量的与现代观念、现代生活方式不相适应的东西，这些内容，我们把它称之为“死去的传统”。具体来说，它包括：从精神上来看，建筑中所体现的封建伦理道德观念，园林建筑中所体现出的放弃社会责任感，而一味在追求道德人格上的自我完善，在自然山水中来逃避社会、逃避责任，这些，都是与现代生活观念相悖的东西；从形式上来看，城市的布局组织与宫殿建筑的严格的轴线对称、条块分割的方式，也不免过于机械呆板。更为重要的是，传统建筑的单一材料和单一的结构方式已远不适应今天的社会生活的需要。新的材料和新的结构方式必然要取代单一的土木材料的梁柱结构体系，这也是历史发展的必然趋势。

那么，如何在新的技术条件下，继承那些“活着的传统”，而抛弃那些“死去的传统”，从而真正地做到弘扬民族建筑的传统，做到既尊重传统，又尊重现实，创造出一种新形式的建筑呢？这首先需要在思维方式和价值观念上有一个彻底的更新，才能避免简单化的做法：要么完全抛弃传统，割断历史发展的线索；要么就完全回到传统，以新瓶装旧酒。

于是，我们再度把视线转向西方近百年的建筑的历史发展，或许，能给我们提供某种新的启发。

第二节 从现代主义到后现代主义的西方建筑

一、建筑的全面革新

近代工业革命对西方社会生活的各个方面都产生了巨大的影

响，社会生活的许多领域都产生了新的技术。建筑也不例外，在近代工业革命的冲击下，建筑业也开始了全面的革新。

首先是社会对建筑的需求有了重大的变化。古典建筑基本上是为宗教和皇室贵族服务的，故其主要类型都是一些宗教建筑、宫殿、别墅以及其它的纪念性建筑。新兴的资产阶级的兴起，资本主义生产的发展，无疑对封建势力和教会都是沉重的打击。同时，工业生产的进一步发展，商业的繁荣，需要大量的工业性建筑和商业性建筑，如厂房、火车站、银行、市场、商店、旅馆等等。于是，建筑也就很自然地由以宗教性和政治性建筑为主转向了以工业性和商业性建筑为主，以适应新的社会生活的需要。新的类型的建筑无论是在内部空间上还是在外观形式上，都有着不同于古典建筑的新的要求，因此，建筑必须创新，古典建筑已不适应新的社会生活的需要。

其次，新的建筑材料和技术也对建筑业产生了巨大的冲击。工业革命为建筑业提供了大量的新型的建筑材料，如钢铁、玻璃、水泥等。最初采用新材料和新技术是生铁的结构方式，以生铁铸造梁柱。这就使得建筑在高度和跨度上都有了新的突破，出现了如伦敦“水晶宫”展览馆和巴黎“埃菲尔”铁塔这样具有代表性的建筑作品。“水晶宫”长度为583米，宽度为124.4米，总面积达74000平方米；而埃菲尔铁塔高达328米。这样大的跨度和高度是古典砖石结构建筑所难以达到的。玻璃的运用，也解决了高层建筑和大跨度建筑的采光问题，电梯与升降机的采用又解决了高层建筑的垂直升降问题。新的材料和新的技术为建筑的表现提供了更大的自由。

资本主义社会生产发展的需要，同时又具备了技术上的必要条件，建筑必然要走向全面革新，创造出一种不同古典建筑的新的建筑艺术形式。

二、现代主义建筑的基本特征

现代主义建筑在本世纪 20 年代和 30 年代达到了其发展的高潮，产生了格罗皮乌斯、柯布西耶、密斯和赖特等著名的现代主义建筑大师。这些大师们结合他们自己的建筑实践，对现代主义建筑作了充分的论述，尽管他们的设计思想不尽一致，但还是有着基本的共同点。这些共同点也是现代主义建筑的一些基本特征。

首先，其最基本的原则是功能主义的设计原则，这是现代主义建筑最重要的特征。布鲁诺·赛维指出：“按照功能进行设计的原则是建筑学现代语言的普遍原则。在所有其他的原则中它起着提纲挈领的作用。”^①因此，现代主义建筑又被称之为“功能主义”或者“理性主义”建筑。

功能主义的原则主要是针对 19 世纪盛行于西欧各国的复古主义和折衷主义建筑思潮而提出的。随着文艺复兴和启蒙运动对古典文化的推崇，在建筑思潮上也出现了崇尚古希腊罗马建筑的倾向，复古主义和折衷主义就是这种推崇古典建筑倾向的产物。古典建筑的样式被大量地运用于各种类型的建筑中，不仅纪念性和公共建筑如此，而且大量的以实用为主要目的的建筑，如厂房、车站、商业楼等也披上了古典建筑的外衣。在一些以新的结构和材料营造的建筑中，古典的柱式、细部的装饰、立面的构图甚至是作为一种纯“装饰”形式出现，而与建筑自身的结构、功能毫无内在的逻辑联系，实际上已成为建筑物的多余的部分。这种复古主义、折衷主义建筑因而也就成为一种新的、类似于洛可可式的矫揉造作的建筑形式，这样就不仅仅造成了经济上的大量的浪费，同时也不适应于迅速发展繁荣的资本主义工业和商业的需要。

新的建筑思潮严厉地抨击了这种形式与功能相脱离的倾向，强调功能主义的设计原则，其中一个重要的目的就是要：“粉碎

^① 布鲁诺·赛维：《现代建筑语言》第 7 页，中国建筑工业出版社，1986 年版。

并且批判地抛弃古典原则，抛弃诸如柱式、先人为主的设想、细部之间的固定搭配，以及各种形式和种类的陈规旧习。”“旧的建筑形式已不适应新的功能要求，资本主义社会的发展要求建筑必须服务于工业化的社会生产，彻底与古典建筑的形式决裂，于是就形成了著名的“形式服从功能”的口号。格罗皮乌斯就明确地指出：“物体是由它的性质决定的，如果它的形象很适合于它的工作，它的本质就能被人看得清楚明确。一件东西必须在各方面都同它的目的性配合，就是说，在实际上能完成它的功能，是可用的，可信赖的，并且是便宜的”，“艺术的作品永远同时又是一个技术上的成功。”①密斯也指出：“在我们的建筑中试用以往时代的形式是无出路的”，“必须满足我们时代的现实主义和功能主义的需要”，“我们不考虑形式问题，只管建造问题。形式不是我们工作的目的，它只是结果。”②格罗皮乌斯设计的包豪斯校舍就是典型地表现了功能主义的设计原则。

与强调功能主义原则相一致，在反对复古主义与折衷主义的同时，现代主义特别强调建筑与工业的结合，强调建筑必须走工业化的道路，这样就可既经济又保证质量，还可以加快建筑业的发展，使建筑更好地服务于工业化和商业化的社会。格罗皮乌斯认为，“在一个逐渐发展的过程中，旧的手工建造房屋的过程正在转变为把工厂制造的工业化的建筑部件运到工地加以装配的过程”。③柯布西耶在猛烈地抨击传统的建筑的保守势力时，极力歌颂现代工业的成就，歌颂机器对社会生活带来的巨大变化，认为建筑师应当向工程师学习，他甚至认为建筑是“居住的机器”，

① 布鲁诺·赛维：《现代建筑语言》第7页，中国建筑工业出版社，1986年版。

②③ 转引自《外国近现代建筑史》第77页、第91页，中国建筑工业出版社，1982年版。

④ 转引自《外国近现代建筑史》第75页、第91页，中国建筑工业出版社，1982年版。

从而强烈地表现出建筑与工业相结合的愿望。密斯也认为：“我们今天的建造方法必须工业化。……建造方法的工业化是当前建筑师和营造商的关键问题。一旦在这方面取得成功，我们的社会、经济、技术甚至艺术的问题都会容易解决。”^①

其次，建筑与工业化的结合，实际上也是强调技术在建筑中发挥着决定性的作用，在建筑的技术与艺术两者之间，技术决定了艺术的表现。现代主义建筑都十分注重建筑结构、材料本身所蕴含的艺术表现力。因此，现代主义建筑在艺术的表现上，是以技术为基础的，艺术和技术的关系是互为表里的关系，因而在美学上可以称之为以技术美学为核心的艺术表现。

为了反对复古主义的倾向，现代主义认为美的观念不是固定不变的，而是随着时代的发展而发展的，因而没有必要去因袭古典建筑表现出的美的形式，而应当创造出新的符合时代审美观念的建筑。格罗皮乌斯指出：“历史表明，美的观念随着思想和技术的进步而改变。谁要是以为自己发现了‘永恒的美’，他就一定会陷于模仿和停滞不前。”^②“新时代要有它的自己的表现方式。现代建筑师一定能创造出自己的美学章法。通过精确的不含糊的形式，清新的对比，各种部件之间的秩序，形体和色彩的匀称与统一来创造自己的美学章法。这是社会的力量与经济所需要的。”^③

创新的第一步是要破旧，现代主义建筑传统的学院派的设计思想的批判集中在两个方面，一是脱离建筑结构、功能和材料的古典式的装饰；二是由学院派所总结出来的一系列古典建筑的规则和样式。由此而形成了现代主义建筑注重材料本身的质感、结构本身所具有的形体感和空间意识的表现的特征。

① 转引自《外国近现代建筑史》第75页、第91页，中国建筑工业出版社，1982年版。

②③ 转引自《外国近现代建筑史》第75—77页、第70页，中国建筑工业出版社，1982年版。

反对装饰几乎成为现代主义大师们的一致口号。沙里宁认为：“装饰从精神上说是一种奢侈，它并不是必需的东西。……如果我们能够在若干年内抑制自己不去采用装饰，以便使我们的思想专注于创造不借助于装饰外衣而取得形式秀丽完美的建筑物，那将大大有益于我们的美学成就。”^①路斯甚至认为“装饰是罪恶”。的确，以古典的法则——如无用的柱廊、雕刻、线脚等——作为新建筑的装饰，不仅与现代主义所强调的功能主义原则相左，同时也造成了经济上的巨大浪费。正如布鲁诺·赛维指出的：“现代语言是为了满足社会的、心理学的和人性的需要而产生的，它厌恶奢侈浮华的形式和为装饰服务的顶部结构。”^②在现代主义看来，“朴实无华的材料和外表要比缺乏有机结构的、不恰当的装饰优越得多。”^③于是，创造出清晰简洁的外观造型成为现代主义建筑追求的艺术效果。

现代主义设计的艺术表现侧重于建筑的造型的面和体的表现，崇尚显示功能的结构的美，有意识地简化建筑的外观造型。早在1859—1860年由建筑师魏布设计的威廉·莫里斯的住宅“红屋”就已显示出这一倾向：其外观结实宽敞，外墙是由当地出产的红砖做成，不加粉刷，一反古典主义建筑外面的过分的装饰；同样，其平面根据功能需要而设计成L形，而不是一味地摹仿古典建筑对称式的构图，这样，外观准确地反映出其内部的功能。我们看到，后来的现代主义建筑基本上是按照这一方式进行的，无论是柯布西耶的设计，还是格罗皮乌斯的包豪斯校舍的设计，都体现出这一特点：这里，没有古典建筑中常见到的各种装饰，如雕刻、绘画、喷泉、线脚等，艺术的表现与功能、材料结合在

①③ 转引自〔英〕尼古拉斯·佩夫斯纳《现代设计的先驱者》第9—10页、第10页，中国建筑工业出版社，1987年第1版。

② 布鲁诺·赛维：《现代建筑语言》第37页，中国建筑工业出版社，1986年版。

一起，艺术的表现再也不是附加的游离于建筑之外的各类装饰，而是通过材料、形体以及建筑的要素，如门、窗、墙、柱等来取得艺术效果的。

根据功能、材料与艺术表现相结合的原则，现代主义建筑创造了一套与古典主义建筑相对立的艺术表现手法。它具体表现在：

第一，自由的连续空间的形成。在古典建筑中，由于墙体起着支撑建筑重量的作用，因而墙体所分割的空间是一种单一的并列的空间。而现代建筑由于采用了钢筋混凝土的框架结构，建筑的重量由承重的骨架支撑，于是承重墙消失了，也就形成了更加自由的内部空间。如柯布西耶设计的萨伏伊别墅，就是根据框架结构的特点，形成了复杂的内部空间。

第二，追求一种不规则、非对称的构图和布局。古典主义建筑在其立面构图和平面布局上，严格地遵循规则的对称的原则，即围绕某一中心体或中心点来加以展开。这种规则性的构图严重地束缚了功能的表现。现代主义建筑则明确地追求一种不规则的构图。它采用多轴线、多中心的方法，而非单一的轴线或中心，使得建筑的构图和布局更加趋向自由。柯布西耶就把“自由的构图”作为新建筑的一个重要特点。但这种非规则、非中心的构图又不是混杂无序的，它通过对比、形体、和整体风格的一致性来把这些非对称的各部分重新构成一个整体，因此，它表现的是一种“非规则”的规则。

第三，时—空一体化。现代建筑追求的是一种变化的视点和变化的空间。在古典主义建筑中，由于采用了绘画和雕刻所运用的三维空间透视法，因此，建筑的空间基本上是一种静态的空间，人们是从一个固定的视点去观赏对象的。而现代主义建筑则是追求一种移动的变化的视点和动态的空间。从建筑的外观造型来看，建筑的立面构图再也不是围绕某一个中心点展开（在古典建筑中，中心点或中心体也就是透视点），人们的视点随着建筑的面和体

的变化而不断地移动；从内部空间来看，内部空间再也不是静态并存的空间，而是充分地考虑到人的活动的连续性的持续的动态空间，根据不同的功能把它们联结成为一个动态的有序的空间。

总之，现代主义对古典主义法则的批判，以及它自己创立的一套新的建筑原则，应该看作是资本主义社会发展的必然产物，是有其合理性的一面，相对于古典主义而言是一大进步。但它也存在着严重的不足。随着资本主义步入后工业化社会，社会经济、文化观念的发展，使人们逐渐地对过分强调功能原则而风格单一的现代主义产生了反感，而新兴的后现代主义则又以一种新的批判者的姿态出现在西方建筑的历史上。

三、走向后现代主义

从古典主义到现代主义的发展，是一个极端化的过程，也就是说，现代主义在批判古典主义的时候，是以全面批判的姿态出现的，是从一个极端发展到另一个极端。按照辩证法的历史发展观来看，现代主义的这种极端化的态度本身就意味着它自身也不是一个合乎理性的存在，而是片面的、不完全的形式，因而它也就必然要被后现代主义所否定。

现代主义自身的严重不足，实际上在它的晚期已为现代主义大师们所意识到。格罗皮乌斯和柯布西耶在后期的建筑生涯中都有不同的矫正。格罗皮乌斯后来认为建筑对“人类心灵上美的满足比起解决物质上的舒适要求是同等的甚至是更加的重要。”^①二战以后的柯布西耶也从过分注重功能原则而转向对建筑的形式重视，从注意发挥现代工业技术在建筑中的作用而转向注重地方的民间的建筑经验。可以说，他们都注意到现代主义的偏废，并试图作出修正。但由于种种的原因，他们都还不可能跳出他们早年的设计思想的框架，这一转化过程的完成，是由后现代主义者来实现的。

① 转引自《外国近现代建筑史》第77页，中国建筑工业出版社，1982年版。

同现代主义者一样,后现代主义也是批判中建立起自己的美学原则的。在后现代主义者看来,现代主义建筑至少有以下严重的不足:首先,它过分地强调了建筑的物质功能,而忽视了人的全面的要求,即建筑不仅仅要满足人的功能要求,同时它还必须是作为艺术的对象、审美的对象而存在的,要满足人的精神方面的要求,在后现代主义者眼里,现代主义建筑是冷冰冰的、无人性的。现代主义反对装饰,也就失去了建筑艺术表现的一个重要手段,因而,装饰是建筑艺术表现的重要内容。其次,现代主义批判复古主义,进而完全否定建筑的历史主义,割断了现代建筑与古代建筑之间的联系,因而也就忽视了文化作为整体的连续性,忽视了设计思想的连续性。再次,现代主义建筑是单一的风格,否定了风格的多样化和民族化。由于现代主义建筑的艺术表现是以广泛的共同的技术作为基础的,任何国家、任何民族都可以运用相同的技术。这种普遍的技术方法必然会导致产生一种普遍相同的建筑。因此,现代主义建筑是一种无差别的、风格统一的建筑,这也就是所谓的“国际风格”,于是建筑就变成了统一的工业产品。风格的统一也就是风格的单一,实际上这种单一的风格窒息了建筑艺术创造的活力。

在对现代主义建筑原则的批判中,后现代主义建立了自己的建筑原则。美国建筑师 R·文丘里这样说:

建筑师们再也不要被清教徒式的、正统的现代主义建筑的说教吓唬住了。我喜欢建筑的“混杂”而不要“纯种”,要调和折衷而不是干净单纯,宁要曲折迂回而不要一往直前,宁要模棱两可而不要关连清晰,既反常又无个性,既恼人而又有趣,……。我爱“两者兼顾”,不爱“非此即彼”、非黑即白;是黑白都要,或者是灰。^①

^① 转引自《读书》1989年第10期第79页,三联书店版。

文丘里的这段话被视为后现代主义建筑的纲领和宣言，后现代主义的一些主要原则都是与这一精神相符的。

第一，历史主义。

C. 詹克斯把历史主义看作是“P. M. (Post Modernism 后现代主义)的肇始”。所谓历史主义，也就是强调历史风格与现代建筑的结合，即詹克斯所说的“二种代码兼具的精神分裂式特征”^①，在现代建筑中融进了古典建筑的样式。这里，我们借助曾昭奋先生对J. 斯特林设计的斯图加特美术馆的描述，来看一看后现代主义建筑的这一特征：

(斯图加特美术馆)是那样夹生、混杂，又是那样撩动人心。这里有古罗马斗兽场式的圆形雕塑展览庭院和埃及神庙的凹曲的房檐，又有构成派^②的钢和玻璃组成的两罩和蓬皮杜中心式的暴露的管道。既有阿·阿尔托晚期风格的扭曲的玻璃外墙，也有勒·柯布西埃（注：即本书前文所指的柯布西耶。）早期风格的平面设计。高技派的鲜红色钢管（作为栏杆扶手）与厚重的大理石墙碰撞在一起，精美的雕像和着意摆布的废墟在互相倾诉。新、旧、正、反，各种符号杂然并陈，不同信息同时袭来，各种片断和情节的蒙太奇拼接，伊若一部意识流小说，展现着半现实、半梦幻的既古老又现代的意境。^③

第二，地方风格。

在C. 詹克斯看来，后现代主义的双重译码还包含了大众

① C. 詹克斯：《后现代建筑语言》第51页，中国建筑工业出版社，1986年版。

② 曾昭奋：《一幢建筑就是一本》，《读书》1989年第10期，三联书店

版。

译码与现代译码的统一。也就是大众所了解的、通俗易懂的民间风格与现代建筑的统一。这也可以被视之现代建筑与民族风格、地方风格的统一。在这方面,日本的后现代主义建筑取得了巨大的成功,黑川纪库的“灰色建筑”(后详)与矶崎新设计的筑波新城的市民中心就是典型的代表。在筑波中心,“西方古典的石头建筑与东方的汨汨流泉相映成趣,米开朗基罗的优美图案和日本的古代神话构成了椭圆形公共广场的主旋律。”^①这里,古典的与现代的、西方的与民族的既对立又和谐地统一在一起。

第三, 隐喻。

后现代主义把语义学引进到建筑艺术中,认为建筑是一丰富的信息载体,应该向人们传播广泛的信息。于是,建筑的隐喻就成为后现代建筑的一个重要特征。在后现代主义建筑中,各种不同的符号,建筑要素都是通过隐喻以及象征等抽象的手法来加以组合的。

M·格雷夫斯的建筑就大量地采用了隐喻的手法。在后现代主义者看来,建筑具有双重的意义体系:表层的含义和深层的含义。其表征含义是指功能、结构、技术等因素,其深层含义则是指文化象征。例如在M·格雷夫斯的建筑中,建筑的元素总是象征着某种自然界的物体,如曲线象海洋、树梢,拱象征天空,柱象征树等等,从而在总体上象征着向自然复归的文化意义。

后现代主义的发展历史较短,其现状也十分复杂。产生了一批优秀的作品,同时也产生了一些非理性主义的、玩世不恭的建筑作品。但它毕竟是对现代主义建筑的一个合乎逻辑的否定和扬弃。虽然其发展还有待于进一步的观察,但无疑它代表了一种新的发展趋势。

① 曾昭奋:《一幢建筑就是一本书》,《读书》,1989年第10期,三联书店版。

第三节 中国传统建筑走向现代化的方向

总观中西建筑艺术的历史发展，不难发现，建筑美的创造，必须遵循两条基本原则：首先是技术和功能的原则。也就是说，任何建筑在艺术表现上都必须与特定的材料和结构技术相统一，必须考虑到满足社会生活的需要。社会生活的变革，技术的革新，都将会导致建筑在艺术表现上的创新；其次是精神的原则，也就是建筑必须提供一个人居的环境，它必须考虑到人的精神生活的各个层面的需要。正如地球为人类的生存和发展提供了必要的环境条件一样，建筑也是人类赖以生存的必要环境，同时它又是一个诗意的环境，文化的环境。故此，人类对环境需要的改变，也终将导致建筑形式的改变。根据这样两条基本原则来考察中国传统建筑，显然，传统的四合院式的建筑在许多方面已无法适应上述的两个基本原则。第一，它无法满足现代工业、现代社会生活对大面积的内部空间的需求；第二，传统建筑中所体现的封建伦理观念、等级秩序也有悖于现代人的精神生活。中国建筑必须在继承中创新，向现代化形式发展，以适应现代化发展的需要。这种发展，既不是“传统”的现代翻版，也不是割断历史的横向移植。而是要站在现代社会文化的角度，去审视传统，使传统建筑中富有生命力的精华得以继承和光大；同时它还要借鉴域外建筑的成功经验，从而在传统与现代、民族与世界的联系中寻找出一条走向现代化的道路。从某种意义上来说，要完成这种发展，首先必须完成建筑的文化观念、哲学意识、历史意识、审美意识和价值观念的发展。只有在现代与传统、民族与世界的相互联系的文化背景下去审视传统建筑，才能真正地完成这一继承和创新的任務。

考察当代世界文化发展的新潮流以及西方现代、后现代派建筑，我们认为，完成、实现这一创造性的发展，是完全可能的。

一、整体的文化观念：在传统与现代、民族与世界文化之间寻求联系

二次世界大战以后，世界文化的发展开始了一个新的历史阶段。首先是文化中心论的破产，出现了新的整体文化的观念。早期的文化观念认为，人类的文化是起源于一个中心，然后由这一中心向世界各地传播的，而且文化的发展也只有一种模式。这种文化观念，在各民族的文化史上都有所表现，即“本民族文化至上论”，如欧洲文化中心论，中国文化中心论等等。文化中心论明显地是一种封闭意识、自我中心价值观的产物，它势必会导致以非科学的态度去对待域外文化，进而影响到不同民族的文化之间的互相交流和渗透。而近几十年来的文化学理论则认为，世界文化本身的起源就是多元的，考古学就证明欧洲文化与中国文化就是源于两个不同的发源地。同时，不同民族的文化总是与该民族的社会、经济、宗教、伦理道德、艺术等等相适应的，都有其存在的合理性和存在的价值。因此，各民族文化都有着自身的独特性，这种民族文化的独特性恰恰构成了该民族文化对世界文化的贡献，世界总体文化就是由这些不同的民族的文化共同构成的。从这一观点出发，文化的民族性比以往任何时候都要受到重视。另一方面，由于现代科学技术的飞速发展，使得各民族文化再也不是处于一种相对封闭的状态之中，文化之间的交流和渗透已成为世界文化发展的必然趋势。再者，当今世界所面临的主要问题往往都是一些全球性的问题，如和平、人口、生态环境、发展等等，不同民族的文化都无可回避地面临着这样一些问题。这样，又使得民族文化的发展日趋整体化和世界化。由此也就构成了当代世界文化发展的一个新的重要特征，即世界总体意识与民族意识之间的结合，也就是要寻找民族文化与世界文化之间的联系。

现代文化学对待“传统”这一概念也有了新的理解，不同于

以往，把传统视为一种过去的、已定型的东西，对待传统文化因此也相应地简单地采取或全部肯定、或全盘否定的态度。我们知道，在西方文化史上，新文化的创立，总是建立在对已有的文化传统的全盘否定的基础上的。尼采就是典型的一例，他宣称“上帝死了”，要求“重新估价一切”，就是对西方近代基督教文化传统的全盘否定。与此相反，现代阐释学则对传统作出了令人耳目一新的理解。在哲学家海德格尔看来，任何存在都是在一定的时间和空间条件下的存在，超越自己的历史环境的存在是不可能的。因此，不存在绝对的恒定不变的意义，历史的距离使得过去的东西在新的时代获得了新的意义。阐释学大师伽达默尔指出：“传统并不只是我们继承得来的一宗现成之物，而是我们自己把它生产出来的，因为我们理解着传统的进展并且参与在传统的进展之中，从而也就靠我们自己进一步地规定了传统。”^①这样，传统再也不是一个僵死不变的文化包袱，它不应该成为新文化创造的阻力，相反，它为新文化的创造提供了必要的条件。对传统的继承，也就是要根据此时此地的社会条件对传统进行重新阐释、重新选择和发现的过程；文化的创新，一个重要的方面就是要重建传统，实现对传统的创造性转化。于是，现代文化学理论又使得传统与现代之间实现了沟通。

最后，我们还要提及现代文化学理论中的“整合”这一概念。为了反对文化中心论，文化功能学派提出了“整合”这一重要概念。即认为外来文化必须经过“整合”才能与本民族文化融合为一体。所谓“整合”，也就是一种创造性的转化。整合不仅仅适用于对外来文化的吸收和渗透，同样，也可以适用于对传统文化的继承和创新。这样，现代文化学理论在世界与民族、传统与现代之间建立了新的有机的联系。传统文化观念中，那条存在于民族与世界、传统与现代之间的深深的鸿沟消失了。

① 转引自《读书》1986年第2期第6页，三联书店版。

文化观念的变化，实际上也是思维方法和价值观念的更新。新的思维方法再也不是单一的、纯粹的方式，不去一味地追求明晰性、统一性和完整性。如果说传统的思维方式更侧重于收敛式的和封闭式的，而现代思维则更侧重于发散性的和开放性的，因而它容忍模糊性和多义性。同样，新的文化价值观念也是开放性的。文化中心论实质上也是价值上的自我中心论，其价值取向是单一的。文化中心论神话的破灭归根到底是价值中心论的破灭。新的文化价值观使人们能够采取比较公允而客观的态度去对待传统和域外文化，于是，文化发展的连续性和总体性也就由可能变成了现实。美国学者金·莱文在其《告别后现代主义》一文中，对后现代主义有如下的总结：

后现代主义不是纯粹的。它引用、纯化、重复过去的东西。它的方法是综合的，而不是分析的。它充满怀疑，但不否定任何东西。它容忍模糊性、矛盾性、复杂性和不连贯性。其意蕴不同，范围广泛。它模仿生活，容纳粗糙和不成熟，采取业余爱好者的态度。^①

不难看出，后现代主义的这些特征与西方现代文化学理论发展不无切合之处。这种新的文化观念，实质上为实现建筑的继承、创新和借鉴提供了观念上的基础。

二、西方现代、后现代派建筑的启示

我们认为，西方现代主义和后现代主义建筑既是西方建筑历史的一种必然的逻辑发展，同时也是西方资本主义社会的政治、

^① 转引自《文艺研究》1988年第5期第158页。

经济、文化发展的历史产物。^①它毕竟不同于古典主义建筑，它是在更为广泛的文化交流和渗透中产生的，在一定的程度上体现了新的文化观念。后现代主义大师迈克尔·克雷夫斯曾作过这样的表白：

我对后现代主义的兴趣——实际上也是大多数严肃建筑师们的兴趣——就是建立在对我们的文化的全面的兴趣之上。现代主义者认为我们必须把铺屋顶石板擦干净，然后开始用我们时代独特的全新词汇进行设计。相比之下，后现代主义者则认为持续了几千年的建筑的传统的语言应该与现代主义的教训一起出现在设计者的调色板上。^②

显然，这里他是把建筑看作其自身和文化历史发展的整体的一个部分。这里，我们想结合赖特的“有机建筑”和日本战后的“灰色建筑”这两大流派，来谈谈西方现代派和后现代派建筑所给予我们的启示。

现代主义建筑强调功能主义的原则，强调形式与技术的完美统一，要求把建筑、技术与工业结合起来，这适应了工业化社会发展的历史进程，现代主义建筑因此对社会历史的发展做出了贡献。对于任何一个希望加快自身工业化发展进程的国家来说，现代主义的这条经验都是不容忽视的。但是，现代主义的单一的形式，单一的风格，过分地强调物质功能，而忽视了建筑作为人居环境所产生的精神作用，忽视了建筑作为艺术的特征，同时，统

① 关于西方文化从现代主义到后现代主义发展的逻辑关系，美国学者弗·杰姆逊有较详细的分析。参见其《后现代主义与文化理论》一书。陕西师范大学出版社，1987年版。

② 迈克尔·克雷夫斯：《后现代主义是否已穷途末路？》，《装饰》1989年总41期。

一而单调的风格也是对自然环境的极大的漠视。这些，可谓现代主义建筑的严重不足。而强调建筑的人本主义精神，强调建筑与自然环境的结合，恰恰是中国传统建筑的一大特色。从理论上来看，中国传统建筑的设计思想可以与西方现代主义设计思想形成互补。

在西方现代主义建筑中，赖特的“有机建筑”理论是一个特例。“有机建筑”十分注重建筑与自然、建筑空间的有机统一。在赖特看来，自然界是有机的，建筑师所设计的建筑物就应当像植物植根于自然界一样，与自然环境融合为一个整体。“有机”的观念也就是整体的观念，它“表示是内在的——哲学意义上的整体性，在这里，总体属于局部，局部属于总体；在这里，材料和目标的本质、整个活动的本质都像必然的事物一样，一清二楚。”^①“这种总体的观念有两个方面的含义：一是指建筑与自然的结合，“建筑应该是自然的，要成为自然的一部分。”^②其典型代表是赖特设计的“流水别墅”，在这里，建筑与自然达到了高度完美的统一，建筑成为自然景观的有机组成部分。另一方面是指建筑空间的整体性，“空间与生命同在，空间是生命的一分子。”^③在赖特设计的作品中，建筑的内外空间融会贯通，空间的形式灵活多变。

与其它的现代派大师的建筑设计相比而言，赖特注意到建筑与自然环境协调，因此，他的建筑虽然采用了现代的结构技术和材料，但却不落一般现代主义建筑的窠臼，能另辟蹊径，走出了一条新的道路，避免了一般现代建筑所具有的单调、缺乏个性的不足。令人感兴趣的是，赖特本人认为他的建筑与东方建筑有相似之处。他曾这样说过：“有人认为我的建筑有东方性。我的建筑确实近乎东方，因为我的哲学思想，往深里说，是东方性的。

①② 转引自《外国近现代建筑史》第105页—第106页，中国建筑工业出版社，1982年版。

③ 转引自赛维：《现代建筑语言》第40页，中国建筑工业出版社，1986年版。

西方不了解道家思想，也不想去了解它。”^①赖特十分推崇老子的哲学思想：“老子说出来了，我却把它盖出来了。”^②的确，当我们把赖特的设计思想与中国传统的建筑，尤其是道教建筑所体现出的设计思想加以比较时，从中不难发现两者之间的共同之处。赖特的成功至少可以告诉我们，现代建筑的技术与我们民族传统建筑的设计思想并不是水火不相容的，两者完全可以结合起来，使我们在运用现代建筑的结构技术和材料的同时，可以兼顾到传统建筑设计思想的精华，从而使两者之间达到完美的结合。

如果说赖特的建筑作品所涉及的领域比较窄小，多局限于别墅和小型住宅之类的，那么，日本近几十年建筑的发展则为我们展示了另一种新的风貌。我们知道，历史上日本的文化深受中国文化的影响，建筑也不例外。但在日本的现代化发展过程中，日本的建筑界注意到如何把借鉴、继承和创新结合起来，并且取得了令世人瞩目的成就。正如查尔斯·詹克斯指出的：

六十年代前川国男、丹下健三、菊竹清训、黑川纪章等人的作品，基本上是柯布西耶式句法纳入民族和传统的元素。外伸梁头、斗拱、神社门、柔和的曲线、斜伸的支柱以及不事粉饰的施工表面——所有日本木结构建筑艺术的特色都用到了钢筋混凝土上，紧凑地放到一块。勒·柯布西耶开创了这种立体派拼镶方法。而日本人以他们传统的非对称平衡的禅宗美学观点，常常把这一特点表达得精炼而高雅。到处应用野性主义材料表达手法，但仍然象茶道室那么雅致（尽管用的是着色的混凝土）。^③

①② 转引自《建筑学报》1987年第1期第68页。

③ [英]查尔斯·詹克斯：《后现代建筑语言》第54页，中国建筑工业出版社，1986年版。

如果说此时的日本建筑还被詹克斯称之为“对传统犹疑不决”的半后现代主义的话,那么,以黑川纪章为代表的“灰色建筑”则是从总体文化的反思的高度,把传统与现代、民族与世界统一起来。

“灰色建筑”是在对日本传统文化和世界文化发展的总结的基础上提出的一种具有强烈后现代主义色彩的建筑理论。黑川纪章提出了一种名为“共存哲学”的观念。所谓“共存”,包括两个方面的含义:第一,是指世界性各相异文化的共存,发掘各相异文化的新价值,使之相互影响从而发展成为国际性的文化;第二,是指建筑的外部环境与内部空间的共存,从而发展成为一种新的体系的空间观念,创造出合乎生态学、经济学原则的世界性建筑语言。在这种哲学意识的指导下,黑川纪章把日本传统文化的特点归结为“灰调子文化”。所谓“灰”,从色彩上来看,它不像黑与白那样对立而鲜明,它代表了一种过渡性、调和、折衷以及含蓄。这种文化传统体现在建筑上,就是十分注重“中间领域”的作用,也就是在各对立的元素之间形成一个具有缓冲作用的第三元素,它使得对立的两元素能够和谐共存。因此,“灰”也就是多种暧昧元素之间的相互调和,是对立元素冲突之后所形成的一种共存性和连续性。可以说,“灰色理论”是一种具有日本民族特色的后现代主义建筑理论。

实际上,不仅是黑川纪章的“灰色理论”对继承、借鉴与创新这一问题的认识达到了相当的高度,在其它的日本建筑师那里,也都注意到这一问题,无论是矶崎新设计的筑波新城市民中心,还是丹下健三设计的东京奥运会体育馆、香川县厅舍等,都明显地表现出传统与现代相结合的努力。这些作品都成为公认的后现代主义建筑的代表作。

日本建筑成功地把传统与现代、民族与外来的建筑形式结合起来。其成功的一个重要原因就在于它是深深地植根于本民族传统之中。它虽然也是后现代主义建筑,但不是西方式的后现代主义,它的根不在古希腊罗马,而是扎根于自己的民族传统之中。

相反，如果抛弃自己的民族传统，至多也只是步西方后现代主义之后尘，也就不可能形成自己的特色，也就不可能对世界建筑艺术的发展作出自己应有的贡献。这或许可以看作是日本现代建筑的发展给我们的一个重要启示吧。

三、中国传统建筑的创造性发展

中国建筑向何处去？显然，固守传统是没有出路的。这是一个十分迫切的问题，它不仅仅是一个设计思想上的问题，同时它还是一个文化观念的问题；不仅仅是一个实践问题，同时它还是一个重大的理论问题。西方和日本现代建筑的发展告诉我们，在传统与现代、民族特色与世界性建筑语言之间并不存在着非此即彼的截然对立，现代的建筑材料和结构技术完全可以与民族的、传统的设计思想相融合，从而创造出一种具有历史连续性，民族特色的新的建筑艺术风格。

总观近年来的建筑的实际创作，以及关于建筑观念问题的讨论，就其总体倾向上来看，不能不说，我们对这一问题的认识还是处在一个较低的层次上，基本上是围绕着古典主义（以不同的形式表现出来的），现代主义和后现代主义这三个方面来展开的，似乎舍此三条道路，就别无它路可走。这实际上就把自己放在了西方建筑发展的后边，在别人走过的路中去选择一条，而极少去考虑自己如何闯一条新的道路来。这就等于作茧自缚，把自己的视野封闭起来，是一种单一的思维方式和价值观念的表现，最终也就无从谈起对传统的再创造了。

要改变这种现状，就要在建筑的观念上来一个彻底的更新，而建筑观念的更新首先又要取决于文化观念的更新。因为任何的设计思想都是一定的哲学意识、文化观念的体现。文化观念的更新，首先就要求我们破除文化中心论，从单一的思维方式和价值观念中解脱出来，我们才可能科学地重新认识我们民族建筑中的优秀传统，以及西方的各种建筑流派，从中发掘出新价值，走出

一条自己的路来。这样，对传统的认识才可能做到既不“敝帚自珍”又不“贵远贱近”了。

美籍华裔学者林毓生先生在其《中国意识的危机》一书中，曾提出对“传统的创造性转化”这一概念。林先生认为，我们既不能简单地全盘否定传统，也不能抱残守缺，固守传统不放。新的文化的创造必须是对传统文化的“创造性的转化”，也就是说要把中国传统文化中的一些价值和符号加以改造，使经过创造性转化的符号和价值，变成有利于变迁的种子，同时在变迁过程中，继续保持文化的认同。^①实际上，日本的“灰色建筑”就可视为对传统的一种“创造性的转化”。联系到前文所讲的新的文化学观念，林先生的这一思路对中国建筑的创新，不无启示。我们相信，一种既适应现代生活需要，又能够对传统实行“创造性转化”的新型中国建筑一定能够诞生。

① 详见(美)林毓生：《中国意识的危机》，贵州人民出版社，1988年第1版。

后 记

就我的学力而言，写这样一本《中西建筑美学的比较研究》，困难的确不小：其一，建筑学并非我的本行；其二，无法进行详细的实地考察，掌握更为丰富的材料。但这毕竟是一块亟待开拓研究的处女地，而且，我也强烈地感觉到，这是一个十分吸引人的研究领域。对这一课题的深入研究，对建筑美学和一般美学理论的建设，都会有很大的意义的。基于这一认识，本书试图在这一新的领域内作些粗浅的探索工作。

值得欣慰的是，在华中理工大学中文系的大力支持和帮助下，本书得以顺利出版，呈献在读者面前，以接受大家的检验。不正之处，恳请各位先生不吝赐教。

本书吸收了国内外许多专家学者关于建筑美学、中西建筑史方面的研究成果；本书的写作和出版，得到了著名美学家周来祥教授的指导和帮助，周先生于百忙之中拨冗作序，既使本书生色添辉，又使我备受鼓舞；此外，傅谨博士也多次给我以鼓励和帮助。在此，谨向他们表示我深深的谢意。

余东升

1991年10月于武汉

