

doi:10.3969/j.issn.1007-6522.2024.05.010

城市空间艺术化与“表皮”美学

赵毅衡

(四川大学 符号学—传媒学研究所,成都 610065)

摘要: 人类艺术最显眼的是建筑,它让公共空间注满意义,成为一个时代的哲学和文化精神的有力体现,它是城市之所以为城市的理由。对艺术产业的研究,必须包括对城市空间艺术特点的追问。可以看到,越是到后现代建筑,墙体越有可能分化成两层,外层“表皮”对城市空间艺术化起了重大作用。由于当代科技文化的发展,城市设计者与建筑学家可以比较自由地发挥艺术创作精神。在后现代符号美学推动下,城市空间的塑形高度个性化,由此可以比较灵活地解决民族风格与雅俗融合这两个元设计大难题。

关键词: 城市空间;艺术意义;建筑美学;玻璃幕墙

中图分类号: J01 **文献标志码:** A **文章编号:** 1007-6522(2024)05-0132-11

一、人类文明最显眼的符号

据参考消息网2021年12月8日报道:中国巡月车“玉兔二号”传回的影像中,竟然出现了一个“神秘小屋”,它位于月球北面。^[1]这不是第一次“发现建筑”,也没有引起全球轰动,不过从1968年以来,不断有各种探测器发现各种“广寒宫”,哪怕看上去就像个小棚屋,航天专家也会睁大眼睛,各种媒体的“标题党”则非常兴奋。人类克服千难万险,把最贵重的器材,送到地外天体,首先想看到的就是建筑。只要有它的痕迹,地球之外存在高级智慧生命就有明证。这与几个世纪

之前,在“地理大发现”时代,那些航海者,每到一个地方,都急着用望远镜寻找岛屿上的建筑物是一样的。

人类学家至今没能完全解释南美洲20万座金字塔的全部意义,但是没有人能否定它们必定具有南美文化中最核心的意义。我们可以想象另一个星球的来访者,他们遥望地球,首先发现的就是这个星球上布满了奇形怪状的“建筑”,借此他们可以了解“人类”究竟是什么样的生物。然而,这种凌驾于空间之上的谜语虽然巨大,却是非常难解:金字塔前为何有狮身人面像(Sphinx)?英格兰中部的平原上为何有巨石阵

收稿日期: 2023-02-01

作者简介: 赵毅衡(1943-),男,广西桂林人。四川大学符号学—传媒学研究所教授、博士生导师。

(Stonehenge)? 至今没有令人满意的解答。它们是人类花了巨大力气、赋予极多意义的制造品,它们的神秘,使周围空间神圣化,因为它们携带具有强大感染力的意义。

文化本身是“一个社会中相关的符号活动的集合”,^[2]文化产品必然是有意义的。不管是否被人发现并加以解释。皮尔士说:只有被解释成符号,才是符号。^[3]这句话简单、明了、精辟,但是不一定对。因为很大一批文化产品之所以被制造出来,就是为了表达意义,哪怕最终没能落到解释者的注意力之中,它依然是携带意义的符号。没有意义之物,在文化中不可能存在。况且,当先人的歌吟、崇拜的呢喃、奇特甚至残忍的仪式,已经永远消失在时间之雾中,当他们的血脉都已经无法追踪,建筑物却提醒傲慢的后代:他们的文明不仅曾经存在,而且至今仍“统治”着这片时间化的空间。

我们还是见到争议,有中国学者认为建筑不应当是一种符号,相反,建筑应当“去符号化”。^[4]关于建筑是否有意义,即是否应当被视为符号,这问题是如此清晰,甚至提出这个问题本身就是荒谬的:符号就是被认为携带着意义的感知,建筑的形象引发的群体感知,使公共空间意义化、艺术化,它就不可能不是符号。其实这些文章的作者反对的是一些过于明显地带着“具象意义”的建筑,类似燕郊“福禄寿大楼”、宜宾“五粮液大楼”、保定白洋淀“鼋鳖楼”、合肥万达城“凤阳花鼓楼”、昆明“手机楼”、无锡阳澄湖“大闸蟹大楼”、无锡“紫砂茶壶大楼”、沈阳“方圆楼”等“具象楼”。此种雕塑加建筑,建筑史上一般称为“比喻主义”(metaphorism),它们之所以丑陋,主要是没有弄清艺术(不只是建筑艺术)一个最基本的符号学条件,即跳越对象。

西方的学者也有主张建筑“去符号化”的,

著名的设计家库哈斯、古兰巴库、海扎克等主张当代建筑应当“为建筑而建筑”,即反对对建筑意义进行过度解读,以免弄得每个建筑都落进意义争议之中。笔者认为讨论意义是难免的,因为意义解读本身不是符号文本或者其发送者群体(设计者、投资者、规划者等)所能控制的。本文下面会谈到:主张建筑可以没有意义,恐怕本身就是坚持一种意义。

建筑是人类文明中比较容易从天灾人祸中留存下来的历史遗迹,而且像地层一样,可以永远留作历史性对比的符号,是各时代纪念碑式的最持久的符号。研究建筑的意义,就是向世人公然打开的,甚至强迫人不得不研究的社会文化历史。可以想象,几万年或几十万年后,或许人类文化已经从地球上消失,高耸的城市已经夷为平地,甚至埋入地下。后人类在地层中翻掘地球的历史,首先找到的就是厚实的建筑沉积,它将成为“人类世”(Anthropocene)的确定标记。

为什么建筑群是人类文化史中最明显、最引人注目、最具有说服性的符号?为什么建筑群也是当今人类艺术产业中最引人注目、最重要的艺术文本,是承载“泛艺术化”的公共空间的核心?每个城市,都苦苦寻找能够引以为傲的地标建筑。地标成为城市文化的标签,成为各地区发展具有特殊意义的象征。电影里镜头一闪,观众就知道主人公来到某处,情节将在那里展开。北京奇峻的央视大楼、苏州高挑的“东方之门”、广州炫目的“小蛮腰”、香港临海的中银大厦、上海“陆家嘴三件套”(尤其是其中的“开瓶器楼”)、南京峭拔的鼓楼紫峰大厦,都是各城市引以为傲的公众艺术品。中国的基建成就傲然挺立于世界,不仅因为铁路桥梁,更是因为让城市面貌日新月异的后现代式建筑。

世界范围内亦是如此:伦敦的地标,几十

年来从伦敦塔桥,转换到旋转的“伦敦眼”,近年来变成了造型优雅的黑色“小黄瓜”(the Gherkin 瑞士再保险大楼);西班牙鲜为人知的小城毕尔巴鄂(Bilbao),因为一座造型奇特的古根海姆美术馆而举世闻名;而阿拉伯联合酋长国大部分地区是杳无人烟的沙漠,竟然因为迪拜的帆船旅馆、阿布扎比的大清真寺、卡塔尔造型惊人的卡塔拉塔以及形态新颖的足球场,而为世界所熟知。当代世界,各国建筑艺术争奇斗艳,成为“全球展览”。

不是说西安大雁塔、武汉黄鹤楼、科隆大教堂、伦敦大本钟等前现代建筑没有地标意义,本文讨论的是当今城市空间面临的艺术学问题:特型新建筑使整个城市艺术化。一栋样式特别的建筑,可以成为一座城市的骄傲,成为它文化丰富性的象征。这一点别的艺术不容易做到,这是地标建筑的艺术性之所以值得好好讨论的原因,因为其影响面大,甚至能一举提高城市的文化地位。

二、空间艺术化

艺术空间是一种人工制造的意义范畴,是值得用符号学探索的产业艺术。艺术的意义就是人造的,自然界不产生艺术,只是有时候被“比拟”为艺术。^[5]建筑首先是供使用的人造物,与材料技术以及工艺水平有直接关系,此词的拉丁文原文 architecture,原义为“大技术”。

至今,建筑依然以技术可行性为出发点,没有技术与工业基础,什么也谈不上。建筑依靠的是经济,对于所有的建筑师,客户的非艺术性要求,是他们的永恒之痛。建筑所代表的,首先是经济力量,是金融资本。无怪乎恐怖袭击,首选目标往往是经济中心。这个选择是具有高度意义性的:体制最重大的建筑象征。密斯·范德罗有言:建筑

是“被翻译到空间的时代意志。”^[6]另一位建筑学家沙里宁声称:“让我看看你的城市,我就能说出这个城市居民在文化上追求的是什么。”^[7]而当代文化学家韦尔施则明确地提出:“哲学与建筑两者之间,存在着一种古老的类似或家族相似。”^{[8][41]}

关于“七大艺术门类”,说法一直有变动,建筑是“七大”之一,但是与其他六项(音乐、绘画、雕塑、诗、舞蹈、电影)不同,它并非本来就是艺术。人类需要建筑,就像需要衣服,最初是需要使用其物质性,遮风避雨挡住虫兽,保护身体与家庭,以及生活中至关重要的炉火。最早的现代建筑研究理论,是1851年森佩尔(Gottfried Semper)提出的“四元素说”,即火塘(hearth)、屋顶(roof)、围护(enclosure)、高台(mound),^[9]这些元素都是实用性的。这个原则至今仍适合于任何建筑。不过因为技术进步、材料变化,建筑元素之说有所延伸:先前垒高的土方现在变成了地下结构(尤其是车库),能源的改变使室内装修不再围着火塘,而且屋顶与围护渐渐结合,形成一个新术语——表皮(skin)。后现代建筑学家柯布西耶(Le Corbusier)提出建筑三原则:体量、表皮、平面;而另一位学者文丘里(Robert Venturi)把它简化成二元素:空间与表皮。建筑墙体隔出室内让居者使用“内空间”,但是“表皮”却是对外的,是为了塑造周围的公共空间。

虽然道家大书“人法自然”,孔子强调自然有伦理,“仁者乐山,智者乐水”,但是人要活下去,就必须把自然山水挡在一定距离之外。门窗是隔开又连通两个空间的设施,建筑把原本同质的空间分出内外两个部分,两者必须相隔,但是又要用门窗连通。建筑暴露在公众目光之中的,是其外观。公众看到的是建筑“围护”的外部,一座建筑的符号意

义身份,是教堂,是宫殿,是官衙,是豪宅,还是民居,这些最基本的社会文化区分功能,主要体现在墙、门、窗、屋顶,还有门廊、列柱等显露在外的部分。对建筑而言,内部装修当然是很重要的事,但是建筑的社会文化功能主要靠其“表皮”给予外空间观者的印象。当代建筑中,内外空间的创造与连通,靠的是更轻盈的材料,即玻璃幕墙,这是当代建筑的一个重要媒介。但玻璃幕墙建筑,依然隔出一个安全舒适且可供各种使用目的的内部空间,更重要的是,它让观者觉得楼体与空间融为一体。

因此,当我们说某城市有超脱日常凡庸的气氛,也就是城市公共空间的艺术化,我们讨论的实际上是地标性建筑的“表皮”。艺术意义是由解释者得出的,观者与实物的碰撞首先是视觉接触到的建筑表面。因此,建筑的符号美学,主要集中研究建筑的“表皮”部分。

实际上,这就是为什么许多后现代建筑,在很多情况下,并非由单层护围隔出内外空间,而是由两个独立的围护各自起作用。现代之前的建筑,用一个墙体隔开了内外空间(见图1):

实际上是一个墙体兼有对内对外的功能,像衣服有面子、里子两层。一般建筑的墙

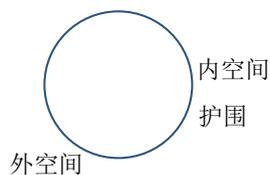


图1

体,兼为内外空间的间隔,许多当代建筑却加了一层外表皮,主要目的是把周围空间艺术化。可以拿国内最美建筑之一的国家歌剧院为例,从其平面图(图2)可以明显看出蛋壳状外墙并没有直接割开内外空间,而是为里面另一层的“音乐厅”与“戏剧厅”的内护围做了一个外护围,其目的是让外护围承担主要的美学意义,而内部的建筑承担实际功能。

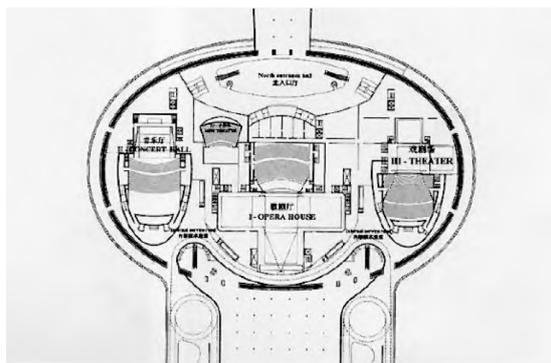


图2

从其立体图看,这种“双层护围”设计更加明显(见图3)。

同样的布局,明显出现在许多其他建筑

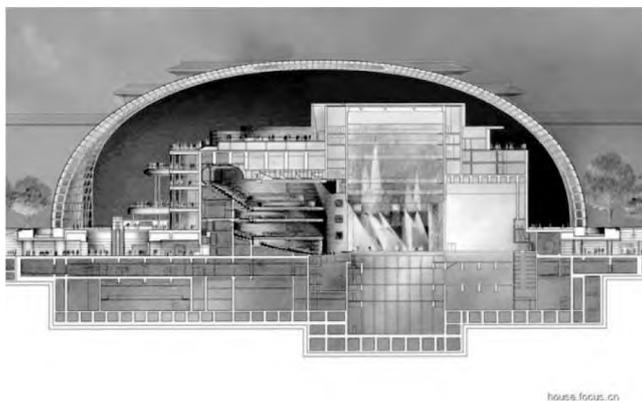


图3

中:如“鸟巢”与内部几乎完全脱离的外装饰(见图4)。

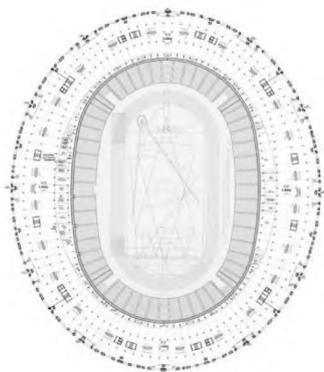


图4

因此,许多建筑的“双层护围”起的作用,可以总结如下(见图5)。

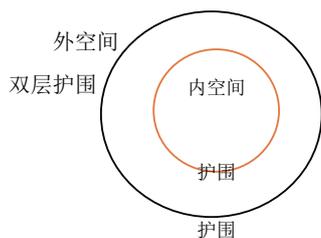


图5

“水立方”游泳运动中心的特殊材料蒙皮,也是外观性的,面对的是大量未进入内部的公众,为他们创造了一个巨大的艺术性公共空间。悉尼歌剧院用10块海贝状(据说设计者伍重是从切柑橘得到灵感的)屋顶兼护墙构成,但这是给海湾与大桥上的观赏者看的,里面的歌剧院、音乐厅、著名的餐厅,与外层屋顶并不直接关联。让贝聿铭名满世界的卢浮宫金字塔,只不过是展厅的地下层入口。这个玻璃金字塔提供表皮,除了采光之外与内部无关,内部依然是个正常的美术馆。

而建筑的美观,其艺术性,集中在这一层表皮上。就大部分建筑而言,原先四元素的护围一分为二:主要起功能作用的围墙,

与起艺术性载体作用的表皮。由此,建筑的表皮,成为建筑美学创造的着眼点。其内部装修,则是比较传统的工程设计。建筑学分出了内外两个焦点,“表皮研究”独立了出来。^[10]在内部活动的人,包括参观者,注意到其内部装修时,无法看到其外表,而外部公共空间是另一件艺术品。不是说所有的公共空间都有这样明显的分化,表皮与护围在很多情况下能合为一层,但二者哪怕物理上合一,艺术上也是单独起作用。

为什么需要这样分呢?因为建筑不仅是供人使用的,更是作为艺术品让众人从外部欣赏的。它有实际意义,也有艺术意义。作为公共场所的一部分,其欣赏者、解释者,主要在外部。所谓公共建筑,大部分普通人是不进去的,让他们欣赏或震惊的是其外表。构成一个城市意义丰饶的天际线的,是建筑的表皮,而不是其内部护围结构,哪怕它们是同一个东西,同一种材料,符号意义却是不同的。建筑构成公共空间(主要是外空间)的核心,表皮成为建筑艺术性的承载体,由此引发当代建筑美学的“表皮核心”理论与实践。

三、现代与后现代建筑

这个论点似乎有个难点:玻璃幕墙看起来是后现代的表皮兼内墙体二者合一,哪怕现在的玻璃幕墙都是双层以上,它依然“内外通透”,至少内外材料相同。那么,玻璃幕墙是否有上述的作用分化?

对后现代建筑与现代建筑的区别的讨论,带出许多哲学问题,尤其是20世纪70年代前后,那些自认为开拓了建筑新时代的人,一定要提出“后现代反抗现代”的诸种空间哲学理论。这种讨论似乎有个直观根据:玻璃幕墙成为后现代建筑明显的外观特征,

似乎内外空间的护围合一了。实际上,玻璃幕墙内外空间并非完全合一,内部的人朝外望,可以享受落地大窗的开阔,但是外面的人实际上却看不到内部,除非夜里开灯,造成一种透明晶莹的感觉。实际上,由于玻璃构件的各种压光处理,内外空间并非完全通透。玻璃幕墙的作用,主要是使墙体建筑材料更加轻盈美观,像央视大楼这样的大跨度架空结构,不用玻璃是不可能完成的。

在现代之前,例如在教堂建筑上。玻璃只是偶一用之,这是因为玻璃制造困难,同时,为了把玻璃架设到建筑上去所需的铁格栅的制造和维护也不容易。中世纪以来,玻璃大多用于讲述圣经故事的教堂的彩色窗子,例如西班牙塞维利亚大教堂、苏格兰格拉斯哥大教堂的窗格用马赛克拼图来讲述圣经故事。这种“透明壁画”窗子主要是室内装修的一部分,从外面看不清楚图案效果。

1851年世界第一座“全”玻璃建筑出现,那就是伦敦为举办世界博览会而建的“水晶宫”(Crystal Palace),这是世界上第一个工业化国家想在全世界第一次“工业博览会”上引起震惊,因为钢材与玻璃全是新的工业产品。巴黎不服气,在1889年举办世界博览会时,用埃菲尔铁塔——另一个钢铁表皮胜过了英国。“水晶宫”的目的是要展示工业化奇迹,远在玻璃世纪到来之前就使用了全玻璃护围。包豪斯的创办人之一格罗皮乌斯(Walter Gropius)设计的包豪斯校舍,及其最早的设计之一法古斯鞋楦厂,都用了玻璃幕墙,这证明玻璃材料与构架已经不是非常昂贵。

20世纪现代主义的建筑需要摩天大楼格局,无法满足对钢骨与玻璃技术上的需求。现代主义的建筑,是以水泥垒成方块的塔楼,现在到处可见。纽约金融区的华尔

街,以及芝加哥中心区的一些建筑早已成为地域象征,帝国大厦、克莱斯勒大厦、洛克菲勒中心等,会在曼哈顿中心区矗立下去。中国也有不少此类具有现代性特征的建筑,上海外滩借以闻名的楼群,原先的“四大百货公司”、国际饭店、上海大厦,都是其时代典型的塔楼式建筑,简洁对称,构图匀称和谐,高耸而敦实。从当时的美术设计,就可以想象摩天楼如何造就了上海都市空间的现代化。

这些大楼大都是商业建筑,明显是金融力量的自我炫耀。外滩的中国银行大楼在兴建时,原计划40层高。隔一条马路相望的“沙逊大厦”(现和平饭店)觉得被中国人的设计灭了风头,于是以其地基不够结实为由打官司,强迫中国银行大楼不能造得比它高。这些楼房背后有着资本的角力。这些巨型摩天大楼,大部分已经是钢筋混凝土结构,但是表皮依然做出垒石建筑假象。它们的美学支持是所谓“新艺术”(Art Nouveau)的机械力量。

20世纪50年代前后的建筑,具有方块式现代性风格,依然相当整齐。例如北京的友谊商店、北京饭店,南京的丁山宾馆等等。俄罗斯的最高学府莫斯科罗蒙诺索夫大学,是一座巨型建筑,与大学要求的创新灵动气氛很不协调,也完全缺乏俄罗斯建筑的民族传统。平壤105层的柳京饭店,号称“世界最高旅馆大楼”,也采用了巨无霸摩天楼风格。

中国的民族风格抵制这种现代风,形成一种特殊的“大屋顶”风格,历史最为悠久的一些中国名牌大学,例如北京大学、南京大学、武汉大学、四川(华西)大学都有这种风格的建筑。实际上,最初给现代楼房加上中式“大屋顶”的,是西方传教士。民国初年教宗专使刚桓毅(Celso Costantini)为此风格进

行辩护：“吾人当钻研中国建筑的精髓，使之天主教化而产生新面目，绝不是抄袭庙宇的形式或拼凑些不伦不类的中国因素而已。”^[11]这清楚说明此种中西合璧的“元设计”有制造空间的目的。

辛亥革命之后，中国建筑师也给现代建筑加上中式屋顶，认为这才是中国的民族色彩，此风格一直延续到20世纪50年代的大量建筑上。当时建筑界已经有许多质疑之声，梁思成指出：四角翘起的中国式屋顶，勉强生硬地加在一座洋楼上，其上下结构旨趣全然不同。设计上千篇一律，不符合现代审美的多样化要求。显然，大屋顶并不是这类建筑的功能要求，而是建筑表皮的一部分，是给公共空间营造气氛的装饰。甚至80年代末期建成的一些建筑，依然用斜坡屋顶、绿色琉璃瓦，突出这个建筑需要的“文化底蕴”。

因此，所谓后现代建筑与现代建筑的对立，在个别文化传统中，有相通之处，也有不同之处。不是说这种对立不成立，而是说当代文化发展出来的新趋势，要克服的现代性成规，是不一样的。例如玻璃幕墙并没有立即引发建筑艺术的革命性变化，纽约著名的西格拉姆大楼(Seagram Building)，是第一座现代全玻璃建筑，被很多人誉为后现代转折的象征，其实依然是现代式的巨型方盒子。1973年建成的慕尼黑BMW总部办公楼的四个圆桶状主体，充分利用了材料的轻盈性，惊险地垂吊在中央圆柱之上，但是设计上却没有出现后现代风格的轻盈。

四、后现代建筑的表皮美学

后现代建筑追求的风格，就是多风格、无(固定)风格、一楼一风格，总体精神是追求设计上的个性差异，形态各异，追求变化

流动，个性突出，无法归类，即后现代的特点。所以后现代建筑与其说是技术的，不如说是艺术的。文丘里有句名言：“我追求的是意义的丰富性，而不是意义的清晰性。”^[12]文丘里在1966年出版的《建筑的复杂性与矛盾性》里提出“后现代”不是“反现代”，而是“超越现代”(beyond Modernism)。须知，后现代理论大师利奥塔要到13年后，1979年才写出《后现代状态：关于知识的报告》，^[13]此时，后现代理论才正式启动，可见艺术家的敏感超乎哲学家之上。

不可能明确地说后现代是从什么时候开始的，哪怕是在建筑这样具体的领域。1973年完工的悉尼歌剧院是1959年开始动工的，而其丹麦设计师约翰·伍重的设计更早就确定了，所以说这座世界著名的后现代地标建筑，实际上并不是“后”现代思想的产物，而是出于建筑学家的艺术创新意识。巴黎最时尚的新区，建筑群“拉德芳斯”(La Défense)巨大的“新凯旋门”，以其浅色玻璃贴面而显得飘飘欲飞，这也是20世纪50年代的设计。所以一定要认为后现代建筑美学是某理论家创始，或以某个建筑甚至某个时期为分水岭，都是难以让人信服的。各种确定某个日期的认真努力从来没有停歇过，詹克斯(Charles Jencks)曾建议说“现代建筑死亡于1972年7月15日”，因为那天圣路易斯市一批现代建筑为了重建而被拆毁；迈克尔·格雷夫斯(Michael Graves)认为后现代建筑美学开始于1964年他们组成的“纽约五人组”——即热衷于淡色表皮的“白色派”(The Whites)——设计的波特兰市政府大厦。显然这座楼(以及其他六七十年代一批成功或不成功的设计)仍然是方块式建筑。

实际上，后现代主义建筑潮流的出现，是因为建筑材料工业和技术的突破，让已经

发展了一个多世纪的现代艺术,终于可以进入建筑这个艺术产业的最后堡垒。建筑是一个极其依靠物质技术、经济与权力,也最直接地面对大众评论的人工制品。建筑设计哪怕是艺术,也是一种最特殊的艺术,受制于各种条件,难以随心所欲。

只有在后现代阶段,建筑材料工业的发展才足以让建筑设计体现建筑师的艺术创造力,在现代材料工业之前,建筑设计关心的最重要的问题是建筑技术与投资财务,在这个前提下尽量展示艺术。玻璃及其他轻型材料创造了各种变形的条件,这二者结合起来,才使建筑朝艺术化的方向更加自由地展开。例如玻璃幕墙在工厂车间整体切割、加工装框,制作成所需形状的各种多层复杂模块,然后运到工地组装,这个技术解决了许多先前很困难的问题,让不可能的形态出现在建筑尤其是其表皮上。

表皮材料的革命,使其风格多样化。例如上面谈到的民族化方案。先前的琉璃瓦大屋顶重量过大,让基础与墙体都不得不粗大,建筑整体显得笨重,反而落入了硕大的现代方块式样之中。新表皮材料让建筑重新轻盈,反而给民族化开辟了道路。北京图书馆(后改名中国国家图书馆)新馆于1978年落成,主楼采用双重檐形式、孔雀蓝琉璃瓦斜坡屋顶。各层楼层次分明、错综配合、变化多端、大方灵动。通体以蓝色为基调,淡乳灰色的瓷砖外墙,配以汉白玉栏杆。1997年开业的郑州裕达国贸大酒店,则把奠定中国式风格的斜顶改成了纯玻璃的高层塔尖,被称为河南这个中原省向后现代打开的大门。

再如上海世博会的中国馆,有四根粗大的方柱,托起斗状的主体建筑。斗拱是层层叠加的,秩序井然,越抱越紧,4根大柱子支

撑起一个“斗冠”,斗冠由56根(象征56个民族)横梁借助斗拱下小上大的原理叠加而成。融合了中国古代营造法则和现代设计理念,诠释了东方“天人合一,和谐共生”的哲学思想,展现了艺术之美、力度之美、传统之美和现代之美。斗拱是一个极具象征性并能引发发散性思维的意象。“榫卯穿插,层层出挑”,是我国传统木构架建筑中的一个基础构件,悬挑出檐,层层叠加,将屋顶檐口的力均匀传递到柱子上。斗拱既是承重构件,又是艺术构件。古代建筑斗拱挑出屋檐最多可达4米,而此建筑用钢结构,层层出挑,斗拱伸出45到49米,使建筑形成“如鸟斯革,如翬斯飞”的态势。有不少论著,甚至教科书,说此建筑是“典型的非后现代”,因为其造型堂皇端庄、宏伟壮观,有明显的“隐喻”。其实所谓后现代建筑精神,就是表皮艺术的灵动创新,崇尚个性独创。就此意义而言,斗拱不是屋顶,整个建筑就是斗拱结构表皮作为艺术自身的展开。

既民族化但精神上又后现代的建筑表皮美学,还见于一系列建筑。例如20世纪80年代建成的厦门高崎国际机场,传统的坡顶长泻而下,有轻盈翱翔的姿态;1999年建成的杭州铁路新客站,坡顶飞檐,姿态优美。所以大屋顶一样可以独树一帜,让公众觉得别开生面。实际上后现代建筑可以吸纳任何地方色彩。拉萨贡嘎机场候机楼,表皮有浓厚的藏族文化特色;宁夏银川的“金色礼仪大厦”充满回族风采。再如科罗拉多州的丹佛机场,曾是美国最大的机场,表皮用的是草原帐篷形式,也有人说是提示落基山脉的雪顶,其实模拟什么实物并不重要,表皮造型本身再现的是自身。

民族化问题纠缠美学界久矣,显然民族化很容易被说成是“前现代”传统,其实后现

代表皮美学的真面目,贵在出其不意的差异与创新,如果要实践民族化而又要摆脱机械搬用,利用新的墙体材料,恐怕现在才是好时候。与其为“越是民族的,越是国际的”这样的口号辩护,不如拿出实绩来,尤其是建筑这样众目睽睽之下的例子。艺术可以证明口号,口号本身不能证明艺术。

另一个或许可以迎刃而解的美学问题,是雅与俗的关系,后现代空间美学不是一味“脱离群众”,让老百姓看不懂。恰恰是这批建筑学家“见俗心喜”。法国著名建筑家努维尔(Jean Nouvel)有一句奇怪的话:当他听到某些事被认为是庸俗时,他立刻会对那件事感兴趣。^[14]这位被誉为当代建筑大师的设计家,作品遍布全球四十多个国家,几乎从来不建有望成为地标的高大建筑。2017年,他建成了阿布扎比“新卢浮宫”。令世人惊愕的是,其玻璃钢花屋顶如阿拉伯花饰一样繁复,整个建筑扁平,像漂浮在海上的白色岛屿。

“不避俗”,反而冒险犯俗,实际上是后现代建筑美学一开始就有的态度。文丘里在其1972年的名著《向拉斯维加斯学习》里指出,流行俗文化已经为后现代主义开了先河。反而是现代建筑美学充满着精英与大众的对立,方块式摩天大楼以其厚重庞大拒大众于千里之外,其形成的公共空间是炫耀权力的场域。但是在拉斯维加斯,各种建筑放弃了宗教、历史、学术的权力神圣化,采取多元包容、各取所需的态度,从而让人们如“走到罗马市镇广场一般”。^[15]讨好老百姓的“俗气”,代替了拒人于千里之外的权威价值。

后现代空间艺术反对现代主义过于强调“时代精神”的意识形态,强调以分散、变异、不确定、无中心、无深度、断裂化、自由放

任、开放多元为主要精神元素。但是“一切都可行,一切都不服从”的态度,如果刻意为之,本身会变成一种否定一切的新意识形态。格罗皮乌斯担任哈佛大学建筑学院院长时,就让人搬走了图书馆中所有建筑史著作。^{[8]153}似乎任何人类历史成就都会成为后现代建筑艺术的障碍,他这种切断历史的极端态度,并不合理。后现代建筑的主要辩护士詹克斯甚至把现代性称为“法西斯主义”。利奥塔的后现代主义理论提出“反宏大叙事”,而詹克斯认为利奥塔这种理论本身就是一种“元叙事”,他说:“今天我们有了一种新的元叙事,它来自后现代的复杂性科学和新的宇宙论。”^[16]如此一来,后现代主义空间美学就走入了自设的迷宫。

这就是为什么有些后现代大师的设计,让人觉得是刻意为之。表面上任意,实际上在玩弄后现代的“低调陈述”(understatement)。贝聿铭精心设计的北京香山饭店、苏州博物馆,或许给人有点过于沉静的感觉。上海的恒基旭辉天地,是努维尔这位国际大师在中国落地的第一个实绩,用红色砖墙与玻璃建成一个多层花房,不太起眼;青岛“西海艺术湾”的55栋房子,每栋都不一样,似乎是不同时代、不同风格的建筑汇聚;同样是他设计的、位于陆家嘴最重要位置的“浦东美术馆”,就像个再普通不过的矮小方盒子,只是用了玻璃立面。这种故意为之的低姿态,反而显出一种另类傲慢,因为它有意回避把公共空间艺术化的责任。

或许所有的建筑设计师和建筑理论家,都意识到建筑最容易落入意识形态的争议,因为它是最公共的艺术,必须面向大众,也必须依靠经济与政治,几乎每一座建筑最后引发的争议都涉及公众的利益。^[17]艺术家的创新必须面对公共空间的需要。海德格尔

曾经评论说：“筑造不只是获得栖居的手段和途经，筑造本身就已经是一种栖居。”^[18]他把自己关于人的理想的存在方式比喻实例化了。这是对建筑的最高赞美，但是海德格尔此言只能用于后现代建筑，因为后现代建筑才真正能被称为艺术，能超越庸常，能让艺术家施展其独创性。相比之下，先前的建筑是日常平庸生活的一部分，每个时代最著名的建筑只是不同文明阶段社会力量的自我炫耀，哪怕用了“隐喻式”的掩饰，仍缺乏让公众觉得可以“栖居”的感情参与。

进一步说，海德格尔的比喻“诗意地栖居”，不仅适用于建筑内部，实际上更能适用于当今的城市空间变化，在“栖居”中找到诗意的，是城市空间中活动的所有的人。后现代公共建筑，表皮高度艺术化，有力地占据着城市的风景线，成为新时代精神有说服力的象征。本文列举的许多例子说明，公众建筑正在强有力地改变新时代的城市空间，使全国几乎每个城市地平线都焕然一新。这些表皮高度艺术化的建筑，注入公共空间的意义，就是后现代的时代精神。

参考文献：

- [1] 参考消息. 英媒:玉兔二号在月球发现“神秘小屋”[EB/OL](2021-12-08)[2022-07-19]. <https://mo.mbd.baidu.com/r/1llvugVFPXKo?f=cp&ruk=t92HZNzHenKOsWajhaxrDg&u=56c5207299854121>.
- [2] 赵毅衡. 文学符号学[M]. 北京:中国文联出版社,1990:94.
- [3] Charles Sanders Peirce. Collected Papers: vol 2 [M]. Cambridge Mass: Harvard University Press,1931-1958: 308.
- [4] 倪阳,方舟. 对当代建筑“符号象征”偏谬的再反思[J]. 建筑学报,2022(6):74-81.
- [5] 赵毅衡. 符号学:原理与推演[M]. 南京:南京大学出版社,2016:297.
- [6] [美]肯尼思·弗兰姆普敦. 现代建筑:一部批判的历史[M]. 张钦楠,等,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2004:256.
- [7] [美]伊利尔·沙里宁. 城市:它的发展、衰败与未来[M]. 顾启源,译. 北京:中国建筑工业出版社,1986:302.
- [8] [德]沃尔夫冈·韦尔施. 重构美学[M]. 陆扬,张岩冰,译. 上海:上海译文出版社,2002.
- [9] [德]戈特弗里德·森佩尔. 建筑四要素[M]. 罗德胤,赵雯雯,包志禹,译. 北京:中国建筑工业出版社,2010.
- [10] Ellen Lupton. Skin: Surface, Substance and Design [M]. New York: Princeton Architectural Press, 2002.
- [11] 贾志录. 刚恒毅枢机对中国天主教本地化的影响[J]. 中国天主教,2021(5):46-50.
- [12] Robert Venturi. Complexity and Contradiction in Architecture [M]. New York: The Museum of Modern Art, 1977:16.
- [13] [法]让-弗朗索瓦·利奥塔尔. 后现代状态:关于知识的报告[M]. 车槿山,译. 南京:南京大学出版社,2011.
- [14] 大师系列丛书编辑部. 让·努维尔的作品与思想[M]. 北京:中国电力出版社,2006.
- [15] [美]罗伯特·文丘里,[美]丹尼丝·斯科特·布朗,[美]史蒂文·艾泽努尔. 向拉斯维加斯学习[M]. 徐怡芳,王健,译. 北京:知识产权出版社,中国水利水电出版社,2006.
- [16] [美]查尔斯·詹克斯. 现代主义的临界点:后现代主义向何处去?[M]. 丁宁,许春阳,章华,等,译. 北京:北京大学出版

- 社,2011:24.
- [17] [美]弗雷德里克·杰姆逊. 后现代主义与文化理论:杰姆逊教授演讲录[M]. 唐小兵,译. 西安:陕西师范大学出版社,1987.
- [18] [德]马丁·海德格尔. 海德格尔演讲与论文集[M]. 孙周兴,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2005:153.

The Art of Urban Space and Its “Skin” Aesthetics

ZHAO Yiheng

(*Institute of Semiotics & Media Studies, Sichuan University, Chengdu 610065, China*)

Abstract: Architecture, often viewed as the most conspicuous human art, adorns public spaces with meaning and embodies the philosophical and cultural spirit of its era. It is the essence of what makes a city unique. Therefore, the study of the art industry must include an exploration of the artistic attributes of urban space. In postmodern architecture, it can be observed that walls increasingly differentiate into two layers, with the outer “skin” playing a significant role in the artification of urban spaces. Due to the advancements in contemporary technology and culture, urban designers and architects now have greater freedom to express their artistic creativity. Guided by postmodern semiotic aesthetics, the shaping of urban spaces has become highly individualized. This individualization allows for a more flexible approach to addressing the two major meta-design challenges: incorporating ethnic style and integrating high and low culture.

Key words: urban space; artistic significance; architectural aesthetics; glass curtain wall

(责任编辑:魏琼)