

景觀

牆、公共領域與中國建築

——從深圳大芬美術館談起

● 賴德霖

公共領域 (public sphere)，正如哈貝馬斯 (Jürgen Habermas) 所定義，是指一個獨立於個人與國家之外的公民話語場，它體現了一個公民社會的共同利益^①。自從哈氏的理論在1990年代被引入中國以後，中國的公共領域何在就成為歷史學、社會學及政治學等學科討論的一個重要問題。本文試圖通過一個關於建築的特別要素——牆——的個案研究貢獻於這一討論。然而，筆者在此關注的問題並非是中國公共領域的有與無，而是它如何成為各種社會力量爭奪話語權的一個角逐場。這些爭奪就體現於作為一種人造的空間邊界、一種可以被用於表達的媒介，因此也是一種城市的空間資源的牆面之上。牆在中國歷史，尤其是二十世紀歷史中所扮演的角色，可以為人們理解中國「公共領域」的命運提供一個極好的註解。而本研究的起點則是筆者對於深圳大芬美術館的觀察。

—

由都市實踐 (URBANUS) 建築師設計的大芬美術館位於深圳龍崗區布吉鎮大芬村的中央。近年來大芬村因其油畫複製和營銷，已經名揚中外，同時也成為中國農村產業轉型的一個成功案例。為了進一步提升該村園區的文化層次，地方政府斥資近億元興建了這座外形獨特、面積為1.7萬平方米的藝術殿堂。建築共分三層，其中一層面向村子的廣場，是建築師設想的油畫展示和展賣的場所；第二層是佔總面積一半的標準美術館，它通過一條坡道與廣場相連；第三層是一個屋頂花園，一些形如盒子的立方體或是第二層展廳的採光天井，或是可以出租的藝術工作室和咖啡屋。其間的小巷則是連接村落不同區塊的通道，使得上下學的小孩和上街購物的村民都可以在這個屋頂花園裏逗留。

* 本研究得到深圳何香凝美術館的贊助和都市實踐建築師提供的材料。在寫作過程中筆者還得到Elizabeth Grossman教授的指教，以及馮博一、徐蘇斌、李華、賀承軍、陳伯沖、朱濤、彭長歆、費文明等學友對於論文修改的反饋意見。在此謹致謝忱。

自其2007年建成以來，大芬美術館便受到建築業界和社會媒體的好評。這一設計所獲得的諸多獎項中包括2008年5月由美國《商業周刊》(*Business Week/China*)和《建築實錄》(*Architectural Record*)雜誌所授予的「中國最佳建築」獎。同年12月它還獲得了《南方都市報》「中國建築傳媒獎」的提名。提名人深圳大學建築學院院長饒小軍教授高度讚揚這座建築所擔負的多種功能，以及它對提高整個社區生活和文化質量所起的積極作用。他說②：

該項目具有強烈的現實社會意義，大芬村以其油畫複製品製造和銷售形成一種特殊產業背景，而美術館作為一項政府公共設施，試圖從一個側面促成當代藝術的介入。並通過這一公眾設施將周邊的城市肌理進行調整，在功能上把美術館、畫廊、商業、可租用的工作室等等不同功能混合成一個整體，使日常生活、藝術活動與商業設施混合成新型的文化產業基地。

事實上，大芬美術館不僅僅有着頗為周全的功能布局，它的外牆設計也深具創意。除了作為入口的西牆外，其他外牆之上都斜布着一些矩形或正方形的「圖案」。據建築師解釋，這些「圖案」來源於大芬村地圖上的建築基地，它們是村落的歷史空間在這座美術館上的「投影」。建築師還設想，當地的藝術家可以把這些方框當作畫框而將自己的作品陳列於其中，為建築的最終完工添上最後的一筆③。

大芬美術館牆面設計的立意值得注意，是因為它不僅僅充當了劃分內外空間和間隔藝術展場與外部村落之間的邊界，而且還是當地藝術家展現和表達自己的一個媒介。在筆者看來，要理解這個牆面的獨特的社會意義，就必須理解牆與現代中國社會發展和城市視覺文化的關係。具體而言，就是各種社會力量對於牆這種具有媒介特點的載體、公共領域和空間資源的利用、爭奪及控制。



大芬美術館 (URBANUS都市實踐提供)

二

牆在中國建築中有多種形態，如院牆、坊牆、城牆、甚至「國牆」——長城。它們的基本意義是分別空間內外的邊界。所以東漢時期編纂的《釋名》一書解釋說：「牆，障也，所以自障蔽也」。同時期編纂的《說文解字》也引用《左傳》語解釋說：「人之有牆以蔽惡也。」這些解釋無疑強調了牆的防護功能，不過與河流山川等自然邊界不同，牆是人造之物，有人為的形態和界面，因而也就具有社會性。墨子說「宮牆之高足以別男女之禮」，就是認為宮牆的高矮要以禮制上要求的隔離男女為標準。當代傑出的中國建築歷史學家陳志華教授則注意到，高牆圍合的深宅與貞節牌坊是徽州地區在明清時期並存的兩個重要建築現象。他認為，當地住宅的封閉性不僅僅是出於徽商財不外露的心理，而且是為了防止自己經商在外時家眷與外人的接觸和交往^④。今天，在中文裏「高牆」和「紅牆」已經是權力和等級的象徵。

除了間隔作用外，牆本身還有一個重要特點，即它具有一個可見的外表面，因此它可以像紙和畫布一樣成為一種用於表達的媒介。在中國歷史上，以牆為表達媒介的實例不勝枚舉，如梁朝張僧繇「畫龍點睛」、唐朝李白的「眼前有景道不得，崔顥題詩在上頭」等故事都與此有關。在中國，由牆產生出來的藝術形式還包括壁畫、壁塑、磚雕、石刻、以及刻字，等等。傳統建築中的影壁就是一種具有表現功能的特殊牆體。而在明清商業建築中，還有一種被稱為「拍子」的鋪面設計，它的特點是以女兒

牆作為建築立面向上作延伸，並在女兒牆上刻寫或懸掛商鋪的招牌和廣告。

建成於清光緒二十年(1894)的廣州陳氏祠堂和書院是一個充分體現中國建築的媒介性的一個極好的實例。它的裝飾採用了石雕、磚雕、木雕、陶塑、灰塑、銅鐵鑄以及彩繪，在題材上有吉祥圖案和歷史故事，如「多子多福」、「和合二仙」、「獨佔鰲頭」、「年年有餘」、「三羊啟泰」、「郭子儀祝壽」、「龍王八仙朝玉帝」、「夜宴桃李園」、「榮歸故里」等，充分傳達出陳氏家族的生活理想，也反映了建築的地域性與文化特殊性^⑤。這個建築群還頗有代表性地說明，中國傳統建築的表意方式主要不是依靠類型上的差異，而是靠裝飾於結構體外表的偶像性(iconic)雕刻和指示性(indexical)文字。本雅明(Walter Benjamin)說過：「不經意和專注(distracton and concentration)截然對立。……建築代表了一種藝術類型，公眾對它的接受可以在不經意間實現。」^⑥事實上，牆壁裝飾和城市公共藝術都具有這種特點。

牆作為一種媒介進入公共領域後便會與國家權力發生聯繫。中國傳統建築牆壁裝飾的內容，通常包括對於福祿壽喜生活的祈禱和對自然環境的讚頌，以及對於儒家的道德倫常和佛道義理的宣揚。這些牆面是建築所有者的公共形象或臉面，因此很難想像，在極權控制或福柯(Michel Foucault)所謂「規訓與懲罰」機制無比發達的中國傳統社會，民眾能夠或敢於在牆面上表示出對於國家權力的任何不滿。《水滸傳》第三十九回「潯陽樓宋江吟反詩」就是一個因在公共場所題詩而

肇禍的故事。可以說，一個專制社會與公共性牆體的關係和它與其他公共媒介的關係一樣——就是獨佔。

對牆的爭奪使它在中國現代時期被賦予了較之以往任何時期更為豐富的視覺文化含義。如在中西文化碰撞和交流的歷史裏，建築牆體的風格常常是文化認同的表現。在民族主義的話語裏，長城——一座特殊的牆——就是中華民族的象徵^⑦；而在中國革命的話語裏，「土圍子」，即以土或磚石為圍牆的寨堡，是反動勢力據點的代名詞。中國現代藝術家石魯的版畫《打倒封建》(1949)描繪農民隊伍衝入高牆聳立的地主莊園，就是推翻封建制度的一個形象表現。另一位藝術家彥涵在他的版畫《向封建堡壘進軍》(1948)中也採用了同樣的象徵手法。他更在畫面中景的牆壁上刻畫了「耕者有其田」的標語以及「中國土地法大綱」的布告，進一步強調了農民運動對於牆的佔領與利用。

在中國現代化的過程中，牆也因其封閉性而成為改造的對象。近代以來各地紛紛發起的拆城築路運動就是對於傳統城牆的障蔽功能的徹底否定，充分體現了周錫瑞 (Joseph W. Esherick) 所說的「經濟發展的新理念對於強調安全性的舊認識的勝利，以及從控制人和物的流通到促進這種流通的轉變」^⑧。而在1949年以後北京城牆的拆除與保護之爭中，拆城派的主要理由也是「城牆是古代防禦的工事，現在已失去了功用」，「城牆是封建帝王的遺迹」和「城牆阻礙交通，限制或阻礙城市的發展」^⑨。可以毫不誇張地說，在中國現代建築史上，沒有任何其他建築要素具有和牆一樣重要的社會文化關聯。

中國近現代發生的革命在很大程度上是需要教育民眾、發動民眾、影響民眾的群眾運動，因而也最需要能夠接近民眾、便於民眾接受的宣傳方式。牆的媒介性被種種群眾運動利用，創造出眾多與牆有關的「藝術」，其中如標語、壁畫、海報、宣傳畫、牆報、甚至大字報。相比外來的和精英式的城市雕刻，它們更便捷易行，所以成為了現代中國最為普及的「公共藝術」。這些新的藝術形式最主要的功能就是把一種空間資源轉變成為一種可以用來服務於政治的政治資源。民國時期的蘇州就是這樣一個例子。1928年，一位旅遊者這樣評論它的城市改造^⑩：

最亮眼的，那牆壁上藍底兒的白字和屋頂上的紅青白三色或青白亮色的旗兒；還有，無論甚麼處所——茶樓，酒館，浴室，理髮店，以至妓院，在從前張掛「天官賜福大三星」和「生意興隆通四海，財源茂盛達三江」或「皇恩家慶，人壽年豐」的地方，都換上了「孫中山先生像」和他老所遺給同志者「革命尚未成功，同志仍需努力」的兩句格言；雖然，「歌舞升平」，「賓至如歸」，「紫氣東來」，仍然可以找着，但終是少數中之極少數。

作為一種政治資源，牆面公共藝術必然要受到政治的干預。1938年，藝術家鍾靈在延安書寫「工人農民聯合起來爭取抗日勝利」的巨幅標語，在寫「工人」兩字時，他感到與相鄰的繁體「農」字相比筆畫太少，很不對稱，便借用傳統隸書的寫法，把「工人」兩字寫成了工字轉兩個彎，人字加三撇的形狀。1942年2月延安整風運動期間，毛澤東作了題為〈反對黨八股〉的

著名演講。在講到黨八股的第三條罪狀「無的放矢，不看對象」時，他提到了這條標語，說這是存心不要老百姓看，並說：「這位同志是古代文人學士的學生是無疑的了，可是他卻要寫在抗日時期延安這地方的牆壁上，就有些莫名其妙了。」^⑩這則中國現代藝術史上的著名故事說明，在政治家的眼裏，公共藝術在形式上必須易於公眾認知，而任何有悖於這一要求的藝術家個人表現都不值得鼓勵。

中華人民共和國成立以後，更多的專業藝術家和美術愛好者被派赴農村，參與到書寫標語和繪製宣傳性壁畫的活動之中。如1958年初，著名畫家古元與人民美術出版社的二十五位編輯和畫家分別前往河北遵化、江蘇高郵等縣，深入村社繪製壁畫。應遵化縣委要求，古元據該縣擬發的大躍進標語口號繪製了每幅長達幾米至十幾米的宣傳壁畫。而河北昌黎縣還組織起一支由美術教師、民間藝人、俱樂部骨幹為主體的美術創作隊伍，共2,000多人，在半個月的時間裏創作壁畫6.5萬多幅，成為全國著名的「壁畫縣」^⑪。當時的一首詩歌更描述了壁畫的普及程度和社會功能：「社會主義新壁畫，新農村裏把根扎。農民熱愛新壁畫，村村都把壁畫畫。躍進車，躍進馬，處處都是躍進畫。新壁畫，會說話，教育人心向燈塔。」^⑫這些藝術家和美術愛好者的行為是國家對於農村社會公共領域佔領的一種表現——這些壁畫不在寺廟內而在建築臨街的外牆上，題材上也不是宗教的神祇和傳說中的故事，而是對於國家的政策和方針的圖解，因此無論在空間形式還是在內容上，都堪稱是中國壁畫傳統的革命^⑬。

中國現代史上另一種對於牆壁的大規模利用是「大字報」。它是大量發表而又不需官方審批，也不必代表當權者意願的文字，因此曾經是民眾自由表達的工具。為了便於公眾觀覽，大字報在視覺上的突出特點是「大」，並在傳播方式上借助了公共空間，特別是建築物的牆面。大字報的起源大概可以上溯至1925年孫中山逝世時民眾的悼念活動，當時由標語和對聯構成的「大字報」牆在孫的葬禮上成為了書報之外，不同社會團體甚至個人自發表達的另一重要媒介。

不過大字報的泛濫和高潮無疑是在文化大革命時期。1966年5月25日，北京大學哲學系黨支部書記聶元梓等人在校園裏貼出一張大字報，攻擊中共北京市委大學工作部和北大黨委主要負責人。6月1日，毛澤東決定由中央人民廣播電台向全國廣播這張大字報，並稱讚它為「全國第一張馬列主義大字報」、「二十世紀60年代北京公社的宣言」，8月9日又公布十六條規定：「要充分運用大字報、大辯論這些形式，進行大鳴大放。」大字報於是迅速在全國範圍內形成鋪天蓋地之勢。最終在1978年2至3月舉行的第五屆全國人民代表大會第一次會議上，「四大」——大鳴、大放、大字報和大辯論，被新通過的《中華人民共和國憲法》列為「社會主義民主」和「人民的民主權利」。

由於大字報得到了最高領導人的肯定，而且其張貼並不需要經過特殊的審批程序，所以在文革時期它使得牆成為一種最為社會所共享的空間資源和「公共領域」。而在文革結束不久，這一資源和領域很快變成了民間訴求與國家意識形態角逐的戰場，北

京西單「民主牆」的興廢就體現了這一角逐。該牆原是西單商業街與北京最重要的東西大道長安街路口東北側一段高約2米，長約200米的圍牆。從1978年11月開始，它被民間人士用來張貼表達政見的文字。翌年11月，五屆人大二次會議作出取締決議。12月6日，北京市革命委員會發出通告，規定除在自己所在單位張貼大字報外，所有大字報一律集中到月壇公園，且要填報真名和其他資料，禁止在西單牆和其他地方張貼大字報。1980年2月，中共中央十一屆五中全會認為，「四大」沒有起到保障人民民主權利的積極作用，相反妨礙了人民正常地使用民主權利。同年9月，五屆人大第三次會議取消了《憲法》第四十五條中公民「有運用『大鳴、大放、大辯論、大字報』的權利」的規定^⑥。牆作為一種表達不同政見的媒介在中國也因此失去了合法性。

取大字報而代之的是另外兩種牆壁媒介——牆報和廣告，它們的觀覽方式與其他城市公共藝術一樣，都意在使民眾於「不經意」間接受。牆報是由政府發布或經官方認可的圖像和文字。它在中國城鄉公共空間中的出現，應該不晚於1958年藝術家赴河北農村繪製壁畫。改革開放以後，最為著名的官方牆報大概是由中共深圳市委宣傳部樹立，以「堅持黨的基本路線一百年不動搖」為題的巨幅鄧小平壁畫像。這是一個面積達300平方米的獨立牆面，位於深南路和紅嶺路交匯的一個佔地約1.4萬平方米的廣場^⑦。它延續了中國建築的影壁傳統，突顯了畫面的公共性和紀念性。更多的牆報或依附於建築物，或沿街獨立，但在設計上大多有防雨的玻璃罩和檐口

以及照明設施，它們是為陳列內容提供的安全保證和為觀覽者提供的方便條件，充分顯示出政府部門的認可與支持。

商業廣告曾普及於二十世紀上半葉的中國各商業城市。但從1950年代以後，隨着政府對工商業的社會主義改造，計劃經濟取代市場經濟，以市場推銷為目標的商業廣告於是在中國的公共空間中銷聲匿迹。取而代之的是政治性的標語、海報和宣傳畫。隨着1970年代後期的改革開放，中國市場經濟復興，廣告也重新出現。1979年1月14日，上海廣告公司廣告科三十八歲的丁允朋在《文匯報》上發表題為〈為廣告正名〉的文章，稱廣告並非「資本主義生意經」，公開為廣告辯護。該文堪稱是中國廣告業恢復的第一聲號角，迅即引起全國性反響^⑧。廣告的播布依賴於媒介。今天，除廣播、電視和互聯網之外，建築的牆面是廣告利用的又一重要媒介，牆面廣告因此也成為當前中國城市視覺文化最重要的內容之一，其本質就是將一種空間資源轉變成為一種商業資源。

位於國家圖書館對面、由日本久米株式會社設計，1988年建成的北京奧林匹克飯店外牆面的變化突出地反映了這種空間爭奪。對於這棟建築，筆者曾在1999年為《20世紀中國建築》一書所寫的介紹中寫道^⑨：

奧林匹克飯店的體型簡潔，色調為青藍色。後現代主義風格的立面顯出古典的意味。底部兩層公共用房構成了立面上的基座，客房層是牆身，凸出的採光天棚構成了屋頂。東西立面也因客房的朝向不同有開窗、有實牆而自然分出左中右三段。平整的牆面利用走廊盡

端窗戶的斜面，構成了東西立面上兩條凹槽，把塊面之間的關係交待得非常清楚，整體關係十分有機。採光天棚的山花為「複斜式」(gambrel)，也是西方建築的傳統語彙。上部的缺口令人想起菲利普·約翰遜(Philip Johnson)設計的紐約AT&T大廈上的破山花(broken pediment)。建築的外牆板貼青藍色反光面磚，有標準的單元分割，每個單元上有三種色調的條帶，構成立面整體上的水平線條，也暗示了樓層，以及窗上牆、窗下牆的位置。……奧林匹克飯店的設計使人想到日本著名建築師槇文彥的一句名言：「從細部處理可以看出建築師是否成熟。」

但是十分遺憾，因經營不善，資不抵債，奧林匹克飯店2003年被拍賣，轉而變身為寫字樓，之後繼續被分租給不同業主。現在覆蓋在建築外牆上的廣告有：「中外交流大廈」、「九州商務酒店」、「富錦天酒樓」、「湘彬食府、新派湘粵海鮮」、「北京烤鴨」、「中遠大晶汽車租賃」、「廣東茶市」、「四季溫泉、專業足療」等。這些廣告



北京街頭的「小廣告」(賴德霖攝)

是各家企業自身形象的表現，它們服務於各企業自身的商業利益，而這種利益的代價卻是建築原本純淨完美的外觀。

另一個充分體現當前城市牆體爭奪戰的現象是中國城市街頭張貼的種種「小廣告」。這些小廣告散布的信息多為非法的刻章、辦證、開發票，以及曖昧的尋友與招租。它們的泛濫不僅嚴重影響了市容，還對公共設施造成了破壞，以致被社會大眾形象地稱為「城市牛皮癬」。但令人奇怪的是，許多市政部門並無意按照廣告上提供的聯繫方式追蹤源頭，根除打擊，僅僅交由清潔工鏟刮清洗，治標而不治本，其治理力度與嚴禁「反動標語」大相逕庭^⑩。如何對待城市中和建築上的廣告，實際上反映了城市主管部門以及業主對待城市空間與建築環境的態度，同時也測試着他們對於二者的控制能力。這些小廣告似乎告訴人們，中國城市空間中的許多牆面雖非私有，卻也並非法律意義上的「公共領域」。它們看似缺少明確的所有權而處於一種「三不管」的狀態。地方政府並不甚介意它們對於民眾利益的侵犯(這種侵犯還包括各種違章建築和行為對於城市人行道的蠶食)，而只有當它們被用於挑戰國家的意識形態時，這些「公共利益代表」才會以專政的手段重新宣示對於它們的「主權」。

1990年代以來，牆體本身也是中國城市商業開發熱潮中的空間爭奪戰的體現。最著名的一個案例就是1993年3月北京大學南校牆的拆除。當學校當局決定將約600米長的南牆推倒，改建為商業街時，一位在校的青年學生曾很激進地說：「這是一個大悲哀，從現在起，北大不會再出現一個純正的

學者。」而當時北大主辦房地產開發工作的黨委副書記則回應說，推牆之舉是北大正在「更新觀念」的結果。有媒體報導說：「不管願意不願意，象牙塔的概念在這裏消失，而素以重學術、重政治著稱的北大人將與市場經濟結緣」。《文匯報》則大膽斷言「北大告別的不僅僅是一堵圍牆，也許還是一個圍牆的時代」^②。對於建築和城市史學家而言，北大南牆的拆除再現了宋朝京城汴梁因市場經濟的發展導致隋唐以來以坊牆為格局的城市里坊制解體、商業街出現的歷史。

三

具有象徵意味的是，中國當代實驗藝術的最初興起就體現出一種對於牆——一種公共媒介，具體說是一種展覽空間——的爭奪。1979年，當一批反叛的前衛藝術家的作品被作為美術界的官方代表中國美術館拒絕之後，他們選擇了美術館的圍牆作為展覽的場所。這一展覽即「星星畫展」^③。此後我們不斷看到中國當代藝術家有關「牆」的創作。例如，徐冰的《鬼打牆》(1992)用拓片的方式將長城這座特殊的牆的實體性轉變為平面性，將室外的磚石構築物變成室內紙墨的裝置，也將一個國家的象徵變成一個私人藝術家的收藏，黑墨白紙既揭示出長城帶給人們的壓迫感，又消解了它神聖的紀念性^④。又如，宋冬的家毗鄰一位高級官員的深宅大院。高大的圍牆體現着這位官員的身份和等級，也對外封鎖着他的所有秘密。取意中國古典小說中的包裹神秘「妙計」的錦囊，宋冬的裝置作品《洩密》(1995)將一連

串布袋吊掛在高牆之外，並將象徵那些「秘密」的冰塊置於其中。隨着時間的流逝，冰塊融化，「秘密」洩出，高牆代表的權威於是與冰袋顯現的空虛形成強烈對比。這個作品在質疑了等級和國家權力的同時，也挑戰了其背後的霸權。當人們發現所謂的「秘密」不過是一灘灘水時，便不禁會對那看似神秘的高牆置之一笑。

當前，牆也是政府、房地產商和業主與居民衝突的一個前沿戰場，它也因此成為中國當代藝術中的一個重要題材。藝術家展望在北京已經被地產商粗暴拆毀的古建築牆體上用油漆仔細地溝縫，彷彿在為一位逝去的親人作最後的整容，以恢復她應有的尊嚴。張大力說：「許多事情正在這個城市中發生：拆、建、車禍、性、酗酒，以及無孔不入的暴力。……我選擇了這些牆。它們是投射了城市表演的屏幕。」他的系列「塗鴉」作品是他與北京城的「對話」，他也在作為公共領域的牆面上留下了個人的印記^⑤。黃銳的作品《拆那》(2007)將中國的英文發音“China”解讀為「拆那」，更是一針見血地展示了當前中國因急速的城市土地開發而呈現的一種頗具強權和暴力傾向的國家形象。簡言之，這些當代藝術家的作品都以牆為創作的出發點，通過不同方式的與牆的對話，表現出對於權力的質疑與諷刺，也抗議着商業主義給各種由牆體構成的歷史建築和民眾財產所帶來的破壞。

在中國現代建築史上，許多公共建築的外牆依然是意義表達的媒介，但是展示意義的手段大多並非前述的偶像性雕刻和指示性文字，而是具有象徵性(symbolic)的元素所產生的風格，如民族風格、現代主義風格、後

現代主義風格，以及歐陸風格。這些風格無疑是業主文化理想的體現。值得注意的是，這種追求並非僅僅是建築設計初始的風格定位，還包括建成後變換建築外觀的「立面改造」。立面改造在當代中國建築和城市改造運動中頗為常見，它使得業主可以在不大規模更動原有結構的前提下，調整價值取向，重新獲得符合當下審美的建築造型²⁹。而城市主管部門也在利用這一手段整頓市容，重新定義城市的風貌認同。

在中國近年來的建築設計中還有兩種理念對於建築的外牆效果頗有影響，一是「建構論」，二是「表皮論」。它們是間接從西方著作或直接被外國建築師引入的設計概念，前者強調結構和材料的有機與完美，反對建築之外的種種附加意義；後者則強調建築外牆面獨立於結構體系的自主性，它使得建築師可以擺脫結構的束縛去創造富有想像力和個性的外牆。儘管兩種理念對於建築表意問題的態度並不相同，但它們都堅持建築的自主性和建築師對於作品的理解與控制，反

對使用者對於設計的添加和改動。就像一件藝術品，這類建築的最佳狀態通常是在完工之後和使用之前。

四

大芬美術館的外牆強調的是平面構圖的抽象特徵，而非具有明顯光影效果的雕塑感。方形或矩形的基本形態為畫框整體的構圖帶來了統一性和秩序感，但方框大小的變化和斜置又為這一構圖加入了任意性和隨機性。不同於建構論和表皮論對使用者參與的排斥，按照建築師的預想，大芬美術館的外牆將是一個政府許可、公眾參與、建築師與藝術家之間互動交流的領域，因而體現了一種包容和開放的姿態。大芬美術館自覺地將自己作為公共媒介／載體，在表現自己的同時也主動允許使用者和公眾的參與和表現。

借用藝術批評家格林伯格 (Clement Greenberg) 的概念，大芬美術館的建築設計或可被視為一種頗為精英化的



大芬美術館廣場的大型浮雕 (張雲攝)

「前衛藝術」，而由當地藝術家填充的油畫複製品則是所謂的「媚俗藝術」。在這裏，兩種不同趣味的藝術將相互兼容、平等相處。這種關係不是獨佔，也不是爭奪，而是自覺地將公眾的表達當作自身價值實現的一個有機部分。這種兼容體現了一種頗具中國特色的審美方式，即為觀者提供多層次接受和賞析的可能。如同中國近代海派趙之謙、吳昌碩與北京齊白石的繪畫，它們的花卉翎毛題材及吉祥如意主題可以滿足社會大眾的審美趣味，而其對情趣的追求和古拙雄勁的書法的借鑒又是精英式文人繪畫的目標。他們的畫不因抽象而排斥象徵，也不因象徵而拒絕抽象，其結果便是雅俗共賞。對於大芬美術館外觀的品評，可以想像，也將具有同樣的可能。

大芬美術館建成於2007年，但在這個已經成為了一個公共媒介的牆面上，建築師讓藝術家展示他們自己作品的願望，卻遲至2010年8月才得以實現。作為上海世博會深圳案例館官方活動的一部分（中國深圳大芬國際壁畫邀請展），五十位國內外壁畫藝術家受邀創作^②。他們的作品在風格上頗為當代，內容和色調也有意凸顯市井的豔麗和詼諧，不過整體效果強調的無疑還是皆大歡喜的輕鬆與明快。而先期實現的則是由當地政府投資近500萬元，位於美術館南側一堵面積達810平方米的巨大紅砂石擋土牆上的浮雕。浮雕題為「西方美術史話」，內容取自古羅馬直到二十世紀初期——具體說是立體派和野獸派——的雕刻和繪畫^③。這是一個已經得到中國教育當局認可的美術史敘述。它在材料上的永久性、尺度上的紀念性、色彩上

的象徵性，乃至那些被再現的藝術品陳列方式的正規性，與相鄰大芬美術館牆壁上的繪畫陳列構成明顯對比。不難看出，大芬美術館已經成為一塊試金石，因為它見證了並將繼續驗證一個公民社會的開放程度。它還將促使人們思考，作為一種媒介和空間資源的牆，乃至更大範圍的社會公共領域，將會被誰來用，怎麼用？

註釋

① Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger (Cambridge, MA: MIT Press, 1989).

② 饒小軍的提名理由，參見〈大芬村美術館〔最佳建築獎提名〕〉（2008年12月1日），南都網，http://nd.oooo.com/cama/200811/t20081127_921219.shtml。

③ 筆者對大芬美術館主要設計人孟岩建築師的採訪，2008年5月21日。

④ 陳志華：〈難了鄉土情——村落·博物館·圖書館〉，《建築師》，1994年第59期，頁47-55。

⑤ 參見黃渺章主編，廣東民間工藝博物館編：《陳氏書院》（廣州：廣東旅遊出版社，2007）。

⑥ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations: Essays and Reflections by Walter Benjamin*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 217-51.

⑦ 詳見Arthur Waldron, "The Great Wall Myth: Its Origins and Role in Modern China", *The Yale Journal of Criticism* 2, no. 1 (1988): 67-104。

⑧ Joseph W. Esherick, "Modernity and Nation in the Chinese City", in *Remaking the Chinese City: Modernity and National Identity, 1900-1950*,

ed. Joseph W. Esherick (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000), 7.

⑨ 梁思成：〈關於北京城牆存廢問題的討論〉，原載《新建設》，第2卷第6期（1950年7月）。參見《梁思成全集》，第五卷（北京：中國建築工業出版社，2001），頁85。

⑩ 胡兒：〈蘇州〉，《貢獻》，第3卷第3期（1928年6月25日），頁34-48。

⑪ 孟紅：〈鍾靈：一個與新中國開國大事相關聯的人〉（2009年10月23日），中國共產黨新聞網，<http://dangshi.people.com.cn/GB/85038/10246007.html>。

⑫ 廖國柱：〈大躍進時期的新壁畫與宣傳畫〉（2008年3月24日），博寶藝術網，<http://news.artxun.com/bihua-698-3488704.shtml>；姜維樸：〈1958年「黎河美術學校」的往事〉，《中國美術館》，2007年第1期，頁107-108。

⑬ 陳履生：《新中國美術圖史》，上冊（北京：中國青年出版社，2000），頁67。

⑭ 這些壁畫在當時被稱為「新壁畫」。參見力群：〈新壁畫的出現是一件大事〉，《美術》，1958年第8期。轉引自陳履生：《新中國美術圖史》，上冊，頁65。

⑮ 羅平漢：〈不寒而慄的歷史——大字報在中國的興衰〉（2007年3月28日），新浪論壇，<http://forum.book.sina.com.cn/thread-1543266-1-592.html>；胡績偉：〈胡耀邦與西單民主牆〉（2004年4月19日），看中國網，www.kanzhongguo.com/node/64125。

⑯ 宋毅、周敏、薛世君：〈深圳鄧小平畫像廣場換新畫像〉（2004年8月16日），新華網，http://news.xinhuanet.com/newscenter/2004-08/16/content_1797271.htm。

⑰ 本刊編輯部：〈中國廣告大門徐徐打開〉，《小康》，2008年第10期，頁61。

⑱ 楊永生、顧孟潮主編：《20世紀中國建築》（天津：天津科學技術出版社，1999），頁390。

⑲ 2007年7月31日，即第二十九屆奧林匹克運動會開幕前一年，北

京石景山區民防局與區「08」環境辦曾聯合舉辦老山奧運場館群外圍保障工作實戰演練，「拆除反動標語」就是六個演練科目之一。演練照片顯示一位頭戴鋼盔的防暴警察正在一個由警察保護的「作案現場」扭送一位看似張貼「反動標語」的戴眼鏡年輕人。參見石景山區防空防災信息網，<http://minfangju.bjsjs.gov.cn/gzdt/8a8481cb1415559801141f1d6cd50010.html>。

⑳ 王佳航：〈北大為何推倒商業街重樹南牆〉，《經濟日報》，2001年7月12日。

㉑ 目前一些英文著作將星星畫展翻譯成“Star Exhibition”，但以筆者之見，「星星」二字當取自毛澤東的名句「星星之火，可以燎原」，所以反映了前衛藝術家對於新藝術的堅定信念。

㉒ Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 31-34.

㉓ Wu Hung, *Making History: Wu Hung on Contemporary Chinese Artists* (Hong Kong: Timezone 8, 2009), 47-57.

㉔ 立面改造的對象大多是1980年代之前純粹「功能主義」的建築，但也不排除一些並不久遠和並非尋常的設計，如最近清華大學建築學院就計劃在2011年百年校慶之前，改造由原建築學院院長設計、1996年落成的建築館的立面。參見〈清華建築館立面改造方案徵集〉，清華大學建築學院網，<http://arch.tsinghua.edu.cn/chs0/>。

㉕ 〈50位壁畫藝術家為大芬美術館「刷牆」〉，《南方日報》，2010年8月29日。

㉖ 〈歷史名人「栩栩如生」演繹西方《美術史話》〉，《深圳商報》，2008年5月15日。

賴德霖 芝加哥大學中國美術史博士，路易維爾大學美術系亞洲美術助教授。