

基于美学基础上的丑陋建筑研究

On Ugly Buildings under the Theory of Aesthetics

王发堂 | WANG Fatang 韩雨菲 | HAN Yufei 周琪雯 | ZHOU Qiluan

中图分类号: TU-026 文献标志码: A 文章编号: 1001-6740 (2022) 05-0066-07 DOI: 10.12285/jzs.20220108001

摘要: 本文首先从感觉学(即美学)层面探讨了“丑陋”的研究历史,阐释“丑陋”的内涵变化历程。其后,本文总结出感觉学上的“丑陋”的多重意义。从三个方面来讨论丑陋建筑的判断的标准,并对建筑畅言网的丑陋建筑标准进行了分析。最后指出丑陋建筑应发挥批判功能,促进建筑学发展与普及。

关键词: 感觉学、丑陋、历史、内涵、标准、批判

Abstract: This paper first discusses the history of ugliness research from the perspective of aesthetics, and explains the connotation and the history of ugliness. After that, we summarize the multiple meanings of ugliness in aesthetics. This paper discusses the judgment standard of ugly buildings from three aspects, and analyzes the standards of the ugly buildings which are list on the website of *archcy.com*. Finally, it points out that ugly buildings should play a critical role to promote the development and popularization of architecture in our time.

Keywords: Aesthetics, Ugliness, History, Connotation, Standards, Criticism

建筑畅言网自2010年以来组织“丑陋建筑”评选,在社会上掀起了较多讨论。可以说,建筑畅言网的活动证明是非常应时的。其实在国外也有类似的评选活动。在英国,20世纪中叶也出现过类似的丑陋建筑评选的活动——反丑陋活动(Anti-Ugly Action),鼓励民众选出一些建筑作为反丑陋标识^[1]。

对于建筑畅言网的“丑陋建筑”评选,很多建筑师提出了疑问,即基于主观审美造型,专家却能弄出客观的结论。建筑畅言网评委们列出了评选“丑陋建筑”的9条评选标准,而这些标准偶然性大于必然性,基本上缺乏系统性,显然依据这些标准无法梳理出“丑陋建筑”的概念。其中一位评委周榕曾撰文《再造文明认同——“中国十大丑陋建筑评选”的多维价值》,谈到了评

选的意义与价值^[2],但文章未提到对“丑陋建筑”的明确定义或看法,而如果没有相对清晰的“丑陋建筑”概念梳理,就很难产生权威性的评选。

本文就是基于这种疑问而开展的研究,试图梳理人类历史上曾经出现过的关于丑陋概念以及其演变史,试图界定出丑陋建筑的大致意义与范畴,由此让普通民众或者专业的建筑师能够获得对丑陋建筑的内涵把握并由之发展出“丑陋建筑”的判断标准。

一、“丑(陋)”研究史简析

卡尔·罗森克兰兹(Johann Karl Friedrich Rosenkranz, 1805—1879)的《丑的感觉学》(*Aesthetics of Ugliness*) (以下简称为《丑学》,

作者:
王发堂, 武汉理工大学土建学院副教授;
韩雨菲, 武汉理工大学土建学院硕士研究生;
周琪雯, 武汉理工大学土建学院硕士研究生。

湖北省社科基金“不完美性理论——阿德里安·福蒂的思想研究”(2020[295])。

1853年,图1)是少有的几本以“丑”为主题的研究专著^①。罗森克兰兹是黑格尔学派的哲学家,也是黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831)的学生^{[3][4]},他的观点继承了黑格尔的美学(其美学严格来说是艺术哲学)精神。

黑格尔认为“美是理念的感性显现”^[5],而美学,正如《丑学》的英译者安德烈·波普(Andrei Pop)调侃道:“是18世纪笨拙创造的一个词,囊括艺术、快感和感觉并融为一体。”^[3]

黑格尔在艺术中排除了丑,而罗森克兰兹在现实中(包括艺术中)接纳丑而发展出“丑的感觉学”,即丑学。罗森克兰兹认为“丑是美的否定”,更准确地说,基于关系倒错,其成为美的对立面^[6]。罗森克兰兹把美、丑和滑稽看成一个系列,丑位于美与滑稽的中间^②,认为美处于丑的入口端,而滑稽处于丑的出口端,美与丑相互排斥,而滑稽与丑很友好^[3],滑稽的概念包含丑的内涵。罗森克兰兹在其后讨论了三种丑的表现方式:无正形(Formlessness)、不恰当(Incorrectness)和畸形(Disfiguration, or Deformation)。罗森克兰兹的丑学理论可以推演出两个结论:一是丑为理念与感性的冲突(黑格尔美是理念的感性表现形式的衍生);二是丑的研究范围包括艺术在内

的现实域,或者说,丑相对于美而言,更为基础或者更为广泛,这种现象为后来的研究定下了一个基调。

德国哲学家阿多诺(Theodor W. Adorno, 1903—1969),在《美学理论》中提出,“根据传统美学,丑的事物与支配作品的形式律相冲突”^{③[7]}。这就是说丑(陋)的事物,与控制该事物的概念所潜在的形式相矛盾,就会出现丑(陋)。阿多诺在回顾丑的概念起源时指出“丑的事物是历史的和中介的范畴”,在原始部落时期,人们崇拜的对象(图腾)以及舞蹈时戴的面具所体现出来的古代的丑,是对恐怖的实体性模仿。随着文明的发展,恐怖性逐渐淡化、主体性逐渐增强,古代艺术中的丑的特征演变成禁忌的目标。随着主体性进一步增强,如文艺复兴中人文主义的高扬,丑不再是属于信仰的范畴,因而逐渐开始展露出自己^[7]。启蒙运动之后,理性启蒙导致世界的祛魅,诸神隐退与神话失势,宗教降温,精神世界不再压抑。同时工业革命增强人类控制力,大自然与野兽不再是人们恐惧的对象,也就是说在精神世界与现实世界不再恐惧了。进而言之,丑或丑的事物对人无害(或者说在人类可控的范围之内)时,人类才有可能开始慢慢欣赏丑与丑陋的事物。在美学史上就表现为丑的感觉学的兴起。

意大利著名哲学家翁贝托·埃柯(Umberto Eco, 1932—2016)也曾经写过《论丑陋》(On Ugliness)一书,但有人指出埃柯不是该书的作者,而是该书的“策划与监理人”^[8]。该原著意大利书名为《丑陋的历史》(Storia della Bruttezza),书中把“丑”分为丑本身、形式丑和艺术描绘的丑^[9],并对历史上把丑与道德上的“恶”(sin)或感觉上厌恶等内容进行了简要的讨论^[9]。在这本书之外,埃柯表现出了哲学家的深刻:“美有时很无聊……丑则无可预计,带有无穷的可能性。美丽有穷尽,丑陋则无边,如同上帝(无处不在)。”^[10]在这里显示出美与丑的关系,即丑为普遍性而美为特殊性的观点,这与罗森克兰兹在现实中发展出丑学既是相互呼应的,同

时又是一种拓展。

格勒逊·亨德森(Gretchen E. Henderson)认为,丑的发展更多的是基于文化上和物质上,而非美学上或哲学上。亨德森分别从基于个体丑陋形象的建构、基于群体(或种族等)丑陋观念的建构和基于感官丑陋文化的建构三个方面阐述。亨德森近于上述“丑为普遍性而美为特殊性”的观点,借雨果(Victor Hugo, 1802—1885)的话——“从最简单的角度来看,美丽不过是一个形式。而丑陋则是我们难以觉察的巨大整体的细节,它不附属于人类,而是与所有创造达成和谐。因此它呈现在我们面前总是全新的而不完整的一面”^[10]——来说出了自己的看法。基于此,他提出:“丑的观念改变了我们(的认识),我们也改变了丑(的内涵)”。

马克·卡森斯(Mark Cousins, 1947—2020)是英美建筑学界对丑的研究最为透彻的建筑学者,其系列成果发表在AA files上。与通常观点相反,卡森斯的主要观点是:丑不是美的缺乏,或者不是美的对立面,而是意义的过量,进而对主体认知干扰而产生不确定性的心理状态。卡森斯关于丑的理论经由康德的崇高(Sublime)概念发展而来^{④[11]}。卡森斯认为,所有的物体存在着两个层面:一是自身存在;一是自身表现^⑤。对于美而言,美是自身的表达;对于丑而言,丑溢出了自身概念而呈现更多的信息,因而让主体产生无所适从的感觉,即为丑^⑥。比如,骏马图如果符合了人们对骏马的期望,就表现为美的,如果骏马图中马呈现瘦骨嶙峋,信息超出预期或者说过量了,即为丑。显然,在卡森斯那里,丑是崇高翻版。审美是对对象(Object)的静态观照,审丑是对主体(Subject)的动态反思。

如果说,卡森斯的研究还带有学究气的话,麦克蒂尔·维德里奇(Mechtild Widrich)通过对先锋艺术的研究得出的结论更接地气些。维德里奇发现,现当代艺术粗略一看大多数都是丑的,之后经过社会、媒体与新闻的公众参与性讨论,最终变成美^[12]。维德里奇认为艺术成为政

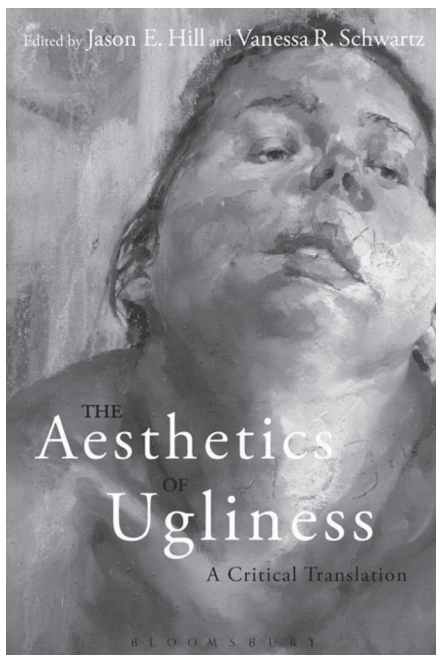


图1: *Aesthetics of Ugliness*封面

治、正义、时代的化身或者载体时，通过化身或者载体获得意义，使得主体在这些本来是丑的作品中获得某种类似美的感觉学（即美学）中的愉悦，因而丑的现代艺术品最终摆脱丑的标签而变成艺术品。这种例子很多，埃菲尔铁塔的经历就是经典案例。维德里奇认为丑学成立的理由就是：当所谓的美或崇高冒犯了人类的现状（丑或恶），就没有必要再去遵循美的规律^[12]。当然这样的理由，还是太武断。

二、丑（陋）的感觉学的三重内涵

“丑”的研究历史，其实就是对丑的本质认识的深化史，也是其内涵的拓展史。谈到美与丑，首先就必须意识到艺术与现实两大概念。美在历史上大多是通过在艺术领域研究而获得成果，丑的研究就不得不把研究领域扩大到现实或者说整个生活领域。早期的黑格尔美学就严格局限于艺术领域，而当代先锋艺术则突破了艺术与生活的严格边界，渗透到整个现实生活域，如杜尚等的现成品艺术等。

黑格尔的“美是理念的感性显现”，由于研究域限定在艺术范围，自然遮蔽了丑的问题。而罗森克兰兹基于现实域提出了“丑”的研究，对于罗森克兰兹而言，丑是美的否定，因此他借用黑格尔关于美的原则，丑则是理念的感性的错位或冲突。这里其实就是点出了丑的感觉学的内涵之一：丑在实质上就是对象的概念（即黑格尔的理念）与感性元素的失序，实质上是基于丑的负面的感觉学，或称丑的客观感觉学。但是这个原则无法解释现实生活全部的丑，如天生丑陋的事物蟾蜍等。这也是罗森克兰兹的丑的感觉学的短板处，其实也是黑格尔美学的“阿喀琉斯之踵”。罗森克兰兹的丑的感觉学认为蟾蜍之所以丑，他的解释是：“美是第一位且自我决定的，而丑是第二位且相对的或者说被决定的。承接黑格尔的观念——美是理念感性显现，美之对象的感性成分（即现实性或外在形式等）与理念处于和谐整体性中。而丑之对象的感性成分却不在理念所

对应的区域中，在此区域中只有理念的存在，时空中感性成分或现实性被预先剥夺了”^[3]，因而是丑的，也即理念（也即理性）与感性的错位^[3]。但如果依照黑格尔的“美是理念的感性显现”，蟾蜍符合它的自身理念，因而应该也是美的，与现实的观点（即看到蟾蜍唯恐避之不及）相冲突。显然黑格尔可以用蟾蜍不是艺术品来搪塞。也就是说，丑在黑格尔和罗森克兰兹的理论中都存在着漏洞（Bug）。

阿多诺也提出了“丑的事物与支配作品的形式律相冲突”的观点，其实也就是，对象观念与形式相统一的提法。阿多诺接着说：“因此，与艺术主题相比较，丑的事物就得整合起来以便确保形式与主体自由优先的地位。”^{[13]②}这就是说，如果艺术作品如骏马因常年征战而瘦骨嶙峋，即骏马不匀称或者说与惯常标准相比较来说不匀称，即为丑。审美主体在此具有两种解释的自由：一是瘦骨嶙峋的马就其本身而言而被认定为丑陋的，即上述所谓的丑的客观美感觉学；二是瘦骨嶙峋的马是用来讽刺战争（过于频繁，战马累瘦了）。这其实也就是卡森斯所说的即所有的物体存在着两个层面。当瘦骨嶙峋的马表达出厌恶战争的情感，它就不再是丑的，而是美的了。虽然从画的物理层面来说，瘦骨嶙峋作为丑的事实并没有改变，改变的是人的思维。

在阿多诺这里，美丑并不是静态的存在，而是动态的相互转化。阿多诺告诉人们，美与丑是相对的，可以相互转化，换言之，没有绝对的丑也没有绝对的美。这里用一个例子来阐述一下，如蟾蜍，按理说客观事物的概念与形式必然是统一的，也就是蟾蜍本身就是美的。但是人们普遍把它当作丑的，这里人们动用了其他标准，将蟾蜍外表与不愉快的事物联系在一起。但是在中国文化中，（三条腿的）蟾蜍又成为招财进宝的祥物，又变成不再丑的了。

阿多诺进而提到，丑不应该被消解或压抑，丑被利用来对产生丑的现象之世界进行批判。这样丑也就会升腾而化解^[7]。

换个说法就是，“在丑陋中，艺术必须去谴责这个世界”^[8]。这里其实就是丑的内涵之二：丑的形式因自身将丑当作现实的批判，并进而获得意义，使得主体获得愉悦感。实质上，这是基于丑的正面的感觉学，或者说丑的主观感觉学。此条应该还是第一条的延续，也就是丑因为作为非理念的感性显现，证明某个环节出了问题，这个环节，就是我们需要反思乃至于批判的地方。

基于丑的负面感觉学，表现的就是丑本身，更多引起人们厌恶与反感心理，其属于丑的现实范畴，即卡森斯所说的所有物体的“自身存在”。而基于丑的正面感觉学，表现的是丑的形式，因批判而激起的主体的愉快心理，这已经把丑请进了艺术范畴，即卡森斯所说的所有物体的“自身表现”。对于美而言，美是自身的表达即感性与理念（理性或概念）的统一；对于丑而言，感性溢出了自身概念而被判断为丑。但是这种丑用来鞭挞现实时，丑便获得了意义而不再是丑化成为艺术（即美）。如上所述，骏马图符合了对骏马的理念，就表现为美的，反之马的瘦骨嶙峋形象主要表达了艺术家的主观态度即对战争的厌恶，重点在于这种主观反应。

丑的主观感觉学可以解释自20世纪初以来的先锋艺术的审美现象。维德里奇认为，当代艺术的接受动态过程表明，很多先锋艺术或者原始艺术（如非洲艺术）在开始进入人们视野总是被认为丑的^[12]，这是因为这些艺术品的感性形式确实是丑的。但是之后，通过公众参与讨论，媒介的分析与引导，最终它们被大众接受，进而成为艺术品^[12]，但是请记住它的感性形式还是丑的，是丑的艺术品。

按照黑格尔的“美是理念的感性显现”，没有正确展现理念的感性形式都是丑的。这里还可以衍生出丑陋的美学的内涵之三：丑是普遍性的而美是特殊性的，或者说丑是第一位的而美是第二位的。这条理论也比较容易解释，回到黑格尔的美是理念的感性现象：假设某客体，作为自身的存在必然存在概念的规定性，如果该客

体形式与概念相吻合，就必然是美的，反之是非美的，或是丑的或是中间态（即非美非丑的）。但是在世界上，所有的物体尤其是人工制品如建筑、家具、城市和日用百货等，其形式与概念并不都十分吻合，抑或说，丑才是事物存在的常态，正如上述雨果和埃柯所指出的那样。

西方关于人性善恶的观点与感性层面的美丑观念可以作为一个类比的解释：西方文化认为人性本恶，是第一位的，而人性本善是建立在性恶基础上，是第二位的、被决定的。而感性层面的美丑不过是把这种思维方式放在感觉学中，再次运行一遍输出的结果而已。

三、丑陋的建筑分类阐释

建筑创作实践中，丑陋建筑的“丑陋”也是遵循上述丑陋的概念与内涵。建筑的丑陋也是一种冲突，是一种不和谐的产物。在建筑上，丑陋可以表现为三个方面：一是建筑物自身冲突；二是建筑物与环境相冲突的；三是违背建筑形式美来创作的。下面结合上述丑陋的内涵与标准来谈谈建筑创作中丑陋建筑分布形态。

1) 建筑造型（或建筑形式）与建筑物自身（Architecture-in-itself）相冲突。在建筑学层面，建筑物自身可以表达为两个层面：一是建筑物的概念或者理念；二是建筑物的材料。在丑陋建筑中，前者与建筑物概念相冲突，最为浅显易见，但是通常不为人们所理解，也是目前建筑界最容易陷入的误区；后者与建筑形式概念相冲突，却最为隐秘，乃至在日常生活中，人们并有产生违和感。

(1) 建筑造型与建筑物概念自身相冲突。相当于上述“丑是理念的感性的错位或冲突”。这类建筑被评为丑陋的原因在于，建筑造型所指向是雕塑或其他艺术的概念，但是该审美对象却是具有实际功能的建筑，在审美主体那里会引起审美对象现实概念（如雕塑或其他概念）与审美对象造型所暗示的概念（即建筑概念）产生错位。对于审美对象而言，建筑造型过于

象形，如北京天子酒店（俗称福禄寿酒店，图2）、昆山市巴城蟹文化馆和五粮液酒瓶楼等，乃至人们把握不住把它归属于建筑还是雕塑，因为评判建筑与评判雕塑的标准是不一样的。直白地说，审美对象到底是建筑还是雕塑会让鉴赏者困惑不已，你说它是建筑，它却像雕塑，你说它是雕塑吧，它里面可以住人，又是建筑。第一种情况，如果审美对象把它当作建筑来看，建筑造型忌讳太形似，比如2020年闹得沸沸扬扬的恒大的莲花体育馆实践。建筑艺术在处理摹拟方面要追求神似而非形似，当年的北京动物园熊猫馆就很好地展现出熊猫的憨态。第二种情况，如果把审美对象当作雕塑看，它确实又是建筑，那么审美主体在概念不明的情况下就会举棋不定，而被人们贴上无法归类的丑陋建筑标签。在绘画方面出现这种概念不明的情况，会给认知带来困惑，比如著名的鸭兔图（图3），维特根斯坦曾经做过讨论，人们可以一会儿看到鸭子，另一会儿可以看到兔子，但是你不能同时看到两者^[14]。这种画作仅表示了人们的某种趣味，实质上是供人们娱乐的小品图，而不会使其上升为艺术品。

(2) 建筑造型与建筑物材料相冲突，这一点是建筑中比较特殊的情况。人类历史上曾经或正在主导的基于材料的建筑范式有：木结构建筑、石结构建筑、钢筋混凝土建筑和钢结构建筑。每一种材料的建筑范式具有适合本身材料特性的建筑造型并形成了传统，比如木结构建筑的坡屋顶、石结构的拱券和钢筋混凝土的梁架和钢结构的网架等。当人们用某种材料去建造建筑时，却避开了该种材料的众所周知的范

式，就会形成建筑造型与材料的错位。这种建筑在现实生活中普遍存在，很多混凝土建筑为了表现传统建筑而模仿木结构形式，建筑形式与建筑材料之间存在冲突。从理论上讲，传统建筑多是木结构或砖木结构，那么当人们设计仿古一条街时，最优策略就是老老实实且原汁原味恢复历史，传统的建筑最好还是用传统的材料即木材与砖瓦等来配合。斯克鲁顿在《建筑美学》中讨论过这种情况——当得知材质为人工大理石时，认为很尴尬^[15]。这种材料与形式的一致性，约翰·拉斯金（John Ruskin, 1819—1900）在《建筑的七盏明灯》中归结为材料的真诚性问题^⑧。古希腊建筑成为本文的漏洞：古希腊建筑（的形式）与材料相冲突的，即采用了木结构形式，却使用了石结构。众所周知，古希腊雕塑是艺术珍品，而很多雕刻家“客串”建筑师来设计神庙。如果说神庙是神住的房子，而不是人住的房子，由此，鉴赏者把神庙——意味着不是建筑——当作雕塑，在理论上也是成立的。上述解释也算是勉强强把这个漏洞补上了。

2) 建筑造型与艺术形式美规律违背的建筑。形式美规律是自人类有史以来在绘画、建筑、雕塑和舞蹈等艺术领域探索出来的规律，表现为：统一与变化、对称与均衡、节奏与韵律和对比与和谐等，在建筑学上再加上比例与尺度等。违背形式美规律的建筑肯定没有美感，但也不必是让人反感的丑。只要漫步到任何一个城市的街头，可以看到很多遵循了形式美规律的优美建筑，也有违背了形式美规律的很多丑陋建筑，但是更多的是谈不上丑或者美的建筑。在建筑历史上，有很多建筑是



图2：北京天子酒店

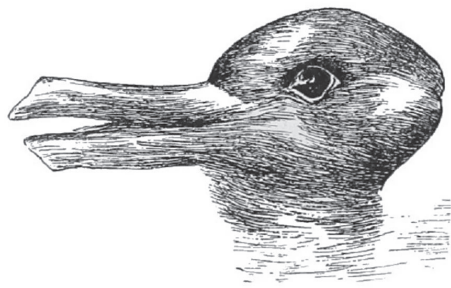


图3：鸭兔图

违背形式美规律的，但在建筑界却被认定为精品，典型的就柯布西耶的朗香教堂等和高迪的系列表现主义建筑，当代还有库哈斯一系列的作品，等等。朗香教堂的形式怪诞奇异，形式寓意难以捉摸，以至于很多人写了论文专门来讨论^[16]。这些建筑虽然违背了形式美规律，但是其被赋予意义因而获得美的享受而成为艺术品。朗香教堂的成功在于其作为体验性的建筑中独特的情感体验。

3) 建筑造型与其所处环境相冲突。这里的环境包括两个层面：自然环境和人文环境。首先来谈一下自然环境或物质环境，所谓的自然环境就是指建筑所处的物质环境或者基地的周边环境，也即斯克鲁顿在《建筑美学》阐述为建筑的环境性(Localized Quality)^[14]。正如斯克鲁顿所说，建筑具有不可变更的场所性，建筑设计不同于工业设计——产品背景的模糊性方面，比如设计汽车或手机等可以不考虑其环境性。但设计建筑就必须考虑环境性，即使建筑本身是完整的艺术作品，但放在不相宜的环境中，就会显得格格不入而被否定。如武汉大学被炸的工学部第一教学楼，不是建筑本身存在问题，而是因其与环境违和造成的。不过，建筑与环境关系随着时代的变化，之间的相互适应性关系也逐渐在松动。在过去，如欧洲传统城市中，建筑要求与周围环境相互迁就形式统一文脉，但是自从20世纪现代主义建筑崛起以来，对环境的关注度似乎有逐渐在减弱的趋势，这是很值得建筑学者关注的事情^⑨。

其次就是人文环境或文化环境，任何建筑都是某种文化下的产物，如传统木构建筑是东方传统文化的产物，西方石构建筑是欧洲文化的产物。如果枉顾人文环境，如国内山寨欧洲小镇与很多仿“白宫式”的办公建筑，从理论上讲，就是忽视了人文环境而造成非议。事实上，西方也有唐人街，但并未造成很大非议，这非常值得建筑专家们进行思考。本文认为，这或许是唐人街也是在特定区域中的建造行为，其不仅承载了游子浓浓的文化乡愁，

也承载了游子的旧式生活方式，仅凭这一点，足以构成唐人街存在的理由。不过这里还是有一个小漏洞，唐人街中中式建筑的坡屋顶是中国大陆气候的曲折再现，而与唐人街所处的地理环境可能存在冲突。而山寨欧洲小镇就是忽视特定人文环境而无节制的建造，小镇中上演的并非西式生活方式而是中式生活方式，仅凭这一点就抽掉了其存在的合理性，再加上欧式小镇是欧洲地理环境与文化方式的曲折再现，这让山寨欧洲小镇显得更加别扭。山寨欧洲小镇惹来非议的最大原因是缺乏西方传统文化背景的支撑，因此被斥之为“山寨”。补充一句，仿“白宫式”的建筑与山寨建筑另一个的硬伤，就是用混凝土结构去模拟石结构的建筑形式，造成材料与形式的倒错。

四、建筑畅言网丑陋建筑标准的分析

上述丑陋建筑的三种类型，作为丑陋建筑学的理论化和系统化的构架，基本上涵盖了丑陋建筑的表现形式。本文欲结合建筑畅言网在其网站上列出的9点丑陋建筑标准(表1)，将其置于上述理论构架中来进行讨论，以便分析建筑畅言网的“丑陋的建筑”在学理层面的价值几何。

建筑畅言网的9条标准中，除了第9条存在表达上的模糊外，其他都可以归属到本文的丑陋建筑标准中。但是笔者认为，其实这些标准地列出其实冒有极大的

风险，因为这些所列的标准都存在着反例，如前所零星谈到过的。也就是说，遵循标准其实也可以产生很多杰作(表2)。

首先是第一条，“建筑使用功能极不合理”就存在极大的歧义。功能不合理存在两种情况：一是设计者由于自身水平或其他原因，而造成功能布置极端不合理；二是设计者为了表达自己想法或者思想，在设计时无法面面俱到的情况下，有意忽略平面使用功能——这种情况主要是指建筑大师的创造，如流水别墅和范斯沃斯住宅等。第二条的“与周边环境和自然条件极不和谐”，在当代违背此规律不是个别的，而是普遍的。细究起来，其实就是时代变了想法也变了。其内在的原因在于，在张扬个性的当代，已经不再严格要求与周围环境的配合，为此斯克鲁顿曾写过一篇文章对此进行批判^[17]，毕竟落花流水无可挽回。第三条，“抄袭”与“山寨”，这本身是放弃了批判与思考而成为可悲的剽窃者，是把“抄袭”与“山寨”当作目的来处理。但是如果转换一下思维——把“抄袭”与“山寨”当作手段来处理，加入自己理解，也就是创新了。这样的例子比比皆是，最为典型的就奈良市的模仿唐长安的案例。

第四条“盲目崇洋、仿古”，由于加入了价值判断“盲目”就超出了建筑学理论评判的范畴。“崇洋”和“仿古”，如果是手段而不仅仅是目的，就不应该作出绝对的评判。“崇洋”也不构成丑陋的标准，如钱伯斯(William Chambers, 1723—1796)

建筑畅言网丑陋建筑标准分类 表 1

序	丑陋的标准分类	丑陋建筑标准原因	畅言网的丑陋建筑标准
A	与形式美规律冲突	与多样性统一相冲突	5. 拼凑
		建筑局部之间相冲突	5. 折中
B	与建筑理念相冲突	与建筑物概念相冲突	1. 建筑使用功能极不合理
			6. 盲目仿生
			7. 刻意象征、隐喻
			8. 体态怪异、恶俗
C	与建筑环境相冲突	与建筑物材料相冲突	4. 盲目仿古
		与自然环境相冲突	2. 与周边环境和自然条件极不和谐
		与人文环境相冲突	3. 抄袭、山寨
			4. 盲目崇洋
D	非建筑学范畴		9. 明知不可为而刻意为之

建筑畅言网丑陋建筑标准分析 表 2

序	畅言网的丑陋建筑标准	丑陋建筑标准分析	反例
1	建筑使用功能极不合理	建筑功能是看不见的，建筑鉴赏者只能感知建筑形态和建筑氛围等	流水别墅、范斯沃斯别墅
2	与周边环境和自然条件极不和谐	部分现代建筑反文脉的	当代大师扎哈的作品，还有中国国家大剧院等
3	抄袭、山寨	抄袭与山寨不是丑陋的充要条件	奈良市的模仿唐长安
4	盲目崇洋、仿古	重点在“盲目”，“崇洋”与“仿古”都不构成丑陋建筑的前提	欧美的唐城
5	折中、拼凑	拼凑就是无视统一感的组合，折中不应该是贬义的	历史上折中主义作品
6	盲目仿生	仿生不构成丑陋，如传统建筑中的龙柱与鸱吻等，也许重点在于“盲目”	紫禁城（哪吒城）
7	刻意象征、隐喻	绝大多数的象征与隐喻都是设计者的刻意为之	爱因斯坦天文台（门德尔松）
8	体态怪异、恶俗	重点在于形式后面的姿态和立场	圣家族大教堂（高迪）
9	明知不可为而刻意为之	超出建筑学范畴，不宜置喙	

在邱园（Kew Garden）建造的十层八角中国佛塔（the Pagoda，1761—1762）^[18]。“仿古”是一种表达人类乡愁的手段，提倡原汁原味地表达传统建筑，要注意的是不要发生材质与形式错位。第五条“折中、拼凑”，“拼凑”就是无视形式美规律，容易辣眼睛，是需要批判的；“折中”在西方建筑史上形成一个潮流，在这里拿来作为丑陋建筑的标准，给大众的印象就是折中主义不好，这对建筑学普及起到了反面的阻碍作用。第七条“刻意象征、隐喻”，“象征”与“隐喻”在建筑学理论上是常用的两种艺术修辞手法，运用得比较普遍，不应该成为丑陋建筑的标准；而且建筑师在运用“象征”与“隐喻”时，构思时都经过了艰苦的脑力劳动，不可能不是“刻意”。这一点可能让人丈二摸不到头脑。第八条“体态怪异、恶俗”，其中“体态怪异”并不意味着建筑的丑陋，如朗香教堂和圣家族大教堂等。“恶俗”本身不属于建筑学范畴，弃论。第九条“明知不可为而刻意为之”，指向的是主观层面的态度，超出了建筑学范畴，不宜置喙。

从上文分析可以看出，首先，9条标准都存在着反例，也就是说，从逻辑上来讲这些标准都是不严谨的，存在着思维上和语言上的漏洞，这是值得建筑界思考的问题之一；其次，建筑畅言网上所列出的丑陋建筑标准，由于面向普通民众，措辞不严谨、语句笼统也可以理解，这样大众容易接受些。其不妥之处在于显得不够严

谨，让大众误以为建筑学的标准如此“通俗”，进而形成对建筑学的专业性和学科性的消解。建筑畅言网的上述建筑标准的通俗化，实际上给民众造成的负面印象是建筑评价结果太过随意、缺乏职业精神和深度剖析思考，因此希望丑陋建筑的评委们能够对相关评选标准下一番苦功夫进行调整，最后目标就是：一方面能严谨地、系统地罗列出丑陋建筑标准；另一方面又能够是群众喜闻乐见的形式表达。

五、结语：赋予丑陋建筑的批判功能

2005年初，时任英国皇家建筑师学会（RIBA）主席的乔治·弗格森（George Ferguson，1947—）针对英国的丑陋建筑提出一份“某名单”（X-List），指出名单上的建筑都应该拆除，因为“这些丑陋的建筑（Vile Buildings）是对人们感官的侮辱”，“寻求人们对最差建筑的容忍度和对美好建筑的追求”^[19]。此言一出，社会舆论一片哗然。2005年英国弄出来的拆建名单也反映出人们对丑陋建筑的观点存在巨大的争议^[19]。其中最大的争议点在于，大量的建筑物或者艺术品，其丑陋属性是历史的和有条件的，随着时间洗礼和人类认知水平提高会发生变化，正如上述的很多现代艺术品一样，初期可能被认为是丑陋的，之后慢慢被大众接受而成为艺术杰作。如前所述很多现当代艺术或建筑被认可的

“崎岖”经历，法国在这方面有着丰富的经验，比如埃菲尔铁塔、蓬皮杜艺术中心和卢浮宫玻璃金字塔等建/构筑物“峰回路转”的历史逸闻。

因此，国内建筑畅言网的丑陋建筑评选在世界上并不孤单，也并非兴起之事，因为丑陋建筑存在是时代的共性问题。相较于英国出现拆除丑陋建筑的声音外，我们这边社会就显得较为温和。但是，如果对于丑陋建筑仅仅是用来对建筑设计中某些走向歧途的作品进行抨击外，就没有显现出更多的社会价值和学术意义。顺着哲学家阿多诺的思路，对于建筑学界来说，认识到建筑的丑，首先不应该被消解或压抑^[7]，更不应该用来作为制造社会影响的手段，而是应该发挥其社会功效，成为对建筑界及社会其他层面进行批判的一个切入点，由此推进社会发展和时代进步，使建筑学步入既有压力又有动力的平衡发展态势中。

根据上文总结的内涵之二，丑陋建筑的批判功能应该成为其存在的重要价值的突破口。当建筑的丑成为充当批判现实的工具而获得意义时，那么丑不再是丑，而是美了。但是建筑学领域的丑陋建筑物不像艺术家的作品是一气呵成、自成一体的——艺术家创造丑的艺术品就是要借助于这种形式表达其自身的一些看法，进而使之成为艺术品；建筑师创作出丑陋的建筑之后，他们的工作就停止了，显然，这样的作品仅仅是丑的建筑物，而无法充当批判功能。这个临门一脚就需要社会或者建筑从业者的帮助，完成丑陋建筑的批判作用，进而把这些丑陋的建筑上升为“艺术品”。

建筑畅言网的丑陋建筑的评选可以充当这种临门一脚的促进作用，而且应该把评选出来的建筑作品——比如每年限量10个作品——逐一做详细的建筑理论层面的分析，分析该建筑形式丑陋的原因，更为重要的是产生这种建筑形式的内在机制或者底层逻辑，从深层次梳理丑陋建筑的温床和产生的土壤。如果建筑界特别是丑陋建筑的评委们能够

对每一年的丑陋建筑的评选做一个深入的学理探讨和实践反思的话, 这样不仅可以提高公众对丑陋建筑的认知水平, 也能够促使建筑学知识在社会中的传播。

前面分别阐述了丑陋美学内涵一与二的潜在功用, 对于丑陋的第三层含义, 即丑陋的普遍性与优美的特殊性, 也是自有其内在的价值。丑陋的普遍性能够使得人们对建筑实践、装潢、家具、工业产品和日常用品等美学价值拥有恰当的认识——认识到我们的生活的复杂性和良莠并存的状态。以此为思想基础, 人们更能冷静且理性地理解与改造这个世界。

注释

① 书名 *Aesthetics of Ugliness* 中, *Aesthetics* 在中文中译作美学或感觉学, 如果译为美学, 则变成《丑的美学》这种矛盾的书名, 因此书名译作《丑的感觉学》, 则可能更接近作者的本意。鲍姆嘉通 (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714—1762) 是德国哲学家和美学家, 美学学科的开创者, 他把美学定义为研究人感性认识的学科, 并称之为“aesthetics”, 因为它的研究对象是 aesthetic (感知、感觉), 后来翻译成汉语就成了“美学”。随着美学的发展, aesthetic 变成了美学中的专用名词, 原有的词义“感觉学”反而被人遗忘了。如此一来就出现了“丑的美学”的尴尬。罗森克兰兹在 *Aesthetics of Ugliness* 说“丑的美学”说法就像“木的铁”一样充满矛盾。见: 参考文献 [3]: 32。历史上第一本美学专著是鲍姆嘉通于 1750 年出版的, 而第一部丑学专著就是罗森克兰兹于 1853 年出版的, 时间滞后整整一个世纪。

② 罗森克兰兹在写此书之前, 曾把 (优) 美与幽默、漫画联系起来, 而丑与滑稽联系起来, 结合康德美学理论, 崇高、美、丑和滑稽形成一个轴向系列关系, 其中崇高是悲剧的表现形式, 滑稽则是喜剧表达形式。关于西方悲剧与喜剧, 又是一个庞大的话题, 超越了本文的主旨。见: 参考文献 [3]: 5。

③ 比如艺术作品中的骏马必须身体匀称、四肢发达, 才能符合“骏马驰骋万里”的概念或理念要求, 这样才是美的, 反之即为丑, 见: 参考文献 [7]: 85。

④ 在康德的美学中, 崇高的概念建立在对象的巨大体量、无以名状的形式而激起不安的否定情绪基础之上。虽然客体激起主体的否定情绪, 如害怕、畏惧和恐怖等, 但不会威胁到主体生存或生命安全。在崇高艺术中“虚拟”的威胁, 让主体在场景中体验了大自然的狂怒与破坏, 进而在主体心中激起能控制外在破坏的强大力量, 主体也赋予了自己上帝般的全能, 最后在主体心中升腾起自豪的力量。这是崇高的审

美心理分析。参见: 参考文献 [11]。

⑤ All objects exist twice, both as themselves and as representations of themselves. 见: 参考文献 [11]。

⑥ Rather than a lack (of beauty), it is an excess — an excess which comes to threaten the subject. 见: 参考文献 [11]。

⑦ 该段引用是根据英文版翻译过来的, 参见: 参考文献 [13]: 32; 参考文献 [7]: 83。

⑧ 拉斯金在《建筑的七盏明灯》中认为: 艺术尤其是建筑艺术中美形式来源于结构真实性或者材料的真实性。当然拉斯金上升到伦理层面的真诚问题。这样他就把真、善、美统一起来了, 即材料或结构与形式相符合, 这就是“真”的问题。只要是“真”的事物, 其就自然是“美”的。当年丹下健三也武断利用过这种逻辑, 即符合功能的建筑就会是“美”的。如果材料或结构与形式不符合, 就是道德上的欺骗, 是不真挚的和不真诚的。显然拉斯金把三个不同范畴的概念与标准进行一锅炖, 其实就是犯了逻辑越级的错误。详见参考文献 [20]。关于这种材料与形式统一性问题, 童寯先生在 1946 年指出过国内用混凝土建筑模拟木结构建筑的弊端, 参见参考文献 [21]: 119。但是国内最早提出用混凝土表现木结构的却是吕彦直先生, 这与当时从传统转向现代文化大环境下的临时性应急措施有关, 参见参考文献 [22]: 16。显然这种材料间的形式互窜, 无论在理论上还是在逻辑上都存在硬伤, 不可成为长久之计。

⑨ 大师们无视环境的视觉压力, 应该是时代发展的必然产物。20 世纪以来, 西方社会人性解放、性泛滥和个人精神张扬的结果就是人们把关注个体生存状况 (即个人主义) 提到首位, 集体精神被挤到了第二位。在目前日常生活中, 很多年轻人并不循规蹈矩地追寻传统的礼节 (遵循礼节即意味着大家要维持传统尊卑有序的关系, 转译到建筑学层面可以理解为建筑上的协调问题)。而作为先知先觉的大师们如库哈斯、扎哈等, 如果认为他们没有感受到这一点, 其实是否定了他们先锋建筑师的角色。因此他们的设计中不太考虑文脉关系这一点也就变得可以理解, 或者说, 正是因为这些想法成就了他们。国内最为典型的建筑案例就是处在故宫旁边的国家大剧院, 试想想把这事往前推 30 ~ 50 年, 该方案可能建成吗? 这也表明整个社会已经被个人主义渗透并改造过了。

参考文献

- [1] Gretchen E. Henderson. Ugliness: A Cultural History [M]. London: Reaktion Books, 2015.
- [2] 周榕. 再造文明认同——“中国十大丑陋建筑评选”的多维价值 [J]. 建筑学报, 2020 (08): 001-004.
- [3] Karl Rosenkranz. Aesthetics of Ugliness [M]. Andrei Pop, Mechtilid Widrich. London: Bloomsbury Academic, 2015: 1, 6-7, 13, 33-35.
- [4] 潘道正. 德国古典美学的审丑之维——从鲍姆加登的《美学》到罗森克兰兹的《丑的美学》 [J]. 社会科学

战线, 2016 (5): 19-29.

[5] [德] 黑格尔: 美学 (第一卷) [M]. 朱光潜译. 北京: 商务印书馆, 1997: 142.

[6] [英] 鲍桑葵: 美学史 [M]. 张今译. 北京: 商务印书馆, 1986: 512.

[7] [德] 阿多诺: 美学理论 [M]. 王柯平译. 成都: 四川人民出版社, 1998: 83, 85, 87.

[8] [英] 斯蒂芬·贝利: 审丑——万物美学 [M]. 杨凌峰译. 北京: 金城出版社, 2014: 8.

[9] Umberto Eco (ed.). On Ugliness [M]. Alastair McEwen. London: Harvill Secker, 2007: 8-22.

[10] Gretchen E. Henderson. Ugliness—A Cultural History [M]. London: Reaktion Books, 2015: 10, 196.

[11] Mark Cousins. The Ugly [part 1] [J]. AA Files, 1994, 28 (autumn): 61-64.

[12] Andrei Pop, Mechtilid Widrich. Ugliness—the Non-Beautiful in Art and Theory [M]. New York: I.B.Tauris, 2015: 69, 70, 72.

[13] Theodor W. Adorno. Aesthetic Theory [M]. Translated by Robert Hullot-Kentor. New York, London: continuum, 2002: 46.

[14] Roger Scruton. The Aesthetics of Architecture [M]. London: Methuen & Co. Ltd., 1986: 10, 199.

[15] Ludwig Wittgenstein. Philosophical Investigations [M]. G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1979: 73-74.

[16] 吴焕加. 论朗香教堂 (上) [J]. 世界建筑, 1994 (3): 59-65.

[17] R. Scruton. A Bit of Help from Wittgenstein [J]. The British Journal of Aesthetics, 2011: 51 (3): 309-319.

[18] Michael Reed. The Landscape History of Britain: From the Beginnings to 1914 [M]. London: Routledge, 2003: 249.

[19] Gavin Stamp. Anti-ugly: excursions in English architecture and design-Aurum [M]. London: Aurum Press Ltd., 2013: 6-8.

[20] 王发堂. 罗斯金的艺术思想研究——兼评《建筑的七盏明灯》 [J]. 东南大学学报 (哲学社会科学版), 2009, 11 (06): 74-80, 127.

[21] 童寯. 我国公共建筑外观的检讨 [M] // 童寯文集 (第一卷). 北京: 中国建筑工业出版社, 2000: 119.

[22] 王世仁, 张复合, 村松伸, 井上直美. 中国近代建筑总览 [北京篇] [M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 1993: 16.

图表来源

图 1: Karl Rosenkranz. Aesthetics of Ugliness [M]. Andrei Pop, Mechtilid Widrich. London: Bloomsbury Academic, 2015.

图 2: [EB/OL]. <https://bking.cdn.bcebos.com/pic/>.

图 3: [EB/OL]. <http://www.uux.cn/index.php?action/viewnews/itemid-78967.html>.

表 1、表 2: 作者自绘