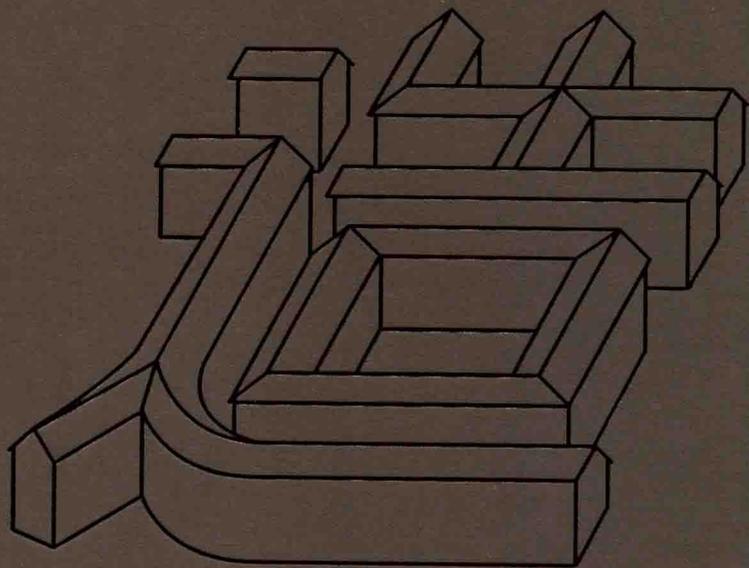
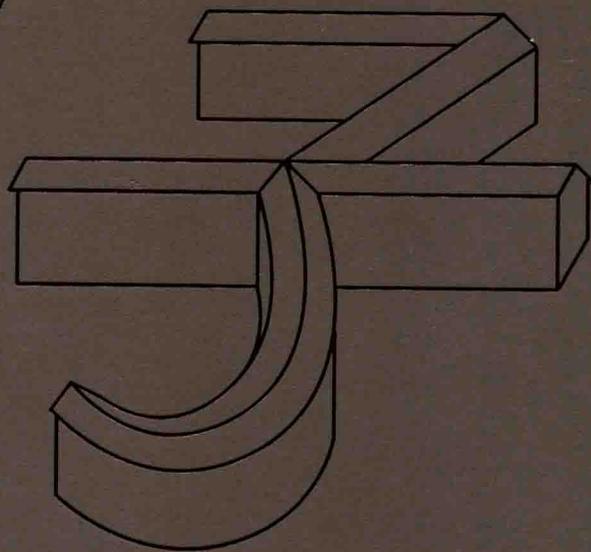
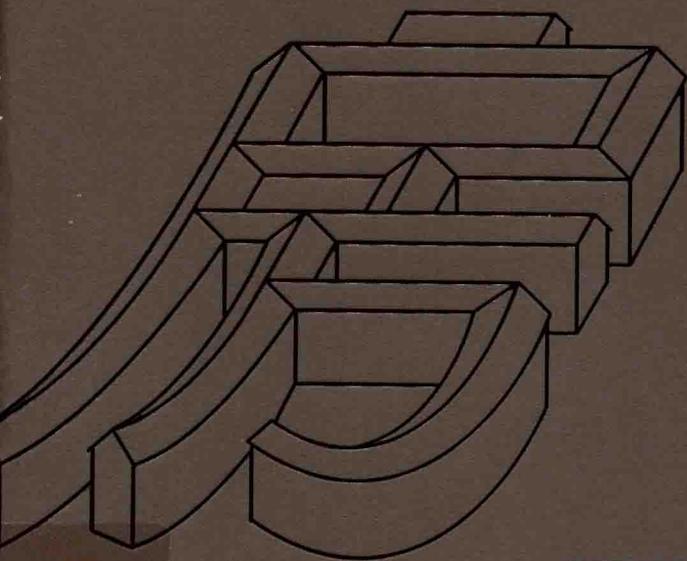


# 造房子



著 王澍

造房子，  
就是造一个小世界。



CBS



湖南美术出版社

# 造房子

著 王澍

CIS



湖南美术出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

造房子 / 王澍著. -- 长沙: 湖南美术出版社, 2016. 8  
ISBN 978-7-5356-7809-6

I. ①造… II. ①王… III. ①建筑设计-研究-中国  
IV. ①TU2

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第175936号

# 造房子

ZAO FANGZI

王澍 著

出版人 李小山  
出品人 陈 昱  
出品方 中南出版传媒集团股份有限公司  
上海浦睿文化传播有限公司  
上海市巨鹿路417号705室(200020)  
责任编辑 刘 源 张抱朴  
装帧设计 杨林青工作室  
责任印制 王 磊  
出版发行 湖南美术出版社  
长沙市雨花区东二环一段622号(410016)  
网 址 www.arts-press.com  
经 销 湖南省新华书店  
印 刷 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开本: 889mm × 1194mm 1/16 印张: 17.25 字数: 180千字  
版次: 2016年8月第1版 印次: 2016年8月第1次印刷  
书号: ISBN 978-7-5356-7809-6 定价: 78.00元

版权专有, 未经本社许可, 不得翻印。

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0539-2925636

## 自序

◎ 素朴为家 ..... 001

## 意识

- ◎ 造园与造人 ..... 013
- ◎ 自然形态的叙事与几何 ..... 022
- ◎ 走向虚构之城 ..... 050
- ◎ 当「空间」开始出现 ..... 062
- ◎ 营造琐记 ..... 071
- ◎ 循环建造的诗意——建造一个与自然相似的世界 ..... 082
- ◎ 隔岸问山——一种聚集丰富差异性的建筑类型学 ..... 099
- ◎ 剖面的视野——滕头案例馆 ..... 115
- ◎ 为了一种曾经被贬抑的世界的呈现 ..... 131
- ◎ 走入树石的世界 ..... 139

## 语言

- ◎ 中国美术学院象山校区 ..... 146
- ◎ 我们从中认出——宁波美术馆设计 ..... 172
- ◎ 中山路：一条路的复兴与一座城的复兴 ..... 190

## 对话

- ◎ 叛逆的征途 ..... 207
- ◎ 触碰另一个世界的边缘 ..... 214
- ◎ 精神山水 ..... 217
- ◎ 重返自然的道路 ..... 222
- ◎ 问答录：一个人需要多大的房子 ..... 231

## 尾声

- ◎ 那一天 ..... 249

# 素朴为家

## 自序

### 一

先从我的愤青时代说起。

那是上世纪80年代末，整个社会都充斥着一股很强的批判味儿。我在东南大学上到大二，已公开向老师们宣布：没有人可以教我了。

因为我已经把那些老师都看明白了。我开始进入自学状态。那也是一个激动人心的年代。我们那个班被戏称为“大师班”，连每次作业不及格的学生都认为自己是大师的坯子，都坚信自己做得很好，跟老师辩论“为什么给我不及格”。当年那种学习状态是，你到夜里12点还会看到同学捧着一本黑格尔的书坐在楼梯上，一直看到凌晨3点还不回宿舍。大家都进入了自学状态。这跟高考恢复，大学重新开课不久有关，老师能教给你的东西其实非常有限。适逢新艺术新思潮，每个人都抓住机会用各种方式自学。

1987年我二十四岁，血气方刚目中无人，写了一篇很长的论文《当代中国建筑学的危机》，批判了整个近代中国建筑界的状态，从

各位大师一直批到我的导师为止。大师名单里，当然有梁思成。那篇文章没有地方给我发表。当年我们那一代人当中，或许我想问题会更深入一些，更具探索性。很多人在批判，我则总在问一个问题：批判完了我们做什么？是不是经过批判，经过这种所谓的革命就真的能诞生新的价值观或者新的事物？那时我就并不肯定这件事情一定会发生。这种对于“建设性”的觉醒，源于我在大学一年级时遇到的校长和恩师钱锺韩。那是一个让我永生难忘的人。

整个学校有九个系，刚进校时每个系要派一个学生代表去听校长训话。我很幸运。其实至今也没弄清楚为什么他们选了我作为建筑系的学生代表。钱锺韩校长是钱锺书先生的堂弟，是那个年代很特殊的人。他在欧美游学七八年之久，但没有在任何一所学校读完过，也没有取得任何一所学校的学位，他的时间主要花在了各个学校的图书馆里。

他回来后搞出了一个“钱氏定理”，用一个定理就变成了一位大家都非常尊重的学者。他那个年代会出这样的人。他在给我们训话的时候，主要是在教我们如何向教师挑战——“你们不要迷信你们的老师；你们的老师可能前一天根本没有备课，你要认真准备的话，你用三个问题，一定会问到他在台上下不来的”——他认为只有进入这种状态的学生才是他认为的好的学生，而不是那种听话的、拿高分的学生。

刚入学就有人来指点你，这是很幸运的事。所以我到后来胆量很大。

记得在大三，我曾向老师提出画那种彩色的商业效果图的问题：

为什么每个作业都要以它来结束。在我看来它基本上就是骗人的，是纯商业的，是用来博取甲方的喜好。那时商业刚有了点苗头，还没发生，但我意识到这个东西已经是这样一种性质。所以我向老师说拒绝画这个图。老师当然很愤怒。后来事情闹大，老师们说：“你们派几个学生代表到教研室来谈判。”我带了四个学生去谈判。结果就是，教师们开放了，同意学生可以用任何形式来表达，不再限制学生必须要画这样的图。对学生做这样的开放，那可是这个系历史上第一宗案例！这是我们通过斗争获得的。还发生过很多类似的事儿，以至于凡有此类事发生，系里一定会将源头归结为我。

硕士毕业时，我的论文答辩全票通过，学位委员会最后却没有给我学位。“这个学生太狂了！”之前已经有人给我传话，告诉我若不改论文就没有可能获得学位。我的论文题目是“死屋手记”，明显是在影射我们学校建筑系和整个中国的建筑学的状况，有人对我说中国建筑学其后二十年发生的事都已提前在我那篇论文里讨论了。我一个字也没改，离开学校前影印了五本放在学校阅览室。后来的很多学生都翻过，但当时我们的老师基本看不懂。

## 二

十年后的1997年，我参加东南大学八十周年校庆，当年系里的一位青年教师见到我，说：“你这个人变化很大。你一点儿也不酷啦！”我问：“我原来怎样？”

“原来啊，你在东南的时候，每次当你从走廊走过来，我们都感觉不是一个人走过来，而是一把刀走过来，那把刀是带着寒风的，大家会不自觉地避开。”

十年，正是妻子对我的改变，让我变得温润平和了。我写硕士论文时已经与我妻子认识。她对我的影响深远而又无形，其实到今天为止，我当年的那种劲儿还埋藏在很深的地方，但是你能感受到它的外面已经很亲和和圆润，不那么危险、不那么生硬了。但它真正的那种力量并没有丧失，反倒多了很湿润、温暖的东西。

这种蜕变你很难自己知道。有一天（2007年），妻子站在我新完成的建筑（中国美术学院象山校区<sup>1</sup>）面前，对我说：“别人不喜欢很难的，因为它有很温暖的东西让你感觉到你会爱上它。”我就知道，发生在我身上的这个变化真的很大。那已是又一个十年过去。

实际上，这种感觉对我来说，我觉得像是苏醒。可能在我童年，再小一点儿的时候就已经有了。接下来你经历社会的巨大的变动，和青年的愤怒阶段，很多新的思想接进来，融合完了你会发生一次蜕变，蜕变之后你还能回到你一开始的那个原点。这是一个很漫长的过程。

这个原点，它是一种普通的生活，但又不是平庸的生活。

做象山校区项目，让我有了一种全新的角度来看我以前所经历过的。比如，我觉得象山校园在很大程度上是对我童年的回忆。

我的童年正好是上世纪70年代初。时有武斗发生，只好

<sup>1</sup>中国美术学院象山校区：在后文中习惯简称之为美院象山校园或象山校园。

停课闹革命。我随母亲在新疆，母亲工作的那所学校，因为停课，整个校园被开垦成了农田。我和那些老师一起变成了农民。白天劳动，晚上农民们会聚一起喝着云南来的上好普洱茶和咖啡。我们谈普希金，谈鲁迅，谈很多中国的外国的事情。现在很多人回忆那个年代就很愤怒很伤感不是吗？因为那是很可怕的时代。但当时间过去，有一些其他东西会被你看到，我当年不过是一个小孩，在一个小孩眼里，我看到了我该看到的东西。

我喜欢那种跟土地的关系。辽阔的土地，土地的气味，庄稼的种植过程，种植与收获，我都有极大的兴趣参与。我在七岁时已经为家里挑水。新疆的水桶是最大号的，洋铁皮的，从我们家到水井有400米路程，第一次挑我只能挑半桶，因为容易洒出来。慢慢地越来越有技巧。夜里去挑的时候，也一个人在水井上摇辘轳。冬天摇辘轳，脱掉手套，一贴上去那个铁辘轳会把手上的皮粘到手柄上，皮掉下来就会剧痛。但我仍然每天在做这件事。想想我是一个蛮奇怪的小孩，挑水挑到会觉得这是一种自我磨炼。重复，重复，重复。我从来没有说过“这是很累的活儿，不想干”之类的话。我喜欢挑水，而且我能体会到挑水过程中的那种快乐。

我想其中一个原因大概是由于我看书很早，挑水的路上我就会想书上的内容。当时大家都看不到书，而我太幸运了，母亲被临时调到自治州做图书馆管理员，我可以进入书库看所有被查封的书。七岁到十岁的年月里，我就是这么乱看书度过的，包括大部分外国文学的翻译本和中国的古书（繁体版）。

我爱干活儿，估计还有一部分是源于天性。七岁以前，我跟姥爷在北京生活。他瘫痪在床上，身上会起皮疹，每天我都要做我姥姥的帮手，用很粗的盐，蘸点唾沫，用手给他全身抹盐。家里的一些亲戚偶尔说起过去的事，告诉我这个躺在床上的姥爷原来是干什么的。新中国成立后他就被定级为八级木匠，那是工人的最高级别。后来公私合营后失业，不得不靠给北京人民艺术剧院做布景，赚俩小钱。

1960年的某天，姥爷干活儿时出了大汗，中午他躺在四合院的中堂里睡了一觉，给风吹了，就全身瘫痪。瘫痪后全家人把他照顾得特别好，他在床上躺了十六年后去世。我也算是曾经看护过他。如果讲支持的力量的话，这件事像种子一样，会埋藏在小孩儿的心里，待到合适的某一天它会发芽。就像我现在为什么要求大学一年级的学生必须全部学木工，它已经在我主持的学院里发芽了。

### 三

我一向认为我首先是个文人，碰巧会做建筑，学了做建筑这一行，从这样的一个角度出发，我看问题的视野就不太一样。

十岁后我迁到西安上学。开始没有校舍，全在帐篷里上课。后来一边用着临时借的校舍，一边建新校舍。新校舍是用工地的那种竹篷的方式搭的。我后来在这种竹篷学校上了两年学。帐篷学校和竹篷学校的经历，让我知道学校原来还可以这样。

从小学高年级到高中毕业我都是班长。我从来不打架，但是谁也

不敢打我。老师对我的基本评语是特别内向。这个班长也不管事儿，只是让大家看着他是每天最早到学校打扫卫生、冬天会早上6点半到教室烧火点煤炉的那个人。全班的黑板报我一个人出，每一期我都会办得让全校震惊，因为每一期都很不一样。这可能缘于我在新疆的生活环境。我的父亲和他朋友们在一个很棒的剧团里，都是演员。他们谈的是艺术和文学。我从那时就意识到什么叫创作——这就是，除了学习之外你知道什么叫文采飞扬，什么是文气。我那种文人的孤傲是早年就养成的。

认识妻子以后，抹平了大半。事实上她对我最大的影响，更是关乎心性的修养——比如一整天不干什么，人的心灵还很充满。

我晒太阳，看远山，好像想点什么，好像没想什么。我能这样度过整整一天。你能看到，春天，草变成很嫩的绿色，心里一痒。当我用一种缓慢的、松弛的、无所事事的状态来看它的时候，就不一样了。无所事事是很难学的一门学问。但我逐渐学会了。无所事事时，突然间脑子里有东西闪过，站起来，一提手，把该画的东西画出来，再不需要像以前那样憋着想，这样还是那样。

我们结婚后的第一个七年，我都是这样度过。说起来，这七年主要靠她的工资在养我，我打零工，偶尔挣一笔。她属于天然而然的人，工作对她来说意义不大，挣个工资嘛，她只是对她感兴趣的小事情感兴趣，比如去西湖边闲荡，去哪个地方喝杯茶，逛逛菜场或者百货商场，又或者去哪里看个朋友。问题是，我逐渐地能适应这样一个状态。

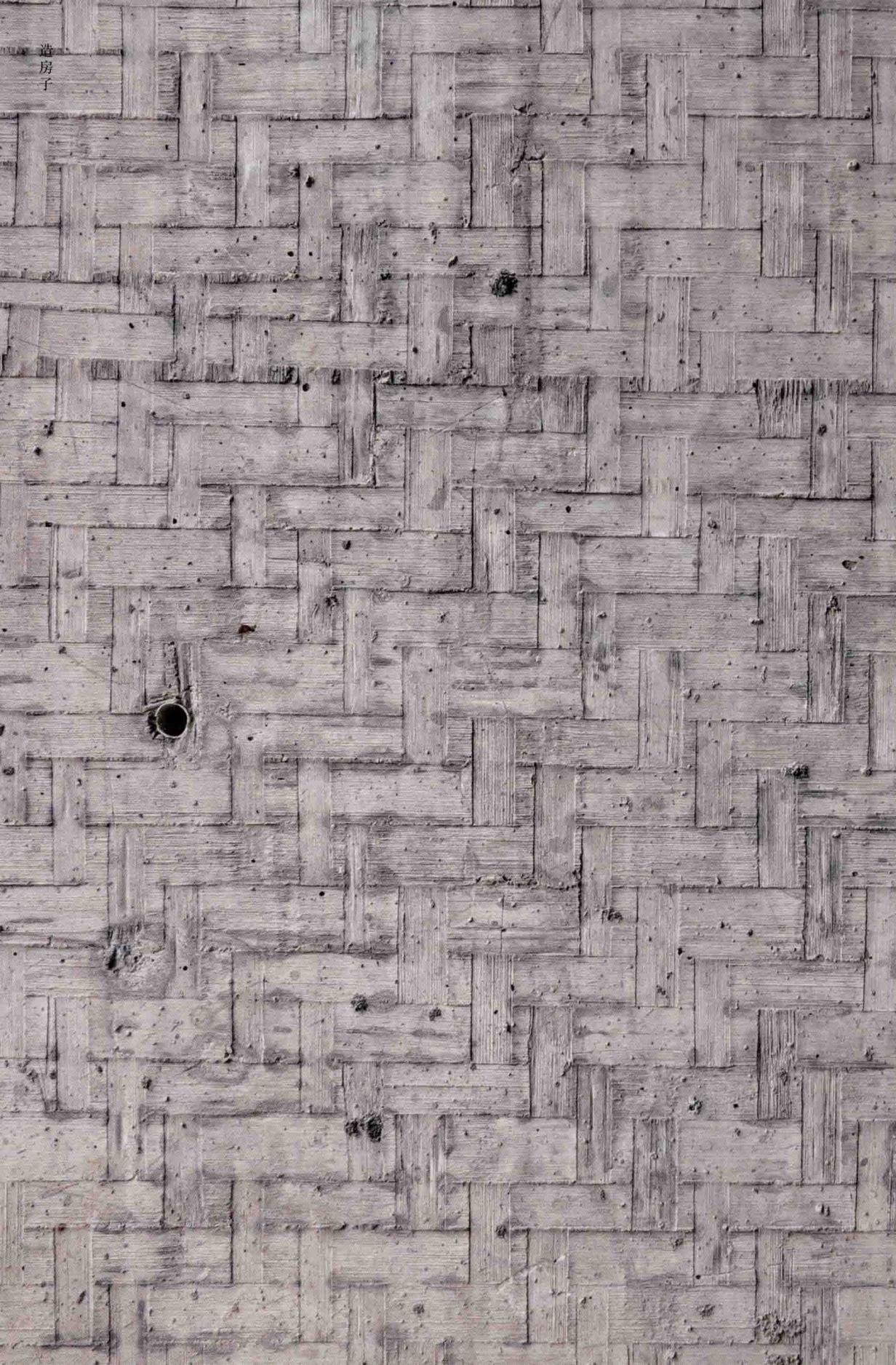
这种感受是来自心性的。关键是这个心性自然了，滋养了，你就蒙蒙眈眈发现，你想做的建筑，要传达那种文化里最好的状态和精神，想用一种很急的心态是做不出来的，用简单的模仿也没有意义。一个人的心性首先变化，看待人、自然，你真正的眼光发生了很敏感和很细腻的变化。你看进去了，又看出来来了。你看下雨，看很长时间，雨怎么下，从屋脊顺着哪条线流下来，滴到哪里去，它最后向哪个方向走。你会对这种事情感兴趣。你就会想，有没有可能做一个这样的建筑，让大家清楚看到，雨是从哪儿下来的，落到那儿之后流到了哪儿，从那儿又流到了什么地方，每个转折、变化都会让人心动。

这不是靠看书的。在这个阶段，我看中国的书越来越多，但基本上我没有看过任何和建筑有关的书。这个阶段我称之为忘却。经过这七年，我发现了内心里最适合自己的东西是哪一种。我想讨论一个和生活最有关系的建筑：中国园林。白居易有三间平房，前面一小畦菜地，再用竹篱简单围一下，这中间就发生了变化。它一定是有什么在里面。所以可能从那儿开始，我任何一个建筑都是园林。不管表面上像园林的还是外表八竿子打不着的，都是。它已经用各种形态进入到我的建筑了。

这个七年结束之前，我用了半年时间在我们五十平方米的风子里造了一个园林。我做了一个亭子，一张巨大的桌子，一个炕，还做了八个小的建筑，作为我送给妻子的礼物。那是八盏灯，我亲手设计的，每一盏灯都挂在墙上。这个房子，如果说小的话，小到可以塞下八个建筑，它有多小呢？

在这些年里，我跟很多工匠建立了很好的友谊。我开始对材料、施工、做法变得非常熟悉。我亲眼看到每一颗钉子是怎么敲进去的，每一块木头是怎么制作成型的……彻底搞清楚这件事的全过程。我做后面的每一个建筑，可以说都是在对这件事极为了解和熟悉的基础上施行的。

基本上，我在追求一种朴素的、简单的、纯真的、不断在追问自己来源和根源的生活和艺术，我常自省——到现在我们都这么认为，还有些东西没有达到，还有些状态没有实现，都和自己的修养有关。



- ◎ 造园与造人
- ◎ 自然形态的叙事与几何
- ◎ 走向虚构之城
- ◎ 当「空间」开始出现
- ◎ 营造琐记
- ◎ 循环建造的诗意——建造一个与自然相似的世界
- ◎ 隔岸问山——一种聚集丰富差异性的建筑类型学
- ◎ 剖面的视野——滕头案例馆
- ◎ 为了一种曾经被贬抑的世界的呈现
- ◎ 走入树石的世界

# 意识

每一次，我都不只是做一组建筑，  
 每一次，我都是在建造一个世界。  
 我从不相信，这个世界只有一个世界存在。



# 造园与造人

近几年，我一边造房子一边教书，身边总有几个弟子追随。我对他们常说的有三句话：“在作为一个建筑师之前，我首先是一个文人。”“不要先想什么是重要的事情，而是先想什么是有趣的事情，并身体力行地去做。”“造房子，就是造一个小世界。”几年下来，不知道他们听懂多少。

每年春，我都会带学生去苏州看园子。记得今年（2006年）去之前和北京一位艺术家朋友通电话，他问我：“那些园子你怕是都去过一百遍了，干吗还去？不腻？”我回答，我愚钝，所以常去。在这个浮躁喧嚣的年代，有些安静的事得有人去做，何况园林这种东西。

造园，一向是非常传统中国文人的事。关于造园，近两年我常常从元代画家倪瓒的《容膝斋图》（图一）讲起。那是一张典型山水画，上段远山，一片寒林；中段池水，倪氏总是留白的；近处几棵老树，树下有亭，极简的四根柱子，很细，几乎没有什么重量，顶为茅草。这也是典型的中国园林格局，若视画的边界为围墙，近处亭榭，居中为池，池前似石似树。但我谈的不是这个，我谈态度。《容膝斋图》



壬子歲七月五日雲林士寫

屋角承春風多杏花小齋容膝  
 庚年華金枝曜水池魚戲彩鳳  
 松林潤竹斜臺清談霏玉屑  
 蕭蕭白髮岸鳥紗而今不辨  
 蕭蕭市上懸壺未足誇甲寅三  
 十有餘年復接此島未索  
 蘇詩歸舟仁仲醫師且錫山  
 子通於蘇也容膝齋則仁仲燕  
 居之極用詩歸故鄉登斯齋  
 持危酒飲斯島為仁仲壽當  
 遂吾志也雲林子識

容膝齋  
 雲林  
 倪瓒

的意思，就是如果人可以生活在如画界内的场景中，画家宁可让房子小到只能放下自己的膝盖。如果说，造房子，就是造一个小世界，那么我以为，这张画边界内的全部东西，就是园林这种建筑学的全部内容，而不是像西人的观点那样，造了房子，再配以所谓景观。换句话说，建造一个世界，首先取决于人对这个世界的态度。在那幅画中，人居的房子占的比例是不大的，在中国传统文人的建筑学里，有比造房子更重要的事情。

有意思的是，讲座对象不同，反应差异巨大。对于国内学子讲，《容膝斋图》主要引起价值论的讨论。这当然重要，房子不先作价值判断，工作方向就易迷失。我也曾在美国大学里讲，讲座结束后那些美国建筑教师就很激动，说他们今天见到了一种和他们习常理解的建筑学完全不同的一种建筑学。

面对世界的态度比掌握知识的多少更重要。这让我又想起童寓先生。作为庚子赔款那一代的留学生，童先生留学美国宾夕法尼亚大学，游历欧洲，西式建筑素养深厚。但留学归来，却有一大转折，全心投入中国传统建筑史，特别是园林的研究与调查中。治学方向的转变说明了思想与价值判断的大转变。刘敦桢先生在童先生《江南园林志》一书序中写道：“对日抗战前，童寓先生以工作余暇，遍访江南园林，目睹旧迹凋零，与乎富商巨贾恣意兴作，虑传统艺术行有渐灭之虞，发愤而为此书。”今日读来，似乎是在写今日中国之现状。不继承自然是一种摧毁，以继承之名无学养地恣意兴造破坏尤甚。

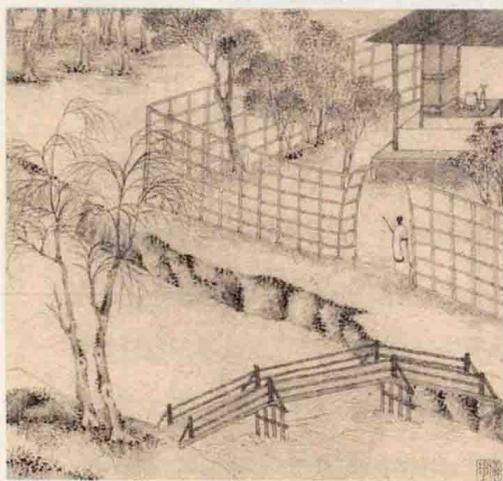
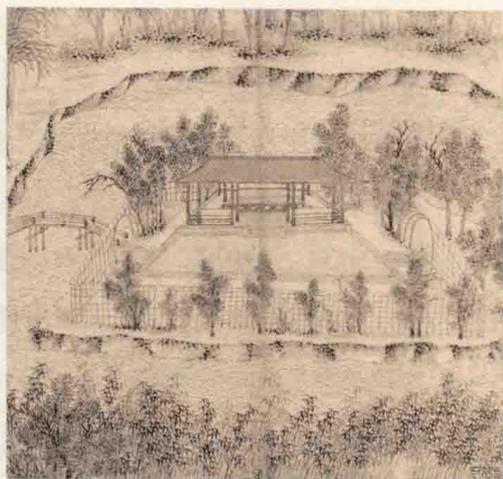
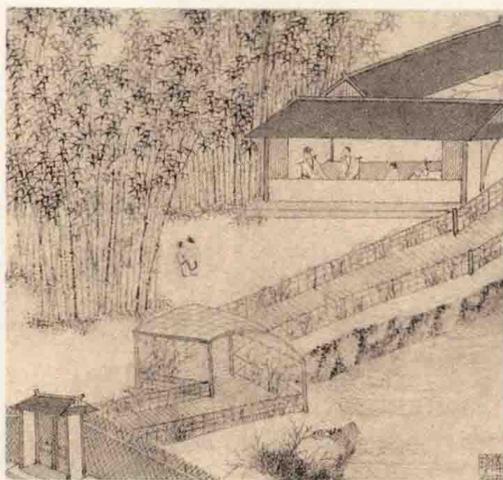
与后来众多研究园林者有别的是，童寓先生是真有文人气质和意

趣的。博览多闻、涉猎今古、治学严谨、孜孜不倦固然让人敬仰，但我最记得住的是先生的一段话：今天的建筑师不堪胜任园林这一诗意的建造，因为与情趣相比，建造技术要次要得多。

“情趣”，如此轻飘的一个词，却能造就真正的文化差别。对中国文人而言，“情趣”因师法自然而起，“自然”显现着比人间社会更高的价值。人要以各种方式努力修习才可能接近“自然”的要求，并因程度差别而分出“人格”。园林作为文人直接参与的生活世界的建造，以某种哲学标准体现着中国人面对世界的态度。而文人在这里起的作用，不仅是参与，更在于批判。文征明为拙政园作的那一组图（图二），至今仍镌刻在园内长廊墙上，与拙政园的壮大宽阔、屋宇错杂精致相比，文征明笔下的拙政园只是些朴野的竹篱、茅舍，在我看来，就是对拙政园文雅的批判。事实上，在中国园林的兴造史上，这种文士的批判从来就没有中断过，正是这种批判，延续着这个传统的健康生命。而童寯先生最让我敬重的，除了一生做学问的努力与识悟，更在于其晚年面对一个浮躁喧嚣的年代，毅然不再做建筑设计，这使他几乎代表了近代中国建筑史的一个精神高度。我见过其晚年的一张照片，在他南京小院中，先生身穿一件洗得破出洞来的白色老头衫，双目圆睁，逼视着在看这张照片的我。而我则见他站在一棵松下，如古代高士图中的高士。中国近代建筑史上四个奠基的大师，梁思成、杨廷宝、刘敦桢、童寯，童先生是唯一无任何官职，在公共场合露面最少的一位，但他却可能是对我这样的后学影响最深刻的一位，不仅因为学问，更在于其身上那种中国传统文士的风骨和情趣。

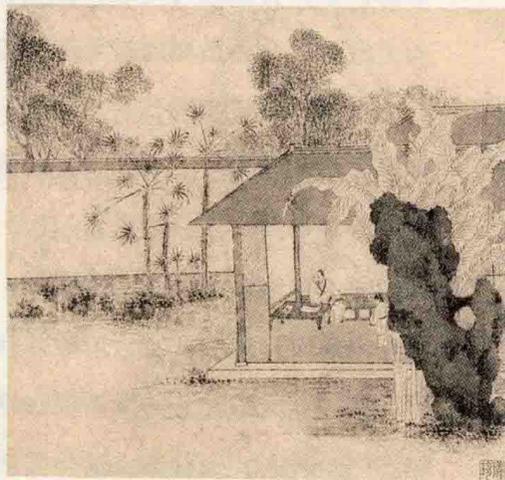
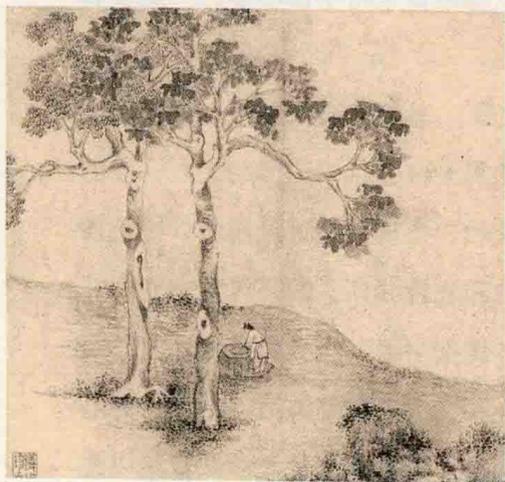
我常猜想，童先生一生致力于园林研究，但生前却没有机会实践，心中定有遗憾，但若有机会，先生又会如何造园，更让我想象。或许从先生所撰《随园考》中可见端倪。随园主人袁枚，杭州才子，二十五岁（乾隆四年）中进士，三十四岁辞官，于南京造随园。园居近五十年，是中国文士中少有能得享大年，优游林下者。如童先生所考，袁枚所购是一废园，园主人姓随，故名随园。袁枚购得后，并不大兴土木，而是伐恶草，剪虬枝，因树为屋，顺柏成亭，不做围墙，向民众开放。和这种造园活动平行，袁枚“绝意仕进，聚书论文，文名籍甚，著作立身，四方从风，来者踵接”。有意思的是，袁枚正是因为和当时主流社会拉开距离，树立另一种生活风范，却真正影响了社会。如袁枚自述，其园不改名，但易其义，随旧园自然状态建造，并不强求。而在童寯关于园林的著述中，单独作文考证的，唯有随园。从中可以体会到先生对于造园一事推崇什么，隐含什么含蓄而坚定的主张。童先生文中特别提到，袁枚旷达，临终对二子说：身后随园得保三十年，于愿已足。三十年后有友人去访，园已倾塌，沦为酒肆。实际上，袁枚经营随园五十年，就有如养一生命。古人说，造园难，养园更难。中国文人造园就是这样一种特殊的建筑学活动，它和今天那种设计建成就掉头不管的建筑与城市建造不同，园子是一种有生命的活物。造园者、住园者是和园子一起成长演进的，如自然事物般兴衰起伏。对于今天的城市与建筑活动，不能不说是一种启示。

造园代表了和我们今天所热习的建筑学完全不同的一种建筑学，是特别本土，也是特别精神性的一种建筑活动。在这个文化方向迷失



图二

《拙政园图咏》组图  
(明)文征明



的年代，不确定的东西最难把握，造园的艰难之处就在于它是活的。童寯先生1937年写到，他去访园，“所绘平面图，并非准确测量，不过约略尺寸。盖园林排当，不拘泥于法式，而富有生机与弹性，非必衡以绳墨也。”但我怀疑童先生的话，今日还有几个人能懂。造园所代表的这种不拘泥绳墨的活的文化，是要靠人，靠学养，靠实验和识悟来传的。某种意义上，人在园在，人亡园废。园在我心里，不只是指文人园，更是指今日中国人的家园景象，主张讨论造园，就是在寻找返回家园之路，重建文化自信与本土的价值判断，以我们这代人的学养，多少有点勉力为之，但这种安静而需坚持不懈的事，一定要有人去做，人会因造园而被重新打造的。

当然，谈论造园这种“情趣”之事，本不该这么沉重。中国历来多四体不勤的书生，李渔是我欣赏的另一位会亲手造园的文人，他的文章涉猎如此广泛，饮食、起居、化妆、造房甚至讨论厕所，讨论西湖游船上窗格该用什么文雅图样。他和袁枚相似，敢开风气之先，甘冒流俗非议，反抗社会，但敞开胸怀拥抱生活。这类文士是真能造园的，我们今天的社会同样需要这样一种文士去和建筑活动结合，但培养这样一种人，一种本土文化的活载体，恐怕是今日大学教育难以胜任的。

事情也没这么悲观，实际上，中国文化中的精深东西全有赖于人的识悟，从来就不是靠一堆人，而是靠不多的几个人根脉流传的。昨日下午，感觉写不出东西，我就和妻子去西湖边喝茶，看看湖对面如画远山，就想起朋友林海钟，知道他在湖边新辟了一个画室，打电话

想去看看，电话那边，他已在富阳的山中散游。海钟年龄比我还小些，但性情温润逸旷，寒林山水在今天可称独步。我又想起另一位朋友吴敢，年龄也比我小，但书画鉴定已功力深厚。他曾评海钟小楷，说他能把毛笔尖上几根毛的感觉都写出来。所谓差以毫厘，谬以千里。又想到海钟有次对我说起他在国清寺山中写生，画着，就有点画出李成（五代宋初画家）的意思来。想到这些，心中就愉快，文人风骨不绝，造园一事应尚可为。

# 自然形态的 叙事与几何

2008年，因一起在巴黎开会，我有机会和天津大学建筑系的王其亨先生聊天。第一次听王先生讲课，记得是在二十年前，他来南京工业大学建筑系开讲座，题目是“明十三陵的风水研究”。具体内容我记不清了，但有一张图我记忆良深，那张图在309教室用幻灯打出，应是出自宫廷档案，风水形势用密集而确定的位置标明，画法是平面和立体的结合。他确认了我的一个认识，即中国的东西，无论是风水还是相关的山水绘画之类，都不能笼而统之泛泛谈论。风水图的深邃在于其有着细密的法则与规定，并且是以某种特殊的方式被系统量化了的，但这种法则与量化，并不以失去面对自然事物的直观判断为代价。从感觉上说，由于我长年熟悉书法与山水绘画，对那张图的形式状态并不觉得异常。

二十年里我再没见过王其亨先生，但知道近年他一直致力于清宫“样式雷”<sup>1</sup>图纸档案的整理研究。对这件事，我自然抱持很大兴趣，因为我不相信传统中国的建筑学用一句“工匠营造”就可以一笔带过，至少，明清苏州工匠

<sup>1</sup> 样式雷：是对清代两百多年间主持皇家建筑设计设计的雷姓世家的誉称。代表人物有雷发达、雷金玉、雷家玺、雷家玮、雷家瑞、雷思起、雷廷昌等。

出名，就缘于他们既画设计图纸，也制模型，业主因此可以确切地表达意图，而不被匠师随便左右。

和先生相见，很是一见如故，就如昨日刚刚聊过，今日再叙。我就问他“样式雷”的研究现状，他说这批资料于清末飘散四处，重拾后编序全乱，要整理清楚上万件的图纸，恐怕还需十年，但他相信一定可以整理清楚，由此，我们可以知道传统建筑的设计过程。我又提起“十三陵”风水，先生就意趣盎然，回忆当年如何在昌平山间爬山涉水。

先生善谈，语及众多，但有一点我印象特深。以先生的研究，当年每处皇陵选位，涉及周围广大山水范围，都是几易方案，反复论证，几易其位的。面对现场，详勘现场，先提出假设，再仔细甄别验证，这与其说是神秘直观，不如说是一种严格的科学态度。问题是，这种假设的出发点并非自闭的分析理性，而在于一种确信，即自然的山川形态影响着人的生存状态与命运。由长期经验从自然中观照出的诸种图式，和这种先验的自然格局有可能最大限度地相符。因此，相关的思维与做法不是限于论辩，而是一种面对自然的，关于图式与验证的叙事。或者说，与文学不同，这是关于营造活动本身的叙事。这种验证，不仅在于符合，也可以对自然根据“道理”进行调整修正，它必然涉及一种有意义的建造几何学，但显然不是西人欧几里德几何，毋宁说是一种自然形态的叙事与几何。

按这条思维的脉络，必然谈到了园林。于是我听到王其亨先生谈起这些年他带学生参与北京皇家苑囿修缮的一些事，进而推及“自然

美”这个话题，说到西人原本并无“自然美”观念，和“自然美”有关的事物是17世纪由耶稣会教士带回欧洲的。这些耶稣会教士也在欧洲建造了一些“中国式”假山，当时，欧洲人对这些形状奇异的假山的反应是“恐怖的”。

我们一路从巴黎聊到了马赛，谈了很多，至今大多已记不得了，但用“恐怖的”一词来描绘对中国园林中的堆山的反应，我印象特深。它让我回想起2002年第一次看北宋郭熙《早春图》（图三）原大高仿印刷版本的反应，那样陌生与疏远，是看小幅插图所没有感到过的。那种螺旋状盘桓曲折的线条，它所包围的空间深邃，成一种既自足又无限延展的结构，我脱口而出的反应是：如此得“巴洛克”。有意思的是，当我写下这段文字时，突然意识到，我无论如何回忆不起《早春图》上画的是树还是石头，但肯定，图上只描绘了一种事物，以图名推断，画的应该是树，但我的回忆里却更近于石头，非常类似太湖石的形态，或者说，非常类似生物器官的形态。这种内心的震惊与其说是心理性的，不如说是纯粹物质性的，一种陌生的物质性。

只就“形态”来讨论审美，我一向是回避的，这种讨论很容易掉入心理学的范畴和文学修饰，我甚至从来就不提“审美”二字。当我用“巴洛克”一词对应《早春图》时，也无意于掉入中国传统和西方传统的比较，这类比较已经成为中国建筑师空泛的习惯。我的反应是本能的，在更基本更具体细致的层面，这类相似性的差别让我想起明代人对同时代画家陈老莲的评价。老莲画的屈原，无目的地游荡在荒原之中，人物被变形拉高，笔法如画园林中常见的高细瘦孤的山石。

图三  
《早春图》  
(北宋)郭熙



老莲自叙说其画学自古法，时人的评价是：“奇怪而近理。”需要注意的是，同一题材，老莲会在一生中反复画几十幅。我体会，“古法”二字并不是今天“传统”一词的意思，它具体落在一个“法”字上，学“古法”就是学“理”，学事物存在之理，而无论山川树石，花草鱼虫，人造物事，都被等价看待为“自然事物”。

同一题材，极相似地画几十张，以今天的个性审美标准，无异于自我重复，但我相信，老莲的执着，在于对“理”的追踪。画论中记载的“荆浩画树”是类似的事情。唐末，荆浩以画松树著名，文中记载的是他在太行山的一次写生，待在山中数月，围绕一片奇松，反复揣摩描绘，自觉已得松树生存的道理，但一位无名老翁，指出他的理解完全是错的，并有一番论述。那番论述老生常谈，让我生疑，而我的朋友林海钟，同样擅画寒林枯木，为了印证，他亲自去太行写生一场，回来对我说，那篇文字一定是后人伪作。但我的兴趣不止于此，一个人的一生，只对画松树一件事最有兴趣，这种异常的行为就超出了“审美”，更接近于一种纯粹的科学理论研究，但这种研究，绝不脱离具体的物事。它也绝不直接指向人，而是以一种没有人在，似乎绝对客观的方式直面自然中的具体事物，但又不是只在物理学或生物科学的意思上。这让我想起胡塞尔<sup>1</sup>的现象学教学。他让他的学生围着一棵树揣摩一个学期。他的一个学生又举一反三，围着教学楼前的一个信箱，揣摩了一个学期。实际上，人这个东西，几件事物，几张图，就足以指引他的一生。

1. 胡塞尔 (E. Edmund Husserl, 1859 ~ 1938) : 德国著名哲学家、20世纪现象学学派创始人。

《早春图》给我的陌生感，即是我，或者说我们，与“自然事物”疏远的距离，一种客观细致地观察事物的能力与心情的缺乏。它让我一下子回到20世纪80年代初我第一次读艾略特的《荒原》时的感觉：“我们什么也看不见，什么也记不得，什么也说不出。”

我的记忆把《早春图》上的事物与太湖石混淆，实际上就是一种视差。要看见周围的“客观事物”，就需要观法，一种决定性的视差。太湖石勾引起的是江南园林那个世界，但很长一段时间，园林我是不去的。在我眼里，明清的园林，趣味不高，样式老套。意义迟钝到几乎没有意义。过多的文学矫饰让园林脱离了直接简朴的自然事物，而今人关于园林的讨论大多是文学化的游览心理学与视觉，于我性情不合。

两件事，让我有了重观园林的兴趣。其一是读童寯的关于园林的文字，我至今仍然认为，童寯之后就没有值得去读的关于园林的文字。因为童寯的园林讨论不是在解释之上追加解释，解释一件事是很容易的，童寯的文字是能提出真正的问题的。在《东南园墅》开篇，那个问题看似天真：“这么大的人怎么能住在那么小的洞中？”这个问题让我快乐。我突然看见一个世界，在那里，山石与人物等价，尺度自由转换。如果建筑学就是对人的生存空间的一种虚构，这种虚构就是和山石枯木一起虚构的，它们共享一种互通的“自然形态”，并不必然以欧几里德的几何学为基础，建筑不必非方即圆。

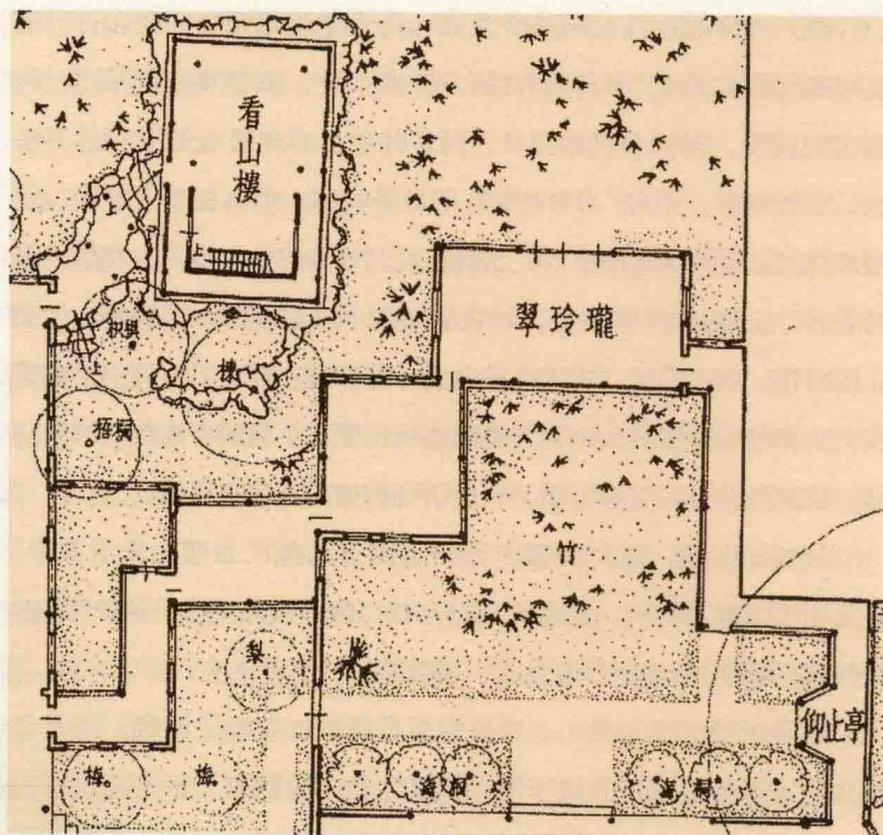
第二件事，发生在1996年我在同济大学读书时，买到一本图书馆库存处理的英文旧书。内容是关于英国现代画家大卫·霍克尼与一

位美国诗人1980年在中国的一次旅行。书是那位诗人写的，插图则都是霍克尼的旅行速写。我一向喜欢霍克尼画中的意思，印象最深的一张，描绘一个人跳入游泳池的一刹那。游泳池是水平的，池边露出一座平房的一角，笔法是轻淡的，几乎是平涂，那个跳入水中的人画得也不清楚，裹在溅起的一片白色水花之中，水花的画法如书法中的飞白。这张画没有透视，可以说在叙事，但内容如此简单，也可以说是反叙事的，可以说在表现什么，也可以说是反对表现的。那只是一种沉静日光下的视野，那个时刻是绝对的，没有任何所谓思想，或者说，那目光是从加缪笔下的“局外人”看出的，那目光在他熟悉的整个世界和生活之外。在这本书里，有一张仿中国水墨画法的桂林山水速写：画的前景是他住的宾馆阳台的水泥栏板，上面正爬着一只毛虫，色彩斑斓，下笔细微，中国画家一向爱画的桂林山水却只寥寥数笔，成了背景。这张画同样没有透视，却有一种难以言喻的纯真，感染了我。我明白了童寯在《东南园墅》一书中所强调的“情趣”二字的意思。童先生以为，不知“情趣”，休论造园。一片好的园子，好的建筑，首先就是一种观照事物的情趣，一种能在意料不到之处看到自然的“道理”的轻快视野。正是这种视野，使霍克尼关注那只毛虫的爬动，形成一种邀人进入的纯粹情景，呈现出一种以小观大、以近观远的微观地理。这种称为“情趣”的思绪，直接及物，若有若无，物我相忘，难以把捉，但是足以抵御外界的纷扰，自成生趣，并使得任何围绕“中国”、“西方”的似是而非的宏大争论变得没有意思。也许有人说霍克尼的画很有“禅境”，但我宁可回避这个用滥了的词语。

在1999年国际建筑师协会北京大会青年建筑展上，我在自己的展板上写下了关于“园林的方法”的一段文字。在这里，指示出一种意识的转变，园林不只是园林，而是针对基本建筑观的另一种方法论。它的视野，正向“自然形态”的世界转移。但落在手上绘图，我很难画出非现代主义的东西。尽管以我对书法的常年临习，我始终保持着和“自然形态”的联系，转化仍然是十分艰难的。在苏州大学文正图书馆，以小观大、由内外望已成一种自觉。在方正格局中，建筑没有先兆的位置扭转，互为大小的矛盾尺度，小场所不连续的细致切分，建筑开始自己互相叙事了，但语言仍然是方块和直线。

从2000年始，我每年都去苏州看园子，每次去都先看沧浪亭。看是需要反复磨练的。记得看到第三次，我才突然明白“翠玲珑”这组建筑（图四）对我意味着什么，就像我第一次看见它。

这座建筑单层，很小，四周为翠竹掩映。在园子游荡，经常会遗失它。即使看见，只露一角。如果不是十分热衷，也可能认不出它。即使知道，外表的细密窗格也没有披露任何内部内容。走进它一定是突然的，内部是结构十分清楚的，二次曲折，实际上是三间房子在角部衔接。接下来，连整体的空间形式都瓦解了，目光被分解到每一面墙上，每面白墙上的窗格差别只有很小的不同，外面的院墙贴得很近，竹子也贴得很近，光线是一种幽暗的明亮，如古物上褪去火气的光泽。因为曲折，人在其中是要不断转换方位的。每一次，都面对一个绝对平面的“正观”。“正观”就是大观，并不必然被物理尺度大小决定。家具的摆放决定了人面对每一个正观的端正坐姿，但曲折的



空间，使从一个空间望入另一个形成一种平行四边形的展开，居正与灵动同时存在。实际上，内部空间很小，但却如此意味深远。人在其中，会把建筑忘掉，为竹影在微风中的一次颤动而心动。当我说“园林的方法”时，“翠玲珑”就是我意识到但还不清楚的建筑范型<sup>1</sup>。童寯先生所说的“曲折尽致”，需要一种最简的形式，它就在这里了。

离“翠玲珑”几步，就是“看山楼”，看明白“翠玲珑”，也就明白了“看山楼”。它实际上就是垂直向度的“翠玲珑”。“看山楼”两层，下层为一石洞，但“自然形态”在这里被建筑化了。它更像一间石屋，石灰石形成的不规则小孔透入光线，这就是所谓“玲珑”。以前家里用一种景德镇出的白瓷勺，胎上扎孔，再施白釉，烧出来就成半透明的小点，也是“玲珑”。从底层上二层，就是一次曲折。见山还是不见山，登临俯瞰远望，都已“曲折尽致”了。水平与垂直，单层与多层，把“翠玲珑”和“看山楼”放在一起，就是一对完整的建筑范型。

那日，我从“翠玲珑”出来，站在“五百名贤祠”廊下回望，站了很久。一位欧洲青年走过，也站在我旁边，我见他速写本上画着“翠玲珑”的平面草图，就问他如何认识。他说自己来自西班牙，学建筑，他觉得“翠玲珑”胜过密斯<sup>2</sup>做的巴塞罗那世博会德国馆，我说“是的”。我的英文不好，不能深谈，就只对他微笑，他也对我微笑。那日空气透明，阳光分外灿烂。

“曲折尽致”，作为童寯《江南园林志》中造园三境界

1. 范型：决定一类事物形态的标准器。

2. 密斯 (Ludwig Mies Van der Rohe, 1886~1969)：德国建筑师，也是现代主义建筑大师之一。他为巴塞罗那世博会设计的德国馆被誉为大师杰作。

说的第二点，一般理解是在谈园林的总体结构。但按我的体会，园林的本质是一种自然形态的生长模拟，它必然是从局部开始的。就像书法是一个字一个字去写的，山水也是从局部画起的。对笔法的强调，意味着局部出现在总体之前。园林作为一种“自然形态”的建筑学，它的要点在于“翠玲珑”这种局部“理型”<sup>1</sup>的经营。没有这种局部“理型”，一味在总平面上扭来扭去就毫无意义。“总体”一词，指的是局部“理型”之间的反应与关联。“理型”的重点在“理据”，“范型”的重点在“做”。

2004年初春，为宁波“五散房”的“残粒荷院”，我在夯土院子中画出了一个我命名为“太湖房”的小建筑。“太湖”二字，暗示了它和太湖石的自然形态有关。它实际上是一个三层小楼，平面是5米宽6米长的长方形，每层理论层高在3米到4米间，垂直向上，曲折两次。把它平放，显然由“翠玲珑”变出，竖放，从如石洞的零散小孔和从室内变到室外又返回室内的楼梯，就暗含着“看山楼”与其基座石洞的“理型”结构。但这个立放的曲折体形是有向背的，它是一个动作，我称之为“扭腰”，意味出自太湖石的孤峰。整个形体按最紧的极限控制，楼梯形状与形体的纠缠，很难处理（图五）。

这种高度压缩的意识，得自拙政园一座太湖石小假山的影响，在3米立方之内，这座假山经营了三个盘旋而上却互不交叉的楼梯，全部到达顶上的小高台。而台下，暗含一个小石洞，人可以进去的一个房间。如果说“远香堂”面对的是一座模拟的大山，这座小假山就是人工制作的“理型”，

一、理型：关于格局的潜在原则，它决定格局，但并不一一对应地符合某个具体的格局。

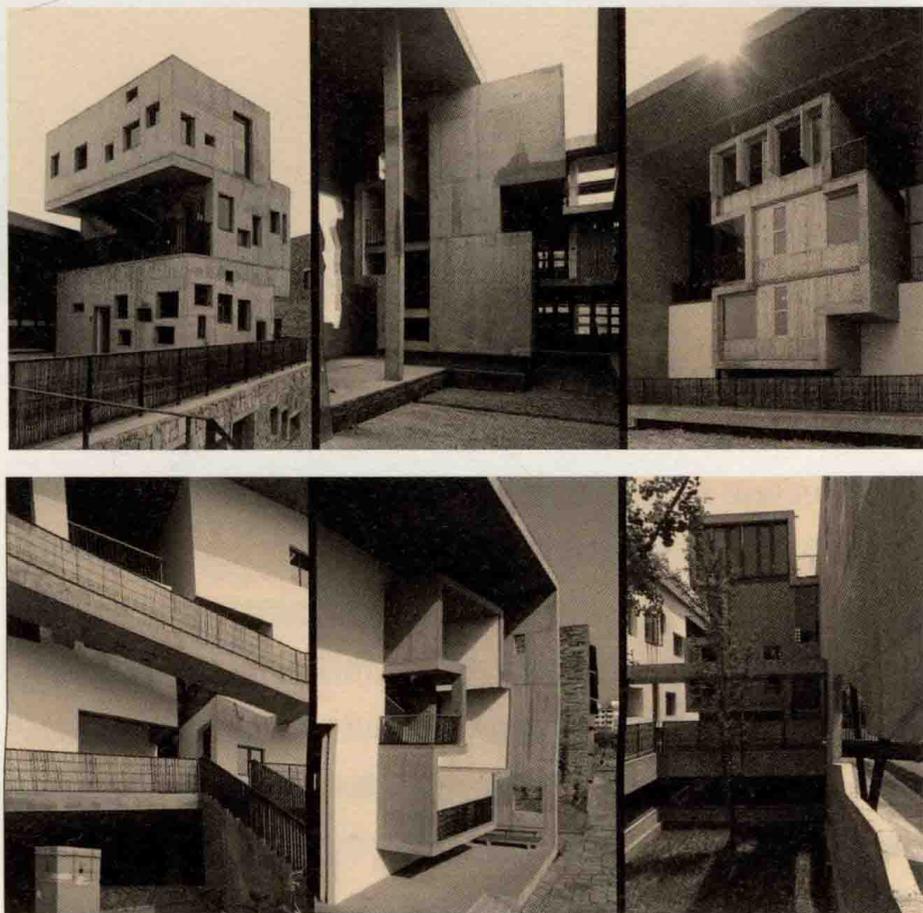


它们大小悬殊，但性质上是等价的。只有自觉限制在3米立方这么小，才觉出“理据”的力量，它的意味就如一座大山一样。“远香堂”前的大山更近于东晋的朴素山水，这座小假山则出现在《早春图》那种“自然形态”的研究之后，即所谓“虽由人作，宛若天开”。限于规范，在正常的房子里，像这座小假山般高度浓缩的山体意识的太湖房，我还没做出来。

如果建筑就是以空间的方式对生活这件事进行分类叙事，“理型”的建筑意义就需要可理解的表达，如在空间中象形造字，“自然形态”的“理型”就是以物我直接纠缠的方式造字，这种工作必然有一种纯粹的系列性。在随后的象山校园山南二期工程建造中，这种研究以系列性的方式展开。同时存在十几个太湖房，它们的形状几乎完全一样，但处境各不相同。我按其各自处境做了一个分类图表：①混凝土太湖房立于石砌高台之上；②白粉墙太湖房成负形的洞；③多空红砖太湖房半个嵌入墙体；④混凝土太湖房立于门前，如计成所谓“巨石迎门”；⑤混凝土太湖房立在狭窄的天井中，逼人的是混凝土纯粹的物质性；⑥混凝土与木料的太湖房，立于门内庭院中，与门正对的“巨石迎门”，等等（图六）。讨论“自然形态”，材料的物质性与“理型”同样重要。这种物质性赋予“理型”一种生命的活态。未未对这事特别敏感，有一天，他到我工作室，见到13号楼南入口立面上的太湖房，就说：“这个立面怎么像某种器官？”

“翠玲珑”给我的另一个启示是，建筑若想和自然融合，就不必强调体积的外形。强调体积形式的做法是欧洲建筑师特别擅长的。

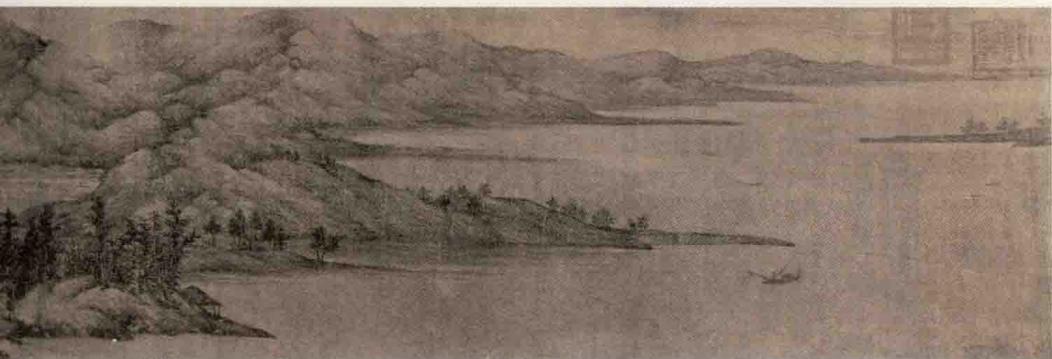
图六  
太湖房分类





“形式”，即form这个词，指的并非只是外表审美造型，而是含有内在逻辑依据的“理型”，它显然借鉴了三维圆雕的做法。而在“翠玲珑”内，在一个简明的容积内，建筑分解为和地理方位以及外部观照对象有关的面。层次由平面层层界定。一幢平面为长方形的房子，四个面可以不同。以两两相对的方式，形成由身体近处向远方延伸的秩序。作为平面定位基础的，是更大范围的山水地理地图。在象山校区山南13号楼及15号楼，西墙均被开有零散太湖石形状洞口的混凝土墙替代。建筑间的高密度与尺度，使这两个立面均无法完整地看到，它们的完整只存在于思维印象里。外立面实际上是次要的，重要的是从内外望的视野。我们也可以说这两个立面都是从一座更大山体上切割下来，一座边界为正长方形的局部山体，理由只在轻飘飘的“情趣”二字，但是足以颠覆寻常建筑语言的封闭与情性。就像我在苏州狮子林园子里常问学生的一个问题：这么小的园子里为何要放那么大的山体和水池？显然，在这种建筑学里，山水比房子重要。

在象山校区山南19号楼南侧，使用现浇清水混凝土，我发展了



三个直接取自太湖石形态的太湖房。它们终于不再是方的了。三个，每个都是一个整体，参差不同成为系列。它们的形状与方位，取决于19号楼往外望的视野，以及在一种空间压缩的意识下，人的身体如何与倾斜的墙体接触。它们的尺度尺寸，经历数十遍的细微调整，我有意不做模型，只在立面图上工作。模型做得太多，容易形成一种依赖，而这种强调人在其中的建筑，需要培养用心去想的能力，以及因局部影响整体而对细节局部有极好的记忆力。

讨论自然形态的叙事与几何，之所以在前面不冠以“建筑”，是试图重启一种人与建筑融入自然事物的“齐物”建筑观。但讨论它，就一定要讨论园林，且主要是现存的明清园林，则几乎是一种习惯。需要经常回溯到这种意识的源头，自然形态所关乎的，不只是园林。当李渔强调“真山水”一词时，即在批判当时山水绘画作茧自缚的状态，它也直接影响着园林建造。重返山野，一直是直接进入山野的直观，另一面，是对山水绘画图像文本的追踪，因为在图像文本里，记录了对山水观法的探究。山水绘画始于东晋，按钱锺书在《管锥编》

里所言，那时的绘画显然参考了山水舆图。真正从地面视角直面的观山画法，近距离的观山画法，始于五代，盛于北宋。在我的工作室里有四张图，都是1:1足尺的高仿复制品，包括五代董源的《夏景山口待渡图》(图七)，北宋郭熙的《早春图》、范宽的《溪山行旅图》(图八)，南宋李唐的《万壑松风图》(图九)，我经常观看揣摩。如果说2004年画出的太湖房是和孤峰小山有关，同一时期开始设计的宁波博物馆就是对大型山体的研究，特别和上面几张画有关。

《早春图》上的“自然形态”是非常理据性的，包围着气流与虚空，自成内在逻辑，它是可以没有具体地点的。《溪山行旅图》里的大山，我在秦岭旅行时见过。从一个山谷望去，凸现在几十公里之外，浑然一团。但范宽所用皴法与画树法，形成一种在远处不可能看见的肌理，此山犹如就在面前。画面下方的流水土丘树木，应是眼前的，却画得比远方更简略。应在远方的寺庙，又画得细节毕现。李唐那张图也是如此，满幅一座远方的大山，用笔粗犷，完全违反真实视觉。山在中部裂开，布满浓密树林，上面所施鲜艳绿色，因年代久远，如不是极好的印刷，几乎看不出来。但每根松针都可看见，也是根本不可能的景象。这种视野如同梦中，比真实更加真实。这些做法，显然是自觉到平面与空间的区别，远与近的区别，在山内和山外的区别，以一种看似矛盾的逻辑把这些经验在一张二维的纸上同时呈现，一种既在此处又不在此处的经验。

既然是二维平面，也可直接看作建筑的立面。现代主义最盛行的“理型”就是方盒子。施工产业一旦适应它，这种做法就最经济简便。

图八

《溪山行旅图》  
(北宋)范宽

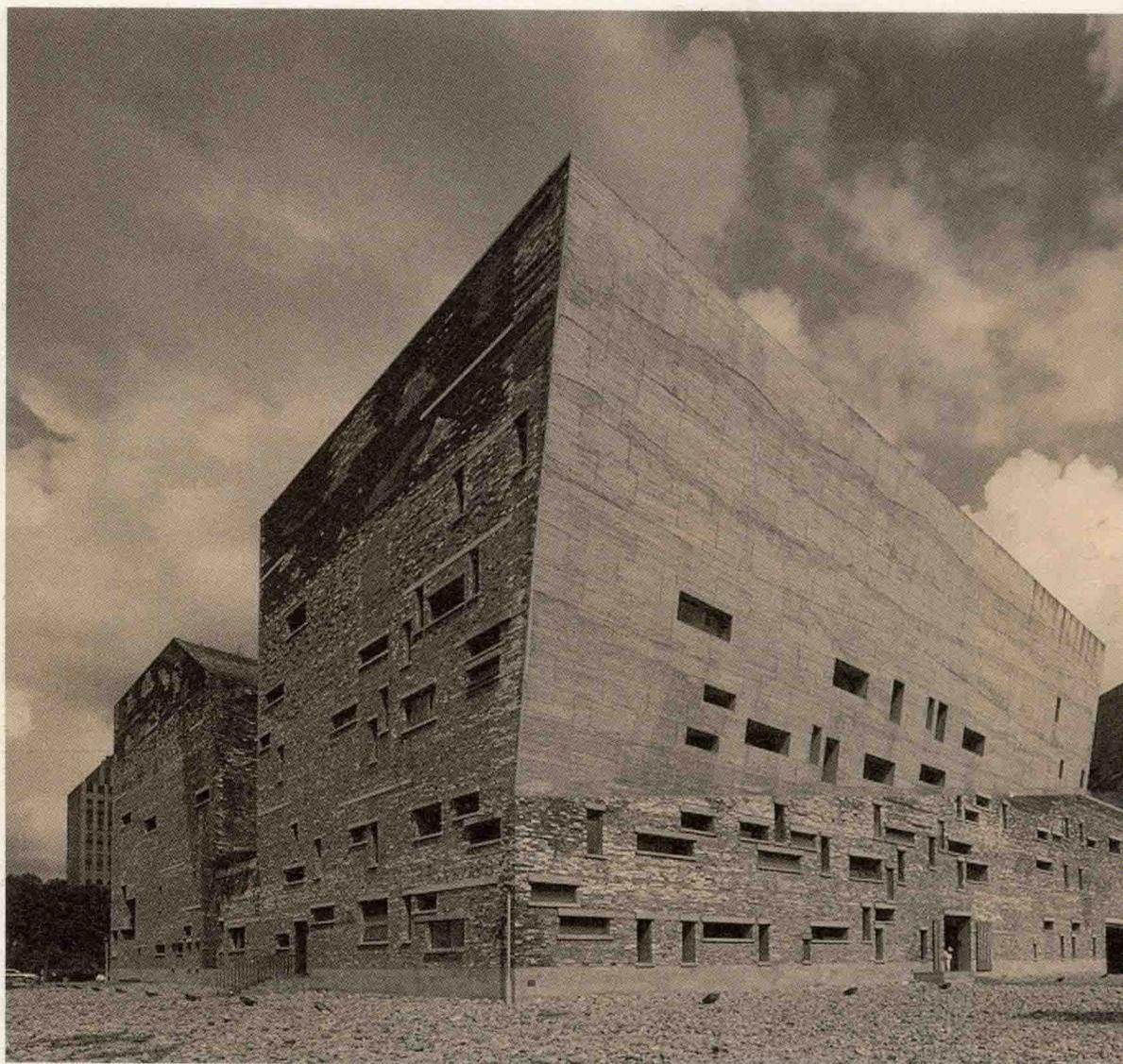




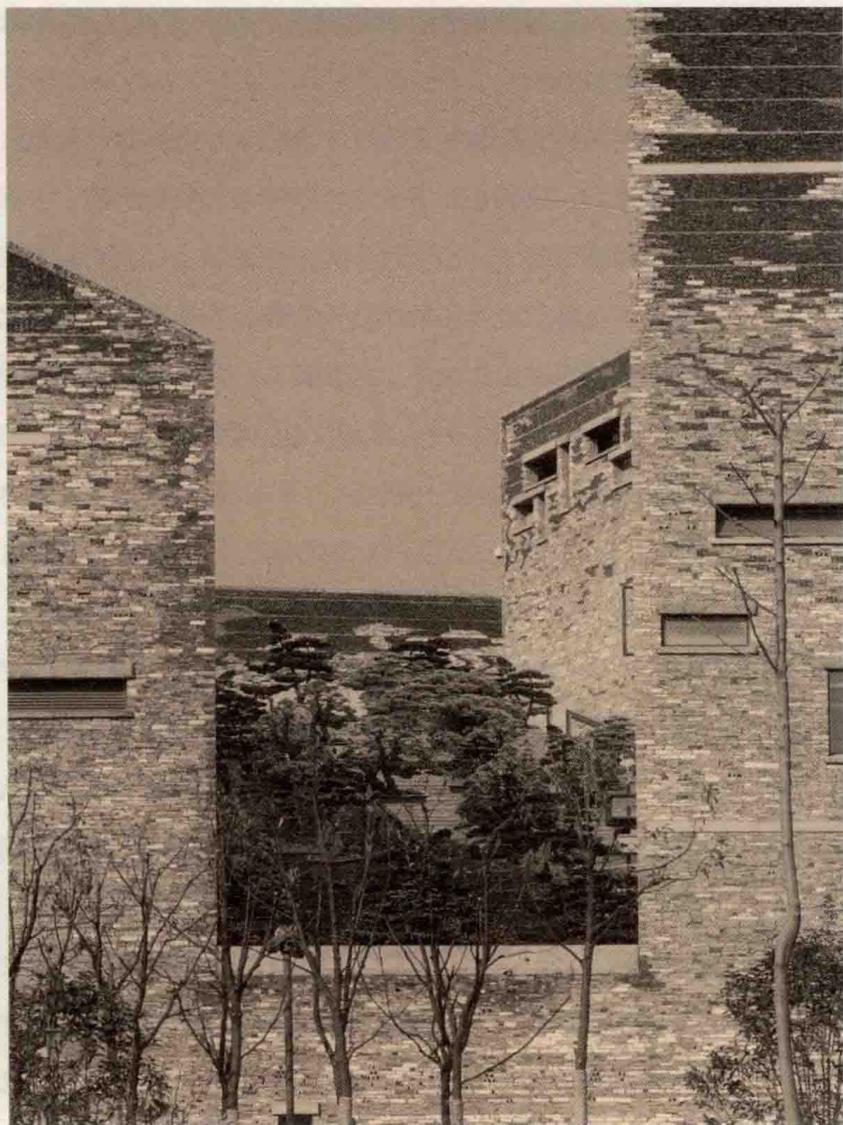
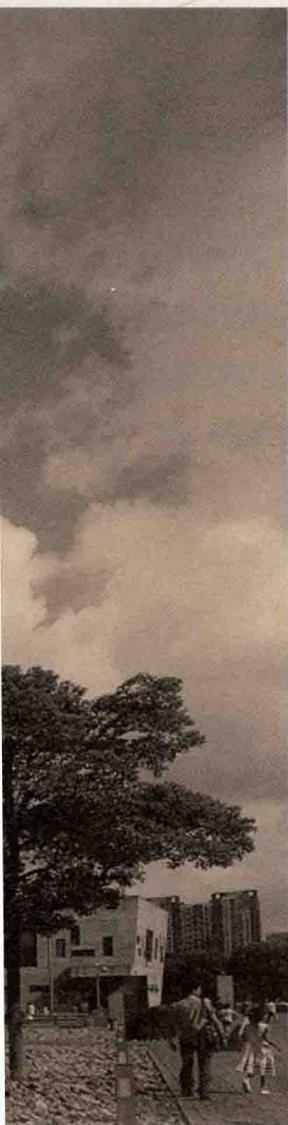
方盒子的边界是二维平面，但从这些绘画做法可知，这个盒子是可以  
在二维前提下被瓦解的。

关于《夏景山口待渡图》，我印象最深的是水平地平线和夕阳中的光。如果这张图作为江南一带城乡的审美标准，以齐物观点，将局部树木用房屋替换，就可知道总体意向与尺度应如何控制。实际上，这张图所观望的横向范围如此宽广，图高只有500毫米左右，不算前后题跋，图长就达7米，每次看这张图，都要把最大的桌子清理出来，这张图甚至不适合作为文章的插图。后来的宁波博物馆，我有意将建筑高度压得很低，边角微跌，这种做法强调的就是向乡野延展的地平线，伸到很远，而不是建筑形体的所谓轮廓线，更不是所谓标志性。我要求建筑顶边的瓦片砌法密集使用暗红的瓦缸片，把夕阳的辉光固定下来。

宁波博物馆（图十、图十一）的设计就是用的“大山法”。思想首先来自建筑所处的环境，场地在一片远山围绕的平原，不久前还是稻田，城市刚刚扩张到这里。中国城市的扩张一般是政府先行，政府的行政中心先搬迁到这里。场地东侧是已经建成的由政府认可的两位建筑大师设计的巨大政府办公楼、巨大广场和文化中心。南侧不远，隔着一个公园还是大片的稻田，但这些稻田马上也将消失。作为城市规划的企业总部用地，规划中的几十座高层建筑即将兴建。原来这片区域的几十个美丽村落，已经被拆得还剩残缺不全的一个，到处可见残砖碎瓦。道路异常宽阔，在如此空旷巨大的尺度下，没有任何城市生机的感觉。我意识到，“业余建筑工作室”一向坚持恢复城市的生机



图十(左)  
图十一(右)  
宁波博物馆



结构，但在这块场地，相邻建筑之间的距离超过100米，城市结构已经无法修补。

问题转化为如何设计一个有独立生命的物。为此，人需要重新向自然学习，这种思考方式在中国有着漫长的传统。苏州的园林就是这样一种学习方式，面对过于人工化的城市，人们建造园林这种有自然生命的事物。在狮子林中，十亩地，有八亩被一座山占据，建筑都退在边上。而在山水画中，人如何与一座山共同生存是被反复描绘的对象，山是中国人寻找失落的文化和隐藏文化之地。在约4.53平方千米（68亩）的地皮上，建造3万平方米，模仿苏州园林的格局显然是不行的，我也无意这样做。我决定造一座垂直的大山，但在这座山中，叠合着城市模式的研究。高度因此被自觉限定在21米以下，它片段性地意指着一种限高24米以下的区域，存在于人工和天然之间。通过国际竞标，“业余建筑工作室”获得了这个项目。

人如何在一座山中生存，就是在如何理解山的结构和事物的生存方式之下生存，至少在中国的唐代，这种思想就已经有清晰的理论。唐代文人李格非在《洛阳名园记》中提出六个要点，“宏大、幽邃、人力、水泉、苍古、眺望”，看似诗意的描述都和人在自然形态中的物理感觉和位置有关，也关乎“大山”的真意体会。有意思的是，在场地南侧的明州公园里，和博物馆正对，有一座水泥翻制的高大假山，据说是从某座真山直接拷贝，我决定造一座比它更假的大山，或许更得山的真意。

宁波博物馆的外观被塑造成一座山的片断，山是连绵的，就像有

生机的城市结构也是连绵的。这座建筑因此有着被人力切割的方正边界，带着刀切的姿势和痕迹，被剩余或遗忘在这里，但也可能从这个片断开始，想象去连绵地重建一座城市。建筑下半段只是一个简单的长方形，从远处看，这肯定是一个方盒子，或者说，是在纪念性的大广场上的一堆杂砖。走近看，建筑在上半段开裂为类似山体的形状，这是一个关于生硬的方盒子如何瓦解为“自然形态”的叙事。

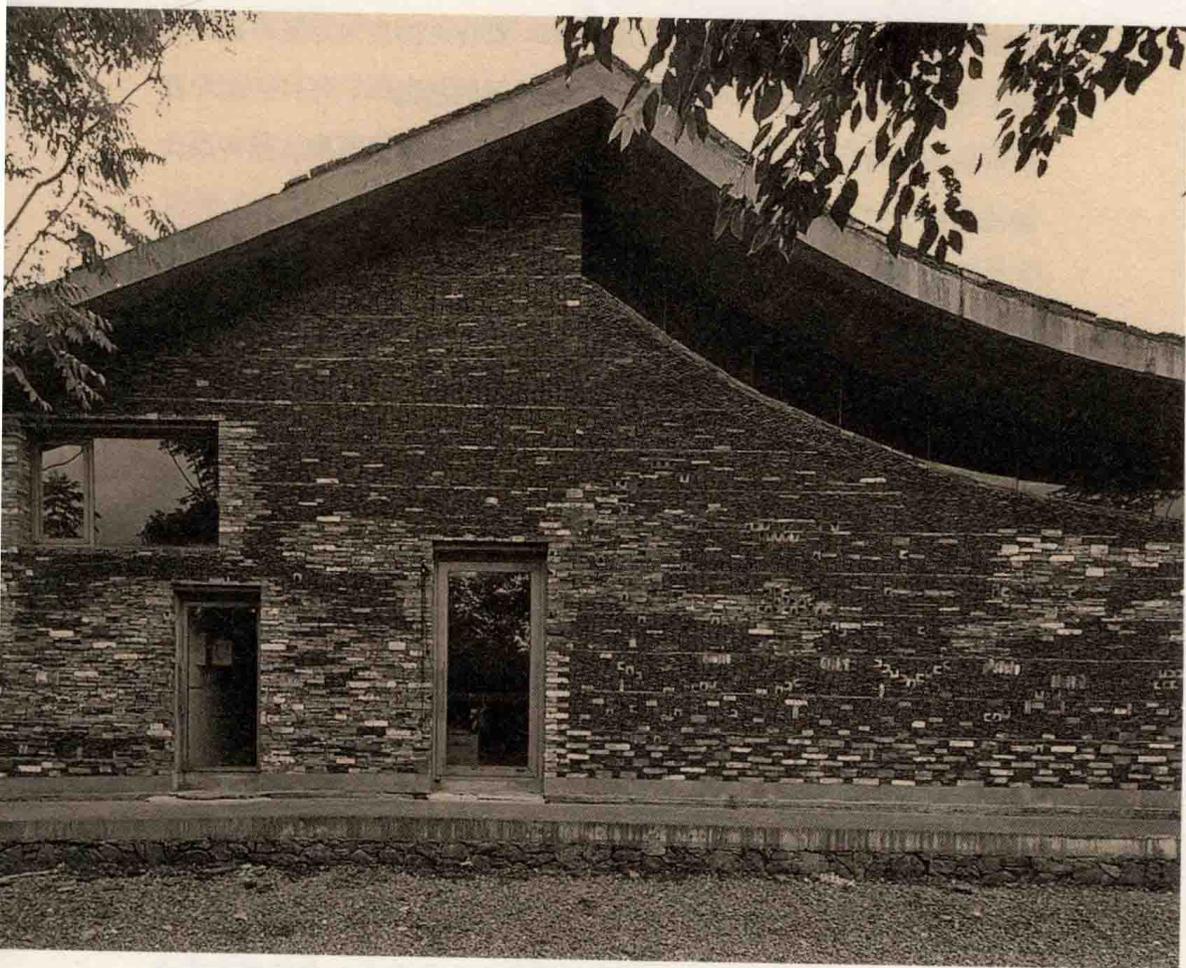
从南面看，南立面是一个绝对二维平面，但一个山谷断口中有一座尺度超宽的阶梯通向远处的第二层“山”。这是典型的北宋式“正观”。我设想在阶梯上摆满松树盆景，可见南宋李唐《万壑松风图》上的意思，但经费紧张，这种设想显然被认为不是必需的，至今没有实现。

人们从中部一个扁平的、跨度30米的穿洞进入博物馆。内观整个结构，包括三道有大阶梯的山谷，两道在室内，一道在室外；四个洞，分布在入口、门厅和室外山谷的峭壁边侧；四个坑状院落，两个在中心，两个在幽深之处。建筑的内外由竹条模板混凝土和用二十种以上回收旧砖瓦混合砌筑的墙体包裹，如一种在人工和天然之间的有生命的宏大俭淡的物，外廓的方正限制了其他多余的含义，作为物的物性是它唯一要表达的。它的北段浸在人工开掘的水池中，土岸，植芦苇，水有走势，在中段入口处溢过一道石坝，结束在大片鹅卵石滩中。在建筑开裂的上部，隐藏着一片开阔的平台，通过四个形状不同的裂口，远望着城市和远方的稻田与山脉。

在中国设计博物馆，环境之外的另一个难题是功能的不确定性。

设计之初，我被告知所有藏品是保密的，建筑师不能知道。在主体建筑已经完工时，展览格局还未决定，展览设计则和建筑师无关。这和中国做城市设计或大型建筑群设计时经常遇到的问题一样，功能一直在变动。我设计的杭州中国美术学院象山校园，建筑交付使用前才最后确定了每座建筑的用途。这座博物馆的设计于是演变成一种城市设计，我把每个展厅定义为一座建筑，展厅之内由展览设计师负责。用一种山体类型学叠加在上面，公共空间永远是多路径的，它从地面开始，向上分岔，形成一种根茎状的迷宫结构。迷宫中包含步行登高路线和由电梯、自动扶梯组成的两类路线，可能适应几乎所有待定的博物馆参观流线模式。

从2000年至2008年，“业余建筑工作室”在我主持下，试验了一系列使用回收旧砖瓦进行循环建造的作品。其中一种做法就习得于宁波地区的民间传统建造，使用最多达八十几种旧砖瓦的混合砌筑墙体，名为“瓦片墙”，技艺高超，但因不再使用而行将灭绝。在鄞州新区仅剩的最后一个村落里，我们还能看到精美的“瓦片墙”。“业余建筑工作室”在过去八年中形成了一种基本工作方式，即在大型工程开始之前，用小型项目进行范型、结构与材料做法的试验。2003年，我同时设计一组名为“五散房”（图十二）的小建筑，实施在博物馆前的公园里，于2006年初完工，其中初次试验了“瓦片墙”和混凝土技术的结合。在2004~2007年间，这个试验被放大推广在杭州中国美术学院象山校园的建造中。而在宁波博物馆，这种试验第一次被政府投资的大型公共建筑所接受，它和已经成功的小试验直接有关。它



的重大意义，可以从设计和施工过程中一直存在的反对意见中反映出来。我曾遭到激烈指责，说我在一个现代化的新城区，坚持表现宁波最落后的事物。我的反驳是，博物馆首先收藏的就是时间，这种墙体做法将使宁波博物馆成为时间收藏最细的博物馆。

对建筑的探索而言，建筑师更注重的是“瓦爿墙”如何与现代混凝土施工体系结合，传统最高8米的这种墙体如何能砌出24米的高度，而与竹条模板混凝土几乎等量地使用，互相纠缠的衔接方式，则形成了一种形式简朴但语义复杂的对话。这些做法都在施工中经过了几十次的反复试验，因为在国家设计规范和施工定额里都没有这些做法，业主、监造单位和施工公司最后都感染在一种新创造的激情里，没有他们的支持，这座博物馆根本就造不起来，而且是在5000元每平方米（包含土建、装修、景观和设备）的低造价的情况下。

无论“瓦爿墙”还是竹条模板混凝土墙，它们都改变着建筑学知识，因为最后的结果，只有一半掌握在建筑师手中。竹条模板在浇注中的变形有时是匪夷所思的，而“瓦爿墙”，尽管建筑师为每处墙体都画了彩色立面，详细交代了砖瓦的不同配比和分别，打成大图放在工地，但在如此大的工地上，不同高度几十个作业点，全隐藏在安全网内，并没有办法准确规定几十种砖瓦材料的精确配送，也没有办法跟踪每一个工匠的砌筑手法。是大面积返工，还是接受这些控制之外的变化，在施工中经常爆发激烈争论，我经常要用“顺其自然”的道理说服各方，觉得自己几乎变成了一个古代中国的哲学家。

施工结束后，谁也无法预料市民的反响，在我为市民做了一个

关于这座博物馆的公开讲座之后，安全网才敢拆下。结果让我惊喜，在我制定了细密的法则与规定之后，在工匠们难以控制的砌筑手法之下，暗红瓦片形成了各种“自然形态”，既在理据之内，又在意料之外。

让我高兴的是，从那一天起，我在宁波碰到越来越多的普通市民，他们不仅喜欢这座建筑，而且发自内心地热爱这座建筑。那些负责“瓦片墙”和竹条模板混凝土墙施工的工匠，他们的自豪几乎无法用语言表达，他们不再喊我“老师”，而是称我“师父”，告诉我已经有人请他们用博物馆的做法去造他们自己的房子。这印证了我的一个想法，如果不能在大规模的现代建筑中推广传统匠作和现代建造技术相结合的做法，中国的建筑传统就将死在一个个博物馆和建筑师的空谈和诡辩中。至于“自然形态的叙事与几何”这类理论探讨，要能成为活的实践，最终还是落在日常的“情趣”二字。

## 走向虚构之城

时间是在去年（2002年），具体的日子记不清了。我为报考中国美术学院建筑营造研究中心的考生出了一份专业卷子。报我的考生问的第一个问题几乎都是：“实验建筑方向到底都学点什么？”我所做的就是用这个问题反问他们，只是反问的方式不同。比如，用一份卷子。写这段文字的时候，我的工作室正在搬家，一种既定的秩序被打散，打包装箱，尚未在一个新的现场被重新装配起来。那份卷子的底稿肯定在某个箱子中。我现在写下的，是对那份卷子的回忆：

有四个人，一位哲学家，一位禅宗和尚，一位农夫（同时也是一位手工匠人，比如是铁匠或木匠），一位建筑师。某一天，他们因为某种共同的愿望或理想来到一处空旷之地，那里有一座半废弃的混凝土构筑物使他们产生了定居的欲望，于是，他们就住下来，组成一个类似合作社的组织，构筑物的空间恰好可分成四份。他们开始劳作，生活，或者冥想，从每个人所住的空间开始，而这四个空间的营造，都隐含着一座未来之城的影子。

至于学生应以何种方式完成这份卷子，除了他们需自备纸笔，我

记得未做任何限制。在以后的时间里，偶尔会有朋友知道那份卷子，以为寓意深刻，我不知道该如何回答。记得是在系里，系秘书问我卷子有否拟就，中午要交上去。我就随便找张信笺，匆匆写下，这多少显得不认真，但如果意义的深度可用时间计量，那么这份卷子所说的东西我已经思考并实践了十几年了。如果一定要说从何时开始，就定在1985年吧。那年春夏，我躲在南京图书馆里看了不少书，个人意识丰富高涨，大概记得读了维特根斯坦的《逻辑哲学论》，宋本《五灯会元》，罗伯·格里耶的《嫉妒》，《红楼梦》（重读），索绪尔的《普通语言学教程》，一本《木工手册》，一本清人著的分析宋词格律音韵的书（只记得书名里有“梨花”二字），在一本书里初遇罗兰·巴特，还读过王朔的一篇《浮出海面》，好像刊在《收获》上，除了他后来标志性的调侃口语，刚出道的他，字里行间都透着一股生猛。

对一个个人而言，意识的自觉伴随着一个世界的诞生，尽管它可能如一个园林，是一个虚构的小世界。在那个夏天，我意识到在这个世界上只有结构性的效果才能激发人的精神活力，同时也体会到“结构”一词的危险，对它所指的东​​西做简单化处理就显得幼稚。

过于个人化的东西，我以为不适合写在一份考卷里，事过境迁，或许可以做些补充，交代一下我在写卷子的半小时，也许是两小时里都想了什么。多年以后我才察觉，我写作，造房子，从事艺术活动，甚至生活，都以某种回忆为基础，那份卷子也是一份回忆文本，一个句子在纸上落下，就勾起一个活生生的现场情景，接着又是一个，在那份卷子背后实际上有一份类似电影分镜头剧本的东西。写哲

学家时，我想的是维特根斯坦，他当过园丁，也造过房子，和他聊天时，他在给树篱剪枝；那位禅宗和尚的形象和一位农夫的形象混在一起，我曾在汉堡美术学院一位教授的工作室里看过一组幻灯，记录了20世纪80年代一位杭州郊区农夫晒谷的过程，一堵白墙前，他挑谷、撒开、翻蓐，用竹耙刮平，修出一个长方形，竹耙在谷上留下各种痕迹，一座想象之城的经脉肌理清晰可见，照片把他的动作姿态结构化，如舞蹈，但和今天舞台上优美熟腻的所谓舞蹈不同，那是一种轻巧的小步舞，是习惯也是仪式，撒谷时就转身，于是脚腿就以不可思议的方式扭绞，如一尊罗汉；卷子里的农夫，我肯定去过他的作坊，墙上挂满工具，有一种小刨子可以放在手心里；至于那位建筑师，他造房子时，构造细节常在现场决定，而不是在图上，或许是对我自己的虚构。

这种和影像同时发生的写作或许可以解释我写东西干吗那么兴奋，写几分钟就站起来一次，在屋里转来转去，那时我已是写的东西里、造的房子里动作着的人物。我一直以为房子可以有多种文本类型的存在，至少我所想的房子，造起来行，或者不造、只拍部片子也有意思。而多文本类型的房子昭示着多种可能性的城市，它们彼此并不连缀，就像生活本身并不连缀一样。

“可能性”一词指不能预料，或者说，无法确定的契机。这个词现在被用得泛滥，词义过度衰竭，听起来倒像是“必然性”，或许应用“偶然性”一词来替代。在那份卷子里，当四个人从各自所属的空间开始营造、谋划并动手，他们就走上了博尔赫斯式的彼此平行、互

相交叉但永远不会相遇的道路，各自道路上的偶然性决定了一种城市的命运。你也可以说归根结底他们是在造同一座城市，但却以差异性过程重复演绎四次。当你以看平面的视角去俯瞰这幅图景，四种城市就无可救药地重叠在一起，全无理路可言，任何理论都救不了你的命。

从一座房子到一座虚构之城，需要一种看的能力，它必须是一种真正的视差。我带学生首先带看。记得2000年5月从同济回到中国美术学院，我上的第一个班的第一堂课是在杭州吴山，半山上偶遇一堵石壁，我领着学生看了很长时间。相似性差异的石块垒在一起，它们在一起又分开，分开了又在一起。问题不在于我当时说了什么，问题在于那时刻诞生了一个没有任何先人之见的意识高涨的现场。说到“看”字，现在就一定有人搬出现象学，说要看到无人存在，只有世界本身客观呈现。但我要学生在那石壁里看见自己，看见曾经在那里的真人，这和历史文脉毫不相干。记得当年在海德格尔主持的讨论班上，有学生问海德格尔：“什么是现象学？”海德格尔一笑，看着全班说：“同学们，让我们走出教室，一起去‘现象学’地做一下。”那一时刻，外面或许正下暴雨。在无论胡塞尔写的还是海德格尔写的厚如砖头的现象学专著里，你注定啃不出个现象学来。但据说他们的课堂总是生机勃勃，即使行文本讷如胡塞尔，那种情景已经逝去，但通过某个纯粹现场，历史却可能活生生地复活。

在另一天，我带学生围坐吴山上的一块大青石，喝老人茶室一元一杯的茶。周围老人成堆，打牌遛鸟，我们一共十二个人。我拿出一

本福柯文集，里面有一篇讨论会记录，参加讨论的是一帮法国文人，其中或许有德勒兹<sup>1</sup>或克里斯蒂娃<sup>2</sup>等等，也是十二个人，我要求从我开始，依序每人代表一位，把那人所说的按文序高声朗诵。那些法国文人文风晦涩又机智善辩，学生为朗诵流畅必是费了全力，其实学生读懂多少不太重要，但那一刻，思想就和身体动作重叠在一起，大家没留意的是，在周围窥视着的十二双眼睛。

“现象”不是一个平淡的词，表面的平淡隐藏着疯狂，它的呈现会让人震撼，直截了当，但未必采取激烈夸张的形式。实际上，它的出现有赖于一个纯粹主观的“人类观察者”。我的妻子总问我一个问题：“为什么在你造的风子里总有一种气氛，让人说不清楚？”我一直回答得词不达意，也许现在我有了答案。那个人类观察者隐匿在建筑看似客观的砖石梁柱间，就是说，在我造的风子里，即使只有你一个人，你以为你独占着它，但那个人类观察者已经先在，我在一篇文章里称他为X，在另一篇名为“八间不能住的房子”的文章里，我用琐碎细节勾勒过他的全部虚像。但这人类观察者永远不是一个高高在上的人，他并不俯瞰，他的存在让正在发生的日常生活染上某种迷思性质。

对我来说，迷思最直接指向的即是园林，园林是迷思之地，仅此而已。2001年春，我曾带一群学生去访苏州留园，那是个熟到可以默背的园子，但其中一个院子突然间如第一次见到，也许太平常，不记得哪本书上谈过它。它实际上几乎是空的，四面白墙，半亩有余，除了院中一角

1. 德勒兹 (Gilles Louis René Deleuze, 1925 ~ 1995) 法国后现代哲学家。  
2. 克里斯蒂娃 (Julia Kristeva, 1941 ~ )，保加利亚裔法国人，哲学家，文学批评家。

一个不起眼的亭子，就是一组一组种些牡丹，用矮竹篱小心围好，大概七八组吧。我在那儿站了片刻，无话，然后对学生说：“你们一人走进一组花圃，或站或坐，随便吧。”学生们就照做，不明白原因。美院学生散漫，就有些嘻嘻哈哈，然后我说：“你们看，这就是竹林七贤。”学生们哈哈大笑，然后一哄而散，去其他有东西可看的地方做测量，画速写，完成作业。我在留园里转转，太熟，无聊，又走回有牡丹花圃的偏院，瞥见我的一位学生坐在牡丹花下看书。其后的那个上午，我又转回去两三次，那学生一直在那里，安静地看书，这学生似乎有所领悟。我站得远，不敢打扰，就有些看不清楚。也许，那学生已经睡着了，就那样在花下待了一个上午，但我看见的，是更漫长的时间从这里流过，这念头让我想起罗伯·格里耶的一段文字：

“我喜欢中国南方……它最后完全睡着了，而它那梦游者般的沉重、缓慢、颠簸着的移动却没有中断。不久，它也进入梦中，他想象水波荡漾着它的睡意……”

在那份卷子里，四个人，若问有什么共同点，那就是他们都是迷思者，除此之外，他们都是爱动手的人。定居的念头已决，就得干点什么，未必有建造一座城市的宏愿，甚至漫无目的地工作。但四个人的居所紧邻，使某种城市组织的出现并非完全出自偶然。某种空间组织总会出现，如果出现交流的欲望，则必如语言本身，从单字开始，其最小限的结构类型总是有限的。这种思考并不重要，重要的是迷思与动手并不分开，它开启了一个过程，一条道路，可能穿越体系化的知识驯养，唤醒自己面对现实的原初感觉，修复业已退化的感官。

这就是为什么我会把那样的四个人放在一起，对于可能发生什么事情，我很好奇。现在想想，这份卷子实际上是个寓言。我为什么在中国美术学院办建筑系，这系准备教什么，谁是它的教师，谁是它的学生，它将是什么样的办学机构，什么是它的学术思想，它要培养什么样的人，它可能发生的事件是否可能预测，所有的答案都在那份卷子里。它甚至回答了我为什么请未未和我一起教这个建筑系第一届学生的第一段专业课。

未未是那四个人中的哪位？也许四位都是。

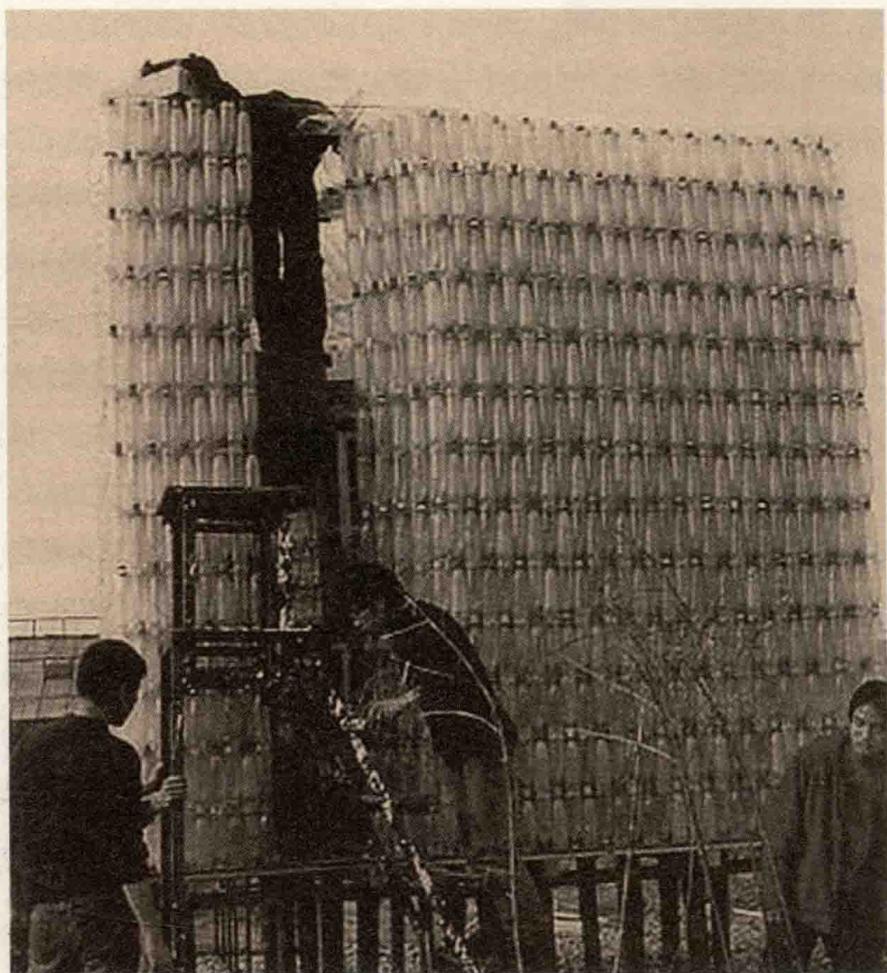
我们决定一起培养造房子的人，我们都认为只教建筑没什么意思。学生毕业后一辈子只做建筑也没什么意思。与建筑相比，我们都认为房子指的东西更小，更质朴，只要你会做小房子，会造大房子就是迟早的事。当然，你可以选择只做小的，这取决于你面对世界的态度。房子还意味着你可以做其他感兴趣的事，造房子只是你的一项活动，甚至不是最主要的活动，但是，它为你打开了走进世界的一条道路。

那四个人里，我偏爱农夫，因为他做事最直接。因此第一次专业课程想让学生夯土，让这班学生为自己造一座3立方米的房子。未未建议修改教案，事先不预定材料。我说作为一个起点，需要一个原则，未未就建议用回收材料，或者说废弃材料。我说更明确地说就是不许用任何人们认为是建材的材料。未未说材料应让学生自己去选，我说这课应有一个基本原则就是老师不教，不教老师已经知道的东西，不直接教。未未说无论材料选择、造房方案、施工组织、材料采

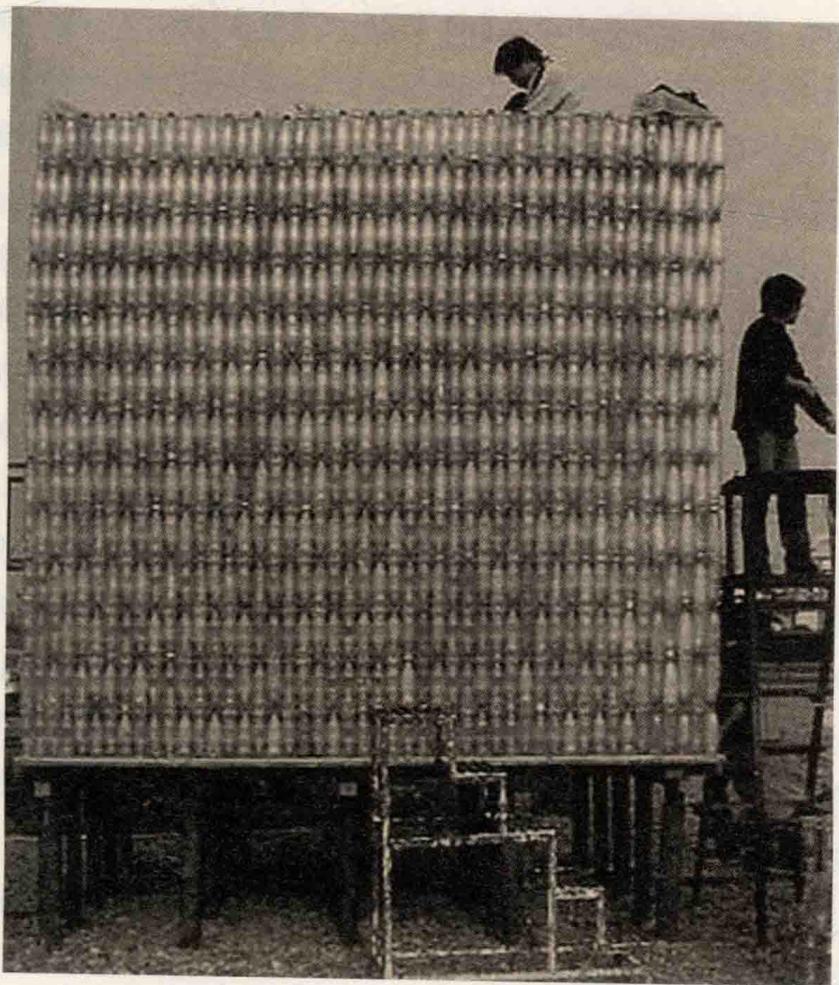
购、建造技术、预算编制、安全质量检查，所有一切，都应让学生以民主表决的方式决定。我说这个过程看似有太多不确定因素，但学生必须做出一次又一次确定的决定。这过程既开放又推动学生自觉，学会组织，挑起责任。未未说材料选择可能匪夷所思，我说不管用什么材料，解决问题的方式必须是建筑性的，是造房子，不是做装置。未未说既然造房子就应有造房子的样子，课程应从早到晚连着干，一旦开工，就应挑灯夜战，就像中国所有的土建工地一样。我说这当然让人激动，但一个简单的工程课可能就颠覆了大学的排课制度。未未说如果决定干一件事又不这样干，就没有干的必要。我说这课看上去自由，但造房子是件严格的事。未未认为不管什么材料，一旦学生投票定下来，就要严格建造质量要求，达不到要求，就让学生拆了重造。第一次这样的讨论应在2002年11月，后来又讨论了几十次，很多事记不清了。

猜测学生会选什么材料如一个游戏，结果仍出乎意料。开课三天，课堂已如废品站，不断有学生带东西进来，比如轮胎、废蓄电池壳、药用玻璃瓶、塑料可乐瓶、旧衣服、旧自行车、塑料饭盒、竹筷子、X光片、PVC管、纺纱机上的纱锭纸芯、装电脑芯片的塑料片、金属罐头盒，等等。

以后两个月的课程，大致按上面那段讨论的意思进行，其间未未从北京飞来五六次，每次待两三天，剩下的时间我就撑着。学生民主表决，决定分成四组，用四种材料。一组用自行车，一组用PVC管，一组用可乐瓶（图十三、图十四），一组用竹篾和医院里骨科拍的X



图十三(左)  
图十四(右)  
可乐瓶组学生作业



图十四(右) 可乐瓶组学生作业

光片。我们要求学生在建造前必须造出一个墙身大样，1:1的，最后的结果，只有可乐瓶组通过了验收。学生们发明了处理这种材料以及关键构造的工具，并像一支真正的施工队那样干得像模像样，但施工进度一直拖入元月，下雪天也得干，就有人叫苦。

剩下的三个组按规定并入可乐瓶组，一起干活，从挖基础开始。老师不教，学生就有点发懵，这时从农村来的孩子就有了一显身手的机会。也有些学生不甘失败，不断拿出小模型来，想说服我让他们按1:1建造，最后自行车组索性在春节去了北京，在未未家里完成的作业，只是用的自行车全是新买的。

教学的乐趣之一就是学生提问，这个课上有两个问题让我印象深刻。课上到一半，几乎所有的学生都问我：“老师，我们什么时候开始学建筑？”又问：“老师，我们什么时候开始学设计？”问题初听让人啼笑皆非，但也没有什么过错，因为这课教的就是自发造房，和专业建筑有颠覆关系，至于“设计”一词，更是需要质疑的概念。学生如果已经明白了这些问题，他就可以毕业了。

我还记得未未在第一堂课上对学生说：“从现在开始，你们就已经毕业了，你们已经是伟大的建筑师了，因为你们将去发现问题，需要解决的问题和那些伟大建筑师每天在做的并没有什么不同。”那天上课是在西湖边上，“柳浪闻莺”，未未请全班学生喝茶，远处湖上，白堤如线，游人如点，课堂如梦。

我同意未未所说的，就像那份卷子里的四个人，当他们开始劳作、计划、造房，何曾以为自己是在学习建筑，他们所做的只是生存

的一项本分工作，或者更进一步，把这本分作为感觉、梦想、虚构、玄思的对象。在课程开始，我要求学生用为自己造房子的态度去全力工作，房子造好后，全班二十五个学生每人在那间房里度过一夜，学生听了很兴奋，但半年过去，还没有学生自发地去住过。这多少让我失望，因为在我眼里，那座学生造的小房子直接指向营造的开始，设计的终结。

## 当『空间』 开始出现

现代艺术在摆脱幻觉艺术的表现之后，在逐渐使自己摆脱了艺术的文本结构之外的一切外部因素之后，就开始经历现实的真实性与虚构的真实性的冲突，独断的形式主义与相对的形式主义的冲突，审美与体验的冲突，一种多少有些天真、幼稚的客观、科学的态度与实验性态度的冲突。前者为自己勾勒了一条从返回平面到摆脱平面，走向立体空间的发生学轨迹，并制造着一种关于“真实性”的神话。后者则逐渐发展出一种不确定的态度，一种对现实的人为构造性的认识，一种对绝对的“真实性”的创造性的不信任，一种对人们固有的关于体验的观念的挑战方式，以及同时性、非发生学的艺术观。大体上，我们可以说前者是现代的后者是后现代的，不过，两种倾向从一开始就纠缠在一起，甚至可以说是同时发生的。例如，乔伊斯早在20世纪20年代就写成了最后一本现代主义的，也是第一本后现代主义的小说《尤利西斯》。只是就总体的趋势而言，就在艺术家的实验室之外的影响而言，前者在一开始是主导潮流的。从观念的构成性质而言，也可以说前者是现实主义的，而后者是虚构主义的，值得强调的

是，前者的一些基本原理仍然保持在后者之中，并且是有着今天仍然值得坚持的正面价值的。因此，我们或许可以更好地理解泰拉布金对俄国绘画中的现实主义倾向的表白：“有一个共同指导思想……激励这些流派（抽象立体派、至上主义以及构成派）的艺术家进行创造性追求的最根本的因素就是现实主义，它在创造生活的高潮时期始终是丰富艺术生活，防止折衷趋势的一个健康的核心。我是在最广泛的意义上使用现实主义这一概念的，我丝毫无意将现实主义同自然主义划等号，自然主义是现实主义的一种形式，却正是最原始的、最幼稚的形式之一。当代审美意识已把现实主义从艺术作品的主题转变为艺术作品的形式。自此之后，现实主义追求的动机不再是自然主义画家热衷的对现实的逼真临摹——艺术家在他的艺术形式中创造艺术的现实性……这些作品在形式和材料上……同功利主义对象毫不相牟。”进一步说：“（绘画）不受那种作为美术对象形式出发点的平面特殊性的条件限制”，“画家从画布的平面向阳浮雕方向的发展必然以探寻

艺术中现实主义的形式为基础”。艺术家摒弃画笔和一整套人工色彩，开始用名副其实的材料（玻璃、木材、金属等）作画。就我所知，阳浮雕作为一种艺术形式，首先在俄国艺术中出现。虽然布拉克<sup>1</sup>和毕加索首先用标签、纸张、字母还有锯木屑和浆糊等作为改变质感和增强表现力的手法。但是，塔特林<sup>2</sup>的进展更大，他用真正的材料创作了他的阳浮雕作品。然而，在阳浮雕作品中，艺术家也未能摆脱陈腐的形式和构图的人为状态。阳浮雕与

1. 布拉克(Georges Braque, 1882 ~ 1963), 法国立体主义绘画大师, 与毕加索合作, 直到1914年, 共同发起立体主义绘画运动。  
2. 塔特林(Vladimir Tatlin, 1885 ~ 1953), 构成主义运动的主要发起者。

绘画相似，只能从一个位置，即正面去看，其中构图基本上也是按照在画布平面上的构图方法安排的。这样，空间问题没有真正得到解决……

用真正的材料（玻璃、木材、金属等）制作的阳浮雕，在包豪斯留下的学生作业中也可以大量看到，这类实验不同于平面构成，它的目的首先就是脱离平面；但也不同于立体构成，所谓“空间问题没有解决”即指阳浮雕不同于空间中的形体，它们不是三维体积状的。问题是：空间与三维形体是否有一种必然的等同关系？

俄国的形式主义者试图抛弃控制着西欧艺术的传统的哲学和美学的臆想，爆发出其特有的科学实证主义的新热情，不理解这一点，我们很难理解画家为什么要去解决空间问题，并且这一解决必须脱离画布平面，因为在平展表面上的一幅绘画和其他任何物体一样具有空间性。如果说，强调形式胜于主题内容的艺术家还保留了什么最后的主题的话，那就是：不去复制现实，而去创造一个地地道道的现实。根据这种意识，传统艺术品中，材料（颜料）和形式（画布的二维平面）不可避免地创造了常规和人为状态，也就缺乏真实性，这也就是为什么要强调使用真实材料的含义：现实的构成材料，而非人造的，以艺术文本结构之外因素为对象的表现性材料。不过，在这种艺术的下一步发展中，产生了两种值得争议的趋向：一是把艺术等同于某种认知活动，这导致了认为只有三维的体块才是现实的看法，三维的体块取代没有完全摆脱平面特征的阳浮雕似乎代表了认识上的进步；二是对工程和技术结构的形式摹仿。艺术家似乎有意淡化自己的画家身份，

把自己当作建筑师或者工程师来看待。从艺术的角度看，这种做法为艺术家把自己逼向艺术的绝境埋下了伏笔，但从建筑的角度看，一种绘画、雕塑、建筑在艺术文本结构意义上的初步融通却产生了。无论塔特林创造的中央阳浮雕，还是罗德琴科<sup>1</sup>的非平面的构成，都包含着一种对空间的新看法，即空间不再是透视等幻觉艺术手段去制造的三维审美对象而是一种需要真实体验的东西，可以恰当地称之为体积或容积。在这些作品中，艺术家既不想表现现实，也不想复制现实，而是把对象当作一种完全包容自由的价值进行证实。所以，艺术家创作采用的是木头、铁、玻璃等真正的而非人造的（不如说表现工具性）材料，并把材料块体构成的建筑原理（建筑）同这些体块的体积构成性（雕塑）及其色彩质感和构图的表现性（绘画）融为一体。泰拉布金<sup>2</sup>指出，这里包含着一种观念，即“在这些构成中，空间问题得到了三维构成的解决方法，而不是像在二维平面上的那种传统解决方法。总之，无论以其形式，还是以其构成和材料，艺术家创造了一个

地地道道的，名下无虚的对象”。这种观念与实践，无论对于现代艺术还是现代建筑都是至关重要的，尽管我们可以攻击，认为其本质是唯美主义的，或是纯形式、纯艺术的，但像非象征质感画家在画布表面上或以阳浮雕的形式进行的没完没了的实验室试验，为材料本身的缘故而对材料进行的研究，以及从技术角度对一般结构概念的研究都日益完善着我们对形

1. 罗德琴科 (Alexander Rodchenko, 1891 ~ 1956)：出生于俄国圣彼得堡之后，移居喀山，是俄国革命后出现的最多才多艺的构成派艺术家之一。

2. 尼古拉伊·泰拉布金 (Nikolai Tarabukin, 1889 ~ 1956)：俄国现代主义早期重要的艺术史家和哲学家。其所著理论文章《从画架到机器》的中文翻译可见于《现代艺术和现代主义》（上海人民美术出版社，1988年）一书。

式的现代感受力，并且以一种偏执的精神去精益求精。同时，一种不依附于任何外在因素的纯形式的独立结构观念被确立了，一种纯艺术、纯建筑的真实观出现了，一种纯职业性、技术性的方法具有了方法论层次上的价值。更重要的是，艺术家通过纯形式的和只对形式下功夫的方式自动剥夺了自己创作的一切意义，也就剥夺了和传统审美观念的一切关联。因为传统的审美观自始至终寻找的就是形式中的内容，就是建筑中可以做明确价值判断的固定功能，而一个不加装饰、空洞无物的形式使得传统的批评家找不到任何作为批评依据的审美含义，使得建筑评论家面对一个空洞的容器式的建筑失去了任何与空间幻觉制造有关的评判基准，换句话说，就像容积代替了空间，体验也驱逐了“审美”。不过，纯形式阶段的现代艺术也许可以驱逐“审美”内容，但这并不意味着能够彻底地驱逐“审美”本身，驱逐艺术的“表现”本身。俄国构成派画家有意识忽视自己的画家身份，但并不排除自己的纯艺术家的身份，他们创造的对象不表现传统的建筑物的设计规划，而意在创造一个无内容的，只包含自身的对象，但唯独容忍了艺术标准，就像柯布西耶号召建筑师向工程师学习一样，艺术家也向工程师靠拢，他们的现实主义观点，使得回避审美之后的新目标：创造一个现实，必定在最一般的意义上有一个实用目标，所以，如泰拉布金所说的，“我们把构成理解为一种带有某种实用特征的明确结构，没有这种特征就失去了意义”。但是，这种并不实用的实用特征又能走多远呢？如果我们要质询当下建筑教学中类似无用的立体构成课程，回顾一下构成派的活动是有益的：在不考虑讨论技术

构成使用便利的前提下对技巧结构的摹仿，在不具备任何专业知识的条件下，在完全丧失了作为杰出艺术家的基本特征的任何专业知识的前提下，同工程、技术和工业的结合只能是浅薄的，把工业主义作为唯一选取的对象也是受了与日俱增的时代虔诚的激励。因此，从建筑学的角度看，构成派的作品连建筑模型都称不上，如果我们在“新”、“旧”艺术之间画一道明确的区分线的话，决定性的特征不是表现与否，而是这种表现是直接性的还是间接性的。构成派提出的对空间的“容积”理解是重要的，问题是容积本身不是封闭在任何浅薄幼稚的表现形式之内的。在这一点上，至上主义画家对色彩的看法更高明一些，色彩本身就是空间的，它是唯一的基本因素，无须在画面上给它一个“空间”的框架，于是它就像声音一样，无形无状，于是我们不再谈论色彩的形式主义或形状，而是思考声音和色彩（光）的结构关联。

我并不认为艺术家的上述努力是毫无结果的。首先，关于纯粹的艺术结构的纯粹职业性的解决方法本身，就已经在理论和实践上超越了以往的西欧艺术。其次，这为不同文化背景的艺术现象之间打开了互相交流的通道。最后，构成派艺术家对工业结构的形式摹仿也许天真幼稚，但这对现代工业材料的形式化贡献匪浅。更重要的是，工程技术是一种非博物院所能承纳的东西。选用这些真正的工程材料，对赤裸的形式进行实验室的操作，不仅把艺术封闭在一个狭小的圈子里，这种意图创造博物馆化的典型形式本身就是陈旧的艺术主题的新式变换而已。现代建筑也是在同样的一种想使自身典型化、正统化的

企图中丧失立场与动力的。建筑与艺术一样，有必要采用一种民主的形式，艺术要走出博物馆，建筑要走出正统的建筑学。博物馆已经够满的了，城市中象征性的典型建筑已经太多了。新的民主艺术本质上是社会的、开放的，在这样一种过程中，我们还没有看到典型建筑的消亡，正如我们期待着一种开放的建筑学——城市设计的诞生，但我们的确已经看到了艺术领域中架上绘画的消亡。从这一点看，泰拉布金在20世纪初的宣言简直就是一个提前的预告：“……然而，绘画的消亡，架上画作为一种形式的陨灭，并不意味着广义艺术的陨落。艺术依然生气勃勃，不是作为一种固定的形式，而是作为一种创造性的事物。再者，在埋葬艺术典型形式的关头，在举行阐述前文时我们参加的这个葬礼的紧要关头，殿堂开阔的地平线正在礼堂艺术的面前徐徐展开……用崭新的形式和内容描述艺术。这些崭新的形式就称为‘创作技能’。在‘创作技能’中的‘内容’是对对象的使用和处理手段，是规定对象形式的结构、证明对象社会目的和功能的构造原理。”

在这段话中，已经包含了结构主义的基本思想，一等到现代运动（文学、绘画、雕塑、建筑、戏剧……）的美学孤立主义被放弃了，特别是当艺术作品被认为应当置于社会环境内来考察时，形式主义就引出了结构主义，而形式主义提出的原理仍然保留着，只是更加相对性了。艺术基本上被看作是一种符号学的事实。根据这种见解，有可能建立与其他（艺术之外）符号学事实的联系，这样就增加了结构方法的复杂性。以文学为例，文学于是不再只被归结为言语，也不

只被看作是文学事物。在其他各门类艺术中，我们也看到同类的趋向——典型艺术的观念被放弃，对以为在艺术中实现了真实原则的嘲弄，尽善尽美成为谎言，重要的是一种可能性，能够向人们固有的关于体验的观念挑战，或者向人们提供关于体验的其他信息，或者为公众疲惫的生活带来一线生机或者用一种不确定的活动改变公众。关键是一种态度，实验的态度，一种关于艺术的全部观念的转型。也许有人会问，用“结构主义”概括这种转型在理论上是否过于偏颇，那么，捷克美学家和哲学家J·穆卡洛夫斯基于1941年在他的《论诗学》一书中做过精粹的回顾：“预言完全不关心哲学问题的诸科学流派，干脆放弃了对它们的前提的一切有意识的控制……结构主义既不是一种存在于经验材料界限之中或超载这一界限的人生观，也不是一种方法（即一系列只能用于一种研究领域里的研究技术）。宁可说它是一种今日实行于心理学、语言学、文学理论、艺术理论和艺术史、社会学、生物学等学科中的理智原则。”在这种精神氛围中，艺术为克服孤立的美学主义、独断的形式主义寻找出路，与之相比，建筑学似乎是个例外，它在为克服独断的功能主义寻找出路。不过，我以为独断的功能主义本质上也是一种独断的形式主义，没有无形式秩序的功能，独断的也就是固定的、教条的。建筑学功能主义是特别发育不良的，在某种程度上，甚至意味着被形式主义抽空的主题内容之类的东西又回来了。应该强调，在经过形式主义的大量形式实验之后，“功能”已不是“内容”的同义词。我们说“功能方法”，泰拉布金为“创作技能”所下的定义，也可看成是为“功能方法”所下的。这清楚地

表明了从纯形式主义的后退，对美学事实复杂性的认识加深了。另一方面，形式的实验一旦走出狭小的实验室，试图在坚持分析和构成主义的前提下，与广泛的社会角度发生联系，也就介入了社会冲突。我们一方面看到从形式的方法到结构的方法的演变，从发生学的程序到同时性的功能认识的转变，另一方面，对形式主义的基本原理，对艺术结构独立价值的坚持也包含着这样一种理论设想，即摆脱那种一旦和外部因素对上关系，就总是想把艺术理论从一门系统性科学歪曲成插话体、杂琐拼盘和轶事体论说的企图。正是在这一点上，把各部门艺术基本上看成一种符号学事实的观点异常重要。在艺术观念的整体转型中，我们把握着某种基于现代语言学研究的 가 방법论上的统一，如同数学在自然科学中的作用。这就是为什么，我们在研究中对雅各布森提出的结构语言学的功能方法给以特别关注。更进一步说，当艺术作品被认为应当置于社会环境中来考察时，在一种符号学的方法中就包含着孤立的形式方法一直回避的有关结构的合法性要求，这样应当可以克服纯粹的形式主义对复杂的美学事实的最初的（无论如何是可以理解的）绝望之感。合法性本身就在于介入了由功能性和结构性分析所构成的认识论。介入的认识论方法应当取代通常发生学的程序，以及伴随着这些程序的理解和解释的传统。

# 营造琐记

## “营造”而不“建筑”

从事建筑活动，在我看来，以什么态度去做永远比用什么方法去做重要得多。有两种建筑师，第一种在做建筑时，只想做重要的事情；第二种建筑师，在做事之前并不在意这个建筑是否重要，只是看这件事情是否有趣。至少，建筑于我，只是有闲情时，快乐地为自己安排的事情。我甚至一直回避“建筑”这个词，因为它前提在先地把“造房子”这件事搞得太重要了：多种综合的理解，需要“创造力”，更多地表达建筑师的“自我”，与时代同步，继承传统与历史，等等。这些重要的因素制造的一个危险是：众多建筑师甚至丧失了在生活中基本的感官经验。我也厌烦“设计”这个词。在今天，“设计”大概等同于“空想”。它是反映性的、策略性的和文学性的，因为它必须是有意义的，为了有意义不断为建筑填加意义的灰尘。而我，只想“营造”而已。“营造”是一种身心一致的谋划与建造活动，不只是指造房子、造城或者造园，也指砌筑水利沟渠、烧制陶瓷、编制竹篾、打

制家具、修筑桥梁，甚至打造一些聊慰闲情的小物件。在我看来，这种活动肯定是和生活分不开的，它甚至就是生活的同义词。“建筑”这种重要活动在今天只发生在“除了实际生活当中”，而实际生活总是平静无声的。我至今记得2002年和张永和兄的一次偶谈。他郑重地告诉我：什么时候我们能把房子做得和那些自发营造的平常房屋一样，但又有些许不平常。我说我有同感，但我心中说，那种不平常应是从内心、从建筑的里面生发出来，并且不需要依靠什么外在的“自我”特征。我总是把这段对话记成是我和他一起在海宁徐志摩旧宅中说的，但仔细想想，应是我记错了，永和没有去过那里。

### 生活是琐碎的

罗兰·巴特是一位比人们想象的还要伟大些的人，他有一句话我一直可以背诵：“生活是琐碎的，永远是琐碎的，但它居然把我的全部语言都吸附进去。”<sup>1</sup>在我工作室里有一组打在板上的照片，我的一位研究生拍自宁波慈城，并按照我的意思，按街道立面连续排版。这个地方我带研究生去过很多次，但这组照片让我对“现场性”这个词产生质疑。一谈生活，人们就喜欢搬出“现场性”这个词，但这些照片使我惊愕的，这些平常中又透着不平常的房子诱惑我的，并不是我对现场调研的怀恋，而是某种更为模糊的东西。当这些房子成为沉思对象的时候，谁建

<sup>1</sup> 出自《罗兰·巴特自述》，罗兰·巴特著，怀宇译，百花文艺出版社，2006年。

造已经无关紧要。它们就如同一群有血肉的物，充满细碎嘈杂的对话和同形差异，不知其原因所在的手作痕迹，有血缘关系的用材方式。总之，我看到的不是“文化”，也不是“地方性”，我看到的是一群让我亲近的“物”。在这群“物的躯体”中，我看见了总是想更多地去表达的“自我”主体的裂隙和消退。而这种“物的躯体”吸引我的并不是形态方面的，而是“组构性”的，或者说，是匿名状态的。这种物的关系的最佳状态就在于不考虑形象。

当然，只是这样去看仍然是靠不住的，就像某些急于使用理论的先鋒建筑师所做的那样，把这种“组构性”当作形容词来用。一直以来，我都禁止我的学生在文章里随便使用形容词。没有“形容词”意味着不用漂亮的形式把某物指出，对照片上的房屋来说，它们的关系就陷于某种不明朗的状态中。当象山校园建成后，有建筑师朋友善意地指出我的总平面做得不好，结构不清楚。也许，最初的时候，这种结构关系的不明朗状况容易让人迷失，甚至疲惫难忍，但逐渐地，它将显示出某些市井生活中才会有的琐碎谈话的状态，那种接近生活本意的真的辩证形式。

就营造而言，这群房屋让我兴奋的在于某种“自动”营造的可能性。如果把“自我”的主体作为必须排除的限制，这群房屋的营造历程一旦启动，就把我的身心带向远离我个人想象的别处，带向某种超出“自我”的语言，没有记忆的语言，无凭借物的语言。

于是，“营造”的想象物开始了。就如我在象山校园二期中用的“瓦片”砖砌，当我把它和原先房屋的形象关联彻底切断，工匠们就

既不能阻碍，也不能保证它的意图。于是，真正有意思的事情发生了。即使事先让工匠们砌了二十多片4平方米的样墙，也不能让工匠们得到大片施工中这些语词如何联结的方法。它彻底脱离了以外在形象来表现的符号系统。整个施工就只能在无参照物的情况下不中断地前进，一场愉快的历险，因为无法保证各工班能砌成一样的，尤其是施工面都蒙在脚手架安全网的后面（这太幸运了）。

“营造”于我成为生活方式，那么我选择待在杭州就是对的。因为杭州平淡。我只需要在不声不响中去接受那里发生的事情。这样也很惬意，没有谁逼你按某种社会的方式惬意，你可以自己选择。在我看来，“营造”适于发生在这样的状态中。

### 建造一个“无定所”的世界

我在各种场合曾反复宣告：每一次，我都不只是做一组建筑，每一次，我都是在建造一个世界。我从不相信，这个世界只有一个世界存在。问题是，真正能做出某种“世界感”的建筑师向来是稀少的。“世界”这个词拓展了“建筑”的活动范围，它是“营造”的对象，是关于每一块场地的组构。它特别针对的是那种对世界的理解态度，即世界是建立在人与周围环境分离、城市与建筑和自然分离的基础上的。如果举一张中国传统的山水画为例，在那种山水世界中，房屋总是隐在一隅，甚至寥寥数笔，并不占据主体的位置。那么，在这张图

上，并不只是房屋与其邻近的周边是属于建筑学的，而是那整张画所框入的范围都属于这个“营造”活动。在这里，边界的两边，围合的内外，是最直接的玩味对象。

不过，如果把“自然”搬出就能解决问题，例如那类把“自然本性”看作真实生活的源泉的泛泛而谈，是我所厌恶的。山水画的本来更像是对“被固定、被指定在一个（知识阶级）场所、一个社会等级（或者说社会阶级）的住所”的逃离，但这种逃离显然不是夺门而去、怒不可遏或是盛气凌人的那种，而是在平淡之中，另一种想象物开始了：那就是营造的想象。还是罗兰·巴特，他提出一种“无定所”学说（即关于住处飘忽不定的学说）来应对人生这种被固定被指定的处境。我特别认同他的说法：“只有一种内心自知的学说可以对付这种情况。”

### 类比与类型

当营造的想象展开，另一种世界出现了。例如身边的日常生活中那些琐碎的，但常被忽略的，甚至被我们认为是无意义的东西。事实上，人的社会活动之外的自然也经常处于无意义的状态。只有人们拿“自然”来“类比”说事时，它才出现，并经常立即获得一种平庸的尊敬，这也是为什么我对明清文人画从不领情。在更早的画家身上，我们可以看到把山水作为一种纯物观看，并无什么“自我”表现欲望的纯粹的“物观”。如果不能回到这种纯粹的“物观”，是谈不上“营

造”二字的。

这种物观只描述，不分析，不急于使用什么理论。例如我们可以看到的宋人韩拙在《山水纯全集》中借洪谷子之口对“山”的描述：“尖者曰峰，平者曰陵，圆者曰峦，相连者曰岭，有穴曰岫，峻壁曰崖。岩下有穴曰岩穴也。山大而高曰嵩，山小而高曰岑。锐山曰峩，高峻而纤者峩也。卑而小尖者扈也。山小而孤众山归从者，名曰罗围也。言袭陟者三重也。两山相重者，谓之再成映也。一山为岬，小山曰岈，大山曰峒。岈谓高而过也。言属山者，相连属也。言峰山者连而络绎也。俗曰络绎者，群山连续而过也。言独者，孤而只一山是也。山冈者其山长而有脊也。翠微者近山傍坡也。言山顶冢者山颠也。岩者有洞穴是也。有水曰洞，无水曰府。言山堂者，山形如堂室也。言嶂者山形如帷帐也。小山别大山别者，鲜不相连也。言绝径者，连山断绝也。言崖者，左右有崖夹山是也。言礨者，多小石也。多大石者巖。平石者磐石也。多草木者谓之岵。无草木者谓之岹。石载土谓之崔嵬，石上有土也。土载石谓之砠，土上有石也。土山曰阜。平原曰坡。坡高曰垆，冈岭相连，掩映林泉，渐分远近也。言谷者通人曰谷，不通人曰壑。穷读者无所通而与水注者川也。两山夹水曰涧，陵夹水曰溪。溪者蹊也，有水也。宜画盘曲掩映断续，伏而后见也。”<sup>1</sup>洪谷子用纯粹的描述法写出了一种山体类型学，一个结构性非常强的对象。他不是只说出“山”这个概念就够了，而是用有最小差别的分类去命名，当我们能叫出一种事物的名字，首先在于我们已经认识了它，当我们能用一个部件替

1 出自《中国古代画论类编》，俞剑华著，人民美术出版社，2004年。

换掉另一个的方式叫出事物的名字，就像语词的聚合关系那样，我们就已建造起一个世界。用同样的方法去描述房屋，就会产生宋《营造法式》这样的书。这就是我为什么说应该把《营造法式》当作理论读物来读，读出它的“物观”和“组构性”来。

“类型”是我喜欢的一个词，它凝聚着人们身体的生活经验，但无外在形象，它什么都决定了，但又没决定什么，洪谷子的一群“山”的构建都是只有形状而没有决定具体形式的，关键在于身心投入其中的活用，不是简单类比的复制，也不是怎样都行的所谓“变形”，而是一种看似简单的结构上的相宜性，以及同形性的互反比例、矛盾的并置、让人不安的斜视、颠倒的叠印、层次的打乱。这种活动肯定不会是意义重大的，傲慢的，而后是看似平淡的，喜悦的。《园冶》中用“小中见大，大中见小”来描述它。它述说着营造言语的快乐时刻。我的朋友林海钟近日从太行写生归来，谈出类似的感受：以往人们画太行的方式都是错的，实际上，爬太行时，眼前所见都是山的琐碎细节，用概括的方法去画，这些体会就都不见了，成了一种俗套。

### 哲学与修为

两日前，与十几个朋友在黄龙洞一朋友的山庄聚会，见到也在美院教书的王林。他站在竹亭下，如此平淡，以致有的朋友走来，半晌没看见他。我知道他，国学治得好，尤其《论语》讲得精彩，尽管没

有大学文凭，还是被学院录用教职。座间谈起儒学，他淡淡的几句话让我心生敬意。他说：“儒学一向是用来修为的，但今天能以修为方式体会儒学的人太少。只剩下大学里的一些教授，把儒学当作哲学理论来讲，道理好像都懂，但他们都不会修。”这话意正而简，实际上，中国从来就没有“哲学”这种东西。就如“营造”肯定是和那些体系化的理论不同的东西，只能琐谈，甚至不能“琐论”。“论语”这个“论”字，也不可拿来轻易乱用的。

造房子确实是一种“空间”营造活动，但有意思的是，造了半天，“空间”未必出来，而且越是想表现“自我”，真正的“空间”就越造不出来。“空”这个字很需要玩味，它肯定不只是物理体积。我常拿南宋刘松年的《临安四景》中的一张（图十五）谈空间问题，在那幅图中，左侧一大块岩石后，隐着一所面湖的房子。有趣的是，杭州西湖边并无如此硕大巨岩，这应是一种“无定所”的暗示。那所房子里，居中有一张凳子，如果设想坐在那里，那么立刻就有了一种在画中的视线。向右越过房前的月台，一道便桥，穿过水中的亭子，一直平视到右边画界之外，很远。而整张图，画家似乎是以与己无关的客观方式画出的。你看不到西方绘画中直视画外观者的目光。再拿一张宋代佚名画家的《松堂访友图》（图十六）来说，左侧一棵虬松后，隐着一所面右的房子，那棵松树与人相比，高大得有些怪异，应该也是“无定所”的场所性的意指，而坐在几乎同样房子的同样位置的主人的目光，不看走上台阶的访客，而是向右平视，目光直出画界之外。

图十五(上)  
《临安四景》  
(南宋)刘松年  
图十六(下)  
《松堂访友图》  
(宋)佚名



图十七(上)  
建造中的瓦园  
图十八(下)  
《溪岸图》局部  
(五代)董源



如果说“空间”是要搁置“自我”才能进去的一种结构，“营造”就是要亲手去做才行。做要跟有修为的人去做。做之前，不必问太多问题。把每件事从头到尾做完了就有体会，这种活动，是急切不得的。当然，“营造”也是关于如何适宜地建造的道理，有法式可循的，基本上是一种“见微知著”的过程。明白这些，即使面对今天快速的设计与建造，也可能做到“快中有慢”。

2006年夏，“业余建筑工作室”的五个同事，与我们多年共事的三个工匠和我一行九人去威尼斯建造“瓦园”（图十七）。决定做什么并不难，难的是如何做。800平方米的真实结构，还要上人，经费拮据，只能在现场工作十五天。我就跟大家说，要按《营造法式》的道理去做。去之前，我们先在杭州象山校园做了六分之一试建，摸清技术细节和难点，但在威尼斯处女花园的现场，仍然面对着旁人看来不可能完成的任务。“瓦园”最终只用十三天建成，我们因此赢得在场的各国建筑师的敬意。记得双年展技术总负责雷纳托来检查，他在“瓦园”的竹桥上走了几个来回，诚挚地告诉我：真是好活。但有意思的是，他的眼中没有看到什么“中国传统”，而是感谢我们为威尼斯量身定做了一件作品，他觉得那大片瓦面如同一面镜子，如同威尼斯的海水，映照建筑、天空和树木。他肯定不知道我决定做“瓦园”时曾想到五代董源的“水意”（图十八）。“瓦园”最后如我所料，如同匍匐在那里的活的躯体，这才是“营造”的本意。

## 循环建造的诗意

——建造一个与自然相似的世界

近些年来，我们在很多西方国家的建筑学院做过讲座，讲得最多的主题就是如何“重返自然之道”。对此，传统中国有几点基本理解：自然体现着比人类更优越的东西，自然是人类的老师，学生要对老师保持谦卑的态度；自然直接和道德准则相关，自然体现着比人类的所为更高的道德准则。

追求“自然之道”，以符合“自然之道”的方式生活，是中国和亚洲地区曾经共享的价值观与建造方法。在传统城市经历崩溃危机的背后，那些看似越来越强的亚洲国家，特别是中国，实际上面临着尖锐的社会和生态危机。在这种状况下，不仅传统的城市、乡村和园林建筑的价值需要重估，大尺度的社会变化所导致的我们与环境关系的变化也需要重新解读。

无论如何，在我们考虑建筑、城市、生产、建造之前，首先应该反省我们面对自然的态度，我们需要重新树立自然比人造的建筑和城市更加重要的观念，中国传统的建造诗意正是从这个基本点上生发出来，这与现代建筑过度“建筑中心化”的观念有着根本的区别。

中国曾经是一个诗意遍布城乡的国家，但是今天的中国，正在经历一种如同被时间机器挤压的快速发展。三十年前，我们所描述的那种追求适应“自然”的共享价值、建筑观念和建造体系，尽管遭受了相当程度的破坏，但还大致存在着。而在过去的三十年，我们经历了西方在过去两百年发生的事情。一切都无暇思考，曾经覆盖整个中国的那种景观建筑和城市的体系几乎完全消失了，残存的部分也支离破碎，几乎无法再称之为一个诗意的系统。如果我们能够意识到这种自然、建筑、城市彼此不分的体系的价值，意识到它表达着比现在惯常的建筑观更高的道德与价值，我们就有必要在新的现实中重新创建它的当代版本。

不过，把中国建筑的文化传统想象成与西方建筑文化传统完全不同的东西肯定是一种误解，在我们看来，它们之间只是有一些细微的差别，但这种差别却可能是决定性的。在西方，建筑一直享有面对自然的独立地位，但在中国的文化传统里，建筑在山水自然中只是一种不可忽略的次要之物。换句话说，在中国文化里，自然曾经远比建筑重要，建筑更像是一种人造的自然物。人们不断地向自然学习，使人的生活回复到某种非常接近自然的状态，一直是中国的人文理想。这就决定了中国建筑在每一处自然地形中总是喜爱选择一种谦卑的姿态，整个建造体系关心的不是人间社会固定的永恒，而是追随自然的演变。这也可以说明为什么中国建筑一向自觉地选择自然材料，建造方式力图尽可能少地破坏自然，材料的使用总是遵循一种反复循环更替的方式。在一栋被拆毁的民居里，我们经常可以发现一千年材料的

积累，这让人想起卡尔维诺的书《未来千年文学备忘录》，一种什么样的视野可以展望一千年呢？他是从文艺复兴开始写起的，所谓一千年就是关于过去五百年和以后五百年的思考。反复使用某些材料，这不仅出于节约的考虑，实际上，我们从这种方式读出的是一种信念，人是有可能构建出一种和自然系统非常接近的系统的，它在时间中显现出来。而在我们特别喜爱的中国园林的建造中，这种思想由对乡村和山林生活的向往出发，发展到一种与自然之物心灵唱和的更复杂、更精致的状态。园林不仅是对自然的模仿，更是人们以建筑的方式，通过对自然法则的学习，经过内心智性和诗意的转化，主动与自然积极对话的半人工半自然之物。在中国的园林里，城市、建筑、自然和诗歌、绘画形成了一种不可分隔、难以分类并密集混合的综合状态。而在西方建筑文化传统里，自然与建筑总是以简明的空间区隔方式区别开来，自然让人喜爱，但也总是意味着危险。

传统的中国建筑采用一种用预制构件快速组装的建造系统，但其材料是土、木、砖石等自然材料，不仅方便快速建造，也方便反复改造和更新。体系可以不变，但材料可以适应从很低廉的到很昂贵的，从弯曲零碎的小料到笔直整块的大料。由于这是一种可以反复更新的体系，所以经常很难断定一座传统建筑的年代，它们往往都是一座关于建造年代的迷宫。浅基础是这种建造体系的另一个特征，从而减少建造对土地的破坏。这种建造又是以空间单位为基础构造单位的生长体系，它几乎可以以任何尺度生长。就地取材是基本的建造原则，这导致了建筑在材料上丰富的差异性。追求自然不仅体现在工艺结构，也

体现在建筑布局与空间结构对自然地理的适应与调整，甚至在生活世界的建造中，把真正自然的事物转变为某种建筑和城市的构建元素。根据对“自然之道”的理解，人们在建筑和城市制造各种“自然地形”。在这个系统中，文人(the literators)指导原则，工匠则负责对建造的研究，这些文人就是中国传统体系里的哲人，他们和工匠协作。但今天中国建筑的现实是，建筑师接受的是来自西方的教育，他们的工作方式几乎与现场无关，与工人也很少接触；工匠的工作就是在现场按图纸浇筑混凝土，他们也几乎没有去研究材料和建筑的机会。这种现行系统导致了传统意义上追求“自然”的建造法的终结，现代中国建筑如果要想重建这一“自然”建造系统，需要付出艰苦的努力。

之所以要探索一种中国本土的当代建筑，是因为我们从不相信单一世界的存在。事实上，面对中国建筑传统全面崩溃的现实，更需要关注的是，中国正在失去关于生活价值的自主判断。所以，我们工作的范围，不仅在于新建筑的探索，更加关注那个曾经充满自然山水诗意的生活世界的重建。至于借鉴西方建筑，那是不可避免的，今天中国所有的建筑建造体系已经完全是西方方式，所面对的以城市化为核心的大量问题已经不是中国建筑传统可以自然消化的，例如，巨构建筑与高层建筑的建造，复杂的城市交通体系与基础设施的建造。这要求视野更加广阔与自由，例如，因为尺度转化的需要，我们会越过西方现代建筑，从内在形式上去借鉴西方文艺复兴时期的建筑。

今天这个世界，无论中国还是西方，都需要在世界观上进行批判和反省，否则，如果仅以现实为依据，我们对未来建筑学的发展只能

抱悲观的看法。我们相信，建筑学需要回复到一种自然演变的状态，我们已经经历了太多革命和突变了。无论中国还是西方，它们的建筑传统都曾经是生态的，而当今，超越意识形态、东西方之间最具普遍性的问题就是生态问题，建筑学需要重新向传统学习，这在今天的中国更多意味着向乡村学习。不仅学习建筑的观念与建造，更要学习和提倡一种与自然彼此交融的生活方式，这种生活的价值在中国被贬抑了一个世纪之久。在我们的视野中，未来的建筑学将以新的方式重新使城市、建筑、自然和诗歌、绘画形成一种不可分隔、难以分类并密集混合的综合状态。在这种意识里，这种关于形而上的思考从来不能和具体的建造问题分开。现代建筑系统已经是今天中国的事实，我们不得不想办法把传统的材料运用与建造体系同现代技术相结合。更重要的是，在这一过程中提升传统技术，这也是我们在使用现代钢筋混凝土结构和钢结构体系的同时大量使用手工技艺的原因。技艺掌握在工匠的手中，是活的传统。如果不用，即使在形式上模仿传统，传统仍然必死，而传统一旦死亡，可以相信，我们就没有未来。

这种艰苦的努力需要从根基做起。在我们主持的“业余建筑工作室”，坚持的基本准则就是要“返回自然”，首先要返回“建造现场”。在传统中国的建造活动中，由于大量使用原生的自然材料，这就需要材料对材料和工艺充分理解，材料是建造活动中第一位的要素。对今天中国的现实来说，由于体系的惯性和对抗地震法规的特别强调，混凝土现场浇筑体系很难在短时期内改变，所以如何让自然材料和混凝土建造系统混合使用就是我们的工作重点。在我们的工作室，建筑师经常

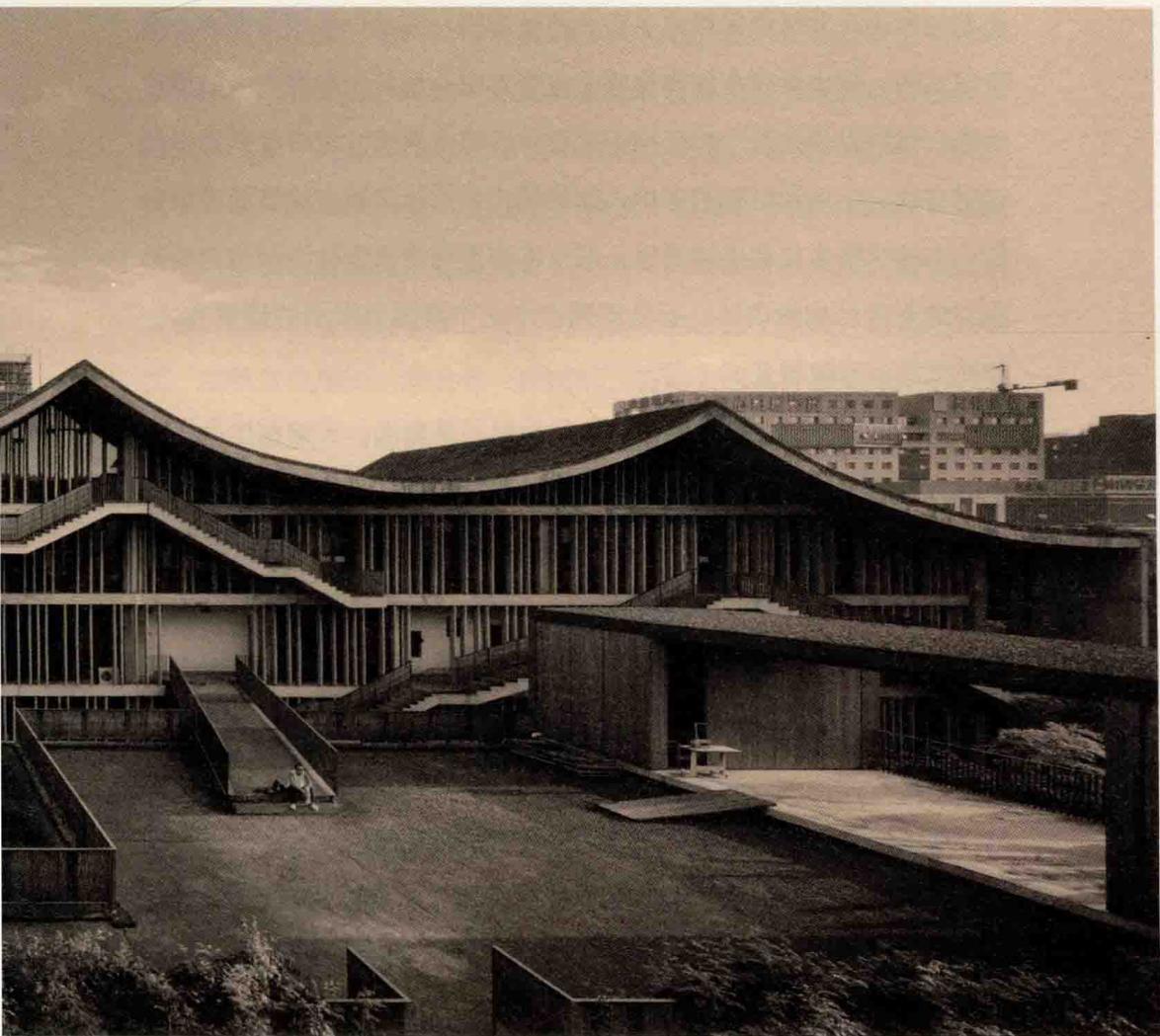
要亲自参加建造实验，这在现在的中国是很少见的。作为一个建筑学教师，尽管“业余建筑工作室”独立于我们主持的建筑艺术学院，但在工作室的思想和工作方式必然和学校的教学紧密相关，并且引领着教育的观念与教学方式。

在2001~2007年间，我们有机会在杭州实验这些思考，因为“业余建筑工作室”赢得了在杭州的中国美术学院的新校园的竞图，负责从总体规划到建筑设计、景观设计的全部工作。场地有800亩左右（53.36平方千米），中间有一座50多米高的小山，名叫“象山”，一座更大的山脉从西向东而来，这里是山脉的终点，两条小河环绕在山的北边和南边。从中国传统城市和建筑的“自然地理”观念来说，一块场地的选择，既要考虑大尺度的地理局势，也要考虑小尺度的微观地理的格局。按照这一观念，这块场地几乎是理想的，它足以实现一个乌托邦。就大尺度的地理来说，这是一个大学校园，而800亩的用地范围，加上超过15万平方米的建筑，这几乎就是一座符合“自然之道”的理想城市的理想用地。

在这个校园（图十九）的总体构成中，包含着多条线索的平行思考。就大的格局而言，它几乎就是杭州这座城市的传统格局的再阐释。杭州这座城市在中国城市史中的重要性，就在于它是中国景观城市观念的原型。“一半湖山一半城”，就整个城市的观念来说，湖山景观和城市建筑各占一半。这个观念形成于10世纪，甚至比山水绘画中的类似模式还要早出现两个世纪。中国很多历史城市都参照这个原型建造，北京的紫禁城就参照了这个模式。为了更加与杭州相似，



图十九  
中国美术学院  
象山校区（局部）



象山校区是中国美术学院在象山新校区建设的一部分，由建筑师王澐设计。该校区以其独特的建筑风格和与自然环境的和谐融合而闻名。图中展示了校区的一部分，包括一座具有曲线屋顶和垂直柱廊的建筑，以及一个开阔的庭院。庭院中有一些低矮的围墙和一张小桌子。背景中可以看到其他建筑物和一台起重机，天空晴朗。

清朝的帝王在北京西郊修建了宏大的颐和园，完全以杭州为范本。这个模式中，湖山景观在城市构成中占据着中心地位，参照今天的城市状态，也可以说这是一种反城市反建筑的城市模式，没有什么可以超过对自然、土地和植物的守护。这种模式也意味着城市建筑要遵循自然山水的脉络生长和连续蔓延，城市不存在与政治和社会结构相关的权力的等级结构的表达，而是遵循在山水中漫游与生活的诗意方式，如连续的画卷般展开。

第二层的意图，则反映在对自然地形的整理上。无论在作为杭州中心的西湖里，还是在周围的山岭中，都大量存在这种地形再造，体现着人们对“自然之道”的理解，尤其以具有水利工程用途的堤坝为特征。在象山校园里，由堤坝、河坎、池塘、水渠以及分成小块的农田构成的系统，在我们的眼里甚至比建筑重要，没有它们，我们的建筑就如植物无处扎根一样。

第三层的意图，则是这种景观体系如何与微观的建筑场所相融合，对这种融合状态的思考决定了建筑原型的差异。本质上，这种没有层级结构的想法，意味着真正的场所结构是从小的构造单位开始，在连续弯转的运动中，一块一块地逐渐构造出来的。人的目光和思绪可以很远，但人的身体可以接触和感知的范围则是有限的。宋代诗人关于杭州的这种本质有非常美的描述，说这座城市是由“千个扇面”构成。我们在每个既相似又不同的扇面里，喝茶、闲谈、工作，它们既有清晰的界限，又彼此照应。从一个个小世界中，我们自内向外平静地凝视，自然永远是触摸和凝视的首位对象。我们经常忽略这种目

光和身体的感觉，是要经过建筑的物质性的空间和更小一级的类似家具的空间，它们加入到这种触摸和凝视的过程中，加入到这种非叙事的叙事线索中，带着方位、角度、时间、速度、趋势、数学、测量、气味、空气流动触及皮肤的感觉、声音、温度、手感、脚感、气氛、重量，精确或者模糊，完美或者不完美，完成或者未完成，微笑或者肃穆。这种状态决定了象山校区的气质，也决定了做法。与那座山相比，建筑是次要的。穿过每一座建筑，最动人的是观看那座山的方式的变化。建筑之间的关系，都被这种原因所左右。

第四层的考虑则是建筑的尺度与空间状态。传统的建筑和园林，无论是实物还是描绘在绘画中，一般都是一层或二层的，而且都比同样楼层的现代建筑的尺度要显得小。而在现代中国，人口的暴增，必然要求建筑尺度的放大。关于这个尺度转换，一直是让中国建筑师烦恼的事情，很少有成功的做法。即使我们非常喜欢的建筑师冯纪忠，他在上海郊区设计的松江方塔园和何陋轩，是从地方传统建筑向现代转化的语言突破，是20世纪中国最重要的新建筑，但在尺度上，仍然是与传统相类似。在象山校园里，我们以“一半湖山一半城”的模式，把建筑的连绵群体压缩在场地南北边界，在建筑和象山之间形成平行的水平发展的对话关系。建筑因此被转化为与山体类似的事物，建筑的尺度首先是在与山体的对话关系中发生的，但其后这种对话又返回到建筑之间，返回到建筑内部，形成尺度之间的更细腻的对话关系。例如，会在一栋建筑内部再放一栋建筑进去，它们不是大小等级关系，而是完全平等的关系，或者是院落与园林两种不同类型的并置

关系。这不仅是在探讨尺度，也是在诉说某种关于尺度的故事。

这种对话不仅是形体的对话，也是自然材料构成的对话，人的视野的对话，空气流动的对话。这种观念把建筑看作一种活的自然事物，所谓自然的材料是指可以与自然空气相互呼吸的材料，或者是已经存在了很久的回收材料。这也是个在中国当下现实中必须要面对的问题，如此大量的传统建筑被拆毁，大量的传统砖、瓦、石料被随便处理。我们认为，作为一个当代建筑师，面对这种现实必须有所回答。在象山校园，我们使用了超过七百万片回收的旧砖、瓦、石料和陶瓷碎片，发展出一种与混凝土相结合的混合砌筑技术。我把这种做法称之为和“时间”的交易，这组建筑刚一完成，就已经包含了几十年甚至几百年的历史时间。这种做法出自我们对这一地区建筑的调查。由于夏天多台风，建筑被吹倒后需要快速重建，倒塌建筑的碎砖瓦没有时间去分类清理，由此工匠发展出这种叫“瓦片”的技术。我们曾经发现在四平方米的一片墙上，砌筑了超过八十种不同尺寸的砖、瓦、石料和陶瓷碎片，甚至所有的碎屑都被砌筑在墙体中，没有任何浪费。这些砖、瓦来自不同年代，甚至有一千年前的，这说明，我取名叫“循环建造”的方式，一直存在于传统中。而工匠们在漫长的时间中把这种实用的做法逐渐发展为精美的技艺。

我们发现，这一地区的工匠只是大概知道这种做法，他们已经几乎没有机会再砌筑这种墙体。而如何与混凝土结合，他们从来没有做过。从2003年起，我和一支工匠队伍在杭州一起研究，在象山校园施工现场反复试验，在经历二十多次试验之后，在象山校园里开展了

大规模的建造。这种系统我们称之为“厚墙厚顶”，做法简单，造价低廉，但有效地减少了空调的使用。

这种做法会遇到大量没有经验的问题，建筑师必须坚持跟踪现场，随时改善做法，建筑师因此有机会与工匠非常深入地交流，真正了解材料和做法，和工匠之间形成一种互相指导的关系。正因为如此，施工就类似某种用手绘画的过程，它使建筑出现了一种如今专业建筑学操作很难出现的生动状态。而和几百个工匠一起工作，意味着这个建筑不仅出自某个建筑师的大脑，而且出自很多双手的触摸和劳作，建筑因此超越某个建筑师的设计而变成了一种人类学的事实。那些曾经被扔弃的废料，经由工匠的手，重新恢复了尊严，而那些在现代施工现场似乎笨拙的传统工匠，也同样恢复了尊严。

我们认为，如果像现在中国所发生的情况，传统只是指那些存放在博物馆中的东西，那么传统实际上就已经死了。传统是活在人的手上的，是活在工匠的手上的。现代建筑师需要发展出一种建筑学，让工匠和他们擅长处理的自然材料保持与现代技术共存的机会，并且可以大规模地推广和使用。只有这样，我们才能说，传统还活着。

对于我们的建筑学院来说，“业余建筑工作室”的象山校园项目，既是校园建设，包括建筑学院的建筑，也是一个教师培训过程。很多青年教师在我们的工作室里，学会了这种实验性设计的全部过程，有些甚至已经能够完成完整详细的施工图设计，也经历了各种材料做法实验，与工程师的配合，与工匠的交流与配合。在“业余建筑工作室”，在我们的影响下，这些助手都具备一定的现场研究和亲手建造

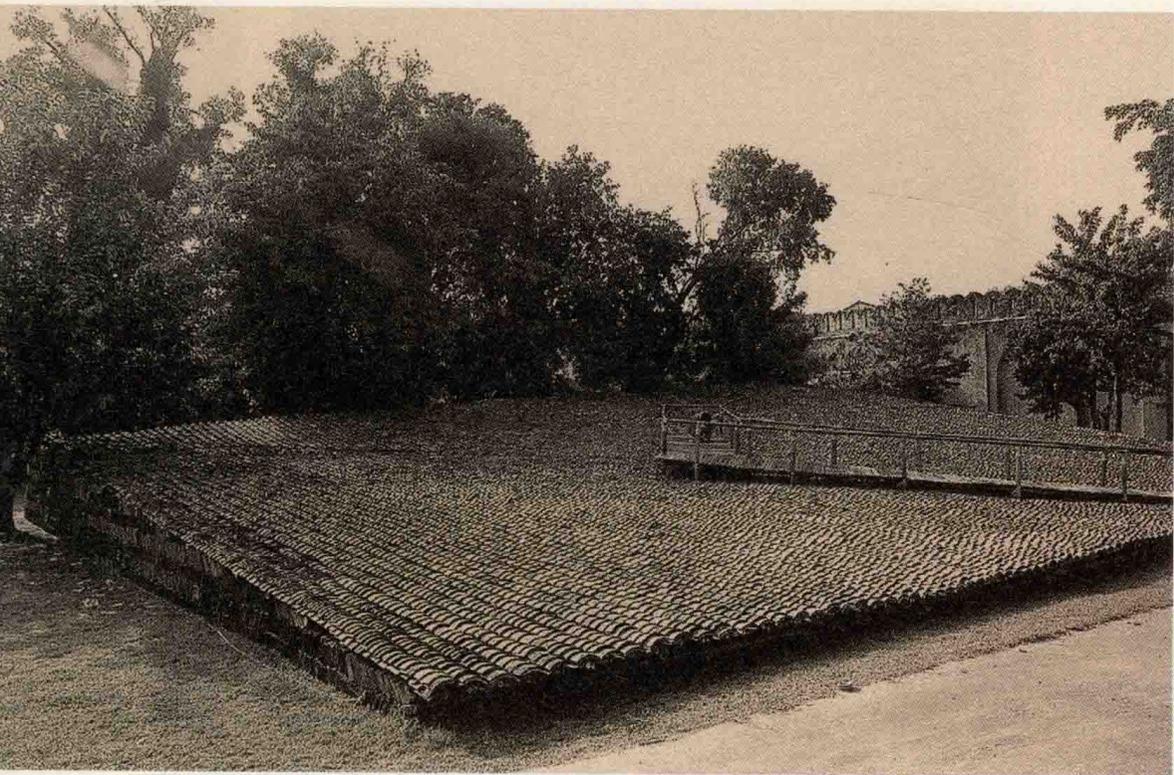
的能力。2006年，我们设计和亲自施工了威尼斯建筑双年展的首个中国馆，在十三天内，六个建筑师，带着来自象山校园工地的三个工匠，用六万片回收的中国传统旧瓦，五千根竹子，建造起一座可以让人在上面漫游的七百平方米的建筑，我们叫它“瓦园”（图二十）。具备这种能力的建筑师或许就是我们所说的“哲匠”。

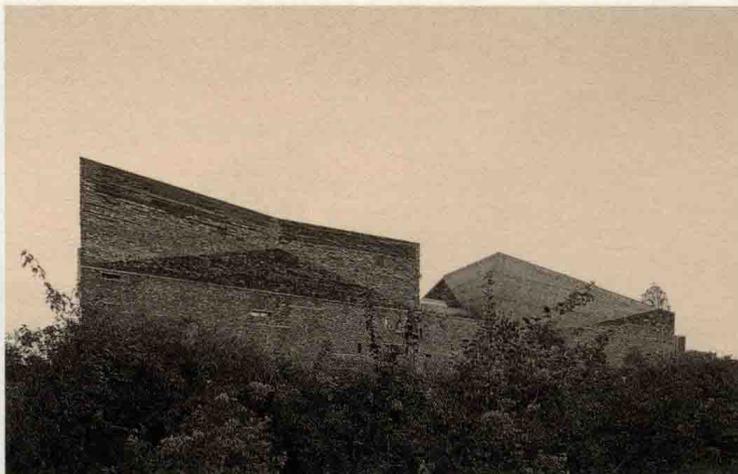
象山校园吸引了全国各地的人来访问，几乎没有人不被它打动。但我们经常听到的评价是：这几乎是一个不可能实现的梦想，它也许只能实现在一个艺术学院的校园内。在校园之外，今天的中国不可能接受它，所以这是一个彻底的乌托邦。

近些年来，我们对中国建筑提出一个论题：是否可能重建一种中国当代的本土建筑学？它的基本建筑观念和原型出自地方性的根源，而不是出自国家主义的空洞象征。如果象山校园的实验只是局限在艺术学院的校园内，这个论题就只是一个非常学院的论题，它必须触及并挑战真正的现实。

很少有人知道，在2003年，当象山校园的一期还没有完工时，“业余建筑工作室”就开始了宁波博物馆图的设计。这是一个过程异常复杂的工程，先后经历了两次竞赛。在2004年确定方案之后，业主一直对我们的方案存有异议，对我们的工作缺乏信任。而对我们来说，来自业主的问题并不是最大的问题，最难的是，在这个城市新区的中心，原有的三十个村落都已经被拆除，只剩下半个。这是一个几年前还拥有丰富传统建筑的地方，特别是拥有“瓦爿”这样一种高超的砌筑技艺，却突然变成一个几乎没有回忆的地方。城市规划使中心

图二十  
瓦园

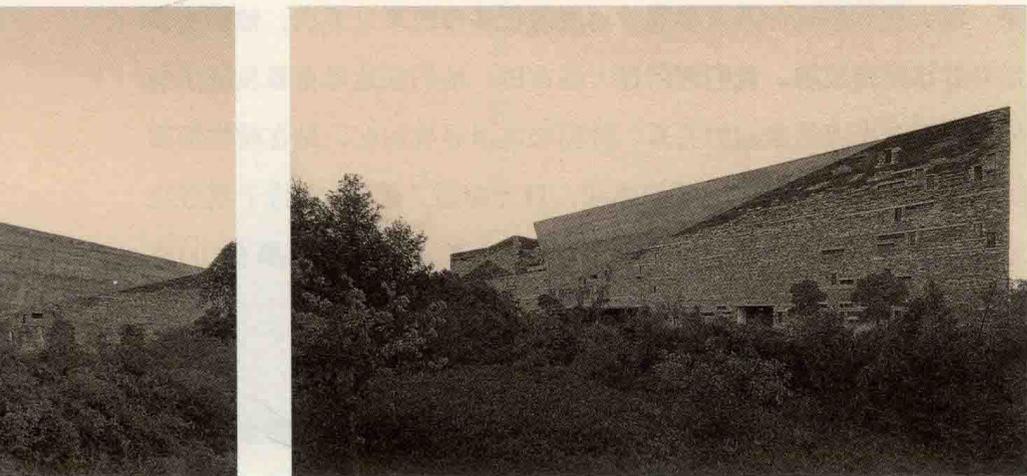




异常空旷，限高24米的建筑，彼此距离都在150米以上，这意味着建筑之间不存在城市的肌理与脉络，也意味着这座博物馆难以找到它在城市文化中的位置，尽管这经常意味着一座空洞庞大的纪念物。

我们把这座建筑当作一座山来设计（图二十一至图二十三）。如果找不到实际存在的事物为依据，我们可以回到自然去寻找。这个地区也曾经拥有丰富的山水绘画传统，所以这种对自然的返回也涉及这种艺术史。我们同时把这座建筑当作一个村落来设计，建筑上部开裂的体块混合着山体和村落的印象。我们把这座建筑的皮肤和毛发当作一种物质性的回忆来设计，外墙和内墙大量使用“瓦片”，材料回收自已经被拆毁的村落。我们还把这座建筑当作不同类型的物质材料的对话来设计，使用旧砖、瓦、石料和陶瓷碎片的“瓦片”技术出自这一地区的建造传统，与它对话的混凝土墙，通过使用一种特殊的竹子

图二十一（左）  
图二十二（中）  
图二十三（右）  
宁波博物馆组图



模板浇筑，做出一种类似自然的敏感反映。这种做法需要经过大量的现场试验，跟我们一起工作的工匠，已经和我们有过多年共同工作的经验，但光是竹子模板浇筑混凝土的实验，就失败了二十多次。也就是这种实验精神和对技术的严谨推敲，最终让我们获得了业主无任何保留的信任。作为城市中心的大型公共投资工程，博物馆经历了比象山校园严格得多的政府审查，像“瓦片”技术或竹子模板浇筑混凝土的技术，都是建筑法规没有检查标准的技术，需要反复试验，由政府组织的专家委员会进行论证。如果没有业主的决定和信任，任何一项都是不可能实现的。

来自业主的不仅是信任，建筑师需要传达一种坚定的文化自信，使业主意识到要分享一种重要的文化探索及价值。让人感动的是，在博物馆完工后，原来设想日均参观量在三千人以下，然而从第一天开

始，每天就有超过一万人参观，周围的很多市民来过多次，他们更多是来看这座建筑的。我们询问过一些市民，他们在这里重新发现了与他们已经被拆毁的家园的关系，他们来这里寻找回忆。站在博物馆顶层的山谷中，穿过那些开裂的体块，目光擦过“瓦片”和竹子模板浇筑的混凝土，人们看着远处正在建造的城市的新CBD，那里有100座以上的超高层建筑正在建造，被叫作“小曼哈顿”。

我们拒绝设计其中的任何一座。

如果有人问，什么是中国建筑未来的发展趋势，这是在今天中国的现实中特别难以回答的。我们身处一种由疯狂、视觉奇观、媒体明星、流行事物引导的社会状态中，在这种发展的狂热里，伴随着对自身文化的不自信，混合着由文化失忆症带来的惶恐和轻率，以及暴富导致的夸张空虚的骄傲。但是，我们的工作信念在于，我们相信存在着另一个平静的世界，它从来没有消失，只是暂时地隐匿。我们相信，一种超越城市与乡村区别，打通建筑与景观、专业与非专业界限，强调建造与自然的关系的新建筑活动，必将给建筑学带来一种触及其根源的变化。建筑学正在经历从传统景观意识到现代景观观念的变迁，我们特别缺乏一种对建筑的深远思考，这种思考将会振兴新的观念和方法。

我们记得，当象山校园刚建成时，和一位朋友站在校园建筑的门廊下看着象山。那位朋友问，这山是什么时候出现的，我们一时不知如何回答。那位朋友说出了答案：“这山是在你们的建筑完成后才出现的。”

# 隔岸问山

——一种聚集丰富  
差异性的  
建筑类型学

闲来读元黄公望“山水画论”，其中特别强调：论一张山水画的好坏，最要紧是这画要有一个能点题破题的名字。初读时，我多少觉得不以为然。一张好画的层层深意，岂是一个名字可以涵盖，况且画非文章，它首先是一个纯粹的直观对象，它的那种实存状态，甚至无法命名。

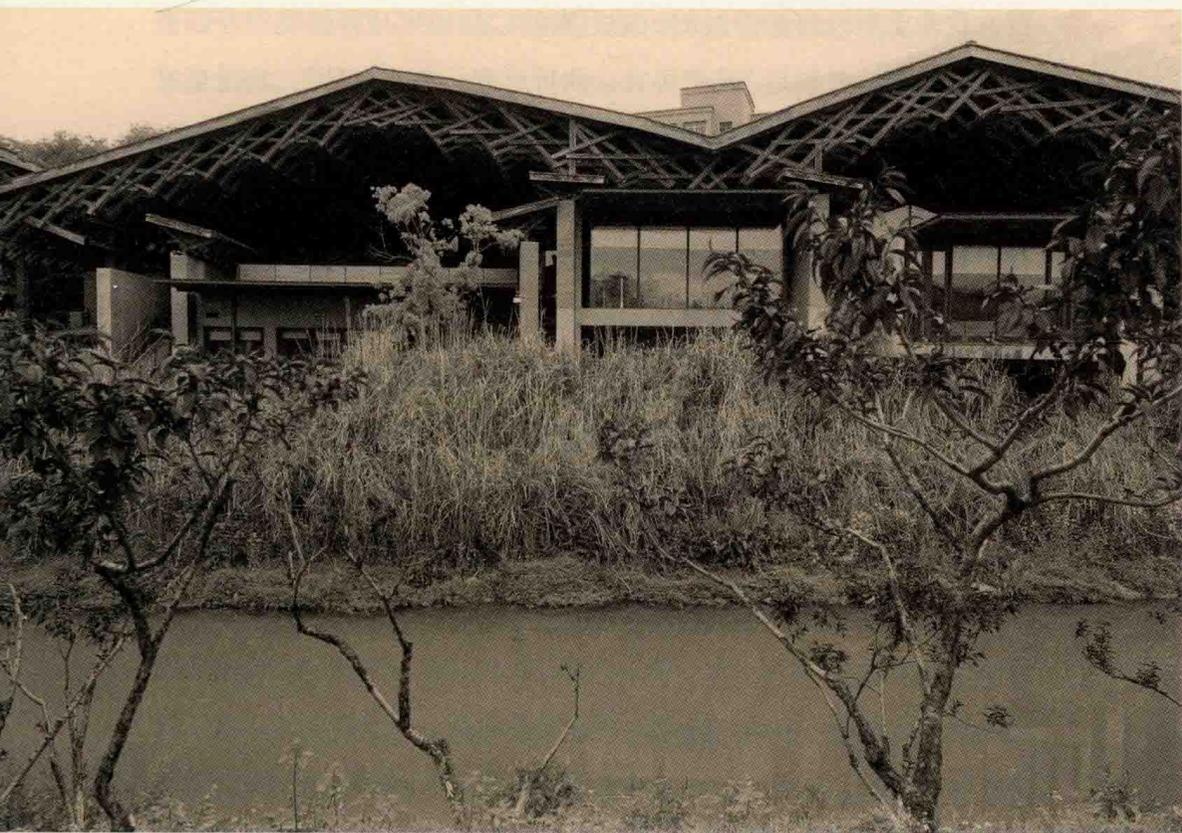
2013年9月，“业余建筑工作室”又建成一处新作，那房子坐落在杭州，中国美院象山校园内，象山南面的坡脚，临那条叫杜家浦的小河，用处是学院的专家楼。

有意思的是，如何给这个房子命名。我做方案的时候，给的名字是“瓦山”，和陆文宇讨论方案，她也觉得这名字有意思。我想凡是到过现场的，都立即能体会到这名字的直接用意。房子的屋顶既大又长且阔，从东面入口看，如一山迫前，那顶上的青黑小瓦几乎是铺天盖地的。这房子的原址上，学院曾利用一处旧仓库开过餐厅，菜的种类多而又价廉，临河有大院子，可以边吃边晒太阳，很受师生们喜欢，餐厅的名字就叫“水岸边”。我其实很留恋这个旧名的。房子

快建成时，院长许江很有兴致为这个新房子取名，就定下个“水岸山居”的名，现在对内对外，学院都用这个名字称呼。而我的一个研究生，写了篇毕业论文，探讨浙江村落的水口，也谈到这个房子，文章的题目是“隔岸问村”，我觉得也很切中这个房子隐含的一层内质：游过其内部的人可能都隐隐有体会，这根本就不是一个房子，这是在一个屋顶覆盖下的一个村子。隔岸望去，最有妙趣，那房子隐在山脚河边的香樟林中，只探出一个瓦面的头来（图二十四）。临近入口，硕大屋顶收得很窄，压到只有3米高，观者完全无法预料房子的实际大小。走进这房子的腹中，层叠深邃，再往前，才觉其内腹如此宏阔，种种体验，复杂得让人有点难以把握，但看局部，却又常常是直截了当地简单。

为景致取名的做法，不独山水画有，园林兴造里也必有。今人总以为，前人造园，应是把各处景致都想好了，方才动手兴造。其实要真是这样，这园子就会失去种种讶异，根本就不必造，造起来也是个死园子，索然无味。前日读陈从周先生谈园子的文章，说到前人为园中景致取名的逸事，一园方成，主人邀请几位有才情的文士，盘桓在园中数日，酒宴清谈，随处漫游，那景致就在不同时刻和气氛下被一一发现出来。一个恰切的名字取出，现场的诸人往往都被打动。以我的体会，这类名字的背后，总是带出一整个画史和文学史，循着记忆和想象，彼一事和当下情景合为一契，看似简单的名字就意味有点复杂，像是从某一小点击穿了什么。

我一直认为童雋先生的《江南园林志》写得厉害，其最根本的东



西，后人至今没有超得过的。最厉害处，是先生开篇就提出好园子的三个标准，分别是“疏密得宜，曲折尽致，眼前有景”。我没见过后人有如此底气和胆色的。刘敦桢先生作序时，说童先生“娴六法”，肯定不是虚言。童先生之后，论园林的文字不可谓不多，但谈的多是解释、某种知识，对如何做好一个园子，基本没有帮助。这十二个字的标准里，后人最难解的，应该是“眼前有景”四字。景要有真情趣，就应该是被发现和披露出来的，不是什么景致都能叫景的。而“眼前”二字，指这景在漫游中经一转折停顿，突然出现，为特殊的事物、视线和氛围所激发。如此，可以理解黄公望何以说画山水时取画名是第一要紧事，取名既是发问，也是点醒，不问，无名，景就是沉默的。名字实际就是一条线索的线头，循它问去，看去，多少回忆就一一复活。

真正能打动人心的，肯定不只是那些来自文史、画史和建筑史的泛泛典故知识。营造的起兴，更来自纯粹的个人回忆经验。为这个水边的房子命名，涉及村子、造园、山、木架、土和水，都和个人经验有关。

现在的实施方案，其实是第三个方案。这个设计做得特长，从2005年做到2010年，前后六年做了三个完全不同的方案。六年里，思绪在变，方案不可能不变。第二个方案已经做到很细节的程度，可以让我的助手们上计算机做图了。但我很犹豫，总觉得这件事深度没到，个人的经验与对建筑学本身的质问不能相遇，让我不能兴奋。

人的思维状态最难探究，记得在那段犹豫不决的日子，估计有两

到三个月，有些个人的回忆经验总是顽固地在我眼前再现，有的甚至非常久远。

比如关于村子，就总是想起湘西沅江边那个叫洞庭溪的村子。那次旅行是在1987年，我按沈从文《湘行散记》的路线，沿着沅江，一村一站地走。同行的有后来在香港中文大学教书的柏庭卫，还有东南大学建筑系王文卿先生的儿子。入湘西的第一站叫麻伊伏，第二站是下青浪，我记得那个村子就在两站之间。从江船上看，极美的一个村子，沿江都是吊脚楼，但和其他沿江的村子也无大的不同。可一旦走进村子，我们就完全被震撼，那完全是一个未曾见过的世界。所有的房子，上百栋，连同所有街道、巷子，没有遗漏，全部被连绵起伏的木构瓦屋面覆盖，以致从外看村子是彩色的，从内看村子几乎是一种泛黄的黑白色调。只是屋顶缺了瓦的地方，有几十道很细的光线射下来。这是我见过的多雨地区最极端的气候适应案例，颠覆了我关于中国建筑史的固有知识。洞庭溪根本就不是一个村子，它直接就是一个巨大的房子。其中大小巷道院落错综复杂，又似走进一座山的深邃的山腹之中。这种经验也可以类比观看一张典型北宋山水画的经验，人们大多以为这种看画就和看一张西洋油画类似，只是站在几米外看，却不知，看山水画是一种特殊的经验。在外看，可称“山外观山”，但更要紧的，是走入画中去游，我称为“山内观山”。

那时候，麻伊伏正要修大坝，建一个大水电站，想来洞庭溪这村子现在可能已经淹在水下了。我反复想起这村子，肯定和美院这个新房子的场地处境有关，整个象山校园的建筑尽管复杂多样，但并不零

碎，它们是隐含着一种大的结构的。我想象这个新房子将有一个100多米长的瓦屋顶，涵纳着一种聚集丰富差异性的建筑类型学，如洞庭溪这样的村子，可以说有点奇怪，但是它实际存在；尽管人们不可能在任何一本学院版的《中国建筑史》中看到这类内容。以我的阅读经验，现有各种版本的《中国建筑史》，没有一部是中国建筑营造活动的实存史，读了更像是一种遮蔽。

山内观山的经验，并不只是看着山内，还有一种是如何从山内去看山外的，这关乎人的存在状态。其实，造一个房子，最根本的就是这种存在状态的呈现。我的另一则记忆是关于沈周，他有一张画描述了自己的生活状态，山中一片树林，几间瓦舍，其中一栋中堂门开着，里面端坐外望的应该就是沈周，画上文字谈到这是一幅夜景，沈周喜欢夜半三更起来，独坐堂中，静听屋外的风声雨声，那视线穿透山林，看淡了外面喧嚣的世界。

四种视线，决定了象山校园水岸边这栋新房子的存在状态。隔河望向是第一种；居停外望是第二种；南北穿越是第三种；东西穿越是第四种。在我的意识里，那个笼罩所有的大棚之下，沿南北方向，人们的视线应该可以不时穿透房子，向南看到象山二期某栋房子的局部，向北可看到象山上的林木。于是，这个大棚需要一个能覆盖一整个村落的大空间结构类型。在我的印象里，中国近现代建筑师中，最有这种意识，并且造出了房子的，应该就是冯纪忠先生。他设计的何陋轩，就开了这种新建筑类型的先河。人们或许因为何陋轩只是个小茶室，就自然把它归入小建筑类，但它实际昭示的，却是一种轻盈空

透的大空间类型。我记得在冯先生“文革”前提出的“空间原理”里，就专门强调要做大空间结构的研究。2010年初，我把水岸边这栋新房子的图扔在桌上不管，索性组织学生开了一个研究何陋轩的课程。由我的助手宋曙华带队，让学生做何陋轩的营造性测绘。那个竹结构大棚的所有交接节点，按《营造法式》的画法，做1:1毛笔制图，又用竹子做了1:1的实物，总计有五十多件，1:5的竹模型一件。研究结果后来在中国美院美术馆展出。

对中国的现代新建筑来说，何陋轩绝对是一个起点性的原型。重屋顶，细柱，取法民间的竹作大空间结构，疏密得宜的墙体分解，从入口开始曲折尽致的运动与视线控制，屋盖下浮空穿透的水平视线，由台地主导的高下视线，具有严苛格调标准的选材用料。我注意到，何陋轩向南的屋檐压得很低，人坐在里面的台地上，视线就有点俯瞰，那南面的水塘真的很小，但你的视线被控制在那里，咫尺之外的围墙和车马嘈杂似乎根本就不存在。具象地看，何陋轩酷似一张宋人的山水小品，但我的兴趣，并非要在水岸边这栋新房子里的某处去放置一个类似何陋轩的小品，如此，就真把何陋轩看小了。在类型学的意义上，一个类型并不直接决定一个房子的形象和规模。我把何陋轩理解为一套既抽象又具体的通则，它将在一个比它大二十倍的风子里被再次演绎。

一个大房子，如水岸边这房子般功能混杂，其内部结构要比一个小品复杂得多。但如果在类型的意义上想透那个通则，一切就变得清楚明白。我几乎是一天之内就完全推翻了原方案，在三天之内画出了

一套新的铅笔图，确定了新方案的所有重要细节。我给这个新房子命名为“瓦山”，除了暗示它的一条线索上接我们2006年在威尼斯造的“瓦园”，也是因为这个房子所将包含的内结构，披盖在130多米长的青瓦屋顶之下，几乎如一座山般丰富。

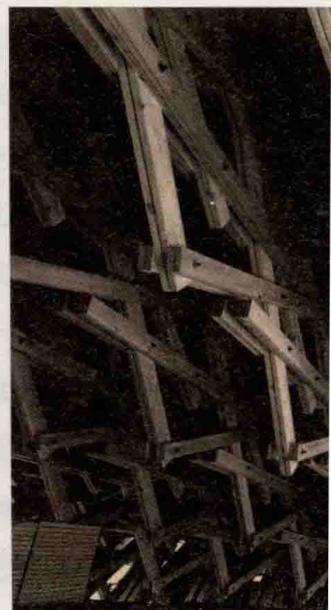
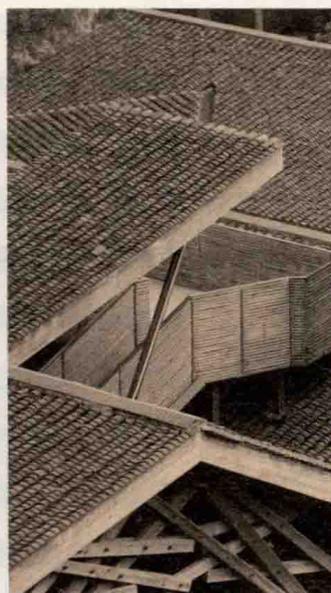
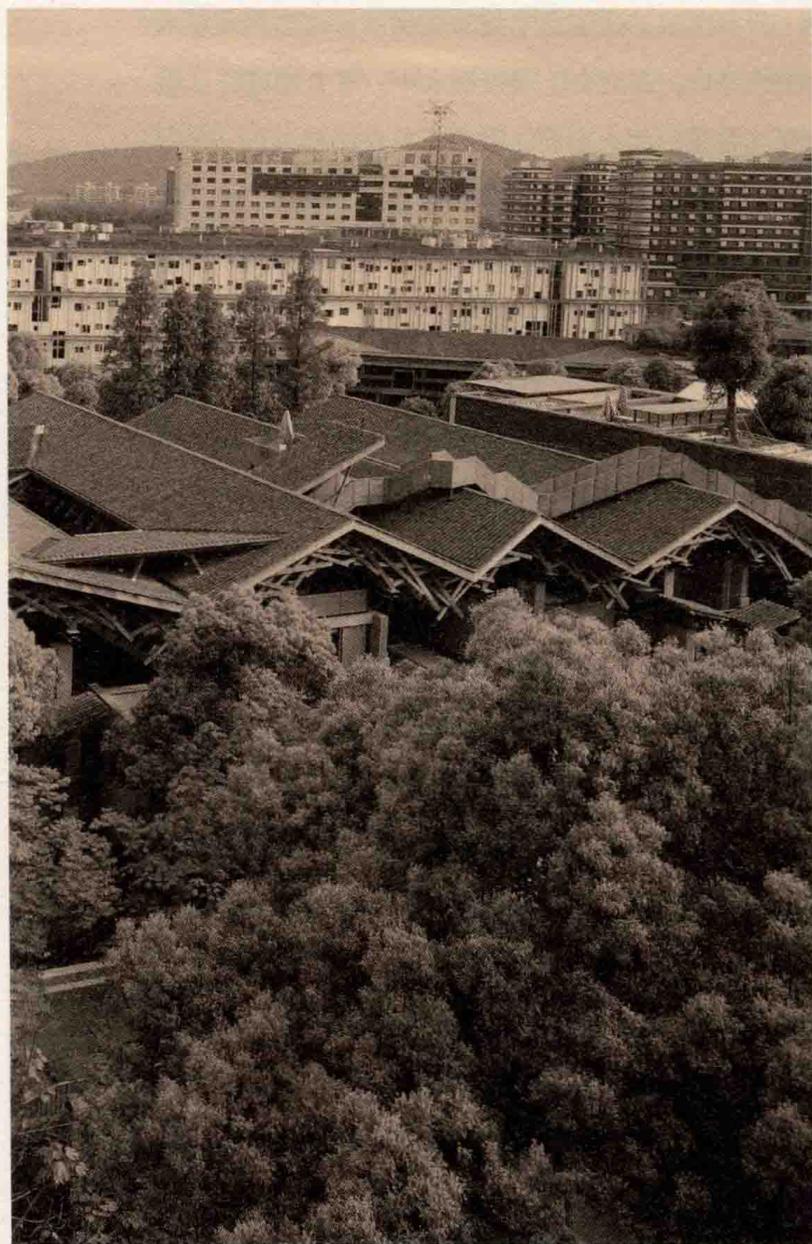
从穿透性视线的原则说，可以把这个瓦屋顶想象为无限宽阔，它至少覆盖着一个广大城市的尺度，只是因为此地一山一河的限制被临时切断。很明显，这个房子的南北界面都不是立面，而是剖面。所有东西向的封闭墙体似乎都被一起切掉了，只留下南北向的长墙。

从功能上看，从东面主入口直到西端，依次分为四段：饮茶、会议、餐饭、住宿。从空间区域去划分，则分为七段。而以那些南北向大墙为划分依据，则可分为十八段。这些墙体的疏密布置既和其涵纳的场所有关，也和某种穿越运动的纯粹节奏有关，并因此间接决定了墙的高度与屋顶结构的分区跨度。

如果想要清楚了解这些墙体所分割出的每处场所的性质，一种方法就是用眼睛自东西轴隔河横观。树木的遮挡，位置的逼促，使人永远不可能一眼看到整体，只能一段一段横移着看，如展观一卷册页，或如看电影胶片。另一种方法是用身体由东向西穿越，这种体会需要同时调动所有感官与智性。人的身体总是被包裹在某处场所内，被包裹在变化丰富的材料和触感内，对场所的性质，处在难以准确归类的状态中。但仔细辨别这些场所的分类，它们也许可以从东到西如此定义：①披檐很低、木架密叉、有红夯土墙的；②芦苇边的美人靠，坐下就不想走的；③二楼有玻璃悬阁的；④带坡道的夹缝；⑤屋

顶很低的沿河敞廊；⑥小内院，边侧大空间的玻璃顶可以看到上层木屋架的；⑦水塘边的大平台，高大夯土墙直插水中，有直梯通往二楼平台的；⑧如木架密叉包裹的阔大洞窟，有斜桥从空中横过的；⑨带层叠跌水的混凝土台，屋檐分层落水，雨天声响如雷的；⑩走廊是坡道的内院；⑪被三面夯土墙包裹的二楼平台，有山道上屋顶的；⑫带穿越南北的道路的夹缝，南见校园，北见象山的；⑬带曲折楼梯的楼中空地，俯瞰如深谷的；⑭极平静的小内院，红色瓦缸片铺砌的地面；⑮道路盘桓的夹缝，再次南见校园，北见象山，巨大红色瓦缸墙让人晕眩的；⑯全部被竹包裹的内部；⑰二楼是花园的；⑱隐蔽的卡布龙屋顶大茶棚；⑲向南如从竹洞中外望校园的；⑳向北如从混凝土山洞中北望象山的；㉑上屋顶的竹栏小径，可见这个房子的背面的；㉒在屋顶四望的；㉓钻入木构夹层的道路，闻人声如来自世外的；㉔挂在房子北墙外侧的曲折山道；㉕如站在长焦镜头内的木拱洞，想在这里上课的……这种意义上的分类学就给“疏密得宜”替换了另一层含义，一种只有情趣差异，没有主次等级的场所分类法，它悄然颠覆了我们习常的建筑权力语言，那种等级式的语言图（图二十五至二十八）。

设计中经常出现的问题是，过多的变化容易导致总体失控。但在这里，繁复的差异性变化是一种聚集丰富差异性的建筑类型学所必需的。总体控制则通过三个基本原则实现：①在语言学意义上那些语素诸线索的系列性，无论它是关乎场所、身体、视线还是材料的；②建造层次上关于以自然材料营造在基本原则上一致性；③笼罩所有的



图二十五(左)

水岸山居

图二十六(中上)

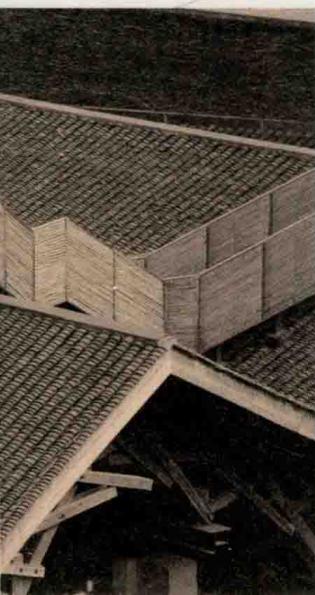
整个建筑覆盖于青瓦之下

图二十七(中下)

木构屋盖

图二十八(右)

楼中空地，俯瞰如深谷



屋盖和贯穿始终的夯土墙体。

我让一组弟子研究屋盖的木构，最终选择了来自美国罗得岛艺术学院的杰明来随我深入研究。中国学生的思维究竟过于具象，而这个热爱木作的美国小伙子迅速理解了我关于“具体性的抽象”的基本含义。他根据我一张潦草的草图就做出了计算机模型，又制作了木模型，只用了三天时间。当然，他不容易理解我随后的一系列修改，因为我是以唐佛光寺的木构件尺度为感觉参照的。

至于夯土，2001年，我因为柏林“土木展”第一次出国，在柏林就见到一个夯土教堂，发现它比2000年我在杭州做的那个夯土雕塑的夯筑质量高很多。更让我感兴趣的是，以德国建筑法规之严格，这个教堂如何能被允许建造？它的材料分析与结构性能是否具有量化标准？我决心找到做这个夯土研究的人，没想到，阴差阳错，我在十年之后才见到我要找的人和地方。当我终于见到那一群研究了三十多年现代夯土建造的教授们，彼此因为对建造的共同兴趣而很快就一见如故。他们惊讶于居然有中国建筑师也在研究夯土。接下来的一年，在他们无私的帮助下，我在中国美院建筑艺术学院建立了夯土营造实验室。半年内，实验室探索了从土壤到建造的全套实验，培训了我的助手和学生。接下来的半年，完成了水岸边新房子一系列土样的分析，最终确定基础土就可以作为夯筑土，并确定了精确的夯筑配方和模板支撑方案，甚至新房子的夯筑工人也是由实验室培训的。

从造的角度，这个工程的难度除了工人没有做过这样的木构和夯土，还在于它空间结构的繁复变化和材料的多样。我的助手陈立超主

动请战，申请由他一人独立完成全部建筑施工图。这个助手有点特殊，作为美院毕业生，不仅画得好，而且数学好。因为设计复杂，他的这套施工图画得异常细腻，平面图上的标注经常画到密密麻麻无处标注的地步。即使如他这样在象山校园工程中锤炼出来的，画这个房子也经常有犯糊涂的时候。记得他有次问我：这房子里的栏杆处在内外高低各种不同位置，做法如何分类？他知道，以我的分类学原则，不同场合肯定会用不同做法，但在一个如此繁复的空间里，又当如何呢？我回答他：很简单，凡是正常楼梯和坡道，不管如何曲折变化，都用一种铁栏；凡是穿山意味的山道，不论高低上下，室内室外，顶上顶下，都用一种钢骨竹栏；凡直接临河，无论任何位置，都用一种混凝土框加大圆竹管的做法。实际上，这整个房子就是一个巨大织体，看起来复杂，但每一根线头都是清楚明白的。

屋顶的连续波折，其下覆盖的空间和物体伸进伸出，意味着排水系统的复杂。而双层屋盖的处理，虽然大幅度简化了木屋架和下部的衔接处理，但也导致了雨水管的暴露，难以隐藏。而我感兴趣的是，如何清楚交代雨水从屋顶最高处，经历曲折路径，最终到达土地的过程。在这种聚集丰富性的类型学里，不存在建筑语言与技术语言的阻隔，排水也是织体的一个系列。观者若雨天来游，在入口就可见巨大瓦顶的雨水在此汇集，雷鸣般倾泄入一个门侧的混凝土小池中，有心的话，视线上移，则可见恰当的边沟组织。中部的层叠水池尽管规模更大，但处理的道理相同。

那个木屋架看似复杂，但组织原则简单清楚。施工初期，在这个

屋架如何施工的问题上，我和做结构的工程师意见完全一致：按其构建原则，应该做预制装配。没想到，自始至终，都遭到施工单位的抵制。工人们坚持在现场，在空中，一根一根地装配，理由是这样做他们更擅长，速度更快。他们很坚持，且为了赶进度，现场各工种同时施工，作业面异常混杂，就只好让他们试，但我和结构工程师都很担心累计误差的产生。事实是，他们确实做得不慢，但做到一半，一测量，水平误差达到1米。有意思的是，他们最后居然全部矫正了回来。我觉得，或许可以这样思考，现代的预制法施工，准确快速，但不容许犯错；而传统的现场作业，却具有可以包容错误的弹性。丰富的差异性的出现，并不全来自正确的事情。

2013年9月，房子建成，观者纷至。面对这个繁复的现场，很多人希望我解释。实际上，这个房子就是为“可理解性”而造，类似于去看布莱希特的戏剧。这个房子几乎在所有细节上都直接暴露着做法，也暴露着所有细碎的现场修改，它不仅仅是一个结果。有个艺术家问我：为什么在一个具体地点，同时会出现粗大的木构和纤细的竹条，还让人没感觉难受？我回答：它们各在其位，各作其用，各有本性。这里没有艺术形式上的强求统一，只有不同系列的差异共存。

这种“可理解性”的形成，也许游遍整个房子才能完整形成。就设计的线路组织，从东边入口，一直向西，有三条阅读理解的路径：一条沿河，可以穿越整个房子；一条在二层，穿过整个房子中部类似山谷和台地、院落的混合区域；一条是山道，在房子内外屋顶上下盘桓曲折。

图二十九

《仿黄鹤山樵山水图》  
(明)谢时臣



我一直有个顽念，即如何把一张典型的山水立轴做成一个房子。相对于笔墨意趣的固有标准，我对如何理解一张山水画中形而下和形而上的对话结构更有兴趣。这种读法，并不一定需要去读一幅所谓的经典。比如这张明谢时臣的《仿黄鹤山樵山水图》（图二十九），就是一个典型的语义文本。下部，我称为山外观山；中部，我称为山内观山，你得走进去，那里异常繁复；上部，我称为形而上的回望。问题是，这三种观法，三种位置，三种时间进程，如何能同时存在于一张画的特殊时空之内？既然一张画可以做到，我相信一个房子更有条件做到。只是这个房子造就的山水立轴，并不直接出现在人的眼前。它需要当人经历了几条线索的交叉游动，走出门来，回头一望，那张立轴就在人的意识中立起来，我把这种意识，称作“内山的经验”。它完全是身体性的。

# 剖面的视野

——滕头案例馆

在我看来，中国近现代的新建筑一直陷于一种“内部的贫困”，它们是没有内部的。如果按传统建筑的观念，内外空间的身心关联至关重要，那么，没有内部，也不会有外部，建筑就只剩下空洞的外表。

换一种视角，如果城市是当代中国的外部，乡村就是内部。我接受宁波市政府的邀请，为世博会宁波滕头案例馆出个方案，除了情面，纯粹缘于我一直以来对乡村建设的兴趣。身处今天中国城市建设的狂潮之中，有历史感的人都不会无动于衷。这个国家数千年的城市文明在三十年间已成废墟，而作为其根基的乡村，要么已成废墟，要么正在荒芜。当年梁漱溟诸先生在山东做八年乡村建设，是很有远见的。今天走在这条路上的知识分子显然很少。

我还不至于那么天真，一听说是世博会中唯一的中国乡村主题馆就去做，我要求先去实地看看。

这村子离奉化城不远，街道干净，秩序井然。它实际上更像这一带城郊的新社区，几乎没有乡村痕迹。就其结构来看，一片是20世纪80年代的、整齐的、有马头墙的排屋式新农居，住着外来工人；一

片是90年代后的简化版欧式独栋别墅，滕头人自己住；一片是供旅游的乡村乐园；一片是供参观的农业实验室，有大棚，无土栽培；一片是供领导种树留念的树林，其一侧象征性地立着的一根风力发电杆；街道和城市一样，有人行道、路灯、路牌，种着行道树。发展工业都在邻村土地上，一年的产值已达三十亿元。村里仅有八百人，村办企业雇佣的外地工人却达数千，几十年改天换地。村里保持社会稳定主要靠三个办法：有坚强战斗力的几代党支部；开放选举的乡村民主；与时俱进的村规村约。自己村里只种树，不种地。一个平原村，从上游源头开始治理，保持水质优良，以生态建设而闻名，曾获得“联合国全球生态500佳乡村”称号（图三十）。

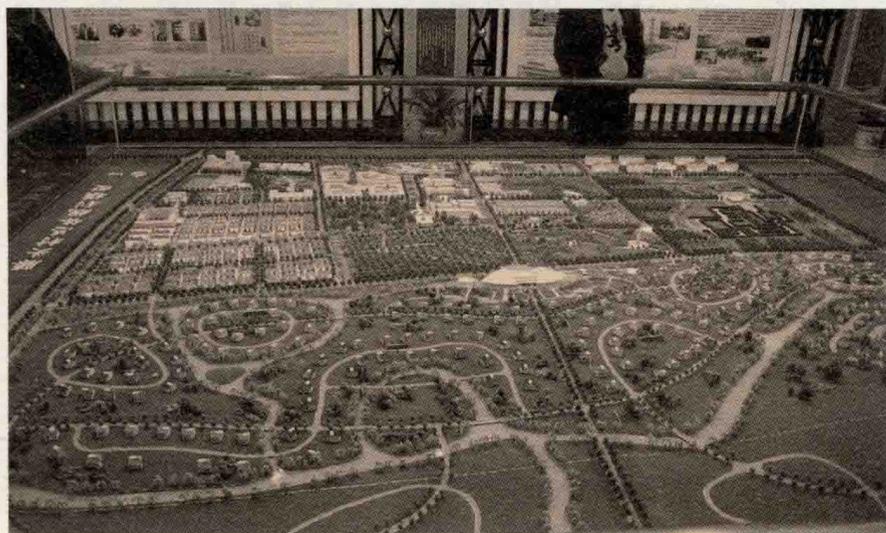
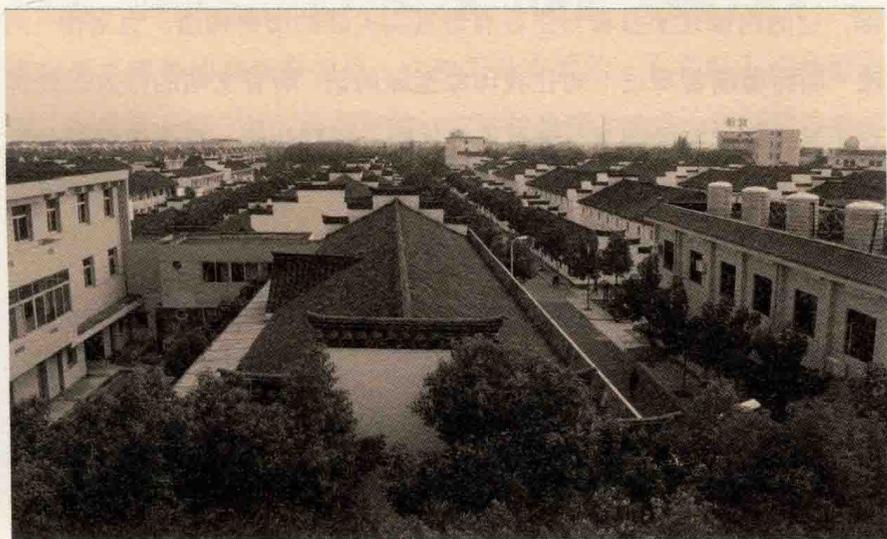
这几年，滕头也开始重视文化建设。村里的老建筑早已拆光了，就从邻村移来一处祠堂，里面可以喝茶，有乡村戏法表演。村委会里有个大沙盘，是请上海某大学设计院做的新规划，典型美国郊区别墅群，准备租给游客（图三十一）。

这个村确实了不起，也很有代表性。一种文明，积累数千年，一旦崩塌，要想成体系地重建，异常困难。滕头村民所做的一切，只为最基本的生存，完全出于自发的努力。文明没了，至少还有生态，只此一点，就值得城市学习。如果说还有一些文明的残余，那就是高效率、高密度、有组织的集体生活，而且基本没有打牌聚赌的陋习。

问题在于，我们看到的是一个有数千年文明史的乡村，而不是一个非洲部落。我的直觉判断是：中国乡村的文明几乎被抽干了。

如果说滕头是一个完整的小世界，那么这个世界只有粗略的外

图三十(上)  
滕头村  
图三十一(下)  
大沙盘



部，它的内部几乎没有与生存有着真实关联的细密构造。克洛德·列维-斯特劳斯曾写过一句让我印象至深的话：所有文明的伟大之处都在于其差异丰富的细节。细节出乎构造，见微知著。从建筑学的角度看，一个生活世界的内部主要是从剖面看出，而滕头的内部如外部一样简略干枯。它是没有脏腑的，或者说，没有剖面。

我对陪同参观的宁波市领导说，只表现滕头的现在，我不知道该如何做，但我有兴趣做一个建筑，剖切一下这个地区乡村建筑过去与现在的差别，也许能推断一下它的未来。

### 生活世界的视野与构造

一种真实的生活世界，一定是可以被直接看到的。我从不相信本质是隐藏在什么看不见的地方，或背后或下面的说法。能看见生活的真实，需要的是一种真正的视差。就建筑学而言，这种观看有其特殊的图景表达方式。如在明崇祯版《金瓶梅》木刻插图里，就有这种典型的观法。低平俯瞰，两三层楼高的视角（反向界定了建筑群的普遍高度），图纸是斜向轴测图，水平线平行，垂直线单向倾斜，以保持水平的连续。院落被墙体分割的有六七处，边界在图纸边被直接切断，意指这个世界是连绵的。六七个生活事件在同时发生，连带不同的器具与织物、植物与动物、构造与尺度，一个有差异且细节丰富的世界一齐被我们看见。我称这种图为“世界观制图”。按西方建筑的

立面观，以院墙为立面等于没有立面。问题是，在实际上没有立面、人口高度密集的建筑类型里，这种图是有效的，它实际上不是俯瞰图，而是从上向下斜入的剖面图。它不仅是图，也是一种涵容差异的生活世界构造表。

另一种观法是从水平开始。这一地区实际只有一种建筑类型：院落式住宅。其他各种类型的建筑不过是变体，外观类似，墙高且门洞不大。令我印象很深的是杭州河坊街上的方回春堂药店。其形制也从住宅转化而来，从街上看只是一面高大白墙上有一个门洞，没什么特别之处，但立在门洞处向内一看，就有一种复杂的震撼扑面而来。建筑木构与空间构造的复杂性与生活中人的身体姿态的复杂性密集地混合在一起。建筑是一种恋物癖式的细节繁复，聊天、交际、发呆的人比买药看病的人多，整个场景如同一个剧场。但仔细看，正堂两厢，楼上楼下，前庭后院，人们各在其位。就触感而言，外墙是重的，内部却是轻而细碎的；就光色而言，外部光天化日，内部则处在一种清明的暗影里；从建筑制图的角度而言，一进门洞，就如同进入一个躯体的脏腑，一个有清新空气在内流动的内腔。

门洞就是一个洞，进到洞内，只能从剖面一层层去观看。

两种观法，两种剖面，足以构造出特别能包容、庇护生活差异性的世界。这关乎人性，一种可以看见、可以制图描绘、可以建造、可以期待情事簇生的结构性的人性。

## 土地与密度

这种特殊的空间构造尤其和人口与密度有关。浙江地区人多地少，建筑一向节地。就家族聚居的传统而言，每个住宅内部都是一个细节繁复的微型社会，外部边界清楚，每一分支也在内部有其独立的区域。每个家族在临街一面都有自尊的面相（意大利建筑师就特别知道如何让建筑有其尊严），彼此因差异而对话，这种差别虽小，但却是决定性的。外墙之内，控制建筑的实际上是一系列语义有序的剖面。这种形制，合乎这方水土的地理人文，是深思熟虑了几千年的。

实际上，当我一看到滕头村委会里的那个美国郊区别墅群大沙盘，就知道很多事情已经无法挽回了，另一种滕头馆就已在眼前出现。当我们在描述这个地区传统住宅的形制与观法时，并不是为了解释它，而是试图从其中以碎片的方式——就像回忆，没有历史，有些破碎模糊——来控制住它的真实，触摸到它的质感，构造出一种新的东西来。而它的出现，往往是突然的。

滕头馆应该是一种新农村模式中的一个“构造单位”。按世博会地块的尺寸，20米长，50米宽，高度20米以下？不需要，按三层最高的社会论理，13米就足够了。每栋以长向墙为界，或共用，或间隔一两米，土地是高度集约的。每栋三层，底层为家庭工厂、商铺、仓库等，上两层为连串院落。住三代，平均约四户，十余人。最大限度地进行生态种植，植被覆盖50%以上的建筑屋面，也可以发展出一系列变体，如学校、办公楼、医院、旅馆、饭馆、博物馆等，有可

能涵盖全部的乡村建筑类型。

不能忘记的是，就建筑与种植而言，这一地区的传统早就达到诗歌的高度，不仅是搞农业生产。这需要一种更深远的视野。

这只是我心中所想，对宁波市的领导，则说得简单而直接。我料定在建馆场地周围会是一群夸张建筑的竞赛，于是我口头描述了宁波滕头馆的大体意向：形体方正，简单平静，震撼人的东西将隐在建筑的内部。在一堆喧闹的建筑中，最平静的那一幢才最让人无法忽略。

### 偶然的

人有了视野，有些东西就会看见。如明代陈洪绶的这张《五泄山图》（图三十二），翻到它是偶然的，但它就像我所期待的突然出现，具备了我所观想的全部语言要素。从这张图上，我直接看见了宁波滕头馆，或者说，我看到了这一地区乡村建筑新的可能性。由树木构成的分层的门洞，洞上大树参天。更几何化的语言，出现在洞后树上的山峦。这是一张典型的世界观绘画，而且非常具有建筑性（图三十三）。这张二维的画纸如同在人类社会与自然之间的一个剖面，完全超越了具体的历史时间与事件。从细节也能看出这层意思，作为明代少有的擅画人物的画家，陈洪绶只在树洞里画了一个文士，他根本不看画外。

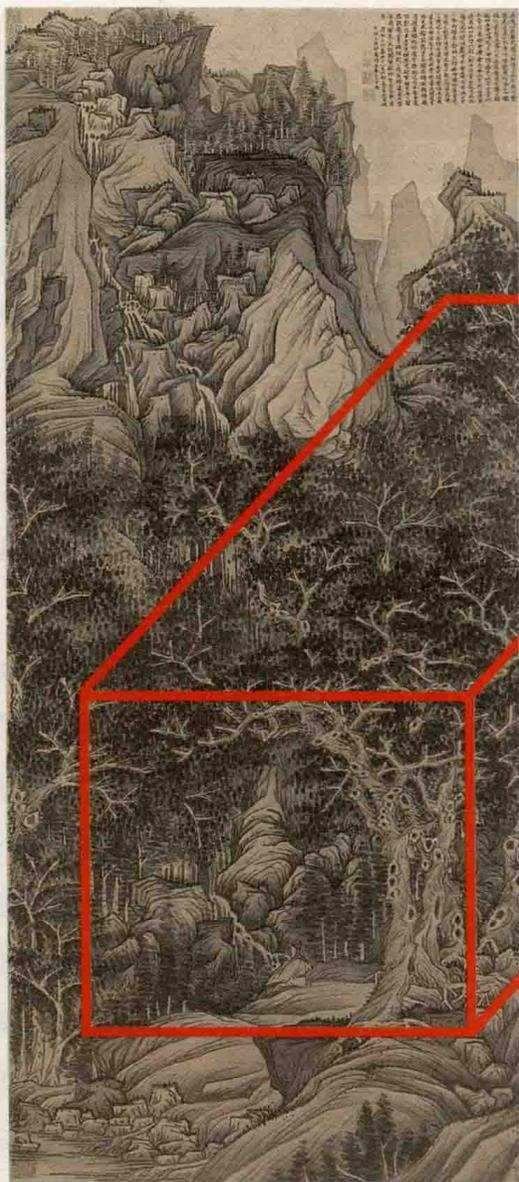
图三十二(左)

《五泄山图》

(明代)陈洪绶

图三十三(右)

一张典型的世界观绘画



## 浓荫蔽日

一座建筑，要想动笔，需要先找到它的语言，它的腔调，一种控制其内部所有事物的氛围。在我的意识里，这一次，就是“浓荫蔽日”四字。

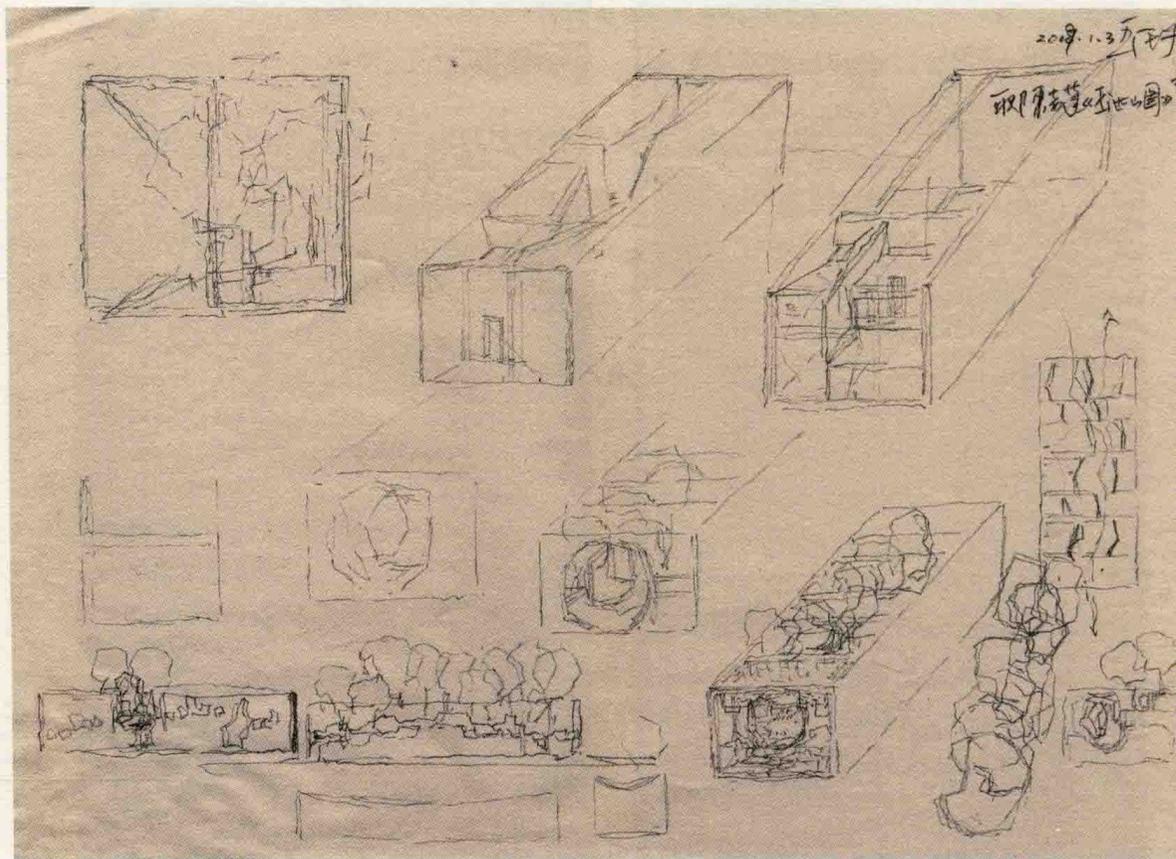
## 水/声

浓荫在风中有声，其下必要有水。“泉眼无声惜细流，树阴照水爱晴柔。”杨万里的这句诗经常出现在我心里，它是那种能穿越时间的诗句，能粉碎心中所有坚硬冰凉的东西。这样的水必不大，且很浅，它没有说出的字是影子。碎影随风而轻动，需要大片简单的墙，反向抑制着建筑的形体。

## 只有剖面

建筑是一个由简单的长方形围合的空腔。两侧长向墙不需开窗，短向两端为洞。两层，下屋上园，人从地面沿小道蜿蜒而上，又似上层层高台。建筑高约13米，树种于屋面上，约高10米。人行其中，视角是水平加略微的仰视，感觉身体被包裹着。

如此观想，方法几乎是自动产生的。一张俯瞰的轴测草图随手画出（图三十四）。图很小，我习惯用A3复印纸起稿，方便。但如此小



的图，已经包含了两种观法，两种剖面。俯瞰的图作为剖面，其内包含细密的构造，但它的视野广阔，观想的是一片连绵的建筑，假定是1千米见方。而视角是水平加略微仰视的剖面，在建筑的短向两端已作推敲，它的尺度是1:1的，已在考虑浓荫下的碎影。我会在这种小草图上标出数字，标明建筑被分层切分的次数和实际尺寸。仔细体会陈洪绶的《五泄山图》，树洞隐含的扭曲变化。建筑被分层切分的次数又约略和四户居者的区域划分有关，每户两段，一院一屋相隔，就是八段。也与虚实节奏有关，有长短主次。考虑到从一层到二层的步行，底层展馆的屋面高度至少在7米以上，我还想让轮椅能方便地上去，小道就全是坡道，宽度1.5米，每段切分至少包括一个来回，就是3米，算上栏杆，就是3.3米，正合一间房的尺寸，也正合一棵大树移栽时根系土球的大小，它就成为最小的分段切分模数。

视野改变，画法就应该改变。在我看来，看似无思想的平、立、剖画法，以及画的次序，实质性地决定着我们是否在思想建筑。

我决定直接从剖面画起，如果端面也算剖面，就要画九个剖面。在1千米见方和1:1的两种尺度之间来回寻思，从南面正着走进去，从北面反着走出来，最终在A3复印纸上画了十二个剖面。决定性的语言在于，每一剖，既是剖面，也是剖立面，3~4米深度的空间，用大的俯瞰轴测或透视都难以把握1:1的尺度，我就又画了十一个分段剖轴测，也在A3复印纸上，关键在于系列性的意识。

采用这种画法就必须直接面对结构，断面都是三开间，边跨3.3米，是最小房间的尺寸，也是大树移栽时根系土球的最小移栽尺寸，

中间大跨。直接面对的还有水的流动，从屋面到地面，水流会形成一根连续流动的线。二层中间有一处大庭院，我设想用作雨水收集，形成一个浅水源，在坡道边有100毫米宽50毫米深的浅槽，水无声流下，但这会导致大量的屋面防水处理。由于工期太短，最终除了地面的水池，上部的设想都没有实现。

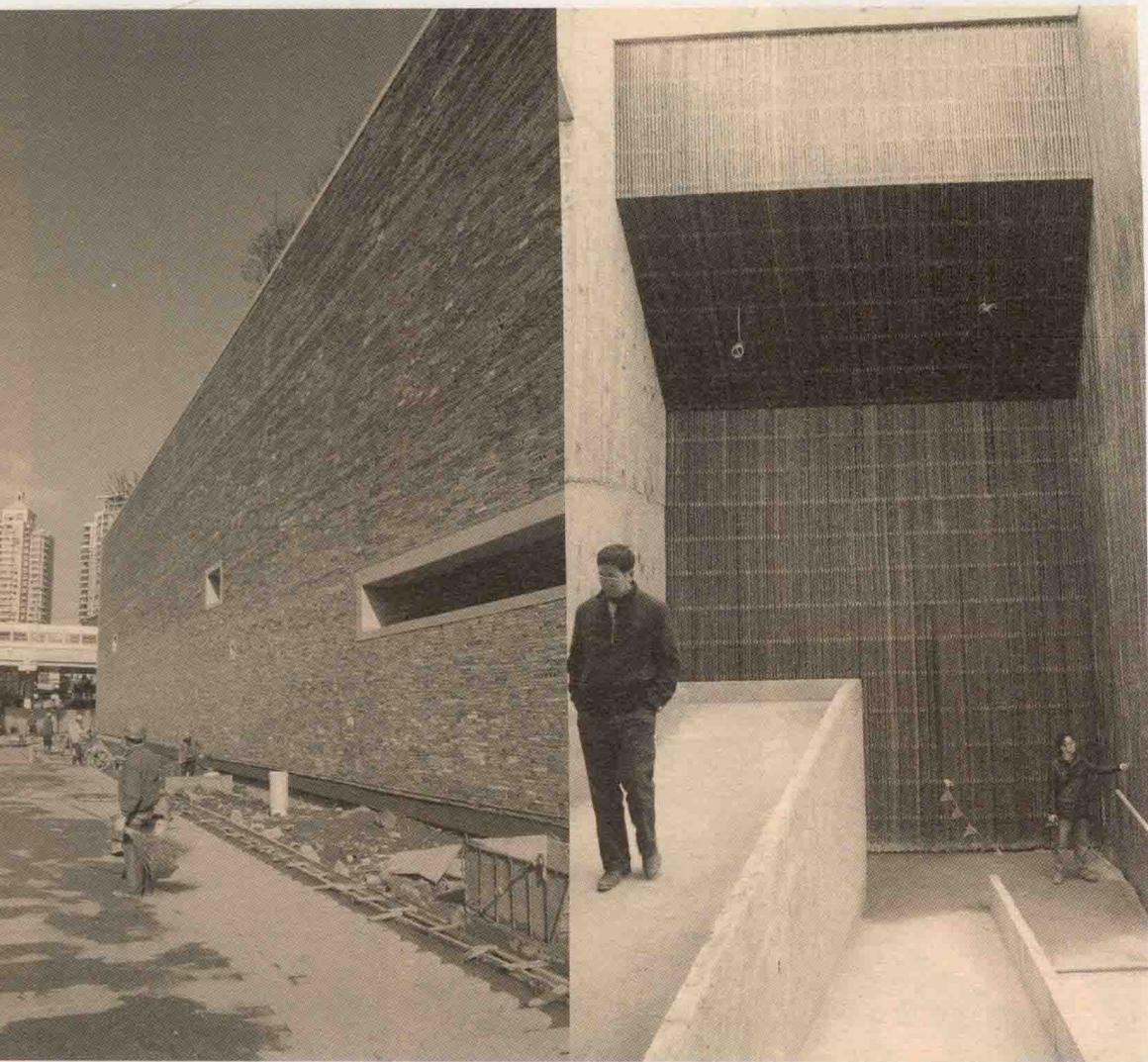
我没有画平面，而是让研究生直接按剖面在计算机上建模，最后导出平面。

## 物料

在中国传统的建筑中，物料选择是第一位的。“材料”一词不准确，因为物有“物性”，它是活的。当初做宁波博物馆时，反对用瓦片的人很多，有的甚至跟我拍桌子。这次宁波的领导要求我必须用瓦片旧砖和竹模混凝土做。我的回应很简单，如抓中药，多加了一味，用竹模板直接做建筑内衬，配伍一变，意思就变，就有外重内轻的分别（图三十五）。

如此重视物料，也许会被人说是“恋物癖”，我想与之相对的应该是“概念癖”。但概念是空洞的，物料则是实在的。历史在我眼里不是人物事件史，而是关于物料的视野史。我一直在追求一种不依赖概念的建筑。这种对物料的体会让我想起罗兰·巴特听了一位乌克兰歌唱家的演唱后的描述：“那是从他脏腑深处发出的声音的颗粒。”

图三十五  
滕头案例馆：外重内轻  
的呈现



## 工匠

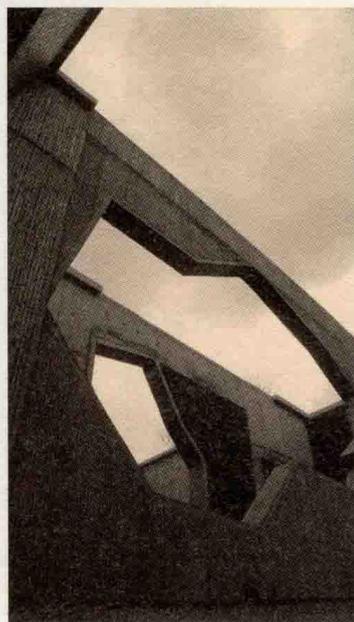
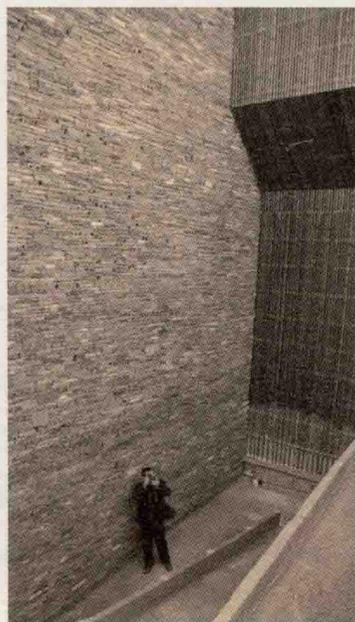
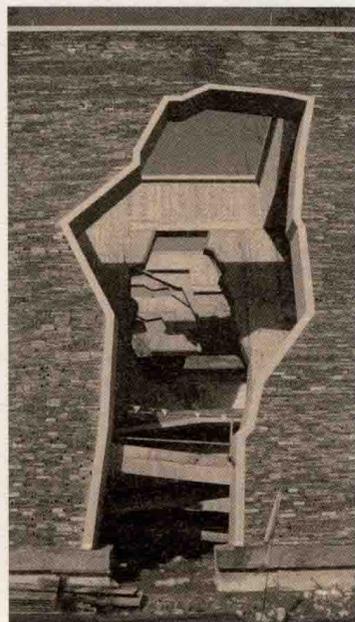
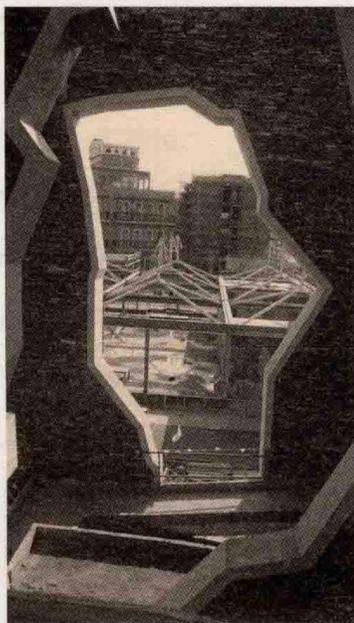
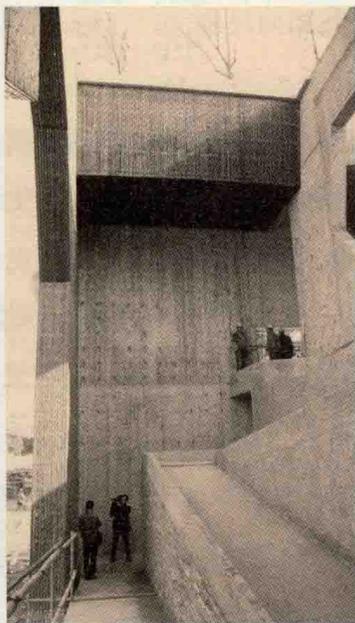
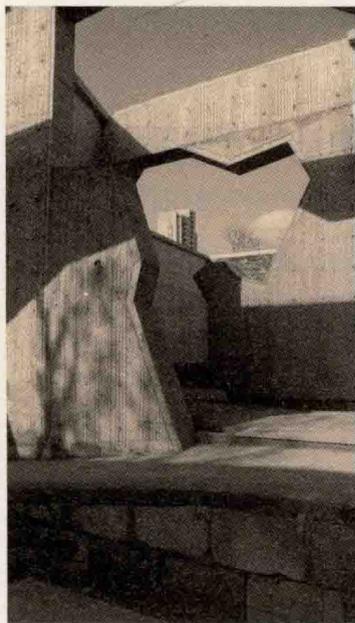
施工前，我们对世博局提了个要求：所有涉及瓦片旧砖、竹模混凝土、竹模板部分，大建筑公司肯定不会做，要留一个口子，恐怕只有我在宁波的工匠徒弟会做。世博局答应了。结果如我所料，而且他们做得又好又快。滕头馆定案在2009年5月，是最佳实践区里最晚开工的，却是第一个建成的（图三十六）。这支队伍从2003年开始，随我做传统工艺的现代结合试验，历经五散房、宁波博物馆，他们的意识与工艺都已成熟。这是第一次，我不用上工地了，我的合伙人与助手去了几次，徒弟在电话里对我说：“师父放心，我知道怎么做。”

我的一位非洲建筑师朋友在布基纳法索，用土砖盖学校，干得很棒。有次我们聊起工匠，他说只能跟着，否则就出错。我告诉他我徒弟说的话，他听了两眼放光，说那是他的梦想。

### 没有历史的回忆与回忆的复活

在建筑将竣工时，我指导研究生用那十一个剖轴测草图按1千米的视野重组了一张图。背景是北宋李公麟《山庄图》的前两张，那图原本是八张一套的长卷。李公麟以笔法细密著名，但这里细密并不只是画得细的意思，更指一种身心相合的视野。我选的两张，前者远望，1千米；后者近观，1:1。我也称前者外观，后者内观。但仔细

图三十六  
滕头馆内部（组图）



看里面的人物，完全是相同尺度，1:1的，意味着两种观法可同时呈现，即为观想。

用那十一个剖轴测草图重组的图，再用剖面控制整体，我试图透过滕头描绘一种新乡村的全景，其中含有捍卫生活世界差异性的细密构造。它在问一个问题：回忆已经无法凭借历史，回忆还有可能复活吗？《世说新语》载，王戎为官后，有仪仗，乘如木亭的小轿。一日过当年和阮籍、嵇康酣饮的酒家，远望，没有进去。叹息道：今日视此虽近，邈若山河。

# 为了一种 曾经被贬抑的 世界的呈现

暑假里，王欣约我见面。我和王欣是一种什么关系呢？说我是是一所建筑学院的院长他是学院的一个老师肯定是最没有意义的说法。我们的关系很特殊吗？表面上看，正好相反，我们实际上很少见面，在学院里见到总是偶遇，在学院外几乎不见面。但说我们关系一般肯定也不对，因为我一直知道王欣在做什么，他始终在我的视野里，而王欣也始终关注着我在做什么、说什么，甚至是特别留心。我常说，道不可以乱传，碰到没有根底的人，向他传道就等于害他。对王欣说话我总是放心的，甚至有点兴奋，因为我知道那轻轻的一句话说不定就会导致什么有意思的事情发生，就会延伸出某种机智的见解，某种教学里的新实验。可以说，有些话我是故意说给他听的，但即使这样，当我见到王欣，他拿着一本厚厚的样书，说是给我交作业，我仍然觉得出乎意外，他说很多内容的缘起都和我有关，看来的确如此，书的名字“如画观法”就肯定出自我的某次言传。不过我必须承认他的勤奋，就像是我向远方指出一条道路，一群人看，只有王欣毫不迟疑地去走，而且走得那么远。那个在远方的名叫中国的建筑世界，真正在

乎的人其实很少，而且它所代表的价值观在过去一个世纪里一直被国人自我贬抑，走那条路，甚至会被主流建筑学认为是古怪的，自娱自乐的。

九年前（2007年），我在苏州的园子里第一次邀请他到杭州执教，由于各种原因直到2011年他才举家南迁，于是我郑重地把二年级建筑设计基础教学的主讲教鞭传给了他。这门课之前的主讲是我，课程的名字叫作“兴造的开端”。我用“兴造”一词取代“设计”，典出童寓先生的《江南园林志》（图三十七）。“兴造”一词也意味着，它所指向的建筑活动总是开始于某种或某时某地的纯粹兴趣，它有方法但肯定没有所谓体系。就像包豪斯对现代建筑学最重要的贡献就是特殊的基础教学，那是以一连串歧议纷纭的教学实验为标志的。王欣也完全认同我的主张，如果有一种当代中国的本土建筑学存在，首先就需要有一种归属于中国特殊的哲学思想的建筑基础教学的存在。而这种哲学在中国近代已经被贬抑了一个世纪之久，甚至已经被基本忘记了。

不过我之所以看重王欣，最要紧的并不是他有多少思考是受我影响，而是他总是锲而不舍地深钻，总是多少可以做到和我不同。某种程度上，我可能比他更理想主义，或者说更放任学生，我总是试图让学生体会什么是自然的生发，而王欣则更像是把整个一个班的学生作业当作一个作品在做，尽管多样性呈现的意图也是明显的，但老师对学生作业的介入更加明显。这种方式有点像用《芥子园画传》授课，只是课徒稿是王欣自己编的。

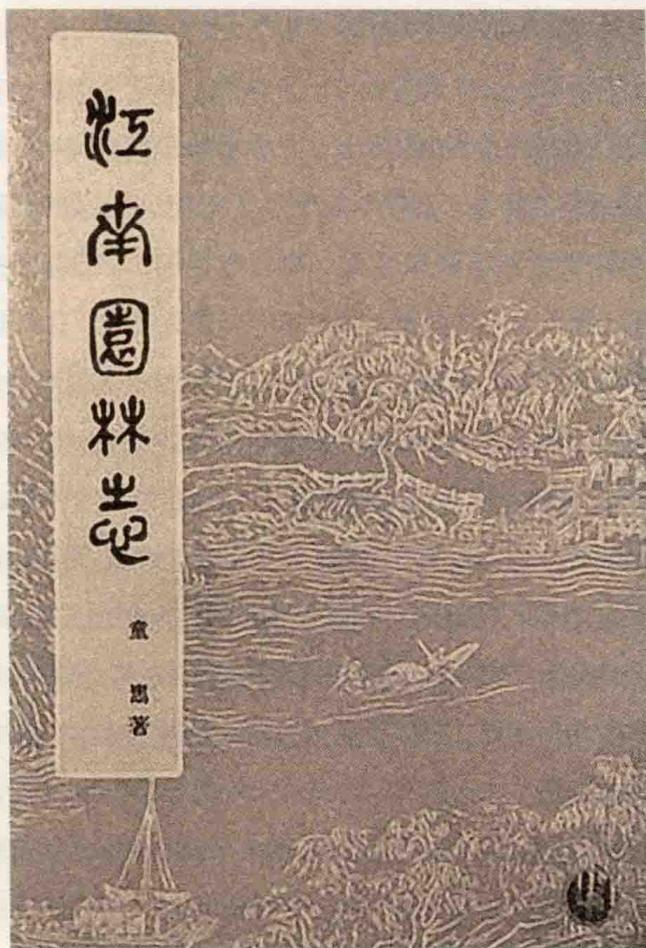
图三十七

《江南园林志》封面

作者：童寯

出版社：中国建筑工业出版社

出版年：1984



如果把我和王欣的学术交流关系说得清楚一点，而且是以兴之所至的方式说，可能用记录的方式更合适，下面就是一些有关的思绪与事件的记录，它们没有什么逻辑关系，只在此时从我脑海中出现的先后为次序，就用阿拉伯数字编号：

1. 如画观法，王欣认为这个意思最早是受我启发，我则觉得我是受我自己的作品启发。2008年，我写了《自然形态的叙事与几何》一文，其中提到宁波博物馆的南立面和宋代画家李唐的《万壑松风图》的关系。重点是谈对北宋大观画法的领悟。当然，设计是2005年底定稿的，我至今记得那种自觉意识产生之时的身体震颤，那个南立面首先是绝对二维的，就像是一个自然连绵物体上的一个切面，如果你仔细观察，就会发现混凝土侧墙和南面的瓦片墙的衔接是剖面化的。这种做法有点愣，但却直接建立了和二维画面的关系，一种现象学式的关系，之后，没有任何过渡，直接转向一种曲折的深度空间，所谓空间，是你意识到有什么重要事物被包含在内，但恰恰是那个事物被有意识地抽离了的，只留下某种暗示，某种存在的可能性。设计和文章时间相差很久，只是到写下那些文字的时刻，我才意识到这对我已经是一种清晰的设计方法。简单地说，如山水绘画本身所示的方式去观看空间，并记录下一系列相对空间的位置，建筑物将如此生发形成。于是观法同时也是设计方法。这种“建筑如画”的传统不仅中国有，英国或许是受到中国的影响，从17世纪开始也盛行这种观念，一种今天看来甚至有些古板的观念：建筑一定要做得如风景画中一

般。当然，今天看来，这种要求过于优雅而不切实际，尽管这只是一个关于立面和周遭环境控制的版本，在中国山水画家看来，一定认为只是个粗浅的初级版本，因为“如画观法”所走进的，不是一个简单的立面和环境，而是一种生活世界的境遇模型。当我说“模型”这个词时，是说其内在关联，但不是一个抽象概念，而是带着它所有的尺度、质感和身体能感知的物质性，王欣谦虚地说受我启发，但我不敢确定的是，“模型”一词在他那里是什么含义，或者说，是否具备从模型返回生活世界的路径与能力。

2. “它让你进去”，我在2000年前后的文章里写下这句话，如何观园，如何观山水画，尤其是宋画，如何讨论我的建筑经验，这都是关键的一句话。换句话说，当我说园林的方法意味着建筑是一种只有进去才能真正体会的经验，一层又一层的经验，没有高潮，没有开始和结束，我说的就是这个意思，因此，外观是次要的，甚至造型也是次要的。以王欣所带学生作业的内部复杂性而言，我的这句话肯定影响了他，但我想他或许仍然过于关注造型了。这种认识需要时间。

3. “如画观法”如果作为一种设计方法，它的一个核心要素就是“视线”，我最早关注建筑中的视线关系是在1985年的皖南乡村旅行中，总觉得无法找到一种画法可以描绘我对那种空间密度的体会，或称之为被空间笼罩，在空间之中的那种意识，我在一周无法画出一张速写之后，突然发现立体派的画法或许可以帮助建立这种理解，于是

就画了一批毕加索式的变形速写。但是把在空间中的感受和在空中四周的徘徊建立起一种关系，则是在1986年，我通过阅读阿兰·罗伯·格里耶的小说《嫉妒》而被唤醒。在那篇小说里，自始至终没有人出现，只让读者听到有汽车经过，停下，一会儿又开走的声音。读者意识到阳光在屋子里移动，最终你突然意识到是有一个嫉妒的目光透过百叶窗在向内窥视。在无人出场的情况下，这篇小说成功建立起一种现场的精神气氛，我突然意识到这是一种不同的建筑学意识，这种视线的后面没有所谓深度叙事，只有一种事件叙事，我当时还没有意识到这种感觉和观看山水画和游园的经验如此相似，那种意识的形成要等到1997年我开始阅读童寯先生的《东南园墅》之后。

在王欣的文字与空间图像里，我们同样可以看到这种视线的作用，例如在那个和曹操、吕布、貂蝉、一张四柱床与一个月门间的视线与空间的关系，但王欣的视点的特殊性始终在于他对民居木雕构件上深雕叙事手法的迷恋，那是一个被故意压扁的空间，由于所有故事都同时呈现，就等于几乎没有故事，关注的重点在于明知道没有悬念，但是特殊的空间扭曲转折仍然让你觉得趣味横生。我曾经讨论过一种反纪念性，反所有正统建筑学的小品建筑学的可能性，王欣如果一直坚持这样实验下去，一种特别和明清味道有关的小品建筑学似乎是可能的。

4. 这种木雕或笔筒作为一种空间范型的凭借物固然非常有趣，但王欣的语言提取完全是抽象的。这和我做法有本质的不同，对我

来说，材料永远是第一位的考虑。从王欣所带学生作业看，可以说把童寯先生关于没有花草树木只要建筑有足够的曲折密度仍然可以称之为园林的洞见演绎到了极致，而木雕笔筒作为直接参照物使得空间切割和构件密度更加密集，但白色模型使我们只能猜测其材料可能是混凝土，或者砖砌刷白。这种做法作为二年级教学的阶段做法可以权宜，作为一种实际的建筑做法显然是过度形式化的。不过，在中国建筑界严重缺乏内生形式的状况下，任何这样的形式探索都需要，像王欣这样锲而不舍的探索就更需要。

5. 建筑形式过度模型化，显得有骨骼没血肉并不仅仅和材料意识有关，也和空间的距离意识有关。我曾经把明谢时臣的那张《仿黄鹤山樵山水图》作为象山校园内的新作“瓦山”的思考原型进行分析，特别强调其中部描绘的差异性事物的密度作为一种世界观的力量。王欣也在文章中分析了这张画，也特别分析了这部分，有意思的是，他认为这部分直接可以看作园林的内景。他的敏锐使他看到了一个侧面的真相，的确，那部分是“人力”（见《洛阳名园记》）的结果，但我从不满足于这种还原性的视角。在我看来，至少有几点更有意思：①那个屋子极度简洁，那个人被茂密的自然事物所包围；②如果是沈周先生，那个时刻就是半夜，极度安静；③整张画是山外观山，是远观，中部是山内观山，是近观平视，很近的距离，下端就是俯瞰，或者说，不同距离的观看与经验都可以压缩在很小范围内实现，或者说，观山水画绝不仅限于三远法，与其对应，还有仰视，低平视，俯

瞰三种高下变化，还有内外进出的开阖关系，还有笼罩其中，几乎无法表述的感受，早晚，四时，阴晴，有人、没人，人多、人少，等等。对建筑来说，这种做法就太有用了。远看如果只是形式，近看就必须有血肉、毛发质感。当然，对建筑的这种体会，是一种逐渐形成的经验，它需要时间的滋养。

王欣在他书里的第一篇文章里写到那句诗，“侧坐莓苔草映身”，我至今记得那个时刻，他走进我的工作室，那张写着诗句的纸条，我儿子写的，笔迹稚拙，就在桌上等着他。他的到来我等了很久，也特别高兴，因为二年级终于有人可以主讲了，我可以把精力转移到其他年级去。一种中国式的建筑基本语言教学，就只能这样一个一个年级地去做，急也没用。

◎ 本文为王欣《如画观法》一书序言。

# 走人树石的世界

每年的春季，处在中国美术学院象山校园的建筑艺术学院都会迎来一年一度的“树石论坛”，从2007年4月学院建立开始，至今已经是第九届。作为一个建筑学院最重要的学术论坛，名字里没有“建筑”一词，而是用了“树石”两字，反映的就是一个基本的学术取向，在这个学院所讨论的那一种当代中国的本土建筑学里，“树石”是比“建筑”更重要的事物。这个名字是我取的，“树石”一词是出自中国山水绘画的术语，山水画的学习基础就是画“树石小景”，基本上是两三棵树，四五块石头，些许小杂树和草本植物的组合，通过对这种事物的描绘学习，你开始体会一个特殊世界的情态和语词。这个名字获得了学院教师的广泛认同和喜爱，我想大家不仅意识到这个词指向的是和主流建筑学不同的方向，还意味着有着基本区别的价值观，也本能地觉得这是一个不僵硬的、有触感的词。

在中国建筑的范畴里，“树石”一词又肯定和园林有直接的关系，特别是通过山水绘画的转译。尽管在过去二十年的中国建筑学史中，“园林”（图三十八）从一种被先锋建筑师厌倦的对象变成一种被过度



借用的对象，这是我始料未及的。当我用我所知道的一切当代语言去瓦解了关于园林的固有意识时，这种意识使得园林重新获得了一种当代语境，并获得一种瓦解固有主流建筑学的价值观与方法论力量：在1999年世界建筑师大会的中国建筑展上，我明确提出了“园林的方法”，在这种方法的视野下，作为那种纪念性造型物体的建筑学观念被抛弃了，它将被一种更重视场所和气氛的建筑学所替代；作为那种有着意义等级秩序的建筑语言被抛弃了，它将被一种在某种漫无目的、兴趣盎然、歧路斜出的身体运动所导致的无意义等级的建筑学所替代；这种新的建筑语言呈现出细小颗粒般的状态，某种事物本身的几乎纯物质的状态，它的唯一明确的组合原则就是对陈腐意义的回避。

这是在另一种建筑学的观念下对建筑语言本身的返回，所有那些借用园林说事的方式恐怕都没有理解这个基本点。

但我毕竟没有直接把论坛取名为，比如“造园论坛”，因为园林实际上是最容易生产陈腐意义的中国建筑陷阱之一。我更喜欢“树石”这个词，对建筑学来说，它更间接，固定的建筑意义还在生成之中；对事物来说，它更直接。对严重缺乏思想力、想象力的中国建筑学界来说，这两种警觉都需要。

“树石”一词也和《芥子园画传》有关。让我感兴趣的是，如果认同童寯先生的判断，园林甚至连学院建筑学意义上的总图都不应该有，那么这种散漫的建筑活动可以传授吗？作为建筑师可以不管这个，作为搞建筑教育的人就必须思考这个。从2005年起，我开始思

考是否可以参照《芥子园画传》的教法来开启一门建筑基础课程的问题。因为山水画是一种非常哲学化的绘画，认为山水画根本不可教是中国山水画论中的主流观念。所以当《芥子园画传》在清初出版时，很多文人画家把此书作为讥讽对象，迫使像李渔这样的人为其写序辩护。有意思的是，《芥子园画传》所建立的那种以局部场景，如“树石小景”为单位的模块化教学法在造园的学习中应该非常有效，这也意味着，造园的语言若要有所革命，就应该从这种局部场景语言的革命开始。而我没有想到的是，今天美术学院山水画科并不教局部小景，其基本课程设定是学生在入学前已经会画局部小景了，这实际上意味着直接放弃了基础教学。更加荒诞的是，学山水的学生进入美术学院先学的居然是炭笔素描。

将造园作为另一种建筑学，一种特别和中国哲学的基本观念有关的新的建筑学的基本观念，我在1999~2000年连续写了四篇文章来探讨这种可能性。《设计的开始1》是从为一个朋友在一座标准商业写字楼内改造一个艺术家工作室开始的，这就透露出一些基本立场和信息：这种造园建筑师对业主是谁非常在乎；这种建筑学的基本空间观念是嵌套或植入的世界，它对现实有明确的立场与针对性；借用罗兰·巴特的一段话，我表述了这种建筑学的价值观与方法论，一种混合的表达，也可以作为理论与作品的共同评判标准：我从中认出一个没有来源的复制品，一个没有原因的事件，一个没有主体的回忆，一种没有凭借物的语言。这些观念只能靠面对具体事物的“去做”而直接显现。在《造园记》一文中，看似漫不经心的几条思路，我都没

想到会有那么多后续的声音，甚至连“记”这种文章体裁也在建筑学写作中复活了：对童寯先生《东南园墅》一书的开启性讨论，小世界，诳人的，具体的生活世界，避器场所，反常的习惯，不合情理的习俗，些许轻率与荒唐，一种宽纵而非强制的领域，等等；没有花草树木，仅只房屋也可以构成园林；试着做一个李渔；借博尔赫斯的《小径分岔的花园》一文，把园林重新阐释为一种当代中国的思想模型：我把我曲径分岔的花园留给多种（而不是全部）未来。这就是为什么，当2007年建筑艺术学院成立的时候，我坚持把学院的学术方向表述为“重建一种当代中国的本土建筑学”。而不是“重建当代中国的本土建筑学”。有人批评我不够大气，我想这不是大气与否的问题，在思想立场上，两种表述是根本不同的。

同期发表的第三篇文章《八间不能住的房子》，重点探讨了面对时代的宏大叙事，“小品”作为一种建筑学观念的价值与意义。或者说，是对“小品建筑学”的价值重估。它给出一种启示：如果说造园只是一种小品类型的建筑活动，但坚持只做小品，选择做什么、拒绝做什么，就是一种自觉的立场，昭示了一种自觉的世界观与生活态度。而“小品”一词的另一层意思则是把器物，生活中细碎的小物件再次带入建筑学的视野，并且击碎了大建筑与小物件之间的意义等级，重构了一个水平的意义世界。作为这一系列表述的最后一篇，《时间停滞的城市》一文是我博士论文的节选，今天看来，它包含着若干一直影响至今的讨论线索：对列维-斯特劳斯结构主义人类学思想的再讨论，特别是那种基于语言学模型的深层结构的运作机制的讨

论，以及那种从局部开始去构造语言结构的讨论；借助福柯在《词与物》中对博尔赫斯杜撰的中国百科全书中的事物分类法的讨论，试图勾画一种新的建筑类型学，关于“异托邦”的建筑类型学，而很显然，园林是一种特别合适的“异托邦”模本；以上述观念为指引的中国村落的类型与语义的整体描述。

上述的学术线索，在“树石论坛”近十年的活动中一直是热点话题，如果说我对论坛的后来发展有什么理论贡献，我想主要在三点：重估和重述了山水画的观画之法，并把它引申为园林的观法，同时也是新建筑的构建之法；对自然形态的叙事与几何的讨论，不再把园林只看作一种形式系统；从自然材料和自然建造的角度重塑这种建筑学的基础观念和感觉。

作为“树石论坛”的发起者和命名者，在九届论坛之后回顾一下它的缘起是有必要的，这个有着“异托邦”气息的论坛，带着些许园林中文人活动的影子，多少有点散漫，很少有强制的要求，就这样一年一年，一点一点生发出来，甚至从来没有出过正式的出版物，总是觉得还不成熟。

我们的思绪越来越广阔。

我们仍然喜欢园林，但“树石”一词本来就意味着一个更加开放的世界。

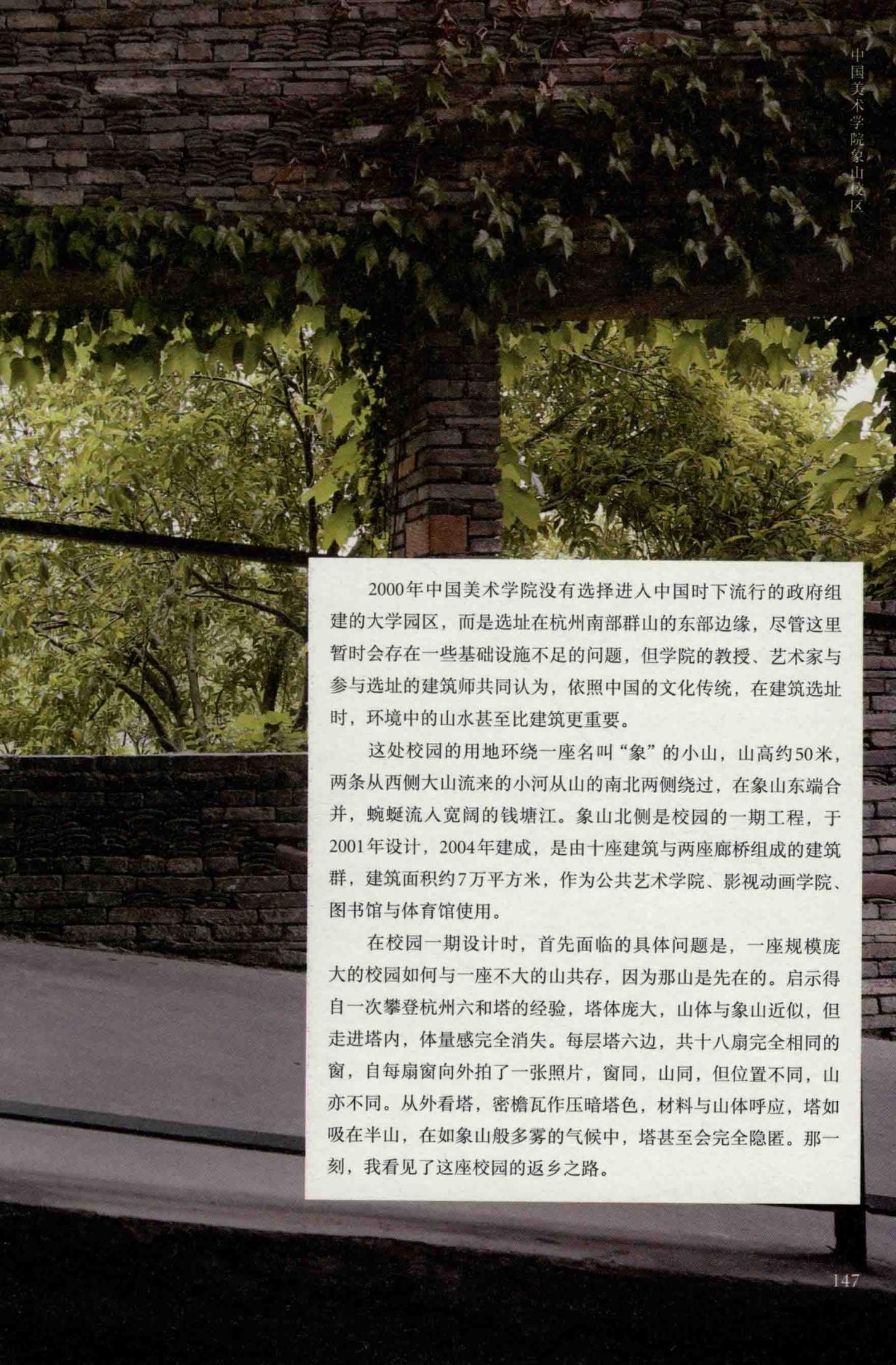
◎ 中国美术学院象山校区  
◎ 我们从中认出——宁波美术馆设计  
◎ 中山路：一条路的复兴与一座城的复兴

# 语言

在转塘这座已经完全瓦解的城市近郊城镇中，新校园重建起一个具有归属感的中心场所，接续了地方建造传统。从每座建筑之中或之间望去，象山已脱胎换骨。某种意义上，新校园竣工之日，才是象山这座山的诞生之时。

中国美术学院  
象山校区

◆  
王澐、陆文宇



2000年中国美术学院没有选择进入中国时下流行的政府组建的大学园区，而是选址在杭州南部群山的东部边缘，尽管这里暂时会存在一些基础设施不足的问题，但学院的教授、艺术家与参与选址的建筑师共同认为，依照中国的文化传统，在建筑选址时，环境中的山水甚至比建筑更重要。

这处校园的用地环绕一座名叫“象”的小山，山高约50米，两条从西侧大山流来的小河从山的南北两侧绕过，在象山东端合并，蜿蜒流入宽阔的钱塘江。象山北侧是校园的一期工程，于2001年设计，2004年建成，是由十座建筑与两座廊桥组成的建筑群，建筑面积约7万平方米，作为公共艺术学院、影视动画学院、图书馆与体育馆使用。

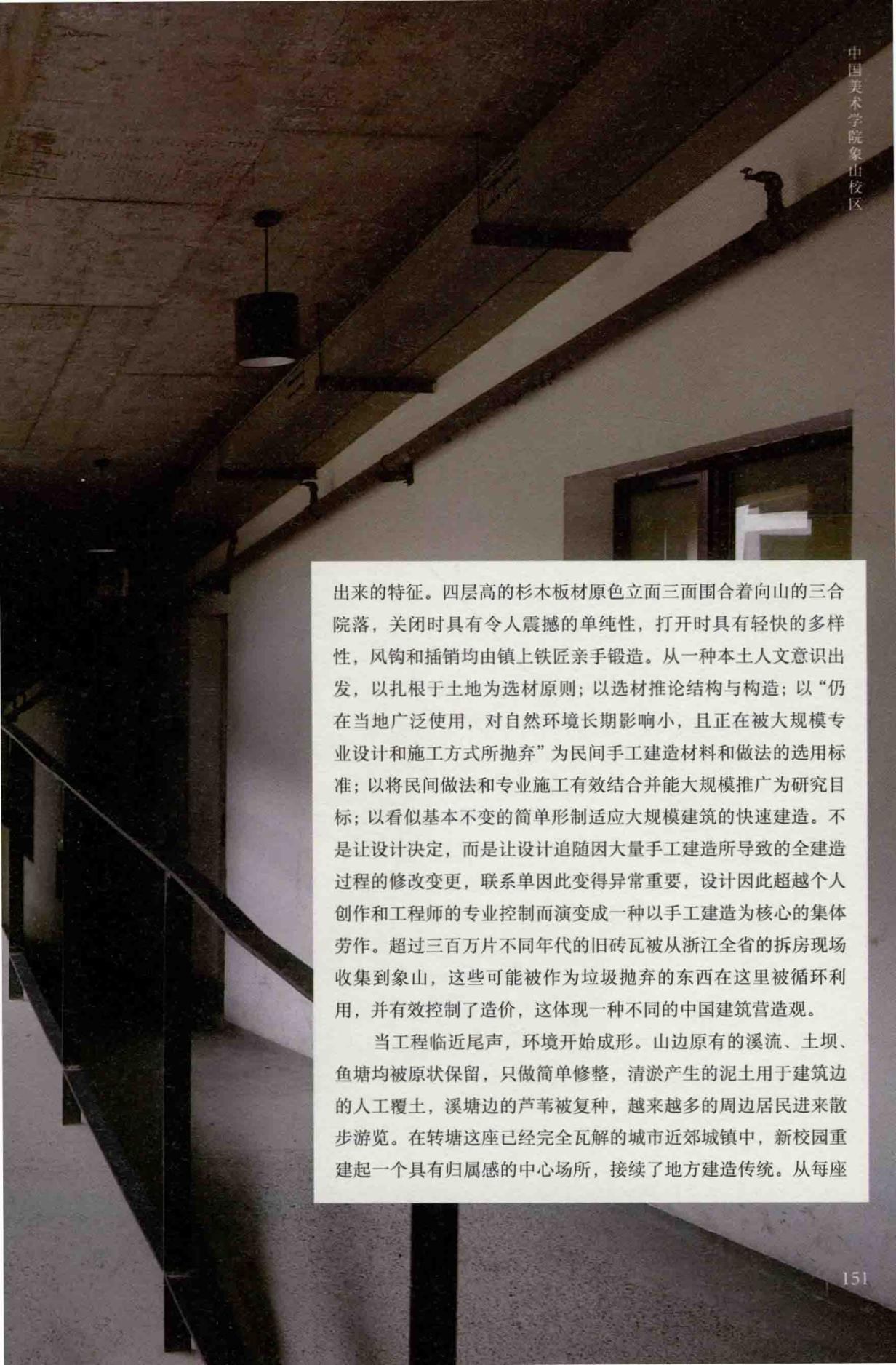
在校园一期设计时，首先面临的具体问题是，一座规模庞大的校园如何与一座不大的山共存，因为那山是先存在的。启示得自一次攀登杭州六和塔的经验，塔体庞大，山体与象山近似，但走进塔内，体量感完全消失。每层塔六边，共十八扇完全相同的窗，自每扇窗向外拍了一张照片，窗同，山同，但位置不同，山亦不同。从外看塔，密檐瓦作压暗塔色，材料与山体呼应，塔如吸在半山，在如象山般多雾的气候中，塔甚至会完全隐匿。那一刻，我看见了这座校园的返乡之路。



回望传统中国书院，校园建筑最终落实为一种“大合院”的母题聚落，一座消瘦的玻璃塔被放在精心选择的位置，形成“面山而营”的“塔院式”格局。实际上，传统单纯的合院能够适应繁多的功能类型，这里尝试的是一种与合院有关的自由类型学，合院因山、阳光和人的意向而残缺，它确定的不仅是平面格局、空间造型，比这更重要的是差异性共存的场所创建。差异性在这里被精微分辨，两座院落可能完全相同，不同只在于平面角度、山的位置、相邻建筑和室外场所的细微差别。残缺的合院中，建筑占一半，自然占另一半，建筑群敏感地随山体扭转、断裂，兼顾着可变性和整体性。传统中国山水绘画的“三远”法透视学和肇始于西方文艺复兴的一点透视学被糅合，平坦场地被改造为典型的中国江南丘陵地貌，用以控制和消解巨大面积所导致的巨大体量。建筑被压低，水平的瓦作密檐再次强化了建筑群的水平趋势，与山体比较，成为一种平行建造。传统造园术中“大”与“小”之间的辩证尺度被自觉转化，超尺度的门和与人等高的门的突然并置，如范宽山水立轴的超尺度的门和真山相叠，一系列类似做法瓦解了关于建筑尺度的固定观念，也使一群简单建筑具有了复杂的玄思意味。有作坊的建筑底层全为作坊，均外做干砌石作，做法同当地龙井茶园石坎，使建筑具有一种自土地中生长





A photograph of a building interior, likely a staircase or hallway. The ceiling is made of dark, horizontal wooden planks. A black cylindrical pendant light hangs from the ceiling. A window with a dark frame is visible on the right side. The overall atmosphere is dark and industrial.

出来的特征。四层高的杉木板材原色立面三面围合着向山的三合院落，关闭时具有令人震撼的单纯性，打开时具有轻快的多样性，风钩和插销均由镇上铁匠亲手锻造。从一种本土人文意识出发，以扎根于土地为选材原则；以选材推论结构与构造；以“仍在当地广泛使用，对自然环境长期影响小，且正在被大规模专业设计和施工方式所抛弃”为民间手工建筑材料和做法的选用标准；以将民间做法和专业施工有效结合并能大规模推广为研究目标；以看似基本不变的简单形制适应大规模建筑的快速建造。不是让设计决定，而是让设计追随因大量手工建造所导致的全建造过程的修改变更，联系单因此变得异常重要，设计因此超越个人创作和工程师的专业控制而演变成一种以手工建造为核心的集体劳作。超过三百万片不同年代的旧砖瓦被从浙江全省的拆房现场收集到象山，这些可能被作为垃圾抛弃的东西在这里被循环利用，并有效控制了造价，这体现一种不同的中国建筑营造观。

当工程接近尾声，环境开始成形。山边原有的溪流、土坝、鱼塘均被原状保留，只做简单修整，清淤产生的泥土用于建筑边的人工覆土，溪塘边的芦苇被复种，越来越多的周边居民进来散步游览。在转塘这座已经完全瓦解的城市近郊城镇中，新校园重建起一个具有归属感的中心场所，接续了地方建造传统。从每座



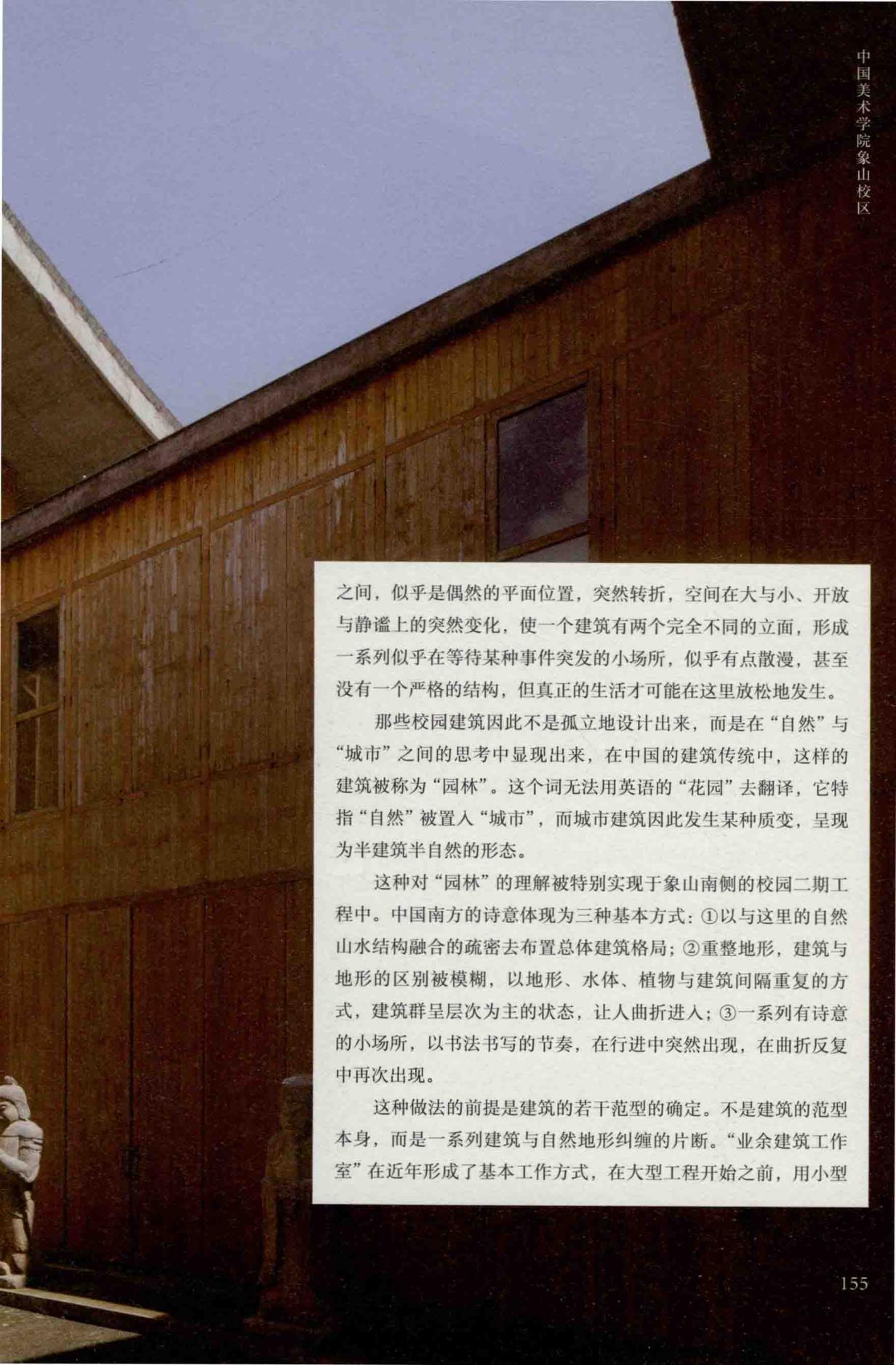
建筑之中或之间望去，象山已脱胎换骨。某种意义上，新校园竣工之日，才是象山这座山的诞生之时。

象山南侧的校园二期工程于2004年设计，2007年建成，由十座大型建筑与两座小建筑组成，建筑面积近8万平方米，包括建筑艺术学院、设计艺术学院、实验加工中心、美术馆、体育馆、学生宿舍和食堂。新的校园建筑被建筑师全部布置在地块的外边界，与山体的延伸方向相同，形成法规所允许的最高密度，因而与这一地区的传统城市平面更加相似。在建筑与山体之间，留出大片空地，保留了原有的农地、河流与芋头鱼塘。总平面上每栋建筑都自然摆动，与中国的书法相似，体现出建筑对象山的摆动起伏的敏感反应。实际上，建筑师熟习书法，整个校园的建筑摆放是在反复思考之后，几乎于瞬间决定的，如同书法，这个过程不能有任何中断，才能做到与象山的自然状态最大可能地相符。这里的每个建筑都如同一个中国字，它们都呈现出面对山的方向性，而字与字之间的空白同样重要，是在暂时中断时一次又一次回望那座山的位置。

如果“自然”是一端，建筑师思考的另一端就是“城市”。在校园里，建筑以法规所允许的最高密度布置，高度主要在三四层







之间，似乎是偶然的平面位置，突然转折，空间在大与小、开放与静谧上的突然变化，使一个建筑有两个完全不同的立面，形成一系列似乎在等待某种事件突发的小场所，似乎有点散漫，甚至没有一个严格的结构，但真正的生活才可能在这里放松地发生。

那些校园建筑因此不是孤立地设计出来，而是在“自然”与“城市”之间的思考中显现出来，在中国的建筑传统中，这样的建筑被称为“园林”。这个词无法用英语的“花园”去翻译，它特指“自然”被置入“城市”，而城市建筑因此发生某种质变，呈现为半建筑半自然的形态。

这种对“园林”的理解被特别实现于象山南侧的校园二期工程中。中国南方的诗意体现为三种基本方式：①以与这里的自然山水结构融合的疏密去布置总体建筑格局；②重整地形，建筑与地形的区别被模糊，以地形、水体、植物与建筑间隔重复的方式，建筑群呈层次为主的状态，让人曲折进入；③一系列有诗意的小场所，以书法书写的节奏，在行进中突然出现，在曲折反复中再次出现。

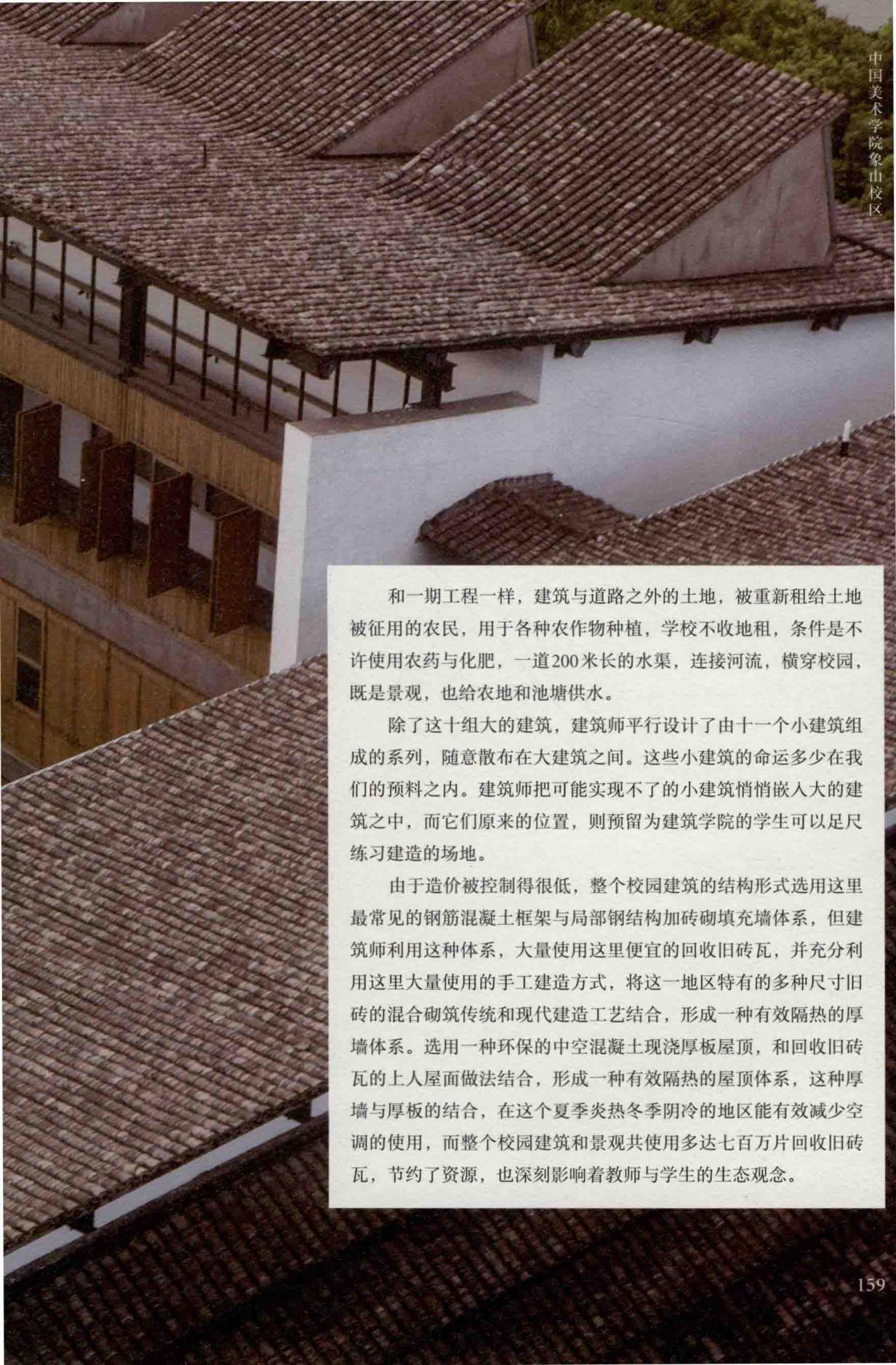
这种做法的前提是建筑的若干范型的确定。不是建筑的范型本身，而是一系列建筑与自然地形纠缠的片断。“业余建筑工作室”在近年形成了基本工作方式，在大型工程开始之前，用小型



项目进行范型、结构与材料做法的试验。在象山南侧的校园二期工程之前，“业余建筑工作室”于2003年开始设计一组名为“五散房”的小建筑，实施在浙江宁波市的一处公园中，于2006年初完工，这个试验被放大推广在新的象山校园。它包括一种被命名为“山房”的类型，取材自杭州灵隐佛寺前的千佛岩，一种崖壁佛窟类型。建筑师认为崖壁佛窟中的每个佛像都曾是一位伟大教师，这种处于自然与城市交界处的讲学场所就是亚洲最本质的大学建筑原型。另一种类型名为“水房”，建筑呈中国南方微波起伏的缓慢水体状态。关键在于，这些类型提供了建筑内外甚至所有屋顶之上的多种讲学漫步场所，让人体会不同的光线、气流与温度。第三种类型是最接近城市建筑的“合院”，基本原则是每个建筑内包含三个以上的小院落，是特别适合几个人饮着绿茶安静交谈的地方，但它平缓的斜屋顶仍然可以散步、讲学。和这些建筑类型配合，建筑师在一片稻田中筑起三道土坝，每道高4米，宽10米，长度在150米至200米之间。每种类型均被重复至少两次，每种材料做法也至少被重复两次，但每座建筑与地形的结合方式都有决定性的区别。实际上，象山南侧的校园二期工程中，建筑与景观的区别已经不存在，建筑往往就是景观，并具有一种中国宋代山水绘画的气息。



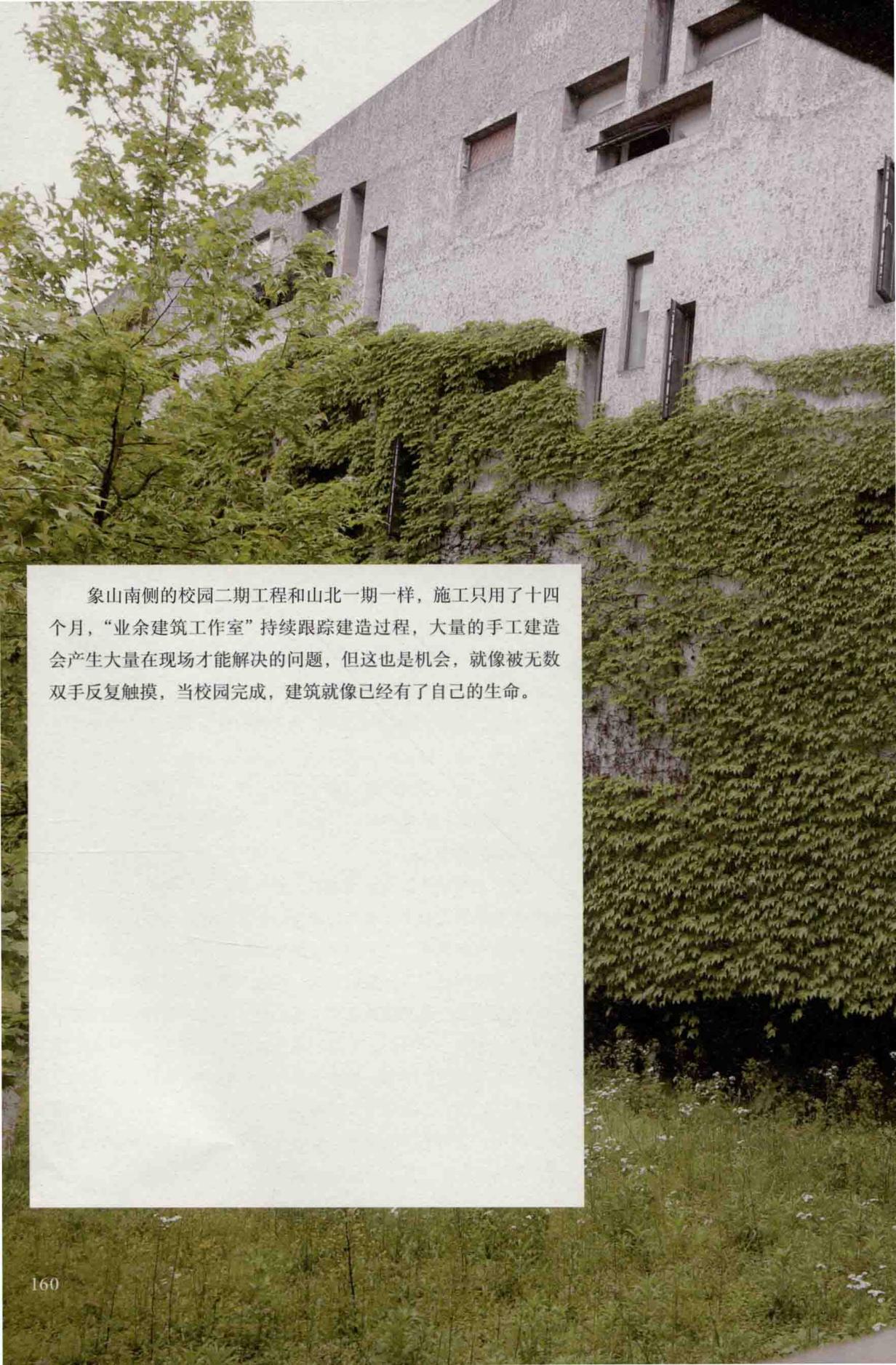




和一期工程一样，建筑与道路之外的土地，被重新租给土地被征用的农民，用于各种农作物种植，学校不收地租，条件是不许使用农药与化肥，一道200米长的水渠，连接河流，横穿校园，既是景观，也给农地和池塘供水。

除了这十组大的建筑，建筑师平行设计了由十一个小建筑组成的系列，随意散布在大建筑之间。这些小建筑的命运多少在我们的预料之内。建筑师把可能实现不了的小建筑悄悄嵌入大的建筑之中，而它们原来的位置，则预留为建筑学院的学生可以足尺练习建造的场地。

由于造价被控制得很低，整个校园建筑的结构形式选用这里最常见的钢筋混凝土框架与局部钢结构加砖砌填充墙体系，但建筑师利用这种体系，大量使用这里便宜的回收旧砖瓦，并充分利用这里大量使用的手工建造方式，将这一地区特有的多种尺寸旧砖的混合砌筑传统和现代建造工艺结合，形成一种有效隔热的厚墙体系。选用一种环保的中空混凝土现浇厚板屋顶，和回收旧砖瓦的上人屋面做法结合，形成一种有效隔热的屋顶体系，这种厚墙与厚板的结合，在这个夏季炎热冬季阴冷的地区能有效减少空调的使用，而整个校园建筑和景观共使用多达七百万片回收旧砖瓦，节约了资源，也深刻影响着教师与学生的生态观念。

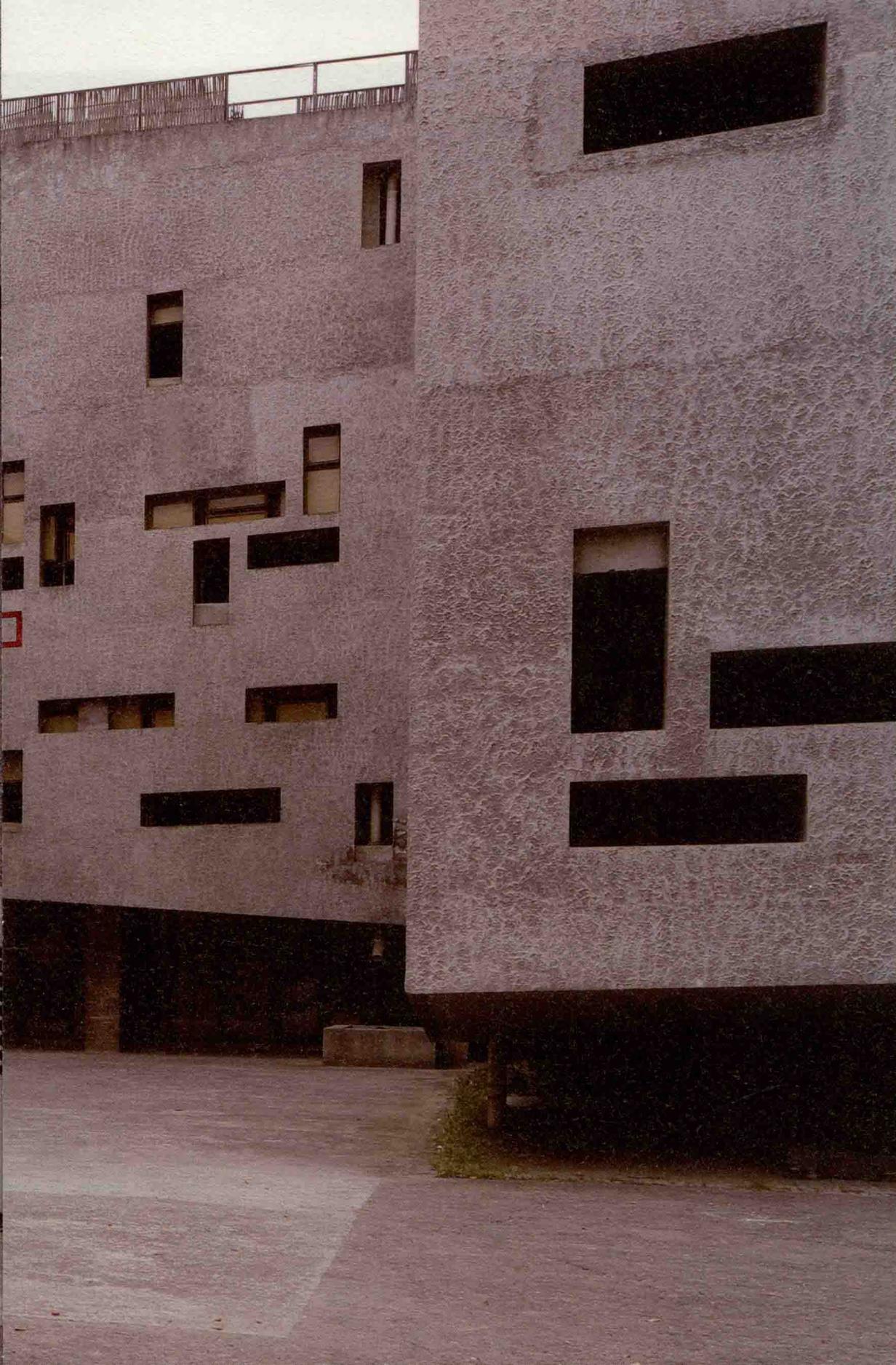


象山南侧的校园二期工程和山北一期一样，施工只用了十四个月，“业余建筑工作室”持续跟踪建造过程，大量的手工建造会产生大量在现场才能解决的问题，但这也是机会，就像被无数双手反复触摸，当校园完成，建筑就像已经有了自己的生命。























我们从中认出  
——  
宁波美术馆设计

宁波美术馆  
NINGBO MUSEUM OF ART



当我提起笔，想书写关于宁波美术馆的工作历程，我突然意识到，我面对的不只是一座不在身边的美术馆，我首先面对的，是几张空白的纸张。就像我需要重新开始勾画草图，我必须为自己重新挖掘建筑学。而我无论如何，都无法回到五年以前。于是，我发现我和我所做的美术馆都成为了一个谜团，我所能写下的，只是困惑而已。事实上，困惑，关于存在者的困惑，正是我在每一个我建造的房子中试图保持的，并试图让它们的使用者分享。

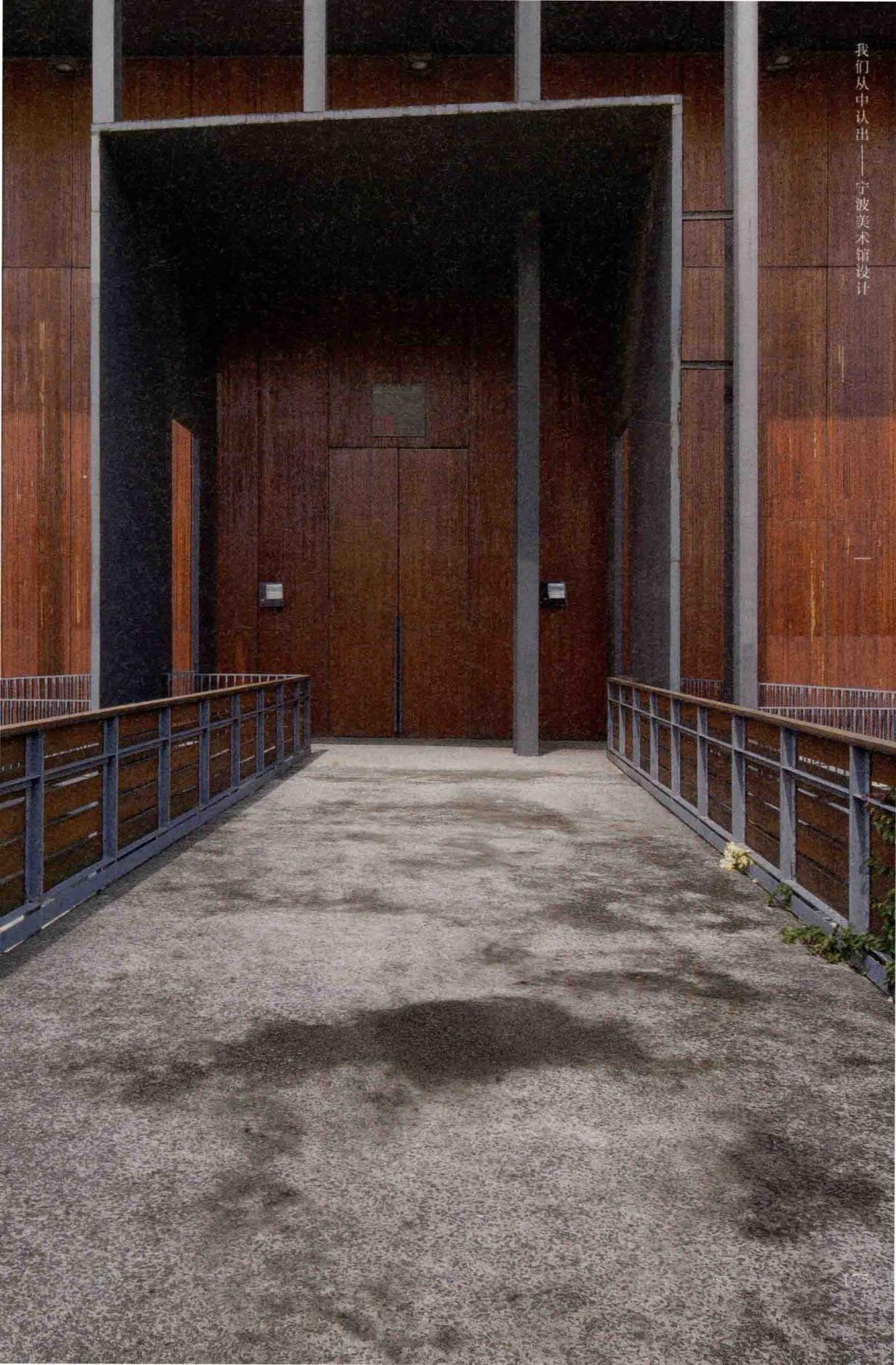
从2001年10月的一天开始，我到宁波美术馆的现场多少次了呢？五十次？一百次？记不清了。那座建于20世纪70年代末的航运楼，废弃已久，但我认为第一次阅读它的感觉才是真实的感觉。那天在现场的有许江、我等四人。空气中充满一种激情与喜悦。那座庞大的房子监视着甬江和站在江边的我们，不发一语。记得风很大，讨论很激烈。这座宁波人曾从此登船启程前往上海和普陀山的房子勾起大家太多想象的回忆。许江站在生锈的钢制浮码头上用记事本的一张小纸片给当时的市领导亲笔写信，陈述将这座废弃船运大楼改造为美术馆无疑是正确决策，而码头上的一切都应原样保存是如何重要。我站在风里，而整个人的身体在变化。那座房子在那里，实体世界中的一个实体。它的外表只是一套死板符号的组合，但它在那里等待，等待正确的人来读

它，并由此使场所和事件获得再生。

忠实于自己最初的感觉是异常重要的。设计这个词很危险，一个建筑师会为显示自己的工作重要而忍不住在存在之物上加点什么。设计这个过程同样危险，太多的建筑师陷入技术解决而将最初的感觉完全丢失。那座老航运大楼站在江边。104米长，18米高，简单的矩形体量。它的内部同样简单，一个门厅，两个高大的候船室，一组附属办公室，两个方形内院，两个登船的混凝土栈桥，我去的时候快被拆没了，如此而已。但它已经属于很多宁波人的记忆，并不只属于我。实际上，它已经具备了成为一座好建筑的潜力，即它坚持了一个简单的中心原则，但要激活它，还应该有一些有趣的想象空间才对。更重要的是，它作为一个原初存在者的状态，吐纳着城市与一条江的方向性应被小心地保持。

每一次，我的营造筹划都是从个人的记忆入手。当然，我需要在记忆中寻找和组织。这种工作取决于我对房子的理解，对房子所处世界的理解，也取决于我对建筑的好恶。当讨论什么东西需要保持，也就是在讨论什么东西首先应被排除。对我来说，首先要排除的就是美学，或者说，那些写在建筑理论著作和美学著作中的美学。我对从理论出发，很快又卷入功能与形式的老问题毫无兴趣，我感兴趣的是特定事件。我想第一次在现场的那些人的激动肯定不是美学上的激动。有意思的是，当一个建筑场所已经破败，甚至被一座城市暂时遗弃，它的更本原的意义就显露出来。我在那里就听到众人行色匆匆的脚步声和工厂的喧嚣。一个曾经表达某种象征意义的场所回复了它的本色。很多人经过的地方，乘船的地方似乎蜕变成某种造船的地方。有些零乱，到处堆放着材料，不光鲜但充满肌肉活动的力量。这就是一座美术馆的上选之地。应该说，在中国还没有真正意义上的美术馆，有的多是艺术博物馆。两者的区别在于，艺术博物馆陈列经典，那些已经过去的东西，而美术馆的艺术发生在当下，发生在艺术活动正在发生的那个时刻。因此，它里面没有花岗石和大理石，而与工场相似。实际上，只有正在发生的事情是永生不灭的。一座真正的美术馆，它的展厅应该允许现场制作，它的备展面积甚至应该大于展览面积。

另一件应该警惕的事是历史。宁波人把这个区域称为“老外滩”，有许多殖民地风格与民居风格混杂的房子，在这里造美术馆，关于历史的讨论就不可避免。这种讨论往往集中于样式，结





The background of the page is a photograph. On the left, there is a wall made of vertical wooden panels. Below it, there is a stone wall with green climbing plants. The right side of the page is a white text box containing the main content.

论通常是风格的整体与一致。事实上，建筑师，特别是中国建筑师，往往背负过重的历史压力。当一位建筑师年轻时，往往郁郁寡欢，甚至经常愤怒，总是竭尽所能试图证明自己的设计是跟上现代潮流的。当一位建筑师随着年龄的增长，渐失朝气，总是试图证明自己所作所为是在继承传统，甚至最猛烈地批判现代性的举动也只是现代性的一种。而直面一事物的那种简单而直接的冲动，当背负过多的历史时，就困难了。对我来说，我面对的一切都是当下的。我只想一个事物在一个世界中如其所是。我已经记不清在多少次会议上用多少次雄辩来陈述自己关于一个好的城市必然是多种时间线索并存混杂的历史观，幸运的是，宁波市接受了我的观点。而对我来说，当面对一个人的自我时，漫长的历史时间和事件都凝固在第一次在现场的那个时刻。那座城市抛弃的房子如此孤独。那个时刻我内心所经历的经验就是我所说的“文人经验”，这和读过多少本书毫不相干。

我热爱城市中那些匿名建造的房屋。我厌恶那些有过强个人表现欲的设计。对我来说，过强的个人表现欲往往会带来过多预设的东西，这关乎一种世界的建造是否可能返回真正的日常生活之中。实际上，无论是历史的还是现代的，造房子的人面对的都只是砖、瓦、水泥、钢材和木材，面对的是门、窗、墙、柱，这都只是些普通材料而已。我工作的重心在于把这些普通材料编织成一种世界的可能性，暗示着某种特殊的事件，因为它们尚未确定，甚至还不具有明确的意义，我们或许可以称之为某种简单事件，让一个场所，让可能出现在那里的人活生生地复活。

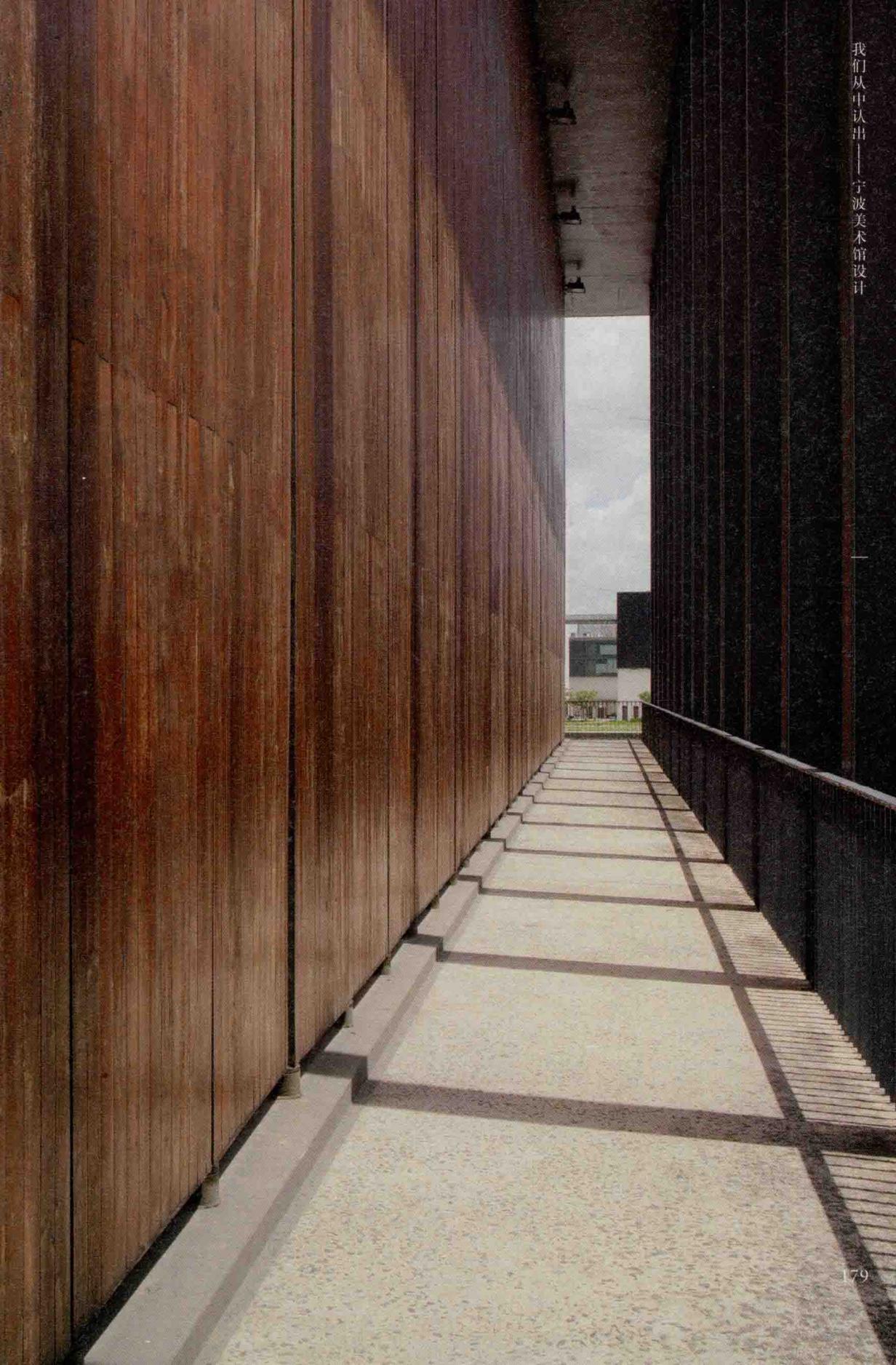
这就是我为什么不会去改变老航运楼内部结构的原因。即使施工开始，发现翻新的代价太高，原来全装配式结构难以满足现行国家抗震规范，我仍然坚持如翻修木构古建般进行落架重建。那些和航运楼有关的特定空间结构一旦更改，很多人的记忆将从此消失。但我试图做的不仅如此，我所面对的众人也不只这些，这里暗示的东西跨过了更广阔的范围和时间。

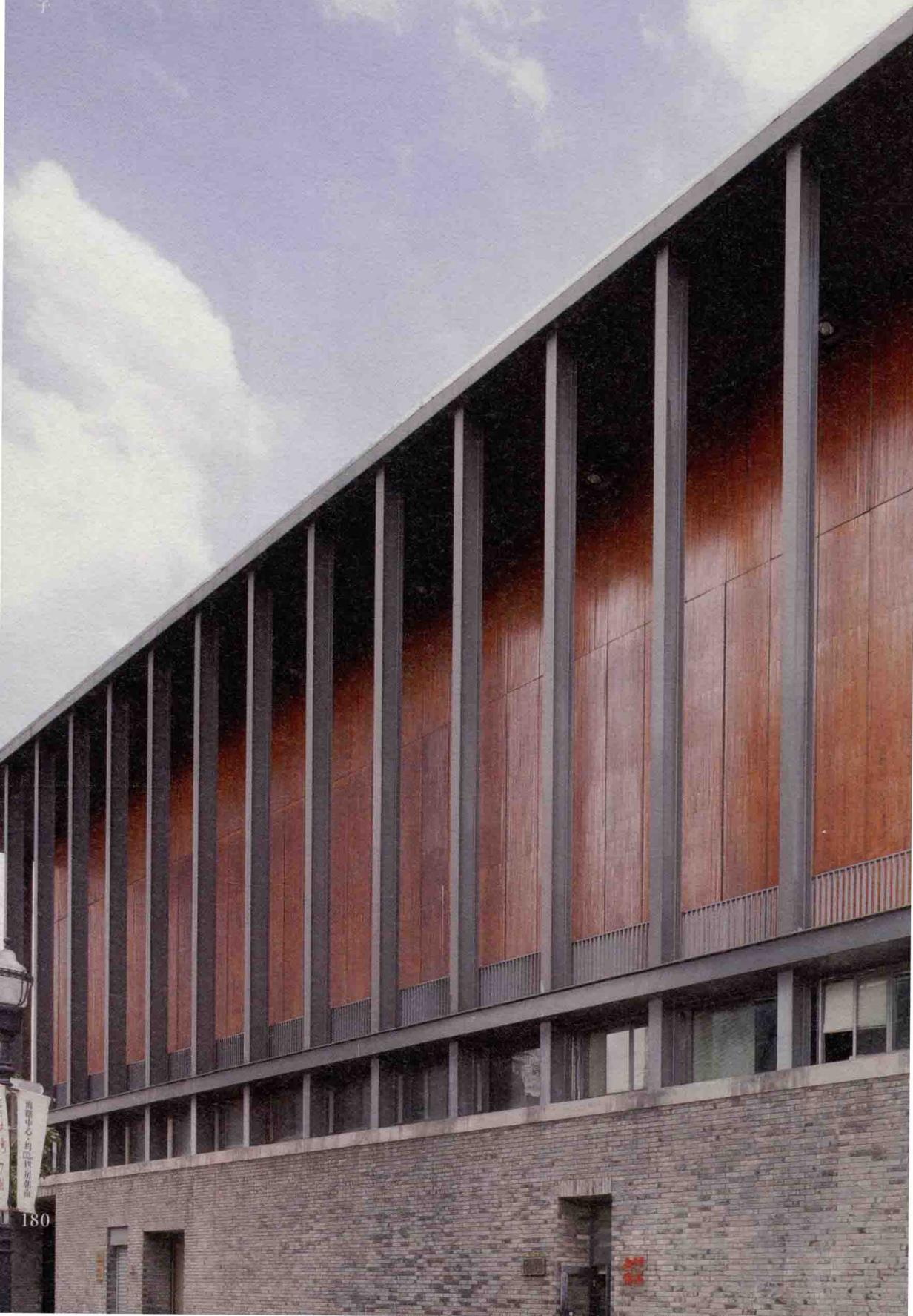
一个世界的建造所涉及的内容，必然是相当广泛的。这任务甚至看起来有些严肃，但我喜欢的世界是一个沉静的世界，里面包含着不可预料的欢乐与喜悦。这就要求用一种建筑的自由文体，有生活发生之地，就是那种地方，在那里所有看似不可能相遇的东西都可能聚在一起。这里没有等级差异，只有类别差异。艰难的工作是，如何使用必需的反应、必需的语言去建造它。但

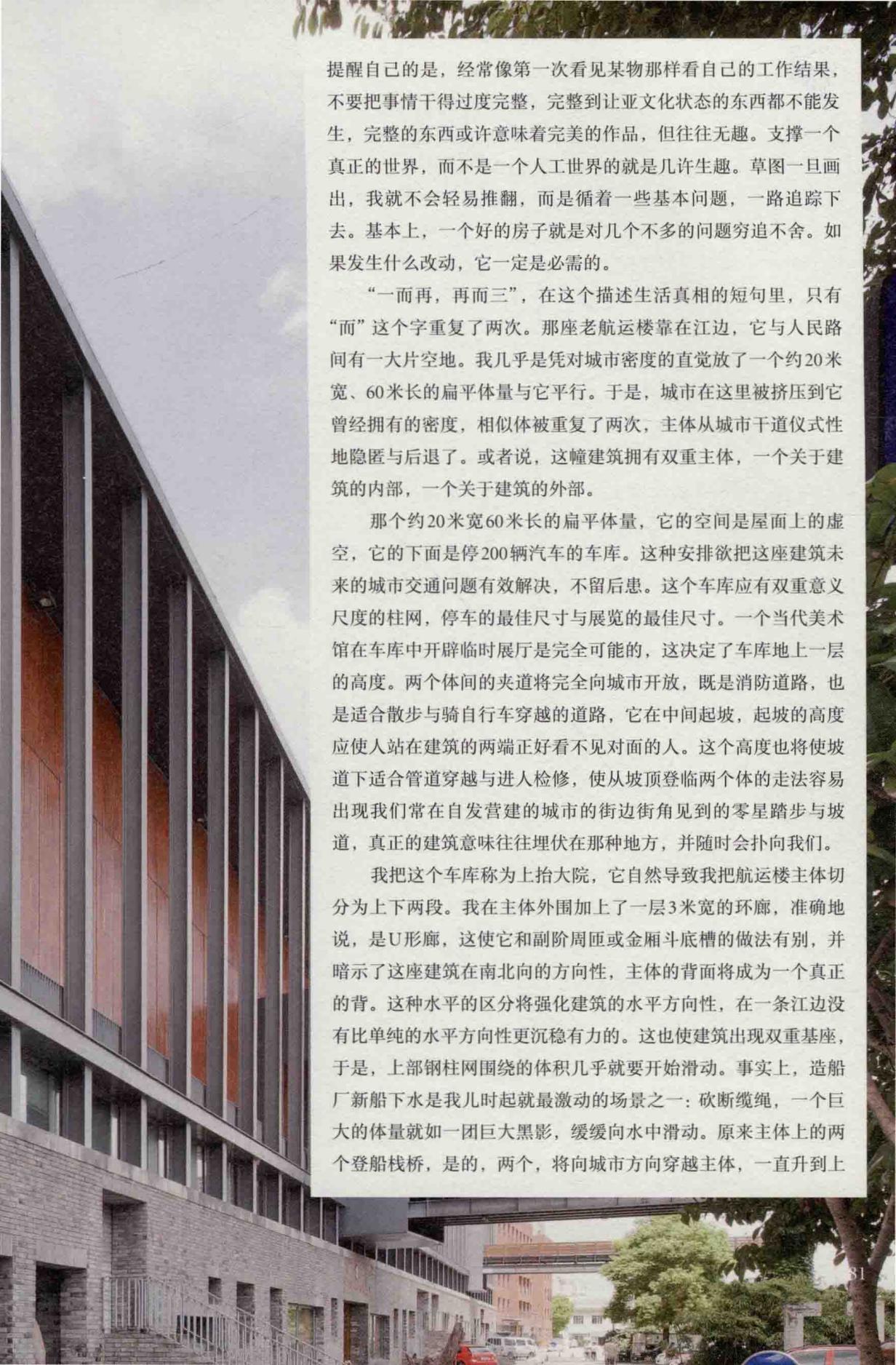
想得太多，这种工作可能就根本开始不了。

我知道，很多人迟早都会知道，生活中的事件只局限在几个简单事件上，合适的形式也只局限在几个形态上。比如说，在我的工作中，“2”这个数字经常出现。我夯过两片土墙，以三种不同的方式砌过两片砖墙，这里面只有一些小观念，但却都是关于一种愉悦而轻快的生活世界的建立的。与之相比，宁波美术馆在我一系列工作中的特殊位置在于它作为一个单一建筑的庞大，2.4万平方米。一般来说，我偏爱小建筑，低等级的，无权力的，甚至匿名的。条件允许，我可能会把2.4万平方米分解成10个小建筑的簇集，但面对一个已经存在之物，策略就必须转移。我设想它是一个秘密，在一个单一体的主体中，包含着一种差异性的事件场所的簇集，外表则只有些许暗示而已。空的中心与边界，内与外，高与低，打开与关闭，无目的的漫游，行动与完全静止，轻与重，通过与突然中断，一瞥，从暗到明或从明到暗，偶遇，实体的实感，空间的空虚，纯粹物料的物感，在这一系列我偏爱的主题之外，我决定在这个房子的内部结构上下更大功夫。如果说它的外表已给人一种强烈期待，真正的震撼应该在内部等着他。当他已然经历了这种震撼，沉溺其中难以自拔，突然，他又将暴露在外，暴露在一条江的面前。这里包含着的事件与经历的秩序，自然地将一个世界的组织分解、编配并重新聚拢。建筑的基本平面与空间格局，路线的组织与相应的空间体验，甚至用什么尺度的门，门应装铰链还是偏轴，什么样手感的把手，都已了然于胸。

于是，我坐在案前，面对几张空白纸张，通常是A3复印纸，用铅笔勾出草图，或者说，我根本不画通常所谓的过程草图，就是那些我们熟知的大师们画的一团团看不清的那种。草图我只画两次，第一次用1B铅笔，轴测图，画得较快，它决定了一个房子，一个世界的基本结构形态，在场所中的位置、边界、材料的分配、功能格局、通路系统，特别需要强调的细节、尺度，甚至直接在轴测图上标明柱网和标高、主要的路径宽度、关键门窗尺寸。第二次用HB铅笔，画得慢些，肯定而准确，甚至可以作为施工图的参考。或者说，我的大量草图是在心里画下的，沏杯绿茶，坐在窗前发呆的时刻。对我而言，这是一种工作习惯，也是一种重要的内心训练。当一个人的内心准备充分时，他的行动就会快而果断。对于应对快节奏的工作，实际上每天都把人逼到某种极限状态的工作需要，这种能力非常有效。唯一需要经常







提醒自己的是，经常像第一次看见某物那样看自己的工作结果，不要把事情干得过度完整，完整到让亚文化状态的东西都不能发生，完整的东西或许意味着完美的作品，但往往无趣。支撑一个真正的世界，而不是一个人工世界的就是几许生趣。草图一旦画出，我就不会轻易推翻，而是循着一些基本问题，一路追踪下去。基本上，一个好的房子就是对几个不多的问题穷追不舍。如果发生什么改动，它一定是必需的。

“一而再，再而三”，在这个描述生活真相的短句里，只有“而”这个字重复了两次。那座老航运楼靠在江边，它与人民路间有一大片空地。我几乎是凭对城市密度的直觉放了一个约20米宽、60米长的扁平体量与它平行。于是，城市在这里被挤压到它曾经拥有的密度，相似体被重复了两次，主体从城市干道仪式性地隐匿与后退了。或者说，这幢建筑拥有双重主体，一个关于建筑的内部，一个关于建筑的外部。

那个约20米宽60米长的扁平体量，它的空间是屋面上的虚空，它的下面是停200辆汽车的车库。这种安排欲把这座建筑未来的城市交通问题有效解决，不留后患。这个车库应有双重意义尺度的柱网，停车的最佳尺寸与展览的最佳尺寸。一个当代美术馆在车库中开辟临时展厅是完全可能的，这决定了车库地上一层的高度。两个体间的夹道将完全向城市开放，既是消防道路，也是适合散步与骑自行车穿越的道路，它在中间起坡，起坡的高度应使人站在建筑的两端正好看不见对面的人。这个高度也将使坡道下适合管道穿越与进入检修，使从坡顶登临两个体的走法容易出现我们常在自发营建的城市街边街角见到的零星踏步与坡道，真正的建筑意味往往埋伏在那种地方，并随时会扑向我们。

我把这个车库称为上抬大院，它自然导致我把航运楼主体切分为上下两段。我在主体外围加上了一层3米宽的环廊，准确地说，是U形廊，这使它和副阶周匝或金厢斗底槽的做法有别，并暗示了这座建筑在南北向的方向性，主体的背面将成为一个真正的背。这种水平的区分将强化建筑的水平方向性，在一条江边没有比单纯的水平方向性更沉稳有力的。这也使建筑出现双重基座，于是，上部钢柱网围绕的体积几乎就要开始滑动。事实上，造船厂新船下水是我儿时起就最激动的场景之一：砍断缆绳，一个巨大的体量就如一团巨大黑影，缓缓向水中滑动。原来主体上的两个登船栈桥，是的，两个，将向城市方向穿越主体，一直升到上

抬大院，它们将主体锚固在巨大砖台之上，锚固在一个事件层出的城市事物之中，而走上砖院的人，面对两个伸进主体的栈桥，大片明亮木作面层上的两个黑洞，引人入内，又将犹豫，踌躇不决，这种踌躇不决正是一座有意思的城市让人享受的感觉之一。

两个基座是用石砌还是砖砌，主体上部内层用木做，还是用竹做，我犹豫很久。从画草图到正式开工，直到做到这一部分之前，我犹豫了两年。最后放弃石作，是因为这座建筑周围砖砌建筑很多，而在相似性中辨别差异性，才是我思考的重点。使用特制的城砖，拉出差别，也解决了砖砌与覆土的建造逻辑问题。放弃用竹，改用杉木，是因为竹作用在建筑外部存在尚未解决的技术困难，胶水的质量，暴雨雨淋对材质持久性的要求，胶水成分对室内空气质量的影响。我尤其喜欢跟施工人员做这种讨论，这种看似细节的建造讨论是实在的建筑学，回忆起来总是让人愉快。

主体基座暗含着一个3米宽外层，它有一个孔洞系统，被主体遗失的空间，真的与假的进入主体的入口与楼梯，可进入的空间与不可进入的空间。这个外层完全是城市性的，是建筑与周边城市事物细碎而繁杂的交谈。上下的分层高度也是反复思忖的，是上下相等吗？如威尼斯总督府，一直以来我感兴趣的思考对象。建成后，有人问我，你这样做是否想的是帕特农神殿，我想他没问我是是否想的是五台山佛光寺大殿是因为我把那条思绪藏得很深，或者是因为一个建筑师在发问，换个建筑工人，可能会问这是否和地方浇筑混凝土的简易支撑架有关。因为钢柱廊很重，3米间隔一根。如果看原始图纸会发现原建筑存在3米与6米两个尺寸的柱网，以中间间与稍间的方式排布。主体实际上有三分之一是后来加建，两部分柱网间有60厘米的沉降缝，一对柱在此并列。全部使用均匀3米柱网，保留间距60厘米的双柱，除技术问题之外，是对主体显现与隐匿逻辑的双重保持。内层门板全部可以打开，面江的一侧，因此而打通一条长达108米，6米宽，8米高的内廊。事实上，我从一开始就期待着那108扇高8m的门板一起向甬江打开，万丈金光泻入的那一时刻。沿城市一侧，当门板打开，偶尔会看到里面白色的内墙，和门板间只有一柱网间距，似乎不通情理。实际上，这层门板不是立面，它直通上下，甚至没有任何所谓的设计细节，它是门板也是包裹，关闭与打开，显现与隐遁才是它的目的。我讨厌表现，喜欢暗示。我喜欢的诗人都是擅长用语言暗示什么的诗人。暗示只是跟某物很近，它使人试图走到靠









某物最近的地方，并且往往看似漫无目的。

在宁波美术馆的设计过程中，我曾指导学生做过另外五个方案。它们的模型在2002年上海双年展上展出过，都是很有意思的方案。与这些方案相比，我自己亲手做的那一个，它看上去外表最普通，但它的所有外部动作都指向一个更有力的内部。水平方向108米长，垂直方向分7.5米与12米。实际上，7.5米以下空间如同甲板以下，或者说地面以下，除仓库外，我布置了一个约1000平方米的临时展厅。一直有人问我，为什么把用于室外的城砖以铺地形式一直延伸、铺满整个临时展览大厅。答案是两个，一是暗示它向城市无障碍地开放，它应该可以做任何物品的展览。有人说小心这会开出一个卖咸鱼的市场。我想真要发生这种事，这个美术馆就更属于宁波了。答案二是，这暗示它主要也是一个劳动工场，适合现场制作，也可以转换为一个巨大备展场地，为上部展厅提供强大的备展支撑。这个展厅开有两扇宽达6米的大门，大型车辆可以穿越。它的四周围绕一系列小型画廊、画具店、酒吧、艺术培训教室。我把这称为基础，一种功能和事件的混合之地，一个巨大的发动机舱，为整个美术馆提供事件性的动力。7.5米以上空间，基本保持了原建筑的空间结构，门厅还是门厅，即使上面用钢构玻璃顶覆盖，但它依然，甚至更强烈地保持着一个院落的空间、边界、光线、事件性场地的诸种特征。两个候船大厅自然成为两个高大展厅，梁下高度超过10米，侧高窗被改为天窗，光线射入方式的改变立刻改变了空间可能使用的性质，靠城市一侧夹层，适合不同规模的展览。但每个展厅中都有的那部楼梯显然不是全然交通性功能的，这是两个完全相同的展厅中的一对楼梯，是相似舞台上的一对角色，它的反常使细节变为主体，使局部胜过整体，它们是纯粹事件性的，细微但决定性的区别，对差异性的追寻才是这个馆真正的主题。

从地面上到7.5米，或是从地下上到地上，一系列的门廊与一系列的楼梯，它们一个接一个。它们一端连接城市与土地，一端向上连接着一片澄明之地。事实上，这个美术馆拥有多达五六种不同的进入方式。从上抬大院经水池的进入方式是最具仪式性的一种。但这座美术馆就如同中国每座传统城市都有的那座庆典之山，人们因为各种理由，从不同的路径走进山去。每条路径都有细微但决定性的区别。这使这座大房子内含了一个巨大的如植物根茎的迷宫，或者，它是关于城市的一部微缩的百科全书，而

迷宫就是百科全书最真实的结构形式。不动声色地，它颠覆着建筑中关于功能与意义的寻常谱系。在上抬大院北侧，有一座巨木做的长方杉木盒子，它的功能是一个可垂挂大型艺术品的咖啡馆，但重要的是它的位置，坐北朝南，它的位置使它甚至比主体更加重要。我对泛泛地谈论文化并无兴趣，我感兴趣的是城市事物中那种结构性的人性。

我无意单纯用建筑去表达什么，但我对空间的重叠有兴趣。主体的基座我称之为“经济基础”，不仅是因为它功能空间的混合。中国的美术馆类建筑建造的现状，就是只有建造投资，运营资金只够建筑勉强经营。美术馆必须通过多种经营来以馆养馆，这肯定会造成问题，但通过美术馆向社会性的活动开放，它所导致的美术馆设计观念的改变在教科书里从未提及，却更符合当代艺术面向群众，深入群众的态度。在三层沿江长廊，门板全部可以打开，也不只是出于对空间效果的考虑。根据宁波地区的气候，我设想将空调的使用控制在展厅之内。大部分时间，门厅、长廊这类空间可以利用自然空气的流动。主体已被分为内外两层，从上抬大院直到江边，即使闭馆，它的外层也将向这座城市所有的人开放，甚至可以考虑，管理人员只需在展厅的门口管理，所有公共空间都可向社会开放。就像我一向主张的，建筑师只是提供了一种暗示着多种可能性的场所，但并未决定它。使用者的使用和阅读将成为这座建筑带来的真正震撼的效果。事实上，除了开馆时热闹了一下，以后的展览，无论是严肃的革命历史架上经典还是时尚的设计，观众都不多。倒是关于恐龙、关于人体奥秘的科普展人头攒动。我去现场看过，霸王龙的巨型骨骼在10米高展厅中为当代艺术的大型制作预演，那种热闹场面是每一位当代艺术家所期待的场景。这也说明，对一座建筑来说，意义并不重要，重要的是场所结构启动事件的可能性，或者说，让多重事件空间可能重叠的方式。宁波美术馆足够的容积让我可能在其中编织复杂的结构，一个又一个局部战胜了整体，一对又一对的事物制造差异，自我复制，如循环记忆，使整个建筑更有广度。

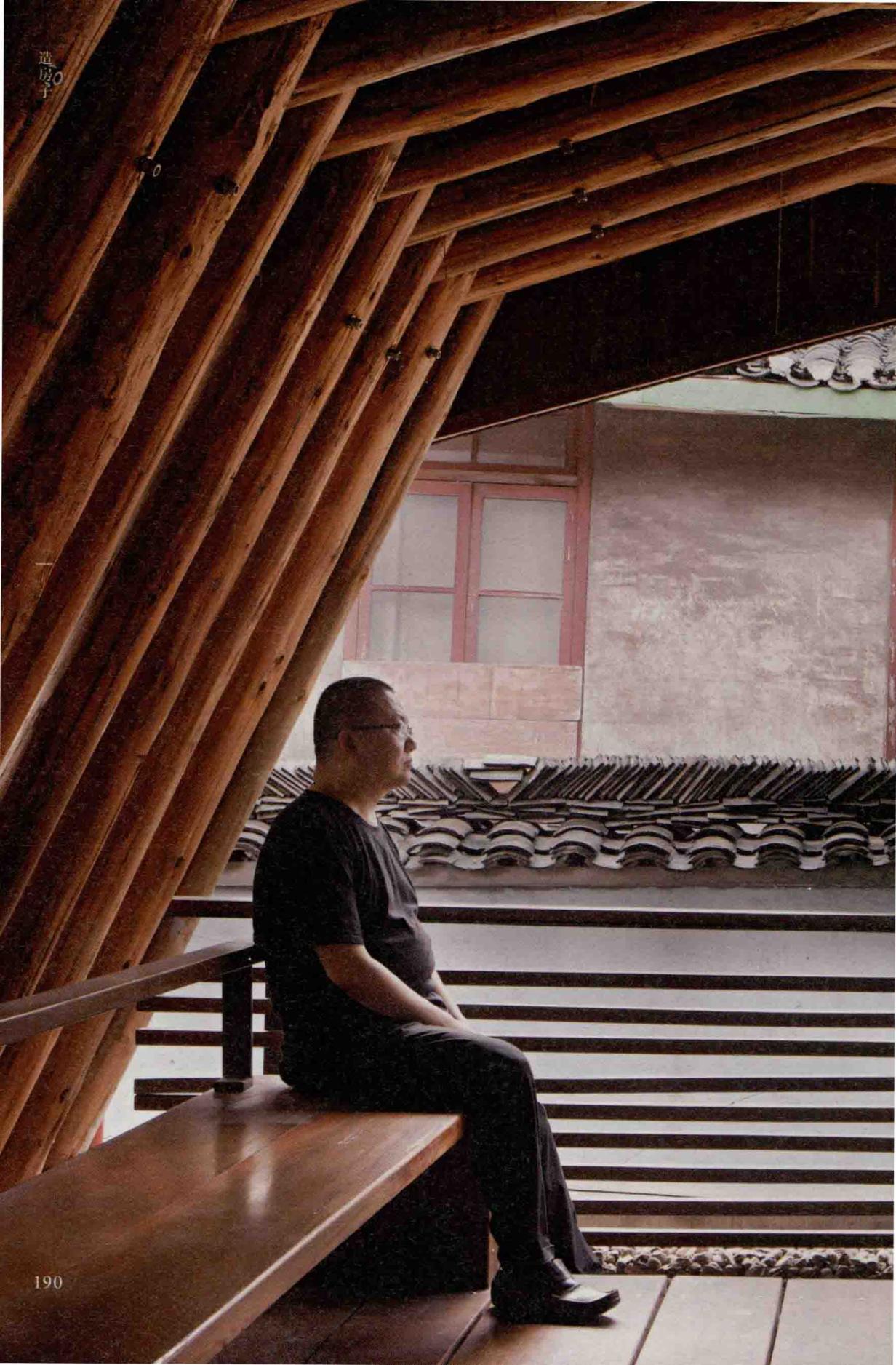
让一位建筑师写文章介绍自己的建筑并不容易。我也知道自己此时的陈述跳跃不定，但这种写法的确很接近我惯常的思维状态。当我面对几张白纸，手执铅笔开始勾画房子，勾画一个世界，我总是从自己的记忆入手，由此出发，开始胡思乱想。也许，这种方式，正是穿越语言迷宫最合适的方式。











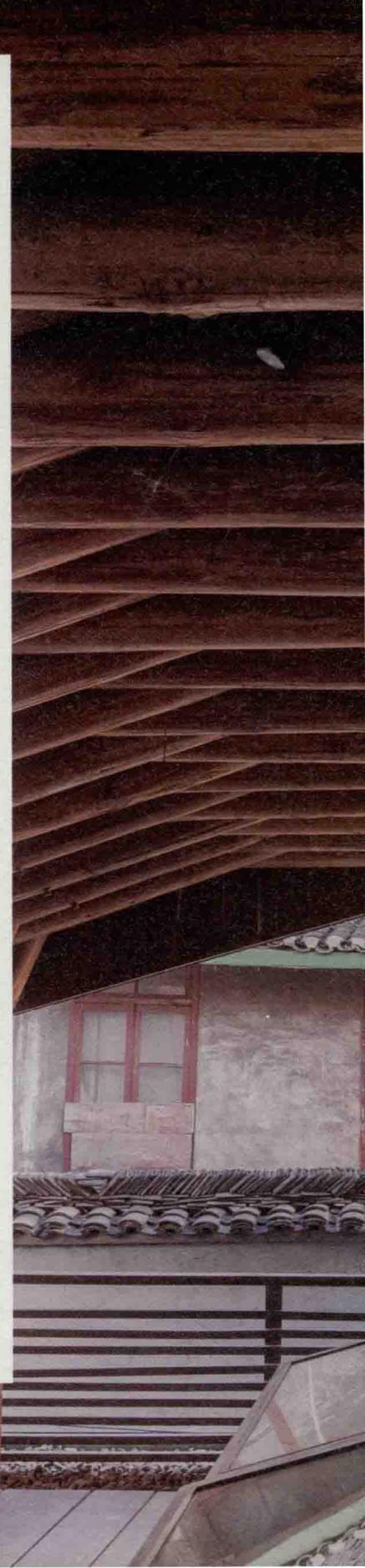
中山路：  
一条路的复兴与  
一座城的复兴

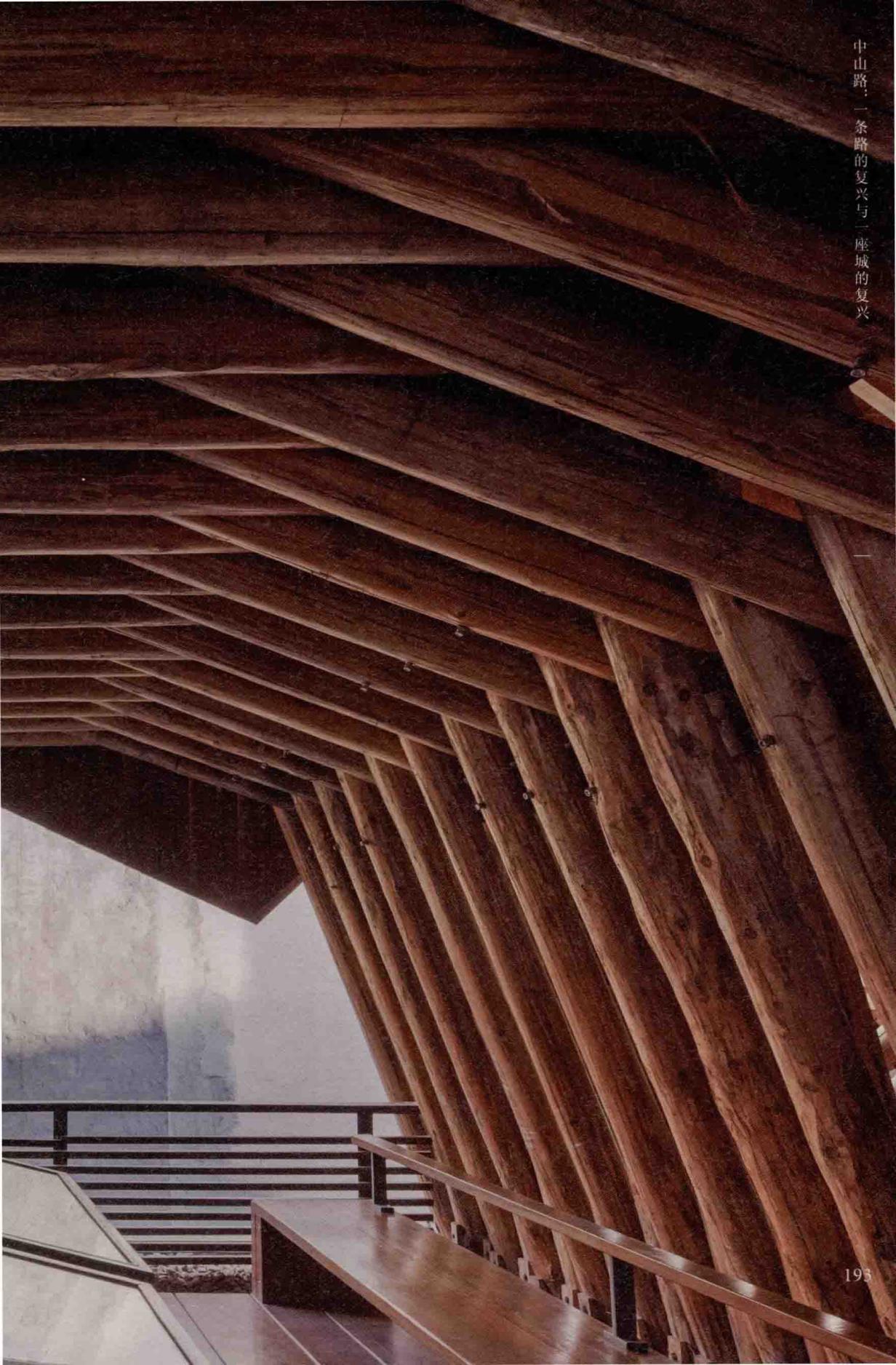
在中国，没有哪个建筑师的工作可能和城市的巨变无关。这种巨变的规模让人难以想象。过去的二十年，几乎每座城市，90%以上的历史建筑被损毁，这意味着90%以上的城市固有区域被重造了一遍，而向外的扩张更是几倍。那么，到底在这里发生了什么？这种判断决定了建筑师的立场和态度。

接触杭州中山路项目，纯属偶然。2007年6月，我被市建委要求去参加一个关于中山路的讨论会。在杭州，这是历史上的闹市中心，如今已经完全破败，少有人去，甚至已被遗忘。但是，这块区域，是拆剩的10%的历史街区中残留的最大一块。参加会议的有历史专家、古建专家、旅游专家、政府官员，我们被要求为一份已经做了两年、即将被批准的城市设计方案提意见。这个方案显示了一种关于新生活的未来，但非常流行而且无趣。实际上，我所热爱的中山路，和所有我喜欢的中国城市街道一样，新旧混杂，逸趣横生，人们在门前、窗下、街角街边随时发明着各种建筑的用法。

与会的政府官员显然承受着巨大的压力，中山路尽管破败了，但它仍然是杭州市民、多类专家最关心的一条路。一千年前，杭州曾作为中国南宋王朝的京城，中山路就是皇宫外的大道，一年两次，皇帝要从这条大道经过，去城北的寺庙祭祀，那里是从北京下来的大运河的终点。那时的中国，是文学、绘画等艺术最高峰的时代。一百年前，这条路是杭州商业最繁盛的街道，直到三十年前仍然如此，它以中国推翻最后一个皇帝的革命领袖孙中山命名。中国三十几个城市有中山路。它是杭州宗教建筑最集中的街道，有两座基督堂、一座天主堂，以及中国东南最古老的四座清真寺之一。它也是杭州最早出现西方建筑的街道。1927年，为迎接孙中山视察杭州，政府命令中山路上的大商家都要把沿街的中国式立面改成19世纪西方折衷主义风格的立面。宽4米的街道被拓宽为12米。这条街已经衰退了二十年，它的密度和历史阻碍了开发，但现状如此破败，一位政府官员悄悄对我说：“真不知道该怎么做，做不好会被老百姓骂死的，但如果要保护，不拆除，这条街的现状完全是一堆破烂。”

在那次会议上发言的主要内容，我至今仍然记得：中山路的建筑新旧混杂，高密度地挤压在一起，新的城市规划很难对付它。它的状态更像是自发的零碎改建与修补的积累，但它绝对不是一堆历史的破烂。





恰恰相反，我认为，过去二十年的新城市建设，那种大马路，高层林立的做法是对城市核心区域的摧毁。那种宽40米到60米的道路根本无法形成城市的生活氛围，它把城市中心区变成了城市郊区。中山路很多部分只有12米宽，两侧小巷密集，它体现的恰是符合真实的城市生活的结构，利于步行和自行车的行走。不是因为它是历史区域，因为它破败，因为它没有游客而去改造，而应把它看作为好的城市的样板，重新去激活它，这实际上是在探讨杭州作为城市，如何从美国式郊区化的状态中复兴，从一条路开始。

这条街的现状残缺不全，只靠修补现状，不足以激活它。但我反对新造任何假古董，我也反对造任何全球化的流行建筑。应该设想，按这条街自己的语言演变线索，它可能出现什么样的新建筑。应该有多种体现地方特质的新建筑出现，让这里恢复活力，看到未来。

我在那天会议上的发言让政府的官员们两眼发亮。我建议他们重新修改策划书，因为这条街的改造也许是杭州“城市复兴”的一次机会。

一周后，杭州市负责城市建设的几位官员访问了中国美院，要求由我们重新起草策划书。美院的校长决定亲自主持这项工作。而我则作为这项工作的执行负责人，由我们建筑艺术学院的教师和学生组成一个核心团队，由公共艺术学院、工业设计系等组成几个辅助团队。

工作是从大规模的现场调研开始。从7月到9月，约五十位教师、一百五十位硕士生和本科生进入中山路。像中山路这样在时间中自我堆积的街道，它的特质即在于其多线索共存的差异性和多样性，不能简单地用某种设计概念去简化它。我要求调研要具体到每一个门牌号，甚至具体到每一个琐碎的细节，不能先入为主地认为某些东西要拆除，哪些痕迹要覆盖。一个专门的小组研究这条路的历史文献，所有能找到的不同年代的城市地图，这条路在历史上的宽度变化的准确数据，那些被反复改建的历史建筑的伸缩变化的用地范围与痕迹，以及对居民的大量生活访谈、录音、录像记录等等。

10月初，我们做出一本A3纸尺寸、厚4厘米的策划报告，其中包含一个初步的概念方案。以此为基础，我做了一个PPT演示文件，亲自在市政府会议上向书记和市长汇报。





PPT演示文件传达了几个强烈的信息：

1. 用保持多时期差异性的方法去做，强调真实性的原则。不搞大拆大建也可以做。将这条路看作是包含着可持续性的城市原则，包含着一种好的城市模式。
2. 将生活方式的保持看作与建筑保护同等重要，不搞强制拆迁也可以做。以学习的态度去做，不是因其破败而保护，而是从其开始杭州的“城市复兴”运动。
3. 将道路分成步行段、慢行交通段和混合交通段三段。在步行段引入一种景观系统，以园林、院落的剖面状态向街道开放，建造若干石作高台式的景观建筑，取一千年前宋代山水立轴的意味，抽象成某种新建筑，把街道和那座“吴山”联系起来。园林不用常见的曲折池岸和奇异假山，而是从宋代绘画中抽取一种简约的大型方池构成水景。用一种宋代街边用于排水和消防的浅沟方式引水入街，用吴山上的传统石墙砌筑方式转化出一种道路铺砌方式。
4. 重塑这条路的历史结构，在坊巷分界处，在路上构筑坊墙片断，整条路通过十几处坊墙形成一种街院混合的空间，使整条街具有一种中国传统章回式的叙事结构。
5. 在已被拓宽的街道部分建设一种“薄”的骑楼系统，7米左右的两层高度，把街道恢复到12米宽，也在两层的历史建筑和6~8层的新建筑之间形成尺度的过渡。
6. 从地方性考虑建筑的主要材料。
7. 保持路边所有的法国落叶梧桐，局部增种常绿的地方树种。在水池和园林水池中种植芦苇、菖蒲、荷花等野生喜水植物，形成一种杭州特有的山野气氛。
8. 让艺术家入街，从雕塑到灯具、邮筒，以各种方式参与城市的复兴。
9. 单一的设计组织不能保证这条街的差异性特质，应组织一批好的建筑师，在详细的调查报告和指导原则的指导下联合设计。
10. 不能搞以往那种一年期的市长工程，不再搞立面工程，而是要做有纵深的城市，这需要三年。

这都是在当下中国城市建设中很少有的、甚至从来没有实现



过的要求，但我没想到，在会议上，这些要求都被接受，除了时间，市领导希望两年完成。市领导的一句话让我印象很深：“按这个策划去做，但这将是1978年中国改革开放以来，杭州所有城市改造工程中最艰巨、最复杂的一个。”

11月，策划和概念方案向全体市民公示，赞同与反对的声音都非常强烈。同时，建筑艺术学院的教师分成几组去参加各种会议。和人大开会，和政协开会，和古建的专家开会，和中山路老市民代表开会。其中政协的质疑声最多，我亲自去了，我发现，实际上缺乏的是沟通。

12月，修订过的策划完成，我没有在任何一个原则上让步，而是在具体的细节和操作方式上去完善它。在我看来，策划书的目的不仅是讨论项目的目的与方式，最重要的是重建一种关于中国城市的自信，一种非简化概念的地方性自信。

12月底，策划被通过。市领导问我，美院能不能把全长6千米的设计全部包揽。我回答不行，也不应该。因为这将是一次前所未有的复杂、琐碎的设计。

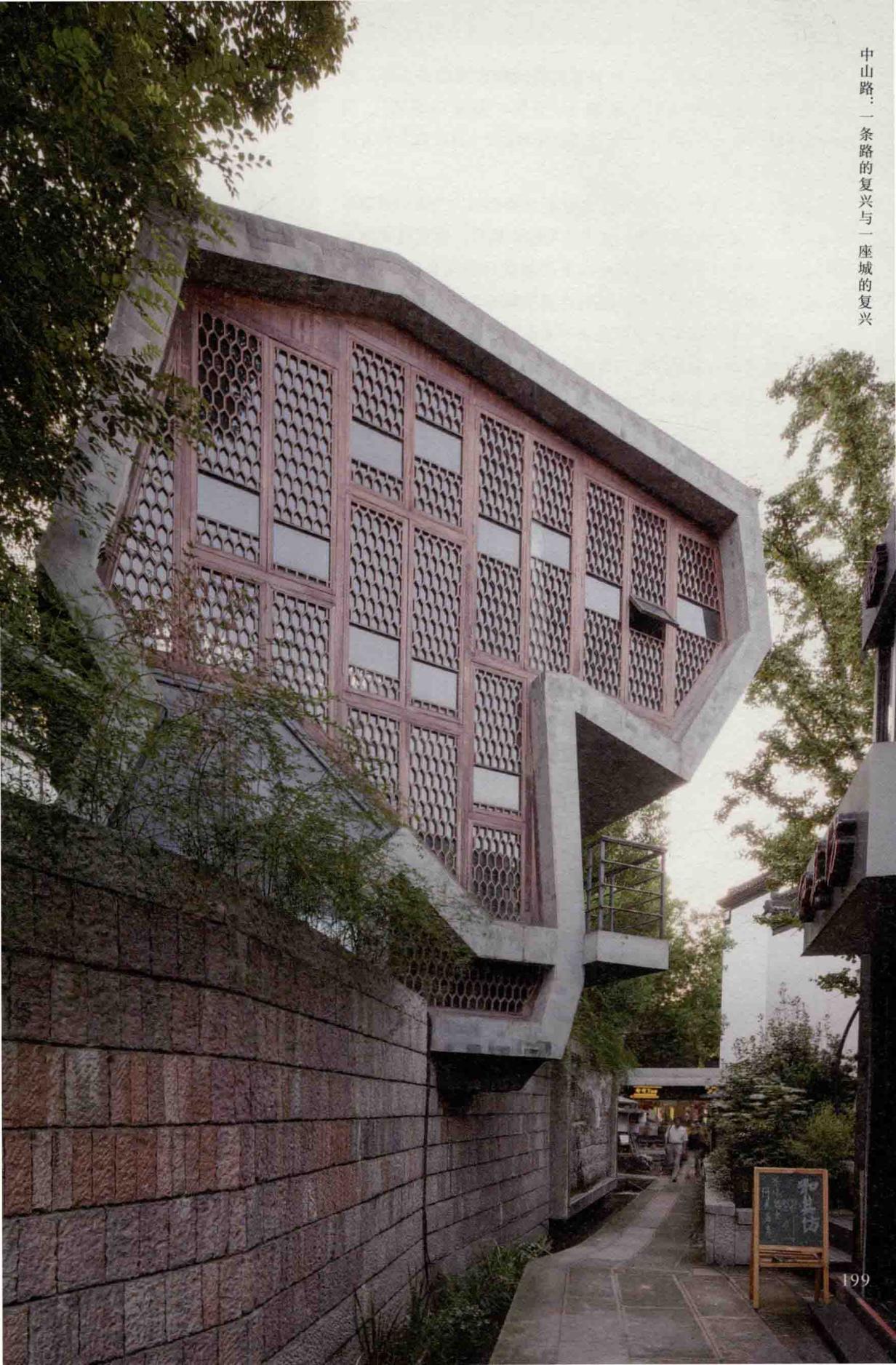
以我们的力量，选择只做步行街这1千米，这1千米最重要，也最难做，可以为其他建筑师做一个示范，而为保持差异性与多样性，应该让更多的建筑师参与进来。

这可能造成某种混乱，但为了激发城市的活力，需要适度的混杂。

为了差异性，以中国美术学院建筑艺术学院的教师为主，组成四个设计组，共二十四位教师参与，分片操作。为了真正的多样性的出现，我邀请了同济大学的童明、张斌，东南大学的钱强，南京大学的张雷，以及北京大学的董豫赣。除了董豫赣说不一定有时间，其他人都欣然参加。整个1千米的地块做了细致的划分，原则基于大家的共同讨论，并绘制了以编号为准的分地表现。为了保证一条街的整体性，我亲自设计了道路铺装、选材、坊墙系统、浅水道、开放园林、高台。在城门处的起点，我设计了一个600平方米的小文物市场，中段一处被火烧毁的建筑空地，围绕考古挖出的宋、元、明、清、民国的街道遗址，我设计了一个约400平方米的小博物馆。

我负责的这部分建筑中，出现了至少十九种小建筑的类型，每种类型均有或多或少的差异性，但它们以一种串联分组的方式出现，如同中国书法中的行草书的布局方式。





在做设计的同时，为了指导其他路段的建筑师的工作，到2008年3月，我指导研究生编制了“沿街立面设计导则”。到2008年5月，顺利完成了“纵深街区设计导则”，由政府发给各设计单位。

不可想象的事情还是发生了。我们只拿到很少几幢旧建筑不完整的图纸档案。其他的我们要求政府组织测绘，但直到2008年7月施工图即将开始绘制，90%以上的建筑仍然没有任何资料。设计是不能停的，我们不得不组织建筑学院的学生去测绘，同济大学、东南大学和南京大学都有学生来参加测绘，很多建筑，居民根本不允许进去测绘。但设计仍要想方设法艰难推进。不知什么时候开始，我发现政府悄悄调整了时间表，2008年9月才完成各种方案设计，完工时间已定在2009年10月1日，而道路铺装必须在2008年年底完成。速度快得不可思议。10月份，路面材质与铺法的试验段，几经周折，获得市领导的认可。年底，6千米长的道路全部铺完，其中，2千米是复杂的块石铺砌，还包括所有水渠与水池。由于周边建筑的施工图纸到2009年1月份才完成，管网对接灯光线路的预埋都留下了大量问题。不过，浅水渠的试水非常成功，有些段，甚至可以听到水流潺潺的声音。

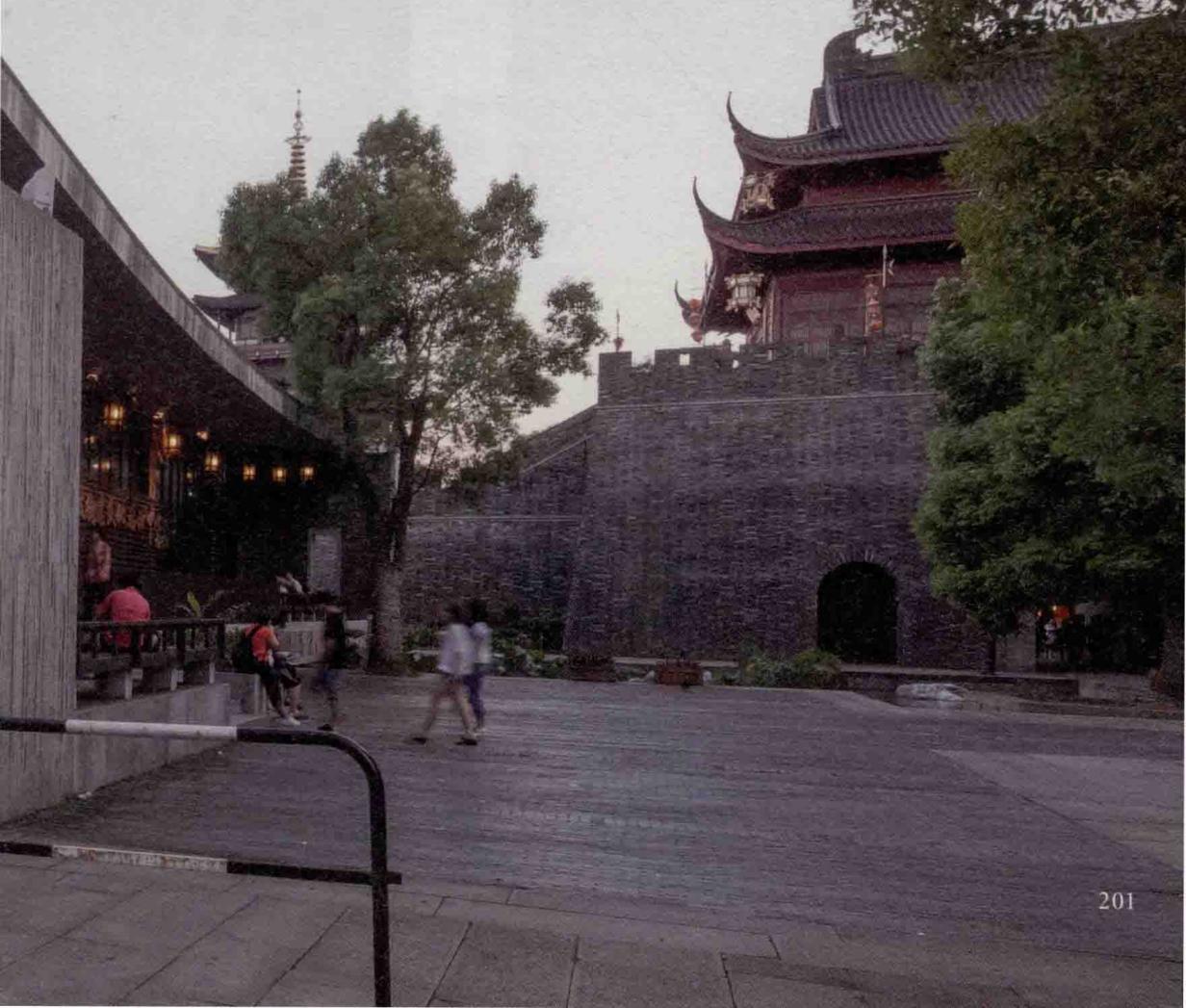
我设计的骑楼系统，所有场地都已用10厘米厚的石材铺砌，通过了市里的验收，那么骑楼还会造吗？造骑楼不是就得返工吗？我不知道。2009年春节之后，各地块都开始施工，成堆的问题扑面而来。实际上，这个项目，政府扮演着开发商的角色。不能强制拆迁，就搞商业交易。派人挨家挨户谈判收购，耗去巨资，但有的商家住户愿意卖，有的想卖但迟迟不卖，有的根本不卖。

由于推进速度太快，当我们的施工设计完成，建筑的收购谈判还七零八落。一幢建筑，几个单元卖了，哪怕只有一户不卖，也不可以施工。官员们不会为此承担任何责任，建筑师就只能修改设计。还住在旧建筑里的商家、住户会有多种原因不接受设计，建筑师就只好继续修改设计。

6月，骑楼的施工也突然启动，铺好的人行道再被掘开，做建筑基础。接下来就是成堆的麻烦，有可能被道路上要建的骑楼挡住的商家、住户，会提出各种诉求，如果没有及时给出答复，就去告状，这也直接。

我倒不太烦恼。因为我亲身体会着自发性的城市生长的过程。我和政府项目部负责人反复在街上走，反对多的，干脆不建，





有可能建的，想办法调整。最终，有1/3的骑楼被取消，但整个结构关系仍被最大限度地保持下来。两个月，骑楼全部建成。

那些历史建筑，按我在策划里所提的标准去衡量，全被做坏了。政府部门是找了专业古建筑设计院去做的，几乎全部拆了重建。好在有“策划书”约束，没有按一般常见的方式，用教科书上的标准风格全新设计，而是按照每幢建筑原来的大致样子重建，最低限度地保持了多样性，但所有的历史痕迹荡然无存。这种事，即使按中国速度，没有两年也做不好，但仍然要比那种标准化的假古董要好些。

城市性的工程，大的方向要有一种长远的谋略，但具体发生的事，如果和自发性相关联，往往无从预料。整个设计团队，28位建筑师，最终的结果是：我所设计的御街小博物馆建成；骑楼1/3没建；坊墙，只在1千米内建了，其余的没建；城门内的小古董市场，到2009年10月1日开街，只完成了基础，看来是会建造的。

张雷设计了三幢建筑，由于拆迁问题，最后一幢没建。

张斌设计的建筑，完成了沿街的一半，并被政府强行加建了一层。张斌因此拒绝承认这个作品。

童明的设计，几经修改压缩，最后还是建成了一小幢。

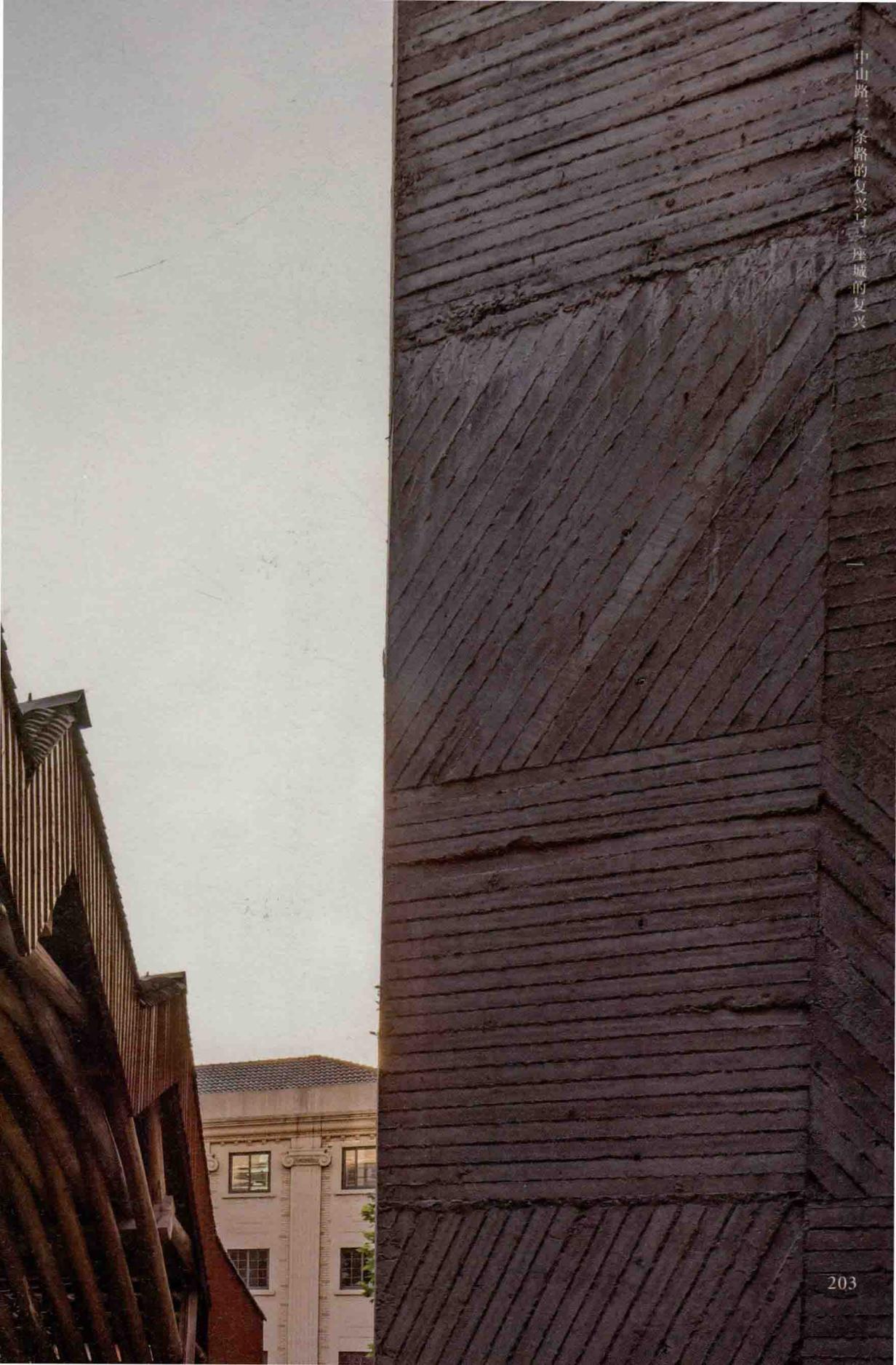
钱强的设计，被政府强迫修改，加层，加面积，但最终都成功建成。只是混凝土施工质量太差，到处炸模，无法收拾，我在现场发明了一种嵌毛处理法，最后效果不错。

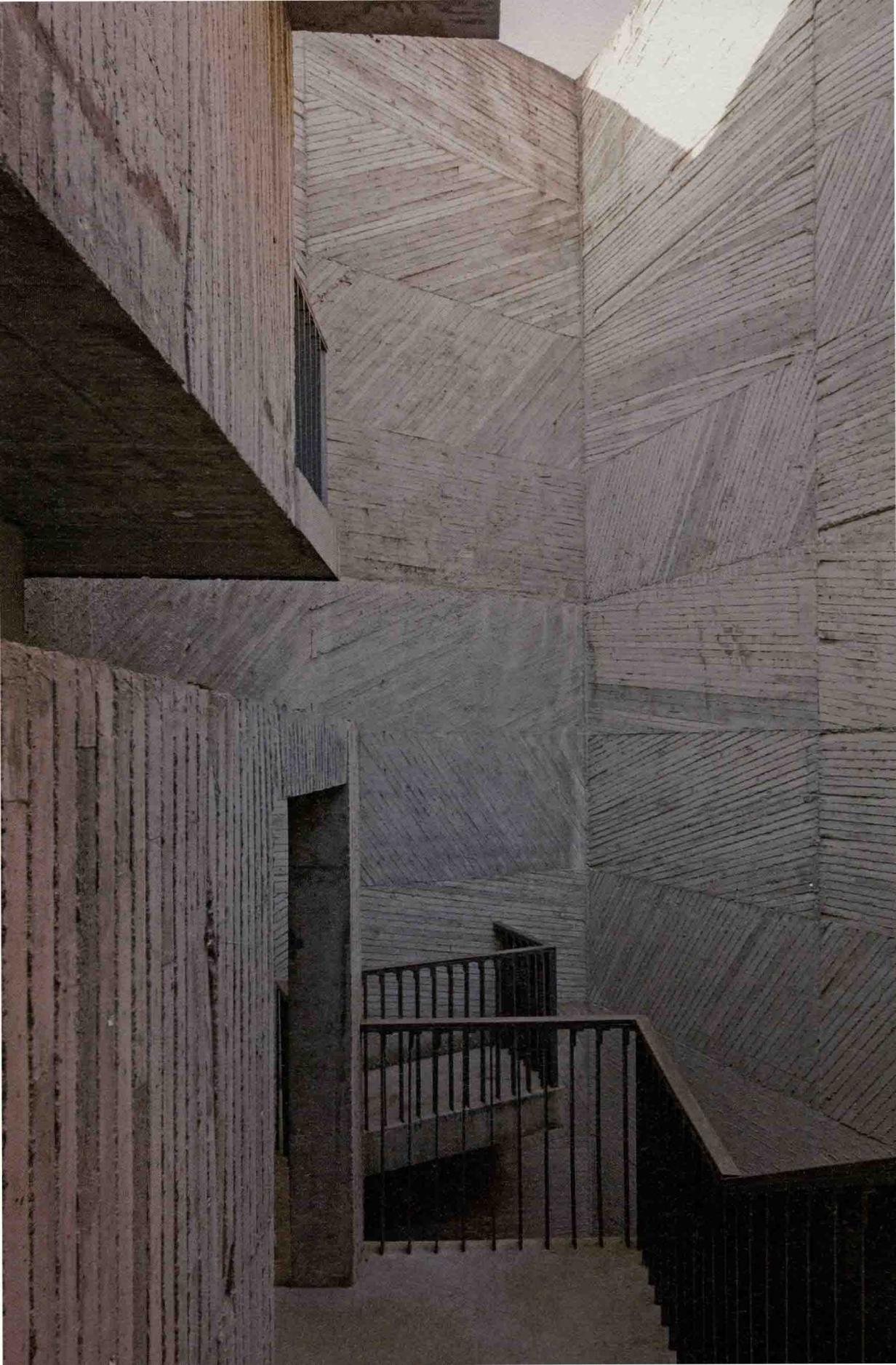
李翔宇负责的建筑，完成施工图后，被政府强迫加层，进行设计修改，正在建筑，目前的结果，政府决定把它从商场改成电影院，整个设计又要修改。

李凯生原本负责一个最大的项目，两万平方米，最终因拆迁原因，只剩下旧建筑的一点立面清理工作。

美院建筑学院的其他教师，有的幸运地建成了一大片，有的只剩下一点，有的完全没有实现，有的可能会实现，目前还在改方案。

10月1日，中山路从鼓楼到西湖大道1千米段步行街正式开街。一周内，来访者达到一百三十万。





- ◎ 叛逆的征途
- ◎ 触碰另一个世界的边缘
- ◎ 精神山水
- ◎ 重返自然的道路
- ◎ 问答录：一个人需要多大的房子

# 对话

中国传统的建筑既没有建筑师，又没有建筑史著作、建筑理论著作，也没有建筑设计的教科书，什么都没有，那么，它存在于哪里？它就存在于活着的工匠体系里，存在于手作的经验之中。



## 叛逆的征途

很多人不知道普利兹克奖，其实这个不奇怪，因为这个奖知道的人不多。但是，多少代的建筑师想得都得不到，最后居然被一个以叛逆著称，一直到今天几乎仍然工作和奋斗的建筑师所获得，很多人都跌下了眼镜。所以如果说在中国的建筑界，你要找一个人，说他从青年时代开始就以叛逆著称，而且一直叛逆到他的成年，我想我肯定是其中之一，而且比较突出。很多人说你凭什么叛逆，青春期有一种莫名的情绪，就是叛逆。

青春期大家其实都有一种说不出来的情绪。你充满活力，你面对的这个社会对你来说有点不可知的一个状态；很多成年人都在教训你，让你这样让你那样，你又不大反驳得过他们；但同时你隐隐地知道，他们好像也不完全是对的。就是那样的一种情绪。大家可能会有个问题：这样的一个人，他是什么时候开始，是这样一个状态。

你很难想象我，比如我在中学是什么样子的。我中学时是一个标准的好孩子，好到什么程度呢？从入校开始我就一直是班长、团支部书记、西安市市级三好学生。那么这样的一个好学生，怎么可能后来

会变成如此叛逆的学生？

有一件小事儿和我后来特别有关系。我记得我当时在中学的时候学历史，在读历史课本的同时我看两本书，一本是《法国大革命史》，一本是冯友兰先生的《中国通史》。那两本史书看完之后再看课本，那课本就可以直接扔到垃圾桶里去了。因为它太幼稚、太简单，历史被概括得几乎就变成了没有。我记得我上历史课的时候，老师是刚毕业的一个年轻老师，我坐在第一排，他就老有点狐疑。因为他讲的其实不多，但他发现那个学生拿着本子在那儿写，写的内容好像远远超出他在课堂上所讲的。下课的时候他说：“能不能把你的笔记本给我，让我看看。”我就给他看，他说：“能不能让我带回家去看看。”我说行。第二次上历史课的时候，他就说：“这个学生，将来一定是不得了了。”

我进大学，那时候叫南京工学院。我刚一入学，每个系选一个学生做学生代表，在一间小会议室里听校长训话，我就是建筑系的学生代表，如果我不够好的话，在那个年代是根本不可能被挑选去听校长训话的。我们的校长很有名，他是钱锺书先生的弟弟——钱锺韩，一个叛逆的校长。我印象很深刻，那次训话他的一个核心是“什么是好学生”——好学生就是那种敢向老师挑战的学生。他说：“你们不要以为你们那些老师都多么了不起，很多人就是在混日子，如果你提前三天对你所上的课做认真的准备，你在课堂上问三个问题就有可能让你的老师哑口无言，他就下不了台，这样的学生才是好学生。”这个对我的冲击很大，但是也让我很振奋，因为我突然意识到我来对地

方了，这大学才是我想来的地方。

很多人后来问我大学学习的秘诀是什么，我说很简单，就是自学。当钱锺韩校长说你要比老师备课更勤奋的时候，我就是这么做的。我是很早就发现有一个好地方叫图书馆，我很早就进了图书馆，我开始看所有那些课堂上没有教过的东西。大学二年级，我就开始放话了，我说已经没有老师能教我了，因为他们讲的东西和我看的东西一对比，肤浅、幼稚、保守、陈旧，就这八个字。当然我这样做确实引起我很多同学的紧张。我记得我夜里十二点钟睡觉，我睡在上铺，看上去我同寝室的同学拿着黑格尔的哲学史还坐在楼梯上在看，不睡觉，因为楼梯的灯还亮着。我造成了一种压力，就是这样的一种状态。

再一次所谓的叛逆的时候，就是我写了一篇重量级的文章《破碎背后的逻辑——中国当代建筑学的危机》。这篇文章从梁思成一直评到我当时的导师等十几个先生。因为我当时觉得很奇怪，中国的这个学问是怎么做的，不痛不痒，所有的东西都是含含糊糊说两句。如果永远都这样不说下去的话，那我们肯定是这样：我们的水平停留在20世纪30年代，确实是不会再变化了。所以我当时写了这样一篇文章，没有人给我发表，其实我也无所谓，因为这篇文章是给自己写的。一个人如果说要有点牛气，就要这样。基本上我今天，一直到现在，我所做的所有的事情，只是把我1987年写的这篇文章里，我所说的进行落实。我认为可能要发生的，我认为应该怎样去做，朝哪个方向去走的，在那篇文章里，基本上说清楚了，但是怎么做出来，说完了是

不算的。我为了实践我当时所说的，又花了25年。

硕士毕业的时候其实我完全可以用我前一篇文章作毕业论文，但是我写了另外一篇，因为我觉得还有些事情没说清楚。论文的题目叫“死屋手记”，其实是对整个当时中国建筑界的现状、建筑教育的现状，包括我们自己那个学校的现状的一个影射。但是它的实质是对当时大家热衷追逐的西方现代建筑的基本观念的再认识和再批判。我这篇论文第一轮全票通过了，但是在学术委员会表决的时候，他们取消了我的硕士学位，因为“这个学生实在是太狂”，所以他们没有给我学位。当然这个对我没有打击，我觉得我那时候已经书读到有一点点超脱。

当然很多人的叛逆可能就是青年一段，而我好像时间更长。1992年春天到来，新一轮改革开放开始了，遍地是钱，建筑师的好日子到了。就在这个时刻，我选择了退隐，因为我不想做很多东西来祸害这个世界。不幸被我言中，后来的十年里头，有无数的中国建筑师做了大量的东西，在祸害这个国家。他们摧毁了我们的文化，彻底让中国的城市和乡村发生了巨大的面貌的改变。但是我想很少有人想过他们在干吗，他们为什么这样做，没有人这样子真正地认真地去想。我觉得我的憨笨这时候帮助了我，就是我想不清楚，我就不敢做了。所以那个十年里头，我只做了一些小工程，改造老建筑。在这个过程中，我向工匠学习，因为这些东西都是学校里没教过的。工人每天早晨八点上班，夜里十二点下班。从第一天开始我八点钟就站在现场，夜里十二点跟工人一起下班。我当时说我一定要看清楚这工地上每一

根钉子是怎么钉进去的，全部要看清楚。我们在学校里学到的是知识，是读书，但是很少学如何动手做事，这个特别重要。到后来，到今天为止我做任何东西底气十足，是因为最低的那个底牌我都已经摸过了，我当然有底气。当然人有的时候会有一点恍惚，有时吃饭的时候突然发现，我一个研究生整天跟一群外来务工人员坐在一起吃饭，这个社会阶层是不是混错了？但我学到大量的东西，为我后来1998年再出山，做了充分的准备。所以后来很多人问我有没有什么人生箴言来支撑，其中一句话，就是“时刻准备着”。就是当机会到来的时候，你是做了充分的准备的。到2000年之后，突然就有人对我做的这种设计有兴趣了，就接二连三地有人开始来找我，而且都说这句话：“我们想做一个现代建筑，但是一定要有中国的感觉，而且不是那种表面的，我们反复访问过，也许在中国只有你能做，你是我们的唯一选择。”

到我第三个十年的时候，其实没有像大家想象的那么艰难，第三个十年对我来说应该说是相当顺利。尽管在过程当中，会有一些困难，比如说争辩，这是难免的。让大家接受一个建筑，完全颠覆性地改变并不容易。所以我形容一个好建筑的诞生，就是你一开始有一个很纯粹的，带有理想一样的想法；之后你要像长征一样经过很多的险阻，中间每一次都有人想摧毁你、否定你，你必须能够做到百折不挠，而且要说服大家；最后走到终点，你还保持了你最初理想的那个纯度，没有半分的减损，甚至更加地坚硬。这就是一个好的建筑的诞生。

我记得有一个很可爱的甲方，我当时做宁波博物馆的时候，他说：“王老师你到底怎么想的，我们设计的这个地方，新的CBD，我们宁波人管它叫‘小曼哈顿’，可是你用了这么脏的材料做了这样一个黑乎乎的东西放在这里，跟‘小曼哈顿’的感觉完全不相称，你到底怎么想的？”我说：“这样说吧，我们实际上是想做一个新东西，这个设计传统里有没有？”他说：“没有。”我说：“现代建筑里你见过这样的设计没有？”他说：“好像也没见过。”“那么我们是不是在做一个全新的东西？”他说：“是的。”“全新的东西是不是大家都没有把握？”他说：“是的。”“那么在这一桌子没有把握的人当中谁最有把握？是不是我？”他说：“是的。”我说：“那你就得听我的。”当然后来很有意思，这个建筑建成之后，甲方总结最后大家的反响，对宁波博物馆的反响，叫“四满意”——群众满意、专家满意、领导满意、我们满意，全都满意。但对我来说最感动的是我碰到很多的观众，会短时间内去三次四次五次。我问为什么，他们说：“因为这个地方全部被拆光了，变成一个新城了，只有在这座建筑上我能够找到我过去生活的痕迹，我是为此而来。”我听了非常地感动，但是有的时候也非常地酸楚。

我记得我上世纪90年代初反叛的时候，还没有什么计算机，我没有想到那几乎像预言性质的，预言到今天计算机泛滥的年代建筑变得如此地干枯抽象和概念化，而我所主张的这条经验性的，以人的真实生活经验为基础的建筑，反而变成了另类，变成了新探索。这时候你会意识到你真的是做了点事情，这个事情不仅是关于中国

文化的，甚至超越了中国文化的国界，它带有某种普遍性的价值与意义。但不管怎么样说，回顾整个我自己的这样一个人生历程，我觉得很重要的就是，一个人一定要对自己的内心非常地真诚。

其实我所做的一切只不过是坚持自己的内心，并努力地去实现它。

# 触碰另一个世界的边缘

老实说，获奖（普利兹克奖）对自己的生活并无太大改变，我是带有一些隐居色彩的人，公开的活动和说话都不是很多，尽管每次的话引起的反响很大。不管有没有获奖，一直都有意把工作室规模控制得很小，我的理想是——“可以随时工作，随时不工作”。要说工作状态的话，我的工作室经常空一个月或者几个礼拜，我觉得这是一种基本的自由吧，我需要这种自由。有这么一段空白的时间去思考去沉淀，才能基于记忆的传承来寻找灵感，才能在返璞归真的生活状态里寻找灵感，才能将自己身为一个建筑师最纯粹的看法通过作品表达出来。获奖对于我，无非是每年多接一个项目，一共做两个，多了不做。这是我的坚持，这坚持不会为外界左右。

象山校园算是我的得意之作，在很短的时间内以极低的造价完成。它规模很大，让我不仅有机会实现对建筑的看法，也包括了气候条件，作为大学的基本学术精神的实现，蕴含着我对山水画和环境的理解，甚至可以实现一些类似城市规划，也就是对城市发展的实验。从另一方面说，正因为它造价很低，同时也宣传了一种朴素甚至是清

贫的文化价值。由于时间仓促，就整个作品来说可能有缺陷，但也体现了一种哲学——追求完美的态度，但不追求表面上完美的细节。而另一件作品——宁波博物馆，以相对高的造价实现了细节上的无可挑剔。虽然这两件作品条件不同，但都分别达到了在它的条件内最大限度的表达，算作我最为满意的两件作品。

有评论说我是一位“人文建筑师”，可很少有人知道我平时没事喜欢做做木工，经常也做一些劳作，或指导学生劳作，因为这样可以接触到真实的类似沙和土的介质，我很在意对这个世界真实的感知。我的一大兴趣是练书法，我觉得，书法最重要的是让人意识到这个世界不止有一种可能性，我经常自嘲“17世纪出生的人”，有人说我年轻，我却觉得已经很老了，我戏言自己已经四百多岁，但也只能说是四百多岁，再往上对我来说一层比一层高，轻易无法做到。我一直主张以一种正常的生活状态做事情，现在大家把创造想象成一定是很古怪的、极特别的，其实真实的生活比人想象的更丰富和有趣。

我认为如今经常说的所谓的“多元化”具有很大欺骗性，多元化意味着不同的文化有平行存在的权利，而今天所说的多元化只是利用电脑制造出了花哨的不同的假象而已，本质上是“一样化”，真正的多元化是大家基本的生活方式都不一样。在这一点上我一直身体力行，坚持着让大家看到一种不一样的人生价值观和生活方式，是可以和这个时代并存的。我开了一个号称是“业余”的工作室，几乎是断断续续地上班，并不是一直在运作，而且会经常在工作间隙练书法，做一些木作，砌砖砌石，让大家看到另外一个世界的存在。不上社交

网络，也不上微博，注重与身边世界的真实感知，这在现代社会可能令人难以置信，但我真真切切花了十年来“忘却”和“拒绝”，忘却在学校里学的东西，拒绝会做的方法，用这样的方式改变自己，难但坚持着，终于觉得自己触碰到了另一个世界的边缘。

“建筑师需要有一种悲悯的心情。”这是我当年博士论文的最后的结语，同样适用于多年后的今天。针对越来越多的年轻人投身建筑这个行业，我鼓励年轻人有独立的思想，甚至特立独行。

人生一世是很短暂的，我年轻的时候会站在街边看，指着街上行走的人，说这些人已经全部死了。可能很多人觉得我非常极端，算是一种孤独英雄主义吧，但我觉得年轻的时候一定要有这种状态，对存在、对真理、对人性要有一种追求，这样才会有力量支持你在年轻时走过人生很重要的一段旅程，也是自我实现和锤炼的过程。如果青年的时候没有这个状态，那么生活的拖累会让这些事情变得越来越难以实现，我所认识的凡是成功的人，极年轻的时候就知道他将来一定是了不得的人物。也许某个人很穷，但如果他身上有一种很高洁的品质，那我就会对这个人刮目相看。年轻的时候是力量最强大的时候，这个时代现在有一个特点，年轻的主张越来越占上风，这时候对年轻人的要求其实更高，可以有很任性的想法，说不定以后这个想法会很轰动。我年轻的时候看书，如果看了半天也看不出自己的感受，就会再看一遍，记得有一本很薄的书，根据笔记来说我在一年内看了十六遍，最后终于看明白了。年轻人需要有这样的精神。

# 精神山水

设计象山校园之前，作为甲方的许江院长并没有提具体的要求，他给我写了三首诗，用一种非常诗意、蒙眬的方式传达他的要求，有点像以前文人的互相唱和，他写诗给我，然后我用建筑将虚转换为实。

设计之初我觉得很重要的问题是我们面临的是这样一个时代。美学的东西首先是在生活周围要有东西可看，但我们所处的时代几乎摧毁了身边所有可看的東西。中国大学校园已经很难让年轻的学生们了解中国的美学和文化了，所以做象山校园时我说“这不是一个设计，这是一个世界的建造，而且是一个承载着中国人的美学、观念的一个活生生的实物的建造”。除了“可看”，“一个世界”的核心就是里面的生活方式要发生变化，我希望这个建筑能提供一个足够的美学背景让学生们亲身感受，在里面甚至可以种田、放羊。对观念的影响除了一些精神性讨论，身体性的讨论更基础，比如说种田，种与不种感觉完全不一样。我们说文化形而上，但实际上它的根基一定是形而下的，形而上的东西无形地浸透在所有形而下里，这才更重要也更持久。

这些年我做建筑有点像以前中国人做园林，我称之为“造园活动”而不是建筑活动。北宋时李格非在《洛阳名园记》里提出过园林的六个原则：宏大、幽邃、人力、水泉、苍古、眺望。“宏大”不是物理上的大，而是中国人审美的意象，它带有一种包容世界的感受。然后要有人力参与，人与自然对话。而“水泉”则说明核心的生命是水。所以中国园林是带有和自然对话的主观的观念性艺术，这正是中国文化中我觉得最精彩的，也是在今天最具现实意味的。这个时代整个世界最深刻的一组对立关系就是人工文化和自然的对立性，这时我们谈传统才会有意义。中国传统中的“道法自然”，基本意图就是在强调自然的重要性。因此，象山校园也应该体现很多中国的美学。所以我做这个建筑并没有考虑传统校园的格局，而是主要考虑建筑与山水的关系。

刚来时这里是一片稻田，边角上有一点点村庄建筑。我和许院长转了一圈之后都有个共识，首先就是山上不能动，这个山比我们先到，要尊重它。其次所有建筑都是与山有关的，它们主要的对话对象就是这座山。后来不光是山体没有动，我甚至把所有建筑都靠到我们这块地的外边去，与山相邻的地方基本上都保留出来，很多弯曲的道路和田埂其实都是原来场地上的农业格局。

整个象山校园分成山北和山南两部分，山北十个大单体，山南十二个大单体，这两阶段的变化蛮大的。山北是更朴素直接的一种方式，除了建筑基本类型以及和自然的关系外，山北意图解决的是一个尺度的问题。今天的建筑师们对于尺度都有点淡漠了，我经常说一百

年中国建筑都在探索传统的形式在现代如何演变，一百年都没有成功过，其实这里面最核心也最简单的问题就是尺度问题。中国传统的一两层建筑里的语言怎么用到五六层甚至更高？山北最高的院落建筑有20多米高，它的突破就在于这种尺度第一次被成功地转移到这样的高度上。相比之下，山南建筑在内空间逻辑上更加复杂，更接近于园林。你可以看到山南的建筑不光是和山在对话，山南地形变得比较平缓，建筑和山的关系不是那么直接了，所以整个山南除了和山有一个遥远的对话关系以外，建筑与建筑之间也有一种类似状态，不光山是自然的，建筑本身也是自然的，建筑间也有了一种对话关系。

建筑和自然的这种敏感反应是非常东方哲学的。整个象山校园的基础关系其实就是儒学和山水。儒学以礼仪制度为核心，强调方正、有格，基础概念就是方正。这个建筑群看起来好像很散漫，但细看每座建筑都非常方正，这很重要。另一条脉络就是山水，自然比人的制度更高，它决定了这个建筑群的整体格局。有个建筑师曾问过我一个问题，他问我象山的这座山什么时候有的，特别玄妙。我当时一愣，他接着回答，他说这个校园建成之后，这座山才开始出现的。此外，使用的所有材料我也都给了它们一个定性——会呼吸的、有生命的。我们后来统计了一下象山校园使用的回收材料，从浙江全境回收的砖、瓦、石超过七百万件，它实际上也在反映这个时期传统村落城镇建筑被毁坏的程度。我们经常接到一些电话，说哪里哪里清代的旧砖有三百万块，有这么大的量你就知道拆了多少建筑。那时候我就在想一定要有个应对，要对这些废弃的材料善加对待，反复地利用这些材

料，我称之为循环建造。这个时期大家都喜欢新的，象山校园对于这些旧东西的利用就有了它的意义。

象山校园也在提倡一种简朴甚至贫寒的美学，是对一个更朴素状态的回归。原来的中国美院在孤山也没有造巨大的楼房来表现自己的存在，而是融在山水中，这就是很重要的一种审美态度。它也是和这个社会有关的，现代城市在以一种奢侈的价值观作为导向，我觉得在美学上应该有另外一种声音。

一个地区的生活是有它的精神性的，会有思想、有梦想。其实中国的建筑直接表达我们的文化。一个没读过书、不了解儒家经典理论的人，只要住在传统的院落中，哪怕是个瞎子，用手脚去摸去走一遍，也会知道人在天地中生活基本的礼仪格局。然而我们现在的生活基本上是以想象中的西方生活为蓝本，生活发生变化，基础观念就发生变化，再有五千年的文化都是白搭。几乎所有人，哪怕嘴上挂着中国传统，心里暗恋的还是西方的东西，这是现在整个中国的状况。

所以象山校园对人的使用是带有挑战性的，不是实用性强弱的问题，而是会不会用的问题。很多人很有感觉地在用，也有些人说不好用。一个建筑自觉地带有观念性意图时可以测试出人的意识、人的立场，同时可以推动人的意识走向自觉。比如一个楼梯，平常你不会注意到它的存在，象山校园里有些上下两层楼梯高度不一样，你才会忽然发现楼梯和脚的存在。光线也是一样的，大家都习惯了现代建筑的窗明几净，但中国传统建筑里的光线我称之为是沉思性的，比现代建筑里的光要暗一些，暗一点的光线是会让人想事情的，是思想的

光线。象山校园还有很多设置，会让你找回一些平常根本不在意的东西。

今天的建筑师处在文化断裂当中，传统建筑是文人和工匠相结合，但今天的中国建筑师基本上跟文人无关，建筑设计是一个技术性的、服务性的行业，带有强烈的功利色彩。传统建筑大家不用了，所有功能也都发生了变化。2001年我到德国做一个展览，当时有个德国人对我说：“没想到你们中国建筑师跟欧洲建筑师在设计水准方面是相当的，但为什么建筑内在的原型都是我们西方的？”这是非常大的一个问题，所以我觉得象山校园很大的一个意义在于它对建筑基本类型和建筑的基础性做了一个重新界定，希望在这点上会引起持久的讨论。

## 重返自然的道路

我听谭盾老师的音乐大概是从1985年开始的，所以谭盾老师是我三十年前的回忆。我曾经想过有一天我会跟谭盾老师不期而遇，今天实现了。

我今天要讲的题目是“重返自然的道路”，这个题目和谭盾老师多少有些关系，因为1985年基本上是我走上这条道路的起点。那时我还在读研究生，我买到了可能是谭盾老师出过的最早的一盘磁带，晚上在宿舍里反复地听。我记得那时候是冬天，外面寒风怒吼，我的同学都问我：“你在听什么？这是音乐吗？这不是鬼哭狼嚎嘛！”我那时候在学校有点异类，特别喜欢听这样另类的东西，我跟他们说：“你们不懂。”

谭盾老师那时候做的是音乐吗？当时很多人会这么问。我却在他的音乐里面找到了一种感动，我既听到了先锋的艺术探索，又听到了我曾经听过，可多少有点忘记的，来自于自然和人类本性的声音。这种声音类似于巫术，有点像古代南方少数民族那种从身体里嚎叫出来的声音，一种自然的声音，它和诗情画意的声音是不一样的，这种声

音更本质、更深刻。所以借今天这个场合，我也要感谢一下谭盾老师，因为这种声音对我来说很重要，它引导我走上重返自然的道路，它帮我找到了那个方向。

说到“重返自然的道路”，很多人会认为中国文化肯定是热爱自然的，中国人也知道自然是什么。我想，恰恰不是这样。

我这个建筑师是有点奇怪的。2012年我获得了被人们称为“建筑界诺贝尔奖”的普利兹克奖，这对中国建筑界是一个很大的震动，因为当时很少有圈子里的人知道我，甚至有很多人问这个“王澍是谁啊”。

东西方建筑在本质上是不同的。有一位非常有名的德国建筑师总结过西方建筑的四个主要元素是：屋顶、围合、土台以及火塘。中国建筑是不是也可以按照这个原理来描述？我想中国建筑的前三样元素跟西方的建筑是一样的，但它的核心不是火塘，而是水。不仅建筑的核心是水，我们城市的核心也是水。

我生活在杭州，杭州整个城市的中心是水，实际上是一个空的、没有建筑的中心，建筑物都环绕着它，你在这个中心连房子都看不清楚，房子在哪里？因为我们中国人认为，自然比建筑更美，所以这些建筑全都融合在自然之中。如果说中国人热爱自然的话，就应该基本上是这样的一个状态。

现在的杭州，完全变了。我记得上世纪80年代我刚到杭州的时候，杭州给我印象最深的就是一直有人想在西湖边上造高楼，但每次要造高楼，就会有人把这个消息捅到建设部，就一定会有声音说，杭

州不能造高楼。经过这样反复的博弈，最终在1988年，第一栋50米高的高层建筑在西湖边上建了起来。这戒就被破了，从此一发不可收拾。

不只是杭州，那时候全国很多大城市都在毁城，毁城之后再建，最后的结果就是现在这样。这是杭州吗？跟南宋的图比，这里不像杭州，这里更像美国。

我经常说，我们现在总谈东西方文化冲突，其实这种冲突是一个假设，它并不是真的。它的实质就在于我们把自己的传统认定为是不好的、是坏的。随便把一些所谓的“没有价值的东西”拆毁，造起高楼大厦，让人困惑。西湖在中国人的心目中一直是神圣的，这个湖代表了中国整个城市建筑文化的最基本内涵：跟自然在一起。

上世纪90年代的时候，有专家提出了狂想般的建议：把西湖填平，全部造房子，市中心从此能有多大的一块地啊；或者在西湖上造一座大桥，飞跨而过。这都是“著名专家们”想出来的主意。这也就是为什么在上世纪90年代初，我中止了职业建筑师的生涯，可以说是“自我失业”，放弃了我所谓的工作。我停下，是因为我再也不能那样做下去了。

我们这批从上世纪80年代走来的人有很强烈的探索心态，也就是所谓的前卫、先锋。我们的矛头指向传统，这种传统并不是真正活着的中国传统，而是陈腐的、封闭的、将死的传统。我们以为我们所追求的那种现代化、先锋性的东西，极为重要，但这时候中国传统的东西在哪里？我们毕竟是中国人，我们的目的并不是要把中国建成另

一个美国。所以我停下来，待在西湖边上无所事事、游山玩水，其实我是在思考。因为我想走一条更接近于自然的道路。这条道路并不是你想走就能走的。

我有个一直觉得很困惑、不能够解释的问题，就是一些在中国的城市里司空见惯的场景：随便把一些所谓的“没有价值的东西”拆毁，因为它的土地价值很高，所以要造起高楼大厦。这样的场面其实非常惨烈，我甚至认为20世纪人类历史上最惨烈的事情之一，就是一个拥有五千年历史文化的国家亲手毁掉自己的很多传统建筑。更让我郁闷的是，我几乎听不到愤怒，也听不到有什么反响，只有极少数的人对此感到痛惜，而他们的力量显然不能阻止这些事情的发生。

今天，在中国稍大一点的城市，县级以上的城市，很多文化都死了，我可以非常直率地说出这个感觉。谭盾老师说要“激活”，他说的是把一个暂时睡着的园林激活，我觉得我们面临的是更艰巨的任务，是文化基本上死了，你又如何把它“激活”呢？这个传统你回得去吗？

我们建筑界不少人经常说的一句话是，我们只是专业人员，客户让我们干什么，社会让我们干什么，我们只要做好技术服务就可以了。如果整个中国建筑界都是如此的话，我就宁可当个“业余”的建筑师。我一直主张的是，对这些外部因素，你可以感到很无奈，但是我们能够掌握我们的内在，我们自己可以决定我们该干什么、不该干什么。

只有真正在生活里、在自然中徜徉，才能够逐渐体会到我们的传

统到底意味着什么。我一直在寻找一条能够自然地回到我们所想象的传统的道路。所以我经常说这么一句话，思想其实是需要发生境界的转换的，你需要转换一下思想。

我记得林语堂先生写过一篇文章，当然是带着批判色彩的，留学之后他说中国是全世界最慢的国家，中国人是全世界最慢的一种人，他为此而非常着急，希望中国奋起。

现在我们已经奋起成功了，我们成了全世界最快的国家，我们差不多成了全世界最快的人，那我们丢掉了什么东西呢？我的哲学不是追求更快的速度，我能够坚持工作到现在，那是因为一个信念，我不相信这个世界上只有一个世界的存在，一定有不同的世界同时存在；我也不相信这个世界只有一种时间存在，应该有不同的时间同时存在，只有这样的世界才是有魅力的。

我的哲学观类似于一个世纪之前的中国哲学。我平时最大的兴趣就是去乡间寻找真实的东西，因为在城市里已经基本找不到我要找的东西了。中国文化很容易变成某种符号，某种抽象的符号，比如一些宏大的开幕式，很热闹，但往往是假的。那么，真的东西在哪儿？这才是我真正感兴趣的东西，它超越简单的东西方文化的冲突，超越所谓的传统和现代，它是真正能够称为自然的东西。

2000年，我在杭州公园里参加了一个国际雕塑展，我做了一个作品，探讨了这样一个问题：手工建造在今天还有没有价值。其实中国传统的建筑，你说它是自然的，很重要的原因是它是用手做的；但很多人却简单地把手工建造和今天现代化的机械制造对立起来，说手

工是落后的，是传统的。不认同这种说法是我的信念之一。手工建造不一定要消失，它应该在今天有自己的价值。

我们的大学教育，几乎都不会教你手工建造，但你不懂手工建造怎么能懂中国传统，尤其是中国传统的建筑呢？中国传统的建筑既没有建筑师，又没有建筑史著作、建筑理论著作，也没有建筑设计的教科书，什么都没有，那么，它存在于哪里？它就存在于活着的工匠体系里，存在于手作的经验之中。你不亲自去参与，不亲自去做，怎么能知道中国的传统呢？如果你发现一个建筑师满嘴讲传统、讲自然，但是根本不自己亲手做，那个传统一定是假的，只会是一个符号。

对我来说，很重要的就是亲手做，当然不是我一个人做，是和我的工匠、我的妻子在一起。给杭州公园做雕塑那次，我妻子正好怀孕，还在夯土，小孩差点没保住。我的想法很简单，就是要用土做一个东西，这个东西来自于哪里？所有的雕塑，不锈钢的、石头的、铜的，都有一个混凝土的基础，我就用这个基础来做我的作品。公园是人们休闲的地方，这个作品不会污染破坏这块地方，它来自于泥，最后又变成土，这是我的一个基本想法。这个雕塑展结束后，基本上所有的雕塑，那种不锈钢的、铜的，到现在都还在，我那个土的作品三个月后就被拆除了，拆除的理由是这个作品破坏了环境。

这里面透露的基本信息是什么？其实传统不是你想回去就能回去的。今天去复制一个传统的东西，我们叫作假古董，一点意义都没有，它和我们今天的生活其实没有关系，所以恰恰传统是最难回去的。搞一个现代的很容易，搞一个疯狂的现代的东西也很容易。很多

人把这样的东西叫作创新，里面基本上没有什么创新的内容。这种现象在全世界都存在。当现代化走到这一步之后，人们发现生活里真实的内容很重要，我们的过去在我们的生活史中很重要。这些东西有没有可能在今天还可以活着？这样的东西才需要创新，没有创新是做不到的。

2006年，我们国家决定参加威尼斯双年展，而且首次采用策展人的形式。我带了个九人团队到现场，三个工匠、三个建筑师、我和我妻子，还有我的一名学生。我们只有十五天的时间，最后用十三天完成。

当时，我一直在思考这些问题：什么是中国建筑师？中国建筑师有传承，应该怎么通过这个作品将中国展现给世界？我记得刚开始做的时候，意大利人不相信我们能够在这么短的时间内完成。当我们用了一个星期，做到一定程度的时候，每一个保安都翘起大拇指向我们致敬。我们将六万片瓦一片片铺上去，是不可思议的工程，这时候不是说灵感，实际上完全是体力劳动了。我的脚上起了四层泡，一层破了再起一层。

我们经常喜欢谈艺术、美学、自然，自然的东西你要接触，你要对它劳作，劳作之后才能产生一种朴素的情感。朴素是一种特殊的力量。中国哲学和艺术的伟大就在于我们很早就意识到朴素的东西具有最大的力量，老子、庄子都在谈。我们所说的自然其实也就是朴素的东西。

那次最后做出来的作品，把我自己也感动了，因为它已经不是一

个建筑，我觉得它就像是一个动物，匍匐在威尼斯花园之中呼吸，它好像还在起伏，已经不是我们一般意义上称之为建筑的东西了。威尼斯的策展商看了之后也很感动，但是他的理解和我们完全不一样，他说那就是为威尼斯定制的，就像是威尼斯的海水，倒映着威尼斯的建筑和天空。你可以看到，同样一个东西，西方人给了一个完全不同的理解，你可以看到它的多面性，并不是简单地不同。

很多中国的观众到了威尼斯双年展上就问中国馆在哪里，人家说这是中国馆。哦，就是这样子，看了一眼掉头就走了。而来自世界其他国家的很多人，看了之后一感动蹲那儿就不走了，一个小时两个小时，或者一次两次，一开始自己来，最后还带家人来。所以我觉得这还不是一个简单的东西方文化差异的问题，也不是简单的传统和现代化的问题，在发展当中，我们恐怕缺失了一些很重要的东西。

我想用南宋的两幅画说一下什么叫作人和自然融为一体：一幅画里，一个和尚睡在一棵树下；另一幅里，一只鸭子也在这棵树下。几乎没有时间感，人和鸭子以一种接近的、松散的状态睡在树下。如果我们讲人和自然关系的话，这就是中国人想表达的意思。

我觉得中国的文化里面特别有意思的一种感觉就是我们称之为形而上的风景与某种形而上的玄想和想象，我们经常让它们在一个东西里同时实现，我觉得这才是中国文化真正高明的地方。

《千字文》里说，“空谷传声，虚堂习听”。中国建筑的基本概念不是一个整体，而是一个空旷的虚体。我把建筑做成山一样，建筑最重要的是隐蔽在里面，你走到跟前才会发现，它的入口非常小，却像

山一样庞大，几乎没有立面，它就是一个虚空，内部非常复杂，复杂到来探访的外国建筑师经常问一个问题：“你是怎么操作的？”它实在是太复杂了，这么丰富的多样性，他们不认为是人可以有能力和操作的。

其实中国文化最了不得的，就在于我们保留了自然足够的多样性，而西方人的“数学脑袋”和“几何脑袋”认为人是不可能把这样的多样性组织在一起的。这个结构我反复试验，十年之后才终成正果，这个风景我称之为“形而上”。一个小小的俯瞰，我们看到的不是片建筑，而是一片世界，这才是几千年来中国人看待这个世界的视角。

# 问答录： 一个人需要多大的房子

问：您反复提及“尺度”这个概念，“尺度”到底意味着什么？

答：中国传统建筑、园林、绘画（尤其是山水绘画），其中一个共通的、可以互相讨论的主题，就是“尺度”。关于“尺度”最经典的表述就是童寯先生说过的，造园最基本的道理是《浮生六记》里通过主人公的口说出来的八个字——小中见大，大中见小。这个“见”字，一般会被理解为眼睛看，是视觉，但实际上，“尺度”在中国的意识里，除了是视觉概念外，还有衡量的意思，英文是measure，度量。意思是，那不只是一眼看到的東西，而是眼睛实际上像手一样，看到了就已经摸到了，体会到它的大小、软硬、粗糙、平滑、深浅等等，这个过程中有意识的投射在里面。这称之为“见”。所以我经常说，要用眼睛，这个眼睛就是“见”。

这当中很有意思的是，我们意识到“人在世界中存在”这样一个主题，这很中国式，它不是把人和世界分开，而是人好像是一个特殊的动物在观察世界。这样一个“人在世界中存在”的意识，就产生了典型的小大之间的考虑。这不是简单的关于一个东西的大小，而是关

于大小的故事或者说叙事。

所以小中见大，大中见小，是“尺度”和“尺度”的故事。

很多人说到尺度时，简单理解为数字，实际上中国人讨论的尺度，从来都是关于“尺度”的尺度，是“尺度”和“尺度”之间的纠缠，大的和小的在一起，大的变成小的，小的变成大的，小里面有大的，大里面有小，是这样一种辩证的关系。

我记得有一个国学大家，说过一句话，说‘写文章无非就是既要有大结构，又要有小细节’。你把大和小整在一起，你就成功了。

最好的尺度，就是“以小见大”。它是指，人是小的，从人身边你的身体可以感受到的东西开始，去测度所有东西。这个发生不是脱开了人的经验，而是从身体开始朝外延伸的，一定是以真正的经验开始，从身体开始的。

如果仅从概念出发讨论什么是好的空间，好的空间，有人迷恋混凝土，认为一定是完全无质感的混凝土才能表达抽象空间的感觉。很多建筑师狂热地迷恋纯粹的混凝土空间。这些建筑只能用眼睛看，甚至都摸都不行，表面都是光滑的，没什么可摸。像我做建筑，有人把我归类为触感类的建筑师，我所有的建筑一定是强调接触的，我希望你接触到，希望你伸手摸到。这是完全不一样的意识。

~~~~~

问：“小中见大”，在园林中具体怎么表现？

答：你做一个园林，再想仿自然山水，毕竟是人自己造的一个小花园，你怎么仿自然呢？比如你用一块石仿泰山，石头只有3米高，怎么仿？所以中国人做园林，是一种类似于写诗歌的方法：怎样让人的意识，通过某种手段，让人恍惚间觉得这个东西真的有一千米多高，把这个意识和感觉给你。这就是一个幻术。但你要“进来”，才能感受到这个幻术。这是中国园林最好的地方。按道理，幻术是不可以拆穿的，中国的园林却是自己把自己的西洋景拆穿。因为你要登顶，人自己是有尺度感觉的，你每上一步台阶，台阶高度是固定的，等爬上去了，你一下子就发现，不对，你上泰山可能要爬几千个台阶，在这里只有十几二十个就上去了，感觉打破了，你怎么办呢？

这时候仍然很有趣。在我之前没有人发现过一个例子。最早在苏州园林给学生上课时，我指给他们看，在拙政园里“鸳鸯馆”的旁边，有一座孤立的假山，这个假山的抽象体积大概是3米×3米×3米，有三条互不穿插的道路最后都到了顶上，底下还有个洞。这就像是某种关于哲学、智力、诗歌的混合玩具。大家其乐无穷地从一条道上去，再从另一条道下去，循环往复，很像典型道家哲学的循环往复的结构，它让你最终意识到，也许这就是人生。它让你不停地折腾，但每一次的经验是不同的，每一条道路是有细微差别的，转了几遍之后你会意识到，它几乎就是关于这世界的缩影，当你意识这一点的时候，这个小玩具就和宇宙一样大，它是一个巨大的东西。这就是中国人关于小和大的讨论。

~~~~~

问：城市中可能实现园林的这种情趣吗？

答：完全有可能。看你对园林是什么看法。园林就像是一个小的中国式的俱乐部，现在已经变成一种时而隐私时而公共的文化空间。我们修了那么多巨大的广场，为什么不能转化一下？苏州的园林就很有启示，那些园子实际上就是建造在人口很多建筑密度很高的城市里，需要的空间并不奢侈，在很小的空间里就能实现。所以你能看到，文化的实现，有时候并不需要很大的很奢侈的空间。

另外很重要的一点是，从气候来说，一个园子就是一个小小的湿地，当园子多到一定的量，对气候是有调节作用的。苏州记录在案的、曾经有过的园林超过四百处。园林是立体的山水画，那相当于把绘画以建筑的方式完全融汇到城市当中，基本上每条街上都有好几个，有的是重要节日开放的，有的是私密的。不同的感觉都有。这会使你在整个城市里生活和居住的经验完全不同。

至于从园林里取一点意思的做法就更常见。你在苏州很多老住宅里都能看到，偶尔一角，种一棵树，摆两块石头，用很简朴的手法，渗透到整个城市的各种建筑当中。

~~~~~

问：但是“以小见大”这种情趣，在现代似乎已经丧失了？

答：“以小见大”是以个人脆弱的性情作为出发点的一种审美，而不是以历史的宏大主题、革命的、纪念性的、带有极强权力意识的、总是比你高大的某种东西作为前提。“以小见大”，看上去轻飘飘的一句话，对所有那样带有纪念性的意识，具有直接的颠覆性。

现在城市里的超级建筑体现出的是典型的关于权利、财富的意识，从某种意义上，是中国文化的循环或者说是倒退。中国人这类关于小和大的讨论是从魏晋开始的，从魏晋才开始进入精微的、以个人感受为核心的讨论。在那之前，中国经历的秦、汉，都是以权力、财富为核心的时代，在那个时代，中国人建造了很多巨大的建筑，造一个阁，动不动就是修60丈，100丈，你可以想象，中国京城里高层建筑林立，而且全是木作的高层建筑，有着巨大的尺度。有一句诗，“蜀山兀，阿房出”——把山都砍秃了，你可以看到那种狂热的建造的热情。中国现在大概相当于回到了秦汉。

那是权力和财富的高峰，但不是文化的高峰。

~~~~~

问：不单是那些公共建筑，就个人的住宅来看，我们对住宅空间的要求也越来越奢侈？

答：人就是这样，不到一种特殊的极限情况、危机情况，没人会意识到问题。人这个动物，一定要有教训，才会变化。

日本也经历过类似的阶段，在上世纪六七十年代高度发展时期，

新房子都要有两百平以上，没有两百平，就不标准，经历过一次石油危机之后，大家的意识就变了。现在如果你在东京市中心有一套三十平米的房子，就觉得自己很牛——整个意识变了，人们意识到人不可以这么过分，不可以这么奢侈。当你考虑到你面对的整个环境，如果大家按照那个（奢侈的）标准，这个世界就会毁掉。

这时候你就可以想到老子《道德经》上所说的，那个时代中国人已经意识到，如果这样就会出问题。人会开始对自己有一种道德上的自律，人对自己的物欲要有自律。

~~~~~

问：一个人到底需要多大的房子？

答：我经常用何陋轩来作为比喻。何陋轩本身很小，一两百平方米。冯先生做了一个可以做几千平方米的屋顶的结构，但是他最终做了一个小小的建筑，你可以看到老先生这种大小之间的收放自如。另外是倪瓒的《容膝斋图》，体现了一种相对的大小——实际上人占据的空间可以很小很小。我曾经自己设计过一个太湖房，落地面积就是6米×6米，三层，一百平方，这就是足够一家人的结构，带有点中国文化的影子和一点文人的格调，这已经算很奢侈的住宅，亭台楼阁都有了。

如果你去参观日本卖卫生洁具的商店，你会看到他们做了很多这方面的研究，一个洗手台，宽度只有十五厘米，长度只有四十厘米，卫生间最小的可能只有80厘米宽，长度可能只有一米二左右。他们

会研究，最小可以小到什么程度，人还可以用。可以说是生存的压力使得人不得不如此做，但人能够心平气和地接受，那必须是从意识上就接受。这里面人带有某种道德上的反思。

~~~~~

问：除了奢侈的，我们还很喜欢光鲜的，整齐划一的新东西。

答：前两天我在里斯本，你甚至可以说里斯本有点败落，很多地方有点凌乱，和中国很多城市相比感觉比较破败，但你会觉得那是一个非常有性气息的地方。这当中实际上有一种意识：对人有意味的所有东西的产生、保护、保留。中国很多城市像是假的，不像真的，所有的时间痕迹都没有了，历史痕迹也没有了，所有人的奇奇怪怪的习惯性地犯了错误留下的痕迹都不见了，完全是不真实的、人造的、虚假的环境，这是非常恐怖的，所以可以说我们生活在人类历史有史以来最恐怖的环境之中。

~~~~~

问：你在做南宋御街的时候，就很强调对原有生活痕迹的保留。

答：我当时居然说动了市委书记，他听进去了，我想我还算是很成功地影响到了别人。当时他说，感觉好的，按照王老师的调查，甚至违章建筑，需要保护的，也要保护。

在今天，保护违章建筑这样的想法，几乎不可能实现。实际上违章建筑在城市里面起到很重要的作用。要换这样一个角度看问题——当你的建筑和规划不合理的时候，违章建筑表达的是人的实际的需要，表达了非专业的人，把建筑作为一种生存活动，直接参与到建造行为当中，这是非常带有人性光辉的东西，很多东西都非常有意味，值得保留。而且这些恰恰是中国城市里最缺乏的。

历史已经没有了，那么我们至少应该留一点人的痕迹在。

人是被教化的动物，是意识的动物。我说过这样一句话，当你的脑子里，把所有历史的、文化的包括所有和时间有关的东西都作为不需要的东西清洗掉之后，只需要五十年，中国人就会忘掉自己是中国人。中国的文化可以连影都不见。

所以文化不是天然就在那儿，文化是极脆弱的，需要一代一代人反复努力，培养、呵护再传承。

◎ 本文整理自作者和  
本书编辑 2016年6月  
的一次访谈



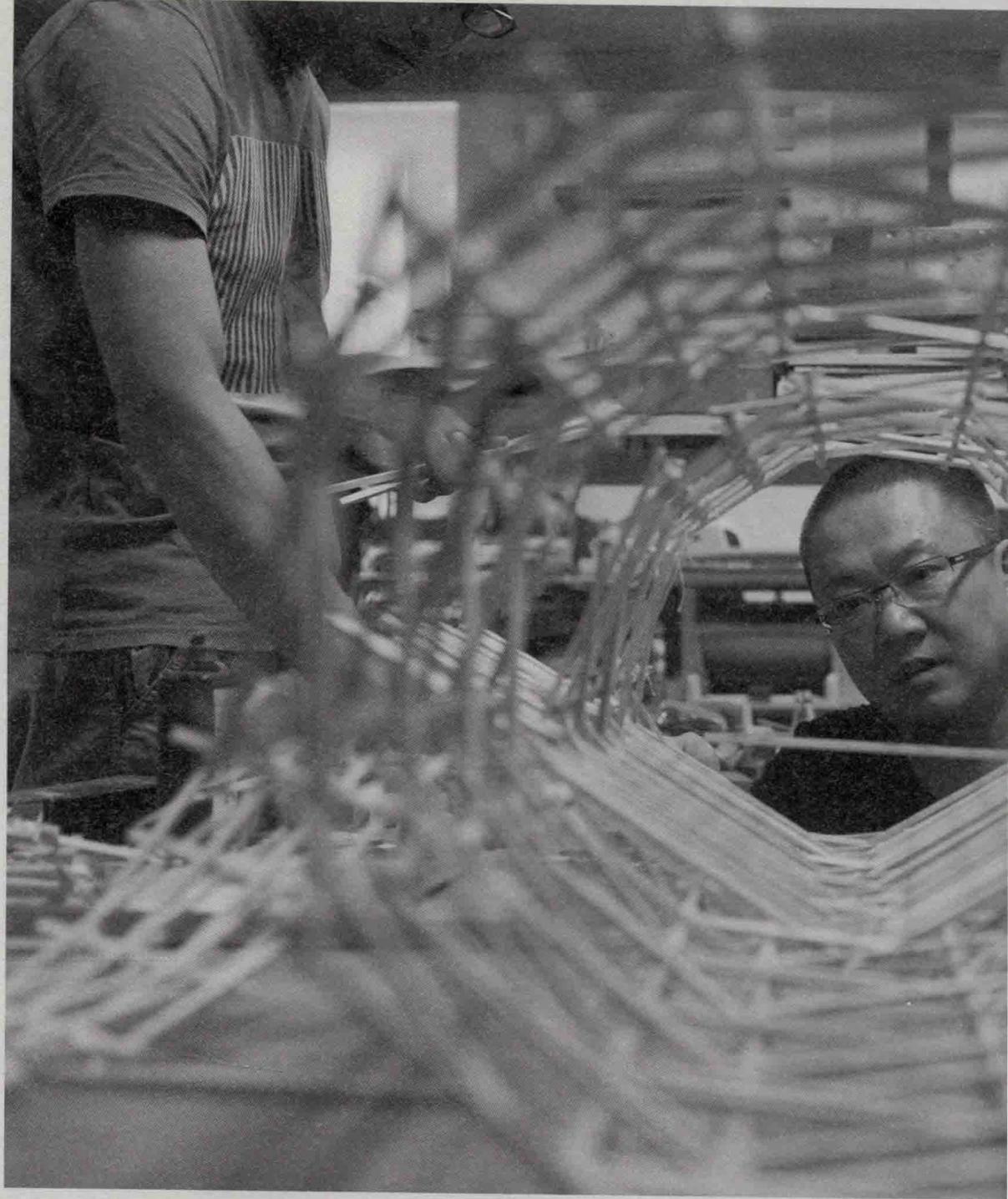
茶都·御街·名茶·品饮

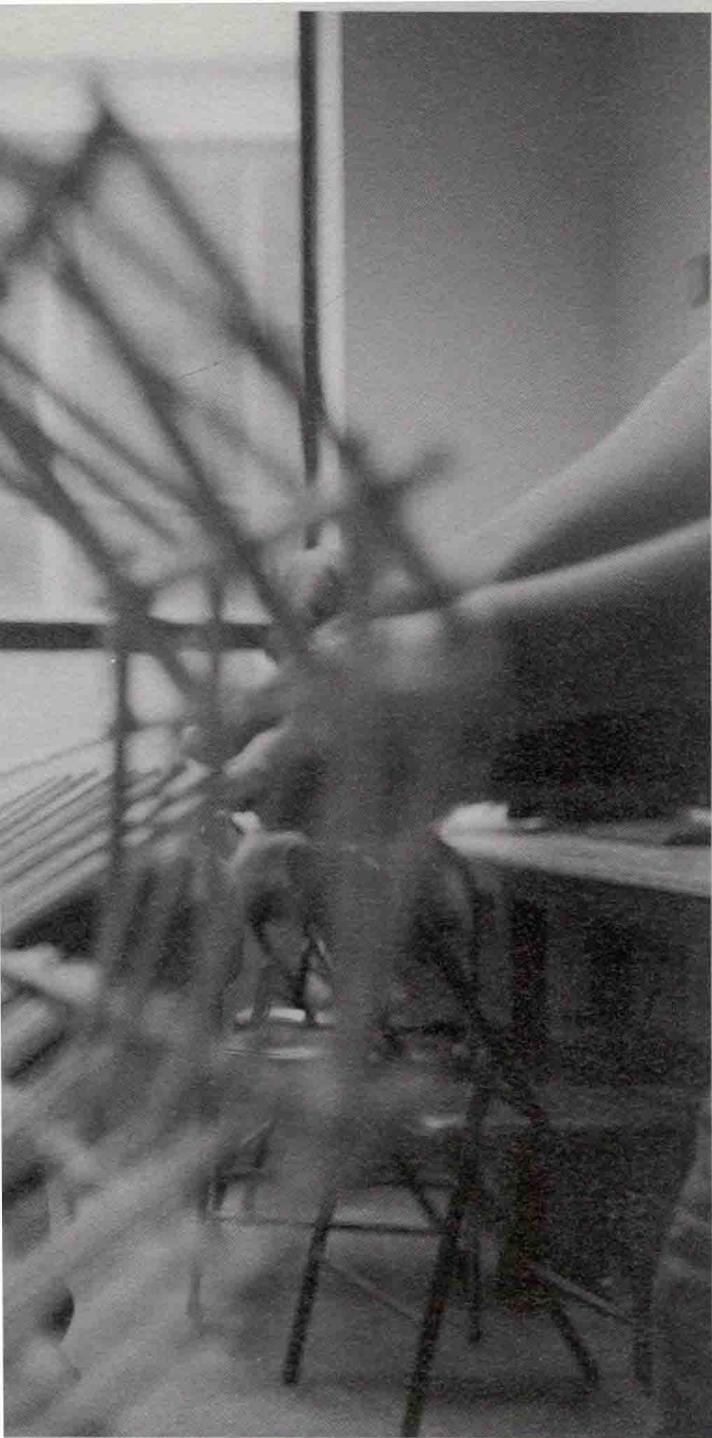


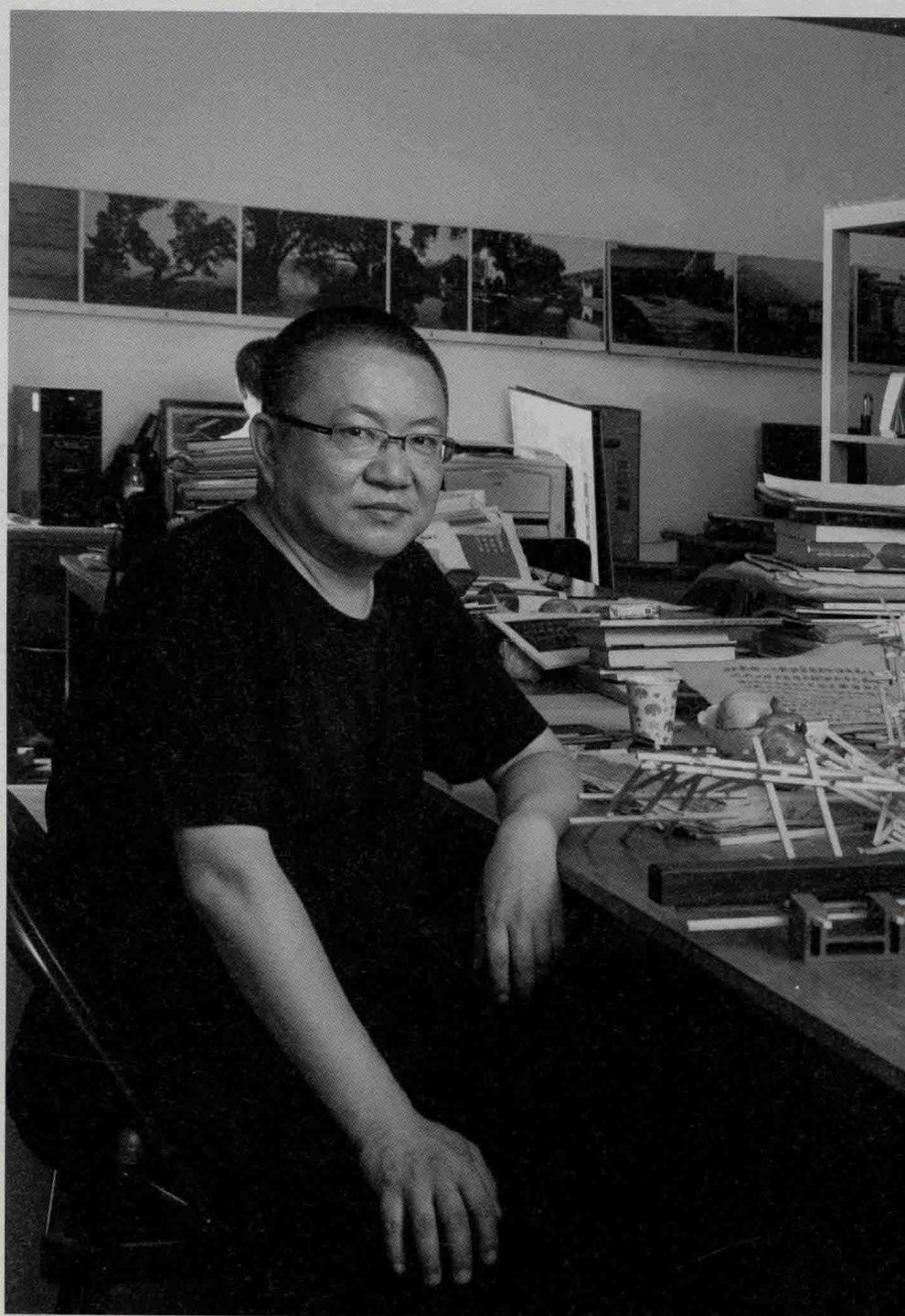


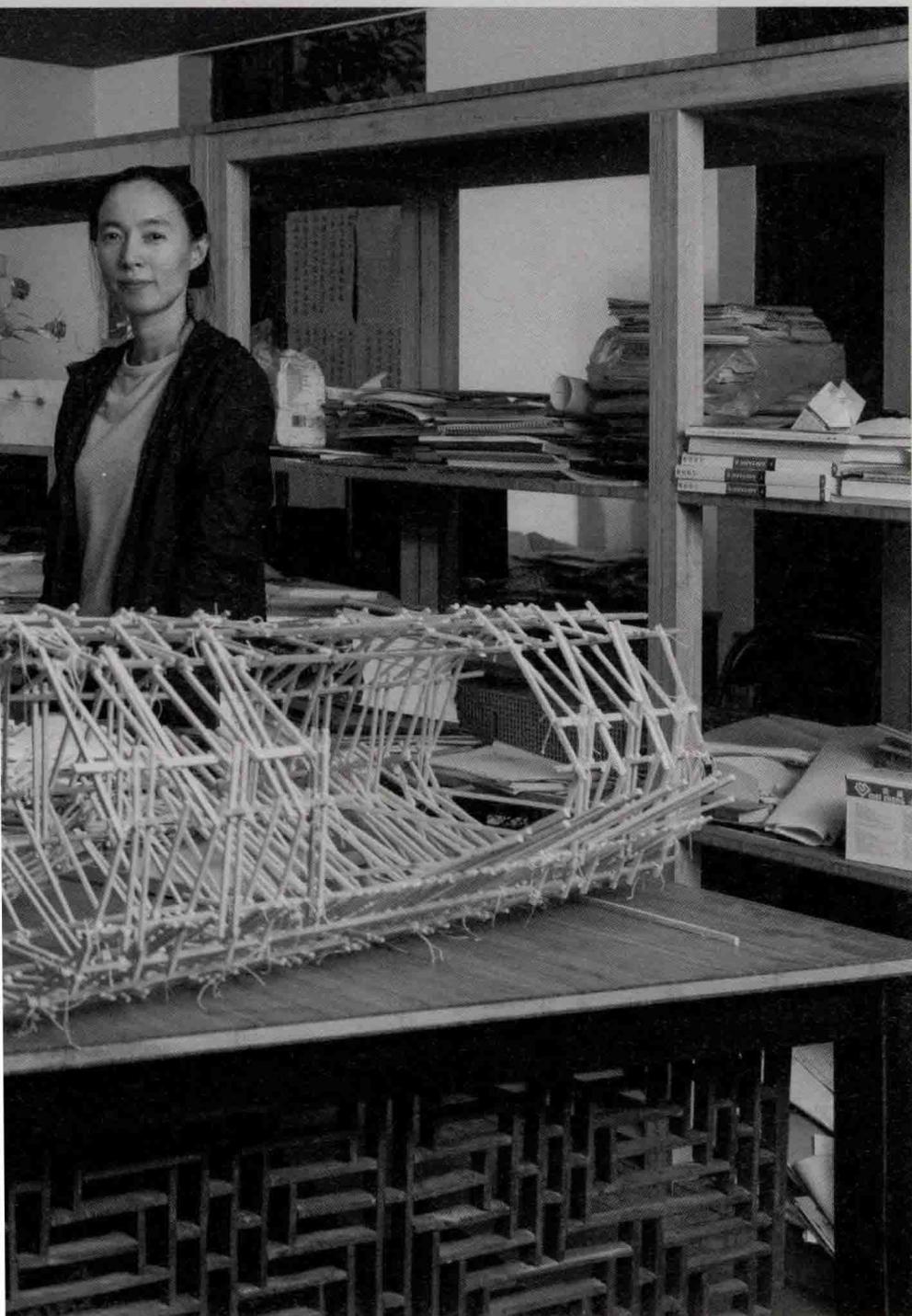














那一天  
尾声

那一天，在去宁波的火车上，或者，是从宁波返回杭州的火车上，我看见一座旧时民宅，单层，青瓦白墙，从檐廊看是一开间。我第一次意识到它的尺度如此之小。火车的高度提供了一个比平视略高的俯瞰视角，就显得它的瓦作曲面屋顶很大，但檐口的高度估摸只有两米略多。不远处是座小山，高度只在二三十米。我意识到是山决定了那座房子的尺度。那座房子就像一棵树种在山边。过去画的山水里，看似随便的房屋与塔，尺度当是真实的。那房子独处在稻田中，让人觉得孤独，远处几座新民居还算朴素，但尺度感大得多。决定尺度的已不是那山，而是远方城市中的建筑。又一次，我同时看到两个并存的世界，它们之间没有任何关联。

那一天，我站在浙江台州路桥区的河边，看河对岸的房子。房子破旧，连绵成带，但从中可以听到“一种傻呵呵的喃喃声过渡到刺耳的勤奋的嘈杂声”<sup>1</sup>，但仔细看，每一幢的界限实际上清晰可辨，是一种近似切分的音节。

<sup>1</sup> 引自法国作家阿兰·罗伯-格里耶1963年文《雷蒙鲁塞尔作品中的悬疑和透明》，见其批评文集《快照集 为了一种新小说》（湖南美术出版社《实验艺术丛书》）。

其中一段木作立面上，可看出一个木楼梯的剖面，与立面压扁在一个平面上，这种彻底的透明性让我着迷，我就在河边出神许久。

那一天，接学校通知去转塘看地。上校车一看，来了院头儿们和各系中层干部三十多人。那天看了转塘狮子山、象山等四块地方：典型的江南乡村土地，山都不大，五十米高度上下。记得那天的事有点像一种相地仪式，人们谈得最多的是这山那山的气息如何，至于房子该怎么造，谈得很少，只是说该合山的气息。地块最终落实在象山。我带画效果图的人又去看地，对他说不能随便用某张山的图片贴在图上，一定要下现场。我们就在现场拍了不少照片。我关心的首先在于一座总面积六十五万平方米，注定规模庞大的校园如何与一座不大的山共存，因为那山是先存在的。山在建筑南侧，这群建筑将如何面对这座山，它们之间将说什么语言？两年之后，为了办“象山三望展”，我让研究生调出那组照片在电脑上按顺序拼接。研究生问我，这些照片焦距景深参差，甚至出入很大，视角会突然转折，是否需要在电脑上调整，或重新排序，我说不需要。结果让我有些讶异，拼出的照片和从建成后的建筑中看山的经验如此相似，一种思考着的目光，面对这个世界，沉静而温暖。视角的突然转折，好像有点走神。或者说，在房子未造之前，甚至未在脑子中出现之前，我已知道从建筑中、从建筑之间看山将会如何，但自觉地领悟它，却用了两年。再或者，可以从照片与山的相对位置和角度重新推断出那一天我的行走路线。我从东端进入现场，沿着河堤行走，在山从东向南的转折处，那里山势

最陡，我向南沿田埂走了约40米，回望，拍下一张照片；接下来向西，在每一田畔的分界上拍照；绕过一口大鱼塘，又返回河堤，在那里向正西拍了一张；原地转180度，又拍了一张，等等。那天的行走路线肯定比这复杂得多，经常歧路旁出。把它和后来我带人参观建成后的校园的路线做个比较，或许是有点意思的。有一点需要强调，照相机，并不是一种透明工具，它实际上是端在眼前的丢勒的透视盒子。

那一天，我趴在图板上，面对场地原始总图，手衔铅笔考虑该如何下手。图上稻田沟渠纵横，如传统中国城市的平面，北京，长安，或者苏州。不同的是，没有任何超自然，没有任何象征主义的东西隐藏在其中。只有一种种植活动，一种秩序，一个框架，一种复制时间和节气的机器。于是设计改变为对某种先在的设计的修改。

那一天，路过我所住小区前的街道，眼前景象让我有点恍惚。街边的房子我拍过，一幢简朴的民国房子，里弄式的排屋，但已经没了院子。每户居民都向街边搭建，就像是要毁坏那座房子本身。这些菌类式的搭建除了生活本身的需要，没有描述别的什么，而且越是积累，建筑就越是丢失意义的深度，或者说，在那种搭建背后，并没有什么特殊的想法。我曾一天从这座房子的正面拍摄，街道只有10米进深的空间，我不得不一格一格拍，没有透视，也不管构图，只是用照片做水平的纯粹描述。后来市里掀起一场运动拆除全市街边的违建，这房子又恢复原貌，像只褪了毛的母鸡，已无生趣。但那一天，

我就像第一次看见那座房子，因为所有逝去的东西又都重新出现了，我亲眼目睹了一个世界的再生，而且如此迅速，悄无声息。那些小房子实际上都有某些改变，但这种改变完全处于语言领域。这一个和上次的那一个，像是两个一模一样的句子，只有些微的差别，且只是在不同住户间互换了位置，而街道生活则完全恢复了生气。我跑回家取来照相机，拍下修自行车的师傅家正在建造的场景。一个师傅正在砌一个洗衣台，下面是清水砖，红砖、青砖夹杂着砌在一起，他就像一位哲学家，明白把两个关键句子分开的细微变化的重要性，一种小小的参差不齐和扭曲，就足以改变一切。他以一个奇特的姿势蹲在那个洗衣台上，像一只鸟。劳作着，闪着某种光彩。这些居民才是真正的城市居民、我的老师，他们明白建造房屋的目的：为了一种生活世界的再生。除此之外，不想表达任何其他的意义。我曾经谈过“建筑”与“房子”的区别，不谈建筑，只造房子，既是为了建造一个宁静而温暖的世界，也是为了超越建筑本身。现代建筑最无能之处在于，它们首先是一些自足的作品，它们经常找不到返回真实的生活世界的道路。

那一天，记得是2002年春节前，我去北大访张永和。北大西门到建筑学研究中心的路上，应该是清朝的一处废园。房子已经不在，但山水还在，曲折反复。我突然意识到清朝工匠是怎么干的，他们先整山理水，然后选择房子的合适位置和高低向背。世上只有中国人这么做，用人工的方法建造一种相似性的自然，遵循某种不同的分类法

和知识。今天看来，这种做法完全是观念性的。造房子，首先是造一个世界，这让我明确了转塘校园的场地做法，那些山边的溪流、鱼塘、茭白地和芦苇都应保留，顺应原有的地势，做顺势的改变。

那一天，我突然想再去绍兴看看青藤书屋。印象里那是我见过的最好的房子，一处小院，围起一团宁静气息。布局有些随意，甚至让我无法清楚记得它的格局。肯定是什么偶然原因，让我无法成行。后来又几次想去，都未成行，再后来就搁下了去的欲望。于是，那处遮满绿荫的院子，就蜕变为一个梦想，隐含在最后建成的象山校园之中。

那一天，我和妻子乘车去杭州梅家坞吃农家饭，途经一片种龙井茶的梯田。梯田石坎很长，道路和它很近的距离使它的两端超出视线之外，我对妻子说，这就是我想要的建筑基座，它具有某种超越视觉的力量，但却吸在土地上，轻轻地划定了地平线，划定了一个世界的界限。

那一天，又拖妻子乘车去象山校园现场。我意识到当一组建筑紧邻一座山，站在山顶向下看就很重要。山顶的制高点是一个圆形水泥水塔，有点难爬，上去后，眼前所见印证了我的猜测。我决定这组房子应以坡顶为主，江南多雨，可以用瓦，但如何去用，是个问题。现代建筑师一向怕做坡顶，方盒子没有上下，但我以为，中国的房子一

向是有天有地的。就像一个世界必然有天有地一样。

那一天，未未和我一起在建教系教学生用可乐瓶造房子。中午休息，无事可干，有点无聊。窗外正下着大雨，我建议去爬六合塔，体会一下那座塔在雨中如何。未未欣然同意，让我有点意外。乘车途经六合塔，我说我喜欢这座塔，未未说，不就是一座破塔吗，中国到处都是，有什么好看。雨大，无法在外停留，我们就直接进去。实际上，六合塔体积相当庞大，高达六十米，所在山体与象山近似，但走进塔内，体量感完全消失。每层塔六边，共十八扇完全相同的窗。我自每扇窗向外拍了一张照片，窗同，山同，但位置不同。我意识到把这十八张照片展开，就从内部决定了这组校园建筑面向青山回望的结构，从基座平台上，从院子中，从门洞中，从门框中，从桥中，从房子之间狭窄的间距之中。塔离山很近，如从窗外逼来，我想总图上的三号楼可以逼得离山更近。中国的山与建筑的关系，从来不是景观关系，而是某种共存关系。当我们离塔，雨已停歇，山上腾起山岚。从外看塔，密檐瓦作压暗塔色，檐口很薄，材料与山体呼吸，塔如吸在半山，在如象山般多雾的气候中，塔甚至完全隐匿，变得很轻。那一刻，我明白了庞大坡顶建筑可能的立面做法，一种内外渗透性的立面，而那塔的轻和隐匿让我看见了象山校园的返乡之路。我心中所想的，对未未什么也没说，至于未未想了什么，我也没问。

那一天，海宁一位画家朋友带我去拜访乡下的一位老中医。老中

医在当地颇有名望，已是八十几岁高龄，但步入他的院子，却是宁静朴素得很。南向单廊的平房，坡顶，坐北朝南，房子东西向很长，走进室内，光线不亮，却很清朗，空气通畅。从室内望南面狭长的院子，亮得有些刺眼。这种室内外的光线反差，在江南的民居和园林中都有，我给这种室内的暗光起过一个名字，称为“幽”。窗上的窗格似乎故意压暗室内的亮度，这即是中国房子上窗户的意味。它不像现代建筑的窗子，是为了提供某种以卫生标准为依据的亮度，它是为了让人从室内向外看的，这才是真正的户牖，表达了面对世界的一种沉静态度，一种玄思气氛。走到户外，南檐廊阳光洒地，很是让人舒坦，我就想转塘校舍应该多做几组这种晒太阳的檐廊，窗子的光该如何控制。绘画教室需要均匀北光，就做南向单廊，通风会很好，用杉木在廊沿做可全开启的门扇。院子最高的有四层，门窗关闭，院子的内界就清晰，具有令人震撼的单纯性；门窗打开，实际上无人能始终控制它如何打开，院子就会具有轻快的多样性，阳光透过它又会如何，它会使院子变成那种双层底的魔术盒子，一种无内容的神秘感。想着就有点恍惚。老中医院子里种的不是一般花草，而是各种中草药，让我想起李渔的半亩园，或者中国的书院。我意识到书院真正的意义是一连串用院子围合起来的纯粹场景，其中不能缺了某些类植物和动物（或许如博尔赫斯在他杜撰的中国分类法中所描述的），作为读书之处，院子至少和室内一样重要，两者相合，才称是一个完整世界。我也想起童年时代住过的新疆大院，那是一个师范学院，院墙围起一个世界，正是停课“闹革命”的时候，老师们就变成了农夫。校

园里除了屋子都开垦成田地，种上苞谷和蔬菜，一座田园般的学校，我曾在其中快乐欢叫着奔跑。在一个校园中，比建筑更重要的，是它将提供一个什么样的体会世界的场所结构，将选用几种建筑和植物类型，将勾带起一种什么样的生活。而我要做的，就是让人们在某种无目的的漫游状态中，一次又一次地从亲近身体的场所差异中回望那座青山，返回一种我们已经日渐忘却的知识，使一种在过去一个世纪中被贬的生活方式得以活生生地复活。

那一天，路过杭州的董豫赣被我截下。学校只给了我一个月的时间深化单体方案，而我的工作方式一向是用铅笔画出全部平、立、剖正图，标明门窗尺寸，才交出去用电脑翻成设计院需要的图纸。董豫赣会用电脑，我就抓他帮我画图。工作室是学校为了校园工程借给我的，西湖边一幢二层民国小楼，估摸学校里的人会以为我住进了别墅。那年正值南山路改造，施工队拆了这座楼的全部窗户。8月的杭州，白天室内估计有40度，夜里蚊子成群，我让董豫赣陪我在这房子里挥汗如雨三日。天气太热，我们俩就脱得只剩一条三角内裤。董豫赣怕腿上汗多粘住凳子，就蹲在凳子上，用一根手指敲击键盘，照着我的草图画，如一只蹲在树杈上的瘦鸟。施工的工人提着瓦刀灰桶在我们俩之间晃来晃去，我的图上就落满灰尘，过一会儿就得用一个板刷扫一下。尽管董豫赣说这是他见过的中国建筑师中工作条件最差的，但我并不觉得辛苦。实际上，我很喜欢这种氛围，让我在画图时就提前进入了建造状态。

那一天，我在画图间歇提起毛笔，临习钟繇的《宣示表》。我突然意识到这种书写是如何影响到我画建筑草图的方式的。实际上，我从没画过真正的草图，我的草图一经画出，细节就已十分肯定。我会从左至右或从上至下一路画去，房子和场景、蒙眬的情感和想象的视觉逐渐以行动中的精确澄清为具体的形象，它的一个特点就是它的即时性和动作的方向性。象山校园在脑子里想了八个月，真正画出只用了几个小时。正在起伏的地势，一个人可能的开门动作，他或她手握的门把手，院子里可能发生的事件，那人回望青山的可能位置，或者还处于半途有了些模样的物体，一道透过披檐向下望去或向上望去的目光，很电影的场景，后来我在文德斯的一张照片中见过类似的场景，沿着建筑的水平性伸向远方的无限视野，从三远法透视到一点透视的自觉切换，突然的扭转、中断、折叠，阳光入射的区域和角度，一个人的行动与众人的行动，内与外，走进与走出，在这里，细节的精确得到了刻意的追求，像是用放大镜显示一个原样大小的真实场景那样，而这一切终将完全静止不动，落实为真实尺度的建筑现场，只留下面向那座青山的一系列敏感姿态。

那一天，我从工作室小楼的底层走过。一扇旧式格栅窗，四周的东西都已被拆去，突兀地凌空挂着。我心中一动，上楼对正在画图的材挺老师说，下去量一下那窗子，按窗高60厘米，窗间隔24厘米放大，装在1号楼图书馆的立面上。我兴奋地意识到，这产生了一种方式，用低造价的普通窗组成一个立面，充分的采光和通风，却维持了

一个面的面感，从它望出去的世界又会怎样呢？而细微细节的巨幅放大，会使人处于一个平面和中断的世界中，眼前的一切将变得陌生，事实上排除了建筑后面的所谓意义。基本上，我对形式上的怀旧毫无兴趣。

那一天，未未又来建筑系授课。我带他去看刚做完的校园木制总体模型，是我领一班学生照施工图做的。那时施工已经开始，我想用模型做尺度校准。未未看了，就丢下一句话：“房子做得挺正的。”

那一天，我又去校园工地。工期只有一年，我下工地也越来越频繁，每周至少三次。管工程的吴小华老师问我，瓦可不可以用旧的，旧的比新的便宜一半，我说当然可以，有多少用多少。中国房子的材料一向是循环利用的，用过就扔不是我们的传统，况且这是一个十分划算的做法，房子造好，就已有了几十年，甚至上百年的历史。旧瓦的气息、色泽也完全不同，它会使房子隐没在场景中，并与山相呼吸。杭州多雨，我开始想象这群房子在雨中的状态。现场运来的瓦日见增多，除了瓦，又运来旧砖和石板。吴小华专门找了两个砖瓦贩子，在浙江全省搜集，哪里在拆旧房就去哪里。转塘原来就有不少收废品的，干脆不收废品，改收旧砖瓦石板，收了就往校园送，堆在工地上，如一望无际的海洋。后来我问小华，到底用了多少，他说统计了一下，超过三百三十万片。

那一天，我在工地上琢磨工匠们干砌块石的做法。工匠有两拨，一拨来自山东，一拨是浙江本地的。山东工匠做得方正，但有些呆板，我让他们不要去修石头，而是凭感觉，捡到那块就砌哪块。浙江工匠灵巧，但把石缝砌得如同曲线波浪，我就让他们拆了，随意去砌，不要雕琢。后来工匠问我，是不是就像他们在家乡那样随便砌，我说对了，就跟在家里一样。

那一天，管工地的何海源和鲍工打电话给我，说恐怕要改一下瓦顶的坡度。我把屋顶坡度有意做得斜度很小，意在制造一种介于平屋顶和坡屋顶之间的状态，也使瓦顶和立面上的披檐更易衔接，把传统句法中两个原本分开的句子集中在一起，使屋顶爬下立面，形成一种连续，切断这种做法和传统的直接关联，但过平的坡度，会使瓦顶排水倒灌。又一次我们在一起讨论，类似的讨论不知有过多少次了。何工和鲍工经验丰富，对建造法烂熟于胸，我们一起推导出了使瓦屋顶可以正常排水的最小坡度。这种做法还隐含着另一种意图，房子从一个面看去，完全像是平顶，从另一个面看去，则是坡顶，当它们密集排列，且有小角度的平面扭转，会使人产生一种恍惚，这是同一座房子吗？而事实上，差异在这里被精微分辨，校园建筑最终落实为一种“大合院”的范型聚落。单纯的合院能够适应繁多的功能类型，这里尝试的，是一种以合院为主的自由类型学，合院因山、阳光和人的意向而残缺，兼顾着可变性和整体性。两座院落可能完全相同，不同只在于平面角度、山的位置、相邻建筑和室外场所的细微差别，以看似

基本不变的简单形制形成了一个迷局，也使工程能够适应大规模的快速建造。趁这机会，我将4号楼和5号楼的高度顺势又压低1米。在这群建筑中，水平的瓦作密檐再次强化了建筑群的水平趋势，与山体比较，成为一种平行建造，用以控制和消解巨大面积所导致的巨大体量。原本平坦的场地被顺山形水势改造为这一带典型的低丘，连续、突然转折、高低起伏且不断分岔的步道系统使这里成为一种水平绵延的漫游场所。

那一天，我登上7号楼48米处，下望，被施工中的体育馆屋顶震撼。

那一天，我在工地上发了火。我对管工地的人和工匠一向客气，很少发火，但那天不同，施工队在悄悄地往清水混凝土上抹灰。接下来的日子，我就狠盯着工地，因为这种情况四处发生。现在的工人已经惯于往墙上抹灰、刷涂料或者贴瓷砖了，我要求的做法让他们困惑。后来管工地的何海源老师就总结出一句：“凡是我们认为做错的，王老师没意见；凡是我们认为做对的，恐怕就有问题。”学校管工地的老师们逐渐体会到我的要求，吃不准做法的地方，就让我来定。我对他们说，我不怕辛苦，有事打电话，随叫随到，有时一天就跑两趟。

那一天，管工地木作的师傅请我去看楼梯扶手大样，特别是拐角处，说他们按我的图照常规做，有点难，就想了个做法。看到那个大

样，我心中几乎是狂喜。工人太聪明了，那个扶手拐弯，按我的要求做成水平的，但只有上面一根线是水平的，利用铁和木的特性，其余均在空间中扭转，顺势而下。实际上，这工地上有很多做法出自施工管理人员和工匠的智慧。一开始是我有意识地追踪施工过程，即时性地调整做法，接着这种以民间手工建造和材料为基准的做法，激发了工匠们的热情。于是房子不是由设计完全决定，而是让设计追随因大量使用手工建造而导致的全建造过程的修改变更。联系单因此变得异常重要，设计因此超越个人创作和工程师的专业控制而演变成一种以手工建造为核心的集体劳作。不知不觉间，一种不同的建筑营造观开始在工地上形成。

那一天，管工程的吴小华叫住我。说按我画的尺寸，那些木门窗上的风钩和插销都买不到现成的，问我怎么办。我建议他到镇上访访，看有没有铁匠。过几日，他说找到了，那人他认识，曾为了拆迁差点跟他动手。对打造风钩、插销，铁匠热情高涨。事实上，除了打些锄头镰刀，小铺从来没接到过这么大的活。又过几日，我看到了安装在木门窗上的风钩、插销样品，圆形断面的钢筋上打出些方正棱角，就有了刀工骨线，真是好活。

那一天，我被工地上的一件事震惊。拆除脚手架后，发现教室的门均高2.7米，楼梯间的门却只有2.2米高度，高矮两种门直接并置。我知道出了什么问题，尽管我带着建筑系的青年教师和研究生花

三个月把杭州市设计院的建筑施工图重画了一遍，但楼梯仍然是按原来的楼梯详图做的。管工地的老师们问我怎么办。把楼梯间的门拆了重做吗？我站在那里考虑很久，说，不用改，就这样吧。我喜欢追随偶然性，并试图去把握它。在中国的造园传统中，这种情况想必多次发生过，瓦解着我们关于建筑尺度的固定观念。有意思的是那种矮门，正好丈量了人的尺度，而它附近的门可能高达6米，这就是建筑中的蒙太奇。那扇高达6米的门在3号楼，就是 I 有意让它逼近山体的那座，门的比例是按范宽《溪山行旅图》做的。站在院内，透过那个门回望青山，就感觉很远。不知何时，大概是在临近竣工，象山已飞来漫山遍野的白鹭，分白羽和褐羽两种，据说有数千只之多。

那一天，管工地的老师们找我商量，说想想办法，学校要求造价无论如何得控制在每平方米两千元上下，而且要包括场地环境、设备、室内工程。工地去多了有个好处，就是对每个角落和细节都了然于胸，一切不是全凭图纸决定，而是凭现场直观的经验决定。我说好办，砍掉木门板，3号楼全部取消，6号楼砍2/3，高层外挂楼梯上的不锈钢网全拿掉，老师们算了算，说这一下至少减了二百多万，应该够了。事后看，这些决定下得正确而且准确。快速地施工，难免有粗糙的地方，但我一向认为更重要的是设计在现场感上的准确，或者说面对事物的态度要对。

那一天，我和管工地的何海源走过7号楼下。这座校园唯一的高

层房子被我有意识做得很瘦，接近江南古塔比例，记得最早的电脑图是董豫赣蹲在凳子上画的。塔用透明玻璃外皮，塔瘦，使它容易透明，于是，这个校园中唯一的中心只是一个空的中心。底层架空，塔身从一个青砖院子中升起，我注意到青砖院子已经砌完，说，低了三皮砖高度。何海源说他们觉得原设计高了，怕影响视线，就减了几皮，现在正抢工期，最好不要返工。我说先这样吧，以后再调整。问题不在高低，在于世界感的界限，墙高三皮或低三皮，就精确决定了是在边界这边还是那边。竣工以后看，少了这三皮，院子就失了院气。

那一天，陪一个德国回来的朋友去看工地。他注意到瓦披的做法，瓦披直接与立面墙体相接，问室内光线是否太暗。我看了看，说恐怕不全是光线问题，这样做兜风，台风来了怕要出事。我和管工地的老师商量，他们说披檐出挑1.8米，瓦下面的竹胶板宽1.2米，正好不够长，要接。我说不用接了，就做1.2米，留60厘米缝，可以泄掉风力，也方便开窗。后来就来了“云娜”台风，那一夜我彻夜难眠。第二天早上给工地打电话，听说没出大的问题。事后看报，那场台风经过转塘时有十级。

那一天，我和管工地的几位老师在现场讨论建筑基座平台的地面做法。我要求用“露石混凝土”。具体描述是：就像乡村水泥路，走得久了，掉皮，混凝土中的石子都露了出来，密集而均匀。这问题已讨论多次，工人也做了多次试验，水刷石、干粘石、混凝土起砂、水

洗石，不同的石子级配，但始终达不到我的要求。我清楚记得那天，是因为何海源的一句话：“是不是像吴山四宜路山口那条路？”我说的是的，问题就此解决。但我想的不止这些。用露石混凝土，会使行走的脚有脚感，也减轻了建筑维护的压力。用瓦、清砖、干砌块石、清水混凝土、水泥拉毛、竹条与竹板，等等，实际上都隐含着房子与时间的问题。用造园的意识去建造校园，而园子是需要人去养和体会的，它涉及了和今天主流建筑学不同的一种建筑传统。

那一天，已是竣工前不久，钢构公司又问我跨河的廊桥如何收头。这问题已讨论过，但我一直有些犹豫。两座廊桥，宽度相同，把校园沿山切分三段，它们是连接山体与建筑的道路，3米多的宽度也是某种教室的宽度。一座用钢筋混凝土造，长80米，一座钢造，长180米。混凝土那座简单直接，它的迷局是在桥下的柱子排列方式。施工半途，由于造价我修改了设计，将桥上的廊屋反转到桥下，但类型上的小小改变，对在行动事件上的影响可能是决定性的。钢造的那座，以竹林般的斜柱支撑，有的柱子甚至出现在桥宽1/3的位置，呈现为一种深思熟虑的有序混乱。它的三个片段以曲折的平面角度被用于教学楼间的连接，随着在施工中逐渐成形，带来众人的疑问。尽管任何一处柱间的绝对桥宽都在1.8米以上，脚步轻移，就见3米宽度，但人们依然断定它影响行走。或许这就是类型改变的意义，它打乱了桥的类型分类，我理解人们因无法找到固定的意义而焦虑不安。实际上，这些桥的片段就是一些小的迷园，而在园林中的行走，原

本就不可以太快的。在经过或长或短的片段出现之后，它们的结果在180米的钢造廊桥上被揭示。斜柱无限复制，达到一种超视觉的敏锐度，似乎连接着两个原本不相干的地点。在桥上写生的学生若隐若现，已经身陷迷园。那天，我站在钢造廊桥的端头，对管工地的何海源说，桥就断在这里，将来要接，也要有断感，从今天起，杭州就真有断桥了。

那一天，我去给建成的校园拍照片。妻子和我同去，我怎么拍都不对，妻子拍的却精彩。她笑着说：“你对这里太熟悉，就不知道该怎么拍了。你做的这房子，不能单幢拍，而是要带着前景拍，如从门后、栏杆边，带着这座拍那座，带着廊桥拍房子，或者带着房子的局部去拍山。”我一笑，说自己怎么又想去还原了，这房子原本就是为给照相机制造障碍而做，或者说，首先不是为了视觉而做。就像瓦披，有人说挡了视线，实际上，它的高度就是为了让人在正常视觉高度有障碍，你只好往上看或往下看。在一个视觉至上的时代，人们已经忘了除了视觉还有其他的东西。这群房子在照片上不会太好看，它逼你到现场，逼你进去。

那一天，陪来访的美国罗德岛美院建筑系主任彼得去看即将完工的校园，看完，彼得问我一个问题：“你认为，这座山是什么时候出现的？”

那一天，施工管理处处长吴小华问我：“建筑边的覆土上种草怕已过了季节，有人建议种麦子，行吗？”我笑着回答，当然好了。建筑周边的土坡上就被种满燕麦，那时正好是12月间。来年4月，麦子一片青绿，已经抽穗。5月，燕麦金黄。

如果说，造房子，就是造一个小世界，那么我以为，这张画（《容膝斋图》）边界内的全部东西，就是园林这种建筑学的全部内容，而不是像西人的观点那样，造了房子，再配以所谓景观。换句话说，建造一个世界，首先取决于人对这个世界的态度。在那幅画中，人居的房子占的比例是不大的，在中国传统文人的建筑学里，有比造房子更重要的事情。

——王澐

上架建议：文化·建筑

  
浦睿  
文化

ISBN 978-7-5356-7809-6



9 787535 678096 >

定价：78.00 元