

山水中的自然

——王澍的建筑理论与实践

Nature in Mountains and Rivers :
The Architectural Theory and Practice of WANG Shu

刘琳璠 | LIU Linfan

中图分类号: TU-024 文献标志码: A 文章编号: 1001-6740 (2022) 06-0027-08 DOI: 10.12285/jzs.20221130005

摘要: 文章通过梳理王澍写作中“自然”这一母题, 并对照其近期建筑项目, 阐述自然这一宽泛概念在王澍设计中的转化和表达。文章细分出王澍针对自然解读的三个层面, 通过“江山”“景观”和“道法”作为概念的延展, 引申出王在其理论与实践对于表象世界、身体经验和内部结构的总结与思考。文章同样关注王澍在对于自然论述中的主要参照物古代山水画的解读, 并试图论证山水画这一特殊的艺术形式在王的建筑设计中从技法到概念的引申。通过分析, 文章质疑其符号性和语义性在两种艺术转译中的主导性作用。以王澍的实践为例, 笔者鼓励更多不拘泥固有标准的丰富的创作形式和思考, 从而促进文脉在当代实践中的传承和发展。

关键词: 王澍、自然、山水画、江山、景观、道法

Abstract: Through a close analysis of the phrase “nature” in WANG Shu’s text, along with his recent built projects, the article elaborates on the interpretations and expressions of this broad concept in WANG’s design. The analysis further categorizes three different focuses in WANG’s reading of nature, summarized as “mountains and rivers”, “land-scape”, and “the way / method”. The three focuses respectably tie three distinct aspects in WANG’s design philosophy—the phenomenal word, the bodily experience, and the inner structure of architectural design. Throughout the study, the article dwells on one primary reference—Chinese landscape painting—in WANG’s interpretation of nature. Zooming into this specific art form, the analysis aims to demonstrate the complexity and comprehensiveness in the process of translation. The examination questions the symbolic and semantic functions in WANG’s appropriation of the landscape paintings. Using WANG as an exemplified case study, the author encourages more diverse and fruitful creations and thinking in contemporary practices, which enable and sustain the ever-evolving dialogue on cultural continuity.

Keywords: WANG Shu, Nature, Landscape Painting, Mountains and Rivers, Landscape, The way

2013年童明分三期在《建筑师》上刊发长文, 以《理型与理景》为题讨论王澍的写作与其建筑实践的关联性。^①虽然理型与理景这两种思考并没有次第的时间顺序, 但童观察到从象山校区二期工程(2004—2007年)为王澍设计的一个重要转折点。从象山一期(2001—2004年)到二期这两个连贯的项目中, 建筑从形式、材料到概念的侧重点都发生了明显的变化, 童总结为从“以合

院为母题”的抽象几何的理型转化到“宋代山水中自然与人工的弥合”的理景。^②而在其理景的思考中, 建筑开始出现杂色, 材料开始丰富, 建筑形态也变得不规整。而这些转变与其对自然的关注密切相关。

阅读王澍2007年后的文章, 从《造园和造人》开始, “自然”一词开始频繁地被提及, 而随之引发的是论述中参照物的转变——其中以古

作者:

刘琳璠, 建筑学博士, 毕业于宾夕法尼亚大学, DIGSAU ARCHITECTURE (Philadelphia, PA, USA) 项目建筑师; 《如意空间》海外特约编辑。

代山水画和古代园林最为典型，中国古代艺术师法自然的原则和做法都成为其讨论的重点。自然这一概念对于王澍而言究竟意味着什么？而这种对于自然的追求带入到中国当代建筑实践和文化语境又有何启发？本文以自然为主题来梳理王澍的理论及近期实践。通过比对其论述中对于传统艺术（以山水画为侧重）的分析和总结，阐述特定概念的生成和在其建筑设计中的转译。自然，这个被富有太多意义却又似乎无从说起的概念，也在分析中逐渐展现出清晰的形象。

自然是江山吗？

在2013年题为《建造一个与自然相似的世界》的演讲中，王澍开门见山地提问：什么是“江山如画”？^③通常的理解中，“江山”泛指一个国家，或者说一个没有具体指代对象的地域；“如画”也成为一个抽象的形容词，它具有一种普遍认可的美学意义，而并非与一幅具体的画作类比。王在演讲中重新拆解了这个习以为常的形容词，用江山指代国家，进而引申出一种宏大的景观意象和其与建筑及城市的关系；用五代到南宋的十余幅山水图来分析以画为媒介人对于江山概念的具象表达。

古人如何描绘江山是王澍分析的核心。相较于近千年的山水画理论，王更关注绘画技法与表现。这种抽离出绘画历史背景、风格演变和意识形态与引申义的分析，关注的是其画面本身，即画家所展现

的是怎样的江和山。在案例分析中，王常常提出画面中不符合视觉逻辑的细节，比如背景和前景（上下）“画得一样远”，又或者同一画幅内尺度和距离的不断变化^④。在《自然形态的叙事与几何》一文中，这种违背视觉写实的绘画技法被总结为“比真实更加真实”的梦中的视野。“这些做法（皴法和画树法），显然是自觉到平面与空间的区别，远与近的区别，在山内与在山外的区别，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。”^⑤

对这种绘画技法的直译在王澍的作品中是显而易见的。从瓦片墙开始，王澍开始使用近似于绘画皴法的笔触来展现他的建筑表皮。无论是宁波博物馆废旧的瓦片，还是富春山馆新制的砖料，这些细密的颗粒形成了类似于画笔所产生的既整体统一而又有局部参差的表达（图1）。在操作中，砖石的堆砌虽没有固定章法，或者说很难实现精确的调度，但通过对物料大小和颜色的整体把控，最终的效果也亦如画中对山石细密和疏离的明暗处理，形成了一种类似于山石的自然的肌理。

如同绘画，在皴法直译的做法中，同样潜藏着违背视觉经验的逻辑。在宁波博物馆中，瓦片墙与竹片模板的混凝土墙的做法精确地描述了这一逻辑。立面处理上，底部通常会选择颜色浅而体量稍大的砖块，而越往高处砖块越小，颜色越深，对比度越高，从而形成一种细密却更清晰可见的纹理。其中夹杂的暗红色的瓦缸片

更使得这种抽象的肌理突然具象起来，从而达到一种违反视觉经验的精细程度，也就是将远景拉到近处。另外，瓦片与竹条模板混凝土墙的衔接看似随机却也值得深究。两种贴面的衔接对应立面上的形体转折。而混凝土贴面在纹理上的“疏”与其在空间上的前倾形成呼应，从而产生视觉上模糊远近的效果（图2）。正如五代北宋时期的立轴一样，王澍希望把不同的位置拉到“一样远”，让这种矛盾的绘画视觉在建筑上重现。

这种处理并不仅限于立面。在水岸山居中对于平行排列墙体的材质处理可以看出类似的逻辑。沿空中廊道，将远墙做细，而将近墙做粗，抑或在同一平面上并置两种截然不同的密度（图3）。这种肌理的叠加也同样出现在富春山馆对于巨大屋面的处理上（见图1）。上部的“山脊”被处理成的夹杂暗红瓦片的细密纹理，而下部山谷则是浅色的形状整合的石材。这种自下而上由浅到深，对比度从近到远不断增加的做法同样印证这种矛盾的视觉逻辑。在富春山馆的入口庭院，碎石铺地、石块院墙和被植被覆盖的远山，在这种操作中突然形成了肌理上的统一。恍惚之间，树与石似乎是同一事物（图4）。这种均匀纹理的做法将空间压缩至接近一个二维平面的同时，也引申出王澍在看画时所产生的对于自然事物的疏离感。“我无论如何回忆不起郭熙《早春图》上画的是树还是石头……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。”^⑥而在此处通过整合肌理，王



图1：富春山馆屋顶与坡道^⑥

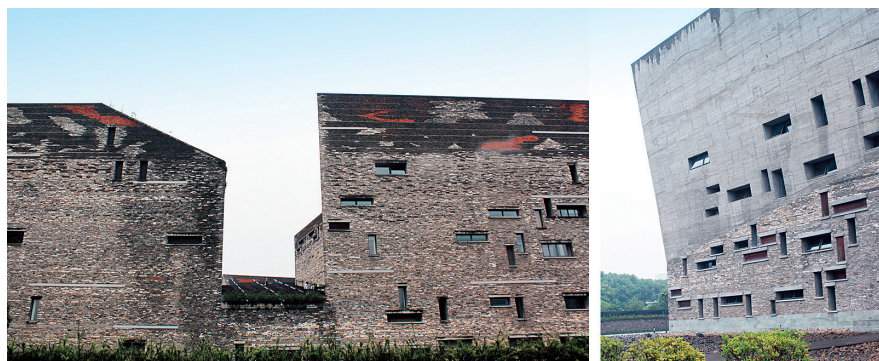


图2：宁波博物馆外立面



图3: 水岸山居空中步道

图4: 富春山馆入口庭院^⑧

图5: 王澍、陆宇文演讲插图, 皇家艺术研究院, 伦敦, 2016年

似乎在暗示这种树、石等价互换的物质性。因为陌生和疏离, 所以突然引人注目。

从山水画的江山中, 王似乎找到了一种可以和建筑一一对应的实践。画中的江和山不单单是具象的, 而且是需要人反复观察和琢磨的自然事物。这种对于存在于绘画或者江山中的直观经验却往往被忽略, “江山如画”从而成为一个抽象的概念。这一总结启发了其建筑实践, 王希望建筑亦如画中山水, 是能够引起反复观看兴趣的对象。而“看”, 对应于画中山水, 不是一目了然的经验。就像其对于山水画中矛盾的视觉逻辑的总结, 引起“看”的兴趣往往是一种陌生感, 通过这种疏离而达到进一步的关注。王对于建筑的可看性的意义远不止获得这种矛盾的视觉经验, 正如他在文章中经常提到的“观想”^⑨的概念, 观看与想象、回忆的联动才是其根本目的, 下文将继续讨论。但不可否认的是, “看”本身同样值得深究。

自然是景观吗?

“景观”, 比“江山”一词更为抽象, 在现代汉语中同样是自然事物的统称。究其字源, “景”与“观”的字源却是“建筑”的。“景”(景)为形声字, 本意为高照的太阳^⑩; 而下边的“京”则为人在高丘上所建的住所^⑪, 景的生成是太阳照在高台建筑上的形象。“观”(观)初意为大眼睛的一种水鸟, 从而引申出谛视、仔细看的含义^⑫。作为名词, “观”可代指特定的建筑, 如道观; 亦可泛指高台建筑, 暗示有景可

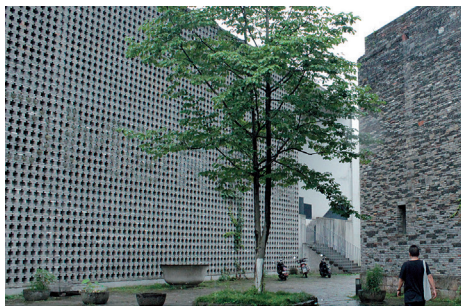
观的亭台楼榭^⑬。推究“景”和“观”的字义, 其中对于自然景色的指代弱化, 而强调观景地点。而“观”作为动词更加形象地点出这里的景观并不单指外部的自然世界, 而是一种通过主观对象所看到的事物。通过观看这一动作, 将观看者、观看地点和观看对象联系起来。冯纪忠在《景观》一文中就明确地点出景观和风景强调人与自然的互动性: “山水木石是自然之物, 是客体。主客体相互作用才形成风景——landscape。既然是景, 当然要有人去看了。”^⑭

王澍的写作中非常频繁地使用“景”与“观”, 而这两个字所强调的同样是如何建立“人和自然之间意会和唱和的关系”。^⑮在《隔岸问山——一种聚集丰富差异性的建筑类型学》一文中, 王对于“景”“观”的叙述具有代表性。从童寯对于园林的十二字总结入手, 王提出“眼前有景”最难理解。“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。”^⑯类比园林的各种理论, 景不是单纯的自然景色, 而是一个制造的结果。正如王在采访中谈道: “建筑中有眼睛和没有眼睛可能是一个很重要的标志。(如果)它能让你带上眼睛, 景就出来了。”^⑰在王的论述中, “有”显然比“景”重要。如何让建筑生出有景的眼睛也是其设计中的关注点。

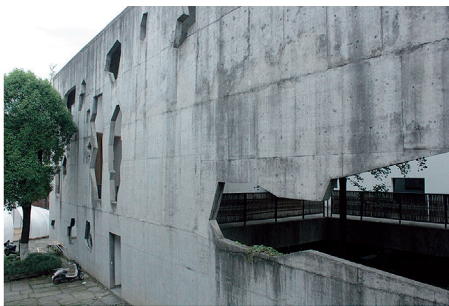
谈到“观”, 以古代山水立轴为范本, 王进一步总结出一种特殊的观看经验。“在

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’。……山内观山的经验, 并不只是看向山内, 还有一种是如何从山内去看山外的, 这是关乎人的存在状态。”^⑱在其分析中, “观”有明确的地理位置的观看对象。山外与山内是需要区别开来的, 而“山”并不是唯一的观看对象, 在山内如何向外看同样重要。这些观法可以通过对于视线和视野的控制实现, 从而生成一种空间与视觉序列。对应其引用的谢辰辰的《仿黄鹤山樵山水图》, 进山(小尺度与平缓视线), 山内观山(局部的视野, 多样的空间, 繁复与反复的细节), 在山顶回望(开阔的视野和各种形态的整合), 而形而上的远意则是这一系列经验叠加后的脑中浮现的景象(图5)。

在王澍的设计中, “有景”与“观法”的操作非常丰富。其中两种元素的运用——建筑开口与步道——既有建筑师鲜明的个人风格又与其对景观的理论联系密切, 可以作为典型深入讨论。^⑲在象山校区二期的设计中, 建筑开窗或开口方式几乎囊括了其熟练使用的所有语汇, 而这些类型同样被反复运用于近期项目, 无论规模与功能差异。1) 细密的镂空砖墙; 2) 立面随机矩形开窗与室内或室外的并行坡道、楼梯的结合; 3) 不规则的墙洞与庭院的围合, 抑或者是入口提示; 4) 手动操作的遮阳挡板与内走廊的结合; 5) 隐藏在固定遮阳系统后的玻璃幕墙(图6)。而在五种类型中, 至少有三种并非以二维立面的形式所独立存在的^⑳。它



开口方式一



开口方式二



开口方式三(与外廊联系)



开口方式三(与内廊联系)



开口方式四



开口方式五

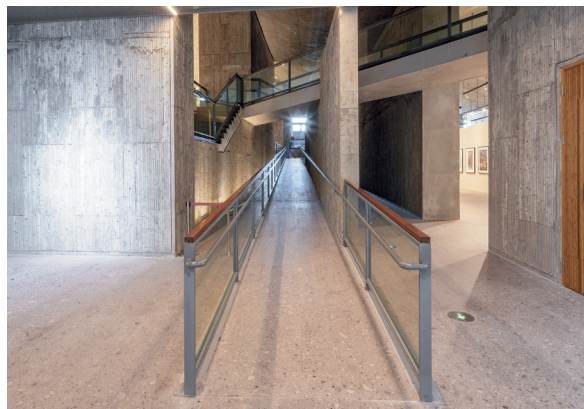
图6: 建筑开口方式

们的生成和在建筑中所设想的游览路径紧密相关。更明确地说, 这些开口几乎从来不是正面性的, 而是平行于行径方向的或者倾斜于前进方向的。开口通常不大, 而且设计中没有对于视高的任何考量, 以至于这些“景框”中几乎很难发现完整的景观, 更多的是环境中的细节和碎片。王在《营造琐记》一文中曾经以“象山校园建筑间琐碎谈话的状态”来命名一幅从不规则墙洞中所框住的视野(图7)。^①这一总结诗意化地概括出这些开口设计的思路: 开口的随意性是希望捕捉到一些琐碎的、通常被忽略的事物; 而路径与开窗的平行关系则进一步增加了这种“观景”的随机性。“眼前有景”突然变成了一个偶然的个人行为, 而非一次有预谋的游览过程。与其说是提示性的景框, 这些开口更多的是在安静地等待不同人发现不同的景。

蜿蜒曲折的步道同样是王澍设计中常见的元素。而步道同样是组织“山外观山”和“山内观山”两种经验的核心元素。王的设计中几乎没有水平的步道, 就算是临水也有轻微的起伏。而更为典型的则是起伏延绵的由坡道与楼梯结合的廊道。在“山内”, 正如谢时辰的立轴, 曲折的步道成为串联各种不同尺度和材料的空间(瀑布、



图7:《营造琐记》配图

图8: 富春山馆中的步道^②

山洞、峭壁、平顶等), 比如在水岸山居中在二层东西向的穿越步道。而更值得关注的是其对于视线的引领作用。在狭窄的空间中, 王经常让步道在不同层高中穿插(图8)。脚下步道为行进方向, 而视线往往却被上层或下层穿插步道牵引。在开窗的讨论中已经涉及步道与开口所形成一种非正视的关系。而恰恰因为运动和视线的非一致性, 王企图在设计中提示“观”的有意识性, 也就是说, 看不是被动地接受眼前所展现的景色, 而是有意识地转头观察的结果。步道的设计进一步强化了这一概念。步道上高差的起伏和转折不但调动起身体在游览中的感官体验, 步道交错的

布置进一步明确了视线的非一致性。空中穿插的步道此时并不是明确“景”的方向, 而更多的是产生一种期待。有所期许才会产生下意识的观望。

在步道设计中还有一种反复使用的操作。通常在一个有限的视域范围内, 步道会突然不断扭转(图9)。这种刻意折返的做法远远超出了其功能性的两个不同层高或区域的连接。它更具有“眼睛”的提示作用。视线顺应步道延伸, 不断向外或向上观望, 形成王所期许的“从山内看向山外”的经验。这种利用步道引景的做法同样适用于“山外观山”的经验。在山谷和山脊的折返和扭转的步道如同山水图中忽



图9: 步道的扭转与延伸。左: 象山校区18号楼空中步道; 中: 富春山馆门厅入口步道^②; 右: 富春山馆山顶步道^③

隐忽现的路径, 暗示出观看的序列和变化。而此处, 步道对于景观变化的提示更为重要。步道本身作为一个材料单一的线性构件却也牵引出建筑中各种形体与材料的变化。顺着蜿蜒的步道, 建筑似乎更加有景可观了。

自然是道法吗?

“自然”一词从中国古代哲学起点开始就并非单纯地指代外部自然世界的形象。而传统艺术中对于自然的类比与赞美也不单纯地停留在壮丽河山的美学意义, 讨论通常引申到伦理学和形而上学, 而自然对应的则是人类社会所向往的规范与准则。粗略地总结, 古代山水画的历史展现的正是对于符合自然之道的这一理想的反复的探索过程。它从来都是一种双向性的实践, 既包含对于外部客观世界的尊重和肯定, 也需要内化成为可以指导主观现实的法则。实践中, 两种“自然”相互对照和平衡。王澍认为, 建筑亦可如此。

王澍和陆文宇对于建筑符合自然之道的总结涉及两点: 遵循一种“自然”的建造; 追求一种在“山水”间诗意的生活方式。^⑤

对其而言, 自然的建造的基础为自然材料。在建筑中大量使用石料、砖块、木材、竹子和夯土, 尊重并突出材料自然属性中的“个性”, 比如石料的色泽差异, 砖块在烧制过程中的轻微形变和破损, 木材自然纹理和竹子的风化, 夯土的沉淀。这些材料共同形成一种和而不同的肌理, 如同在自然中的树木花草——尽管从叶子、花

朵到树枝和树干都各不相同但却可以形成一种相对统一的观感, 既有细节, 又不失整体。

但王对于材料的期许并仅限于可见的“自然属性”, 其“自然”的体现是对其“物性”的传达。“物”与“概念”相对, 它属于实体并富有生命, 王常常用“活”来定义。^⑥这个浪漫化的概念经常引发出对于其时间的联想。比如对于回收的建筑砖瓦的再利用, 王称其为与“时间的交易”。^⑦这些“物”传达着不同的年代和经历, 而建筑则负责将所有的“物”整理出来, 使其得以重新被看见和理解。而建造的整理过程则是从实用的做法转化到精细的技艺的过程。^⑧物性同样在现代建筑材料中体现, 而最为突出的是其对混凝土模板材料的选择、分配和加工。通过模板让各种自然物(竹片、竹篾、木材)的纹理被烙印在同一材料中, 建筑的不同面使用不同的模板, 再加上后期加工(比如浇筑后保留模板分割印记, 却在不同板块上凿出不同方向的细密纹路), 最后生成感官上的丰富变化(图10)。对应之前在“江山”一节中的分析, 山水画是一次对自然山水的“理景”过程, 而这种逻辑转呈到建筑中, 则呼应王对于物料的细致整理。追究材料中的物性, 超越了之前分析中所指出的对于矛盾的视觉性的追求, 所有的细节不但希望被看见, 更希望被理解。这种理解, 更像翻出的回忆, 亲切而熟悉, 却不用精确的定义。

在自然的建造中, 手工同样重要。对于王澍而言, 手工同样是“活”的, 它不

单是一种工艺传统的延续, 也生成出一种变通的框架, 让建造成为一项共同协作的活动。瓦片墙的制作和现场协作充分体现出手工建造的中的“活”, 它成为一种集体合作, 呈现出所有人都有所预期但却又充满惊喜的结果。手工的活性也同样深入整个工作室对于细密的木架结构长期的研究。在水岸山居中, 这种由小尺寸的木条所形成的复合拱形结构与钢结构结合形成了一个跨度的结构, 承载着巨大屋面的起承转合。在建造中, 现场装配这种铰链结构产生出巨大的误差, 但手工操作也同时生成出一种“包容错误的弹性”^⑨, 让所有的误差逐一修正。在临安博物馆中, 细密的木架同样作为反曲面屋面的支撑, 而檐口出挑继续将木架细密的肌理延展出去(图11)。同样, 在施工中这种构造的容错率是很高的, 但这种结构和建造本身同样期盼丰富的差异性。

手工制作对应的是机械建造, 而现代建筑对于结构、功能和规范的要求无形中将两种建造方式完全隔离。王对于手工的执着却并没有对于机械化建造的抵制。恰恰相反, 手工的建造往往是嵌套在混凝土结构和钢结构之中的。建筑师期盼的是, 手工作为“传统”这个抽象概念的物化结果, 将时间和回忆在现代建造结构中延续下去。类比于戈特弗里德·森佩尔(Gottfried Semper)对于织物(textile)的论述, 王的逻辑中同样存在从建造到装饰的转化。这些带有强烈表现性的手工做法, 正如织物一样, 在特定的文化语境中延续着的一种连贯的系谱(genealogy)。它们承载的并

图10: 富春山馆入口门厅[®]图11: 反曲面屋顶下的细木架构件和出挑。左: 临安博物馆精品厅室内[®]; 右: 临安博物馆精品厅回廊

图12: 落水口, 水岸山居

图13: 临安博物馆从茶室隔岸看向博物馆区和配套商业区[®]

非物理结构，而是一种文化记忆。^②

在建筑符合自然之道的论述中，王进一步谈到在建筑需要“遵循在山水中漫游和与生活的诗意的的方式”^③。这种建造需要整体和局部两种尺度的共同作用。从整体上，建筑对自然地形的整理，甚至是模拟，建筑体态与自然山水的贴合，其目的与园林理论中造山做水的理想类似，是期望建筑成为可以类比“山水”的一种自然形态，从而引发“林泉之心”的联想。在局部处理中，建筑通过产生和组织具有丰富感知的场所，类比山林步道中各种感官的刺激和体验，让城市生活中麻木的各种观感恢复，重新引发对事物的关怀和生活的情趣。之前的论述中已经谈到了这两种尺度上的各种做法。建筑中的各种细节对应着各种丰富的感官体验，比如物料所形成的丰富的视觉和触觉体验，以及步道的

引景和对于行进体感的提示。建筑的整体布局对应与自然形态的契合，比如从进山，到山内观山，到山外观山的空间组织。而此处笔者想就王澍对水这一元素在设计中的运用总结其诗意的建筑方式。

2017年在康奈尔大学的讲座中，业余工作室以“与水絮语——以自然的方式建造”为题引出其设计中水与建筑的关系。^④其间，王描述了九种不同的状态，而其中水以具象和抽象、静态和动态等各种形式出现在建筑空间中，类比在演讲引言部分介绍的清代文人故居。其中“临水、含水、望水”对应建筑体态布局与自然水体的关系；“汇水、导水、水意”突出建筑对于水流的引导和强化；最后“影水、秋水、吸水”讲述建筑中对于水意的延伸。

设计中，王常常关注对水的形和声的捕捉。建筑除了在布局上尽量亲近自然流

水以外，在汇集和引导雨水中也会有很多巧思。设计中通过屋面各种转折和重叠，形成的水流会从很高的落水口直接释放到建筑内部或建筑之间的水池（图12）。流水使得空间经验从视觉、听觉、触觉，甚至气味和温度都更加丰富起来。除了对雨水的疏导和组织，那些反曲面屋顶更是对水的物性的提示，让人在屋檐下感受到水的“重量”。

除了动态的水，其几乎所有的设计都与相对静态的水面发生联系。“临水”“含水”几乎为常态。静态的水在建筑整体布局的体量之间形成隔断。小规模“含水”，通过水中影像加深景深；大规模的“临水”，在近期的作品中（比如临安博物馆和杭州国家版本馆）在水面上引入平行步道而达到相同的目的。水面的平展同样也呼应视野的平远，在“望水”中同时看到建筑在

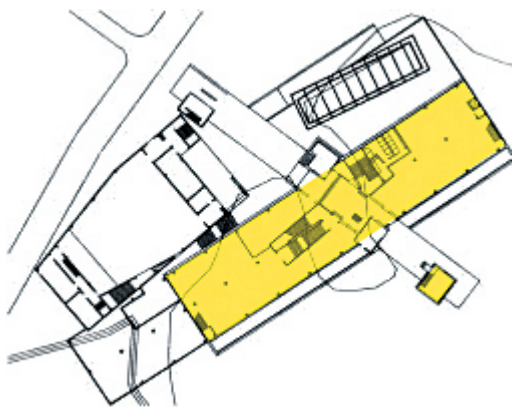


图 14: 文正图书馆平面

水平方向上的延绵和伸展 (图 13)。

设计中对于水意的表达也是丰富的。建筑很多“物料”因为不平整和吸水性好让植物慢慢覆盖建筑表皮。建筑体量间连接的架空的廊桥也有对水的隐喻。而水作为一个虚空间,同时具有身体上的阻隔和视线上的连续,这一特质恰恰呼应了王澍对于建筑漫游体验的总结。从文正图书馆开始,那个浮在水面上的冥想室不断地以各种变形出现在其后的设计中。通常以浮桥连接,这些“泊在岸边”的亭子与“仅在咫尺”的主体建筑在形式和体量上形成强烈的反差。这两者之间形成一种像水一样的虚空间,与之对应的一种特殊的对看方式。从主体建筑内望向在自然中“点睛”的亭子,和在亭子中回看一个无法一览无遗的内部空间,王称之为建筑“让人进去”^⑧的方法(图 14)。

戴维·莱瑟巴罗(David Leatherbarrow)在其新书 *Building Time: Architecture, event, and experience* 中详细介绍了王澍的水岸山居^⑨。其分析重点是建筑的时间性表达。在水岸山居中,建筑通过空间序列的组织 and 建造实现了一种不同步的时间性。在漫游过程中的个体体验是时间在不断地被挤压或拉长,这种做法不单单充分地调动起各种感官,也允许各种(现实的和记忆中的)体验的重叠,从而让空间产生出因人而异的丰富的解读。在章节结尾,莱瑟巴罗总结道:“王澍的目标是协调两种生活方式:一种(顺应)自发的和季节性变化的山水之间(的生活);一种具有灵活性且有规律的校园内的日常(生活)。建筑的智慧凸显在当这两种时间合二为一的时刻。”^⑩这一总结明晰了“诗意的生活的方式”中一个重要特质。王在其建筑内构建一种在自然山水中的

体验,却不期望这种体验抽离于现代城市环境和生活状态,他的意图不是用建筑创造山水,而是启发“林泉之心”。类比古代山水画和江南园林,期盼在琐碎日常中同样可以“卧游山水”。

结语:山水中的自然

倘若真正道法自然,为何王澍会将目光转向山水画和园林,而非真正的自然山水呢?在《自然形态的叙事与几何》中,王简要地谈到人类营造活动师法自然的过程:在信仰自然的哲学前提下,将长期在自然中的经验“观照出诸多图示”,“形成经验性的到先验性的自然格局最大限度的相符”,再对其“根据‘道理’进行调整和修正”。^⑪山水绘画和江南园林无不是这种师法自然的先例。而正如前文所提,山水画中的双向性的观照让其在长期的、反复的历史实践中永远探寻一种经验性和先验性的重合。王对于山水画的兴趣正是源于这种艺术从局部做法到整体概念的可参照性。

“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,并不一定需去读一幅所谓的经典。”^⑫王所提出的形而下和形而上的对话结构,从绘画到建筑,都是一次笔法、材料与构图、形体的相互呼应,一次外观自然和与内观结构的沟通过程,这是这种“观想”让绘画与建筑生出耐人寻味的意义。很多评论王澍建筑和其对于传统艺术的借鉴往往侧重于其符号性或者象征性的表达^⑬,却很少有谈到其对于山水画兴趣的起点。在笔者看来,这些评论的背后恰恰是文化遗产中对于“笔墨意趣的固有标准”的执着,使其产生一种有文化预设的审视。看到不规整的形体或建筑开口便联想到太湖石,看到反曲面屋顶便联想到飞檐或画中的远山。种种“意象”却将绘画、园林、建筑转化成为表意的象征机制,而解读却失去了对艺术“言外之意”的探寻。^⑭

不可否认的是,业余工作室的建筑实践的确让人看到了文化传统在现代建筑中的重生。但就像王澍常常说的这个世界不该是一个样子,他的实践只是对于文化遗产的一种解读。而也许只有在不拘泥于“固有标准”的前提下,在各种“观想”

的对话中，传统和文化才会以更为丰富的面貌和我们一同生活在当下。

注释

- ① 童明. 理型与理景(一/二/三)——王澍的文本及其建筑[J]. 建筑师, 2013 (2/3/4): 6-19; 16-26; 46-59.
- ② 童明. 理型与理景(三)——王澍的文本及其建筑[J]. 建筑师, 2013 (4): 48-49.
- ③ 王澍. 建造一个与自然相似的世界[M]// 建筑研究02: 地形学和心理空间. 北京: 中国建筑工业出版社, 2012: 177.
- ④ 同③: 193-195.
- ⑤ 王澍. 自然形态的叙事与几何——宁波博物馆创作笔记[J]. 时代建筑, 2009 (3): 75.
- ⑥ [EB/OL]. 搜狐新闻, https://www.sohu.com/a/213029969_651410.
- ⑦ 同⑥: 68.
- ⑧ [EB/OL]. 石头的建筑记, <https://www.xuehua.us/a/5eb82ab686ec4d5dfaf2eded7?lang=zh-cn>.
- ⑨ 同⑧: 181.
- ⑩ 《说文》: “景, 光也。从日, 京声。”
- ⑪ 《说文》: “京, 人所为绝高丘也。”
- ⑫ 《说文》: “观, 谛视也。”《广雅·释詁一》: “观, 视也。”
- ⑬ 刘熙, 释名: “观, 观也。于上观望也。”
- ⑭ 冯纪忠. 景观[M]// 意境与空间: 论规划与设计. 东方出版社, 2010: 53-54.
- ⑮ 同⑧: 181.
- ⑯ 王澍. 隔岸问山——一种聚集丰富差异性的建筑类型学[J]. 建筑学报, 2014 (1): 42.
- ⑰ 作者采访, 浙江杭州, 中国美院, 2016年6月20日.
- ⑱ 同⑯: 43.
- ⑲ 值得说明的是, 王澍对于“景”和“观”的分析中同样有很多对于古代园林做法的隐射和思考。其设计中同样有园林理论中引景、泄景和借景的手法。比如水岸山居和富春山馆中入口处先抑后扬的空间处理和其引景的作用。又或者在水岸山居中平行夯土墙体对于空中廊道的泄景作用。再比如富春山馆中所设置的关山阁的聚景和借景的作用。这些手法的在其设计中同样重要, 但却不能凸显出其对于“景”和“观”的独特的解读。文章篇幅有限, 故省略。
- ⑳ 就“有景”这一概念而言, 第一种和第五种开窗形式相对不够典型。笔者猜想镂空砖墙的目的并非引景, 而与其所欣赏的“幽暗的明亮”的光环境有关。玻璃幕

墙的使用与其建筑功能要求有一定关联。

- ㉑ 王澍. 营造琐记[J]. 建筑学报, 2008 (7): 68.
- ㉒ 同⑥.
- ㉓ 同⑧.
- ㉔ 同⑥.
- ㉕ 王澍, 陆文宇. 循环建造的诗意——建造一个与自然相似的世界[J]. 时代建筑, 2012 (3): 66-69.
- ㉖ 王澍. 剖面的视野——宁波滕头案例馆[J]. 建筑学报, 2010 (5): 131.
- ㉗ 同②⑤: 68.
- ㉘ 同②⑦.
- ㉙ 同⑧.
- ㉚ 同⑩: 43.
- ㉛ [EB/OL]. 知乎专栏“王澍的思想, 思想的王澍”. <https://zhuanlan.zhihu.com/p/336899679>.
- ㉜ Gottfried Semper. Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics[M]. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.
- ㉝ 同②⑤: 67.
- ㉞ 王澍, 陆文宇. 与水絮语——以自然的方式建造 (Dialogue to Water – Construct with the Natural Way) [R]. 康奈尔大学演讲, 2015-2-3.
- ㉟ [EB/OL]. 知乎专栏“王澍的思想, 思想的王澍”. <https://zhuanlan.zhihu.com/p/336899679>.
- ㊱ 王澍. 时间停滞的城市[M]// 设计的开始. 北京: 中国建筑工业出版社, 2002: 170.
- ㊲ David Leatherbarrow. Wandering Sites: Wang Shu's Hangzhou Guest House[M]// Building Time: Architecture, event, and experience. London; New York: Bloomsbury Visual Arts, 2021: 180-215.
- ㊳ 同㉞: 216. 笔者翻译。原文: “Wang Shu's aim was to coordinate two ways of living: the spontaneous and seasonal changes in mountain-river environment with the freedoms and schedules of everyday life in the campus buildings and grounds. Architectural intelligence is apparent in the places where the two temporalities appear to be one.”
- ㊴ 同⑤: 68.
- ㊵ 同②⑤: 47.
- ㊶ 有类似观点的评论很多, 在此仅举两例: 赖德霖. 从现代建筑“画意”话语的发展看王澍建筑[J]. 建筑学报, 2013 (4): 80-91; Xi Ye. Reviving a Sense of Poetry: Assessing Wang Shu's Contemporary Design Practice[J]. Architectural Research Quarterly, 2021, 25 (4): 324-336.
- ㊷ 相关的观点笔者在另一篇文章中有较详细的阐述。见: 刘琳瑶. 建筑如画——由绘画引申开来的关于现代建筑理论和实践的几点思考[J]. 时代建筑, 2018 (1): 22-27.

参考文献

- [1] 童明. 理型与理景(一)——王澍的文本及其建筑[J]. 建筑师, 2013 (2): 6-19.
 - [2] 童明. 理型与理景(二)——王澍的文本及其建筑[J]. 建筑师, 2013 (3): 16-26.
 - [3] 童明. 理型与理景(三)——王澍的文本及其建筑[J]. 建筑师, 2013 (4): 46-59.
 - [4] 王澍. 建造一个与自然相似的世界[M]// 建筑研究02: 地形学和心理空间. 北京: 中国建筑工业出版社, 2012: 73-212.
 - [5] 王澍. 自然形态的叙事与几何——宁波博物馆创作笔记[J]. 时代建筑, 2009 (3): 66-79.
 - [6] 冯纪忠. 景观[M]// 意境与空间: 论规划与设计. 东方出版社, 2010: 39-54.
 - [7] 王澍. 隔岸问山——一种聚集丰富差异性的建筑类型学[J]. 建筑学报, 2014 (1): 42-47.
 - [8] 王澍, 陆文宇. 循环建造的诗意——建造一个与自然相似的世界[J]. 时代建筑, 2012 (3): 66-69.
 - [9] 王澍. 剖面的视野——宁波滕头案例馆[J]. 建筑学报, 2010 (5): 128-131.
 - [10] Gottfried Semper. Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics[M]. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.
 - [11] 王澍, 陆文宇. 与水絮语——以自然的方式建造 (Dialogue to Water – Construct with the Natural Way) [R]. 康奈尔大学演讲, 2015-2-3.
 - [12] 王澍. 时间停滞的城市[M]// 设计的开始. 北京: 中国建筑工业出版社, 2002: 130-191.
 - [13] David Leatherbarrow. Wandering Sites: Wang Shu's Hangzhou Guest House[M]// Building Time: Architecture, event, and experience. London; New York: Bloomsbury Visual Arts, 2021: 180-215.
- 图片来源
- 图2、图3、图6、图9左、图12: 笔者摄影
图1、图4、图8、图9(中、右)、图10、图11、图13: 赵赛摄
图5: 王澍, 陆文宇. 与水絮语——以自然的方式建造 (Dialogue to Water – Construct with the Natural Way) [R]. 康奈尔大学演讲, 2015-2-3.
图7: 王澍. 营造琐记[J]. 建筑学报, 2008 (7).
图14: 文正图书馆平面, 笔者修改