

人民的建筑师

——谢英俊访谈

The Architect of the Civilian : Interview to Hsieh Ying-Chun

黄庄巍 | HUANG Zhuangwei 谢英俊 | Hsieh Ying-Chun

摘要：谢英俊是中国台湾地区当代知名建筑师，其1970年代末期开始至今的建筑活动形成了“新客家”和“协力造屋”两条主要脉络。2019年11月，笔者与谢英俊在厦门进行了深度访谈。在访谈中，谢英俊展示了新乡土主义建筑实践及其相应的理论思考与生成路径，它们以地域化现代建构美学为技术支撑，与包豪斯运动所承载的现代性、批判性有着直接联系，与1970年代以来台湾地区乡土文学运动、新乡土主义建筑风潮等社会思潮关联紧密，具有公共性、开放性、革命性和平民化的深层内蕴。

关键词：谢英俊、台湾现代建筑、客家建筑、协力造屋、地域主义、平民建筑

Abstract: Hsieh Ying-Chun is a well-known architect in Taiwan of China. His architectural activities since the late 1970s have formed two main lines: “new Hakka architecture” and “cooperative building”. In November 2019, the author had an in-depth interview with Hsieh Ying-Chun in Xiamen. In the interview, Hsieh Ying-Chun showed the practice of new vernacular architecture and the corresponding theoretical thinking and generation path. They take the regional modern construction aesthetics as the technical support, have a direct connection with the modernity and criticality carried by Bauhaus, and have a direct connection with the “Local Literature Movement” and “new vernacular” in Taiwan since the 1970s, which has the deep meaning of publicity, openness, revolutionary and populism.

Keywords: Hsieh Ying-Chun, Modern architecture in Taiwan, Hakka architecture, Cooperative building, Regionalism, Civilian architecture

导言

谢英俊，1954年生于台湾，客家人，是当代建筑师中极富个人色彩的一位。1973年，他进入淡江大学建筑系就读，在学校期间受“乡土文学运动”“新民歌运动”等文化自觉运动影响至深。1977年毕业后，他从事施工业务7年之久。由此，文化、社会与建造，成为形塑其进一步设计思考的方向和奠定其设计思想生成与发展的关键词，持续至今。

1980年代开始，台湾地区建筑界受“乡土文学运动”与后现代建筑风潮影响，出现地域建筑萌芽，一批以“闽南”“客家”为设计主题的早期

符号式现代乡土建筑出现，以此风潮为开端，谢英俊获得一系列设计机会，以“新客家建筑”为切入点，先后完成新竹县文化中心、美浓客家文物馆、六堆客家文化园区等一系列富有地方文化思考与现代建构特征的代表作品。

根源于建造活动与社会性思考的“协力造屋”，是谢英俊实践体系的另一条重要脉络。在长期的实践中，谢英俊和他的第三建筑工作室团队坚持服务低收入群体，以降低建造成本和提升参与意识为方法，通过简化构造方式、简化工具与材料的路径，创造出一种设计者提供平台，施工者、使用者在此平台上发挥创造力与想象力、协同建造房屋的开放建造系统。1999年，台湾

作者：
黄庄巍，厦门理工学院土木工程与建筑学院建筑系主任，厦门理工学院城乡风貌保护与发展研究中心负责人，副教授，国家一级注册建筑师；
谢英俊，台湾谢英俊建筑师事务所、成都常民世纪建筑科技有限公司主持建筑师。

地区“9·21”大地震后，谢英俊和他的团队进入南投日月潭少数民族灾区协助重建。2004年开始，在河北省、河南省、安徽省的乡村助力乡村建设，进行协力造屋试点；2008年汶川地震后，在四川进行了500多座示范性房屋的重建工作；2009年8月，协助受到莫拉克台风重创的台湾地区少数民族部落完成了1000多户的住宅重建……他的建筑实践与理念受到多方肯定，被誉为“人民的建筑师”，获得“远东建筑奖”“柯里史东设计奖”“台湾建筑奖”等诸多奖项，2012年荣获象征台湾岛内文艺界最高荣誉的文艺奖，以及首届中国传媒建筑大奖组委会特别奖。

笔者是一名土生土长的福建闽南人，自大学起即对明清以来闽南、客家建筑文化随移民在台湾地区的落地发展产生浓厚兴趣。近年来，笔者对当代台湾地区特殊历史环境下，闽南、客家建筑文化特征、构筑方式与现代建筑的结合、发展与流变进行了一定研究，同时亦致力于福建地区乡村地域化、低技化建设技术推广工作，建筑师谢英俊的设计思路给了笔者莫大的启发。2019年下半年，谢英俊受王澍推荐，至厦门市海沧区调研乡村建设工作，因缘际遇，笔者得以相识。2019年11月2日周六早晨，在《建筑师》杂志社邀请下，谢英俊来到笔者工作室，围坐在一块由锈钢架和旧门板组成的长桌两侧，欢声笑语中，进行了近两个小时的深入访谈（图1）。

一、教育与经历

黄庄巍（以下简称黄）：请您简述一



图1：本文作者访谈当天合影

下您的个人教育背景和实践经历，以及它们对您的影响。

谢英俊（以下简称谢）：我的教育背景跟大家一样，就是规规矩矩把建筑系五年读完。读完以后，就发誓不再进学校。古人说“十年寒窗”，从小读到大学毕业不止十年吧，如果还读不出名堂，也不要再读了，我大概就是这种心态。

大学五年毕业以后发现自己完全没底，因为大学里的学习都在纸上谈兵，仅限于书本。对实际的建筑，只看到表象，不知道里面怎么回事，也不知道房子是怎么盖起来的，因为不知道怎么盖，所以很多东西看不懂。

因此我下定决心，绝对不再踏入学校。五年读完，我觉得应该给社会、给家庭一个很好的交代，这也形成了我对建筑教育的看法。我现在带学生、带工作坊的方法，大概是全国少有的。我办过许多工作坊，持续到现在已经二十多年，有成百上千的学生参加过。我强调实作体验，就是情境式或说是沉浸式体验，是建筑教育很重要的一环。任何一种学习，必须能调动人的所有感知去认识和体验，要有整体意识，但当前教育则是把学问切成一片一片来教，让学生自己去拼凑。而我则是希望学生一开始就能有整体的感知，然后再去找他他要学习的切片。

所以我常常讲要有盖过房子的体验，再来学建筑，那是最有效的。你看现在大部分成名的大师，启蒙就是去盖一个房子。

黄：比如王大闳真正意义上的建筑实践，也是从盖自己的住宅开始的。

谢：是的，还有王澍，有几年他不作设计，只是装修他自己的房子，这个经历就足以触发他对建筑整体的感知。所以应该大一就开始去体验把房子盖起来，大大小小的，有相当的体验后再来学习，这个方法非常重要。在我的学习过程中，还有后来的实际体验，基本上就是得到这个结论。

虽然我也曾在几个学校做蜻蜓点水式的教学，但是一直认为现在的建筑教育有问题，不愿意去学校教。评图是一个很好

的机制，却因为教育的基础本身有问题，所以评图的氛围过于虚化，大家都在云里雾中抓东西。我对此无法接受。

最后一次进入教育界就是在香港大学，带研二学生一学期课程，有实作也有理论，实作是最重要的部分。同时配合深港城市\建筑双城双年展进行了成果展览，学生在香港避风塘码头搭了几栋房子；此外也带学生去四川参与灾区的重建。2012年，在中国美术学院带一门大四的建构课，我把它浓缩成几个月上完（图2）。

黄：那可以认为您现在做的跟教育相关的工作，就是主要将实作这个模块跟大学的教育结合起来？

谢：虽然以实作为主，最终还要回归到虚拟抽象的设计操作，这里就得搭配理论和方法学的探讨，借用程序设计方法和语言“物件导向设计”（object-oriented design），大陆这边翻译叫作“面向对象设计”。所有的计算机程序语言，都有一套建构语言的逻辑，叫“物件导向”。我们这一套，可以称为“物件导向”的建筑教学设计。也就是说，设计是建构在一些很扎实有效的“套路”或者“物件”上面。换言之，一个构法、一个构想或是一个成熟可以运用的技法，也都可以成为“套路”（“物件”）。我现在计划跟太原理工大学合作教学，就是从传统聚落观察开始来进行建筑教学探讨。传统聚落和传统构法，是由非常多的“物件”组构而成，这些约定成俗的“物件”，工匠知，你知我知，而且可以传承，可以与时俱进地进行调整优化，即便你要创作一个“物件”，也要经过慎重严谨的过程，这在后续中国美院的教程中会讲到，掌握了这些“物件”以后，再进行设计组构（图3）。

黄：所以您的建筑生成逻辑还是以普适性的操作手法为主，例如民居就是一类具有普适性的、“没有建筑师的建筑”，您最终把这一套逻辑归纳为“物件导向”，把它制作成为教学中的一个模块，来实现“实作”这样一个结果。

谢：对。在中国美术学院和在香港大学的教学中，我们要求学生收集资料，依

据既有且成形的经验去建构“物件”，并且是利用这些“物件”做设计。在中国美术学院，我的方法是带他们设计并实做一个“物件”，也就是现在还在象山校区的池子上，但有些破烂的构造物，再用这个“物件”去做其他的设计。当要建立这“物件”时，要对它有扎实的研究，比如结构分析、材料实验等。美院还弄了一套我们自己研发的水平式万能试验机，做材料力学实验，同学们需要知道轻钢的材料特性，要懂得简单的数值分析，然后建构出可灵活运用的“物件”。搭建起来印证以后，再用这个成熟可灵活运作的“物件”去设计其他的建筑。学校课程结束后，一组同学在河南信阳郝堂村，用这“物件”做了茶室、风雨桥、粪尿分集厕所（图4）。

黄：是否可以认为是这样一种逻辑，先收集资料，把这个套路研究出来，然后再进行材料结构的研究，而建筑设计则相当于再次转译的一个过程？

谢：接近这观念，就是必须让这个“物件”是成熟的、可用的、完善的、灵活的，跟砖头一样，再用这砖头去盖房，但这砖头必须是活的、可变化调整的。传统的民居和聚落建构不就是这样吗？

类似程序员的操作方式，“物件”是基础的元素，它必须有个明确的界定，就是所谓的“边界条件”，必须能与其他“物件”对接叫作“接口”，它必须是活的而不是死的，才能灵活变化而不失其个性，这叫作“参数化”。所谓的民居、没有建筑师的建筑，亚历山大的模式语言（Pattern Language）就在干此事，只是他的模式语言对“物件”（Pattern）并没有像现在有这么严谨的定义，同时没有数码基础，无法做有效的组构，自然没法做文章，没法有效地推演设计和规划。现在所有程序员就是这样来设计各种的程序，但建筑设计为什么不能这样，为什么每个人都得从零开始，经验无法积累、沟通、传承？

我觉得现代建筑教育的问题，包豪斯太“短命”是一个因素，人们对建筑设计教学积累的经验太少。

黄：通过对您建筑设计的研究，虽然

可能有点武断，我发现有两条最重要的线索——新客家建筑和协力造屋系统，请您谈谈为什么会把两者作为设计的主要脉络，是否是由于1980年代台湾地区“新乡土主义”建筑风潮的带动？

谢：这两者都不是我的主动选择，而

是客观形势的驱策。我的另外一个重要专业是设计集成电路厂房。这类所谓的“客家建筑”是人家找来的，不是我主动要去设计客家建筑，我对1980年代的那个符号化风潮其实是不以为然的。刚才讲我是做高科技厂房出身，所有的知识体系跟价



图2：在中国美术学院的模块搭建实践



图4：郝堂村物件化实践——郝堂村茶室(上)、风雨桥(中)、小学生态厕所(下)

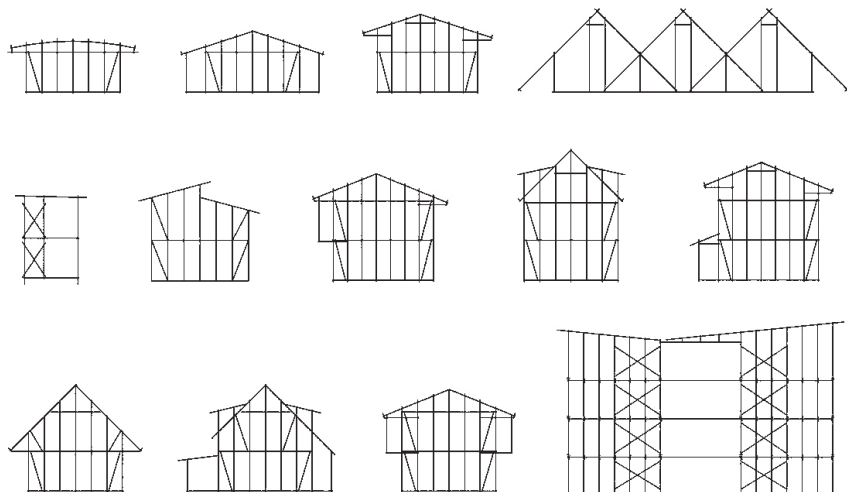


图3：屋形单线图

值体系是建立在科学理性的基础上，找我做客家建筑，我怎么可能仅仅是“做个样子”，搞符号化？

黄：而这种符号化的风潮是来源于1970年代台湾地区的乡土运动，导致了1980年代建筑乡土符号萌芽的出现。

谢：我曾处在台湾乡土运动的风口浪尖上。当时国民党的愚民政策，让所有年轻人只知道一半的世界，另外一半是一片空白，但有一群年轻人在山沟沟里低头拉车，没想到拉到延安去了，发现还有另外一个世界，这就是台湾那个特殊年代里新左派运动的一支。1970年代中后期，有些年轻人不相信国民党讲的那一套，往上看，虚无缥缈，但往下看，却是一片熟悉而陌生的土地，所以兴起了重新认识自己的新乡土运动。他们开始去了解什么叫作工农兵？劳动生产与分配是怎么回事？冷战时期的国际情势是怎么回事？校园民歌也是在那时候开始的，台湾民歌开拓者李双泽^[1]和这批朋友常常在我住的院子聚会，我们把它称为“动物园”。那个年代台北淡江大学就汇集了这么一群人，谈了一些话，唱了一些歌，做了一些事。

黄：您的建筑历程，可以说是从实作开始的，所以对实作的理解至深，而您的建筑经验更多的是来自于建造。我在大学的时候就看过您的作品新竹县立文化中心设计，在地域文化色彩之外，它是建构感很强的一个建筑，和汉宝德早期做的符号化的地域建筑作品看似相似，但实质上还是有差异的。1970年代的时候，汉宝德做的是几何十分强烈感的建筑，但在1980年代，开始在这种几何形体的基础上，在外面穿了一件闽南式的外衣。

谢：我受的教育跟大家没两样，但我的经历比较特别，“上山下乡”不在话下，在工地啥活都干过，是个“小包工头”。我从学校毕业后当工程兵服军官役，从事军事工程、道路桥梁等设计施工，退伍后在陈其宽建筑师事务所做了一年，就下海当老板，组建了一个施工队，干了7年工地活，所以对工地、施工非常熟悉，后来才能在灾区迅速组织居民盖房子。说到协

力造屋，没这种技术跟经验不容易掌握。

新竹县文化中心设计，绝对有建构的必然性。其他人是做“样子”，我不做“穿衣戴帽”这种事情，最起码客家建筑我不会去搞形式，我可以更多地掌握形式背后的建构逻辑。

黄：简而言之，就是说您的建造经验加上新左派运动、乡土运动这些风潮的影响，衍生出后来的新客家建筑和协力造屋系统两个主要设计方向。

谢：应该有关系吧。

二、何处是客家

黄：客家族群是台湾地区第二大族群，但依照我的对比研究和理解，台湾地区的客家传统建筑并没有中国大陆客家建筑如客家土楼、粤东围龙屋这样强烈的建筑形态特征和灰白—土黄色彩体系，而是很大程度上“闽南化”，如红砖—白石色彩体系、燕尾—马背符号等，与闽南式建筑的相似性较强，请您谈谈对台湾客家这个族群和客家传统建筑的理解。

谢：客家人大多生活在山区，生存条件差，不实事求是无法存活的，客家人有这样一句话，“日久他乡是故乡”，也就是生活一定要融入当地，才有办法生存。你这样来看客家建筑，也就清楚了。

客家建筑如果要盖圆楼、盖土楼，需要很多土，但台湾田土薄，把它挖来盖土楼的话，没土长不出庄稼，怎么可能去盖土楼？台湾早期开垦是这样的，因为台湾西部都是冲积平原，而且常常被洪水冲刷，地面都是石头，要垦拓可以种植的农田，就得去山上取土，把土铺上，才能种东西，

这跟大陆原乡不一样。

就防御的角度来说，台湾的客家人入境随俗在屋后种刺竹环绕，就如新竹城旧名“竹堑”——密植刺竹取代城墙得名，这跟大陆不一样。

而之所以受到闽南传统建筑的影响，有其历史原因（图5）。以前台湾种的蔗糖稻米运到福建，回台湾时船需要压舱，就把青石、红砖还有福州杉运载回来。有了这些材料，客家人盖房子，就变成闽南式的，而且盖房子的很多都是闽南师傅。

闽南人是台湾的第一大族群，台湾的客家人是在施琅复台海禁解除之后才到台湾的，比较晚，平原好的田地都先被闽南人占走了，只能垦拓靠山区域的土地，比如苗栗的丘陵地带，大部分务农，讨生活不容易。清代台湾有很多的“民变”，比如林爽文事件等，“造反”的大都是闽南人，客家人保卫家园组织族人抵抗，所以客家人聚落形成很多的防御自卫组织，在台湾南部有一个地方叫作“六堆”。“堆”是客家话，它是军事组织，有中堆、前堆、后堆，“堆”就是“队”的意思。台湾客家人的义民信仰，来自于自卫战斗，战死的族亲被封为“义民”，朝廷敕封“褒忠”。

客家建筑基本上就是因地制宜，在台湾因地制宜变成闽南化。台湾没有土楼，但是有一些围龙屋，我们老家苗栗也有，但后来拆掉了。客家建筑主要的特征是“化胎”，这种形制在比较古老的客家聚落都有，后来蜕化成屋子后面的弧形围墙，或者是一个小土堆，或种竹围。

黄：从1990年代的新竹县立文化中心、美浓客家文物馆到六堆客家文化园区，可以看出建筑师“新客家建筑”的发展脉

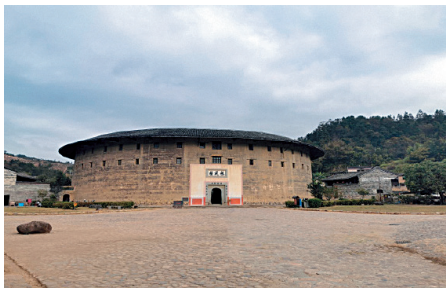


图5：福建客家土楼、台湾新竹闽南化的客家传统建筑

络，请您谈谈这三个代表作品，以及对新客家建筑未来的思考。

谢：新竹县立文化中心采用东北—西南为轴线的合院式配置，因为当地东北季风非常强劲，将开放空间和庭院配置在西南侧用以避风，以不同形式的表演空间构成空间主序列，主动线逐步将人行抬升到二楼，人们可以感受到两侧不同空间与活动。表演空间包含半户外剧场外、半圆形多功能主剧场、实验剧场，另外就是展览馆、图书馆、县史馆。半户外剧场我将它设计为都市与本建筑群之间的过渡空间，让演出有适当的隔绝性，也能将气氛扩散到社区。半圆形多功能主剧场须满足各种特殊的设备需求和严格的震动噪声防制，并能调控不同的残响时间，以因应不同的使用功能。实验剧场须让训练和演出形式有最大的变化和弹性（图6）。

那时候全台湾各地都在盖类似的文化活动中心，因为剧场在功能和声学各方面有比较严格的要求，所以都做成“一大团封闭的建筑”。台湾是亚热带气候，这种方式很耗能。我把新竹文化中心拉松成为合院的形式，让庭院渗透进去，所以大部分时间可以不用开空调，到现在已经二十几年，是台湾所有类似馆舍中最节能的。而且因为我对设备系统比较了解，空调、振动噪声防治等各方面都控制得宜，在能

耗和建设经费上十分省，是其他建筑不到一半的费用。对于一个演艺空间而言，圆形有它的优势，从声学到视觉各个方面，舞台还是比较特殊，不是镜框式舞台，是一个可以延伸变化的舞台。所以设计的时候，是综合考虑到内在的空间特性，以及对应的空间构成。

这里特别要谈谈我的剧场经验，除了能掌握表演空间的设计窍门外，跟我后来发展出来的所谓“互为主体、主体弱化、使用者（他者）参与”的设计观念和操作方法息息相关。现代剧场空间设计上强调的是演员跟观众的互动性，演员跟演员的互动，演员跟导演的互动。所谓互为主体，有别于传统的镜框式舞台剧场空间形式，它是单向性的，演员跟观众一分为二，泾渭分明，演员有很强的诠释空间和临场的随机发挥，这让戏剧的可能得以伸展。

过去很长的时间我跟台湾的优剧场合作，他们师承苏联戏剧家葛罗托夫斯基，所谓的“质朴剧场”（Poor Theatre）或“人类学剧场”，参与演出空间营造、舞台设计，也参与戏剧训练，这训练过程虽然有点残酷，但对感官本能的开启和“感知与互动本能”的提升非常有效，现代剧场形式和戏剧训练为什么在包豪斯是重要的一堂课？而训练的目的和成果如何在建筑生产过程如何被运用？是我一直想解开的谜。

我深深地感受它的重要性，也一直主张建筑教育不能少这一课。

黄：所以说这个建筑这样强烈的“圆形”特征，并不是出于形式，而是发自于它的内在。

谢：如果只有形式，本人是无法接受的。如果只看到这个建筑的外在形式，就太形式主义了。形式是快餐，符号是鸦片。

我在美浓客家文物馆的设计上，则有一样的思路。这个设计从地域特性的观点出发，简单讲就是所谓的“造化入画”，要跟环境结合，但是“画夺造化”，要跟环境不一样。跟环境搭配，并不是要跟环境讲一样的话，可能这样才较恰当。

因为“文物”本身就不是现实生活中的东西，因此，文物馆的体量与功能，更不是传统合院能硬套的，反倒认为它应该与客观环境疏离一点，才能契合它的主体性；虽然在配置上可以看出合院的层次与节奏，但由于基地关系也作了一些变形，再加入一些类似街道骑楼、回廊，甚至美浓当地到处可见的猪圈等空间形式，但也都作了新的诠释。现代与传统的关系要有连接，而不是跳跃式的改变。因此必然会产生“陌生”与“疏离”的结果，“陌生”也意味着连接。

六堆客家文化园区，我们也是实事求是，要回应气候特性同时要展现社区的活力和特色，让各个社区的农特产品、特色创意产业等在这里展示贩卖。

台湾南部非常热，以前都是热带雨林，人类开发后把树木都砍掉了，结果热到不能住人，连植物都没法生长，所以你去当地看，全部都得搭黑网遮阳才能种植。从人文和自然环境出发，我的设计理念是“为大地遮阴打伞”，创造一个树荫下人类的活动空间。它就是几个大伞，再在下面盖房子（图7）。这个圆跟土楼以及当地的特色油纸伞可能也有一点点隐喻联系，但不是出发点。

我们设计垂直绿化外墙，但是景观设计师设计的绿植全部死了，后来的植物是小鸟来种的，长得天翻地覆几乎失控，这也是我们强调参与、互为主体、主体（设计师）的弱化、客体（他者或小鸟）强化



图6：美浓客家文物馆（1996—1999年）



图7: 屏东六堆客家文化园区(2006—2010年)

的设计理念吧。

三、传统与现代性

黄：“传统”与“现代性”是您在实践中一直在思考的问题，请您谈谈对“传统”与“现代性”的理解以及设计应对手法。

谢：我刚出社会的时候，成立了“第三建筑工作室”，现在还维持这个名称。当时的想法是，我们现在的生活已经跟传统距离挺远的，也继承不了太多传统。而所谓的现代呢，老实讲我们也没有被启蒙过，对现代性也没有很清楚地掌握，没法也没必要完全的现代化。在这种情况下我们做的，既不现代也不传统，所以叫“第三”。

这名称还有第三世界的含义。另外也跟南美洲的“第三电影”有些关系。1960、1970年代的革命风潮不只是中国，还包括全球，皆烽火遍地，当时南美洲一些电影工作者认为，好莱坞电影是“美国帝国主义的、资本主义的、商业化的”，而欧洲电影是强调“个人价值的、表现主义式的”，这两条路是当时全世界电影主流，这跟他们面对的现实社会完全不同，他们要走的是“第三条道路”，要能真正地走向群众。

下面我来谈谈“现代主义和现代建筑”。在美国谈现代性，跟欧洲的现代性是不一样的，以建筑来讲就很明显。美国到处盖的那些 Housing、小木屋，是仿维多利亚式英国乡村房子的形式主义行为，哪有什么好现代性的？以现代主义的观点来看这些建筑，简直是媚俗、没有文化。再看看在另一个世界的发展——苏联，革命后轰轰烈烈的结构主义风潮——现代主义的标杆，在斯大林的“社会主义写实”旗帜下，同

样回归媚俗的新古典主义样貌。

所以我一直认为“现代主义和现代建筑”是欧洲特殊时空下的产物。原来为普罗大众盖房子的包豪斯建筑师到了美国之后，各个都为“反动”的资本家服务——密斯的一张椅子要卖到几十万，布劳耶专心盖豪宅，跟所谓的现代主义建筑意涵已经背道而驰。现代主义的左派思维在美国没有市场，被消费文明消融了。而台湾在对现代性还不了解的时候，却又打出“后现代”旗号。现代建筑 and 现代建筑学不只是资本主义化、商业化、消费化，而且还沦为萨林加罗斯所说的“邪教”^[2]。

回到现代主义和现代建筑，想延续包豪斯的香火，我常用但不是太好的说辞：“解决 70% 人类居所的问题——人民的建筑”，看能否对应上。

有个小插曲，说起来令人唏嘘，包豪斯最后的香火竟然是在我手上“熄灭”。当年格罗皮乌斯在美国的联合建筑师事务所 TAC，1996 年在台湾有个项目与我配合设计，那个项目接近完工时，TAC 律师发来结束营业清算函，这成了 TAC 的最后一个项目。

四、建构美学、地域主义与“人民的建筑”

黄：地域化的建构美学是贯穿您作品的重要特征，而协力造屋系统则是这种美学观的具体反映，请您谈谈具体的设计手法与创新思路。

谢：实事求是始终是我坚持的原则，所有建构都需要有物质基础，跟数学、物理、化学等科学有关，一旦牵涉工艺就与人和

有社会文化基础的，这即是弗兰姆普敦所讲的核心内容。不只是接受客观的传统和现实地域条件，还得反映动态的、当下实事求是的对未来的挑战，“（批判的）地域主义”是无法逃避的课题。

弗兰姆普敦是学者，是历史学家，不是工匠，他透过理论建构，可以推演出建构的内涵和方向，但那是什么？留待创作者或建筑师去探究，这需要时间跟实践的积累。

我们发展出来的造屋系统，是为了因应量化生产，但用“标准化”“模矩化”“模块化”来说明是不完全对的，因为它们在过去为了迁就量化生产而采用的权宜方法，标准化与多样化无法兼容。但现在就不一定了，因为有数字技术，我们现在最大的优势是与数字技术结合，它可以大量生产，要讲所谓的“乡愁”“多样化”“客制化”也不是问题（图 8）。

五、乡村与协力造屋系统

黄：两岸乡村是您一直以来活跃的舞台，乡村建设是您现在的主要切入点，请您比较两岸乡村的异同，以及在乡村建设过程中遇到的问题和解决思路。

谢：大陆农村跟台湾农村完全是两回事，因为社会环境不同，差异非常大，所面对的课题跟未来相应的策略也不一样。台湾的农村基本上就是没人管，自生自灭。台湾的城乡人造环境，是在日据时代打下基础，但是那时候只是框架雏形，到国民党退据以后基本失控：炒地皮炒到哪里，城市就发展到哪里；路开到哪里，城市就



图8: 河北地球屋建造过程

发展到哪里，处于一种土地经济、地产思维支配下的野蛮生长状态。

中国大陆乡村，历史脉络非常特殊，包括城乡二元体制和农村土地集体所有制，决定了农村的样貌。到后来改革开放也是从农村开始，包产到户、各种承包，包括耕地的承包、宅基地的承包，奠定了现在大陆乡村的特性。

台湾的乡村因为没人管，一盘散沙，重新凝聚农村集体意识的方法之一是社区营造，有利于处理小区公共事务。我在这里说明一下台湾社区营造的社会脉络。1989年结束长达四十年的戒严之后，社会运动开始兴起，由于政治势力的介入让社区营造一度的辉煌再次陷入停滞。后来1999年发生“9·21”地震，震后从城市到农村做社区重建，这时社区的组织又开始活跃起来，现在大家去台湾参访的大多是这些。

大陆这边是分包单干以后，以前的生产集体体制没了，慢慢的也是家家户户“各扫门前雪”。现在搞乡村振兴，开始把农村社区重新结合起来，从唱歌跳舞、跳广场舞到办合作社，搞合作经济。

关于合作社，我的思路是“合作建房”。2005年我们在河南兰考，带农民组织建筑合作社（图9），如果有富余的劳动力，可以用互相帮忙的方式盖房子。农民盖房最大的问题就是没有资金，现在城市里人买房100万按揭贷款不难，但是农民跟银行借个二三十万都借不到，这是主要问题。要怎么做？让要建房的农民集合起来，采用合作社组织。农民盖房，是生产行为，不像城里人是纯粹的消费行为。社员协力互助自己盖，一间房造价40万，合作社一年盖十间房就是400万。这是何等高的产值，种地的话连10万块产值都达不到，农民组织化以后产值这么高，银行资金支援得上，就能解决大部分农村建房的问题。

从技术上来讲，农村要合作建房，关键是建房技术必须简单化，任何有劳动力的人都可以参与，如果需要特殊技术才能干，只有你可以干，别人不能干，没有办法换工，劳动价值无法体现，合作社就搞

不起来（图10）。

黄：我看您的协力造屋系统，包括在中国大陆、台湾地区，尼泊尔的乡村以及地震灾区的作品，建筑骨架还是“物件化”的模式，但是骨架之间填充部分则是地域化的，以此来做结合。我了解，地域化的这一部分除了是对文化的一个反映之外，是否也是考虑到它的造价成本？

谢：人类什么时候才会实事求是的盖房子？走投无路，在求取最基本的生存条件时才能。我们协助的尼泊尔地震重建项目，项目点在深山，一户预算只有2000美元，我们只能提供有限而且必要的钢构件，其他得靠农户就地取材、发挥本能协力造屋，互相帮忙来完成家园重建（图11）。

我们推行的建筑体系其实是现代的穿斗式结构建造系统，这种体系跟传统很贴合，是真的“穿斗式”，而不是戴“瓜皮小帽搞形式”，骨子里头是体系建造的逻辑，再加上我们工业化、数码化的操作方法。

如果让村民自己决定怎么盖房，他们考虑的第一问题就是造价。这套做法不会比一般砖混贵，如果接受我们的建议，把回收建材重新利用可以省更多的钱。如果是政府统一操办，村民怎么能接受用回收砖或草跟土？但自己盖就会采用，因为省下来，钱是自己的，所谓节能减排、生态环保这些高大上的理念，不用费口舌自然达成。我们在兰考盖的房子，一栋房子光使用的建材核算减排量是43t二氧化碳。所以，环保不只是那些高科技建筑才能得到。

我们这套建房体系，几个要素都能很好的结合——现代化、工业化、数码化、工业4.0，而且能兼顾环保、社会经济、文化多样等要求，这样的可持续建筑，才是“人民的建筑”，不是吗？

六、匮乏而残缺的美学

黄：最后，请谈一谈您的美学观。

谢：最近被迫谈美学，我对美学常用的词是“匮乏”“残缺”和“失控”。我们



图9：河南兰考地球屋



图10：四川茂县杨柳村“协力造屋”过程

的设计理念强调互为主体、主体的弱化、开放体系、简化构法、他者的参与。这与强调个人价值、突出个人表现的主流趋势完全相反。我们在灾区、在农村，面对的

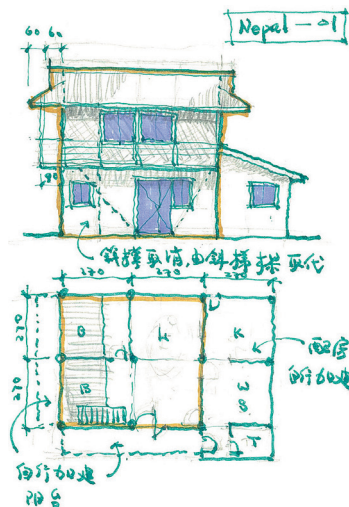


图11: 尼泊尔灾后重建屋型草图(左)及建造过程

是永远无法逃避的贫困与匮乏，更不可能如你所愿地去表现个人的创作意图。大部分的作品是在这种条件下来进行美学的探索与作为。

萨米族是北欧的少数民族，有一次跟台湾日月潭那里的邵族交流，强调他们族里的传统工艺包括现代艺术家的创作，主要的核心价值来源于“匮乏”。北极的生存物资匮乏，这是客观条件，北欧的设计也因此发展出简约的美学应该言之成理。

“匮乏”加上“残缺”是日本美学观中的典型之一，日本战国时期著名茶人千利休的“侘寂”(Wabi-Sabi)，是一种质朴、客体突出、自然不做作、超越控制、残缺、间或逆反进而到达寂空的美学状态。

昆曲《牡丹亭》中，汤显祖的美学建构是基于残缺的美，《皂罗袍》曲段唱到，“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣”，花开得如此美艳，却攀附在断井颓垣上，这即是侘寂的境界。还有“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院”，良辰美景就很好了，为什么要奈何天呢？赏心乐事，那却是别人家的美事。这种美学境界充满了残缺、遗憾。

此外，许多的美，是在近乎“失控”的状态下产生的。“不可控的”“突发的”“有机生成的”，这些在创作里是很

重要的成分。卡尔维诺的《未来千年文学备忘录》，其中最后一章就写这种复杂而失控的状态，这状态下可以超越你的想象肆意飞翔。

这些都是可想象、可作为、已作为吗？

黄：您所谓的“失控”是否指的是在协力造屋施工过程当中的各种可能性？是否指的是最终呈现出来是跟您最初想象的不同？

谢：四川大地震后进行重建的杨柳村，在工程一半进度时有几位台湾朋友过去参访，包括阮庆岳、邱文杰、廖伟立等，问他们是否能想象完工后的情况，大家皆摇头。我跟大伙讲“我也不知道”，只能相信人民群众的智慧，否则为什么传统民居会如此完美？但也别太民粹，居民参与搞出你无法接受的状态多的是，这就是考验建筑师功力的时候了。去年底我们在台湾高雄美术馆的展览——“为一无为”，主题就是这个，建筑师只能做有限的事——“为”，其他交给参与者——“无为”。这也同时考验大家的美学观。2018年，尼泊尔未来之村震后重建项目进入英国AR杂志年度家屋建筑奖决选，同时开放网络投票，我们获得一致好评。但我跟同仁们讲，除非评委的三观彻底颠覆，否则不可能接受，果不其然，美学的社会建构是根深蒂

固的。

黄：从今天的谈话，我基本可以对您的设计实践和思考作以下总结：公共性、开放性、革命性和平民化，这些建筑社会属性是您在建构实践过程中乡土外衣下的深层次思考。我还可以看出，协力造屋体系与包豪斯运动所承载的现代性、批判性有着直接的联系，建构美学则直接来自丰富的施工建造经验。台湾地区特定的历史环境，即1970年代中后期以来的新左派运动、乡土文学运动、民歌运动直接塑造了您对建筑文化的思考，而借由乡土运动发端、1980年代开始的系列新乡土主义建筑风潮，则产生了社会氛围和实践机会，让您能够开始思考新客家建筑并付诸实践。协力造屋体系和新客家建筑这两条线索贯穿始终，呈现出了并行且互相影响的状态。

谢：建筑的社会性毋庸置疑，无法自外于客观条件的形塑，但个人主观的认知与作为，很难讲不是推动时代巨轮转向的动力。

(访谈记录者：范宇航，吉林农业大学风景园林专业研究生；李佩珍，海峡城乡发展基金会秘书长、乡村规划师。在此表示感谢。)

注释

[1] 李双泽(1949—1977)，台湾地区作家、作曲家，台湾民歌运动旗手。音乐代表作有《少年中国》《美丽岛》等。文学作品代表作有中篇小说《终战の赔偿》。

[2] 尼科斯·A·萨林加罗斯(Nikos A. Salingaros)，美国著名建筑理论家。“作为宗教的20世纪建筑学”论述见其著作：尼科斯·A·萨林加罗斯.反建筑与解构主义新论(原著第三版)[M].北京：中国建筑工业出版社，2010。

图片来源

图1：范宇航摄

图4：左图为作者自摄，右图源自《台湾民居》

其他图片均由谢英俊提供