

西村大院五点

Five Points of the West Village • Basis Yard by Jiakun Architects

王骏阳 | WANG Junyang

中图分类号: TU-02

文献标志码: A

文章编号: 1001-6740 (2022) 06-0005-10

DOI: 10.12285/jzs.20221130004

摘要: 本文以家琨建筑设计的成都西村大院为案例,旨在从“中国建筑”“粗野”“看的建筑和用的建筑”“社会聚合器”“走向火锅建筑”五个方面对当代中国建筑和城市中的现象和观念进行批判性审视。在这一过程中,本文试图在世界建筑学的语境之中拓展西村大院和当代中国建筑的批判性认知空间,推动对相关问题的甄别和讨论,积蓄当代中国建筑的理论和智力力量。

关键词: 西村大院、刘家琨、中国建筑、粗野、看的建筑和用的建筑、社会聚合器、火锅建筑

Abstract: Using the West Village • Basis Yard by Jiakun Architects in Chengdu, Sichuan, China, this paper is aiming a critical scrutiny of some of the phenomena and ideas of contemporary Chinese architecture and urbanism. Its arguments involve five issues in terms of Chinese Architecture, architectural brutalism, the architecture between spectacle and use, social condenser and towards a hot-pot architecture. In doing so, it also puts the West Village • Basis Yard and contemporary Chinese architecture in the context of architectural discourses worldwide in order to widen its critical space as well as intellectual spectrum.

Keywords: West Village • Basis Yard, LIU Jiakun, Chinese architecture, Brutalism, Architecture between spectacle and use, Social condenser, Hot-pot architecture

自 2015 年 1 月在四川省成都市建成并投入使用后,西村大院(图 1)已经见诸各种媒体报道,也通过国内国际大大小小的建筑和艺术展为世人所知甚至熟知。尽管如此,刘家琨的这个建筑仍可作为一个值得回溯的有效样本,让我们再思由它的形式和建造以及空间的社会文化含义引发的建筑学五点——如果不是更多的话。在此,所谓“建筑学五点”就是 20 世纪以来中国和世界建筑学语境中的五点。它们并非彼此独立,而是本文对西村大院和当代中国建筑反思中相辅相成的不同议题。

一、中国建筑

进入 20 世纪,随着现代化进程的开始,什么是中国建筑似乎成为一个问题。作为回应,20 世纪中国建筑的显著特征之一就是对“中国建筑固有式”(图 2)的寻求。在学界,以“大屋顶”为特点的“中国建筑固有式”也被称为“中国布扎”(Chinese Beaux-Arts)^①,但是在本文中,让我们把这一“固有”思维称为中国建筑的本质主义。

新千年以来,中国建筑的本质主义诉求呈现出一种更为微妙和思辨的状况。在这方面,以王

作者:
王骏阳 南京大学建筑与城市规划学院教授。



图1: 西村大院



图2: 1996年建成的北京西站



图3: 宁波博物馆瓦片墙

澍的“中国本土建筑学”最具代表性。表面上看，它在相当程度上放弃了“中国建筑固有式”，转而以“园林”“山水”以及“自然”等传统中国文化历史中的特定观念来界定“中国性”。这样做的意义显而易见：它不仅再一次把当代中国建筑对传统的继承和发展放在至关重要的位置，也有利于在世界语境中形成某种“中国话语”。

然而，本质主义的“固有”论也有其“固有”问题。在《循环建造的诗意》中，王澍如此看待一种基于“中国传统”的建造的“自然之道”：“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系统里的哲人，他们和工匠协作。”与之不同的是，当代中国建筑师“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浇筑混凝土，他们也几乎没有去研究材料和建筑的机会。”^②

我们完全有理由相信王澍所说的“中国传统”与当代建筑生产方式之间的差异，但我们同样有理由认为，这种差异也存在于“西方”建筑之中。事实上，与其说这种差异的根源在于“中国传统”与“西方教育”之间的矛盾，不如说是进入现代之后人类建筑文化面临的共同问题。

说到传统，西方建筑学以意大利文艺复兴为标志开始出现从伯鲁乃列斯基式的“匠人”建筑师向阿尔伯蒂式的“人文学者”建筑师的转变，以及图纸设计（designo，其基本含义是绘图，也是今天常用的英文 design 一词的雏形）与实际施工的分离，不过我们不应忘记中国儒家文化历来也有



图4: 沙丘美术馆混凝土模板的“书法书写”

“道器分途，重士轻工”——即《论语》所谓“君子不器”的传统，而且这一传统无论在时间维度还是在文化维度方面都比意大利文艺复兴传统更为久远。因此，如果王澍的“自然之道”可以作为对这一传统的挑战，那么这不仅意味着王澍的“中国传统”是有选择的，而且更说明任何本质主义的“中国”和“西方”之分或者泛化的“传统”之说对于当代中国建筑学都于事无补。

这令我想起李虎的沙丘美术馆的设计和建造。即使对于沙丘美术馆这样一个小型建筑，OPEN 建筑事务所的施工图也一如既往，相当深入到位——这或许可以被认为是李虎在美国留学和在霍尔建筑事务所的工作经历中接受了“来自西方的教育”的结果。与此同时，一份以现浇钢筋混凝土为主要施工内容的建筑施工图却没有包含混凝土模板图。或许，沙丘美术馆内部“细胞状连续空间”在形式上的复杂程度使得模板图的绘制远远超过人力和电脑软件操作能力；亦或许，即使模板图有可能绘制，但鉴于该建筑的不规则曲线形状，实际施工能否完全按照模板图操作



图5: 华黎（左三）、驻场建筑师（左二）与施工队人员在新寨咖啡庄园十字拱样板现场

仍是一个很大问题。无论如何，随着施工进程的发展，李虎很快意识到与其按图施工，不如将模板搭建过程视为一种施工队工人的“书法写意”——如同王澍“整个施工就只能在无参照物的情况下不中断地前进”，从而成为“一场愉快的历险”的“瓦片墙”^③，（图3）它使施工队工人的随机应变和即兴操作在沙丘美术馆的内部墙体留下诸多痕迹（图4）。表面上看，这是一个设计与施工之间的断层，然而正如笔者在沙丘美术馆的评论文章中指出的，正是这一“断层”使这个建筑成为一种柯布意义上的“塑性偶发”（plastic happening）。^④ 现在的问题是，我们是否需要因此将沙丘美术馆冠以“中国本土建筑学”之名？我无意否定“中国本土建筑学”之说，但是对于沙丘美术馆而言，这显然只有在摒弃了本质主义的层面才能成立。

另一方面，就在王澍以“瓦片墙”实现“文人”与“匠人”的协作之时，当代中国建筑设计事务所越来越多地尝试以驻场建筑师作为加强设计与施工协作的策略（图5）。值得指出的是，后面这个过程绝

非只是监督现场按图施工，而是需要充分理解和发挥施工人员的智慧和技艺才能真正有效完成。

因此，有两种关于“中国建筑”和“中国本土建筑学”的理解。一种是本质主义的，它以“中国建筑固有式”为开端并且以不同形式延续到当下。这是一种长期以来被人们视为理所当然、甚至不容置疑的理解。本文无意对之进行否定——相反，笔者相信它将有其长期存在的理由。但是笔者也相信，如果这是唯一可能乃至唯一正当的理解，那么它将是危险和有害的。这不仅是本文旨在提出和呼吁一种关于“中国建筑”和“中国本土建筑学”的非本质主义的、或者说更为现实主义的理解的原因，而且正是在这一点上，西村大院具有了某种标本性意义。

在中国当代建筑界，刘家琨一直以倡导“此时此地”而著称。他因此曾被冠以“批判地域主义”和“抵抗建筑学”之类的标签，从而也似乎在某种程地上获得了意识形态的“意义”和“正当性”。不过他自己在这些问题上的看法却比较谨慎和低调。在给建筑学者朱剑飞的一封公开信中，刘家琨这样写道：

我并不天天都想到国际化，因为你躲都躲不掉；我也不时时想到地域性，因为你天天都在这里。牢牢地建立此时此地中国建造的现实感，紧紧地抓住问题，仔细观察并分析资源，力求利用现实条件解决这些问题，这些问题已经奠定了“中国性”，这些问题自会与时俱进，使你保持“当代性”，如果在解决问题时有一些创造性，“个人性”也就随之呈现——这是我的基本方法。^⑤

西村大院是刘家琨这一基本方法的产物。它位于成都西部城区一片自1980年代逐步形成的从超高层到低层不一的高密度居住区之中。基地东西和南北方向分别长237m和178m。基地原是一块体育和休闲活动用地，项目开始之后将原先的高尔夫球场替换为其他类型的运动场，同样将原有游泳场改造为多功能大厅，成为大院主入口的一部分。整个项目容积率为2.0，覆盖率40%，建筑高度限制在24m以下，“空间内容”（program）包括地下影城、娱乐设置和停车库、正负零以上的餐厅、商店、工作坊、创意产业、运动休闲、球场和各种运动设施（图6、图7）。整个项目围合成一个“巨无霸”式的大院，三面是等高的5—6层建筑，只在北侧的大部分呈现为交叉状态的双向坡道，它们与大院的其他走道相连和贯通，形成一个巨大的立体式行走和运动路线。

西村大院与中国建筑的本质主义无关。它的中国性在于无意义的日常性，或许还有这一日常性中的“不久的过去”（the recent past）。家琨建筑设计事务所在介绍西村大院设计理念时曾有一个给媒体的“标准说辞”——“秉承‘当代手法、历史记忆’的建筑理念，借鉴计划经济时代单位集体居住大院的空间原型，并尝试将这些带有集体主义理想色彩的社会空间模式转化到贝森大院的建筑模式和设计语言中，融集体记忆、地域特色与现代生活方式于一体，为现代城市的多样化生活提供一种更具当代性的社会容器。”^⑥

这个标准说辞还将在本文后面进行讨论甚至质疑。对于本小节的主题来说，更吸引我的与其说是这个标准说辞本身，不如说是西村大院对纷繁复杂的日常生活

内容和视觉上做出的戏剧化并置和呈现。更重要的是，这个非凡首先不是当代建筑学热衷的奇观形式的非凡，而是“空间内容”及其集合方式的非凡。

西村大院是一个基于日常的中国建筑，也是走向更为开放和包容的中国建筑的一个代表。

二、粗野

建筑学中提及“粗野”，人们通常会首先想到后期勒·柯布西耶建筑的“粗野混凝土”（béton brut）。这是柯布对自己早年以白色为主的“纯粹主义别墅”（purist villas）和“机械美学”（machine aesthetic）进行反思的产物。

然而在柯布那里，“粗野混凝土”不仅是一种质朴和回归“原始状态”的审美表达，也是建筑贴近日常生活的一种策略。柯布写道：“结构上各部分的瑕疵非常明显！我们没有钱真是太幸运了！暴露的混凝土最大程度地展示了原本的模板、厚木板连接节点、木材纤维和木材结疤等。……在男人和女人中你看不到皱纹和胎记吗？看不到鹰钩鼻子吗？看不到那数不清的怪癖吗？……缺点就是人类，它们就是我们，也是我们日常生活中必须直面的。”^⑦



图6：西村大院及其双向坡道

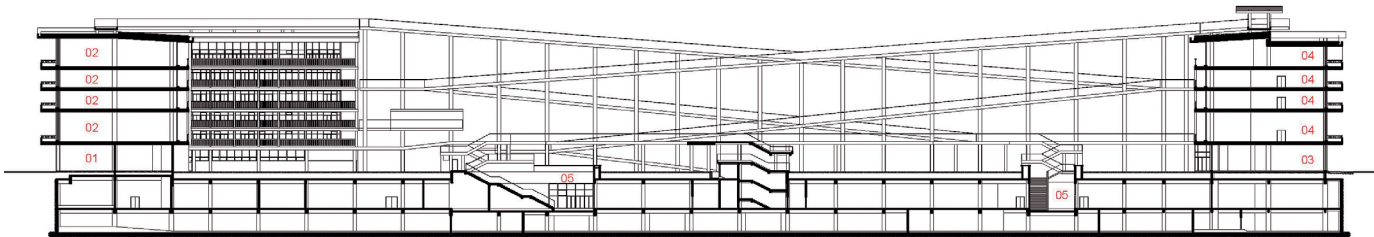


图7：西村大院剖面图

遗憾的是，“粗野”的这一“日常”维度没有在柯布那里得到更多强调——至少在观念上而言，而是淹没在更为人们津津乐道的“粗野混凝土”的物质美学之中。倒是1950年代在英国崛起的“新粗野主义”重提这个议题。1954年建成的汉斯丹顿现代中学（Hunstanton Secondary Modern School）是史密森夫妇的第一个建成作品（图8），后被建筑史学家和评论家班纳姆（Reyner Banham）视为“新粗野主义”的开山之作。这个建筑没有柯布式的“粗野混凝土”，外观看起来倒更像密斯此前几年完成的美国伊利诺伊理工学院的校舍建筑。后面这一点一度曾让密斯追随者，美国建筑师菲利普·约翰逊（Philip Johnson）将这个建筑与密斯联系起来进行评论，却似乎并没有意识到这个建筑本质上是反密斯的，它抛弃了密斯的精致主义，也在不经意之间（其实是刻意所为）将部分管线设备暴露在外（图9）。

班纳姆在汉斯丹顿现代中学建成第二年发表《新粗野主义》（*The New Brutalism*）一文，试图在理论上界定这场新的艺术和建筑运动。班纳姆借用法国艺术评论家米歇尔·塔皮耶（Michel Tapié）的“另一种艺术”（un art autre）之说，将“新粗野主义”视为“另一种建筑”（une architecture autre）。班纳姆于1966年再出《新粗野主义》专著，这次为整个议题增加了一个“伦理还是美学”（Ethic or Aesthetic?）的副标题，试图重新审视和界定这场艺术和建筑运动。其实首先提出“新粗野主义”作为“伦理”问题的还是史密森夫妇发表在1957年4月的《建筑设计》（*Architectural*

Design）杂志上的《新粗野主义》一文。一个值得注意的细节是，班纳姆1966年的著作在引用史密森夫妇观点时省略了他们文中最为关键一句话的后半部分。这个陈述的全句如下：

如果无视粗野主义追求客观‘现实’（reality）的目标——社会的文化目标，它的迫切性，它的技术等等，那么任何粗野主义的讨论都不得要领。粗野主义试图直面大规模生产的社会，并从各种混乱和强大的力量中找到一种粗野的诗意。到目前为止，粗野主义的讨论只关注风格层面的意义，然而它的精髓是伦理。^⑧

班纳姆对上述这段话的引用只到“粗野主义试图直面大规模生产的社会”便戛然而止，并把逗号改为句号，给读者后面的话似乎不存在的印象^⑨。这一细节之所以值得注意，是因为如果在史密森夫妇那里，“新粗野主义”与“旧”粗野主义的区别在于他们倡导的“粗野主义试图直面大规模生产的社会，并从各种混乱和强大的力量中找到一种粗野的诗意”，那么对于刘家琨来说，这种“粗野的诗意”则具备了在中国语境中的特别含义。刘家琨在1997年的《叙事策略与低技策略》一文中首提“低技策略”，将其表述为“面对现实，选择技术上的相对简易性，注重经济上的廉价可行，充分强调对古老的历史文明优势的发掘利用，扬长避短，力图通过令人信服的设计哲学和充足的智慧含量，以低造价和低技术手段营造高度的艺术品质”^⑩的一种策略。

诚然，刘家琨完成这篇短文以后，中国建筑的设计和施工精致程度都有了很大提高，但是一旦工期紧张起来，往往又会出现精致设计与粗糙施工的矛盾。与此同时，正如刘家琨指出的，“业绩诉求更急；行业门槛更低；资金流动更快；低价中标更普遍；施工量更大；施工周期更短；建筑工人流动性更强；专业施工技术更缺；基础类工艺更受轻视等。”因此，“‘低技策略’不仅没有过时，甚至更为迫切。”^⑪刘家琨写道：

无论来自民间的设计智慧、平民式的建筑话语，还是对传统乡土建造原型的升华，这些丰富质朴、旺盛生长的原则，都可以成为建筑表达的有力出发点和倚重的建筑美学依据。无论城乡，无论最终的形态结果如何不同，但方法是一样的，即如何直面现实、利用现实、甚至反扭现实，尽可能地使有利条件和不利因素都转化为设计的依据和资源，最终“超越现实”。^⑫

很显然，刘家琨这里的“现实”与史密森夫妇的相当不同，带有显著的“中国特色”。重要的是，在刘家琨那里，“低技策略”以及由此产生的“粗野”与其说是一种“风格”或者“美学”表达，不如说是“将错就错的战术，它并不是高屋建瓴，以亚洲的情况来对抗西方之类的理论运筹，而是匍匐在地的蛤蟆功。”^⑬

西村大院的“粗野”就是刘家琨的“蛤蟆功”。在这个项目中，“设计致力于基本施工技术的深化和基础材料的非常规应用，发掘基本建造的表现力，充分考虑现场偶然性和工艺容错性，期望实现‘在经济条件、技术水准和建筑艺术之间寻找一个平衡点’的目标。”^⑭它没有马赛公寓和当代中国建筑师孜孜以求的“模板美学”，取而代之是更为廉价的普通模板和竹胶模板浇筑的清水混凝土混搭（图10~图12），加之部分抹灰涂料粉刷以及类似停车库的沿街立面。它没有试图对管线进行刻意的表现性暴露，却能够一旦暴露又



图8：汉斯丹顿现代中学



图9：汉斯丹顿现代中学室内



图 10: 西村大院现浇混凝土



图 11: 西村大院外立面



图 12: 新村大院内部栏杆

不导致太多违和感。扶手栏杆经过特别设计，低调而又实用。

西村大院的“粗野”也离不开其墙体和屋顶使用的“再生砖”（图 13~图 15）。刘家琨的“再生砖计划”始于 2008 年的汶川大地震，它就地取材，以地震中破碎的废墟做骨料，掺和切断的秸秆作纤维，再加上一定数量的水泥加工而成，不仅成本低，也在很大程度上铸就了西村大院的“粗野”性。另一方面，尽管缺少“瓦爿墙”引以为傲的“不同年代，甚至 1000 年前的”^⑩砖瓦承载的“文化原真性”，却更具真正可持续发展的再生性，因为我们不能指望过去 40 年的大拆大建一直进行下去，继续为王澍式的“瓦爿墙”创造条件。

西村大院是“中国特色”粗野主义的一个案例。

三、看的建筑与用的建筑

当代中国城市建设中至少有两类公共空间的建筑，一类是政府主导下的城市标志性建筑群体，如各种市民中心或文化/

体育中心；另一类是商业化进程的产物，包括购物广场、城市街道空间、居住小区内的公共空间等。

现代主义城市规划崇尚功能分区。1933 年“现代建筑国际大会”（Congrès Internationaux d'Architecture Moderne，简称 CIAM）第四次会议在希腊举行，以“功能城市”（The Functional City）作为主题，最终起草功能主义城市的纲领文献《雅典宪章》（Charte d'Athènes）。尽管这个宪章直到十年后的 1943 年才正式发表，但是它的主要起草者之一勒·柯布西耶在 1935 年完成自己的《光辉城市》（La Ville Radieuse），将城市分为“居住”“工作”“交通”“娱乐”四种主要功能。在这个规划蓝图中，城市区域泾渭分明，自上而下分为政府办公建筑或社会研究中心、商业办公区、火车站和航空摆渡站、旅馆和大使馆、居住区、轻工业、仓库、重工业（图 16）。

作为建筑师，柯布对中国建筑的影响或许只是最近十几年出现的“小众”化“粗野混凝土”建筑的事，但是作为城市规划师的柯布对过去数十年中国城市的巨大影

响却可谓举世无双。后面这一情况并非源自对柯布本人的顶礼膜拜或者其他什么，毋宁说其中心主义的城市理念与中国城市规划机制以及“匠人营国”之传统的某种契合。在后一个方面，无论是《考工记》上的王城（图 17），还是与之一脉相承的明、

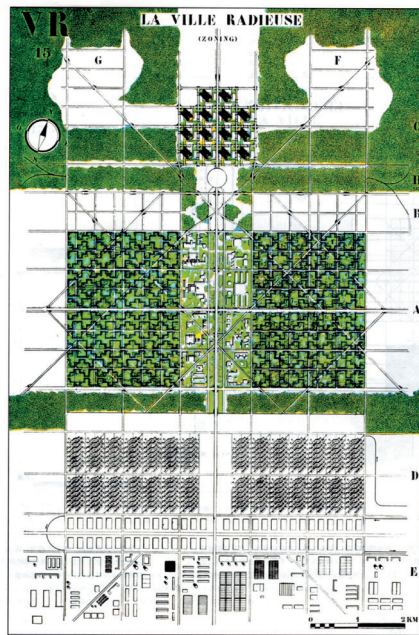


图 16: 勒·柯布西耶：光辉城市平面图



图 13: 刘家琨：再生砖



图 14: 西村大院墙体和地面使用的再生砖



图 15: 西村大院屋面使用的再生砖

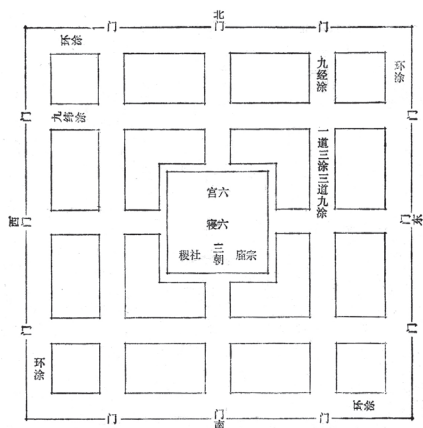


图 17: 戴震:《考工记》王城图

清北京 (图 18), 其平面形式与柯布的“光辉城市”真还不乏相似之处。如果这样的相似性还不够, 那么请看柯布自己在《明日之城市》(Urbanisme, 英文译本 *The City of To-Morrow and Its Planning*) 中援引老北京城平面图时所言: “在最高层次的创作中, 我们更倾向于更加纯粹的秩序, 这是艺术之作”, “它也是一种完美的证明; 一种绝妙的、完美的象征, 唯一的, 永恒而纯粹的; 能够用于对荣耀和胜利意识、完美纯洁思想以及每一种信仰的表述。”^{①6} 作为一种文化遗产, 历史上的北京和紫禁城将永远是“都市计划的无比杰作”(梁思成先生语)。问题是, 我们今天仍应该或者可能像柯布那样将这个“无比杰作”作为“光辉城市”的佐证吗? 我以为不能。



图 18: 明、清北京航拍照片

2019 年 3 月, 我参加天津大学建筑学院、中国建筑学会和柯布基金会共同举办的柯布建筑展及学术研讨会, 发表“两个柯布与现代中国”的演讲。在这次活动中, 似乎为验证柯布城市规划理念对中国当代城市的影响, 举办柯布建筑展的天津美术馆正位于一个集结了大批政府和公共文化建筑的城市区域。为什么不把这些建筑分散到城市的不同区域, 而是将它们高密度地集中在一起, 难道是为造访美术馆的人同时也去一次图书馆、自然博物馆、国展中心、儿童活动中心, 或者顺便听场歌剧? 对此, 我能够找到的解释是功能主义城市已经与《考工记》传统结合在一起, 深深扎根于当代中国城市规划和建设的实践之中。

正在建设中的嘉兴市民中心及其周边环境是这类案例中的较新一例 (图 19)。这是一个气势辉煌的城市轴线建筑群, 除了已经存在的嘉兴人民政府、嘉兴会展中心、南湖革命纪念馆、档案馆、图书馆、博物馆、体育中心等大型建筑, 正在兴建之中的市民中心也集科学技术馆、妇女儿童活动中心和青少年活动中心三个场馆于一身, 总建筑面积达 18 万平方米。市民中心的设计者马岩松说: “一个市民中心, 首先重要的是能有一个吸引人的场所, 成为孩子、青年、老人、家庭, 日常和周末

都可以来的地方。我们创造了一个起伏的环, 它是城市的花园客厅, 是一个环抱。”^{①7} 一定程度上马岩松成功了, 因为这个项目将会以其靓丽新颖的标志性造型成为“一个吸引人的场所” (图 20)。但是, 如果这个项目真要符合自身定位, 那么它必定需要吸引全嘉兴人民, 需要人们从嘉兴各处赶过来, 来到一个被纪念性的巨大尺度定义的公共空间。在这种情况下, “孩子、青年、老人、家庭, 日常和周末都可以来”就成为一个显而易见的问题。

相比之下, 西村大院更接近社区生活 (图 21), 它无力成为嘉兴市民中心那样的“标志性”建筑, 而只能或者只满足于作为一个社区性的公共空间, 但也因此与周围居住区保持着相对可接近的距离, 是一个孩子、青年、老人、家庭在日常和周末真正可以来的地方。这是功能主义城市与非功能主义城市的区别。

值得指出的还有嘉兴市民中心和西村大院中心院落空间的不同。嘉兴市民中心用一个曲线造型的外壳将三个不同场馆包裹和连接在一起, 它在这个建筑群组中间形成一个巨大的围合式中心绿地 (图 22), 这与西村大院有某种相似性。效果图显示, 这个围合式中心绿地还有另一种使用可能——露天音乐晚会。然而露天音乐会并非日常活动, 可以预料的是大多数情

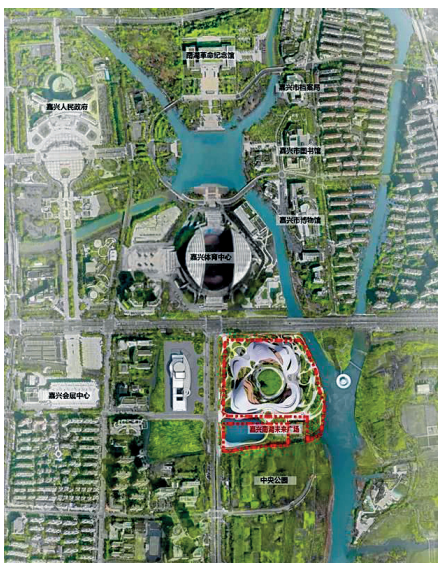


图 19: 嘉兴市民中心及其周围公共建筑群



图 20: 嘉兴市民中心



图 21: 西村大院与周边社区建筑群



图 22: 嘉兴市民中心内院绿地



图 23: 西村大院的“空间内容” (一)



图 24: 西村大院的“空间内容” (二)



图 25: 西村大院的“空间内容” (三)

况下这个大草坪将作为大草坪存在。同样可能的是，即使这个大草坪未来会有一些深化的景观设计，它也不会成为西村大院那样的公共活动空间，因为后者的大院空间从一开始就是为人的各种活动设计的，足球、羽毛球、跑步、室外电影观摩、茶空间、林间漫步……（图 23~图 25）。

西村大院的围合充满“空间内容”，而嘉兴市民中心的围合与其周围高低起伏的建筑和环绕的步行道似乎只有看与被看。尽管人们可以争辩，对于嘉兴市民中心这样的公共建筑来说，看也是一种用，其功能首先在于为这个建筑树立一个“吸引人的”形象，甚至成为城市的“名片”，但是在形象工程完成之后，日常生活中的非看之用仍是

城市公共空间的关键所在。这是看的建筑和城市空间与用的建筑和城市空间之间的区别。

2005 年，美国克拉克艺术研究所（Clark Art Institute）以“介于景象与使用之间的建筑”（Architecture Between Spectacle and Use）为主题举办会议。这个主题源自美国当代艺术评论家哈尔·福斯特（Hal Foster）对建筑师弗兰克·盖里（Frank Gehry）设计的毕尔包鄂古根海姆美术馆的批评。福斯特援引 20 世纪法国社会思想家居伊·德波（Guy Debord）1967 年的论著《景象社会》（*Society of the Spectacle*）的观点，但将德波“资本的日积月累最终变成意象”（capital accumulated to the point where it becomes an image）的论断反转过来，即“意象的日积月累最终变成资本”（an image accumulated to the point where it becomes capital）^⑧。

从德波到福斯特，当代西方学者似乎习惯在资本主义批判的基础上讨论问题，然而在我看来，真正的问题已经超越社会意识形态而在当下变成更为普遍的现实。对于建筑学来说，它涉及“看”与“用”的基本问题。虽说二者在理论上并不必然矛盾，但实际操作中完全可能呈现另一种状况。因此，把这个问题反过来进行认识也许更有意义，即一旦建筑师把关注点放在高调的形

式上面，他或她可能更容易倾向于“看”而不是“用”，或者说更专注于视觉效果而不是实际使用。

西村大院首先是“用”的建筑和城市公共空间。相较于嘉兴市民中心，它在视觉层面的美学维度被大大降低，尽管这一维度没有完全消失，也不应该完全消失。

四、社会聚合器

如果还是以西村大院和嘉兴市民中心为例：嘉兴市民中心占地 13 万 m^2 （尽管这只是整个轴线公共建筑群用地的一小部分），总建筑面积 18 万 m^2 ，地上建筑面积 7.2 万 m^2 ；西村大院占地 4.2 万 m^2 ，总建筑面积 13.5 万 m^2 ，地下满铺 2 层，地上在建筑总高度内按层高不同分别为 5—6 层。这组数字表明，西村大院以三分之一的用地容纳了嘉兴市民中心四分之三的建筑面积。嘉兴市民中心建筑高低错落，为建筑造型创造了条件，但是这样的做法在西村大院意味着容积率的降低和开发商建筑面积的损失——于是，高低错落的造型让位于清一色的建筑高度，而且这个高度已经是规划上限。这还不包括西村大院中高密度的“空间内容”。因此，至少相对于嘉兴市民中心而言，西村大院更可以用当代中国城市中的“社会聚合器”（social condenser）来形容。

“社会聚合器”的概念最初由俄国构成主义者提出，它是 1920 年代的俄国先锋建筑运动的重要思想之一，也是当时激进的社会革命和艺术氛围催生的“急躁而不切实际的乌托邦主义”^⑩

（a heady and impractical Utopianism）的一部分。对于莫伊谢伊·金兹伯格（Moisei Ginzburg）这样的构成主义者来说，建筑和艺术本质上是一种“生活建设”（life-construction），是创造全新社会生活的手段。不过作为构成主义最为多产的思想家和意识形态发言人，金兹伯格所言并非一般意义上的“生活建设”，而是以“社会聚合器”为建筑机制的全新社会构建。换言之，金兹伯格的“生活建设”是一项“社会工程”，而建筑师则扮演着社会改造家和教化者的角色。

金兹伯格与他人合作完成的莫斯科纳科芬（Narkomfin）公寓大楼（图 26、图 27）是构成主义者建成的为数不多的“社会聚合器”之一。它不仅有着现代主义的外貌，而且户型和公共空间的设计也相当有创意——据柯布自己说，他的马赛公寓曾经深受这个设计的影响。或许，对于今天的大多数人来说，纳科芬公寓大楼充其量只是一个颇有创意的现代建筑，但是在构成主义者自己看来，它对新的社会形式有着不可抗拒的决定作用。

俄国构成主义很快遭到官方的严厉批判和打压。事实上，正如建筑史学家威廉·柯蒂斯（William Curtis）指出的，“非常具有讽刺意味的是，就在德国现代主义运动的产物被批评为‘布尔什维克主义’以及不具德国特色的同时，苏维埃现代主义运动的成果则被批判为资产阶级形式主义。”^⑪类似的批判后在 1950 年代的中国重演。据陈志华先生回忆，当时的中国建筑界将“构成主义”称为“结构主义”，认为它是“帝国主义腐朽没



图 26：正在修缮中的莫斯科纳科芬公寓大楼

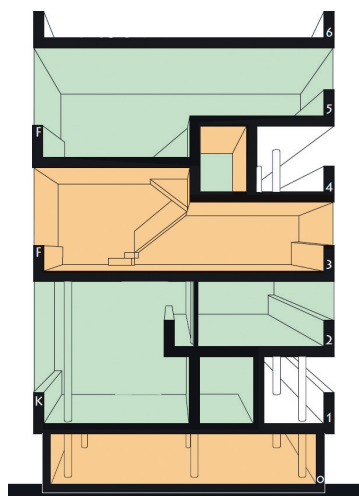


图 27：莫斯科纳科芬公寓大楼剖面图

落的表征”和“资本主义分崩离析状态的现象”，与“社会主义内容”和“民族形式”相对立^{②1}。陈志华先生对金兹伯格和构成主义情有独钟，对他们的遭遇愤愤不平。他在金兹伯格《风格与时代》的译后记中写道：“为了建设社会主义，战胜资本主义，连这样一本纯学术著作都不能容忍吗？……这是怎么了？疯了吗？”^{②2}问题是，如果金兹伯格和俄国构成主义已经

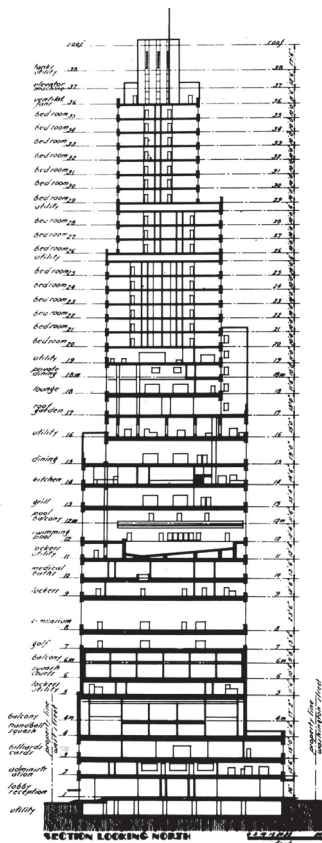


图28：纽约下城体育俱乐部剖面图

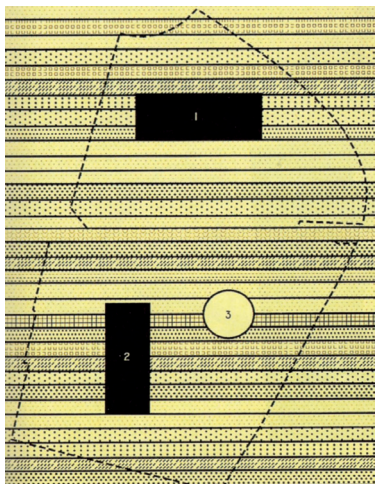


图29：库哈斯：巴黎拉维莱特公园设计竞赛方案图解

赋予建筑一种不可能完成的意识形态使命，那么反向的意识形态加载和批判并非不可思议。

在这样的语境中，荷兰当代建筑师库哈斯对“社会聚合器”的重新诠释值得特别一提。早年的库哈斯因对伊凡·列昂尼多夫 (Ivan Leonidov) 等俄国构成主义者的兴趣从职业记者走上建筑之路。他对“社会聚合器”的阐述最早见端于1978年问世的《癫狂的纽约》(Delirious New York)，它将“下城体育俱乐部”(The Downtown Athletic Club) (图28) 形容为“一个构成主义的社会聚合器：一部产生并强化人类需要的交往形式的机器”(a Constructivist Social Condenser: a machine to generate and intensify desirable forms of human intercourse)^{②3}。1990年代完成的巨著《小、中、大、特大》(S, M, L, XL) 将上述这段文字放在一个时隐时现、从A到Z的词条解释之中，成为该书的诸多理论概念之一^{②4}。

库哈斯的进一步举动是在《满意》(Content) 一书的《专利办公室》(Patent Office) 中将 Social Condenser 说成是“全球现代化专利”(Universal Modernization Patent) 发明之一。它以OMA事务所1982年的拉维莱特公园 (Parc de la Villette) 设计方案为原型，将“社会聚合器”解释为“空旷场地上的‘空间内容叠层’(programmatic layering)，它激励不同活动的动态共存，以期在冲突中产生前所未有的事件 (图29)。”库哈斯进一步写道：

将摩天楼的典型剖面放倒在地面上；为每一楼层宣布不同的空间内容；将它们按照需求的间隔数学化方式重复交织在整个场地；以一个（或多个）象征性元素报偿永恒的人类价值。这一方法不再将“公园”视为城市的对立面，也不认为它是空间内容上的非实体 (a programmatic non-entity)；相反，该设计表明公园可以轻松持有空间内容。^{②5}

有一种观点认为，库哈斯这样做不仅是对俄国构成主义成果的“窃取”，而且

也偏离了它的本意，是一种“假的聚合器”(false condenser)^{②6}。公允地说，库哈斯从未试图抹杀这一概念的起源是俄国构成主义，只是随着时间的推移，他对这个概念做出了自己实质性的改造。而这正是库哈斯的贡献所在，即：剥离原有概念的乌托邦和意识形态成分，使“社会聚合器”成为一个当代建筑学可用的概念。

反对库哈斯这样做的西方左派显然对俄国构成主义乌托邦式的“社会聚合器”念念不忘——看起来，这至少是2017年英国《建筑学报》(The Journal of Architecture) “社会聚合器”特刊的动因之一。但是在刘家琨的小说《明月构想》中，“急躁而不切实际的乌托邦主义”(柯蒂斯语)早已变得不可信。《明月构想》写于1996年，它在西村大院竣工之前的2014年问世或许只是偶然，但是它讲述的故事却可以让我们以不同的眼光看待作为“社会聚合器”的西村大院。这部小说的主人公是建筑师欧阳江山，他执着于一个类似19世纪英国社会活动家霍华德 (Ebenezer Howard) 在《明天——一条通向真正改革的和平道路》(To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform) 的著名论著中所描绘的放射状“明月新城”的设计和建设。如同所有乌托邦主义者一样，欧阳江山坚信“明月构想”的最终目标不仅是建造一座新城，而是“一项社会工程，犹如闭门炼丹。改变地平线的任务是艰巨而光荣的，改变人性则更为艰巨，意义也更深远。”^{②7}

悲剧的是，新城尚未建成即被洪水淹没，欧阳江山自尽身亡。这是“一个想凭一己之力建起人间天堂的男人，和那场最终毁了他的爱情”的故事，也是我们无法再按照构成主义者的“本意”理解西村大院作为“社会聚合器”的理由。如果确有某种联系存在，那么它倒更像一个经过库哈斯改造之后剥离了乌托邦主义的“社会聚合器”，一个在形态上既非纽约下城体育俱乐部的高层摩天楼，也非拉维莱特公园的平面条状底层，而是一个地下两层满铺，地上三面框架结构建筑与一面立体交叉跑道形成围合，以大院为载体的“社会

聚合器”。

另一方面，“大院”常被视为中国计划经济时期的“集体主义记忆”。这一点不仅在本文前面引述的家琨建筑设计事务所为媒体提供的“标准说辞”中得到证实，也被西村大院建成后的评论文章一再提及，其中尤以朱涛的“新集体”最为典型^②。然而这正是本文试图质疑的：计划经济时代的“历史记忆”固然不可抹杀，但这样的历史记忆可以轻易成为给西村大院贴上“集体主义”标签的理由吗？为什么不是相反，即它通过一个“社会聚合器”的形式将作为社会成员的个体吸引过来，为彰显个性和个人价值提供一个舞台？

应该强调，这里质疑的不是“集体主义”本身，而是“大院”与“集体主义”之间“天经地义”的对应关系，就像我们需要质疑金兹伯格在纳科芬公寓大楼与特定社会形式之间建立的对应关系一样。在我看来，西村大院能做的只是搭建一个巨大的舞台，让各种生活场景和事件在这里发生，而这反过来又使西村大院成为一个又一个日常市井生活图景的集合。

建筑是社会的一部分，也应该致力于改善社会。但归根结底，建筑不是社会的创造者，而是社会的支持者。相较于家琨建筑设计事务所向媒体提供的标准说辞，我更倾向于赞同刘家琨在2016年威尼斯双年展上的一个表述：“人山人海——日常生活的欢庆”（People Mountain, People Sea—A Celebration of Everyday Life）（图30）。

五、走向火锅建筑

成都是一个著名的火锅城市（图31）。西村大院位于成都，又有一个显著的围合形式，这些都为西村大院和火锅的联想和比拟提供了条件，也确实在西村大院建成后的评论文章中得到一定程度的反映。以《建筑学报》上的一篇为例，它从刘家琨对四川的地理认识开始，进而把作为“盆地”的四川与“容纳多元文化公共生活”的理念联系起来。顺着这个思路，四川成了一口“锅”，“鲍鱼、豆芽都在同一口锅”。再进一步，“西村大院儿也像一口锅，创意产业、跑道、球场、火锅、茶馆、酒店、露天电影，细数下去，好像什么东西都扔得进来。另外没有摆盘儿，锅本身就是样子，是个‘设施’……要是把刘老师的房子打包放在一起，弄不好可以搞一个‘火锅建筑学’，那估计可以算作‘漂洋过海’时的‘新鲜土壤’吧。”^{②9}

这是一个有趣的比拟。不过本文的“走向火锅建筑”应该置于另一个层面进行理解。它涉及建筑师与社会的关系，而不是建筑与火锅的形式比拟。换言之，火锅的隐喻可以继续存在，但不是作为建筑的形式隐喻，而是建筑师参与其中的社会隐喻。作为中国人生活里的江湖，火锅对于本文的意义在于它的五味杂陈和包罗万象，既涮得了山珍海味，也烫得了杂碎边料，让一切在缭绕的烟火和沸腾的汤锅里翻滚熬煮的特有方式。然而沸腾的汤锅固然可以

把一切翻滚熬煮，却不能把“鲍鱼”变成“豆芽”，把“山珍海味”变成“杂碎边料”。因此，如何在社会的“火锅”里安身立命，一切还取决于建筑师自己原本的素质。刘家琨在论“再生砖”和胡慧姗纪念馆时曾经这样说：

……关键是找到自己以便放下，做事要发自内心。用废墟材料做“再生砖”，为普通女孩建纪念馆……都不像以往的设计那样受人委托，搜肠刮肚，而是涌浪一翻就在眼前。就我个人而言，这些事对社会意义不大其实没那么重要，是自己非做不可。这样做，只是因为我身在四川，又是一个建筑师。……建筑设计不只是我在现实生活中谋求功名利禄的工具，和文学爱好一样，它也是我漫游精神高峰和心灵深处的导游。两样都是一辈子不够用的苦活，好处是可以让人一生向上。^{③0}

刘家琨坦陈，建筑是他“在现实生活中谋求功名利禄的工具”——就此而言，我们无需给刘家琨带上“高大上”的光环。然而刘家琨同时也说，在谋求功名利禄之外，建筑对于他还有更重要的意义——如同文学爱好一样，建筑是“一辈子不够用的苦活，好处是可以让人一生向上。”是的，作为当代中国社会的缩影，火锅也是当代中国建筑状况的写照——三教九流，鱼龙混杂，从具象的福禄寿、铜钱、青花瓷、五粮液、中华鳖、大莲花体育场（图32）



图30：西村大院的人山人海



图31：火锅



图32: 广州恒大体育场效果图



图33: 城市环境中的西村大院

到抽象的粗野混凝土作品和大曲线造型, 应有尽有。这不仅是后现代主义的必然结果, 也是多元主义应该接受的现实。面对这一结果和现实, 有必要重申笔者在詹克斯 (Charles Jencks)《后现代主义的故事》(The Story of Post-Modernism) 书评中的观点: “在这个不同价值各得其所的巨大差异空间中, 将建筑学维持在能够为社会文化做出更高成就的层面还是我们的任务。”^①

我相信, 在建成8年之后的今天, 西村大院仍然能够为我们对这一任务的反思提供一个不可多得的高品质案例 (图33)。

注释

- ① Jeffrey W, Cody S, Steinhardt, Tony Atkin. Chinese Architecture and the Beaux-Arts[M]. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.
- ② 王澍, 陆文宇. 循环建造的诗意[J]. 时代建筑, 2012 (2): 67.
- ③ 王澍. 营造琐记[J]. 建筑学报, 2008 (7): 58.
- ④ 王骏阳. 作为一种“塑性偶发”的沙丘美术馆[J]. 时代建筑, 2019 (3): 84-97.
- ⑤ 刘家琨. 给朱剑飞的信[J]. 时代建筑, 2006 (5): 67.
- ⑥ 这一标准说辞出现在诸多国内媒体报道之中, 如《城市建筑》2015 (12): 61, 《建筑学报》2015 (11): 56, 《设计师》2016 (3): 108, 《新建筑》2016 (10): 193.
- ⑦ 转引自斯坦尼斯拉斯·冯·穆斯·勒·柯布西耶: 元素之融合[M]. 王展, 戴岳, 丁梦韵, 孟娇, 译. 天津: 天津大学出版社, 2017: 192.

- ⑧ Alison and Peter Smithon. The New Brutalism[J]. Architectural Design, 1957 (4): 113.
- ⑨ Reyner Banham, The New Brutalism: Ethic or Aesthetic? [M]. New York: Reinhold publishing Corporation, 1966: 47.
- ⑩ 刘家琨. 再谈“低技策略”——以西村·贝森大院为例[J]. 建筑技艺, 2015 (8): 38.
- ⑪ 同上.
- ⑫ 同上.
- ⑬ 刘家琨. 我在西部做建筑[J]. 时代建筑, 2006 (4): 46.
- ⑭ 刘家琨. 再谈“低技策略”——以西村·贝森大院为例[J]. 建筑技艺, 2015 (8): 38.
- ⑮ 王澍, 陆文宇. 循环建造的诗意[J]. 时代建筑, 2012 (2): 67.
- ⑯ 勒·柯布西耶. 明日之城市[M]. 李浩, 方晓灵译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2009: 21, 23.
- ⑰ GA 环球建筑. <https://www.sohu.com/>
- ⑱ Anthony Vidler. Introduction // in Architecture Between Spectacle and Use[M]. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008: vii.
- ⑲ 威廉·J·R·柯蒂斯. 20世纪世界建筑史[M]. 本书翻译委员会译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2011: 202.
- ⑳ 同上: p212.
- ㉑ 陈志华. 译后记 // M·金兹堡. 风格与时代[M]. 陈志华译. 西安: 陕西师范大学出版社, 2004: 161.
- ㉒ 同上: p163.
- ㉓ Rem Koolhaas. Delirious New York[M]. New York: The Monacelli Press, 1994: 152.
- ㉔ O.M.A. Rem Koolhaas, Bruce Mau, S, M, L, XL[M]. New York: The Monacelli Press, 1995: 210.
- ㉕ AMOMA, Rem Koolhaas, &&&, Simon Brown Jon Link, Content[M]. Köln: TASCHEN, 2004: 73.
- ㉖ Michal Murawski. Introduction: Crystallizing the Social Condenser[J]. The Journal of Architecture, 2017, 22 (3): 374-375.

- ㉗ 刘家琨. 明月构想[M]. 长春: 时代文艺出版社, 2014: 90.
- ㉘ 朱涛. 新集体——论刘家琨的成都西村大院[J]. 时代建筑, 2016 (2): 86-97.
- ㉙ 张早. 西村大院儿[J]. 建筑学报, 2015 (11): 62.
- ㉚ 刘家琨. “我在西部做建筑”吗? // 刘家琨. 明月构想[M]. 长春: 时代文艺出版社, 2014: 200.
- ㉛ 王骏阳. 后现代建筑理论的历史蜕变——查尔斯·詹克斯《后现代主义的故事》书评[J]. 建筑学报, 2020 (7): 121.

图片来源

- 图1、图6、图7、图10、图13、图15、图21、图23~图25、图30、图33: 家琨建筑
图3、图11、图12、图14: 作者自拍
图4: OPEN Architecture
图5: 迹迹建筑事务所(TAO)
图8、图9: The New Brutalism[M]. Karl Krämer Verlag Stuttgart, 1966.
图16: 光辉城市[M]. 中国建筑工业出版社, 2011.
图17: 考工记营国制度研究[M]. 中国建筑工业出版社, 1985.
图18: 华夏意匠[M]. 广角镜出版社, 1984.
图19、图20、图22: MAD
图26: https://en.wikipedia.org/wiki/Narkomfin_building
图27: https://www.pinterest.com/pin/683421312191039901/?nic_v3=1a7lwCEnL
图28: 癫狂的纽约[M]. 生活·读书·新知三联书店, 2015.
图29: Content[M]. TASCHEN, 2004.
图2、图31、图32: 百度照片