

Kengo Kuma

隈研吾 著 陈菁 译

自然的建筑



白材美术馆

Chokuritu Museum

流水

安养寺

广重美术馆

竹子

和纸

龟老山瞭望台

山东人民出版社

NOVA · 2011

隈研吾 著

陈 菁 译

自然的 建筑

山东人民出版社

目 录

序章 话说 20 世纪 / 1

1 流水——水平建筑，然后是粒子建筑 / 15

2 石材美术馆——割裂的修复 / 33

3 Chokkura 广场——与大地相互融合的建筑 / 61

4 广重美术馆——赖特、印象派与多层次空间 / 73

5 竹子——万里长城的冒险 / 99

6 安养寺——土墙的民主 / 121

7 龟老山瞭望台——自然与人工的界限 / 135

8 和纸——最薄的墙壁 / 147

终章 自然建筑是可持续的吗? / 163

后记 / 177

序 章

话说 20 世纪

当大家被问道“20 世纪是怎样的时代”时，会怎么回答呢？
我会毫不犹豫地回答：“是混凝土的时代。”

混凝土这种材料与 20 世纪这个时代，是如此的匹配。不仅是匹配，混凝土材料还造就了 20 世纪的城市、国家和文化。至今，我们依然生活在它的成果之上。20 世纪的主题是国际化和全球化。一项技术统治全球、世界一体化，是这个时代的中心议题。物流、通信、传媒等领域都实现了全球化，而在建筑、城市领域将全球化变为可能的，正是混凝土材料。

首先，混凝土的适用范围很广，不挑剔地点。将薄木板组装起来做成框架的技术，世界各地的人们都能掌握，而混凝土的构成材料砂、碎石、水泥、钢筋也可以在世界任何地方获得。

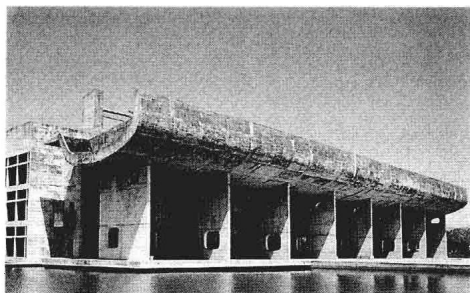


图1 勒·柯布西耶 / 印度
昌迪加尔议会大楼 (1951)

在框架中加入钢筋，注入砂、碎石、水泥，仅此而已。虽说钢结构建筑是 20 世纪的产物，但它与混凝土建筑比起来，难度更高，技术要求也更高。

像混凝土这样普及（全球性）的建筑技术，在过往的历史中是没有过的。于是，勒·柯布西耶（注 1）在 20 世纪 50 年代印度平原上的昌迪加尔规划新城市时，利用混凝土随性发挥，完成了仿佛悬浮在空中的巨型雕塑造型的建筑物（图 1）；20 世纪 70 年代，路易斯·康在达卡设计孟加拉国国会大厦（图 2）时，也选择使用混凝土来建造模仿古迹外形的建筑；日本丹下健三的杰作以香川县厅舍（图 3）为代表，让人联想起日本传统的木结构建筑，但其大部分作品也都是使用混凝土。他们都是敬畏当地文化、尊重当地风土的伟大建筑家，即便如此，他们都没有采用石材结构、钢结构或木结构建筑的建造工艺，当然也没有选用当地流传已久的传统施工方法。

混凝土的随意性

混凝土这种素材，不仅具有不挑剔场所的普遍性，而且还有另一种普遍性，即可以做出任何造型。换句话说，它拥有随意性。使用混凝土，只需改变框架的构建方法，就可以做出任意弧度的曲面，而要打造笔直的、棱角分明的建筑物骨架自然更不在话下。

因此，刚开始学习建筑的学生都很喜欢用混凝土。在图纸上描画出自己想要设计的外形轮廓，只需在里面填进混凝土，建筑物大概都能与图纸一致。但是要想画钢结构或木质结构建筑物的图纸，就没这么简单了。“接缝处怎么搞的？根本没接好嘛。”“这样一来，各个构件之间全是缝隙，不是会透风，或是进虫子吗？”学生往往会被老师这样狠狠地训一通。遗憾的是，其实这些老师自己也不会画钢结构和木质结构的建筑图纸。可见，混凝土建筑是如此超凡的“简易建筑”啊。

外形的随意性，再加上表层的随意性，使得混凝土更易被采用。如果想要表现建筑物的奢华，就在混凝土表面贴上薄薄的石片；想要增加建筑物的高科技感和未来感，就贴上银色的、轮廓清晰的铝板；想要强调自然、生态概念，就贴上木板，或是涂上一层薄薄的硅藻土。

这不是学生们画图时的构想，而是建筑施工时的真实状况。我们身边的大部分建筑，都是像这样，在混凝土上做了许多装

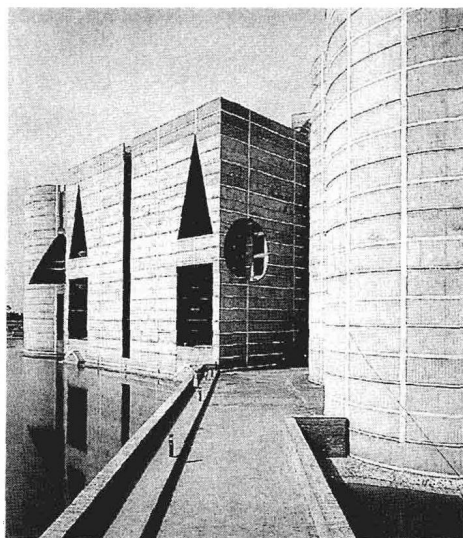


图2 路易斯·康 / 达卡
孟加拉国国会大厦 (1974)

饰而成的。混凝土这种建筑材料强度很高，在上面安装任何东西都很容易。而且，它具有最好的装饰承载性。从这个意义上说，混凝土是最普遍的材料，因此它可以满足所有设计师的各种设计风格，从低成本建筑到高级建筑，针对所有的档次和成本要求，混凝土都可以巧妙地利用装饰来应对。

这种施工方法就好像电脑绘图中最普遍的一种技法——纹理贴图。我们在用电脑绘图软件绘制建筑图时，首先要从模型设定操作开始。长方体、球体、圆柱体等，输入物体的形状就是模型设定。输入完形状后，接下来就是往上面贴纹理，比如贴“大理石”纹理，或是“杉木板”纹理等。这种操作就是纹理贴图。因为现实中的建筑施工方法就是纹理贴图式的，所以

在电脑上，这种绘图方法也变成了主流。甚至可以说，在我们的头脑中，“建筑=混凝土+装饰”这个简单的公式正成为主宰。

混凝土具有这种绝对的普及性，还因为它是一种极其坚固的建筑材料。它有极好的抗震性和防火性，也不会被虫类啃噬。这么万能的建筑材料在 20 世纪当然会普及开来。说到普及，就是它不挑剔地点，也不拘泥于建筑风格（从简约的到装饰性的）、类型（从住宅到写字楼），甚至可以满足任何成本预算的要求。

但是，不挑剔地点，反过来说，就是所有的地方都被混凝土这一技术以及它背后隐藏的单一哲学同一化。场所是大自然的别称。多样的场所、多样的大自然，就被混凝土这单一的技术力量破坏了。不拘泥于建筑风格、类型和成本，反过来说，就是在多样的表面装饰背后隐藏的，必然是混凝土这不可动摇的单一本质。这样一来，不仅失去了大自然的多样性，也失去了建筑的多样性。20 世纪，就是这样一个单一的时代。

关于混凝土的“坚固”以及“坚固”的本质，也是我们必须关注、深究的。混凝土是突然凝固的。在此之前，它还是黏稠的、没有固定形态的液体，某个瞬间突然以令人难以置信的速度完成变身，成为坚硬的物质。从那个瞬间开始，整个进程已经无法逆转。混凝土的时间性，就是这种非连续性的时间。木质结构建筑的时间性与它形成鲜明对比。在木质结构建筑中，



图3 丹下健三 / 香川县厅舍 (1958)

不存在像混凝土那样“特别的时间点”。随着生活的变化，或是随着某些部件的老化，一点一点地修理，一点一点地更替，一点一点地变化。

换个角度来看，20 世纪的人们都在追求像混凝土一样不连续的时间，执著于把没有固定形态的东西固定下来。比如说，为了建造能够容纳一家大小居住的房子，20 世纪的人们努力奋斗。支撑 20 世纪经济的，正是人们这种“拥有房产”的强烈愿望。人类自身延续下来的地缘、血缘关系遭到破坏，近代家庭作为一个孤立的个体在茫茫人世间漂泊，这都始于 20 世纪。针对近代家庭这种不确定、不安定的个体存在，人们想赋予它某种明确、固定的形式，于是利用住宅贷款建造房子，甚至背上巨额债务，为的就是将家庭“固定”下来。或是想要通过在混凝土公寓这类坚固的“容器”中安身，来“固定”个体存在的不安定感。人们因地缘、血缘关系遭到破坏而变得不安定，于是寄希望于通过混凝土这种坚硬的东西使自己重新稳定下来。

基于同样的道理，国家、自治团体等所有的共同体，都想利用混凝土获得固定而明确的“形式”，以此来消解或试图消解自身存在的各种不安定感。于是，“公共建筑”成为这类应运而生的坚固建筑的别称。由此可见，混凝土是人们表达欲求的最佳素材。

实际上，不安定的事物是无法靠表面的固定来改变的。不安定的事物最需要的应该是柔软性。固定化只是给不安定的事物增加了扭捏的牵绊。或者说，对于已经毫无存在价值的共同体，使用混凝土来固定，更是不必要的投入。混凝土只是行将消亡的不安定事物的最后呼喊。

不可小视的混凝土

更为糟糕的是，本来应该很坚固的混凝土，实际上却极其脆弱。即使我们认为如此“坚固”的混凝土应该永远屹立不倒，但几十年后，它却成为最难处理的建筑垃圾。它的老化程度在表面很难发现，这也是个问题。假如内部的钢筋腐蚀了，或是混凝土本身的坚固度变差了，我们从其表面根本无法了解。无论是木材还是纸张，随着时间的流逝，都会受损。但它们受损的部分都清晰可见。只要替换掉受损的部分，建筑物的生命还可以长久延续下去。木质结构建筑的连续性时间就是这样实现的。只要人们稍具敏锐的观察力，抱持及时替换受损部件的勤勉态度，木质结构建筑就会维持其顽强的生命力，细水长流，永无尽头。与之相反，混凝土建筑最可怕的就是看不到它的内在变化。正因为看不到，所以人们就会设想它有极高的坚固度——其实这已远超出了实际状况——期待它拥有将不固定的事物固定下来的超凡能力。

内在不可见，这正是混凝土的本质所在。所以，在它的表面再做一层装饰也是稀松平常。本来内在已经看不到了，再加上几层装饰，会变得更加不可知，混凝土不透明的本质并没有改变。人们的感受变得麻木，装饰成了日常工作。

与此相反，如果是在透明玻璃上做装饰，人们就会犹豫不决。这是正常的心理反应。日本传统的木结构建筑就是这种“透明”的建筑。支撑建筑的结构（柱子）全都露在外面。所有的细枝末节都以其本来面目裸露在外，只有这样才算最终完工。如果建筑有所隐蔽，会被视为罪恶。

即使有人在混凝土建筑中作假，没有加入必不可少的钢筋，也丝毫不令人意外。伪装最终归结于混凝土不透明的本质。在 20 世纪的日本，虽然原来封闭社会的痼疾——令人窒息的重官僚体制终于得到了遏制，封闭社会的旧体制影响有所缓解，但是随着去地域化进程的推进，不可小视的混凝土背后的黑暗却又凸现出来。因为从表面看不出任何异样，所以内部发生任何状况都不意外。伪装者以混凝土的黑暗作为掩护，从某种意义上说是必然之事。

混凝土容许表象与存在的分裂。因为它可以利用装饰来表现任何事物，这与本质毫无关联。贴上石片，就可以表现权力与财富；贴上铝材和玻璃，就可以表现科技和轻量感的未来；贴上木材和硅藻土，就能够充分表现“自然”。正因如此，在

重视表象、表象与存在的分裂不断加剧的 20 世纪，最适应这个时代的素材就是混凝土。

什么是天然素材？

但是，或许有人会说，混凝土也是天然素材。这些人的逻辑是，混凝土的主要材料是砂、碎石、钢铁、水泥，水泥的主要原料是石灰石，所以用这些天然素材组合而成的混凝土自然也是天然素材。是不是天然素材并不是问题所在。天然与人工的界限其实很模糊。比如塑料等石油衍生品，原本是以由某种生物演变成的地下石油为原料的；如果以是否经过加工来划分天然和人工，现在没有经过人类加工的素材基本不存在。

判断是不是天然素材的界限极其模糊。我们不要满足于能够对此加以区分，这么做毫无结果，也不会给某些事物正名。我们必须走得更超前一些。所谓自然建筑，不是用天然素材建造的建筑，当然也不是往混凝土上贴天然素材的建筑。

当某个事物与它所存在的场所产生幸福的联系时，我们就会觉得它是自然的。自然是某种关联性。自然的建筑，就是与场所建立了幸福联系的建筑。场所与建筑幸福地联姻，产生了自然的建筑。

那么，什么是幸福的联系呢？有人给出的定义是，与场

所的景观相融合就是幸福的联系。这一定义依然局限于将建筑表象化的建筑观。当把场所当做表象来捕捉时，场所被称作景观。使作为表象的建筑和景观这个表象相融合的想法，简而言之，不过是旁观者对建筑和景观这些身外事的评论罢了。当我们将建筑作为表象来捕捉时，已经将自己抽离了场所这一具体而真实的存在，漂浮其上，仅靠视觉和语言来把握。在混凝土上添加一些装饰，用这种方法摆弄表象，就可以随意创造出“与景观协调一致的建筑”。当发现对景观的加工不再奏效时，我知道这种景观论本身并不完备。

植根于场所，与场所相连，为此我们必须重新审视建筑，不是作为表象，而是作为存在。简单说来，所有的事物都是被创造（生产）、被接纳（消费）的。表象是某个事物看起来如何，从这个意义上说，它也是事物被接纳的方式。接纳与消费对于人类来说都是同一性质的活动。另一方面，存在是生产这一行为的结果，存在与生产密不可分，成为一体。当我们不再考虑看起来怎样，而是考虑怎样去创造时，才能了解幸福是什么。幸福的夫妻，并不是表面看起来（表象）很般配的夫妻，而是能够共同创造（生产）的夫妻。

自然的建筑

在 20 世纪，存在与表象分裂，围绕表象的技术过度膨胀的结果是，存在（生产）受到了极端的轻视。有人总结说，20 世纪是广告代理商的世纪。围绕表象进行技术竞争的时代的主角，非广告代理商莫属。只要反复操作表象，就能制作出无限量的广告，陆续创造出广告特有的感动与惊喜。但这些与人类本身真正的丰富性毫无关系。

如果想要探讨对于人类而言丰富性究竟是什么，而不是从广告代理商的角度出发，我们就必须再次着眼于如何生产建筑的问题。一定要以那片大地、那个场所为原料，遵循适合那个场所的方法来生产建筑。生产与场所、表象一脉相承。场所当然不是单纯的自然的景观。场所是各种素材，以及围绕素材展开的生活。通过生产这一行为，将素材、生活和表象串联成一体。生产具有这种垂直特性。其结果就是产生了扎根于场所的自然的建筑。弗兰克·劳埃德·赖特（注 2）曾断言，激进派建筑就是扎根于自然的建筑。他说，一定不要忘了“激进”（radical）和“根”（radicel）这两个词有着同样的词源。他宣称，威斯康辛的田园成长经历是他的根，也是其激进主义的原点。

从这个意义上来说，日本的木工也是激进派。他们中间流传着这样一种说法：建房时最好使用取自当地的木材。据说这样做无论从功能性上，还是从外观上，都最匹配。这是职业工

匠的经验之谈，人们不必把它渲染得过于神秘。植根于场所的生产行为，将存在和表象重新合为一体，工匠们就是用这样最直观的方式来理解。通过具体的场所——探讨这种方法在现代实践的可能性，这就是本书的主题。

注 1 勒·柯布西耶 (Le Corbusier, 本名 Edouard Jeanneret-Gris), 1887~1965, 法国建筑师, 生于瑞士。他与密斯·凡·德·罗并称为近代建筑的始祖, 以擅长使用混凝土造型而闻名。

注 2 弗兰克·劳埃德·赖特 (Frank Lloyd Wright), 1867~1959, 美国近代建筑师。提倡有机建筑, 设计了前东京帝国饭店。

