

建筑学报

2020 | 11 | NO. 625

ISSN 0529-1389

NOVEMBER

ARCHITECTURAL JOURNAL



特集 建筑评论的多维视野与伦理向度

设计单位 朱锫建筑设计事务所
建筑师 朱锫

景德镇御窑博物馆

Jingdezhen Imperial Kiln Museum

Jingdezhen, Jiangxi

地点 / 江西景德镇
设计 / 2016—2017 年 / 竣工 / 2020 年

Architects Studio Zhu-Pei Architect in Charge ZHU Pei
Design Stage 2016—2017 Completion 2020

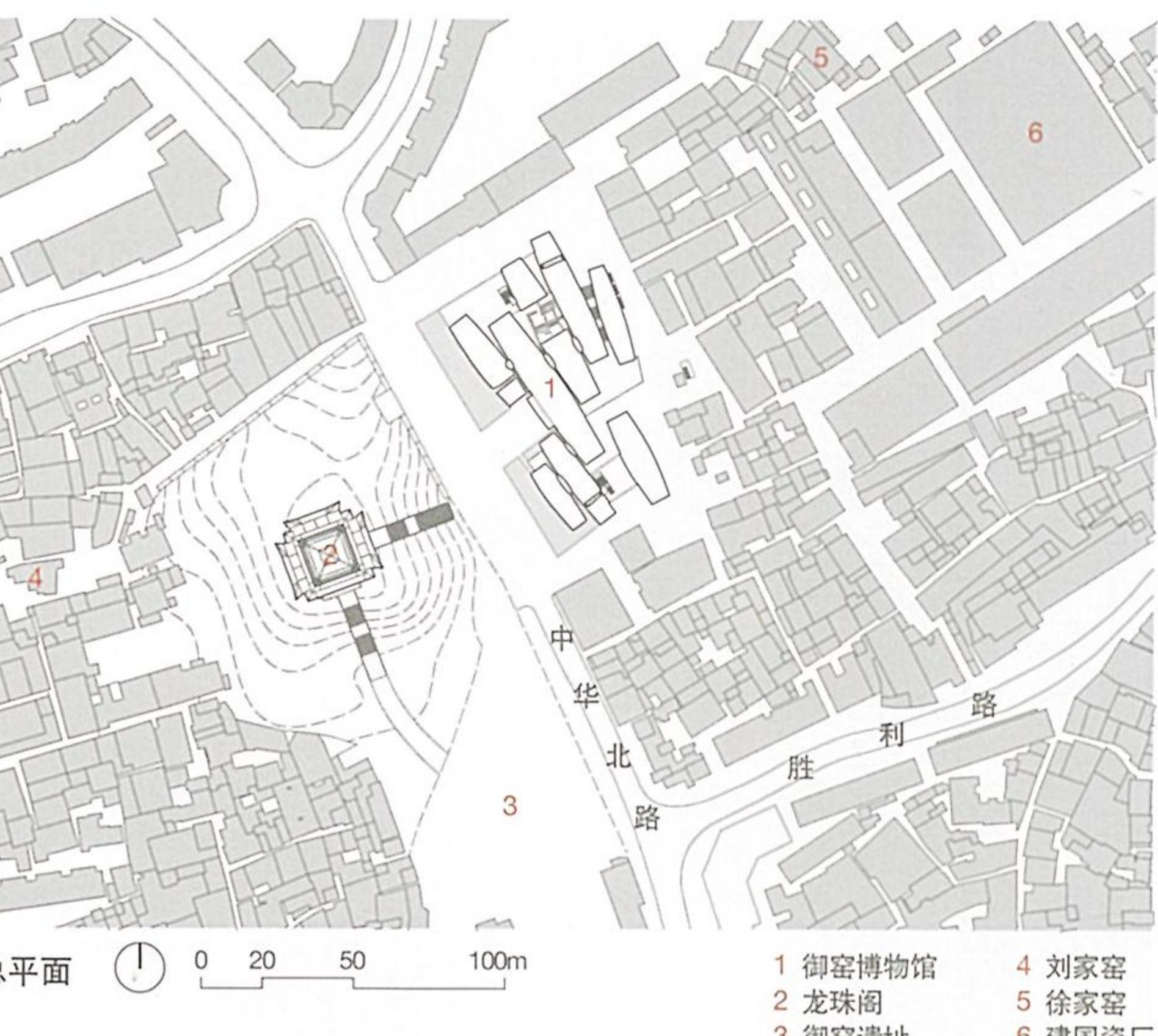
DOI: 10.19819/j.cnki.ISSN0529-1399.202011008

业主 景德镇市文化广播电影电视新闻出版局
景德镇陶瓷文化旅游发展有限公司
设计团队
由昌臣、韩默、何帆、Shuhei Nakamura、刘伶、张顺、吴志刚、
杜扬、杨圣晨、陈奕达、贺成龙、丁新月(建筑);郑宇、张慧(结
构);徐啸、杨厦、艾怡霏、袁继通(机电);张三明、刘灯标(声学)

合作设计 清华大学建筑设计研究院有限公司
室内、景观设计 朱锫建筑设计事务所
前置批评 周榕
艺术顾问 王明贤、李翔宁
结构、机电、绿建顾问 清华大学建筑设计研究院有限公司
幕墙顾问 深圳市大地幕墙科技有限公司
照明顾问 北京宁之境照明设计有限责任公司
声学顾问 浙江大学建筑技术研究所

基地面积 9752 m²
建筑面积 1.04 万 m²
结构形式 钢筋混凝土拱壳及砖拱

摄影 是然建筑摄影(除标注外)



1 西南向外景
2 报告厅与下沉庭院 (摄影: 朱锫建筑设计事务所)





3/4 开放的拱券



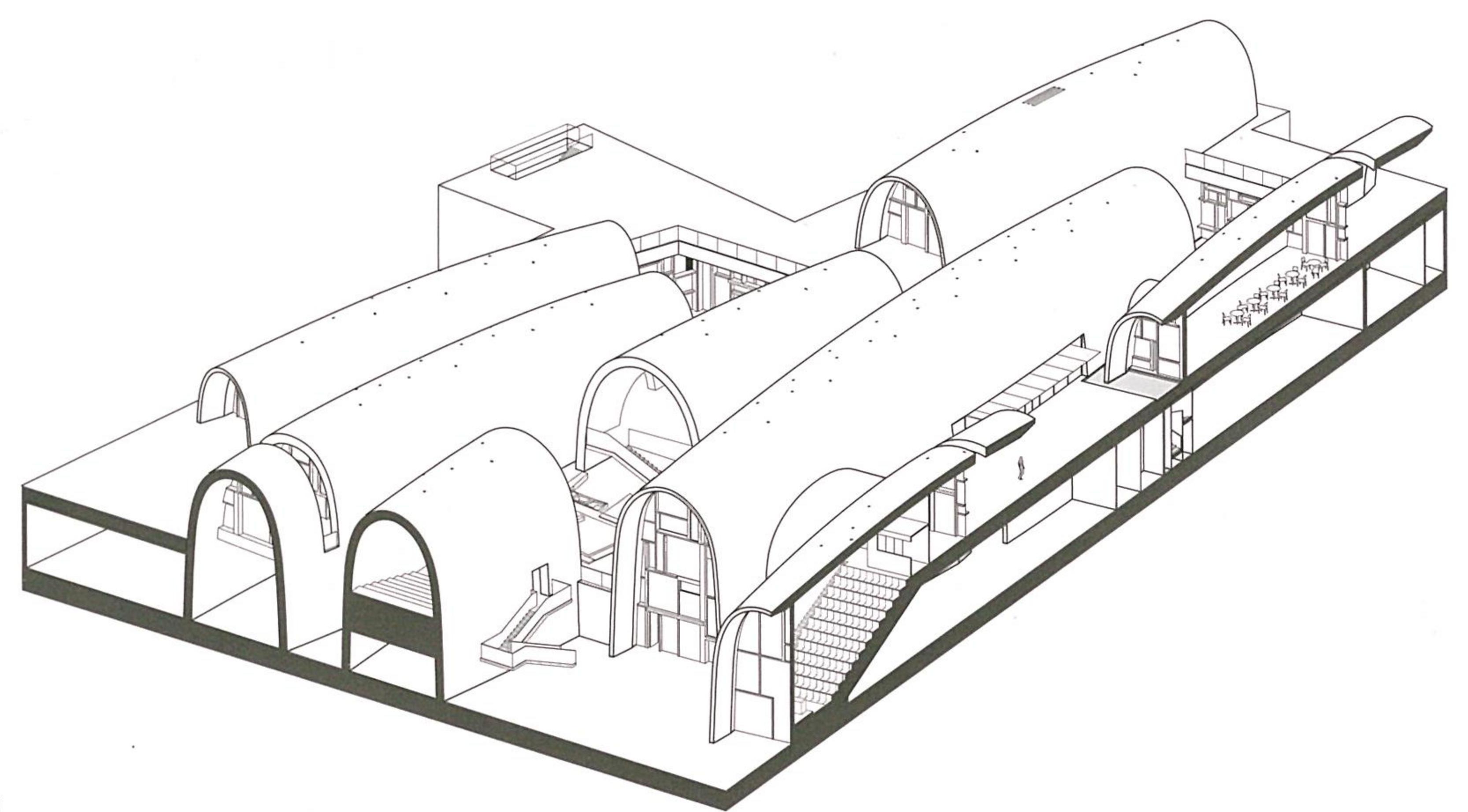
4



5



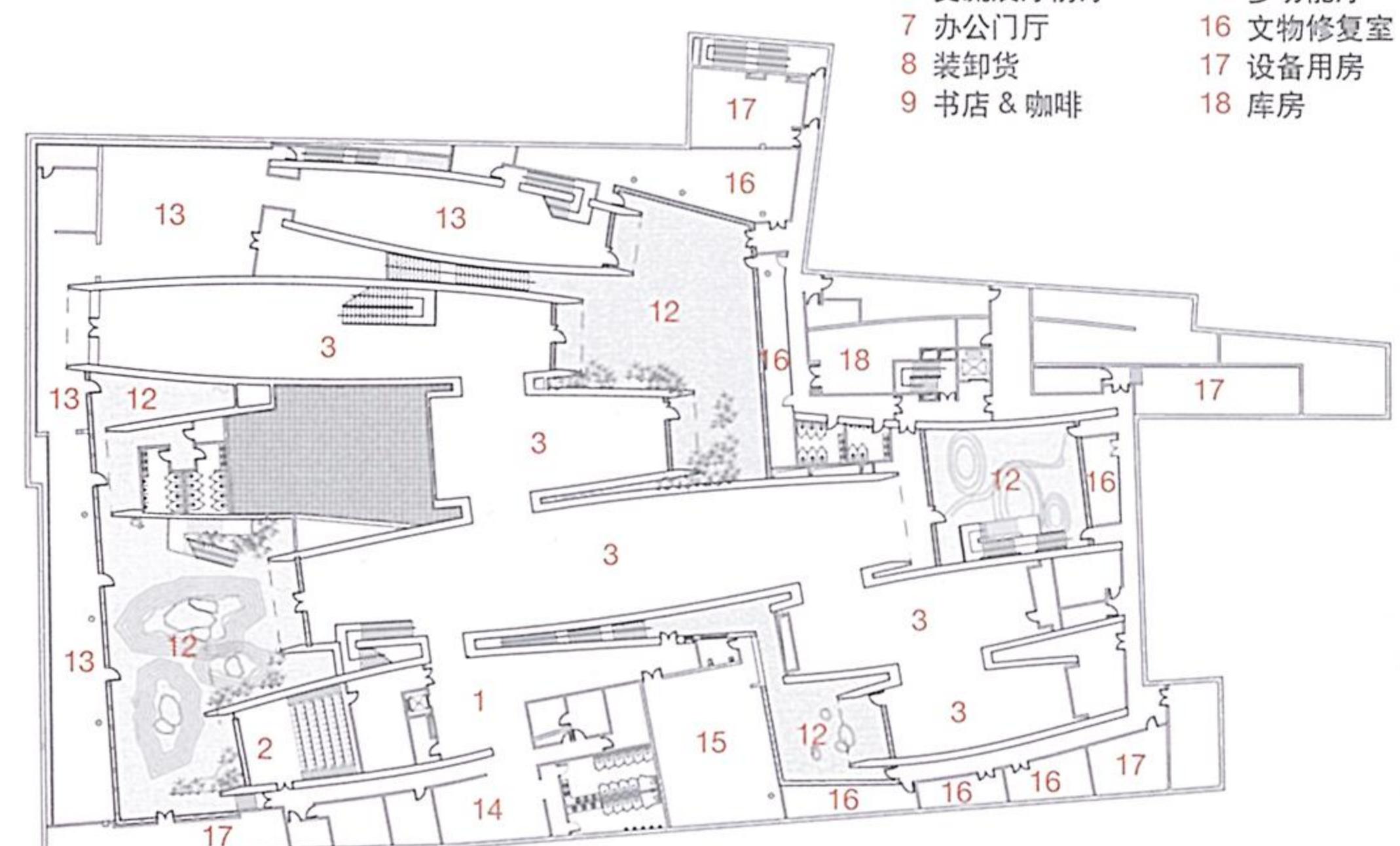
6 序厅



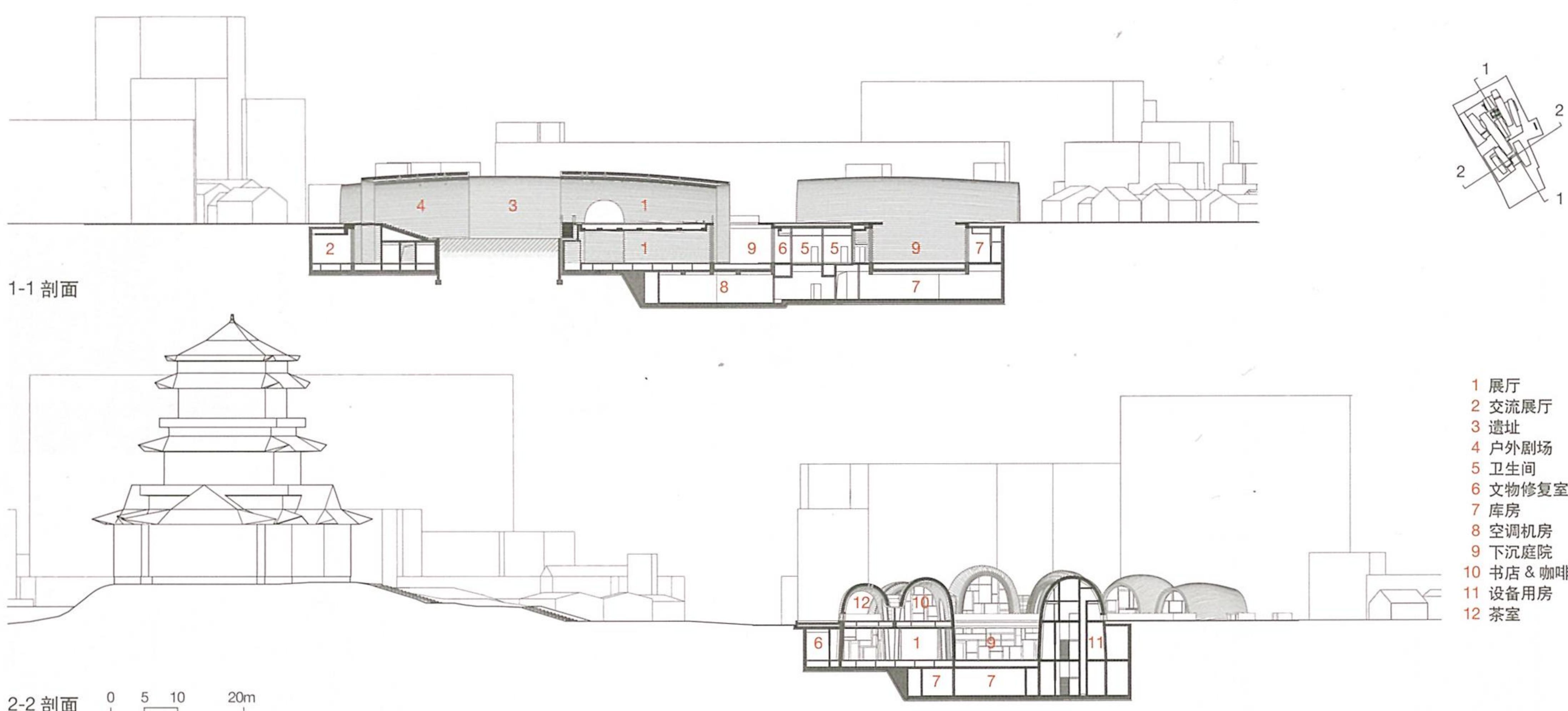
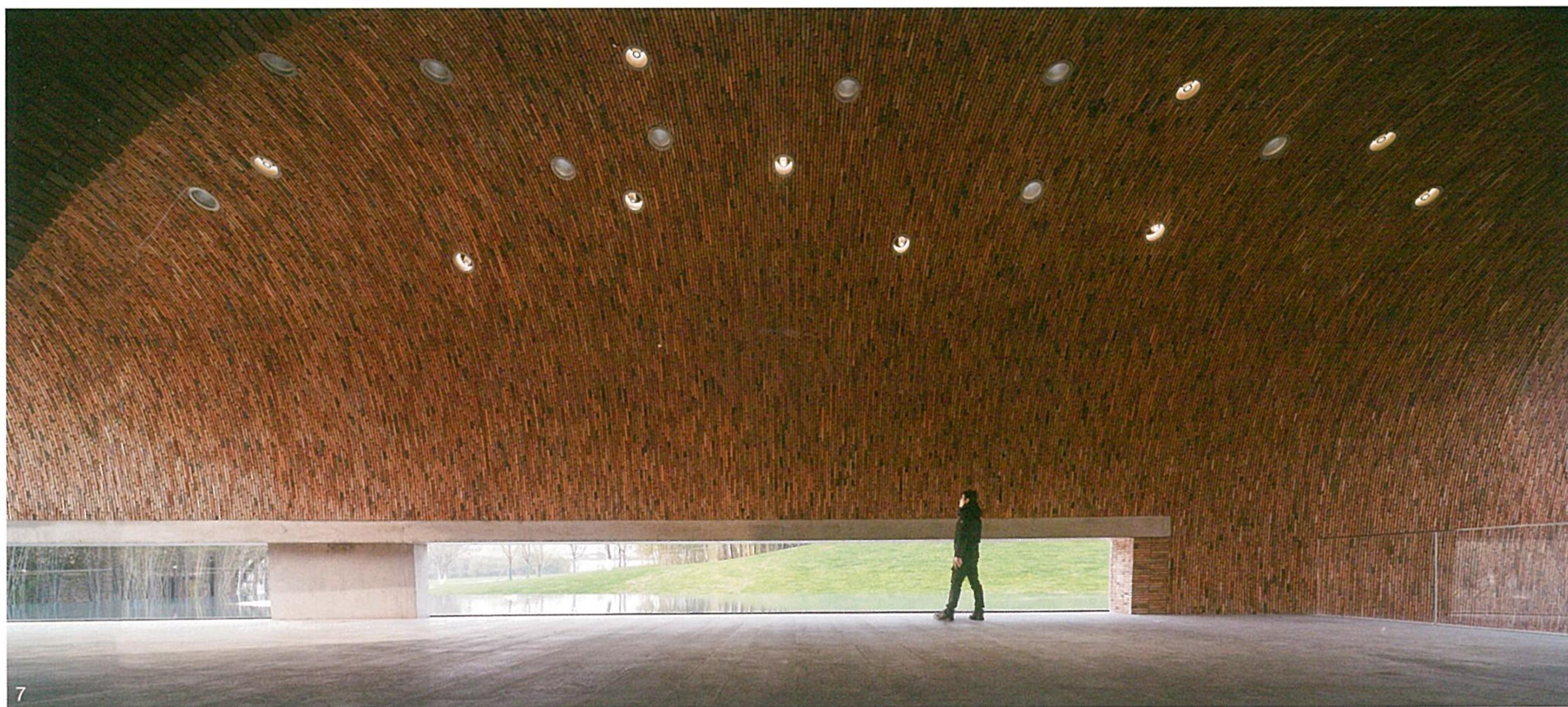
剖轴测



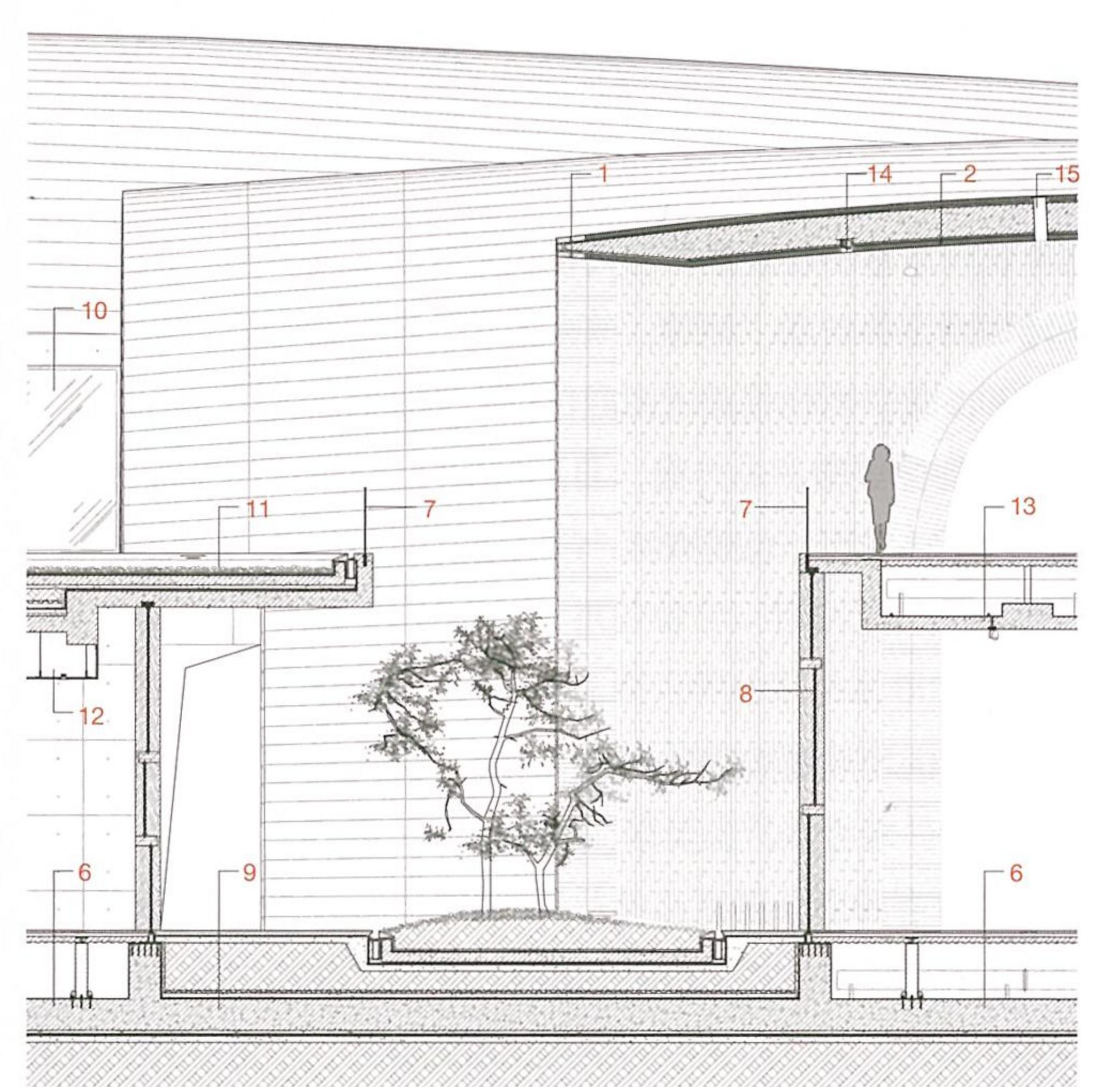
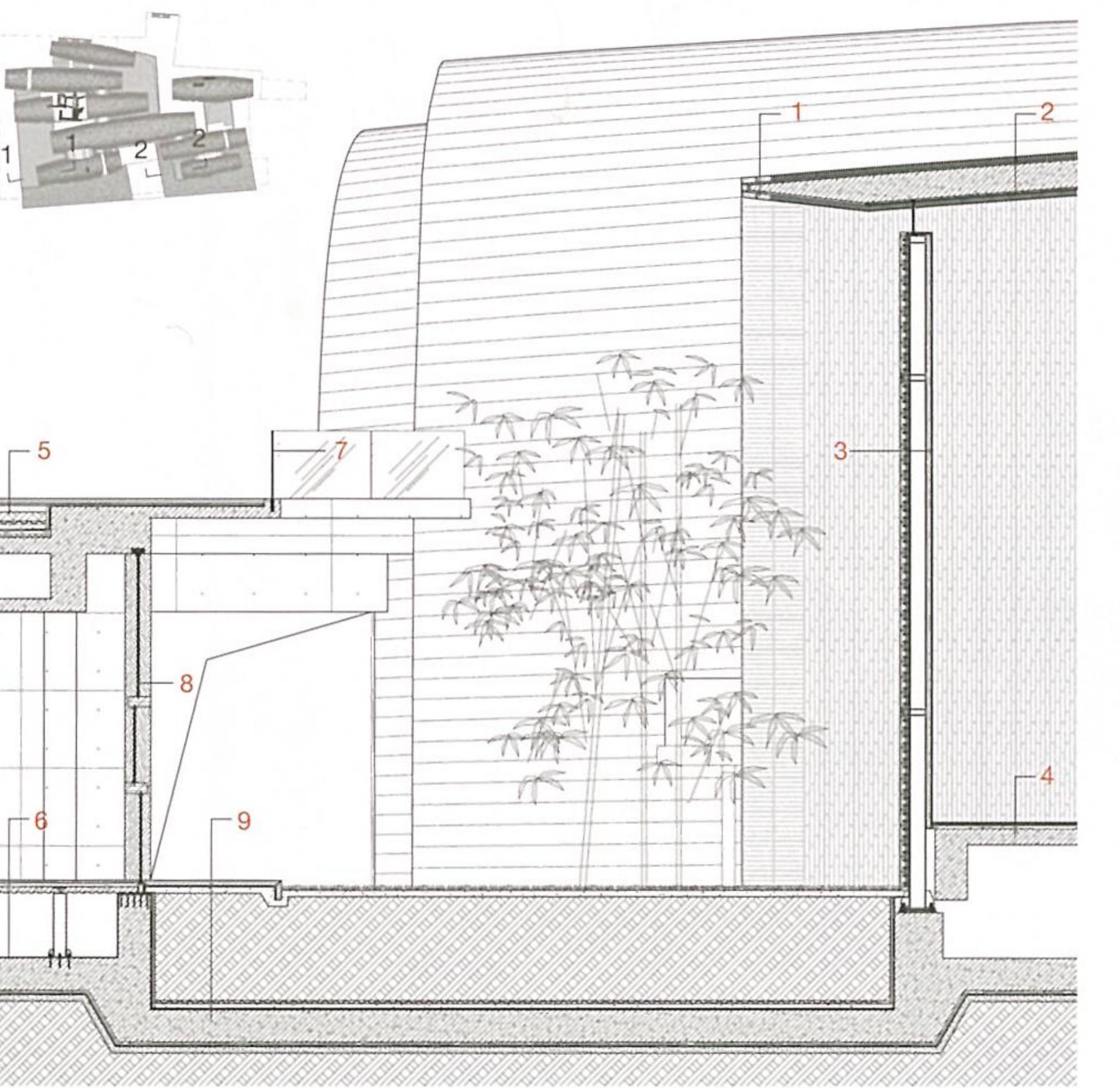
0 5 10 20m



- 1 序厅
- 2 报告厅
- 3 展厅
- 4 遗址
- 5 户外剧场
- 6 交流展厅前厅
- 7 办公门厅
- 8 装卸货
- 9 书店 & 咖啡
- 10 茶室
- 11 水池
- 12 下沉庭院
- 13 交流展厅
- 14 存衣
- 15 多功能厅
- 16 文物修复室
- 17 设备用房
- 18 库房



7 茶室
8 茶室前水景 (摄影: 朱锫建筑设计事务所)
9/10 展厅
11 自展厅观户外剧场 (摄影: 田方方)



1 塞砖横向砌筑。规格 230×30×60
30 厚 1:2 水泥砂浆
1.5 厚水泥基渗透结晶一道
P6 抗渗钢筋混凝土结构
30 厚 1:2 水泥砂浆
塞砖横向砌筑。规格 230×30×60
30 厚 1:2 水泥砂浆
1.5 厚水泥基渗透结晶一道
P6 抗渗钢筋混凝土结构
60 厚干硬性保温岩棉板
30 厚 1:2 水泥砂浆
塞砖砌筑。规格 230×30×60
3 干挂瓷砖。规格 230×30×60
铝合金挂件石材
30×30×4 铝合金方管
竖向钢龙骨
金属防水板
室内吸音板
4 8 厚企口强化复合木地板
5 厚泡沫塑料衬垫
15 厚松木毛地板 45° 斜铺
20 厚 1:2.5 水泥砂浆找平
50 厚 LC7.5 细骨料混凝土
钢筋混凝土楼板
50 厚花岗岩铺地
30 厚 1:3 干硬性水泥砂浆结合层
100 厚 C15 素混凝土垫层
素土夯实
60 厚干硬性水泥砂浆
60 厚 1:3 干硬性水泥砂浆结合层
钢化玻璃及 100 厚混凝土浇筑
均化支撑
10 厚 1:2 水泥砂浆保护层
1.5 厚水泥基渗透结晶一道
P6 抗渗钢筋混凝土底板
7 钢化夹胶玻璃栏板 6+1.52PVB+6
8 实木龙骨
6+1.4PVB+6+12A+8 夹胶中空
钢化玻璃
9 80 厚花岗岩铺地
30 厚 1:3 干硬性水泥砂浆结合层
100 厚 C15 素混凝土垫层
素土夯实
200g/m² 无纺布过滤层
凹凸型排水板
70 厚 C20 细石混凝土保护层
0.4 厚聚乙烯塑料薄膜隔离层
防水层: 4+3 厚聚酯胎 SBS
改性沥青防水卷材 (II)型
10 厚水泥砂浆找平层
最薄处 40 厚加气块块混凝土 1% 找坡
P6 抗渗混凝土顶板
300 厚清水混凝土过梁
8+1.52PVB+8 超白钢化夹胶玻璃
11 水面
60 钢化径 50~70 黑色卵石
600×600×30 厚灰色花岗岩
20 厚 1:3 水泥砂浆结合层
150 厚钢筋混凝土水池
12 90×40 型铝型材, 悬挂式拉杆
12 厚防火板
6 厚防潮纸面石膏板
白橡木饰面
13 40 厚花岗岩铺地
60 厚 1:3 干硬性水泥砂浆结合层
钢化玻璃板 100 厚混凝土浇筑
设备夹层
10 厚 1:2 水泥砂浆保护层
1.5 厚水泥基渗透结晶一道
钢筋混凝土楼板, 底面为清水混凝土
14 照明灯具
15 直径 200 拉丝不锈钢天光灯筒





根源性与当代性

——景德镇御窑博物馆的创作思考

Root and Contemporaneity

On the Design of Jingdezhen Imperial Kiln Museum

[朱锫]

ZHU Pei

作者单位

中央美术学院建筑学院(北京, 100102)
朱锫建筑设计事务所(北京, 100015)

收稿日期

2020/10/09

DOI: 10.19819/j.cnki.ISSN0529-1399.202011009

御窑博物馆(图1)坐落在景德镇历史街区的中心,毗邻明清窑遗址,位于昌江的东侧。地段周边环绕着不同年代的建筑,从明清、民国时代的老民居及私家民窑,到1949年后建造的厂房,再到1990年代末的商品住宅,丰富、多元的城市肌理,塑造了极其特殊且厚重的地段环境(图2、3)。

最初建筑构思基于根源性和当代性这两条线索展开。所谓根源性是指一个地域特定的自然、地理、气候条件,以及由此孕育出的特有生存方式和文化。当代性是试图颠覆现有博物馆的传统观念,创一种崭新的博物馆经验。一方面,它是针对所谓“中国性和现代”的重新思考;另一方面,也是有关“自然建筑”理念的一次实验。

1 场地

御窑博物馆的地域性实践融入了对场地的阅读,这种复杂的分涉到了城市学、考古学、人类学、气候等相关知识领域。

景德镇“因窑而生,因瓷而盛”,人们远道而来,依山而建、水而居,终生的劳作就是建窑做瓷。瓷窑、作坊、居住三位一体构成了城市的基本单元,城市的雏形和结构也因此诞生。一条条狭窄的弄沿东西向布置,连接着众多私家民窑,径直走向昌江。炎热的夏季,狭窄的里弄,出檐的民居,提供了足以遮阳避雨的环境,工匠们推独轮车穿梭于瓷窑与昌江之间,运走烧成的瓷器,运回瓷泥和木炭。几条城市的主街平行于昌江沿南北布置,将市场连在一起,构成了热闹的集市。当地的住宅有着徽州民居的形制,垂直院落、四水归流。长长的出檐,在夏季,不仅提供了足够的阴凉,也产生了烟囱效应,形成了良好的自然通风。这样的城市结构、建筑类型,不仅反映了当地人的生活、生存方式,更是城市应对湿热气候的智慧体现。



1 西南向鸟瞰

御窑博物馆由8个大小不一、体量各异的线状砖拱体结构组成,沿南北长向布置,它们若即若离、有实有虚,以谦逊的态度和恰当的尺度植入复杂的地段之中(图4)。一方面,拱体结构的尺度不仅接近于周边传统的柴窑,也在大尺度厂房、住宅楼和传统民居之间做了良好的过渡;另一方面,长短不一、伸缩自由的拱体结构巧妙地和周边参差不齐的地段边界产生了有机的缝合。特别是在复杂、多变、不可预测的历史街区建造,这种化整为零的策略就越发具有前瞻性。开工不久,地段内就发现了新的遗址,遗址不仅可以让博物馆更具有考古学、人类学的特点,同时也证明了小尺度、化整为零的场地策略,在复杂的历史街区环境中的灵活性。我们通过拱体结构彼此之间的调整,将新发现的遗址巧妙地编织到博物馆的内部空间之中。

2 原型

御窑博物馆建筑的结构形式源于当地传统柴窑的启发,与罗马时期的拱券截然不同,它不是简单的几何形,而是复杂的双曲面,具有强烈的东方拱券的特征(图5)。工匠们不用脚手架,而是利用砖的收分错位、借助重力完成它的建造过程。如果你仔细观察、研究双曲面拱体的建造过程(工匠们称之为“拿窑”),你会惊奇地发现,工匠们巧妙地将近似蛋壳状的极为复杂的双曲面,经过沿长轴方向无数次横向切割(切割的厚度恰恰是窑砖的厚度),转化成了无数个单曲

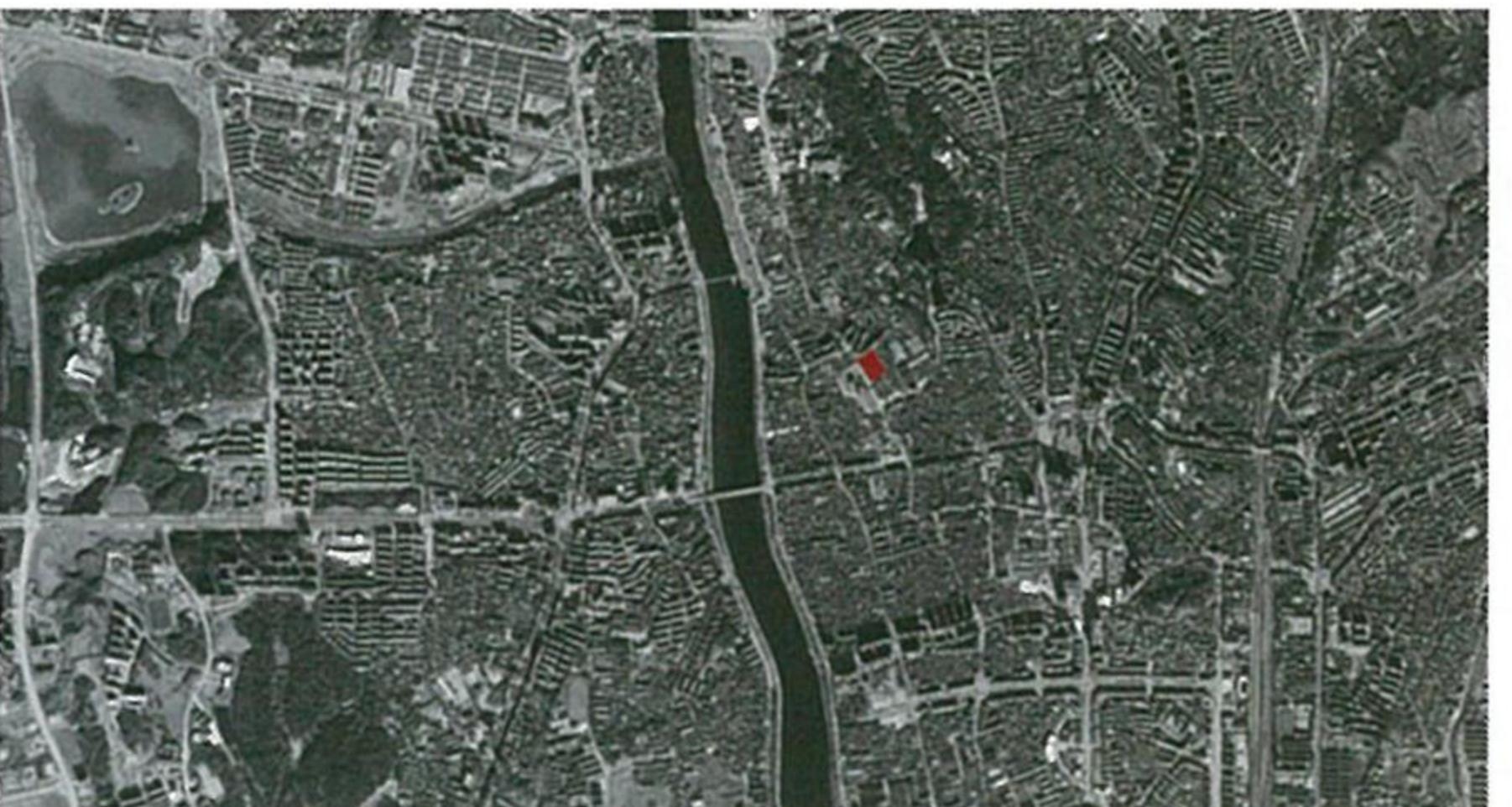
面——匠人们借助手指来控制每一个单曲面的收分错位,从而完成整个双曲面的建造(图6)。这些看着十分古老的方法,却与我们借助电脑生成双曲面的方法同出一辙。

砖窑不仅是景德镇城市的起源,更是人们赖以生存的生活与交往空间。它“保存着与这座城市的生命不可切割的记忆温度——旧时孩童在冬天上学途中,会从路过的瓷窑上捡一块滚热的压窑砖塞进书包抱在怀中,凭借这块砖带给他的温度,捱过半日寒冬”^①。冬季,学校也常常会移至温暖的瓷窑旁;夏季,歇窑期间,散发湿冷空气的砖窑更是孩童玩耍、年轻人交往、老人纳凉的好去处。这些断壁残垣的老窑遗址,这些薪火相传的不灭记忆,是御窑博物馆自然而然的源泉。瓷窑独特的东方拱券原型,窑砖的时间与温度的记忆,塑造出窑、瓷、人的血缘同构关系。窑炉早已成为景德镇文化记忆和城市生命的重要组成部分,也顺理成章地成为了御窑博物馆的结构空间形式。

3 材料、结构与建造

在景德镇有一个传统持续了近千年,那就是老窑砖的重复利用。传统柴窑通常经过近80次烧瓷,修建柴窑的材料“窑砖”,在达到一定生命周期蓄热性能衰减后,会被从窑炉上替换下来。这些带有“窑汗”的老窑砖与新砖混合,又再一次成为当地民居建造的主要材料。到今天,人们仍然延续这样的传统。新老窑砖混合砌筑的传统也被御





2 城市肌理和项目区位
3 基地建设前鸟瞰

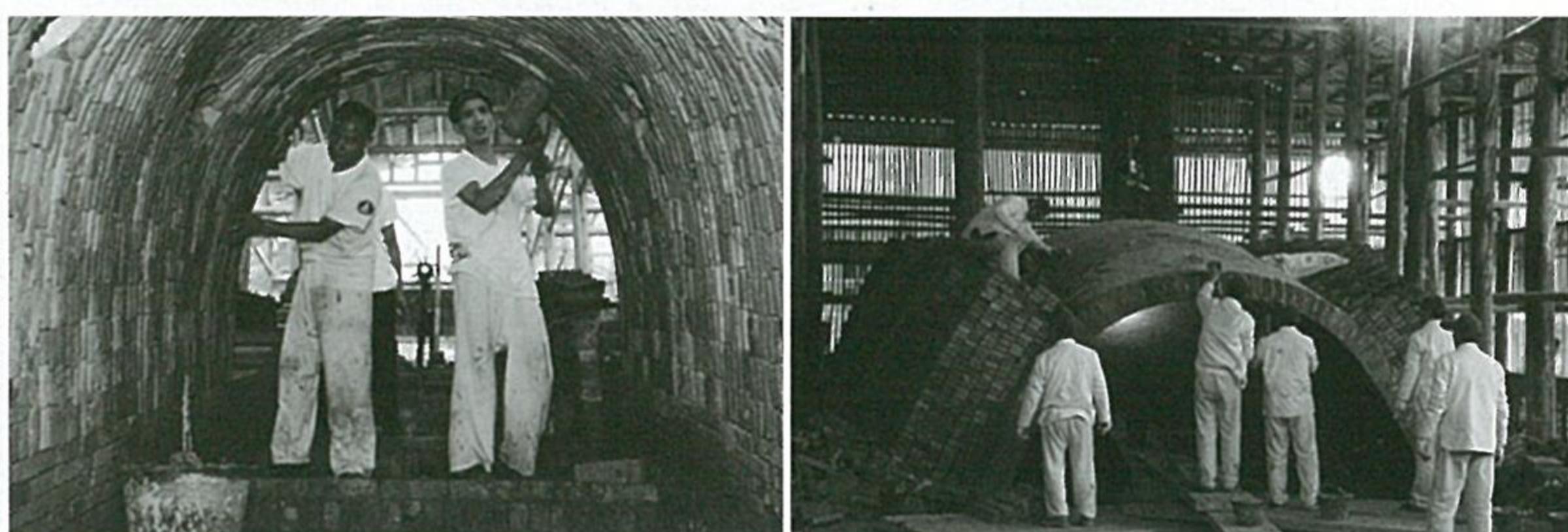
窑博物馆继承，即使是新砖，也混合了大量废旧匣钵被碾碎后的沙粒。

8个主要拱体结构沿南北长轴布置，彼此之间穿插若干个东西向小型拱体结构，共同编织出博物馆的整体结构体系（图7）。每个拱体结构近似三明治，内外两层砖中间为钢筋混凝土，夹在中间的混凝土拱为主体结构，以抵御地震时的侧推力，外部采用新老窑砖混合砌筑，映射当地传统建造方式。从剖面上看，拱体结构垂直跨越两层，中间的楼板层采用中空的设备夹层，底板为U形的清水混凝土结构，既作为地下展览空间的顶棚，又作为拱体结构的横向支撑结构。设备夹层的顶部采用混凝土波纹钢板，面层为花岗岩青石板。

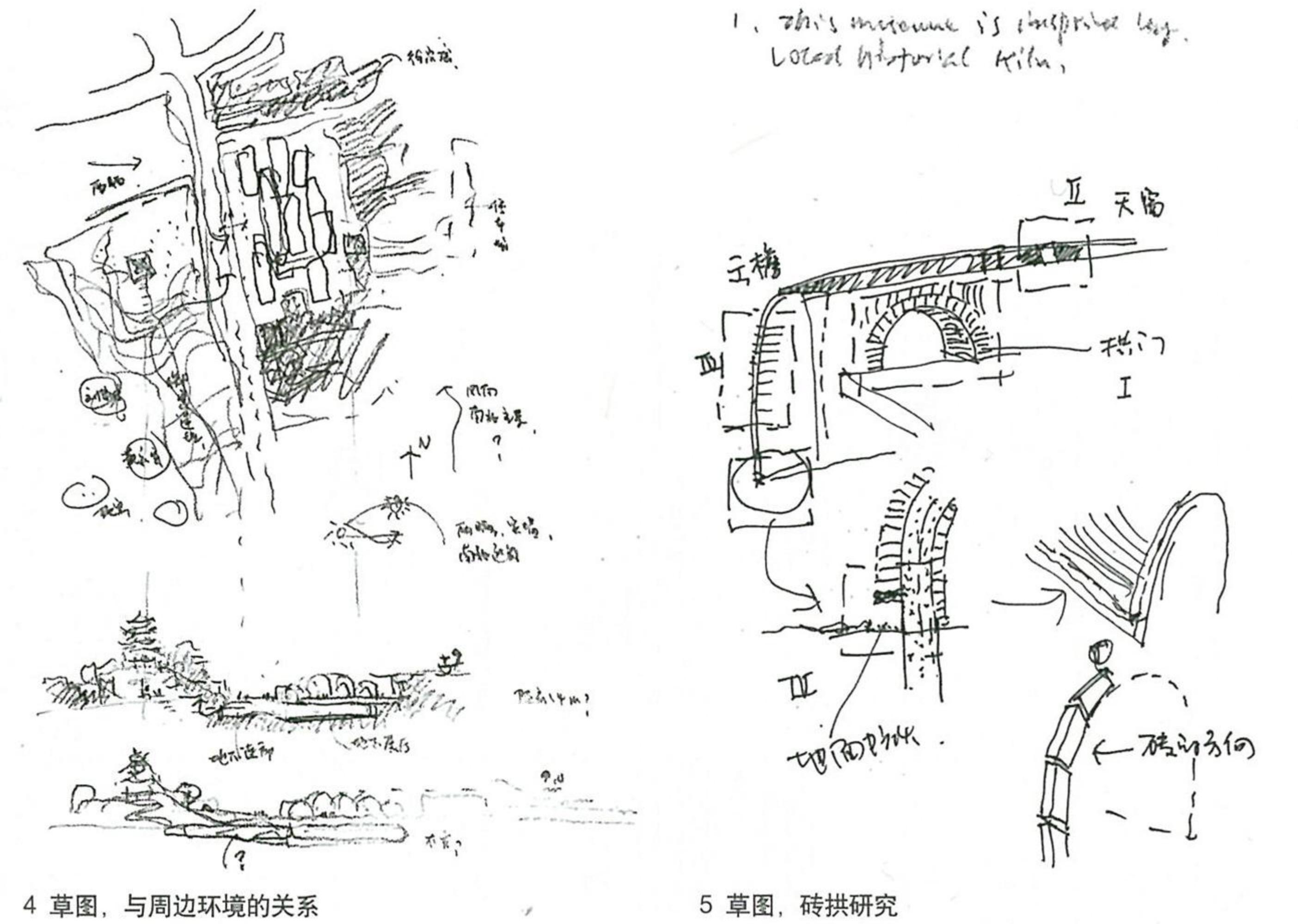
建造最大的挑战是：如何系统化建造8个大小不等、曲率不同的拱体。我们搭建了一个1.2m宽可以伸缩的支撑体系来固定模板，它沿着拱体长轴铺设在地面的轨道上移动，支撑体系随着移动逐渐调整模板的曲率，以实现连续双曲面梭形拱体的浇筑（图8）。

4 气候——一个风的装置

夏季炎热多雨是景德镇显著的气候条件。如何塑造一个多孔的、海绵似的建筑，最大限度地实现自然通风与遮阳避雨，而且在夏季不



6 徐家窑复建



4 草图，与周边环境的关系

5 草图，砖拱研究

需要空调，是设计最重要的考量之一。整组建筑拱体长轴沿南北向布置，每个拱体的两端开放和通透，开放的空拱与封闭的拱间或布置，不仅可以遮挡西侧的阳光，实现遮阳避雨，而且还可以捕捉夏季南北的主导风向，使每个拱体变成一个风的隧道，凉风贯穿而入。5个大小、尺度不一的下沉垂直庭院（图9），大多种竹，不仅为地下空间营造了充满诗意和自然光线的环境，且具有江西意象，同时也形成了烟囱效应，就像当地民居中的垂直院落一样，实现良好自然通风。在炎热的夏日，当你步入博物馆内部，总会感觉到凉风习习，整组建筑就似一个风、空气和阴影的装置，与大自然融合共生。

5 空间经验

博物馆建筑分为地上、地下两层，门厅位于地上层。这样的布置不仅会让人们在走向建筑时感受到它体量的亲和感、尺度接近城市中现存的建筑，更重要的是，人们进入它的空间经验与过去工匠在此劳作烧瓷的经验十分类似。

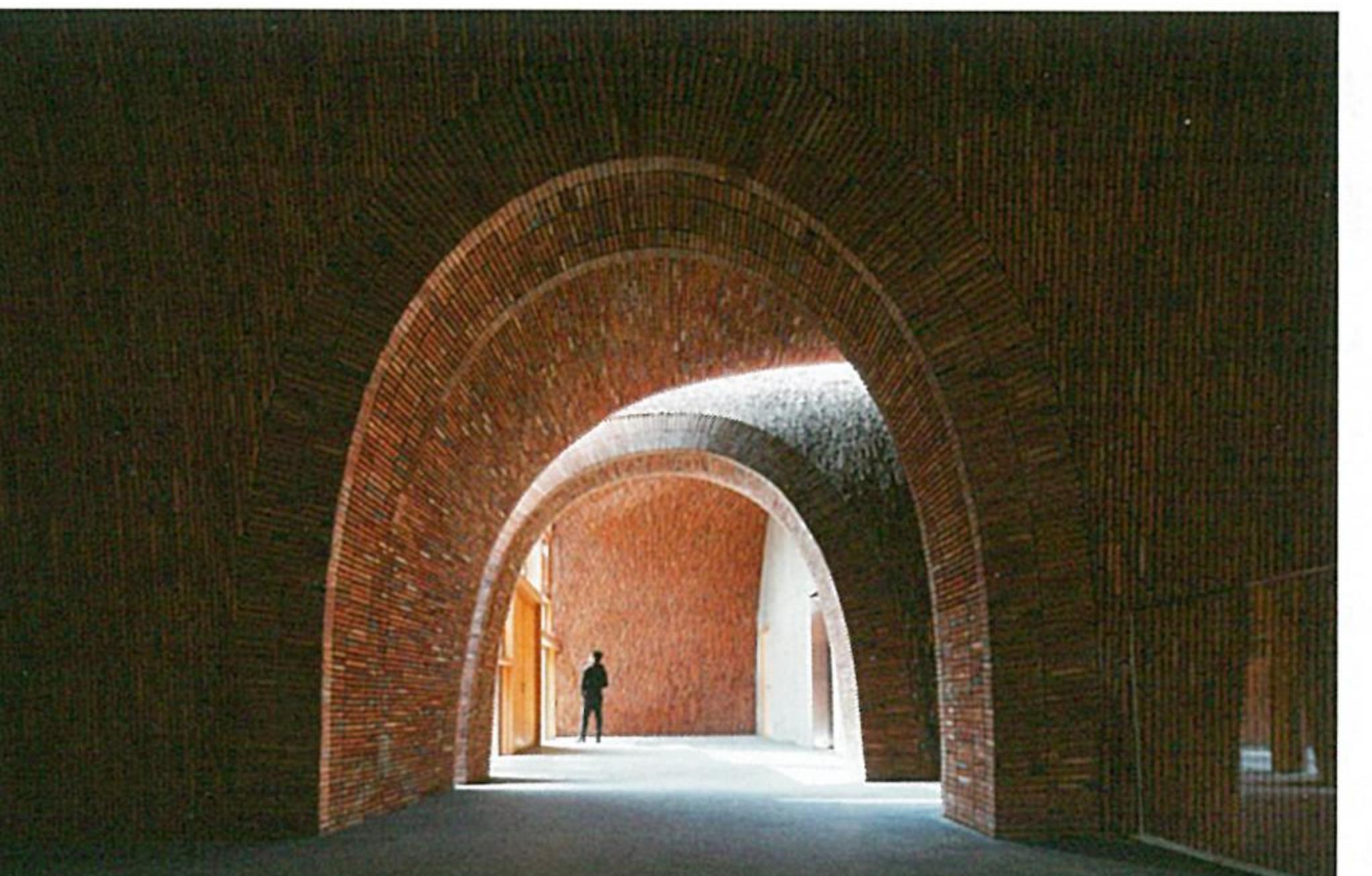
当人们漫步御窑遗址公园，穿过散落其间的竹林，行走在沙沙作响的碎石地面上，可以远观长长的一群砖拱，半卧在丘



7 研究模型



8 建造过程



陵旁，三面被古老民居、工厂、住宅楼所环抱。御窑遗址和博物馆之间的水池组织着人流行走的方向，水池中扁平状的湖石成组成群地趴在水下，就似鱼群在水中游走，时而背部露出水面。人们感受着水池的溢水声，伴随着周边竹林的摇曳声、鸟叫声，仿佛置身于熟悉的竹林、溪流、丘陵——景德镇周边典型的自然环境之中。

跨越平静的水面之上，缓步进入长长的拱形序厅，它近似梭形的隧道，中间宽阔且高耸，逐渐向两侧收紧，两侧尽端均为透明玻璃和实木框架。按照传统柴窑的砌筑方式，砖采用竖向排列以实现双曲面体的塑造，拱体的顶部穿出了众多自由排布的小尺度圆形天窗，就像传统柴窑的投柴孔。

从门厅向右，穿过书店、咖啡、茶室，最终来到半户外的拱体下，阳光下水体的波纹映射在粗糙的窑拱表面，低矮、水平的横缝诱使人们好奇地席地而坐，迎面就是御窑遗址长长的水平地表。这与人们进入门厅之前走向报告厅空拱时、透过垂直切割的竖缝所看到御窑遗址中的玲珑阁的经历如此不同，惊喜又如此相似。

向左行，尽端是两层高的展览空间，人们可以俯瞰地下展厅，透过木、玻璃墙体又可看到伴有竹林的下沉院落，以及环绕着它的透明的修复室和远处的城市居住建筑。在尽端左侧，可以穿越拱洞来到砖拱和清水混凝土墙体塑造的报告厅的前厅（图10）；在尽端右侧，巨大的拱券间或切割出来的自然光缝，吸引着人们穿越拱券来到半户外的空间，低于地坪2m的明代遗址被南北两个空的拱券夹在中间，北侧的拱下是户外剧场，南侧的拱下是半户外的展厅，人们在此可以俯瞰遗址和远处的下沉院落、城市景观，也可拾步而下，走近遗址，在户外剧场的台阶上休息。之后，人们可以再进入到另外一个尺度较小的拱券室内展厅穿行，尽端是十分平缓的清水楼梯，人们缓步慢行，来到地下空间。5个下沉竹林小院沿主流线散落在各个展厅的尽端，人们在行走的过程中，始终可以步入下沉院落，小憩、驻足、停留，观赏博物馆工作人员修复陶瓷的过程。最终，人们沿着两个拱券缝隙中的楼梯，抚摸着带着窑汗的老窑砖砌筑的拱体，在自然光线的引导下，回到原点，左侧是门厅，右侧是报告厅。

报告厅是在一个独立的拱体下，高高的穹顶，相对较陡的观众席，

尽端是演讲台。矶崎新到访御窑博物馆时称之为教堂似的“精神空间”。它颠覆了报告厅所应遵循的戒律——黑空间，与外界隔绝。相反，沿西侧拱体切出一条窄窄的横缝，与水面齐平，借助水面的倒影，捕捉着西侧的御窑遗址。北侧切出了一条窄窄的竖缝，沿穹顶弯曲，捕捉着天空、城市、下沉院落。置身于报告厅内部，你可以感受到外界大自然的变化。

固定展览借助于一个密闭的水平上下环路完成，临时展厅可以任意地并入环路、融入整体展览，也凭借着独立出入口可独立使用。博物馆另外一个特点是将古瓷修复过程融入展览，成为展览重要的组成部分。办公入口位于建筑东南侧相对独立的拱的北端，货车可以从该拱的南端倒入拱内，安静、隐蔽地装卸货物。

概括说来，人们在御窑博物馆内，会穿越一系列建筑与自然之间的灰空间，尺度大小不同、时而室内、时而室外的拱体结构空间和5个大小不一的下沉庭院，相互作用，共同塑造了虚实相涵、内外相生、彼此缠绕、近似海绵的多孔建筑。人们置身其间，会被既熟悉又陌生的感受所驱使，会被一个个意想不到所感召，会被自然光线的变化所引导，激发游走、探索的欲望，从一个空间走向另外一个空间，从而开启窑、瓷、人同源的博物馆经验之旅。

御窑博物馆的构思源于对景德镇特定的地域文化和当地人生存智慧的感悟。它颠覆了我们对博物馆的传统认知，建构了一个多孔的、开放的空间体系，与周边大自然和人文环境彼此交融，塑造出一种崭新的、当代的博物馆经验。同时，面对全球以技术生态理念为主导的建筑实践，御窑博物馆以其自身智慧自然的生态理念，成就了一次“自然建筑”的深刻实践。■

注释

1) 出自周榕为2017年朱锫建筑Aedes个展所著文章《会心》。

图片来源

图1, 10: 是然建筑摄影拍摄

图9: 钱钦泉拍摄

其余图片均由朱锫建筑设计事务所提供

自然建筑

——景德镇御窑博物馆研讨

Architecture of Nature

The Symposium on Jingdezhen Imperial Kiln Museum

DOI: 10.19819/j.cnki.ISSN0529-1399.202011010

时间: 2020/09/19

地点: 景德镇御窑博物馆

研讨嘉宾

- 崔 恺 > 中国工程院院士、中国建筑设计研究院总建筑师、《建筑学报》主编
庄惟敏 > 中国工程院院士、清华大学建筑学院教授、
清华大学建筑设计研究院院长
王明贤 > 中国艺术研究院建筑与艺术史学者、中央美术学院高精尖创新中心专家
张 杰 > 全国工程勘察设计大师、北京建筑大学建筑与城市规划学院院长、
清华大学建筑学院教授
刘克成 > 西安建筑科技大学建筑学院教授、
陕西省古迹遗址保护工程技术研究中心主任
胡 倩 > 犀崎新 + 胡倩工作室联合创始人
周 榕 > 清华大学建筑学院副教授、中央美术学院视觉艺术顾问高精尖专家
李翔宁 > 同济大学建筑与城市规划学院副院长、教授



1 研讨会现场

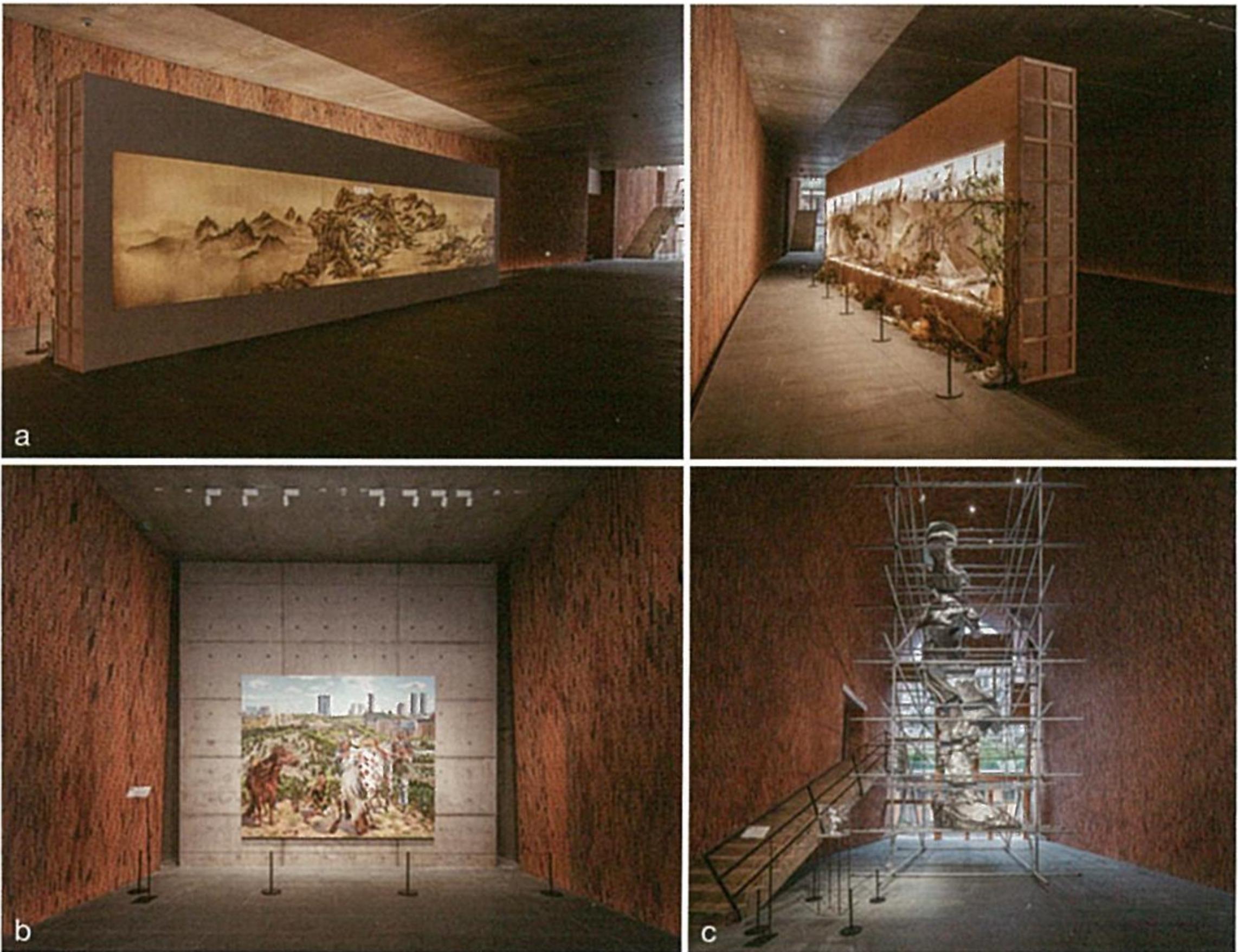
| 崔愷 | 这是我第三次来到御窑博物馆，之前来看过工地。每一次来都是一次学习和体验，今天尤其是这样的感觉，因为我在那里既看到了建筑，又看到了艺术，艺术家和建筑师使得这个建筑空间活化了起来。范迪安院长精彩的致辞和几位艺术家的发言使我很受启发，但也让我感到艺术家对艺术的追求和表达方式与建筑师对建筑的创作还是不同的。艺术追求某种绝对的创新，是不可复制、不应摹仿的，我认为御窑博物馆做到了这一点，它虽然源于窑的启示，但又在追求某种新的建筑空间艺术的可能性，可以和艺术并列讨论。但从建筑的角度看，我们又希望这个作品对建筑和城市的发展具有示范性、可以被学习。我想艺术家可能通常不会希望自己被别人学，但建筑是需要学习的，好的建筑作品具有引领作用。我认为御窑博物馆在城市更新和文化复兴方面仍然有巨大的可供学习的价值，也想就此谈谈自己的看法。

从建筑文化和创作的角度讲，我认为这个建筑是植根于景德镇特定的文化基因的，所以朱锫做得非常从容，他早期的草图把握得就很准，做出了敏锐的判断和清晰的选择。景德镇的文化往往让人注意到的是瓷器，之前也有人用青花瓷的意象做建筑，但我认为选择窑为原型更有深度，因为瓷来自于窑的烧制，窑又植根于这个地方人们的日常劳作和地域文化，所以我觉得与其去表达漂亮的结果，不如去表达产生结果的过程。瓷来自于窑，用窑状的空间展示瓷以及当代艺术，也有一种孕育的意味，想到这一层你就会觉得这个博物馆中有一种内在的力量充满空间，很有震撼力。但是隐喻的建筑也容易流于肤浅，所以朱锫十分在意这个源于窑的设计如何超越对窑的摹仿，发展出具有现代性的独特的建筑语言。于是这个原型在与外在环境和内在功能的融入、整合以及开放的关系建构中重新建立了一套体系和流线，让人们在穿越中不仅看到窑的影子，更有许多精心布局的视角、景观和光的渗透，大大提升了建筑的体验性，即便没有正式的展览陈设时就已经很有展示性了，当然它本身就是一个艺术品。而谈到艺术性，当它与3位艺术家的作品同时呈现，也是一种很有意思的比较：我个人的理解，徐冰先生用传统文字和山水画作为素材所阐述的中西文化交流的状态和时下国人对自然生态的态度问题都有很强的批判性，而刘小东先生用画笔记录社会事件和隋建国先生用3D技术打印很有手工质感的奇特形态也都或多或少有一种耐人寻味的思想性，而朱锫的作品除了前面所提到的隐喻和体验性之外，还有在材料和形态细节上的微变化——几十万块挂釉小条砖组成的丰富肌理在光照下的变化，新老砖的穿插混搭，呈现出一种时间的沉淀、一种记忆的碎片、一种完整与不完整的感觉，静坐其中，会让人对历史文化有某种重新认知的启示。现在谈到文化自信，经常会用浮夸的、表现性的装饰性语言来炫耀和诠释建

筑的民族性，缺乏内在的文化反思，我认为这不利于对文化的传承和发展，御窑博物馆的设计不仅做出了精彩的示范，也可能会成为我们讨论文化传承、提升和再创造的话题，很有意义。

另外，从城市角度讲，在历史城市的修复和更新过程中，在历史保护核心区新建博物馆难度很大，对高度、尺度、密度以及风貌都有很多限制条件，听说在这个项目施工过程中还发现了遗址，如何把新和古、大和小、封闭和开放的关系处理好的同时还能保持自身的现代性和艺术性，很不容易。但这种扎根在具有丰富遗产的土地上的状态，使建筑又更具有文化时空反差所形成的张力。我第一次来的时候，远远地看这组建筑，猛然联想到的是在罗马街头看到的那些只剩下建筑片段的废墟，呈现了历史时空的震撼。现在馆内下沉庭院中也保留了一些遗址，旁边还有一个更大的遗址展示坑，我想如果索性博物馆外部环境设计都以下沉的遗址景观为本底会不会更好？更有苍凉、深厚的感觉？现在的浅水镜面池固然很漂亮，倒影也强化了拱的艺术形态，但多少有些游离于历史语境之外的感觉，不知道朱锫是否有意为之。

再谈到建筑与周边环境以及整个城市的关系，这又是个大话题。今天的城市正进入存量发展、有机更新的阶段，我们应该反思过去城市粗放扩张所遗留的大量问题。上午看到刘小东先生的作品，那幅画对这个问题提供了一个很重要的视点，我猜想那幅画可能是在鄂尔多斯画的，牧民牵着马去草原放牧，却看到草原上林立着吊车，建起了高大丑陋的建筑，连马都扭回头不忍直视，牧民也是一脸的无奈，失去的草原回不去了。但这些建筑还能够消失吗？我觉得很难，人类造成的伤害很难修复。所以我们必须承认城市没有那么完美，已经破坏的自然和历史，已经造成各种不协调，都在城市发展留下了深深的痕迹，不应用遮掩或装饰的方法再试图抹去这段历史，历史并不只意味着某种美好的逝去的时段，而是真实的、美或丑、对或错的全过程。当然，保护历史的真实性并不意味着我们的人居环境不能得到改善。我觉得不如用一种更从容的态度去承认现状，再去逐渐地加以改善，不断地注入一些好的、令人欣慰的建筑，包括像朱锫老师、张杰老师在景德镇完成的这些作品，它们都会被市民喜爱，因为他们会感觉到城市在一天天变得好起来。什么情况下大家会觉得不太好呢？当城市成为一个虚假的“美丽”的图景的时候，失去活力和人气，亦或沦落为一座空城，或是城市中一片骤然冷清下来的仿古街区，而往往政府为此又付出了巨大的代价。这样的现象层出不穷，的确需要我们反思。所以我觉得在城市有机更新中应该提倡从细节做起、从小事做起、从保护和发掘特色做起、从老百姓关注的生活问题做起，当然也从城市的长远利益和可持续发展考虑，找到不同城市、

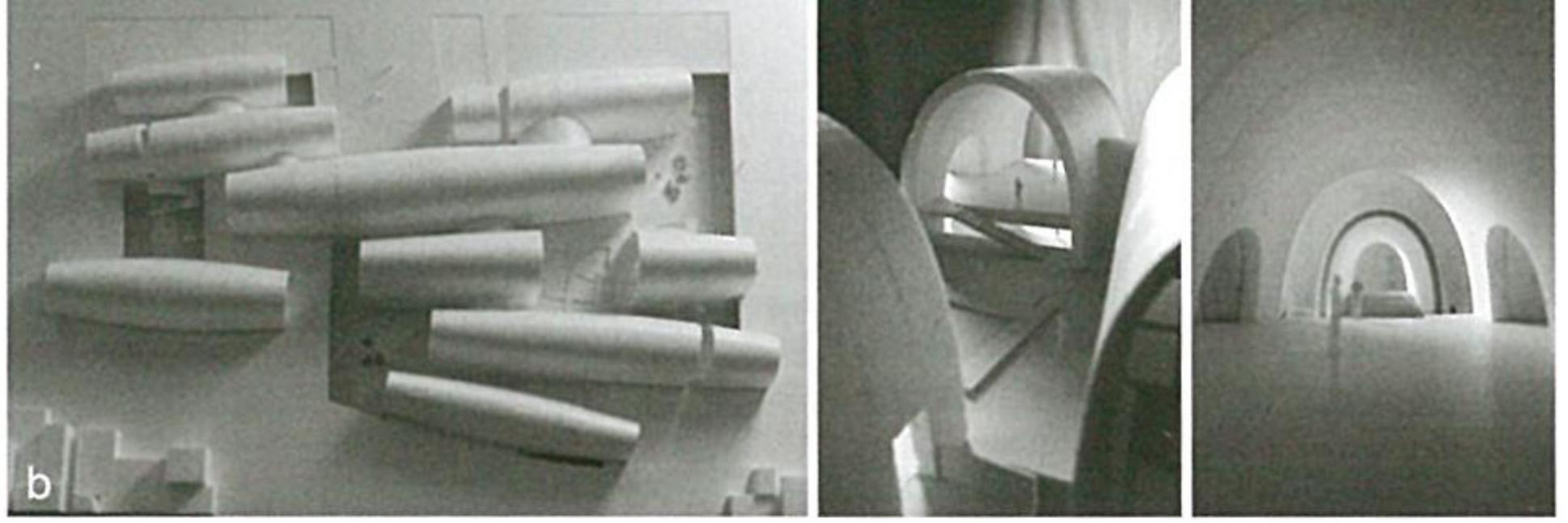


2 中央美院当代四大家作品联展暨景德镇御窑博物馆开幕展现场：a《背后的故事：溪山无尽图》，徐冰；b《空城记2》，刘小东；c《云中花园—手迹2#》，隋建国

不同地段的更新策略，不要一刀切，因地制宜才能把城市环境提升起来、发展下去。以这种观点看，朱锫作品周边的城市景象并不是都很完美，龙珠阁、历史街区都不是问题，即便是贴近的住宅楼也是真实存在的市井生活。当你在一个复杂的城市中游走，看到的生活是真实的、建筑是真实的、艺术家的贡献也是真实的，这是最可贵的。

| 庄惟敏 | 朱锫讲这个项目的时候用了“自然建筑”这个标题。我理解他讲的自然不是指通常意义上单纯的“nature”——环境的自然，而是指一种创作的态度，以自然的态度来对待设计，延展开来就是以自然的逻辑而非主观刻意的手法去营建。

环顾四周，你会发现我们今天很多建筑师的创作状态是非常累的，因为他要绞尽脑汁地去想如何做出一个与众不同的、形而上的东西，而恰恰忽略了建筑最本体的部分，那就是自然的生成逻辑。从朱锫的讲解，包括其展览所表达的内容，都能感觉到他所谓的自然建筑有一种执着的指向，这种指向是一种创作态度。建筑师其实往往是两难的，他不能像艺术家一样抛开所有实用功能而去研究最本源的美，比如雕塑家专门研究形、或是专门研究光，通过光影绘画，他们的精力完全放在对形的幻化上；同时，建筑师又总是被人评判，指责往往又聚焦在功能问题，或者技术、结构等问题上。我特别敬佩刘总愿意花几千万成就这个建筑，但这恰恰是建筑师经常被指责、被诘问的地方：凭什么花这么多钱一定要做一大悬挑？凭什么花这么多钱一定要做一个壳？因此，建筑师的两难之处就在于，一方面要具备技术的合理性，另一方面又要对形式美的追求。但事实上，我们越探究技术的本质，就越会在过程中期待一种形式的展现。御窑博物馆



3 中央美院当代四大家作品联展暨景德镇御窑博物馆开幕展现场：a《御窑博物馆创作手稿》，朱锫；b《御窑博物馆创作过程模型》，朱锫

这个建筑让我们感动的是，当设计师在探究技术的层面到达了一定程度，与之相呼应的形式美也就水到渠成地呈现出来了。这就是一种自然，而非矫情地要造出一个突兀的形态。尽管朱锫说他的原型跟窑有关，但我并不完全认为他是仿照窑的形式。烧制瓷的过程本身就包含了对技术内涵本质的追求，而这种因技术内涵本质的追求所诱导出来、或激发出来的对形的洞察和塑造，应该是设计的高阶状态，这对空间精神的探究和对形的把握是特别有意义的。

在学校教书的过程中我们发现，老师经常会问同学：你为什么要做出这个形？同学们往往会尝试着从功能或技术这两个维度来解释，因为一旦不这么解释，多半会被老师批判为异想天开。但这恰恰是忽略了从技术最本质的东西衍生出来的跟形式美的关系。大家经常谈海德格尔的“诗意的栖居”，我们可以把“栖居”广义地理解为“功能”，因为人们要在里面生活，但是“诗意”对于建筑师而言往往是很遥远的。但其实“诗意”的追求也是建筑师的一个任务，建筑师的责任就是给诗意赋形。御窑博物馆的设计通过探究技术的本质将诗意形象化的过程，让我很感动。

有人评价朱锫的这个设计“从一开始就很准，好像就没有变过”，我理解这是建筑师在形式逻辑的思维上的坚定，也是建筑师长期以来积淀的结果。从4年前在朱锫工作室看这个模型，到今天来到现场，我对它有一种特别熟悉的感觉。然而它给我的震撼是来自尺度上的，人在里面游走和俯瞰模型的感觉是不一样的。朱锫刚才说到，他在设计中要做足尺的或者大尺度的模型，放到人的视角去看，我也特别赞成。

谈到完成度，我个人觉得完成度高并不是指材料多么精美，而是指运用材料的能力和态度，比如材料表达的韵味、不同材料之间的交接，是不是能够恰如其份。如果能达到这一点，我觉得完成度就足够高。很多优秀建筑师的作品虽然材料都很粗糙，但完成度仍然是很高的，表现出建筑师对材料娴熟的把握。所以我觉得御窑博物馆也可以作为一个教科书式的设计，如果能像崔总说的把前前后的资料都整理出来，会很有说服力。

我们再来看看这个建筑与周边环境的关系，它对景德镇会带来什么样的价值和意义。我个人感觉不同时代由建筑师创造的人文环境，原本就是对自然环境的改造，而且这种改造是随着人们对人工环境介入的理解，不断地融入到人们的生活中去。所以我并不觉得一定要为了这个建筑把它周边的既有现状腾空，或者创造出一片绿地、蓝天、白云来陪衬它。我甚至觉得背景中这些住宅很好，不需要拆除，至少它彰显着我们今天对城市更新的一种态度。新建筑通过设计，以一种自然的逻辑，将新的人造环境融入到城市既有环境中去，尽管在形式上并不完全统一，但是它们对环境的态度，以及对城市的态度，表达出来一种对现实生活和真实场景的尊重和深刻理解，我想这也是我们今天的城市在经历了千百年不断演绎之后所呈现出来的多元厚重和宽容。或许这也是一种“自然”的态度和理念。

| 王明贤 | 这次参观景德镇御窑博物馆，仿佛重新穿越时间隧道，去体验一场场博物馆的空间类型叙事的冲击。这种冲击既来自景德镇文化记忆和城市生命的精神，又是对现代美术馆、博物馆建筑设计的质疑。20世纪以来的现代美术馆、博物馆的模式，是将其作为一个中性、白色的展示方式，也就是所谓“白盒子”的模式。它的好处就是，如果展示现代艺术作品，特别是像格林伯克(Clement Greenberg)所定义的那种抽象主义作品，大家可以凝视它，可以很集中地看。然而，“白盒子”本质上却表现为一种隔离，展出当代作品可能就不适宜了。当代展览呈现装置、舞台设计、雕塑、绘画、音乐、诗歌、文献、行为艺术与影像等各种类型，白盒子会把这些作品同丰富多彩的世界隔离开来，把审美跟现实隔离开。所以20世纪末就有很多国内外的策展人、艺术家注意到了白盒子的问题。国外的策展人像哈罗德·史泽曼(Harald Szeemann)、小汉斯(Hans-Ulrich Obrist)都考虑到了这个问题。在国内，我当时在中国美院跟张颂仁、严善淳、高士名也经常讨论如何突破白盒子的局限。我记得1999年我们在中国美术馆筹备世界建筑师大会中国青年建筑师实验作品展的时候，我跟邱志杰也讨论这些问题。范迪安院长当年任中国美术馆馆长的时候，我也经常向他请教这类问题。

从这个角度看朱锫的御窑博物馆，我觉得这恰恰是突破了白盒子局限的一个很重要的作品。如果我们看这几十年来国际上一些重要的博物馆、美术馆，比如像盖里的毕尔巴鄂古根海姆美术馆、安藤忠雄的21_21美术馆(21_21 Design Sight)、扎哈的罗马国立21世纪美术馆(MAXXI)等，实际上都还是白盒子美术馆的延续。而看到御窑博物馆，让我想到了宋代画家郭熙在《林泉高致》里提到的“可行、可望、可游、可居”。郭熙很有意思，你看他的传记，“少好道学”，但是他从20岁到50岁，传记撇开不写了，据王其亨先生考证，那段时间他在当风水师谋生。他很可能是个建筑师。我们甚至可以说《林泉高致》是建筑之书，也是园林之书，“可行、可望、可游、可居”，是建筑和园林的一个很高的境界。那么朱锫这个博物馆，人们穿行在建筑与自然之间的灰空间，对博物馆内部的整体空间的特殊体验也是“可行、可望、可游、可居”。这个博物馆设计探索的是一种中国式的展示空间与观看机制，既是对传统中国式空间的一种展示学探索，又是对古代营造精神的一种当代诠释。建筑、展品与观众互动，在不断转换的空间中，开启了一个新的角度，建构起特定的观赏方式，显示了空间和时间的特征。御窑博物馆恰恰是对白盒子现代美术馆体系的颠覆，是近10年来国际上博物馆建筑创作一个非常重要的突破。

| 张杰 | 应该说我是这个博物馆工程的一位相伴者，因为朱锫刚开始做这个项目时，我们正在做这片保护区的规划。在他的方案之前有一个仿古的方案，我们都很无语，后来非常幸运，钟书记找到朱锫来做设计。我们的态度也很坚定，就是要相伴、服务。比如，建筑师说南边用地不够了，我们就在可能的范围内寻找这个项目可以扩展的空间用地。

御窑博物馆在这样的历史环境中采取这样的处理方式，有一个平行的案例就是雅典卫城下面的考古遗址博物馆。它在雅典卫城山下不到100m的位置，底部结构架空，可以看到2000年以前的更为立体的考古遗址，地面上的建筑是一个方盒子的形式。我想这个方盒子的思想源于欧洲盛行的形态学(morphology)，它的平面尺寸跟雅典卫城的女神庙一样，



4 自御窑遗址观博物馆



5 雅典卫城考古遗址博物馆

大约也是30m×70m，但它是一个不折不扣的现代建筑，巨大的透明玻璃窗把雅典卫城的山直接呈现给馆内的观众。从这个角度来说，朱锫也采取了类似的态度，要与历史的形式断掉。所以，我想从断和连这个角度谈一谈。

从遗产保护角度讲，我认为先断后连比先连后断更尊重历史，因为我们并不是生活在逝去的古代。这个地段在历史上已经断过几次：清朝末期皇家就已经不能支持御窑的运转了，只有旁边的民窑还有烟火，也就是我们今天看到的已经被修复的徐家窑；1950年代初，搞社会主义改造、私有经济改成国有的时候，建国陶瓷厂就改掉了一个窑，盖起了后面这些现代的大机器生产的车间。所以，在这样一个地段，要先采取断的态度；当然也必须考虑如何连。朱锫的设计用陶的内在逻辑，使博物馆与地段、历史、文化产生了联系、连接。御窑博物馆这么一个光溜溜的有机的形状，跟旁边所有的建筑都不一样。我觉得这种断很精彩；只有这种断对旁边才更为尊重。

这一大片区需要一个具有标志性的东西。以前的民窑周边都有坯房、民房，就像御窑博物馆四周有居民楼。过去做的龙珠阁是仿古建筑，今天我们不做评论。我认为御窑博物馆是以断作为标志点，然后再连，当然它连的方式是通过窑的建构的方式回应徐家窑。它为中国历史城市、历史街区，甚至是以后可能成为世界文化遗产的地段，提供了一种重要的思路，也就是不要老去做仿古，而是以更真实的断的方式、以今天的理解来处理问题。

当然，有断也要有连。诗经有三部分，《风》《雅》《颂》。这个博物馆解决的是《雅》和《颂》的问题，但是还要有《风》，就是周边的很多建筑与环境。《风》也不能完全仿古。我们在旁边做的遗产酒店，还有东边的停车楼，应该都属于《风》的一部分。《风》和《雅》《颂》应该是共存的，只有《雅》《颂》、没有《风》是不可以的；只有《风》、没有《雅》《颂》也不能达到一个更鲜明的文化意象与轮廓。朱锫的设计为我们这个专业提供了一种理论思考的出发点，建成的作品也得到了大家的认可。这是我们国家一个重要的遗产保护传承的实践，代表了一个发展方向。



| 刘克成 | 从 2019 年首次参观御窑博物馆工地至今，我已经是第四次参观这个建筑以及景德镇御窑历史街区，每一次都有不同的发现与收获。

这是一个很难的设计。建筑地处国家重点文物保护单位景德镇御窑的文物保护范围，历史悠久，文脉丰富，规矩森严。新建筑如何与遗址相处、如何与历史街区相处，对设计者是一个巨大的挑战。朱锫没有简单地消隐自我（如同龙珠阁北部御窑遗址博物馆的做法），或继续复制历史样式（如同老的景德镇御窑博物馆的做法），而是创造性地为景德镇贡献了一个新的答案。

参观过景德镇御窑历史街区的人都知道，景德镇传统上有 3 类建筑：作为居住的小天井宅院，作为陶瓷制作的坯坊，以及作为陶瓷生产的窑坊。正如朱锫所展示照片中显示的场景，御窑博物馆周边基本都是内天井四合院的宅院及坯坊，仅留一个徐家窑窑坊，其窑也被掩盖在瓦顶之下、重构（木屋架）之间，窑并非是一个显性建筑元素。朱锫在景德镇的建筑历史资源中选择“窑”作为建筑原型，将本来包裹在建筑中封闭的窑，出乎意料地直接显露出来、集群排列。建筑师源于景德镇传统，但又以完全不同于以往的方式，为景德镇创造了一个既熟悉、又陌生的新形象。正是借助这种对窑的揭露展示性应用，建筑师在语境上对御窑考古遗址形成了一种呼应，给予人们一种暗示：这不是一个完整的窑坊，而是窑坊的残留（一个遗址）。从建筑类型学分析，博物馆的原型源于景德镇窑坊，但却是一个除去遮蔽、不完整的窑坊，有窑无坊。当我站在龙珠阁看博物馆，如同观察一个古窑考古现场——地面被打开，遗址被发现，坊已毁坏，仅有窑留存。建筑师对窑坊废墟类型的运用，让建筑以一种新的方式回应遗址。

当然，这几段窑不是废墟，而是一位出色的当代建筑师的再创造。首先，窑的尺度是巨大的，非传统砖窑可比；其次，窑是开放的，这种开放性进一步释放了窑——作为一种空间形式的魅力，层次更为丰富；其三，几段窑的组织也颇为微妙，每组窑都有一个小角度的偏转，窑与窑之间的缝隙非常迷人，使建筑更加贴近御窑历史街区自然生长的城市肌理。特别令我佩服的是建筑的构造节点设计，所有建筑细节——钢筋混凝土浇筑、砖的干挂与组合、不同材料的交接……堪称完美，其建筑完成度国内罕见，展现出建筑师高超的职业素质，为中国本土建筑学探索提供了一个新样本。

今天，景德镇御窑博物馆开幕展览也出乎我的预料。这里没有展示任何与景德镇陶瓷有关的展品，而是邀请了 4 位具有国际知名度的当代中国艺术家在这里展示他们的当代艺术，这是一种有别寻常的有趣安排。

窑的传统角色是烧制陶瓷，然而这个博物馆——这组新窑的亮相，却为窑的使用提供了一种新的可能性。对景德镇的人来说，景德镇最不缺少的也许就是陶瓷。再建几口窑，再烧几窑瓷器，在景德镇稀松平常。但是在遗产中心地，引入现当代艺术，让现代艺术与传统艺术进行碰撞，确是一种新的尝试。新的御窑博物馆在景德镇也烧了一把火，但这把火烧的不是陶瓷，而是其他。景德镇就像一个深不见底的老池塘，鱼（传统陶瓷艺术家）很多，但活力不足。4 位艺术家的进入就像引入的几尾新鱼，这几尾鱼原本与景德镇没有什么关系，但却是这个世界上最有活力的鱼。这样的鱼进入老池塘，也许可以激发出景德镇新的生机与活力。这也是建筑师如何让遗址活起来所进行的大胆尝试。

| 胡倩 | 这座位于遗址公园内的御窑博物馆令我羡慕和敬佩。作为建筑师同行，我深知其作为文物性质的博物馆，在建设过程中遇到的非同寻常的困难，而今天呈现在大家面前的是如此高完成度的作品，建筑师的能力和努力不用说，甲方的支持也令人鼓舞，使它最终成为天时地利人和之建筑的典范。

对这个建筑在城市、历史、人文、时代、艺术、技术上的综合考量，矶崎新先生已在他的贺词中作了充分评价，这里我再补充一些对空间的直观感受。2019 年 10 月，矶崎新先生已受邀来参观博物馆，他和我在现场聊起此建筑。内容要追溯到我刚入职时，老先生曾问到过“怎样的建筑最令人印象深刻”的话题，记得当时他说，最令其感动的建筑，是在五官之外、空间可使身体不受控制地触动、拥有迈不开腿的感官感受的建筑，他对此有过几处罗列，最初是意大利的某个教堂。之后 20 多年间，在参观其他建筑时，此类话题经常会作为我们评论建筑的一个点。2019 年 10 月，同样的话题在穿越御窑博物馆的“窑洞”中产生。这无疑是中国不多得的、可拥有这类空间感受的当代作品。

正如朱锫说的那样，博物馆建成之日，是其生命之旅的开启之日。今天通过开幕大展，我们看到了博物馆开展当代艺术活动的可能性，而今后传统的、尺度小巧的御窑之器将以怎样的姿态在此空间独特的博物馆、特别连续的拱形空间内呈现，会是展陈设计将面临的考验和挑战。

同时，信息时代叠加后疫情时代，博物馆于城市的责任或将发生变化，比起目睹内部的展品实物，博物馆作为城市景点的公共服务作用或将更加显著。人们到此拍照留念、记录上传，生成的流量将替代传统博物馆的衡量标准。在此层面上，特征强烈的御窑博物馆已经拥有良好基因，如何与运营一起，扩展思路，承担城市新生代文化设施的使命，是我对它未来的期待。

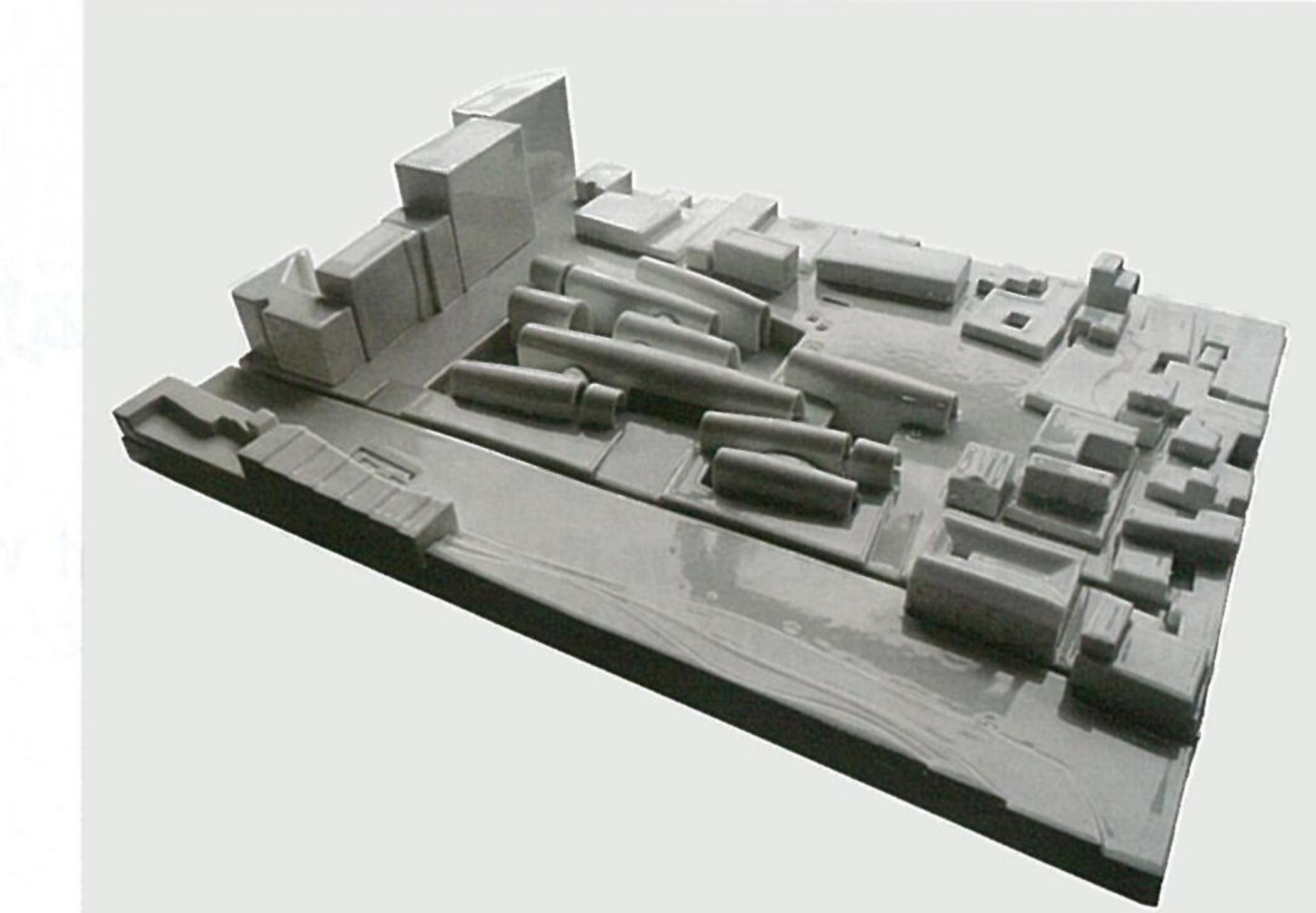
| 周榕 | 2020 年发生的一系列惊人事件充分表明，世界已经进入了一个超级复杂的时代。这个超级复杂时代的进化速度是如此之快，以至于连传统的概念语词都难以表达时代的复杂性状、适配时代的复杂要求。比如今天谈论博物馆，已经不再以传统的“知识载具”的功能视角去衡量其成败，而是用代表城市精神内涵的“人文场所”去定义博物馆对于城市不可替代的意义。御窑博物馆对于景德镇而言，就是激扬城市精神、涵纳城市性灵、聚焦城市能量的核心性人文场所。从这个角度评价，这座建筑的确是一个非常成功的作品。随着这座建筑的落成，景德镇这座城市仿佛有了不一样的精气神。

御窑博物馆在设计上表现出难能可贵的松弛感和自由感。与路易·康在金贝尔美术馆和多西在桑伽工作室设计中采用的、以平行阵列方式重复标准拱券的高强秩序营造手段不同，朱锫将 8 组各不相同的变截面抛物线双曲面拱券，用看似随意、偶然的非几何秩序方式组合在一起，与周边自然形成的历史街区在城市肌理上取得了很好的一致性。而形式相似的拱券组合，保证了整体建筑在保持疏松多孔态的同时，还能做到散而不乱，兼具建筑艺术的生动性与控制力。

现代性与中国性，是中国现代建筑发展历史上颇难两全的一对命题，而景德镇御窑博物馆相当成功地做到了将现代性与中国性融于一体。在舶来建筑语汇充斥中国当代建筑创作的今天，景德镇御窑博物馆植根于本土的原创精神值得我们格外珍视。

| 李翔宁 | 古城景德镇，既有江南氤氲的山水林泉和城市风貌，又有埋藏在遗址片区从宋元到明清多少代中国古瓷文化的荣光。近 20 年城市的发展，让这座从窑炉的焰火和灰烬中涅槃重生的瓷都重新焕发着昔日的文化荣光。今天的景德镇人的生活多多少少和拉坯、上釉、绘画、烧制的工艺有着些许关联。普通人的日常生活记忆还大多围绕着废弃的窑炉空间，或者是寒冷冬日里怀抱一块烧热的窑砖留下的身体记忆。而建造的工匠手工砌筑的经验和工艺也在不多的传承机会中等待着复兴。御窑博物馆的全面开放必将成为景德镇城市发展历史的重要节点。它既是一座展览的容器，也是最重要的一件展品，和它今后将展出的珍贵的考古瓷器发掘珍品一样成为文化和设计专业人士、爱好者的参观目的地。

2016 年我在哈佛做了一个“当代中国建筑展”，朱锫的御窑博物馆项目展出的虽然是个比较小的模型，但仍然是非常亮眼的。我也推荐纽约现代艺术博物馆 (MoMA) 把御窑博物馆的模型作为 MoMA 的永久收藏。我想因为它是一个关于瓷器、关于窑的博物馆，所以或许用瓷作为材料的模型是最好的呈现方式。展厅室外的模型正是用景德镇特有的影青瓷制



6 御窑博物馆陶瓷模型

作的，它让我们可以一窥御窑博物馆的全貌：建筑首先是带有一种隐喻色彩的空间构成：红色的面砖夹杂着乌黑发亮的窑汗构成的表面肌理，覆盖着一系列长条拱形的形体，似乎让人联想起窑炉的空间原型。而几何形体之间的错落有致似乎是随意抛掷的骰子，又像是考古发掘的现场，在历史的沉积中自然形成的组合关系。建筑的下沉和形体间零星保留的考古发掘现场都使这种隐喻以更清晰的语言昭示出来。这一切和对面草坡上的楼阁式建筑、白墙灰瓦的古宅以及高层的现代民居住宅共同构成了一个跨越时空，新与旧、真与假叠合的复杂的历史场域。在这样的环境中，御窑博物馆更像一个时空铆接的中心，链接起众多要素。围绕主体建筑的浅浅的水面，倒映着建筑的体量，也像是一道浅浅的护城河，为博物馆和周边的环境之间划定了一道清晰的边界，似乎也隐喻着建筑和它覆盖守护的御窑遗址的历史重要性。

建筑的室内也有着独特的空间体验，建筑南北通风朝向的主导体量使得每一个单元都是长条的拱形空间，拱顶的开洞和人工照明共同创造了亦真亦幻的天空的意向。地下层为展览提供了稳定可控的室内照明。与此同时，整个御窑博物馆被设计为一个多孔的、海绵状的建筑，一个个南北向的拱形空间和室外庭院交替出现，建筑室内 / 室外的多次穿越使得建筑和自然更加亲近，而一座座下沉式的内院又起到和窑炉拔风的烟囱一样的空气动力学效应，整座建筑在夏季可以达成全自然通风。对于朱锫来说，景德镇御窑博物馆是他对建筑和自然关系的一种探讨，这座建筑是朱锫一段时间建筑思考的整体呈现，也为当代中国贡献了一座标志性的作品。■

图片来源
图 5: 张杰提供
其余图片均由朱锫建筑设计事务所提供