

新设计

NEW DESIGN

丛集

第1集

中国美术学院设计学院 编

中国美术学院设计学院

主 编：许江、宋建明
执行主编：王雪青
执行副主编：郑巨欣、王国梁、赵燕
责任编辑：林群
执行编辑：陈永怡、江滨
版式设计：A/ 朱海辰、BC/ 赵洁
版式调整：成朝晖
封面设计：黄光辉、高秦艳
责任校对：孙树松
责任出版：葛炜光

图书在版编目 (CIP) 数据

新设计 / 中国美术学院设计学院编. - 杭州: 中国美术学院出版社, 2006. 5

ISBN 7-81083-492-4

I. 新... II. 中... III. 艺术 - 设计 - 教学研究 - 高等学校 IV. J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 041427 号

《新设计》丛集第 1 集

中国美术学院设计学院编

出版发行：中国美术学院出版社

社址：中国·杭州市南山路 218 号 邮编：310002

印刷：浙江新华印刷技术有限公司

版次：2006 年 6 月第 1 版

印次：2006 年 6 月第 1 次印刷

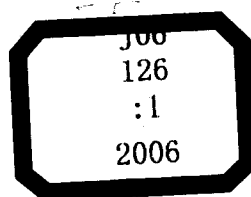
开本：889mm x 1194mm 1/16

印张：10.75 图数：420 幅 字数：119 千

印数：0001-4000

ISBN 7-81083-492-4/J · 473

定价：36.00 元



新设计

NEW DESIGN

丛集

第1集

中国美术学院 设计学院 编

文 / 许江

设计为何？

回答问题的相关因素颇多。简言之，相关者有三：其一，是设计的需求。比如人的生活有坐下歇息的需要，有时要品茗闲坐，有时要正襟端坐，更有足球场和飞行舱的不同的坐的需求，于是就有了不同的椅子的需求。其二，是回应这种需求的思考、谋划、应答，并以视觉的方式加以演习和传达，进而以造物的方式给予实现。围绕着不同的坐的需求，根据人体的一般高度和功能性变化，在纸面上谋划椅子的形体与其各部件的关系，摹画椅子各种可能的造型，进而制成模型，造成实物，于是就有了真的椅子。其三，是设计物的应用和市场。椅子制成后应让人试坐，工作椅是否够方便，休闲椅是否够舒适，移动时是否够轻巧，重压时是否够坚固，最后，造型是否有特点，材料是否合适，价格是否相宜。当各项都得到明确答复，设计投入批量生产。

这其中，第一点与第三点关系着设计的需求与营销，它回应着人类的活动方式和族群的生活习惯，回应着人的生理和心理的两方面需求，由此产生了设计营销学、设计人类学、消费和公共心理学。第二点关系着设计的设计本身，回应着从手工绘图、电脑设计到模型制作、材料选择的广阔领域，由此关联着人机工学、技术美学、现代技术科学、不同领域的材料学以及设计艺术史、设计艺术学等众多技术与人文的学科。

于是我们发现：向设计发问所面对的就是这个时代的技术和人文、消费和创造、个性与时尚的整体。我们可以从一个茶杯盖上看到今天人们饮茶习惯的变迁，看到陶瓷生产线的革新与引进，看到如何被矫饰主义风尚误导着的大众的审美心态，甚至还看到各类建筑物的屋顶营造在掌股中的可能的还原。我有一只玻璃茶杯，那可旋紧的盖子中，镶着一只表。表与茶在一只杯子上相会，它的潜台词是“开会”。这不能不说是这个会议时代的绝妙设计，我们是把它看作对生活的反讽，抑或是对于今天低水平功能主义设计的一种笑谈？

合理的设计行为，都指向明确的设计内容。这个内容包括三个层次：第一个层次，是设计的对象成果，设计之物的创造。从这个层面上讲，设计是我们日常生活中不可缺少的一环，我们周围的所有的造物都是设计出来的。衣食住行，玩赏游学，无一例外。

第二个层次,是设计之物使生活更为便利,由之引领着人们的日常活动,带来生活方式的变迁。从这个层面上讲,设计是组成人们今日生活方式的最活跃的因素。譬如那椅子,在19与20世纪的世纪之交,无论是英国的“工艺美术”运动,还是“新艺术”运动,抑或是其中的奥地利“分离派”、德国“青年风格”,都呈现了自然主义的形态,悦目的直线与曲线风格及至简约的造型、几何的外观。所有这些都构成了欧洲从手工业时期向工业化时期转变和交接的特殊风格。这种设计年轻化潮流的本质正是生活方式的青春化潮流。椅子在后来欧洲的构成主义、现代主义、功能主义、解构主义和后现代主义那里,一方面,成为最活跃的时尚因素,不断地被设计着,它的背后是与之交错和适应着的城市设计和建筑设计整体;另一方面,它又积极回应着现代都市的发展,回应着学校、办公、车站等公共空间的兴起的需求,人们越来越习惯在不断交替的各类椅子中辗转运行,而这种椅子也越来越透明与灵巧地消逝在人们的坐与行之中。

第三个层次是设计通过设计物、通过对日常生活方式的引领和限定,形成对人和时代的塑造。从这个层面上讲,设计日益成为今天社会组织形式中一种显在和隐在的结构因素。正是那椅子,无论是构成主义还是解构主义,无论是回归还是颠覆,只要它以先锋的品牌呈现,就是对社会某一层面人群的生活品位和经济实力的一种考验。甚至只要它一出现,就比它的主人更具有身份的说明力。而在天上,那椅子在商务舱和经济舱之间,就实在不仅仅是可以放倒躺下的差别了。同时,设计由于对人群与社会的塑造,其自身往往构成人们关于历史的最为鲜活的记忆,成为我们得以阅读历史和未来的时代读本。正如将月份牌加上那会跑的“椅子”——黄包车,将旗袍加上烟斗,将雪花膏加上当当作响的电车,就让我们想起老上海。还是那椅子,当我们面对明代的官帽椅,往往禁不住而肃然起敬,因为我们同时面对的是一种历史和秩序的幻象。

以上三个层次,顺着下来,似乎存在这样的暗示:设计物通过对人的需求满足的同时带来对人的限制,进而对人与社会产生制约的作用。这是一种深刻的异化倾向。这种异化倾向如双面刃,是值得我们持以深深的警觉的。所有的新设计,都在这个层面上,超越设计自身,面对着社会整体的检验。无论何种设计领域中的信息先锋,无论它采取何种颠覆或摹移的方式,都是围绕着人的解放和自由来重建它与设计历史的关系,而这些关系伴随着现代设计经历种种检验之时,也在全球境域和本土资源的共生互动之间,在人文气息和时尚潮流彼此激荡之间,在往昔和现代的承续和摒弃之间,悬而不定,徘徊而显形,并使设计的实行特征始终保持鲜活和开放。

它们指向未来,同时也塑造历史。

值此中国美术学院《新设计》丛集出版之时,谨以如上浅近的思考献给辛勤耕耘着的设计艺术界与教育界的朋友们。

2006年1月20日

于南山三窗阁

A

目 录

设计理论

006 赵榕 / 后资本主义的“社会压缩器”——库哈斯建筑作品的空间模式初探

015 董豫赣 / 出神入化

022 孙科峰 戚琪 / 街坊式城市住区

民俗民居

025 石宏超 / 浙南的古建筑藻井

设计视线

032 宋建明 / 试论中国城市色彩调研方法

039 王轩远 陈健 / 国内高校新旧教学建筑组群的模式转变

043 吴晓淇 / 江南市镇空间与文化

教育探索

047 王国梁 / 零的突破——《环境艺术设计初步课程改革》成果综述

052 王澍 / 是建筑还是城市

056 武荷荏 / 创造与批评的世界——美国景观设计学专业教育发展的考察与研究

人物聚焦

061 宋建明访谈

065 王国梁, 从东南大学到中国美术学院

069 “跨媒态”生存——施慧艺术之路

校史长脉

077 郑巨欣 陈永怡 / 中国美术学院早期设计教育纪程

086 黄晓菲 / 追根溯源 继往开来——唐葆亨先生访谈录

B 089-145

C 146-169

后资本主义的“社会压缩器”

库哈斯建筑作品的空间模式初探

文 / 赵 榕

〔内容摘要〕

荷兰建筑师库哈斯及其领导的OMA事务所的设计作品，被认为开创了全新的空间计划策略，其设计方法是激进前卫的。本文通过对库哈斯建筑作品的研读，尝试分析这些作品的空间特征。

〔关键词〕

库哈斯 流和运动 缺席 场域 集中性

荷兰建筑师库哈斯是当代最有影响的建筑师之一。与当代许多重形式表现的先锋建筑师不同，库哈斯更关注建筑的社会功能，他对建筑的主要探索在于他对当代资本主义社会的文化、技术的深入分析，尤其是对大都市生活的剖析，并将这些分析带入建筑设计领域，开辟了新的设计方法。库哈斯以一种现实主义的态度对待当代后资本主义的文化和资本逻辑，他的设计不追求意识形态的批判，而是试图通过对资本运作的创造性服务来解决各种社会问题，拓展日益狭窄的建筑活动领域；另一方面，从设计方法而言，库哈斯及其领导的OMA事务所的姿态是激进的，他反对接受任何既定的风格流派和类型，也不按常理来安排建筑的功能，而是开启了一种计划性的反思道路。

早在1978年，库哈斯的成名著作《疯狂的纽约》一书就基本建立起其理论认识。这本书以曼哈顿作为晚期资本主义的都市范式，描述和剖析了大都市的拥挤文化(Culture of Congestion)，他所赞赏的不是曼哈顿高楼林立的固定特征，而是人们在这座“城中城”里高密度、多变化的活动，这种对都市生活的迷恋也反

映在事务所的名称上。都市问题是库哈斯建筑研究的中心，继曼哈顿之后，他转向东京、新加坡、珠江三角洲和尼日利亚的首都拉格斯，研究的重点是这些地区生产、消费和社会生活的组织模式。

库哈斯及OMA的作品常被称作“当代的社会压缩器”(Social Condenser)¹，这看上去是对早期现代建筑先锋派²建筑原则的回归，即认为建筑应反映社会和日常生活，实际上并非简单地回归到这样一种社会工程学。不同于早期现代主义企图建立统一的社会空间模式，库哈斯的“社会压缩器”是一种全新的版本，其核心推动力是都市生活的丰富形式和社会多样性。库哈斯几乎是以设计城市的方式介入到建筑中，他在另一篇重要论文《大》(Bigness)中写道：“如果‘大’改变了建筑，它的聚集就生成了一种新型城市。这种城市的外部不再是它所表演的集体剧场，它没有在外留下集体(空间)。街道已经成为残余物、组织性装置，仅仅是大都市连续平面的碎片而已，在此旧有的残余不安地回避着这个新生的城市。‘大’可以存在于大都市平面的任何地方。‘大’不能与这类正统城市建立关系，最多不过是并存而已，‘大’本

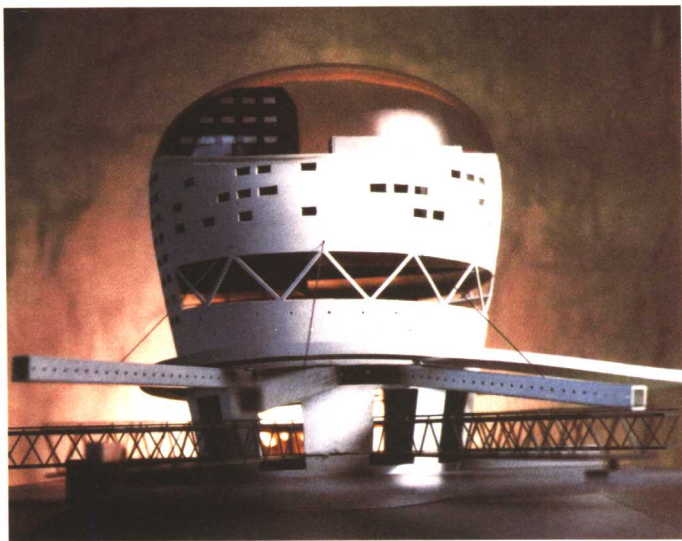


图 01

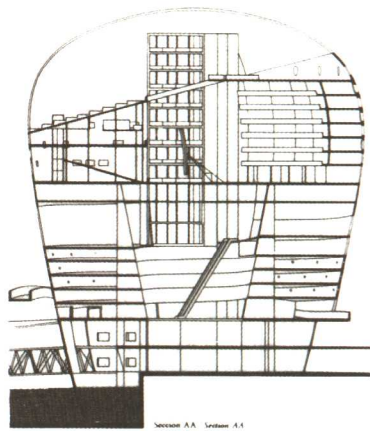


图 02

身就是城市。‘大’不再需要城市：它对抗着城市，它再现了城市，它占据了城市；或者更确切，它就是城市。如果说城市生产了潜力而建筑开发了这种潜力，那么‘大’则谋取了城市的慷慨来反对建筑的吝啬。”³

库哈斯及OMA的作品多呈现复杂的空间模式。一方面是因为其中许多项目本身就是高度差异的各种功能的集合体，而另一个重要原因就是库哈斯的设计方法反对现存的功能逻辑，反对将复杂的功能问题简化为一种惯用的功能类型，并以一种反常规的方式重新思考现实状况。这种思考是辩证的：一方面他正视当代城市发展中迅速扩散、密集化和普通化的趋势，另一方面致力于革新陈腐的传统建筑组织模式，并将大都市生活的体验和组织结构创造性地转化为新的建筑空间模式。

一、流和运动的空间

现实是由各种物质流和非物质流构成的。“垃圾空间经常被描述为流的空间，但这是不太恰当的措辞：流依赖于有序的运动、紧凑的身体。垃圾空间这是一张没有蜘蛛的网；尽管它是一座大规模

建筑，但其中的轨迹各不相同。它的无政府状态是我们体验自由的所剩无几的真实方式之一。垃圾空间中的活动方式是特别的，它既漫无目的又目标明确。这是一种习性文化。”⁴在库哈斯看来，现实之流是无序与有序的结合，这也是曼哈顿理性规整的城市网格与荒诞多样的社会生活结合的引人之处。同时，现实生活的易变和复杂造成了“计划的不稳定性”，这已是当地资本主义社会生活的基本特征，建筑必须去整合大量多样、复杂甚至矛盾的问题。

基于这样一种认识，库哈斯及OMA的作品发展了一系列重新分析和构筑现实之流的方法，这是一套重新界定时间——空间范畴的新公式。他把纽约等大都市体验转化为一种日常体验，这种复杂的体验对线性、均质的时空概念提出质疑。这两种方式在许多设计中都有体现，如泽布勒赫海运总站（Zeebrugge Sea Terminal, 1989）、卡尔斯鲁赫媒体艺术中心（Center for Art and Media Technology, 1989）、阿加迪尔旅馆和会议中心（Hotel and Convention Center, Agadir, 1990）、鹿特丹当代美术馆（Contemporary Art Center, Rotterdam,

1992）等设计中，各种运动系统在空间中并置，这些包括机动车道、电梯、自动扶梯、人行道等速度、使用者完全不同的动态流线。

1989年设计的泽布勒赫海运总站是一个超现实主义实验性方案。这个被称为“运行中的巴别塔”（Working Babel）的异型球体状的建筑物是一个集港口、娱乐、旅馆、办公为一体的复杂综合体。作为地标性的建筑，设计拒绝了任何可以明确归类形式和传统组织模式。建筑的下半部分被一套极端复杂的类似于城市立交的交通系统所环绕和穿越：最底下两层组织通往轮渡口的交通，车道和栈桥穿心而过通往停泊四艘海轮的渡口；再往上是公交汽车站和旅客入口层，车道是脱离主体的外部环道；三条放射状的人行天桥跨越环形车道后插入建筑，旅客抵达后通过自动扶梯到达上部的等候层；公交车站与等候层之间是两层螺旋坡道组织的停车库，停车库通过立交与外部环形车道相联系。等候区之上是办公、旅馆、娱乐和会议等设施，一个倒锥体的中庭贯穿中心直达停车层，这样一个中空的体积又被楔状的办公区分割成几个片断，坡道、天桥成为联系片断的纽带。

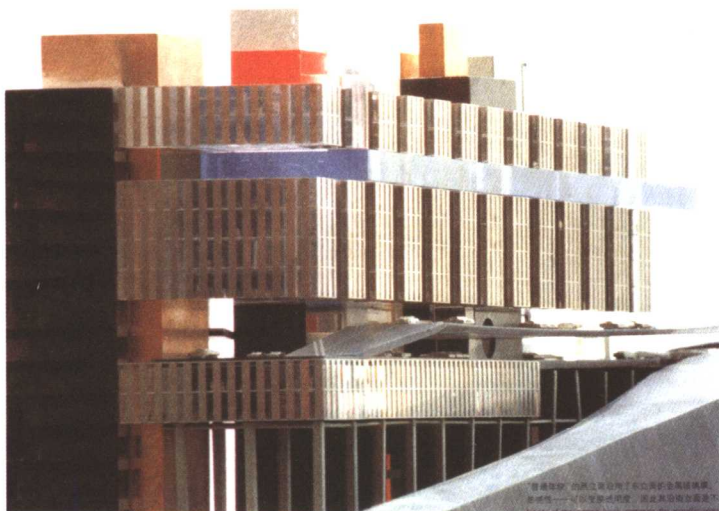


图 03

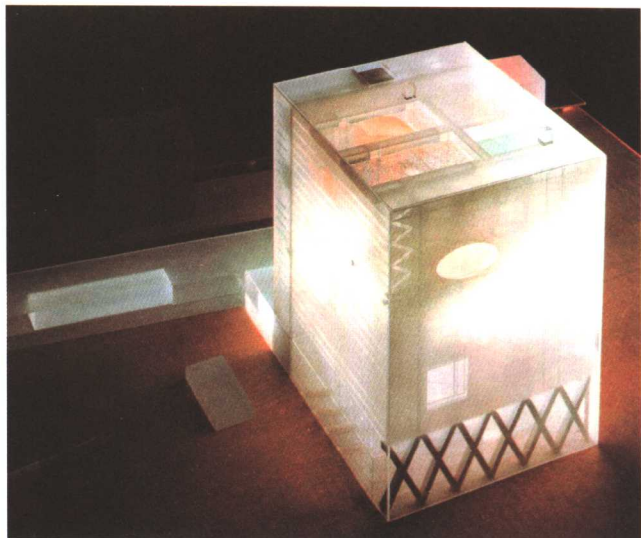


图 04

这一方案是“高度艺术性和最大效率的结合”，⁵它高密度地聚集了各种物流、人流的空间组织模式成为库哈斯建筑设计的重要策略之一：车道和道路这类被传统现代建筑排除在外的基础设施现在成为建筑空间的组成部分，它们既破坏和切割建筑体量，又联结建筑的各个部分。如在Kunsthal美术馆被穿越建筑的两条道路分割成四个部分同时又通过螺旋式的参观路线连接这四个分离体，在这一建筑中道路和流线基本决定建筑的空间模式。在库哈斯近期的一些巨型城市建筑的研究方案中，这种对动态和流线的组织和表达非常突出，如曼谷的超建筑、洛杉矶环球城总部大楼。

OMA试验性地使用运动的同时性和空间轨迹的并置，在质疑传统建筑中统一、线性的时空观的同时，从空间和速度两个方面扭曲了人的尺度感，技术和机器在这种运动中扮演了主角。“电梯以其建立一种机械联系而非建筑联系的潜能和它的家族一起导致了建筑经典保留剧目的无效和空虚。现在，构图、尺度、比例、细节统统被废除了。”⁶库哈斯以乐观主义的态度挖掘技术的力量，机器设备有时在设计中成为控制性的因素。“人的

尺度变成了机器运用的地形学：人体与建成空间的现象学关系失去了意义。在这些设计中，尺度的扭曲不仅仅是关于身体社会或意识形态的产物，而且是对技术工具的有意的、表现性的使用。在这种技术环境中，时间和空间失去了其本性，在OMA近期的作品中时空范围不再是强度的扩展，而是被多样化地塑造。空间是在距离中而不是尺度中构建，时间是绵延的而不是可度量的。”⁷这种对机器和运动毫不遮掩的自白表达也折射出20世纪初构成主义和未来派的思想。

二、缺席的空间

巴黎图书馆方案是由5个完全不同的图书馆组成的大型综合体。在方案设计中，库哈斯分开5个图书馆，将其整合在一个巨型立方体之中，他提出了一种“空的策略”。根据不同功能中人的动态程度，将建筑分成“一种非常枯燥沉闷，一种非常特殊活跃”（前者为各种类型的信息储藏空间及辅助用房等，后者为公共性空间）。枯燥乏味的部分以一种非常集约化的方式布置在规则重复的楼层中，这部分构成了图书馆的“记忆的实体”，后者活跃的公共空间则被看作是“建造

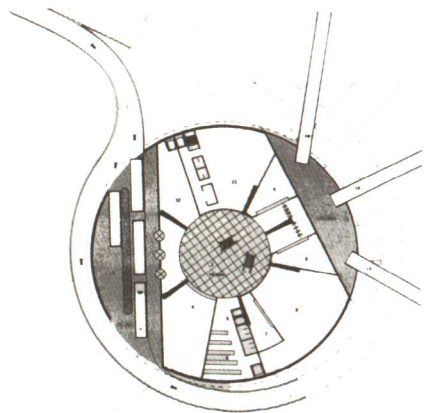


图 05

- 图 01：
库哈斯及 OMA 事务所，
泽布勒赫海运总站（模型），1989 年。
图 02：
库哈斯及 OMA 事务所，
泽布勒赫海运总站（三层平面），1989 年。
图 03：
库哈斯及 OMA 事务所，
洛杉矶环球城总部大楼。
图 04：
库哈斯及 OMA 事务所，
巴黎图书馆（模型），1989 年。
图 05：
库哈斯及 OMA 事务所，
泽布勒赫海运总站（剖面），1989 年。

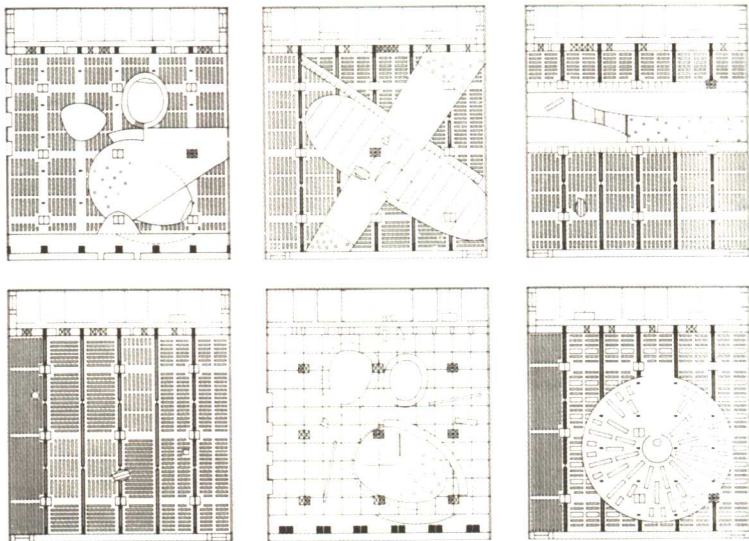


图 06

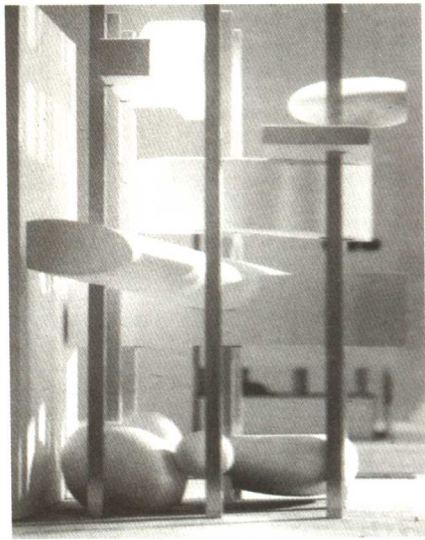


图 07

的缺席”，是从实体中挖出来的“虚体”，这些“虚体”漂浮在“记忆的实体”内部，就像胚体游离在其技术性的胎盘之中。整座建筑就像内部被侵蚀出各种奇形怪状的腔体的方形巨岩，其组织结构是逻辑有序与自由无序的混合。建筑以9组电梯构成的点阵承担各部分的垂直方向的联系，每个“虚体”至少与其中一组电梯相交；建筑主体结构由5排平行双墙体构成，将实体部分均分成6列，遇到“虚体”墙体就切断了，平行墙体的中空还是设备管道。形态各异的漂浮“虚体”是5个独立的图书馆的公共部分，它们以一种松散自由的、很不精确的方式在空间中定位，相互之间通过垂直交通联系。

在其他一些设计如ZKM艺术媒体博物馆、西雅图图书馆中也采用了相似的“实体”与“虚体”的空间分区。西雅图图书馆采用与巴黎图书馆设计相同的空间性质的区分,即信息储存的“实体”与公共空间的“虚体”,所不同的是虚体与实体的空间关系:不再是“实体”包含被挖掘的“虚体”,而是一种垂直层叠的关系实体的“平台”与“平台”之间形成的“交易区”相互间隔。在巴黎图书馆方案中,内部器官似的“虚体”与建筑外表皮

基本没有关联，是一种独立完整的自治体。而在西雅图图书馆，“虚体”开始借助外表皮来界定自身，在使用上更具有灵活性，同时与城市发生了联系。

如果说库哈斯建筑中流和运动的空间以速度、方向的差异和技术环境对人的异化颠覆了传统的时空观,那么巴黎图书馆的“空的策略”是另一种与之平行的策略。它可以理解为一种相位的变化,“不同的信息状态之间相位的变从储藏空间的固态相位到活动空间的流动液态相位。”⁸ 笔者以为这种根据功能性质划分“实体”与“虚体”的二元法,在某种意义上也是对密度的研究和布置,前者是高密度的建造,后者是“拒绝建造的缺席”;对人的活动、交往的“事件”密度而言,两者恰恰相反。库哈斯的建筑常常通过强化了空间密度、形式和状态的差异和变化,构成了对正统现代建筑的均质空间的一种批判。这些作品远离了现代建筑笛卡尔式的空间,“空间是非模数(non-modular)的、差异的、有方向性的平滑液体(德勒兹)。(这些空间)超越了条状的、统一的、线性的经典现代建筑的空间模式,同时将后现代建筑的片断空间模式进一步推向差异的、变化的和矢量化的空间。”⁹



图 08

图 06:

库哈斯及 OMA 事务所，
巴黎图书馆（平面），1989 年。

图 07:

库哈斯及OMA事务所，
巴黎图书馆（内部模型），1989年。

图 08:

库哈斯及OMA 事务所，
西雅图图书馆（计划分析），2003 年。



图 09

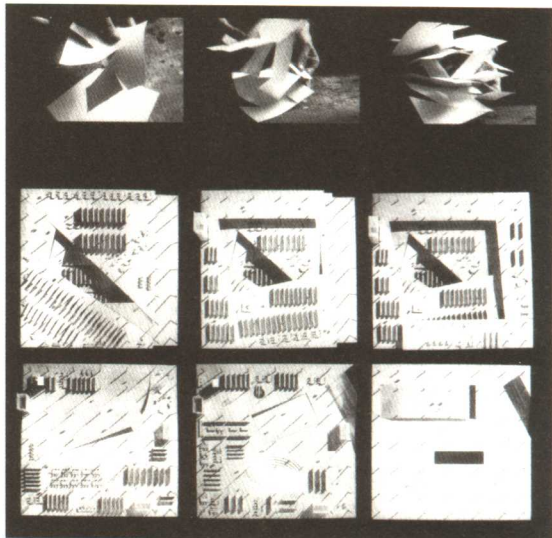


图 10

三、场域的空间

作为“当代社会的压缩器”，库哈斯的许多建筑设计寻求能促使社交接触和行动机会增加的建筑。他不是通过设计一系列等级性的空间或者单线叙述性的空间，而是采用能促使步行者流动和相遇等各类“事件”发生的、具有渗透开放特性的空间结构。库哈斯所希望的是“液化硬性的计划，使之成为非特殊的流和事件将内与外、发育不全的空间和主体空间融合在一个坦白的差异的母体之中，将虚假的等级性（所反映的）中产阶级的陈腐谨慎排除在建筑之外”。¹⁰如上文所分析的，库哈斯的建筑作品被贯穿建筑的运动轨迹所强烈地秩序化，由自动扶梯、楼梯、坡道和电梯等造成的垂直活动是秩序的关键，这些活动流线很多时候不单纯是功能性的交通空间，它们本身就扩展成为一种“接触场域”或“事件场域”。¹¹

复杂的坡道系统是库哈斯作品中显著的特点，这深受现代建筑前辈如柯布西埃的影响。另一方面，库哈斯对坡道的运用超越了其现代主义前辈的局限，坡道不仅仅是组织空间、流线的构件，他常常在尺度上夸大这些坡道，有时坡道甚至扩展为整层楼板，或者与一些功能空

间相结合成为这些空间的延伸和残余。在巴黎朱赛斯大学图书馆方案设计（1992）中探索了一种复杂的坡道、楼板和电梯等组成的系统，该设计的基本策略是“用最少的围合构筑一座建筑”。图书馆由科学和人文两部分组成，库哈斯反对分离的做法，坚持将两座图书馆重叠在一起以构造一种高密度建筑。不同于通常楼板的分层布置，这一建筑每一层楼板都通过大型坡道与上、下层楼面相连，沿着一条轨迹串联成一个连续面，其概念就像一张折叠后又在空间上展开的纸。这条轨迹被看作建筑内部的一条“缠绕的大街”，它连接所有的功能内容，并将“城市的要素”引入了建筑：广场、公园、纪念性台阶、咖啡店，这些元素与“大街”一起构成了“城市背景”，图书馆的各项具体计划内容就可以像单体建筑一样在此背景上布置和表现。在大街缠绕的空隙间还设置电梯和自动扶梯，形成有效、便利的捷径，更丰富了人在这一路线上运动的体验。库哈斯希望“参观者在此能成为波德莱尔式的漫游者，观察并被这个书和信息的世界所诱惑”。¹²

巴黎朱赛斯大学图书馆因为资金问题没有实施，但在其他建成项目中都能



图 11

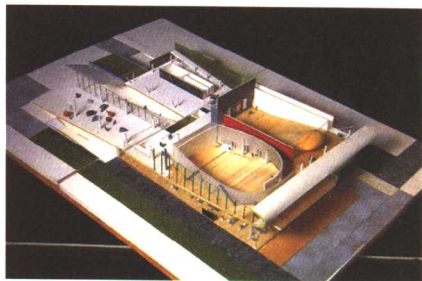


图 12

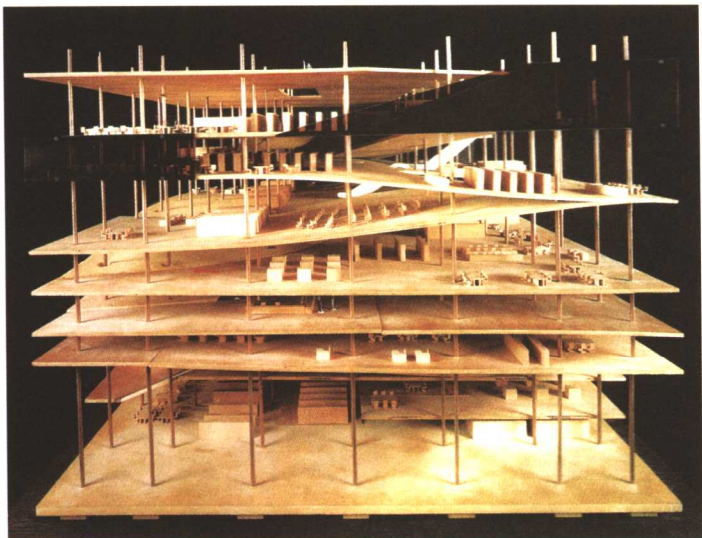


图 13

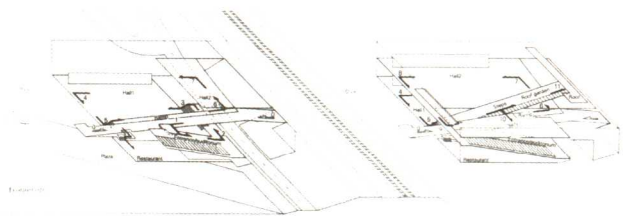


图 14

找到这条“缠绕的大街”的各种版本，如乌得勒支大学的教育工场（Educatorium，1992–1997）、鹿特丹当代美术馆（1987–1992）、荷兰驻柏林大使馆（1999–2004）等。这种人工街道在尺度迥异的建筑中都有运用，小规模有如近期Prada纽约旗舰店（1999）内巧妙有趣的台阶和弯曲坡道，大规模的则出现在中央电视台方案（2002）令人瞠目的壮观环形结构中。教育工场是乌得勒支大学的校园中心，包括两个大演讲厅、一些考试教室和咖啡馆等。设计的宗旨是让该建筑成为一个“集合和交流之点”，设计的精心布局促进了使用不同功能的人们的社交接触。整座建筑的显著特征是两个相互咬合的折叠面，其中一个被库哈斯称为“社会魔毯”的连续折叠面，它开始于入口坡道，经由平台、倾斜的楼板、楼板卷曲向上形成的墙面和屋顶，最后水平屋顶又延伸成为楼板，插入到另一个简单“U”折叠面之中。这两个连续面在内外之间反复交替，即控制建筑的空间秩序，也直接反映在外部形式上。演讲厅巧妙地坐落在倾斜的楼板上，斜楼板下布置咖啡厅；考试教室占据了入口上方“U”折叠面。建筑的各项主要功能空间并不是按照紧凑的功

能逻辑组织的，它们之间的空间以一种松散的、渗透性的方式联系起来，尺度上非常宽松，在功能性质上不再是简单的交通或停留，而具有一种含混的“游戏场”特质。使用者可以在此穿行或者漫游，也可以将其改造成其他用途的空间，如宽阔的入口坡道形成小型的广场，顶端弯曲的墙面给滑板爱好者提供了可能的练习场地。通过安排界限不明确的功能地带和更多的接触机会，库哈斯尝试一种非常规的操作，游戏与内外的张力之中，采用城市空间的交往结构来更新室内空间。

这种将室内空间当室外设计的建筑策略，库哈斯称之为室内空间的“城市化”。室内常常被设计成游戏场所或人工景观，从而消解了内与外的边界、建筑与城市的边界。斯坦·艾伦在研究场域理论与促进自发性行动的建筑之间的类比关系时指出：有着渗透性边界、灵活的室内关系、多样性的流线和流动等特征的建筑系统才有能力响应新城市文脉的多样性。¹³库哈斯的主要创新在于运用了这些策略与建筑室内，并创造多种新型社会空间。库哈斯作品中类场域的特点打开了体验和行动的多样性之门，建筑作为

图 09：

库哈斯及 OMA 事务所，
西雅图图书馆，2003 年。

图 10：

库哈斯及 OMA 事务所，
巴黎朱赛斯大学图书馆（概念图解），1992 年。

图 11：

库哈斯及 OMA 事务所，
乌得勒支大学的教育工场，1997 年。

图 12：

库哈斯及 OMA 事务所，
乌得勒支大学的教育工场（模型），1997 年。

图 13：

库哈斯及 OMA 事务所，
巴黎朱赛斯大学图书馆（概念图解），1992 年。

图 14：

库哈斯及 OMA 事务所，
鹿特丹当代美术馆（流线图解），1992 年。



图 15



图 16

“场域”的观念更甚于建筑单体的对象，即建筑作为美学对象转向建筑作为社会空间。

四、隐含的形式美学

如何理解库哈斯作品中的美学角色？很显然，他和OMA所出版的作品都以一种高度视觉化的方式表述，在这些出版物中，图形、照片、文字天衣无缝地结合在一起。库哈斯被誉为波德莱尔式的“当代生活的画家”，这一称谓本身已经强调了库哈斯的设计方法和作品的视觉品质。虽然库哈斯本人很少谈及或考虑美学和形式问题，但其作品的美学和形式特征是公认的。正如他在《垃圾空间》一文中写道：“传统上，类型意味着区分，一种对排除其他方式的单一模式的界定。垃圾空间则体现了一种累积的、混杂的特性，这种特性与类型相反，它更多地与数量有关而不是种类。无形式的类型仍然是类型，形式的缺席仍然是形式。”¹⁴库哈斯的反形式主义不是对形式的忽视，而是反对形式作为再现的工具或者固定的类型语言，形式就是一种操作的结果。

从表征上看，库哈斯及OMA建筑作品的形式技巧与现代主义建筑有着密切

的联系，也与当代的新现代主义或极少主义的形式美学有相似之处。而库哈斯的作品与后者的不同是本质上的，开普尼斯 (Jeffrey Kipnis) 以“基础设施原则”和“花园准则”为题区分了两者的不同：对于新现代或极少主义，采用的是“花园准则”，其本质是将建筑当艺术看，设计师以取得优雅的视觉效果为目的，并尽力保持效果的整体性，必要时会牺牲核心功能；而“基础设施原则”关注的是计划、事件，库哈斯同样拥抱现代主义建筑所创立的完美准则，但不同的是，在每一个设计中，他选出这些准则的某些方面并加以调整，分隔成碎片用以完成他的目标，而不是试图重新改造一个完整的规则。¹⁵

在库哈斯的许多作品中常常能看到貌似随意的片断剪辑。如鹿特丹当代美术馆，无论从其立方体的建筑体量、正交体系的形式语言、材质处理都是典型的现代主义特征。然而这一建筑的外立面没有现代建筑的统一性，其每个面的材质选择各不相同，面和面之间的交接是直接的、不加任何处理的。里尔会议中心的外部拼贴更明显，在椭圆形连续外表上分段罗列了令人眼花缭乱的材质、图



图 17

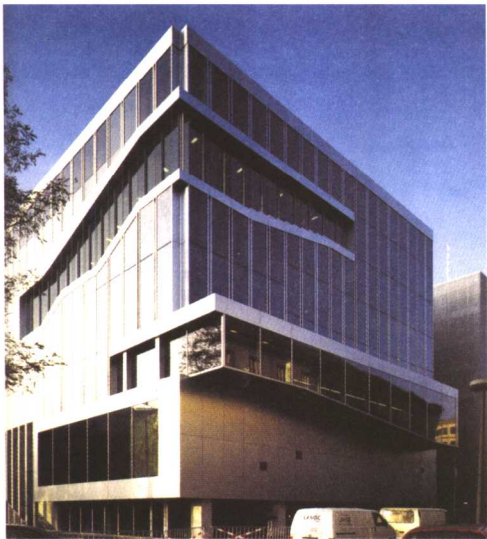


图 18

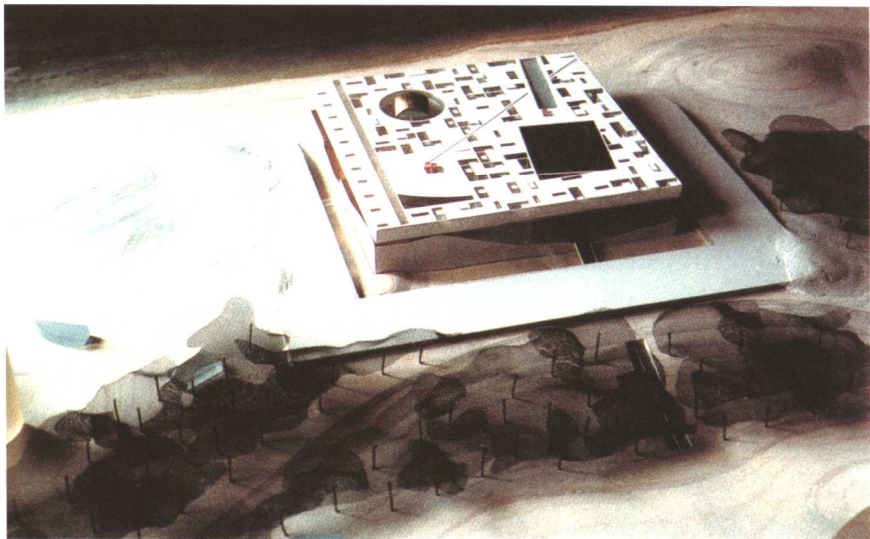


图 19

形和肌理处理。与后现代建筑的拼贴的不同，库哈斯建筑的拼贴没有与文脉拉关系的意图，也不是后现代建筑的符号，而是真实的并置，更多是选择适合于建筑的计划或功能需求的处理，但又摆脱了“外部表现内部”的道德束缚。维德勒认为库哈斯对现代建筑形式技巧的运用是一种反讽，严肃地以娱乐、嘲弄的方式来操作这些技巧。¹⁶

库哈斯建筑作品的另一个显著的形式特征，就是内部交通体系在外部立面的直接暴露。这既是设计操作策略的结果，也是一种对现代建筑语言的反讽用法，萨伏伊别墅中深藏于内的“复杂机芯”被库哈斯反转到了外部。如巴黎朱赛斯大学图书馆、乌得勒支大学的教育工场、荷兰驻柏林大使馆等设计中，内部贯穿的坡道切割并划分立面，这也打破了其外部形式中的统一性。

库哈斯对现代建筑形式准则的调整还表现在从精确的、讲究比例的经典现代建筑的几何特征转向一种不太精确的几何或者拓扑关系。联系、连接和距离的几何取代了尺度、大小和比例的几何。ZKM 艺术媒体博物馆、巴黎图书馆都采用了没有精确的比例关系、属于一种操

作逻辑的立方体；泽布吕赫海运总站和阿加迪尔旅馆和会议中心也是这种变化的几何学。细部处理方面也有相似的情况，“OMA不是在均质的材料上强加一种绝对形式，而是采用度量不确定的操作方法并仔细考虑了材料和空间的特性。设计有一个精确度的级差，建筑的某些区域是被严格地确定的，其他区域精确度就放松了。OMA 也不像其他当代建筑在局部细节上殚精竭虑，而是采用选择性的策略来控制细节，没有在形式上过度地设计。”¹⁷

除了外部形式表现技巧外，库哈斯建筑作品中那些带来全新体验的空间模式本身就是美学上的革新。那些被巨大的台阶、蜿蜒的坡道和电梯、自动扶梯贯穿的漫步空间动荡而迷狂，透露出皮兰内西的绘画般的废墟气息。

五、结语

库哈斯设计的建筑空间模式的复杂状况与其处理建筑的“垂直式设计”（vertical project）密切相关。这一基本方法得益于库哈斯70年代末期对曼哈顿的研究有关，他发现在曼哈顿那些表面单一的现代摩天楼中，重叠着差异巨大而

图 15：
库哈斯及 OMA 事务所，
鹿特丹当代美术馆，1992 年。

图 16：
库哈斯及 OMA 事务所，
里尔会议中心（外部材料拼贴），1999 年。

图 17：
库哈斯及 OMA 事务所，
鹿特丹当代美术馆（不同材质的柱子），1992 年。

图 18：
库哈斯及 OMA 事务所，
荷兰驻柏林大使馆，2004 年。

图 19：
库哈斯及 OMA 事务所，
阿加迪尔旅馆和会议中心，1990 年。

丰富的都市生活。“垂直式设计”实质上是一种集中化的策略,即将不同的功能、计划分层重叠在同一区域之上,同时保持差异性。

这种新的分层叠置策略避免了现代建筑的功能分配法。现代建筑的重要特征之一就是分离性,如功能分区、服务与被服务的区分。分离性本质上是类型和等级的思维方式,通过分类,同一等级和类型的建筑空间就具有均质的特征;同样分离性也导致建筑与城市生活的隔离,典型的现代建筑多为城市绿化和广场中的孤岛。库哈斯的策略是对这种现代主义分离性的批判,无论项目的规模多大或复杂程度多高,他总坚持把各种元素和计划整合在一个巨型独块建筑或者一组紧密黏连的建筑群中。即使是在功能上独立的项目,他也常常将它们凝聚在一个建筑内。典型的对比就是多米尼克·佩罗设计并实施的巴黎国家图书馆和库哈斯方案的比较。

“垂直式设计”产生了异质空间和形态的混合。这种混合提供了现代高层建筑标准分层的单一体验,这种分层法有能力容纳各种差异性的计划和事件,创造出丰富体验的可能,各层之间的总和远远大于局部的累计。詹明逊在“后市民社会”的公共与私人、自由与控制等流行的社会辩证法的语境下评价库哈斯的作品,他认为库哈斯使自由的游戏于硬性的空间秩序中成为可能的模式:“库哈斯的原创性在于他的建筑不是简单地以通常的多元论意识形态来颂扬差异性,而是坚持了随意和自由与一些硬性的、非人性的、非差异性的形式之间共存关系,后者激活了它周围的差异。”¹⁸

“垂直式设计”使一些建筑聚合成一种巨构建筑,技术性的交通、运动、物流系统是这种巨构建筑的效率保证,这一点在上文中已有所阐述。同样对巨构建筑的迷恋,同样对技术、运动的运用和表现,库哈斯的巨构建筑与上个世纪60年代阿基格拉姆小组的乌托邦幻想有着许

多表面的相似之处。除去意识形态的不同、乌托邦与现实主义的区别,笔者认为在两者之间的某些差异是本质性的:阿基格拉姆小组的作品体现一种还原主义的认识论和方法,即他们把生活、计划简约到最低限度的元素,插件城市中可更替的舱体、活体豆荚住宅等尽管考虑了许多确保人体舒适的技术设施,但它把人还原到生物的状态。巨构建筑的形成是依靠这些微小的单元在巨型的结构骨骼框架和物流、能量管道上的依附和聚集,物流和运动系统的组织结构是垂直的树状结构,它是预设的。与之不同,库哈斯的设计更多地是促进计划之间的重叠和渗透以构造高复杂性和高密度的生活空间,各种流的系统是从建筑体中挖掘出来或者依附于建筑,与具体的计划相关联,其组织模式是网络结构。

库哈斯试图通过“垂直式设计”在建筑中引入城市的组织结构和社会生活,但其方法并不是对现实生活的模拟,而是创造性地重新构造现实。库哈斯挑战的是社会空间的主导模式,即习以为常的被接受的空间模式,其方法是超现实主义的。“库哈斯明确参照《疯狂的纽约》一书中的超现实主义方法学,这种偏执狂的批判方法是一种新颖的认识论,一种拒绝现存客观逻辑的分析”。¹⁹我们在库哈斯的建筑作品中可以看到这种超现实主义与现实主义的结合:首先是对资本主义文化逻辑和资本生产的务实甚至是功利主义的认可,接着试图在建筑领域接受并推动之,而其发动的建筑概念和策略常常是匪夷所思的、魔术般的,几乎每一个方案都有这样一个控制全局的超现实主义色彩的概念;在项目具体的安排和实施时,库哈斯又重拾起现实主义和理性思考,总的来看大部分设计都能仔细合理地思考功能配置和运作效率。

开普尼斯对库哈斯有一个盛誉“我们时代的柯布西埃”,库哈斯是一个褪去了乌托邦色彩的柯布西埃。

1. 参见 Bart Lootsma, *Superdutch: New Architecture in the Netherlands*, p19. 这一称誉是对库哈斯作品的普遍评语,在其他文献可看到类似的评价。“社会压缩器”是构成主义在20世纪20年代提出的原则,认为建筑应服务于日常生活,体现社会主义的人际关系等。库哈斯深受构成主义的影响。
2. 主要指俄国构成主义。
3. Koolhaas, “Bigness, or the problem of large”, S. M. L. XL, The Monacelli Press, New York, 1995, p514.
4. Koolhaas, “Junkspace”, a+u, 2005年5月增刊, a+u Publishing Co., Ltd., 2000, p19.
5. 同3, p584.
6. 同上, p500.
7. Alejandro Zaera, “Notes for a topographic survey”, el croquis 53+79, p410.
8. 同上。
9. 同上。
10. Jeffrey Kipnis, “recent Koolhaas”, el croquis 53+79, p30.
11. 场域或者场 (field), 最初是数学和物理学概念, 如力场、磁场, 场是矢量化的力的作用范围, 但没有确定的边界, 随着力的变化而变化。Stan Allen 在 Field Condition 一文中指出了有一个有趣的联系, 他认为近期建筑思考的焦点从单独客体转向场域是与数学中场域理论的发展相平行的。这一领域研究运动中的偶发性关系、力量、轨迹和模式, 如这些因素如何控制群鸟的运行。Allen 试图将场域理论与建筑中自发性活动比较研究。
12. Koolhaas, S, M, L, XL, p1323.
13. 参见 Stan Allen, Field Condition, Point + Line.
14. 同4, p19.
15. 同10, p430.
16. 参见 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, The MIT Press, 1992.
17. 同7, p409.
18. 转引自 Scott Dickson, *Architecture and Freedom?* Journal of Architectural Education, 2002 ACSA, p6.
19. 同7, p407.

出神入化

文 / 董豫赣

[内容摘要]

本文是作者博士论文《动境、意境、化境——山水(诗)、水墨(画)、山林(园)》的最后一节。作者探讨了动境、意境、化境的发生秩序后认为,为了获得化身自然的“化境”实现,人们不但要在作品中表达这种化身运动的流变不居,还需要与这种流变保持始终同步的应变速度,这种“动境”的动观特征将决定了“意境”的各种表象特征——开放性、模糊性与偶然性。本文的最终指向是试图从中国艺术的“意境”领域找到关于中国本土建筑的些许可能。

[关键词]

出神入化 化境 动境 意境

“出神入化”是对我的博士论文《动境、意境、化境——山水(诗)、水墨(画)、山林(园)》最后一节的局部修改。在征得我的导师中国美术学院王国梁教授的许可下,我愿意作一次首末倒置的调整,将原本最后一章“化境”的最后一节“出神入化”在这里发表,因为这一节才是我思考中国艺术关于“意境”讨论的真正契机与起点。

至于“动境、意境、化境”这“三境”的真正理路,在追溯到其发生的末端“化境”之“出神入化”时,实际上已经获得自明性的秩序,那就是——为了获得化身自然的“化境”实现,人们不但要在作品中表达出这种化身运动的流变不居,还需要与这种流变保持始终同步的应变速度,这种“动境”的动观特征将决定“意境”的各种表象特征——开放性、模糊性与偶然性:

“意境”在作为“化境”的化身需要时,才会呈现出其“开放性”的特征——这是被叶维廉先生所总结出来的“意境”特征之一;

“意境”作为“动境”运动的动观效果时,才会呈现出其“模糊性”的特征——这是被李泽厚先生所总结的“意境”特征之一;

因为中国文人将“自然”看作是人们生命最后所要化身的物质归宿,“自然”那难以琢磨的“偶然性”将成为“意境”

的重要特征被中国文人所敬畏并追逐——这是我要在“化境”一章所要总结的“意境”特征之一。

因此,重新整理整篇论文的时刻,我愿意将论文原有标题中“动境、意境、化境”的“三境”顺序对调成“化境、动境、意境”,以符合它们在本文中的发生秩序。至于“山水(诗)、水墨(画)、山林(园)”的副标题我不准备修改,尽管它曾遭到一位论文评委的质疑——他质疑我将中国园林称为“山林园”是基于一种迂腐的对仗篡改——他认为应该叫“山水园”,可是,将江南园林称为“城市山林”并非我的个人杜撰,这个名称从清代翁同龢为北京的陶然亭的手书,上溯到宋代的米芾在镇江鹤林寺所题的匾额都是“城市山林”,甚至其出处可以追溯到唐代的白居易,这一说法确实由来已久。

在涉及山水诗、水墨画、山林园如此广泛领域的题目背后,其目标仅仅指向一个极其狭小而具体的个人目的,那就是从中国艺术如此广袤的“意境”领域里,我是否能找到关于中国本土建筑的些许可能,对此我还不太肯定。可以肯定的是,从最近我为重修广西“明秀园”而尝试的一些楹联对仗的练习里,我确实获得了与造园相通的乐趣,而建筑与园林的密切关系似乎在鼓励我,很可能有一种以对仗方式营造的建筑在身前后等着我琢磨,没有什么比这更让人兴奋的事情了。