

世界20世紀經典住宅設計

空間構成的比較分析

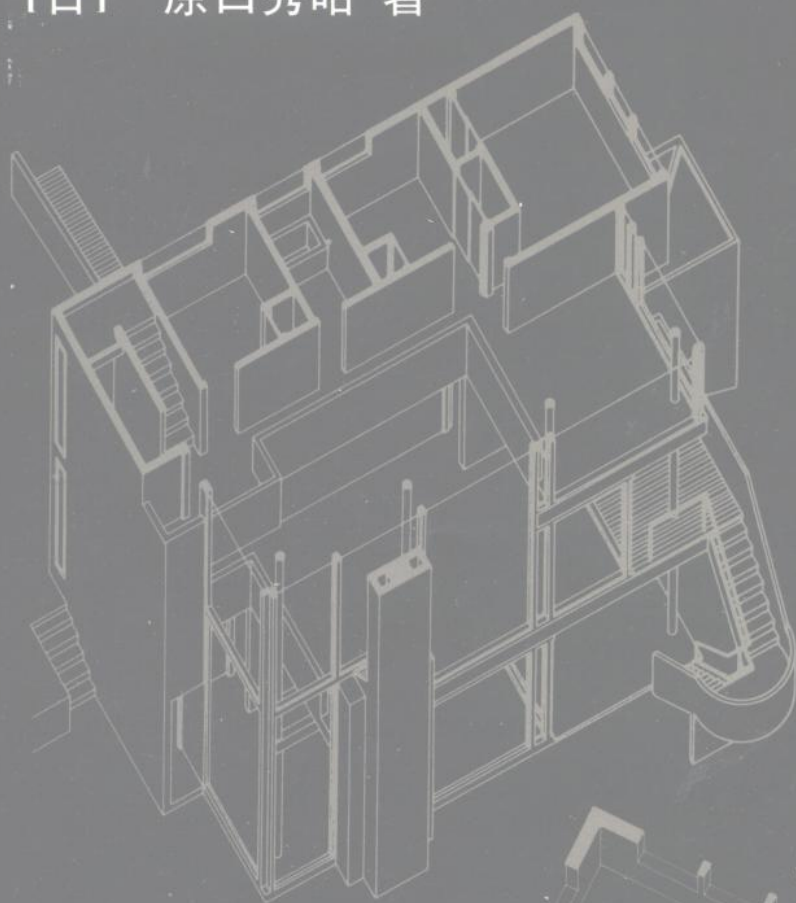
〔日〕原口秀昭 著

中國建築

世界20世紀經典 住宅設計

空間構成的比較分析

〔日〕原口秀昭 著



中國建築工業出版社

世界 20 世紀經典住宅設計

空間構成的比較分析

[日] 原口秀昭 著

譚縱波 譯

(京) 新登字 035 號

圖字: 01-97-0503

圖書在版編目 (CIP) 數據

世界 20 世紀經典住宅設計 / (日) 原口秀昭著; 譚縱波
譯. —北京: 中國建築工業出版社, 1997

ISBN 7-112-03229-6

I. 世… II. ①原… ②譚… III. 住宅-建築設計-世界
-圖集 IV. TU241-64

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (97) 第 10572 號

20 SEIKI NO JUUTAKU

©HIDEAKI HARAGUCHI 1994

Originally published in Japan in 1994 by
KAJIMA INSTITUTE PUBLISHING CO., LTD.

Chinese translation rights arranged through
TOHAN CORPORATION, TOKYO

本書由日本鹿島出版會授權翻譯出版

責任編輯 白玉美

責任設計 毛士儒

責任校對 湯小平

* * *

世界 20 世紀經典住宅設計

[日] 原口秀昭 著

譚縱波 譯

* * *

中國建築工業出版社出版、發行 (北京西郊百萬莊)

新華書店經銷

深圳中華商務聯合印刷有限公司印刷

*

開本: 787×1092 毫米 1/10 印張: 20 字數: 572 千字

1997 年 8 月第一版 1997 年 8 月第一次印刷

定價: 80.00 元

ISBN 7-112-03229-6

TU·2478 (8372)

版權所有 翻印必究

如有印裝質量問題, 可寄本社退換

(郵政編碼 100037)

世界 20 世紀經典住宅設計

空間構成的比較分析

[日] 原口秀昭 著

譚縱波 譯

空間與空間構成——原口秀昭氏與 20 世紀的住宅

鈴木博之

許多專業人士指出：住宅建築對 20 世紀的近代建築具有非常重要的意義。在近代工業化社會中，產業設施、商業設施等新型建築形式的出現，從某種意義上也可以說是這些要素從住宅建築中分離獨立出來的歷史，在工作與居住分離，形成近代生活方式的過程中，可以認為住宅從其傳統形態進入了一個全新的紀元。

在確立近代生活方式的過程中，住宅建築作為純粹的住宅，即作為專用住宅獲得了新生。此刻，在住宅建築方面挖掘出了很多嶄新的富有刺激性的課題。本書作者原口秀昭氏首先注意到了這個問題。正如書中所述，許多被稱為現代建築大師的建築家都以住宅為例，建立起建築論與城市論。如果從建築源於住宅這種樸素的建築觀出發，一切都理所當然，但從歷史上看，這只是現代所固有的特點。對於現代之前的建築家來說，提到建築首先是宗教建築，其次，與其說是住宅不如說是更具復合建築性格的宮殿建築。即使到了 19 世紀的中葉之後，威廉姆·毛利斯在談到自己放棄成為建築家之路的理由時，仍提到是因為建築家們不願為一般人設計住宅的緣故。這就是我認為專用住宅是近代產物的理由。

本書，在近現代建築史的潮流中，廣泛全面地涉及到這種近代住宅，根據建築的本質進行了分析。具體來說，就是根據住宅的空間構成進行了全面的分析。這是本書的一大特點，也是作者的獨到之處。像這種嘗試似乎過去有過很多，但實際上並不存在。

當然過去也曾經有過將大量歷史上的住宅進行收集、圖面化並進行解說這種嘗試。但是，大多數都是範例、手冊性質的圖集。當然，並不是說過去沒有進行過空間分析的嘗試，但大多側重於以創造空間構成的作家為對象。本書的特點是採用分析近現代的形成與變化過程的方法，即編著一個斷代史。而且，因為這也是我們所生活的時代，所以也就形成了一個“活生生的斷代史”。我們通過本書在思考建築的同時也思考了時代。

本書沒有將其方法稱為“空間分析”，而是稱為“空間構成分析”。這也是一種意味深長的提法，事實上空間如不成為空間構成就不能稱其為建築。建築只有在空間具有了構成時才能成立。這就是建築與盒子的區別。

但是，僅此論述並沒有超越常規的範疇。本書在進行“空間構成分析”時，全部採用了軸測繪圖的方法，並在此基礎之上進行了分析。這種分析手法摒棄了根據平面分析建築的“構成分析”，也摒棄只根據照片和文章“分析空間”的手法。這才是“空間”、“構成”的分析。

軸測圖是一種仿佛將建築置於手掌之上觀賞的繪圖方法。已故英國建築家詹姆士·斯達林曾經說過：用軸測圖可以顯示其魅力的建築，在現實中也必定是具有魅力的建築。的確在表現建築方面，軸測圖具有截然不同於其他製圖方法的獨到之處。

通常，建築是由平面圖、立面圖等平面投影，或是由繪畫般的透視圖來表現的。平面圖將建築符號化，是一種分析性的表現方法；而透視圖是將建築繪畫性立體表現的方法。但是這些制圖方法都有着將建築非常靜止地固化的特性。事實上，由於靜止而使得建築對象化、客觀化。雖然這有着重要的意義，但軸測圖的特點是不具有這種靜止的表現方法。

下面我們看一看軸測圖是怎樣表現建築的。本書所採用的軸測圖將屋頂去掉，展現內部，表現了從平面圖中站立起來的建築形象。展現在我們眼前的既不是符號化的建築形象，也不是繪畫性的建築形象。因為上面已經論述過符號化的表現以及繪畫性的表現使建築靜止、固化，所以由軸測表現出的建築可以說是靜止的相反——動態。但是，事實並非如此，軸測圖所表現的建築形象是一種描述性的形象。換句話說，是一種可以用語言描述的建築形象。我們在觀看時，從中發現可以理解的建築、日本的故事繪畫長卷中的室內景象經常採用一種被稱為“俯瞰”的類似軸測圖的畫法。之所以採用這種畫法，也許是因為它具有表現“描述性”建築形象的本質。

在本書中，與其說是分析建築，不如說是描述建築，這也正是“空間構成分析”的意義所在。

但最後必須牢記，我們看到的軸測圖所描繪的建築形象是我們絕無可能見到的。葛里哥也許可以掀掉積木房頂而窺看內部。現實中，我們卻不可能除掉建築的屋頂來觀察建築的內部。在這個意義上，本書所展示的建築群（西歐住宅建築 133 棟，日本的住宅建築 86 棟，共 219 棟）是一個不可見的建築群。

然而，建築雖不可見，但並非虛構。正因為是觀察不可見的建築，所以我們才可以看到隱藏在建築中的某種東西。這種東西是什麼大概因人而異。

其中，建築的房間佈置（佈置房“間”，即空間構成）是最具現實感的。同時，建築結構（空間構成的結構關係）也具有同樣的現實感。從中也同樣可以現實地感受到這一獨一無二的建築的創造者——建築家的精神。進而，作者通過這一建築羣，與其說是作為現實，不如說是作為作者的發問向我們提出了，近現代的意義這一問題，即我們被置於一個什麼樣的狀況下，在其中選擇了什麼，又建立起了什麼。本書的價值就在於作者通過各種各樣的現實，最後活生生地向我們進行了講述。其中包括了非常有意義的經驗、方法和原因。而且，在所有這一切之上的是建築作品的存在與對歷史的解釋。這就是著書立說。

本書的雛形曾在原《城市住宅》雜誌中連載過，後由倫敦的學術出版社出版並成為暢銷的英文版著作，此次結合由財團法人第一住宅建設協會資助的報告書，加上後來作者旺盛探索的成果而成。本書就是建立在這樣一個多樣化原形之上的。

20世紀的住宅非常有趣。因為其中建築的本質與時代的本質密切相連。作者針對這一對象，歸納為：在西方，沿中心性（傳統）→離心性→勻質性→反勻質性發展；在日本，沿開放性（傳統）→封閉化→平面開放→立體開放發展的系統。這種觀點實際上也是對試圖根據社會史解釋建築史的態度，以及將建築的本質論述為超越時間的真理這種態度的一種批判。由此，作者建立起了自己的立場觀點。

請閱讀本書的各位務必留意上述觀點，如能從首尾相應對建築的發問之中讀到些什麼，那將不勝榮幸。

（鈴木博之/東京大學教授）

本書以獨立式住宅的發展史為主綫，以建築物的空間及空間構成為關心對象，展示了20世紀近現代建築的發展變化過程以及貫穿這一發展變化過程中的本質——建築空間與空間構成的演變。通過歐美與日本建築大師所設計的219個實例，對國外近現代建築設計中最常見的，最具普遍意義的，但又最能展現建築師設計思想的獨立式住宅進行了歷史的全面分析，總結出許多具有現實意義的結論。

本書可供建築師以及建築院校師生參考使用。

作者簡介

原口秀昭 (HIDEAKI HARAGUCHI)

- 1959年 出生於東京
- 1982年 畢業於東京大學工學部建築學科
畢業論文“拉金斯的古典主義”
- 1986年 東京大學工學部建築學科碩士畢業
碩士論文“近現代建築中空間構成的形成與變遷——
以密斯·凡·德·羅的獨立式住宅為主綫”

主要獲獎

- 1990年 商業環境設計獎
- 1981年 松下電工照明設計競賽 銀質獎

主要著作

- 1984年 「都市住宅」1984年6月号，特集「F. L. ライトから
M. ボツタまで——20世紀の住宅における空間構成」
鹿島出版会
 - 1988年 “A Comparative Analysis of 20th Century Houses”
Academy Edition, London.
-

序文 空間與空間構成 鈴木博之

序	1
第1部 西方的獨立式住宅	5
0 三段式構成與中心性	6
1 英國的傳統與拉金斯的鄉村住宅	7
2 美國的傳統與賴特的草原住宅	23
3 先驅者們的住宅	47
4 奔向勻質空間 密斯·凡·德·羅的獨立式住宅	52
5 反勻質空間的興起	89
6 解體與再生的歷史	115
第2部 日本的獨立式住宅	117
0 日本的傳統與內廊型平面	118
1 傳統構成的變形 1900—1945	121
2 開敞平面的追求 1945—1960	139
3 60年代以後的獨立式住宅	157
4 開放與封閉的歷史	177
原型住宅空間構成的比較分析	179
結語	187

序

歷史上，對於“獨立式住宅”這一主題，許多建築家都傾注了大量的精力與夢想。這是一個將注意力集中在一個狹小空間，並傾其思想與能力而成的小宇宙，是一個精煉的獨特世界。被這些散佈在建築史上的名作所吸引的恐怕不僅僅是我一個人。

其實，建築家真正開始關心一般大眾的住宅是在產業革命開始改變社會結構的 19 世紀後期。伴隨着城市的高密度化，城市邊緣地區開始出現郊外住宅區，其中建設了許多為新興產業資本家以及工人階級服務的住宅。以神殿、教會、宮殿等為王宮貴族服務的建築為藝術創作對象的建築家也開始着手住宅的設計。

如此產生的作為藝術對象的獨立式住宅在 20 世紀初葉的現代運動中扮演了一個重要的角色。在被稱為建築大師的 F. L. 賴特、勒·柯布西耶、密斯的眾多作品中，都包含有住宅，而且都是以住宅作為出發點來進行建築思考的。在 20 世紀即將結束，被稱作為後現代的當今思潮中，由年青一代作家設計的住宅又一次開始扮演重要的角色。

文森特·斯葛利 (Vincent Scully) 在《美國住宅論^{*1}》中談到：“一個家庭用的獨立式住宅一直是美國建築中最重要的課題”，並指出其理由：一、住宅是形成整體環境的第一要素；二、具有極端個性的藝術上的直接性。同時進一步指出：對於投身於新運動的 30 多歲的年輕建築家來說，最初所接到的工作除了個別幸運的例外基本上都是住宅。他們在這種小規模的工作中傾注了所有的精力，並試圖將自己的思想變為現實。這種住宅成了年輕建築家傾注藝術構思的對象，成為新鮮的富有多樣化的建築。

綜上所述，由建築家設計的獨立式住宅是現代特有的現象，在現代建築的產生、發展中起到了重要的作用，同時，也可以說：住宅是決定現代建築的方向，直接表達作者思想的試金石。關注獨立式住宅，並將其作為研究對象的理由也就在此。

現代運動的空間構成

CIAM 的重要成員、美術史學家葛狄恩 (Siegfried Giedion) 的著作《空間·時間·建築^{*2}》實際上是宣揚現代運動的文章。在該著作中，他闡述了流動的、相互貫通的空間是現代的特徵，並上溯到巴羅克建築空間的運動感與跳躍感：根據全新的作為美術史學觀點的空間概念對建築進行評價，巧妙地找出形式主義建築與現代藝術的關係，對在前衛藝術運動中作為過時的東西而被否定的形式主義建築，利用空間這一抽象概念給予重新評價。形式、裝飾、細部在抽象化的過程中被排除，由剩余的平滑面所圍成的空間成為重點，對其特性給予評價，當然，這多少有些極端。其是非究竟另當別論，在此應當注意到的是：現代運動以抽象化的空間概念作為其研究的基準。如果將傳統建築作為上述抽象空間理解，觀其空間構成的話，那麼作為其對立面而出現的就必須是與之不同的，或者說是截然相反的空間。由此可以看出：20 世紀初葉開始的現代運動的空間構成只有在與還原為抽象空間的傳統建築進行比較時，其特性才能更為明瞭。

勻質空間

一般所說勻質空間可以大致分為兩類。一種是由於混凝土、鋼框架技術的採用，取代了砌塊式承重牆，使大跨度空間成為可能，並由此獲得可以適應各種功能要求的靈活經濟的空間。也就是說，由此而產生的一般化的採用機械化大量生產、在世界各地建造的非個性空間。另一方面，密斯的勻質空間，不用說其立足點也是依靠同樣的技術革新，但最大的區別就在於其空間是作為表現“Less is more”的藝術思想，作為追求單純秩序的結果而產生的。縱觀提煉過的嚴密細部、甚至可稱得上是象徵的鋼與玻璃的使用方法、以及由最低限度的自立牆

壁所分隔的並賦予了動感的空間，可以看出：密斯的空間具有與一般勻質空間所不同的，可以稱作是他獨有的藝術性勻質空間特性。這種勻質空間相對於喪失了新鮮感，僅僅作為由經濟原理和大眾印象所支撐的社會現象的勻質空間而言，是以現代運動為起點的新型思想的頂峰之一。**將位於頂峰前后的空間構成與勻質空間相比較**，可以明確其相互關係以及各自的特徵。

後現代

“Less is bore”是文丘里相對於密斯“Less is more”的思想提出的相反論調。他在1966年的著作《建築的多樣性與對立性^{*3}》中，論述了與密斯的純粹思考和一元論相對立的多元論。與現代的開拓者們借否定傳統形式的建築開展創新活動一樣，文丘里也企圖與作為現代運動頂峰的美學相對立，開展新的創作活動。因為在出現了提煉過的完結的勻質空間之後，要想超越它，就必須在理論上提出與之截然相反的思想。事實上，儘管文丘里的作品在細部上的精煉程度等方面遠不能與密斯相提並論，但仍得到好評的原因正是因為他提出了這種截然相反的思想。文丘里在《向拉斯維加斯學習^{*4}》一書中進而提出現代建築缺少形式上的象徵性，主張使用廣告牌等可以傳達含義與信息的裝置。

由此，開始出現了毫不猶豫地大量汲取歷史、鄉土、大眾形態的建築。這種新的價值觀迫使對只考慮功能與形式關係的、排他的、帶有偏見的功能主義開始重新評價，擔負了敦促現代建築對它過去忽視了的方面進行反省的重要任務。但是另一方面，外形上的不假思索的折衷主義以及由於主觀上的通俗性所帶來的建築藝術墮落的危險也同時孕育其中。對這種廣義上的方言產生興趣的一派被統稱為灰派。緊隨灰派登場的是以紐約為中心的被稱為白派的羣體。從60年代到70年代出現了各種各樣的運動，呈現出百花繚亂的多元化狀況，直至今日。

後現代這一雖曖昧卻頗具影響力的名詞開始在這種渾沌的狀態下流行，甚至被用於建築以外的領域。這已是眾所週知的

事情了。後現代起源於查爾斯·金柯斯(Charles Jencks)著於1977年的《後現代的建築語言^{*5}》一書。其中心內容是否定現代建築的單一性的多元論，從大量使用符號、隱喻，印象等術語，以及非常關心裝飾與外表中可以看出：它主張將設計的着眼點放在建築的外觀表現上。同時，金柯斯主張建築應是專家與大眾雙方交談的雙重符號化的建築，即結果上是混合的建築。但是這種建築如果稍有不慎就會淪為大眾化、通俗化的建築，難以把握。同時也會產生疑問：在顯露於立面圖上的裝飾與外表之外，對於建築表現之一的內部空間方面又有多少考慮呢？也就是說，是不是僅有外觀的建築？要回答這個問題，與其關注複雜多樣的外觀表現，不如關注在建築形成過程中必然出現的空間，通過與歷史上的建築空間進行比較，從統一的角度論證其內容。即在承認外觀多樣化的前提下，究其內在的本質。

金柯斯與文丘里的論述以語言為藍本的場合較多。將語言學運用於建築在60年代之後廣為流行。但是將形式主題與詞匯相對應，將構成與語法相對應的做法並非恰當。形式並不能像語言中的詞匯那樣可以明確區分，可以明確表達含義的形式也只有像廣告牌這種帶有語言性質的記號。

空間構成史

大體而言，西方的19世紀與日本的明治時期是“形式構成的時代”。如果說形式^{*6}會引起誤解的話，也可以改稱為外觀表現。建築家的能量都集中在建築內外的外觀表現上。他們追求與各種功能相對應的建築形式，並開展了熱烈的討論。諸如：“市政廳應該是古典主義的，教會應該是哥特式的”等等。學生們苦心鑽研形式的細部。與此相對應，西方的20世紀與日本的昭和時期是“空間構成的時代”。許多建築家論述“空間”，為創造出想象中的空間而努力。流動空間、勻質空間、功能空間等有關空間的詞匯被頻繁地使用。雖然沒有建築家對“空間”提出過嚴密的定義，但更重要的是此時在建築創作中

考慮到了“空間”。不用說，呼喚“空間”創作出的建築與主張“形式”創作出的建築本身就截然不同。正如 19 世紀的建築分析離不開根據形式表現分組而得出的形式論與形式史，20 世紀的建築分析也離不開根據空間構成分類而得出的空間構成史。

葛狄恩在《建築的變化現象^{*7}》中提出，建築的歷史大致經過以下 3 個發展階段。即兩河流域、埃及、希臘的立體建築；羅馬至巴羅克的內部空間建築和 20 世紀的立體與內部空間的建築。這種空間概念上的 3 個階段的變化，與其觀察各個事例，不如縱觀全局進行比較時才能真正理解。

井上充夫在《日本建築的空間^{*8}》中論述到：在日本，古代多關心實體；古代後半葉關心繪畫式的構成；從中世紀開始關心空間；因而近代行為空間得以形成。這種論點顯示了與上述葛狄恩論點相近的傾向，說明日本與西歐的空間發展具有類似性。甚至可以說井上氏的分類可以更為貼切地表達西歐的空間變遷。因為行為空間的概念已成為現代建築的主要概念。

大河直躬在《近代初期的建築——形式與空間之間^{*9}》中，論述了在近代初期的建築中，出現了無法用“形式”概念說明的傾向。提出：打破古代、中世紀的規範，自由地採用材料與色彩的建築“即使不是以直接表現建築空間為目的的，那麼在建築的空間性質的認識上也是邁出了一大步”，指出了現代之前階段的重要變化。

以上 3 人論述的共同點是：隨着時代的發展對空間的意識在不斷加強。

桐敷真次郎在《現代建築空間的認識^{*10}》中指出：“對〈空間〉的認識即使是 19 世紀末 20 世紀的產物，也不能認為建築家只是從此時起才認識到建築的空間性，將征服空間作為目標的。事實上，19 世紀建築〈空間〉的喪失絕對是現代如此加深、提高空間認識的最大理由”。我贊成桐敷氏的 19 世紀的空間貧乏造成了現代對空間認識的提高這一觀點，但是現代對空間的認識與 18 世紀之前對空間的認識可以說是明顯不同的。也就是說，18 世紀之前的空間着重於單個的大空間。例

如：從代表各個時代的宗教建築中可以明顯地看出這一點。同時，在宮殿建築中也是力圖在數層貫通的入口大廳與樓梯間創造空間，在其他較小的房間中也只是將精力集中在形式表現上。而現代空間努力通過由部分到整體的組織方式創造出個性。亦即各個建築家不是由單個房間的空間而是依靠空間構成創造出各自的特性。〈空間〉當然存在於古代建築，但近現代的創新就在於從將空間構成為整體的“構成”中找出獨特性。確切地說：應該關注的是“空間構成”，而不是“空間”。

本書所要展示的是：試圖從統一的角度對空間構成進行分析比較。同時試圖採用淺顯易懂的方法，直觀地表現實體。“軸測”圖法多次出現的理由是因為這是一種可以同時表現平面、立面、剖面的立體圖法；相對於文藝復興以來透視圖的主觀視點，軸測圖具有現代所特有的客觀視點，但最重要的是它可以將空間構成直觀地淺顯易懂地展示出來。特別是在進行分析時，通常採用各種各樣的理論上的工具，很容易形成嚴謹但難懂的東西，而且容易陷入細枝末節的議論。因此，本書試圖在展示與論述中貫徹淺顯易懂的方針。

本書着重對空間構成史上特別重要的事件進行了重點突出的論述。以在中心的解體過程中非常重要的拉金斯、賴特、柯布西耶；勻質空間形成、變遷過程中非常重要的密斯；勻質空間解體過程中非常重要的康，以及日本與內廊型平面相對抗的重要潮流之一——開敞平面為軸綫，試圖從整體上把握 20 世紀空間構成的歷史。

解除理論武裝

過去建築家過於理論化。當然可能受當時的狀況迫使，不得不這樣做。雖然功能、合理是現代運動中常用的詞匯，但有必要通過將這些詞匯與建築實物相比較，重新思考：現代之前的建築就忽視功能嗎？對於這一提問就可以舉出相反例證，如巴黎美術學院的設計方法建立起了一個可以適應複雜功能的體系。相反，對於現代建築注重功能這一命題，就有可能對柯布

西耶的薩伏伊別墅中的坡道是否是由於功能才採用的這一點產生疑問。當然，不必說設置這個坡道的真正意圖是爲了圍繞坡道所展開的連續場景以及上下3層空間的統一。

合理，用通俗的話來說就是沒有浪費。在這個意義上，**形式主義建築在外觀表現上趨於欠缺合理性；而現代建築在空間構成上趨於欠缺合理性。**作者在希望表現的方面多少有些浪費也是理所當然的。事實上，現代建築家不得不大喊功能、合理、技術的最大理由是因爲他們作爲前衛是不斷受到攻擊的對象。通常，建築家需要進行理論武裝，這在任何一個時代都是必需的。而且有不少情況下理論起到了有效的作用。但是另一方面，帶來混亂、導致對建築本身評價失誤、又僅限於自我辯護的理論也絕非個別。如果每個建築家都爲了自身的正當化無節制地揮舞理論武器的話，它只能是造成混亂的有害無益的理論。

防止造成這種混亂的唯一方法就是每個觀察建築的人根據自己的判斷，用狄卡露特式的方法去懷疑。用純樸的眼光正視解除武裝後的赤裸建築，用自己的大腦與感性去思考、去判斷。只有命令自己進行這種既有樂趣又有艱辛的工作，才能看到豐富多彩的多樣化，而不是無秩序的混亂。

* 1 Vincent Scully "The Single Style Today or The Historian's Revenge", New York, 1974. ヴィンセント・スカーリー著，長尾重武訳『アメリカ住宅論』鹿島出版会，1978，p.13.

* 2 Siegfried Giedion "Space, Time and Architecture", Harvard University Press. Cambridge, 1941. 太田寛訳『空間・時間・建築』丸善，1955.

* 3 Robert Venturi "Complexity and Contradiction in Architecture", The Museum of Modern Art. New York, 1966. 伊藤公文訳『建築の多様性と対立性』鹿島出版会，1982.

* 4 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour "Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form", MIT Press, Cambridge, 1972. 石井和紘，伊藤公文訳『ラスベガス』鹿島出版会，1978.

* 5 Charles Jencks "The Language of Post-Modern Architecture", Academy Editions, London, 1977. 竹山実訳『ポスト・モダニズムの建築言語』『a+u』1978年臨時増刊号。

* 6 爲了區別時代、地區、作者等形態特徵，一般採用按形式分類的方法。形式用來表示這種類型的特徵，其存在的問題是往往偏重於細部形式與立面表現方面。在此所說的空間構成是指由實體展開的造型，而形式構成是由形式母題展開的造型。

* 7 Siegfried Giedion "Architektur und das Phänomen des Wandels-die drei Raumkonzeptionen in der Architektur", 1969.

* 8 井上充夫著『日本建築の空間』鹿島出版会，1969.

* 9 建築雑誌 vol. 80, No. 949 (昭和40年)，『日本建築の空間論的展開』第6章。

* 10 建築雑誌 vol. 80, No. 949 (昭和40年)，『日本建築の空間論的展開』第1章。

▶以下論文中，3位黑體數字表示收錄軸測圖的編號。

第 1 部 西方的獨立式住宅

- 0 三段式構成與中心性
 - 1 英國的傳統與拉金斯的鄉村住宅
 - 查爾斯·瑞尼·麥金托什 (Charles Rennie Mackintosh)
 - 愛德溫·L. 拉金斯 (Edwin L. Lutyens)
 - 約瑟夫·霍夫曼 (Josef Hoffmann)
 - 2 美國的傳統與賴特的草原住宅
 - 福蘭克·洛伊德·賴特 (Frank Lloyd Wright)
 - 格林與格林 (Green & Green)
 - W. G. 珀賽爾與 G. G. 埃魯姆斯雷 (W. G. Purcell & G. G. Elmslie)
 - 沃爾特·貝雷·葛瑞非 (Walter Burley Griffin)
 - 布魯司·高夫 (Bruce Goff)
 - 奧斯卡·尼邁耶 (Oscar Niemeyer)
 - 布魯諾·陶特 (Bruno Taut)
 - 魯道夫·斯特尼亞 (Rudolf Steiner)
 - 漢斯·思佳倫 (Hans Scharoun)
 - 3 先驅者們的住宅
 - 阿道夫·路斯 (Adolf Loos)
 - 勒·柯布西耶 (Le Corbusier)
 - 葛瑞特·托馬斯·理特維德 (Gerrit Thomas Rietveld)
 - 塞歐·凡·道艾司勃格 (Theo Van Doesburg)
 - 柳戈·非格尼與楫昂·博雷尼 (Luigi Figini & Gion Pollini)
 - 吉司珀·泰若尼 (Giuseppe Terragni)
 - 4 奔向勻質空間
密斯·凡·德·羅的獨立式住宅
 - 皮爾·夏洛 (Pierre Chareau)
 - 密斯·凡·德·羅 (Mies van der Rohe)
 - 魯道夫 M. 辛德勒 (Rudolph M. Schindler)
 - 約瑟·路易思·舍特 (Jose Luis Sert)
 - 馬賽·布勞耶 (Marcel Breuer)
 - 理查德·紐綽 (Richard Neutra)
 - 菲利普·約翰遜 (Philip Johnson)
 - 5 反勻質空間的興起
 - 路易斯·康 (Louis Kahn)
 - 阿魯瓦·奧爾托 (Alvar Aalto)
 - 柯羅·斯克珀 (Carlo Scarpa)
 - 保羅·魯道夫 (Paul Rudolph)
 - 羅伯特 A. M. 斯特恩 (Robert A. M. Stern)
 - 羅伯特·文丘里 (Robert Venturi)
 - 查爾斯·摩爾 (Charles Moore)
 - 查爾斯·戈瓦斯密與羅伯特·希格勒 (Charles Gwathmey & Robert Siegel)
 - 理查德·梅耶 (Richard Meier)
 - 皮特·埃森曼 (Peter Eisenman)
 - 瓊·赫達克 (John Hejduck)
 - 麥克·葛萊塢 (Michael Graves)
 - 斯坦利·泰格曼 (Stanley Tigerman)
 - 阿基泰克陶尼卡 (Arquitectonica)
 - 福蘭克 O. 蓋瑞 (Frank O. Gehry)
 - 瑪立奧·博塔 (Mario Botta)
 - 阿瓦魯·西澤 (Alvaro Siza)
 - 阿魯道·勞瑞斯·洛希 (Aldo Loris Rossi)
 - 6 解體與再生的歷史
-

0 三段式構成與中心性

圓廳別墅（1567，圖 1）是文藝復興時期建築家帕拉第奧（Andrea Palladio 1508 - 1580）的代表作，自 1567 年建成以來對世界各地產生了重要的影響。中央的多層圓形大廳，以及在其週圍左右對稱佈置房間所形成的典型集中式平面，以其完整、明確的秩序吸引了眾多的建築家。

該建築從平面上來看，並非適於居住，事實上，這棟建築並不是用作住宅，而是維琴察的貴族們用於社交的場所，是作為貴族們理想中的古代田園生活別墅而建設的。所以，各個立面上使用了象徵古典古代的神殿題材，這棟建築之所以產生巨大的影響在其功能與文化上的意圖之外，更主要得益於徹底地將左右對稱的手法運用於現實的建築中。

事實上，在文化背景各異的不同時代的不同國家，這棟建築也曾被模仿過。例如在 18 世紀的英國就有科林·康貝爾設計的米阿沃斯（1723）以及巴林頓設計的契茲維庫住宅（1725）等，成為 18 世紀早期圓廳別墅式復興的代表性實例。

因此，圓廳別墅被作為建築構成中的一個原型、一個理論結構上的參照物。相對於兩個直角相交的軸綫左右對稱的帕拉第奧別墅（圖 2）平面也屬於一種特殊解。一般來說，帕拉第奧式別墅相對於一個軸綫左右對稱佈局，在中軸綫上佈置入口與大廳，在兩側佈置各個房間，形成三段式構成（圖 3）。三段式格局在古代埃及神殿中也可以見到，是形成中心性的基本形式。如果在相互成直角的兩個方向上運用三段式就形成了九段式。嚴格來說，帕拉第奧式別墅可進一步細分為：三列式構成、五列式構成、帶有穹頂的圓形大廳、帶有交叉拱券天花的十字形大廳、角上有柱的四柱式大廳、只有前面入口的、帶前後入口的、四個方向上都有入口的類型*。

通常在構築有秩序的領域時，中心與邊界非常重要。可以看出，在帕拉第奧式別墅中這兩者都非常明確，即作為邊界的外部是一個單純的幾何形箱體，門廊的削減與附加並沒有破壞其輪廓，其中心通過三段式中央的高聳大廳得到明確的提示。

在此，有必要對中心一詞下一個定義。所謂中心通常用在某一物對其他物具有支配性地位時，在建築中，可大致分為以

下 3 種情況（圖 4）。

①象徵性中心 ②體量(Solid)中心 ③空間(Void)中心

①象徵性中心就象放置了擺設、照片的壁爐，或像日本的大黑柱、神龕一樣，是居住者後來賦予其意義的。而②、③則是建築構成上的問題，是形式上的問題，本文主要探討的就是這一方面的問題。②體量中心所指的是：諸如 F. L. 賴特的住宅壁爐一樣，有意識地將體量作為整體的中心時的，位於中心的起支配作用的體量。③空間中心是指象帕拉第奧式別墅中的中央大廳那樣的，位於中央的主宰性空間。由此，可將具有這種主宰性空間的建築稱為“具有中心性”。在房間中，可將例如帶有交叉拱頂的房間、壁爐將房間中心軸綫加以強調的房間等稱作為“具有中心性的房間”。即僅從直觀上來說，相對於坐標平面的勻質空間而言，可以認為具有中央傾向偏差的空間就是具有中心性的空間。

三段式構成是可在建築全體中創造出中心性的形式，同時這個原理也適用於當今。推崇理性秩序的建築家時時刻刻都會意識到這一形式，賴特、柯布西耶等先驅者們與之奋斗的也正是這種具有中心性的構成。

* 魯道夫·維特克爾第一次將帕拉第奧別墅的樣式進行了分類：參見 Rudolf Wittkower "Architectural Principles in the Age of Humanism". ALEC TIRANTI Ltd., London, 1970. 中森義宗訳「ヒューマニズム建築の源流」彰國社，1971.

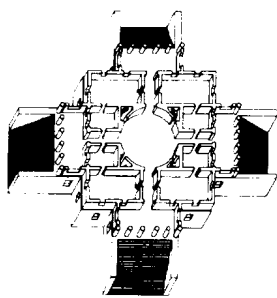


圖 1 A. 帕拉第奧 圓廳別墅

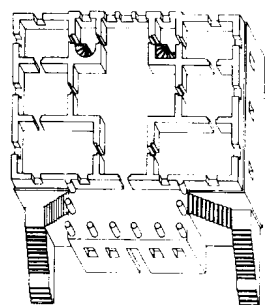
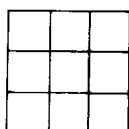


圖 2 A. 帕拉第奧 佛斯柯里別墅



三段式構成



九段式構成

圖 3 三段式構成的例子

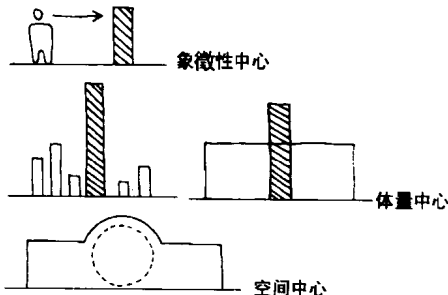


圖 4 中心的三種類型

1 英國的傳統與拉金斯的鄉村住宅

我們不應該忘記與追求理性秩序相反的是對表面美的追求，即存在着唯美的系統。它更易於從地方特色中表現出來。相對於三段式構成中帶有幾何秩序的平面，其平面為沒有規律的不規則形，在內部也沒有較強的構成原理。如果將這兩種相互對立的體系編織在一起時，大多會產生饒有趣味的空間構成。20世紀初，有一位建築家，他試圖從重視規律的古典主義建築與力圖排斥規律的中世紀建築的相克中；從理所當然要左右對稱的追求秩序型建築與自出現之日起就絕非對稱的唯美建築之間的瓜葛中創造出獨自的空間構成。他就是拉金斯。

中世紀大廳的空間構成

在英國傳統平面佈局中有一種被稱為過廳+大廳 (Screen Passage + Hall) (圖1) 的形式。它起源於中世紀莊園主居住的莊園住宅 (Manor House, 圖2)。從12世紀末，莊園主開始走出城堡，居住到莊園住宅里去。初期的莊園住宅較為簡單，僅在被稱為大廳的一間屋架裸露的大房間的一端設有出入口而已。後來，為了防止房門開啓時冷風侵入室內，在入口附近設置了木製的屏風。這種屏風從入口處的牆壁開始一直延伸到對面的牆壁為止，形成了一個過道。這就是過廳，作為與設在大廳盡端入口之間的緩衝空間固定下來。這種過廳+大廳的形式在喪失了其初期功能上的要求之後，仍作為一種住宅形式流傳下來。

最初僅有一個房間的莊園住宅也隨着時代的發展不斷進化，逐漸在過廳一側增加了食品庫等服務性空間；在相反的一側增加了被稱為起居室 (Parlour) 的房間以及其上方的主人用房間 (Solar)。同時過廳的上方用作樂隊的演奏廳臺 (Gallery)，與高大的大廳在空間上連成一體，形成了豐富多彩的構成 (圖3)。與過廳相對一側的大廳地面被抬高，成為餐室 (Dais)，是莊園主一家進餐的地方。

到15世紀，為了盡量獲取更多的光線，在餐室一側的牆壁上開設了凸窗 (Bay Window)。這種大廳+凸窗 (Hall+Bay)

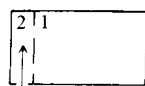


圖1 過廳+大廳的形式

- 1 大廳
- 2 過廳
- 3 餐室
- 4 凸窗
- 5 廊台
- 6 起居室
- 7 主臥室
- 8 廚房
- 9 餐具庫
- 10 食品庫

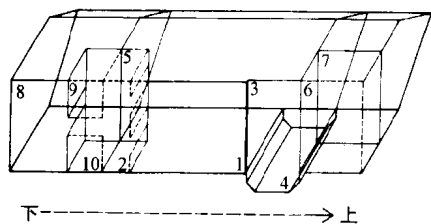


圖2 莊園住宅的構成

也作為一種平面形式固定下來，後來被應用在起居室中。長方形的起居室與凸窗的位置關係可分為兩大類 (圖4)。一種是常見於莊園住宅中的形式，在長方形的盡端佈置凸窗，迴避對稱，創造出房間的進深。L形的平面就是在此基礎上發展起來的。平面輪廓呈L形的房間是非對稱空間單位的基本型，在麥金托什設計的現代住宅中經常使用這種形狀。另外一種是將凸窗佈置在中央的形式，強調對稱，使房間具有中心性。這種方法與將壁爐設置在中央的構成一樣，經常被運用在古典主義的建築中。

莊園住宅以其大廳+凸窗或大廳+廊臺的空間連續等形式，對後來的住宅產生了巨大的影響，在其構成上最為引人注目的是它具有服務空間→過廳→大廳→個人房間這樣一個自左至右的等級序列結構。單方向的等級序列結構與左右對稱是不相融的，在後來古典主義的意圖注入建築時，其非對稱的空間結構與重視對稱的美學之間的糾葛將展現在我們的眼前。

伊麗莎白時代住宅的對稱與非對稱的矛盾

在伊麗莎白女王時期 (16世紀後半期) 發源於意大利的文藝復興的影響波及到絕對主義鼎盛時期的英國時，對稱與非對稱的矛盾開始產生。此時的英國擊敗了西班牙的無敵艦隊，獲得了和平與繁榮，在經濟上變的較為富足。在這種背景之下，相對於宗教改革後較少的教堂建設，取而代之的是大量的大型住宅建設。這些住宅在巨大的外觀上，大多追求文藝復興式的威嚴與格調，而不是中世紀的樸實。左右兩翼突出的U形、H形平面、圍繞中庭的口字形平面無一不是強調對稱，將入口設在中央軸綫上的。平面的基本形式都是三段式。歐洲大陸的表現形式經過了各種各樣的變形之後，演變成英國風格的表現，但在內部構成中卻依然保留了中世紀莊園住宅的形式。

將非對稱的構成放入左右對稱的輪廓中去的平面設計的關鍵就是要處理好大廳、過廳以及整體中心軸綫上的入口這3者的關係。可將這種關係分為以下3類 (圖5)。

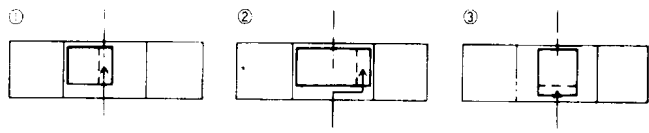


圖3 派恩斯哈斯特·普萊斯大廳 1341

圖4 大廳+凸窗的兩種類型



圖5 入口、過廳、大廳的位置關係



①過廳軸綫與入口軸綫重合。

②將過廳+大廳置於三段式的中央一段中。

③將過廳+大廳的原來方位旋轉90度，豎向佈局，將過廳佈置在入口一側，大廳佈置在庭院一側。

①是當時一般採用的方法，但必然致使大廳偏離中央，以過廳為基準，右側的大廳設有客廳(Drawing Room)、起居室(Parlour)等；左側相反一側設有廚房及食品庫等。也就是說，這種佈局以中央的過廳為界分為左側與右側，與對稱於中央軸綫的外形之間產生了矛盾。蒙塔丘特住宅(愛德華·菲力普 Edward Philips, 1599, 圖6)就是其代表作。

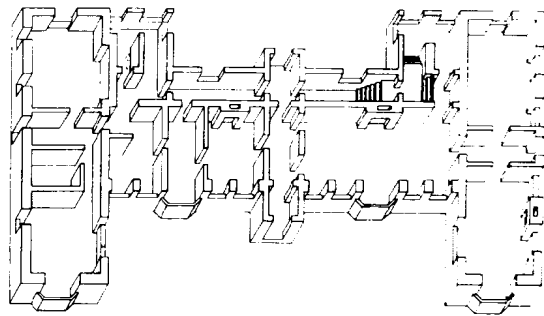
②是正如在沃拉頓住宅(羅伯特·思密森 Robert Smythson, 1580, 圖7)可以見到的那樣，進入入口，在向右折繞之後進入過廳的構成。採用這種方法可以將大廳大致設置在中央，符合主宰空間佈置在中央這一三段式原則，但出現了必須在入口處解決軸綫偏移的新問題。拉金斯經常採用②的方法，通過巧妙處理軸綫偏移的問題，創造出新的空間構成。

在具有③的構成的哈德維克住宅(羅伯特·思密森, 1597, 圖8)中，內部空間的設置更加趨於對稱，大廳恰好容納於三段式之中。但是，因此也不得不將原來大廳與過廳的方位旋轉了90°。過廳佈置在入口一側，大廳佈置在庭院一側；廚房、食品庫等僕人使用的後房佈置在入口一側，而家庭成員以及來賓使用的正房佈置在庭院一側。可以看出，原來自左至右的等級序列結構變成了自入口一側至庭院一側的等級序列結構。

17世紀中葉之後的左右對稱平面構成

在16世紀後半期出現的外觀的對稱性與內部的非對稱性之間的對立隨着時代的前進逐漸減少。17世紀中葉，加上由伊尼葛·瓊斯(Inigo Jones 1573-1652)等人引進的意大利文藝復興以及法國宮廷建築的影響，內外均為對稱的構成逐漸增加。絕對主義王權下的大領主們趨於宮廷貴族化，同時由於擁有了大量的僕人，多偏愛歐洲大陸的豪華形式而不是中世紀的以大

圖6 E. 菲力普 蒙塔丘特住宅 1599



廳為中心的構成。沃·盧·維孔德(1657-1661, 圖9)等法國豪華的古典主義建築被爭先效仿，英國的鄉村住宅發生了巨大的變化。

先前的大廳變成了兼作樓梯間的多層入口大廳。在其後面設置了作為正式大廳的沙龍。同時，服務性空間被安排在半地下，首層完全作為供家庭成員和來賓使用的空間。原先，自左至右的等級序列結構體現在平面上，而現在出現了通過立體方向來處理的新的設計手法，這就使對稱平面比較容易形成。克魯斯希魯住宅(羅杰·普拉特 Roger Pratt, 1650, 圖10)就是採用這種手法所建造住宅的代表性實例。除將前區與後部在上下方向上區分外，採用內廊連接各個房間也是這棟住宅在空間構成上的一大特點。在中世紀的住宅中，基本上沒有走廊，各個房間通過穿通大廳連在一起。通過採用這種內廊與其盡端的服務性樓梯，使僕人的動綫趨於合理。採用內廊連接房間在現在看來是一種非常乏味的構成，而在當時來說卻有着劃時代的意義。

18世紀初，出現了受法國影響的巴羅克式宮殿建築。同時，如前所述，此時建造了大量的深受帕拉第奧影響的建築，在上流階層的住宅中，徹底實現了立面與平面雙方的左右對稱。這種左右對稱的平面一直延續到19世紀末才被部分否定，而被完全否定已是20世紀初的事情了。

19世紀後半期的住宅復興

進入19世紀中葉，以派克斯頓(Joseph Paxton 1803-1865)設計的水晶宮(1851, 圖11)為代表的工業化背景下的樂觀技術信奉；與提倡宗教與社會倫理的運動同時展開。相對於古典主義的哥特復興；相對於工業生產而提倡手工業的工藝藝術運動，此時出現了以中世紀主義者拉斯金(John Ruskin 1812-1852)、皮金(Augustus Welby Pugin 1812-1852)、毛利斯(William Morris 1834-1896)為中心的思潮。在這種指導思想，以及伴隨城市化所出現的對中等規模住宅需要急劇增加的背景下，自1870年

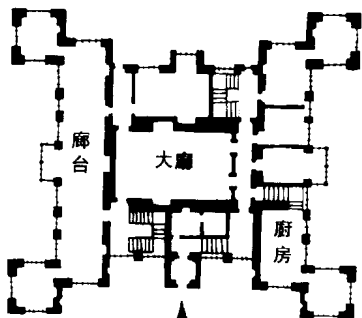


圖7 R. 思密森 沃拉頓住宅 1580

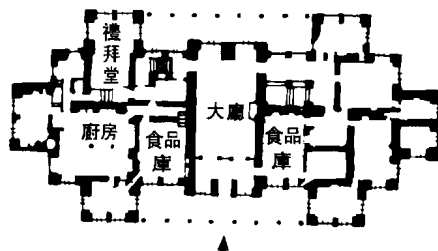


圖8 R. 思密森 哈德維克住宅 1599

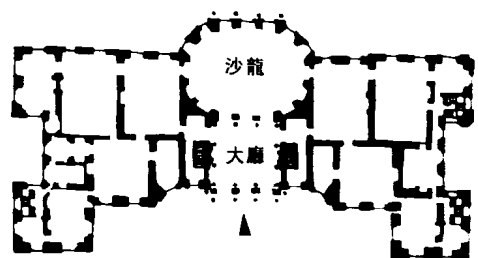
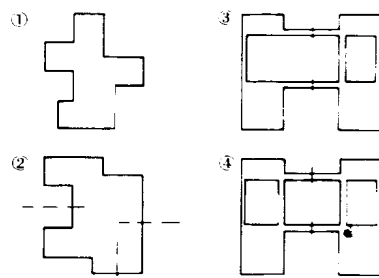
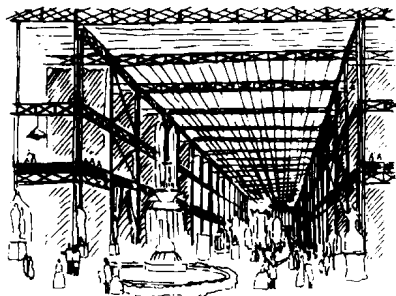
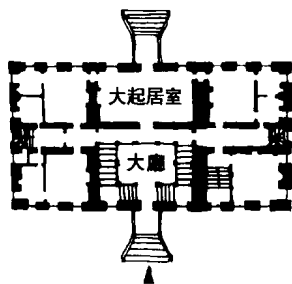


圖9 盧·浮, 盧·布朗 沃·盧·維孔德 1661



前後起勃發了住宅復興 (English Domestic Revival)^{*1}。

在此，蕭 (R. Norman Shaw 1831 - 1912)、普睿 (Edward S. Prior 1852 - 1932)、萊瑟比 (William R. Lethaby 1857 - 1931)、沃艾穗 (Charles F. Annesley Voysey 1857 - 1941)、麥金托什 (Charles Rennie Mackintosh 1868 - 1928)、拉金斯 (Edwin L. Lutyens 1869 - 1944) 等建築家粉墨登場，建造了許多具有個性的住宅。

作為大使館的文化官員被派往倫敦的穆泰吉司 (Hermann Muthesius 1861 - 1927) 對這些住宅進行了調查，並在 1904 年至 1905 年于柏林出版了題為《英國住宅 (Das Englische Haus)》的著作，將這些住宅介紹到了歐洲大陸。當然不用說這對 1907 年由穆泰吉司提倡組成的德意志製造聯盟產生了重大影響，同時，從帶有同樣意識形態的運動持續到後來的包豪斯以及 CIAM 這一現象中，也足以看出住宅運動在現代建築形成過程中的重要性。

在 19 世紀後半期英國興起的住宅運動中，原有的形式被摒棄，取而代之的是參照、模仿中世紀的農戶和小屋以及 17~18 世紀的紅磚住宅等。當然，前面所述莊園住宅的構成又得以復活。

對稱性的 4 個階段

一般來說構成中的對稱性可歸納為如下 4 個階段 (圖 12)：

- ① 無論是局部還是整體都極力排斥對稱性的不規則構成。
- ② 整體雖不規則，但局部帶有對稱性的構成。
- ③ 整體為對稱型，但在內部空間的排列上呈非對稱的構成。
- ④ 整體與內部空間的排列均為對稱的構成。

在這一時期，17 世紀以來多用於大型宅院的④類構成並不多見，初期多為①、②類構成，在後期出現了③類構成。③類構成與前面所述伊麗莎白時期的鄉村住宅相似，非常有趣的是，它同樣是由於地方建築的非對稱性與古典範例中的對稱性

之間的矛盾而產生的。另外，從個人史方面來看，正如魏布 (Philip Webb 1831 - 1915)、蕭、牛頓 (Ernest Newton 1856 - 1922)、拉金斯那樣，有許多作者由初期①、②類構成轉變為後期的③類構成。

平面輪廓的分類

下面歸納了當時所建建築物的平面輪廓。

① 不規則形 ② L 形 ③ 長方形 ④ 口字形 ⑤ U 形 ⑥ H 形 ⑦ 蝶形

⑤ - ⑦ 是多出現于蕭、牛頓的後期以及 1900 年之後拉金斯作品中的對稱性較強的外形。一般來說① - ③ 的非對稱外形較多 (③ 當中，立面不對稱的例子較多)，內部空間構成也多由內廊或單面走廊連接各個房間，沒有太多的特色。

麥金托什的多風山莊 (1910, 002, 圖 13) 和山莊住宅 (1903, 001) 都屬於②L 形，即在包括起居室和餐食的主要部分上加上服務部分形成 L 形。此外，沃艾穗的布勞德里司 (1898, 圖 14) 以及魏布的紅屋 (1859, 圖 15) 等都是有名的 L 形構成建築。值得注意的是：日本的 L 形住宅一般圍繞庭院向南伸出，而這裡所涉及的住宅卻是向北伸出的。

⑦ 蝶形^{*2}是這一時期特有的形式，在此之前及之後都不存在。傾斜的部分象蝴蝶的翅膀一樣左右對稱連接在主體部分上，是一種需要平面設計實力的構成。蕭設計的切斯塔茲 (1894, 圖 16)、貝利·斯哥特 (M. Hugh Bailie Scott 1865 - 1945) 的藝術愛好者之家設計競賽方案以及拉金斯的巴比倫大廳 (1903, 009, 圖 17) 都是這種構成的代表實例。同時，非常有趣的是賴特也在同一時期留下了蝶形的草圖 (圖 18)。多數蝶形的兩翼成 45 度展開，在曲折部分利用圓形及八角形加以處理。

多層空間的構成

在空間構成方面，地方復興主義建築一般沒有獨自的內部

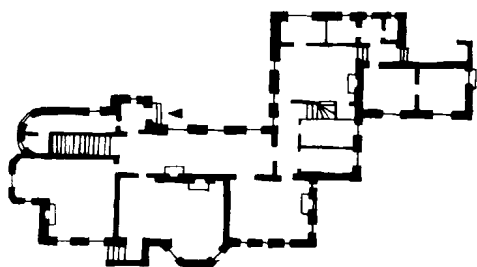


圖 13 C. R. 麥金托什 多風山莊 1910

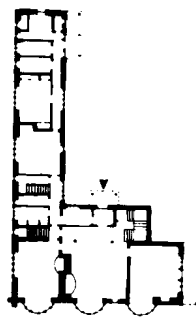


圖 14 C. F. A. 沃艾穗 布勞德里司 1898



圖 15 P. 魏布 紅屋 1859