

北大园林 1

(建筑与庭园)
(红砖美术馆)

败壁与废墟

董豫赣

TU 242.5
51

北大园林 II

建筑与庭园 / 红砖美术馆

败壁与废墟

董豫赣 著

 同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (C I P) 数据

败壁与废墟: 建筑与庭园红砖美术馆 / 董豫赣著.

-- 上海: 同济大学出版社, 2012.11

(北大园林; 1)

ISBN 978-7-5608-5006-1

I. ①败 ... II. ①董 ... III. ①美术馆 - 建筑设计 - 研究 - 中国 IV. ① TU242.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 251522 号

败壁与废墟: 建筑与庭园红砖美术馆

董豫赣 著

策 划: 群岛工作室

策划编辑: 孟旭彦 秦蕾

责任编辑: 由爱华

责任校对: 徐春莲

设计制作: 左奎星

版 次: 2012 年 11 月第 1 版

印 次: 2012 年 11 月第 1 次印刷

印 刷: 上海盛隆印务有限公司

开 本: 889mm × 1 194mm 1/24

印 张: 4

字 数: 120 000

I S B N: 978-7-5608-5006-1

定 价: 42.00 元

出版发行: 同济大学出版社

地 址: 上海市四平路 1239 号

邮政编码: 200092

网 址: <http://www.tongjipress.com.cn>

经 销: 全国各地新华书店

本书若有印刷质量问题, 请向本社发行部调换。

版权所有 侵权必究

目 录

第一章 作为造型的废墟	4	第三章 关于红砖美术馆	20
1 庸俗的对话	4	1 模仿与专利	20
2 失望的创造	5	2 关于甲方	21
3 创新的创伤	5	3 最初的改造	22
4 掷出的造型	6	4 范例与问题	23
5 推衍的造型	7	5 事半功倍的外墙设计	24
6 废墟的观念	8	6 立面造型的得失	26
7 废墟的园林	8	7 方厅与圆厅	27
8 造型与关系	9	8 结构与意图	32
9 自然与造型	10	9 书店与楼梯	35
第二章 作为关系的败壁	12	第四章 关于红砖美术馆庭院	37
1 墙画的多样性造型	12	1 庭院的建筑反省	37
2 败壁中的媾和关系	12	2 小教庭的意象	38
3 败壁中的自然方法	13	3 红青庭的摹本	41
4 宛自天开的造园步骤	14	4 造园与造景	44
5 互成与自明的曲廊造型	15	5 九块巨石与石庭经营	46
6 爆破法与撒骰子	15	6 前序与槐谷	52
7 大巧若拙	17	7 槐谷庭的意象经营	54
8 因物不改	17	8 老侯与石涧	55
9 随物成器	18	9 现成品与即景	58
		附录一 红砖美术馆研讨会	68
		附录二 图片目录	93
		后记	95

Tu 242.5
51

北大园林 1

建筑与庭园 / 红砖美术馆

败壁与废墟

董豫赣 著

 同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

光明城

Luminous City

看见我们的未来

目 录

第一章 作为造型的废墟	4	第三章 关于红砖美术馆	20
1 庸俗的对话	4	1 模仿与专利	20
2 失望的创造	5	2 关于甲方	21
3 创新的创伤	5	3 最初的改造	22
4 掷出的造型	6	4 范例与问题	23
5 推衍的造型	7	5 事半功倍的外墙设计	24
6 废墟的观念	8	6 立面造型的得失	26
7 废墟的园林	8	7 方厅与圆厅	27
8 造型与关系	9	8 结构与意图	32
9 自然与造型	10	9 书店与楼梯	35
第二章 作为关系的败壁	12	第四章 关于红砖美术馆庭院	37
1 墙画的多样性造型	12	1 庭院的建筑反省	37
2 败壁中的媾和关系	12	2 小教庭的意象	38
3 败壁中的自然方法	13	3 红青庭的摹本	41
4 宛自天开的造园步骤	14	4 造园与造景	44
5 互成与自明的曲廊造型	15	5 九块巨石与石庭经营	46
6 爆破法与撒骰子	15	6 前序与槐谷	52
7 大巧若拙	17	7 槐谷庭的意象经营	54
8 因物不改	17	8 老侯与石涧	55
9 随物成器	18	9 现成品与即景	58
		附录一 红砖美术馆研讨会	68
		附录二 图片目录	93
		后记	95

第一章 作为造型的废墟

1 庸俗的对话

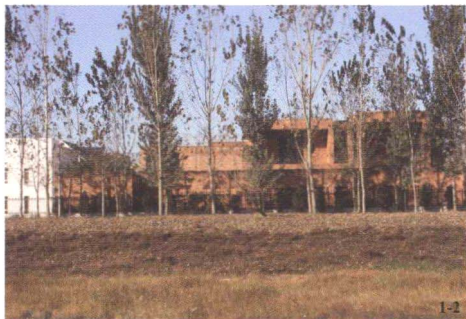
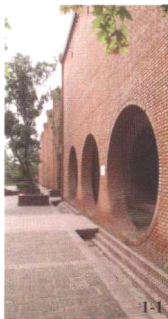
红砖美术馆将竣，计划秋初首展，四五月间，陆续就有艺术家前来勘察场地，据说国籍不一，对美术馆的空间感受，却有一致溢美，我有些汗颜的自得。

两三年前，美术馆刚抢建出外观，同行的两位建筑师，就先后对它表示了失望与庸俗的评价，使用者与建筑师的分歧，由来已久，我却对此颇感困惑。

这两位同行，至今也没进过这幢建筑，也都没见过我设计的图纸，我想知道，仅凭以车行的速度一瞥它的外观，他们如何就得到庸俗或失望的建筑印象？

五月底，因赶乘清华的大巴，车上遭遇周榕教授，照例问我最近在忙些什么，我照例回答为红砖美术馆忙碌；他照例询问是否是一号地那个大红砖房，我照例回答是；他照例嘿然一笑，照例直率表达了他的看法——真没想到你会设计出这么庸俗的建筑，这一次，我没再追问这评价的由来。

他或许不记得，两年前我们相遇，几乎同样的对话。那时，我还有兴趣追问他庸俗评价的缘由，那时他的回答是——我简直难以相信你会又设计一个红砖房子（图 1-1）。我明白他指的“又”，是针对之前建成的“清水会馆”（图 1-2），却忍不住问他那怎么就俗了呢？当时的他，顾左右而言他，连曾经坦率透彻的优点也不见了。



2 失望的创造

我猜周榕说它庸俗，与彭乐乐对它失望的线索一致。后者是位职业建筑师，她的直率不亚于周榕，且愿意回答我的追问。她说曾开车路过一号地，看见它巨大的红砖体量时，就疑心是我设计的，在得到肯定答案时，她异常明确地表示了失望。

你进去了吗？

没有。

那你失望什么？

你怎么会设计出一幢能让我认出是你设计的建筑？

你是说它与清水会馆很像？

她想了想，摇摇头说：

那倒不是。但我还是认出是你设计的，我对你居然会重复自己的风格而深感失望！

基于多年的交情，我以苛刻的类比方式反问她——如果你一母同胞的两个孩子完全不同，你对此会很兴奋吗？如果你都认不出他们是你生出来的，你老公会对此满意吗？

我随后的愤怒追问如泄——你不是喜欢苹果电脑嘛，如果新一代造型与前一代全无关系，你一定知道那连山寨版都不是；你不是喜欢密斯的建筑吗？密斯的一系列房子，如果挨个看，或者跳跃几十年看，它们都还像是孪生兄弟；你不也喜欢柯布西耶的建筑吗？如果挑一个时间段看，它们之间也有着相当的连续性，那些以萨伏伊别墅与朗香教堂的巨大差异佐证柯布独创性的人，常常无法辨识哈佛大学卡朋特视觉艺术中心与印度艾哈迈德巴德棉纺织协会总部大楼的造型差异，尽管它们都是柯布本人先后设计的。最后，回到当代建筑，看看被周榕极度膜拜的西扎的作品——他或许已改变了膜拜对象——西扎的一个住宅与他随后的一个教堂，几乎共享了路斯的斯坦恩住宅的立面，看不出西扎作品系列中连续性的人，要么是对西扎语焉不详的迷信，要么是难以忍耐

对其间演变时光的检视考验。

这可能正是中国建筑“肌无力”的创造营养来源，或许还是中国建筑理论废墟的水土现状。为了获得快捷的建筑独创性，建筑师设计的任何一件作品，既不能与之前的实践作品有所关联，也无法以理论方式指引下一幢建筑。

3 创新的创伤

我的愤怒里包含了不耐。当年组织清水会馆访谈时，《建筑师》杂志的副主编李东难以理解清水会馆里显示出的康的影响，我当时就辨析过独创性对建筑界的戕害，我们一边津津乐道于建筑界的谱系知识——譬如柯布受过路斯的影响，阿尔托受到过柯布的影响，而西扎则受到路斯与阿尔托的双重影响，同时，却难以容忍身旁建筑师受到的类似影响。如今，我们竟不能容忍自己的上一件作品对下一件作品的影响。

核心杂志的专业主编、顶级大学的授业教授、小有名气的职业建筑师，在此问题上的空前一致，让人沮丧。我后来发现，独创性的流毒更为广泛，经常谈及超越自我的学生，总是那些还不能认识自我的学生；经常将独创性挂在嘴边的建筑师，总是那些无力区别创造与怪异的建筑师；有位北大教授试图另辟学术蹊径——他总在发誓要做得与别人不同，这条捷径，当年就遭遇到引领美国建筑与景观独创性的赖特的讥讽——因为无力创造，只能追求不同。

关于建筑的独创性，卒姆托认为，只有很少的建筑问题，还没找到有效的解决方法，并指出——正是那些强调独创性的当代建筑师们，他们要么热衷于发明已被发明之物，要么妄图发明那些无法发明的东西；而西扎，则言简意赅地指出，“根本没有什么创新，建筑师只是改变了现实而已。”这是一条值得警醒的谏语，改造现实，结果有利有害。

口头创新的庸俗教条，如今正在成为创伤现实的利器。

4 掷出的造型

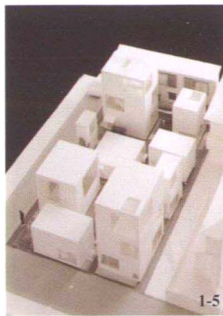
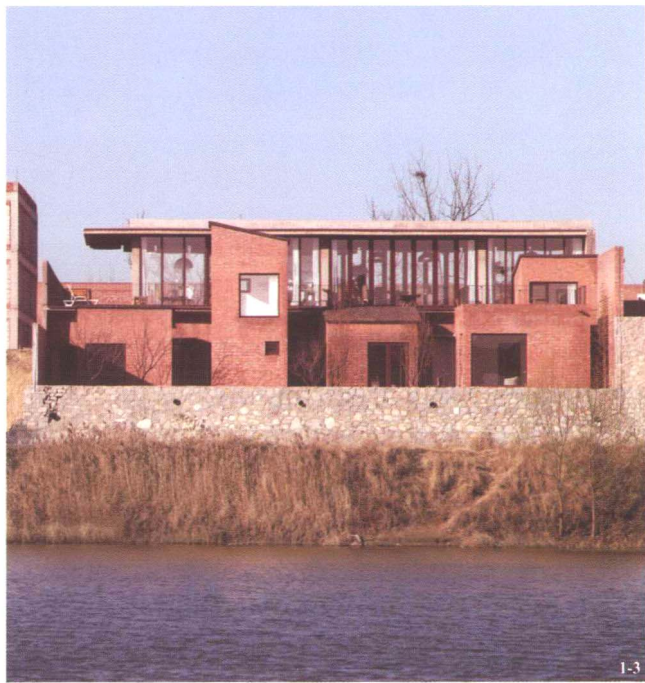
当年与周榕交往频繁时，我曾数次要求参观他建成的不俗建筑，他却总以各种理由搪塞我，或许他还在数十年磨一剑，也可能还同时磨了许多把，但在出剑惊人之前，恐怕他一把也不肯亮给我看。

好在我有机会去宋庄，参观彭乐乐建成的一系列功能相似的艺术家工作室，以考察她如何让自己的作品间难以识别。她只肯带我参观其中的四件，其中三件作品造型之差异，确实不像一位建筑师陆续设计出的系列作品，有一件以材料开始——将一幢房子分成四个体量，分别以木头、砖头、玻璃、水泥为面材；另一件则从表皮效果着手——用她张开的手掌为模的空心砌块覆满整个建筑的沿街立面；还有一件则从室内高差着手——螺旋变化的高差可以围绕画室空间一圈。材料、表皮、空间，这些都是十几年来此起彼伏的建筑起点，我对这些起点的差异毫无兴趣，却惋惜她的每个概念，都没能在下一件作品里有所反映，因此，它们的优缺点之间，几乎没什么可见的关联。

我感兴趣的第四件作品，是她为自己设计的住宅工作室，其风格也不同于上述三件，我直觉地将它描述为密斯的范斯沃斯住宅与西泽立卫的森山邸的杂交体（图 1-3），这虽引起她强烈地不满，我却认为这是多数建筑师从事设计的常规手段，如果耐不住格伦·莫卡特那样终身只受密斯持续性影响的寂寞，人们就会在不同阶段选择不同建筑师的不同作品吸收营养。我对前一种方式比较信任，它能担保建筑的持续质量，却对后者始终持有警惕，因为它类似掷骰子，建筑的质量，随机波动将很大。而这一次，彭乐乐设计的临湖工作室，显然掷出了两个好点子。她将密斯式的大玻璃盒子（图 1-4），退到湖岸背后的高台上，而将西泽式的离散小盒子置于临湖低地（图 1-5）。环顾湖泊周围的众多同类建筑，彭乐乐的临湖建筑处理，显然最为得当。玻璃盒子退隐于湖岸背后隐隐绰绰，而近岸盒子的

离散处理，则降低了对湖岸风景的体量压力，这本是原广司在西泽的森山邸里发现过的秘密——它们离散的体量，因为比周边传统民居还要琐碎，有效降低了对都市景观造成的压力。

而我还希望了解，西泽本人是如何推演出这种离散的盒子造型的。



5 推衍的造型

按西泽的说法,森山邸来自于对西方公寓设计常规的厌倦——它强行要求将大小不同的功能房间塞入一个完整体量里,西泽走向了公寓设计的反面——将公寓里的不同房间,拆解为基地上各自独立的大小盒子,以此提出离散盒子的群造型概念。

1. 考察西泽从妹岛工作室独立后的第一件作品——周末住宅(Weekend House)(图1-6),一群玻璃盒子以庭院方式,离散地分置在一个连续的大空间中,如果将这个大空间的边界,当做森山邸的基地边界,这些玻璃盒子,几乎等效于森山邸离散的群造型盒子,这是西泽作品一贯连续性的最初证据;

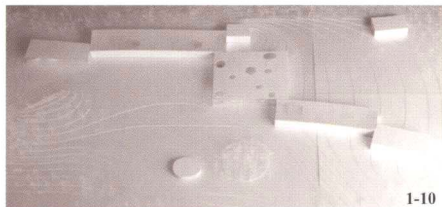
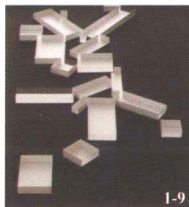
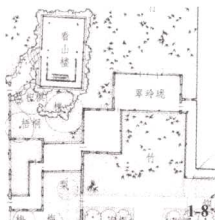
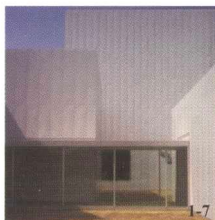
2. 三十年前,李允铎曾比较过中西方建筑构成的差异模式——中国的庭院建筑以“幢”为单元,其构成模式是以庭院串联分栋的单体建筑;欧洲单体建筑以“间”为单元,其构成模式是小房间聚合成大建筑,因此,西方单体建筑内的单个“房间”,等效于中国院落建筑里的“单幢建筑”。西泽对常规公寓的分栋操作,类似于将西方建筑聚合的房间,拆散为庭院住宅里的单栋建筑群。它未必是西泽的构思思路,但能诠释西泽对森山邸建成后的奇特感受,他说它们有着——与其说是建筑,还不如说是房间的感受;

3. 森山邸与中国庭院住宅的差异是,它没有走廊。西泽随后就设计出一个酷似森山邸放大版的十和田美术馆(图1-7),并在离散的大小盒子间,设计出几条透明的连廊。西泽的老师妹岛,以走廊将打断空间连续性为由,将这件作品批评为半吊子。妹岛的老师伊东虽也对这些玻璃走廊表示不满,却意识到十和田美术馆与森山邸的盒子本身,都具备原型的适应能力——作为出租公寓,森山邸大小不一的盒子,能应对不同租户的不同个性要求;而十和田美术馆高低迥异的离散盒子,则对展品尺寸的悬殊,作出了提前的匹配预判。我猜,正是两者功能的差异,造成了有无走廊的差异造型,出租公寓间的散落

租户,彼此间并不需要以走廊连接,而在美术馆里,如果没有走廊,观众如何能在雨天或享受空调的情况下,完成整个流线?在这种情况下,玻璃走廊是西泽选择的一种方式;

4. 赖特曾从日本的数寄屋里,发现了另一种选择方式——数寄屋分栋的建筑,多半以对角线方式角接,这既能保证它们无需穿越外部或走廊的空间,又能保证每个空间至少有三面向景观开敞的潜力,这种以对角线方式连接体量以向自然开敞的方式,就隐含在赖特设计的流水别墅里,关于对角线方式的环境能力,我曾在苏州沧浪亭的翠玲珑里见证过(图1-8);

5. 或是巧合,或是自觉,自森山邸以来,西泽不断尝试着以对角线方式对接盒子空间的多种实验。在富弘美术馆的竞赛方案里(图1-9),盒子间的对角线关系,成为空间连接的主题,其盒子看似任意角度的偏移,据西泽说是为了能从中任何房间内,都可以观看湖水、庭院和绿化。而在与妹岛合作设计的东京城公寓,以及法国朗斯(Lens)小镇的“罗浮宫第二”里,以对角线连接不同盒子,也成为这些设计共同的核心概念(图1-10)。如果苛刻地描述,妹岛本人后来独立设计的托雷多美术馆的玻璃展览馆——如果将那些大小玻璃盒子的圆角变方——它们几乎也以对角线连接为核心主题。



6 废墟的观念

从森山邸与十和田美术馆之间,西泽还推演出第三条道路,并以 House-A 呈现出来(图 1-11),这一次的结果,不但让妹岛满意而且嫉妒,她认为西泽在此发展出一类介于独立与连续之间的模糊空间。

西泽对它的描述,也在这条语境上,正是坚持尝试这种被妹岛抨击为装饰的体量组合,从森山邸到十和田美术馆,再到 House-A,西泽终于获得他想要的各种灰度——介于角接与廊接的灰度,介于板状结构与箱体建筑之间的灰度、介于室内与室外之间的灰度。

他本人反复描述的是最后一项,他希望 House-A 能给予人既非室内也非室外、或者既是室内也是室外的模棱意象。作为这类意象的延伸,西泽在他的对谈集里,三次提及他在意大利见到的废墟意象(图 1-12):

墙壁由于是石造的,因此还残存着,不过木造的屋顶已经崩落,原本该是室内的地方变成类似中庭的空间,而隔壁则是原来真正的中庭,植物在当中茂密的生长着。雨水从上方就那样猛烈的落下……那是一种既非内部也非外部的空间,令人印象深刻的风景。

建筑坍塌为废墟,作为自然象征的植物或雨水将入驻建筑,废墟这一“既非内部也非外部的”的模棱意象,或者说“既非建筑也非景物”的两可意象,被西泽视作“乐园般的空间”,并为建筑与自然共存的丰饶意象而感动。

7 废墟的园林

我嫉妒日本建筑师之间交流的丰沛度——议题明确而讨论细微,目标一致但途径不一。在如何看待人工与自然、透明与灰度、抽象与具象之间,妹岛和世、西泽立卫、藤本壮介、石上纯也他们都有着细微的差异途径,但在建筑与环境关系的议题上,他们异口同声地宣称,他们建筑实验的共同目的,就是要将建筑本身当做环境来进行思考。

在这个目标上,石上以 KAIT 工房里的 305 根柱子(图 1-13),试图经营出介于具体与抽象之间的森林意象;在同一个目标上,藤本以 House-N 相互嵌套的三层盒子(图 1-14),试图经营出“介于人工与自然之间”的灰度建筑——这幢住宅以树木穿墙越顶的方式,重现了西泽描述的废墟意象,沿着藤本也高度关注的废墟意象,他不但保持了与同代建筑师议题的横向脉络,往上也可纵贯矶崎新对废墟的前辈深情;沿着他以 House-N 展开的喋喋不休地灰度讨论,他所宣称的独创性,不是基于独创的中断,而是基于线索的连接。往内,他连接了黑川纪章从传统檐廊发现的灰空间议题;往外,则连接上文丘里为后现代提出的模棱美学。

基于对中国园林的多年关注,我对建筑与自然的关系议题也相对敏感。鉴于中国当下将这一议题以绿色或生态方式讨论的不满——我认为这是将自然降低为技术的反文化讨论——我才开始关注日本同行们对这一议题的思考向度,并期望能从中

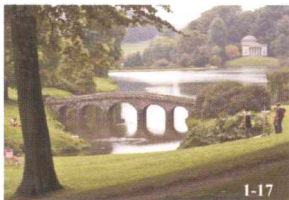


谋求一条适合自己践行的造园道路。

以西泽提供的废墟为线索，我记起矶崎新为筑波中心绘制的废墟效果（图 1-15），也记得那幅废墟里完全没有相关自然树木的乐园意象，而全是建筑坍塌后仅剩的诡异时间印记。再往前追溯，则是英国风景如画造园时期的废墟表现，它们也几乎同步地出现在西方自然风景绘画中。

为什么受中国造园影响而被誉为自然式的西方园林会迷恋废墟？为什么童鸞承认凡尔赛宫几何园林的无比精美，却依旧断言它的荒蛮性？其几何造园的荒蛮性，是否也与自然式造园的废墟意象一脉相承？

这两种西方近代造园的典范，差异只体现在对自然物的造型处理上——将景物处理成几何模样称之为法国古典造园，将它处理成仿自然的不规则造型，则被命名为自然式造园。而就景物与建筑的关系而言，在这两种造园风格中，建筑都以封闭如城堡的一致方式面对景物——清华大学礼堂的封闭造型（图 1-16），与凡尔赛宫一样，都无关它们立面前的几何庭园景观，而作为自然式造园典范的斯杜海（Stourhead）园林，虽然模仿了中国园林的假山乃至洞穴，但它也只模仿到中国造园对地貌的改造部分，却无视中国园林里建筑与景物间的互成关系，斯杜海园林中点缀在自然景物中的那座亭子（图 1-17），其建筑与式样的封闭造型，一样可以视为清华礼堂的母本，它无关苏轼对空亭与景物间的涵纳关系——唯有此亭无一物，坐观万景得天全。



在这两种园林中，建筑造型的碉堡姿态，表示了它们对抗自然的一致习惯，它们都能验证黑格尔对西方造园的判断——比之于建筑学的悠久历史，西方古典造园在如何处理与自然相处的关系上，至今依旧是建筑学发育不良的景观小妹妹。在这个意义上，封闭如城堡的建筑，与坍塌为废墟的建筑，在如何提供与自然融洽相处的关系方面，都一样无能为力，都一样处于荒蛮性的自然文化当中。

8 造型与关系

带着这样的视角，我发现，日本当代建筑师虽关注自然与建筑的关系议题，却多半沿着西方景观的废墟道路往前趟。隈研吾在《自然的建筑》里奢谈自然与建筑的关系，并以负建筑的造型之名，以区别西方建筑学传统的“胜”造型。按他本人在北京的一次对谈里的表述，西方建筑学将建筑置于与自然对抗的胜方，而隈研吾特意选择负建筑的负字前缀，正表示他愿意将建筑置于战败的负方，这是他本人的反造型宣言。可是，建筑为什么一定要与自然战斗？这真是他所宣称的东方建筑的传统自然观？

引发他思考这一问题的陶特本人另有发现。这位德国现代建筑先驱在桂离宫里发现的秘密，不是造型，而是关系——“这个奇迹的精髓在于关系的样式，就是将相互的关系幻化为建筑。”这是隈研吾在两本书里都引用过的陶特原文，建筑作为与自然的关系的媾和物，而非与自然对抗的造型物，无论在造型对抗中获胜或战败的一方，在他看来，显然都不能把握东方庭院的这一关系核心。

陶特在日本设计的建筑造型，因为试图描述建筑与景物的关系，其建筑造型，反而难以用相机拍摄全貌，这是隈研吾本人亲身体验过的。而隈研吾基于反造型而设计的安藤广重美术馆，不但以造型的精美而著称，他在建筑前面刻意空出的大片空场（图 1-18），却似专为提供拍摄建筑整体造型所用，这

正是巴洛克时期广场设置的缘由——为了观看建筑造型，从而确定广场适于观赏建筑的尺度。

在隈研吾另外设计的森舞台项目里（图 1-19），他为酷似范斯沃斯住宅的见所的造型进行辩护——范斯沃斯住宅将柱子贴在两块水平板外头，被认为代表了西方以垂直柱子强调出的强势造型，而由他本人设计的用以观演的见所，柱子退隐到两块水平板之间，这被认为是对东方水平性弱势造型的表现。这一区别相当勉强，即便从照片比照而看，见所与范斯沃斯住宅的差异也微不足道，倒是隈研吾并置的两幢建筑的檐口差异，值得深究——用于表演的舞台建筑，选择的是传统歇山屋檐的出挑尺度，屋檐远远超出下部架空的木地板，无论风雨，上部出挑的巨大屋檐，将庇护地板上发生的各种身体活动，人们甚至可以坐在雨天的地板上感受自然，即便将腿伸出，也仍能处于屋檐的风雨庇护中。相比之下，见所的屋顶，出挑虽然更加深远，但它与下部地板相差无几的出挑深度，使它很难在风雨中庇护其间的自然生活，雨水将随风溅上地板，轻易就将人们挤入玻璃盒子中，这也是我在彭乐乐的那座大玻璃房子里的担忧——它出挑的屋檐檐口与架空的地板外沿，保持在可疑的抽象而虚空的同一垂直面上。

最近与王澍聊起这类檐口之事，他出示了一个来自西方现代建筑的例证——当他前往参观保罗·鲁道夫设计的耶鲁大学艺术馆时，瓢泼的大雨，顺着灯芯绒混凝土表皮的凹槽急淌，但建筑却没提供计成在《园冶》中描绘的“坐雨观泉”的诗意

场所，人们只能冲入隐藏在体量凹缝深处的入口，凹缝上空却没有设计雨篷，人们要么冲入建筑而无法感受自然的风雨，要么暴露在风雨中而无法得到建筑的庇护。体量的凹缝间不设雨篷的洁癖，我猜正如妹岛与伊东痛恨单体建筑间的走廊一样，它们都将破坏建筑造型的抽象与孤立的特质，而鲁道夫为混凝土设计的灯芯绒竖条纹，或许也不是为了与自然发生挂雨成泉的媾和关系，而是为了在阳光下制造光影，在那些晴朗的时刻，人们自外凝视的不是建筑与自然的媾和关系，而是建筑造型自明性的耀眼光辉。

9 自然与造型

意味深长的是——西泽描述的废墟般的乐园，意象来自意大利，藤本将他的 House-N 进行废墟化的描述，母本也是意大利的废墟。意大利早期的台地园林，因为择地之广，常常容纳了前朝的建筑废墟。这些废墟的造型，得自时间对建筑的摧毁，是建筑被流逝的自然打败后的负建筑结果。在这层意义上，隈研吾的负建筑，也可看成西方园林里的废墟造型物，而非东方园林里的关系媾和物。

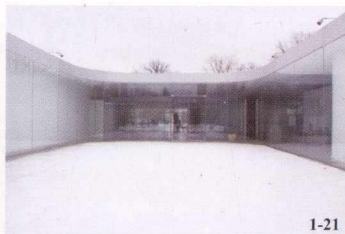
日本当代建筑师，以日本传统的自然观，拓展了西方的造型之路，在为西方建筑学做出巨大的造型贡献同时，也全面丧失了对自然景物的核心关注。坂茂在长城脚下设计的家具屋，是他系列作品里最差的一件，中间那个面山的惨白庭院（图 1-20），抽象得如同工业浴缸。妹岛和世所迷恋的公园，核心指向乃是公园的公共属性，而非公园园林的自然属性，她为那座玻璃展览馆设计的一组空白的庭院（图 1-21），与日本传统庭院丰饶的意象相比，有些简陋的寒酸。西泽立卫虽将森山邸之间的缝隙称之为庭院（图 1-22），就庭院质量而言，它甚至不如彭乐乐对类似隙缝间的庭院的处理（图 1-23）。但这情有可原，西泽对建筑如何与景物发生关系之事，本就表示了明确的漠视。



西泽同意原广司的说法——越来越小的都市居住空间，如果没有能向外流溢至身体感受的庭院，生活将难以想象。为了身体向着庭院溢出，西泽对小体量的建筑，采取了大窗户的操作手段，而对如何在小体量上开设大窗洞的思考上，他拒绝了通用于日本庭园的开窗选项——俗则屏之，佳则收之，他认为这一按照环境关系的开窗方式，将使造型外观呈现出过于随机的结果，他认为这种游戏里没有任何本质的东西，因此他决定开设一种超越内外关系的超大窗户。

这里获得的本质又是什么？西泽否定了即景开窗的关系性游戏，从而担保了西方建筑学造型的内部逻辑——它只关乎于窗的大小这些自明性的尺度问题。但是，大窗户到底应该多大？从建成照片上看，它没有大到密斯全透的极端，于是它变成相关建筑学内部的另一种游戏，在确定窗户多大，以及这些大窗户在墙上位置的经营时，他依旧需要某种推演游戏，它从何而来，最终又如何判断与定位的呢？

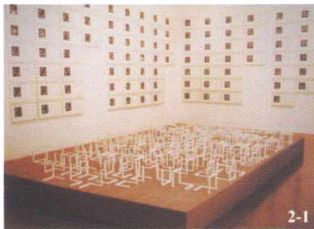
前者有迹可循，按照西泽与妹岛合作时的惯例——这也是多数当代日本建筑师的设计习惯，以排列组合的方式排列出最多的建筑可能性，而随后的判断或定位，则要求从可能性样式里筛选确定的答案。排列组合因属数学，很容易被中国建筑师学习，而对可能性罗列中如何获得最终判断，因其经验与直觉的要求，则难以学习。这关键的一步，就常常被中国的学习者省略，而将可能性本身当做自动涌现的价值进行吹捧。



1 墙画的多样性造型

妹岛们对建筑进行排列组合的这类可能性演示，像极了20世纪70年代索尔·勒维特的一件装置，这位曾师从贝聿铭学习几何形建筑的艺术家，曾以一件名为《不完全开放立方体的所有变种》（Incomplete Open Cubes）的作品（图2-1），演示过单一几何形体的上百种可能性造型，这是以简单造型起点谋求多样性的常规手段。而在直觉进入之前，作品的多样性纯属数学客观，而观众如何能进入这种客观物里欣赏到某些人性的东西？

在这之前，索尔·勒维特曾以墙画（Wall Drawing）系列谋求过另一种多样性，并同时思考着如何剔除自我的主观性，以与观众发生互动关系，他首先在墙上画满均匀的网格线条，然后邀请观众们用线条填充不同的网格（图2-2），并给定一个原则——每条线必须接触四方格的两条边，以此方式，他获得了与观众合作的多样性造型——其间作者难以预知结果的可能性，一定会让当代那些迷恋可能性的建筑师们怦然心动。



2 败壁中的媾和关系

宋人邓椿记载的一类败壁余意，目的与方法，都与索尔·勒维特的墙画系列部分地相似：

旧说杨惠之与吴道子同师，道子学成，惠之耻与齐名，转而塑，皆为天下第一，故中原多惠之塑，山人壁。郭熙见之又出新意，遂令圻者不用泥掌，止以手枪泥于壁，或凹或凸，但所不问。乾则以墨随其形迹，晕成峰峦林壑，加之楼阁人物

之属，宛然天成，谓之影壁。其后作者甚盛，此宋复古张素败壁之余意也。

郭熙也试图在山水画中剔除自我，并且也是以墙壁为起点，郭熙让工人手抓泥团往墙上自由投掷，将它掷为一堵凹凸不平的泥壁（图2-3），郭熙与索尔·勒维特的相似之处，仅在这类游戏行为本身，其真正的差异，却从这时就呈现出来——索尔勒维特虽试图剔除主观，但却始终把持着制定规则的权利，它们始终控制着观众的创造，郭熙却对工人掷泥于壁这一行为的“但不所不问”，才真正剔除了自我的构图习惯。

随后的差异更加关键——索尔·勒维特将工人完成的作品当做完成的墙画系列，而郭熙只将工人完成的泥壁当成作品的起点，待其晾干后，他先用绢铺在这堵泥壁上，并用墨拓印凹凸不平的泥壁墨迹，待其干后则以墨随形，晕成峰峦林壑。

最后，画家在峰峦林壑间合适的位置所添加的楼阁人物（图2-4），这才显示出郭熙与索尔·勒维特在目的上的本质不同——后者剔除主观的目的，是为了获得非主观的多样性造型；郭熙的目的则更加深远一层——媾和自然山水与楼阁人物之间的关系，亦即山水首要的位置经营。而正是为了经营人工与自然的位置关系，郭熙才让工人制造了一堵泥壁，泥壁非我的自由，类比于自然山水非我的自由，郭熙之所以

要制造一堵象征自然的泥壁，乃是需要一个先在的自然，以将人工建筑媾和其间。

或许是强调对自然如影随形的关系影写，郭熙才将这堵败壁称之为“影壁”，并成为宋代以来对败壁多样性诠释的先声。

3 败壁中的自然方法

往岁小谿村陈用之善画，迪见其画山水，谓用之曰：“汝信画工，但少天趣。”用之深伏其言。曰：“常患其不及古人者，正在于此。”

这是宋人沈括在《梦溪笔谈》里记录的两位画家的对话，它始于宋迪对陈用之绘画的评价，宋迪认为后者的作品中有些画工匠气，从而缺少山水的自然天趣，陈用之对这一犀利的评价甚为折服，并表示愿意接受宋迪的教诲。宋迪随后的建议就从败壁开始（图2-5），其间牵涉到的自然，既是相关自然的山水景物，也是获得自然要义的绘画方法，我将这段文字分为三段，是为明确获得自然要义的三个关键步骤：

此不难耳，汝当先求一败墙，张绢素讫，倚之败墙之上，朝夕观之，观之既久，隔素壁见败墙之上，高平曲折，皆成山水之像；

心存目想：高者为山，下者为水；坎者为谷，缺者为涧；

