

建筑设计经典译丛

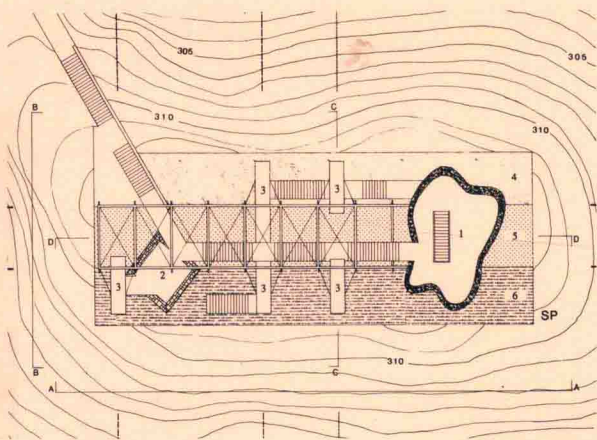
反造型：

与自然连接的建筑

[日] 隈研吾 著 郝 皓 译

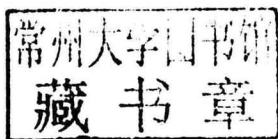
隈研吾

带你推翻造型体，聆听建筑的歌声，
以崭新的思维、全新的角度感知建筑，
使建筑回归环境，与自然连接，得以延续。



反造型： 与自然连接的建筑

[日] 隈研吾 著
郝 皓 译



图书在版编目 (CIP) 数据

反造型：与自然连接的建筑 / (日) 隈研吾著；郝皓译. — 南京：江苏凤凰科学技术出版社，2018.6
ISBN 978-7-5537-9176-0

I. ①反… II. ①隈… ②郝… III. ①建筑设计—研究—日本—现代 IV. ①TU2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 088189 号

江苏省版权局著作权合同登记 图字：10-2018-037 号

HAN OBJECT

Copyright©2009 Kengo Kuma

Chinese translation rights in simplified characters arranged with CHIKUMASHOBO LTD.
through Japan UNI Agency, Inc., Tokyo

反造型：与自然连接的建筑

著 者 [日] 隈研吾
译 者 郝 皓
项 目 策 划 凤凰空间 / 陈舒婷
责 任 编 辑 刘屹立 赵 研
特 约 编 辑 陈舒婷

出 版 发 行 江苏凤凰科学技术出版社
出版社地址 南京市湖南路1号A楼，邮编：210009
出版社网址 <http://www.pspress.cn>
总 经 销 天津凤凰空间文化传媒有限公司
总经销网址 <http://www.ifengspace.cn>
印 刷 北京建宏印刷有限公司

开 本 710 mm × 1 000 mm 1/16
印 张 10.5
字 数 134 400
版 次 2018 年 6 月第 1 版
印 次 2018 年 6 月第 1 次印刷

标 准 书 号 ISBN 978-7-5537-9176-0
定 价 58.00 元

图书如有印装质量问题，可随时向销售部调换（电话：022-87893668）。

前言

总而言之，就是想要批判一下以自我为中心的建筑，这并不是对特定的建筑样式进行批判。某种建筑诞生都有其独特的存在感和气质。这是我想批判的。我尝试用“造型体”一词来表示。是不是造型体，这与建筑原本的样式没有关系，而是与建筑的构成基础所具备的性质和特点有关。至少客观来说，造型体是从周围环境中分割出来，物质存在的形式。所有的建筑都是环境中的人类建立的奇异点，当然，不一定就是造型体，我并不是想要否定这一点。分割是建筑的宿命。但是，如果这种分割是建筑自身的愿望，或者是尽最大可能回避分割呢？我认为，对建筑而言决定性的东西，对那个建筑的体验，出现了决定性的差异。

我想要批判的是分割，结果批判的对象变成了所有的建筑样式。西欧的传统建筑的基本原理是，将建筑造型体化。然而，即使是以透明性、开放性为主题的20世纪的现代主义，实际上也存在这种造型体化的毛病，且根深蒂固。与其说现代主义是以造型体为战略的，倒不如说被造型体控制了。现代主义也好，现代主义之后的建筑群也好，都难逃造型体的摆布。我想进一步对建筑这种存在形式进行批判，也不得不对建筑进行批判。这正是作为建筑师对自身的批判和否定。

但是，除了造型体，还有其他形式吗？这种想法也很强烈。纵观建筑历史，反造型的形式也可能存在。但是，这种形式很快就被人们遗忘了，并没有成为主流。这该称为建筑，还是景观呢，或者是庭园呢？这个问题并没有任何意义。另外，这种形式是否能成为支配 21 世纪的形式，这点并没有确切的证据。

但是，目前清楚的是，建筑师批判建筑的时候，并不是谁都愿意倾听的。建筑师如果批判造型体的话，就必须提出区别于造型体的其他建筑方案，并将其展示出来。这样的话，就要在自己的作品中进行尝试，并将其展示出来，然后再开展理论。因此，书中除了一件作品（陶特设计的日向邸）之外，其他都是我们事务所这几年设计的作品。批判的同时，展示自己，暴露自己的界限。这些作品充分体现了对造型体的批判。唤起各种各样的批判声音，以此引起人们对造型体的关注，让人们意识到我们已经被造型体包围了。我认为，建筑自身持续发展，就不得不对造型体进行批判。

隈研吾

目 录

第一章 连接：日向邸	006
第二章 流出：水、玻璃.....	046
第三章 隐去：龟老山	061
第四章 极少化：森林舞台.....	076
第五章 拆线：威尼斯建筑双年展	089
第六章 颠倒：剧场的反转.....	105
第七章 电子置换：纪念公园	122
第八章 粉碎成粒子.....	132
后 记	162

反造型： 与自然连接的建筑

[日] 隈研吾 著
郝 皓 译

前言

总而言之，就是想要批判一下以自我为中心的建筑，这并不是对特定的建筑样式进行批判。某种建筑诞生都有其独特的存在感和气质。这是我想批判的。我尝试用“造型体”一词来表示。是不是造型体，这与建筑原本的样式没有关系，而是与建筑的构成基础所具备的性质和特点有关。至少客观来说，造型体是从周围环境中分割出来，物质存在的形式。所有的建筑都是环境中的人类建立的奇异点，当然，不一定是造型体，我并不是想要否定这一点。分割是建筑的宿命。但是，如果这种分割是建筑自身的愿望，或者是尽最大可能回避分割呢？我认为，对建筑而言决定性的东西，对那个建筑的体验，出现了决定性的差异。

我想要批判的是分割，结果批判的对象变成了所有的建筑样式。西欧的传统建筑的基本原理是，将建筑造型体化。然而，即使是以透明性、开放性为主题的 20 世纪的现代主义，实际上也存在这种造型体化的毛病，且根深蒂固。与其说现代主义是以造型体为战略的，倒不如说被造型体控制了。现代主义也好，现代主义之后的建筑群也好，都难逃造型体的摆布。我想进一步对建筑这种存在形式进行批判，也不得不对建筑进行批判。这正是作为建筑师对自身的批判和否定。

但是，除了造型体，还有其他形式吗？这种想法也很强烈。纵观建筑历史，反造型的形式也可能存在。但是，这种形式很快就被人们遗忘了，并没有成为主流。这该称为建筑，还是景观呢，或者是庭园呢？这个问题没有任何意义。另外，这种形式是否能成为支配 21 世纪的形式，这点并没有确切的证据。

但是，目前清楚的是，建筑师批判建筑的时候，并不是谁都愿意倾听的。建筑师如果批判造型体的话，就必须提出区别于造型体的其他建筑方案，并将其展示出来。这样的话，就要在自己的作品中进行尝试，并将其展示出来，然后再开展理论。因此，书中除了一件作品（陶特设计的日向邸）之外，其他都是我们事务所这几年设计的作品。批判的同时，展示自己，暴露自己的界限。这些作品充分体现了对造型体的批判。唤起各种各样的批判声音，以此引起人们对造型体的关注，让人们意识到我们已经被造型体包围了。我认为，建筑自身持续发展，就不得不对造型体进行批判。

目 录

第一章 连接：日向邸	006
第二章 流出：水、玻璃.....	046
第三章 隐去：龟老山	061
第四章 极少化：森林舞台.....	076
第五章 拆线：威尼斯建筑双年展	089
第六章 颠倒：剧场的反转	105
第七章 电子置换：纪念公园	122
第八章 粉碎成粒子.....	132
后 记	162

第一章 连接：日向邸

真是不可思议的邂逅。我不曾料到会在热海的悬崖上，俯视着太平洋，与“那个人”相遇。

这场邂逅源于一个设计委托。委托人想要在热海的东山上修建一座小型的旅馆。一张基地方位图刚拿到手里的时候，我没有想到会与“那个人”不期而遇。那天，天气很热，出了热海车站，向伊豆山的方向稍稍折回，面向海，在狭窄的坡路上走了约十分钟，来到了东山，这就是项目所在地，基地面积400坪（约1200平方米）。我四处查看，从各个角度观察面前的海和后面的山，之后，因为想到施工可能会给附近的邻居带来干扰，我先去拜访了一下。这一带是热海中最早被开发的区域，我拜访的这家的住宅也有带典型的昭和初期的风貌。花木以松树为主，小巧的两层木造建筑掩映其间。

在这所房子里我遇见了“那个人”——布鲁诺·陶特（1880—1938，德国建筑师，表现主义建筑的代表，代表作品是“玻璃之家”，此后在魏玛共和国时期设计了许多集合住宅，之后游历日本、土耳其，在土耳其去世）留下的痕迹。

这是一所不起眼的小型住宅，让人很难将它与世界级的建筑大师联系起来。但是，这栋住宅正是陶特设计的日向邸。1933年至1936年的三年中他曾旅居日本，这期间，他参与过的设计仅有两件，“日向邸”是他的得意之作。另一件“大仓邸”是陶特是在设计方案敲定后，以监修者身份参与的，其结果让他并不满意。

关于日向邸，有一种传言是：陶特接手之前已经存在了。据说，白色喷浆的外壁、覆盖青瓦的屋顶、木造住宅早在陶特接手之前就已存在了。这栋

住宅的前方，向着海边陡坡伸出一个草坪庭园，算是空中花园。房屋主人日向先生想用支撑庭园的混凝土梁柱建造一个地下室，而这个地下室的设计交给了当时暂居日本的陶特。

日向先生只是想建造一个小小的地下室，也就是想找人做一下室内设计，这本来是不需要委托设计大师的工作，普通的工匠就能胜任。虽说是地下室，因为处于突出于斜面的庭园之下，所以有窗户，能接收来自外部的光，但在外观且建筑形态上已经没有发挥余地了。建筑外观已经成形，作为建筑大师的陶特竟然会接受这项委托，着实令人意外。

陶特却欣然接受，并对成果很满意。他特地给在柏林的老朋友写信（1936年6月寄给柏林建筑督察官，当时暂居伊斯坦布尔的马尔坦·瓦格纳），表达了自己对作品的自信。从规模和限制条件来看，与他的信心实在不相符，不知道他的自信从何而来？

要解答这个疑问，首先不得不考虑什么是建筑？通常提到建筑，会觉得是一个造型体，是从周围环境中分割出来的独立物体。建筑一直作为造型体为人所知，建筑师也是如此。人们通常认为，美丽的建筑等于美丽的造型体，优秀的建筑师就是有能力设计出美丽造型体的建筑师。

但是当时的陶特对这样的观点是抱有疑问的。他对建筑有这样一种理解，即建筑不是一个造型体，而是一种关联性。他讨厌被分割的建筑造型体，因此，他对日向邸的地下室的设计工作抱有兴趣。日向邸的地下室以被埋没的方式与既有的环境联系起来，而不是被单独分割。

在这种条件下，建筑不可能成为一个单独的造型体，而是“反造型”的东西，说是环境的寄生物也可以。但正因如此，日向邸可以成为表现环境与建筑的关联性的实验场所。陶特在此进行了若干实验，也取得了一些让自己满意的结果。

当然，陶特也并非从一开始就本着这样的认识做建筑的，他也是走过了

许多的弯路才认识到这些的。在他的思考变化中起到决定性作用的无疑是他那经常被人们提起的桂离宫体验。不过在谈论这个事件之前，应该回到造成他最终厌弃造型体的思考的原点，我们可以发现其实他的内心原本就盘踞着一种分裂，正是这种分裂让他对造型体产生了厌恶。

陶特是从分裂中开始设计的建筑师，并且对于自身内部深藏的分裂，他明确地意识到了其不可调和性。他的分裂也是时代分裂的投影，那是什么样的分裂呢？

1938年6月，他在土耳其举办了回顾展。同年12月，他在土耳其突然去世。在他去世前半年，陶特对自己的少年时代作了这样的回顾：“影响我建筑师生涯的有两种倾向，费舍教授（特奥德鲁·费舍，斯图加特理工大学教授，1904年到1908年，陶特在他的事务所工作）交给我的小型哥特式教堂修复工作和制钢厂涡轮机馆的工程，从中表现出了两个倾向，与古老建筑传统的契合，以及对现代产业课题的建筑性解决。这两个倾向在我少年时就形成了。我曾在柯尼斯堡文科高等学校读书，那所学校的校园处于古老的哥特式教堂和百年前康德任教的大学校舍和安放这位伟大哲学家之墓的礼拜堂建筑的包围之中，每到康德的忌日，我们这些年轻人就要读那金色的碑文‘闪耀在我头顶上方的星空，以及我内心的道德准则……’从我最早期的作品到今天的展示，这迥异的两个倾向在我年轻时一个成了浪漫主义，另一个则在大量使用钢铁、混凝土、玻璃，掺杂强烈色彩的建筑时期，提供了两三个轰动一时的建筑方案。”（布鲁诺·陶特，《续建筑是什么》）。

陶特对康德抱有超越同乡的亲近感，他甚至曾想将“通过建筑来实践康德的哲学”作为毕生奋斗的目标。他自己内心盘踞着分裂，在康德身上陶特看到了与自己同样性质的分裂，于是，陶特就一头扎进其中。分裂意识根植于康德的哲学思想，他固执地从所有事物中寻找分裂，他与笛福和黑格尔不同，康德认为事物本身与主观是分裂的，而世界分裂为感觉界（现象界）和

睿智界（本体界）。

陶特在主观的浪漫主义、幻想主义与客观的现实主义、技术主义之间感觉到自己是分裂的或是被分裂的。康德认为，这种分裂的根本是主体和客体之间存在的决定性分裂。那不是康德和陶特等特定的个人身上的分裂，而是名为“现代”的这一时代整体的巨大的分裂。

但实际上，分裂并不是现代的新产物。一般认为，在古典主义世界观的支配下，不存在主体与客体的分裂。在古典主义的世界中，客体被认为是与主体毫无关联的客观世界。可是，早在成就了古典主义建筑复兴的文艺复兴时期，这一分裂就已经开始让建筑师们伤脑筋了。文艺复兴时代是透视构图法的时代。事实上，这个时代的建筑师全部被透视构图法所吸引。但是仔细想想，在所谓的透视构图法中已经包含了不可调和的内在矛盾。一般认为，透视构图法是数学式的构图法，是几何学构成进行严密推导的方法，是与古典主义世界相称的表现方法。试图通过几何学控制建筑，这种古典主义的思考方法与透视构图法如出一辙。但是，透视构图法其实就是向空间中加入一个极为主观、个性化的特殊视点。这个视点被加入空间的瞬间，意识与客体的分裂就显露无遗。古典主义世界的客观性也就消失了。比如，这分裂会通过用透视构图法描绘出来的空间与主体实际体验到的空间之间的差异显露出来，在画面的中心位置，这种差异很小，几乎可以忽略，但是在画面的周边，这种差异则体现为图像的巨大扭曲，而当主体在空间中移动，视线也开始移动，透视构图法营造出的静态空间认识就基本瓦解了。对三维空间的认知就是这么困难。想要消除主体与客体间的分裂，就只能像阿尔伯蒂（1404—1472，意大利文艺复兴时期的建筑师，他的《论建筑》是文艺复兴时期第一部完整的建筑理论）曾经尝试的那样，做成轻薄如舞台背景般的建筑了，只有在与那种没有进深的、平面的二维建筑的正面相对时，主体才会将分裂忘却，建筑也得以伪造出客观性。

可以说，主体与客体的分裂是令过去所有建筑师烦恼的课题，而以这种分裂为动力，建筑样式开始了“振幅运动”般的变化，某一时期偏向客体与客观性，另一时期则偏向主体与主观性。

文艺复兴是客体偏向建筑的时代。那时几何学得到重视，建筑被认为是严密而透明的构筑体。通常按照数学比例来设计建筑。但是，在这个构筑体的内部，一旦加入认知空间的主体，其严密的构成就立即出现了破绽。也就是说，只有从无限高处俯瞰建筑的时候，才有可能制造出严格按照比例、客观性是存在的错觉。当视点下降到地面时，所有的几何学都失效了。以地面上的人的视点为前提，怎样有效地实现建筑的歪曲和变形成了设计的目的。建筑开始向主观“献媚”，文艺复兴时期的透明构筑体幻化成了充满夸张与变形的扭曲物，也就是巴洛克。决定设计的不再是几何学，而是视觉效果。更具视觉效果的椭圆则取代了古典主义所青睐的圆和球体，成为空间形态上的主旋律。

巴洛克是重视地面上的视点、建筑偏向主体的时代。但是，立足地面视点，无限度地融合各种形态的现象，很快受到了新古典主义的强烈批判。新古典主义是重回客体、偏重客观性的样式。但新古典主义并不是古典主义的卷土重来。新古典主义建筑是独立于自然之中的构造体。例如，作为对巴洛克建筑的代表作巴黎凡尔赛宫的批判，新古典主义在凡尔赛宫庭园之中建造了一座纯粹的建筑，即新古典主义的代表作小特里阿依（图1）。新古典主义通常都会选择这样一种“旁观”的立场，设想主体是从一定距离之外观察客体。此时，主体与客体之间已经被距离隔开，有了距离就不会出现因透视构图法导致的扭曲问题。新古典主义就是用这种方式解决主体与客体之间的分裂问题。正因如此，新古典主义的室内设计完全没有古典主义气息。在室内设计的问题上，主体与客体之间无法保持距离，因此新古典主义的解决方法就会失效，新古典主义建筑师们深知此理，他们在室内设计上放弃了几何