

大师作品分析 3

现代建筑在日本

黄居正 王小红 编著

中国建筑工业出版社

大师作品分析 3

现代建筑在日本

黄居正 王小红 编著

中国建筑工业出版社

图书在版编目(CIP)数据

大师作品分析3 现代建筑在日本/黄居正, 王小红编著. —北京:
中国建筑工业出版社, 2009
ISBN 978-7-112-11256-2

I. 大… II. ①黄…②王… III. ①建筑艺术—艺术评论—世界—
现代②建筑艺术—艺术评论—日本—现代 IV. TU-861

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第155130号

责任编辑: 唐 旭

责任设计: 崔兰萍

责任校对: 兰曼利 陈晶晶

大师作品分析 3

现代建筑在日本

黄居正 王小红 编著

*

中国建筑工业出版社出版、发行(北京西郊百万庄)

各地新华书店、建筑书店经销

北京嘉泰利德公司制版

北京云浩印刷有限责任公司印刷

*

开本: 880×1230毫米 1/20 印张: 14¹/₂ 字数: 450千字

2009年10月第一版 2009年10月第一次印刷

定价: 45.00元

ISBN 978-7-112-11256-2

(18522)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

作品解析话东瀛

“大师作品分析”是一套系列丛书，从 2005 年起，已陆续出版了两辑，这次“现代建筑在日本”就是这一系列丛书的第三辑。这是中央美术学院建筑学院教学成果的汇编，建筑学院研究生在“大师作品分析”这一课程中，分别选定一些有影响的职业建筑师及其作品，通过对指定问题的查询、整理、解构、分析，重新梳理该建筑师在创作案例时的技巧表现和情感历程，通过课程进一步理解和加深对建筑师和案例的体验，从培养学生的独立分析能力，提高鉴赏和评论水准，从而加深对于专业创作的认识来看，都是很有特色的一个教学环节。

本书的一个特点是专门选取了日本现代建筑为研究对象。日本是我国一衣带水的邻国，由于两国在过去历史上的渊源，也由于日本在建筑现代化过程中的突出进展，在世界建筑界占有一定地位，所以为我国建筑界所重视。改革开放以后，有关日本建筑文化和建筑师的研究成果和专著也比较多。我自己也曾关注过这一课题，但随着工作任务的紧张繁忙，以及日本自 20 世纪末泡沫经济破灭后经济长期不振，因而对日本情况的了解中断了一个时期。本书在作品案例分析之前提供了黄居正先生“建构与生长——战后日本现代建筑的演变”和王小红女士“昨日和今日——日本现代建筑发展的思考”两篇长篇论文，看得出作者对日本建筑界的源流、发展都很有研究，黄居正又有在日本留学的经历，他们分别从不同的

切入点着手，既有纵向历时的梳理，又有横向共时的比较，结合小住宅的课题从宏观的视角使我们对时代背景、社会特点、空间表现各方面提供一个全景印象，并结合 21 世纪中的新发展增加了更新的内容。两篇专文是这本书的重要导论和索引，不仅对于在校学生，而且对关心日本建筑发展进程的人们都有诸多的启发。

本书的另一个特色是案例剖析时所选定的对象是小住宅。在欧美和日本等国，小住宅是建筑师创作的重要题目之一，许多国家都有关于住宅设计的专业刊物或专业期刊中的住宅专辑，这是一个难度极高，又要独具个性的设计课题，而日本的住宅又有悠久的历史 and 传统，既有为贵族和上流社会服务的寝殿造、书院造、数寄屋，也有为市民和下层社会使用的民家和町屋，但同时都表现出与自然和庭园的密接，平面布置上的融通，材料运用上的质朴，规格和模数上的标准等等。随着日本的现代化和观念的进步，其趣味和追求也在不断发展变化。大量的小型 1~3 人事务所多以住宅设计为主要业务，许多明星也都是从住宅起步而逐渐转向公共建筑。即以本书为例，15 个案例中有 13 个是小住宅，其面积由 60~70m² 到 100~200m² 不等。作品的时间跨度从 20 世纪 50 年代到 21 世纪初，选定的日本建筑师中既有出生于 20 世纪 30 年代以前的已故或尚健在的老一辈资深建筑师，也有出生于 20 世纪 40 年代，当前仍十分活跃的实力派建筑师，也有出生

于 20 世纪 50 年代以后的后起之秀。其执业经历也各不相同，有的自学成才，而大学毕业的也门出不同，如东京大学，东京工业大学，早稻田大学，东京艺术大学，京都大学，日本女子大学等，各校的不同师承和从业经历也形成了各自的系谱。从本书的案例中可以看出，由于业主需求、用地条件、规划限制等条件，建筑师的个人特色和职业技巧就是在这样的有限空间中得到充分的发挥和淋漓尽致的表现。像有的案例建筑占地只有 12 或 18m²，建筑面积也仅 65m²，这就需要建筑师有非常精确的计划，有周密的布置，同时表现建筑师的理念和空间趣味，从这一点说很值得中国的建筑师学习，因为从我们房地产业开发至今，住宅的设计大多仍属粗放型、通用型，缺乏量身定制和设身处地的精细经营。

纵观全书，我认为不仅对于正在学习建筑设计

的执业建筑师来讲，也是大有裨益的。因为就我自己的体会，任务繁忙的建筑师静下心来对国外建筑师的历史、观点、手法进行梳理是不太容易的，我们已经习惯于快餐式的急用先学，而疏于理论和思辨上的分析。从丛书的各册中有的案例分析还表现出学生大胆而独立的客观分析和批判，如有可能，我想在教学中还可逐步加强和把握。尺有所短，寸有所长，即如安藤忠雄的成名作“住吉的长屋”对由客厅卧室经由室外庭园去到餐卫，就受到过各种议论，因为除了日本的多雨天气之外，关西地区的冬天也是十分寒冷的；即如菲利普·约翰逊 1950 年设计的玻璃住宅，即使得过一系列的褒奖，但使用上的问题也是显而易见的，也许这被人们认为是属于两个范畴的事情。

马国馨

2009 年 8 月 17 日

目 录

作品解析话东瀛	3	07	
马国馨		伊东丰雄——中野本町的家	151
建构与生成——战后日本现代建筑的演变	7	08	
黄居正		安藤忠雄——住吉的长屋	165
昨日和今日——日本现代建筑发展的思考	33	09	
王小红		伊东丰雄——伊东丰雄自宅(银色小屋)	179
大师作品分析		10	
01		长谷川逸子——练马住宅	195
清家清——斋藤助教授的家	55	11	
		妹岛和世——森的别墅	211
02		12	
菊竹清训——菊竹清训自宅	67	西泽立卫——周末住宅	227
03		13	
篠原一男——白的家	91	岸和郎——深谷住宅	245
04		14	
东孝光——塔之家	113	妹岛和世——关税同盟	261
05		15	
铃木恂——KIH7004高桥邸	125	犬吠工作室——House Tower	275
06			
矶崎新——群馬县立近代美术馆	137		

•

•

•

•

•

•

•

建构与生成
——战后日本现代建筑的演变

黄居正

建构与生成

——战后日本现代建筑的演变

黄居正

1885年3月,“日本近代文明的缔造者”福泽渝吉在《时事新报》上发表了“脱亚论”,主张以欧美为学习的新偶像,为日本明治维新所确立的“富国强兵、文明开化、殖产兴业”的三大基本国策提供了具体、有效、实用的操作模式和路径选择。脱亚入欧论的提出,在明治维新后的百余年中,对日本的政治制度、经济结构、文化构造等各个方面都产生了广泛而深远的影响。

在建筑领域,日本的建筑师也加紧了开始模仿、追赶西欧现代建筑的步伐,徐徐拉开了现代主义建筑在日本这一东方舞台上上演的帷幕。

20世纪初,西欧的建筑师对徒具形式的历史风格开始了猛烈的抨击,并摸索与工业化社会的技术相适应的新建筑、新风格。同样,在日本,随着工业化进程的加快,与现代性相伴而生的自我意识开始觉醒,建筑师不再沉缅于过去的历史以及所积淀而成的风格,开始追求新的建筑形式,现代建筑的萌芽于是在日本产生了。1920年日本最初的现代建筑运动——分离派便是在这样的潮流中应运而生的。由崛口舍己、山田守等6人组成的该流派,主张摒弃过去的风格,与维也纳的分离派在理论上一脉相承,甚至连名称也直接搬用了过来。但在创作实践上,他们却与当时德国的表现主义实为一路,把建筑还原成不定形的体量和线条,挖掘个人内心的情绪并投射、外化为具体的形态。

1930年代,表现主义建筑逐渐消退,理性主义开始占据主要的建筑舞台,从而迎来了日本初期现代主义建筑的十年鼎盛期。理性主义建筑强调平面布局的合理性;追求施工、生产过程的工业化和经济性;以钢铁、玻璃、混凝土等现代材料塑造几何学特征的建筑形式。这一时期最为著名的当数于1932年竣工,被布鲁诺·陶特^①盛赞为“世界上屈指可数的现代建筑”——东京中央邮电局(图1),其外观采用不作任何修饰的钢筋混凝土材料,形式朴素、简洁。此外,还涌现出了如谷口吉郎1932年设计的“东京工业大学水力实验室”(图2),土浦龟城1935年设计的“土浦龟城邸”(图3)、山田守1938年设计的“东京送信病院”(图4)、崛口舍己1941年设计的“若狭邸”(图5)等一批白色、禁欲但精致典雅的理性主义建筑。

第二次世界大战爆发,日本建筑师不得不中断了对现代建筑的探索,直至战后,才由受勒·柯布西耶影响的前川国男、坂仓准三、丹下健三等建筑师重启颇具特色的日本现代建筑之路。与战前大多数建筑师的追求不同,他们批判并试图超越已在日本落地生根但却僵化成教条的理性主义原则(丹下曾讽刺那些理性主义建筑是“陶瓷洁具”),努力尝试传统与现代的融合。其实,早在1937年,柯布西耶的门生坂仓准三设计的“巴黎万国博览会日本馆”(图6)在设计手法和空间构成上虽然模仿了柯布西耶的建筑,强调内外空间有机结合的流动感,也没有直接参照引用书院造^②、民居等日本传统建筑的语汇,但通过木结构建筑的比例系统抽象化地转化应用在钢结构



图1



图2

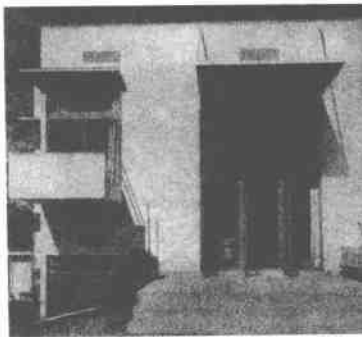


图3



图4



图5



图8



图6



图9



图7

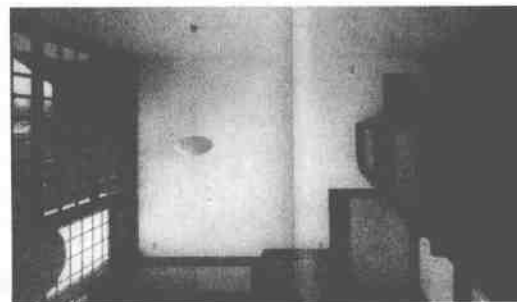


图10

体系上,并试图把建筑与周围的自然环境相协调,从而达成了现代建筑的流动感与传统空间的统一融合。这种探索“传统的抽象化”与现代主义建筑的结合,在安东尼·雷蒙德 1933 年设计的“轻井泽夏之家”^③(图 7、图 8)和前川国男 1941 年设计的“旧前川国男邸”中更为明显(图 9、图 10),并成为战后日本建筑师思考的重要主题。

本文试图结合日本战后社会、经济、文化等各方面发展的不同阶段,把日本现代建筑的发展历程划分为五个不同的时期,通过分析各个时期具有代表性的建筑师及其建筑作品,梳理出日本在吸收、消化西方现代建筑理念的基础上,融合本国传统的木结构建筑文化,逐步建构、生成了具有独特风格的日本现代建筑的脉络。

一、战后现代建筑的黄金期

从第二次世界大战结束到1950年代的前半期,“小住宅”设计成为日本建筑师的主要课题。自然,这一现象并不专属日本,欧洲战后复兴期更是如此。同时,现代主义建筑师的乌托邦思想也把住宅设计视为通往解决社会问题的一条必由之路,始终积极地参与其中。如1927年德意志工作联盟委托密斯组织的魏森霍夫住宅展,参展的17位建筑师对住宅的平面构成以及住宅的工业化问题,从各自不同的角度进行了探讨。此外,1929年CIAM把“极小住宅”确定为第二次大会的主题,显示了住宅已成为一个世界性的问题。当然,他们所思考、研究的小住宅,不止于规模的小,而更是从理性主义和功能主义的立场出发,对住宅平面重新探讨,提炼出生活中必要的元素,并以此为根据进行设计。柯布西耶于1955年设计的燕尾海角度假小屋是为典范(图11)。

战后,日本陷入了大约有420万户住宅短缺的严重困境,同时,建设资金、技术、材料也极端匮乏,为此,日本政府多次颁布了临时性的建筑法规,对住宅面积作了严格的限制(30~60m²)。因此,“极小住宅”的建设成为日本战后复兴的必然选择。另一方面,战后日本传统家族制度的解体、国民对欧美生活方式的向往和憧憬,催生了住宅空间的根本性变革,起居空间的确立、食寝分离、家务劳动的效率化、个人独立性的尊重等概念成为住宅设计的新理念。在这样的时代背景下,建筑师对“极小住宅”的各种探索和尝试,其结果,必然极大地促进了日本现代建筑的发展。

1950年池边阳设计的“立体最小限住宅”(图12、图13、图14),面积仅不足50m²,一层为起居室、餐厅、厨房、儿童卧室,二层为书房和主卧室。单坡顶体量的一室空间通过起居室、餐厅的上下贯通空间把各层统一了起来,而主卧、浴室等私密性空间在三维立体的空间构成中也得到了解决。该住宅除了充分利用上下贯通空间以外,值得注意的是完全抛弃了日本传统的榻榻米式的房间,赋予各个房间固定的功能,排除榻榻米式房间的多功能性,尝试住宅空间的功能分化,从而从一个侧面回应了当时日本社会所提出的妇女解放和住宅革新的口号,引起了社会各界广泛的关注。据说,建成后,参观者络绎不绝,每天竟达上万人之多。

与池边阳为了追求居住的舒适性,更多考虑的是结构的安全性和设备的完好性不同,增泽洵在1952年设计的“最小限住居的试作”中(图15),大胆地采用日本的传统语汇,以现代建筑的理念及设计手法同化、吸收木结构建筑的传统。虽然该住宅中没有采用榻榻米,但开放的空间构



图11



图12



图13

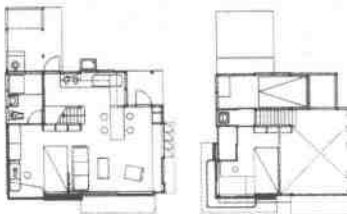


图14



图15

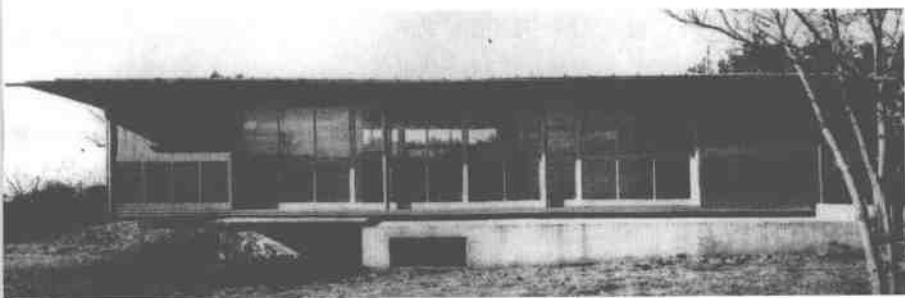


图16

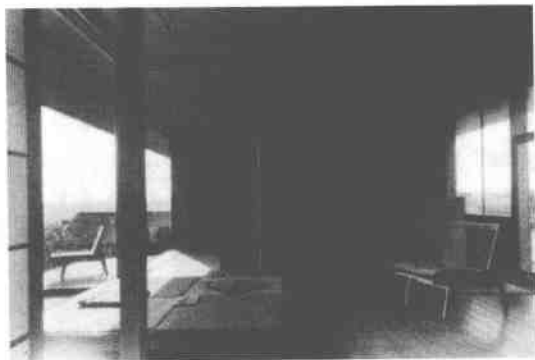


图17

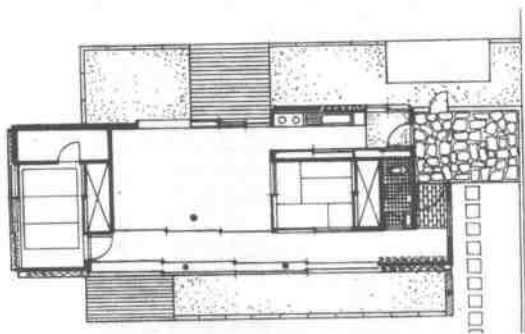


图18

成、隔扇的使用、露明柱墙等传统的手法随处可见。可以说，这是战后最先考虑传统建筑手法与现代建筑结合的绝好一例。

但是，战后日本式现代住宅风格的确立似乎更应追溯到另一位建筑师——清家清。他较早时期的作品斋藤助教授的家于1953年设计完成(图16、图17、图18)。起居室兼餐厅设在住宅的中央部，与之相连的书房兼客房铺设榻榻米。南侧的檐口部分，其顶棚、地板的高度由于与内部空间相一致，视觉上为内部空间的延伸，当隔扇、推拉门完全打开时，内部变成日本传统寝殿造^④的一室空间(one room)，几乎与现代主义建筑大师密斯晚期作品中所追求的无限定的通用空间或匀质空间差可比拟。但另一方面，起居室、檐口、室外平台、庭院，相互之间空间的渐次连接，隔扇对内外空间的似隔非隔，以及材料的感性化使用，都是从日本传统住宅空间中赓续而来。此外，起居室兼餐厅空间中的独立圆柱，既具有几分日本传统风格的神韵，又是一种独特的象征主义手法(这种象征性手法被后来的篠原一男所继承)。清家清在该住宅中不仅揭示了现代主义建筑美学与日本传统美学之间可能的一致性，以及符合地域特点的功能主义阐释，而且由于在细部构成上遵循严格的比例关系而产生了一种日本建筑独有的视觉和心理感受。不夸张地说，该住宅预言了一条日本独特的现代主义建筑的道路。访日期间曾参观过该住宅的格罗皮乌斯称赞它是“日本建筑传统与现代技术之间幸福的联姻”。

1954~1955年，对日本现代建筑的发展产生巨大影响的两位建筑大师——格罗皮乌斯、勒·柯布

西耶相继来到了日本。1954年5月~8月在日期间,格罗皮乌斯几乎参观了所有日本建筑史上最具有历史价值的古建筑,如桂离宫、龙安寺石庭、法隆寺、东大寺等,并给予了极高的评价。尤其是桂离宫,更是让格罗皮乌斯流连忘返,称实现了自己“终生的夙愿”。其人的尺度、内外空间的连续性、建筑与庭院之间开放的构成、室内空间的连续性和统一性、流动空间、精致典雅的比例,给格罗皮乌斯留下了深刻的印象,称之为精神超越了物质之上的美的极致。勒·柯布西耶因为设计国立西洋美术馆于1955年11月到访日本,虽然只停留了短短的一周,但在他弟子们的陪同下,抽空考察了日本几处著名的古建筑,与格罗皮乌斯一样,给予了许多的赞辞。

两位建筑大师以现代的眼光和价值观对日本传统建筑所作的极高评价,一方面,对于战后把日本的传统视为封建性的表现而予以猛烈批判,并抱着微妙而复杂的矛盾心理醉心于象征自由平等的欧美文化的建筑师来说,不啻一服醍醐灌顶的清醒剂;另一方面,对于认真思考传统,从中发现传统的现代价值,把传统作为现代建筑创作起点的建筑师,如丹下健三、清家清、篠原一男等人来说,无疑使他们更具充分的自信去面对传统。

“传统是建筑创作的出发点而不是归宿之处”,一生几乎始终在住宅设计领域探索耕耘,少有公共建筑设计作品问世的篠原一男一语道出了对传统文化的基本态度,这一态度巧妙地反映在唐伞之家(1962年)的空间概念之中(图19、图20)。该住宅平面为边长7.5m的正方形,方形平面内的一室空间划分成两部分,一部分为起居室、餐厅、厨房,另一部分又按5:2的比例再次划分为铺设了榻榻

米的卧室和卫生间两个部分。显然,其平面形式来自于日本传统民居“田字形”的原型,但篠原一男进一步地加以提炼,形成更为简洁、单纯的平面构成。如唐伞状的32根合掌材从方形屋顶的顶部向四边放射,不仅分散了屋顶的荷载,也造成了一种独特的空间感。“把日本的样式逐渐加以扬弃,产生抽象空间后使之回归到日常的生活中去”,白的家(1967年)就是他这一思想的成果(图21、图22)。偏离于正方形平面中心处简单地以一直线划分,两层通高部分为起居室、餐厅(图23),另一部分分为上下两层的为卧室,平面构成较之于唐伞之家更为简练、单纯。但该住宅更大的主题,在于正方形的中心设置了一根直抵天篷的圆木立柱,从清家清那儿继承而来的象征主义再次在篠原一男的住宅设计中得到复苏。室内的墙面均为白色,纯粹几何学的构成染上了几许古希腊斯多葛派哲学的禁欲色彩,与一根屹立的圆柱同时构成和体现了空间的丰富性和象征性。



图19



图20



图21

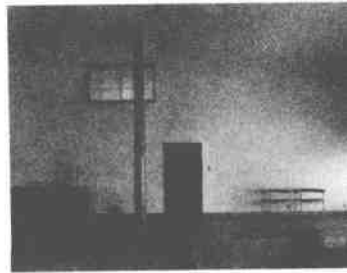


图22

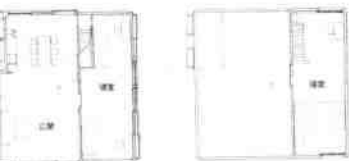


图23



图24

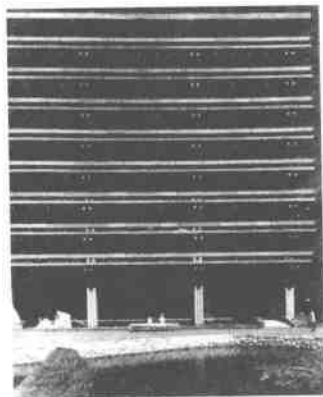


图25



图26

与篠原一男追求抽象空间的表现不同,丹下健三更着力于对日本传统建筑形式语言的转换。早期的杰作香川县厅舍(1959年),在广岛和平会馆(1956年)设计的基础上进一步地探索钢筋混凝土结构表现的可能性(图24、图25),虽然这是个扩建项目,但新建部分分成了高层的办公和低层的议会厅两个不同的体量,高层部分为均质的柱梁结构组成的正方体,处理得颇有几分日本五重塔的神韵,水平栏板和跳梁的组合形成了独具特色的外观,结构柱上的跳梁处理成双梁形式,视觉上让人联想起日本传统建筑的木割^⑤。楼梯、电梯、管道、厕所等服务空间均设在中央核的部位。低层部分为一细长的直方体,沿街布置,两者之间有一个1300m²的日式庭院,水池、叠石、小桥、堆山,布局巧妙、意趣横生。两部分建筑均为底层架空,与庭院一起开放给普通的市民。

香川县厅舍是日本参与战后对于地域主义和重新定义现代建筑大辩论的重要作品,在1959年CIAM的奥特罗会议上,埃内斯托·南森·罗杰斯称赞这座建筑是“一个很好的例子,它告诉我们应该如何去设计”,“向前发展的一大步”,“肯定了最新的建筑技术和当代的制度和民主,通过给这些新的理念以根基,但在植根于这些理念时力图避免了现代技术的那种缺乏特色和人情味”。而丹下的反应则是谨慎的,他反对对他所运用地域或传统元素的曲解,“我难以接受完全的地域主义”他说:“传统,是在面对其本身缺陷不足的挑战中得到发展的”^⑥。抽象化、反思性地引用日本传统木结构建筑的香川县厅舍,是

对他这句话的最好注脚。而且,丹下有意识地在这一作品中表现了超越日本弥生时代^⑦的传统,直接接续的是绳文时代^⑧的文化传统,也与当时欧洲兴起的新野性主义不无关系。

日本经济经过1950年代至1960年代大约20年的高速增长,取得了飞跃性的发展,1956年日本经济白皮书写道“已经彻底摆脱了战后的贫困期”。之后,又经过“神武景气”、“岩户景气”等经济繁荣的几个不同阶段,日本稳步地向世界经济大国迈进,1968年,日本的GNP已经在西方大国中仅次于美国,位列第二^⑨,真正实现了福泽渝吉“脱亚入欧”的百年梦想。因此,1960年代也常被称为日本经济的“黄金时代”。1964年,东京到大阪的时速为200km的新干线开通,与此同时,东京都内的首都高速公路也建成通车,同年10月10日成功举办了东京奥林匹克运动会,标志了日本都市空间的战后恢复时期已经结束。东京奥林匹克运动会也成就了代代木体育馆(国立屋内综合竞技场)的设计者丹下健三,确立了其作为现代主义建筑第二代传人的国际地位,此后的他,在国际上可与贝聿铭比肩,在日本国内成为了家喻户晓的明星。

1950年代末至1960年代在世界范围内刮起了一股结构表现主义的风潮,如伍重的悉尼歌剧院,埃罗·沙里宁的肯尼迪国际机场中的环球航空公司候机楼和耶鲁大学英格尔斯冰球馆,奈尔维的罗马大、小体育宫,工程师坎德拉和建筑师奥尔多涅兹设计的墨西哥城花园水上餐厅等,代代木体育馆也无可避免地打上了这个时代的印记。它由游泳馆(主体育馆)和球技馆(附属体育馆)组成(图26),两

馆的观众席均采用钢筋混凝土结构，而覆盖其上的两个形状各异的屋顶，采用了当时世界上最为先进的悬索结构，形成了巨大的内部空间，分别可以容纳上万人和数千人观看比赛。功能、技术、形式表现，三者在这里得到了完美的统一。丹下认为，积极、合理地利用现代建筑技术中最为重要的钢的耐拉和混凝土的耐压，毫无疑问将成为今后现代建筑发展的方向。同时，体现结构之美的优雅的悬索曲线，将日本传统民居屋顶的稳重优美阐释得淋漓尽致。

如果可以把丹下的作品分成前期和后期的话，毋庸置疑，该建筑既是其前期作品的集大成，又可以视作他个人建筑生涯的巅峰之作，此后的他，渐渐将自己的舞台挪到了海外。同时，更具意义的是，代代木体育馆的建成，标志着一路追赶欧美的日本建筑师，经过半个多世纪的努力，终于与欧美的建筑师可以同台竞技、并驾齐驱了。

二、新陈代谢派

1960年5月在东京召开了有26个国家的设计师参加，对日后日本的工业设计、平面设计等领域产生重大影响的世界设计大会。此次大会也为推动日本建筑走向世界提供了契机，由于路易斯·康（Louis Kahn）、保罗·鲁道夫（Paul Rudolph）、史密斯夫妇（Smithson）、让·布鲁威（Jean Prouve）的出席，使得日本建筑师在与他们的直接交流中获益匪浅，同时在亲身感受欧美建筑设计思想动态和脉搏的同时，逐步找到了步入世界舞台的感觉。以大会为契机，以青年建筑师为中心，成立了在世界范围内引起极大反响的“新陈代谢派”，成员有建筑评论家川添登、建筑师菊竹清训、黑川纪章、大高正人、桢文彦，平面设计师荣久庵宪司、粟津潔等。大会期间，他们向与会者发放了《新陈代谢1960》的小册子，其中川添登起草了宣言，在宣言中他说道：“新陈代谢派是一个小组的名字，在这个小组中，每一个成员都通过它具体的设计和说明对我们即将到来的世界的未来进行设计，我们把人类社会看成一个至关重要的过程——一个从原子到星云的连续的发展过程。至于我们为什么采用这样一个生物学词汇——新陈代谢，原因在于，我们相信，设计和技术将成为人类生命力的代表。我们并不打算把新陈代谢看作是一个自然的历史过程，而是要努力地通过我们的设计在社会中提倡积极的新陈代谢过程”¹⁰。

在新陈代谢理念的背后，是川添登强烈地预感到大众消费社会到来之后，作为永恒象征的神殿式“建筑”将不复存在，“建筑的灭亡”不可避免。

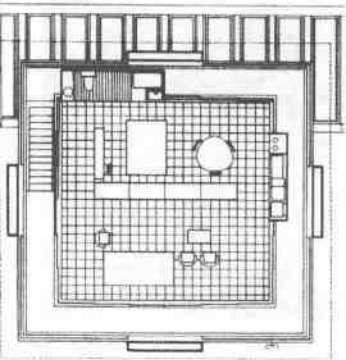


图27



图28

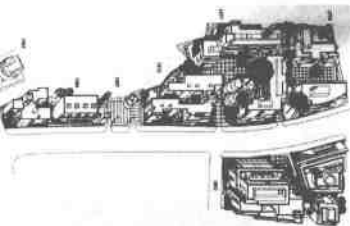


图29

换言之,新陈代谢派主张应该在城市和建筑中引进成长、变化、代谢、过程、流动性等时间因素,明确各个要素的周期,在周期长的因素上,装置可动的、周期短的因素,强调持续地一步一步地对已过时的部分加以改造,形成一种周期性的循环。如菊竹清训提出的“海上城市”、“塔状城市”、“海洋城市”,黑川纪章提出的“空间城市”、“农村城市”,桢文彦、大高正人的“新宿副都心计划”、“人工土地计划”等等,甄别出变化的与不变的,主要结构与次要结构,根据耐用年限更换空间和设备。

同时,新陈代谢派试图超越现代主义建筑静止的功能主义的“机器”观,强调应借助于生物学或通过模拟生物的生长、变化来解释建筑,与西方自古以来参照人体、并以人体比例为基准把握建筑不同,他们独创性地将建筑与生物机能的变换联系到了一起,这恐怕与东方传统的木构建筑体系,尤其是日本伊势神社式年迁宫^①的造替制度有着某种亲缘关系。

虽然新陈代谢派各成员所抱的理念基本一致,但在具体的创作活动中,却有着各不相同的方法论并使用不同的建筑语汇。

菊竹清训惯用的语汇为“主要空间”和“从属空间”,“变化的”与“不变的”,“空间替换”等,并在《代谢建筑论》(彰国社,1969年)中得到体系化。如前所述,新陈代谢派诞生于1960年的世界设计大会,但实质上,菊竹清训的自宅“空中住宅”(1958年)才是新陈代谢派的真正开端。空中住宅的平面为边长约10m的正方形一室空间(图27),4根宽大的壁柱支撑起底层架空

楼板和屋顶,形式简单、明快(图28)。菊竹清训把一室空间称为“夫妇空间”,向人们展示了与以往传统家族制生活方式完全不同的,以夫妇为中心的,所谓“核家族”的生活方式。由壁柱支撑起的悬浮在空中的楼板平面由于在水平方向的被限定,保证了“夫妇空间”的绝对自立性。与这主要空间相对的厨房、浴室、收藏三个可以拆卸更换的从属空间设置在正方形平面的边侧,这些从属空间就像汽车等产品一样,随着工业化社会的发展,可以不断更新替换更好的部件和产品。从1962年开始,底层架空部又悬挂上了可移动拆卸的儿童房。

桢文彦和大高正人在《新陈代谢1960》的小册子中发表了“形式组群”论,他们认为现代城市是混乱而单调的,缺乏弹性和灵活性,无法在视觉上适应超越人体尺度的现代体系和单元的新环境,因此,形式组群要把各个部分松散地连接起来的集合形成一种高于一切的内聚性,其根本目的是在一个快速变化的文脉中形成一种个体和集体的特性,以表现特殊性和普遍性^②。代官山集合住宅(1967~1998年)成了桢文彦作品中一个引人注目的与他的形式组群理论相关的实例(图29),该项目共为六期,从1967年的第一期开始至1998年,花了31年才完成。每一期都以前一期为基础,又与之有所区别,体现了建设法规的变化以及城市外部环境特征的演变。在材料的使用上,从一期坚固的混凝土到后来的,尤其是六期和西侧建筑中金属材料的使用,整个建筑群有一个明显的发展过程,同时,公共空间的特征随着时间的变化而变得越来越开放和富有

吸引力,但是整体的秩序一直延续了下来,始终维持了总体布局的一致性。整个建筑群的设计保持了一种克制的或者说修正的现代主义模式,既没有岩崎美术馆(1979年)厚重的混凝土与精巧的钢框架之间典雅的比例关系而产生的一种形式主义美学(图30),也没有像螺旋大厦(1986年)那样,通过立面各个部分不同的形式要素,每个部分既有着独立、明快的轮廓,又经过复合、层叠等手法形成一个统一的整体,试图表现东京城市的意象和活力(图31)。

在新陈代谢派的建筑师中,语言最为华丽、丰富的要数黑川纪章,他把科学、波普艺术、现代思想等各个不同领域的专门术语引入到自己的理论中,并翻译成新陈代谢派的理论话语,例如,熵、同时性与共时性,中间领域,利休灰,舱体,连接体,共生等等不一而足。同时,与其他新陈代谢派建筑师不同的是,黑川纪章善于把自己的理论以极为鲜明浓烈的形式直接诉诸于视觉。位于东京银座的中银舱体大厦(1972年)即是把“更替变化”、“流动性”等新陈代谢的核心理念几乎直观地以视觉化的方式表达了出来。140个舱体采用轻质的钢焊接而成,每一个都是独立的居住空间,并在滋贺县的工厂全部加工完成后运至现场,每一个舱体用两个高强度的铆钉与中心核相连接,组装完成一个个密封罐似的孤立的建筑空间(图32)。但在这之后,黑川纪章终止了这种空间与空间之间的隔绝状态,在相邻的空间之间引入具有媒介属性的暧昧的中间领域(利休灰),把东方的审美情趣融入城市和建筑空间形态之中。

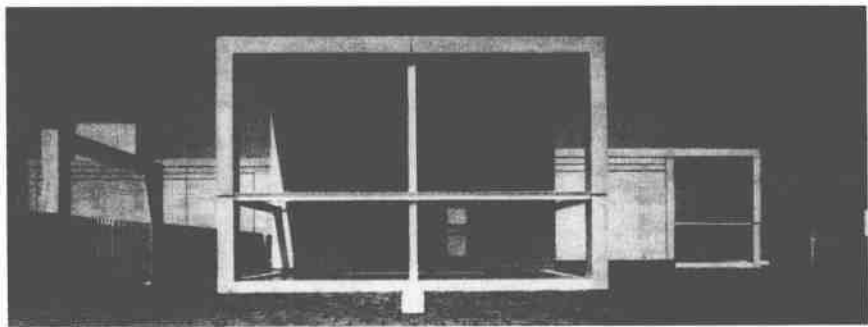


图30

在20世纪各个时期色彩纷呈的乌托邦式的先锋建筑运动中,先锋派们都尝试以各种不同的姿态和方式把时间性和流动性编织进建筑的形态和空间之中。意大利未来主义的安东尼·圣伊利亚在他梦想的“新都市”(1914年)中,陶醉于由时间和速度带来的新感受;苏联构成主义的塔特林,在他的“第三国际纪念塔”(1920年)中,设想建筑中的各个部分可以依据年月日不同的时间各自转动。与新陈代谢派几乎同时诞生的GEAM(1958年)、阿基格拉姆(Archigram, 1961年),三者都受到了来自十次小组(Team X)不同程度的影响,以图纸(drawing)的形式,采用反讽的手法来表现流动的建筑和城市的意象,于他们而言,“流动”的建筑,是对未来的憧憬中最为核心的内容(图33, 1964年赫伦设计的移动城市)。与这些20世纪先锋派仅仅停留在图纸上的梦想不同,新陈代谢派却借着日本经济高速成长的东风,乘风破浪,一个接一个地把梦想照进了现实。尤其是在新陈代谢派建筑师集体亮相的1970年大阪世界博览会上,他们连阿基格拉姆波普式的图纸表现也在博览会的各种

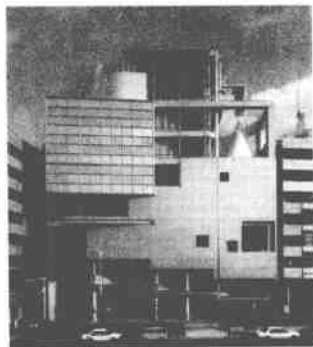


图31



图32