

**THE COMPLETE
ZAHA HADID**

扎哈·哈迪德全集

[英] 扎哈·哈迪德 [美] 亚伦·贝斯基 编著
梁雪 译

**THE COMPLETE
ZAHA HADID**

扎哈·哈迪德全集

[英] 扎哈·哈迪德 [美] 亚伦·贝斯基 编著
梁雪 译



图书在版编目 (CIP) 数据

扎哈·哈迪德全集 / (英) 扎哈·哈迪德, (美) 亚伦·贝斯基编著; 梁雪译. — 南京: 江苏凤凰科学技术出版社, 2018.3
ISBN 978-7-5537-8863-0

I. ①扎… II. ①扎… ②亚… ③梁… III. ①建筑设计—作品集—英国—现代 IV. ①TU206

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第329176号

First published in the United Kingdom in 1998 by
Thames & Hudson Ltd, 181a High Holborn, London WC1V 7QX

This revised and expanded edition 2017
The Complete Zaha Hadid © 1998, 2009, 2013 and 2017
Thames & Hudson Ltd, London
Text/Images copyright © 1998, 2009, 2013 and 2017 Zaha Hadid
Architects
Copyright details for illustrations appear in the Picture Credits, p. 319
Introduction copyright © 1998, 2009, 2013 and 2017 Aaron Betsky

扎哈·哈迪德全集

编 著	[英] 扎哈·哈迪德 [美] 亚伦·贝斯基
译 者	梁 雪
项 目 策 划	凤凰空间 / 李文恒
责 任 编 辑	刘屹立 赵 研
特 约 编 辑	李文恒
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	上海利丰雅高印刷有限公司
开 本	889 mm × 1194 mm 1/16
印 张	20
字 数	256 000
版 次	2018年3月第1版
印 次	2018年3月第1次印刷
标 准 书 号	ISBN 978-7-5537-8863-0
定 价	298.00元 (精)

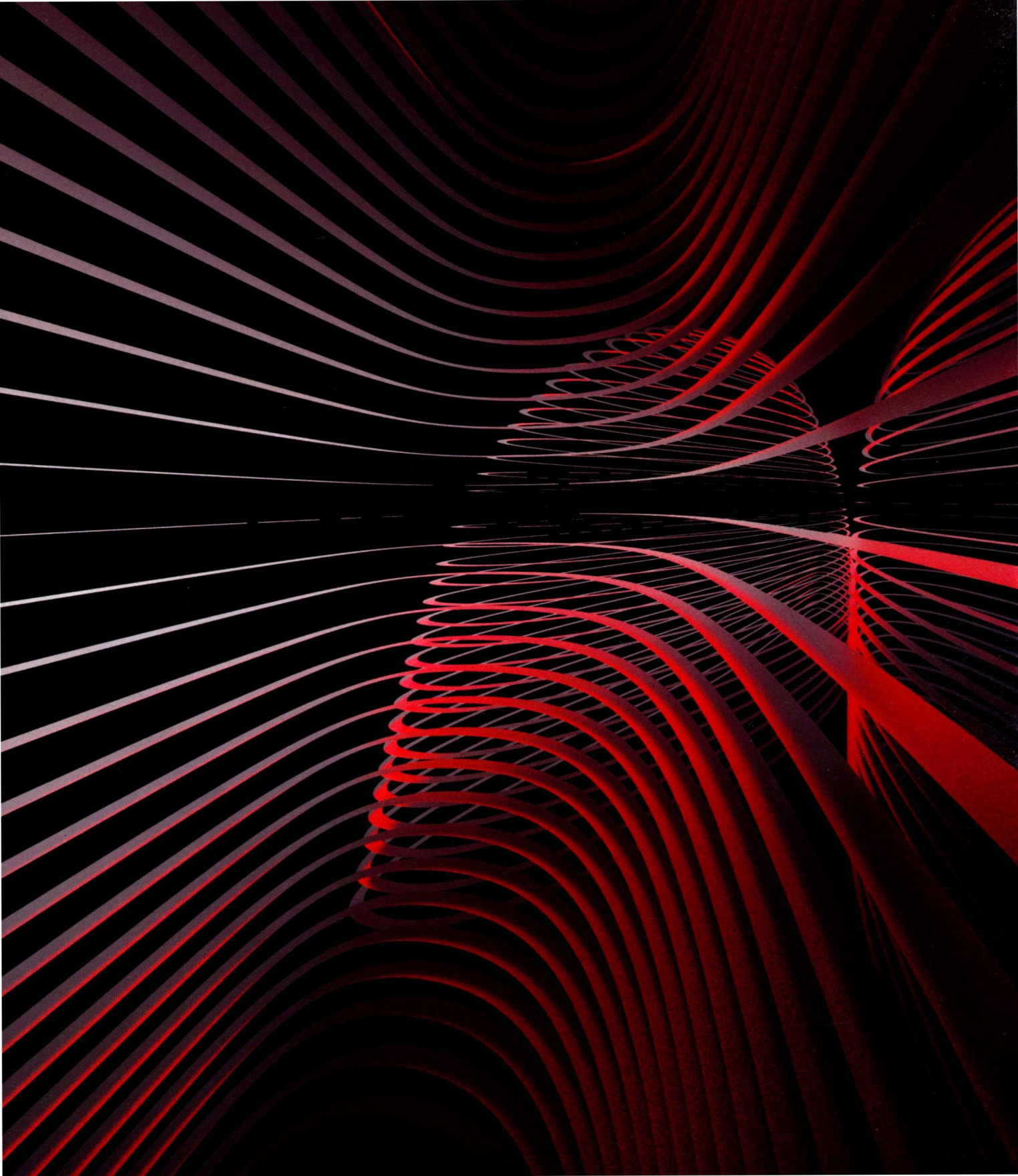
图书如有印装质量问题, 可随时向销售部调换 (电话: 022-87893668)。

- 
- 6 简介：在89度之外
- 17 建筑和项目
- 259 物品、家具和内部装饰
- 304 项目信息
- 320 索引

***THE COMPLETE
ZAHA HADID***

扎哈·哈迪德全集

[英] 扎哈·哈迪德 [美] 亚伦·贝斯基 编著
梁雪 译





THE COMPLETE ZAHA HADID

扎哈·哈迪德全集

图书在版编目 (CIP) 数据

扎哈·哈迪德全集 / (英) 扎哈·哈迪德, (美) 亚伦·贝斯基编著; 梁雪译. — 南京: 江苏凤凰科学技术出版社, 2018.3

ISBN 978-7-5537-8863-0

I. ①扎… II. ①扎… ②亚… ③梁… III. ①建筑设计—作品集—英国—现代 IV. ①TU206

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第329176号

First published in the United Kingdom in 1998 by
Thames & Hudson Ltd, 181a High Holborn, London WC1V 7QX

This revised and expanded edition 2017
The Complete Zaha Hadid © 1998, 2009, 2013 and 2017
Thames & Hudson Ltd, London
Text/images copyright © 1998, 2009, 2013 and 2017 Zaha Hadid
Architects
Copyright details for illustrations appear in the Picture Credits, p. 319
Introduction copyright © 1998, 2009, 2013 and 2017 Aaron Betsky

扎哈·哈迪德全集

编 著	[英] 扎哈·哈迪德 [美] 亚伦·贝斯基
译 者	梁 雪
项 目 策 划	凤凰空间 / 李文恒
责 任 编 辑	刘屹立 赵 研
特 约 编 辑	李文恒

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	上海利丰雅高印刷有限公司

开 本	889 mm × 1194 mm 1/16
印 张	20
字 数	256 000
版 次	2018年3月第1版
印 次	2018年3月第1次印刷

标 准 书 号	ISBN 978-7-5537-8863-0
定 价	298.00元 (精)

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

6 简介：在89度之外

17 建筑和项目

259 物品、家具和内部装饰

304 项目信息

320 索引

简介：在89度之外

亚伦·贝斯基 (Aaron Betsky)

一方面，电影深化了我们的理解力，使我们更为深刻地洞彻了那些凌驾于我们生活之上的必然法则；另一方面，电影也赋予了我们一片广阔的天地，让我们尽情地去做那些不可思议的事情。都市大街和街边的酒馆、办公室和精心装修的屋子、地铁站和工厂——这一切把我们锁在了深深的绝望之中。终于，电影出现了，它宛若一枚炸弹，以十分之一的速度炸开了这个牢笼般的世界；而如今，置身于硝烟沉寂后的废墟之中，我们冷静地踏上了这场历险之旅。特写镜头拓宽了空间，慢动作则延长了幅度。人们放大了抓拍下的场景，虽然放大后的内容变得模糊，我们的眼前所见却变得更为清晰：它以全新的方式向我们展示出所拍摄对象的结构构成。同理，慢动作不仅向我们展现了运动的普遍特性，还揭露了某些深藏其中的未知特性；“慢动作看起来绝非只是简单地将动作的速度放慢，而是展现出一种流畅的、浮动的、灵异的效果”。显然，一种与众不同的特性曾不为人们的肉眼所见，而如今却在镜头前尽情地展现出来——这也许仅仅是因为人们有意地探索出了一个世界，从而代替了我们曾漫无目的地穿梭于其中的那个世界。¹

十分之一秒的爆破

扎哈·哈迪德曾是一位伟大的电影摄影师。她每时每刻都像一架摄影机一般捕捉着周遭的世界。她以慢动作、摇镜头、抓场景的方式捕捉着城市，她眼中的城市带有蒙太奇式的镜头切换，以及讲故事般的节奏。她从我们的现代城市构造中找出隐匿的部分，然后将其作为一个故事编入她的乌托邦。她的探索十分大胆，她会时而放慢时而加快日常生活的节奏；而作为一种表现方式，她会用环境来诠释建筑的外形。她塑造了十分之一秒的爆破。

但这并不意味着她不是一位建筑师。她一直都希望能够建造些什么，而她所创造的意向——她早期所绘制的作品，以及她笔下那些呼之欲出的构造、那些天生适用于镜头的形状——连同其他因素一起将她推入了建筑业。然而，她并不想仅仅将一个毫不相关的物体置于某处空荡荡的场所以。相反，她所创造的建筑物本身有着极强的凝聚力，它们散发着延伸的力量。从建筑物的项目规划到先进的基础设施，她将所有的能量都凝滞于建筑物之中，从而赋予它充分的存在价值。因其具备高度凝聚的特点，她的建筑物能够自由地突破外在的限制，从而创造无拘无束的空间。这里也许曾经是（或者说将成为）高墙林立、管道遍布的私人活动场所，而如今碎片状和平面的结构却将一切禁锢打破，向我们展现出一个难以置信的空间。

哈迪德以类似的方式塑造着她的建筑生涯。她将少女时期织毛毯的记忆融入了在伦敦建筑联盟所接受的教育之中。她以20世纪早期艺术家的方式塑造空心砌块，以此盖起了她那一座座抽象记忆的殿堂。她画下了城市的活力，而周遭山水那浓重的轮廓则如斗篷一样将她层层包围。于是她借着山水的力量，以山水的轮廓为起点探索着未知的领域，而她笔下那些棱角分明的形状正表现着这种未知。

人们也许会说，扎哈·哈迪德是一位现代主义者。作为对新事物的标榜，她所设计的阁楼具备技术精湛的内核。² 哈迪德对建筑类型学、实用秩序、隐含假设以及地心引力不感兴趣；她相信我们能够并且应该构造一个更美好的世界，在这个世界中，最推崇的便是至高无上的自由。我们可以将自己从过去中解放出来，我们可以摆脱社会习俗、物理法则的束缚，让自己的身体获得自由。对于哈迪德这样的现代主义者来说，建筑一直都是这个世界中碎片化的构成。

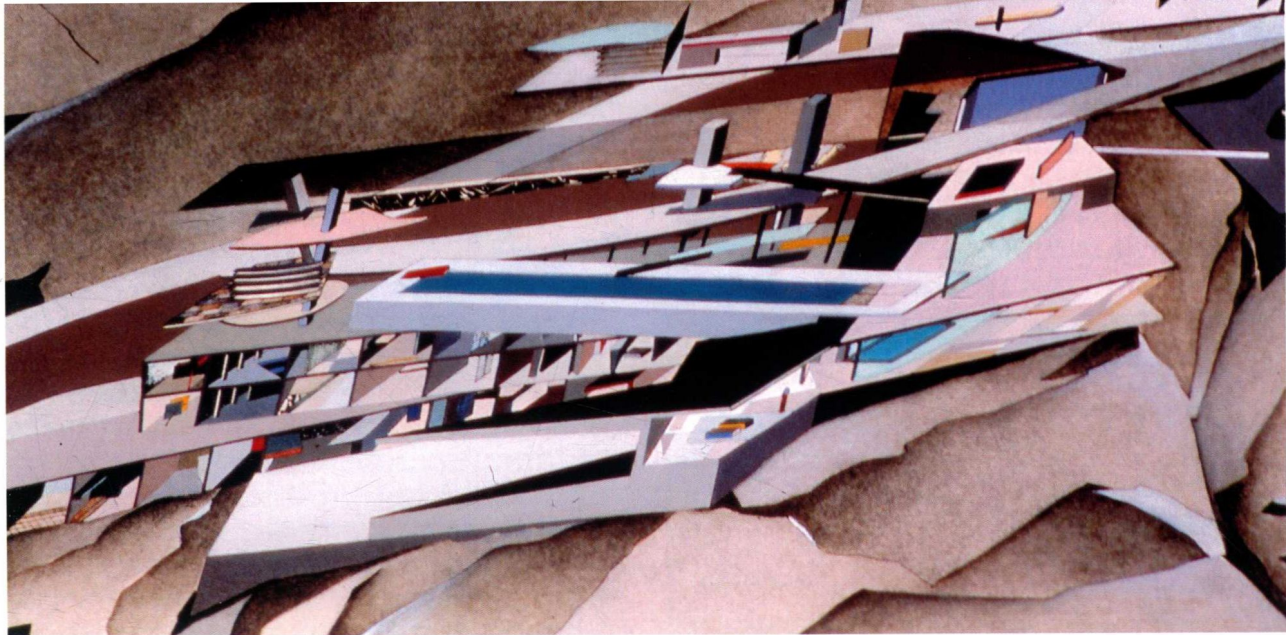
现代主义的三种方式

一贯而言，此类现代主义风格表现为三种方式。首先，它的坚守者信仰新的结构。在技术的协助下，一位优秀的现代主义者设想我们可以更为高效地利用我们的资源（包括我们自身在内），去最大限度地创造无论是空间方面还是价值方面的盈余。这种“过剩”恰恰展现了永恒、未来和乌托邦的真实，它有着英雄主义的色彩。它无影无形，当它经过我们周遭的时候，早已将自身的形象归于虚无。其次，现代主义者相信新的视觉方式。也许世界已经是日新月异的，但我们却没有认识到它的活灵活现。我们仅仅是看到了教育所要求我们看到的東西。如果我们愿意以崭新的方式去看，单是凭借这一举动，我们就可以改变整个世界。我们需要睁开我们的眼睛、竖起我们的耳朵、打开我们的心灵去感受我们存在的实质。而当我们这样做时，我们已然获得了自由。第三，现代主义者期望展现现代性的实质。

通过将以上所讲述的两个方式融合在一起，他/她能够将我们所捕捉到新的感觉转化为我们所创造的形状。这些形状是现实的原型，事物在其中被重新排列和溶解，直到除了新事物之外的一切都消失不见。通过以新的方式展示新的事物，我们能够用自己的眼睛构造一个新的世界，从此栖息在那里。

正是这第三种方式塑造了扎哈·哈迪德的作品。她并没有创造出新的建筑形状或技术；她以极端的表现方式向我们展现着世界那崭新的一面。在主体与客体的消解中，她找到了现代主义的根本，她将其搬上了现代风景的舞台，并将其重新塑造为我们可以大胆漫游的空间。

这种现代主义的典范至少可以追溯到巴洛克时期。那时，主体和客体第一次失去



匹克项目

了它们那不容置疑的权威。人类的肉体不再置身于充满罪恶的世界中、不再立于上帝的面前；唯有现实在不断地延续，而自我则交融于其中：

物质因而向我们展现出多孔的、弹性的，或是洞穴般的质地。

物质之中无空洞可言，洞穴永无止境地包含于其他洞穴之中，无论多么娇小的个体中都包含着一个世界，这个世界中贯穿着不规则的通道，液体在这个世界之中流动，带着不断升腾的雾气在这个世界里穿梭，而宇宙的总则则如同“一池物质一般，充满了形态各异的涌流和浪花。”³

建筑物试图以多样的形状表现这种流动的能量：

巴洛克风格创造了无数的作品和方法。问题不在于如何完成一次交叠，而在于如何使其延续，使其表现在天花板上，使其无限地延伸下去……交叠影响了具体的形状，并使其呈现在人们眼前。交叠创造出表达的方式和设计的样式，它创造出作为起源的元素以及蔓延无尽的曲线，它赋予弧线以独特的游走姿态。⁴

显然，工业革命塑造了一个如此混乱的世界，它将存在的意义和价值从每件物品、每个人身上移除，然后将其卷入资本的洪流之中。因此，玻璃、钢筋和混凝土让建筑物变得千篇一律，建筑物如洪流一般环绕着最后几幢形态独特的遗迹，将它们掩埋于不断积累的消费品之中。正是扎哈·哈迪德创造了这些涌流。

行外人的融入

然而，哈迪德的作品却不止于具备现代性的本质。生于伊拉克，她表示自己在少女时期曾痴迷于波斯的地毯。地毯上的花纹错综复杂，微妙到超乎人们的想象，诉说着两只手如何相互配合着将现实性诉诸于物体表面、将简单直接的空间变换为繁茂苍翠的世界，从而使美感能够为感观所捕捉。值得注意的是，这样的作品也往往出自女人之手。⁵

在倾听哈迪德作品中那不断展现的叙事时，人们也可以将其与中国以及日本的卷轴画相比较。当日常生活中的一举一动积累起来，便不断地改变了我们的现实性。现代主义提议我们从积累的日常生活中寻找感觉，而不是将某种特定的秩序注入物体之中。这种工作原理广为卷轴画画家所知。他们在自己的作品中蜿蜒进出，他们将聚焦于微小的细节，他们多次以不同的角度展现场景，他们将独立的元素融入山水风景。他们挥动画笔，使线条彼此呼应，在线条的交织下，美景跃然出现在观者眼前，原本的世界就这样被更改，归还给我们的是一个变换过的世界。

在20世纪早期，艺术家们曾尽情地运用这些传统手法，而他们的艺术创作为哈迪德提供了灵感，使她创造出美轮美奂的建筑砌块。无论是在立体主义、表现主义还是至上主义之中，抽象的碎片往往被置入叙事结构之中。这些艺术家们轰炸了他们所在的那个世界——杜尚的《下楼梯的裸女》激发了扎哈·哈迪德最初的灵感。

伦敦的建筑联盟曾给了哈迪德最直接的启蒙，当她在那里学习时，这所学校正处于巅峰时期。当时，这里是世界建筑实验的中心。这所学校建于阿基格拉姆学派的遗迹之上，这里的学生和教师曾包

括彼得·库克 (Peter Cook)、雷姆·库哈斯 (Rem Koolhaas)、伯纳德·屈米 (Bernard Tschumi) 以及奈杰尔·科茨 (Nigel Coates), 他们将现代世界中的动乱转换为自己作品中的主题和形式。通过讲述我们周遭变幻的日常, 他们敢于再一次以现代主义的方式, 试图去捕捉蕴含于其中的能量。他们试图赋予现代性以形状, 而当他们这样做的时候, 他们也为自己的尝试开启了一个叙事的视角。无论作品专注于描绘奇闻逸事、表现晦涩复杂 (屈米), 还是用于展现神秘的风格杂糅 (库哈斯), 抑或是一份个性宣言 (库克), 他们都赋予了意向以

多样的视角和气势恢宏并富于表现的形式, 以及技术精湛的框架, 而这些意向所表现的事物则具备描述的性质而非界定的目的。

浓缩的杂糅

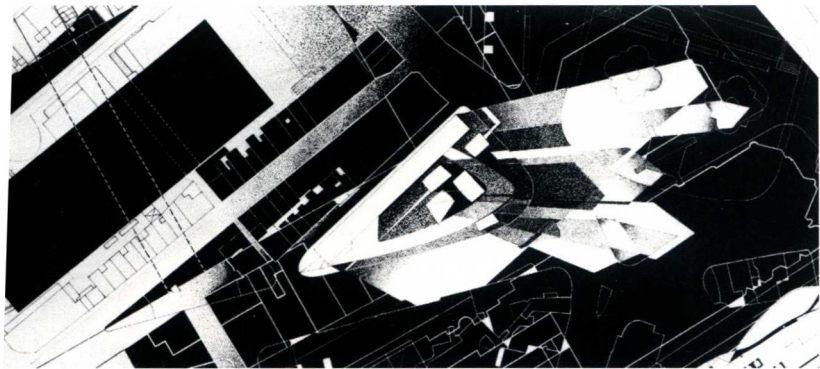
正是在这样的境遇中, 扎哈·哈迪德的作品成形了。她所设计的第一项引人注目的工程是一架建造在泰晤士河流之上的桥梁 [马列维奇的建构 (Malevichi's Tektonik, 1976—1977, 第18页)]。作为她的毕业设计, 这项工程无疑受惠于她与雷姆·库哈斯的来往——她曾与大都会建筑事务所合作长达3年之久——在库哈斯的影响下, 她学会在作品中突出一个去除冗余、唯留精华的几何结构, 这种方式直白地向马列维奇的至上主义作品致敬。她所绘制的桥梁看起来很像马列维奇的那一架飞机, 看起来既可以是一群雕塑, 也可以是一排房子。她故意使笔下的意向具备中性的特质, 用当时在建筑事务所非常流行的一个词来说, 她将建筑物看作是“社会凝聚器 (social condenser)”。这座建筑物本身是一幢现代主义的阁楼, 它向下将自身折叠起来, 以使得不同的组合元素 (实际上她并没有刻意地表现这些元素) 与彼此亲密接触。然而, 看到这项工程, 令我们这些观者震惊的既不是它在实用层面的追求, 也不是它对于以往杰作的引用, 而是意向本身: 它以一种不屈不挠的新颖姿态跃然于纸上, 占据

了我们的全部视线。

在毕业之后的数个项目之中, 哈迪德继续发展自己的叙述风格, 并将其进化为一种更为完整的空间语言。她为自己的兄弟所设计的一座公寓——59号伊顿普雷斯公寓 (59 Eaton Place, 1981—1982, 第21页) 能够直接唤起一些爱尔兰共和军轰炸的记忆, 当时炸弹就落在这附近。这幅图所描述的本身就是一场爆炸, 置于图片之上的元素本身就是一些碎片, 它们被定格在以最现代的方式释放能量的那一瞬间。它将成为哈迪德所创造建筑中的一个重要主题, 物体在其中被压缩, 而城市的形状则被缩影至家具之中。这些画中的碎片作为流行艺术元素, 重新回到它们原本所在的位置上; 而一座舞台早已被搭起, 等待着上演一座现代城市的重建。哈迪德将59号伊顿普雷斯公寓的草图进一步拓展成了美轮美奂的哈尔金广场 (Halkin Place, 1985, 第28页)。当观者站在建筑物高处俯瞰时, 会发现自己直入云霄, 早已将城市中那一排排低矮房屋的屋檐甩在身下, 从而以彼得·潘 (Peter Pan) 式的视角观看着这座城市如何在天地接合处遁向两边; 在这样的观看视角之下, 哈迪德作品中那些来自于现代主义乌托邦中的碎片重获了它们曾有的历史形态。

通过为爱尔兰总理所做的新住宅提案 (1979—1980, 第20页), 哈迪德将拼贴艺术引入了自己的作品之中。表现性的元素 (瓦片、球面、砖块) 占据了一个简洁的立方体, 而一面长长的墙蜿蜒而过, 打开了这组建筑的故事。哈迪德并未向我们讲述这项规划或者是这一地点, 而是唤醒了这一处所特有的世界主义性质; 她并未为我们编制情节, 而是直接为我们设立了场景。而说到位于伦敦的特拉法加广场大厦 (Grand Building, Trafalgar Square, 1984, 第25页至第27页), 她为这个项目所做的提议则综合了她许多作品的特色, 向我们展现出她对城市景观的想象力。这幅绘图是一幅双联画, 它至少从5个视角描述了这座建筑物。它同样表现出城市如何以一种从正面朝上和上下颠倒的方式脱离了其自身的束缚, 从而创造出一种不稳定的效果, 让人分不清究竟哪里是倒影, 哪里是绘画中着重表现的实体。通过将埃舍尔 (Escher) 绘画中的巧妙与构成主义者作品中的抱负相结合, 哈迪德一层层地分解了城市。

对于这种表现方式所遵循的原理, 哈迪德给出了提纲领的解释: 在特拉法加广场大厦的设计中, 其活动和形状被融入质地紧密的构图之中, 从而释放一层又一层 的开阔空间, 以使得城市和这座建筑相互融合, 而建筑物那咄咄逼人的形状则向外伸入城市。她从接合处打开了这座城市, 而我们所感受到的



特拉法加广场大厦

现实便与这新设计（新建筑物）在接合处相遇，这种表现手法便是她的绘画中所不断重复的一个主题。在此处所提及的设计中，她便将这一艺术手法植入了意向自身的内部，从而将特拉法加广场继续置于它那被过多游客所充斥的现实之中，而她所设计的建筑物则伫立于一个乌托邦里——那里充满了想象，这想象可以往任一方向延展。

这些早期作品总体上以两种形式呈现。第一种形式集中体现在一张绘图中——世界（89度）[The Word (89 Degrees), 1983, 第24页]。在这幅画中，哈迪德将她的艺术设计放置在我们所在的这颗星球上的现实世界里，而我们则可以从一架飞机上或者是一颗射向太空的导弹上欣赏这些艺术品。随着地球的旋转，其上的风景映入空中，形成新的几何图形的碎片。现实世界变成了哈迪德的天地，在那里地球引力消失了，视线被扭曲了，线条互相靠拢交织，那里没有尘世间对于尺度与行为的定义。这幅画所展现的并非具备实用性质和形式的特定风景，各种可能出现的构造群集在一起，它们共同塑造出一片名副其实的风景：人类用双手塑造出了这一片天地，以艺术的方式描绘着它们生存于其中的自然环境。

第二种总体的形式让哈迪德声名鹊起。她赢得了参加中国香港太平山顶竞赛的资格（1982—1983，第22页至第23页）。她向数以万计的建筑师和设计专业的学生（包括本书的作者之一）证明了她所开拓的这些技巧是一种新的建筑形式。这项设计本身便是它所在场所的缩影，它本身便凝聚着其他所有设计的特色：它们丢弃了世俗意义上对于存在的要求，它们宁愿让形状以纯粹随心所欲的方式聚集在一起。作为一种设施，这座建筑致力于以社会似乎容许的方式取悦并规训自身。

哈迪德在建筑中以管道表现着她的设计和场地。管道互相叠放于彼此之上，如圆木一般在施工场地堆积在一起。它们在工地上垂直堆积，以悬臂梁的形式构造出层次分明的空间。形状间的缝隙体现着山峰作为一个社交俱乐部的功能：各种活动在这里交替进行，人们在这里相互结识；而横梁则移动着，似乎意在捕捉和固化身体移动的轨迹。这座建筑让人类和山脉相互审视。它不仅仅“为山峰加冕”，还将这座山峰一把折断，让当代的我们能够像远古的巨人一般，与山峰交战。

哈迪德将这一景象铺设在一张非常大的画布上，画作似乎在企及山峰本身的宏大规模。虽然作为一位建筑师，她着重强调自己建筑物中的原理性，但图画本身却让零件和碎片四处飞扬，它轰炸了自身所在的场所和自身所代表的设计。在一幅画作中，哈迪德将俱乐部的元素融入香港闹市之中，而在中心的摩天大楼之下，抽象的飞机在盘旋飞行，它们实际上已经融入了山峰的建筑构造。在这

些作品中，哈迪德展现着一座座建筑物，它们将抽象的几何图形聚集在一起，以艺术的手法表现着那座城市以及任何一座城市中的风景。这些新颖的碎片大厦指向了一种更为开阔、剧烈并且多变的空间安排。

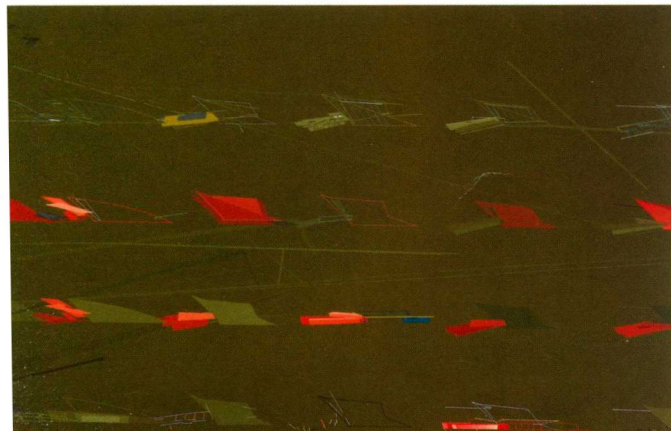
在设计的海洋上前行

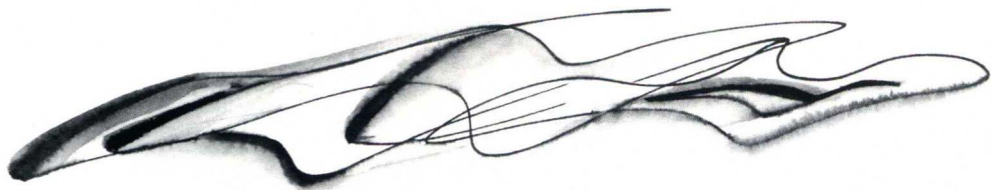
在接下来的10年里，哈迪德在世界各地拓展着她的主题，将它们表现在她的建筑、设计以及提案中。其中，许多建筑、设计和提议都在德国完成。其中包括柏林国际建筑展的2号住宅（IBA-Block 2, 1986—1993，第33页）以及位于莱茵河畔魏尔的维特拉消防站（Vitra Fire Station, 1990—1994，第52页至第55页）。前者确立了用于设计特拉法加广场大厦的基本形状，而后者则标志着她的艺术生涯的新阶段。

柏林的维多利亚城市区域（Victoria City Areal, 1988，第40页至第41页）、汉堡的港湾道住宅小区（Hafenstraße Development, 1989，第44页至第45页）以及位于杜塞尔多夫莱茵河港口的佐霍夫3媒体公园（Zollhof 3 Media Park, 1989—1993，第50页至第51页）具备一些相似的特点。而如今，这些特点已经成为了哈迪德的代表性形状，比如，围绕着一个古怪空洞而建的一圈阁楼、伸入到建筑物内部的公共空间以及向城市内部伸去的形状。在过去的那些年里，这些形状几乎具备了与众不同的特色，然而它们本身也在不断地变换着特质。它们变得更轻、更透明、更具层次感。在某种程度上，这种变化是设计变得更宏大的结果。在大多数情况下，这种变化也是设计变得更普遍的效果。那些单一的办公楼和公寓大楼不具备杂糅的元素，所以赋予它们以描述性的性质。

人们也可以感觉到，哈迪德的关注点已发生了变化。早期的时候，哈迪德将互不相关的元素组合在一起形成拼贴艺术，而如今她的形状似乎以一种独立的动态而存在。对于哈迪德来说，这是她将自己的作品看作风景的结果，换言之，她在塑造大地。在设计特拉法加广场大厦的时候，她首次提出了凝滞和突伸的手法。在设计维多利亚城市区域的时候，她依旧遵循着这两种手法；而在设计杜塞尔多夫莱茵

维特拉消防站





伊斯兰艺术博物馆

河港口的大型复杂设施时，它们看起来却像现代主义冰山的碎片，而裂缝的边缘则看起来是在预示着某种未完结。这些裂缝展现着每一幢建筑的不完整性。在杜塞尔多夫项目的设计中，这座复杂的综合设施具备各种各样的功能区，而这些功能区则具备着相似的形状。桥梁、通道以及公共建筑与这些被戛然截断的功能区——相连，它们在空间中自由地伸展着结合在一起。无论是在公共区域还是在办公大厦里，每一处都隶属于同一片布满独特形状的宇宙之中。

哈迪德使用色彩的方式也开始发生变化。大都市（Metropolis, 1988, 第38页）有着热情的意向，由颜色所编码的碎片仍然占据着两座柏林大厦，但其他德国设计的着色则明显柔和了许多。这也许是因为如今玻璃主宰着建筑材料，又也许是因为德国的城市环境变得相对暗淡了。但这似乎也标志着哈迪德的调色板已经冷静了下来：色度和色调、延伸的形状层次以及柔化的强度代替了以碎片为素材的拼贴艺术。

这些变化在维特拉消防站的设计中得到了最大的发挥。当你在弗兰克·格里（Frank Gehry）那全白色的著名博物馆里看见这项设计的时候，你一定会一眼认出这座建筑物那船头一样的形状。在现实中——哈迪德的草图也表明了这一点——从抽象层面来说，哈迪德将消防站从与它相邻的工厂大厦那里戛然截开，一条蜿蜒的通道从中穿过，它蜿蜒至博物馆并绕着这座综合设施铺设开来。迸发于场景之外的力量冻结了氛围，静谧势不可挡地包围了工厂的外墙。建筑物迎着沿消防站轮廓而来的风景，而不是以一种敌对的态度伫立在那里。地理环境延伸至建筑物内部，而在建筑物内部，消防车所享用的更大空间则一直延伸到了沐浴区以及休息区，台阶也随着地理环境延伸至第二层。

哈迪德用维特拉项目证明了她可以塑造出一处风景（之后她还曾用位于斯特拉斯堡之外的汽车站证明了这一点）。虽然形状看起来似曾相识，但相比于她早期作品中所创造的集合艺术，她已经又向前发展了很大的空间。从前，她喜欢在大地上搭建建筑物，她喜欢打开新的空间并将形状置于其中，她喜欢让建筑物以攻击性的动态挑战周围的环境。而如今，她借助场地形成她的形状，赋予它们各种各样的功能，并以空间逻辑构造出不朽的建筑。她的建筑物具备了记忆的功能，它们记忆着旷野如何绵延为小山、山洞如何在小山上

张望、河流如何流淌过起伏的风景、山峰如何指引着方向。也许哈迪德已经意识到，“十分之一秒的爆破”无法彻底地揭示人类心灵的构造，而作为人类栖息的沉淀物，已被塑造出的环境却能够在本质上揭示人类心灵的构造，它们遵循着与无机界相类似的原则⁶。她发现自由空间并不存在于乌托邦的碎片里，而是存在于对已有事物的探索中。

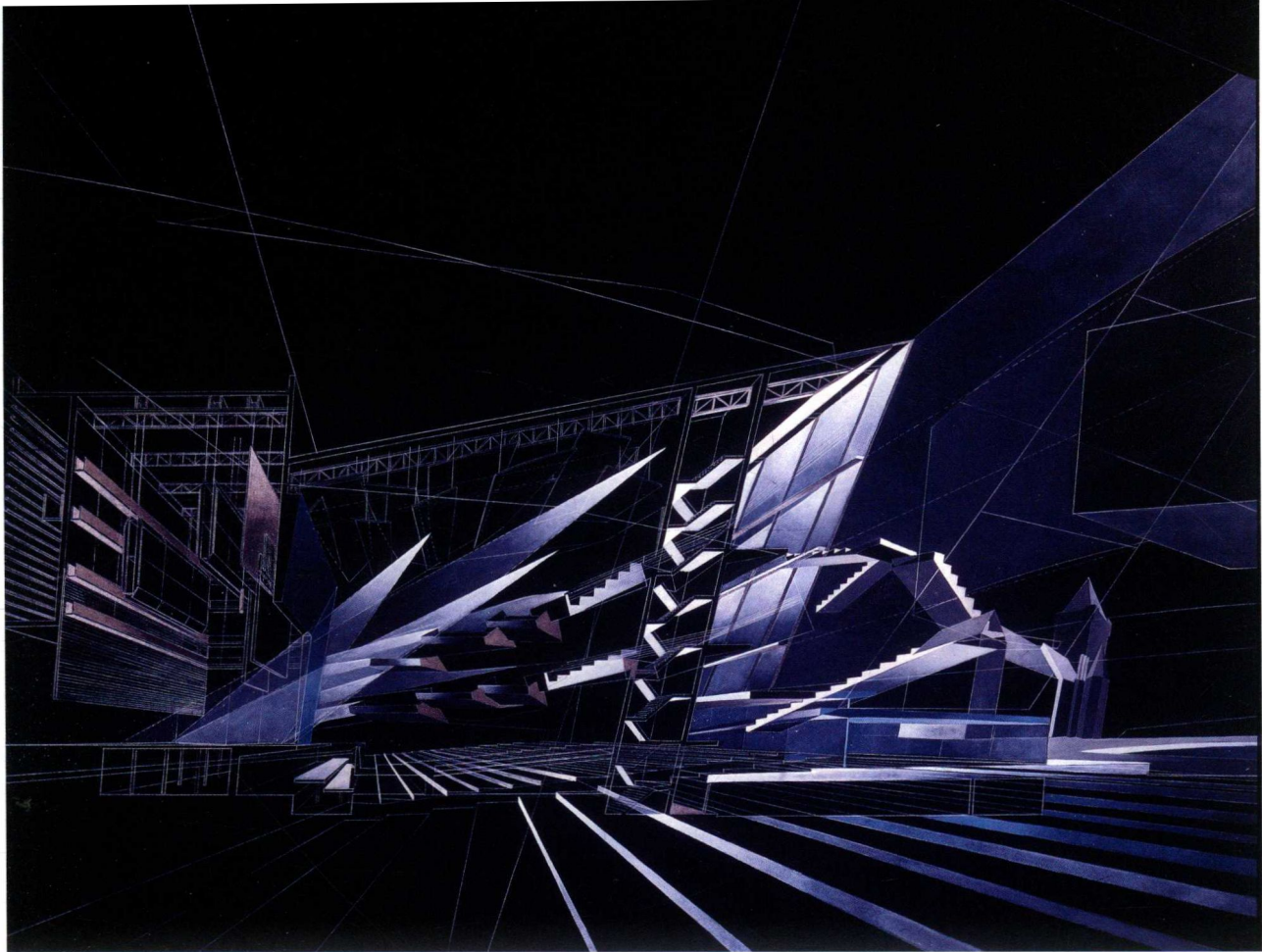
螺旋的掌控

在设计了维拉特项目之后，螺旋式结构开始出现在哈迪德的作品中。它出现在折叠金属板造型中，这些金属板环绕着1995年国际建筑博览会的蓝图展览馆（Blueprint Pavilion for Interbuild 95, 1995, 第78页）；它出现在位于“城市珍宝”的卷曲构件中，而这项设计位于卡迪夫湾歌剧院（Cardiff Bay Opera House）之内（1994—1996, 第70页至第73页）；它还出现在一连串紧凑的空间中，该项设计位于维多利亚与阿尔伯特博物馆的锅炉房扩建（Victoria & Albert Museum's Boilerhouse Extension, 1996, 第82页）项目中。哈迪德的建筑物在风景中蔓延，随后这些建筑物似乎想将风景据为己有。它们遵循着设计本身的原则将风景囊括起来，然后又借着周围的环境遮蔽或者是圈扩空间。在锅炉房扩建项目设计中，正如哈尔金广场的走廊一样，该项设计中的走廊部分一直延伸到了屋顶之外。在卡迪夫湾歌剧院中，螺旋式结构包围了主厅中的广阔空间；而在蓝图展览馆中，它们将美丽的看台打造成了一个小型建筑物。

虽然哈迪德后期的大部分作品都是大型建筑物，但是她却继续将它们画成通透的建筑体。她不再以金属板构造出沉重的效果，而是建议通过操纵几何图形和结构从建筑物的内部释放出空间。她将注意力投射到无尽风景之上，将风景看作敞开的延伸体，将风景看作是建筑物内在的一部分。在哈迪德为这些设计所画下的许多草图中，白色的线条遍布于建筑体黑色的表面之上，似乎这些草图预示着无限的可能性，正等待着人们的诠释。她早期设计中的确定性已经让位于对抽象开放性的动态式探索。

在哈迪德为伦敦的哈克尼帝国剧院（Hackney Empire theatre）所做的设计提议中，以及在她为位于辛那那提城市中的洛伊丝与理查德·罗森塔尔当代艺术中心（Lois & Richard Rosenthal Center for

Contemporary Art）所做的设计提议中，这种透明的、如宝石一般瑰丽的手法达到了极致（1997—2003, 第97页至第99页）。在这两项设计中，建筑物的外形淡去了，唯留下建筑物的内在与城市活力的交融。这些力量在扶梯与螺旋式建筑物中以更小范围的方式体现。相互折叠与环环相扣的手法、热烈的形状（墙、地板与天花板）与冷静的环境（居住的空间），这一切都如鳗鱼一般以从未有过的稠密密度围绕着彼此，却构成了更为透明且宽敞的结构。



卡迪夫湾歌剧院

与此同时，她早期作品中的管状造型也成为了设计中的主要特色。它们被捆在一起构成了位于维也纳的斯皮特劳高架桥（Spittelau Viaducts, 1994—2005, 第74页至第77页）以及位于伦敦的宜居桥（Habitable Bridge）设计（1996, 第84页至第85页）。从某种程度上来说，虽然这些柱状体让人想起了中国香港的匹克项目（The Peak）设计中的平板，但这些管道罗列得更为稠密紧致得多，实际上，已经难以将环绕结构与使用空间分开。它们同样还强调了空间中水平方向的动态，它们与垂直的建筑形状互为补充。在1999年的位于德国园艺展览馆中的设计作品（1996—1999, 第88页至第91页）中，管道造型融入了哈迪德先前对于打造风景的兴趣之中，从而创造出了一幅伟大的弯曲的平面图。

走向新风景

有一段时期，风景成了哈迪德作品中的主导因素。如果说她所设计的建筑主体越来越具有流动性，那么它们向外延伸的部分也是如此。这样的特点体现在她的许多设计中，诸如位于卡塔尔的伊斯兰艺术博物馆（Museum of Islamic Arts, 1997, 第92页至第93页），这座建筑物看起来或多或少地像是一圈向外波动的涟漪，它向着上方包围着它的空间蔓延，随后又顺势落到了地面上。庭院中的水渠如一片波斯地毯一般，将空间和实体交织在一起，又如河流或者湖泊一般，在这片土地上来回流淌。作为设计中的固有模式，这些建筑物只能达到符合实际使用需要的高度，但正如她所喜欢的衣服上的花纹一样，或者说正如她所艳羡的潘顿餐椅上的花纹一样，这些建筑散发着其自身所具备的美感，而这美感就蕴含在建筑体本身的流势之中。

然而，在这个新世界中，却存在着一种截然不同的现实。关于这种现实，哈迪德在她的一些作品中进行过充分的探索，比如说展于伦敦千禧圆顶馆的思想地带设计（The Mind Zone, 1998—2000, 第100页）。空间与形状之间错综复杂的交织被风景一般的外表所抚平。在一面墙的作用下，风景的轮廓便被打造成了外悬的船首。

哈迪德在早期的作品中将厚板、船首以及大厦换成了螺旋状以及管状物体。动态以及姿势取代了形状成为了主导因素，而作品也变得更加细腻和抒情。通过打开城市风景、释放现代都市的活力以及创造一个幻影的世界，哈迪德探索了这样一幢建筑物的空间可能性，它的形状具备象征的意义，而它的结构——甚至有人认为——具备文学性质。

她在这个设计中所展现的方式开始符合她的意图。在过去12年里，哈迪德在绘画以及素描方面所投入的时间已经越来越少了。她的办公室不断扩大，她的佣金不断上涨，她更喜欢投入到工作之中，就像一位文艺复兴时期的大师一样，就像一间工作室的头领一样。她画着草图，画下“所有精确的线条”，而这些线条全部指向她的设计目标；⁷ 她的合作者操心着更大规模方面的工作，并负责填满她设计的动态之间的空间。她作品中的细节越来越少，差异与色彩也越来越少。她已从多色彩和重颜料的拼贴艺术走向了单色的涂抹模式，她所绘制的画作上只有白色的线条；这些线条被画在黑色的纸上，宛若未来城市中的幽灵。

银幕珍宝

在伙伴帕特里克·舒马赫（Patrik Schumacher）的督促下，哈迪德开始运用计算机设计与通信技术设计作品，这使得哈迪森能够将自己的开放式画风运用到国际领域之中。先进的软件科技被直接应用到了建筑设计之中，这使得她能够把握已有的风景，将风景按比例展开、旋转、投掷、转向、分割、放慢以及加速，并且赋予了风景以层次分明的复杂性。以前，她只能在自己的草图中表明这一切。基于运算法则和参数计算（舒马赫最终发展了这些理论），这些方式同样也减少了她的作品中的个人探索色彩，而向人们说明：她所想象出来的东西实际上是对内在复杂性以及现代性悖论的真实回应。这同样也意味着，她那间狭小的工作室已经发展成了最新型的生产场所，在这里能够生产出许多遍布全球的大型建筑物。她本人的职能也变成了主导设想家、批评家以及推销员。就像她曾在伦敦基地里所做的那样，她如今在飞机上或者是在工地上指挥着工作室的运转。

她并不是唯一一个认识到计算机潜力的人。在许多方面，计算机完成了瓦尔特·本杰明（Walter Benjamin）的承诺，尤其是使感知、呈现和认识之间的界限消失。计算机将原本抽象的力量呈现在人们眼前，无论我们做出怎样的选择，它都容许我们塑造并更改现实。随之，它还赋予了这些批评性呈现以可塑的性质。于是，人们操纵着已存在的事物的呈现方式，一种新的事物由此而出现了。

在1983年，当哈迪德将她的世界与我们的世界融合在一起时，她相信自己绘图中的力量能够将我们现实中分崩离析的碎片整合为一种新的事物。在千禧年交替之际，哈迪德已经超越了借助风景的艺术手法而踏入了一个新的领域。这个领域既稠密又开阔、既确定又动荡、既真实又虚幻，它处于89度之外、处于恰当的角度和曲解的几何结构之外、亦处于人类活动被归于形式的事件视界之外。

塑造流动的形状

2004年，哈迪德荣获普利兹克建筑奖。许多人认为，该奖项代表了该行业最高的荣誉。她的面孔出



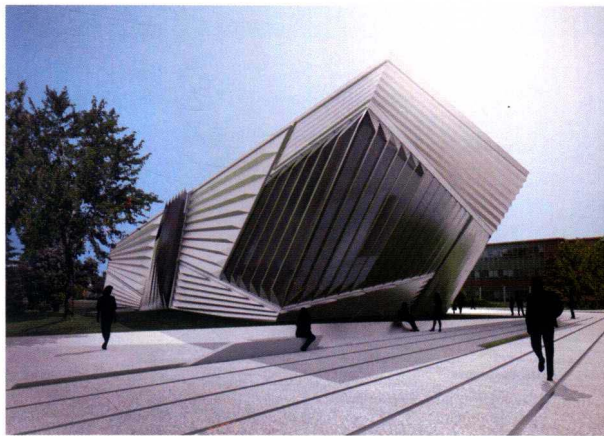
国立二十一世纪艺术博物馆

现在流行杂志上,出现在更专业的建筑出版物上。为数百万人所熟识。这样的知名度并非只是徒增热闹。这意味着她可以推销自己乃至自己的作品,她的签名可以提高一项建筑设计的知名度,提高委托人的声誉,使他们更有能力售卖或出租她所设计的公寓或办公空间。在这个过程中,她逐渐形成了自己的标志。

在她所设计的某些作品中,确实存在着专属于她的标志。在生命的最后10年里,她所设计的某些作品上就带有“Z”字形痕迹。它看起来像一条顺势而行的蛇,正蜿蜒地穿过某些业已存在的形状。这个标志以一种更为紧凑包拢的方式,在有限的环境中定义着空间。在意大利罗马的国立二十一世纪艺术博物馆(MAXXI: National Museum of XXI Century Arts, 1998—2009, 第106页至第109页)中,以及在德国莱比锡城的宝马工程项目(BMW Plant, 2001—2005, 第132页至第135页)中,都能看到蛇的形状在有限的空间中蜿蜒穿梭。在罗马,哈迪德翻新了一些古建筑,将它们作为复杂建筑群的一部分,融入这座被誉为欧洲大陆上最大的现代博物馆之中。在巨大的横梁上便有这样一个明显的标志,它蜿蜒着从门口进入内庭、穿过略显拥堵的古老结构、进入仍将被扩建的后部区域。在这个稳固的造型下,阳光从屋顶的构造之间投射下来,而一层层的画廊则向着阳光所在的上方延伸。空间在一层层的画廊之间延伸,拐角处、上下楼梯以及扶手电梯之间、复杂的空间设置上,都给人一种循环往复的美感。这一切都是一种简单的流势所塑造的效果,这一切都创造出了无尽的空间延伸感,让人感觉走过拐角之后又是一番天地。屋顶将这一切聚拢在了一起,并且屋顶也成就和守护着这个全新的空间。延展的结构塑造了延展的空间,但这二者并不彼此呼应,是二者之间的对比赋予了建筑以灵性。

在莱比锡城中,这样“Z”字形的造型甚至更明显。在那里,哈迪德不得不围绕着巨大的汽车制造车间工作,而这些车间是别人早已设计出来的。她的任务是塑造出公共空间、办公空间、公共展示区(用于向人们展示汽车是如何制造出来的)以及员工休息区,她将 these 看作是自己的工作。这里的轨道同样遮蔽着入口,并赋予了它特定的含义,轨道蜿蜒着穿过公共接待区、顺着上升的台阶延伸经过员工的小隔间(台阶之下藏有一间自助餐厅),一直延伸至建筑物的后部;在那里藏有一间体育馆和更多零散的设施,它们为建筑的整体流势增添了最后一抹幽静的色彩。这座建筑中的屋顶架也塑造出了延续的气势,它将所有的元素聚拢在一起。在这座建筑中,高强度的混凝土梁跨越很大的距离,它们在彼此之间塑造出了开敞的空间。与宏大的整体流势相对立的是微不足道的传送带。在传送带上,汽车被从一个生产车间运往另一个生产车间,它们已经被部分的组装好,并且被喷上了油漆。虽然它们看似不值一提,但实际上却赋予了彰显布局性的意义。否则,建筑的整体流势则有可能仅仅停留在表面而不具备深意。

这些建筑宏伟壮阔——位于奥地利因斯布鲁克的伯吉塞尔滑雪台(Bergisel Ski Jump)就是一个具体的实例(1999—2000, 第114页至第115页)——它们整体地被塑造成了某种几何图形,这种手法常见于古代建筑,



伊莱和伊迪萨艺术博物馆

而现今仅有最后几座建筑展现出这样的风格。对角图形便出现在位于英国格拉斯哥的河畔博物馆(Riverside Museum, 2004—2011, 第170页至第171页)。作为界面元素,它分割并粉碎了整体的规模,以避免建筑呈现出蠢笨而封闭的风格,比如说,位于法国蒙彼利埃的皮埃尔·韦斯政府大楼(Pierres Vives, 2002—2012, 第146页至第148页)与位于美国密歇根州立大学的伊莱和伊迪萨艺术博物馆(Eli & Edythe Broad Art Museum, 2007—2012, 第226页至第227页)。

在她后期所设计的作品中,整座建筑都被塑造成了堆积的球形堆。建筑不再像位于中国的广州歌剧院(Guangzhou Opera House, 2003—2010, 第156页至第161页)那样,建筑的空间不再被塑造成了盘绕的蛇形,而是被塑造成了一座人工山,山上的软石被铺在了入口处发挥着实际的作用。歌剧院以及其他相关设计利用空间框架以及镀层工艺,将复杂的空间包含在内,这样似乎打破了空间内部的限制。这似乎也向人们展现出,哈迪德的公司越来越依赖计算机来创造出大规模的综合建筑。这些建筑最终实现了结构与空间的相互交织,而这种造型是哈迪德自学生时代便梦寐以求的。

广州歌剧院是第一座彻底实现堆积球造型的建筑(这里指的是堆积球的专业建筑意义),它以多个凸出的多面体覆盖了公共项目。主建筑是一座被金属所覆盖的洞穴,在其上和其下,都密布着狭长的空间。它所产生的效果是传统歌剧院的缩影,可以追溯到1875年的查尔斯·加尼埃尔巴黎歌剧院(Charles Garnier's Paris Opera House)。在这座建筑中,哈迪德的成功之处在于利用数码机器的技术以及空间流动性,创造出不断展现、淡入、淡出、覆盖、环绕观者视线的空间。从外部看,歌剧院给人谜一般的感受,它展现出无法定义的性质,但又像一只重要的船锚一样,昭示着纪念碑一般的文化意义。但是劣质的建筑材料略显不足。

哈迪德越来越地依赖于计算机,她利用计算机展现着延续开来的空间。空间在如波浪一般起伏的建筑物内铺展,而有时这些建筑物则被塑造成小球堆积而成的塔。在某些建筑中,