

現代 建築



FIFTEEN LESSONS
OF
MODERN
AND
CONTEMPORARY
ARCHITECTURE

董
豫
贛

著



香港中和出版有限公司
www.hkopenpage.com

目 錄

第一講

建築與文學：大建築的衰亡	1
一 建築的發端	2
二 建築的象徵	4
三 建築的風格	6
四 大建築的輝煌	7
五 作為特殊時空的《巴黎聖母院》	9
六 建築是凝固的史詩	11
七 作為巴別塔的建築術	13
八 聖經會摧毀宗教	15
九 印刷術將殺死建築術	18
十 這些會摧毀那些	20
十一 文學將殺死建築	23
十二 小將殺死大	25

第二講

建築與革命：柯比意的建築革命	29
一 建築或革命	31
二 為誰建築	33
三 如何建造	34
四 複製還是模仿	36
五 選擇甚麼標準	37
六 水平長條窗與自由立面	39

七	自由平面與精確造型	41
八	屋頂花園與平屋頂	43
九	底層架空與城市革命	46
十	城市與建築	48
十一	建築與理想	50
十二	唯有思想可以流傳	51

第三講

建築與史詩：密斯的鋼鐵建築	55
一 水晶宮是否為建築的爭論	57
二 玻璃與晶體	58
三 抽象與表現	60
四 抽象與造型	62
五 空間與流動	64
六 時代建築是甚麼	67
七 時代建築要滿足甚麼	68
八 萬能空間	70
九 空間原型	72
十 從「是甚麼」到「怎麼做」	74
十一 上帝與細部	76
十二 少就是多	78

第四講

建築與有機：萊特的有機建築	81
一 有關「有機」的自然定義	83
二 有機與創造	85
三 形式追隨功能	86
四 形式的生成	88
五 有機建築的日本影響	90
六 有機建築與風格雜交	91

七 流水別墅的自然關係	93
八 面向自然的體量出挑	95
九 技術與藝術	97
十 水平的自然象徵	99
十一 民主與創造	100
十二 城市與鄉村	102

第五講

建築與秩序：路易·康的建築餘暉	105
一 美與驚訝	106
二 感覺與思想	108
三 形式與設計	109
四 慾望與需要	111
五 形式與表達	113
六 材料與秩序	116
七 結構與秩序	118
八 空間與秩序	121
九 節點與秩序	123
十 光線與秩序	125
十一 可度量與不可度量	128
十二 靜謐與光明	130

第六講

建築與裝飾：史卡帕的有機裝飾	135
一 有機裝飾	136
二 節點構成	137
三 分離與細部	139
四 分離與連結	141
五 片段性與整體感	142
六 體量與轉角	144

七 史卡帕的三種裝飾語言	146
八 鋸齒形線腳與建築輪廓	147
九 基督魚與馬賽克	150
十 橋與拱	153
十一 建築與裝飾	154
十二 工藝與文脈	156

第七講

建築與符號：1960年代的後現代主義建築思潮	159
一 時代精神與歷史繼承	160
二 純粹對複雜	162
三 簡單對折衷	164
四 從複雜到折衷	167
五 非傳統的使用傳統	168
六 文脈的複雜與隱喻的雜亂	170
七 裝飾性符號	172
八 模仿與集仿	173
九 經典與方言	176
十 大招牌與小建築	178
十一 消費時代的建築週期	180
十二 反動與創新	182

第八講

建築與地域：地域性建築的不同表現	185
一 現代化與國際化	187
二 現代性與歷史性	189
三 國際化與地域性	190
四 地域性與本土性	192
五 開放的地域性	194
六 是建造還是佈景	197

七 地方材料與身體感知	199
八 有情感的建築	201
九 地域與鄉土	203
十 地域文化與國家邊界	205
十一 現代建築與美國風	207
十二 獨創性與可能性	209

第九講

建築與消費：電影 <i>Playtime</i> 裡有關創造的秘密	211
一 電影場景之一：機場 —— 作為歷史集仿的地點	213
二 離題討論之一：現代還是後現代批判？	214
三 電影場景之二：辦公樓 —— 現代建築的效率特徵	216
四 離題討論之二：文明與遠慮	218
五 電影場景之三：展銷大廳 —— 後現代主義時代的消費觀念	219
六 離題討論之三：生產與消費	221
七 電影場景之四：公寓 —— 消費時代家庭的瓦解	223
八 離題討論之四：壁爐與電視	224
九 電影場景之五：旅館 —— 作為對消費時代的質疑	226
十 離題討論之五：顧客與上帝	228
十一 電影場景之六：夜總會 —— 消費時代的末日狂歡	229
十二 離題討論之六：符號與奇觀	232

第十講

建築與教育：1980年代的解構主義思潮	235
一 建築與建造	236
二 建築與製圖	237
三 建築與工程	239
四 建築與教育	241
五 結構與解構	243
六 幾何與圖解	245

七 結構與圖解	247
八 空間與圖解	249
九 圖解與質疑	250
十 生成與驅動	253
十一 結構與解構	256
十二 解構與反思	257

第十一講

當代建築的奇觀：消費時代的奇觀傾向	261
一 上帝建築師的奇觀	263
二 建築理論的超級雜交	264
三 混雜都市裡的建築奇觀	266
四 機器時代的機器表皮	268
五 消費時代的表皮奇觀	270
六 消費時代的結構奇觀	272
七 消費時代的獨特性追求	274
八 獨特物體的獨特質疑	277
九 超級市場的超級創造	278
十 歷史城市的建築奇觀	281
十一 當代建築的迪士尼奇觀	283
十二 城市紀念物	284

第十二講

當代建築的實驗：非主流建築師的獨立研究	287
一 造型與雕塑	288
二 空間與輪廓	290
三 角部與體量	293
四 造型與獨石	295
五 造型與裝置	297
六 造型與幾何	299

七 造型與意境	301
八 空間與氣候	302
九 空間與材料	305
十 空間與技藝	307
十一 空間與氛圍	309
十二 空間與自然	312

第十三講

東鄰日照（上）：日本當代建築盛況	315
一 開敞與封閉	317
二 公共與私密	318
三 分散與聚集	320
四 建築與都市	322
五 建築與庭院	324
六 身體與環境	326
七 空間與文化	327
八 抽象與原型	330
九 抽象與意向	332
十 抽象與具象	333
十一 灰度與廢墟	335
十二 日本與國際	337

第十四講

東鄰日照（下）：中日現當代建築概況比較	339
一 日本近代建築思潮概況	341
二 中國近代建築思潮概況	342
三 日本 1960 年代的建築實踐概況	344
四 中國建築的後現代波瀾	346
五 日本當代建築師非風格的傳統研究	348
六 中國建築的本土性建築實踐	351

七 建築與材料技術的實驗	352
八 非常建築的非常實驗	354
九 劉家琨的低技實驗	357
十 王澍的營造實驗	359
十一 實驗建築的反思	362
十二 中國建築的本土化與當代化	363

第十五講

建築與自然：中國建築的可能性展望	367
一 造型與光線	368
二 自然與建築	370
三 現代玻璃材料與植物	373
四 現代混凝土材料與植物	374
五 植物與建築的現代關係	376
六 妹島和世建築中的自然觀	379
七 景觀建築的廢墟意向	381
八 隈研吾基於自然的反造型	384
九 中西文化模式比較	385
十 陰陽模式裡的建築重審	388
十一 陰陽模式下的城市與建築	390
十二 陰陽模式下的自然與城市	391

後 記	394
-----------	-----

The background of the entire page is a detailed, light gray architectural drawing or blueprint. It features various geometric shapes, lines, and patterns, including what appears to be a grid of rooms or sections, with some circular and rectangular outlines. The drawing is oriented diagonally, creating a sense of depth and complexity. Overlaid on this background is a large, white, tilted rectangular area that serves as a container for the text.

第一講

建築與文學：大建築的衰亡

「現當代建築賞析」課，分「現代」與「當代」兩部分。單是確定「現代」的時間起點，其線索就有工業革命、啟蒙主義、文藝復興……嚴謹的學者，還會從文藝復興的人文主義對面，搜求它與中世紀神本主義的人神關聯。雨果^①以巴黎聖母院這一中世紀建築為賞析對象，在描述哥德建築的形成、輝煌與衰落的成因時，就涵蓋了從神本主義到人文主義的跨度。作為文藝復興墮落結果的折衷主義建築，既是雨果譏諷的風格化建築，也是現代建築直面與批判過的建築風格。雨果預言的未來建築有向石膏化墮落的造型問題，幾乎也是現代建築革命之後隨即就遭遇到的風格化問題。因此，選擇雨果的小說《巴黎聖母院》（香港也譯作《鐘樓駝俠》——編者注）開始這門課程，不但能天然鋪陳現當代建築開場的背景，還能迴避通選課面臨非建築學專業學生的授課困難，雨果的文學視野，似乎尚能跨越當代日益隔閡的專業壁壘，而進入不乏深度的現當代建築賞析。

一 建築的發端

以文學為比喻，雨果認為建築術的發端與文字的發端並無二致。

首先是字母表。

人們豎起一塊石頭，就如在石頭上刻一個字母。每個字母都是一個象形文字，每個象形文字刻畫出某個具體意義。在古埃及的象形文字以及中國古文字裡，就有一些文字直接以建築為象形，如埃及文字

^① 維克多·雨果（Victor Hugo, 1802—1885），法國文學家。



圖 1-1 盧克索神廟的柱子



圖 1-2 巴特農神殿



圖 1-3 古羅馬輸水道拱券結構

裡的銳角三角形就是一座方尖碑，而中國金文裡的一個圓圈就是一堵圍牆，它們分別是崇拜、防禦這類單一意義的具體象形。

然後人們構詞。

人們在石頭上疊置石頭，嘗試一些單字的組合，在語言叫詞語，在建築叫結構。古埃及人用石頭一層層疊加，砌築了埃及壯闊而封閉的金字塔，同時，人們在神廟中嘗試著將一根水平石條置於兩根豎石之上，就構成了最古老的一種梁柱結構。這個時期，石頭柱徑相當粗大，柱子的間距也異常密集，結構所佔據的空間，有時還要超過被它們支撐的空間，埃及神廟空間因此陰鬱而森然（圖 1-1）。古希臘人雖然繼承了這種梁柱體系，卻嘗試著消減它們過剩的結構尺度，並構建出希臘神廟楣梁建築疏朗而典雅的氣質（圖 1-2）。希伯來人在墓穴建造中另闢蹊徑，他們嘗試著以小塊石頭砌築比梁柱結構跨越更大的拱券，這類用石塊

或磚砌成的半圓形拱券結構（圖 1-3），後來成就了古羅馬雄偉的輸水道、鬥獸場乃至萬神廟的輝煌。回教國家將半圓形拱券修改成花式尖券——兩個圓心或多個圓心構成的券，它們隨著基督教與伊斯蘭教的戰爭被帶到西歐，並以尖券的結構方式，將羅曼時期厚重而暗淡的基督教堂，改造為高聳而明亮的哥德教堂。

二 建築的象徵

有了字與詞，書寫開始。

建築從一一對應的象形字詞，發展到複合表達的象徵書寫。要表達的思想越來越多，建築就越來越消失在象徵之下，如同樹幹匿形於自身的密枝濃葉之中，以至最初單義的紀念性建築已難以容納它們，它們勉為其難地表達著那些思想的象徵。

好在有宗教信仰的人們有的是時間與耐心，他們慢慢地完善他們的建築術與對應的觀念，直到他們可以用一種永恆的、可見的、可觸摸的方式，把那些漂流不定的象徵固定下來，直到可以在一個時代的總體觀念的指導下，寫成這些奇妙的石頭史書。

在建築起始的觀念裡，聖言，不僅存在於這些建築的廟堂裡，而且聖言本身就化身為具體的建築。金字塔本身就是法老的讖言，聖約櫃也是一種建築，所羅門的神廟不僅是聖書的裝幀，它就是聖書本身。在這所廟宇的每一圈圍牆上，祭司可以讀到明白曉示的聖言，從一個殿堂到另一個殿堂他們追隨著聖

言的變化，直至在其最後的棲身之地，通過最具體的形式予以把握。^①

按照張翼提交的所羅門神廟的圖紙，以及他對此圖紙的翻譯說明，似乎整個神廟的造型以及尺寸都符合猶太人與神的某種溝通需求，它們隱藏有神人之間的契約秘密，其圖紙旁相關建築尺度的數字

72，正是上帝之名裡字母所代表的數字總和。而卡塔尼奧^②為古老的《建築學》著作所做的教堂圖示（圖 1-4），則出示了另一件證據——哥德以拉丁十字為平面圖形的教堂空間，作為對上帝的獻祭場所，自身就是上帝身軀的精確象徵，教堂既可看作釘死基督的拉丁十字架的犧牲象徵，也可看作與基督受難身體姿態最貼切的空間棺槨。

就這樣，聖言不僅僅蘊藏在建築物中，建築就是最古老的聖言本身，它們被修建，被理解，被閱讀。這個時候，建築與其象徵觀念間的對位如此精確，使得建築難以被時間或技術所更改，它們是對各種信仰的忠實記載，它們堅定地拒絕變化，並構成了我們日後可以區別各種民族的建築特徵。

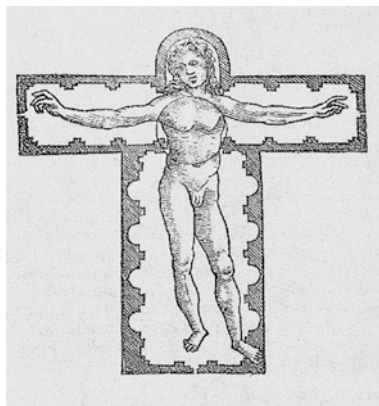


圖 1-4 卡塔尼奧繪製的哥德教堂示意圖

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

② 彼得羅·卡塔尼奧（Pietro Cataneo, 1510—1574），文藝復興建築理論家。

三 建築的風格

這些後來不幸被稱為風格的特徵，雨果將它們稱為體系。

在雨果可以想見的古代，他列舉了建築搖籃裡曾誕生過的三種體系：埃及（希臘）建築、印度（腓尼基建築）以及羅曼建築（哥德建築）。在埃及建築、印度建築以及羅曼建築裡，人們可以清楚地區別出不同的權力象徵：神權、種姓以及統一；而在希臘建築、腓尼基建築以及哥德建築裡，人們也同樣可以發現：民主、公平與人性。

在前一種建築裡，人們只能感覺到神父的存在，不管這個神父是叫婆羅門、法老還是教皇。而在民眾建築裡，感覺就豐富一些：在希臘建築裡，人們感覺到自由；在腓尼基建築裡，人們感覺到商業；在哥德建築裡，雨果感覺到市民世俗的存在。

雨果比較了這兩類建築的差異：

神權建築，本身以象徵的方式，蘊藏了宗教或神權的秘密，它們都是晦澀的天書，唯有入教者才解其寓意。正因為神權建築的任何形態，乃至任何變態畸形，都有一種精確的象徵意義，這些意義，使它們不可侵犯，也不容變革——它們拒絕隨時代與技術的變化而改變，通常會維持千年而少有變更；而那些屬於民眾的人神雜交的建築——譬如希臘神廟或雨果認為的哥德教堂——雖然也



圖 1-5 夏特爾教堂塔樓立面

產生於神聖的象徵，但是它們已具有某種人性的東西，據說把它們與神聖的象徵不斷融合，就能產生一些任何靈魂、任何人的智慧和想像都能領悟的建築物。正因其人神雜糅的雜交性格，它常常會因為世俗的變化而演變——夏特爾教堂立面兩座風格迥異的塔樓是其變化的見證（圖 1-5），它們具備穩定與變化、獨創與多樣、進步與保守的混合性格。

按照雨果的識言：

小總會戰勝大。

世俗的權力將殺死宗教權力。^①

那麼，就建築而言，世俗／商業／豐富／自由的小建築，將殺死宗教／神聖／單純／統一的大建築。

雨果宣稱的大建築，既非一成不變的神權建築，也非輕盈高聳的哥德盛期建築，而是類似於巴黎聖母院這類建築，它們代表著從羅曼風格向哥德風格轉型的過渡期建築。

四 大建築的輝煌

公元 313 年的米蘭詔書，宣佈對一直處於地下活動的基督教進行特赦，隨後的羅馬皇帝又尊奉基督教為國教。330 年羅馬帝國的遷都，

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000 年。

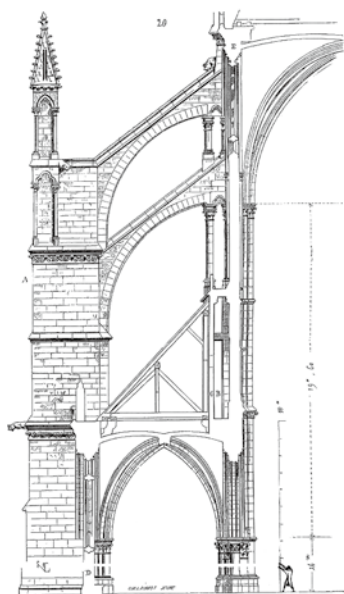


圖 1-6 哥德教堂飛扶壁

使得帝國被分裂為東西羅馬——遷往伊斯坦堡的東羅馬維持到 1453 年，西羅馬在一百多年後就被「哥德」野蠻民族所滅亡，從此進入被文藝復興稱為「千年黑暗」的中世紀，其間基督教逐漸控制了西歐多半封建諸侯，並建立了一個神權與君權的牢固同盟。

然而十字軍東征時代來臨了。權威動搖，大一統的局面分崩離析。封建領主要求與神權統治平分秋色，然後是人民不可避免地登台出場。於是，貴族在僧侶籠罩下初顯崢嶸，自

治的村社又在貴族覆蓋下露出頭角。歐洲的面貌從此改觀。^①

這場戰爭，首先為哥德建築的轉型帶來契機——它為羅曼教堂的半圓形拱券帶來了回教的尖券。為了解決拱頂結構的採光問題，羅曼教堂曾採用厚牆承擔拱腳的側推力，負荷的牆壁就不能開設過大的窗洞，這些窗洞小而深，因此，羅曼時期的基督教堂幽暗而神秘。而哥德建築用外置半個尖券的飛扶壁的辦法，從外部解決了拱券券腳的側推力問題（圖 1-6），於是，牆壁的開洞變得格外自由，它們幾乎能給教堂內部帶來陽光明媚的空透氣氛，哥德教堂半透明的彩色玻璃，甚至可以看作是對教堂過多光線的控制（圖 1-7），也為哥德教堂帶來五彩

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000 年。



圖 1-7 亞眠教堂中殿高側窗



圖 1-8 巴黎聖母院中殿

繽紛的神秘氣息；藉助十字軍東征帶回的伊斯蘭尖券，哥德建築還能調整高度的靈活性，將原本高低不一的側廊與中庭統一起來，形成統一、流暢的整體空間；未來的哥德教堂，還將巴黎聖母院內部仍殘存的厚重的羅曼式柱墩（圖 1-8），改造成符合頂部發券的券肋的纖細束柱（參見圖 1-7），它們一起為哥德教堂帶來一種前所未有的高聳、輕盈、反物質的輝煌表現。

五 作為特殊時空的《巴黎聖母院》

教廷發動的這場十字軍東征，不但改觀了哥德建築，也改觀了宗教神權的神聖地位。因為需要藉助於封建領主的人力與物力，由此帶

來了世俗力量對曾經牢不可破的宗教力量的動搖。

權力的鬆動，一開始也只發生在特殊時刻。

在雨果的《巴黎聖母院》裡，這個特殊時刻發生在萬聖節（主顯日）與胡鬧節（狂歡節）合一的日子裡。在這一天，凡人與聖人可以獲得短暫的地位顛倒：學生可以羞辱校長，教徒可以辱罵主教，裁縫可以挑釁樞密官員……在這一天，加西莫多^①甚至可以以醜陋獲得短暫的王權光環……

權力的交替，一開始也只能發生在特殊地點。

中世紀的任何城市，直至路易十二時代法國的任何城市，都有它的避難所。任何罪犯一旦躲進那裡便能得救。在郊區，避難所的數量幾乎和絞刑架一樣多。這是濫用免刑與濫用刑法並駕齊驅，兩件壞事企圖相互矯正。^②

雨果選擇赦免與審判合一的巴黎聖母院作為故事發生的地點也別有用意，宗教權力所希望把持的審判權，與世俗民眾所希望的赦免權，相互制約地重疊在巴黎聖母院：聖母院作為教廷權力的中心，判定了愛絲梅拉達^③有瀆職宗教的罪行；而作為普通民眾逃避審判的避難所，它被加西莫多佔領，並守護著他從宗教那裡奪回的犧牲品——愛絲梅拉達。

《巴黎聖母院》裡，最動人的場景之一正在此處——加西莫多從

① 加西莫多，《巴黎聖母院》男主人公。

②〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

③ 愛絲梅拉達，《巴黎聖母院》女主人公。

絞刑架下奪回愛絲梅拉達，衝進巴黎聖母院，隨著他螺旋上升地出現在鐘樓每層窗洞裡，隨著他抱著犧牲品的每次聲如洪鐘的「赦免」呼喊，巴黎邪惡的市民性頓時扭轉為善面，他們齊聲吶喊呼應，一如電閃雷鳴；《巴黎聖母院》裡，最矛盾最壯觀的悲劇場面也發生在這一地點——為了營救愛絲梅拉達，一群來自底層的遊民群眾，對巴黎聖母院展開此起彼伏的不懈圍攻，而為了守護愛絲梅拉達，加西莫多必須誓死捍衛巴黎聖母院這塊赦免聖地，他為此展開了如困獸般的浴血反擊。而貧民間攻守勝負的籌碼，卻把握在國王與教廷的明爭暗鬥裡。

六 建築是凝固的史詩

雨果的用意顯然超出了一般的愛情故事，他在兩章明顯離題的章節裡，表明這些時間與地點對立的權力的重疊，也是哥德建築可以輝煌的全部成因。

十字軍東征所導致的歐洲教廷與封建領主間的權力平衡，導致了哥德教堂建築面貌的全面改觀，原先服務於教廷的建築師與藝術家，開始分心去裝飾封建主的城堡與府邸，反過來，它們又將在府邸建築的自由表現，帶入神聖教堂：

藝術家隨心所欲地建造主教堂。不再有神秘、神話和規則，有的是奇思妙想和一時興起。只要為神父安排了大堂和祭壇，別的事他就管不著了。四壁是藝術家的天下。建築這本書不再屬於僧侶、宗教、羅馬；它屬於想像、詩歌、人民。那個時

代寫在石頭上的思想享有的特權，完全可以與今天的出版自由相比擬。這是建築術的自由。^①

因為只有在教堂作為宗教避難所的情況下，藝術家才可以在這裡自由地表達思想，無論是世俗的生活，還是辛辣的諷刺。思想只能在這樣的時刻與這樣的地點，以這種方式獲得與建築的重逢，全部思想只能寫在叫做教堂的石頭書上，它若不託付於教堂的建築物，而是魯莽地採取書本的形式，就會被劊子手們付之一炬——在秦始皇的時代，因為沒有宗教避難的一面，空庭間不但焚燒了書籍還坑埋了儒生。因此，教堂建築是那個時代思想唯一的出路，為了能一見天日，各種思想從四面八方匯聚而來，社會的全部物力與智慧都在這裡集中，這些教堂，一次比一次建造得更大更高也更輝煌。

它們是一個民族的遺物，是許多世代的積累，是人類社會迭次蒸發後的沉澱物……直至十五世紀為止，沒有一種稍微複雜一些的思想未曾變成建築；人類凡有重大思想，無不寫在石頭上。因為任何思想，都願意永存於天地間；因為激勵了一代人的想法還要激動後代。^②

因為這一緣由，雨果才說：

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

② 同上。

建築是凝固的史詩！^①

七 作為巴別塔的建築術

與這種石頭的建築史詩相比，手寫的史書就相形見绌：

然而手稿帶來的不朽太不可靠了，只要點一把火或者便能銷毀文字！一座建築卻是一本無比堅固、持久的大書，毀滅化為建築的文字，卻需要革命或自然災難，一如蠻族劫掠競技場或洪水漫過金字塔。^②

假如我們在金字塔裡知道建築師是伊姆荷太普^③，而在雅典衛城裡知道菲迪亞斯^④，哥德建築多數反而是匿名的：

一言蔽之，它們好比地質層系，每個時代的洪流都把自己的

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

② 同上。

③ 伊姆荷太普 (Imhotep，公元前 2980 左右)，古埃及佐塞王時期的大臣，金字塔可能的設計者。

④ 菲迪亞斯 (Phidias，公元前 5 世紀左右)，古希臘雕刻家，雅典衛城可能的規劃設計者。



圖 1-9 巴別塔

衝擊層疊加上去，每個種族都在建築物上留下自己的層次，每個人添加一塊石頭。在這裡海狸、蜜蜂與人的行為同出一轍。^①

其間，沒有建築師與使用者的區別，沒有藝術家與工匠的區別，所有人都像工蜂一樣，忙碌地修建他們心目中蜂王的蜂巢，而大建築，按雨果的判斷：

建築就應當是一個蜂房。^②

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

② 同上。

這種場景就是巴別塔神話裡的那個巨大象徵物（圖 1-9）——所有人語言一致、目標一致。人們意志堅定的共同目標，就是通過修建高塔接近上帝。這一匯聚所有人力物力與智力的大建築，被雨果稱為人類的第一種巴別塔——石頭巴別塔。而瓦解這座石詩般的巴別塔，恰恰就是被巴別塔神話所預言過的，那一次由於統一語言的攪亂而坍塌，而這一次，則是因為語言的新載體——印刷術的誕生而瓦解。14 世紀歐洲史上犧牲最大的自然災害黑死病都沒能掀翻的這部石頭史書，卻在 16 世紀宗教改革的印刷品中面目全非。

按照雨果的論述——任何一種文明都以神權開始，以民主告終。民主取代宗教，自由取代統一，這條法則附帶的識言，就篆刻在文藝復興時期最偉大的聖彼得大教堂這一石頭史書上：

1. 聖經會摧毀宗教；
2. 印刷術將殺死大建築；
3. 這些會摧毀那些；
4. 小將戰勝大。

八 聖經會摧毀宗教

1506 年，教皇朱利奧二世^①決定重建羅馬聖彼得大教堂。

① 朱利奧二世 (Julio II, 1413—1513)，16 世紀教皇。



圖 1-10 達文西教堂手稿

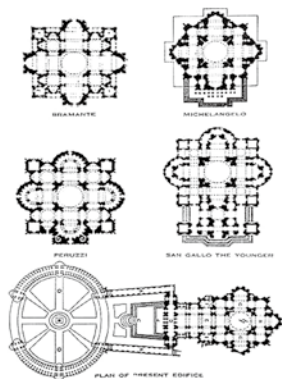


圖 1-11 羅馬聖彼得大教堂歷次平面變更圖

藉助中標者伯拉孟特^①與達文西^②的親緣關係，達文西的教堂手稿（圖 1-10）被認為是教堂最早的藍圖；拉斐爾^③接手伯拉孟特的未竟工程，將前者的希臘十字平面改為教皇喜愛的拉丁十字的平面，這被認為是一種保守的退步；米開蘭基羅^④為接手拉斐爾中道崩殂的工作，開出條件——拆除拉斐爾督造的初具規模的拉丁十字部分，這被認為是民主集中式的希臘十字對拉丁十字神權的平面挑戰。這一囊括了文藝復興最偉大的藝術家群體的集群建築，在米開蘭基羅死後，又被繼任者的改建恢復了拉斐爾的拉丁十字（圖 1-11）。這件持續 120 年間、反反覆覆的拆建過程，則被建築史家們認定為「建築是凝固的史書」這一格言的新版證據。

然而，對後來建築史以及西方文化史影響更為深遠的事件，卻來自與聖彼得教堂修建相關的金融事件。當初，為了募集如此浩大的工程款項，梵蒂岡教廷向歐洲各國發行數額龐大的「贖罪券」，教廷宣稱：凡是購買「贖

① 伯拉孟特（Donato Bramante, 1444—1514），意大利建築師。

② 列奧納多·達文西（Leonardo Da Vinci, 1452—1519），意大利藝術家。

③ 拉斐爾·聖齊奧（Raffaello Sanzio, 1483—1520），意大利藝術家。

④ 米開蘭基羅（Michelangelo Buonarroti, 1475—1564），意大利藝術家。

罪券」的信徒，都能在末日審判裡獲得相應的救贖。這一將上帝置於證券交易所的行為，激怒了馬丁·路德^①，1517年，正是萬靈節這天，在維滕堡教堂門前，路德張貼了著名的《關於贖罪券效能的辯論》，他對《聖經》的保管者們對《聖經》是否具備詮釋權的質疑，原本只希望對宗教組織進行內部淨化，不料卻動搖了宗教的最基本的信仰根基，它所引發的宗教改革波瀾壯闊的力量，甚至讓路德本人也始料未及。路德身後的基督教，以前所未有的裂變方式分崩離析。

雨果敏銳地發現，這一宗教改革的破壞力量，並非路德張貼的那張告示的內容，而是路德張貼海報的新媒材——印刷品：

在印刷術發明之前，宗教改革只是教會內部的分裂行為。有了印刷術，它便成為革命。或者是命定，或係天意，谷登堡^②是路德的先驅。^③

作為路德的命定先驅，古騰堡並非宗教改革人士，而是在美茵茨發明活字印刷的發明家。在此之前，古埃及的紙莎草文字，因為屬於法老的秘密，而與俗世隔絕；歐洲中世紀的手抄文字，因為載體過於昂貴，也會使普通市民的閱讀產生隔閡——在印刷術發明之前，一部抄寫在小羊皮上的《聖經》，需要一群羊的財產犧牲，而有了古騰堡的印刷機，普通市民也能購買《聖經》、閱讀《聖經》，並核對《聖經》與

① 馬丁·路德（Martin Luther, 1483—1546），德國宗教改革家。

② 約翰·谷登堡（Johann Gutenberg, 1398—1468），德國發明家。（「谷登堡」港譯為「古騰堡」，後同。——編者注）

③〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

梵蒂岡教廷的各種詮釋。對《聖經》的詮釋權，第一次對公眾敞開，從此，對《聖經》繁複多樣的各種詮釋，在造就基督教眾多流派的同時，也瓦解了基督教大一統的政治格局。

九 印刷術將殺死建築術

與建築這部石頭史書的堅固不同，印刷術的意義不在於書籍的持久，而在於它發行廣泛而無法集權控制，它的小，使它便於流通、繁殖、蔓延。

思想一旦取得印刷品的形式，就比任何時候更難毀滅；它四處擴散，不可捕捉，不能摧毀。在建築術時代它（思想）化為山嶽（建築），挾著強大的威力佔據一個時代，一個地點。現在它化為鳥群，飛向四方，同時佔領天空各處與天空各點。^①

它從持久轉為不朽！

雨果追問道：

人們可以摧毀一所龐大的建築，可怎樣才能根除無所不在之物呢？哪怕再來一場洪水，山嶺早已消失在波濤之下，可鳥雀照舊飛翔：只要有一條方舟倖免於難，在水面上漂蕩，鳥雀

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

就會在這條船上歇腳，與它一起浮游。^①

人們曾在手抄的史書與石頭史書的建築術之間選擇了後者，如今，在印刷術的複製與建築術之間，人們將如何抉擇？

思想若表現為建築物必須調動四五種其他藝術，投入堆積如山的石塊，豎起密如森林的木架，僱傭無數工人，而它若變為書本，只需幾張紙，一點墨水，一支筆。只要我們想到這些，比較這兩者，對於人類的智慧為了印刷術而捨棄建築術，我們怎麼還會大驚小怪？試挖一條溝渠低於一條河的水平面，然後用它橫截這條河原來的河床，河水必定改道。^②

這不僅僅是一場宗教改革的革命，也不僅僅是雨果那「文學將殺死建築」預言的技術準備。人的思想，在改變其表達媒介時也將改變其表達方式，從今往後，每一代人的各種重要思想，既然不再用同樣材料、以同樣方式書寫，那就不再會有大一統的思想，也不再出現大一統的建築術。

哥德建築作為總體藝術，曾經通過聚合其他藝術而獲得聚變的能量，後來被文藝復興所瓦解的建築，如今應當從何處獲得新能源呢？

建築藝術將被社會分工所分離並被瓦解，既然建築術與其他藝術處於平等的地位，既然它不再是君主藝術、暴君藝術，它就不再是總體藝術，不再有力量拘束其他藝術。與建築分離，使得其他藝術都受

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

② 同上。

益匪淺地得到平等而獨立的權利——這是民主與自由的核心綱領：原先從屬於哥德教堂裡的石匠，成為獨立的雕塑家（米開蘭基羅）；原本為哥德教堂繪製彩色玻璃的工匠，搖身一變變成崇高的畫家（拉斐爾）；原本為教堂演奏教堂卡農曲的樂工，從此蛻變為讓人尊敬的音樂家（巴赫）。如今，對各種藝術與藝術家的尊敬，分羹了對宗教本身的向心敬畏。

在最初階段裡，我們或許會醉心於建築術被瓦解時所散發的能量，就像我們醉心於核裂變所散發出的眩目能量一樣，但很快，我們將看見建築本身被各門藝術從建築中抽空後的能源耗散的裂變後果，大建築如今變得萎縮且貧乏。

十 這些會摧毀那些

在雨果眼裡，隨後的文藝復興建築，並不像後來的建築史家所認為的那樣樂觀，在文藝復興裂變出的群星閃耀的蒼穹裡，雨果卻發現建築術星空燦爛的背後，正是大建築衰落的夜幕深沉。

雨果斷言——印刷術將殺死建築術：

印刷術發明以後，建築術就逐漸乾涸，萎縮、貧乏。我們感到水位降低，汁液流失，各時代和各民族的思想紛紛離它而去。在十五世紀，這一冷落過程幾乎沒被察覺，當時印刷機處於雛形，最多只能從建築術裡抽走一點它過剩的生命力。可是，從十六世紀起，建築術的病症就顯而易見了；它不再是社會

的根本表達方式，它可憐兮兮變成古典藝術；從高盧藝術、歐洲藝術、本地藝術，它變成希臘—羅馬藝術；從真實的、現代的，它變成偽古代。^①

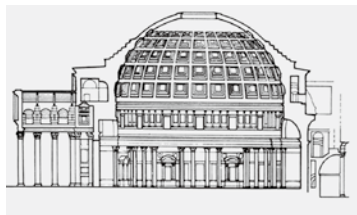


圖 1-12 古羅馬萬神廟

從那時起，建築術不再是某個民族整個時代的集體表達，而成為某個藝術天才一時興起的風格嫁接——比如米開蘭基羅建造的聖彼得大教堂：

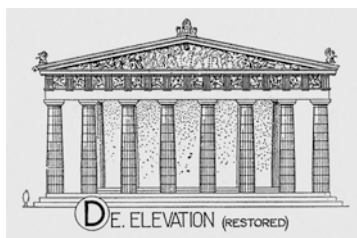


圖 1-13 巴特農神殿正立面

米開朗琪羅早在 16 世紀可能就感到建築術正在死去，他在絕望之餘產生最後一個設想。這位藝術巨子把萬神廟壘在帕提儂神廟之上。^②



圖 1-14 梵蒂岡聖彼得大教堂

在正統的建築史中，這段宣言並非出自米開蘭基羅，它出自拉斐爾以聖彼得大教堂為藍本的《雅典學院》宏幅巨作裡那位手持球體的伯拉孟特，這是他在聖彼得教堂中標時刻的激昂宣言：我要將古羅馬最偉大的建築萬神廟的穹窿，攔在古希臘最偉大的建築巴特農神殿的楣梁之上（圖 1-12、1-13、1-14）。

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000 年。

② 同上。



圖 1-15 美國國會大廈



圖 1-16 南京雨花台区委辦公樓



圖 1-17 北京某高層住宅

儘管手筆恢弘，但就像雨果所諷刺的——人們把這種風格嫁接當作創造，並把這落日般的衰變回光，誤認為黎明前的復興返照：

然而這一次衰落不失輝煌，因為古老的哥特天才，這輪在美因茨巨大的印刷機背後墜落的夕陽，在一段時間內仍舊以其餘輝照耀拉丁式拱廊和科林斯柱廊的混雜堆砌。正是這輪夕陽被人們認做是曙光。^①

雨果認為，米開蘭基羅死後，建築藝術名存實亡，後來的建築術，就賴上了羅馬聖彼得大教堂的風格嫁接術——將羅馬萬神廟穹窿，嫁接在希臘的巴特農神殿之上，人們模仿複製，卻又難以得體。雨果諷刺道：

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

每個時代有自己的羅馬聖彼得大教堂：十七世紀有聖恩谷教堂，十八世紀有聖熱納維也芙教堂。每個國家也有其羅馬聖彼得大教堂，倫敦有一座，彼得堡亦有。巴黎有兩三座。這是最後的絮叨。^①

不幸的是，這絮叨至今尚未結束，此後所有的時代的多數國家，都持續著這樣的風格嫁接，從 19 世紀的美國國會大廈的跨州模仿（圖 1-15），跨入現代主義之初的中國，成為清華大學禮堂建築，繼而跨入當代中國一些地方城市，成為一些地方政府的政府大廈（圖 1-16），也攀上北京當代高層住宅的屋頂上，成為電梯井的風格外衣（圖 1-17）。

十一 文學將殺死建築

這是印刷術對建築術的勝利：

從建築術那裡流失的生命力都歸它所有，隨著建築術的衰落，印刷術開始擴張壯大。到了 18 世紀，它重新握住路德的舊劍，把它遞給伏爾泰，然後它開始蕩平一切古老的歐洲文化。^②

印刷術就此蕩平了建築術的輝煌文化，後來一切風格的復興，

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000 年。

② 同上。

無論是古典復興，還是哥德復興，都由印刷術所提供。文藝復興的建築，復興的是那些印刷的考古圖片；哥德復興的建築，復興的是那些印刷的傳奇小說。前者將異時異地的古代樣式帶入建築風格，後者則將風景如畫的浪漫觀念帶入景觀構圖。

從建築術能量的全面衰減中，雨果卻看到文學從印刷術那裡截流的磅礴力量，他將哥德大建築看作石頭的《聖經》，而將印刷術看作紙版的《聖經》：

不妨說人類有兩本書，兩種記憶冊，兩份遺囑：建築術和印刷術，石頭的聖經和紙上的聖經。^①

如果石頭聖經（建築術）的特徵是堅固 / 持久 / 匿名，紙版聖經（印刷術）的特徵則是輕薄 / 擴散 / 顯名。

因為顯名的誘惑，它所匯聚的不再是石材的技術，而是人類獨創性的紙媒智慧，其磅礴的氣勢，甚至超過了哥德大建築的宏大圖景：

這座巨廈其大無比。某位統計專家計算過，若把自從古登堡以來印刷的全部書籍一本挨一本摞起來，其高度足以填平從地球到月亮的距離；不過我們要講的是另一種性質的偉大。全世界支撐這所建築，全人類孜孜不倦為它添磚加瓦，但見探出怪異的腦袋伸進未來的濃霧……何況這奇異的建築永不竣工，印刷機這台巨大的機器無休止地吸取社會的全部智力汁液，永不停歇地為營造自己的建築吐出新的材料。這所建築的樓層數以

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

千計，科學的幽暗洞穴在其內部縱橫交錯，通向一座又一座樓梯。這是人類的第二座巴別塔。^①

雨果描述的這一幕，在那些燈火通明的當代矽谷大廈裡，達到了印刷媒介難以想像的新高度。有了網絡這一當代媒介，我們更容易理解雨果對印刷術難以控制的輕薄性的擔憂。這一蔚為壯觀的新巴別塔下的當代建築，果然每況愈下，與風格化的聖彼得大教堂相比——它的希臘—羅馬式風格，雖被雨果譏諷為偽古代與偽地域——當代建築則更加墮落，藉助網絡的方便，人們可以隨時將媒體吹捧但尚未經考驗的當代建築任意嫁接，並以嫁接的多樣性，來偽造創造力的豐富性，並將這類簡陋的即興拼貼，鼓吹為這個時代的新風尚。

十二 小將殺死大

雨果將時間、革命以及時尚視為對城市或建築造成破壞的三種罪魁，並將時尚判定為禍首，因為，時間的破壞還有秩序——它總是先損壞那些年代久遠的建築，所侵蝕的不過是建築的表皮；而革命的破壞還有對象——項羽焚燒阿房宮的大火並不會燒向民居，它所破壞的或許是建築的某根筋骨；而時尚的破壞既無秩序，也沒有對象，它腐蝕的乃是大建築的精髓。

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

時光和革命的破壞至少不偏不倚，而且不乏氣魄，跟在它們後面來了一群嗡嗡營營的學院出身、領有執照、宣過誓的建築師，他們施展身手時卻根據自己的惡俗趣味有所區別、選擇。^①

它直接造就了今日北京眾多的樓盤名稱——溫哥華森林、納帕溪谷以及更為大全的集仿城市——上海的「一城九鎮」。

當年，雨果曾如此吁歎這類時尚：

時間盲目，而人類愚蠢。^②

假如宗教改革殺死哥德大建築的原因是世俗的印刷文本殺死了神聖的宗教，未來建築的噩耗也隱約可聽，當年，路易十四藉助世俗權力弑殺了宗教權力，市民們很快就意識到君權更沒甚麼神聖的，他們很快就將路易十四的孫子送上了斷頭台。其後的兩百年來，資本家用經濟取代王權，其間，雨果發現了建築九十度的轉向：

從前建築都是山牆（指教堂）朝向街道，而今，建築物（通常是指銀行或證券交易所）以其長向面對街道。^③

而殺死建築的文學又將面臨怎樣的命運呢？藉助遊吟詩人格蘭古

①〔法〕雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000年。

② 同上。

③ 同上。

瓦的牢騷，雨果提出這樣的問題：是聖跡劇還是鬼臉劇獲勝？

既然雨果為建築術提出的規律是——小總會戰勝大，這些將摧毀那些，當代文學的結局，則也應驗了格蘭古瓦的預言：鬼臉將戰勝聖跡，而鬧劇會戰勝文學。

（原文發表於《文景》總第8期，後收入筆者文集《文學將殺死建築》。本講對此有修改與增刪。）

The background of the entire page is a detailed, light-colored architectural drawing, likely a site plan or a complex floor plan, overlaid on a dark gray background. The drawing features various geometric shapes, lines, and annotations, including what appears to be a large rectangular area with internal divisions and several circular elements. The overall style is technical and precise.

第二講

建築與革命： 柯比意的建築革命

1882 年，在《快樂的知識》裡，尼采^①宣稱「上帝死了」。1885 年，在《查拉圖斯特拉如是說》裡，尼采杜撰了一個超人，以重整歐洲弑神後的文化亂象。這一年，雨果去世。雨果曾預言印刷術將殺死建築術，但也預言，將會出現一位建築超人暫時改觀大建築的崩潰：

到二十世紀，一位天才建築師也可能留下大手筆，如同但丁在十三世紀一樣。^②

1887 年，查里斯·愛德華·讓那亥^③在瑞士拉肖德芳市出生，他更為人熟知的姓名是勒·柯比意^④。作為被雨果預言過的偉大建築師，在他誕生百年後的 1987 年，聯合國以他的名義將這一年定為國際住房年，以表彰他對現代建築與現代城市居住的卓越貢獻。

柯比意有著與米開蘭基羅同樣的稟賦，身兼繪畫、雕刻、建築三種才華。他以讓那亥的名字與歐贊凡^⑤一道，開創了繪畫史上的「純粹主義」，以展開對畢卡索^⑥「立體主義」繪畫的批判；他利用建築物巨大的場地，將建築展開為雕塑般的「建築物體」，可以媲美於菲迪亞斯在雅典衛城上的那些偉大雕塑；他甚至還是一位偉大的詩人，雨果曾以《巴黎聖母院》讓我們對古老的哥德建築有了重新認識，柯比意則以 50

① 尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844—1900)，德國哲學家。

② [法]雨果：《巴黎聖母院》，施康強、張新木譯，譯林出版社，2000 年。

③ 愛德華·讓那亥 (Charles — Edouard Jeanneret — Gris)，勒·柯比意的原名。

④ 勒·柯比意 (Le Corbusier, 1887—1965)，瑞士籍法國現代主義建築先驅。

⑤ 阿曼迪·歐贊凡 (Amedee Ozenfant, 1886—1966)，純粹主義畫家。

⑥ 巴伯羅·畢卡索 (Pablo Picasso, 1881—1973)，西班牙現代藝術家。

本書，不但改觀了我們生活的環境，甚至也改變了我們的思想；他以悲劇性的矛盾方式所建造的 57 幢建築，不但啟示也同樣激怒了幾代人，其餘波蕩漾在整個現當代建築歷程中。

一 建築或革命

柯比意年輕時寫就的《走向新建築》，被認為是對上世紀建築影響最大的書籍。在最後一章，柯比意為當時動盪的社會提出非此即彼的兩個標題性選項：

建築或革命！（architecture or revolution!）

為甚麼革命？

印象派畫家莫奈^①繪製的《霧中閃耀的倫敦國會大廈》可以提供線索，畫中閃耀在倫敦城市上空的美妙霧氣讓人沉迷，但它們或許不是霧氣，而是工業時代機器生產的紫色霧霾（圖 2-1）；莫奈格外著名的《睡蓮》，其間色彩斑斕的水面（圖 2-2），或許也是池塘被工業時代嚴重污染的真實色彩。被工業文明聚集在城市裡的人類生活，卻很難出污泥而不染，因此，需要一場城市規劃與居住環境的革命。柯比意將居住、工作、休閒、交通四種功能進行區分的城市規劃革命，旨在將工人的居住休閒生活與被機器生產污染了的有害工作環境隔開。

① 克勞德·莫奈（Claude Monet, 1840—1926），法國印象派畫家。



圖 2-1 莫奈《霧中閃耀的倫敦國會大廈》
(1903)



圖 2-2 莫奈《睡蓮》

在《歐洲風化史——資產階級》裡，有幅名為《倫敦的夜店》的版畫，它描繪了當時城市打工階層惡劣的居住狀況：由於住宅極度匱乏，他們只能在夜店裡以懸掛的繩索支住額頭，聊以睡眠。它可以表明柯比意提出建築革命時所面對的嚴峻的社會現實：

一切活人的原始本能就是找到一個安身之所。社會的各個勤勞的階級不再有合適的安身之所，工人沒有，知識分子也沒有。今天社會的動亂，關鍵是房子問題：

建築或革命！^①

技術決定論者願意將這場革命看作新型結構技術導致的建築革命，但這只是建築革命的技術支持，柯比意明確提出這場革命的對象與目的，乃是為普通人建造大量住宅。

①〔法〕勒·柯布西耶：《走向新建築》，陳志華譯，陝西師範大學出版社，2004年。（「柯布西耶」即「柯比意」，後同。——編者注）

二 為誰建築

在《走向新建築》第二版序言裡，柯比意指出建築革命的特定對象與特殊標準：

現代建築關心住宅，為普通而平常的人關心普通而平常的住宅，它任憑宮殿倒塌。

這是一個時代的標誌，為普通人，「所有的人」，研究住宅，這就是恢復人道的基礎。

人的尺度 / 需要的標準 / 功能的標準 / 情感的標準，這是一個高尚的時代，人們拋棄了豪華壯麗。^①

這是現代建築區別於傳統建築最深刻的陣地轉移——設計對象從少數的教堂宮殿或貴族府邸，轉向多數人的普通住宅。因為這一轉變，柯布才宣稱——現代建築運動，它任憑宮殿倒塌。也因為關注普通而平常的住宅，柯布才迫切需要清理折衷主義繁複的裝飾。普通人非但無力擁有那些「豪華壯麗」的古老住宅，甚至也無力打掃那些風格裝飾裡的灰塵。柯布為具備「新精神」的新型居住者示範了一幢「新精神館」，這是一套示範性的居住單元（圖 2-3），他不但使用了能使小住宅顯得大而明亮的白色，還設計了可用以儲藏的簡潔配套傢具。只有理解這一設計對象的轉變，柯比意所宣稱的「住宅是居住的機器」這一冰冷的

①〔法〕勒·柯布西耶：《走向新建築》，陳志華譯，陝西師範大學出版社，2004 年。

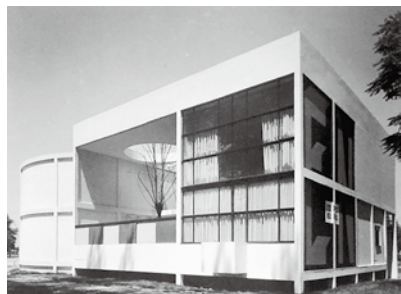


圖 2-3 新精神館

格言，才顯示出其人道性的迫切一面。

柯比意曾不無詼諧地用「住宅規劃——廚房裡婦女的腿」為題，以表示他對普通婦女生活的關心，新住宅的主婦們，不再擁有貴族的大量奴僕，她們不但需要參與機器

生產，還需要親自下廚，貴族府邸巨大的地下廚房會讓她的腿跑腫。為此，柯比意希望使用機器來解放婦女的腿，他以飛機駕駛艙為例——藉助機器的精確控制，飛行員在狹小的駕駛艙裡不用起身就能操作高難的飛行動作，柯比意因此認為，藉助新的烤箱、冰櫃等廚房機器，婦女們也能在不費腿力的坐姿中，輕鬆地完成原本繁複的家務工作。為此，他甚至宣稱，設計大於四平米的廚房，就是對婦女的犯罪。

三 如何建造

《走向新建築》第一章的標題是「工程師的美學·建築」，柯比意指明新建築的美學應該向工程美學學習，亦即後來被廣泛批評的機器美學；第二章「給建築師先生們提出的三項備忘錄」，柯比意旨在提醒新建築應該學習工程師——用可控制的幾何體量滿足我們的眼，用可精確的數學比例滿足我們的心，而非如當時的巴黎美術學院所教授的折衷主義風格美學；第三章「視而不見的眼睛」，柯比意則列舉了建築藝術應當學習的對象，它們都是當時工程師最優秀的工業產品——遠洋

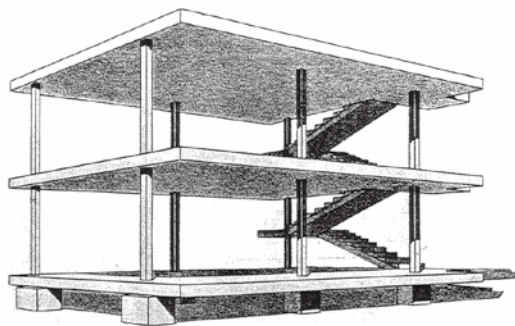


圖 2-4 「多米諾」體系

輪船、飛機、汽車；第四章「建築」，柯比意才開始談論建築的獨特性創造；第五章「成批生產的住宅」，柯比意明確提出新建築設計的主要任務就是批量生產住宅，它們應當採納汽車輪船飛機的批量生產方式。

基於向工業建築學習，柯比意提出了後來被廣泛引用的多米諾體系的圖示——標準化的柱子支撐著標準化的兩層樓板，一旁的樓梯通向上層樓板，暗示其可以向上疊加的標準化樓層（圖 2-4）。樓板之間沒有明確的功能區分，樓板外側也沒有傳統的立面圍護，其壓減到最低限的造型，不是為了表現風格，而是為了聲明住宅可標準化建造的最大簡化，它是柯比意為建築革命提出的極簡居住單元的基本骨架。

作為向工程師美學學習的圖注，多米諾體系被置於與汽車、巴特農神殿並置的位置上。而柯比意後來被廣為詬病的一項聲明，也出自這份圖紙的旁注上：

住宅是居住的機器！^①

①〔法〕勒·柯布西耶：《走向新建築》，陳志華譯，陝西師範大學出版社，2004 年。

後 記

當年求學時，正趕上後現代主義席捲中國的尾聲，也見識到解構主義弄潮世界的狂潮。時間不久的流逝，就鑒證了前者符號的鬧劇性，以及後者概念的不及物性。兩場如此劇烈的建築運動，就建築賞析而言，居然沒留下幾件值得賞析的建築精品，還浪費了我初學時的熱情精力。

這一餘悸，讓我學會用透視的近大遠小原理來審視各種接踵而來的當代建築運動。我猜，它們之所以每次都顯得格外巨大，或許只是時間就近的透視虛大吧。我就此以為，如果將一葉蔽泰山的樹葉從眼前移開，或許就能看清歷史深處的現代建築山巒，看清那些經過時間沉澱的現代建築傑作，對於它們，我不必冒鑒賞風險，只需潛心賞析。

這一時間久遠的心理陰影，遮蓋不住我對現當代兩部分的厚此薄彼：有關當代部分的建築賞析，被壓縮為不成比例的兩講——當代建築的奇觀與當代建築的實驗。即便在這兩講之間，也還有我態度的厚薄：對前一講與其說是賞析，還不如說是批評；而在後一講中我所讚美的少數當代實踐，其線索的纖細，顯然難以代表當代建築的主流方向。因此，這份名為「現當代建築賞析」的講義，先天就有當代的這一半殘缺不全的不足，而剩下的現代那一半也不全然新鮮，其間有四講都曾收錄在《文學將殺死建築》那本雜文集裡。