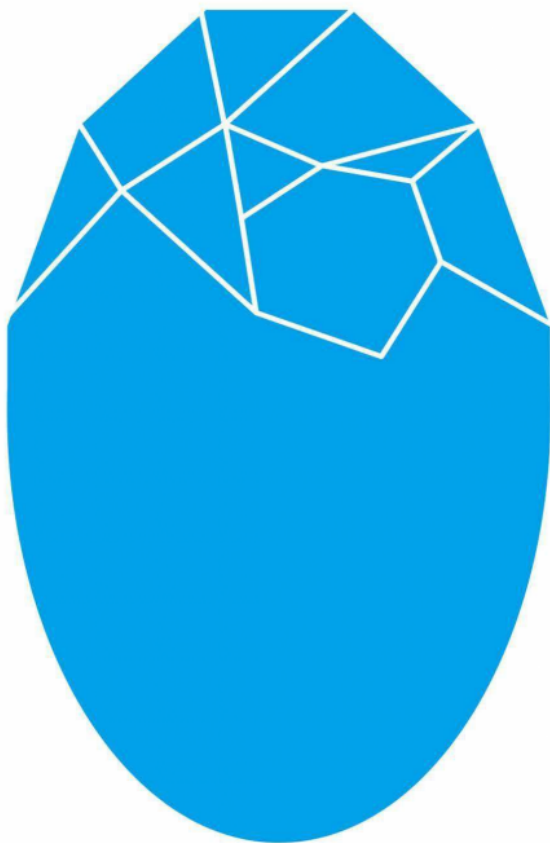


金秋野 异物感



当代建筑思想评论 _ 丛书

Book Series of Contemporary
Architectural Thoughts
and Critiques

同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

当代建筑思想评论_丛书

Book Series of Contemporary
Architectural Thoughts
and Critiques

异物感

金秋野 著

同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (C I P) 数据


异物感 / 金秋野著. — 上海 : 同济大学出版社, 2017.5
ISBN 978-7-5608-6528-7

I. ①异… II. ①金… III. ①建筑-文集 IV.
①TU-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第220286号

异物感

金秋野 著

出版人 华春荣
责任编辑 秦蕾 李争
责任校对 徐春莲
书籍设计  敬人设计工作室

本书由北京未来城市设计高精尖创新中心——城市设计理论方法体系研究资助, \ 项目编号 UDC2016010100; 由北京建筑大学专业建设——专业建设 (市级, 2015) 资助出版, 项目编号: 01047215001

本书若有印装问题, 请向本社发行部调换
版权所有 侵权必究

版次 2017年5月第1版
印次 2017年5月第1次印刷
印刷 上海中华商务联合印刷有限公司
开本 787mm×960mm 1/16
印张 21.5
字数 430 000
书号 ISBN 978-7-5608-6528-7
定价 88.00 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
销售 全国各地新华书店

www.tongjiupress.com.cn

目 录

1	异物感
16	莫诺尔·勒·柯布西耶作品中的 筒形拱母题与反地域性乡土建筑
63	重逢阿尔托
115	平常建筑，小题大做 关于阿尔瓦·阿尔托和他的 设计作品的对谈
165	地上的乐园
181	论王澍 兼论当代文人建筑师现象、传统建筑 语言的现代转化及其他问题

207	凝视与一瞥
239	知地知天，建筑自然 关于“水岸山居”的对谈
273	落地生根 浅析华黎的建筑之“道”
288	闭门即是深山 试论王欣设计和教学研究中的山林意象 与展演性特征
306	香港随感录
321	感觉的尺度 ——建筑教育三问

异物感^{*}

1

舍尔巴特以其玻璃，包豪斯建筑学派以其钢铁做到了这一点：在他们建造的房间里，人很难留下痕迹。

—

瓦尔特·本雅明^[1]

Walter Benjamin

* 原载于《建筑学报》2016年第5期。

[1] 瓦尔特·本雅明. 经验与贫乏. 王炳军, 杨劲译. 天津: 百花文艺出版社, 1999: 257.

感觉贫乏症

2

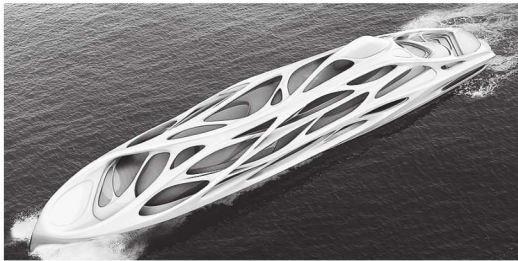
异物感，顾名思义，是人对外部世界的一种感觉。与冷、热、痛、痒等具体知觉不同，它描述的是人造环境的总体特征。以移动电话为例，它寄托了人们对未来的诸多想象：完美的造型、精湛的工艺、吹弹可破的晶莹表面。但它容不得瑕疵，刮痕和汗渍都让它失色，其完美只在打开包装、与目光相接的一瞬间存在，此后便是缓慢且不可逆的衰败过程。与古代的城市相比，现代的城市是高度几何化的，有着平滑的表面和硬朗的线条。但街道必须每天清扫，垃圾运到郊外填埋，玻璃摩天楼需要不断拭擦，以抵御时间和气候的侵蚀。如果把自然看作人的身体，现代建筑和城市就像耳环、舌钉这一类穿刺艺术，以极端和反常为美，坚硬、醒目、先声夺人，却也麻烦、不舒服，如同异物。^[1]

人类学家列维·斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）在《忧郁的热带》里描写一个巴西女学生，因为生活在殖民地，直接从野蛮进入现代，没有经历过漫长的城市发展过程。“她判断城镇的唯一标准，是看它有多白、多干净。”^[2]这与早期现代主义的美学何其相似。有时候我会想，“极少主义”不是现



¹ 三星 Galaxy S7 Edge 手机，2016 年。晶莹圆润，如同卵石。

图片出自三星中国官方网站：
<http://www.samsung.com/cn/consumer/mobile-phones/smart-phone/galaxy-s/galaxy-s7/design/>



² 扎哈设计的超级游艇 Super Yacht，2013 年。硬边界流线型，造型奇异。

图片出处：
<http://www.e-architect.co.uk/architects/zaha-hadid>

[2] 克劳德·列维·斯特劳斯. 忧郁的热带. 王志明译. 北京：中国人民大学出版社，2009：108.

代美学的一个分支，它就是现代的全部。勒·柯布西耶希望拉图雷特修道院体现“彻底的贫乏”（total poverty）^[3]；本雅明敏锐地指出，现代人对纯粹的追求源自经验的贫乏，就像斯特劳斯笔下的巴西女生，无法欣赏被岁月侵蚀变旧的巴黎而眼泪汪汪，只愿生活在新大陆那些一次建成的崭新城市里。对此，斯特劳斯评价道，“欧洲的城镇，几个世纪的时间消逝使之更为迷人；美洲的城镇，年代的消逝只带来衰败。”^[4]

在《经验与贫乏》中，本雅明甚至认为，现（时）代人类的经验贬值是“世界史上一次最重大的经历”。他认为，技术的超速发展，改变了人与世界的关系，结果旧的经验无效了。经验的贫乏让人选择“从头开始，重新开始；以少而为，以少而建构；不瞻前顾后。在伟大的创造者中，从来就不乏无情地清除一切的人。他们是设计者，所需要的是干净的绘图桌。”^[5]与之相应，现代风格的住宅和博物馆四壁皆白，一无所有。我们都知道密斯对“少”情有独钟，也听过勒·柯布西耶对路易十四和奥斯曼（Georges-Eugène Haussmann）的衷心赞美。范斯沃斯住宅和萨伏伊别墅都漂浮在基地上，赤裸裸地标榜与环境的割裂，它们都是“美丽的异物”。

其实每一个人都参与了这场针对身体经验和历史观念的净化革命。嗅觉灵敏、引领风向的人，无论阿道夫·路斯还是雷姆·库哈斯，都是本雅明笔下的同一类人：“对时代完全不抱幻想，同时又毫无保留地认同这一时代。”^[6]语言是观念的容器，现在，面对观念世界的膨胀，语言瞠乎其后，“有机性”不再是人们的追求。现代建筑语言不再被用来捕捉感受、描述现实，而是变得可随意建构，似乎探索语言本身的可能性及制造变化，成了建筑学的目的。

结果，无论现代主义、后现代主义还是之后的什么主义，都在通过精心建构的语言系统抹除生活的痕迹。现代建筑一点点剥掉附着其上的“物”，来构思与机器时代相匹配的生活空间。这些“物”包括繁冗的装饰、无效的功能、复杂的构件和纹样，也包括丰富的材料质感、带有象征含义的家居摆设、纪念物和使用痕迹（时间感）。为了消除痕迹，人们在建筑的表面使用玻璃、瓷砖或干脆涂成纯白，给手机屏幕贴膜。

[3] Anthony Flint. *Modern Man*. New Harvest, 2014, p.138.

[4] 同上，p.109.

[5] 瓦尔特·本雅明. *经验与贫乏*. 王炳军, 杨劲译. 天津: 百花文艺出版社, 1999: 254.

[6] 同上, 第 255 页。

但人们是真的厌弃了经验吗？其实他们只是不乐意按经典的方式定义“经验”，不再希望它与笨重的身体行为有关，不再相信时间带来的纵深感。比方说，为了体验蹦极，不必驱车前往峡谷，费力爬上高山，冒着生命危险跳下去；只要带上重力感受器，在虚拟现实头盔里体验这一切就好了。科技的每一步发展似乎都在制造新的交互，每一种交互都在慢慢侵蚀身体的触角，取代时间的作用，直接移植新的、莫须有的扁平经验。一代人刚刚适应了键盘的触感，就要去适应不同程度的屏幕按压和手势操作，来达成与外界的交流。“虚拟现实”（virtual reality）这个词模糊了现实与幻觉的边界，面对坚硬的物质外壳，人们疲倦了，不再乐意花时间与它缠斗，去收获一点稀薄的感觉。把这一切交给机器吧。

“剥离”出“硬边界”

在剥离经验的过程中，分析性思维扮演了极其重要的角色。

在风格派建筑师将形体分解为一系列柱面体后，柯布尝试用分离的形式描述分化的功能，如采光窗与通风窗的分离。在现代建筑师的观念里，建筑应被分解为一系列部类，各方面都可独立编辑，如密斯对网格、表皮、转角、骨架、顶棚、基座和踏步的反复探索，设计语言表现为分解后的重新组合，在这里，语言本身成了思辨的对象，句法学和语义学研究代替了语言的实际操作。从哲学方案上看，康通过区隔来建立秩序，与密斯异曲同工。而赖特对材料本性的追问，也往往是在对“单一材料”的分析上。建筑师们尝试的与其说是终极秩序的追寻，不如说是对“分析活动”本身的造型表现，并以此为审美目标。

于是环境带上了分析思维的典型特征。电影《游戏时间》（*Playtime*，法国/意大利，1967年）借一位乡绅在玻璃大楼中的体验刻画出这种“现代”感觉³：不可进入、不可渗透、不可穿越、不可把握。导演把这个非人化



3

电影《游戏时间》剧照，于勒先生面对混凝土、玻璃的冷酷城市一筹莫展。Play Time, 雅克·塔蒂 (Jacques Tati) 导演，法国/意大利联合拍摄，1967年。

的场景故意搭建在摄影棚里，真正的巴黎建筑只出现在玻璃反光中。抽象原则一旦离开合目的性的约束，走向极端是其必然。现代建筑的种种“形式洁癖”，终于脱离了实用与经济，成为单纯的审美追求。恩斯特·布洛赫 (Ernst Bloch) 在《论机器时代的艺术》中写道：“确实，我们不再苦于长绒毛。相反，我们苦于有点儿太多的玻璃和钢铁，和有点儿太少的装饰……以此方式追求的相似总是采取相同的形状。根本没有什么努力是更可取的。”^[7]

广义地看，整个现代环境都是通过分析思维将有机关系——“隔离” (insulation) 的结果。城市卫生系统和医疗体系、病房、手术室、无菌区、救护车、停尸间、口罩、隔离服、呼吸机和抗生素，是与人相关的一组“剥离”系统，“健康”是其目标。城市交通系统、高速铁路、飞机、地下铁、高速公路、立交桥、隔离带、人行道、过街天桥、斑马线、双黄线和交通规则共同构成了另一组以运输为目的的“剥离”系统。

“隔离”是为了解任务、排除干扰、分而治之、实现目的。现代城市即是建立在功能主义理性分析基础上的、错综复杂但又彼此交叠的“居住机器”，各种事件在不同层级的“管道”中发生，绝缘隔离层确保目标达成。而这一切又是通过与自然过程相隔离才得以实现。手机贴膜、食品保鲜膜和安全套不仅是真正的现代工具，更是一套可视化的分析观念。隔离“有害”的自然过程，保留“有益”

[7] Ernst Bloch. On Fine Arts in the Machine Age. In Bloch, The Utopian Function of Art and Literature, Selected Essays. MIT Press, 1988. pp.200-206.

的结果。同理，玻璃幕墙的作用是使光线和风景进入，将难以驾驭的天气变化和灰尘隔绝在外。现代建筑表皮由很多功能层复合而成，每层隔离一类自然过程，也分化一种感觉，让经验离析出来，变成片片浮云。

“隔离”的结果，就像超市货架上富含防腐剂的小食品，“塑料化”而成为“异物”。像假牙、真空包装和一次性手套，没有知觉，没有味道，没有记忆，不留痕迹。社会分工也是一种“隔”，让生产和消费分离，生产的不同部分分离，消费的不同环节分离，理论与实践分离，感受与体验分离。学校教育的特点是把属于体验的部分转换成知识和方法，以理论代替“感觉”。商品社会中，万物分解之后的清晰与明澈是仅剩的可以用来审美消费的感觉残留，就像试管中分层的沉淀物。

把自然过程剥离得干干净净后，现代物品就获得了清晰的硬边界。现代世界喜欢分明的轮廓和洗练的个性，移动电话和摩天楼都是硬边的，服装也是硬边的，与古代的宽袍大袖不同，西装的裁剪过程是高度几何化的，目的是更好地勾勒人体线条，使人变完美。私人领域的观念深入人心，人际关系也是硬边的。影片中的超人、蝙蝠侠、蜘蛛侠都是不起眼的小人物，换上一身隔水隔气的塑胶紧身衣立刻变身超级英雄。这是最直观的隐喻：通过给主角加上一层绝缘的“硬边”，将他从普通人中间剥离开来，使虚弱模糊的身体成为“异物”和“原型”（archetype），进而获得超能力。

“观念”的造型

异物化了的世界最不缺乏的就是几何原型，其呈现的正是现代“观念”的造型。人们给事物下定义，讲究边界清晰、描述精准。为了实现这一点，必须从特殊里看到普遍，从个性里看到共性，将混沌现实简化为有限的点和线。“观念”因此必须是普遍适用、描述共性、边界清晰的。^{4 5}

柯布说：“一个基本、简单、凝练的观点：罗马是几何的！”^[8] 6 柯布对

[8] 勒·柯布西耶. 光辉城市. 金秋野, 王又佳译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2011: 181.



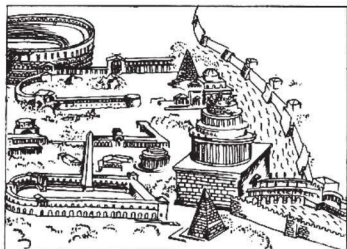
4

电影《盗梦空间》剧照，主人公梦境底层由基本几何体构造的城市。Inception, 克里斯托弗·诺兰 (Christopher Nolan) 导演, 美国, 2009 年。

5

彼得·埃森曼 (Peter Eisenman) 设计的柏林大屠杀纪念馆 (Holocaust Memorial Berlin), 2005 年。立方体组成的冷漠方阵, 与盗梦空间中的城市景观除尺度外, 如出一辙。

图片出处:
<http://travelmodus.com/holocaust-memorial-berlin-by-peter-eisenman.html>



6

勒·柯布西耶 (Le Corbusier) 绘制的罗马城市概念图, 在这幅图中, 他将罗马城市建筑还原成若干基本几何形体的组合。图片出自: 勒·柯布西耶. 走向新建筑. 杨志德译. 江苏凤凰科学技术出版社, 2014 年, 第 116 页。

待城市，就像文艺复兴以来画家对待人体一样，抽象成几何原型。现代建筑史家不只一次将现代建筑的起点指向部雷（Boullée）和勒杜（Ledoux），大概是因为他们实现了新古典主义迫切希望达到的造型理想，上接古罗马的雄浑原型，使笛卡尔的观念显影，而在精神上则完全是现代的。建筑史学家弗兰姆普敦（K. Frampton）称之为“武断而净化地重建古典”^[9]。与巨大而唐突的球体、等边三角形和棱锥相比，古典主义显得那样驯良。⁷诗人兰波（Arthur Rimbaud）说：“必须绝对现代！”现代主义演化出勒·柯布西耶的硬边几何、密斯的玻璃摩天楼、马列维奇的“黑色方块”和香奈儿的小黑裙，抽象又绝对，与混沌的周遭剥离，成为时代的图腾。

其实早在古埃及时期，人们就对神圣几何无比重视。在他们眼里，几何是物质世界背后的潜在结构，是宇宙密码。这套哲学起自于学习与度量之神托特（Thoth），他将秘密透露给古代哲学家和祭司，保存在神话和传奇里流传至今。所有寓意和象征符号都暗藏了灵性、心智、道德和物理的新生法则。令人奇怪的是，人们似乎一直怀疑金字塔是外星文明的遗迹，大概在内心深处仍把几何原型看作史前世界中横空出世的“异物”，代表着巨大的神秘与未知，不大可能会在地球文明中自然发生。

利玛窦来华，选择翻译的第一本著作不是《圣经》，而是欧几里得的《几何原本》。他大概明白，跟遥远陌生的异族传说相比，西方数学的严密推理和精确计算更能让四夷臣服。欧几里得之后，几何成为西方世界想象和建构物质环境的基本手段，建筑师一直在追求“完型”中的“神性”。

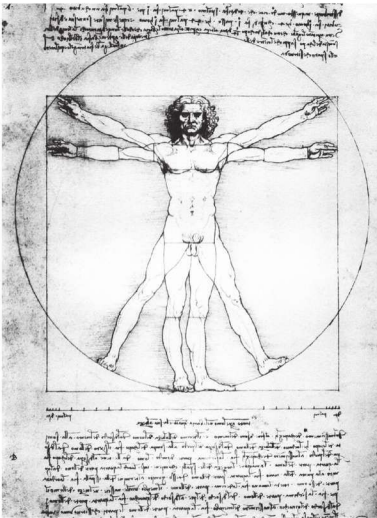
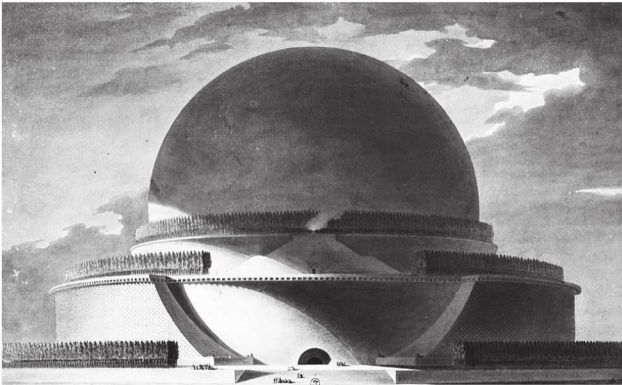
柏拉图一直被称为“西方彼世思想之父”，主要由于他对“理式世界”的描绘。他把“理式”或宇宙间的原则和道理看作是第一性的、永恒普遍的，至于感官接触的“此世”则是“理式”世界的摹本或幻影，不仅是第二性的，而且不真实。柏拉图哲学其实是古希腊地中海原始文明理智化的产物。公元3世纪，柏拉图的思想由普洛丁（Plotinus）发展为新柏拉图主义，在中世纪同基督教神学结合在一起，在哲学和美学方面统治了一千多年，对后来的文艺复兴、启蒙运动以及浪漫主义产生过很大影响。达·芬奇在1487年绘制的“维特鲁威人”（Uomo vitruviano），一直被西方世界视为“完美比例”

[9] K. Frampton. *Modern Architecture: A Critical History*. Thames & Hudson, 2007, p.15.

的人体，而它是由圆形和正方形来定义的；⁸ 他也通过基本几何造型的排列组合来完成教堂平面。几何造型的精准、肃穆和永恒感是现实世界所不具备的，人们也因此借比例和数字（如黄金比）来捕获永恒。柯布将这一文化习惯通过“控制线”（regulating line）引入现代建筑，又费尽心力把它发展为“模度”（module），作为避免“任意性”、获得完美的手段。

9

科学技术作为观念中的“完型”，因其精确性和标准化而不同于自然的偶然与随意，超越了此世的不完美和感官的不可靠。现代建筑触目都是数学



7

布雷（Étienne-Louis Boullée）设计的牛顿纪念堂（Newton Memorial Hall），1874年。雄浑而生硬的几何体量。

图片出处：
<http://peter.bourgon.org/postmodernism/>

8

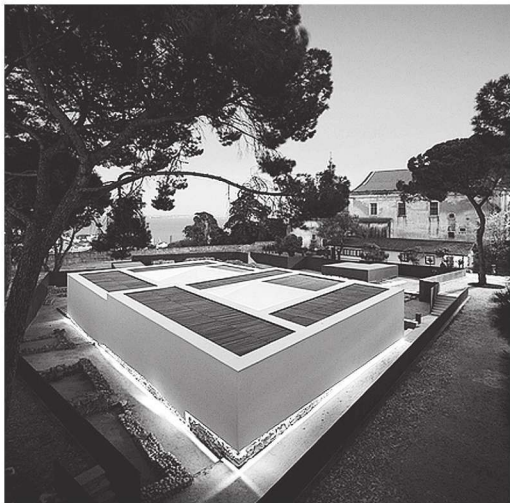
达·芬奇（Leonardo Di Serpiero Da Vinci）绘制的维特鲁威人（Uomo vitruviano），1487年。将人体与几何原型联系在一起。

图片出自
<http://www.laboiteverte.fr/56-dessins-de-leonard-de-vinci/>

物理的直观显露，却终因缺乏数理表达之外的造型目的而流于任意。我们不是已经习惯了那些奇异的造型么——拒绝变化、无时间感；抽象、纯粹、无重量、漂浮；隐藏结构、取消尺度、清除表面质感；透明、反射、扁平化、图像化、低分辨率化……现实变得越发不真切。^{9 10}

10

既然我们执意用观念来制造奇异，又怎能抱怨身边的世界不够真切？



9

格拉萨 (João Luís Carrilho da Graça) 设计的考古博物馆 (Archaeological Museum of Praça Nova)，2010 年。整个建筑制造出一种浅浅地浮在大地表面的漂浮感，与环境形成强烈对比。

图片出自

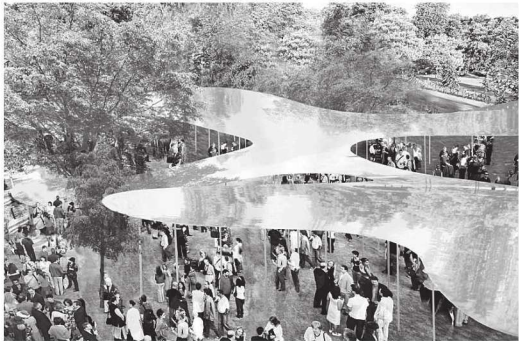
<http://minimalissimo.com/2012/02/musealization-of-the-archaeological-site-of-praca-nova-of-sao-jorge-castle/>

10

妹岛和世设计的伦敦肯辛顿花园蛇形画廊 (Serpentine Gallery)，2009 年。极细的立柱和镜面反射的屋面，让整个建筑如同幻觉。

图片出自

<http://www.e-architect.co.uk/london/serpentine-gallery-pavilion-2009>



“骨头”和“卵石”

老师告诉我们：数学公式是最美的。可是自然之美不因它像数学公式。枝条的摇曳和小鸟的飞翔，其中固然蕴含着数学和物理，却不以之为目的。以数理表达为目的的造型，不是有诗意的造型。好的音乐和建筑就像枝条与河流，不把运思的秘密示人。而现代建筑唯以坦然模仿机器为美。

11

《左传》有云：“物生而后有象，象而后有滋，滋而后有数。”^[10]自然是先有造型，然后人从中悟得规律，这个顺序不能反过来。现代建筑学中却一直潜藏着对“超世间”的追求，不断追问“空间的本质”“材料的神性”，已经成为建筑学科里不证自明的神话。

但在中国的文化传统里，对象化的神并不存在。天命、天道是中华文明对终极秩序的命名，它永远都在变化，并不是静止、完美的彼岸；它在人世里表现为自然环境和社会关系，也就是说，天道与人道是同一个“道”，因而不是超验的对象——“道不远人”，蕴含在生生不息的大化流行中，在人和万物的生命、生长中，在世俗人生经验中。孔学特重情感教育，教人在世俗中思高远、平凡中见伟大，这都是巫传统的遗留。^[11]此世即彼世，天道即自然，无需另造一个“反常”的观念世界去容身。余英时管这叫“内向超越”，即在世俗人生中向内心求与天道的共存，有别于西方向神献祭的“外向超越”。这种思维模式极大地影响了中国人的艺术追求。

因为天道即自然，所以是不断变迁、不依附于固定的存在，因而“用”即是“体”，过程即存在，变化即神明，工夫即本体。不存在一个高悬在现实之上的理式世界，亦无超验的观念来指导造型，神明蕴藏在日常生活中，蕴藏在父母兄弟妻子朋友的人伦交往中，蕴藏在起居衣食便溺的日常活动中，蕴藏在与日常生活相关的庭院居室衣裳、家具陈设器物中，道在伦常、道在尿溺，道乌乎不在。^[12]

[10] 见《左传·僖公十五年传》。《春秋左传》，万卷出版公司，2008：90。

[11] 按照马克斯·韦伯的说法：“中国这样天人合一式的哲学宇宙创成说，将世界转变为一个巫术的园地。”马克斯·韦伯·儒教与道教。台北：新桥译丛，1999：256。这是因为先秦思想本身保留了巫的行动、情感和身体经验的亲和力，也为“此世”艺术留足了发展空间。对超验世界的完美几何造型和无情秩序的追求，不是中国人擅长的。李泽厚说：“把‘天道’理解为拥有神力但不离自然人生的经验世界和历史事件，而成为某种客观理则，但又饱含人类情感的律令主宰，这是中国文化思想上最早、最重要也是最具根本性的心理成果。”李泽厚·说巫史传统。上海：上海译文出版社，2012：83。

[12] 见《庄子·知北游》。《庄子·下》，上海古籍出版社，2007：254。

所以中国传统对待几何的方式，虽也借助几何来造型，却不去追求超验的观念之美，喜欢因物赋形，欣赏自然之不完美，崇尚变化而精于气韵的捕捉，很少把静态几何当作表现的核心意义的载体。对应于现实人生，是“没有上帝信仰，人照样可以好好活着”，不把精神追求跟超验的存在相提并论。钱穆遗稿中说“西方是离开了人来讲天”^[13]，也就是离开了现实谈超越，离开了物质谈概念，总像有个了不起的外在世界值得追求，反而把现实改造得如同异物。现代城市像是个塑料做的隔离器，不仅隔离各种自然过程，也隔离偶然性和世俗情感。所以理论家喜谈公共空间，那里人都是“自由的个体”，而不是世俗关系中的人。家庭、亲戚、邻里、朋友的关系在这个异常的物质环境里慢慢稀薄了，这是异物审美的伦理后果，更不用说资本生产对环境造成的危害。对此钱穆忧虑道：“科学愈发达，愈易显出它对人类生存的不良影响。”^[14]

可是怀旧并不能让世界回到原点，观念的问题还要观念来解决。

1911年，年轻的夏尔—爱德华·让纳雷（Charles-Édouard Jeanneret）在奥林匹斯山的卫城废墟中漫游，望着色彩浓烈的山海之间近乎纯白的建筑，以为人类的造物该如此。这件事的不可思议，就像考古学家指着地下挖出的白骨说：“远古的动物多么纯粹。”帕提农神庙是死去的建筑，是古代人类生活的骨头。

然而真实的生物是各种复杂形态机制的复合体。我们可以从骨架猜测生物的体型和运动机能，却无法从大脑的形态读出运思的秘密，更读不出情感。自然不是数理关系，形式与功能并不一一匹配。考古学已证实，帕提农神庙（Parthenon）在它的年代一直是彩色。这说明了两个问题：第一，古希腊建筑充满装饰；第二，在神庙建筑中，材料并未被“诚实地”表现。1930年代一次精心修复破坏了人们希望复原色彩的努力，那时正是现代主义审美如日中天的时期，人们偏爱无装饰，他们认为，既然米开朗琪罗的雕塑没有色彩，那么古代的雕塑也该如此。

对历史建筑和城市的有意识保护，是现代观念的产物。人们把现实的血肉从历史的骨头上——剥离，使后者成为绝对。可到底什么是历史呢？

[13] 钱穆. 中国文化对人类未来可有的贡献. 中国文化, 1991(4): 54.

[14] 同上。