

书写柏林：一项关于城市建筑的设计研究

Writing of Berlin : A Design Research on Urban Architecture

朱昊昊 | ZHU Haohao

摘要：本文通过对库哈斯早年的个人经历，尤其是对“柏林墙的调研”和作为后续研究项目“大逃亡，或建筑的自愿囚徒”的深入解读，从历史渊源与发展流变的角度，挖掘并阐释他关于城市建筑研究的思想内涵与理论意蕴，意图澄清柏林才是大都会建筑事务所思想与实践征程的起点，并从观念、方法和工具三个方面进一步阐发这段研究历程的认识论价值与方法论意义。

关键词：城市建筑、设计研究、柏林、库哈斯

Abstract: Through the in-depth interpretation of Rem Koolhaas's personal experience in his early years, especially "the investigation of Berlin Wall" and his follow-up research project "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture", this paper excavates and explains his ideological connotation and theoretical implication of urban architecture research from the perspective of historical origin and development course, intending to clarify that Berlin is the starting point of the Office for Metropolitan Architecture's ideological and practical journey, and to further elucidate the epistemological value and methodological significance of this research process from three aspects: the concept, the method and the tool.

Keywords: Urban Architecture, Design Research, Berlin, Koolhaas

一、引言

通常认为，大都会建筑事务所（Office for Metropolitan Architecture，以下简称 OMA）的城市建筑思想发端于美国。库哈斯（Rem Koolhaas）对曼哈顿都市境况的独特诠释成就了《癫狂的纽约》（*Delirious New York*），同时也颇具先见之明地确立了日后设计实践与理论批判的框架^①。但从历史渊源来看，他的思想征程始于另一座城市，既非他的出生之地鹿特丹，也非他的求学之地伦敦，而是 1970 年代初的柏林——一座处在东西方对抗的前沿，持续凋敝衰败的城市。

1971 年夏，还是英国建筑联盟学院（AA School，以下简称 AA）学生的库哈斯探访了西柏林。在返校后的汇报中，他通过文字和大量的

现场照片将这座城市描述成一个“巨大的考古现场”——各个时期的典型特征被压缩至一个极度混乱、残破不堪的现实中，呈现谜一般的境况。那次旅行对他个人的发展轨迹产生至关重要的影响，不仅是因为对柏林墙的思考让他领悟到“建筑真实的本质”^②，还归因于他对城市建筑的理解在与昂格尔斯（Oswald Mathias Ungers）的邂逅中找到了共鸣。在柏林的一家书店，他翻阅到昂格尔斯指导的研究刊物，并被深深吸引^③。那次“巧遇”使他下定决心开启一段新的征程：从“柏林墙作为建筑”（Berlin Wall as Architecture）的报告到后来的“大逃亡，或建筑的自愿囚徒”（Exodus, or the Voluntary Prisoner of Architecture，以下简称为“大逃亡”），他以一种象征性的方式告别 AA，一路追寻昂格尔斯来到康奈尔，并于 1977 年再

作者：
朱昊昊，东南大学建筑学院建筑历史与理论研究所讲师。
国家自然科学基金重点项目（52038007）；（省优势）新进教师人才引进启动费（1101007151）。

次回到柏林,参与“绿色群岛”(A Green Archipelago)宣言的创作^④,完成他生命中最重要的一次跨越大西洋的“学术旅程”。

柏林成为他发起“都市宣言”的起始地,与之后的曼哈顿、亚特兰大、新加坡、珠三角和拉各斯并驾齐驱^⑤。在这里,他找到了一条通往曼哈顿的道路,代表了寻求一种全新的观察视角和对当代都市状况深入探究的渴望——这在很大程度上预示了日后《癫狂的纽约》的问世。因此,在跨越大西洋之前,一个并不那么引人注目却与纽约同等重要的“癫狂的柏林”就被库哈斯牢牢地锁定在城市建筑研究的视阈中。

二、从伦敦到柏林

似乎在很早的时候,他就对德国文化抱有浓厚兴趣。对“二战”后成长起来的那一代人来说,一方面战争带来的苦难并非那么真切^⑥;另一方面受作家赫尔曼斯(W.F.Hermans)^⑦的影响,他们在荷兰社会普遍的“反德”情绪下,秉持了反思与批判的态度——“这变得可疑,是否人们是真的反德,或者他们认为在战后有必要持有反德的态度,来掩盖他们在战争中更为模棱两可的立场”^⑧。独立自主的精神为库哈斯主动接触德意志优秀文化打开了大门。其中,电影是他认识与了解德国的一扇窗口。在某种程度上,他对电影的着迷是“法西斯德式”的^⑨,甚至在《白奴》(The White Slave, 1969年)中,启用的主演来自德国,配乐来自瓦格纳。这在当时的社会禁忌下是不可想象的,以至于导演达尔德(Rene Daalder)在各方压力下于当年离开荷兰,而库哈斯也早在一年前赶赴伦敦开始他新的学业。

或许,前往AA学习对他来说是一次自我的“流放”。从1960年代末至1970年代初,西方建筑界正经历一场深刻的变革。人们对战后大规模建设成果的不满以及由此产生的失落感在一定程度上引发了后现代主义的兴起。以1966年《建

筑的矛盾性与复杂性》(Complexity and Contradiction in Architecture)的出版为契机,这场轰轰烈烈的思想转向夹杂着对历史价值的重新评估、对大众文化的拥抱,以及表面化、符号化地对文化信息进行转义与传达的兴起。后现代主义强调了乡愁式的趣味却一再回避都市文化发展的现实——工厂、电站、交通网络和通信系统等一系列技术性工程早已成为当代社会的重要特征;都市生活也在技术进步的催促下展现出前所未有的复杂性。在此背景下,阿尔文·博雅斯基(Alvin Boyarsky)执掌的AA呈现出一番新的景象:阿基格拉姆(Archigram)倡导建筑学应当同当代生活的体验紧密结合,反对任何形式的束缚;彼得·史密森(Peter Smithson)受尼格尔·亨德森(Nigel Henderson)摄影的启发,强调对场所的真实认知和对生活本质的重新审视,以此展开对社会现实的发现与线索的追溯,这在后来被归结为“如是”(As Found)的思维方式和研究策略;博雅斯基本人则通过收集日常生活中的明信片、剪报和传单,来窥探城市发展的轨迹,以此揭露隐藏在当代城市环境下的“能量系统”(energy system)^⑩;此外,意大利建筑小组建筑视窗(Archizoom)和超级工作室(Superstudio)的思想也颇受欢迎,他们号召建筑师要像波普艺术家那样直面现实,从大众文化、生产和消费的逻辑中汲取力量,同时大量采用临床医学或心理分析的专业词汇,如偏执狂、分裂症、脑叶切除术等,来描述现代生产机制下的城市与建筑……

在他们的影响下,包括库哈斯在内的一批年轻人^⑪汇聚在AA,将研究的兴趣和探索的目标转向实现层面的大都市。一方面,他们承认建筑无法承担起塑造新社会的乌托邦理想,宣扬现实才是最根本的出发点;另一方面,他们注意到大都市已经分裂成无数的碎片,认为有必要从强调和谐、比例等正统现代建筑准则的约束中解脱出来。对历史先锋派的重新挖掘成为这批建筑师设计灵感的来源^⑫;而对“超现实主义”的兴趣使他们在完成针对现实

的“系统性评估”后,以重构的策略来打破社会现实在建筑类型和功能组织等方面的既定惯例。在AA的独特文化与精神浸染下,库哈斯于1971年带着对德国文化的兴趣,来到柏林展开“暑期研究”。

三、柏林墙的调研

作为AA课程的一部分,“暑期研究”要求学生现存对建筑展开记录与分析。大部分的调研集中在历史上的经典案例,包括“良好气候下的帕拉第奥别墅或希腊山区中的村落”^⑬,但库哈斯的研究聚焦在更具现实意义的柏林墙,并把它描述成一个充满政治意味的复杂体系,具有“超乎寻常的象征性力量”^⑭。

事实上,关于“墙”的理论性研究早有先例。1969年,建筑视窗采用图像拼贴的方式,将“墙”的主题扩展为无数栋现代主义的板式大楼以强势的姿态穿越现有的城市景观,形成“柏林的平行区域”(Parallels Districts in Berlin, 1969,图1)。在二战后现代主义陷入社会和政治的普遍危机下,建筑视窗以反讽、批判的立场,建构了一个寓言化的幻境。无独有偶,超级工作室于同年创作了“连续的纪念碑(纽约新象)”(the Continuous Monument: New New York,图2),描述了一个无尽延伸的抽象镜面体块穿越曼哈顿,直至与远方的地平线融为一体。比起罗伯特·史密森(Robert Smithson)的大地艺术,“连续纪念碑”所展现的人造物及其尺度来得更为夸张。它成为与地球的经纬线一样的标记,并挑衅式地预示了一个可能的未来:在日益增长的消费主义和理性规划机制的裹挟下,人们终将生活在一个均质、单一的世界里,无法逃逸。更值得注意的是,1971年,AA奇才罗宾·埃文斯(Robin Evans)从历史的角度探讨了墙在“归隐的权利与排斥的礼仪”^⑮中所具有的社会学意义。在《有关墙的定义的笔记》(Notes towards the Definition of Wall)中,他借助对万里长城的论述意在说明,小团体的“归隐”可以扩展至国家或种族的层面,成为



图1: 柏林的平行区域, 建筑视窗, 1969年



图2: 连续的纪念碑, 超级工作室, 1969年

一种谨慎的战略工具——将可居之地限制起来, 实现对危险因素的驱除。考虑到当时欧美各国正经历着各种政治危机, 埃文斯围绕“墙”的主题展开对“归隐”与“排斥”的释解具备了强烈的现实针对性; 同时也在某种程度上, 准确诠释了库哈斯在“大逃亡”中设定封闭区域的动机。

无疑, 对柏林墙这一特殊主题的设定, 表明那时期的库哈斯已不再局限于正统建筑学的核心思想与方法。他试图借助更为广泛的观察视角, 综合运用政治、社会、文化、心理等因素来汲取灵感, 构建基于当下的、更为切实可行的反思与批判。此外, 他从意大利激进派的拼贴作品中习得的并非是简单的形式模仿, 而是创作“基于现实的乌托邦”的技巧——无论是“柏林的平行城区”还是“连续的纪念碑”, 都出人意料地表明, 孕育“乌托邦”的种子就蕴藏在都市的现实场景中。它们等待着人们去发掘, 并将以最出乎意料的方式在当下的都市与自然景观中呈现。因此, 绵延无尽的柏林墙可以幻化成那座“连续的纪念碑”, 穿越城市、森林、湖泊和沙漠; 位于墙体两侧的都市景观则构建了一个再真实不过的“现实”。在它面前, “文脉主义”和“历史延续”的神话彻底破产! 由此, 远行去访问柏林成为库哈斯心中最强烈的期盼:

“直觉, 对1960年代末期日积月累的清白感 (innocence) 的不满, 以及新闻记者生涯所形成的特有兴趣使我来到柏林 (是乘飞机, 火车, 私人小汽车还是步行? 在我的记忆中, 我突然就在那里了), 记

录作为建筑的柏林墙。”^{①6}

那次旅行在现实与臆想的不断冲突下, 带给他多方面的震撼与感悟。西柏林处在几近废弃的边缘; 西方社会引以为傲的“自由”悖论般地建立在被完全围困的境地上。柏林墙也远非是一个蕴含极简主义意味的纯粹个体; 它由铁丝网、混凝土砌块、封堵起来的门窗、树木, 甚至河道组成, 并处于持续演化的进程中, 从最初的路障发展到后来的层层防线, 最终形成一个平行的条带系统——墙体的识别性被不断削弱, 隔离的作用却在持续加强。正是在这样的转变过程中, 柏林墙永久性地从线性的抽象形式脱变成拥有区域特征的具体形象。尽管它既非地理学上的划分、也非哲理上的分界, 却肆无忌惮地穿越几乎所有的城市景观与自然景观。

同时, 对东西方阵营来说, 这道墙展现出迥异的功效。在一方看来, 它是对一场随时可能发生却永远无法实施的“大逃亡”的阻击; 在另一方看来, 它是对“苦难世界”的终极展示。那些靠近墙体的瞭望台犹如海杜克假面舞会的道具, 吸引公众登上高处, 窥探两侧不同的处境, 并悄无声息地在意识形态的层面赋予人们幸灾乐祸般地自我满足^{①7} (图3)。好奇的观光者与戒备森严的军队共同构成了一个极具讽刺意味的仪式性场景。在此场景中, 柏林墙与其说是一道构筑物, 还不如说是一部剧本、一个舞台, 悲剧、喜剧以及日常生活的各种情节, 在它犹如钱币的正反两面同时发生: 新人越过墙头与亲友互致问候; 老姐妹跨过护栏传递礼物; 士兵在巡

逻, 有人在逃亡 (图4、图5) ……通过这一系列纪实性照片, 柏林墙不仅展现作为概念上的统一形式是如何在现实中失去它的单一性, 而且还呈现了围绕它展开的各种事件、人物以及他们的生存境遇。这也在某种程度上暗示了库哈斯将情节作为建筑创作导向性力量的倾向^{①8}。

四、逆向的顿悟

显然, 在东西方阵营的激烈对抗下, 柏林墙的建筑属性始终让位于它的社会属性。这一特殊现象引发的持续性思考在库哈斯1993年的回溯性短文《实地考察: 一部 (非) 回忆录》(Field Trip: A (A) MEMOIR) 中, 被进一步归纳为五个“逆向的顿悟” (Reverse Epiphanies), 作为OMA城市建筑理论发展的基础。

那么, 何为“顿悟”, 又何谈“逆向”? 一般而言, “顿悟”指的是对事物真谛的顿然领悟。尽管它通常被用来描述科学、宗教, 或者是哲学思辨上的重大发现与突破, 但它也表达了人们在特定条件下针对具体问题, 突发灵感, 获得深刻的认识与理解。发生“顿悟”的概率很小, 但完全有可能被一个细致入微的关键信息所触发。然而, 在豁然开朗之前, 主体通常需要经过一个漫长艰苦的思考、试错的过程。换言之, 先前知识的累积与深度的探索是实现顿悟的前提与保证。库哈斯启用“顿悟”一词意在表明, 访问柏林以后, 他从未停止对柏林墙以及由此衍生的诸多问题的思考。特别是1990年代初, OMA相继完成数个重要的设计竞赛^{①9}, 标志着他成功地将1970年代以来的思考与在欧洲大陆的广泛实践联系了起来。于是, 当他以回溯性的方式审视柏林之行的时候, 他发现早年围绕柏林墙的思考已然升华为OMA研究并处理当代城市与建筑问题的基石。因此, 所谓的“逆向”代表了这是一个不断“往后看 (审视)”的过程。他反复咀嚼并梳理围绕柏林这座城市衍生的各种思考, 并意图通过写作与实验性设计来捕获宝贵的“灵光一现”——最终, 那些“顿悟”



图7: 墙上的涂鸦“铺路石下是海滩”, 1968年5月巴黎



图8: 柏林: 绿色群岛, 1977年

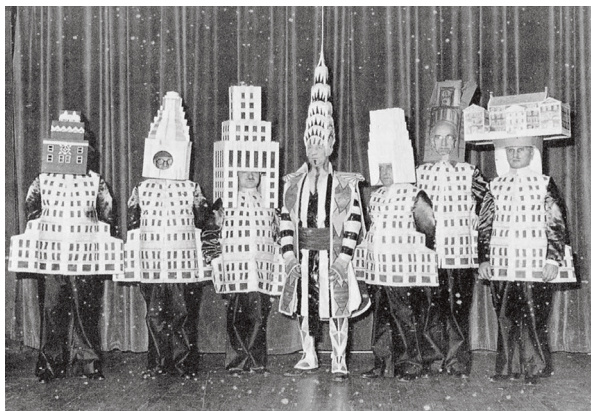


图9: 纽约天际线剧目, 1931年

导致附着于柏林墙的暴力与心理恐吓所起的象征性作用远超其物质本身。因此, 当库哈斯在 1993 年斩钉截铁地表示“不再相信形式作为意义的首要容器”^{②9}的时候, 我们是否可以认为, 这是他与后现代主义在形式、意义与象征方面的说辞划清界限的一份“正式声明”呢?

其五: 纯粹与驳杂。尽管有着史诗般的尺度, 但柏林墙并非一成不变; 随着城市环境的变化, 它从绝对、规则的人造物, 蜕变成充满偶然与异质的驳杂体 (图 10)。

库哈斯对柏林墙作为一种建筑及其本体概念的释解, 强调从一种形式连续转换到另一种形式, 突出了原形存在于建筑本身。这种独特的解读方式呼应了昂格尔斯类型学思想中的转换法则——就像昂氏本人在柏林西郊的格林尼克宫 (Schloss Glienicke) 所发现的那样, 一个树桩变成了柱础, 接下来是柱墩, 随后演化成一棵柱子。^{③0}据此, 我们是否可以认为, 建筑本身的局限性和现实的复杂性最终排斥了“非此即彼的纯粹或简单”, 亦即库哈斯所表露的“在强

势与软弱、规则与混乱、绝对与偶然状态之间的交替”^{③1}? ! 尽管不断加强的混杂性使得柏林墙出人意料地附和了文丘里的后现代主义宣言, 但它无需借助肤浅的表面装饰和象征符号, 就能在纷乱的政治文化与社会发展中确立自身的定位与意义。

这些由柏林墙引发的思考构成了库哈斯城市建筑思想的理论基础, 并逐渐汇聚成一条思想的主线, 将 1972 年的“大逃亡”、1978 年的“癫狂的纽约”以及 1989 年前后的实践连接了起来。其中, “大逃亡”作为一项实验性的设计研究, 是柏林之行的回溯性总结; 它不仅建构了关于柏林的另一种诠释, 而且成为库哈斯早年职业生涯的一个重要起点, 为他基于一座城市书写一份宣言吹响了行动的号角。

五、柏林的另类诠释

“大逃亡” (图 11) 由插图 (包括照片拼贴与轴测图) 和文字 (或许可以被称为“故事”) 两部分组成, 其特殊的表达形式把库哈斯早年当剧本作家的想象力和青年建筑师热衷于发掘都市潜力的才能发挥了出来。整个方案不仅保留了他关于柏林的最初印象, 而且还戏剧性地将柏林墙带来的所有困扰, 包括约束、分裂、隔离与破坏, 镜像为引发变革和提供自由的“积极性工具”, 并以寓言故事的形式加以验证, 回应了当时竞赛的主题“城市具有特殊意义的环境” (A city with a Significant Environment) ^{③2}。

就故事而言, “大逃亡” 是一次不断发掘潜意识的过程, 回避了正常的叙事逻辑



图10: 不同地段柏林墙的不同呈现

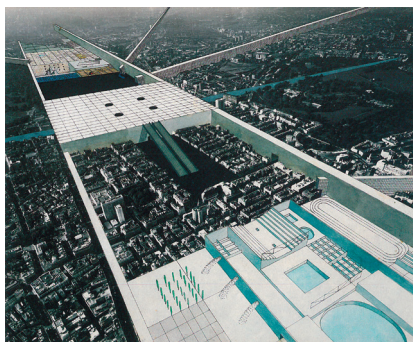


图11: 大逃亡, 或建筑的自愿囚徒 (照片拼贴), 1972年

辑。它以柏林墙为原型，描述都市居民有意识地接受城市的分离与排斥，隐喻了主体在极端状态下的自我幽闭。在充满超现实主义色彩的脚本中，平行的墙体穿越伦敦，抹除原来的城市肌理，造就巨大的“创口”；它等待个体的活动、群体的交往，以及任何可能事件的填充；这些林林总总的活动与事件最终成为“自愿的囚徒”神秘而自闭的社会生活的一部分；随着人群不断地从墙外“恶”的一方逃向墙内“善”的一方，老城不可逆地走向衰败，而圈禁起来的区域成为异托邦式的社区，激发并产生大都市新的生活方式与体验。^③整个故事突出了“隔离”的震慑性手段带来的非凡力量——无限延展的墙体建构了一座心理上的纪念碑，强烈地激发起涵盖事件和行为的连续性叙事，成就了一部关于当代都市的剧本；其多样的社区形态亦幻亦真地诠释了都市的文化、建筑的命运以及个体的欲望与毁灭。

就方案而言，“大逃亡”展现了一个理想的都市结构，摆脱了任何与“类型”有关的臆测。尽管它还无法逃脱超级工作室的影子，但内在的组织结构与整体形态暗示了，它几乎是构成主义的带形城市^④（图12）与昂格尔斯“大形”思想^⑤的杂糅。一方面，每块独立的方形街区所对应的都市生活差异巨大，相互之间没有借助过渡性的元素进行衔接，而是遵循超现实主义游戏“精致的尸体”（Cadaver Exquisito）^⑥的规则，在无意识的状态下以极为随机的方式并置，凸显了街区形态和社会生活跳跃式的突变。另一方面，随着街区数量的增长，封闭的带形区域逐步获得明晰的形式构架，在城市的溃败与混乱中构建新的秩序（图13）。它既非阿基格拉姆的巨构城市（Megastructure），把自由的生活置于僵化的插接之中；也非槇文彦（Fumihiko Maki）的“群造型”（Group Form），以共享的形态特征作为建筑单体之间感知上的“黏结剂”；而是同曼哈顿的摩天楼一样，将无数充满差异的生活汇聚在秩序化的格构体系内，并赋予个体自由选择的权利，进而在墙体明确的形式限定下，获得一个

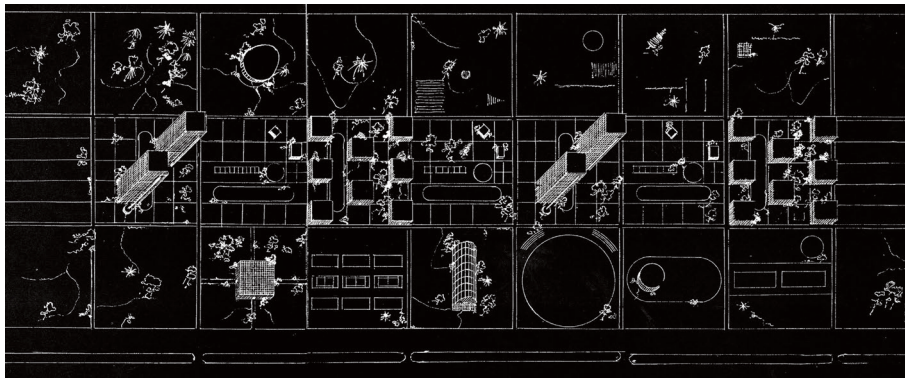


图12：马格尼托哥尔斯克(Magnitogorsk)规划，1930年

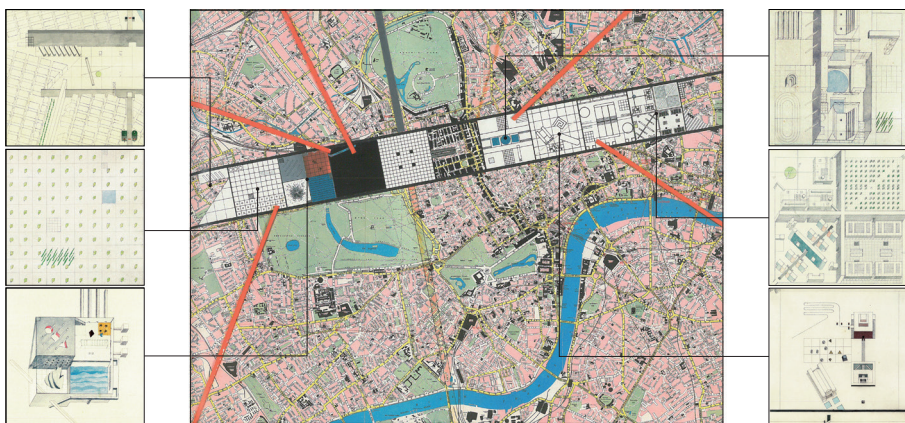


图13：大逃亡，或建筑的自愿囚徒，1972年

可理解的整体——它成为一艘航行在旧世界里的“诺亚方舟”，其整体性的品质超越组成它的各个街区之和，并以规模的累积获得最终影响城市形态与结构的力量。这是在康奈尔追随昂格尔斯学习一年后的库哈斯对“大形”思想的回应，也是他对俄国先锋派的致敬。

需要指出的是，“大逃亡”在本质上与构成主义的带形城市不同。它并非要成为“社会压缩器”（social condenser）^⑦来促成人与人之间的交往，而是要在“乐观主义者”的眼中成为“游戏人”（Homo Ludens）^⑧的主题公园，或是在“悲观主义者”的眼中成为围困人类的“圆形监狱”。无论这是一出“乌托邦”的喜剧还是“消极乌托邦”^⑨的悲剧，“自愿的囚徒”都将在这里经历身心的双重历练。在层层美好的假象下，他们终将遭受由“分离与侵犯，敌对与仇恨，沮丧与殒谢”带来的苦难。至此，昂格尔斯对柏林的理解——“（它）由矛盾对立的部分组成”^⑩——在这里被

库哈斯进一步发展成政治意味浓烈的城市意向。

六、批判性偏执妄想

在经历极度的亢奋与刺激后，故事的尾声恢复到一个平静得令人不安的状态中——“自愿的囚徒”不受干扰地在土地上耕作。这幅惬意的景象因过于平淡而在整个故事中显得无足轻重，但与之对应的拼贴画道出了其中的奥妙（图14）。整个场景同达利（Salvador Dali）的超现实主义绘画一样，是对名画《晚祷》（The Angelus）的“挪用”，昭示了库哈斯对超现实主义思想的迷恋：

“我对超现实主义有持久的兴趣……特别是它在分析方面的力量比它对潜意识的发掘或者是美学方面来得更为有力……我对这种‘偏执’的方法印象深刻，认为这是本世纪最具原创性的发明，一个理性的方式却并不假装客观，通过这种方法，

分析等同于创造。”^{④1}

这里所谓“‘偏执’的方法”就是达利发明的“批判性偏执妄想法”(paranoid-critical method, 以下简称 PCM)^{④2}。1920 年代末, 达利开始关注偏执现象及内在的机理。为了征服“非理性”, 他设想一种可能的实验方法来开发无意识的想象力。“偏执妄想”与“批判性”的结合, 意味着 PCM 不仅与个人的直觉和情绪有关, 还与高度系统化的思维相关联。通常, 偏执狂的谵妄被认为是对认知的一次冲击: 主体借助由强迫性观念引发的一连串解释性联想, 将一堆在外界看来毫无意义或关联的事物联系起来, 建立因果关系, 形成一个连贯而有意义的系统; 偏执妄想症患者针对每件事情的解释正是以这样方式来增强其最初的偏执性观念。这在库哈斯看来, 就像是受到磁场作用的金属原子一样, 排成一线, 以施加集体的、累计的牵引力; 而偏执狂恰恰通过遵守自身严格的理性, 系统化地将整个世界变成事实的磁场, 驱使所有的力量和观察指向同一个方向^{④3}。因此, PCM 关键的运作机制在于, 将理智带入到偏执狂的世界里, 主动利用潜意识内容, 为无法证实的猜测捏造证据, 然后将这些证据嫁接到客观世界里, 创造连贯的解释性系统, 为“虚假的”事实腾挪非法的位置, 进而平滑地实现对真实世界的解构与重组。

新大陆是执行 PCM 的理想场所。哥伦布被认为是历史上运用 PCM 的天才: 他为了证明地球是圆的, 一路向西航行来到他所认为的“印度”, 并通过把当地人称为“印第安人”, 将他所信奉的执念变成“事实”。另一项著名的 PC 活动是殖民过程中, 将

一个特定的文化结构投射至新的土地上。法国雕刻师佐朗(Jollain)于 1672 年绘制的鸟瞰图(图 15)将曼哈顿描述成一个典型的欧洲城市, 并凭借其有机的城市形态对抗日后出现的方格网结构。如果说这样的殖民化城市是偏执狂旅行中的“纪念品”, 是在 PC 活动的解释性操作下, 对“新阿姆斯特丹”的构想, 那么库哈斯把关于柏林的设定从真实的文脉中提取并投射至伦敦, 创造出另一道“伦敦墙”——这同样是一次运用 PCM 的精彩实践。在一个新的地点, 他实现了对另一个城市的隐喻性再现。因此, 在库哈斯登陆美洲大陆之前, 一座“癫狂的柏林”就已在欧洲的旧大陆诞生了。“大逃亡”是谵妄与现实共同嫁接的产物, 是库哈斯理解当代城市与建筑的初步呈现、是一位“业余的”超现实主义运用 PCM 进行分析与创造“癫狂的纽约”的预演。

在建筑学的范畴内, 库哈斯重新唤起曾经被边缘化的超现实主义艺术, 他的目的并非着眼于非理性美学的模棱两可与矛盾性, 而是寻求扩展现代建筑话语的方法, 将 PCM 作为理解当代城市和建筑的有效分析工具与创造手段。对他来说, 建筑不可避免地成为一种 PC 活动的形式^{④4}——因为它是创造者心中云雾缭绕的臆测在现实中的具体化与加强。受达利的影响, 他相信无意识的优越性, 并力图在“现实与梦想、理性与癫狂、客观与主观、感知与再现”之间进行斡旋, 期待通过对矛盾双方的调解, 获得新的视角与创造的路径。在“大逃亡”中, 他娴熟地制造出一系列超现实主义场景: 人们因“伦敦墙”的拘禁而获得“自由”; 他们奋力向前奔跑, 却因脚

下履带的反向运转而变为倒退; 在公共与私人领域的混淆中, 他们既成了暴露狂又成了偷窥者; 在展览馆, 他们只能依靠想象的投射来欣赏空白的画布和没有雕塑的基座; 在自留地上, 他们反复抛光地面却未曾耕作灌溉; 在医院, 他们接受先进的治疗却很快被送入墓地……^{④5}这一系列荒诞的场景建立在对梦境无所不能的信念之上, 但这些自相矛盾的经验并非是非谬误, 而是 PC 活动对真实现实中普遍性冲突的提炼与概括。它将隐藏在现代社会理性秩序下不为人所轻易察觉的荒谬之处, 以激进、怪诞、夸张的方式, 予以高强度的浓缩与戏剧化的呈现, 从而揭露现代都市社会是如何以建筑为工具实现对人的分离、改造与异化。

因此, “大逃亡”并非是一个勾勒美好未来的乌托邦作品, 而是超现实主义滤镜下的“反乌托邦”, 以反讽的意味折射都市社会癫狂与残酷的一面: 在“好的一半”, 人们自愿接受“规训”, 被告知需要做什么、感受什么、思考什么, 似乎一切都在为“您”服务, 让“您”感到美好, 但实际上, 它们很快会把“您”带入死亡。由此, 一个荒诞的, 充满矛盾、冲突和毫无妥协的现代都市跃然纸上, 呼之欲出。

七、作为工具的写作

基于文本的独特表达, 库哈斯不仅设想了一个“反乌托邦”的世界, 还展现了一种通过写作(writing)来构想建筑的可能。较之于绘画、模型、建造、摄影, 写作同样是一种编码形式。尽管在现代主义建筑的发展历程中, 绘画曾发挥了更显著的作用, 但 1970 年代以后, 随着库哈斯、屈米等人的崛起, 写作越来越被认为是探索建筑领域的重要工具, 甚至在某种程度上同绘画一样有力。

屈米曾区分了两种类型的写作: “有关建筑物的写作”(writing about architecture)与“针对建筑学的写作”(writing of architecture)。前者通常是描述性的, 关注建筑本体、分析具体情况并



图 14: 大逃亡：自留地，1972 年



图 15: 新阿姆斯特丹鸟瞰，1672 年

提出解决办法；后者侧重于提供建筑策略的形式，触及建筑学更深层的知识建构（discursive formation），并替代字面意思上的“建造”，以文字的形式表达建筑概念。在屈米看来，建筑学的迷人之处在于，它始终处于抽象概念与实在物体的张力之间。^④实际上，它不仅关乎建筑本体，还关乎建筑话语及其表达的方式。因此，建筑始终无法被简化成某个单一的编码形式。而建筑概念作为建筑本体所反映的价值核心与意义所在，其抽象形式可借助作为概念性手段（conceptual means）的“词语”（words）来加以呈现。与物质的逻辑相比，词语的逻辑让人们更好地理解概念蕴含的意义及其背后所牵涉的思想与观念。从这个角度看，库哈斯早年关于柏林的设计文本应属于针对特定建筑学议题的写作。它们提供了抽象的建筑形式，有着明确的发展逻辑和意义所指，并取代绘画的主体地位，表达抽象的建筑概念。那些概念像休眠的种子，一旦被唤起，就会根据预设的指令（instruction）在特定的环境中构建新的建筑策略及形式。这些文本因此而成为建筑物的替代品，亦即它们本身成了一种“建筑”。

“大逃亡”是库哈斯的第一个实验性设计文本，展现了写作参与理解并构筑世界的能力。对他来讲，写作首先是一种理解世界的方式。他模仿偏执妄想狂来观察柏林，从当下的现实中获取大量意想不到的材料，再进行演绎、归纳、类比，通过推理，以理性的名义构筑新的创造性解释，实现对某个特定地点（城市）的深刻理解，并在文字的起承转合中酝酿思绪，从理论的思辨层面指向核心概念及其内涵。其次，写作也是一种构筑世界的方式。通过写作，库哈斯制造超现实主义的幻境。它荒诞、偏执、充满矛盾，却以无缝对接的方式将所获得的“新发现”返还到现实中，完成新的拼贴：它是幻境，却根基于现实；它是臆想，却根基于理性分析和判断，最终揭示出当代都市最为真实也最出人意料的一面。在实践中，库哈斯并非要通过写作来澄清设计意图，或是提出一个基于物

质和空间建构的、以形态为重的“真实设计”，而是要让文本本身成为引导设计发生的“爆破点”，抑或是孕育设计发展的“基因编码”。在他最出色的作品中，设计是内容编排与场景设置协同作用的结果，叙事是核心，但它并非建立在物质性形态构建的基础上，而是基于人自身的活动在时空序列中的展开。文本因此而成为一个“隐喻性的设计”，提供了通往现实的基础性思考。它在建筑师动手勾画概念草图前便已确定，并最终被转译成一系列指导性的原则。写作之于库哈斯的意义，正如他所说的那样：

“几乎在每个项目开始时，也许并不在于书写而在于用文字来定义——一个文本——用文字表达的概念、意图或主题，只有在文字表达的那一刻，我们才能开始推进，思考建筑；这些词语释放了设计。我们所有的项目，或者我们最好的项目，抑或我们最具原创性的项目，首先是由文字加以定义的，然后提出一个完整的建筑方案……对我来说，建筑学是一门知性的学科（intellectual discipline），写作是我们知性学科中优先的交流形式。毫无疑问，写作绝对是必要的。”^⑤

写作不仅为库哈斯的职业生涯奠定了基础，而且也成为他事业的一个转折——在正式参与建造之前，他就因写作而出名。他首先策略性地将自己设定为一名作家，构筑了他最终作为一名建筑师展开专业性工作的独特领域——在那里，他围绕特定的城市建筑议题展开智性思考，并主要通过写作而非其他技艺来确立思考的起点。从这个意义上说，“大逃亡”是他的一块试金石。整个文本明确了关于城市建筑议题的前置条件，既描述现实又预设未来，并通过现实与谵妄的纠缠，创造出一个福科式的“异托邦”。这意味着，“大逃亡”既不是为了迎合市场需要而完成的一次设计咨询及其媒介化表达的产物，也不是建筑师个人的成人礼，从漫无边际的幻想过渡到成熟的专业实践，而是一份针对现代都市状况的实验性研究。其中蕴含了诸

多重要的发现，包括空白地带的神秘性以及能指与所指的分离，等等。它像孵化器一般，孕育了OMA至今在城市建筑领域持续予以“锤击”的命题，并见证PCM这种“诚实而又残酷”的分析方法在剖判现代都市生活图景中所爆发的强大创造力。

八、结语

柏林是一座实验室，以其独特的面貌见证了库哈斯城市建筑思想的孕育与发展，成为他确立“都市宣言”的应许之地。在这里，对现实的无尽渴望和对矛盾的冷酷揭发，持续引出潜藏于城市表象下的各种异样，确立了库哈斯最核心的观念立场与行动准则，也从根本上反映了他关于城市建筑研究的三个基本特征。

其一，关于新的叙事和理论阐释的空间化观念。库哈斯的城市建筑研究基于特定的地点（城市）展开，是现代性下时间与空间维度相互交织的理论化构建与身体力行的实践，涵盖建筑学、城市规划、地理学、政治哲学等多方面的视野。他关于柏林的研究结合了这座城市人文地理的构筑形式，将历史的交叠与现实的混乱、建筑的束缚与人群的异化、个体的选择与集体的命运罗列其中，揭示了当代城市空间的基本任务，也就是空间的实存表现为一种新的秩序存在。通过界定、监督、分隔和区分，城市空间成为“全景监狱”，每个个体最终陷入流程的循环往复，由此在地方—空间—权利—身体之间完成对城市建筑新的诠释。

其二，关于城市现实与社会生活的解析性方法。1970年代的柏林在历史变迁、政治制度和社会经济等诸多方面累积的矛盾谱系赋予这座城市独特的风貌与莫名的神秘感。对库哈斯来说，他必须寻找行之有效的分析方法，深入到城市的隐秘之处、触及其根源并窥探大众的心理，以摆脱“离奇”的现实所带来的惊讶与无所适从。达利的PCM成为他剖判现实的利器——深刻的洞察力犹如锋利的刀刃剖向问题的核

心，并在偏执狂的视角下，从社会生活自身的资源中“创造现实”^⑧，借助电影剧本的形式做出出色的转译与再现，意图无限接近当代城市独特而复杂的运行机制。

其三，关于城市建筑研究的操作性工具。建筑师工作中的艺术部分被有意识地淡化；纯粹的文字绕过绘画及其他编码形式，在智力层面酝酿、引导并展开持续的批判性思考。无论是关于柏林还是关于曼哈顿的写作，库哈斯都将PCM提供的强大分析力量等同于创造，因为在他看来，从城市现实与社会生活中萃取新的发现比以往任何时候都更加重要。他以文字加以定义并在持续抽象化和理性化的过程中，获得更具普遍意义的价值。因此，“针对建筑学的写作”偏离了“从新闻到批评，到历史，再到理论”的意义指涉链，直指理性化的概念层面，实现建筑学知识的更新。

以柏林为起点，库哈斯从观念、方法到工具，较为系统地构筑了阐释并理解当代城市建筑的理论性框架。在现代主义实践面临持续性社会深化的大背景下，他以自觉的“知识化建构”^⑨，结合建筑分析与社会批判，获得重释当代城市建筑的新路径。时至今日，我们有必要拨开主流话语的遮蔽，重返“癫狂的柏林”；重新认识这段独特研究经历的认识论价值和方法论意义，为我们展开中国现当代城市建筑实践的反思性研究与阐释提供重要的参照系。

注释

① 朱昊昊. 摩天楼作为一种原型(一)：成为一个单一的机制[J]. 建筑师, 2016 (01)：22.

② Rem Koolhaas, Bruce Mau. SMLXL[M]. New York: The Monacelli Press, 1995: 225.

③ Florian Hertweck, Sébastien Marot. The City in the City: Berlin: A Green Archipelago[M]. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013: 132.

④ 1977年，昂格尔斯在柏林主持康奈尔大学的暑期研修班。他和彼得·黎曼(Peter Riemann)在库哈斯打印稿的基础上修改完成“绿色群岛”宣言的初稿；该宣言正式发表于1978年的*Lotus*杂志。有关“绿色群岛”参见：Florian Hertweck, Sébastien Marot. The City

in the City: Berlin: A Green Archipelago[M]. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013.

⑤ 宣言一般指的是，国家或社会团体针对重大问题以公开发表意见的文告形式进行宣传，并鼓动公众积极响应。自现代主义以来，先锋派建筑师们借助极具号召力和感染力的宣言来传达新观点和新立场；作为纲领性文件的宣言成为推动建筑学发展的重要文本形式之一。1968年以后，库哈斯聚焦在当代城市复杂环境下的建筑学研究；通过宣言的形式，表达他对城市建筑的独特思考，形成一条重要的理论探索。

⑥ 库哈斯在访谈中提到，尽管儿时的生活被各种战争的话题所包围，但在他看来，最直观的印象也无非是上学路上遭遇到的废墟和在其中玩耍时捡拾来的弹壳。参见 Florian Hertweck, Sébastien Marot. The City in the City: Berlin: A Green Archipelago[M]. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013: 131.

⑦ 赫尔曼斯的写作受到弗洛伊德精神分析理论的影响。在他的笔下，英雄与懦夫、敌人与朋友、忠诚与背叛常常处于彼此嵌套、相互转换、模糊不清的状态。他的代表作《达摩克利斯的暗室》讲述了主人公受到指使参与抵抗运动，在战后却被当作叛国者，直至小说最后，读者都无法搞清英雄究竟是在“正确”还是“错误”的一边。这部作品在很大程度上改变了人们对二战的看法。

⑧ Florian Hertweck, Sébastien Marot. The City in the City: Berlin: A Green Archipelago[M]. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013: 131.

⑨ 赖纳·法斯宾德是“德国新电影”的领军人物，被誉为“新德国电影运动的中心”。他的代表作品有《玛丽娅·布劳恩的婚姻》《莉莉玛莲》《维洛妮卡·佛斯的欲望》等。

⑩ 博雅斯基在《芝加哥点单——城市作为能量系统》中，利用明信片来研究城市街道的纵向剖面，包括道路两侧的构筑物、人行道、有轨电车和地铁交通，并将城市描述成到处是动态中心的系统。库哈斯来到美国后，同马德隆·弗里森道普(Madelon Vriesendorp)一道，采用了类似的方法，大量收集明信片，试图以一种不为人所关注的视角来研究曼哈顿的都市状况。

⑪ 包括伯纳德·屈米(Bernard Tschumi)，丹尼尔·李伯斯金(Daniel Libeskind)和扎哈·哈迪德(Zaha Hadid)等人。

⑫ 屈米和库哈斯分别研究了雪尔尼科夫和列奥尼多夫的构成主义作品。

⑬ Rem Koolhaas, Bruce Mau. SMLXL[M]. New York: The Monacelli Press, 1995: 216.

⑭ Roberto Gargiani, Stephen Picaaolo. Rem Koolhaas /OMA: The Construction of Merveilles[M]. Lausanne: EPFL Press, 2008: 5.

⑮ 罗宾·埃文斯. 从绘图到建筑物的翻译及其他文章. 刘东洋译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2018: 23.

⑯ 同[13]。

⑰ 同[13]。

⑱ Lara Schrijver. OMA as Tribute to OMU: Exploring Resonances in the Work of Koolhaas and Ungers[J]. The Journal of Architecture, 13: 239.

⑲ 包括泽布鲁日海运码头(Zeebrugge Sea Terminal)，法国国家图书馆(Bibliothèque de France in Paris)以及卡尔斯鲁厄艺术与媒体中心(Center for Art and Media Technology in Karlsruhe)等。

⑳ 增西·利斯于1961年毕业于AA；自1963年起，在AA任教。1971至1975年间，他与多位建筑师展开合作，包括与库哈斯等人成立了OMA事务所。

㉑ 普莱斯任教于AA。作为技术和社会变革的推动者，他主张从临时结构和空间的角度，发现瞬态建成环境在经济和文化方面的优势，致力于构建建筑环境的灵活性、适应性和舒适性，实现社会改善。他的作品大多未建成，但对当代建筑产生了重要影响。

㉒ Rem Koolhaas, Bruce Mau. SMLXL[M]. New York: The Monacelli Press, 1995: 226.

㉓ Rem Koolhaas, Bruce Mau. SMLXL[M]. New York: The Monacelli Press, 1995: 222.

㉔ 在法国1968年五月事件中，人们把铺路石掀起来砌成街垒。作为学生运动中的一句标语，它表达了在被石头硬化的城市下面发现沙滩所隐喻的自由与希望。

㉕ Rem Koolhaas, Bruce Mau. SMLXL[M]. New York: The Monacelli Press, 1995: 202.

㉖ Florian Hertweck, Sébastien Marot. The City in the City: Berlin: A Green Archipelago[M]. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013: 12.

㉗ “白板计划再论”(Tabula Rasa Revisited)一文反思了柯布西耶的瓦赞规划(the Plan Voisin)，指出“白板策略”在应对混乱的都市境况，有其积极的一面。参见 Rem Koolhaas, Bruce Mau. SMLXL[M]. New York: The Monacelli Press, 1995: 1091-1135.

㉘ 朱昊昊. 摩天楼作为一种原型(二)：内外的分离与启示[J]. 建筑师, 2016 (02)：10-11.

㉙ Rem Koolhaas. Delirious New York[M]. Rotterdam: 010 Press, 1994: 227.

㉚ 库哈斯注意到，同一事物在不同阶段通过“转换”呈现迥异的状况。所谓的“转换”正是他的导师昂格尔斯类型学思想的核心。尽管库哈斯并没有直言，但在笔者看来，他对柏林墙的观察以及对建筑本体的解读受到了昂格尔斯原形理论及转换思想的影响。关于昂格尔斯的类型学参见：刘先觉主编. 现代建筑理论——建筑结合人文科学、自然科学与技术科学的新成就[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2003: 319-321, 333-335.

㉛ 同[22]。

㉜ “大逃亡”原本是为《卡萨贝拉》(Casabella)杂志主办的设计竞赛提交的方案，这是当时主办方为竞赛设定的主题。

㉝ 方形社区分别对应“仪式广场”、接待室、“临时住宅”“浴室”“艺术馆”“敌对公园”“生物急救机构”等，形成迥异的生活体验。参见：王群. 再访柏林[J]. 建筑师, 1999 (08)：90-106.

㉞ 由俄国构成主义建筑师伊万·列奥尼多夫(Ivan Leonidov)规划设计。

㉟ 所谓的“大形”指的是，通过给予特定的形式构架，协调并重塑众多要素之间的结构关系，形成一个包容差异与多样的整体，创造“额外的品质”，超越组成它的各部分之和。参见：朱昊昊. “大形”的再现——昂格尔斯城市建筑理论中的图像与图形[J]. 建筑学报, 2020 (11)：93.

㊱ “精致的尸体”是超现实主义最著名的即兴游戏。布勒东及其他艺术家利用折叠的纸来创作一幅画或造一句句子。每个人负责其中的一小段，并将纸折叠掩盖已完成的部分，交给其他人继续创作，最终完成整个作品。“精致的尸体”来自1925年以这种无

意识的方式创造的第一句话：“精致的尸体将喝新的葡萄酒”。该游戏被认为是一种挖掘集体潜意识的方法。

③⑦苏联构成主义于1920年代提出“社会压缩器”的概念，将建筑视为促进社区内人群互动与交往的催化剂；同时思考，建筑如何服务于革命之后的城市环境以及其中的社会功能如何展开。

③⑧赫伊津哈认为，文化在发轫之初是在游戏中展开的；通过游戏的形式，社会表达它对生活和世界的理解。他区分了工匠人、理智人和游戏人，以游戏人的概念向启蒙运动以来的理性人发起挑战。

③⑨王群. 再访柏林[J]. 建筑师, 1999 (08) : 97.

④⑩ Pier Vittorio Aureli. The Possibility of An Absolute Architecture[M]. Cambridge: the MIT Press, 2011: 197.

④⑪ Alejandro Zaera. Finding Freedoms: Conversations with Rem Koolhaas[J]//El Croquis 1987-1998 OMA/Rem Koolhaas, 1998 (53+79) : 33.

④⑫此处采用王骏阳教授的译法，对“批判性偏执妄想法”的理解同样可参考王群. 密度的实验[J]. 时代建筑, 2000 (02) : 36-41.

④⑬ Rem Koolhaas. Delirious New York[M]. Rotterdam: 010 Press, 1994: 238.

④⑭同[43]。

④⑮ Rem Koolhaas, Bruce Mau. SMLXL[M]. New York: The Monacelli Press, 1995: 5-19.

④⑯ Bernard Tschumi. Modes of Inscription[J]//Any: Architecture New York, Writing in Architecture, 1993 (May/June) : 50-51.

④⑰ Rem Koolhaas. Why I wrote Delirious New York and other textual strategies. Any: Architecture New York, Writing in Architecture, 1993 (May/June) : 42-43.

④⑱ Fritz Neumeyer. OMA's Berlin: The Polemic Island in the City. Assemblage, NO.11 (Apr., 1990) : 48.

④⑲李华, 葛明.“知识构成”——一种现代性的考查方法：以1992-2001中国建筑为例[J]. 建筑学报, 2015 (11) : 4.

洋译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2018.

[6] Lara Schrijver. OMA as Tribute to OMA: Exploring Resonances in the Work of Koolhaas and Ungers[J]. The Journal of Architecture, 13: 3, 235-261.

[7] 朱昊昊. 摩天楼作为一种原型(二): 内外的分离与启示[J]. 建筑师, 2016 (02) : 6-17.

[8] Rem Koolhaas. Delirious New York[M]. Rotterdam: 010 Press, 1994.

[9] 刘先觉主编. 现代建筑理论——建筑结合人文科学、自然科学与技术科学的新成就[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 1999.

[10] 王群. 再访柏林[J]. 建筑师, 1999 (08) : 90-106.

[11] 朱昊昊.“大形”的再现——昂格尔斯城市建筑理论中的图像与图形[J]. 建筑学报, 2020 (11) : 93-98.

[12] Pier Vittorio Aureli. The Possibility of An Absolute Architecture[M]. Cambridge: The MIT Press, 2011.

[13] Alejandro Zaera. Finding Freedoms: Conversations with Rem Koolhaas[J]//El Croquis: 1987-1998 OMA/Rem Koolhaas, 1998 (53+79) : 14-39.

[14] 王群. 密度的实验[J]. 时代建筑, 2000 (02) : 36-41.

[15] Bernard Tschumi. Modes of Inscription[J]. Any: Architecture New York, Writing in Architecture, 1993 (May/June) : 50-53.

[16] Rem Koolhaas. Why I wrote Delirious New York and other textual strategies[J]. Any: Architecture New York, Writing in Architecture, 1993 (May/June) : 42-43.

[17] Fritz Neumeyer, Francesca Rogier. OMA's Berlin: The Polemic Island in the City[J]. Assemblage, 1990 (11) : 36-53.

[18] Martin van Schaik, Otakar Macel, ed. Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76[M]. Munich: Prestel Press, 2005.

[19] 李华, 葛明.“知识构成”——一种现代性的考查方法：以1992-2001中国建筑为例[J]. 建筑学报, 2015 (11) : 4-8.

参考文献

[1] 朱昊昊. 摩天楼作为一种原型(一): 成为一个单一的机制[J]. 建筑师, 2016 (01) : 22-32.

[2] Rem Koolhaas, Bruce Mau. SMLXL[M]. New York: The Monacelli Press, 1995.

[3] Florian Hertweck, Sébastien Marot. The City in the City: Berlin: A Green Archipelago[M]. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013.

[4] Roberto Gargiani, Stephen Picaaolo. Rem Koolhaas / OMA: The Construction of Merveilles[M]. Lausanne: EPFL Press, 2008.

[5] 罗宾·埃文斯. 从绘图到建筑物的翻译及其他文章[M]. 刘东

图片来源

图1-图2, 图11: 参考文献[4]
图3-图5, 图10: 参考文献[2]
图6: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/2/what-the-future-looked-like/32737/1964-fun-palace>, 2021-11-26.
图7: <https://www.mediapolisjournal.com/2017/02/paving-stones-beach>, 2021-11-26.
图8: 参考文献[3]
图9, 图15: 参考文献[8]
图12: <http://socks-studio.com/img/blog/magnitogorsk-12.jpg>, 2021-11-26.
图13, 图14: 参考文献[18], 部分图片经作者编辑