

從「現代」到「永恆」—— 密斯、王大閎與達悟族

From Modern to Eternal: Mies van der Rohe,
Wang Da-Hong and the Tao Tribe

文 |
汪文琦
Wang Wen-chi

臺南藝術大學建築藝術研究所
助理教授

我國當代建築家李承寬（1914–2003）自 1930 年旅居德國半個世紀，不僅對於中文、德文與英文都極其熟諳，並且對於近代以來風起雲湧的歐美建築思潮更是瞭若指掌，當他試圖用中文表述 “modern architecture” 一詞的時候，脫口而出的是「流行建築」一語。¹ 李承寬此一中文用詞並非來自突發奇想，而是具有極



為深刻的思想根源，可以說完全扣合了“modern”的終極價值體系，也就是——以外在現實世界為依歸、以物質實體的「流變性質」為追逐對象——，遠較於目前中文使用「現代」、或者日文使用「近代」來翻譯“modern”更為直觀、貼切而有意味。基於李承寬的洞見，並且考慮本文的探討對象與課題，有必要將中文習用的「現代」一詞皆暫且替換為「現代／流行」這樣的複合詞，以刺激我人跳脫慣常的思維體系，而終能深入地掌握近代以來世界變遷的真實樣態。

當代最重要的文化思想家之一、波蘭裔的鮑曼（Zygmunt Bauman, 1925–2017），1989 年出版《現代性／流行性與大屠殺（Modernity and The Holocaust）》一書，多年來一直屬於我們時代最富啟發性的一本著作。在書中鮑曼提示人們，納粹政權所施行的屠殺行為之所以有遂行的可能，追根究底其基礎完全在於「現代性／流行性」；也就是說，如果不是「現代性／流行性」在客觀上提供的高超技術模式與這種技術所特別具有的「價值中立」幻覺，以及在主觀上徹底塑造人們的自我異化與匿名性，那麼，帶有環環相扣、絕高精密性質的大屠殺行為，便會在執行的某個環節中發生嚴重破綻而終於無法遂行了。鮑曼憂心忡忡地提醒世人，納粹政權施行大屠殺的主、客觀條件與原因從未在我們當今的世界上稍有衰退與轉移；更有甚者，「現代性／流行性」已然鉅細靡遺成為無所不在的生活範式；因此，納粹式的大屠殺行為隨時都有可能再度發生，或者一直以來也都以隱性的方式持續發生著。

然而，歷史的弔詭之處還在於，希特勒（Adolf Hitler）納粹政權的興起所打出的鮮明旗幟卻正是「反西方化」、「反現代化／反流行化」；因此，正如同鮑曼所指出，十九世紀中葉至二十世紀初期，往往有著以最「現代／流行」的方式來對抗「現代／流行」的現象；²而納粹政權所採取的也是相同的手段。

事實上，「西方化」（westernization）與「現代化／流行化」（modernization）這兩個目前一般大眾耳熟能詳、並且幾乎成為同義詞的術語皆發源自俄羅斯，只不過產生的時間竟然前後相距兩百餘年之久罷了。「西方化」源自 1700 年前後彼得大帝（Peter the Great, 1672–1725）的歷史決定——翻轉俄羅斯前此與亞洲的內在聯繫、而全面向俄國西側的歐洲文明學習；先是面向波蘭、繼而德國、最終是法蘭西，俄羅斯不僅進行政治、軍事與技術的全面學習，貴族階層更是極盡所能地模仿西歐的高層文化以及宮廷生活模式，這即是終於造成俄羅斯上下階層極度分化的所謂「西方化」歷程。³

一位法國外交官的幽靈遊蕩在俄羅斯聖彼得堡的冬宮裡，他說：「你們這一切都是梵蒂岡，是一味地模仿。」這乃電影《俄羅斯方舟（Russian Ark）》（2002）中的情節，俄國導演 Alexander Sokurov 在電影中探問俄國三百年來「西方化」歷程之意義何在。

圖片來源：達志影像

經過啟蒙運動洗禮之後的西歐文明卻由於種種原因無法持續保持生機與活力，在十九世紀逐漸極端僵固與狹隘化，這特別表現在對於「人的意義」進退失據的徬徨之中——在林林總總片段化的所謂「種族的動物」、「經濟的動物」、「社會的動物」、「生物的動物」、「心理的動物」……之間徘徊不定，而終於失去人之所以為人的神聖性與尊貴性、失去了人性的價值與意義。

此之所以作為世界上第一個「西方化」的俄羅斯，在十九世紀產生了一大批的反思者，檢視「西方化」的嚴重弊病，鼓吹重建人的精神價值、恢復人的神聖本質。⁴然而，二十世紀初期複雜而紛亂的革命活動打亂了俄羅斯這場深沈的精神重建運動。史達寧（Joseph Stalin, 1878–1953）在 1920 年代末期政權穩定之際，端視西歐以經濟發展為國家終極標的的全面工業化為學習榜樣，強制推行計劃經濟與集體主義政策，提出「現代化／流行化」作為國家發展方向的口號。⁵對照於前此生機勃勃的俄羅斯精神重建運動，「現代化／流行化」所流露出獨重物質發展的傾向也就昭然若揭了。

然而，歷史再度來到極其弔詭的十字路口。在第二次世界大戰期間，逐漸成為世界新興強權的美國，在經濟、軍事與政治方面都擁有了世界性的主導權，唯獨在文化方面仍然不免顯得疲弱而未成氣候。於是，1930 年代開始自歐洲流亡美國的大批文化界人士有必要被統合成一股戰鬥性的力量，而源自西歐特殊文化構型的「現代／流行」，搖身一變成為美國自我標舉的主題——「現代藝術／流行藝術」、「現代建築／流行建築」、「現代生活／流行生活」，以至於「現代政治／流行政治」、「現代經濟／流行經濟」、「現代教育／流行教育」……等等，被宣傳為對抗二戰之後以蘇聯為首的東方陣營之利器，並且成為冷戰時期西方陣營各個後進國家與地區必須學習與模仿的唯一發展方向。⁶

作為德國著名的包浩斯學校（Bauhaus）最後一任校長，在納粹政權下 1938 年終於流亡美國的建築家密斯（L. Mies van der Rohe, 1886–1969），也就是在這樣的歷史背景之下被塑造成美國「現代建築／流行建築」供眾人膜拜的神祇；然而換個角度來看，實質上密斯是成為了美國「現代建築／流行建築」的人質與禁脔。因為，美國式「現代建築／流行建築」明顯帶有「盲目的進步熱、教條主義、形式主義、西方中心主義與標準化狂想」⁷……等等當代歐洲建築潮流發展過程中極為片斷的特質，而這正是密斯在 1920 年代中期之後急欲擺脫的思想陷阱。所以可以想見，其基本思維方向彼此牴觸、鑿柄不入的尷尬情況，對於看似在美國功成名就的密斯會是多麼不堪呀！更有甚者，作為一名流亡者、一名戰敗國的國民，作為眾人偶像的密斯甚至失去對於自身作品的發言權。⁸

事實上，密斯身處柏林的 1920 年代中期，不僅對於他是建築思想發展極為重要的一段時期，也是當代德國建築思潮轉折的關鍵時刻。經過第一次世界大戰之後國家重建的混亂與文化思想的激辯，人們逐漸清楚地認識到未來的方向所在。密斯在 1920 年代前半期激烈的「現代／流行」傾向，這時，經過與建築家黑林（Hugo Häring）以及施瓦茲（Rudolf Schwarz）直接且密集的交流而開始轉向。其中，黑林擔任德國建築團體「環社」（Der Ring）執行長，這個 1923 年在密斯與黑林位於柏林的共用工作室之中所成立的團體，成員幾乎涵蓋當時德國所有的前衛建築家。黑林非常自覺且堅定地始終拒絕使用「現代建築／流行建築」一詞，而稱其同僚們的前衛作品名為「新建造」（Neues Bauen），以表明對於建築外在形式的流行變遷毫無追求之意。⁹反之，他們藉由強調中世紀「建造」

上圖——

密斯企圖在建築之中體現人性精神的崇高價值，然而在美國卻不受到理解。圖為其作品 Farnsworth House，Plano, Illinois，1945/ 50。

圖片來源：汪文琦

下圖——

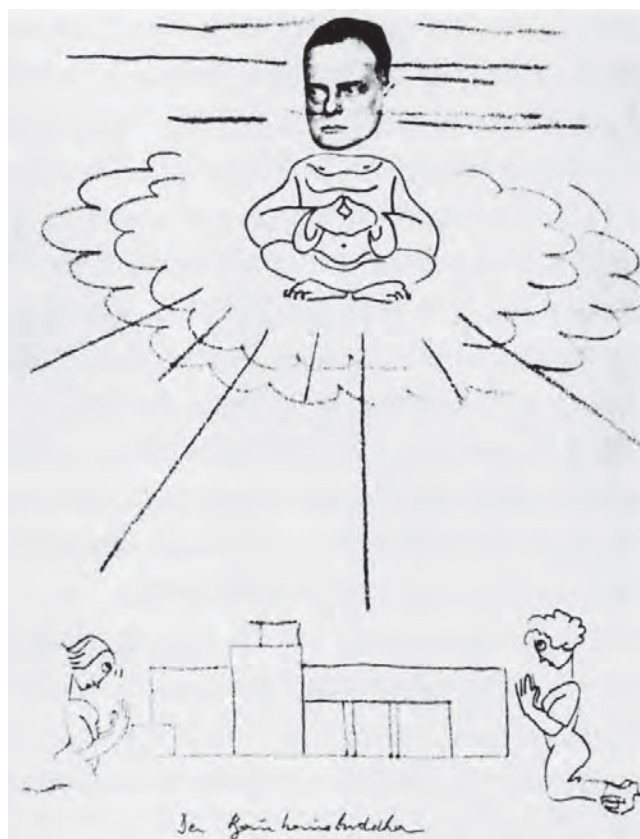
黑林反對「現代建築／流行建築」的物質主義價值體系，聲稱自己的作品乃「新建造」。圖為其作品 Garkau 農場，Schleswig-Holstein，1924。

圖片來源：汪文琦



過程中所揭櫫的「共同體」(Gemeinschaft) 概念，以擺脫近代的個人主義潮流；並且探尋重建人性尊嚴與精神意義的生活、創作與生產方式，以對抗「現代建築／流行建築」的物質主義價值體系。另一方面，積極參與當時德國基督宗教改革運動的建築家施瓦茲，在這段時期發表一系列鏗鏘有力的文化論述，重新審視「現代／流行」對於人類社會與生活已然成形的「新的暴力」，進而對其加以大力批判與撻伐。施瓦茲直接促使密斯加入其人類精神重建工作。¹⁰

顯然，從激進「現代／流行」轉向更加強調內在精神重要性的密斯這時候並不孤單，1920 年代中期的德國前衛建築家與團體大約都籠罩於這種反物質主義、反個人主義的氛圍之中。對此，人們只要看看下面這些德國威瑪共和時期 (Weimarer Republik) 的各類型例子便能充分心領神會：標榜前衛設計教育的包浩斯學校雖然看似變化多端，然而擔任教職最長最久的，終究是俄國畫家康定斯基 (Wassily Kandinsky，繼承了十九世紀俄國的精神重建運動，而特別強調



畫家康定斯基以及克利長期任教於包浩斯，是學校最重要的精神指標。圖為當時學生 Ernst Kallai 的漫畫，化身為菩薩的克利端坐雲上，漂浮於包浩斯的校舍頂端。

圖片來源：J.Fiedler u. P.Feierabend (Hg.), *Bauhaus*, Koeln: Koenemann, 1999, S. 247

「藝術中的精神性」)¹¹與德國畫家克利（Paul Klee, 主張對於事物的本質觀察、「將不可見化為可見」)¹²；同時，在各級政府與民間團體推動之下，德國各地數量驚人、帶有極高居住品質的社會住宅紛紛完成；再則，1907年成立、德國最獨特的文化與產業團體「德意志工藝聯盟（Deutscher Werkbund）」提出25週年國際展覽的架構，強調關注所謂「新時代（Die Neue Zeit）」的生命整體，以期達成人、人性、個體、群體之適切平衡。¹³

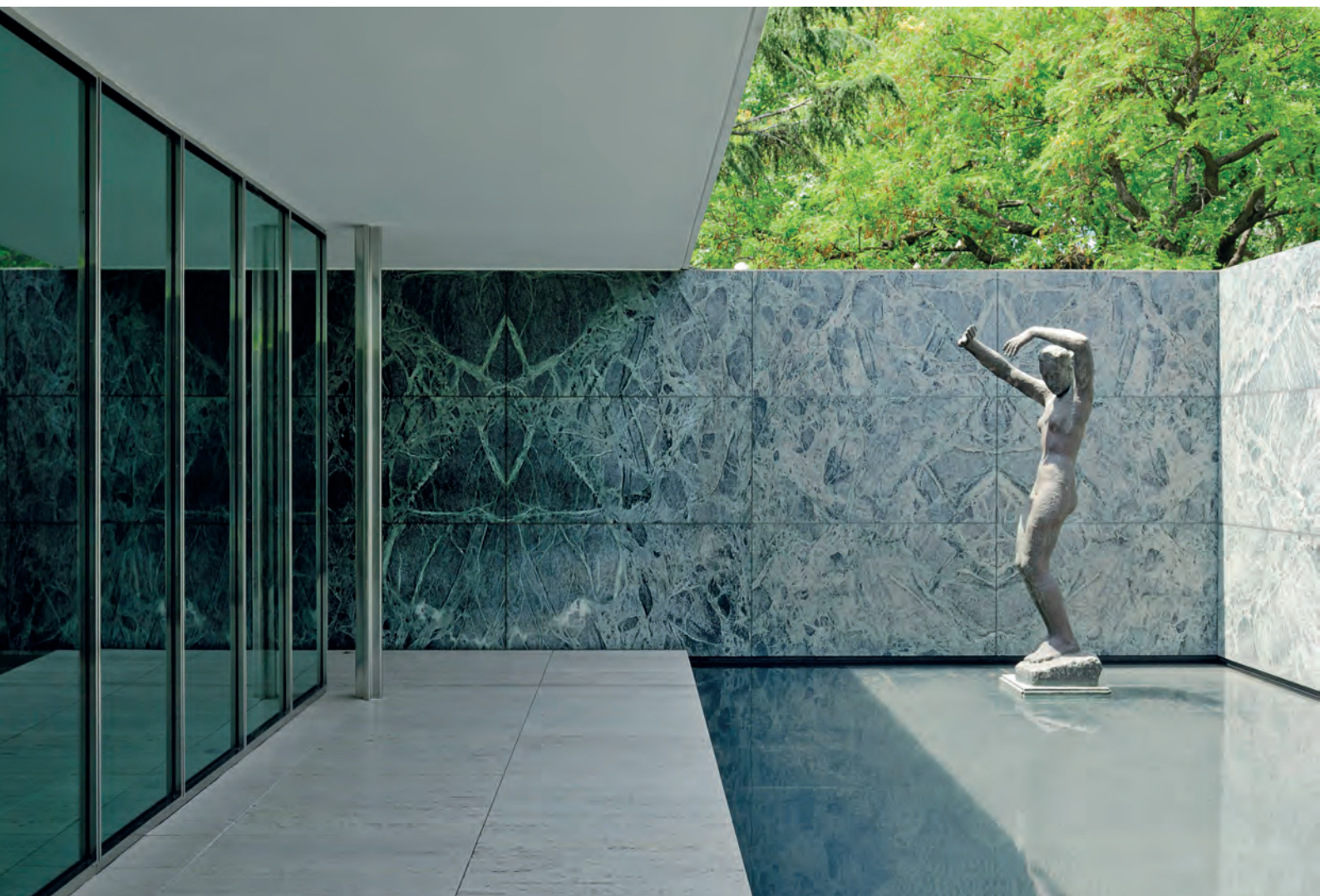
然而，正因為這時期德國前衛建築家走上了一條精神重建運動的道路，所以當瑞士裔的法國建築家柯比意（Le Corbusier, 1887–1965）受到1927年在斯圖加特（Stuttgart）舉辦的「德意志工藝聯盟」國際建築展之啟發，而於1928年終於推動建立前衛建築家的國際團體（法文：Congrès Internationaux d'Architecture Moderne，簡稱CIAM，可譯為「現代／流行建築國際大會」）之時，彼此之間不免產生極大的扞格不入。也就是說，一如俄國十九世紀的精神重建運動和史達林的「現代化／流行化」運動有著全然不同的價值體系與思維方向，德國前衛建築家的精神重建運動也已然無法認可柯比意仍舊帶有強烈「盲目的進步熱、教條主義、形式主義、西方中心主義與標準化狂想」之「現代／流行」傾向了。然而，CIAM罔顧地方特徵、忽略生活終極價值、僵固枯槁的統一教條，卻在1940年代美國自我標榜「現代／流行」之時，可以說「整碗端了過去」；於是，這種西方價值的片面性也就在二次世界大戰之後終於由美國全然繼承了。然而更有甚者，在隨後美國所施行越來越嚴峻「麥卡錫主義」（McCarthyism）的白

色恐怖之中，即便「現代主義／流行主義」中任何些微帶有社會主義理想色彩的懷疑都將是危險的，因此對其進行漂白與閹割也是必要的。如同成長於那個年代的美國當前知名建築家埃森曼（Peter Eisenman, 1932-）所指出，歐洲版本「現代主義／流行主義」中的「美好社會」口號也就在此時更改為美國版本的「美好生活」口號了。¹⁴ 因此人們也不難理解到，埃森曼和他許許多多的同輩美國建築家們，或者出於無奈、或者頗識時務地，紛紛逃遁於純粹建築形式操弄的遊戲之中，從而避談任何建築的社會任務與人性理想了。

作為包浩斯學校的首任校長，德國前衛建築家葛羅培斯（Walter Gropius, 1883-1969）在 CIAM 執行長基提恩（Siegfried Giedion）不斷的邀約下，幾經猶豫而於 1931 年終於參與了 CIAM，成為德國「環社」唯一正式加入該組織的成員。¹⁵ 1933 年納粹掌權，1934 年葛羅培斯首先移居英國，接著於 1937 年流亡美國並且接掌哈佛大學建築學系，成為了美國「現代建築／流行建築」的另一名代言人。1941 年，在第二次世界大戰的全球動盪中，兩位二十餘歲，同年齡的華裔青年王大閎（1917-2018）、貝聿銘（1917-），因緣際會之下同時成為了葛羅培斯在哈佛大學的門生。然而，值得注意的是後來兩人千差萬別的發展——在建築實踐上，貝聿銘主要走上了西方「現代／流行」的道路；而王大閎則始終堅持貫徹自身的文化傳統理念。因此可以說，貝聿銘比較類似於葛羅培斯，而王大閎則更接近於密斯；然而卻並非建築形式上的，而是前者的物質主義傾向與後者的聯繫建築與精神重建工作，彼此有著根本方向上之差異。

因此毫不意外的，王大閎 1996 年在一篇題為〈雄心與野心：我的同窗貝聿銘〉的回憶文章結尾，明確地說道：「除上面所說幾點之外，IM〔貝聿銘〕和我別無相同之處。」¹⁶ 王大閎似乎早就洞悉了類似於密斯那種作為美國「現代建築／流行建築」人質的無奈，對於其哈佛大學的華裔同窗貝聿銘在西方世界的功成名就他毫無欣羨之情，反倒用了「為了理想而不擇手段」、「像戰敗一樣痛苦的勝利」……等等字眼來描述其工作歷程。然而，最能顯示出他們二人差異的，是王大閎描述了貝聿銘在二戰期間參與美國研究「強力燃燒彈」的工作，以便於其運用於轟炸日本後方平民百姓的木造家屋。貝聿銘對此工作不免有些許沾沾自喜，而王大閎則是對這一段故事加上了自己的結尾註語：「這類針對後方平民的軍事行動，是美軍在日本都市投擲原子彈的前驅。」王大閎似乎不願多說也不便多說，但是其堅持人性尊嚴、標舉人道精神的立場已然表露無遺，並且也間接批判了美國罔顧道義、滅絕人性的攻擊行為，彷彿「為了理想而不擇手段」、「像戰敗一樣痛苦的勝利」這些字眼，說的既是貝聿銘、同時也是美國。

於是，當貝聿銘「不顧一切地去實現自己的雄心」之時，王大閎則「白日燃燭，追尋一種屬於中華民族的生活與環境，渴望有一天能完成幾件深具意義的工作。」在該篇文章的最後，王大閎可以說清楚表明了自己不同於「現代建築／流行建築」之物質主義與個人主義價值體系的基本立場。



密斯「德國國家館」的內院與池水，池中安放雕像家 Georg Kolbe 的作品《Der Morgen》

圖片來源：達志影像

這不禁教人想起，密斯也曾經對於自己作品提出類似的清楚定位——「既是前衛又是傳統」：之所以前衛，在於其妥善運用當代材料與技術種種嶄新的可能性；之所以傳統，在於其不僅僅滿足於某種現實的功能與目的，更體現某種含義與風格、並且觸及永恆的價值與理想。¹⁷由此來看，密斯也堅定拒絕了自己成為「現代建築／流行建築」的成員。

總而言之，歷來探討「現代性／流行性」的文獻，大約都會以法國作家波特萊爾（Charles Baudelaire）1863 年發表的文章〈現代／流行生活的畫家（Le Peintre de la vie moderne）〉作為該用語在當代具有明確意義的起點。波特萊爾在文中寫道：「現代性／流行性即過渡、短暫、偶然，占藝術的一半；另一半則是永恆不變。」¹⁸顯然，如果把這裡所謂「占藝術的一半」之「過渡、短暫、偶然」當成追求的唯一目標、價值的唯一來源，而徹底放棄了作為另一半的「永恆不變」，那麼，人們便可以稱其為「現代主義／流行主義」了。然而，睽諸密斯與王大閼的建築思想與作品，顯然是融合了當代與傳統、是運用「現代／流行」的素材以表現「永恆不變」，而並無偏廢於一端的弊病。

至於藝術中相對於「現代性／流行性」的「另一半」，則一如波特萊爾在文章的同一段落裡早已提示出其意義與價值：「對他〔畫家〕而言，那意味著離析出蘊藏在歷代潮流（mode）中的詩意，從更迭中抓住永恆。」這裡，關鍵顯然在於：誰能夠在傳統中發掘出最最精粹的東西、那更迭中的永恆，並且賦予其新時代的實質形象呢？誰能夠泯除生活慣習的片面囿限、超越外在表層的符號象徵，遺落其形式而留存其精神，在人類共通性與普遍性的層面上對於不同的文化互相欣賞、彼此傳承呢？1937年在和李承寬的一場晤談中，密斯曾經毫不諱言自己受到傳統中國建築的某種影響，¹⁹便充分顯示出其跨出西方「現代／流行」侷限性之後的開闊文化視野。

而更進一步來看，受到建築家施瓦茲精神重建運動的巨大影響，對於密斯而言，建築所要體現的普遍意義與價值無疑地再無其他，而即是人性精神的崇高化。1929年，思想成熟時期的密斯完成了巴賽隆納世界博覽會的「德國國家館」。事實上，常規的「國家館展覽品」另闢有展場展出，而這個不大、有如一幢平房小住家的展館則並無所謂的展示品，而是以建築物自身呈現的精神氛圍來凸顯國家的品行特徵。在疏朗流暢的空間佈局中，人們只見長長走廊的末端、重重照壁的後面，展現眼前的是一方由石牆所圍護的內院與池水，池中安放著德國雕塑家 Georg Kolbe（1877–1947）略大於人身比例、雙手向上微微伸舉的雕像《清晨（Der Morgen）》。整體環境顯得靜謐而內省，圍合的內院則提供連結廣闊天地的可能，而這既內向又無限的氣質幾乎成為密斯往後建築作品不斷出現的共同主題。²⁰

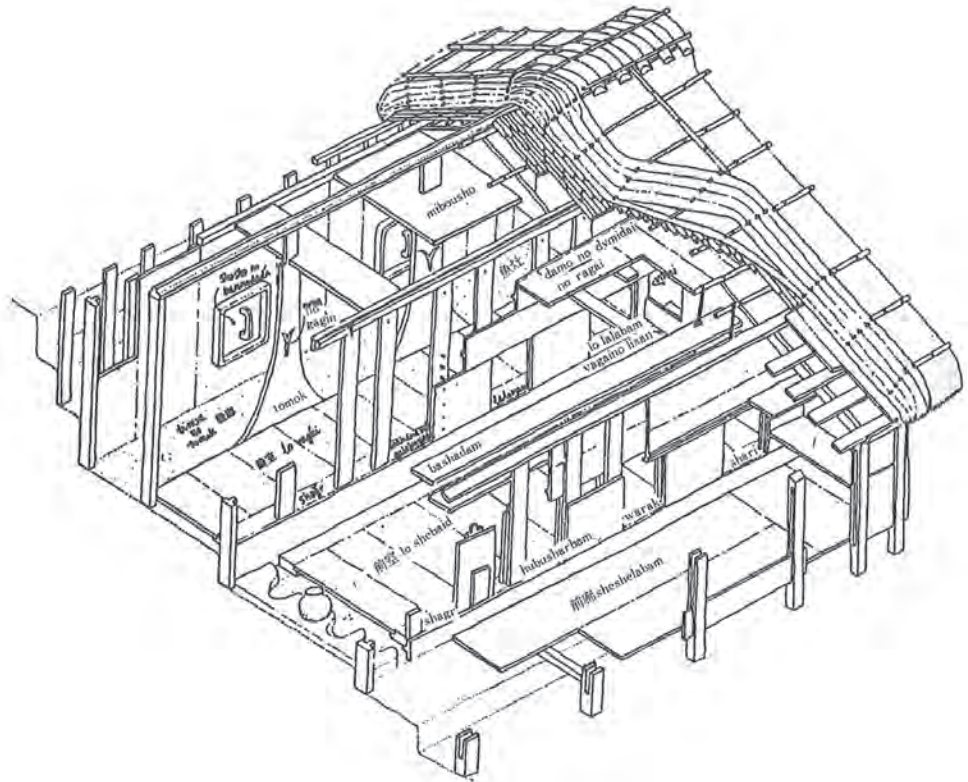
1929年密斯完成了巴賽隆納世界博覽會的「德國國家館」，體現「寧靜封限與開放遼闊的美麗交替」。

圖片來源：vicens, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1406906>



這樣的空間佈局、這樣的建築主題、這樣的精神氛圍，事實上在許許多多不同文化中的各類型建築上都曾經出現過。舉例而言，蘭嶼島上的達悟族傳統家屋便有類似的特徵：主屋之前有鋪著卵石的前院、主屋本身則地面層層抬昇、依序平行劃分為前廊、前室、後室、後廊（後院）的空間佈局。特別的是，後室與後廊（後院）以所謂尊貴的「宗柱（tomok）」劃分開來，前者鋪設木頭地面以供生活起居之用，後者則為最能體現大地質樸性質的泥土地面。達悟族人將後廊（後院，teyrala no tomok：意即宗柱向內側的一邊）視為整個居所最為高貴、奧秘的地方，是聯通天地、邁向永恆的通道。²¹在此，平板狀的「宗柱」以其獨特型態似乎也說明了什麼——下寬上窄、兩腰弧線上昇，具有十足「由下往上」的動態感受。

由此人們可以看到，達悟族家屋與密斯建築就它們各自運用其時、其地的材料與工法而言，同樣嫺熟、同樣極為精巧；而就其形態語彙而言，前者顯得直觀而鮮活、後者則抽象而內斂——這大抵符合了其各自的民族性格與文化形態。然而，它們又同時都表露了住居所具有的「儀典性質」，亦即藉由空間、材質、形體……等等所構成的藝術象徵手法來傳達住居的多種價值層次，並且最終歸位於人性尊貴的永恆願望。經由這兩者的比較，人們回過頭來也就更能夠掌握王大閼「白日燃燭，追尋一種屬於中華民族的生活與環境」之努力，如何在其住宅作品之中呈現出來：從獨戶住家的《建國南路自宅》（1953）到公寓型居所的《虹廬》（1964），運用空間佈局與動線安排、地坪牆面與天花板材料及高度變化、門牆高矮與開口塑造，建立起極豐富多樣的空間層次，它們大約可以區



達悟族家屋的後室與後廊（後院）以下寬上窄、平板狀的「宗柱」劃分開來，後者是聯通天地、邁向永恆的通道。圖為達悟族傳統家屋的主屋剖透視（圖片來源：臺大土研所都市計劃研究室，《蘭嶼地區自然及人文資源保育與開發研究》，1984，頁96，原圖由陳志梧繪製）

上圖——

王大閔的《建國南路自宅》（1953）透過整排修長比例的格扇門作為介面，朝向高牆所圍就的綠色庭院。

圖片來源：王大閔建築研究與保存學會

下圖——

王大閔《虹廬》（1964）的公寓住宅內，跨過月門、行經「內院」般的穿堂，望向僻靜的書房於一角。

圖片來源：《建築師》雜誌 1977 年第 12 期



分為個人生活、共同生活以及自然／精神生活三種層面，並且依次逐漸邁向尊貴而奧妙的最終生活理想。於是，《建國南路自宅》透過整排修長比例的格扇門作為介面，朝向高牆所圍就的綠色庭院；而《虹廬》則跨過月門、行經「內院」般的穿堂，望向僻靜的書房於一角。就此而言，王大閔和達悟族或者密斯都並無二致，他們都同樣回復了傳統中著重於住所精神性質的強調。然而，對於格扇與月門的形態，木與磚的材質，以至於黑、白、紅、金……等色彩的運用，王大閔在傳統的直觀、鮮活與時代的抽象、內斂之間，找到了一種平衡、拿捏得恰到好處；因此沒有枯槁的傳統，也沒有甜膩的時代流行。不僅「從更迭中抓住永恆」，王大閔並且成功地賦予此永恆以新時代的實質形象。

- 1 李承寬，《新建築之演進》，台北：田園城市，1996，頁 75
- 2 鮑曼認為：「歷史的諷刺將允許反現代主義的恐懼通過只有現代性才能挖掘的渠道和發展出來的形式得到消除。」鮑曼著，楊渝東、史建華譯，《現代性與大屠殺》，南京：譯林出版社，2002，頁 61
- 3 參見 Melvin C. Wren, *The Western Impact Upon Tsarist Russia*. Chicago: Holt, Rinehart & Winston, 1971, pp. 21-52
- 4 參見別爾嘉耶夫(Nikolai Alexandrowitsch Berdjajew)著，雷永生、邱守娟譯，《俄羅斯思想：十九世紀末至二十世紀初俄羅斯思想的主要問題》，北京：三聯書店，1995。此外，作為俄羅斯當代最重要哲學家之一，別爾嘉耶夫(1874-1948)本身的最後一本著作《精神王國與愷撒王國》，可以說仍在接續這場精神重建運動的論辯。參見氏著，安啟念、周靖波譯，《精神王國與愷撒王國》，杭州：浙江人民出版社，2000
- 5 參見 Alex Inkeles, *Social Change Soviet Russia*. Cambridge: Harvard University Press, 2013, pp. 139-149
- 6 關於 1940 年代之後，美國襲取「現代藝術／流行藝術」並利用其服務於某種政治意圖，可參見 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1983；關於 1950 年代開始，美國建立「現代化／流行化」理論，以證明第三世界國家由於其自身文化價值的「缺陷」而無法達成如同美國的經濟成長水平，因此首要之務是文化結構與價值體系上全面學習美國的「現代化／流行化」，請參見謝宏仁，《發展研究的終結：21 世紀大國崛起後的世界圖像》，台北：五南，2013，第二章
- 7 Gerd de Bruyn, *Fisch und Frosch oder die Selbstkritik der Moderne: ein architekturtheoretischer Essay*. Ber-lin: Birkhäuser, 2001, S. 140
- 8 關於密斯的思想與作品在美國長期以來受到曲解的情形，請參考筆者另篇專文〈歷史裁切術：以相關於密斯的建築論述為例〉，收錄於汪文琦，《自身的建築行動》，台北：田園城市，2012，頁 45-60
9. Hugo Häring, "Vom Neuen Bauen" (1952), in: Heinrich Lauterbach u. Jürgen Joedicke (Hg.), *Hugo Häring. Schriften, Entwürfe, Bauten*, Stuttgart/Bern: Karl Krämer, 1965, S. 70
- 10 參見 Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe. *Das kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst*, Berlin: Siedler, 1986, S. 208-219
- 11 「藝術中的精神性」事實是康定斯基 1911 年所出版理論專書的標題： *Über das Geistige in der Kunst*
- 12 Paul Klee, *Kunst-Lehre*, Leipzig: Reclam, 1987, S. 60
- 13 參見 Ernst Jäckh, *Idee und Realisierung der internationalen Werkbund-Ausstellung "Die Neue Zeit" Köln 1932*, in: Die Form, Berlin 1929, H. 15, S. 401-420
- 14 埃森曼提到：「……到了美國，……那些現代建築提出的對社會的意識型態的、教誨性的和論辯性的攻擊，開始被現代建築資本所消費和容納。這裡有趣的是，資本接管了現代建築的偶像而拋棄了它的意識型態，於是“美好社會”演變成了“美好生活”。」埃森曼著，李抒青譯，"Architecture's Performance"，網址：<http://forgemind.net/phpbb/viewtopic.php?f=24&t=7376>（瀏覽日期：2018.03.03）
- 15 參見 Matthias Schirren, *Hugo Häring; Architekt des Neuen Bauens*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001, S. 49
- 16 王大閼，〈雄心與野心：我的同窗貝聿銘〉，《中國時報／人間副刊》，1996. 2. 28/29。
- 17 轉引自 Jürgen Joedicke, *Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Von 1950 bis zur Gegenwart*, 3. Aufl., Stuttgart/Zürich: Karl Krämer, 1998, S. 36
18. 中譯文本參考但稍有變動：波特萊爾著，陳太乙譯，《現代生活的畫家：波特萊爾文集》，台北：麥田，2016，頁 51。以下引文則見於頁 50
19. 同註 1，頁 94
20. 密斯自己稱之為「寧靜封限與開放遼闊的美麗交替」，參見同註 10，頁 273
- 21 參見關華山，〈雅美族的生活實質環境與宗教理念〉，《民族學研究所集刊》，第 67 期（1989 年春季），台北：中央研究院，頁 161-169