

第五章

建築與設施～

中尺度城市空間藝術



Photo: Hsiao

由

第三章及第四章的說明中，了解到「城市景觀」、「建築與設施」及「細部設施」等意義間的基本異同及其空間層級關係。

我們常以「建築細部」來稱呼建築中的樑、柱、拱、開口…等元素，同樣的對於城市、社區或街道景觀來說，建築與設施其實也是一種「景觀細部」或「細部景觀」。如果由大而小來談城市空間藝術，其中城市景觀已在上一章介紹過了，接下來在本章及下一章中，要介紹的是中尺度及小尺度的城市空間藝術；它們就是我們所熟知的建築與設施，及城市中各種細部設施，包括受到廣泛重視的公共藝術。

建築與設施，及其所組成的城市景觀，與我們生活息息相關，由於其分佈廣泛的特性，對我們的日常生活影響既深且遠。我們不想看到藝術家的畫作時，只要我們不進入到美術館或畫廊就行了。但是建築與設施藝術就在我們的兩旁，任何時間下我們只要走到戶外，便由室內空間轉移到城市空間中，視線所及不外乎是樓房、道路、公園、人行道、招牌、鋪面、交通標誌…等建築或設施，因此我們應儘可能以觀賞藝術品的眼光來對待它、品味它，如此則「舉手投足皆藝術」，其價值其實不在博物館的館藏品之下（圖 5.1）。

本書的目的著重在城市空間欣賞之介紹為主，因此並無法在有限的篇幅中進到建築或設施的創作理論，然本節將就其尺度、機能、建築藝術歷史、城市空間審美觀點等，做一基本的分析。配合第三章對於城市空間藝術欣賞之基本理論說明，可增加讀者對建築或設施之欣賞興趣、提昇其審美深度，並且了解到建築與設施除了使用機能外，其在城市空間中所扮演的角色意義及存在價值。



圖 5.1 建築或設施有如一件戶外雕塑作品（比利時布魯日，Photo: Hsiao）。

5.1 建築藝術

如果有機會到羅馬旅遊時，導遊即會說整個羅馬城市，本身即為一個公共博物館；其所指的欣賞標的，多半就是建築與設施，例如聖彼德大教堂、萬神廟、競技場、君士坦丁凱旋門…等皆是。這種說法同我們在第二章時所提到的，城市空間藝術所稱的城市空間，好比是一個無牆美術館是相同的意思。如果油畫、工藝、書法、水彩…等，是一般美術館、博物館的典藏焦點來說，那麼建築與設施等，它們便是這戶外美術

館所規劃的常設藝術展。因此，建築師們即指出，建築根本就是一個大型的雕塑作品（洪進丁，2002）。

固然一般認為建築與設施，是以機能及實用性為主，建築與設施總是扮演著城市空間美學的最重要因子。所以，杜克（Viollet-le-Duc）即指出，「建築是最強有力的藝術表現」（Otto Wagner, 1841-1918）；郭瓊瑩（1995）認為，景觀建築即為城市空間藝術的創造者；于正倫（1999）認為，城市環境設施（包括建築物外沿及設施），即是一種「城市空間藝術」；蕭新煌及劉維公（2001）認為，「建築是空間藝術的承載者」；漢寶德教授更指出，現今的社會有必要將「建築工程」，重新拉回「建築藝術」來思考（漢寶德，2002）。

5.2 建築的分類

建築形態分類的重要性，事實上正如同生物、語言、化學元素…所做的分類一樣，足以加深人們對建築物的欣賞及理解。生物學上的分類使我們清楚的知道族群的種類、演化上的關係與起源等；化學元素的分類更是令人驚訝，可以藉由部分的已知元素而找出其它未知的元素。因為從已知之中找出了元素之間的規則與結構，而足以推測出尚未發現之元素的諸多特性。

早期建築分類之研究，一種是依據不同國家、社會之中所呈現出的建築風格差異性。之所以如此分類，一方面是為了探究歷史上的建築的起源（Origin）；另一方面是為了了解「不同社會、文化」與「建築風格」之間的關係。另一種分類方式是依據機能（Function）與使用上的不同所

做的分類。還有一種分類法是基於樣式 (Style) 所做的分類。這種分類法目的在於區別不同樣式與其產生之原因。

前者的分類方式用在十九世紀之前的前現代建築 (pre-Modern Architecture) 是有效的也是可被接受的，因為那些建築的差異性有很大的部分是在建築元素上。例如：柱子的數種柱式 (Orders)、柱頭、山牆與基座都有數種樣式可供區別。然而，對於現代建築而言，建築語言日漸同化 (Universalize)，打破了如此分類的可能性。換句話說，現代建築沒有這些元素的表徵足以加以區別，建築師們致力於建築形式上的純粹，以至於後者的分類更便無法成立。因為任何一幢建築，其機能的生命，總是低於建築形式的生命。一座大教堂可能作為日後的博物館，甚至作為戰時的避難所或急救站。

因此如何分類現代建築，便成為一項值得重新思考的難題，例如 Zevi 就認為空間概念與空間結構 (Spatial Structure) 值得重視，空間組織或構成方式可能成為判斷的分類標準。也就是說，對個別建築而言，空間與空間之間的關係、安排、配置、串接的方式是非常重要的。對建築世界而言，建築之間的關係、彼此之間的異同性、連續性與相互影響性是非常重要的。

前者之重要性在於使我們清楚地了解，空間使用之便利性、空間感之舒適性與空間的本質等。例如：為何當我們進入住宅後，看到的是大廳而不是廚房或浴室？而後者之重要性在於使我們清楚地了解，在某個時空脈絡下，每一幢建築是如何產生的？建築師們為何如此創造？建築物間的關係為何？誰受誰影響？這種探究方式即相當接近早期生物學或遺傳學的研究取向 (Vitruvius, 1960；王維俊，1996)。

如上所述，建築或設施的分類極其複雜多變，各國或各家之立論看法也差異甚大（于正倫，1999）。但無論如何，以欣賞的角度來看建築與設施之內涵時，依不同的歷史時期、使用機能類型、自然氣候特色、種族特色、外型及環境脈絡…等來分類，應已足夠（藍志玟，2001）。在本章中，基於整個城市空間體系架構下的欣賞，將就其中不同尺度大小、不同使用機能及不同歷史時期三者加以說明。

5.3 不同尺度之建築與設施

E. Rubin (1886-1951)、Kurt Koffka、W. Metzger…等人，陸續研究「背景」與「圖」間的關係，並提出了若干的畫面構成原理。例如，在一個畫面的構成中，小面積者為「圖」，大面積者為「背景」。今若庭園設計中，大部分為石子，小部分為植被，則石子成為「背景」，植被成為「圖」，此時植被便是此庭園的視覺中心了（王秀雄，1991）。放大到城市空間的組構中，街道景觀、建築、設施或細部設施，隨著人們的視距遠近不同，某些時候其扮演的是「背景」，某些時候可能變成「圖」，而成為我們欣賞或品味的重點了。

所以為應欣賞方式的不同，以及各種與視覺美質營造目的之需要，建築與設施放在整個城市空間來看，必須以尺度大小來加以分類。例如，一件快適性設施或公共藝術的存在，因為它的尺度通常較小，我們不可能在很遠的地方，去對它的好壞加以欣賞或品評。又如，要看看建築物的整體輪廓、形體、色彩及其與整體自然環境的搭配時，我們不可能在很貼近處，去觀察它的材質或細部。所以觀察視距及其對應的建築與設

施的尺度問題，對於我們在欣賞城市空間藝術及其保護課題時，可以說具有關鍵性的作用。

將不同建築與設施以大小來分類後，我們可以運用其不同的視覺特性，來欣賞或營造具有特色的城市風貌及街道體驗。例如，對於大尺度的城市建築與設施，我們可以精心掌握住當地自然地形地貌、山域及水域環境的變化情境，或以林木植栽界定了一個有質感的街巷空間…等。或者，對於小尺度的街道設施系統，嚴格計劃其行人尺寸的一種設施，或從地面不經意的引導線，或從天際的光影，或從水邊的步道，或從步道邊的坐椅，或從休閒設施來塑造城市環境的質感及意象…等。以下，茲依照建築與設施尺度（Scale）的大小，分別敘述如下（參見施令紅）：

1. 大尺度～城市建築（Urban Scale）

城市建築，大至地標（Landmark）、高樓（High-rise Building）、特定建築物（Specific Building）、門戶橋樑（Gate Bridge）、視覺端景（Street Endview）及河川沿岸（Water Front）…等大型建築及開放空間等，小至一般的社區辦公室、商店、住宅等均屬之（圖 5.3.1）。在地域感中，山景海景可謂大自然景觀主體，尖高塔、摩天大樓等，則是大型的人文景觀地標。綠蔭連線是自然景觀指標，而大型招牌則具有訊息傳遞的廣告效果及使城市活潑化的功能。城市尺度的建築與設施，它與自然環境組構成都市景觀的主要元素，不論觀者視距遠近，其均將傳達各異其趣的景觀效果。也就是說，對於城市尺度的建築與設施，在欣賞或營造上，不但重視全貌，也需重視細部。



圖 5.3.1 城市尺度的建築與設施，是城市風貌的主角（布魯塞爾，Photo: Hsiao）。

2. 中尺度～街道設施 (Street Scale)

街道設施，其代表物有電話亭、公車站牌、紅綠燈、景觀雕塑、陸橋、水景、植栽樹木、巨大照明看板系統…等（圖 5.3.2）。此類型的設施，尺寸比人身大，且大多是固定形式的物體。雖然體積不及大尺度的一般建築物大，然而由於分佈的數量可觀，對空間及建築產生延伸及點綴效果。街道尺度的設施，會隨著視距之拉遠，逐漸失去視覺的感受性。但依照 5.3 節所述「圖」與「背景」的理論（王秀雄，1991），在視距較小的情況下，其設施造形、材質、色澤、紋理甚至文字等，均可映入眼簾，

因此對於觀者的心理產生較細緻的感動，也能在人們心中形成深刻的意象。



圖 5.3.2 從中尺度的設施中，能看到社區的特色（倫敦，Source: Fullerton Teconology Co.）。

3. 小尺度～行人設施 (Predestrian Scale)

行人尺度的設施，其代表物有路標、座椅、腳踏車架、垃圾桶、花台、小型看板、門牌、招牌、小型照明系統…等（圖 5.3.3）。行人尺度的設施，必須在視距更小的距離下方能產生視覺感受。雖然此類設施尺寸一般比人小，也有可能不是固定的物體，但由於其靠近地面，正是人活

動的範圍，除了達成視覺功能外，更界定出不同的屬性界面空間，並且可依時令、活動調整其位置，增添都市的色彩與情趣。



圖 5.3.3 從更小尺度設施中，能略知在此生活人們創意及其生活品味，例如腳踏車架、救生圈、路標、護欄、鋪面…等（比利時布魯日，Photo: Hsiao）。

又行人尺度的設施，除了可能獨立於城市空間中外，也可能是建築物之附屬，其視覺效果也是相同的。依劉同誠（2001）之研究，若以建築外部空間而言，其層級可分為（1）複合體：包括山岳、河流、建築及道路等；（2）元素組合：包括建築立面、頂部、基座、表面材料…等；（3）

單一元素：柱式、門窗、窗台、開口、裝飾物…等。

其中元素組合及單一元素兩者，又可合稱為「建築細部」，並指出每一建築細部均蘊含著某種意義，其意義並含有關聯性而可與其他元素結合，進而產生整體的建築意義。所以建築細部，可以增加觀賞者對「人文」、「歷史」及「材料特性」的認識，對於人類的感知，也可具有深層的意義（劉同誠，2001）。基此，我們可以認為，前面所說的街道尺度設施，亦包括建築物立面等元素組合；此處所說的行人尺度設施，則亦包括建築立面的單一元素。

綜上說明可以知道，在較遠視距下，建築物細部、開口、質感、立面變化等細微差異並不能產生作用，建築物的輪廓、造型、色彩、高度、層次、天際線及自然環境的組合，才是決定視覺品質的主要因子。此時，小環境的妝點，個人或家戶生活環境的美化或破壞，對環境的影響也變得並不重要。建築師、政府公務人員及有關技師等菁英份子，它們的素養、技巧、理念，變成決定整體城市景觀或都市風貌的關鍵因素。而隨著視距尺度的縮小，一般社會大眾的人文素養乃至個人的道德行為，其對環境意象的影響力增加。例如，在遠視距情形下，個人隨地吐痰，或亂丟垃圾的情形並無法查覺，但它其實對我們小環境的生活及視覺品質，都有著重大的破壞力。

就像照相技巧分遠景、中景及近景一樣，城市尺度的建築與設施，例如建築、道路、堤岸、地標…等，對整體景觀的影響較為顯著，故其欣賞重點偏重在與周邊建築的融合，及與整體景觀的融入；街道或行人尺度的設施，例如座椅、郵筒、花台、盆栽…等，固然對整體景觀的影響不顯著，但可能對於我們的日常生活、作息、心境產生極大起伏，故

而其欣賞及營造重點重視意象及符號的表現。茲將大、中、小尺度設施，其欣賞或營造重點之比較，分述於表 5.3.1 中。

表 5.3.1 不同尺度建築與設施之欣賞重點比較

尺度別	內涵	欣賞重點
城市尺度	包括地標、摩天樓、門戶橋樑、視覺端景及河川沿岸…等，以及一般住宅、商家、辦公室、體育場、醫院、學校…等建築與設施。	在不同視距下觀察，可獲得不同形象與意義。遠視距時，欣賞重點在於建築物的天際線、輪廓、色彩、高度與整體景觀；可反映都市文化、歷史及都市美學。近視距時，觀察重點轉移至建築與設施之立面，其欣賞重點，同街道尺度或行人尺度之設施。
街道尺度	包括電話亭、公車站牌，紅綠燈、景觀雕塑、陸橋、水景、植栽樹木、巨大照明看板…等稍比人大之設施，另亦包括建築物中下樓層之立面、開口元素組合、附屬物…等。	以近距離欣賞為主，重點在於設施之造型、色彩、圖案、陰影、柱式、構造；可反映社區意義及生活美學。
行人尺度	包括路標、座椅、垃圾桶、花台、小型看板、門牌、招牌、小型照明系統…等比人小的設施，另亦包括建築設施一樓以下立面中之窗戶、窗台、裝飾、附屬物…等元素。	須近距離欣賞，才能反映其形式與意義。欣賞重點在於造型、材質、色彩、線條、材質、文字、裝飾、接縫、收邊。可反映社區意義及生活美學，甚至家戶生活品味…等細微意義。

(作者整理)

5.4 不同機能之建築與設施

在第三章中曾經提到城市空間藝術之機能，與在看一幅畫作是不同的。我們在觀察一幢未知的建築或一座公共設施的外形時，常會猜想其存在的目的為何，及其是否有何特別用途之處，此一我們欲知的用途及

其存在的目的，即是所謂機能或實用性的最淺顯說明（藍志玟，2001）。固然繪畫也會指涉到機能或實用性的問題，例如教堂建築的宗教性繪畫，但其總不若建築與設施那麼強烈。值得注意的是，有一派的藝術評論者，認為藝術必須具有實用的價值，例如增進道德、宗教或政治的功能等，而不必在意怎麼克服創作材料本身的限制，或者注意那些表現個人真實情感的問題，即為所謂的實用主義審美觀點（Feldman, 1967；劉文潭，1984）。

建築與設施的機能分類，參考現行法規來說，應是較貼近我們的日常理解方式。依據我國建築法規定，凡定著於土地上或地面下具有頂蓋、樑柱或牆壁，供個人或公眾使用的構造物或雜項工作物等，均屬於建築。其機能分類包括：（1）供公眾工作、營業、居住、遊覽、娛樂及其他供公眾使用之建築物；（2）政府機關、公營事業機構、自治團體及具有紀念性之公有建築物；（3）營業爐灶、水塔、瞭望臺、廣告牌、散裝倉庫、廣播塔、煙囪、圍牆、駁嵌、高架遊戲設施、游泳池、地下儲藏庫、建築物興建完成後增設之中央系統空氣調節、升降設備，防空避難、汙物處理及挖填土石方等工程雜項工作物等（建築法，2001）。

又依照此定義，種種建築物、設施、臨時工作物等，其實都是屬於建築之範圍。我國都市計畫法中，對於一些建築物，不管其大小，係以設施或公共設施稱之（都市計畫法，2000）。例如，圖書館、市場、體育場、高架道路…等，都是屬於公共設施之範圍。因此，在本書中將以「建築與設施」來統稱以上標的的內涵，主要也是基於國人對此二詞的使用習慣，避免讀者誤解。例如，在我們一般的知識概念中，我們可以說廣告招牌是一種設施，但如果以建築物來稱之，可能會讓人摸不著頭緒。

5.5 不同時期的建築與設施

對於三種尺度層次的城市空間藝術來說，城市景觀的欣賞往往不是以歷史為主軸，因為景觀是一個組合體，不易其區分它的歷史意義。而細部設施也往往因其物理特性上不具永恆性，也難以由歷史角度來切入（當然也有很多例外）。但對於個別存在的建築與設施則不然，單就建築與設施之美的欣賞目的而言，依照不同歷史時期的建築來看，反而恐怕是最能引起人們共鳴、印象最深的。也因此，我們在參觀一座城市時，較少注意到景觀史或設施史，倒是建築史是建築學或藝術學上最重要的入門學問之一。

作為藝術欣賞的目的，本節茲介紹以西方建築為主的建築藝術與歷史。其間亦穿插樣式、機能及環境之介紹，從中若能配合此建築的創作歷程或文化背景來思考，更能提昇對城市空間鑑賞及探索的興趣。尤其建築藝術形式及內涵上的對立，有如戲劇般的反覆串演，這對反思我國城市空間美學之再出發，實具有極高的啟發作用（秀鐵男，1992）。

西洋的建築，概分為以下幾個時期：（1）原始時代建築；（2）古代建築：古埃及（Egypt）、西亞、希臘（Greek）、羅馬（Roman）；（3）中世紀建築：基督教（Christian）、拜占庭（Byzantine）、仿羅馬（Romansque）、歌德（Gothic）；（4）近世紀建築：文藝復興（Renaissance）；（5）近代建築：巴洛克（Paroque）、洛可可（Rococo）、古典復興主義、浪漫主義及折衷主義；（6）現代建築（Modern）；（7）後現代建築（Post-Modern）等（呂清夫譯，1992；洪進丁，2002；科普博覽，2003）。因篇幅關係，將直接從古希臘建築開始說明如下：

1. 古希臘建築

公元前八世紀起，在巴爾幹半島、小亞細亞西岸和愛琴海的島嶼上，建立了很多小小的奴隸制國家。經由向外移民，又在義大利、西西里和黑海沿岸建立了許多國家。它們之間的政治、經濟、文化關係十分密切，總稱為古代希臘。古希臘是歐洲文化的搖籃，古希臘的建築同樣也是西歐建築的開拓者。它的一些建築物型制和藝術形式，深深地影響著歐洲兩千多年的建築史（科普博覽，2003）。

希臘地處南歐，島嶼眾多，當地蘊藏豐富的良質大理石和陶土，提供了建築、雕刻和陶器良好的發展條件。古希臘建築以神廟為主，其次是公共建築，如劇場、競技場等。有三種古典建築樣式，其間的差別，主要在柱子上，詳如圖 5.5.1 所示（洪進丁，2002）。

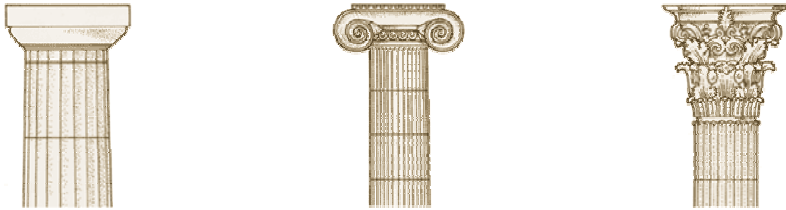


圖 5.5.1 古希臘建築有三種古典建築樣式，由左至右分別為：(1) 多利亞式、(2) 愛奧尼亞式、(3) 科林斯式。

(1) 多利亞式 (Doric)：完成於西元前七世紀初葉，產生於多利亞人聚居的伯羅奔尼撒地區，柱身粗壯，飾有凹槽二十條，上細下粗，上部小於下部四分之一，中間略微鼓起，沒有柱礎。它的特點是，形式極為樸素，裝飾很少，給人以莊重樸實之感。代表作品為《巴特農神殿》

(448-432BC 建) (圖 5.5.2) (洪進丁, 2002)。



圖 5.5.2 希臘雅典《巴特農神殿》(448-432BC 建) (Source: Fullerton Technology Co.)。

(2) 愛奧尼亞式 (Ionic): 完成於西元前七世紀後半, 有柱礎, 柱身細長, 上小下大的變化不顯著, 整體勻稱而輕快, 柱身凹槽較深, 柱頭有螺旋狀裝飾花紋雕刻。它的特點是, 造型勻稱、柱子排列較闊、裝飾較多、比較華麗, 給人以優美典雅和活潑的感覺, 表現出愛奧尼亞人活潑自由的性格。代表作品有雅典娜尼開 (Athea Nike) 勝利女神廟、伊

利克底翁 (Erechtheum) 廟 (洪進丁, 2002)。

(3) 科林斯式 (Corinthian)：完成於西元前四世紀末，柱身更加細長，柱頭裝飾極為華麗，多以植物葉叢組成雕刻裝飾。它的特點是：細長、華美、裝飾風格強，給人以纖巧細膩的感覺，表現希臘化時期受到東方藝術影響的風格，充分顯示王者的尊嚴和奢侈慾望的滿足。其實此一柱式希臘人並不常用，倒是後來的羅馬人常引以為用。代表作品有李西克拉特 (Lysicrates) 合唱團紀念碑 (335-334 BC) (呂清夫譯, 1992；洪進丁, 2002)。

2. 古羅馬建築

羅馬本是義大利半島中部西岸的一個小城邦，西元前五世紀起實行自由民主的共和政體，之後不斷向外擴張。一直到公元前一世紀末，統治了廣闊的地區，東起小亞細亞和敘利亞，西到西班牙和不列顛，北面包括高盧 (相當現在的法國、瑞士的大部以及德國和比利時的一部分)，南面包括埃及和北非。到了西元前三十年起，羅馬成了帝國 (參見科普博覽, 2003)。

古羅馬建築在材料、結構、施工與空間的營造等，均有很大的成就。古羅馬建築重視空間的層次、形體與組合，並使之達到宏偉的富予紀念性的效果；在結構方面，羅馬人在伊特魯里亞和希臘的基礎上，發展了綜合東西方大全的柱與卷拱結合的體系；在建築材料上，除了磚、木、石外，還有運用地方特產火山灰製成的天然混凝土；此外，羅馬人還把古希臘柱式發展為五種：即多立克柱式、塔司干柱式、愛奧尼克柱式、科林斯柱式和組合柱式，並創造了券柱式 (科普博覽, 2003)。

最具代表性的廟宇是《萬神廟》(Patheon)(西元 118-125)、《卡瑞卡拉浴場》(Thermae of Caracalla)、《競技場》(圖 5.5.3)、《圖拉真廣場》、《凱撒廣場》、《羅馬水道橋》(圖 5.5.4)……等(科普博覽, 2003)。



圖 5.5.3 《羅馬競技場》(約建於西元 80 年)(Source: Fullerton Technology Co.)



圖 5.5.4 羅馬水道橋(西元 2 世紀初), 位在西班牙塞哥維亞 (Source: Fullerton Technology Co.)。

3. 中世紀建築

古羅馬帝國盛極而衰，在西元三九五年分裂成東、西二個帝國。西部以羅馬為中心，稱為西羅馬帝國，後因日耳曼人入侵而亡於四七六年；東部以君士坦丁堡為中心（現土耳其的伊斯坦堡），於一四五三年被土耳其滅亡。所以一般稱西元四七六～一四五三年（5-15 世紀），為歐洲的中世紀。北方野蠻民族入侵後，被東羅馬的基督教同化，所以中世紀藝術也就是基督教藝術（洪進丁，2002）。

中世紀藝術的性格為：(1) 各種藝術領域中，一切都隸屬於教堂建築；(2) 帶有裝飾的和說明的性格：藝術的目的是為了圖解聖經，寫實性的一切技法被歪曲、捨棄，產生了形形色色的象徵主義和神秘主義；(3) 是東方性格和基督教精神的結合，借用中東、羅馬藝術融入基督教藝術。

君士坦丁大帝於西元三一三年頒布羅馬國教為基督教，並認為羅馬沒有希望，而遷都君士坦丁堡，使西洋文化東移；西方卻引進北方野蠻民族，使希臘羅馬文化傳統改觀，類似中國之五胡亂華，直到文藝復興才恢復。所以西洋文化分為二系～地中海文化和北歐文化二種傳統（洪進丁，2002）。

(1) 早期基督教建築：早期基督教被視為反動的非法團體，為了躲避羅馬官兵的拘捕，採取「地下活動」，在地下墓窟用隱喻象徵的圖象作為信徒膜拜的對象。所以早期基督教藝術，是指羅馬的地下墓窟（Catacomb）藝術而言，時間約在西元一〇〇～四二〇年之間。君士坦丁頒佈基督教為國教後，早期的地下藝術便告結束（洪進丁，2002）。

此時期建築極為簡陋，在牆上和室頂上，飾以壁畫和灰泥製的浮雕，少有圓雕；壁畫多取材於基督教的聖經，大半用象徵性表現手法，故事

的細節和環境被省略，人物之間缺乏有機的聯繫，構圖往往重複，形象比較概念化、公式化，缺乏運動感和生命感；耶穌生平的故事大量出現在藝術上，耶穌被表現成為牧羊人，面部毫無表情；風格上大致仍沿用羅馬的舊傳統，只是比較苦澀呆板（洪進丁，2002）。

四世紀基督教合法化後，在古羅馬長方形的公共會堂的基礎上發展出「巴西利卡式教堂」，它是中世紀教堂的母體。四至六世紀時，著名的巴西利卡式教堂有（均在羅馬）：《聖彼得大教堂》（約 333 年建）、《聖保羅教堂》（約 386 年建）、《聖馬利亞馬佐勒教堂》（432-440 年）（洪進丁，2002）。

（2）拜占庭建築：所謂拜占庭藝術（Byzantine Art），就是指東羅馬帝國的藝術。從君士坦丁時代開始，期間為西元三三〇～一四五三年。拜占庭帝國是宗教政治帝國，其藝術是為了榮耀基督，並表現其神奇而已。大體來說，所有拜占庭的藝術都充滿了精神的象徵主義；重視心象，不容有寫實主義的存在。東羅馬帝國被土耳其人滅亡後，拜占庭的藝術則繼續在希臘、巴爾幹半島和俄羅斯等地流行（洪進丁，2002）。

拜占庭建築的中心結構是主穹窿（或稱圓頂），它控制整個建築，並用不同形式與輔助拱結合，創造出豐富的空間。早期沿用「巴西利卡式」的教堂外，又發展出「集中式」。所謂「集中式」教堂就是採用穹頂，把穹頂支撐在四個或更多的獨立支柱上的結構方法。典型代表作是《索菲亞大教堂》（土耳其伊斯坦堡，532-537 年查士丁尼時代），它的主要結構是一個巨大的圓頂大廳，體積之龐大，使用材料之珍貴，裝飾之華麗，都是空前的（洪進丁，2002）。

經歷了八至九世紀中葉的「破壞聖像運動」之後，教堂又發展為「十

字形平面式」的建築，今日威尼斯的《聖馬可教堂》（建於 1063-1094 年）（圖 5.5.5）可見其蹤跡。有些地方的教堂，在精神表現上，有力求滿足各階層需要的形式。例如，聖馬可教堂上面的燈塔和圓球，是為漁民而作；莫斯科教堂更多彩多姿，如冰淇淋造型的屋頂，是為鄉下農民進城看熱鬧而作（例如，莫斯科聖瓦西里大教堂，1554-60）（呂清夫譯，1992；洪進丁，2002）。



圖 5.5.5 威尼斯《聖馬可大教堂》（Source: Fullerton Technology Co.）。

（3）仿羅馬式建築：西元九世紀左右，西歐一度統一後又分裂成為法蘭西、德意志、義大利和英格蘭等十幾個民族國家，並正式進入封建

社會時期。此時的經濟屬自然經濟，社會秩序較穩定，於是具有各民族特色的文化，在各國發展起來（科普博覽，2003）。

這時的建築除基督教堂外，還有封建城堡與教會修道院等。其規模遠不及古羅馬建築，設計施工也較粗糙，但建築材料大多來自古羅馬廢墟，建築藝術上繼承了古羅馬的半圓形卷拱結構，形式上又略有古羅馬的風格，故稱為仿羅馬式建築。它所創造的扶壁，肋骨拱與束柱在結構與形式上，都對後來的建築影響很大（科普博覽，2003）。

仿羅馬式教堂以厚重堅實的石造牆壁、高大巍峨的塔樓、半圓形拱穹結構的筒形穹窿，和交叉拱穹隆的廣泛應用為主要特徵。由於用石材建造，可防火（史料記載歐洲中世紀多火災）又牢固，外觀雖似堡壘，但用卷拱頂架構可減輕屋頂對牆的壓力。內部複雜而有秩序的佈局，產生特殊空間效果。一般窗戶都是開得很小的斜削窗洞，造成教堂內部昏暗朦朧的特殊美學效果（洪進丁，2002）。

著名的建築例如，德國的《史必約爾（Speyer）教堂》（1030）；義大利的《比薩（Pisa）大教堂》（1053-1272）（圖 5.5.6）、米蘭《聖安布羅鳩（St. Ambrogio）教堂》（11-12 世紀）；法國的《聖塞南（St.Sernin）教堂》（約 1080-1120）、《奧頓（Autun）教堂》（約 1120-32）（呂清夫譯，1992；洪進丁，2002）。



圖 5.5.6 義大利的《比薩教堂》(1053-1272)，以比薩斜塔聞名 (Source: Fullerton Technology Co.)。

(4) 哥德藝術：羅馬式建築的進一步發展，就是十二至十五世紀西歐，以法國為中心的哥德式建築。「哥德」原是參加覆滅羅馬奴隸制的日

耳曼蠻族之一，十五世紀文藝復興運動反對封建神權，提倡復活古羅馬文化，乃把當時的建築風格稱為「哥德」，以表示對它的否定（科普博覽，2003）。

西元十世紀以後，隨著手工業與農業的分離，和商業的逐漸活躍，在一些交通要道、關隘、渡口及教堂和城堡附近，形成了許多手工業工人與商人聚集起來的城市。透過贖買或武力從封建領主和教會手中，取得了不同程度的自治權。這時期的建築仍以教堂為主，但反映城市經濟特點的城市廣場、市政廳、手工業行會等不少，市民住宅也大有發展。建築風格完全脫離了古羅馬的影響，改以尖卷（來自東方）、尖形肋骨拱頂、坡度很大的兩坡屋面，和教堂中的鐘樓、扶壁、束柱、花空櫺等為其特點（科普博覽，2003）。

哥德式教堂以高、直、尖的造形有強烈的上沖趨勢，暗示接近天國的信念。教堂不純粹做宗教禮拜用，而是各地的公共生活中心。由於凌駕普通建築之上，遙遙可見，因此教堂的規模又代表當地人民財力的象徵。哥德式教堂採用圓花窗和彩色玻璃鑲嵌畫，代替了牆壁，使整個建築幾乎成為一個透明體。陽光普照的日子裡，走進哥德式教堂，感覺好像走入彩虹裡一般（洪進丁，2002）。

著名的哥德式教堂為：法國的《聖德尼（St.-Denis）教堂》（1140-1144年），是第一座哥德式教堂；巴黎《聖母院》（1163-1250），雕花受伊斯蘭影響，有輕盈之感，上雕歷代帝王，象徵政教合一（圖 5.5.7）；法國《夏特（Chartres）教堂》（塔高 106 公尺，1194-1220），大門雕刻和旁邊玻璃表現最特別；《雷姆（Reims）教堂》（1225-45）；義大利《米蘭教堂》（1310），混合南北作風，構造複雜（科普博覽，2003；洪進丁，2002）。



圖 5.5.7 巴黎《聖母院》(1163-1250 年) (Photo: Hsiao)。

4. 文藝復興時期

西歐資本主義的萌芽，十四世紀從義大利開始，十五世紀以後遍及各地。所謂的「文藝復興」(Renaissance) 運動，即是以義大利為中心的思想文化領域裏的反封建、反宗教神學的運動；在法國、英國、西班牙等國家，國王聯合資產階級，挫敗了大封建領主，建立了中央集權的民族國家；在德國發生了宗教改革運動，然後蔓延到全歐。農民和城市貧民的起義更是風起雲湧 (科普博覽，2003)。

此時期是西方第二次的物質文明、資本主義的開始，各民族文字語言白話化的統一時代來臨。在科學觀念上，注意在人的經驗上發掘自然，因此個人天才得以自由發揮。藝術上最大的成就是，唯美主義戰勝禁慾主義。藝術根源之一是古典藝術，重新採用古希臘羅馬的藝術形式；二是運用科學的透視技法，再現具有三度空間的實體形狀，並善用解剖學表現真實的人體結構（洪進丁，2002）。

標誌義大利文藝復興建築史開始的，是《佛羅倫斯大教堂的圓頂》（圖 5.5.8）。其八邊形的歌壇，對邊寬度為四二·二公尺。這在當時，技術上十分困難，不僅跨度大，而且牆高超過了五十公尺，連腳手架的模架都是很艱巨的工程。完成這項巨作的布魯內列斯基，是數學透視法發明人，首倡實地考察古典遺跡，運用古典風格與柱式，在佛羅倫斯大教堂圓頂完成之後，又建有《育嬰堂》（1419）和聖克羅切教堂的《帕齊禮拜堂》（1430-1440）等，空間開闊、比例和諧，開創了文藝復興建築風格（科普博覽，2003；洪進丁，2002）。



圖 5.5.8《佛羅倫斯大教堂圓頂》是文藝復興的建築作品，新時代的第一朵報春花(Source: Fullerton Technology Co.)

十五世紀三〇年代，佛羅倫斯的經濟開始衰落，銀行家美狄奇（Medici）家族建立了獨裁政權。文藝復興的新文化轉向書齋和宮廷，染了上貴族色彩，大量的豪華府邸迅速建立起來。這些府邸一反市民建築的清新明快。追求欺人的威勢。《美狄奇府邸》的牆垣，仿照中世紀一些寨堡的樣子，底層的大石塊只略經粗鑿，表面起伏二〇公分，砌縫很寬；二層的石塊雖然平整，但砌縫仍有八公分寬；三層沒有砌縫，形象很沉重。為了追求壯觀的形式，沿街立面是屏風式的，同內部房間很不協調。底層的窗台很高，勒腳前有一道凸台，給親兵們坐，反映著城市內部尖銳的對立。它高將近二七公尺，檐口挑出一·八五公尺（科普博覽，2003）。

十六世紀的佛羅倫斯，喪失領導地位，著名的藝術家紛紛遷往羅馬，這時羅馬變成新的藝術中心。對天才的崇拜，及神啟發說的信念，藝術家揚棄了早期文藝復興的通則，諸如科學透視法、和諧的比例說等，轉而以個人的標準求真求美，因此文藝復興全盛期的偉大藝術家，始終無法樹立起時期風格。此時期著名的藝術家有稱為文藝復興三傑：達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）、米開朗基羅（Michelangelo, 1475-1564）及拉斐爾（Raphael, 1483-1520）等（洪進丁，2002）。

5. 巴洛克與洛可可建築

（1）巴洛克藝術（Baroque Art）是十七世紀歐洲的藝術風格，初發源於十七世紀教皇統治的羅馬，那時義大利是歐洲藝術中心（洪進丁，2002）。米開朗基羅及丁多列托後期作品，其所出現動態劇烈複雜的結構與熱烈感情的表現，實為巴洛克樣式的泉源。其後雖在各種美術上以各

種型態萌芽，但沒有很久，巴洛克藝術移轉到了法國（呂清夫譯，1992）。

文藝復興意味著平衡、適中、莊重、理性與邏輯，而巴洛克卻意味著運動、追求新奇、熱中於無窮、不安和對比，以及各種藝術形式的大膽融合。巴洛克藝術一反文藝復興藝術的平靜和克制，而表現著戲劇性、豪華與誇張。十七世紀歐洲強權擴張，掠奪海外殖民地累聚巨富，生活上提倡豪華享受，因此對建築、音樂、美術也要求豪華生動、富於熱情的情調。十七世紀歐洲有新舊教的權力之爭。舊教勢力用暴力鎮壓信徒，再積極利用藝術思想形態～巴洛克，去迷惑、征服人心（洪進丁，2002）。

確定巴洛克藝術地位的是德國藝術史家沃爾夫林（H. Wofflin），在他的著作《文藝復興與巴洛克》（1888）及《美術史原理》（1915）中，前者指出巴洛克是繼文藝復興之後的主要流派，並對其形式特點作了分析和歷史考察。後者認為巴洛克風格可作為每一文化或文明進入後期階段的特徵，使之具有更為普遍的意義（洪進丁，2002）。

用規則的波浪狀曲線和反曲線，賦予建築物動感的形式，是所有巴洛克藝術最重要的特徵。文藝復興建築如同現代建築一樣，是以簡單的、基本的比例和相互關係為基礎。巴洛克建築不再崇尚那種含蓄的邏輯性，而是追求令人感到意外的、如戲劇般的效果。例如，米開蘭基羅助手維紐拉（Vignola, 1507-1673）和戴拉伯達（G. della porta C. 1537-1602）在一五六八～一五八四年間完成的羅馬《耶穌教堂》，被公認為是，從形式主義轉向巴洛克的代表作。這座教堂內部突出了主廳和中央圓頂，加強了中央大門的作用，因結構的嚴密和中心效果的強烈，顯示出新的特色。因此，耶穌教堂的內部和門面，後來都成為巴洛克建築的模式，又可稱為「前巴洛克風格」（洪進丁，2002）。

十七世紀早期巴洛克建築代表是，馬德諾（C.Maderno, 1556-1629），在一六〇七～一六一五年完成米開蘭基羅未完成的《聖彼得教堂》（1607-15，羅馬梵諦岡）。他用戲劇性的方式強調正門，例如由扁平的方柱變為半圓柱，再變為四分之三圓柱，使建築的立體塑形複雜多變、動感強烈。他所設計凸出或深凹的門面，都使得教堂和前面廣場上的空間，能更進一步的連接起來（洪進丁，2002）。

十七世紀盛期巴洛克建築中，最偉大的大師是貝尼尼（G.L.Bernini, 1598-1680），他是雕刻家同時也專精於建築。在一六二四～一六三三年間，完成置於聖彼得大教堂內的青銅華蓋，是一座高達二十九公尺的巨型幕棚，以四根螺旋形雕花大柱支撐蓋頂，雄偉而又華麗。之後又為聖彼得大教堂設計了門前雙臂環拱形的廣場和柱廊（1657），使它成為西方最美的廣場建築之一（圖 5.5.9）（洪進丁，2002）。



圖 5.5.9 《聖彼得教堂廣場》（1607-15，羅馬梵諦岡）（Source: Fullerton Technology Co.）。

波羅米尼 (F.Borromini, 1599-1667) 是盛期巴洛克另一位建築大師，喜用凹凸多變的曲線和多種幾何形體的複雜交錯，從整體佈局到細部安排，都能獨出新裁。代表作如四泉的《聖卡羅 (S.Carlo) 教堂》(1665-67，羅馬)，被譽為巴洛克建築的典範 (洪進丁，2002)。

除以上羅馬地區外，義大利北部的杜林 (Turin) 地區也有相當發展，瓜里尼 (G.Guarini, 1624-83) 建的《聖布小教堂》(1668-94) 圓頂，表現天堂的穹窿，給人一種飄渺無盡永恆的幽思。其它西歐諸國的巴洛克建築，亦結合各地特點而各有所長。英、法等國帶有較嚴謹的色彩，例如巴黎凡爾賽宮 (圖 5.5.10) (1669-85)；德國南部的巴洛克建築，華麗輝煌達於極致；西班牙及其統治下的拉丁美洲，也是巴洛克的沃土之一 (洪進丁，2002)。



圖 5.5.10 《巴黎凡爾賽宮》被喻為巴洛克建築的典範 (Photo: Hsiao)。

(2) 洛可可藝術 (Rococo Art)，是法國十八世紀的藝術樣式，發端於路易十四 (1643-1715) 晚期，流行於路易十五 (1715-1774) 時代，風格纖巧、精美、浮華、繁瑣，又稱「路易十五式」。十八世紀被看成是「理性的時代」或「啟蒙運動」的時代，哲學家從過去假設上帝存在，推論所有事物的工作，進而轉換為依據實驗和觀察的理性方法去推論世間萬象，幾乎將神學從哲學中剔除，選擇傾向世俗的路線。它的趣味從注重高尚的教化，轉向尋求輕浮的快感。此時的藝術風格，在音樂家莫札特、海頓、文學家蒲伯、艾狄生、福爾泰、畫家華鐸、康斯博羅中，貫穿著一種共同主題，把理性與優美趣味同輕鬆、明晰、秩序井然的材料相互配合起來 (洪進丁，2002)。

就像在義大利文藝復興之後出現了巴洛克一樣，法國在古典主義之後出現了洛可可 (科普博覽，2003)。巴洛克建築和洛可可建築比較是，前者講究線條的韻律感、量感、空間感和豐富而有變化的立體感，並帶有繪畫般的效果。後者在前者的基礎之上更講究壁面的形式美，利用繁複多變的曲線和裝飾性的繪畫佈滿壁面，甚至利用鏡子或燭台等，使室內空間變得更為豐富。洛可可建築喜歡使用舶來品，如中國瓷器、日本漆器、東方絲綢與掛毯、非洲珠寶、義大利水晶燈等室內裝飾 (洪進丁，2002)。

洛可可建築主要表現在室內裝潢上，代表的作品有波夫朗 (G.Boffrand, 1667-1754) 在巴黎的作品《蘇比茲宅邸》(1736-9) (洪進丁，2002)；德國費斯堡 (Wurzburg) 住宅內的《凱瑟大廳》(Kaisersaal, 1749-1754)，由建築師諾曼 (B.Neumann, 1687-1745) 領導興建，提埃波羅 (G.Tiepolo, 1696-1770) 負責裝飾天花板上的繪畫 (1753)；德國 Bamberg

《十四聖徒修道院》(Vierzehnheiligen, 1743-1772)，亦由諾曼設計，室內裝潢以石灰泥的精雕細琢輔以描金手法，極盡表現中歐的浮華與瑰麗(圖 5.5.11)。



圖 5.5.11 德國《十四聖徒修道院》(Vierzehnheiligen, 1743-1772) (near Bamberg) 之室內裝潢屬洛可可樣式 (Source: Fullerton Technology Co.)。

6. 古典復興主義、浪漫主義及折衷主義

(1) 所謂「古典復興主義」，是指十八世紀六〇年代至十九世紀初，風靡西歐某些國家的藝術樣式。所謂「古典主義」，通常是指與希臘、羅馬的藝術或思想有關的潮流；它包含了完美、永恆，以及希臘人對於生活之觀念為基礎的一些價值判斷。「古典復興主義」一詞，是指相對於十七世紀以前的「古典主義」而言（洪進丁，2002；科普博覽，2003）。

古典復興建築題材上，表現古代的歷史和現實的重要事件；借助古代英雄主義的表現，使作品顯出莊嚴而熱烈的現實激情。在形式上，強調理性的表現，而忽視藝術家感性的色彩，認為「美」的原理就是「理性」的理想；構圖上，強調完整性，反對片面形式感的追求；造型上，重視素描、線與輪廓，而忽視色彩、反對過分的渲染。古典復興主義的藝術，不僅恢復了古典藝術的樸素風格，而且喚醒了自我犧牲、嚴肅認真及獻身於共和國的純樸美德，使人覺得這一切都與自己息息相關（洪進丁，2002；科普博覽，2003）。

採用古典復興建築風格的主要是國會、法院、銀行、交易所、博物館、劇院等公共建築和一些紀念性建築。法國是古典復興建築活動的中心，主要代表作品有萬神廟（1755-1792）、雄師凱旋門（1808-1836）（圖 5.5.12）、馬德蘭教堂（1806-1842）等，都是羅馬復興的作品。英國在十八世紀下半葉興起了羅馬復興的潮流，代表作品有英格蘭銀行（1788-1835）；十九世紀又興起了希臘復興建築，代表作品有倫敦的不列顛博物館（1823-1829）、愛丁堡大學校舍（1825-1829）等。德國主要是希臘復興式，代表作品有柏林宮廷劇院（1818-1821）和阿塔斯博物館（1824-1828）（科普博覽，2003）。



圖 5.5.12 《雄師凱旋門》(1808-1836) (Photo: Hsiao)。

(2) 同一時期浪漫主義是十八世紀下半葉~十九世紀上半葉歐洲文學藝術領域活躍的一種主要思潮，在建築上有一定的反映。十八、十九世紀的工業革命不僅是帶來了生產的大發展，同時也帶來了城市的雜亂擁擠、貧民窟滋生、環境惡化等惡果。於是社會上出現了一批烏托邦社會主義者，他們迴避現實，嚮往中世紀世界觀，崇尚傳統文化藝術，要求發揚個性自由、提倡自然天性，同時用中世紀藝術的自然形式反對資本主義制度下用機器製造出來的工藝品，並用它來和古典藝術相抗衡(科普博覽，2003)。

浪漫主義始於十八世紀下半葉的英國，早期模仿中世紀的寨堡或哥德風格，如艾爾郡的克爾辛府邸（1770-1790）、威爾特郡的封蒂爾修道院的府邸（1796-1814）；中期浪漫主義常常以哥德風格出現，所以又稱哥德復興（Gothic Revival），它不僅用於教堂，也出現在一般市俗性建築中，最著名的作品是英國議會大廈（1836-1868，Sir Charles Barry）（圖 5.5.13）和德國新天鵝堡。此外，英國斯塔夫斯的聖吉爾斯教堂（1841-1846，A.W.N.Pugin）與倫敦的聖吉爾斯教堂（1842-1844，Scott and Moffatt），以及曼徹斯特市政廳（1868-1877，Alfred Waterhouse），也都是哥德復興式建築的代表例子（科普博覽，2003）。



圖 5.5.13 《英國議會大廈》（1836-1868，Sir Charles Barry）（Source:Fullerton Technology Co.）。

(3) 折衷主義是十九世紀上半葉至二十世紀初，在歐美一些國家流行的一種建築風格。折衷主義建築師任意模仿歷史上各種建築風格，或自由組合各種建築形式，他們不講求固定的樣式，只講求比例均衡，注重純形式美。隨著資本主義社會的發展，需要有豐富多樣的建築來滿足各種不同的要求。在十九世紀，交通的便利，考古學的進展，出版事業的發達，加上攝影技術的發明，都有助於人們認識和掌握以往各個時代和各個地區的建築遺產。於是出現了希臘、羅馬、拜占廷、中世紀、文藝復興和東方情調的建築在許多城市中紛然雜陳的局面（科普博覽，2003）。

折衷主義建築在十九世紀中葉以法國最為典型，巴黎高等藝術學院是當時傳播折衷主義藝術和建築的中心；而在十九世紀末和二十世紀初期，則以美國最為突出。整體來說，折衷主義建築思潮依然是保守的，沒有按照當時不斷出現的新建築材料和新建築技術去創造與之相適應的新建築形式（科普博覽，2003）。

折衷主義建築的代表作有：巴黎歌劇院（1861-1874），它是法蘭西第二帝國的重要紀念物，劇院立面仿義大利晚期巴洛克建築風格，並摻進了繁瑣的雕飾，它對歐洲各國建築有很大影響（圖 5.5.14）；羅馬的伊曼紐爾二世紀念建築（1885-1911），是為紀念義大利重新統一而建造的，它採用了羅馬的科林斯柱廊和希臘古典晚期的祭壇形制；巴黎的聖心教堂（1875-1877），它的高聳的穹頂和厚實的牆身呈現拜占廷建築的風格，兼取羅曼建築的表現手法；芝加哥的哥倫比亞博覽會建築（1893），則是模仿義大利文藝復興時期威尼斯建築的風格（科普博覽，2003）。



圖 5.5.14 《巴黎歌劇院》(Source: Fullerton Technology Co.)

7. 現代建築

現代建築一詞有廣義和狹義之分。廣義的現代建築包括二十世紀出現的各色各樣風格的建築流派的作品；狹義的現代建築常常專指在二十世紀二〇年代形成的現代主義建築。在一些英文文獻中，常用小寫字母開頭的「modern architecture」表示廣義的現代建築，以大寫字母開頭的「Modern Architecture」或「Modernism」表示狹義的現代建築。在本文中用「現代建築」表示廣義的，而用「現代主義建築」或「現代派建築」表示狹義的。在二十世紀初期，現代建築曾經被稱為新建築（New

Architecture) (科普博覽, 2003)。

和繪畫、雕刻一樣，現代建築都趨向有意識的大幅度簡化。為了顯示功能性的結構，對裝飾並不予重視。這種實用性結構採用新的材料，如鋼筋混凝土、玻璃、懸臂建築原理等，及使用如預鑄式的新技巧，能把比例和節奏感處理得恰到好處，並可構築成高大的摩天大樓。建築家不再模仿前人作品，傾向崇尚創作，以表現新時代的精神（洪進丁，2002）。

回顧二十世紀最偉大的建築大師，首先要提密斯（Ludwig Mies van der Rohe, 1887-1969），於一九二九年西班牙巴塞隆那國際博覽會設計的德國館。這一建築強烈地衝擊了人們的建築觀念，開啟了現代主義建築大門，並迅速波及到其它藝術領域。在這之前，人們對建築的觀念就是用門封閉的房子；而這之後，人們不得不重新定義建築藝術～建築是人為空間的藝術（洪進丁，2002）。

密斯使用了新型的鋼柱結構、玻璃幕牆等建築材料。由於牆體不用承重，於是可以任意劃分空間，因此他首次創造了「流動空間」的概念。房間不再封閉，甚至一個台階、一遮懸頂，都可以劃分空間。人們置身其中，不能準確區分哪是屋裡、哪是屋外，外面的草坪甚至可以穿過玻璃幕牆延伸至屋內。屋內的樓頂也可懸至屋外成為一部分「模稜兩可」的空間。拉開或關閉玻璃幕牆，一部分空間可以完成屋裡和屋外的轉換（洪進丁，2002）。

除了玻璃幕牆，大理石的牆體也是光潔整齊，實現了他的「少就是多」（Less is More）的口號；用最少的材料，構件最豐富的空間，改變了雕龍玉砌的煩瑣裝飾風格。這種極其簡潔的現代主義，也是一種國際樣

式 (International Style)，所以迅速傳遍世界 (洪進丁，2002)。其它著名作品例如《芝加哥河濱跑道大廈》(1948～51，at Ohiopyle, (Bear Run), Pennsylvania)，是兩棟非常漂亮嚴肅的方塊結構，以直角型的方位安置著，座落於曼哈頓島 (洪進丁，2002)。

千篇一律的現代主義，在美國後來受到了修正。首先人們覺得這種冷冰冰的玻璃幕牆到處都是，而開始感到失去特徵風格，批評者認為這種風格缺乏人性和人味。作為對這一現代主義風格潮流的反動，例如美國的萊特 (Frank Lloyd Wright, 1869-1959)，他的作品保持結構物和地盤、環境間的優異關聯，使各部分恆具有機統一之感，也很像立體派繪畫中那種細塊的處理法 (洪進丁，2002)。

萊特開創了新浪漫主義運動，他為大富豪考夫曼 (Kaufmann) 設計的《落水山莊》(Falling Water) (圖 5.5.15)，深刻地體現了他的草原風格思想 (Prairie Style)，也成為建築史上的經典偉作。落水山莊坐落在山林間小溪瀑布上，與自然環境的結合堪稱一絕。橫縱不同的樓層、光滑潔白的陽台、咖啡色亂石砌，以及褐色玻璃幕牆…等，建制在潺潺流水之上，令人賞心悅目。這種建築強調與環境的密切結合，是不可轉移、取代的。不像世界主義的現代派，放在哪裡都可以，整個世界像世貿大廈一般千篇一律的機器化，人在其下倍感壓抑 (洪進丁，2002)。



圖 5.5.15 萊特的作品《落水山莊》(Source: Fullerton Technology Co.)

其他著名的現代主義建築大師：柯比意（Le Corbusier, 1887-1965），瑞士人，他認為「房屋是供居住的機器」，代表作有《馬賽公寓大樓》（法國，1946-52）（圖 5.5.16）、《高處聖母教堂》（法國龍尚 1950-55）（圖

5.5.17) 等；葛羅培 (Walter Gropius, 1883-1969)，德國人，一九一九年創立包浩斯 (Bauhaus) 學院，是第一所現代設計學校。他試圖把精巧的設計與現代化工業技術調合起來，堅持所有的設計要素在基本原則上的統一，並強調在任何重大建築開始設計時，都需要作合理性和系統的分析，影響現代設計最為深遠。最重要的代表作之一為《包浩斯校舍》(1925-26) (洪進丁，2002)。



圖 5.5.16 現代主義建築大師柯必意的作品《馬塞公寓》(Unite d'Habitation, 1946-1952) (Source: Fullerton Technology Co.)



圖 5.5.17 現代主義建築大師柯必意的作品《高處聖母堂》(Source: Fullerton Technology Co.)

8. 後現代建築

二十世紀六〇年代後期，對現代主義的指責和批判增加了。美國建築師文圖里在一九六六年出版的《建築的複雜性和矛盾性》，批判了現代主義；他主張建築設計中形式與功能可以脫節；針對「少就是多」的說法，他認為「少是枯燥」。他主張建築要有裝飾、要有象徵性，建築創作不必追求純淨、明確；他提出含混、折衷、歪扭的形象也是美的。自此以後西方建築界出現了講究建築的象徵性、隱喻性、裝飾性以及與現有環境取得聯繫的傾向，這種潮流被稱為後現代主義建築思潮（科普博覽，

2003)。

不管我們接不接受現代建築已結束，這種定義仍然給人帶來極大的困擾與混亂。因為，如此勢將許多理論上、形式上各不相關的建築與建築師，統統冠上「後現代」之稱呼。例如，詹克氏將由范艾克（Aldo Van Eyck）代表的荷蘭結構主義（Structuralism）與羅西（Rossi）所代表的義大利的新理性主義等，皆冠以「後現代」這個名詞。同時將沙里寧的 TWA 航空店、鄔榮（Utzon）的雪梨歌劇院以及當年賴特的同道高夫（Bruce Goff），甚至夏隆（Hans Sharoun）的建築，皆列舉成後現代（Post-Modern）建築的實例。換句話說，任何現代建築中的路線，只要有一項觀點與後現代建築的十項原則（見 Charles Jencks）中任何一項相符合，皆可稱之為後現代建築。如果按照這種推論的結果，似乎除了密斯的建築之外，幾乎所有的現代建築均有機會成為後現代建築（孫全文，1983）。

現代主義思想對於隱私、個性、環境、地位等小範圍的個人要求視若無睹、漠不關心，以致後現代主義者對現代建築喪失信心，認為它是野蠻的、煞風景的、殘缺不全的和容易造成犯罪率的升高。因此，開始朝著多元化的發展，以取代過去只承認一個主要趨勢的觀點。包浩斯以來現代建築學派的美學觀念，主要建築在直角幾何圖形以及工業系統之上，要求既有理性的功能，又要有普遍的共性。相對的，後現代主義建築則胃口大開，將歷史風格、本地特色、裝飾及隱喻攙和在一起，形成一個傾向慰性的折衷大雜燴（洪進丁，2002）。

隨著傳統建築結構日漸精鍊，很多材料可以在工廠預製，施工技術和設備的發展與創新，例如電梯、空調、音響、資訊等設備廣泛使用，改變了建築物的設計、建造和使用方式。一九七三年石油危機後，節約

能源的選擇，如太陽能、風能、水能的利用更加重視。根本上，如今的建築設計是以現代工藝學的堅固、實用、舒適、環保等多元功能為奮鬥目標（洪進丁，2002）。因此，後現代主義建築的特徵是：（1）從統一、千篇一律和簡潔的國際樣式，變為趨向多樣性和趣味性。（2）追求所謂的喚起歷史的回憶和地方事件的來龍去脈。它發掘出建築上的方言，欲使建築物具有隱喻性，及創造出一種模糊的空間，往往選用多種樣式同時展現在一幢建築物內，形成了一個非理性的折衷（洪進丁，2002）。

後現代主義著名作品包括有，義大利米蘭的維拉斯加塔（Velasca Tower, 1956-57），係第一座後現代風格建築。頂部八層在三層高大粗壯的混凝土托架上向外突出，正面散布著稀落零亂的窗戶，打破了現代主義的呆板和平滑的風格。另文圖里（Robert Venturi, 1925-）為其母蓋的的栗子山別墅（1962），外表造形簡單，內部構造複雜，帶有一種不尋常而富有隱喻性。其批判「簡潔即繁複」或「少即是多」（Less is More）的理念，使他擁有「後現代主義之父」的美譽（洪進丁，2002）。

沙里寧（Eero Saarinen, 1910-61）的甘迺迪機場候機樓（1956-1962），以其靈巧和展翅欲飛的大鳥造型，使美國為之震驚；查里斯摩爾（Charles Moore, 1925-）為新奧爾良設計的義大利廣場（1975-80），有噴泉、色彩豐富的立面和古典式的細部，用不鏽鋼包裹愛奧尼亞式柱頭，合乎了義大利裔的審美趣味和生活方式，並兼顧與周圍環境的配合；格羅夫斯（Michael Graves, 1934-）的波特蘭公益服務大廈（1980-82，奧勒岡波特蘭市），將格子狀小窗、巨型楣式壁柱、高長的窗戶搭配巴洛克風格的巨大綠色垂花飾，用住戶所能理解的語言將藝術性、裝飾性與象徵性融為一體（洪進丁，2002）。

義大利的皮阿諾（Piano）和英國的羅傑斯（Rogers）設計建造的法國龐畢度文化中心（1972 -1977），創造出一個連續而互不干擾的內部空間，有高度技術化的地下結構物，以便佈置展覽品和滿足其它功能。最特別的是水電管道、線路、自動扶梯和內部結構，都呈透明化而暴露在觀眾眼裡（圖 5.5.18）（洪進丁，2002）。



圖 5.5.18 法國《龐畢度文化中心》（1972 -1977）（Photo: Hsiao）。

澳洲的雪梨歌劇院（1959-1973），在防波堤上用鋼筋混凝土建造成貝殼體伸向雪梨港，內有音樂廳、歌劇院、電影院和餐廳，貝殼形屋頂牆面是由表面鑲上陶瓷磚的預製鋼筋混凝土鉸肋組成（圖 5.5.19）；香港匯豐銀行（1979-86），是採用太空科技建成的智慧型大樓，由英國建築師福斯特（Norman Foster，1935-）設計，有電腦控制的冷暖通風系統，及先進的通信、管理、照明和聲學設施（洪進丁，2002）。



圖 5.5.19 澳洲《雪梨歌劇院》（Jorn Utzon, 1957-1973）（Source: Fullerton Technology Co.）

5.6 建築與設施之審美特性

在審美方式上，上一章談到對「城市景觀」的欣賞，多半無法指出具體的作者，故須從集體創作方向來想像。但是進入到建築或設施的欣賞，理論上我們便能查考它的確切作者及歷史，因而其觀察的重點，除了感受其形象、機能及外觀所透露美、醜、粗俗、高雅、巧妙…等訊息外，恐怕從其年代、歷史、作者創作意向、心路歷程、當時的社會、文化、歷史及環境等脈絡的了解，才能進到具審美深度的欣賞。因此相對而言，初步對於城市景觀的瀏覽，可能感性成份多，知性成份少；一直進到建築與設施的欣賞時，則知性成份與感性成份，恐怕各具有相當的重要性。

至於建築與設施的美醜判準，除了諸多審美觀點或主義（詳見附錄及第 3.3 節）不能忽視外，第三章所述城市空間倫理的審美觀點，包括外在的公共性及內在的生態性兩者，其對於建築與設施之欣賞、營造與維護等，仍然是必須遵循的。固然個別建築與設施，可能是一種結合文化及科技的藝術結晶，本身既已透露出無比動人的訊息，且由於其特有的永恒性，依照歷史與文化脈絡，有如故事般的不斷串演下去。但建築與設施的存在於城市空間中，及其對公眾的視覺影響，幾乎具有全面的強迫性，因此必然要負起公共性及生態性美學的責任，所以就有必要將不同使用機能、不同區位，甚至不搭調的建築群，融和在一起，塑造出符合空間倫理觀點的城市景觀。

也就是說建築與設施，落實在城市空間體系時，如果沒有依循公共性及生態性的脈絡，便會形成不協調、混亂的城市景觀（圖 5.6.1）。建築

大師萊特(Frank Lloyd Wright)指出,好建築是不會傷害景觀(Landscape)的,而是應使其變得更美麗。就像室內佈置一樣,如果精美的家具位置錯誤、尺寸失準、動線不佳,便無法營造出室內空間之美,甚至影響到居住其中人們的身心健康。因此,類似都市設計以及社區營造的觀念,便應運而生,為的即是城市空間倫理及其審美觀點的確保(圖 5.6.2)(另詳第 7 章)。

換一角度言,建築或設施即為城市「景觀細部」或「細部景觀」,我們既要重視細節,也不能忽略整體。美國公共事業促進局對公共藝術提出一項理念:「公共藝術是建築的必要部分,也是建築環境的延伸」(Senie & Webster, 1999),同樣的,建築或設施其實也是自然環境、城市、社區及街道景觀的延伸。於是,在城市空間的體系下來欣賞建築,除了第三章所述諸多審美觀點或主義(實用主義、表現主義、形式主義…)之外,也要看看建築師或其資助者,有無將城市空間的公共性及生態性等空間倫理課題,一起納入其創作過程。

不過必須注意,這裏所指把握生態性及公共性審美觀點,並非要強求不同建築或設施,必須捨去自身特色、傾向工業複製或大眾消費美學的意思。雖然像邊雅明等人,把藝術家的自鳴得意認為是「侵略者」(見 Theodor Adorno),並認為機械複製的時代中,複製的技術所產生的產品可日漸替代了傳統獨一無二的藝術品。但阿多諾(Theodor Adorno, 1903-1969)在他數十萬字的《美學理論》一書中,卻對工業時代的藝術與文化,因為大量生產與消費過程的庸俗而感到憂心,並批判邊雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)等人,認為工業時代能為藝術文化帶來更大的潛能開發是錯誤的認知(王柯平譯, 1998)。因此,城市空間審美觀點,也要看

建築師或藝術家，有無力求避免大眾美學觀點所衍生庸俗化的問題。

例如一幢建築的興建，建築師必須面臨許多限制條件，包括科技的、基地的、材料的、經濟的……不一而足，有些建築即因其克服許多的限制，而成為流傳千古的佳作。中世紀哥德式教堂之所以不凡，即因「肋骨穹窿」、「尖拱」及「飛樑」等使用，解決了羅馬式建築在力學及視覺上過於厚重的問題（呂清夫譯，1992）。後現代主義建築中，有主張多元論及有機論的傾向，其基本精神是建築可有多種目的和多種方法，設計人不是預先把自己的思想固定在某些原則或某種格式上，而是按著對任務與環境特性的了解，來產生能適應多種要求而又內在統一的建築（科普博覽，2003）。因此，當代的建築設計，科技及材料等技術上的限制減少了，但因自由經濟及城市空間倫理的考量，在經濟性、公共性及生態性等限制增加了。此時要看看建築師能否發揮高度的技巧，將公共性及生態性，甚至是資助者在經濟及實用考量等限制，當成其中一項限制條件來挑戰。建築師能以其高超的技巧克服設計限制，找到私立性、公共性及生態性的共同點（圖 3.3.1），而能不減損建築形式及意義上的表現，必然對其審美判準上有更高的加分效果。



圖 5.6.1 個別建築可能並不難看，但整體街道空間極其凌亂（Photo: Hsiao）。



圖 5.6.2 透過都市設計的考量，讓建築立面(左圖)與周邊空間(右圖)融合，保留歷史記憶(Photo: Hsiao)。

5.7 結語

在介紹西洋藝術史的書籍中，建築是一個最主要的藝術項目之一（呂清夫譯，1992），並認為中世紀時，是建築主導藝術的時代（漢寶德，2002），例如哥德式教堂中，建築即是所有藝術的總指揮（呂清夫譯，1992）。隨著時間的推移，人們將藝術的重心轉移至繪畫或雕刻，甚至忘記建築與設施，也是藝術的一環。漢寶德教授指出，因著現代主義建築興起，雖然建築仍勉強被列在藝術裏，大部分人卻把它視為工程。首先是德國人把建築教育放在工學院，後來是巴黎藝術學院把建築排除，影響所及全世界都把建築看作生活中有用的器具，與藝術不再相干了（漢寶德，2002）。例如前面提到的現代主義建築大師柯比意，在他的重要著作裏，硬說建築是「供居住的機器」（漢寶德，2002；洪進丁，2002）。

幸好這種情形在二十世紀六〇年代後開始有了改觀，美國建築師文圖里在一九六六年出版《建築的複雜性和矛盾性》，批判了現代主義；他主張建築設計中形式與機能可以脫節；針對現代主義建築「少就是多」的說法，他認為「少是枯燥」。他主張建築要有裝飾、要有象徵性，建築創作不必追求純淨、明確；他提出含混、折衷、歪扭的形象也是美的。自此以後西方建築界出現了講究建築的象徵性、隱喻性、裝飾性以及與現有環境取得聯繫的傾向，這種潮流被稱為後現代主義建築思潮（科普博覽，2003）。

漢寶德指出，當前科技的發展及財富的累積，把建築藝術的地位進一步提高，人類再度回到把智慧與創造力表現在建築上的時代，再度成為感動的時代。例如雪梨歌劇院及西班牙畢爾包的古根漢美術館，均已

成為澳洲人及西班牙人的驕傲，並創造了無限的城市空間價值；今天每個城市都希望有一座聳人耳目的文化建築，從此拉開了建築藝術復興的新序幕（漢寶德，2002）。可以預見因著科技的發展、財富增加，以及人們漸感物質生活空虛，這一股熱潮將一直延續不墜。例如，現今各國熱衷設置公共藝術，即是具體的反映了藝術介入城市空間的希望（Catherine Grout, 2001）。

但提到公共藝術的提倡，可能會讓人聯想到建築與設施非為藝術，或建築師非藝術家的意圖，以及藝術家與建築師間的矛盾。其實基於整體城市空間美學的架構來看，公共藝術與城市中的細部設施，均是「建築的延伸」（Senie & Webster, 1999；漢寶德，2002）；建築與設施，則是城市景觀的一份子。因此，切斷建築與公共藝術的關係、忘記建築與城市景觀的聯繫、或在建築物完成後再去想增添什麼藝術進去，並非良策（漢寶德，2002）。此對於臺灣來說尤其是如此，例如我們在品味精緻的公共藝術之餘，常會發現它的周圍，違章建築、鐵皮屋、雜亂不堪的鐵窗文化依然如故，甚至形成極不協調的城市景觀。

所以，在整個城市空間審美的體系來看，若只把大部分的目光，侷限在所謂公共藝術的設置，顯然是有所偏廢。時至今日，應體認到我們對於建築及設施等城市空間藝術的重視，明顯與我們對它的美感或視覺體驗不成比率。城市空間中的建築、設施、招牌、人行道…等，它們其實與公共藝術一樣，且更加貼近我們的日常生活，故應以藝術品的眼光去欣賞及營造。所以我們在欣賞一件戶外雕塑時，或許可以從建築與設施的附屬，或整體城市景觀中來思考，例如一座位在人行道上的公共藝術，可以說是附屬於設施～人行道～上的裝飾，而人行道又是整個城市

景觀的一部分；隨著視距或觀點的變化，我們既要注重裝飾，也不宜忽略本體。

