

非「型」不可？ 論建築作品中的造型意義

On the Meaning of Form in Architectural Works

許玉明

Yu-Min HSU

中華大學營建工程系講師

陳慶銘

Chin-Min CHEN

中國科技大學建築系講師



圖1 建築若太過於向雕塑靠攏，只好以造型取勝。孫德鴻（2003），台灣台北縣八里鄉十三行博物館外觀。



圖2 為造型而圍塑的空間，若忘卻人的生活世界，只有仰望天空了。孫德鴻（2003），台灣台北縣八里鄉十三行博物館內部。

壹、前言

建築是什麼？建築到底是不是藝術？長久以來，即存在著各種不同的說法。例如有人認為：建築是凝固的音樂。或者有人認為：建築是生活的容器。其中有人從形式上區分建築（Architecture）與房屋（Building），而如果房屋屬於工程營造，那麼建築就是營造的藝術；因此，英國建築評論家佩夫斯納（Nicolas Pevsner，1902-1983）認為：「林肯大教堂是建築，腳踏車棚則是房屋。」¹而認同此說者，甚至認為：建築是裝飾的藝術。不過，法國建築大師柯布（Le Corbusier，1887-1966）討厭裝飾並推崇工程師美學的同時，卻也認為：「建築是一種藝術，一種情感現象，是在營造之外，更超越其上。營造是



圖3 新世紀名牌商店的建築精品之一。Herzog & Meuron (2003), Prada Boutique Aoyama, Tokyo, Japan.

把房屋建造起來，建築卻是為了感動人的心弦。」²

當建築被視為視覺藝術之一時，又如何與其他視覺藝術區隔？我們當然清楚知道建築與繪畫不同，與雕塑有別，但紐約的自由女神或彰化八卦山的大佛是建築？還是雕塑？當初，巴黎鐵塔興建之時，也曾飽受建築人士鄙視的眼光，但時至今日，它早已不只是法國的榮耀之一，同時也是建築與工程的榮耀。當解構建築（Deconstructive Architecture）在1988年如火如荼展開之時，工程技術的提昇，早已宣告建築在造型上的自由度，更讓建築造型的表現傾向雕塑。（如圖1、2）或者有人把這種情況視為空間的塑造，視之為空間設計，但要提醒的是：當我們不斷地為建築的改革尋求出路或創新之時，在有所

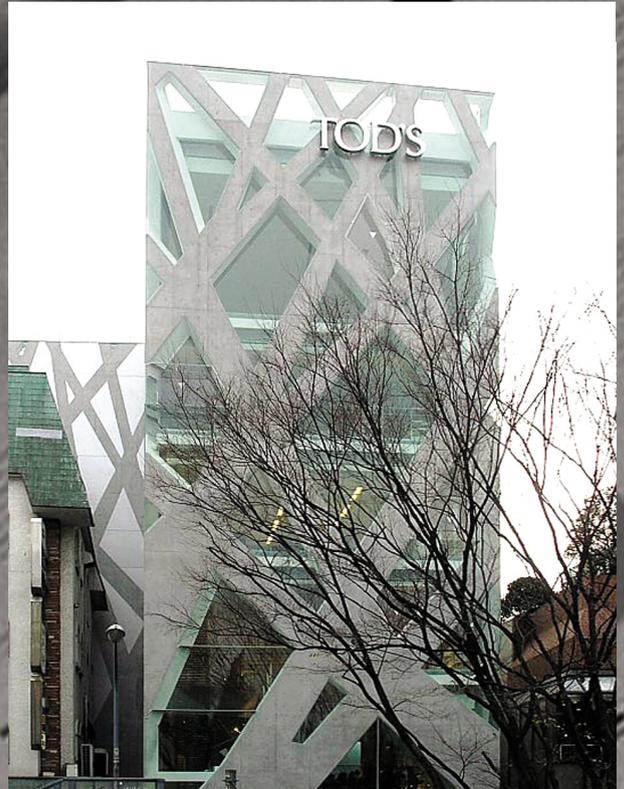


圖4 新世紀名牌商店的建築精品之二。伊東豊雄 (2004), TOD'S Omotesando, Tokyo, Japan.

斬獲且成果輝煌的同時，是否也忘掉了建築之為建築的本質？

另外有一種現象也值得一提：建築師在創作設計之中，或者因為業務上的需要，或者因為個人的興趣，他可以設計橋樑、家具、甚至小到手錶等飾品，在這方面某些建築師的表現也許不輸各專業人士，但這並不表示建築包括這些內容。人總是具有各項才藝，建築師也不例外。我們也看到幾位知名建築師在日本東京設計的精品名店（如圖3、4），在造型上可以說是將玻璃外牆的技術發揮到極緻，每一家名店建築本身就是如一顆巨大鑽石般的精緻，但是我們要問的是：當這種將建築造型雕塑化的處理方式若也屬於建築設計的話，那麼對於那些現代的雕塑家而言，或許他們暫時對於建築的其他課題如機能、法規等不夠

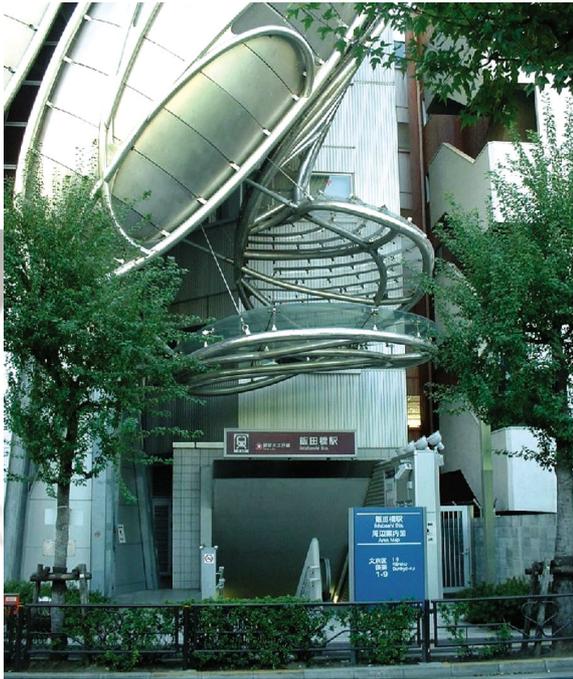


圖5 怪異建築之一例。渡邊誠（2000），日本東京飯田橋站換氣塔。



圖6 圖像建築之一例。佚名（1997），Longaberger Office Building, Ohio, USA.

熟稔，等到哪天他們在這方面也熟稔了，屆時建築師這樣玩造型玩得過雕塑家嗎？

美國建築師范裘利（Robert Venturi，1925-）在《向拉斯維加斯學習》一書中曾經提到：建築是裝飾的棚子，並認為棚子優於鴨子。³ 曾幾何時，現代的建築師似乎忘了前輩建築師的提醒，或許是大環境的不景氣使然，建築在最近幾年行情幾乎跌到谷底，或許有人為了引人注目，希望吸引大眾眼光關注建築，因此所謂怪異建築（如圖5）、圖像建築（iconic architecture）（如圖6）等又成為討論話題。以當今的科技，只要業主許可，建築師也清楚自己偶一為之的興趣使然，所謂怪異建築或圖像式建築也可以聊資一歡，倒也無不可。但若非如此，以為建築便是譁眾取寵，作怪便是創新，恐怕才是建築需要堪慮之所在。

那麼，建築到底是什麼？應如何看待呢？就建築本身的傳統而言，古羅馬軍事工程師維特魯威（Vitruvius，90-20B.C.）認為建築必須同時滿足三項原則：堅固（firmitas）、實用（utilitas）、美觀（venustas）；十六世紀英國亨利·沃頓爵士（Sir Henry Wotton，1568-1639）將其修正為堅固、方便、愉悅；如果以今日的觀點而言，這三項條件恐怕須修正為安全（技術）、實用（機能）、美觀（造型）。然而這三項條件或原則彼此之間如何關聯？有無主、從

之分？除此之外，是否存在其他解釋建築的系統或體系？恐怕答案不一而足。誠如范裘利所言：建築雖然必須符合複雜與矛盾，卻也必須對其整體盡到兼容並蓄所促成的「艱難之統一」。⁴ 現在我們想從建築作品觀照的角度切入，來審視建築作品中造型的意義，當然也不會忘記這個兼容並蓄的整體與其艱難之統一對於建築造型的牽引。

貳、建築作品的表現

建築師、藝術家和一般民衆大都認為建築就是藝術。然而事實上，建築物在現實世界中是以提供使用為首要，建築物從來不是以藝術性為優先的事物。因此，我們可以合理地懷疑，建築作品是否是藝術形式之一？若是，建築作品中的作品性，是基於何種藝術內容而存在？是以何種方式存在？什麼樣的建築作品才是建築藝術道理管轄的建築作品？建築作品之能成為建築藝術作品，它的作品性為何？

從我們與作品的接觸中可以知道，建築作品的建築體驗：「應始於我們對建築作品的親臨觀照，以及我們對建築藝術性傳統的理解」。針對這個基礎來看，只有在作品能為我們帶來符合建築藝術的某種理



圖7 將流動空間侷限於垂直方向，其牆面上的開口實為洞口而非牆身之中斷處。Le Corbusier (1931), Villa Savoye, Poissy, France.

解時，這一件作品才成其為最低限度的建築藝術作品。然而在建築體驗中，我們真正需要理解的部分，應該是作品自行顯示的內容，而不是建築學傳統上的慣常性內容，也不是評論家的文字部分。因為建築學傳統上的總內容，是已被知道的，不需要我們再去重述它。而且，評論的內容是評論家的，而不是作品的。事實上評論家的文字作品，已經不再與所評論的建築作品相關聯了。

建築表現是建築設計者所關心的重點之一，建築表現的意義是指設計者如何使使用者在臣服於機能的順心時，提醒他對空間與造型上的心神領會。由於我們的生活很輕易就能介入建築作品特有的再創造之中，且如此之深（特別是在器具性的機能存有方面），使得建築的表現力慣常性的缺席。較之純視覺藝術方面，我們與繪畫和雕塑的會面，總是在美術館中進行，而且是在我們準備好領受的狀況下，是在我們想主動親近它們的時候，我們才與繪畫藝術相遇，因此是我們讓繪畫作品擺脫生活而處在形式/意義的競爭中，並讓它們自由顯現作品中的一切存有。但是在造訪建築作品或親臨使用建築物的情形下，由於我們並未準備親近它，所以我們視而不見的時候較多。然而，當我們正準備研究一件真實建築作品時就不一樣，因為這時候的建築作品中的使用性已被清除（儘管研究者也關心使用性，但此時的使用性已不是真正的使用，而是作為理解對象的使用性），在此狀況下的建築作品，只剩下作為審視物的身分——它將如同雕塑等純粹藝術性的作品，嚴格地說：「它不是真正的建築作品」。我們可以從范裘利在《建築中的複雜與矛盾》中的描述看到這種景象，他說：

薩伏瓦別墅（如圖7）將流動空間侷限於垂直方向，其牆面上的開口實為洞口而非牆身之中斷處。但是，其空間意涵並不止於包被，且和強生蠟業大樓形成對比。圍繞於一嚴謹的方形外表的內部形式，其繁

複性可由牆上開口，或屋頂突出部份窺見一二。嚴謹的封套，有一部份被扯破了，繁複的內部也有一部份披露於外，而在這義涵中，薩伏瓦別墅張力滿溢的意象，卻由內而外，由外而內地顯示出一種對位式的協調。在這別墅中，內部秩序適應了住家的多重機能、家居尺度以及帶有神秘感的私密性。至於其外部秩序，則表達了住宅觀念的整體性，而其平易之尺度不僅和它所統御的綠野相宜，有朝一日，也將配合得上它所隸屬的城市。⁵

這段文本的形成，是因為薩伏瓦別墅被范裘利從使用性中抽離，並視為審視的對象才獲得的作品性存有，在這段文本中我們看不到使用性的干擾，這個描述僅在研究領會中具有作用力——即建築被視為是純視覺藝術作品。因此我們發現，如果建築作品與繪畫和雕塑作品中都有表現力，那麼建築所擁有的表現力必須是主動，積極地向我們表達和講述它的意義/形式/使用的內容，而繪畫與雕塑則是被動的，消極地在使用者的使用中被我們去挖掘其形式/意義。

就純視覺藝術性而言，建築作品的創作較之繪畫更為困難，建築作品的表現力受限於使用性，所以表現力在與使用性（器具性）的競爭中必須居於主動、積極的地位。只有如此，建築表現才能有所作為。而繪畫的表現力是在沒有競爭的純粹爭執中展現，是消極的。所以建築作品中藝術性的「此一」，總是來自於作品的較多，而繪畫作品藝術性的「此一」，則是來自人們的較多一些。

根據這個論述結果，令人聯想到黑格爾（Georg W. Hegel, 1770-1831）在《美學》一書中將建築藝術成就列為視覺藝術形式中的最低階⁶，他認為這是因為建築藝術的創作受限制最多，表現的自由最少所導致。但依我們在這裡看到的結果指出：若不同藝術形式的成就相當時，建築藝術作品的作品性是最高水平的藝術。

參、建築造型的顯示

暫時讓我們將人的思維從作品中清除，只以質與形的物性來看建築作品，這時候，建築作品本身就只是一個利用材料與技藝所圍出的空間圍封體。

由於建築需要空間來包容人類生活於其間，也由於包覆物的存在而使得建築具有視覺性。據此，建築可以宣稱它只要擁有使用性，就能以建築物的意義存在，因此建築物往往也可以不以藝術道理為考量，我們在街上看到的大部分建築物都屬此類。但是當我們真正去親近建築作品時，第一個與我們建立聯繫的東西，反而是建築作品中的物因素，建築作品中的物因素不是一種純自然物，而是一種具有轉化能力的視覺素材——或稱建築語彙。視覺就是指建築的形與意之爭執所呈現出的表達物。所以當我們領受建築作品，並在第一眼看到作品時，建築作品中的物因素已侵入我們的視覺與思維，因此，我們幾乎可以說：「作品的物因素等於視覺性元素」。

在西洋古典建築/中國廟宇建築的圍封體上，我們可以輕易地經驗到各種視覺藝術形式，例如繪畫、雕塑與雕刻等。但是關於建築的使用性方面，在接觸作品的一瞬間，我們對它還是很陌生，除非我們能與建築共同生活一段時間，否則不容易去意會到各種民族在裡面的生活狀況和使用性質，這正好顯示建築作品理解時，視覺佔有優先性的原因。

當我們心思專注於廟宇建築上的雕塑藝術時，其上的雕塑藝術，就以建築作品所獨有的物因素意義（即視覺元素）而凝聚，並進入建築的整體形成之中，形成一種不同於原本的藝術形式的意義（指不再是純繪畫、純雕塑，而是建築形式的裝飾物），也就是說獨立的視覺藝術到了建築之中，就會化身成為建築作品的物因素，並向我們展現。反過來，無論我們如何專注於這個建築上的雕塑作品並極力將它視為獨立的藝術作品，我們仍然無法將它從建築的形體或空間中脫離出來，因為這個雕塑作品總是臣服於建築的形體安排，或臣服於建築空間的氣氛中。例如一件雕像代替建築的柱子時，雕像就立即被凝結成建築實體的構件之一，並以裝飾性事物的身分出現。

裝飾性的真正意義是要能引起我們目光的注意，並且要能立即隱身在造型主體之後。裝飾從屬於造型主體，並要求自己在顯示之際就立刻消失，這就是裝飾藝術的特徵。又，站立於神壇上，或壁龕中的獨立雕像，也沒有從建築的裝飾性關聯中被抽離，因為壁龕中的雕像總是做為建築空間上的焦點，並與建築整體關聯而存在，或者以生活上、使用上的關聯而存在，例如以作為廟/堂空間中的神器意義而存在。同理，壁上或天花板上的壁畫也一樣。這些內容都指出，生活或使用性（指機能）都以其特有的鎖閉意義而凝聚在建築形體上，並反映出來。建築學上的「形隨機能」就是以此意義，才進入建築道理中，也才獲得它在建築學意義上的延伸作用。建築的這種包容並吸納各種視覺藝術於一身的特殊現象，就是建築藝術擁有如此多歧異性視點的原因，建築也因此而真正獲得一種建築才特有的藝術形式。

建築作品根本上就不是那些附加在構體上的各種裝飾性藝術的總和，也不是超級的裝飾性藝術體，同時建築也不會是全無裝飾性意義的純空間藝術。建築是既裝飾性也空間性的藝術形式，這也就是為什麼范裘利宣告「愛矛盾與複雜」的原因。即使是今天建築形體上已沒有繪畫、雕像與雕塑，但是建築形體上的柱、牆、開口等，還是被做為建築造型上的裝飾性元素使用。例如葛瑞夫（Michael Graves, 1934-）的早期作品，以及麥爾（Richard Meier, 1934-）始終如一的住宅作品，都將柱子牆、窗等當作視覺元素來玩弄，另一極端的密斯（Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969）的作品也一樣，素簡的白牆或大玻璃帷幕等，都是極具造型的裝飾性意義。

在建築作品中，處處包含裝飾/造型/空間的互為形式。這正好告訴我們，若簡單地視建築是一種視覺藝術形式，應該是一種根本的謬誤，例如葛羅庇斯（Walter Gropius, 1883-1969）認為若只是因為建築物在形體上包括了各種藝術，就宣稱建築是各種藝術形式的統治者或綜合體⁷，這就值得質疑。又，若因此而認為他這樣的解釋，無法與其他藝術區隔，又將建築之所以不同於其他藝術，而說成是因為建築有空間而其他藝術沒有之故，這類見解顯然有點簡化、粗糙且不符實情，但是卻很常見，例如義大利建築理論家塞維

(Bruno Zevi, 1918-) 在《建築空間論》中所持的也就是這樣的觀點⁸。

出自上述對建築視覺性思考的成果，我們認為在建築作品中的各種視覺藝術形式，與建築藝術的關係是以一種二元性競爭的結構存在著。當我們尋訪古典建築或公共建築物時，也就是當我們處於使用性之外去面對建築作品時，建築作品中的各個視覺藝術形式，均能以其原本的面貌顯現自己的藝術性，且是一個接一個地吸引我們的眼光，游移其間，進而引導我們通往建築形式的整體，但是當我們轉動心思，而專注於建築整體時，這些視覺藝術就轉為裝飾性意義而隱身於建築作品中，裝飾物就以這種忽現忽隱的方式向造型主體奉獻並爭得自己。所以，范裘利在《建築中的複雜與矛盾》中說：

作為一個合理的，即使已過時的表達道具而言，裝飾卻有它存在的價值。就某一觀點而言，一個元素可能僅有裝飾作用；但一合理之元素還能在另一層面上，發揮其強調的功能而滋潤其意義，使之更為豐富。在雷多斯對波娜維的入口所作的設計中，圓拱下的圓柱在結構上說，僅是用來點綴門面（假如不乾脆說它們是多此一舉的話）。然而，它們卻明顯地強調出這開口是個半圓形，而並非一圓拱的抽象意念；它們並且再進一步地確立這開口之為一通道入口。……

在宏偉的彼雅門樓大門四周複雜的結構元素之所以顯得重疊附加，不僅因其結構考慮，也因裝飾作用。看起來充滿贅餘和做作的附加裝飾，均與結構相關聯。大門四周的堅實的邊框，保護了易受損的邊緣部分。渦形托架和笨重的山牆形楣飾組合，則以重疊附加於邊框的壁柱和支柱上方，已更加界定出門的側緣及支撐……。這重要的元素又因為其他元素的並列，而在承重牆上顯得格外出色。斜三角楣飾保護著矩形字牌，以及石雕花環倒轉了一截，而這一截又和半圓形托襯圓拱的曲線部份相映成趣。圓拱位於一系列贅餘的構架元素之上，其中包括有水平的橫樑。橫樑托襯著平拱，而平拱卻又由粗實的邊框沿續而來。至於縮短了跨距的托架或構材則可見於門頂角落上的斜線。被誇大的楔石則重疊附加於平拱、橫樑以及圓拱的凹面上。

這些元素在複雜的關係中，各自具有程度不

一的結構及裝飾作用。它們往往是多餘的，有時甚至是退化的。⁹

范裘利在這個既造型又裝飾的建築物的審視中，被作品中裝飾與造型間的「爭執不下」所牽引，型/飾二元性的對立在這個文本之中清楚可見。當我們居住或使用建築物時，這些個別的視覺藝術形式和建築整體的造型，就完全鎖入建築作品的器具性中。看來建築作品就是以這種較一般藝術作品現身到場更複雜的方式，顯現出它的作品道理（作品性）。

在建築作品中，使用性（器具性/機能）與造型（藝術性/意義）進行不同層級與不同目的的競爭，在這個二元性爭執中，又有一個屬於造型系統的造型性與裝飾性的次二元性競爭存在著。我們在美國建築師蘇利文（Louis H. Sullivan, 1856-



圖8 造型性與裝飾性的次二元性競爭存在著。Louis Sullivan (1919), Farmers & Merchants Union Bank, Columbus, WI, USA.

1924)的農商聯合銀行上(圖8),可以輕易地看出整體的造型與局部的大門裝飾之爭。這個爭執的結果,並沒有使整體造型消失,也沒有使裝飾消失,反而是整體造型讓裝飾更凸顯,而門窗的裝飾也讓整體增色不少。

肆、建築造型與空間的關聯性

在建築作品中,形體總是較能帶來刺激——視覺的;而空間則傾向帶來感受——心靈的。這兩個部分綜合構成建築視覺性的主要部分。

將建築當做視覺對象物時,建築作品起碼包括造型與空間二大部分。當我們親臨建築作品時,最先看到的必定是建築形體上的一切,更確切的說,當我們注目於形體上時,我們看到的必定是建築形體上「引人注目」的局部性內容(尤其是充滿創意且匠心獨運的部分),或是那些屬於視覺藝術方面的傑出東西(包括雕塑、繪畫等)。不管是局部的門窗、牆、柱或雕塑、壁畫等,都只會被我們視為是建築造型整體的組件而已,因為我們是以親臨建築作品的心情做預備,我們不是以親近雕塑或繪畫藝術作品的情境做準備,因此當我們的目光停留在其中一個局部形體上時,建築作品的該局部裝飾體就主動出示自己,此時建築的空間就像是醜媳婦一樣,被隱藏起來而無法被我們理會,然而當我們的目光被另一個雕塑或壁畫或牆、柱等所吸引而流動於所有的局部之間時,建築形體的整體就體現了。當我們看到了建築的整體形式的同時,我們也就意會到了形體所圍出的建築空間,空間就以此方式驟然顯現出來。

空間的出現,是由於構成空間的建築造型被認出而出現,這是因為空間是由圍封體所界定的一種必然現象。據此看來,空間之所以被心領神會,是因為我們意識到造型整體並將局部隱匿起來而獲得,這種理會就像是空間從圍封體的界定中脫困而出。雖然我們意會了空間,但我們的目光卻一直被造型所吸引,我們對建築作品視覺上的理解(注視與意會)就在造型與空間之間來回不停游移,在點點滴滴聚集中產生。建築藝術的獨特作品形式,就是在建築造型定義了空間,而

空間卻又定義了造型,它們在交互作用中相互形成。我們對建築作品的視覺性理解,也是在兩者的移個中隱約而點滴地出現。就這樣,造型與空間也是一種爭執,這個爭執與前述的建築藝術作品中形/意的爭執相似。建築作品的視覺性,就在這個爭執的領地裡被建構。

空間與造型(圍封體)的關係,絕對不是「空間由造型決定」如此簡單,諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz, 1926-2000)在《建築意向》一書中便過度簡化了它們之間的關係,他說:

在牆界面上的開口部也有類似的作用,如果它帶有壁龕的性格,則能強調出量感;反之,若是以玻璃緊貼著開口的外緣,則僅能依舊保留其平面性格。後者還會因窗戶被窗框、窗檯等分割而加強其效果,如果牆轉角所顯現的是該量體由單薄的面所組成,而開口部卻顯示塊體量感,則我們可以說這量體元素是矛盾的。此外,開口的大小也對量感有很重要的影響,如果它擴大到超過某種限度,則將由量體轉化為骨架,更小的開口(窗洞)則相反地強調出量感。

空間元素則當「間隔」本身(中介空間)具有相當程度之圖形性時才得以明確地存在。在界定空間元素時也可藉由位相上的圍閉關係,以及與前面提過的許多因素彼此配合。對於量體,我們說它集中性如何,而對於空間我們則探討它的圍閉程度。¹⁰

這類技術性見解的產生,是因為我們把建築的形體視做「器物」而造成,頂多再加入形體美感的處理,但這也僅及「器物中的物因素」而已,它們仍缺乏藝術性的關聯,因為諾伯舒茲把造型與空間,視為是個別獨立的兩部分,使得這個解釋,沒法為我們在建築學上的意義爭執留下場域。奧地利哲學家維根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)在《哲學研究》中的觀點早已告訴我們關於諾伯舒茲的想法是有疑問的,維根斯坦的觀點大意如下¹¹:

在建築上,空間與造型正好是建築視覺藝術所關心的二大主體,由於這二個互為元素的競爭作用,把我們的注意力從個別形體的牆、柱、樑、開口……等(局部性)構體上吸引到造型的整體掌握中,這就構成建築造型意義上的形式領

受；又當我們意識到視覺性的造型整體時，這個圍封體式的造型整體馬上會以頓悟的方式，把我們的注意力推移到空間的形式頓悟上，我們藉造型體之助與空間相遇，這就構成建築空間意義上的心領神會，因此我們很自然就把空間視為實在物。

在空間/造型二元作用的同時，不可避免地必定會伴隨著與生活起居關聯（有用性）的脫離作用。因此我們認為只有在脫離生活關聯的氛圍中，建築空間與造型的理會才不會受到使用目的的束縛與干擾。但是，純粹沒有使用性的建築物並不存在，所以建築中的藝術性總是與使用性藕斷絲連。至此，我們對空間理解的收穫是，建築作品中的藝術性之所以不同於其他藝術形式，最根本的意義之一就是：

建築空間與造型的藝術性，要在生活關聯中才能真正存在，其他藝術的藝術性則在與生活關聯脫離中才能存在。且造型/空間是以一種互為其是的關係存在於建築中。

我們從空間/造型的爭執必須是在使用性的關聯下成立這點來看，建築作品絕對不只是純粹機能性的建築物——即純粹的房屋。也不只是純粹好看的建築物——紀念碑或雕塑。如果只是好用，建築物將成為純器具（房屋），它就不會是作品；如果只是好看，建築物就成為其他藝術形式，它不會是建築作品。同樣地，不好用而好看的建築物，雖然可以通達視覺藝術，但是在生活上就不會產生美好的、順心順意的感受與意義，也就不會產生美感。因此我們相信建築藝術就建基在藝術性與使用性的矛盾上，附帶地建築藝術也需要美學的協助。

據此，建築設計者所要面對的建築作品，必須是又機能的、又造型的、又器具的、又作品的，且在使用關聯下，建築的空間/造型/機能應能一再地相互干擾、爭執並取得寧適。建築作品就是多重矛盾所共同構成的多面怪物。

矛盾真正的意義就是永遠也不可能解除，矛盾才成為矛盾。機能/造型的矛盾既然不能解除，我們就不必費心去解開它們，我們只須提供它們一個存身的場域即可，換句話說，也就是利用建築「零度」¹²的觀念，在零度中讓建築機能/造型自行爭得新意。

伍、建築造型與機能的關聯性

建築空間的另一個本質就是提供機能，而空間卻是由形體圍封而成的顯現物，由此看來，空間就是機能與造型的接點。如老子《道德經十一章》所言：

「三十輻共一轂，當其無，有車之用。埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。」

如果我們將建築作品放在生活起居的關聯上時，那些看起來似乎可以到處上演的音樂和戲劇、繪畫和雕塑等藝術行為，就多多少少會受到建築空間/造型的干擾。尤其是當表演藝術想追求完滿時，它就無法隨意地適用於任一形式的建築空間/造型。想像一下柏林交響樂團在士林夜市演出，或歌劇在家庭客廳中演出的情形，就可以理解。以建築創作的創作性來看，建築造型必須是根據空間位置的擺置，以及其整體架構來理解。舉凡是繪畫、雕塑與建築等視覺藝術作品的創作，就是做為作品中這種空間上的擺置與架構而現身出來。由於空間上的擺置是直接可看出的內容，所以是建築形式讓我們感到親近的原因，也是導致我們對建築道理冷漠的原因——也間接導致我們的大部分建築設計常常只落於處理形式的原因。我們普遍認為是建築形體的創作（造型的建構）使作品獲得作品的形式，並使建築作品得以以其自身製造並生產出建築作品的藝術性內容。其實後一點在建築學中較為困難，我們以一個反例做為提醒，諾伯舒茲在《建築意向》中說：

建築師的（造型）試驗唯有在與某個建築事務相關時，才可能成為建築。理論上，造型的表現是可以獨立於實用與語意向度之外的。

對於由牆面的搭接而成的量體，其轉角之保留與否對其空間的集中性極為重要。如果兩片相鄰接的牆面以相同的方式處理，則其量體邊界將形成連續並強化該量體的空間集中性。反之，如果表面處理不同，則連續性將會消失，其空間集中性也將減弱。如果轉角被打破了或者變得不確定，也會造成空間集中性減弱；相反的，若採用圓滑的轉角則能強化空間集中性。由此可見，轉角的處理，常常決定我們對量體的看法，它同時也告訴我們，某建築物究竟是意圖表現為量塊或

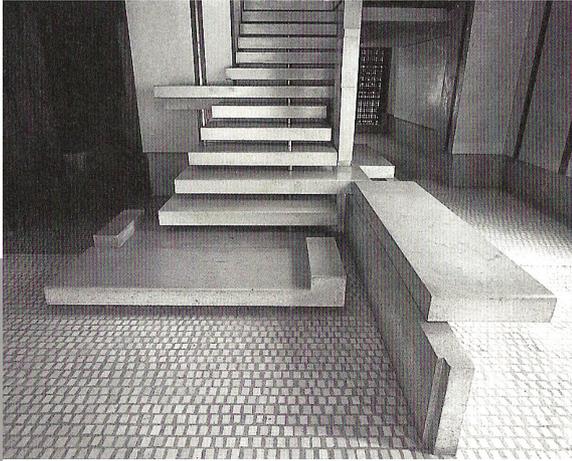


圖9 樓梯說：在適當的地方也請讓我有可以歇腳的所在……。Carlo Scarpa (1958), Olivetti Shop, Venice, Italy.



圖10 然而，這個坡道卻為我們帶來了想像……。Richard Meier (1971), Weinstein House, Old Westbury, New York, USA.

只是圍築一些單薄的界面。¹³

在這段文本中，諾伯舒茲輕率地告訴我們造型與機能、意義、表現等無關，但事實證明造型與機能不但有關聯，而且絕非三言兩語可以交待清楚。然後他告訴我們說空間造型是牆體間的量體感的建構，他不給角窗一個機能的形式建構，也不給它一個器具性存有，他讓我們看到了形式上的唯一性建構（一種穩固的物體建構），亦即他不提供爭執。因此，我們在文本中無法進行再創造，也無法據此向建築的藝術性提出爭辯。另一個例子就完全不同，美國建築師路易斯·康（Louis I. Kahn, 1901-1974）在〈人與建築之間的和諧〉一文中曾有這麼一說：「我還是認為在樓梯轉台上有個書架會比較好…」¹⁴，這個感覺正好符合生活方式（樓梯機能或書櫃提供的休閒機能）與造型（樓梯造型與休閒閱讀生活的造型）之爭

執，同時也指出它們可以是衝突也可能是一種「相輔相成」的關係。或許，義大利建築師卡羅·史卡帕（Carlo Scarpa, 1906-1978）在奧利維蒂商店案中設計的樓梯（圖9），正好印證路易斯·康前述的見解。

由上述我們已經知道爭執的意義，是在作品的創作當中做為製造裂隙而存在。爭執（對立）必須在「建築創作中」被置回作品的形式（造型）中並鎖閉起來。而建築作品的形式（造型）就在生產製造和材料使用中漸行鎖閉。在建築作品的創作中，作品的生產過程不是「無中生有」，而是一種「既有道理」的展現，即轉化作用把材料轉化為作品並顯示其道理。

從空間形式與使用機能的相互侵犯來看，在建築上，這些限制不僅僅是一個空間使用方式以及機能的問題，而且也是一種建築空間形式與造型限制的課題。我們可以用兩個例子來說明，一是麥爾在舊西貝里住宅（圖10）中，設計了一個可以從臥室至起居室的走廊與一個從這裡連通客廳的坡道，看起來坡道是孤零零地座落在一大片窗邊。然而這個坡道卻為我們帶來了想像：

當我們在靜止的影像中看到老人家緩步下坡道，以及小孩嬉戲跑跳溜滑的使用這個場所，也就是空間的形體被賦予生活上的機能之後，突然間我們從一座陰冷孤立的坡道上，看到了這家人鮮活的生活，老人的遲緩，兒童的活蹦亂跳，家庭起居從這個想像中跳出，並在我們眼中歷歷在目。

另外，美國建築師艾斯曼（Peter Eisenman, 1932-）也在他的住宅設計中設計了一間無法擺設床鋪的臥室，以顯示建築中機能與空間造型之爭執性。有趣的是，當使用者盤問他，應如何擺設床鋪睡眠，艾斯曼反問，是誰規定你一定要像那樣睡眠。當看到這個訊息時，腦中同時也喚起一個想法：「對呀！為什麼一定要蹲茅坑拉屎」、「對呀！我現在為什麼要坐馬桶拉屎」、「對呀！我為什麼不站著拉……」哈哈！這是玩笑，但嚴肅的是「建築機能為什麼不能改革？」。



圖11 希望所建造的會刺激人們之間及其環境之間的相互作用。Lawrence Halprin (1970), Ira Keller Fountain, Portland, USA.

換個角度來看，這也顯示了建築空間會對各種生活關聯上的使用性作出規定。這個規定是指，建築空間以專制的權威姿態，統治著各種生活上或使用上的效果。所以，繪畫作品的展示只有在美術館的展覽室裡，並且只在展覽空間所產生的氣氛正適合這件繪畫作品時，作品與我們的相會才可能完滿達成。如果把杜象 (Marcel Duchamp, 1887-1968) 的「小便斗」(噴泉) 放在家庭餐廳中，作品的作品性可能還在 (因為被藝術歷史保存的原因)，但是由於在生活使用性干擾的結果，作品的作品性意義就潛伏不出了。就當下而言，它不但不是作品，可能還是被視為討厭之物。只有在美術館中，我們才會與杜象的「小便斗」(噴泉) 的藝術性相會，這時候「小便斗」也才成為作品。

回到建築上來看，當我們被建築作品吸引時，作品的表現才對我們存在，作品存在了，其中的建築藝術道理才能向我們開啓，建築作品的藝術性才被我們擄獲與領受。建築作品的藝術性，是由於建築空間與造型給了我們使用關聯上的限制，才使空間規定了作品的藝術性，也才使作品的世界能歷歷在目。美國景觀建築師哈普林 (Lawrence Halprin, 1916-) 在《人類環境中的創作過程》一書中也有相同的提示，他說：

我希望我們所建造的會刺激人們之間及其環境之間的相互作用，也希望會進入環境，共享環境，與環境共存。我希望人們會運用水的效果，爬上小瀑布、跋涉水池、傾聽水聲及應用整個組

構一如一個巨人嬉戲於雕刻之間 (圖11)，這些將會提高及充實人們在鄰里間日常生活的活動。於是績效 (P) 成為譜記 (S)。它已發生了。¹⁵

這種建築空間對使用的規定，和使用對空間的限制，就是建築作品特有的「建築藝術與生活」的關聯方式。這個關聯正如同空間/形式的二元對立，只有這個對立概念的存在，才能為現代建築大師萊特 (Frank Lloyd Wright, 1867-1959) 的「型與機能合一」提供較開闊的領域。

在建築作品中，空間/形式與機能是不相容的，更正確的說，是相互鬥爭著。由於有了這個鬥爭，才使建築作品中的機能顯得更為重要。同時，在另一方面也顯示出造型的更為重要。建築中的二元性爭執必須保持爭執，否則當機能取勝，建築作品就不成為作品，而成為器具 (房屋)。若形式取勝，建築就不再是建築，而是純粹的視覺藝術 (類似純雕塑作品)。蘇利文的「型隨機能」與柯布的「居住的器具」，都屬於建築就是器具的見解，這些見解都將建築的造型藝術，置於從屬的地位。但是，事實上建築作品除了要能順應生活關聯的限制之外，無疑地它還必須擁有視覺藝術性的要求及其實現，並且也要在這些關聯上，能輕易地引起使用者和評論家的驚訝和讚嘆。除此之外，更要能從作品中爭得建築作品藝術性的中介力。

通常當視覺藝術作品擁有藝術道理上任一觀點的中介力時，作品就成為藝術性作品了。但是在建築作品方面，只是在機能上進行了擴充，還



圖12 捷運生活的世界面貌之一：台北市木柵線捷運動物園站。



圖13 捷運生活的世界面貌之二：台北市木柵線捷運辛亥站。



圖14 捷運生活的世界面貌之三：台北市木柵線捷運萬芳社區站。

不能算是建築作品。或是作品只是在造型的視覺藝術性進行了擴充，也仍然不算是建築作品。建築作品的存在必須同時在兩方面提供了擴充，並使作品能做為整體建築學的中介物時，建築作品才真正存在。這正是建築藝術與純視覺藝術不同的地方。建築作品兼顧藝術性與器具性，而其他藝術只考慮藝術性且必須完全排除器具性。

陸、結論

建築藝術在視覺藝術中具有特殊的地位。其「特殊」絕對不是來自於因為建築作品中擁有「空間」，而其他藝術形式沒有所致。建築藝術的特殊，是因為所有的視覺藝術均以脫離生活現實為要件，而建築藝術卻以受困於生活要求而自足。所有的視覺藝術作品都以純藝術性為完滿，而建築藝術卻要求自己於藝術性與器具性之間打轉。

就這樣，建築作品既要機能，又要造型，但是又不要只有機能的完滿，也不要只有造型藝術的完滿，結果是兩方都保持不完滿。也只有一方的不完滿才能提供對方一席存身之地，所以建築藝術作品中的意義，是在機能/造型的對立競爭相持不下中，獲得它的存有——即意義（建築學術道理）的爭得。

建築作品中的機能也不是單純的指「使用」，它除了可靠的使用性之外，還需指向使用者的生活世界。然而使用者的生活並不是建築設計者所能創造，建築設計者只能透過建築作品中的造型

與空間，並利用它們來為使用者提供一個預備的場域，以供使用者在這個舞台上演出屬於他們自己的喜怒哀樂的一生（某人的世界）。因此，造型/空間與機能的關聯就是以共同指向生活的世界而緊密結合為一體。（圖12-14）

然而建築作品的存在，並不是如此簡單，作品還必須向我們顯示它在生活要求上，以及造型藝術上深具改革作用才行。亦即在作品中有了建築意義（建築藝術道理）的擴充，這時候它才真正成為具有藝術性意義的建築作品。建築作品若想要向我們顯示它就是藝術作品，作品本身就須擁有自發性的再創造力，而且作品存有的「此一」，也必須在作品的再創造力作用中呈現出來，並與建築學緊密關聯，建築作品就在作品「此一」的中介力中真正存在。

因此，我們對建築作品的理解，是必須在建築學中發生、孕育與落根。這表示我們是在建築學的形式領會中才去關聯到生活機能上，也才能關聯到柯布所謂的「建築的情感發諸於作品之中，能創造一個世界，使我們能體驗認知並愛慕……」¹⁶。這些關聯，都是在形式與機能的爭執相互限制之下才形成，而且是在我們讓自己的想像自由飛翔才看到了作品的「此一」。無論如何，任何建築理解都必須顯示作品與個人自己的建築學傳統的關聯，以及對它的質疑，所以我們相信我們對作品理解的自由與限制是可能同時存在的。更重要的是，這些理解與關聯都是出自「建築作品」的給出，以及個人自己的建築學的限制（非總體的建築學）。

還有，體驗作品所得到的所謂「新的建築理解內容」，應與建築學的歷史相關聯，也就是建築的理解必須在建築學所設定的領地內自由展開，而不是毫無限制的放任，但也不是完全不加思考，就完全依照前設性建築學傳統要求而為之。

■注釋

- 1 佩夫斯納在《*An Outline of European Architecture*》一書中開頭對建築的看法，原文為"Bicycle shed is a building; Lincoln Cathedral is a piece of architecture?"
- 2 參見柯布著/施植明譯（1998）：邁向建築，35。台北市：田園城市。
- 3 參見范裘利著/賀承恩譯（1997）：向拉斯維加斯學習。台北市：田園城市。
- 4 參見范裘利著/葉庭芬譯（1980）：建築中的複雜與矛盾，8。台北：尚林出版。
- 5 同註4，70-71。
- 6 參見黑格爾著/朱孟實譯（1982）：美學，15-21、27。台北市：里仁書局。
- 7 參見塞維著/汪坦譯：對建築的解釋。收錄於汪坦、陳志華主編（1994）：建築美學，303-312。台北市：洪葉文化。
- 8 塞維在《建築空間論》中首先主張「空間是建築的主角」，參見布魯諾·塞維著/張似贊譯（1994）：建築空間論，19-28，台北；並在「對建築的解釋」一章中，推演出兩結論：其一，空間的解釋是一種超級的解釋，或者說是一種根本的解釋；其二，便是「一切建築藝術的解釋必須在空間的前提下才能進行。」（此處取其文義），參見布魯諾·塞維著/張似贊譯（1994）：建築空間論，126-135。
- 9 同註4，40-62。
- 10 參見諾伯舒茲著/曾旭正譯（1990）：建築意向，106。台北市，胡氏圖書。
- 11 參見維根斯坦著/尚志英譯（2000）：哲學研究，297。台北市，桂冠圖書。
- 12 參見巴特著/李幼蒸譯（1995）：寫作的零度，20-25。台北市，時報文化。
- 13 同註10，103-106。
- 14 參見 Louis I. Kahn, *Harmony Between Man and Architecture*。收錄於 Latour, Alessandra (1991), Louis I. Kahn - *Writings, Lectures, Interviews*, p. 333-343. New York: Rizzoli.
- 15 參見勞倫斯·哈普林著/王錦堂譯（1983）：人類環境中的創造過程，58-63。台北：台隆書店。
- 16 同註2，35。

■參考文獻

- Barthes, R. (1988)：符號學要義（洪顯勝譯）。台北：南方出版社。
- Barthes, R. (1995)：寫作的零度（李幼蒸譯）。台北：時報文化。
- Bürger, P. (1998)：前衛藝術理論（蔡佩君、徐明松譯）。台北：時報文化。
- Culler, J. (1998)：論解構（陸揚譯）。北京：中國社會科學出版社。
- Derrida, J. (1998)：言語與現象（劉北成、陳銀科、方海波譯）。台北：桂冠圖書公司。

- Derrida, J. (2001)：書寫與差異（上）（下）（張寧譯）。北京：三聯。
- Foster, H. (Eds.). (1998)：反美學（呂健忠譯）。台北：立緒文化。
- Frampton, K. (1991)：現代建築——一部批判的歷史（原山譯）。台北：六合出版社。
- Freund, E. (1994)：讀者反應理論批評（陳燕谷譯）。台北：駱駝出版。
- Gadamer, H. G. (1993)：真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵（第一卷）（洪漢鼎譯）。台北：時報文化。
- Gropius, W. (1976)：整體建築總論（漢寶德譯）。台北，台隆書店。
- Halprin, L. (1983)：人類環境中的創造過程（王錦堂譯）。台北，台隆書店。
- Hawkes, T. (1989)：結構主義與符號學（陳永寬譯）。台北：南方。
- Heidegger, M. (1994)：林中路（孫周興譯）。台北：時報文化。
- Husserl, E. (1987)：現象學觀念——胡塞爾講稿（倪梁康譯）。台北：南方出版社。
- Jameson, F. (1998)：後現代主義，或晚期資本主義的文化邏輯（吳美真譯）。台北：時報文化。
- Latour, A. (Ed.). (1991). Louis I. Kahn: *Writings, Lectures, Interviews*. New York: Rizzoli.
- Le Corbusier (1997)：邁向建築（施植明譯）。台北，田園城市。
- Norberg-Schulz, C. (1990)：建築意向（曾旭正譯）。台北，胡氏圖書。
- Norris, C. (1995)：解構批評理論與應用（劉自荃譯）。台北：駱駝出版社。
- Pevsner, N. (1966). *An Outline of European Architecture*. England, Middlesex: Penguin Books.
- Pivčević, E. (1986)：胡塞爾與現象學（廖仁義譯）。台北：桂冠。
- Scholes, R. (1989)：結構主義——批評的理論與實踐（高秋雁審譯）。台北：結構群。
- Venturi, R. (1997)：向拉斯維加斯學習（賀承恩譯）。台北，田園城市。
- Venturi, R. (1980)：建築中的複雜與矛盾（葉庭芬譯）。台北：尚林出版。
- Wittgenstein, L. (2000)：哲學研究（尚志英譯）。台北，桂冠圖書。
- 汪文聖（1995）：胡塞爾與海德格。台北：遠流出版。
- 汪坦、陳志華主編（1994）：建築美學。台北：洪葉文化。
- 洪漢鼎（2001）：詮釋學——它的歷史和當代發展。北京，人民出版社。
- 楊大春（1994）：解構理論。台北：揚智文化出版。
- 楊永生編（2004）：建築百家雜識錄。北京：中國建築工業出版社。
- 孫全文（1987）：論後現代建築。台北：詹氏書局出版。
- 張世豪（1988）：後現代主義建築探微。台北：行政院文化建設委員會出版。
- 漢寶德編譯（1972）：路易斯·康（Louis I. Kahn）。台中：「境與象」出版社。
- 龍協濤（1997）：讀者反應理論。台北：揚智文化出版。
- 許玉明（2002）：建築的零度。台北：詹氏書局。
- 許玉明、陳慶銘（2004）：論建築評論中的客觀性。美育雙月刊，第141期，78-89。
- 陳慶銘、許玉明（2002）：論建築設計中的創作性。中國技術學院學報，第二十四期，205-223。