

論建築評論中的客觀性

On Objectivity in Architectural Criticism

n8-89

■ 許玉明 Yu-Min HSU
中華大學營建工程系講師

■ 陳慶銘 Chin-Min CHEN
中國技術學院建築工程系講師

壹、前言

「批評意謂著收集現象的歷史精髓，將它們嚴格地評價並篩選，展示它們的神秘、價值、矛盾和內在本質，並且探索它們的全部意義。」

— Manfredo Tafuri

「進行建築的批評意謂著置身於危機的內部並且運用高度的警覺與孤獨寂寞。對危機的感知構成了評論的起點。意識到危機的存在意謂著對危機加以診斷、表達某種判斷，藉此區分出在某特定的歷史情勢下一起出現的各種原則。建築評論是一種知性的態度讓論述變成——在孤獨寂寞並且意識到危機的存在下——評斷、區分與決定。」— Ignasi de Solà-Morales

「沒有摧毀客觀化，就沒有主體理論」¹。為了避免最終摧毀客觀性，來造就主體性，阿多諾(Theodor Adorno, 1903-1969)在其著作《美學理

論》中對「評論」重構了認知方式。評論主體性與客觀性的辯證始終伴隨評論而存在，建築的評論亦復如此。

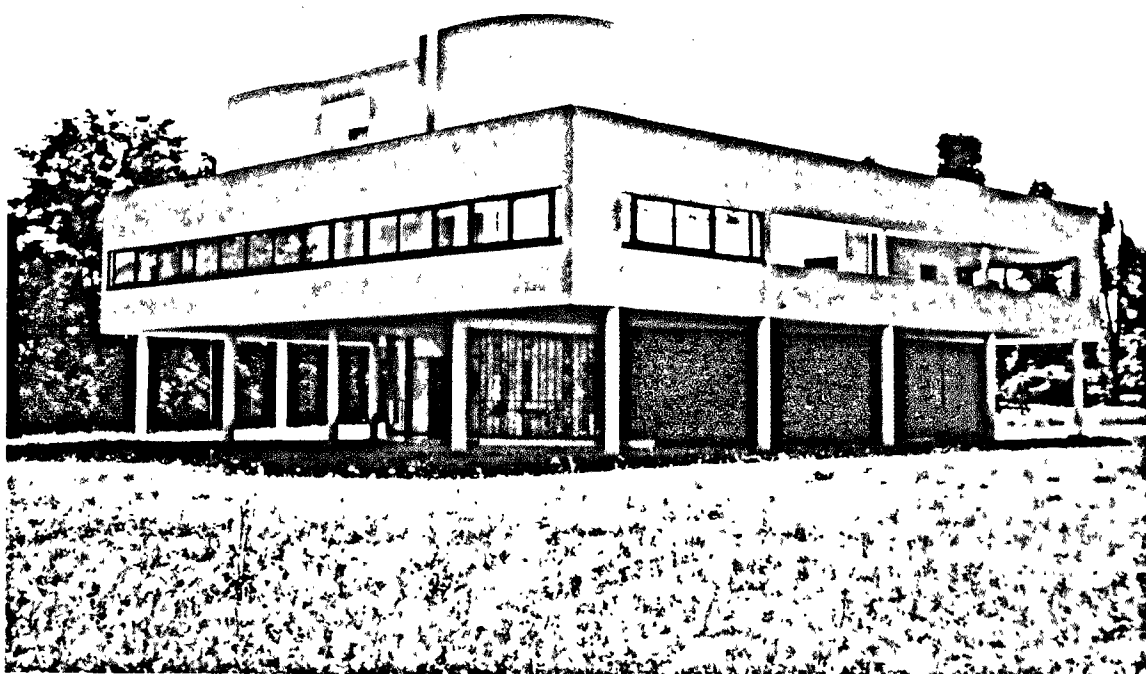
在建築評論的傳統中，最常被要求的一個戒律就是「客觀性」。長久以來，建築學一再告訴我們只有在客觀性的限制下，一切建築的理解和評論才能避免自由放任，也才能免於各說各話式的思想分歧與荒謬。這種想法，顯示了外在於人類思維的客觀性是無比珍貴。然而客觀性的言外之意卻是：「什麼是置於人們思維之外的東西？」也就是說，只有建築作品自為存在，亦即人的思維不介入建築作品中的時候，作品的客觀性才能存在。

總之，客觀性是建築評論的最重要本質之一，而該本質卻是建構在人類思維的外在性被排除之中。亦即只有我們的感受與思想不介入作品中，作品的實體才擁有絕對的客觀性。否則，只要我們的思維介

入作品中，作品的客觀就被我們的主觀所污染了。這麼一來，建築評論就陷入了自我矛盾的困境，若想為這個問題取得正面的解答，我們就必須跳脫人們思想所管轄的主觀思維。但是問題來了，既然排除了思維，這種狀況下的作品，就只剩下物性的東西了。當建築評論只能描述這是磚、這是金屬、它們有多大、形狀如何…，這樣的評論不枯燥無味才奇怪。

若真是如此，那麼這個客觀性就值得我們深究了。因為，既然客觀性是自行外在於人類思維的東西，這就表示只有主觀思維不在時，客觀性才能存在。那麼沒有思維的「建築評論」會是什麼？

雖然在建築評論中對客觀性的慣常要求，會造成前述的疑問，但是也不能就此否定客觀性的有用性。反過來想，若客觀性不在要求之中，表示我們允許建築評論的放任與自



柯比意 薩伏瓦別墅 波以西 法國 1929

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這觀念的整體性，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。(陳慶銘攝)

由，其所產生的建築知識與內容，必然是各說各話的孤立和分歧、荒謬和混亂，顯然一味排除客觀性也不是適當的。反而這更顯示了客觀性在建築評論中的有用性和珍貴性。由於有了客觀性，人們對於建築的想法才能相容，並能因它而形成普遍性共識，也才能因而免於混亂與分歧。

至此，我們經由正視建築評論的客觀性(尚未涉及分析)，我們看到了客觀性在建築評論中的肯定面與否定面。客觀性向我們展示了它的二元性矛盾結構內容，這正顯示了我們的問題是有意義的。本文主要係藉由現象學與哲學詮釋學方法的鋪設，顯示客觀性的問題與現象，並剖析客觀性的

傳統，藉以反思評論的創作本質與真諦。緣此，我們首先針對客觀性本身進行分析如后。

貳、客觀的傳統

長久以來哲學界即不斷地給予客觀性種種的定義：在昔日，是理性、本質、品味等(這些正是亞里斯多德[Aristoteles, 384-322B.C.]、康德[Immanuel Kant, 1724-1804]、黑格爾[Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831]等所關注的課題)；在近日，是歷史與文化的關聯、作者生平、思想、風格等(這些正是尼采[Friedrich Nietzsche, 1844-1900]、胡塞爾[Edmund Husserl, 1859-

1938]、海德格[Martin Heidegger, 1889-1976]等所關注的課題)；在今天，又有不同的解釋，包括合適性、結構性、統一感等(這些正是伽達默[Hans Georg Gadamer, 1900-2002]、李維史陀[Claude Lévi-Strauss, 1908-]、結構主義[Structuralism]學派所關注的課題)。

在建築評論的傳統中，也可以看到類似的見解，有人說：在建築作品中可看到客觀事實，這些事實在昔日是堅固、美觀、好用(古典建築這樣說)；在近日是技術、造型與機能(現代主義建築這樣說)；在今天是文化與歷史、社會經濟與改革批判等關聯在一起(後現代主義建築這樣

說)。從這些定義看來，似乎只要依據「建築機能、造型語彙與施工技術等的精確性解析，以及掌握建築美學心理的統一性和對設計者生平、思想與風格的結構性」就有了建築評論的客觀性。

然而在這些依據中，如果我們深思，我們便會發現附身在客觀性中有幾個迷思存在著，它們與客觀性的神聖性一同交織在建築藝術評論之中。茲分析如下：

精確性

客觀性帶來的第一個迷思，就是評論的精確性。我們對建築作品的評論是否正確，主要的依據是來自於對設計者意圖與思想的正確掌握，通常最常見的內容包括業主要求、基地條件、設計者的解決手法、設計意圖與思想等；其次是這些內容與建築理論、歷史與社會文化等的符合度。例如，我們閱讀密斯(Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969)作品時，一定要備有一本包括密斯的一切思想與設計手法的「密斯式建築辭典」，譬如「簡潔就是美」、「由外而內的空間機能」、「彈性的統一空間」、「玻璃外牆的技術」、「時代的精神」…等，以及密



萊特 落水山莊 熊跑溪 貴州 1937

在那片優美的樹林裡，在小瀑布旁邊突出一片岩石，很自然的做法就是把房子建在岩石上，並懸挑在瀑布的上方。(陳慶銘攝)

斯來自德國包浩斯(Bauhaus)的歷史文化背景。當建築評論具備了這樣的客觀性，就很少有人會提出異議了。

然而，客觀性是以一種普遍性為基礎才能成立，在普遍性要求下，密斯作品中那些佔極大部分屬於建築上的通用語彙、思想與手法等，評論者又該如何對待它們呢？應該說它們也是密斯式的，或者說它們不是密斯式的呢？更何況這些建築上的通用內容在密斯作品中又佔了極大的部分。客觀的結果，卻與客觀所必須的普遍性相違背。其間，主要問題來自於我們將兩種截然不同的對象物——建築作品與建築評論(物與文)，要求用精確性作比對所造成。如果按布希亞(Jean Baudrillard, 1929-)的仿真理論²來看，已經完成的建築作品在我們社會中出現時，它已經是一種新的自然對象物，它與一草一樹一石一現象無異，它不再反映那些先於作

品的東西了(指作品形成之前的一切內容被保存在作者那裡)。這表示：「建築評論是以現有建築作品為創作元素的創作行為」。我們所要求的「意圖的」、「理論的」等的精確性評論，就像我們要求用照相

式的繪畫取代創作式的繪畫一樣，明顯的是不合邏輯。況且，我們還要求用書寫式的建築創作精確地描繪出「具體的作品實體」與「抽象的作品精神」。若按布希亞的觀點，我們將之用在建築評論中，則建築作品只不過是建築學的素材而已。而這也是解構主義者共同的想法。

也許透過以下的例子，我們更容易了解客觀的精確性如何附身於建築評論中而存在：吳明修於〈柯比意建築的二、三事——試論柯比意建築與都市思想的功過〉一文及蕭百興於〈自然秩序的社會寓言及鄉土遁逃——從現代性看巴黎與柯比意的關係〉一文中，不約而同且不可避免地以所謂「新建築五原則」或「新建築五要點」去精確地評論薩伏瓦別墅(Villa Savoye)，轉引如后：

「基本上柯比意(Le Corbusier, 1887-1966)在設計住宅的策略上有下列手

法：一、建築五原則的運用…二、DOMINO架構…三、打破六方體盒子：四種建築類型…四、平整白色的牆…五、空間的迴遊性：這是柯比意的住宅中非常特殊的設計，其所設計的大部份住宅從一樓的Pilloti開始，以斜坡或樓梯導上二樓，再由二樓主要起居室至戶外平台，在平台可直接再上屋頂花園，屋頂花園另有斜掛樓梯走回二樓，再穿過二樓室內走另外樓梯至一樓Pilloti。藉這種迴遊活動，使人在住宅內體驗其空間的變化，室內外的穿透性，光與空氣的流動。如薩伏瓦別墅及一九二八年完工的德蒙奇別墅(Villa Stein de Monzie)。…」(吳明修，2002，p. 91)

「透過〈新建築五要點〉所提之『底層挑空』、『自由平面』、『自由立面』、『水平帶窗』、『屋頂花園』等手法，柯氏在拉霍許住宅(Maison La Roche / Jeanneret, 1923-24)、庫克住宅(Maison Cook, 1926)、德蒙奇別墅(Villa de Monzie, 1926-27)與薩伏瓦別墅(Villa Savoye, 1928-29)中淋漓盡致地發揮了量體(實體與虛體)如鐘錶般作為單體元件精密運作、組構的完美藝術，具體呼映了啓蒙理性將自然視為秩序的極致表現。正因如此，這些住宅雖然有機會座落於自然草域之中，卻沒如萊特(Frank Lloyd Wright, 1867-1959)般以風車狀平面將建築打散嵌入地景之中，反而是透過圍閉而凝聚的外牆收斂了幾何集中的力量。易言之，透過機械般精準聚攏的秩序象徵，柯氏賦予了這些建築反向支配地景的牢牢力量。」(蕭百興，2002，p. 102)

上述分析，顯然沒有呈現出意圖與理論的客觀分析會對建築評論造成危害(但也說不定！)，不過，最少看到客觀性在建築評論中的不穩定性，以及其所帶來的無理性。

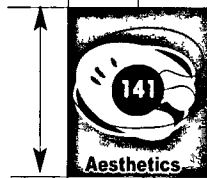
如果建築評論能夠向我們顯示任何內容，不論是客觀性或非客觀性(主觀性)所要求的內容，那麼建築作品就必定是符號學(Semiotics)管轄的對象。既然如此，客觀論者應如何看待符號解碼作用的多義性與歧異性呢？而這些內容的自由度正是藝術的重要性質。此外，若評論者拿已經存在於建築學中的意圖或理論做為標準去進行評論，那麼評論的內容如何能在符號解碼的多義性中比對出對建築學有建設性的改革內容呢？而這建設性的改革內容正是評論的目的之一。

如果客觀性能篩出作品已有的意圖，即客觀的內容，那麼那些非客觀的且對建築學有意義的內容，就會被客觀性所刪除。如果建築評論不正視這一點，那麼受客觀的精確性所支配的建築評論就會是侷限而故步自封的。事實上，我們已見識了范裘利(Robert Venturi, 1925-)「愛複雜，恨簡潔」³大逆不道式的宣言對建築學的作用力及影響性。反之，如果我們只是一再地重複「少即是多」(Less is More)，那麼今天的建築會進入到後現代嗎？

由此，我們在客觀性中看到了客觀的精確性神話與其侷限性迷思的交纏。

統一性

客觀性所帶來的第二個迷思是美學心理的統一性，我們要問：在建築評論中，美學心理的統一性是憑什麼標準解決的？有人會說是形式上的比例、調和、韻律、尺度…等美的技巧，也有人說是內容面的雄偉、愉悅、優雅…等美的範疇決定。但在建築設計中，建築物的尺度、比例…等，由得設計者自由決定嗎？即使可以，觀看建築作品的人也不是定點式的永不移動，只要一移動，則建築作品的比例、調和…等必隨之變動；於是，我們的問題來了，那一個定點或角度觀看的才是正確的比例、平



衡…等。

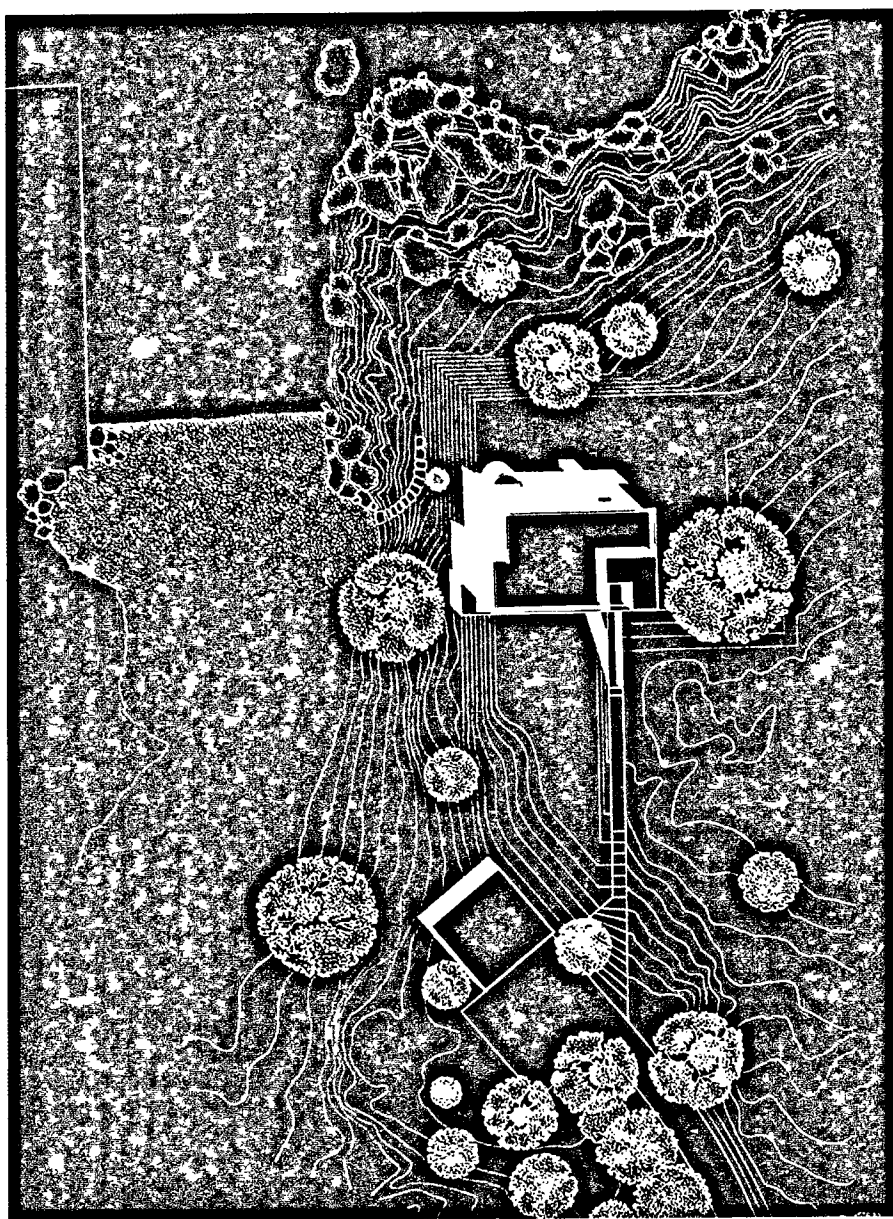
關於美學內容面的說法也是同樣有問題。若說由美感心理學來統一，則問題在於心理學也有不同的方法與結果，且精神分析的心理学與行為主義的心理学之間的內涵也大不相

同；若以較為一致的普通心理学為標準，雖然能夠獲得較大的統一感，但是如此一來，建築知識的呈現就會形成一種反覆，導致最後得到的結果是「無味」而不是統一感。後現代建築者對現代建築的乏味與

無奈已經證實此點。倘若建築評論依據美感心理統一性，其評論結果將是一再的「無味」，如此才真的是評論的恐怖。這個現象在不用心的評論中最為常見，例如歷史對萊特大草原式建築的水平延伸感之

讚揚與感嘆已趨於一致，若我們親臨這些建築物，而將這些讚揚再度拿出來作比對式的澄清，也獲得了一樣的讚嘆，並據予認同自己評論的正確性。若是如此，我們是否就能因此認同這種心理的統一性理解或評論是合適的呢？如果我們認為是，那麼是否等於你我只是在設計者既有的標籤上，再一次貼上一模一樣的標籤，其結果將只是一堆美言的重複。據此看來，客觀評論中追求美感心理統一性的要求，其結果只會帶來評論的平庸化、教科書化。

其實在這裡面隱藏了幾個問題，首先是這類評論混淆了其時代性與歷史性的問題，即歷史上的評論內容，



麥爾 史密斯住宅 達林 康乃狄克州 1967

如果車庫在玄關旁或直接通達室內。就使用機能而言，是方便多了，然而刺點消失，知面也不見了，結果會使歧義網路無法架設，象徵性缺席(沒有不可量度的部分)，藝術性就蕩然無存。(陳慶銘提供)

於今天已不會再適用於該建築物中了，因為作品一再地被賦予解釋(包括設計者自己的解釋)，這些解釋內容與作品共同形成作品今天的實在。可見，作品已不再是原初的作品了；這表示今天該建築物的真實現存已不再是當時的作品意義了，因為在時間對作品的作用下，至少社會文化也會對這些建築物進行改造，使今天的作品性不同於當時的作品性。即使人們極盡努力來維持該作品的原貌，讓一磚一瓦一草都保持與原來一模一樣，其結果也一樣不能免於時間與社會環境所帶來的改造。

另外，建築作品的身分也不相同了，一個是使用性的建築物(在當時)，一個是文本性的建築物(例如古蹟建築)，即使該作品仍在使用中，只要它被作為審視的對象，它就文本化了。那麼，建築物與文本兩種不同之物，如何讓我們獲得統一且一致的心理感受呢？又，建築評論本身就是一種深具敘述性功能的文本，而使用中的建築物是一種純粹的建築作品。三種不同的對象物作為我們的對象時，他們如何能產生統一性的內容呢？

同樣地，我們也可以透過下列的例子去了解客觀的統一性如何在建築評論中充斥著：李清志於〈郵輪上的建築師——柯比意建築中的機械精神〉一文中及楊登貴於〈柯比意的

幾何線條〉一文中，分別以所謂「居住的機器」及「空間與幾何性」的統一性去評論薩伏瓦別墅：

「以柯比意的薩伏瓦別墅為例，雖然其建築形式會令人聯想到輪船…，反倒像是一艘白色幽浮，不受地心引力影響似地，飄浮在翠綠的草地上；薩伏瓦別墅雖然未具有強烈的機械造型，但是其空間機能，不可否認地，卻是由機器啟發的革命性新建築。首先這棟建築以與牆分離的柱子將建築體撐離地面，脫離了傳統建築的承重牆系統，同時也賦予新建築得以獲得平面與立面上的自由，薩伏瓦別墅因此具有自由的平面規畫以及立面上如輪船甲板迴廊上的帶狀窗；高架的底層空間使得綠意可以延續，同時也讓人們的視線無限延伸，平屋頂的構造一方面做為空中花園；一方面也呼應了輪船的上部結構造型。

若是將薩伏瓦別墅與日本戰後的『汽車住宅』作比較，…，才真正是柯比意『建築是居住的機器』之最佳例證。因此從以上兩種居住形態來看，柯比意的機械美學審美觀重點在於其建築是否真正能滿足機能上的需求。」(李清志，2002，p. 81)

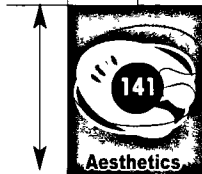
「想了解柯比意的創作

與其語彙——幾何性，不能偏頗於任一時段的任一作品。他有個人風格的畫作…線條與色塊，構圖簡潔，豐富意涵的主題。並於重要入口區放置他的畫作彰顯他賦予該空間的意義與活力。我們可以這樣說：柯比意將古典空間元素：三角形、圓形、四方形…等空間基本型，透過繪畫、空間安排轉化成極具流暢且具個人風格與美感的幾何線條，因此想要了解他的作品必須從他的：1.繪畫風格與過程；2.建築空間、設計理論與案例中同時閱讀始能完整了解他對設計的創作天賦。更深一層的或許會了解近代建築史與歐洲工業革命中空間型式改變的重大意義。」(楊登貴，2002，p. 85)

最重要的是，由於我們追求普遍性的統一感，而一再忽視了新感受的產生與成立，結果是客觀性評論阻止了建築知識的成長，這種罪名誰承擔得起。

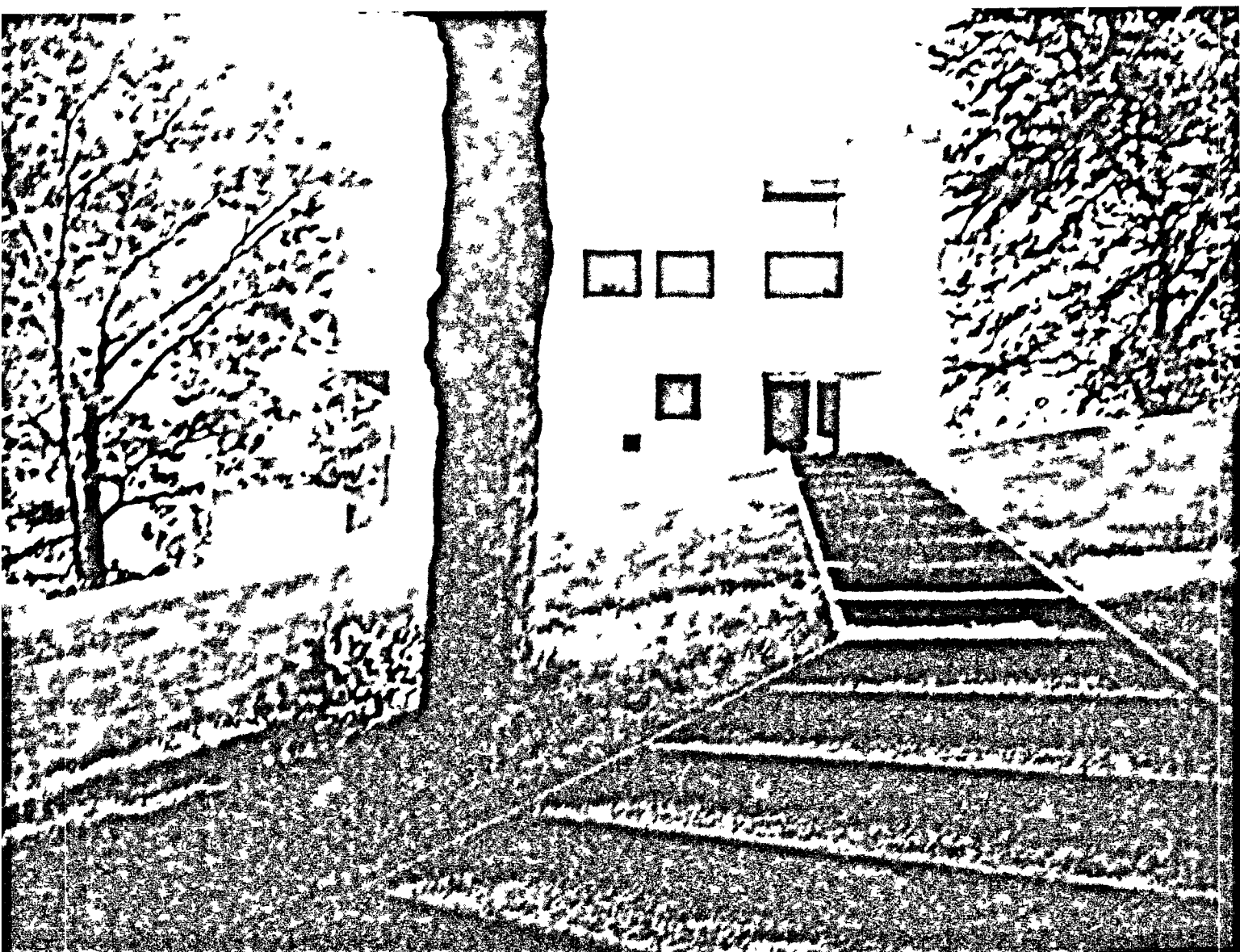
同樣的，激情狂暴式的評論也是不當的。這裡的激情狂暴指的是，個人的建築思維既不受建築學的限制，也不與建築學所涉及的一切內容相關聯。

「受限」與「無涉」都是不適當的作為，但受限與無涉



麥爾 史密斯住宅 達林 康乃狄克州 1967

這位男士在相思林間、樹影搖曳之中望向自己的家。時而全貌，時而被林木切割成片片斷斷。在葉影間，白牆夾雜中，投射出金色湖光般的燈色。(陳慶銘攝)



是兩種意義，受限會造成平庸與反覆，無涉就成不知所云，也會落為荒謬。因為，不可能每個人的建築思維都能不一樣，且各自成為獨立的建築學。如果每一個人都有各自屬於自己的一種建築學內容，這不是荒謬是什麼。從這個角度來看，巴特(Roland Barthes, 1915-1980)的「作者已死」⁴也只具片面性，它只適用在閱讀的瞬間，當讀者再細細品味時，當作品中的文學性向讀者開啓的時候，作者又復活了，作者藉作品向讀者揭示了文學涵義上的關聯而復活，建築設計者也以同樣的方式在建築評論中復活。

建築作品不可避免的會與原創作者的思想與意圖相關聯，此血緣關係是永遠不可切斷。而其中的關鍵，端視讀者什麼時候選擇面向作者，或什麼時候選擇面向作品。作者為母，作品為子，兩者的關係更像維根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)所說的鴨兔圖，兩者的個體可以獨立、分開，也可以併合；但兩者的血緣則是永遠地關聯在一起。所以，耶魯學派的布魯姆(Harold Bloom, 1930-)為此，幫我們揭示「誤讀」的良性與合適性意義。⁵

在此次分析中又一迷思顯現。我們看到客觀性的美學統一感與重複性的交纏，也一樣

充滿不可確定的二元衝突性。事實是，只要是藝術，不論是文學、音樂、建築或是視覺藝術，必然都充滿這種作品與設計者的二元對立性結構。

風格符合性

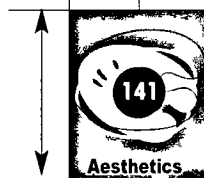
第三個由客觀性帶來的迷思，就是建築作品的構成法則——即風格、設計手法。這幾乎是建築評論的主要對象，尤其在商業性建築雜誌及作品集中最為常見。風格在西方建築傳統中被視為是極重要的因素。例如深具時代風格的希臘柱式、羅馬柱式、哥德式建築、文藝復興式建築、現代主義建築…等等；還有就是深具個人風格的密斯式、柯比意式、路易斯康(Louis I. Kahn, 1901-1974)式、波塔(Mario Botta, 1943-)式、安藤忠雄(Tadao Ando, 1941-)的、羅西(Aldo Rossi, 1931-)的、葛瑞夫(Michael Graves, 1934-)的、蓋利(Frank O. Gehry, 1929-)的、艾斯曼(Peter Eisenman, 1932-)的…等。但是，從建築作品中能被抓出來而視為特有風格的，也只是佔極少部分的元素。反而是那些不屬於個人風格，而為建築普遍性的部分，總是佔極大的部分。客觀性評論僅掌握極少的因素，卻否定或遺漏了極大部分的因素，並且據此少數因素決定其內容的方式，被稱為客觀是值得起疑

的。若按客觀標準而言，其合適性也值得深思。

至於對設計手法的理解，則隱含了理解其特有模式的結構性意義。模式或結構在這裡指的是建築設計者對其作品所採取的一貫的佈局、技巧、組織、構成、系統、法則等構法上的內容。例如看柯比意的作品時，分析其牆、柱分離，遮陽板立面…等。事實上，建築構法如同文學作品的「結構」一詞。百年來，文學與哲學對結構這個概念爭論不休，結構主義本身也有不同的見解：有生成的、現象的、解構的…等等。結構主義也是不免於侷限的，以至於巴特、德希達(Jacques Derrida, 1930-)等結構主義者，轉而成為解構主義者。如果評論是在系統中操作，在結構中被安排，評論的內容會有哪些是我們期待看到的改革性內容？事實是：結構對於知識的認識與實現有益，但是對知識的改革起不了作用。

對於風格符合性如何在建築評論中充斥著，我們仍然可以透過以下的例子去了解：例如陸金雄於〈建築活力的泉源——光線在柯比意建築空間中的效果〉一文中對薩伏瓦別墅的評論，即為柯氏對光線的佈局、技巧等的解說翻版：

「首先來看薩伏瓦別墅，建築物孤立於空曠的



草坪中央，四面皆可接觸光線，基地周圍有樹林圍繞，在一樓平面上外圍部份挑空，中央入口部份呈弧形，採用細分之玻璃帷幕，除對室內門廳及樓梯以間接光線提供充分照明外，也將內部空間與外部環境在視覺上連成一體，車庫部份為封閉性空間，並無側光射入，為滿足照明的需求，以二處頂部開口，提供基本的光線亮度，而此二處開口皆隱藏於二樓露台邊緣的花圃中，若不留心，則甚難發現其作用。

在一樓通達二樓坡道起始處，於側面牆壁上以二樓坡道與二樓地板面所形成的三角形開口，除提供坡道本身照明外，亦照亮了通達後方空間的廊道。...，最特殊的則為浴室頂部射入的光線，將磁磚反射出的藍色光線彌漫室內，形成特殊的寒色效果，尤其是浴室的休憩台，依人體工學而製作的曲度，更將鬆弛緊張情緒，暫時獲得解脫的誘發效果發揮得淋漓盡致。

薩伏瓦別墅本身為住宅的機能，所以在光線的處理上主要以照明為主，使室內空間呈現明亮、舒適、清爽的氣氛，色彩上除起居室、浴室稍有顏色變化外，皆以

白色為主調，無論是頂部採光或側向採光，光線也多以直接方式引進室內，未見處理或變化，亦未見任何虛擬的想像的意境，可視為其操作光線的初期。」(2002, pp. 94-95)

在我們的世界中，到處可以看到結構化現象，在建築作品中也是如此。世界各地的住宅建築，會因時、地、民族與文化而有不同的構成，但住宅卻有自己的結構。住宅與辦公室建築就是不一樣。這裡面又表示什麼呢？這表示建築的作品結構性可以展示出來，對於我們認識它極為有用，但問題是人們有沒有權利在結構意義外，談到與設計本意無關的其他意義——意外之意，而這也正是解構主義所倡導的主題。

讀出建築作品中的意義這回事，不是建築辭典所能完全回答的問題，而是必須在符號的象徵本質中去進行總的判定才能奏效，而且對其他分割出來的局部性意義(個別的個人體會)，也是必須如此對待。評論的結構性或改革性也是交纏不休的。從建築評論對於建築學應該具有意義來看，評論的論證，已經轉化成是一種詮釋。所有評論的客觀性，並不是依賴對標準法則的「準確的選取」，因為法則本身也會發生變化。這也表示評論不是一種替代(代替作品講話)，而是一種創作。

參、評論的本質是創作

同樣是對於薩伏瓦別墅的評論，范裘利在《建築中的複雜與矛盾》的說法，不是在代替作品講話，而是一種評論創作：

「他把一根柱子遷移，並把另一根柱子剔除的結果，雖然破壞了薩伏瓦別墅底層的柱間秩序，卻使其得以適應空間及動線所造成的特殊情況。柯比意利用圓滑的妥協而使他作品中那顯著的規則性更為生動。」(1980, p. 46)

「薩伏瓦別墅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，其空間意含並不止於包被而和強生蠟業大樓形成對比。圍繞於一嚴謹的方形外內的內部形式，其繁複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，而在這涵構中，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這觀念的整體性，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。」
(1980, p. 70)

再來看看基提恩(Sigfried Giedion, 1893-1968)在《空間、時間、建築》中對薩伏瓦別墅極盡搜括的評論方式，更為評論的創作本質表徵無遺：

「柯比意所有住宅都針對同一問題。他總是努力使住宅開放，創造新的可能性來使內外空間相連結，並使內部空間之間發生連接。…」

前此，柯比意的住宅都是建造在很受拘束的數地上，多少都與其鄰屋相接近。相反的，薩伏瓦別墅的數地，卻是完全隔離的。

這更新了我們與大自然接觸的嘗試，乃引起了同樣的基本問題，及我們的住宅應建造在那裡？海邊、山上、或——像此一情形——巴黎近郊賽恩山谷的廣闊起伏地上。

萊特在他發展的某一時期，甚至利用岩石中的最小罅隙來幫助他將他所建造的住宅更能緊密地連接到大地上。柯比意在薩伏瓦別墅中所作的恰恰相反。這個住宅是為一位都市居民所設計的，他希望能眺望鄉村的景色，而不想隱居在深林和灌木叢中。他希望享受風景、微風、還有日光——來享受被他工作所剝奪去的大自然

中的悠閒自由。對於大自然的感情，有兩種永遠對立的反應，這是另一種例子：即如浮現在背景中的尖銳輪廓線的希臘神殿與同植物一樣附貼於所在數地上的中古時期的聚落之間的現代反應。

這座住宅是高架於柱子上的立方體。這立方體並不是一塊實體；其東南與西南挖空，這樣可以在太陽升起時，使整座住宅的內部都有陽光晒滿，而不是只照耀著外部牆壁。大門的門廊是在西北角，但是由路上進來時，必須先繞過住宅的南端才能到達。當然，這座房屋實際上並無什麼正面、背面之分，因為這個住宅的每一邊都是開放的。…」

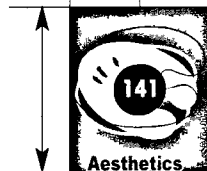
柯比意連續的使用坡道以連結不同水平面的內外空間以迄他最近的建築物。如香地葛的最高法院和秘書處均有使用坡道；哈佛大學的視覺藝術中心坡道一直貫通至建築物。

只從一個點來觀看薩伏瓦別墅是無法瞭解的；它的構造完完全全是時空的。住宅本身的每一面都有挖空；由上面和下面，裡裡外外，從斷面上的任何一點，均巧妙的顯示內外空間的相互貫穿。

伯若米尼(Francesco

Borromini, 1599-1677)晚年所設計的幾個洛可可(Rococo)教堂中，已屆獲致內外空間的相互貫穿邊緣。在我們這一時代最初實現這種相互貫穿手法的是以現代工程方法來建造的艾菲爾鐵塔(Eiffel Tower, 1889)。至二〇年代的後期，已進展至能在住宅中實現了。此一可能性隱藏於骨架構造的系統之內，但是骨架的使用必須像柯比意那樣使用：有助於新空間概念。他把建築定義為精神構造也就是這個意思。…」(1993, pp. 585-87)

建築評論與作品的關係，就如同繪畫的內容與形式的關係一樣，評論不能翻拍作品，也不可能純粹翻譯作品。建築評論也不是企圖使建築作品更清楚明白地顯示在讀者眼前，因為評論文本不會比作品本身更接近作品。評論所能做的，是在通過對作品的演繹時，孕育出評論自身擁有的意義。評論一堵雲牆，並不是去建立雲牆在中國建築傳統中的出身及其一切。而是根據建築學與哲學所允許的邏輯要求，去構思雲牆在這個建築作品中的意義之網。在此文本形式的評論創作中，評論者把評論的意義之網重疊在作品的意義之網上，盡其所能地把評論用的第二語言，飄蕩於作品的原語言之上。如此一來，建築評論就不



會是信口雌黃，也不至於落於荒謬與分歧。而最重要的，是它完全符合創作性。用一個實例說明此點：有一次學生拿著麥爾(Richard Meier, 1934-)設計的史密斯住宅配置圖問我，說：建築師將車庫配置在遠離入口玄關的地方，這是否不符合機能的原則？其使用上會不會不方便？言下之意是：優秀建築師的建築作品為何如此不合理。

為此我循著學生的心思從配置圖中去使用該車庫，我說了一段故事：

我看到男主人在勞累一天工作之後，步出車門，再關上，佝僂著身軀，提著沉甸甸的公事包，拖著碎亂的步履，登上步道邁向家門。這位男士在相思林間、樹影搖曳之中看向自己的家。(他從未意識到它叫「史密斯住宅」)時而全貌，時而被林木切割成片片斷斷。在葉影間，白牆夾雜中，投射出金色湖光般的燈色，這時，他似乎看到女主人的佳餚和孩子高舉雙手投懷的情況，就在這瞬間，男人像勝戰者，步印加大如巨人，步頻像舞蹈，忽然間他擁有了一個世界，史密斯世界真實地在他手中與心中。

在步道中，他看到他的家，以及家中的親情，他領受了他努力的成就；在

步道中，住宅作品為他喚出一個「家」，也為他建構一個美滿未來的企圖心，以及史密斯的人生，這些正好透過史密斯住宅顯示出來。只有在邁向家門的小步道上，他的人生才歷歷在目，這個白牆與葉影間夾雜中的住宅作品就像一部時間回憶機，為他喚來往日總總的一部份，不同的日子有不同的戲碼、不同的回憶有不同的願望——史密斯的人生。

一進家門，男人又回到現實。

故事內容的產生都因為麥爾刻意安排出不合機能原則的結果。是他將車庫配置在遠離入口玄關處才發生。如果車庫在玄關旁或直接通達室內。就使用機能而言，是方便多了，然而刺點消失，知面也不見了(刺點與知面為巴特在《明室》中的說法)⁶，結果會使歧義網路無法架設，象徵性缺席(沒有不可量度的部分)藝術性就盪然無存。這樣的建築作品就不再是作品了，而只能稱為「房屋」，真正成為柯比意指稱的居住使用的機器——一個純器具而已。

學生反應說：那麼，機能真的是與建築藝術相關聯了？我說「對！」。

從這個例子來看，我對作品一小部份的解釋，已將學生的想法導向了建築學的道理上

——即建築造型藝術與機能的二元爭執上。這個導出的結果是學生自發性產生的，學生聽了有他自己的體會，暫不論體會的結果如何，但是可以肯定的是體會來自解說本身，而不是來自於作品自發性的內容，可見解釋雖然基於作品，但解釋已成為它自己——評論本身就是一種創作。

肆、結論

客觀性的意義應該是賦予我們權利，向建築評論者說：不必讓我們相信你說的話是真實的，而是，你應該讓我們相信你所說的話是「言之有物」，是一種對建築學來說是有意義的創作本身。

如果你是評論者，不必害怕任何不合理(不客觀)，因為這些不合理，將屈服於建築學的傳統。例如普普藝術就是為了反對傳統藝術而產生出來的藝術觀，其結果不僅沒有扳倒藝術傳統，也沒有消滅任何的藝術內容與意義，反而是，它成了藝術的內容之一。

由此可見，客觀性不是建築評論的唯一標準；客觀性也沒有不對，也不是問題之所在，它之所以會有問題，是因為我們把它當作唯一標準。客觀性是建築評論的後果，不是其前因。客觀性也是一種片面性，它不具特別的優先性，它與主觀性並無不同。



建築評論的本質是一種創作，而不是模寫(指用文字與圖面形式複寫真實建築作品的內容)或翻譯。所以建築評論唯一要關心的是建築評論本身

與參照物系(建築理論與建築作品整體)之間的關聯性，只有這個關聯性是客觀的，其餘都是評論者的主觀創作。因此，客觀性在建築評論中，總

是一種隱藏著的不顯物，建築評論者不必在其評論內容上刻意顯示客觀。客觀與否應該留給讀者自己去發現。

註釋

- 1 魯道夫·比格(Rudolf Bürger):「沒有摧毀客觀化，就沒有主體理論」。參閱"De la volonté du sublime", in *Revue des Sciences Humaines*(1993), 229, 67. 引自陳瑞文:阿多諾美學論:評論、模擬與非同一性, 61。
- 2 參閱Baudrillard, J.: 擬仿物與擬像, 13。
- 3 參閱Venturi, R.: 建築中的複雜與矛盾, 16。
- 4 巴特從結構主義到後結構主義的轉變眾所周知, 巴特所謂「作者已死」的說法參閱龐協濤:讀者反應理論, 54-5。另參閱Hawkes, T.: 結構主義與符號學, 105-6。
- 5 參閱Freund, E.: 讀者反應理論批評, 10。另參閱Holub, R. C.: 接受美學理論, 169-70。
- 6 參閱Barthes, R.: 明室——攝影札記, 34-7。「知面」(*Studium*)與「刺點」(*punctum*):知面「顯然是一延伸面, 一個場或畫面的擴展, 根據我的知識文化背景可以駕輕就熟地掌握…」, 刺點則是「打破知面(或為之標出抑揚頓挫)。…它從景象中, 彷彿箭一般飛來射中我。…」; 簡言之, 知面即屬於喜歡 to like 之列, 不屬於愛 to love, 而刺點則屬於愛 to love 之列。

參考文獻

- Barthes, R.(1995): 明室——攝影札記(*la chambre Claire: note sur la photographie*, 許瑋玲譯)。台北:台灣攝影《季刊》出版。
- Barthes, R.(1995): 寫作的零度(*Le Degré zéro de l'écriture*, 李幼蒸譯)。台北:時報文化。
- Baudrillard, J.(1998): 擬仿物與擬像(*Simulacres et Simulation*, 洪凌譯)。台北:時報文化。
- Colquhoun, A.(1998): 建築評論論文集——現代建築與歷史變遷(*Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, 施禮明譯)。台北:田園城市。
- Culler, J.(1998): 論解構(*On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, 陸揚譯)。北京:中國社會科學出版社。
- Derrida, J.(1998): 言語與現象(*La Voix et le Phénomène*, 劉北成、陳銀科、方海波譯)。台北:桂冠圖書公司出版。
- Frampton, K.(1991): 現代建築——一部批判的歷史(*Modern Architecture: A Critical History*, 原山譯)。台北:六合出版社。
- Freund, E.(1994): 讀者反應理論批評(*The Return of The Reader*, 陳燕谷譯)。台北:駱駝出版社。
- Gadamer, Hans-Georg(1993): 真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵(*Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 洪漢鼎譯)。台北:時報文化出版。
- Gideon, S.(1993): 空間、時間、建築(*Space, Time and Architecture*, 孫全文、王錦堂譯)。台北:台隆書店出版。
- Hawkes, T.(1989): 結構主義與符號學(*Structuralism and Semiotics*, 陳永寬譯)。台北:南方出版社。
- Holub, R. C.(1994): 接受美學理論(*Reception Theory*, 董之林譯)。台北:駱駝出版社。
- Hoy, D. C.(1988): 批評的循環(*The Critical Circle*, 陳玉蓉譯)。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(*POSTMODERNISM, or The Culteral Logic of Late Capitalism*, 吳美真譯)。台北:時報文化。
- Latour, A.(1991). *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*. New York: Rizzoli.
- Ockman, Joan. (Ed).(1984): *Richard Meier Architect*. New York: Rizzoli.
- Solà-Morales, Ignasi de(2000): 差異——當代建築的地誌(*Differences: Topographies of Contemporary Architecture*, 施禮明譯)。台北:田園城市。
- Tafuri, M.(1991): 建築學的理論與歷史(*Teorie e Storia Dell' Architettura*, 鄭時齡譯)。北京:中國建築工業出版。
- Venturi, R.(1980): 建築中的複雜與矛盾(*Complexity and Contradiction in Architecture*, 葉庭芬譯)。台北:尚林出版社。
- 吳明修(2002): 柯比意建築的二、三事——試論柯比意建築與都市思想的功過。建築師, 334, 91。
- 李清志(2002): 郵輪上的建築師——柯比意建築中的機械精神。建築師, 333, 81。
- 陳瑞文(2004): 阿多諾美學論:評論、模擬與非同一性。台北:左岸文化。
- 陸金雄(2002): 建築活力的泉源——光線在柯比意建築空間中的效果。建築師, 332, 94-95。
- 楊登貴(2002): 柯比意的幾何線條。建築師, 333, 85。
- 漢寶德編譯(1972): 路易斯·康(*Louis I. Kahn*)。台中:「境與象」出版社。
- 蕭百興(2002): 自然秩序的社會寓言及鄉土遁逃——從現代性看巴黎與柯比意的關係。建築師, 334, 102。
- 龐協濤(1997): 讀者反應理論。台北:揚智文化出版。