

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 現代都會建築的擬仿向度：從巴塞隆納展覽館到虹廬、良士與鴻霖大廈

Mimetic Dimension of the Modern Metropolitan Architecture: From Barcelona Pavilion to Rainbow House, Liang-Shih and Hung-lin Buildings

doi:10.6154/JBP.1993.7.009

建築與城鄉研究學報, (7), 1993

Journal of Building and Planning, (7), 1993

作者/Author：羅時偉(Shih-Wei Lo)

頁數/Page：121-137

出版日期/Publication Date：1993/12

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.6154/JBP.1993.7.009>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



現代都會建築的擬仿向度：

從巴塞隆納展覽館到虹廬、良士與鴻霖大廈*

羅時瑋**

Mimetic Dimension of the Modern

Metropolitan Architecture :

From Barcelona Pavilion to Rainbow House,

Liang-Shih and Hung-lin Buildings*

by

Shih-Wei Lo**

摘要

阿多諾的「擬仿」概念發展自一種刻意自我放棄的抗拒作為，本文嚐試以此闡述建築作品處身於現代都會情境中，面對其負面本質時所提陳出的一種迂迴的批判進路。依此觀點，密斯·凡德羅的巴塞隆納館與王大閔的三幢作品被提出討論；並進一步審視後者作品中就其非西方模式的現代化過程中對西化的抗拒與超越。

ABSTRACT

Adorno's concept of mimesis is derived from the resistance incorporated with an intentional self-renunciation of the subject. This is the key idea applied here to elucidate the indirect critical approach formulated by the architectural works which confront themselves with the negative nature inherent in modern metropolitan condition. Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion and Wang Ta-hung's three works in Taipei are thus discussed here; and, as a non-Western mode of modernization, the latter's resistance against and transcendence from being Westernized are also further examined.

民國82年9月1日收稿

* 本文中有關王大閔作品討論的部分觀點曾經以演講方式發表於1992年4月東海大學舉辦的建築現象學研討會。

** 東海大學建築系副教授

Manuscript received on September 1, 1993.

* Some viewpoints discussing Wang Ta-hung's works were orally presented in colloquium on Architectural phenomenology in Tunghai University in April, 1992.

** Associate Professor, Department of Architecture, Tunghai University, Taichung, Taiwan, Republic of China.

一、前言：建築作為一都市臉相 (Architecture as An Urban Physiognomy)

本文目的乃嘗試在都會化的脈絡中檢視個別建築作品所扮演的角色及其意涵深度。針對個別建築作品的討論而言，「都會」一詞其實有兩重指涉。一是作為個別建築物所座落的時空條件，亦即為一實質的、可具體直接觀察與描述的時空實體，在人口規模與土地範圍上它是一巨大且多樣的聚集，並因此衍生出繁雜龐大的實質空間系統與特定的發展模式；另一則是概念的與象徵層面上的指涉，是都市建築美學層次上的一集體隱喻，牽涉了各種不同追求新形態主張的共同努力(註1)。後者與近代建築理論的發展其實一直有著密切的關連，它也是形成當代設計界追求新形式的主要概念之一，這個層面的指涉主要是在於凸顯現代都會人處境中前所未有的經驗、感受以及表達方式。譬如 Rem Koolhaas 所寫的 *Delirious New York*；並不就等於完整的紐約生活，Reyner Banham 所描述的洛杉磯也並不完全是所有洛杉磯人的生活經驗，伊東豐雄所描述的東京也不是實際東京的全部活動(註2)。他們的努力在於凸顯現代都會人處境中不同於以前人類經驗的那些成份，他們描述的是情境化的經驗(註3)，他們所建構的是一理論的都會，企圖鋪陳出具普遍性的都會真實。

這個理論取向的都會研究進路提供了一建築討論的範疇，個別建築作品除了作為機能性存在以外，並有著美學表達上的意義，建築作品與藝術作品類似，在其空間形式建構過程有一參考模擬的對象或觀念，(它可能是某大師風格、形式教條、或宇宙觀圖象)本文以為在都會化過程中，具代表性建築作品和斯時斯地的都會情境間即存在著這樣的參考模擬關係，此時所被著重的比較不是建築在該都市中的結構功能角色，而較是其作為一都市臉相(urban physiognomy)與整體情境間的相互關連性。欲進一步剖析這種關連，涉及詮釋的觀點與方法，本文試圖以現代美學討論中的「擬仿」概念著手，期望以此探得一些個案建築作品的弦外之音。

此外，從理論都會的研究進路中，有些已建立或被廣泛討論的都會真實，可作為對本土都會建築研究的出發點。光復後台灣建築大抵受西方思潮的影響，與西方主流建築思潮之間自不免為一中心與邊陲的關係，但若要进一步探討兩者間在空間形式上的傳承與發展，藉助「典範」的觀念或可更有利於釐清這些關連，撇開典範的開創大多發生於歐美強國的事實，大師之後的追隨者不論其在何地其實皆努力在大師開創的形式典範下發展，王大閎當年負笈哈佛，浸淫於現代主義思想，其後在台北的建築表現亦可作如是觀。他的早期作品中清楚

地流露出植根於工業美學的現代主義傳統的表現，而這個典範的共享範例(Shared exemplars) (Kuhn, T. 1985:275) 中，若以反映都會情境的強度以及文獻上被討論的頻繁度而言可以密斯·凡德羅 Mies van der Rohe 的作品為代表。

如同孔德(Thomas Kuhn)所言，典範具有兩項特徵：一是它足以吸引一群忠誠的歸附者，另一是它仍留有許多問題能讓這一群人來解決(Kuhn, T. 1985 :60)，所以典範是鬆散而有待精煉的。就其被運用在建築領域而言，一形式典範尤其有待在各不同文化地區實驗應用以求在更多元的情況下愈臻完善，這其中也就同時容許了不同文化的形式表達的機會。

本文即嘗試以「擬仿」概念來探討 Mies van der Rohe 的範例作品與王大閎在台北的作品對應於現代都會情境的美學表達層面的意義，並企圖對王大閎的建築空間形式提出一較完整的詮釋。

二、擬仿美學、其批判本質及悲壯張力(Mimetic Aesthetics, its Critical Nature and Sublime Tension)

藝術活動中作品及其關涉真實對象之間的表徵關係中，擬仿(mimesis)是很普遍的進路。擬仿觀念自柏拉圖以來即為西方美學理論中很重要的課題。柏拉圖對擬仿的定義與模仿(imitation)約略相近，他認為所有的藝術創造活動皆是一模仿的形式，真實存在於世界上的是由上帝所造的理想原型，而人類在其存在中所能感知的實在事物皆只是上帝所造理想原型的粗淺的表徵(註4)。藝術活動的擬仿行為是對上帝所造自然的逼近，但對柏拉圖而言，它是永遠無法企及真實的(Benjamin, A. 1991:19)。這樣對擬仿的定義與「現代」以前人們對天地自然的態度是一致的：自然是世間真善美的極致，是理想的原型，為人類努力追求但永遠無法達到的理想；但現代藝術家對真實世界的體會則大異其趣。

現代藝術家所面對的真實已不盡然是值得人們無止盡追尋的永恆理想，對永恆的信念早因「上帝已死」的宣告而趨崩解，人類經驗面臨分裂的危機，自然的原始一體的完整意象似乎距現代人愈來愈遠，二十世紀的抽象藝術(包括無調音樂、意識流文學創作等)反映的是屬於現代人心靈所感知到的碎化、流動與失根的真实，針對這現代的藝術形式的表現，提奧多·W·阿多諾(Theodor W. Adorno)提出「擬仿」概念並賦予更複雜豐富的意義來詮釋藝術的本質。

從阿多諾認為「擬仿」是與「理性」或「精神」相互補的概念來看(Adorno, T.W. 1986:79-83,174, 以下簡稱

AT),「擬仿」概念其實有著與尼采的「戴奧尼索斯」概念(註5)極為接近的意涵,它們皆可被追溯回原始本能衝動的行為形式。阿多諾的擬仿概念的基礎來自兩個不同層面,一為人類學上的「巫魔」(magic)行為,在原始社會中為了治病或祈願,常須透過通靈的巫師作法,巫師則模仿成惡魔形狀,為了要恐嚇它或取悅它,而作出嚇唬或取悅的動作,這是一種「仿魔以驅魔」的原始擬仿行為;另一則是生物學上的「擬態」現象(mimicry),部份動物如變色龍等當遇到危險威脅時,會改變身體的顏色或斑紋,與周遭環境雷同,以混淆敵人的視覺判斷並挫其攻擊,這種放棄自我以認同不動的外部環境的作法則是一種「裝死以求生」的擬仿行為,此外人類也常以恐懼的形式來作為自我防衛的手段,譬如遇危險時全身僵硬、毛髮直豎、心臟暫停的現象,這是一種自我提醒的本能,也就是以接近死亡的徵候來提醒自我求生的本能(Horkheime, M. & Adorno, T.W., 1972:9-10, 180, 以下簡稱DE/Cahn, M., 1984: 32-33, 以下簡稱SM)。

如此衍生而來的擬仿概念也顯示了一些特徵。一為個體與外部環境間的相關性(relatedness or Correlational behavior)(DE: 11/SM: 32),這是「將他者的屬性納入一個體」的適應彈性(DE: 10),或是「以外在世界為一模型,內在企圖去與之相同」的投射作用(DE: 187),個體與自然界之間為一可相互辨出差異但又仍然維持彼此相容的關係;譬如在巫魔儀式中,神聖的動物被殺以替代神祇,為了女兒而獻祭紅鹿,為了初生兒而獻祭小羊,人與自然界動物種屬之間發展出一種特定的表徵作用(specific representation),這種人與他物之間的特定關連在科學理性中是被事物間普遍的可互換性(universal interchangeability)所取代了(DE: 10—11)。雖然這中間也有些自我疏離(self-alienation)的意味,但阿多諾認為「只有經由擬仿的自我疏離才強化了主體,使它足夠能自我認同,而在認同(他物)的過程中,不再有喪失自我的危機」(SM:35)。

此外,「反面訴求的方式」也是前述「巫魔」與「擬態」行為的明顯特徵。「仿魔」與「裝死」行為的背後真意在於「驅魔」與「避死」,這與柏拉圖式的擬仿概念有著根本上的不同。後者是一嚮往而難以企及地模仿,模仿主體對模仿對象是贊同的心態;然而前者表面上是模仿「惡魔」或「死亡」,骨子裡是不贊同的,是存著顛覆性企圖的,其目的在於對「惡魔」與「死亡」威脅的豁免。相對於柏拉圖式的擬仿,阿多諾的擬仿是一種負面的擬仿或顛覆的擬仿。現代藝術工作者採抽象方式,以扭曲圖象、破碎線條或寂滅的意象來描繪現代情境中現代心靈所感受到的人性被壓抑、人與自然關係被斷傷的真實,他們以極高的技巧去模擬他們所感知到的社會的負面現象,表面上似乎是彰顯這些負

面的真實,其實是凸顯病態所在。

三國演義中諸葛亮以「空城計」脫險的情節其實也頗可以為上述阿多諾的擬仿概念作一引申性的補充。「…孔明坐於城樓之上,笑容可掬,焚香操琴。左有一童子,手捧寶劍;右有一童子,手執塵尾。城門內外,有二十餘百姓,低頭洒掃,傍若無人…」(三國演義,第九十五回)。以此閑適的「空城」景象與司馬懿的殺氣騰騰的十五萬大軍相對峙,這其實正是「裝作空城模樣,以避免空城(屠城)結果」的一種負面抵抗,這與不抵抗(投降或逃開)是徹底相反的作法,這種負面抵抗其實是被孔明拿來當一軍事策略運用的,表面上放棄自我,但實際用心在求混淆對方以延續自我。

此處的「抵抗」意旨——不是逃避,也不是屈服,而是對敵人或一對象(如社會)的抗拒,正是阿多諾美學討論中經常被提及的關鍵。譬如他認為「只要藝術有能力抗拒社會,……它就能存在下去,它所貢獻於社會的並非其直接可溝通的內容,而是較間接的部份,亦即抗拒本身。抗拒以美學方式再造社會的發展但又不直接模仿這發展。」(AT:321)這種擬仿的抗拒以一刻意安排的「放棄」形式來堅持並達成,譬如放棄自己原來的外觀而與周遭混同、放棄清明理性而讓自己著邪、放棄所有抵抗的形式來對抗敵人,這種經由擬仿途徑而顯現「放棄的抗拒」傳達了兩項訊息:一是透過放棄但又抗拒(不避開、不投降)的堅持,表達了對威脅自我的「他者」提出強烈的控訴與批判;另一則是由於如此刻意設計的自我捨棄,但又堅持與外在威脅的對立,這之間的如此不相稱的對立將不可避免地昇華為一種悲壯的(sublime,或譯為壯美的)張力。

首先,成功的擬仿的抗拒本身即已對外在威脅的「他者」的辨識能力或攻擊能力提出質疑與批評;而擬仿者以「放棄」的姿態來凸顯出對方的「武裝」,本身即是一控訴的姿態。作為一美學概念,擬仿的批判性其實來自該行為在樣態上的(modal)含混性,亦即肯定與否定的同時懸置,或說是以否定自我(放棄自我)的方式達成重獲自我(延續自我)的目的之間的曖昧性,但在藝術活動中,由於藝術品的完成涉及素材的處理,在創造的過程中必須掌握素材特色,讓作品的存在以一特定方式顯現出來,這已然又是對作品本身的肯定了,但這被肯定的形式,其存在的意義卻是對擬仿對象的否定,這樣的吊詭局面導致顛覆的擬仿本身變成了擬仿的顛覆。(SM:49-50)

而這種肯定與否定之間的區別被模糊的情形,正如同「接種疫苗」的醫療概念,亦即為了獲得抗病能力,先將病毒施加於人們身上,此過程中治療與疾病的界限也同樣被混淆了。此外,在疫苗療法之前醫界使用的「同種療法」(homeopathy)亦有類似的作法:如果某藥大

量給予健康的人，可產生某病症之類似症狀，即以少量該藥投給該病的患者(註6)(SM:53-55)。這種與一般拔除病因或壓抑病因的作法正好相反的「以病治病」或「以毒攻毒」的療法背後，關鍵概念是假設人體內部有一免疫機制，少量的病毒進入人體可以激發體內產生一種抗體，並辨清病毒構造，於是一旦遭受真正病毒侵入，可以有效地消滅入侵病毒。這其實才是上述負面的或顛覆的擬仿本身的批判性意義所在，亦即這樣的擬仿行為將擬仿對象(譬如現代社會)的負面性彰顯出來，正是將擬仿作品本身視同一病毒提煉的疫苗，此作品作為一社會批判的著力點在於引發社會本身內部認清該負面性的本質，進而產生抗體，以免於該負面本質所帶來的危機中受到毀滅性傷害(註7)。

至於擬仿主體與被擬仿對象間的悲壯的張力，阿多諾引述康德的觀念並對此有所說明。悲壯感來自於人與萬有神奇的大自然相抗中所產生的無助感受(AT: 281)(註8)，以「放棄自我」的方式進行擬仿的對抗時，面對劍拔弩張的強敵威脅，擬仿者的主體自我被刻意捨棄，此時自然會產生這種類似的無助的悲壯感。所謂「悲壯感並非是數量上的壯觀而已，悲壯感是以「抗拒」的角度來界定，『精神』引導『抗拒』來對抗自然的優勢。悲壯感並非由於當下的現象而產生；山是悲壯的，但並非當它壓垮人類的時候它顯得悲壯，而是當它引起一空間的意象，而這空間並不束縛或圍閉山居者的時候，以及當山邀請觀賞者成為這個空間一部份的時候。」(AT: 284, c.f.137)也就是當主體能有足夠自主性(autonomy)時，它的「抗拒」姿態才能引發出悲壯的張力的。換句話說，變色龍必須有充分的自主能力將自我放棄並模擬四周環境到非常逼真的程度，諸葛亮必須有足夠的自主性佈署出非常閑適的空城景象(由於太徹底的閑適，其中甚至透露著濃厚詭譎氣氛)，他們才能成功地欺騙對方，並將自我昇華到一悲壯的境界。

阿多諾認為現代主義所面對的重大課題即「新潮」(the new)，而「新潮」首先必須是抽象的，因為沒有人知道那會是什麼；此外「新潮」密切地關連到死亡，即對傳統的及舊有的否定(AT: 31)。現代藝術欲對現代社會的「新潮」本質提出擬仿的質疑與批判，它們自主地模擬抽象與死亡，也就是讓自我被抽離被放棄，以此來對抗所擬仿的社會時，它們作為藝術作品以抽象與死的形式主調來表現(或說是：以已經少得不能再少的存在狀況)，這種對立將同時傳達出一種昇華的悲壯的感覺——即作品與社會現實間的擬仿張力。

綜合以上討論，根據阿多諾的界定，擬仿作為一美學概念，賦與一藝術作品批判的與超越的向度。這是否也可應用到建築討論的範疇呢？由於建築中的一些偉大作品也常被賦與超越機能的語言(transfunctional language)

以至於以擬仿方式將其目的彰顯為其本身內容，如漢斯·夏隆(H.B. Scharoun)的柏林愛樂演奏廳的模擬音樂旋律(AT: 66)，何況建築作為一都市臉相，也是一時代與社會的產物，論及它與整體都市情境間的相互關連性，自也有其批判的與超越的意義。

三、巴塞隆納展覽館的擬仿觀(Mimetic View at Barcelona Pavilion)

在1929年巴塞隆納萬國博覽會，密斯·凡德羅被參展的德國威瑪共和政府任命為參展德國部門的藝術督導，這是第一次大戰後，德國被正式邀請以平等身分參加國際活動的盛會，在這展覽中德國亟欲展出他們新近的建設性和激進的轉變，他們提出的口號是：「我們希望在此展示今天我們所能做的、我們是什麼及我們所感覺的，並且也觀摩他人。我們想要的不是別的，而是清晰、單純和誠實。」在這強調自由與民主的外交宣示，結合了現代主義的理念，產生了密斯所設計的這幢聞名的展覽館建築(Tegethoff, w. 1989: 79-81)。

在德國威瑪政權(1919-33)末期，正是「新客觀性」(Neue Sachlichkeit)思潮當道時期，強調「非感性」的進路，為一彌漫當時的嚴苛又樸素的社會現實的寫照(Frampton, K.1985: p.130)這種以絕對理性及機能主義取向的精神可以在葛羅培(Walter Gropius)所提的高層住宅配置的「迷倫堡」(Zeilenbau)系統(註9)與海伯森默(Ludwig Hilberseimer)的「高層都市」構想案(註10)中窺得一二(見圖1及圖2)。海氏所提的高層都市構想(1924)是針對柯比意於1922年提出的「一個現代都市」計劃的批評與替代，它們皆是針對現代都市中心的空間與生活方式的思索結果，但事實上這些並非是令人滿意的構想，譬如哈林(Hugo Haring)即抨擊此種基於物質性問題的概念，在其中人性發展附屬於機械世界的組織原則，甚至海伯森默本人在數十年之後也公開承認這構想本身是一開始就已經錯誤的概念(Clair, J. 1991: 303-306)。但是「新客觀性」的機械理性思考卻也顯示出當時德國都市所普遍面臨的人性遭受壓抑的情形。

這幢在巴塞隆納展出的德國館並非僅是德國國內現代都市新生活主張的展示，也同時是以一國際性視野公開地對歐美都市新情境所作出的一普遍性的(universal)宣示，這也是當時或日後引起廣泛討論的原因。當時西方都市因普遍的工業化與機械化造成都市居民人性向度的被壓抑與扭曲，譬如都市中心區公共空間由於重型大眾運輸工具的引進及汽車的普及而愈趨冷漠與非人性。但這種結果背後還有更深刻的與西方資本社會演變過程有關的影響因素；譬如 Richard Sennett 指出自19世紀末以

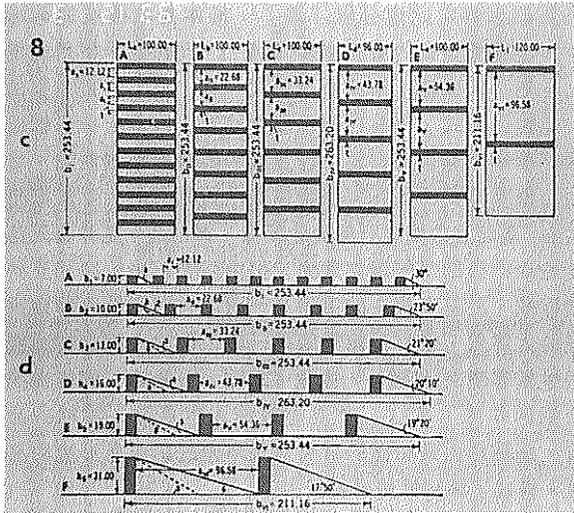


圖1 遮倫堡系統例子

資料來源：Frampton, K. 1985:140.

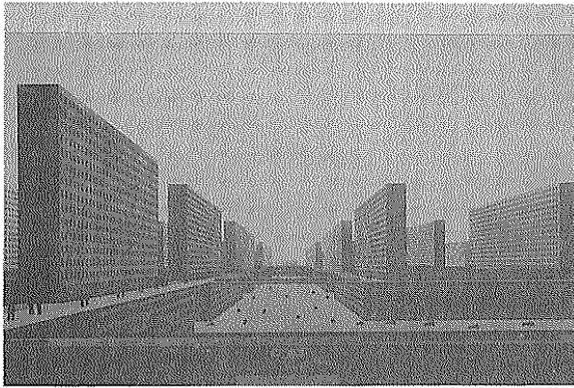


圖2 海伯森默的高層都市構想(1942年)

資料來源：Clair, J. 1991:307.

後的西方都會如倫敦、巴黎市區的公共生活已漸趨寂寂，已不若十八世紀中舊式王朝(Ancien Regime)時期那麼多采多姿。十八世紀後半葉，大都市街頭經常充斥著各色各樣的人群，其中很大部份是由於工業革命所造就的布爾喬亞新興階級，當時社會匿名性漸增，大家或互不相識，但卻熱中在街上炫耀羅連，藉著膚淺浮誇的社交辭令與豐富的服裝儀飾，人們像是戴上面具相互敷衍並扮演特定角色，因此都市街道成了繽紛的舞台，公共生活雖然很不真實，但很熱鬧。然而十九世紀末期以後，資本主義蓬勃發展促成分工生產方式而導致社會分化加深，並且人們逐漸唾棄表裡不一的戴面具的交往而傾向內向的(immanent)交心來往，都市中漸發展出不同的但相互排斥性高的社區，使中心區的公共生活從此衰頹不

振。汽車時代來臨後，城市中心區的人氣更形渙散，公共空間漸為速度增快的交通工具所占據。於是在公共空間中，人們原有的豐富的角色扮演的能力漸被侵蝕殆盡；人們成了靜默的旁觀者，而不再是街上的主角(Sennett, R.1978:47-255)。

作為劇場觀眾，人們從強勢的表演參與者漸成為弱勢旁觀者的演變也被塔夫利(Man-fredo Tafuri)提出討論，並影射大都會中人漸被剝奪參與經驗的處境(Tafuri, M. 1990:96-112)。1929由 Mies Van der Rohe 設計完成的巴塞隆納展覽館則被認為是表徵了這樣情境的一個範例(見圖3)。Tafuri以為「……在這空間中，一個失落與空洞的場所，意識到要恢復綜合作為的不可能性，而這綜合曾促成都會中的負面性質能被體認。人們成為一景象的旁觀者，被迫地去演一齣啞劇，其中人們只能在沒有意義的符號中的符號物迷宮裡漂游，這是他每天必須來一遭的啞劇。……Mies替空洞與孤立符碼組合成的語言注入生命，而使得其間事物被描繪成無言的事件。」(Tafuri, M. 1990:111-112)於是密斯所揭櫫的「少即是多」的精煉而節制的空間形式，從這觀點來看不啻是一成功的擬仿例子，他企圖創造出一種人們無從置喙的純粹由最少材料表現的組構的(tectonic)空間形式，深切地表徵了當代都會人無言地只能旁觀而無能參與的被閹割情境，同時這負面的擬仿行動本身即是面對此情境而提出的一種批判。

這是擬仿概念中最原始的部份：類比於動物界「擬態」現象。基本上這是放棄自我認同而求與周遭(情境)雷同的行為，其目的是吊詭地為求自我的生存，或者說是「裝死以求生」(SM:32-33)，這就是這種擬仿行動中的顛覆性本質，模擬死亡，卻不想死，拒絕去死。巴塞隆納館就是一個這樣的範例，它展示它所批判的。

在這裡密斯以一個「中心感」失落的流動的空間來傳遞二十世紀現代都會中「定住感」的失落(loss of dwelling)的訊息。堅固實體包被空間的形態被打破，空間是不間斷的、流動的，沒有固定的軸線，只能藉著不停改變的焦點來體驗這空間。形體組成關係是無方向性的(isotropic)，視流動狀況而定的。為了強調流動感，柱子被精簡成十字形斷面，使平面上規則的結構模矩在空間體驗中被刻意淡化，沒有承重功能的隔牆反倒是在視覺上像是負荷屋頂重量的主要元素，自由地界定出流動的空間(Tegethoff, W. 1989:83)，柱子成為分離的符號，被簡化成為僅是符號(註11)。

就如同佛蘭西斯·達柯所描述的：「…該建築物是一各部份的蒙太奇組合，每一個別部份以其各個不同的使用材質，各自說著不同語言…」(Tafuri, M. & Dal Co, F., 1979:155)。分離的符號的組合，很難凝聚出落實的定住感。而大片玻璃經由這樣的使用，更是對「定住感」的

具體否定，因為玻璃使那些想在室內尋求庇護的人被暴露出來(Cacciari, M., 1980:115)。密斯在這展覽館中，展示的是現代都會中「無法落實定住」(undichterisch wohnt der Mensch)(註12)的情境，他在他的建築中凸顯這無奈的真實，但也凸顯這負面的真實，他也同時標榜出他的批判態度。

然而巴塞隆納展覽館僅只於透過擬仿途徑以極端精簡內斂的形式來模擬並批判現代都會情境中人性被壓抑、漂白以致浮游無根的真實嗎？它僅以虛無的形式來模擬並批判現代都會的貧血情境嗎？它是如何透露「生」的玄機呢？Fritz Neumeier對 Mies 建築研究中的一些論點或可提供進一步的補充性解釋。Neumeier 認為 Mies 的去物質化的皮骨建築(dematerialized skin and bone archi tecture)致力於減化真實至其真正核心，然後在所有視覺掌握之外，一固有的內在秩序將結晶現形(Neumeier, F. 1991:92,以下簡稱AW)。Neumeier 稱此為「誠實的美學」(aesthetic of honesty)(AW:111)，或為「缺乏藝術的形式(artless form)，一個不是有意圖的美學產物，而是自主的技術與機械條件下的「邏輯產物」(AW:146)。他指出Mies所鼓吹的是一匿名的房屋類型，這種建築理論相信其潛藏的基本法則是指向其本身內在的意義，而此內在形式並非主觀地可創造，而是自生命狀態中自發引出的；建築師必須對這些狀態讓步，為了真理緣故，須很克制地放棄自我的美學表達(AW:150-151)。他以為Mies在追求充實(fullness)與秩序的過程，確立了生命乃同時可包容這兩極的中庸之道，生命是最重要的中心概念，因為只有在生命之中，相對立事物可得化解，由是生命乃以一基本形式而存在(Life exists as an elemental form)(AW:197)。經由如此的詮釋，Mies刻意地壓抑傳統圖喻式(figurative)表達，而將建築化約為一構造上的功能與材料的組合，但針對二十世紀都會人的生命情調，他提出一開放的空間形式(open space-form)，作為介於自由與退隱、表達與壓抑之間的可供停留又不受侷限的空間(harboring but no confining space)(AW:200)。他的建築所流露的精簡沈寂，亦即相對於傳統形式的繁瑣熱鬧，他在建築中的「裝死」作法，除了凸顯負面的情境真實，達到負面擬仿的批判效果外，其實正是同時地刻意顯示新時代都會情境中的「生機」所在。在普遍的人性物化氛圍中，建築師應忠實地以自主性的「物」之精華再釋出生命之流。

當人們進入他的設計作品親身瀏覽參觀時，現場的感受是很深刻的。在很精簡的空間中，讓人體會到的是很凝煉地豐富飽滿的感覺。譬如仍以巴塞隆納展覽館為例，主體展覽館與戶外大水池之間有一雙層牆構造，其實是以兩片巨大的自頂到底的毛玻璃圍封一道寬約 80 公分的細長空間，此空間上方設一屋頂採光，於是此道毛玻璃夾層牆面很均質地漾滿淡淡光暈以一種前所未有的

品質感來界定此道分隔「牆」，牆本身的構成原素極少，但感覺豐富的層次極多(見圖3)。此作品中使用的獨立柱也是同樣地，構成極為簡潔，自上至下只是完整的一個斷面形式，沒有柱頭也沒有柱基，但其十字形斷面與不銹鋼亮森森的材質，以及觸手柔滑的連續曲面，呈現出極為華貴的品味。整幢建築中最驚人的大手筆來自 Mies 處理室內蛇紋石牆面的氣魄，那也是一整片自天花至地面的很簡單的獨立牆面，但由巨大石脈紋路相互拼接而成，於是客廳中的主牆為一由巨大礦脈紋路連續拼成的大屏風，就好像建築師把一座山劈出一面完整地搬到這個客廳來(見圖4)。這種「寓極大於極小」的精煉而豪氣的作法，是Mies作品裡最迷人也最讓人震撼的品質。這種經由最精緻的材料與最準確的組接所形成的品質，構成了深刻的美學說服力。

從負面擬仿的觀點來看，Mies的作品相當程度地表徵了現代都會中令人窒息的冷漠疏離情境，刻意模擬的行為本身即凸顯了面對該情境的批判態度，喚起人們對多樣與熱鬧的回憶(Heynen, H. 1992:82)；但同時，也因為

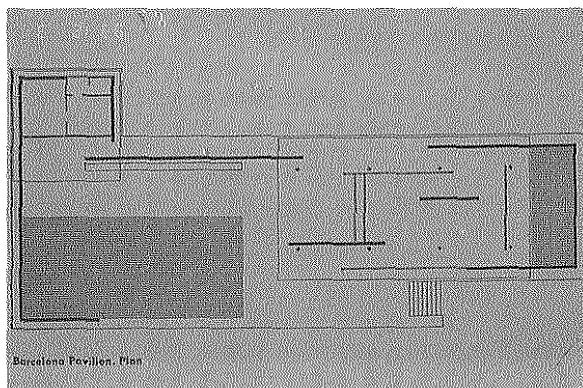


圖3 巴塞隆納展覽館平面

資料來源：Zukowsky, J. (1986) Mies Reconsidered, p.91.

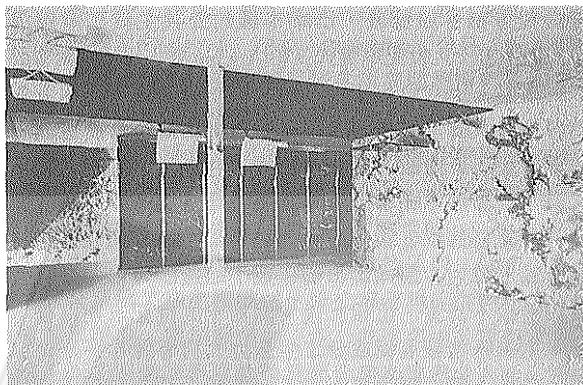


圖4 巴塞隆納展覽館內部

資料來源：Zukowsky, J. 1986:10.

擬仿大都會現代性中阿多諾所謂的「抽象」與「死亡(否定)」的成份，而在將「抽象」與「死」的意味刻劃到極致，展現出來的構造功能與材料組合上極度濃縮滿載的美質，「極度的形式結構性搭配著極度的意象匱乏」(Tafuri, M., 1976:340), 極度地捨棄自我，但又同時獲得極具自主性的存在，因此而達到悲壯的美感層次。也就是說，他在批判的同時也提出了普同的豐富經驗(universal richness)來體現悲壯的美感張力。在這層意義上，可以說 Mies 的作品本身不僅為一手段，同時也是其目的；它在擬仿某種 Tafuri 所言的都會虛無的現實的過程中，它本身並不僅止於虛無，它也成就了自身的真實存在。

這種真實存在，即是藝術性的存在。對 T. W. Adorno 而言，認知的擬仿狀態是一種不同於工具理性思考地探索世界的可能性，追求的是較深層次的相仿而非表面的相似(Heynen, H. 1992:83)。所以 Adorno 認為擬仿是一工具理性思考方式的突破，超越了機能主義(Heynen, H. 1992:83, AH:65-67)，就像 Mies 的建築是中性的，化約為構造上組接與材料表現的美的存在。

Mies 的後來追隨者執著於細部的完美處理與量體分割的嚴謹要求，但不見得就承傳了大師作品中主動自覺地回應時代與環境的幽微旨意，然而觀察王大閔先生在台北市早期完成的作品，其空間形式承接了現代主義理念，在「擬仿」作為上與大師似也毫不相讓，所謂「中心一邊陲」的觀點對此所能解釋的程度有限，以「一典範在不同時空條件的再精煉」的說法或更能中肯描述這種情況。

四、王大閔式的擬仿：常、拙與變 (Wang Ta-hung's Mimesis: Constancy, Simple and Change)

一九六〇年代與七〇年代初的台北市正處於光復以後的繁榮發展階段，美援已經停止，台灣經濟正進入穩定發展時期，包括羅斯福路一~四段、重慶北路北段、民生東路、松江路、新生北路、仁愛路及敦化北路等寬敞的美援道路也已完成，美國於1965介入越戰，台灣於其後數年成為美軍後勤及渡假基地，台北市也於1967年改制院轄市(亦即人口超過一百萬)。五〇年代中，國府東渡初期，大江南北的大陸格局縮編到孤懸海外的台灣架構的尷尬也漸獲調適，戰後年輕一代的文化菁英在「首都」台北正露頭角，承受著狂飆的現代主義對文化傳統的巨大衝擊。

這時正是台北市第三波現代化發展時期。台北市的第一波現代化可追溯到清末「中學為體、西學為用」的意識形態下的發展，自1860年起，歷經大稻埕的國際貿

易取向的經濟發展，城牆及府衙的興建及劉銘傳的建設，於1890年左右已儼然發展成一以中國傳統格局為基礎的現代化都市。第二波的現代化始自日據以後，拆除城牆改建林蔭大道、興築牌樓式街屋以及現代公共設施與建築，1920年代以後市街往城東與東南發展，並漸受西歐 Art Deco 及前衛思潮影響，其具體表現的高峰為1935年於台北市舉行的台灣博覽會；這階段現代化的特徵是「過度的」規模與紀念性(如軸線景觀規劃、街屋立面及街口空間形式的強化等)撐出一個現代都會的雛型架構(註13)。

日據時期為台北市建設所提供的過度的規模與紀念性，因不可抗拒的歷史因素：日本投降及國民政府內戰失利遷臺，於1949年以後為一戰時首都的需要迅速填滿，這樣的都市格局上的轉變是空前的，而且也是舉世絕無僅有的，一個三萬六千平方公里小島上的中心都市突然成為是它三十倍面積的超大國家的「首都」，(即以現在的角度來看這已是一想像的(imagined)「國家」)，其間的調適與矛盾可在白先勇小說「台北人」中略見一二。經過1950年代的接收與克難將就的慘淡經營，於60年代及70年代初，台北市由於整體國家經濟建設的穩定發展而面臨急速轉變的壓力，這是台北市第三波現代化發展階段。

這時主要受出口導向經濟體制與對美國依賴的影響，台北市正漸發展為商品化社會主導的都會，可用資源通過經濟機制被轉換為以交易價值衡量的商品，也就是漸演變為如同辛姆爾(Georg Simmel)所說的以錢作為抽象交換介質的都會(Simmel, G. 1987, 1903)，同時也受著經由美國輸入的現代主義思潮的衝擊。但台北市也和大部份第三世界都市一樣，在現代化過程中有著自我認同上的困窘。這困窘呈現在兩個通常被聯想一起的問題上：現代化與西化之間的混淆，以及傳統與現代的調適。第一個問題間接指出非西方都市的都市化與現代化過程應是迥異於西方都市自本身社會涵構中自發的發展經驗，但都市化與現代化的動力多來自工業化，而工業化則是由西方先進國家啟動的，這使得在第二個問題的回應上，在非西方涵構中的調適過程中總難免不涉及「他者」或「外在影響者」--即西方的衝擊。

而對台灣而言，所謂「傳統」其實也是模糊的，是多重疊積而呈動態演化的。台灣的文化傳統自來即是經由不同的外來「他者」所累積凝聚而成；歷經荷西海權入侵、鄭成功主政、清帝國的治理、日據殖民發展以及國民政府的統治等諸多「外來」影響，台灣原來的移民社會逐漸在這些歷史發展脈絡中一連串不可抗拒事實的衝擊下累積並激盪出獨特的文化自我，亦即每一階段外來優勢族群的影響皆共同參與塑造了台灣的獨特自我認同。

從這個角度來看，光復後國民政府威權統治可看成是參與塑造台灣文化自我認同的「優勢族群」的輪換，由其所主導的第三波現代化發展與日據時期的殖民主義式歐化發展自是不同，其實是處在「西化」與「泛中國化」之間的掙扎與折衝中，而逐漸形成台灣主體的自我認同的一部份。這裡所謂的「泛中國化」是什麼呢？近來有學者如楊聰榮提出「國家文化建構」的角度來觀照光復以後台灣的中國化現象，他認為當時在台灣的中國文化是一建構的文化，是為達成國家權力的延伸與國家認同的鞏固所須的機制，是直接由國家主導的；戰後台灣的中國文化的建構反映在具體文物(故宮國寶、復古形式)、歷史意識(大一統)以及語言(國語的推行)的建構上，企圖營造國民政府為中華民族法統的正當承傳者的地位(楊聰榮, 1993:162-163)。然而如此的「國家建構」的觀點將引起兩項質疑：一為難道只有國家的建構，而沒有個人的建構？(譬如有自覺的文化工作者所從事的建構行為；又「國家文化建構」的觀點不就是由這樣的「個人」建構出來的？這樣的個人不也是由國家建構的文化氛圍中反省突圍而獲得成長？)這些個人或不認同也不附和上述的國家建構行動，他們雖可能被打壓抑制，但並非不存在，亦即「國家建構」的觀點應不是一決定論的觀點，另外的聲音為何？另一為上述所提的戰後台灣的國家文化建構在空間與形式的範疇中被建構的內容主要指復古的形式或圖喻式(figurative)的中國化，這是承襲「中學為體、西學為用」的觀念並主張形式與內容二分的進路，但也正是這種進路被官方大力提倡而刺激了另一非圖式或抽象的中國化發展，後者強調的是在意象與境界上的中西融合以開創出新的「現代」形式，而這不能也算是當時的文化建構之一嗎？本文所指「泛中國化」一方面泛指一切與籠統中國形象有關的文化建構過程，另一方面其實意圖在復古的中國化之外也涵蓋抽象的中國化發展，這兩者對待「西方」的態度與詮釋是截然不同的，而光復後台灣的這一階段現代化即是在這樣複雜又互相衝突的關連中摸索、激盪而發展出來。

台北都會於這階段的現代化自然是處在這樣獨特的涵構條件中；基本上，與本文探討對象有關的王大閔是屬於不那麼附和國家權力所動員的文化建構行動的「個人」立場，在對現代性的因應態度上，他較傾向「抽象中國化」的進路。此外，王氏可被視為白先勇的「台北人」中故事要角的第二代；他以留學西方的建築專業者與中國現代文人的雙重身分見證了當時台北都會的變遷。在這時期，他完成了三幢座落在台北市區街道上的作品，分別是虹廬、良士大廈與鴻霖大廈(註14)。由於其建築形式作為一都市臉相而言，與當時流行的街道建築甚不相同，以下即嘗試以前述的「擬仿」觀念做一扼要探討。

一、虹廬與良士公寓大樓

虹廬完工於1965年，原為一較大居住面積的四層公寓，每層一戶，入口前庭空間以修長挑空方式置於正面中央，「……是一個意圖使集居式生活方式之公共領域有較可親面貌的創作，同時它在探討街道與建築之關係上，已成為封閉型之代表；其外表收斂，內裡燦放則又隱約透露了某種建築風格」(王立甫、李乾朗、郭肇立, 1985:127)。

在臨街正立面的作法上，虹廬卻表現出一種排斥疏遠的姿勢，其排斥感來自於一些與約定俗成的街道建築意象正相反的處理方式(見圖5)：

- (1) 立面的封閉性：正立面由兩座高達四層樓高完全不開口的牆壁組成，此牆壁自上至下平直而落，與整幢房子其他立面凸出柱梁框架的作法不同，其封閉感更經由與中央入口的垂直挑空部分對比並列而顯得更強烈，從街上走過，大部分角度看到的皆是封閉面多，所能看到的開窗部分皆為小窗口，這與現代都市中一般臨街建築常欲強調的迎接與邀請的姿態非常不同。
- (2) 拙樸的外觀：一般臨街建築的正立面處理皆強調作為一門面的正式性與炫耀性，故常粧點得非常堂皇華麗，而虹廬作為當時一中上家庭的公寓住宅，其正面僅使用清水磚面上白漆及洗石子邊框處理，平直牆面上只在每層樓梁版部位以清水磚豎砌兩道作為分割。

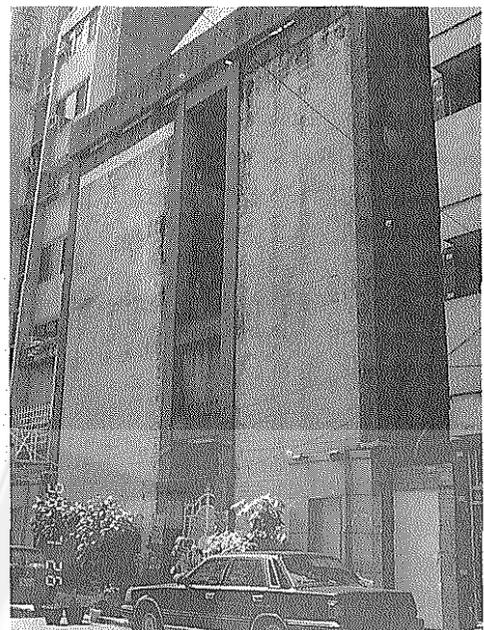


圖5 虹廬，位於濟南路，完成於1965年

(3)內延深度感：中央入口挑空式的前庭，由於其修長的比例及垂直取向，加深了自街面遠離而向內裡延伸的深度感，這或就是王氏本人常提到的住宅所需的「神秘感」(蔡榮堂,1977:38)，將這內向的感覺配置於臨街正面，與一般街屋作法也大相逕庭。

其實以上的空間處理顯示出建築師個人對當時都市空間的相當獨到的看法，也應略略投射了一些他對當時台北都會情境的回應態度。

這是一個拒絕、排斥的態度，像是安藤忠雄的「住吉之長屋」(圖6)，但又何嘗不是一擬仿的作風。虹廬所代表的公寓住宅為當時正興起的都市居住空間的新類型，一種強調私密性與匿名性的都會居住形式，定著於堅實土地上的確定與落實感覺逐漸被稀釋，虹廬以一種沒有五官、沒有表情的臉相擬仿如此新興的匿名居住生活方式。它臨接濟南路，以正面朝向街道，但卻是一負性的正面，它以負面擬仿的方式喚起人們對街屋與街道水乳交融的親切回憶。

1970年完工、位於敦化北路上的良士大廈，基本上是虹廬格局的放大與垂直發展，中央入口前庭的高挑空間將整幢量體分為二座垂直體，而正面上每一戶的陽台所造成的垂直面上的「空」又將此垂直體一分为二，(可惜目前正立面上的陽台空間大多為玻璃窗蓋滿，被分割的效果不彰顯)(見圖7、8)，大樓外表為噴漿及斬石子處

理。如此對都市公寓大樓的處理手法，若與當時正流行於台北市的其它設計作品相比較，則可更凸顯王大閔的個人風格。譬如安樂大廈(和睦1967)，香檳大廈(林良鴻，1968)，華美大廈(石城，1972)，林肯大廈(石城，1974)與百利大廈(林良鴻、高山青，1974)所表達的是都市住宅正經過「商品化包裝」處理而呈現的華麗風格與面貌，其中尤以林肯大廈與百利大廈為其中翹楚(圖9、10)。

林肯大廈為當時敦化南路上的顯著地標，內部為大小坪數兼有的從小套房到四房格局公寓所組成，它是當時台北都會生活品味的展示，造形華麗、細部精緻，並附上「林肯牌」豪華轎車的聯想，「……成功地捕捉了七〇年代高級生活的意象……」(王立甫等，1985:150)。

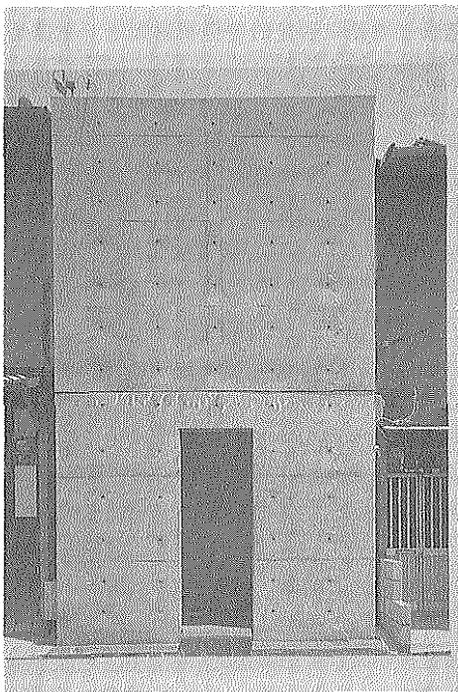


圖6 住吉的長屋，安藤忠雄

資料來源：Yukio Futagawa(1991). Tadao Ando details. Ga. p.15.



圖7 良士大廈，位於敦化北路與長春路口，完成於1970年



圖8 良士大廈正面

百利大廈位於仁愛路上，其十字形平面以 45 度角朝向馬路，相當突顯出其大方明亮的外形景觀，「……甚至可以說這幢建築整個看起來就好比帶有那麼一點甜味似

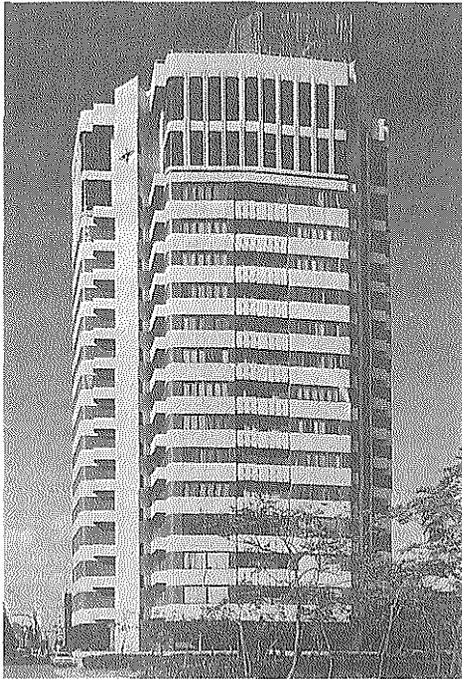


圖9 林肯大廈，1974年

資料來源：王立甫等，1985:150.



圖10 百利大廈，1974年

資料來源：王立甫等，1985:152.

的，是建築師們細心地搔著了居住者的癢處嗎？……」(王立甫, 1985:152)。因為房子必須銷售給不知名的客戶，除了坪數與平面格局必須迎合所設定客層的需求外，「形象」的震撼力與吸引力成了相當重要的行銷課題。尤其是這兩幢公寓大樓所標示的都市高樓的新的特徵：無方向性(isotropy)，這和以往街屋是為了街道而存在的方式截然不同。以前街道是主角，沿街房子有正背之分，正面臨大街，背面朝巷弄，方位上的差異很清楚，但無方向性的座向的林肯與百利大廈，每一面向皆是正立面，它們成了街道空間的主角，以新貴姿勢屹立街道上，並由於它們的高度(相對於當時周遭較低矮的構造物)，而成為市區中容易被看到且易辨識的地標。

虹廬與良士大廈的設計理念皆與這些商業型公寓大樓背道而馳，與當時普遍被感知的都市建築特質：正面開敞、外形亮麗、無方向性等對立，即使是位於角地上的良士大廈(位於敦化北路與長春路口)，有相當的條件塑造出較為無方向性的量體，但良士依然以敦化北路為正面座向，且以一種非迎合的姿勢面對街道。

它們不但對新興的都會匿名居住方式感到不安，也對現代都會中宅地被商品化、包裝化以後人性真實無助地木然啞默的現象提出批判，這是對現代都會中「定住感」被拍賣的現實的一種抗議，它們擬仿這些景象，以「抽象的拙樸」與「無言的否定」方式捨棄圖喻式表現自我途徑，否定自我，但又以此否定堅持其正面的存在，這個正面是以否定的姿勢面對街道，就像是以否定來對抗整個社會中的這些負面現象，因此它們的無言抗拒中也有著悲壯的美感張力。只是這悲壯感不似密斯的巴塞隆納館以自主的構造性及其美質來匹配，因為王大閎本人的文化自覺，使他作品中的悲壯感來自雙重的抗拒，他的「抗拒」不僅是面對現代性中的「抽象」與「死(否定)」，也執意面對那隱在其中的「他者」——亦即現代化的西化成分，於是我們也看到他這兩個作品中傳統空間類型轉化的痕跡；換句話說，他也否定當前的自我，走向傳統的遺產以之抗拒西方的壓倒性影響。

虹廬與良士大廈的形式邏輯即透露了一空間類型轉化層面的訊息。假如我們把虹廬當成是傳統合院住宅在垂直向度上的轉化結果，或可使這形式邏輯較易被清楚掌握。合院住宅的各部份空間，多朝向中央「埕」空間開放，兩翼廂房於正前方端部立面上的開窗部份通常是很小的，或甚至不開窗，「埕」或是圍閉型(如以牆圍起)或如金門民房「一顆印」式的格局，從整體房屋正面來看是相當排外而重視防禦性的(見圖11)，因此形成一持續的公共(房外)一半公共(埕)一半私密(廳堂)一私密(內室)的空間系列，這與傳統街屋的空間格局是不一樣的，後者的半公共空間以騎樓形式出現或甚至沒有。

虹廬正面兩座封閉高牆，其實正是傳統合院民居兩

翼廂房正立面的轉化，因為要調適現代公寓集居的需要，而在垂直向度上往高處發展，中央入口挑空的前庭看得出是合院民宅的「埕」空間的殘留意象，朝向這個已轉化為狹長挑高比例的「埕」空間的界面處理是較鬆動的、開敞而相滲透的，一如合院民居中圍繞在「埕」四周空間的作法(見圖12)。

整個房子的外觀呈現與傳統民居相似的排外且重防禦的較封閉的立面處理。虹廬以傳統合院民居作為其原型而發展出現代四層公寓的形式，但虹廬為何不是採用傳統街屋形式做為其空間原型，而是採用了傳統合院住宅的形式？為何出現如此的類型上的倒錯類比？

第一個原因或許是由於合院民居常被做為泛中國傳



圖11 虹廬入口挑空部份

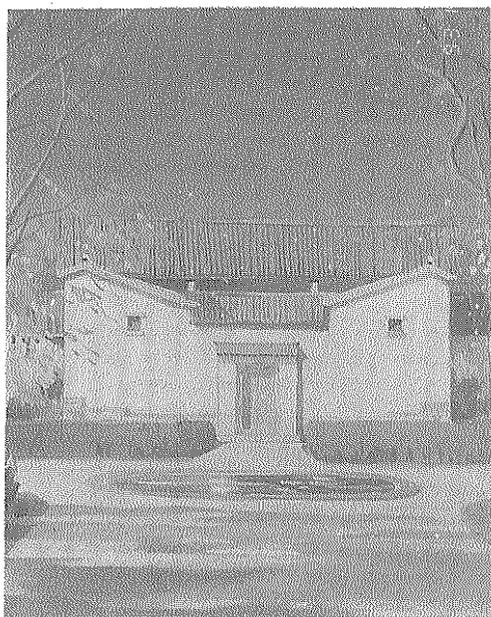


圖12 傳統居民的格局——雲南一顆印住宅

資料來源：荊其敏(1991)，《中國傳統民居百題》，東海建研中心，p.165.

統的居住空間類型的代表，它是中國傳統屋宅的原型，將它轉化用在當時最現代的公寓集居空間，同時有著溯源與反諷的效果；第二個原因可能是針對台北盆地因急劇都市化而面臨消逝的合院型農宅有感而發的反應，凸顯這類型空間對台北都會發展的不合時宜，也同時對這現象提出質疑。不論如何，王大閔以合院民居中富涵的「拙」與「常」來對應當時正待蓬勃盛行的「巧」與「繁」，並在時代變遷中仍堅持「延續性」的必要。

這種傾向在他的建國南路自宅中早已顯露出來(圖13)。一般論者多著重此房子與 Mies vander Rohe 空間觀念上的類似，但其實王宅與密斯的玻璃盒子在類型學上是完全不同的兩種作法，密斯的玻璃盒子乃至他早期的 De Stijl 式平面構成是一種無方向性或全方位性的(isotropic)空間，是一個中性的空間存在，或是一負性空間。但王宅卻是有清楚的方位朝向的，有很清楚的空間組織上的正面與背面、軸向與側向上的差異，仍是很傳統的空間組織(topology)，深入來看，它正是中國傳統建築中「堂屋」(圖14)原型的再詮釋，房子正前面是一片延續外推的落地窗，兩側為承重厚牆，背後也是堅實的牆，雖然借用了密斯的外衣，但就類型上而言，建築格局是傳統中國的。

二、鴻霖辦公大樓

1972年完成的仁愛路旁鴻霖辦公大廈也代表了王大閔與眾不同的作風(見圖15)。同一時期的嘉新大樓(沈祖

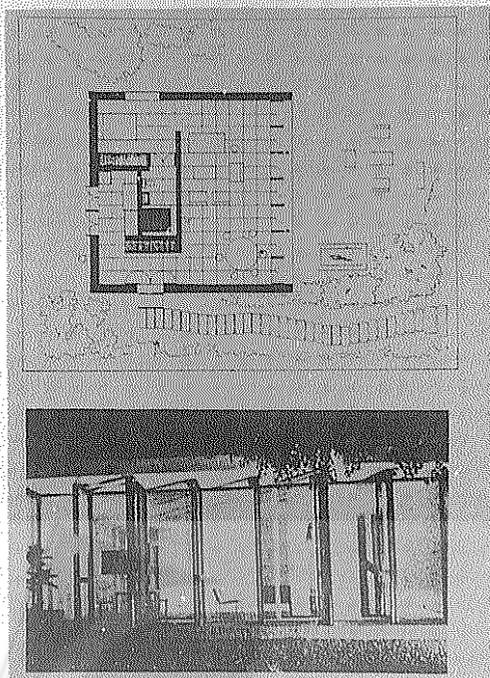


圖13 王大閔建國南路自宅，1954年

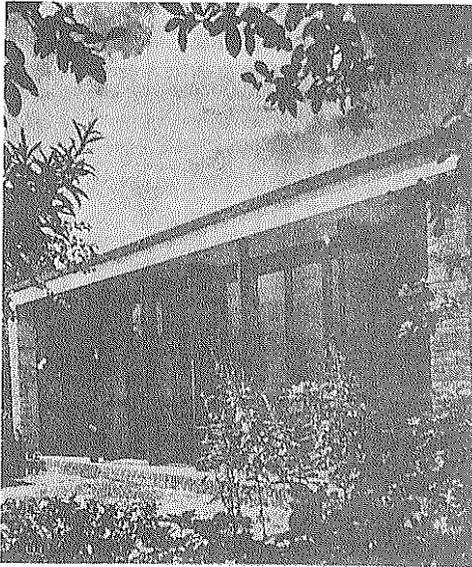


圖13 王大闕建國南路自宅，1954年

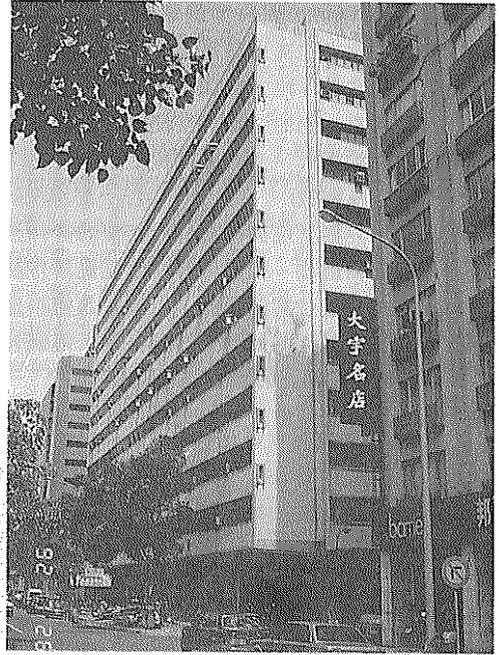


圖15 鴻霖大廈，位於仁愛路，完成於1972年

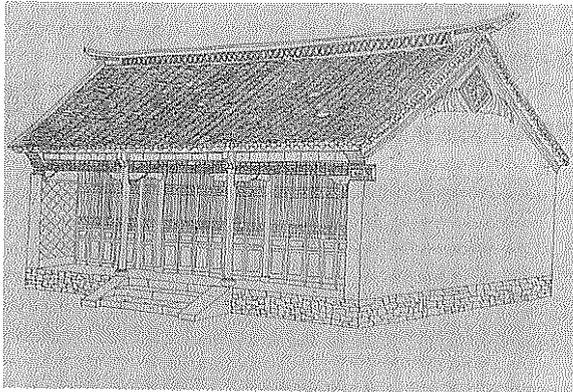


圖14 傳統堂屋的型式

資料來源：王其鈞(1993)，《中國傳統民居建築》，台北：南天，p.3.

海，1968)(圖16)、海關大樓(沈祖海)(圖17)、大陸大樓(吳文熹、陳鍊鋒，1973)等，皆將結構柱外露，形成立面分割上垂直堅實的線條；外觀作圖喻式(figurative)處理，亦即將建築物分成頂部、軀幹部與基座部三段式；皆強調作為企業總部或階層組織的氣派門面。比較起來，鴻霖大廈正立面採水平帶開窗，整個正立面沒有垂直性元素；並且不重視圖喻式效果，自上至下皆為同樣處理方式，相對於前述辦公大樓正面的誇示表情，鴻霖大廈顯得相當樸實、單調。這算不算也是一負面擬仿例子呢？

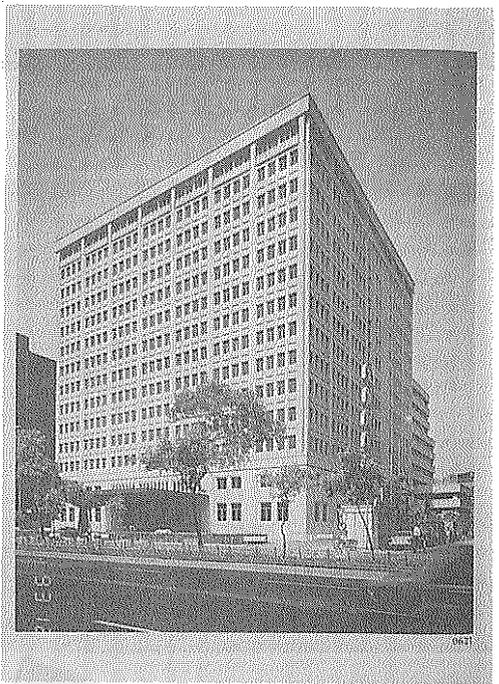


圖16 嘉新大樓，1968年

資料來源：王立甫等，1985:132.

模擬這種發展中都會剛興起的辦公空間所代表的機械性重複的、刻板單調的案牘工作形態？或者是對辦公大樓內龐大的科層體系的運作使個人被分工化被工具化以後

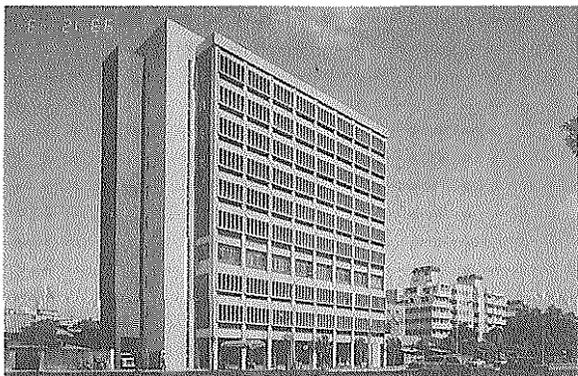


圖17 海關大廈，1973年

資料來源：王立甫等，1985:147.

的個性單一化現象的擬仿？

這幢大樓也讓人聯想到Mies的混凝土辦公大樓(Concrete Office Building, 1923, 見圖18), 這是衍生自多明諾構造系統(Domino Construction System, 1914)的實驗性作品。由於結構柱梁系統與外牆表皮脫離, 於是外牆形式獲得了最大的自由。連續的水平帶使室內工作者可觀賞不被遮擋的戶外景觀, 同時也顛覆了大樓與地面的承重關係在外觀上的一貫表達方式, 建築量體在外觀上不像是植根大地被種在土地上的模樣, 而像是一片片水平地浮在空中、沒有重量似的, 是否也擬仿著現代都會人所面對的失根的存在現實呢? 或者它也同時在意象上顛覆了現代辦公大樓所象徵的巴別塔(Babel Tower)的「摩天」企圖?

鴻霖大廈的朝地面稍呈傾斜的水平帶多少是加強了與地面活動的關係(註15), 這與當時辦公大樓流行要高聲向上的作法相異其趣。作為一臨街建築, 它仍是以仁愛路為正面朝向, 它仍堅持保有一個正面, 卻是一單調的、否定意味的正面, 這也是它的「抗拒」姿態。更因

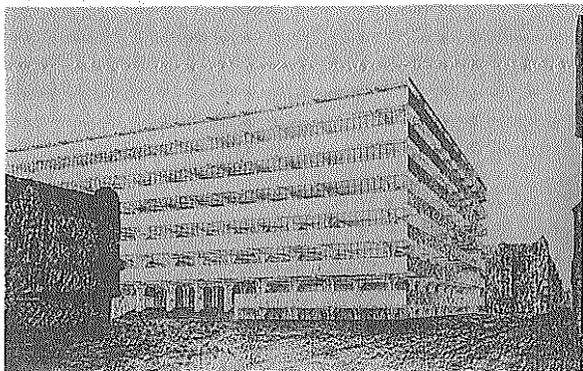


圖18 Concrete Office Building, 1923

資料來源：Neumeyer, F. 1991:74.

為正立面的水平帶窗朝下傾斜, 玻璃窗面反映了路面上川流不息景象, 而對比出這種無言抗拒的堅持。鴻霖大樓水平帶飄浮效果並不那麼強, 因為水平帶並非連續地繞過整幢建築物表面, 它的正前方採完全開敞的水平窗, 兩側仍以實牆封住(雖然東側鄰六米巷道為陽台處理, 但東側靠前方仍為寬約3米的實牆), 且兩側實牆上的透氣口經刻意強調的處理, 與正面玻璃的平板光亮呈對比(見圖20), 而且由於這些透氣口的排列正好對準正面的水平RC腰牆, 好似正立面由一根根水平大管子嵌入於垂直側牆上, 形成木榫接的趣味。傾斜的水平帶同時也使水平 RC 腰牆凸露出來, 使整個正向立面不是平滑的玻璃與實牆交織的一層薄皮, 而是不斷重疊的「虛與實」水平構造的交替組成, 像是不斷重疊的屋頂(實)與屋身(虛)的組合, 即以此角度來看, 似乎刻意重現傳統建築中「重簷」作法所表現的飄浮效果。(見圖19)這可說是此大樓另一重的抗拒, 即使辦公大樓是一相當工業化的產物, 為傳統空間類型所無, 但王大閔也在傳統建築中的「樓」的作法中擷取類比, 來抗拒成為完全西化的外觀形式。

若將鴻霖大樓與虹廬(或良士大樓)比較, 則不禁

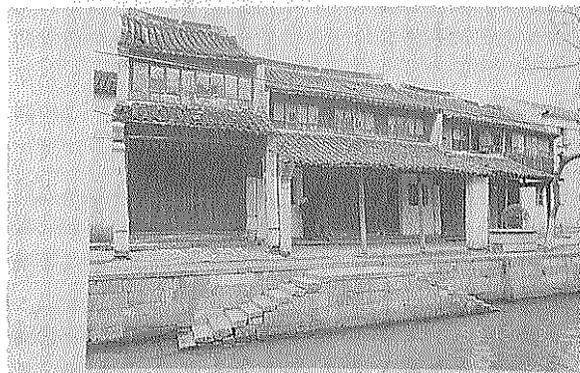


圖19 傳統建築的重簷作法

資料來源：王其鈞(1993), p.156, P252.

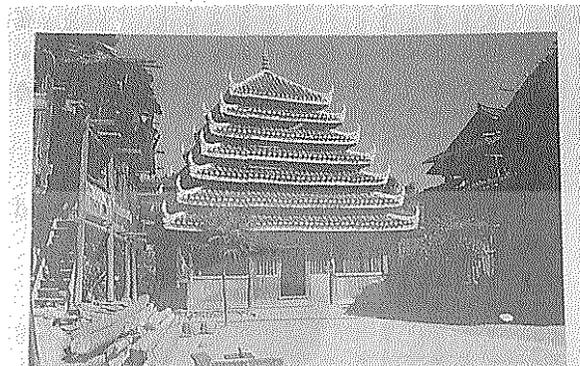


圖19 廣西三江馬安寨鼓樓

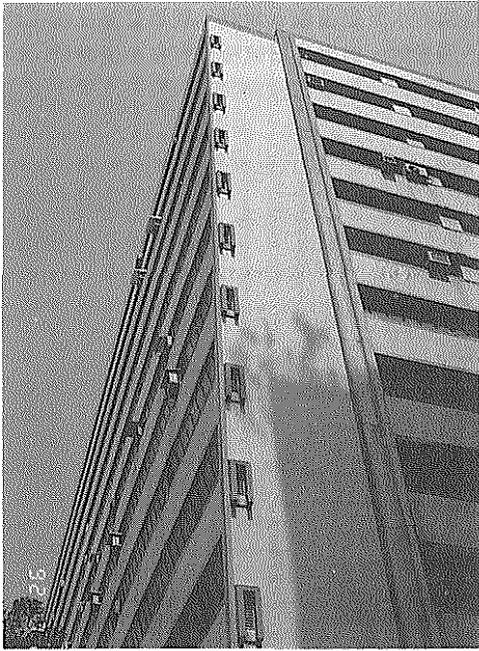


圖20 鴻霖大廈側牆處理

要問：為何同一建築師處理不同建築物之間有如許大的差異？為何鴻霖強調水平性（王氏本人於1966年設計的亞泥大樓也強調水平性處理），而虹廬與良士由於正面中央挖空，而強調出垂直性？為何前者正面處理較開放，而後者較封閉？前文中所發展的對它們的詮釋為何容許這樣的差異？這其實仍是類型學上的課題，或可說是文化性因素，仍堅持反映出類型上住宅大樓與公寓大樓的差異。王大閏畢竟不似密斯以同一的皮骨建築基本型式應用在不同類型及不同時空條件的設計作品上，他仍然尊重類型(type)，任何一地的每一類型通常皆已滿載了該文化的獨特性意涵，所以虹廬顯得高挑封閉，是由於認同合院民宅的原型，而鴻霖著重水平性與較開放是因為它屬辦公大樓，而傳統建築中並無此空間類型，於是以「樓」的類型來作類比。這可說是文化性因素作為擬仿抗拒的另一重要防線，基於文化自我的認同，在放棄自我的抽象表達中仍堅持維護類型上差異的存在。同時這也是對現代主義中密斯型不分住宅與辦公空間的通用空間形式的一項質疑與抗拒吧！

五、結語：顛覆與超越(Subversion and transcendence)

阿多諾於現代藝術中所看到的擬仿行為其實並不認同被擬仿的對象，它是一種否定的行動，模擬事件的負面真相以提出批判與質疑，所以說它是顛覆性的；它反

對自我被否定，但又以否定自我的方式來抗拒，這種不逃避、不妥協但又放棄自我的無言相對抗，產生了悲壯的美感張力。

巴塞隆納展覽館展示了「人無法落實定住」的現代都會現實，它以最少的組構形式，否定自己以擬仿這個現實，並肯定這種否定，以致於在「最少」的組構元素中注入了「最多」的美質，彰顯出極深刻的對抗的悲壯美感。

王大閏的三幢作品，也採擬仿的顛覆策略，以無言的或平板的臉相，對當時台北都會中商品化與人性疏離的趨勢提出控訴與批判；但王氏在此否定同時的肯定行動中不採取密斯的普遍性原則，而回歸到文化本我的類型上轉化的傳統空間原型以提升多重抗拒的強度：抗拒作品自我的被否定及在現代化中的西化浪潮衝擊下抗拒文化自我的被否定。

這種作為其實並非純屬王大閏個人自覺而已，也是台北都會處於獨特的時空脈絡，在被殖民的現代化基礎上，進行第三波現代化過程中「大中國情調與西方現代主義融入小台灣格局」的歷史性階段演變的一環。1960年代中台北新生代畫家如劉國松、莊喆等在水墨抽象畫上的實驗探索也朝著相近的方向進行（圖21及22）。他們選擇西畫材料、技法，浸淫於現代主義思潮，但又同時扣緊了中國傳統文人山水畫精神。他們所代表的台灣「現代繪畫運動」可視為「中國美術現代化運動」的一部份，從「學習新法」一路出發（註16），在台灣得到較自由的發展並有所突破，余光中曾撰文描述他們的畫：「五月畫家們用的是黑色。黑色是眾色之王，最樸實、最壯嚴、最耐看。然而五月的畫家們不但畫黑，而且畫白；畫面上留下豪爽慷慨而開朗的大幅空白，所以畫黑即所以畫白，亦即『以不畫為畫』。」（蕭瓊瑞，1991：262，c.f.276）這裡清楚地指出五月畫家們的一項



圖21 劉國松(1932)雲深不知處 紙上水墨、顏料
55.25×84.45cm
資料來源：蕭瓊瑞，1991:276

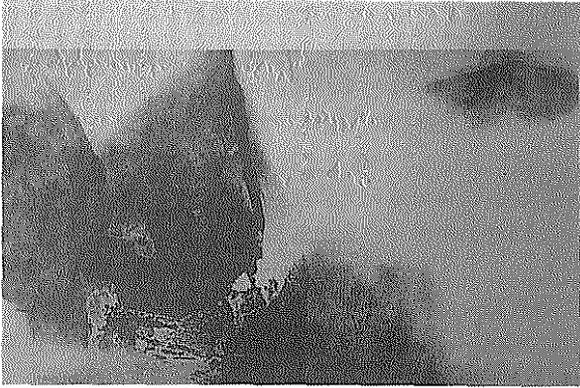


圖22 莊喆(1934)茫 布上油彩 1962年

資料來源：蕭瓊瑞，1991:279

特色：以最樸素的元素表達現代感，尤其是「以不畫為畫」，也就是本文所謂「以否定為肯定」的顛覆性，這也是現代抽象畫的共同特徵，與王大閎作品形式的收斂與否定其實有著時空涵攝上的相互感應。而「留白」也是中國文人水墨繪畫中固有的原則之一，以不畫為畫，以無顯有，即傳統手法，又有現代新義，所以五月畫家們正是在傳統與現代的契合處打開了一個新的局面。

這些作品中或看不到對台北都市發展情境的模擬或回應，但它們所表現出來新的、現代版本的懷舊形式卻為當時台北都會提出(formulate)一種「開創與回歸」兼而有之的文化認同，這種文化認同在王大閎的擬仿作品中即成為超越的自我，這是真正使五月畫作中的「留白」富有意義的重要因素，也是使王大閎作品在自我否定的同時，也能肯定自我的關鍵。

為求進一步闡釋這點，可比較王大閎、五月畫會等努力與當時「復古式」建築、國畫界主流派等的作法，如此當可更凸顯前者作為在時代意義上的價值定位。譬如對比於復古建築中的「民族自卑感的補償心理和懷念故國心情的表現」（華昌宜，1962:39），王大閎的上述三個作品顯示了另一種態度。他對現代都會的抽象本質的擬仿過程中，不僅提出個人的回應與詮釋，也自覺地於「西化」與「泛中國化」的糾結衝突中既抗拒又整合地走出了當時社會條件下被廣泛動員參與的「國家文化建構」的形式主義窠臼。相對於復古建築執著於形式上的「有」，王大閎在擬仿作為中的自我捨棄的「空」的境界與情調，似乎為台灣主體的文化認同在「西化」與「泛中國化」之間找到一個平衡點；同時由於他的「個人執業者的」的身分，他的例子也同時打破了所謂國家機器壟斷一社會的文化建構的迷思。

總而言之，從本文所舉例的作品來看，王大閎先生並不因身在邊陲台灣，而一味依賴西方流行的主義與理念，他能深刻體認自己所屬的時空脈動與自己所來自的

建築傳統，因此對當時現代主義的主要形式典範在台灣本土的精煉過程提供個人的貢獻；而在當時台灣的特殊時空情境中，他的作品中的擬仿取向使他對「西化」與「泛中國化」採取一折衝抗衡的態度，並提陳出一積極的台灣現代性主張，在談到台灣主體性文化認同的形塑上，這是不應被輕易抹煞的。

注釋

1. 參考Branzi, Andrea. (1990), *The fourth metropolis : Design and Environmental culture*. Milan : Domus Academy, P.11. Branzi 認為都會扮演雙重角色，一是有關設計範疇內實質建設的總體系統，另一是象徵屬面的，為一促進各種不同設計進路與建造策略的隱喻性功能，於是所謂的「都會」是一真實的指涉，也同時指涉一概念，為一呼應不斷修正並追求新形態的主要理論模型的概念。
2. 此處提及的著作為：
 - Koolhaas, Rem. (1978) *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. London : Academy Editions.
 - Banham, Reyner. (1971), *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. London : Penguin Book.
 - Toyo, Ito (1988). "Architecture Sought After by Android". *The Japan Architect*. June, pp.8-13.
3. 有關都會情境的定義可參考，林以青(1993)《文學經驗中的都會情境轉化之探討：以五〇年代一七〇年代的台北市為例》東海建研碩論，pp.18-21。
4. 參考 *The New Encyclopedia Britannica*. vol.8, 1768, 1992, 15th edition. pp.145-146.
5. 尼采於其「悲劇的誕生」一書中認為希臘悲劇源於兩種精神，一為阿波羅的清明理性，以有形繪畫、雕塑為其代表藝術形式；另一為戴奧尼索斯(Dionysus)的狂野放縱，以無形的音樂為其代表藝術形式。此處係指擬仿的非理性與本能的層次與戴奧尼索斯同屬人性深層不可言喻的部份。
6. 此處有關homeopathy的解釋係根據梁實秋(1981)遠東英漢大辭典(台北遠東)之解釋。
7. 抗體觀念同樣可被應用在「擬態」、「巫魔」或「空城計」的情境中，這些都牽涉到「我會死」的威脅，模擬「我會死」這個可能的真實，對自我而是一淨化作用，可免於自我過度天真地以為「我活著」可以是一永遠持續的常態，並由於這個「我會死」的警惕，更能體會「我活著」的意義，這就是模擬「自我死亡」的批判性向度。

8. 叔本華對悲壯的美感（或譯宏壯的美感）亦有所闡釋。他認為宏壯的美感是意志主體與現象客體的對話，「...宏壯感的產生是由於我們面對一巨大東西而感到自己身體的渺小空虛，其實從另一觀點看，這巨大東西只存在於我們的觀念中，就作為認知主體來說，我們是它的支持者」。詳見叔本華(1974)〈意志與表象的世界〉，劉大悲譯，台北，志文190轉引自羅時璋(1992)〈都城耶？散城耶？試探現代都會情境的二元含混傾向〉《建築理論與應用研討會論文集》，東海大學，p.97.
9. 所謂遮倫堡系統(Zeilenbau system)指1930年代左右常被用在住宅群配置上的原則。譬如屋舍筆直且相互平行呈南北向排列，與主要道路垂直，不管地形起伏的因素，只求獲得大量的陽光、空氣、安寧與平等。參見Clair, J. 1991: 281.
10. 海伯森默的高層都市計劃中建議以兩個水平面來處理都市人車交通問題，地面街道主要供汽車使用，於第六層高度興建空中街道供人使用，地面上五個樓層為商業機能與工作空間，六層以上為居住空間，人們可在同一幢樓居住、工作、購物，如此可大量減少通勤交通量，地下則提供為其他大眾運輸工具使用。此計劃案完全不考慮社交生活與休閒活動等，可看成是一「城市機械」。詳見Sutcliffe, Anthony(ed) (1984), Metropolis 1890~1940. London: Mansell, 203~205.
11. 此處「符號」意義在於針對放棄圖喻式(figurative)價值而言，塔夫利認為在密斯作品中（譬如Crown Hall或Fifty-Fifty House）顯現一缺席的不可抗拒性(ineluctability of absense)，這「缺席」是當代世界所加諸於形式語言上的。他的弦外之意是密斯作品像一堆符號的集合，而符號只是存在，並不「說」出什麼。參見Tafari, M. & Dal Co, F, 1979: 339.
12. 此句話出自 *dichterisch wohnt der Mensch* (直譯為「人厚實地居住」)，Cacciari M.譯為poetically man dwells. 原文出自Heidegger, Martin (1951) Poetry, Language and Thought. P.222.轉引自Cacciari, M. (1980) "Eupalinos or Architecture", Oppositions. 21: 109, 116.
13. 台北市僅為一海島殖民地的中心都市，而日本殖民政府於日據期間在台北市中心的建設卻似有心建造為一「國家首都」的氣勢，其中用心實足堪深入探討。
14. 王大閔在此期的其他作品尚有亞洲水泥大樓(1966)、士林福樂冷飲部(1969)、教育部大樓(1971)、外交部大樓(1972)、國父紀念館(1972)等、可參考建築師雜誌1979, vol.5 ,no.1+2. 該期整理之年表。
15. 根據筆者於1993年 6月15日於電話中向王大閔先生請教結果，王先生提及當年將水平帶窗朝下傾斜的用意是由於覺得仁愛路景觀很美，希望在大樓內部工作者能藉由這樣的處理而常能欣賞地面景色。
16. 蕭瓊瑞認為民初畫壇成為「中國美術現代化運動」的兩股主要力量可大致區分為「汲古潤今」與「學習新法」兩派，前者如吳昌碩、齊白石、張大千等，後者為徐悲鴻、劉海粟、林風眠等。此二路發展在抗戰時已漸有融和趨勢，卻因1949年變局而中斷，此後，「汲古潤今」一路在中國大陸獲得較好延續，「學習新法」一路則在台灣得到較自由發展。參見蕭瓊瑞，1991: 8-9。

參考文獻

- 王立甫、李乾朗、郭肇立
1985 《台北建築》台北：台北市建築師公會。
- 林以青
1993 《文學經驗中的都會情境轉化之探討：以五〇~七〇年代的台北市為例》碩士論文，東海大學。
- 華昌宜
1962 <仿古式建築及其在台灣(上)(下)>《建築雙月刊》4:10~15, 5:36~41。
- 楊聰榮
1993 <從民族國家的模式看戰後台灣的中國化>吳密察等《建立台灣的國民國家》141~175, 台北：台灣研究基金會／前衛出版社。
- 蔡榮堂
1977 <王大閔的家>《建築師雜誌》3(12): 36~57。
- 蕭瓊瑞
1991 《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後台灣之發展(1945~1970)》台北：東大圖書公司。
- Adorno, Theodor W.
1984 Aesthetic Theory. 3rd. C. Lenhardt, N.Y.: Routledge & Kegan Paul.
- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max
1972 Dialectic of Enlightenment. 3rd. J. Cumming, N.Y.: The Continuum Publishing Co.
- Benjamin, Andrew
1991 Art, Mimesis and the Avant-garde: Aspects of a Philosophy of Difference. London, N.Y.:

- Routledge.
- Branzi, Andrea
1990 The Fourth Metropolis: Design and Environmental Culture. Milan: Domus Academy.
- Cacciari, Massimo
1980 "Eupalinos or Architecture", Oppositions 21 : 106~116.
- Cahn, Michael
1984 "Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the Modern Impasse of Critique" in Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach, Vol.1. 27-64.ed. Mihai Spariosu, Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- Clair, Jean
1991 The 1920s: Age of the Metropolis. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts.
- Frampton, Kenneth
1985 Modern Architecture: A Critical History. London: Thames and Hudson.
- Heynen, Hilde
1992 "Architecture Between Modernity and Dwelling: Reflections on Adorno's Aesthetic Theory", Assemblage. 17 : 79-91.
- Kuhn, Thomas
1985 《科學革命的結構》(The Structure of Scientific Revolutions) 1970, 王道還編譯, 台北: 允晨出版社。
- Neumeyer, Fritz
1991 The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art. Cambridge, Mass.:The MIT Press.
- Sennett, Richard
1978 The Fall of Public Man: on the Social Psychology of Capitalism. N.Y.: Vintage Books.
- Simmel, Georg
1987 "The Metropolis and Mental Life" (Die Grossstadte und das Geistesleben) 1903; in City Light—Moderne Stadt: Stadsplanningen Stedlijke Kultuur. 22-25, ed. R. Boomkens, Amsterdam: CREA-Stadium Generale.
- Tafuri, Manfredo
1990 The Sphere and the Labyrinth: Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Tafuri, Manfredo & Dal Co, Francesco
1976 Modern Architecture. N.Y.: Harry N. Abrams.
- Tegethoff, Wolf
1989 "From Obscurity to Maturity: Mies Van der Rohe's Breakthrough to modernism" in Mies van der Rohe: Critical Essays. 28-95 ed. Franz Schulze, N.Y.: The Museum of Modern Art.

