

## 前言

這是一個過度龐大、冗長的論文，因為被批評為冗長所以必須藉著修稿刪除部分文字，並且在本文的前面提出一個清楚的觀念，說明後面的文字架構，因此即使不看本文，看完前言就可以理解這個研究的觀念和它所面臨的爭辯。

### 0.1 題目說明

必須先說明的是標題中的關鍵字「形態學」的定義。在口試的時候夏鑄九老師問說：「你所謂的形態學指的是 Typology 還是 Morphology。」我的回答是：「這裡所討論的主要是 Typology」，後來在總結時夏老師提出在標題中將 Typology 翻譯成「形態學」這和學術上的名詞使用不合。後來就沒有機會答辯。

事實上這個研究主要的是針對傳統的——從 1785 年 Quatremère 的關於埃及和希臘建築之間的討論的論文，到 1987 年 Anthony Vidler 的關於十八世紀法國新古典主義的著作 *The Writing of the walls* 為止這兩百年之間的 typology 的理論回顧與批判。根據王明衡老師的意見：「Morphology 是 Typology 的一個理論分支卻捨棄了原有的用詞」，這符合本文的觀念——1975 年 William Mitchell, Robin Liggett, Phillip Steadman 等人提出的從植物的分類而來的 Morphology 應該是 Typology 理論的一部份，同樣是關於建築形式的理論討論並不存在著互相的衝突。

在一般學術上將 Morphology 翻譯成中文的「形態學」，將 Typology 翻譯成「類型學」，事實上並不能真正的傳達原來的原文涵義——Morphology 是從植物分類而來，難道就沒有分類的「類型學」的涵義？Quatremère 所創建的 Typology 討論的是抽象的形式背後的本質性，這和中文的「類型學」的「型」與「分類」又如何牽上關係？所以本研究中堅持將 Typology 翻譯成「形態學」，比較能傳達「形式背後抽象的

本質——我們稱之為『態』」。

在標題中的「形態學的認識論批判 A Critique on the epistemology of Typology」，夏老師認為應該是「A Critique on typological Epistemology」，這又是另一個爭辯。夏老師所認為的題目寫法是筆者起初的書寫，但如果是 typological Epistemology 所討論的變成「形態觀念下的一種認識論」，這是哲學的認識論論文而不是建築論文。真正的，論文的重點是在 Typology 而不是 Epistemology。這個批判的主題是「認識論下的形態學」，而不是「形態學下的認識論」，所以「形態學的認識論批判」真正的意思是「從認識論的觀點作出發的對於形態理論的一個批判」，而不是「從形態理論出發的對於哲學的認識論的批判」，主角是形態理論，Epistemology 名詞應當作為形容詞來修飾 Typology，而這是說的通的。筆者經過深思後的標題修正，被夏老師認為筆者英文不好。一定要說按照標題來看，應該是「A Critique on typological Epistemology」，事實上口試中夏老師只談建築，完全避談這個研究的哲學性議題，卻堅持標題的書寫應該是一個哲學性的認識論的題目，而不能接受這是一個建築的論文應有的標題書寫。

### 0.2 研究意圖

這個論文的出發點在於對形態學的存在價值的質疑與再思考。做為一個建築的實務工作者，我必須承認那幾乎是沒有理論基礎的操作。面對形式可以是一種直覺的直觀，這被認為是神秘的創作的天份；另一種方式是圖鑑學 (iconography)，或是 Cuvier 的比較解剖學，從各種圖像中尋找靈感刺激，來源可以是雜誌或是資料集成。當接觸到 Anthony Vidler 的文章 *The idea of type*，和他所討論的 Quatremère、Durand 的論述，事實上是耳目一新，繼之 George Stiny 的形狀文法研究，更是令人驚嘆。但漸漸的發現 Anthony Vidler 的理論上的鬆散，Stiny 文法上的限制，針對形式而無法真正的探討形式意義，因

此開始質疑形態理論的價值。

事實上 Anthony Vidler 的論述不能代表真正的形態理論的價值，當我們回到 Quatremère 的理論會發現形態是一種心智的思考，而不只是形式的相關生產的產生。如果形態學不只是討論形式，它可以是一種建築的哲學理論，可以和人文文化對話，可以討論當代的現代性、後現代性，可以是社會現象的批判理論，它的存在就不容質疑。也因此做為一個實務工作者，不再是一個形式的工匠，藉著建築的形式這個工具，他可以是社會的批判的參與者。因此形態理論就找到它的價值所在。

在口試中，夏老師一再的強調「你的意圖在那裡？目的在那裡？我看不出來」。或許夏老師太忙了，一個不起眼的碩士論文是不可能去閱讀的，因此必須再一次提出說明。

這個研究所討論的是關於建築形式操作的理論化，而理論化的基礎是將後現代的文化性的哲學理論假接到建築形式理論上，因此對於傳統的形態理論形成一種批判性的觀點。在這個企圖下形態學必需被顛覆、批判；顛覆後的建築形態理論因此分享著現代性觀點，參與著後現代的文化批判，成為批判理論的一部份。因此這個研究的立場是「哲學性的建築理論批判」，如果避談哲學，或將哲學部分抽離，這個形態理論的現代性論述將會乾枯而無所依據。

### 0.3 立場的爭辯

這裡所謂的「認識論的批判」，是從現代性的觀點對於 Quatremère 以來的二百年來的形態理論的重新解構、閱讀、與批判。

對於這個論文的觀念，事實上存在著兩種反對的爭論性立場，在口試時顯現出來。第一種立場是緊守著傳統的形態理論而不能接受批判性。第二種立場是夏老師所認為的「不接受形態學的存在價值」的觀點。

王明蘅老師屬於第一種立場，他認為：

「Anthony Vidler 的文章是對於 Quatremère 理論

的詮釋，他並未提出立場，因此你所說的對於 Vidler 的理論不完備的批判是不存在的，你打一個不存在的敵人，你的質疑是有問題的。」

事實上 Anthony Vidler 的文章 *The idea of type*、*The third typology* 在這個研究中，作為引發形態理論探討的動機，並不是論文真正去解構批判的對象，真正的對象是 Quatremère 所建立的形態理論的整個的發展。事實上 Vidler 是有立場的，他對 Quatremère 並不是完全正面的詮釋，而認為 Quatremère 提出一種「表面的假象—連續性和同質性<sup>1</sup>」，他說：「這件事情將 Quatremere 的希臘的理想主義和他的同時代的人都陷入質疑，即使不是陷入立即的危機。<sup>2</sup>」，在這個詮釋當中已經說明 Vidler 的批判 Quatremère 的立場，並不是王老師所認為的 Vidler 沒有立場只有詮釋 Quatremère。因此對於 Vidler 的理論批判並不是一個「打一個不存在的敵人」，事實上 Anthony Vidler 的論述不能代表真正的形態理論，也不是真正的本研究中的「敵人」。

王老師批評說：「你不能理解 Anthony Vidler 的觀點」，事實上去理解、贊成、重新肯定 Vidler 的觀點，去對 Vidler 過去的觀點的懷舊與感傷，不是一個批判性的論文應有的觀點。從 1977 年 Vidler 發表他的第一篇形態理論的文章，至今已經將近 30 年，物換星移，思潮的演變，從時代的現代性的觀點就足以說明批判的存在理由。

本文在標題中已經揭示：「形態學的認識論批判」，對象是整個的形態理論，而不是「Anthony Vidler 的形態論述的批判」，因此這個論文所顛覆的敵人是「傳統的形態理論」，這不是 Anthony Vidler 的片面的詮釋所能代表的。這個論文的質疑和對象並不是一個「不存在的敵人」。

另一個極端性的反對立場是夏老師的否定 typology 的立場。這是可以理解的，在 1963 年的 Giulio Carlo Argan 的文章中已經說明著：「對大多數的現代的評論者來說，他們極端的信賴某一

<sup>1</sup> Anthony Vidler, *The idea of type*, *OPPOSITION* 8, p.105, 在 Quatremere 的理論的後期出版，從 1825 到 1832 年之間，賦予一種表面的假象——連續性和同質性

<sup>2</sup> Ibid, p.105

種理想主義式的哲學的，將會拒絕說在任何情況下一種建築的形態學(typology)，是有效的。<sup>1</sup>」

如同 Anthony Vidler 的另一篇文章中說的，作為一個現代主義者，當他們拒絕建築的「歷史」，而追求「一種理想主義對於形式和內含的永恆的真理的再發現<sup>2</sup>」，同樣的也會拒絕建築的形態學(typology)的存在一如 Argan 所說的。

符合理想中的圓形神殿的 typology 並不能增加它的形式價值<sup>3</sup>，因為它的藝術性不是由形態學而來，但是藉著形態理論，歷史的象徵性、宗教的儀式性，藉著形態的使用，轉化而連結建築造型，而建築造型則有意識的連結到正式的歷史傳統。形態是面對建築歷史傳統的一種思考，如果拒絕歷史的意義同樣的也就拒絕著形態的存在意義。

但是現代建築真的能夠拒絕歷史？Vidler 的文章中說：「現代建築的“歷史”，寫出如此強烈的拒絕建築的“歷史”的氣氛直到近來已經感受到心神不寧的後半生，搖擺在一種明顯的關於起源和必然的過程的意識形態的論證和一種理想主義對於形式和內含的永恆的真理的再發現。<sup>4</sup>」

在 1978 年對現代建築的教條開始質疑的環境中，Vidler 也開始質疑拒絕建築的“歷史”導致一種“心神不寧的後半生”。

對於現代建築的拒絕歷史的態度的修正，被展現在 1976 年 Rafael Moneo 在 OPPOSITION 5 上的文章 Aldo Rossi: The idea of Architecture and the Modera Cemetery 和 1977 年 Anthony Vidler 在 OPPOSITION 7 的文章 Third typology 作為在美國的東海岸推薦 Aldo Rossi 和 La Tendenza 的作品。<sup>5</sup>Vidler 在文章中推動著「Aldo Rossi 的形式

結構和典型十八世紀工會建築的轉換，到 Krier 兄弟的素描，這些都回憶起啓蒙哲學的原始的類型，快速增加的例子建議出一個新的第三種的類型。<sup>6</sup>」無論是 Aldo Rossi 或是 Krier 兄弟所提出的都是從歷史主義來對現代建築的修正，在美國本土的歷史主義者像是 Allan Greenberg、Robert Adam、Robert AM Stern。如果現代建築真能擺脫歷史，1980 年代之後在大西洋兩岸就不會有這些建築的歷史主義者出現。

對於歷史的拒絕既是不可能，對於 typology 的拒絕同樣如此。榮格(C.G. Jung)在他的《心理類型》的書的結語中說：「在類型存在的事實面前，要否認類型的存在幾乎是沒有用的。<sup>7</sup>」榮格觀察人類的心理的形態分類，認為有八種類型，配合中國易經的陰陽，產生內傾、外傾，搭配感覺 feeling、官感 sensation、直覺 intuition、思考 thinking 產生八種心理的形態。他舉證說明這些形態存在的事實，而認為在這些事實之前要否認 typology 的存在是沒有用的。

事實上建築的形態理論經過二百年的發展，在現代主義者的否認下同樣的無法否定它存在的事實。而它的存在價值就在建築形式的操作上。Alan Colquhoun 在他的文章中說明：「1966 年秋天在普林斯頓大學舉行的研討會中，馬爾多納多(Tomas Maldonado)坦承在建築計劃書中無法釐清各種可觀察的活動時，應用某種建築形式的類型學以獲得解決方案似乎是必要的<sup>8</sup>」

總結夏老師的「拒絕歷史、拒絕形態存在價值」的觀點和王老師的「緊守著傳統的形態理論」這兩種互為極端性的觀點，它們各自存在於 1930 年代的現代建築教條和 1970 年代的形態學的研究熱潮。曾經都是真理，但並不永遠是真理。在時間的考驗下，每一個真理都有被修正的可能性，唯有保持對新觀點的接受度，對舊的觀點的

<sup>1</sup> Giulio Carlo Argan, On the Typology of Architecture, From Architectural Design no. 33(December 1963), p.564

<sup>2</sup> Anthony Vidler, Postscript, Opposition 13, p.17

<sup>3</sup> Giulio Carlo Argan, On the Typology of Architecture, From Architectural Design no. 33(December 1963), p.564

<sup>4</sup> Anthony Vidler, Postscript, Opposition 13, p.17

<sup>5</sup> Micha Bandini, Typology as a form of convention, in 1987 AA Files, No. 6, p.75, 「一個關鍵性的文章是 Vidler 的評論在 Oppositions 7 (1977)，它焦距在合理的設計過程和明顯的 Typology，在一個關鍵當這個建築和都市研究公會推動著。」

<sup>6</sup> Anthony Vidler, The Third Typology, In OPPOSITION 7 p.1

<sup>7</sup> 榮格 C.G. Jung, 心理類型 Psychology Types, 吳康、丁傳林、趙善華譯, p.539

<sup>8</sup> Alan Colquhoun, Typology and Design Method, in Essays in Architectural Criticism, p.43

批判性，真理才繼續是真理——而這就是現代性。

#### 0.4 現代性的爭辯

如同前面所說的，面對設計操作時，與其是一種直覺的靈感、一種圖鑑學(iconography)、比較解剖學，不如採取一種理論性的建築形態學的操作方式，這就是它的存在意義。

存在意義之外的另一個問題是現代性與形態學之間的關係，形態理論的爭辯從 Quatremère 的年代就開始。口試時王老師的意見是：「關於形態學觀念的爭論，是每隔一段時間就會發生」。

在 Quatremère 的年代，他認為他的形態觀念面臨著大的危機，「他自己感知到它的論文是落入這個介於拿破崙遠征的實證主義的本質和他自己的理論性的興趣的差異<sup>1</sup>」。從拿破崙遠征非洲，揭開埃及古老的神秘性面紗，大批判埃及古蹟的實測資料進入法國，這種實證性的考古態度，威脅到形式本質性的推測的形上學方式的 Quatremère 形態學理論的存在價值。

Quatremère 在 1803 年決定出版他的關於希臘和埃及之間的歷史關係的研究論文——《關於埃及建築，思考它的起源、它的原則、和它的體驗，並且和同樣條件下的希臘建築做比較<sup>2</sup>》時，他陳述它的意義——「『研究和批判的系統』，被過度的埃及的考古學的事實的湧進的所危及，而他們所強調的實證(positive)的立場並不是一種思考性的理解(speculative understanding)建築的歷史的方式。」<sup>3</sup>

「建築的歷史的思考性的理解方式」，對抗著實證觀點的「拒絕形上學的形態存在價值」這是 Quatremère 在當時所面臨的挑戰與提出的爭辯。時過境遷，在今日提出形態學的觀點，不只

是要面臨「拒絕形上學的形態存在價值」的現代主義評論者的觀點，還要批判「緊守著傳統的形態理論」的保守性觀點，事實上再今天已經不可能回到二百年前的 Quatremère 的年代，也不可能回到 Anthony Vidler 的 1970-80 的 OPPOSITION 的年代，今天的建築思想環境必需被反映在今天的形態理論上——這就是這個論文關於現代性的立場。

#### 0.5 超驗性的爭辯

這個論文中關於現代性的爭辯，應該分為三個層次，第一個是超驗性的爭辯，第二個是普遍內存性的爭辯，第三個是這兩者之間的對立的解構的爭辯。而這三者都應該被反映到對於傳統的形態理論的認識論批判上。

「超驗性與普遍內存性」相對立的觀念，是從布希亞在 1983 年為 Hal Foster 的《反美學》一書提供一篇文章〈溝通的迷幻境地 The Ecstasy of Communication〉文章中而來。在這一篇文章中布希亞提出一組相對立的名詞—普遍內存性／超驗性(Immanence / Transcendence)。而這個二元對立的觀念也見於 1987 年伊哈布 哈山的《後現代的轉向》書中的文章〈文化、不確定性、普遍內存性〉。

「超驗性 Transcendence」觀念是康德的《純粹理性批判》所建立的。

康德認為：「經驗無疑的是一切知識的開始」，所以《純粹理性批判》被認為是知識論，也是本研究的重要的觀念依據。

康德說：「雖然一切我們的知識皆開始於經驗，可是我們不能因此辯說：我們的知識盡皆產生於經驗。就是說我們的經驗知識也是以“通過印象所接受”的東西，及“我們自己的知識機能從其自身所提供”的東西，這兩項所構成的。」<sup>4</sup>

「因此，是否有任何的知識它是這樣的獨立

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a modern Language of architecture*, p.42

<sup>2</sup> Sylvia Lavin, *On Egyptian architecture, considered with respect to its origin, its principles and its taste and compared in the same terms with Greek architecture.*, p.47: 18-20

<sup>3</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a modern Language of architecture*, p. 46

<sup>4</sup> Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, translated into English by F. Max Muller, introduction, p.1

不依於經驗者，而且是這樣的獨立不依於一切感官之印象者，這樣的知識被名之為「先驗的知識(knowledge *a priori*)<sup>1</sup>」而康德稱這先驗的知識論為「超驗性的哲學(transcendental philosophy)」。在他的這部書中發展出「超驗性的美學(transcendental Aesthetic)」「超驗性的邏輯(transcendental Logic)」及「超驗性的方法論(Method of Transcendentalism)」。

叔本華從主、客體的區分上來詮釋康德的超驗性，他說：「那認知所有的事物卻不被任何事物認知的，就是**主體**。所以我們必須說，主體是這個世界的證實者，證實所有出現之物、所有客體的普遍條件，主體被視為「在先的(*a priori*)」…任何人發現自己是這個主體，那只有當他『知覺』的時候。不過他的身體已經就是對象、客體，所以從這個觀點我們稱之為『表象』<sup>2</sup>。

當主體的知覺性被視為「先驗的(*a priori*)」、意志的，而身體相對的是經驗的、客體的、表象的。叔本華認為「因此主體先驗的存在於我們的意識之中，發現這點是康德的主要的貢獻之一，並且是相當大的貢獻<sup>3</sup>」。

叔本華區分主體、客體，意志、表象，經驗、先驗，在這個二元的區分中，特殊性的強調著「主體」並不在這二元的形式之中，它不在空時之內，因為它是每一個表象的「本生物」是整體的且不可分的<sup>4</sup>，而這一部份似乎是受東方的印度教「奧義書」的影響。

但是這個「主體」、「意志」、「先驗」的意識性，如果拿來和 Quatremère 的建築的「形態 type」的觀念來比較可以發現相當多的觀念上的雷同。Quatremère 說：

「對於這個建築字典的作品來說，(style)它處理著心靈的廣大的範圍<sup>5</sup>」

什麼是「**心靈的廣大的範圍**」？他定義著：

「一個作家給予它的概念的整體的形式，根據著他所探討的這個主題的本質，根據他所要創作的效果，和根據這個一致性，介於他所針對的意圖和它的目標之間的一致性。…或者對於不同的天賦的理性、想像力、心靈、感覺、和品味和所有的其他的作家的性質。<sup>6</sup>」

超驗性因此是屬於意志的、唯心的，存在於人類的「知覺」的意識之中。這樣的哲學觀點，經由黑格爾的《精神現象學》的「絕對精神」，叔本華的「形上意志主義(voluntarism)<sup>7</sup>」，尼采的「藝術的形上學(Artistenmetaphysik)」，與海德格的「無偽裝的在場(Anwesen)」、「可靠性 Verlässlichkeit」、「存有者的真理自行設置進入作品(the truth of beings setting itself to work)」的本質性。這樣的德國唯心哲學，對於希臘的「物性」的本質的探討的發展，事實上正好可以清楚的詮釋著 Quatremère 形態理論中的 type 回到希臘原義的超驗性的本質性的特質。

如果我們回到 Anthony Vidler 的形態理論的文章中可以發現，Vidler 同樣反應著 Quatremère 的這一個部分，他說：

「意識型態地，形態理論從兩種概念分裂出來，一種是古老的、理想的類型的起源的新柏拉圖理論，它強調在自然和建築中的適當的形式的先驗性的(*a priori*)實存，在建築學上無論是幾何上的完美，或構造上的完美，它強調形式的先驗

---

Quatremère *De Quincy*, p.238-2: 22-24

<sup>6</sup> Ibid., p.238-2 :33-45

<sup>7</sup> 在口試時，夏鑄九老師和王明衡老師口徑一置的認為「形上意志」不是叔本華所提出來的，而是 Riegl 所提出來的。當時反應不過來一直認為夏老師說的是 Paul Ricoeur，一直思索 Ricoeur 並沒有這個說法而無法答辯，被兩位老師認為論文的引證上有重大疑問，包括其他的部分。後來翻閱資料才發現兩位老師所說的是 Alois Riegl 在 *Stijlragen* 對 Gottfried Semper 所做的攻擊。對 Alois Riegl 來說風格是**永遠在改變中的藝術中的意志"will-to-art"**，或稱為形式中的意志，一種獨立的、不可預料的，但是**集體性的決定**，這決定確定著每一個改變中的風格。所以 Riegl 提出**"will-to-art"形式意志**，但是在本研究中所討論的不是**"will-to-art"**而是叔本華的「形上意志(voluntarism)」，根據項退結編譯的《西洋哲學辭典》，國立編譯館，1976，「voluntarism」條下的解說成「形上意志」或稱意志主義。這也見於陳懷恩所著的《尼采 藝術的形上學》，1988。這是一項雙方面的溝通上的誤解卻沒有辯解機會，只能藉著這個修稿說明。

<sup>1</sup> Ibid

<sup>2</sup> 叔本華，意志與表象的世界，林建國譯，p.5

<sup>3</sup> Ibid., p.7

<sup>4</sup> Ibid., p.6

<sup>5</sup> Samir Younés, *The Historical Dictionary of Architecture of*

存在性，……。古典的觀點的學說闡述的領導者，Quatremère de Quincy，成功的將新柏拉圖理論灌注到 1880 年代的新古典主義傳統。對他來說，永恆的建築的類型是原始小木屋，而它的完美的表現就是希臘神殿。<sup>1</sup>」

Vidler 承認先驗性的(a priori)實存，但並未進一步的認識到從先驗性所發展出來的康德的超驗性的哲學(transcendental philosophy)，一直到海德格的論述，可以是現代哲學中對於古老的 Quatremère 形態理論的現代性詮釋，在這個詮釋下事實上是可以有新的發展。但是 Vidler 僅只是膚淺的認識先驗性的(a priori)實存，而文章接下來真正的重點在說明「杜翰的類型理論<sup>2</sup>」和「大量生產的完美性的理論<sup>3</sup>」，並未真正的詮釋 Quatremère 的形態的真正內涵——這是王明蘅老師所強調的 Vidler 的詮釋 Quatremère。而本研究中認為真正的詮釋 Quatremère 應該從德國唯心哲學的發展中出發，可以發現觀念的演變與新產生。

事實上這個部分並未真正的落實，因為指導老師的觀點，認為一種批判性的立場應該是對傳統形態理論的顛覆，而不是回到八零年代的 OPPOSITION 的立場。在指導老師的建議下從布希亞的觀點進行形態理論的批判。

## 0.6 普遍內存性的爭辯

在布希亞的〈The Ecstasy of Communication〉的文章中提出一種「普遍內存性 Immanence」的觀念，做為「反美學」的觀點，的真正意圖是在於這一種觀點是對立於傳統的，從康德的《純粹理性批判》以來所建立的「超驗性 Transcendence」觀念。布希亞的意圖是在於從超驗性到普遍內存

性，這一種線性的運動關係(無論這是一條直線或是布希亞的螺旋線)。

布希亞對「普遍內存性」的說明是這樣的：「在今天，當每一件事物都被濃縮在大腦、在基因符碼，而它們獨立的掌控了所有的「實存」的意義操作。當所有的事件都被集中到城鎮據點，而這些據點又被化約為更小的聚光點，那麼這廣大範圍的鄉間地區就像是一個荒漠，它的擴展和尺度都是任意的(而似乎是只要一偏離高速公路，去跨越它們都是無趣的)。而時間：當這種溝通的瞬間性，已經把人類的交易行為縮小化，成為一個接一個的瞬間，從此以後所留給我們的大量的自由的時間，在它的擴展中變得無用，關於這樣的時間我們還能說什麼？<sup>4</sup>」

進一步的布希亞想像著：人們不再把自己投射到它們的客體(馬克斯所謂的鏡像)，他們的情感、和他們的心理影像，他們對於擁有、喪失、悲傷、忌妒的幻想，全都不再有出路。在某種意義來說，心理象度已經化為烏有，而且即使有辦法把它詳細註明，也是讓人覺得表現出來的並非若無其事。<sup>5</sup>

布希亞的這種「擬像」世界的「普遍內存」的觀念，認為這整個的整體性的世界，在去中心觀念之下，已經碎化成許許多多的次中心、再次中心。甚至於每一個人都是一個溝通的據點，溝通的中心，因此在這種「溝通的迷幻」之間，人類的心靈就像是廣大的鄉間的荒漠，荒蕪的無限的擴展，據點的微小的存在。去跨越這些心靈的荒蕪之地，是如此的困難，因此再也沒有客體的投射、心靈的出路。擁有、悲傷、喪失、忌妒這些心靈的運作已經沒有意義，或是心靈的象度已經化為烏有。

所有的「實存」全部都被控制在基因、符碼、神經中樞、大腦，因此人類的軀殼就變成沒有意義？

布希亞舉出的擬像的例子和科技性是息息

<sup>1</sup> Anthony Vidler, *The Production of Types*, OPPOSITIONS Reader, p.437

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, 1983, in *The Anti-Aesthetic*, edited by Hal Foster, p.129:21-30

<sup>5</sup> Ibid., p.127: 11-15

相關的，像是：狄斯奈樂園、魔幻村莊(Enchanted Village)、魔山(Magic Mountain)，以及海底世界(Marine World)，這些「一場無止境的劇景，無止境的長鏡頭。它需要有這個老式的想像界，如同一具以孩童時期的訊號與膺品幻境所鑄造的『同感性神經系統』」<sup>1</sup>。

像是水門事件的竊聽、一九七一年，美國電視節目以羅德家庭(la famille Loud)為實驗對象，所拍攝出來的成果：沒有間斷的七個月拍攝，沒有止息地放映三個月：沒有任何已經寫好的腳本，「彷彿電視根本就不在那裏」。太空競技在美蘇雙方所扮演的角色、美國退出越南但卻贏了那場戰爭、「核子俱樂部」、DNA、病毒，這些討論是非常的生活化，完全不帶哲學理論性，卻是科學性的討論。

如果「普遍內存性」的觀念可以廣義的定義成——這整個的整體性的世界，在去中心觀念之下，已經碎化成許許多多的次中心、再次中心。因此每一個人都是一個溝通的據點，溝通的中心，而不要拘泥於布希亞的「擬像」世界中所認為的「基因、符碼、神經中樞、大腦的控制下『科技性』的人工性物化，而成為超現實的世界」的狹義的定義，它的適用性與討論的意義就大得多。

因此這個「普遍內存性」的爭辯變成從啟蒙運動以來，人類的自我、本我意識的高漲，反映在建築上變成是 Ernst May 所提出的“最小的住家的實存”，變成是馬克思《1844 年經濟學哲學手稿》中說：

「只有在創造物的世界時，人才真正地顯示為一個(合於其)類種的**類存在物**。他的生產，便是他合於其**類存在**的創造性生命。對此一(生產創

作)的生命而言，自然界所顯現的便像是人類的作品和人類的現實。這是為何工作所產生的物品，便是人的物種生命的客觀化，因為人不是在意識中唯心地自我複現，而是以創造者的身分，實在地複現自身。他便是如此地在他自己所創造的世界中，諦觀其自身。<sup>2</sup>」

當人顯示為「類存在物」，成為類世界創造者的存在，人類和神格之間的比擬與競爭變成「人學的普遍內存性」對「神學的超驗性」之間的競爭。因此這個「普遍內存性」所相對抗的並不是前面所說的黑格爾的《精神現象學》的「絕對精神」，叔本華的「形上意志 (voluntarism)」，尼采的「藝術的形上學(Artistenmetaphysik)」，與海德格的「無偽裝的在場(Anwesen)」這些人類精神的形上意志的「超驗性」，而是經由實證性的科學的發展，將人類的自我從「神學的超驗性」下的解放下的「普遍內存性」。

所以我們可以看到 70 年代的布希亞的《物體系》，80 年代的《擬像與擬仿物》，90 年代的《致命的策略》，布希亞重新回到形上學的冥想，因此可以理解到布希亞的「普遍內存性」並不是反對形上學的「超驗性」，而是一種人類的自我的心靈藉著科技、科幻的擴張，以對抗著大自然規則，以及神權所給予人類的壓抑的「神權超驗性」。

但是藉著這個經由科技將人類「物化」對「神權超驗性」的批判，已經徹底顛覆傳統的形態學理論的基礎。

首先在《物體系》的“物品及消費社會—意識形態體系”中的「模範／系列」的觀念已經顛覆 Quatremère 論中的形式之間的「形式意義」、「歷史起源」、「形式象徵」。「模範」(modèle)的觀念所代表的是工業時期的大量的生產下，的物件之間的「真品」。「系列」是真品的「假冒品」做為大量生產之後的，為了量產所產生的「失真」。

在 Quatremère 的時代，每一件建築都是獨一無二的、手工打造的，唯一一件的「真品」，因

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, Simulations, 1983 Semiotext(e), p.26: 4-8

<sup>2</sup> 見馬克思《1844 年經濟學哲學手稿》。

此存在於這些真品之間有一種物和物的「相似性」，可以討論形式之間觀念被摹仿、擬仿的理論。而在「模範／系列」的消費性的大量生產的世界中，就像傅柯所說的：「在這個空間中重要的，不再是相似性問題，而是同一性與差異性的問題。…<sup>1</sup>」同一個模型被大量的複製之下，如何討論形式的形態理論？

在系列產品中，物品不可逃脫的朝生暮死和隨波逐流的命運——物品在其中受制於一種有組織的脆弱性。因此物件和消費符號劃上等義，在短暫的消費時間內，不再具有永恆性的「象徵價值」顯現在物件的「形式象徵」上，因此形態學所謂的「歷史象徵意義被轉化為形態的符號象徵<sup>2</sup>」已經不存在。

因為歷史意義的不存在，紀念性、抽象性的哲學層次和心靈感知層面同樣的不存在，代之而起的是「日常生活性」：經驗的，感官感覺到的材料、質感、和符號所顯現的經濟性的、金錢上的交換價值。

在形態理論上，形式的賦予是從象徵意義而來，是從心靈層面的「一個作家給予它的概念的整體的形式，根據著他所探討的這個主題的本質，根據他所要創作的效果，和根據這個一致性，介於他所針對的意圖和它的目標之間的一致性。…或者對於不同的天賦的理性、想像力、心靈、感覺、和品味和所有的其他的作家的性質」

<sup>3</sup>。但是在「普遍內存性」的布希亞的「擬像」

世界中，形式不是從抽象的哲學的上層結構而來，相反的是從物件本身對於抽象層面的模擬——一種擬像(simulation)，從下層的日常生活性而來的形式賦予方式。因此形式變成日常生活性的科技化、符號化、數位化、基因化，而不是抽象意義的哲學性、歷史性的象徵形式。

當形式被賦予的來源不再是抽象的象徵意

義，而是日常生活性的擬像，整個的形態理論就完全沒有意義，更不用說 Anthony Vidler 所認為的第三種類型——歷史性的都市建築的存在。無論是 Aldo Rossi 或是 Krier 兄弟所提出的從歷史主義來對現代建築的修正都無意義，因為歷史的象徵意義不再是形式來源，日常生活性才是形式擬像所在。

從布希亞的後現代性出發的哲學性思考，是一種對傳統的形態理論的批判性的思考方式，並不代表布希亞的擬像世界必然性的來到和「普遍內存性」的後現代性必然的是未來的形態理論的依據。

但是從近期的 Zaha Hadid, Peter Eisenman, Libeskind 的作品中所顯現的形式的觀念，越來越不是傳統的形態理論所能掌握、詮釋的方式。如果後現代的形式可以用後現代的理論去討論，為何形態理論不可以變成後現代觀念下的形態觀念？為何不可將「後現代」概念和「形式的產生」機制結合在一起？雖然這將會對傳統的形態理論進行批判與顛覆。

因此從布希亞的「普遍內存性」出發的傳統形態理論的批判，是這個論文中關於現代性的第二重的爭辯。在這個爭辯中否定了堅持傳統形態理論者的立場，符合了現代主義的批判者的「拒絕建築的形態學」的立場。

但是如同前面所討論的，榮格(C.G. Jung)在他的《心理類型》的書的結語中說：「在類型存在的事實面前，要否認類型的存在幾乎是沒有用的。<sup>4</sup>」拒絕傳統的形態理論並不代表否定整個的形態理論。必定會有新的形態觀念的產生，而這就是關於現代性的第三重的爭辯。

## 0.7 從現代哲學的二元對立到後現代的對立

### 解構

在這個研究中大致分成兩個部分，一個是形

<sup>1</sup> Foucault, *The Order of Things*, English Edition, 1989, Routledge, p.55: 26-29

<sup>2</sup> Argon 的觀念

<sup>3</sup> Quatremère, *Type*, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, p.238-2 :33-45

<sup>4</sup> 榮格 C.G. Jung, *心理類型 Psychology Types*, 吳康、丁傅林、趙善華譯, p.539

態認識論的建立，這主要是回到十八世紀的前工業的形態理論，包括 Quatremère、Gottfried Semper 的理論。回到當代的 George Stiny 的形狀文法。另一個是對所建立的認識論的批判，主要是從布希亞的觀念對傳統形態理論的否定與顛覆。在顛覆中重新建立新的形態觀念，最後所獲致的結論是「在形態理論中的超驗性與普遍內存性之間的張力」。

在布希亞的〈The Ecstasy of Communication〉的文章中的真正意圖是在於提出一種「普遍內存性 Immanence」的觀念，做為對傳統的，從康德的《純粹理性批判》以來所建立的「超驗性 Transcendence」觀念的批判。

而我在這裡的引用是試圖討論這兩個對立元件之間的一種對立解構，成為「張力關係」，在這個兩個軸線並置、並存、互相平行、永不相交，卻是互相指涉之下，會有一種互相拉、推、抗拒的關係，而這種關係就被引申到形態學的傳統、現代二元對立的理論之下的一種新的形態觀念。

這個觀念是不同於 Anthony Vidler 在 Third Topology 之中所提出來的三種形態的觀念：第一種形態是將建築學回到它的自然的起源，或者說是一種本質性的起源，勒吉爾的原始小屋被 Vidler 認為是第一種形態的代表。第二種形態是導因於產業革命，建築被劃進機械生產的世界，認為一個建築的主要的本質是屬於人造世界中的機器引擎，邊沁的圓形監獄被認為是另一個時代的開始。第三種形態是阿道·羅西的形式結構和典型十八世紀工會建築的轉換，到克里爾兄弟的素描，這些都回憶起啟蒙哲學的原始的類型，Vidler 說：「不是屬一種抽象的本質，不是屬於一種技術的烏托邦，但寧可是一個傳統的城市，做為一種關心的所在」。

在這個研究中試圖提出一種新的形態的觀

念，我所要說的是，在現代思潮中的一種「混沌」的理論，似乎一直未被反映到建築理論上面，而這種「混沌」不是科學上的宇宙的混沌，而是哲學上的「混沌」理論。到底建築學比較上寧可是一種哲學與美學的學科，而不是一種科學技術，所以我希望從哲學的觀點來看這個「混沌」理論。這個「混沌」的觀念被反映在建築形態學的觀念上，我認為會是一種力量之間的對抗所產生的「曖昧」，這不只是一種靜止的對抗，而是在一種流動的、游移著的力量，在二元對抗之間。將它反映出來會是在建築的形式上，基本上會成為一種力量的對抗與衝突，在兩種並置的元素同時的被顯現之間。再進一步的發展會是一種對抗之後的力量的互相侵吞，因此產生界線的模糊和動態力量的流動性表現。然而基本上這必須是在二元對抗的觀念下的一種流動，而不是現代建築所傳達的穿透性的流動感。而這二元的存在可以藉著海德格所謂的「不在場的存在」去暗示，不一定必須真正的呈現出來，但這二元對立的關係如果不存在，或是其中一方消失，它所顯現的毋寧是一種一廂情願的個別表現。

這種「混沌」的觀念在哲學上很早就存在了。1933 年柯耶夫(Alexandre Kojève)在法國高等學院(École pratique des hautes études)講授黑格爾的《精神現象學》這部專書時，在他所詮釋下的黑格爾的「辯證法」時就已經顯現一種「混沌」的觀念。

柯耶夫認為「欲望」(Desire)這個題旨才是《精神現象學》的重點。人類的欲望不單只追求一件具象的客體(譬如饑飢便尋求食物，充滿性欲便找他人發洩等)，這些都只是動物的欲望。人的特殊性，是他(或她)的欲望追求他人的欲望。換句話說，我們欲望他人所欲望；他人要的，我們也要。欲望決定了人類存在的本體，人類的歷史就是追求他人欲望的歷史。我欲求他人所欲求，他人亦欲求我所欲求，這種關係必然會引起競爭、導致衝突。人類要追求欲望、滿足欲念，唯一的方法就是行動。柯耶夫的理解是，所有行動都含有「否定性」(Nichtigkeit / negativity)。這種「否定

性」不是一般形而上學裡所謂存在的反面，而是解釋為是一種摧毀或消滅。我們要滿足饑餓的欲望，就要「否定」食物(吃掉它，消滅它)。生存本身就建築在殺戮之上。欲望是毀滅性的、破壞性的。欲望的滿足依賴具破壞力的行動，這是人類和其他動物的共同特性。

柯耶夫大肆發揮了《精神現象學》中「主人與奴隸」的辯證關係<sup>1</sup>。他說，兩個人相遇，爲了滿足自己的欲望，爲了獲得對方的肯定或讚許，必然會相互鬥爭到底，以至賠掉性命，這種鬥爭才是人類的現實。不過，柯耶夫以爲每一個人都爲榮譽戰鬥至死是不可能的。兩敗俱傷，根本不能構成人類的現實。假如任何一方被殺死，幸存的勝利者他由於沒有對手去承認他，接受他的價值，最終地無法滿足他作爲「人」的欲望。所以，兩個競爭者都必要同時地在戰鬥過後生存下來，否則人類的欲望將永遠無法達致。要兩個人在鬥爭後同時並存，唯一的可能性是其中一個人最後貪生怕死，野獸的欲望最終戰勝了他的人類欲望，爲了保住性命，而甘願向對手俯首稱臣，稱對方爲「主子」，自願淪爲「奴僕」，承認主人捨命搏取回來的榮耀、認同他的價值觀。柯耶夫認，人不僅是人這麼簡單，人必須選擇要做主人，還是做奴僕。他的存在，究竟是要「自主性」的，還是「從屬性」的。歷史的「辯證」就是主人與奴隸的「辯證」。

當這個人類的欲望被滿足，也就是人類「歷史的終結」。柯耶夫口中的黑格爾就是以這種鬥爭以至達到「歷史終結」的方法，去解決我們上面提到的人類文明的「危機」。既然歷史終結(主與僕各就其位)，時間靜止，一切危機所引起的裂縫自然會被全部縫合覆蓋了。

不過，柯耶夫又提出，人類的欲望其實並不容易得到滿足。主人之所以爲主人，完全是因爲他能夠逼使對手成爲他的奴隸。柯耶夫說，主人的處境其實是悲哀的，他冒生命危險，所得的只是沒有價值又不能令他滿足的東西。主人不過是

生存的死局，他耗盡一生得到主人的地位，卻發覺這並不是他所想要的——他欲求的是別人(不是奴隸)的承認。主人之所以成爲主人，完全要依賴奴僕的存在和承認，換言之，他根本就不能成爲他所想要的一個自主獨立的意識個體。

黑格爾如是說：主人的真實性在奴隸身上。

主人成爲主人，他就已經到達了他存在的死胡同裡，因爲他再沒有什麼可以超越。但奴隸卻有絕對的理由去超越他奴隸的身分。奴隸要承認他人的價值，因此他比任何人都能看清楚自由和自主等價值的重要性。奴隸因爲怕被殺害而自願做奴隸，但在死亡的恐懼中，他親身感受到自己可能隨時不存在的危機，令他認識到人的存在不過是對死亡的克服或踰越，生存本質就包含了虛無或不存在。

在黑格爾的文本裏和柯耶夫的詮釋之中，已經清楚的看到主人和奴隸做爲兩個並存的主軸，在人類歷史的軌跡中，人類互相的征服、鬥爭，不過是爲了爭取「主人」或是「奴隸」的身分地位，但是經常的主人消滅了他的征服者之後，旋即而來的是他自己存在的消失，因爲這個對立的關係被破壞，以至於主人和奴隸之間的競爭關係不存在，而導致兩者同時消失。

柯耶夫所強調的一種人類在「慾望」中的一種互相否定、消滅、吃掉對方，卻是在這個過程中不可能達到任何一方的真正的慾望滿足的過程中，已經說明了一種二元對立之間的「混沌」關係，重點不再於對立，而是在於對立下的動態的互相否定、侵吞的行爲卻不能真正的解除這種對立關係。

柯耶夫六年的教授期間，學生之中包括拉崗(Jacques Lacan)、梅洛龐第(Maurice Merleau-Ponty)等等。

如果從梅洛龐第的《知覺的現象學》(Phenomenology of Perception)當中所顯現的「含混性哲學」的觀念，作爲介乎海德格的「存在哲學」和胡塞爾的「現象學」之間的存在現象哲學，就可以理解到他受到柯耶夫對於黑格爾的「主人和奴隸」之間之二元競爭關係的觀念影響，已經

<sup>1</sup> 柯耶夫的這一段詮釋見於羅祥貴的《德勒茲》，東大圖書，p.18-28 文字的整理

演變成它自己的「混沌」理論—哲學的「含混性」。

梅洛龐第的《知覺的現象學》認為，從「結構」的概念而言，主體具有某種意義乃是由於它與環繞於它的真實性或說週遭環境有一種辯證關係底這個事實。梅洛龐第嚴格區分「辯證關係」與「因果過程」的決定，因果關係之偏執在於它將整全的過程分解為兩個獨立的行動；正對著這種觀點，他認為「辯證關係」首先是不定執於兩邊的任何一邊，不論是主體與世界、自在與自為(in-itself, for-itself)甚至是可見的與不可見的(visible and invisible)都是如此<sup>1</sup>。

因此可以看出梅洛龐第的「辯證關係」是在一種「不定執於兩邊」的觀點，這兩邊所代表的可以是「主體」、「世界」，「內在」、「外延」，「可見」、「不可見」，而在這個「含混性」中他說：

「身體主體底世界之獲致並不是以理智的思維方式，作為習性的熟習技巧(habitual skills)之總括者的主體主動地將之與世界牽緣，這些習慣性的技巧被運作出來並不是在一種心靈自身完全地掌握底下清楚地被表現出來，因此世界的結構便是主體存有安住於其中的結構；於是相關的知覺結構或意義，實質上是含混性的，無法通透的而不是完全透明全然地被決定的，而與被知覺的對象底交遇是在一種部份地已經被決定和一部份可以決定地情況底下。知覺是「非含混性的」，要去究實是不可能的。<sup>2</sup>」

從梅洛龐第的這一段文字中可以理解到人做為「主體」，他對「世界」的知覺是含混性的，這種知覺並不是在「心靈自身完全地掌握底下清楚地被表現出來」，因此這個世界的結構並不是「主體存有安住於其中的結構」，主體的存在和世界之間是「含混的」，「一種部份地已經被決定和一部份可以決定地情況底下」的一種關係。我們可以思考這種「含混性」應該是相關於他從柯耶夫得來的黑格爾哲學中的「主人和奴隸」之間

的二元競爭關係的相依存性與界線的模糊所產生的二元的「混沌」，因為在奴隸的認知中「生存本質就包含了虛無或不存在」，奴隸的存在本身是不確定性的虛無，而生命就是在虛無和存有之間的「混沌」。梅洛龐第的存在現象哲學可以是柯耶夫的詮釋下的另一種對黑格爾的詮釋。

這一種二元對立下，在對立之間所產生的「混沌」現象，在布希亞的文章中得到另一種詮釋。布希亞在他的 1983 年的 *Simulations* 書中的第一篇文章〈*The Precession of Simulacra*〉中的標題可以清楚的理解他的「擬像」觀點。*Precession* 這個字幾乎是很難用一個中文的詞來翻譯，它的意思是兩條旋轉中的軸線，緩慢的迴旋，交相指涉而產生一個圓錐體的過程<sup>3</sup>。

這其中他藉著 *Precession* 的觀念說明著真相和擬仿物之間，就像這兩條旋轉的軸線，它們的定位是互相平等的，互相指涉的，沒有主客體區分的，沒有實像、鏡像區分的。真相可以被擬仿物所掩蓋之下，真相和擬仿物之間已經無法區分，以至於「真相」是否存在已經難以辨別，或許所有的真相都已經被擬仿物所取代，真相在這個擬像的世界中已經不存在，因此「擬仿物就是真相」。

這個「擬像」所造成的世界，它是介於真實的實存的「實相」的世界和人類感官知覺所經驗的膚淺的日常生活「表象」的世界之間，在「表象」和「實相」的二元對立之下，他利用其間的一種「擬像」—表象對實相的模擬，來詮釋黑格爾、柯耶夫、梅洛龐第的「混沌」的二元對立之間的張力關係。布希亞說：「擬仿物從來都不是掩蓋起真相的東西；它掩蓋起的是“從來就沒有所謂真相”的那個真相。擬仿物本身，即是真相<sup>4</sup>」。

因此在二元對抗之間的一種流動的、游移著的关系，被加上一種模擬的擬像性的關係，同樣

<sup>1</sup> 參考程進發，1990，東海哲學所碩論，《論梅洛龐第存在現象學之「含混性」的哲學》，p.48-51

<sup>2</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p.238, 參考程進發碩論，p.49

<sup>3</sup> 在洪凌的《擬仿物與擬像》中譯本中將它翻譯為「擬仿物的形構進程」。這個翻譯似乎仍然不能真正表達兩個平行物體之間的互相指涉的關係。

<sup>4</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, translated by Paul Patton and Philip Beitchman, 1983, Semiotext(e), p.1: 1-5

的這種擬像具備著將二元對抗的兩邊的界線模糊的能力，因為這個模擬之下，實相和虛像之間已經難以分辨，而虛像就是表象，因此表象、虛像、實相之間已經是同一性，而不只是相似性。

當我們把討論的焦點從布希亞移回來，進入形態學的範圍，會發現這是相通的。「表象」在形態觀念是就是「形式」，而「實相」會是象徵意義，或是形式的本質性。在表象與實相之間的討論，其實就是「形式」與「意義」之間的探討。

George Nicholas Stiny 在他的形狀文法的文章中說：「我們必須具備一種深入的語言學的理解形式的空間 特別是空間語言學 它們是如何的被定義和被詮釋。<sup>1</sup>」，「帶領我們更接近於一種更好的理解著形式和意義<sup>2</sup>」。而根據 Giulio Carlo Argan 的觀點，建築形態的訴求到底是什麼？Argan 說：「建築的形式和象徵性有關或將建

築的形式和儀式性模式連在一起」，就是說建築形態學所討論的就是「建築形式」和「形式的象徵性」或「儀式性的模式」之間的關係，簡單的說就是 George Nicholas Stiny 的形狀文法中所強調的「形式」與「意義」。

因此如果這二元對立的軸線是形態學的「表象」與「實相」，「形式」與「象徵」，那麼流動的、游移著的關係，和擬像的觀念，會是這對立之間的張力。如果這二元的軸線換成更為抽象性的古典形式的「超驗性」和後現代理論的形式觀念的「普遍內存性」，這其間的兩個軸線之間的一種對抗之後的力量的互相侵吞，產生界線的模糊和動態力量的流動性表現，被具體表現在形態上的現象會是什麼，就是一種令人好奇的疑問。事實上在這個論文中無法真正的回答這個二元對立解構後的形態問題，但嘗試著去思考與探討。

<sup>1</sup> George Nicholas Stiny, Computing with Form and Meaning in Architecture, in *Journal of Architectural Education*, Fall, 1985, p.7-2: 17-21

<sup>2</sup> Ibid., p.7-1: 40-41

## 0.8 論文架構

在論文的第一章做為緒論，提出「形態理論」討論的範圍、爭論點、批判性的著力之處。第二章做為形態概念上的辯證討論，包括對於 Anthony Vidler、G. C. Argan、Alan Colquhoun 的文章中的形態觀念的辯證。第三、四、五章做為歷史理論的回顧，是一個基礎性的、有一點冗長的形態歷史理論的認識論建構。其中三、四章是前工業時期的形態理論，包括 Laugier、Quatremère、Gottfried Semper 的理論。第五章做為工業化時期的形態理論回顧，包括 George Nicholas Stiny 的形狀文法和它所相關的 Durand 的方法論。

在第六章中從布希亞的《物體系》中對物質的性質與人類的人關係的探討出發，對傳統討論物質的形式意義的形態理論做一個大幅度的顛覆，在「擬像」的觀點下形態的手工的「相似性」觀點已經被工業生產的「同一性」「差異性」思考所取代，沒有真品，只有工業大量生產的假品，「真實」的意義已經不存在下，形態理論還剩下什麼？

但是藉這個觀點回顧 Semper 的「物」的材料性質的觀察、和裝扮理論所呈現的「日常生活性」和馬克斯、布希亞的「物化」「異化」的觀點到是可以溝通。

事實上布希亞和他的老師 Lefebvre 的「社會現實的三個層面」中已經暗示著相對於「日常生活性」的另一個哲學的「超驗性」的存在，在布希亞所提出來的「擬像」和 DNA 的螺旋思考模式中暗示著兩個軸線並置的 *Precession* 觀念。

在第七章中就這個 *Precession* 思考的延續，在「超驗性」和「普遍內存性」之間之二元並置的關係中，發現新的形態觀念建構的可能性。重新用「超驗性」和「普遍內存性」的觀點來思考傳統的形態理論，和 1920 年代的現代建築運動。

從 *Precession* 二元並置所衍伸出來的觀念會有三種—第一種是布希亞的擬像的模擬關係。

模擬關係從亞里斯多德的《詩學》的悲劇理

論中，對於人類行為、性格的模擬到觀眾對於「憐憫」「哀懼」的情緒的模擬可以說明。另一方面康德的「崇高」的理性之美，可以認為是抽象的心智對於具象的「自然」之美的「心智性的模擬」。而這可以表現在 Boullée、Le corbusier、Libeskind 的作品之中的「日常生活性」對「超驗性」的模擬。

第二種關係是對抗，從叔本華的「形式意志」觀念出發的 Giorgio De Chirico 的畫作中所表現的人與神對抗的意志力可以說明這種二元的對抗下的張力。

第三種關係是前面所討論的黑格爾、柯耶夫 (Alexandre Kojève) 所認為的「生存本質就包含了虛無或不存在」的一種二元對立下互相包容「含混性」哲學下的渾沌與曖昧的關係。這種關係可以在 Peter Eisenman 的作品中找到說明。

因此做為後工業的形態論述，或許已經不再是 Anthony Vidler 的三種建築形態的觀念所可以說明，或許一種從菁英主義到大眾文化又開始回到新形式的傳統的螺旋式的思考過程中，二元對立下的三種形態關係，可以作為三種新的形態理論的論述。

## 第一章 緒論

### 1.1 研究緣起

---

對於一個做造形設計工作的建築設計者或建築師而言，每天所面對的就是建築的造型，經常的我會反問自己，在建築的形式之間是否存在一種形式理論？如果有，如何是一種面對自己創作時的形式理論？是一種理論化的形式創作的理論嗎？當批評其他人的作品時我們所採取的批判角度是一種感性的直觀？還是一種理性的理論基礎？

作為一種感性的直觀，它所牽涉到的是難以捉摸的感覺，或許是一種潛意識、無意識性的感

覺，深層的心靈層次，非理性的部分。做為一種理性的理論，它所牽涉到的是一種意識性的、合理性的形式的規則、形式的意義。

規則容易被理論化，但是作為一種形式創作的行為，我問自己，創作較多屬於非理性的感覺層次的直觀？或是大部分屬於理性的規則？明顯的，柯布的廊香教堂的創作被認為是太過於個人化，而無法被歸類或理解，應該屬於非理性的部分，但是對於柯布來說，這一個教堂的形態，是作為傳統教堂形態的挑戰。這其中所傳達的是理性的、合理的形式決策，或是一種意義的象徵性的表達？它從形式的本身做出發？或是從象徵意義做出發？廊香教堂的形態創作可以被理論化？

事實上形式的創作，是學建築的人必須有的基礎訓練，也是許多人所害怕面對的訓練，因為面對形式就是面對自己，面對一個內心最深深處的創作源頭。或許這個源頭早已經在例行性的業務流程，每天的飯局應酬中乾枯了；或許還沒有捉摸到建築形式理論，卻已經畢業，必須被推出校門面對職場；或許等到安定下來，想要靜下心來思考這個問題，已經年過半百，而沒有多餘的心力做衝刺，只能承認自己的能力有限，只到這裡為止，而事實上這裡所說的不是別人，就是作者面對自己的惶恐。

### 1.2 對形態學的一般性的思考

---

對於職場訓練來說，一個最基本的、有效的，但是被人批評為機械的、無趣的、沒有創造性的方法，就是 J.N.L. Durand 所創立的訓練，在他的兩本書之中：1799 年的 *Recueil et Parallèle*、1802-1805 年的 *Precis des leçons d'architecture*。前者是一個資料集成，對於所有的建築歷史上的重要作品按照一定的比例尺做蒐集、分類、比較，或許這就做為現代人面對他人作品時的一種一般性的、通用的思考工具一分

類學，面對外界的形式做出分類，而這個分類一般性根據的是一種圖像的圖鑑學(iconography)，一種表象的相似性。對分類的進一步的探討，類比於 Georges Cuvier 的動物王國的比較解剖學，確認了四種區別的“分支”——每一個特性的描繪是因解剖學上的結構的不同的類型<sup>1</sup>。這一種分類學經由 Durand 和 Gottfried Semper 傳遞到建築領域<sup>2</sup>。

在 Anthony Vidler 的 The idea of type 這個文章中，討論從十八世紀中期新古典主義開始的年代到 1830 之間，學院之中，對於類型 type 觀念的轉變過程。他說：Type 的觀念是從十八世紀中就有，但是 typology 觀念 Vidler 認為是從 1930 年代開始潛伏，1960 年代阿良 Argan 和羅西 Rossi 的論文才召喚出來；他認為「形態學是使建築恢復生機的原動力，尤其是在令人沮喪的功能主義建築和任性的折衷主義的年代」<sup>3</sup>。事實上是這一句話鼓舞著本文最初的研究動力，雖然並不完全接受 Vidler 的其他的觀點，但是形態理論做為建築形式的根本性研究仍然是我的信念，因此進入這個形態領域的探討。

### 1.3 形態理論的歷史回顧

這個研究中所謂的形態學，包括兩個部分——第一個是古老的，十八世紀 Laugier 以來的形態理論 Typology，第二個是現代的形狀文法(Shape Grammar)，1983 年 Philip Steadman 的《Architectural Morphology》書中所定義的形態

學——經由電腦程式語言所試圖執行的建築設計語言。

近代的「關於形式的理論」的發展歷史大致上可以被整理如下：

在 1962 年 Rudolf Wittkower 出版他的書籍《Architectural Principles in the Age of Humanism》，其中的對於向心型平面的文藝復興時期教堂的類型的宗教上的象徵意義的研究<sup>4</sup>，這一部份被 Giulio Carlo Argan 的文章「On the Typology of Architecture」所引用，經由 Argan 的影響力重新喚醒對於 Typology 的重視，而這一部份大致上是發生在歐洲，甚至於 Typology 就是義大利人的專有的產物，因為其中牽涉到歷史與形式的象徵意義，而從希臘、羅馬以來的歷史遺跡正是義大利人的豐富的資源。

Argan 的文章在當時 Typology 的討論中具有相當大的影響力。根據 Micha Bandini 的文章中的觀點可以看得出來：

“大多數的義大利作家，在 1965 年到 1975 年之間，以一種方式或是另一種方式引用他(Argan)的爭論”<sup>5</sup>。

但是 Colquhoun 在 1967 年在 *Arena* 發表的文章中討論到 Typology<sup>6</sup>，卻完全沒有提到 Argan 的觀點，也沒有提到 Quatremère，這或許可以看出在當時(1967 年)的英語世界中尚未接受歐洲大陸的 Typology 的觀點。

從 1976-1977 年在美洲大陸開始試圖將 Aldo Rossi 和 typology 的觀念從歐洲介紹到美國。可以看到 1976 年 Rafael Moneo 在 OPPOSITION 5 上的文章 Aldo Rossi: The idea of Architecture and the Modera Cemetery 和 1977 年 Anthony Vidler 在 OPPOSITION 7 的文章 Third typology 作為在美國的東海岸推薦 Aldo Rossi 和 La Tendenza 的作品。<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Anthony Vidler, The idea of type, OPPOSITION 8, 1977, p.106: 28-31

<sup>2</sup> 關於 Cuvier 影響到 Gottfried Semper 的分類性理論，在 Joseph Rykwert 的文章 “Semper and the Conception of Style” 中被討論過。

<sup>3</sup> Anthony Vidler, The idea of type, OPPOSITION Reader, p.437: 5-11

<sup>4</sup> Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, part 1-5, pp.27-32

<sup>5</sup> Micha Bandini, Typology as a form of convention, in 1987 *AA Files*, No. 6, p.75

<sup>6</sup> 1967 年 Alan Colquhoun 的文章 Typology and Design Method 發表在 *Arena*, vol.83

<sup>7</sup> Micha Bandini, Typology as a form of convention, in 1987

如果說 Argan 算是近代的形態理論(typology)的第一代，Rafael Moneo 和 Anthony Vidler 算是第二代理論家，Vittorio Gregotti、Werner Oechslin、Micha Bandini 則可以算是形態學的第三代的理論家，他們的文章集中在 1985-1987 年，之後在美洲大陸似乎就少看到這一類的研究文章，這個研究的方向已經漸漸消失，畢竟 typology 是義大利人的專利，美國人不適應這一套理論。

在美國本土的形態理論產物是 shape grammar on computer program—在計算機上的形狀文法。根據 Phillip Steadman 的說法，從 1975 年開始他和 William Mitchell、Robin Liggett，一起發展出一種可以自動的產生某種的形態的建築平面的計算機程式，但是限制著在特定性的類型學的平面，要求說某些的房間必須要相互連接，或者互相的不連接，指定著房間的尺寸、限制它的面積、寬度或是比例<sup>1</sup>。

形狀文法的研究風潮從 1975 年開始在美國造就了一群建築的電腦應用的理論家，包括前面提到的 J. P. Steadman、W. Mitchell、Robin Liggett、Ulrich Flemming、Terry W. Knight、Lionel March、Aaron Fleisher、James Gips、George Sting、R. Krishnamurti 和 Liou, S.-R. 劉舜仁老師。這些形狀文法的學者現在都位居學術界的重要的地位，例如 Lionel March 現在是 UCLA 的教授、Terry Knight 是 MIT 的助理教授，P. Steadman 在 Open University，W. Mitchell 在 Wisconsin-Madison...，但是到了今天似乎他們的原始性的研究議題已經不再，Lionel March 在做建築和數學的黃金比的研究<sup>2</sup>，W. J. Mitchell 轉到太陽能實驗，Terry Knight 的文章是《形狀文法在教育 and 實

務上》<sup>3</sup>而不是原先的萊特草原型住宅文法的進一步研究。我們很難說這是另一個消長現象，但比較起 1980 年代的大量形式文法的研究文章的熱鬧景象來說似乎已經平靜了許多。而同時有另一種不太明顯的、微弱的趨勢似乎正在顯現當中。可以觀察到 1992 年的 Sylvia Lavin 的 Quatremère De Quincy 研究，1999 年 Samir Younès 關於 Quatremère 的歷史辭典研究的書籍，或者是 1986 年 Anthony Vidler 的書《The Writing of the Wall》提出重新回到十八世紀的法國的 typology 的小木屋的起源，從拉菲陶 Lafitau、Laugier、甚至 Jacques Lequeu<sup>4</sup>的起源性的理論或理念的重新認識—這也就是在這個研究中的立場—一種新的形態理論的重新思考的認識論，是否再一次重新思考 Laugier、Quatremère，十九世紀的 Semper，從歷史中尋找一種新的立場然後回到當前的世界做為一種批判性。

事實上 1962 年 Rudolf Wittkower 的《Architectural Principles in the Age of Humanism》其中包括著兩個主題，第一個是 typology—向心型平面的文藝復興時期教堂的類型，另一個是 Palladio 和 Alberti 的建築規則。前者在義大利引起 Argan 的回應，後者在美國從形式規則中產生形狀文法的規則，但如果回到 Wittkower 的書中這兩者是合而為一的，Lionel March 1998 年出版的《Architectonics of Humanism: Essays on Number in Architecture》從書名和 Wittkower 的書名的類似的關連到人文主義 Humanism，就可以理解到他注意到重回到 Wittkower 的源頭。

這個研究中也是在這個觀念下作出發而認為再一次回到 typology 的理論源頭才有機會發現新的可能性。但事實上會遭遇到一個大的困難是並不存在一個完整的 typology 理論，我們要回到

---

AA Files, No. 6, p.75, 文章中說「一個關鍵性的文章是 Vidler 的評論在 Oppositions 7 (1977)，它焦距在合理的設計過程和明顯的 Typology，在一個關鍵當這個建築和都市研究公會推動著。」

<sup>1</sup> J. P. Steadman, Architectural Morphology, p.1: 5-12

<sup>2</sup> Lionel March, "Palladio's Villa Emo: The Golden Proportion Hypothesis Rebutted", Nexus Network Journal, vol. 3, no. 4 (Autumn 2001) <http://www.nexusjournal.com/March.html>

<sup>3</sup> International Journal of Design Computing, 2000, vol. 2

<sup>4</sup> Anthony Vidler, The Writing of the Wall, Asylums of Libertinage, pp.103-124

那一個人的 typology 理論呢？是 Quatremère？Semper？Argan？還是 Anthony Vidler？每一個理論家的存在的基準都是對於前面的理論家的一種批判：Semper 批判 Quatremère，Quatremère 批判 Laugier，Laugier 批判當時的古典主義設計者的任意性。如果說形態理論的本質就是一種批判性，是否一種「形態學的歷史理論的研究的比較批判」可以作為一種思考，也就是第三章所提出來的「認識論批判」的緣由。在其中 Quatremère 的思考的抽象性、形上的層次的概念一直是整個討論的重點，因此在題目上選擇以 Quatremère 的理論作為形態批判的焦點。

在 Joseph Rykwert 書中的一段文字中提當，Alois Riegl 對於 Gottfried Semper 的 *Der Stil* 風格理論加以批判，認為風格的影響因素不是外在的、客觀性的物質，就像 Semper 所認為的，而是主觀性的創作者對於藝術的意志<sup>1</sup>。如此 Joseph Rykwert 所認為的，這種見解一直延伸到二十世紀的大部分藝術的歷史。

Riegl 批判著 Semper 的風格理論，而同樣的 Semper 的風格理論又是對於 Quatremère 的形態理論的一種批判，因此將 Quatremère、Semper、Riegl 三種不同觀念的形式理論串連在一起，我們就可以看到一種形態理論的轉變過程，在理論的辯證中不同的角度，讓它越來越清楚，而這也就是在這個討論中所試圖追求的。

#### 1.4 對形態理論的批判性的意圖

在開始閱讀 Anthony Vidler 的文章 *The idea*

<sup>1</sup> Joseph Rykwert, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.vii:11-18

of type<sup>2</sup>時，明顯的 Vidler 在這個文章中將「形態 (type)」的理論分為兩個分類，第一個類型，將建築根基於最高的原則 (a notion of first principles)，這個原則可以是自然的或是工業生產的<sup>3</sup>，Vidler 認為這是一種本體論(ontology)，它強調在自然和建築中的適當的形式的先驗性的實存，而它的代表就是 Quatremère de Quincy 的形態理論<sup>4</sup>。在第二個類型中，Vidler 認為杜翰 (Durand)的「形態」理論，另一方面，根據計劃書的誘導性的定義，挑戰了規則和元素的產生能力。Vidler 認為：

「這兩種形態理論在某方面來看，已經被合併在結構、計劃書的理性主義的觀點，在那些堅持古典主義和哥德主義者 (像 Labrouste, Viollet-le-Duc)，在這一世紀的最後十年，有機的隱喻和機械的想像任意的興起，支持所有的功能主義建築。

從這裡，這個含糊不清的遺產整批被接收，或局部的被現代運動的論戰者引用，他們將進化的理論嫁接到生產技術之上，從此發展出物件的大量生產的完美性的理論。它被加上古典的觀點，屬於非常本質性的標準化和規則化，就像 Hermann Muthesius 的 *Deutscher Werkbund*，和 1920 年代的柯比意將帕德嫩神殿和 Bugatti 汽車相提並論。」<sup>5</sup>

我的疑惑是如何是「將建築根基於最高的原則(a notion of first principles)」？為何這個原則既是可以「是自然的或是工業生產的」？Labrouste, Viollet-le-Duc 的新古典主義和新哥德主義，如同 Vidler 所認為的，這兩種差異性相當大的形態理論可以被合併在結構、計劃書的理性主義的觀點之下嗎？如果不提後來的“將都市做為一個新的「形態」的基地”的第三種形態理論，Vidler 所認為的第一種和第二種的「形態」理論，分別以 Quatremère 的本體論，和杜翰的「根據計劃書

<sup>2</sup> Anthony Vidler, *The idea of Type*, *OPPOSITION* 8, 1977, pp.95-115

<sup>3</sup> Ibid. *OPPOSITIONS Reader*, p.437

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

的誘導性的定義」做為兩種定義來做區分。這個第一、二種的「形態」的區分，僅是「本體論」 「根據計劃書的誘導性的定義」這樣的認識就足夠嗎？大量生產的完美性理論，像是 Vidler 說明的 Hermann Muthesius 的 Deutscher Werkbund，大量生產的原型可以是「形態」的一種嗎？如果是，這個生產的原型「形態」和大量生產之間的關係應該如何看待？1920 年代的柯比意將帕德嫩神殿和 Bugatti 汽車相提並論，它所暗示的是工業生產的時代精神？還是一種「形態」的暗示？

Vidler 暗示性的將「形態」的起源追溯到神秘的、宗教的 Boyer 的神學字典，神學上的新柏拉圖主義、所羅門王的神殿，這明顯的和 Quatremère 所追溯的「形態」和 Vitruvius 的人類社會的起源<sup>1</sup>的觀點相當的不同，一個是宗教的形態，一個是科學哲學的形態，Vidler 所強調的是哪一個？當他說“我們必需回到源頭”<sup>2</sup>，應該回到哪一個源頭？是神學的「形態」源頭，還是 Quatremère 所研究的人類起源的源頭？或是 Vidler 的說法可以解釋為每一個人心中所發展出來的建築理論的源頭？

更進一步來看，Vidler 將杜翰的理論做為他的「形態」的討論焦點，一方面做為 Quatremère 的理論的相對的對手。或許是因為杜翰反對 Quatremère 的摹仿理論，Vidler 認為這接近於他的觀點，事實上 Vidler 在它的文章中，並未真正的討論、甚至是忽略著 Quatremère 的系統的形態學理論，包括和 Quatremère 觀念上有一點接近，幾乎是同一時代的 Gottfried Semper 的作品 *Der Stil*。這樣的「形態」認識論是否有偏頗？

仔細思考起來，在 Quatremère 提出「形態」在建築上的意義的同時，正是十八世紀末的歐洲，在法國是經過啓蒙運動的鼓舞下，農民和中產階級在貴族壓迫下蠢蠢欲動，準備將知覺化為行動的法國大革命的前夕，同一時間在德國是野蠻和凶狠的封建貴族統治和落後與困難的現實

環境，哲學家只好把自己關在書房中，讓精神做自由的飛翔，而不是讓行動發生的年代，一種同樣的思潮的兩種不同的行動，顯示出不同的民族性與不同的大環境背景。

一個各種哲學思想風起雲湧的年代，在法國的唯物哲學包括 John Locke, Condillac、愛爾維修 Claude-Adrien Helvetius，以知覺性思想為方向，和在德國的唯心主義哲學，康德、黑格爾，提出抽象的、含混的和異常晦澀的關於心靈的、純粹的理性的哲學。做為一個苦讀出身成為法國學院院士的 Quatremère，年輕時在歐洲大陸旅遊多年探訪古蹟，他的思想必定同時受到當時這兩種完全不同的哲學觀念的衝擊，他的思路必定是綜合而複雜的。Vidler 簡單的將 Quatremère 的形態理論歸結到「將建築根基於最高的原則(a notion of first principles)」，做為第一種建築的形態，這應該是過度簡化 Quatremère 的思想深度。

如果說經由 Helvetius 的 *Sociere d'Auteuil* 影響下的杜翰 Durand 的形態做為 Vidler 所認識的自然科學的分類影響，延伸到 Hermann Muthesius 的 Deutscher Werkbund 的這樣的形態學的認識論做為 Vidler 的論文的脈絡；可以理解的，這種文理思路對於對於屬於 Quatremère 的抽象的、模糊的型態的觀念——接近唯心論、唯理論的德國的康德、黑格爾的觀念是完全不能說明。

在歐陸當中，法國民族從法國大革命開始的民權、民主思想深入每一個被解放的自由人的身上，因此可以發現 Durand 的理論中充滿平民化、科學化的日常生活觀念。

德國民族受到從分裂的種族必須統一的德意志思想，經常是國家主義的、社會整體性的、超越個人的、先驗存在的心靈唯心主義。

雖然做為一個法國人，Quatremère，卻是一個中間層次的特殊案例，他年輕的時候是法國大革命的積極、極端分子，中年之後卻變城皇室復辟的保皇黨，國家主義者。他的研究從 Laugier 的原始小木屋、埃及建築、希臘人的模仿這些實

<sup>1</sup> Vitruvius 第二書，房屋的起源及其發展

<sup>2</sup> Anthony Vidler, *OPPOSITION* 8, p.95

質性的物質出發，最後卻走到心靈層面，引用著德國的 Winckelmann、哥德、席勒的觀念，反而和法國當時的唯物哲學 John Locke, Condillac 觀念不同。

這樣的一種介於兩大民族觀念差異性之間

的一個模糊的人物，他的深度絕對不只是 Vidler 的——將 Quatremère 的形態理論歸結到「將建築根基於最高的原則(a notion of first principles)」，這一句話所能說明。

### 1.5 傳統的「形態」概念的定義

在論文的一開始我們應該從「形態」(type) 這個關鍵詞的定義開始討論。

在 Quatremère 的 1835 年出版的《建築的歷史辭典》(*Dictionnaire historique d'architecture*) 之中，對於形態(type)有一個清楚的討論，他說：

「“形態”從希臘字“typos”而來，這個字一般性的通常的被認為是表達了一種模型的、母體、印模、鑄模、浮雕的外形或淺的浮雕……<sup>1</sup>」

「形態的字在法文裡的用法，較少關連到工藝技術，較多關連到抽象的比喻。<sup>2</sup>」

「“形態”這個字，呈現著較少的事物的影像去完全地拷貝、摹仿，比較起來較多的是建築元件的一種概念，它的自身應該成爲一個規則，模型的規則。因此我們不應該說(或至少這樣子說是錯誤的)一個雕像或一幅已經完成的畫作，已經提供著一個可以拷貝的形態，而應該認為說這裡

有一個部分的片斷，一個素描，一種大師的思

想，或多或少有一種模糊的描述，在這個藝術家的想像之間，誕生這個藝術的作品。<sup>3</sup>」

「這個理論，是基於事物的本質、對歷史的見解、關於最古老的原始的意見、關於最固定不變的事實，對於每一個建築物的明顯的聲明。<sup>4</sup>」

Quatremère 在他的專文中有一些關於形態的重點：

1. 它是一個抽象的比喻。
2. 它是元件的一種概念，而不是影像。
3. 它是一種片斷、素描、思想、模糊的描述、藝術家的想像。
4. 它是一種事物的本質、對歷史的見解、最古老的原始的意見、關於最固定不變的事實，對於每一個建築物的明顯的聲明。

Giulio Carlo Argan 在 1963 年的 *Architectural Design* 上說：

「建築的形態到底如何訴求？那些承認形態有某種重要性的批評家，都解釋說建築的形式和象徵性有關或將建築的形式和儀式性模式連在一起。<sup>5</sup>」就是說建築形態學所討論的就是「建築形式」和「形式的象徵性」或「儀式性的模式」之間的關係。

在進一步的討論「建築形態」和「形式的象

<sup>1</sup> Type, Quatremère, selected translated by Samir Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, 1999, p.254-1: 45-16, p.254-2: 1-4

<sup>2</sup> Ibid., p.254-2: 38-39

<sup>3</sup> Ibid., p.254-2: 44-47, p.255-1: 1-9

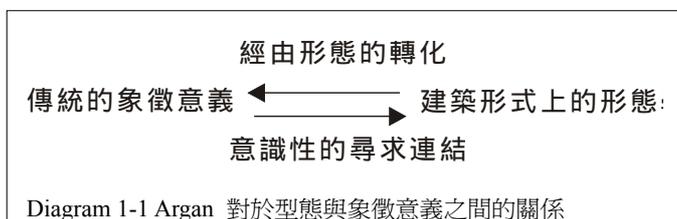
<sup>4</sup> Ibid., p.255-2: 23-27

<sup>5</sup> Giulio Carlo Argan, *On the Typology of Architecture*, Translated by Joseph Rykwert, From *Architectural Design* no. 33(December 1963), p.564: 24-28

徵意義」之間的關係時，Argan 說：

「當象徵的內容領先“類型”而且決定它，這個內容被轉化和連結到某些建築造型；同樣的當情況倒轉過來，或多或少以一種有意識的方式，當這建築造型連續的轉化成象徵性的內

容。有很多例子，象徵的內容有意識地尋求一種連結到古代的正式的傳統；這種過程藉著歷史的或美學的機制，可以變成一種重要的考慮。<sup>1</sup>」



為說明這種意識性的連結的形態學理論，Argan 舉出兩個例子說明：「有兩種例子說明以意識型態的方式，有意識性地連結到建築的造型，一個是那些由 Wittkower 所研究的文藝復興時期集中式的宗教建築的象徵的使用，另一個是 Sedlmayr 所研究的巴洛克建築的類比的研究。<sup>2</sup>」

因此 Argan 認為形態學就是在「建築形式」和「傳統的象徵意義」之間的一種將形式意識性的尋求象徵的連結，和象徵意義連續性的作為一種轉換成形式的關係。形態理論就是在尋求這種「象徵」和「形式」之間的連結關係。很清楚的這是一種有意識性的連結行為。

在 Argan 之後另一篇重要的形態學的論文，Rafael Moneo 的 *On typology* 刊登在 1978 年的 *OPPOSITION* 13，在其中有一些關於「形態」的定義，他說：

「當我們提出建築形態學的問題時，就是在提出建築的作品本身的本質在哪裡的問題。回答

這個問題意味著，對每一個世代來說，對於建築一種對建築的本質的再定義，和它所伴隨而來的問題的解釋。<sup>3</sup>」

「什麼是「形態」呢？它可以最簡單的定義說：它描述了一群物件，它們具有同樣的形式上的結構的特性化。它既不是一個空間的圖表也不是一串數字的平均數。它基本上是基於，藉著某種內在的結構的相似性，對於物件的編組的可能性。它甚至可以說，形態是一種以族群來思考的行動。<sup>4</sup>」

對 Rafael Moneo 來說，形態學是相關於建築本質的探討。這個本質性基本上是一群建築的「內在的結構的相似性」。內在結構和本質的意義是相接近的。

和 Rafael Moneo 同時期的另一個形態學理論的大師是 Anthony Vidler。

對於 Vidler 來說，形態的概念是隨著時代而改變的。在十八世紀晚期先後產生了兩種的建築形態的觀念，第一個是建築學回到它的自然的起源，是一個大寫的自然；在這裡勒吉爾的原始的小木屋做為一種本體性的哲學—所有的建築物的原型。第二個形態，Vidler 所提出來的是導因於產業革命，建築被劃進機械生產的世界，認為一個建築的主要的本質是屬於人造世界中的機器引擎<sup>5</sup>。

Vidler 提出他的第三種形態的觀念，從 Aldo Rossi 對形式的結構的轉化和從十八世紀都市化以來的各種團體組織的類型，到 Leon Krier 的素描，這回憶著“原始”的遮蔽物類型的想像，以十八世紀哲學家的方式來想像，快速增加的例子建議了一個新的，興起的第三類型<sup>6</sup>。

在 Vidler 的第三種形態中，他所討論的是 1960 年代之後對於現代主義建築所帶來的都市景觀的枯燥、沒有生氣的景象，而思考 Aldo

<sup>3</sup> Rafael Moneo, *On typology*, in *OPPOSITION* 13, 1978, p.23-1: 1-8

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.23-2: 8-14

<sup>5</sup> Anthony Vidler, *Third Topology*, *OPPOSITION* 7, p.01

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.564: 34-44

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.564: 44-49

Rossic 和 Leon Krier 兄弟所建議的回到十八世紀的城鎮歷史回憶的都市的一種形態。

基本上來看，無論是 Quatremère 所認為的事物的本質性，Argan 所認為的「建築形式」和「形式的象徵性」或「儀式性的模式」之間的關係，或是 Rafael Moneo 所說的「內在的結構的相似性」，和 Anthony Vidler 的「城鎮歷史回憶的都市」，基本上這些論述都牽涉到「形式意義」的部分。形式意義可以是一種「本質」、「象徵」、「內在結構」、「歷史性的回憶」，就像前面所說的這些人所認為的。

再進一步思考，「形式意義」中的「本質」、「象徵」、「內在結構」、「歷史性的回憶」，其實是從「意義」出發做為「形式」的基礎，「形式」不過是「意義」的再現。

## 1.6 「形態」理論的另一個路線

如果我們仔細的研讀 George Nicholas Stiny 的形狀文法的論文，所顯示的其實是更為複雜的觀念。似乎 Stiny 所討論的是一種「形式」的思

考方法，產生過程，而不是意義的抽象性，他說：

「更一般性的，程序包含著許多的規則，它們被應用著去操作著事物的抽象性的象徵。<sup>1</sup>」，「它被分享著在所有藉著認為理性控制著所有的建築的表現性的人，和那些觀察理性的程序做為建築創作和發明的基礎。<sup>2</sup>」

我們可以注意到 Stiny 在文章中一直強調的

是「理性的程序」、「程序包含許多規則」，而不是「形式」、「象徵意義」之間的對應關係。相反的從 Quatremère、Argan 以來的傳統的形態理論一直是以形式的「本質性」、傳達出來的「抽象性」做為形式的根源成爲一種對比。

形式的「本質」在更近代的形態理論中真的已經不重要了嗎？這是一個必須思考的問題。這一種趨勢或許可以從近代語言學的發展當中來解釋，而這一部分應該引發一個深入的探討在後面的論文。

從 1957 年的 Noam Chomsky 的《句法結構》中對於句法和語義學的論述，或許可以部分的詮釋 Stiny 的觀念。Chomsky 提出一種觀念，認為在英語中有一些是「無選擇的轉換式所推導的『核心句』」，和可選擇轉換式所推導的『非核心句』」。

如果將語言上的生成理論的「核心句」和 Stiny 的形狀文法的形式的生成規則相對照，就可以理解這是 Chomsky 語言學的一種應用。因此 Chomsky 所認為的：「如果說句法結構可以為語句的意義探索和理解的問題提供途徑，這樣我們就跨進了危險的領域。<sup>3</sup>」這樣的觀念必定的顯示在 Stiny 的形狀文法上的觀念。因此可以理解到形狀文法的「核心句」一生成規則，在 stiny 認為它所提供的是一種「形式」的思考，而不認為必須是一種「意義」的思考。

Chomsky 說：「如果有人說，句法理論的基礎可能是某些語義問題，我們全然的否定這種說法。<sup>4</sup>」§§3-7 中的概述的理論完全是形式上的、非意義的。<sup>5</sup>」

如果我們將 Chomsky 在語言學上這種「非意義性」的「形式」，但卻是一種思考「形式」的程序，被應用在 Stiny 的形狀文法的觀念向前推，應該被推到佛洛伊德的人類的「無意識」部分的理論。而這一個推論應該留到後面來討論。但是很明顯的這一種新的形態觀念是相當不同於 Quatremère、Argan 的傳統的形態理論，可以視

<sup>1</sup> George Nicholas Stiny, computing with Form and Meaning in Architecture, in *Journal of Architectural Education*, Fall, 1985, p. 7

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> 諾姆 喬姆斯基，句法結構，謝石中譯本，p.118: 5-6

<sup>4</sup> Ibid., p.118: 20-21

<sup>5</sup> Ibid., p.118: 17-18

為是對傳統理論的批判。

當我們對照著前面的 Argan 的從「形式」到「象徵意義」之間的轉換、連結的思考，到 Stiny 的形狀文法中強調「形式」的思考過程，而不是「意義」的象度。這不禁讓人懷疑從「形式」出發是對的？或是從「意義」做基礎是對的？本文的架構或許就應該是圍繞在這兩種矛盾的觀念做討論。

## 1.7 形態理論的另一種歸類—前工業、工業

### 化、後工業理論

Anthony Vidler 在他的文章中對形態的歸類，基本上是依照時間的順序，他認為：

「第一個是將建築學回到它的自然的起源—原始遮蔽物的模型，第二種，它的興起是導因於產業革命，建築被劃進機械生產的世界。…

第三種的形態的基本的特性作為一種信奉，不是屬一種抽象的本質，不是屬於一種技術的烏托邦，但寧可是一個傳統的城市，做為一種關心的所在，將它歸之於阿道 羅西的形式結構和典型十八世紀工會建築的轉換，到克里爾兄弟的素描<sup>1</sup>。」

從系譜學的觀點來看，順時性在人類理性思考的演化上有它的優點。傅柯(Foucault)在他的《詞與物》中說：

「這個考古學探究已揭示了西方文化認識型中的兩個巨大的間斷性：第一個間斷性開創了古典時代(大致在 17 世紀中葉)，而第二個間斷性則在 19 世紀初標志著我們的現代性的開始。我們現今在思考基礎上所依據的那個秩序，與古典時代的思想家所依據的那個秩序思考模式並不相同。<sup>2</sup>」

傅柯的分段大致上是相同於 Vidler，將文藝復興做為第一個間斷，將新古典時期做為第二個間斷，「現今」做為第三個間斷。參考這樣的分段觀念，在本文中將形態理論中的從 Laugier、Quatremère、Gottfried Semper 當作是前工業時期的理論，將 Durand 到 George Stiny 的相關性理論做為工業化時期的形態理論。因為 Stiny 似乎並未提出過於前衛性的理論，所以仍然將它做為現代理論的一部份。

因此這一個分類就加強了前面 1.6 當中所討論的兩種形態的觀念，一個是從「形式意義」出發的本質性的、抽象的理論。另一個是從「語言學」出發的文法性的理論，它不強調「意義」而強調「形式」的自主性生成與生成的過程。

從時序來看，一個是舊時代觀念的延續，一個是新的語言學、符號學的產物。這是兩種先後的觀念。但是從並時性觀點來看這兩種觀念並不是完全不相干，事實上它們經常是同時存在，就是說在形態理論中同時並存著 Quatremère 的本質性理論和 Stiny 這的語言學的形態理論；同時存在著對「意義」的探討和「形式」的自主。這是既存的現象，但是當時間往前走，後工業的觀念加大和工業化觀念差距之後，形態觀念會是如何的一種演變？這就是值得思考的一個問題。而這樣的演變是否在現在已經有了一些蛛絲馬跡可以觀察到呢？如果阿道 羅西的回到十八世紀工會建築的城市，做為第三種類型，那什麼會是第四種形態觀念？

如果就像 §1.3 所討論的，形態理論的討論應該回到它的源頭，是否我們應該從前工業時期的形態理論，包括 Laugier、Quatremère、Gottfried Semper 之間的思想演變做一種歷史軌跡的回顧、理論的比較、批判，而不是透過 Vidler、Argan 的詮釋後的型態理論？在後人詮釋下的原始理論是否被加上個人的觀點而失真？

## 1.8 論文的討論架構

<sup>1</sup> Anthony Vidler, *The Third Typology*, In *OPPOSITION* 7,

<sup>2</sup> Foucault, *The Order of Things*, English Edition, 1989, Routledge, p.xxiv: 6-10

---

因此在論文的架構上決定了一個方向：

1. 從形態理論的認識論的著手，然後對所建立的形態學的認識論做批判。
2. 在認識論的建立中在區分為 a.形態概念的辯證。b.形態歷史理論的比較。
3. 在形態概念的辯證上，對於 Vidler、Argan 的詮釋性的觀點做批判。
4. 在形態歷史理論的比較上對於 Laugier、Quatremère、Gottfried Semper 之間的思想演變，後來者對前者的批判觀點做討論。
5. 在前工業時期的形態理論比較之後接著對於工業時期的形態理論做討論。這包括 Durand 到 George Stiny 之間的關聯性。
6. 從語言學和佛洛伊德的「無意識」、「無意義」的觀點下來突顯這個時期的觀念和前一時期觀念上的差異性。並顯示 George Stiny 的文法規則的現代性的批判性不夠。
7. 從布希亞的「後現代性」的「物體系」、

「擬像」理論中的物質性的「日常生活性」

觀點來對前工業時期的形態理論做一個完全的顛覆。

8. 在這個顛覆之中，重新思考一種新的形態理論的可能性。或許可以借用布希亞的「後現代性」的「擬像」觀點應用在古典的 Quatremère 的「摹仿」和 Gottfried Semper 的「裝扮」觀念的轉變上。
9. 從建築上的實例來舉證這樣的觀點已經潛伏在當代的建築形式之中。
10. 從建築理論上批判布希亞的「日常生活性」的「普遍內存性」作為單獨的方向。後工業下的「後現代性」，應該在於意識形態的「超驗性」和物質的「普遍內存性」的之間的張力的存在。

建築做為一種實用性的科學，在觀念上經常是落後於哲學、繪畫、美學、音樂。事實上在其他領域中的前衛思想，形式觀念最後還是會反映到建築的形式，而成為形態理論。在理論研究上，做為建築理論的討論，而不必負擔建築實務的執行，是否有可能提早參與這種思想上的「現代性」的對話？而不是落後、被動的執行者？

這或許是一個很大的挑戰，超過這一個論文

所能負擔的程度。但本文嘗試著去做，只能盡力，能有多少進展就不知道了。

做為兩種差異性的，不同的的觀點來看待形態學這門學科，絕對會有不同的論點和結果。

在 Quatremère 的年代，法國大革命的同時，啓蒙運動正熱烈的展開，1789 年，阿提歐社團 Sociere d'Auteuil 它結合著 *lumieres* 的文化，開始散播這啓蒙性的哲學性科學的真相，為著將大眾從無知和偏見中解放<sup>1</sup>。許多年之後拿破崙一世貶低性的稱他們是 *Ideologues* 意思是理論的空想家。

在 1789 年，Madame Helvetius 賀爾維西斯夫人在他的 villa at Auteuil 阿提歐住宅主持會議，“為紀念著 L'Esprit 的作者的過世，這些思想的理論家繼續他們的工作：從無知和偏見中解放，和散播著哲學性的科學的真相”<sup>2</sup>。

## 第二章 Quatremère 的形態概念的認識論辯證

### 2.1 形態概念辯證(一)：形上學／實證科學的知覺論

事實上在當時這個對科學充滿信心與期待的時代，認為科學所帶來的「真相」，與非科學方法下被認為的是「無知與偏見」。在當時的「真相」到了今天許多已經被否定、修正而不是「真相」，而當時被認為「無知與偏見」到了今天是不可能已經被修正而不再被認為是「無知」。這科學的「真相」和「無知」是相對而不是絕對的。

#### 2.1.1 Sociere d'Auteuil 的 *ideologie* 的知覺性操作

延續著 §1.7 的觀點，在這一個章節中，對於 Vidler、Argan 所詮釋下的「形態」概念做一種「還原性」的討論，去除後人的詮釋性觀點，回到原始的，主要是從 Quatremère 而來的形態概念，在這個還原當中重新建立形態理論的「認識論」。

形態學到底應該屬於形上學的性質或是實證科學的範圍，這個認識論的差異從 1803 年 Quatremère 決定出版他的論文時就存在，一直延續到今天，當我們面對 George Nicholas Stiny 的形狀文法的研究時，它仍然是存在的。而現今的人類電腦文明的學術論點比起十九世紀實證主義起步時更為傾向於實證科學的觀點。

根據 1797 年 Destutt de Tracy 第一次所下的定義，*ideologie* “是一種科學，它源自一種知覺”或者寧可說“科學的概念的字面的轉變”。從 Condillac，特別是轉變從這「知覺的特性(*Traite des sensations*)」的分析的方法學，*ideologie* 提供著基本的操作的定義，構成著知識性的機能。<sup>3</sup>

根據 1793 年 Daunou 的說法，*ideologie* 的操

<sup>1</sup> Sergio Villari, *J. N. L. Durand*, p.31 :4-6

<sup>2</sup> Sergio Villari, *J. N. L. Durand(1760-1834)*,p.31;

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.59: 1-5

作是：

「對於事件的知覺或是理解；對於單元的分析或是認知；對於關係的度量或是鑑賞；抽象化或概念化一般的理念或原則；新的組合方式的發明或是形成<sup>1</sup>。」

對於事件的知覺、對於單元的認知、對於關係的度量、原則的概念化、組合方式的發明，這些就是 *ideologie* 所認為的一種屬於知覺性的實證科學的認識論，也就是 Condillac 的「知覺的特性(*Traite des sensations*)」所提出的分析的方法學<sup>2</sup>。

這確實是一種科學的方法論，但是仔細觀察，它所涉及的主要是一種新的事物的相關連的部分。或許配合著當時的法國大革命的思想，這個啓蒙運動所著重的不是對於舊的制度的重新思考，批判不好的，保留可用的，而是一種全面的推翻。做為一種革命的意識，新的就好的，歷史所留下來的材料也就沒有存在的價值。在這個 *ideologie* 的操作中，是一種新的知覺方式、新的分析認知方式、新的度量方式、新的組合方式，因為它的目的是在「將大眾從無知和偏見中解放出來」<sup>3</sup>一種過度樂觀的啓蒙的觀念。

做為 *Sociere d'Auteuil* 的追隨者，在這個團體所創辦的學校中教學的 J. N. L. Durand，他所提出來的類型或是形態理論就是一種 *ideologie*。

從這個出發點來看，Durand 認為：

「建築被整個的構築所組合著，它不是其它的，而是它的局部的元素的集合的結果，它有必要去知道前者，在它自己被後者所佔有之前；當這些部分的元素單獨的是建築的基本的元素的合成，而當所有的特殊的原則必須被來自於一般性的原則研究之後，它將會是這些基本的元素，它組成著建築師的研究的基本的目標。<sup>4</sup>」

這其中所表達的就是一種元素的新的組合方式、關係的新的度量方式、認知的新的分析方

式，而這絕對不會牽涉到舊的歷史的定位的部分。

不牽涉到舊歷史的定位並不意味著不引用舊的歷史，而是將歷史做為一種資料提供的倉庫，在其中可以任意的切割、分解歷史元素，重新製造、加工成爲新的元素。這些新的元素的組成之間的關係的定義，是經由 *ideologie* 的新的關係的度量方式，新的認知方式，經由現代人的知覺性感官的感之下的一種新的認知，而這種新定義的認知和歷史上的舊的理論、舊的論述、舊的柏拉圖以來哲學觀點必須是不同的。

同樣的情況是否也發生在現在？

Stiny 說：「在今天，當計算機的革命影響著我們的思考是越來越深，我們有機會去處理著這個一直存在的問題以一種新的方式<sup>5</sup>。」

「我們關於建築的基本的直覺是清楚的。它是相關於線條，它們在平面中的安排和幾何性的實體，和所產生的設計的描述，根據著某種的分類的系統。<sup>6</sup>」

對 Stiny 來說，建築的形態學是相關於線條、幾何、實體、和其中所產生的描述，根據著某種的分類。而更重要的是它可以用計算機來處理，處理一種組合性的問題，或許經由 *Iconography* 的比對將遺漏掉的組合方式計算出來。

如果來比較著 Stiny 的分解出來的文法元素，和 Durand 的 *Précis* 當中的操作方式其實沒有兩樣。

當 J. N. L. Durand 用 *ideologie* 的觀念，重新組合 *Rotonda* 時，它只考慮到這是一種新的元素的組合的觀念，使用著最經濟的方式重新再現出那一個著名的歷史建築，用方格紙、用元素切割、用元素重複、將不必要的、浪費的元素去除，無論它是平面或是立面，因此也就不需要第二層樓的房間，雖然保樓著中央天井的採光中庭，但是將它做成方形是否比較經濟合理。

但是歷史建築中的思想背景是否值得去探

<sup>1</sup> Ibid., p.59: 13-18, 書中引用 P. C. F. Daunou, *Essai sur l'instruction publique* (1793), pp.34ff

<sup>2</sup> Ibid., p.59: 9-10

<sup>3</sup> Ibid., p.31 :4-6

<sup>4</sup> Ibid., p.59 : 24-30, 書中引用 Durand, *Précis*, vol. 1, p.28.

<sup>5</sup> George Nicholas Stiny, *Computing with Form and Meaning in Architecture*, in *Journal of Architectural Education*, Fall, 1985, p.7-1, 33-36

<sup>6</sup> Ibid., p.8-1: 18-22

討？或許真正的問題是在於這個建築中所帶有的階級封建的、貴族的思想的毒素，是否合適於法國大革命下的小市民的興起的平民精神？

這些意識形態的部分是存留在建築背後看不見的延伸意義，如果說這個 Rotonda 的天井採光的觀念是來自羅馬的萬神殿的宗教意義，它所代表的意識形態是帝王的承天啓運，接受著上天的旨意來管理大地的四面八方，就像從希臘、羅馬以來的對英雄、國王的崇拜的思想，認為人間的英雄、國王和天上的神是相連結的。而這樣帝王思想不就是 Durand 當時的法國大革命所要打倒的，卻是因為 Durand 對於歷史形式意義的無法解讀，無法批判，而只看到一種實證的、科學的立場，對視覺感官所看得見的形體加以分析、分解、組合，以符合小市民所能負擔得起的經濟的、安全的條件，而認為這就是對貴族的奢侈的傳統的一種揚棄，卻不能理解在形式中的貴族思想的餘毒。

事實上形式當中的意義是一種文化的累積，是一種思想的累積，一種面對事物時的態度，它是被連結到心理的層面，而隱藏在感官所感知的形式的背後，從實證的知覺論是無法分析的。

同樣的情況也發生在使用電腦做為形式分析的 G. Stiny 的文章中。

在 G. Stiny 所引用的 Hepplewhite 的三個椅背其實令我非常好奇，讓我一直在思考，這些椅背的背後意義到底是什麼？或許像 Fig.2-2 的：

圖 1 所顯示一個女人胸前的珠寶垂飾？

是圖 2 所顯示的小丑的臉譜？

是圖 3 所顯示的就是一種欄杆？

或是圖 4 所顯示的王冠上的一種冠飾？

事實上這個形式意義的連結會影響後面的形式創作的發展，如果它是一種胸飾，它的特徵會是一種垂掛，如果是一種臉譜，會是一種抽象的眼、鼻、口的組合，如果是欄杆，會強調酒瓶式的裝飾，如果是冠飾，它的發展會比較華麗。在 G. Stiny 分析這三個椅背成為一群元素組之前，並沒有討論到是否有一種形式意義的存在，

而它的象徵性或許不在上面說的四種意義，或許更令人驚奇。而因此連結到象徵的一種組合會是更令人讚嘆，而不只是平庸的 Fig.1-10-4 的形式表現，不知道所詮釋的象徵意義是什麼。

G. Stiny 對於椅背的象徵意義的探討的忽略，和 J. N. L. Durand 對於 Rotonda 的封建貴族的象徵意義的忽略的一種立場其實是相類似的，雖然他一直強調：

「無論如何，我們必須具備一種更深入的語言學的理解——特別是空間語言學——它們是如何的被定義和被詮釋，而在這裡它是變得如此的重要。」<sup>1</sup>

G. Stiny 認為空間語言學的意義的理解是重要的，但是並未做出一種探討。而僅是認為：

「形式文法就像是在圖 1 中的兩個例子，被發展著特別是在執行著視覺性的空間的計算<sup>2</sup>」

Stiny 所謂的一種「視覺性的空間計算」，其實並未離開 Condillac 的「知覺的特性(*Traite des sensations*)」所提出的分析的方法學，因此十八世紀的對啓蒙的過度樂觀，對於科學的知覺知識的過度的信賴，對於人類感官知覺之外的形上的領域的排斥，同樣的表現在 Stiny 的文法中。從知覺論的分析中不可能在 Hepplewhite 的椅背中得到它被後的形式意義，到底是胸飾、臉譜、欄杆、冠飾？而只就看得見的，可以經驗的部分做分析，那些不能被經驗的、感知的、證實的，必須退到後面，這就是 Stiny、Durand 的形態理論的觀點。

## 2.1.2 Quatremère 的思考性的理解的立場

Quatremère 在 1803 年決定出版他的關於希臘和埃及之間的歷史關係的研究論文——《關於埃及建築，思考它的起源、它的原則、和它的體

<sup>1</sup> George Nicholas Stiny, *Computing with Form and Meaning in Architecture*, in *Journal of Architectural Education*, Fall, 1985, p.7-2, 18-21

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.8-1, 40-42

驗，並且和同樣條件下的希臘建築做比較<sup>1</sup>》時，他陳述它的意義——

「‘研究和批判的系統’，被過度的埃及的考古學的事實的湧進的所危及，而他們所強調的實證(positive)的立場並不是一種思考性的理解(speculative understanding)建築的歷史的方式。」<sup>2</sup>

「研究和批判的系統」—這是我所理解的對於形態學的形上學或是實證科學的認識論的差異的第一個也是最好的一個說明。

Quatremère 提出一種對建築的形態(type)的思考性的理解(speculative understanding)，來看待希臘和埃及建築之間，既是連續又是斷裂的兩種不同的建築形態之間的關係。而他認為對埃及的實證的考古學所得到的資料，是一種歷史事實。他相信一個深遠的改變關於這些建築的過去歷史的研究目標將會發生，這種轉變是基於一種差異性，在分析尋找歷史的原則和尋找歷史事實的方式之間的差異性。<sup>3</sup>

事實上這種不強調歷史事實，或是不依賴歷史事實，卻試圖尋找歷史的原則，所根據的就是一種事物的本質性的探討、推測與思考。這思考就是他的理論的“基礎論”也就是他的認識論的基礎，也是他的形上學的形態學的理論的基礎。

Quatremère 所爭論的是在這些客觀性的感官經驗之外，存在著另一些存有物，它不是感官經驗所能察覺得到的，它是超越感官經驗的抽象的哲學的部分。

實證性的考古性資料，經由人類的眼睛所能觀察到的古蹟的資料，就如同柏拉圖的洞穴中的隱喻，那藉由火光所生的投在牆壁上的影子，它相對於真正的實存之間的虛幻。「在視覺世界中火光便是太陽」<sup>4</sup>，而殊不知在知性世界中的真

正的太陽的光亮。人的靈魂只有上升到知性世界中才得以「認識」理性與真理的直接本源。

因此 Quatremère 所爭論的「思考性的理解建築的歷史的方式」就是柏拉圖所謂的超越「視覺世界」進入「知性世界」的認識論，也就是說超越「實證科學」進入「形上學」的認識論。令人進一步思考的是，柏拉圖在這裡所謂的超越是一種過程，他說：「上升到知性世界的旅程…祇有經過努力，才能看到」<sup>5</sup>，這是一種逼近真理的過程，永遠達不到的目標。而 Quatremère 對於普遍性的原理的追求的觀念也是一樣的嗎？所強調的是一種逼近的過程？只是一個理想性，遙遠不可及的目標？因此不可能談論到一種落實到實務上的方法論？

或許 Quatremère 認為一個理論的落實是一種問題的暴露，因此他聰明的閃躲這些實務性的方法論，而願意停留在一種形態理論的理想？

### 2.1.3 對 Anthony Vidler 的「形態的形上學觀點」的質疑

Quatremère 的理論明顯的被認為是一種形上學或是一種新柏拉圖主義，這可以在許多地方被看到，在 Anthony Vidler 的文章說：

形態理論，意識性的從兩種概念分裂出來，一種是古老的、理想的形態的起源的新柏拉圖理論，它強調在自然和建築中的適當的形式的先驗性的實存。<sup>6</sup>

「當 1825 年，Quatremère 最後印刷他在 *Encyclopedie methodique* 中的三卷的關於形態的文章，這個形態做為一個美學的控制的角色被加強著，並藉著強烈的新柏拉圖主義的語調。形態幾乎是變成同義於“*Idea*(柏拉圖的)理型”，這 *Idea* 是 Bellori 和 Winckelmann 所稱讚的，形態是一個形上學的觀念，所有的物質性的形式顯示

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, *On Egyptian architecture, considered with respect to its origin, its principles and its taste and compared in the same terms with Greek architecture.*, p.47: 18-20

<sup>2</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a modern Language of architecture*, p. 46

<sup>3</sup> Sylvia Lavin,

<sup>4</sup> 柏拉圖，理想國 517b

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Anthony Vidler, *The idea of Type*, *OPPOSITIONS Reader*, p.437

將會被相關於這個觀念，但卻是不完美的表現。<sup>1</sup>」

Rafael Moneo 的文章說：

「Argan 回到這個觀念的源頭，詮釋著 Quatremère 的定義，以一種更務實的方式，並且避免它所暗示的新柏拉圖主義。」<sup>2</sup>

首先從「形態是一個形上學的觀念<sup>3</sup>」的這一段文字，Vidler 應該是認為 Quatremère 的形態 (type) 是一種形上學。事實上，Quatremère 在他的寫作中從未提到柏拉圖的任何的哲學用詞，這樣的歸類方式完全是後人所加上去的，或許就像 Vidler 所認為的 Quatremère 的「形式的先驗性的實存<sup>4</sup>」和柏拉圖的「先驗的理型觀念」<sup>5</sup>相接近，因此稱他為「新柏拉圖主義」。

一般來說，所謂的「新柏拉圖主義」是用在神學上的解釋，它是在早期的基督教時期，經過普羅提諾斯(Plotinus)，普羅古路斯(Proclus 411~485)及奧利根(Origen 185~254)的努力，將柏拉圖哲學中濃厚的宗教色彩，以新面孔出現<sup>6</sup>。包括偉大的聖奧古斯丁(St. Augustine 354~432)就是新柏拉圖主義的忠實信徒，他把柏拉圖所主張從原始物質中創造宇宙的「狄米伍格」(Demiurge)變成從無中創造萬物的《聖經》上所說的神；把柏拉圖的觀念當作在神腦海中的觀念，神利用此觀念作為模型因(exemplar cause)而創造萬物；以人藉著聖寵(Grace)從原罪中得救來代替柏拉圖所說的人可從思考中自救之道。普羅提諾斯、普羅古路斯、奧利根等人都是基督教的神學註解家，他們所努力的方向是將基督教教義和希臘哲學，尤其是柏拉圖的哲學鑄於一爐<sup>7</sup>。基本上是神學學者，將柏拉圖的宇宙觀中存在著一個秩序

的創造者 Demiurge 的觀念，轉變為基督教中的全能的上帝，是以柏拉圖的哲學的崇高地位來詮釋宗教的合法性存在<sup>8</sup>。

如果依照文章的年代來看，Vidler 的 1977 年的文章<sup>9</sup>應該是最早提出 Quatremère 屬於「新柏拉圖主義」的觀念，所以這個定位應該歸之於 Vidler。如果這個定位是基於柏拉圖的「視覺世界」的虛幻與「善念 / 理型世界」的實存，這應該是相當的有涵義，但是 Vidler 在他的文章中卻偏向於形態在宗教上的使用，卻是令人疑惑，他說：

「在 Boyer 的字典(1727 年)，它被定義成“外形”、“影子”、“再現”：它大多是被用在描述那象徵性的行動，和基督教的象徵——“形態和影子”代表著神性，遍布在舊約和新約之中。<sup>10</sup>

神的神性所設計的、指定的所羅門王的神殿，是建築的形態，或者形態它是一種自然的、原始的遮蔽物的結構？…特別是對於共濟會<sup>11</sup>的建築師，再一次建立神殿的原形，更進一步的意義是暗示一種類比，對於社會本身的重建的暗示<sup>12</sup>。」

事實上，Vidler 的 1977 年的文章並未真正發展 Quatremère 的「新柏拉圖主義」的真正涵義，卻利用傅柯的一段話來說明 Quatremère 的理論在他的年代所面臨的危機與矛盾，他說：

「分類，作為大自然歷史的一個基礎原理和組成的問題，開始它的歷史學的立場，在符號學的理論和有機體的理論之間，成為一個被需要的流行。」<sup>13</sup>...「實際上一個區別正在轉變，不僅

<sup>1</sup> Anthony Vidler, Quatremère de Quincy and the idea of type, *The Writing and the walls*, p.151

<sup>2</sup> Rafael Moneo, in *OPPOSITION* 13, On typology, p.36

<sup>3</sup> Anthony Vidler, Quatremère de Quincy and the idea of type, *The Writing and the walls*, p.151

<sup>4</sup> 參照註腳 1

<sup>5</sup> 參照註腳 2

<sup>6</sup> 曾仰如，《柏拉圖的哲學》，二版，台北市，台灣商務，1995，p.182

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> 在柏拉圖的洞論中的哲學家，對於善念的追尋，與理解視覺世界的虛幻和錯誤，經過努力，靈魂因而上升到知性世界的旅程，體會到這個善念是一切光和視覺世界的主宰，這個善念自救的觀念被宗教所運用成為上帝的恩寵因此讓人得救。

<sup>9</sup> Anthony Vidler, The idea of Type, *OPPOSITION* 8, 1977.p.95.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Free-masonic architects, 中世紀以來的石匠和建築師的中產階級的工會

<sup>12</sup> Anthony Vidler, The idea of Type, *OPPOSITION* 8, 1977.p.95

<sup>13</sup> Vidler 在文章中引用 Michel Foucault 的 *The Order of*

是在類型的造型理論，而且是在它的執行的方法，這發生在十九世紀的早期，這件事情將 Quatremère 的希臘的理想主義和他的同時代的人都陷入疑問，即使不是陷入立即的危機。」<sup>1</sup>

Vidler 利用十九世紀的動物和植物的分類學的一種實證科學的發展，來說明屬於形上學的 Quatremère 的「新柏拉圖主義」所面臨的問題，所以 Vidler 的立場上變成 typology 的認識論上應該是一種實證的分類學，這已經和前面的「形態是一個形上學的觀念」的文字自相矛盾。而實證主義的科學精神的發展明顯的當然會壓縮到形上學的難以檢證的理論，但是再一次矛盾的是 Vidler 的另一段話顯示出他認為 typology 不是一種實證主義，而是對實證主義的批判，他說：

「形態的觀念已經復活了。或許是似是而非的，或者充其量是一項對技術性的實證主義的批判性的回應，但是形態(type)的觀念現在扮演著現代運動的反對者。」<sup>2</sup>

所以經由這樣的思考所產生的疑問是：到底 Vidler 所認為的 typology 應該是一種實證性科學，或是形上學的範圍？一開始他認為形態是一種形上學，接下來用形上的形態學所面臨的實證科學的分類的危機來否定前面的論述。接下來又用形態是一種「技術性的實證主義的批判性的回應」，再一次對技術性的實證科學的否定，但是這一次所用的到底是不是一種形上的形態學的立場，他又不願意說明。

這樣的前後矛盾的立場，曖昧的態度是否顯示對於 Anthony Vidler 來說這是一個難以決定的問題？何為真正的「新柏拉圖主義」的涵義？是對經驗的視覺的虛幻的批評？或是對「先驗的理形」觀念的主張？

#### 2.1.4 形態的形上學的思考

「形態是一個形上學的觀念，所有的物質性的形式顯示將會被相關於這個觀念，但卻是不完美的表現。<sup>3</sup>」在這句話中 Vidler 所認為的形上學觀念又是什麼？

根據韋氏辭典對於形上學(metaphysics)的解釋有三種意義：

1. 哲學的一小部份，它是關於實存和存在的基本的本性，它包括著本體論(實體論)、宇宙論、和經常的它就是認識論。
2. 形上學就是本體論。
3. 抽象的哲學的研究：一種關於客體性的經驗之外的研究。

亞里斯多德說明形上學的一個定義是：「有一門科學，它研究存有之為存有，以及必然屬於存有的性質。<sup>4</sup>」何謂「存有(being)」？亞氏在另一段文字中解釋說：「有些東西它被稱做存有，因為它們是實體；或是因為它們是被感受為實體」<sup>5</sup>。當這些實體性的存有它之所以呈現出這樣的存有的性質，也就是「存有之為存有」，支持這個性質的存在必定有著它的背後的原因。通常的這些原因是在人類對這些存有的客觀性的感官經驗之外<sup>6</sup>，就是說它不是感官經驗所能察覺得到的，它是超越感官經驗的抽象的哲學的部分。因為它是存有的本性，因此它是本體論，因為它是萬物的普遍性的秩序，因此它是宇宙論，因為它在「探究事物的原理及其最後的原因<sup>7</sup>」，因此這個事物的原理及原因就是事物的本性，因此形上學本身就是一種認識論，而認識論做為一種方法論，卻可以是實證科學的，或是形上學的方式。

弗蘭西斯 培根(F. Bacon)相信，由經驗為基礎的、對實驗觀察的結果進行歸納的方法是科學的知識的基礎<sup>8</sup>，對培根來說，歸納法就是知識

Things, p.145

<sup>1</sup> Anthony Vidler, The idea of Type, *OPPOSITION* 8, 1977, p.105

<sup>2</sup> Anthony Vidler, The idea of Type, *OPPOSITIONS Reader*, p.437

<sup>3</sup> Anthony Vidler, Quatremère de Quincy and the idea of type, *The Writing and the walls*, p.151

<sup>4</sup> 亞里斯多德形上學註, St. Thomas Aquinas 註, 孫振青譯, 第 365 頁, 亞氏原文拉丁本分段號 294。

<sup>5</sup> Ibid., p.366, 亞氏原文拉丁本分段號 297

<sup>6</sup> 韋氏辭典 metaphysics 的第三種含義。

<sup>7</sup> 亞里斯多德形上學註, p.365, 亞氏原文拉丁本分段號 296

<sup>8</sup> 卡爾 波普, 趙敦華, 遠流, 1991, p.20

的認識論。

十八世紀的大衛·休謨(D. Hume)對歸納法提出不同的意見，他認為在歸納法中感官經驗重複的出現，充其量只是證明了這些感覺材料在過去發生過聯繫，但卻不能證明這種聯繫在任何時間都會發生，因而也未能證明這種聯繫是必然的聯繫<sup>1</sup>。比如，在九千九百九十九次觀察中，太陽都從東方升起，但這還是不能保證，在第一萬次的觀察中，太陽還會從東方升起。也許，一個突發事件會切斷太陽與地球之間的這種聯繫，因此休謨則指出了兩者之間的矛盾——在經驗基礎上用歸納法建立起來的知識是不可靠的<sup>2</sup>，而這樣的觀念也反映在 Quatremère 對於實證的埃及的考古知識的批評<sup>3</sup>。

如果依照海德格 1928 年的一篇文章〈什麼是形上學〉的說法，形上學所討論的題材是「空無的基本經驗」<sup>4</sup>。因為存有被納入空無之後，才能超越存有的本體，而超越存有而過的就是「形上學」。海德格引用形上學的希臘字源自 *Tàmetà Physiká*，意思是超越存有物之為存有物。他說：「形上學是超過存有物提出問題，…而在論及空無時正好超越了存有之為存有物的整體。」<sup>5</sup>這裡所謂的「空無」是存在的否定，藉著對存在物的否定而重新思考存在物之為存在物的原因，因為這個否定，這個存在物的研究才存在。

無論是根據韋氏辭典或是亞里斯多德的解釋，形上學是探討事物的本性、本質的學科，它本身就是一種認識論；而根據海德格的觀點，一種否定存在的思考可以轉變為存有之為存有，成為他的形上學的方法論。

當我們一層一層的思考「形上學」的意義之後，重新思考在這一節的一開始 Vidler 所提出來

的一段話，到底 Vidler 所認為的「形態是一個形上學的觀念」，這個形態(type)的形上學的認識論是什麼？而它又應該是什麼？

### 2.1.5 Quatremère 的形上的形態理論

---

1784 年 3 月法國的 *Academic Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*，在 Comte de Caylus 的支持下，貼出一年一度徵文的公告，競賽題目是「埃及建築整體的本質的研究，特別是埃及和希臘建築的關係的研究」。

在中世紀期間的歐洲，對於埃及的興趣，可以被描述為——從神學的意義來看埃及文化的歷史定位。相信埃及握有開啓有基督教以前的世界的神秘的鑰匙的信念在十七世紀達到了頂點<sup>6</sup>。事實上這是在教會神職權力影響下的從神學觀點出發的，驗證舊約聖經的確實性的對埃及的認識與理解。

十八世紀的實證主義謹慎檢查的態度下，對於埃及的認識觀點，已經開始跳脫教會的束縛，對埃及的研究現在少了一點神秘性，更多的是科學性。事實上，學院已經傾向於啓蒙運動後的經驗主義，在題目中所暗示的埃及建築和希臘建築

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., p.21

<sup>3</sup> 考古學的事實…所強調的實證(positive)的立場並不是一種思考性的理解(speculative understanding)建築的歷史的方式，Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a modern Language of architecture*, p. 46

<sup>4</sup> 項退結，海德格，p.123

<sup>5</sup> Ibid., 125, 書中引海德格〈什麼是形上學〉1969, p.38

---

<sup>6</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a modern Language of architecture*, p.12

之間的關係，在探詢著關於什麼是希臘建築從埃及及建築所借入，而這明顯的是一種可比較性、可觀察性的，要求一種實證的證據的觀點，基本上接近於建築歷史的考古學的觀點，而這將提供一種預設的兩種建築形態之間的歷史的連續性的回答。

在這個可以檢驗的知識的另一方面，學院要求「埃及建築整體的本質的研究」，這樣的一種本質性的研究要求，已經離開了可檢驗性的知識的目標，顯現出實證主義的影響外對於「埃及」這樣一個歷史性的議題，有些部分是實證資料所無法處理的知識。

特別是在十八世紀，這是一個對於人類起源積極探討的年代，爲了爭辯舊約聖經中關於人類起源的一元發生論的說法，在當時分成兩個極端 De Guignes 的論文嘗試去支持傳統的一元發生論者<sup>1</sup>，Cornelius de Pauw《對於埃及和中國的特殊的哲學上的觀點》，作爲 De Guignes 的論文的炙熱的反駁，提出中國和埃及文化之間的差異性<sup>2</sup>，因此否定埃及做爲文明的一元性的起源的觀念。因此這個文明的一元發生論或是多元論，已經潛藏著宗教性的將人類歷史壓縮到一個連續性的線性與另一方面世俗性的、多元性的非連續性的時間觀念。意識形態性的，做爲知識論的基礎，這個線性或是非線性的歷史的觀點，已經影響到在這個基礎上的知識的建立。而事實上這些議題的爭論，在當時是無法用實證性的知識來檢證的，任何時代必定有些知識是純粹屬於形上學，即使到了今天。

學院的題目要求著「埃及建築整體的本質的研究」，暗示著對於埃及的文化相對於整個的西方文化的定位，暗示著一種文化的性質的研究，而這樣的歷史定位、文化的本質性的探討，基本上已經超出可檢證的科學的範圍。我們可以觀察到在 1784 年的這個學院的題目，一方面要求一種建築形態的比較性，從考古知識出發，另一方面要求一種本質性，接近於形上學的角度。這是

否暗示著十八世紀的當時的學術界的狀況——形上學與實證科學之間的對等性的互相辯證的立場？然而到了今天，從人類的知覺意識出發的主體性哲學—主觀論、相對論和懷疑論，早已戰勝從客觀實體性出發的實在論<sup>3</sup>，這樣的主觀性狂熱是否有偏頗而必須加以思考？而客體性的形上學它的存在意義是否應該重新省思？

Quatremère 的形態(type)理論的範圍，若是從狹義來說可以專指 Quatremère 關於 type 的專文——出現在迪德羅百科全書(*Encyclopedie methodique*)或是在他的 1832 年出版的建築的歷史的字典(*Dictionnaire historique d'architecture*)。若是從廣義的角度來看，他的關於埃及的論文(*De l'architecture egyptienne*, 1803)，其中將埃及建築和希臘建築當作兩種建築的形態來討論兩者之間的連續或是不連續的歷史性問題，以及歷史的字典中相關於 type 的其他關鍵字的討論，包括 Type, Character, Style, Principle, Rule, Order, Imitation, Invention, Copy 的專文都應該是他的形態理論的一部份。

在建築的歷史的字典中的專文 Type 之中，Quatremère 對於形態的討論確實有相當多的形上學的觀念。他說：

「“形態”這個字，呈現著較少的事物的影像去完全地拷貝、模擬，比較起來較多的部分是一種元素的概念，它的自身應該成爲一個規則，模型的規則。」<sup>4</sup>

“形態”做爲一種建築的元素的觀念，這種元素論本身就是一種形上學的觀念，就像在古希臘，泰勒斯相信萬物是由水所構成，阿納克西美尼認爲氣是原質，赫拉克利特則提出萬物是由火而生成，最後恩培多克勒提出一種政治家式的妥協，他承認有土、氣、火和水四種原質<sup>5</sup>。形態對 Quatremère 來說是一種抽象的概念，不是一個

<sup>1</sup> Ibid., p.64

<sup>2</sup> Ibid., p.65

<sup>3</sup> 亞里斯多德形上學註，孫振青譯，譯者導言 i

<sup>4</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p. 255-1: 1-21

<sup>5</sup> 羅素(Russell Bertrand),西方哲學史，中譯本，p.78,五南圖書

實體，只能在觀念上做為一種構成而不能真正的作為元素。

他說：「因此我們不應該說(或至少這樣子說是錯誤的)一個雕像或一幅已經完成的畫作，已經提供著一個可以拷貝的形態，而應該認為說這裡有一個部分的片斷，一個素描，一種大師的思想，或多或少有一種模糊的描述，在這個藝術家的想像之間，誕生這個藝術的作品」。<sup>1</sup>

對 Quatremère 來說一個雕像、一幅完成的畫作並不是一個形態(type)，因為它清楚的被完成，而沒有任何的抽象的、想像的空間，它可以被拷貝，因此可以是一個「模型」，卻不是一個「形態」。

Quatremère 說：「在模型來說，一切都是精確的；在類型來說，一切都是近似模糊的。」<sup>2</sup>仔細思考起來，「形態和模型」真正的關鍵是在「精確的、模糊的」這樣的區別嗎？我想不是的。一幅完成的畫作和一個畫作的片斷之間，如何會產生「模型和形態」的差異？Quatremère 所要陳述的應該是形上學的古老的議題「知覺」與「實存」之間的差異性。

一個雕像、一幅完成的畫作它在感官的知覺上是「精確的、清晰的」，一個部分的片斷、一個素描、一種大師的思想，在感官知覺上是「模糊的」。Quatremère 所謂的「在這個藝術家的想像之間，誕生這個藝術的作品」，這個「想像」做為「藝術作品的誕生」的來源，因此「形態」(type)的被理解是透過「想像」而不是透過「知覺」。這個「模糊的想像」是超越了「精確的知覺」，因此一個物件做為「形態」的意義是超過它做為可模擬的「模型」的意義，至少對於 Quatremère 來說。

古希臘的巴曼尼德斯(Parmenides)的「知覺與實存」的觀念可以拿來和 Quatremère 做對照，他說：「可感覺的事物都是單純的幻覺，唯一真實的存在就是『一』」<sup>3</sup>。Quatremère 貶低感官上

「精確的」知覺，而抬高「模糊的想像」所產生的「知覺背後的實存」。無論是一個片斷、一個素描、一個思想、一種想像，它所指向的是，比實體更真實的實存，他稱做「形態」(type)，它的存在是經由思考而不是經由知覺。巴曼尼德斯說：「能夠被思維的事物，與思想存在的目標是同一的；因為你絕不能發現一個思想是沒有它所要表達的存在物的。」<sup>4</sup>因此對於 Quatremère 來說，一個片斷、一個素描的背後的那個難以捉摸的、模糊的，因為思考、思維、想像而存在的「形態」(type)它的真實存在，就如同巴曼尼德斯「思維—存在」的觀念。

再回到知覺來，知覺被認為是由於對象與感覺器官之間的互相作用而引起的。按照赫拉克利特的學說，後兩者都是永遠在變化的，而兩者在變化的同時也就改變著知覺<sup>5</sup>。蘇格拉底說，當他健康的時候他覺得酒很甜，但是當他有病的時候就覺得酒苦。這裏就是知覺者的感官變化造成了知覺上的變化<sup>6</sup>。因此對於一個對象的知覺從形上學的觀點來說是不可靠的。

事實上，實證主義科學的觀點對於知識與知覺之間的關係是相當不同於形上學的觀點。在近代人的觀點來說都認為經驗的知識必須依靠知覺，而對於柏拉圖以及其他學派的哲學家來說，真實的知識必須是有關「概念」的，不是從「感官」而來的，而似乎 Quatremère 對於「形態」是一種概念性而非知覺性，這樣的觀點是傾向於柏拉圖的形上學的觀點。

## 2.1.6 小結

到底就「形態」來說，「實證性」的觀點亦或「形上學」的觀點比較合理？1960年代從義大利的 Giulio Carlo Argan 開始討論 Typology，在文章中重新思考 Quatremère 的形態觀點。這一個

---

Parmenides 的「論自然」。

<sup>4</sup> 羅素(Russell Bertrand),西方哲學史,中譯本,p.79,書中引 Parmenides 的「論自然」。

<sup>5</sup> Ibid., p208, 書中引柏拉圖,「泰阿泰德」篇。

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>1</sup> Quatremère ,Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.255

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> 羅素(Russell Bertrand),西方哲學史,中譯本,p.79,書中引

風潮影響到 1977 年的 Anthony Vidler 的重新思考形態的「形上學」的問題，而似乎對於 Vidler 來說，「形態」到底是不是屬於「形上」的領域，竟然讓他遲疑的不敢多說。

如同前面所討論的，形態的「形上論」或是「知覺論」，其實是古老的，從柏拉圖以來的議題——哲學上的「知覺」與「實存」之間的討論。「實存」到底是「知覺」所感知的存在，或是不能感知的「存有」？而「形態」當中的本質性，如果類比於康德的「物自身」，則就叔本華的觀點而言，「物自身」相當於柏拉圖的形而上的「理型」<sup>1</sup>。而「知覺論」所觀察的「現象」和哲學中的「表象」的世界相類比。因此這個「形態理論」的「形上」與「知覺」的討論，將會牽涉到從柏拉圖到康德、叔本華、尼采的形上學的觀點的討論。

康德在他的「純粹理性批判」當中，雖然承認「知覺的經驗」的知識，但是「思考性、概念性」的知識的先驗與實存的一種形上學的觀點，卻仍然是構成「純粹理性批判」的主題<sup>2</sup>。或許只要是人類的哲學思考繼續的往前走的一天，無論是哲學上的「形上論」或是建築形態上的「形上」與「知覺論」的爭辯是永遠不會停止的。

## 2.2 形態概念辯證(二)：先驗論／歷史論

「在每一個國家中，正常性的建築物的藝術的誕生是由於早已存在的來源。每一件事情都當有先例，對每一個形態而言，沒有一件事是從無而來，都有根據，而這件事必須被應用在所有的人類的發明上。」<sup>3</sup> 《建築的歷史性辭典》

<sup>1</sup> 陳懷恩，尼采藝術的形上學，1988, pp.56-65, 叔本華的意志形上學。

<sup>2</sup> 康德的「純粹理性批判」乃是重新決定哲學與自然科學之間、邏輯、形上學與經驗之間的關係。它被認為是建立一個無偏的思考法庭對於「形上學是否可能與如何可能」的問題加以決定。這種決定由於理性之自我反省而成為可能。在這個反省中確定了人類知識的先天結構，同時決定這種知識的根源、範圍與界線。

<sup>3</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, p.255-1:

「如此在每一個形態上我們可以得到上千個事物，但是基於科學和哲學的觀點，其間只存在一個原則。為了理解它們之間的理由，方法是去發現它們的起源和原始的原因。這就是建築的“形態”，它是相對於人類的發明和習俗的每一個領域。」<sup>4</sup> 《建築的歷史性辭典》

「建築的發展的最本質的部分，是介乎原始的房屋的形式和進一步的建築的構造的發展的一種因果關係。……雖然在早期，“胚胎”的結構，就像是其他的維持生命的基本系統，而因此這些並不構成藝術，但是它包含著某些特質，決定了建築的發展，而這些永遠不會被連根拔除，甚至在最燦爛的藝術作品也是一樣。」<sup>5</sup>

首先必須清楚的說明這一個章節的主題——先驗論和歷史論之間是有差異性的，先驗論並不等於歷史論，而且在觀念上這兩種立場必須是相對立的。

從前面的三段引文中可以理解到 Quatremère 認為建築是有先例的，沒有一件事情是從無而來，因此他的立場是先驗的、先例的，但是這個先驗的立場並不等於歷史主義的歷史論。他說：

“「研究和批判的系統」，被過度的埃及的考古學的事實的湧進的所危及，而他們所強

調的實證(positive)的立場並不是一種思考性的理解(speculative understanding)建築的歷史的方式。”<sup>6</sup>

Quatremère 認為對於歷史的思考性的理解，對歷史的「研究和批判的系統」，絕不是對歷史的考古的真實的實證現場的資料收集和資料引用。藉著對於歷史的「研究和批判的系統」，Quatremère 儘管是從埃及、希臘建築的起源性做研究，而並不落入歷史主義的框架。歷史論和先驗論之間的關係是微妙的，差別就在一線之間。

22-26

<sup>4</sup> Ibid., p.255-1: 34-40

<sup>5</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, 1992, p.20:19-26。

<sup>6</sup> Ibid., p. 46

### 2.2.1 何謂歷史論、歷史主義？

何謂歷史主義、歷史論？

Alan Colquhoun 在他的文章中提到有三種歷史相關主義的詮釋方式：

1. 一種理論，它認為所有的社會—文化的現象，都是由歷史所決定的，而所有的真相都是相對的。
2. 歷史主義是關於過去的傳統和習俗的關心。
3. 歷史主義是對歷史形式的使用。<sup>1</sup>

因此他認為：歷史主義這的詞，因此可以被用在三種不相同的方式上：第一種是一種歷史理論，第二種是一種態度和看法，第三種是一種藝術的形式的實踐<sup>2</sup>。

在建築形態的討論上，我們所關心的是第三種的「歷史形式的使用」的觀點的歷史論。對於第一、二種的形式的歷史主義的歷史決定論來說，只是一種泛論，而真正的實踐到建築藝術的形式的決定上，會是在第三種情況。

做為「歷史形式的使用」的歷史主義，一種明顯的例子就是從 Durand 以降的形態理論所引導的十九世紀的新古典主義其中所暗示的歷史形式的折衷主義。現在分別加以說明：

### 2.2.2 十八世紀中葉法國的歷史主義

要說明杜翰的形態理論和歷史主義之間的關係，就會牽涉到十八、十九世紀之間的法國的新古典主義和隨後而來的折衷主義的面對歷史的態度。

「杜翰他自己，儘管是無意識的，打開他的方法，提升到無論如何變成一個不能壓制的運動，朝向一個折衷主義的風格，還不只是一種風

格是多種風格。這個“無趣的”歷史性的研究，被提供了太多的技巧性的模型為那些流行和品味，以至於被忽視。<sup>3</sup>」

Anthony Vidler 在他的文章中說明著杜翰的無意識的打開他的方法論，卻引導出一種折衷主義的發展。

事實上十八世紀中葉開始的法國的新古典主義，是一種歷史主義的古典復興運動，這甚至於比十六世紀的文藝復興運動更為激進的、徹底的古典主義的源頭的尋找和復興。這顯示在羅伊 Julien-David Leroy 的 *Ruines de la Grece* 的對於雅典衛城的仔細的測量，和 1768 年 Ange-Jacques Gabriel 的 *Petit Trianon* 所表現出來的“一種本質性的結構的層次：這個純粹的幾何的均衡的平面，這個局部的形式的一致性，這個極端的原素的簡化性，而最後，這個幾乎抽象的秩序控制著它們。<sup>4</sup>”

一種被簡化後的結構的本質性和形式的純粹幾何的均衡的一致性，被認為是回復到古典希臘的精神。如同 Anthony Vidler 所說的，這是一種“無趣的歷史研究”，當它們相對於 Durand 所提出來的多種的古典元素的組合的形態理論的方法來說。

因此一種「歷史源頭的研究」快速的被取代為「多種風格的折衷主義」，在其中歷史元素的使用做為平面的配置，立面的組成的趣味性、容易性，已經掩蓋了對於古典起源的探討的興趣。而這種趨勢已經變成一種不能壓制的運動。因此 Hugh Honour 說：

「它變成一種純粹的裝飾性的風格…喚起帝國的奢侈和壯觀的風氣。這個信仰復興運動的殼被保留著，而新古典主義核心扔掉。」<sup>5</sup>

因此歷史源頭的回歸從來就是很容易變成歷史元素的「純粹的裝飾性的風格」，而成為多種風格的組合的折衷主義。因此 Hugh Honour 認

<sup>1</sup> Alan Colquhoun, *Modernity and Classical Tradition—Architectural Essays 1980-1987*, 1989, p.3: 6-11

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.3: 11-13

<sup>3</sup> Anthony Vidler, *The idea of type: the Transformation of the Academic Ideal 1750-1830*, *OPPOSITION* 8, 1977, p.110: 6-10

<sup>4</sup> Sergio Villari, *J. N. L. Durand*, p.12: 17-22

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.7: 14-19, 書中引| Hugh Honour, *Neo-classicism*(London:1968), p.171

為是拿破崙的法蘭西帝國的快速的興起和凋落，以致於整個新古典主義的核心變質成為大革命精神的貧乏和帝國的奢侈裝飾。但是 Durand 所提出來的將古典元素做為物件的組合的觀念，而忽視著、敵視著真正的古典精神的抽象性不也應該被檢討？

### 2.2.3 何謂形態的先驗論？

先驗(a priori)的觀念如果從字典中的解釋有幾種意義：

- (a) 它的存在是不需要經過檢驗或是分析。
- (b) 預先形成的或是預先構想。
- (c) 經驗之前的預先的假定
- (d) 從這裡發生的
- (e) 相關於或起源於某種推論，這個推論是從它自己本身的論點出發，它對照於後天的、歸納的(a posteriori)。

因為最後的對照於後天的、歸納的(a posteriori)這層意義，我們可以在亞里斯多德的形上學中找到相類似的觀點——所謂的事物的「在先」與「在後」的觀點：

「事物之被稱為「在先的」與「在後的」，是因為在每一類中皆有第一物或第一原理；因為「在先」的意思是指更接近於某一原理者，此原理是在絕對的意義下被本性所決定，或是在相對意義下被決定，或是在地區方面被決定，或是在其他方面被決定的。」<sup>1</sup>

亞里斯多德舉出幾種「在先」的例子，例如說：時間上的在先、變動上的在先、能力上的超越另一個或是更有力量者即它是在先的。秩序上的在先、知識上的在先。

在知識上的「在先」被區分為兩種不同的方式，對理性的知識而言，事物中之普遍性是在先的，對感官的知識而言，個別物的存在是在先的

2。

所以回到本章節所要討論的「先驗論與歷史論」，在亞里斯多德的觀念而言，「先驗」是一個廣泛的意義，就理性而言「先驗」是在於事物的普遍性，就感官或知覺而言針對個別事物的真實存在，這個存在就是一種「先驗」。

如同亞里斯多德的認為「事物中之普遍性是在先的」，普遍性就是一種先驗，Quatremère 同樣的在他的論文中尋求一種普遍性原則的建立，他說：

「當我們面對著古老的埃及的建築的狀況，我們不適合於固定在幾個簡單的原則，我們應該有的一般性的觀念是，對這原則必須相關於藝術本身價值…沒有這些原則我們將冒著風險，無法辨識哪一個是本質，無論何時何地教導著人們以建築藝術的觀點。」<sup>3</sup>

因此這個先驗的觀念是從建築藝術的普遍性的原則的建立開始，而它們是相關於建築的本質的觀念。

### 2.2.4 Quatremère 的形態的第一重先驗觀“胚胎”說

在《建築的歷史性辭典》的專文 Type 之中，Quatremère 討論到先例的應用在人類的發明<sup>4</sup>，和形態就是起源和原始的原因<sup>5</sup>。在《關於埃及建築》的論文中討論到一種「胚胎」的觀念<sup>6</sup>，它們的部分的文章就如同前面所引的部分。

事實上無論是在 Quatremère 的《建築的歷史性辭典》或是他的《關於埃及建築》的論文的文字中並沒有直接提到「先驗的(a priori)」這樣的用詞，畢竟 a priori 是哲學用語，Quatremère 不是哲學家，像和他同一時代的康德或是古希臘的

<sup>2</sup> Ibid. , p.612

<sup>3</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, 1992, p.20: 7-18,書中引 Quatremère, Prix Caylus MS, 1r。

<sup>4</sup> Quatremère ,Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, p.255

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, 1992, p.20。

<sup>1</sup> St.Thomas Aquinas 著，亞里斯多德形上學註，孫振青譯，p.611

柏拉圖使用這樣的哲學性的詞彙。

雖然 Quatremère 沒有直接提到先驗(a priori) 這個用詞，然而它的理論卻是不折不扣的一種先驗的觀念論。因此從亞里斯多德的比較鬆散的定義來看，Quatremère 對於起源的探討、胚胎的探討、建築的普遍性原理的探討，這些已經符合著韋氏辭典中關於 a priori 的定義及亞里斯多德對於「在先」的定義。

Quatremère 出生於 1755 年的巴黎，當時的法國在 Condillac、愛爾維修 Claude-Adrien Helvetius 的影響下，是知覺性思想為主導的唯物主義觀點，一直到後來的 J.N.L Durand 在思想上承襲著這個知覺論的觀點。而 Quatremère 的形態理論的觀念是一種接近柏拉圖主義的理形的觀念論。

我們很難說 Quatremère 的理論是對當時的知覺論的批判，因為當時的十八世紀正是一種轉變時期，一方面對於人類的文化的起源的相當投入的探討，這種探討所得到的是起源對現代的影響，它的結果是先驗的理論。另一方面自然科學的研究和實驗的方法的推動，它的觀念是排除先驗論而必須實證、實驗以人類感官所能觀察到的知識為知識。這兩種力量在當時是互相的抗衡，各有它的追隨者；而一直到的今天卻是一面倒向知識的知覺論，令人深思的是從古希臘的柏拉圖以來的數千年的先驗論到今天完全沒有存在的意義嗎？

就本章節一開始所引的三段文字中，Quatremère 其實已經暗示著建築上的 a priori 的觀念，這樣的「先驗的」觀念從明確到隱晦應該有三重層次：

第一重的「先驗」的觀念是最明確的先驗、先天的觀念就是他的“胚胎”說<sup>1</sup>。

第二重的「先驗」的觀念是將原來內含性的、本質性的“胚胎”觀念轉化為對知覺的超越性—成爲一種超越感官性的理論，一種非經驗性的、非檢驗性的理論，「先驗性」在這裡轉變爲「超驗性」。

第三重的「先驗」的觀念是將“胚胎”觀念轉化為對起源的探求，原先內在性的胚胎的「先驗性」現在成爲原始性的形式的起源的「先驗性」。具體的來看，這個「起源的先驗」可以是先例也可以是大自然，而認爲大自然就是建築藝術的「type」，因此 Quatremère 討論到對自然的間接的模擬(*natura naturans*)<sup>2</sup>。

### 2.2.5 Quatremère 的形態的第二重先驗觀：知覺的超驗性

根據 Quatremère 的說法，建築的發展的最本質的部分，是介乎原始的房屋的形式和進一步的建築的構造的發展的一種因果關係。他爭論道，雖然早期的“胚胎”的結構，就像是其他的維持生命的基本系統，而因此這些並不包含藝術，但是它包含著某些特質，決定了建築的發展，而這些永遠不會被連根拔除，甚至在最燦爛的藝術作品也是一樣。<sup>3</sup>

Quatremère 在這裡所謂的「原始的房屋的形式和進一步的建築的構造的發展的一種因果關係」已經不是特定的建築文化像是希臘或埃及，而是建立了所有建築的基本的指導原則，就是說這個“胚胎”的觀念是適用於所有文化的起源性建築。

如果原先 Quatremère 所研究的是希臘建築的起源性發展，在“胚胎”的觀念中已經將單一建築的起源性擴展到所有建築的起源的寰宇

<sup>1</sup> Ibid., p.20

<sup>2</sup> Ibid., p.106

<sup>3</sup> Ibid., p.20

性，試圖建立建築的一般性的原則。

如果一個建築中包含著“胚胎”，這是來自最原始的房屋的形式，那這個“胚胎”對於建築來說就是一個「先驗的實存」，它在這個房屋尚未成形之前就已經存在於這個形式的背後而且決定著建築的未來的形式，而如果它「並不構成藝術，但是它包含著某些特質，決定了建築的發展，而這些永遠不會被連根拔除」。

Quatremère 認為的在一個建築的形式中必然的擁有一種“胚胎”，而這個胚胎是先天的「包含著某些特質，決定了建築的發展」。這個建築的先天的、胚胎的觀念可以說是 Quatremère 的第一層的「先驗」的觀念。

對 Quatremère 來說這個重要的“胚胎”的觀念他決定稱它為“形態 type”，他說：「有三個主要的 type…帳棚、地下洞穴和小木屋或木作<sup>1</sup>」。他描述這三種 type，說明每一種 type 它自己本身都是多重意義的，在區分不同種類的材料、造型和構造是複雜的。相對於 type 的定義的另一個整體是社會組織，由於它，伴隨著實質條件，決定了那一種 type 被生根。他說：

「在它們的第一個階段期間，社會必須被區分為三種生活方式。它的本質，依賴著那個社會所處的位置的差異性，呈現它是屬於這三者之中的那一個，這在今天仍然是用它來區分地球上的不同的地區。人類，由於生活在不同地區，他們不是獵人，採集者就是農夫…。」<sup>2</sup>

因此 Quatremère 認為是這個社會組織或是生活方式，伴隨著人類的實質環境的條件決定了建築的 type，而這個 type 就成為原始的房屋的一個“胚胎”潛藏在後來的建築形式的發展之中，成為一種「先驗」的規則。就如同康德所認為的「人類的先天知識」作為普遍有效性與必然性知識建立的基礎，對 Quatremère 來說 type 的“胚胎”的觀念成為普遍性原則的基礎，經由這個基礎影響了後來的建築形式的所有發展。事實

上這是合理的，Quatremère 將建築的形式的“胚胎”根植在人類的社會組織和生活形態上，因此將「建築—社會」之間的連結關係當作“胚胎”的先天性關係。因為這個「建築—社會」之間的先天的關連性，就相當於康德的「先天知識」的實存，因此 Quatremère 的這一個“胚胎”的觀念事實上為建築理論的依附於「人類社會」找到一個合理的依據。

從人類的原始不同的生活形態所能得到的就是 Quatremère 所提出的三種不同的建築的“胚胎”或是“形態”——小木屋、洞穴、帳棚。而事實上進入十九世紀之後，小木屋、洞穴、帳棚所構成的三種形態的理論已經不被喜愛，但是以“胚胎”的觀念作為基礎的形態理論，作為“系統化那些變化無常的設計”<sup>3</sup>，這一樣的形態理論仍然是面對設計變換的有用的工具，“例如 Durand 的形式的型態學，Pevsner 的機能形式、柯比意和 Werkbund 的生產的方式”<sup>4</sup>。而當每一次建築的理論再一次回到建築的起源和建築的歷史時，Quatremère 的“胚胎”觀念的理論就會再一次的被追溯，像是阿道·羅西的理論和 1988 年 AD 雜誌的後現代的熱潮<sup>5</sup>。

如同 Sylvia Lavin 的書中所引用的法國學院院士、政治家、哲學者巴薩羅米(Barthelemy Saint-Hilaire)1855 年的文章中對於 Quatremère 的論文的評論：

「他的論文，至今已經 71 年了，從來沒有被超越，而且我懷疑它永遠會是這樣。對象形符號，更多的理解和更多的研究，無疑的將教導我們許多統治者的歷史的實質的細部，那些統治者豎立了這些巨大的建築物。但是他們不會告訴我們埃及藝術的價值。這是一個美學的問題，考古學是無關(美學)」<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Sylvia Lavin, 1992, p.184

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> 1988 年 9-10 月份的 AD 雜誌專刊探討 Quatremère 和他的模擬理論。

<sup>6</sup> Sylvia Lavin, 1992, p.184, 書中引用 Barthelemy, *Lettres sur l'Egypte*, 307, 336-337

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, 1992, p.87, 書中引 Quatremère, *De l'architecture Egyptienne*, 239。

<sup>2</sup> Ibid., 書中引 Quatremère, *De l'architecture Egyptienne*, 15-16

如果 Quatremère 的論文如同十八世紀的埃及考古研究一樣，那將會是一種感官經驗的觀點，但如果他所討論的是埃及的藝術的價值，這是一個美學的問題，它不只是古蹟的測繪、細部大樣的重現、模型的復原。它必須是超越感官經驗的、思考性的研究，它所觀察的必須是感官觀經驗背後的、超驗的知識。事實上他探討的是埃及藝術對於希臘建築的影響，和兩這之間的歷史性的延續與不連續性，因此從這個觀點來看，這不是經驗知識的範圍，這是另一重的先驗性，而它的意義是超驗的、或是超越感官的。

就這個觀點來看，重要的不是 Quatremère 對於埃及的考古研究中提供了什麼樣的重要的資料，事實上他對於埃及建築所提供的資料是非常的不完全的，就像 Cesar-Denis Daly 在 1847 年指控 Quatremère 的理論被 Ecole des Beaux-Arts 布雜藝術學院過度的“培植”他批評 Quatremère 說：

「這個作者，實際上，是那些人自己從未關心過建築卻是足智多謀的寫作者中的一個：但是關特梅賀先生的哲學教義，忠實的回映他所生長的世紀的傾向，而他的藝術理論非常邏輯的起源於他的哲學的觀念。無論是前者 and 後者都不是完全的。他們的罪行是由於不充分和有時來自無知。」<sup>1</sup>

Daly 認為無論是 Quatremère 的「藝術理論」或是「哲學的觀念」，都是不完全的，這是由於它們的「不充分和有時來自無知」。這樣的對 Quatremère 負面性的評論有否偏頗？這是必須重新思考的。然而無論是巴薩羅米，或是 Daly 事實上都是以十九世紀的理論性質批評 Quatremère 理論的十八世紀性質<sup>2</sup>。毫無爭議的 Quatremère 對於埃及建築的實證性的調查是不充分的，Daly 認為這是「無知」，巴薩羅米認為這是「毫無可用資料」，但是另一方面巴薩羅米卻認為這是「從來沒有被超越的」、「無與倫比的」<sup>3</sup>對巴薩羅米來說這是如何的一種矛盾？。

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, 1992, p.182, 書中引用 Daly, *Revue generale d'architecture*, 7 (1847-1848):435-436

<sup>2</sup> Sylvia Lavin, 1992, p.182, 這是 Sylvia 所提出來的觀點。

<sup>3</sup> Sylvia Lavin, 1992, p.184, 書中引用 Barthelemy, *Lettres sur*

如何來理解 Quatremère 的理論真正重要的意義，與巴薩羅米的面對這個理論的矛盾心態？應該是這個理論不被當時的實證哲學的實驗觀察法所牽制，這個觀察法強調著「知識的經驗性的領域」，而這是十九世紀理論的特質，因此 Daly 會認為 Quatremère 的「無知」。

但是另一方面 Quatremère 的不強調實證的立場，因此不是將埃及建築看做一個觀察的對象，而是作為一個思考的工具，從它來做推測分析建築的起源、希臘埃及之間的建築的模擬和創作的超越性的問題。而這個分析與思考必須是「超越感官經驗的」對於「感官的超越性 (transcendental)」，而不是在十九世紀所強調的「經驗性的知識」和從「知覺」出發的 Condillac、愛爾維修 Claude-Adrien Helvetius 的法國知覺性唯物主義觀點。一方面是因為 Quatremère 沒有足夠的實證性的埃及資料，另一方面對於起源性和創作的超越性的思考都是一種假設性與推測性的理論，這些推論都是存在於理念性的邏輯世界，而不是存在於知覺性的感官世界。所以一方面它是超越感官性的理論，另一方面它是非經驗性的、非檢驗性的理論，因此在十九世紀的巴薩羅米必須承認這是「從來沒有被超越的」一種觀點，因為這不是十九世紀的實證觀點。

巴薩羅米說：

「我並不拒絕這個理論的價值…但起源總是這麼的朦朧，所以最好不要嘗試和碰觸它們。但當我發現這個解釋是非常精巧的，我不想停下來。…我錯認為它是並沒有太多的重要性。埃及建築就在這裡，座落在我們的面前。我想或許去研究我們眼見的比較好，而不是在黑暗之間，試著去發現是什麼觀念主導它的誕生。」<sup>4</sup>

從實證的觀點來看，起源的確是這麼的朦朧，無法理解，因此「最好不要嘗試和碰觸它們」，因為起源的理論永遠無法從實證的資料加以分析得到，永遠是一種推測性的理論。但是這種「超驗的知識」就沒有存在的價值？「知覺性

*l'Egypte*, 307, 336-337

<sup>4</sup> Sylvia Lavin, 1992, pp.182-183, 書中引用 Barthelemy, *Lettres sur l'Egypte*, 312

的知識」才是知識，超越知覺的知識就是荒謬？

當巴薩羅米親自面對埃及建築的當下，他說「埃及建築就在這裡，座落在我們的面前」，但是面對著它巴薩羅米也只能「研究我們眼見的」，而無法「在黑暗之間，試著去發現是什麼觀念主導它的誕生」，巴薩羅米說出了知覺性的知識的限制性，它對於非知覺的領域是一籌莫展，無法發現是什麼因素主導著埃及建築的誕生、發展、成為藝術。同樣的面對希臘建築明顯的受到被埃及殖民的影響，在這個兩個文化之間的競爭與超越的關係，在事隔兩千年後已經無法用眼睛「研究我們眼見的」，我們只能用推測性的、思考性的、基於邏輯推論的「超驗的知識」在朦朧與黑暗之間摸索著建築起源的推論。

關於埃及與希臘建築之間的早期的具有影響力的說法是 1756 年孔德 凱拉斯(Comte de Caylus)對於埃及與希臘之間的歷史性關係的論文，明確的定位埃及人的建築是希臘建築的來源。更嚴格的說，基於古典的說法，甚至給一個確切的日期是 BC 1857 年，凱拉斯主張說埃及人已經在希臘建立了殖民地，並且將他們的建築帶過去<sup>1</sup>。「原始的希臘建築是直接模仿這個從外引進的風格，特性是它的沉重和令人印象深刻的實體性」<sup>2</sup>

緊接著這個時期的某種的力量，指導著希臘建築離開它的沉重的風格而朝著誕生出十八世紀所定義的古典的概念。事實上對凱勒斯來說，探索希臘建築的最終的來源並不重要，重要的是它離開那個來源的過程。凱勒斯說：

「我並不被這個藝術的起源驚愕到……它們是很容易去想像的。反而我被驚奇到它的過程，尤其是當我考慮到希臘人接受這個藝術的狀態和這個藝術離開他們的手的狀態」<sup>3</sup>。

凱勒斯想要探索的是那個離開希臘建築起源的

那個過程，就是那一種力量指導著希臘建築離開埃及建築的沉穩厚重的風格，而這樣的力量無法用眼睛「研究我們眼見的」，就像 Quatremère 所擔憂的十八世紀當時的對古蹟的實證的觀察<sup>4</sup>，如同巴薩羅米在面對埃及的遺跡時所認為的「在黑暗之間，試著去發現是什麼觀念主導它的誕生」，這個主導它的誕生、發展、超越對手的力量，我們只能用超驗性的邏輯推測，無法用知覺的經驗來認知。

## 2.2.6 Quatremère 的形態的第三重先驗觀：對先例的超越性

---

在第二重的先驗討論中，主要的焦點是在觀察者的主體的知覺上的超驗性，在第三重的討論中再一次回到觀察的客體—觀察對象的超驗的、超越形式的性質。

在 Type 的專文中 Quatremère 說：「有一些其他的反對者，他們淺短的眼光、狹窄的心胸只能理解到，在模擬的領域裡的那些實在的事物。<sup>5</sup>」他認為形態(type)所關連的不是「那些實在的事物」，而應該是超越形式的事物，因此是超驗的。

他說：「他們也承認“type”的觀念，但只有在形式之下承認它，和在必須是絕對性的模型的明顯的必要性情況之下。<sup>6</sup>」因此這是一個形態與模型之間的觀念差異性的爭論，而這個形態與模型爭論也曾經在 G. C.Argan 的文章中加以討論<sup>7</sup>。

Quatremère 說：

---

<sup>1</sup> Ibid., p.33, 書中引述 Caylus, “*De l’architecture ancienne*”, 1756, 297

<sup>2</sup> Ibid., 書中引述 Caylus, “*De l’architecture ancienne*”, 1756, 302

<sup>3</sup> Ibid., 書中引述 Caylus, “*De l’architecture ancienne*”, 1756, 286-287

<sup>4</sup> Ibid., p.46, “研究和批判的系統”，被過度的埃及的考古學的事實的湧進的所危及，而他們所強調的實證的立場並不是一種思考的理解建築的歷史的方式。

<sup>5</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.256

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> 這一部份在 2.3 中加以討論

「他們認知著木造的系統，最後必須被轉換成石頭構造系統。他們注意到石頭構造如何的保存著它的傳統的原則性的主題，因此避免建築成爲偶然的怪癖和幻想，藉著將心靈引導回到事物的源頭，由於外型上的相似所引起的愉悅；但是從這裡，他們結論到，這是不允許的去脫離這個模型的細節，他們賦予這個模型一種沒有彈性的真實性。根據他們的說法，柱子必須繼續看起來像是樹的造形，柱盤看起來像是樹的分枝。立面的山牆必須是被壓抑的。屋頂的所有部分都必須是非常不自由的詳細的複製著。」<sup>1</sup>

對於某些不能分辨形態的知覺性與超驗性之間的差異的人來說，雖然認知著希臘建築的原始的木構造形式，或許是因爲埃及建築的石構造的影響，最後轉變爲石頭構造的系統的神殿。但是在這一個轉變與轉換的認知的過程中，反對形態的人不能理解形態的超驗的、超越的特性，而堅持「藉著將心靈引導回到事物的源頭，由於外型上的相似所引起的愉悅<sup>2</sup>」，認爲石構造必須回到木構造的形式上的源頭，藉著外型上的相似而得到心靈上的愉悅，因此「柱子必須繼續看起來像是樹的造形，柱盤看起來像是樹的分枝。立面的山牆必須是被壓抑的。<sup>3</sup>」而這樣堅持的目的是認爲「形態(type)」，不允許的去脫離這個模型的細節，他們賦予這個模型一種沒有彈性的真實性。

「雖然一度的被質疑，在今天來說希臘的柱式毫無疑問的具有一種木構造的起源……簡單的構造就像圖示(fig.2-3)所顯示的毫無疑問的繼續被建造，甚至當這些宗教性的特徵已經一步一步的爲著特定性的目的而精緻化，而確實的非常接近的構造的副本仍然在今天的鄉間可以被發現<sup>4</sup>」，Banister Fletcher 在希臘神殿的木構造起源的說明時這樣的說。

對於許多的堅持構造型(tectonic)的學者來說，構造的起源和精神是建築的本質性的最重要的部分，因此希臘建築的「石頭構造的木構造精神」成爲他們的爭論的重點，甚至在 G. C. Argan 的文章中也提到『構造型』作爲形態的基礎，他說：「如果形態學的觀念可以被帶回到『構造型』(tectonic)就像近來由 Cesare Brandi 所定義的，我們就可以說形態學是一個藝術家在發展形式時，無疑的必須寄託的概念上的基礎。<sup>5</sup>」

Quatremère 做爲一個形上學觀點出發的形態理論的「始祖」來說，他是反對『構造型』(tectonic)，他不認爲「柱子必須繼續看起來像是樹的造形，柱盤看起來像是樹的分枝。立面的山牆必須是被壓抑的。<sup>6</sup>」在他的觀點來說「柱子並不是直接模擬著樹木，而是已經處理的圓木，而被木匠的藝術所轉化而來。<sup>7</sup>」「柱頭並不代表著葉子生長在樹上，而寧可說是代表著植物，它是人們自己的應用，是一種裝飾物<sup>8</sup>」。

Quatremère 不認爲柱子必須忠實的模擬它的起源—樹木；柱盤必須忠實的對應樹的分枝；柱頭必須對應樹葉生長在樹上；而寧可認爲這必須是一種藝術性的轉化而不是忠實的模擬。

Quatremère 對埃及建築的最大的讚美，因爲埃及建築的柱頭的多樣和豐富性，這接近於他對希臘建築的無邊無際的欣賞，成爲一體。他的喜好是一貫的，「因爲他認爲這兩者都是來自一種類似的非自然的、從起源解放的完全的變形。」<sup>9</sup>

在 Sylvia Lavin 的文章中提出一個 epi-genetic 的觀點，他說：

「對蘇恩(John Soane)來說，關特梅賀的建築和起源之後的 (epi-genetic)觀點是完全的具有說服力，這是 *De l'architecture égyptienne* 的最具創新性和爭議的命題<sup>10</sup>。」

<sup>1</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, p.256

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Banister Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, p.108

<sup>5</sup> G. C. Argan, On the Typology of Architecture, *Architectural Design* no. 33, p.565

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Sylvia Lavin, 1992, p.28, 書中引用 Quatremère, *Prix Caylus MS*, 44r-44v

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.,

<sup>10</sup> Ibid., p.178, 在書中並未說明這是 Soane 的觀點或是作

這個 **epi-genetic** 非常清楚的說明著 Quatremère 對起源的超越性的意義，epi-的字首有多重的意義，包括“外”“上”“後”，綜合來看它應該被解釋為起源之後超越起源之外的一種觀念；這也就能說明從 Quatremère 所說的從「起源解放的完全的變形」。因此從這個觀點來看讓柱子回到它的起源—樹木，柱頭回到樹葉，盤頂回到樹的分枝的觀點，這是荒謬的。回到起源而超越起源的一種變形才是 Quatremère 的觀點。

這個超越性在 Quatremère 討論希臘人對埃及建築的模擬態度中再一次的被提到，他說：

「如果埃及人創造了建築，那希臘人就創造了“最美的建築”……埃及人想出第一個構想，但是他們並沒有讓自己順服於此，提出反映和批判的構想，也沒有將它們簡化成原則。最後，希臘人或許可以被諒解和已經被相信說，他們是這個作品類型的主人；這個民族總是擊敗了他的對手。在藝術的競技場上，必定再一次的獲得群眾的喝采。」<sup>1</sup>

希臘建築之所以創造出一個「最美的建築(la belle architecture)」並不是因為對於他們的前輩先例—埃及建築的維妙維肖的模擬，而是超越他們，在藝術的上擊敗對手，超越先例，那個他們所模擬的對象。

「藝術的誕生是由於早已存在的來源。每一件事情都當有先例，對每一個形態而言，沒有一件事是從無而來，都有根據<sup>2</sup>」。

### 2.2.7 小結：Quatremère 的“胚胎”與康德的先驗論

1724 年出生在德國的康德(I. Kante)和 1755 年出生在法國的 Quatremère 幾乎是同一年代。Quatremère 的理論和法國主流的知覺論是相衝突

的，而和康德的唯心哲學互相比較，有趣的發現兩者的相接近的相似性。因此筆者試圖的以康德的唯心哲學觀點來看 Quatremère 的先驗理論。

Quatremère 在形成他的理論之前大量的閱讀過人種學關於人類起源的一元的、多元的探討，他的書單中包括 de Guignes、de Pauw、Lafitau、Goguet、Henry Home、Condillac、Winckelmann、J-F Blondel……其中有一些是屬於德國的作家，是否因此受到德國唯心哲學的影響不得而知，但藉著這個比較性的觀點或許更能理解到 Quatremère 的理論的抽象的、思考性的層次，而對照出後來的 J.N.L Durand 的理論的知覺性屬性。

如同前面所提到的，亞里斯多德所認為的，在知識上的「在先」被區分為兩種不同的方式，對理性的知識而言，事物中之普遍性是在先的<sup>3</sup>。因此對 Quatremère 來說 type 的“胚胎”的觀念成為普遍性原則的基礎，經由這個基礎影響了後來的建築形式的所有發展。所以普遍性的原則的探尋確實是一種先驗原則的建立。在一個建築的形式中必然的擁有一種“胚胎”，而這個胚胎是先天的「包含著某些特質，決定了建築的發展」。

令人必須進一步探討的是這個“胚胎”—普遍性的原則，雖然是一種先天的特質，但是這個“胚胎”的先天特質的知識的建立是一種後天的歸納或是先天的先驗？康德說：

「這個實驗因此必須進行，無論是否在形上學的問題上會有更好的進展與否，藉著假設說這個對象必須符合於我們的認知的模式，因為這將比較符合著一種先驗的知識的可能性，它設立著某些關於對象的設定，在它們被給予我們之前。」<sup>4</sup>

康德不否認知識來自於感官的認知，但是純粹的直覺的認知無法完全的建構我們的知識，就像  $2+2=4$ ，從  $2+2$  的認知中無法得到 4 的認知，

者的觀點。

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, 1992, p.30, 書中引用 Quatremère, Prix Caylus MS, 64r-64v

<sup>2</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.255

<sup>3</sup> St.Thomas Aquinas 著，亞里斯多德形上學註，孫振青譯，p.611

<sup>4</sup> Immanuel Kant's *Critique of Pure Reason*, translated into English by F. Max Muller, p.693, Preface to the second Edition, 1787

這兩者之間必須有一個連結的網絡將它們連結，而這一個連結的建立康德認為就是「先天知識」的存在因為這個連結使得經驗所產生的概念串接建構為一個知識。又如「一切發生之事均有一原因」這個原理不是純粹經驗的規則。因為「原因」的概念無法從「發生」的概念推衍出來，而原因既看不見，它就不是由經驗所得到的。但「一切發生之事均有一原因」它卻是一個普遍性與必然性的一種生活的定律。因此康德認為必須有所謂的「先驗的知識的設立」，而這個先驗知識是“絕對獨立不依於一切經驗的知識”<sup>1</sup>，在這個知識被給予我們之前，若非這個先天的知識的存在，這種普遍有效性與必然性也無法建立。

如果說希臘神殿的“胚胎”是原始的小木屋，這是它的先天的特質，如果以康德的觀念從「發生」無法推出「原因」，因此我們可以說：從希臘神殿中其實無法推演出「原始小木屋」這個特質的存在，就像 2+2 和 4 之間的等號，它的將兩者連結起來的連結性，康德認為是種先天知識，是先於經驗論的存在，因此從這個觀點來看可以認為「小木屋」這個特質的知識的存在是一種先天性的先驗知識，而不是後天的，經由歸納方法的科學性的實驗，因此被從知覺中找到。因此從這裡可以一部份的回答前面的疑問，先驗論到今天的存在意義何在？因為確實有些知覺論所無法處理的知識，無論是在這些知識的形態或是這些知識的探尋方式都會是是一種先驗理論。

在 Quatremère 的第一重的先驗觀念中，“胚胎”所提出的是一種先天的、與生俱來的、內在性的觀念，就像康德所認為的相對於後天的「經驗性的知識」必然的有一種「先驗的知識」的存在<sup>2</sup>，Quatremère 的“胚胎”同樣的強調一種「先天的」與相對於「後天的」內在的性質。

然而康德的「元素的先驗論 The elements of

transcendentalism」<sup>3</sup>，含有另一層的意義是「超越論」，超越知覺的、經驗的感官的意義，在這裡就不是先天、後天的關係。同樣的在 Quatremère 的觀點中一樣的強調感官經驗的背後的理性的思考，而這一種對於感官的超越性 (transcendental)，在某一種角度上相接近於康德的「超越論」，就這個觀點而言這也是一種先驗性(a priori)，在哲學上超越論和先驗論是相接近的。

## 2.3 形態概念辯證(三)：形態／模型

### 2.3.1 Type 和 model 的觀念

和 Quatremère 同一個年代，影響 Quatremère 的形態理論的產生的前輩，應該是 Marco-Antoine Laugier，和他的 1753 年的 *Essai sur l'Architecture*。但是 Laugier 討論到小木屋時並不使用形態 type 的字詞而是用模型 model 的詞語<sup>4</sup>。他說：

「有許多關於建築的論文，藉著合理的精確性解釋著尺寸和比例的問題，深入各種各樣的建築的不同的柱式和配置的「模型」的詳細的差異性。<sup>5</sup>」

如同 Laugier 所說的，事實上有許多的建築形態上的論文是以模型的觀念做討論的。

<sup>3</sup> Kant, *Critique of Pure Reason*，康德純粹理性批判的第一章

<sup>4</sup> Ibid., p.90:10-14.在 Sylvia Lavin 書中的註解說，在 1753，1755 的兩個版本的 *Essai sur l'Architecture* 中 Laugier 都使用著 model 的用詞，但是在 (On Adam's House, 44)，Rykwert 將它轉換成 type。

<sup>5</sup> Marco-Antoine Laugier, *An Essay on Architecture*, translated and introduction by Wolfgang and Anni Herrmann, Hennessey & Ingalls, Inc. Lao Angeles, 1977, p.1: 1-5

<sup>1</sup> Ibid., p.716, Introduction, second Edition

<sup>2</sup> Immanuel Kant's *Critique of Pure Reason*, translated into English by F. Max Muller, p.716，康德說：此經驗的知識是那“只是後天的可能的”一種知識，即是說，那是“通過經驗而為可能的”一種知識。

例如 Nikolaus Pevsner 1976 年的《A History of Building Type》、Alexander Tzonis 的《Classical Architecture The Poetics of Order》，或是古老的 Sebastiano Serlio 的《The Five Books of Architecture》，與其說它們提供一種 Type 的觀念，不如說是提供一種建築類型的「柱式和配置的模型<sup>1</sup>」。

確實的如同 Quatremère 的文章中所說的：「他們只能理解到，在模擬的領域裡的那些實在的事物。如果你希望他們承認的話，他們也承認“type”的觀念，但只有在形式之下承認它，和在必須是絕對性的模型的明顯的必要性情況之下。」<sup>2</sup>

因此我們可以理解到在許多的情況下，形態 Type 和模型 Model 是被混淆的。有許的專家，包括 G. C. Argan，在文章中談論 Typology 但經常把 Model 觀念帶進來。事實上要建立一個形態學的認識論，必須清楚的區分在這些論述中的 Model 的觀點和真正屬於 Quatremère 的形態 Type 的觀點。

### 2.3.2 Quatremère 和 G. C. Argan 的 type 和 model 的觀念

Quatremère 對於形態 type 和模型 model 的觀點是相當明確的，但因為後來的學者的詮釋上的觀點的不同，因此就產生了混淆和討論的空間。

在《建築的歷史的字典》中的專文 Type 之中，Quatremère 從 type 的希臘文的辭源上來探討，他說：

「“type”從希臘字“typos”而來，這個字一般性的通常的被認為是表達了一種模型的、母體、印模、鑄模、浮雕的外形或淺的浮雕。」<sup>3</sup>

希臘字“entypos”表達著將物體挖空的行為概念，無論是在地上刺出一個洞，或是做出一個青銅的模子。“ectypos”表達著從這個模型取出一個被壓印鑄造的樣本。<sup>4</sup>

所以 type 這個字確實的在起源上和模型有關，但這並不意味著 type 和 model 可以混用。Quatremère 指出“typography”（印刷術）這個字就和“model”模型這個字同義<sup>5</sup>；但是在法文的用詞中，「“type”較少關連到工藝技術，較多關連到抽象的比喻」<sup>6</sup>。所以 Quatremère 明顯的說明他的使用 type 這

個字的含義是在「關連到抽象的比喻」上，作為一種抽象的觀念。

Quatremère 的 Type 專文中，幾乎就是在討論「形態」和「模型」之間的差異性，其中一段重要的文字是 Argan 的文章所討論的焦點，Quatremère 原文摘錄如下<sup>7</sup>：

「“形態”這個字，呈現著較少的事物的影像去完全地拷貝、模擬，比較起來較多的部分是一種元素的概念，它的自身應該成為一個規則，模型的規則。因此我們不應該說(或至少這樣子說是錯誤的)一個雕像或一幅已經完成的畫作，已經提供著一個可以拷貝的形式，而應該認為說這裡有一個部分的片斷，一個素描，一種大師的思想，或多或少有一種模糊的描述，在這個藝術家的想像之間，誕生這個藝術的作品，他的 type 是被如此的應用和在如此的觀念上，這樣的主題，或是這樣的目的。模型，可以被理解為藝術的實際實踐，它是一個物體，可以被重複製作成像它的樣子，另一方面，形態，它是一個對象，跟隨它，藝術家可以構想出藝術作品而這作品或許是外表沒有相似之處。在模型來說，一切都是精確的；在形態來說，一切都是近似模糊的。同時我

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, p.256-1 : 11-16

<sup>3</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, p.254-1: 45-46

<sup>4</sup> Ibid. p.254-2: 10-18

<sup>5</sup> Ibid. p.254-2: 41-42

<sup>6</sup> Ibid. p.254-2: 38-39

<sup>7</sup> 根據 Samir Younés 從法文英譯的 Quatremère 文章，文字和 Joseph Rykwert 的轉譯 Argan 的文字略有不同，在本文中以 Samir Younés 為準

們可以了解，形態是無法被模擬的，因為這感知性和心靈是無法辨識的，也不能由於偏見和無知被反對。這就是在建築學所發生的事情。」<sup>1</sup>

在這一段重要的文字中，Quatremère 說明他的 type 和 model 的差異的觀點，基本上他認為「一個雕像或一幅已經完成的畫作，已經提供著一個可以拷貝的形態」不是一個形態而應該會是一個模型，另一方面「一個部分的片斷，一個素描，一種大師的思想，一個藝術家的想像」比較會是一種形態。他認為形態「自身應該成爲一個規則，模型的規則」。

Argan 在他的文章〈On the Typology of Architecture〉中同樣的討論到形態(type)和模型(model)的觀點，他說：

「Quatremère de Quincy 在他的歷史的字典裡，對“type”下了一個精確的定義。他說“type”這個字，並不如此真實的呈現一種被拷貝的事物的影像，或精確的模仿，做爲一種元素的蓋念，這元素的本身被看待成一種原型的規則…這模型被理解成藝術被實際執行的的一部份，這「模型」是一個物體，應該被模仿著像它的所有。而“type”另一方面是關連到不同的人們或許設計出不同的藝術作品，它們之間沒有明顯的類似性。在模型(model)來說，一切都是精確和被定義的，而在“type”所有事情都是多多少少模糊的。對 type 的模擬是和模型是無關的，模型的模仿它明顯的對抗著情感或理性的操作。」<sup>2</sup>

這一段文字主要是 Argan 摘錄 Quatremère 的觀點，原文是相同於註腳 1 的原文，翻譯後稍有不同。而後面這一段文字就是 Argan 的主要的觀點，重點是在精確與模糊。Argan 說：

「“type”就像 Quatremère de Quincy 所說的，是一個“物體 object”但是“形狀模糊不清”，它不是清楚的造型，它只是基模輪廓或造

型的略圖，它也帶著已經完成的規劃案或建築物的造型經驗的渣滓，但是所有在造型上的特定的形式的價值或藝術家的詮釋在這裡都被忽略。更精確的說法，“type”是把造型的特質、真實的質感去除：藉著昇華到一種“type”他們假設一種影像或符號的模糊的價值觀。」<sup>3</sup>

### 2.3.3 Type 相當於「模糊論」的觀念？

Argan 對於形態(type)的其中一個重要的立論基礎就是「模糊論」，原先 Quatremère 的文字是「在形態來說，一切都是近似模糊的<sup>4</sup>」，Argan 的詮釋則成爲

「形態…是一個“物體 object”但是“形狀模糊不清”<sup>5</sup>。

…在模型(model)來說，一切都是精確和被定義的，而在“type”所有事情都是多多少少模糊的<sup>6</sup>

藉著昇華到一種“type”他們假設一種影像或符號的模糊的價值觀。<sup>7</sup>」

Argan 認爲形態 type 的一般性質就是這個模糊的觀點。他說：「這個模糊的觀點或說是“形態”的一般性質，不可能對建築的設計直接發生影響。<sup>8</sup>」

在 Argan 的觀點裏「模糊」的特性已經不只是模型和形態之間的差異性，而變成描述形態的最重要的特性。因爲 Argan 接下來開始討論到先驗的問題，因此對於形態與模型的討論就停在「“形態”的一般性質——這個模糊的觀點」的這個見解，這個見解就成爲 Argan 的形態和模型的最重要的觀念。

他認爲形態可以是：不清楚的造型、基模輪

<sup>1</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, pp.254-2: 44-47, 255-1: 1-21

<sup>2</sup> Giulio Carlo Argan, *On the Typology of Architecture*, A.D. no. 33(December 1963), Joseph Rykwert 的轉譯, p.564

<sup>3</sup> Giulio Carlo Argan, *On the Typology of Architecture*, A.D. no. 33(December 1963), p.565-2: 27-37

<sup>4</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, p. 255-1: 14-16

<sup>5</sup> Giulio Carlo Argan, p.565-2: 28-29

<sup>6</sup> Ibid., p.564: 71-73

<sup>7</sup> Ibid., p.565-2: 28-30

<sup>8</sup> Ibid. p.564: 76-78

廓、造型略圖、造型經驗的渣滓，但是形式上的價值觀和藝術家的詮釋在這裡被忽略。就是說將造型、質感去除，成爲一種假設性的模糊的價值觀。

事實上或許受 Argan 的文章的影響，「形態…是一個“物體 object”但是“形狀模糊不清”。」幾乎是一般人對於形態的共同的觀念。但是筆者所產生的疑問是形態的「模糊」性質真的是 Quatremère 的形態／模型觀念中的最重要的特性嗎？在建築辭典 Type 專文中形態與模型的焦點是在「模糊」的問題嗎？或許是或許不是，基本上來看 Quatremère 的原意應該是比「模糊」的觀念更深入的討論。

在形態學的認識論中來探討形態理論應該是相關一種「形態」或是「模型」它的意義何在？形態和模型之間有何差異性？事實上這是形態理論的基礎性的討論，是相當重要的關鍵。

如果根據 Argan 的詮釋認爲「形態 是一個“物體 object”但是“形狀模糊不清”<sup>1</sup>。」那麼形態學的操作應該是在一個物件和模型的層面，它就會是一種實體性的操作，一種建築元素或是形狀文法的操作，因此從 Durand 以來的建築的分解成元素，到 G. Stiny 的形狀文法的操作是的方向是正確的。

反之，如果根據 Quatremère 的陳述中的最重要的關鍵：「**形態是無法被模擬的，因為這感知性和心靈是無法辨識的，也不能由於偏見和無知被反對。**<sup>2</sup>」如果形態是相關於感知性和心靈 (sensibility and the mind)，那它絕對不是 Durand 所分解的建築元素所能表達，也不是 G. Stiny 的形狀文法所能勝任。屬於心靈的東西必須經由心智去體會，經由感覺敏銳的心去創作，而不是一種可以經由電腦的機械性語言的組合可能性的與可用性的討論。心靈的創作是屬於人文的，而文法規則則是僵硬不變的。

因此我們要認爲形態和模型是一個關鍵性的觀念，從這裡分出兩種不同的理論方向，一個

是感知性的，一個是操作性的。事實上這兩者之間並無絕對的對錯之分，因爲兩種觀點都存在，甚至於 Quatremère 提不出一套他的感知性的理論的實務操作方式，而 Durand 和 G. Stiny 至少都能提出個自的文法性的操作方法。

### 2.3.4 Quatremère 的 Type 的心靈層次

在 Quatremère 的 Type 專文的前半段確實的談論到形態的模糊特性，與模型的精確的特性。但如果我們進一步的觀察，Quatremère 對於探討形態／模型的探討並沒有停止，而後半段的探討已經超越形態的模糊特性。如果模糊的觀點已經不能滿足後面的探討，那麼 Argan 將模糊的特性作爲他對於 Quatremère 的形態的詮釋就不能完全成立，因此這就是後面的討論的進行方向。

Quatremère 在「模糊」的觀點之後，接下來討論「形態」與「模擬」之間的關係。他說：

「形態是無法被模擬的，因爲這感覺和心靈是無法被辨識的，也不能由於偏見和無知被反對。」<sup>3</sup>

Quatremère 開始強調「形態」的抽象的層次，因爲它是屬於心靈的(mind)、感覺(sensibility)的層次<sup>4</sup>，因此它無法被具體化，因此無法辨識。如果說這個「無法辨識」的可能性是另一種「模糊」的話，它的「模糊」是因爲心靈的、精神的層次，和 Argan 所說的「模糊」不同，Argan 說：

「更精確的說法，“type”是把造型的特質、真實的質感去除<sup>5</sup>」

Argan 的「模糊」是將造型和質感去除，這個帶著造型和質感的原先是一個具體的物件，去掉造型和質感的模糊的仍然是一個物件，它不是 Quatremère 所說的精神和心靈的層次的非物件。

<sup>3</sup> Quatremère ,Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.255

<sup>4</sup> Quatremère ,Type, p.255,

<sup>5</sup> Giulio Carlo Argan, *On the Typology of Architecture*, A.D. no. 33(December 1963), p.565

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup>

因此這就可以說明前面 Quatremère 所說的：「一個部分的片斷，一個素描，一種大師的思想，一個藝術家的想像」其實是指這個片斷的背後、素描的背後，的那個屬於心靈的「大師的思想、藝術家的想像」。無論是思想或想像它的無法辨識、模糊，是因為它的非物件的性質，精神的層次。而這個片斷、素描會成為形態的一部份，並非因為 Argan 所說的「把造型的特質、真實的質感去除」，而是因為它們介入了心靈的層面。

Quatremère 接下來深入的討論為何形態 type 會屬於心靈和精神的層次，他說：

「沒有一件事是從無而來，都有根據，而這件必須被應用在所有的人類的發明上。同樣的，我們觀察到所有的新的發明，雖然隨後而來的變化，是如此的保存著事物的基本的原則，在一種經常是看得見的、明顯的態度中，面對感情和理性<sup>1</sup>。」

因為 type 就存在於人類的歷史演進中的每一個發明和習俗的領域。每一個新的發明，雖然有著新的變化，但仍然保存著舊有事物的基本的原則，這些基本的原則經常就是人類的「理性」，抽象的、合理的思考，人類的「情感」，面對舊有歷史、記憶、人文的感情。這些感情和理性以一種明顯的、看得見的方式顯現在新的創作發明上，成為形式背後的基本原則，這些原則控制著舊的事物和新的事物之間的聯繫，這些原則是抽象的、形上的、不能捉摸的，是心靈和精神的，而它就是 type 形態。因此：

**「這感情和心靈是無法辨識的，也不能由於偏見和無知被反對」<sup>2</sup>**

Quatremère 說：

「這個基本的原則，有一點像是那些集合著圍繞它的物件的核心，而它們必然的是協調的，形式的變化和發展，對這個基本的原則來說是敏感的。如此就像是有上千個事物圍繞著我們，但是為了去理解它的基於科學和哲學的觀點的原

則，方法就是去發現它們的起源和原始的原因。這就是所謂的建築的“形態”，它是相對於人類的發明和習俗的每一個領域。」<sup>3</sup>

形態就是這個事物的基本的原則，它就像是一個物件的核心，有千百個事物圍繞著它，因此雖然有著形式的變化和發展，但基本上它們必然的是協調的和敏感的，因為在這些變化之間有一個共同的原則，協調性的存在其間，無論它是「理性」或是「情感」。

然而去理解這個基本的原則的方法，就是經由它的起源和原始的原因的探討。

如此 Quatremère 技巧的用 type 把人類的起源、歷史的演進、舊的習俗和新的創新、理性和情感，串連起來，因為一種事物的基本的原則存在於這些事物之間，而這就是形態 type。事實上這個「事物的基本的原則」既是理性的又是情感的，已經不是一個「事物的模糊」的觀念所能涵蓋的。

### 2.3.5 Alan Colquhoun 的 Typology 觀念中的 Model 層次

---

1967 年在 *Arena*, vol.83 刊登的 Alan Colquhoun 的文章，Typology and Design Method 是繼 1963 年的 G. C. Argan 的 on typology 文章之後的形態學的重要的開創性的文章。

Colquhoun 其實並未清楚的闡述他的 typology 的觀念，而是談論技術層面和人類的直覺性層面在形式設計的方法論中所扮演的腳色。而值得注意的是在文章結束的最後，提出來的康丁斯基和荀伯格的抽象繪畫和無調性音樂的創作中的觀點，暴露出他的形態的觀念上的「模型」的物質性，而不是 Quatremère 所認為的抽象的觀念。他說：

「如果我們看一下繪畫與音樂的結合，便能發現在康丁斯基與荀伯格(Schoenberg)的作品中，傳統的形式技巧並未完全遭到摒棄，而是經過轉換，並且去除了在意識型態上令人憎惡的圖像元素，而產生新的力量。在康丁斯基的作品中

---

<sup>1</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.255

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

所去除的是再現的元素；而在苟白克的作品中則是全音的和聲系統(diatonic system of harmony)。<sup>1</sup>

如果 Argan 的對於 type 的詮釋認為「形態是一個“物體 object”但是“形狀模糊不清”<sup>2</sup>」。而 Colquhoun 的詮釋則是形態的觀念是可以經由一種「元素的去除」—「去除了在意識型態上令人憎惡的圖像元素」的一種「再現元素」。

或許可以詮釋說，圖像元素的去除可以是一種觀念性的行為，而不一定是將形態當作物件看待。但是從另一種觀點來看，如果創作的理念中可以被處理成「圖像性元素」和「非圖像性元素」，那麼這個處理已經是對於「物件」的處理方式，而不是對於「概念」的處理方式。抽象的「概念」可以包括許多的元素，但絕對不應該包括具象的「圖像元素」。如同 Quatremère 的文字：「因為這感知性和心靈是無法辨識的」，因為它是感知性，因為它是心靈性，因此無法辨識，因此無法以圖像元素來說明形態，也不可能在此形態當中去除「令人憎惡的圖像元素」。

當 Colquhoun 認為可以在形態的概念中去除「令人憎惡的圖像元素」的時候，他已經離開了抽象的「形態」的觀念，而成爲具象的、可辨識的「模型」的領域。

如果我們隨意的找一張康丁斯基的繪畫來觀察，在 1920 年的「綠色邊緣的習作」當中，他所要表達並不是如同 Colquhoun 所說的是「去除了在意識型態上令人憎惡的圖像元素」的一種「再現元素」，而是一種「非圖像元素」的再現。這這裡不只是沒有圖像元素，也不是一種「再現」—在這個畫面中並不是要表現抽象的「兔子」「魚」「帆船」—任何觀察者的想像的具象元素。「再現」的重新詮釋物件的概念在康丁斯基的繪畫中不具意義，他並不是要重新詮釋任何的物件，因此並不需要 Colquhoun 所謂的去除了「令人憎惡的圖像元素」。去除是對於「物件」元素的

一種處理，而無論是 Quatremère 或是康丁斯基所處理的是一種抽象性的「概念」，它沒有形體，因此不是一種 Model 的觀念下的「去除」元素，而或許應該是「概念」的連結，而這個「連結」仍然有待思考。

### 2.3.6 小結

當 Quatremère 說：type 較少關連到工藝技術，較多關連到抽象的比喻<sup>3</sup>，的這個觀點已經清楚的否定 Colquhoun 所謂的「去除了在意識型態上令人憎惡的圖像元素」的一種「再現元素」<sup>4</sup>。和 Argan 所謂的“type”是把造型的特質、真實的質感去除<sup>5</sup>

因爲技術層面所討論的會是一種材質、質感、和圖像，而一種「連結」「關連」的「抽象的比喻」「隱喻」所牽涉的是一種精神層面的運作。

事實上 Quatremère 的精神層面和「抽象的比喻」「隱喻」之間的連結仍然式一種難以捉摸的描述，如何讓 Quatremère 的觀念真正的落實在實際的操作中？這仍然是一條相當遙遠的路程。

### 2.4 小結：

在這個章節中，經歷了許多的討論，從實證的知覺論、歷史論、模型論和相對比照的形上論、先驗論、心靈論。我們討論了 Quatremère、Argan、Colquhoun、Anthony Vidler、Durand、G. Stiny 的建築形態理論和一點點的康德的哲學概念。

在這個形態概念的辯證討論中，可以發現形態對於建築概念，事實上相當於「存有」或「實

<sup>1</sup> Alan Colquhoun, in *Essays in Architectural Criticism*, The MIT Press, pp.49-50: 50-51, 1-5

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.254-2: 38-39

<sup>4</sup> Alan Colquhoun, in *Essays in Architectural Criticism*, The MIT Press, pp.49-50: 50-51, 1-5

<sup>5</sup> Giulio Carlo Argan, On the Typology of Architecture, A.D. no. 33(December 1963), p.565

存」之對於哲學問題的討論。當建築「形態」的本質性被連結到哲學上的從亞里斯多德以來的「存有」本體論的討論，這整個的概念深度就完全的出現。藉著哲學上的觀念的進展，如果被運用在建築藝術的「形態」概念的本質上，進而影響形式被選擇的理論，這個建築形式的決定因此就有了根據，有了背後無限寬廣的哲學基礎。

但如同 2.3.6 所說的，如何讓觀念真正的落實在實際的操作中？這仍然是一條相當遙遠的路程。哲學性的思考會有助於建築形態的思考？這是後面章節努力的目標。

### 第三章 前工業時期的 Quatremère 和 Gottfried Semper 的形態理論的比較 Type / Style

#### 3.1 Marc-Antoine Laugier 的形式理論

最早討論建築形態的應該是 Marc Antoine Laugier 的 1753 年的 *Essai sur l'Architecture*，但是 Laugier 討論到小木屋時不使用 type 而是用模型 model 的詞語<sup>1</sup>。

事實上 Quatremère 的三種建築形態的觀念，是對於傳統性的 Vitruvius 理論的一種延伸，和對 Laugier 理論的擴充和批判。所以在進入 Quatremère 的討論之前有必要先回顧 Vitruvius 和 Laugier 的形態理論的傳統。

對於原始性建築的假設化的形式，對建築師來說是一種通常的但是有些狹隘的理論性的活動，最早嘗試的，和具有控制性的是 Vitruvius 的

原始小木屋的概念<sup>2</sup>， Vitruvius 說：

「由於火之發現而引起人之聚集、交談和一種共同的生計。許多人來到同一地方，……自從他們聚集在一塊兒後，某些人就用樹葉搭成窩棚，有的去挖掘山洞，有用編條和泥模倣燕子築巢的方法來構築庇護所，然後互相觀摩，天天有新發現而產生較佳的茅舍。

在柯爾其(Colchi)的旁特司(Pontus)因有廣大森林，故將兩整棵樹平放在地上，左右各一，相距以一棵樹的長度為限，再用兩棵樹橫接其前後端，而圍出一居住空間，再在其上四邊均交遞鋪上樑互交於角隅，這樣用樹築牆，由下面垂直上升而成塔。因木料厚度而留下來的縫隙，就用木片和泥土封堵。再將橫木兩端削去且逐漸切短，由四面向上收，而形成一金字塔狀屋頂，再用樹葉和泥覆蓋之。這是前人在他們的塔上所蓋的拱狀屋頂的雛形。」<sup>3</sup>

在這一段文字中 Vitruvius 已經描述了一個

原始小木屋的形式特徵的雛形，無論是柱子、橫樑、築牆、和金字塔形的屋頂。Laugier 對於小木屋的詮釋應該是 Vitruvius 的描述的延續，他說：

「他需要為他自己在森林中做一個住家，可以保護他，卻不會倒塌將他埋葬的家。有一些倒下來的樹枝是適合的材料；他選擇四根強壯的、直的，將它們直立起來，將它們安排成一個方形，在它們的頂端，他放置四個樹幹，在這上面他從兩邊升起另一排的樹幹，斜向另一邊在它們的高點相會合。因此他在這種的屋頂覆蓋著濃密的樹葉，塞的滿滿的，因此陽光和雨水不會滲透進來。如此，人類就住進了住家。無可否認的，在這個

<sup>1</sup> Ibid., p.90:10-14. 在 Sylvia Lavin 書中的註解說，在 1753，1755 的兩個版本的 *Essai sur l'Architecture* 中 Laugier 都使用著 model 的用詞，但是在(On Adam's House, 44)，Rykwert 將它轉換成 type。

<sup>2</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 18: 09-13 first attempted by Vitruvius and dominated by the idea of the primitive hut ever since.

<sup>3</sup> 維特魯維，建築十書，高履泰翻譯，pp.24-25, Colchi 根據書中的註釋是「民族名，意為塔狀屋的居住者」。

房子，四周都是開放的，寒冷和酷熱將會讓他覺得不舒服，但是不久他將會在兩根柱子中填充空間，因此覺得安全。<sup>1</sup>

Laugier 和 Vitruvius 兩者之間對原始小木屋的描述，雖然年代相距一千八百年，其實差距不大，而其間的不同點在於 Laugier 提出小木屋作為建築原則的理論，將小木屋的形態形模型經典化，成為一個形態的原形。因此成為一種新的模擬論，一種對建築的原則性的模擬取代當時的古人對於風格的模擬。Laugier 說：

「我可以在這裡看出柱子、天花或橫樑、和從兩端看到的一個尖形的屋頂，我們稱它做山形牆。到目前為止，並沒有拱頂、沒有彎拱、沒有柱腳、沒有閣樓、甚至沒有門沒有窗。因此我得到這個結論：在建築的規則來說，只有柱子、橫樑、和山牆可以是這個組成的主要元素。如果這一些元素的每一個被適當的放置和恰當的形成，就不必再為這個作品的完美再添加任何東西。」<sup>2</sup>

Laugier 對於他的當代人的評論，認有兩種模式，一種是任意的提出怪異的念頭，自訂規則，另一種是奴隸式的模擬，將缺點看做是美感，他說：

「唯有在建築上，到現在仍然停留在善變狀態的藝術家的怪念頭，他們任意的提供一些戒律。他們任意的確定規則，另一些人基於對古代人的建築的審視。他們盡可能的小心地複製著缺點就像是美感；缺乏一種讓他們看清楚差異性的原則，他們面對著這兩者一定是不知所措。作為奴隸式的模仿者，他們公然的宣稱經由樣本所認可的每一件事情的合法性。他們總是限制著他們的研究在一些事實上，並且錯誤的從它們作為推論這規則；因此他們的教學沒有別的，只有錯誤的來源。」<sup>3</sup>

又說有些人認為希臘人的完美是無法超越

的，除了讓它衰退：

「建築應該歸之於希臘人的所有的完美，一個民族幸運的已經知道關於科學的每一件事情，和創作著連結到藝術的每一件事情。羅馬人，能夠欣賞，並且能夠去複製著這個希臘人所留給他們的優秀的模型，希望去加上某些屬於它們自己的東西，因此唯有教導這個世界說，當這個完美的階段被達到，就沒有其它的辦法去模擬，除了讓它衰退。」<sup>4</sup>

### 3.1.1 小結：

Laugier 對於原始小木屋的討論，就像十八世紀的普遍性的議題一對起源的探討，所顯示的是對於建築形式的內向性的思考，而不只是表面化的形式風格。就像 Sergio Villari 在他的文章中對十八世紀新古典主義建築的評論說：

僅是表面式的依附著古典的來源的所有，都被要求著一個復甦運動的態度。同樣的看起來健康的表面性，被連結著它們的復興運動到它們的源頭。<sup>5</sup>

所以雖然 Laugier 沒有提出形態的觀念，但是他所謂的「絕對的美感」與「內在於建築」就是一種形態的本質性的討論，他說：

「絕對的美感是內在於建築，獨立於思考的習慣和人類的偏見。」<sup>6</sup>

或許我們可以這樣觀察——十八世紀的對於人類文化起源的探討，必然的會引導一種內向性的、內在意義的探討。這種從形式的表面性，試圖連結到它的內在意義的行為，它的本身就是一種形態理論，因此這是一種必然的趨勢與發展，在一個外顯性的時代趨勢之後，交替著另一個內向性的理論性發展。而這種交替就像是古老的宇宙的原則，在毀滅與重生之間交互前進，在過度發展的燦爛和凋謝、腐朽之間的循環，一再的上

<sup>1</sup> Marco-Antoine Laugier, *An Essay on Architecture*, translated and introduction by Wolfgang and Anni Herrmann, Hennessey & Ingalls, Inc. Lao Angeles, 1977, p.12: 1-11

<sup>2</sup> Ibid., pp.12-13: 30-35, 1-3

<sup>3</sup> Ibid., p.2: 12-16

<sup>4</sup> Ibid., p.8: 9-16

<sup>5</sup> Sergio Villari, *J. N. L. Durand*, p.09: 14-17

<sup>6</sup> Marco-Antoine Laugier, *An Essay on Architecture*, p.03: 26-28

演。

Laugier 對於形式的探討的出發點，其實是相當主觀的，他從建築美感的思考開始，Laugier 說：

「我問我自己如何去說明我自己的感覺，想去知道著為何著這件事情讓我快樂而另一件事情讓我喜歡，為何我發現這件事情不合意而另一件事情不能忍受。首先，這個搜尋引導著唯有是晦澀和不確定。雖然我並不灰心，我探測著深淵直到我認為我已經發現著底部，而不停的問我自己的靈魂，直到他給我一個滿意的答案。」<sup>1</sup>

為何這個案例讓人快樂，另一個案例讓人不合意，這個案例讓人喜歡而另一個讓人不能忍受？Laugier 認為這個答案的搜尋的引導是晦澀不定的，一直要到問題的深淵的底部才出現亮光，經由原則和推論，證明是由於對於原因的無知所導致的不能逃避的結果。Laugier 認為希臘人的完美的品味和比例的原則，現代人無法加以超越，因此就加以污蔑說唯有讓它衰退，以便於加入屬於它們自己的東西。一種新的建築系統的否定著比例，而天真的裝飾擁擠的，所產生的不過是浮凸雕刻的石頭，形狀不定的量體和一種形式怪異的鋪張。如此的怪異自認為是創新。或者是另一種方式對於古典的奴隸是模擬，小心複製著缺點就像是真正的美感的一種錯誤的模擬原則。Laugier 最後的推論是一種自然主義的理論，他說：

建築同所有藝術一樣，它們的原則是來自簡單的自然規則，而自然的過程清楚地指出了這一個規則。<sup>2</sup>

到底 Laugier 的自然主義是否正確，在今天似乎已經不是對他的評論的重點，重要的是 Laugier 所提出的「建築同所有藝術一樣，它們的原則是來自簡單的自然規則」，這個建築原則的尋找。

這個內在的原則說明著外在的形式的令人快樂、歡喜、合意或是不能忍受。這個內在的原

則如同 Laugier 所說的，它除了內在於建築，它不是屬於人類的偏見或是思考的習慣。建築藝術的原則不是一種個人的偏見，原則也不是一種無意識性的思考習慣。這個形式的內在的原則的探討，就是形態學 typology 所關切的重點，也是從 Quatremère、Gottfried Semper 以來的形態學的理論家所探討的中心。

1785 年在 Quatremère 的論文寫作的時候，Laugier 的聲譽如此的高，因此 Quatremère 的在建築的起源和模擬的論文中，一次又一次提到他，把他當作權威來膜拜<sup>3</sup>。Quatremère 必須藉著依附在 Laugier 的理論之下，來提出他的看法。因此 Sylvia Lavin 在他的文章中說：

「以原始小木屋的模擬論取代古代人對風格的模擬的這個強烈的爭辯，是由 Abbe Laugier 在他的 *Essai sur l'architecture* 關於建築的論文中所說的。Laugier 讓這個古代的結構從神秘的過去中復活，他的這個提出作為現代建築模型的規範的說法，得到廣泛的影響，特別是影響了 Quatremère 的理論。」<sup>4</sup>

然而 Laugier 所謂的「內在於建築」的「絕對的美感」的「獨立於思考的習慣和人類的偏見」<sup>5</sup>，又是如何的一種理論的基礎組成？如何的落實這樣的理論？

Laugier 在他的建築的一般性的原則的章節的最後說：「讓我們仔細的觀察一個建築的秩序的主要的元素<sup>6</sup>」。從他所謂的「秩序的主要的元素」中，可以理解到他的理論的基礎與理論的落實。而事實上有一點令人失望的，是這些「秩序的主要的元素」被連結到一種構造性，包括柱子、橫樑、山牆、不同的樓層、窗和門。而這個構造性卻是毫無選擇的臣服在大自然的構造秩序，與創造者這個看不見的神性之下。

Laugier 說：「柱子必須是圓的，因為在自然

<sup>3</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 110: 13-15

<sup>4</sup> Ibid., p.110: 5-10

<sup>5</sup> Marco-Antoine Laugier, *An Essay on Architecture*, p.03: 26-28

<sup>6</sup> Ibid., p.14: 3-4

<sup>1</sup> Ibid., pp.03-04: 35,1-6

<sup>2</sup> Ibid., p.11-04: 1-3

界中沒有一件事物是方形的。<sup>1</sup>」。「柱子必須從底部往頂點收縮，模仿著自然，在自然中所有的植物被發現是收縮的。<sup>2</sup>」「柱子必須直接的放置在地板上，就像是小木屋的柱子，直接的放置在地板上。<sup>3</sup>」

如果一個柱子必須是圓的、收縮的、直接放在地上不用基座，因為這是大自然的秩序，事實上這樣的美學的思考是表面性的、表象性的。大自然的秩序的形成原因經常是複雜而變化的，內在性的衝突的平衡力量，往往不是表面的平靜所看得出來，如果從視覺觀察所得，認為這就是秩序，而將它作為「絕對的美感」這是有疑問的。

對於形式的原則性的歸屬，輕易的將它導向大自然，因此要求人類應該遵守大自然的現象與程序作為形式的基礎。然而這樣的不得置疑的相信大自然的力量，所導向的和相信宗教的全能的神創造自然的奇蹟又有何分別？

Quatremère 在討論到對自然的模擬時，相對的他比較謹慎的說法是：

「因此當自然被認為是所有藝術的模型，我們必須相當謹慎的不要被限制在自然的概念在那是既明顯的又是物質的特質。自然同樣的存在於那些不可看見的部分，就像她也存在於出現在我們的眼睛之前的部分。」<sup>4</sup>

因此 Quatremère 的這個看法實際上批判著 Laugier 的對於自然的「既明顯的又是物質的特質」的模擬。雖然 Laugier 一再的強調建築規則的內在性，而事實上他的理論基礎與討論的項目卻是表面性的柱子、橫樑、山牆、門窗這些建築的整體性所分割出來的構造單元。從一個部分的構造元素來討論整體性的美學美感，Quatremère 的觀點是：

「我們列出一個模仿的種類的表，說每一種建築的藝術，都是從原始的構造的元素被製造出

來的，那個早期的社會所給予的就像是古代所跟隨的模型。但是一但這個種類的模仿被引進，並且將它完美，這不再是藝術家自己所擁有的製作，因為它不再去想像著它，取代的它被限制著去遵循著它。」<sup>5</sup>

這個柱子、橫樑的設計原則、或模型被引進與確定著，無論是否以大自然為師，它將是一種要求設計遵循的限制，而不再具有想像空間，因此構造性的元素作為建築的形式秩序的主要的元素，像 Laugier 所提出來的，是有疑問的。

但觀察 Gottfried Semper 的風格理論，他所表現出來的物質性、構造性的強烈，這又如何的解釋？

是否 Laugier 以大自然的表象、外觀為美學性的依歸，和 Semper 從生物、植物的外觀的分類和內在的動機之間的差異，可以被認為後者的客觀性勝於前者？

### 3.2 從人種學(Ethnography)觀點 Quatremère 的形態理論作為對 Laugier 的批判

Quatremère 對 Laugier 的小木屋的主要的批判是藉著提出：小木屋不過是三種原始建築的形態的一種，挑戰了原始小木屋理論上的獨裁<sup>6</sup>，而這個對於自然形式的回歸的挑戰是藉著將建築形式的產生連結到人類社會的人種學理論所致。

在 Prix Caylus 的論文之中，Quatremère 提出了一種建築形態和人類社會組織相關性的理論，他認為有三種的形態(type)，他說：「有三個主要的形態…帳棚、地下洞穴和小木屋或木作。」<sup>7</sup>

在 1785 年學院的提出的題目“什麼是埃及

<sup>1</sup> Ibid. ,p.14: 9-11

<sup>2</sup> Ibid. ,p.14: 11-13

<sup>3</sup> Ibid. ,p.14: 14-18

<sup>4</sup> Imitation, Quatremère, selected translated by Samir Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, 1999, p.175 R: 27-32

<sup>5</sup> Ibid. , Imitation, p.176, L:29-32

<sup>6</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, pp. 86-87: 30,1-3

<sup>7</sup> Ibid. , p.87:12-15

建築的狀態，什麼是希臘建築似乎從埃及建築引進的事物”，因為它強調著關於這兩個明顯的不同的文明之間的關係是相連續的，因此這裡暗示著對人類起源的一元發生說的信仰。而這種一元發生論確實是宗教性的見解，因為只有人類的一元起源說的理論可以符合聖經的歷史。

在 1785 年的 Prix Caylus 的論文之中，Quatremère 藉著允許埃及和希臘建築在一個類似的起源於小木屋，保持了人類一元發生說的完整性。藉著同時的引進洞穴作為埃及建築的另一個附加的模型，將注意轉移離開了無所不在的小木屋。

在 1803 年提出的論文的修訂，他提出洞穴、帳棚、和小木屋作為三個相等的原始的建築形式，並假設他們作為一種區分的、與歷史性無關的項目。他在當時的反傳統的三分法的區分碎裂了“只有一個起源”的原則，排除了單一的、全球性的人類的歷史的見解，並且建構一個和起源相關的人類的建築形態起源說法<sup>1</sup>。

事實上 Quatremère 關於建築起源的思考，倚靠著一群關於建築的理論作者的長期的類似性的重建，這包括 de Guignes 狄更斯、de Pauw 底帕、Goguet 嘉吉、Henry Home 亨利宏等等。

Joseph de Guignes 一位聲名卓著的東方學者，他在 1753 年就成為學院的會員，起了帶頭作用。De Guignes 的論文嘗試去支持傳統的一元發生論者的觀點，認為埃及是文明的搖籃，藉著描繪埃及的象形文字和中國人的表意的象形文字之間的相似性，決定說：中國的歷史的定位是和埃及有關聯<sup>2</sup>。由於中國的既是古老，又是異國的，相近於埃及歷史的久遠，所以如果中國的文化起源和埃及相關的話，對於人類一元發生論當然是重要的支持。

Cornelius de Pauw 底帕，站在不支持一元發生論的一邊，在它的論文《對於埃及和中國的特

殊的哲學上的觀點 *Recherches philosophiques sur les Chinois et les Egyptiens*》，作為 De Guignes 的論文的炙熱的反駁。他並不認為埃及在某種程度上的作為其他文化的祖先，底帕決定“去顯示說沒有任何兩個民族的互相相似性，會小於埃及和中國之間的相似。<sup>3</sup>”相對的中國和埃及文化之間的相關連性是不可能的，這個論點深刻的影響著 Quatremère 的三種建築起源的觀點，認為中國的建築起源於帳棚，埃及建築起源於洞穴的本質上的差異性。

另一位影響 Quatremère 的建築理論的學院會員、及重要學者是 Antoine-Yves Goguet (1712-1758)，嘉吉 1758 年完成的著作 *De l'origine des loix*，是專注於說明社會和文化性的制度的累進的複雜性，而不是在發現一個全球性的宗教元素<sup>4</sup>。雖然是傳統一元發生論的支持者，Goguet 的研究並不在人類的宗教世俗化，而是關注在人類文化進程，“探討一種「後--拉布蘭人 post-lapsarian」的社會的成就”<sup>5</sup>；他試圖去說明這個人類的全球性的歷史發展的一致性，然而藉著強調產品而不是文明的來源<sup>6</sup>。當他基於聖經中所描述的事件，定義這三個歷史的時期，圍繞著舊約聖經的歷史中所提的三個年代：(1)從大洪水到 Jacob 過世，(2)從他的過世到希伯來王國的建立，(3)最後是從王國建立到猶太人從巴比倫塔回來<sup>7</sup>。他對每一個時期基於六項的社會構成的世俗的項目來做分析包括：政府組織、藝術和手工技藝、科學、商業和航運、軍事技巧、和道德習俗<sup>8</sup>。嘉吉說，特別是建築提供一種特別的、肥沃的土壤來探勘社會的歷史與本質，特別是關於古老埃及的建築形式<sup>9</sup>。嘉吉因此在他的書中引進小木屋扮演一個角色，說它代表人類的進

<sup>3</sup> Ibid. , p.65,書中引| de Pauw, *Philosophical Dissertations*, trans. J. Thomas(London, 1795),2:320

<sup>4</sup> Ibid. , p.67, Antoine-Yves Goguet's *De l'origine des loix, des arts et des sciences, et de leurs progres chez les anciens peuples of 1758*

<sup>5</sup> Ibid. , p.71

<sup>6</sup> Ibid. , p.67.

<sup>7</sup> Ibid. , p.67

<sup>8</sup> Ibid. , p.67

<sup>9</sup> Ibid. , p.67

<sup>1</sup> Ibid. , pp. 62-63: 27-29,1-4

<sup>2</sup> Ibid. , pp.64-65, De Guignes's memoire attempted to support the traditional monogeneticist view of Egypt as the cradle of civilization by drawing a parallel between Egyptian hieroglyphs and Chinese ideograms...

步，從這個無知的狀態離開的一個角色，主張它作為第一個人類製造的建築物的地位<sup>1</sup>。對應的，他爭論說“所有的民族一開始或多或少具有相同的對藝術的理解”但是推論說希臘和埃及建築最後走向非常不同的形式：埃及建築仍然是沒有原則性和粗野的，相反的希臘建築的柱式規矩產生了最大的可能性<sup>2</sup>。嘉吉有系統的將建築包括到他的對文明的基本的產品的分類和比較的分析，而不考慮建築在美學上的成就的水準<sup>3</sup>。嘉吉從聖經的歷史記載起始，而以人類文化變革過程做討論的研究，從人類一元發生論出發，最後卻走到社會的分類和比較。

嘉吉認為任何一個或所有的建築，無論是高的或貧乏的品質，這些建築內在的、一貫的都成為人類文明和複雜的社會現象的顯示<sup>4</sup>，因此他認為這樣的比較是無關乎建築的美感。

Quatremère 因此跟隨著嘉吉，想像著建築是文化和社會習俗之間的相互連結網路的一部份，在這個網路中的每一部份都是重要的。

另一個先於 Quatremère 提出人類歷史社會的三種狀態的學者是 Henry Home 亨利宏。在 1774 年他出版著〈歷史上的人類的素描 *Sketches of the History of Man*〉，他將人類歷史分割成為三個狀態，這是基於他們收集食物的技術：獵人（這還包括著漁人、野生植物的收集者）、牧羊人、和農夫<sup>5</sup>。這三種狀態，或更精確的說是三種階段，是連續的，而從一個階段進步到下一個階段的進步，帶來重要的社會轉變，就像是政府組織、國家、藝術和科學的發展<sup>6</sup>。

雖然 Quatremère 並不欣賞這個三個階段的線性的關係，但是他確實保留它們之間的區別，甚至加強它，藉著對每一個階段分配給予一種明確的建築的形式。因此 Quatremère 連接亨利宏的三種狀態的漁獵、牧羊、農耕和山洞、帳棚、小

木屋<sup>7</sup>。Quatremère 藉著亨利宏的人類的三個階段，最後定義他們是獨立的現象，而不是一種連續的線性的相互關聯的階段<sup>8</sup>。更重要的，他合併這些階段和社會的成就關係，做為他的建築理論的基本的組成元素。

Quatremère 關於建築起源的思考所選擇的第一個進入點是底帕的作品<sup>9</sup>，在底帕《對於埃及和中國的特殊哲學上的觀點》書中，的一段討論：

「在這個文章中，我們提出建議去檢查古代的埃及和現代的中國他們之間的相似性的距離有多遠，而且是在哪些觀點上這個文化和那個文化的差異。

對於所有這樣的問題，開始進入嚴肅的相當的討論是有必要的，對那些人完全的信任外表，以多次的假象的經驗來看待，是相當危險的。這樣的類似性有時候被想像說是存在著，在距離遙遠的不同的種族的人類之間，或許可以證明這是謬誤的，當更多的痛苦是來自形式的系統而不是做資料研究。」<sup>10</sup>

對於許多形式系統上，外表假象上的相似性，許多人以經驗上的認識來看待，就像是 de Guignes 以埃及的象形文字的構造和中國文字的構造相似性，而認為這兩種文化之間必定有關聯，這是荒謬而危險的，真相必須從資料研究而來。

底帕對中國和埃及文化的關係所做的努力就像 Quatremère 後來對埃及和希臘建築的文化關係所做的“他破除這個歷史的互相隸屬的觀點，藉著顯示出他們在起源上的差異性。為了如此做，他認為有必要檢驗這些文化他們在精緻藝術上的努力的程度<sup>11</sup>。”

在底帕的努力去分離歷史上的兩個文明，中國和埃及原始的建築形式之間的差異性，扮演著一種中心的角色。他說：

<sup>1</sup> Ibid. , p.69

<sup>2</sup> Ibid. , p.69

<sup>3</sup> Ibid. , p.70

<sup>4</sup> Ibid. , p.70

<sup>5</sup> Ibid. , p.71

<sup>6</sup> Ibid. , p.71 書中引用 Henry Home, *Sketches of the History of Man*, 1774, Edinburgh, 1:49

<sup>7</sup> Ibid. , p.72

<sup>8</sup> Ibid. , p.72

<sup>9</sup> Ibid. , p.72

<sup>10</sup> Ibid. , p.72

<sup>11</sup> Ibid. , p.73

「羅伊先生必定是在欺騙別人，當他假裝說這個粗野的遮蔽物小木屋被埃及人所採用，在同樣的事情上維特魯維說它是專為希臘人所用的，它做為世界上最宏偉的大廈的原型。許多事情傾向於去證明說埃及人，在他們還沒有變成一個統一的國家之前，他們的生活就像現在伊索比亞的 Troglodytes 穴居的方式。

因此一個洞穴而不是一個小木屋，必須已經足夠供應埃及建築的第一個想法。而未開化的希臘人，相反的從土地的地質和氣候的差異性來說，在不同的情況之下具有相當的影響力，相當程度的需要建立小木屋。」<sup>1</sup>

在關於中國的建築起源方面，底帕同樣的主張說：

「中國人明顯的模仿著他們的帳棚的形式。從我們所知道的事實，他們的原始的狀態，起初它們是游牧民族、或逐水草的民族，就像所有的韃靼人一樣，在他們定居在城鎮之前，必然的紮營在他們的羊群旁邊。這件是毫無疑問的影響了他們現在居住的唯一構造方式，在這裡，當牆壁被敲掉之後，屋頂仍然是留下來的，因為他們在這兩者之間沒有木作的連結物。一種石作構造物的圍牆被用在這裡圍繞著帳棚，容納著這些羊群，確實就像第一個階段，引導著牧羊人的、到處流浪的生活引導到固定式的定居生活。」<sup>2</sup>

底帕從帳棚發現現代中國房屋建築的原則，從埃及人的洞穴他發現他們的建築的所有特色。如此底帕將這些起源分離出來，埃及人、中國人、和希臘人的建築的起源，個別的歸之於他們的形式，洞穴、帳棚、和小木屋的形式。

底帕是一個十八世紀的人種誌學 (Ethnography Quatremère) 的學者，他的研究引導著關特梅賀去發現一個人類的相關起源的觀點 (epigenetic view)，讓他從它們的最根部去分離希臘和埃及建築的差異。關特梅賀去連結這些人種

誌學的觀念，而且去利用這些古代建築做為一種描述，對人類的本質和他的社會習俗的更大的畫面的描述。

### 3.2.1 小結：

雖然 Quatremère 一方面必須依附著 Laugier 的小木屋的理論，另一方面卻加以批判和反駁 Laugier 的觀念。而實際上我認為對於 Quatremère 來說，這一個對於 Laugier 的觀念的批判是他的新的理論的原始的動機與基礎。就像新的枝葉必須從腐爛的根部的泥土中發芽一樣，Laugier 就是 Quatremère 的根，而不斷的從根部進行反思與批判就是一種進步的動力。

Quatremère 對於 Laugier 的第一項批判是對於模擬的觀念。Laugier 主張回歸大自然的秩序，尤其是小木屋所呈現出來的人類對大自然之間的適應，是一種最簡化的，最完美的代表，所以新的模擬論是藝術、建築形式的回歸對大自然的模擬。他說：

「建築的所有曾經締造的光輝，都被濃縮在我所描述的這一個小的粗俗的小木屋…經由這個簡化的第一個模型，基本的錯誤可以被避免，真正的完美被獲得…讓小木屋牢牢抓住我們的視線<sup>3</sup>。」

因此他推論說：

「在建築的規則來說，只有柱子、橫樑、和山牆可以是這個組成的主要元素。如果這一些元素的每一個被適當的放置和恰當的形成，就不必再為這個作品的完美再添加任何東西。」<sup>4</sup>

他認為人類應該回到這種大自然的原則，而小木屋就是最原始的人類從大自然中學習到的原則，因此唯有回到自然，回到這種被簡化性的原則，建築才可以找到形式的本質與藝術性。

Quatremère 相反的，他認為小木屋是一項自然的模型，並爭論說“無論這個模型是真實的或

<sup>1</sup> Ibid. , p.73

<sup>2</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy* , p.73 書中引 de Pauw, *Philosophical Dissertations*, trans. J. Thomas(London, 1795), 2:10

<sup>3</sup> Ibid. , p.12: 14-18

<sup>4</sup> Ibid. , pp.12-13: 34-35, 1-3

虛構的,它已經是一個藝術的作品”<sup>1</sup>。當 Laugier 對小木屋的最好的觀點是它的可以被再製造的性質, Quatremère 卻認為它的美德是不可再生產的性質。建築師從小木屋得到的啟示是迫使他自已離開這個模型,因為最後這必須從木頭材料轉變為石頭材料,樹幹轉變為柱的形式秩序<sup>2</sup>。因此小木屋這一個建築的形態的意義是一種啟示,導引創作者得到一種離開這個模型限制的啟示,而這應該是一種哲學上的超越性與超驗性,而不是由感官出發的對模型的模擬論。

因此 Quatremère 在 Prix Caylus 的論文之中所提出來的希臘建築與埃及建築之間的歷史性關係,是一種超越的觀點:從模擬、轉變、到超越的關係,而不是單純的對自然形式的模擬。因為這個轉變與超越的行為,不是 Laugier 認為回歸原始的自然的模型的行為。他說:

「希臘人,經由優越感,他們獲致一種模擬就像在其它的藝術,發展一種理性的比例的系統,藉著它,他們訂下藝術的規則。他們的喜好正義,由此他們知道去抓住所有相對事物的中庸之道,給我們真正的美的模型,讓我們感到絕望,無法去和他們並駕齊驅。<sup>3</sup>」

希臘人在他們對於埃及建築的模擬的行為中,在形式中加進「理性的比例系統」,「中庸之道」,提出「反映和批判」,最後將它簡化為原則,這一套系統讓希臘人從原始的小木屋而來的木構造的紀念性建築的系統,轉換成埃及人的石構造系統,卻保留著木構造的 forms 風格。無論它是木構造被轉換成石構造,或是石構造去模擬木構造的構造方式,它的比例和形式的完美已經超越埃及人的建築的沉重、實體、重複性的沉悶,而這個個超越是一種形態學上的轉換而不是 Laugier 所認為的回歸。因此我們可以說這是 Quatremère 對於 Laugier 理論的第一項批判。

Quatremère 對於 Laugier 理論的第二項批判

是將建築形式的起源連結到人種學和語言學的領域,而規避著 Laugier 必須落實他的理論在柱子、橫樑、山牆的建築元素的尷尬。簡單的說,他不要將它落實到有形的元素,而推到一種無形的、抽象的理論組成。筆者認為這是他的聰明的抉擇,也是他的理論的抽象性的特點,但因為脫離了元素的實質性領域,也造成一種脫離現實的、無法落實的、純理論性的缺點。

這一項批判實際上是對於羅伊 Le Roy 和 Johann Joachim Winckelmann 溫克門理論的綜合和延續。

如果依照 Laugier 的觀點,小木屋是所有人類的建築的原始模型,那必定存在一個小木屋的起源、發展、完成的時間空間的年表;然後因為埃及的文明是早於其他的地區,必定的小木屋的起源是落在埃及。而這符合了舊約聖經所記載的人類的一元發生的宗教信仰。

但是羅伊挑戰這個年表,主張說希臘在接觸了埃及建築之前已經建造了小木屋,因為他相信希臘人具有一種獨立的原創性的發明的手段,這並不像那些所描述的,希臘建築是埃及的建築的精練<sup>4</sup>。

溫克門主張原始的世界的寰宇化,因為大自然總是教導人類以最單純和最簡單的事物<sup>5</sup>,因此他主張埃及建築和希臘建築之間的聯繫性,只是證明了古代的事物的寰宇普及性,而不是兩種文化之間年表的連續性。

綜合了溫克門和羅伊的看法,小木屋的形式上的歷史性的正統已經不存在,但歷史性的起源的探討的十八世紀的大潮流還在,因此 Quatremère 仍然以一種歷史的原則,從十八世紀的語言學所借來的原則,取代歷史作為比較研究的一種架構<sup>6</sup>。

藉著這種歷史性的原則,而不是歷史的年表的比較,Quatremère 的起源性理論從 Laugier 的小木屋推到亨利宏的人種學的人類的三種社會

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 110: 30-33, 書中引述 *Encyclopedie methodique*, 1:454

<sup>2</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 110: 33-37

<sup>3</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 30: 10-23, 書中引述 Quatremère, *Prix Caylus*, MS, 64r-64v

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.35: 4-22, 書中引述: Le Roy, *Les Ruines*, 2d ed., xiii

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.37: 20-24, 書中引述: Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, xii

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.57: 25-29

狀態的漁獵、牧羊、農耕和底帕所分離出來的埃及人、中國人、和希臘人的建築的起源，個別的歸之於他們的形式，洞穴、帳棚、和小木屋的形式。<sup>1</sup>。

Quatremère 進一步的將形態的模擬連結到語言學。在文藝復興運動時，古典的文學、修辭學理論已經在藝術學和語言學之間，建立一種比喻的關係，藉著探索繪畫和詩詞的模擬的觀點，這種關係，被稱作「讓繪畫就像詩，會開口說話」(*ut pictura poesis*)<sup>2</sup>，這是古羅馬詩人賀瑞斯(Horace)著名的比喻。

關特梅賀辨別埃及和希臘建築成爲一個是自然的一個是人造的語言，藉著抽象性成爲藝術和語言的模擬的統一的理論的方法<sup>3</sup>。

但是如同前面所說的，越是抽象性的、模糊性的理論，像關特梅賀所提出來的，就越是不容易產生有形的適用缺點，但同時我們必須開始質疑，這是一種形式理論？是否它已經變成無形式的理論？

### 3.3 對 Quatremère 的形態理論的討論

在形態與風格的討論的單元中我想強調的是理論之間的比較性和批判性，因此並不打算有太多的著墨在 Quatremère 的形態理論的說明，雖然這會產生許多的篇幅但不是本文的重點，而只是簡單的說明 Quatremère 的理論發展的幾個階段。筆者大致上將這個發展過程分爲四個階段，然後在分述於後：

1. 利用「胚胎」的理論來說明埃及建築和希臘建築形態之間的不同。
2. 形態相關於建築起源的再生性和普同性。
3. 形態的本質性和寰宇文法的觀念：平行的語言觀。
4. 形式創作與模擬：原創性、轉變性、風格和本質的模擬、直接和間接的模擬。

#### 3.3.1 Quatremère 的「胚胎」理論

事實上在書寫關於 Quatremère 的論文，筆者是戰戰兢兢，因爲資料的不完整，尤其是在「胚胎」的這一部份。必須說明的是，資料的來源有兩個部分，因爲受限制在 Quatremère 的原始的文章都是法文書寫，基於語言的隔閡，無法直接閱讀，因此只能尋找英文的資料，而遍尋之後只有兩個主要的參考的書籍：

- 1) Sylvia Lavin 的 *Quatremère de Quincy and the Invention of a modern Language of architecture*, 1992 年<sup>4</sup>。
- 2) Samir Younés, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère de Quincy*, 1999 年出版

其中 Samir Younés 的 A4 開本 271 頁的書中，前半段是他自己的論文外，在書的第二部分，也是篇幅的大部分，是將法文翻譯成英文的 Quatremère 最具有影響力的《建築的歷史辭典》(*Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques et pratiques de cet art*)，1835 年在威尼斯出版，1838 年在米蘭出版<sup>5</sup>。這一部份的資料雖然不是原始的法文，但仍然可以看到 Quatremère 的原來的觀點，算是第一手資料。而比較麻煩的是《建築的歷史辭典》這一部份是屬於老年時期的 Quatremère 觀點，而 1785 年和 1803 年的早期的 Quatremère 的 Prix Caylus 論文所討論的部分，只能斷斷續續的從 Sylvia Lavin 的書中被節錄出來，引述出來，然後儘可能的排除 Lavin 的觀點，以免成爲二手論點，即使如此，這一部份仍然是第二手資料，而關於「胚胎」的部分就是如此。

在 Lavin 的書中關於「胚胎」的英文用詞就

<sup>4</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a modern Language of architecture*, 1992 年, MIT press。

<sup>5</sup> Samir Younés, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère de Quincy*, 1999, Samir Younés and Andreas Papadakis Publisher, London, p.57

<sup>1</sup> Ibid., p.72

<sup>2</sup> Ibid., p.114: 1-9

<sup>3</sup> Ibid., p.121: 13-15

有三種，“fetal<sup>1</sup>”、“germs<sup>2</sup>”、“fetuses<sup>3</sup>”，在這一部份因為看不懂原始法文，所以比較難以掌握作者原先的意思。雖然如此，以筆者的觀點認為這是一個重要的因素，作為他的理論基礎的因素。因為 Quatremère 早年用這個觀念來說明希臘和埃及建築之間的關係，而這個在看似相類似的，似乎是、也應該是有歷史關係，卻又若有若無的存在一種根本的差異性的兩種形體的族群——希臘建築和埃及建築之間，如何的用一種形態學的理論來說明？而 Quatremère 用的是「胚胎」的差異性，因此產生「起源之後 epigenesis」的差異性。

「雖然早期的‘胚胎’的結構，就像是其他的維持生命的基本系統，而因此這些並不包含藝術，但是它包含著某些特質，決定了建築的發展，而這些永遠不會被連根拔除，甚至在最燦爛的藝術作品也是一樣。」<sup>4</sup>

「在 1785 年的論文中，Quatremère 完全以「胚胎(fetuses)」來說明“第一個起源”“第一個形式”“第一個模型”，type 只使用了一次。直到 1825 年才發展出完整的 type 的定義。」<sup>5</sup>而這個重要的“胚胎” Quatremère 決定稱它為 type。他說：“有三個主要的 type……帳棚、地下洞穴和小木屋或木作”<sup>6</sup>

### 3.3.2 形態相關於建築起源的再生性的和普同性

因此 Quatremère 認為，所有的建築都顯示其機制性，「因此任何後來的不同的文化之下的建築具有相似的模式，斷言一種普遍性的正當性的

原則，而不是來自其特別性的原則的運用。<sup>7</sup>」因此這個“胚胎”，就是建築物之中一種寰宇性的、普遍性的原則的運用，而不是地區性的、歷史性的特殊性的原則的運用。因此可以解釋在任何不同的文化之間的建築物會出現相類似性的建築的模式。而這種胚胎作為起源的形式和後來的進一步的發展之間的因果關係，藉著它將這兩者連結在一起。因為它的存在，而使得起源的特性得以傳遞下來，一個接著一個。

在 1803 年 Quatremère 印刷論文時，他給的標題是“關於埃及建築，思考它的起源、它的原則、和它的體驗，並且和同樣條件下的希臘建築做比較。”<sup>8</sup>

這個新標題顯示出對三個元素的興趣一起源、原則、美感——如果說這將是歷史性的或說是考古的，那是不正確的。事實上對 Quatremère 來說，這個三個元素中最重要的是起源的探尋。<sup>9</sup>而因為起源的胚胎所產生的再生性，因此產生建築的原則、美感和形態的觀念。

在 1803 年之後，事實上他不再寫作關於希臘和埃及的建築之間的歷史的關係的解釋這個題目，像是原先學院所要求的立場，因為缺乏獨立的原始的建築，就證明這個假設是謬誤的，他轉向於說明其間的差異性，他說：

「如果存在一個建築是對所有的民族來說是具有共同性，那麼它將會有一個原始的起原點，而這會要求一個宗譜顯示其拆解的情形。<sup>10</sup>」但是如果事實上，這兩個建築是由不同的胚胎、種子所產生，在希臘建築和埃及建築之間決定它們的先後次序關係，變成不是重要的問題。

因此 Quatremère 對原始建築的研究使他確信建築有一個一致性的系統，他定義說「這是一個藝術從這裡而產生的原創性的原則的理論。」他聲稱「這個系統的構想可以被應用在其他建築，而每一個建築可以有它自己的產生的原則」

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, p.20: 22, "fetal" structures belonged in the same category as other elemental life support systems...

<sup>2</sup> Ibid. , p.87: 12, These all-important germs Quatremère came to call types.

<sup>3</sup> Ibid. , p.88: 35-36, he also referred to these same early forms as fetuses.

<sup>4</sup> Ibid. , p.20: 21-25

<sup>5</sup> Sylvia Lavin, 1992, p.88

<sup>6</sup> Ibid. ,p.87,書中 cited Quatremère, *De l'architecture égyptienne*, p.239

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid. ,p.47

<sup>9</sup> Ibid. ,p.56

<sup>10</sup> Ibid. ,p.87: 3-8

<sup>1</sup>，因為這個胚胎的再生性所產生出來的原創性和原則性。

藉著胚胎的觀念，將它轉變為建築產生的原則，因此產生再生性(seminal)，這是 type 的第一項性質，在當時他認為只有三種胚胎：小木屋、洞穴、帳棚。這三種形態又依附在人類起源的三種社會：農業、漁獵、畜牧。

### 3.3.3 形態的本質性和寰宇文法的平行的語言觀念

---

Quatremère 宣稱說：

「從兩個建築所共同分享的相似關係去推論說其中一個是另一個的產生者，是站不住腳的一種謬論，就像去定義說一種語言做為另一種語言的來源，只因爲它們分享著寰宇文法的特色。<sup>2</sup>」

當大多數的討論都是集中在：柱子的觀念同樣的出現在希臘和埃及兩地，一項歷史的關係存在於這兩個文化之間。Quatremère 則使用寰宇文法作為貶低這個證詞的價值的方法，他辯稱：

「有許多的作者宣稱說希臘建築的起源是可以被找到是在埃及，因為埃及人在他們的建築上使用柱子、柱頭板、簷樑而早於希臘人的使用…。既沒有深入的概念也沒有一個偉大的合理的力量要求去理解，這許多平行類似性在不同的建築並不指出一個一般的起源或是風格上的互相溝通<sup>3</sup>。」

他將建築的形態連結到人類的語言，他說：

「建築的發明必須被看到是類似於語言的發明。就是說這兩個發明都不能歸之於任何的人，

因爲他們是屬於多數人類<sup>4</sup>。」

他舉出埃及的複柱和哥德建築的複柱的比較。關特梅賀認為，前者直接來自樹的綁紮，繩子用來網綁它們的位置仍然可以看見在石頭的柱子上的例子。哥德的複柱另一方面是由一系列的桿子所組成，而每一個都有它的柱頭板。多重的柱頭板讓他相信哥德建築的複柱是一個古典柱子的組成而不是樹木<sup>5</sup>。然後埃及建築的和希臘建築它們是原創性被分類爲一種“母語”，而哥德建築，因此被分類爲方言的組成<sup>6</sup>。因此在埃及建築的複柱和哥德建築的複柱之間其實是一種平行的語言，分享著類似的形式，但是本質上的差異性仍然可以清楚的被分辨在這兩種形態之間。

### 3.3.4 形態理論中的形式的創作與模擬

---

Quatremère 將建築連結到語言學的觀念，受到當時的語言學的發展，而語言學的觀念讓 Quatremère 的建築的形態學理論轉變成爲抽象性的理論。

1776 年 Court de Gebelin 在他的《歷史性的自然語言》書中談論到「語言起於神性的概念」。基本上他是一個宗教的擁護者，這引導著他拒絕接受任何非自然的語言可能性，但是他相信語言所給予人類社會的轉變。他說：

「人類使用著和動物所使用的相同的原則來互相理解，它們用嚎叫來讓別人知道他們的需要，他們的感覺，他們的渴望。

當字詞第一次被人類使用的一剎那，是在什麼時候詞語被使用的時間，後來已經混淆了；一個起始的人類與社會的狀況是不同於一個人存在於一個已經形成的社會，而這個社會已經擁有

---

<sup>1</sup> Ibid. ,p.86, 書中引用 Quatremère, *Histoire de l'art*, i.

<sup>2</sup> Ibid. ,p.58: 23-27,書中引用 Quatremère, *De l'architecture egyptienne*,p.226-227

<sup>3</sup> Ibid. ,pp.58-59: 32-37,1, 書中引用 Quatremère, *De l'architecture egyptienne*,p.13

---

<sup>4</sup> Ibid. ,p.59: 27-30,書中引用 Quatremère, *De l'architecture egyptienne*,p.12

<sup>5</sup> Ibid. ,p.60: 5-13,書中引用 Quatremère, *De l'architecture egyptienne*,p.110

<sup>6</sup> Ibid. ,p.60: 13-15

語言，而這個語言是他不得不遵守的狀況。<sup>1</sup>」

另一個當時的語言學者，Condillac 則描述自然的語言逐漸的轉變為任意性的語言，而認為任意性的語言和自然的語言之間的主要的差異性是關係到人類的構思的能力的緩慢發展，而他認為這是真正的進步<sup>2</sup>。他強調基本的語言上的改變由心智上的操作的連續性的改變所帶來的，這引進一種語言上的時間的尺度<sup>3</sup>。

藉著描述著這種改變過程，它從口齒不清楚的敘述的自然的語言，到語意相當清楚的敘述的現代的語言，藉著小孩子的生命成長的比喻來說明一個文明的成長的過程。<sup>4</sup>

如果從語言學的觀念來看建築的發展，從一個胚胎的，不清楚的元素性概念，到一個清楚的建築的形式，這當中看到一個“脫離年表的，可以被應用到一種無限的可拆卸、可擴充的時間的架構，因此它變成徹底的抽象。<sup>5</sup>”

這一個語言學的轉變，影響著 Quatremère 的形態理論最後來到一種抽象的形式的創作的理念。它的抽象性在於忽視著時間的年表，單獨的從一個形式的元素出發，從具象的形態，連結到一個模糊的胚胎，再試圖從一個模糊的胚胎引出另一個具象的創作。在其間不只是年表變成可拆卸的，建築的元素同樣的被切割成可拆卸的架構，但是和 Laugier 不同的，Quatremère 永遠不會讓他的元素落實在柱子、橫樑、門窗，而停留在一種概念性的抽象層次，因此可以不停的回到它的「胚胎」回到它的起源，回到它的本質性。經由本質性的、主觀性的探討，分辨出他所謂的普同性、寰宇性、與共同的一般性原則，那些存在於形態之間的相同和相異的形式，例如說埃及的複柱和哥德的複柱之間的差異性。

從這個角度再來看 Quatremère 的 Type 專文

就可以清楚的理解。他說：

「“形態”從希臘字“*typos*”而來，這個字一般性的通常的被認為是表達了一種模型的、母體、印模、鑄模、浮雕的外形或淺的浮雕。毫無疑問的，希臘的作者，利用這個 *epi typon* 字，通常表達著我們所認為的在不同的方式的淺浮雕所呈現的。」<sup>6</sup>

我們可以理解到無論母體、印模、鑄模、浮雕，其實作者想要表達的是一種原始性的「胚胎」。

「因此我們不應該說(或至少這樣子說是錯誤的)一個雕像或一幅已經完成的畫作，已經提供著一個可以拷貝的類型，而應該認為說這裡有一個部分的片斷，一個素描，一種大師的思想，或多或少有一種模糊的描述，在這個藝術家的想像之間」<sup>7</sup>

作者表達一種概念的模糊性，在一個片段、一個素描、一個大師的思想、藝術家的想像。但是另一種情況是“這裡有一個”，這個用詞所暗示的，這些片段、素描、大師的思想、藝術家的想像，它們變成是可以獨立存在的，可以被拆解的元素存在於一個概念性的框架中。這個片段換成那個片段，這個模糊的素描換成那個模糊的素描，這個思想換成那個大師的思想，Quatremère 在這裡暗示著並不衝突。仔細想來，這是從 Condillac 借來的「語言的任意性」，這就是語言學的影子。

「這個基本的原則，有一點像是那些集合著圍繞它的物件的核心，……如此就像是有上千個事物圍繞著我們，但是為了去理解它的基於科學和哲學的觀點的原則，方法就是去發現它們的起源和原始的原因。」<sup>8</sup>

從這裡，一個原則有上千個事物的圍繞，作者所說明的就是一種語言的任意性和框架的構成。從這裡 Quatremère 所謂的原創性因此而來。

<sup>1</sup> Ibid. ,p.83: 3-13,書中引用 Court de Gebelin, *Histoire naturelle de la parole*, 19-20.

<sup>2</sup> Ibid. ,p.83: 25-27

<sup>3</sup> Ibid. ,p.83: 29-32

<sup>4</sup> Ibid. ,p.84: 11-13

<sup>5</sup> Ibid. ,p.84: 14-16

<sup>6</sup> Type, Quatremère, selected translated by Samir Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, 1999, p.254 L:46-47,R:1-4

<sup>7</sup> Ibid. , p.254, R:10-14

<sup>8</sup> Ibid. , p.255, L:30-40

“type”在這裡被用來指出一種介於原始的和成熟的形式的發展，它是一種結果，不是因為出於自然的結果，而是一種受自然啟發靈感所導致的一種自我覺醒意識的創造的行為<sup>1</sup>。

### 3.3.5 小結：

「真實的藝術理論構成於對真相的解放——真相是很容易被扭曲的一對一個來源的兩種偏見，它包含著，實質上對於那些不能被證明的東西的否認，或者它的被貶低到最為物質性的層次。」<sup>2</sup>

這一段引文出自 Quatremère 的模擬專文，Samir Younes 引用它來作為他對 Quatremère 理論的詮釋的開始，大部分是讚美。相對的我也引用它，作為對於 Quatremère 理論批判的開始。

我們看到 Quatremère 從「胚胎」的觀念開始，詮釋著希臘建築和埃及建築之間的歷史上的糾纏、形式上的借用和超越。藉著「胚胎」詮釋著形式的再生性和一致性。然後進入另一個階段是將形態連結到語言學，因此產生寰宇文法的觀念，再從語言的構架產生替換性、變換性；離開了實質的形式因此進入抽象的形式概念，再回到胚胎就成為模糊的、片斷的、素描的、想像的概念。在這個設計當中有它的精巧之處，但疑問也隨之浮現上來。

“真實的藝術理論構成於對真相的解放<sup>3</sup>。從蘇格拉底、柏拉圖以來的哲學家，每一個都認為他們的目標是在尋找真相，每一個人找到的真相都不一樣。

確實的，「真相是很容易被扭曲的，它包含著，實質上對於那些不能被證明的東西的否認，或者它的被貶低到最為物質性的層次。」

實證性的科學對於不能被證明的東西，尤其是形上學是加以否認的，唯物主義者在某種程度

上，將事物從物質化的層次來解釋，這些都是錯誤的。但是 Quatremère 的理論的疑問是矯枉過正，如果完全的進入一種抽象的、非實質性的概念，來談論形式的形態理論，如何的從抽象的概念取出一個具象的形式？如果他近乎否認一個成品，而只談論片斷、想像、素描如何的這是一一個形式理論？

我們可以認同一種感官經驗的超越性，因為藉著它，希臘人發展出一種數學的抽象的比例系統，存在於柱式和配置之間。但是這個數字的比例系統，若不是依附在實質的柱子、平面配置上，單獨的這些數字是沒有意義的，這些數字藉著實質的形體，產生形式的美學。Quatremère 的理論就像是這些數學比例關係，卻忽視著實質性的應用連結。

“有一種模糊的描述，在這個藝術家的想像之間”<sup>4</sup>，經常的這個「模糊」的性質被認為是 Quatremère 的理論的特質，但是如果認真追究「模糊」所代表的現象，參照亞里斯多德對於事物的根本的、本質性的原因，他的四因說——實質因、材料因、變動因、目的因——大致上可以將它歸類為四種模糊的現象。

1. 「形式意義的模糊」、
2. 「組成基體的模糊」、
3. 「產生效果的模糊」、
4. 「形式意圖的模糊」。

在藝術家的想像之間的模糊，可能是形式意義的模糊，沒有清楚的賦予形式一種意含，因為它尚未完成。可能是形式的基體的模糊，尚未賦予形式。甚至於尚未賦予一種動機，形式的目的不明確，所以產生一種模糊感。如果因為它是模糊而認為它就是創作的原創性，那是有疑問的。除非另一個人賦予它形式意義、形式基體、形式動機、形式的目的，當創作者可以賦予這模糊的概念這些明確性的四因說，那一個「模糊」已經不重要，因為創造力已經出來了。除非「模糊」可以啟發創造力，否則「模糊」和創造是兩回事。

如果從「模糊」中可以看出原先 Quatremère

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, p.89: 8-10

<sup>2</sup> Imitation, Quatremère, selected translated by Samir Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, 1999, p.178 L:28-33

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. , p.254, R:10-14

所強調的一種「胚胎」的概念，那或許另當別論，不只是因為「胚胎」本身就可能是一種形式意義、基體、動機、和目的，而更重要的是「胚胎」是一種有形體的可能性，雖然不完全具體，但接近於具體，也就是說它不是完全的抽象，沒有形體的概念，因此距離形式上的落實過於遙遠。

討論 Quatremère 的理論，Barthelemy 對他的一段評論，是不能漏掉的。Barthelemy Saint-Hilaire，巴薩羅米是學院院士、政治家、哲學者。在 1855 年聖誕節的前夕，旅行紮營在埃及的沙漠之中，巴薩羅米求助於 Quatremère 的《關於埃及建築》以便準備他自己即將要做的訪問古代的遺跡的旅行。他說：

「他的論文，至今已經 71 年了，從來沒有被超越，而且我懷疑它永遠會是這樣。對象形符號，更多的理解和更多的研究，無疑的將教導我們許多統治者的歷史的實質的細部，那些統治者豎立了這些巨大的建築物。但是它們不會告訴我們埃及藝術的價值。這是一個美學的問題，考古學是無關美學<sup>1</sup>。」

這一部份應該在另一個章節，形上學和實證科學中加以討論，而在這裡只是藉它說明 Quatremère 他的過人之處——他將他的理論，從歷史研究推向美學理論，從具象的考古推向抽象的形態理論。如同前面提到的，他藉著建築以外的領域，像是 Henry Home 和 Cornelius de Pauw 的人類原始社會的人種學，Court de Gebelin 和 Condillac 的語言學，將它們連結到建築上，因此建築理論可以分享著這些社會學、語言學的研究，但是對一個形態理論來說，它的最終目的還是在形式的探討，可是我們看不到關特梅賀最後在形式上的說明，卻只看到形態是「一種模糊的描述，在這個藝術家的想像之間<sup>2</sup>」。

### 3.4 形態與風格之間的討論

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, p.183-184: 35-37, 1-11, 書中引述 Barthelemy, *Lettres sur l'Egypte*, 307, 336-337.

<sup>2</sup> Ibid., p.254, R:10-14

這是安塞尼 威爾德在他的文章<sup>3</sup>中討論形態和風格時的引文。在其中 Hugo 用著一個隱喻，「其中一個會殺掉另一個」，就像這本關於 *Notre Dame de Paris* 的書將會取代真實的建築一樣，因為對讀者來說，對真實的建築的感受已經不如印刷術的傳真，真的和假的已經難以區分。

形態(type)和風格(style)之間的界定是曖昧的。從安塞尼 威爾德的這一段引文中它已經暗示了。根據 Vidler 的說法：

「早年的對類型的討論通常的被發展到一種遠離風格的考慮；對杜翰和 Quatremère 來說並沒有真正的關於建築的風格的疑問。…主流的、嚴肅的方式仍然是古典的。甚至像 Ledoux 儘管強調新的象徵的建築語言，仍然嚴格的承認形式只限於羅馬、希臘和它們的文藝復興的詮釋，利用古典的建築語言作為基本的抽象創作的來源。」<sup>4</sup>

事實上原先並沒有風格上的疑問，只有一種主流性的古典主義的風格，但是，

「杜翰他自己，儘管是無意識的，打開他的方法，提升到無論如何變成一個不能壓制的運動，朝向一個折衷主義的風格，還不只是一種風格是多種風格。這個“無趣的”歷史性的研究，被提供了太多的技巧性的模型為那些流行和品味，以至於被忽視<sup>5</sup>。」

根據 Vidler 的說法，風格的討論是從 Durand 開始打開來，那應該是 1799 年出版的 *Recueil et Parallele* 和他在 1802 年出版的 *Precis des lemons d'architecture*，開始出現一種多樣的、折衷的風格的討論。而其中關於風格的歷史性研究，被忽略在流行的品味和技巧之中。

因此 Vidler 詮釋說：

「裝飾本身，被分離出來作為一種風格的表皮，可以隨心所欲的被改變。從古典的形式的幾

<sup>3</sup> Anthony Vidler, *The idea of type: the Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830*, *OPPOSITION* 8, 1977, p.108, R: 30-32,

<sup>4</sup> Ibid., p.108: 33-39, p.110:1-5

<sup>5</sup> Ibid., p.110: 6-10

何類型體的解放成爲純粹的技術性問題，對於風格，承認它是裝飾的協調的系統，風格現在被認爲是另一個“裸露”的物體的一件衣服。至於說到形態，本質上的造型的見解因此變成更重要，就像某些事物完全的從外表皮脫離，而剩下能辨識的平面和配置的內在的運轉機制。」<sup>1</sup>

因此在他的觀點，風格就是一種裝飾的表皮，一件外衣，而形態就是剝掉表皮的平面配置和運轉機制。

事實上 Quatremère 原始性的看法是比較模糊的，他在 1832 年出版的《建築的歷史辭典》(*The Historical Dictionary of Architecture*)，除了 type 之外，同樣的討論到 style，他說：

「style 這個字的詞形變化，在法語裡的使用，已經超越了它的原始意義的拉丁字的 *stylus* 或希臘字的 *stylos*。在這兩種語言中，這個詞的兩者都指出一種圓形的軀體，像是一個柱子，或是一個雕刻師的筆尖，圓形的像是一支鉛筆，一邊是尖銳的而另一邊是扁平的，每一個被利用來寫字，在石蠟塗布的紙張上。這個尖的一端提供著在紙張上痕跡的特性，而扁平的一端提供著將痕跡擦去。就我們觀察到，就像是在許多神廟中的繪畫，在海克力斯的說明，被認爲在某種情況下是一支筆或是鉛筆。」<sup>2</sup>

無論是拉丁字的 *stylus* 或希臘字的 *stylos*，這兩個詞中都在說明著一件事情，這個詞指的是畫家、或雕刻師手上的一枝筆，一端是尖的用來寫字，另一端是平的用來擦去痕跡，所以它所延伸的意義，style 就是設計師在創作時在作品中的創作能力的表現。Quatremère 接著說：

「這個字的精神上的寓論的見解，就像其他的，一種必要性是來自它的材料的觀點。藉著手或者工具的機械性的操作的觀念，在這裡符號的痕跡藉著轉喻，被應用來作爲心靈的操作，藉著寫作的符號在藝術上表達著一個人的思想。」<sup>3</sup>

依照 Quatremère 的觀念，如何的 style 能夠做爲一種創作能力的表現？它必須藉著一種抽象性的寓論，一種來自材料的表現性、一種手工，或機械操作的表現性，創作者藉著材料的本身所表達的符號，或藉著材料被手工的操作、被機械的操作所表達的符號，成爲一種轉喻，成爲一種思想的表達，成爲心靈的操作，成爲符號上的寫作而成爲藝術的創作。Quatremère 繼續說：

「確實的，爲了更明白的去渲染這個理智的見解，人類經常的強迫的去借用它們的表達，從感官的感覺，或是從物質有形的影像借用。因此同一個字，style 可以意味著它是最少的有形的物質性，它就變成是觀念，屬於許多構想的觀念、和根據著某種的秩序發展它們(style)的藝術，它同樣的表達著，它是最少的理智，這是說，這個順從性的工具，它藉著圖形的符號，給思想予顏色和形式。」<sup>4</sup>

因此 style 可以表達著兩種的面向：一方面是屬於理智的見解，另一方面是屬於感覺的見解。在理智上的見解它可以包含著最少的物質性，可以是一種秩序上的尋找和發展，就像 *Semper* 在它的部分的文章中所表達的，可以是許多的概念所構成的觀念。而另一方面 style 可以是從感官的感覺來接近的一種見解，在這個面向中，它藉著圖形的符號、藉著顏色，藉著形式、影像這些有形的、物質的、感官所感受性的東西去表達一種心靈的操作、一種思想。所以 Quatremère 在這個地方清楚的說明 style 主要的意義就在一種藝術的表達性，無論是藉著抽象的概念或是藉著有形的符號、形式，它的目的就在一種從創作者而來的思想的表達。

如果比較的 *Vidler* 觀點，認爲風格就是一種裝飾的表皮，一件外衣，而形態就是剝掉表皮的平面配置和運轉機制，和 Quatremère 所謂的風格，它是“一個順從性的工具，藉著圖形的符號，給思想予顏色和形式<sup>5</sup>”，其實是相接近的，它們之間的差異是在於 Quatremère 極力的強調

<sup>1</sup> Ibid., p.110: 19-28

<sup>2</sup> Quatremère, STYLE, in Samir Younès, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, 1999, p.238: L14-26

<sup>3</sup> Ibid., p.238:L33-43,

<sup>4</sup> Ibid., p.238:L45-46,R1-8

<sup>5</sup> Ibid., p.238: R7-8

一種抽象性，像是心靈的操作、思想的表達、符號藉著轉喻，等等，而 Vidler 直接的說明它是實質內容的一層外皮而已。

另一個對風格有特殊見解的人是 Gottfried Semper，他則有著完全不同的看法。

Gottfried Semper 生在 1803 年的德國漢堡 (Hamburg)，他比 1755 年出生的 Quatremère 晚了 48 年。1823 年他離開他的家鄉註冊進入 Göttingen 大學，專門研究數學。1826 年 Semper 已經轉移他的注意力在建築，在巴黎註冊到一個小的學校，由建築師 Frans Christian Gau 所運作的學校。在 1834 年藉著 Gau 推薦，Semper 被任命為新的 Dresden 建築學校的領導，因此回到德國。1849 年捲入政變事件而被流放，逃到英國。1851 年在英國參與倫敦世界博覽會水晶宮的設計。1871 年獲得德國 Saxony 的新國王 John 的特赦及 Dresden 劇院的委託。Semper 在 1879 年過世於羅馬，他被奉承為一個建築師、教師、和理論家<sup>1</sup>。

Semper 的建築理論上的主要的議題是風格 style。他也曾經想過書寫關於形態 type 的探討，在 1843 年他提出一個提議案給出版商 Eduard Vieweg，希望去寫作一個建築上的基本的形態 type 的作品，但是這個出版商建議著 Science, Industry, and Art 的計劃書的方向<sup>2</sup>。

Semper 對於他的風格理論說明是這樣：

「這個藝術的經驗主義的理論(風格的理論)，既不是一個純粹的美學理論也不是美的抽象性的理論。這後者是如此的考慮著形式，它認為美是一個操作，集合著個體的形式去獲得一個整體性的效果，這滿足和愉悅著我們的藝術性的感官。因此所有的形式性的美的藝術性的品質，是一個集合性的本質，像是協調、韻律、比例、對稱等等。

這個風格的理論相反的，認為美是一個整體，做為一個生產，或是結果，不是一個部分個

體的總和或是一個系列。它尋求這個形式的構成性的部分，這不是形式的本身，而是這個概念、力量、工作、和方法，換言之形式的基本的決定因素。」<sup>3</sup>

首先 Semper 認為他的風格理論是一個「藝術的經驗主義的理論」，這是有別於 Quatremère 極力的強調一種抽象性、形上學的理論。

第二、這不是一個純粹的美學理論，也不是美的操作性理論。因為他不認為整體可以被分割成個體，就像前面所討論的 Laugier 所認為的可以單獨的來看一個柱子的美的討論，橫樑、山牆、門窗的建築元素的美，這些被分割的個體，個別的集成為一個整體。因此這樣的美學所討論的是這些個體之間的協調、韻律、比例、對稱。

第三、他認為風格是一個整體的不能分割的，然後他所要追求的「風格」是這個整體的形式的「概念、力量、工作、和方法，換言之形式的基本的決定因素。」<sup>4</sup>

根據他的前後文，可以理解這是一個從經驗主義，或唯物主義的物性出發的理論，而不同於 Quatremère 的形上理論。但相同的一點是他要探討的風格是一種形式的決定因素，而他認為這是一種概念、力量、工作、和方法，其實就是抽象性的本質理論，但是觀察的出發點卻是物質的物性，而不是 Quatremère 的人種學和語言學。我們可以認為這是對於 Quatremère 的非形式的理論的批判。而同時他的風格理論和 Quatremère 的形態理論有一點接近，因為都是本質性的理論，雖然他自認為是一種經驗主義論。

### 3.5 Gottfried Semper 的風格理論

#### 3.5.1 從材料著手的風格理論

Gottfried Semper 一生的理論寫作幾乎都離不開「風格」的探討，除了在早期的 1834 年的《在古文物中的建築和雕刻的多色彩性的初步

<sup>1</sup> *The four Elements of architecture and other Writings*, introduction by Harry Francis Mallgrave, p.01: 01

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.23: 05-07

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.183:24-34, *Style in the Technical and Tectonic Arts*

<sup>4</sup> *Ibid.*

的評論》中比較沒有討論到風格議題之外，在 1851 年出版的《建築的四個動機》(The four Elements of architecture)，雖然沒有直接提到風格這個用詞，已經提到形式產生，但是特殊的是他從材料的討論著手，他說到：

「在古代和現代的時代中，建築形式的儲藏，已經被描寫著主要的條件是藉著物質和從物質而引起，然而就構造而論，作為建築的本質，當我們相信說從假的配件中去解放它，已經將它放置在一種束縛中。

建築就像它的偉大的導師—自然，應該選擇和應用它的材料根據自然的條件的規則，然而它不也應該同樣的讓它的形式和特質的創作倚賴著在它們之中被具體化的理念，而不只是在材料上面？」<sup>1</sup>

這一段出現在 1851 年的文字，可以說是 Semper 對於風格理論討論的開始，可以注意到兩個重點，而它們一直延伸到最後的 1869 年的《關於建築的風格》的討論。第一個重點是：**建築形式的儲藏，是藉著物質和從物質而引起。**所以基本上它是一個唯物主義的理論。

第二個重點是，他從物質出發，但是“**應該同樣的讓它的形式和特質的創作倚賴著在它們之中被具體化的理念，而不只是在材料上面？**”

Semper 認為他已經超越了唯物主義的思想，進入真正的藝術發展中的最重要的影響因素，他說：

「如果最合適的材料被選擇為著理念的具体化，建築物的理念的表達將會獲致美麗和意義，藉著材料的外表作為自然的象徵。然而當

連結著古文物主義，這個唯物主義的思考方式已經導致怪異的和無結果的空想，和忽略著藝術發展中的最重要的影響因素。」<sup>2</sup>

他認為唯物主義的思考方式導致一種怪異的和無結果的空想，忽略著藝術發展中最重要影響因素。而什麼是他所認為的“**藝術發展中的**

**最重要的影響因素**”？

Semper 提出來建築的四個動機，作為超越唯物主義的，進入“**形式和特質的創作的具體化的理念，而不只是在材料上面**”的一種理念。標題中的「Four Elements」，Harry Francis Mallgrave 認為這應該是一個誤導，Semper 構想它們不是基於物質性的「元素」或是「形式」，而是做為「動機」或是「概念」。所以這四個建築的形式的「動機」或「概念」是建築形式產生的基本的「概念」，它們分別是火堆、屋頂、牆壁、和土堆平台：

「人類住居的第一個象徵，在追逐獵物、戰鬥、和徘徊在今天的荒漠之中之後的休息，當最早的人類失去了他的聖經中的天堂樂園，火堆的建立，和光明的重新獲得，溫暖和食物準備用的火焰。」<sup>3</sup>

…圍繞著它的是其它的三個元素：屋頂、牆壁、和土堆平台。」<sup>4</sup>

Semper 的四個建築動機的部分被認為是具有創見的第五章，在其中他開始合併著他的多色彩的信念，建議一個一般性的建築理論。他選擇「在千里達的印地安人的小木屋的圖形(立面和平面)帶著清楚的可以辨識的四個元素，而他們仍然在原始性的態度中，互相的並不相聯繫。」……

「在這裡這個屋頂的被竹子的柱子所支撐；它的結構性的部分被聯繫在一起，藉著椰子纖維的繩索；它被覆蓋著棕櫚的樹葉；這個平台帶著竹子的欄杆這個牆壁組成著編織蓆子。」

### 3.5.2 風格動機與科學、工業、和藝術

在 1852 年的 *Science, Industry, and Art* 一文中 Semper 從倫敦博覽會的展覽方式的建議案中，批判物件被集合起來，根據著材料的相同、外表的相似，卻不是相同的動機(motives)的物件。

「例如說，所有的玻璃器皿的項目，落在一個分類之中，因為他們的一般性的材料，雖然他們的動機是不一樣，當其他的物體相關於動機，

<sup>1</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, translated by Harry Francis Mallgrave, p.102: 5-12

<sup>2</sup> Ibid., p.102: 12-18

<sup>3</sup> Ibid., p.102: 23-26

<sup>4</sup> Ibid., p.102: 31-33

被集合起來根據著不同的材料。」<sup>1</sup>

他認為根據動機的一種分類，將會提供一種「更好的表達著物件的一種內在性的約束力和主題性的關係，如此同樣的提供一種有用性。」<sup>2</sup>

所以他認為一種理想性的展出平面應該是符合著物件的：

「明顯性的起源於目的和形式，從它們的最原始性的動機和在環境中的風格的改變條件<sup>3</sup>。」

他繼續說：

「風格意味著對於基本的理念給予一種強調和藝術上的重要性，和對於所有的內在性的和外在性的共同因素，那些因素修正一個藝術作品中的主題的具體性。

根據這個定義缺乏著風格，意味一個作品的缺點，因為藝術家的忽視著潛在性的主題所導致，而他的在美學上的開發性的為著作品的完美的可利用的工具的不適當。」<sup>4</sup>

在後期的論述中，Semper 把風格和裝飾連結在一起，但是在 1850 年代，Semper 認為風格 style 意味著一種藝術的基本理念，強調一種內在和外在一致性。外在所指的應該是形式，而內在所指的就是他所強調的動機與目的。這個動機似乎是物件被製作的動機，而不是指人類的心智活動的動機。

「就像是自然在它的多樣性之中，在它的動機之中仍然是簡單和少數的，繼續性的更新著相同的形式，藉著修改它們一千遍，根據著發展的最終的尺度和現存的不同的條件，局部性的發展以不同的方式」<sup>5</sup>。

他認為自然的形式是多樣的，但是動機是少數的，根據同一個動機，將它們修改一千遍，局部性的發展出不同的方式。

在討論到形式從動機開始發展的議題中，Semper 舉出的例子仍然是關於材料在形式中的使用的動機。他說：

「他們(埃及人)整個的行為暗示著一種風格的美，他們可以切割著堅硬石頭像是乳酪一樣，對我們來說這是沒有必要性。

我們現在如何的對待花崗岩？…應該是說將它們很好的使用在只有那些被需要它的持久性的地方，而從這裡引出來最後的決定這個規則，做為它的風格性的處理方式。」<sup>6</sup>

Semper 明白的指出一種需要性、和必要性是是這個材料的被使用的動機的決定因素，就像埃及人「切割著堅硬石頭像是乳酪一樣，對我們來說這是沒有必要性。」，對我們來說「應該是說將它們很好的使用在只有那些被需要它的持久性的地方」，一種材料的實用性的觀點，其實就是 Semper 的風格的動機的理論。

Semper 認為一種材料的實用的必要性，產生一種動機，動機產生形式，因此「原始的動機和從它們所構成的基本形式就是風格理論的第一個部分。」<sup>7</sup>

「這個風格教條的第二個部分應該教導我們，如何的這個形式從動機開始發展，將會成為不同的形式，…如何的這個材料風格的被對待著。」<sup>8</sup>

「在它的原則的決定性和應用性，我們的理論的重要的第三部份」<sup>9</sup>

所以在 1852 年的文中，風格理論分為三個部分，從原始的動機、形式如何的從動機開始發展、到風格原則的決定性與應用性。

### 3.5.3 在工藝的和構造中的風格

在 1860 年的《在工藝的和構造中的風格，或是實用性的美學》一文中，延續著前一篇文章《科學、工業、和藝術》的風格的動機的觀點，開始將風格理論引導到一種實用性的美學。他認

<sup>1</sup> Ibid., p.132: 26-30

<sup>2</sup> Ibid., p.132: 36-38

<sup>3</sup> Ibid., pp.132-133: 39-42, 1-2

<sup>4</sup> Ibid., p.136: 28-34

<sup>5</sup> Ibid., p.136: 36-40

<sup>6</sup> Ibid., p.138: 12-17

<sup>7</sup> Ibid., p.137: 12-14

<sup>8</sup> Ibid., pp.137-138: 42-44,1-3

<sup>9</sup> Ibid., p.138: 35-37

為藝術家的任務是：

「去探討著變成是表面性的藝術的現象之中的內在的秩序，在這個轉變中的過程，和從那些已經發現的原則中，從一種經驗主義的藝術的理論的本質去推論著寰宇性的原則<sup>1</sup>」。

Semper 明顯的說明他的理論的本質是一種「從一種經驗主義……去推論著寰宇性的原則」，這明顯的相對抗著 Quatremère 所認為的「他們所強調的實證的立場並不是一種思考的理解建築的歷史的方式<sup>2</sup>」。

到底在形態學的思考理解建築的歷史的立場，應該一種形上學的方式？或是一種實證的經驗主義的方式？

Semper 認為他的理論「將會標示著一個機能構成許多變化性的因素的不同的價值，基本上將這個因素連結到內在需求的顯示性的傾向，這個需求控制著藝術性的形式的世界，就像它控制著自然界一樣。<sup>3</sup>」

他認為「機能」構成許多的變化性因素，這些因素連結到「內在性的需求」，而這個需求控制著「形式的世界」。所以風格的理論的「動機」所引申的「機能」，是一種「需求」，然後它控制著形式。

但是如果從 Quatremère 的角度來看，他的形式理論中的「形態」不是如此的根據「需求」。在迪德羅的百科全書中，type 被定義成“一個象徵、一個符號、或是一個尚未來到的形體”。<sup>4</sup>對於埃及建築的社會的功能的表達的描述，

Quatremère 說：

「它們的表面註定被接受銘刻上象徵性的文字，他們必定認為它是巨大的書籍，對著社會大眾開啓著教育的事……所有的埃及人的紀念建築是一種形式的公共圖書館，它們的裝飾是一種被刻上去的傳說……這個紀念建築是十足的非隱

喻的——儀式、教條、功績、光榮的儲藏所，最後是國家的政治的或哲學的歷史」。對於埃及的紀念性建築的表面佈滿著象形文字，他認為這是一種“象徵”“符號”，它就隱喻著“儀式、教條、功績、光榮的儲藏所，最後是國家的政治的或哲學的歷史”，這種隱喻是一種“象徵”？像 Quatremère 所認為的，或是一種“機能性的內在的需求”像 Semper 所認為的？事實上存在者許多非機能所可以解釋的形式，經常它被連結到一種民族性的歷史文化的記憶，成爲一種文化性的象徵符號，存在於形態、形式之間，這是象徵？機能？

在 1860 年的這個文章中，Semper 區分著建築的三種學派，

- 1 唯物主義者，在自然科學和數學的影響之下。
- 2 歷史學者，在藝術的歷史和古文物的研究的影響之下。
- 3 系統組合學者，純粹主義者，因此在思考性的哲學的影響之下。<sup>5</sup>

他認為「唯物主義者」，教導我們如何的去掌握著建築的材料和結構的任務。<sup>6</sup>…「歷史學者…關於藝術家的名稱、日期的基礎、考古的風格、結構、圖像、儀式性和所有其他的資料，進行著很少的真實的藝術感覺或是任何想像的努力，而因此很少的能夠刺激著創作的原動力。<sup>7</sup>」

「純粹主義、系統主義、和未來主義……哲學家意圖的去定義著美的觀念，和精確性的劃定它的附屬的觀念，最後他分析美根據它的性質。如果哲學可以焊接這些成果成爲一種有用的藝術理論，它將已經完成這個任務的美學的部分。替代的這個混亂和破碎已經變成藝術中的主要的部分，如果哲學能夠建立一種統一性的目的和和諧的成果。」<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Ibid. , p.182: 31-34

<sup>2</sup> Sylvia Lavin, p.46: 19-21

<sup>3</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, translated by Harry Francis Mallgrave, p.183: 9-12

<sup>4</sup> Sylvia Lavin, p.91: 3-4

<sup>5</sup> Ibid. , pp.189-190: 39-40, 1-4

<sup>6</sup> Ibid. , p.190 : 6-8

<sup>7</sup> Ibid. , p.191 : 9-15

<sup>8</sup> Ibid. , p.193 : 4-10

### 3.5.4 編織的藝術與風格理論

---

在《編織的藝術》(*The Textile Art*)一文中 Semper 提出來一種新的觀念，將裝飾和風格連結在一起，因此風格就不在是 1850 年代的「動機」，而真正的變成一個表皮。他提出一個標題「**材料的形式性使用為著紀念性的目的**」，在 1852 年的 *Science, Industry, and Art* 一文中，目的就是動機，也就是風格的來源，同樣的這裡指出「**紀念性建築的風格的來源**」，他認為「這個紀念性的藝術的概念是一種類比性的方式，建議著它是基於類似性的慶典活動的慶祝」<sup>1</sup>

「這個節慶活動的裝置，即興表演的架子帶著所有的特殊的光彩和摺編，…覆蓋著裝飾、裝飾著布幔、著上大樹枝和花，裝飾著花彩和花環、拍動的旗幟和戰利品。—這是這個永恆的紀念建築的動機」<sup>2</sup>

因此這個「動機」的來源已經轉變，從「材料的形式性使用為著紀念性的目的」變成「裝飾…這是這個永恆的紀念建築的動機」<sup>3</sup>。

事實上我們可以認為這是從「動機」的概念傾向著「象徵性」觀念的一種修正，因為他開始注意到紀念性建築中的一種「永恆的紀念建築的動機」，這個「動機」是一裝飾、布幔、大樹枝、花彩、花環、旗幟、戰利品所構成的。

如果從 1860 年的《…實用性的美學》一文的觀點，這些裝飾、布幔、大樹枝、花彩、花環、旗幟、戰利品是完全沒有實用性的意義，它既不是一種「形式世界的內在需求」，而這些裝飾它的存在更可能接近一種前面所批判的 Quatremère 的「歷史主義」因為它開始討論到一種「永恆」而不是現今的「暫時性」。

然後 Semper 提出古代文物中的一種黃銅包裹著核心的外皮的技术 *empaestic* 他將它連結到裝飾的觀念，而產生他的「裝飾的表皮」的理論—「**在藝術中的真實性的掩飾**」(*The Masking of Reality in the Arts*)<sup>4</sup>。

在第 60 節中，他提出一個標題是：「**在建築中的最原始的形式中的原則，是基於空間的觀念和構造的獨立性**」<sup>5</sup>，如果配合上「**在藝術中的真實性的掩飾**」的另一個標題，可以理解到這「空間的觀念」暗示著一種空間的圍封(*closure*)、包覆(*cover*)，一種表皮對於真實性(*reality*)的包覆、掩飾，而這兩種構造是互相的獨立。因此如果這個「真實性」在以前 Semper 認為它是目的、動機、風格的產生，在這個時期，它已經轉變為這個「真實性」可以被隱藏起來，另一層的虛偽的表皮顯示在外面。

因此產生了另一個裝扮的理論。

在《…實用性的美學》一文中，開始將裝飾、裝扮變為風格的另一個來源，但是對於“**目的就是動機，也就是風格的來源**”這樣的早期的、明確的從物件出發的現代性的觀點，在後期轉變為風格來自於表面性的裝飾，這是一個令人難以立刻相信的轉變。

就真相的尋找來說，這是一種倒退？因為材料才是實體真相？形式的目的性才是物件的真相？

對於裝飾的探討，會不會落入一種歷史的折衷主義風格？會不會離開一種現代性成為復古？

### 3.5.5 《關於建築的風格》一文

---

在 1869 年的《關於建築的風格》(*On Architecture style*)一文中 Semper 的風格理論重新回到對起源的探討的路線。在 1851 年的《建築的四個動機》一文中提到起源性的動機，但是並沒有真正的對起源作探討。在 1869 年文章中他

---

<sup>1</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, translated by Harry Francis Mallgrave, p.255: 39-41

<sup>2</sup> Ibid. , pp.255-256: 41-44, 1-3

<sup>3</sup> Ibid. , pp.255-256: 41-44, 1-3

<sup>4</sup> Ibid. , pp. 254-257

<sup>5</sup> Ibid. , p.254; 2-3

說：

「每一個現象有它的起源，因此它的探尋和研究，是而且一直是在所有的知識領域中的不容懷疑的真相的來源，它是所有的學問的開端和結束<sup>1</sup>。」

在這個《關於建築的風格》的文章中，Semper 開始認為去“**追蹤著事物的原因的力量 指引著他在他的創造的行為中**<sup>2</sup>”，他認為對風格起源的追蹤可以指引著創造的行為。和 Quatremère 的理論有一點類似的，他將建築的風格追蹤到建築所存在的背景環境，他說：

「當藝術是在建築的領導之下完成著這個優勢的社會性的、政治性的、和宗教性的系統的象徵性，藉著將它們連結在這個系統的後面的基本性的觀念，它們同樣的總是這最有效的工具，為著清楚的發展、穩定性、和這個系統的擴張性。<sup>3</sup>」

他認為新的風格的產生必須是一個「新的統一性和傾向，新的動機」。他對強力的統治者，像是法國的拿破崙的重建行為的批評：

「拿破崙，藉著他的忠實的 Prefet-de- Seine Haussmann 的幫助，完全的將舊的歷史性的法國的首都推翻，以便於重建它根據一個新的平面計劃，藉著廢除法國的過去，因此可以將貼上他的名字和它的王朝直到未來，我們看到了嗎？<sup>4</sup>」

「…Ninus, Nebuchadnezzar, 秦始皇帝, 尼祿。無論如何他真正的為著他的王國的而設計著，…在這個藝術中並沒有一個新的和統一性的傾向被辨識著，在這個革命性的時期的期間，和這些建築為著所有的為著新奇而瘋狂而背叛，這個時期是被標記著一個完全的缺乏著原創性和新的動機的成果。<sup>5</sup>」

所以他認為一種為著新奇而瘋狂背叛，卻是一種缺乏創新性與動機的成果。

但是接下來他將建築風格的動機追蹤到兩

個方向，一個是人類的心靈的創意志力，另一個是強勢性的宗教的、社會的、和政治的系統，他說：

「因此在對於建築的風格的起源的探討的問題中，這個人類心靈的創造性的自由的意志，是這首要的和最重要的因素。」<sup>6</sup>

「建築的強力的文明化的影響力已經被辨識著，而它的工作是有意識性的標記藉著這個特徵，它引發它們去象徵著這強勢性的宗教的、社會的、和政治的系統。」<sup>7</sup>

在這個最後的一篇文章中，他對風格提出一個綜合性的定義，他說：

「提出對我所希望理解的風格的用詞的一個短的定義。**風格是根據著它的被產生的藝術性的目的**，符合著所有的先決條件和它的形成的條件。

當我們思考這個物體從一種風格性的觀點，

我們看到的不是某種的獨立性的事物而是一種

產生的結果。風格是一種尖的畫筆，藉著這個工具古代人使用它去書寫和繪畫；如此這是一個非常的暗示性的詞彙，因為這種關聯性連結著形式和它的起源的歷史。首先這個工具的屬於引導著它的人類的這雙手，和引導著這雙手的一種意志。然後這些暗示著技術性和個人性的因素在藝術性的作品的誕生中。」<sup>8</sup>

然後他將材料因素附屬在手工之下，他說：

「除了這個工具和這個引導它的手工技巧，還有一種可以材料的被處理的方式，這個材料從沒有形式的量體它被轉換成形式。」<sup>9</sup>

接下來的超過一半的篇幅是討論到人類社會中的喜好戰爭的起源和相對應的習俗，：美索不達米亞地區的好戰文化，包括 Cyrus、亞述人、

<sup>1</sup> Ibid. , p.265: 33-35

<sup>2</sup> Ibid. , p.265: 35-37

<sup>3</sup> Ibid. , pp.265-266: 41-44, 1-2

<sup>4</sup> Ibid. , p.266: 29-33

<sup>5</sup> Ibid. , p.266: 35-42

<sup>6</sup> Ibid. , p.268: 30-32

<sup>7</sup> Ibid. , p.269: 5-8

<sup>8</sup> Ibid. , p.269: 16-29

<sup>9</sup> Ibid. , p.269: 30-31

波斯人、迦勒底人、巴比倫人；兩個偉大的亞洲的文化的倉庫，中國的秦始皇帝、印度婆羅門 Brahmins 的建築規則；埃及的古老社會，底比斯的 Karnak 和 Luxor 的神殿；到亞歷山大的世界霸權的觀念、羅馬帝國的建築的風格，這一些例子都顯示一種人類好戰的天性，這個好戰的政府所主導的政治下對建築風格的影響<sup>1</sup>。

這一部份類似於 Quatremère 將建築形式連結到社會理論和語言學，事實上已經偏離形式理論的討論範圍，因此這一半的篇幅不是太有用。

對這一部份的疑問是早期從材料的本質、物件製作的目的而來的動機，現在已經轉變為政治、社會、宗教性的因素引起的建築風格的動機。這是一種相的矛盾，那一個是對的？那一個是錯的？或是兩者都對？或許在結論中再來討論。

### 3.5.6 小結：

對於 Gottfried Semper 的理論的第一個評論的觀點是，雖然他是從材料出發，但是其實類似於 Quatremère 的形態的本質性理論。雖然有時候會發現前後期觀點不一致的情況，但是基本上他的理論性在某些方面勝過 Quatremère 的形態理論。

雖然是從材料出發，但是他朝向一種創作性的論，他說：“形式和特質的創作的具體化的理念，而不只是在材料上面”。他所謂的形式和特質的創作，我們可以發現同樣的 Quatremère 也談特質、形態、風格，Semper 認為他的理論“不只在材料上面”，因此這應該是類似於 Quatremère 的本質性的理論，只是從物質、材料的性質出發，而同樣的探討一種本質，但是一種物性的本質、材料的本質，而導致一種形式的特質的理論。而他的開始就在這篇完全沒有風格 (style) 字樣的《建築的四個動機》的文章中。

雖然從材料及它的本質性著手，但是事實上到了 1869 年的最後一篇文章中，材料的重要性

已經降低，而人類社會中的統治者的政治力量對建築風格的影響已經是他的篇幅的重點。有一點像 Quatremère 的觀點，認為希臘建築裡的社會象度—並非建築是一個社會的鏡子，而是建築就是社會的一個單元<sup>2</sup>，建築和社會之間的密切關係應該如何的表達，Quatremère 認為是「特質 character」，他說：

「日益增進的風格化和習俗化，經過了數個世紀，特質仍然結合了人類行為的表達，不管是個人的行為或團體的行為，特質仍然是擬人化的至少在某些程度上。」<sup>3</sup>

而 Semper 在 1869 年的文章中認為是一種好戰的人類社會習俗影響著建築的風格<sup>4</sup>，他舉出從亞述人、波斯人、迦勒底人、巴比倫人、中國的秦始皇帝、埃及的古老社會，到亞歷山大、羅馬帝國的好戰的習俗所留下來的建築的風格。但是我們還是要質疑說，Quatremère 所認為是「特質 character」似乎沒有能完整的說明建築和社會之間的關係如何在形式上表達，但是 Semper 所謂的好戰的習俗已經詮釋了這樣的關係了嗎？應該是未必。是否一種圖騰，一種象徵意義的符號、記號、形式會是一種社會中的強勢力量，無論是政治中的君王，或是宗教中的教會教條所憑藉表達的一種媒體，將它們顯示在建築或是其它的人類製品中？

關於 2.5.1 中 Semper 所提出來的「在千里達的印地安人的小木屋的圖形」中所表達的建築的四個元素，然後在後來的演講和顯示著和一個中國的住宅在一起，做為這個基於四個建築元素的系統的啓發性的說明。Semper 事實上是藉這個小木屋來批評 Quatremère 的帳棚做為中國建築的形態的部分。他說：

「有一些作家他們奉獻著許多的時間去搜尋著藝術起源，而他們相信說，他們可以從這裡推論出建築的所有的不同的方式。…他們察覺出中國人中的韃靼人的游牧的帳棚是的建築的垂

<sup>1</sup> Ibid. , pp.272-280

<sup>2</sup> Sylvia Lavin, p.132: 26-28

<sup>3</sup> Sylvia Lavin, pp.145-146: 36-37,1-2

<sup>4</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings* , pp.272-280

懸的曲線，雖然相同的形式發生在這些民族的帽子和鞋子。」<sup>1</sup>

而他藉著這個加勒比海人的小屋(Caribbean hut)來說明，中國人在這些偉大的文明當中，停留在這個階段，和失敗於去發展這些潛藏在起源性的大木構造當中的原則；這個帝國的社會和政治的結構阻止它的發展。

事實上我們必須承認這一個 Caribbean hut 的模型比起 Quatremère 的帳棚更接近於中國人建築的形態，而以這個角度來看，“千里達的印地安人”和中國人的建築文化沒有什麼差別，真是如此嗎？純粹從構造的觀點來看這兩者似乎是相似，但是決定風格的因素只有材料、構造而已嗎？以 Quatremère 的觀點來看，這應該是一種「胚胎」的相同，但是從這個起源之後的發展可以完全的被忽視嗎？如果這樣 Quatremère 的後-起源的觀點(epigenetic view)就不能存在。而事實上 Semper 提出來的中國建築的圖示其中就有許多的象徵性，不是屬於構造、材料的範圍。

關於 2.5.2 中，Semper 開始擴充著四個動機的理論到所有物件的動機，筆者認為這個「動機」的理論是他對於 Quatremère 的形態理論的一種批判。

在 1843 年他曾經提出一個提議案給出版商 Eduard Vieweg，希望去寫作一個建築上的基本的形態 type 的作品，但是出版商建議著另一個 Science, Industry, and Art 的寫作的計劃書的方向<sup>2</sup>。因此在 1852 年的這個 *Science, Industry, and Art* 的文章的內容應該反映著原先他對 type 的寫作的計劃中的觀念，而這個文章中的

「所有的玻璃器皿的項目，落在一個分類之中，因為它們的一般性的材料，雖然它們的動機是不一樣，當其它的物體相關於動機，被集合起來根據著不同的材料。」<sup>3</sup>

這個根據物件的動機而不是從材料分類的觀念。

「明顯性的(物件的)起源於目的和形式，從它們的最原始性的動機和在環境中的風格的改變條件<sup>4</sup>。」

物件起源的目的和形式，是根據最原始性的動機和風格的改變條件。

這個物件的形式根據著它的動機的觀念，如果它的原始性的題目是關於“基本的形態 type”，那這個內容應該是針對著 Quatremère 的形態理論提出一種不同的批判性觀點。

在 1852 年的文中，Semper 將風格理論分為三個部分，從原始的動機、形式如何的從動機開始發展、到風格原則的決定性與應用性<sup>5</sup>。

Quatremère 提出一種形態的「胚胎」的觀念，後來又提出一種本質的模糊性的觀念，這在前面已經提過。但是如何的從「胚胎」「本質」轉變成形式一直無法交代，Semper 的這篇文章提出物件的原始性「動機」是相關於「(物件的)起源於目的和形式」，因此雖然沒有明講，但是應該是可以將 Quatremère 的「胚胎」「本質」轉變成形式提出一種合理的詮釋性方式。

但是另一個情況是，這個時期的 Semper 將「動機」明顯的連結著材料，而忽略著後期所認為的社會、政治、宗教性的因素。這或許是和他接觸建築之前，原先是學數學有關。因此宗教、政治上的象徵意義所反映在建築的部分他忽略了。

因此 Semper 認為埃及人“切割著堅硬石頭像是乳酪一樣，對我們來說這是沒有必要性”，但是他並沒有觀察到石材對埃及人所追求的生命永恆的象徵意義，和石材上面的象形文字所象徵的一種社會制度、民族歷史，恆久性的被镌刻在牆壁上、穩定的站立著，成為一個立刻可見的符號，和一個永恆的神性的原則的表達。對埃及人來說，一種象徵性的必要，勝過於功能性的必要，指引著它們切割石頭，而不是因為「機能」

<sup>1</sup> Ibid. ,p.103 :13-19

<sup>2</sup> Ibid. , p.23: 05-07

<sup>3</sup> Ibid. , p.132: 26-30

<sup>4</sup> Ibid. , pp.132-133: 39-42, 1-2

<sup>5</sup> Ibid. , pp.137: 12 - 138: 37

的必要性。Semper 認為對於現代人來說，沒有必要性去切割這個巨大的石頭，對埃及人來說就有這個機能上的必要性去切割石頭？對埃及人來說的「象徵性」的追求，對現代人來說只剩下「機能性」的追求？現代社會中就完全沒有「象徵」的意義的必要性嗎？

在 1852 年 *Science, Industry, and Art* 一文中，關於自然界的「動機」，Semper 認為自然的簡單而少數的動機，卻在局部的尺度中“藉著修改它們一千遍”，而成為多樣的形式，這個理論，表面上看來和 Quatremère 的本質性的理論是相當類似的，他在 type 的專文中說：

這個基本的原則，有一點像是那些集合著圍繞它的物件的核心 如此就像是有上千個事物圍繞著我們<sup>1</sup>。

看起來 Quatremère 所認為的自然的核心的原則，和 Semper 所認為的自然的動機是相同的，其實不然。因為 Semper 並未提出圖說，所以我們從其他的地方尋找圖說。對於 Semper 的這一項理論詮釋的最完美的說明，可以在 J P Steadman 的文章中找到。Steadman 提出一項「四方形平面的沒有尺寸性的再現<sup>2</sup>」，引用 D'Arcy Thompson 的「關於變形理論或是相對性的形式的比較」中的圖片。

在 D'Arcy Thompson 的書中完美的說明著 Semper 所謂的「自然在它的多樣性之中，在它的動機之中仍然是簡單和少數的…藉著修改它們一千遍，根據著…局部性的發展以不同的方式。」

這些魚的不同的形式卻是明顯的同一的「動機」(概念)，在局部性的發展(座標的變形)的方式中。

但是仔細的思考，這些局部性的發展其實是一種形式的「表象性」的局部的發展，視覺觀察下的一種形式的動機或是原則。Semper 所謂的“風格意味著對於基本的理念 內在性的和外

在性的共同因素”，如果內在性相關的不過是一種局部的變形的觀點，這個「動機」的根據不過是一種視覺觀察範圍的形式表象的原則。

相對來看 Quatremère 所謂的：“這個基本的原則 如此就像是有上千個事物圍繞著我們”，他繼續說

「去理解它的基於科學和哲學的觀點的原則，方法就是去發現它們的起源和原始的原因。這就是所謂的建築的‘形態’，它是相對於人類的創作和習俗的每一個領域。<sup>3</sup>」

不同於 Semper 的「動機」，Quatremère 對於「形態」的原則的探討，他認為方法是「去發現它們的起源和原始的原因」，從起源性的觀點來看事物的普遍性的原則、動機，這就不是相對於 Semper 的視覺性的局部變形的相對的不變動的「動機」。Quatremère 將形態的原則性，推到人類的「習俗和創作的每一個領域」，因此他從不局限在自然的表面的形式，他說：

「我們必須相當謹慎的不要被限制在自然的概念在那是既明顯的又是物質的特質。自然同樣的存在於那些不可看見的部分，就像她也存在於出現在我們的眼睛之前的部分。」<sup>4</sup>

因此一種唯物的對自然的觀察的觀點是 Semper 理論的特質，即使 Wolfgang Herrmann 辯稱說 Semper 不是唯物主義者<sup>5</sup>，而事實上他還是一種自然界中的物件性質的觀察者。相對來說，Quatremère 的理論牽涉到較廣泛的人類的文化的領域。

但是另一種觀察的角度是 Semper 的理論從未離開實質性的物質的形式和性質，抽象思考層次或許沒有 Quatremère 的理論高，但是作為一種形式性的理論卻是當之無愧，相對的 Quatremère

<sup>1</sup> Quatremère, type, in Samir Younès, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, 1999, p.255, L:30-40

<sup>2</sup> The 'dimensionless' representation of rectangular plans

<sup>3</sup> Quatremère, type, in Samir Younès, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, 1999, p.255, L:30-40

<sup>4</sup> Imitation, Quatremère, selected translated by Samir Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, 1999, p.175 R: 27-32

<sup>5</sup> Was Semper a Materialist?, *Gottfried Semper*, Wolfgang Herrmann

的部分，抽象性已經勝過於形式的討論，從人種學如何連結到真正的形式的創作，從語言學如何產生建築形態，並未也無法去交代如何而能。到底在形態學的理论中應該以何者為正題？這是令人深思的問題。

在 3.5.3 討論的《在工藝的和構造中的風格，或是實用性的美學》一文中，Semper 暗示性的批判著 Quatremère 的形態理論是沒有希望的。

他在文中將建築理論區分為三個部分：**唯物主義、歷史主義、和純粹主義**。他批評說歷史主義者，進行的不是一種知覺性的、想像性的努力，因此是不能刺激創造力的，因此他認為知覺性是連結到創作的原動力。：

「歷史學者…關於藝術家的名稱、日期的基礎、考古的風格、結構、圖像、儀式性和所有其他的資料，進行著很少的真實的藝術感覺或是任何想像的努力，而因此很少的能夠刺激著創作的原動力。<sup>1</sup>」

事實上 Quatremère 正好相反，他認為知覺性不是一種理解建築的方式，到底那一個是正確？或許這是兩個人的理論的差異性的一個基礎？

Semper 批評著 Quatremère 的歷史主義說：

「這個藝術的腐朽的現象和這個神秘的、像是鳳凰的新的藝術的誕生，從老的藝術的毀壞中升起，對我們來說這是全然的更有意義的……(但是)這個假說的最著名的名字是沒有希望和沒有結果，因為這剝奪著藝術家他們承認著他具有任何的支撐力對於他的努力。」<sup>2</sup>

他認為一種藝術的從歷史的探討中獲得重生，就像神秘的鳳凰從死亡中誕生，而這是一種假說，這是沒有希望和沒有結果。換言之他對於 Quatremère 的從歷史的起源中探討建築的形式的未來，他認為這是不可能的。而這剝奪著當今藝術家的現在的努力可以“協助拉下那些腐爛

的” “去舉起一個崩塌的藝術的世界”<sup>3</sup>

這是另一個尖銳的針鋒相對的觀點，或許可以詮釋成「歷史主義—現代性」之間的辯證，這中間那一個比較合理？或許試著在結論中來討論。

Semper 清楚的說明他的理論是，“從一種經驗主義的藝術的理論的本質去推論著寰宇性的原則<sup>4</sup>”，經驗主義的特質是感官性，知覺性，而不是一種思維性、推測性。因此這裡所謂的「經驗主義」的感官知覺性，和 1952 年的文章中所批判的：

「這個唯物主義的思考方式已經導致怪異的和無結果的空想，和忽略著藝術發展中的最重要的影響因素。<sup>5</sup>」

這個「唯物主義」，將物件的實質性問題做為唯一的或是基本性的實體，因此所有的存在、現象、和過程可以被解釋為實質性的結果或證明，而這個實質性、實體性的觀念，和經驗主義的感知性特質的觀念其實是相類似的。因此當他批判著唯物主義，卻又認為自己是一種經驗主義這不是相矛盾？

在 3.5.4 討論的《編織的藝術》一文中 Semper 開始提出一種「裝飾的表皮」的理論—「在藝術中的真實性的掩飾」(The Masking of Reality in the Arts)<sup>6</sup>。另一個標題是：在建築中的最原始的形式中的原則，是基於空間的觀念和構造的獨立性<sup>7</sup>。

觀察他的前後文，這「空間觀念」是原始人類的空間圍封(enclosed space)的觀念，樹籬的編織，後來樹皮的編織、後來圖案的編織使用在空間的牆面，而這個裝飾性的牆面漸漸和真實的牆面作成結構性的獨立分離，因此產生了「真實性的掩飾」，這個掩飾成為空間的裝扮理論與真實

<sup>1</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, translated by Harry Francis Mallgrave, p.191 : 9-15

<sup>2</sup> Ibid., p.182 : 5-12

<sup>3</sup> Ibid., p.182 : 21-25

<sup>4</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, translated by Harry Francis Mallgrave, p.182: 31-34

<sup>5</sup> Ibid., p.102: 12-18

<sup>6</sup> Ibid., pp. 254-257

<sup>7</sup> Ibid., p.254: 2-3

的替代，因此產生風格。

我們可以認為這是風格理論的另一個發展，但其實已經衝突了前面的“目的就是動機，也就是風格的來源”這樣的早期的、明確的從物件而來的觀點。

雖然如此事實上，Semper 的「裝飾的表皮」的理論仍然是對 Quatremère 的形態理論的一種批判和改變。

在 Quatremère 的形態理論中，他一開始使用「胚胎」來詮釋希臘建築和埃及建築之間的差異性。後來藉著語言學提出來「寰宇文法」和「平行文法」的概念，詮釋著這兩種形態之間的相同與差異的部分。後來「胚胎」發展成「形態」，他用形態的本質性來說明一種內在的真實性和外在的多樣性的變化，因此提出一種概念的模糊性，在一個片段、一個素描、一個大師的思想、藝術家的想像之間。似乎藉著模糊性可以產生多樣的創造性，以彌補從人種學來的只有三種形態—小木屋、洞穴、帳棚的不足。但是模糊性離開了形式成為抽象的、無形式的概念，如何的走回形式的理論？因此可以看到他的理論的真正被他的當代接受的程度的不夠，成為他的理論的問題。

Semper 的「裝飾性的表皮」的理論提供了另一種創作上的多樣的可能性。如果照這個說法，事實上這造成「真實」和「虛假」之間的難以分辨，但是對於藝術家來說虛假的表皮的多樣性就成為他的創作空間，而藉著這個理論重新詮釋著「形態」的內在的真實的部分，因此「形態」的來源因此可以經由詮釋產生無限的可能，而不必從社會學、語言學去找模型。

在 3.5.5 討論的《關於建築的風格》一文中，一個大的轉變是明確的接受著「風格的起源性發展」的觀念。在《建築的四個動機》一文中他曾經批評著 Quatremère 說：

「有一些作家他們奉獻著許多的時間去搜尋著藝術起源，而他們相信說，他們可以從這裡

推論出建築的所有的不同的方式。<sup>1</sup>」認為說不可能從起源看出形態的理論。在 1869 年的文章中卻說：

「我不再信任我的信念，而它是錯的。因為

對所有的事情來說，每一個現象有它的起源，因此它的探尋和研究是而且一直是在所有的知識領域中的不容懷疑的真相的來源。<sup>2</sup>」

這樣大的轉變，而且承認自己的信念是錯的，起源的探尋是真相的來源。這是需要相當大的勇氣，但是似乎是將形式追蹤到起源之後，就和 Quatremère 一樣，犯了類似的問題，從這篇《關於建築的風格》文章中，難以得到一種風格形式的創作方式的暗示，而只是一種非形式性觀念的陳述。他討論到拿破崙、Ninus, Nebuchadnezzar, 秦始皇帝, 尼祿這些統治者的大力的破壞舊的建築與重建新的建築，卻是“一個完全的缺乏著原創性和新的動機的成果<sup>3</sup>”討論到人類好戰的習俗，與好戰政府主導的政治下對建築風格的影響<sup>4</sup>。

如果人類的好戰是一種風格的動機，那麼套用 1852 年的 *Science, Industry, and Art* 一文中所稱風格理論的三部份，好戰的動機如何的構成基本的形式？好戰的動機如何的發展出不同的風格形式？這個風格的形式如何的被決定與應用？這些情況在 1869 年的文章中並未說明，因此必須被懷疑這個「好戰的」動機它真正的可信度，是否還有其它的令人相信的、更具說服力的其它的風格的動機。

在文中 Semper 批判著慕尼黑的 Maximilian 風格：

「認為風格的問題主要的是一個構造性的問題，而並不承認這個藝術性的符號象徵的傳承性的傳統。藉著這個推論他們所達成的不過是為著這個主要的巴比倫人的混亂的含混的一種特

<sup>1</sup> Ibid. ,p.103 :13-19

<sup>2</sup> Ibid. , p.265: 32-35

<sup>3</sup> Ibid. , p.266: 35-42

<sup>4</sup> Ibid. , pp.272-280

性。<sup>1</sup>」

當早期的觀點：

「建築形式的儲藏已經被描寫著作爲主要的條件，是藉著物質和從物質而引起，然而認爲構造作爲建築的本質，當我們相信說從假的配件中去解放它，已經將它放置在一種束縛中。」<sup>2</sup>

當 1851 年的《建築的四個動機》中認爲“構造作爲建築的本質”，1869 年的文章卻批評 Maximilian 風格將構造問題做爲風格的問題。材料、物質到底是不是形式的主要條件？構造到底是不是建築的本質？Semper 認爲符號象徵和傳承性的傳統之間所扮演的角色又是如何？然後是什麼情況讓 Semper 的風格理論前後矛盾？這些都是值得再思考的問題。

### 3.6 小結

當我們要討論到 Quatremère 的「形態」觀念和 Gottfried Semper 的「風格」的觀念之間的差異性的比較，我們就會面臨 3.4 章節中所討論的 Anthony Vidler 所引用的 Victor Hugo 1832 年的一個隱喻，「其中一個會殺掉另一個<sup>3</sup>」。

「形態」和「風格」之間的關係是微妙的，就像 2.2.2 章節中，Anthony Vidler 所描述的，一個是「無趣的歷史研究」，另一個是「太多技巧的模型，爲著那些流行的品味<sup>4</sup>」。「風格的表皮，可以隨心所欲的被改變」<sup>5</sup>。

更進一步來看，「形態」和「風格」的關係，其實可以被回歸到第二章中所探討的一種形式的「本質性」「先驗性」和另一種對立的立場的

「知覺的感知性」「現象性」。因爲它是一種感知的、現象的，所以「風格的表皮，可以隨心所欲的被改變」<sup>6</sup>，因此會相關於一種流行的品味。另一方面「形態」的觀念所相關的卻是一種「無趣的歷史研究」的形式的「本質性」「先驗性」。

從弗蘭西斯 培根所奠定的一種科學的歸納方法，認爲實驗、實證、經驗才是真正的知識建立的基礎，感官的知覺性就變成知識論的依據。而形上學領域的「本質性」的探討就變成不科學、非科學。

事實上根據上面的探討，Gottfried Semper 的「風格」理論，確實是在批判著 Quatremère 的「形態」觀念，認爲說不可能從起源推論出建築形態的理論<sup>7</sup>。而認爲物件的形式，是根據原始性的動機<sup>8</sup>，然而 Semper 的動機的研究卻是從材料的使用上來著手。因此風格理論一直是在有形的物質上打轉。例如說在 1852 年的這個 *Science, Industry, and Art* 的文章的內容中，認爲在倫敦的博覽會中所有所有的玻璃器皿的項目，落在一個分類之中，而他認爲應該根據形式的動機而不是形式的材料來分類<sup>9</sup>。但是這些動機所相關的並不是 Quatremère 所謂的「形式的本質」而是材料的 tectonic 和構造性。因此他會認爲自然的多樣性的形式和少數的動機，藉著修改一千遍的方式<sup>10</sup>，在其中他並不像 Quatremère 在意自然形式的本質或本體性，而是在意於自然形式變化的多樣性和其中的共通的自然的秩序。

風格的多樣性？還是形態的本體性？是我們所應追求的目標。

<sup>1</sup> Ibid., p.267: 37-42

<sup>2</sup> Ibid., p.102: 5-9

<sup>3</sup> Anthony Vidler, *The idea of type: the Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830*, OPPOSITION 8, 1977, p.108, R: 30-32,

<sup>4</sup> Anthony Vidler, *The idea of type: the Transformation of the Academic Ideal 1750-1830*, OPPOSITION 8, 1977, p.110: 6-10

<sup>5</sup> Ibid., p.110: 19-28

<sup>6</sup> Ibid., p.110: 19-28

<sup>7</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, translated by Harry Francis Mallgrave, p.103 :13-19

<sup>8</sup> Ibid., pp.132-133: 39-42, 1-2

<sup>9</sup> Ibid., p.132: 26-30

<sup>10</sup> Ibid., p.136:

## 第四章 前工業時期的 Quatremère 摹仿 Im 與 Gottfried Semper 的擬仿 Mimesis 的權

在前一頁的一段引文是 Wolfgang Herrmann 對於 Gottfried Semper 的一段評論文字。其中的“自然的模型”與“自然的結構性規則”，引發我思考這個“摹擬與擬仿”的標題，試著去探討 Marco-Antoine Laugier、Quatremère、和 Semper 之間，關於對自然的模型的態度；這會是一種對自然摹擬？一種擬態的摹擬？或是反自然的「摹擬」？或是其他的可能性。明顯的 Laugier 是一個自然主義，而 Quatremère、和 Semper 似乎都不是自然主義，但是又離不開自然，就像前面所提到的 Semper「去探索這個自然的結構性規則」。Quatremère、和 Semper 之間對於自然與人文的觀念有著明顯的不同，他們之間的差異性是否成爲一個值得比較與討論的議題？

在 Quatremère 的理論中，摹擬的議題它所扮演的角色，一直是我所思索的。在 Quatremère 1785 年的論文中，希臘人的摹擬是最後的結論中的主要的觀點。在 1835 年出版的《建築的歷史辭典》中最被討論的 Type 的專文中，同樣的提到摹擬的議題。如果對 Quatremère「形態」是一種概念的理論，是否「摹擬」會是一個落實的「工具」？這是值得深思的。

### 4.1 Laugier 的自然主義的摹擬觀念

---

在維特魯維的建築十書中的第二書中，記述著人類對於自然的摹擬行爲，他說：

「由此建造遮蔽物也開始了，有些人用樹枝鋪蓋屋頂、有些人在山麓挖掘洞穴，還有一些人用泥和枝條仿照燕窩建造自己的躲避處所，後來看到別人的搭棚，又按照自己的想法添加了新的東西，使得棚屋的形式日益得到改善。<sup>1</sup>」

---

<sup>1</sup> 維特魯維，建築十書，高履泰翻譯，p.24: R16-22

兩邊升起另一排的樹幹，斜向另一邊在它們的高點相會合。因此他在這種的屋頂覆蓋著濃密的樹葉，塞的滿滿的，因此陽光和雨水不會滲透進來。如此，人類就住進了住家。無可否認的，在這個房子，四周都是開放的，寒冷和酷熱將會讓他覺得不舒服，但是不久他將會在兩根柱子中填充空間，因此覺得安全。

在這樣的自然的議題中，藉著對自然程序的模仿，藝術於是誕生。所有的可以想像出來的建築的光輝，已經被模鑄在這個我所描述的小的鄉野木屋。藉著接近這個第一個模型的簡單性，所有根本的誤解，將會被避免而真正的完美會被獲得。直立垂直的這個木頭給予我們柱子的概念，在水平的樹幹的頂端的這一枝給予我們柱尾橫木的概念，斜的面形成的屋頂，產生山形牆的概念。<sup>1</sup>」

#### 4.1.1 小結：

希臘的哲學家德謨克里特發表過類似的、具鮮明的仿生論色彩的見解。他認為，人的生活得益於動物的活動。在一些方面，人類是動物的學生：蜘蛛是織姑和修補匠的啟蒙老師，建築師的工作受燕子築巢的啟示，而歌唱是對鳥鳴的摹擬。<sup>2</sup>因此從古希臘以來一直有一種人類向大自然學習的說法，這種觀念從西元前五世紀的希臘，或是更早的史前社會，延續到公元前 20 年維特魯維的呈獻給奧古斯都皇帝的書，一直延續到十八世紀的 Abbe Laugier 的文章。

Laugier 筆下的這個原始人類，從炙熱的太陽下逃脫，進入潮濕的森林，進入黑暗空氣污濁的山洞，因此領會到自然的程序與方式，從而生產製作出小木屋的柱子、山牆、屋頂的形式概念。

從 Vitruvius 到 Laugier 這兩個人的文章中清

Laugier 延續著維特魯維的傳統，在他的關於建築的小木屋的論文〈*An Essay on Architecture*〉文章中述說著原始人類對自然摹擬的建築的過程，他說：

「建築同所有藝術一樣，它們的原則是來自簡單的自然規則，而自然的過程清楚地指出了這一個規則。在原始狀態的人類沒有任何的幫助與指引，除了自然的本能。他需要一個休息之處。在安靜的小溪水的河岸，他注意到一大片的草地，它的鮮綠愉悅著他的眼睛，它的柔軟的下彎邀請著他，他平躺下來，伸個懶腰在這個花朵怒放的地毯，他不再想任何事情，只是享受著自然的禮物；他覺得不再缺乏任何東西，他不再需要任何東西。但是很快的可以把人烤焦的太陽強迫他必須尋找一個遮蔽物。不遠的深林吸引他到它的樹蔭之下，他逃到樹林的深處，爲了得到一個避難之所，在那裡他感到滿足了。但是不久霧起來了，盤旋在四周而且越來越濃，直到厚厚的雲層佈滿了天空，不久洶湧的雨水傾倒在這個愉悅的深林。

這個原始人，在這個濃密的樹蔭中不知道如何保護他自己避免這個不舒服的濕氣，到處都是潮濕，他爬進一處洞穴，發現這裡是乾的，他慶幸他自己的發現。但是不久洞穴的黑暗和污濁的空氣圍繞著他，讓他不能再停留片刻。他離開，並且決定以他的智慧巧手做給這個粗魯的自然看。

他需要爲他自己在森林中做一個住家，可以保護他，卻不會倒塌將他埋葬的家。有一些倒下來樹枝是適合的材料；他選擇四根強壯的、直的，將它們直立起來，將它們安排成一個方形，在它們的頂端，他放置四個樹幹，在這上面他從

<sup>1</sup> Marco-Antoine Laugier, *An Essay on Architecture*, translated and introduction by Wolfgang and Anni Herrmann, Hennessey & Ingalls, Inc. Lao Angeles, 1977, pp.11-12:1-23,1-20

<sup>2</sup> 陳中梅譯注，亞里斯多德詩學，台灣商務，2001年，初版，台北市，P.208

楚的述說著小木屋產生的過程是人類以自然為師，從自然中學習到一個住居的方式。更進一步的 Laugier 將對自然的摹擬向前推動，希望它能成爲一種摹擬的真正的、正確的方式，而成爲一種自然主義。

十八世紀的 Laugier 在他的關於建築的論文〈*Essai sur l'architecture*〉的文章中提出一個以對原始小木屋的摹擬論取代古代人對建築風格的摹擬的這個強烈的爭辯<sup>1</sup>。Laugier 在他的文章中說：

「在這樣的自然的議題中，藉著對自然程序的模仿，藝術於是誕生。所有的可以想像出來的建築的光輝，已經被模鑄在這個我所描述的小的鄉野木屋。藉著接近這個第一個模型的簡單性，所有根本的誤解，將會被避免而真正的完美會被獲得。<sup>2</sup>」

我們可以認爲這是形態理論的開始。Laugier 認爲人類藝術的誕生，是起源於對自然的摹擬，因此在建築形式上回歸自然的小木屋將可以回歸真正的建築藝術。因此與其對古人的古老的建築遺跡的風格的摹擬，不如重新思考小木屋這個自然的模型的形態的意義。因此他建立了小木屋做爲一個形態的類型，藉著對於這個形態的模型的摹擬，他認爲有許多當前的「奇怪的念頭的零件，每一個都導致缺點和錯誤」<sup>3</sup>這些錯誤可以藉著小木屋的形態的清楚性而加以澄清。

因此這是無庸置疑的，這個對小木屋的摹擬，是一個形態學的理论。藉著被簡化的抽象的形態做爲設計思考的原型，這是形態學所認同的。

但是爲何這個原型是一個小木屋？或許因爲 Vitruvius 所說的，這個小木屋是希臘建築的原始起源，但是全人類的文化只能回歸小木屋與希臘建築？即便是希臘文化是如此的理性與智慧，而其它的人種的文化就沒有存在的價值？

希臘文化的鼎盛時期 Hellenic，不過是短暫

的大約 300 年(650-323 B.C.)，隨著亞歷山大去世後的混亂而進入了退化到他們的早期起源的黑暗時期的狀態。最後歸結到羅馬與西方文明的路線。但是在這時期之前被亞歷山大所消滅的，小亞細亞、敘利亞、巴比倫、埃及、波斯帝國，他們的文明被排除在西方世界之外，他們和希臘語世界互動頻繁，不會影響過前羅馬的希臘語西方文化嗎？

依照 Laugier 的觀點，我們向希臘人的理性的思考方式學習，可以因此避免許多本質上的錯誤—「奇怪的念頭的零件」<sup>4</sup>，正本清源，回歸到西方文化的源頭希臘人的思考方式，但是是否當年的希臘人關起門來獨立思考，而不曾受過希臘的外面世界的影響？

是否或許應該有各種不同的思考的觀點？或許一個是內在化思考，接近於 Quatremère 的方法，從物件自身的本質性、起源性著手，向內尋求突破？另一種方式是外在性的思考，接近於 Semper 在某些觀點上的尋求自然科學的比較性的方法，文化之間的比較、物種之間的生物比較、物件之間的差異與相似的比較？

## 4.2 Quatremère 的以形態為中心的離開自然的摹擬理論

如同前面所提到的，Quatremère 在他的 1785 年的論文寫作的時候，Laugier 的聲譽如此的高<sup>5</sup>，因此在建築的起源和摹擬的論文中，必須一次又一次提到他，把他當作權威來膜拜<sup>6</sup>。

Quatremère 必須藉著依附在 Laugier 的理論之下來提出他的看法，因此 Quatremère 延續著 Laugier 的理論是一個從摹擬論出發的形態學理論，所以接在前一個單元—形態與風格的討論之後，另一個關於 Quatremère 的重要的形態學議題就是摹

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p.110: 5-10

<sup>2</sup> Marco-Antoine Laugier, *An Essay on Architecture*, p.12: 12-17

<sup>3</sup> Ibid., p.12:23-26

<sup>4</sup> Ibid., p.12:23-26

<sup>5</sup> Laugier 的 *Essai sur l'architecture* 在 1753 年出版，Quatremère 的論文在 1785 年提出。

<sup>6</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 110: 13-15

擬的觀念，因此在這一個單元來討論。

#### —4.2.1.1 小結：—

#### 4.2.1 關於希臘人的摹擬 *De l'imitation des Grecs*

Quatremère 對於形態理論的討論，早期是從希臘建築與埃及建築之間歷史關係的討論開始。一開始 Quatremère 所討論的是摹擬而不是形態。

這可以說是延續著從 Vitruvius 到 Laugier 的對於自然的摹擬的理論傳統，以及因應 1785 年皇家碑銘及文學研究學院(Academic Royale des Inscriptions et Belles-Lettres)的徵文所要求的題目：

「什麼是埃及建築的真實狀況，什麼是希臘建築似乎是從埃及學來的部份<sup>1</sup>」，這明顯的暗示著一種摹擬的關係—希臘建築對於埃及建築的摹擬。

在 Quatremère 的 1785 年論文的第五章，他給了一個標題“關於希臘人的摹擬 *De l'imitation des Grecs*”他討論到希臘人從埃及建築盜用的特殊的建築元素並將它們定義成“正面的摹擬 positive imitation”<sup>2</sup>。Quatremère 認為：

「埃及人直接從自然所抄襲來的歌羅西柱 (columnar colossi)變成一種柱式的比例系統，當埃及神殿單調的規則性質轉變成希臘古典建築豐富的造型，它們的變化性間接的平行於被反應的本性<sup>3</sup>。」

因此，雖然事實上，希臘建築比較起埃及建築，確實是離開了本質，在 Quatremère 的觀點下，形態的摹擬的過程被敘述在理性思考的回應之下，而這已經讓笨手笨腳的埃及人的建築先例變成“真正美麗的模式”。

綜合來看 Quatremère 從兩個觀點來分析希臘建築和埃及建築之間關於摹擬的觀點的差異性。為了因應徵文的要求，他必須提出這兩個建築形態之間的歷史性延續的說法，但是在 1803 年他正式出版這個論文的時候，他修正原先的說法，成為兩種不同文化的不同的建築起源的形態，在這兩種不同的原型或稱為「胚胎」之間是沒有歷史上的承接延續的關係。希臘與埃及建築之間的關係的界定因此從前者對後者的摹擬轉成不同的胚胎形態的平行關係，最後 Quatremère 走到一個沒有先例、創新的結論—抽象性質的強調<sup>4</sup>，從風格的實質性離開，成為他的形態的抽象性。這個抽象性質可以被詮釋成摹擬的抽象性，或是形態學的抽象本質。

Quatremère 從「形態上的根本的差異的觀點」來對於希臘建築和埃及建築之間的摹擬關係的相似與差異做出第一個解釋。

「在這種表面上的大量的相似性的背後，它們的根本性的區別是可以被發現的，因為這個主要的差異是在洞穴和小木屋」<sup>5</sup>

它們的主要的差異性是在這兩者的“胚胎”的不同，或者說是形態(type)上的差異，分別是洞穴和小木屋。因為埃及建築的胚胎是洞穴，希臘建築的形態上的胚胎是小木屋，這個起源性的胚胎影響著後來的發展。他認為即使像是希臘的 Paestum 神殿明顯的受到埃及建築風格的影響，卻仍然顯示著希臘建築和埃及建築的根本的差異性。

「佩斯頓的風格—藉著 Palladio 受過訓練的眼睛也幾乎不能分辨，沒有多立克柱式的基礎，而粗大的尺寸—給予一種形式上和視覺上的相信是埃及的誘導下的希臘建築<sup>6</sup>。」

<sup>1</sup> Ibid. , pp.47, "What was the state of Egyptian architecture and what do the Greeks seem to have borrowed from it,"

<sup>2</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 102: 21-26,

<sup>3</sup> Ibid. , p. 103: 08-16, 書中引| Quatremère, Prix Caylus MS, 64r

<sup>4</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 102: 19-20 but the end result was an unprecedented emphasis on abstraction.

<sup>5</sup> Ibid. , p. 029: 28-31,

<sup>6</sup> Ibid. , p. 037: 07-10, 書中引| *Winckelmann und seine*

Quatremère 從「希臘人的摹擬方式」來對於希臘建築和埃及建築之間的摹擬關係的相似與差異做出第二個解釋。

Quatremère 討論到希臘從埃及建築盜用的特殊的建築元素並將它們定義成“正面的摹擬 positive imitation”<sup>1</sup>。對於這種摹擬方式他定義說：

「希臘人，經由優越感，他們採取其它藝術的摹擬方式，發展一種理性的比例的系統，藉著它，他們定下這個藝術的規則。他們的喜好正義，由此他們知道去抓住所有相對事物的中庸之道，給我們真正的美的模型，讓我們感到絕望，無法去和他們並駕齊驅。<sup>2</sup>」

他分析說：希臘人分享著埃及人的喜好大塊的石塊，堅實的構造，同樣的注重他們的大筆的浪費在葬禮的紀念建築。他們擁有自埃及的傳統的宗教，雖然有新的特質呈現在這個傳統上，希臘人的神殿的平面，強烈的令人回想起那些埃及建築的先例。這個捲曲著的、原始的多利克柱子它的來源是在埃及，Quatremère 稱呼這個歌林斯的柱頭是“一個清楚的竊盜”。埃及的女像柱重新再現於希臘的迷宮，而 sphynx 已經進入了希臘的神話，被廣泛的出現在希臘的紀念建築。<sup>3</sup>

但是 Quatremère 強調的正面的摹擬不是希臘人的摹擬對象—埃及建築的形式的出現在他們的建築中的影響。他說：

「經由優越感，……發展一種理性的比例的系統，藉著它，他們定下這個藝術的規則。<sup>4</sup>」

在這一段「正面的摹擬」的定義中摹擬的對象完全消失了，相對重要的是在這個形式盜用者，希臘人對於盜用行爲的一種隱藏、遮蓋，從形式的盜用變成形式的轉化。而從這個角度來看，Quatremère 認為埃及建築已經不能被認為就是希臘建築的草圖<sup>5</sup>。

他認為希臘人藉著一種理性的比例系統的發展，為建築定下著藝術的規則。藉著喜好公平與正義的天性，抓住中庸之道，知道事物的過與不及的道理，因此他們的建築中充滿和諧性、適當性。

如果從另一個歷史建築的理論家，Gottfried Semper 的觀點，希臘摹擬著許多個民族，包括埃及和中亞的許多個文化，因此 1836 年 Raoul Rochette 爭論說：

「Semper 的更不科學的錯誤，在他的 *Preliminary Remarks* 中因為他對於埃及的討論連結到希臘建築而這兩個民族個別的形態上的基本上的差異是洞穴和小木屋<sup>6</sup>。」

而這幾乎就是根據 Quatremère 的三種起源的形態的說法。但即使說是兩種形態的胚胎的本質上的不同，建築的形態的不同，再多的希臘和埃及建築之間的差異性，也不能掩蓋兩者之間的摹擬者與被摹擬者之間的事實。本質性是相當主觀的說法，即使 Quatremère 所探討的本質性是相當重要的一形式的本質性是相關於起源的問題，但是從構造的本質觀點？材料的本質觀點？Semper 所探討的古建築的多色彩的系統的本質性？不同的觀察立場有不同的本質的出現。因此從這樣主觀的立場來否定客觀的事實—埃及建築以及中亞的建築觀念確實的影響著希臘建築，希臘建築確實的摹擬的其他的文化的這個事實，如同 Quatremère 的說法，只是一種辯稱罷了。

#### 4.2.2 Quatremère 的離開自然的「真正的摹擬 veritable imitation」

Quatremère 認為埃及和希臘建築之間，更明顯的差異性是一種對於自然的摹擬的態度：

「Quatremère 的將希臘建築的內在性的本性的辨識關連著自然的本身，這在他的模仿理論的

*Zeitgenossen* 文字

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 102: 21-26,

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 030: 14-18,

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 029: 15-25, 書中引| Quatremère, *Prix Caylus MS*, 60r

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 030: 14-18,

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.30: 10-13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.20: 4-8, 書中引述 R. Rochette's, review of *Preliminary Remarks* was published in *Journal del Savants*, November 1, 1836, 671

發展中扮演著重要的角色。在一個層面上他反映出離開風格式的傳統、和在設計上的圖象式的、象徵式的價值，成爲一種新的關於自然的重要性的強調。在較深層次上，這指出一種觀念上的移轉到相反的方向，而離開自然。

我們可以用回歸自然來對希臘神殿的完全的被構圖和非常清楚的說明，一種特殊的抽象的自然觀念，一種基於秩序和原則的理念而不是實質的因素的自然。對 Quatremère 來說，希臘建築是平行於自然，不是因爲它是自然主義的，而是因爲它是理性觀。」<sup>1</sup>

Quatremère 認爲希臘建築的本質是平行於自然的，從這個角度出發，他開始討論埃及建築以及中國人的建築的摹擬的理論，他說，相對來說，

「埃及人太簡單的摹擬他們的洞穴，而從未學到“改變自然的住居，成爲人所創造的藝術”，希臘人轉變木材成爲石材，轉變他們的小木屋成爲紀念建築的這樣的無比的成就。」<sup>2</sup>

對於埃及人無法「改變自然的住居，成爲人所創造的藝術」，Quatremère 進一步的說明說：

「埃及建築所由來的洞穴，似乎不像是自然的，但是確實的自然的的作品，這是“藉由自然的手挖出的洞”。甚至當我們說他們是建設出一個洞穴而不是發現一的洞穴，但是這個洞穴仍然是一個自然的作品而不是人的作品。“洞穴必須被呈現一種有限的、完整的模式，因此摹擬無法加入任何一點，也無法走的更遠，…洞穴在每一個地方和每一個觀點上，提供的不過是冰冷的、平滑的表面。在洞穴中，沒有一件事可以被呈現，無論是實體的，或甚至是概念的一種組成局部、元素之間的關係、或是區分、比例”」<sup>3</sup>

在埃及大量的岩石堅固的實體中，Quatremère 讚賞的說：

「經過時間的考驗，一個世紀又一個世紀的

蹂躪，它可以頑固的存在，不必害怕這個言詞的誇張，因爲這些塊體戰勝時間一直到現在，它將持續看著其他城市、國家被毀滅，消失塵土裡。」<sup>4</sup>

事實上，在埃及唯一有用的樹木是棕櫚樹和膠樹，而它們都不適合建築，因此從最早時期的構築都是使用石頭。

「許多事情傾向於去證明說埃及人，在他們還沒有變成一個統一的國家之前，他們的生活就像現在伊索批亞的 Troglodytes 穴居的方式。因此一個洞穴而不是一個小木屋，必須已經足夠供應埃及建築的第一個想法。」<sup>5</sup>

因此 Quatremère 評論說：

「藝術被構想出來的重要的目標，是爲著修正這個單調性質，這個性質基本上是外在於這個創造出它們的原則，但是這個原則顯示出這個建築或是建築的裝飾，沒有任何方面是基於需要或基於理性思考。」<sup>6</sup>

在談到另一個形態—帳棚的時候，Quatremère 認爲這是中國建築的原型。基本上，這是根據 Cornelius de Pauw 的人種學報告〈關於中國以及埃及的哲學性的研究〉，“*Recherches philosophiques Stir les Chinois et les Egyptians*”，所提供的資料。de Pauw 說：

「中國人明顯的模仿著他們的帳棚的形式。從我們所知道的事實，他們的原始的狀態，起初他們是游牧民族、或逐水草的民族，就像所有的韃靼人一樣，在他們定居在城鎮之前，必然的紮營在他們的羊群旁邊。這件事毫無疑問的影響了他們現在居住的唯一構造方式，在這裡，當牆壁被敲掉之後，屋頂仍然是留下來的，因爲

<sup>4</sup> Ibid. , p.23: 16-21

<sup>5</sup> Ibid. , p.73: 19-23, 書中引 de Pauw, *Philosophical Dissertation*,2:10,36. Thus a grotto, rather than a cottage, must have afforded the first notions of their architecture. The savages of Greece, on the contrary, from the diversity of soil and climate, which in such cases has a great influence, were under the necessity of erecting huts.

<sup>6</sup> Ibid. , p.108: 31-34, 書中引 Quatremère, *De l'architecture egyptienne*, 239-241

<sup>1</sup> Ibid. , pp.104-105:30-37,01-04

<sup>2</sup> Ibid. , pp.29-30: 35-37,1

<sup>3</sup> Ibid. , p.108: 15-30

它們在這兩者之間沒有木作的連結物<sup>1</sup>」。

Quatremère 是根據 de Pauw 的這項帳棚的說法，發展他的中國建築的摹擬的觀點，他認為中國建築是不能獲致一個「真正的摹擬」，雖然它的模型—帳棚，是明白的非自然的。

Quatremère 認為有兩種不同方式的摹擬：

「一個是有形的，另一個是抽象的。一個是基於每一個國家原始居住形式的第一個模型，另一個是基於對自然法則的知識，當我們的靈魂接受到察覺物體之間的關係，而產生深刻的印象」<sup>2</sup>

因此中國建築是誕生於前者的過程，它的最原始的帳棚被做為一種簡單的複製。幾乎是完全遵照，尤其是材料和細微細部的多樣性，這些將帳棚和它的複製之間的關係特徵化。他判定這個模型的問題是“有太多小的東西要摹擬”而且對於建築的完全表達來說，而且缺乏實體的需要的外表去做為建築表達的滿足<sup>3</sup>。

因此當埃及建築選擇一個不能離開的自然的模型—洞穴的同時，中國建築卻選擇一個沒有實體性的帳棚作細微的細部的完全複製，因此它的問題是在摹擬的過程，它無法產生一個抽象化的過程的摹擬行為<sup>4</sup>。這個將對象抽象化的摹擬過程事實上成為 Quatremère 的形態理論的核心，

#### 4.2.2.1 小結：

Quatremère 在他所謂的「真正的摹擬」中闡述他的摹擬理論的核心，他認為希臘建築的本質是相關自然的，但是並不是自然主義，做為一種摹擬自然的方式，而是平行於自然，不違背自然

卻是以創作者的詮釋方式離開自然，尋找一種基於自然的秩序和原則的理念而不是實質的因素的自然。就如同他們對待埃及人的建築的態度，在摹擬的對象中重新尋找一種新的秩序，無論是中庸的中肯性或是數學的比例關係，所以他們的回歸自然是回到一種自然的秩序，而不是自然的形式。

因為在埃及人的洞穴的原型中，大自然已經呈現著它的完整性、和有限性，人類無法在這上面加上任何一點本質性的改變，洞穴變成是人類的創作力的一種限制，因此無法呈現出希臘建築的「組成局部、元素之間的、或是區分、比例」的關係。因為人類與自然之間的摹擬關係的目的是藉由自然的程序，引發人類創作力的推動，而不是被自然的程序所限制，因此在 Quatremère 的觀點下，埃及人的建築已經在洞穴的頑固本質下僵化。

但為何在埃及建築中，它的原型會是選擇洞穴？而希臘建築的原型是小木屋？

或許是環境的因素，或許是偶然的原因，埃及人發展出一種永恆不滅的生命觀點，來對照於人類生命的脆弱。做為永恆的實現，埃及人從自然所接受的建築他們的房子的材料之中，最好的讓他們達到永恆的方式—在埃及可以使用的，最少的、不能被毀滅的環境的，最不能被破壞的材料就是洞穴<sup>5</sup>。因為唯一的建材是石材，為了永恆的理念，向自然的洞穴的摹擬成為埃及建築的原始形態根據，因此在後來的建築發展之中，這樣的理念不斷的出現。

當 Quatremère 在觀察中，認為埃及建築的單調性並不是最大的問題，這可以藉由藝術性加以修正，最大的問題是，無論是建築或是它的裝飾，並不是基於需要或是基於理性的思考<sup>6</sup>。他認為大自然在洞穴中已經呈現它的完整性、有限性<sup>7</sup>，因此這個本質限制著人類的創造思考，無法加上人為的任何部分而因此無法改變自然的

<sup>1</sup> Ibid. , p.73: 27-34, 書中引 de Pauw, *Philosophical Dissertation*, 2:10

<sup>2</sup> Ibid. , p.109: 11-15, 書中引 Quatremère, *De l'architecture égyptienne*, 205

<sup>3</sup> Ibid. , p.109: 6-9, 書中引 Quatremère, *De l'architecture égyptienne*, 239

<sup>4</sup> Ibid. , p.109: 23-33, 書中引 Quatremère, *De l'architecture égyptienne*, 229

<sup>5</sup> Ibid. , p.23: 26-32, 書中引 Quatremère, *Prix Caylus MS*, 9r

<sup>6</sup> Ibid. , p.108: 31-34, 書中引 Quatremère, *De l'architecture égyptienne*, 239-241

<sup>7</sup> Ibid. , p.108: 15-30

住居成爲人的創作藝術<sup>1</sup>。他也認爲在埃及的神權的宗教、政治的實權之下，在那裡的居民被附屬於單一性的宗教儀式<sup>2</sup>，不能自由的思考，因此人類的理性被貶低。

但是從另一種立場來看 Quatremère 的觀察，他是以十八世紀的西方理性的角度來看待埃及文化，所以認爲在埃及無論是建築或是它的裝飾，並不是基於需要或是基於理性的思考<sup>3</sup>。然而從埃及人所追求的永恆的角度來看，永恆從來就不是西方的理性思考的範圍，永恆不是實用性、需要性的問題，它是一種虛擬的追求，看不見摸不著的理念、理想。埃及的建築的最高的理念—永恆在他們來說已經達到了。

事實上 Quatremère 所追求的建築理念，不也是一種理想性？引用 Sylvia Lavia 的文字：Quatremère 堅定不搖的支持的不是真正的古典主義，而是理想中的古典主義<sup>4</sup>。

他所認爲的希臘，不是現實中的古代的希臘，而是理念中完美的希臘，這個完美性的追求成爲美學的理論訴求。這個完美性不也是一種虛擬的、看不見摸不著的理念，有別於實體的模型的摹擬。因此這個建築的美學理論的存在意義，不就是在虛擬的、理想的，和真實的、材料的兩種世界之間的張力。而埃及建築的非理性的永恆追求，在某種程度上已經達到他們的理念。

如果埃及建築已經實現這種理想性，Quatremère 所認爲的這是非基於理性考的、現實需求的，「真正的摹擬 *veritable imitation*」的埃及建築的批判它的標準應該在哪裡？

#### 4.2.3 小結

---

Quatremère 在形態學上的貢獻在於發展出他

的形態的、抽象的、「真正的摹擬」的原則的理論，但這個理論的基礎卻是非常的薄弱。他根據 Cornelius de Pauw 的人種學研究進一步的擴展，將埃及、中國、希臘三個民族分別以洞穴、帳棚、小木屋做爲建築的形態的原型。將建築形態等同於社會組織模式，以及語言的發展，在這三者之間的關係上的一種關連性。但是將三種建築的胚胎源自於三種社會發展的形式，分別是魚獵、游牧、和農業的社會組織，而分別是埃及、中國、和希臘的種族文化，這是有疑問的。

和 de Pauw 同時期的另一個人種學者亨利宏，克萊姆爵士(Henry Home, Lord Kames) 在 1774 年他出版著〈歷史上的人類的素描 *Sketches of the History of Man*〉，他將人類歷史分割成爲三個狀態，這是基於他們收集食物的技術：獵人(這還包括著漁人、野生植物的收集者)、牧羊人、和農夫<sup>5</sup>。這三種狀態，或更精確的說是三種階段，但這三者是連續的，而從一個階段進步到下一個階段的進步，帶來重要的社會轉變，就像是政府組織、國家、藝術和科學的發展<sup>6</sup>。

de Pauw 和 Henry Home 相對立的是前者認爲人類的三種狀態是獨立性的存在於個別種族，而後者認爲它們是所有種族的連續性的過程。如果從現代的結構主義者李維史陀(Levi-Strauss)的觀點，認爲無論是今天的野蠻的部落，或是文明人他們之都有一種共同的「人類心靈」的人類文化的普同結構特徵<sup>7</sup>。從這種人類的寰宇性來看，似乎支持著 Henry Home 的人類共同的演化過程的觀點而不是 de Pauw 的個別形成不同的社會的觀點。

如果根據亨利宏的理論，漁獵、游牧、和農業的社會組織是所有人類的歷史上的共同的三個狀態與階段。如果所有的民族都經歷過這三種階段，所有民族都經歷過游牧的時期，如何而能特別將中國建築和游牧民族的帳棚關連起來？

---

<sup>1</sup> Ibid. , pp.29-30: 35-37,1

<sup>2</sup> Ibid. , p.25: 24-25

<sup>3</sup> Ibid. , p.108: 31-34 , 書中引| Quatremère, *De l'architecture égyptienne*, 239-241

<sup>4</sup> Ibid. , Preface of Quatremere de quincy, p. xv :12-14

---

<sup>5</sup> Ibid. , p.71 :18-22

<sup>6</sup> Ibid. , p.71 :23-25 書中引用 Henry Home, *Sketches of the History of Man*, 1774, Edinburgh, 1:49

<sup>7</sup> Edmund Leach,黃道琳譯, 結構主義之父—李維史陀, p.46: 8-9

或許中國建築的特徵之一確實是屋頂的曲線，但是這個曲線和游牧民族的帳棚之間的關連性的證據？如果這是真的，這個帳棚經過什麼樣的演化過程的證據，如何的延續成爲中國人的社會組織中的重要象徵，因此它成爲中國建築的原始形態的原型，而事實上這是 Quatremère 所沒有能交代的。中國建築的起源是不是帳棚，事實上 Gottfried Semper 有另一種不同的看法，他尖酸的批評 Quatremère 的帳棚理論，他說：

「有一些作家他們奉獻著許多的時間去搜尋著藝術起源，而他們相信說，他們可以從這裡推論出建築的所有的不同的方式。游牧民族的帳棚扮演著一種近乎重要的角色在他們的爭論之中。然而當他們帶著偉大敏銳，他們察覺出中國人中的韃靼人的游牧的帳棚是的建築的垂懸的曲線，雖然相同的形式發生在這些民族的帽子和鞋子。」<sup>1</sup>

Semper 認爲爲何不是中國韃靼人的鞋子或帽子上的曲線發生在建築上的屋頂，而是游牧人的帳棚的曲線，它們不都有著同樣的形式？

帳棚真的是中國人建築的形態？而洞穴真的是埃及人建築的形態？還是人類的建築原型，起源於各別文化中的個別的小木屋？這三種形態的理論的產生是否只是在啓蒙運動之後，爲了對抗宗教的專制的人類文化一元發生論，而特別創造出來的多元的形態的起源？

藉著埃及和中國建築的兩種例子，Quatremère 試圖說明他的「真正的摹擬 *veritable imitation*」的條件是：一個非自然的模型、和一個抽象化的摹擬過程。這兩個條件在希臘人的小木屋中被達成。Quatremère 說：“小木屋不是自然的產物，卻是人類順著自然的過程所做的改變，這項改變緩慢，一連串幾乎是無法察覺的嘗試和重複…”<sup>2</sup> “在小木屋可以變成希臘建築的類型之前，小木屋必須達到它的完美成熟…小木

屋並沒有失去它最初形式的簡約性，仍然可以看到支撐、屋頂、門廊、天花板，比例依次被組合起來、修改、美化，以愈來愈優雅、精緻的方式被安置著。”<sup>3</sup>

從其中可以理解到 Quatremère 所強調的是這個希臘的小木屋，在成熟之前的順著自然的程序的緩慢的改變過程，人類的行爲在其中的介入與努力，成爲希臘建築的形式上的原形之後，藉著原形和實體建築之間的不斷嚐試、重複修改，達到它的完美，這就是他所謂的「真正的摹擬」。

所以他說：“真正的摹擬”要求一個非自然的模型，這個模型的構成，在堅守它的原則而不是自然的外形，並且要求一個近乎抽象的過程，經由這些模型變成建築。因此洞穴是不合格於前面的條件，而帳棚被後面的條件消滅，原始小木屋符合了兩項準則。<sup>4</sup>因此如同 Sylvia Lavin 的評論：“Quatremère 最後走到一個沒有先例、創新的結論 強調抽象性質。”<sup>5</sup> 這個抽象性後來演化唯一種模糊的、沒有實體的形態學的概念。

但是 Quatremère 所謂的「近乎抽象的過程」只是一種希臘人的形式上操作的抽象的過程？看起來 Quatremère 所討論到的確實是一種從小木屋到希臘神殿之間的形式上的摹擬的抽象性。如果人類的努力的將屬於自然的小木屋模型轉化成人文的成果(*artifact*)，而其中只是形式的抽象化的操作，希臘人的理性思考不就只是一種物質的形式嗎？希臘人有別於羅馬人的地方是羅馬人的現實性、實用性、與實體性，而希臘人正好相反。

這不禁讓人思考 Quatremère 的理論真正是一種模糊的、沒有實體的形態理論嗎？如果他只看到小木屋和希臘神殿之間的形式形態的關係，是否這還只是一種物質形式的理論，還不是一種形式的哲學性的理論呢？對於中國的建築形式和帳棚的關係之間的討論，他說：「他判

<sup>1</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.103 :13-19

<sup>2</sup> Ibid. , p.109: 29-31, 書中引| Quatremère, *De l'architecture egyptienne*, 229

<sup>3</sup> Ibid. , p.109-110: 32-37,1-3, 書中引| Quatremère, *De l'architecture egyptienne*, 229-230

<sup>4</sup> Ibid. , p.109: 23-33, 書中引| Quatremère, *De l'architecture egyptienne*, 229

<sup>5</sup> Ibid. , p.102: 19-20

定這個模型的問題是，有太多小的東西要摹擬」<sup>1</sup>。

事實上他關注到的是中國人的摹擬的行為是否抽象化，而不是中國人的對形式的哲學的抽象概念，或是中國人對材料的使用哲學。中國人對於空間、住居形式的思考模式和西方人其實是不相同的。在這種相當原始性的材料的處理方式背後的融合於自然的宇宙觀下，這個並不抽象的對自然的摹擬行為，其實已經達成它的抽象的中國人生哲學的天人觀點。什麼才是「真正的摹擬」的原則？這個原則是一種形式的原則？還是一種形式概念的哲學？相對於物質？還是相對於心靈理念？

### 4.3 Gottfried Semper 的表皮的「再」詮釋的擬仿觀念——人類藝術起源於面具的

#### 4.3.1 古文物建築的多色彩系統對於石材本質的摹擬與取代

緊接著 Quatremère 的討論為何引出 Gottfried Semper 的理論做比較，事實上在這兩個人之間有共同的討論的議題，卻有不相同的觀點。相同的是同樣的都討論到建築起源的小木屋，原始性的民族之間的文化上的互相的影響。相異之處是 Quatremère 從構造語言的寰宇性和地方性來解釋建築的發展，是一種語幹的觀念，而 Semper 提出來一種藝術起源於慶典的裝扮的行為，被應用到衣著和建築上。這種裝扮的、戴上面具的偽飾的行為，我將這種表皮的「再」詮釋定義為擬仿 (Mimesis) 和 Quatremère 的摹擬 (Imitation) 來相比

較。

Semper 一開始認為人類藝術的誕生，起源於人類對藝術的需求的呼喚。他說：

「它們的開始是因為當人類的需求第一次的呼喚它們的存在，藝術的出現親密性的關連著；藝術和需求之間的關係的消失唯有強迫性讓它發生，就像它們的不可避免的衰弱或墮落的結果。整體性來說的藝術的被誕生是因為人類開始去裝飾著第一個粗糙的遮蔽物，它被建立起來對抗著氣候和敵意的追捕。<sup>2</sup>」

Quatremère 認為希臘神殿起源於小木屋的抽象化的離開自然的轉變過程，而 Semper 認為紀念性建築的起源是在於原始人類的慶典活動，為著慶典所做的裝置和裝扮才是它的起源，他說：

「這是一個世界性的歷史的事件，或是一個偉大的政府的議題仍然是提供一個外在的場合為這紀念性的活動進行，因此不能禁止我們去假設說，甚至於去確信說，這個紀念性的藝術的概念是一種類比性的方式，建議著它是基於類似性的慶典活動的慶祝。這個節慶活動的裝置，即興表演的架子帶著所有的特殊的光彩和摺邊，更精確的暗示著一個場合，為著節慶和提高這個日子的榮耀性質—覆蓋著裝飾物、裝飾著布幔、著上大樹枝和花，裝飾著花彩和花環、拍動的旗幟和戰利品。—這是這個永恆的紀念建築的動機，這是打算去再一次計算著將要來到的節慶活動的產生和這個事件的慶祝。<sup>3</sup>」

大約在 1800 年，第一批的到希臘調查的旅行者，都是英國人，包括 Lord Elgin, William Leake, William Wilkins, Edward Dodwell，最後的三個人出版著多色彩的報告。Wilkins 指出繪畫和鍍金的殘餘物在 Propylaea 和 Hephaestum 神殿的樑帶中。Leake 談論到“各種不同的顏色”他發現存在於 Parthenon 建築和雕刻的表面。Dodwell 或許在最後的作品中給了一個最龐大的報告，注意到藍色、紅色和黃色的塗料他發現存在於飛簷

<sup>1</sup> Ibid., p.109: 1-6, 書中引 Quatremère, *De l'architecture égyptienne*, 239

<sup>2</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.51: 9-14

<sup>3</sup> Ibid., pp.255-256: 42-45, 1-4

上。<sup>1</sup> 他們帶回來的證據被稱作 Elgin Marbles。在 1820 年 Hittorff 學習英文並旅行到倫敦去看這個 Elgin Marbles<sup>2</sup>。在 1836 的 12 月和 1837 年的 6 月，大英博物館舉辦著兩個會議去檢查這個 Elgin Marbles 為著追蹤這個顏色並考慮到其他的多色彩的證據在古文物之中。<sup>3</sup>

在 1830 年的 P.O. Brensted 的論文指出「顏色的使用是一般性的在希臘建築最美的時期，我們可以確信說所有的希臘建築或多或少都上色」<sup>4</sup>。Brensted 結論說，多利克的三豎線經常的被漆上“天空藍”，排檔間飾的背景是一個“亮的紅”。在一個刻版中畫出 Parthenon 的橫樑，他注意到廣泛的上漆的裝飾。他同樣的討論到在許多的希臘的神殿中所發現的，一種厚的石膏和大理石的粉末的灰泥，它們打扮著這個多孔的石灰石和做為一個上漆的打底的基礎。

因此在 1834 年 Semper 的〈在古文物中的建築和雕刻的色彩性的初步的評論〉*Preliminary Remarks* 中 Semper 可以確定的認為整個 Parthenon 神殿是多色彩的，他說：

「根據著我們現在的觀念去重建一個神殿，認為這是灰色的，這是沒有意義的事，就像一個聖彼得堡的雪白的宮殿被移植到一個充滿陽光、顏色的南方。<sup>5</sup>」

如果說一個石構造的神殿表現著木構造的精神，這是脫離本質，依照 Quatremère 評論，那麼在這個神殿的石材的表面利用厚的石膏和大理石的粉末的灰泥打底，然後塗上“天空藍”

“亮的紅” 黃色的塗料，以及鍍金，將石材全部遮蔽住，Quatremère 的抽象理論已經無法解釋這個現象，而這似乎是事實。如果堅持說它應該是灰色的，那就像冰天雪地中的，雪白的聖彼得堡的宮殿，被放在充滿陽光、生命活力、和顏色的南方，這是不合理的。

在顏色應用的理論中，Semper 進一步將它關

連到文化生命的年輕和垂老，他說：

「原始性的藝術的作品的豐富性可以解釋著所有的年輕的人類的需要去貢獻他們的粗獷的形式帶著許多的裝飾性的配件。…我們只需要去回想著荷馬的描述和 Hesiod 的華麗的住所、武器、和工具。越是古老的 Nubia 和 Egypt 的紀念性建築，越是過度的負載著他們的象形文字和繪畫。然而甚至在他們的豐富中，有一種不假裝的、與生俱來的秩序它就是這些早期的藝術的特性，將它們建立在尖銳的對比於非常晚的時期的一種過度豐富和沒有品味。前者是一種豐富的刺繡的、包裹性的衣著；後者是藝術的黃金的墳墓的裝飾。<sup>6</sup>」

因此如果從荷馬所描述的希臘人的華麗的住所，在打仗與激情、冒險與危難之間，描述著狩獵、宴會、宮廷和牧人茅舍、競技和清洗日<sup>7</sup>，所表現出來的英雄的生命活力，如何和灰色的 Parthenon 神殿放置在一起。當然在文化的生命也垂老的時候，Semper 認為過度的豐富的内容，或是不用顏色改用奢侈的黃金作裝飾這是一種沒有品味的(tastelessness)文化衰老。這種文化生命的週期是不可避免的，他說：

「然後來到了過度的成熟，一種高漲的豐富，最後一個枯萎和凋謝。最後這個時間的風暴打擊著所有的樹幹和果實到地上。」<sup>8</sup>

而 Semper 樂觀的認為，一個文化死亡所產生的腐敗的土壤，加上新的動機的刺激，是可以重新獲得新的生命。他說：

「希臘人的文化或許已經興起在許多的過去的傳統的腐敗的土壤上，那長時間的死亡和腐敗的傳統和從國外引進的新的動力，那些從他們原先的起源性的意義已經不再是清楚可見的地方。…藝術忽然的興起，從古老的、土生的、和從外而來的刺激卻從它們的根部剝開來興起。<sup>9</sup>」

<sup>6</sup> Ibid., p.53 : 5-16

<sup>7</sup> 奧爾巴哈 Erich Auerbach, 《模擬 西洋文學中現實的呈現》Mimesis The Representation of reality in Western Literature, 張平男譯, 1980, 台北市、國立編譯館, 12 頁。

<sup>8</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.53 : 2-4

<sup>9</sup> Ibid., p.101 : 11-23

<sup>1</sup> Ibid., p.8 : 11-19

<sup>2</sup> Ibid., p.9 : 38-39

<sup>3</sup> Ibid., p.19 : 7-10

<sup>4</sup> Ibid., p.9 : 24-26

<sup>5</sup> Ibid., p.50 : 14-17

在這裡 *Semper* 暗示著希臘文化的新的動機的來源包括著外的刺激，包括從埃及而來的影響，也包括長時間和希臘打仗的波斯人和亞述人而來的影響，比 *Quatremère* 更寰宇性的來觀察希臘的文化動機，暗示著希臘神殿中不只有埃及人的石構造的影子，也包含了東方人的面具 (*Masking*) 的觀念，而這個部分將在 4.3.2 中討論。

如果荷馬的史詩所描寫的希臘人的充滿生命活力的文化是真的，在這個觀點下的住居空間和神殿會是沒有顏色的、像是今天所看到的遺跡上的沒有生命的石材的灰色？*Quatremère* 強調在希臘神殿中木材的本質和石材的表達方式，認為這是形態學的觀點。但是真實的希臘人會生活在木材和石材的本質的本色的世界中？對於形態的理念的理性表達，和使用顏色的表皮的再詮釋之間會有衝突？

#### 4.3.1.1 小結：

在更古老的原始人類在還不知道穿衣服裝扮身體的時候已經知道在皮膚上畫上裝飾<sup>1</sup>，無論他是否從大自然學習而來，這個行為從來就不只是一種摹擬，已經加上自我的詮釋而超越了摹擬。

*Semper* 從一開始就認為人類有了生活上的需求，就開始需要藝術，藝術是和人類的生活連結在一起的。因此當人類有了第一個遮蔽物時必定開始去裝飾這個遮蔽物，而這就是藝術的誕生。

這種裝扮的行為，在戲劇的起源中也可以看到，悲劇(*tragedy*)的希臘原名是 *Tragōidia*，其中 *Tragos* 意味著山羊，因為悲劇之前身為羊人劇 (*satyr-play*)，演員著半人半羊狀之 *satyr* 之裝束，

扮演酒神(*Dionysus*)之事蹟，後來演化成悲劇<sup>2</sup>。所謂的羊人劇，係一頭上生角，尾如山羊，半人半羊狀之神。據傳為酒神之伴檔，經常攜帶酒、酒杯、酒杖、酒袋之屬，在山野間嬉戲。希臘人每於酒神祭典時，批著羊皮，戴面具，扮演「羊人」載歌載舞，形成一種粗糙的、雜亂的、喧囂的滑稽形式的歌舞<sup>3</sup>。

在這種裝扮和摹擬當中，不存在的酒神在參與人的意識形態中，似乎是存在，而裝扮的人的自身的存在似乎是消失了。而這幾乎就是 *Semper* 在他的建築理論中所反覆討論的一在建築的行為中的空間元素的裝扮的理論。

因此他不認為需要 *Quatremère* 的抽象化的理論才能產生藝術，藝術就在每一個人的生活之中，藝術是屬於每一個平凡人的。

*Semper* 認為在這個慶典中的裝飾物、布幔、大樹枝、花、花彩、花環、旗幟、戰利品，這就是紀念性建築的動機。這些裝飾物每一次都為著下一次的慶典而計算著，因此逐漸的它就變成是一種永恆性的裝置。這不只是普遍性的歷史活動，也是每一個政府的責任，去提供這個慶典的場合為這個活動的進行。藝術就在慶典活動中的“覆蓋著裝飾物、裝飾著布幔、著上大樹枝和花，裝飾著花彩和花環、拍動的旗幟和戰利品。<sup>4</sup>”反觀 *Quatremère* 的抽象化的藝術理論，其實是屬於少數人才能理解的，對他們來說，藝術不屬於生活，藝術像是卓越的思想精英，在對大眾誇耀他的其他人無法理解的層面。

事實上 *Semper* 對於摹擬的批判是隱晦的，但是深刻的。他從古建築的顏色使用的理論出發，從亞述人緊靠著岩壁的宮殿，利用雕刻的石板包覆在岩石的表面作為空間的表皮，燒釉的磚塊裝飾著後面的實體的牆面，一個石工，一個陶工，這兩種方法讓空間中真正的牆面的實體角色消失，而一個假面具的，藝術的裝扮的牆面出現。一個是實質工作的角色仍然存在，但隱退到

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.254:1-3, *Style: The Textile Art*, *Semper* 說：衣著裝扮著身體的裸露性的藝術(如果我們並不計算在一個人的皮膚上畫上裝飾，這在前面討論過) 這或許是比較晚的發明，比起使用著帳棚的遮蔽和空間的包覆。

<sup>2</sup> 姚一葦譯註，詩學箋註，p.36: 4-6

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.60 : 2-5

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp.255-256: 42-45, 1-4

後面，另一個是虛幻的角色，是藝術家可以詮釋的，它浮到前面。

所以當 Quatremère 評論說：「希臘建築比較起埃及建築，確實是離開了本質<sup>1</sup>」，因為在一個石材的神殿建築中，竟然表現著原始的木構造的精神，違背了石構造的本質。Semper 卻持不同的觀點，從他的裝扮的觀點來看，建築帶著面紗將它的材料掩蓋住，這是人類的本能，「因為遊戲和裝飾屬於早期的人類的第一個需求」<sup>2</sup>。

現在我們必須回頭為 Quatremère 作一些辯解，事實上他為大勢所趨，同樣的對於古文物中的色彩的使用作研究，在 1814 年他出版了一個重要的著作將它獻給路易十八「*Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique,...*」<sup>3</sup>在他的長的書頁中，Quatremère 的任務是去重建這個著名的宙斯 Zeus 和雅典娜 Athena 的龐大的神像，由古希臘的雕刻家菲迪亞斯 Phidias 以黃金和象牙所做的，這是許多的古典的作家(特別是 Pausanias)所認為的這是古文物中的傑作。<sup>4</sup>

Quatremère 在書中開始承認多色彩在古文物中的被使用，因為他的影響力，這個說法快速的越過法國的邊界<sup>5</sup>，但是他仍然堅持一貫的本質理論的立場，甚至和十九世紀的藝術家評論者做出敵對的態度。他列出對他的同時代學者的四個經常性的評論：

- 1 這個金子和象牙的雕像是意外性的產生結果，一種國外的品味進入希臘藝術家的感覺。
- 2 混合性的材料比起執行一個作品經由一個單獨的材料來說這是美學上的不純正。
- 3 這是視覺上的誇張，金子和象牙錯誤的動搖著古文物做為作品的本身或藝術性的價值。

<sup>1</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 103: 11-13

<sup>2</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.51 : 14-15

<sup>3</sup> 根據 Samir Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, 年代是 1814, 而 Harry Francis Mallgrave 的書中 p.6 認為是 1815 年。

<sup>4</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.6 :16-20

<sup>5</sup> Samir Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, p.55: L20-27

4 金子和象牙的結合(chryselephantine)在幻象中摹擬著衣服和皮膚違反著雕像的本質，雕像的本質應該是形構。<sup>6</sup>

相當明顯的這是一種蠻橫、專斷的言詞，堅持著雕像作品，或者可以擴充到石作的希臘神殿建築的本質性應該是形構 form，而不是視覺上的顏色、材料所產生的效果，或是幻覺，即使是他承認在這個神殿中的多色彩的應用。而筆者在這裡不願意立刻下評論，因為這是一個值得深思的問題，願意在最後的結論的章節中再來分析。

當我們分析一群作品之間，認為它們有共同的形態(type)，在本質上，這是專指單一材料的形構(form)？這不能包括兩種以上的材料的組合？顏色和質感所產生的效果，甚至於一種視覺的幻象的真實的摹擬都不能容忍嗎？但是話說回來，視覺性的經驗，和理智性的問題思考它們之間可以互相溝通嗎？在柏拉圖的洞穴的隱喻中一直在探討這個問題，甚至暗示著像蘇格拉底的哲人的思考方式，是判他死罪的凡人所不能理解的，凡人所見的和哲人所思的，這兩種模式應該如何的溝通？

一方面是載歌載舞，一種粗糙的、雜亂的、喧囂的滑稽形式的平凡人的慶典廟會的裝扮藝術；另一方面像是哲人蘇格拉底講述他的洞穴的隱喻的理念的藝術；一方面是虛幻裝扮的摹擬；另一方面又從宇宙的實體、本體來看實存的物自性。摹擬的理論必須是擺盪在這些衝突之間嗎？

#### 4.3.2 Pythia 的神諭與希臘神殿的本質

另一件事刺激著 Semper 的思想作一個大的跳躍的是亞述人的遺跡發掘的證據。在出版 *Preliminary Remarks* 的十七年之後，Semper 出版另一本小冊子 *The four elements of architecture*，其中就相關著從亞述人的文物得到的看法。亞述

<sup>6</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.6 :23-31

的遺跡的發掘主要的歸功於 Paul Emile Botta 和 Austen Henry Layard。

在 1840 年代，Paul Emile Botta 獲得法國政府的資助，在亞述人的舊城 Khorsabad 發掘出許多的古代的雕刻和石板刻文。Semper 抵達巴黎的 1849 五月遇上 Botta 的第一批的淺浮雕從 Khorsabad 被運抵巴黎<sup>1</sup>。

英國人 Austen Henry Layard 從 1840 年即旅行在 Syria、Asia Minor、Babylon 和 Assyria 地區。1845 年開始獲得英國政府的協助，旅行到 Mosul，在附近發現被刻意隱藏的 Nineveh 和 Nimrud 的舊城，在遺址中發掘出許多的石板和古文物。

這兩個人發現的古文物的證據影響著 Semper 的建築理論。在 1851 年的小冊子《建築的四個動機 The four elements of architecture<sup>2</sup>》中 Semper 就從多色彩的討論轉移到 Tectonic 構造性的討論，全書分為六個章節，第一個章節是一個前言；在第二個章節中 Semper 從一個阿波羅神殿的女祭司(Pythia) 的神諭的作為隱喻開始，提出一個對於 Franz Kugler 1835 年對 Semper 的關於色彩應用的論文的批評<sup>3</sup>的反駁。

Semper 說：

「Mr. Kugler 就像是 Siphnians 人，被 Pythia 所欺騙，他太早的貪婪的宣稱：“這個決定性的結論是，從這個證據我們可以引出來相對應的讀著：在希臘的雅典的黃金時代的建造藝術所用的帕洛斯島的人的大理石的，我們可以安全的加上去，這是高貴的白色的大理石，特別是 pentelic，神殿的本質上明顯的是白色。<sup>4</sup>”」

Semper 繼續說：

---

<sup>1</sup> Ibid. , p.21 :6-7

<sup>2</sup> Ibid. , p.24 :10-11.根據 Harry Francis Mallgrave 的 introduction 中認為 Semper 在這裡使用 element(*Elemente*)應該是一個觀念的誤導，因為 Semper 在後面的理論他一直強調 motive 動機，認為這是一種建築的概念而不是建築的形式。

<sup>3</sup> Ibid. , p.16 :13-15, Franz Kugler, 1835, *On the Polychromy of Greek Architecture and Sculpture and Its Limits*

<sup>4</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.89: 3-10

「這個正確的結論應該是“不能決定如此”，根據我的詮釋這個神諭宣稱：不只是白色的神殿，而且白色的市場和白色的 prytaneums—因此或許所有的愛奧尼克的希臘一般的紀念性建築，一將會是從未聽聞是白色的，它們或許甚至顯露出它們的主要的量體，本質性的來說是紅色。」<sup>5</sup>

Semper 提出紅色的神殿的本質說法，他說：

「他發現紅色的漆呈現在 Theseus 神殿的許多的地方，在樑帶上、在門廊的內側，雖然只是很小的補塊靠近接合處和靠近角落，它們是紅色的陶瓦的顏色，閃耀像是上火烤的漆，但是有一點透明，或許在新的時候會是比現在更淺一點的顏色。但是很困難的去追蹤柱子的顏色，經過著長時間的搜尋和使用著小刀刮，我確實的發現著閃耀著紅色的斑點。<sup>6</sup>」

#### 4.3.2.1 小結：

---

這一個 Delphi 的阿波羅神殿的女祭司(Pythia) 的神諭的可以在 Horodotus, *Inquiries*, book 3 中看到。當 Siphnos 人因為他們的土地上的金礦和銀礦變得富有之後他們問 Pythia，是否他們現在的好的光景可以一直持續下去，Delphi 的 Pythia 宣告著神諭說：

「無論何時，當 Siphnos 的市鎮中心變成白色，和廣場是白的表達的樣子，就在那時他們需要一個精明的人，去指出木製的埋伏和紅色的通報。」<sup>7</sup>

這些 Siphnos 人因此認為神諭要求一個白色的市鎮中心，立即的 Siphnos 的公共的廣場和市鎮中心修飾著帕洛斯島(Parian)的最好的白色的大理石。(藉此可以理解到白色的市鎮中心或紀念

---

<sup>5</sup> Ibid. ,p.89: 11-17

<sup>6</sup> Ibid. , p.92 :1-8

<sup>7</sup> 從 Horodotus, *Inquiries*, book 3，這一部份不在 Semper 書中說明的範圍。

性建築物並不是正常的現象，而是一種反常。)

但是這個神諭的回應是他們所不能理解的，無論是在當時或是在 Samian 人的來到。當立即的某些 Samians 來到 Siphnos，他們派遣一艘船，帶著使者到這個城市。在古時候所有的船都漆上赭土，而這就是 Pythia 宣告他們的，當她提出警告去注意他們自己應該對抗著木製的伏擊和紅色的通報者。因此，隨即這個送信的人要求它們十個 talents 的貨幣，當 Siphnos 人說他們不會做這項借貸，Samians 開始去掠奪這塊土地。藉著消息傳遞知道此事，Siphnos 人立刻出現，但他們的救援和對 Samians 的戰鬥，對他們是不利的。許多人被 Samians 關禁在城裏，事後他們被 Samians 人勒索 100 個 talents。<sup>1</sup>

因此對於白色的石頭在當時的解讀是兩面的，在一方面被認為是神諭所示應該如此，而另一方面則認為白色的石頭的現象不是神諭的部分，神諭是對這現象提出一個警訊。

從希臘人流傳的故事中對於白色石頭的一個阿波羅的神諭中，Semper 提出來認為從歷史故事中，希臘人認為白色石頭是日神所認為的警訊，或許白色的紀念性建築在當時是從未聽聞的

當 Franz Kugler 認為希臘神殿的本質上是白色的，而 Semper 認為本質上它甚至應該是紅色的，事實上這兩個人討論的是一個考證的問題，其實雙方都沒有充分的證據來支持。但是我們所應該真正在乎的似乎不是一個考證中的希臘的神殿的顏色，就像 Quatremère 所討論的其實是理想中的、想像中、完美的希臘的神殿應該是什麼樣子，而不是真實的考證後的重建另一個希臘的神殿，這對於現代的時空來說，那幾乎是沒有意義。真正的意義是在於從這個希臘神殿的考古研究中，我們得到什麼啟發？獲得了什麼？建築的形式的完美的意義在哪裡？是否這個形式的意義所在之處才是希臘建築的本質所在？或許思想上，哲學上的希臘神殿的本質，它應該是沒有顏色的，最單純的顏色，因此以白色為代表，就

像康德所說的：

「設計就是尋找著何為本質。在這裡這不是尋找什麼是令感官滿足的東西，而僅是尋找是什麼藉著它的形式讓我們滿足，這就是美學品味的基本前提。<sup>2</sup>」

顏色確實是一種魅力，或許對公元前六世紀的希臘人來說，紅色的希臘神殿代表一種感官上的美學，是一種視覺的滿足，或許 Semper 的看法在考證上並沒有錯，但該爭辯的似乎不是一種考證，而是考證之後的評論，或許可以稱為考古和復古之間的爭論。

Gottfried Semper 有一點前後矛盾的情況，他經常擺盪在唯物主義與理想主義之間，在某些地方他從生物性、物質的材料性、構造性著手，在某些地方又討論到原則性、本質性的問題。

而在這個 Pythia 的神諭中，Semper 將它提出來的意義或許是將時空帶回到遠古時代，但是在時空的轉換的來回中，教訓是什麼？才是應該思考的。希臘神殿的本質到底是 Semper 所認為的紅色？或是 Franz Kugler 所認為的白色？或紅色和白色只是一種本質的裝扮？真正的本質是…無色的？

#### 4.3.3 從亞述文化的上釉技術到裝扮理論 (the art of dressing)

Gottfried Semper 在 1851 年的《*The four Elements of architecture*》書中說明 Theseus 神殿的一塊天花板的碎片其中的顏色的使用，他說，a 的部分整體是像青苔顏色的綠，上琺瑯質的漆(上釉?)，b 的部分是天空藍，c 的部分因為褪色無法決定，d 的部分是紅色的陶土的底，e 的部

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> I. Kant, *The Critique of Judgment*, Book I, para 14 p.67

分是薄的塗裝金色或是上漆在瑠璃質的底上。

由於其他的證據陸續的出現，在書的第三章中 Semper 提出對多色彩的神殿的化學上的檢查證據。他提出，T.L. Donaldson 委託 Mr. Faraday 所作的化學的檢查報告。Faraday 在 1837 年 4 月 21 日的一封答覆的信，在 1842 年 RIBA 的會刊中出版。Mr. Faraday 的答覆如下：<sup>1</sup>

- A. 塗布的部分從 Propyleum 的次柱取樣。這個藍色的產生藉著銅的碳酸鹽化合物：石蠟被混合著在這個顏色之中。
- B. 塗布的部分從 Theseum 的楣樑兩側取樣。這個藍色是一種溶掉的玻璃物質，混合著銅的顏色。石蠟在這裡出現。
- C. 塗布的部分從 Propyleum 的主柱取樣。我非常懷疑這個表面。我並未發現石蠟或是一種礦物的顏色，除非它是一種由於小部份的鐵的組成。一種芳香的樹脂出現在某些的碎片，它們都是一種可燃燒的物質。或許某種的蔬菜的物質是使用。
- D. 從 Theseum 的庫房取樣的部分。這個藍色是一種銅的融塊或是玻璃混合著石蠟。
- E. 從 Propylea 的北邊的翼取樣的部分。這個顏色是銅的碳酸鹽成分。石蠟呈現著。
- F. 東面的部分同北面。

1837 年四月 21 倫敦

在這個小冊子的第四章：進一步的假設的章節中，Semper 提出一種說法，認為白色的大理石的神殿是一種特殊狀下才出現，多數是普通的灰色的石灰岩，因此必定是需要使用顏色來修飾：

「認為多數的存留著的希臘建築，被建造帶著一種灰色的、非常普通的，像是大理石的石灰岩，或是多孔的貝殼的石灰岩，在這表面被上色之前，被覆蓋著灰漿。白色的大理石的被選擇，唯有在後來，也唯有在材料就在附近，或是在不

尋常的重要的建築物。」<sup>2</sup>

Semper 在書中提出來一種希臘神殿的上釉式的上色的方式的假設，他藉著古羅馬的作家老浦林尼(Pliny)的證詞，Semper 說，

「一種簡單的方法的發明—藉著熱度上漆，融化在蠟裡面，甚至在木頭裡面。藉著老的方法，這個蠟的顏色或許被應在像是濕黏土似的堅硬度，因此是一種瑠璃的結果。塊體因此被焊在一起，藉著一個熱的鐵塊，焊接縫的被隱藏。這個猜測主要的是基於 Pliny 的證詞。Pliny 同樣的說，在前面的時間，有兩種的燒釉的方法存在：一種(在大理石上?)藉著蠟，另一種在象牙上藉著一種芳香的樹脂或藉著一個雕刻刀。後來第三種被加上，在其中蠟已經被熱所溶解，被刷子所應用——一種不會被太陽光、酸蝕、或是壞的天氣所滲透的塗料。在希臘的紀念建築上的殘餘的塗料，我所作的觀察強化著我的信念在這個假設的被推動上。」

在 1849 年，當第一眼 Semper 在法國看到這些亞述人的遺跡，和 Botta 在他的發現的分析的爭論說：

「亞述人的藝術形式形成一種藝術的方法，介乎埃及人和希臘人的雕刻的方式。……亞述人的浮雕是在藝術性的過程中的第一個嚐試，而這個藝術的完美在希臘完成。」<sup>3</sup>

Botta 的爭論暗示著，希臘人的浮雕以及文化受到從東方而來的亞述人的影響，Semper 的反應是“不要去相信”，在 1850 年寫給他的出版商的一封信中說著<sup>4</sup>

「我認為這個藝術起源和發展的考慮是不必要的。在藝術上面它是基於一種理念，這個理念我認為它是貫穿著整個的作品；這是一條紅線它將它綁在一起。」<sup>5</sup>

但是反映在 1851 年的《建築的四個動機》的書中，他開始認為

<sup>1</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.97, footnote 註腳說明

<sup>2</sup> Ibid. ,p.98 :17-19

<sup>3</sup> Ibid. , p.21: 6-18

<sup>4</sup> Ibid. , p.21: 18

<sup>5</sup> Ibid. , p.22: 1-4

「是否這個光輝的土地的小亞細亞和希臘仍然必須和那些陸地作戰的軍隊扭打。當亞述人和埃及人在平原上已經建立了稠密的人口成為國家，這個人類階層的組成，在許多的文化條件中對我們來說仍然是未知的，是否這將提供著證據去證明說這個區域是一個人類定居的最早的地點，和入侵者的成功的獎賞——這是一個穩固的事實：古老的文明的最不同的組成的部分被存放在這裡，混合著，和大量的變質的民族在這裡一起發芽(就像是帕斯島的大理石)，從沉澱物的條件轉變成一個水晶的清楚的獨立。<sup>1</sup>」

Semper 認為，在希臘文化興起之前，東方的亞述人和在西方的埃及人已經建立了他們的帝國，在兩者之間的小亞細亞和希臘必定成為入侵者的獎賞，而必須奮力的維護自己的生存，在這個爭戰之中，大量的人種、民族文化，在這個地方混合、沉積、變質，因此轉化成晶瑩剔透的帕洛斯島的大理石。因此在這個混亂的時期，希臘文化必定是吸收了東方的文化和技術，除了從西方的埃及而來的部分。

我想這是一個重要的轉捩點的出現，真正的關鍵是 Semper 必定是發現一個問題，這種上釉的塗裝的方式，埃及人不會，在埃及找不到例子。埃及人會上彩，但是不會上釉，而相對的希臘人會在上彩的部分上釉，他們絕不是從埃及人那裡學來這個技術，那又會是從哪裡？自古以來上釉的陶瓷碗盤的製作技術一直是在東方世界發展，在埃及是未聽聞的。事實上在 Semper 的書中並未清楚的說明是否這個上釉的技術是希臘和亞述文化關連在一起的關鍵，但是綜觀他的前後文筆者作出這一個讓他觀念轉變的原因的推論。

因此原先傳統性的假設——就像 Quatremère 在 1785 年為回應法國學院的觀念的論文——認為希臘建築是受埃及建築的影響，從埃及人手中接受到建築的草圖的觀念必須被挑戰。

Semper 從 Botta 和 Layard 所運回來的亞述人的遺跡中發現，在希臘文明發生之前的東方的亞

述人、波斯人、巴比倫人使用這種上釉的技術，出現在希臘的神殿。因此原先對於希臘神殿的多色彩的系統的研究因此移轉到對於東方的亞述人的多色彩的使用，作為影響希臘建築與形式觀念的重要因素。

但是他在一年前才說不要相信亞述文化會影響希臘的 Botta 的主張的話：

「藝術起源和發展的考慮是不必要的。在藝術上面它是基於一種理念，這個理念我認為它是貫穿著整個的作品。」<sup>2</sup>

一年之後他卻從希臘神殿的上釉技術中追溯到東方的藝術起源這不是矛盾的地方嗎？

如同前面所討論的 Semper 的立場經常是一種擺盪在兩難之間，確實的在某些觀點下，是一種藝術創作者的理念將作品貫穿，創作者賦予整個作品生命，他看重人為的因素；但是在某些情況下是否藝術創作的技術的起源和流傳影響著作品的方向和層次？如果不是上釉與上色的技術的成就，希臘人又如何做出他們的多色彩的系統的藝術？

當年 Henry Layard 所帶回來的，現在存放在大英博物館的，Semper 所看到的亞述人上釉的物件到底是什麼樣子？從大英博物館的網站可以查詢到這個物件

在 *The Four Elements* 的第五章，Semper 開始對牆壁的角色和牆面的角色做思考。在 Layard 所發現的赤陶土的薄的面磚的圖案的下半段中，顯示著一種繩索的編結的圖案的效果，因此在這 1851 年的寫作，以致於 1860 年開始的 *Der Stil* 的寫作中都討論到遠古人類的紡織物的編結。而它的引發靈感或許就是這一塊磁磚上的圖案。

Semper 認為人類原始性的住居的四個元素 (*The Four Elements*) 或四個動機是火堆、屋頂、牆壁、和土堆<sup>3</sup>。而這是一種合理性的思考方式，

<sup>1</sup> Ibid. , p.101: 26-37

<sup>2</sup> Ibid. , p.22: 1-4

<sup>3</sup> Ibid. , p.102 : 32-34

火堆是為著一種社會性的聚集功能外，從人類的生活空間的上下左右來做思考。在空間上方是人類的屋頂，空間的下方是避免低地濕害的土堆平台，在空間的左右則是空間的牆壁的圍封，而這些就是 Semper 所謂的建築的第二、三、四個元素。而他花了最多的篇幅來討論這第四種元素一牆面，他認為在一般性的藝術的歷史中，這個編織的牆面扮演著一個最重要的角色<sup>1</sup>。

他說：

「但是什麼樣的原始性的技術從圍牆的封閉物進化呢？不是別的，正是牆面的式樣裁縫的藝術，就是說，邊框和覆蓋物的圖案的編織作品。這個陳述或許顯示著奇怪和需要一點解釋。<sup>2</sup>」

他批評有些作家(Quatremère)奉獻著許多的時間搜尋著藝術的起源，但是：

「他們忽視著更一般性和更少含糊性的影響，在它的牆面上的量體上的編織物，作為一種垂直方式的保護，具有某種的建築形式發展的意義。」<sup>3</sup>

而為何 Semper 會從這塊上釉的磁磚推演出牆面的討論？可以從下面的這一段文字中看出一點端倪：

「這整個的東方的色彩的使用的系統——密切的關連到，在某種的範圍中，是一種帶著古代人的鑲板和衣著的藝術<sup>4</sup>」。

Semper 觀察到建築上的鑲板和衣著上的編織這兩種屬於東方的藝術是之前希臘文化的研究學者所忽略的對希臘建築的影響力。這兩種藝術表現在亞述人的牆面上創造了一種牆面角色的前進和隱退的思考。

什麼是 Semper 所謂的牆板(stone panel)？從他的書中的 Layard 的附圖，以及網站上的資料可以看到。

#### 4.3.3.1 小結：

---

在 Henry Layard 的想像圖之間 Semper 討論的是這些長方形的厚重的牆板和上釉的紅陶面磚，大約是一呎見方大小的，帶著編織圖案的面磚。他說：

「懸吊的的編織的圖案仍然是真正的牆，可以看見的空間的界線。在它們的背後，這個經常是實體的牆面在理性上是有必要的，因為它是無關於空間的創作；它們是為著安全性的需要，為著支撐荷重，為了它們的永久性如此等等。無論如何在這裡這個第二個機能並未興起，這個編織的圖案仍然是空間的分隔的原始性的意義。」

因此 Semper 從這裡看出兩種牆面，一個是「實體的牆面」在理性上它是有必要的，另一個是「懸吊的的編織的圖案(hanging carpets)」，它們是真正的空間的界線，真正的牆面，就像那些淺浮雕的厚重的牆板，和像那些 33.6 x 34.3 cm 被發掘出來的薄的上釉面磚，出現在各種復原的空間，就像 Layard 第一次帶到英國的陶磚。

進一步的 Semper 發展這個牆面材料的範圍，他說：

「面保存著這個意義，當不同於原始性的材料被使用著，無論是為著更大的持續性的理由，內部牆面的更好的保存性、經濟性、更偉大的壯觀的展示，或者是為著其它的理由。人類的創造性的心靈產生著如此多的替代物，而所有的技藝性藝術的分支都一個接著一個的被徵用。」<sup>5</sup>

在這個意義的保存下，經由人類技藝的被徵用，牆面的替代物一個接著一個，包括灰漿、木工、陶土、金屬、大理石，他說：

「最廣泛性的使用和或許是最古老的替代物，或許是由石匠的藝術所提供的，灰漿的覆蓋或者是在其它的國家的瀝青的灰漿。木工所做的板，去安裝在牆面上特別是在低的部分。工人們掌握著火焰的供應，利用陶土或是金屬的盤子。做為最後的替代物，或許可以被發現在亞述、波

---

<sup>1</sup> Ibid., p.103 :24-25

<sup>2</sup> Ibid., p.103 :10-12

<sup>3</sup> Ibid., p.103 :19-22

<sup>4</sup> Ibid., p.104-105 :31-33,1-4

---

<sup>5</sup> Ibid., p.104: 12-15

斯、埃及，而甚至在希臘的廣泛性的被發現著可以說是砂岩、花崗岩、雪花石、和大理石。」<sup>1</sup>

Semper 認為在某種程度上，這些「懸吊的的編織的圖案(hanging carpets)」的牆面的替代物，包括灰漿、木工、陶土、金屬、大理石，雖然不是有意識的，但確實是摹擬這個「多色彩的刺繡物和古老的地氈牆壁的編織物。」，他說：

「長時間以來，新的物件的複製的特質是遵守著原來的原形。藝術家創造的繪畫和雕刻的裝飾物，在木材上、灰漿上、火燒的陶土上、金屬上、或石頭上，傳統上雖然不是意識性的摹擬這個多色彩的刺繡物和古老的地氈牆壁的編織物。」<sup>2</sup>

Semper 認為長時間的歷史的經過，原始起源的原形的特質一直被保存著，對這些灰漿、木工、陶土、金屬、石作來說，它們仍然在摹擬原始的多色彩的地氈編織物和刺繡。

他甚至認為整個東方的多色彩的使用系統，是從亞述人的織布機的染缸中興起，他說：

「這整個的東方的色彩的使用的系統——密切的關連到，在某種的範圍中，是一種帶著古代人的鑲板和衣著的藝術——同樣的是繪畫和浮雕的藝術，它從勤勉的亞述人的織布機和大染缸中興起，或者從那些更早於它們的史前的人類的創造力。無論如何，亞述人都可以被認為是這個最初的動力的忠實的守護者。」<sup>3</sup>

在這些鑲嵌的藝術之中，上釉的磚塊被應用在牆面，他說：

「室內牆壁在石膏版的上面，被鑲嵌著一種輕微的燃燒過、像是玻璃、或我們可以說上漆的磚塊。它們像是玻璃的唯有在一面，覆蓋著繪畫的裝飾，它們是完全的不同於石頭的形式，但是在交叉的每一個方向。另外一個證據顯示說，這個石頭在一種水平的位置，當它們被上漆的時候。因此它們是首先是水平性的安排，然後裝飾

和上漆，最後黏附上太陽曬乾的磚塊牆壁，以適當的秩序做為一種裝飾。這同樣的證明說這個上釉是一種一般性的圖裝，而它的概念是獨立於它所應用的材料。」<sup>4</sup>

Semper 將裝飾性的編織物的觀念，進一步的擴展，他稱為“結構的技術性”和“結構的象徵性”的兩種概念，並將它關連到希臘藝術的表現上，成為一種帶著殼的外表的裝扮。他說：

「在這些希臘藝術的老的傳統性的、形式性的元素之中，沒有一個是深刻的如此的重要的一種外表裝扮和表面包一個殼原則。他支配著所有的前-希臘的藝術和絕對沒有消失和變弱，在希臘的風格之中，但是高度的成為一種精神化的被保留下來，單獨的提供美和形式，以一種結構性的象徵而不是一種結構性的技術。」<sup>5</sup>

他批評說，亞歷山大和羅馬人這兩個對手開始消滅了這種，他稱為帶著硬殼的 *Empaestic* 的觀念。他說：

「特別是在亞歷山大之後，相同的原則聲稱它自己，帶著更大的蠻族的現實性，在羅馬，甚至於來到一種和新的建築的原則的衝突，根據它石頭的構造浮現出一種形式的給予的元素。替代的這兩個敵手都支持他們的信條。」<sup>6</sup>

Semper 認為 *Empaestic* 的帶著硬殼的藝術觀念，是馬其頓的蠻族亞歷山大興起之前的一種從東方到希臘的普遍性的藝術觀念，他舉出埃及人和亞述人之間看待一個柱子的觀念的不同的觀念，作為這種帶著殼的裝扮的做好的說明，他說：

「埃及人注視這個柱子，以一種方式，在觀念上分離這兩種的角色，一個是核心性的形式，而另一個是藝術性的形式。柱子的實體的核心總是維持它的結構性的卓越性；柱頭的附屬物，例如說這蓮花，是一個分離的單元的組合或是一種插入。」<sup>7</sup>

「……在亞述人，相反的，一種完全不同的柱子的概念從古老的 *empaestic* 的技術發展出來，藉

<sup>1</sup> Ibid., p.104: 18-25

<sup>2</sup> Ibid., p.104: 26-30

<sup>3</sup> Ibid., pp.104-105: 31-33, 1-4

<sup>4</sup> Ibid., p.106: 25-34

<sup>5</sup> Ibid., pp.248-249: 43-44, 1-4

<sup>6</sup> Ibid., pp.252-253: 37-38, 1-8

<sup>7</sup> Ibid., p.37: 38-43

著一種木頭的核心轉變成木頭包裹著一個金屬的罩子或是盤子。最後這覆蓋物獲得一種裝飾性的表面的立面或是浮雕，這同樣的增進它的硬度，因此這個遮蔽物吸收著這個柱子的靜態的角色和內部的木製的桿子消失了，不再是結構性的需要。所留下來的是一個開槽的柱子，在其中這表面的裝扮或遮蔽上演著，和結合著這個核心的和藝術的形式的功能。<sup>1</sup>」

#### 4.3.4 小結：

Semper 所說的亞述人從 *empaestic* 發展出來的不同的柱子概念和埃及人的蓮花柱子的相比較，這段文字還是難以看懂，經過在其他的書籍的佐證以及電腦網站上的搜尋才比較能理解

“藉著一種木頭的核心轉變成木頭包裹著一個金屬的罩子或是盤子”<sup>2</sup>。

在伊朗現存的 Persepolis 的遺跡，從 ANCIENT IRAN 的網站上可以發現，這個柱頭的裝飾的雕像超過一個人站起來的尺寸，是石頭雕刻的，從 Fletcher 的書上的附圖來看，這一個柱子的高度是 63 英尺 7.5 英尺大約是現在的七層樓高度。當它們被做成這個樣之前一定是經過一再的嚐試與修改，就像 Quatremère 形容希臘人的「小木屋不是自然的產物，卻是人類順著自然的過程所做的改變，這項改變緩慢，一連串幾乎是無法察覺的嘗試和重複」<sup>3</sup>。亞述人和古希臘人沒有兩樣，經由他們的智慧一再的嚐試和修改屬於他們的小木屋。

從 ANCIENT IRAN 網站的圖片可以判斷這個柱子原先和木構造是相關連的，因此原先的材料應該是比較小的規模的木構造的柱子，後來發現石材的特性在某些方面勝過木材，而且在沙漠地區容易取得因此改用石材。

<sup>1</sup> Ibid., p.38: 1-9

<sup>2</sup> Ibid., p.38: 1-9

<sup>3</sup> Ibid., p.109: 29-31，書中引| Quatremère, *De l'architecture égyptienne*, 229

從這個推論可以理解到 Semper 所說明的：“藉著一種木頭的核心轉變成木頭包裹著一個金屬的罩子或是盤子”<sup>4</sup>。可以推測說這個柱子原先應該是木頭構造，藉著古代的或許是青銅鑄銅的技術，在木柱子的外殼上包裹金屬的外殼，它的形式像是一個托盤，像是一個罩子。或許在當地的大型供建築使用的木材不多，或是強度不足，因此必須倚賴著金屬的外殼加強強度，因此 Semper 說：“因此這個遮蔽物吸收著這個柱子的靜態的角色，而內部的木製的桿子消失了，不再是結構性的需要。所留下來的是一個開槽的柱子”<sup>5</sup>，

如果比較著埃及人的蓮花柱頭，用顏色彩繪塗裝成一個假的外殼，和亞述人的金屬的真正的硬殼，因此就可以推論說這個柱身上面的開槽並不是如同 Vitruvius 所說的和女子身上衣服的皺摺相關<sup>6</sup>，而是原始構造上需要的青銅的鑄造的殼子為強化強度產生開槽。而這個柱身的開槽的形式後來被希臘人的神殿所引用。

Semper 說：“在其中這表面的裝扮或遮蔽上演著，和結合著這個核心的和藝術的形式的功能。”<sup>7</sup>

所以 Semper 的理論發展的第一步從亞述人的懸吊的編織的圖案的上釉的陶磚，作為空間的界線，和真正的實體的牆面之間的替代性關係，這種行為讓真實的牆面消失，取代性的這個假的皮成為真實的牆面。它們之間所產生的孰真孰假的一種模糊與混淆的空間角色的摹擬關係。

第二步到亞述人的金屬的外殼所加強的木頭柱子，其中金屬的外殼作為一種裝扮，開始像是埃及人的柱子的形式，到後來發展成金屬外殼的這個遮蔽物，取代著原先的柱子的靜態的、核心的功能，因此原先材料的真實性被另一個虛假

<sup>4</sup> Ibid., p.38: 1-9

<sup>5</sup> Ibid., p.38: 1-9

<sup>6</sup> Vitruvius 建築十書，高履泰譯，第四書，第一章、柯林斯神廟的均衡：…在整個柱身上覆以縱向溝槽，象徵女子衣服身上的皺紋一樣。就這樣完全以兩種不同的方式設計柱子，一種是沒有裝飾的赤裸裸的男性的姿態，一種是窈窕而有裝飾的均衡的女性的姿態。P.60

<sup>7</sup> Ibid., p.38: 1-9

的面具所掩蓋<sup>1</sup>。在這裡所謂的核心的功能的觀念來自 Karl Bötticher 的建築的探討。後者在他的書中 *Die Tektonik der Hellenen* 創造了兩種表現性，核心的形式和藝術的形式，做為分析的工具去詮釋著希臘的建築<sup>2</sup>。核心的形式意味著材料的真正運作上的功能，而藝術的形式，Semper 將它結合著他的裝扮的理論，作為 *empaestic* 的觀念下的一種形式的外在的外殼。這個形式的外殼和內在的真實的材料的兩種角色互相的在競爭與取代，因此真正的形式所表現出來的是一個金屬的外殼，因此木構造的核心消失？或是真實的材料—石材開始摹擬金屬的外殼的形式，它取代了外殼的地位，外殼又再一次消失。在一種摹擬與摹擬的行為中這兩者的真實、虛假的立場已經模糊，難以分辨它們的空間元素的角色。這或許是對 semper 的裝扮理論的一種理解與詮釋。

Semper 的材料的真實性的裝扮理論是一個相當有洞見，一種特殊的建築理論，具有說服力的說法，要對它做評論提出不同的看法是相當困難。但我不禁還是要質疑，這是完全以材料、構造的觀察點出發的一種理論，材料就像人類的行為似乎也有摹擬、摹擬的行為，互相做一種取代的競爭；但是人的角色在其中似乎是消失了，創作者的藝術家的天份、努力在這個理論系統中又被放置在哪一個位置？人文主義的屬於人類的地位，才剛從神權的宗教勢力下解放，是否又喪失在 Semper 的物質、材料為觀點的美學理論之中？創作者賦予材料之間一種互相摹擬的局面，是一個有趣的、有創見的創作方式；但是最後的表現形式不只是一種材料，無論它是金屬摹擬木構造的柱子，或是石材摹擬金屬的殼子的造型，最後還必須呈現出創作者的美學功力呈現出來的形式造型，無論它是亞述人的 *double bull cap* 或是 *double unicorn cap*，這個造型的藝術性是除了材料之外的另一個問題，而它代表著藝術家存在的價值，是希臘的藝術家或是亞述人的藝術

家，創作出來的風格、層次因此不同。

因此在 Semper 的材料的真實性的裝扮理論中，人的地位在那裡？人的心智在裝扮理論中有沒有存在的一席之地？而這個疑問則回應到在本章一開始的引文，Wolfgang Hermann 的探討—Was Semper a Materialist? 是否 Semper 的理論表現出一種唯物主義的傾向？<sup>3</sup>

#### 4.4 小結：從形態、風格與摹擬、擬仿之間的意義

如同在第四章一開始的文字中所述，在 Quatremère 的理論中，摹擬的議題它所扮演的角色，一直是值得思索的觀點。

Sylvia Lavin 在他的文章中說，Quatremère 的「形態學系統」，當它成為一個新的「**建築摹擬理論**」的「**中心元素**」時產生一個深遠、最終的改變<sup>4</sup>。他從摹擬的理論出發，最後卻走到「形態」理論。如果「形態」是摹擬理論的中心元素，那到底是摹擬包含形態，還是形態包含摹擬？

「摹擬」是形態理論的主體？還是「形態」是摹擬理論的中心元素？這兩種觀念之間的關係其實是模糊的。

當 Quatremère 在 Type 專文中談論說：“**形態**”這個字，呈現著較少的事物的影像去拷貝、摹擬(imitate)，比較起來較多的部分是一種**元素的概念**<sup>5</sup>。這其中清楚的說明和形態 type 相關的不是 imitation 而是「寓意上的摹擬，或是精神上的摹擬(moral imitation)<sup>6</sup>”。

這種似乎是一體兩面的關係，或許可以被詮釋成——「形態」和「摹擬」一個是理論，另一個是實踐，就像康德必須有「純粹理性批判」和「實踐理性批判」兩種議題的同時存在一樣。

<sup>1</sup> Semper, *The Textile Art* 中的標題 The Masking of Reality in the Art。

<sup>2</sup> Ibid., p.37: 26-31

<sup>3</sup> Wolfgang Hermann, Gottfried Semper, p.121 標題

<sup>4</sup> Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 102

<sup>5</sup> Ibid., p.255-1

<sup>6</sup> moral imitation, Ibid., p.255-2

藉著兩種不同的「胚胎」Quatremère 說明了埃及和希臘建築的「形態」上的差異性，藉著 4.2.2 中討論的希臘建築的對於自然的「真正的摹擬」，Quatremère 說明著「形態」理論上本質的一種人為因素被加進來之後的轉換性。因為這種「形態」上的非自然的人為的因素，所強調的一種抽象化的摹擬過程<sup>1</sup>，因此「形態」的觀念必須經由「摹擬」的行為來落實。

而「寓意上的摹擬——經由類比方式的摹擬，經由知識的關聯，經由原則的運用，經由恰當的習俗、組合、理性、系統等等<sup>2</sup>」的一種類比方式的摹擬，是 Quatremère 所認為的「形態」理論的可以被落實的見解。<sup>3</sup>

因此在這個研究中用了不少的篇幅來討論「摹擬」和「擬仿」用意就在於它是 Quatremère 所認為的一種形態上的落實工具。

事實上，Quatremère 使用 imitation 這個用詞，其實表達的卻是 mimesis 的意義。

Mimesis 來自於希臘文的摹擬行為的名詞 Mimēsis 和動詞 mimeisthai，和摹擬劇 mimos(複數 mimoi)。在這些摹擬劇中並不是忠實的表演一種摹擬，而是「扮演」或「裝扮」，例如劇作家阿里斯托芬為我們提供了不少這方面的例子。莫奈西洛科斯說，他要扮演海倫，是裝扮 mimēsis 的用意，而不是英文中的 imitation 的用法。

因此當 Quatremère 在 Type 專文中談論說：“形態”這個字，呈現著較少的事物的影像去拷貝、摹擬(imitate)，比較起來較多的部分是一種元素的概念<sup>4</sup>。這其中清楚的說明和形態 type 相關的不是 imitation 而是「寓意上的摹擬<sup>5</sup>」。與其說 moral imitation 不如就說明為希臘的原文 mimēsis，來說明其中的一種轉化、裝扮性的關係。

就 Gottfried Semper 這一方面來說，他從古

希臘建築的多色彩理論開始，直到受 Henry Layard 的古波斯帝國的遺跡的發現的影響，產生的裝扮理論(the art of dressing)，這一部份一直是一種表皮的「再」詮釋的理論，而認為這個表皮和「本質」之間是可以分離的。

從轉化或裝扮的觀點來看，這個理論是更清楚的說明著一種形態上的「本質性」和「表象性」之間的分離的概念。比較 Quatremère 使用 moral imitation 的概念表達的更清楚。

但是另一方面從「形態」的「概念」的層面來看，「寓意上的摹擬——經由類比方式的摹擬，經由知識的關聯，經由原則的運用，經由恰當的習俗、組合、理性、系統等等<sup>6</sup>」的這一種類比方式的摹擬，它的概念上的「寓意」「隱喻」「關連性」，並不是一種「裝扮 dressing」的觀念所能說明。

事實上「形態」的「概念」惟有被連結到哲學上的從亞里斯多德以來的「存有」本體論的討論，這整個的概念深度才得以完全的展現<sup>7</sup>。如果「形態」所關連的是「風格」理論上的「裝扮」，因此只能被提供了太多的技巧性的模型為那些流行和品味<sup>8</sup>。

事實上在 1869 年 Semper 出版了他的最後的作品《On Architectural Styles 關於建築的風格》的書中，他開始從物質的觀點向他所批判的 Quatremère 的抽象的概念層次的理論靠近。

因此我們可以說，在形態的理論上，無論是裝扮 dressing 或是寓意上的摹擬 moral imitate，真正關鍵是在於那些被「關連」的「概念」，而落實這些概念的工具就是 Quatremère 所說的「寓意上的摹擬」或是「擬仿」。

<sup>1</sup> 詳 4.2.3

<sup>2</sup> Samir Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.255-2

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p.255-1

<sup>5</sup> moral imitation, Ibid., p.255-2

<sup>6</sup> Samir Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.255-2

<sup>7</sup> 詳 2.4

<sup>8</sup> Anthony Vidler, *The idea of type: the Transformation of the Academic Ideal 1750-1830*, *OPPOSITION* 8, 1977, p.110: 6-10

## 第五章 工業化時期的 J-N-L. Durand 和 G

### 5.1 Durand的方法論對傳統形態理論的批判

性

---

Durand 的方法論當中的批判性，大致上可以分為三個方面：

1. 從貴族意識、符號的貶值到市民化的意識形態。
2. 從古典形態的概念化到符號編碼。

3. 從形態對自然、本質的模仿到形式的工業化生產。

分別討論如下：

### 5.1.1 從貴族意識、符號的貶值到市民化的意識形態

探討 Durand 的理論，我們必須有一種認識，Durand 的思想代表著他的當代的所有背景因素的顯現，它是一個外顯的表徵，但如果將這個現象的表徵從背景環境中抽離，將無法單獨的被理解。尤其 Durand 身處法國大革命的時期，這個時期如同網站上的一段評論所說的：

法國大革命在西方歷史中是一個令人興奮的、戲劇性的、和激烈的事件。中間階級(middle class)的興起、斷頭台的使用、君王政體的沒落、歐洲戰爭的爆發、婦女的角色提昇、和群眾運動的暴民的暴力行為的惡劣的真實情況，所有這一些都讓這個事件真正的、有意義的成為在歷史中難以磨滅的一段。<sup>1</sup>

法國大革命開始於 1789 年，當時 Durand 30 歲，Quatremère 35 歲。這兩個人之間所相隔的不只是 5 歲的年紀，卻是新、舊時代之間的時代的意識型態的斷層。如同傅柯所說的「西方文化認識型(*l'episteme*)的兩個巨大的間斷性<sup>2</sup>」。

三年後革命落幕，農民組成了政府，1795 年拿破崙崛起，1804 年拿破崙加冕為皇帝。1812 年拿破崙在對俄羅斯戰役中失敗，1815 年法國的封建路易王朝重新復辟，但民族主義和自由主義的思潮並未中斷。

在這個大革命之前的啓蒙運動所產生的革命的醞釀時期，大革命期間，一直到那破崙帝國的結束，這些社會的、政治的制度的一夕之間的轉變，一定會反映在整個哲學思想上，同樣的也反映在建築的思考上。

這讓我們無法單獨的來看待 Durand 的 type 理論，而必須從整個的背景來理解這個整體性的觀念的呈現。如同 Sergio Villari 在他的書中的一段序言：

「這個主要是理論性的 Jean-Nicholas- Louis Durand 的作品出現，精確的說，在拿破崙帝國的這些年。在這理論之中，我們發現，沒有信仰復興者的態度，沒有假紳士的自我滿足，沒有厭倦的和多餘的古代的風格的重複性，建議著它們的作者的堅持的支配性的美感。替代性的，設置它們自己的對抗拿破崙的社會的美學價值，Durand 明確的否定了所有的古代模型的權威性，辨識出在他們唯一的傳統的價值，它們總是建築師們所執著的。藉著拒絕這個和古典的文物有關的關係，Durand 將它自己從不可避免的“象徵符號的貶值”和標示著帝國的風格的命運的革命的精神的貧乏，分離出來。」<sup>3</sup>

在這一段文字中，說明著 J.N.L. Durand 的理論作品的背景的複雜性。它暗示著兩種互相衝突的現象：

- 1) 拿破崙帝國的風格的精神貧乏與內涵的空洞。
- 2) 古典信仰的復興者的古代風格的厭倦而成為一種裝飾。

Villari 引述著 Hugh Honour 說：

「變形回到成為一個僅有古文物的復甦，耗盡所有的高尚的心靈的概念和信念的力量，那些已經從他的大師作品得到的靈感。它變成一種純粹的裝飾性的風格…喚起帝國的奢侈和壯觀的風氣。這個信仰復興運動的殼被保留著，而新古

<sup>1</sup> 這一段評論是從 Woodberry Forest School 1998 年的 French Revolution 網站中節錄下來

<sup>2</sup> Foucault, *The Order of Things*, English Edition, 1989, Routledge, p.xxiv: 6-10

<sup>3</sup> Sergio Villari, *J. N. L. Durand*, p.07

典主義核心扔掉。」<sup>1</sup>

在古典文物的復甦主義者，耗盡著所有的心智力量，喚起古典的新的靈感的 *Boullée*、*Ledoux* 這些大師已經得到的信念，在拿破崙稱帝後的帝國風格之中，變回到成爲一個僅有古文物的復甦的殼，新古典主義的核心已經被扔掉；標示著一種新貴族的膚淺的、毫無生氣的情感。<sup>2</sup>

尚 布希亞(*Jean Baudrillard*)在他的《擬仿物的秩序》一書中說：

從文藝復興以來，有三種秩序一個接著一個的出現，它平行於價值的法則的變化。第一個是假冒(*counterfeit*)：從文藝復興到工業革命的期間，假冒支配著這“古典時期”的體制<sup>3</sup>。

伴隨著法國大革命將路易十六以及一大堆的封建貴族送上斷頭臺，封建秩序被破壞後產生許多的布爾喬亞的小資產階級的社會之下，以此看到一種象徵性符號的盜用、「假冒(*counterfeit*)」的狀況，在十八、九世紀的「古典時期」的體制下因此更顯明顯。

在 *Quatremère* 和 *J-N-L Durand* 之間的一個最明顯的差異性，其實是在古典的符號使用的嚴格秩序和布希亞所謂的符號的冒用之間。我們可以有許多的角度來比較 *Quatremère* 和 *Durand* 的觀念的差異，但是似乎在符號的使用的布希亞的觀點上是最有趣的。

在 *Precis, Building Form* 的圖示中 *Durand* 將建築形式整理成爲七十二種抽象的符號。

但是如果將他的抽象符號拿來和 *fig. 5-4* 的原始的來源來比較，所得到的觀察是一種「不可回復的簡化關係」。

達文西的手稿可以被 *Durand* 簡化爲 *fig. 5-1* 的符號，而不知道這個原始資料的現代人卻無法將它回復到那個模糊的、片斷的、許多可能性的教堂的形式。這其中被省略掉的是許多的屬於傳統的、歷史累積的、人文素養的文化訓練與修養，

殘留下來的是像是一個物件屬性的符號對於象徵性的冒用與盜用。從經濟與實用的角度來修改 *Palladio* 的 *Rotonda* (*fig. 5-3*)。產生一個不太有想像力，卻或許造價便宜的類似性空間。這其中所失去的藝術性，和所得到的經濟效益之間的平衡與否？

另一方面來說，這是一種貴族符號的平民冒用。從古典秩序來說，這是一種使用上的混亂的非理性，從實用科學來說，這完全是理性。理性的基礎又是什麼？

*Sergio Villari* 評論說：「特別是在後者，由於道德和市民的哲學性的理想的刺激著共和國的愛國主義所產生的迴響，仍然是生動的(在理論中)被感覺到。…*Durand* 政治上的和道德上的反對著拿破崙的政權和皇室的復辟，而他爲這個付出著沉默和孤立。<sup>4</sup>」

和 *Quatremère* 的既支持共和又支持復辟的政治立場完全不同，*Durand* 是一個純粹的共和主義者，民主運動的支持者。這甚至被生動地反映在他的理論中，而也因此付出沉默和孤立的一生。

### 5.1.2 從古典形態的概念化到符號編碼

*Bruno Zevi* 在 1982 年對於哈佛 G.S.D 的演講內容，收錄在 *On modern language*，他的觀念其實是相當的有爭議的。如果像 *Zevi* 所說：

「荀伯格發明一種新的音樂，然後以如此清楚的方式將它編碼，因此所有的作曲家，包括最爲平庸的，都可以使用的半音階體系。」<sup>5</sup>

那是因爲樂曲的符號編碼是原本就是抽象性的。不同於建築，音樂不帶任何的現實的成分，而這種抽象的音符的半音階編碼可以滿足於作曲者心靈情緒的表達。但是以 *Durand* 的符號編碼爲例，*fig. 5-1* 的抽象符號的目的在於回復原先具象的物體的聯想，而不是抽象的音符的抽象的

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.07

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.07

<sup>3</sup> *Jean Baudrillard, Simulations, The order of Simulacra*, translated by Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman, *Semiotext(e)*, 1983, p.83: 1-6

<sup>4</sup> *Sergio Villari, J. N. L. Durand*, p.37: 5-20

<sup>5</sup> *Bruno Zevi, On modern language* p.203: 6-7

感情。第二，抽象符號所表達的內容的有限，甚至於無法說明抽象簡化前的大部分。因此Zevi認為：

「現代建築並未被符碼化(codify)。結果是它不能被傳達，除了菁英分子。」<sup>1</sup>

因此符碼化的目的和結果就是一種大眾化，這是Zevi所承認的。事實上，從fig.5-1的例子來看，符碼化並未幫助於傳達建築的形式，它不過是一種符號的化約，而這種符號化所簡化的達文西思考建築時的一種思想深度變成一種平板化的單調或是膚淺。如同De Fusco所認為的：

「杜翰Durand…預期著現代建築符號學的基本的爭論<sup>2</sup>」。但如果現代建築運動是在否定建築傳統，再加上符號編碼的簡化，更加深了符號內容的空洞。而它的不能傳達是因為內容的空洞化？還是符碼化方式錯誤？

因此從這裡就可以回應到Sergio Villari所謂的一很難想像Boullée和Durand之間的連續性。他說：「Durand的作品似乎不關心於帝國的激情，這是他的老師的作品所堅持的。他不感興趣於自然的史詩式的壯觀景象，崇高的美景、不安的痛苦。他同樣的不感興趣於上面所提到的一種世代的分離的困境…。」<sup>3</sup>

而事實上經過符號的編碼、組合過建築物，它不是從Boullée的心靈做出發點，它無法帶著「帝國的激情」、「自然的史詩式的壯觀景象，崇高的美景、不安的痛苦」，也無法反映一種「世代的分離的困境」。它有的就是一種目的性的組合，而這個目的所反映的就是一經濟性。

### 5.1.3 從形態對自然、本質的模仿到形式的工

#### 業化生產

J.N.L. Durand的理論性工作顯現在他的兩本書之中：1799年的*Recueil et Parallèle*、1802-05年的*Precis des leçons d'architecture*，它們被採用作為Ecole Polytechnique的教科書。

在*Recueil et Parallèle*，是一個資料集成，對於所有的建築歷史上的重要作品按照一定的比例尺做蒐集、分類、比較，或許這就做為現代人面對他人作品時的一種一般性的、通用的思考工具—分類學，面對外界的形式做出分類，而這個分類一般性根據的是一種圖像的圖鑑學(iconography)，一種表象的相似性。對分類的進一步的探討，類比於Georges Cuvier的動物王國的比較解剖學，確認了四種區別的“分支”—每一個特性的描繪是因解剖學上的結構的不同的類型<sup>4</sup>。這一種分類學經由Durand和Gottfried Semper傳遞到建築領域<sup>5</sup>。

對於*Precis des leçons*，雷納多德法斯科(Renato De Fusco)將它定義成符號學或是認為它是符號學<sup>6</sup>。Durand將這些歷史性的作品拆解成獨立性的元素，放置在方格紙上，等待著被組合，這些元素包括著平面、立面的部分單元。根據這個觀點可以將它解讀為一種符號編碼。

Durand的建築訓練課程必須在八個月之中完成，成為一個建築工作者，這是一個非傳統性的訓練。因此他批判著傳統的方法，那些基於摹仿和單獨的案例的研究。他認為這樣的方法的產出只是一個總和，“特殊的、獨立的觀點，遠離有益性的相互關係，將會經常的互相衝突，只會將精神擲入…混亂和失序，成為一種特質。”<sup>7</sup>

在*Journal de l'Ecole Polytechnique, cahier 6*由S. Gayvernon在新學年的開始所給的就職的演講中，看到：「這個講師將會證明說，建築不是

<sup>4</sup> Anthony Vidler, *The idea of type*, OPPOSITION 8, 1977, p.106: 28-31

<sup>5</sup> 關於Cuvier影響到Gottfried Semper的分類性理論，在Joseph Rykwert的文章“Semper and the Conception of Style”中被討論過。

<sup>6</sup> Renato De Fusco, *Didactic Semiotics*, 文章收在Sergio Villari, *J.N.L. Durand*, 此段出於 p.69: 4-6

<sup>7</sup> Sergio Villari, *J. N. L. Durand*, p.35: 29-33, 書中引Durand, *Précis*, vol. 1, p.27

<sup>1</sup> Ibid., p.203: 4-5

<sup>2</sup> Sergio Villari, *J. N. L. Durand*, p.69: 2-3

<sup>3</sup> Ibid., p.32: 7-21

一種摹仿的藝術，相反的將會顯示，它已經不是，或許從來不會是具有任何的目的，除了公共的和私人的實用性，和所有的不同的分枝組成的社會的幸福和維護。這意味著這個藝術(同時的是它的戒律)，是方便的、經濟的、堅固的、有益健康的、舒適的、簡單的、和最後是對稱的，從這裡，單獨的由這個藝術的產品的適當的裝飾。<sup>1</sup>」

在方便、經濟、堅固、有益健康、舒適、簡單、對稱中，既是為著市民化的共和理念，也是為著科學化的被生產——這就是 Durand 的理念。

## 5.2 George Stiny 的形狀文法對傳統形態理論的批判性

### 5.2.1 對 George Stiny 形式文法的觀察——

Durand *Precis des leçons* 的建築符號編碼雖然是僵硬且無趣，它的進一步的發展，卻可以在 George Nicholas Stiny 的研究——「在建築中的形式與意義的運算 Computing with Form and Meaning in Architecture」<sup>2</sup>中被看到。Stiny 的研究從編碼的角度上來看，是將 Durand 的 *Precis des leçons* 所提出來的元素的拆解的觀念，作成電腦程式的程式語言文法化。

更進一步的「在建築中的形式與意義的運算」這一個文章中，他試圖的將這個操作作為轉換成為計算機的文法，在形式文法中探討建築風格中的形式與意義如何的在形式文法中被表達出來。

Stiny 在他的「在建築中的形式與意義的運算」的文章中，首先強調的是一種程序性的概念

賦予這個設計發展的生命，回到一種程序是幫助我們理解建築的形式與意義之間的關係。他說：「我們必須回到原始性的程序的概念，那賦予這個發展的生命，和使用它伴隨著我們的建築的經驗和知識。<sup>3</sup>」

所以用 Quatremère 的回到起源的觀念來看 Stiny 的這句話，這種回到原始性的程序的概念是一種從起源的程序來看這個設計的衍生的產生的過程，這就是賦予設計生命的過程，在這個程序中 Quatremère 詮釋著希臘人如何的從埃及建築的轉化中衍生出希臘建築的源頭。因此不是設計發展的最後結果，而是發展中的過程，這個設計的流程作為設計的被程式化的過程的重要階段。這是藉著設計說明書的描述性功能，而它的目的是在「帶領我們更接近於一種更好的理解著形式和意義<sup>4</sup>」。因此可以理解到，對 Stiny 來說，這個形式文法的另一重意義是在理解形式與意義之間的關係，而事實上這不是一件容易的事情。

Stiny 的基本立論是：

「當我們討論著建築形式的語言和它們的文法、它們的詞彙、句法學和建築形式的語意學<sup>5</sup>」...「我們必須具備一種深入的語言學的理解形式的空間——特別是空間語言學——它們是如何的被定義和被詮釋。<sup>6</sup>」

經由空間的語言學將它轉換成電腦的程序的語言學和電腦的運算，而這是相當正確的。

Stiny 認為建築是由線條所構成的，

「我們關於建築的基本的直覺是清楚的。它是相對於線條，它們在平面中的安排和幾何性的實體，和所產生的設計的描述，根據著某種的分類的系統。」<sup>7</sup>

Stiny 在這篇文章中提出了六個形式文法：

第一個文法被應用在蘇聯的構造主義者 Iakov Chernikhov 的 "The Construction of

<sup>1</sup> Ibid., p.35: 1-10, 書中引 *Journal de l'Ecole Polytechnique*, cahier 6, p.256

<sup>2</sup> George Nicholas Stiny, computing with Form and Meaning in Architecture, in *Journal of Architectural Education*, Fall, 1985, pp. 7-19.

<sup>3</sup> Ibid., p.7: L41-45

<sup>4</sup> Ibid., p.7: L40-41

<sup>5</sup> Ibid., p.7: M13-16

<sup>6</sup> Ibid., p.7: M17-21

<sup>7</sup> Ibid., p.8: L18-20

Architectural and Machine Forms”書中的圖案。(fig. 5-10)

第二個形狀文法被應用在中國的“冰線窗格”(ice-ray grilles)(fig. 5-8)

第三個形狀文法被應用在帕拉底歐(Palladio)的別墅設計，在他的 *I Quattro Libri dell' Architecture*。(fig. 5-9)

第四個形狀文法被應用在萊特(Frank Lloyd Wright)的草原型的住宅。(fig. 5-11)

第五個形狀文法被應用在 Hepplewhite Chairs 的椅背的設計。(fig. 5-12)

第六個形狀文法被應用在 Frederick Froebel 的積木系統。(fig. 5-13)

如果以 Stiny 原先所說的：「帶領我們更接近於一種更好的理解著形式和意義<sup>1</sup>」，這樣的探討「形式」和「意義」之間的原義作為目的，但在這些文法的圖示之間可以理解到，藉著形狀文法幾乎是不能得到任何的形式與意義之間的關聯性。然而 Stiny 的文章最大的意義是在於發展一種「描述性功能」：可以經由流程被被詮釋的描述性功能，而這一個被分解成設計流程的描述性功能填補了 Durand 的方法論中的從建築元素到元素組合之間的空白。藉著這個流程的分解，連結了電子計算機的程式語法的流程書寫和建築設計的流程的描述，這讓建築設計的空間語言的程式化變成是可行的可能性。但是 Stiny 的文章仍然留下一些困難的問題，就像他說的：

「但是仍然的它們留下一些重要關於它們的問題仍然未回答。其中一個具有著特殊的趣味—設計的語言在實務中應該如何的被使用？<sup>2</sup>」

如果 Stiny 認為他的研究在理論上已經成功，等待著在實務上的應用，而筆者則認為這在理論上仍然有著嚴重的缺失，必須根本性的從理論上再一次的檢討，因此這個信念再一次強化這個論文研究的寫作。

從這個觀點來檢討 Stiny 所提出來的六個形式文法的理論上的疑問如下：

在 fig.5-10 的第一個形式文法中，根據 Stiny 的說明，「這個形式文法是一個標準的形式。它有著三個規則。在這個設計的衍生中，第一個規則應用著去定義一個四方形，第二個規則重複性應用著去描述在方形中的方形根據著一個固定的空間的關係，而第三個規則應用著去消除菱形形式的符號。<sup>3</sup>」

這個形狀文法是用來生產一個單獨的方形中的方形，或是菱形中的菱形的元素，但是真正的迷思是，這些元素之間的組合的關係才是真正的形式或是風格的產生的由來。如同 Stiny 文章中所謂的「風格和組成<sup>4</sup>」，在 fig.5-10 這個造型的形式中，風格的產生是在於元素之間的組成的多，在於元素的本身的獨立形式較少。如同 Quatremère 對於風格的詮釋：

「style 可以意味著它是最少的有形的物質性，它就變成是觀念，屬於許多構想的觀念、和根據著某種的秩序發展它們(style)的藝術<sup>5</sup>」

因此可以觀察到，在這個造型中風格的來源是在它的秩序性，而它的秩序性的來源是在於這些元素的大小、旋轉角度、以及互相的角邊接觸而絕不重疊，這一個觀念的靈活度遠超過個別單元的像是玫瑰花的元素的圖案的生成。

事實上元素與元素之間的關係的定義與界定應該是藝術創作的觀念與風格的來源，就像 Quatremère 在前面的一段文字中所說的，而 fig.5-10 的形狀文法只是提供一個單獨元素的形式生成，並未討論到一種關係的界定。

在第二個形式文法—中國的「冰裂的窗戶格子(ice-ray lattice)」的文法的生成中，所存在的應該是一種數學邏輯的規則，從它的底下的五種規則來看，或許可以歸納出原始的規則或許是：

無論是三、四、五邊形，從邊長距離的計算中，將最長的和第二長的邊找出來，依照最接近原點的定點做起始，反時針方向賦予這兩個邊長

<sup>3</sup> Ibid., p.8: L40-45

<sup>4</sup> Ibid., p.10: 1

<sup>5</sup> Quatremère, STYLE, in Samir Younès, The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy, 1999, p.238:L45-46,R1-8

<sup>1</sup> Ibid., p.7: L40-41

<sup>2</sup> Ibid., p.19: L33-38

一個正好相對的分割的比例，將這兩個邊長的分割點互相的連結，成為這一個形狀的分割線，再運用遞迴的方式將這個規則運用到下一個分割的形狀。

這樣的邏輯規則運用 AutoCAD 中的 LISP 程式語言可以做得好，就像它的原始性的由來—裂掉的冰所形成的線的形式<sup>1</sup>，這是一個對於自然的模型的模擬，或許像是 Fibonacci 數列的模型被發現在樹葉的生長順序或是貝殼的弧線的尺度之間。這個文法所提供的應該是另一層的自然模型的形式的如何被轉化與運用的思考，而不是產生另一個對於裂掉的冰所形成的線條的重新再現，會有如何的一種意義。

在第三、四、五個文法被應用在帕拉底歐 (Palladio) 的別墅設計、萊特 (Frank Lloyd Wright) 的草原型的住宅、Hepplewhite Chairs 的椅背的設計這三者的文法出現一個共同的特徵，也是 Stiny 的形式文法的根本的問題之一，他必須根據著現存的案例來尋找規則，因此這個規則就被限制在已經存在的實例的模式之間。換個角度來看，在這三個文法中，是用語言學的詞彙 (vocabulary) 的建立的觀念來運作，因此現有的詞彙就變成它的語彙的範圍。與其說這是一種創作，不如說這是一種現存語彙的組合，和 Durand 的 *Precis des leçons* 之間，相同的都是在做一種被分解之後的語彙的組合，差異的只是 Stiny 運用電腦的工具。如果觀察第五個文法—Hepplewhite Chairs 的椅背的設計來看，現存的語彙可以被分解成以下的 9 個部份元素 (fig.5-14)：

如同 Stiny 所稱的：

「無論何時我們定義一種形式文法去產生在風格中所有的設計，沒有別的，我們擁有一個風格的理論的基礎。這個文法可以產生預測，藉著產生這個風格的新的例子，這是意味著根據著我們的已經知道的例子的經驗。」<sup>2</sup>

Stiny 所謂的“風格的理論的基礎”是藉著“定義一種形式文法去產生在風格中所有的設計”，而事實上這個文法是“根據著我們的已經知道的例子的經驗。”因此 Stiny 宣稱第四個椅背是一個風格理論下的產品，但是真正分析起來，它不過是元素 1、2、5、6、9 五個元素的組合，根據這個文法所能產生的所有預測，完全不能逾越這些元素的組合的範圍，組合的範圍成為風格產生的限制。或許 Stiny 這個文法的本質在於一種風格的「模擬」工具更勝於一種風格的創作性工具。

如果觀察第三個文法—帕拉底歐 (Palladio) 的別墅設計，這種語彙的組合和「風格理論」之間的混淆，表達的更為清楚。Palladio 的 Villa Badoer 的前後的門廊柱列作為被拆解的元素，暫時命名為門廊 1、2。Stiny 宣稱的新的帕拉底歐風格的設計中：

Villa Santa Monica 是將柱廊 1 加在原先的設計 Villa Zenò 的上方，柱廊 2 加在下方，再將中間的兩道格牆移除。

Villa Sepulveda 是在原先的設計 Villa Sarracò 上，將柱廊 2 加在下方。

Villa Vine 是在原先的設計 Villa Badoer 上，將柱廊 2 的入口牆面外推替換柱列。

Villa Hollywood 是在原先的設計 Villa Angarano 的縱向的長形空間置換成橫向的長形空間。

在 Stiny 宣稱的同一種風格的帕拉底歐 (Palladio) 的別墅設計中，新的、四個平面都動到中央的連結門廊的中庭空間的形式，從平面的隔間牆的變動來看，這是相當自由的可行性，但是從三度空間的角度來看帕拉底歐的別墅，他通常的會創作一個連貫一樓到三樓的中庭空間，附屬著樓梯、通道圍繞在四周，從中庭向上延伸突出於屋頂成為中庭空間的採光來源與整個住宅的向心性平面與向心精神所在。在新的四個平面中，Villa Hollywood 已經取消掉原先的中庭空間，其他兩個改變了中庭的形狀。Stiny 所謂的平面語言的重新組合的帕拉底歐的別墅設計，真正

<sup>1</sup> George Nicholas Stiny, *Computing with Form and Meaning in Architecture*, in *Journal of Architectural Education*, Fall, 1985, p.9: R2-4

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.11 :45-51

的掌握了帕拉底歐的精神了嗎？這是令人質疑的。

如果仔細觀察 Stiny 所引用的帕拉底歐的別墅設計資料 *I Quattro Libri dell' Architecture* (1570)，可以分為兩個大類—中央天井採光、和中央動線大廳。其中 Villa Almerico (Rotonda)、Villa Trissini 屬於前者，Villa Ragona、Foscari、Erno、Marci e Pisani、Mocenico、Pogliana Sarraceno、Thiene、Zeno、Badoero…屬後者。在 Palladio 的別墅設計中似乎有一種哲學理念，他將這個住宅主人對於四周空間的控制性作為設計理念的基礎，而這個控制性或許來自於住宅主人的身分所顯示的權力、地位。其中 Rotonda 似乎是一種極致的表現，它的門廳通道是前後左右四個方向，或許象徵主人對於土地或空間的控制性是四面八方。在這四個門廳的焦點被強調成一個中央天井的採光，聯想到中央形的教堂的設計理念—人和宇宙天地之間的關係的直接連結—人和神之間的溝通。藉這這個空間安排，將建築形式的意涵和貴族的社會性的象徵意義連結在一起。空間形式和象徵意義的連結在 Rotonda 中完美的表達出來。

當然有必須有次一等級的社會的象徵性的別墅設計，因此「中央大廳」成為動線交集點，一般可以看到前後門廳的貫穿，部分也有前後左右的動線交集在一起，大廳配合著樓梯間的垂直動線，然後或許不再強調中央天井採光，但是中央大廳的對外、對內，公共、私密空間的動線的通達性與控制性仍然是一種形式與意義的轉換所在。

對 Palladio 來說，這個住宅是一個發號司令的樞紐，是一個空間的控制中心，這一層意義的掌握是他的別墅設計的精華所在。

Stiny 致力於研究在這些平面之中的開口位置似乎有一種互相透視的規則(fig.5-19)，或者似乎牆面可以自由移動，或者外觀似乎可以組合，似乎這些都不是 Palladio 的背後隱藏的重點所在，反而是一種表象的皮毛的探討。在 Stiny 所

附上的這 8 個平面完全忽視樓梯間的位置的標示，顯示出 Stiny 對於平面的空間機能的敏感性的不足，也因為對於大廳的向外延伸的機能的忽視。因此在 Villa Hollywood 的平面中產生一種對原有平面前後貫穿機能的破壞與大廳形狀的不完整(fig.5-16)。Stiny 說：“形狀文法定義著設計語言。但是如何的這些語言被詮釋著去給予形式的意義？<sup>1</sup>”

對於形式的深層的意義的理解的工作，似乎是一直被強調，但實際看到的是文法的設計而不是形式意義的詮釋。

如果觀察第四個形狀文法—Frank Lloyd Wright 的 prairie-style 草原風格的住宅的文法規則。這原先是 Hank Koning 和 Julie Eizenberg 兩個洛杉磯的建築師所發展出來的萊特的文法規則。如果依照 fig. 5-11 所顯示的 Stiny Houses 的一種衍生程序，根據 Stiny 的說明：

「從一個火爐開始被組織著圍繞著它。一個起居的空間被放置著相對於火爐被發展著成為一個核心的單元。這是被擴充的藉著義務性的擴張去產生著這個草原形住宅的蝴蝶形式的基本的組合。功能區包括著起居室和服務性空間、門廊和臥室因此被制定出來在這個基本的組合中。—但這個程序是完全的，這個設計被裝飾著，陽台、地下室、和一個第二層樓被加上去。這個草原型的住被完成當屋頂和煙囪被放置到它的位置上。」<sup>2</sup>

在這個圖示和文字說明中，對於這個形狀文法的程式語言化完全沒有說明到，所以其實這還是一個無法程式語言化的文法，它所能做的是掌握這些形式的裝飾性的特徵，同前一個文法的接近方式一樣，“根據著我們的已經知道的例子的經驗”，“定義一種形式文法去產生在風格中所有的設計”。

如果觀察 Stiny 文章中的第六個形狀文法—

<sup>1</sup> Ibid. , p.14-3 : 34-36

<sup>2</sup> Ibid. , p.11 : 9-24

Frederick Froebel 的積木系統。Stiny 對它描述說：

「這個文法產生著設計構成著方形、柱子、四方形，描述性的功能產生這些設計的描述，它辨別房間、牆面、台階、門、和窗、並建立動線的模式。這個描述性的功能包括十七個規則——每一個規則對應著一個文法——一種文法中的起始形狀的明確的描述。」<sup>1</sup>

和第三、四、五，三種形狀不相同接近方式，這個積木系統的形狀文法完全的沒有受限於

“**根據著我們的已經知道的例子的經驗**”。它藉著十七種形狀規則對應出十七種形式，包括“**房間 牆面 台階 門 和窗 並建立動線的模式**”，因此這或許可以是一種開創性的工具，而不是既有的風格的預測性的工具。他說：

「在建築中的組成的討論通常是從一個形式的語彙開始，然後就結束。一般性的假設是不同的語彙暗示著不同的設計的語言。然而缺乏著某種的組合的形式的方式，一個語彙將會是沒有意義。而沒有一種限制性的方式去做這些，任何的設計將會產生從任何的語言。在每一種例子中，語彙的自身在組合中是沒有意義。」<sup>2</sup>

因此 Stiny 開始討論一種形式組合的空間的關係而不是“**從一個形式的語彙開始，然後就結束**”，因此改變了前面的語彙研究的模式。他說：「一種空間的關係是一種形式的安排。我們可以移動這修安排，轉動它、反射它、或是變動它的尺寸、而我們仍然同樣的有著相同的空間關係。」<sup>3</sup>

對於這個組合性的空間關係，他用描述性的功能來相對應。問題在於這是一個生成性文法，不受限制於“**根據著我們的已經知道的例子的經驗**”，但是一種完全沒有語彙的先例經驗的文法卻是沒有任何風格的文法。從 fig. 5-21 中可以看出來雖然它沒有萊特的草原風格文法的限制，但似乎完全沒有任何的形式的塑造方向，因此也就不具有任何的風格可言，就是說這是一個

從零開始的文法。如果形式的創作必須從零開始，人類歷史文化的累積就變成沒有意義。

## 5.2.2 對 George Stiny 的形式文法的第一重思考

對於 George Stiny 的形式文法的思考，從四年半前聽了劉舜仁老師的形態學開始，事實上它一直盤旋在腦海之中，一開始是一種直覺的認知，不能提出任何的邏輯性的批評卻是認為這其中還有研究的空間。一直到近期重新閱讀 Stiny 的文字，才察覺到其實這些年來的論文寫作的練習，一直在尋找這個疑問的答案。當然在這一小小的碩士論文中不可能提出任何的突破性的觀點與答案，但對於 Stiny 的形式文法的問題的思考應該有進一步的幫助。

Hepplewhite Chairs 的椅背的設計的形狀文法中，筆者經常在思考，如果從了現存的 9 個被分析出來的語彙之外，如果允許加入新的語彙就會產生新的可能的形狀，例如：將元素 5 加大，變成空心的方式，例如將元素 7 轉一個方向，或者加入新的元素，將會產生如何的新的可能性。

但是接著而來的疑問是，這會產生一種新的風格，而或許已經脫離或是喪失原先的風格。就一種形態學的角度來看，這是對的還是錯的，形態的研究必須謹守著原來的風格嗎？如同 Stiny 的標題「在建築中的形式與意義的運算」，形式與意義之間的關係，可以用計算機運算出來嗎？Stiny 說：

「事實上我們接近建築的形式和意義的方法類似於邏輯學家的在象徵語言像是英語的接近於形式與意義的方法。在邏輯學家的觀點中，一個句子的意義倚賴著它的部份零件和它們之間的結合的方式的意義。象徵性的語言和空間性的語言並不相同。在前者中我們藉著文字表達我們自己，在後者中我們藉著線條表達我們自己。在這兩者之中，形式和意義是以相似性的方式連結。」<sup>4</sup>

如果空間性語言類比於象徵性語言(像是英

<sup>1</sup> Ibid., p.15 : L48-53,M1-5

<sup>2</sup> Ibid., p.13 :M5-10

<sup>3</sup> Ibid., p.13: R 8-11

<sup>4</sup> Ibid., p.19: L5-15

語)，則對於 Hepplewhite Chairs 的椅背的設計的形狀文法的組合中，所提供的組合方式，應該是一種詞彙與句法學(syntax)。而為何一種新的詞彙會導致一種風格的破壞？相對的來說，如同英語中的詞彙的語意學(semantic)，它必須對於形式的意義做出進一步的理解，因此或許在相接近的形式意義下所產生的新的詞彙可以產生相同的形式風格，而避免 Fig.5-15 中所產生的風格的破壞與 Stiny 所提供的第 3、4、5 個文法中必須謹守舊有的語彙的範圍的限制。

雖然如同 Stiny 所說的形狀的空間文法和英語的文法一樣，“在這兩者之中，形式和意義是以相似性的方式連結”，但是形狀語彙的語意學(semantic)並不像 Stiny 所認為的

「集合起來形狀文法和描述性的功能定義和詮釋著設計的語言。藉著這些程序我們可以使用著這些建築形式的知識和經驗去說明這些在建築中的形式和意義之間的關係。」<sup>1</sup>

在第六個形狀文法中的描述性的功能所顯現的，對於“在建築中的形式和意義之間的關係”的說明相當有限，幾乎不具有任何語意學(semantic)的功能，它所能描述的不過是一種起始形式與第二個形式之間的一種轉換功能，而這一個轉換確實的可以運用電腦的程式語言轉譯出形狀的轉換。換句話說，這牽涉到一種形式語言的轉換的多，而牽涉到一種形式意義的轉換的部份少。

對被應用在帕拉底歐(Palladio)的別墅設計的形狀文法來說，如果我們辨識著這一群別墅的主要的主體性空間和附屬性空間，可以發現連結著進口門廳柱廊的中庭空間會是一個主體空間，它突出於屋頂面，藉著高出屋頂的採光窗，光線的投射產生一個變化豐富的中庭，而其他的空間藉著走道連結在這個主體性空間的四周，因此這似乎不是一種完全平等的、一致性的空間的組合關係，因此可以有一種任意性的自由度，像是 Stiny 的 fig.5-20 所示，而是一種層級的主體、附屬性的空間關係，而這個主體的形式探討，就

是這個 Palladio 別墅的本質性的探討。因此對於這個文法所欠缺的或許是 Palladio 的中庭的形式語彙的分解，進一步的這個中庭對於創作者來說形式所意圖表達的意義在哪裡？或許從他的中庭形式的原始的起源與發展的探討中可以發現。

如同前面提到的，Stiny 的形狀文法，和 Durand 的 *Precis des leçons* 之間的差異性在哪裡呢？兩者同樣的都做建築元素的語彙的拆解、組合，但是 Stiny 運用電腦語言的寫作能力，做出 Durand 的所無法處理的三度空間的部份。Durand 的限制在平面與立面的兩度空間關係，因此讓他的訓練方式似乎是沒有想像力，而這一部份運用電腦的 3D 現在可以加以改善。

但是另一個問題是 Stiny 和 Durand 非常接近的，只能處理形式的組合，對於形式與意義之間的關係連結，幾乎是無能為力。如同前面所提，Stiny 認為如同語言一樣，“形式和意義是以相似性的方式連結”，但是言語的語言中的比喻、擬喻、引喻、隱喻、諷喻，所表達的詞彙的表面和背後所引申、隱藏的意義之間的複雜關係，Stiny 單純的認為「象徵性的語言和空間性的語言並不相同。在前者中我們藉著文字表達我們自己，在後者中我們藉著線條表達我們自己<sup>2</sup>」。在做詞彙的語意學(semantic)的探討之前，如何的認為藉著線條可以清楚的表達空間語言的語意？如果這麼有把握就不必謹守著現存的那一群被分析的實例的語言而不敢超越，以免於喪失風格的一致性。

因此從這個觀點來看，對於 Stiny 的形狀文法的進一步思考，唯有從形式與意義的源頭的基礎性理論著手，而不只是電腦程式語言單獨所可以完成的。這也就是這個研究的觀點，認為必須從 Quatremère 和 Gottfried Semper 的形態與風格的理論，重新思考型態與風格的起源與產生，重新定義風格理論，再思考如何將它結合到電腦語言之中的理由。

### 5.2.3 從規則與有限元素的觀點來對 George

<sup>1</sup> Ibid. , p.19: L26-32

<sup>2</sup> Ibid. , p.19: L5-15

## Stiny 的文法規則的批判

---

Alois Riegl 為藝術作品下了一個定義，他說：「一件藝術性的作品的定義是一個可以觸摸的、可以看見的或聽見的人類的創作物，它擁有一種藝術的價值<sup>1</sup>」。因此一件可以觸摸的、看見的、或是聽見的作品，如果要稱得上藝術的標準，先必須問「它的藝術價值在哪裡？」，否則它不過是一件平庸的製品，如果這不過是一件平常的，不具有藝術性的作品，就不值得搬上檯面來討論。

讓我們回頭重新檢視 George Stiny 形狀文法中的規則與它的限制，和它的藝術價值性；試著用不同的角度來作形式文法的批判。我認為這項批判的意義是正面的，因為唯有更清楚的釐清問題的所在，才有可能修改它的缺失產生新一代的創作文法。

我們可以在 fig.5-8,10 之中的 G. Stiny 的形狀文法 1,2 中發現的規則和它的限制性，就類似於 Laugier 的自然秩序的觀念，G. Stiny 他為玫瑰花的形式和冰裂的窗格的形式找到一種形狀文法的規則，但是這個規則加上這個起始的形式，以唯一的方式產生右邊的圖形，沒有其他的可能性，只有一個被預期的結果。

如果我們延續著 fig.5-14，將它繼續分析，從 fig.5-22 中可以發現既存的三個椅背的組成元素的位置的區分，可以有三個位置，第一組是水平的連結，第二組是中央支柱，第三組是垂直的補強，而各有 2、3、3 個元素，所以這些元素的組成的可能性應該是  $2*3*3=18$  個組合，而第四個椅背就是這些有限的組合中的一個。

如同 fig.5-23 所示，就左邊的 Palladio 平面文法的來看，現存的四種平面中的中央立面元素，就分析而言可以有六種的元素，而 G. Stiny 所

產生的右邊的四個平面的立面表情也不脫這 6 種元素的組合。因此當左右兩側的立面不變動的情形下，如果前後立面必須不相同的條件下，它的組合的可能性有  $6*5=30$  種。而 G. Stiny 的這 4 種形式就或是在這 30 種可能性之中。

因此如果從上面這四個文法的「有限性」來看，第一、二種文法的有限性是唯一的導向，一個被給予的起始形狀加上一個被給予的文法規則，產生唯一的結果，沒有第二種可能性。它是一個配方，一個 prescription 對應一個 result。這個 result 是可以被一直重複產生卻沒有任何的變化，它幾乎就是一個工業製品，到底是這個配方算是一種藝術？或是這個不變結果是一種藝術？

Prescription 是一種規則，這種規則就像 Laugier 所認為的一柱子應該要和樹木的本質是一樣的獨立、圓形、與收縮——這是一種大自然的規則。大自然的規則不能成為藝術的本身，同樣的 G. Stiny 的文法規則本身並不是一項視覺上的作品，而只是一項配方與秩序，它不能成為藝術。而它所導致的結果因為沒有任何其他變化的可能性，因此 這個結果應該是一項生產品而不能稱為藝術。

根據著什麼樣的觀點，一種配方所產生的有限的元素組合如同 G. Stiny 的 Hepplewhite Chairs 文法和探討 Palladio 平面文法所產生的結果，以及中國的冰裂窗格和 Chernikhov 的圖案的可預期的結果不能稱為一種藝術？

這是從亞里斯多德的詩學的藝術觀點來看。在詩學的第九章中的一段文字可以作為參考，他討論到悲劇必須是令人震驚，他說：

「再一次，悲劇是一種摹仿，它不僅是一個完整的人類行為的摹仿，它更必須是一個能夠引發恐懼和哀憐的事件的摹仿。這樣的一種效果是一種最好的作品，當這個事件的來到對我們來說是一種驚訝，這個效果同時會被強化，當它們似乎是遵循一種因果關係。這個悲劇的驚奇將會是更大於似乎它是自然的發生或是偶然的被發生；因為即使是意外的發生，但是它看起來是經

---

<sup>1</sup> OPPOSITION Reader, p.621: 24-27, Alois Riegl, The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin

過一種設計的驅使，它也會是最令人震驚的。…

1」

建築藝術一般而言被認為可以應用著亞里斯多德的詩學的觀點。從古羅馬詩人賀瑞斯著名的比喻—*ut pictura poesis*—讓繪畫就像是詩，到法國大革命期間的心靈的幻想大師—Boullée 對建築和詩學之間的闡述—*Architecture: Essai sur l'art*，建築是一種文學的藝術，他說：“我也是一個藝術的畫家<sup>2</sup>”。最後繪畫和詩詞的比喻 *ut pictura poesis* 就變成建築和詩詞的比喻 *ut architectura poesis*，而建築也就變成了會說話的繪畫，而成為詩學所適用的一部份<sup>3</sup>。當建築成為詩學的一部份，才能真正談到建築和語言學、修辭、隱喻的被應用，否則它只是一項堆砌石頭的工程。為著最基本的居住的功能性的目的的構築，不過是現代的原始人類，藉著現代化的建構工具所生產出來的現代化的原始住居，而不具藝術或歷史價值的現代文明下的落後的文化—台灣。

以亞氏的詩學藝術的觀點，詩學中的悲劇藝術，其中的優秀的作品和平庸的作品之間的一個差異性是在一種「令人震驚的效果」所能引發的「恐懼和哀憐的事件的摹仿」。

作為一個平庸的作品，第一個情況就是劇情直線式的發展，他稱為「單純的」情節，平鋪直述中間不會有轉化過程。就是說故事一開始就可以預料到最後的結果，而情節的發展就是如此的被預期的，例如戲劇中英雄的命運一開始就踏入失敗的命運，而最後的結局就是他的失敗。

同樣的 G. Stiny 的文法規則

---

<sup>1</sup> S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Dover Publication, New York, 1951, fourth edition.p.39: 7-15. But again. Tragedy is an imitation not only of a complete action, but of events inspiring fear or pity. Such an effect is best produced when the events come on us by surprise; and the effect is heightened when, at the same time, they follow as cause and effect. The tragic wonder will then be greater than if they happened of themselves or by accident; for even coincidences are most striking when they have an air of design.

<sup>2</sup> 參考 Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy*, p. 115:23, 書中引用 Boullée 的話 “And I too am a painter”

<sup>3</sup> 參考 Sylvia Lavin, p.115:12-17, 書中引用 Szambien, *Symetrie, gout, caractere*, 174ff., and Palme, “*Ut architectura poesis*”在注釋 p.253

當這個規則一被決定，它的結果的推演就已經被決定，這其中沒有任何的意外、驚奇，也不會有「令人震驚的效果」所能引發的「恐懼和哀憐的事件」。作為一個直線式的發展，從亞氏的觀點來說，這是平庸的劇情，從工業生產的觀點來看，這就是一個處方的產品，它並不考慮藝術的觀點。

事實上這並不完全是針對這個文法的批判，對許多的建築師而言，二樓三的別墅，雙面向，背面車道、車庫的透天社區，已經是一種不變的處方，一種唯一的、最佳的建築解答，任何的基地拿過來都可以套用的處方——一種工業化的生產，其中並無設計「藝術」的價值可言。或許對於台灣的建築師而言，相當於 Laugier 發現小木屋的規則，這個二樓三的秩序是台灣建築的最佳的規則。如果小木屋的經典模型可以存在，這個台灣別墅的規則的經典處方有何不妥？我想這就牽涉到這個研究所探討的另一個議題——面對形態時的認識論——摹仿與擬仿，現在必須暫時擱下，針對規則與秩序所造成的限制作討論，而這一部份會在後面說明。

在 Hepplewhite Chairs 文法和探討 Palladio 平面文法所產生的結果當中，即使存在著  $2*3*3=18$  個組合，和  $6*5=30$  種可能性，事實上這仍然是一種預期性的結果，這個工業產品有 18 種或 30 種的選擇，而不會有「令人震驚的效果」引發的「恐懼和哀憐的事件」來觸動觀察者的心靈。

G. Stiny 在他的理論中同樣的也討論到「有限」的元素的組合觀念的來源的觀點。他認為在文藝復興時期，達文西所面對的，當他要知道在一種一般性的方式中，對於中心性的教堂他可以給予著那一些形式的一個探討中，「一個有限的數目的組合性的概念表達著一種空間的關係的定義，在一個被給予的形式的語彙之中，進行著去檢查著產生設計的可能性藉著形式和空間的關係。<sup>4</sup>」而這個探討是在 Paul Frankl 的書<sup>1</sup>中被

---

<sup>4</sup> George Nicholas Stiny, *Computing with Form and Meaning*

觀察到。

如果一種有限的元素的組合觀念，在文藝復興的盛期，在達文西的手稿上就已經顯現出來，那麼這個觀念和古典藝術之間的連結性是必然的，也因此不能再以「有限」元素所造成的非藝術觀念來批評它。

從詩學的觀念來看這是一種劇情的急轉，似乎前面的推論就要被否定，而事實上必須由另一個急轉的存在來加以扭轉。

如果回到 G. Stiny 所引用的文章的源頭— Paul Frankl<sup>2</sup>和 Rudolf Wittkower<sup>3</sup>的書中，我們可以找到三張達文西的手稿如下。

G. Stiny 所謂的「就像 Paul Frankl 所觀察的，這是一種 Leonardo 所面對的問題<sup>4</sup>」。「就像李奧納多從一個有限的數目的組合性的概念表達著一種空間的關係的定義<sup>5</sup>」。

事實上回到 Paul Frankl 的書中，並未出現任何的「(a limited number of compositional ideas)一個有限的數目的組合性的概念」這樣的詞句，Frankl 從這些達文西的手稿的探討中所得到的觀念，並非「有限的元素的組合」，這是 Stiny 自己對 Frankl 文字的添加與詮釋。如果將這一些手稿作一點整理如下：

在這個整理中將達文西的手稿中的平面和教堂的形體素描對照式的放在一起，我們可以發現，除了前面的兩個素描之外，達文西在探討教堂的主體的兩種可能性，方形的基座主體或是八角形的基座主體它們的可能性有那些？包括三度空間的立體形式的變化。雖然某些平面是相似的，連比例都一樣，在立面造型上卻被不同角度的思考。因此達文西的重點不在於「有限的平面

元素的組合」，而在於平面所構成的三度空間的造型的表情。

這個造型的表演所牽涉到的只有兩種平面—方形的基座、八角形的基座—卻牽涉到各個小的元素的三向度的比例配置。相對於平面的有限性，三度空間的造型卻可以是無限性的發展。

在 fig.5-28 中，試圖將 fig.5-23 的 G. Stiny 的 Palladio 文法的「有限數目的組合性」的 6 個元素整理出來，相對來說可以看到它是侷限在兩度空間的平面元素，因此相對的確實是有限性的可能性，而無論是達文西、Paul Frankl、Rudolf Wittkower，並不單獨的討論兩向度的平面元素，因此不認為會有「有限元素的空間組合」作為「形式和空間的產生的可能性」的工具—也就是兩向度的形狀文法，因為對他們來說，設計是三度空間的操作。G. Stiny 的形狀文法試圖尋找的是一種形式之間的規則，規則就變成空間可能性的限制，而達文西所尋找的是空間造型的解放，這個解放是在有限的平面模式卻是無限的三向度空間的創作，藉由細部配置、比例的運用。

Fig.5-27 的這個達文西手稿的整理，作為 Quatremère de Quincy 對於「形態 type」的說明是合適的。Quatremère 說：

「而應該認為說這裡有一個部分的片斷，一個素描，一種大師的思想，或多或少有一種模糊的描述，在這個藝術家的想像之間，誕生這個藝術的作品。<sup>6</sup>」

在 fig.5-27 之中確實是一種大師的素描，片斷的、經常是模糊的思想，而更重要的它是在創作行為中，心智的一閃而過的印象被描繪出來，所以是模糊的、多變的所以基本上它也不是 Paul Frankl 書中的圖說的清楚的模式(fig. 5-29)。

Paul Frankl 清楚的將中心形教堂的模式整理出來有 11 種。事實上這是一種被固定下來的模式、模型，和達文西的手稿中所表達的模糊的、素描的形式的變化的可能性已經不同。當它作為

---

in Architecture, in *Journal of Architectural Education*, Fall, 1985, p.10-1: 20-23

<sup>1</sup> Paul Frankl, *Principles of Architectural History, The Four Phases of Architectural Style, 1420-1900*

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the age of Humanism*

<sup>4</sup> George Nicholas Stiny, *Computing with Form and Meaning in Architecture*, in *Journal of Architectural Education*, Fall, 1985, p.10-1:19-20

<sup>5</sup> Ibid., p.10-1: 20-23

---

<sup>6</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.255

過去的歷史形式的整理，意味著一種已經死去的形式正等待著被後代復興、複製，而不是活生生的正在被創作，活生生的形式的發展是動態的、模糊的、不確定的，就如同達文西的手稿所展現的無限性，而不是 Paul Frankl 的固定下來的模型所表達的唯一、有限。

#### 5.2.4 從Chomsky的句法結構到George Stiny的形狀文法規則

George Stiny 的形狀文法的觀念事實上是相當不同於傳統的 Quatremère、Gottfried Semper 的形態理論。而這必須從語言學觀點來看 Stiny 的論述，也必須從語言學的觀點來批判他的論述。

Sylvia Lavin 將她的 1992 年出版的對 Quatremère 的理論的討論的書名定為《*Quatremere de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*》，意圖將 Quatremère 和現代建築的語言學牽上關係，認為是 Quatremère 發現、應用了現代建築的語言學，其實是牽強的。她所認為的語言學和 George Stiny 的形狀文法所應用的現代語言學觀念幾乎是兩回事。Stiny 認為：

「當我們討論著建築形式的語言和它們的文法、它們的詞彙、句法學和建築形式的語意學<sup>1</sup>」…「我們必須具備一種深入的語言學的理解形式的空間—特別是空間語言學—它們是如何的被定義和被詮釋。<sup>2</sup>」

他認為必須具備著「語言學的理解形式的空間」，他認為這是「空間語言學」，因此雖然他並未提到 Noam Chomsky 的 1957 年的《句法結構》，事實上他已經提出了「詞彙、句法學和建築形式的語意學<sup>3</sup>」的語言學觀念。

Chomsky 認為句法結構包括「深層結構」和「表層結構」。句，主要的通過語義說明規則，從深層結構上得出。而句子的語音，則通過語言學上的規則從表層結構上得到。換言之，深層結構說明語義的部分，表層結構說明語音的部分。

對語言學的深層結構可以用下圖來說明。

同樣的 G. Siny 藉著語言學的觀念發展出他的形狀文法，如同 §5.2.1 所討論的。而值得注意的是一部份的言語的語言學的觀念被移植到 Siny 的形狀文法上，這一部份是否正確仍然有疑義的。

就 Chomsky 來說，在英語中有一些是「無選擇的轉換式所推導的『核心句』，和可選擇轉換式所推導的『非核心句』」<sup>4</sup>。「核心句」的觀念被轉換成 Stiny 的文法規則，這是沒有問題的。但是 Chomsky 所認為的語言學上的語義部分和語音部分在《句法結構》上的角色被套用到 Stiny 的形狀文法上就似乎有疑問。

Chomsky 所認為的：「如果說句法結構可以為語句的意義探索和理解的問題提供途徑，這樣我們就跨進了危險的領域。<sup>5</sup>」

「如果有人說，句法理論的基礎可能是某些語義問題，我們全然的否定這種說法。<sup>6</sup>」「§§3-7 中的概述的理論完全是形式上的、非意義的。<sup>7</sup>」

Chomsky 認為在語言學上的發現是：具有語言生成能力的「核心句」，它的來源不是「語義」的部分，而是語素的轉換式<sup>8</sup>，這是一種「形式」的討論，而不是語言「意義」的討論。因此顯示在 G. Siny 的論文中，強調著「形式」的思考過程，而不是「意義」的象度。他說：

「可以藉著程序被定義的稱為形式文法，可以經由流程被詮釋的稱為描述性功能。集合起來，一種形式文法和一個設計說明的功能，決定

<sup>1</sup> George Nicholas Stiny, computing with Form and Meaning in Architecture, in *Journal of Architectural Education*, Fall, 1985, p.7: M13-16

<sup>2</sup> Ibid., p.7: M17-21

<sup>3</sup> Ibid., p.7: M13-16

<sup>4</sup> 諾姆 喬姆斯基，句法結構，謝石中譯本，p.74: 6-8

<sup>5</sup> Ibid., p.118: 5-6

<sup>6</sup> Ibid., p.118: 20-21

<sup>7</sup> Ibid., p.118: 17-18

<sup>8</sup> Ibid., p.74: 1-5

著在設計和它們的設計說明之間的關係。<sup>1</sup>」

因此或許我們在 §5.2.2 當中對於「形式的意義」的觀點來看形狀文法是不應該的，因為它並不在乎「意義」，而在 §5.2.3 中，用規則的限制性的觀點來看也不對，因為他強調的是規則的思考程序，而規則的能力並不被考慮。

但諷刺性的，G. Stiny 仍然念念不忘「形式」和「意義」之間的對應關係，他認為藉著設計說明書的描述性功能，而它的目的是在「帶領我們更接近於一種更好的理解著形式和意義<sup>2</sup>」。甚至連題目也訂做「在建築中的形式與意義的運算 (Computing with Form and Meaning in Architecture)」。

因此如果說 G. Stiny 意圖對於 Quatremère 到 Argan 以來的傳統的、古典的、前工業時期的形態理論做批判，是否對於後者所謂的「象徵意義」的觀念，藉著 Chomsky 的理論完全的推翻。

因此從這個觀點來看，G. Stiny 對於傳統形態理論的批判性仍然不夠，如果他仍然停留在「一種更好的理解著形式和意義<sup>3</sup>」，而卻執著用語言學的句法結構的「語義的」「無意義」，因此必須從『核心句』的轉換形式著手。而事實上「轉換形式」和「理解意義」之間在語言學上是矛盾的，因此我們可以看到 G. Stiny 的文章中強調的是一種思考的「程序」，而最弱的是對於形式意義的探討。這一部份已經在 §5.2.2、§5.2.3 當中進行批判過了。而這確實是對於於語言學上對於「形式意義」的基礎性的排斥。

現代語言學上的重視「形式」排斥「意義」的觀念，事實上早已表現在許多前衛性的藝術創作的作品中。如果我們看達達主義的杜象，1917 R. Mutt 噴泉，所謂的噴泉不過是一個男士用的小便斗，藝術家簽上名之後，硬是認為它是一個藝術作品。

我們可以從思想的過程中來詮釋藝術家的

思想的合法性，因此這確實是一個藝術作品。但是這不就是一種「思考的程序」在排斥著「形式的意義」。從形式意義上來看，這個形式是毫無象徵價值可以探討。但是前衛藝術家認為這是一種「無理性的秩序」，這是傳統的文化價值與理論基礎之外的秩序<sup>4</sup>。

在 §2.3.5 當中曾經討論過康丁斯基的畫作，在 Fig.2-5 的〈1920 綠色邊緣的習作〉之中，所表達出來的「形式」是沒有意義可循的，雖然他被認為是「象徵主義」的畫家，但在他的許多抽象繪畫中，「象徵」是一種思考過程，同一個主題的最後的作品演變，和當初的象徵意義之間已經有相當大的差距，象徵意義不是他的畫作的基礎，就像 Chomsky 的理論所說的：「如果有人說，句法理論的基礎可能是某些語義問題，我們全然的否定這種說法。<sup>5</sup>」§§3-7 中的概述的理論完全是形式上的、非意義的。<sup>6</sup>」

從這個觀點來看，如果 G. Stiny 夠前衛，他大可以發展一種完全的「無意義」的形狀文法規則，在這個規則下，完全擺脫既有的、現存的樣本的形式。而不必像 Durand 的方法論作出元素的分割之後，又必須完全的顧慮到風格的存在，因此不能踰越分析出來的元素的限制，因此造成 §5.2.3 所批判的「組合的有限性」，在這個有限性當中，來維持原有風格所存在的「意義」的保存。

形式的「無意義」的合法性，是否和佛洛依德的「無意識」的發現有關？是否和「日常生活性」的觀念有關？這應該要進一步討論。

<sup>1</sup> George Nicholas Stiny, p.08-1

<sup>2</sup> Ibid., p.7: L40-41

<sup>3</sup> Ibid., p.7: L40-41

<sup>4</sup> 莫道夫(Steven Henry Madoff), "What is Postmodern about Painting", 羅青譯, 什麼是後現代主義, pp.74-75

<sup>5</sup> 諾姆 喬姆斯基, 句法結構, 謝石中譯本, p.118: 20-21

<sup>6</sup> Ibid., p.118: 17-18

## 第六章 從布希亞的擬像理論思考對過去形態觀念的顛覆

(modèle)和系列(series)的觀念。明顯底，他這一個 modèle 的觀念是相類似於形態學的 type 和 model 觀念，而他所討論的內容是相關於物質的形式和它的引伸含意(consnotation)在人與人之間的關係上所造成的效應，也是在形態討論的範圍

### 6.1 布希亞的擬像與形態符號的思考

前面的引文是 Peter Eisenman 在他的文章中的一段他和業主之間的對話。如同這個極有水準的業主所說的，「建築曾經再現和象徵化這個人類對於自然的克服的掙扎努力。他說：『在今天問題不再是像科學所演述的。最前進的考虑的論述不再是這個。』他說，人類今天所面臨的問題是對知識的征服。<sup>1</sup>」

今天人類所面臨的挑戰是多重的，或許不能這麼確定的說這個挑戰就是「對知識的征服」，但是今天人類所面臨的問題和過去歷史所面對的問題是不同的，而這是可以確定的一件事。對於自然的征服的掙扎，曾經在 Gottfried Semper 的論述中看到，對自然的象徵意義的抽象化，在 Quatremère 的論述中看到。在今天建築所再現的、象徵化的不再是對於「自然的征服的掙扎努力」。而人類今天人類今天所面臨的問題的「後現代性」，在布希亞的論述中說得相當清楚，他被認為是「後現代性」的最好的闡述者，因此在 Quatremère、Laugier、Durand、Gottfried Semper 的形態學理論之後，選擇布希亞的擬像理論來比較和討論，意圖做為前面觀念的整體性的顛覆。這一種全面性的顛覆，不只是 G. Stiny 的侷限性的相關於「意義」和「形式」之間的辯證而不敢跨越出來。本文的立場是在過度的顛覆發展中，思考真正的修正象度。

選擇布希亞的另一個基本的、相關於形態理論的原因是在他的《物體系》的第四部份：物品及消費社會一意識形態體系中，提出一個模範

內。

更重要的是延續著 5.1.1 之中 Durand 的符號式的建築元素使用，將布希亞在消費世界中將物品化為符號的觀念做為 Durand 的形態符號理論所開創的現代建築的觀念的延伸討論。

當然布希亞和前面所提到的 Quatremère 等人之間有著相當大的不同的角度來看形式的形態問題，但正是因為他的這種所謂「後現代」的前衛性的論述觀點，讓我們將他的理論選擇做為古典形態理論反思。

傅柯在他的《詞與物》的前言中說了一段話：「我們現今在思考基礎上所依據的那個秩序，與古典時代的思想家所依據的那個秩序思考模式並不相同。<sup>2</sup>」

Quatremère 等人對於理性的十九世紀的思考模式，確實是不相同於現今世界的理性的思考模式。但歷史的發展路線經常的不是直線式的進化模式，而是迴旋式的，在反覆的重複與修改中一再的對過去的反思才走出下一個階段。我們可以理解到理性的思考標準，因為人類思潮的改變而改變，但是人類的心智的豐富、充實，還是空虛、貧乏、渴求，還是最終的變動考量。人的自身作為度量世界的尺度，這是從啟蒙運動以來的思考，到了今天依然有效，人的存在價值仍然是作為外在環境的考量依據。

因此當布希亞所象徵的極端的、激進的「後現代」觀點，提出：「一種令人暈眩的，一種強大的離心力帶著，要脫離現實，進入一種不可知世界的感覺。<sup>3</sup>」這樣的一種論述的描述到底是真實還是虛幻？理性還是非理性？雖然人類

<sup>1</sup> Peter Eisenman, an terror Firma: in Trails of Grotexes, in *Deconstruction*, Omnibus Volume, Academy Editions, 1989, p.152-1: 7-15

<sup>2</sup> Foucault, *The Order of Things*, preface, p.xxiv: 10-11

<sup>3</sup> 黃瑞祺，現代與後現代，p.144: 1-4

對秩序的思考模式今天和過去是不同，但是人的「自身」存在的價值考量依然是不變的，我們必須仔細的來思考這個論述。一方面思考這個論述對於建築形態的影響，另一方面思考從建築形態的觀點來批判布希亞論述的可能性。

### 6.1.1 《物體性》中的符號與消費社會

1968年出版的《物體系》是布希亞最早的論述，也可以說是最具有完整的理性系統的論述<sup>1</sup>，相當不同於後期的比較受爭議的激烈的論述，而其中卻是可以找到未來後期發展的影子，所以在這個研究中將他做為主要的對布希亞研究的對象。

和建築形態相關的一個章節是在第四部分“物品及消費社會—意識形態體系<sup>2</sup>”中的「模範／系列」部分。

「模範」(modèle)和「系列」(series)的觀念的產生基礎是相當不同於十九世紀的形態學基礎中的模型(model)的觀念。布希亞認為：

「從文藝復興以來，有三種秩序一個接著一個的出現，它平行於價值的法則的變化。

—A)假冒：從文藝復興到工業革命的期間，假冒支配著這“古典時期”的體制。

—B)生產是工業時期的支配系統。<sup>3</sup>」

在這個「模範」(modèle)的觀念中，所代表的可以說是上面論述的工業時期的大量的生產下，的物件之間的「真品」、和真品的「假冒品」做為大量生產之後的，為了量產所產生的「失真」。這個「失真」的商品在經濟體制中，作為對人的無情的分類，強制性的壓迫人的選擇，而在這項強制的體制中，人類已經回復到被奴隸、宰制的社會，只是這一次是由封建貴族的宰制、帝國主義的宰制，換成資本主義社會體制對人的

壓迫和宰制。

這個情境的基礎是在工業社會的資本主義的發展對人的「異化」「物化」的現象。而這種情況在布希亞所謂的「前工業化」時期的十九世紀是絕對不會發生。在 Quatremère 的時代，每一件建築都是獨一無二的、手工打造的「真品」，因此存在於這些真品之間的唯有一種物和物的「相似性」。就像傅柯所說的：「在這個空間中重要的，不再是相似性問題，而是同一性與差異性的問題。...<sup>4</sup>」

在 Quatremère 來說，形態是存在於許多「相似性」的形式的背後，是否會有一種共同的「形式意義」、「歷史起源」、「形式象徵」所引伸的文化意義。

而在今天的消費社會中，所有的物件被符號化、商品化。一個住宅的形式可以是一個「系列」的產品—西班牙風格的別墅、巴洛克風格的室內裝修，維多利亞風格的櫥櫃、路易王朝的桌椅。它真的是路易王朝的古董桌椅嗎？這不過是一種細緻或粗糙程度的仿製品。

但是在這樣的仿製品中仍然存在著許多的學問。做為一個商品它必須考慮到銷售市場的推動問題，因此開始來區分購買者的階層和售價之間的關聯性，利用組合選擇來擴大它的推銷的對象的範圍，利用小小的改變來告訴顧客這其中代表著您的「個性化和品味」。相對的也必須控制它的製作成本和使用材質。於是它可能是塑膠代替木頭的雕花、貼皮的木紋代替真的木材、人造皮代替真正的皮革。但是因為售價的範圍，在這些假的仿製品之間仍然有著差異性，材質稍好一點的、耐久一點的、製作精巧一點的，因此在這裡是差異性的問題，而不是相似性的問題。差異性是在許多件生產性的假品的物質上、材料上表象所存在的不同點，相似性是在手工的真品背後的形態的真實的抽象性質。在這個所有的物件都是工業化的大量生產之下，已經沒有真品，沒有古典形態理論中的相似性或共同的性質好討

<sup>1</sup> 做為布希亞在 Henri Lefebvre 勒費伯禾指導下的社會學的博士論文，在其中受到勒費伯禾的青年馬克思思想中的人文主義和異化批判、Roland Barthes 的《流行的體系》中的符號學、李維斯陀的結構主義人類學的思潮對意識形態批評的影響。

<sup>2</sup> 這一部份主要參考林志明所翻譯的《物體系》中譯本。

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, Simulations, 1983 Semiotext(e), p.83: 1-16

<sup>4</sup> Foucault, *The Order of Things*, English Edition, 1989, Routledge, p.55: 26-29

論，而只有假品之間的差異性。

問題是在這樣的資本社會經濟的體制中人的所有的可能範圍全都在它的計算中，對人的定位完全以金錢的消費能力來判斷，因此表面看這是消費者的「自由」的選擇性，在心理上建立了「自我」的完成的「個性化」的意識形態，而在最後消費者認清了他的消費能力的限制性被毫不留情地排除在另一種「階級」之外和資本社會的定位之後，完全的失望在一種的「階級差異」之中，這就是布希亞的「消費社會」。

「階級」與「勞動異化」的概念原本是馬克斯為無產階級的工人所提出來的，他認為異化勞動包括四個基本特徵，首先是工人同自己的勞動品相異化，工人在勞動中消耗的力量越多，他所創造出來的世界越強大，歸他所有的東西就越少，他的自身、內部的世界就越貧乏。其次是工人同自己的生產活動相異化，工人在勞動活動中不是得到肯定自己，而是不斷的否定自己。第三工人的勞動的非自由自覺下，將自己勞動的本質成為違反本性的維持生命的手段，最後人同自身的勞動產品、生命活動、人類本質、相對抗的時候，人也就同其他人相對抗而異化<sup>1</sup>。

馬克斯在這裡討論的是人和人之間的關係的疏離感和「異化」，而布希亞所引伸的是在消費性的社會中，物品註定的被轉化為商品，包括人的「自我意識」也成為商品可以被出售下，這個社會體系會是什麼樣的情況？

因此布希亞認為，物品不再是一種實體，一種功能性的被需要，而被轉化為金錢、轉化為抽象價值。物品的擁有轉化為交換價值的擁有。在這個體系中，交換價值必須是經由符號來執行，因此符號化已經成為商品和人類的價值的指標。在這個系統下，符號已經取代了象徵<sup>2</sup>。

布希亞說：「模範」仍是絕對的，和超越界相關。並沒有任何我們今日意謂下的「系列」由

其中流出，社會體制把它們的地位賦與物品<sup>3</sup>。

因此雖然封建時代的社會體制已經消失，但是封建社會所賦予的「貴族性」，在資本社會的經濟體系中，「模範」的商品恢復了「貴族」的社會階層劃分，它是超越的。而「系列」的商品排列了消費者的「金錢」上的定位的階級。

然而，純粹的模範或系列也越來越少。兩者間的過渡被分化到無限[細微]的地步。和生產體制相仿，物品也離散於整個社會光譜之中。而且，這些過渡在日常生活中，則以可能或挫折這兩種模式來體驗：模範為參與系列者內化——系列則為參與模範者，標舉、否定、超越和矛盾地體驗。這樣的流動穿越了整個社會，將系列帶向模範，並使得模範持續地擴散於系列之中，這種永不間斷的動態便是我們這個社會的意識形態。<sup>4</sup>

藉著一種內在化「模範」的思考，「系列」向著模範的方向靠近，同樣的試著超越、否定。而模範被整合在工業體制的生產，朝向系列的流通性開放。因此在模範和系列之間永不止息的流動著。

在模範和系列之間仍然有著真正的差異性，相對於模範的真實，系列產品的結構和價值的減消。<sup>5</sup>

「有意的製造缺陷。」布魯克·史蒂文斯(Brook Stevens)說：「所有的人都知道，我們工廠出產的產品的壽命都被故意地縮短，而這種政策正是我們的經濟基礎。」(巴卡爾德，前引書，頁62)甚至像奧利弗·文德爾(Olivier Wendell.那樣的說法也不會顯得荒謬：「這座美妙的敞篷車建造得如此合理，它會在預設的那一天突然解體。」<sup>6</sup>

因此物品不可逃脫的朝生暮死和隨波逐流的命運，這便是系列產品的基本特性—物品在其中受制於一種有組織的脆弱性。在這種預設的

<sup>1</sup> 參考馬克思《1844年經濟學哲學手稿》。

<sup>2</sup> 參考林志明翻譯《物體系》p.218

<sup>3</sup> Ibid.,《物體系》,p.152: 2-4

<sup>4</sup> Ibid.,《物體系》,p.153: 9-15

<sup>5</sup> Ibid.,《物體系》,p.159: 12-14

<sup>6</sup> Ibid.,《物體系》,p.160: 5-10

「製作缺陷」中，再一次的強化了消費者的「金錢」上的社會階級定位，再一次強化人類在資本社會體制中的被奴役性和被宰制性。

另一個有趣的現象被布希亞所提出來的是「時間性」。他認為系列產品的時間性：「它們屬於一段“立即的”過去，一段不太確定的過去，實際上是略為晚於現在，那便是昨日模範所淪落其中的中間性時段。<sup>1</sup>」

他認為今日大量銷售的的產品通常是數年前或是前一個世代的流行，而那個流行是由模範所創造的，當著日的模範被取代而淪落下來，就成為系列產品的最佳的賣點。而這時候這個產品所代表的時間性是不確定的一既不是當前的前衛，又不是古老的貴族時間向度，精確的說應該是「略晚於現代」的中間時段。因此他說：「雇員們在今天所穿的袍子，是上個季節高級時裝樣式的模倣。至於傢俱呢，今日大量銷售的產品則是數年前或前一個世代的流行。…因此大部分的人，在傢俱的層次，生活在一個並非屬於他們的時代裏，那是一個普遍的、無意義的時間，它既非現代亦非古老。<sup>2</sup>」，

因此布希亞作一個小結論說：「整個社會朝著模範，並依此組構，但生產體制則想盡辦法要將模範解體為系列，將系列化為無關緊要的邊緣性差異、不同的變奏的排列組合，以至於物品的生命短暫的有如一句話。由這樣開始，整個體系變成選項結構，而進入一種不可逆轉的順序<sup>3</sup>」。

在記號學的探討上，巴特 (Roland Barthes) 1964 年提出對物品符號意義組成系統的想法，認為物品可以視為是它的功能和一個剩餘意義的結合。這個剩餘意義巴特認為是超乎物品的功能的部分。布希亞接收了這個觀念，在《物體系》中命名為「功能本義(denotation)」和「引伸義(connotation)」兩部分，並開始探討這兩種意義之間的扭曲、衝突關係。因此在論述中，布希

亞將整個物體系分為功能性系統和非功能性系統。

布希亞在功能性系統談的是「功能性的本義」，非功能性系統則包括物的基本的引伸義，這一部份經常是主觀性的。非功能性部分還包括「後設功能」(像是自動化)和「無意義的、邊緣性的小發明」。經過這樣的分類之後，就可以將整個的物的系統和人之間所產生的生活經驗、心智結構的建立上區分出來。

在物的分類被區分之後，來自於馬克斯主義的「客體是為主體的鏡像」的觀念當中的客體、物件被分類後，和人之間的主客體關係，和消費性商品所造成的「消費異化」的分析方式也就因為物的具體化而可以被進行。

### 6.1.2 物的日常生活經驗

---

我們必須承認說，和 Quatremère 的形態理論來比較，布希亞對「物」的觀點是一個全新的分析觀點，一個具有現代性的觀點。最主要的差異性是「從日常生活中的物品」這個觀念所開始衍生的。

無論是 Laugier 或是 Quatremère 基本上將建築物當作是紀念性建築物(monument)來看待，做為一個紀念性建築的觀點，它必須是公眾的、社會的、或是王公貴族所擁有的。當 Quatremère 談到埃及人的建築，基本上是埃及的統治者的建築；談到希臘人的建築，基本上是希臘人社會的公共的神殿，而絕不是希臘市民的私人住宅。即使是 Gottfried Semper 所討論的形態的裝扮理論，所謂的慶典活動的裝扮，仍然是紀念性建築中的神殿而不是私人的住宅。

做為一種紀念性建築的特質，它必須從歷史性、文化的象徵性著手，因此 Quatremère 必須談

---

<sup>1</sup> Ibid., 《物體系》, p.166: 8-10

<sup>2</sup> Ibid., 《物體系》, p.166: 10-14

<sup>3</sup> Ibid., 《物體系》, p.169: 6-10

到一種抽象的、哲學的層次的感知性和心靈的廣大範圍，他說：「這感知性和心靈是無法辨識的，也不能由於偏見和無知被反對。這就是在建築學所發生的事情<sup>1</sup>。」

在布希亞所討論的「物件」的系統中所充滿的「日常生活的經驗」是絕對不會出現在 Quatremère 或是 Semper 的理論中，即使是 Durand 將部分的住宅的範例編入他的 *Precis* 之中，他也不會否認建築就是紀念性的 monument。

「日常生活的經驗」從何而來，基本上是生產工業化之後的產物，大量的工業生產的產品解放了每一個人對於物質的擁有，也解放了每一個小市民對於物件的生活經驗。因此人和物件之間的關係變成是每一個平民階級的生活體驗的關係，而不是王公貴族、社會菁英所認為的宗教、文化、歷史、哲學、心靈這些抽象的捉摸不到的物質背後的象徵性質。取代的平民階級所能掌握的是「物件」的表象的、經驗的，感官感覺到的材料、質感、和符號所顯現的經濟性的、金錢上的交換價值。

如同我們在前面所討論的「形態的再現做為鏡子裏的反映」，在工業大量生產社會下的每一個小市民他的「自我意識」被解放之後，他必須靠著「物件」的世界做為他的自我的「鏡像」的一種投射再現。因此每一個人的「物」的「日常生活經驗」成為許許多多的人的自我，於是前工業時期的社會、種族的整體性的「種族的大自我」已經碎化成千萬個「小自我」，因為人類的自我意識的抬頭。

馬克斯的《1844 年手稿》中說：

「只有在創造物的世界時，人才真正地顯示為一個[合於其]類種的**類存在物**。他的生產，便是他合於其**類存在**的創造性生命。對此一[生產創作]的生命而言，自然界所顯現的便像是人類的作品和人類的現實。這是為何工作所產生的物品，

便是人的物種生命的客觀化，因為人不是在意識中唯心地自我複現，而是以創造者的身分，實在地複現自身。他便是如此地在他自己所創造的世界中，諦觀其自身。<sup>2</sup>」

馬克斯非常精采的描述工業社會後的「人」和「物」之間的關係是如此不同於前工業時期。在這裡透過生產，人成為了「類存在」一類似於神的創造者的存在。神的存在與否已經不再是重點，重要的是人成為「物」的創作者。透過成為創造者的自我意識，人感受到他的生命的自我實現，因此整個自然界所顯現的就像是人的作品，人工作下的產物。透過生產的產品，人感受到的是自我的複製，每一件物件都是一部份的自我，這個物件的世界就變成許許多多的「自我」意識的世界，不僅在精神、意識中讓自己二重化，在現實的客觀世界中更是實實在在的實現他自己，因此在物的世界中可以諦觀到他自己的存在。

馬克斯 1844 年的經濟學手稿，其中所討論的人、或者是工人做為世界的創作者的一種精神上和實質上的自我意識的實現，從人本主義的角度否定神的創作者的存在這一種精神同樣的反映在前面的第三、四章中所討論的 Gottfried Semper 的風格理論的文章中。

做為一種物的形式的形態的討論，Semper 和 Quatremère 的角度其實是相當的不同，但是在 1960 年代以後興起的新一代的形態討論，顯現在 OPPOSITION 雜誌中是以 Quatremère 的形上學的唯心討論為主，因此 Semper 的對「物」的材料性質的觀察幾乎被忽略。

我們幾乎是可以斷言 **Semper** 和馬克斯具有**相類似的觀念**，或者說這是新世代的一種觀念：從「物」的觀點來展示人對世界的創造和控制的能力，而這個「物」就表現在人的日常生活的環境裏，而不是在抽象的哲學理論中；然後這樣的觀點被表現在他的建築的形態理論之中。

<sup>1</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.255-1: 17-21

<sup>2</sup> 見馬克思《1844 年經濟學哲學手稿》。

相對於 Quatremère 的形態的抽象的埃及人和希臘人的摹仿之間的歷史理論，Semper 將觀察對象轉變到人所居住的環境。第一個重要的證明是他在 1851 年所出版的小冊子《建築的四個元素》。在 3.5.1 中我們討論到 Harry Francis Mallgrave 認為這是一個誤導，Semper 構想它們不是基於物質性的「元素」或是「形式」，而是作為「動機」或是「概念」。從讓它接近於 Quatremère 抽象理論的觀點來說，這是合理的；但如果從他受到馬克斯 1844 年的經濟學手稿的影響的觀點來說，Semper 將人的居住環境當中的「物質」的世界來做為人的精神領域的實現的觀點，這個建築形態和人之間的互動的四個部分：屋頂、牆壁、火堆、房屋基座，做為人所創作的四種生活環境的元素同樣是合理的。在這四種元素之間，人反映著他是什麼樣的「物」的世界的創作觀念和他是什麼樣的自我意識實現。如此這個建築構成的四個抽象象徵的部分，可以被認為是四個生活上的實質性的元素，這些元素擁有它的「物」的功能本義(denotation)和「引伸義(connotation)」兩部分，如同布希亞在他的《物體系》之中的探討方式，而不過是對象從社會學論述轉為建築學者的建築論述。

在 1852 年的文章中 Semper 反映著馬克斯的「物」做為人類的自我實現的重要依據時，他說：

「在倫敦的世界博覽會關閉的不到四週的時間的過去，某些的物品仍然的停留在尚未打包而站立在海德公園建築物的乾枯的大廳中……。

一個人或許可以，如果他希望的話，認為這個巴比倫塔的語言的混亂的傳說，做為一個早期的歷史性的感知著國際性的規則的神秘的長袍，而這個它所描寫的失序，就像是一個更自然的秩序的開始。

同樣的，藉著在 1851 年的建築，一種巴比倫將會被介紹著，對於這世界上的不同的人種帶來他們的產品。這個外表的混亂，無論如何只不過是某種的不規則的清楚的證明，在既存的社會的條件之中，它的原因和結果經由一般性的和確

實性的世界到目前為止不能被看到。<sup>1</sup>」

我們可以注意到 Semper 使用著「巴比倫塔」的一個隱喻，這是舊約聖經中人類對於上帝的挑戰，在其中集合著各方的不同的人種為建造巴比倫塔而合作。這似乎反映了馬克斯的 1844 年手稿中所說的：

「只有在創造物的世界時，人才真正地顯示為一個[合於其]類種的**類存在物**。…人不是在意識中唯心地自我複現，而是以創造者的身分，實在地複現自身。他便是如此地在他自己所創造的世界中，諦觀其自身。<sup>2</sup>」

這其中的「類存在」其實是「類大寫的存在」的上帝。做為新的巴比倫塔的建造者的現代人類，在他的環境的日常生活的性之中，將自己比擬為造物者的心態。在海德公園的水晶宮中，將大自然的水池景觀、公園內的原有的大樹木，原封不動的納進他的創作物的範圍。在這個大的人為環境中，和上帝的創作自然環境是隔絕開來的，在這個建築內的範圍的所有因素是人所控制的，做為一種人的自我意識的實現和對抗。

Semper 將觀察對象從 Quatremère 的抽象性質轉變到人所居住的環境的第二個重要的證明是他的風格理論的發展—從原先的古希臘神殿的多色彩的起源性探討的觀點，轉移到 1852 年的 *Science, Industry, and Art* 一文開始的一種「物件」的製作動機和抽象美學之間的理論。

他認為在展覽會中：「所有的玻璃器皿的項目，落在一個分類之中，因為它們的一般性的材料的相同，雖然它們的動機是不一樣<sup>3</sup>」。

而當其他的物體相對於動機，被集合起來根據著不同的材料卻有相同的動機的一種分類，將會提供一種「更好的表達著物件的一種內在性的約束力和主題性的關係，如此同樣的提供一種有

<sup>1</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, translated by Harry Francis Mallgrave, p.130: 1-10

<sup>2</sup> 見馬克思《1844年經濟學哲學手稿》。

<sup>3</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, translated by Harry Francis Mallgrave p.132: 26-30

用性。<sup>1</sup>」因此他認為：風格意味著對於基本的理念給予一種強調和藝術上的重要性，和對於所有的內在性的和外在性的共同因素，那些因素修正一個藝術作品中的主題的具體性<sup>2</sup>。

當這個「物」的動機和美學上的觀點被進一步的發展起來，Semper 就達成他的 1860 年的 *Der Stil* 的著作中的裝扮(dressing)理論——關於希臘藝術的老的傳統性的、形式性的元素之中，一種外表裝扮和表面包一個殼原則，做為一種結構性的象徵而不是一種結構性的技術<sup>3</sup>。

如果將布希亞的《物體系》中的〈功能性系統或客觀論述〉、〈非功能性系統或主觀論述〉和 Semper 所說的〈結構性技術〉與〈結構性象徵〉比對起來，其實是有著相類似的觀念。布希亞的物的分析可以涵蓋著 Semper 的裝扮性的風格理論。可以說明 Semper 所說「empaestic」這個帶著一個金屬的外殼的銅製的雕像包裹著一個木製的核心的這種技術。

這樣一種結構性、本質性的實質內含被包裹在一種非本質性的表皮之下，因此**材料的觀念被**

**游移**在應該是「本質性」？或是「非本質性」？

非本質性做為一種外表的顯現的表象，本質性做為一種內藏的抽象性質的本體，一種是 Semper 的表象觀念、一種是 Quatremère 的抽象理論。似乎在布希亞的《物體系》中試圖將兩者都包括進來，在他的「物」的性質的探討。

但是可以發現在最後呈現一面傾倒的向著「物」的符號的消費性質，在其中人**藉著消費已**

**經消解了自己在整個社會體系中的存在價值**，人消失在「物」的存在之中。

相反的 Gottfried Semper 卻走到另一個對立的觀點，非常樂觀的認為：

「在對於建築的風格的起源的探討的問題中，這個人類心靈的創造性的自由的意志，是這首要的和最重要的因素。雖然，人類的創造的能力是被某種的較高的規則所限制，像是傳統、要求、和需求。然而人類引用這些規則，讓這些規則被他們所用，對於他的自由、客觀性的詮釋、和開發是有用的。<sup>4</sup>」

這是啓蒙運動所解放的人類心靈的意志性，在 1840 年代，馬克斯、Semper 的過度的樂觀，還是在後現代的今天的布希亞的「消費社會」理論中的過度的悲觀？

每一個客體自我意識不是才成為「類造物者」的存在的自我實現，甚至於和上帝的創作世界對抗。而曾幾何時這個資本社會體制利用「物」的消費對每一個客體進行消費性的階級劃分、消費性的品味劃分、消費的深層意識的發掘，利用廣告、媒體、流行、價值觀強迫每一個客體進入一個廣大無邊，無法逃脫的「物」體系。在這個體系中自我實現是被消費能力加以計算、區隔、階級定位。一種馬克斯所主張的無產階級的自我的解放，在布希亞的論述中重新被資本主義社會體制壓迫回到它的枷鎖之中。

不可否認的十九世紀工業生產社會後的世界，人類的自我思考模式是相當程度的改變，這是一種確實存在的現象，但是馬克斯太過度的膨脹了這個思考的合法化、正當性，而認為做為工人的「物」的創作者可以是整個世界的控制者——人掌握了「物」，物就等於世界。同樣的布希亞的「物的日常生活經驗」的觀點所建立的「消費社會」世界理論，是否過度的誇大「物」的存在的體系價值？

### 6.1.3 布希亞的擬像的思考模式

---

1983 年出版的《擬仿物》一書是布希亞的廣

---

<sup>1</sup> Ibid., p.132: 36-38

<sup>2</sup> Ibid., p.136: 28-34

<sup>3</sup> Ibid., 參考 p.249

---

<sup>4</sup> Ibid., p.268: 30-35

為被討論的一本書，這其中有許多和早期的《物體系》不同的觀點出現。我們可以觀察到他對「物」的觀念的明顯的轉變。

在《物體系》中主要的是延續著他的老師勒費伯禾的青年馬克斯的觀點，在主客體的鏡像理論之間，人類在「日常生活」之間被「物質異化」，這種「日常生活」的性質，在布希亞的手中轉變為「消費社會」，而「物質」的觀念被轉化為「符號」，藉著資本社會體制之間對符號的共同的價值認定以進行消費。人、物質因此形成一個消費的體系。但基本上主體是「人」，客體是「消費物」，主客體之間是清楚的被二元化。基本上《物體系》是一個符號學與馬克斯的政治經濟學結合的觀點，其實是相當合理的批判著當時的社會現象。

但是在 1970 年代中葉他捨棄這一部份研究，轉向擬像的研究。在 1980 年代又捨棄擬像的部分轉向超政治和形上玄學的研究，其實是令人相當惋惜<sup>1</sup>。在《物體系》中這種主客體清楚劃分的觀點，在 1980 年代的布希亞書中已經刪除，替代的是他的真相與虛擬之間的擬像理論。

在他的 1983 年的 *Simulations* 書中的第一篇文章〈*The Precession of Simulacra*〉中的標題可以清楚的理解他的「擬像」觀點。

*Precession* 這個字幾乎是很難用一個中文的詞來翻譯，它的意思是兩條旋轉中的軸線，緩慢的迴旋，交相指涉而產生一個圓錐體的過程<sup>2</sup>。

在文章中的第一句話點明了他的主要的觀念，他說：

「擬仿物從來都不是掩蓋起真相的東西；它掩蓋起的是“從來就沒有所謂真相”的那個真相。擬仿物本身，即是真相<sup>3</sup>」。

這其中他藉著 *Precession* 的觀念說明著真相和擬仿物之間，就像這兩條旋轉的軸線，它們的

定位是互相平等的，互相指涉的，沒有主客體區分的，沒有實像、鏡像區分的。真相可以被擬仿物所掩蓋之下，真相和擬仿物之間已經無法區分，以至於「真相」是否存在已經難以辨別，或許所有的真相都已經被擬仿物所取代，真相在這個擬像的世界中已經不存在，因此「擬仿物就是真相」。

布希亞受麥克魯漢的媒體理論的影響，將媒體影像和真實物體之間的互相指涉與取代的關係，用 *Precession* 這一個詞來說明。

*Precession* 的兩個軸線之間的旋轉關係可以在其他的地方得到說明。在《物體系》的 1997 年的中譯本的譯序中，譯者林志明說明布希亞所提出的一個主導圖形是一個類似 DNA 構造的雙螺旋，布希亞說：

「由《物體系》到《致命的策略》的雙螺旋：

一個是朝向記號、擬像和摹擬領域的普遍旋曲，另一個則是在誘惑和死亡陰影下，所有的記號的可逆轉性質。在螺旋上，這兩個範式各自分化，卻沒有改變它們的對立位置。<sup>4</sup>」

從布希亞自己所認為的一種「雙螺旋」式的思考方式，或許我們可以回頭來解釋它的思考的演變。事實上或許不像 Douglas Kellner 所認為的，70 年代、80 年代、90 年代的布希亞一直在變換研究主題，或許在布希亞來說，他的觀察對象一直是這個現代社會的「現代性」或「後現代性」的現象的主題。70 年代他從馬克斯的經濟學觀點出發，觀察到工業化之後的「物」和「人」的關係所引起的人際關係的變化。在 80 年代觀察重點移到工業化後的大量的「再生產」所引發的「物」的性質的轉變。如果說 70 年代的人的人際關係的異化是雙螺旋的一條軸線，80 年代的物的擬像性是另一條軸線。看起來這兩條軸線間互相平行的不交叉，而其實是互相的影響與指涉，一個是針對人的異化世界，另一個是針對物的擬像世界。從布希亞所說的「在螺旋上，這兩個範式各自分化，卻沒有改變它們的對立位置。」

<sup>1</sup> 參考 Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, p.183

<sup>2</sup> 在洪凌的《擬仿物與擬像》中譯本中將它翻譯為「擬仿物的形構進程」。這個翻譯似乎仍然不能真正表達兩個平行物體之間的互相指涉的關係。

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, translated by Paul Patton and Philip Beitchman, 1983, *Semiotext(e)*, p.1: 1-5

<sup>4</sup> 參考參考林志明翻譯《物體系》，譯序 xviii

<sup>1</sup>」就可以理解到他的思考模式既不是一條直線，也不是一條螺旋線，而是兩條或者多條的不交叉的 DNA 構造的螺旋方式的進行。

但問題是這些螺旋線之間有一些不平等的情況，才是讓他的論述產生爭議的問題。他在 1970 年代的論述，包括《物體系》有相當完整的理論性，成爲一個令人信服的觀點。這其中應該歸之於承襲自他的老師 Henri Lefebvre 的青年馬克斯的人文主義研究，羅蘭巴特(Roland Barthes)的物品符號意義組成系統，李維史陀的人類結構學做爲他的論述的理論基礎。而 1980 年代之後的論述理論性都非常的薄弱<sup>2</sup>，變成有一點自說自話。當然作爲一種社會現象的描述是夠的，但是詮釋這個現象的發生原因，就必須有讓人信服的理論依據，而當布希亞進入 80 年代之後所顯示出來的問題是缺乏理論化<sup>3</sup>。因而在這個雙螺旋的思考模式中出現著一條是邏輯算是清楚的《物體系》另一條是科幻小說式的書寫的擬像理論，這當中所存在的邏輯上的不對等，是讓這個螺旋圖示出現破綻的地方。

在〈擬仿物的秩序〉一文中，布希亞提出一種並未理論化的論述，他說：

「從文藝復興以來，有三種秩序一個接著一個的出現，它平行於價值的法則的變化。第一、假冒：從文藝復興到工業革命的期間，假冒支配著這“古典時期”的體制。第二、生產是工業時期的支配系統。第三、虛像模擬是當前時期的統治系統，它是被符碼所控制。

第一個時期的擬仿物的秩序是基於自然的規則的價值，第二個時期是基於商業規則的價值，而第三個時期的擬仿物的秩序是基於結構性規則的價值。<sup>4</sup>」

如果說這是一種「後現代」的現象描述，這

確實是有一點。但是就像休謨(David Hume)的懷疑論中所說的，「主觀的理念從感官經驗出發的的認知，並不能爲人類知識建立牢固確定的基礎，這是認知主體的嚴重侷限性。<sup>5</sup>」

在進入擬仿秩序的觀點之前，我們必須先有一種清楚的、理性的認識—這是布希亞的一種「主觀性的理念」，這是布希亞觀察到的一種現象，但是對於這個現象的詮釋可能因爲角度的不同而不同。如果這是沒有理論基礎，只是現象觀察的描述，我們的態度必須是謹慎而保守，以免落入某些評論者所說的「一種令人暈眩的，一種強大的離心力帶著，要脫離現實，進入一種不可知的世界的感覺。<sup>6</sup>」

當你被布希亞的「擬像世界」所蠱惑，而進入一種暈眩、超現實的感覺，其實你已經忘記了這是一種主觀性的、並未被理論化的<sup>7</sup>，甚至非理性的觀點，而跳不出來。

布希亞在第一重的擬像秩序中舉出兩個假冒(counterfeit)的擬像的例子，第一個是巴洛克藝術中的灰漿作的天使，第二個是 Camille Renault，一個法國的老廚師將塑造蛋糕的技術拿來代替造物者塑造混凝土作的「樹帶著真正的樹葉塗上油漆，一隻用混凝土作成的豬，但是帶著一個真正的豬的頭骨在裡面，混凝土的羊覆蓋著真正的羊毛。<sup>8</sup>」

在布希亞的第一重擬像秩序中，擬像在「物質和形式」之間，在第二重的擬像秩序則進入「關係和結構」，在老廚師的部分他說：「仿冒被進行著，只有在物質和形式，並未相關在關係和結構。<sup>9</sup>」

布希亞認爲這個灰漿、混凝土是一種可塑性、卻是不能被分解的、一種離開生命循環的物

<sup>1</sup> 參考林志明翻譯《物體系》，譯序 xviii

<sup>2</sup> Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, p.175, 「這個概念比較像口號而不是理論性的概念，因而少有清晰的分析、說明和例解」

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, translated by Paul Patton and Philip Beitchman, 1983, Semiotext(e), p.83; 1-16

<sup>5</sup> 羅貴祥，德勒茲，p.10: 20-24

<sup>6</sup> 黃瑞祺，現代與後現代，p.144: 1-4

<sup>7</sup> 參考 Douglas Kellner, *Postmodern Theory* 中的觀點

<sup>8</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, p.90

<sup>9</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, p.91: 13-15

質，甚至是火燒都可以留下不能毀滅的殘渣。混凝土「所代表的一種精神性的物質，它允許著就像是一種概念、現象在意志下面被組織起來或是分離。<sup>1</sup>」混凝土物質已經是一種普遍性的符號學的追求目標的濃縮形式<sup>2</sup>。

布希亞的未理論化的部分是在於，在何種情況下擬像會從第一種秩序的「物質和形式」之間進入第二種秩序的「關係和結構」的情況。第一重的擬像是「物質」對於「形式」的擬像，就像灰漿、混凝土對於巴洛克的「天使」和老廚師的動物的擬像。

第二重的擬像，以布希亞來說是：「沒有本源的真實」或者就是「超度的現實」，是地圖對於領土的擬像，這種擬像的真實，不再是帝國領土的真實，而是人類心靈中乾枯的荒漠之內真實—不存在的超現實。

在某些現象之中，像是菲律賓的塔沙達(Tasaday)人被送回叢林，做為活的木乃伊對於埃及的羅曼斯二世的木乃伊的擬像。在某種角度下，這樣的「關係結構」的擬像似乎是說的通。但是將塔沙達人的回歸原始生活的事件放大成「我們都是塔沙達人，都是那些再度化身為自己的印地安人，那些擬體化的印地安人<sup>3</sup>」。類似這樣的論述，在沒有理論根據下，作這種平移和放大其實是粗糙的說法。

#### 6.1.4 從布希亞「擬像」的假冒來思考Semper的

##### 「裝扮」理論

---

布希亞在第一、二重的擬像秩序間舉出的例子是〈自動化的機器人〉。

在自動化的機器人對人類的擬像中，「差異

性總是被保存下來，做為一種完美的機械人的裝置，就像是在舞台上的演員所摹仿的不協調的動作一樣，因此至少，甚至於角色被顛倒都不可能有任何的混亂。<sup>4</sup>」

對於自動化的機器人對於人類的摹仿，從動作上的不協調可以看出角色混亂上的不可能。他對這個階段的另一句評論是：「雙生和鏡像的年代，帶著面具和裝扮的戲劇和遊戲。<sup>5</sup>」

從這裡現代的布希亞的「假冒」的論述可以回應到 4.3.3 所討論的十九世紀的 Gottfried Semper 的裝扮理論 (the art of dressing) 。

Semper 說：「埃及人注視這個柱子，以一種方式，在觀念上分離這兩種的角色，一個是核心性的形式，而另一個是藝術性的形式。柱子的實體的核心總是維持它的結構性的卓越性；柱頭的附屬物，例如說這蓮花，是一個分離的單元的組合或是一種插入。<sup>6</sup>」

Semper 發現埃及人的柱子上形式有兩種角色：一個是真正的柱子的角色的「核心形式」，另一個是表現性的附屬物，像是蓮花，是一種分離或是插入的形式，而這一部份他稱為「藝術的形式」。

布希亞認為：「雙生和鏡像的年代，帶著面具和裝扮的戲劇和遊戲。」

從布希亞所認為的第一重的「物質和形式」的擬像方式來看，埃及的蓮花柱子可以是一種「帶著面具和裝扮的戲劇和遊戲。」這裡有兩個角色，擬仿的對象和擬仿物—就像人類和自動化的機器人之間的關係。這個觀念可以涵蓋 Semper 的「核心形式」和「藝術形式」。在亞述人的部分，Semper 說：

「在亞述人，相反的，一種完全不同的柱子的概念從古老的 *empaestic* 的技術發展出來，藉著一種木頭的核心轉變成木頭包裹著一個金屬的罩子或是盤子。

…因此這個遮蔽物吸收著這個柱子的靜態

---

<sup>1</sup> Ibid., p.91 :6-8

<sup>2</sup> Ibid., pp.91-92 :26-27,1-2

<sup>3</sup> Ibid., p.16 :6-8

<sup>4</sup> Ibid. p.94: 4-9

<sup>5</sup> Ibid. p.98: 11-13

<sup>6</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.37: 38-43

的角色和內部的木製的樑子消失了，不再是結構性的需要。所留下來的是一個開槽的柱子，在其中這表面的裝扮或遮蔽上演著，和結合著這個核心的和藝術的形式的功能。<sup>1</sup>

當這個巨大的石彫的獨角獸，被放在十層樓高的柱子上的亞述人的 Persepolis 宮殿，有什麼必要讓這個柱子做這麼大的工程的裝扮？Semper 的慶典活動的裝扮，似乎是有一點勉強，他說：

「這個紀念性的藝術的概念是一種類比性的方式，建議著它是基於類似性的慶典活動的慶祝<sup>2</sup>」

在這一部份來說，布希亞的「符號學的擬像觀念」似乎是更為合理於形式的說明。

在羅蘭巴特的符號學中，以功能，也就是使用上的目的性，來定義物品。但是物品所傳遞的意義似乎是要超出功能、目的性。像是在這個巨大的柱頭裝飾的獨角獸被放在十層樓高的柱頂，從功能上來看是完全的不合理。

而在布希亞的《物體系》中的符號學觀念則是認為，物品有它的「功能性系統」和「非功能性系統」。功能性系統所傳達的是「功能本義」(denotation)，非功能性系統所傳達的是物件的「引伸義 (connotation)」，引伸意識一個二次度的系統，已經離開實用性層面進入文化性層面。因此布希亞在一開始就提出一個問題：「物品的語言結構如何的被說出來？」因次他用語言和符號的觀念來說明這一種二次度的「引伸義」的觀念。

因此我們可以將這個巨大的柱頭的獨角獸看做是一個符號，它的功能本義幾乎沒有，它所顯現的是文化性的「引伸義」中的符號。亞述人將象徵它們文化的符號加到這個柱子上，在這個柱子上所顯現的是柱子的功能性和柱子的符號性。

柱子藉由符號被裝扮起來，符號遮掩了柱子的內部的靜態角色。符號的裝扮造成 Fig.4-10 中的埃及的蓮花柱和亞述人的獨角獸柱子。

從布希亞的這個觀點來看 Semper 的論述就可以清楚的理解 Fig.4-9 Henry Layard 想像中的復原宮殿，畫面中的每一個元素都是一種符號。這些符號都是二次度的「引伸義」，遮掩著它們背後真正內部牆的實體的「功能本義」。

在 4.3.3.1 中討論到 Semper 從這裡看出兩種牆面，一個是「實體的牆面」在理性上它是有必要的，另一個是「懸吊的的編織的圖案(hanging carpets)」，它們是真正的空間的界線，真正的牆面，就像那些淺浮雕的厚重的牆板。

而從布希亞的論述中來詮釋 Semper 的這兩種牆面，其實可以是「符號」、「引伸義」、「非功能系統或主觀論述」，相對於真正牆面的「實體」、「功能本義」、「功能系統或客觀論述」。

事實上形態理論不應該只是一種「符號」和「實體」之間的互相取代的問題。在 4.3.4 章節中，我們提出一種對 Semper 觀點的質疑：

「這是完全以材料、構造的觀察點出發的一種理論，材料就像人類的行為似乎也有摹擬、擬仿的行為，互相做一種取代的競爭；但是人的角色在其中似乎是消失了，創作者的藝術家的天份、努力在這個理論系統中又被放置在哪一個位置？」

在 Semper 的討論中，形式的來源是材料、機能上的動機，慶典上裝扮的活動，而藝術家的心靈在創作時似乎並不起作用，人和形式之間的關係並不明顯。如果布希亞的理論可以涵蓋 Gottfried Semper 的論述，當我們質疑 Semper 的論述，同樣的我們也對布希亞的論述中「人的角色」在哪裡來做思考。

### 6.1.5 「擬像」論述中的人的角色

<sup>1</sup> Gottfried Semper, *The four Elements of architecture and other Writings*, p.38: 1-9

<sup>2</sup> Ibid., p.255: 39-41

要進入布希亞的擬像世界，令人戒慎恐懼，

如同 §6.1 所討論的，唯恐一不小心就會暈眩而迷失了自己。因此我們從他的思想的根源來著手。

布希亞的老師勒費勃禾對他的影響相當深遠，事實上布希亞對「物」的思考是他的老師的思考的延續與批判。

Henri Lefebvre 在 1968 年所寫的《現代社會的日常生活<sup>1</sup>》總結著他對於 1940-1950 年代之間的社會特徵的觀察。勒費勃禾開始觀察到工作喪失了價值，並且一種對舊風格的懷念開始出現。

日常生活的中的膚淺性格佔了上風，而它也帶來了一種精神上的貧乏。

「日常生活，在當代社會之中，已不再是「主體」（具有豐富的主體性可能），而成爲「客體」（社會組織的作用對象）。<sup>2</sup>」他是一個馬克斯主義的積極分子，他認爲革命意志則陷入昏睡，新資本主義興起，在其中，人類的創造性能力遭到轉用產生異化作用。這種疏離的顯現，在馬克斯和盧卡奇的異化批判，集中於生產程序，在馬庫色和郭德曼則集中於技術官僚體制中的理性化組織問題，而勒費勃禾、布希亞考慮的是日常生活中的消費層次<sup>3</sup>。

人類在消費層次上被社會的物質體系所控制下，在日常生活的層次上所表現出來的一種「物質化」的現象表現出來爲：歷史的清除，恐懼轉變爲恐怖，理性轉變爲理性化，自然轉變爲自然化。日常生活中的膚淺性格加速發展。循環性時間被線性時間所取代。象徵(symbole)墮落爲記號(signer)，再墮落爲訊號(signal)。實質的喪失，帶來了世界的(de-enchantment)喪失吸引力。原來存在的不同歷史層次，傾向於同質化，成爲沒有深度的平面性格。<sup>4</sup>」

<sup>1</sup> 見林志明的文章，鏡像與異化，《物體系》，p.223

<sup>2</sup> Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans la société moderne*, 見林志明的文章 p.223 的引用。

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

在小市民的日常生活層次中，膚淺的性格是居多，對於事件的解讀經常是表面化、膚淺化，因此理性的深度轉變爲理性化的符號，自然的奧秘轉譯爲自然化的符號、恐懼的複雜的層次轉爲單純的恐怖便於理解。進一步的歷史的象徵性被清除了，這不是小市民所能理解的，取代的是記號、符號的辨識性，更進一步成爲下意識所反映的訊號，不必思考直接反射動作。

消費體制的價值定位，將「物」和「人」的象徵性價值，首先是符號化，接下來訊號化、平面化。這種符號的沒有性深度的平面性格，我們在 Fig5-4 的達文西的手稿被轉化爲 Durand 的建築形式符號之中已經看到。

當人和歷史失去了深度之後，顯現出來的內在的貧乏，精神的渙散、人工作的價值也喪失了。在吞噬性的消費活動中，人的孤獨感和厭倦感卻不斷增衍。「在這樣的描繪下的現代社會，和封建體制相類似，仍是一個壓制性的社會，只是壓制的力量被內化，成爲一種自我壓制，外力顯得不明顯，因爲其中的恐怖統治顯得溫和，因爲它的面貌是柔性(maternelle)和充滿兄弟愛的(fraternelle)。<sup>5</sup>」

根據 Henri Lefebvre 的觀點，社會的現實層面有三個層次，最上層是再現和意識形態，中間是社會想像和投射，它包裹了個人的想像和集體的象徵，最底層則是所謂實踐和感性的層次。從另一個角度來看，頂層是社會菁英的哲學的心智結構，底層是社會大眾的日常生活，而中間是參考指涉的層面。

當人在消費體制中被異化之後，中間階層的個人想像力和整體性的社會價值象徵，會因爲人、物的符號化而平面化、失去了深度，消除了傳統象徵、歷史意義，活在現實的消費社會之間。於是整個社會只剩下底層和頂層。

勒費勃禾一方面，他承認記號學在解析物品複合意義上的有效性。另一方面，在他所提出的「象徵—記號—訊號」的圖式中，記號—物的出

<sup>5</sup> Ibid., p.224

現，代表了象徵維度的喪失，和符號化的平面性<sup>1</sup>。

對此一情境勒費勃禾的解答是進行持續的文化革命——在集體生活、節慶之中尋回象徵的價值。勒費勃禾希望藉著「哲學思考非哲學」，藉著上層結構的哲學思考非哲學的日常生活層次，做為哲學的自我超越和完成，也作為下層結構的精神層面的提昇。

勒費勃禾提出一種反向辯證的思考，當過度的正面，實際上是負面性的徵兆，於是有一種摹擬程序(simulation)做為一種補償性的邏輯。當中間層次的指涉性象徵消失，必定會有一種填補的行為，新的填補物所暗示的是舊的失去物。新的填補物是舊的失去物的模擬程序。失去的物是中間層次的象徵性價值，而填補的物則有待爭議。勒費勃禾提出的「哲學向非哲學的的思考」其實是一種摹擬和填補行為。

作為勒費勃禾的學生，布希亞所做的其實是他的老師思考的延續和批判。布希亞的「擬像」來自勒費勃禾的「摹擬和填補」，而且更為基進。布希亞不接受「象徵價值」的恢復，做為符號消費社會的問題解決。他認為整個的社會邏輯的扭曲必須經由整個的社會體系的革命。

布希亞批判他的老師的觀點，認為消失的「象徵」是不可能恢復，不只是「象徵」，連傳統的「真實的價值」都會消失。於是他說：「從來就沒有所謂真相<sup>2</sup>」。對布希亞來說，當真相、象徵消失後，摹擬行為(simulation)，填補的就是「擬仿物(Simulacra)」。

根據布希亞的說法，「擬仿物」有三重性質，假冒時期、工業化時期、當前的虛像模擬時期<sup>3</sup>。

在假冒時期擬像的相似性是明顯的，就像巴洛克藝術中的灰漿天使，和法國的老廚師的混凝土做的樹、豬、羊的展示。在工業化大量生產時期，大量製作中已經沒有物的獨特性或起源性問題。

布希亞的這一部份，傅柯(Foucault)有同樣的觀點。依照傅柯的說法，在他的1966年出版的《詞與物》的前言中明確的說：

「這個考古學探究已揭示了西方文化認識型中的兩個巨大的間斷性：第一個間斷性開創了古典時代(大致在17世紀中葉)，而第二個間斷性則在19世紀初標誌著我們的現代性的開始。」<sup>4</sup>

這現代性的開始標誌著能構建知識的相似性原則被同一(identities)與差異(difference)原則所取代。傅柯說：

「在它們之間，已經打開了一個知識空間，由於西方世界發生了一個基本的斷裂，所以，在這個空間中重要的，不再是相似性問題，而是同一性與差異性的問題。…」<sup>5</sup>

直到16世紀末，相似性(la ressemblance)在西方文化知識中一直起著創建者的作用。正是相似性才主要地引導著文本的注解與闡釋；正是相似性才組織著符號的運作，使人類知曉許多可見和不可見的事物<sup>6</sup>。

可以說布希亞在擬像的第一個時期討論的是「相似性」——「形式物質」的層面。在第二個時期所討論的是「同一性」和「差異性」的問題。在第二時期，擬像和真相已經是「同一性」，同一個物性，因此其間只有細微的「差異性」，在物的大量生產，在資本主義的消費社會體制下對人做強迫性的壓制。這是《物體系》中的消費觀點，到了1980年代布希亞的關注轉向人被物所異化的改變。

當整個的社會邏輯被消費物的價值的扭曲之後，當社會中間結構的參考指涉層面被消除之後，Lefebvre 選擇上層結構的哲學向下層移動，做為社會整體性的改革。而布希亞選擇的是下層結構的自我提昇——從人被物化下，尋求物化環境下自處的哲學做為日常生活層面的價值提昇，這會顯現在布希亞的第三重的擬仿物秩序之中。

<sup>1</sup> Ibid., p.226

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, p.1: 1-4

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, p.83: 1-12

<sup>4</sup> Foucault, *The Order of Things*, English Edition, 1989, Routledge, p.xxiv: 6-10

<sup>5</sup> Foucault, *The Order of Things*, p.55: 26-29

<sup>6</sup> Ibid., p.19:1-5

在第三重的擬仿物秩序中，布希亞認為這是〈超現實的擬像<sup>1</sup>〉，布希亞說：

「它的操作是經由細胞核的、基因性的，而不再是一種鏡射或是推論。推論進行的是一種形上學。也不再是存在或表象的鏡射，不再是實存或是它的觀念性。不再是想像力的共同擴張；而寧可是，基因的微小化成為這擬像的操作範圍。這個真實的產生來自微小的單元，來自母體、記憶銀行、以及指令的模式——而藉著它，它可以以無限的次數的方式進行再生產。它不再必須是理性的，因為它不再是要對抗某些觀念，或是否定的立場。它僅僅是一種超作。事實上它不再由想像力所發展，它完全不再是真實的。它是一個超現實，在一個沒有場所氣氛下的超空間中，一種發光性的綜合體的組合性模型。<sup>2</sup>」

在這個論述中，包含著許多未來的科技的觀念，像是「細胞核的、基因性的」、「基因的微小化」、「母體、記憶銀行、以及指令的模式」、「無限的次數的方式進行再生產」、「超現實、超空間」、「發光性的綜合體的組合性模型」，無論這個主體是物質或是人類，它存在於這種超現實的擬像世界中，已經完全的被未來的科技人工性的「物化」，經由「細胞核的、基因性的」、「母體、記憶銀行、以及指令的模式」等。

這個被物化的主體是下層結構的「社會大眾的日常生活」的主體。布希亞提出讓這個下層結構超量的物化、扭曲之後，整個的社會結構扭曲完成，然後再來談一種新的「哲學化」的自處之道。他的觀念不同於他的老師 Lefebvre 做一種社會結構的局部的補救措施<sup>3</sup>，而提出一種讓社會結構整體性的、完全性的變形然後再來思考新的「超現實」社會的哲學觀。

在這種「超現實」的哲學觀之中，他要告訴社會大眾在「是常生活」之中，「現實」和「擬

像」之間差異已經消失，所以就不必再指望「個人性的想像力、創造力」、「整體性的傳統社會價值象徵」的社會中間結構的恢復。因此，

「就像小說家波赫士筆下的寓言——帝國的繪圖師繪下了詳盡精細的地圖，以至於它徹底地包括了領土本身。…在一個超現實的情況下，

領土不再優先於地圖，也不再比地圖存活的更

久。從今之後，地圖優先於領土——這就是擬仿物的領先——這個地圖它產生了領土。<sup>4</sup>」

我們要問地圖如何產生領土？布希亞告訴你，在未來的超現實世界中，數位、影像的真實性是超過實體的真實性，實體的領土的真相已經被淹沒在數位的地圖符碼在虛擬的影像世界中的傳播。媒體下的地圖它的真實性凌駕在真相的領土的存在，於是「地圖產生了領土」。

如同勒費勃禾的「摹擬和填補」的觀念，布希亞在他的〈意象的非指涉的預言〉中說：

「去掩飾(dissimuler)，是去假裝並未擁有所擁有的。去擬像，是去假裝擁有那未曾擁有的。前者意味著一種存在，後者意味著一種不存在。但是問題是更複雜的，因為擬像並不是簡單的暗示著假裝…假裝或是掩飾，讓真實性的原則毫髮無傷…而擬像卻威脅著差異的存在，在“真實”和“虛假”之間，在“真實”和“想像”之間的差異性的存在。<sup>5</sup>」

布希亞在這裡討論著「有」「無」的觀念，指的是社會的中間結構的「傳統價值觀的象徵性的指涉」的消失。當這些價值象徵指涉消失之後，布希亞延用勒費勃禾的「摹擬和填補」的觀念，認為「掩飾、假裝(dissimuler)」和「擬像」之間的不同在於「有、無」之間，擬像是「無而為

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, pp.138-152

<sup>2</sup> Ibid., p.3: 9-26

<sup>3</sup> 見林志明, p.226-227 的觀念綜合

<sup>4</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, p.2: 6-10

<sup>5</sup> Ibid., p.5 :1-16

有」、無和有之間的真相已經混淆，假裝是一種「仿冒」，無損於真相的存在。

首先它用「擬像」來填補中間結構的消失，這個「擬像」的任務是從無中生有，接下來他認為這個「無」就是「有」。他批判了勒費勃禾的「摹擬和填補」是用上層結構的「哲學」來做「非哲學性思考」，這不屬於下層結構的東西，對於下層結構來說只是一種假裝、掩飾，真相上的「無」仍然是「無」。

布希亞從下層結構而來的「擬像」——未來科技物化後的人類心智結構，做為新的填補物，對傳統來說這是「無」，沒有文化、歷史、象徵、價值，但這個「無」價值已經變成「新」的價值，因此「無」已經變成「有」。從沒有哲學的下層社會結構轉變為下層社會所擁有的哲學。

布希亞所關切的重點在社會學、人類學中，在資本主義經濟的消費社會體制下，人類被消費物所控制之下的內在的貧乏、空虛，人的生產價值、消費能力、藝術品味、知識認知被符號化，這些在《物體系》中所討論的現象，如何的在未來的世界中做一種解決方案，解決的途徑是發展一種新的、充分物化的、符號性哲學，帶著所有的符號被批評的平面化、去歷史化、去象徵化的問題，將它轉變為符號所擁有的特殊優點，成為符號化的哲學。

因此在他的 *Simulations* 書中所顯現的怪異的、瘋狂的觀念，它的背後所顯示的是這種符碼化的哲學做為失去的資本體制下中間結構的填補。

所以當我們在來看 *Simulations* 書中所討論的：

假裝生病和擬像製作出來的生病之間，醫生如何分辨？假的精神病患、同性戀、心臟病患，和擬像的病患在軍隊中要如何將它分辨？在宗教上，如果上帝的存在是一種真相就沒有必要摧毀假扮的偶像，如果害怕偶像顯示偶像的存在，因此上帝的存在只是祂的擬仿物的存在。

進一步他說：「科學的邏輯性進化之道就是要讓自己遠離自己的客體，直到它全然無須仰賴

這個客體為止。在此，它的自主性變得更加幻魅——它獲致自身的純粹形式。<sup>1</sup>」

在這種情況之下，科學、科技的進化已經從客體化為主體，它不需要仰賴客體，因此控制科學邏輯就是控制著整個社會的主體，人類因此必須退讓成為客體，科學所控制下的物件。

#### 6.1.6 對布希亞的後期理論的批判

我們必須開始分辨布希亞論述中的「理性」和「非理性」的部分。

事實上如果我們全盤的接受布希亞的「擬像和擬仿物」的觀點，在真相和擬像之間已經互相的指涉、投射、複製，差異性已經消失之下，理性和非理性又有什麼好區分？當然本文的立場是不完全接受，卻願意仔細的思考。

當我們再回到布希亞延用和批判的勒費勃禾的社會現實層面的三層結構，我們要質疑的是一布希亞有何根據，他的一種新的、充分物化的、符號性哲學，可以填補中間結構的「傳統價值觀的象徵性的指涉」的消失。

布希亞提出來的基因性的、數位性的、墨比絲環迴繞的否定性的、性倒錯主義、超性別、熵效應的內爆…等等這些觀念性的未來的科學世界的一種新的文化主張，明顯的切斷過去的傳統文化和哲學，是否能填補勒費勃禾所謂的中間結構的「傳統價值觀的象徵性的指涉」的消失？

布希亞所做的是一種新文化的建立動作，這個新的文化是否在未來會成為每一個個人所接受的新的傳統？除非他否認沒有任何的固定下來的價值觀的建立，人類必須生活在不斷的破除昨天的觀念、明天捨棄今天的價值，否則必定會有一種傳統的被建立。如果人類生活在今日的我對立於昨日的我，明日的我不承認今天的我，那就是一種精神分裂的非理性的世界，事實上人類的理性的極限是無法承受這種快速的價值變遷。

<sup>1</sup> Ibid., p.14 :24-27

當布希亞想要建立一種新的價值觀—充滿符號、科技、物化、錯亂、內爆的新傳統，的這一種激烈的全面性社會革命的新馬克斯主義，新傳統的建立和舊傳統的修補之間，已經成爲一種社會大眾的選擇權的問題，而不是必然的趨勢。

這就是在勒費勃禾和布希亞的觀點之間的微妙關係—布希亞批判他老師的傳統的修補的觀念，基進化要成爲全面性的社會革命。但是這個基進化只能是一種口號？如果布希亞的數位、基因的未來世界是一種不可避免的預言，他的基進有理。如果人類的未來存在著戰爭、毀滅、不確定性的疾病、災難，將要阻斷目前安定的發展。如果人類的生存面臨著毀滅性的挑戰，如何進入一種科技、基因的符號哲學世界，或許只能退回到傳統的修補。全面性的革命不是一種必然的趨勢，而會是一種文化上的選擇性發展，局部的改變。

在這種情況下《擬仿物》的世界是《物體系》的一種極至的發展，是一種對於科技、科學、生產、物化的過度樂觀的想像。

在 Douglas Kellner 的書中的一段評論是這樣：

「在一九七〇年代，布希亞首度提出這些宿命策略時，他似乎相信：只要追循系統的邏輯直到極限，就能促使系統變樣，從而爲那些想要追求新社會的人提供徹底的社會轉形。例如。他寫道：『想要摧毀一個系統，就只有將它推衍至超邏輯(hyperlogic)，迫使它過度實踐。就像是粗暴的分期攤還(brutal amortization)一樣，「你要我們消費？好！讓我們總是消費得還要更多——消費任何東西、爲了任何荒謬無用的目的而消費！」』<sup>1</sup>

宿命策略(*Les Strategies fatales*)就是要追循一個行動過程(或軌跡)直到極限，還要嘗試踰越它的限度、超出它的界限。舉凡媒體中資訊的增殖、癌細胞、色情文學裡的性以及當代社會的大眾，都屬於宿命策略：客體進行增殖，繼而蔓延至極限，再超出過去所能想見的一切限度，從而

產生出不同的新東西<sup>2</sup>。

因此或許從 1980 年代之後的布希亞已經從《物體性》的新馬克斯的理性思考中走出去，像 Kellner 所描述的，將系統邏輯推到極限，要促使系統改變現狀。當系統無法承擔之下以進行他所謂的全面性的革命。因此所有的「基因性的、數位性的、墨比絲環迴繞的否定性的、性倒錯主義、超性別、熵效應的內爆…等等」都是爲了一種超量的邏輯極限，讓擬像的世界超過任何人的想像，因此相信它是存在的，因此它將會存在。

但是似乎是這種策略難以帶給資本社會任何困境，而且也不會導致體制的顛覆或轉形<sup>3</sup>。

但是如果從批判性的提出的角度來看，或許就不至於像 Kellner 所說的對布希亞的評價這麼差。延續著他的老師勒費勃禾的青年馬克斯的批判性觀點，如果布希亞的論述是在於提出一種諷刺性的、批判性的人類目前的困局現狀和未來的被扭曲的人性。從批判性的角度來提出未來《擬像》世界的各種荒謬的現象，做爲一種反向的思考提醒社會避免這一種扭曲，那也是一種合理的詮釋。因此《物體系》中所呈現的是體系的理性的、正面的思考，而《擬像》中所提出來的是社會體系的反向的思考，一種諷刺性的比喻。而這整個的思考模式是在 6.5.3 之中所討論的雙螺旋形的、兩個主軸在旋轉中，互相指涉卻是不相交叉，而產生一個圓錐體的體系過程。

## 6.2 布希亞的論述對傳統形態思考的顛覆

與其說是布希亞對於傳統形態理論的顛覆，不如說是後現代理論觀點對於傳統的形式觀念的顛覆，而其中以布希亞做爲一個後現代新世界的「導師」(talisman)、理論的煽動者(commotion)、超級理論家<sup>4</sup>。

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, p.142, 書中引| Kroker and Levin, *Baudrillard's Challenge*, 1984: 6

<sup>1</sup> Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, p.143

這種觀點的顛覆大致上可以分爲五個面相來看，其實最根本的原因可以被歸結到「普遍內存性」和「日常生活性」。這五個面相分別是：

1. 從抽象概念到物質化概念。
2. 從超驗論到無神論、無宇宙觀，純粹從人自身出發。
3. 從符號象徵意義到無象徵意義的符號消費社會形式。
4. 從貴族菁英意識到大眾的「日常生活性」的平面化。
5. 從哲學思考的深度到科技的超現實、反歷史思考。

現在分述如下：

### 6.2.1 從抽象概念到物質化概念

事實上，再一次的這又是古老的話題，在 § 2.1 之中已經討論過的一形態概念中的形上學和實證科學觀念之間的辯證。

做爲一個實證科學下的現代性發展，Condillac 曾經提出他的《知覺的特性(*Traite des sensations*)》的分析的方法學，而這個知覺的對象是弗蘭西斯 培根(F. Bacon)的知覺的歸納法操作的「物質」，而不是形上學的無法被證實、證明、感覺的非科學領域。

但是這一次布希亞提出的是比Condillac的「知覺」更爲激烈的「消費社會」理論，在其中每一個個人在這個消費社會中被根據「物質」的消費能力加以定位，是屬於消費「模範」(modèle)等級的商品，或是「系列」(series)大量生產等級的次級品的商品。

Anthony Vidler 評論說：「當 1825 年，Quatremère 最後印刷他在 *Encyclopedie methodique* 中的三卷的關於形態的文章，這個形態做爲一個美學的控制的角色被加強著，並藉著強烈的新柏拉圖主義的語調。形態幾乎是變成同義於“Idea(柏拉圖的)理型”，這Idea是Bellori 和 Winckelmann 所稱讚的，形態是一個形上學的觀

念，所有的物質性的形式顯示將會被相關於這個觀念，但卻是不完美的表現。<sup>1</sup>」

當Quatremère的形態再現著柏拉圖的「Idea 理型」的形上觀念。布希亞不去否認形上概念的存在，而只是說，「從文藝復興到工業革命的期間，假冒支配著這“古典時期”的體制。<sup>2</sup>」認爲形上概念的再現，不過是一種「假冒」(counterfeit)一對真實的真相的假冒。如果這個「再現」不能代表真正的真相，那這個形態的形上學思考也就沒有意義。而「再現」和「真相」之間確實是有距離的。

借用著馬克斯「勞動異化」的概念，布希亞發展他的「消費性」的「物化」觀念。他認爲在物品的消費中，表面看這是消費者的「自由」的選擇性，在心理上建立了「自我」的完成的「個性化」的意識形態，而在最後消費者認清了他的消費能力的限制性被毫不留情地排除在另一種「階級」之外和資本社會的定位之後，完全的失望在一種的「階級差異」之中<sup>3</sup>。

更進一步的布希亞將「物質」對形上學「擬像」讓「物質」抽象化—「寧可是，基因的微小化成爲這擬像的操作範圍。這個真實的產生來自微小化的單元(miniaturized units)，來自母體(matrices)、記憶銀行(memory banks)、以及指令的模式(command models)<sup>4</sup>」。

如果「物質」可以進入基因、母體、記憶，這物質的「擬像」的操作和形上概念的「理型」同樣的出自人類生理的深處—大腦的指令模式，如何分辨它是「物質」的微小化單元的作用或是真正的「理性」的形上思考？

事實上「物質」對抽象概念的「擬像」，是一種物質境界的提昇，這種提昇能否真正取代人類「意識形態」的形上的、抽象的層面這是值得懷疑的。理論上來說，這是布希亞和他的老師

<sup>1</sup> Anthony Vidler, Quatremère de Quincy and the idea of type, *The Writing and the walls*, p.151

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, 1983 *Semiotext(e)*, p.83: 1-16

<sup>3</sup> 這一部份參考林志明所翻譯的《物體系》中譯本，。

<sup>4</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, 1983 *Semiotext(e)*, p.3: 13-17

Henri Lefebvre之間的理論上的一種辯證，這個爭論在 §6.1.5之中已經討論過，在後面會進一步討論。

## 6.2.2 從超驗論到無神論、無宇宙觀，純粹從人

### 自身出發

---

柏拉圖的理型，做為一種原始的先驗(a priori)存在的超驗論，在西方世界經過大約兩千二百年的發展，在十八世紀的啓蒙運動之後，開始受到挑戰，而這樣的觀點在布希亞的論述中發揮到了極致。

這一種演變就是題目中所論述的從「超驗性」到「普遍內存性」之間的移動。這也述說著整個的近代西方思想的根本性演變之一。

對於神權的挑戰是從啓蒙思想以來的觀念，但是在布希亞的手上，卻提出對於「我禁止認何的擬仿物存在於這個教堂之中，因為這神性將生命散發到自然裡，而這是不能被再呈現的」的挑戰。他認為「神性它自己僅僅永遠是它自己的擬仿物<sup>1</sup>」。

這個觀念對照著 Wittkower 在《*Architectural Principles in the age of Humanism*》引述 Alberti 的 *De re aedificatoria* 中的第七卷是相關於宗教性建築和它的裝飾。Alberti 讚頌著圓的形式，“他宣稱說，大自然的本身在所有的形式之上，享受著圓形的形式，在那些被證實是它的創造物的，像是地球、星球、樹、動物、和他們的巢和許多其他的事物。”<sup>2</sup>

在對於大自然的圓形的稱頌中，讚美著造物者的形式的完美的使用，「在地球、星球、述、動物、和它們的巢和許多的事物」。在稱頌中，

Alberti 建議著中心形教堂的圓形的形式的使用：

「比較起圓或是從圓而來的形式，沒有幾何的形式是更適合去填滿這個要求。如此這個中心性教堂的平面的幾何性的模式將會呈現著絕對的、永恆的、靜態的和徹底的清晰性。它們是相對於一個身體的成員的和諧性，沒有這個有機的幾何性的均衡在所有的部份中，神性能顯示著他自己。」<sup>3</sup>

布希亞認為在迪斯耐樂園中的超現實的海盜船、前線邊境、以及未來世界等等玩樂設施，這是一個奇異的類似於原初狀態的宇宙。藉著它們的演出場景，事物被雙重化起來——但是這樣的雙重化並沒有如同所謂的傳統，造就它們立即性的死亡。他們早就從死亡的冥床上被趕出來，而且，他們的模型看起來比活著的時候更好、更歡悅、更正港<sup>4</sup>。

## 6.2.3 從符號象徵意義到無象徵意義的符號消費

### 社會形式

---

和 G. Stiny 停留在「一種更好的理解著形式和意義<sup>5</sup>」的觀念不同，布希亞尋求一種符號的消費性，在消費下的符號是沒有象徵意義的，象徵意義是被消費的。

在工業化生產的規則之下，符號化已經成為商品和人類的價值的指標。在這個系統下，符號已經取代了象徵<sup>6</sup>。

進一步的，物品不可逃脫的朝生暮死和隨波逐流的命運，讓符號的價值成為有時間性的消費產品。

---

<sup>1</sup> Ibid., p.8: 20-22

<sup>2</sup> Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the age of Humanism*, p.3, cited *De re aedificatoria*, Bk. VII, chap. 4, p.206

<sup>3</sup> Ibid. p.7, Bk. VII chap. 5

<sup>4</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, 1983 Semiotext(e), p.23: 5-12

<sup>5</sup> George Nicholas Stiny, computing with Form and Meaning in Architecture, in *Journal of Architectural Education*, Fall, 1985, p.7: L40-41

<sup>6</sup> 參考林志明翻譯《物體系》p.218

「有意的製造缺陷。」布魯克·史蒂文斯(Brook Stevens)說：「所有的人都知道，我們工廠出產的產品的壽命都被故意地縮短，而這種政策正是我們的經濟基礎。」(巴卡爾德，前引書，頁62)甚至像奧利弗·文德爾(Olivier Wendell)那樣的說法也不曾顯得荒謬：「這座美妙的敞篷車建造得如此合理，它會在預設的那一天突然解體。」<sup>1</sup>

商品的縮短壽命成為消費社會生存的法則，象徵價值、象徵意義在時間到的時候隨著「敞篷車…在預設的那一天突然解體」，或者零件已經不生產，價值突然消失。這象徵意義突然不是經常的、穩固的，或是埃及金字塔、希臘神殿的永恆，而是暫時性的、朝生暮死的。

形式的象徵意義，可以經由大量生產路易王朝的古董桌椅，而讓每一個人都擁有一個假冒的系列產品，卻是低價位的劣質品，隨著時間的流逝而短暫的必須被淘汰，再消費另一個象徵意義的符號，或者是維多利亞風格的櫥櫃、巴洛克風格的室內裝修，同樣的再預設的時間後物品必須死亡再重新消費。

相對照的，古典的 Quatremère 在 1803 年提出他的關於希臘和埃及之間的歷史關係的研究論文——《關於埃及建築，思考它的起源、它的原則、和它的體驗，並且和同樣條件下的希臘建築做比較<sup>2</sup>》。

一種數千年前的埃及建築，和希臘建築之間的起源、原則、體驗，的對建築的形態(type)的思考性的理解(speculative understanding)，他所倚賴的不就是一種永恆的、不變的符號的象徵價值。這個符號在埃及建築和希臘建築之間的歷史演變，它不是一種消費，而是一種思考。

消費社會已經是工業化，大量生產後的一種新的文化現象。要讓這個社會回到十八世紀的 Quatremère 年代的象徵意義的社會已經是不可能

的。但是完全的捨棄象徵意義，成為布希亞所謂的「符號消費」文化，仍然是有疑問的。

在這種新、舊文化之間所夾雜的一種「混沌」、「曖昧」的現象，或許是更為可行的、可以思考的方向。但這種「曖昧」和「折衷主義」之間的分界又在哪裡？又是另一個值得探討的問題。

#### 6.2.4 從貴族菁英意識到大眾的「日常生活性」的平面化

在這一章的引文中，我們引著愛森曼(Peter Eisenman)的文章，他藉著業主的口中所敘述的一種似乎是帶著理論深度的論述。

他說：「我不是要你圖像化這個問題。我不要你在立面上裝飾著電腦晶片的 IC 板，切入 IC 的內部，然後說，在這裡我們已經象徵化了對於知識的征服。」他說「不！我不是指這個，我要的是某種更有意義的事物，我要那種東西，它挑戰著人類對空間的真正佔有，而不是佔有著空間的表面。」他說「而我不認為你真的能夠作出這樣的東西。<sup>3</sup>」

在上面的論述中，Eisenman 企圖脫離表象的「科技符號」進入他所謂的「人類對空間的真正佔有，而不是佔有著空間的表面。」

在這一段文字中其實是前後不相連貫的，帶有疑問的。前面講的是人類所面臨的知識的失控的問題，在失控之下如何表達另一種對知識的控制能力。在這個表達中，業主要求非象徵性的、圖案化的計劃案，而要一種更有意義的東西。接下來忽然就跳到這種「有意義」的東西會是對空間的真正佔有，而不是表面性的佔有。

事實上對人類空間的佔有的方式，和人類控制知識的能力的表達是兩件事情。控制知識和控制空間在邏輯上不能被混為一談，愛森曼先生的

<sup>1</sup> Ibid., 《物體系》, p.160: 5-10

<sup>2</sup> Sylvia Lavin, On Egyptian architecture, considered with respect to its origin, its principles and its taste and compared in the same terms with Greek architecture., p.47: 18-20

<sup>3</sup> Peter Eisenman, an terror Firma: in Trails of Grotexes, in *Deconstruction*, Omnibus Volume, Academy Editions, 1989, p.152-1: 7-1

思考顯然不夠清楚，而只是為著說出一段似乎是玄學的理论罷。

另一方面，從我們在 §6.1.5 當中已經討論過的 Henri Lefebvre 的觀點來看 Peter Eisenman 所論述的玄學，是一點也不神秘。Lefebvre 說得非常清楚，Eisenman 所想表達的觀點其實就是社會現實層面的三種面相之間的移動。

無論是電腦知識、機器人知識、生物複製科技的知識，都是屬於一種實踐的層面，一種日常生活面——人類社會生活中最底層的「日常性」，這是沒有任何的理論、哲學、意識形態、象徵性、價值觀，有的就是生活層面，在這個知識的層面相關於衣食住行的技術性的執行。所以業主提出來要求一種更有意義的層面，他認為那就是「智慧」而不只是「知識」。

Eisenman 藉著業主說出，這不是在立面上中裝飾著 IC 晶片，這 IC 晶片其實就是 Lefebvre 所說的中間層面的社會「集體的象徵」。這個晶片的「象徵性」是比「科技技術」更為進一步的被認為代表社會的文化性。如果不要這個「象徵性」，那會是什麼呢？Eisenman 回答不出來，因此就認為是「對空間的真正的佔有而不是表面性的佔有」，而這個回答是不對的，以 Lefebvre 的觀點，真正的替代物應該是「上層哲學的心智結構的再現，是一種意識形態的表達」，而這是人類社會底層的「日常生活」的技術性層面所希望能提昇的目標。

但這又是衝突的，這種「上層哲學」從啟蒙運動以來就一直被認為是反社會的、菁英主義。在民智日開之下必須破除的，而當代社會的發展也是朝向著「日常生活」的大眾文化路線，從達達主義、普普主義、新寫實主義、到後現代，這一路的發展主流是不會回到古老的菁英文化。但大眾的「日常生活性」的平面化、膚淺化也是確實的。

## 6.2.5 從哲學思考的深度到科技的超現實、反歷史思考

當Manfredo Tafuri說：「沒有批判，只有歷史。<sup>1</sup>」，就是說只有在歷史的觀點下才有批判性這回事。Tafuri描述一種歷史的方法，他尋求一個作品的“整體性”的研究，拆解它，藉著圖像學、政治經濟學、哲學、科學、和民俗學。因此只有回到歷史的場景，「清楚的重建這個路線藉著知識性的工作，跟隨著經由現代歷史。如此做是去認清這個需要一種心的勞動的組織的偶發性的任務」<sup>2</sup>。

布希亞卻說：「歷史：退卻的劇場<sup>3</sup>」(History: A Retro Scenario)。他將歷史和電影、劇場在某種程度上連結起來，「神話侵入了電影系統，將之化為想像性的內容。那是傳奇與暴君之復活的黃金時代。神話被歷史的暴力所驅趕出來，在電影內發現了避難所。<sup>4</sup>」

「歷史的幻影事件的燥亂意識形態、以及退卻的流行，都往後退去 並不是因為人們終於信仰這些東西，或者賦予它們某些希望，而是單純地重構且再生那個…已經搖搖欲墜的時代。<sup>5</sup>」

在擬像化的理論下，布希亞將劇場、電影，對歷史做出擬像，而認為電影是歷史的再生、重組，因此無所謂歷史的事件，而只有幻影、燥亂的意識形態。

這種反歷史的心態，出自於他所強調的「科技的超現實」——自微小化的單元(miniaturized units)，來自母體(matrices)、記憶銀行(memory banks)、以及指令的模式(command models)<sup>6</sup>。他必須反歷史，以便讓「超現實」合法化、合理化。

如果是反歷史的思考，Argan的形態學理論就不能存在，他說：「建築的形態到底如何訴求？…建築的形式和象徵性有關或將建築的形式和儀

<sup>1</sup> Manfredo Tafuri, *Design Book Review N0.9* Spring 1986, p.09, There is no such thing as criticism, there is only history.

<sup>2</sup> Ibid., p.08

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Translated by Sheila Faria Glaser, 1994, Michigan

<sup>4</sup> Ibid., p.43: 7-10

<sup>5</sup> Ibid., p.44: 1-8

<sup>6</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, 1983 Semiotext(e), p.3: 13-17

式性模式連在一起…象徵的內容有意識地尋求一種連結到古代的正式的歷史傳統；這種過程藉著歷史的或美學的機制，可以變成一種重要的考慮。<sup>1</sup>」

Anthony Vidler在*OPPOSITION* 13中的一篇文章〈Postscript〉說：

「現代建築的“歷史”，寫出如此強烈的拒絕建築的“歷史”的氣氛直到近來已經感受到心神不寧的後半生，搖擺在一種明顯的關於起源和必然的過程的意識形態的論證和一種理想主義對於形式上的和內容的永恆的真理的再發現。<sup>2</sup>」

他認為現代建築在一種反歷史的氣氛下，一種理想主義對於形式上的真理的再發現，已經感受到一種心神不寧的氣氛。Vidler探討著Dal Co對Rossi作品的討論，將理論基礎於尼采所說的「記憶：一個最有影響力的、粗暴的從意志到權力的行爲」，因此歷史被批判成權力和意志的產物，而必須從意志自身做出發。

這樣的觀點和布希亞的反歷史，而回到超現實的世界，似乎有一點類似。但是從出發點的角度來看，一個是對歷史的批判，另一個是對歷史的拒絕、扭曲。在形態理論的世界中，兩者都可以做為一種顛覆的觀點，但誰對誰錯仍然必須進一步的思考。

## 第七章 後工業時期的形態觀念—超驗性與普遍內存性

### 7.1 伊哈布 哈山對「普遍內存性」的定義

「超驗性與普遍內存性」的觀念，是從布希亞在1983年為Hal Foster的《反美學》一書提供一篇文章〈溝通的迷幻境地 The Ecstasy of Communication〉文章中而來。在這一篇文章中布希亞提出一組相對立的名詞—普遍內存性／超驗性(Immanence / Transcendence)。而這個二元對立的觀念也見於1987年伊哈布 哈山的《後現代的轉向》書中的文章〈文化、不確定性、普遍內存性〉。

哈山在他的文章中說：

「不確定性和普遍內存性的遊戲是後現代的重要的認識論，一種方式，它或許是可以比它的不靈巧的「後現代」用詞更經得起考驗的用法。」<sup>3</sup>

他將「後現代」的爭論性用詞取代為「不確定性」和「普遍內存性」，他認為這就是「後現代性」。因此本研究中所探討的「普遍內存性」議題，事實上不只是傳統形態學理論，而是「後現代」觀念下形態學的「後現代性」中的「普遍內存性」與「不確定性」。在這個關於這個「不確定性」的年代的爭論，哈山提出七個「後現代

<sup>1</sup> Giulio Carlo Argan, *On the Typology of Architecture*, A.D. no. 33(December 1963), Joseph Rykwert 的轉譯, p.564

<sup>2</sup> Anthony Vidler, *OPPOSITION* 13, p.20

<sup>3</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern theory and culture*, 1987, Ohio State University Press, p.46

性」的「不確定性」或「普遍內存性」的描述議題：

- 1.無政府的，或是不確定的。
- 2.對認識論的質疑。
- 3.一種新的科學。
- 4.像是鯡魚的顏色：紅色的、銀色的或是紫色，一種議題的移轉與不確定<sup>1</sup>。

- 5.我們時代的文化性證詞。
- 6.存在於藝術中。
- 7.屬於人類尺度的和無確實尺度的。

在第七項中，明白的說明「後現代性」，是屬於人類自我的尺度，而不再是「神權的超驗性」的尺度，更進一步的是無確實的尺度，在模糊、不確定下的存在狀態。

更重要的一點是在哈山的標題中所揭示的「文化的」這個議題。他舉出馬修 阿諾德 (Matthew Arnold) 的 *Culture and Anarchy*，在文化與無政府狀態之間的辯證關係。在阿諾德認為：文化是一種『內向性的操作』(inward operation)，是一種富有成果的、充滿激情的「好奇心」，是一種「獲取人間最佳的知識，追求整體性的完美」的理智。它要求「最佳的自我」的一種溫文爾雅，要求人性與社會的「和諧與全面發展」。<sup>2</sup>

哈山說：再 1869 年時阿諾德抱怨說：「從緬因州到佛羅里達州，整個美國都是希伯來的超驗性的宗教化了。<sup>3</sup>」在他認為超驗性和「無政府狀態」是劃上等號的，而唯有類人的內性性的尋求理性的整體性、完美、和諧才會走向文化。

但哈山並不以為然，他認為今天的美國的文化在於「不確定性」而不在於阿諾德所認為的「整

體性、完美、和諧」<sup>4</sup>。

哈山引述尼采的《權力意志》中的文字來詮釋他的後現代的「文化的不確定性」，像是「人的中心位置的喪失」「新鮮事物的活力」「解釋學」「理性的非神秘化」「拒絕承認統一」「空虛的主題」「事實—虛構，透視主義」「語言門檻的限制性(the liminality of language)」「存有與變化的解體，一種新的存有論」…<sup>5</sup>。

作為德國唯心哲學的一分子，尼采的文字理應是超驗性的，唯心的，卻變成哈山的「後現代」的普遍內存性中的詮釋性說明，這說明一種理論的解構、解體，已經不存在一種絕對的分界線在超驗性與普遍內存性之間。因此馬修 阿諾德的 *Culture and Anarchy*，在文化與無政府狀態之間對立關係已經不存在。文化可以是混亂的、無政府狀態的，也可以是希伯來化的超驗性的，重要的它是一種不確定性，而不在是阿諾德所認為的「整體性、完美、和諧」。

## 7.2 布希亞對「普遍內存性」的定義

布希亞 1983 年的〈The Ecstasy of Communication〉的文章中的真正意圖是在於提出一種「普遍內存性 Immanence」的觀念，做為「反美學」的觀點，這一種觀點是對立於傳統的，從康德的《純粹理性批判》以來所建立的「超驗性 Transcendence」觀念。不同於哈山將「不確定性」作為「普遍內存性」的觀念，布希亞的意圖是在於建立從超驗性過渡到普遍內存性。

布希亞對「普遍內存性」的說明是這樣的：「在今天，當每一件事物都被濃縮在大腦、在基因符碼，而它們獨立的掌控了所有的「實存」的意義操作。當所有的事件都被集中到城鎮據點，而這些據點又被化約為更小的聚光點，那麼這廣大

<sup>1</sup> 原文是 Of Herrings: Red, Silver, and Purple。Red herring 的解釋有一種意思是鯡魚交叉穿越著原先的蹤跡，以避免被獵狗追蹤，引申為議題的移轉。但是銀色或紫色應該是指魚的本身所顯現的顏色的不確定性。

<sup>2</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern theory and culture*, p.47

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p.48, 書中引述 *The Will to Power*, p.13, 39, 149, 163, 181, 199, 267, 283, 291, 309, 380, 418, 548

範圍的鄉間地區就像是一個荒漠，它的擴展和尺度都是任意的(而似乎是只要一偏離高速公路，去跨越它們都是無趣的)。而時間：當這種溝通的瞬間性，已經把人類的交易行為縮小化，成爲一個接一個的瞬間，從此以後所留給我們的大量的自由的時間，在它的擴展中變得無用，關於這樣的時間我們還能說什麼？<sup>1</sup>

在布希亞 1983 年的文章中，這一種「微小化 miniaturized」每一件溝通行爲和「巨大化」所留下來的鄉間的荒漠和人類的時間的想像空間，其實並未來到。

進一步的布希亞想像著：人們不再把自己投射到它們的客體(馬克斯所謂的鏡像)，他們的情感、和他們的心理影像，他們對於擁有、喪失、悲傷、忌妒的幻想，全都不再有出路。在某種意義來說，心理象度已經化爲烏有，而且即使有辦法把它詳細註明，也是讓人覺得表現出來的並非若無其事。<sup>2</sup>

布希亞的這種「擬像」世界的「普遍內存」的觀念，認爲這整個的整體性的世界，在去中心觀念之下，已經碎化成許多的次中心、再次中心。甚至於每一個人都是一個溝通的據點，溝通的中心，因此在這種「溝通的迷幻」之間，人類的心靈就像是廣大的鄉間的荒漠，荒蕪的無限的擴展，據點的微小的存在。去跨越這些心靈的荒蕪之地，是如此的困難，因此再也沒有客體的投射、心靈的出路。擁有、悲傷、喪失、忌妒這些心靈的運作已經沒有意義，或是心靈的象度已經化爲烏有。

所有的「實存」全部都被控制在基因、符碼、神經中樞、大腦，因此人類的軀殼就變成沒有意義？

事實上經過了兩個十年，布希亞所預言的這個世界並未來到，也不會真正的來到。必然的人類會有他的機制，做爲一種預防的措施。布希亞一直在忽視著人和然之間的差異性，他認爲在未

來的「擬像」的世界中，的「普遍內存」之下，所有的人類的心靈都是荒蕪的，而在基因、符碼、神經中樞、大腦的控制下，所有的人類的軀殼同樣的都是沒有差異性的沒有意義。

### 7.3 布希亞的「普遍內存性」與「超驗性」—布希亞和 Henri Lefebvre 之間觀念的辯證

布希亞的「普遍內存性」的觀點，對於他所認爲的「超驗性」之間的辯證，可以說是他的觀念和他的老師的觀點的爭論與辯證。

他將 Lefebvre《現代社會的日常生活<sup>3</sup>》的日常生活性加以「科技性」的人工性物化，而成爲超現實的狀態的一種論述。這包括他所認爲的「細胞核的、基因性的」、「母體、記憶銀行、以及指令的模式」，在科技的運用之下，人類的心靈和傳統社會下的人類相較下的一種變形、扭曲去適應未來的科技改變，因此整體性的社會觀念已經瓦解成每一個個人的去中心性。

這樣的一種「普遍內存性」觀念，就我的觀察這是對於他的老師 Henri Lefebvre 觀點的批判，因此布希亞認爲「超驗性」在某種程度上是比較接近於 Lefebvre 的觀點，而「普遍內存性」則帶著布希亞的一種激烈的批判性。

如果將 Lefebvre 的社會現實層面結構圖示 6-1 加以發展，可以得到 7-1 的圖示，在上層結構和底層結構之間所存在的是傳統的「集體性的象徵」、「個人的創作、想像」—社會的價值和藝術家所創作的價值觀。

事實上「社會的價值和藝術家所創作的價值觀」，這一部份就是 Quatremère 的形態理論的象徵意義所繫，他所謂的：「**形態**」這個字，呈現著較少的事物的影像去完全地拷貝、模擬，比較起來較多的部分是一種元素的概念…因此我們不應該說(或至少這樣子說是錯誤的)一個雕像或一幅已經完成的畫作，已經提供著一個可以拷

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, 1983, in *The Anti-Aesthetic*, edited by Hal Foster, p.129

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.127

<sup>3</sup> 見林志明的文章，鏡像與異化，《物體系》，p.223

貝的形態，而應該認為說這裡有一個部分的片斷，一個素描，一種大師的思想，或多或少有一種模糊的描述，在這個**藝術家的想像之間**，誕生這個藝術的作品<sup>1</sup>」。

當這一部份的社會中間層次的價值觀，因為資本主義體制下的工業化之後的大量生產，經由消費體制的價值定位，將「物」和「人」的象徵性價值，首先是符號化，接下來訊號化、平面化。人類的創造性能力遭到轉用產生異化作用。人類在消費層次上被社會的物質體系所控制下，在日常生活層次上所表現出來的一種「物質化」的現象。

在日常生活層次中，小市民是膚淺的，對於事件的解讀經常是表面化，因此菁英層次的理性思考的深度轉變為小市民的理性化的符號，自然的奧秘轉譯為自然化的符號、恐懼的複雜的層次轉為單純的恐怖便於理解。進一步的歷史的象徵性被清除了，這不是小市民所能理解的，取代的是記號、符號的辨識性，更進一步成為下意識所反映的訊號，不必思考直接反射動作，這就是Lefebvre 所謂的《現代社會的日常生活》。

Lefebvre 認為在資本社會下，傳統社會的價值觀—中間層面的集體象徵，將會被破壞，這反映在布希亞的第一重的擬像是形式和物質的假冒的行為。在這個破壞之下必須尋求一種填補作用，而Lefebvre 認為上層結構的哲學，做「非哲學的思考」，做為哲學的自我的超越與實現，也做為中間層面的填補。

事實上這就是一種「超驗性」。「哲學做非哲學的思考」以降低層次，做為底層的社會大眾可以接受的一種模式，但終究這是來自於菁英主義的形上哲學。即使是「非哲學性」的思考骨子裏仍然是哲學而絕不是「日常生活性」。

在Lefebvre 觀點下的Quatremère 形態理論，應該是將抽象的層次降到最低，讓社會大眾可以理解的層面上，重新建立資本社會體制下的消費

社會的一種新的「象徵性的恢復」。

而布希亞不能忍受這樣的觀點，他是激烈的馬克斯主義者，他要顛覆整個的社會體制，因此他從社會大眾的「日常生活性」的提昇著手，將它推向中間層次，去模擬一種「反哲學」的「哲學擬像」。

從《物體系》開始布希亞就展現著他是從「物」出發作思考的哲學家，他在第一章的〈導論〉中就開宗明義的提出他所要探討的是「人類究竟透過何種程序和物產生關聯，以及由此而來的人的行為及人際關係系統<sup>2</sup>」

布希亞假設著物質有兩個層次：一個是**結構語義系統**<sup>3</sup>，另一個是「更為嚴謹，超越功能描述範圍之外，它便是**科技層次**。<sup>4</sup>」

布希亞事實上特殊的將「科技層次」提高超過語義的象徵層次，而這也顯現在後來的擬像理論中的「超現實」的科技論。

布希亞說：「這裡定義的科技層次是抽象產物：在日常生活裡，我們對物的科技現實可謂毫無意識。然而此一抽象性卻是基本的現實：科技主導著環境的重大變革。甚至這樣說都不曾顯得奇怪：物品最具體的一面便是科技，因為科技演進和物的結構變化實為一體。嚴格地說，物的科

**技層次變化是本質的(essentiel)**，而物在其需求及實用的心理或社會學層面的變化則是非本質的(inessentiel)。<sup>5</sup>」

當Quatremère 的形態理論探討的是物的抽象的「本質性」，這個本質是 nature，而布希亞卻認為物的本質是「科技層次」，反而社會層面、心理層面—象徵性，被認為是非本質的部分。

我想最基本的差異性就是從這裡開始。布希

<sup>1</sup> Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p. 255-1

<sup>2</sup> 布希亞，物體系，林志明中譯本，p.002

<sup>3</sup> 這是從羅蘭巴特的符號學而來。

<sup>4</sup> 布希亞，物體系，林志明中譯本，p.003

<sup>5</sup> Ibid., p.003

亞將「物質的科技變化」做為物所產生的「人際關係系統」及「人類行為」的關聯性的由來。

所以布希亞在批判他的老師 Lefebvre 的「中間階層消失後的上層哲學的模擬做為結構的填補」的觀念，成為「科技的技術性知識」的變化，做為物質的「本質性」，因此改變社會大眾的「日常生活性」。

所以布希亞舉出的擬像的例子和科技性是息息相關的，像是：狄斯奈樂園、魔幻村莊 (Enchanted Village)、魔山 (Magic Mountain)，以及海底世界 (Marine World)，這些「一場無止境的劇景，無止境的長鏡頭。它需要有這個老式的想像界，如同一具以孩童時期的訊號與廢品幻境所鑄造的『同感性神經系統』」<sup>1</sup>。

像是水門事件的竊聽、一九七一年，美國電視節目以羅德家庭 (la famille Loud) 為實驗對象，所拍攝出來的成果：沒有間斷的七個月拍攝，沒有止息地放映三個月：沒有任何已經寫好的腳本，「彷彿電視根本就不在那裏」。太空競技在美蘇雙方所扮演的角色、美國退出越南但卻贏了那場戰爭、「核子俱樂部」、DNA、病毒，這些討論是非常的生活化，完全不帶哲學理論性，卻是科學性的討論。

而這就是布希亞的批判，對他的老師的理論的批判，從最不哲學性的日常生活、科學知識著手，將它做為顛覆哲學的工具。如圖示 7-3 所顯示的，他強調社會大眾生活在「核子俱樂部」、DNA、病毒、科技竊聽、科技戰爭、太空競技的生活中，這個現實層面足以替代 Lefebvre 所認為的上層結構的哲學，做「非哲學的思考」，做為哲學的自我的超越與實現，也做為中間層面的填補。

圖示 7-3 所顯示的是從底層結構被提昇的「科技性」帶領的「日常生活性」。而這個理論早就被說明在《物體性》中：

「物的科技層次變化是本質的 (essentiel)，而

物在其需求及實用的心理或社會學層面的變化則是非本質的 (inessentiel)。<sup>2</sup>」

所以布希亞進一步的將「科技層次的變化」推演到「擬像」的層次，他說：

「這個再現就在擬像之中消失了——它的操作是經由細胞核的、基因性的，…而寧可是，基因的微小化成為這擬像的操作範圍。這個真實的產生來自微小的單元，來自母體、記憶銀行、以及指令的模式——而藉著它，它可以以無限的次數的方式進行再生產。…它不再是一個摹仿的問題，不再是一個複製的問題，甚至不再是諷刺性擬仿的問題。它有點是一種以真實來替代真實的本身的替代性符號的問題。<sup>3</sup>」

當擬像不再是一個模仿的問題，它不再是「相似性」。當擬像不再是一個複製的問題，它不再是一個大量生產後的「同一性」。當擬像不再是諷刺性的擬仿的問題——它不再討論「哲學性」。

當擬像不是「相似性」、「同一性」、「哲學性」，它回到「物」的真實的「物性」——布希亞所謂的「物的科技層次變化是本質的」性質。這個「科技性」做為物的真相、實相的替代性問題。

布希亞認為「科技性」不是抽象的、大眾難以理解的「哲學」，它應該是存在於每一個人的日常生活之中，因此從科技而來的擬像，是從社會底層而來的「日常生活性」的提昇，也就是「普遍內存性」的意義。

做為將社會大眾層次提昇的「科技層次變化」的擬像，對抗著 Lefebvre 的哲學，做「非哲學的思考」的一種填補，事實上就是布希亞和他的老師的理論的辯證，也是「普遍內存性」和「超驗性向下修正」之間的辯證。

最後的問題所顯現的或許是布希亞所忽略的現象——「科技變化層次」和「日常生活性」之間並不劃上等號。「科技」已經變成另一層的專

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, Simulations, 1983 Semiotext(e), p.26: 4-8

<sup>2</sup> 布希亞，物體系，林志明中譯本，p.003: 4-9

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, Simulations, 1983 Semiotext(e), p.4: 8-15

業菁英，相對於傳統的「哲學」菁英。社會大眾所理解的「科技」知識只是皮毛、名詞、誤解、誤用之下，如何將「科技層次」擬像成爲物件的「真相」、「實相」的傳統哲學的替代物？如果這個世界(包括美國)，仍然存在著太多的文盲，「科技」知識比起「日常生活」對社會大眾來說，是太過遙遠了。而事實上每一個未受教育的原始人類都會有著他的生活下去的人生哲學。「科技」會比「哲學」更能替代社會的中間層次的象徵意義嗎？這是值得再思考的。

#### 7.4 布希亞擬像理論中的二元的補償性暗示與雙

##### 螺旋的思考

---

仔細思考布希亞的論述的啓發性的貢獻主要包括：

1. 來自他的老師Henri Lefebvre的現實生活的「日常生活層面」、
2. 來自羅蘭巴特的符號學、
3. 來自馬克斯的資本社會體制的批判。
4. 他將這些因素綜合在《物體系》的理性分析和《Simulation》的諷喻性的批判。而這兩個表面上幾乎是完全不同的兩大軸線，在兩條旋轉中的軸線，緩慢的迴旋，交相指涉的一種雙軸線的思考模式Precession的概念下。

做爲一個建築形態學的論文我們必須思考布希亞和形態學之間的關係，而這個關係應該是來自**思考模式**，而不是表面的**思考對象**，到底一個是社會學，一個是建築學。

如果我們進一步思考布希亞的思考的根源，他的來自Lefebvre的社會現實層面結構的圖表。在6.1.5 之中我們已經討論到布希亞的「擬像」是一種填補的觀念，從Lefebvre而來的觀念。藉著符號化的擬像，思考填補因爲資本主義社會工業化大量生產之後，對於舊的原創性的物件觀

念、歷史性的人類文化觀念，這兩者所代表的「象徵性價值」的破壞而產生的中間層次的「集體的價值觀、象徵性」的消失的一種填補作用。

當我們回想起Lefebvre所謂的「補償性的邏輯」：新的填補物所暗示的是舊的失去物。新的填補物是舊的失去物的模擬程序，的一種摹擬程序(simulation)做爲一種補償性的邏輯。這當中的新的填補對於舊的失去物的「曾經擁有」「現在失去」的一種暗示。從這裡來思考布希亞的「擬像」中所顯示的觀念，可以被詮釋爲「擬像」這個新的填補物，是對於舊的消失的社會現實的中間層面的「象徵性、歷史價值觀」的一種存在的暗示性。當布希亞批判Lefebvre的「哲學的非哲學性的思考」做爲中間層次的修補作用，這一種否認、排斥的行爲，卻已經暗示著Lefebvre的思考的存在價值。布希亞說：「去掩飾(dissimlar)，是去假裝並未擁有所擁有的。去擬像，是去假裝擁有那未曾擁有的<sup>1</sup>。」

如果中間層次的象徵價值是曾經被擁有的而現在失去的，那麼這就符合布希亞的論述，他的「擬像」是假裝那中間層次未曾擁有過的「日常生活的大眾哲學」，而另一方面又「假裝、掩飾」(dissimlar)著曾經存在的象徵性價值的存在。因爲這兩種「無」(simulation and dissimlar)的存在，暗示著另一個看不見的「有」的存在，而那個「有」就是由上層結構的心智行爲所感召下的社會大眾的集體的感性和實踐所表達出來的「整

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, Simulations, 1983, Semiotext(e), p.5 :1-16

體性的社會價值、象徵性、歷史觀」的中間層面結構。

這個上層結構的哲學、意識形態所帶動的中間層面的價值觀，在工業化後的大量生產所產生的「消費性社會」的金錢的價值觀衝擊之後開始消退。但是「消費性」所帶來的符號哲學的平面性、膚淺性，相對於傳統社會中的意識型態的豐富的、歷史性的哲學深度，幾乎是不能相比。

因此Lefebvre說：「一種對舊風格的懷念開始出現。日常生活的中的膚淺性格佔了上風，而它也帶來了一種精神上的貧乏。<sup>1</sup>」

因此布希亞竭盡所能的大聲疾呼一種「擬像」世界的資訊化、數位化、符號化、基因化的超現實、超空間，這裡所顯示的是這種日常生活的文化的膚淺性格，藉著科技的技術性知識的觀念嘗試去提昇。但是技術性知識如何能夠成為意識形態？如何取代歷史性的文化意識？布希亞所倡導的技術性文化不過是更暗示著歷史性文化的存在。

如果再回到前面所提出來的觀點——從歷史研究回到當代的批判，中Manfredo Tafuri的：「沒有批判，只有歷史。<sup>2</sup>」沒有歷史哪來的批判？歷史必須成為批判的對象，批判必須在歷史上找到著力，這樣的觀點就可以說明布希亞的超現實的觀點的錯誤，而這個錯誤正暗示著真正的正面性的現實的意識型態的哲學的存在合理性價值。

布希亞1981年的《*simulation*》的論述出版，到今天兩個十年都過去了，雖然前衛觀點不斷出現，但是復古之風也不斷上演，布希亞所預言的資訊化、數位化、符號化、基因化的超現實世界，只有部分在網路、寬頻中實現，而這部分又和擬

古、復古的事件並存。所以事實上世界的改變並不是單向的向著布希亞的「擬像」的世界演變。而卻是像布希亞所提出來的*Precession*「雙螺旋形」的既古又今兩個軸線並存而互相指涉的模式發展。

這兩種關係並存的模式其實已經在Lefebvre的「補償性的邏輯」中被暗示著，在這個邏輯中，上層的意識形態向下層做「非哲學性的思考」，下層的日常生活向上層做「象徵價值的恢復」<sup>3</sup>，這兩個軸線的互相指涉，反映在布希亞的*Precession*隱喻中「地圖」、「領土」之間的指涉：布希亞的「擬像」的「地圖」並不否認真實的「地圖」的存在事實，「擬像」只是「遮掩」著地圖的存在事實。擬像的「偶像」並不否認「上帝」的存在，而是讓「上帝」成為祂自己的「擬像」<sup>4</sup>。「擬像」和「真相」之間並不是一種掩蓋的關係，像布希亞所說的：

「擬像從來都不是隱藏起真相的東西；它隱藏起的是「從來就沒有所謂真相」的那個真相。

擬像本身，即是真相。<sup>5</sup>」這是一種言詞上的誇張、誤導，事實上在標題中*Precession*已經說明了擬像和真相之間的雙螺旋的互相平行、指涉的、迴旋的關係，而不是單向的掩蓋住對方的關係。

布希亞在這個雙螺旋形的關係中的兩個軸線是Lefebvre的上層的「再現和意識形態」和下層的「社會大眾日常生活的實踐和感性」。布希亞要將這個日常活的部分化做資訊化、數位化、符號化、基因化的超現實的擬像，已經討論過。這裡的重點是在於「再現、意識形態」做為雙螺旋的一個軸線的確立，從Lefebvre的「補償性理論」和布希亞的「擬像」的論述。

<sup>1</sup> Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans la société moderne*, 見林志明的文章 p.223 的引用。

<sup>2</sup> Manfredo Tafuri, *Design Book Review NO.9* Spring 1986, p.09, There is no such thing as criticism, there is only history.

<sup>3</sup> 這一部份觀念參考林志明的文章 p.225 「日常生活是非哲學」, p.228 「象徵是 Lefebvre 要求恢復的價值」

<sup>4</sup> Jean Baudrillard, *Simulations* 1983, *Semiotext(e)*, p.1

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.1: 1-5

這個「再現、意識形態」做為軸線之一所引伸的意義是，儘管布希亞在「擬像」理論中不談上層結構中的「再現、意識形態」，這些形上學的東西，並不表示對這一部份的否認，甚至於像 Douglas Kellner 的評論：

「一九八〇年代，布希亞並未繼續發展後現代性理論，卻轉向形上學。對於當代場景中主體與客體之間新關係的形上學冥思，逐漸取代了他（也許算是）對於後現代性的分析。他在一九八三年的《宿命策略》(Les stratégies fatales, translated) (1990) 文本之中，就充斥了對於物(things)的終極性質的模稜看法。<sup>1</sup>」

從這裡可以看出布希亞的「擬像」和代表上層結構的「再現、意識形態、形上哲學」其實並不衝突，甚至於後來成為他的研究的轉變方向。

如果從 Diagram 7-1~4 之間 Lefebvre 和布希亞之間觀念的差異，可以看出這兩者之間的根本性的不同在於——到底是由上層而來的「哲學、意識形態」或是由下層而來的「科技知識的感官感知」的接受能力做為中間層次的意識形態。

在 1980 年代布希亞加以整理，用「擬像」的世界象徵著未來世界的媒體資訊化、數位化、符號化、基因化，做為中間層次的填補，做為由「日常生活」而來的生活經驗的轉變，從更基進的馬克斯主義的「基層革命」來批判他的老師的從社會上層菁英思想而來的「哲學的自我降級思考」。

在這個思考中，事實上真正的兩個主軸仍然是 Lefebvre 的「上層的哲學的意識形態」和「下層的日常生活」，而「擬像」只是做為中間層面的填補，並不動搖整個的思考基礎。

在《物體系》的 1997 年的中譯本的譯序中，譯者林志明說明布希亞所提出的一個主導圖形是一個類似 DNA 構造的雙螺旋，布希亞說：「由

《物體系》到《致命的策略》的雙螺旋：一個是

朝向記號、擬像和摹擬領域的普遍旋曲，另一個則是在誘惑和死亡陰影下，所有的記號的可逆轉性質。在螺旋上，這兩個範式各自分化，卻沒有改變它們的對立位置。<sup>2</sup>」

如果我們將布希亞所說的這一段話，用 DNA 的圖示顯示出來，可以是如下圖所示的 Diagram 7-9, 7-10：

從布希亞自己所認為的一種「雙螺旋」式的思考方式，或許我們可以回頭來解釋它的思考的演變。事實上或許不像 Douglas Kellner 所認為的，70 年代、80 年代、90 年代的布希亞一直在變換研究主題。或許在布希亞來說，他的觀察對象一直是這個現代社會的「現代性」或「後現代性」的現象的主題。70 年代他從馬克斯的經濟學觀點出發，觀察到工業化之後的「物」和「人」的關係所引起的人際關係的變化。在 80 年代觀察重點移到工業化後的大量的「再生產」所引發的「物」的性質的轉變。在 90 年代觀察點移到形上學的上層哲學的部分。如果說 70 年代的人的人際關係的異化是雙螺旋的一條軸線，90 年代的形上學則重新架構了 Lefebvre 的現實社會的三個層面，而 80 年代的物的擬像性是另中間層面，做為這兩個軸線之間的交涉物。一個是針對人的異化世界，另一個是針對物的擬像世界，另一個是更抽象冥想的形上學。從布希亞所說的「在螺旋上，這兩個範式各自分化，卻沒有改變它們的對立位置。<sup>3</sup>」就可以理解到他的思考模式既不是一條直線，也不是一條螺旋線，而是兩條或者多條的不交叉的 DNA 構造的螺旋方式的進行。

但問題是這些螺旋線之間有一些不平等的情況，才是讓他的論述產生爭議的問題。他在 1970 年代的論述，包括《物體系》有相當完整的理論性，成為一個令人信服的觀點。這其中應該歸之於承襲自他的老師 Henri Lefebvre 的青年馬克斯的人文主義研究，羅蘭巴特(Roland Barthes)的物

<sup>1</sup> Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, p.129:5-16

<sup>2</sup> 參考參考林志明翻譯《物體系》，譯序 xviii

<sup>3</sup> 參考參考林志明翻譯《物體系》，譯序 xviii

品符號意義組成系統，李維史陀的人類結構學做為他的論述的理論基礎。而1980年代之後的論述理論性變的薄弱<sup>1</sup>，變成有一點自說自話。當作為一種社會現象的描述是夠的，但是詮釋這現象的發生原因，就必須有讓人信服的理由，而當布希亞進入80年代之後所顯示出來的問題是缺乏理論化<sup>2</sup>。因而在這個雙螺旋的思考模式中出現著一條是邏輯算是清楚的《物體系》另一條是科幻小說式的書寫的擬像理論，這當中所存在的邏輯上的不對等，是讓這個螺旋圖示出現破綻的地方。

### 7.5 布希亞擬像的啟示—Argan 的形式與意義之間的轉換與擬像理論

布希亞的擬像的雙螺旋的思考模式，如果用來重新思考建築的形態理論，會有一些新的啟示。

當我們閱讀 Sylvia Lavin 對 *Quatremère de Quincy* 的討論時，他所用的語詞是「形態的轉換<sup>3</sup>」。在 Anthony Vidler 的文章「形態的觀念：從1750-1830年之間的學院的理念的轉變」，在 George Stiny 的形狀文法的討論中，他也是用「文法的轉換」的用語。

但如果從 Diagram 7-4 的布希亞的思考模式來看，從哲學的上層結構的抽象模式而來的形式意義，和從底層的日常生活性的科技、符號而來的形式是有差別的。從底層而來對上層的模擬行為，他稱為「擬像」，而傳統的形上學而來的形式意義，會是一種「轉換」結構。

這種關係和 Giulio Carlo Argan 在他的文章

中所討論的是類似的：

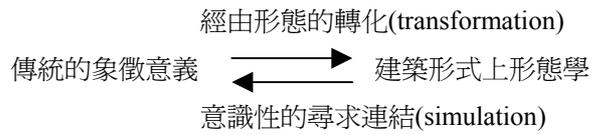


Diagram 7-11 從 simulation 對 Argan 觀念的重新詮釋

Argan 認為「象徵的內容領先“形態”而且決定

它，當關連到某些建築造型時這個內容被轉化

<sup>4</sup>」。這就是 Lefebvre 所謂的由上層心智結構的意識形態，傾向轉化成中間層次的集體價值的部分。

Argan 說：「同樣的當情況倒轉過來，或多或

少以一種有意識的方式，這建築造型連續的轉化

成象徵性的內容<sup>5</sup>」這一部份所發生的就是布希亞所爭論的，由底層的大眾生活的「日常生活性」向上提昇，做為中間層次的填補作用的「擬像」(simulation)的作用。

Giulio Carlo Argan 在他的文章中清楚的提出來傳統的象徵意義和建築形式上的形態上的互相的轉換的觀念。而這種觀念可以藉著布希亞的「擬像」(simulations)的理論重新詮釋。

在這個詮釋中從底層的日常生活性的科技、符號而來的形式，是可以模擬著、擬像著傳統的、歷史的象徵意義所賦予的形式上的創作來源。這作為形態理論和「擬像」理論之間的結合。因此從神學而來的、超驗性的形式象徵，可以被從人類生活而來的科技的、日常生活的形式創作，像是輪船、飛機、汽車、渦輪、甚至 DNA、分子之間的連結觀念，所取代產生新的形式創作。在這個觀念中人類並不是取代上帝的位置，

<sup>1</sup> Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, p.175, 「這個概念比較像口號而不是理論性的概念，因而少有清晰的分析、說明和例解」

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> 書中 p.86 第二單元第三章的標題 The Transformation of type

<sup>4</sup> Giulio Carlo Argan, *On the Typology of Architecture*, From *Architectural Design* no. 33, p.564: 19-21

<sup>5</sup> Ibid., p.564: 21-23

而是參與著、分享著創作的形式賦予；因此形式不是單方面的由大自然、由神秘的、先驗的、聖經所記載的象徵而來，形式可以由人類日常文化而來。這也就是在 7.1 中討論的，哈山提出七個「後現代性」的「不確定性」或「普遍內存性」的描述議題：

- 1.無政府的，或是不確定的。
- 2.對認識論的質疑。
- 3.一種新的科學。
- 4.像是鯡魚的顏色：紅色的、銀色的或是紫色，一種議題的移轉與不確定。
- 5.我們時代的文化性證詞。
- 6.存在於藝術中。
- 7.屬於人類尺度的和無確實尺度的。

中的人類尺度與無確實尺度，而不是神學尺度的意義。

事實上 Argan 在 1963 年提出一種形態學的形式「轉換」的結構性觀念，卻是非常僵硬的限制著這個轉換的自由度，因此顯現一種前現代主義的教條性的觀念，而不是哈山或布希亞的後現代性的觀念。

G. C. Argan 在他的文章中批判了廊香教堂，他說：「宗教性建築，回答了這個要求，它根植於過去的歷史，導致形態的一再重複(藝術上的無價值)，或嘗試以完全不受控制的解放於所有藝術家前輩的形態(舉例如柯比意的廊香教堂)。這情形已經導致提出反類型的建議，最短暫與最不能被接受的一在現代建築的發展上只有極少的例子可以成為歷史的“形態”。<sup>1</sup>」

Argan 認為 type 形態的存在意義是在於藝術

家將形式「根植」於過去的歷史。但是 Argan 又批評許多根植於歷史的宗教建築是「形態的重複」導致藝術上的無價值。但另一方面對於現代建築發展中和過去歷史切斷的新建築，他又不能忍受。因此他批評柯比意的廊香教堂是「完全不受控制的…反類型」，「最短暫與最不能接受的」。

---

<sup>1</sup> Giulio Carlo Argan, On the Typology of Architecture, Translated by Joseph Rykwert, From Architectural Design no. 33(December 1963), p.565-2: 57-64

Argan 認為 type 形態的存在意義是在於形式「根植」於過去的歷史，因此連結上象徵意義。Argan 從形態的意義來批評 Le Corbusier 的廊香教堂，而事實上是相反的，柯比意非常刻意的根據歷史的象徵意義來處理這個教堂。

「形式與意義之間的轉換和擬像」，關鍵在於柯比意做為形式的創作者，自己來創作意義的賦予，而不是借助傳統意義的轉換使用。如果從布希亞的觀點來看，這已經符合了「擬像(形式)

對真相(意義)的擬仿」關係<sup>2</sup>。或許可以解釋為柯

比意的這個擬像和布希亞有相同的觀點，從「日常生活性」的工業建築—穀倉、工業製品—輪船、飛機、汽車出發，而向傳統意識型態的哲學、歷史做模擬，卻又不認同已經存在的，既有的象徵符號。因此他的廊香建築是在創作新的形式的象徵符號，做為新的符號與象徵意義之間的連結。以布希亞的觀點來看，廊香教堂與現代性已經變成「擬仿物與擬像」的關係。建築形式藉著對於工業社會的日常生活性的擬像，已經創作了一種新的形式意義的賦予方式，而脫離了 Argan 所認為宗教建築的 type，這種脫離關係，應該被視為 Argan 的文章中的「形式轉換結構」中的「建築形態意識性的尋求連結」到象徵意義上。

但相當可惜的 Argan 提出形態的轉換性結構，卻僵硬的不能真正接受從形式本身向象徵意義擬像，以打破原有的象徵意義和形式象徵，以產生新的形式。以哈山的觀念來說，這是「人類尺度與無確實尺度」，打破神學尺度的限制。

如果更進一步來探討 Le Corbusier 的廊香教堂，可以發現廊香教堂的形式／意義之間的轉換、模擬關係可以分為三個部分：

### 1. 軍事城堡的形式 / 意義：

從羅馬人佔領現在的法國土地時就在這塊基地建立軍營或城堡，做為這塊基地的「本

---

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, Simulations 1983, Semiotext(e), p.1: 1-5

質」或「物自身」作出發。軍事城堡的厚實的城牆、射箭的牆垛特質被顯現在這個廊香設計之中。

## 2. 聖母馬利亞顯聖的宗教形式 / 意義：

這個形式 / 意義被顯現著一種過度具象化的方式表達在這個建築上。從本質上來看宗教是這個基地的特質，但這種抽象的宗教意識用具象的方式表現是相當特殊的做法。

一方面具象的做出聖母與聖嬰的形式，另一方面在教堂的牆壁上直接將聖母的雕像嵌在上面，從強烈的透光中模糊的看到聖母顯聖的意念。或許這就「擬像」是柯比意的從大眾生活的層面出發，不再從抽象的傳統教堂符號出發，而這可以是「普遍內存性」的觀念。

## 3. 政治上的形式 / 意義：

在法國大革命其間這個基地經歷著做為審判和苦難的地點。因此柯比意在這個教堂設計中，將它和法國大革命的政治性的形式 / 意義牽連上關係。

Jencks說：「這個建築的部分力量來自於其暗示性 同時暗示許多東西，無心插柳柳成蔭。從政南方看很像是一隻鴨子，也像是一雙祈禱的手，這些在菁英和大眾皆是用的符碼通常是『無意識的』。」<sup>1</sup>

仔細觀察，柯比意的這個建築中所隱喻的符碼，並不是像Jencks所說的「無意識的」，而是非

常政治性的意識形態的表達。如果仔細比較法國大革命中的巴士底監獄和柯比意的設計素描會發現概念的相似性，如Fig.7-18圖。或許從一開始柯比意就意圖將巴士底監獄的圓塔這個元素加到這個設計上面。這是一種意識性的行為，至於被做成一個採光井和小教堂，應該是後面所遭遇的問題。

意識形態地，柯比意明顯的表達這個基地和法國大革命的隱喻關係，甚至有意將歷史上的拿破崙的畫像中的帽子的形狀，做為廊香教堂的屋頂曲線，在Fig.7-19圖的一種比較關係中可以發現。而這種設計者心靈中的形式操作，是形而上的、意識的，創作者本身不說明，別人就難以理解。

如同 Charles Jencks 所認為的，在廊香教堂中的符號語言，確實是一種隱喻的使用，問題在於這個隱喻的來源和所暗示的，符號學的「符碼」和「符指」所在。

從法國大革命的政治角度來解讀廊香教堂的符碼，這個方式所看到的是相當具象的、甚至於過度「擬像」的方式的形式符號使用。過度的具象到被認為是抽象形式的隱喻的猜測。

從這個角度來看，在某種程度上這是符合布希亞的擬像理論：「擬像從來都不是隱藏起真相

的東西；它隱藏起的是「從來就沒有所謂真相」

的那個真相。擬像本身，即是真相。<sup>2</sup>」

假設說：當柯比意把「日常生活性」的拿破崙頭像當作是廊香教堂的擬像對象，而捨棄掉傳統教堂形態所應有的形式 / 意義—教堂的真

相。柯比意賦予廊香教堂一個新的形式 / 意義，而這個具象的形式意義被過度抽象的想像，因此就形成了新的「超驗性」，新的形上哲學的詮釋，

<sup>1</sup> Charles Jencks, 後現代建築語言, 吳介禎譯, p.50

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, Simulations 1983, Semiotext(e), p.1: 1-5

因此這個「擬像」真的掩蓋了原有的「真相」，「擬像本身，即是真相」。

從這個角度來看建築的形式 / 意義本身，可以是既「普遍內存性」亦是「超驗性」，既是「日常生活」的本身，亦是「形上哲學」的一部份。

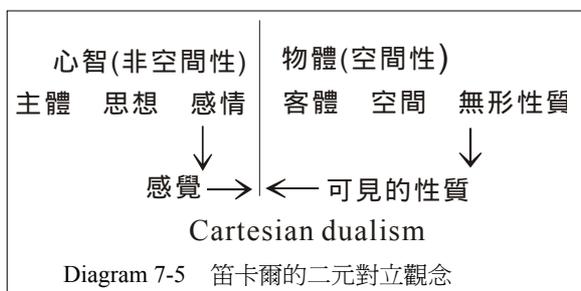
再回到這個章節的主題，布希亞的擬像理論的啟示對形態理論的批判，在於「擬像」可以是 Anthony Vidler 的三種形態觀念外的另一種形態的詮釋方式。布希亞將他詮釋成「普遍內存性」，主要的認為是科技、工業技術的形式觀念將成爲一種價值觀念。

Henri Lefebvre 認爲中間層次的來源是「日常生活性」。應該說這個定義更爲寬廣，它包括了科技與工業技術，也包括了人類在生活中所面臨的抽象層次，像是法國大革命的歷史意義的廣泛的影響，已經進入意識形態與生活層面。

基本上來說，這些觀念都已經超越了傳統的 Anthony Vidler 的三種類型作爲形態的來源。

## 7.6 康德的物自身的超驗性與形態理論的本質性

笛卡兒提出他的認知主體，和被認知的客體的二元性，用「我思、我在」這樣的從主觀的「我」出發，做爲對客體的認知的基礎的一種「唯心論」。



在這個二元對立當中，認識本身的建立，是從主體的立場出發的一種理解。因此笛卡兒認識論的焦點不是在客體的本身，而是在主體對客體的詮釋。這是一種主觀的唯理論。

接下來的洛克(John Locke)主張人類知識的唯一的可靠來源是人類的感官經驗。這種感官經驗不單純的是一種接受外物的感官印象，同時還包括對外物的記憶、辨別、組合等能力<sup>1</sup>。這是一種從感知出發的經驗論。

康德在《純粹理性批判》書中評論說：

萊布尼茲把現象「理智化」，恰如洛克依其概念發生之系統，把一切知性之概念「感性化」，就是說，把它們解釋為不過只是一些經驗概念或一些抽象的「反省概念」。<sup>2</sup>

就是說唯理論把感知性的現象看做知性的混沌表象，經驗論把知性看做感性的抽象「概念」，一個把感性歸結爲知性，一個把知性歸結爲感性，而康德認爲感性和知性，無論從來源、本性、和作用說，都不能由一方產生另一方，它們應該是雙方對峙。在對峙之下感性與知性聯合才產生知識<sup>3</sup>。

康德因此提出來他的「超驗性」的哲學，在1771年的一封書信中他提到這一部論「感性與理性的界限」的書，因此這本書所談的就是一種「二元對立下的一種模糊的界限」。

康德認爲，非經驗性的，源於理性自身的，他稱爲「純粹」，這個純粹的理性在認知上有沒有意義？還是經驗的感知性的知識才有意義？是否一切感知性知識中，已經隱藏著純粹理性的要素？就是說是否先驗性的、純粹理性的概念，是感知性的知識的成立基礎<sup>4</sup>？

康德的「超驗性」通俗的來解釋，是一種超越感知經驗性的理性知識，它的存在是優先於經驗性知識，做爲知識的基礎。它的達到必須藉由我們的先驗概念中的「一般客體(objects in general)」。這個「一般客體」不是「物自身」，而是我們在做判斷時的統覺(*apperception*)，或涵攝(*subsumtion*)，是使一種特殊的既與者隸屬於一普

<sup>1</sup> 羅貴祥，德勒茲，p.10: 7-10

<sup>2</sup> 牟宗三譯註，康德，純粹理性批判，p.518: 10-13

<sup>3</sup> 李澤厚，批判哲學的批判—康德述評，p.126: 1-10

<sup>4</sup> 李明輝譯，康德純粹理性批判導讀，p.3: 4-18

遍性，而使經驗知識成爲可能<sup>1</sup>。

這種「一般客體」的觀念和 Quatremère 的 type 的觀念其實是相接近的，它是人類面對雜亂的事物時，會有一種整理、綜合、歸納而成爲一種事物的抽象的屬性來做判斷。而主要的這是一種「先驗性」的觀念，它不是由經驗知識而來的。

這種先驗性就像  $7+5=12$ ，7 和 5 的加法，綜合性概念中並不包括 12 的存在，12 的概念必須是先驗性的存在於理性之中。同樣的被統覺出來的形態，也是先驗性的理性存在而經驗性的知識。

基本上康德將「現象」與「一般客體」歸屬於感知性的統覺，將「物自身」歸屬於理性的部分，因此將「物自身」歸屬於《純粹理性批判》，將「一般客體」歸屬於《純粹判斷力批判》。

從這個觀念出發，對於知識的認識論被區分爲兩個部分，一個是純粹理性，另一個是純粹知性的判斷力。而所謂的「純粹」在康德的定義是「非經驗的，源於理性自身的能力<sup>2</sup>」。因此無論是理性的「物自身」或是感知性的「一般客體」所構成的「現象」，基本上不是從經驗的、感官知識而來的，兩者都是一種理性的能力，都是心智上的現象。它們的區分應該是在對象知識的超驗性與感知性，它們的相同點都是在心智的理性的重新審視後的這些知識，而不是感官、感覺所獲得原始的知識或稱作經驗。

理性知識不同於經驗的觀念，早在亞里斯多德的《形上學》就已經充分的說明。亞氏認爲：「知識和答辯疑難的能力，屬於技術而不屬於經驗<sup>3</sup>」。

因此康德認爲：「雖然一切我們的知識皆開始於經驗，可是我們不能因此辯說：我們的知識盡皆產生於經驗。就是說我們的經驗知識也是以“通過印象所接受”的東西，及“我們自己的知識機能從其自身所提供”的東西，這兩項所構成

的。<sup>4</sup>」

從這個觀點來看 Anthony Vidler 的三種類型理論，就可以看出認識論上的錯誤。

Vidler 說：「古典的觀點的學說闡述的領導者，Quatremère de Quincy，成功的將新柏拉圖理論灌注到 1880 年代的新古典主義傳統。對他來說，永恆的建築的類型 type of architecture 是原始小木屋，而它的完美的表現就是希臘神殿。另一方面，杜翰的類型理論，根據實用的誘導性的定義，挑戰了規則和元素的產生能力。<sup>5</sup>」

從康德的觀點來看，類型的知識論，因該被建立在「物自身」與「一般客體」，一個是理性對自身的思辯，另一個是理性對現象的思辯。當 Vidler 說「原始小木屋」作爲「永恆的建築的類型」，事實上並未根據嚴格的「理性思辯」，根據什麼理由，如何的小木屋的完美的表現就是希臘神殿。希臘神殿的物質實體的構成，與形式思維的本質的「物自身」，如何被簡化成 Laugier 的原始小木屋？小木屋所顯現的是某一個希臘神殿的「個別性」？或是所有神殿的「一般性」？所有的神殿都是如此的相似，以至於可以用一個「一般性」的模型來說明？

Anthony Vidler 在他的形態理論中討論 model 就是一項誤解。Quatremère 在他的文章中一再的強調形態不是模型，但是 Vidler 辯解說：「這個“模型”事實上是一項原理<sup>6</sup>」。但 Quatremère 進一步的認爲「形態是一種心靈的操作」，在藝術家的心靈之間，更不會存在一種通用性的原理作爲設計的通則。而以康德的觀念來看，這必須是在不斷的對「物自身」的省思，對每一件事物的本質性的探討。因此一個「原始小木屋」作爲「永恆的建築的類型」這樣的說法的第一種類型的觀念是錯誤的。

作爲一種「心靈操作」的形態觀念，並不是 Anthony Vidler 所辯解的屬於「原理的模型」。

<sup>1</sup> Ibid., p.79: 4-6

<sup>2</sup> 牟宗三譯註，康德，純粹理性批判，p.15

<sup>3</sup> 亞里斯多德形上學註，St. Thomas Aquinas，孫振青譯，p.6

<sup>4</sup> Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, translated into English by F. Max Muller, introduction, p.1

<sup>5</sup> Anthony Vidler, *The Production of Types, OPPOSITIONS Reader*, p.437

<sup>6</sup> Ibid.

Quatremère在對於style的討論，他說：

「style這個字，無論是在文學或是在設計藝術，明白的，確實的這是不需要長的證明，這個字的精神上的寓喻的見解，...在這裡符號的痕跡藉著轉喻，被應用來作為心靈的操作，在藝術上表達著一個人的思想，藉著寫作的符號。」<sup>1</sup>

他說：「對於這個建築字典的作品來說，它(style)處理著心靈的廣大的範圍」<sup>2</sup>

什麼是「心靈的廣大的範圍」？他定義著：

「一個作家給予它的概念的整體的形式，根據著他所探討的這個主題的本質，根據他所要創作的效果，和根據這個一致性，介於他所針對的意圖和它的目標之間的一致性。...或者對於不同的天賦的理性、想像力、心靈、感覺、和品味和所有的其他的作家的性質。」<sup>3</sup>

在關於type的論文中，他說：「形態是無法被摹擬的，因為這感知性和心靈是無法辨識的，也不能由於偏見和無知被反對。這就是在建築學所發生的事情。」<sup>4</sup>

如果 Anthony Vidler 說一個作家、藝術家，當他面對創作時，提出像「原始小木屋」的觀念，而說這個「模型其實是一項原理」。這和他所想

詮釋的 Quatremère 的真正的觀念其實相差甚

遠。在 Quatremère 來說，「探討的這個主題的本質，根據他所要創作的效果，和根據這個一致性，介於他所針對的意圖和它的目標之間的一致性。」，根據「天賦的理性、想像力、心靈、感覺、和品味和所有的其他的作家的性質」，而不是根據一般性的「原理」「模型」。

而 Quatremère 這樣的概念，在康德的「超越的攝物論<sup>5</sup>」(transcendental Aesthetic)中得到相類似的觀念。康德對於物自身的感性的認識論是這樣說的：

「一種知識，不管它是依何種樣式，以及以何種辦法關連於對象，直覺是知識所經由知已直接關連於對象者，而且是作為一種工具的一切思想所指向者。但是直覺之發生只在“對象給予我們”這限度內始能發生。而對象之給予我們，又僅是在“心靈依一定路數被影響”這限度內始是可能的。」<sup>6</sup>

因此「直覺」或是直觀，是人類的主體與對象之間直接聯繫的主要活動。而「直覺」是「心靈依一定路數被影響」，是屬於一種心靈的活動。這樣就扣回到 Quatremère 的 type 理論。同樣的 Typology 其實也是一種認識的知識論的建立，扣回到康德的《純粹理性批判》。

在方法論上，康德首先將認知中的「知性」思辯的部份分離出來，其次在將經驗性的感官知識去除，因此除了純粹的直覺以及現象的純然形式之外，就沒有其他的東西留下。

<sup>1</sup> I Quatremère, Type, translated by Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, p.238-1: 36-44

<sup>2</sup> Ibid., p.238-2: 22-24

<sup>3</sup> Ibid., p.238-2 :33-45

<sup>4</sup> Ibid., p.255-1: 17-21

<sup>5</sup> 字面意思應翻譯成「超驗的感性論」，此處依牟宗三先生的譯名「超越的攝物學」

<sup>6</sup> 康德，牟宗三翻譯，康德之純粹理性批判，p.119

因此在康德來說，認知分為三個層面：

感官經驗——直覺、直觀——知性思辯

因此形態學理論應該是在後兩者之間，而康德的「物自身」的本質性，相對的是「知性思辯」的部份，「現象」符合直觀中的「純粹的直覺以及現象的純然形式<sup>1</sup>」。因此形態理論中的本質與現象，可以被概括在康德的「直覺、直觀——知性思辯」之間。

相對來看，Quatremère 的 type 理論，將形態概括在「心靈的廣大範圍」，包括「感知」、「心靈」兩個部份，但就康德來說，「心靈」包括「直觀」和「知性」，感知包括「感官」和「直觀」。Quatremère 的理論定義並不清楚。因此「心靈的操作」到底是關於物性的「物自身」本質，或是「現象」的表象？因為兩者都是屬於心靈層面。

如果我們釐清「本質」和「現象」，在康德來說都是屬於心靈的「超驗的感性論」的範圍，就清楚的分辨出 Anthony Vidler 的 The Third Typology 中所說的觀念上的錯誤，他說：

「一個建築的主要的本質是屬於人造世界中的機器引擎<sup>2</sup>」。如果在康德來說，「本質」和「現象」都屬於心靈的層次，怎麼會和實體的機器引擎相屬？機器引擎是一個感官經驗中的「模型」，作為形態理論的「原理」它必須說明出一種抽象的「超驗的感性論」，作為形態的本質論和現象的性質。當 Vidler 提出「小木屋」「機器引擎」，卻不說明這當中的本質的理論性。或者因為他不能區分出康德認知的三個層面：

「感官經驗——直覺、直觀——知性思辯」而將感官經驗混淆在知識論之中。

7.7 形態理論中，物性的超驗的「本質性」？或普遍內存的「符號性」？

在 7.1 之中，我們說明了伊哈布 哈山對「普遍內存性」的定義，在 7.2 中說明了布希亞對「普遍內存性」的定義。在 7.3 中說明 Henri Lefebvre 的「日常生活性」，在 7.5 中用布希亞的「擬像」理論批判了 Argan 的形式與意義之間的轉換。但是在 7.6 中又回過頭來，重新探討康德的「物自身」的超驗性與形態理論的「本質性」，並用它來批判 Anthony Vidler 的形態理論。

到底本文的立場是在超驗的「本質性」？或從日常生活經驗而來的「普遍內存性」？對布希亞而言，他的「普遍內存性」不是相對立於「超驗性」？

事實上哈山的「普遍內存性」的「不確定性」的定義是較布希亞的定義更為寬廣的後現代性的觀念。而本文所討論的「超驗性」，是康德的「直覺、直觀——知性思辯」的超驗的感性論，並不是啓蒙運動之前的「神權的超驗性」對人權的壓迫。因為這個超驗性指出形式的認知的知識論的本質性是屬於心靈的抽象層面，而排除感官經驗的知識，因此基本上它是人本的，這和布希亞、Lefebvre 的日常生活經驗而來的「普遍內存性」是不相衝突的。因此這並不是一個二選一的互相排除的課題，而是兩者可以並存的課題。

事實上建築形式上的形態可以既是「超驗性」的又是「普遍內存性」的。我們可以看到 Le Corbusier 的廊香教堂的例子，既是將工業機械的科技的印象的「日常生活性」用在建築形式上，另一方面，它又是相對於法國大革命的巴斯底監獄的印象、相對於拿破崙的頭像、相對於聖母馬利亞顯聖的影像、相對於羅馬帝國在這裡建立的軍事城堡，相對於柯比意先祖所護衛的清潔教派的摒除一切物慾，毫無裝飾、電力照明的禁慾主義的抽象的象徵意義的超驗性，而這種觀念上的超越不是感官所能經驗認知的美，必須是經由心智作出判斷而認為這是心靈的「崇高」。

對於傳統的形態理論，一方面可以用布希亞的「普遍內存」的觀念加以批判，另一方面可以用康德的「超驗性」的心靈層面加以批判，所以並不存在著必須是「超驗性」或必須是「普遍內

<sup>1</sup> Ibid., p.121

<sup>2</sup> Anthony Vidler, The Third Typology, In OPPOSITION 7. p.1

存性」的唯一觀念。

為何要有一種固定性的立場呢？或許我們應該從哈山的觀點來看這件事情，他說：

「一切思維都會僵化；而抽象的思維更是絕對的會僵化。即便是隱喻也會變成「原型 (archetype)」、「新型(neo-type)」、「定型 (stereotype)」。「解構主義」會很快地變成一個比列寧的墓基更僵硬的模式。<sup>1</sup>」

當 1920-30 年代的批判性的現代建築，變成僵硬的現代教條，1800 年左右的新古典主義轉變為十九世紀的折衷主義。在這樣的環境中，哈山提出「文化的不確定性」作為後現代性的保持批判性的方式。

在建築形態理論上，必需不斷的自我批判，對新的觀念應該維持一種彈性的態度。因為「庫爾特 戈德(Kurt Goedel)宣稱，每一個邏輯結構都是另一個更大的、更強有力的結構的一部份」<sup>2</sup>。因此必須理解到每一個理論都是一個不完備的理論，而或許一種「曖昧與模糊的觀念」，是後現代的形態理論應有的觀念。

## 7.8 對立下的解構—曖昧與模糊的觀念對傳統形態理論的批判

在 §3.3.4 對於 Quatremère 的討論中，我們看到在 TYPE 的專文中，Quatremère 的說法：

「形態」從希臘字“*typos*”而來，這個字一般性的通常的被認為是表達了一種模型的、母體、印模、鑄模、浮雕的外形或淺的浮雕。毫無疑問的，希臘的作者，利用這個 *epi typon* 字，通常表達著我們所認為的在不同的方式的淺浮雕所呈現的。在這些複合字當中，*typos* 表達著雕刻中的某種變化性。因此這個 *entypos* 必須是說明

著這個物體的外型的被挖空的部分的概念，無論是在模型或是模鑄的作品之之中，或者是在土地上刺出一個洞，或是形成一個青銅的或是塑膠的模子。它或許同樣的可以被簡化成專指著一個石頭，被雕刻著形狀是為著轉印的動作。*Ectypos* 這個字，似乎是被認為用在一個產品，從一個被挖空的模子所產生的，從這裡我們精確的取出一個被壓印鑄造的樣本。*Prostypos* 這個字清楚的指出一個形狀，它突出的站立在平板的背景之前，或是被認為那高高的升起的浮雕。」<sup>3</sup>

Quatremère 在詮釋著他的心靈層面的抽象比喻的形態理論之前，他的這一段文字說明著原始性的 TYPE 的觀念是多重的，包括著母體、印模、鑄模、挖空、刺洞、蓋章、轉印、壓印、浮現，這些實質性的元素操作行為而不只是他所說的法文中的 type 的抽象的層次。而這種轉印、壓印的行為操作，我們在 Peter Eisenman 的作品中清楚的發現，做為對傳統的 Quatremère 形態理論的另一種顛覆。

我們在 Peter Eisenman 的文章中，〈Guardiola House, Santa Maria del Mar<sup>4</sup>〉，可以發現他重新提起 *typos* 的觀念。他說：

「一個場所的觀念，或是‘傳統的主題 *topos*’總是位於人和它的環境的中心的關係位置。<sup>5</sup>」

<sup>1</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern theory and culture*, 1987, Ohio State University Press, p.54

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.59

<sup>3</sup> Type, Quatremère, selected translated by Samir Younes, *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy*, 1999, p.254 L:46-47, R:1-4

<sup>4</sup> Peter Eisenman, Guardiola House, Santa Maria del Mar, in *Deconstruction, Omnibus Volume*, pp.163-165

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.163L: 1-6

Eisenman 將形態的 (*typos*) 詮釋成「一般性的場所」，而相對的提出「非場所，或是不尋常的場所 (*atopia*)<sup>1</sup>」的觀念。他說：「*typos* 總是位於人和他的環境的中心的關係位置。這將是對一個住家的設計是去研究場所的意義，和它是如何的被顯示出影響，藉著對於世界的理解的改變。<sup>2</sup>」

而相對性的，一種模糊的、曖昧的、反 *typos* 的觀念，從柏拉圖的文字中就已經被發現，他說：「在柏拉圖的 *Timaeus* 在對一個儲存容器的定義，做為某一種事物，介於場所和物件之間，可以是一個容器，同時是一個被收容的器具。對柏拉圖來說，這個儲物器就像是沙灘上的沙，它不是一個物體或是場所，而僅是水的流動的紀錄，它留下著漲潮時的痕跡，記錄著侵蝕的壓印—藉著每一個連續而來的浪潮又退到水裡面。<sup>3</sup>」

這個既是容器，又是被收容的器具，既是物件又是框架、既是背景又是形狀、既是內部又是外部，它已經是一種傳統邏輯的破壞。Eisenman 說：現代思想已經發現傳統理性中的「非理性」部分在其中，而邏輯被發現包含著「非邏輯」<sup>4</sup>。

Eisenman 所說的傳統的理性中的「非理性」，所指的就是黑格爾的「君王論」中的主張君主立憲是最好的政體，而整個國家的理性的有機體，是建立在「非理性」的國王身上。因此理性的核心是空洞的，理性的源頭其實是非理性的荒謬和偶然的意外<sup>5</sup>。

如果在哲學上已經發現「理性」的源頭是「非理性」的意外，理性包含著非理性，這樣的古典的二元的對立觀念在哲學上早就不存在，在建築上為何還存在著「機能」「意義」「形式」之間的對立和一對一的對應關係？

於是 Eisenman 提出一種「中間 (*between*) 的理論」。他說：「在結構和裝飾是之間並不是對立的，裝飾是附加在結構之上。在背景和前景

的表現之間並不是對立的，前景是在最初的背景上的附加。每一組對立的辯證附帶著一個對立的價值——結構是好的、裝飾是壞的。…傳統的對立，在結構和裝飾、抽象和具象、前景和背景、形式和機能之間應該被消除，建築可以開始著一種在這兩個範圍之間的探討 (*categories of the 'between'*)。<sup>6</sup>」

這樣的建築將不再是尋找一種範圍的分離，一個價值的層級，分類的系統，或是機能和形式性的形態學。替代性的它將會尋求一種層級、系統、形式機能它們之間的模糊。這個模糊的觀念將「介於理性和非理性之間<sup>7</sup>」「這個模糊發生在美、醜之間，在身體性和知識性之間；它們將會發現在醜之間帶著美，在美之間帶著醜。<sup>8</sup>」

Quatremère 的專文中說明著 TYPE 的觀念是多重的，包括著母體、印模、鑄模、挖空、刺洞、蓋章、轉印、壓印、浮現，這些實質性的元素操作行為，而 Eisenman 在他的 *Guardiola House* 的形式操作中確實的進行著這些行為。包括：displacement 移位、intersection 量體交叉、solids with voided intersection 交叉部分挖空的量體、rotation 旋轉、displacement between solid and void 在量體和空體之間的移位、trace and frame definition 框架的定義和追蹤、imprinting solid 實體的轉印、imprinting through surface 穿過表皮的轉印。

這些操作不同於 Quatremère 的心理面操作，而是形式的操作。但真正重要的是在這些操作的背後的理論性，而不只是形式的操作。

Eisenman 在文章中批評說：「現代建築將它的原則建立在黑格爾的對立性的哲學上…因此

<sup>1</sup> Ibid., p.163M: 8

<sup>2</sup> Ibid., p.163L: 7-10

<sup>3</sup> Ibid., p.163M: 13-21, R:1-4

<sup>4</sup> Ibid., p.163L: 19-21

<sup>5</sup> 羅貴祥，德勒茲，p.26: 13-18

<sup>6</sup> Peter Eisenman, Blue Line Text, in *Deconstruction, Omnibus Volume*, p.151L:8-15

<sup>7</sup> Ibid., p.151L:22-23

<sup>8</sup> Ibid., p.151L:25-27

形上學的中心性的觀念發展出對立性的辯證，像是形式和機能、結構和裝飾、具象和抽象<sup>1</sup>。

Eisenman 認為：因為黑格爾的二元對立，導致現代建築的機能和形式之間的清楚的劃分的二元性而缺乏「中間性」的觀念。

事實上黑格爾的哲學中的二元對立的辯證性中，包含著一種「含混性」這在前言中已經討論過了。黑格爾在「自我意識」的章節中討論著「主人與奴僕」的辯證關係。應該被解釋為，在人的「自我意識中的雙重性」，主人與奴僕都是自我意識的一部份。

「自我意識有另一個自我意識和它對立，它走到自身之外。這有雙重的意義，第一它喪失了它的自身，因為他發現它的自身是另一個東西。第二，它因而揚棄了那另外的東西，因為它也看見對方沒有真實的存在，反而在對方中看見它的自己本身。<sup>2</sup>」

所以事實上，黑格爾的二元對立的觀念包含著一種互相包含的觀念，這和 Eisenman 所提出來的「這個模糊發生在美、醜之間，在身體性和知識性之間；它們將會發現在醜之間帶著美，在美之間帶著醜。<sup>3</sup>」的中間哲學是相類似的，因此 Eisenman 的中間哲學並不是一種創見。而真正的關鍵是哲學上的「含混性」一直未能反映在建築的形式哲學上，建築學一直停留在「形式—機能」一對一的對應關係。直到 Peter Eisenman 嘗試性的去打破這樣的形態觀念。

在另一篇文章中 Eisenman 討論到建築語言和哲學性語言之間的表達性的不同，他說：

「做為一種強烈的形式訓練，建築學同樣的是一種爭論性的訓練，因為它的弱勢的符號的條件：換言之，它並沒有一種明確的符號系統。它很困難於表達快樂、悲傷、仁慈、惡劣—任何的感或哲學式的概念。語言所能做的，建築卻是不能。<sup>4</sup>」

當言語的語言學可以多義的、不透明的表達著晦澀的文學、詩詞上的隱喻、轉喻，而建築學卻將符號的形式、意義、機能、象徵性之間明確的一對一的連結起來。而傳統的形態理論也就在這個基礎上認為機能和形式之間的對應關係。舉例說，在 Anthony Vidler 的文章中的引述：

「1830 年雨果(Victor Hugo)懷著中世紀的鄉愁向窗外看，越過當代的巴黎的屋頂，看到方形的、新古典的、證券交換所，他總結一種相似的倫理學的觀點，似乎基於準合理主義者觀點的機能主義論：“如果這是一個規則，構造物的建築學應該使自己適應它的目的，以這個方式，這個目的從建築物的許多觀點來被宣告，人們必定會驚奇著在一個紀念館前，會不能分辨它是一個皇家的宮殿、眾議員的住宅、一個市鎮集會廳、一個大學、一個馬術學校、一個學院、一個倉庫、一個法庭、一個博物館、一個兵營、一個墓穴、一個神殿、或是一個劇場。結果，它是一個證券交易所。”<sup>5</sup>」

如果 Vidler 認為證券交易所必須有它自己的形式語言，象徵意義，而事實上 Eisenman 認為建築物的形式和機能之間應該被分離，並不是機能不重要，而是機能不必要顯示在形式上，形式不需要反映機能。更進一步的建築形式是如此的弱勢的語言表達性，建築就不要表達機能的形式性，而表達地景藝術、雕刻、歷史考古的藝術性，因此建築也就沒有形式，沒有形態問題。

事實上建築所牽涉的是最實質性的結構、構造問題，不可能是沒有形式的存在，但是它的形式或許是沒有形式的形式，沒有固定形態的形態觀念。而已經推翻 Vidler 所認為的三種類型的形態觀念。

但有一點詭異的是 Wexner Center 的所謂的沒有形式是建立在既存的兩個校園建築的對面、鄰接之上。沒有這兩個對立的建築物，就不可能產生這個依附性的、沒有形式的、中間性的建築。因此這中間有一種矛盾是沒有形式卻必須

<sup>1</sup> Ibid., p.151L: 4-11

<sup>2</sup> 黑格爾，精神現象學，賀自昭、王玖興中譯本，p.146: 11-15

<sup>3</sup> Peter Eisenman, Blue Line Text, in *Deconstruction, Omnibus Volume* p.151L:25-27

<sup>4</sup> Peter Eisenman, Strong form, weak form, *Architecture in*

*Transmission, Between Deconstruction and New Modernism*, Edited by Peter Noever, 1991 by prestel, Munich, p.33: 1-8

<sup>5</sup> Vidler, A., The idea of type, *OPPOSITION 8*, p.113

倚賴著有形式的存在。

因此真正的關鍵是在二元對立當中，被加進去的中間性，產生對立的二元的界線的模糊，互相融合而消除對立。因此我們從布希亞得到的「二元的補償性」、「雙螺旋的擬像」的思考依然是有效。

對於 Peter Eisenman 的文章的討論真正的意義是在於他所提出來的「不要形式的中間建築」，Eisenman 的形式是「在傳統的對立之間，在結構和裝飾、抽象和具象、前景和背景、形式和機能之間應該被消除，建築可以開始著一種在這兩個範圍之間的探討(categories of the 'between')。<sup>1</sup>」——兩個範圍之間的曖昧性的觀念。

在這個對立被瓦解的曖昧的觀念之下，形式和機能、形式和意義、形式和象徵之間的連結開始被質疑之下，傳統的形態觀念應該被轉化成知識的不確定性、人文的歷史象徵逐漸的消失、人的自我意識被表現在形式的「普遍內存性」。另一方面自我意識的精神活動，人類對事物本質性的詮釋的「超驗性」強化著人類自我存在的「普遍內存性」，「超驗性」和「普遍內存性」因此是並置並存而不是相對立與衝突的兩種觀念。對立被瓦解後的曖昧性，如同顯現在 Peter Eisenman 的建築作品的「中間性」——一種沒有形式、沒有形態的觀念，作為對傳統形態理論的再一次批判。

在這種對傳統形態的批判性的觀念之下，新的形態理論或許可以重新詮釋後現代的文化觀念，而達到 Vidler 所認為的理想：「有更多的建築師了解到形態學是使建築恢復生機的原動

力，尤其是在令人沮喪的功能主義建築和任性的折衷主義的年代。<sup>2</sup>」而回應到前言中所提出的——如果形態學不只是討論形式，它可以是一種建築的哲學理論，可以和人文文化對話，可以討

論當代的現代性、後現代性，可以是社會現象的批判理論，它的存在就不容質疑。也因此做為一個實務工作者，不再是一個形式的工匠，藉著建築的形式這個工具，他可以是社會的批判的參與者。因此形態理論就找到它的價值所在。

---

<sup>1</sup> Peter Eisenman, Blue Line Text, in *Deconstruction, Omnibus Volume*, p.151L:8-15

<sup>2</sup> Vidler, A., The Production of Types, *OPPOSITIONS Reader*, p.437