

「現代與非現代」台灣戰後建築 論壇側記

Notes on the Forum Modernity and not Modernity: Architecture in Post-War Taiwan

整理編輯 |
王進坤
Kun Wang
建築外圍工作者

主辦：台北市立美術館研究發展組
學術統籌：王俊雄
地點 | 時間：北美館 | 2022.3.26-27

第一場

技術
與
構築

持續建造的菁寮聖十字架教堂

講者 | 徐昌志 中原大學建築學系助理教授

除專注研究台灣戰後建築，我同時參與教堂設計及興建，研究過程中人為何需要蓋教堂一度困擾我，因《馬太福音》18章20節已指出：「因為無論在哪裡，有兩三個人奉我的名聚會，那裡就有我在他們中間。」但藉研究逐漸找到答案。楊森神父（Eric Jansen）於台灣待了14年，菁寮聖十字架堂是其蓋最大的一座，也是唯一一座委託其友波姆（Gottfried Böhm）設計的教堂，波姆出身建築世家，其父多明尼克·波姆（Dominikus Böhm）為專門設計教堂而出名的建築師。由於當時資金不足，波姆甚至未收取設計費，不過他從未來台實地看過基地，而是透過楊森神父提供的照片來進行設計。以下將分成四個階段來說明菁寮聖十字架教堂的變化。

1955-1960——心意更新而變化的建造

在興建教堂時，楊森神父最擔心的是資金，因此請波姆以能分期興建作為設計的條件，該時期波姆想超越他的父親，正在找尋自己建築的方向，因此他大膽地採用聖俗分開的配置來規劃，又波姆於美國認識了建築師密斯（Ludwig Mies van der Rohe），並受其作品的啟發，因此在菁寮聖十字架教堂的尖塔下是採用玻璃盒子。設計完成後，第一期先興建世俗的宿舍，之後才興建聖堂。而採用鋁建材則是因楊森神父的朋友為台灣鋁業的正總工程師，願意提供鋁作為建材。在第一版的設計圖中，波姆對玻璃盒子並未細部的處理，之後為回應台南的炎熱氣候，於第二版設計圖於平屋頂上再加一層鋁皮改為雙層，達到隔熱通風，並將教會四面設計為落地窗，讓風可以流通使室內涼爽，而這在教堂設計上是少見

左圖——
台灣無製作聖器的專門工廠，
為了打造教堂，神父進入社區
鐵匠家，即便信仰不同，仍共
同協力完成

圖片來源：徐昌志提供

右圖——
2013年原設計者波姆的兒子保羅
(Paul Böhm) 受邀來台，
進行修建與增建工程。在保羅
的設計提案中，最醒目且引起
較多討論的就是，在入口鐘塔
旁設置了一個螺旋向上形狀的
小聖堂

圖片來源：徐昌志提供



的。受限施工技術，將鐘塔跟四面落地窗框做調整，改用木構造跟木格窗，但這部分並未找到圖資，應是於施工現場直接調整。台灣並沒有像西方有專門打造聖器的工廠，因此神父是主動拜訪鐵工廠，委請其打造，並藉此與鐵工成為朋友，還邀請社區小孩加入對聖器進行細節的處理。

1960–2013——本色化的建造

梵蒂岡第二次大公會議開始提倡教會本土化，推動教堂空間與在地需求結合，但在會議之前楊森神父與波姆就已朝此方向進行，包括祭壇的轉向，信徒的祖先牌位可放置於教堂內等。而原採用木構造的鐘塔跟窗框，因颱風跟頻繁使用，導致損壞跟鬆動雖然沒有塌，但神父考量安全仍決定拆除鐘塔重新建造。並因漏水問題將原本鋁材屋頂都換為鐵皮，將落地窗改為鉛窗。原本美麗的魚皮尖塔也因材料氧化，導致採扣夾式的固定有些鬆動，也請工人處理用台灣常見的打釘跟矽利康的方式固定，真實呈現台灣營建技術的演進。當時台灣從農業社會漸改為工業社會，家長因進入工廠上班，而產生隔代教養的問題，有兒童照護的需求，加上教友不多，約於 1970 年將部分空間改造為幼兒園。另外，來台的神父也會因自己的需求改造空間，比如在庭院中興建鐵皮屋等。

2013——新酒與新皮袋的建造

此時期我加入菁寮聖十字架堂的維修團隊，開始推動教堂的更新，考量舊的空間已經裝不下新的需求，我們邀請波姆的兒子建築師保羅 (Paul Böhm) 加入團隊，我也飛去德國拜訪波姆及保羅，洽談怎麼讓菁寮聖十字架堂有新的生命。保羅來到台灣勘察基地後，提供了新的設計規劃，將原教堂被增建之處進行拆除跟材料復原，內部安裝新的音響及燈光設備等，他並提出一個新的小聖堂設計，但跟其父波姆的設計格格不入，這讓我不接受，但後來我理解在這個建築師世家裡，每一代是互相挑戰想超越對方，但必須說我還是不太能接受。

回到前面的疑問，為何需要蓋教堂？確實神不需要教堂，但人需要教堂來將彼此拉近在一起，例如波姆跟其子保羅就藉菁寮聖十字架堂串起了新的對話，因此是天父知道我們需要教堂，所以成全了我們，讓我們去建造教堂。

畫圖仔的自我形塑與批判：台灣戰後現代建築師譜系

講者 | 柳青薰 成功大學建築學系博士候選人

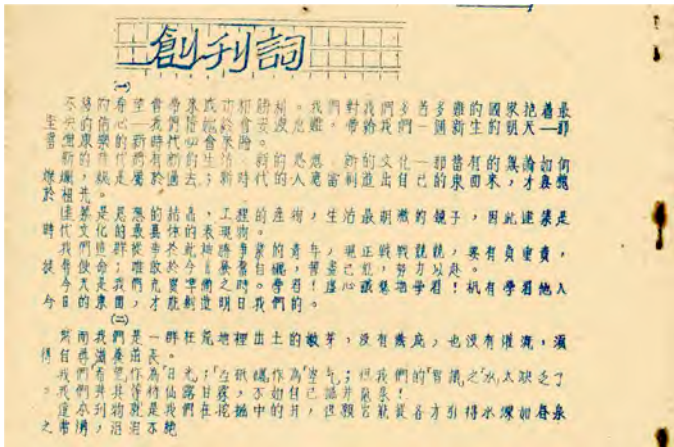
「建築」在廣義的中國漢人文化裡，是一個新的專業，約在 1923 年第一批留學生回到中國後才出現；「建築」也是個新的名詞，在漢人文化裡並不使用這個字代表蓋房子。1950 年台灣省建築技師公會成立，象徵台灣開始有建築這個專業，那時是稱「技師」，但這跟今日建築師在專業制度上，是兩個不一樣的意思。建築在當時還不是門專業，也不是一個身分象徵，故需藉成立公會來告訴大眾這是一門專業、是一種身分象徵，來推廣「建築師」。1886 年日本建築界也面臨同樣的問題，當時其學會稱為「日本造家學會」，但發行的卻是《建築》雜誌，後因建築史學家伊東忠太建議調整，而開始思索「建築」跟「造家」兩個字意的各自內涵。終於 1897 年改名為「日本建築學會」，連動東京帝國大學的「造家學科」也更改為「建築學科」。

雖然 1950 年成立了建築技師公會，但遇到的問題是雖然已施行建築法，但卻沒有「建築師」，而無法配合建築法來執行相關業務，且建築師的業務範圍到底涵蓋那些項目也未被釐清，因此民間上訴陳情，認為政府的法令限制民間設計跟興建房子的權力，將蓋房子變成特許制度，認為應該要開放，但並未獲政府認同。且在建築師出現之前，漢人社會早已存在「匠師」為主體的營造系統，但建築師法一頒布，由匠師興建的房子都變成違建，也不能合法設計興建房舍。匠師的身份與傳統禮教制度有關，有其自身的建築理想，可惜因建築的出現被取代，推翻了原本已有的營造系統。1948 年施行台灣省建築師管理補充辦法，即是因當時台灣首批具備考試資格的人都還在學校念書，所以才通過這個辦法來



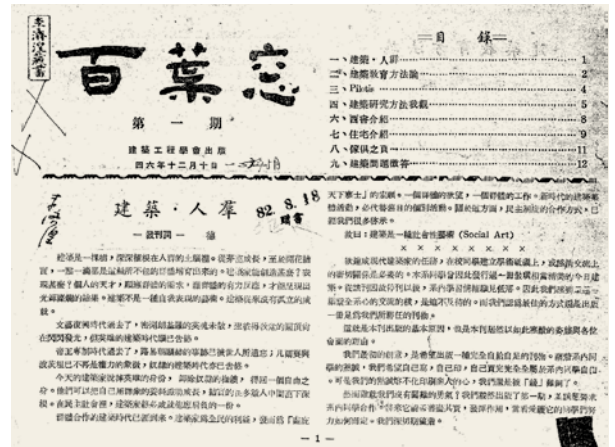
1950 年台灣省建築技師公會正式成立

圖片來源：柳青薰提供



左圖——
成功大學建築系師生於 1954 年自主編輯的《今日建築》創刊詞

圖片來源：柳青薰提供



右圖——
1957 年創辦的《百葉窗》，當時大學四年級並擔任主編的漢寶德，在第一期發刊詞陳述建築師應正視當時社會的需求

圖片來源：柳青薰提供

補給留學國外者建築師資格，或通過技師法「專門職業及技術人員考試檢覆」來取得技師資格，而這種種的限制都在告訴大眾，建築師是一門獨特的特許行業。但因建築師的不足，只能繼續延續日治時期留下的「建築代願人」制度，房舍依然由傳統匠師設計興建，但為申請建照需要繪製建築圖面，只好委請建築代願人繪製，因而被戲稱為「畫圖仔」。

而直到 1971 年推出建築師法前是稱為「建築技師」，這是來自日本建築技師系統，相信建築是一門專業技術，但戰後台灣不再跟隨跟日本，於此時轉為「建築師」，但只是名稱修改其實做的事情差異不大，建築師法重要的涵義在於開始從台灣的觀點檢討建築師制度。而在建築師法執行前，技師法規定成為建築師的方式分為兩種，第一是參加建築師考試，但還有另一條路徑是藉高考換證照，這是因其中有一條明訂，只要通過公務人員高等考試三級建築工程科考試及格，並擔任公務人員滿三年（考績一甲二乙）即可換照，這與建築師考試的最大差別處是不用考建築設計，且不需具建築系背景，因此土木系畢業也能透過此路徑取得建築師執照。也因此方式較考建築師考試容易，而成為戰後取得建築師執照的主要方式，變相鼓勵不需要去思索如何當好建築師，只要會背誦法條即可擔任。但在這錯誤過程中也有許多有志者，藉創辦雜誌來談「建築」的理想，比如成大的今日建築研究會創刊的《今日建築》，以及漢寶德先生創立的《百葉窗》、《境與象》及《建築》等，在探尋何為「建築」，建築師職業的內涵，以及在社會上應扮演的角色，來回應當代社會的建築需求。

在短短不到百年時間內，從沒有建築師這職業，到有、到開始思索建築師的內涵，是不斷在深化，比如建築師不應追求英雄形象，不該只追求利益而須要具備社會責任等，但在閱讀這些理想的發表中，我開始省思在漢人的文化架構下，建築師雖已實行一陣子，卻從未去定義建築師應該包含哪些事情，沒有確立社會價值來讓建築師去追尋，導致無法談台灣建築師的譜系，因為譜系必須建立在能夠清楚指認的身形之上。

垂直住居實踐：台灣戰後 1950-1980 年代國民住宅計畫

講者 | 沈孟穎 實踐大學建築設計學系兼任助理教授

本次將探討台灣從地面層獨棟住宅，發展到垂直性住宅的過程中發生哪些事情？但今天還不是提供答案的時刻，而是提出議題讓大家一起思索。1900 年台灣藉由殖民者引介而認識現代的概念，也經由殖民者的建築營造，體驗了與傳統不同的現代生活。1920 年因現代主義建築的影響，建築專業者開始嘗試強調功能與理性的現代設計，開始出現三至五層樓的百貨公司或公家機關，代表資本跟政治權力，正改變城市的街道景觀。二戰之後國民政府來台，認為高層化的住居是現代化的象徵，1950 年後因「節約土地」的治理目標，才開始讓住宅建築往高層化前進，第一個即是「公寓」，而高層建築的內涵並非僅僅為樓層疊加，而是代表一個心態、經濟、技術、中介裝置與自然 / 社會的關係改變，是宣告著一個截然不同的居住方式的到來。但當時台灣建築專業者對垂直居住的想像貧乏薄弱，或許是導致 1970 年代後國民住宅開始衰敗的原因。

回顧 1950 至 1980 年代台灣在國民住宅中的嘗試，是受到國外思潮的影響，加上營建技術、設備系統的發展，讓垂直化變成可能，認為可作為拯救貧窮大眾住居需求的一個解方，而提出許多滿足最低住宅需求的方案。但當時台灣的營建技術跟想像離成熟其實還有一段距離。Stephen Graham 對垂直住宅的研究，開啟我們對空間立體化的階級視野，提醒人於城市居住的思索，他認為雖然高層住宅固定成本可藉由更多公寓來分擔，為大眾創造可負擔住宅，但因忽略了當代城市裡塑造都市住宅之生產與消費、結構性社會和政治力量，並將帶來階級化的差異，而導致天空仍被富豪跟菁英所占有。且現代建築挑戰的是物質環境的再造，也是對人的再造，透過將人進行標準化來設計，反而讓人扁平化，也讓人對土地、天空的想像薄弱。提醒我們思考為何富人的垂直社區是與世隔絕，智慧永續的天堂，而窮人社區就必定是社會失序，培養醉客的溫床？點出垂直化住居的「階級」向度事實。



1965 年斯文里平民住宅竣工與
周邊傳統住宅

圖片來源：沈孟穎提供

新式公寓連雲興建，平房正在拆除的景象。此區原為垃圾轉運場，違章林立，配合違建拆除計畫，就地整建為平民住宅

圖片來源：沈孟穎提供



1960年代台灣出現公寓，但因華人土地私有財的概念，許多人反對公寓土地持分跟分權產物的作法，而這也反應在公寓售價上，一樓因離土地最近而最貴，三樓則最便宜。當時的設計並未考量不同樓層空間應有不同的可能，比如到高樓層只剩下陽台可以連接外面環境。再來當住宅脫離地面，垂直動線的優劣成為關鍵，如何讓高樓層者快速往上往下移動成為設計的首要考量。以及當原本一層拉到高樓層後，原本的庭院在各樓層怎麼去轉化變成重點，將花園轉為眺望遠方的景色。當時農村也興建許多示範農宅，但不再強調傳統合院中軸線的神聖性，而是將各空間包括神明廳、廚房等以服膺機能的方式進行配置設計，來滿足農村家庭眾多人口的需求。在技術上則突破讓包括水、電等管線可以垂直串聯。

1963至1970年政府開始將原本分布在街道上的住民，透過垂直性的收容至國宅，來維持地表的整齊，抑制水平違建的蔓延，但也讓居住空間被壓縮到更小空間內，仍導致大量的違建因為需求而出現，比如陽台外推等，同時也從平面密度轉為立體容積的管制。高層建築的出現，也讓聯通天橋、抬高街道開始被運用，透過垂直分流讓老人跟孩童不用擔心交通安全問題，但社區內的半中介廊道歸屬權，卻因部分居民占用跟改造，成為社區紛爭的來源。1980至2000年後，改採推土機式的土地開發，將大量平房拆除遷移，加上土地價格高漲，也加速高層建築的出現，也因高層建築越來越多，政府設置土地使用分區管制，來管控容積率及建蔽率，雖然在地面層留設出公共空間，但主要是作為視覺景觀，對一般民眾來說不見得好使用。

在高層住宅歷史演進的過程裡，應該要翻轉用容積率的這種樓地板計算的方式，來重新討論空權的歸屬，開啟開放空間新的想像，並打破立體巢狀般住宅形象，創造更多上下穿透間隙的可能，留下空格來讓使用者能自行或共同定義「關係」空間。

綜合討論

主持 | 郭文亮 東海大學建築學系副教授

與談 | 徐昌志、柳青薰、沈孟穎

郭文亮：徐昌志是台灣研究菁寮聖十字架堂的權威，庫哈斯（Rem Koolhaas）曾說建築有兩個生命，第一個是建築師設計時賦予的，第二個則是建築完成後發生的，但在台灣這兩件事情很難分開，因為大部分人不覺得建築師有多了不起，因此對修改建築沒有壓力，會依照自己的想法跟需求改建築。以前我認為這是問題，但現在有不同的想法，說不定台灣其實是需要另一種看建築的方式，將建築視為「創作」這個價值觀在台灣已確定是不可行的，應轉為將這種隨使用者喜好調整放進研究，開創一個新的價值觀。若此研究的方式就不能只仰賴原設計圖面，因很多調整是隨機跟直接的，必須靠定期的追蹤測繪來比對跟分析。用這個角度來看菁寮聖十字架堂就非常的豐富，因每個修改的過程都是一種價值的辯證。期待能從中發展出「持續用建築改建築」的觀察視野。

針對柳青薰提出的問題，我提出幾個建議，第一是西方對建築的理解跟態度，跟東洋及華文世界非常不同，是將建築跟藝術關聯在一起，能透過建築講嚴肅的事情，但在東洋及華文的文化裡，房子不需去談這些嚴肅的事情，而是談人在裡面生活的樣貌，這個落差一直存在。再來，中國傳統社會的建築觀是站在實用角度，比如說風水，若仔細深究風水其目的是現實跟功利的，這與西方追求的公共性，在價值上就有很大的衝突。戰後長期對「建築代願人」是輕視的，因為可能完全不會設計只會畫圖，畫圖的意義在於藉此蓋房子，但在台灣是顛倒了，因為不會畫圖也會蓋房子，而這跟台灣被殖民是有關係的，執政者透過制度來控制人的生活空間，這一種現代性是透過官僚體制去管理控制。日治時期的建築設計掌握在日本人手上，台灣人能學習的只在技術上，是訓練扮演中介的橋樑，將日本的圖面跟專業術語翻譯給台灣工人聽，而不讓台灣人有機會設計自己的房子。因此整理資料雖然重要，但更重要的是敢提出觀點，錯了也沒關係再改就好，但若不敢提那永遠都在繞圈子。

沈孟穎在國民住宅的研究也已是權威，雖然談的是垂直居住型態、是談國民住宅，但國民住宅並不只有公部門，妳怎麼看私人興建的房地產建案？是因為分類，還是因與你想像的居住型態不符合，所以被排除？現代的垂直居住型態中，要有好的公共空間品質，並兼顧隱私的維持成本很高，因此往往只能在頂級豪宅出現，是否因這違背妳認為的公共性而被排除？小時候我居住的地方，鄰居是不關門的，小孩子能四處串門子，彼此的生活型態串聯在一起，但這在今日都市化的狀

態下要延續非常困難，若這是妳心中的理想，是危險跟難達成的，所以妳想像的是怎樣的生活樣態？

徐昌志：菁寮聖十字架堂在一開始是按圖施工的，但完工後因為使用耗損跟新的需求，不斷的對構造跟空間進行調整。2013年後，我們開始啟動修復跟興設計畫，現在建築設計已經完成，資金也已到位，但因為業主還未準備好，若我們貿然進行是很怪的，所以計畫尚未啟動，這也讓保羅對我很不諒解，雖然他已領設計費，但仍認為我們其實不想動工。整個工程不複雜約一年就可完工，相信時間到了神會指引我們，那時就會開始推動跟完成。

柳青勳：我在事務所工作十年，離開的原因在於不想繼續做設計，這讓我開始思考學建築卻不想做建築設計的人，到底可以為建築界做些什麼？「2016 實構築展」在高雄舉行，策展人吳光庭老師決定要做陳仁和展，我被賦予責任執行，但當時台灣對陳仁和的研究是一片空白，我只能從頭開始研究，才發現陳仁和與我都是澎湖人，進一步更發現當時南部的營造系統都由澎湖人掌握，開始好奇若建築是一門有利可圖的行業，為何會由澎湖人掌握？以及今日建築為何變成無利可圖？因此我決定跳出當代的觀點，不要太快下結論，而是試圖回到陳仁和的時代，依照他學習跟工作的路徑，去思考他怎麼看建築、看設計跟建築這個行業。陳仁和在早稻田大學上課時，課本是伊東忠太所寫，老師是伊東忠太的學生，因此陳仁和想像的建築，可能跟當時的台灣甚至現在都非常不一樣。該時期伊東忠太提出「建築進化論」，認為建築技術是不斷的演進，因此他要推動讓日本的建築技術加速進化到下一階段，因為有這樣的企圖，而有了代謝派跟後進如伊東豐雄、妹島和世等建築師的前仆後繼。台灣就缺乏這樣的動能，也沒有這樣的自省，往往趕著給建築師跟作品下定義，比如看到用琉璃瓦就說這是新中國風格。因此當要回應傳統建築的時候，我們應該要同步回應建築這個專業是什麼？台灣必須像日本一樣去經歷過那個階段，去想接下來會是什麼又要往哪邊去，不然都只是問號。

沈孟穎：國宅政策確實有獎勵投資，但因為民間獎勵投資的國宅案例一般規格都比政府好，而我通常會選艱困的案例作為代表，因此未放進研究內。我確實期許兒時敦親睦鄰的生活型態可以在今日延續，但這非常困難，但是我依然期待在公共的開放空間中，不是採用集體的巨大空間，而是碎化散落的，來促進社區意識的凝聚，建立新的信任關係，賦予公共空間非功能性的可能性，比如梯廳、屋頂等這些開放的中介空間，都應該能具備更多可能性。例如小時候我在農村的居住經驗裡，水圳是屬於公共性的，每家每戶都知道自己需要照顧哪一段，並會主動去照顧，我期待這種關係能在此刻繼續延續。

民間與儒家：戰後台灣國家論述下的禮制建築初探

講者 | 黃奕智 淡江大學建築學系助理教授

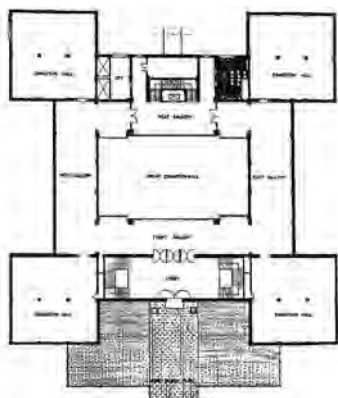
若以台灣為主體，作為國家秩序的想像該如何被建構？為何要用禮制？又何為禮制？禮制出自於孔子：「君子以義作為行事的根本原則，依照禮制實行道義的問題，以及以謙遜、誠信等的價值觀。」孔子又說：「若不知道禮，即無法立身處世。」因此「禮」在中國儒家的傳統裡面，是重要準則，可延伸為社會的秩序。學者賴德霖撰文指出：「禮制，是一個國家和民族文化信仰，價值觀念和行為規範的綜合體現，而服務與它的建築物，也是一個社會最重要和最具文化象徵意義的物質與空間表現。」因此「禮制建築」是文化社會之特殊道德、信仰與宇宙觀的物質呈現，是該文明對維繫自身存在之文化理念與社會秩序的想像投射。

禮制也可替換為國家秩序的想像，二戰前台灣受大清帝國統治，原本就有禮制的傳統，但因馬關條約割讓給日本，而從儒家敬天的思想轉為日本神社系統，信仰神道系統的開拓三神為主體，此三神的職掌與國土開拓有關，可見日本有將台灣轉為國土的計畫。戰後國民政府接收台灣，但此時國府的禮制系統是於1910年才開始發展的新秩序。在這三種禮制系統的疊加下，導致台灣除必須處理前現代由清朝轉至國民政府的禮制繼承，還需對抗日本留下的遺緒。民國初期國民政府曾面臨西方現代主義與中國傳統主義之爭，爭辯儒家思想該在現代中國扮演怎樣的角。當時兩派代表人物分別為支持儒家思想的康有為，及認為應採西方現代主義的蔡元培。前總統蔣介石支持儒家思想，提倡春秋時管仲的「國之四維」來挽救墮落的人心與道德，認為人文主義能補實用主義的弊端，藉傳統美德能打造強大而團結的現代中國，因此戰後台灣承繼此一路線，意圖藉現代手法來重新詮釋中國禮制的價值觀。

「故宮博物院」是禮制建築建構最重要的代表，博物館的起源來自法國羅浮宮，是將舊皇宮與皇室收藏品轉變為公共博物館，來象徵舊時代的結束，新秩序的開啟，因此當代博物館被賦予現代社會裡新的禮制建築型態，由藝術品和建築

左圖為參考古代明堂的故宮博物院平面圖，以鼎器佈局，體現國民政府在政治權和文化道統的代表性。右圖為彼時故宮中央大廳現場

圖片來源：黃奕智提供



1972 年台日斷交後，許多城市的忠烈祠由接收戰前日本神社的樣貌，改建成具中國傳統北方宮殿樣式的風格



Keelung Martyrs' Shrine, 1972



Tamshui Martyrs' Shrine, 1977



Kaoshiung Martyrs' Shrine, Fei-hu Chao, 1977



Hualian Martyrs' Shrine, Cheng-yi Liao, 1984

物形成一個更大實體，來提供新的市民儀式，藉精心安排的參訪經驗，讓大眾接受由上而下的新社會價值與信仰。國民政府學習後此手法後，於 1925 年 10 月 10 日的國慶日當天，成立國立故宮博物院，讓故宮與中華民國擁有同一天生日，繼承共同的歷史淵源，來象徵君主制的終結，代表國民政府承接統治權。之後中國淪陷、國民政府遷台，只能藉將故宮內收藏之國寶攜至台灣，來建立國族論述，爭取中國文化道統跟表彰政權的合法性。當時國民政府面對兩難，一是需要空間展示國寶，二是若切斷國寶與原址的關係，將喪失代表中國正統和政治權威的象徵意義，因此在台建構的新故宮博物院，必須在不模仿清朝宮殿的情況下，找到其他建築象徵語彙，來連結中國文化淵源，最後採用周朝天子祭祀之「明堂」為平面，以「鼎」作為權力和民族的隱含象徵等元素來設計建築，讓遊客能藉建築意象及國父雕像來聯想到中國。

孔廟與忠烈祠也扮演儒教禮制建築之復興角色，來維持統治基礎機制裡文官和武官的道德觀，藉重新調整祭典儀式加入現代性與公民性，來定義對民國現代社會秩序的新意義，故興建的一系列孔廟都採仿曲阜的建築樣式，也引發建築界的批評，如漢寶德先生就認為應設計屬於中華民國的現代式樣，但以現代建築語言詮釋禮制建築，並不符合當時已退出聯合國，在國際上面臨身分認同危機的文化政治宣傳需求，而必須藉建築形式的類似性，讓人能自動聯想來繼承正統的儒家傳統。忠烈祠則是取代原有的武廟及昭忠祠，透過祭祀為國犧牲的將領，傳遞對國忠誠的價值，重建權威外也主導國族歷史的敘事方式與內容。

總的來說，國民政府的禮制建築，主要是為強調來自中國大陸的文化淵源，以及展示其作為「正統」中國文化與政治的繼承者與代表權。

白冷會與台東的現代教堂

講者 | 黃冠智 台東專科學校建築科助理教授

當 1950、60 年代王大閎等人在台灣西部追求中國建築現代化的同時，台東有另一批人在進行建築實踐，包括達興登（Justus Dahinden）、費宥諒（Karl Freuler）及傅義（Bro. Felder Juilius）等瑞士建築師，以天主教現代教堂的神聖空間，述說瑞士現代建築的精神性。教堂為何要現代化有兩個重要原因，一是禮儀改革運動，藉由讓信徒有更多參與，來解決工業革命後信徒減少的問題。第二是克服近代物理學發展以來的絕對空間觀，希望創造詩意跟神聖的空間，提供信徒超越的時空經驗。簡言之即是在面對現代的建築技術及教會世俗化的挑戰下，吸引信徒重回教堂。

白冷會為瑞士教會組織於 20 世紀初成立，以對外傳教為目的，成立初期即派遣大量傳教士到中國東北偏遠地區，後因國共戰爭才輾轉來到台灣落腳於台東。白冷會是帶著歐洲的資金、技術、人力及想幫助原住民的心態而來，其組織彈性且獨立，能依照原住民的需求而進行建造，如缺乏醫療就蓋醫院，缺乏托兒即興建幼稚園，也願意接納當地的文化禮儀，甚至辦理互助會讓原住民能夠取得融資，養成儲蓄習慣，因而很快得到原住民的接納。且白冷會來台後即打算久留台東，1956 年就興建了第一座鋼筋混凝土造的天主堂。

現代教堂在去除歌德與古典建築元素之後，是以保留教堂空間的精神性，以純粹空間來產生精神力量，與宗教產生鏈結。而最重要的元素是「光」，藉現代技術控制光的呈現，來創造神聖感，光也從神的崇高尺度改為人性尺度。其中，柯比意（Le Corbusier）設計的廊香教堂引入光的方式，成為現代教堂最常用的



1956 年白冷會在台灣的第一座採用鋼筋混凝土構造台東福建路天主堂

圖片來源：黃冠智提供



上圖——
公東高工教堂（1960）戲劇性的採光手法，以高窗採光照亮祭壇主牆面

圖片來源：黃冠智提供

下圖——
小馬天主堂採用斜面講堂式的設計，提升了平信徒在彌撒中的參與程度，以祭壇為中心的七邊形，座位配置縮短平信徒與祭壇的距離，也形成很好的反射音場，使得室內得到很好的音響效果

圖片來源：黃冠智提供



手法。而建築師多明尼克·波姆（Dominikus Bohm）也擅長運用光來使得教堂內明暗對比有強烈的反差，創造戲劇性的空間氛圍。

設計公東高工教堂的瑞士建築師達興登，其作品具很強雕塑性，擅長藉幽暗的室內光線，營造出洞穴般的教堂空間，不過可能因公東高工教堂是其早期受柯比意影響，所設計的現代教堂，讓他不願多提。費宥諒於1936年加入白冷會，具備建築師及神父職位，於日本、台灣及南韓設計多達一百三十多棟教會，白冷會會院教堂是其於台東的代表作品，主要供給白冷會修士聚會使用，建築外型簡單俐落，由兩側深遮陽的窗戶透入光線，肅穆中透露溫馨的感受。傅義1965年來到台東一待40年，小馬天主堂為其在台灣最重要的作品，為拉近信徒在教堂中的參與感，座位從祭壇漸次往上升，中殿逐漸高於祭壇，讓信徒的視角由仰視變為俯視，且中殿採用高窗引進光線，戲劇性照亮祭壇。

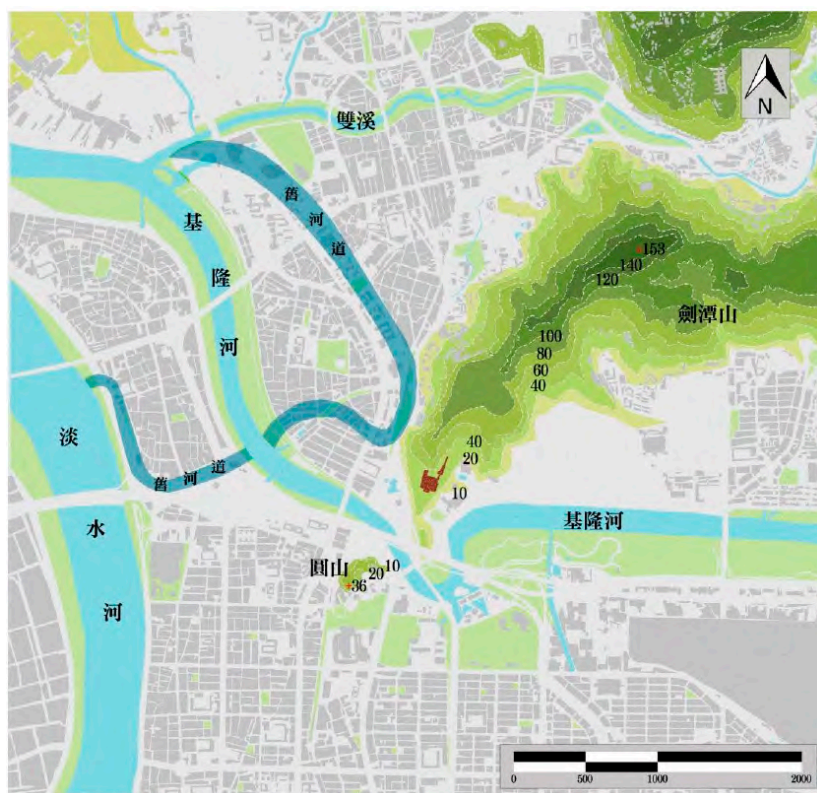
天主教在新教的挑戰及現代主義的雙重壓力下，面臨信徒流失的危機而必須進行改革，但在世俗化的過程仍保留空間神聖性，用現代建築技術控制光創造戲劇性氛圍，讓人將注意力集中於祭壇。白冷會經由三位瑞士建築師與台東的營造團隊合作，將瑞士的現代教堂帶到台灣，留下精彩的建築空間。

圓山地景變遷下的城市意象探討

講者 | 王秀娟 輔仁大學景觀設計學系所教授

我長期關注台灣對城市景觀的認知，尤其著重於地景跟城市的發展脈絡是怎麼相互影響而形成。本次研究以北美館坐落的圓山為範圍，以地域的概念來分析。地景變遷談的是在較長的時間發展中地貌的變化，何立德教授指出：「對地理學來說，人類生活在自然環境中，並會以自身力量改變地景、創造地景，因此兩者有交互作用，也互為因果，並不容易切割」，因此社會文化結構、政治、經濟及宗教信仰等，都是形塑地景背後的驅動力。而現代城市做為集居大量人口的人為環境，背後還有政府為因應城市發展定位而進行驅動的改造，也影響民眾對於該城市的集體記憶變化。此次透過大量的圖像資料如地圖、照片及繪畫等，來就地貌進行比對分析長期累積的集體記憶。

狹義的圓山是指圓山小丘，但一般民眾認知的圓山範圍非常廣，是涵蓋中山、士林與大直地區，包括劍潭山（五指山系）周邊及基隆河，本次將以廣義的圓山做為對象。早期台北地圖的北緣是以圓山指尖及舊基隆河河道為界，但人們進城跟出城都在圓山一帶移動，因此雖看似邊陲，但圓山小丘跟劍潭山其實扮演台北的精神象徵，故會將基隆河與台北及圓山視為一個整體。



圓山地區地形水文（資料來源：
林思妤、林玠君，2015 畢業
設計報告書）

圖片來源：王秀娟提供

從民國 62 年（1973）的航測圖來看，圓山的周邊仍為農田地景。民國 68 至 73 年（1979-1984）的航測圖上有一塊被刻意模糊之處是為軍事用地，於日治時期台灣神宮建於今圓山飯店基地，中山北路為參拜神社的敕使大道，到國民政府的美援時期，大量的美方機構駐留於此，使圓山也具軍事戰略的意義。民國 80 年（1991）的航測圖中，基隆河水域跟周邊四座公園仍被當成一個整體，但其上已興建高速公路，加速了城市的現代化，也界定了城市發展的範圍跟使用目的，而這條高速公路自此也改變了台北與山、河的關係。民國 94 年（2005）的航測圖可見到基隆河已被截彎取直，自此河道跟公園及城市的關係被切開而斷裂。接著 2010 年為舉辦國際花卉博覽會，將一至四號公園及河濱公園併在一起，勉強滿足花卉博覽會場的規模，讓原本分散的公園整合在一起。

透過一系列由戰前到現在的航測圖，可看到政府藉城市規劃跟治理手段改變了圓山，我認為此刻應用新的角度來閱讀圓山，並重視圓山於不同時期扮演的角色，應好好的梳理，很期待台北能重新回到一座山水城市。

綜合討論

主持 | 李明璁 實踐大學建築設計學系客座副教授

與談 | 黃奕智、黃冠智、王秀娟

李明璁：喬治·歐威爾（George Orwell）曾於其著作《1984》裡預言「誰控制過去，誰就控制現在，誰控制現在，誰就控制過去」，明示掌權者能透過權力來改造時間，黃奕智的研究充分展現國民政府如何透過禮制建築來教化民眾。國民政府來台後，透過諸多手段來去日治化、去台灣化來重建中國的國族意識，而這是每個政權都會做的事情。台灣作為日本的第一個殖民地，是有將台灣內地化的意圖，因此於清代的「台北大天后宮」遺址上建立一座隸屬國家級的現代化博物館「總督府博物館」，來展示殖民地台灣的動植物及礦物，治理期間舉辦的各式博覽會都與此館有關，又於清代「台北孔廟」的遺址，建立台灣總督府國語學校第三附屬學校（今北一女），來取代孔廟並繼承原本的禮制象徵。而國民政府來台後的第一步，是將總督府博物館降級為省立更名為「台灣省立博物館」，接著建立「故宮」作為道統延續，因此若從台灣的角度出發，自日治時期到國府來台，是一段藉「禮制建築」建立統治國家神話，是權力不斷轉變爭鬥的動態過程。

社會學家涂爾幹（Émile Durkheim）曾提出：「因集體社會是人沒辦法想像的，故人最終透過宗教來崇拜自己創造出來的集體社會」大膽的以無神論來論神，而宗教的核心是必須能引領人，從世俗的生活感

受到神聖，教堂是扮演轉化跟過渡的儀式場所，「進」教堂會讓生命不一樣。而教堂的形式也跟著不同時代的需求而有不同，從最古老小巧的教堂到哥德式教堂的巨大華麗，再到今日以現代建築設計的教堂。由瑞士白冷會所興建的小教堂，是用現代建築的手法去復刻古典教堂的氛圍，是在探尋人跟神的關係，故「光」是重點。但在更古老的教堂裡聲音比光還重要，光變得重要是因文藝復興、宗教改革及啟蒙運動(Enlightenment)，Enlightenment的直譯即是「開光」的意思，但在印刷跟玻璃還未被發明時，在教堂裡讓人能聆聽傳教話語，透過詩歌吟唱來傳遞神聖，是更重要的，尤其台灣原住民也是屬於沒有文字的語言系統，聲音在台東教堂的設計中，是否也被同等的重視跟實踐？又台東這一系列天主教的教會跟教義，與原住民既有的祖靈信仰，是怎麼接軌跟共存？黃冠智透過將台東教會空間化，除談宗教的現代化與前現代化，教堂也扮演與原住民既有祖靈信仰的協商空間，打破部落原本的人際關係，建立一種新的連結。

王秀娟由地景談起，讓我聯想起中古世紀的羊皮紙，是一種可被重複書寫的材料，但必須將舊文字刮除才能寫新的內容，因此每次書寫也意味舊沉澱物是可能被看見的。地景具備羊皮紙的特性，雖會被權力刮除，但在複寫的過程舊紋理還是會遺留。圓山自日治時期即具備重要地位，1901年啟用的台灣神宮就興建在劍潭山上，是被稱為「台灣總鎮守」，而中山北路是作為敕使街道為皇太子裕仁前往台灣神宮朝拜的路，因此會建立明治橋來跨過基隆河。台北是仰賴河道起家的，但歷經多次都市規劃，讓原本與水緊密的關係斷裂，破壞了原本的地景關係。秀娟老師的研究提醒我們應記取教訓，勿像過去般用直接粗暴的方式，毀滅既有的重要記憶。

黃奕智：在經歷去日本化、去台灣化、再中國化的過程中，台灣到底是什麼？砍掉過去是不可能建立自己的，所謂掌握歷史就控制現在，因此必須找到一種方法去閱讀過去。在此脈絡下我回應兩件事，第一是孔廟的壓抑，台灣原本就有多座位階不低的孔廟，但戰後卻持續興建仿曲阜式的孔廟，但今日孔廟其實不在多數人的生活裡，因它本就屬於國家祭祀用的空間。昭忠祠也是如此，今日大都已敗壞而跟民間信仰的廟宇併在一起，這是因台灣的人情味，無人祭拜會心不安。第二是關帝廟的民間化，受小說家羅貫中《三國演義》的影響，關公成為各行各業祭拜的神明，由國家武廟轉為民間信仰的系統。自此可見傳統跟現代於「國家禮制建築」裡，因時代變遷而分成的兩條脈絡，一條仍回到國家禮制，如政府的孔廟跟忠烈祠，與民間的生活越離越遠。第二條則是進到民間信仰，如文昌帝君及關帝廟，逐步民間化跟生活化。因此當禮制建築脫離生活，原本對社會造成影響的力量就會降低，許

多國家級的博物館都面臨同樣的問題，比如位於南海學園裡的國立歷史博物館，成立目的是作為推動中華文化道統的基地，但近年受限展品不夠豐富及詮釋問題，只能仰賴特展維繫營運；而位於嘉義的故宮南院，則希望跳脫台北故宮的國族架構，推動另一個文化視點，這裡面的交織值得進一步研究。

黃冠智：因大部分的人不住台東，會覺得台東偏遠，而使得台灣西部的建築專業並未進入，加上白冷會的經費跟資源都來自瑞士，是獨立自主的組織致力推動傳教，在這樣的背景下瑞士籍神父是直接與瑞士建築師對話來建造，而保有很純粹的教會空間。但回到教堂空間，基督教跟天主教的態度並不一樣，由於天主教是重視教堂空間氛圍，必須讓教徒能感受到聖靈，因此願意放手讓建築師去嘗試新的做法。

王秀娟：台北的輪廓是日治時期建構的，從地圖可閱讀出日治時期日人看待跟治理城市的方式，是偏向自然跟儀式性的；而國民政府則缺乏大尺度視野來看待城市，這是錯誤的，應該建立對城市環境的一致性態度，再來規劃城市內的主次關係，藉此形塑城市風貌。今日圓山就是在缺乏觀點下導致的結果，因而會拆除明治橋，興建高速公路切斷南北，將基隆河截彎取直斷開城市與水的關係等，讓原本地域的深厚脈絡被窄化，也撕裂了與土地的關係。近年台北人口遞減，這是對城市環境重新疏理的機會，能將空間重新分配，由垂直化的思考轉為水平延展，連接起人與街區、與自然的關係。

第三場

言說與再現

自然及國族傳統的重合與試煉：從〈明堂新考〉到「大成館」的論述實踐研究

講者 | 蔣雅君 中原大學建築學系助理教授

本次以盧毓駿先生嘗試透過歷史考據來生產建築論述的實踐為研究主題，以其考據中國傳統空間「明堂」，作為設計文化大學「大成館」的一種具實驗性的建築方法。從南京首都計畫到二次大戰後國民政府遷台興建許多宮殿式建築，其核心議題一直是在思考跟實踐如何將中國傳統跟現代融合跟表現。學者 Benedict Anderson 指「國族主義」是在 18 世紀被創造出來的「特殊的文化人造物」。學者 Eric Hobsbawm 也指出「傳統的創造」為 19、20 世紀的「現代形式」，因此傳統其實是現代性的一環，在這樣的基礎下，即可不掉入「明堂」真偽之爭，而是重新提問盧氏藉〈明堂新考〉於「大成館」，是以何種視角被建構與再現？「明堂」作為盧氏心中「天人合一」的理想範式，又如何將其與西方自然論之「有機建築」結合，並轉化為「大成館」？

盧氏稱：「中國明堂，古稱明政教之堂，又稱明諸侯尊卑之堂……為遠古實施『政』與『教』合而為一所必需之建築也。」時任教育部部長的學者張其昀則稱：「象徵國家主權的建築物，稱為明堂。明堂之義，即為修明政教的重心，亦為天子朝諸侯之會堂。」據盧氏的考據，明堂起源自堯時代，為堯的衢室，應是四面皆空，只有柱子的殿堂。並以商代已出現廡殿頂的說法，繪製其想像的復原圖，為完全敞開的構造被建構在台基之上。但形式上盧氏已做變化，認為明堂是位居細胞鄰里單元之路徑聯繫核心，來呼應先秦時期的農業井田制度。考據確認造型後，盧氏續以《周禮》〈冬官〉與戴震「考工記圖」來考據明堂的基壇與五室之尺寸，加入漢代陰陽五行跟 12 月令的想法，雖在文本中已知明堂有五室，但無人知曉其配置，盧氏支持徐昭慶的圖說，認為應為散開型，原因在於技術上最易實現，且符合中國傳統建築哲學講求的對稱美。

盧氏再以鄭玄注之尺規為基礎，推算夏商周三代祭壇的尺寸，分析徐昭慶、鄭玄與孫攀三人的五室，最後以結論先行，認為孫攀的尺寸最為合理，因其四室與五室的修廣寬深比皆為五比六，達到完美比例，更指出漢代儒家學者繪製的明堂圖，應是敘述五室之間往來的動線，以朝拜動線所代表人的尺度及空間的關係。清末王國維的《明堂廟寢通考》考證之「明堂圖」，提出的明堂想像圖，是以中間為大、但互相連接的十字型格局；但盧氏並不這麼認為，而是推論周代基壇應比夏代小，再比較三代的開間數變化，方完成心中的復原圖。作為建築師，盧氏認為研究的結果必須實踐才能驗證，故將對中國井田制度的研究運用於文化大學的校園規劃，對明堂的考據成果則與現代建築融合，運用在大成館的設計上，將明堂的「太室」轉化成演講廳，上連接圖書室，四方則為教室，以迴游式動線將空間串聯。因此大成館是結合明堂、國族審美、合院作為從聚落到建築的一種有機整體觀的基礎形式，也是井田制的多重象徵疊合。在構造設計上，一至三樓扁柱



上圖——
盧毓駿〈明堂新考〉單行本封面
圖片來源：蔣雅君提供

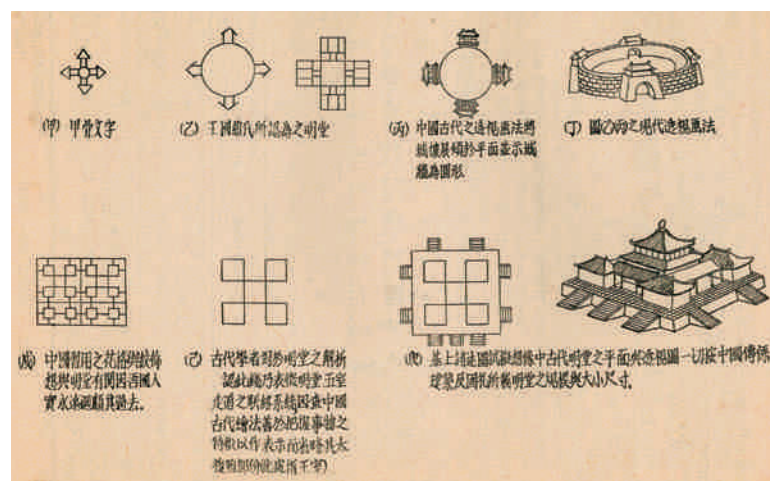
下圖——
大成館模擬與想像圖，《中國文化研究所概況》書封（局部）。
典藏來源：《張其昀呈蔣中正籌建遠東大學及中國文化研究所經過情形》，國史館藏，數位典藏號：002-080111-00003-009

圖片來源：蔣雅君提供

連結開洞之扁樑，形成框型結構，開洞部分成為聯通走道與書架空間，將厚重的圖書與大跨度、無落柱的方形禮堂結合，讓結構與造型一致。並以「有機建築」之自然論來發展「天人合一」觀的脈絡，強調有機建築就是天人合一，所謂的自然意味著是對本真的想像，故當回到原始的狀態，自然等於理性真實跟不變的定律，必須擺脫禮教的束縛跟形式上的限制，才能回到真實的狀態。

20 世紀的現代主義並未再回到歷史主義路線裡，而是走向機能主義和機械效率結合，例如何比意探討構造的還原，原始茅屋與柯比意「骨牌單元結構」(Dom-ino) 率直裸露的構造，可說是在經驗論的基礎上走向了一種真實的體悟。而盧氏是由九宮格系統來溯源，強調社會跟生物學想像的一種社會關係，就如同植物根植土壤的結合，隱喻農業時代聚落的發展及組合。認為「明堂」就是公天下的想像，建築的中心「太室」(聖人坐朝) 為細胞核單元的核心(代表儒家文化的道統骨幹)，動線是枝幹，四室為展佈的枝葉，將火爐的庇護所，轉換成道德政治核心空間，達到現代性談的時空壓縮觀念。

盧氏在文化大學校園內除大成館，還設計其他六棟館舍，透過水平發展的明堂、合院與天井，建構成垂直化的鄰里，作為都市性與摩天大樓的原型。萊特(Frank Lloyd Wright) 於 1936 年發表的〈有機建築〉(Organic Architecture) 一文，強調連續性(意指摺疊平面)與可塑性之美，「型」為建築討論之中新問題，而型是由結構而成。盧氏讀後借鑒「摺疊平面」與「懸臂」，認為中國建築四、五千年前即已採用骨架結構法，因此牆具備帷幕式效用，斗拱結構有懸臂樑之作用，故將其轉化為大成館禮堂的框架結構系統，以此創造整體性，由核心向外延展再逐漸內縮為屋頂平台，透過不同空間高度組構多層次。符合盧氏稱現代建築：「必須其剖面與傳統建築者完全不同，若外表之不同，非足語真正現代建築也。」可惜盧氏前衛的創新想法，被困在國族主義的古典外觀裡，導致「大成館」及一系列以五室形發展的校舍建築，外觀形式與內部空間美學無法對應，反應東亞國族建築面對特殊處境下的現代性樣貌，即前衛遭遇面相學的需求，最終，使得「自然」中的「本真」成為破碎殘影。



盧毓駿繪製之「明堂」分析與想像中的明堂圖

圖片來源：蔣雅君提供

曲折林中路：漢寶德建築論述的轉折與掙扎

講者 | 王增榮 比格達工作室主持人

被稱為現代主義的現代建築，在進入非歐洲地區的時候，在地者是怎麼去接受或轉化，本次以漢寶德作為研究對象，其思路的轉折應可代表台灣面對西方現代性時的一段調和過程。漢寶德於大學時期已相當成熟，並創辦雜誌《百葉窗》，他於創刊號發刊詞上寫著「這個時代已經改變，文藝復興的時代已過去，英雄的時代也過去了，此刻應該重新檢視現在的建築，現在的建築必須要關注社會。」可瞭解他非常信仰現代主義，強調建築要關注機能、關注技術。大學畢業後他先留在成大擔任助教，之後前往東海大學任教，並陸續創辦雜誌《境與象》及《建築》。漢寶德在《建築》雙月刊的創刊號撰寫的發刊辭〈我國當前建築之自覺運動〉上，表示該雜誌是發起對中國建築的反省，希望建築界離開沉醉於中國傳統建築的想像裡，開始檢視當下，故他挑選刊載的作品未有仿古或過度形式的表現。

於東海時期漢寶德也開始進行建築設計，主導的作品如高雄前鎮福音村難民住宅（1962），將當時流行的傘形構造單元反過來，藉此展現空間、形式與構造，整合成一體之現代建築的樣態，從作品可讀出他相信新的建築技術，認為建築必須要有表現性。自美修業返國後，受到路易康（Louis Kahn）的影響，設計更趨向幾何與雕塑感，帶有厚重的紀念性，譬如洛韶山莊（1972）與天祥青年活動中心（1978），在此時期漢寶德仍是一位現代主義者。但到1980年代後，漢寶德的風格開始轉變，彰化文化中心原本是延續幾何空間的風格來構成，但外觀卻在最後翻案改採傳統建築的裝飾語言，到墾丁青年文化中心更是全盤接受傳統，配置採傳統和院構成的村落型態，外觀用台灣傳統的斗子砌，走向仿古模式，此時他彷彿變了個人。1990年漢寶德發表〈大乘的建築觀〉一文，強調建築必須大眾化，宣告從信仰現代建築到轉為追求大眾化，而這個戲劇性轉折的緣由是我試圖分析之處。

1962年漢寶德轉往東海大學建築系任教並創辦《建築》雙月刊
圖片來源：王增榮提供





漢寶德，〈大乘的建築觀〉，《雅砌》月刊第5號，1990.05，頁36-37

當我重新閱讀漢寶德歷年著作，於《建築》雙月刊時期的一系列三篇文章，似已預告將轉向，分別是第一篇談西方文藝復興時期的人文主義建築，第二篇談現代建築回返人文建築的傾向，第三篇談現代建築裡的人文主義。再往上追溯至他於東海任教時，其論述中就已強調西方文藝復興建築裡人文氣息的重要，反映人連續思想的狀態，故西方文藝復興會沿用傳統的形式。因此，漢寶德早期排斥人文主義的原因是因過度強調個人原創性，但他也遺憾現代建築裡談的現代性，沒有人文主義的氛圍。

但現代建築也有紀念性建築，比如柯比意的廊香教堂（1954），葛羅培斯（Walter Gropius）的美國駐雅典大使館（1961）等，不過柯比意的雕塑感太強，漢寶德無法將心中的人文性與之連結，且內部空間過於個人性，反觀葛羅培斯的作品將現代性跟希臘古典巧妙結合，給了他很大的啟發。我想漢寶德心中一定有拉扯，一方面對西方文藝復興時期有難分難捨的感情，傾向有歷史的延續，但又擁抱現代建築的現代性，只是該時期他的設計能力尚達不到將這兩者揉合在一起的功力，因此只能藉論述抒發理念。

於東海任教期間，漢寶德開始研究台灣的傳統建築，因此他同時是有兩條路線在進行，一條談現代建築，一條談傳統建築，今日回頭看可理解他其實是在尋找對傳統的理解，試圖從中找到一種新的可能性來跟歷史連接，但並非重複。另外，他用幾何形式做建築的時期，發現業主並不欣賞也不喜歡，直到開始將傳統元素納入建築後，反而大受歡迎，我認為這有改變他對建築的想法，發覺原來古典元素是受大眾歡迎的，加上他認為藝術是要雅俗共賞，故開始檢討自己的菁英心態，並將人文主義、歷史的延續等論述放到建築中，之後就由現代建築轉為折衷式，將傳統融合當代的建築，〈大乘建築觀〉就在談這樣的情境。

我們無法瞭解漢寶德在其一生的建築論述跟實踐中，是否已找到傳統跟現代兩者關係的答案，但從其生涯路徑中可得到啟發，他認為人需要一種「情境」，這個情境是具備人文內涵的，因此建築師需要建構這個情境，才能開始設計。

綜合討論

主持 | 吳光庭 清華大學通識教育中心教授

與談 | 蔣雅君、王增榮

吳光庭：本場論壇是一種典型，關鍵字為「傳統建築」，蔣雅君談盧毓駿建築師「大成館」的設計始末，研究其思考脈絡。王增榮則專注漢寶德先生的思路歷程與其作品之關係。盧氏跟漢寶德兩位在台灣戰後建築光譜極具代表性，也引領台灣建築發展。盧氏另一個經典作品是南海學園科學館，雖然未運用「明堂」概念，但也有延續他對中國建築的觀點，因此盧氏對傳統與現代怎麼融合是有脈絡可循的，也提出較具突破性的想法跟做法。漢寶德則因受全面西方人文主義的訓練，再從中進行反思，因而在台灣推動現代建築的過程中，有不同的路線。

請教蔣雅君，盧氏雖認真考據「明堂」，但這些都只是推論，不能算是嚴謹的科學，但為何一定要溯源至上古夏商周時期，而不是從離我們較近的漢唐？

蔣雅君：這可從兩部分來談，盧氏在法國是念公共工程跟都市計畫，學成回到中國後，當時的環境並未給他機會介紹前衛，但他一直努力把西方新知引入中國，包括翻譯全中國第一本柯比意的著作《明日之城》，之後雖然進入抗戰階段，但他仍不放棄，因應背景撰寫包括《防空建築工程學》跟《防空都市計畫學》，抗戰結束後繼續撰寫了《新時代都市計畫學》、《中國建築史與營造法》等，相較於同輩如王大閔建築師等，他在論述跟翻譯上更多元，與時俱進。再來，雖然盧氏的建築帶有強烈的宮殿式色彩，但由於他建立了一套設計論述，故相較其他宮殿建築更具備內涵。

至於為何要回到夏商周，我推論這跟清朝末年以來受國族主義影響而產生的文化保守主義有關，一方面在政治上尋求現代的制度，但在文化上又強調國族主義或文化主體性，因此會試圖回到過去，去尋找政治的理想，延續中國儒家道統路線，而這影響盧氏去研究「明堂」。溯源堯舜禹湯、文武周公一直到文化復興運動，是1960年代的台灣很重要的主軸，盧氏做為國民政府信賴的建築師，他被賦予責任必須再現這個道統，復原天子坐朝的空間來連結政治的烏托邦，因此我認為這是政治美學化的結果。

但特別的是盧氏帶著現代的視野，以其所知的知識作為工具去閱讀傳統，因而有不同的結果，要讀懂盧氏必須瞭解其生命經驗，工程背景出身的他，透過數學計算去理解傳統，因此在考據明堂時，會講究完美比例，這與其他建築師很不同。

吳光庭：王增榮於論文中談及：「為何大眾化的建築要採用傳統建築語言？為何大眾喜愛傳統語彙？」這有兩面性，一個是國族文化道統，另一個是大眾化，但這兩面其實互相衝突，兩位怎麼看？

王增榮：這是現代建築進入台灣必經的路，也是台灣環境回應現代建築的方式，今日我們較能理解王大閔的建國南路自宅跟陳其寬的東海大學舊藝術中心，是運用現代建築語言，於空間架構的氛圍去呈現傳統建築，但漢寶德有不同的想法，他心中的建築理想是西方文藝復興時期的建築，由於文藝復興的重要建築多與公共生活有關，因此認為中國傳統文化中也有相似性，就是大眾都能讀懂，但並非是庸俗性。漢寶德理解西方建築，但他還是想做中國建築，因此試圖在建築裡去呈現中國的特質，當墾丁青年文化中心的傳統建築形式受到歡迎，打開一些想法，但他雖不願仿古而是想轉化，但卻放不下中國傳統的裝飾語彙，因此仍會去使用來建構歷史的連續性，讓大眾能藉此理解。

〈大乘的建築觀〉並非一篇嚴謹的論述，而是寫給其師賀陳詞的報告，交代自己的心路歷程變化。漢寶德心中嚮往的理想國度是文藝復興時期，因此認為的公共性也是屬於有產階級有品味的，所稱的大眾並非我們認知的市井小民，而是受過良好教育的中產階級，去照顧他們的需求跟美好。漢寶德心中符合大乘建築的建築師是高第（Antoni Gaudí），認為其作品百年後的今日依然受歡迎，但這讓我很困惑，因為高第的作品並未使用西班牙的傳統建築語彙，而是高第自己創造的審美。

蔣雅君：盧毓駿的著作《中國建築史與營造法》，開篇第一章就表示建築跟歷史的背後是有哲學的概念，他一方面想連結大中國傳統，另一方面則是想串連其自身血液裡由中國帶來的養分，這是那一代中國來台建築師都具有的特殊視角，與留在中國的建築師相比，來到台灣的他們因缺乏實際傳統建築空間進行研究，而只能從有限的文獻檔案去爬梳，導致只好轉從儒家或道家系統去理解建築，我隱約覺得這條脈絡是存在的。

另一種現代：新建築經由李承寬在台灣的落地、辨明與開展

講者 | 吳耀庭 實踐大學建築設計學系兼任助理教授

1910年美國建築師萊特於德國柏林舉辦展覽，開啟了歐洲現代建築運動，如1911年的藍騎士、1919年的包浩斯等，幾位華人重要建築師包括李承寬、貝聿銘、王大閔跟陳其寬，也約在該時間點自中國前往世界。其中，李承寬於1930年抵達德國，1931至1937於柏林工業大學學習建築，畢業後先前往密斯的事務所面試，但因1933年納粹上台包浩斯被迫關閉，促使密斯決定前往美國，但李承寬決定留在德國，於夏隆（Hans Scharoun）事務所工作，直到1980年才到台灣教書。

但作為世界建築史的書寫者，李承寬在台灣的發展並不順利，主因為西方現代建築也區分多條脈絡，彼此之間未有交集甚至排斥，而台灣主體上承接的是美國史觀，這讓李承寬的建築思想與實踐不易被理解。但藉李承寬來台灣，是否可以顯化現代建築在不同脈絡間多次移植時有異變？或因脈絡的不同，讓台灣對現代建築的理解有差異？以及李承寬的德國有機建築理念與實踐，究竟是「非現代」？還是另一種「現代」？或可補齊來讓思維與精神成為「更完整的現代」？我將分成五個部分進行分析，第一是先瞭解1950到1980年台灣的現代建築史；第二是對歐洲現代建築脈絡進行爬梳；第三是對兩種現代「機械或器官」進行分析；第四是有機建築的時空演進；第五則是談怎麼在台灣展開。

從漢寶德於1963跟1964年於《建築》雙月刊雜誌撰寫的〈新建築反人文主義之性格〉及〈從承重牆談起〉兩篇文章中，可看出幾個觀點，第一是漢寶德站在中庸之道，將有機、雕塑性的建築視為表現主義、形式主義等反人文主義的創作。第二他將「幾何」與「有機」視為二元對立，得出幾何等於理性，有機

圖片授權未涵蓋網站

1980年代李承寬在東海大學任教，圖為在建築系館身影

圖片來源：林東憲建築師提供



戰後台灣以現代建築為主題的代表性出版品書封

圖片來源：吳耀庭提供

等於非理性的推論。第三是通篇未提及建築師黑林（Hugo Häring）及夏隆，可推測台灣甚至美國對德國有機建築的瞭解是匱乏的。

於 1940 至 1980 年間，台灣談論現代建築的著作或流通的書籍並不多，提及有機建築的篇幅也少，略整理有 1958 年 Jurgen Joedicke 編著的《近代建築史》，介紹了夏隆 1929 年的 Breslau 集合住宅及尚在設計中的柏林愛樂廳，並約略提及有機建築的理論。1962 年雷諾·班漢編著的《近代建築概論》，提及黑林於 1929 年完成的 Gut Gakau 農場，並認為此作為 1950 年新建築的預言。1969 年同為 Jurgen Joedicke 編著的《一九四五年以後的建築》，詳細介紹黑林及夏隆的理念，並分析因其理論過於深奧，且成果不多而被世界埋沒，但將兩人與柯比意、密斯、葛羅培斯及理察·諾伊特拉，並列為現代建築大師，更於專章末節刊載兩張李承寬的住宅作品，開啟華人對李承寬的關注，牽起其赴台的因緣。

1980 年肯尼斯·弗蘭普頓的《現代建築：一部批判的歷史》，指出有機建築跟現代建築發生矛盾的緣由，起因於 1928 年國際現代建築協會（CIAM）上，黑林的有機建築理念與柯比意標準化和純粹化理念衝突而導致決裂，而這是歐洲藝術跟建築長久以來，就存在的兩條不同路線。柯比意認為建築是居住的機器，黑林則認為建築是居住的有機結構，雖然兩人都對抗古典的形式主義，但信仰完全不同，柯比意推動用標準化的方式大量生產，黑林則認為建築像是器官，是由內而外不以外形為先，也非同機械化，強調新建築不談形式。故就建築「外部」這個層次討論時，「機械」和「器官」是非常不同的，柯比意的代表作品「薩伏瓦別墅」是從其歸納的建築五點出發，而黑林的住宅設計則未有固定公式，是將環境與建築作一體的思考。

透過歷史與理論的回顧，不免讓我重新思考「理性主義」真的完全理性嗎？「非幾何」和「有機」真的只是出於個人表現，而忽略環境協調的「反理性」或「非理性」設計嗎？還是大相無形，無形有形，「有機」比「理性主義」風格更理性的「超越理性」？

包浩斯、東方 MIT 與今日建築：奇美拉之外的現代建築教育「機構」

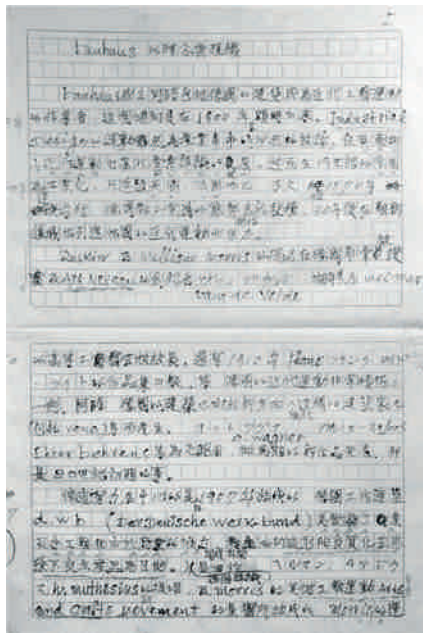
講者 | 張晉維 英國倫敦大學巴雷特建築學院博士候選人

早年台灣的建築系是屬於工程導向的訓練，台灣亦不像二戰期間的美國，在 1930、1940 年代陸續接收歐陸前衛藝術家與建築師，因此並不存在「具象」的包浩斯。本文的主角國立成功大學是於 1944 年成立建築科，1945 年國民政府接收台灣後的隔年升格為台灣省立工學院，但因缺乏經費，直到 1952 年美援開始的隔年才有經費建造建築系系館，1956 年升格為台灣省立成功大學，1971 年改制為國立成功大學。

日治時期的成大採日語教學，授課老師以日人為主，光復後這些老師多仍留在台灣，直到 228 事件後才被強制遣返，導致建築科只剩顏水龍一位教員，還需兼任科主任。1946 年顏水龍師法包浩斯舉辦「台灣省立工學院展覽會」，向大眾展出學生的學習成果，並製作傳單、明信片跟海報宣傳，透過模型、圖面來談未來建設。顏水龍受包浩斯的影響，可追溯至 1933 年他任職於大阪「株式會社壽毛加社」擔任廣告設計時，也因推崇他甚至翻譯了 1923 年包浩斯展覽的理念及組織架構。回顧 1950 年代的成大建築教育是兼顧技術跟藝術的，除顏水龍外還有朗魯遜、郭柏川跟馬電飛等美術人才，也是和土木系不同之處。

包浩斯自成立以來，一直有進行出版，將教學的方針跟成果推廣給大眾，同時建立自己的產品品牌，輸出設計概念，而成大也有進行相同的事情，老師帶著學生接受校內校外的委託進行建築設計，比如王濟昌於 1959 年設計的成大圖書館，就被譽為「台灣 1950 年代最標準的國際式樣建築」。1954 年系內成立今日建築研究會，創刊《今日建築》公開發行了 11 期，是台灣當時唯一一份由學校建築系主辦的期刊，靈魂人物是金長銘教授。金長銘畢業於中國重慶大學建築系，該時期重慶大學具日本跟德國的教學血統，讓他見證了古典與現代的碰撞，因此積極的引入新知，除成立研究會也帶學生參與東海大學校園競圖更獲得第三名，當時競圖的評審是貝聿銘建築師，他也因此競圖來台 10 天，更被邀請至成大演講。

當時貝聿銘被當成巨星迎接，背後有很強的操作痕跡，藉此讓學生在剛開始學習建築前，就認為現代建築是好的，相信現代建築是有答案的。大部分建築師在演講中會談自己的作品，但貝聿銘卻是談西方的建築理論，推測是因他正在說服東海大學籌備會，直接委託他進行校園規劃，而台下包括金長銘等正是他的對手，故避免分享作品。《今日建築》的 11 期刊物，主要是將透過美援資金訂閱的建築專業雜誌內容進行翻譯跟重製來刊登，並透過大師小傳的方式系統性的介紹葛羅培斯、柯比意、萊特、密斯跟貝聿銘等多位歐美現代建築師。可見



左圖——顏水龍受包浩斯影響，曾譯著〈bauhaus 的理念與組織〉

圖片來源：張晉維提供

右圖——當年美援專家和成大建築工程系教師設計的系館模型。照片出自《成功大學第三屆畢業同學錄》(1958)

圖片來源：張晉維提供

在接受美援基金贊助的同時也受到一定的限制，包括課程規劃上也被要求強化工程構造的課程，來平衡已有的藝術課程。

於建築系館的設計建造上，當時的院長王石安期許要將「省立工學院」發展成東方「MIT」來回應時代精神，但雖有美援資助第一期工程費用，但後期工程費用仍短缺是靠四處募款才完成興建，設計也被美援專家要求必須退縮做迴廊來呼應周邊建築，且需採拱圈形式，因此主體性在系館的設計上是缺席的，反觀東海大學的校園規劃跟校舍設計是有主體性的，路思義教堂甚至運用無人用過的構築方式及建築論述，而被漢寶德讚譽為「發明」。

1948年前成大是不收女學生的，但光復後改弦易轍，甚至登報鼓勵全省女子高校畢業生報考，該屆共收取13位女學生，其中8位進入建築系，這放眼全球仍屬前衛，當初包浩斯的女學生只能進紡織工作坊，林徽音也被美國賓大建築系以要熬夜回家不安全而婉拒，只能念美術系，成大在性別開放上值得讚許。而畢業於成大建築系的王秀蓮，是早期成大女性建築師的代表，其作品品質精良值得後人研究。

檢視成大建築系的發展歷程，從無到有的系館，群策群力成立今日建築研究會，師資上有顏水龍、馬電飛等藝術家來培養學生的藝術涵養，有王秀蓮這樣亦師亦友的助教，因此台灣雖然沒有但也不需要包浩斯，而是看到學習包浩斯的線索跟脈絡才是重要的。我們必須更有勇氣，更接地氣的來面對世界建築史，哲學家 Benedetto Croce 說：「一切真歷史都是當代史」，我認為所有的歷史寫作都是現在完成式，因此在神話終結處，歷史的幽靈探出頭來，那怕台灣幾乎有了包浩斯，我們也忘了在前面早就有過了現代建築。

台灣戰後大學建築教育的誕生與東海建築系

講者 | 郭聖傑 東海大學建築學系助理教授

在戰後的台灣建築研究裡，東海大學校園是個很重要的題目，若我們同意東海校園利用「建築」來回應戰後的台灣環境，東海建築系應可視為一種建築的行動，可惜目前缺乏對東海建築教育體系的研究。建築教育並非單純的制度問題，而是能透過課程規劃來回應跟反射時代，本次研究的議題分成兩個，第一是掌握東海最初的教育現場，時間放在 1970 年前，因那年東海學程由四年改制為五年，以及之後漢寶德自美返台，再次進入東海任教，加上 1960 至 1970 為東海草創期，一切尚在摸索。第二則是處理東海在台灣建築發展脈絡中的位置。

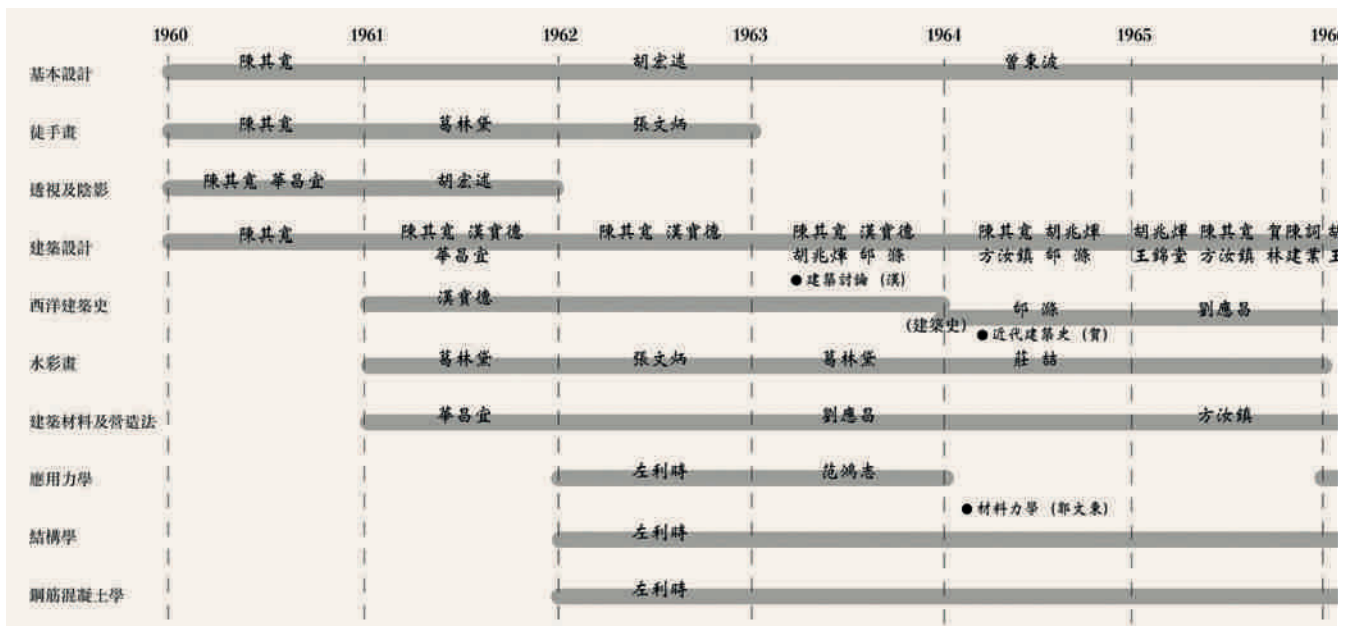
台灣的建築教育若從廣義來看，應可推到 1912 年台灣總督府學務部附屬工業講習所木工科，從當時的課程內容可瞭解是採師徒制以技術為導向的學習。到 1944 年成大前身的台南工業專門學校設立建築科，已有清楚的理論架構，是分成造型、構造及建築史三個方向，之後改制為省立工學院建築工程系時，課程規劃仍延續日本的建築教育系統，為建築師加結構技師的訓練。從《今日建築》雜誌創刊號中學生隋洪林贏得校內住宅設計競賽的作品，可知此訓練方式相當有效，該作品關照了文化、環境、結構跟材料，甚至造價都進行估算，但同期《今日建築》雜誌內容也釋出訊息，表示缺乏「智識之水」，也代表建築加上結構技師的訓練方式，對建築的思考是比較薄弱的。

一個教育機構的誕生，必然會回應跟對話該時代及其環境背景，因此東海大學建築系的成立，也在回應當時成大建築系的教育模式。東海的建築教育制度有許多不同，比如小班制教學，若以 1969 年的資料來比，成大、中原的師生比為一比九，東海則為一比五；再者，老師跟學生都住校，學習風氣濃厚。另外，



1965 年東海建築系教師陣容

圖片來源：郭聖傑提供



1970年為止東海建築課程更迭（圖表局部）。內容根據東海大學校刊第59、61、77、89、108、114-5、121、126期及東海建築人物思潮與作品（一）（羅時璋編，田園城市文化，2000，p.130-131）

圖片來源：郭聖傑提供

東海的國際資源較豐富，常有外國學者赴校交流，在當時是很獨特的教學環境，尤其東海雖為私立學校，但訂購的國際期刊相當豐富，成大所渴求的「智識之水」，都能在東海的圖書館取得。建系初期的師資只有陳其寬跟助教華昌宜兩位，課程是先由基本設計，再逐步往下填充內容，至1965年時已有架構往健全的知識體系邁進。若細看東海與成大的課程內容，兩者的差異不大，但相較起來，東海有外籍老師指導的藝術課程。

課程系統裡較不同之處，是東海自1961年起就開設基本設計課，目的是讓學生能運用想像力，獨立發展習題來喚醒創造能力，但這個訓練後來被檢討，調整成與建築更緊密的結合，於1964年更名為建築基本設計。而這個變革的意義，需先回到「建築」兩字，日本建築史學家伊東忠太於1894年提出建議，認為「日本造家學會」應更名為「日本建築學會」，因當時日本將造家跟建築兩字混合使用，他認為應該釐清跟界定清楚，並表示：「因為Architecture不僅只是建造房屋，而是將實體建築物（building）透過線條型態訴說其形式，並發揮其真與美。如果是如此，翻譯為「造家學」的不可行可說是無需贅述的事情。」

從漢字的字面解讀，「造」代表的是作為，「家」代表的是空間，而「建」跟「築」代表的都是作為，是為某種目的而必須進行的作為，且「家」的涵義不僅是House，也代表了Home，是有比建築更大的意義，若定義為「造家」，其實是限制了「家」。最後，回到由陳其寬開創的基本設計課，其實是在告訴我們除了建築，還有很多事情值得去思考，若我們同意基本設計對東海建築教育是重要的，那將是在補白戰後台灣大學建築教育的內涵，提醒戰後台灣建築界必須留意「建築以前」的思辨，並在戰後台灣對於「建築」中藝術與技術的拉扯中，留下重要注解，可說是東海建築在戰後台灣的意義所在。

綜合討論

主持 | 黃蘭翔 台灣大學藝術史研究所教授

與談 | 吳耀庭、張晉維、郭聖傑

黃蘭翔：日本的建築界正在思考其建築應往何方？而這會牽涉到建築教育，是要養成怎樣的人才？日本的建築發展約在 1880 年達成共識要全盤西化，但內部還是有延續自身的系統，保留自己的建築元素。反觀台灣的建築發展一直是走中西合璧的中庸路線，自戰後至今未有完善的整理，去爬梳台灣的建築是什麼？導致仍很渾沌。成大的建築教育比較偏向工業技術，但作為台灣建築界的公立學府，卻未肩負使命去建立台灣的建築論述，若無自身的建築史是很難去教導學生「什麼是屬於自己的建築」，因而會不知該往何處去。請問三位怎麼看台灣的建築？又該往何處去？

張晉維：我認為包浩斯像是一面鏡子，是能讓我們處理自己的媒介，參與設計東海大學校舍的張肇康建築師，在前往美國哈佛大學念書前，是在上海聖約翰大學建築系學習，該校是由黃作燊創立，為全中國第一所採用包浩斯教育方式的學校，但張肇康在接受訪談時曾說該校的教育並不成功，因聖約翰是當時的貴族學校，有錢人的孩子根本無法像工人般拿工具作手工，而台灣連包浩斯的制度跟師資都沒有，要說跟包浩斯有關係，沒人能給出這答案。今天論壇的主題「現代與非現代」是很重要的議題，很可惜台灣遲未有一個健全的學會、一本持續穩定的建築期刊，甚至連體制內的學校學院也未重視，導致一直無法建立共識，在缺乏共識的基礎下是不可能發展自己的論述，導致主體性永遠缺席。因此台灣必須盡快建立共識，讓有志的學者能在相同的基礎往下研究，不然每次論壇的討論都是發散的，黃老師的問題很根本，但到現在卻還是回答不出來。

郭聖傑：這次的研究論文面臨的問題是基礎資料不全，還有很多細節必須釐清，我們必須瞭解過去，才有辦法知道自已的位置。關於台灣建築是什麼？這是個很大、也很難回答的問題，我能做的是把這個議題開展，來引起更多學者、更多人對這件事情有興趣。日本是個純血的社會，日本建築家系統像山脈，是串聯起伏有致的；但台灣並不一樣，有來自不同地域跟血統的建築師加入，比較像是群島，每個人都是一座島嶼，共同組成台灣的建築樣貌，而建築史學家的工作，是盡可能去描繪這個群島內每座島嶼的生態，這與日本是完全不同的。

吳耀庭：我覺得並不需要去找標準答案來定義什麼是台灣建築，而是需要能兼容多種不同的觀點。再者，什麼是台灣建築應該要從外面來看裡面，然後我們再去回應、去看外面，若台灣能這樣兼容並蓄地去回應，相信是可以超越日本的譜系、超越建築風格的。