

第十七章 勒-柯布謝與新精神 1907-1931 年(p. 149)

你用石頭、木頭和混凝土這些材料建造住宅和大廈：這就是構造。是發明的智巧在運作。但是突然間，你觸動了我的心，你讓我感覺很好，我高興地說：「好美啊。」這就是建築。加進了藝術。我的房子很實用。想到你的時候，就想到鐵路工程或電話設施時一般。你並沒有觸動我的心。但是假設牆壁聳入天際的姿態讓我心動。讓我感受得到你的意向。感受到你的情愫是溫柔、激烈、迷人或高雅的。你砌出來的石頭傳達給我這樣的訊息。讓我佇守在那個地方，讓我眼睛注視著。這些石頭保有表達某種思想的內含。那是不用文字或聲音表達的思想，唯獨藉由具有特定相互關係的形體來表達。這些形體清晰地呈現在陽光下。形體間的關係沒有必要指出哪裏是屬於實用的，哪裏屬於造形的。這些形體是你思維中嚴密的創作。是建築的語言。在使用無生命的材料，且多多少少以實用條件為起點時，你已確立會激起我情緒反應的一定關係。這就是建築。

勒-柯布謝(Le Corbusier)

《體驗建築》(Vers une architecture)，1923 年

勒-柯布謝早期的發展

仔細檢視勒-柯布謝的早期發展就足以證明他在二十世紀建築發展中扮演絕對重要的播種角色；只要觀察從 1905 年他十八歲時在石灰坑鎮(La Chaux-de-Pondes)建造的第一棟住宅，直到 1916 年遷居巴黎前一年在該鎮完成的最後作品，十年裏他所接受的極端不同且強烈的影響，才能明白勒-柯布謝的成就最根本的意義。尤其似乎有必要提到他的家庭背景，遠親是阿爾畢(Albi)的喀爾文教派(Calvinism)，半遺忘半潛在的摩尼教(Manichean)世界觀很可能曾是他的「辯證」(dialectical)思維習慣的源頭。我指的是始終存在的對比遊戲：實與虛、明與暗、阿波羅與梅杜莎(Apolla and Medusa)的對比，他的建築到處充滿著這種對比，且顯然是他大部份理論文字中的思維習慣。

勒-柯布謝於 1887 年出生在瑞士鐘錶製造小鎮石灰坑，座落在汝拉區(Jura)，鄰進法國邊界。他青少年時期主要印象之一想必是高度合理分區的工業城鎮，該鎮大約在他出生前二十年在火災毀壞後重建。在當地的美術工藝學校接受設計師-雕刻師訓練時，十八、九歲時的夏爾-愛德華，讓納瑞(C. E. Jeanneret)(當時的本名)也介入美術工藝運動的最後階段。他的第一棟青年風格(Jugendstil)式樣的住宅，1905 年的法雷別墅(Villa Fallet)，是他的老師，石灰坑應用藝術學校高級部(cours superieor)校長列普拉騰尼埃(C. L' Eplattenier)傳授的所有內容的具體實現。列普拉騰尼埃本人的出發點則是歐文·瓊斯(O. Jones)，瓊斯的著作《裝飾語法》(1856)乃一部裝飾藝術明確的概要。列普拉騰尼埃計劃為汝拉地區創造一所本地的應用藝術學校，並根據瓊斯方法教育學生，從最鄰近的自然環境尋求裝飾的來源，法雷別墅的本土類型及裝飾可為這方面典範；整體的造形本質上是汝拉地區木石構造農舍的變化，裝飾元素則來自當地的花朵與動物。(P. 150)即使讚美歐文·瓊斯，曾在布達佩斯(Budapest)受訓練的列普拉騰尼埃

認為，歐洲的文化中心還是在維也納，他渴望的目標是他最優秀的學生能到維也納成為霍夫曼(J. Hoffmann)的徒弟。因此1907年秋天勒-柯布謝被遣往維也納。勒-柯布謝受到誠懇接待，但似乎拒絕了霍夫曼提供的工作和當時詭辯的古典話的青年風格。當然他在維也納進行的其他住宅設計，1990年在石灰坑完成，鮮少顯示霍夫曼影響的痕跡。勒-柯布謝表明對衰退中的青年風格的不滿是受到1907年冬在里昂(Lyon)與東尼·迦尼埃(T. Garnier)會面的鼓勵，就在迦尼埃開始擴大1904年計劃的「工業城鎮」(Cite Industrielle)時。勒-柯布謝的烏托邦社會主義認同和對於類型學(typological)，不妨說對古典的建築手法的感受，一定是從這次會面開始，關於該次會面，他寫道：「此人瞭解，社會的現象決定了新建築在不久未來的誕生。他的計劃顯示出很大的便利性。是法國建築一百年以來發展的結果。」

1907年可視為勒-柯布謝一生的轉捩點，因為那年不僅見了迦尼埃，也進行了一次重要的訪問，到托斯卡那(Toscana)的艾瑪養老院(Charterhouse of Ema)。在那裏首次體驗到真實的「公社」(commune)，成為他自己重新詮釋部份繼承自列普拉騰尼埃，部份來自迦尼埃的烏托邦社會主義思想的社會-物質(socio-physical)模式。後來他將該養老院描寫成這樣的設施，「實現人類真正的渴望：寂靜、獨處、但每天仍保持與他人接觸。」1908年勒-柯布謝獲得在巴黎跟隨奧古斯特·裴瑞(A. Perret)兼職工作的機會，裴瑞已藉由1904年弗朗克蘭路公寓的鋼筋混凝土構架之「成熟」而聲名大噪。勒-柯布謝在巴黎渡過的十四個月帶給他生活與工作上全新的展望。除了接受鋼筋混凝土技術的基本訓練之外，藉由參觀博物館，圖書館和都市的演講廳，首都提供他廣泛認識法國古典文化的機會。此時，勒-柯布謝愈來愈不贊同列普拉騰尼埃，與裴瑞接觸之後他深信「鋼筋混凝土」(beton arme)才是未來的材料。柔順的整體性特質之外，還有耐久性與固有的經濟性，裴瑞評價混凝土構架為，解決哥德式的結構真實性與古點造形的人文主義價值長年衝突的媒介。

這些不同的經驗的全部影響可從勒-柯布謝1909年回到石灰坑為母校作的設計看出。建築物顯然構想成鋼筋混凝土構造，由三個階梯狀的藝術家工作室組成，每一階段皆有自屬的封閉花園，圍著一個覆蓋著金字塔玻璃屋頂的中央公共空間。自由應用夏特茲教團(carthusian)的小室造型，含有自治體的弦外之意，是勒-柯布謝重新設計一種既有類型以適應全新類型最早的例子。這種在空間與思想方面的類型轉換，成為他實際工作方法中的一部份。由於這種合成過程隨定義不一，他的工作不可避免必須立即接受許多不同前例的引證。這個過程有時可能部份是不知覺的，石灰坑藝術學校可視為承繼自1856年果丹(Godin)的工業合作社(Familistere)，也相當於對艾瑪的重新詮釋。雖然如此艾瑪繼續留在勒-柯布謝的想像中，並以和諧的想像再重新詮釋無數次，首先是在一個大尺寸設計：1922年計劃的「高層別墅」(Immeuble-Villa)，之後，較不直接的，成為往後十年他假想的都市計劃設計的住宅街廓類型。

1910年勒-柯布謝到德國，顯然是為增長鋼筋混凝土的知識，但是他在德國停留

的(p151)時候，受石灰坑藝術學校委託研究該國裝飾藝術之狀況。這項任務的結果產生了一本書，並且使他與德意志工藝聯盟(Deutscher Werkbund)所有重要成員有所接觸，特別是貝倫斯(P. Benrens)與鐵賽諾夫(H. Tessenow)，這兩位藝術家對他後來在石灰坑的兩件作品發生了強烈影響：1912年的襪納瑞·裴赫(J Pere)別墅，及1916年的階梯電影院(Scala Cinema)。除此之外，與工藝聯盟的接觸讓他意識到現代產物工程技術成就，輪船、汽車、飛機，構成那篇論證性文字「不看的眼睛」的主體。在貝倫斯事務所工作五個月之後，勒-柯布謝一定曾在那裏見過密斯-凡-德-羅(Mies van der Rohe)，同年年底，他離開德國，接受列普拉騰尼埃提供的石灰坑學校的教職。在回到瑞士之前，曾在巴爾幹與小亞細亞進行廣泛的旅遊，此後，鄂圖曼(Ottoman)建築成為他作品中緩和但重要的影響。這點在他關於這次旅行抒情的記錄《東方之旅》(1913)中，可以更明顯看出。1916年之前的五年勾畫出他在巴黎未來的事業方向。他最終與列普拉騰尼埃分裂，同時拒絕萊特(F. L. Wright)，他應該從1910-11年Wasmuth的作品集中認識到萊特作品，使他能夠對於鋼筋混凝土合理化生產之可能性保持開放態度。1913年他在石灰坑成立自己的事務所，顯然是專門從事「鋼筋混凝土」。

1915年連同他的童年玩伴瑞士工程師迪-布瓦(Max du Bois)，發展出兩個觀念，傳達到他整個1920年代的發展—將恩比克(Hennebique)構架重新詮釋為伊諾教士修院(骨牌屋)(Maison Dom-Ino)，成為他1935年以後大部份住宅結構的基礎，「挑空城鎮」(Ville Pilotis)，一個設計成建造在大建築群之上的都市；抬高的街道，顯然來自埃拿爾(E. Henard)1910年的「未來道路」(Rue Future)。

1916這年許瓦伯別墅(Villa Schwab)之建造達到他在石灰坑的早期事業的高峰，該住宅綜合了到當時所有體會的特殊成果。尤其勒-柯布謝仔細消化吸收恩比克系統的空間潛力以後，在骨架結構加上來自霍夫曼、裴瑞、鐵賽諾夫的風格元素。甚至喚起土耳其後宮(seraglio)性感的印像，因而得到「土耳其別墅」(Villa Turque)的渾名。同時這是勒-柯布謝首次以尊貴的觀點來構想住宅，即當作一座華廈(palace)。寬窄開間變化及許瓦伯別墅的平面組織系統不可否認是帕拉底歐式(Palladian)結構。類似的古典意涵的文字說明，在1912年《新精神》雜誌(L' Esprit Nouveau)刊出，其中J. Caron寫道：勒-柯布謝必須解決一個微妙的問題，全憑他創造出純粹的建築作品，就如設計時的假設；建築塊體係由原始幾何形，即方形與圓形，構成。很少人嘗試用這樣的思維去建造住宅，除文藝復興之外。

勒-柯布謝第一次採用「規線」(regulating lines)，係保持立面受比例控制的古典(Classical)作法，證明例如根據黃金分割的開窗處理。接下來幾年，在勒-柯布謝作品中以兩種不同尺度完成「住宅-華廈」(house-palace)主題，具有相關的卻不同的社會文化含義。第一種是帕拉底歐式的獨棟中產階段別墅，以1920年代後期精妙的住宅為代表；第二種集合住宅，構想成巴洛克式華廈，其「退縮」(set-back)平面，喚起法國社會主義共產居住房屋(phalanstery)意識型態的涵義。

(p152)

與歐頌凡發展純粹主義理論

不久之後勒-柯布謝移居巴黎，於1916年十月開業，他運氣很好，經由奧古斯·裴瑞認識畫家阿梅岱·歐頌凡(Amédee Ozenfant)，並與歐頌凡發展出純粹主義理論(Purism)囊括的所有機械美學。基於新伯拉圖(Neo-Platonic)哲學的純粹主義將理論延伸至所有雕塑造型表現，從沙龍繪畫到工業設計與建築。不亞於一套包羅廣泛的文化理論，熱切呼籲自覺地改良所有已存在的類型。因此，這是在反對被勒-柯布謝與歐頌凡視為不當歪斜的立體主義繪畫(參見他們的第一次共同論證，1918年題為「立體主義之後」)，同時向將托內特(Thonet)橈木傢俱或標準咖啡桌「發展」至完美狀態。他們在一篇題為「純粹主義」(Le Purisme)的評論中首度對這種美感有完整的陳述，該文於1920年刊登在第四期《新精神》雜誌，該雜誌係一份關於文學與藝術之期刊，直到1925年持續由他們兩人與詩人德赫沒(P. Dermée)聯合執筆。他們的合作最多產的時期無疑是《體驗建築》的醞釀期，於1923年集成書出版，之前曾以雙筆名：勒-柯布謝-索格尼埃(Le Corbusier-Saugnier)在《新精神》公開一部份。

這些文章-成書的聲名歸於勒-柯布謝-強調概念上的二元性，藉此可解決他著作其餘部份的問題：一方面藉由經驗證過的造型滿足不可避免的機能要求，另一方面，刺激使用抽象元素引發感受培養思維能力。「美感與工程建築」主題採取的造型辯證觀點係以當時最先進的工成結構艾菲爾1884年的加拉比高架橋(Garabit Viaduct)，及圖魯科(G.M. Trucco)1915到21年的飛雅特工廠為例證。工程美感的另一個觀點-工業設計，係以輪船、汽車、飛機為代表，以「不看的眼睛」作為大標題構成另一子題。第三部份讓讀主回到古點建築作為對照，回到雅典衛城(Acropolis)明晰的美感，置於最後第二章以「建築」為題，評價純粹之「精神」(ded' esprit)創作。如巴特儂神殿(Parthenon)的輪廓類似今日藉由機械工具精製的形貌之呈現，是勒-柯布謝對於工程精密的讚美。他寫道：「所有雕塑的機械處理係採取我們應用在機械的精準嚴密所學到的原則用大理石材料實現。是無飾的精鍊鋼材的印象。」

與讓納瑞在巴黎執業

勒-柯布謝在巴黎密集活動最早五年，工作之餘也從事繪畫合寫作，勒-柯布謝白天在Alfortville的砌磚工程與建築材料工場擔任經理賺取生活。1922年他放棄這份工與堂弟皮耶·讓納瑞(Pierre Jeanneret)一起執業，他們的合作關係一直持續到第二次世界大戰爆發。事務所最早的工作之一是改良最早由迪-布瓦在第一次世界大戰前期開始「構造」想法，即伊諾教士修院及「挑空城鎮」。伊諾教士修院的典型顯然具有不同層面的詮釋。一方面僅是一種生產技術方法，另一方面是「伊諾-教士」(Dom-Ino)(骨牌)這名詞的文字遊戲作為工業商標名稱，影射類似骨牌(domino)的標準化住宅。這個遊戲文字具有雙關語意義，自由

立柱(free standing columns)在平面圖上可視為骨牌的小圓點，急合住宅之之字形配置就好比骨牌的排列方式。然而，其對稱配置樣式益可能具有特殊寓意，類賜傅立葉(Fourier)共產村典型的巴洛克大廈平面，或是埃拿爾 1903 年的「鋸齒橋大道」(Boulevard à Redans)。

(p153)

在勒-柯布謝自己 1920 年的「鋸齒橋大道」(rue à redents)設法將共產村想像與自己的「反走廊式街道」(anticorridor street)論證結合在一起。同時他希望將「骨牌」修院看成一件式設備，在造形組合與風格上類似一種典型的工業設計產品。勒-柯布謝視這種元素為「物件典型」(objetstypes)係反應需求之成熟造形。他在《體驗建築》寫道：假如我們排除心智與思維中對住宅死板的觀念，從批判的與客觀的角度來看問題，我們可以做到「住宅機械」(House Mahine)，大量生產的住宅，既健康(也符合道德)又美觀，我們身邊的工具和器械也是同樣的道理。

大戰後瓦森(Voisin)飛機公司企圖以裝配線生產木造屋涉入法國住宅市場，勒-柯布謝曾在第二期的《新精神》給予熱烈地喝采。再者這時他瞭解到只有透過運用高級生產技術的製造條件才能做到這樣的生產，係房屋工業中一項稀有的條件組合。他承認在骨牌屋計畫中的限制，除了模板和排鋼筋之外，必須由沒有特殊技能的工人建造，早在 1919 年他已採用一種類似的「拼湊」(collagist)的構造處理方式，當時他計劃使用波浪起伏的石棉板作為 Monol 住宅的混凝土拱頂的永久覆蓋。

1922 年骨牌屋與挑空城鎮繼續發展成「雪鐵龍住宅」(Maison Citrohan)及「當代城鎮」(Ville Contemporaine)，兩個計劃案皆在當年「秋季沙龍」

(Salond' Automne)展出。「當代城鎮」起碼剖面是直接從埃拿爾 1910 年的「未來路」發展而來，雪鐵龍住宅使用恩比克構架，設計成一長矩型體，一端開放，近似地中海傳統的灶廳(megaron)。從這個基本類型設計成兩種後繼式樣，勒-柯布謝首度設計了典型的雙層生活空間，備有睡眠夾層及屋頂兒童臥室。除了希臘本土的根源，這個他首先在 1920 年創造出的類型，似乎出自巴黎巴比倫路(Rue de Babylone)的一家職工咖啡廳，他曾經每天跟堂弟在那裏(p154)午餐。他們從這個小餐館採集雪鐵龍住宅的斷面及基本配置：「簡化光源；每端各一個單一開間；十足是一個可以住的箱子。」

從挑空底層蓋起的雪鐵龍住宅，接近勒-柯布謝最終在 1926 年完成的《新建築五要點》的期待；幾乎只有在「郊區」發展，才適用。結果不久他就將這種類型的一種式樣使用在 1926 年建造在列日(Liège)與佩薩克(Passac)的花園城市社區。為工業家傅律傑(H. Frugès)在佩薩克建造的 130 個鋼筋混凝土框架住宅有種普及化的類型，以「摩天大樓」(skyscraper)單元聞名，其實是雪鐵龍住宅和同年的 Audincourt「城」設計的背對背單元的結合。然而，直到 1927 年勒-柯布謝在斯徒加特(Stuttgart)白院社區(Weis-senhofsiedlung)的作品，才實現雪鐵龍類型的真實式樣。佩薩克的單元類型和應可代表他 1920 年代早期不斷嘗試將

各類標準化住宅付諸生產的高峰。「雪鐵龍」(Citrohan)乃針對一著名汽車公司2k71商標名稱的文字遊戲，暗示住宅應該像汽車一樣標準化生產。在佩薩克首度顯示出有意識地將純粹主義的色彩變換與建築的整合。

當時建築師的觀察如下：佩薩克的基地非常乾燥。灰色的混凝土房子產生一種令人窒息難以忍受的壓迫感。色彩能夠帶給我們空間。這裏說明我們如合建立起某些不變的點。有些立面繪上燒焦的茶紅色。我們用清晰的深藍色定出其他房屋的退縮線。再藉遺籬笆的綠色立面將一定區域和花園的葉叢與樹木混在一起。

建築的都市觀點

不像在歐洲的同時代人物葛羅庇斯和密-凡-德-羅，勒-柯布謝熱切於發展建築的都市寓意。三百萬人的「當代城鎮」，是他(pl55)直到1922年的作品在這方面最重要的說明。由於受美國格子摩天大樓都市及布魯諾·陶個(B. Taut)在《城市冠冕》(1919)書中倡導的「城市冠冕」印象同樣程度的影響勒-柯布謝將「當代城鎮」計劃成專司管理與控制的資本主義精英的都市，加上勞工居住的花園城市伴隨工業區位在包圍著城市的綠代的「安全地帶」之外。

都市本身的質地猶如東方地毯，大約是曼哈頓區面積的四倍，由十到十二層高的住宅公寓加上位在中心地帶廿四棟六十層樓的辦公大樓組成，整體週圍是如畫的公園，類似傳統城堡外的開闊地帶(glacis)，保持都市菁英與郊區普羅階段的階級劃分。十字形辦公大樓，所謂笛卡爾座標(Cartesian)摩天大樓，鋸齒狀平面輪廓讓人想起階梯狀的印度廟宇造形(Khmer)，顯示企圖取代傳統城市的宗教建築成為俗世權力中心。與都市的格子比例關係已暗示出權力係從造形而來，平面計劃係採黃金分割，在填滿該都市的兩重合方塊之內，形成一整體。

共產主義報紙《人道主義》(L' Humanité)完全沒有遺漏掉關於這個計劃的報導，該報將整個計劃視為保守的。他們感覺勒-柯布謝對聖-西蒙式(Sanot-Simon)管理與控制方法的投入，已經在他1925年出版的《明日都市》得到完全確認，其中最後一幅圖描述路易十四監督老殘軍人院(Invalides)建造。勒-柯布謝就是受到這圖片感動，他在標題下加上附筆，不能理解為是對法國法西斯黨派「法蘭西行動」黨(Action Francaise)的支持。

「當代城鎮」在住宅區的細部組織意識型態並沒有減少，係由不同類型的公寓典型構成：方陣式與「退縮式」或「鋸齒外牆」式，各主張一種不同的都市概念。前者仍舊具有街道構成的「城牆」(walled)都市的想法，而後者可假想為一無城牆的「開放都市」(open city)，後者構想最終在「陽光燦爛鎮」(Ville Radieuse)完成，是在連續的公園地面上蓋起的密集城市。勒-柯布謝最後在1929年為工團主義(Syndicalist)報刊《不妥協者》(L' Intransigeant)撰寫關於街道的評論直接表明，這種式樣堅持的反街道(anti-street)觀點。除提供陽光、綠地等「基本享受」之外，開放城市被設想成一個促進交通的城市，根據勒-柯布謝的企業家格言，「為速度創造的都市，就是為成功創造的都市。」這只是伴隨他1925年的巴黎「瓦森計劃」(Plan Voisin)提案誇張的言詞的一部份—一個吊詭的觀

點：汽車實際上在破壞大城市，現在卻可利用還作為救助的手段。儘管有瓦森汽車/飛機企業的聯合財政資助，瓦森無疑太瞭解興建幾近「都市之島」(Ile de la Cité)的巨大十字形摩天大樓在經濟與政治方面都不可能。

「當代城鎮」最重要且持久的貢獻是其中的「高層別墅」單元，係將雪鐵龍住宅改

p. 156

編為高樓層、高密度住宅的一般類型。這些單元，疊著六個包括花園平台的雙層住宅，每個單元各一，在今天似乎是少數可以接受的高層「住家」的解決方式。在「當代城鎮」所謂的「蜂窩組織」(celluar)周邊街廓建築，這些陽台雙層單元在地面層開放朝向鄰接內設有公共遊樂設施的矩形綠地。在建築物與該區周圍外加的公共空間以及整理有計劃地提供旅館服務，使該設計定位在介於中產階級公寓與社會主義住宅之間(比較共產村與 Borie 的飛機場(Aérodromes))。「高層別墅」生活單元最終在 1925 年巴黎舉辦的「裝飾藝術大展」的「新精神館」(Payillon de L' Esprit Nouveau)設計出詳細細節。不幸，後來嘗試將這種單元作為都市中不動產所有者的出租房屋或郊區獨棟別墅推出市場並沒有獲得成功。「新精神館」是純粹主義美感之濃縮：以機械主義為原則，以都市計畫為內涵，由於顯然是為大量生產而設計，且為高密度之集合體，同時根據純粹主義「物件典型」法則裝修，有英格蘭的俱樂部扶手椅、托內特橈木傢俱與標準巴黎的鑄鐵公園傢具，起源自純粹注意的「物件圖畫」(objets-tableaux)、東方地毯和南美陶器。民俗、工藝與機械製造物件巧妙的組合係得自阿道夫·魯斯的思想

p. 92，在文化部長的支

p. 157

持下，這裏被斷定為是在提出反對「裝飾藝術」(Art Deco)運動的爭辯姿態¹⁵⁶。

中產階級別墅

1925 年勒-柯布謝也回到中產階級別墅的主題，首先是庫克住宅(Maison Cook)，在次年完成，作為 1926 年公開的「新建築五要點」的實例說明，然後在邁亞別墅(Villa Meyer)計劃，預徵了蓋爾許(Garches)的別墅和在普瓦錫(Poissy)的薩伏耶別墅(Villa Savoye)，分別於 1927 及 1929 年完成。

這兩個住宅的表現方式係取決於「五要點」的建構方式：(1)「底層挑空」(pilotis)，將實體抬高地面一距離；(2)自由平面，係界與牆壁分離之承重柱分科空間達成；(3)自由立面，自由平面推演至垂直平面必然之結果；(4)長條水平推拉窗(fenêtre en lon-gueur)，最後(5)屋頂花園(jardin suspend)，假想為被房屋遮住的地面的復原。

在骨牌屋恩比克架構的潛在可能性與雪鐵龍住宅的側面承重牆，以相同程度決定這兩個住宅的主要構成，任意使用自由立柱，長條窗立面的懸臂樓板。骨牌屋結構上的細分(AAB 韻律規則，包括二寬開間加上包含一樓梯間之窄開間)將許瓦伯別墅中明顯的帕拉底歐主義與蓋爾許別墅抑制的帕拉底歐主義連繫在一起，羅寇林(Colin Rowe)認為兩個住宅看起來近似古典帕拉底歐的 ABABA 韻律組

織。帕拉底歐 1560 年的瑪孔田塔別墅(Villa Malcontenta)和大約 350 年後勒-柯布謝的蓋爾許別墅，在縱向具有同樣的雙與單開間交錯變化，形成 2:1:2:1:2 的韻律。羅指出，乃應用在另一種向度的類似切分音(syncopation)：

兩個例子裏，制定以六條變化單雙開間韻律「貫穿的」輔助線；但是輔助線的平行線韻律，由於勒-柯布謝使用懸臂樑，結果有些不同。在蓋爾許的別墅比例為 $\frac{1}{2}:1\frac{1}{2}:1\frac{1}{2}:1\frac{1}{2}:\frac{1}{2}$ ，在瑪孔田塔別墅為 $1\frac{1}{2}:2:2:1\frac{1}{2}$ 。因此，勒-柯布謝在平面上得出被壓縮的中央開間，興趣似乎轉移到外側開間，就是懸臂樑額外增加的半個單元；而帕拉底歐則堅持中央部份的主控性，通向門廊(portico)之行進為趣味焦點所在。在兩個例子的設計元素：平台或者門廊，都佔有 $1\frac{1}{2}$ 單元進深。

羅繼續對向心式瑪孔田塔別墅與離心式的蓋爾許別墅對照比較：

在蓋爾許中央焦點一致被打斷，中央的集中點被分散，改為在周邊隨機的散步。中央焦點支解之片斷，事實上成為圍繞在平面周圍一連串的趣味組合。

除了層層空間堆疊起的純粹主義建築立面，以及實在可感知的穿透性之外，根據羅與 R. Slutzky 的觀察，蓋爾許之意義在於解決一個最早由魯斯(Loos)提出的問題：即如何將美術工藝運動平面的舒適與不拘形式與幾何形的角隅結合在一起，如果不用新古典造型的話——如何將屬私人領域的現代設備與屬於公共領域的立面調和一致 p. 95. f. 74-5。就如勒-柯布謝 1929 年的「四的構成」(Four Compositions) 所顯示，在蓋爾許的別墅能夠用一種魯斯沒有的優雅做到：藉由創新的由自由平面產生的變換。室內複雜的分裂狀態(disjunction)與公共的正立面簡化的自由立面，各有千秋。

如果蓋爾許類似瑪孔天塔別墅，薩伏耶別墅，就如羅再次指出，也許可以類比帕拉底歐的圓殿別墅(Villa Rotonda)¹⁵⁷。薩伏耶別墅近乎正方形的平面，橢圓型地面層與中央坡道，可解讀為對圓殿別墅的集中型式與雙軸線平面的一種複雜的暗喻。然而即使有類似結果，帕拉底歐強調集中性，勒-柯布謝主張在自我設限的正方形裏的非對稱性、轉動與邊緣散發的循環品質。即使如此，在《細說現代建築暨都市計劃》(1930)一書勒-柯布謝非常清楚地表示薩伏耶別墅呼之欲出的古典主義：

居住者來到這裏，是因為景田園色的鄉村生活很好。他們從「屋頂花園」的高處或是四邊的「長條水平推拉窗」眺望整個區域。居家生活是溶入維吉爾的(Virgil)¹⁵⁸ 夢境。

到薩伏耶別墅我們已經談到勒-柯布謝 1929 年「四個構成」的最後一個。第一個是 1923 年的拉-霍許住宅(Maison La Roche)，他在 1929 年將其表現成哥德式復興的 L-形平面的純粹主義式樣——一種「相當簡單的、如畫的、運動的式樣」；第二的是理想長方體(prism)，第三個及第四個(蓋爾許的別墅及薩伏耶別墅)是調和前兩者之替代方案，蓋爾許在於巧妙整合第一與第二個構成，薩伏耶則將第一個構成壓縮在一個幾何體內。

P159

大型公共建築

勒-柯布謝與皮耶·讓納瑞 1927 年參加日內瓦(Geneva)「**國際聯盟**」(Societe des Nations)總部國際競圖，成為他們創作的第一件大型公共建築設計。當時他們的注意力集中在住宅及基本幾何體簡潔的造形。這時開始著手將「大廈」這種具有相當複雜性的建築發展為典型。競圖條件規定有兩棟建築物，一是秘書處，一是會議場，由於計劃的二元性讓建築師採用元素主義(Elementarism)設計手法；先建立起組成之「元素」，然後處理產生多種變化的配置。元素主義之擴展係世紀轉換之際從美術學院(Beaux-Arts)教師迦岱(J. Guadet)開始，應該是經由迦岱學生迦尼埃和裴瑞帶給勒-柯布謝^{p.19}。他已在一般設計採取這種作法，1931 年「**蘇維埃大廈**」(Palace of the Soviets)計劃案的最初研究可以看出處理大型計劃時之情形。在八種替代方案下方的文字說明是：「本計劃不同階段，可看到一個接一個單獨建立起來的單元，互相矛盾處愈來愈少，獲致最佳合成方法。」有一個類似的評註附加在「國際聯盟」的不同設計方案，公開在勒-柯布謝的《住宅，大廈》(1928)。對稱的配置下方(從運作的觀點來看，顯然更合理)，寫道：「採同樣組合元素之不同提案」。最終採用非對稱組織意味著，對稱設計的左右循環邏輯與主體建築的象徵性立面偏好古典的中軸線作法互相衝突。

國際聯盟計劃案兼具勒-柯布謝早期事業的高潮與危機：一個正值喝彩的時刻，(如果我們信任他的話)卻由於他的落選而遭到否定，因為他未提供指定圖面格式參賽。該計劃代表勒-柯布謝的純粹主義時期高峰，因為與他使用在繪畫的象徵性元素及後來所謂的「喚起詩情之物像」(objets à réaction poétique)實際上是一致的。從這時起，他的繪畫變的有機兼具象徵性，建築，至少在公共方面，愈趨於對稱。回想起來，「國際聯盟」競圖應該是唯一座分水嶺；就像一個分界點，不僅是作品，也是他個人及對國際現代運動(Modern Movement)採取的立場，特別是對那些持有政治信念左傾的人士的支持。1927 年國際聯盟競圖中與構成主義¹¹⁻¹⁹的近似關係，自由浮動的非對稱性與技術革新，底層

P160

挑空的秘書處(計劃上讓人想起李希茲基的「摩天馬鐙」(Wolkenbügel)^{p.172})，機械清潔系統，空調會議廳(考慮音效的外型輪廓，光線溫和充足)，只會獲得年輕人狂熱的支持，不論他們政治信仰為何。然而無可爭議的不朽價值—表現在表面覆蓋的石材上和劃分階級的七個門，入口系統的規劃可引導不同階段使用者島大會堂內指定地點—最終似乎引發起某個觀念上的階級劃分作用。

與機能主義之社會主義人士衝突

勒-柯布謝解決工程美感與建築的二分法的策略，以虛構的階級制去表現實用性，使他陷入與 1920 年代後期的機能主義-社會主義(functionalist-socialist)設計者的衝突。在 1929 年的「**世界之城**」(Cité Mondiale)，他將日內瓦設計成一個世界思想中心，激起捷克籍欽慕者左翼藝術家及批評家泰戈(K. Teige)的強烈排拒。不是城市的計劃內容，而是「造形」(form)挑起泰戈的反感，特別是「世界博物館」(Musée Mondial)的螺旋塔。1927 年泰戈曾在引發國際爭論的

國際聯盟競圖公開支持勒-柯布謝，並且呼籲所有其他捷克藝術家附和。這時，才過兩年後，泰格卻如此猛烈地攻擊他，促使勒-柯布謝在一篇為泰戈的刊物《Stavba》寫的評論，標題「捍衛建築」，予以反擊。泰格在引用漢訥斯·邁亞(H. Meyer)1928年的評論「建造」(Bauen)在他的攻擊中。

世上所有事物都是定則的產物，機能配合經濟，這些東西都不是藝術作品；所有藝術都是創作，因此不適用於實用目的。所有生活都是機能，因而不是藝術，船塢的創作觀念足以讓一隻貓發笑。但是設計一個城鎮規劃或住宅平面又是如何呢？是創作或是機能？是藝術或是生活？

勒-柯布謝將這段引文放在他的評論前頭，表明他的反駁係直接針對邁亞與泰格兩人。然後，他辯道：

今天的新客觀主義前衛派，一是扼殺了兩個詞彙：建築藝術(Baukunst)與純粹藝術(Kunst)。一是用營造(Bauen)與生活(Leben)去取代這兩者…。今天，機械化帶給我們龐大的生產，尤其建築是一部戰艦的規模，漢訥斯·邁亞先生，是戰爭時的運籌帷幄，還是像一隻筆，或一具電話的模型。建築是依據配置的創作現象。誰決定配置，就決定了這件創作。

泰格攻擊勒-柯布謝的同一年，勒-柯布謝承認《細說…》一書中的「世界之城」很難被德國的建築左翼接受，但他認為沒有理由去修正最終確定的立場，因此堅持

設想的建築物絕對是實用性的——尤其是遭到這樣猛烈抨擊的螺旋形「世界博物館」…「世界之城」計劃帶給實際上是機械的建築物一定的壯觀之美，有些渴望不惜代價去發掘考古學的靈感。但是就我個人觀點來說，和諧的品質有另一種來源，係來自對老生常談的問題簡單的回應。

雖然如此，他不能，其實是他沒有否定「世界之城」的基地配置已由「規線」(tracés régulateurs)^{p. 151}的網路決定，可比擬用來控制蓋爾許別墅立面的線條——然而更是一個從屬於純粹主義機械美學規範的立面，在血緣關係上仍然是古典點的，係從帕拉底歐的平面類型發展出來的結構。

P. 333

法國

法國建築的復甦從多方面來看係從1968年五月學生暴動開始，在戴高樂(C. de Gaulle)領導之下進行該國之現代化似乎是使法國政府最終介入建築界的主要催化劑⁶⁵，理論方面有政府資助的研究，實務方面有大型公共委託案提出。此現象係伴隨1968年徹底重新改組中央集權且暮氣沉沉的美術學院而來，此後產生一系列的教育單位(unités pédagogiques)，除巴黎之外包括凡爾賽、克萊蒙-費朗(Clermont-Ferrand)、博爾多(Bordeaux)及馬賽等地。這項權力分散的措施改變了法國的建築教育，結果導致許多嚴謹的「單位」創作產生，如分別由行動派(engagé)建築師齊里阿尼(H. Ciriani)與果丹(H. Gaudin)領導的巴黎UP8和UP3。新的主導教育機構也在這個時期產生，包括法蘭西建築學院(Institut

Français d' Architecture)在內，係季斯卡(V. Giscard d' Estating)總統⁶⁶任內成立。

1962年巴黎龐畢度中心國際競圖^{f.284-5}擴大展開政府資助的營建計劃，到1980年代密特朗(F. Mitterand)總統任內⁶⁷在巴黎以及法國其他地方完成的「**大建築**」(Grands travaux)達到高峰。最近興建用來美化法國首都的許多點綴物中，以城市主軸線的兩端最為突出：一個是羅浮宮(Louvre)的玻璃金字塔，1988年由美國建築師貝聿銘(I. M. Pei)完成，以及1989年在La Défense建造完成的巨拱造形辦公大樓，由丹麥建築師凡-史普瑞克森(J. O. v. Spreckelsen)設計。其他1980年代前半完成的重要競圖設計，包括初敕(B. Tschumi)的小城公園(Parc de Villette)^{p.313}，及較不為人知的加拿大建築師C. Ott設計的新巴士底歌劇院(Opéra de la Bastille)。在這些賞心悅目的文化設施盛裝必須再加上奧賽美術館(Musée d' Orsay)，係義大利建築師奧蘭提(G. Aulenti)將奧賽火車站(Gare d' Orsay)修復的車庫裝置完成。將近廿五年對外國建築師的偏好之後，現在巴黎已開始將重要公共工程交付新一代法國建築師。這項政策最近的成果包括J. Nouvel的技術性傑作「阿拉伯世界研究所」(Institut de Monde Arabe, 1983-87)，C. de Portzamparc具高度雕塑性的「音樂之城」(Cité de la Musique, 1991)，座落小城公園入口處及最近D. Perrault的新法蘭西圖書館(Bibliothèque de France)計劃，係來自1995年競圖。

恢復以政府為後盾的法國教育與研究對以下**領導性刊物**具有刺激作用，即1974-77年B. Huet帶領的《今日建築》(L' Architecture d' Aujourd' hui)，及1978-86年J. Lucan主導的AMC雜誌--《建築、運動與持續》(Architecture, mouvement et continuité)。這些編輯共同成為重新檢視法國現代傳統的開路先鋒，從混凝土結構先驅，大營造師斐瑞^{p.105ff}、迦尼

P334

埃^{p.100ff}、工程師弗雷希內(E. Freyssinet)^{p.39.40}到M. Roux-Spitz和P. Patout追求的準裝飾藝術(quasi Art-Deco)路線，及R. Mallet-Stevens發展的，類似的，有幾分現代的機能主義式樣。注意力也放在如普魯維(J. Prouvé)和阿貝爾(E. Albert)開創的法國輕型鋼鐵玻璃構造^{p.277.302}及巴黎新立體主義傳統，及1930年代J. Ginsberg、B. Elkouken、E. Gary、C. Perriand，特別是勒-柯布謝的各式精心設計。

1980年代法國係以不同的方式聲明重新肯定**柯布謝的正統性**。一方面若干重要作品由勒-柯布謝工作室最後成員完成，包括J. la Fuente的拉巴特(摩洛哥首都Rabat)法國大使館(1985)及鄔貝里(J. Ouberie)的大馬士革(Damascus)法國文化中心(1986)。另一方面齊里阿尼掌握柯布謝的語言與方法論重新詮釋的構成語法，不僅呈現在他自己的作品如努瓦希(Noisy)2號示範者^{f.297}，也在他學生作品中，如巴黎郊外的工匠工作場，係根據M. Kagan 1990年的設計完成。

義大利趨勢派追求的類型學路線^{p.294}無疑促成了法國建築討論中的**都市設計作品**(pièce urbaine)的出現，在「都市」中齊里阿尼嘗試一個相當大型，但

單一的多用途

P355

複合體，並且能夠在其界線之內或之外產生市民生活的狀態。這種對周圍環境關係務實的手法明顯呈現現在所有齊里阿尼作品中，從建在艾弗里(Evry)附近 Lognes 的新月形集合住宅(1986)，到 1991 年在阿爾(Arles)完成的考古學博物館皆是。同樣的學派，齊里阿尼以前的同事 P. Chemetov 與 B. Huidobro 最精緻的作品是他們為巴黎財政部新大樓建造的龐大高架橋大樓(viaducy block)，1990 年在貝爾錫(Bercy)完成，可作為較少涉及環境關係的都市設計作品的案例。

Y. Lion 在 Draguignan 司法大廈(Palais de Justice, 1983)和戴維勒斯(C. Devillers)的聖-丹尼(St-Denis)車庫的玻璃大廈(1983)可媲美「大營造師」之紀念性，亨利·果丹在艾弗里有機的集合住宅(1986)與 L. Beaudouin, C. Rousselot 與 J. M. Roussel 在南錫(Nancy)的角落大廈(1983)，係追隨阿瓦羅·奚紮根據地勢形態構思的建築。

這一世代法國建築師最能展現一種輓歌式(elegiac)配置者⁶⁸，莫過於羅蘭·席姆內(R. Simounet)，就如在這個引人注目的周邊街廓集合住宅區所見，從 1976 到 86 年分兩階段建造在聖-丹尼市中心。受他個人的北非背景及 V. Bodiansky 1950 年代在摩洛哥的 ATNAT 非洲作品的影響，這個開發案有很大成份引用自北非老街(casbah)錯綜複雜的形態。席姆內 1983 年以不同的性格建在 Lille-Est 的混凝土磚造美術館，透露出他或許是當今各地執業建築師中，在處理詭譎複雜的建築物構成可媲美路易斯·康的少數之一^{p. 239ff}。