

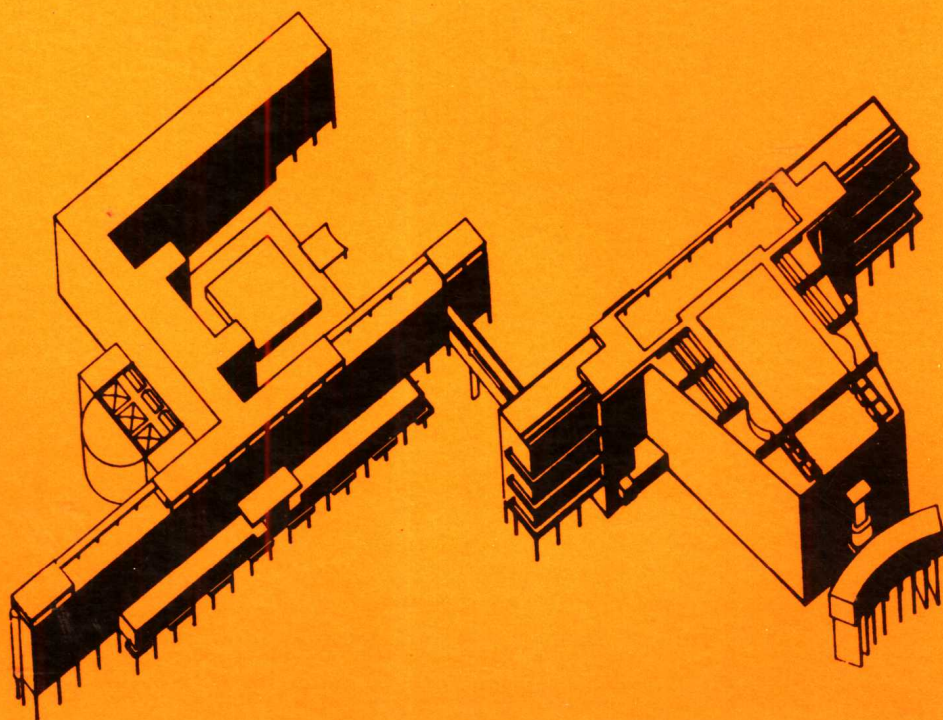
田園城市 文化事業

建築評論論文集

現代建築與歷史變遷

Alan Colquhoun 著

施植明 譯



田園城市 ㊦ 文化事業

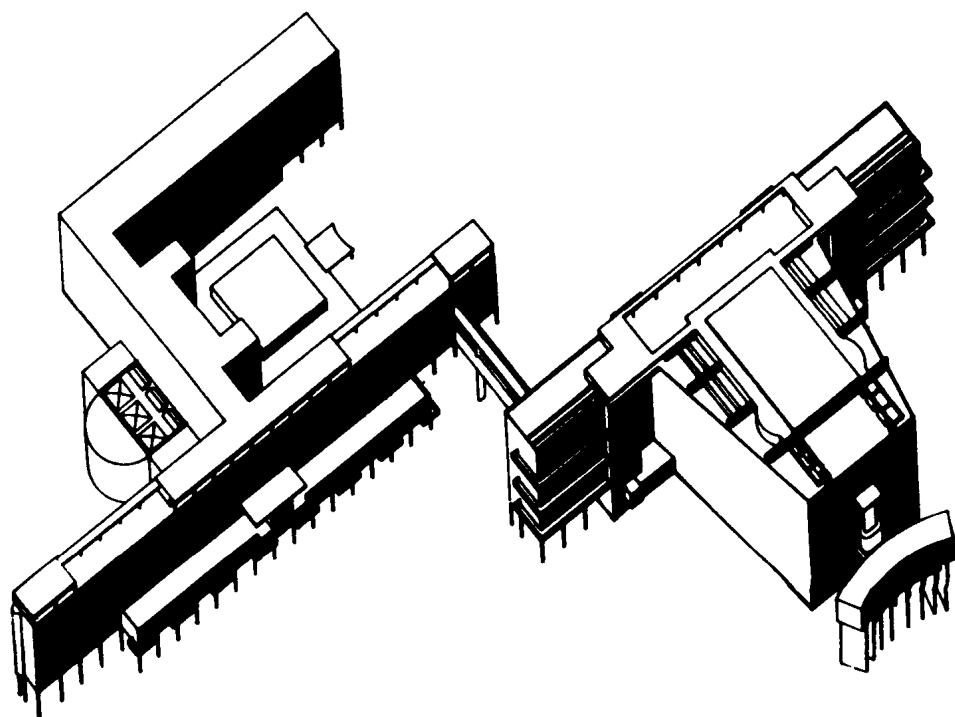
建築評論論文集

現代建築與歷史變遷

柯立遜

Alan Colquhoun 著

施植明 譯



建築評論論文集－現代建築與歷史變遷

Essays in Architectural Criticism-Modern Architecture and Historical Change

Copyright © 1981 by The Institute for Architecture and Urban Studies and
The Massachusetts Institute of Technology

Chinese translation copyright © 1998 by Garden City Publishing Ltd.

Published by arrangement with the author

Copyright licensed by CRIBB-WANG-CHEN, INC./ BARDON-CHINESE MEDIA AGENCY

ALL RIGHTS RESERVED

原 作 Alan Colquhoun
譯 者 施植明
發行者 田園城市文化事業有限公司
地 址 台北市牯嶺街 88-1 號 1 樓
發行人 陳炳樑
電 話 (02)2365-3502 • 2363-2138
傳 真 (02)2368-8623
排 版 陳註復 • 林銀玲 • 陳素蕓
製 版 象傑彩色製版有限公司
印 刷 元力彩色印刷有限公司
法律顧問 蘇千祿律師
登 記 證 新聞局局版台業字第 6314 號
郵政劃撥 19091744
戶 名 田園城市文化事業有限公司
E-mail gardenct@ms14.hinet.net
初版一刷 中華民國 87 年 8 月
I S B N 975-8440-32-4
定 價 新台幣 430 元

版權所有・翻印必究

書籍缺頁或破損，請寄回更換

國家圖書館出版品預行編目資料

建築評論論文集：現代建築與歷史變遷 / Alan Colquhoun 著；施植明 譯。--初版。

--臺北市：田園城市文化，民 87

面；公分

參考書目：面 含索引

譯自：Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change

ISBN 957-8440-32-4 (平裝)

1. 現代建築 (20 世紀) 2. 建築與歷史
920.7

87006982

代譯序

評論 (criticism) 的希臘文 (krinein) 原指分離、篩選、區別之意，最早出現在對文學或藝術作品所進行的科學性探究或對文本、緣起、特色、技巧或歷史脈絡加以描述、剖析；經由不同時代的評論持續進行，使得文藝作品能夠在歷史中延續，構成文化傳統所不可或缺的一部份。

相較於淵源流長的文藝評論而言，建築評論則是廿世紀才逐漸發展的一門專業。由於建築不像文藝作品與廣大的消費大眾息息相關，因此早期的建築評論往往比較偏向於建築史學家在歷史論述中進行歷史評價而衍生的副產品，或是在專業雜誌上出現的一些偏重描述性的評論文章，在大眾媒體出現的機會並不多見。

不過美國自從 1930 年代開始，建築評論便逐漸成為大眾媒體經常出現的議題，孟福 (Lewis Mumford) 當時已經在“紐約客”(The New Yorker) 撰寫建築評論。郝絲特柏 (Ada Louise Huxtable) 在 1950 年代也開始為“紐約時報”(The New York Times) 撰寫建築評論，1963 年成為“時代雜誌”(Times) 的成員，為第一位專門負責建築評論的新聞從業人員，1973 年成為該雜誌的編審委員。之後在許多報章雜誌上都可以看到建築評論的文章，例如：Wolf von Eckhardt 在“華盛頓郵報”(The Washington Post)，Alan Temko 在“舊金山報”(The San Francisco Chronicle) 撰寫建築評論。

1970 年之後美國許多報紙都有建築評論的專欄，目前在波士頓、洛杉磯、麥阿密、費城、達拉斯…的報紙都經常出現建築評論的文章。其中紐約時報的建築評論家郝絲特柏 (1970)，芝加哥論壇報 (The Chicago Tribune) 的建築評論家 Paul Gapp (1981)，紐約時報的另一位建築評論家 Paul Goldberger (1984) 都曾因為撰寫建築評論而榮獲普立茲獎 (Pulitzer Price)。美國的兩大雜誌，時代雜誌與新聞週刊，在 1980 年開始出現“設計專欄”報導建築環境的相關動態。

有趣的是，相較於在大眾刊物蓬勃發展的情況，建築評論在專業刊物與學術刊物上的發展則顯得裹足不前。誠如 Wayne Attoe 在《建築與批判的想像》(Architecture and critical imagination) 的前言提及：「評論不應該是狹隘的、排他的、專屬於鑑賞家的活動，而是各種人都可以進行的活動；而且所有對環境的回應都可是為是某種評論的方式。」不過如果建築評論只停留在推廣建築知識的大眾化認知層面，而未能更進一步朝向專業與學術性的探討，那麼建築評論將很難發揮影響未來建築發展的力量。

本書的作者柯寬恩 (Alan Colquhoun) 受業於倫敦建築學院 (Architec-

tural Association)，一方面在英國開業，同時也在世界著名的學府執教。1981 年開始在普林斯頓大學建築學院任教，擔任現代建築的歷史、理論與評論相關課程；目前為普林斯頓大學退休的榮譽教授。柯寬恩在建築評論的論述除了本書之外，尚有收錄 1980-1987 年間所發表的論文集《現代性與古典傳統》(Modernity and Classical Tradition) 印行。根據 Georgia Bizios 在 1991 年所完成的建築書單調查顯示，柯寬恩與羅西 (Aldo Rossi) 並列第三名，佛蘭普頓 (Kenneth Frampton) 居冠，柯布 (Le Corbusier) 次之。由此可見柯寬恩的這兩本著作是大部分美國建築系學生會閱讀的經典之作。

從柯寬恩在本書的論述中可以看出他的思維深受 60 年代西方思想的顯學結構主義所影響：利用相互對照 (opposition) 的方式將所要探討的議題先區分成兩類，透過兩者所呈現出來的差異性，從中進一步探究建築所隱含的文化意義。由於柯寬恩認為：「…建築原先的素材可以說是當時的歷史條件下的建築文化。除非大家能理解建築創造涉及如何將既有文化加以轉換的問題，否則我們將無法實現足以傳達文化意義的建築。」就結構主義的觀點而言，柯寬恩的建築評論企圖能從建築外在的表現形式揭露其內在的深層結構，藉此讓人對現代建築的演變能有更深刻的理解。

由於柯寬恩的論述並非探討時下流行的建築品味或樣式的泛泛之論，所試圖剖析的一些建築文化相關的議題往往語帶玄虛發人深省，讓人時有頓悟；雖然閱讀本書的文章並非一件輕鬆容易之事，不過所能獲得的心靈喜悅卻是不可言喻的。正因為如此，譯者才會不揣才疏學淺，埋首書案翻譯本書，希望能將自己由閱讀本書所獲得的喜悅與大家分享，更希望經由本書的示範，能讓國內的建築評論朝向更專業與學術性的方向發展。

施植明

1998 年 7 月於台灣科大建築思維研究室

前言與誌謝

本書所收集的論文大部份是 18 年來 (1962-1979) 在特殊的場合下所撰寫的。因此這些論文反映出當時所關心的一些課題，並且可以當作具有影響力的建築理念快速變遷的一項記錄。除此之外，自己在不同的文章中所顯現出來的一些共同的關心議題，使得本書在意識形態頗為統一則是超乎始料所及。

本書是依照主題而非年代順序加以編排。這種方式不可避免地會讓不同時期所提出的觀點的變化與理念的發展變得比較模糊，儘管這樣的分類欠缺明確的方法論作為基礎，不過都能讓讀者根據概念的分類選擇想閱讀的文章。

書中所提出的一些理念並不只是個人的想法而已，從文章中便可看出我必須感謝許多的人；因此，對於一些建築師與思考建築的學者我想在此表達特別的謝意。首先是要感謝米勒 (John Miller)，本書所探討的許多議題是與他在設計案的討論過程中衍生出來的；接下來要感謝馬克斯威爾 (Robert Maxwell)、柯林·羅 (Colin Rowe) 以及史蒂文生 (Thomas Stevens)，多年來與他們的友誼以及談話不斷地提供我寫作的靈感與實例，儘管大家的觀點並不一定會完全吻合；最後要感謝羅倫斯 (Tomas Llorens) 對於最近撰寫的幾篇文章所作的評論。

譯者簡介

施植明

1960年生於台北，成大建築系畢，法國國家建築師文憑、曾任華梵人文科技學院副教授，現任國立台灣工業技術學院副教授，建築思維研究室主持人。在法國著名的建築理論學者 Philippe Boudon 指導下完成畢業論文《一個認識論模式－邁向建築科學》(un modèle épistémologique -- vers une connaissance scientifique de l'architecture, 1990年6月)。

譯 有

《場所精神－邁向建築現象學》
－尚林,1986 / 田園城市,1995

《邁向建築》
－茂榮,1991 / 田園城市,1997

《巴黎建築1979-1989》
－茂榮,1991

《城市建築》
－博遠,1992/1995

《建築的現代語言》
－博遠,1992

《複合思想導論》
－時報,1993

《建築環境的意義》
－田園城市,1996

《雅典憲章》
－田園城市,1996

《智慧型玻璃立面》
－田園城市,1998

《建築評論論文集》
－田園城市,1998

作者簡介

Alan Colquhoun

柯寬恩於 1921 年在英國出生。1949 年在倫敦建築學院 (AA) 取得建築學位。1978 年他所撰寫的《現代建築與歷史變遷：1962-1976 論文集》由 Gustavo Gili 出版社發行。曾在母校倫敦建築學院、康乃爾大學、都柏林大學學院、倫敦中央理工學院擔任教職，目前為普林斯頓大學建築學院教授。

序

佛蘭普頓

建築師背景出身並且一直從事實務工作的柯寬恩 (Alan Colquhoun)，在 1960 年對班漢 (Reyner Banham) 出版的《第一代機械理論與設計》所作的評析是他首次從事建築評論的嘗試。這件事情的重要性可以從兩方面來思考：首先是班漢的主張很顯然與第二次世界大戰後一直主宰英國建築發展的強調國家福祉的新人文主義文化風潮背道而馳，另一方面柯寬恩的批判引發了後來的一些評論家（其中以柯林·羅 (Colin Rowe) 為代表）試圖將現代建築文化，不論是在實質層面或理論層面，放入更嚴格的評論脈絡中加以探討，超越了既有的英國經驗式評論。如果說《第一代機械理論與設計》提升了歷史研究的水準，對現代運動機能主義的修辭以及將現代運動的成就視為是新黑格爾的詮釋提出挑戰；那麼本書所強調的則是客觀的方法論，運用這種方式，柯寬恩指出了班漢的實證主義偏見。當柯寬恩在該篇評論文章接近結尾的地方提及：「很有趣的是，在承認當時的一些建築物是經典傑作之後，班漢博士卻又無法接受這些建築，我們不禁要問，他是基於何種標準認定經典傑作的呢？而且什麼樣的詭辯可以讓他能夠說一幢建築物既是經典之作同時又是失敗之作！」除了類似這樣的一些特殊的諷刺之外，柯寬恩的行文總是保持著冷靜理性的態度，使得他的評論具有不尋常的洞察力。

雖然本書區分為四個獨立的部分，不過柯寬恩的文章似乎可以分成三個清楚的時期；不僅反映出他個人在敏銳性方面的發展，同時也可以看出他所運用的方法以及對當代建築關心的焦點所產生的改變。除了 1967 年發表的研討會論文“類型學與設計方法”之外（這是第一篇以英文撰寫探討類型議題的文章），柯寬恩在 60 年代與 70 年代初期的文章，幾乎都是針對柯布所作的評價。在 70 年代後半期，從他之前未發表的文章（探討超大街廓的議題）看來，他開始關心當代實務界所面臨的問題。這種轉變可以從他對奧圖晚年的建築生涯所作的簡要精闢的分析以及在“規則、現實主義與歷史”的這篇文章所作的評論很清楚地呈現出來。第三個階段在時間上與第二個階段有些重疊，柯寬恩致力於記號學以及類型學方面的探討，產生了利用“記號生成”與“類型”進行建築造型的衍生與詮釋的課題。在這三個階段中所具有的共同點是柯寬恩以堅定的而非譴責的立場反對後期現代運動所發展的各種約簡主義的造型，從班漢站在科學的立場而稱許的富勒 (B. Fuller) 到位於德國 Ulm 的造型設計學院所發展的“方法與理想形式”，以及從亞歷山大 (Ch. Alexander) 後來所發展的有機機械行為主義 (Cybernetic behaviorism) 到范土利 (R. Venturi) 以諷刺的方式提出的“裝飾性棚子”都予以批判。

正如同班漢受到英國道德經驗的影響以及柯林·羅受到波普懷疑主義所影響，柯寬恩雖然運用範疇的區分方式，不過這種區分方式的主要

根源有一部份是來自法國結構主義（李維史陀斯與巴特）以及有一部份來自於德國理想主義哲學的轉化。站在結構主義的立場，他強調將文化與歷史的共時性與歷時性概念應該加以區分；作為後黑格爾學派的支持者而言，他對於如何區分自然與文化煞費苦心，對於“自然主義”意識形態所帶來的不良影響大加討伐，在他看來，人為世界一直都是而且到處都是人造的。

柯寬恩過人的能力在於能夠揭露一些先入為主的想法所存在的謬誤，這些想法往往強調理性的公共程序，之後變成是操縱公共政策或是建築造型的方式；他對巴黎龐畢度中心所作的評論便是很明顯的一個例子，他一開始便質疑威廉斯 (Raymond Williams) 認為文化在不同國家與不同時期有不同的詮釋方式。誠如柯寬恩所言，英國總是將一些嘲諷的或辯護的言外之意加在文化上，法國近年來才將文化從完全屬於國家的範疇中解放出來，使得「文化機構能夠朝向斯干地那以及安格魯撒克森的方式發展」。這種矛盾的心態明顯地呈現在龐畢度中心的造型與空間需求，柯寬恩指出：

「讓人感到新奇的是戴高樂擁護者的立場已經由保守主義尊重“有機”社會中的傳統價值觀，轉變成為對“現代”與前衛的社會具有一股狂熱。這股狂熱本身在立場上便存在著矛盾，因為前衛思潮本身也深受同樣的矛盾所苦。一方面想以自由創造（相當於藝術的自由主義）摒棄學院（菁英）文化；另一方面則又主張一種嚴格的機能主義以及純粹的形式主義，由於摒除了一般人表達情感的習慣（自由國家的商業主義反而運用此種方式而能愈來愈接近大眾）而使得一般人無法接受。」

1976 年發表的這篇評論龐畢度中心的論文代表了柯寬恩開始對當代建築進行評論，不過在此之前他已經對隨機的空間創造加以重視，大約在二年前，他針對赫茲貝格 (H. Hertzberger) 在荷蘭 Apeldoorn 剛完成的貝艾爾總部大樓 (Centraal Beheer) 撰寫了一篇帶著憐惜又加以批判的文章。這篇文章中讓人看出柯寬恩身為一位評論家所具有的洞察力，讓人發人深省的是他對作品提出了個人的評價。他認為由於建築師與業主都接受的態度而導致自然與文化無法加以區分的結果是非常危險的事。文化在外觀上可以運用某種方式被自然的社會力量所偽裝。第一種“自然的”表現方式是肯定科技是現代世界的救星（龐畢度中心），第二種方式是主張建築物應該是一個留有餘地的下層結構 (open-ended infrastructure) 能夠讓使用者以自發性的方式使用空間過程中獲得潛在的意義（貝艾爾總部大樓）。這些看起來好像是自發性的原則其實在兩幢建築物都可以找得到，然而柯寬恩卻能以他自己的立場巧妙地區分出不同的

態度——特別是對應完全不同的“實質性”與“社會性”脈絡的每一種態度，最後會產生完全不一樣的結果。

因此科技在龐畢度中心所呈現的是欠缺建築秩序所留下來的虛空間，留有餘地的空間被視為是對欠缺文化造型的補償，並沒有辦法創造出與人能產生關係的意義。因此柯寬恩指出：「在龐畢度中心的例子裡，這種彈性的原則似乎變成是一種過於簡化的解決方案，並未考慮建築物的規模。整幢建築物的構想似乎是出自比較小的尺度，因此最後的建築空間與建築元素看起來與原先所想像的規模有極大的差距…介於建築師與使用者之間的“空間分配規劃人員”便質疑所謂的“彈性空間”真的會比傳統的建築類型更彈性嗎？很明顯讓人感受到一種新的專制是建築物內部的“家具”都必須經過“設計”…否則空間將完全喪失視覺的和諧關係。因此我們發現了非常矛盾的狀況，原先希望讓建築物能更“民主化”更能回應機能的變動；原本想讓建築物有更大的彈性，結果卻造成整體藝術創作 (Gesamtkunstwerk)，甚至比洛斯 (Adolf Loos) 強烈批評藝術家所完成的整體藝術創作還更嚴重。」

如何讓空間的不確定性以及科技的確定性之間達到平衡的解決之道在貝艾爾總部大樓產生了不同的結果，其中涉及了完全不一樣的一套價值體系，柯寬恩作了以下的觀察：「行經大樓內相互連結的空間，可以欣賞到空間互相串連所形成的對角線景觀，看到相當安靜的辦公空間以及人們移動的狀況，在挑空的地方有日光由上方照射下來，大家會覺得這幢大樓讓“每個人都感覺像是在家裡一樣”，整幢大樓像社區似的空間感更加強了這種感覺，同時暗示著個人與群體所能認同的一些島嶼似的半私密空間…該大樓的成就在於將大家分享工作空間的原則應用在大規模的設計案中…這種原則同樣也能讓人感受到整幢建築物（相較於將辦公空間區分成各自獨立的辦公室的大樓而言）並且在小尺度的空間也能讓人具有認同感（相較於大統倉的辦公室平面類型而言）。」

對柯寬恩而言，這兩幢建築物同樣應該受到譴責的是未能回應建築物所處的都市與公眾的脈絡。對其中之一的責難是類似超級街廓所呈現的龐大結構粗暴地嵌入城市紋理之中，這種情況也同樣發生在另一幢建築物上，貝艾爾總部大樓城堡似的金字塔量體，可以說是更嚴重。正如同賽夫迪 (M. Safdie) 在蒙特婁所設計的複合住宅一樣，這些情況將造成都市的門面或界線無法存在。

1957 年薩慕森 (J. Summerson) 在英國皇家建築學會所發表的簡短的論文，“現代建築理論的一個案例”——大意是說我們不可能有兩種統一的根源——受到柯寬恩公開的挑戰，他提到：「赫茲貝格的室內空間

並不是憑空杜撰的，而是利用單一理念的重覆所衍生出來的，因此沒有道理說在一幢建築物的概念性秩序中，控制形式的理念不能超過一個以上。」這並不表示赫茲貝格設計的貝艾爾總部大樓的構思與實現並未考慮美學規範，而是這些規範排除了各種正面性以及再現的考量。從這種角度視之，赫茲貝格如何修正他的建築句法以便接受創造一個足以代表公共造型的挑戰，尤其是 1979 年他在 Utrecht 所完成的音樂中心。

在有些奇怪地被放在第二部份的“規則、現實主義與歷史”(1976)以及在“歷史決定論與記號學的局限”(1972)柯寬恩開始追蹤他自己評價原則的發展，也就是說他在所有後來的論述中作為評論立足點的操作方法。在早期的論述中，他企圖區分出語言學的與美學的論述之間的差異，主張語言學的系統是開放的、約定俗成的以及“自然的”，而美學的記號則是封閉的，“人造的”以及具有象徵性意圖的。語言是共時性的，由組合規則加以組織，只有經由意外事件才會逐漸轉變；美學系統則是歷時性的而且非常受到建築之外的力量，例如歷史的與意識形態的力量所影響。正如柯寬恩認為美學的規則是規範性的，「美學規則反映了特殊社會的心態、價值觀與意識形態」。

十九世紀折衷主義存在著一種吊詭，在折衷主義被一些參與社會民主的現代主義的論戰人士，例如佩夫斯納(N. Pevsner)，斥責為是一種共時性的不協調(Synchronic cacophony)而企圖加以摒棄之前；樣式的論戰被一些後黑格爾評論家，例如詹波(G. Semper)，視為是轉變過程中的一種辯證方式。歷史樣式在十九世紀折衷主義者的眼裡好像是由有一部份已經不存在的隱喻形成共時性的組合，像文藝復興時期依照本身的目的重新詮釋古代建築技術的類型與元素一樣，能夠讓人運用這種組合。在這種組合中具體呈現的歷史元素正如同是構成折衷主義類型學的美學符碼。誠如柯寬恩暗示，不過從未真正說出來，這種折衷主義終將無法取信於人，一部分的原因是完全被連根拔除的都市量體無法在資產階級的價值觀中，找到可以自我定義的意識形態；另一部分的原因是“歷史的”樣式無法表達新的科技事實。由於對這種困境有先見之明，啟蒙運動的前衛人士便採用了一連串的逃避策略；首先企圖提出一套普同的情感造型詞彙(伯克、布雷)；然後再以清晰的精神發展記號具有的一些關鍵性的武斷恣意(勒杜、勒格)；最後在十九世紀末期，這些前衛人士企圖以“自然”作為基礎重新建構一種建築文化，所抱持的心態是拒絕柏拉圖的造型以及圖像，試圖以完型心理學的實驗證據作為立論基礎，亦即利普斯(Lipps)與沃林格(Worringer)主張的心理與生理的美學理論。

十九世紀末期前衛主義在排除萬難下，試圖將他們主張的美學建立在兩種自然本能的基礎上；第一種是將隱藏在每個人本身所具有的天生的表現力量釋放出來，亦即喚起“社會主義的”工藝美學（范·德·維爾德完全不用字母的文學表現）；第二種是在新的技術潛力的時代中，被前衛運動察覺到一股道德力量（維奧雷·勒·杜克與荷塔）。在第一次世界大戰結束之後上述的雙重美學原則開始枯竭，在多元主義與泰勒式生產上挫敗，似乎讓現代主義在 1920 年代的前衛運動直接轉向重返新柏拉圖造型（純粹主義，風格派），儘管如此，仍試圖讓其美學原則符合時代所具有生產力的過程。柯寬恩對這種轉變的策略作了以下的評論：「現代建築則是擷取日常生活的片段以及在歷史中所發現的片段…就這點而言，現代建築本質上是構成的，將意義系統打散成為一些具有意義的最小單元，並重新加以結合，完全不考慮所抽取的單元原先的整體系統。」

因此正如柯寬恩所指出：現代建築具有充份的殘留的意義以自我支持，首先扮演一種普同文化然後成為主要的美學，長達將近五十年。不過現代建築總是缺乏大眾的支持，因為現代建築自我局限在將機能視為一種再現性藝術的樊籠裡。一般而言現代運動拒絕區別對真實性在認知上與評價上的差別，並不像莫里斯 (Charles Morris) 繼皮爾斯 (Charles Peirce) 之後在 1939 年發表“科學、藝術與科技”的論文中那麼清楚地加以區分。柯寬恩認為現代運動將兩者混淆在一起，使得實用的建築物必須承擔再現性的角色或是「反過來，背負著再現性的功能，同時也必須負起解決實際建築物問題的責任。」

新理性主義運動呈現出重返古典類型學的趨勢，顯然是為了重新建構一種規範性的美學法則。柯寬恩認為這種趨勢具有退化的危險，造成大家對工業化之前的建築過份重視；可能會淪為一種封閉的新古典樣式，變成是社會精英（紙上建築師）的高談闊論，使得建築淪為言之無物甚於追求“無相”建築的可能性（羅西，克黎葉）。

在“歷史決定論與記號學的局限”中，柯寬恩強調記號學本身不能被當成是一種衍生的方法，首先是因為根據葛德爾 (Gödel) 的定理，「所有的邏輯系統並無法涵蓋系統本身的解釋」，其次是因為結構語言學是「一種描述性，也可能具有說明性的方法。語言學所重視的是語言中的形式結構，而不是其意義或價值系統。」因此柯寬恩認為建築師，像詩人一樣，無法逃避現代的需求而想利用過去社會所接受的美學內容重新建構一種具有表現性的語言。在柯寬恩看來，巴特主張的“不同的重複”的概念是無可避免的發展方向，未來會是一個組湊的文化

(Culture bricolée)。果真如此的話，那麼造型如何能具有規範性的意義呢？

柯寬恩在“造型與圖像”(1978)又重新探討這個問題，在該文中他認為全部的造型可以說是具有語言中之所以能傳達意義的一些“自然的”屬性；另一方面，圖像則是從文化中獲得意義的。透過對圖像的修辭種類的介紹，在先前的文章中對語言的與美學的論述之間所作的區別變成是非常吊詭的結合，因為傳統建築圖像例如維楚威斯界定的柱式或是哥德建築的穹窿都是具有象徵性、文化性與社會性意義的元素。這種固定性意義在十八世紀時開始變質，這些比喻的修辭原先具有語言單元的性質。另一方面，現代造型凌駕於圖像之上，亦即普同的幾何變成是建築秩序（純粹主義）的主要標準，產生了一種開放性的與可以組合的“語言的”結構。正如何寬恩所言：

「圖像的想法認為建築是受限於歷史性元素的一種語言，造型的想法則主張建築造型可以被約簡成與歷史無關的“零度”(degree zero)；建築作為一種歷史現象並非受早已存在的事物所決定，而是透過運用固定的物理與心理的法則面對社會的與科技的事實。」

由於體認現代建築在過去三十年來的墮落；受到消費主義所吸收；柯寬恩發展出造型與圖像的概念典範企圖建立一個評論的標準，面對廿世紀後期出現的兩股“改革力量”的價值觀；摩爾(Ch. Moore)與范土利(R. Venturi)為代表的新現實主義學派，以及羅西(A. Rossi)為首的新理性主義學派。前者以自由經驗的文化傳統作為處理建築記號的方法，使得建築記號好像是一般的記號系統中的一些片段，可以根據個人的喜好與特殊的情況加以變化；後者受到馬克斯“負面的”思想所影響並且企圖找尋一種圖像的形而上語言，使得建築能夠像古典柱式一樣可以追本溯源。如果說新現實主義學派是以嘲諷的心態、運用美國氣球框架的技術結合已不復存的風土建築中的圖像片段，那麼新理性主義學派則服膺於啟蒙運動後期的理性主義，拒絕廿世紀的超級科技而偏好公共的建築圖像與類型，例如山牆、窗洞、內庭與柱廊，這些圖像與類型曾經由是工業革命初期的科技與文化條件所決定的，不過在自動化時代的前期仍然沒有改變。誠如何寬恩所言：「在建築修辭的時代中，實用性的需求與象徵性造型的需求並不是對立的關係；目前兩者則經常是對立的。」

對新理性主義可能排除實用主義的批評之外，柯寬恩同樣也無法放過美國新現實主義的作品中對公共領域的忽視。因此在“記號與實質”(1978)中，柯寬恩對於范土利與羅區(Rauch)在歐柏林(Oberlin)所設計

的艾倫紀念美術館作了以下的批評：「雖然這是一幢具有強烈建築脈絡的“文化性”建築物，范士利與羅區卻選擇以裝飾性棚子的方式加以表達，使得增建的新館不具有舊館所呈現出來的“高級藝術的”特質。由此可得知裝飾性棚子的理念並不只是局限於商業性需求的建築物，而是可以適合所有的情況，除了要強調親密的、個人化的、風土象徵主義的情況除外。」

接著他又論及將公共建築簡化成廉價的記號如同商業用途的棚子一樣，范士利提出了一種約簡的方式；就像「他在《建築中的複合性與矛盾》中大力攻擊的現代建築表現出來的簡化的形式一樣。」

在“從組湊到神話，或如何將一堆東西重新結合在一起”的論文中，柯寬恩很敏銳地將葛瑞夫斯(M. Graves)的作品放入一種意識形態的真空地帶，介於美國“新現實主義的”所產生的機會主義的經驗論，以及對當代歐洲新理性主義先加以批判才接納的情況。這種中間的立場是透過刻意重返傑佛遜式的自然宗教論，在作品中瀰漫著「相信建築是源於自然與回應自然而產生的永恆的象徵性語言…在葛瑞夫斯的論述中經常出現“神聖的”與“世俗的”字眼，顯示出他把建築看成是具有宗教意義的世俗目標。」

問題在於這樣的策略，又混淆了自然與文化的範疇，使得文化變成是極其脆弱的構成元素，由於面對現代經濟時，文化形式不可避免地全被約簡成一種形而上的語言，經由以假亂真的效果而非組湊(bricolage)的方式，使得此種語言變成完全幻覺的結果。我所關心的是，在葛瑞夫斯最近(1980)贏得波特蘭市政大樓競圖首獎的設計案中，建築變成是微不足道而不再是幻想的結果。一幢公共的高層建築物以“裝飾性棚子”的造型呈現，讓人覺得他最近的作品與70年代中期所設計的“廢墟”住宅中所表現的“卓越的”組湊可說是涇渭分明。在新與舊，人與自然，虛擬與真實之間搖擺不定，葛瑞夫斯對古代的建築物的懷舊，使得在早期作品中所呈現出來的立體派的影響逐漸消失，在目前所設計的公共建築物中達到了最高峰，運用佈景似的手法不只是模仿自然與浪漫的表現方式，同時也呈現出已經完全不存在的建築構造形式的幻想。誠如柯寬恩所言，當我們比較古典的以及現代的歷史變遷與葛瑞夫斯的發展相互比較時可以發現：

「這種再現系統與“古典的”秩序正好背道而馳，古典的程序是將短暫的轉換成永久的，使得永久性變成是一種價值觀並且透過實質的存在反映出先驗的象徵。結構所具有的工具性作用，提供了另一條創造神話的管道，現代運動便在工具性作用上盡情發揮。葛瑞夫斯的建築則採

取另一條途徑。神話變成只是純粹的神話，建築記號飄浮在不具有物理特性的理想形態，以及摒除歷史的記憶與聯想的世界之中。」

在柯寬恩的評論中對柯布所作的詮釋可能是最具有啟發性，尤其是在這些文章中，柯寬恩找出了柯布在形式表現上的複合性，這種特質至今仍在知識份子的思考中運作，然而在絕大部份目前的建築作品中已不復存。柯布在現代運動的先驅者之中特別出眾的成熟表現，使得他在任何一幢建築物中都可以達到多重的意義。

柯寬恩以柯布所設計的兩幢建築物為例，所撰寫的“造型與機能的互動關係：柯布晚期的兩件作品之研究”，成為他早期所完成最精闢的一篇評論文章，首次在1996年發表於《建築設計雜誌》。所探討的兩件作品：駐巴西的法國大使館（1964-65）與威尼斯醫院（1964-65），最讓人驚訝的是兩者都涉及一直潛伏在柯寬恩的評論文章裡的一個主題，不過卻一直沒有公開地提出來探討；該主題正是評論與實踐都必須面對的問題：如何明確地區分作為公共性再現的建築以及作為過渡性設施的建築物之間的差別，同時體認這兩種範疇並無法絕對加以分離而且有時候某一方會比較佔優勢，有時候也可能是相輔相成的狀況。在帕拉底歐所設計的巴巴羅別墅（Villa Barbaro）中可以很容易看出這樣的原則，不過該原則在柯布的這兩件作品中也具有同樣的影響力，柯寬恩很清楚地指出：

「大使館代表直接運用簡單量體的概念，試圖“消除常態的情感”並且與“表面”的理念產生關連，構成了柯布返回古典的傾向。另一方面威尼斯醫院似乎從相反的傾向出發，表現出對空間成長模式的探討，關心風土建築中不規則的與自發性的造型，並且將機能的組織直接轉換成適當的造型。」

「然而如果更仔細地加以探討的話，我們便能發現在兩個案子中都具有原先看起來像是兩極化的想法，卻是彼此相輔相成。」

在此很難詳述該文對柯布晚期作品提出的許多真知卓見。不過值得提醒大家注意的一項發人深省的觀察是：對於所謂的荷蘭結構主義的建築物（參看 Arnulf Luchinger 在1977年3月號A+U的精彩文章“荷蘭結構主義——對當前建築的貢獻”），例如范艾克（Aldo Van Eyck）與赫茲貝格（Herman Hertzberger）的作品，與柯布在威尼斯醫院在外表看起來頗為類似的表現，柯寬恩卻能夠分辨出兩者之間的差異。他認為范艾克在阿姆斯特丹的孤兒院是具有相同性質的基本單元的重複，柯布的威尼斯醫院則是運用具有層級關係的基本單元而形成的簇群系統：

「威尼斯醫院中的基本單元本身有非常明確的從屬關係，比較像是生物的而非礦物的組織關係，可以作局部的調整而不致於破壞原則。甘迪利斯等人（Candilis, Josic & Woods）在柏林所設計的自由大學，顯然

是與這種組織架構息息相關。頂樓平面的概念讓人聯想起北非伊斯蘭大學，學生宿舍圍繞著小內庭形成次要的社群，這些社群再圍繞著中央內庭構成類似衛星的系統。」

柯寬恩更進一步指出：威尼斯醫院很容易添加東西上去的形態，事實上是像回教大學一樣受到凌駕一切的幾何所控制，這種特徵是柯布的迷宮方式與荷蘭結構主義的重複式單元之間的差別所在。當然就傳統的建築觀點而言，威尼斯醫院也和貝艾爾總部大樓 (Centraal Beheer) 一樣是一幢沒有正面的建築物，不過另一方面威尼斯醫院的空間組織結構卻與都市紋理密切地結合在一起。整個設計案如同是一座迷你城市，穹窿病房與內部的廊道好像是中世紀時期 Cannaregio 河溝的街道／河溝／廣場的空間形態。

柯布的威尼斯醫院具有詩意的複合性，是廿世紀一般的建築物所欠缺的。根據柯寬恩的觀察，該設計案同時具有史前的湖上住所、回教大學、修道院迷宮、人民公社、收容所以及墓園的特徵：「在此設計案中所呈現的價值觀與以“一般人”作為基礎的社會價值觀完全不同，造成這樣的結果可能是因為這部“療養的機器”並不是由能夠決定建築命運的人所掌控。」

這種預言式的觀察直接了當地觸及現代建築最重要的癥結所在，這是當代的評論普遍欠缺的，而且在語氣上很少帶有譴責的意思，這是柯寬恩謹言慎行之道，使他能夠堅持道德的尺度卻不流於說教。正如他在評論葛瑞夫斯提到：「評論是熱愛與懷疑以及詩意的同理心與分析之間的真空地帶，評論的目的，除了特殊狀況之外，並非讚美亦非譴責。」不過他也很清楚地指出：條理清晰並不代表藝術，藝術必須能將隱約若現並構成現代世界的各種價值觀重新統合在一起。

為了證明可以達到這種綜合表現的方法，柯寬恩提供了讀者一篇具有啟發性與示範性意義的文章，正如標題所作的暗示，探討“柯布作品中的概念轉移”。柯寬恩勾勒出柯布所運用的“破壞的／重建的”構成方法，以及如何運用此方法統合在現代世界所存在的一些文化矛盾——例如在傳統古典類型學以及在現代造型實體（純粹主義的主張）之中必須接受工具性配備，兩者之間所存在的矛盾；或是另一方面，現代文化面對主張人人平等的困境：換言之，如何以充份的技巧與信心去贏得廣泛的支持，將古典的空間組織原則與從風土建築中可以參考的事物結合在一起。柯寬恩認為這正是柯布所運用的轉化策略，使他能夠重新詮釋古典的典範。讓這些典範能夠吸收工業的與風土的元素。有時候這種策略只是以直接的方式轉移古典造型，例如圓柱式神殿在柯布作品中變成