

【民國藝林集英研究】

李承寬建築藝術初探

季鐵男 汪文琦

摘要

李承寬三〇年代自上海赴德，親歷藝術史上波瀾壯闊之「現代運動」(the modern movement)，並參與了現代建築發展過程中「有機建造」(Organic Building)理論之建立與實踐。

本文初步檢視李承寬其基礎教育、文化養成、思想發展及建築實踐之過程，並試以其「五度空間」的建築觀點為一端，往復對照「立體主義」(Cubism)、「未來主義」(Futurism)等藝術理論以及康德(I. Kant)、柏格森(H. Bergson)、胡塞爾(E. Husserl)、謝勒(M. Scheler)等哲學思想，藉由其間異同適足以凸顯李承寬於此一運動中之位分與價值。

本文目的乃在架構李承寬建築藝術中豐富多層的網絡——東方／西方、現代／傳統、藝術／哲學、實踐／思考等面向，以提供作為進一步研究其建築實踐、建築思想及其與世界建築聯繫互動之基礎。

壹、基礎教育與文化養成

李承寬，浙江吳興人，民國四年（1915年）出生。祖父李松蔭經營絲業，熱心鄉務，頗受地方敬重，父親早年遷居上海，育有四子一女。李承寬幼年於家鄉度過，受傳統私塾教育啟蒙，對於當時的居住環境，他描述道：

「居住的是傳統式的宅院。三開間的私塾，中間講堂，一邊私塾的老師住著；正面是前院，後面是花園，緊臨花園是父親的花廳，二樓則是父親的書房，花廳之後是家人居住的院落。」（註1）

而當時受的教育：

「通常是上午書畫、寫字，

訓練我用眼睛看、以及眼睛跟手的協調；下午就背書，訓練我的記憶力。」（註2）

這段自二歲半起的啟蒙教育，至李承寬八歲遷居上海為止，在一定程度上奠定了他在傳統人文精神上的基礎；而傳統的宅院生活，也是記憶中不可磨滅的經驗。

前往上海後，李承寬入光華中學就讀，此乃比照租界區的西式學校所開辦的新式中學，課堂上主要學習的是物理、化學、數學等新的學科，晚間則另延請家教學習英文。

時值1920、1930年代，上海已經完成近代城市的基礎建設，「發展為遠東最大的城市」（註3）。因此，當1931年，李承寬

隨叔父李彥士前往柏林，發覺德國是一個內向而保守的國家，他以「談不上世界文化」來形容這個重建中的歐洲都市。（註4）

由此看來，有別於家鄉時期的傳統基礎，李承寬的上海時期乃培養了他開闊的國際視野。事實上，當時上海的城市景觀確實較世界上其他都市更具現代都市的規模，整體而言，「新的工廠和商業機構與日俱增，工業區和商業區不斷擴大，銀行、海關、洋行、飯店、公寓和百貨公司紛紛擴建、改建、新建為鋼筋混凝土框架結構的高樓大廈，出現了二十八座十層以上的高層建築。」（註5）

除了景觀上的卓越建設，上海的繁華也成為當代中、西人文

蓄萃之所在。「開埠以後，上海人從一開始就敢於衝破語言障礙，直接與洋人頻繁地接觸、交往，進行經濟貿易和文化交流活動。上海人在這方面表現出積極的、外向的、進取的心態，促進了大批近代新型人才的成長。」（註6）因此，可以想見，李承寬於上海近十年的時間裡，必定也同大多數投身上海的時代青年一般，「往往不多時就變得眼界開闊、見識不凡」，而且「明瞭世界大勢」（註7）了。

所以，上海是以其位居全國經濟優越地位的角色進而成為文化上突破者的角色，其特殊性在於「上海吸引了千千萬萬的人才，並將這些人才捲入中、西文化衝盪的激流中去，滲透他們身上的本位文化觀念，在他們體內注入新的文化生命。」（註8）然而，在這樣特殊的衝盪過程中，畢竟有種種不同的結果產生：或有人「有不可排解的思想矛盾」，「有深藏於內心的精神衝突」，最後「彷彿置身於中西交織的文化煉獄之中」（註9）；亦有如繪畫藝術中的「海派」一般，「敢於大膽汲取西洋畫法的藝術營養」（註10），融入傳統精神與上海當地特有之市民趣味，最終表現為自成一格的藝術型態。

不同的是，十六歲離開上海前往歐陸的核心都市——柏林，李承寬既未經歷中、西文化的矛盾與抉擇，也不是吸納西方的技巧來完成自己的文化理念，整個過程是：上海培養起的國際視野促成李承寬初出國門便立即融入柏林和整個歐洲當時風起雲湧的現代運動思潮。隨後，在二次大戰期間，他與德國友人進行中、

西文化異同之研究與討論，這才凸顯了自身幼年時期培養的傳統人文素養，終至影響了他的建築創作。

這樣的發展歷程，有幾項特點值得注意：首先，李承寬承接現代西方思想及現代主義的影響，是以極其開闊的胸襟與無所疑懼的姿態。一如他初抵歐洲，師、友接受他這一位「來自世界都市——上海的青年」一般，彼此保持了對等的地位與互助的心態，因此得以從容地吸納對方的文化養分，並創生自己的文化芳華。第二點，李承寬對自身文化的深一層瞭解，是在去國多年之後，與友人以研究中、西文化異同的立場逐步展現，在時、空的雙重距離中，李承寬避免了傷感懷舊，或激越揚棄的態度，而代之以在近代化的西方文明中，悠然吐露其文化的特質。第三點，李承寬抵達歐洲的時間，正是「新建築試圖尋求其他發展」的時期（註11）；也就是，世紀初的革命熱情過渡為更整全的新文化與新生活思考。因此，李承寬得以和他的德國友人一方面接續世紀初現代建築運動所關注的課題，另一方面進一步建設、發展更為深厚的文化基礎。

貳、思想發展與建築實踐

李承寬於柏林工科大學接受正統建築教育的最初兩年是一般性的課程，接下來的兩年他選擇表現主義（Expressionism）建築家波爾茲克（Hans Poelzig）的建築設計課程；當時，國社黨的納粹政權興起，排斥不具民族特色的新藝術風格，波爾茲克

亦受到波及，在學校的授課產生困難，李承寬遂前往其事務所。相對於學校課堂上的歷史與技能課程，李承寬描述他初入波爾茲克事務所時的情形：

「我一看，馬上覺得新的時代來臨了！」（註12）

這顯示李承寬對新建築的感應與興趣，此後，李承寬在波爾茲克的事務所「一邊幫忙，一邊學習」（註13），度過其大學生活的最後兩年。這樣一來，使李承寬於設計技術、建築知識與思潮等近代建築的新面向，有了更充足的認識與經驗。

學校畢業之後，1939年李承寬進入夏龍（Hans Scharoun）的建築事務所工作，直至1953年自己成立事務所，期間維持了十數年的合作關係。這一段時期，對李承寬和夏龍而言，都可概分為戰前和戰後兩個階段：第二次世界大戰之前，由於納粹政權的管制和戰亂的影響，幾乎少有建築的業務可做。在李承寬進入事務所至大戰結束的七年間，僅有五戶小住宅、一處集合住宅的新建工程和另外三件改建與增建的案子，而這些業務也都是集中在前面五年（註14）。其後戰爭激烈的最後兩年，李承寬避難邊境，事務所也完全沒有業務。這段艱困而動亂的階段，由於夏龍將心思與精力轉移至閱讀與研究，李承寬稱之為夏龍的「內向時期」（註15）；其實，這段時期也是李承寬自己思想上的「發展時期」——進入事務所不久之後，李承寬即結識了夏龍的友人、亦是最富威望的「有機建造」（Organic Building）論述家賀麟（Hugo Häring），不僅得

以認知「有機建造」最精微的思想面向，並於1941年與其合組「中國藝工聯盟」（CHIWEB）研究室，進行中、西文化的比較研究，其間「討論中國文學與哲學思想，並研究中國的文學與分析中國古代城市設計的思想」（註16）。在這樣討論、研究的過程中，顯然刺激李承寬進一步發掘中國文化的精義，對其日後的建築思想與建築創作，產生關鍵性的影響。李承寬在描述「中國藝工聯盟」的成立與研究過程時，說：

「賀麟曾經研究過中國的《易經》，有一天他則對我表示要研究中國的文字，需要我的協助。我和賀麟的討論進行兩、三次之後，夏龍也跟著加入，接著我們開始研究古中國的城市，包括洛陽、長安、開封……等等，我的責任是替他們解說圖面上文字的意義；很慶幸自己小時候在私塾裡曾受過好的教育，不然就要成爲一個外國人了。經過我的說明，由街道、店鋪的名稱以及官府、衙門、市場的位置，大致可知城市的內容，我們遂能進一步研究城市中風水以及其他種種思想觀念。

研究之後，夏龍說：『中國已經有了identity，西方則還沒有，』我並不了解這話的意思『中國文化已經找到了她自己的identity。』

這樣的研究與討論持續進行，我們並不試圖去作成結論，只是讓這些討論進入自己的意識之中。新建築的出現乃由於有新思想，新思想的範圍却是極為廣泛的。」（註17）

由此可見，「中國藝工聯盟

」的研究方向主要在於擴展認知與思想的深度上著力，其「不試圖去作成結論」，實際上却導致李承寬與夏龍往後在設計上的各自不同的進路與發展；既保持精神上的連貫，又各顯文化上的差異，影響更為深遠。

當然，這段時期雖然事務所業務不多，但是夏龍在實際建築知識、技能上仍對李承寬有所啓迪，而諸多閒暇的時間，也適合進修、研讀。透過李承寬追憶夏龍這段「內向時期」的生活情形，當可大致推想他自己本身工作、學習與生活的實況：

「工作的地方就是夏龍的家裡，50m²的公寓。白天裡，夏龍、他太太和我在一起生活。夏龍的太太比他年長三歲，是他太太，也像他母親，尤其好比是孟子的母親一般，因為他太太像故事裡『孟母三遷』的情形一樣，搬家、換環境，目的是為夏龍尋找一個可以專心用功的地方。

夏龍在這段時期仍舊維持經常來往的朋友，就是賀麟，在不尋常的政治氣氛下，他們轉為「內向」了。這從夏龍日常生活的作息中可以得知，他在中午12點起床、洗澡、吃早飯以及閱讀報紙，三點以後他乘坐電車到工地去，工人都在等他，和他說話、討論。七、八點再從工地坐電車回來，輪到和我討論，直到半夜十二點我回家去為止。我離開之後，他自己則開始讀書，一直到大約凌晨三點左右。

我一般早上九點到他家，即開始畫圖，他曾經對我說過，可以晚點來、工作得太辛苦了、可以去散步等等的話，但是他沒有解釋自己晚起的原因，我心裡卻

明白他在晚上極為用功，他在預備著……

這期間，菲立普·強生（Philip Johnson）也曾經邀請夏龍前往美國，但是被他婉拒了；也許夏龍是預知了流亡生活的淒楚吧！蒙德里安（Piet Mondrian）不就是在1944年客死異鄉，在紐約給凍死了嗎？

就這樣，夏龍安於手邊小小的工作。他親自作設計，我們先畫1/100的圖，拿到建照後再畫1/50的圖。有那麼一次，我帶了自己的設計給他看，想徵求他的意見，他說：『你自己有眼睛，不會看嗎？』我當時心裡想：『在你這兒做事那麼賣力，薪水那麼少，你多少也應該教我做點什麼吧！竟然還這麼不客氣。』直到後來我才明白，他是不希望以自己的思想來影響我，希望我能自己發展。」（註18）

因此，這段夏龍的「內向時期」，「大部分的時間，我們仍舊畫圖、看書、研究和進行討論，日子過得非常緊湊。」（註19）也就成為李承寬在建築專業知識以及文化智覺上的「發展時期」了。

大戰結束之後，是李承寬與夏龍合作的第二個階段。這期間他們以參加大型公共建築的競圖為主要工作，包括音樂廳、劇院、學校……等文化性設施，「一個競圖大約花掉半年的時間，一年就祇做兩個案子」（註20）。這一方面是由於這些公共建築的計畫量龐大，另一方面是由於夏龍開始系統地對這些設施研究發展型態性的變革。例如，對於「劇院」型態的研究，在1953年的馬漢姆國家劇院（Mannheim

National Theatre) 競圖中，夏龍成功地發展出一種淺而寬廣的舞臺，將觀眾與表演置於活潑互動的關聯中，催化觀眾因為觀看位置的變動而產生應和舞臺表現的主動性反應。所謂「反透視」(a-perspective)的手法被充分發展了(註21)。

可注意的是，夏龍在戰後逐漸減少其在住宅類型上的投注，而共同參與了如此多公共設施競圖的李承寬，卻在獨立執業之後幾乎以住宅為其唯一的設計方向。究其原因，除了整體社會政經人事的客觀因素外，亦顯示了李承寬發展的特有思維面向。

由李承寬對於公共建築及住家不同的看法中可以窺見：

「工業或公共建築缺少對使用人的確認，在直覺的範圍內缺少確認的因素……。」(註22)

「人是自然的一部分，除此之外，人也跟自己的生命、跟別人、跟社會發生關係；歸結起來，家庭是人最重要的生活場所，在家裡，人跟自然、跟自己、跟親人(最小的社會)建立關係，因此，住家的環境是最根本而重要的。」(註23)

從這些描述裡，我們應可注意到李承寬凸顯了自己不同於西方自文藝復興以來的個人主義倫理思想，和其發展自我環境觀、設計觀的企圖。

就前者而言，我國歷史學家錢穆推導「家庭」佔中國社會首要地位時，亦以人與人關係的建立談起，可互為參照：

「中國人講人，不重在講個別的個人，而更重在講人倫。人倫是人與人相處有一共同的關係的。要能人與人相處，才各成其

為人。若人與人過分分別了，便就無人倫。人倫是要人與人互相配搭而成的。」(註24)

他接著談論這種人與人關係的類別和偏重：

「我們社會的變化，就是人與人的關係變化。而中國人比較看重人與人的關係。這關係是兩個，一個是先天的分別，一個是後天的和合。從和合再生出分別

來，則是後天的分別了。中國人看重後天人文，所以中國人比較更多看重和合」。而夫婦和合，產生親疏等差的後天分別來，乃是人倫的基礎，「因而家庭佔了社會重要的第一位。」(註25)

相對於李承寬「住家環境」的整體觀點：自然、個體、家人，李承寬對於倫理的解釋無疑是建築性的，而且擴大了範圍，加



1. Scharth House Oberstdorf 一樓平面圖 李承寬 1953

(本文附圖皆由作者提供)



2. Scharth House Oberstdorf 李承寬 1953

深了真實感，其實踐過程的藝術知覺和手法，則還待我們進一步探討。

李承寬在談及工業或公共建築時，認為其在直覺的範圍內缺少可確認的因素，然而，一般而言，此類公共建築和李承寬的住宅案相較，具有的特點是：多位於市區、計畫量龐大、利用性直接且強烈，因而綜合抽象的取向較高；顯然，這些特點脫離李承寬所謂「在直覺的範圍內可供確認的因素」，那麼李承寬觀視建築的方式是怎樣的呢？他引用賀麟的話來說：

「賀麟解釋，有機建築類似人體的五臟，必須用氣管連通後才能發揮生理作用，才有生命力。」(註26)

又，李承寬描述自己設計的房子時：

「藉由大玻璃牆與窗，春夏秋冬不同的園景變化，使人在內部空間感受溫度和環境，維持人生的樂觀與健康。」(註27)

李承寬的建築思維，一方面避開了概念性的抽象思考，一方

面則將自然的混沌、微妙特質滲入建築的本體。這麼一來，建築不再盡如「都市街頭之每一物，皆不自覺間引誘人對之作一要求，思憑藉之以達一目的。」(註28)而成為具體思考下，如自然一般的「是一個可瞭解、融貫的、富有詩韻的整體」(註29)。

那麼，相應於這樣的建築思維，李承寬於可感知的建築課題上深入確認，進而以直觀的方式進行藝術整合，也就成爲一種創

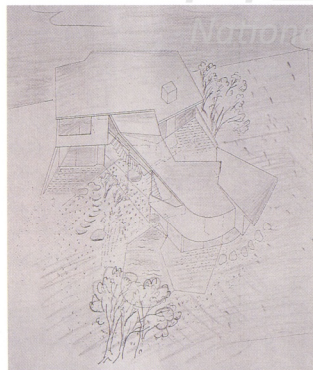
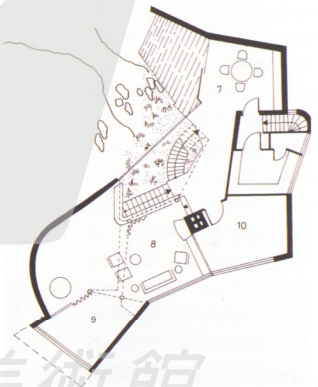
作上的必要階段了。祇是，李承寬擇取了水池、植栽、鏡面、園景等實象虛用的表現手法，一方面獨具其文化精神，一方面使他在面臨公共建築時，除了公共建築帶給他的「直觀範圍的難以確認」外，更進一步產生了現實素材上的實踐難題，最後，李承寬倒是始終在住宅的課題上發揮，實現「現代民主社會的生活文化」(註30)了。

李承寬清楚瞭解到自己與整

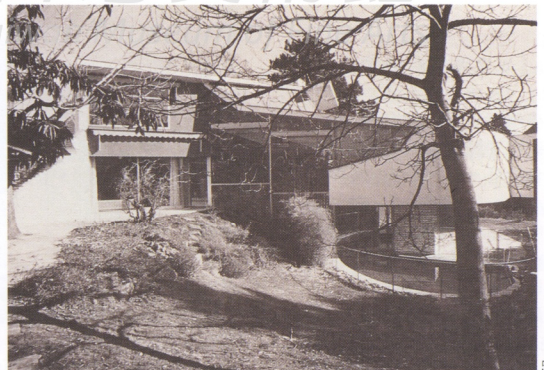
3. Schoeffel House
Stuttgart-East
等角透視圖 李承寬 1955

4. Schoeffel House
Stuttgart-East
二樓平面圖 李承寬 1955

5. Schoeffel House
Stuttgart-East
李承寬 1955



3.



5.

個時代的關係，而對於自己的建築實踐體現時代趨向，亦予以自我肯定：

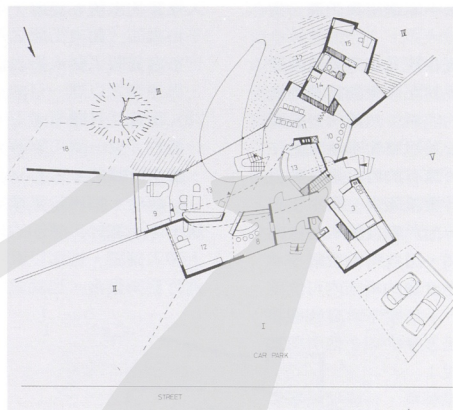
「西方在文藝復興及啟蒙運動之後，科學機械的時代精神與建築外觀的理性幾何形式結合，而賀麟 (Hugo Häring) 認為在二十世紀二十年代晚期的新生活中，新的時代精神也應該會產生出一種新建築的形態；這種想法一直到50年代才有具體的作品出現，如1950年賀麟在Biberich的兩幢住宅，1954年夏龍 (Hans Scharoun) 在司徒加 (Stuttgart) 的『羅密歐與茱麗葉住宅』 ("Romeo and Juliet" high-rises)，和1953年我在Oberstdorf的住宅等，這些住宅因為業主的生活空間需求與基地條件都不相同，故而所表現的建築形態也各自獨立，自顯特色，但其所反應的時代精神則一，都代表著時空產生萬物的演變。」(註31)

李承寬認為自己的作品反映了時代的精神，因為他的建築具體化了「時空產生萬物的演變」概念，這即是其建築的精神所在。

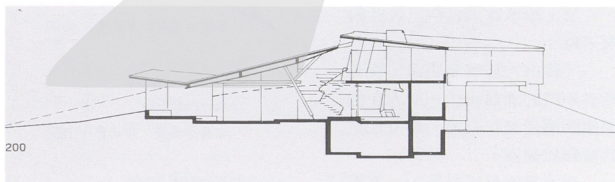
叁、「五度空間」的建築

李承寬通常採用虛體為核心的方法來配置安排整個房子的佈局，也就是，以行動場作為房子的中心點，其他的房間、廳室與這個中心點產生行動或視覺上的關聯，由此向外延展，造成各個空間迴旋交錯的效果。

這種核心式的空間安排，可與美國建築家萊特 (Frank Lloyd Wright) 的作法相比較



6. Straub Seu. House Knittlingen b/ Stuttgart 一樓平面圖
李承寬 1956



7. Straub Seu. House Knittlingen b/ Stuttgart 剖面圖 李承寬 1956



8. Straub Seu. House Knittlingen b/ Stuttgart 李承寬 1956

。萊特於本世紀初開創所謂「草原式 (prairie) 住宅」，以壁爐作為房子的核心，房間平展鋪陳於這個核心的外圍；論者認為此種手法乃來自日本方面的影響：

「如果我們假設可以用他與日本觀念的接觸來解釋他事業中的一些轉折點，這些轉折點把他的建築風格帶向最終的、肯定無誤的方向，那麼，其中的許多階段就成為理所當然而不是形而上學的了。例如，把『托可那馬』(凹間)——日本室內裝飾中的永恆要素以及它的家庭觀念和儀式的焦點——移植到其西方的對應物火爐中來，並把火爐提高到靈魂的重要度；把火爐和煙囪砌體當作掩蔽物的一種坦率表露，並且強調它是處在一個流動性日益增加的內部空間中唯一被人們期望的堅實物質；室內空間以煙囪為起點向外擴張開放，直到外圍的漂移性的玻璃面；頂上設大步挑出的屋檐來調節和控制允許入內的光線並防止風吹雨打；室內用屏幕而不是隔斷分隔為不同單元，從而承認並適應居住在內的變幻不定的人使用要求；取消各種雕塑和清漆鑲邊，代之以平坦和不加油漆的木料……所有這些和更多的處理手法都是從鳳凰殿的教訓中吸收過來的，作為迄今為止尚付之闕如或未經驗布的一些表示敬意的改進。」(註32)

所以，萊特的草原風格，一方面具有建築形態本身的創生性：「包絡在水平模式中的開放式底層平面、低坡屋頂和低矮的圍護牆——這種低輪廓的建築與場址有意識地結合起來，與之形成

強烈對照的是垂直的煙囪和內部的一些雙層體積。」(註33) 但是另一方面也具有倫理上的意義；壁爐成爲一個家庭裡儀式的、象徵的核心，具備凝聚的性格和作用。

對照之下，李承寬採用的核心是虛空的，這個行動場的核心置入樓梯 (板片狀的)、植栽、水池、鏡面……，似乎祇是更加深了其混沌、幻動的性格。而這核心往往偏向房子的一側，以大面玻璃和園景連爲一氣，也將園景收納爲房子的一翼，以此虛質的行動場爲核心迴轉交錯，彼此融通。因此，同樣作爲一座房子、一個家庭的核心，李承寬採取的作爲顯然不同於萊特「草原住宅」造成的凝聚性格與恆定狀態。李承寬在描述這樣獨特的空間場時，稱其爲「五度空間」(註34)。

這是一個引人注意的獨特說法，因爲李承寬也曾在自述自己其他作品時，描述可分可合的空間狀態，是第「四度空間」——時間進入了三度空間。例子是位於司徒加的ED-PFEIFFER-STR公寓，整棟房子依傍山坡興建，「每戶以餐廳、客廳的空間爲中心，南面及西面分別配置主臥室與子女臥室、浴室，並和陽臺相連，四面通風。四樓設有夾層，它的空間型態變化更爲豐富，這裡的空間可分可合。是四度空間——時間——進入三度空間。」(註35) 事實上，這棟傍山而建的公寓依山勢闢建出層疊：「包絡在水平模式中的開放式底層平面、低坡屋頂和低矮的圍護牆——這種低輪廓的建築與場址有意識地結合起來，與之形成

而具有「負質」性格的素材，混沌、幻動的虛質核心未能達成，但是他仍把握時間的流動性，將空間互相滲透、融合，達成「四度空間」的要求。

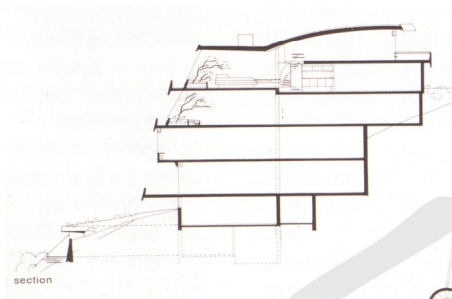
這所謂「四度空間」——時間成爲近代藝術的課題，乃以「立體主義」(Cubism) 和「未來主義」(Futurism) 首先發軔，最後也深刻影響了現代建築的發展。例如發展於荷蘭的「風格派」(De Stijl) 即爲最顯然的結果：

「未來主義研討的對象是運動速度，立體主義探索的構圖是空間加時間。未來主義要用有限時間征服無限空間，立體主義要在同一時間表現不同現象的存在和聯繫穿插。合併這兩派的使命，結合立體派形象與未來派理想，在荷蘭1917年組成『風格派』De Stijl。……不是出自幻想或戰後煩悶，而是通過議論探索與實踐，把從本世紀開始後傳下來的各種藝術與建築派別論點，以立體派加上未來派爲出發點，使建築按幾何學條例發展，以合乎新造型主義 Neo-Plasticism 規律。」(註36)

李承寬顯然也注意到「風格派」的嶄新作風，認爲在建築表現上「其藝術思想即是Cubism與新結構方法的綜合表現」(註37)，但是，李承寬對「立體主義」的理解乃是溯源自康德 (I. Kant) 的思想層面，他曾論及：

「二十世紀初巴黎現代藝術如『立體主義』(Cubism) 即受了康德思想之藝術結晶。」

「康德於十八世紀提出『時間和空間的形式是一切感官世界



9.Ed. Pfeifferstr Apartment Stuttgart 剖面圖 李承寬 1961



10.Ed. Pfeifferstr Apartment Stuttgart 李承寬 1961



11.Ed. Pfeifferstr Apartment Stuttgart 李承寬 1961

存在的依據，時間是內在的，空間是外在的一切感官經驗，而這些經驗都出現在時空中，於是時空的範疇就成了思想最根本的原（編按：應為「元」）素。』康德旨在將『觀念』轉化為『存在』，以為『理性』即是『真實』。其思想深深地影響了十九世紀的科學與文學界。」（註38）

相較於前面所述，李承寬對自己建築作品的定位：「代表著時空產生萬物之演變」，那麼一條思想上的脈絡便隱然可見了；若再對照於「立體主義」、「未來主義」的「時間」課題與李承寬「四度空間」、「五度空間」的建築實踐，則有助於我們進一步窺得李承寬的建築思維。

繼標舉康德思想為影響近代科學、文學及現代藝術的精神本源後，李承寬復指出十九世紀後半期開始，一些重要思想家的學說對於瞭解近代新建築的發展有莫大的助益，李承寬列舉：

「第一位是柏格森（Bergson），1859年生於巴黎。柏格森提出生命哲學來修正唯物論的偏執，他在十九世紀後半期科學主義之中提出生命的原始意義的理論，而以直觀的方法說明心靈的本質，在物質之內重新找到精神，認為不是人性的過去，而是人性的未來趨向超人，以目的性觀察取代機械的肯定，以生生不息的宇宙觀來代替科學主義平面式的物質世界。

第二位是胡賽爾（Husserl）。胡賽爾以為『現象』的意義是五官可以感覺到、理性能夠推論出、感情能夠得到滿足客觀事實。如此一來『現象學』就成了本質哲學。在知識的探討中，本

質的獲得首要是在人的意識之中，意識是人的整體行為中心，胡賽爾把知識的整體、起始、延續、結局、形式及內容等都用現象學來探討，融入意識之中，以構成事物本質的學問。

第三位是謝勒（Max Scheler），1874年生於慕尼黑，他提出『價值』的概念，認為透過對價值的體認，才可以肯定倫理道德與藝術：因為人能夠認識價值，因此可以把客觀的價值當作是認知的對象。謝勒發展了『心靈邏輯』當作價值的標準。1930年夏龍即引用『價值』一詞，而有『居住價值（Wohnwert）』之說，來說明住家建築不單是以面積來衡量其價值，同時也要注意內部空間之組織及外圍環境的處理，必須與大自然成為一體才有其居住價值。」（註39）

其中，直接提及了謝勒「意向性價值感受」（intentionales Wertfühlen）對於夏龍「居住價值」的思考啟發。而胡賽爾的「本質哲學」對賀麟影響甚鉅，李承寬則在他處另有提及：

「賀麟將哲學思想融入有機建築之中，而加以研究闡揚，……賀麟建築哲學的中心思想是『本質哲學』（Wesens philosophy）。」（註40）

至於柏格森「生命哲學」的主張，一般而言，與「未來主義建築」揚棄了靜態，而以力動（dynamic）理想為基礎」（註41）關聯最為密切，但是李承寬特別拈出柏格森思想中「在物質之內重新找到精神」、「以生生不息的宇宙觀來代替科學主義平面式的物質世界」等論點，事實

上超脫了「未來主義」形式上動感的線條，形與色彩等實質表現，而更接近於「未來主義」的基本思維：

「物質總是被置於一個過份關心自己、滿懷經驗的成見和人類固執的自我的漫不經心的、冷漠的注視之下。

人類總是習慣於用自己青春的歡樂或衰老的痛苦給物質塗上一層感情色彩，物質具有不停地向更多的熱量、更猛烈的運動和更大的分裂飛躍的令人敬佩的持續性。物質既不悲傷也不快樂。它有勇氣、意志和絕對力量這些天生的品質。它完全屬於將擺脫傳統句法的、預言未來的詩人。傳統句法是沉重的、偏狹的、牢牢釘在地面上，沒有手臂和翅膀，因為它只有頭腦。只有寫互不連貫的字句的詩人將能深入了解物質的實質，並消除物質與我們之間的盲目對立。」（註42）

依此「認識論」層面的思考，我們才能明白「時間」作為現代藝術的探討課題，作為「未來主義」的主要基礎，乃是因為希冀「用表現正在進行的實體來影響我們對事物的觀察」（註43）。

畫家、雕刻家伯奇奧尼（U. Boccioni）在比較「立體主義」與「未來主義」時，表示：

「對我們來說，一個客觀對象沒有先於存在的形象……立體主義破壞了印象派的流動感而回到靜止的、永恒的概念上。……在發展進化的……如果真的能夠通過藝術家的直觀達到第四度空

間的境界，那麼我們未來主義者將會是首先達到的。事實上，我們才是提供了空間的連續性的絕無僅有的範例，並且創造了包含一切的存在於已知的三度空間的潛在變化形式。因此，我們的目的不在於製造一個『標準的、有限度的』第四度空間，而是要創造力和形體的連續形象，使人能直覺地感受到它們的無限度變化過程……」（註44）

在伯奇奧尼的論述裡，我們可以發現，一個標準的、有限度的「四度空間」並非「未來主義」的實踐目標，他們最後的理想，乃在於促使人直覺到「對象物」的無止盡變動狀態。但是，觀點卻並不完全，「立體主義」運用「同時性」（Simultaneity）的觀念，打破單視點的透視法則，而採取複數視點的方法，並非回到靜止的、永恒的概念上，而是在表現物象「同時光景」時，達成「作者對於現實所見，可以毋需經由『時間』，並代之以理知與直觀的雙重觀念同時表達出來。」（註45）而此理想，亦顯示了「立體主義」同樣在「時間」——這所謂「四度空間」之外，另闢一物我的內在面向。例如，晚近建築論述家論及立體派畫家雷捷（Fernand Léger）的畫作「三個面」（Three Faces，1926）時，認為：

「Léger藉由平坦的平面，與無量體的表現方式，經由對格子的間接暗示而非實際呈現，並由色彩之鄰接並排與謹慎重疊的方式，強調其相互交替的樣式，在整體中Léger引領觀察者的眼睛去體驗忽大忽小的組織上的無

窮變化。Léger關心的是形態的結構，……把立體派對物象與空間關係的張力問題予以強化。」(註46)

有別於「實質的透明性」(literal transparency)，雷捷實踐的乃是「知覺的透明性」(phenomenal transparency)(註47)；而其「引領觀察者的眼睛去體驗忽大忽小的組織上的無窮變化」，達成物、我多義性的關聯，實則也跳脫了「四度空間」的局限。

在同時探索了李承寬所標舉的近代建築思想本源(柏格森「生命哲學」、胡賽爾「本質直觀」、謝勒「價值倫理」)與「立體主義」、「未來主義」經由「四度空間」進而闡建一「物、我的內在面向」的作為，對於李承寬所謂「五度空間」的建築實踐，當可視為一「物的本質」與「人的意識」的匯合點，具變動不已、混沌精微的性質，以及人倫建立、物我交融的作用。

這樣的「物、我匯合」，很接近中國美學範疇中的「意境」形態：

「在這種互立並存的空間關係之下，形成一種氣氛，一種環境，一種只喚起某種感受但並不說明的境界，任讀者落入境中，參與並完成這一強烈感受的美感經驗，從這種境界中得到無限豐富的美感。」(註48)

李承寬建築中採取的「虛質核心」，確實建造了一不確定、無可說明之境，任由行動中不斷重行建造自我的時空狀態，但是，李承寬的現代意識促使他賦予此核心更積極的作為，他說：

「使用『路程觀點』所得的

空間感覺與影像，構成每日的生活環境，結久後形成一個人的世界境！」(註49)

「……發展出的漸次層面，每個層面皆有其機能組織，為日常生活有關，以庭園為感官的中心。也表現出現代都市人民新生活的狀況，一方面關係個人文化，一方面關係團體文化，使二者互相關聯致使居住者有自由性……」(註50)

李承寬確認每日的生活環境日久即形成一個人的「世界觀」，而他所希望形成的世界，是廣濶、自由，具有現代性質的團體與個人關係。無怪乎李承寬於其第一本著作《新建築之意義——李承寬作品》序言首段即宣稱：

「……現代民主社會的生活文化也應該是我們詳細研究的課題。」(註51)

此亦即自然、個人、團體的現代理想狀態的探求。

肆、結語

李承寬自西方近代文化的深層切入現代主義的觀念，却在其建築實踐的過程中摻入中國式思維方式，我國當代學者吳光明認為：

「中國思考方式是實際性的，與日常生活有密切關係。形上學攙入了烹飪，烹飪聯繫著政治，政治纏著倫理，而這一切都可以與美學發生關聯。」(註52)

只是，如本文所述，李承寬的文化性命乃在時、空的雙重距離中經由客觀的研究後被喚醒，最後在西方發展成熟的近代社會中透過實質的作為而達成，因此，有別於近代以來，我國迭有對

中、西文化理念上之爭論。李承寬具體的、藝術性之作為，提供了宏觀的視野與開放性的答覆。

【註釋】

- 註1：根據李承寬訪問錄音，1993年。
- 註2：同上。
- 註3：陳從周〈近代上海城市的發展〉《歷史月刊》第四十一期 頁五四 民國八十年
- 註4：同註1。
- 註5：陳從周，同註3，頁五八。
- 註6：于醒民、唐繼無《上海》頁三二二 臺北：久大文化股份有限公司 1991。
- 註7：同上，頁三一四。
- 註8：同上，頁三二六。
- 註9：同上，頁三二六。
- 註10：同上，頁三二〇。
- 註11：參見汪文琦整理〈「新來的人」——李承寬追憶夏龍〉(以下簡稱〈「新」〉)《建築師雜誌》第二四二期 1993 頁五三。李承寬以1932年前後完成的三個建築作品為例，認為「國際樣式已告終結」，「新建築在這個時候正試圖尋求其他的發展」。
- 註12：同註1。
- 註13：同註1。
- 註14：參見J.CHRISTOPH BÜRKLE, trans. Pamela Johnson, Hans Scharoun (Zü-rieh: Artemis, 1993), p.173。
- 註15：〈「新」〉，頁五〇。
- 註16：李承寬《新建築之意義——李承寬作品》頁二九。臺北：地景企業股份有限公司 民國八十二年
- 註17：〈「新」〉，頁五一。
- 註18：〈「新」〉，頁五〇、五一。
- 註19：〈「新」〉，頁五一。
- 註20：〈「新」〉，頁五二。

- 註21：J.CHRISTOPH BÜRKLE, 同註14, P.28-29、P.112-113。
- 註22：Giuliano Chelazzi, <Profilo dell'architetto Chen Kuen Lee>, L'architettura 351 (1985), p.27。
- 註23：同註1。
- 註24：錢穆《從中國歷史看中國民族性與中國文化》頁二三 香港：中文大學 1979
- 註25：同上。
- 註26：李承寬《新建築之意義——李承寬作品II》(尚未出版)
- 註27：李承寬，同註16，頁七二。
- 註28：參見唐君毅《人生之體驗續編》頁四七 臺北：臺灣學生書店 民國七十三年 全集校訂版。作者指稱：人心開發自然、創造文明，以供人達一目的之使用，然當物質器物紛至沓來於人之前，終成為對人心靈之一引誘，而導致人心靈之流蕩者。今借用之。
- 註29：吳光明《歷史與思考》頁六八 臺北：聯經出版事業公司 民國八十年。原為作者區別於概念性的抽象思考而例舉失用症(apraxia)、失知症(agnosia)者具體地、完全地瞭解世界方式。今借用之。
- 註30：李承寬，同註16，〈自序〉。
- 註31：李承寬，同註26。
- 註32：G.C.Manson, 轉引自Kenneth Frampton, Modern Architecture: a Critical History (London: Thames and Hudson, 1980), p.58-59。譯文採用原山等譯《現代建築——一部批判的歷史》頁七三 臺北：六合出版社 民國八十年。
- 註33：同上，Kenneth Frampton, p.60。原山，頁七五。
- 註34：李承寬，同註16，頁九六。
- 註35：李承寬，同註16，頁一〇〇。
- 註36：童 犛《新建築與流派》頁六〇 北京：中國建築工業出版社 1980

- 註37：李承寬〈有機建築：住屋一人一自然〉《建築師》頁三六 1982年四月號
- 註38：同上。
- 註39：李承寬，同註26。
- 註40：李承寬，同註37，頁三七。
- 註41：劉其偉編譯《近代建築藝術源流》頁八三 臺北：六合出版社 民國七十一年。三版。
- 註42：參見馬里奈蒂(Filippo Tommaso Marinetti)〈未來主義文學技巧宣言〉收錄於柳九鳴編《未來主義、超現實主義·魔幻現實主義》頁五五、五六 臺北：淑馨出版社 1990
- 註43：Bruno Zevi, <Lines of Futurism>, Architectural Design (1981, 1、2月合刊), p.24。譯文採用羅微啓〈布魯諾·杰維：未來主義的概觀〉收錄於《傳統建築論文集》頁一四六 臺北：丹青圖書有限公司 民國七十五年
- 註44：Umberto Boccioni, Plastic Dynamism。轉引自Bruno Zevi, 同註43, 譯文同，頁一四七。
- 註45：劉其偉，同註41，頁一三七。
- 註46：Colin Rowe & Robert Slutzky, <Transparency: Literal and Phenomenal>, 收錄於Colin Rowe, The mathematics of the ideal villa and other essays (Cambridge: MIT Press, 1982), p.166。譯文見王錦堂、劉克峯〈建築中的透明性：實質的與知覺的〉《建築師》頁五九 1989年九月號
- 註47：同上。
- 註48：劉紹錦《莊子與中國美學》頁一〇五 廣州：廣東高等教育出版社 1989

註49：李承寬，同註16，頁三四。

註50：李承寬，同註37，頁四五。

註51：李承寬，同註16，〈自序〉。

註52：吳光明，同註29，頁八七。

作者簡介

李鐵男，東海建築系副教授，主持本館「民國藝林集英研究——李承寬建築藝術之研究」

汪文琦，該案之研究助理