

# 台灣建築 的式樣脈絡

傅朝卿 ◎著



◎作者

**傅朝卿**

傅朝卿，英國愛丁堡大學建築博士，國立成功大學建築系特聘教授。傅教授長期專注於台灣近現代建築史與文化資產保存維護。曾任國立成功大學建築系主任及財團法人台南市文化基金執行長等職務，目前擔任行政院文化建設委員會古蹟與歷史建築審議委員會、聚落與文化景觀審議委員會及推動世界遺產委員會委員。傅教授二十多年來以世界與台灣近現代建築與文化遺產保存為主要研究主題，著作包括期刊、會議論文、專書與研究報告與其它著作共數百種。傅教授的著作曾四度獲金鼎獎項的肯定，2009年也曾獲頒台灣建築學會最高榮譽的「建築文化藝術類獎章」及北京清華大學建築學院與中國「全國高等學校建築學科專業指導委員會」共同設置的「世界建築史教學與研究阿爾伯特獎」。

# 目錄

008 序

▶ 011 1. 閩南傳統式樣

- 012 (1) 背景
- 012 (2) 什麼是閩南傳統式樣
- 014 (3) 台灣閩南傳統式樣建築的發展
- 018 (4) 閩南傳統式樣重要元素
- 020 (5) 台灣閩南傳統式樣代表性建築



▶ 033 2. 西洋歷史式樣

- 034 (1) 背景
- 034 (2) 什麼是西洋歷史式樣
- 037 (3) 台灣西洋歷史式樣建築的發展
- 043 (4) 西洋歷史式樣重要元素
- 045 (5) 台灣西洋歷史式樣代表性建築



▶ 065 3. 東洋歷史式樣

- 066 (1) 背景
- 066 (2) 什麼是東洋歷史式樣
- 069 (3) 台灣東洋歷史式樣建築的發展
- 074 (4) 東洋歷史式樣重要元素
- 077 (5) 台灣東洋歷史式樣代表性建築



▶ 093 4.新藝術與藝術裝飾式樣

- 094 (1) 背景
- 094 (2) 什麼是新藝術與藝術裝飾式樣
- 096 (3) 台灣新藝術與藝術裝飾式樣的發展
- 099 (4) 新藝術與藝術裝飾重要元素
- 099 (5) 台灣新藝術與藝術裝飾風格代表性建築



▶ 113 5.閩洋折衷式樣

- 116 (1) 背景
- 116 (2) 什麼是閩洋折衷式樣
- 117 (3) 台灣閩洋折衷式樣建築的發展
- 121 (4) 閩洋折衷式樣重要元素
- 123 (5) 台灣代表性閩洋折衷式樣建築



▶ 141 6.現代主義式樣

- 142 (1) 背景
- 143 (2) 什麼是現代主義式樣
- 144 (3) 台灣現代主義式樣建築的發展
- 151 (4) 現代主義式樣重要元素
- 152 (5) 台灣現代主義式樣代表性建築



▶ 171 7.中國古典式樣

- 172 (1) 背景
- 173 (2) 什麼是中國古典式樣
- 174 (3) 中國古典式樣在台灣的發展
- 178 (4) 中國古典式樣重要元素
- 179 (5) 台灣中國古典式樣代表性建築



▶ 197 8.地域主義式樣

198 (1) 背景

198 (2) 什麼是地域主義式樣

201 (3) 台灣地域主義式樣建築的發展

205 (4) 地域主義式樣重要元素

206 (5) 台灣地域主義式樣代表性建築



▶ 225 9.後現代主義式樣

226 (1) 背景

226 (2) 什麼是後現代主義式樣

229 (3) 後現代主義式樣在台灣的發展

233 (4) 後現代主義式樣重要元素

233 (5) 台灣後現代主義式樣代表性建築



▶ 247 10.結論：尋找二十一世紀台灣建築的新式樣

▶ 261 11.參考書目



## 序

1895年（清光緒21年，日明治28年），清廷在中日甲午戰敗，與日本簽定馬關條約，將台灣及澎湖群島割讓給日本後，台灣不僅在政治環境完全改變，社會文化經濟也隨之更動，都市與建築之發展也因而產生重大改變並且於日據五十年間逐漸奠下現代建築之根基。1945年（民國34年），台灣光復，現代化之腳步伴隨著新的政治與經濟生態一步步的前進，建築之發展更是隨政經社會而快速發展。從1895年至今，幾乎是世界建築舞台上重要的思潮都曾經被引介到台灣，幾乎是所有重要的



建築式樣也都曾在台灣落地生根。

式樣（style），在建築發展上指涉的是設計者或建築師有意識用之於建築上的表現的風格與手法。由於式樣是一種外在的表現，很容易被由視覺性的元素觀察的到，因此也會成為許多人在描述或形容一棟建築時最直接的事務。台灣從十七世紀至今由一個以閩南式樣建築為主體，參雜以粵式建築與原住民建築之環境，發展成一個多元式樣各自爭鳴之環境，每種式樣均有其特殊的背景。不過因為缺乏有系統的引介，所以台灣過去報章媒體在報導或陳述建築時，式樣經常被誤用或濫用，



「巴洛克」式樣就是一例。本書乃是以式樣為軸，有系統的介紹每種式樣的定義、在台灣的發展、重要的元素與代表性個案。由於式樣多而雜，本書只介紹其中影響台灣最深者，而不是全面性的歷史回顧，也因為式樣是一種有意識的美學表現，所以被視為「風土建築」的台灣原住民建築也不在討論的範圍之內。

本書從構思到完稿，歷經兩年多，感謝戴月芳博士的鞭策，也感謝五南圖書出版公司提供出版的平台。

傅朝卿 於台南

2013年4月



台灣建築的式樣脈絡  
閩南傳統式樣

台灣建築的  
式樣脈絡

陶博館後方還有一座陶瓷公園，除了提供藝術創作一個戶外展覽環境外，也將更多的泥土、水及綠意作為主體建築之前景與背景，緩和了大量體所可能對環境所產生的衝擊。



台灣建築的  
式樣脈絡

台灣建築的式樣脈絡  
中國古典式樣

### (1) 背景

1949年（民國38年），國民政府退守到台灣，海峽兩岸呈現對峙之情況。大批的非台灣籍人民及官員來到陌生的台灣，思鄉之情，難以形容，懷鄉之際，中國大陸上之宮殿屋宇之印象不免時而浮現。中國古典式樣建築能再現於台灣有了最基本之理由：撫慰民心。再者，中華文化道統向來是國民政府自許為重大之責任，建築既是文化之一支，自當延續道統之標準。台灣的閩南式建築在當時官員之眼中，只是一種地方性的文化產品，自是不能代表道統，於是以中國古典式樣嚴肅地扮演了這一個角色。此時，由於大量的中央級機關在短暫時間內大量的湧現到原來只有省級地位之台灣土地上，昔日國民政府在南京以中國古典式樣所興建的政府機關林立之意象很難在一時之間忘懷，中國古典風格乃成爲一種區分中央級機關與地方級機關意象之最有力工具之一。1966年（民國55年）夏天，中國大陸上開始出現紅衛兵，「破四舊」、「立四新」之口號在各地響起，文化大革命正式開場。爲了對抗此舉，在台灣的國民政府乃決定於該年十一月十二日，擴大慶祝國父孫中山先生一百零一年誕辰。當時參加典禮的人士聯名建議政府規定每年國父誕辰爲中華文化復興節，經政府接受，並由總統頒佈明定當天爲「中華文化復興節」。在中華文化復興運動的推波助瀾下，複製古物之想法與政策對日後建築師複製中國古典建築式樣更有直接影響。



### (2) 什麼是中國古典式樣

中國古典式樣，簡單的說就是採取不同的步趨，運用不同的手法，把中國古典建築的元素，用之於在新建築中後所呈現出來的風格。從周朝木結構形成一套完整之建築體系到清朝中葉，中國古典建築可以說是漸進的發長，在程序上是進化的（evolutionary）而非像西方建築是革命的（revolutionary）。雖然在每一個時代裡，中國古典建築是有某些層次上之差異，但基本上之結構系統、空間構架及造形語彙卻是一脈承傳的。然而對中國古典建築漫長二千多年之發展，許多對其研究的學者對其發展分期並沒有完全達到一個一致的結論。但是基本上大家都同意一種籠統之分法，那就是從周朝之成形，秦漢之發展，魏晉南北朝之融合，隋唐之極盛，遼宋之守成，到明清之因襲與瓦解。其中宋朝是個關鍵年代，在1100年（宋元符3年），將作監李誠編修的《營造法式》首度成書，並且於三年後（即崇寧2年）奉旨，「用小字鏤版」刊行。《營造法式》一書之刊印，使得自那時起之官方建築有了更明確之指引，對中國建築「古典式樣」之一致性上是有直接之影響的。

中國古典建築到底有哪些基本特徵呢？雖然此課題也是許多研究中國古典建築之學者所熱中於討論的，但他們的結論在層次上之差異卻是相當的大，但其中五大特點是貫穿於不同的觀點之中。第一點是就中國古典建築格外考量與自然界大環境之關係，也使中國建築在神聖與世俗之間沒有一如西方建築一樣明顯的界線。第二點就結構而言，幾千年來持續發展之木結構系統已經成爲中國古典建築的一大特徵，斗棋上承屋頂之重



下傳於柱，於是牆不負重，門窗啓閉自如。宋朝之後，以「材契」為單位，清朝以「斗口」為單位，更使建築有了控制比例及模矩之標準。第三點就空間配置而言。中國古典建築基本上都是由單棟建築構成院落式組合，單棟建築平面多為長方形；正方形比較少見；圓形只用於特殊之建築（如北京天壇祈年殿）；其他亦有六角，八角或十字形平面，則應用於一些特例。第四點是就形式造型而言。中國古典建築是顯明的分為台基、牆柱構架及屋頂三部分。第五點就象徵意義而言，中國古典建築之平面構成及裝飾系統絕大多數是有深厚的象徵意義的。中國古典建築在幾千年之發展過程中，一直延續著上述這幾個主要特徵演進，在西方及現代建築入侵之前，並沒有任何重大之變異。中國古典式樣就是依循上述特點所設計興建的風格。

### （3）中國古典式樣在台灣的發展

在1949年（民國38年）國民政府退守到台灣後，中國古典式樣就跟隨著到了台灣。當時台灣建築課程中缺乏完善的中國建築教育，因此早期設計中國古典式樣之建築師幾乎全為大陸來台之非台籍建築師。雖然這些作品也曾受到一些嚴厲之批評，但比起同時期此類作品在中國大陸上幾經波折被批鬥之命運，在台灣之中國古典式樣建築之發展歷程可以說是平坦順利不知幾倍。1949年（民國38年），由陳聿波（光華建築師事務所）設計之台灣銀行高雄分行曾應用部分中國古典元素，但應該可以只算是個例，並沒有太大之背景因素在導引。中國古

典式樣建築在台灣被有意識型態地用來做為一種文化道統的表現，該以台北的南海學園為開端。

南海學園基本上是一個國家級的文化教育建築群，包括有圖書館、藝術館、科學館與博物館等設施，其旁是植物園，日治時期日人曾在此設置陳列館等設施。國立中央圖書館（1955，利群建築師事務所）、國立科學館（1959，盧毓駿）及國立歷史博物館（1964，永利建築師事務所）都是採取中國古典式樣。隨之興建的台北外雙溪之國立故宮博物院（1965，大壯建築師事務所，黃寶瑜）典藏展覽的是國民政府運自北京故宮之珍貴文物，在造型上當然有企圖以中國古典式樣再現另一個故宮之意識型態。除了博物館之外，中國古典式樣新建築也於1950年代初就出現在台灣的校園中。淡水淡江大學早期校舍與中國文化大學早期校舍主要建築都是中國古典式樣，其中後者更是中國古典式樣折衷步趨式建築的大本營，大成館（1961）、大義館（1961）、大仁館（1965）及大恩館（1970）是為代表。

除了南海學園及中國文化大學外，1960年代上半前後，台灣各地均斷斷續續地出現不少在機能相當多樣之中國古典式樣新建築。這其中有許多並且成為同類型建築日後模仿的藍本。從台北市立綜合運動場（1956，基泰工程司）到了台北市立棒球場（1971，虞日鎮），均是沿用國民政府在南京類似設施使用的中國古典式樣。台北市第一殯儀館（1964，中國興業建築事務所）、省立台南醫院（1967，和睦建築師事務所，楊卓成）及台北圓山綜合大樓（1969，虞日鎮）也都是中國古典式



樣新作。在這個同時，中國古典式樣新建築也在觀光旅遊區獲得了重要的據點，這應該歸功於同時成立於1956年（民國45年）之「台灣省觀光事業委員會」和「觀光協會」，前者為官方機構後者為民間組織，但二者兼具有推動國內旅遊事業之任務。梨山賓館（1961）、台北圓山飯店第一期工程（1961，和睦建築師事務所，楊卓成）、台中縣教師會館（1963，澤群建築師事務所，修澤蘭）、日月潭觀光旅社（1966，石城建築師事務所，姚文英）、澄清湖水族館及中興塔（1969，姚元中）與日月潭慈恩塔（1971，公路局新工處，汪原洵）都是代表。為了配合發展觀光事業，1966台北東門、南門、小南門開始整修，負責的建築師（黃寶瑜）卻將原有之閩南式樣拆除，代之以北方宮殿式樓閣。

1966年（民國55年）夏天，中國大陸上開始出現紅衛兵，「破四舊」、「立四新」之口號在各地響起，文化大革命正式開場。為了對抗此舉，在台灣的國民政府乃決定推動中華文化復興運動，進而使台灣大量出現中國古典式樣新公共建築，陽明山中山樓（1966）。由於忠烈祠是國民政府英雄之殿堂，更是民族意識之象徵，所以在式樣及裝飾上，政府當局傾向於以傳統及肅穆之方式表達出來。台北圓山忠烈祠（1969，石城建築師事務所，姚文英、姚元中）是台灣系列改建忠烈祠之第一個，以標準的復古步趨所設計。建築以清式宮殿為基本，裝飾華麗。台中市忠烈祠（1970，台灣省公共工程局，林建業）、台南市忠烈祠（1972）、淡水台北縣忠烈祠（1977）、高雄市忠烈祠（1977，趙飛虎）、虎頭埤台南縣忠烈祠（1983）花蓮市忠烈祠（1984，

廖政一）以及澎湖忠烈祠都是這都是這一系列的作品。除了忠烈祠，各地之軍人公墓設施也有多處採中國古典式樣，如白河榮民公墓祭堂（1980），鐵砧山軍人公墓靈堂與高雄深山水山軍人公墓祭殿及忠靈塔（1993）均是中國古典式樣之作，且帶有濃厚之政治色彩。

這股復古熱潮除了造就了這一系列之忠烈祠外，也在台灣產生了幾座大型的孔子廟，台中市孔子廟（1975，台灣省公共工程局）與高雄市孔子廟（1976，主流建築師事務所，陳碧譚、呂裕豐）與桃園市孔子廟（1988）為其中代表。雖然早在1955年台北市孔子廟在建明倫堂（盧毓駿）時就曾經採用中國古典式樣，然而其只是整座孔廟中之一棟房舍，並非把全部廟宇拆掉重建，影響力也未擴及其他縣市。由於批孔是中國大陸上文化大革命中之一重要行動，在台灣的國民政府以維護儒家道統替儒家建立神聖殿堂是一種意識型態上之必然反應。因而1970年代以後，大型孔子廟陸續在台灣出現，和中國大陸上當時熱烈進行的「批孔批林」運動在時間上之同步，並非是一件偶然的事。基本上，這幾座孔子廟仍然是維持有傳統孔廟之規制，包有大成門、大成殿、東西廡、崇聖祠、明倫堂等空間，只不過將台灣傳統孔廟之閩南式樣改以北方古典式樣而已。其中台中市孔廟據說是修琢曲阜孔廟，並且得到孔子後裔孔德成之指導而建，由於當時任行政院長之蔣經國先生在巡視時曾指示「今後各縣市欲建孔廟，應以台中市孔廟為典範」，而使之成為台灣新建孔廟之新模式。整座孔廟採用金黃色之琉璃瓦，與傳統孔廟有完全不一樣之意象。而台北國父紀念館（1972，王大閎）則是在中華文化復興運動下，採取





抽象表現的少數案例。

中國古典式樣，不但被應用於公共建築，也出現於商業建築及高層建築。台北圓山飯店增建（1971，和睦建築師事務所，楊卓成）就是將古典建築高層化的案例，也成為每次國民政府接待國賓之處。六福客棧（1971，蔡柏鋒）也是座商業性高樓，也嘗試在大樓上添加古典之修飾。高雄圓山飯店（1980，和睦建築師事務所，楊卓成）基本上的手法及構成是與台北圓山大飯店相似，只不過樓層數並沒有那麼高。1976年（民國65年）九月，當時任行政院長之蔣經國先生於立法院作施政報告時提出了「十二項計畫」之建設方案，其中第十二項乃是在每一縣市設立包括有圖書館、博物館及音樂廳的文化中心。在十九個縣市之文化中心之建築競圖中仍有宜蘭縣、南投縣、台南縣及高雄縣明訂要有「中國風格」或「表現中國文化之精神」，其中高雄縣更指明要「宮殿式架構」。然而此時台灣的建築界早已邁入多元時代，這一波的文化之中心熱已經無法再次激起中國古典式樣之連鎖反應，而紀念蔣中正總統去世所建的正中紀念堂（1980，和睦建築師事務所，楊卓成）和國家音樂廳與歌劇院（1987，和睦建築師事務所，楊卓成）則是中國古典式樣在台灣最後一次高潮。

#### （4）中國古典式樣重要元素

中國古典式樣係以中國古典建築作為創作的泉源，因此重要元素均取材或模仿自中國古典建築。基座是中國古典建築的基本構成，因此中國古典式樣新建築也會著力於這兩部分，但

考量實際使用，基座經常會以地面層來轉化。至於屋頂部分，從廡殿、歇山、懸山、硬山、捲棚及攢尖頂都可能被應用到新建築之頂部，也有部分建築會整合不同形式的屋頂，形成新的造形。不過不管屋頂的形式如何變化，不同顏色的琉璃瓦是一種不可少的建材。

構架系統是中國古典建築特徵鮮明的元素，因而中國古典式樣新建築即使應用了鋼筋混凝土的新構法，也無法避免使用以斗拱為中心的元素。由於中國歷代的構架系統並不完全一致，因此建築師在考量斗拱的形制時就會出現差異，偏屬唐宋的顯得莊嚴厚重，偏屬於明清者則顯得華麗。彩繪及各類裝修也是中國古典建築中重要的部分，因此在大多數的中國古典式樣中也經常出現。整體而言，凡是中國古典建築中出現的元素，均可能再現於中國古典式樣中。

#### （5）台灣中國古典式樣代表性建築

##### 台北中國文化大學早期校舍

台北陽明山華岡中國文化大學是台灣中國古典式樣新建築最密集之本營，由盧毓駿設計。文化大學之所以會在校舍上採用古典形式的原因乃是意識型態上的，由於該校之創立是以恢復中國文化為宗旨，而且校內又有一些非常獨特，但與中國文化有關之科系，因此在校舍表達上難免有希望表現中國文化之概念，再加上其創辦人張其昀必然對其任內所設南海學園中之建築印象深刻，所以才會有聘任科學館設計建築師盧毓駿設計校舍之舉。在中國文化大學之大成館（1961）、大義館



(1961) 及大仁館 (1965) 中，盧毓駿均以他最醉心研究之「明堂」作為出發點。

就構成術而言，大成館 (1961) 由一座廡殿頂、兩座歇山及一座捲棚頂房舍之屋角與屋角相接構成合院之空間。三、四層之屋頂平台就華岡環山之環境而言是貼切的，但是平台之欄杆卻橫過全樓而成為窗戶下之腰牆，再加上其下一圈只有點綴作用之簷飾，使得上部之古典式閣樓與下部鋼筋混凝土屋身之

▼ 台北中國文化大學大仁館外觀。



中國文化大學建築師事務所



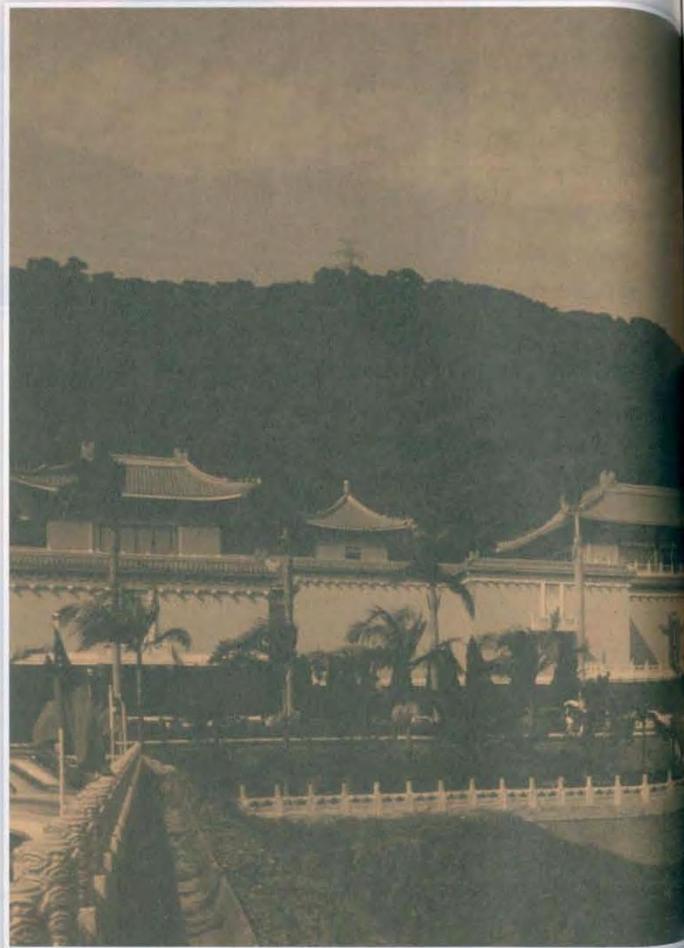
▲ 台北中國文化大學大成館外觀。

間已有之矛盾性格更加衝突。在大義館 (1961) 中，在數層器字形空間上立有一層內縮之八角形平面樓層，

其上再置一重簷攢尖之古典式樣圓閣樓。在一厚重之底座樓層上再置一圓樓之例是可於河北承德普樂寺旭光閣中見到，然而其在處理上卻是一個整體，但大義館給人卻是三種不同語彙之樓層疊在一起的結果。

大仁館 (1965) 是為了紀念孫中山百年誕辰所建，也是由一個器字形平面立體化的大量體作主體，其上再置一中央八角攢尖閣及四角四組八座小閣。類似的造型組合在承德須彌福壽廟大紅台亦曾出現，但大紅台實際上是由三層群樓圍繞著三層樓閣「妙高莊嚴」殿組合而成一個「回」字形平面，是喇嘛建築「都網殿樓」之一種，和大仁館之器字形平面是有不同的。而且大紅台之主閣和四週圍樓之間留有挑空部分，二者因空間之屬性不同所以平面不相接，但空間卻因挑空而相貫通，這與大仁館維持平面上形式化之連繫，實際空間缺乏流暢。1970年代，中國文化大學又陸續興建了大恩館 (1970) 及大典館 (1973)，也都應用了中國古典式樣，但成果並不如預期理想。





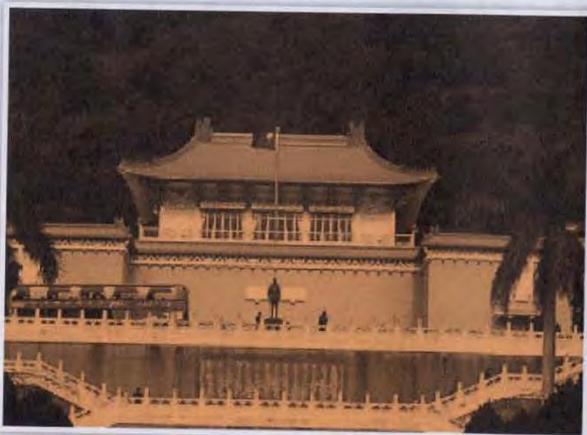
▲台北故宮博物院外觀。



### 台北國立故宮博物院

台北外雙溪之國立故宮博物院，落成於1965年（民國54年）由大壯建築師事務所黃寶瑜設計。空間上，故宮博物院是由中央大廳、四周畫廊及四隅小廳所組成一個像古代明堂之對稱器字型平面。整棟建築是座落於一長軸之端點，人們必須經過五開間之牌樓再拾級而上才會抵達館前，就此點而言，雖然此軸與中國古典建築之軸線性質不盡相同，但總是使軸線之端之建築要比位於市區中之同類建築要更具有古典建築意象之說服力。

在造型上，故宮博物院盡量以復古式步趨來轉化城門之類的古典承重牆建築，暗示了館內珍藏的是受保護之物。中央突



▲台北故宮博物館為台灣中國古典式樣的代表作。



出的閣樓採用的是盞頂，由於其是位於基地之最高點，似乎也無人可以瞧見屋頂之上部。綠色的琉璃屋面及金黃色的屋脊也說明了建築師似乎想在不太可變之定規中尋求可變之處。中央盞頂以外的平頂亦飾以綠瓦黃脊之琉璃簷飾，其與黃牆之間則是簡單的一斗三升斗拱及人字形補間鋪作，其下再飾以椽頭，以捕捉古典建築木結構之淵源。閣樓內為鬥八藻井，樑面作漢磚浮雕，滲入部分民間藝術。此館在往後幾年曾經擴建，空間左右對稱地向器字形平面兩側延伸，並且於外形封閉的量體上左右各伸出一座有四角攢尖及盞頂之小樓，但是在尺度及造型語彙上，大體仍沿襲原作。整體而言，台北故宮博物院是台灣中國古典式樣的代表作。

### 陽明山中山樓

陽明山中山樓是台灣最重要的中國古典式樣新建築，始建於1965年（民國54年），完成於1966年（民國55年）。中山樓的興建原係為了紀念國父孫中山百年誕辰，後因中國大陸發生文化大格命，台灣順勢推動中華文化



▲陽明山中山樓外貌。



復興運動，此建築也持了該運動最佳代言的作品，由修澤蘭建築師負責設計。中山樓所處的地形非常獨特，前有國防研究院的圖書館，後有高山，兩邊是硫磺溪。後山與前面腹地高差達十六公尺左右，因此以一座「天下為公」牌樓及牌樓前一百級的壽字形台階為前導，也同時解決了高低差的問題。

就建築形態而言，陽明山中山樓是一座有複雜機能之建築複合體，包含可以容納一千八百人之大會議廳（中華文化堂），容納二千人之大餐廳和各種小型會議室等大小差異甚多之空間，由於無法將之容納在一個大屋頂下，建築師不得不利用各種不同大小、形式之古典屋頂來整合造型。主入口及次入



▲陽明山中山樓門廳。

口門廊均為盃頂，門廳上為重簷圓攢尖，其旁兩翼為捲棚頂，大會議廳上為大歇山。外形上有高有低、有大有小，利用不同形式的中國古典屋頂，重疊在綠色山林裡，別具一格，其中大廳為圓攢尖屋頂，門廳兩側為雙坡頂，中華文化堂為國民大會的專屬開會場所，採用歇山頂，入口門廊及其他部位多為盃頂。不同屋頂因內部空間的需要彼此相連，形成相當特別的組合，雖然在意象上類似於傳統的中國古典建築，但是在建築構成術上則差異甚大。

整體而言，中山樓之外貌，以屋頂的綠色琉璃瓦為基調，再搭配朱紅豔麗的簷衍，潔白的浮雕樑柱和牆面，企圖將中國建築的特色與所處的地景相互輝映。除了造型之外，中山樓因在定位上為國家開會、接待國賓的場所，所以內部裝飾如門窗、傢俱、燈具、天花、彩畫等也都盡可能表達中國古典建築之風格。建築師也曾自述，在設計內部裝飾上，都需要有中國文化藝術的氣質與雅緻的特質。顏色更要調和，華貴大方，是以在畫大樣圖時，隨時都必需用心處理的。尤其考量中國有五千年歷史文化，殷商時代文物上的銅雀紋線條，其優美變化細緻而典雅，後代少見，因此在中山樓木門上的刻劃，盡量利用。並且在大樓的門窗、陶磁、磚瓦圖案設計中也盡量放大利用，也使中山樓與日後以明清裝飾為主的其他中國古典式樣有所不同。

陽明山中山樓落成在時間上與中華文化復興運動開展之同步使得它成為政治文化意識型態與建築結合之最佳例子。這亦可由蔣中正總統親自主持落成開幕，和它作為國民黨重要集會



場所二事中得到最好之說明。在落成典禮上，在蔣中正總統曾發表之中華文化堂落成紀念文中稱許此建築為「復興基地重建民族文化之標幟」。雖然中山樓有建築構成術上之缺失，但落成之後卻普遍的受到讚譽，究其因無非是中華文化復興運動濃厚之政治意識型態使然，國父哲嗣孫科先生就認為以中山樓的建築精神來說，就是「拓展中華文化復興運動的一個最好的典型模式」因為其「雖然材料用的是鋼筋水泥，但無論是建築的基本精神、內容和裝飾的特點，卻完全是中國固有文化的一切」。

#### 台中市孔子廟

1966年（民國55年）夏天，中國大陸上開始出現紅衛兵，「破四舊」、「立四新」之口號在各地響起，文化大革命正式開場。為了對抗此舉，在台灣的國民政府乃推動中華文化復興運動，通過中華文化復興運動推行綱要及組織章程，負責推動各項工作，其中包括了「贈送歷史文物仿製品，複製品」，對日後建築師複製古典建築式樣必然深具影響。在中華文化復興運動之影響下，建設孔子廟成為對抗文化大革命的重要工作。落成於1976年（民國65年）的台中市孔子廟是台灣揚孔的先驅，修琢曲阜孔廟，並且得到孔子後裔孔德成之指導而建，由於當時任行政院長之蔣經國先生在巡視時曾指示「今後各縣市欲建孔廟，應以台中市孔廟為典範」，而使之成為台灣新建孔廟之新模式。

台中市孔子廟由台灣省公共工程局規劃設計監造，慶仁



▲台中市孔子廟大成殿外觀。

營造廠及台灣鋪道工程公司承建。孔子廟建築空間型式本有典籍可循，惟為審慎再三斟酌，台中市孔子廟除參考曲阜縣誌及闕里文獻等外，尚廣徵學者專家意見。台中市孔子廟整體建築群包括牌坊（道貫古今、德侔天地兩座）、照壁、櫺星門、泮池前院、觀德門、毓粹門、燎亭、廡所、大成門、大成殿、東廡、西廡、崇聖祠等，可說是全台最為完備的孔廟之一。除了平面圖仿曲阜外，同時引用曲阜建築語彙名詞與元素，例如觀德門、毓粹門，有別於傳統閩南式孔子廟的禮門、義路等。在造型上，整座孔子廟採用金黃色之琉璃瓦，與傳統孔廟有完全不一樣之意象。大成門為歇山頂，大成殿為中國古典建築中等級最高的重簷廡殿，崇聖祠為單簷廡殿。雖然構造是鋼筋混凝土





▲台中市孔子廟大成殿屋頂細節。

土的新建築，然式樣上卻採宋朝式樣，仿木構的斗拱等裝飾細緻，各殿彩繪亦全部採用宋式，以捲草花卉為主，用顏色的深淺來描繪造型。整體而言，是中國古典式樣新建築的代表。

#### 台北國父紀念館

台北國父紀念館為紀念國父孫中山先生之偉大人格及革命行誼並發揚其思想學說，政府於1964年（民國53年）開始籌建，除供海內外人士瞻仰國父之外並兼具文化藝術教育、生活休閒及學術研究之功能。台北國父紀念館建築採競圖方式。一開始，共有12個團隊被核定為可以提案的建築師，包括陳灌、陳其寬、楊卓成、王大閔、余振中、林澍民、張崇生、虞

白鎮、力霸振中美亞建築師聯合設計中心、鄭定邦、黃寶瑜與楊元麟。

最後由王大閔脫穎而出，獲得設計權。在設計國父紀念館時，王大閔曾提出他的設計概念，認為有三個方向可走，一為追隨現代西方建築，二可以抄仿我國古代宮殿式建築，三則者創造有革命性的新中國式建築。因為國父紀念館設計的準繩，假如採用現代西方建築是很明顯的用不得體。如果抄仿我國古代（尤其是清代）宮殿式建築，則更不適宜，因為國父是推翻這類建築所象徵的滿清政治制度，我們唯一的方向是走向一種能表現國父偉大性格及革命創造精神的新中國式建築。後來王大閔後又遵照蔣公之指示在外型上加強中國建築的特色而修正設計，民國54年先總統蔣公親自主持奠基典禮。1972年（民國61年）5月16日主要工程完竣，舉行落成典禮。

王大閔本身是一位標準的現代主義者，他所接受的是現代建築教育，但他的作品中卻是充滿了對中國建築之種種靈感與依附。另一方面他又想藉由專業者之實踐，嘗試去創造一種新的中國風格。而王氏也是台灣之建築師中最早對現代建築中國風格提出看法者之一。在他的各項作品中，精準是一貫的設計原則，然而他卻也有一顆追求中國性格之心。在他痛斥復古步趨、折衷步趨及裝飾步趨之古典主義建築為「假先知」時，只有轉而向抽象步趨中尋求中國古典建築與現代主義之交集點。在經過過幾次之嘗試及努力，王大閔應用抽象步趨之成果終於在台北國父紀念館中獲得大眾之肯定。

台北國父紀念館，在空間上為由一個可容納三千人之大會



堂、階梯講堂、圖書館及展覽室等空間所組成。空間為近乎方形，大會堂居中，其他空間在四周，外圍繞以一圈柱廊，屋頂為一曲線優美之盞頂，屋面上並不鋪砌古典琉璃瓦，而代之以金黃色面磚，並且將入口處將之柱子提高直接掀起盞頂而形成一壯觀之門廊；屋脊也都經過抽象簡化，結構方面也將柱樑外露以表達古典建築之意象，成功地表達了一種現代主義者所詮釋之古典形式，它成為中國古典式樣之另一支流派，流傳於追求中國風格之現代主義建築師之中。受到國父紀念館之鼓舞，從1980年代起以抽象步趨設計之中國古典式樣建築在台灣有明顯增加之趨勢。



▼ 台北國父紀念館外觀。



▲ 台北國父紀念館入口門廊。

#### 台北中正文化中心

台北中正文化中心包含中正紀念堂與兩廳院（國家音樂廳與國家歌劇院）兩大部分，是為紀念先總統蔣介石所建。建築設計採用國際競圖方式。經過了二個階段的篩選，由楊卓成所提的甲、乙兩案脫穎而出，其他入圍的尚有三大及張一調建築師事務所，莫晨峰、沈祖海及宗邁建築師事務所，及藍銘光等人，而楊卓成所提之甲、乙兩案則再反覆修改整合，而成目前實施之方案，其中中正紀念堂於1980年（民國69年）落成，音樂廳及國劇院則啓用於1987年（民國76年）。

台北中正文化中心可以說是中國古典式樣新建築在台灣公共建築上之最後一次高潮。全部建築是以東西為主軸，原先建築師認為「蔣公生前喜歡東南的方位；兼以旭日東昇之象」，





▲台北中正文化中心中正堂外觀。

所以將入口設於東南，紀念堂座西面東，國劇院位於軸線之北，音樂廳在南。後來則因為欲與總統府取得呼應，並且取西望中原之意，建築之方向與配置完全顛倒過來。西南之主入口為五楹的大牌樓，白牆藍琉璃瓦，是依甲案之形乙案之色設計而成。正樓匾上書有「大中至正」大字，額枋、柱子及石門框上均施以古典圖案裝飾。通過大門即為數百公尺之軸線，底端即為紀念堂，是一座重簷八角攢尖之建築，藍琉璃頂白色，是綜合原設計甲案之屋身及乙案之屋頂而成，座落於三層大台基上，內有蔣介石總統巨型雕像，天花則以青天白日之圖樣處理



▲台北中正文化中心音樂廳外觀。

成現代藻井。建築師在設計此紀念堂時，「最初的構想是把美國的林肯紀念堂，印度的泰吉瑪哈，我國的天壇和中山陵等紀念性建築物融匯貫通後產生的」，這可從原設計中在軸線上有映池，堂前有華表等因素中清楚地看出。

採用八角形之屋頂，建築師認為是要「象徵海內外同胞從四面八方來歸，接受蔣公偉大精神之感召」，而堂所立之三層台基則是「象徵三民主義，表示蔣公畢生努力其言行均以三民主義為基礎」，還有類似明堂之器字形平面則是「象徵中正」。為了要與紀念堂之古典造型相互配合，國家劇院與音樂





廳也不得不採用古典式樣。音樂廳採取的是由大小兩個歇山頂主體及南北兩個盞頂所組成之複合式屋頂，國家劇院則使用重簷廡殿取代音樂廳之歇山部分，鋪用的均是金黃色之琉璃瓦。屋身與台基部分則二者幾乎相同，紅柱加上白色古典欄杆，斗拱彩畫，一應俱全。



台灣建築的式樣脈絡

8.



台灣建築的式樣脈絡  
地域主義式樣

台灣建築的式樣脈絡

### (1) 背景

戰後的台灣建築發展，除了現代主義建築與中國古典式樣建築兩大系統外，所謂的地域主義建築也企圖在建築舞臺上一顯身手。1950及1960年代，廣為流行之現代主義建築已經開始被一些建築師質疑缺乏地方特色的思考，對現代主義的反省導致了當時部分建築轉向地域之思考。1976年（民國65年），台北市政府為了拓寬敦化南路進而計畫拆除林安泰古厝，促使建築界與文化界在傳統建築之關懷上，由個人式之喜好形成一股共識。報章雜誌上報導介紹傳統建築之文章日益增加，而且也有愈來愈多的人參與實地勘查之工作。1977年（民國66年）起漢光建築師事務所在漢寶德的主持下，對鹿港地方性建築特色的調查，提供古老市鎮街屋維護的基礎研究，是為台灣傳統聚落與建築系統化研究之濼觴，也把建築界與文化界對傳統建築之態度由鄉愁式的關懷推到學術化之研究層面與新建築設計的實踐上。

### (2) 什麼是地域主義式樣

地域主義（regionalism）是一種有自覺性意識去彰顯地域建築型式、空間組織、美學、地域材料和構築技術的趨向。早在1930年代，「地域」（region）一詞究竟所指為何就曾廣泛地，而且經常是相互矛盾地被討論過。從語源學來說，地域意謂著政治上的控制（其拉丁文字根regere即為統治或治理之意），也可能寬鬆地被描述為一個地區，其中的住民自覺地認為他們是一個整體。

雖然對於「地域」一辭，從不同的觀點來看，結果不盡相同。但是地域不論是被當作具象的實體還是一個觀念，都涉及到人及其生活的區域，所以基本上可以被視為是一個由多向度的力量所修正的環境整體。政治地域、地理地域、氣候地域、經濟地域及文化地域都可以依此歸類。有時候，兩種不同類型的地域可能會完全一致；但大多數的實例並不相同而是在某個程度上重疊而已。在所有的不同地域分類中，人文地理學者首先使用的「文化地域」是被最廣泛使用者。文化地域，簡單的說，就是根基於語言、地名、宗教、種族、建築、藝術、食物與經濟間一致性所形成的地域。

在一個文化地域中，文化傳統與實踐是具有相當的一致性，也因此導致了它的獨特性。而且當上述各種因素更一致時，一個地域與它的邊界就更加清楚。文化地域與國家並不一定一致，而且文化地域有時也會因為不同的因素而超越明顯的地理界線。雖然地域的概念體認並尊重每一個地域的個別性格，但其並不意味著其是孤立主義。一個地域不應該被認為一個孤立封閉自給自足的單位，而是應該被視為一個大有機體中的一部分。每一個地域多少都必須依賴與鄰近地域的交流。

地域的概念意謂著其他可以被辨識的文化族群生活在其他地區。因為強化一個化地域的特徵是強烈的根源於一個地域的傳統，也因而「地域性（regionalism）」的概念也經常意指「傳統」的概念。

地域建築（Regional Architecture）與地域主義建築（Regionalist Architecture）二者是不同的，前者在某種程度上



## (三-1)林安泰古厝遷建與道路拓寬



敦化南路



林安泰古厝(1783年  
興建，1978年拆除，  
1984年重建)



1754年，本籍中國福建泉州安溪林欽明移民至現今台北市大安區，其子林志能因為於台北艋舺創建榮泰行從事船運與貨物貿易而致富。大安由福建泉州安溪移民開發，為紀念家鄉，故命名為大安，意指「偉大的安溪」。

1822年，林志能於今大安區敦化南路二段、信義路與和平東路間興建四合院住居，取地名大安的「安」與榮泰行的「泰」為大厝名，定名為「安泰厝」。

1978年，因敦化南路拓寬，位於道路預定地上的林安泰古厝原擬拆除，後因文史學者疾呼保留、認為敦化南路應變更設計繞過古厝。但最後以遷建作為定案，移至濱江公園，即今日花博公園新生公園區，並於2000年起成立「林安泰古厝民俗文物館」。



是等於風土建築的，後者是一種對本土建築自覺意識鮮明的產物。地域主義建築論者意圖去彰顯某特定地區的建築型式、空間組織、美學、與地域材料和構築技術的整合，且將其融入當代建築運動的涵構中。建築上地域主義思潮的產生，應可從兩方面來探討：一是來自對本土建築自覺性的思考，另一方面則來自對現代建築環宇性的回應。從二十世紀中葉起，由於風土建築再受重視，研究地域主義的學者逐漸增加，而風土建築是1960年代以來，地域主義建築主要的靈感來源。地域主義的議題，雖然被不同的學派，以不同的形容詞命名和定義。但在這些學派裡，最引人注目的莫過於寇提斯（William Curtis）所提倡之「真實的地域主義」（Authentic Regionalism），及由松尼斯（Alexander Tzonis）和拉費利（Liane Lefaivre）首先提倡，法蘭普頓（Kenneth Frampton）引述發展的「批判性地域主義」（Critical Regionalism）。

寇提斯認為：「建築的價值必須植基於實踐的、美學的、象徵的，三者而具說服力的整合，且創造出與環境背景和諧的整體。」對於真實的地域主義，他更是以帶有現代觀點的立場來詮釋：認為真實的地域主義嘗試洞穿在現今文化和在傳統中永恆的價值。」地域主義的創作應是融入歷史理論與傳統象徵的結構中，適應當代改變中的社會秩序，而轉化成適合的型式。它是社會共同記憶、神話、熱望之下知覺的產物，這些知覺賦予社會團結與活力。然後地域主義在現代建築的構架中，真正的顯現出來，以期望去創造融合舊與新、地方與寰宇，特定與永恆象徵的建築物。他認為地域不是封閉的文化區域，

歷史是地域文化層層疊加的產物，不同的文化在不同的層裡留下歷史的痕跡。因許多本土型式的本身，便是當地形式與外來形式混血的結果，而這些型態進而在地域中結合成長。因此，寇提斯對真實的地域主義的探討重點，放在地域文化的非獨立性，及國際間文化交流的影響性，認為地域主義真正的本質，是文化在此交流的影響下，地域建築如何從傳統本土建築中，對處理氣候、材料、構造術、及風土式樣的經驗裡，去審視傳統的地域原型接受外來文化的刺激，其蛻變的情形，藉以尋求地域、國家、國際之間文化衝突的平衡點。

法蘭普頓對於批判性地域主義的闡述最為透徹，首先是在1983年耶魯建築學報出版的《透視》（Perspecta）第20卷，一篇取名叫〈批判性地域主義的期望〉之文章中挑選了一些建築師的作品做為例證，指出這些建築共同特徵是「雖然它們是批評現代化，卻仍未拒絕現代建築遺產中解放的和進步的特質，所以其邊際性格使得他得以遠離早期現代運動之典範式教條或天真的烏托邦思想」。後來法蘭普頓不斷的修正他對於批判性地域的論點，而以辯證論的方式來看待地域主義。他認為批判性地域主義是具有文化、神話、經驗、場所、建築構成術、觸覺與自然等重要特徵。不管是從什麼觀點來看，地域主義式樣指涉的都是有意識地回應地域特徵所形成的特殊風格。地域主義式樣並不是復古主義，因為其本質上仍然是屬於現代建築。

### （3）台灣地域主義式樣建築的發展

在台灣，地域主義是台灣現代建築發展過程中相當特殊的



一種現象，其一方面是由關懷與研究本土建築所衍生之重要發展，另一方面則是許多人在對台灣的古典民族式樣新建築及國際風格現代建築希望破滅之後的一種回應。從十九世紀末至日

治時期的閩洋折衷式樣已經略具地域主義雛形，戰後台灣的地域主義更在不同的階段，發展出不同的特色。戰後台灣的地域主義風潮第一次在1950年代與1960年代浮現。當時有幾位跟隨國民政府到台灣的建築師，因不願意盲目跟著國際風格流行，轉而把創作靈感奠基於他們認知的「中國」建築。這類之建築呈現的多為建築師個人尋求一種「東方」建築的努力，真正的台灣意識並不強，在當時並未蔚成氣候。東海大學早期校舍（1950年代，張肇康、貝聿銘及陳其寬）、台南碧岳神學院教堂（1960，賀陳詞）、菁寮天主教堂（1962，德籍建築師波姆（G. Bohm）、楊嘉慶）及台大農業陳列館（1963，有巢建築師事務所、張肇康）均屬之。這些作品，有些是從東方的建築原型出發；有些則追求中國情與現代性並存之特質；在造型語彙之引用上，可以看出建築師對於現代建築中傳統元素的使用之告白。

1970年代，台灣建築界與文化界在傳統建築之關懷上，由個人式之喜好形成一股共識，傳統建築特色的調查與研究也日益蓬勃。另一方面，1950及1960年代廣為流行之現代主義建築所產生之許多弊病已經被嚴厲的指陳出來，對現代建築反省之結果促使了地域主義建築之抬頭。台灣戰後最早研究台灣傳統建築且具重要的成果為蕭梅的《台灣民居建築的傳統風格》（1968）此書為往後研究台灣傳統的先驅者；此時期漢寶德

在東海大學成立「住宅與都市研究中心」，對台灣傳統建築與聚落做保存維護工作。在1977年至1982年在漢光建築師事務所的主持下，對鹿港地方性建築特色的調查，提供古老市鎮街屋維護的基礎研究；1986年對澎湖二崁提出「澎湖古聚落維護發展民俗村計畫」，其對傳統建築的研究擴大到整體聚落的保存維護。台灣在七十年代由於美國鄉土建築思潮的引進，狄瑞德與華昌琳夫婦在亞洲基金會的贊助下，對台灣傳統建築進行學術考察，完成《台灣傳統建築的勘察》一書（1971）。林衡道對台灣傳統建築的踏勘亦功不可沒，除了台灣省文獻委員會對傳統民居建築進行調查外，也完成《台灣古蹟集》（1979），《勝跡採訪冊》（第一至四輯）（1964，1977~1979）等著作。高燦榮的《台灣民宅屋頂形態之研究》（1974），台北建築師公會出版的《台灣傳統民居建築》（1979），李乾朗的《台灣建築史》（1979），都是對台灣傳統地域建築重要的研究。

在1980年代回歸本土文化自覺意識開展後，地域主義建築之作逐漸增多，可惜的是這些建築作品一開始能夠具體回應地域條件與構築形式的並不多，反而是以語彙為主導的表相式的地域主義建築為多。墾丁青年活動中心（1984，漢光建築師事務所）、新竹縣南園（1985，漢光建築師事務所）、澎湖青年活動中心（1984，漢光建築師事務所）與台北市大安國宅（1984，李祖原）可以說是不同步趨的作品。另外也有建築師採用抽象步趨，嘗試將傳統元素抽象化，再用之於新建築物，以彰顯其現代性，成功大學新文學院（1984，王大閔）是為一





例。除了上述表相式的地域主義建築外，還有一些建築師企圖以更積極之手法，創造一種新建築，回應地域建築的構築形式及各種特徵。這類建築雖然帶有西方批判性地域主義之特質，但並不成熟，只能算是準批判性地域主義建築，林為寬紀念圖書館（1982，劉逸群、浩群建築師事務所）及台中老人服務中心（1985，莊輝煌、詹秀芬建築師事務所）都屬此類例，其雖然還存有許多缺失與問題，但卻使新建築對地域之回應往前跨了一大步。這些建築，不僅有傳統建築的語彙，更加上了現代建築的元素，使建築中不但有傳統性，更具有現代性。

1990年代，地域主義曾因為各國普遍重視及提倡本土文化而暫時性的失去主要的論述舞台。1990年代末期以後的全球化（Globalisation）發展，又再度促使地域主義的受到重視。所謂的全球化，其實在概念上並不同於以往的國際化。一方面，全球化意謂著有更多的相互聯繫（interconnections）、相互依賴（interdependence），跨國間的交流更頻繁，而全世界變成單一場所的過程更緊湊。換句話說，全球化是一種減少國與國之間藩籬，鼓勵更親密的經濟、政治、社會交流的過程。另一方面，全球化也可能在理論上，強調了全球時空的壓縮，傳統「地方」的概念與其所在的社會，可能被深受遠方另一個地方或社會的影響。在新的全球化風潮之下，地域文化再次面臨新的挑戰，地域主義又也再度被視為是一股新的力量。不過在1990年代中期以後出現的新地域主義已經不若以往故步自封的地域主義，而是更多面向地往外伸出觸角，而與外界有更多的接觸。地域化（regionalisation）是對於全球化回應的一部分，

但是它也是形塑全球化的力量，二者相互刺激發展。

在全球發展的脈絡中，1990年代台灣地域建築的發展也邁入了另一個階段。由於台灣的政治生態已經因為1980年代末的解嚴有所改變，台灣意識強烈的地域主義建築已經不再是用以對抗古典民族式樣建築及國際風格的主要利器，尋求一種發展自台灣內部條件的新建築反而成為逐漸成形的趨勢。另一方面，很多建築師也體認到閩南式樣的傳統建築並非是台灣唯一的文化泉源，因此轉而向更多元的文化尋求創作的靈感。對地方之長期關懷與社區營造的深耕也在1990年代中期後引發地方意識的抬頭，進而使建築的表現回到地區的關注上，其中宜蘭地區從冬山河親水公園（1992，日本象設計集團、環境造型研究所、高而潘建築師事務所）的興建、不同形式「宜蘭厝」的表現到國立傳統藝術中心（1999-2004）的完成所引發的效應最為明顯，一些回應當地氣候及文化的新建築開始出現。這個成果也要歸功於一批建築師捨棄大都市回到地處台灣東北部的宜蘭，努力的想替宜蘭創造一種新的地方風格。陸續完工的宜蘭厝、礁溪林宅（黃聲遠建築師事務所，1996）新竹縣立文化中心（謝英俊建築師事務所，1996）與台中港區藝術館（沈芷蓀建築師事務所，1999）、台南藝術大學（漢光建築師事務所）與台北藝術大學（李祖原建築師事務所）都可屬之。

#### （4）地域主義式樣重要元素

由於台灣的地域主義是有意識的回應台灣地域特徵，因此在表現上自然會呈現出與其他強調國際化之建築表現截然不同



的建築元素或語彙。首先是整體造型可能會對於台灣多元的地域建築採取不同步趨的態度，復古步趨的建築會模仿地域建築的外貌，折衷步趨則會兼融不同的元素，裝飾步趨以局部裝飾為原則，抽象步趨則將傳統建築的外貌或元素簡化。在諸多台灣地域建築的造型語彙中，屋頂（馬背與燕尾）與山牆是最常被引用的元素。雀替、鳥踏、圓形月門或傳統形制的門窗也經常被地域主義傾向的建築師所使用。

在空間方面，地域建築的合院空間常被轉化成現代空間；帶有濃厚東方氣息的迴廊也是有些建築師所熱衷推介的空間。建材是地域建築最直接的外衣，地域主義建築也不可避免的會依賴建材來呈現地域特別，即便有不少建築都是表面裝飾而已。在各種建材中，傳統閩南建築的紅磚與綠釉花磚是最常被使用的建材，有些建築全面採用，有些建築則局部點綴。有時候，回應台灣氣候特徵的某些元素，如棋圈也會出現於地域建築之中。因為應用了上述的元素，地域主義式樣建築若與其他式樣相較，就有濃濃的台灣味。

### （5）台灣地域主義式樣代表性建築

#### 台中東海大學第一期校舍

1953年（民國42年）東海大學建校，嶄新的校園規劃與校園建築，對台灣之建築發展提供了適時性的刺激。東海大學校園規劃原來是採取競圖的方式，但因為獎金過低甚且以獎金取代設計費，故而引起台灣省建築技師公會之抗議，參加的人並不多。後來雖然自參選作品中選出前幾名作品，但校方與評審

都不滿意，因而轉請旅美華裔建築師貝聿銘負責。貝氏為了使作品可以更為理想，於是商請當時同在美國的張肇康及陳其寬共同設計。在校園規劃方面，貝氏自認其規劃之概念是源自於他在哈佛大學碩士班的畢業設計—上海華東大學。在這個規劃中，貝氏完全捨棄了過去中國大學宮殿式樣與對稱配置，亦不採取西方都市型大樓建築，反而是以一條大道連接兩側錯落配置之合院校舍，再加上植栽與地形之配合，使整個校園中充滿了中國文人氣息。

台中東海大學第一期校舍，包括有文學院、理學院、行政大樓、男女宿舍（1956）及圖書館（1957）主要是由張肇康負責設計。主要的學院建築是沿著文理大道而配置，傳統之合院建築成為這些早期校舍之原型。每一個合院均有門屋，而學院中也藉由有頂之廊道來串聯空間。張氏以現代建築標準化、規格化、以及

「少即是多」之觀念，成功的整合了中國傳統建築之意象於現代建築之準則之中。建材的使用是相當的簡單，包括有屋頂的黑瓦、牆面



▲ 台中東海大學第一期校舍外觀。



# 開南大學校園規劃理念

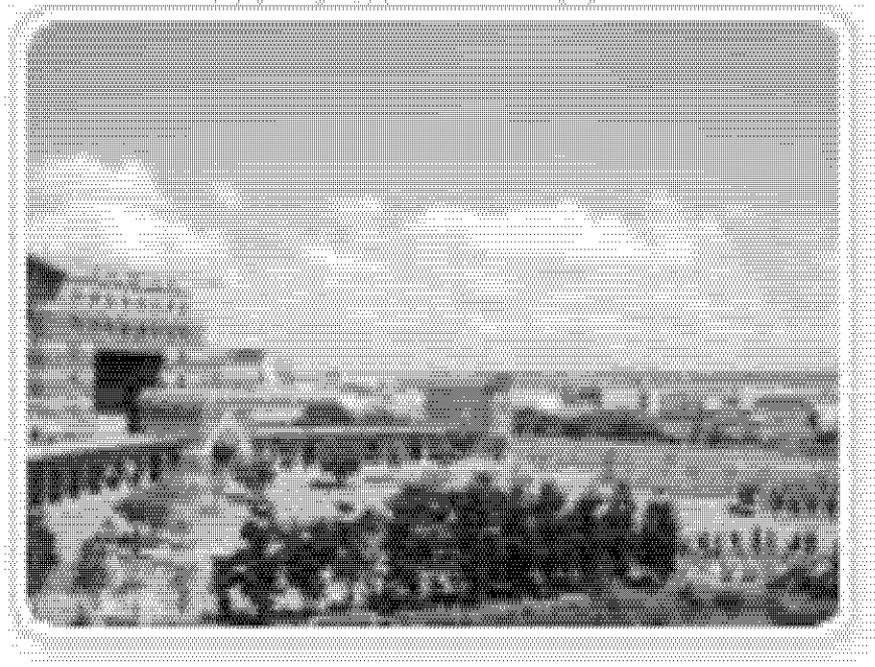
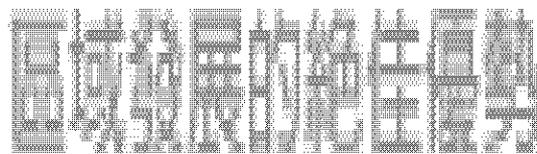


開南大學校園環境  
Campus Map

- A** 至誠樓
- B** 卓越樓
- L** 顏文隆活動中心
- M** 學生第一宿舍
- N** 行政大樓(北棟)
- S** 行政大樓(南棟)
- T** 圖書館
- W** 學生第二宿舍
- Y** 永裕體育館

- 汽車停車場
- 機車停車場
- 便利商店
- 餐廳





本校校區規劃與行政大樓建築係委託國際知名建築師李祖原先生設計，頗具氣派的建築外觀與校園環境，融合了自然與藝術，溫馨的本土氣息結合著現代化的教學設施，展現出自由與豪邁的開南精神，令人倍感典雅及宏偉



本校整體校園規劃及各項建築理念秉持四大原則進行：

融合自然與藝術的優美環境、

蘊藏本土氣息與現代化設施的建築、

富有創意功能的求學環境、

展現自由與豪邁的開南精神。

在整體原則確立之後，籌備處進行各項先期規劃作業，在有限的經費下，逐一完成以下硬體建設：

- 1、校區沿高速公路邊緣防高綠帶之種植，存活率達**95%**以上，現已能有效地阻擋來自高速公路的噪音及風砂，栽種數達八千四百株，更增加校園之綠化，創造出生意盎然之求學環境。
- 2、校區東北角景觀湖泊之建設，佔地將近兩公頃的湖泊，在區域用途上有調節雨量、進水量的功能，在農業用途上則有儲水、灌溉功能，對本學院則有豐富景觀、未來可提供全校師生休閒場所之功用。
- 3、整地工程之完成，本學院預定地原來為田地及**1.8**公頃的池塘，其地勢平緩而完整，有利於開發為大學校園，在名建築師李祖原先生的精心規劃下，本校將成為一座具有現代感，融合自然與藝術氣息的本土型學園，尤其規劃學校主軸為一百年大樹脂林蔭大道，相信「十年樹木、百年樹人」，將成為本學院之校園特色。

的建築元素或語彙。首先是整體造型可能會對於台灣多元的地域建築採取不同步趨的態度，復古步趨的建築會模仿地域建築的外貌，折衷步趨則會兼融不同的元素，裝飾步趨以局部裝飾為原則，抽象步趨則將傳統建築的外貌或元素簡化。在諸多台灣地域建築的造型語彙中，屋頂（馬背與燕尾）與山牆是最常被引用的元素。雀替、鳥踏、圓形月門或傳統形制的門窗也經常被地域主義傾向的建築師所使用。

在空間方面，地域建築的合院空間常被轉化成現代空間；帶有濃厚東方氣息的迴廊也是有些建築師所熱衷推介的空間。建材是地域建築最直接的外衣，地域主義建築也不可避免的會依賴建材來呈現地域特別，即便有不少建築都是表面裝飾而已。在各種建材中，傳統閩南建築的紅磚與綠釉花磚是最常被使用的建材，有些建築全面採用，有些建築則局部點綴。有時候，回應台灣氣候特徵的某些元素，如棋圈也會出現於地域建築之中。因為應用了上述的元素，地域主義式樣建築若與其他式樣相較，就有濃濃的台灣味。

### （5）台灣地域主義式樣代表性建築

#### 台中東海大學第一期校舍

1953年（民國42年）東海大學建校，嶄新的校園規劃與校園建築，對台灣之建築發展提供了適時性的刺激。東海大學校園規劃原來是採取競圖的方式，但因為獎金過低甚且以獎金取代設計費，故而引起台灣省建築技師公會之抗議，參加的人並不多。後來雖然自參選作品中選出前幾名作品，但校方與評審

都不滿意，因而轉請旅美華裔建築師貝聿銘負責。貝氏為了使作品可以更為理想，於是商請當時同在美國的張肇康及陳其寬共同設計。在校園規劃方面，貝氏自認其規劃之概念是源自於他在哈佛大學碩士班的畢業設計—上海華東大學。在這個規劃中，貝氏完全捨棄了過去中國大學宮殿式樣與對稱配置，亦不採取西方都市型大樓建築，反而是以一條大道連接兩側錯落配置之合院校舍，再加上植栽與地形之配合，使整個校園中充滿了中國文人氣息。

台中東海大學第一期校舍，包括有文學院、理學院、行政大樓、男女宿舍（1956）及圖書館（1957）主要是由張肇康負責設計。主要的學院建築是沿著文理大道而配置，傳統之合院建築成為這些早期校舍之原型。每一個合院均有門屋，而學院中也藉由有頂之廊道來串聯空間。張氏以現代建築標準化、規格化、以及

「少即是多」之觀念，成功的整合了中國傳統建築之意象於現代建築之準則之中。建材的使用是相當的簡單，包括有屋頂的黑瓦、牆面



▲ 台中東海大學第一期校舍外貌。





▲ 台中東海大學第一期校舍中庭

的紅磚、結構框架的鋼筋混凝土、門窗與廊道之木材及基座之卵石。擷取自民居之黑瓦、清水紅磚牆、卵石台基、木門窗與素色木迴廊和諧的與露明的鋼筋混凝土結構形成一種兼具現代性與中國情的建築風格。由這些建材組成的建築並不是想創造出一種視覺之特殊性，反而是企圖與多樹之環境取得和諧。張氏利用帶有地域色彩之建材，利用不同材料的的接合，清楚的表達了傳統建築之構成術。由於這種風格不帶有古典宮殿之華麗繁瑣，同時又蘊含著現代建築之精神，很快的就引起其他有心追求中國現代新風格之建築師之認同，產生很大之影響。與1950年代盛行的現代主義建築相較，東海大學無疑的是充滿了地域的思考。

### 天主教碧岳神學院

天主教碧岳神學院教堂雖然與賀陳詞所設計其他宗教建築作品在某些層面上極為類似，但細品之下卻可以發現更多成熟之意匠所在。在賀陳詞之作品中，特別注意的乃是賀陳氏在作品所追求中國情與現代性並存之特質。事實上，我們更可從其作品中，了解賀陳氏在建築上傳統與現代問題之關心與實踐。對賀陳氏而言，「傳統與現代不論在時間上或在意識上都是一個連續體，並無鴻溝的存在。傳統與現代尤其毫無價值判斷的意思，傳統曾威風八面地解決當年所面臨的問題，一如現代必須努力解決今天所面臨的問題一樣，

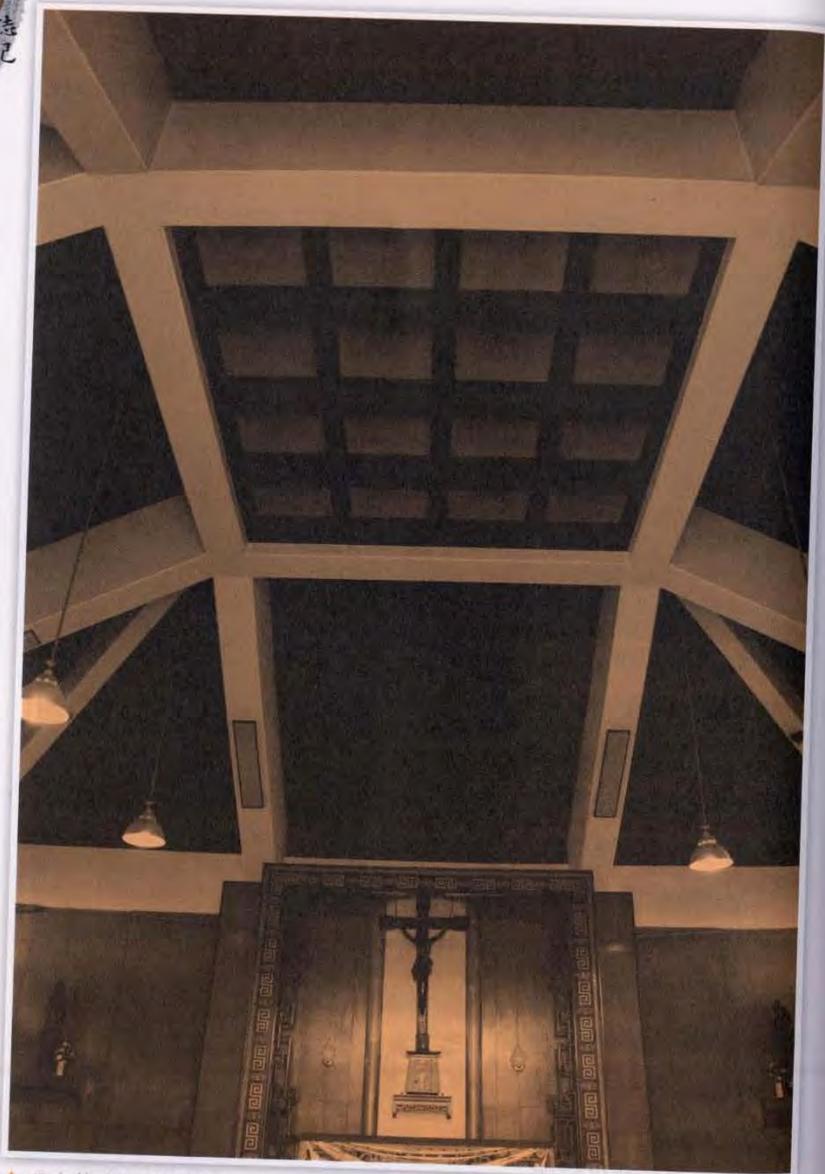
今天之現代即是將來的傳統；今日視昔，正如將來之視今，假如不能有效維持此承傳，那就是文化的解體了。傳統只要有生命力的，必可發揚，必可以與現代接榫，開出現代化的新傳統來。」

台南碧岳神學院建



▲ 天主教碧岳神學院外貌。





▲天主教碧岳神學院室內。

築群之教堂只是神學院中之一棟建築，但其位置卻是處於入口軸線之端，重要性十分明顯，與入口之中卻有一彷彿「田」字型迴廊位居其中作為過渡。自入口望之，屋頂清晰可見，屋身卻是若隱若現。宗教建築之神秘性而非紀念性油然而生。迴廊本身的東方色彩亦直接使得整體配置沾染上東方空間特質。

除了空間配置外，建築物風格亦是貫陳氏對於現代建築中傳統元素的使用之直接告白。他雖不喜全盤復古之作，但是卻也不排斥更不忌諱在局部使用中國古典建築之元素，在碧岳神學院之建築中也均可見到。賀陳氏曾說：「如果某些建築語言或某些趣味仍然為今天中國人所激賞，我們也不妨派上用場。」入口門屋分內外兩道，外門本身為鋼材，大紅之顏色與纖細之金屬分割線條再加上月門式的內門，塑造了有鮮明本土意象。門扇兩側為清水磚處理，但窗戶用的卻是綠釉花磚。教堂本體柱樑外露，且於屋簷部分出挑承托教堂之大跨度四角攢尖頂。教堂面西，牆面用清水磚，四周除了主次入口外均繞之以水池，使教堂看似漂浮於水面之上，更加添其肅靜感。室內部分四邊為裸露之斜樑作為大屋架，上架椽子，外面鋪瓦，中央部分則以木材作藻井處理，深具中國風格，而聖龕彷彿門罩，亦充滿本土色彩。

#### 菁寮天主教堂

菁寮天主教堂（1962）位於南台灣一個鄉下的小村落，由曾獲得普立茲克獎的德籍建築師波姆（G. Bohm）所設計，成功的整合了地域文化、宗教精神與現代建築三者於一體，在台灣的

天主教堂中是非常傑出的作品。菁寮天主堂是由入口、迴廊、洗禮堂與主堂等空間所構成。主堂空間是長方形，本應是對稱傳統的巴西利卡式的空間，但與其連接位於左前方的洗禮空間與聖堂旁的小室則瓦解了教堂主體完全對稱的可能性。聖壇為八角形，藉由略高的地板與深凹的天花板而加以界定。迴廊雖然不大，卻濃縮了中世紀歐洲修道院不可或缺元素的迴廊意象。洗禮堂為一獨立的建築元素，但卻又與主堂維持一定的聯繫，直條式的牆面也造就了半開放的特殊情境。在台灣教堂中，獨立的洗禮空間並不多，菁寮天主教堂

的設置，無疑的也是來自西方修院原型的採行，聖壇旁突出的小室也必然是這種結果。菁寮天主堂對於西方修院空間的執著而導致的不對稱性，也因不同尺度之角錐與圓錐金屬頂而更加強化。

西方建築師所設計之教堂，相當重視整體設計的呈現，從立面造型到藝術表現，甚至是傢具都

▶ 菁寮天主教堂外觀。



經過設計，因此建築上呈現不是舊有的建築元素，而是強烈的設計意匠與整體建築美學。菁寮天主教堂外觀上大小不一的錐體無疑的是來自於西方宗教建築的語彙，也是設計者強烈的表現之處，聖壇最大的金字塔角錐與其上的十字架，是當地最搶眼的建築元素，在傳統聚落的天際線中極為突出，但是卻創造了與當地民宅有異的

自明性，也提昇了宗教之意涵。側牆上的表面材料是石片，其中聖人手持建築圖像不但是西方教會興建教堂的傳統，也是一種藝術創作。除了上述特質之外，菁寮天主堂還有一項特殊之處，那就是本土色彩的追尋。菁寮天主堂聖壇的八角形，是不少西方宗教空間之原型，但也會使人有本土中八卦形的聯想，聖龕與其中的聖母像也都具本土色彩。兩側與入口細長比例的落地門窗，可以打开通風與自然結合，除了充分反應出對於地域氣候之考量外，紅色的門框也傳達了東方的建築意象。菁



▲ 菁寮天主教堂室內。



寮天主堂結合西方宗教建築中之錐形尖塔和具本土色彩之門窗家俱於一體的事實值得我們省思，並且肯定其在一個純樸的村落中扮演宗教傳播的角色。而菁寮天主堂這種雙重性格與其與地方環境的差異久而久之竟也成為它的特色。菁寮天主堂的成就並不是設計者是國際聞名

的建築師，更重要的是見証了西方宗教在台灣傳教歷程，闡明了外來文化與本土相互融和的可能性，這種由西方建築師所實踐的可能性正是台灣在追求本土本質現代建築可以借鏡參考之處。西方建築師適度的依附台灣本土的作法，應可讓盲目跟隨於西方建築發展的建築師所有反省。

### 澎湖青活動中心

在台灣，救國團（全名



▲澎湖青年活動中心外貌。



中國青年反共救國團)是一個非常特殊的單位，成立於1952年(民國41年)。在「反共復國」的政策方針下，為了做好青年人在政治思想上的工作，乃由總統蔣中正在當年青年節文告中，倡議成立一個青年組織，由蔣經國擔任首任主任。成立之初，其性質類似於昔日之中國國民黨三民主義青年團，有官方色彩。隨著政治大環境改變，救國團逐漸由一政治性組織，轉變為辦理寒暑假青(少)年國內外休閒、旅遊、等活動的組織，服務對象主體是大專院校及高中職的學生。在1980年代之前，許多人的記憶中，都存有參加各種救國團所舉辦活動的經驗。隨著社會的改變與旅遊模式的改變，救國團也隨之調整腳步，將全國各地的青年活動中心，加以重建或改建，以符合現代社會的需求。

澎湖青年活動中心(1984，漢光建築師事務所)為1980年代起，救國團新建青年活動中心的第一批，與墾丁青年活動中心同時落成，也同樣屬於地域主義式樣。此活動中心是一棟五層樓建築物，內有一座可容納300人的大禮堂、一間可容納45人的會議室及數間教室，可供各類研習及團康之用。除了會議與研習空間外，澎湖青年活動中心還設有49間住宿套房，最多可容納175人住宿。另外也設有觀海咖啡藝廊、觀海餐廳及露天咖啡座，可以觀賞海景，看西嶼日落。在外貌上，澎湖青年活動中心採用的是當時正流行的地域主義的趨向，但基本上以折衷步趨為手段，在建築之構成術上並不拘泥於原型之再現，在比例權衡上，也不再恪遵傳統建築之構成法則，建築物四面有不同景觀的造型，底層採用澎湖所產的玄武石和珊瑚礁所建，



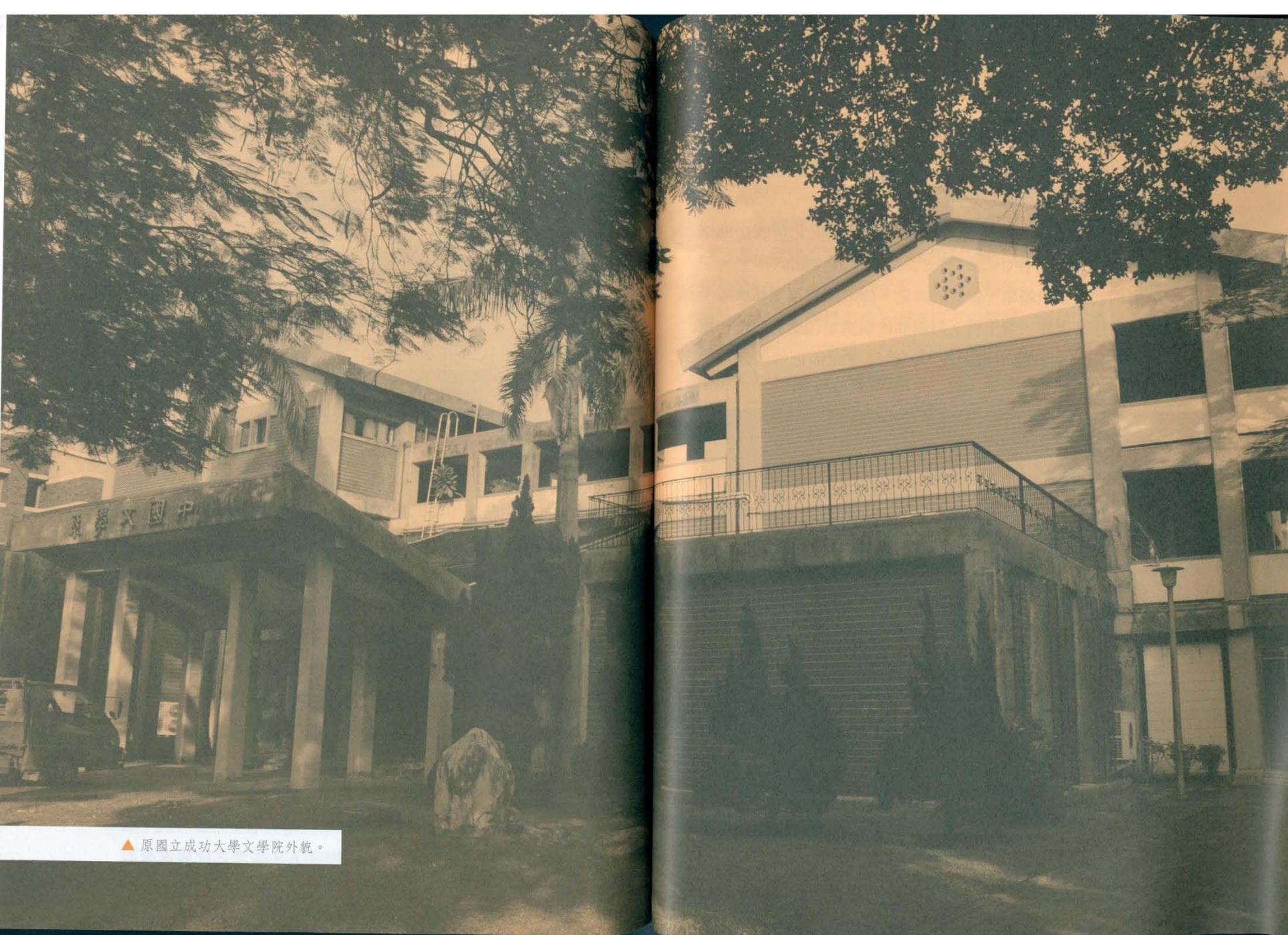
▲澎湖青年活動中心屋頂細部。

中間樓層為白牆，屋頂則覆以傳統屋瓦。另外，部分屋頂上有特別處理的圍牆，有傳統造型意象的開口，再加上出挑的樓層或陽台，使此建築既帶有地域色彩也有別於傳統的澎湖建築。

#### 原國立成功大學文學院(今國立成功大學中國文學系)

在1980年代台灣盛行的地域主義建築風潮中，由王大閔設計的國立成功大學文學院顯得相當的特別，因為這棟建築不但有著地域主義的特質，又充滿了建築師自我獨特的建築表現。國立成功大學文學院創立於1956年(民國45年)，起初與理學院合稱文理學院，設中國文學、數學、物理等三系，翌年增設外國語文學系。1969年(民國58年)在增設歷史系後，與中國文學及外國語文學三系獨立為文學院。文學院之院址原來設

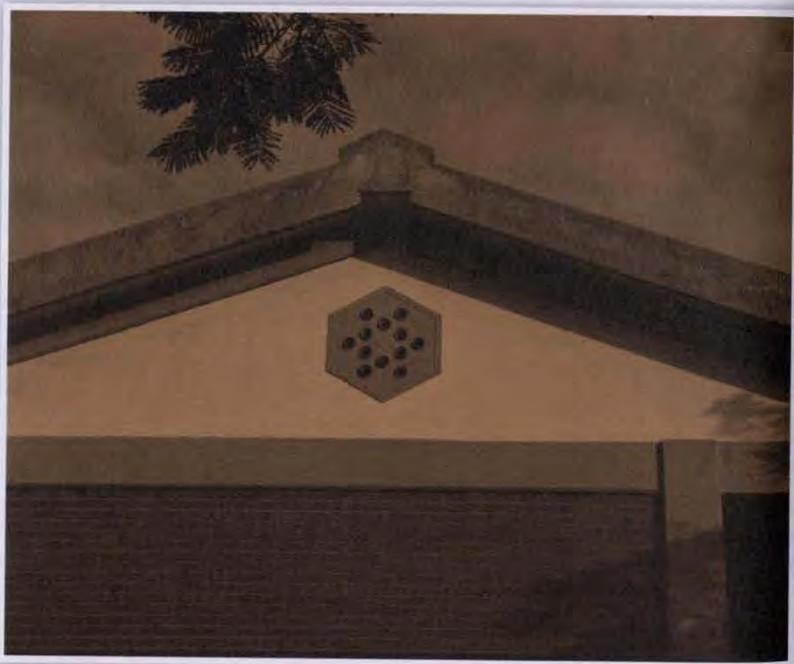




▲ 原國立成功大學文學院外貌。

於由日軍步兵第二聯隊營舍再利用的大成館中，至民國73年（1984）始有機會於現址興建新館。近年因學院已搬遷至新建築，此棟建築完全由中國文學系使用。

國立成功大學文學院位於學校光復校區東北角成功湖東側，基地內還有一棟小型的歷史文物館。在空間處理上，王大闓有別於過去依賴單一量體的原則，採取因應環境和機能，由北向南逐漸退縮，突出於入口兩側的演講室和既有的文物館更增加了空間組織的不規則性，但合院空間卻仍傳達建築師



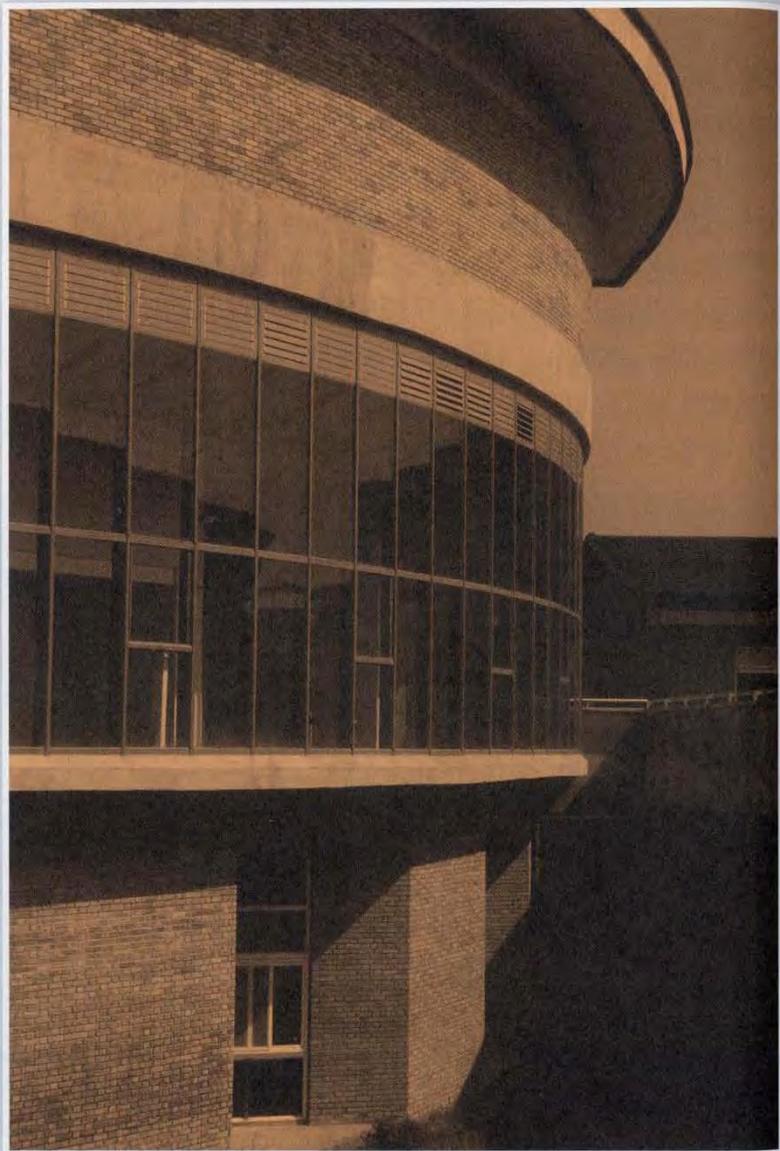
▲原國立成功大學文學院山牆細部。

對傳統的一貫態度。南北兩個中庭也在處理上有明顯的差異，北側中庭在入口之後，中庭中設有一個亭子，但中庭四周卻無迴廊；相對的南側中庭四面繞以迴廊，可及性反而較高。在造型上，多數的語彙都經過簡化的過程再呈現。入口是一個上昂的門廊，與建築師設計的台北國父紀念館的概念類似，但卻不是具象的中國古典建築元素。裸露的柱樑及簷口，呈現出傳統建築的意象。整體而言，因為採不同程度的退縮，所以看似對稱但實際上並不對稱。在山牆的細部上，與開口部，甚至是樓層的高度上也均有明顯的差異。另一方面，修長的門扇與白粉牆的使用，不但彰顯了建築師對中國傳統建築比例及材料的喜好，也及企圖將這些語彙及材料本土化的努力。因此，此國立成功大學文學院可以算是抽象步趨的地域主義式樣。

### 新竹縣立文化中心

在台灣當代建築中，新竹縣立文化中心是1990年代台灣建築發展過程中，非常值得關注的個案，也是最早企圖表現現代客家建築的作品之一。1980年代起，台灣各縣市陸續興建了許多文化中心，不過大多數以單一大量體的方式來容納不同機能的空間。新竹縣立文化中心採取的卻是一種分散量體的方式，以演藝廳為中心，座東北朝西南，演藝廳前是戶外劇場，西北側為美術館，東南為圖書館，後面為最後才興建的縣史館。整組建築是從民國80年（1991）1月開始規劃設計，民國84年（1995）8月落成完工，由謝英俊建築師事務所設計監造。這種錯落的配置方式，是建築師企圖以聚落的型態來反應及統合文

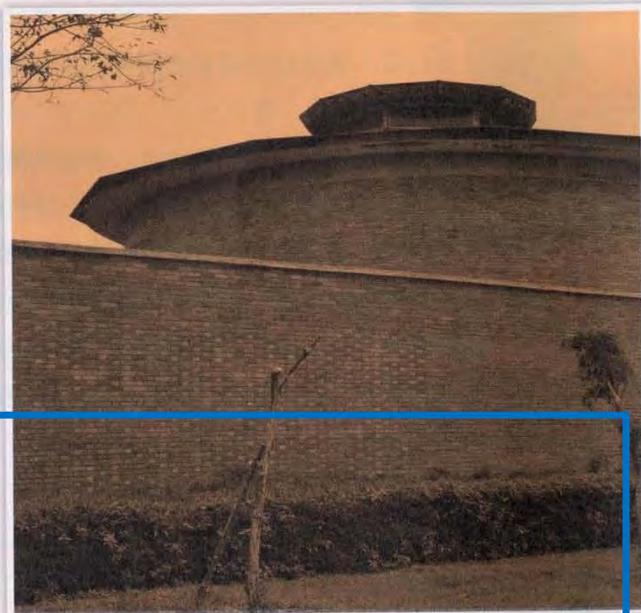




▲新竹縣立文化中心演藝廳外貌。

化活動的多樣性及有機性，並且有利於分期的計畫，同時又可創造出一些大小不一的戶外空間。

因為位處客家人較多的竹北，因此在設計上新竹縣



▲新竹縣立文化中心藏書樓外貌。

立文化中心的外貌上也企圖表現客家族群的文化特色，但也兼顧到與其他族群的互動關係。圍壟屋、圓樓、合院與庭園等傳統空間形式被加以應用轉化，成為具有傳統地域特徵，而又包含新機能的建築。演藝廳由半圓形的觀眾席及長方形之舞台及後台組成。半圓的外貌有圓樓的意象，但以通透玻璃為外牆的迴廊休息室則又打破圓樓封閉的傳統。戶外劇場及廣場則是半月池的轉化，希望參訪者會聯想到傳統的空間意象。基本上，主軸線上的這兩個空間是屬於較多人的動態空間。相對地，主軸兩側的美術館及圖書館就屬於較靜態的部分，兩者均有獨立且尺度較小的入口與小巧寧靜的內庭。在造型上，美術館與圖

書館均呈現獨特的建築語彙，美術館的主要展覽室是以半圓拱頂為主要特徵，圖書館的藏書的圓樓則將儲藏的功能從傳統的「穀」轉化到現代的「書」。

新竹縣立文化中心另一個特色乃是建築構造性的表現，建築中應用了甚多的清水磚，清晰的表現出材料的特質。另一方面，在室內部分又可看到不少金屬之建材，如沖孔鐵板及輕鋼架等，使室內外的表現呈現出傳統性與現代性的對立。整體而言，新竹縣立文化中心以客家文化為主體的表現，以及強調建築構造的真实性，在1990年代前半興建的台灣建築中都是數一數二的佳作。



9.

台灣建築的  
式樣脈絡

台灣建築的式樣脈絡  
後現代主義式樣

### (1) 背景

1980年代後期，台灣的政治、經濟、社會與文化都面臨著鉅大的改變。1986年（民國75年）民進黨創黨，在戒嚴時期之台灣實是一項突破禁忌之舉，然在深深的體會到百姓求變求新之期望後，主政的蔣經國總統也採取大幅的開放路線，於民進黨宣告成立後的一週，提出「時代在變、環境在變、潮流也在變」的宣示，更於翌年解除長達三十八年的戒嚴。邁入1980年後，台灣基本上已經完全擺脫1970年代政經逆境之夢魘，以自信心與經濟力創造了一波新的建築熱潮。在這股熱潮中，建築的多元發展成為不可擋的趨勢，而最能反映這個趨勢的便是後現代主義。在實際建築方面，若以建築師所採取的對策而言，台灣的後現代建築可以分為三大類。第一類是跟隨西方後現代建築語彙的腳步在前進；第二類以回歸台灣地域傳統為中心思想，有時候幾乎等同地域主義建；第三類數量較少，兼容有上述二種建築之特質。

### (2) 什麼是後現代主義式樣

除了地域主義建築是新崛起的思潮之外，後現代主義建築也是1980年代的新時尚。雖然盛行於1980年代，後現代主義的源頭早在1960年代就逐漸成形。二次世界大戰後，需要解決的大量住宅，學校，加上逐漸發展的經濟也需要大量新的商業建築，於是現代國際式樣乃有興盛之勢。在將近二十年馬不停蹄的大肆建設後，人們於1960年代開始逐漸發現曾被視爲是「現代性」象徵而引以爲傲的現代建築是問題叢生的。人們開始體

認到現代主義建築師所設計的並不是一個理想的實質環境而是一個社會烏托邦。

1961年，賈寇女士（Jane Jacobs）在她《偉大美國城市之生與死》書中展開了她對現代城市之攻擊。1966年，范裘利（Robert Venturi）《建築中之複雜與矛盾》（Complexity and Contradiction in Architecture）中提倡一種根基於現代經驗的豐富與曖昧之複雜與矛盾性的建築，對正統現代主義意識型態提出了挑戰。1970年代，現代主義建築更受到嚴厲的批判。1972年范裘利再度出版了一本影響很大的《向拉斯維加斯學習》

（Learning from Las Vegas）。伴隨著這些反現代主義之浪潮，新的建築流派於焉產生，在這其中以一股被泛稱爲「後現代主義」（Post-Modernism）之思潮最爲龐大而有影響力。其實「後現代主義」是一個相當模稜兩可又曖昧之字眼，到目前尚沒有理論家，評論家或建築師可以給它一個明確又令人滿意之字義。後現代主義並不是建築界單有之潮流，在文學、哲學、藝術等層面上，它也是澎湃沸騰的。

在建築界，建築師兼建築史學家詹克斯（Charles Jencks）可以說是鼓吹後現代建築思潮最主要之使徒。他於1977年首先出版《後現代建築之語彙》一書，成爲許多年輕建築學生必讀之經典，接著又陸續出版幾本文圖並貌之書並在各種大眾媒體上大肆地煽動後現代主義之思潮，在藝術與建界掀起嘩然大波。詹克斯認爲若就批判性創造力而言，後現代主義建築算是現代主義之繼承者。因爲後現代主義在推翻現代主義之教條與禁忌的激進態度上是可以和當年現代主義推翻它的前身布雜思潮相互比美的。



一開始，詹克斯強調後現代主義是回歸古典主義，並將所有後現代建築均稱之為「新的古典主義」(New Classicism)，然後再細分為「守成主義的古典主義」、「復古主義的古典主義」、「都市主義者的古典主義」及「折衷的古典主義」四大類，然而隨著時間的發展，後現代主義的表現愈來愈多元，已不完全拘泥於古典主義，回歸歷史與地域文化的反現代主義風潮都可能被納入其中，不過在表現卻必須要有下列特徵：一、其應該有重新使用傳統建築（包括中西方大小傳統，即古典及地域傳統）元素；二、其處理手法是傾向於折衷的，並且與十九世紀盛行之古典折衷建築相比較的話，是激進的，或是「風範主義」傾向；三、其所使用的元素應該是有符號象徵意義的；四、其是具有雙重性格，亦即同時具有現代主義和另外之內涵。不連續與多色彩的處理也經常是後現代主義者慣用的設計手法。

然而並不是所有人都盛讚後現代主義，荷蘭建築師范艾克(Aldo Van Eyke)就詆毀後現代主義建築師為「鼠輩與害蟲」(rats and pests)，他近乎狂暴地譴責後現代主義之喧囂(tumultuousness)與嘈雜(vociferousness)，並且指出在人類歷史上從未見過如此卑劣、邪惡、無用、不適切、不真實之建築觀念。建築師范德林(Sym Van der Ryn)則指稱後現代主義只不過是一種新時尚主義(Neo-fashionism)。他認為後現代建築是缺乏社會成就，沒有人性內涵，在自然與科技中尋求分裂，也因而在建築中之新時尚主義者是膚淺到不能夠被稱為建築師。儘管有人挺身與後現代主義相抗衡，力量畢竟是小，在

這次混戰中，現代主義主流國際式樣臣服於地域與歷史式樣；烏托邦和理想主義被與之抗衡的多元主義和大眾主義所取代；恣意專橫與抽象之形式則讓位於符號及象徵元素；個體概念則拱手於涵構主義，後現代主義全盤性地佔了上風。儘管許多建築均被籠統地冠以「後現代主義」旗幟，其彼此間的差距甚大。

### (3) 後現代主義式樣在台灣的發展

後現代主義建築在西方後現代思潮流行風靡之下，於1980年代很快的也傳到台灣，當然報章、雜誌及各種傳播媒體時尚性的引介也是影響甚大，而像詹明信(Fredric Jameson)等後現代主義理論大師之造訪台灣也推波助瀾了後現代主義之流行。當然，詹克斯的定義與分類並不能完全適用於台灣的後現代建築。在建築實踐方面，台灣後現代建築首先見各大都市中大街商業建築（包括造型與室內空間），舊情綿綿與現代啓示錄是較為有名的例子，而各地理容院、KTV、速食店及攝影禮服等行業也基本上是以屬於後現代手法的大眾文化裝飾手法來裝修門面。校園建築也是後現代主義最先攻佔的舞台，然後再擴及所有類型之建築。若就表象的風格而言，台灣的後現代建築可以初步的分為西方歷史主義趨向、校園涵構主義趨向、新形式主義趨向及新高層建築幾大類。

在台灣的幾種後現代主義建築中，西方歷史主義趨向的作品數量算是較多的一類。這一類的作品基本上都應用了西方歷史式樣建築之語彙做為建築之主要表現元素。台中弘光護理專

科學校教員中心是此類建築之代表作之一，而其構成也很明顯的受到美國後現代建築師邁可葛瑞夫（Michael Graves）之影響。台北靜修女中行政教學綜合大樓（1985）、台北私立薇閣國小（1985）、新竹企銀大樓與成大第二科技大樓都是很好的案例。校園涵構主義在一些校園中本來就遺留有日治時期西方歷史性建築之學校中數量特別的多。許多新的校園建築爲了與原有的建築涵構產生關係，因而會有使用西方歷史性建築語彙的趨向，不過在手法上卻是後現代歷史主義的。成大建築系與都市計畫系館（1980）、台大理學院綜合實驗大樓、台大語言實習大樓、台大共同科教室、台大環境工程研究所、台大電機系館暨工學院圖書館（1985）、台大中央研究院原分子研究所（1986）、國立台北藝術大學建築群（1993）、台北中央研究院歷史語言研究所（1993）、成大區域規劃設計科學研究大樓（1997）也都具有涵構主義的特質。

1990年代，涵構主義在大眾文化上所扮演的角色仍然十分的具有魅力，持續在校園中發展。建築師使用紅面磚與斜頂，企圖讓建築與當地之紅土綠地產生結合，使人在其間與大地產生共鳴。台灣大學位於傅園旁新建的女生宿舍，基本上仍然是依循校園規劃設計準則下的校園涵構主義作品，但卻也畫龍點睛般的應用了如意形的傳統語彙作爲開口部之元素。位於椰林大道軸線之端的台灣大學總圖書館（1998）也是無法擺脫校園涵構主義之影響。高雄三民家商第三期校舍除也試圖用後現代之手法，將中國古典建築圓捲棚及亭閣抽象化，以增加趣味性，並以框架、借景及圓洞等方式來創造空間變化。文藻語文

專校學生活動中心正面上破裂山牆意象之應用及許多傳統元素及材料之再現，也毫無疑問的受到後現代之影響。除了在暨有校園中後現代主義以涵構主義的手法佔有一席之地外，在一些新設學校中，以傳統語彙創新再現的後現代主義校舍也不少。體育學院學人宿舍可以算是一種以後現代主義的設計手法，嘗試去創造一種新本土色彩之作品。建築師使用紅面磚與斜頂，企圖讓建築與當地之紅土綠地產生結合，使人在其間與大地產生共鳴。國立台北藝術大學建築群（1993）與國立台南藝術大學圖書館暨多功能大樓（1996）也都明顯的具有後現代主義的特質，而且也都以中國傳統建築作爲形變的原型，後者更將具傳統意象的雙鳳置於屋頂之上，與傳統纏枝剪黏及綠釉花磚結合成爲主立面上的視覺焦點。

台灣後現代主義建築另外一種手法乃是所謂的新形式主義趨向，這一類的建築通常使用比較少具象的西方歷史性建築之語彙，然而其卻都是面寬甚廣而且對稱，企圖創造出強烈的紀念性特質。台北地方法院士林分院（1984）、台北國立藝專美工科大樓與新竹縣議會大樓（1989）在設計之初別有其它之想法，但結果呈現出來的卻是帶有形式爲主考慮的紀念性。

相對於強調水平紀念性的新形式主義，新高層建築趨向則是垂直發展的後現代建築。與現代主義之高層建築之平屋頂不同的是後現代主義之高層建築通常傾向於採用塔頂、尖頂、圓頂或是強化山牆的天際線。台北甲第名宮（1982，李祖原）及內湖湖濱皇家大樓（1983，李祖原）是這類建築的始作俑者，其它像台北葉財記皇家大樓（1983，李祖原）、內湖湖濱王子大



廈（1984，李祖原）、天母桂林山莊（1983，游能全、游承興）、士林御花園（1985，蔡錦勝）及台北帝國大廈（1985，沈祖海、黃景芳）都是這類的例子。這些建築在屋頂上所添加之各種造形雖然就建築構成而言，有許多都是不甚成熟的作品，但卻對台灣都市一向單調的天際線注入一股新的抗衡力量。

在建築物頂部作文章的做法一直持續到1990年代，此風潮亦與1980代末起，台灣的辦公大樓建築除了冀求在建築技術上的突破之外，投資興建者或者是企業者本身的形象，變得是建築師在塑造風格時一項重要的考量因素，這個現象剛好又與此時期各種風格競豔之情況結合在一起。宏國辦公大樓（1990，李祖原建築師事務所）與長谷世貿聯合國（1992，李祖原、王重平建築師事務所）均是個性很強的作品，也仍舊呈現出後現代主義的特質。在此兩個建築中，爲了達到特殊形象之目的，建築師往往會在風格上力求突破，以求同中求異，以高雄長谷世貿聯合國是台灣第一棟超過五十層的超高層建築，在造型上雖然建築師希望以三級浮屠意象之方式來象徵中國人對高層建築的解釋。然細而觀之，卻可以發現其爲設計者當時慣用形式語彙之呈現，與其說此作是建築師對中國高層建築之詮釋，倒不如視爲是建築師對高層建築之自我創作。高雄漢來新世界中心算是台灣目前後現代歷史主義樓高最高的作品，在高達四十二樓大樓之頂處理以法國馬薩式屋頂，在四周低矮環境中是極爲的突出，但在突出之外的美學比例與本土風格之反應上，卻是引發爭議與討論。

#### （4）後現代主義式樣重要元素

後現代主義建築因爲是以回歸過去爲主要意識型態，因此，在山牆及開口部都可以明顯地看到歷史語彙的再現，例如山牆部分的蘑菇形開口部與破裂的山牆就是典型的後現代主義元素，經常被後現代大師麥可葛瑞夫及菲利浦強生等人所使用，也很快的傳到台灣，出現在許多建築師的作品中。拱圈開口部、厚重的屋簷處理也都是後現代西方歷史主義趨向的手法。

由於古典柱式是西方建築的經典元素，許多後現代建築中也會運用之，不過通常會將之簡化或變形，以突顯後現代的手法。不管在西方世界或是東方，屋頂都是傳統建築或古典建築最重要的元素之一，因此後現代主義在處理屋頂時，就顯得十分多樣，西方的圓頂、尖塔或者是閩南建築的馬背都可能被運用在新建築之上。另一方面，有些醉心於中國文化的建築師可能會將取自於中國古典建築的元素，如木構斗拱、雀替及屋頂，以後現代折衷或抽象的方式表現於新建築之上。

#### （5）台灣後現代主義式樣代表性建築

##### 台北地方法院士林分院

台北地方法院士林分院位於士林區，落成爲1984年（民國73年），由朱祖明建築師設計，是台灣最早回應後現代思潮的一棟公共建築。整棟建築座東朝西，樓高四樓，面寬甚大，對稱處理，空間形態爲橫向的「日」字形，爲自日治時期以來，台灣行政機關慣用的空間原型。主入口居中，有兩處中庭。地



面層除入口大廳外，中軸線上尚有民眾休息的開放空間，其餘則為辦公室。二層樓基本上為小型法庭；三層樓中軸線上為



▲ 台北地方法院士林分院室內大廳。

挑高兩層樓的大法庭，其餘為辦公室；四層樓也以辦公空間為主，空間區分明確，機能動線順暢。

在造形上，建築師企圖以「厚、重、高」來強化法院莊嚴的氣氛，紀念性的處理也回應了後現代主義的傾向。突出的主入口以簡化的柱子有力的形塑司法機關的門面。劈面的花崗岩

▼ 台北地方法院士林分院外貌。

傳遞了厚重的訊息，也強化了粗獷的材質。入口大廳的挑高強化了肅靜之氣，但蘑菇形與圓形開口卻又在嚴肅的氛圍中創造了十足的趣味性。另外，廊道端點的紅色面磚在灰色的花崗岩主色調中也有畫龍點睛之效。由於台北地方法院士林分院之設計受到司法單位的認同，也使建築師得以持續承接數個台灣的法院設計，後現代主義的語彙，因而成了1980年代台灣法院常見的元素。

#### 國立台灣大學共同科教室

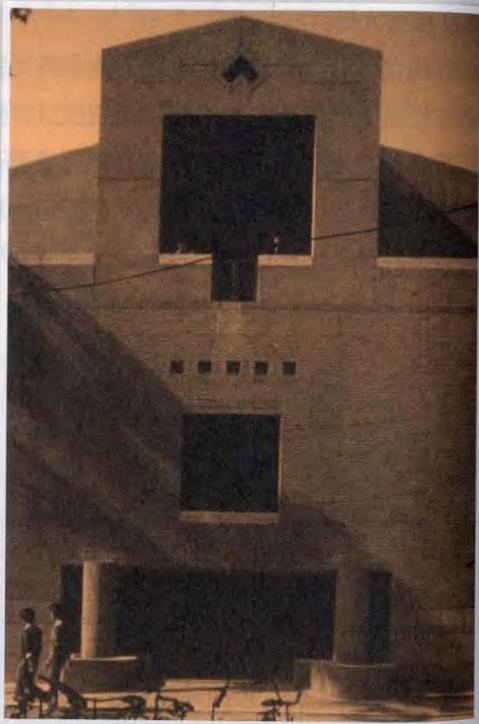
國立台灣大學共同科教室是落成於民國73年（1984），由李俊仁建築師與王立甫建築師共同設計，座落於台大總校區南側邊緣，基地略成三角形，有五棵姿態優美的琉球松。建築師在設計的過程中，不但要滿足校方在空間上的需求，包括250人之階梯教室二間、120人之大教室六間、50至60人之小教室二十



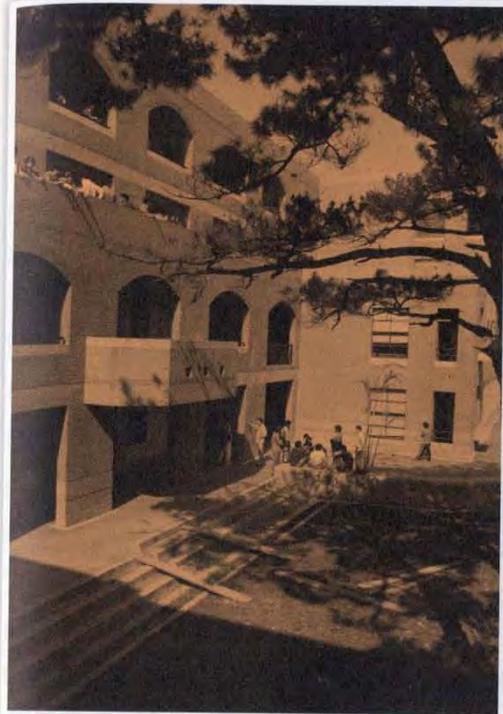
間、20至30人之討論室四間及每層一間教師休息室，還要保留這幾棵松樹。爲此，建築被以英文字L的型態、配置在基地上，L型長翼放置了南向的單邊走廊及大小教室，其中地面層與二樓之教室略大，討論室及教師休息室則置於長邊之東側；L型短翼則於地面層及二樓安置階梯教室、三樓則由一條走廊區分爲一邊二間小教室。此條南北向之走廊之上爲二坡式的屋頂，朝北可由一圓洞與長翼之四層空間相望，朝南則將走道擴大成陽台及露台。造型上

不但反映了台大既有建築之涵構，更畫龍點睛的應用了台灣傳統建築中的綠釉花磚作山牆之裝飾，在此短翼之立面之地面層中，也有兩根比例特殊之柱子，整個立面之構成是十足的後現代主義趨向。

在建材方面，此棟建築沿用了台大日治



▲ 國立台灣大學共同科教室外觀。



▲ 國立台灣大學共同科教室走廊。

時期建築慣用的土黃色十三溝面磚，並以一皮豎貼來暗示各樓層的位置。在造型上，長翼三、四層之退縮與短翼只有三層，都是爲了控制基地的空間品質。在短翼階梯教室東側，設計者添加了一個通往二樓之斜坡道，不但有其本身之機能，更能調節舒緩此部分之立面表現。另外，長翼的三、四層退縮後，三層走廊立面與地面層之形式均採平拱形式，而二、四層則爲弧拱，企圖形塑二組互疊之二層樓建築之構成。整體而言，台灣大學共同科教室藉由後現代主義之手法，成功的達成了以新建築建構校園涵構之可能性。相對於過去台灣校園建築較爲霸氣不尊重環境之情況，此建築提供了另一種思考，對於日後台灣校園更加摩登化之期待，有其正面的意義。

時期建築慣用的土黃色十三溝面磚，並以一皮豎貼來暗示各樓層的位置。在造型上，長翼三、四層之退縮與短翼只有三層，都是爲了控制基地的空間品質。在短翼階梯教室東側，設計者添加了一個通往





▲ 國立成功大學第二科技大樓外貌。

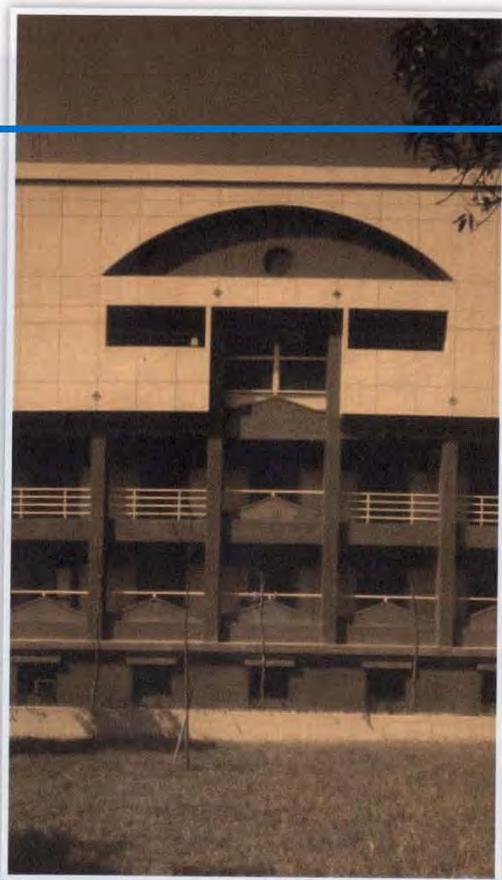
### 國立成功大學第二科技大樓

國立成功大學自強校區的第二科技大樓是南台灣最為標準的後現代歷史主義建築，興建於1986年（民國75年），由柏森建築師事務所李灼明建築師負責設計。在空間設計上，此建築內部有一處下沉式的中庭，一座後現代圖像化蘑菇形戶外劇場形成了中庭的主題。雖然合院形態的空間普遍的存在於成功大學校園建築之中，但此建築的中庭卻與傳統的原型有很大的差異。除了機能的基本考量之外，後現代主義空間不連續性的特質也在此建築中表露無疑。主入口位於北面，並將二樓抬高，使最底層的高窗得以採光；同時以「橋」連接入口大門與面前的道路，然此橋卻是一端為階梯，另一端為坡道。在空間配置上，研究實驗室位於四、五層和建築西側，辦公室位於東側

二、三層、工場位於底層，動線分明。

在建築造型上，此建築更清楚的呈現出後現代主義的各種手法。正立面故意不對稱、四向立面的風格不連續、蕈狀開口、眉形開口、簡化的柱頭、獨特的山牆、帶有隱喻的實驗室通風孔與立面上的曲線，都是本建築表現後現代主義精神與特徵之處。另一方面，設計者在此建築中也投入相當精力與心思於建築細部設計之上，而細部構成時

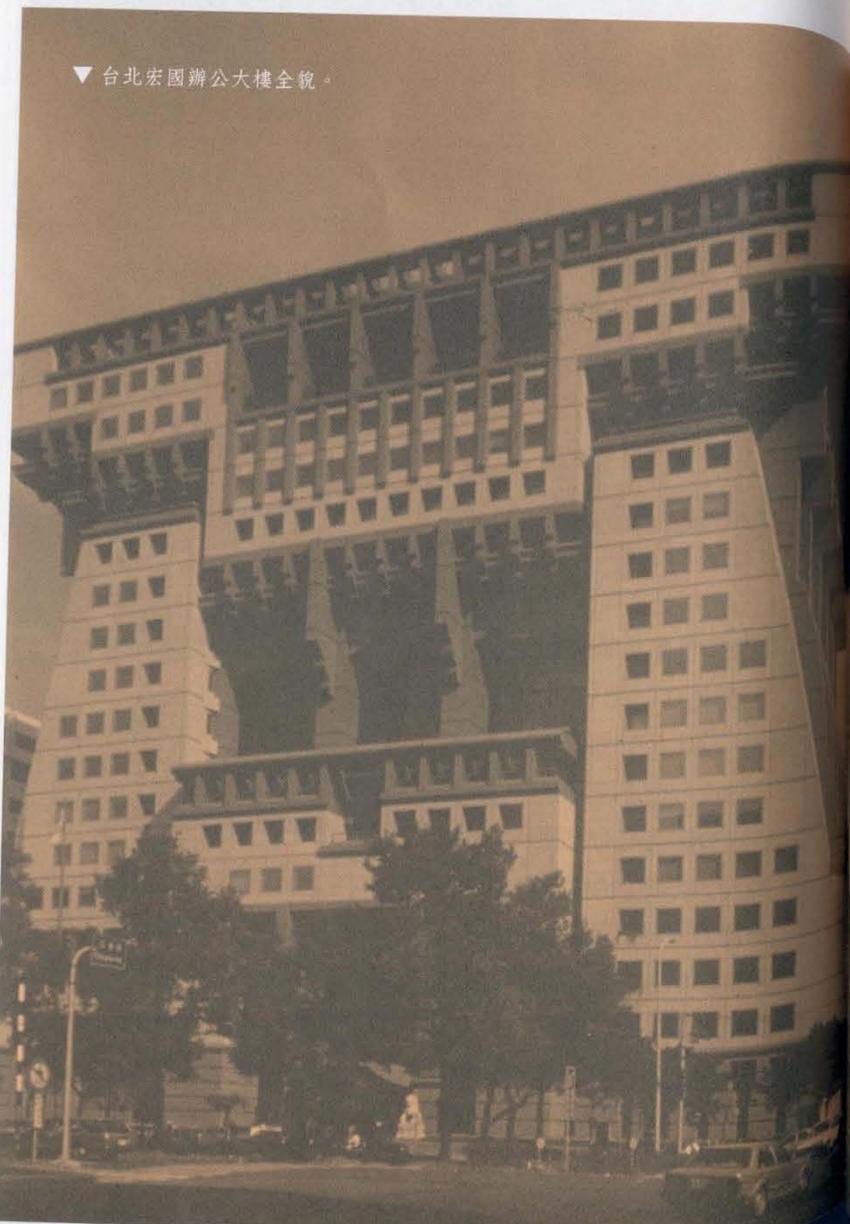
有邏輯，時而斷續；有些取材於西方歷史式樣建築，有些則是取材於中國古典建築或台灣地域建築，打破了現代主義建築強調精純單一的美學觀。



▲ 國立成功大學第二科技大樓眉形開口。



▼ 台北宏國辦公大樓全貌。



### 台北宏國辦公大樓

#### 台北宏國辦公大樓

#### 公大樓為宏國集團

的總部，落成於1990年（民國79年），由李祖原建築師事務所設計。此建築雖為辦公大樓，但卻沒有依循傳統的辦公大樓三段式的設計原則，而是將整座建築



▲ 台北宏國辦公大樓頂部細部。

地面十九層以一個整體來設計。在空間上，地面層幾乎全為大廳，除了大樓梯與垂直交通核之外，全部是公共空間。二樓以上大多為辦公空間，另有地下三層。

在造形上，建築師嘗試去突破過去以琉璃瓦及大屋頂作為表現之中國風格，冀圖藉由抽象的方式結合中國與現代於一體，從雀替語彙之形變及牆面之弧形收邊到花崗岩顏色之應用，都可以見到設計者希望將中國文化中的一些抽象意念落實在一個現代材料之造形量體之上的努力。設計建築師也自認是在處理一個「中國造型」，部分立面上的曲線，設計者則詮釋為「師法固有文化中親近大自然而採蓮花造形」，不論是室內大廳或是建築物立面的大雀替，或者是室內的雲窗，表現的方式都是後現代的手法。





▲ 國立台北藝術大學建築群外貌。

### 國立台北藝術大學建築群

國立台北藝術大學成立於1982年（民國71年）年7月1日，起初校名為「國立藝術學院」。學院初設音樂、美術、戲劇三學系，暫借台北市國際青年活動中心辦學。次年增設舞蹈學系，全校暫遷蘆洲原國立僑生大學先修班。直至1990年（民國79年）9月，關渡校區初期工程完成後，始於1991年（民國80年）7月下旬正式遷校。表演學院建築群為該校最早興建的校舍之一，落成於1993年（民國82年），包含有音樂系、舞蹈系、戲劇系及相關設施，由李祖原王重平建築師事務所負責設計規劃。經過近二十年的發展，原有表演學院的各系都已獨立成院，而原有表演學院建築群更影響到日後該校校園建築的發

展，特別是在式樣表現上。

國立台北藝術大學表演學院建築群在配置上順應山坡地形而採取迂迴轉折的形態，各系館及特殊教室被安排於藝術大道兩側，以院落的空間創造具有自明性的單元，企圖將中國傳統建築中的空間概念與現代表演及學習空間相互結合，並再現街道的意象。在造型上，建築師企圖將中國古典建築的元素抽象化，並以誇大的手法將之重現於承重牆、斜屋頂及開口部。戲劇系的高塔是為了塑造表演學院的印象，日後也重複於幾個建築之中。整體而言，此組建築呈現出企圖以傳統為基礎的創新，但手法明顯受到後現代折衷手法的影射。接續而建的學生活動中心、教學研究大樓、美術館與圖書館仍然大體延續類似的式樣。

▼ 國立台北藝術大學建築群外貌。





▲ 國立台灣史前文化博物館中庭外貌。

### 國立台灣史前文化博物館

台東國立台灣史前文化博物館的籌建源於卑南遺址的搶救發掘。1980年（民國69年）七月，南迴鐵路台東新站（原稱東線鐵路卑南站）及調車場進行新建工程時，出土了豐富的史前文物，許多石板棺及棺內精美陪葬品紛紛被掀露地表，引起民眾的注意。台東縣政府呈報主管機關後，該站興建工程暫停施工，並委請台大人類學系宋文薰教授率領該系學生，組成卑南文化考古隊進行搶救發掘工作。此後十年間，宋文薰與連照美兩位教授率領台大考古隊，利用寒暑假期間進行十餘梯次搶救工作，發掘面積廣達一萬多平方公尺，出土一千五百多座墓葬與數萬件陶器及石器，是台灣考古史上發掘範圍最大的遺址。

宋文薰教授認為如果要保存卑南遺址，應該就地興建考古遺址野外博物館。歷經多方努力與期待，史前館籌備處終於在1990年（民國79年）二月一日成立，於2001年（民國90年）七月試營運，2002年（民國91年）八月開館，第一期展示的三大主題分別為「台灣自然史」、「台灣史前史」以及「台灣南島民族」。

國立台灣史前文化博物館該館並非直接建在考古遺址上，此乃當時籌備處考量若在遺址之上興建大型建物，將對地下文



▲ 國立台灣史前文化博物館中庭外貌。



物造成巨大衝擊，因此更改建館計畫，另於台東市康樂車站南側覓地建設史前館。卑南遺址地區則規劃為遺址公園，名為卑南文化公園。國立台灣史前文化博物館為國內首座的考古學博物館。並經國際競圖結果，由世界知名的後現代主義建築大師邁可葛瑞夫（Michael Graves）獲得設計權。雖然原來競圖的要求建築造型要具備有台灣（本土）地方獨特風格，不過在完成的作品卻有濃厚的葛瑞夫個人風格的後現代主義式樣。整座博物館基地面積約十公頃，略呈長方形。東半部為建築本體，西半部為附屬景觀公園，坐西朝東，以中央山脈為倚靠，面向海洋。建築四面採三合院之簇群組織構成各機能空間。東側為遊客入口大廳，北側為展示廳，南側為行政大樓，西側則為半月池，並延伸至附屬景觀公園。建築外牆的圖案排列，靈感來自於原住民編織，反映原住民編織文化的特色。色彩方面以土地等自然元素為主色，搭配天空色系，以求自然的感覺。不過多色彩的處理及面對中庭立面圓形窗戶等表達，卻與建築師在其他地區設計的後現代建築有幾分神似。

10



台灣建築的式樣脈絡

台灣建築的式樣脈絡  
結論：尋找二十一世紀台灣建築的新式樣

(1) 背景

截至二十世紀末，台灣的建築發展依循著一定的脈絡發展，建築表現也不出上述幾章所談的幾種比較重要的式樣。

不過在1999年（民國88年）發生九二一地震，造成嚴重的破壞後，許多建築師開始思考是否可以發展一種更適合台灣的建築，再加上全世界的建築發展也因社會脈動及科技發展而產生劇變。在九二一地震災後重建的過程，許多校園建築的設計者，逐漸發展出一種特殊的風格，以滿足不同地域的需求，也

形成了新校

園運動，在

山區原住民

部落成效尤

其特別顯著，

南投信義鄉的潭南小學（姜樂靜建築師事務所，



▲信義鄉潭南小學外貌。

2001）與水里鄉的民和小學與民和中學（林州民建築師事務所，2001）都是極為出色的案例，而且也受到國際建築界的肯定。

1990年代宜蘭新建築運動持續回應於新的地方風格的形塑。黃聲遠設計的宜蘭西堤社會福利館及屋橋（2001）、礁溪鄉公所增建（2002）及宜蘭河畔舊城生活廊帶（2004）、及羅

東新林場（2012）與大元聯合建築師事務所設計的蘭陽博物館（2010）及都已擺脫傳統建築的山牆馬背，設計出適合地域的新風格。

在蘭陽博物館中，建築師大膽的將建築物以20度角插入水邊，回應了海岸烏石礁的地貌，也爭取與自然更親密的關係。在造型上明顯斷開的中間縫隙，不但能增加室內採光也能

區分機能，更與遠方的龜山島產生聯繫，使視覺上、空間上和地形上都產生的關係。



▲宜蘭西堤社會福利館外貌。



▲台南市忠義國小外貌。

二十一世紀，文化的思考也日益受到重視，產生不少具有特色的作品。為了使台南孔廟文化園區與忠義國小能共榮共融，忠義國小全面改建，新校舍（2004-2007，張瑪龍建築師事務所）為了配合孔廟特殊的景觀，採取低量體，紅牆斜屋頂的造型，一方面與後面的武德殿配合，另一方面也與孔廟相互



▲ 蘭陽博物館外觀。



輝映，更傳達了濃厚的書院氣息。由於座落於文化園區，整棟建築在設計上以開放的態度來處理，中央留空的作法使原來藏在舊校舍後，屬於台南神社花園的大榕樹從府前路就可依稀看見，一樓與二樓的平台都提供了與環境對話的可能性。不同的材質，加上不同的顏色與造型，忠義國小的新校舍重新詮釋了文化敏感地區的新建築。

從1990年代後半開始受到關注的老建築再利用也在順勢持續發展，形成一股新的表現風潮。台北的華山藝文特區與台中的20號倉庫是兩個最具指標性的案例，人們也漸漸地喜歡上這種充滿活力的文化遺產發展方向，更有許多建築師積極投入此項課題，國家台灣文學館、台北故事館、台北當代美術館、安平樹屋、

花蓮松園別館、福興穀倉與台中TADA中心都是由公部門介入使老建築重新活化的案例。在這同時，民間也出現



▲台北華山藝文特區。

許多將老建築重新利用的商店或餐廳，老建築再利用成爲一種最摩登的時尚。安平樹屋(2005)的設計者劉國滄是近年崛起

的新一代設計師，有敏銳的地域思考與場所精神，也精於將原本乏味的空間轉化成充滿空間驚喜的場所，在他構思之下，安平樹屋從一個荒廢的滿佈樹根的磚造倉庫變身爲一處充滿空間體驗的場所。另外，台南海安路藍曬圖(2005)及前述的安平

億載金城改造方案

(2006)也都是其

代表作。這些建築

對於台灣老建築的珍惜，也可被視爲是一種新的地域主義。二十一世紀也是追求綠建築與永續發展的年代。



▲安平市樹屋室內。

事實上，台灣自1996年就積極推動將「綠建築」之概念推動至學術界與實務界。許多建築師早已把建築的永續當成是設計的主要思考，台南億載國小(2003，劉木賢建築師事務所)、屏東屏北高中(2006，原相建築師事務所，龔書章)、北投圖書館(2007，九典建築師事務所)與國立成功大學綠色魔法學校(2011，林憲德、石昭永建築師事務所)都是值得關注的案例。億載國小除了一些節省能源的設計之外，校園中的人工濕地更兼具教育及生態的功能，成爲小學生最喜歡的校園景觀

也應用了太陽能於部分物理環境設施之上。屏北高中以新的建材所建，簡樸有力，但對於地域氣候的回應卻是十分重視，自然的通風採光使得位於南台灣的這所學校得以可以不須藉由式





▲屏東屏北高中游泳池室內。

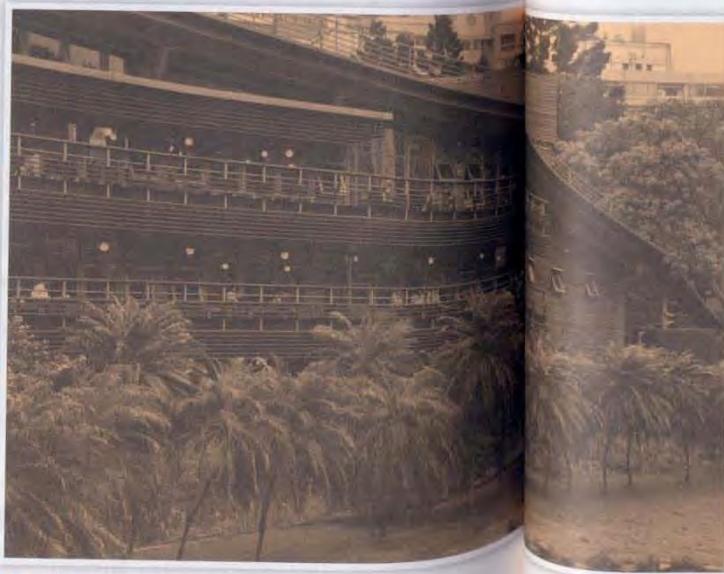
樣的堆疊來掌握地域的特色，相當成功。台北市立圖書館北投分館在建材使用，特別是木材及環境的呼應上則受到許多人的肯定。建築師設計以

一樁高大的木玻璃帷幕，搭配後方貫穿三個樓層的挑空，使每一個樓層都可以欣賞到公園美景與老樹。當然，2010年台北國際花卉博覽會中的

未來館（九典建築師事務所）與流行館（環生方舟，張俊哲建築師事務所

+小智研發有限公司）也都展現了積極回應節能與環保的議題。

進入二十一世紀後，面對全球化的布局，台灣的建築界體認到不能再自我孤立於世界建



▲北投圖書館外貌。

築舞台，進而開始國際接軌的工作，參與國際事務與活動成爲台灣的建築界一件非常重要的事。雖然台灣的建築師早就透過各種途徑與國際間有所交流，但由公部門支持的國際活動則始於2000年（民國89年）由文化建設委員會支持建築師的威尼斯建築雙年展，許多著名的建築師如李祖原、姚仁喜、呂理焯、黃聲遠及謝英俊等人都曾代表台灣參與威尼斯建築雙年展，將台灣的建築發展提昇到國際舞台。另一方面，有些知名的國際建築師也紛紛到台灣擴展他們的設計版圖。台灣也在公部門的支持下舉辦了一系列的國際競圖。這些競圖吸引了許多國外的建築師前來參加，由莎哈哈迪德（Zaha Hadid）所設計的台中古

根漢美術館雖然未曾實現，但也在台灣的建築史上投出一個震撼彈。另外，「921重建感恩紀念國際競圖」、「2008觀光客倍增計畫地景系列國際競圖」、「2008觀光客倍增計畫門戶系列國際競圖」、「故宮南院國際競圖」、「台中歌劇院國際競圖」、「高雄世界運動會主場地」、「2006億載金城國際競圖」與「大東藝術文化中心」也都吸引了許多國外的建築師前來參加，更讓國內的建築師有與國外建築師同台競逐的機會，即便沒有得獎，也獲得觀摩的經驗。可喜的是，在這些國際競圖中，有些是由台灣年輕的設計師脫穎而出，如「921重建感恩紀念國際競圖」首獎的鄭采和、「2006億載金城國際競圖」首獎的劉國滄及「大東藝術文



化中心」的張瑪龍即屬之。

由於科技的發展，二十一世紀不可避免的將會是一個資訊數位的時代。應用數位媒體與建築空間整合



▲ 向山行政中心外觀。

的另類空間美學將會衝擊傳統的建築思維，一些前所未見的建築造型將會逐漸出現於台灣的城鎮之中。科技與電腦的輔助之下，台灣建築的科技與美學都於二十一世紀開始就再創高峰。八里十三行博物館（2001，孫德鴻建築師事務所）、台北101大樓（2004，李祖原建築師事務所）、彰化王功橋（2004，廖偉



▲ 國立台中圖書館外觀。

立建築師事務所）、九二一地震教育園區（2004，邱文傑建築師事務所）、台高鐵新竹站（2006，大元建築師事務所）、歸仁紅瓦厝小學（2007，徐岩奇建築師事務所）、埔里普台高中學生活動中心（2009，王森主、陳

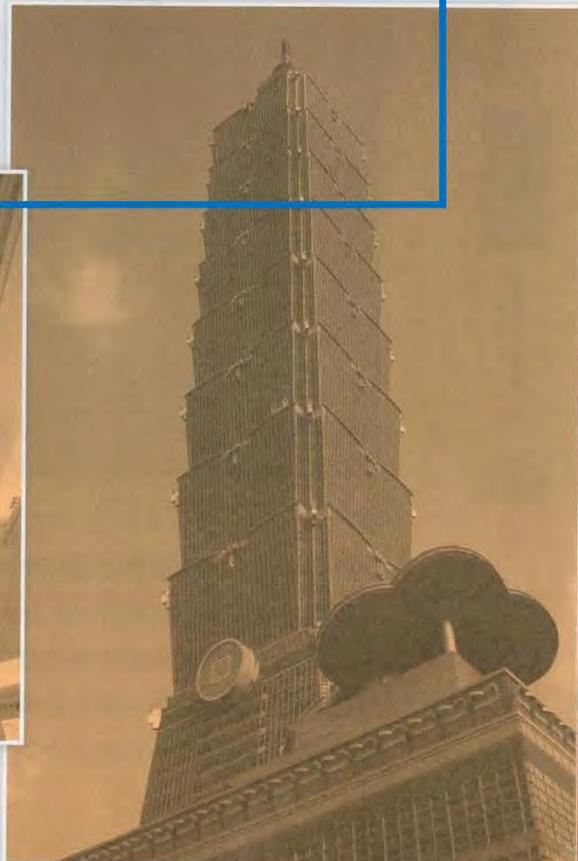
俊宏建築師事務所）、向山行政中心（2010，蘇懋彬、團紀彥建築設計事務所）與國立台中圖書館（2012，潘冀建築師事務所）都是很好的例子。

台北101大樓曾是全世界最高的建築，也是台灣國際知名度最高的建築。雖然從不同的觀點來看，台北101大樓得到的評價並不完全一致，但是卻沒有人可以質疑它與台灣自明性（identity）的關係，更無法否定此建築在全台灣，甚至是全世界的建築史上所扮演的角色。建築師在

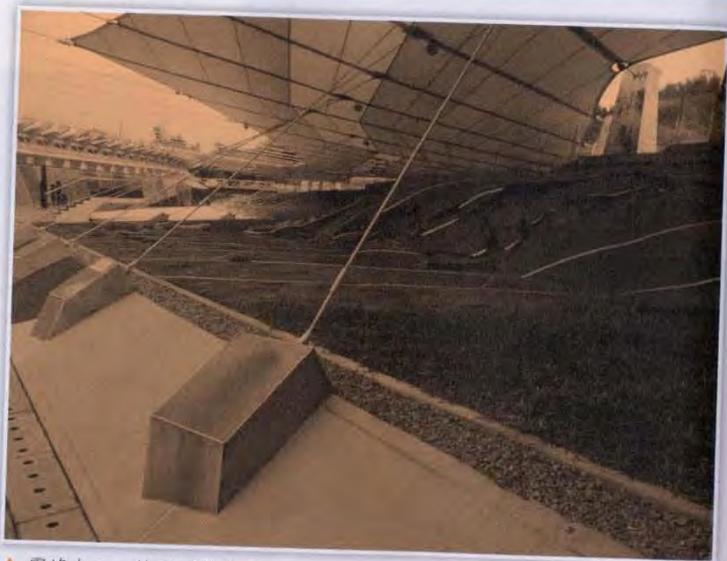
▼ 台北101大樓外觀。



▲ 台北101大樓室內。



設計101大樓時，一個很重要的概念乃是希望它會是一棟具有文化象徵意義的超高層建築。除了辦公大樓主體採用抽象的「節節高升」之概念外，具象的中國傳統紋樣如意、祥雲與銅錢等也被應用於室內裝飾及外觀上，而這也是設計者多年來利用高層建築尋求新東方主義建築中的一個案例。



▲霧峰九二一地震博物館室內。

霧峰九二一地震教育園區於2004年（民國93年）9月21日，地震發生的五週年正式開放，用意除了紀念之外，更在於提醒政府與民眾反省並重視地震的預防與救災。如何將地震那一剎那間的力量保存，使地震後的痕跡成為歷史的見證，是此園區必須面臨的大挑戰，而設計者似乎提供了一個很獨特的解決方

案。在**地震博物館（斷層保存館）**中，斷裂的斷層、舊跑道、整理過後的新跑道、草皮，被用一種既抽象又具象的方式，交織陳列，再輔以實為龐大但因低壓而顯謙遜與地景合一的



▲台灣高鐵新竹車站外觀。

大結構，此館創造了一種同時與美學體驗、地震體驗與空間體驗的三合一營建環境。**高鐵新竹車站**，設計者利用高科技的建築構造技術，以兩點接地的系統，以一個平行四邊形的曲面屋頂，若一付往前直衝的雙翼，覆蓋於軌道及橢圓形車站主體之上，不僅滿足了機能之需，更在造型上，創造了一個充滿速度感的意象，與高鐵的特質十分吻合，使站體與車站得以合而為一。

整體而言，二十一世紀以後，影響近年台灣當代建築的因素非常多樣與複雜，規劃設計思潮本身的改變，大眾對城市美學觀念本身的改變，都引導著建築師的方向。台灣的建築師開始擺脫過去道統與政治的包袱，也不再完全隨國際建築風潮而起舞，在日益全球化的過程中，台灣的建築師不再自困於島上，走入國際建築舞台或者與國外建築師同台演出，進而在全球化的脈絡中建立台灣建築的文化主體性，也



建立自信心。許多新建築也擺脫陳框，也改變社會大眾對於建築的固定印象，成為所在城市中閃亮的地標。近年來，台灣的新建築運動中，文化主體性已不是口號，更不是式樣與風格，文化主體性是在了解一個地方的真正內涵，包括內在與外在的特色之後，自然衍生出一種建築特色。這時候，傳統語彙不再是形塑地方風格與文化特色的唯一武器，有心建立文化主體性的建築師知道唯有徹底了解每一處地方的特色，才能設計出深耕台灣土地的建筑。台灣的文化社會與氣候條件都與眾不同，經過二十世紀不同主義的影響，再到二十一世紀的多元發展，台灣當代建築在文化主體性的建構上，不僅在國內受人注意，也在全球化的建築舞台中展現與以往不同的吸引力。



11

# 台灣建築的式樣脈絡

台灣建築的式樣脈絡  
參考書目

- 1.王大閔，1962〈中國建築能存在嗎？〉，《百葉窗》，1962年第一期，頁52-55。
- 2.林志崧（編），2008，《亞洲新建築》，台北：建築師公會全國聯合會。
- 3.林再復，1987，《閩南人》，台北：三民書局。
- 4.林會承，1985，《清末鹿港街鎮結構》，台北：境與象。
- 5.傅朝卿，1988，〈批評性地域主義——法蘭普頓之後現代紀元建築策略及背景思潮〉，《建築師雜誌》，1988年一月號，頁62-67。
- 6.傅朝卿，1993，《中國古典式樣新建築——二十世紀中國新建築官制化的歷史研究》，台北：南天出局。
- 7.傅朝卿，2004，《叱吒台灣建築風雲》，台南：財團法人成大建築文教基金會。
- 8.傅朝卿，2004，〈尋找台灣建築的文化主體性〉，《台灣月刊》2004年七月號，頁4-6。
- 9.傅朝卿，2006，〈台灣住宅的文化策略〉，《時代建築》，2006年第三期，頁52-55。
- 10.傅朝卿，2006，〈台灣地域主義建築發展歷程〉，《城市建築》2006年第六期，頁52-54。
- 11.傅朝卿，2006《台灣建築摩登化的故事——走過一個半世紀台灣近現代建築脈絡特展特刊》，台北：行政院文化建設委員會。
- 12.傅朝卿，2008，《台灣的建築》，台北：莎士比亞文化事業股份有限公司。

13.劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞，2009，《台灣美術史綱》，台北：藝術家出版社。

14.傅朝卿，2009，《圖說台灣建築文化遺產——日治時期篇》，台南：台灣建築與文化資產出版社。

15.傅朝卿，2011，〈台灣建築文化主體性的建構〉，《台灣學系列講座專輯（三）》，台北：國立中央圖書館台灣分館，頁27-48。

16.賀陳詞，1989，〈中國傳統建築的承傳問題〉，《建築師雜誌》，1989年二月號，頁60。

17.蕭瓊瑞、傅朝卿，2011，〈新時代的版畫、雕塑與建築〉，《中華民國發展史——文學與藝術（下）》，台北：國立政治大學，頁559-598。

18.Yuko Kikuchi ed., 2007,《Refracted Modernity – Visual Cultural and Identity in Colonial Taiwan》, Honolulu: University of Hawaii Press. pp.169-191



# 目錄

008 序

## ▶ 011 1. 閩南傳統式樣

- 012 (1) 背景
- 012 (2) 什麼是閩南傳統式樣
- 014 (3) 台灣閩南傳統式樣建築的發展
- 018 (4) 閩南傳統式樣重要元素
- 020 (5) 台灣閩南傳統式樣代表性建築



## ▶ 033 2. 西洋歷史式樣

- 034 (1) 背景
- 034 (2) 什麼是西洋歷史式樣
- 037 (3) 台灣西洋歷史式樣建築的發展
- 043 (4) 西洋歷史式樣重要元素
- 045 (5) 台灣西洋歷史式樣代表性建築



## ▶ 065 3. 東洋歷史式樣

- 066 (1) 背景
- 066 (2) 什麼是東洋歷史式樣
- 069 (3) 台灣東洋歷史式樣建築的發展
- 074 (4) 東洋歷史式樣重要元素
- 077 (5) 台灣東洋歷史式樣代表性建築



▶ 093 4.新藝術與藝術裝飾式樣

- 094 (1) 背景
- 094 (2) 什麼是新藝術與藝術裝飾式樣
- 096 (3) 台灣新藝術與藝術裝飾式樣的發展
- 099 (4) 新藝術與藝術裝飾重要元素
- 099 (5) 台灣新藝術與藝術裝飾風格代表性建築



▶ 113 5.閩洋折衷式樣

- 116 (1) 背景
- 116 (2) 什麼是閩洋折衷式樣
- 117 (3) 台灣閩洋折衷式樣建築的發展
- 121 (4) 閩洋折衷式樣重要元素
- 123 (5) 台灣代表性閩洋折衷式樣建築



▶ 141 6.現代主義式樣

- 142 (1) 背景
- 143 (2) 什麼是現代主義式樣
- 144 (3) 台灣現代主義式樣建築的發展
- 151 (4) 現代主義式樣重要元素
- 152 (5) 台灣現代主義式樣代表性建築



▶ 171 7.中國古典式樣

- 172 (1) 背景
- 173 (2) 什麼是中國古典式樣
- 174 (3) 中國古典式樣在台灣的發展
- 178 (4) 中國古典式樣重要元素
- 179 (5) 台灣中國古典式樣代表性建築



▶ 197 8.地域主義式樣

- 198 (1) 背景
- 198 (2) 什麼是地域主義式樣
- 201 (3) 台灣地域主義式樣建築的發展
- 205 (4) 地域主義式樣重要元素
- 206 (5) 台灣地域主義式樣代表性建築



▶ 225 9.後現代主義式樣

- 226 (1) 背景
- 226 (2) 什麼是後現代主義式樣
- 229 (3) 後現代主義式樣在台灣的發展
- 233 (4) 後現代主義式樣重要元素
- 233 (5) 台灣後現代主義式樣代表性建築



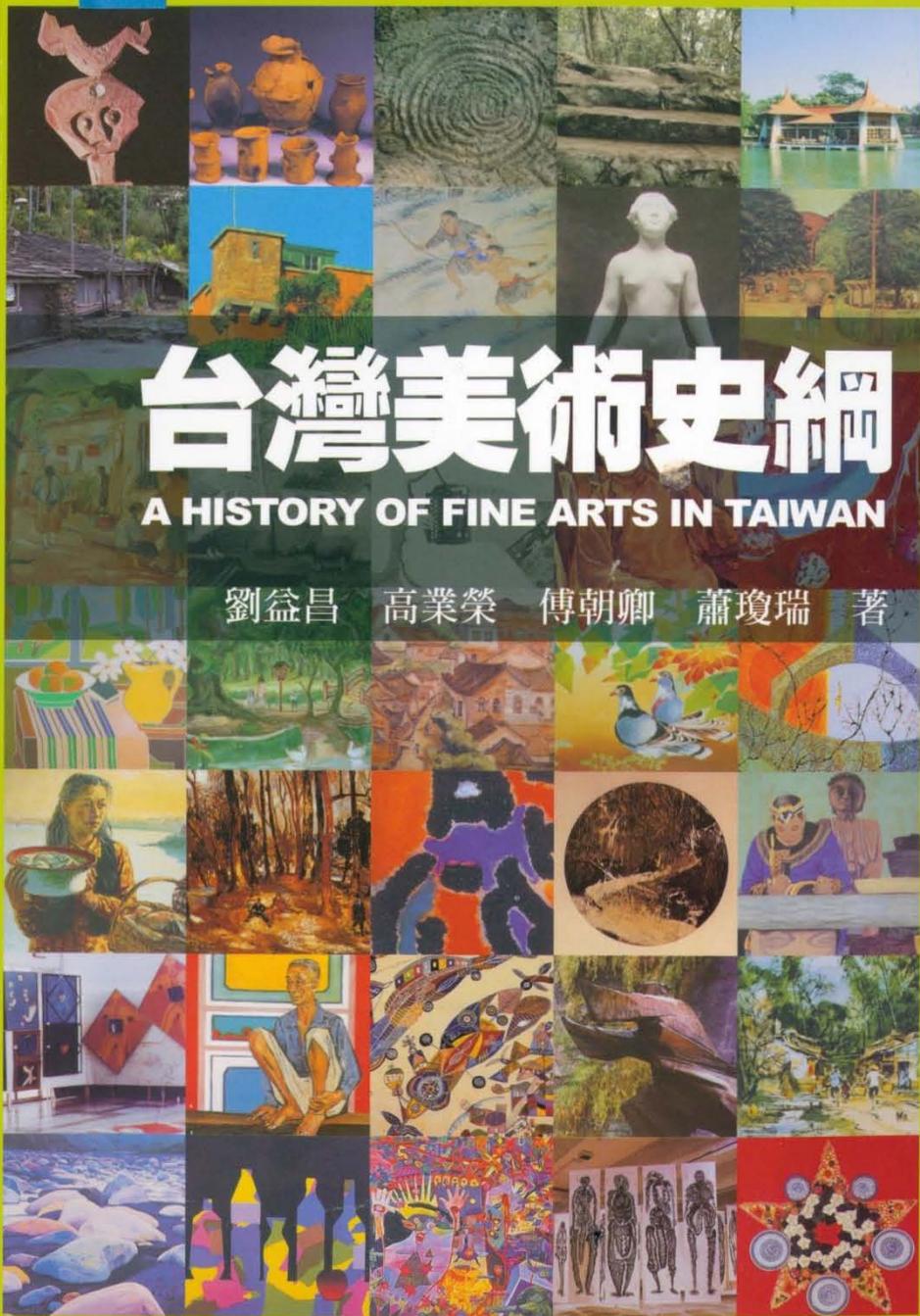
▶ 247 10.結論：尋找二十一世紀台灣建築的新式樣

▶ 261 11.參考書目



目錄  
Contents

|     |                      |                    |         |
|-----|----------------------|--------------------|---------|
| 001 | 序                    | 疏通歷史的長河            |         |
|     | 002 第一節              | 在寂靜的穹蒼下            |         |
|     | 005 第二節              | 從林本源庭園到台陽美協        |         |
|     | 010 第三節              | 從現代主義的氾濫到鄉土運動的反擊   |         |
|     | 012 第四節              | 跨世紀的回顧與前瞻          |         |
| 017 | 導論                   |                    |         |
| 027 | 第一章 史前時期的美感          |                    |         |
|     | 028 第一節              | 實用與藝術之間            |         |
|     | 029 第二節              | 史前文化史概要            |         |
|     | 052 第三節              | 文化遺物的藝術表現          |         |
|     | 058 第四節              | 遺跡的藝術表現            |         |
|     | 063 第五節              | 傳承與變遷              |         |
| 069 | 第二章 原住民藝術            |                    |         |
|     | 070 第一節              | 原住民源流              |         |
|     | 075 第二節              | 身體裝飾               |         |
|     | 078 第三節              | 飾物與服裝              |         |
|     | 088 第四節              | 建築與雕刻              | 089-100 |
|     | 106 第五節              | 編器、陶藝與其他工藝         |         |
| 117 | 第三章 近代歷史圖像與建築        |                    |         |
|     | 118 第一節              | 版畫形式的歷史圖像          |         |
|     | 129 第二節              | 西式建築的引入            | 129-132 |
| 133 | 第四章 漢人文化的建立          |                    |         |
|     | 134 第一節              | 明清時期的文人書畫          |         |
|     | 152 第二節              | 明清時期的民間工藝          |         |
|     | 191 第三節              | 明清時期的台灣傳統建築        | p202    |
|     | 202 第四節              | 史料中的台灣風情           |         |
| 221 | 第五章 殖民體制與新美術運動       |                    |         |
|     | 222 第一節              | 異族入主下的漢人傳統         |         |
|     | 235 第二節              | 新美術運動的搖籃——台北師範     |         |
|     | 241 第三節              | 東美、帝展與台展           |         |
|     | 265 第四節              | 官展之外——個展、畫會與回歸「祖國」 |         |
|     | 277 第五節              | 日治時期的台灣建築          | 292     |
| 293 | 第六章 戰後初期的文化盛況與挫折     |                    |         |
|     | 294 第一節              | 社會寫實風格的乍現          |         |
|     | 302 第二節              | 二二八事件的文化影響         |         |
| 305 | 第七章 戒嚴體制與新傳統的建立      |                    |         |
|     | 306 第一節              | 台灣省全省美展的成立         |         |
|     | 330 第二節              | 台陽美展的延續            |         |
|     | 336 第三節              | 師範體系的美術教育          |         |
| 357 | 第八章 新藝術的萌芽與現代繪畫運動的展開 |                    |         |
|     | 358 第一節              | 新藝術運動與紀元美術會、南美會    |         |
|     | 369 第二節              | 東方、五月與現代繪畫運動       |         |
|     | 390 第三節              | 藝術論述與現代水墨          |         |
|     | 406 第四節              | 現代主義與現代建築          | 413     |
| 415 | 第九章 現實回歸下的複合藝術       |                    |         |
|     | 416 第一節              | 現代設計與普普風潮          |         |
|     | 422 第二節              | 「劇場」與複合藝術          |         |
| 427 | 第十章 外交困境中的鄉土寫實風潮     |                    |         |
|     | 430 第一節              | 來自民間藝術的反思          |         |
|     | 437 第二節              | 魏斯風潮與超寫實主義         |         |
|     | 443 第三節              | 「前輩畫家」的發掘與再詮釋      |         |
|     | 455 第四節              | 鄉土建築與古蹟維護          | 459     |
| 461 | 第十一章 美術館時代的來臨與解嚴開放   |                    |         |
|     | 462 第一節              | 低限、材質與裝置           |         |
|     | 469 第二節              | 陶藝熱潮與國際版畫展         |         |
|     | 481 第三節              | 雕塑公園與公共藝術          |         |
|     | 491 第四節              | 後現代建築              | 494     |
| 495 | 第十二章 當代議題與多元表現       |                    |         |
|     | 496 第一節              | 新生代藝術的突顯           |         |
|     | 512 第二節              | 本土意識的論爭            |         |
|     | 515 第三節              | 兩性議題的反思            |         |
|     | 519 第四節              | 都市美學與公共藝術          | 524     |
| 525 | 後記                   | 兼論台灣美術史研究          |         |



# 台灣美術史綱

A HISTORY OF FINE ARTS IN TAIWAN

劉益昌 高業榮 傅朝卿 蕭瓊瑞 著

總審定：陳奇祿

審查委員：陳奇祿

劉文三

莊伯和

李乾朗

林會承

王秀雄

林惺嶽

何懷碩

顏娟英

黃才郎

林曼麗

倪再沁

何政廣

## 疏通歷史的長河

# 序

／林惺嶽

目錄  
Contents

|     |                      |                    |         |
|-----|----------------------|--------------------|---------|
| 001 | 序                    | 疏通歷史的長河            |         |
|     | 002 第一節              | 在寂靜的穹蒼下            |         |
|     | 005 第二節              | 從林本源庭園到台陽美協        |         |
|     | 010 第三節              | 從現代主義的氾濫到鄉土運動的反擊   |         |
|     | 012 第四節              | 跨世紀的回顧與前瞻          |         |
| 017 | 導論                   |                    |         |
| 027 | 第一章 史前時期的美感          |                    |         |
|     | 028 第一節              | 實用與藝術之間            |         |
|     | 029 第二節              | 史前文化史概要            |         |
|     | 052 第三節              | 文化遺物的藝術表現          |         |
|     | 058 第四節              | 遺跡的藝術表現            |         |
|     | 063 第五節              | 傳承與變遷              |         |
| 069 | 第二章 原住民藝術            |                    |         |
|     | 070 第一節              | 原住民源流              |         |
|     | 075 第二節              | 身體裝飾               |         |
|     | 078 第三節              | 飾物與服裝              |         |
|     | 088 第四節              | 建築與雕刻              | 089-100 |
|     | 106 第五節              | 編器、陶藝與其他工藝         |         |
| 117 | 第三章 近代歷史圖像與建築        |                    |         |
|     | 118 第一節              | 版畫形式的歷史圖像          |         |
|     | 129 第二節              | 西式建築的引入            | 129-132 |
| 133 | 第四章 漢人文化的建立          |                    |         |
|     | 134 第一節              | 明清時期的文人畫畫          |         |
|     | 152 第二節              | 明清時期的民間工藝          |         |
|     | 191 第三節              | 明清時期的台灣傳統建築        | p202    |
|     | 202 第四節              | 史料中的台灣風情           |         |
| 221 | 第五章 殖民體制與新美術運動       |                    |         |
|     | 222 第一節              | 異族入主下的漢人傳統         |         |
|     | 235 第二節              | 新美術運動的搖籃——台北師範     |         |
|     | 241 第三節              | 東美、帝展與台展           |         |
|     | 265 第四節              | 官展之外——個展、畫會與回歸「祖國」 |         |
|     | 277 第五節              | 日治時期的台灣建築          | 292     |
| 293 | 第六章 戰後初期的文化盛況與挫折     |                    |         |
|     | 294 第一節              | 社會寫實風格的乍現          |         |
|     | 302 第二節              | 二二八事件的文化影響         |         |
| 305 | 第七章 戒嚴體制與新傳統的建立      |                    |         |
|     | 306 第一節              | 台灣省全省美展的成立         |         |
|     | 330 第二節              | 台陽美展的延續            |         |
|     | 336 第三節              | 師範體系的美術教育          |         |
| 357 | 第八章 新藝術的萌芽與現代繪畫運動的展開 |                    |         |
|     | 358 第一節              | 新藝術運動與紀元美術會、南美會    |         |
|     | 369 第二節              | 東方、五月與現代繪畫運動       |         |
|     | 390 第三節              | 藝術論述與現代水墨          |         |
|     | 406 第四節              | 現代主義與現代建築          | 413     |
| 415 | 第九章 現實回歸下的複合藝術       |                    |         |
|     | 416 第一節              | 現代設計與普普風潮          |         |
|     | 422 第二節              | 「劇場」與複合藝術          |         |
| 427 | 第十章 外交困境中的鄉土寫實風潮     |                    |         |
|     | 430 第一節              | 來自民間藝術的反思          |         |
|     | 437 第二節              | 魏斯風潮與超寫實主義         |         |
|     | 443 第三節              | 「前輩畫家」的發掘與再詮釋      |         |
|     | 455 第四節              | 鄉土建築與古蹟維護          | 459     |
| 461 | 第十一章 美術館時代的來臨與解嚴開放   |                    |         |
|     | 462 第一節              | 低限、材質與裝置           |         |
|     | 469 第二節              | 陶藝熱潮與國際版畫展         |         |
|     | 481 第三節              | 雕塑公園與公共藝術          |         |
|     | 491 第四節              | 後現代建築              | 494     |
| 495 | 第十二章 當代議題與多元表現       |                    |         |
|     | 496 第一節              | 新生代藝術的突顯           |         |
|     | 512 第二節              | 本土意識的論爭            |         |
|     | 515 第三節              | 兩性議題的反思            |         |
|     | 519 第四節              | 都市美學與公共藝術          | 524     |
| 525 | 後記                   | 兼論台灣美術史研究          |         |