



## 多重視點中的建築空間－後立體主義繪畫的啟發

陳儷心\* 林靜娟\*\*

### 摘要

立體主義以其超越視覺所見的事物觀看方式，打破了事物的寫實性；同時將移動和時空同時性導入二度的繪畫空間，把繪畫從形象的關注，轉而採取認識的觀點，開啟了新的觀看方式。基提恩認為現代建築受到立體主義的影響，暫不論建築是一種立體的空間藝術，當代建築中似乎隱含有立體主義意識的建築作品，例如空間和元素之間的滲透和重疊、非單一線性的空間相對關係等。

本研究藉由立體主義的藝術相關發展文獻作為基礎，藉著柯林·羅的透明性以了解繪畫中的空間意識，再以後立體主義進行六大構成元素的析離研究，試圖從後立體主義的繪畫汲取相對應的多重視點建築空間觀念的詮釋。本研究認為《陶板名畫之庭》具有後立體主義多重視野的空間性和空間構成，因此透過該作品的綜合分析以回應本研究探索的問題。

關鍵字：時空同時性、立體主義、連續性經驗、移動、第四度空間

---

\* 國立臺北科技大學建築系暨建築與都市設計研究所碩士生

\*\* 國立臺北科技大學建築系暨建築與都市設計研究所助理教授



## **Multiple Perspectives Space In Architecture – An Inspiration from Post-Cubism Paintings**

Li-Hsin Chen      Ching-Chuan Lin

### **ABSTRACT**

The cubism way of seeing the world is beyond visual realism. Moreover, both movement and simultaneity are seen as essential attributes which, on the contrary, are conventionally regard as restriction and therefore absent in two dimensional painting before the turn of 20th century. It establishes a new approach to objects that concerns more about idealism than realism.

Siegfried Giedion thought that modern architecture was prominently influenced by Cubism. However, it is nothing to do with whether modern architecture is an art with three dimensional characteristics. Yet the penetrating, overlapping, and non-linear characteristics concealed behind space illuminate how cubism disturbs modern architecture.

This research is based on the literature review related to the development of Cubism. Among the literature review, the transparency elucidated by Colin Rowe underpins the understanding of spatial consciousness in cubism paintings as well as in architecture. Analyzing of the post-cubism paintings with six components is then carried out, that then supports the better understanding of multi-perspectives of architecture space.

Due to the three dimensional folding and unfolding space composition and strolling concept realized by the elaborate arrangement of various viewpoints of each noted paintings within this garden, “Garden of Fine Art”, a work of Tadao Ando, is seen as an appropriate project to shade the light on the spatiality and composition in response to multi-perspectives of post-cubism.

Keywords: Movement and Simultaneity, Cubism, Experience of Continuity, Movement · Fourth Dimension



## 一、研究問題與目的

### (一) 研究背景與動機

文藝復興時期所產生的透視圖法在繪畫中一直是重要的空間再現方法之一，直到現在透視圖法仍有它的神聖地位。透視圖是一種非常主觀的繪畫表現，以所預定的視點來描述空間狀態，此種本質上將建築視為某些定點的片段空間描述的表達方式，某種程度忽略了建築空間的序列性，以及建築之於人實為一具動態經驗的場所，而且此種透視圖的建築再現，長期以來作為建築空間的描述工具，持續支配著建築空間的思維。假如工具與方法是思維與想像的投射的話，那麼，是否意味著建築觀點也一直受到透視圖法的箝制呢？況且建築經驗本身的移動特性終究是難以為透視圖的再現方法所隱含的靜態、片斷、和講究特定視點的特性所含蓋。

基提恩在《建築·空間·時間》描述：「我們今天所認識的空間，本質上是它的多面性，本身內有各種關係的無限可能性。因此，由一個觀點去徹底的描述一個場所是不可能的；空間的特質乃因觀點的不同而產生不同的變化。為明瞭空間的本質，觀察人必須置身其間到處體驗。」（基提恩，1996：493）在建築中，時間不僅指涉客觀的時間現象和變化，也與身體的存在變化有關，「移動」是經驗建築的必然方式，人在建築中，身體隨著時間推移，在建築中變化位置與關係一是體驗建築的基本形式；而且，由於不同使用者的相互參與，建築容許了並存的事件，並透過路徑連接而組成空間序列，使用者在空間移動過程因身體經歷的各種空間關聯而產生對空間的認知，建築因此非僅是獨立存在的「物件」或裝置，建築是為釋放生活活力以及人的動能場所。

### (二) 研究問題

後立體主義的繪畫觀是從立體主義所衍生，其中心思想如立體主義一樣，認為對象物不該只有單一視點的觀看方式，然而其繪畫的構成卻不似立體主義，轉而強調靜物與靜物之間空間的交集與關係，並以有規律的繪畫手法創造出一種純粹主義的繪畫語言，這也是兩者之間的主要區別。

建築是一種以水平和垂直向度架構起來的空間藝術，儘管建築是由經驗者的身體「移動」和「行走」序列空間的組織所認知，但此種建築上的立體空間未必可化約為立體主義的空間意識。那麼，即使如基提恩前述所說建築是藉由



移動以多重面貌被經驗者認知，然而綜觀當代建築中某些看似頗具有立體主義空間表現的建築，雖然與立體派繪畫中的空間構成極為相近，彼此的空間特質看似具有共通的感覺，是否確實可將此建築等同立體主義的空間意識？甚至，從立體主義繪畫所衍生的對於空間的透明性思維，又是如何對建築空間產生影響呢？而建築中又是如何演繹透明性的空間意識？柯比意的建築又怎樣將他所創設的後立體主義繪畫與建築彼此互為連通的空間？

關鍵字：時空同時性、立體主義、連續性經驗、移動、第四度空間

### 關鍵字解釋：

1. 時空同時性：基提恩提出應該從幾個不同的角度來觀察建築，以演繹出新的空間型態，主要是受立體主義的空間關係論述影響，是一種新的空間概念。在二維的繪畫裡，以透明性的方式表現出裏外可以同時看到，既是正面，同時又是側面。<sup>1</sup>
2. 立體主義<sup>2</sup>：立體主義是前衛藝術運動的一個流派，為二十世紀初期的歐洲繪畫與雕塑帶來革命，並激發了一連串的藝術改革運動。立體派的繪畫往往是二個以上的影像同時存在同一畫面上，前方與後方的景觀、內部與外部的狀況，同時表現出來，這種注重空間的自由「移動」與「連結」、把「視覺」與「知識」上的經驗合成一體，相互融合的表現，正是立體派繪畫的特徵。
3. 連續性經驗：意指身體透過時間所經歷的連續、不間斷的感官體驗，而建立起的各種事物連結，產生一種為自身經驗的狀態。
4. 移動：移動本身隱含了時間的變化；係以身體為一具移動性的主體，為認識之主體，在本文中指以連續的運動過程作為認識的方式。

---

<sup>1</sup> 例如 1911 年畢卡索的拉爾勒廂奴 (L' Arlesienne) 所處理的面和視點的同時性與多樣性—說明建築中空間與時間存在關係的概念起源(圖 6)。在 3.3.2 的建築透明性有完整的圖示解釋。

<sup>2</sup> 基提恩(Sigfried Giedion)，王錦堂、孫全文合譯，《建築·空間·時間》1996；p. 487



5. 第四度空間：愛因斯坦在他的《廣義相對論》和《狹義相對論》中提及的「四維時空」概念。根據愛因斯坦的概念，宇宙是由時間和空間構成。時空的關係，是在空間的架構上比普通三維空間的長、寬、高三條軸外又加了一條時間軸，而這條時間的軸是一條虛數值的軸。從美術的觀點來看，第四度的空間顯然是從已知的三度空間中孕育出來的：它代表著空間的浩瀚和永恆。空間本身即無限的空間：第四度空間賦予物體可變的特性。<sup>3</sup>

## 二、研究方法

本研究以後立體主義繪畫中的時間與空間觀念作為探索立體主義和建築空間關聯的研究<sup>4</sup>。主要透過文獻回顧、繪畫與建築作品類比分析，藉以探討後立體派與建築空間的關聯。

當代建築中把建築視為一種多面向，空間序列構成的連續體，空間是為誘發移動而創造，因此建築本身為具有時間性的空間體驗，此和後立體主義的精神有很多關連之處。本研究以立體主義為開端，企圖從「透明性」了解二維繪畫中的空間意識，再以後立體主義的繪畫作空間的閱讀，召喚出我們潛藏在心中對空間的想像，以了解後立體主義和建築中空間與時間的關聯性，並選取安藤忠雄於京都的陶板名畫之庭，與彙整出來的多重視點的後立體主義空間意識進行立體主義與建築關聯的詮釋與分析，重新詮釋與思考後立體主義在建築空間上的啟發。

### （一）立體主義空間意識分析

首先以初期立體派與分析立體派時期的繪畫中的空間意識和構成作為基礎，以便透徹了解後立體主義繪畫的空間意識，再以柯林·羅（Colin Rowe）對於「透明性」的闡釋立體主義繪畫中的空間表達，柯林羅認為繪畫中分別以透明形式和非透明形式來描述對象物的關係，因而將透明性概分為表面（物質）的透明性和現象（感知）的透明性。而其關鍵在於開啟了現象的透明性的空間認知，這種以非透明物件透露出透明的特性，同樣地在某些建築中亦存有這樣的透明特性。柯林·羅總括透明的物質和不透明的物質都可能達成透明的認知狀

---

<sup>3</sup> Edward F. Fry 編、陳品秀譯，《立體派》1994；p. 145

<sup>4</sup> 純粹主義，是從立體主義衍生的藝術，以同個觀點概念出發，但卻以幾何關係和構圖上的技巧在知覺的透明性上所產生的各種空間意識為出發。本文以後立體主義稱之。



態，所以本研究以這樣的方式來理解立體主義在建築空間上的演繹，藉著透明性觀點來認識後立體派的空間意識之構成。將立體派主義空間的六大構成面向：空間認知方面、觀察者的視點與空間關係方面、面性空間、層疊化空間方面、主體與背景方面、媒介等觀念進行柯比意<sup>5</sup>繪畫中空間的參照討論，試圖拆解後立體主義繪畫中的空間結構，更深刻的認識繪畫中的視點、時間與時間關係，再以繪畫的觀念與建築空間做類比分析。

## （二）後立體派繪畫與建築案例

本研究選取以安藤忠雄的陶板名畫之庭作為與後立體主義繪畫裡的空間意識的建築參照之研究案例，將前述從後立體主義繪畫所獲致的空間觀念和表達歸納，運用於此一作品的空間分析。本研究認為陶板名畫之庭的特別之處是以同時性創造了空間中人與陶板畫之間的關係，透過移動的過程產生多向度，和非線性空間序列的觀看，呈現人與人的互動、人與空間對話、以及空間與空間的相互滲透，這與後立體主義繪畫因為疊層穿插的物件，組合成一個帶有時間性的畫面，具有類比的可能。從後立體主義觀念對應建築空間，可能衍生出一種多時間向度疊合起來的空間思維，有機會誘發出更多具創造性的非預期經驗。

## 三、立體主義繪畫理論

20世紀初，立體主義在繪畫上豎立了全新的觀念，基提恩在《建築·空間·時間》寫到：「在1910年左右，由於空間新觀念的影響，畢卡索與布拉克都將物體裏外兩面同時置於畫面上。在建築上，柯比意也用了同樣原理，發展了內外空間相互滲透貫穿的方法。」（基提恩，1996：580）。其中有一極為重要的空間觀點，亦即內與外不再為厚重牆體所分隔，取而代之是對內與外界線變得模糊、流通或滲透，其結構方式豐富了身處空間內的知覺經驗。這與柯林·羅所闡述透明性談到的空間之間有著相互流通，和滲透之經驗不謀而合。本節藉著後立體主義來理解繪畫中的空間、時間以及繪畫中物件之間的構成型態，從中汲取對建築的啟發，藉以在建築上尋求相對應的詮釋以及創造的可能性。所以本研究希望透過對後立體主義來理解現代建築裡空間中視點所隱含的多重性意

---

<sup>5</sup> 柯比意亦稱勒·柯布西耶(Le corbusier)，原名 Charles-Édouard Jeanneret-Gris)，本文以柯比意稱之。



識，以下探討後立體主義繪畫中所涵蓋的透明特性與建築之關聯性。基於上述目的，立體主義繪畫理論回顧涵蓋以下三個部分：

(一) 立體主義藝術的影響

1. 初期立體派時期 (1906-1908)：受塞尚影響，又稱塞尚時期。
2. 分析立體派時期 (1909-1912)：又稱「分解的立體派」。

(二) 後立體主義的藝術觀念發展 (1920-1925)：

由建築師柯比意承襲自立體主義，並注入新的繪畫語言而創立之後立體主義，主要以幾何構成來取代立體主義繪畫碎裂的構成。

(三) 透明性

以柯林·羅對於立體主義繪畫和建築上關於透明性的對應為主要探討。

1. 繪畫的透明性
2. 建築的透明性

## (一) 立體主義藝術的影響

立體主義在藝術史裡一直有著舉足輕重的地位。立體主義主要追求幾何形體的美，還原本身物體的形態，用碎裂、解析、重新組合的形式，形成分離的畫面。它否定從一個視點觀察事物和表現事物的傳統方法，用二度空間的畫面表達動態視覺的觀看方式，把從不同視點所見置於同一個畫面之中，呈現出多重視點之認知方式，進而表現出物的時間變化與關係，以此來表達於對象物最為完整的認知。

立體主義的出現，挑戰了一直以來在繪畫上主宰的寫實性觀念，在二度繪畫裡展現了多層次、多重觀點和多重時間性的對象認知，並將時間介入對象的認知，再以視覺傳達出這樣的認知。

1. 初期立體派

初期立體派是把自然的風景、房屋、樹、山等都還原成幾何的平面構成。把一切事物分解為圓錐、圓筒和球體處理，形成單純的立體幾何形態。

從劉克峰對於初期立體派的解釋「立體派對於空間認知，則以二向度的空間型態取代了傳統三向度空間的視覺幻象。所以對畫面的認知，是以連續的知覺將分解的片段結合來暗示空間的深度。」(劉克峰：1996：viii) 指出立體派繪畫中二向度的構成形態意味了以抽象方式取代對三向度空間的描繪，是以平面的描繪構成三向度的知覺。由此可知立體派初期擺脫文藝復興時期的遠近法，對於空間的描繪以幾何學構成來表現空間的深度。



如同劉克峰對於初期立體派的概括：「初期的立體派屬於轉化時期，原則在於如何把塞尚的觀念企圖更為幾何化、形式化，空間的形態因為量體的平面化，而產生了波動的效果。」（劉克峰：1996：viii）從中可知初期立體派主要是採用塞尚原理轉化為立體派的過度時期，將看到的景物等以幾何形態和去細節化進行輪廓的描繪。

## 2. 分析立體派

這時期的立體派有了「同時性」的概念。代表畫家畢卡索和布拉克把視點的移動加以壓縮，打破物體在不同時間與單一地點的傳統視覺形象，用多視點為繪畫表現方式，將不同視點所見重組於畫面上。而對形體的分解，在分析時期作得最為徹底，劉克峰認為：「這個時期的對象不只是厚重量體的消失，也在其平面幾何化之後更為瑣碎；當分解的各個面由格子化組織回到畫面上並置時，其所根據理由是同時性的多視點。初期的立體派在表現分解的幾何性，而分析的立體派則是分解重新組構畫面的空間以及物體的造型。」（劉克峰，1996：10）

針對這樣以視點移動和不同時間，但是所進行的繪畫，基提恩以同時性來總括這樣的時間和空間觀念，他說：「立體派是以相對的地位來觀察物體；也就是說從幾個不同的角度來觀察，任一角度都不具絕對的權威性。它以這種方式來解析物體——從上方和下方，從內部到外部，從各個面同時來觀察物體。立體派環繞對象的四周觀看，又鑽入對象的裏面。因為從幾個不同的角度來表示物體，乃演繹出與現代生活極為密切相關的原理——同時性。」（基提恩，1996：494）在繪畫中畫家尚且思考到對象的多樣特性，更何況建築空間通常為多數使用的觀看者，在不同視點由內或外、上或下、前或後觀看，再加上空間之間的重疊滲透，本身使涉及了多個視點移動，觀看或經驗對象的多重關係，因此建築空間的知覺是由不同事件與非單一線性空間序列交織而成，人在空間中移動過程中的運動經驗而獲得全觀，例如柯比意的在薩伏瓦別墅中，打破空間與高度的關係，置入斜坡道突破以往在固定的空間裡快垂直的爬升，形成 z 軸得以在 x 軸與 y 軸向度緩慢的而非單一方向的移動，使建築中的空間層疊，室內與室外的空間滲透關係、多視點的延伸強化了人、空間與時間的豐富性。

劉振源也認為立體主義視點的描繪方法是：「我們通常看東西都只是以固定的一個視點來觀看，所以無法同時看到物體的前面與後面。然而，如果否定遠近法的束縛，想要觀察各面，那麼需要時間經過的配合（先看前面再看後面）；因此視點的複數化可同時並存採納於畫面。如此便不需要照「眼睛所看」的那樣畫，而可描畫在記憶裡的意象，即描繪知識的現象。」（劉振源，1996：48）。





根據此點，假設杯子為靜物對象，畫家開始從不同的方向去觀看，透過移動所產生的無數個視點關係，從右至左、從上至下，甚至觀看到杯子的內部，同時將不同面向的觀看畫在同一個畫面上(圖 1)。

劉其偉將這種詮釋為是一種「感覺」而非「自然」的再現。他說：「這階段畫面上的積量分析，排除所有的記憶像，認物象不是我們視覺的客觀物，而是透過了主觀活動的一個認知。故其所創畫面，不是「自然的再現」(reproduction of natural)，而是我們的「感覺」，所謂人類創作的「真實」(reality)」(劉其偉，1999：134)我們所看到的立體派繪畫，都是透過畫家個人的主觀，把當時的物、時間加以整理描畫，屬於另一種真實樣貌。

在立體派一書裡中提到：「畢加索並不否定客體，他以知性和感覺來呈現客體。他結合觸感與視覺進行實驗，領悟並且組織，認為畫面不是一種轉換也不是圖表，在畫面裡我們期待著和想法相對等的可知覺且活生生的影像。」(Edward F. Fry, 1994：68)就像在建築中，需透過視點與移動再結合身體感官來獲得空間的認知，建築中的三度空間特性加上移動，使得空間因時間連續性所獲致的經驗(圖 2)。也因為建築本身的主體特質，透過視點的創造與移動，使得建築中帶有時空同時性，例如當我們身處在一樓時，三樓同時可被看到或感知到，或身處在一空間中可感覺另一空間的人、事、物的存在。

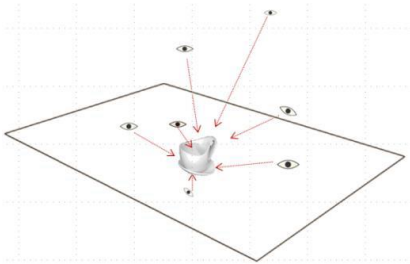


圖 1：立體主義多視點繪畫觀念圖  
資料來源：本研究繪製

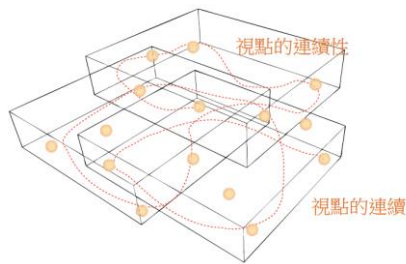


圖 2：建築空間中視點的連續性  
資料來源：本研究繪製

## (二)後立體主義的藝術觀

立體主義拒絕以視覺寫實為主的繪畫方式，重啟繪畫中對物象的自主性，使畫成為一種多維的空間，讓對象以最真實的狀態呈現。因此，立體主義繪畫是一種感覺和認知的綜合，其核心觀念是透過視覺與感官經驗將實際物體重新組合再詮釋，達到一個新的繪畫體驗總和，它並非物體真實的呈現，而是將物體加以拆解所做的再現，透過分解的認識反而創造一種具有視覺衝擊的畫面。



但因立體主義只在意畫面上的形體表現，並未真正表達出物件本身在空間裡的真實面貌或是不同樣態的表現，隨後後立體派出現，更注重以幾何關係和構圖上的技巧開啟了各種知覺的透明性的空間意識。

後立體主義的始創者為歐贊凡（Amedee Ozenfant）與柯比意。他們以立體派的幾何學造型為出發點，但有意減低畫家個人的主觀意識，將較恣意的分析立體派時期擷取分解和碎裂的繪畫手法作了些調整與改變，企圖創造出更具寰宇性的「純粹造型語言」。

《有很多物體的靜物》的畫面是由很多不同的具體物象以幾何形態所構成，當中的變化是由很多靜物的各種關係組合成複雜的構圖以展現出或重疊、或透明的效果。而在這群靜物的組織方式中，很明顯地並未採用傳統透視法來表達空間深度，而是在形體與形體之間辯證，以幾何形態產生重合、重疊，以及將對象物產生變形而賦予新意（圖3）。

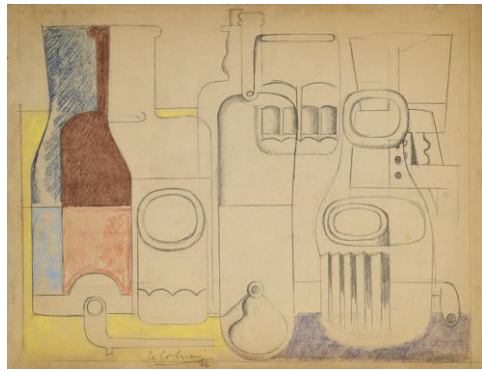


圖3：有很多物體的靜物／柯比意

資料來源：<https://www.we-heart.com/upload-images/lecorbusierpanorama6.jpg>

後立體主義是從分析立體時期繪畫加以收斂，但繪畫內容延續了立體主義的視點移動性；因此分析立體主義時期所用的分解、碎裂等繪畫手法，表現出畫家恣意挑戰畫面的豐富性，到了後立體派則是有系統的整理視覺與時間的關係，並以有如音樂般的清晰結構和語言為目標。

劉克峰提到後立體主義的描繪手法是：「後立體主義的構成法則是建構性與調整性方式的應用。一幅畫是一個整體的單元世界，需利用造型上的恆常質特徵，建立感官和心理的共同認知。主要相同處如空間強調背景的畫面被封閉，使物體在淺浮空間中以層疊化的空間與物體形式之辨證與變形組合在一起，可以相互調整空間組織個別關係，此與塞尚或分解立體派的繪畫相似。」（劉克峰：1996：xii-xiii）在繪畫中，將我們的知覺帶進畫面中，暗示畫面的結構，然而要理解這樣的方式，就必須先理解在繪畫中具透明性的空間在形而下和形而上之不同構成和呈現。

柯比意於1920年，不僅是從繪畫上進行空間的探索，同時將後立體主義的空間構成帶入建築的創作中。以下就柯比意作品中的後立體派的空間意識探討，以及在建築作品中關於多重視點的空間解析。



### (三) 透明性

柯林·羅針對透明性在建築上的闡釋有助於我們理解後立體派精神，以及在建築空間中如何演繹，讓我們分辨在平面的繪畫空間中，透明性概念的表現方式，以描述空間的深層關係，得以理解空間的內在觀念和意識。

柯林·羅將透明性區分為兩種形式：一為實質的透明性(Literal Transparency)，以模仿透明物的特徵，為模擬出透明感；二是知覺的透明性(Phenomenal Transparency)，則是不依賴透明感物質的構成，但卻可以引發具透明意識的抽象視覺感官經驗，提供我們在形式與感官之間產生辯證，著重於畫面結構的思維。

根據柯林·羅所言，實質透明性是以物理特性作為描寫所產生的對象物關係之描寫；但知覺透明性是源自於立體派作品對於描寫對象的內在秩序之清晰辯證，所以其為穿透現象的一種描模狀況，以思維來認知而產生認知上的透明。

#### 1. 繪畫的透明性

《La Sarraz》為莫霍利一納吉(Moholy-Nagy) 1930 年的作品(圖4)。畫面中顯示了五個圓與S形透明線體重疊起來，中景有兩組透明色的形體及多條的透明線，這些元素都毫無保留地呈現在黑色的背景上，畫面上雖然可以辨別前景、中景和背景，並可以閱讀到許多的元素交織在一起，但卻只呈現出單一的解讀方式，整體的構圖就像是透明的玻璃，畫面上所有物件完全一覽無遺地呈現，這幅畫可以說明何為實質的透明性；《Three Faces》費爾南德·萊熱(Fernand Leger) 的作品(圖5)。繪畫結構分為三個不同塊體，各表現抽象的人造物以及



圖4 《La Sarraz》／莫霍利

資料來源：

<https://arch360.files.wordpress.com/2012/02/maholy.jpg>

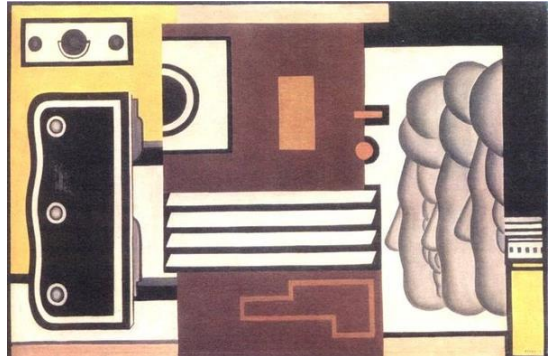


圖5 《Three Faces》／萊熱

資料來源：<http://i44.tinypic.com/2qs3z7t.jpg>



純幾何形，透過一些水平線條的連接和某些物件之輪廓線的對比描畫，三者運用不透明的色塊，並以緊湊連結的組織方式來處理，形成了圖底關係的構圖，使圖與底產生出辯證關係。整體上，後立體主義藝術開啟了知覺的透明性，其清晰界定的形式引發豐富的空間可能活力，釋放了我們的知覺和空間想像。

莫霍利使用立體主義的構圖形式，畫面中不以清晰的結構來構成，而是以透明的物質性呈現對象物；萊熱的構圖則強化了主體與空間之間的形式結構，創造了後立體主義的空間意識。這兩幅畫提供我們理解繪畫中實質透明性和知覺透明性的基本形式。

## 2. 建築的透明性

在繪畫中，透過畫面的結構在二維平面暗示三維空間，因此產生了以模擬玻璃材質而透明感來建立對象物的關係，以及非透明材質的組織來暗示空間的透明意識。然而在建築中本質上即為三維的空間，以及本身採用透明的特質（玻璃）產生直接的穿透感皆與繪畫的媒介特性不同；授此，本研究將知覺的透明性主要探索建築的重點，以下採用包浩斯與加歇住宅，來說明闡釋建築中的透明性。

在《阿萊城的姑娘》在這幅畫中（圖 6），畢加索採用像投影片一樣的疊加方式，讓畫面顯現出透明且面性的疊加表現手法，來理解畫中的上下層面的內在結構。而包浩斯建築立面上利用玻璃帷幕看到內部樓板的情況，是透過材料將建築空間與人類活動的事件直接透露出來，讓觀看者擁有了不僅是表面的認知，這種透明性的手法都和材料有關，可以類比。



圖 6 《阿萊城的姑娘》／畢加索  
資料來源：《純粹主義美學的現代性》：p.59

### 包浩斯—實質的透明性（沃爾特·葛羅佩斯，1926）

在包浩斯建築中，主要牆面都被大面積的玻璃帷幕代替，利用玻璃的特性來達到同時顯現外部和內部空間的不同層次關係，由於表面材料的特性提供透過視覺感知到不同深度空間的重疊關係，增加了空間的同時性認知（圖 7、8）。





圖 7 《包浩斯》內部空間圖

資料來源：

<http://www.german-way.com/imagesGW/Bauhaus-front600.jpg>



圖 8 《包浩斯》玻璃帷幕牆透露著內部層次

資料來源：

[http://s3files.core77.com/gallery/images/bauhaus\\_summer\\_school\\_photo\\_046.jpg](http://s3files.core77.com/gallery/images/bauhaus_summer_school_photo_046.jpg)

### 加歇住宅－知覺的透明性（勒·柯布西耶，1927）（圖 9）

加歇住宅的空間結構比表象看起來更為複雜，從外觀看到有七個不同層次的凹凸面(圖 11)，第三層次的框架空間為建築的主要量體，其中兩條帶狀玻璃透露出裡面的空間，分別為二樓半圓形凸起狀態，與三樓的臥房牆面，再看到左半部內凹進去的第五層空間，因上面樓板為挑空狀態，陽光滲透進來透到玻璃內部，玻璃再反射裡面的主樓梯位置，就這樣好幾層的界面，一層一層確實強化了感知空間的結構。立面的界面喚起我們對內部空間的深度層次產生了難以判斷並提供多重解讀的機會，就像外部形態所暗示顯現的內部空間為一種連續分層的空間序列（圖 12）。



圖 9 《加歇住宅》外觀圖

資料來源：<https://www.pinterest.com/pin/171066485821903154/>



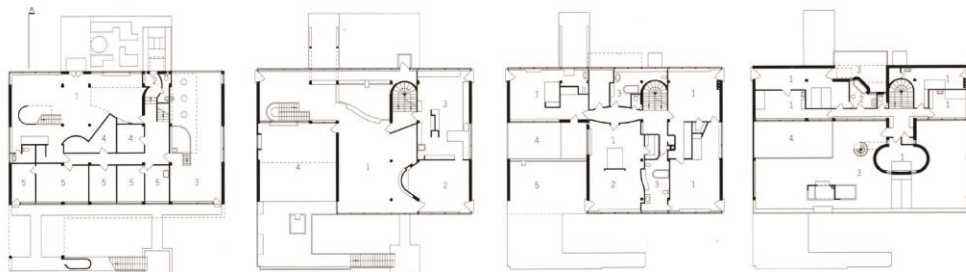


圖 10《加歇住宅》平面圖

資料來源：[http://tajvedelem.hu/Tankonyv/CSH\\_en/CSH\\_book.html](http://tajvedelem.hu/Tankonyv/CSH_en/CSH_book.html)

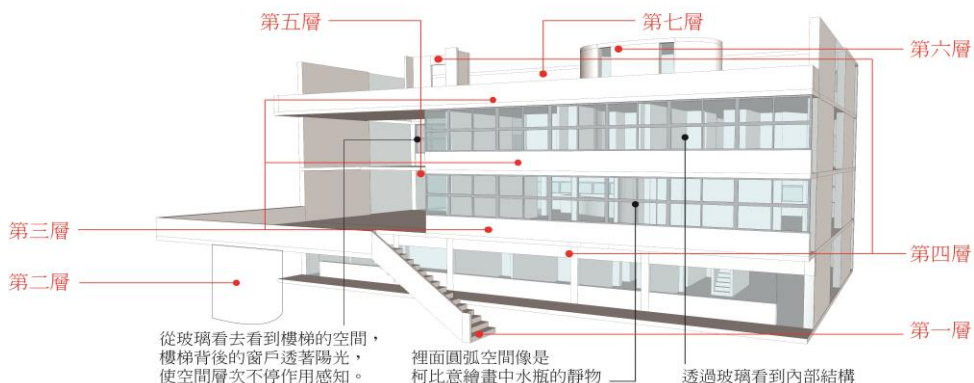


圖 11《加歇住宅》立面層次分析圖

資料來源：本研究繪製

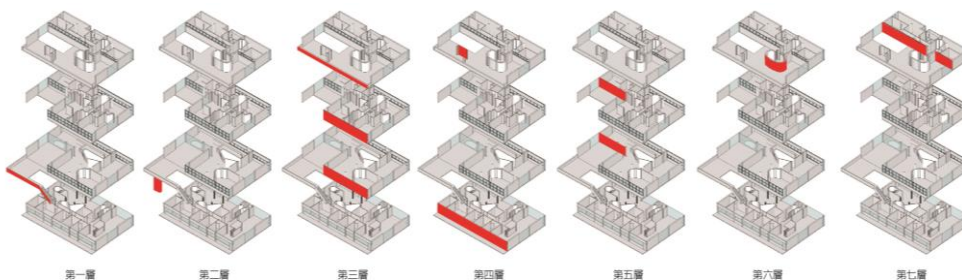


圖 12《加歇住宅》爆炸圖一分層位置解釋圖

資料來源：本研究繪製

這座住宅的空間在外部立面垂直水平所表現出的是理性的樣貌，而在空間內部裡面存在弧形牆面、沒有正交水平的牆面關係與圓柱造型結構，顯現了三維層次上的矛盾與複雜。在空間與感知之間互為辯證與多重解義，深度空間不斷受到淺空間暗示的反辯，使感知到空間中的形態不斷透露層次之間的關係，來引發多重動態與視點的解讀。



柯比意著重的是空間內部的結構性，雖是透過立面玻璃可看到建築內層的事物，然而因此透過玻璃特性暗示著的內部空間層次結構、使內部存在著不同界面關係，讓我們對最初的視覺看到的層次之間的關係作出修正並有多重解義的樣態。顯然這空間的透明性是一種知覺的透明。

柯林·羅所闡釋的透明性並不單純指涉物質的透明狀態，更涵蓋透明的感知，亦即即使物質不具有透明狀態，可能由於某種安排和構成，而產生空間的深度和空間的交織、重疊。這便是柯林·羅所界定的兩種透明性 Literal Transparency 透明性和 Phenomenal Transparency 透明性。

#### (四)小結

立體主義繪畫擺脫了過去以追求寫實形態，以及單一形態視點的繪畫觀念，開啟了以移動的視點所見，以及對於對象物認知的描繪，同時在繪畫中創造了新的空間觀念以及蘊含的想像，其中依柯林·羅的闡釋大致可以透明材質和非透明材質形成多種建築上的轉譯，而有 Literal Transparency 和 Phenomenal Transparency 兩種表現空間的形成。

此兩種形式從二十世紀初期開始影響了建築空間觀念，也是現代建築的空間革命，簡言之，建築空間開始強調具有移動的主體，由於移動產生了空間彼此重疊、並置、穿插或滲透，把我們從靜態的單一視點的空間視野釋放出來。

### 四、後立體派繪畫理論分析內容

本節以從立體主義衍生出的後立體主義，探討其藝術內容和形式轉變，並透過繪畫上空間的構成方式之解析，以汲取相對應的建築空間觀念。

以下從立體主義繪畫中汲取的六項元素作為後立體主義的探討依據，以其中前五項包括空間的認知、視點與空間的關係、面性空間、層疊化空間、主體與背景，同時作為本研究中關於建築空間的分析基礎，第六項媒介部分與建築的相關性相對較為不明顯，所以不進行深入討論。

#### (一)空間的認知

柯比意創立的後立體主義的畫面組織是把物體自身形體加以幾何化，而後立體主義繪畫上的空間特徵多源自於畫面中的層疊、貫穿拼湊、輪廓穿插、位移與反轉構成而形成。



劉克峰歸納後立體主義為：「在柯比意的繪畫空間在1920年有部分作品，開始具有自知覺透明性（Phenomenal Transparency）特徵；如物體由不同視點來表現，而且清楚表現視點90度的移動；加上物體幾何形態的明確表現相互配合，產生了立體派畫家透明化的淺浮雕的形式。所以這個時期的繪畫分解傾向，同時並整合立體派的特徵。」<sup>6</sup>（劉克峰，1996：147）其特徵是把物體特徵加以幾何化，並帶有知覺感知存在。

從這《兩個瓶子的靜物》的畫面中，可閱讀到酒瓶部分呈現出透明重疊進而透視出瓶子內部的空間結構，讓我們了解瓶子內的多層次狀態，但這並不代表是由於瓶子本身所具有的透明特徵所引發，而是因為知覺透明性<sup>7</sup>的暗示而呈現在畫面上的結果（圖14）。

分析：畫面上物件與物件某部分呈現是透明並且又重疊狀態，甚至有物件是不透明的但卻可以感覺到後方物件的關係，因為知覺的暗示關係使畫面產生一種新的內在意涵。



圖13：《兩個瓶子的靜物》／柯比意，1926  
資料來源：《純粹主義美學的現代性》，附錄。



圖14：《兩個瓶子的靜物》分析圖  
資料來源：本研究繪製。

<sup>6</sup> 淺浮雕是一種類似很淺的圖畫盒子的表現方式，在淺浮雕式的空間型態中，以面性空間重疊來暗示空間的層次，同時維持背景的平坦封閉特質。

<sup>7</sup> 知覺透明性：在這裡表達的透明性並不是指玻璃物質的透明狀態，而是畫面上兩個瓶子本身有部分遮蔽著下一層空間，但我們知覺可以讓理解其瓶身的空間結構，透露出瓶子內部空間的穿插。





在繪畫上呈現物件某部分透明並且又重疊、或是以緊湊連結的組織方式來處理，產生類似圖底的關係，呈現二維的辯證關係，顯然是清晰界定的形式，卻引發更多的想像。在建築上，透過空間元素或空間結構的創造，並同時以視點的觀看、以知覺透明性的方式來使空間產生一種新的內在意涵，是為呈現出一個整體的狀態。

## (二) 觀察者的視點與空間關係方面

在一般繪畫方式中，採用了自然的視點，然而立體派採取了不同卻並存於畫面的視點，將靜態單一視點而較客觀描寫的繪畫改變為觀念的描寫，也拓展了繪畫中的空間表現。

在後立體主義繪畫中同一對象物以不同方向被描繪且捨棄了透視的消點方法，而採用二維的輪廓，如平面俯視投影或正立面的方式；而不同對象物依上分別描繪再並置於畫面上。如劉克峰：「視點的垂直位移，這是後立體主義靜物元素的基本表現方式，在畫面中反應物體形狀不以透視再現方式表現的時候，以不同高度的視點垂直方向選擇正立面表現與頂視平面的組合靜物的主要方式，而這兩種方式的視點位置正好構成垂直的交角關係；即由靜物正前方看到的正立面，和從上往下看的頂視圖。從觀察者視點位置的方向不同，但卻共同成為靜物表達的原則，對於兩種視點的關係說明，因此造成視點的垂直位移。」(劉克峰，1996：104) 因此後立體主義繪畫的特徵視點是在畫面中許多個物件有不同視點的片斷結合，讓畫面呈現視點移動狀態。

以《白色水壺在藍色背景前的靜物》來說，靜物空間的安排可單分為三個層次，第一由同時把上視平面與立面組合後的瓶子、書本、酒杯形成前景，與完全正立面所表達的中景瓶子與水壺，而背景的燈籠是正立面與側面的深度同時呈現，吉他則是正立面與頂視所見到厚度做同時的結合呈現。由此不同視點的片斷，而形成空間的層疊化，並同時使背景與桌面的水平線和燈籠底線、吉他水平線交接在一起，同時呈現正立面與視點的垂直位移形畫面的壓縮(圖16)。





圖 15：《白色水壺在藍色背景前的靜物》／柯比意，1920  
資料來源：《純粹主義美學的現代性》，p.58

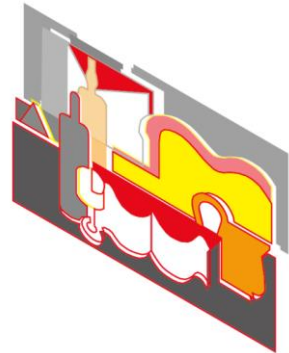


圖 16：《白色水壺在藍色背景前的靜物》分析圖  
資料來源：本研究繪製

分析：畫面中的多個物件有些是呈現正立面，有些物件是立面再附加上視平面或另一面來形成有厚度的狀態。因不同視點的片斷加以重組，讓畫面出因呈現視點位移而形成層疊化的空間。

在繪畫上是利用不同視點的觀察到同一對象物的不同型態來描繪對象物，而將不同對象物的分別描繪進行看似為前後安排卻又或透明或疊合的構成。物體面與面的同時並存，再以同個畫面卻以不同視點物件來達到空間的層疊。然而在建築上，是利用空間構成的方式來達到視覺的移動，所以在這視覺與空間方面的關係，是一併在構成空間中所並存的。

### (三)面性空間

繪畫的二度空間透過面的與面的組成方式，使面與面的交集產生更多層次，也使得空間疊合並滲透。劉克峰認為是：「原是二向度平坦化的平面類型空間，對於三向度空間的深度不感興趣，著重畫面重疊的必然平坦性。不用立體的暗示空間表現。也因此面性空間不會形成焦點，而產生同質性效果。面性空間十分適合以重疊的手法，在封閉的背景空間中形成。在無深度的背景中暗示許多層次的二向度空間。在由面性空間所形成的背景中，由於每個面性的開放性像刀面般切過層層相疊的空間，在結構的格子中穿插，創造同時性對比 (Simultaneity)，使空間壓縮更為緊湊。」(劉克峰，1996：189-192)。特徵是把著重畫面與畫面的重疊，形成面性空間。然而畫面的穿插，形成了彼此間的對話。

《有燈籠的靜物》由面性空間構成，物件跟物件像是被壓縮變成片狀重疊的狀態，然後透過疊層關係有些地方變的較不易閱讀到某些地方的透明感，空



間因為疊層的關係穿插了很多不同空間的物件，組合成一個帶有時間性的畫面（圖 18）。



圖 17：《有燈籠的靜物／柯比意》，1922  
資料來源：《純粹主義美學的現代性》，附錄

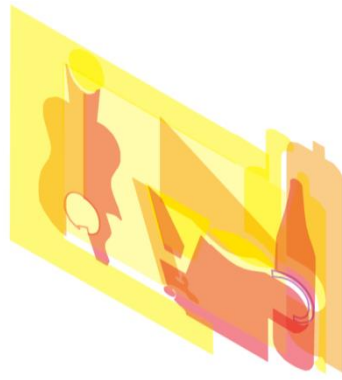


圖 18：《有燈籠的靜物繪畫》分析圖  
資料來源：本研究繪製

分析：原物件沒有被破壞，還是可以辨識出原物件的樣貌。畫面上各個物件好比是用不同透明度、亮度，去呈現原來物件透明性的關係。原物件很清楚、是獨立存在的狀態，又彷彿與另外一個層次的物件彼此是相關的，且那關係又沒有破壞原物件。

在建築上的轉用：面在繪畫時是二維的概念，但使用在建築上時已是一種立體的存在，我在這將面為分兩種，一種為立面，是面與面結合的構成型態，如陶板名畫之庭在（第五章節部分會詳細分析）；另一種為平面，是地板構成的型態，如《Rolex Learning Center》（圖 19）。

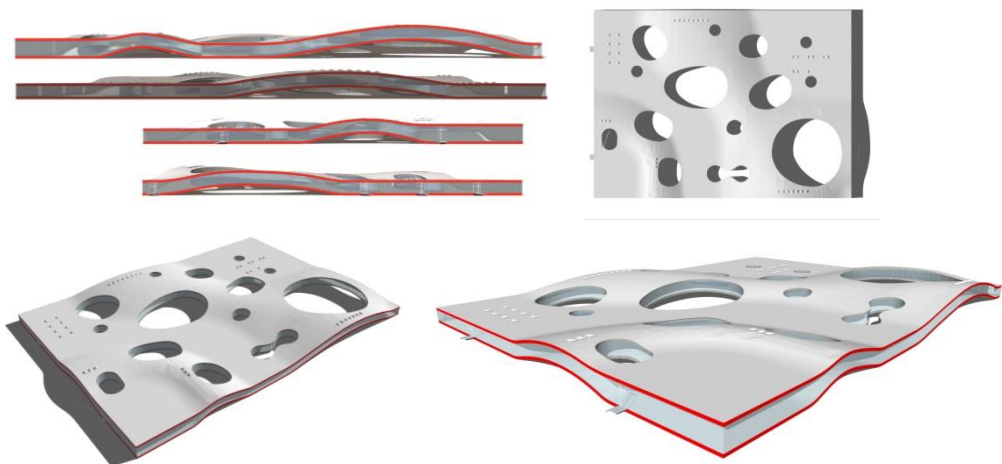


圖 19：面性空間分析圖 資料來源：本研究繪製



## (四)空間層疊化

從柯比意所主張的後立體主義中開始把不同的物件相互鑲嵌或層疊，使不同物件之間開始融合成為一個新的物件或空間型態。對此劉克峰提出：「純粹主義作品是十分地徹底對於以二向度平面的方式表現空間。從畫框形式、背景的平面、靜物的背景到組成靜物的元素，畫面所呈現的每件事，每種空間都全部轉化成二向度平坦面，然後再把每個靜物元素不斷地重疊安排成一組大的構圖關係，將這組大的構圖進行析解而得到一層一層的獨立靜物元素及其空間，因而了解空間層疊化的方式。」（劉克峰，1996：100）從柯比意的《Composition》的繪畫來進行說明，特徵是三個不同瓶子的局部拼湊起來，一層層的重新組織，來完成一個完整的畫面。

在《Composition》畫面上都是以玻璃瓶所拼接出來，顯示三個物件同時卻也顯示是一件事，前方玻璃瓶的弧度與後方垂直的另一個瓶子的許多線條都有重疊，在後面的物件也會蓋掉前面某一部分，有些又會消失在某個物件之後，從物件彼此的關係中看到一層一層的關係（圖 21）。



圖 20：《Composition》／柯比意，1926  
資料來源：《純粹主義美學的現代性》，附錄



圖 21 《Composition》分析圖  
資料來源：本研究繪製

分析：原物件是被打碎後重組，破壞之後重新建構一種新的關係。原來物件不見得完整存在，以局部的方式去與另一個物件產生新的關係。



在建築上的轉用：在繪畫上層疊是以物體、圖像透過組合之後，相互產生影響，來達到畫面上層疊化的空間；在建築上是立體的組合的規則，牽涉到三維甚至四維的關係，空間則是以不同空間型式的互相組合所構成，因而產生相嵌或滲透、貫穿等多變的形式，如：Herzog & de Meuron 的《VitraHaus》（圖 22）。

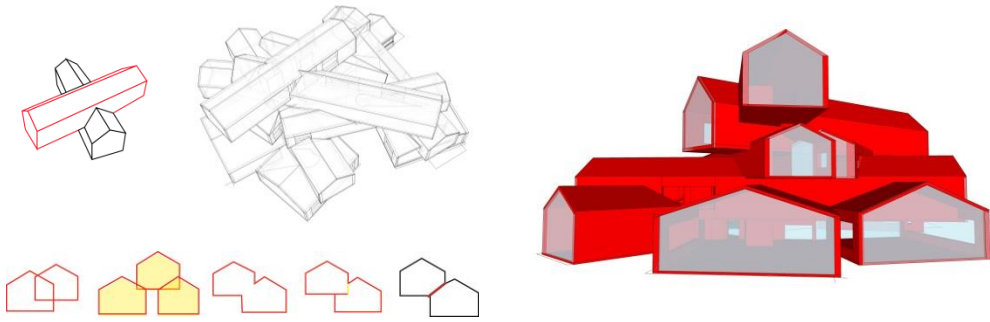


圖 22 層疊化空間分析圖  
資料來源：本研究繪製

## (五)主體與背景

在後立體繪畫中有時畫面看起來是原先的主體是主角般的存在，但或許在閱讀畫作的同時又會發現在主體的背後有個物件開始出現，並與主體互為辯證，開始產生如空間置換的關係。

「畫面上有許多的靜物，沒有組織似的重疊排列的繪畫。簡單的靜物間組合重疊而產生許多豐富的面貌。主體與背景的關係無法停止在任何一方，並產生位移。每個靜物以完整的一半輪廓成為主體，但是另一半的輪廓與其他靜物的相溶合則又轉為背景。因此靜物都由自身形狀同時反映主體與背景的位移。」（劉克峰，1996：185）因此以後立體主義繪畫的特徵是許多不同靜物的放置，先是看到畫面中的似乎為主角的形體，再依循著形體的邊緣去發現本來似乎為主體又變為背景，畫面中透過邊界的對位，產生視覺的刺激，而達到主體、背景間的混淆現象（圖 23）。

在《有很多靜物的繪畫》兩個物件似乎會變成一個圖底的關係，圖與底兩面都可閱讀，可看主體也可看背景，主跟背互為一個物件，當中每個物件都不完整，都被另一個物件給相融掉後成為背景（圖 24）。





圖 23：《有很多靜物的繪畫》／柯比意，1922  
資料來源：《純粹主義美學的現代性》，附錄

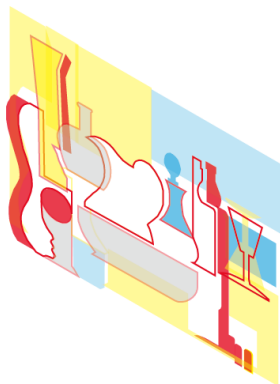


圖 24：《有很多靜物的繪畫》分析圖  
資料來源：本研究繪製

分析：圖底的關係，每一個物件都有一體兩面的存在方式，可看輪廓線的內側或外側，從輪廓的邊界可以辨識出另一個物件關係。

在建築上的轉用：在繪畫上主體與背景認知，是以物體與物體互為主體的置換，來達到畫面上的辯證；而在建築要達到主體與背景的认知，就必須由不同的元素來構成，如藤本壯介的《House NA》是以週遭環境當成背景來對應高度透明的內部空間，或是內部空間事件的相互滲透來達到互為主體的關係（圖 25）。

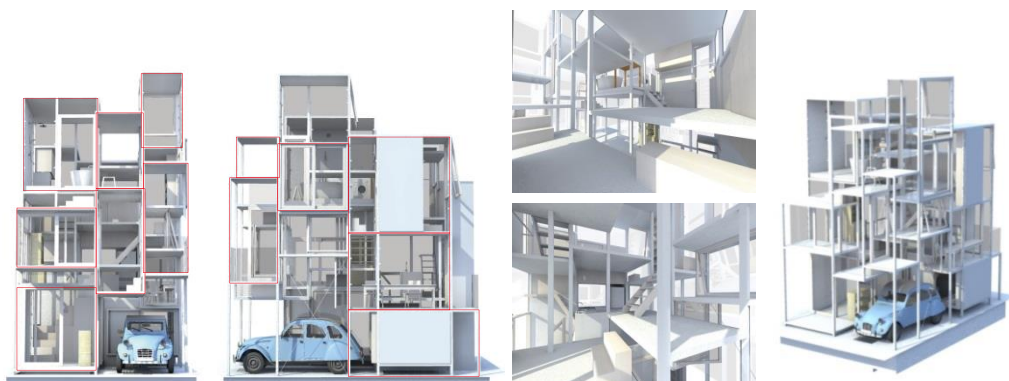


圖 25：主體與背景分析圖  
資料來源：本研究繪製

## (六) 媒介

從立體主義開始，空氣與光源是被移除的，繪畫中是沒有媒介成分在裡頭的。劉克峰認為：「後立體派時期，純粹是形體之間的運作關係，來造成無障



礙的視覺活動，媒體的運作便不存在。」（劉克峰，1996：83）。後立體主義繪畫的特徵是空氣與光影完全不存在，呈現幾何形體二向度的平坦畫面。

以雷捷《三個女人》來說明，當中整個繪畫空間都是幾何形體的穿插變化，空氣和光完全消失，透過幾何格子的構圖來形成二向度的平坦畫面，是一種知覺透明性的特徵。

分析：物件的形體呈現出幾何形體二向度的平坦畫面，其中空氣與光影完全消失。



圖 26：《三個女人》／雷捷(Fernand Leger)，1921  
資料來源：《純粹主義美學的現代性》，p.185

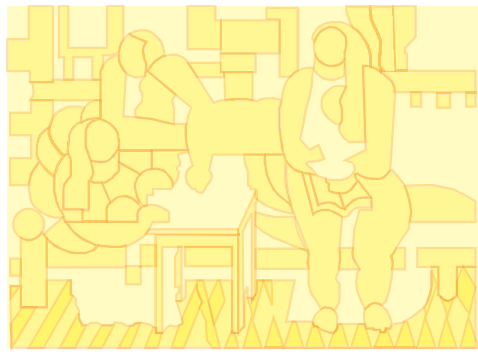


圖 27：《三個女人》繪畫分析圖  
資料來源：本研究繪製

## (七)小結

從上面前五項分析我們大致可了解繪畫與建築之間如何被類比，亦或是如何找尋現代建築中含有後立體主義意識的空間構成，在這本研究分析出三種不同來組構空間的方法：面性空間、層疊化空間與主體與背景三項，它們各項次中並同時存在著知覺透明性與視點和空間之間的關係，我將上面類比的三個案例在這裡做歸納與整理，《Rolex Learning Center》屬於面性空間的組構，空間並存在著知覺認知與多視點的同時性；《VitraHaus》則是屬於層疊化空間的類型，並有著知覺的空間認知與多視點的同時性；《House NA》屬於主體與背景空間構成，當中含有知覺的空間認知與多重視點的狀態（圖 28）



空間 X 繪畫	空間的認知	觀察者的視點與空間關係	面性空間	層疊化空間	主體與背景
Rolex Learning Center	↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓
VitraHaus			↑ ↓		
House NA					

圖 28：五大元素與建築案例類別  
資料來源：本研究繪製

透過分析後得到結論，在下一章節將以安藤忠雄的《陶板名畫之庭》來進行說明並分析，試圖理解何謂面性空間所構成，當中空間存有視點的同時性，以及空間帶有知覺透明性的存在，藉此來進行完整的討論。

## 五、後立體派與建築案例討論

藉著前一章的分析，了解繪畫中空間的相互關係，接著在本章節將藉著安藤忠雄《陶板名畫之庭》作為分析，其中有兩點作為挑選的原因，一是裡面的陶板畫在空間中產生被看的關係、陶板畫—內在的時間與空間和觀看者的關係，是一種新的觀點解析。二是安藤忠雄所設計迴遊式庭園，日本庭園概念是透過移動的方式來達到在不同的視度體會觀看到不一樣的事，進而將多重視點給重疊起來。

案例完工於 1994 年，是以陶板畫的方式展示幾幅世界名畫於戶外的庭園中。其中是以九幅名畫，作為庭園主要的觀賞對象，安藤忠雄採取讓庭園以下沉至地面以下，且以坡道迂迴方式來體驗空間，並透過移動時在不同時間下觀看到同幅畫或是同一時間同時體驗到多幅畫的關係，使之意識到同時性的存在。在裡面每幅繪畫不同的構成方式也有不同觀看，更使得庭園與繪畫有了新的空間體驗方式。







圖 29：《陶板名畫之庭》  
資料來源：GA TADA0 ANDO 1994-2000，p136



圖 30：《陶板名畫之庭》  
資料來源：  
<http://toban-meiga.up.seesaa.net/image/suiren.jpg>

在安藤作品集提到：「通常庭院都以平面居多，但這個流線重疊，視線交錯的立體空間則被深埋於地下。在這樣的空間裡，橋、平台、斜坡層次分明，形成一個立體式的環遊庭院。人們在庭院中悠閒地漫步，在這個環遊行程中，交錯插入的三面牆壁把空間分隔開來，增添了空間的多樣性...。」(馬衛東編，2012：0542)，以下將透過分析以了解這樣的迴游庭園空間與觀看中的多重視點的關係，也將討論身體移動與陶板畫的關係。

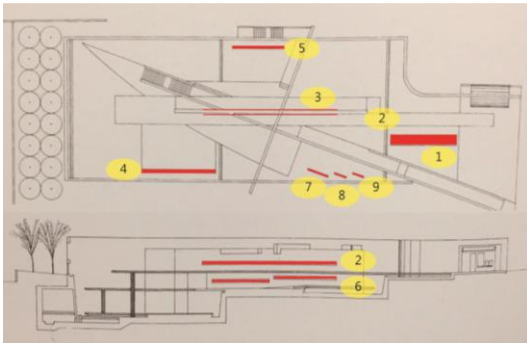


圖 31：《陶板名畫之庭》平面圖與剖面圖  
資料來源：《安藤忠雄全建築》，p.0546。

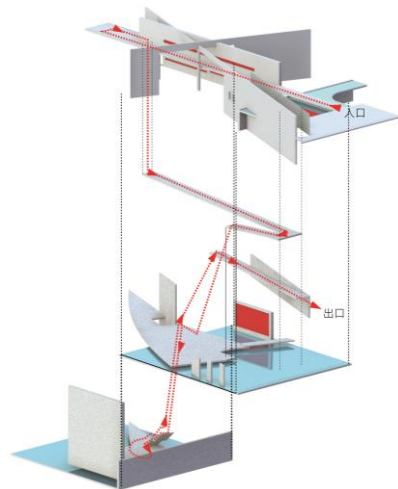


圖 32：《陶板名畫之庭》動線分析圖  
資料來源：本研究繪製。

《陶板名畫之庭》打破看畫與展畫只能在封閉、且平面以及線性的空間中的觀看方式，突破了原有觀者與畫固定的相互關係。有意將繪畫本身重新建構每幅繪畫之新的觀看方式。庭園中九幅畫為空間中裡被觀看的對象，裡面空間構成與這九幅陶板畫一一的隨著時間，透過人身體移動的方式觀賞繪畫之間時，空間狀態被意會與感知到，做了最完整的呈現。



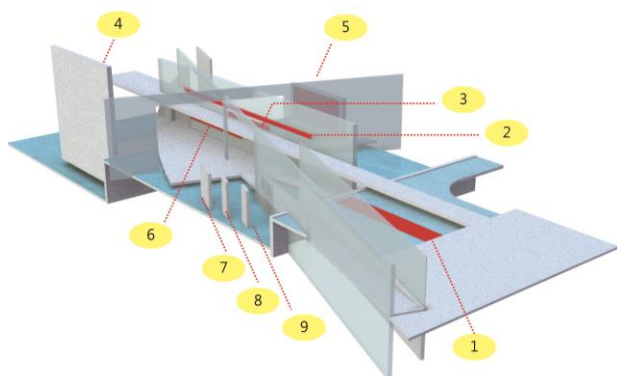


圖 33：《陶板名畫之庭》九幅畫作位置圖  
資料來源：本研究繪製

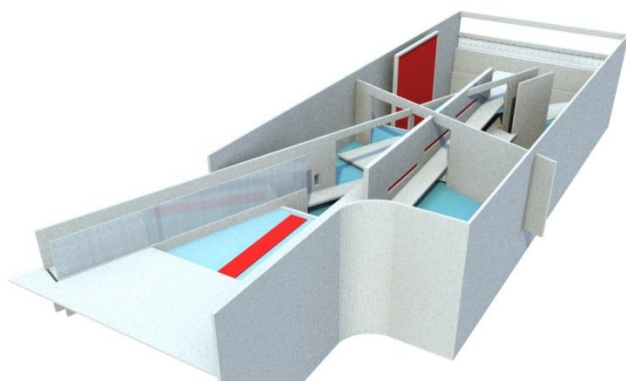



圖 34：《陶板名畫之庭》透視圖  
資料來源：本研究繪製

1	
	<p>莫內的《睡蓮·早晨》 (200cm x 1275cm)</p> <p>資料來源：<a href="http://www.niubb.net/a/2015/12-02/1104461.html">http://www.niubb.net/a/2015/12-02/1104461.html</a></p>
2	
	<p>鳥羽僧正的《鳥獸人物戲畫一》 (60cm×2400cm)</p> <p>資料來源：<a href="https://i.ytimg.com/vi/Re2qCJYT5Y0/hqdefault.jpg">https://i.ytimg.com/vi/Re2qCJYT5Y0/hqdefault.jpg</a></p>
3	
	<p>鳥羽僧正的《鳥獸人物戲畫二》 (60cm×2400cm)</p> <p>資料來源：<a href="http://plaza.rakuten.co.jp/monclersinsaku/diary/201311280000/">http://plaza.rakuten.co.jp/monclersinsaku/diary/201311280000/</a></p>
4	
	<p>米開朗基羅的《最後的審判》 (1430cm×1309cm)</p> <p>資料來源：<a href="http://collection.sina.com.cn/jczs/20130221/1409104096.shtml">http://collection.sina.com.cn/jczs/20130221/1409104096.shtml</a></p>
5	
	<p>達文西的《最後的晚餐》 (432cm×886cm)</p> <p>資料來源：<a href="https://i.ytimg.com/vi/Re2qCJYT5Y0/hqdefault.jpg">https://i.ytimg.com/vi/Re2qCJYT5Y0/hqdefault.jpg</a></p>
6	
	<p>張擇端的《清明上河圖》 (35cm×1200cm)</p> <p>資料來源：<a href="http://sns.91dccc.com/v/41939">http://sns.91dccc.com/v/41939</a></p>
7	
	<p>秀拉的《星期天下午》 (205cm×305cm)</p> <p>資料來源：<a href="http://dn24965029.blogspot.tw/2009_05_01_archive.html">http://dn24965029.blogspot.tw/2009_05_01_archive.html</a></p>
8	
	<p>雷諾瓦的《陽台上》 (100cm×81cm)</p> <p>資料來源：<a href="http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap02/chap02-03.htm">http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap02/chap02-03.htm</a></p>
9	
	<p>梵谷的《星空下的絲柏路》 (92cm×73cm)</p> <p>資料來源：<a href="http://www.ss.net.tw/page.asp?id=VanGogh062">http://www.ss.net.tw/page.asp?id=VanGogh062</a></p>



《陶板名畫之庭》是面性空間所建構出來的，帶有知覺透明性的空間認知與視點和空間之間的關係。

(一) 面性空間－面性空間有層層相疊的特性，在結構中穿插並創造同時性，使得空間壓縮更為緊湊。

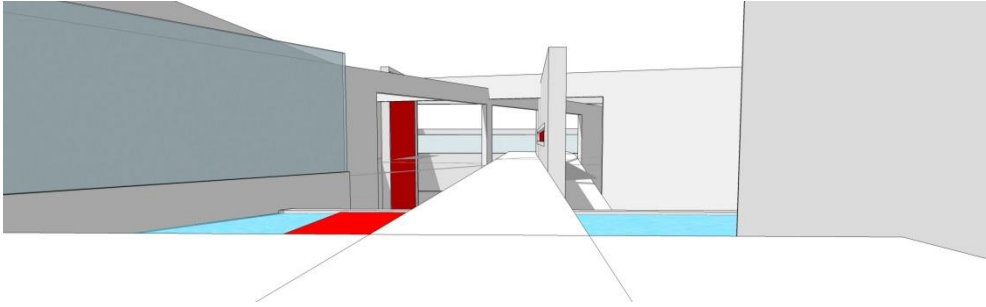


圖 35：面與面的組合分析圖  
資料來源：本研究繪製

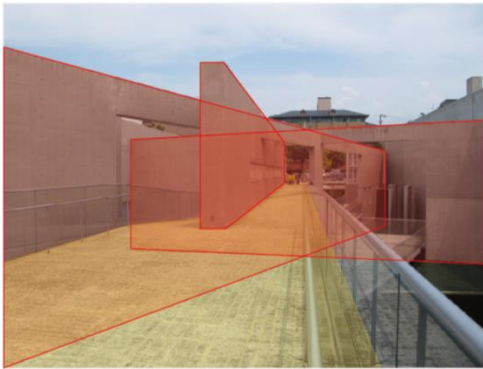


圖 36：面與面的組合分析圖  
資料來源：本研究拍攝



圖 37：隱含有面性空間意識  
資料來源：本研究拍攝

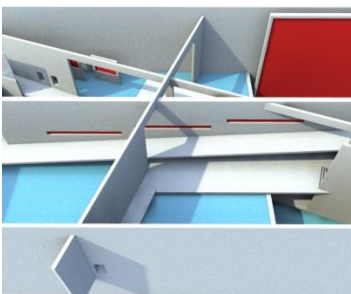


圖 38：面的組合  
資料來源：本研究繪製

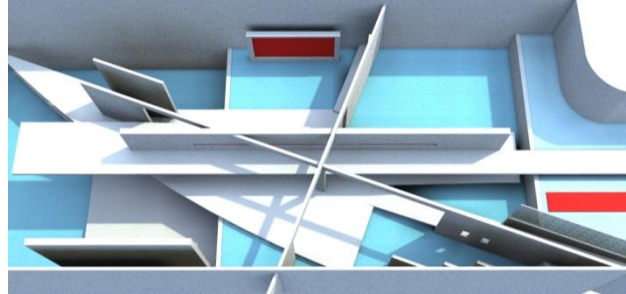


圖 39：面的組合  
資料來源：本研究繪製



在《陶板名畫之庭》的空間因透過面的構成及面與面結合與虛體的牆面的面性開口也造就人與畫、人與人之間的時空同時狀態的構成型態(圖 35、36)，其中是利用二向度的面性，創造三向度的豐富效果，利用面的相疊組合的來強化空間，透過移動觀看繪畫時，因處在不同空間之中，空間與空間之間因為時間關係使之經驗是連續性的，空間之間互相相融，也使畫與人彼此關係很密切，空間與繪畫的對話、人與繪畫、人與空間，身體感知到時空同時性一序列性。(二)空間認知方面一具知覺透明性特徵

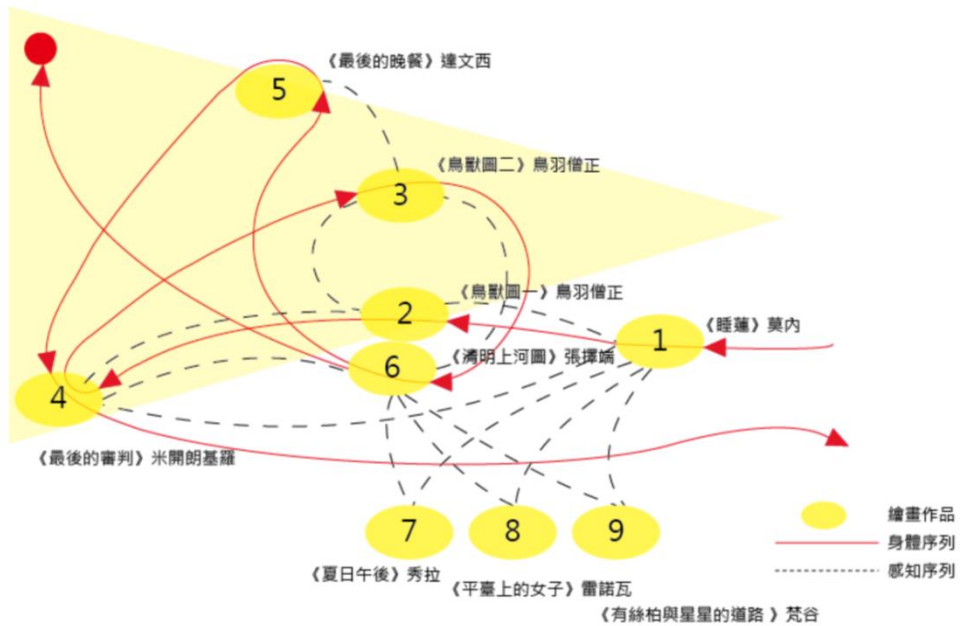


圖 40：《陶板名畫之庭》diagram  
資料來源：本研究繪製

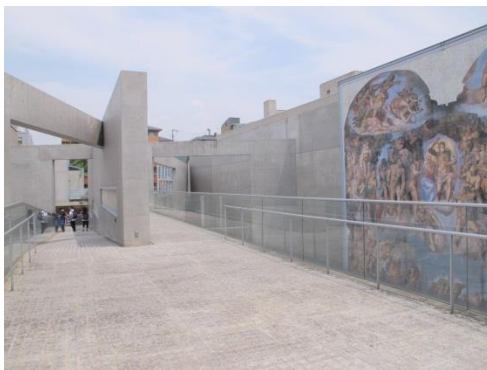


圖 41：畫與空間的關係  
資料來源：本研究拍攝

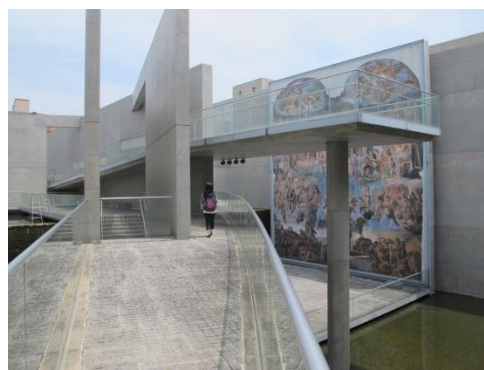


圖 42：視點的同時性  
資料來源：本研究拍攝



在立體派繪畫中，對於畫面組織是內在空間認知的辯證，已經帶有知覺感知的存在，知覺透明性是思維透明的認知；在《陶板名畫之庭》如何檢閱知覺透明性的空間建構呢？當中空間形式的構成是由幾何所建構的，垂直向度共三個層次，每一層的高度都是不一樣的，利用坡道所連結、與園中九幅不同大小的陶板畫，透過身體在裡面移動因而產生一種序列性的感知狀態，讓我們意識到空間的同時性。

（三）觀察者的視與空間關係方面－透過面性層疊的手法，讓視點與空間存有同時性經驗。

### 1. 陶板畫－繪畫中的空間時間

在一開始安藤就安排莫內的《睡蓮·早晨》放進水中，提出一個展畫和人觀看之間的新方法。透過荷花本身就出於水中的概念，讓我們同時透過移動在觀看繪畫卻也因著移動而展開空間的序列性；另一幅《清明上河圖》，本身創作者在畫中就已表達時空並存的概念，畫面有著多重視點的暗示。在這裡安藤安排的空間序列也以水平移動的方式來傳達畫的精神，透過移動的觀看，讓這幅繪畫中的概念能更完整表達；而《最後的審判》(圖43)在原本的教堂裡顯現出一種高大權威並且震撼人的狀態，在這安藤將本身畫中的故事解讀，在這幅畫裡的構圖分為六個部分，中央的審判台－有聖母坐在耶穌的旁邊、審判台下方的天使們、上方拿十字架和搬柱子的天使們、審判台兩邊的人、左下－被揀選的人、右下－下地獄的人，這六個部分的故事來成就這張最後的審判聖經的故事，安藤將名畫之庭分別三個層次以閱讀畫中各個部分所要傳達的故事，一開始看到的是最上層的拿十字架與柱子的天使並且像中央的耶穌集中，到下一層看到中央耶穌與兩旁的天使，在最下層看到是地獄與天堂的對比，安藤空間安排提供了新的方式重新與最後的審判做對話，透過上下移動的關係，來讓這幅畫用多重視點方式去體會。

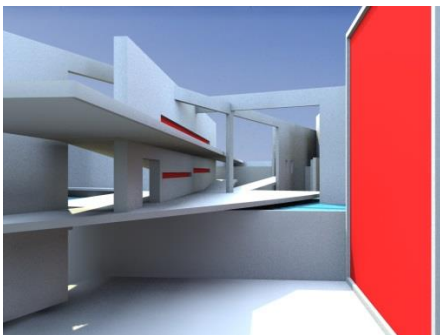


圖 43：最後的審判與三層的關係  
資料來源：本研究繪製

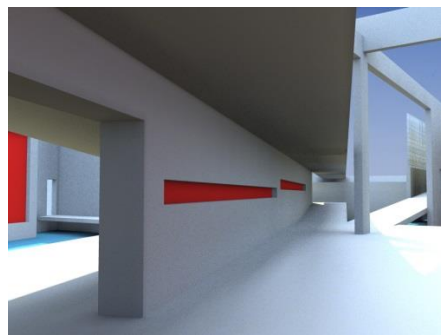


圖 44：清明上河圖水平移動的觀看  
資料來源：本研究繪製



## 2. 建築中一迴游的空間時間



圖 45：陶版畫彼此關係  
資料來源：本研究繪製

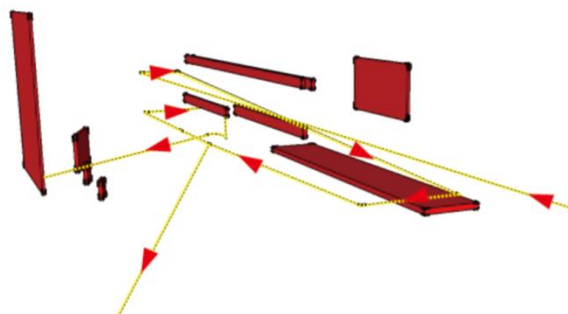


圖 46：九幅繪畫彼此關係與動線序列性分析  
資料來源：本研究繪製

安藤的迴遊庭園，使觀者透過移動的方式，所經歷到的身體序列，因為設計的關係讓畫作反覆出現在視線中，使得感知序列與身體序列並存（圖 45）。可以看出九幅陶板畫彼此之間的關係，其中加入了動線更可以了解視點與空間的變化（圖 46）。

## 3. 建築中一陶板畫與人的關係

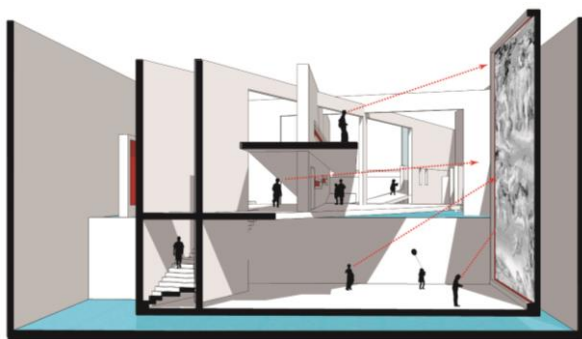


圖 47：視點與空間分析圖  
資料來源：本研究繪製

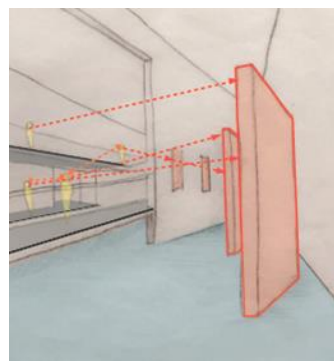


圖 48：視點與空間分析圖  
資料來源：本研究繪製

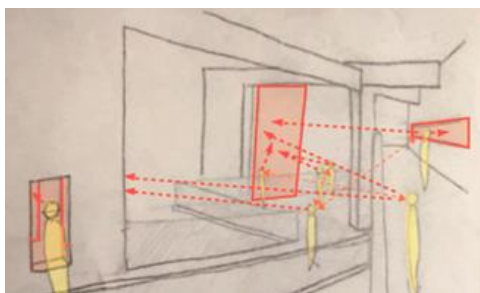


圖 49：視點與空間分析圖  
資料來源：本研究繪製

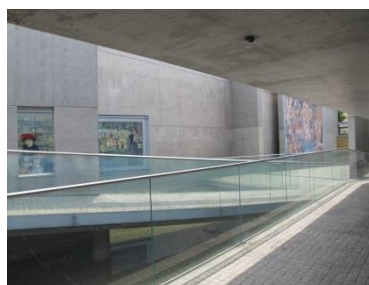


圖 50：畫與畫在空間中的彼此關係  
資料來源：本研究拍攝

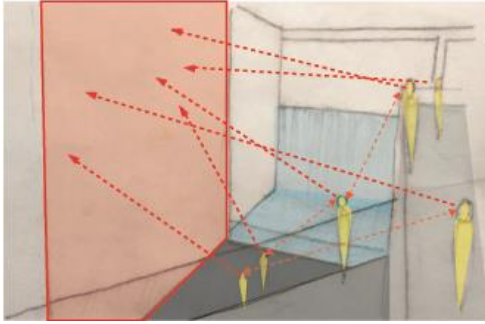


圖 51：視點與空間分析圖  
資料來源：本研究繪製

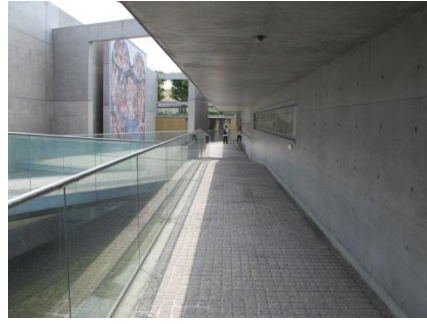


圖 52：畫與畫在空間中的彼此關係  
資料來源：本研究拍攝

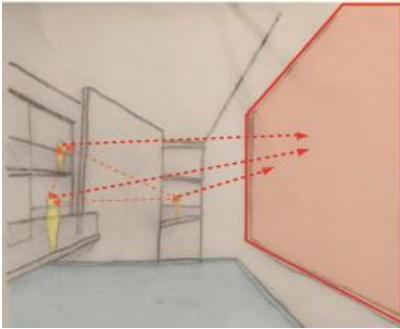


圖 53：視點與空間分析圖  
資料來源：本研究繪製



圖 54：鳥獸圖與空間關係  
資料來源：本研究拍攝

此剖面圖可以看到《最後的審判》與觀看者之間的關係，觀者從一開始最上層先經驗到，慢慢遊移到最底層的平台，透過移動的連續性到這是一種早已感知到的視覺經驗（圖 47）。從分析圖（圖 49）來看，可以看到觀者在入口的平台與出口斜坡道上與陶板畫產生看的關係，同時透過空間中的開口也發生人與人之間看與被看的狀態。而（圖 53）可以看到橫跨三層高的最後的審判這幅畫與不同層的觀者產生一種空間的特殊性。

## 六、結論

立體主義的出現，將文藝復興時期視覺的寫實轉變成概念的寫實，所表現的形式並非讓物體真實的呈現，而是逐一加以分解所做的再現而強化了視覺結構。然而後立體主義扮演了立體主義對於空間的新觀念，以時間觀點已加入在繪畫的空間中，注重空間多重性轉義，在意的是空間之間的滲透與交疊、貫穿以及人在靜止不動時，空間本身所涵蓋著的感知的現象透明等，因為人在空間中是會移動的，所以建築空間中序列性本該將時間要素給考慮其中。

建築一直以來都是有特定形式與機能空間，甚至是比較靜態的。在建構空間裡的事件，應該包含著多樣與異質的概念來呈現多種片段、錯置的觀念，讓周遭行為與身體的動態互有對話，時空同時性讓空間組織成連續性，也讓身體所感知的空間經驗連貫。

藤本壯介在《建築誕生的時候》中提到，「人在空間中是一個立體的分布，讓人在其中體驗著新的距離感。並不是分節，而是在作為彼此溶解混合當中的某種隱約的契機所被想定的場所。」。（藤本壯介，2012：pp.104）。這句話的意思是說，人本身是一種立體的狀態在空間中，而空間本身也是一個立體的狀態，將身體處在空間中體驗。在《陶板名畫之庭》中是一種新的空間體驗，使用者在不同層次相互融合及連結，在那樣的空間滲透中重新摸索新的身體知覺。這段話衍生出三種對空間的想像，一是在建築的本身，由於設計上以所產出的空間疊加，創造不同空間層次，而產生特殊的身體感知，使人在空間中體驗一種新的狀態，因而時間、空間與事件在建築上密不可分。其二是像《陶板名畫之庭》這空間的設計動作上，一層一層不同空間的滲透對應使用者會有不同的意義，透過斜坡到達下一層，在迴游的序列上，使空間變化開始豐富了其使用狀態，每到一個陶板畫空間便會開始與周圍產生新的關係，進而就發生一種特殊的變化。人與空間相互對話，空間因人的使用產生某種事件與氛圍，人在空間中所產生的樣態，人與空間互相滲透。最後是在建築設計的空間中產生某種隱喻的狀態，發生各種契機，空間與人彼此融解。

再者，建築本身就是讓各種事件在這個場所中發生與對話，強制的機能、主觀預定的活動或是定點只會將建築的空間狹隘化，將建築推到一個只能以制式的角度去設計。





本研究以建築空間該如何重新審視為研究本體，建築本為各種生活場的匯聚，而連續性將具移動性的「人」做為經驗建築的主體，建築不僅是經驗事物的場所，更是人在不同時間空間的存在，此與立體派繪畫所不同的是，繪畫是在一視覺下所意識到不同時空，不同感知角度的對象物之同時存在，在建築空間的特質是兼具同一視覺下的時空同時存在觀念，同時也透過片斷移動和不同的停駐點來達成空間的多元性。

所以在本研究中可知道在操作建築空間的設計，建築空間裡面會有不同的計畫，然後如何把空間的文本用一種新的方式將不同的事件，透過路徑連接空間序列，使人在空間移動過程中產生連續性的移動經驗，產生非預期經驗才為有趣的建築設計型態。



## 參考文獻

### 一、書籍

1. 基提恩(Sigfried Giedion)著，1996，《空間、時間、建築》，王錦堂、孫全文合譯，台北：臺隆書店，pp.487-505。
2. 劉克峰，1996，《純粹主義美學的現代性》，台北：洪葉文化事業有限公司
3. 金秋野，王又佳(譯)。柯林·羅(Colin Rowe)，羅伯·史拉特斯基(Robert Slutzky)(著) 2007，
4. 《透明性 Transparency》，出版:中國建築工業出版社。
5. 劉振源，1996，《立體派繪畫》，台北：藝術圖書。
6. 伊東豐雄，2008，《伊東豐雄建築論文選：衍生的秩序》，謝宗哲譯，台北：田園城市事業有限公司。
7. 何政廣主編，1996，《畢加索》，台北：藝術出版社。
8. 何政廣主編，1996，《勃拉克》，台北：藝術出版社。
9. 陳品秀譯，1991，《立體派》，Edward F.Fry 編，台北：遠流出版公司。
10. 西澤立衛著，2010，《西澤立衛對談集》，謝宗哲譯，田園城市事業有限公司。
11. 藤本壯介著，2012，《建築誕生的時候》，謝宗哲譯，田園城市事業有限公司。
12. 謝宗哲著，2013，《日本當代前衛建築：自然系》，田園城市事業有限公司。
13. 馬衛東，2012，《安藤忠雄全建築》，東京大學出版社。
14. 二川幸夫，2000，《GA ARCHITECT 16 / TADA0 ANDO 1994-2000》，大日本印刷株式會社。

### 二、研究論文

1. 曾鵬光，1997，〈立體派美學理論對建築設計之轉化〉，國立成功大學建築研究所碩士論文。

### 三、學報

1. 黃業強，2013，《解讀米開朗基羅「最後的審判」》，《東海大學文學院學報》。

### 四、參考網頁

1. 勃拉克。<http://baike.baidu.com/view/347845.htm>
2. 京都府立陶板名画の庭。<http://toban-meiga.seesaa.net>

