

「風格」的根源—由 Gropius / GSD 教育回溯

褚瑞基

銘傳大學建築系

rayscchu@gmail.com

摘要

哈佛 GSD 教育在華爾特·葛羅佩斯 (Gropius, W.) 於 1937-1952 年擔任主任期間，發展出一個系統性的教育邏輯；這教育系統將美國建築教育由布雜(Beaux-Arts)傳統帶向現代化。猶如葛羅佩斯在 1919 年創立包浩斯一樣，「未來」的想像成為偉大的理想，但這「未來」在進入 1960 年之後成了被攻擊的內容。葛羅佩斯引領的哈佛建築教育主張，被許多評論者認定為是現代主義中「國際風格」的推手，並被指摘為應該為現代城市發展的失敗擔負責任。

本文章對於葛羅佩斯 GSD 教育中的內容做檢視，並回溯葛羅佩斯在包浩斯 (Bauhaus) 時期的教育及思想。其結論在於還原葛羅佩斯 GSD 教育的基礎並非建立在形態「風格」為引導的思想價值，而是基於當代社會的真實需要。

關鍵詞：包浩斯、葛羅佩斯、哈佛建築研究所、建築教育、現代主義、國際風格

論文引用：褚瑞基 (2019)。「風格」的根源—由 Gropius / GSD 教育回溯。《設計學報》，24 (4)，1-16。

一、前言：葛羅佩斯 / GSD 教育的得失

葛羅佩斯於 1937 年成為哈佛建築系主任，如下頁圖 1；當時的院長杭杜 (Joseph Hudnut) 期待藉由葛羅佩斯經營包浩斯學校的成就以及他作為現代主義的代言人，來改變建築教育的法國布雜舊傳統 (Pearlman, 2007)。葛羅佩斯很快地做出許多改變，課程的重組以及對於聘任教師做出調整。由葛羅佩斯在 1946 年的課中對建築學士課程的描繪如下：「解決問題為學位獲得要件。建築設計需要考慮基地和社區，在第一年之後，建築學習的重要項目為有意義的結構以作為包覆建築之用。」在 GSD 招生說明文件 (Bulletin) 中則說明如下：「在所有建築教育的中心課程中，有一些被包括進入的課程，其中以構築技術以及專職學習學習為核心…所有課程的設計都和最終的建築職業實踐產生連接。」 (Herdeg, 1983, Appendix, p. 115)。

葛羅佩斯 GSD 學士課程的訓練，其內容如下：第一年包含「設計 I」(6 小時)、「規劃」(上下學期各 9 小時)、「構築」(上下學期各 5 小時)；第二年包含「建築設計及構築」(上下學期各 12 小時)、「建築工程」(各 9 小時)、「建築科技及職業學習」(各 3 小時)。在進入最終一年的學習前，

學生必須有完成一個暑假的「實習課」；畢業當年課程為「建築設計」（上、下學期各 12 小時）以及「機械設備」（各 2 個小時）。整體修習學位時間為至少三年。這個課程已經具有當代標準建築課程的結構，但有幾個特色待深入討論。

首先，葛羅佩斯強化了以整合下「建築設計課」作為建築教育的核心的可能。同時課程本身名稱—「建築設計及構築」，以及搭配配合的水平必修課程—「構築」（大一）、「建築工程」（大二）、「機械設備」等，都強化了一個以「工程」（或科學）整合建築設計的特殊安排。葛羅佩斯將「建築構造」、「建築工程」、「建築科技」、「機械設備」這一些技術性課程全訂為必修，而且時數負擔極大，顯示這教育理念的特殊性。葛羅佩斯的偏心思考顯然有其源自包浩斯時代的淵源，但卻直接啟動美國建築教育的質變；一方面，由 1930 初期，美國建築學校教育和實務不吻合的問題已被強烈批判 (Draper, 1977)。葛羅佩斯 GSD 建築課程成為第一個革命化的新式建築教育課程；而更具影響力的則是 GSD 這一個教育在美國戰後，逐步成了一種英雄化的宣告—葛羅佩斯的學生 Edward Larrabee Barnes、Philip Johnson、Ulrich Franzen、Paul Rudolph、John Johansen、Victor Lundy、貝聿銘都被認定成了「國際建築風格」的代言人 (Herdeg, 1983)。

在另一方面，批判也接踵而來，其中最具攻擊性的是對於葛羅佩斯將傳統建築課程中的建築史課程排除在必修課中。連院長杭杜都懷疑葛羅佩斯是為了創造現代造形語言，而刻意排除歷史 (Pearlman, 2007)。「去歷史化」的葛羅佩斯 GSD 成為一種極為「現代」的教育論述，至少葛羅佩斯自己也承認這樣的企圖是為了不讓學生們受到過去「造形」的干擾，也因此才能創新地生產出現代性的建築 (Catherine O' Sullivan, 2014)。



圖 1. 葛羅佩斯，1919 包浩斯時代照片

(資料來源：Wiki Commons/公共使用)

葛羅佩斯親自教授碩士班「2D 建築設計」（1948-51），具有幾個獨特的特性：

(1) 葛羅佩斯認為建築是一種和社會連接的硬體，因此學生必須理解他們的設計如何和社會對話，並積極的發展出設計的溝通性 (Herdeg, 1983)，也因此這一些題目都是一些有真實基地、或是具有可被量化的內容。葛羅佩斯碩士班的學生布洽得(Burchard)紀錄如下：「設計問題被以一種極為真實的狀態帶入，並且都是真實的基地。進行研究以及計畫訂定成為設計答案的流程；我們還被帶去和不同領域的專家接觸—工程師、經濟專家、都市計畫專家、公部門以及商人接觸，他們能協助我們理解問題，找到設計方針。」(Burchard, 1959, p. 23)。此外，葛羅佩斯題目中要求學生必須完全根據功能及使用效能問題進行設計進展；學生的解答都必須根據事實，而其研究被歸納在經濟效能、財務規劃、計畫合理、構造可行以及對於社會及鄰里的影響性評估。葛羅佩斯曾說：「在我一生中，『話語』(words)—尤其是那一些不曾被真實經驗所測試過的理論，是比我們熟知的死知識更加有害。」(Gropius, 1955, p. 12)。

(2) 葛羅佩斯認定 GSD 教育的成果必須透過適切的視覺「造形」來呈現，而這樣的「造形」必須是創意且可被實踐的。好的「造形」是葛羅佩斯碩士班題目中被要求的重要內容。在 1951 年碩士班的「2D 建築設計」題目中，他要求學生能夠進行多元造形的嘗試，以其創造出有趣的視覺化的成果：「探索各種樣態的組合性以達到視覺的多元效果」。這多元效果也強烈的被要求在繪圖的指示上：「畫出幾個系列化可以顯示建築多元下視角的透視圖；就算是同一棟建築，也必須呈現其多元性。」創造一個造型的特性，以宣告時代的意義，是建築史上的大問題，尤其在現代主義萌芽時期顯得更加重要；幾乎每一位當時的建築師都有面臨對「形」的焦慮。建築史家塔夫里 (Taufri) 觀察葛羅佩斯還在包浩斯時期的作品時，便提出葛羅佩斯總企圖創造一種「確認性的造形」以進行時代的溝通，並且他總是透過獨特的造形語彙，以取得被社會、贊助者認可的機會。塔夫里的結論是，葛羅佩斯在 1920 年代已經被「創造造形」這一件事情所綁架 (Taufri & Dal Co., 1980)。葛羅佩斯在課程中要求學生積極的創造出「新造形」，看來是一件很自然的事。

葛羅佩斯在其 15 年哈佛任教期間 (1937-1952) 雖和院長杭杜以及其他幾個系的系主任對於教育的手段及方式常意見相左，但在他退休時，美國幾乎已經沒有建築學院還沿用過去的布雜教育體系。每一個美國建築教育機構的課程都多少根據包浩斯系統重構 (Boyle, 1977)。然而在許多評論總將葛羅佩斯 GSD 綁在現代都市失敗的原罪。這雖然有點言過其詞，但也代表葛羅佩斯的現代主義教育中被看待的雙面性。葛羅佩斯 GSD 教育系統進入美國的時間正是這一個國家面對改變的時候，而他所提供的是就是一種已在包浩斯實驗過的教育經驗嫁接在新大陸上，並期待它找到自己的生機及方向。

葛羅佩斯 GSD 的畢業生 (學士 / 碩士) 保羅·魯道夫 (Paul Rudolph) 曾一度被他延攬回校兼任 (1951-1953)。當 1958 年魯道夫被任命成為耶魯大學建築系系主任時，葛羅佩斯都還健在。在他接受訪談時他說葛羅佩斯是他一生的貴人恩師，由於他的教育讓他成為天生的學問探求者。但是他不同意葛羅佩斯對於建築設計中過度強調的器械工具主義。他認為建築應該具備一種個人的探索風格，同時也不能依賴葛羅佩斯教育理念的團體整合模式 (Monk, 1999)。這樣的親密但又尖銳的批評，正也說明葛羅佩斯在哈佛所建立的教育體系其真正的貢獻；GSD 在建築教育在現代化的拉扯中，提供了美國現代建築一個多元及激烈的辯論起點。如果美國在 1950 年之後所代表建築思考的領導地位是來自於對於現代建築發展評論的火花，那麼葛羅佩斯在 GSD 中執行的教育方式正是引動這股激烈火花辯證的引信之一。

二、葛羅佩斯「風格」的問題—GSD 之前

2-1 由「風格」的辯論到 kunstwollen

葛羅佩斯對於他常被說成「國際風格」(international style) 的使者，或是說他的教育理念只是為了獲得一種現代性、國際化的「風格」，非常不以為然。在他退休後所寫的文章中，他提出對於建築專業者的八條建議。建議的第一條便是：「讓我們忘記風格上的爭論吧，我們該做的是讓人們能夠有較好的生活」；接下來他說：「『國際風格』並不是一種風格，因為我們的時代就是在變動中根本不可能成為固定的『風格』，同時國際根本是另一種地域性的再發現；設計中根源於環境、在地氣候、景觀以及人們生活的習慣，這也是國際。」下一段幾乎就是他在長時間被攻擊下的回擊，他說：「風格，應該由歷史學家來命名及書寫，在這一個時代，我們需要不帶感情的判斷才能斷定事實。…。為何不讓我們放下對於風格的論斷呢？讓我們好好的做我們事情，然後讓歷史學家在未來再好好去判斷。」(Gropius, 1993, p. 177)。

「風格」顯然成了葛羅佩斯被張貼的標籤。然而創造一種「風格」或是一種新造形的生成，卻也是現代化中可被標示的根源；「風格」不只是型態上問題，更是文化本質的問題。「風格」這個字，牽涉的是外表的樣態以及一種「認可」；當新造形的出現，當許多這樣的造形被聚集成為一定的數量時，「風格」便成為它們的整體說明，以及它們在歷史地位中意圖的傳播（Benjamin, 2006, intro. xii）。在推動德國現代建築發展的歷程中，第一個將此議題提出且結合現代機器發展議題的評論者，是來自德拉斯登美藝學院的教授及建築師高斐爾德·參普（Gottfried Semper）；他在 1860-63 發表了影響深遠的《技術以及材構之風格以及應用美學》（*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*）。當他於 1851 年看到倫敦萬國博覽會中的水晶宮建築時，驚覺建築文化即將發生劇變，於是寫了這一篇影響深遠的論文。參普表達時代的新工具就是造就了新造形（stil）的「因」，而機器的出現成為推動新造形的動力。參普將德國產品競爭力的不足，歸咎德國政府不了解造形和消費意識間的連接；他建議如果德國想要迎頭趕上英國，德國的產業就必須發展出具有「藝術風格」的產品，並盡力行銷。

參普定義了「風格」；他說「風格」是一種藝術作品為了強化其藝術性下的特性指出；並強調在新時代的來臨時，「風格」將和機器生產、科技以及新材料產生密不可分的關係。「藝術」的生產是他試圖加強大家印象的一種說法，因為也只有藝術品才需要「風格」（Semper, Mallgrave & Robinson trans., 2004）。肯尼斯·佛蘭林頓（Kenneth Frampton）指出參普這篇文章影響極大，而其論點逐步滲入德國菁英思想中，而成為 19 世紀末期德國文化經濟學的理论（Frampton, 1980）。一方面德國在 1890 年隨著後俾斯麥時代來臨後，國家經濟已經到了不得不轉型的狀況，政府認為必須要創造機器介入好的商品並定位其風格，以便為德國的未來創造新機會。此外，參普建議所有的創作應該被視為「應用美學」（*praktische aesthetik*），因為創作如能被視為藝術品且具有「應用」的價值，創作才能在市場上競爭，並且以「風格」作為產品行銷的認可（Frampton, 1980）。

1890 之後，另一位重要的人物赫爾曼·穆特修斯（Hermann Muthesius）浮出檯面；他於 1896 年派駐到英國學習住宅設計，1903 年當他回到德國後，成為普魯士貿易局的顧問；1907 年在他的宣揚下，號召了 12 位創作者以及 12 個公司成立了「德國工聯」（*Deutsch Werkbund*），其目的是期望透過連結創作者以及工業家，以便為德國的產業找出新方向。「德國工聯」的成員中包含幾位建築師：彼得·班漢（Peter Behrens）、約瑟夫·奧夫曼（Joseph Hoffmann）以及約瑟夫·歐爾布里希（Joseph Oblich）。其中班漢的角色顯得很關鍵—葛羅佩斯在其事務所中工作（1908-1910）。葛羅佩斯在工作期間認識到不止「德國工聯」理念、甚至是整個自參普以來建立的「風格」與藝術之間的論述及辯論；葛羅佩斯也於 1910 年加入「德國工聯」。

葛羅佩斯是位家境富裕的年輕人，在班漢事務所工作期間參與了一座影響後世頗深的 AEG 渦輪工廠的設計，如下頁圖 2 所示。班漢在 AEG 設計之前，他熱中追求的是德國自 19 世紀初期傳承自希臘美學的新古典主義，特別是「申克爾風格」（*Schinkel Style*）。但 AEG 渦輪工廠卻不是這樣傳統的延續，它根本是一個全新的樣貌。它以混凝土、鋼構、玻璃以及石構造混搭出一種巨大、紀念但又怪異的樣貌。它完全不以古典柱式做為尺度的控制，同時也完全不同於當時出現在法國及英國的工業建築的樣貌。班漢在此案中呈現的是一座以玻璃表皮包裹鋼構骨架的建築，其正向立面呈現的是一個對稱且具量體的樣貌，中央部分是玻璃，但邊緣兩翼則是以巨大、弧形的石造邊角所包裹。但這看似強壯的左右兩翼石造體確只是一種障眼的填入體，它們完全不承重。儘管這正向立面還是具有一種對稱、巨大的紀念感，但其造形修辭只在強化玻璃以及鋼架構造的力感，而貶抑了石材構造的意義。班漢稱其作品為「工業建築的新造形」，並以企圖捕捉一種新時代的「能量」，以展現人類邁入「機器」時代的一種象徵（Anderson, 1988）。



圖 2. AEG 渦輪工廠 (1909)

資料來源：Wiki Commons／公共使用



圖 3. Fagus 鞋型工廠 (1913)

資料來源：Wiki Commons／CC 授權／Traveler100



圖 4. 德國工聯展覽，標準廠房之辦公行政中心 (1914)

資料來源：Wiki Commons／CC 授權／ Jchancerel

班漢用了「körperform」（「體術之形」）這一個「字」強調這棟建築造形的處理原則，而這「體術」企圖呈現的「紀念性」則反應他在 1908 年寫的文章：〈何謂紀念性藝術？〉。他採用了卡爾·伯蒂克（Karl Bötticher）對於建築造形分析中後提出的「körperform」／「körperkern」（「體術之形」art-form／「體核之形」core-form）雙向理論；伯蒂克說「體術之形」是建築物「型」的美學基礎——它們透過幾何量體的組織及陰影而達成；而「體核之形」代表創作者源自於國家、民族以及價值判斷的架構表徵（Moreno, 2015）。他說唯有「形」跟「核」相互搭配，真正的造形美學價值才得呈現。這說明了班漢的 AEG 工廠為何需要一個清晰的對稱式的「體術」大量體正立面；同時他又需要使用凸顯工廠所需代表「體核」的超大型鋼鐵以及玻璃構造物。

對班漢另一個影響來自於奧地利美學家阿洛伊斯·里格爾（Alois Riegl）所提出的「kunstwollen」（藝術意志）。里格爾認為任何藝術的造形呈現必須展現時代的需要。藝術風格的判斷則成為一個民族性、文化性以及物質進化的表徵。班漢受「kunstwollen」的思想所影響，並曾經結合了尼采《查拉圖斯特如是說》一書中的「超人意志」，早在 1902 年都靈國際展覽會會場上便設計過一棟展現「德意志精神建築風格」的「查拉圖斯特風格」（Zarathustrastil）建築，於是「藝術意志」成為班漢造形思考的核心，並在 AEG 設計中展示德國工聯期待下的機器以及藝術的融合。佛蘭林頓解釋班漢的 AEG 渦輪工廠其實並不是一件多高超的技術性成就、它其實就是一種「藝術風格」的展現。而這創造時代新風格的企圖很快地就在葛羅佩斯的思想及設計上出現（Frampton, 1980）。

葛羅佩斯在 1910 於班漢的事務所離職後，便開始積極的發展他個人的事務所事業。他在 1911 年一場名為《紀念性藝術以及工業時代建築》（Monumentale Kunst und Industriebau Lichtbildervortrag）的演講中，提出和班漢發表的文章非常類似的觀點。他說「紀念性藝術風格」將成為德國未來的「風格」的趨勢，並對現場的 24 位觀眾說：「對於國際競爭下的商品品質設計，一種技術上優秀品質的產品必須充分被聰穎的內容及造形所主導…整體的產業在今天所面臨的任務，完全根基在藝術性的問題。…新的紀念性建築風格誕生在時代需要的科技以及工業的能力，而這個時代已經來臨。」（Moreno, 2015）。如蕭瓦茲（Schwartz）所言，葛羅佩斯藉由當代的工業建築以及其展現的時代藝術之美，引動有關「風格」是為展現一種新的形體之美以及當代精神的完美整合（Schwartz, 1996）。當 1913 年葛羅佩斯和他合夥人阿道夫·麥爾（A. Meyer）完成了 Fagus 鞋型工廠（1911-13）時，也正是他回答何謂德意志精神下「紀念性藝術風格建築」的時機，如圖 3 所示。

Fagus 鞋型工廠的獨特型在於它幾乎就是以班漢 AEG 渦輪工廠建築的對照組；雖這其中牽涉複雜的美學辯證，但視覺上所顯示的是葛羅佩斯對於 AEG 正向立面過於「傳統」的積極回應。班漢的設計努力，就在展現意志造形的藝術表達（*kunstwollen*），尤其他對於建築的「體術」以及「體核」論述中，演化出來的一種折衷式的「紀念性風格」。但是葛羅佩斯的 Fagus 鞋型工廠則激烈的拋棄了必須仰賴歷史作為型態演化分析的「體術」，因為「體術」是以量體（*volume*）以及陰影的關係做為設計修辭的論述，而這觀點早已經跟不上當代科技的進化。Fagus 工廠的玻璃框體外突、結構體則內縮，其正好完全相反於 AEG 立面的處理技巧。儘管它和 AEG 工廠正向立面一樣形成強烈對稱，但兩側轉角邊緣都不承重。但 Fagus 工廠正向立面兩側完全以玻璃覆蓋，而非具量體化的磚石壁體。這「去物質化」的玻璃邊界，讓整個建築量體消融，並使得整座建築有如被「氣化」一般，融合周遭的光影以及內部的深度。

尼古拉·佩夫斯納（*Nikolaus Pevsner*）說明這一棟建築的時代意義：「有史以來第一次，建築的立面都是玻璃。撐柱成為窄窄的框。邊緣完全沒有支撐，於是產生一種從所未見的空曠感以及內與外的連接感。」（*Pevsner, 1970, p. 214*）。葛羅佩斯在設計此建築之前，曾收集無數的工業建築影像以研究其體量關係。葛羅佩斯在 1911 年的演講中，他誠懇的告訴大家建築師必須利用當代科技的所有極限，以完成一種感情上具有「神往」的建築；也正是如此，他認為過去的紀念性風格應該被超越、被重新定義。Fagus 鞋型工廠的紀念感是來自於它整體樣態引發的時代情緒感，它玻璃光澤的流動感強化當代的速度，並準確地表達其工業性的意義，同時那一些望向內部工作空間的延展感則暗示新的工業生產將供養德國未來的經濟發展所需。同時，其透明性更暗示權威以及平民之間的融合，黑暗終將化為光明。「紀念風格」透過 Fagus 工廠呈現的不是只有建築物型態的「固體」樣態，而是一種「氛圍」、一種融合社會期待的一道「光」、一股「氣息」。葛羅佩斯表達德國的現代化建築風格應該是一種以科技盡其所能展示的未來期待；他期待任何人看到這建築展示的樣態，必能由其中體會人在這個獨特的時代中所被賦予的責任以及對於未來的想像。

葛羅佩斯「造形藝術論」在 Fagus 鞋型工廠中所出現的「風格」首度成為現代建築史的要角。不久之後在 1914 年「德國工聯」科隆展覽會中，葛羅佩斯設計的標準廠房設計出現非常類似的「風格」。如今這兩棟建築都被標註成為「國際風格」的先驅者以及「新即物主義」下的建築新表現，如圖 4 所示。德國工聯主席穆特修斯在文章中曾描繪，德國過去滿足單一功能的設計，已經無法產生視覺上吸引人的造形，而是需要多種因素的加入；他說這一些可以增加德國價值的創作必須具有「藝術之美」，但這種美必須和時代的機器製造相配合，使其成為具「機器之美」的新產品（*Frampton, 1980*）。「德國工聯」成員儘管對於造形風格的意見不一，但逐步的在 Fagus 工廠之後得到了實務上支撐的論點；機器、社會、材料、功能被確信能夠成為一種非意識下的判斷，並在「時代性的意志」概念下，催化出一種時代美學的進化。葛羅佩斯在歷史上引導出「國際風格」的新語彙，但在這風格的表徵之下，隱含了德國當代的危機以及企圖轉變的一種時代努力。

2-2 包浩斯的「風格」

葛羅佩斯在動盪的威瑪共和政體成立的隔年創立了包浩斯（1919）；這學校的出現永遠的改變了應用藝術教育以及理解現代化設計的本質。然而葛羅佩斯並沒有在包浩斯教育上宣揚要建立什麼樣系統性的「風格」，他真正進行的任務是讓包浩斯的教育試圖接軌時代上的新需要，並以引動出當代中產階級一種對於生活的品味想像。

包浩斯成立的前數年，葛羅佩斯面對的是老師教育思想及教學技巧之間整合的困難，直到 1922 年之後才讓包浩斯的教育實驗成為可行。在這三年中，葛羅佩斯藉由行為舉止怪異的祕教教徒約翰尼斯·伊

登 (Johannes Itten) 的教學中，確認了「預備課程」(vorkurs) 的重要性；由理論藝術家瓦西里·康定斯基 (Wassily Kandinsky) 的教學思想中觀察到科學式分析以及感性美學之間的平衡；由匈牙利籍老師莫哈內基 (László Moholy-Nagy) 的教學中看到了「構成主義」以及新造形美學的時代需要；並由荷蘭藝術家特奧·凡·杜斯伯格 (Theo van Doesburg) 的「風格派」形構創造中，找到包浩斯教育的新方向 (Dearstyne, 1986)。

2-2.1 手工和機械接軌的「新風格」

葛羅佩斯的教育目標在包浩斯宣言中說明：「建築師們、畫家們、雕塑家們，我們必須回歸手工藝」、「學校必須重新回到工作坊」、「讓我們一同期待、構思並且創造出未來的新建築，用它把一切：建築與雕塑與繪畫都組合在一個單一的形式裡，有朝一日，他將會從百萬工人的手中冉冉地升上天堂，水晶般清澈地象徵著未來的新信念。」(Gropius, 1919)。葛羅佩斯的工坊建置是包浩斯教育的核心，設計者的養成是讓身體直接接觸材料、物件、並實驗其物理性、感受其材料性，以期實驗出造型組織的最佳狀態。葛羅佩斯想像的最佳教育過程應該是讓學生在工坊中進行作品的設計及生產，並且將作品發展為可以量產的商品，因此他期待讓藝術作品以及生產的商業作品之間自然發展出一種統合的狀況。

1921 年荷蘭新塑型派大將杜斯伯格定居在威瑪，他的「風格派」的理念影響給了葛羅佩斯很大的壓力。佛蘭林頓說「杜斯伯格設定了一種理性化、機械化、反個人主義操作的美學思想…他的教育觀點直接挑戰了包浩斯的教育核心：開放性學習。」(Frampton, 1980)。而這衝擊直接導致葛羅佩斯重新調整他的教育方式。「預備課程」中代表「過於自由開放」的老師伊登被換掉。莫哈內基取代了伊登，並以其對於蘇俄「構成主義」、「後立體派」的熟悉，讓他的課程回應杜斯伯格對於包浩斯課程只是一種中古時代工坊的批判。由於莫哈內基代表的藝術主張中和「構成主義」、「後立體派」、「風格派」及「機器性美學」的密切性，於是機器美學引導成為一個包浩斯教育的確切新方向。

1923 年葛羅佩斯採取了另一位荷蘭「風格派」大將歐德 (J. J. P. Oud) 的建議，將當年的包浩斯成果展訂為「藝術與科技——一個全新的整合體」的標題。在當時藝術與科技要如何連接，是一個難以與國民溝通的議題，而這展覽中出現的一棟住宅「角屋」(haus am horn)，正是葛羅佩斯試圖與大眾進行對話的「代言人」。由葛羅佩斯合夥人邁爾以及畫家穆切 (G. Mucbe) 所設計的建築，其設備、家具及其內裝均由包浩斯工坊師傅以及學生們所執行。葛羅佩斯向他的來賓們介紹說：「這是一件結合了最出色的工藝，並以最經濟、最科技的方式建造出來的住家；它提供人們最舒服的生活經驗。」(Whitford, 1984 / 林育如譯, 2010)。雖然葛羅佩斯以及包浩斯全體師生總動員，使得展覽獲得了巨大的迴響，但是包浩斯從此進入一個相當務實的時代；如何在工藝以及商業之間找到創作的平衡、如何讓藝術成為科技或是器械美學的載體，成了葛羅佩斯在 1923 年後包浩斯教育對於「風格」的終極想像。

2-2.2 包浩斯建築設計上的「風格」

包浩斯在葛羅佩斯時代幾乎是沒有建築訓練，建築設計工作坊直到 1927 年才正式出現。沒有建築課程包浩斯似乎衝突於「Bauhaus」單字意喻「蓋房子」的意思，並遭到不少學生抗議。1923 年在創校四年後，葛羅佩斯針對這問題說明：「學生只有具備最好的工藝及造形訓練，才能有足夠心理以及手藝的準備去學建築。」這文章中最終說明，在包浩斯課程還無法提供技術、工程科學訓練時，這些想要學建築的學生們，應該尋求進入科技學院以及工程學院繼續學習 (Gropius, 1965)。而真正有機會在包浩斯校園看到完整的「包浩斯製造」建築，則到了德紹校區建校之後。

葛羅佩斯在 1925 年為包浩斯德紹校區設計的建築，似乎完整的代言了一股明確的「包浩斯建築風

格」，如圖 5、圖 6 所示，由德紹市府的資助下，葛羅佩斯和他的團隊完成了學校教室群、學生宿舍、教職員宿舍以及校長宿舍，同時也協助市政府完成了部分的 Dessau-Törten 工人社區。包浩斯校舍設計雖倉卒，但其成果卻成了世界性的「圖像」，因為幾乎每一位設計人都熟悉那座有著「Bauhaus」標誌的建築樣貌。於 1938 年在美國 MoMA 的包浩斯展：「Bauhaus 1918-1928」的出版品中，葛羅佩斯親自描繪了這些設計。他說他在學校建築本體上將教室、工作坊以及宿舍配正成一個交錯的狀態，並透過抬高的入口下方段落形成一個實虛交錯的空間感；這種配置顛覆了傳統穩定以及對稱的方式，而使其具有動態性。在主要的幾個建築立面以不承重的玻璃牆面覆蓋，他採取非常類似 1913 年完工的 Fagus 鞋型工廠的手法以凸顯其透明性。建築的下方收縮，而二樓以上突出，形成一個反重力的感覺。水平力量以及工業場域的視覺性，提供了一個隱喻現代教育空間中所暗示的自由民主論述（MoMA, 1938）。學生宿舍正向立面的視覺韻律強烈，呈韻律性突出的陽台引誘強烈的陰影，而下兩層屬於公共性區域的開口方式改變，以作為上層以及下層之間功能差異的辨識。至於教師宿舍以及校長宿舍一共建造了七座，它們使用混凝土及部分鋼鐵構造。儘管教師宿舍是以模組（格狀）方式進行空間組織，但一樓刻意的下凹、二樓的陽台線突出、樓梯間的巨大垂直長窗、屋頂的上下高低變化以及刻意強化的陽台下方及窗框的深黑框線，則將一個全白的「盒子」建築，營造出一種具有視覺動態及能量的樣態。這空間的組織性呼應了馬丁（Mertins）指出的「風格派」影子，他說這建築功能性和其因為構成所產生的開放感，取代了葛羅佩斯早年作品中只會操作的幾何性關係及其發展的開放性（Mertins, 1997）。葛羅佩斯的設計風格已經由 1913 年的 Fagus 工廠的紀念化的藝術造形論，進化到一個新的狀態：一種具有動態、能量以及空間配置穿插性的組織已經被發展出來，新的風格中所被強化的身體空間經驗成為非以視覺、而是身體移動所發掘的空間感。這一種新空間經驗的追求也延續到葛羅佩斯未來在哈佛 GSD 課程中要求學生追求的空間造形的樣態中。



圖 5. 包浩斯學校一景

資料來源：Wiki Commons／公共使用



圖 6. 包浩斯學校一景

資料來源：Wiki Commons／GNU Free Documentation License

包浩斯校園設計堪稱現代校園建築的典範，但其準確的現代性及功能化主張，總讓它們和當時流行的「新即物主義」（Neue Sachlichkeit）網綁在一起。「Sachlichkeit」的意義來自於 Sache，其意義為「事物」、「真實」、「物件」；sachlich 則是「真實」、「實務」或「準確」…」（Becker, 2000）。在比較葛羅佩斯以及另一位現代大師柯比意（Le Corbusier）同為 1920 年代的作品時，評論家阿倫·科爾奎霍（A. Colquhoun）說：「葛羅佩斯的理論是完全的工具性，而設計就是直接的生產」；這一個貶抑的說法，後續是針對對於葛羅佩斯在德紹包浩斯時期的 Törten 工人住宅以及柏林 Siemensstadt（1927-1931）住宅群的分析。他的結論是：「它們包含一些機械式序列的平行安排，是完全的 sachlich，也就是它們完全的無情，其配置是一種極為科學的圖形，以其光滑、潔白、平頂、以及以重複的開窗作為表徵。」（Colquhoun, 1991, p. 89 & pp. 225-226）不論這樣的評論是否公允，葛羅佩斯的確創造出了猶如科爾奎霍所說設計上的視覺標準印象，而其「務實主義」也成為他往後的標籤。

儘管在葛羅佩斯時代，建築學習在包浩斯的教育中沒有系統性的課程中，但是「基礎課程」以及工作坊的操作，就是讓學生熟悉物件的材料、構成、視覺比例以及組織邏輯，並以此創造出好的物件造形。

葛羅佩斯說包浩斯學生們真正的訓練是「空間感」，而其價值是「真實的實踐力」（Gropius, 1965）。葛羅佩斯晚年時，他回顧他自年輕以來對於建築的一貫信念：「新建築來自於兩個像度：理性以及美學；美學要深觸人心，而且它的意義是比經濟效能以及結構經濟化更加的重要。」（Gropius, 1965, p. 23）。葛羅佩斯的「美學」說法的確深刻，但顯然和許多數評論家的觀點完全迥異。如果葛羅佩斯的包浩斯教育中所提供的思想確實發展出一種可辨識的「風格」，那這「風格」絕對不是一種固定的樣態，而是一種在包浩斯教育基礎下認定的「美」：建築是一種信念，必須誠懇地呼應社會真正的需要。

葛羅佩斯用了僅 10 年的時間在包浩斯弘揚的一種試圖進行去舊入新的願景。儘管在納粹的第三帝國到來時，包浩斯被迫關閉了，但葛羅佩斯在包浩斯播下的願景卻也很快地開枝散葉傳播到世界各地。許多包浩斯的老師及學生們依附在「包浩斯」名號的光輝下透過教育或是作品持續影響後世，並成為現代化教育以及設計風格中延續的傳奇。

三、葛羅佩斯「風格」的問題—GSD 時代

3-1 反歷史性的建築「風格」

當 1937 年葛羅佩斯被任命為系主任時，美國建築教育已經歷一段時間改革的辯論，阿圖·道（A. W. Dow）於哥倫比亞大學以及任教哈佛建築的大衛·羅斯（W. D. Ross）等人試圖以「純設計」（pure design）作為理論基礎，進行建築教育方式的改革。當時建築教育界最有共識的是法國學院派布雜教育系統的退場，但是對於教育技巧中要如何達成，卻難有一致性共識（Frank, 2008）。而哈佛則早在 1930 年代初期就積極面對其建築教育如何現代化的問題，但也還找不出可行方式。當包浩斯菁英在 1930 年代中大量離開德國時，成了美國建築教育及設計教育翻轉的絕佳時機。GSD 院長杭杜原本在哥倫比亞大學任教，屬於改革派大將，當他於 1936 年出任哈佛設計學院院長時，「改變」於是成了他最大的任務（Alofsin, 2002）。

葛羅佩斯於 1937 年被任命為 GSD 建築系主任時，原屬於藝術學院下的建築學習產生了立即性的改變。代表布雜教育的大繪圖桌消失了、原必修課「繪畫課」被取消、建築系館中原有的古典建築裝飾被用隔板封死、給學生練習模仿的石膏建築裝飾件全部被移除；一年之後三堂原有的建築史必修課程被改成選修課（Nerding, 1990）。回溯包浩斯在 1927 年建築課程出現前，就沒有建築史課程，就算之後成立了建築工坊，建築史也非系統性課程的一環。但葛羅佩斯討厭建築史真正的原因，難道如同許多學者認為葛羅佩斯排除歷史是為避免學生受到舊造形的干擾（Pearlman, 2007）？

葛羅佩斯在對於建築師的角色及其訓練的議題上發表過一些觀點，其中《對於建築師以及設計師的訓練》一文中，他說：「我看不出獨立的知識對於建築訓練有何幫助，真實的訓練才是有意義…創意的學習只有透過經驗和實驗，才能讓造形及空間以一種客觀的方式呈現，並以一种普遍性的視覺美學被傳播。」（Gropius, 1964, pp. 50-51）。在提及建築史課程上，他說：「建築史教育的價值在於讓學生對於過去不同時代的作品在其時代中和當時的宗教、科學、政治以生產方式做理解，而非有助於造形創意的學習…建築的學習沒有必要讓學生理解所有過去到現在的建築、繪畫以及雕塑的知識。」（Gropius, 1939, p. 148）在另一篇文章中他又說：「經驗以及自信來自於在現代生活中的生活及作為，而不是去看龐貝古城。對於那一些身懷創意並且秉持受教價值承諾的人們，便更要透過現代生活的自信來獲得學習動能。只有那一些沒創意的人，才在研究歷史中試圖追求它們的解決方案。」（Gropius, 1964, p. 138）。

葛羅佩斯認為造形創意是時代的任務，也唯有在面對真實的現代生活，才會有創意的機會，而「歷

史」是他心中創意的障礙。葛羅佩斯的「反歷史」還包含兩個核心的觀點：1. 葛羅佩斯心目中的理想建築必須具備「民主」及「普遍」價值，這暗示其思想上的客觀性以及科學性，也因此他認為建築史對於建築創意的表達註定會產生偏見、權威以及主觀化。2. 由葛羅佩斯 GSD 的課程進行檢視時，將發現他非常重視構造、技術的學習；「構築」、「建築工程」、「設備」成為學分負擔沉重的必修課程。葛羅佩斯的學生曾記錄他們總是被要求進行物理環境、陽光控制、結構以及工程技術的設計說明，並拒絕所有抽象的語言（Nerdinger, 1990）。葛羅佩斯在 1938-1939 年邀請 CIAM 秘書長的基提恩（S. Giedion）來為學生進行「建築史」專題講座，而這位出版《時、空、建築》一書的學者，其史學觀建立在以構築技術為核心的唯物建築觀，其中最最重要的部分則是他凸顯了「器械性」（mechanization）以作為詮釋建築創新的起源及演化，而其專書《器械主導》也說明了其清楚的思想觀點。

葛羅佩斯相信好的造形的成立是不需要歷史語言，創意是來自於透過模型、分析以及工程圖面的不斷練習。他認為如果建築史要對建築創作發生作用，那就應該只是「建築營造史」或是「器械」（mechanization）發展歷史。雖然葛羅佩斯說過他的教育方式是要讓每一個人找到他獨特的特質，而非是一種絕對、技術性的標準訓練，但他也承認教育的成果還是和其老師的教育方式密不可分（Gropius, 1964）。當 1960 年代「後現代主義風格」對抗於「現代主義風格」時，葛羅佩斯和他許多 GSD 的畢業生們成為受攻擊的一群；他們常被指謫為總將設計與過去文化進行切割，而他們的老師葛羅佩斯被認定是這一個「反建築歷史」集團的領導者。

3-2 「國際風格」vs. 葛羅佩斯 GSD 「風格」

1932 年於 MoMA 舉辦的「國際風格」展，是美國本土第一次有系統地介紹在歐洲新興建築風潮的展覽；館長小巴爾（A. H. Barr, Jr.）引介文中，他說自 1925 年芝加哥論壇報競圖之後，出現了許多建築的新風格，而「國際風格」成為最重要的時代美學期待。這展覽的策展人亨利羅素·希區考克（H.-R. Hitchcock）以及菲力普·強森（P. Johnson）對「國際風格」做了明確的定義：「對於現代材料及構造科技的自然呈現以及新的規畫原則」；前者描述混凝土以及鋼構的材料性對於一種新美學的表現狀態，而後者則強調自由的空間組織解體了傳統空間組織及系統（MoMA, 1932）。以材料技術或是幾何量體組成作為此項「風格」的描繪，遭到史學家佛蘭林頓的反對；他強調「國際風格」的發展是被這場展覽的論述過度的「制式化」了，其真正背後「國際」核心意義反而失去了；他認為真正「國際風格」的時代意義來自於定義建築必須反映不同地點的氣候、文化以及其經濟意義，並由其中找出具有理性基礎的解決方法（Frampton, 1980）。

佛蘭林頓所說對於「國際風格」的評述，吻合葛羅佩斯在 GSD 的教育論述。如果「國際風格」不是一種固定樣態風格的呈現，而是一種思考的建立、一種對於建築生產的態度，那「風格」不但不應該存在，甚至應該被反對。葛羅佩斯的 GSD 教育論述中的確不存在任何以「風格」為師的教育觀點。相反於許多評論者對於「國際風格」的偏見；他們總認為「國際風格」總是具有一致性樣態，同時也常暗示此種風格是造成當今城市單一化的元凶。但葛羅佩斯在 GSD 課程所提出讓學生練習的設計題目中很少以城市都會區為設計基地；他多以哈佛所在新英蘭地區的學校、住宅、宿舍或公共設施為題目，甚至還引用美國詩人艾默森（R. W. Emerson）對於過於機械化文化的評論，以供學生思考文化及設計之間的辯證。

如果仔細檢驗葛羅佩斯的課程內容的確充斥兩項固執的堅持；一為他相信建築設計的一切都必須反映其功能性，同時他強烈主張「技術本位」就是創意設計的本體。在檢視三份葛羅佩斯所出研究所設計題目的說明，其大量出現的引導方針則圍繞在預鑄、經濟化、財務可行、設備合理等字句。它們清楚的反應葛羅佩斯教育的價值觀（Herdeg, 1983）。當 1960 年代許多當代評論者指責現代功能主義摧毀了充滿人文情感的舊城市之後，指責的矛頭對準了「國際風格」。羅伯特·文丘里（Robert Venturi）著名的

《複雜與矛盾》一書中，他對比了魯道夫的 Crawford Manor 公寓以及他設計的 Guild House 退休公寓，並以此作為比較無情感、無文化的「現代主義」以及情感滿載的「後現代主義建築」之間的差異 (Venturi, 1977)。魯道夫是葛羅佩斯最得意的弟子之一，接受了 GSD 完整的大學及研究所教育，也因此葛羅佩斯 GSD 成了現代都市失敗的間接罪人。哥倫比亞大學建築系教授黑德格 (K. Herdeg) 曾和著名的藝評家克萊門特·格林伯格 (C. Greenberg) 討論美國都市建築時，葛羅佩斯 GSD 因素竟成為焦點；他們都同意葛羅佩斯的教學哲學以及 GSD 教育內容是導致美國當代建築如此醜陋的主因之一 (Herdeg, 1983)。

葛羅佩斯絕不可能是扛下整場現代建築失敗的罪人，但他教育中時刻強調的「功能技術論」(technocratic) 的確在整個當代建築文化發展中扮演重要的角色。在討論「國際風格」的專章中，佛蘭林頓指出現代建築在 1960 年代時出現一股矛盾的觀點；一方面帶有葛羅佩斯修辭的「功能技術論」被世界各地的建築師們無止境的放大，並建造成了當代都市悲劇化的標準地景；但另一方面也正是這一股對於功能技術的無差別性依賴，導致「國際風格」最終走到了盡頭 (Frampton, 1980)。

葛羅佩斯 GSD 教育的影響力和整個「國際風格」的氾濫同步發展；然而「國際風格」的擴張其真正的理由及原因來自於當代政治、經濟及社會的需要，而非人們對於「風格」的積極想像。理性化是這個時代發展的核心價值，而二戰後的科技及文化全球化的發展趨勢讓美國的領導地位更加明顯，而其建築專業在事務所的標準化生產方式，使得葛羅佩斯的教育成為指標 (Boyle, 1977)。葛羅佩斯說：「設計的基礎在於事實...在今天，一種新的見解慢慢地取代了個人式風格的觀點如『品味』、『感覺』等主觀性描繪。根據生物體上的需要 – 不論是生理的還是心理的，設計尋求的是無數代別下整體數據下經驗的累積。」(Gropius, 1955, p. 51)。塑造特定的「品味」、「感覺」都不是葛羅佩斯 GSD 教育的價值，他真正的教育價值在於訓練設計者具有理性的人格 (Gropius, 1955)。

四、結論：「理想世界的風格」

在《In what style should we build?》一書中檢視五段 1820 到 1850 年代的德國學者對於建築「風格」的辯論論述，這些著名的學者都面臨一個兩難的問題；到底「風格」是一種單純物理性狀態的呈現，還是內在展現的價值。如果是前者，「風格」必然可以被歸納及分析，因為其和材料、技術的進化有直接的關係；而如果是後者，「風格」所跟隨的是一種時代變動以及創作者集體性意識的表徵，此時「風格」是一種價值的呈現，而非物理狀態的表現。另一個問題在這一些學者辯論中顯示一個時代的急迫：「新風格」的出現到底和過去的「風格」有無關係；難道有可能發生一種全新和過去無關的新「風格」嗎？幾乎所有的學者都同意，新材料的出現將重大的加速了「新風格」的出現；但新風格需要被發展，「風格」是不可能憑空而出。哲學家施勒格爾 (F. Schlegel) 說沒有建築師可以憑空創造新風格。藝術家吳爾夫 (J. Wolff) 以及建築師修布切 (H. Hübsch) 則明確的陳述，「風格」的發展來自於材料物質的進化以及非物質性的時代需要；修布切說每一個時間點、每一個國家都能發展出具有特性的「風格」，且「新風格」的發展應反映當下的需要。豐爾 (F. W. Forn) 清楚的表示，風格的發展就是時代上普遍的需要 (Herrmann, 1996)。

德國建築史學家伯蒂克在討論「申克爾風格」以及德國建築的文章中說：「風格是一個國家的意志才能令其發展，不是單純的個人啟發，也不是臨時性的出現；風格不是幾個物件的材構特性，而是在和時間以及歷史做出區隔的「斷點」(break)。」(Herrmann, 1996, p. 151)。葛羅佩斯痛恨人家連接他和特定的「風格」；但事實是，在建築史評論者的眼中，他們多數認定葛羅佩斯就是發展出了一種站在歷史「斷點」風格的偉大建築師。不論塔夫里或是佛蘭林頓都觀察到，葛羅佩斯在 1910-1914 年期間在建

築的現代化道路上打開的新路：一種既不是當時似乎已經走頭無路的「新藝術風格」，也不是班漢在 AEG 工廠中尷尬的折衷表現。葛羅佩斯的「風格」是一種透過器械、機能、材料作為代言下的「新風格」。

單純看待葛羅佩斯在 Fagus 鞋型工廠中呈現的「風格」特徵，描繪了這種「風格」的表面意義；但誠如班雅明所說，風格只是一種外皮，也唯有撥開它，才知道其真正這個風格的價值為何 (Benjamin, 2006)。葛羅佩斯「風格」的深處價值，並非是玻璃鋼鐵的技術表面，而是根基在一種在德國當代的道德觀以其國家意志性的表徵。麥卡提 (Fiona McCarty) 的書中清楚地描繪葛羅佩斯務實的積極性人生觀，並稱其為浪漫理想主義 (MacCarthy, 2019)；皮漢特 (Pehnt) 指出葛羅佩斯的社會主義浪漫性並在 1920 年為柏林政變犧牲工人而設計紀念碑也正是他理想及浪漫個性的證詞之一。包浩斯宣言中利奧尼·費寧傑 (L. Feininger) 所刻的木刻大教堂及其由尖塔上發出的光芒顯示這理想的指引明燈；它號召的是返回中古宗教「行會」的理想世界。一方面這座「教堂」象徵德國期待由一戰的失敗中翻身的再現光芒，另一方面則是期待德國將建立以教育／產業合一的轉化機構，就像水晶光芒一樣被點亮 (Haxthausen, 2009; Pehnt, 1971)。威瑪包浩斯也正是在此理想的期待中誕生。

葛羅佩斯的家族和德國新古典建築大師卡爾·申克爾 (Karl Friedrich Schinkel) 的密切關係，注定了他的命運和德國浪漫主義不可分割；他相信德國浪漫主義思想中認定藝術創作是一種 Kuntwollen (藝術意志) 以及 Volkgeist (國家意志) 的呈現。史學家達可 (Dal Co) 承認葛羅佩斯創造出的「新風格」在 1920 年代的德國產生了巨大成功的結果，因為他建築中的白牆、透明材料及構造系統，命中了一個積極尋求轉化中德國的需要。當一個階級差異巨大、社會矛盾無解的德國，試圖尋求變革以及重新釐清未來的同時，Sachlichkeit「功能」為導向的新風格，終於成為社會期盼走出僵局的想像，並望向一個比過去更好的理想世界 (Dal Co, 1990)。「國家意志」中尋求的未來不會是再回到親密的傳統過去，而是由強大器械力主導的未來，而「藝術」成為它的代理。葛羅佩斯一生中所面對的都是這一份他認定下必然的歷史命運，因為他相信包圍在我們周圍的現狀才是事實，而意志必須堅定地建立一道連接到未來的橋樑。葛羅佩斯相信「建築不會停留、它只有不斷的變化」，而「建築是當代生活的鏡子，我們只有由現代生活前進。」 (Gropius, 1965, p. 66; p. 70)。

葛羅佩斯在時代中的角色中，不論在做為建築師、校長、建築系的系主任，他都不曾在困難中退卻，且無止境地試圖解決他所面對的困難。1932 年在 MoMA 國際建築展中宣揚「國際式樣」的希區考克以及強生，描繪葛羅佩斯是當代建築師中最「具社會性思維」的建築師。在展覽書冊中他們正是以此觀點作為結論：「葛羅佩斯成立的包浩斯成為一個藝術教育的現代新系統…他完成的是一個重大的社會成就，而且他的成就比其他其它當代建築師更加偉大。」 (MoMA, 1932, p. 60)。

葛羅佩斯的建築或是他中晚年在哈佛 GSD 提供的教育，展現一種對於時代以及需要的服從性，並將建築當成呼應現代生活狀態及需要的載體；「風格」在 GSD 作業的練習一方面需要面對當代的問題，更是面對自己存在時空的詢問。當幾位最著名受教於葛羅佩斯的建築師們談提及他們的老師時，都不約而同的提到葛羅佩斯對他們心靈以及自我價值的啟發，遠勝於其對於建築樣態或是特定風格的引導。1968 年，葛羅佩斯過世前一年，他寄給身在台灣的王大閎一封信。王大閎曾說他在美國生活常感到美國文化的粗鄙，而唯一令懷念的則是他的恩師葛羅佩斯。葛羅佩斯的書信中，他摘錄一段希臘詩人的詩，其第一句：「讓我簡約地說吧：就是這麼一點恩捨」，而最後一段：「就是最後這幾句話一定得說，因為明天我們的精神將遠飛」 (王大閎、蕭梅，1997，頁 2)。葛羅佩斯就是王大閎的精神導師，直到他無法提筆之前都還在鼓勵這一位來自遙遠中國的學生。儘管葛羅佩斯的建築或是其理念總被冠上「國際風格」，並常遭各方指責為是一位無人性的器械主義者，然而在他身邊最親近的學生們卻都說葛羅佩斯的教育並非單純執著在表象的技術呈現，而是心靈及思想價值的指導。葛羅佩斯總是引導他們體察自己在世間

的角色，並將其服務作為提供社會改變的期待。葛羅佩斯認為只有如此殷切地詢問自己，設計才變得有意義。如果歷史真的要註解葛羅佩斯有關建築「風格」的啟發，那麼或許我們應該稱葛羅佩斯所期待創造的應該是一種追求「理想世界的風格」。而「理想世界」的「風格」如果有一種樣態，那麼貝聿銘的畢業設計以及和中國／台灣有關係密切的華東大學規劃案可為之見證。

貝聿銘於 1946 年畢業於葛羅佩斯 GSD 的碩士課程，他的畢業題目是以假想的上海美術館作為「現代主義中國建築」的設計嘗試。他的指導教授葛羅佩斯跟他討論這一個議題時，要他切勿掉入以膚淺的中國母題 (motif) 作為設計的元素，也切勿模仿過去中國建築的風格。最後貝聿銘的建築是一個以幾個中庭以及牆壁作為主題進行交互變化的成果；這設計企圖呼應在地空間居住感及氣候，而非企圖呈現中國風格的建築造型或裝飾語彙 (Pei, 1948)。當 1948 年，葛羅佩斯以他的 TAC 事務所為中國聯合教會團的華東大學進行整個校園規劃時，葛羅佩斯指揮的團隊們的設計過程也猶如學校的「設計課程」的操演。葛羅佩斯在這一案件中，並未要求一種先入為主的「國際風格」，例如平屋頂、白牆、大玻璃，而是他要求成員們關注華東 (南) 地區的氣候、陽光、景觀、水文、空氣流通等條件，並將這些條件考慮成為配置、造形及個別建築設計的可能。最終的結果包含了一些具有單坡斜頂、木百葉窗版、白牆磚帶的建築，而其上方則以中式筒瓦覆蓋。斜頂的宿舍雖有江南建築的樣態，但其真正的目的是利用兩側高度差以提供了室內較好的採光及通風 (吳光庭, 2009)。雖然這一件作品最終只能淪為紙上建築，但它卻也清楚地註解了葛羅佩斯「風格」真正的定義—「地域風格」或是「國際風格」的「風格」其實都是無意義的標籤。根據葛羅佩斯所說，真正的「風格」就是「讓人們能夠過較好的生活」—這才是「風格」真正的意義 (Gropius, 1993)。

參考文獻

1. Aloisín, A. (2002). *The struggle for Modernism. Architecture, landscape architecture and city planning at harvard*. New York, NY: W.W. Norton and Company Ltd.
2. Anderson, S. (1988). Modern architecture and industry – Peter Behrens and the AEG Factories. In K. M. Hays (Ed.), *Opposition reader* (pp. 521-551). Princeton, NJ: Princeton Architecture Press.
3. Becker, S. (2000). *Neue sachlichkeit*. Köln: Böhlau Print.
4. Benjamin, A. (2006). *Style and time*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
5. Boyle, B. M. (1977). Architecture practice in America, 1865-1965. In S. Kostof (Ed.), *The architect* (pp. 309-344). New York, NY: Oxford University Press.
6. Burchard, C. (1959). Gropius at Harvard. *Journal of Architectural Education*, 14(2), 23-25.
7. Catherine O'Sullivan, N. (2014). Duplicity: The translation of Bauhaus pedagogy into American modernist architectural education. In C. Schnoor (Eds. & Trans.). *Society of architectural historians, Australia and New Zealand* (pp. 299-308). Auckland: SAHAZ and Unitec ePress.
8. Colquhoun, A. (1991). *Modernity and crisis of tradition*. Cambridge, MA: MIT Press.
9. Dal Co, F. (1990). *Figures of architecture and thought*. New York, NY: Rizzoli.
10. Dearstyne, H. (1986). The struggle for an ideal. In D. Spaeth (Eds.), *Inside the Bauhaus* (pp. 33-84). New York, NY: Rizzoli International Publication.
11. Draper, J. (1977). The école des beaux-arts and the architectural profession in the United State. In S. Kostof (Ed.), *The architect* (pp. 209-237). New York, NY: Oxford University Press.

12. Frampton, K. (1980). *Modern architecture, a critical history*. New York, NY: Thames and Hudson Press.
13. Frank, M. (2008). The theory of pure design and architectural education in the early twentieth century. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 67(2), 248-273.
14. Gropius, W. (1919). *Manifesto of the Staatliches Bauhaus*. Retrieved from: <https://bauhausmanifesto.com/>
15. Gropius, W. (1939). Training the architect. *Twice a Year*, 2, 142-151.
16. Gropius, W. (1955). *Scope of total architecture*. New York, NY: Harper & Brothers Publishers.
17. Gropius, W. (1964, May). Tradition and continuity in architecture. *The Architecture Record*, 5, 138.
18. Gropius, W. (1965). *The new architecture and the Bauhaus*. (P. M. Shand, Trans.). Cambridge, MA: The MIT Press. (Original work published 1935)
19. Gropius, W. (1993). Eight steps toward a solid architecture. In J. Oakman (Ed.), *Architecture culture 1943-1968*. New York, NY: Columbia Book of Architecture.
20. Haxthausen, C. W. (2009). *Walter Gropius and Lyonel Feininger Bauhaus Manifesto*. Retrieved from: https://www.academia.edu/5392236/Walter_Gropius_and_Lyonel_Feininger_Bauhaus_Manifesto_1919
21. Herdeg, K. (1983). *The decorative diagram*. Cambridge, MA: The MIT Press.
22. Herrmann, W. (Ed.) (1996). *In what style should we build? The German debate on architecture style*. Los Angeles, CA: Getty Foundation Publication.
23. MacCarthy, F. (2019). *Gropius: The man who built the Bauhaus*. New York, NY: Belknap Press.
24. MoMA Exhibition Booklet. (1932). *Modern architecture: International exhibition*. New York, NY: MoMA.
25. MoMA Exhibition Catalogue. (1938). *Bauhaus, 1919-1928*. New York, NY: MoMA.
26. Monk, T. (1999). *The art and architecture of Paul Rudolph*. Retrieved from <https://www.paulrudolphheritagefoundation.org/philosophy-1>
27. Moreno, C. M. (2015). *The "Corporeality" of the image in Walter Gropius' Monumentale Kunst und Industriebau Lecture*. Retrieved from <https://www.erudit.org/en/journals/im/2014-n24-25-im02279/1034165ar/>
28. Nerdinger, W. (1990). From Bauhaus to Harvard: Walter Gropius and the use of history. In G. Wright & J. Parks (Eds.), *The history of American schools of architecture 1865-1975* (pp. 89-98). Princeton, NJ: Princeton University Press.
29. Pearlman, J. E. (2007). *Inventing American modernism: Joseph Hudnut, Walter Gropius, and the Bauhaus Legacy at Harvard*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
30. Peht, W. (1971). Gropius the romantic. *The Art Bulletin*, 53(3), 379-392.
31. Pei, I. M. (1948). Museum for Chinese Art, Shanghai China. *Progressive Architecture*, 2, 50-52.
32. Pevsner, N. (1970). *Pioneers of modern design*. New York, NY: Penguin Books Ltd.
33. Schwartz, F. J. (1996). *The Werkbund. Design theory and mass culture before the first world war*. New Haven, CT: Yale University Press.
34. Semper, G. (2004). *Style in the technical and tectonic arts; or, practical aesthetics* (H. Mallgrave & M. Robinson, Trans.). Los Angeles, CA: Getty Research Institute Publications. (Original work published 1861/1863)
35. Tafuri, M., & Dal Co, F. (1980). *Modern architecture I*. Milan: Electa/Rizzoli.
36. Venturi, R. (1997). *Complexity and contradiction in architecture*. New York, NY: Museum of Modern Art. (Original work published 1966)

37. 法蘭克·懷特佛德 (Whitford, F.) (2010)。包浩斯 (Bauhaus) (林育如譯)。台北：商周。(原著出版年：1984)
- Whitford, F. (2010). *Bauhaus* (Lin, Y.R. Trans.). Taipei: Business Weekly Publications, Inc. (Original work published 1984) [in Chinese, semantic translation]
38. 王大閔、蕭梅 (1997)。王大閔作品集。台北：國立台北技術學院建築設計技術系。
- Wang, D. H., & Siao, M. (1997). *Complete work – Wang, Da Hong*. Taipei: Department of Architecture Design, National Taipei Technology. [in Chinese, semantic translation]
39. 吳光庭 (2009 年 11 月)。兩所紙上大學--W. Gropius 的華東大學規劃與吉阪隆正、林慶豐的東海大學校園規劃。2009 文化資產保存、再利用與保存科學國際研討會論文集 (頁 153-161)。高雄市：高雄正修科技大學。
- Wu, K. T. (2009). Two paper universities – Hwa Dong University campus planning by W. Gropius and Tunghai University campus planning by Takamasa Yoshizaka and Cing Fong Lin. *Symposium of Cultural Heritage Re-use and Preservation Science Research Conference* (pp. 153-161). Kaohsiung: Cheng Shiu University. [in Chinese, semantic translation]

Idea of “Style” – Tracing Gropius/GSD Education from its Origin

Ray S. C. Chu

* Department of Architecture, Ming Chuan University
rayscchu@gmail.com

Abstract

Walter Gropius, founder of Bauhaus, served as chairman of GSD/Harvard from 1937 to 1952 and developed an education program which converted American architectural education from its traditional Beaux-Arts root to modernism. However this change was not fully appreciated; GSD/Harvard architectural education was attached as propagator of “international style”, which was considered by many critics to be responsible for the failure of modern city development.

This article offers a full examination of Gropius educational schemes in GSD and traced back Gropius’ education mind-set from Bauhaus period. It concludes that Gropius’ education was not as purported “style” orientated; rather it was based on social need.

Keywords: Bauhaus, Walter Gropius, Harvard/GSD, Architectural Education, Modernism, International Style.