

東海大學

工業工程與經營資訊學系

博士論文

觀看不見與測量不在

研究生：劉克峯

指導教授：羅時瑋

中華民國一〇二年七月

The presence of the present as absence

By

Ke-Fung Liou

Advisor: Prof. Shi Wei Lo

A Dissertation

Submitted to Department of Industrial Engineering and

Enterprise Information at TungHai University

in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy

in

Industrial Engineering and Enterprise Information

July 2013

Taichung , Taiwan , Republic of China

觀看不見與測量不在

學生：劉克燦

指導教授：羅時瑋教授

東海大學工業工程與經營資訊學系

摘要

本研究羅列了兩個歷史上的重要議題，並視之為兩個「惡名昭彰」的疾病，它們到目前為止仍在世界上活耀著。就是現代性與啟蒙，這兩者在亞洲歷史的進程方面都是一種迷思。

現代性與啟蒙問題如何不見與不在？現代性與啟蒙是兩個各自的問題嗎？還是一個整合的問題？這是本論文的基本核心議題。這個議題的討論，台灣的殖民歷史、或是近代知識的接收，是一個渾然不知的「不在場」歷史，不知不覺中突然全盤接收，並且進入到一個無歷史的記憶狀態。在後殖民和後現代語境中，必須永遠質疑的是：自己的文化身份，自己的階級民族立場？自己究竟是什麼樣的思維方式？話語方式？所以歷史地理需要主體的在場才有意義，需要活者的身體與時間記憶來檢驗。從反省「現代性」與「啟蒙」狀態下，得到了貫穿其間的要素有「身體、場所、迷宮、地理」等重要的議題。

時間，是時間帶入空間的論述，從時間帶入活的記憶。從記憶帶出歷史感。地理，是一個地方場所，靠著身體的在場概念，所形成主體性身體與台灣島嶼在地理上所形成的全景敞視關係。身體，是在迷宮內的引線作用，在時間與空間中體驗者以及被還原的對象；是記憶的載體，透過身體新主體回到自己的知覺與自主；是地理的場地所需要建構出來迷宮。迷宮，代表城市模型、日常生活經驗、島嶼狀態的隱喻、是記憶池的時間特區、一種由外在回到自己身體的時空策略；迷宮的混沌是一種現象學的還原，放到括弧中就是放到迷宮中。還原出來的是自己的時間與在場的身體，這才是自己的知識本質。最後以迷宮概念為對應理性現代主義的金字塔，啟蒙則以主體性的在

場概念，以地理啟蒙的策展主題與展覽，以內視鏡方法的繪圖概念觀察台灣島嶼。

本文是以建築師的身分來看待現代性與啟蒙，以策展為工具箱，來進行與此兩議題相關聯的批判與檢驗；取代部分傳統的建築師工作、作品處理的方式、知識範疇不足以涵蓋部分的策展討論與展覽操作。操作論述迷宮隱喻的文本就是建築。作品是將建築建構在「時間、地理、身體、迷宮」這四組關係上。

關鍵字：身體、迷宮、時間、記憶、場地、台灣島嶼

The presence of the present as absence

Student:Ke-Fung Liou

Advisor: Prof. Shi Wei Lo

Department of Industrial Engineering and Enterprise Information

Tunghai University

Abstract

This research examined two significant historical ailments, namely modernity and enlightenment. They have continuously been infamous and active and are both considered as a kind of myth throughout the Asian history. Unseen modernity refers to the state of not seeing modern problems and absent enlightenment means the measurement of absence of the enlightenment problems. Why do modern problems become unseen? Why do enlightenment problems become absent? Unknowingly, the off-site history is completely accepted and it enters into a memory state of non-history. Therefore, the meaningfulness of history and geography depends on the presence and absence of present, and its investigation needs the living bodies and time memories. Based on the reflection of modernity and enlightenment, we have the important issues which present the connecting elements, including time, geography, body, and labyrinth.

It is "time" that leads to the theory about space and lively memory, which further brings about a sense of history. Geography is an on-site concept of a body, which forms the panopticon relationship between a body and the geography of an island. A body is a medium in a labyrinth, which can experience time and space and is the medium in the labyrinth which is constructed by geographical sites. A labyrinth represents a model of a city, experience of daily lives, and a metaphor of the state of an island. It is a special zone in a memory pool. It is a time and space strategy to get from the outside of a body back to the inside. The confusion of a labyrinth is a kind of restoration of the phenomenology. Bracketing somebody is the same as placing him/her in a labyrinth. What is restored is one's own time and living body and is the

essence of one's knowledge. Finally, we can use the labyrinth as the solution for the pyramid of enlightenment, use on-site and off-site concepts of geography as the themes of exhibitions and planning of exhibitions, and use an endoscopic way of drawing maps to observe the Taiwan Island.

This paper deals with all the criticisms and examination from the perspective of an architect. Both traditional work of architects nor ways of coping with projects and the scope of knowledge can cover all the discussion. The text that deals with the theory regarding labyrinth as a metaphor is itself architecture. This work is constructed of time, geography, body, and labyrinth.

Keywords : Body 、 Labyrinth 、 Time 、 Memory 、 Site 、 Taiwan Island

謝 誌

要完成論文任務最大的敵人是「自己」。

羅時瑋老師是來消滅這個敵人的「大統帥」。

「大統帥」帶領很強的將軍與菁英部隊：劉舜仁、林平、黎淑婷、黃聲遠、蘇智鋒老師；與友邦大將軍郭肇立，以及陳姐、秋美、雅菁、超哥、依琳的強後援。

當然七年腦袋的過程，吸收東海肥沃學園的建築系、社會所、美術系所跨領域知識；從當代哲學到藝術操練，身體也從近視到老花。這些要謝謝東海大學。

從眺望世界的眼光返回到台灣島嶼，不是埋種子，是一趟逆行回到上游勘誤之旅！

感謝，克峰向您們鞠躬！

目錄

摘要 I

ABSTRACT III

謝誌 V

目錄 VI

圖目錄 VIII

第壹章、緒論	1
1-1. 背景研究	2
1-2. 課題研究	2
1-3. 文獻回顧	3
1-4. 問題界定：觀看不見與測量不在（作為方法的迷宮）	21
1-5. 研究範疇	23
1-6. 論述架構與展覽作品	24
第貳章、現代性與啟蒙的擦拭	32
2-1. 知識的迷宮	33
2-2. 現代主義的擦拭與重置	38
2-3. 多重的擦拭	42
2-4. 記憶與歷史	52
第參章、身體：知覺、規訓、尺度	56
3-1. 關於自己的身體	56
3-2. 身體與現象學	60
3-2-1. 身體與知覺	61
3-2-2. 現象學以還原為方法找回自己的身體	67
3-3. 身體，地理之間權力的作用	69
3-3-1. 傳科全景敞視	70
3-3-2. 身體與規訓	71
3-4. 身體尺度	76
3-5. 身體與世界：測量的地理問題	86
第肆章、場所與地理	94
4-1. 在場與不在場	94
4-1-1. 在場	94

4-1-2.不在場	96
4-1-3.繪畫中的主體不在場	98
4-2.基地	111
4-3.場所與地方	119
4-4.台灣島嶼與身體地理	130
4-5.鐵道、島嶼地圖的想像與地理認同	139
第五章、迷宮	149
5-1.迷宮空間	151
5-2.迷宮與文本	155
5-3.迷宮與文本相關作品	163
5-3-1《換檔中》展覽的單元作品有〈測量黑色〉、〈甬道的神祕〉、〈城堡的虛實〉	163
5-3-2《偽記憶症》的文本迷宮	171
5-4.戲中戲	176
5-4-1 畫中畫	177
5-4-2 時間的戲中戲	181
5-4-3 連續與不連續時間的戲中戲相關作品：《偽記憶症》	186
5-5.空間中的空間	188
5-5-1 空間中的空間相關作品：《員草健身院》	191
5-6.迷宮的概念	194
第六章、結論：現代性與啟蒙的出路	201
6-1.啟蒙出路：地理的啟蒙	201
6-2.現代性的出路	205
6-3.迷宮出路：身體為線索	207
6-4.建築出路：展覽有策略	209
附記	215
參考書目	219
附件	227

圖目錄

圖- 1：2004-12 作品關係圖說明最後歸納到時間、迷宮、地理與身體.....	23
圖- 2：1800 年的殖民主義版圖（出處：維基共享資源）	59
圖- 3：1898 年的帝國主義列強勢力圖（出處：維基共享資源）	59
圖- 4「發條橘子」（CLOCKWORK ORANGE）劇照 STANLEY KUBRICK 1971	72
圖- 5：「發條橘子」（CLOCKWORK ORANGE）監獄場景分析 STANLEY KUBRICK 1971	72
圖- 6：「發條橘子」（CLOCKWORK ORANGE）監獄場景分析 STANLEY KUBRICK 1971	73
圖- 7：「發條橘子」（CLOCKWORK ORANGE）監獄前後身體身分與物件的分析 STANLEY KUBRICK 1971（照片出處：劉克峰、繪製：曾依琳）	74
圖- 8：「發條橘子」（CLOCKWORK ORANGE）監獄場景分析 STANLEY KUBRICK 1971	75
圖- 9：培根（FRANCIS BACON）「雙人像」（DUE FIGURE）1953	97
圖- 10：維梅爾（VERMEER）「畫室裡的畫家」（THE ARTIST IN HIS STUDIO）1665-70	101
圖- 11：草皮日記（來源：劉克峰）	112
圖- 12：台中文創中心（來源：劉克峰）	112
圖- 13：國美館展間（來源：劉克峰）	112
圖- 14：國美館展間（來源：劉克峰）	112
圖- 15：概念圖：草地可以視基地嗎？	112
圖- 16：建築的晚年（出處：劉克峰）	115
圖- 17：以島嶼為對象，藉由旅行的方式，在固定的火車鐵道上觀察，鐵道迴圈的 封閉迴路與島嶼定義是一個對照關聯。（照片出處：劉克峰）	133
圖- 18：火車上觀察海岸邊的照片（照片出處：劉克峰）	134
圖- 19：以邊界為辨識島嶼的第一個直接證據，對於可能的主題進行討論。從火車 中全程攝影，發現全部的照片在靠近海邊時候皆出現海岸線有。（出處： 劉克峰）	135
圖- 20：同樣以島嶼的邊界為第一個直接證據，對於可能的主題進行討論。事後對 於單一照片的地形描述與想像。（出處：劉克峰）	135
圖- 21：多良隧道為地點的想像（出處：劉克峰）	136
圖- 22：發現可能辨識島出島嶼的證據（出處：劉克峰）	136
圖- 23：從紀錄照片的內容反應，然後再將其轉變成為探討主題。（出處：劉克峰）	137
圖- 24：再現主題的方式是以真實的題材來轉化成可指認的圖示。每張圖分為七個 階段，從對照片的不斷分析,檢索與轉化中，離出人工與自然，及檢視出島 的邊際。	138
圖- 25：從火車觀察海岸地點的不同還原圖（出處：劉克峰）	139
圖- 26：克諾索斯王宮平面（出處：HTTP： //WWW.HELLAS-GUIDE.COM/CRETE/KNOSSOS-MAP.HTML ）	152

圖- 27：克諾索斯王宮平面（出處：CORVAX）	152
圖- 28：波斯波利斯平面	153
圖- 29：左兩張圖是甬道高牆的外側，右圖為甬道內側沒有打燈，必須以手電筒照畫以便觀賞。（照片出處：劉克峰）	168
圖- 30：昆丁·馬西斯（QUENTIN MATSYS）《銀行家和他的妻子》（THE MONEYLENDER AND HIS WIFE）（1514）（出處：THE YORCK PROJECT： 10.000 MEISTERWERKE DER MALEREI. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. DISTRIBUTED BY DIRECTMEDIA PUBLISHING GMBH.）	178
圖- 31：昆丁·馬西斯（QUENTIN MATSYS）《銀行家和他的妻子》（THE MONEYLENDER AND HIS WIFE）（1514）（出處：THE YORCK PROJECT： 10.000 MEISTERWERKE DER MALEREI. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. DISTRIBUTED BY DIRECTMEDIA PUBLISHING GMBH.）	178
圖- 32：JAN VAN EYCK “PORTRAIT OF ARNOLFINI AND HIS WIFE” （1434）（出處：WEB SITE OF NATIONAL GALLERY, LONDON）	178
圖- 33：（出處：THE YORCK PROJECT： 10.000 MEISTERWERKE DER MALEREI. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. DISTRIBUTED BY DIRECTMEDIA PUBLISHING GMBH.）	178
圖- 34：小漢斯·霍爾班（HANS HOLBEIN THE YOUNGER）《大使們》（THE AMBASSADORS）1533	179
圖- 35：骷髏頭（HOLBEIN SKULL）	179
圖- 36：委拉斯蓋茲（DIEGO VELAZQUEZ）《侍女》（LAS MENINAS）1656。	180
圖- 37：委拉斯蓋茲（DIEGO VELAZQUEZ）《侍女》（LAS MENINAS）1656。局部圖，鏡中人物的細節。其中是國王與他的妻子。	180
圖- 38：展覽內容：以畫框作時間展示（2010.12.11- 2011.2.13）（照片出處：劉克峰）	187
圖- 39：原來展覽牆面刷紅色，一種正式儀式感，與畫框聯繫在一起，但是中間是影印的時間，直接貼在牆上，反差的對比面對展覽事件的反省與記憶上面的不確定進行連接。每一個這樣的展示板有七個，都是一樣的處理。在真正的重要展示位置，呈現出來一個不在場的狀態。（照片出處：劉克峰） ...	187
圖- 40：40HOUSE N 剖面圖（出處：HTTP： //WWW.MMAG.COM.TW/AD/20100901-ARCHITECTURAL_DESIGN-239）	189
圖- 41：41HOUSE N 平面圖（出處：HTTP： //WWW.MMAG.COM.TW/AD/20100901-ARCHITECTURAL_DESIGN-239）	189
圖- 42：HOUSE N（出處：HTTP： //WWW.MMAG.COM.TW/AD/20100901-ARCHITECTURAL_DESIGN-239）	189
圖- 43：藤本壯介 HOUSE N（出處：HTTP： //WWW.MMAG.COM.TW/AD/20100901-ARCHITECTURAL_DESIGN-239）	189
圖- 44：妹島和世的金澤 21 世紀美術館	190
圖- 45：西澤立衛森山邸	191
圖- 46：《員草健身院》海報（出處：劉克峰）	192
圖- 47：《員草健身院》空間中的空間	193

表目錄

表- 1：近/現代建築史的課程表	34
表- 2：臺灣辰野式風格案例與同時代歐洲現代主義建築比較表	50
表- 3：《觀看不見/測量不在》+《員草健身院》作品中身體尺度感的變化討論	79
表- 4：《員草健身院》	92
表- 5：《椅子的不在場》	103
表- 6：《偽記憶症》：「不在場」（照片出處：劉克峰）	107
表- 7：《自然人工草皮工廠》：「SITE」的置換	115
表- 8：移動草坪過程（照片出處：劉克峰）	117
表- 9：《自然人工草皮工廠》（照片出處：劉克峰）	118
表- 10：《夜城》	127
表- 11：從火車觀察海岸地點的不同還原現狀比較表（出處：劉克峰）	138
表- 12：島嶼地圖與地理認同相關作品：《地理啓蒙》	142
表- 13：失蹤的象	155
表- 14：《看不見的城市》目錄表	157
表- 15：〈測量黑色〉	164
表- 16：〈甬道的神祕〉	165
表- 17：〈城堡的虛實〉	169
表- 18：七個建築的記憶	171
表- 19：身分表	174

第壹章、緒論

如果約瑟夫·康拉德 (Joseph Conrad) 《黑暗的心》(Heart of Darkness, 1899) 是歐洲文明世界中的理想主義者，在原始世界孤獨中的反省。自我創作與展覽的過程應該就頗為類似康拉德《黑暗的心》，從創作本身的多重文本，在理論、創作展出、環境反省與關注中尋找自我。創作與展覽的過程如逆游而上，發現大學以來開始學習以歐洲文明世界中的理想主義者自居，而這卻像是日本人在明治維新時期的幻覺，以為歐洲人比較高級，一心要「脫亞入歐」。自以為在一個理想光明中成長，實際上卻陷入一團白色迷霧的幻覺中。自認優越的人種，憑著固有的知識理論、驕傲的理性技術優越感，想要征服另一個更大領域的藝術範疇。進入藝術之中，原來的理想盾牌消失了，要面對的是一個原始森林的台灣島嶼，這才發現原來早陷入迷宮。在迷宮中，在孤獨中，為強烈的原始心靈冒險所震撼。原來迷霧中有許多遮蔽，需要商榷、擦拭與重置，在自我的迷宮中尋找出路。自己製造出路的線索 (Ariadne's thread)，書寫迷宮的文本、面對身體知覺¹的真實感受，重新繪製迷宮地圖，擦拭蓬頭垢面的自己以能重新認識與學習。

這一條逆流而上的第一重擦拭，是建築學習者的反省，尋找自己的台灣島嶼位置與主體性的態度，以及批判與檢驗。關於近代建築史與理論上很直接大寫「現代性」的商榷與重置。「現代性」在我們的大學設計課批評中、建築理論、建築歷史、或者幾乎是老師們默契下的政治正確。「現代性」的無所不在，「現代性」的無庸置疑，讓我們可以不假思索的全盤接收。因此第一個重要的爬梳，是從建築學習者的反省，期望達到對於現代性的商榷與重置。

1 : (Gilles Deleuze; Rosalind Krauss 翻譯 'Plato and the Simulacrum' 《October》 published by The MIT Press, Vol. 27. (Winter, 1983), pp. 45-56.)

1-1. 背景研究

本研究在此羅列了兩個歷史上的重大疾病，這兩個「惡名昭彰」的疾病到目前為止仍在世界上活耀著。²依時間上的順序，就是「現代性」與「啟蒙」，這兩者在亞洲的歷史進程方面都是一種「迷宮」。因時代的知識不同的隱喻而有不同的疾病，現代政治要加上經濟才能釐清楚，歷史地理需要主體的在場，這樣才有檢驗的意義。因此19世紀現代國家概念在西方政治經濟學，殖民國家是歷史的不在場之外也被當作是一種「地理學」文化上的疾病來檢驗。

1-2. 課題研究

伴隨「現代性」與「啟蒙」這兩者問題意識的思考，原型對我們有意義嗎？台灣作為日本殖民地很長一段時間，日本引進西方都市設計的原型，建築設計的古典建築的典範。在殖民後的台灣也有很長一段時間以西方知識為主體學習，許多西方體制、思考，因此成為台灣現代性的一部分。但它們的收納、採用，不一定與原本在西方的樣貌相同。是一種差異的替代，在這樣的情況下什麼是值得接受，什麼是謬誤而要修正與擦拭去除。

現代建築的過程中不斷的打造原型，原型是典範、是標準、是良藥呢？還是毒藥？因此我們接受典範、標準、良藥，但在這之中是否存在一些問題呢？竹內好對於這無國籍的知識抱持質疑的態度。

那什麼是理想原型？原型也反映「歷史」的問題嗎？³ 因為典範的追求與原型的打造，在歷史的脈絡中此起彼落？典範的遵循與破滅一再的循環，原型在我們的歷史脈絡下的意義何在？並且放到我們的歷史脈絡，放到我們可以「在場」的脈絡中，看不見的我們，不以德國18世紀的理想國家與世界的想像原型來進入，原型與我們有何關係，必須重新思考。一方面這也是對於歷史不解，沒有在自

2：霍米·巴巴在《後殖民與後現代》一文中指出，後殖民批評旨在揭露三種“社會病理”，這也是在這裡用疾病狀態來指稱現代性與啟蒙的根據。

3：作為“世界中心”的西方享有對歷史的唯一敘述權利。從古希臘的民主政體，羅馬帝國，黑暗的中世紀經文藝復興，宗教改革到資本主義發展史，這個敘事開始並終結於西方的經典文化，西方成為“上帝的選民”，整個世界被歸入沒有自己的歷史的奴隸性狀態。

己「在場」的歷史中得到認識，而突然全盤接收的進入到一個無歷史的「迷宮」、「時間」、「記憶」狀態。

1-3. 文獻回顧

從反省「現代性」與「啟蒙」狀態下，得到了貫穿其間的要素有「歷史」、「迷宮」、「時間」、「記憶」、「文本」、「在場」與「不在場」、「印跡」、「可見與不可見」、觀看「不見」與測量「不在」等重要的問題與迷宮有關的概念，又延伸出知識論、台灣島嶼意象的存在與消失、現代性、殖民主義的探討。

現代性：

龔卓軍：台灣前衛運動中總是複製第一世界的秩序為前提，或者是沒有歷史的自己，是「台灣前衛運動中**「無重心、失語、游牧、無厘頭、戀物與妄想」的普遍現存狀態。**」⁴脫離社會的前衛藝術身心狀態，並接受國家機器與學院大傘的保護，但是，這些前衛藝術者所身處／共構的政治社會現實卻遠遠落後歐美，成為一處無以名狀的「惡性場所」。(龔卓軍，2007：126-129)指認藝術以前衛來追求跟上現代，台灣的歷史現實與政治藝術的「缺席」狀態。而這也是東亞現代性的特徵是歷史無定向焦慮感。

帕沙·查特吉 (Partha Chatterjee)：在幾篇發表中如 'Tradition And Modernity' 《Mirror to Mirror: Postmodernity in South Asian Fiction》、《The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories》認為不同地方現代性的不同局部要素，因為出現的順序不同，就會拼裝出各種奇特的結果。(Partha, 2013) 帕沙·查特吉現代性元素還是西方的觀點，如果如此，東方會有那裡是有自己的現代化。⁵

奧克塔維奧·帕斯 (Octavio Paz)：〈Theodor W. Adorno and

4：龔卓軍《惡性場所邏輯與世界邊緣精神狀態》《典藏今藝術》2007.3月號 174期，頁126-129

5：Chatterjee, Partha. The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Octavio Paz: Two Visions of Modernity〉認為現代性完全是西方的概念，那與其他文明之間是不對等。而浪漫與理性現代主義一式並行的。(Tanner, 1989)⁶ 西方是線性的向前以改進持續，東方是以過去創造出的原型不斷的引用。(Oliver Kozlarek, 2006: 39 – 52)⁷

竹內好：在 1952 年竹內好的一篇文章「無國籍的問題意識」這是國籍的問題意識提出的概念。(孫歌 2001: 3-5) 堅持「**學問的國際性並非意味著學問沒有國籍，無國籍的學問對於世界的學問而言，也是一種累贅。**」(竹內好, 1952)⁸ 提出學問有國籍的問題。另外一偏於 1957 年寫《亞洲的進步與反動》，值內好對於「進步」與「反動」歷史內涵提出檢討。竹內好提出「亞洲的進步是什麼」的問題，「將此視為與西歐的進步相同的東西是否適合？」

孫歌：在《亞洲意味著什麼》中從自己亞洲的觀點出發，對現代性有不同觀點。書中「尋找近代」對日本與中國近代東亞中，現代性問題無形中被視為先進的思潮，這樣問題的反省。(孫歌 2001: 23-89) 她書中一篇〈尋找近代〉藉由竹內好的反思，以及對於 1942 年的「近代的超克」座談會的廓清，會裡討論重點是「我們怎麼樣才能成為現代的日本人。」關於近代、現代、現代性、現代化在當時就是一個非常龐雜的詞彙。

德勒茲 (G. Deleuze) 與米歇爾·傅柯 (Michel Foucault): 曾如此宣示「現代性是由擬像(simulacrum)的力量所界定的。」(Deleuze, 1969: 265)⁹ 擬像的作用就不在真實，是真實的替代。也是後現代狀態對於現代性回應。¹⁰ 這樣對照到現代性與柏拉圖的洞穴之說。傅柯稱現代性是一種態度永遠批判的態度，到後來甚至能夠把啟蒙也置入問題，傅柯稱之為拒絕「啟蒙的勒索」(Enlightenment

6: Romanticism coexisted with modernity, time after time merging with it only in order to transgress it. These transgressions assumed many forms but only two modes: analogy and irony. I take the first to mean "the vision of the universe as a system of correspondences and the vision of language as a double of the universe." "Poetry and Modernity," the Tanner Lecture on Human Values, University of Utah, October 18-20, 1989.

7: 〈Theodor W. Adorno and Octavio Paz: Two Visions of Modernity〉, 《Culture, Theory & Critique》 2006, 47(1), pp39 – 52, Oliver Kozlarek ,

8: 竹內好「無國籍的問題意識」(1952)《近代的超克》，三 聯書店，孫歌編譯2005,pp3-5

9: G. Deleuze, The Logic of Sense 1969, trans. Mark Lester & Charles Stivale 1989, N. Y.: Columbia University Press, p.265.

10: Gilles Deleuze; Rosalind Krauss 翻譯 'Plato and the Simulacrum' 《October》 published by The MIT Press, Vol. 27. (Winter, 1983), pp. 45-56.

blackmail)。¹¹並且認為現代性實質上是一種控制和統治的型式。《德勒茲論傅柯》書中韋茲的論點朝向了他的建構論——歷史與疊層化之考古學組成物絕對會變化，可變動的是組成物所帶來的流變、改變、創造，也就是生命、工作、語言的斷裂，而此新的力量並不是自始便存在的，而是立基於反抗（《德勒茲論傅柯》，頁161-162）。

庫哈斯（Rem Koolhaas）的競技場概念：是庫哈斯在他的書《狂謔紐約》（Delirious New York）提到曼哈頓（Manhattan）是西方文化最後的競技場（arena）。從1850年開始進行一場發明與全新生活方式（擁擠的文化（the Culture of Congestion））神話虛構的實驗室（a mythical laboratory）。競技場與實驗室是庫哈斯的空間概念的例子。這樣想法雖然包容多元，可是還是有進步式的理性概念，以及線性時間的隱喻。

許多與「現代」相關的關鍵詞如革命、工具理性、工業革命、地理、歷史、西方中心論的現代化主義者、亞洲傳統價值、明治維新、台灣等等。「現代性」的討論對象不只是建築與其理論，因為是這個詞的解釋繁雜，有其歷史脈絡，因此這個詞義是屬於整個社會脈絡。追溯「現代」歷史脈絡其關於政治的、地理的、殖民歷史、建築史的不斷革新變動脈絡。現代性的上下文歷史在歐洲是自成，可是我們台灣、日本、中國、亞洲等真有歷史的上下文聯繫嗎？

啟蒙：

孫歌：在不同或對立面向探討啟蒙。孫歌在《亞洲意味著什麼》對亞洲的把捉：**「亞洲問題和現代性問題一樣，是一個難以給出明確解釋的問題。...在很長一段歷史時期內，亞洲不是自足的地域概念，而是必須以「歐洲」作為對立面的意識形態概念...。」**（孫歌，2001：23）最困難是在「日常經驗」層面的文化認同問題。（孫歌，2001：333）¹²

11：Michel Foucault, "What is Enlightenment?" in Paul Rabinow, ed., The Foucault Reader, New York: Pantheon Books, 1984, p. 43.

12：孫歌，《亞洲意味著什麼》（巨流2001年），頁333：...在「日常經驗」的層面，文化認同的問題遠比理論分析來得複雜，理論層面的正確性並不能保證日常經驗尤其是感情經驗的同等「正確」，因為日常經驗總是被排除在意識型態乃至理論視野之外的。日常經驗的無聲，不等於它不存在，它一旦爆發，理論常常無法有效應對，更無法簡單改變它。這一狀況不僅存在於批判理論

竹內好：借用魯迅觀點在舊東西的基礎之上，使「**舊的東西成為新的東西**」（竹內好 1952：212）魯迅：「**他拒絕成為自己，...同時也拒絕成為自己以外的任何東西。**」這就是魯迅所具有的，竹內好視魯迅為啟蒙者。（竹內好，1952：106-145）¹³竹內好：「**拒絕成為自己 也拒絕成為他人**」。以此對於現代性的反省，這與後來的法農（Frantz Fanon）提到黑人不是人的概念類似。竹內好對於現代化與啟蒙是很重的回擊，啟蒙是有國籍不適應的問題？如果沒有上下文脈絡，就不能用啟蒙對照我們的黑暗落後。

基提恩（Sigfried Giedion）：《空間、時間、建築》（Space, Time, and Architecture, 1941）除歷史介紹之外，在 VI 章「藝術、建築、構造中的時間與空間」（《空間、時間、建築》，頁 487-754）這一章內容是以一個新時代精神的讚揚，很像是學生在初學時候的一種興奮態度，面對歷史與現代化初期的完整介紹。

勒·科比意（Le Corbusier）《都市學》（Urbanisme）：1922 年「巴黎瓦贊計劃」《都市學》（Urbanisme, 1925：167-287）柯比意的光輝城市，一個歌頌啟蒙光芒的案例時產生了一些反思，1922 年「巴黎瓦贊計劃」中柯比意提出 300 萬人的當代城市，主要架構包含強調中心性發展，合理的交通及廣大的綠地使用。「光輝城市」1930 年針對以嚴格的機能分區與高密度城市作出「光輝城市」的構想。柯比意明確地表達：「**瓦贊計劃並無意圖為巴黎市中心提供確切的解決辦法。但它可以有利於引發符合時代水準的討論並提出正確範圍之內的問題。它以它的原則對抗日復一日使我們精神產生錯覺之無關緊要改革的複雜情節。**」柯比意宣告必須使城市適應它的時代，恢復它的崇高與效力，為達此目的必須徹底地改變它。但是今天，我們反而重視的是複雜的都市情節，而都市也將無法有「光輝」的明確構想。（柯比意, 1925：168-197）未來的都市將不是從天而降的。

康德（Kant）：等從光明面看啟蒙，康德認為我們要「**勇敢地使用自己的理智**」（Kant, 1784）來評判一切。康德回答何謂啟蒙？「An Answer to the Question: What Is Enlightenment?」（Kant, 1784）時的名句是「**啟蒙運動就是人類脫離自己的不成熟狀態。**」又說「**要有**

與保守現實的關係之間，它何嘗不是進步知識人本身也在體驗的困境呢？

13：竹內好‘無國籍的問題意識’（1952）《近代的超克》，三 联书店，孙歌编译2005

勇氣運用你自己的理性。」¹⁴現代主義建築先鋒Theo van Doesburg也認為必須以不斷的自我摧毀來重建自己（Man must constantly destroy himself, in order to construct himself all over again. (Theo van Doesburg, 1918)）。18世紀啟蒙思想的理性思維，是要脫離不成熟的概念，從啟蒙的觀點，延伸而來的現代性存在本身是理性的，是有理性批判的思想。而其主要特質和內涵即是所謂的理性化（rationalization）。¹⁵

米歇爾·傅柯：《瘋癲與文明》（Madness and Civilization, 1971）對照的是自己身體非理性，沒有自治權，如果不在理性的管理下就不能生存。那瘋癲幾乎是一種幼稚的未成年狀態。傅柯認為啟蒙開啟現代性，但並非歷史中的任一時期。傅柯反對啟蒙運動將理性、解放和進步等同起來。傅柯不認為現代性和啟蒙的理性理想是等同的。相反的，他認為現代性有一種對世界批判的態度，他稱為「持續批判我們的歷史階段。」（permanent critique of our historical era）¹⁶傅柯他認為啟蒙不再是一個理想模型，現今有更多被矇蔽的狀態需要去探索。

孫歌與竹內好的《作為方法的亞洲》而來的說法，這個用語結構到溝口雄三的《作為方法的中國》，還有孫歌的《亞洲意味著什麼》。為什麼皆為這樣是因為我們要拋掉以歐洲作為世界中心的觀點，回到我們自己或是相鄰的亞洲。建築上的基提恩與勒·科比意離現代運動太近的時間，是跟潮流的。康德從光明面看啟蒙，康德認為我們要「**勇敢地使用自己的理智**」。改變自己往理性方向走是好，但是問題在殖民主義的夾帶之後，就不是原來的觀點。傅柯從《瘋癲與文明》的身體被社會對待的理性與非理性，病症與健康開始檢

14：從1784年12月《柏林月刊》向讀者提問題：“何謂啟蒙？”（“What is Enlightenment?”）該文原來以“Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”為題發表於：Berlinische Monatsschrift 4(1784):481-494

15：Johann Karl Mohsen [1783] “What Is to Be Done toward the Enlightenment of the Citizenry?”

Moses Mendelssohn [1784] “On the Question: What Is Enlightenment?”

Immanuel Kant [1784] “An Answer to the Question: What Is Enlightenment?”

Johann Gottlieb Fichte [1793] “Reclamation of the Freedom of Thought from the Princes of Europe, Who Have Oppressed It until Now,”

以上四篇輯入 James Schmidt（ed.）What Is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions, pp. 49-64, 119-141.

16：Michel Foucault, “What is Enlightenment,” in Paul Rabinow ed., The Foucault Reader, pp.32-50.

Michel Foucault, “What Is Critique?” edited in James Schmidt（ed.）What Is Enlightenment? pp. 382-398.

討，而《規訓與懲罰》的身體進入到權力的自主性，身體的權力意識被強調。傅柯他認為啟蒙不是一個理想模型，還有為完的工作。

歷史：

榎木野衣 (Noi Sawaragi)：1997 年在日本建築家磯崎新與榎木野衣關於「惡性場所」的討論中，宣稱日本藝術的「惡性場所」觀點，在戰後日本的「歷史」也認為是一個「惡性場所」重複迭盪壞的遺忘和無蓄積。¹⁷如果日本脫亞入歐的情境下已經有此自覺，那麼被日本殖民過的台灣，在多重的包圍下的反省是什麼？現代日本建構成一個歷史無定向的「惡性場所」。榎木野衣看到了日本的現代性中所包含的歷史斷裂歐洲現代性與日本傳統和日本現代(模擬歐洲)之間的奇異疊合；磯崎新與榎木野衣確認了現代日本建築的歷史軸線，乃是上述兩套體系統一的產物。而這樣的亞洲文化對歐洲觀點的強烈自省。

磯崎新 (Arata Isozaki)：他的 2001 著作「日本之所謂「惡性場所」」，《反建築史》的著作磯崎新說 1968 年以前探索現代主義建築的階段，然後是 1968 年這個關鍵性的變革時期，他目睹了現代社會的多種烏托邦夢想的破碎，開始反思新狀態下建築和社會的發展可能，一方面標示出現代性對亞洲人的烏托邦夢想，也說明磯崎新自己的重新思考。在日本建築家磯崎新與榎木野衣關於「惡性場所」的討論中，提到無史感的概念。意識到的是「日本」自身在歷史中的缺席（磯崎新，2001：32-50）。¹⁸

竹內好：曾經發出對於無國籍的知識質疑？1952 年竹內好的一篇文章「無國籍的問題意識提出的概念」。竹內好是以批判的態度，撕破把「世界」置於民族國家之上的「常識」。堅持「學問的國際性並非意味著學問沒有國籍，無國籍的學問對於世界的學問而言，也是一種累贅」。

尼采 (Nietzsche)：早就回答我們三類歷史，紀念性的歷史

17：榎木野衣 (Noi Sawaragi) 'An Anomaly Called Bijjutsu: Laterally-Written Japanese Contemporary Art' Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky (New York, 1994) .p.389.

18：磯崎新《反建築史》東京都：TOTO（東陶機器），2001，（惡性場所 pp32-50）

(monumental history)、古物研究歷史 (antiquarian history)、批判歷史 (critical history)。這三個分類是如何的被建立的：這些不是知識論的分類。¹⁹

藥物 (pharmakon)：Paul Ricoeur談到記憶、歷史與遺忘時候提到藥物 (pharmakon) 就是對照到歷史的記憶，在歷史的文字撰寫、紀念性的歷史當中所扮演的解藥與毒藥之間雙面角色。²⁰

庫哈斯 (Rem Koolhaas)《狂譫紐約》：以「幽靈作家」的身份，全面回憶和梳理了紐約在二戰結束前瘋狂的現代化歷程和理論。曼哈頓這個新大陸東海岸擁擠而骯髒的小島，資本主義腐朽權力的中心，變成了他手術臺上的一個失憶的病人，記憶是層積堆的非連續片斷，而城市則是它夢幻般的蒙太奇。庫哈斯引用達利的「妄想臨界法」來指涉這種癡狂，以紙上建築的方式實踐了全書提出的「擁塞文化」的方法，以「大都會建築」回應「曼哈頓主義」的宣言。(Koolhaas, 1997)

尼采與藥物對照到歷史的記憶，台灣島嶼是沒有主體性記憶的殖民歷史。過往都慣於使用啟蒙的眼光和理性的詞彙，但《狂譫紐約》這本書卻用一個對立面來闡釋，於是一大批具有明確反抗性的詞語（如：狂譫、擁擠、骯髒、顛覆、反叛、否定、拒絕、抵制、失憶、妄想或瘋狂的現代化等），不斷的出現，造成一個反啟蒙光芒的案例。我們的問題呢？是台灣島與積累的歷史陳垢堆疊層錯綜複雜，我們總是想要一層一層清理乾淨，以了解來龍去脈。視檢討為一借鏡，進而擦拭比書寫還難以進行。奧克塔維奧·帕斯、竹內好、龔卓軍、榎木野衣與磯崎新之所謂「惡性場所」，提到一個重要的觀念是自身在歷史中的缺席無史感的概念。

迷宮：

克諾索斯 (knossos) 王宮：希臘神話「迷宮」故事考古出來的

19 : Nietzsche [1874] "On the Utility and Liability of History for Life", *Untimely Meditations/Unfashionable Observations*, The Nietzsche Reader, pp.124-141.

20 : Paul Ricoeur (2004) *Memory, History, Forgetting*, pp.21-92.

Paul Ricoeur (2004) *Memory, History, Forgetting*, pp.141-5; 287-92; 412-56.

發生地點。迷宮的歷史有這麼久與迷宮平面圖也能反映出迷宮空間的特質。

波斯波利斯（Persepolis）王宮：早期迷宮的大空間，都因無法一眼望穿，許多重複柱林形成的視覺障礙與迷惑感。百柱宮成為原型，特拉尼（Giuseppe Terragni）設計的但丁館（the Danteum, 1942），其中一個是有一百根玻璃柱的空間。這種百柱宮是開放的迷宮，因為視線的遮擋與開放是交錯的，因此，要不斷的判斷下一步。

藤本壯介的設計作品：作品「House N」，是一個最小迷宮的概念，讓三個白盒子之間的疊套產生最大模糊感。迷宮與空間辨識感有關係，不一定是完全隔斷資訊的方式。

妹島和世的设计作品：「金澤 21 世紀美術館」是直接套用迷宮的概念，圓形的平面內部是自由安排的許多小盒子空間，離散而無中心的安排。這個得獎案子說明當代在空間實驗上從理性之外，開發有限空間的無限可能。

西澤立衛的设计作品：「森山邸」把集合的秩序打散，而形成失序的開放到都市。對於現實生活、都市空間、建築空間之間畫上等號。也就是對於迷宮的詮釋。

傅柯式的迷宮：傅柯暗喻知識迷宮，以迷宮的原型與知識、權力、主體性這 3 大元素的時時處於危機之中，試著要在迷宮部署中解開線路的糾結。《德勒茲論傅柯》書中認為知識、權力與自我肯定是三個不可化約的面向，卻不斷交互蘊含。德勒茲認為傅柯「**知識存有在某一個特定時刻被可視與可述所採用的兩種形式所決定，知識存有的兩個形式都是外在性形式，因為陳述散射於其中之一，而可視性則在另一；但權力存有則將我們引入不同元素之中。**」（Deleuze, 1986: 117）本文的觀看與測量對照到的是其可視與可述，而且德勒茲認為傅柯作品中總存有一種雙重性與褶裡的迷幻主題，這就是傅柯式的迷宮。德勒茲認為主體取同的方式等待不朽、救贖、永恆，或是解放、死亡、超脫。德勒茲說，這四種動因構成了主體化過程的不可化約的模式（《德勒茲論傅柯》，頁 183）。

德勒茲式的迷宮：有關這個**皺摺學**。²¹德勒茲指出四種皺

21：Deleuze, Gilles. 德勒茲：〈拓樸學：另類思考〉，《德勒茲論傅柯》楊凱麟譯，台北：麥田，2000。頁 109-208。

摺：第一是我們自身的物質部分，也就是身體的快感或是欲望；第二是力量關係的皺褶，也就是透過獨特規則而摺疊成自我關係；第三是織或是真理的皺褶，建構了由真實到存有，以及由存有到真實的關係，也就是認識的形式化條件；第四是域外本身的皺褶（《德勒茲論傅柯》，頁 203-205）。四種皺摺反映出有域內空間都拓樸學地與域外空間，在迷宮內的空間壓縮，時間解放的相互交換之中。對疊層而言，必須不停地生產促使觀看或述說某些新事物的沉積層；使既定量成為疑問；主體的救贖與解放超脫。

迷宮的時間與空間：迷宮是必須經歷現實化（actualization）的過程，因此有了機會對於時間與空間的認識。德勒茲認為時間和空間的分別是：在空間中，一切都是現實的，無需經歷現實化的運動；時間或綿延則需要通過現實化，從擬真走向實在。在這一運動中，時間不斷分化，不斷創造不同的線來對應和實現在自身中性質各異的不同層面。（德勒茲 2002：129-130；Deleuze 1988：42-43）如德勒茲所言：時間或綿延「是純粹的運動，這種運動是變化，是質的擬真多樣性，就像阿基里斯的路程（the run of Achilles）被分成一步一步，它每一次被分時都改變了性質。」（德勒茲 2002：136；Deleuze 1988：47）事實上，亦只有通過這種迷宮之中「純粹運動」的觀念，我們才能真正了解時間和變化。

解構主義用了德勒茲的折疊與展開的理論來操作空間與造型。關於這類型的空間常常是模糊、故意的混淆、不要清晰的態度。放在現代主義發展的後面，這是非常強烈的兩相對照。從空間的態度上而言，其特徵是非常迷宮式的現狀。在營建技術不好的古代，不適刻意的情形下，我們製造迷宮的原型。在營建技術非常好的年代，我們反而要空間模糊，有意製造迷宮的概念。

身體：

人體工學：早期人體工學的工具書裡面，是研究人體活動與空間、設備間之合理關係；試圖以最少的精力來獲得最高機效率的一種專門性科學。這常用在室內空間的家具關係考量上，是關於身體測量的理性態度。當代建築工具書裡面的人體工學定義，卻進一

步談論到人體尺度不只是物理上，同時也要包含心理上的因素，即為知覺心理與認知心理。

笛卡兒 (René Descartes)：主張物質與非物質的靈魂 (Descartes 1641; 1998, p.92)。²²認為，人類應該可以使用數學的方法——也就是理性——來進行哲學思考。笛卡兒認為理性比感官的感受更可靠。²³在身心的分離概念之下，心的、腦袋的主智性思惟是大於身體感官的。身體位階是在心智之下的。

法農 (Frantz Fanon)：認為在殖民主義下的黑人不是「人」(《黑皮膚，白面具》頁 64)。而唯有脫離他的身體，進入到白人的象徵秩序體系中，黑人才能成為「人」。類似概念的是竹內好用魯迅的話語：「拒絕成為自己 也拒絕成為他人」。這些都是一個主體不在場的概念。法農對西方歐洲的自省最重要的，是他不是西方人，黑人也不是馬克思主義，解釋一個不一樣的現代化 (a modernity without modernisation)。因為殖民的過程西方的概念也已經無法包含西方自己、或歐洲，同時不在任何一種現代性涵蓋之內，只能是另類他者。

知覺：「關於吾人環境的資訊 (外覺 (exteroception)) 與吾人自己身體的資訊 (內覺 (interoception)) 之使用與萃取。種種外感官——視覺、聽覺、觸覺、嗅覺與味覺——雖然他們在某程度上重疊，而且他們遞送的資訊種類 (例如，光、聲音、溫度、壓力) 也不相同。自覺 (proprioception) ——自我的知覺，則是關於起自吾人自己身體內部的且攜帶資訊的刺激——如加速度、位置與胳膊方向。」《劍橋哲學辭典》(pp.886-887) 哲學的知覺是不同於生物科學的知覺，包含比較多的是自我的身體意識問題。

身體尺度變化：《維摩經·不思議品》在巨大與巨微不可思議的相對關係中尋求體悟，而真實世界在哪裡？沈復的《浮生六記》間

22 : Descartes, R. (1641;1998) . Discourse on Method and Meditations on First Philosophy (4th edition) . Translated by Donald Cress, Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company. (1641;1998, p.92)。

23 : 笛卡兒認為理性比感官的感受更可靠理由：人是心靈的，這樣推斷是二元論的典型表現。笛卡兒提出的心靈貶抑了身體，心靈是理性可以控制表現。如其從邏輯學、幾何學和代數學中發現了 4 條規則：

- 1.絕不承認任何事物為真，對於我完全不懷疑的事物才視為真理；
- 2.必須將每個問題分成若干個簡單的部分來處理；
- 3.思想必須從簡單到複雜；
- 4.我們應該時常進行徹底的檢查，確保沒有遺漏任何東西。

情記趣，小世界在傳統裡也有其原型，《後漢書》的費長房和「壺中世界」的故事，《南柯太守》的螞蟻國，這種小世界的主體就常常在小說裡出現。而隱藏的是身體尺度的變化，忽大忽小，對應世界的真實與虛構。

機能主義 (functionalism)：從 Louis Sullivan 的「形隨機能」到現在「機能」觀念的用法，也就是機能在現代主義中以此對照到行為與活動的簡約分析。但是這個與身體有關的人的行為，沒有明確包含到動態的、時間概念的活動。梅洛龐帝《知覺現象學》也試圖闡明這種機械論的謬誤。他認為知覺是主動的，是向真實世界的胡塞爾所謂「生活世界」(Lebenswelt) 開啟。這打破機能主義中狹隘地看待身體的概念。

行為改變技術 (behavior modification technique)：行為改變技術最先是指應用於行為原理或是學習理論的一種心理治療法。最早是 Edward Thorndike 於 1911 年在他的文章 (Provisional Laws of Acquired Behavior or Learning) 中常常提用的詞彙「modifying behavior」。凡是應用行為原理於實際補救程序，包括復健、語言矯正、補救性閱讀、教室管理、諮商及輔導等領域的技術皆可稱為行為改變技術。行為改變技術係建基於行為制約理論，利用增強、懲罰、消弱、類化等方式，有效地改變人類的行為。這樣行為改變技術與刻板的懲罰對比於身體規訓，更關心身體規訓也是身體感的部份。

測量：除了工具、單位、操作與對象物的屬性等之外的目的，就是要擴展人類意識和知識的範圍，使其能夠超出知覺的層次；超出直接的感覺能力和當下具體的範圍。在此測量是哲學概念的認識論範疇。

傅柯：《規訓與懲罰》(Surveiller et punir, 1975) 中將現代社會比擬成邊沁 (Bentham) 的全景敞視 (Panopticon)，少數看守即可監視大批囚犯，但他們自己卻是隱藏起來的。邊沁的「全景敞視建築」這個所謂的從中心監管 (Panopticon 'inspection house') 的重要概念 (Markus, pp.122-125)。身體是權力管理的對象，是政治生命的概念。《規訓與懲罰》權力對身體主體性的規訓有確定的相對關係，「馴服的身體」是委曲求全的身體。相對而言有主體性的身體是有

自主權。(傅柯, 1975: 51) 可以從領域的各種人, 生活的大小空間, 皆透過許多「符號」來規範人們的行動與位置; 廁所前的男女標示、禁止吸煙的標誌、電扶梯的位置、被迫行走的動線; 公車專用道、禁行機車、紅綠燈號誌、斑馬線; 掛號、登記查詢記錄、分區候診、排隊領藥、批價; 百貨公司、道路規則、醫院, 種種不同的空間形式造就不同的管理組織來實行不同力的運作。以上我們生活中的這些規訓, 也是回應《規訓與懲罰》中傅柯對於不同歷史時期的懲罰, 是對身體在權力展現的儀式。沒有了五馬分屍的時代, 仍有不同方式的宰制。

從身心二元論笛卡兒, 到尼采強調身體為主體的觀點, 身體是容納精神的本體, 如果沒有了身體精神也不復存在。身體有人體工學的丈量為概念的, 也有行為改變技術對於身體的修正到心理的矯正。身體感是探討我們自己如何回歸自己的身體存在, 是關於知覺、訊息、感覺與自我。傅柯與法農在權力與殖民主義下的探討主體性身體存在意義。

現象學的身體：

尼采：在尼采的觀點中, 身體是容納精神的本體, 如果沒有了身體精神也不復存在。《論身體的蔑視者》：「**可是, 清醒者、智者說：我完全是身體, 此外什麼也不是; 靈魂只是身體上某一部分的名稱。**」(Nietzsche, 1883: 146) 所以尼采看法是要顛倒傳統哲學的價值, 將靈魂視為身體的一部分, 將精神視為軀體的工具、玩具, 而所謂的「自我」, 不過是在承接身體經驗所供給的訊息之後, 由各種情緒反應形構出來的暫時想像。尼采的看法提示了一個新的哲學論述：身體理性。因而身體是最本質的, 精神必須依賴身體存在才能使人的生命保持完整。尼采本人也是肉體本質說的實踐者。尼采直接看到身體的全面新可能。

胡塞爾 (Edmund Gustav Albrecht Husserl)：要獲致現象學 (Phenomenology) 的觀點, 必須透過一連串的現象「還原」, 而胡塞爾對於身體認知為主體的感知「還原」接受器, 透過身體的回應, 才有後續的討論。胡塞爾的方法要求不下判斷、依賴知覺掌握知識,

不作預設和理性思考。他認為身體總是比想像中多出一點什麼，身體是隱喻性的，這不但意味著身體是一個自身關聯統一的存在，也意味著身體並不停留於自身，身體超出自身，向世界開放。這是胡塞爾在現象學中建立的身體的主體位置。

索科羅斯基 (Robert Sokolowski)：現象學的方法也就相關於現象的把握與展開：只要是現象就加以把握，但是顯現是出現在意識之中、之前，對現象的把握同時意含著對意識的分析；為了除去存在的預設，必須進行現象還原 (reduction)、存而不論 (放入括弧) (bracketed)、「懸置」、「回向事物本身」。

梅洛龐帝 (Maurice Merleau-Ponty)：梅洛龐帝認識到身體不只是一件物事、一個對象，它同時也是向世界知覺性的開放。因此梅洛龐帝的框架，尤其是身體既是主體，也是客體。透過「存有的普遍向度性，永恆的身體，」(Merleau-Ponty, 1964: 318-9) 一切知覺和思想得以延續。以對感知的研究作為出發點，梅洛龐帝對知覺的分析中必須將意識同身體的內在關係納入考慮。從這個意義上來說，知覺為先即是經驗為先，同時對知覺的身體性以及身體的意向性進行了揭示，這同笛卡兒靈肉兩分的二元本體論截然相反。梅洛龐帝的《知覺現象學》(Phenomenologie de la Perception) 第一部第三章〈自身身體的空間性〉裡，以「身體圖式」來說明想像活動的基礎。身體圖式不是古典心理學所說的身體所呈現的心理形象 (mental image)，也不止是對自身身體的整體完形感受，它還是動態的、朝向可能性的運作意向性。書中不僅提出了身體主體理論，也為哲學思想畫下了一道界線，身體主體是肉身化的主體性。遙遙呼應尼采的身體理性。

旅行：旅行這樣的地理觀察是以旅行事件來知覺空間場域，以一種非日常性的經驗讓身體透過參與的過程，獲得與日常生活不同的身體知覺。進而彰顯知覺的存在與特性。探討旅行又要透過記憶來回想，時間上面與回想主體要一併思考的面向。而旅行者的時空相對於日常生活的時空，由於平日某些不敏感的知覺再度被活化。

現象學的本意是一種方法，就有包含不對於特殊意義的追求，而是一種回到自我的態度中來建立方法。方法也不是一種可以方程式化，條理化的方式而成為工具上的方法；因為它不是一種工具上

的方法，所以會回到從形成可擷取之心理狀態。現象學是關於本質的研究，但是，同樣地對於我們生存於其中的時間、空間及世界也提出解釋。它嘗試提供我們如同經驗一般的直接描述，而不考慮心理學的起源及因果的解釋。

記憶：

柏格森 (Henri Bergson)：哲學主張「綿延」(*durée*) 觀念，即變遷的實在。他認為不只事物的性質會變遷 (藍色的事物變成紅色，年輕的事物變老)，生命本身的物質也會變遷；柏格森認為綿延本質上是記憶、意識與自由。其意識與自由主要是記憶。或者是「無論現在是明顯地包含過去的意象是持續成長的，或是它自己性質上的連續變化，而不是被舊的成長所牽引」。或者再次，「記憶的兩個形式：回想 (*recollection*) 的藉口下有瞬間的知覺 (*immediate perception*)，並且同時收斂一些永恆的片刻。」²⁴

時間：

柏格森：柏格森不只反對簡單事實、簡單事物與偵暉感官作用的觀念，也反對哲學含有事實、事物與感官作用的觀念。他的基本本體論是變遷本體論，其對象不是事物或事物性質的變遷，而是變遷本身，變遷自成一個整體。回憶與回想除了是柏格森的重要論述便呈現記憶與綿延 (*Duration*) 的特質在兩個不同層面：「保存與保留過去於當下。」或者是「無論現在是明顯地包含過去的意象是持續成長的，或是它自己性質上的連續變化，而不是被舊的成長所牽引」。或者再次，「記憶的兩個形式」，「回想 (*recollection*) 的藉口下有瞬間的知覺 (*immediate perception*)，並且同時收斂一些永恆的片刻。」根據柏格森的潛在共存的記憶 (*Memory as Virtual*

24 : Henri Bergson [1908] (1988) *Matter and Memory*, pp.77-177.

Henri Bergson [1908] "Memory of the Present and False Recognition," in *Time & the Instant*, pp.36-63.

Henri Bergson [1922] "Concerning the Nature of Time," *Duration and Simultaneity*, pp.30-47.

Henri Bergson [1922] "Discussion with Einstein," *Duration and Simultaneity*, pp.154-159.

Coexistence) 所指的是綿延本質上是記憶、意識與自由。

德勒茲：德勒茲替柏格森再解釋時間的定義（Deleuze 2002：125-126；Deleuze 1988：38）。時間則「在純粹的綿延中呈現；這是一種連續、融合、構成、異質性、性質差異或本質差異的內在多樣性，是一種擬真而連續的、不能還原為數目的多樣性。」（Deleuze 2002）記憶的討論問題都指向時間的基本概念。²⁵

法農的歷史時間：歷史時間不是可測量的物理時間觀點（《黑皮膚，白面具》頁 74）。序言中也提到：「座落在時間性（*la temporalité*）中。所有人類的問題都必須從時間開始考慮。...」（《黑皮膚，白面具》頁 70）。法農認為要處理殖民問題中時間與身體的意識，因為這是需要自主性後才開始有時間的意義。研究人的問題為前提，時間是重要元素。

文本：

羅蘭巴特（Roland Barthes）作者已死：作者定位其成品具有開放的特性，其本身的意義，可不斷被創造衍生，巴特稱之為「文本」（Text），它只有延伸意義，而無直接意義。

夏宇的詩《失蹤的象》：多重文本（戲中戲）有作者與讀者、消失的文本、消失的作者之間的交錯。時間中的時間、故事中的故事、空間中的空間等，在擦拭的消失與填補之間焦慮，這些構成的迷宮模型。

黑澤明電影《羅生門，1950》：有戲中戲文本。類似是不斷重疊的謊言中的謊言與真實事件，以及發展文本過程的從民間故事到文學家的故事再轉變為電影劇本。

隋煬帝「迷樓」：《南部煙花記·迷樓》無論是誰，只要進入迷樓，就會「讓人迷失的宮殿」，有迷失、迷宮與無盡慾望的多重概念。

25：Gilles Deleuze[1966]（1988）“One or Many Durations?” Bergsonism, pp.73-89.

Gaston Bachelard [1932] “The Instant,” in Time & the Instant, pp. 64-95.

Gaston Bachelard [1936] “Metaphors of Duration,” “Rhythmanalysis,” The Dialectic of Duration, pp.121-135; 136-155..

卡爾維諾 (Italo Calvino) 三部小說形成的迷宮式結構：《看不見的城市》(Invisible Cities, 1972)、《命運交織的城堡》(The Castle of Crossed Destinies, 1969) 和《如果在冬夜，一個旅人》(If on a winter's night a traveler, 1979)。都有毫不相關的故事串聯成有關，除了作者與讀者之間外，皆具備開放文本與讀者參與的狀態。也包含了作者與文本、讀者與文本、翻譯者與原文、真本與偽本等等的問題。讀者參與進小說的創作，讀者可以自行詮釋、自行發掘。

安伯托·艾科 (Umberto Eco) 《玫瑰的名字》(The Name of the Rose, 1980)：小說作品偵探辦案小說、中世紀故事符號，圍繞在知識的迷宮（圖書館）的兇殺案，偵案過程解讀線索如在迷宮之中探索，多重的真實、虛構、概念、影射的迷宮交織在一起。

戲中戲：同是敘事內鏡 (mise en abyme) 的概念，是在故事發展同時敘述另一個故事的一種文學技巧或巧喻。因為突然無法明確分辨誰是在劇中、誰是在劇中劇，劇場中的觀眾失去了全知的位置。劇中劇的手法不僅倒置更廢棄了基本的戲劇元素，令演員成為了作者，故亦可以成為對戲劇本身的諷刺。這樣的迷宮讓觀者與演員都回到了一種自我還原的懸置。

場所與地理：

諾伯休茲 (Norberg-Schulz)：場所是以現象學觀點強調對直接直觀和經驗感知的區分，其所感知的世界有其獨特的同一性。諾伯休茲主要的論點強調在於「日常生活世界」(everyday life-world)，也是我們現在的文化與生活。指出「地方」是現象學式存在的整體現象，其「結構」由「空間」(space) 及「特質」(character) 組成。

史蒂文·霍爾 (Steven Holl)：認為建築不能脫離環境論建築、個人經驗、建築本身存在因素的密切聯繫。主張現象學態度看待整體。史蒂文·霍爾的建築被認為是建築現象學理論在當代建築上的最充分反映。史蒂文·霍爾認為建築是與特定的地點具有密切的關係，不能脫離環境論建築。同時也承認建築與建築師的個人經驗和傾向的關係。

Tim Creswell：「地方」的定位與連結海德格《居、住、思》(Building

Dwelling Thinking) 在現象學上的連結。他的書《地方：記憶、想像與認同》這本書中提到「地方」的日常生活措辭一般性用語：「想想地方在日常言談裡的使用方式。『你想不想順道來我的地方 (my place) ?』」這暗示了所有權，或是一個人和特定區位 (location) 或建築物的某種關連。

孫歌：在《亞洲意味著什麼》中從自己亞洲的觀點出發，並且從地理上反省，亞洲是否存在？（孫歌，2001：25）在殖民主義的反省中，地理與自主性的身體是自覺的重要基礎。

陳光興：在《去帝國：亞洲作為方法》的第五章亞洲作為方法，亞洲內部不同的社會之間彼此成為相互之間的參考點。（陳光興，2007：26）去職民概念提出之後，世界進步就不再是包袱，地理上在場的認同是學習第一步。

場域特定藝術 (Site-specific art)：為了特定地點而創造的藝術作品。這樣藝術家有 Robert Smithson、Andy Goldsworthy、Christo、Mary Miss 等人。Richard Wright 的作品也算是場域特定藝術，最後隨展覽結束而消失。

Site：第一個 Site 定義：名詞與動詞 (from Yahoo online Dictionary)，是地點、場所 (可數名詞) (我們學校位於鎮上一個好地點；(建房的) 地皮；選址 (移民可以得到提供的地皮建造自己的房子)；舊址, 遺跡 (滑鐵盧戰役的遺址在比利時)；部位 (胎兒的血細胞在不同時期生成在不同的部位)；電腦網址；當動詞為...選址 (新醫院將座落在市中心)。第二個 Site 定義 (From Wikipedia, the free encyclopedia)，基地可以是地點、事件、結構、物件等等 (A site is the location of an event, structure, object, or other thing, whether actual, virtual, abandoned (e.g. an archaeological site), extant, or planned.)。第三個 Site 定義 (from the Merriam-Webster online Dictionary)，場所 (the place)、場景 (scene)、或是事件發生點 (point of an occurrence or event)。第四個 Site 定義 (From Cambridge International Dictionary of English)，場所事件在時間上的過去、現在、未來的同時所形成定義方式 (site: a place where something is, was, or will be built, or where something happened, is happening, or will happen.)。第五個 Site 定義試圖對場地的討論是從身體與場地

的相對探討中拉出場地。而當我們從基地相關詞，與場所 (place)、場景 (scene) 的比較。以諾伯休茲思想的對於場所或是地點 (locus) 的探討。

在場與不在場：

德希達 (Jacques Derrida) 解構主義：主體的缺席 (absence) 或不在場。這時候作品的原意不斷地瓦解，符號與符號之間不斷產生新義；然而對此新義亦可追回原義的地位，並再次被追逐而角度互解。

印跡：柏拉圖洞穴中的陰影，笛卡兒天然石臘上的銘文，或是佛洛伊德的拍紙簿 (writing pad)。印跡可以是事件，以猶太人的大屠殺 (Shoah) 之後，李歐塔 (Lyotard, 1991) 的「非記憶」與「非人」的概念。

羅蘭巴特「作者已死」的概念：說明作者主體性被抽離的缺席或不在場。這時候其他的見解、鬆動的討論才有機會進入。

柏拉圖「洞穴之喻」的概念：洞穴中所造成的偏見是不在場片斷不全思考。學習數學和辯證術，才能走出洞穴，重見真理的光明。

在場：兩個指涉，空間與時間的當下。「場」的中文有場所、空間、基地、地方的含意。「在」的中文用法：存留於某地點：在家、在職、在位。「在」是有強烈佔據空間的領域性與主權伸張。而表示事情的時間、地點、情形、事件、範圍等：在逃、在望、在握、在理、在朝、在野、在世。正在進行中的現代進行式的時間概念。海德格的《存在與時間》(Being and Time)，還有德希達的解釋與策略不同，在場是一個多義的解釋，既是自我在場，所指的是時間 (現在的意涵)。也又是空間中的意識模式又是時間的一個單位。在場有一般存在的意義。在場意指事物在場，作為時間點的時間在場，作為真正本質的在場。作為意識自我的在場。(James Hansen p.389)

梅洛龐帝《可見與不可見》：意義不可見，但不可見與可見並不因此而矛盾：可見本身就有內在的不可見架構，不可見是可見的密謀內應，我們無法看到它，每當想努力看到它，就會使它消聲匿跡，

但是它和可見者是站在同一陣線的，它是可見者性質的焦點，它在可見者的內部鑲牽著金銀絲線……（Merleau-Ponty, 1964：269） 在場與不在場也是在意義不可見上面討論，梅洛龐帝是現象學式的思考，也是解構主義的缺席對實踐經驗的超越，還主動保留開放的對話空間。

霍米·巴巴（Homi Bhabha）：後殖民理論中闡釋後殖民概念的基本模型時間性與地域主義（temporality and locality）。²⁶ 殖民時期我們的身體是沒有參與的不在場。在霍米·巴巴看來，在後殖民和後現代語境中，真正的學者必須永遠質疑的是：自己的文化身份，自己的階級民族立場，甚至性別為何？因為差異性是很難抹平的，任何想通過語言達到完全徹底的思想「對譯」的想法都是幼稚的？要有永遠的質疑，是一個沒有在場的過去，而我們現在卻在場了，可是兩者之間無法平等的「對譯」。

1-4. 問題界定：觀看不見與測量不在（作為方法的迷宮）

關於觀看不見與測量不在，第一重問題是，觀看不見「現代性」的問題與測量不在的「啟蒙」問題。而現代問題如何不見，啟蒙問題如何不在？在殖民主義的論述，現代性與啟蒙是在帝國主義的夾帶之下，不用打招呼的進回家門。在歐洲現代是一個從文藝復興時期起持續演進的進程。我們建築的專業在歷史的學習上是現代性的問題，而啟蒙狀態是在文明與文化之間斷掉的。現代性與啟蒙是兩個各自問題嗎，這是本論文的基本核心議題。這個議題的討論，涉及到殖民與帝國主義，還有不同專業知識的跳接，建築設計是形式問題，可是必須與文化對接才有意義。對於西方知識系統的過去與現在雙重混亂的討論。當然殖民問題的背後有歷史與記憶的問題，還有自己政治身體權力意識的問題也從這裡帶出。發現我們的身體其實是受到不同紀律控制而不自覺。傅科談論人民的身體是權力運

26：霍米·巴巴在《後殖民與後現代》一文中指出，後殖民批評旨在揭露以下三種“社會病理”：一是在爭奪現代世界的政治權威與社會權威的鬥爭中，霍米·巴巴霍米·巴巴文化表像之間不平等和不均衡的力量對比關係；二是現代性的意識形態話語是如何為不同的國家、種族和民族設定一個霸權主義規範的；三是揭露現代性的“理性化”過程是如何掩蓋和壓抑其內在矛盾與衝突的。在他看來，在後殖民和後現代語境中，真正的學者必須永遠質疑的是：自己的文化身份，自己的階級民族立場，甚至性別為何？自己究竟是用什麼樣的思維方式、話語方式、言說方式來展示自己聲音的？因為差異性是很難抹平的，任何想通過語言達到完全徹底的思想“對譯”的想法都是幼稚的，在通過各種話語的交流中，恰好是看似無意義的、抹平差異的說法，隱藏了一種話語暴力、意義誤讀和更大的文化危機與文化矛盾。只有承認這種危機和矛盾，才能真正促使雙方達到真誠的理解和對話的可能，否則，對話僅僅是掩蓋了差異的文化霸權的一種文化策略而已。

作的對象與目標，是被殖民規順，操作及塑造的；換言之，是受到觀看不見與測量不在控制的權力。因而（現代性+啟蒙）的膠囊，原以為是一帖解藥其實是毒藥的辯論，是因為我們的生病要服藥，還是我們要改變體質的用藥。身體是否生病呢？是個歷史疑問？這裡隱藏的議題是我們對什麼是理想原型地打造有興趣嗎？德國用了一個啟蒙與理性的方向打造自己。日本也在明治維新時把自己打造成理想原型，甚麼時代了？我們是否還需帝國原型？產出的問題是我們的現代性問題何在？文化的啟蒙問題到了建築的專業，我們應該如何回應與看待？殖民主義在台灣島嶼造成對於建築現代性身體自主性的蒙蔽是甚麼？殖民主義下的記憶與歷史是我們自己身體的嗎？關於原型意義，我們需要從外引進嗎？我們自己身體可以就是原型？沒有權力的時候也等同沒有自己的政治身體等等問題。

以觀看不見的現代與測量不在的啟蒙，這第一重問題指向了身體自主性。這樣的身體如何觀看不見「開放的世界」與測量不在「超出的身體」。超出身體面向的世界就是地理，以及文化上面的台灣島。因此第二重問題從台灣島嶼的面向關心身體的量測知覺，以現象學為方法找回自己。所以身體是現象學對世界的還原，回到自己的身體，也就是回到知覺世界的方法。只有當身體向世界和事物開放時他才成為身體，而事物也經由身體才稱其為事物。從殖民主義的概念下，在場與不在場的問題核心是身體的在與不在，也是台灣島嶼的可見與不可見。在場是從空間客體的在場，意義上又是時間現在的時刻。面對的問題是身體知覺與台灣島與地理上面的相互關係。從現象學的還原為方法，我們怎麼看到台灣島嶼的存在與我們身體的關係？身體的在場與不在場意義是實質的還是抽象的關係，關鍵在身體或地理的台灣島嶼的自主性存在。

觀看不見與測量不在的第三個關心是現代與啟蒙的理性工具的對立面，在混沌與模糊理論範疇的討論；並且因此指涉迷宮的問題。在迷宮之中真實的看不見，看不見是真的看不見？還是一種視而不見的狀態？從迷宮狀態的看「不見」與測不出的空間。發現第一重問題製造出來的是一個歷史與記憶的迷宮。第二重的問題是身體要如何放置到迷宮之中，從尋路、考驗、反思、自己啟示、復活；身體的括號是指涉到迷宮，其是身體進入後的還原。在迷宮中出現時間與身體的存在，考驗與反思過程身體好似在一個時間池，是記憶

中的遲滯尋路狀態，迷宮中的空間與時間是同時並置的存在。迷宮成為日常生活的關照，迷宮也對生活、地方、場所、都市、迷思等等的隱喻，迷宮也是展覽創作的策略。

1-5. 研究範疇

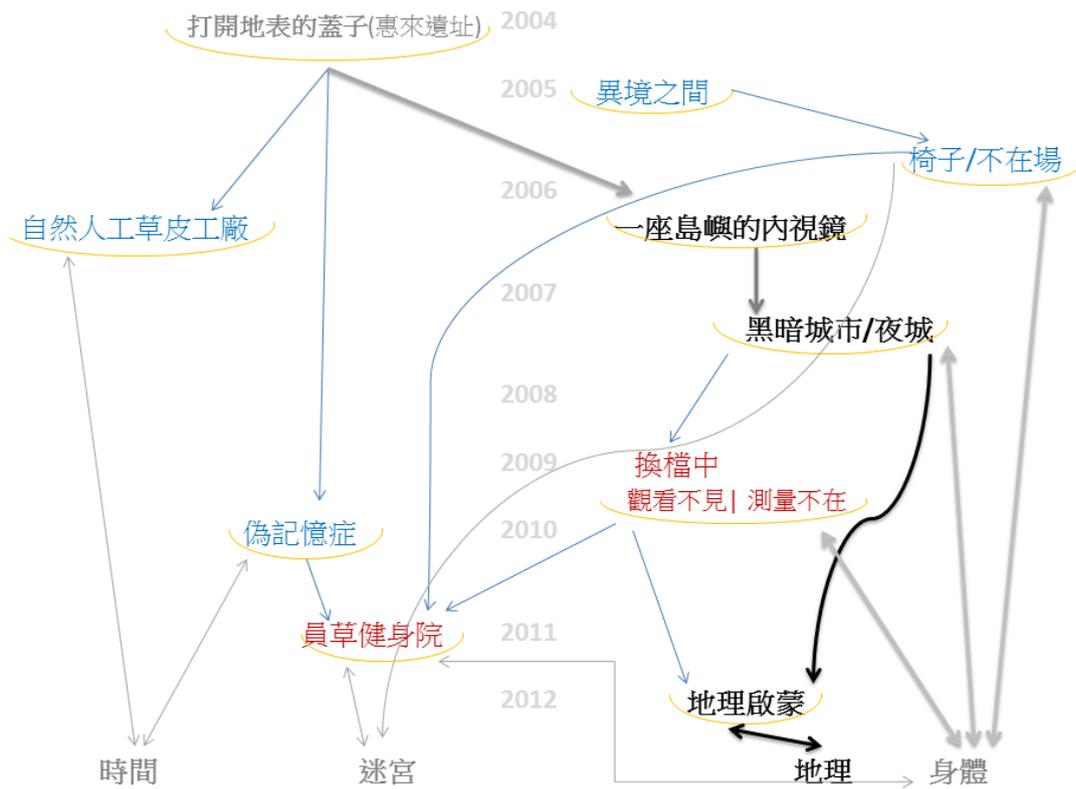


圖- 1：2004-12 作品關係圖說明最後歸納到時間、迷宮、地理與身體

從上面架構脈絡，圖面的脈絡最後指向四個主題：時間、迷宮、地理與身體。也是本論文研究主軸。這些不只是個人展覽，同時也有策展部分。以策展而言又發展理念為主，前後重疊的結果產生了一個有脈絡關係的個人創作歷程。

以時間概念為主相關作品：2004《打開地表的蓋子》(惠來遺址) → 2006-2007《自然人工草皮工廠》 → 2011《偽記憶症》。

以空間迷宮概念為主相關作品：2004《打開地表的蓋子》(惠來遺址) → 2011《偽記憶症》、2010《換檔中》、2010《觀看不見 | 測量不在》 → 2012《員草健身院》。

以地理概念為主相關作品：2004《打開地表的蓋子》（惠來遺址）→2006-2007《一座島嶼的內視鏡》→2008《黑暗城市》（Dark City）、2008《夜城》（Dark City）→2012《地理啟蒙》。

以身體概念為主相關作品：2006《椅子/不在場》、2008《夜城》、2010《換檔中》、2011《緊急救身包》、2012《員草健身院》。

這些作品都各自有當初的概念，從2004年開始有關於場所、現象學、基地、異質性、時間、身分變換與多重關係。2006年的提問：「我們如何知道自己生存在台灣島嶼上？」從此開始一系列以內視鏡為概念的考察方法做島嶼觀察與考察。2008年的夜城與2012年地理啟蒙的策展開始對於現代性與啟蒙的批評與檢驗。藉由這兩次策展的論述建立了台灣島與身體在場的概念。

從觀看不見與測量不在的三重問題中帶出來，貫穿現代性、啟蒙、歷史、迷宮的都是時間、記憶、在場與不在場的問題。

身體，在這裡是一種迷宮線索，在記憶池的迷宮中結合空間的體驗。身體扮演一個迷途而自主的巡航，尋找出口的過程中一一探求每一個適合自己的可能。因場地的室內地景所建構出來迷宮的中介者。

場所與地理，是以一個自主性身體在場的概念，身體與地理形成場所的全景敞視關係。

迷宮，代表建築空間、城市模型、日常生活經驗與記憶、島嶼狀態的隱喻。迷宮包含時間概念，在時間的概念下結合空間的論述，從時間獲得流動事件。從空間回扣回來身體的存在。是記憶池（memory pool）的時間特區、一種由外在回到自己身體的時空策略。

1-6. 論述架構與展覽作品

博士研究最重要的成果是展覽與策展本身在博士班時間2006年到2013年之間的創作。理應作品為主創作論述為輔。但是，策展與駐村時候的島嶼觀察，不得不面對台灣島嶼在現代化與啟蒙過程，從反省中看到批判與檢驗。創作論述應該是本論文原來要作文字負責的工作方向，開始變得龐大到是論文的內容。這個問

題很重要，還是盡量把文字部分做的多過創作報告。完整的創作要看附件的作品文件整理，對這個問題有興趣的則看延伸出來的討論。

書寫與研究文體處理方式：1 論文架構、2 創作報告、3 現象觀察。

書寫的文體以研究論文為主，但是現象學的存而不論，以及對於日常生活細節的觀察，可能是身體感知與體驗式的紀錄，而不適於學術性批評論述，而卻是十分重要的身體知覺的體察，視為作者的自我主觀式紀錄，這是一種被放到括弧中的狀態。這樣的文字其實在現象學的思辯中，哲學家經常會用這樣的個人式體察，作為哲學的舉證。因此三種文體模式的論文架構、創作報告、現象觀察出現在文體中。

1. 論文架構：

整體章節還是以論文架構方式書寫。因此整體性與批評文字的方式以學術性語言為主。第一章緒論，以學術的文獻回顧與架構方法的說明文主。第二章現代性與啟蒙的擦拭，是以台灣島嶼為概念的整體論述基礎，以批評與檢驗為主。第三章到第五章是作品相關的論述與作品的關聯整理。第六章結論，是以貢獻與發現說明。完整作品都放在附件，並且是排除以作品集方式，是以檔案文件方式整理。

第一章緒論	以學術的文獻回顧與架構方法的說明
第二章現代性與啟蒙的擦拭	以台灣島嶼為概念的整體論述基礎，以批評與檢驗為主。
第三章到第五章	作品相關的論述與作品的關聯
第六章結論	貢獻與發現說明
附件	完整作品

2. 創作報告：

在第三章到第五章是展覽作品相關的呈現方式。是以作品的陳述與附件說明，附上原來的作品創作文字，以便於參考原來與論述之間的相同與差異。作品照片的文字輔助說明是新補充。每個作品當成案例或是與論述對照說明。都不是完整的展覽，是抽取展覽中的一件件獨立作品來討論。

真正的完整作品都放在附件，因為前面已經是傳統的論文格式來整理了，因此完整作品以文件檔案配合前面的方式編輯。

基本格式：

	
創作報告文字說明	作品概念文字（原來），出處：劉克峰

3. 現象觀察：

基於日常生活用的語言不會是學術性的，並且本研究放在現象學式的態度或是方法，以及自己身體態度的察覺。所以語言的陳述或許會有很生活而不學術。Tim Creswell有一段話是對「地方」如何用在日常生活「空間」出現的例子，而且是很現象學式的話語²⁷；維根斯坦（Ludwig Wittgenstein）主張語言沒有完整性。語

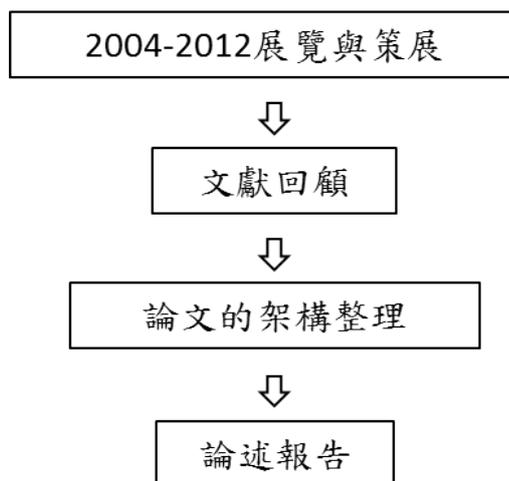
27：「回想你初次搬進一個特殊空間，有個不錯的例子是大學宿舍房間。你遭逢特殊的樓層空間和某種氛圍。在那個房間裡，或許有些基本家具，例如一張床、書桌、抽屜和櫥櫃。這些家具是所有宿舍房間的共通設備。對你而言，它們並不獨特，除了提供你學生生活的某些必需品外，不具任何意義。但即使是這些最起碼的必需品，也有歷史。仔細審視，或許會顯露前任所有人於無所事事的空堂時刻，在桌上刻寫她的姓名。你注意到地毯上的一處污跡，是某人曾經濺出些許咖啡的地方。牆上有些油漆不

言是 word game，是人類組合起來的。這樣的話語很不學術，可是卻是重要的日常生活訊息才能傳達出來。這是一種被放到括弧中的狀態。

4.方法論說明：

這篇論文的方法是作品的呈現與論述的整合。但是，作品是從 2004-2012 年先創作，先發生在論文之前。每個作品有原來的發展概念，最後在論述的論文中聯結。從 2006 年開始面臨台灣島嶼的觀察，以及之前近現代建築史與理論研究當中對於現代性初步認識，藉由兩次威尼斯建築雙年展台灣館的策展論述的反省過程中開始有機會開了門回到自己對自己的反省與認識。

文字的論述是在作品之後，算是對於文獻回顧的一個閱讀筆記的整理。最後再以論文的架構整理成論述報告。



台灣島嶼的自我啟蒙：

除去歷史的塵垢，擦拭現代性的「理性化」過程是所做的正當掩蓋，排開歷史的壓抑內在矛盾與衝突的。一方面是回到我們自己身體，這樣的身體隱喻包含對於台灣島嶼的主體性觀點。白晝的工具理性是外來的價值框架，夜晚回到自身的非理性制約的

見了。或許有人曾經用油灰貼海報。這些就是難以驅除的昔日居住遺跡。這個匿名空間有個歷史—這對其他人意義非凡。現在，你該怎麼做？常見的策略是利用空間來彰顯你的某些特點。增添你的財物、在空間範圍裡重新安排家具、在牆上張貼你自己的海報、特意在桌上擺放一些書。這麼一來，空間就變成了地方。你的地方。」(Tim Creswell 2004:7)

完全自己，或者是原始的原初狀態，而再重新思考，在這個非啟蒙強光探照的黑暗與死角，有完全屬於自己的機會。自己身所在的地方才重新發現，這是台灣。這時候地理上召來的颱風是密切有關的，地震對我們在建築、在文化上的必要與考量。炎熱的北回歸線經過的位置，白晝炎熱對照出夜晚的涼意與生命力。地形有高山豐富變化，到島嶼的海洋文化，移民到殖民的多重歷史身分。這些是地理給我們的啟示，也是地理啟蒙。在服下（現代性+啟蒙）的特效藥性退消之後，台灣島嶼的自主性出路在於我們自己的地理啟蒙。

展覽作品與論述

這是先有 2004-2012 年作品再有現在論述。但是作品的關鍵詞與論述是一樣的，而對於整體之間有個整理。是創作報告的基礎，研究論文的架構來書寫。對於論述與作品的關係，是以整理 2004-2012 年作品為主，比較有關聯的作品為主包括：2004《打開地表的蓋子》惠來遺址創作聯展、2005《異境之間》個展 TADA Center（永久陳列）、2006《椅子/不在場》、2006-2007《自然人工草皮工廠》Co6 台灣前衛文件、2006-2007《一座島嶼的內視鏡》、2007《How to recognize our body?》、2008《作家的旅行箱》、2008《黑暗城市》策展（郭肇立+劉克峯）、2008《夜城》：台灣團隊策展（郭肇立+劉克峯）（第 11 屆威尼斯建築雙年展（Venice Biennale））、2010《換檔中》、2010《觀看不見 | 測量不在》、2011《偽記憶症》、2011《public intimacy》、2011《緊急救身包》、2012《員草健身院》、2012《地理啟蒙》（第 13 屆威尼斯建築雙年展（Venice Biennale） 策展（劉克峯））。

本研究論文的書寫操作方式，每個主要的章節前面的歷史理論發展，後面附上過去相關作品的對照。

第壹章、緒論：書寫架構的介紹與文獻回顧。

第貳章、現代性與啟蒙的擦拭：批評的論述探討第一個是我們的歷史迷宮，這是有知識學習與過去殖民歷史共同築起惡性場所的迷宮狀態。觀看「不見」與測量「不在」的第二重解釋是：「不見」

+「不在」又可以是一個關於迷宮的隱喻，看不見出路與場所感的消失造成的不在場。對於不在場的意念是要以回到身體為中心的狀態回應，以身體行動建立在場的主體性，以此進入到基地的存在。本章在梳理現代性與啟蒙的問題，沒有放入相關作品的檢視。

第參章、身體：知覺、規訓、尺度：由於殖民時期身體主體性的缺席，地理變成政治學的而不是生活的、身體的地理。回到真實的身體自覺是找到其主體性的第一步，身體涵蓋許多的喻意，主角的在場是身體性存在的第一步。回到自身，還原到自己，而不是渾然不自覺地進入到一個別人的、殖民者的歷史與地理之中。臺灣在這個沒有自主權的歷史地理中是「不在場」的。但是我們又不自覺地全盤接受歷史、都市設計、西洋古典主義的建築樣式。彷彿處於一個沒有自己身體的「失憶」狀態。這裡「不在場」、「失憶」的描述所指稱是主體性，也是對於身體的雙重隱喻。相關作品的對照討論有身體尺度的小世界、人體工學的相關作品：《觀看不見/測量不在》+《員草健身院》。測量與認識相關作品：《觀看不見/測量不在》展覽中的《小木馬》。認識與測量的相關作品：《員草健身院》展覽全區配置計畫。

第肆章、場所與地理：在場與不在場的討論是以 absence/presence 這兩個字詞的概念為主軸，其中同時包含解構主義、現象的顯現與否、存在的時間、空間、事件。而「場」的中文有場所、空間、基地的含意。也有空間與時間的佔據與事件進行當下的意義。梅洛龐蒂《知覺現象學》認為身體知覺是主動的，是胡塞爾所謂「生活世界」向真實世界開啟。身體知覺的主動性成為空間場所的主角，場所才開始有其位置。舉用例子有培根（Francis Bacon）的雙人像（*Two Figures*）（1581）、維梅爾（Jan Vermeer）的「畫室裡的畫家」，（*The Artist in His Studio*）（1665-70）、委拉斯蓋茲（Diego Velazquez）「*Las Meninas*」探討繪畫中的主體不在場。Richard Wright 的作品例子與 Rachel Whiteread 的 *Untitled (House)* 1993 的作品。波蘭（Poland）「建築的晚年」（*The Afterlife of Buildings*）（2008）。

印證的相關作品有主體的不在場相關作品：《椅子的不在場》。身體中心還原，椅子的測量「不在」的意象。「不在場」的概念相關作品：《偽記憶症》。Site 定義是地點、場所；時間上的過去、現在、

未來相關作品：《自然人工草皮工廠》。《自然人工草皮工廠》是直接對於 Site 為意義的指涉用在不同地方的基地，也用在真實事件與虛構的事件。消失的身分相關作品：《自然人工草皮工廠》：台中文創園區與國美館，「site」的真實置換。「site」以對於「Non-site」的置換。地誌學相關作品：《夜城》策展論述。島嶼身體的關係相關作品：《島嶼的內視鏡》。島嶼地圖的想像與地理認同相關作品：《地理啟蒙》。

第五章、迷宮：迷宮是在處理作品的過程中不斷出現的整體場域概念，不管是不是一個貫徹到結果的操作，都是重要的概念且在讀本上成為參考的一部分。《換檔中》、《偽記憶症》、《員草健身院》三個展覽都含有與本章節相關的討論。《換檔中》的概念是創造一個換檔中的時間迷宮²⁸，因為在換檔中所以沒有正式展出作品，因此如何偽裝就變得很重要。迷宮與文本：相關作品：《換檔中》展覽的單元作品有〈測量黑色〉、〈甬道的神祕〉、〈城堡的虛實〉。《偽記憶症》的文本迷宮：自己是前一場實構築展場空間建築師，身分腳色的扮演轉換成為一位藝術家，在自己設計作品的空間。是空間的戲中戲。前一場設計的就是迷宮的概念。連續與不連續時間的戲中戲相關作品：《偽記憶症》。空間中的空間相關作品：《員草健身院》。進入迷宮好似進入到一個記憶池，這裡時間不一定是線性、是迴圈、是某種原型的沒有現在與過去的時間觀。迷宮中充滿十字路口的空間原型，此概念特別清晰。十字路口同時是空間軸線與時間軸線的交會處，空間的最遠與最近之間無法判斷。這裡我們進入延遲的狀態，延遲在柏格森式的「綿延」時間之中，重整腳步或是放到括號中的存而不論，迷宮中要求最充分的時間。

第陸章、結論：現代性與啟蒙的出路。分三節來回應三個問題的結論，以迷宮的討論與操作，還有觀看不見與測量不在，主要是對於現代性與啟蒙的批判與檢討。因此這樣的前提是在尋找出路，自己的啟蒙出口，迷宮不是要在其中，是要走出來的。而且要回到自己的主體性，這樣的主體性從自己的身體為出發點。因此，1.啟蒙出路：地理的啟蒙。2.現代性的出路。3.迷宮出路：身體為線索。4.建築出路：展覽有策略。

28：2010「換檔中」新心藝術 個展（0320-0418）台南

建築師展場的角色：策展、展覽、觀眾

當自己以建築師的角色來看待面對這些批判與檢驗時，傳統的建築師工作、建築作品處裡的方式、知識範疇都已經不足以涵蓋一切討論。展場空間需要策展如建築師的規劃角色、使用者如展場的參觀者。空間在建築是靜態的，可是迷宮的展場空間加入時間因素，如一個記憶池的時空回流。時間是傳統建築無法討論的因素。展場空間及時性，而使用者在空間活動，可以很快的被規畫者回應，這是傳統的建築產業不容易看到的。這裡在操作論述迷宮隱喻本身的文本就是建築。而迷宮模型也是建築的隱喻，本文是將建築建構在「地理、身體、時空、迷宮模型」這四組關係上。

身分在本文探討中包含創作發展討論有設計師、評論者與讀者（觀眾）三種。在創作身分上面，迷宮一方面是展覽創作的空間設計，是設計師角色。但是另一方面是一個混沌非理性工具的概念，也是批評的角色。每個迷宮概念的空間或文本，自己在其間經歷與迴游，去體驗觀眾與讀者的心情的角色，是藉由空間迷宮、事件迷宮、記憶迷宮的戲中戲文本。

第貳章、現代性與啟蒙的擦拭

在台灣現代化過程中存在建築、藝術、歷史上付諸闕如的「不在場」，也就是歷史無定向感、與對於當下歷史的焦慮。這裡牽涉到一種歷史的錯置與落差。我們的知識、知識教育、創作、前衛創作、與建築設計的歷史感建立，似乎都因為前一段「不在場」的「缺席」，複製第一世界的秩序為前提，或是「台灣前衛運動中**「無重心、失語、游牧、無厘頭、戀物與妄想」**的普遍現存狀態。」²⁹（龔卓軍，2007：126-129）在日本建築家磯崎新與榎木野衣關於「惡性場所」的討論中，確認出這種關於東亞現代性的歷史無定向焦慮感。就磯崎新與榎木野衣的反省來看，歐洲的歷史脈絡中，前衛運動的本質是將啟蒙運動所形成的現代美術加以破壞，然而，這種歷史順序到了日本卻完全被打亂，導致日本的啟蒙運動和前衛運動必須同時進行，結果將現代日本建構成一個歷史無定向的「惡性場所」。³⁰從自身文化歷史與藝術運動的反省。榎木野衣看到了日本的現代性中所包含的歷史斷裂歐洲現代性與日本傳統和日本現代（模擬歐洲）之間的奇異疊合；磯崎新與榎木野衣確認了現代日本建築的歷史軸線，乃是上述兩套體系統一的產物。「就日本的經驗而言，磯崎新與榎木野衣意識到的是「日本」自身的缺席、日本「現代」經驗的模糊不清與缺席，以及日本現代「美術」創作中的問題意識、意象表現與技術發展盡是歐洲現代美術的對應物，自發性的「美術」的批判意識仍屬缺席狀態。」（ibid：126-129）當代西方的古老典範原型的型態，在歷史脈絡中連續出現不同要素，在歐洲自然會形成當代表現在的樣貌。這樣的原型在非西方世界的接續卻很不一樣。現代性的狀態特別明顯，帕沙·查特吉認為不同地方現代性的不同局部要素，出現的順序不同，拼裝出各種奇特的結果。³¹（Partha，2013）

29：龔卓軍《惡性場所邏輯與世界邊緣精神狀態》《典藏今藝術》2007.3月號 174期，頁：126-129

30：榎木野衣（Noi Sawaragi）多摩美術大學教授，藝術評論家。關於「惡性場所」，是榎木野衣1997年之後的日本藝術的討論，並發表了“日本當代藝術”。是否有在戰後日本的“歷史”，並認為是一個“惡性場所”重複迭盪的遺忘和無蓄積，引起了很大的漣漪。

31：印度作為英國殖民地很長一段時間，許多西方體制、思考，已經成為印度現代性的一部分。它們被收納、採用，但不一定與原本在西方的樣貌相同。.....這是印度現代性，或你說的主體，或者現代主體性。有些差異大、有些小。2012《The Black Hole of

因此，而這樣的亞洲文化對歐洲觀點的強烈自省，對我們而言更加需要。³²台灣處於好幾重的惡性迴圈裏，外面還包裹了一層日本殖民的文化混雜在歐洲啟蒙、帝國主義、現代主義等不分前後移入台灣的脈絡。

2-1. 知識的迷宮

「現代性」在我們的日常生活世界是個非常好用的提詞。「現代性」在文化的學術圈就有好些層次於建築領域也重疊在文化、文明、歷史、理論與形式之間。現代化不論在實質上與精神上的觀察，都有若干急進與焦慮而它的普遍使用，是否也是我們對於「進步」二字那麼在意與焦慮？德勒茲說「現代性是由擬像的力量所界定的。」³³雖然在意進步是個進取的好事？然而這樣的形象象徵是否淪入形式化的陷阱。況且當進步的形象又是西方經典挪借而來的，這就是台灣建築經驗常見的混雜並置。特別是類型建築與型態建築混淆的狀態。現代性狀態除了呈現在建築樣式更呈現在工業技術、交通與都市發展、文明演進、地理文化、歷史脈絡、後殖民文化等。

知識形成的迷宮

建築系的教科書中接觸現代主義建築最多，因此從建築系了解建築史課程的架構是了解現代主義建築的第一個步驟。大多數建築系的課程設計，是將建築史分成近代建築史（Modern History of Architecture）與現代建築史，西洋建築史與中國建築史。這樣的四

Empire : History of a Global Practice of Power》帕沙·查特吉談殖民、權力與現代性主體發表新提出的論述。1955年的萬隆會議（第一次亞非會議，由印度、緬甸、斯里蘭卡、印度、巴基斯坦發起，抵制美蘇殖民主義）宣言開始指出為人權奮鬥，因為代表西方權力的種族主義、殖民主義，西方世界違犯人權。那是人權訴求的源頭。但1980、90年代後輿論轉變，西方世界藉人權論述抵制第三世界國家，以缺乏自由、違反女性權利為例，指出這些國家不尊重人權。人權概念的轉變非常詭異，人們應該思考此轉換背後的重要性。1990年代冷戰後，人權是批判、介入第三世界國家的主要論述，是干預軍事獨裁政府的道德基礎：因為他們違反人權。有許多主張以全體人類的利益為名出發，干預地方情勢。例如：為了保障人權而需要干預伊拉克、巴基斯坦等國家。然而，重點並不在於它是否來自西方。因為我們同時發現，可以接受、甚至需要與渴望許多來自西方的東西。重要的是詢問它的目的、在政治行動中它如何被使用以及是否合理。

32 帕沙·查特吉指出：「這種順序上的差異，致使不同地方擁有與西方不同的現代性。很多時候我們說中國或印度沒有完全現代化，因為你會期待在西方看到的現代性要素一起出現，但是其他地方出現的順序不一樣，因此造成不同結果。」

33 : Gilles Deleuze; Rosalind Krauss 翻譯'Plato and the Simulacrum'《October》published by The MIT Press, Vol. 27. (Winter, 1983), pp. 45-56.

門課是最基本分法。現代主義的介紹是順著課程的歷史脈絡，而現代性的批判就不一定有機會討論。從近代建築史與現代建築史的課程大綱，可以具體的反映我們如何接收現代主義建築的態度。將幾個近/現代建築史的課程教學整合成一個代表性版本：³⁴

表-1：近/現代建築史的課程表

I 背景：18 世紀	歐洲啟蒙運動 (the Enlightenment) 工業革命 (the Industrial Revolution)
II 過渡時期：19 世紀	復古主義 (Revivalism) 鋼構建築 芝加哥 (Chicago) 新藝術運動 (Art Nouveau) & 工藝運動 (Arts and Crafts Movement) 格拉斯哥 (Glasgow)
III 20 世紀初期： 現代建築運動的 興起	裝飾即罪惡 立體主義 (Cubism) 構成主義 (Constructivism) 格式學派 (De Stijl) 未來主義 (Futurism) 包浩斯 (The Bauhaus)

34：參考建築史架構的書籍：

Frampton, Kenneth 《Studies in tectonic culture : the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture 》 Cambridge, Mass. : MIT Press, 1995.

鍵和田務等著；藝風堂編輯部編譯鍵著《設計史》臺北市：藝風堂，1992（民81）

Ann Ferebee 著；吳玉成中譯《現代設計史：概觀維多利亞時期迄今的設計風格》臺北市：中威顧問出版，胡氏發行，民82（1993）

肯尼思·弗蘭姆普敦（Kenneth Frampton）著；原山等譯《現代建築：一部批判的歷史》臺北市：六合，民80（1991）

Arata Isozaki. 《反建築史》(Unbuilt) Tokyo : TOTO Shuppan, c 2001.

克里斯多夫·哈克（Christoph Hocker）著；劉泉明譯《建築小史》(Architektur) 臺北市：三言社出版：家庭傳媒城邦分公司發行，2007（民96）

	北歐的探索
IV 1945 戰前	國際樣式 (International style)
V 大師作品	<p>勒·柯比意 (Le Corbusier, 1887-1965)</p> <p>密斯·凡德羅 (Miss Van der Rohe, 1886-1969)</p> <p>法蘭克·羅·萊特 (Frank Lloyd Wright, 1867-1959)</p> <p>阿爾瓦·奧圖 (Alvar Aalto, 1898-1976)</p> <p>路易士·康 (Louis I. Kahn, 1902-1974)</p> <p>阿爾多·羅西 (Aldo Rossi, 1931-97)</p>
VI 20 世紀：1960 年後	<p>地域主義 (Regionalism)</p> <p>後現代主義 (Post-Modernism)</p> <p>解構主義 (Deconstructivism)</p>
VII 當代多元新典範	<p>薩哈·哈蒂 (Zaha Hadid)</p> <p>雷姆·庫哈斯 (Rem Koolhaas)</p> <p>法蘭克·蓋瑞 (Frank O. Gehry)</p> <p>馬薩米蘭諾 (Massimiliano Fuksas)</p> <p>史蒂芬·霍爾 (Steven Holl)</p> <p>赫爾佐格和德梅隆 (Herzog & de Meuron)</p> <p>藍天組 (Coop Himmelb(l)au)</p> <p>尚·努維爾 (Jean Nouvel)</p> <p>極簡主義 (Minimalism)</p> <p>高科技 (High Tech)</p>
VIII 下一站	The Next Stop

從二十世紀前對於現代建築起始的標記，1851年倫敦萬國工業博覽會的水晶宮（The Crystal Palace）與現代建築萌芽的標誌1889年的巴黎艾菲爾鐵塔。整體的十九世紀對於二十世紀的貢獻，最顯著的是西歐與北美因工業革命促成技術與經濟上的進步。如果繼續追問十八世紀對十九世紀的貢獻是什麼？是理性態度的啟蒙思維，擺脫宗教束縛之後，最後促成科學思維的快速進步。從十九世紀末過渡時期變化到二十世紀現代主義建築、1945年戰後、國際樣式、後現代主義、解構主義這是依循歐洲現代建築史的標準化的討論脈絡上述的建築系的現代建築史學習路徑，是西方思維下不斷革新變動脈絡的成績，我們受到其最多影響的是形式上的承襲。但也接受其思想，與其他種種並融入學習系統之中。如此的文化喜癖似乎值得討論。對於「現代」的討論，尤其是對我們建築領域認為是「現代建築主義」的部分，而「現代性」的討論對象不只是建築與其理論，因為是這個詞的解釋繁雜多樣性，不只是表面上的用法，更有其歷史脈絡，因此這個詞廣義的字彙是屬於整個社會脈絡的。追溯「現代」詞語的歷史脈絡，可以發現其關於政治的、地理的、殖民歷史下的不同含意。

沒有上下文現代建築的商榷

現代建築像是做為一種運動的教科書。《空間、時間、建築》是基提恩對於現代建築運動的重要理論。推動現代建築運動基提恩同時又是CIAM（Congres Internationaux d'Architecture Moderne）當時秘書。最後他幫助豎立起建築的空間與時間的大旗，這同時也是關於現代性特質的宣揚。基提恩對於「現代主義」的上下脈絡，所引用對象包含整體西方文化運動歷程與藝術史，廣納文學、繪畫與音樂。其他的政治、經濟、社會也同時在處理關於「現代」的課題。這樣的教科書維持一個西方以經典確認現代建築主義的合法性，並與歷史語意的脈絡相連。但是畢業後離開教科書的我們，進入的並不是西方，而是真實當下，我們自己的時間與地理文化，也就是進入到一個沒有上下文的現代建築假象之中。

死亡的現代主義

二十世紀現代主義建築的代表瓦特·格羅皮斯，勒·科比意和密斯·凡·德羅等人所開創的工作和傳統，特別是所謂的國際風格的揚棄明確地區分二十世紀的現代主義建築與其他建築風格，多數台灣的建築設計教育，也沒有更早的歷史脈絡關係，直接以此為原點出發。對於現代主義的批判也是西方後現代建築運動的不斷演化而成的。

現代性的討論，在現代主義建築或是現代主義的討論中是不清晰的。但查理斯·詹克斯（Charles Jenks）寫下的一句話令人印象深刻：「**現代建築於1972年7月15日下午3點22分死於密蘇里州聖路易市。**」，以事件宣告現代主義建築的死亡，以時間日期來確定，就像宣告一個生命的結束，一種不滿的態度顯而易見。緊接著後現代建築學以對現代主義建築反對力量的形式出現，以十分清楚的態度來驅除現代主義建築。

綜合各家的關於現代主義建築常見的描述：

- 1.時代特質：現代主義建築強調建築師要隨時代發展而變化，現代建築應該服膺工業革命之後的技術條件與新材料特點相輔相成。
- 2.生產合理：現代主義強調建築師要解決建築實際的功能，例如：形隨機的主張。也考慮經濟反應在工廠製造與量化上的規模。
- 3.歷史態度：現代主義建築視擺脫傳統歷史為理所當然，過時的建築傳統不應該對建築師構成設計創作的束縛。因此主張創造新的建築風格，發展符合實時代建築美學。
- 4.型與機能：採用最少材料去滿足最大的功能，以幾何外型達成美感，沒有多餘的裝飾，同時達成經濟的原則。簡而言之是：形隨機能。
- 5.結構方面：簡單且連續複製的結構模矩，符合結構力學的設計。主張採用新材料、新結構，促進建築技術革新，在建築設計中運用和發揮新材料、新結構的特性。

以上的討論有個特定的時間範疇，在十九世紀末到後現代主義出現之前。也就是西歐工業時代成熟期，除了工業技術純熟，其背後的社會、政治也有相對連續發展的關係。在台灣的現代化建築發展過程中，這些脈絡是不被討論的，導致台灣承接西方現代主義建築時出現上下文的斷裂。

後現代對現代的商榷

因為現代性是由無數問題構成的，因此要理解建築如何面對現代性，有特定討論時段。幾乎要在二十世紀的狀態下討論，或是完全視歐洲現代建築史為依歸。至於二十世紀西方的現代建築運動，那是個甚麼樣的運動？現代建築運動反應的是甚麼問題？而後現代建築中，現代建築原則中的抽象性、幾何的純粹性，已被多義與多元主義代替。新的表現將建築視為符號與表徵，以及對相關潛力資源的開發。原來現代主義中視建築為永恆的概念，在後現代主義的解讀是，對於工業革命缺乏批判，視科技為支援美好新視界的支撐。後現代建築中則是以自覺與直接的對歷史開放，取代現代主義的無時間感。後現代主義拒絕有決定性的措詞。後現代主義沒有引發實質的哲學思考，主要是反認識論立場、反本質主義、反實在主義、反基礎論等。在這樣的後現代主義對現代主義的態度下，現代主義建築的立場問題被重新檢討。

2-2. 現代主義的擦拭與重置

上述對於「現代」的詞語討論，對於構成「現代」的語意中，有「現在的」與「新的」意涵，這是現代一詞中最廣為使用的意涵。對照到「現代」詞語的廣泛使用，「新的」意義最多引用到新的態度，追求新的見解，某種革新變動是好的，是向上的，有「新的」才是一種進步狀態。因此現代性的特徵就是以現在的觀點代替過去的，並且在時間的特質上是朝向未來的狀態。以現在的進步否定過去，現在有當下存在的價值與責任。以新的替代舊的，新的似乎就是要取代過去的歷史斷裂，也對照到傳統的舊而過時的價值。建築的現

代主義正是這樣的意義，新建築的技術與態度尋求自我，尋求原創的開啟，每一個都是自我的重生，自然會與歷史形成斷裂。而後現代的回應告訴我們歷史不會消失，他永遠都在，我們應該要有態度的去面對？

關於「現代」(modern)的歷史

在西方現代建築漩渦中，對於現代字義可以從「modern」詞語的歷史考察瞭解起，以一個歷史分期的概念從詞源學上看，回溯歷史看清楚是有助於釐清西方建築史之外的文化脈絡。「現代」(modern)一詞可能來自於拉丁文中的modo，意指「此刻」。³⁵

1. modern 最古老與最先的意義是現在 (present) 或是當下，這個字詞意義從中世紀開始使用。
2. 第二種意思是有「新的」的意義，也就是對照於「舊的」概念。這個意義從十七世紀開始延用。
3. 第三種意思是短暫的；瞬間的 (momentary, of the transient)。³⁶

了解現代性的根源有助於我們梳理現代性是否牽涉落後與進步觀念的焦慮。現代性這個詞是用來描述「現代」的狀態。想藉由回溯「現代」這個詞語被長期使用的過程了解「現代性」是什麼，必須從歐洲歷史的上下文脈絡看起。將歷史區分為三大時期，現代表示在中世紀之後的歐洲歷史。現代特別用來指稱 1870 年到 1910 年這段期間開始的一個時期。中世紀之後的現代：15 世紀中期之後的西方，活版印刷之後的歷史。這段時期的特色為：民族國家的興起、工業化、資本主義興起、社會主義國家、代議式民主、科學技術性的增加、城市化、讀寫能力的普遍化、大眾媒體。「現代性」經過許多重大歷史事件的影響：地理大發現、文藝復興、宗教革命與反宗教革命、理性時代、啟蒙運動、浪漫主義、工業革命、現代、後現

35：Raymond Williams 著譯者：劉建基/譯《關鍵詞--文化與社會的詞彙》(Keywords--A Vocabulary of Culture and Society) 巨流圖書公司，2003，pp248

36：Hilde Heynen 《ARCHITECTURE AND MODERNITY：A Critique》MIT Press，1999

代。歐洲發生重大歷史事件：印刷術、清教徒革命、美國獨立、法國大革命、1848年的革命運動、俄國革命、第一次世界大戰和第二次世界大戰。以上是歐洲上下文的脈絡構成「現代」的狀態。現代化又是如何從歐洲傳到亞洲的，之中包含歷史與地理層面。歐洲在17世紀時理性開始超越宗教，18世紀以工業革命為基礎，啟蒙思想帝國興起與國族概念進而形成，19世紀殖民擴張到世界其他未成型的國家地區，科學技術與現代化思維在這樣的洪流下進入亞洲。無論是物質的科學，或是啟蒙思想上的現代化皆與殖民主義有關連。現代性的歷史其上下文在歐洲是自成脈絡，可是我們台灣、日本、中國、亞洲等真有歷史上的上下文可以聯繫嗎？雖然我們不是歷史學家，但是現代性的詞語經歷幾個世紀時間的遞嬗；也經由歐洲直接輸出與間接差一步的追隨，是地理位置上的移植扦插。無論是外來品種扦插在原生種的枝幹上，或是外來品種開始適應地質與氣候。這個現代化都構成政治問題。

也因為如此，出現許多與「現代」相關的關鍵詞：革命、工具理性、工業革命、殖民主義、帝國主義、國家、民族、啟蒙、18世紀、19世紀、20世紀、空間、時間、第三世界、地理、歷史、西方中心論的現代化主義者、亞洲傳統價值、明治維新、台灣等等。這些詞語證明了現代化這個主題背後的複雜因素。

現代性的重置

後現代的意見可以用來重置現代主義，殖民世界瓦解後的現代主義重置思維歷經兩百年才發現啟蒙思想不一定適用於全世界。重視自己位置的把捉，不直接標榜現代性。反而以批評意味的字眼重置現代性，這個時候我們有了自覺。遲到的現代與等待的現代，還有反射的現代等等；對於現代不同的描述代表自覺狀態的增長。

我們在建築知識上的提醒，是我們的建築在西方學術帝國主義宰制下的存在。第三世界的學術生產如果一直陷在這種格局中，將永遠處於附庸的地位，無法超越。在這個格局下，我們學術對話的對象永遠是美國或歐洲，討論的問題也是西方發展出來的。在這種情形下與西方對話只會一再發現我們的「無」。而我們自己的文化與

社會特殊性將永無重視之日。但是當我們轉以「亞洲作為方法」，以亞洲各國相互參照的同時。³⁷我們所發現的就不是我們的「無」，而是我們與這些國家的「不同」，我們會問越南的建築是怎樣的，而泰國的城市又是怎樣？這些「不同」就是我們的特殊性。而這種特殊性只有在「啟蒙外的蠻國」的互相參照中才能逐漸浮現、累積，進而構成我們社會的紋理與架構。這是過去帝國主義的啟蒙觀點所無法產生的。是以非西方的學術價值與理論來思考的。

在這裡引用奧克塔維奧·帕斯的觀點³⁸，認為現代性完全是西方的概念，那與其他文明之間是不對等的。(Hilde Heynen, 1999: 9)³⁹因為西方的時間觀是線性的，一路不斷發展（革新與改變）的。相對來說，東方或其他的文明觀點卻是靜態的，過去的歷史就是不經時間改變而存在的原型。所以時代並沒有進步，歷史也沒有時間軸。而在歷史裡只有不斷發生的事件，不同事件經驗與思想發展。歷史回溯的困難之處在於思想過去的檢討是不斷的，可是隨著真實的時間，新的歷史不斷湧入也是個不斷變化的新實在，往回檢討也要往前面對。二十一世紀來臨，我們面臨全球化的波瀾；現代化是遲到了嗎？還是應該面對現代性建築在台灣的適切性進行商榷或重置。

這是生病身體的隱喻，關於現代性的問題：

1. 現代性的工具問題。
2. 現代性的啟蒙問題。
3. 現代性的理性與自主。

了解「現代化」的遮蔽擦拭之後，下一步是關於「現代主義」如何進入亞洲。如果你每次去到不同的歐洲小城、村鎮，是不是會覺得為什麼看到的場景，都是歷史文物的建築環境。而相反的亞洲城市的現況卻是如此富麗地表現了二十世紀以來新建築理論的實踐。現在的「現代主義」在亞洲城市是如此的理所當然，這樣的背後有哪些是斷裂與沒有上下文的植入，有哪些是需要擦拭的歷史污垢。構成有「現代主義」支撐的殖民主義、啟蒙思想、工具理性與

37：陳光興《去帝國：亞洲作為方法》台北：行人出版社 2006

38：奧克塔維奧·帕斯（西班牙語：Octavio Paz，1914—1998）

39：Hilde Heynen《ARCHITECTURE AND MODERNITY：A Critique》MIT Press，1999，p9

自己的位置何在？自己所在的地理位置，自己身體在「現代主義」的迷宮存在的模式是甚麼？

擦拭是在動作上擦掉積累的灰塵，因為擦去灰霧暗垢的表面而重獲光鮮。而我們也常常，以橡皮擦清除我們寫錯的字句，擦拭是用來消除錯誤而獲得重來的機會。這些是擦拭的動作。有些時候是可以一次清理乾淨，但是積累的歷史陳垢堆疊層錯綜複雜，我們總是想要一層一層清理乾淨，以了解來龍去脈。視檢討為一借鏡，進而擦拭比書寫還難以進行。

2-3. 多重的擦拭

從一些常見例子關於現代與進步的歧視與誤用：

例一：白人優越與動物園心態！（進步價值的誤用）

白人優越的意思是只承認進步的白人才是人，其他民族不是人而可能是動物，完全是可以區別進化與落後之差。在新帝國主義時期，原住民有時會被和動物一起關在籠裡去用來展示和支持科學種族主義的論點。在二十世紀的 1906 年，業餘人類學家麥迪遜·格蘭特（Madison Grant），紐約動物學會會長，就把來自剛果的侏儒放在紐約市的動物園裡。剛果的侏儒是作為說明猩猩和白人進化中的過渡動物的例子。因此把侏儒放在猿和其他動物旁一起展示。而這樣方式的動物園，一直持續到第一次世界大戰後。1931 年其他民族的人類也在巴黎的殖民展覽中，被關在籠子裡展示。從動物園的一段演進史中可以顯示出帝國對於殖民國家的態度。

例二：四個現代化的口號！（現代化的裝飾用詞）

以現代化為口號的例子很多，有一例為 1964 年第三屆全國人民代表大會第一次會議上，周恩來根據毛澤東建議，在政府工作報告中首次提出，在 20 世紀內，把中國建設成為一個具有現代農業、現代工業、現代國防和現代科學技術的社會主義強國。四個現代化口號上的響亮。現代化在此顯然是一種裝飾。

例三：我們如何才能成為現代化的臺灣？（時間落後的心態）

這句話的後半段主詞可以替換，如上海、香港、中國、日本、東京、臺中市，均可適用...。類似的用詞，像是說我們要「超英趕美」，詞語之間不僅承認自己是劣等的，而且審定的標準也還是西方標準，這裡的自己是沒有位置的。

例四：某 XX 建築師作品不亞於國際水準或世界水平！

這句話，是什麼意思？我們的建築設計教學不亞於歐美先進國家的建築設計教育，這裡有甚麼問題？我們對歐洲史的掌握不亞於歐洲學者的觀點！「不亞於」的問題意識，是指專業研究的成果，與並列比較的對象是不輸的，這樣的結果想貢獻給誰？我們的歷史是屬於世界史，還是屬於我們自己的歷史。

上面四種關於現代化的普遍例子，反映了我們屈服在現代化的觀點下是沒有自主性的。

第一重擦拭：現代性與啟蒙

日本以現代性進步的文明來取代落後的台灣文化，日本來幫助台灣脫離野蠻。這個熟悉的模式是西方帝國以啟蒙的強光來照亮陰暗世界的寫照。日本模仿了這個模式，當初德國的啟蒙與 18 世紀的帝國興起需要理想國家原型，而日本至明治維新以後也是不斷企圖打造一個理想原型。帝國的第一重啟蒙面對亞洲，而日本改造自己之後進一步對於亞洲其他國家進行啟蒙。

西方的啟蒙脈絡上至近代時期，主要從康德開始，其中有關的有康德、黑格爾（Hegel）、尼采、韋伯（Weber）、Horkheimer、Adorno 和 Schmitt。以黑格爾與康德的德國理性認識論做比較，其理想是打造一個從德國放諸世界皆準的理性理想主義。在這樣的背景之下，我們能夠理解康德的假設，以及在此基礎上建立啟蒙理論是相當德國化的。因為康德時代的德國正面對英、美、法三國的崛起的競爭壓力。西方啟蒙運動標示了西方歷史一個重要的分水嶺，此後西方

歷史就進入了「現代」的進程，再擴散到世界。在「現代性」的洗禮之下，西方的生活方式，在「進步」和「理性」的旗幟下，獲得了全面的改觀。作為一個規範性的概念，現代性不僅僅是一個「歷史分期」和「社會學」的概念，也樹立了傳統與現代的分野和對立關係。

十九世紀英國成為海上帝國，這樣一個不大的島國，是如何成為帝國的？除了工業革命、科學進步的種種因素，也與「現代性」首先在歐陸展開有關，隨著帝國主義的擴張，溢散到世界其他地區。台灣也不可免的，被捲入這一現代進程的洪流中。因此，現代性不只標示了西方近兩百年歷史脈動，同時也標示了殖民主義的進程。兩者之間相互糾葛，形塑了非西方世界更複雜的樣態。因此「現代性」必然成為了理解當代社會的核心概念。但是「現代性」是什麼？它做為一個歷史規範的範疇、侷限與正當性何在，卻實是一個不易回答的問題。

1952年竹內好的一篇文章「無國籍的問題意識提出的概念」。竹內好批判的撕破把「世界」置於民族國家之上的「常識」。堅持「**學問的國際性並非意味著學問沒有國籍，無國籍的學問對於世界的學問而言，也是一種累贅。**」學問的國籍問題，對於啟蒙是很棒的概念，但是啟蒙是否有國籍上不適的問題？如果沒有上下文脈絡，就不能用啟蒙對照我們的黑暗落後。⁴⁰不夠現代化就是與落後畫上等號，現代化也帶出「時間」感上的落後，事不宜遲地要急起直追，可是追錯方向，就是進入到一個沒有地理觀念的，沒有國籍的問題，只會造成枉然與浪費。竹內好認為東方在近代化過程中進入世界史，並且創造形成自己歷史的契機，這就是通過抵抗來自我實現。抵抗的對像是構成壓迫的體制（國家或概念性的國家權力）。對我而言，這樣以「抵抗」來成為自我實現的手段，是非常晚期的體認；也就是說在有這個體認之前就只有順從政治權力，而可以順從的知識與專業，是不清楚而模糊的。

關於現代性在規範性面相的爭論，不只是被殖民國家，也是殖民國家內部思想界的一個議題。在20世紀的思想演化中，胡塞爾、

40：竹內好著；譯者：李冬木、趙京華、孫歌，編者：孫歌 編《近代的超克》新知三聯書店，2005，p4

海德格、德希達、傅柯等人展開了對現代性的質疑和批判。⁴¹

傅柯不認為現代性和啟蒙的理性理想是等同的。相反的，他認為現代性有一種對世界批判的態度。⁴² 傅柯反對啟蒙運動將理性、解放和進步等同起來。並且認為現代性實質上是一種控制和統治的型式。從傅柯的觀點來看，自十八世紀以來，人類的一切行為都被整合到論述實踐的帝國之中，啟蒙的理性神話用「求同求全」的虛妄來掩飾和壓抑多元和差異。現代性是一種態度⁴³、風氣，在啟蒙中雖亦有其源頭，卻不必在啟蒙中找到證明，傅柯稱之為拒絕「啟蒙的勒索」（Enlightenment blackmail）⁴⁴。康德的哲學裡，有關於自由，世界公民與永遠的和平，這詮釋了革新的熱情，與視歷史為朝向進步的觀點。在禁慾的傅柯觀點下，歷史凝固成一座大冰堡，外面覆蓋著一層僵化的論述。⁴⁵

啟蒙開啟了現代性，但並非歷史中的任一時期。傅柯只有連接早期的分析內容，今日他認為啟蒙不再是一個理想模型，現今有更多被矇蔽的狀態需要去探索。傅柯拒絕依循著康德的抽象知識論的模式提問；傅柯以對比這些顛覆性思想家詮釋他們的當代觀點的方式來論述，如同依循康德式的批判。第一個康德的揭示，現代性是在自我時代尋求自信。傅柯對現代權力將它看成使用社會機構來表現一種真理進而將自己的目的施加於社會的不同的方式。⁴⁶ 傅柯的論述專注於對被理性規範排斥到現代社會邊緣的瘋子、犯人、移民、

41：在人類競賽中，哲學與法律部門的爭議，是否穩定進展。康德在其倫理的觀點，認為最終的進展是可以測度的。康德在尋求一個'pure practical reason'立足點，以說明這是人類競賽歷史中的道德趨勢並可以被證明。傅柯引用一大段康德的文句，'for this event is too great, too interwoven with the interests of mankind not to be remembered by the peoples of the world and not to stimulate renewed attempts of this kind whenever conditions are propitious'，對照傅柯自己的'desire for doing moral good'。在早期的啟蒙文章裡康德強調革命是無法打造的'真理是思想中的再造'。傅柯後來對此回應，如對照'What is enlightenment'的是'What does this revolution mean for us?'。

42：Michel Foucault, "What is Enlightenment?" in Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1984, p. 42. 傅柯稱為「持續批判我們的歷史階段。」(permanent critique of our historical era)

43：傅柯的觀點中康德是哲學史上第一次以如此接近、內部的方式對啟蒙所做分析的哲學家。而且重要的是傅柯把康德的文章視為「現代性態度的綱領」。所謂現代性，是一個態度，而不是一個歷史時期。啟蒙一直存在於現代性之中，並宣告自我的覺醒，並且使自己不受限。如果這是真的傅柯看法的話，問題就來了：為什麼這麼鮮明獨特的現代哲學的理解，總是影響我們實際與現狀，連貼著其對現代性的批評。傅柯稱其為一位自覺思想家，從啟蒙的傳統，到現代性知識的批評。

44：Ibid., p. 43.

45：以康德為例，傅柯其《詞與物》(The Order of Things) 之中呈現獨特動態的 will-to-truth，那是源自於挫折的增加以及知識生產失敗。現代性知識的形式是依循下面問題，cognitive subject, having become self-referential，如何取代形上學，充分認知極限的權力，與需要無限權力的計畫。如同傅柯證明康德轉換這些問題成為知識論的結構性原則，它也對於極限的無限可能性的認知轉入先驗的狀態，以為了追求無限進展的知識。這樣的領域是被'sciences of man'佔據，這是傅柯陰險的操作規訓的權力。只有在無限 will-to-knowledge 帶出康德為主的 subjectivity, self-consciousness。

46：傅柯並未有效的接續'analysis of truth'。傅柯對現代權力形成的態度是對於'will-to-knowledge'做出譴責以其自我的思想作為現代性的開展不將權力看成是一種形式，而將它看成使用社會機構來表現一種真理進而將自己的目的施加於社會的不同的方式。

同性戀者等等。就某個意義而言，傅柯的研究基本上是以現代社會的邊緣地帶為對象，企圖揭示出現代社會規範、控制和塑造主體的權力機制和結構。理性主義的強光與啟蒙作為一種真理的觀點，對傅柯而言，「真理」（其實是在某一歷史環境中被當作真理的事物）是運用權力的結果，而人只不過是使用權力的工具。

康德認為要擺脫這種未成年狀態需要兩個基本條件。這兩個基本條件既是精神的，也是體制的、倫理的和政治的。這樣的理解在帝國、殖民主義、權力機構與現代性之間具有平行關係。現代化並不一定與進步畫上等號。

關於現代性與啟蒙有幾個關鍵詞，「**形成自己歷史、自己的位置、發展自己**」。這是我們在建築史上一直忽略的。前面提到榎木野衣、孫歌、竹內好、都提到了亞洲的我們不由自主的被拖進世界史？我們在做建築的時候，是否意識到我們是在形成自己歷史，還是他人的歷史？如果有人是以抵抗為一種激進的手段，那為何我們這麼容易接受現狀？我們是否認真想過甚麼是自我實現？被強迫打開的現代生活，雖然不是源自於自發的現代性，但我們可以捫心自問，如果時光能倒流我們的態度該是如何？但歷史不能回頭，身處時代而無可退場的我們除了自問到底怎麼了？現在這件衣服是誰披上的？也應該通過其他途徑來認識現代性在西方歐洲是如何興起的。竹內好提出抵抗的概念，不是要取代歐洲，或從劣勢轉為優勢。而是一種掙扎，是自我內在否定他者也否定自我，是要積極的重建出一種新的自我。在掙扎中，主體不斷的更新，不斷的流動，這個層面才是所謂的現代性思維。因為抵抗，與他者之間是有關係的，不孤立，也不認同。

第二重擦拭：殖民主義的現代性

台灣早期有一個沒有上下文的現代建築例子。是介於 1851 年水晶宮與 1889 年的巴黎艾菲爾鐵塔之間，時空背景是 1868 年日本明治維新成功後自認為亞洲最現代化國家，1935 年「始政四十周年紀念台灣博覽會」（簡稱台灣博覽會）中同時展示了殖民母國帝都東京的現代化工業。當時日本植入台灣的一切可視為現代化的建設，包

括都市規劃、工業、火車交通建設、建築。日本明治維新的方式，是日本政府招募來的西方建築師或者是前往西方取經的學生。但是一步之差接上的確是「西洋歷史式樣建築」，這個世界建築史的上下文，中間經過日本又往世界建築史的上一個世紀銜接。「西洋歷史式樣建築」是透過日本送給台灣的幻覺，不但是歷史的差一步，更是沒有上下文的現代建築。因此造成歷史與政治的雙重錯覺，政治上日本是給出現代，但是建築卻是接上歷史式樣的復古，這是一個不自知的上下文在政治、文化、建築上的斷裂。

如果現代性造成的是「時間落後」的錯覺。那麼台灣在日本殖民時期就進入到一個地理、歷史、世界史的時間軸、帝國與殖民主義政治作祟的大糾結。台灣是在亞洲地理上不斷的被進出與左右的樞紐。早在 1935 年的台灣史上第一大博覽會，也就是「始政四十週年紀念台灣博覽會」中展現了「台灣現代化過程」。除台灣各地之外，也因當時地理版圖的關係展出東京館，東京市作為「帝都」，及展示日本最現代化城市的東京是可以讓皇民驕傲的一件事。現代性在這個展覽裡面有好幾重政治性意義。

在「始政四十週年紀念台灣博覽會」中，東京館內的展出以現代化的工業、電機、石化以及紡織成品作展示。還有南邦館，展出的內容以南中國與南洋各地為主，包括了廣東、香港、澳門、福州、廈門、汕頭、河內、新加坡以及馬來西亞各地的特色與特產，呈現日本帝國的偉大。殖民者征服台灣，也在展覽中使台灣人好像對於現代化進步文明深感認同，博覽會所標榜的現代化是殖民主義挾帶現代性。現代性用來安撫焦慮，應該認同這樣進步的現代化國家，這樣的殖民是成功的。

另一對照，是我們對習以為常的現代化生活渾然不知，但是旅行的時候，總會去到一個與世隔絕的地方，那種體驗是很不一樣的。例如喀什米爾的老人有活到快一百四十歲，那是一種甚麼樣的生活。一樣喀什米爾的拉達克千篇一律的生活模式，或者貴州的雲峰古堡維持五百年來明朝的衣著與生活態度，近乎永恆的生活原型，相對的我們自然為現代人，我們面對二十世紀的一切成就所帶來的生活方式，特別是科學成就。如汽車成為主要的交通工具，航空科技、對宇宙進行探索、電台、及電影等大眾傳媒的普及。殺蟲劑、環境污染；洗衣機、空調、冰箱、電視機等電器的發明；網際網路

造成的新社群。二戰後的世界演化是大家所一同面對的。而今日現代生活的模式，是從十八世紀開始的各種發明物所建構出來。但是這些也一定不是憑空的，而是清楚地源自於十八世紀歐洲支撐的科技與工業化的脈絡。

泰國就不像上海或台灣的城市會看到希臘或羅馬的古典建築樣式的普及化。上海的歐式建築是十九世紀產物，台灣的歐式建築是日本殖民時期帶入的，所以如果考察當時以日本為主的現代化觀點。明治維新的成功，脫亞入歐的思維，認為自己不是亞洲而是歐洲。檢討起來是 19 世紀末日本所進行的由上而下、具有資本主義性質的全面西化與現代化改革運動。日本未淪入殖民國家，但採取殖民帝國模式成為軍事強權同時入歐洲歷史主義建築，政府也派員取經歐洲英國、德國。是明治維新讓日本進入現代化工業國家，但台灣卻被錯亂的植入「西洋歷史式樣建築」這樣一個明治維新思想的延伸產物。

第三重擦拭：迷宮的十字路口，時間軸與空間軸線的混亂

明治維新之下日本對台灣輸出其現代性建築的「西洋歷史式樣建築」，這個顯現出來的是政治給出的選項，然而這個是亞洲內部霸權造成的歷史結構問題。這個推論是明治維的時候新現代化了日本，接受了西洋歷史式樣建築作為當時日本的現代化典範，那日本也同樣在台灣進行現代化，都市計畫、鐵道建設還有西洋歷史式樣建築，所以近代台灣被給定的現代化建築竟是西洋歷史式樣建築？這樣的推論是有趣的，只是提出問題，沒有要下結論！這是 19 世紀工業國家夾帶強大武力，來殖民世界各地，以傾銷的方式破壞古文明國家，中國、印度、土耳其的社會，造成這些國家被迫走向「現代化」。

孫歌所提到的從地理上都因為不能自主，而需要參考物，殖民亞洲的歐洲帝國成為地理與意識形態上的主體。日本自身的主體不明確，造成臺灣連自身所處的地理與自己的身體都不自明。這是一個極大錯亂。

如果依照近代發生的時間軸，台灣近代建築的現代化是這批「西

洋歷史式樣建築」，這是一個非常罕見的例子，一個別人送給的不是「現代」建築，卻是日本以為的正確「現代」建築。對照近代建築史與現代建築的歷史書寫，確實有「西洋歷史式樣建築」短暫復活的事實，但全面性的現代化建築才是另一個清楚而大宗的主軸。歷史中現代藝術的年代存在於 1860-1970 年，除了建築的接錯線，日本人在藝術上接到的也只有印象派，都是一步之差。當時出現的另一個現代建築萌芽的標誌是 1889 年的巴黎艾菲爾鐵塔，這樣的鋼鐵建築卻未成主要被關注的對象令人匪夷所思。此外 1851 年倫敦萬國工業博覽會的水晶宮，是現代建築常引用的起點，這是新的構造，而不是歷史建築主義的風格。現代建築 1860 年代後才開始萌芽。也正好說明「現代性」建築的問題討論是無法脫離政治的。因為如此「現代性」的討論是有其複雜一面。提問「現代性」建築的問題要先釐清這其中所參雜的歷史與結構根源。因此牽連出來的一串問題，也需仰賴對過去的歷史發展了解才能獲得解答，而明治維新這個太接近現代建築起點的事件，也常使人有接招接錯的疑慮！

孫歌在《亞洲意味著什麼》對亞洲的把捉：「**亞洲問題和現代性問題一樣，是一個難以給出明確解釋的問題...。亞洲問題的難以闡釋，還因為它是一個很難實體化的問題，就是說，它不能夠歸結於無可置疑的地理屬性。**」⁴⁷ 然而它常被利用來討論與地理屬性不直接相關甚至相背離的問題。「在很長一段歷史時期內，亞洲不是自足的地域概念，而是必須以「歐洲」作為對立面的意識形態概念；對它的討論不僅牽涉到西方中心論的問題，更牽涉到東方內部的霸權問題。...」如果日本現代化過程中的「脫亞入歐」是明治維新的重作為對立面的意識形態概念；日本明治維新後，建築界也以追求「西洋風格」為時尚。台灣作為日本第一個殖民地，日本也以現代主義建築將「歐洲」折射到被殖民的台灣。

辰野金吾⁴⁸是日本第一代建築師，受東京帝大英籍教授康德（Josiah Conder）影響而留學英國；日本受英國維多利亞建築影響的幾種紅磚建築中，以古典式樣為最主要風格，這類建築在日本以留學英國的辰野金吾為代表，亦稱「辰野金吾風格」。其作品繁多，

47：孫歌，《亞洲意味著什麼》

48：辰野金吾（1854~1919），日本佐賀縣人，明治 12 年（1879 年）東京帝大造家學科（建築系）畢業，翌年留學英，三年後返國，最著名的作品是東京車站，他多位學生在台灣建造許多辰野風格的建築，包括：總統府、台大醫院、公賣局、紅樓戲院、台中火車站、建國中學紅樓.....等。

風格上採取古典主義路線。他所設計的建築中，有紅磚與灰白色飾帶的風格也因為他的學生來台發展者相當多，以致於對台灣日治時期建築影響深遠。

表-2：臺灣辰野式風格案例與同時代歐洲現代主義建築比較表

<p>台中驛（台中車站），原省定古蹟今國定古蹟，落成年份：1917年。設計者：台灣總統府鐵道部工務課。臺中車站與台灣總督府（今總統府）採英國古典式建築風格，</p>	<p>路斯（Adolf Loos：1870 – 1933）1917住宅設計（for sugar mill owner，Hrušovany u Brna，Czech Republic）路斯的裝飾即罪惡，在1917的這個住宅，光滑的外牆沒有任何裝飾，已經充分表現出現代建築的主張。</p>
<p>台灣總督府（中華民國總統府），落成年份：1919年，設計者：長野宇賓士、森山松之助。古典主義的折衷樣式的元素有：基座、羅馬柱式、立克柱式、複柱、塔樓，牆身及柱身多飾橫帶。</p>	<p>對照西方現代主義同時發展：是1919多米諾系統（Domino system）。這是由柯比意（Le Corbusier）所建立的構築系統概念，同時也是成為後來發展五個建築要素的核心思想基礎。五個建築要素：獨立柱式、自由平面、水平窗帶、一樓挑空、屋頂花園。</p>

英國18世紀中的古典主義⁴⁹成為日本在20世紀初期的現代主義。如果從上表的例子比較兩個時間差，有兩個世紀之久。

批判與混濁

現在才發現，以前當我吸到「啟蒙思想」的空氣後，便以理性來重新考慮一個「人」，但是卻忘記自己本來就是人。這股混濁的內容物，來自於18世紀而卻仍與21世紀的我們共存。康德認為我們要「**勇敢地使用自己的理智**」（Kant, 1784）來評判一切。康德回答

49：新古典主義建築是一種建築風格，由開始於18世紀中葉的新古典主義運動而產生，作為對洛可可風格反構造裝飾的反動，以及後期巴洛克中一些仿古典特徵的副產物。其純粹的形式，主要源自於古希臘建築和意大利的帕拉第奧式建築。

何謂啟蒙？⁵⁰（Kant, 1784）時的名句是「啟蒙運動就是人類脫離自己的不成熟狀態。」又說「要有勇氣運用你自己的理性。」⁵¹現代主義建築先鋒Theo van Doesburg也認為必須以不斷的自我摧毀來重建自己⁵²（Theo van Doesburg, 1918）。18世紀啟蒙思想的理性思維，是要脫離不成熟的概念，從啟蒙的觀點，延伸而來的現代性存在本身是理性的，是有理性批判的思想。而其主要特質和內涵即是所謂的理性化（rationalization）。

德國當初面臨的處境是要打造一個世界中的典範國家，這樣的強國在思想上也發展成帝國主義。這樣的理性論其上下文是打造一個德國在世界上的理想。因此啟蒙做為18世紀德國的理論如何比較成為20世紀至今亞洲自身的想像？這是德國理性光芒帶來的思考上面的混濁。在理性反省中進行批判而得到重生。然而這個哲學上的思辨有個背景，當時德國為歐洲現代化過程的中心，而歐洲本來是以其為世界中心自居。理性的智者要替別的蠻族掃除其不成熟的狀態。現代化運動就跟隨帝國強權同步以殖民主義的方式進入東方地理文化。我們自己的不成熟、不理性與落後是別人告訴來的。真的應該如此嗎？這樣的狀態讓啟蒙的理性清晰似乎也開始混濁起來。

近代法國面臨的是二十世紀末的殖民帝國的崩解，18世紀與20世紀哲學思想到政治思維的轉折，都與西方當時實際狀態有關，思考的中心價值隨之改變。20世紀殖民地分崩離析，德勒茲在此狀況下只有重新尋找出路，不是依循德國式的製造模式或建構範例，而是製造地圖或實驗。傅柯從這樣的崩離中反省到自己的身分以及自身歷史情境，同時也消解了啟蒙。以為啟蒙的理性神話用「求同求全」的虛妄來掩飾和壓抑多元和差異。以「表現真實性」來遮蔽西方理性啟蒙的強光。這也算是一種混濁。

遮蔽與黑暗傾向與傅柯對啟蒙的態度不同，所謂折返到回到自身的處境，對我們而言是一個由外而內，再由內而外的多重處置。無論如何它們都還是在歐洲，而歐洲則以為自己是世界的中心。中

50：康德回答何謂啟蒙？“An Answer to the Question: What Is Enlightenment?”（Kant, 1784）

51：從1784年12月《柏林月刊》向讀者提問題：“何謂啟蒙？”（“What is Enlightenment?”）

52：Man must constantly destroy himself, in order to construct himself all over again.（Theo van Doesburg, 1918）

心的思考者，與邊緣的思考者不同。我們不是歐洲，我們所「有」的是「自己的身體」。

2-4. 記憶與歷史

高行健認為先丟掉框架與意識形態「沒有主義」的文學家⁵³，如此能得到一身輕鬆，反而是好的出發點，想在文學找主義也只能落入前人框架。但是網綁多年的束縛也許因為習以為常而不自知。我們的歷史出錯了，我們為什麼還要繼續接球。日本殖民台灣時期留下的對於世界的差一步詮釋，傾斜的認知體系到今天還在滲透之中，到底是出了甚麼錯？尤其建築又是在思想脈絡的下游。「沒有主義」輕鬆態度有辦法使思考脈絡自然起來嗎？當竹內好討論東方對西方的抵抗的時候，這個西方已經通過了東方的內部否定，它由於東方才自我確認與存在。同時，東方也由於進入了西方，再從中「選擇出自己」而獲得自我確認。高行健與竹內好都做了一個相同的動作，忽視外來物的現代主義，在輕鬆之間回到自己。現代問題的考察時間軸不是朝向未來的可能？反而是朝向過往的歷史做出爬梳的整理。如果這樣，與現代的語意背離，是否也反映出現代的問題在我們自身過去的歷史就出了問題。建築加進來之後，建築的現代性與殖民主義之間的問題是甚麼關聯？若現代性問題無法與殖民主義分開來解釋，如果是這樣，那我們又應該向誰發問？

英國 18 世紀中的古典主義建築，對我們來說是一種歷史形式的紀念物，如果這樣算是一種紀念碑或雕像的姿態出現。殖民時期紀念建築到底是用來紀念什麼的？而古蹟、雕像或其他雄偉的建築物又是用來紀念什麼？它的重要似乎在於與記憶掛勾，特別是紀念物的形式如何傳達永恆的記憶。以這樣的觀點來看顯然我們對記憶有嚴重的相信與依賴。但是何謂記憶？與紀念物的關聯如何？如何永遠記得？我們的忘性不是常常大於記性嗎？而戰爭紀念物的記憶何在？當談論記憶何在的時候，時間、回想、遺忘、潛在（virtual）、物質等等，都是需要一同釐清的嗎？

53：高行健《沒有主義》香港天地圖書公司，1996。高行健所謂的「沒有主義」，至少包括兩層含意：一是高行健本人不堅持任何文學藝術上的思潮，其次是我們這個時代各種「主義」橫行，而任何一種都難以支配時代，「有」等於「無」。

戰爭過後，紀念它的建築，常被作為政治工具控制集體遺忘與集體記憶，控制了記憶也就控制了人。記憶：它既不能前進也無法後退。記憶是什麼，它如何被政治招喚。有很多時候記憶是同時的，但也不等於兩個不同方向的拉扯，自己認為記憶是無法控制的冒險。因此我們這個時代變成是一個紀念各種歷史事件的場域，每個記憶事件都希望藉由建築物、紀念碑、紀念堂、紀念公園來做為一種註記。但是真的有用嗎？樹立紀念碑的動作強化了功勳的同時也淡化了歷史。當思想由啟蒙運動來找到新的思維出口，現代建築有現代主義運動推出新的方向，那麼在政治服務的戰爭紀念物呢？，在這個時代中似乎仍與帝國時期對君主的服務相去不遠。

歷史與記憶—尼采對紀念性的歷史的考察

尼采認為面對不可擋的歷史文化是困難的，就是要在非歷史如謎的徵兆，從歷史中提供一個出口。尼采的問題很簡單，如何從勝利的歷史文化中存活？⁵⁴以尼采而言，就已經宣稱考察時間上的無效說出三個字：untimely、unmodern、unfashionable，認為歷史一開始不合時宜的治療方式是從古典哲學中找出來的。尼采以三類歷史通過毒藥與解藥的透鏡來研究。其中有紀念性的歷史（monumental history）、古物研究歷史（antiquarian history）、批判歷史（critical history）。其研究想強調的是反射的層級，與這三個分類是如何的被建立的：這些不是知識論的分類，而是像我們看待他們的方式，是一種文件證明（documentary proof）、解釋（explanation）、再現（representation）的三種方式。（Nietzsche,1872）

紀念性的歷史，其觀點是完全反射出「過程」概念，這種傾向的目標與歷史主義者的幻想直接對立，闡明：「這些歷史的起源」，同尼采提出說法，「相信存在意義將會在過程論述中越來越明晰；他們向後看只是為了解現在，考察的主要過程中甚至包含更強烈的對未來學習的慾望。」（Paul Ricoeur,2004）⁵⁵這就是過去在樹立紀念建

54：這個從尼采的《不合時宜的考察》第二篇，《歷史對生命的利與弊》（On the Utility and Liability of History for Life）其中歷史的特殊狀態特別的說法。

55：在此對於紀念性的歷史，被視為有不朽的或模範特徵的歷史，這是因為對“競爭與改進”是為有用的模型；通過這樣的歷史，“所有偉大時刻...形成單一的鏈結”（Nietzsche,1872）。所以尼采早就回答我們，就是猶太人與以色列的建國都塑造歷史病症進入象徵性階段：對於偉大的紀念。這裡粗俗的稼接到：濫用的類比“大多歷史存在的遺忘、輕忽與如同被灰色、不止的浪潮清除

藥物時如何毀損歷史的。現在亦如是！尼采對於治理歷史弊病的猶豫，同時也回應了「藥物」這個字源⁵⁶的概念。歷史如同這個字的模稜兩可，擺盪在解藥與毒藥之間。對照到歷史的記憶，在歷史的文字撰寫過程中紀念性的歷史，其所扮演的就是解藥與毒藥之間的雙面角色。⁵⁷殖民時期的建築也具有兩重性質，一是紀念性的歷史、二是古物研究歷史。承載了西方的歷史知識，如果不認定是承接西方觀念的歷史的話，就要能批判歷史，而批判是需要自覺的。

西方中心主義有自己完整的歷史敘事，又是「上帝的選民」相對的將整個世界列入一種沒有自己歷史的狀態，這樣沒有歷史，沒有自己的奴隸性狀態。是因為歷史敘事中對於時間上的刻板設定所導致的。例如，西方歷史從古希臘的民主政體，羅馬帝國，黑暗的中世紀經文藝復興，宗教改革到資本主義發展史。在沒有地理、歷史背景之下，我們又能如何看待時間？在現代主義的追求中自以為的落後，是因為沒有時間與沒有歷史感的緣故；在進入到歷史迷宮後，面臨到的是對自己的狀態，自己的記憶與時間中的連續與不連續。因此甚麼是面臨記憶與歷史的態度？

在沒有自己的歷史斷裂下，法農在《黑皮膚，白面具》的序中提到，是處裡殖民問題中時間與身體的意識。⁵⁸因此反省歷史不要直接吞下這可能是歷史的毒藥。現代化的急起直追，產生了時間感的落後，時間的問題是甚麼？時間的本質是甚麼？無歷史性的觀點可從榎木野衣關於「惡性場所」的討論中了解關於東亞現代性的歷史無定向焦慮。現代化帶給我們的是只是古物研究歷史中我們缺乏的一種文件證明，可是我們的身分是甚麼？我們需要這種文件證明嗎？奧克塔維奧·帕斯就認為現代性完全是西方的概念，那與其他文明之間的比較是不對等。因為西方的時間觀是線性的不斷發展，是在革新與改變方式下前進。而東方或其他的文明歷史時間軸並不一定如此。東方或其他的文明的歷史觀是以原型方式存在，並未加入

過的，以及只剩下一些美化的事實如島嶼般於其中”。

56：藥物 (pharmakon)：(希臘文 pharmakon (原文 φαρμακον; 英譯 medicine) 同時意味解藥與毒藥)

57：Paul Ricoeur (2004) *Memory, History, Forgetting*, pp.141-5; 287-92; 412-56.

58：弗朗茲·法農 (Frantz Fanon) 譯者：陳瑞樺《黑皮膚，白面具》(Peau Noire, Masques Blancs) 2007 心靈工坊

法農：「座落在時間性 (la temporalité) 中。所有人類的問題都必須從時間開始考慮。在理想情況下，總是用現在打造未來。這個未來並不是宇宙的未來，而是我的世紀、我的國家、我的存在的未來。不管以任何方式，我都不該企圖對我身後世界進行安排。我不可避免地屬於我的時代。」

線性時間軸觀念。如果這個時間觀是有我們自己的歷史依據，對於遲到的現代性的破除就十分清楚。

第參章、身體：知覺、規訓、尺度

3-1. 關於自己的身體

由於台灣島在日本殖民時期身體主體性的缺席，地理變成政治學的而不是生活的、身體的地理。回到真實的身體自覺是找到其主體性的第一步，身體涵蓋許多的喻意，主體性在場的身體是存在的第一步。回到自身，還原到自己，而不是渾然不自覺地進入到一個別人的、殖民者的歷史與地理之中。臺灣在這個沒有自主權的歷史地理中是「不在場」的。但是我們又不自覺地全盤接受歷史、都市設計、西洋古典主義的建築樣式。彷彿處於一個沒有自己身體的「失憶」狀態。這裡「不在場」、「失憶」的描述所指稱是主體性，也是對於身體的雙重隱喻。

如何找到我們自己身體的位置？

身體會提到說：「去殖民」，是因為我們意識到我們的身體是依賴「殖民」作為鍛鍊方法。在正視我們自己的身體時，意識到我們不是與生俱來就如此。早年的身體被強迫置放在全球化的帝國主義之下被改造過，中間有一段不是我們自己意識下的時間，這樣的歷史應該如何看待，在這樣歷史下的地理，以及活在這個土地場所中的身體又應該如何解讀？這是我們習以為常時常忽視的事實。這到底是甚麼樣的一種體質？

現代化的概念常常使我們在時間意識上處於落後的狀態。以作為方法的亞洲來看泰國這個東南亞唯一沒有被殖民過的國家。在我的觀察與了解熱帶的泰國人是一切都可以慢慢來的，這一點完全是以自己的時間感過日子的態度。以時間歷程與當代建築風潮，雖然曼谷的城市建築，反應不出來與全球當代建築流行用語的脈絡。卻能充分反映出熱帶氣候的特質，通風遮陽與土地使用的態度皆反映在建築整體形式。與台灣的城市相比曼谷城市發展是看不出主要流

行建築樣式，也嗅不到當代在地建築急切的跟進。不急不徐，反而不因為跟上了「現代」的一時意滿而僅止於盲從。在時空中的緩慢反倒是顯現出一種自然的態度。

尋找身體來建立美學自主

是誰的美學自主很重要，當然是尋找「我自己的」，也就是自己自主性的身體意識。自身應具有獨立性和不拒絕與歷史有關的態度下，不僅要從當下的時間反應議題，也要用建立新的姿態，當下的時間也是自己的時間。自主性的美學如今成為審查現代性的必要條件。這才是現代性存在的形式問題，透過批判的美學得到形式上的關聯。從另外一個角度來看，形式問題不等於現代性問題。當然現代性也自然標示著與過去傳統的決裂，並且對每一件事物都以自創原型的方式拒絕過去的歷史傳承。因此現代主義建築有西方歐洲溫帶地理文化下的美學自主新的開展，反觀我們的美學自主，這樣亞熱帶地理、歷史文化下的新開展為何？地理的氣候、植物生態是原生的，沒有對錯只有真實。在地理文化的脈絡下，我們的美學如何自主？

一個人自從出生之後的討論就是有關身體成長與心智成熟的問題，成長的過程當中若沒有自己的心理認識而只有身體的茁壯，那麼身體還依舊是一個殖民的身體。我們身體的表面上沒有拘禁的開放自由只是一個假象。雖然沒有全景敞視的監視，但權力機器的隱喻仍小於隱藏內在身體的馴服和不由自主的殖民文化規訓狀態。這樣一個封閉身體的深處是一個虛構的，對照到的真實的空間反而也因此虛構化。

法農認為在殖民主義下黑人唯有脫離他的身體，進入到白人的象徵秩序體系中，黑人才能成為「人」。⁵⁹這真是典型的殖民身體被殖民國完全規訓的好說明。為了要積極克服自己母體文化的落後，卻往往找不到具體答案的狀態下。出國深造是最為直接方便的途徑，通過去汙化為自身淨化的方式，達到現代化。

59：法農《黑皮膚，白面具》，頁 47-8

個人「救贖」，並不會讓整個社會同時得到提昇。於是進化的知識分子，就必然與「落後」的本土文化分邊站。我們的成長過程中，無論求學到出國都對自己的文化有若干不滿或憎恨，如此才能合理化自己行為的現代化。出國是否是對於「時間」感上是落後性的錯覺，而以出國做為一種追趕的方式，不清楚是否應該這樣，但我們不需要覺得自己落後，不進步，或是有沒有現代性重不重要，而是要認識自己。

有些文學家或是創作人設法在語言、文化、國家、大洲、文明之間遷移。離鄉是助長想像力的，如此養分的吸收就不是通過根部，而是透過無根性的吸收。個人創作理應可以如此，但是文明可以嗎？我們對文明的學習方式是非自覺的，透過參照而折返的途徑，透過交叉參照的模式，在輾轉之中看見自己。會看不見自己是因為有許多其他的幻覺，在一次又一次拼湊中會看見部份自己的碎片，進而能逐步拼湊成整體（這樣的收集對於自己的認識，不是很像在迷宮的尋路過程中，在每一次的失敗中記錄經驗，這條路行不通，記下來或做個記號走過的，再去試試下一個走法。也是從破碎中拼出全貌）。

因為有被殖民過程的扦插，有自信心不足而對進步的期待，模仿他者的姿態以為自己也可以迅速逃離破碎的事實，辨識出碎片而進行拼湊的工作。對於「現代性」反省的思考是一種借助攀爬的方式，過程中進行合適與否的分類。台灣也因為歷史、政治、地理的島嶼特質而成為一種奇觀文化特質並置的整體。存在著差異空間同時又與烏托邦的鏡面碎片，假想、幻象、真實與虛構並存的狀態成為自己與複製自己兩相對照的局面。

帝國主義以啟蒙者姿態幾乎打開全球所有的封閉空間。⁶⁰而哪裡是我們迴旋的餘地，及要借用的力量，是啟蒙白光所未能照射到的死角，是黑暗處；或是眼睛餘光的周邊視角。只是要在東方與西方不分，出處與未來的時間軸混亂、歷史原型與時代範本混淆的狀態下認識自己，是困難的。目前世界地理的現況，是每一個國家在帝國或殖民主義的擴張影響下的樣貌。

60：在歐洲化的啟蒙主義思潮中，我們可以看見種族式和殖民式摩尼主義（Manicheanism）最基礎的根源，就是將歐洲視為世界的中心，認為只有藉由他們的救贖與介入，才可將光明帶到地球上的遙遠陰暗角落（Gibson, 2003：6）。

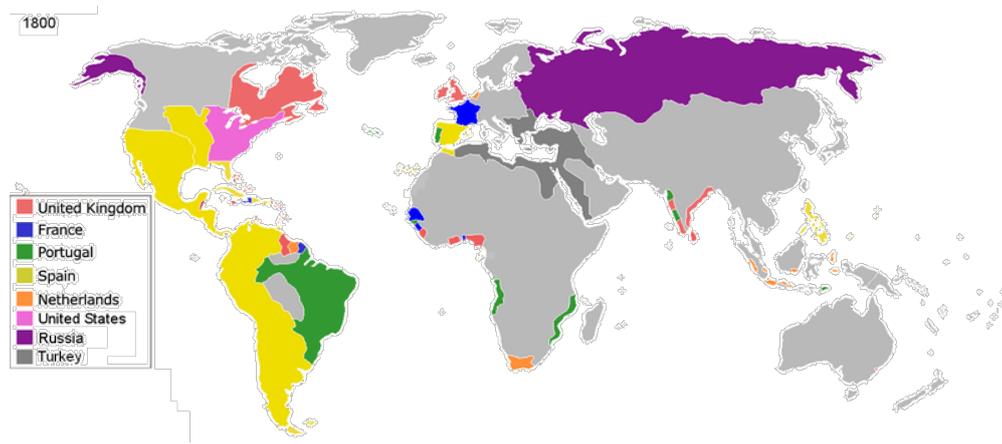


圖 - 2：1800 年的殖民主義版圖（出處：維基共享資源）

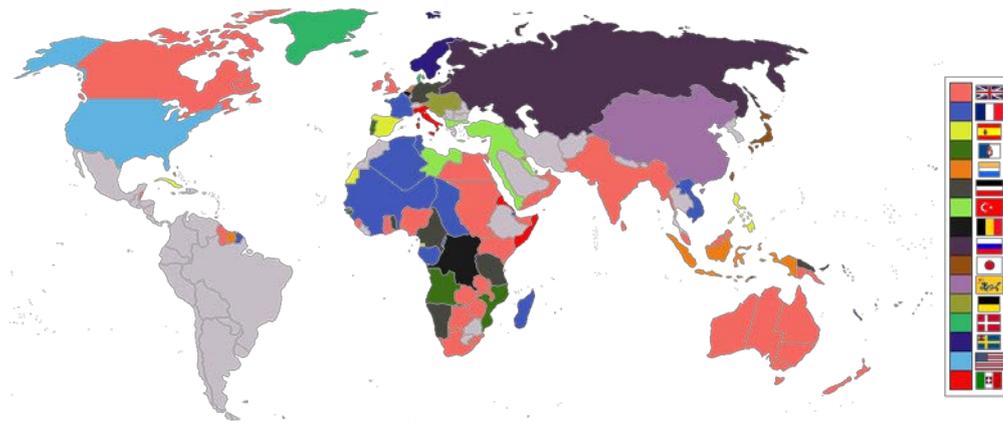


圖 - 3：1898 年的帝國主義列強勢力圖（出處：維基共享資源）

要試著釐清現代性的問題根源，應從從 19 世紀到 20 世紀，或是更早連結到日本從 18 世紀起始，而在全球化的 21 世紀。現代性與我們應該要用甚麼關係看待？現代的全球化不只是過門不入，在這個狀態下我們需要一個自己的位置對世界發聲。因此需要一個自己的位置來梳理現代相關的議題。「現代性」的問題是對於整理「觀看自己」與「自己身體位置」的提問。提到現代、現代性、現代化就是一種身體政治姿態的表達。對現代性的反省在台灣現代建築運動中其現代性在問題上有待商榷？現代性最後回到亞洲問題，如何能自足的回應到亞洲自身認知問題，而且不再借用「歐洲」作為認識自己的對立面。

「為什麼第三世界的子民會喜歡帝國主義文化？」（Fanon, 1967: 14）⁶¹這個疑問起初存在於台灣的長輩對於日本殖民時期的種種眷戀，做為後輩的我不解？但公平一點來看，到冷戰後我們也轉

61：法農曾經指出：「白人文明與西方文化在黑人身上強加了存在的偏差意識，我只能說黑人的靈魂只是白人的創造物（Fanon, 1967: 14）」。

而依賴美國，新帝國。印度人們都有一口流利而帶有印度腔的英文，新德里大城市中有著雙層巴士，英國人留下的大型草原式公園也仍保留於大都市中。其中還有黑黑的印度人身著白衫在綠色草地上玩著板球，在倫敦我有開過戶的蘇格蘭皇家銀行集團有限公司（The Royal Bank of Scotland Group PLC）這裡也少不了。還有台灣沒有的英國巴克萊銀行（Barclays），有倫敦流行的各式服飾品牌French Connection、PEPE JEANS LONDON以及在台灣發展失敗的Marks & Spencer，當然多數的印度人皆會想去英國深造。貧民百萬富翁甚至是英國導演拍的。

香港在流暢的制度與商業資本運作，Norman Foster 趕在九七回歸之前完成了啟德機場，此建築以簡潔與高科技理性的施工技術成就與英式現代美學，就像是標示英國臨去前送香港的「現代化」機場，倒頭來香港何嘗不是英國彰顯其「現代化」所治理出來的新城市。這當中也殘留了一些殖民制約精神的遺毒，港人飛到倫敦或英國留學工作的比例也很高。在英國留學遇到香港人是很自然的事。

這些思考反映出支撐著建築的是社會、經濟、政治、文化，表面上與建築無關，但卻意味著文化價值的判斷。以「現代化」的措詞用語來看，根據法農的殖民精神分析學指出⁶²，被殖民者由於受到殖民統治的深度制約。因此「去殖民」往往表現出一種對殖民的「反動」，因此對殖民地固有文化與歷史等毫無選擇地肯定、歌頌，進而表現出一種很「內縮」的本土化或國族主義。但這樣的反動也是因為殖民主義帶來的現代性幾乎是難以擦拭的。

3-2. 身體與現象學

身體、知覺、生理學、行為學、現象學：胡塞爾、梅洛龐帝、尼采、等等關於回歸到身體的引用，以及討論現象學的方法是如何論述的？透過現象學方法論的幾個重要觀念，如：「回向事物本身」、「懸置」、「放入括弧」(bracketed)、「還原」或「存而不論」等概念，不僅建構了自己身體的認識更帶出了台灣島嶼美學自主、島嶼自己還原自己及進入被考察的方式等解決自己缺席的方式。

62：弗朗茲·法農（Frantz Fanon）陳瑞樺譯《黑皮膚，白面具》（Peau Noire, Masques Blancs）2007 心靈工坊

3-2-1. 身體與知覺

要探討身體感的面向，必須從身體的有所感開始，身體知覺的生理面向是一個重要的基礎。我們感受世界的事物，並描述自己的感受，心與身是合而為一的但在心身二分法（Mind-body dichotomy）裡面反過來我們要討論身體的位置。心身二分法是指一種認為精神現象在某種程度上獨立於身體的觀念。身體感難道不屬於身體而屬於心靈嗎？心靈與身體問題是，探討心靈如何得以與肉體及世界互相影響時基本且重要的哲學議題。笛卡兒主張物質與非物質的靈魂（Descartes：1641，92）。⁶³認為人類應該可以使用數學的方法——也就是理性——來進行哲學思考。⁶⁴胡塞爾不同於笛卡兒他的論述與靈肉兩分的二元本體論截然相反，身體為主體的感知接受器，透過身體的回應才有後續的討論。

知覺生理

人類知識擴張在進入到這個世紀時，身體意象與表達變得如此豐富，這個狀態使得我們可以跳脫到對「身體」一詞的多義性問題：「身體」屬於語義隨語境而變化的一類詞語。狹義的「身體」指軀幹，即與頭顱和肢體相對的身體部分。在較抽象的意義上，它又可指與心、靈魂、精神相對的實體。這種語義上的巨大差異，以至於我們可以說「有身體」，「是身體」，或者「身體感」。身體感是探討我們自己如何回歸自己的身體存在，是關於知覺、訊息、感覺與自我。這是知覺生理學看待身體的觀念。

「知覺」⁶⁵這樣身體感是建立在不同屬性的資訊以身體為中心的

63：Descartes, R. (1641;1998). *Discourse on Method and Meditations on First Philosophy* (4th edition). Translated by Donald Cress, Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company. (1641;1998, p.92)。

64：笛卡兒認為理性比感官的感受更可靠。人是心靈的，這樣推斷是二元論的典型表現。笛卡兒提出的心靈貶抑了身體，心靈是理性可以控制表現。如其從邏輯學、幾何學和代數學中發現了4條規則：

- 1.絕不承認任何事物為真，對於我完全不懷疑的事物才視為真理；
- 2.必須將每個問題分成若干個簡單的部分來處理；
- 3.思想必須從簡單到複雜；
- 4.我們應該時常進行徹底的檢查，確保沒有遺漏任何東西。

65：羅伯特·奧迪《劍橋哲學辭典》(The Cambridge Dictionary of Philosophy) 果實出版社 2002

概念。在感覺資訊的使用和萃取過程中，會有一些不同階段，起先是對於物件、客體、和事件（events）的知覺較後的階段，對應著關於這些對像的事實。例如，我們同時看到「沙發上的貓」（對象）和「貓在沙發上」（事實）。看到物件（或事件）、一隻在沙發上的貓、一個街道上的人、一輛汽車的移動。知覺在身體感受性上其實有不同的區分。

現象學的物自身

為何要從知覺不同面相上的意義來理解現象學裡面的事情。是因為從知覺的定義來進入，會有幫助的關係嗎？或是會有其他的作用？或由於現象學是重視主體者對經驗本質的描述，描述的時候必然對於對象的現象與事實有所感應與感覺才能說明。而吾人在感受現象時，從知覺的定義中可以發現事實的構成包含了許多面向，而有些面向的構成如何不同？具備何種特徵？如何描述其差異與區別例如：對象和事實、物件或事件，這樣劃界的動作，反身自問又是在原整體的渾沌之間去區分，也就是有整體與部分的關係。以「沙發\上\貓」，在文字上的描述不同，就能反映出對象的事件現象中包含對直觀和經驗感知的區分。這種對於整體與部分，直觀與經驗的辨識對我們而言是抽象的概念問題，直接反映在抽象思辨時如果經驗不足，其實是困難的。但透過知覺定義上的解釋能先強迫建立區分與整體的概念是不同的想法。而知覺為先的理論，正建基於這部分真實事物的區分。

胡塞爾對知覺的身體性以及身體的意向性進行了揭示，他認為身體總是比想像中多出一點什麼，身體是隱喻性的，這不但意味著身體是一個自身關聯統一的存在，也意味著身體並不停留於自身，身體超出自身，向世界開放。身體也總是比身體多出一點什麼。這多出的一點既是意識，也是事物、既是語言，也是歷史，既是可見者，也是纏繞在我們身體中的不可見者。換言之，身體在它自身中就蘊含著一種可能的他物並且始終對他物開放，由此觀點延伸，身

根據中譯版《劍橋哲學辭典》(pp.886-887)解釋：「關於吾人環境的資訊（外覺[exteroception]）與吾人自己身體的資訊（內覺[interoception]）之使用與萃取。種種外感官—視覺、聽覺、觸覺、嗅覺與味覺—雖然他們在某程度上重疊，而且他們遞送的資訊種類（例如，光、聲音、溫度、壓力）也不相同。自覺（proprioception）—自我的知覺，則是關於起自吾人自己身體內部的且攜帶資訊的刺激—如加速度、位置與路徑方向。」

體也就成了一個開放的世界。

進一步連結到梅洛龐帝的觀點。身體超出身體，只有當它向世界和事物開放時身體才成其為身體，而事物也只有經由身體才成其為事物。事物與身體一樣，也是由同樣的內在構成的，因此，它們原本就是一體的，它們處在同一世界之中。不過，在這一世界中，身體處於核心的位置上。也可以說，它是由世界或事物之脈絡所構成的網路，事物之間的聯繫只有通過與身體的纏結才得以建立起來。

尼采的身體觀點

尼采在《善惡的彼岸》的序言中，指出許多以教條原則建構哲學體系的思想家帶有的往往只是一般性的偏見罷了（例如靈魂的概念）。尼采的身體觀是他哲學中首先要了解的概念，在其著作《快樂的科學》中他說「在客觀、理念和純粹精神的掩護下，生理中無意識的偽裝走向了讓人恐懼的極端」。

尼采認為傳統哲學誤解了身體，因為它將其分解成身心兩部分，一方面將身體等同於動物性的肉體，另一方面又使這種純粹生理意義上的身體被理性貶低和遺忘。中世紀時期，基督教將身體視為靈魂的樊籠。到了在近代，身體更多的時候反而是被遺忘的。為了消除對身體的誤解，尼采首先倒置了身體與靈魂及精神的關係，使身體的動物性得以解放出來。這種顛倒並不是在身心二元的模式中將两者的位置置換過來，在根本上突破身心二元對立的模式。現實世界中只有身體唯一真實地存在著，靈魂或精神皆隸屬於它。

在尼采的觀點中，身體是容納精神的本體，如果沒有了身體精神也不復存在，人也不能再超越自己。⁶⁶身體絕對地高於精神，始終傾聽和搜尋，它比較、戰勝、征服、摧毀。它統治，甚至是精神的統治者。身體是大理性，精神則淪為工具意義上的小理性。身體伴隨著靈魂問題，尼采的看法是要顛倒傳統哲學的價值，將靈魂視為身體的一部分，將精神視為軀體的工具、玩具，而所謂的「自我」，

66：在《論身體的蔑視者》一篇中有這樣明確的表述：「可是，清醒者、智者說：我完全是身體，此外什麼也不是；靈魂只是身體上某一部分的名稱。」（Nietzsche, 1883:146）查氏說感官和精神是工具和玩具，孩子稱作“我”，在他們背後還有一個無名的智者叫“自己”，居住在體內，就是身體。精神在身體之中感受痛苦、感受快樂，一旦身體的蔑視者將“自己”不再看重，那麼他們的身體本身便會要求死亡，拋下生命而去。

不過是在承接身體經驗所供給的訊息之後，由各種情緒反應形構出來的暫時想像。因此尼采認為的身體同時為羊與牧者、戰爭與和平。尼采的看法提示了一個新的哲學論述：身體理性。因而身體是最本質的，精神必須依賴身體存在才能使人的生命保持完整。尼采本人也是肉體本質說的實踐者。尼采直接看到身體的全面新可能。

知覺與認知心理學還有行為主義這些科學方法論的系統中，相關機械論的論述主導了有關知覺的理論，其中以行為主義為代表。認知心理學是研究認知及行為背後之心智處理（包括思維、決定、推理和一些動機和情感的程度）的心理科學。這門科學包括了廣泛的研究領域，主要研究如記憶、注意、感知、知識表徵、推理、創造力，及問題解決的運作。這些複雜狀態多少也能代替身體存在的位置，肯定是不能忽略的。

機能主義的身體

《行為的結構》中發展出的行為主義與建築設計的機能主義並行，從Louis Sullivan的形隨機能到現在「機能」觀念的用法，也就是機能與形式之間的對話。再回顧更早提出的是Viollet-le-Duc以元素與結構的表現產生形式，被視為機能與形式的關係的一種解釋⁶⁷。關於認識行為、機能不是靜態的討論已到了瓶頸。從機能所定義出來的設計反而成為形式操作的藉口。後來從「機能主義」（functionalism）的概念連結到的轉換為工業社會（industrial society）對人在空間或領域裡活動有效率地組織。

資訊社會（information society）我們開始無法以人們的個別活動來對空間做分類。因為任何活動與資訊社會的關係（無論是工作、休閒或商業活動），可能會夾帶在一個極小的介之中（Vicente Guallart（the metapolis dictionary）,2000,pp.245）。在時代的更迭中活動方式也產生了演替，「機能」的討論日漸無法符合這個時代需求。一個和「機能」與「計畫」相近的用字「activity」進而產生。這個字的中文翻譯為是「活動」，字面上活動與機能是相似的。

67：《The New Fontana Dictionary of Modern Thought》1999, p343）

但「活動」「activity」在英文中不只是「機能」的意思，同時包含了動態的（dynamic）觀念。並且也同時作為美學與造型上的生成因素。因此從材料的組構對應到活動的關係，到所有空間生成因素的組合都可以用這個單字來表達，如操作過程的組織關係，造型、空間與事件之間。「活動」「activity」必須具備彈性的、多元的、相關的內在活動、文化的、資訊的與行為活動（Manuel Gausa (the metapolis dictionary) ,2000,pp.32)。這樣表面化的區分行為、機能都是對於身與心分離的二元觀點，且早被尼采、現象學的身體觀點取代。從梅洛龐帝《知覺現象學》的時期開始，也試圖闡明這種機械論的謬誤。他認為知覺是主動的，是向真實世界——胡塞爾所謂「生活世界」——原初開啟。

現象學的方法

要談論身體，需要藉由現象學支持其討論。什麼是現象學？從字面本身狹義的解讀是「phenomenon」，顯現（appearance）顯現的樣態、模樣、景象，也可以意指顯現者，在此概念下包含著顯現的動作、顯現者、所顯現出的象（相）。⁶⁸ 索科羅斯基詳盡地討論何謂意向性，以及意向性為何如此重要。亦即意向性有「朝向」的含意。「當進入這一種新的狀態，我們懸置了正在專注的意向性。這種懸置，使我們的根本信念暫停作用的動作也叫做存而不論。我們懸置了我們的信念，我們把世界以及所有的事物放入括弧中。」⁶⁹ 現象學的方法也就相關於現象的把握與展開：只要是現象就加以把握。在此必須連結到本質還原是什麼？何謂放入括弧中（Bracketing）？懸置的存而不論在這樣做時，我們並不會把被懸置的事物變成僅是表象、幻相、純粹觀念或是其他任何純粹主觀印象。反而我們會將它們視為是自然態度中某一意向性的所有相關，也就是還原真實。現象學強調對直觀和經驗感知的區分，認為哲學（或至少是現象學）

68：廣義地來看，‘像’是生命現象、物理現象、化學現象、社會現象、不尋常的現象等等，是相應於特定物的顯現。現象乃是可以自行顯現自己者。在現象學之中，現象不被遮蔽、隱瞞、或誤導。

69：Sokolowski, R. (2004) 李維倫譯《現象學十四講》台北：心靈工坊 p24 書中提到什麼是意向性？他闡述：「現象學的核心意旨即是我們的每一個意識動作，每一個經驗活動，都是具有指向性（intentional）：意識總是對於某事或某物的意識，經驗總是對於某事某物的經驗。」只要是現象就加以把握。但是顯現是出現在意識之中、之前，故對現象的把握同時意含著對意識的分析；為了除去存在的預設，必須進行現象還原、存而不論（放入括弧），並且要求現象的直接顯明性，由此可導向對於意識與現象間相關性的意向性分析。

的主要任務就是釐清二者之間的關聯，並且在直觀中獲得對本質的認識。⁷⁰

現象學起初是一種方法，是一種從直接直觀和先驗本質中提取知識的途徑。也因此有兩個對照面一個是身體，一個是世界。胡塞爾的方法要求不下判斷、依賴知覺掌握知識，不作預設和理性思考，這樣的觀點隱約來自於認識論的一個機制（epistemological device）。現象學對於這個世界是用了本質還原的方式（Phenomenological Reduction），將其放入括弧中來表示世界與身體之間如何建立關係。⁷¹

梅洛龐帝的身體現象學

從建築存在的對話對像來看身體現象學是空間與身體的關係，從建築元素的一扇門以及精細的把手，手感、心情、直覺的感應、功能主義神話、手勢與形式；或是一張舒服的床，在安靜的空間中帶給人的感受、氣氛價值與身體感。如照明：特別是傳統窗戶，在開與閤之間光線為室內物件造成獨特記號與價值。這是啟蒙理性的牆角，梅洛龐帝企圖從生活存在表像的碎片尋求支撐，將身體性的看法獨立出來直接與建築、經驗、存在對話。

梅洛龐帝逐漸認識到身體不只是一件物事、一個科學研究的對象，它同時也是經驗永恆的前提，向世界知覺性的形成開放。因此梅洛龐帝的框架，尤其是身體（既是主體，也是客體）、主觀時間（對時間的意識既非「思」、也非「所思」）。發現意識⁷²中的基本結構：「意向性」即意識總是指向有關某對象的意識。梅洛龐帝指出，對知覺分析時必須將意識與身體的內在關係皆納入考慮。此觀點想表明的是，知覺為先即經驗為先，因為知覺覆蓋了一個動態和建設性的空間。

70：羅伯特·奧迪《劍橋哲學辭典》（The Cambridge Dictionary of Philosophy）果實出版社 2002 pp.898-900

71：現象學如何說明世界？回到部分與整體的結構，世界是整體嗎？「現象學是理性在可理解對象的顯現中所獲致的自我發現。」（Sokolowski/李維倫，2000/2004：19）世界是包含整體的一個脈絡但又不是所有事物的總和。「世界比較像是脈絡（context）、環境（setting）、背景（background）或是界域（horizon）。」世界不是所有事物中的任何其中一個，它是以一種獨特的同一性呈現給我們？如何獨特呢？世界是以「圍繞著所有事物的方式給出的。世界承載了所有的事物，但卻不像世界上任何承載器具。」

72：意識是動物的神經反應，當動物或人出生時意識就與生命同在，是一種自我感受、自我存在感與對外界感受的綜合體現，意識的基礎是個體具有自我意識與對自身認知能力、對自身行使能力認可的綜合。

在胡塞爾的現象學觀點中所有意識都是對某物的意識，「**現象是必須關連到意識或意向性的問題**」(吳汝鈞，2001：29-30)。梅洛龐蒂認為意識結構是哲學的基本問題，「我思」必然把我顯示於歷史情境中，現象學還原的結果是先驗性的「知覺世界」。他強調知覺世界是人與世界的原初關係，因而主體必然「嵌於」世界之中，與世界和他者交織，以此否認唯心主義與實在論的界限。而梅洛龐蒂是現象學意義論的重要研究者，認為知覺世界是一切意義的泉源。現象學是關於本質的研究，但是，同樣地對於我們生存於其中的時間、空間及世界也提出解釋。它嘗試提供我們如同經驗一般的直接描述，而不考慮心理學的起源及因果的解釋(後者是科學家、歷史學家及社會學家的工作)。梅洛龐蒂認為認識世界需要回歸存在本身，並通過人的身體與環境的互動來察覺世界的存在。⁷³

3-2-2. 現象學以還原為方法找回自己的身體

認識自己的位置

測量的身體現象學是在探究純粹的、沒有經驗內容的意識對象身體與世界的關係。更精確地來說，現象學研究的是內在意識現象，有本質在其中的現象。根據現象學把我們的知識分成直接的與間接的。⁷⁴然後舉例做詳盡而細緻的說明之後，才開始說明直接的與間接的知識是哪些？因此當我們的身體透過旅行，開始與世界對話，旅行產出的記憶、回想、攝影、文字描述、詮釋、再現，從觀察島與存在的表象碎片尋求支撐這是否是一個島嶼的觀察。一般現象學的描述：**現象學的方法強調描述，在沒有任何預設的態度下，設法如實的描述個別的、具體的現象。為了掌握意識之本貌，須先將一切預設拋在一旁，即「放入括號」。**拋開一切預設之後可以回到純粹意識，並得以察看呈現在純粹意識中的各種現象之本質，如此才得以

73：梅洛龐蒂出版於1945年的代表作《知覺現象學》(Phenomenologie de la Perception)，不僅提出了身體主體理論，也為哲學思想畫下了一道界線，身體主體是肉身化的主體性。梅洛龐蒂的中心思想是什麼？引述他在“Un inedit de Maurice Merleau-Ponty”中，開宗明義說：我們的生活從未離開過知覺世界，但是，我們的批判性思維卻遠離了它——幾乎到忘掉了知覺為我們真理觀念所做的貢獻的地步。(《知覺的優先性》p.3)

74：Ted Honderich ed. 《The Oxford Companion to Philosophy》‘phenomenology’ P.659

還原至事物的本質。(Ibid.: 659)⁷⁵透過知覺的放大，試著找到一個能幫助我們判斷與認知外在與內在的關係。知覺為身體與空間接觸之生理反應。本質還原「放入括弧，存而不論」。「回歸事物本身」於是變成了「讓客體的本質自然呈顯於意識現象的直觀逼視中」。⁷⁶

概念上的認知，到真實的面對與描述表達，是兩件事。這與島嶼認知，獲知識論的。我們在知識上知道生活在台灣島，可是我們經驗中不能很明確的指出或辨識來這個島嶼的現狀。這不是一個可以處理必要的證明，卻是一個問題討論的起點。在《現象學十四講》中現象學有三個主要的形式結構：部分與整體 (parts and wholes)、同一性與多重樣態 (identity and manifold)，以及顯現與不顯現 (presence and absence)。從現象學的一個知覺立方體過程的描述，以這個例子來探討認識與測量之間有甚麼關係？(Sokolowski, 2000: 43-44)

什麼是立方體？可以請你自己詳加「描述」？收到這個問題的建築系學生，應該是最熟習的經驗。但是結果十分有趣，對於如何「描述」？與如何定義是不同的。《現象學十四講》的第二講提出一個知覺立方體過程的描述，(Sokolowski, 2000: 35-42) 用來理解現象學的觀看不見。這是一個好像很容易的問題？因為日常生活就存在許多例子，值得重新玩味。但是如果問的問題是：今天午餐好吃嗎？這個的回答，就十分描述的方法表達，可見更接近你自己的真實與自己能掌握的意識狀態就會接近現象學的描述，或是還原，或是存而不論。

在立方體的知覺過程中，有個很重要的說明是，當我們從一個角度看立方體時，在這個角度我們僅能看到此立方體的一個面，其的面我們看不到。⁷⁷如果從一個固定的角度看立方體，不作任何移動時，當然只能看到立方體在這角度裡的樣子。然而這個現象為何要

75 : Lbid, P.659

76 : 羅伯特·奧迪《劍橋哲學辭典》(The Cambridge Dictionary of Philosophy) 果實出版社 2002 pp.898-900

77 : 以立方體為考察例子會發現什麼？「一個立方體的面有六個。每一個面可以在不同的遠近透視下呈現。如果我讓一個面直接面對著我，它呈現為正方形，但如果將立方體往後傾一點，這個面的呈現就有了角度，它看起來像是不規則四邊形，遠邊的角看起來比近邊的角要窄一點。如果我再把立方體往後傾，這個面就從我的視野中消失。也就是說，一個面有多種呈現，就如同一個立方體有多個面一樣。」面向呢？「讓我們把一個面不同的呈現叫做面向。當一個面正對著我們時，它是正方的面向，而它有些角度時，就是不規則四邊形的相。就如同一個立方體可以以多個面對我們呈現，每一個面也可以有多種相對我們呈現。這些面相也都是立方體的面相。」輪廓呢？「在某一時刻我看到一個特定的面相；我可以閉起眼睛一下，再睜開它們，如果我沒有移動，原本我看到的面相將再度呈現給我。從不同時間的呈現中，一個面相得到一個同一性。讓我們把每一個時刻的觀看稱做此面相的輪廓...因此終究來說，一個立方體是以種種輪廓來呈現給我。」(Sokolowski, 2000: 35-42)

特別被說明呢？因為，立方體除了在這位置上給出一個樣子，其實還有其它沒有呈現樣態。我們在一個位置上看到的立方體有隱而未顯的知覺在運作。⁷⁸

除此之外，對立方體的知覺也是能測量「不在」的。文中：「在某一時間裡，只有特定的面對我顯現，而其餘的並不顯現。但我知道我可以繞著立方體走一圈，或是把那個立方體拿來轉一圈，那些不顯現的面就會進入我的視野，同時原本顯現的面轉而隱沒。我的知覺是動態而非靜態的；即使是我只看著立方體的一個面，我的眼球也震顫著進行著一種我沒有察覺的掃視動作。當我轉動立方體或是繞著它走，原本潛在的轉為顯在，而原本顯在的轉為潛在，也就是變成曾經被看到的，或者說是變成可能再被看到的。在主體的這一邊，空虛的意向轉為滿實，滿實的意向轉為空虛。」(Sokolowski, 2000: 37)⁷⁹立方體的例子充滿可見的視覺討論中，卻有許多「不見」與「不在」的部份需要被梳理。現象學宣稱解開了這個長久以來的認識論難題，恢復人與世界的關聯。如何說明心智或意識是與世界關聯的呢？現象學則認為「現象學讓我們看到心智是具有公共性的，它總是在公開之中活動與顯現」⁸⁰。同時也讓我們瞭解心智是如何關聯於世界的，抵達事物的。

3-3. 身體，地理之間權力的作用

島嶼的觀察與還原,與身體之間的相對性、身體感與島的存在感間的互相指涉、島嶼的認識論與知識論的狀態稱為全景敞視。「**這個客觀知識亦即鉅細靡遺的生活世界，這裡面不是反映什麼條理分明**

78：《現象學十四講》文中的說明是：「當我看到這些面時，我也正意向著，或共同意向著那些不顯現的面。我所看到的比我眼睛所遭受到的刺激還要多。眼前可見的面就像是月亮受月暈包圍一般，由潛在可見但事實上不顯現的面所圍繞。這些其餘的面也是給出的，但卻是以不顯現的方式給出。它們也是我的經驗的一部分……客觀上，當我看到一個立方體時，給出的是一個由顯現的與不顯現的面所構成的混合，我同時意向著它們。在主體上，我的知覺，我的看見，是由滿實的與空虛的意向所構成的混合。我的知覺活動因此是混合的，其中有部分是意向著顯現者，而有另外的部分是意向著不顯現者，像是立方體其餘的面。」立方體的呈現包括了顯現與不顯現。以主觀來說，我們的意向性包括了滿實與空虛意向。即使是客觀的，顯現「可見」，也顯現「不見」，我們做的事情是在觀看顯現「可見」而已嗎？同時也對「不見」作觀看的測量。

79：Sokolowski, R. (2004) 李維倫譯《現象學十四講》台北：心靈工坊 p37

80：Sokolowski 先是對心智的性質闡釋道：「現象學讓我們看到心智是具有公共性的，它總是在公開之中活動與顯現，而不是封錮於內在。所有的事都是外在的。心理之內的世界與心理之外的世界這兩個概念是矛盾的……心智與世界是彼此關聯在一起的。事物的確向我們展現，事物是真實地被看見，而我們，在我們這一邊，的確也向我們自己，也向其它的人，展示事物的呈現。」由此可知，心智是公共性的。另一方面，對意向性不同結構的描述與區分，對於瞭解心智與世界關聯起來的方式有很大的幫助。Sokolowski, R. (2004) 李維倫譯《現象學十四講》台北：心靈工坊 p 28-29

的龐大體系，而是呈現一個源源不絕、無遠弗屆的場域。」(蔡錚雲，Sokolowski/李維倫，2000/2004：12)現象學對島嶼的整理還原中自然出現島嶼的認識論。權力與身體也是核心的重要議題。權力對於在場與不在場的影響。殖民帝國與被殖民國家間的權力連結，同時也改變了地理上的政治與心靈歸屬。身體是權力中心的所在，全景敞視是其在地理、地方、場所、基地事件、等空間中的一種作用力。

3-3-1. 傅科全景敞視

傅科的全景敞視規訓討論中，以視覺監視管理基本的身體規訓，這會轉化成為一種概念，呈現在平面或空間上。在這時視覺的可視性是消失的，視覺代表的是身體的知覺，身體成為不在場的狀態，然而監獄的全景敞視概念形成了建築對於場所的概念與空間形式的典例。在《Buildings & power : freedom and control in the origin of modern building types》這本書中Thomas A. Markus面對建築類型是以管理的規訓程度分級。⁸¹而這些實質的狀態，皆反應了建築背後看不見權力、秩序、分類以及在功能上的操作。Markus還是提到了邊沁的「全景敞視建築」這個所謂的從中心監管的重要概念 (Markus,pp.122-125)。學校建築、監獄等其視線與運動的規訓，談的是一種控制的效率。邊沁的「全景敞視建築」就這樣的狀態。

傅科將現代社會比擬成邊沁的全景敞視，少數看守即可監視大批囚犯，但他們自己卻是隱藏起來的。這種構成的建築。其構造的基本原理是在一個環形建築的中心置入一座監望塔。嚴格的邊沁式圓形敞視建築除此之外還有半圓形，平面交叉形，星形。邊沁式圓形敞視建築的中央塔常有一圈大窗對著環形建築。環形建築被分成許多小囚室，而每間囚室都貫穿建築物的橫切面。各囚室皆有兩個窗戶，一個對內，與中心監望塔相望，另一個對外，能使光線能穿透囚室。

81 : Markus, Thomas A. 《Buildings & Power: Freedom and Control in the Origin of Modern Building Types》Routledge 1993. 每棟房子都有其社會意義 (social meaning : it's form, function and spatial structure are each capable of analysis.) 因此這本書主要探討的建築是啟蒙時期，法國大革命之後，以及工業革命之後，所浮現出來的新建築類型。在這些類型當中，有些與控管人有關如學校等等。有些與管理效能有關如旅館。還有與知識再生產有關的，如博物館、藝廊、圖書館、展示館等。在這樣的分類下仍是從視線與運動的狀態下討論規訓，但當中 Markus 還是提到了邊沁 (Bentham) 的“全景敞視建築”這個所謂的從中心監管 (Panopticon'inspection house') 的重要概念。

中心塔安排監督者，通過逆光效果，觀察四周囚室裡被囚禁者的身影。敞視建築機制在安排空間單元時，使之可以被輕易地觀看與辨認。敞視建築推翻了牢獄原則，或者可更準確地說，推翻了它的三個功能—封閉、剝奪光線和隱藏只保留下第一個功能。運用充分的光線有效地捕捉囚禁者。將監獄與犯人者的關係，進一步延伸到改正規範犯人的身體，所以權力的揭示與視覺的監視成為共同聯手的關係。傅科將現代社會比擬為邊沁的「全景敞視建築」，他將這樣的社會機制稱為「沒有臉的凝視」，因為當個人隨時感受到凝視與威脅，就也同時會被馴服。⁸²

觀看不見與測量不在的例子中包含了這些領域的各種人，生活的大小空間，皆透過許多「符號」來規範人們的行動與位置；廁所前的男女標示、禁止吸煙的標誌、電扶梯的位置、被迫行走的動線；公車專用道、禁行機車、紅綠燈號誌、斑馬線；掛號、登記查詢記錄、分區候診、排隊領藥、批價；百貨公司、道路規則、醫院，種種不同的空間形式造就不同的管理組織來實行不同力的運作；在力的關係中必須有二元的對應位置，才能產生可以流動互換的交互關係。

3-3-2. 身體與規訓

外界力量是如何規訓身體的呢？身體的有感與敏感是如何時發生的，身體的意識究竟存在於何處？身體在生活空間中是如何感知一切的。我們是何時對於鼻子能行呼吸作用是有感的，是因為窒息所以才意識到不能呼吸，因為感冒流鼻水才呼吸困難，因為氣喘病發所以呼吸困難到必須張開口補充不足的氧氣，呼吸方式都發生了改變。這就是如何注意身體規訓的狀態。

82：規訓機制與全景敞視的監獄是要以最經濟的方式達到最大的控管效益，而被控管的身體，不僅是臣服的更是擁有生產力的。這樣的理想來自無所不在的權力之眼對於馴服身體的持續凝視。傅科認為控管身體是要以權力來支配與調節：監獄是一個完全可以掌控犯人狀況的機制，不只可以關照到生理層面，就連心理層面也都逃不開監視者的法眼。而且，監獄的設計產生可對犯人全面性監控的能力、這樣的能力是不間段的。再加上，犯人長久以來習於監獄的控管機制。也就是由內而外的加壓的來使犯人發自內心的懼怕。也就是將監獄直接投射在身體裡。傅科便是以這樣全面性的心理戰將所有規範內化到囚犯的身體裡，使其更無從反抗。權力並非是掌握在某一個機制或階級，權力在傅科的觀點下是一種進行中的活動，統攝每一社會份子，也就是每一個社會份子都應該參與在權力運作之中。而在提及規訓的概念時，傅科同樣指出規訓並非是一個「之上」的機制，而是在「之中的」，*"The disciplines have to bring into play the power relations, not above but inside the very texture of multiplicity"*他指出，規訓並非一個機器或組織它只是確保權力關係能貫穿到末梢。*"沒有臉的凝視"*，或是在「內在的」規訓，會讓身體對於看不見的空間產生一種回應。

談身體規訓當然少不了傅科，在討論傅科將懲罰技術置入監獄中時，必須以身體為對象的來展示監獄中的監視權力。身體從自主性轉變到非自主性的監控狀態過程，以史丹利·庫伯力克（Stanley Kubrick）1971年執導的「發條橘子」（Clockwork orange）來說明，就再清楚不過了。其暴力與權威的議題，以影片中間的主角Alex，關於身體改造治療的行為改變技術（behavior modification technique）來探討。⁸³



圖-4「發條橘子」（Clockwork Orange）劇照 Stanley Kubrick 1971

（出處：This image is a screenshot from a copyrighted film, from Wikipedia）



圖-5：「發條橘子」（Clockwork Orange）監獄場景分析 Stanley Kubrick 1971

（照片出處：劉克峰、繪製：曾依琳）

83：行為改變技術最先是指應用於行為原理或是學習理論的一種心理治療法。凡是應用行為原理於實際補救程序，包括復健、語言矯正、補救性閱讀、教室管理、諮商及輔導等領域的技術皆可稱為行為改變技術。行為改變技術係建基於行為制約理論，利用增強、懲罰、消弱、類化等方式，有效地改變人類的行為。因此常被運用在兒童心理衛生中心、特殊學校、感化院、精神醫院及一般學校中的教室管理上，對於特殊學生一些問題行為及積極行為的建立亦有相當的成效。這樣行為改變技術與刻板的懲罰對比於身體規訓，更關心身體規訓也是身體感的部份。

影片中進入監獄片段畫面從打開一扇門開頭，門的後方一邊是整齊排列的貨架上放滿的箱子，另一邊是整排的浴缸，這些出現在畫面上的元素，隱喻了接下來發生的事情，進入這個空間是將身體自主的過去轉換為之後獄卒的身分，盒子也是在埋葬過去的位置。

手銬：一開始對身體行動的控制方式，被獄卒銬者手帶著走。(穿著社會人的衣服可是身體不能自己)

消失的身體：沒有名字，只有先生與號碼。(這個空間在擦去身體的個別性，姓名是表徵，替代的是如物件的號碼。唯一的回答 ONLY sir and number)

地上白線：對身體逾越空間界線的禁止警告。Alex 一手將東西都丟到桌上，踰越了白線，便被飭回。獄卒要求，適當的將東西放好在桌上。地上白線是站立位置的定位線，桌面，是獄卒的權利範圍，一來不可侵犯，二來牢犯應該清楚這兩種不同上下權力的絕對關係。

清除過往身分的記憶：掏出衣服口袋內所有東西，剪除過去自由自在的生活經驗，這時身分又轉變了。

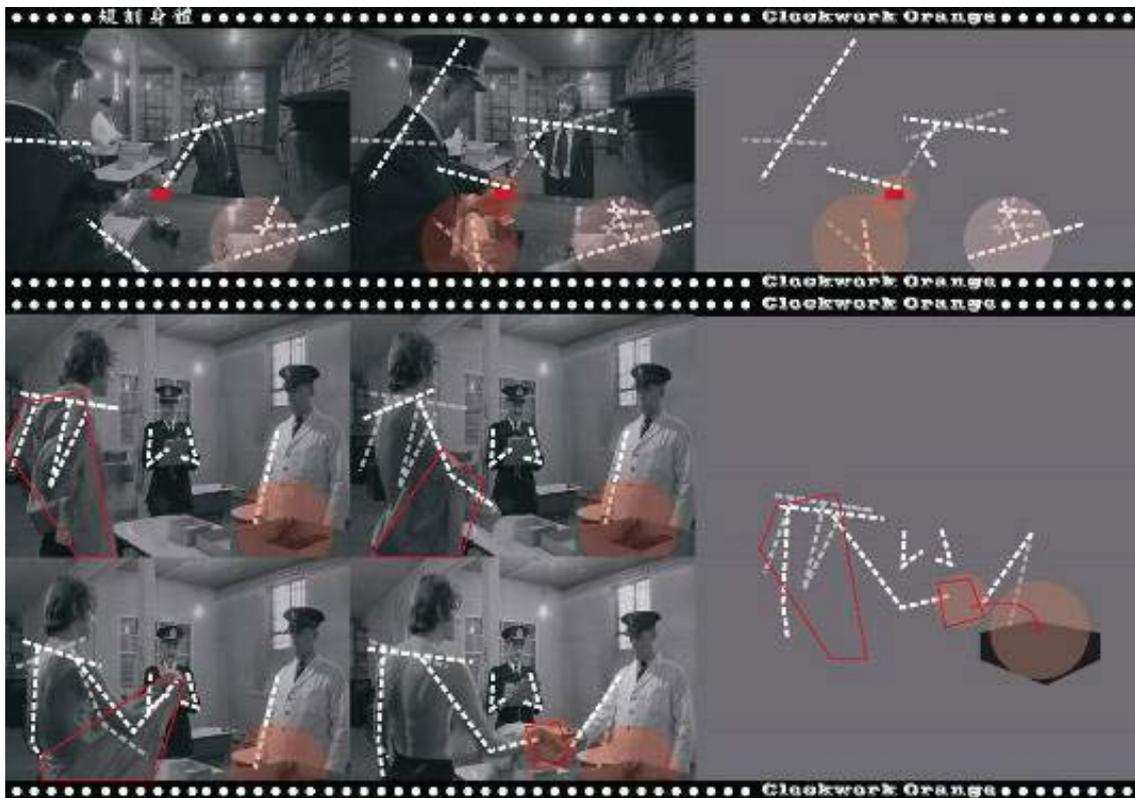


圖- 6：「發條橘子」(Clockwork Orange) 監獄場景分析 Stanley Kubrick 1971

(照片出處：劉克峰、曾依琳)

徹底轉換身體的身分：脫去衣服與身上物，分別說明不同的狀態。有衣服包裹身體，是一種生活的身份，一種符碼圖騰化的象徵。身上物則是關於生活上細微而真實的聯結。像是相片會是生活的記憶，嚼口香糖是一種生活的習慣，鉛筆或鋼筆攜帶者反映工作或是書寫上的教養（這裡沒有仔細去辨別電影中的什麼物件，單純以一般生活的情況來推測。

脫去衣服是獄卒的被動狀態，可是當衣服的世俗界線去除後，獄卒轉變成主動狀態，能直接探刺身體，而且是對於最私密處的檢查。所以脫光檢查有雙重意涵，其一是衣服是一種對於獄卒的符號界線，其二是身體從個人自己的存有（主體）消失，成為編碼的物化管理的對象物（客體）。並用手電筒檢查肛門，對身體沒有任何尊重，就像是對於一個物體的審查。

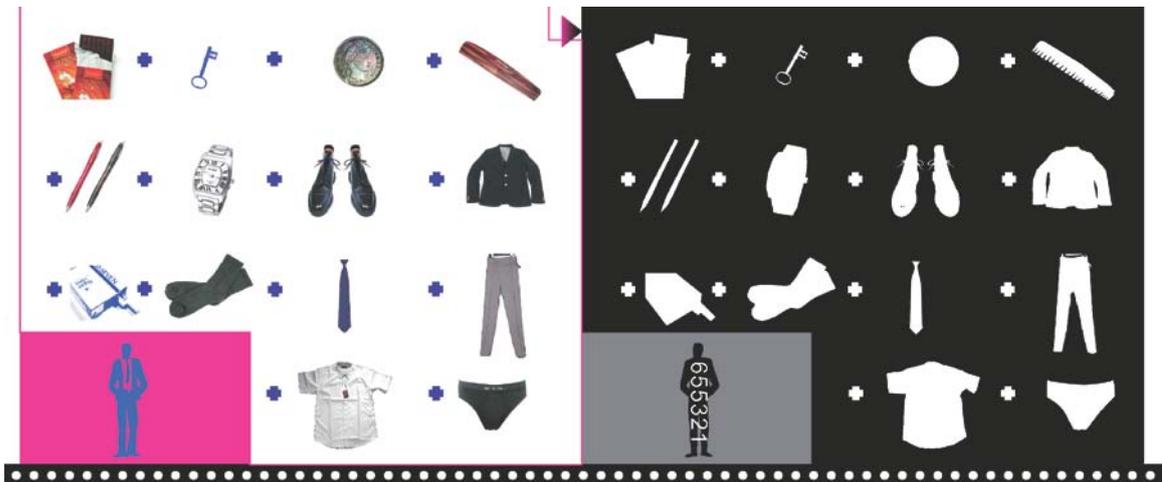


圖- 7：「發條橘子」(Clockwork Orange) 監獄前後身體身分與物件的分析 Stanley Kubrick
1971（照片出處：劉克峰、繪製：曾依琳）

浴缸：一排的浴缸，沒有隱私，如同對待動物的清理般。表面上是清潔身體，但也是對於過去所有記憶的清潔。

犯人：最後是要清洗，剝除過去可辨識性的個人特徵。然後換上監獄的制服，成為無辨識性的，意識上被權力介入規訓化監測的人。

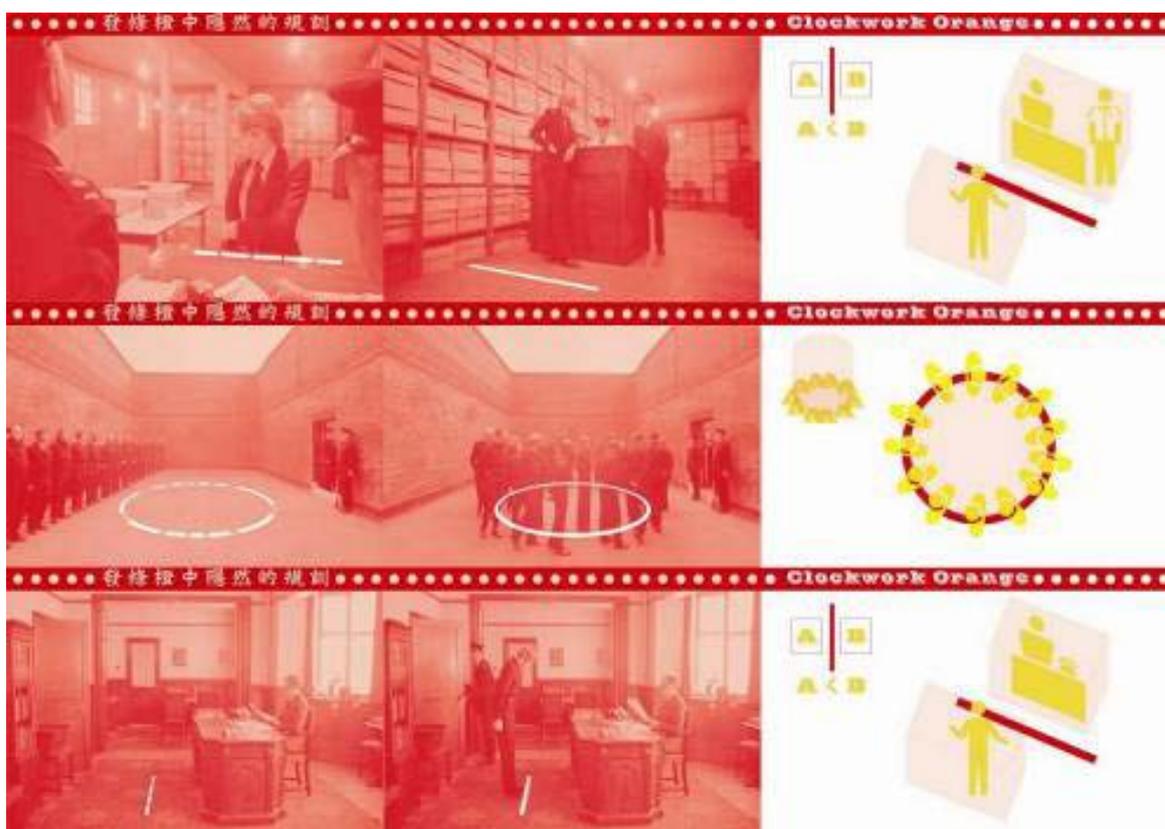


圖-8：「發條橘子」(Clockwork Orange) 監獄場景分析 Stanley Kubrick 1971
 (照片出處：劉克峰、曾依琳)

電影裡頭的監獄中有三處刻意劃上白線：第一處是新犯人的報到處、第二處是犯人放風處、以及第三處是獄長的辦公室。第二處戶外空間地上的圓圈的作用，是放風時候，讓犯人沿著圓圈繞行。如果沒有人活動的時候就是無意義的。獄長辦公室的白線，其存在作用是標誌位置階序不同的身體，也是無時無刻的提醒身體規訓。

從影片內容延伸會發現我們的身體其實是受到不同紀律控制而不自覺。傅科談論人民的身體是權力運作的對象與目標，是被規順，操作及塑造的；換言之，是受到紀律控制的。在不同的體系裡有不同的紀律，不光只有在軍隊，學校、監獄等等其他所在亦受監控。其目的不只是要讓身體任由權力擺佈，同時也要讓人的身體發揮最大的功用。因此，當身體被功能性看待的時候，不只是一要滿足權力的調整，也是要明白其可支配性。

規訓的身體雖然在監獄中是理所當然被懲罰與監視的。但日常生活的身體呢？在空間裡還是受到可見與不可見的規範。明顯的如建築線是土地所有人的產權界線；斑馬線是行人穿越優先而限制規

範汽車的；馬路的白色分隔虛線是代表可以跨車道超車；黃色雙線是絕對不能跨車道與超車，這些都市裡的線條，不就是明確的以線在框限人們的規訓嗎？除此之外還有不明顯的規線，如整修道路工程作業的交通椎，隨時可以阻斷車道改變方向的工程裝置與導引新的方向。因此規訓的空間不只有傅科提出的封閉空間，雖然封閉的空間容易有效率的改造人的身體，但是含敞監視的權力卻是發揮於無形。在這樣開放的都市公共場所，有其功能需要及其導向，規訓自然有其作用，就是能根據不同的用途來規劃空間，並杜絕不好的狀況。傅科的權力並不一定是人所擁有，而是指位置及機構的互動所製造的產物，因此規訓可說是一個流動的系統。

3-4. 身體尺度

身體尺度探討的問題是關於縮小世界（身體\時間\記憶）、人體工學的度量標準與不可測量、後現代的都市情境。

模型工具的使用目的是模仿真實的狀態，因此當我們蹲下來看模型的時候，我們是進入到那個模型比例的尺度。例如看一個五十分之一的模型，我們彷彿從一個五十分之一的客廳空間漫遊到餐廳空間。如果是一個百分之一的森林模型，我們的視線在其間的步道遊走，也彷彿是一個高一點七公分的人在其中暢遊。

身體尺度：小世界、人體工學

以形上學的觀點來看，身體與意識是一個二元對立的關係。在這對立中，身體長期處於被壓抑的地位。而尼采是第一個將身體提到顯著的位置的哲學家，身體對形上學而言是一個毀滅性炸彈。尼采以身體的角度衡量世界，而傅科則是想通過身體來展示世界。我們藉身體展示了前面的旅行狀態。在這裡，身體是主動而積極的對世界的評估和測量。

《維摩經·不思議品》：尺度的極度變化

《維摩經·不思議品》，「乃見須彌入芥子中，是名住不思議。解脫法門。又以四大海水，入一毛孔」。以須彌山之高大、廣寬能納入微小的芥子，而無所增減；「芥子納須彌」，芥子如是細小，在有限空間中竟能容納無限大的須彌山，而不會產生擠壓及變形。須彌體積這麼大，與它相對應的芥子，是極微細的種子。佛家語的微言大義，需在巨大與巨微不可思議的相對關係中尋求體悟，而真實世界在哪裡？

沈復的浮生六記—閒情記趣：微世界對於真實的仿擬

沈復的浮生六記—閒情記趣：余憶童稚時，能張目對日，明察秋毫，見藐小微物，必細察其紋理，故時有物外之趣。夏蚊成雷，私擬作群鶴舞空，心之所向，則或千或百，果然鶴也。昂首觀之，項為之強。又常留蚊於素帳中，徐噴以煙，使之沖煙飛鳴，作青雲白鶴觀，果如鶴唳雲端；為之怡然稱快。又常於土牆凹凸處、花臺小草叢雜處，蹲其身，使與臺齊；定神細視，以叢草為林，蟲蟻為獸，以土礫凸者為丘，凹者為壑；神遊其中，怡然自得。一日，見二蟲鬥草間，觀之，興正濃，忽有龐然大物，拔山倒樹而來，蓋一癩蝦蟆也。舌一吐而二蟲盡為所吞，餘年幼，方出神，不覺呀然驚恐，神定，捉蝦蟆，鞭數十，驅之別院。小世界的寄情，小世界的盆景是長久以來的一個傳統。自然的山水不夠，我們還需要一個自己的花園來玩玩。花園再不夠，還要一個盆景裡面再去精心安排一個迷你的世界。因為物藐小而要明察秋毫。

這樣的小世界在傳統裡也有其原型，《後漢書》告訴我們費長房和「壺中世界」的故事，在唐人小說《南柯太守》中有一個螞蟻國，這種小世界的主體就常常在其他小說裡出現。而沈復的小世界是他自己長久不衰的慾望出口。為了脫逃世俗的現實壓力，找到自我空間，他不得不深入到微型山水之中，恣意神遊。

這樣的小世界反映了在我們的文化傳統中，物性的完善並不完全在於事物的大面向，或是結構上面的原理，反而是在認識事物的

妙處當中。渺小微物的小世界極能反應出這樣的一個狀態。

從「人體工學」到身體知覺的討論

傳統「人體工學」的定義，是指「**研究人體活動與空間、設備間之合理關係；試圖以最少的精力來獲得最高機能效率。**」的一種專門性科學。從室內設計的角度來說，人體工學是指「以人體構造為對象，透過對於生理機能及心理機能的瞭解，再配合日常生活所需，以科學的數據及方法，來處理室內的空間大小及設計傢俱設備，期以最省力的方式，達到最高的室內機能效率」的一種科學。人體尺度及活動能力有一定的極限，無論是站立、坐下、平臥、舉手、或跨步等都有一定的方式與範圍。因此，對於和日常活動有密切關係的空間計劃、傢俱器皿、和設備等的尺寸，皆必須考慮到體型、動作、及體能極限等人體因素，才能在活動效率最佳的狀況下消耗最少的體力。

室內人體工學不但要注意年齡、性別、個性、體質、體型、智能、及習慣等更要和個人或民族性的差異溫濕度等物理條件加以配合，才能真正做好室內空間計劃，滿足機能的最大需求。關於「人體工學」早期的工具書《資料集成》是以行為主義的態度標示身體動作的尺寸，但是後來的《資料集成》開始加入更多的真實案例，建築的典範也不斷地移轉，

然而本論述希望可以從不同角度探討，因此對於人體、尺度、度量、知覺等等，皆由不同的定義來認知。談論到人體尺度不只是物理上，同時也要包含心理上的因素，即為知覺心理與認知心理。⁸⁴從Rem Koohaas在其作品集《S,M,L,XL》(pp.1114)的尺度(Scale):中提到的觀念，模型會讓使用它的人以上帝自居。而自以為可以毀損、移位任何的建築。⁸⁵因此建築模型為一工具運用時，包含了一種以人為中心的主觀位階。

84：從維基百科(Wikipedia, the free encyclopedia)人體尺度(Human scale)：部分原文：“Human scale means “of a scale comparable to a human being”.

85：I think working with scale puts you in an almost godlike position, like “You’re in good hands with Allstate,” that on TV. You can hold a piece of turf in your hand, or a house, and you can plant it somewhere, or you can crush it, smash it.

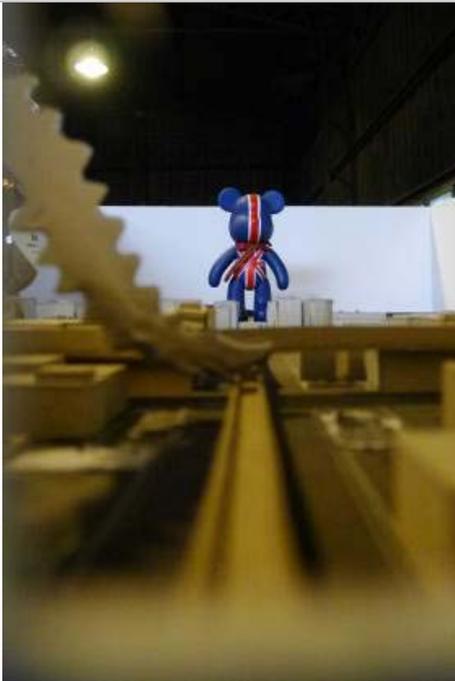
身體尺度：小世界、人體工學的相關作品：《觀看不見/測量不在》

+《員草健身院》

對人體工學的關注成為建築上行為主義的指標。因此我們想藉由身體展示前面提到的旅行狀態。在這裡，身體是主動而積極的對世界的評估和測量。知覺是主動的，是向真實世界即胡塞爾所謂「生活世界」的原初開啟。也就是梅洛龐帝知覺為先的理論，更進一步主動關注人體的更大層面。以玩具物件為裝置元素，呈現在一個縮尺模型之中企圖說明身體變化與世界的概念。

《觀看不見/測量不在》+《員草健身院》作品中身體尺度感的變化討論

表-3：《觀看不見/測量不在》+《員草健身院》作品中身體尺度感的變化討論

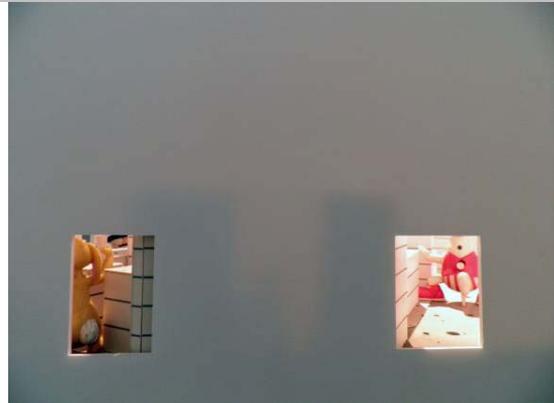
怪獸城市	2010 劉克峰	展覽：《觀看不見/測量不在》
廣告玩具、廣告招牌常常會超大尺度的都市場景。彷彿是格列佛遊記的巨人國。放眼城市的大型廣告物，對於現在的消費者而言，取悅的是真實的感動，還是消費欲望的滿足。		
		
(照片出處：劉克峰)		(照片出處：劉克峰)

迷戀速食	2010 劉克峰	展覽：《觀看不見/測量不在》
-------------	----------	-----------------------

麥當當、肯德基、漢寶寶速食玩具佇立在都市街口。速食迷戀的方法是不斷以玩具魅惑的方式施展法力。食品的品嚐淪為其次。迷戀速食的城區本身即是城市消費指標。



(照片出處：劉克峰)



(照片出處：劉克峰)

住宅設計 DIY	2010 劉克峰	展覽：《觀看不見/測量不在》
-----------------	----------	-----------------------

你滿意自己住家嗎？由設計師決定你的家，是否還是不能讓你滿意？如果住家可以 DIY 是不是很好呢！大家可以嘗試擺放自己的住家需求。是客廳在屋頂層，還是飯廳可以與主臥是再遠一點？如果從停車場進來後，直接進入主臥是不是很方便嗎？一個家的設計，應該是十分符合個人化的需要。



(照片出處：劉克峰)



(照片出處：劉克峰)

我們對自己身體的部位認識多少？（測量不在的自己）	展覽：《觀看不見/測量不在》
---------------------------------	-----------------------

2010 劉克峰

作品說明：關於自己的認識，所有的尺寸你都知道嗎？除了三圍因為買衣服要知道或是店員會幫忙量測外可能還有指圍的了解，為了選購愛人的戒指。舉個例子，水汪汪的大眼睛是多大？櫻桃小嘴是多小？有時候對於五官部位的相關尺寸了解多少？眼睛之間的距離？耳朵大小與兩耳之間的距離？印堂飽滿的高度是多少？我們有時候會以手掌來替代量尺，你的手掌多寬？類似的以步幅來丈量土地大小，自己的步幅尺寸？你自己與別人之

間的安全距離與危險距離的界線是多少公分？),其他例如測量自己生活的速度,例如吃飯要多久、走路花幾分鐘、自己可能清楚一天一個月花多少錢,可是一天上廁所花用多長的衛生紙,跟愛人說話時間有多短,跟路人閒嗑有多長、錢的計算我們清楚,用來計算或是測量的語言是甚麼,說「不好」的次數比起說「好」是多幾次,是需要真誠感受的。



(照片出處:劉克峰)



(照片出處:劉克峰)

竹蜻蜓

2010 劉克峰

展覽:《觀看不見/測量不在》

竹蜻蜓是哆啦 A 夢中的一種虛構道具。這個公元前 500 年的玩具,為什麼只要轉動下面的棒子,雙手一搓,就能一飛沖天。晉朝葛洪所著的《抱朴子》一書中有這樣的記述:「或用棗心木為飛車,以牛革結環釧,以引其機。或存念作五蛇六龍三牛、交置而乘之,上升四十里,名為太清。太清之中,其氣甚罡,能勝人也。」其中的「飛車」被一些人認為是關於竹蜻蜓的最早記載。竹蜻蜓轉動,傾斜的葉片切割空氣,空氣在葉片下方就給竹蜻蜓一上昇的浮力。

外星人在台北

2010 劉克峰

展覽:《觀看不見/測量不在》

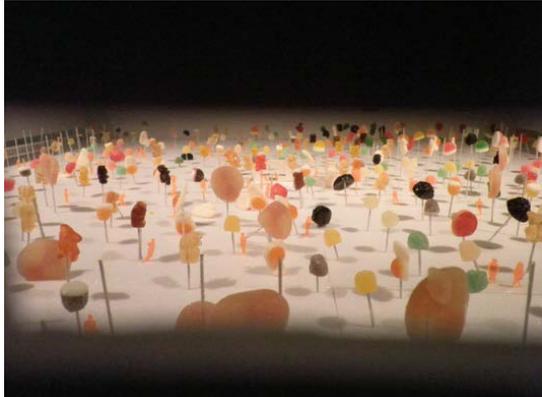
日本卡通、美國電影發揮想像力,北街頭不時出現的電影看板,有「機械」、變形金剛、機械怪獸林立街頭提醒外星人的消費娛樂。這批有生命機器人的進佔,在台北市街頭、高樓當成停機坪。當然他們不是第一次造訪地球,從古埃及、馬雅、三星堆、還有找過史蒂芬·史匹柏與喬治·魯卡斯。



(照片出處:劉克峰)



(照片出處:劉克峰)

玫瑰蜜林：2010	展覽：《觀看不見/測量不在》
這是螞蟻墓園設計：如果人類建築物占據大多數的表土層，學習人類的納骨塔集中方式，那麼我們想要這樣的墓園。	
 <p data-bbox="316 723 667 768">(照片出處：劉克峰)</p>	 <p data-bbox="970 723 1321 768">(照片出處：劉克峰)</p>
好鄰居哈士奇之間的閒話：2010	展覽：《觀看不見/測量不在》
城市中的鄰居彼此之間有一種奇特關係，相鄰卻冷漠不親，特愛比較彼此的所有。這是一種較勁與辨識區分差異的過程。	
車車車的世界：2010	展覽：《觀看不見/測量不在》
「車」的符號充分反映出消費不是只為了需要，而是商品代表的社會意涵及定義的生活風格。商品的符號建構出一個消費慾望的場域。	
糖果森林：2012	展覽：《員草健身院》
如果可以徜徉在一片繽紛多彩的糖果森林，暢快嬉戲遊玩！如果有一個地方可以無拘無束姿勢的追、趕、跑、跳、碰！如果渴了，可以喝水果溪的果汁！餓了，糖果樹的糖果就能直接食用！累了，棉花糖暖呼呼的就能躍上躺下！俗事壓力不來，也沒有學業、事業的困擾，應該是所有人的夢想。	
 <p data-bbox="212 1776 563 1821">(照片出處：劉克峰)</p>	 <p data-bbox="831 1776 1182 1821">(照片出處：劉克峰)</p>
哈士奇俱樂部：2012	展覽：《員草健身院》
突變基因的哈士奇占據了整個台灣島。北極狼歷經幾千年蛻變為哈士奇。獨立而有自己考慮，有主意。所以哈士奇有一天趁者選舉投票日攻佔台灣台北。現在是他們在街頭遊行，慶祝勝利！	



(照片出處：劉克峰)



(照片出處：劉克峰)

哆啦 A 夢公寓

2012 劉克峰

展覽：《員草健身院》

這是哆啦 A 夢公寓，是哆啦 A 夢來了，哆啦 A 夢提供一個換向的車城、居住地、遊樂園式的生活場景。有僅存的旋轉木馬遊園設計：這樣的珍奇樂園結果是二十世紀的遊樂象徵物：旋轉木馬。

苦悶無助的生活，只好依賴漫畫式的幻想，尋找出路。需要任意門、神奇口袋，生活中的你我為何？為何如此？做個測驗看看自己與凸槌有無關聯？

1. 想輕鬆、懶出門、玩上網。
2. 凡事嫌麻煩，隨心境所欲，只想做自己。
3. 覺得自己個性樸實，是天公疼的憨人。
4. 出門不摸會死的慣性遲到。
5. 認為流行就是展現自我風格。



(照片出處：劉克峰)



(照片出處：劉克峰)

百菓公園

2012 劉克峰

展覽：《員草健身院》

在這個城市裡的人民廣場裡面有一個一平方公里的大公園，那就是百菓公園。園內有百菓溫泉、遊樂園、動物園等等，這裡充滿了攜家帶眷的遊客，總是熱鬧不已。動物園從正門口進入，是一棟新藝術派風格和充滿民族色調的入口建築。人類的多產與過剩的建築物占據大多數的地球表土層，動物的絕種繼續下去。能留下的除了家庭寵物狗，動物園的奇珍異獸就是長

頸鹿與大象。動物小屋也是不容錯過的景點。

公園的池塘夏天可以划船，冬天可以滑冰，目前以生態方式收集各種植物，並且以後想要建造一個植物與農業博物館。



(照片出處：劉克峰)



(照片出處：劉克峰)

跳飛機

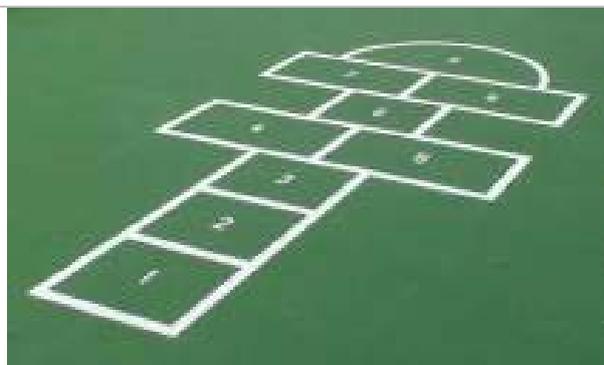
2012 劉克峰

展覽：《員草健身院》

跳格子的身體，牽引我們的身體單腳移動在地上前進。

有各種畫格子的形狀，以「跳飛機」為例，遊戲通常由第一格開始：

1. 玩者首先把一條手鏈拋進第一格，然後拾起。
2. 之後，玩者把手鏈拋進第二及三格，然後單腳跳入第一格，然後順序到手鏈之前的一格，再把手鏈拾起。
3. 第四、五格及第七、八格是一對並排的機翼。玩者在拾被拋入第六格或第九格的手鏈時，可雙腳分站在兩格之內。
4. 到拾第九格的機頭時，玩者在踏進第七、八格之後，要跳起轉身背向機頭，然後把手伸往身後摸索手鏈。
5. 玩家做錯上面的情序，拋出界，失去平衡，算輸，到下一位玩家，輸了，再下一位，回到第一位時，由上次失手的地方再開始。



(照片出處：劉克峰)



(照片出處：劉克峰)

恐龍國

2012 劉克峰

展覽：《員草健身院》

在戒嚴時期，警力完全由軍方掌握，在軍方內部又有派系的鬥爭的情況下。有兩隻恐龍軍隊，一隻占據總統府，對峙的另外一方占據了故宮為臨時的總司令指揮部。過去國會中的較勁叫囂，變成真實的槍火砲彈對射，天空散出迷人火焰！



(照片出處：劉克峰)



(照片出處：劉克峰)

小丸子教室

2012 劉克峰

展覽：《員草健身院》

當我們長大後發現小時候童話的美好是假相。看到了白雪公主有『懶惰』的一面，只是我們自己不信溫柔的白雪公主變成好逸惡勞。可是小丸子讓我們解脫了。好欲、偷懶都是正常。生活裡盡是如此的故事。日常生活的小丸子出現的作弄、嘲笑、驕傲抬頭的姿勢、色情小貼紙等等都提供了每日生活的最大娛樂。這也是許多藝術家熱衷討論的話題。每天我們不會記得要日行一善，在散步時會出現七種慾望的風景，有傲慢、嫉妒、貪嘴、色情、貪婪、懶惰、忿怒等基本生活素材。這是小丸子教室的提示。



(照片出處：劉克峰)



(照片出處：劉克峰)

3-5. 身體與世界：測量的地理問題

旅行與測量

坐飛機長途旅行到異地因為時差的緣故，身體需要調整生物時鐘。這件事讓我們對於身體的狀態敏感起來，這樣的情況也可以說是變換調整的狀態下注意到身體的規訓。不是如何談規訓，而是身體的敏感度提高。旅行從出國前的準備整理行李，到台中家出門至桃園機場花了四個小時。這是等待的身體，在台灣的身體。太早到機場等開票，那是疲憊的身體。海關查詢通關的門洞與 X 光檢驗行李，而且以安全理由檢查一切，通關執法人有權力可以剝光你的外衣，當然他不會每一個都這麼做，但是他有權力。

坐飛機前等待的一個半小時，身體處於轉換與不安。上飛機後的身體一直處於坐姿，卻能看電影（眼睛與銀幕）、聽音樂（耳朵與耳機）、睡覺（可調整椅子斜傾）、吃飯（可調整椅子小桌）是送來位置上，就這樣過了三個半小時。到泰國轉機身體介於身分轉換狀態等兩小時，在離境與入境之間。然後，又再搭乘往倫敦的班機，十二小時中昏睡狀態的身體，進入了晚七個鐘點的時差。倫敦機場出關驗明觀光客身分的身體。拿行李到出關一個小時。坐地鐵到倫敦火車站一個小時。與倫敦朋友見面一個半小時並給我臨時身份用的手機。再坐火車到 Beeston 兩小時，抵達時間是夜間十二點。旅行中一路的巴士、飛機、機場、地鐵、火車都不只是跟身體的移動有關，並且與身份轉移，與身體規訓的不同臨界不斷的擦撞。

旅行的移動讓身體在新舊框架並置中鬆動。旅行商人在異地有時差問題，他的身體必須調節生物時鐘，從舊的地方到新的地方。適應後的白天必要與當地業務實際往來到了夜晚還是必須向總公司報告連絡白日處理的問題。兩個生物時鐘，一個實存的與一個網路的，同時也是兩種身體的狀態。

因此產生自我先驗狀態的操作。而這樣的知覺記憶方式會放在視、聽、味、嗅、觸這五種感官的系統架構下自己去製作或直接選擇貼近自己的知覺紀錄工具，用選定方式記錄空間，對象是範疇內的任何東西，若值得紀念之處即是眼前事物會跟自己的背景有交換

與共鳴。舉我們在旅行的過程為例，當中在這裡重要的是，我們是否能夠張開每一個毛孔，用眼睛觀看，用雙耳傾聽，用雙腳移走，用心去感受，用手指去觸摸，用鼻子去嗅聞，用味蕾去品嚐，因為如果每一個人的身體都是一個重要主體，那麼在旅行大概就是我們能夠獻給身體最好的獻祭。透過「旅行」這樣的感知活動來收斂知覺、記憶與想像這樣的身體經驗，也就是說我們可以先對基地先行理解或從他處認知，再進入空間，當下的身體知覺場所，事後是回憶來陳述空間。之後的設計討論會回到所知覺到的旅程空間中，並進一步分享關於空間經驗的場域描述。

回憶與想像：身體旅行

在知覺中除了當下對於外在事物的感知外，事實上在我們的心理存在不同於外在的感受方式，不斷地在考察這些事物對我們的呈現。內部的知覺以意向性及其他衍生的形式-回憶、想像，使知覺具有厚度（成為意向事物的根本）。

在這裡旅行者本身就很重要，因為這些交流共鳴或是相遇會與自己的先驗條件緊扣。同時的感知會是多重的，也可以並用兩種以上的方式做融合感知的知覺記憶方式。這樣的地理觀察是以旅行的事件來知覺空間場域，以一種非日常性的經驗讓身體透過參與的過程，獲得與日常生活不同的身體知覺。進而彰顯知覺的存在與特性。旅行包含身體內部空間對於外在空間轉變的知覺活動，空間轉換時對於知覺所引起的刺激使知覺相形重要，也因此知覺之於空間歷程的認知活動在此階段為討論的重心。其他的日常活動雖然也有空間轉換的問題，然而旅行者的時空相對於日常生活的時空，由於平日某些不敏感的知覺再度被活化，旅行者從日常生活脫離進入旅程當中，並且展開一連串心理與身體的新知覺活動。

區分想像與回憶的結構，需要以自我移置的概念來討論。我們可以有一個念頭：把現在的自己放到一個新的處境當中，然而這一個念頭即是一種通往未來的想像。而相反地把自己放到過去中即是回憶。因我們知道要身體回到過去的時間是不可能的，然而這樣的嘗試是把意識放到過去的時間裡，因此這是一種智性的移智結構。

移置的形式結構，即我現在可以想像自己，回憶自己，或是預期自己在另一個地方的時間，讓我們可以活在過去與未來之中，也可以讓我們活在自由想像的無人之地。這些意識的移置型式是由知覺衍生而來，是知覺提供了材料與內容。然而這並不是說我主動的決定移置的狀態，而是我們的智性總不斷地在知覺與移置的自我中交互出現。即使是知覺之為知覺，也要在與想像、回憶與預期的比對中才能顯現出來。

旅行中的身體知覺：

旅行勢必含有一些冒險的成分在的。可能是放棄自己已經熟悉的制度或是語言或是生活秩序。人在旅行的時候反而容易聽的到自己內在的聲音，或者是身體的知覺向世界開放，知覺在陌生環境變得敏感起來。旅行時候的身體是移動的，但是知覺的身體是豐富的介面。

對於每分每秒都處於空間中的我們，我的身體究竟要如何回到深切感知空間的狀態？面對生活是否能透過一些知覺的操作使原本的失語的生活感知狀態成為多種可能？面對感受能力的逝去我們該是要正視身體與世界的關係，因此本次將以現象學的態度進入空間中探討知覺、記憶與想像在旅程中的交互關係，進一步地讓經驗顯現，使之可成為知覺記體驗下空間的再現狀態。

我們將以旅行的事件來知覺空間場域，以一種非日常性的經驗讓身體透過參與的過程，獲得與日常生活不同的身體知覺。進而彰顯知覺的存在與特性。旅行包含身體內部空間對於外在空間轉變的知覺活動，空間轉換時對於知覺所引起的刺激使知覺相形重要，也因此知覺之於空間歷程的認知活動在此階段為討論的重心。其他的日常活動雖然也有空間轉換的問題，然而旅行者的時空相對於日常生活的時空，由於平日某些不敏感的知覺再度被活化。

身體向世界

身體是隱喻性的，這不但意味著身體是一個自身關聯統一的存在，也意味著身體並不停留於自身，身體超出自身，向世界之網開放。生命就是對生命的超出，同樣，身體也總是要比身體多出一點什麼。這多出的一點既是意識，也是事物、即是語言，也是歷史，既是可見者，也是纏繞在我們身體中的不可見者。換言之，身體在它自身中就蘊含著一種可能的他物並且始終他物開放，由此，身體也就成了一個開放的世界。這其實是梅洛龐帝從格式塔心理學中得到的一個教益。身體超出身體，隻有當它向世界和事物開放時身體才成其為身體，而事物也經由身體才成其為事物。

日常生活中我想知道的是：我們是不是生活在一座島嶼上？如何從「認識」與「測量」還有其它的可能在概念與認識論的範疇進行相關探討。「**這個客觀知識亦即鉅細靡遺的生活世界，這裡面不是反映什麼條理分明的龐大體系，而是呈現一個源源不絕、無遠弗屆的場域。**」⁸⁶（蔡錚雲，2004：12）如：我認識妳嗎？你認識她嗎？這個日常生活用語，在陌生與熟習的人際間「測量」界線。「**我們是不是生活在一座島嶼上？**」，一方面想在知識上求證，台灣這一座島嶼是否屬真。另外一方面是生活在一個地方，我們的身體具體感受到了什麼？我們的身體真的能夠具體測量到知覺嗎。從這樣的話語帶出來的討論是，「認識」與「測量」可以如何的被討論？

面對感受能力的逝去我們該要正視身體與世界的關係，以現象學的態度進入空間中探討知覺、記憶與想像在旅程中的交互關係，進一步地讓經驗顯現，使之可成為知覺記憶體驗下空間的再現狀態。如旅行的方式是一種去地域化或非領域化，談的不是空間上的變動或遷移，而是由事物本質的內在差異性和複雜性決定的形式的多樣性、流動性和不確定性。

86：載於 Sokolowski/李維倫，，2000/2004：12

測量與認識

數學是一門關於測量的科學。在進入概念的問題之前，我們先考慮一下測量的問題。測量是對關係的一種確認——即作為整體的標準所確立的數量關係。實體（及其行為）是用他們的屬性來度量的（如長度、重量、速度），而測量的準則具體化為代表著恰當屬性的特殊整體。

測量的目的是什麼？要看到什麼？，測量把一個容易感覺到的整體連結到更大或更小的數，然後連接到無限大或無限小的數，這些數是人們無法直接感覺到的。（這裡所用的「無限」這個詞是一個數學上的術語，不是行而上學的術語。）測量的目的就是要擴展人類意識和知識的範圍，使其能夠超出知覺的層次；超出直接的感覺能力和當下具體的範圍。

測量如果是物理性質，涉及到工具、單位、操作與對象物的屬性等等。但是還有一些也是與測量有關的，但是卻不易測量的，如知識、情感、感受等等。但這些也都影響設計操作的因素。心理深度關係的討論，會涉及到「範圍」和「等級」的辭彙，這些是關於測量的範疇。與認識有關的概念詞彙如「思想」、「觀察」、「推理」、「學習」等，其內容的範圍就提供了測量的方法。這樣的認知與環境自我價值認識有關。因此在作品的討論與蘊釀過程中，測量是對於關係的確認。

測量的目的就是要擴展人的意識和知識的範圍，使其能夠超越知識的層次：超出直接的感覺能力和當下具體物的範圍。例如，人可以知覺到一公尺的長度，但無法知覺到十公里長度。⁸⁷測量的過程就是把無限的知識範圍，結合到人類有限的知識經驗的過程。這是一個使宇宙變的可知的過程。也是使宇宙進入人類的意識範圍，建立宇宙與人的關係。人在測量的努力，用他自己的圖示，作為量測的單位，便把他自己與萬物就聯繫起來。例如，十個手指的記數方式與十進位元的關係，我們會以自己的方步，一步為一個長度單位

87：以黃凡〈如何測量水溝的寬度〉（1985）為一個測量的過程、測量的目的都不是關於測量的科學而是心理深度關係的討論，會涉及到‘範圍’和‘等級’。這樣的認知與環境自我價值認識有關。在《如何測量水溝的寬度》這篇小說，黃凡便以水溝的陌生化來捕捉都市的精神面貌，以水溝從地面消失的經過，比喻了台灣40年來都市化的史實。隨了以城市建設來捕捉都市意象外，《如何測量水溝的寬度》在處理時間、空間和敘事手法上都充分表現出其都市文學的特質。

來量測長度，自己的手掌寬幅也是測量小物件的方式。在認識論的意識上，人是「尺度」。當計算超出了十個手指的階段，人就必須擴展到意識的概念化層次。

認識與測量作為一種有意識的狀態，是一個主動的過程，它由兩個要素構成：區分和整合。雖然以時間的順序上說，人類的意識發展經歷了三階段：感覺階段、知覺階段和概念階段。但以認識論上說，所有人類知識的基礎都是知覺階段。感覺通常並沒有保存在人的記憶中，人們也無法體驗到純粹孤立的感覺。就人類知識的組成要素是關於「存在物」的概念。即存在的東西的一個事物、一個屬性或行為。由於它是一個概念，人們就無法清楚把握它，直到他到達概念的階段。但把握了（隱含的）「整體」概念，人們就進入到認識的概念層次，這是由兩個相互關聯的領域構成的：概念的領域和數學的領域。

測量與認識相關作品：《觀看不見/測量不在》展覽中的《小木馬》

《觀看不見/測量不在》：身體的意象

在《觀看不見/測量不在》的展覽中，引用《小木馬》的歌詞呈現關於身體與神遊之間的聯繫，當成是一個概念。木馬一方面是個隱喻，一方面是一個視覺符號與記憶的連結。以身體為媒介進入到搖晃的想像，也回到記憶裡面，但同時是真的騎上木馬的狀態。身體與出神狀態在這裡是並列的。

歌詞如下：

作詞：溫秀儀；作曲：溫秀儀；演唱：鄧麗君

我要騎著那小木馬

騎著小木馬走天涯

美國看明星

印度看菩薩

日本郊外看櫻花

我要騎著那小木馬

騎著小木馬走天涯

台灣吃西瓜

呂宋抽雪茄

錫蘭喝杯靚紅茶

木馬木馬不多大

火車追不到它

木馬木馬不多大

飛機也趕不上

我要騎著那小木馬

騎著小木馬走天涯

早晨逛巴黎

中午游羅馬

到了晚上住華沙

認識與測量的相關作品：《員草健身院》展覽全區配置計畫

認識與測量一種有意識的狀態討論的相關作品，以《員草健身院》展覽全區配置計畫，利用迷宮的策略，一個反向操作的策略。從展場外的無意識狀態，到出入展場的刻意操作失落的無意識。在讓人回到自我的有意識，也進入到另外一個空間邏輯之中，在此重新啟動認識與測量。

表-4：《員草健身院》

作品名稱：《員草健身院》

展覽：《員草健身院》

展覽時間：2012

身體反成空間的迷宮參考物件：

觀眾能不能有充分的自由選擇觀看方式但自由移動選擇觀看的作品，有些會有些比較性的非秩序的關注。設計路線的消失是一種設計策略，柱狀的迷亂，以及多重的複選，因而有迷宮的意識卻沒有迷宮的形式。在最後



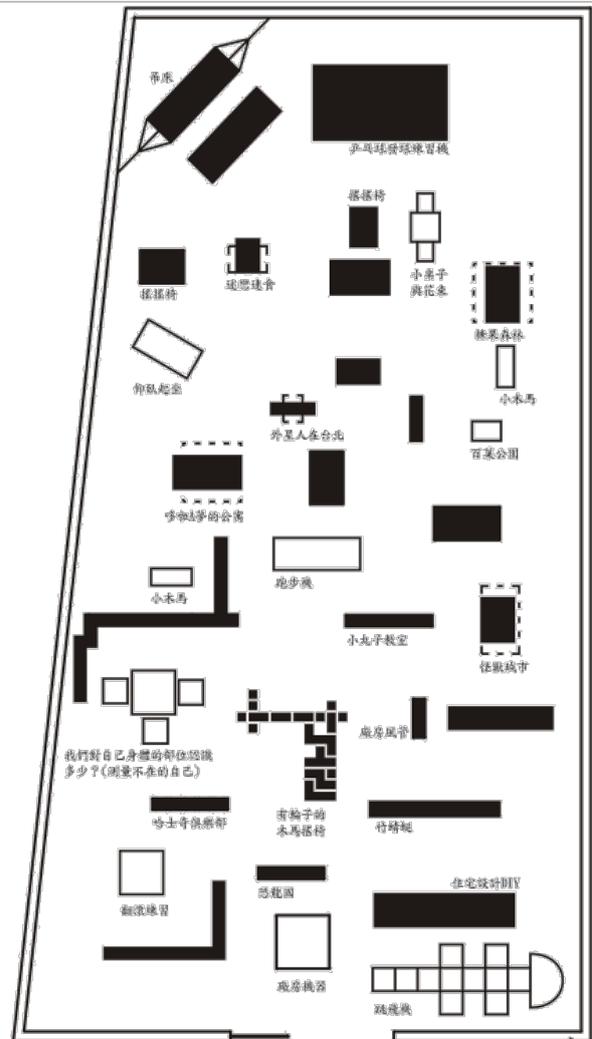
(照片出處：劉克峰)

的自主是因為觀眾對與自己身體的介入意識到了。路線在迷宮形式的空間示沒有一定的卻是可以有自主選擇的。這是形式操作上與身體回應的方式。

迷宮觀看的視線：

參觀展覽的行為中都在「觀看」，從實踐中解讀這個世界。然而觀看可以分成幾個層次，「看」(to see)是觀察和認識周遭世界的一個過程。是進到大門初步的視覺動作。「觀看」(to look)則是主動去了解這個展場所製造出的意義，也就是來了解展覽。接下來的「看」(seeing)則是進入到對於展場空間場域中的某種作為，可能隨性或是專心前的搜索。到了「觀看」(looking)則是找到有興趣關注對象...，一種更有目的性與方向性的活動。「觀看」可以是容易或困難的，有趣或不悅的，無害或危險的。或是「觀看」同時存在著潛意識和意識這兩個層次。

因此觀看的視線在展覽中扮演重要角色。展覽空間是否需要一定的觀看路線，回想自己有真的看完每個展覽作品嗎？或者看作品也會興起比較的念頭，想要回來看看前面的與現在這個的關係。觀看展覽模型的時候，有些人會來回不定觀看。或者是可能穿越的視線，連結到自己有興趣的展示物。傳統透視方法在這裡似乎會成為障礙，反而破壞透視的習慣是展覽中需要考慮的一種因素。



位置圖

(照片出處：劉克峰)

第肆章、場所與地理

在場與不在場的討論是以 absence/presence 這兩個字詞的概念為主軸，其中同時包含解構主義、現象的顯現與否、存在的時間、空間、事件。而「場」的中文有場所、空間、基地的含意。也有空間與時間的佔據與事件進行當下的意義。

4-1. 在場與不在場

關於文獻討論的在場與不在場。是從 absence/presence 這兩個詞是描述基本存在的狀態。因此如果沒有其他的參照與狀態的陳述，只從這兩個詞是無法界定的。⁸⁸而這兩個字是翻譯成不在場/在場，或是在場/顯現，或是以場所為概念的在場/不在場，同時也包含時間因素。要討論這組意義，也同時要討論印跡、不在場、在場。

4-1-1. 在場

二十世紀初的解放其思想在二十世紀後期也終於百家爭鳴，解構主義是這時候重要代表，「解構主義」完全否定任何穩定存在的中心主體，或嚴密而單一符號的邏輯系統。主要人物德希達（Jacques Derrida）鬆解了機械論的主體模式論。例如羅蘭巴特的作者已死的概念，使作品文本被強調出來，說明作者主體性被抽離的缺席（absence）或不在場。這時候其他的見解、鬆動的討論才有機會進入。主體在場的穩定與主宰性，具有相似性的概念與關係。

中心本體被抽離而不在場，使閱讀者或觀賞者在檢閱作品或本文（text），介入參與創作過程的反應，以作品結論反問質疑意義存在之可能或不確定性。在此採索過程中是彼此不斷的追逐，並且希

88：從牛津字典 Oxford English Dictionary, (Amanda Bell, The University of Chicago : Theories of Media :Keywords, Glossary :absence, <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/absencepresence.htm>)

望作品的原意不斷地瓦解，符號與符號之間不斷產生新義；然而對此新義亦可追回原義的地位，並再次被追逐而角度互解。另一方面是悖論的探討與表達的技巧，亦稱為弔詭或詭局，是指一種導致矛盾的命題。如果承認它是真的，經過一系列正確的推理，卻又得出它是假的；如果承認它是假的，經過一系列正確的推理，卻又得出它是真的。主要是解決悖論難題需要創造性的思考，悖論的解決又往往可以給人帶來全新的觀念。

「場」的中文有場所、空間、基地、地方的含意。「在」的中文用法：存留於某地點：在家、在職、在位。「在」是有強烈佔據空間的領域性與主權伸張。而表示事情的時間、地點、情形、事件、範圍等：在逃、在望、在握、在理、在朝、在野、在世。正在進行的現代進行式的時間概念。

在場的兩個指涉，空間與時間的當下。從在場是形上學的概念，是從空間（客體的在場），意義上又從時間（現在的時刻），意義上是指向存在的問題框架。⁸⁹海德格的《存在與時間》（Being and Time），還有德希達的解釋與策略不同，在場是一個多義的解釋，既是自我在場，所指的是時間（現在的意涵）。也又是空間中的意識模式又是時間的一個單位。在場有一般存在的意義。在場意指事物在場，作為時間點的時間在場，作為真正本質的在場。作為意識自我的在場。（James Hansen p.389）

以一個真理展現方式的例子，柏拉圖的「洞穴之喻」⁹⁰中，認為人的感官認識是身體被束縛在洞穴中所造成的偏見，這些經驗知識如同偶戲的演出，如同幻象，人必須要脫離這種依賴片斷不全思考，學習數學和辯證術，才能走出洞穴，重見真理的光明。柏拉圖以某種身體的束縛是一個媒介的討論進入身體問題的方式。這裡說明，我們的身體並不停留於自身，身體超出自身向世界開放。這不是關於真理而是關於我們對於自己認識的不完整。不在場的對照是超過自身之外的其他，柏拉圖洞穴中的陰影是非具體、非實體佔據的世界，如果包含世界才有對於真理的包容。

89：Presence：《Encyclopedia of Postmodernism》p.313

90：柏拉圖在《理想國》卷七的「洞穴之喻」

4-1-2. 不在場

不在場的定義⁹¹，可以從德希達在軌跡的討論中⁹²，認為印跡是一個總和字眼，是對於不在場的顯現（presence），也總是顯現的不在場，如果是印跡原始的狀態則是指向思考與經驗上的。印跡在歷史上的概念是「銘刻」的印跡。這部是一個全新的概念，柏拉圖洞穴中的陰影，笛卡兒天然石臘上的銘文，或是佛洛伊德的拍紙簿（writing pad）。印跡可以是事件，以猶太人的大屠殺（Shoah）之後，李歐塔（Lyotard,1991）的「非記憶」與「非人」的概念。這印跡被激進成為一種符號，一個事件和一段記憶的標示，也成為一個檔案。印跡通過一種提供將「誰」和「甚麼事」重新界定為「何處」的場域（locus），顯示了時間的印跡。如此的印跡開始與後殖民理論有關係。

與此相關的是「足跡」的概念，魯賓遜在荒島上留下足跡，成為完美象徵與表面印跡的雙重詮釋。這個成為 Homi Bhabha 時間性與地域主義（temporality and locality）的一個後殖民概念的基本模型。（Anne-Marie Picard p.492）。殖民的時期我們的身體是沒有參與的不在場。從地理上的反省啟蒙，身體與地理參與的存在感是有關係的。

如果不是自己意識的身體，在哪裡還是不在場。在殖民時期身體主體性的缺席，因此地理是屬於政治目的的存在。不是身體的、生活的、身體的地理。回到真實的身體是身體自主的第一步，關於在場的概念身體性的存在的關鍵。回到自身，還原到自己，在場者的歷史與地理之中。這才是目前我們面臨的地方感、場所感的問題。當身體主體性回來後，我的地方（my place）的日常用語才真正落實，我的指涉是主體性所在。這是尼采、現象學的身體、梅洛龐帝《知覺現象學》認為身體知覺是主動的，是胡塞爾所謂「生活世界」向真實世界的開啟。身體知覺的主動性成為空間場所的主角，場所才開始有其位置。

91 : "mark of the absence of a presence, an always-already absent present", of the 'origin lack' that seems to be "the condition of thought and experience".

92 : 軌跡 (Trace (deconstruction)) (From Wikipedia, the free encyclopedia))

想想我們自己的房間搬進裡面後，貼上海報，地上任意丟臭襪子、內褲，在桌上放一些八卦雜誌、聖經與牛頓字典等等。然後，這個空間就變成了你的「地方」。有時候提到經緯度會沒甚麼感覺。如果是北緯 24°10'52.99"，東經 120°35'34，對很多人可能沒什麼意義，但如果我們知道那指的是什麼「地方」，感受可能就大不相同。那是台中東海大學，對很多人會有記憶、回想、身體知覺的連結。在地理啟蒙的相關作品中，從此理念反映在「一座島嶼的內視鏡」、「作家的旅行箱」、「黑暗城市」、「一起去旅行」、「地理啟蒙」等，關於台灣的印跡與後殖民狀態。

印跡的主體性

培根（Francis Bacon）的雙人像（Due Figure）（1953）（圖-9），主體圖象是情人的主題，男女擁抱於白色的床上，是否主題應為親密行為與熱烈親密的情緒表達呢？明確主體與單純深色的背景，圖象組構關係是十分地簡要明確。確是強烈的情感，但卻是異常地苦澀。相戀人的親密動作卻構成極端的隔離、困惑、壓抑、絕望掙扎、封閉。沒有明確的圖象描繪，畫面在主體處如此模糊的輪廓和形態，如何來強烈地構成主體情緒的掌握呢？



圖-9：培根（Francis Bacon）「雙人像」（Due Figure）1953

畫面上最表層在垂直向有塗抹過使畫面模糊的印跡，尤其在兩人臉部表情幾乎抹去了五官，唯有一張臉張著嘴的唇齒，身體無細微描繪只剩下大致的輪廓與白色粗糙筆觸描繪的床有所區別，不然處理方式幾無二異。深色背景中有白色纖細的直線勾畫出清楚幾何盒子。主體的抑鬱困在細線框架，而細線是畫中唯一明確的表現的態度，突然所有不明確主體與背景的表現與最明確的線產生強烈關連。似乎要賦予這最纖細的線與整體畫對映的主題。是一種禁錮的牢籠意象，因為禁錮而壓抑、封閉、苦澀。因為確切的封閉而能與主體親密行為模糊形態的痛苦有極度的對比平衡。

主體與背景的痛苦情緒，模糊畫法是最想消失在世界的前一刻嗎？因為已經呼不過氣來，「逃逸」是唯一的解脫，彷彿現代許多討論未來時空轉換電影中的時光機，人在時光機在離去的剎那形象。但是牢籠的捆綁卻如此強烈，與兩個淡紫色的人於白色的床上在痛苦與將逃逸剎那。圖形在意義的傳達是十分模糊的，主體與背景見將喪失，圖象語言以逃逸方式存在，是想逃離畫面，是想離開觀賞者。離異反邏輯的語言，是強烈的矛盾。但這並不是圖象的誤失，而是必然的結構與發展。只是我們應用什麼方式來建立此一觀畫的人應認知的體系。在圖象的檢索與壓抑的模型下，其內容得耐心追蹤。並回返地構成或解構，無意識原欲的是模糊人形，而意識表象的是牢籠的細框。以解構的語言可以說明模糊的培根人形是「印跡」的表態，「印跡」即為力量的生滅消長。

4-1-3. 繪畫中的主體不在場

不在場是一種匱乏，它是瓦解和延遲充分的在場。海德格將本體論的真理定義為一種「去蔽」。⁹³後來的思想家借了這界定，對任一在場如何借助某種不在場的隱蔽而得以顯現的方式進行了研究。在場無法與不在場相分離，不在場對於在場是必然不可少的，這也使得在場不是本源的，也不是完全充分的。

93：當海德格將解蔽的過程從存在自身出發去思考的時候，對他來說遮蔽也就必然附隨了。這意味著，當存在呈現自身為某物的時候（例如「所有的東西都是物質」），同時也就遮蔽了其他的方面。技術的遮蔽是雙重的：一方面，技術遮蔽著存在、真理；另一方面，技術還遮蔽著自身的本質。

海德格《基本著作》，哈普和勞出版社，1977年版，第303頁。

這是我們以一種新的態度再度對於些難以理解與欣賞的繪畫，試著建立把圖象的困惑理出頭緒。我們將以「主體與背景」為主，討論構圖與畫面的關係。在寫實風格作品中仍有些不易理解的作品，中世紀荷蘭畫家維梅爾(Jan Vermeer)「畫室裡的畫家」(圖-10)這一直是一幅令人難懂的畫，從畫的標題，畫室應該是背景，而畫家應該是主體。在初次看到這幅畫時，畫家是背對著觀賞的人而且並沒有明確而強烈吸引視線的主體，在視線上的安排與觀者是相同方向的。畫面本身並沒有一個可以讓視覺感到穩定安靜的重要主題，視覺上便因習慣性地想要去搜索在一幅畫裡建立邏輯的起點的位置被推移產生「不在場」。

迫使我們無法依賴習慣性視覺關係，而必須重新整理另外一種秩序方式。接下來我們只好從頭對整幅畫再看一遍，由於這是在房間裡畫室的場景，由於光源的產生才能見到物體形象，因此從光源認識本畫不失為一種方法，有一片強光經左方照射進來，可能是從戶外經由窗口進來的自然光(看不到窗戶)。亮光灑在後牆的地圖上，顯得十分醒目，牆面上光線使地圖左邊因布幔的對比性而更為強烈，而有一個確定而明亮的空間。

在強光的照射下我們發現有一模特兒在空間內部深處最亮眼光線的領域中，模特兒的臉龐與身體的前半部被照得很亮眼。再配合手中書本與光源相同方向，而有強烈分明光影對比，模特兒受光面的側面與陰暗的背後身軀即呈現對比的光源。此時我們漸感受到在封鎖形狀中所表現對比明暗的調子。地板面的黑白跳格拼貼的磁磚，本身黑白調子對比也同時重覆照應光線的對比性，天花板的水平柵欄的小樑，平行於畫面的空間。

畫室空間在此光源的導引下被誘導表現出來。這時我們藉由光源理解模特兒的存在是為了「背面採光」的畫面形式，是假設的視覺起點，因此存在的這個空間在封閉的形態和對比的背景。左邊偌大的布幔對空間作用才逐漸明白顯露，其為空間序列以對比方式建立的起點。當我們認真地看完畫及同時搜索主體結束後，由於我們已經習慣了明暗對比的方式，自然會回到畫家身上，我們開始習慣畫家身著黑衣，並注意肩部有黑白直條相間的條紋，白色褲腳，黑色鞋子及其中一段褲子是紅色的才突然明顯被察覺與黑白的結合。

畫家主體性回復出來，其餘都是背景空間中的陳列物。可是我們並非一下子找到這個主體，而是從否認其為存在的主體後，把背景看完後才重新看到這個主體。雖然有所明白，但是我們也仍覺疑惑，因為畫家還是背對我們，並未因這樣的疑惑畫家便會轉身面對我們，當初的疑點反而構成這幅畫強烈的張力及多重閱讀的方式。我們用一般繪畫的完整性看待時有缺失，顯然原有的圖畫語言在解釋畫面的邏輯並不完整，但若是因為觀者詮釋畫不完整就指說畫有問題，這是不夠周延的，可不可能從另外語言邏輯解釋這股潛在內面的張力。

從已經產生的現象是無法填補的「不在場」，如標題的顯示性反用來打破標題與圖象主體的一致性，而產生「不在場」導致疑點，此種做法如果利用傳統的「主體與背景」以其構圖上相對關係來推衍背後表現。所謂的主體應該明顯而且要能適切地與標題有同步的連繫性，但是在這幅畫當中反而與標題游移的錯置為表現的暗喻。這種技巧可稱為「標題悖論」(titre-paradoxe)。⁹⁴雖然維梅爾利用了類似「再現」的原則，但是在語意的深層中建立了另一組語言的表達系統。

在畫家、觀眾、模特兒三者之間有著另外詮釋方法。這組游離的關係可以擴大說是「畫家」、「觀眾」、「模特兒」、「畫家／觀眾的複合體」等四種對象之相對關係。彷彿觀眾是複合了畫家的情境在畫室的活動，即為複合到畫家身上，由於我們觀者的空間是混合成一體時，畫面上的時間也與我們的時間產生了同時的並置共列，時空的混合說明了畫面上又多出一種元素——「時間」因子、也所以畫面是不完整的時間「延異」現象，這是要我們去做更深層閱讀的填補才能完整的，觀眾與畫家的複合過程是隱藏而間接的，是不自覺的過程。畫家的畫面世界與觀者真實世界的隔膜；因能在空間中游移累積成時間的「印跡」而有所感知的逐漸消除。時間與空間是這層隔膜的溶劑。

94：悖論，亦稱為弔詭或詭局，是指一種導致矛盾的命題。通常從邏輯上無法判斷正確或錯誤稱為悖論，似非而是稱為佯謬；有時候違背直覺的正確論斷也稱為悖論。（出處：《Encyclopedia of Postmodernism》p.271）



圖 - 10：維梅爾（Vermeer）「畫室裡的畫家」（The Artist in His Studio）1665-70

繪畫中主體的不在場

身體意象：誰的身體，不在場的表現。一樣是在畫家畫室的另一幅畫是委拉斯蓋茲（Diego Velazquez）"Las Meninas"（圖-32）相對於維梅爾畫家的背影，這幅畫清晰可見畫家正面臉孔面對注視前方的觀者，而且在畫家之前置一巨大的畫布，畫家在畫什麼呢？是菲力普四世奧地利的五歲小公主瑪格麗特嗎？不像，因為他們的眼光不在小公主身上而與觀者目光正對著，而且除此之外，旁邊的侍女、侏儒、侍衛及房間的背後牆門的侍衛長都有相同視線與觀者相對。背景仍然是畫室的空間，而這些人物是畫中的主體嗎？但是他們非常不避諱開放他們的世界的給觀者。在討論一般繪畫時，觀者與畫之間總有一層距離，因為我們把畫當作故事的紀錄與再現。我們希望客觀地看著他們的故事中心主題。依此觀點來看這幅畫時，主體沒有明顯重心，本身似乎十分潰散，並沒有凝聚一個動人的故事。雖然其秩序看似隨意，其實卻有嚴密的秩序。背景是由箱形室內空間的後牆、右牆、天花板及地板同時對於線性平行透視法（Linear Parallel Perspective）所界定出來。

凹入右邊的窗是前景人物光線的來源，因此多半人物：小公主、侏儒、侍女、侍衛都在一處。整體架構上已顯出畫家精心鋪陳光源對人物應處之位置。牆面佈置了許多的繪畫作品，偌大的空間比例與前景人物精密的描繪經過畫作在牆上調整相似的比例關係。連畫家前巨大的畫幅與畫框有元素的類似性，而且也強化了空間的效果。這是畫裡面我們看不到的地方，畫家是以誰為模特兒呢？標題本身又題為「侍女」。反而好像是因為畫中的人物穿越時空看著我們觀者，我們才是畫家畫布上的故事主角，是主體消失，才使時間與空間移置到觀者身上了嗎？或是主體轉換成什麼了呢？在畫室空間的深處的牆面上掛了面鏡子，鏡中映像正是小公主的雙親，從鏡子的空間位置是不是暗示了畫家委拉斯蓋茲製作畫的模特兒，就是菲利普國王與皇后呢？如果是，那麼主體的位置是「不在場」的，鏡像則是對比的暗示。

圖畫的圖象語言邏輯是不成體系的，就是造成我們在看畫時的大問號，小公主造成侍女的緊張是故佈疑陣的假像，冷眼旁觀的畫家，對前面表層人物，透過採光，佈局與姿態安排，以美麗的小公主為視線的焦點。本來我們都以為這是主題，其實這是第一層背景，第二層背景是後方灰暗深沈的空間，畫家正介於第一層與第二層背景中間，其正是控制這兩層次的關連。主體是不在，以致所有畫面上的描繪都是背景，由觀察畫的人去想像主體的填補，從想像中拉移置而才完成幅畫的最後動作。「畫家」、「觀者」、及「觀者想像的模特兒」三者才完成這幅畫。

傳統的由主體圖像論述方式已經深植人心，即使圖像論述主體消失，但是畫家站在巨大畫布前提醒看官們，我在畫一幅畫，所以觀眾被習慣制約地自動填補，時間在觀賞者看畫時再由畫家看觀賞者的往返中產生了，就是是畫家的邏輯與觀賞者邏輯在「不在場」處游移滑動，產生一股張力，意欲填充畫家「不在場」的主體。後面鏡面是一種因觀賞心象投射作用轉移成圖象語言。這是兩種不同時間，不同現象，不同空間在畫家提供的「不在場」產生一種延異性的拼貼。但是畢竟畫家沒有明顯指陳的空出主體的位置，圖像的「不在場」彷彿是留給觀賞者。

主體的不在場相關作品：《椅子的不在場》

身體中心還原，椅子的測量「不在」的意象：《椅子的不在場》

椅子：在空間中與人的身體關係密切。在空間中行為與空間的直接或間接關係都呈現人的慾望。並且與台中舊酒廠的 B11 棟廠房空間美學做綜合表演。雜貨店的長板凳，獨自在寂寞的角落。長板凳像是每日生活的逗點，在雜貨店、銼冰店、土地公的廟口、直徑十數公尺榕樹下，是為忙碌提供的空檔，是不經意的動作與身體的交會。長板凳丈量著每日生活的速度，與生命的皺摺。而我的長板凳被秋天蘆葦的夢包圍著。

表-5：《椅子的不在場》

<p>《椅子的不在場》</p>	<p>台灣建築・設計與藝術展演中心（Tada Center），從工廠空間變成一個展演藝術中心。是一個基地與身分的轉變關係。台中舊酒廠的曾經存在，是個歷史事件也是歷史空間。延伸到原有的舊家具更是歷史事件裡面的見證因子。</p> <p>展出的舊倉庫 B11 展覽室，有三百坪大的空間。B11 過去是釀製造酒的工廠空間。如今改為展示功能的一個空殼子的空間。借用的創作材料，是酒廠遷移後廢棄在現場的椅子。對此過去存在的歷史也是事件也是一種材料，也是時間過去事件的見證。</p>		
<p>展出園區各廠房內椅子</p>			
			
			



作品名稱：《椅子的不在場》

展覽：《椅子的不在場》

展覽時間：

（照片出處：劉克峰）

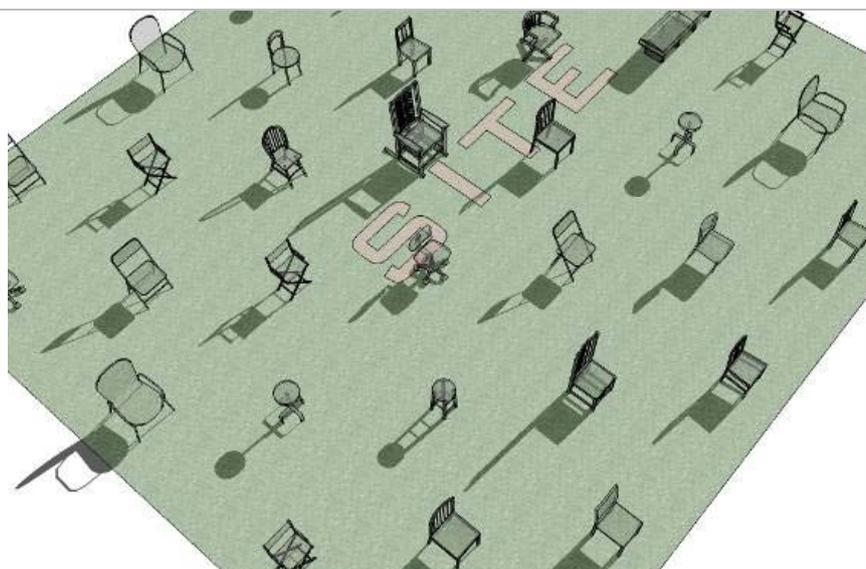
作品名稱：

《椅子的不在場》

展覽：

《椅子的不在場》

展覽時間：



（照片出處：劉克峰）

不在場的椅子創作理念：不同缺席狀態的組合

椅子作為創作材料，已經不只是椅子，或超越椅子。它牽涉到不在場的身體知覺的討論。創作元素：舊家具、舊空間、身體與 site（基地）。



（照片出處：劉克峰）

坐具為身體的延伸，雖身體不在場，但仍詮釋為主客體之合作關係。其形式所呈現出來的歷史、視覺上的質地、文化上的感官，成為一個場所意象的投射媒介。敏感的與周圍環境溝通的焦點。這裡涉及到 site、材料、椅子、再現的問題。



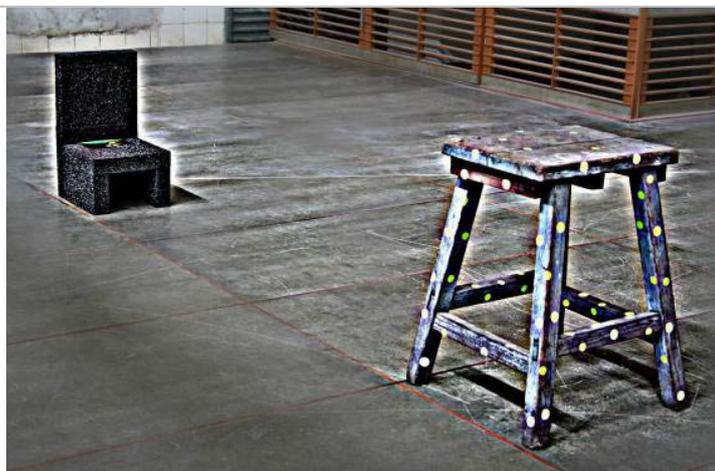
（照片出處：劉克峰）

不在場的椅子概念：不同缺席狀態的組合，不在的身體藉椅子討論身體的狀態與隱藏的事件。以椅子創作材料最主要作用，是身體不在卻仍能說明身體存在的證據。



（照片出處：劉克峰）

材料事件的再現，藉由椅子的形式轉變痕跡，並不是消失的身體，而是不在場的身體。不在的身體，以藉屍還魂的方式，將過去材料的重新再現。這些椅子曾經存在於相似的工廠空間，但是如今出現在稱為藝術的展演空間。



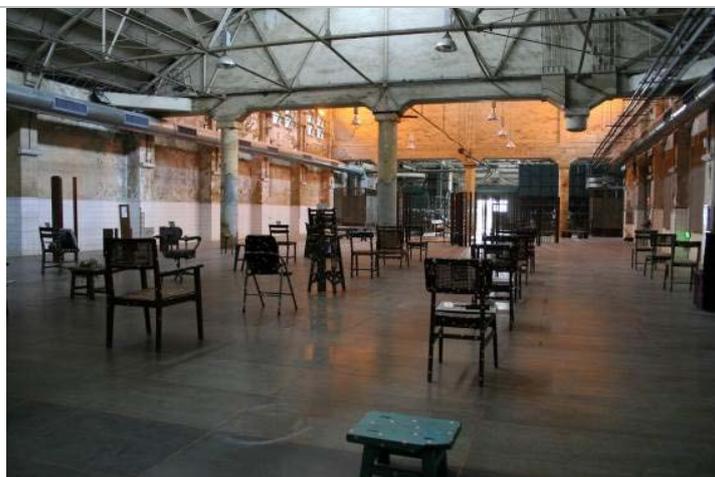
(照片出處：劉克峰)

原有的舊家具更是歷史事件裡面的見證因子。椅子作為創作材料，已經不只是椅子，或超越椅子。它牽涉到不在場的身體知覺的討論。創作元素：舊家具、舊空間、身體與site(基地)。坐具為身體的延伸，雖身體不在場，但仍詮釋為主客體之合作關係。其形式所呈現出來的歷史、視覺上的質地、文化上的感官，成為一個場所意象的投射媒介。敏感的與周圍環境溝通的焦點。



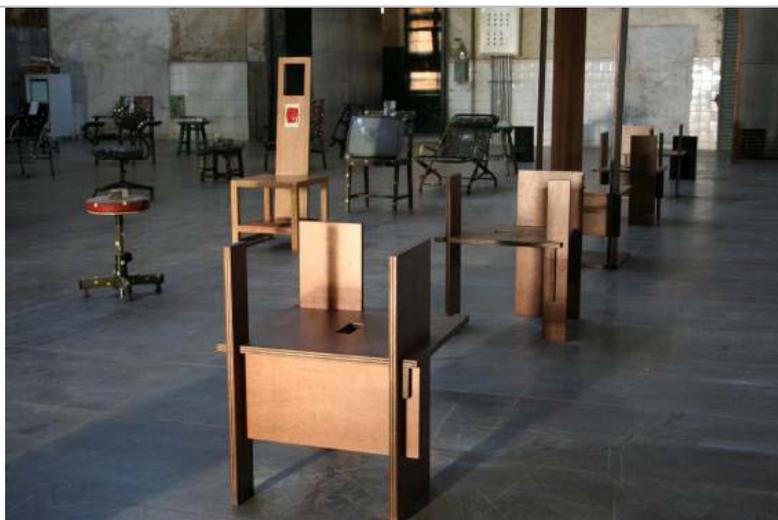
(照片出處：劉克峰)

酒廠舊家具特質，可以見得許多椅子都不見完整面貌。改裝不止一次、拼裝不同材料、改造多次的痕跡。當然這每一次改造，說明椅子所承載使用的不同事件狀態，引申出對於材質性、歷史感與時間性的再現問題。



(照片出處：劉克峰)

以疏離矩陣式，排列各式各樣的單張椅子。單張椅子有其獨立性，是來自每張椅子都是一則故事，這許多故事散落在這個歷史性的空間，無法區分其先後只能一一的並置陳列。



(照片出處：劉克峰)

每張椅子上面都貼上圓點貼紙，是試圖說明這次展覽事件的發生，也同時暗示著創作者存在的時間與過去材料的歷史性時間的並置。創作者與舊家具的關係的同時性。



(照片出處：劉克峰)

「不在場」的概念相關作品：《偽記憶症》

表-6：《偽記憶症》：「不在場」(照片出處：劉克峰)



照相框中「不在場」的時間。紅色牆面卻是正式的在我的展區呈現出來。(照片出處：劉克峰)



(照片出處：劉克峰)



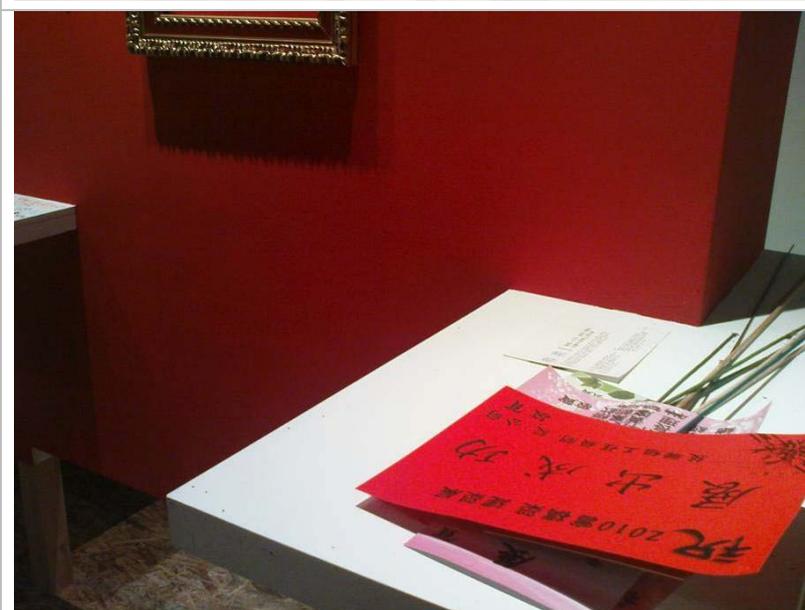
放模型的展示台，以上一檔遺留模型在現場混淆視聽的展出。(照片出處：劉克峰)



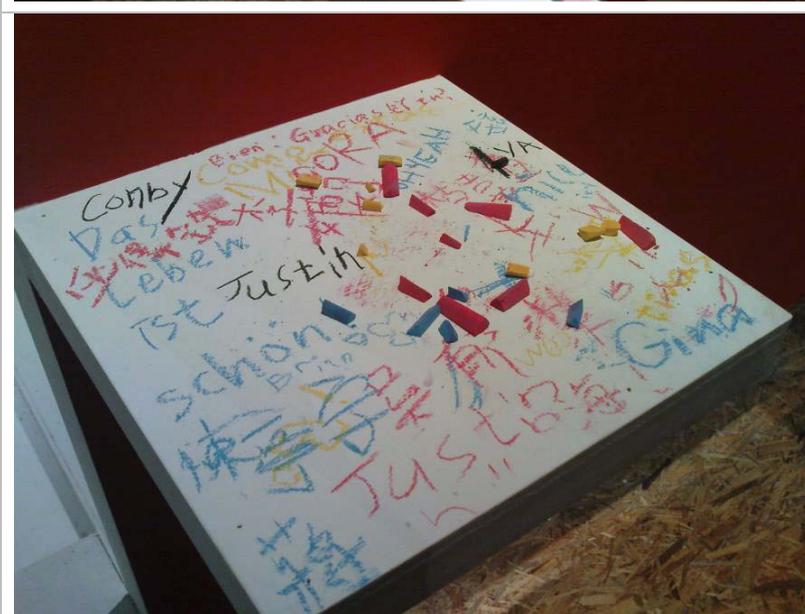
展版背面才是自己真正展覽，但是故事的文字，以手寫方式呈現，作者「在場」的概念，對照相框中「不在場」的時間。(照片出處：劉克峰)



每一組展版一個故事，利用數位相框呈現自己的想法。放模型的展示台，可能以現場、或檢來物資、相框出現上一檔展覽時間。（照片出處：劉克峰）



前一檔展覽盆栽上面剩下來的賀詞：「幫助展出成功」挪用。（照片出處：劉克峰）



剩下的粉筆，變成觀眾參與的行為。（照片出處：劉克峰）



前一檔展覽剩下緞帶花。(照片出處：劉克峰)



展示平台上面放書寫概念的粉筆。(照片出處：劉克峰)



外星人綁架計畫的展版現場文字書寫。(照片出處：劉克峰)

4-2. 基地

「場所」這個字在英文的直譯是 place，其含義在狹義上的解釋是「基地」，也就是英文的 Site。在廣義的解釋可謂「土地」或「脈絡」，也就是英文中的 Land 或 Context。談建築，要從「場所」談起。從梅洛龐帝認為認識世界需要回歸存在本身，並通過人的身體與環境的互動來察覺世界存在。從幾種字典定義來對基地這個字瞭解。基地、地方與場所的討論延伸到地誌學（或測繪學），或是「空間」作為社會文化分析的對象與概念，於 1980 年代中期以後，超出了地理學、建築學與都市研究等傳統空間學域，普遍受到人文社會科學界重視。從人文地理擴大的涵蓋地理學，並進一步涵蓋空間討論的範疇。Site 定義是地點、場所；舊址,遺跡；部位；電腦網址；選址。基地可以是地點、事件、結構、物件等等。Site 定義場所事件在時間上的過去、現在、未來。

Site 是地點場所時間上的過去、現在、未來相關作品：《自然人工草皮工廠》

由於《自然人工草皮工廠》是直接對於 Site 為意義的指涉用在不同地方的基地，台中文創園區與國美館，也用在真實事件與虛構的事件。例如草皮受傷的日記，以及草皮受傷後地被帶到國美館去做療癒。展覽的討論對象草皮受傷前、受傷後的治療當中、最後成功復育地長出新的草，這有場所事件在時間上的過去、現在、未來的同時所形成定義方式。⁹⁵

95：《破報》：吳牧青的小評論提到：「《自然人工草皮工廠》可說是最易見，卻也最難以深入窺探的作品，Co6 展場中的工作人員都以它表面的文字符號「SITE」稱呼。「SITE」透過插立於 TADA（台灣建築設計與藝術展演中心）的 16 個基樁，割下 SITE 字樣的草皮重新「復育」在國美館的展場內，虛與實之間，詩意的策展論述不消多說。但與《今藝術》主編游崑聊到這次的作品，共同的聯想不外乎「如果『SITE』在其他草地、其他展場、其它城市是否有所不同？作品是普遍的草皮，或是空間？」也是值得一論的話題。」（破報：吳牧青）

自然人工草皮工廠 (Site- How to define 'site'?) 劉克峰

草皮沒有因為不行光合作用而憂傷的得了憂鬱症
也沒有受到這般的創傷
那麼自癒恢復過程的抹拭與詩意便不存在
刻意的書寫與強作詩興變得做作而無趣
但是相對的或相反的，平日草坪的使用與踐踏是天經地義
草地的被佔據與使用反而是每天它的工作
問題是
草皮的存在是為什麼
草皮如果有他的日記會怎麼說呢
草皮已非原本的自然
second skin of earth
second nature
草皮上的活動反而鏡射人們在這個地方的習慣性動作
"Habit is second nature, or rather, ten times nature."
草皮長不出來
不是冬天到了
是每天的創傷所導致
善待它
草皮需要休息

圖- 11：草皮日記（來源：劉克峰）



圖- 12：台中文創中心（來源：劉克峰）



圖- 13：國美館展間（來源：劉克峰）

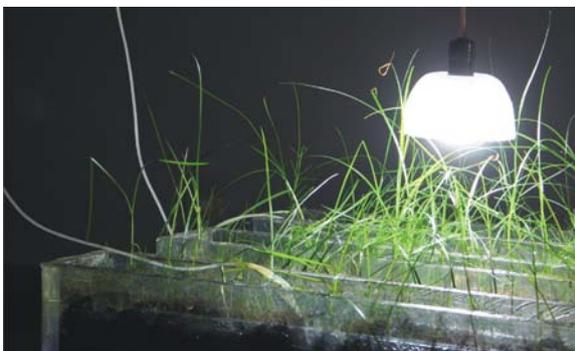


圖- 14：國美館展間（來源：劉克峰）



圖- 15：概念圖：草地可以視基地嗎？
（來源：劉克峰）

場域特定藝術

場域特定藝術 (Site-specific art) 是為了特定地點而創造的藝術作品。⁹⁶藝術家在計畫與創造此類藝術作品時把地點的因素納入考量⁹⁷。戶外的場域特定藝術通常包括景觀改造 (Landscaping) 與長久設置的雕塑元素 (與環境藝術相關)。場域特定藝術也包括針對特定地點而創造的表演藝術與行為藝術。某些場域特定藝術作品強調在創造時或完成後與在地的居民有所互動。室內的場域特定藝術則與該建築有所關聯。

從傅科到諾伯休茲的場所概念應用到場域特定藝術作品的討論，則是作品本身概念來源與地點場所有關係的，或是強調在地性的。如 Robert Irwin (場域特定藝術作品：Fractured Light - Partial Scrim - Eye Level at the Museum of Modern Art, New York (1970 - 1971))。或這樣作品也常會設置於戶外，或是地景有關的創作。詮釋文化地景，或建築的、歷史的、社會的或環境的相關議題。這樣藝術家有 Robert Smithson (場域特定藝術作品：Spiral Jetty from atop Rozel Point, in mid-April 2005)、Olafur Eliasson (場域特定藝術作品：Waterfalls under the Brooklyn Bridge)、George Segal (場域特定藝術作品：Street Crossing, 1992, permanent installation at Montclair State University)、Andy Goldsworthy (場域特定藝術作品：Sheepfolds Cumbria, England, UK 1996 - 2003)、Christo and Jeanne-Claude (場域特定藝術作品：Valley Curtain 1972 (USA)) 等人。這樣的藝術作品更是將藝術家與藝術觀賞者的位置，從傳統的空間移位，或是探討議題的改變。

消失的身分

有兩個場域特定藝術作品，作品以消失方式處理的案例：Richard Wright 的作品都繪畫在畫廊的牆上，也跟空間有關連性。但是畫展結束後，牆壁還是回復成白牆，作品消失，因為會消失所以才美好。

96 : From Wikipedia, the free encyclopedia

97 : Nef pour quatorze reines by Rose-Marie Goulet, a memorial to the Ecole Polytechnique Massacre, featuring sculptural elements integrated into a specially landscaped site

另外一位藝術家 Rachel Whiteread 的 Untitled (House) 1993 的作品。一個依據實際一般住家街屋的樣子灌鑄 1:1 實體，可是沒有外牆只剩內部，也就是原來外殼消失，內部的虛體空間被實體化。虛實反轉。也是某種消失，消失之後卻出現新的內在特質。

消失的工廠身分，可是工廠還在相關創作作品有《異境之間》、策展：《空間測量》(Body as Site)、《偽記憶症》(False Memory Syndrome)、《員草健身院》等等，這些作品發表都與基地的特質連結，並且內入身分的轉變，歷史的時間脈絡，空間機裡的回應。

在 1996 年威尼斯雙年展上，磯崎新展示了以 1995 年神戶地震為題材的項目，在威尼斯展出的是從神戶受災現場拍回來的照片、建築物殘骸以及身穿日本救援隊員制服的機器人，磯崎新說自己惟一想做的是如何儘量不表現建築，而是建築被不斷地銷毀、崩潰直至解體。這個項目獲得當年的威尼斯雙年展的金獅獎。⁹⁸建築的意義不一定在向上建造，而是存在於社會與文化之間的意義。實體的不在場，卻仍是有存在意義。

波蘭 (Poland)「建築的晚年」(The Afterlife of Buildings) (2008 威尼斯建築雙年展最佳國家金獅獎)，這個獎項由波蘭獲得，作品名稱為《波蘭旅館》(Hotel Polonia)，主要探討光鮮建築背後真實的狀態 (The Afterlife of Buildings)，由派提克 (Grzegorz Piątek) 與泰巴斯 (Jarosław Trybuś) 策展。派提克舉例，羅馬萬神殿與泰晤士河邊的火力發電廠，仍能夠存在到今日，是因為成為教堂與泰德現代美術館 (Tate Modern) 的使用機能所賜，也就是我們幾乎不能察覺到新建築內在的彈性與潛力。此見地指出了建築的存在重要性幾乎與建築的大理論之間無關。

建築作用是社會、政治與經濟的劇本，展場中挑出的波蘭現代化建築，觀察了六棟建築蓋好後十年之間的變化，以「建築的晚年」與其最初的影像對照出強烈轉變。而波蘭國家館展場的機能也在這時成為了雙年展的旅店，「波蘭旅館」(Hotel Polonia)，對於機能存在的討論具有呼應效用。展場中兩張豪華的雙人床是回應旅館意象唯一的裝置物。「建築的晚年」一方面說明建築師在作品完成後，作者已死，建築意義轉變與短命，功能意義不斷轉變，建築師的建築

98：磯崎新「日本之所謂“惡性場所”」《反建築史》東京都：TOTO（東陶機器），2001

史意義薄弱，建築不再永恆；作品交到使用者手中，即變為社會與政治性的讀者文本。所以建築的身體還在，身分消失，但是身體的主體還有歷史、社會文脈的意涵，賦予新功能後，這個缺席的主體可以在復活。

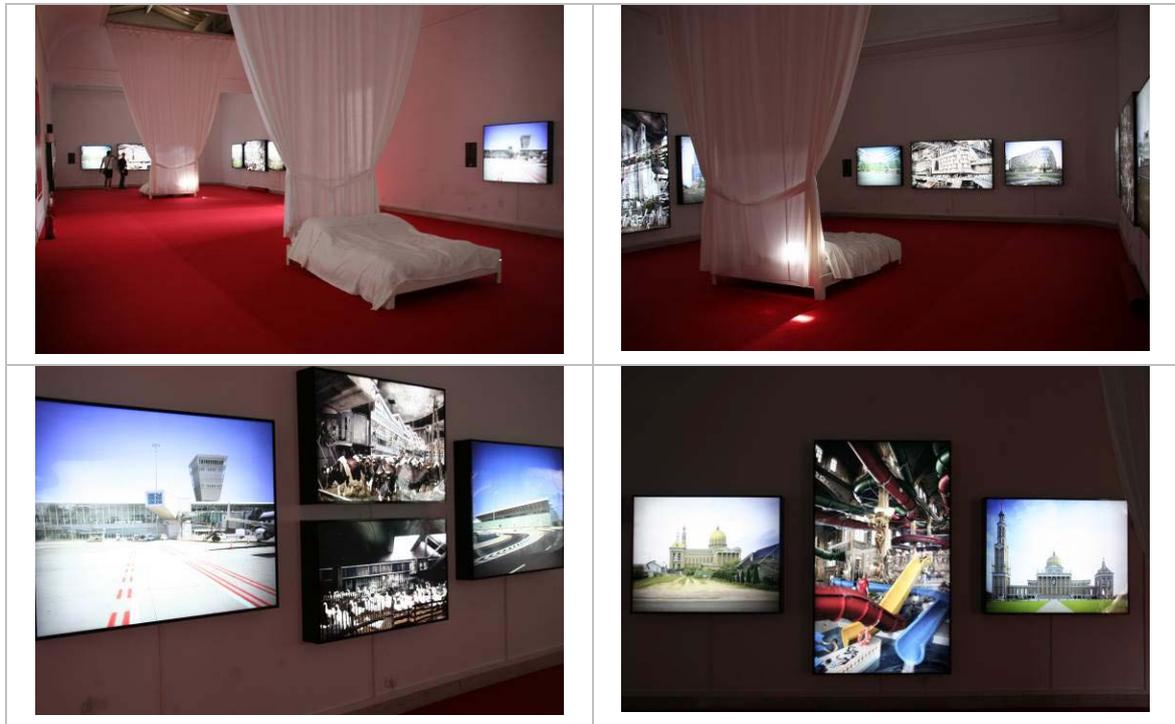


圖- 16：建築的晚年（出處：劉克峰）

消失的身分相關作品：《自然人工草皮工廠》：「site」的置換

表- 7：《自然人工草皮工廠》：「site」的置換

<p>草皮事件</p> <p>所探討對象是在台中市舊酒廠，從倉庫或工廠轉換到台灣建築・設計與藝術展演中心（TADA Center），成為展演空間上的異質經驗。特別的酒廠的一片空出來的草皮，應該是綠油油的，但是現場如廢棄的、生病的草與禿到可見土的荒蕪。發生的問題是草地是建築基地的前身不被指稱的一種表皮材料？而草地可以是事件發生的基地嗎？這個事件與基地的現象呈現的方式就是將國美館的美術殿堂轉換為「草」的療養醫院，顛覆空間機地的原本定義，受傷的基地也被隔離，</p>	<p>草皮日記：</p> <p>草皮沒有因為不行光合作用而憂傷的 得了憂鬱症 也沒有受到這般的創傷 那麼自癒恢復過程的抹拭與詩意便不存在 刻意的書寫與強作詩興變得做作而無趣 但是相對的或相反的，平日草坪的使用與踐踏是天經地義 草地的被佔據與使用反而是每天它的工作 問題是 草皮的存在是為什麼</p>
---	--

呈現一種受傷，與不在場的並置經驗。「草」從不起眼的生活元素，成為藝術殿堂中被關注的主角對象，像是劇場空間的主角。也因為「草」的缺席，而有將缺席視為藝術展覽事件，而「草」的出席場所基地的特徵而成為藝術創作事件的再現。

草皮如果有他的日記會怎麼說呢
 草皮已非原本的自然
 second skin of earth
 second nature
 草皮上的活動反而鏡射人們在這個地方的習慣性動作
 「Habit is second nature, or rather, ten times nature.」
 草皮長不出來
 不是冬天到了
 是每天的創傷所導致
 善待它
 草皮需要休息



(照片出處：劉克峰)



(照片出處：劉克峰)

因此以現象學的經驗基地位置 (site) 和地上物 (草)；像是劇場中的表演物件，仍存在一些未去除乾淨的記憶，加入一場空間劇場的表演。本空間創作以現象學中的形式結構。如部分與整體 (parts and wholes)，兩個事件基地的定義與整體定義之間的重新界定；同一性與多重 (identity and manifold)，事件得在場與不在場的關係是互相交織的；以及顯現與不顯現 (presence and absence)，對照到事件在時間發展上的三段式關係，藉由草皮的未發芽與生長出來對照。



(照片出處：劉克峰)

「site」以對於「Non-site」的置換。「site」是一個事件的意義，展覽的事件發生而成為基地「site」，同時「site」是一個地方與被佔據的，「site」也是過去現在未來時間上的發生的位置處，所以當我

們討論「site」具備時間上的意義。所以「site」如何具備有時間的定義能力，標示基地以重複「site」在草地上書寫「site」這個字上去，在製作一組「site」的容器，將挖出的受傷的草與土，放入「site」的容器中，移到養護之處療傷。

「site」的定義是產生於事件佔據某個空間位置，在這個空間與時間也同時被佔據。因此佔據事件的時間性，便有時間的過去（past），現在（present）與未來（future）。以展覽時間為中心，所以開展日期 1226 是「site」事件發生當下為 happening 的現在（present），「site」的未來 1226-0225，是孵育療養後草將再生重長的狀態。基地本來就是原本存在的真實，製造一個虛構的基地而與真實產生張力。

表- 8：移動草坪過程（照片出處：劉克峰）



移動草坪過程如同建築施工工程，從定位、放樣、假設工程的施作。

文字說明：草地，透過介入與干擾，使基地干擾後有流變，但是身體好像看不到？雖在形式上是看不見身體的，但卻是創作者身體的勞動力去換得干擾草皮的生長。勞動身體在作品的呈現上是不顯現的。所以草長如何不出來是一種轉換的能量關係。這樣的能量關係是從身體的勞動力出發與植物的光合作用交換過來的。創作狀態是身體的勞動力與作品互換的關係，進行是隱性的作品創作。「site」四個字是一個基地，藉草的不在場，寫出基地的字，以活生生的現場狀態抹拭也同時是再現。

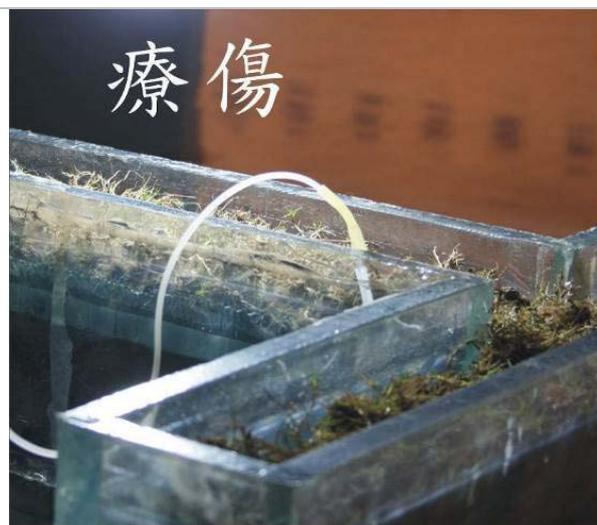
表 - 9：《自然人工草皮工廠》（照片出處：劉克峰）

作品名稱：《自然人工草皮工廠》

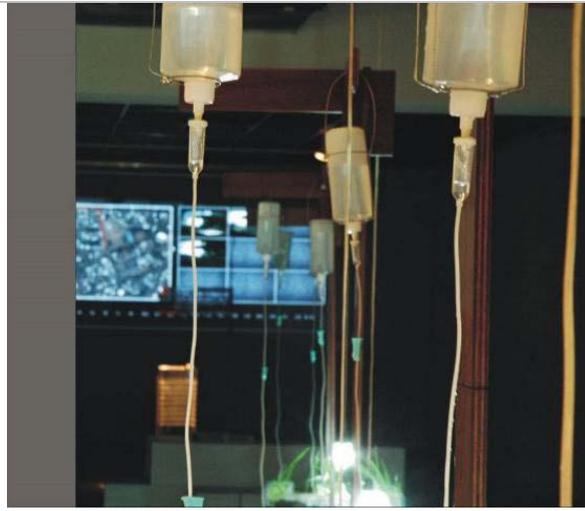
展覽：co6

展覽時間：

參加 co6 的提案：從一個想法開始，Meadow=site? 有沒有可能討論草地與基地的關係，而草地可以是基地嗎？



以現象學的經驗基地位置（site）和地上物（草）；像是劇場中的表演物件，仍存在一些未去除乾淨的記憶，加入一場空間劇場的表演。本空間創作以現象學中的形式結構。如部分與整體（parts and wholes），兩個事件基地的定義與整體定義之間的重新界定；同一性與多重（identity and manifold），事件得在場與不在場的關係是互相交織的；以及顯現與不顯現（presence and absence），對照到事件在時間發展上的三段式關係，藉由草皮的未發芽與生長出來對照。



4-3. 場所與地方

現象學中關於「不見」與「不在」的討論。對於看不見與消失的主題，總有某種迷戀與想像。而看不見與消失的狀態不只是視覺問題，是身體的概念，面對世界的身體也是其中的一部分，是我們切割了我們的身體與世界之間畫上界線。以梅洛龐帝盲人與白杖的例子。梅洛龐帝提到的身體化例子是盲人與白杖，盲人無視覺的部份，必須藉由另一個選項輔助身體對環境的知覺能力。以駕馭白杖的尖端變成與探測環境的點，當盲人學會通過它去感觸事物，白杖即成為身體知覺的一個延伸部分。梅洛龐帝認為藝術作品有趣的部份是來自它在上述介面的表達，如畫作上的筆觸洩露藝術家手的動作。藝術家身體提供一個身體和世界之間每日交鋒過程有力的意

像。柏格森於 1896 年所寫：「我身體周圍的客體反映了它們將被行動的可能性。」梅洛龐帝看見藝術工的構築性品質在身體行動的反射或洩露，這暗示身分與外在世界之間的連續性。⁹⁹

場所

「場所」在某種意義上，是一個人記憶的一種物體化和空間化。也就是城市學家所謂的「Sense of place」，或可解釋為「對一個地方的認同感和歸屬感」。場所是行動和意向的中心，它是「**我們存在中經驗到有意義事情的焦點**」（Norberg-Schulz，1971：19）。的確唯有在特定的場所脈絡中，事件和行動才具有意義的，且被那些場所的特性所著色和影響著，即使它們成為特性的因素。

諾伯休茲是以現象學觀點強調對直接直觀和經驗感知的區分，其所感知的世界有其獨特的同一性，它不是一個龐大的「東西」，也不是所有事物的總合；而世界是脈絡（context）、環境（setting）、背景（background）或界域（horizon）來支持所有事物的整體。¹⁰⁰對於諾伯休茲所認為的場所基本意義，即本質並非來自其位置，也不是來自其服務的功能，非來自於居住其中的社群或膚淺世俗的經驗，雖然這些都是常見且可能必要的相關於場所之層面。¹⁰¹

諾伯休茲自己也稱《場所精神》是走向建築現象學的第一步。¹⁰²他認為，只有當人經驗了場所和環境的意義時，他才「定居」了。「居」意味著生活發生的空間，這就是場所。而建築的存在目的就是使得原本抽象、無特徵的同一而均質的「場址」（site）變成有真實、具體的人類行為發生的「場所」（place）。

場所的本質主要在於定義場所為人類存在之奧秘中心的無自我

99：梅洛龐帝對於各種藝術類型（視覺、造型、文學、詩歌等）的關注並不依靠於對美的探詢，或是意旨於建立對於藝術的規範性標準。因此在他的著作中很難找到解析名著、藝術作品或者藝術家真諦的理論嘗試。他的目標首要地是通過那些對藝術家、詩人以及作家的工作的關注而豐富起來的關於表達（langage）的思考，分析那些不變的作為表現性基礎的結構。

100：Sokolowski, R.（2004）李維倫譯《現象學十四講》台北：心靈工坊, p.P74

101：諾伯休茲所寫的《場所精神：邁向建築現象學》（Genius Loci: towards a phenomenology of architecture）一書。諾伯休茲主要的論點強調在於「日常生活世界」（everyday life-world），也是我們現在的文化與生活。指出「地方」是現象學式存在的整體現象，其「結構」由「空間」（space）及「特質」（character）組成。其中「身體」的存在感形成所謂的「自明性」（identification）及「方向性」（orientation）。而建築就是以身體與場地所在的「地方」。場所中最豐富的特質。

102：諾伯休茲他的一系列著作，例如《實存、建築、空間》對海德格《居、住、思》（Building Dwelling Thinking）中的思想進行了建築化和圖像化的解釋。

意識之意向性 (unselfconscious intentionality)。 ¹⁰³ (Edward Relph,1986 : 29-43) 一般而言，場所都會具有一種特性或「氣氛」。因此場所是定性的、「整體的」現象，不能約簡任何的特質，諸如空間關係，而不喪失其具體的本性。

場所結構必須以此「地景」與「聚落」來描述的結論，並以「空間」和「特性」的分類加以分析。場所的融合、通過彙集該特定場景的各種意義，建築得以超越物質和功能的需要。設計中場地與建築的功能組織，亦即景觀、日照、交通流線等等是作為建築物理學來考慮的。史蒂文·霍爾把身體在空間中的體驗，以現象學的方式與場所結合在一起。他最大貢獻是把現象學帶入建築的實質設計操作之中。但這是一種需要形而上學的物理學。建築是依據場地所有的內涵而設計的，建築與場地相融合又達到超越物理的、功能的要求。實質上，這是通過建築與場地的現象學的、經驗的結合而得來的。¹⁰⁴

地誌學

關於場所的替代有新的延伸就是地誌學 (topography)、繪製地圖、地方、場域特定藝術觀點與各自的案例，取代場所理論觀點。地誌學是西班牙的理論家伊格拉西·德索拉-莫拉萊斯 (Ignasi De Sola-Morales) 在《差異-當代建築的地誌》提出的觀念。以「地誌是場所的表象得以揭露場所的知識並非某種類型或類別而是場所本身 (De Sola-Morales, I. 1997 : 32)。建構場所的方式在這樣的觀點下變得可以調整，**「建構這些場所、加以解構、揭露其外觀的緣起與意圖，主要的目的只是想繪製地製圖：等高線、曲線、高程、方位角及方位等」** (Ignasi de Sola-Morales 1997 : 32)。

另外《德勒茲論傅柯》中對於傅柯的書《監視與懲罰》以〈一位新的地圖繪製學者〉作為評論的總結。傅柯自己對於將全景敞視視為「建築與光學系統」是一個不夠周延的定義。(Foucault , 1975 :

103 : Edward Relph, <place and placelessness, 1986> pp.29-43 季鐵男編譯《建築現象學導論》出版社：桂冠：1992, p.119

104 : 史蒂文·霍爾 (Steven Holl) 在 1989 年出版的《錨固點》一書中所提出的"將建築錨固在場所中"。所謂的錨固點，就是作為"內在知覺" (innerperception) 的現象 (經驗) 結合在作為"外在知覺" (outerperception) 的特定秩序中。霍爾認為建築設計是一種在真實的現象中進行思維的活動，對場地的親身感受和具體的經驗與知覺是建築設計的源泉，同時也是建築最終所要獲得的。

207) 而德勒茲從《監視與懲罰》談《知識的考古學》所無法質問的問題。對知識與知識中陳述的優位性，兩種形式之間的調整與布置，他們之間的相互穿透。對於全景敞視中「看而不被看」，其空間分布、時間安排與編序、時空的組合。這些面向傅柯曾給予「圖示」(diagramme) 說法。圖示不再是聽覺或視覺的檔案，而是與所有社會場域共同延展的地圖與地圖繪製術。(Deleuze, 1986: 34-35) 從文化地理的角度本來也包含知識與相關的文明狀態。而地誌學的另一個說法是測繪學，測繪學研究的是地球，而人類對地球形狀的認識也出於不斷的變化中。測繪學的進步倚賴人類對地球形狀認識的深化、地圖製圖技術的提高和測繪儀器的創新及變革。測繪學相關的技術連結到基地認知概念、身體的體驗、技術、如何繪製地圖、創新等相關議題。¹⁰⁵

地方

地方 (place) 相關的有諾伯休茲的場所概念。諾伯休茲比較深入的看場所是牽涉到人的記憶，是空間為人的活動地點。

Place 的用法比較像是 Tim Creswell 的對於地方解釋。說法是 Tim Creswell 有一段話是對「地方」如何用在日常生活「空間」出現的例子，而且是很現象學式的話語；「回想你初次搬進一個特殊空間，有個不錯的例子是大學宿舍房間。你遭逢特殊的樓層空間和某種氛圍。在那個房間裡，或許有些基本家具，例如一張床、書桌、抽屜和櫥櫃。這些家具是所有宿舍房間的共通設備。對你而言，它們並不獨特，除了提供你學生生活的某些必需品外，不具任何意義。但即使是這些最起碼的必需品，也有歷史。仔細審視，或許會顯露前任所有人於無所事事的空堂時刻，在桌上刻寫她的姓名。你注意到地毯上的一處污跡，是某人曾經濺出些許咖啡的地方。牆上有些油漆不見了。或許有人曾經用油灰貼海報。這些就是難以驅除的昔日居住遺跡。這個匿名空間有個歷史—這對其他人意義非凡。現在，你該怎麼做？常見的策略是利用空間來彰顯你的某些特點。增添你的財物、在空間範圍裡重新安排家具、在牆上張貼你自己的海報、

105 : Deleuze, Gilles. 德勒茲：〈從檔案到圖式〉，《德勒茲論傅柯》楊凱麟譯（台北：麥田，2000。頁 51-105。

特意在桌上擺放一些書。這麼一來，空間就變成了地方。你的地方。」
(Tim Creswell 2004：7)

這裡的地方討論是要回到身體為中心的檢驗。在 Tim Creswell 《地方：記憶、想像與認同》這本書中提到「地方」的日常生活措辭一般性用語：「想想地方在日常言談裡的使用方式。『你想不想順道來我的地方 (my place) ？』」這暗示了所有權，或是一個人和特定區位 (location) 或建築物的某種關連。這也讓人聯想到隱私和歸屬的觀念。「我的地方」不是「你的地方」—我和你有不同的寓所。」(Tim Creswell 2004：6) 延伸想像如我常聽到「台中市是在台灣生活地好地方」。在這裡，「地方」指涉一座城市、生活領域，而它是好地方的事實，則多少是指地方看起來的樣子，以及它有可能成為的模樣。

台灣地方的城市

回到自己的真正生活？真實的例子：以亞洲熱帶都市的夜間總是比白天迷人 (郭肇立，2008)。熱鬧生猛的夜市，精彩有趣的地攤，夜遊逛街的習俗來看，夜晚創造了我們超越第一世界的都會性。然而，我們的專業規劃者卻承襲於西方的都市規劃方式，未曾重視這種生活。我們的都市設計與建築創作，白天是主角，夜間是配角。習慣上把黑夜當做看不見的模式，猶如不存在，夜間都市被簡化為無名狀態。為了彌補以上缺失，黑暗城市 (Dark Urbanism) 藉由夜間生活文化的特質，將重新啟動我們亞洲的建築空間創作潛能。藉由夜間活動發現我們的真實生活。(郭肇立，2008)¹⁰⁶

106：以夜晚活動的時間表為例：

17:00\農夫的吃飯時間

18:00\路燈點亮\夜市的開始\總統府市政府美術館下班\熄燈才開啓夜間狀態\巨蛋活動開始

19:00\一般住宅房子\下班潮的辦公大樓\夜間餐廳用餐開始\夜間劇場表演活動的入場時間

20:00-21:00 車潮第二波\夜校下課\加班人\motel 夜間住房過夜的開始

22:00\住家\餐廳\巴士\大賣場\一般小商家\市立圖書館\公共設施開放結束時間\音樂表演廳活動結束時間\夜校放學

23:00\宵夜時間

24:00\捷運前後\火車\速食店

都市建設時過渡重視工具理性，重視以便捷的交通設施提供理性與效率的都市，以道路設計為例，不為人只為車。可是我們的都市到了夜間，夜市的道路從車用的路回到人用的路，夜間的十字路口充滿臨時性的公共性質。然而亞洲城市普遍的現象是人也不讓車，尤其夜市裡的道路不僅人車並置，甚至在夜市中的道路空間，被當成是一個公眾食堂的概念使用。另外一個道路的例子是，在台灣城市中夜間的十字路口多半有加油站的設置，附近多半設有統一（7）便利商店與全家便利商店，還有 24 小時的麥當勞、松青超市、家樂福大賣場與餐廳，可以唱歌到天亮的 KTV，無人銀行；這是台灣都市對於空間配置的模式。但這樣的十字路口，在白晝時卻是交通的壅塞點，是大家拼命想避開的路徑，可是到夜間十二點左右，十字路口從加油站成為補給站的概念，宵夜的補給、勞動身體在 KTV 的放鬆、便利商店的補給等等；夜間十字路口的公共性，充斥在台灣的黑城。

白日城市的腳色到夜晚自我重新翻轉，是因為都市文明的工具性規劃不能滿足我們，還是黑城的變身即是回到做自己的一種表現？這是城市微公共性空間，在夜間的自我修正方式。夜晚的公共空間的定義方式，不同白晝城市設計之處，而在於我們身體的生物性如動物的趨光性。入夜，也許因一盞燈的明亮發展出一個事件或攤位的聚集。或是白晝行車的街道，在夜晚時都是公開公共性的使用街道甚至讓夜市攤位得以聚集，但是對白晝城市而言則是非法的。街道空間到了夜晚成為我們重要的都市公共空間。十分有別於廣場空間的紀念與儀式性特質。微型公共空間的經驗，十分自然的發生在我們四周的夜間都市。有這類經驗的都市生活也反映出碎片取代整體的狀態。

台灣夜城的考察

01:00\小吃攤\啤酒屋

02: 00- 04:00\夜店結束\永和豆漿開始\計程車\夜市結束時間\建築師創作時間\藝術創作者及設計科系與築系學生工作時間

除了不適用的都市設計之外，台灣島上的城市發展出來許多新類型的夜城，考察如下：垂直與水平的城市、混種的都市、夜城、普通都市、微公共空間、類公共空間、虛擬城市、擬黑夜（白晝中的黑城）、一個非正式的流動地景、十字路口的 24 小時補給站、夜生活、櫥窗城市。亞洲城市的夜間現象，與西方城市文明畫上不等號，如此不等同西方的我們「自己」的生活，這種城市表徵的現象，置放在文化自覺時代有什麼樣的意義嗎？¹⁰⁷以都市中道路的例子來說明，夜市的道路只為人，夜間十字路口的替代公共性。

混種的都市：白晝階級的工作職稱，到了夜間換成另外身分複合出現。建築白天看不到的廣告霓虹，在夜晚以令人驚訝方式出現一個海市蜃樓的異景，是混種的都市特質，如廣告公寓大樓，或是台中市的七期夜景。這類的都市生活也反映出模糊取代清晰、異化論取代趨同說的現象。事件與空間的結合，並不是要去考驗以往觀念的承受力；而是要質疑機能與空間的關係，這樣的質疑，猶如超現實主義者將播種機與雨傘並置於解剖臺上。我們不難發現在台灣城市超高層建築中，內含了多樣的機能屬性，百貨公司、博物館、健康俱樂部、火車站、或是在屋頂上的綠化空間。

微公共空間：在夜晚被非法的佔據，但街道空間在夜晚就成為重要的都市公共空間。十分有別於廣場空間的紀念與儀式性特質。微型公共空間的經驗，十分自然地發生在我們四周的夜間都市。這類的都市生活經驗也反映出以碎片取代整體的特性。

類公共空間：公眾場所、公眾地方、公共場所；英文：public space 或 public place。是一個不限於經濟或社會條件（縱然實際情況未必如此），任何人都有權進入的地方；譬如，人們不用繳費或購票進入，或進入者不會因背景受到歧視。共享空間是公共空間最早的例子。而貌似「公共空間」的私營購物中心，就是「私人空間」例子。

擬黑夜（白晝中的黑城）：台北車站下隱藏著一個微型的城市：

107：並不是建築物的高樓與低層建築的外貌構成垂直與水平，而是在高密度的亞洲城市，無法避免的垂直活動，如辦公大樓與旅館。面對今天城市的發展過程，都市的模式大多是掃除舊的矮房子，以一種完全新的點式或高層的模式代替。城市的肌理被完全改變。取代舊城市的水平性，原有地面的水平向城市生活被吸到垂直向的塔樓裡，之間的公共空間卻常大而無用。垂直的功能無法在夜晚為人們提供能乘著涼風，散步的水平性的夜晚活動空間。夜間活動的模式是非常明顯的，反映出人們戶外的活動。更何況從一個亞洲的高密度城市，實際上是一個非常複雜的概念。密度是一個「生存策略」的問題。「這個問題很重要，因為地球很小，我們必須找到一種方法利用空間。這個題目令我們著迷，從它衍生出很多不同意見，與建築生產的可能性。密度作為城市不得不面對的現實，但是時常被消極面對，因為居住在城市裡的人們總是希望獲得更大的空間。而白晝與夜晚既然分割城市為一體的兩面，對於從夜晚思考城市的可能，應該有個「生存策略」來對應。

地下街，由四條購物商街及三種交通運輸站體構成，是個完全封閉的人工環境。在這樣的空間中，人們的視覺被削弱、剝奪，對週遭的觀察無法以眼睛為主，其他身體的感官適時地挺身而出，倚賴的是我的身體（主體）對外在空間（客體）的實際探索，以此認知方式形成主觀的身體空間。與白天城市的空間經驗相照下，這是一種近似於夜晚認知的狀況：此為一種擬黑夜狀態。

一個非正式的流動地景：我們的城市具有高密度混雜與多樣複合的特質，擁擠與混亂的現象常常發生於都市空間中，使得公私活動的領域沒有明確的界線。所有的事件隨機發生，各種活動不斷地在道路中上演，這也是東方街道充滿魅力與獨特性的主因。但亞洲的夜間街道中，公共空間的私有化更為明顯，相對於白天的街道空間更為混亂，這種沒有明確的使用分區控管的屬性，卻使得街道活動如同一場嘉年華，流動而非定性。台中市一中街夜市，附近有台中技術學院、台中體院、台中一中等學校。由於位居學區，各大補習班林立，學生人潮集中而形成一個獨特的商圈，故一中街結合了「學區、商業、小吃」等三大特色。白天是一般商店街，晚上則是夜市聚集區，夜市與商圈範圍重疊的都市現象¹⁰⁸，早晚不同的使用形式，使彼此交集的區域相當模糊，更強化了原有的擁擠與混亂。

十字路口的 24 小時補給站：台灣都市區部分十字路口的 24 小時商店分布，從一個夜間的都市觀察開始。深夜時，我們仍可以看到十字路口的轉角處依然燈火通明，並且有不少人群聚集，不論他們是真正的到此地消費或只是深夜出來閒晃遊盪。目前台灣常見的 24 小時商店類型有：咖啡店、藥局、加油站、網咖、超商、書局、量販店、K T V、雜貨五金、檳榔攤、小吃店、速食店、餐廳、茶館、便利商店、眼鏡行、遊戲間等，主要以低技術的勞力為主，型態多為雇員與固定商品的販賣，較不涉及專業技術的服務項目。

夜生活：夜市、飆車、Pub、黑道、性產業、三溫暖、同性戀的新公園、便利商店、Cafe、酒樓、茶館、三班制工時，乃至於夜祭儀式、誠品檳榔攤、加油站、大賣場等等。夜生活泛指人類從黃

108：櫥窗城市：都市街道建築在台灣也是一個營業帶，以台中公益路的帶狀餐廳為例。白天上班族工作，餐廳提供上班族用餐場所，晚上餐廳廣告燈一開啓想吸引路過的人車的目光。因此燈光、大面廣告招牌、開窗等所構成的街道立面爭奇鬥豔的想吸引消費者的目光進而吸引消費者進入餐廳消費。研究以台中公益路街道立面，西起文心路東至精誠路之間作為探討對象。都市立面人們交流著信息，功能性的、象徵性的或誘導性的信息。

昏到凌晨時段盛行的活動。¹⁰⁹夜間活動一般被視為相對於日間勞動等正式活動的其他活動。一種對於二十四小時的討論描述，也稱為「不夜城」。或是就直接成為二十四小時的城市（24hrs city）。現代城市細緻的分工，在台灣出現了工作性質多樣化的趨勢，有愈來愈多的人需要在夜間工作，一天內的活動也趨於平均，不再大量集中於日間，夜晚也同樣需要日間個式的商業種類，引發了夜間消費的需求。又因為各種社會因素，將台灣人的睡覺時間不斷往後延，擴大了夜間營業的商機，各類型商店陸續加入 24 小時的行列。從早期的便利商店，24 小時營業的麥當勞。為台灣人民 1995-2005 就寢時間變化，12 點以後就寢的比例日趨至 30%，顯示了台灣社會生活夜間化的現象。在普通城市下的觀點，¹¹⁰這些是台灣城市面對自己發展出來生活的城市。

地方的延伸討論就是人文地理範疇，不只概念，也是一種方法與操作的可能。基地作為一種事件的態度。在場與不在場所指涉是關於身體的，另外一種指涉是關於地理的（包含對於影響身體的冷熱舒適感等等）。

地誌學相關作品：《夜城》策展論述

表- 10：《夜城》

展覽主題：月光城影（策展人郭肇立+劉克峰）

策展動機：

我們台灣今天的都市為何不太迷人？都市空間為何失去創造力？問題可能是大家未能理解本地城市空間的特質，國家機器對科學理性的迷信，都市建設過渡重視工具性的理性，一味追求控制的都市（土地使用限制的功能都市）、形式的都市（容積、建蔽管制下的建築與都市設計）、與機器的都市（汽車為主的交通運輸的都市規劃）等，卻忽略了提供都會性（urbanity）的本質如「自由」、「機

109：台灣夜市如何形成？台灣的夜市最早在舊都市中心（如台北市的大稻埕），它們由小吃攤的聚集逐漸聚市而形成夜市。因此夜市開始在台灣形成時，即以每晚皆開市的型態出現，而非由趕集式的「定期市」逐漸增加開市日期轉變而來。現今在都會區邊緣及鄉下地區盛行的流動夜市（即定期市）則是 1970 年代後期交通發達後才盛行的現象。夜市在台灣勞力密集、小型資本為主的製造業於 1960 年代興起後開始快速成長，70 年代中期的石油危機所造成的訂單退貨更促使夜市成為切貨及低價品的銷售中心，今天夜市除了依舊是外銷製造業瑕疵品銷售的管道外，更是島內無數以國內市場為主之小型製造廠所賴以維生之銷售通路。

110：普通都市：當普通一詞的反面是特殊，或是普遍性與唯一的對照。城市的可識別性趨向淡化甚至消失即將不可避免，可識別性的消失導致了大量沒有歷史、沒有中心、沒有特色的“普通城市”出現。但庫哈斯不認為“普通城市”是一個骯髒的詞彙，相反，他主張正視現代缺乏歷史、缺乏文脈、缺乏可識別性的“普通城市”大量出現的現實，並對“普通城市”的特色作了大量的研究。現代大都市生活是一個不定性的、相當無序的“壅塞文化”（congestion），其最大的特點是不穩定性。“即使建築最輕淨的分支所表現出的永久性與大都會的不穩定性都是不相容的”，而台灣通過“外表與行為的分離”解決了這個矛盾。

會」、「夢想」等人性空間的重要性。台灣的都市在白天的活動是僵化無趣的，唯有在夜晚鬆綁而提供可能。我們都市的夜間總是比白天迷人，夜遊逛街的習俗，生猛的夜市，精彩的地攤，獨特的夜店，型塑了與西方文化不同的「熱鬧的」夜間都會性。

然而，我們的專業規劃者並未曾重視這個空間特質，我們的都市設計與建築創作，以白天為主角，夜間為配角。習慣上將黑夜當做看不見的模式，夜間空間猶如不存在，夜間都市被簡化為「無名狀態（anonymity）」。為了開發無名狀態的空間創作潛能，我們將重新思考被忽視的都市性 darkness。這裡 darkness 一詞指的不是黑暗而是光的消失（absence of light），也是影的呈現（presence of shadow）過程，darkness 是「時間的空間」再現。

概念：Dark space, dark city

大多數的人類文化對黑的概念總是負面的，可能因為人是白天的動物，不同於蝙蝠、貓頭鷹，人缺乏能力掌握黑夜。因此黑夜往往被想像成邪惡與危機，人們相信魔法在夜間比白天力量強；傳說中吸血鬼與狼人在夜間橫行無阻；半夜鬼魂四處遊走；幾乎所有的文化都有豐富的故事警告夜晚的危險；英國 Saxon 人稱夜色為「死亡的迷霧（death mist）」。在西方傳統文化象徵上，「黑」有負面的意義，黑色代表著哀傷，寡婦穿著黑色服飾；黑貓象徵不吉利；黑魔法（black magic）代表邪惡死亡；黑名單（blacklist）代表懲罰對象；黑人被定義為罪惡與暴力；黑市（black market）代表非法交易；黑信（blackmail）是不道德的恐嚇信；黑日（black day）象徵悲劇日如黑色星期五；黑喜劇（black comedy）是指從悲劇性事件創作的喜劇。

相對於黑，西方傳統文化裡的「白」具有正面的意義，白色代表和平、純淨與正義。如義大利基督文化傳統以白色百合花代表已婚貴婦（Madonna）；羅馬教宗穿著白色道袍；醫生穿白袍；新娘服裝以白色象徵著純潔、貞操；白皮書代表官方正式的政策綱要；戰爭中以白旗代表投降或休戰求和；白鴿象徵和平；好萊塢的西部電影中，好人穿白衣，壞蛋穿黑衣；白色的現代建築象徵顏色與空間元素的終極價值；白領階級代表在室內上班的知識份子或紳士，相對於室外工作的粗俗勞工或藍領階級；最有趣者莫過全世界白色襯衫賣的最好。

然而，黑與白的概念並非全世界都一致，也並非永恆不變；西方世界裡，白色有時被理解為「保守」的象徵，相對於紅色的共產主義（如第一次大戰期間芬蘭的白與俄羅斯的紅對立），也相對於黑色的法西斯 Mussolini 著名的黑衫隊及葡萄牙左翼政權。非洲的 Maasai 部落黑色與烏雲聯想，象徵生命與豐收；阿拉伯回教民族，視黑色為高貴正式的象徵，喜愛黑色服飾或面紗，沙烏地阿拉伯的旗幟為黑色。東方的中國古代封建社會以衣飾上的限制來區別貴賤階級，有些顏色是品官專用，庶人禁忌不得使用。依據瞿同祖（1984：181-182）對中國古代社會規制的研究，黑白二色皆為賤色，為民間士庶常服。例如漢時白衣為奴隸之服；隋制商人只能著黑衣，庶人衣著通用白色；唐宋時期紫朱綠青四色只有官品才能服用。唐制庶人只能以黑玉為帶飾。中國與印度傳統上皆以白色象徵死亡、幽魂。不論東西方，當代文化裡黑的定義又有些不同，黑象徵權威、高貴、正式，如黑色的禮服、黑色的轎車以及嗜好著黑色的設計界。另一方面，

黑意味著未知、秘密、模糊不明確，如黑箱 (black box) 指稱不透明的內部作業；黑洞指宇宙中的隕石。

然而，就一般認知而言，性質上白 (whiteness) 被視為光明與教養；黑 (blackness) 被定義為黑暗與低等。依據 Goldberg 研究 (宋國誠 2003: 189)，在歐美種族社會中白是顯示 (visibility)，代表進取、機會與能力；黑是隱匿 (invisibility)，意味著缺陷、不足與無能。白代表權力與正義；黑是暴力與罪惡。Fanon (1971) 的後殖民主義告訴我們，西方的世界在壟斷全球時，製造了「他者」來界定自己的特質，藉著「黑」強化「白」的優越性，黑是西方用來看到自己尊貴的一面鏡子。在白人面前黑人有一種莫名的自卑感，無法正常思考，也無法表達自己。逐漸地黑人失去了自我認知的能力，有趣的是黑人建立的世界觀，並非黑色而是白色，他遺忘了自己，從世界消失。相似地，今日華人的自我意識往往建立在「他者」，需要第一世界的承認，我們的漢學是西方的漢學；張藝謀、李安等的電影中的華人是西方眼中的華人；李祖原的 101 是西方觀念中的中國建築，他們的藝術創作皆遠離了當代的社會真實。

Lyotard (1984: 79) 告訴我們一個作品之成為「現代的」，除非他首先是「後現代的」。後現代不是現代的終結，而是現代的「初始狀態」，這個狀態是所有創作的開始必要的條件，它是解除現代的束縛，重新發現現代性的機會。黃瑞祺 (2000: 116) 指出真正的現代性並不是啓蒙運動之後沈澱下來的思想或整體性的方案，而是存在於啓蒙運動「過程」之中。在啓蒙運動期間，創發了一種不同於古典主義，也與浪漫主義相左的實驗精神。

我們的現代觀念是西方的，我們的後現代建築也是西方的，本地的都市設計與建築創作受西方思維的影響是明顯的，如何解除這些外來的理論束縛，回到「初始狀態」，重新認知自己，探討空間創作的方向是相當重要的。我們知道西方主流國家的都市多位於高緯度的，渴望陽光的都市，然而我們的環境條件卻相反，我們害怕烈陽，需要騎樓與「不見天」，然而我們的建築師或藝術家們對 darkness 的創作思考並不多。因此我們企圖從「時間的空間」觀念來重新探討台灣城市空間，以「黑夜不明」為的中心概念。黑夜可被視為白天的「初始狀態」，是白天城市規範的解構，也是創作烏托邦的可能。Dark space 的空間創作觀念將不是單純的建築與都市空間形式的美學問題，也不是事件與非事件的學理論證，而是時間、空間與人的協議過程。Dark city 拒絕黑白神話，因為經驗告訴我們黑白分明將產生異化、無趣的理性都市。一個有創作力的都市需要賦予人們自由，積極解除不必要的束縛，提供灰色取代黑白、曖昧取代清晰、碎片取代整體、斷裂取代連續、游牧取代定居、邊陲取代中心、匿名性取代階級分明、異化取代趨同論。這就是城市創意的基礎，是 Dionysus 的狂喜世界，也是真實台灣城市空間的發聲。

理性的強光與「黑夜」：《夜城》

城市文明是西方理性強光下的成果，可是在強光照射不到的夜間，位於陰影處的黑暗；是西方啟蒙思想的強光照不到的陰暗角落嗎？城市文明狀態的檢討，要特別從理解甚麼是文明開始？因為對於我們的都市文明來說要反省的第一個字詞是「文明」。一方面這個字詞習以為常，一方面這個字眼中具有排他性，有區分文化的高尚與低下的貶抑意味。但也可能不見得是字眼問題，而是使用者的問題。就像是 reality 與 real 的英文字讓我們辨識不清，何為有「真實」與「現實」的區分，我們處於「現實」卻不「真實」。華語的現實感經驗與生活是息息相關，而我們的現實感夾雜著真實性生活，適當了解「真實使用」才能從「現實」出線而能面對「真實」問題。「真實」是由事物本質的內在差異性和複雜性決定的形式的多樣性、流動性和不確定性。

所以「自己身體」不僅是政治概念，也是文化概念；是地理位置，也是價值判斷量度；在對自己身體問題的討論中，以自己身體問題來提問。正是如此，從夜間的身體感甦醒，才是一個自發的自主的意識，可以棄形式而重新正視自己的感知。回到自己的初始狀態下，自己的身體空間；借用可以掌握可見的身體，帶出看不見的精神。身體在此做為一種文化測量的尺度。

4-4. 台灣島嶼與身體地理

島嶼與身體的關係

臺灣的地理位置介於歐亞大陸、日本與東南亞間。在 17 世紀上半葉，荷蘭及西班牙分別在臺灣西南部及西北部進行殖民統治。鄭氏王朝、日本人、荷蘭人及西班牙人都是從海洋進入臺灣島嶼，因此我們看到島嶼地圖的繪製方式，皆是以海洋的觀點來操作的。例如圖面上橫置的島嶼形狀，反映出觀者看地圖的身體位置與上了陸地位置，是觀者的身體位置與島嶼的相對關係。這個測量的工具背後是集結了身體的位置與認識的程度。

這樣的地圖問題不在準確與否，而是在認識與測量之間的關係。知識的層級在不同時代有不同積累與認知。地圖的繪製是對於認識的對照面，反映出測量的結果對於所謂的認知與概念的呈現。這個討論是企圖要去掌握島嶼的地理全貌進而將它表現在地圖上，而我們的身體感知，如果有一個正確的地圖，就會對於我們的感知有具體的幫助。從這樣的觀點來看，認識一件事與測量方式，是不是還有他種模式？因此認識的討論是否與知識的討論有關的討論須具備幾個條件，檢測的條件包含：是要被「被證實的」、「正確的」和「被相信的」。雖然製作地圖的過程會去「證實」地理現況，也會製作地圖，但也因為相信這個證實才會將地圖製作出來。

火車這個在上個世紀象徵科技文明的機器，到了今日變成流動的載體，這個現象說明了台灣地形的某種特質。而有趣的是到了台東之後，馬上可以接續到回程的車班，一方面進行環島一圈。另一方面也非得在台東停留不可。終點的台東又可以延伸成為是一個起點，可以去到綠島，離開台灣島。這種地點身分的轉換，與交通乘具內人的狀態轉變聯想，是一個可以探討如何證實島嶼的切入點。

坐具為身體的延伸，雖身體不在場，但仍詮釋為主客體之合作關係。變成這樣一個身體的經驗也就是說在這個速度越來越快的時候，我們來不及建立古典裡天地神人間這樣相互敬畏的集合關係，而是越快讓我得到我想得到的越好，於是我們越來越經驗到片段化、破碎化的身體經驗。其形式所呈現出來的歷史、視覺上的質地、文化上的感官，成為一個場所意象的投射媒介。敏感的與周圍環境溝通的焦點。當我專注思考一個我將做出建築設計的特殊基地或場所，如果我試圖去量度它的深度、它的形式、它的歷史和它的感官品質，其他場所的意象開始侵襲這個精確觀察的過程：我所知道曾經感動過我的場所意象，一般或是特殊場所的意象跟著我成為特殊情感和品質的內在觀點。

島嶼身體的關係相關作品：《島嶼的內視鏡》

台灣島嶼的觀察要克服的問題是：看到的不是自以為是（乃預設立場之下的假客觀）而是事物的自行彰顯（乃真正客觀的知識，

具備事物自身的明證性)(蔡錚雲, Sokolowski/李維倫, 2000/2004)「現象學描述某一特定事物所適宜的多重呈現樣態。...它指出每一種存在的適當狀態,包括其獨立的存在性與其所擁有的顯現力量。」(Sokolowski/李維倫, 2000/2004)回到我們自己的身體,回到我們自己的美學,這樣的情況下才能還原自己,也才還原這個原初的生活世界。¹¹¹我們如何知道我們是生活在一座島上。平時也看不到海,雖然台灣是島為一個普遍的認知,但是「島」這個意象恐怕出現在文字上的機會遠遠大於真實。

以觀察紀錄成為回憶的一部分,同時也進入到生活世界之中。而火車的起點到終點可以是一個循環,並且在一日內可以完成環島一圈的旅程。這一個圈,隱藏了甚麼可能,與想法?試圖以火車為觀察軌跡,讓火車為一個固定的因素,藉由他去搜尋出與島嶼有關的線索。坐在火車的過程中,每站的停頓都像是逗號般,一段又一段的,剝除在台中城市生活中禁錮我身體的社會框架。從枋寮出現後,海與陸的邊界逐漸清晰。坐在火車上的身體在這個旅程中是客體也是主體。

內視鏡下的台灣島觀察

測繪學的開始於上古史時代,當時就有利用測繪學治理尼羅河泛濫後農田邊界的說法。因此以身體為對象,對於環境的地圖記錄而延伸的方法。就一位地理學家對於地理的認識方法,不能只坐在房間裡面,所以透過身體移動觀察才是適當的方法。以「台灣是否是一座島嶼?」作為討論的開始,也以此為一個行動的方案。「如果不能上去衛星來看地球,也不是從地圖上來認識的話。而是生活在其中的人,他們如何感受到我們的生活環境是在一座島嶼上呢?」這個移動觀察的旅行將是透過環島鐵路的旅行,為主要觀察地理借用工具。

另外一種觀察的討論是在沒有地圖,或沒有地圖的概念之下,有甚麼方法可以了解這件事?基於我們生存的地方是一座島嶼,這

111: 晚年的胡塞爾撰寫「歐洲科學危機與超越現象學」一書時,提出「生活世界」(lifeworld)。「生活世界」指我們日常生活於其中的世界,是一個充滿著動感的世界,他說明這個世界是:「一種本來自明性範疇,一切自明地呈現出來的事物,都被當作在知覺中直接出現的事物自身,在記憶中被回想成事物自己,或其他直覺方式中呈現出來的事物自身」(引吳鈞汝, 2001:136)

個是概念，是認識、是知識，是否有求證的機會？可以讓自己求證，這是真實的地理現狀。也許，不如綠島，我騎著借來的摩托車，半個小時就可以繞一圈。半個小時就可以視察左邊的山與右邊的海岸，起點到終點。沒有地圖，是身體力行與眼見為憑的求證。這裡用到的是一種旅行的身體，驗證到週邊的起點與終點。從綠島的經驗延伸到自己想像島的狀態，小型的陸地四週是水域的海洋，或者是大湖。視線可以看的到陸地盡頭，或是無法。島是四周被水面所包圍的面積是大陸的，陸地則是無法被知覺判斷的。

進行「如何知道我們在一座島上？」的問題，從台中到台東的鐵路班表時發現兩種到達台東的方式是：第 42 次莒光號，經由山線 07：20（台中開車），16：50 到達台東。而另一種到達的方式為：第 205 次自強號，經由山線 06：00，豐原開車，11：30 到達台東。南向與北向的兩個背道而馳的方向，這兩種都可以從台中搭車去到台東。但是在看看到達的時間差了這麼多。而且台東本來是一個終點的，卻變成是一個連接點或起點。

火車在對於一座島嶼，如同內視鏡之於身體的關係。台灣如同身體，這樣的方式看待島嶼地理特質。如同內視鏡手術的內視鏡，透過內視鏡可以不用切開身體，直接深入到患部去做精密的手術。將大手術便成微手術。內視鏡方式對於島嶼地景想像與其它。

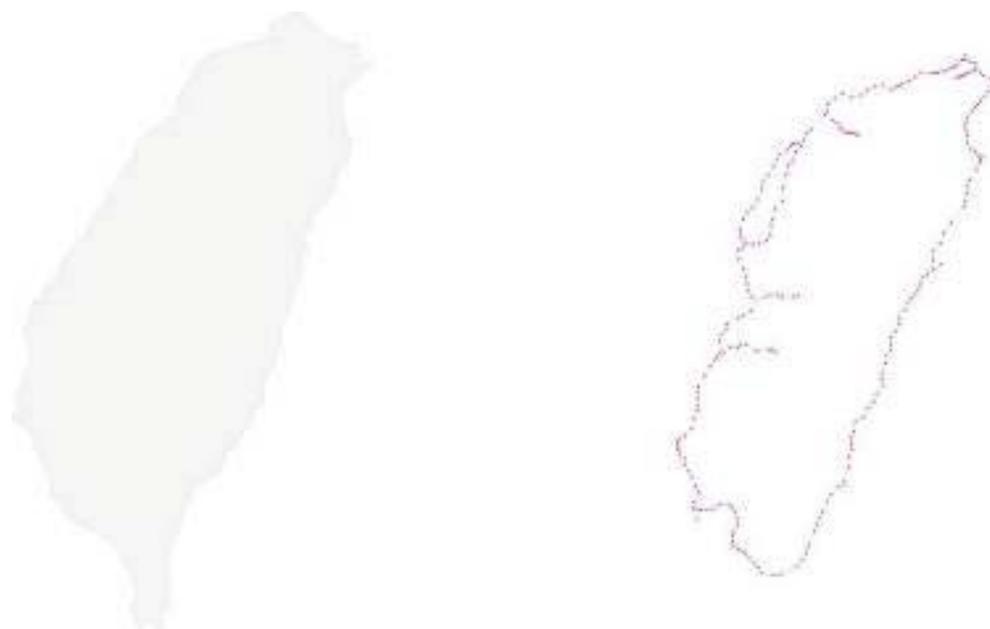


圖- 17：以島嶼為對象，藉由旅行的方式，在固定的火車鐵道上觀察，鐵道迴圈的封閉迴路與島嶼定義是一個對照關聯。（照片出處：劉克峰）

通過火車觀察希望得到的是地形上辨識，從辨識中是要被「被證實的」得到關於島嶼邊界線，邊界線是「正確的」有證據「被相信的」可建立的概念。通過火車是某種移動的聯結，某種程度上迴圈的關係，這樣迴圈說明的一種單元的地理特質如島嶼的定義，指四周被水面所包圍的陸地。除了整體島嶼的地理知識，通過一種觀測的技術來探索。



圖- 18：火車上觀察海岸邊的照片（照片出處：劉克峰）

火車的移動或軌跡說明的是在場隨即不在場，旅行事件之後身體，在知覺、記憶與想像中交錯在場與不在場的還原。身體的概念被提出與基地、場所、場地一起討論，也藉由場地不再是固定，事件的、活動的、時間的軌跡往往將場地成為一個流動的地景事件，或是對應到旅行事件，身體與場地的互相鏡射回應建築的定義方式的變動移轉。

《一座島嶼的內視鏡》搜尋島嶼的邊界：

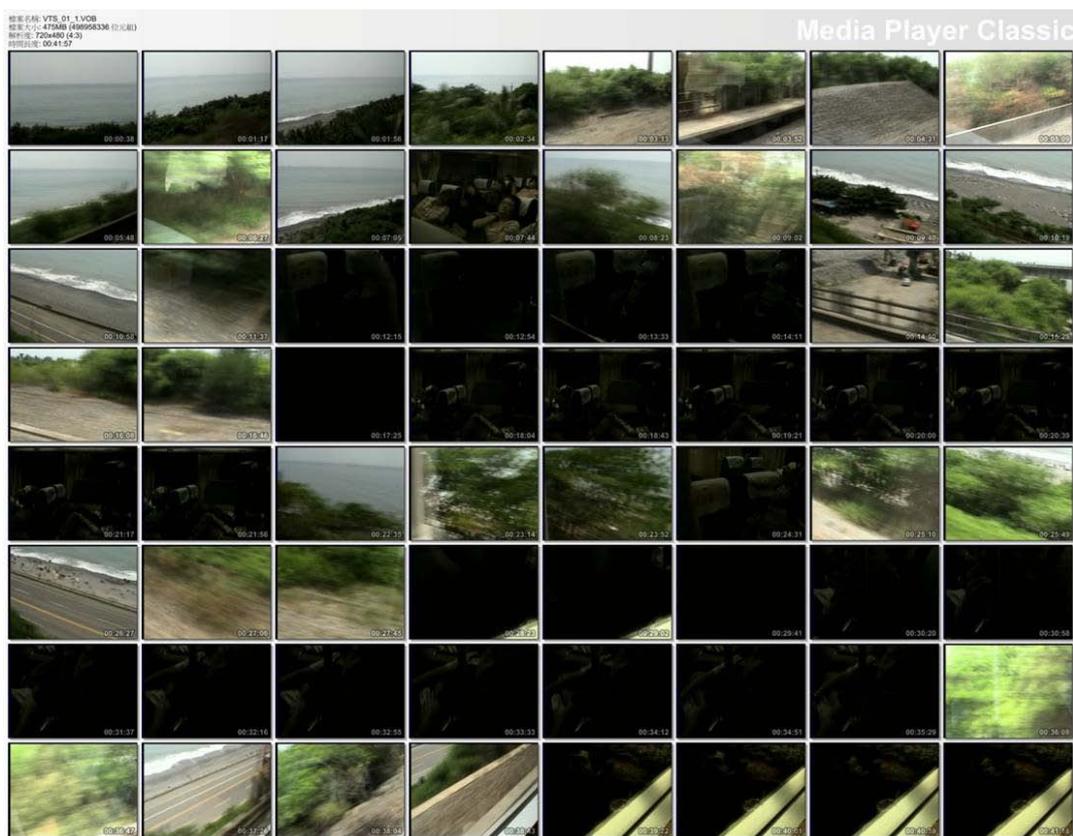


圖- 19：以邊界為辨識島嶼的第一個直接證據，對於可能的主題進行討論。從火車中全程攝影，發現全部的照片在靠近海邊時候皆出現海岸線有。（出處：劉克峰）

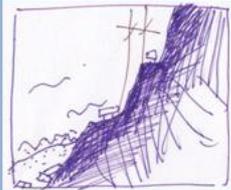
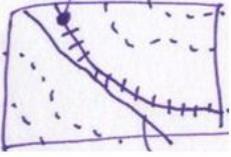
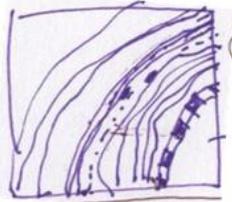
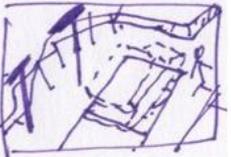
			
<p>1 靠海的山側</p>	<p>2-1 等高線標示所在區域位置 2-2 陸地的界線 2-3 鐵路位置</p>	<p>3-1 被規畫出的景點位置 3-2 地點考量</p>	<p>4 地圖上顯現的平面距離關係</p>

圖- 20：同樣以島嶼的邊界為第一個直接證據，對於可能的主題進行討論。事後對於單一照片的地形描述與想像。（出處：劉克峰）

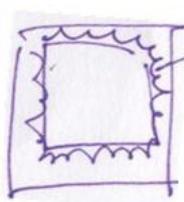
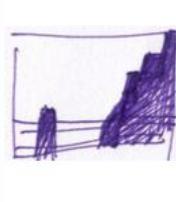
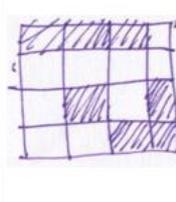
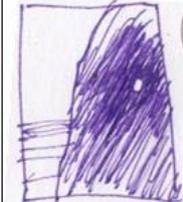
					
5 多良隧道出口	6 一張風景郵票	7 火車站	8 島與海的顏面關係	9 隧道中的光影變化	10 切開山脈可以看見隧道的洞口與鐵公路線與腹地關係

圖- 21：多良隧道為地點的想像（出處：劉克峰）

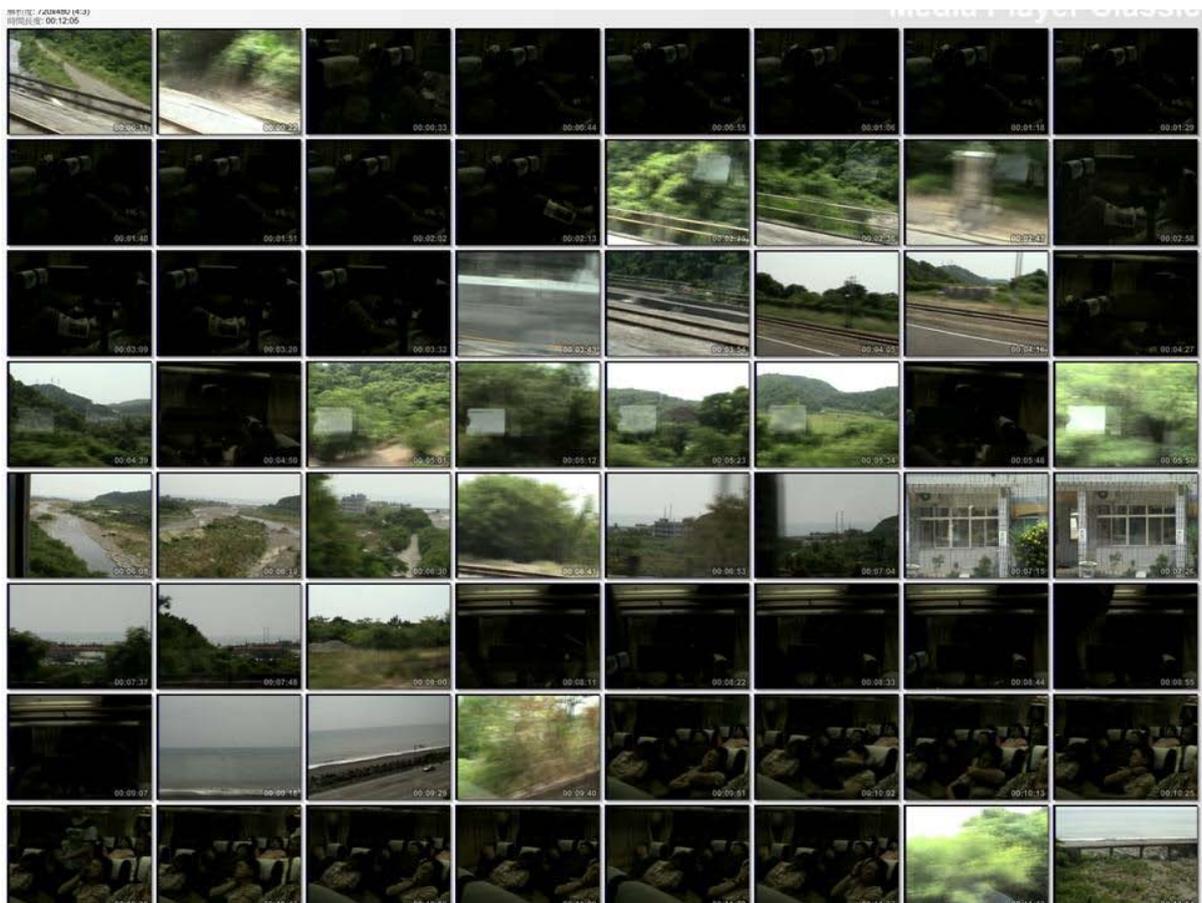


圖- 22：發現可能辨識島出島嶼的證據（出處：劉克峰）

發現可能辨識島出島嶼的證據：

- 1 靠海的山側
- 2-1 等高線標示
- 2-2 陸地的界線
- 2-3 鐵路位置
- 3-1 被規畫出的景點位置
- 3-2 地點考量
- 4 地圖上顯現的平面距離關係
- 5 多良隧道出口
- 6 一張風景郵票
- 7 火車站
- 8 島與海的頗面關係
- 9 隧道中的光影變化
- 10 切開山脈可以看見隧道的洞口,鐵公路線與腹地關係



圖- 23：從紀錄照片的內容反應，然後再將其轉變成爲探討主題。(出處：劉克峰)

階段四：再現主題的方式真實的題材來面對這個問題。轉化成可指認的圖示。每張圖可以分出七個階段，從照片的分析與檢索，離出人工與自然之後，檢視出島的邊際。

從連續影像中觀察出山洞的空間與視覺特徵

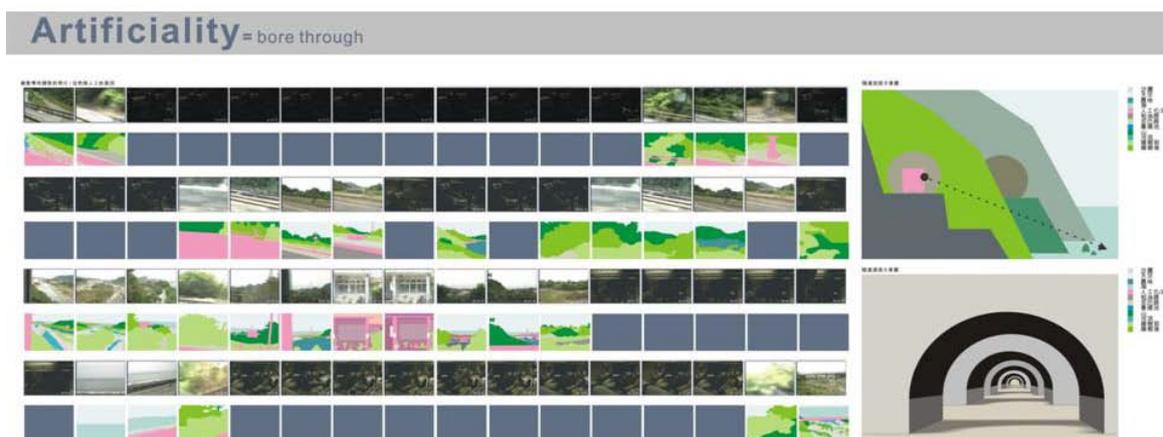


圖- 24：再現主題的方式是以真實的題材來轉化成可指認的圖示。每張圖分為七個階段，從對照片的不斷分析,檢索與轉化中，離出人工與自然，及檢視出島的邊際。

(出處：劉克峰)

表- 11：從火車觀察海岸地點的不同還原現狀比較表 (出處：劉克峰)

1	2	3	4	5	6	7	其他
地點	標示出人為介入的事件	再現	還原地貌顯現邊界關係	海與陸的關係	剖面關係	平面關係	
1影片行經的地點 2以此辨識所在位置	1新與舊同時存在的環境 2過去的歷史與現在的當下的狀況同時並存	1經過繪製複製場景 2確立自然與人造物件的範圍	1環境推回原始狀態 2比較人工未介入之前和人工介入環境之後的狀態	1邊界出現 2界定出天空曾與地面層關係	1解析視覺所看見的物件 2環境所有物中的關係 3觀看的角度	1不同視野所見關注的角度不同 2區域特性顯現	

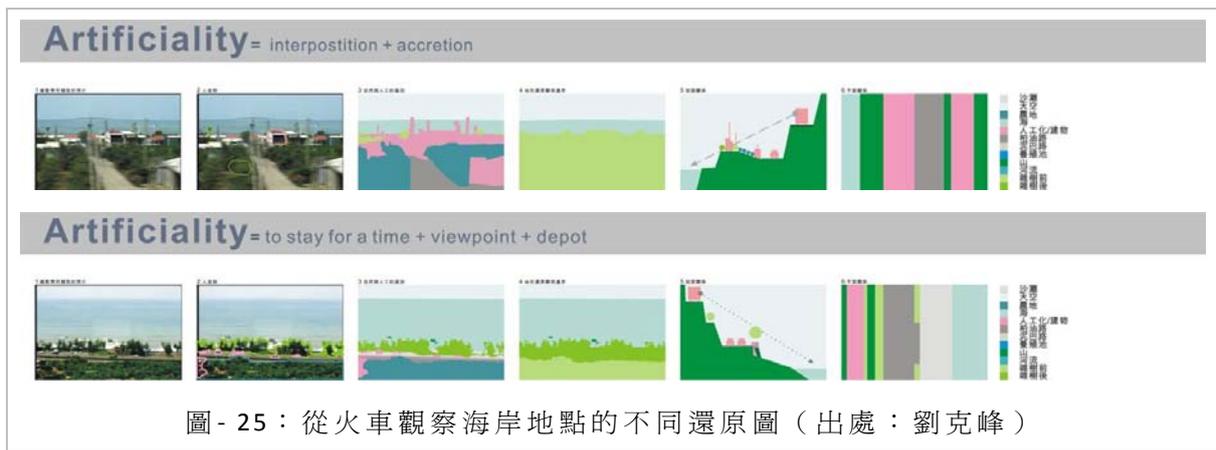


圖 - 25：從火車觀察海岸地點的不同還原圖（出處：劉克峰）

4-5. 鐵道、島嶼地圖的想像與地理認同

羅馬帝國西洋歷史羅馬訓練精良的軍事治理，讓他們成為人類史上以軍事武力擴張的帝國。介紹這段歷史的其他蠻族，似乎沒有教化、沒有閃亮的盔甲、作戰計畫、職業化的軍人。羅馬帝國的馬路與都市生活基礎建設是跟這羅馬帝國的版圖同時進入其他的歐洲地區。日本人殖民台灣的時候，對於城市規劃與設計，基礎設施的建設也是這樣。帝國的殖民兩千年來模式一樣，理由也一樣，也看到帝國對殖民國的啟蒙光芒。帝國是身體的強壯者，對於征服之地自然要去改造並使健身。

作品的探索範圍以島嶼為對象物，從地理上面切入。因此火車的發展歷史與各種文明技術、材料使用的歷史進程有密切關係。因此反過來，觀察火車初期的發展過程，如何為一個脈絡與文明、科技的現代化關聯，也可以間接的對照到現代化過程與工業化的物質科技之間的關係。

對照到歷史的文明文化的發展，這些歷史說明的是火車發展的歷史，在西方式與地理、歷史、政治、經濟、科技、啟蒙思考是同時並進。相對於我們，每一件發展的歷史進路都在不同起步，進入後的速度也各自不同。因此台灣的鐵道正是在起跑點的不同，是殖民者的軍事權力介入地理的方式，使地理與文化以不同速度、方向與差距的狀態發生。因此一個完整的現代性是如何驗證？況且，再怎麼樣我們各自發展的結果成為一種破碎的拼盤。還有異文化的侵略、殖民，使得我們文化的的身體提早世故化，但是存在的主體這部

分，其實還是缺席的。

現代不過是台灣島嶼身體的一個符號化的口號，而鐵路的文明象徵，是誰的文明問題？是哪一種狀態的現代化？

島嶼地圖的想像

如果不能從衛星來觀看地球，也不是從地圖上來認識地球的話生活在島嶼中的人，是如何感受到這個生活環境是在一座島嶼呢？這個部分一方面涉及知識論問題，如我們如何知道事物的存在（knowledge of the world beyond our minds）？一方牽涉到面臨島嶼問題討論的練習可以分出許多的面向。從哲學意識的察覺與認知問題，到島嶼的意象到底何在？或哪裡去了？如何切入這個問題？島嶼的觀察模式是什麼？我們何以知道我們生存的地方是一座島嶼？知識上我們知道島嶼在地理上的環海特質，但是如何證明？所以這裡延伸的問題是：我們知道甚麼？如何證明？

我們經常從一公尺的長度丈量開始認識測量。測量可以被科學的實證在客觀的條件下進行。但如果測量是一種超越，測量的能力是要可以擴展人的意識和知識範圍的，使其能夠超越知識的層次：超出直接的感覺能力和當下具體物的範圍。例如，人可以知覺到一公尺的長度，但無法知覺到十公里的長度。相關島嶼的討論，以台灣之前的古地圖為例，從西班牙人到日本人因為其對台灣島的認知方式不同而產生出完全不同的地圖。這裡面有趣的問題是，我們大多以島嶼就是四面環繞海水這個概念來理解島嶼的地理。但是如何測量的技術在發展的過程中，出現不同的落差。這是認識與測量的落差，相同的島嶼進而出現各種形狀的地圖。而且在古代這是一個以海洋視點繪製的島嶼地圖。

台灣島嶼的狀態，在鐵道進入之後，才與陸地開始有進一步的密切關係，也開始脫離海洋狀態。由海洋進入陸地的狀態。這或許就是鐵路的地理啟蒙之處，脫離前一個身體的初步認識，進一步從開始認識更完整的自己地理的內在。而海洋也是一種認識，那是藉由水上世界的啟示，構成對於外在世界的一種啟示。

觀察的前提是在沒有地圖，或沒有地圖的概念之下，有甚麼方法可以了解這件事？以台灣之前的古地圖為例，從西班牙人到日本人因為其對台灣島的認知方式的不同而產生出完全不同的地圖。這樣的地圖問題不在準確與否，而是在其對於所謂的認知與概念的呈現。

例子：海洋視點的島嶼：臺灣的地理位置介於歐亞大陸、日本與東南亞間。在 17 世紀上半葉，荷蘭及西班牙分別在臺灣西南部及西北部進行殖民統治。1661 年鄭森迫使荷蘭在 1662 年投降，臺灣進入鄭氏王朝時期。日本人、荷蘭人及西班牙人從海洋進入臺灣島嶼，因此我們看到島嶼地圖的繪製方式，是海洋的觀點。是地圖反映認知與測量。

知識上我們知道島嶼在地理上的環海特質，但是如何證明？所以這裡涉及到延伸的三個問題？是知識論（Epistemology）是探討知識的本質、起源和範圍的，因此必須具備三個特徵：是要被「被證實的」（justified）、「真的」（true）和「被相信的」（believed）。

1. What do we know?
2. How do we know?
3. What we know?

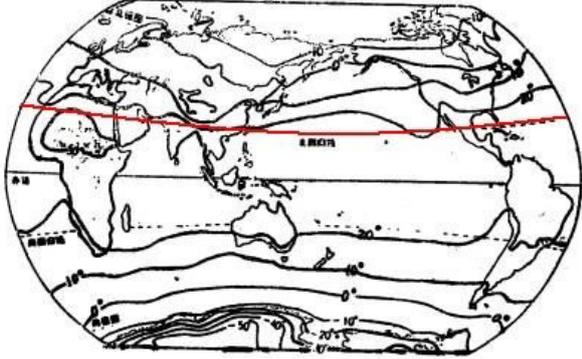
面對知識、權力與自我，傅柯面對也有三個問題：是關於自我的態度。「我能做甚麼，我知道甚麼，我是甚麼」。我能知道甚麼？或我在某種光線及語言條件下能觀看或述說甚麼？我必須做甚麼？能企求何種權力與能以何種抵抗來對立？我能期望甚麼？是甚麼皺褶圍繞我，或我如何如主體被產生出來？回應知識論的知識既是真的，又被相信是真的，是交集。（《德勒茲論福柯》，頁 120-121）面對知識論的態度反應在島嶼的觀測，也在傅柯面對知識後面的權利與自主的一種反省。也就是說知識論如同測量的工具與理性檢驗。

自我在想像中所發生的移置也在想像中發生，其移置是由「此時此地」到「無時無地」，由「真實世界」到「想像世界」。想像、幻覺與真實的交錯為何，故事因想像與真實的交錯而比真實更吸引人，是想像與真實的組合會比真實更真實，超真實（hipper-reality）更接近真實的狀態。我們居住的「真實」世界的日常生活世界，其

實是一個虛幻世界。在一個表面看來像是處在清醒狀態下的共享的真實然而其實是模擬的虛擬世界。火車環島的事件，只有通過自己的肉身和心智而進入到一個好似「真實」的幻覺世界。

島嶼地圖與地理認同相關作品：《地理啟蒙》

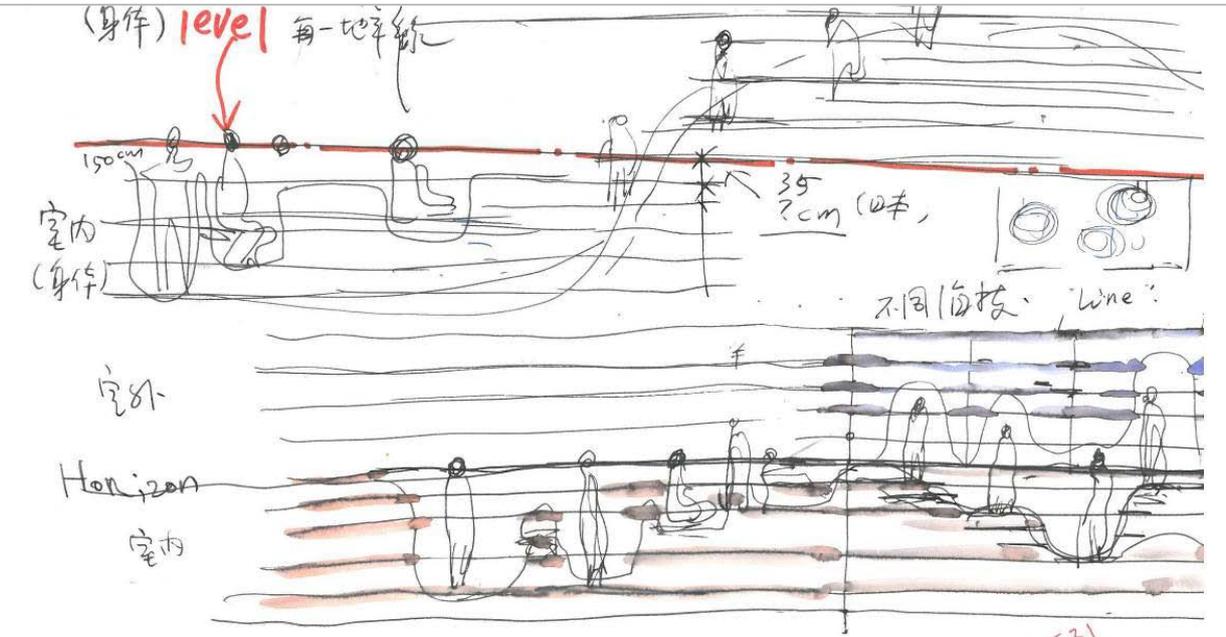
表 - 12：島嶼地圖與地理認同相關作品：《地理啟蒙》

<p>地理啟蒙</p> <p>16 世紀 Vermeer 的畫作呈現出荷蘭人對世界征服的成果，一位地理學家在地球儀與世界地圖之間量測，當時荷蘭的地理是全海洋世界，那張畫之中有地球儀與世界地圖。在後殖民時代、地球暖化後，我們都關注政治社會、都會發展以及全球化的議題。真正屬於每一個人的，是每個人腳下踩的土地，因為如此所才呈現了所謂的真實。以地理啟蒙態度，從建築師，從地理學家的態度重新認識自己。（出處：劉克峰）</p>	
<p>多元的文化（物質的與非物質的文化）展現空間形式的文化地理學（cultural geography）下的建築思考。（出處：劉克峰）</p>	 <p>（出處：劉克峰）</p>
<p>反（省）美學保持敏銳的觸角！美學不是形式，美學需要有顛覆性！美學不再是直接從西方啟蒙來的美學。影響我們的是地理上面炎熱溫度、是每年的颱風季節、是在太平洋地殼運動下的安危。以自己的判斷來追求自己想法的建築。</p>	
<p>經過政治、民族國家主義等等集體狀態後的我們在思考、技術、設計，台灣才真的面對自己真實狀態。有這樣的成長經歷後，才能進入到以自己的判斷來追求自己夢想實踐的建築專業。主辦實構築的清水建築工坊廖明彬、廖偉立建築師、林友寒建築師，都在這樣過程中找尋建築的實踐！（出處：劉克峰）</p>	 <p>（出處：劉克峰）</p>
<p>廖偉立：雜木林－多元差異的能量</p> <p>台灣在歐亞板塊與菲律賓板塊碰撞，急突三千多公尺的地域，植物、林向、生態、地景、海景、山景多樣豐富，而且身處亞熱帶緯度，北回歸線劃過地球一周的地</p>	

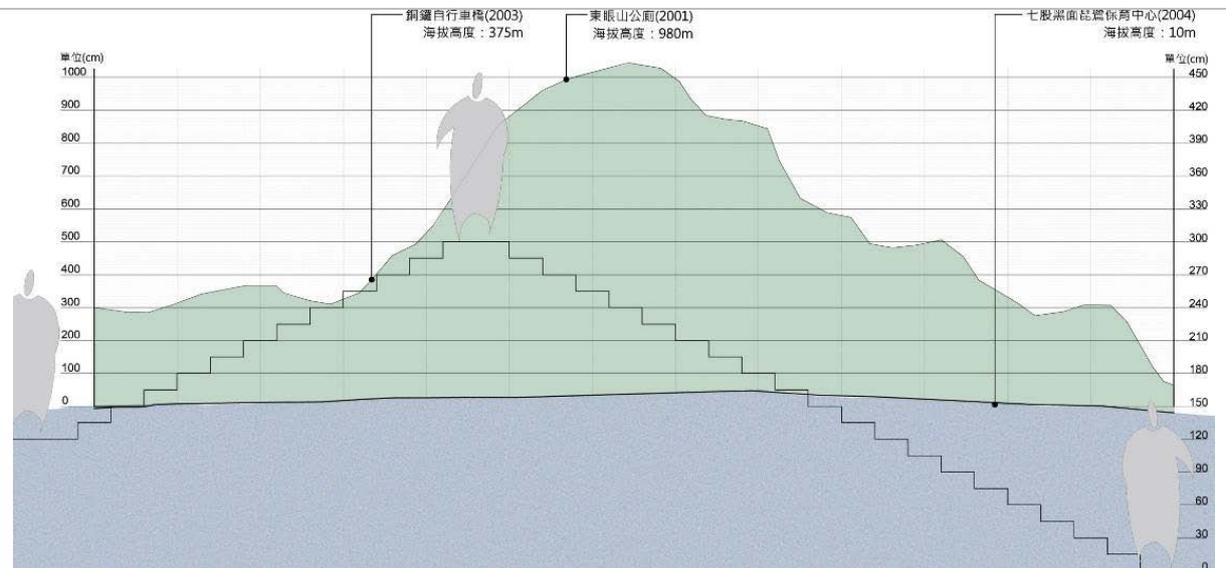
域，百分之九十的國家都是沙漠，只有台灣具有雜木林多元共存充滿生機的林向，與寒帶或溫帶單一的林向是有所不同的。(出處：劉克峰)

層層堆疊中，刻出一條深溝，人在裡面活動時，可以感受到一條條等高線從身旁劃過，每 15cm 一階，每 30cm 代表著海拔上升 100m，等高線對應著案子所在的海拔高度，隨著案子所在的地理位置不同，帶出不同的台灣風貌。

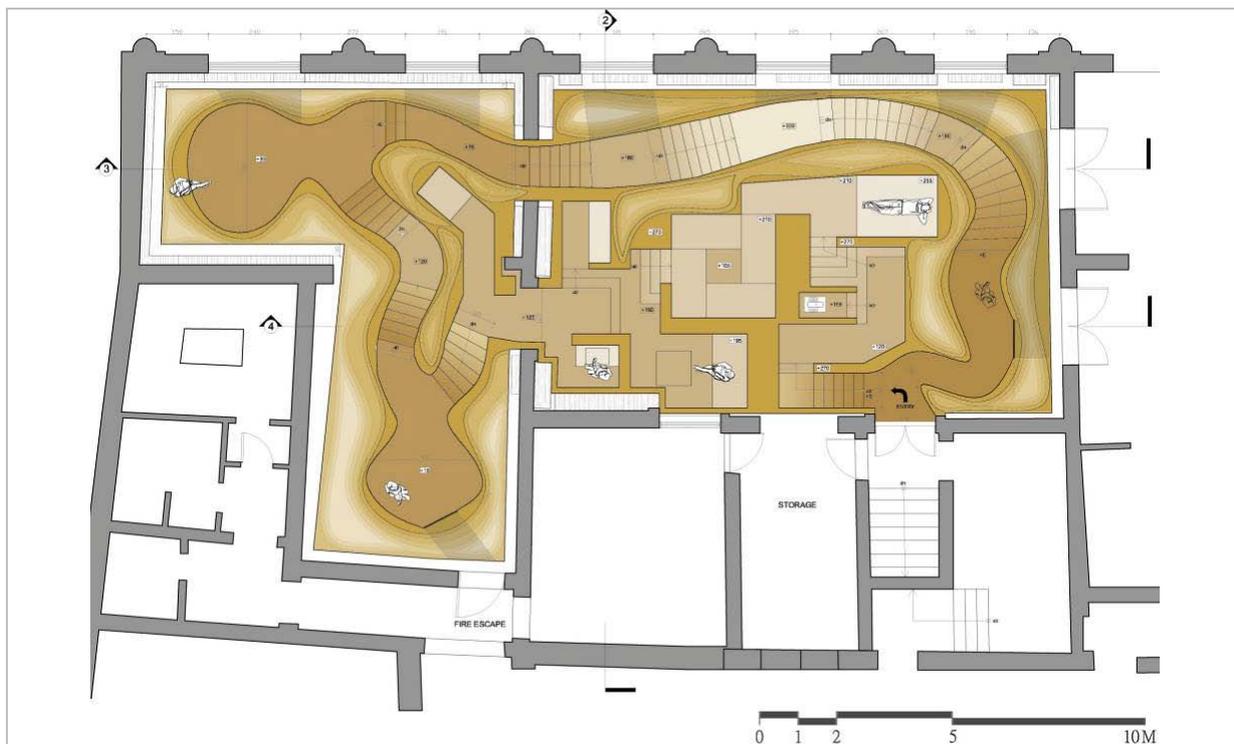
在與環境漢人的活動對話的同時，透過不同高程創造出的空間，廖偉立與林友寒建築師展出的部分，亦產生連結。



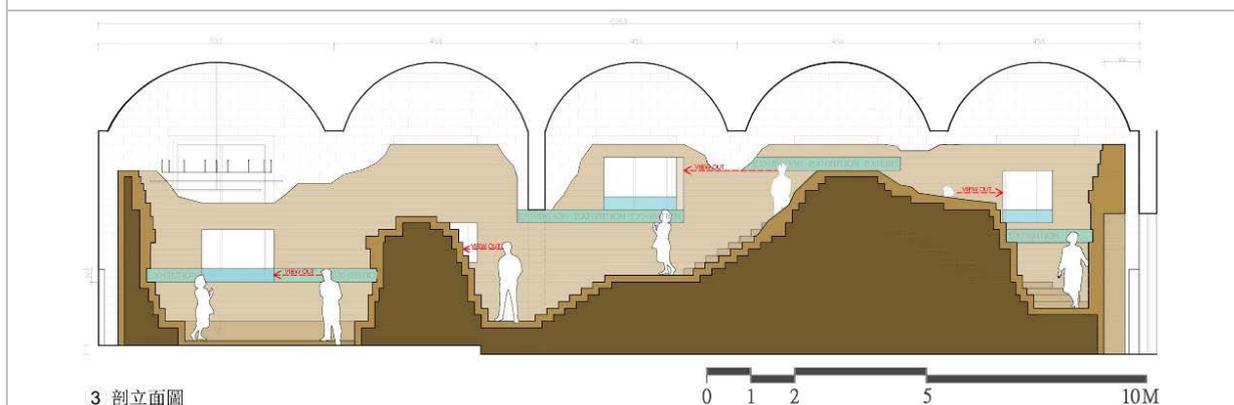
Sketch of conversation (出處：劉克峰)



以海拔 0m 對應著展場 150cm 為基準，高低起伏的展場設計，穿插著個案真實的海拔高度，有位於海拔 980m 隱匿於雜木林中的公廁、375m 的自行車橋、和 10m 輕踏在魚塭當中的保育中心等等。虛與實相呼應著……



(出處：劉克峰)



3 剖面圖

(出處：劉克峰)



以 15cm 高為單元的瓦楞板，清楚定義出視線高度。台灣西岸平緩的起伏，天海一線的特徵是珍貴的自然景致，我們藉由水平帶狀的連續曲面介紹位於只有海拔 15m 高的王功海岸文化，對應在展場 150~180cm 的帶狀凹凸之間，由王功橋連結，顯現出橋扮演著地景連續性角色的重要性。

地理啓蒙態度，從建築師，從地理學家態度重新認識自己，也介紹給世界。台灣島從地理自然與人造環境同時並進的狀態進入到發展出來繁複的原始總體，這是替代潔淨現代化的特質，不用潔淨的昇華，他的出生本身就是奇蹟。台灣也因為歷史、政治、地理的島嶼特質而成為一種文化特質並置的總體性。差異空間同時又與烏托邦的鏡面碎片。假想、幻象、真實與虛構並存。台灣地方的在地脈絡擴延到亞洲的歷史經驗。因此台灣人的北回歸線故事，藉此播種在亞洲的台灣地理上獨特的地位。(出處：劉克峰)

移動中的測量與認識

火車上的觀察即為旅行移動，旅行也就是一種身體知覺的紀錄與感知。以「旅行」為切入流動議題，對當代生活呈是的狀態就如同根狀菌的分佈狀態，這個島嶼的城市生活是由千高層的物質、事件、設施、儀式與記憶、不同資料與速度、路線與跨越的移動關係等等複合狀態。藉「遊記」的概念，以火車為一個遊記事件的創作，包含創作者的介入與觀察和被檢討，流動的觀察練習-火車。有下列主題，

動態旅程：火車上發生的事件、攝影機的旅程討論、相片對於旅程討論。

工具的物質性：骯髒的車窗、磨損的玻璃、陽光、車窗的倒影、吵鬧的車廂與流動的車外風光、逆光的窗。

物質性：車票、旅行背包、工具、車廂的不銹鋼扶手。

人：聊天的好朋友、上學的同學、等待的人、工作人員。

閱讀：分心的時候、專心的時候、讀物。

場所：出發點車站的觀察、目的地車站與目的地的觀察。

事件：決定與討論的過程。再現：文件、裝置、影像、照片、圖面、其他。「遊記」從旅程的事件獲得一切，目的地不過是個藉口。

虛實互滲的虛構和紀實之間呈現的遊記，面對某一些人某一件事去到某異地有時會覺得不熟悉是外向／尋找／積極的是內向／呈現／消極的。一種移動事件的觀察，是又需批判性的閱讀社會現象而整個都是動態過程，火車、事件、空間、時間等都是不確定性的一種流動元素。「旅行」為方法拓譜出這千高層其中的一層環圈事件，這一層又是投射鐵路對於島嶼的觀察。

我們的生活事件基於對地點與地方認知的特徵出發，所以選擇島嶼為討論對象。「如何認知我們生活在一座島嶼上？」其中以火車為事件介入的條件，所展開的操作。關心的問題不停游蕩，展開尋訪、流動¹¹²、詢問、回憶的主題。一種以我去旅行的方式，但是卻不曾真正落地的方式來觀察沿路的風景。路上的風景包含車窗外的，是對台灣島內的。另一種風景是車箱內的風景，也是內在的，是人的或人心內在的。移動的結果先是聚集，然後切斷了與外在的關係。暫時被速度所拘禁，一種內向性的活動。除了台中與台東地點是真實之外其他車站便顯得是虛構的，所以外在與旅行是假的，內在轉換才是真的。

無論是逼真的模仿或象徵的模仿，都隱含著對事物的隱藏與偽裝。段落式出現的海岸線，如虛線般勾描海岸，如果這虛線是一種逼真，那麼所謂「逼真」意指逼近真相，因此不是真的。精準的經緯度，企圖去模擬真實的準確度，從來不在從攝影這件事本身決定出的位置，而在於它的可能性。在幾百分之一秒的瞬間，記錄眼前主體蘊涵的情感，所表現形式的美麗。在打造確定的形式同時也在擦拭中瓦解。在這樣觀察的過程，地理空間，會隨著鐵路火車時間進程中的作用，文化力轉化成一個地方性認識；亦即，地方原本就具有「空間性」的概念。鐵路縱貫線的地理啟蒙所帶動的是「地方」認識自己的啟動。

島嶼現象還原

如台中港路是由台中市延伸至台灣海峽的聯想，進而台中火車站也間接地與海有了一條連繫的線。島嶼四週的海洋有豐富的漁

112：流動（flow）即訊息這個概念指稱實質空間裡一切人事物的位置變換，包括一般所稱的運輸（人與物藉由運輸工具往來）和通訊（訊息、資訊的流通）。

產...，因此發達的漁業，以及喜歡吃魚的習性，魚從海面被捕回台中市，魚的 input-output 又可作為另一個島的間接證據，於是島與身體之間有了一個經驗。從海鮮店名對台灣地理的連結，也可能直接反應出島國文化的特質。島嶼電視上的氣象報告，網路上的即時訊息，清晨醒來的每一天，都重新啟動你與世界之間的關係。

以島嶼為對象，對島嶼的認識與測量，以內視鏡概念面對島嶼為身體的概念，處理進入島嶼的觀察。從觀察對象物的島嶼生活，到台灣島嶼鐵道為一種內視鏡觀察系統。這樣日常生活的觀察與認知的量測。涉及到認識與測量方法與理論的討論。延伸出創作題材，創作題材內容：島嶼內視鏡（概念）+旅行狀態：小說閱讀（經驗描述）+旅行狀態：環島記錄照片與島嶼內視關係（描述的還原狀態）+旅行狀態：身體地圖意象（身體知覺經驗描述）+島嶼邊際的憶測圖（還原與再現）+台灣島嶼古地圖（參考文獻）+旅行箱概念+經緯度再現島嶼邊際地點+島嶼與身體知覺+島嶼的自然與人工意象。

鐵道歷史與地理認知

建築在展覽中的反再現：全景敞視的展覽。藉由知識論與現象學，從自我旅行中建立身體的認識論。在 19 世紀火車剛發明時，這些法國人或德國人很興奮，他們都會把頭伸到車外去感覺這個速度。而整個都會的設計，如巴黎的放射狀公路網，基本上都是要去加速這個時間，那這個加速最重要的介面便是身體本身在過程中開始經驗到流動性更高的空間裝置，好像變成現代人的生活經驗。變成這樣一個身體的經驗也就是說在這個速度越來越快的時候，我們來不及建立古典裡天地神人間這樣相互敬畏的集合的關係，而是越快讓我得到我想得到的越好，於是我們越來越經驗到片段化、破碎化的身體經驗。

觀察者的火車位置點，可見性的主體位置改變與知識結構範圍的移轉。火車的出現在台灣島嶼的作用，如同一個進展中的現代化工業化的指標。然而，鐵路交通的引進：接軌機械工業文明的時代，火車技術代表某一個階段科技文明的象徵，這樣的象徵在帶入台灣也成為台灣從海洋交通外連的外方視點方式，才開始正式的進入到

另一個內視自己身體內在的地理階段。但是二十世紀現代科技打破的除了地理上的限制，也對於不同文明發展的國家有不同層度的文化衝激並且造成混淆的多視點狀態，這樣的多視點亂視，是我們現在要調校的如何找到自足的人文地理視域。

台灣島嶼的狀態，在鐵道進入之後，才與陸地開始有進一步的密切關係，也開始脫離海洋狀態。由海洋進入陸地的狀態。這或許就是鐵路的地理啟蒙之處，脫離前一個身體的初步認識，進一步從開始認識更完整的自己地理的內在。而海洋也是一種認識，那是藉由水上世界的啟蒙，構成對於外在世界的一種啟蒙。

第五章、迷宮

人造城市的迷宮

台灣島形狀的巨大城市，失去的是對自我土地的認知，是迷失在一座人造迷宮之中，在人為環境中喪失了土地的倫理，也不知土地美學為何物。陌生化的城市建設中不停游蕩，展開了訪尋、詢問、回憶和創作反芻的主題。

關於夜城有許多面容¹¹³，夜市是我們所熟習的一種，其他還有導覽的城市、混種的都市匿名城市、微公共空間。亞洲人的時代反省，迷宮的方式對現代性與啟蒙的理性對抗。亞洲人有現代嗎？如果沒有的話我們應該怎麼做？身體的自覺，到地理的連結，正是一個這樣的可能性。時代背景的反省，像是擦拭的動作可以擦掉積累的灰塵，可以是擦去灰霧暗色的表面使光鮮，用橡皮擦來整理的字句，以除錯的方式，這些是擦拭的動作。有些可以一次清理乾淨，但有些擦拭比書寫還難以進行。迷宮成為一個方法論，這是作為還原真實生活世界的入口。

113：郭肇立（第十屆威尼斯建築雙年展策展，2008）

1. 是灰色地帶取代黑白、模糊取代清晰、碎片取代整體、斷裂取代連續、遊蕩取代固著、邊陲取代中心、匿名性取代階級、多元論取代趨同說。
2. 是 Dionysus 的狂喜世界。
3. 是熱帶都市的都會性（urbanity）的本質如「自由」、「機會」、「夢想」與「創意」等人性空間的提供。
4. 是看不見的城市。
5. 是城市夜晚的身體甦醒，也同是記憶身體與夢的甦醒。
6. 是微型公共空間的，夜晚的公共空間定義方式不同，在於如動物的趨光性般，也許因一盞燈一個事件或攤位的聚集。
7. 是建築白天看不到的廣告霓虹，夜晚以令人驚訝方式出現一個海市蜃樓（mirage）的異景，是混種的都市特質。
8. 是便利商店在十字路口的光點體系反應城市網絡的一部分連結。
9. 是導覽的，無軸線、都市界線曖昧的，是沒被導航系統組織過的巨大迷宮。

「迷」這個字與迷宮、迷路雖然都不是好字眼,但卻或多或少發生在你我身上。迷惘、迷醉、迷迷糊糊、迷倒、迷人、迷失、迷惑、迷戀、迷離、迷路、迷宮、迷霧、迷彩、迷航、迷途知返、迷陣、迷惑等等可能你我都曾經驗。在威尼斯無論刻意或不刻意地前往目的地,結果都是會迷路,這樣的經驗在台灣好像也經常發生如:台灣鄉下開了許多大馬路,常常馬路越大條的鄉下地方,車子越少。如果不經常來,都會因遺忘而再度迷路。可是,如果到一個小村落或小城鎮旅行,反而記憶清晰,且清晰的程度絕對不會與馬路的寬度成比例,有特色小尺度,反而令人印象深刻。這也是一個迷宮例子。

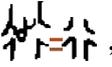
象形文字的迷

迷這個字與米與眯都有關係。迷的「米」,既是聲也是形,是「眯」的省略,表示看不清。迷,辵部首旁,是行進。造字本義是:辨不清前進的方向。

至於「眯」,草仔飛入目中也。從目,米聲。 (見,看)。造字本義:糠糠等異物混入人的眼睛而不能看清。

米,甲骨文字形像是圍繞着穗梗一結滿了粟子,像眾多籽粒。金文承續了甲骨文的字形。篆文誤將金文字形中穗梗中間的上下兩顆粟子連写成「十」字。書寫則寫成「木」加兩點,穗梗上結粟子的形象完全消失。

辵,甲骨文 (行,四通八達的大道) (止,脚),造字本義:走在大路上。

從象形文字或古文理解字源,好像回到過去造字者的思路。「辵」不再是一個完整的字義,只當成部首的字件。但是有行動的意思,尤其是甲骨文,以四通八達的大道表達行動的狀態,像是在闡述一個十字路口的重要狀態就是行動的判斷與前進。「迷」就是在表達在這樣的十字路上的不能行動。迷的「米」,是「眯」的省略,表示看不清。「眯」是因為看不清楚的眯眼睛的生理動作,對於當下

的不清楚而想要馬上得到進一步的釐清，也儼然是一種內心的焦慮加速了身體的反應。「眯」，是 。「目」的象形字  是人，正是稻米等異物進入眼睛，視線被遮擋、影響而無法正常。可以想像在農業時代田裡面的工作是常常發生這樣的狀況。米，甲骨文字形 ， 像是很多結實累累的米粒，因數量上的迷離不能計數只好以豐富來形容。迷的象形文字解釋了迷在真實中的現象。

5-1. 迷宮空間

迷宮的「迷」這個字的本義：「辨不清前進的方向。」與米與眯都有關係。迷的「米」，既是借用聲旁也是借用形旁，同時是「眯」的省略：「半睜眼睛，看不清。」所以光是要解「迷」這個字就無法一次說清楚。有身體與視覺經驗，身體感知與行動力之間的不協調，也有在數量上複數的概念，像米的甲骨文  像是圍繞着穗梗的米粒們繁複數不清的意象。

除了日常生活外，迷宮的歷史也來由已久，這個身體經驗帶出不少的象徵和寓意。相關的還有希臘神話「迷宮」克諾索斯(knossos)王宮、波斯波利斯(Persepolis)、藤本壯介、妹島和世、西澤立衛的作品。還有隋煬帝「迷樓」、卡爾維諾(Italo Calvino)三部小說：《看不見的城市》、《命運交織的城堡》和《如果在冬夜，一個旅人》、安伯托·艾科(Umberto Eco)《玫瑰的名字》(The Name of the Rose)，以及戲中戲或敘事內鏡(mise en abyme)的概念、夏宇的詩：《失蹤的象》對於文本的討論例。卡爾維諾《看不見的城市》作品的目錄與內文的閱讀結構也是文本探討的一個例子。

2 個古代宮殿的大迷宮：希臘神話「迷宮」克諾索斯王宮、波斯的波斯王宮。

波利斯王宮

希臘神話的「迷宮」中幻想總能切割現實，因而進入到另外一

個情境。這個古老的迷宮模型，除了建立了迷宮本身的故事，故事
中又建立了另外一個故事，一個故事中的故事。以迷宮的概念作為
建築的房子，最早是從曾經是波斯帝國的首都波斯波利斯開始，大
約在西元前 560 年由居魯士二世所建造，那時就有百柱宮的大殿。

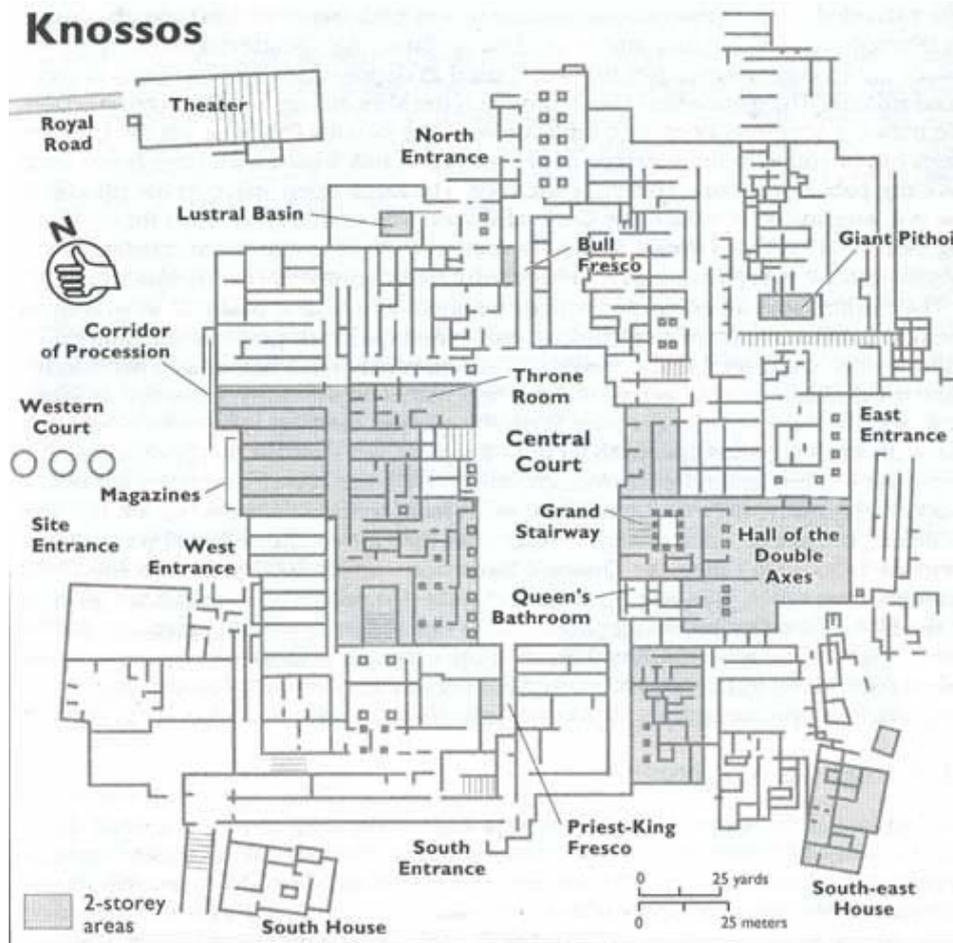


圖 - 26: 克諾索斯王宮平面(出處: <http://www.hellas-guide.com/crete/knossos-map.html>)

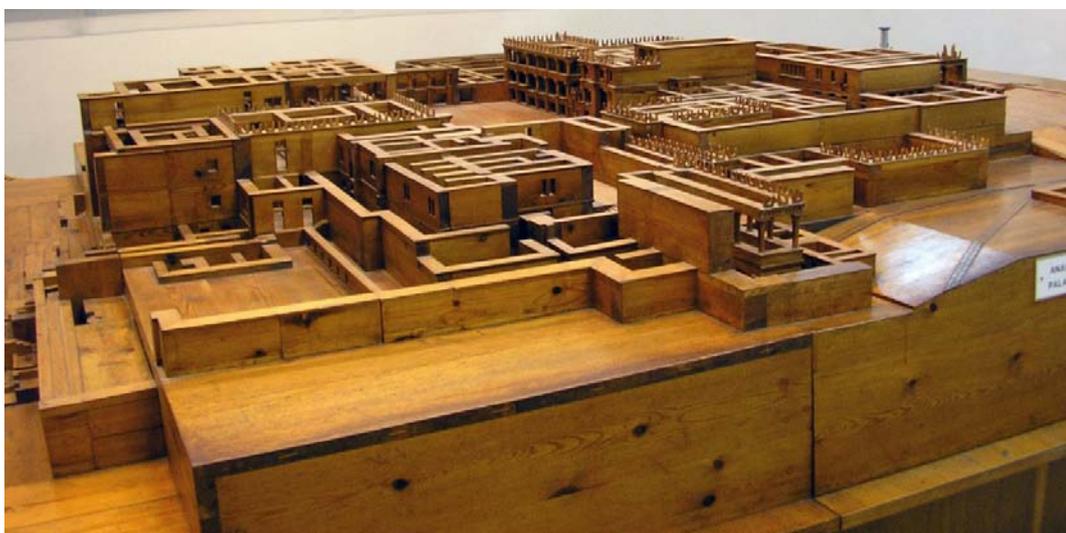


圖 - 27: 克諾索斯王宮平面 (出處: Corvax)

與希臘神話中一座精心製作，由名匠代達羅斯為克里特島的國王米諾斯所設計的克諾索斯（knossos）王宮迷宮用來囚禁米諾斯的兒子，半人半牛的米諾陶洛斯。宮殿中含有迷宮空間的原形與基本元素，如路徑。阿里阿德涅的線是迷宮與出路的指引。迷宮複雜的平面必定出自於一位厲害的建築師之手。能囚禁半人半牛的怪物，彌諾陶洛斯，更意指迷宮有一種神祕的力量。因此要能在迷宮中來去自如也必定要有特殊的人、力量、或是故事。在克里特島，希臘文明的基地，一個人類文明對於使用空間的掌握能力，超越過去的原始而進入到文明狀態的克諾索斯王宮（圖），從觀看平面的複雜度就可想像人在其中的迷失感。迷宮的希臘神話可能就是來自於這個宮殿，國王的女兒愛上了一位被囚禁，要對抗半人半牛的英雄，便給他一個線團，阿里阿德涅的線（Ariadne's thread）。以便他在迷宮中標記退路。這故事裡面就存在迷宮空間的原型，無限的選擇路徑與方向分歧的複雜通道都是迷宮的基本元素。

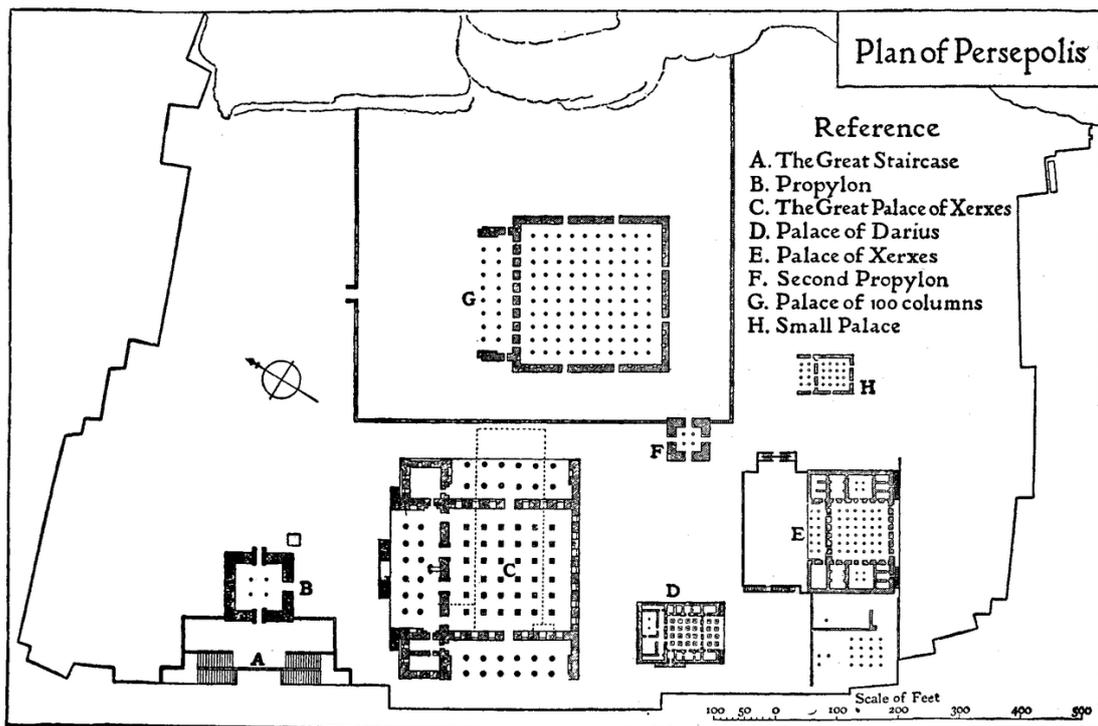


圖- 28：波斯波利斯平面

（出處：Encyclopedia Britannica Eleventh Edition, Vol. 2, Page 376）

迷宮指的可能是建築、房子，古代的波斯波利斯就存在百柱宮的大殿，大房子造成了大迷宮。古代的技術中，無法達成大跨距，因此房子一大，就安必須安排許多柱子來撐起空間，也造成了柱林

迷宮。我們從歷史典範建築中可以整理出很多新認識。古代歷史迷宮（Pliny,79）¹¹⁴，有些迷宮既無宮牆也無障礙。而是巨大複雜的隔間牆加上無數多的圓柱林，從美索不達米亞宮殿、埃及神廟的都可見到這樣的形態，他們建立起早期迷宮的大空間，都因無法一眼望穿，許多重複的柱林形成視覺障礙與迷惑感。

隋煬帝「迷樓」

隋煬帝「迷樓」：存在許多不同的娛樂主題的房間，提供帝王多元的選擇。每一個房間就是一個故事的事件與時間。迷樓是包含許多小品的一件大作。「迷樓」原指隋煬帝在7世紀初建造的一座供其恣意享樂的宮殿，其本義就是「讓人迷失的宮殿」，無論是誰，只要進入迷樓，就會入迷而忘返。隋煬帝當年建造的迷樓凌雲摘星，飛雲宿霧，玉柱金楹，千門萬戶，復道連綿，幽房雅室，曲屋自通。有誤入者，「目眩神迷，雖終日不能出」。唐朝馮贄《南部煙花記·迷樓》：「迷樓凡役夫數萬，經歲而成。樓閣高下，軒窗掩映，幽房曲室，玉欄朱楯，互相連屬。帝大喜，顧左右曰：「使真仙遊其中，亦當自迷也。」¹¹⁵

114：《Natural History》published circa AD 77-79 by Pliny the Elder，mentions four ancient labyrinths: the Cretan labyrinth, an Egyptian labyrinth, a Lemnian labyrinth, and an Italian labyrinth.)

115：迷樓位於 貞豐橋畔，原名德記酒店。早在 20 世紀 20 年代初，南社發起人 柳亞子、陳去病、王大覺，費公直等人四次在迷樓痛飲酣歌，乘興賦詩，慷慨吟唱，後將百餘首詩篇結為《迷樓集》流傳於世。因此，周莊迷樓名聲大振。現經 修葺的迷樓仍保持當年風貌。依水傍橋，令人著迷。

唐 馮贄 《南部煙花記·迷樓》：“迷樓凡役夫數萬，經歲而成。樓閣高下，軒窗掩映，幽房曲室，玉欄朱楯，互相連屬。帝大喜，顧左右曰：‘使真仙遊其中，亦當自迷也。’故雲。”宋 賀鑄《思越人》詞：“紅塵十裡揚州過，更上迷樓一借山。”清 徐昂發《揚州》詩：“裙纒 禹穴千年繭，鏡擁迷樓萬朵花。”但是歷史上存不存在還真是個迷，如同它的名字一般.....

5-2. 迷宮與文本

作者已死

作者的定位不過是意識型態下的產物，是歷史塑造出來的形象，不具任何權威性。羅蘭巴特重作家輕作者。作者書寫成的產品是作品，是定型的；而作家注重創作過程的本身及語言的衍生及延展性，拒絕賦予作品特殊意義，因此，其成品具有開放的特質，本身的意義，可不斷被創造衍生，巴特稱之為「文本」(Text)，它只有延伸意義，而無直接意義。文本在一般的意義上是指大於句子的語言組合體或其結構組織，在傳統概念下，文本指一種印刷形式的書籍產品。然而，在後現代論述下，文本不僅只是某種形式的「產品」(product)，它也意指「過程」(process)，並對其中所蘊含的社會權力關係進行一種揭露的「思維」(thinking)。

文本觀念的轉折

定位文本即一切，文本是一種動態生成的不確定性，因而蓄藏著解釋的無限可能；同時，它以其符號性與其他文本構成一種不斷運動的參照關係，在無限意義生成的活動中滑向意義的無限延異之中。所以，所有的文本都是一種再生產，而其中潛藏著一個永遠未完整呈現的意義，對這個意義的確定總是被延擱，並被新的替代物所補充和重新組構。從傳統作品到文本的轉折，將文本當作獨立自主的文本本身，強調單純尋求文本內作品文字的語音、語意和語句間的內在一貫性，是一種「封閉閱讀」。文本結構中「意義和形式間的互動性」，在形式相互轉換及其精緻化的最大限度範圍內，使之活躍起來。使藝術本身能創造生命，在追求文本範圍內的藝術美時，發揮得淋漓盡致。

夏宇的詩：失蹤的象

言者所以明____，得____而望言
 者所以存意，得意而忘
 存言者，非得____者也
 存____者，非得意者也
 生於意而存____焉
 則所存者乃非其____也
 言生於____而存言焉
 則所存者乃非其言也
 然則，忘____者，乃得意者也
 忘言者，乃得____者也
 得意忘____，得____忘言
 故立____以盡意
 而____可忘也

失蹤的象



言者所以明____，得____而望言
 者所以存意，得意而忘
 存言者，非得____者也
 存____者，非得意者也
 生於意而存____焉
 則所存者乃非其____也
 言生於____而存言焉
 則所存者乃非其言也
 然則，忘____者，乃得意者也
 忘言者，乃得____者也
 得意忘____，得____忘言
 故立____以盡意
 而____可忘也

自夏宇的詩集《腹語術》的一篇「失蹤的象」。這首詩原來是出自王弼《周易略例·明象篇》：「夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可 ...」兩方對照下，夏宇對於文字連接的自然性阻斷上下文，留出空格，填入圖像。若試著去讀詩，過程中語言不斷的被打斷，而跳換到圖像的語言。他去除語言留下空格讓讀者自己補上去。夏宇這首詩成功地製造了文字迷宮，讓我們陷入其中找不到出口。迷宮概念正是如此，一般的理解，迷宮是很難找出從其內部到達出口的路徑，或從入口到達中心的道路。從讀者的角度這就是迷宮原型。其實解讀這首典型的後現代詩的過程中會發現其內容有許多空缺與轉折，但也不一定要為了填入甚麼而陷入焦慮，空白，隨意、隨機，只需感受心理上的臨場反應。這是個開放的文本，任由讀者的參與而改變，擁有可以不斷變動的結構性質。

巴特從作者層面解放出讀者對於作品的詮釋權。而傅柯認為作者是一種意識型態的工具。因為「作者」的名稱，在不同時代，不同學科領域裡，都有不同的意義跟功用，作者的角色是功能性的，而非自主的。在夏宇這首詩中，詩人執行像是傅柯的「作者」的功能，以去除法減去王弼《周易略例·明象篇》而成為自己的作品。作者既不是游離於話語與實踐之外的個體存在，也不是任何特定實踐活動中的行為主體，而是具有一種可稱之為主體的「功能」。

卡爾維諾《看不見的城市》

在《看不見的城市》中卡爾維諾藉說書人馬哥波羅描述的東方城市，在城市生活背後提供意義。暗示聽眾忽必烈汗如何賦予生命新的意義，隱晦的解說了作者與讀者的關係。非常有趣的以忽必烈汗扮演讀者（聽眾）的角色，一面聆聽如謎的故事，一面詮釋、發問、辯駁，希望可以自其中嘗試找出之間的類型與意義。在此也借用羅蘭·巴特的文本、作者、讀者之間的新關係來閱讀卡爾維諾的作品。

《看不見的城市》文本與目錄

表 - 14：《看不見的城市》目錄表

第一章首	第二章首	第三章首	第四章首	第五章首
城市與記憶之一 城市與記憶之二 城市與欲望之一 城市與記憶之三 城市與欲望之二 城市與符號之一 城市與記憶之四 城市與欲望之三 城市與符號之二 輕盈的城市之一 第一章末	城市與記憶之五 城市與欲望之四 城市與符號之三 輕盈的城市之二 貿易的城市之一 第二章末	城市與欲望之五 城市與符號之四 輕盈的城市之三 貿易的城市之二 城市與眼睛之一 第三章末	城市與符號之五 輕盈的城市之四 貿易的城市之三 城市與眼睛之二 城市與名字之一 第四章末	輕盈的城市之五 貿易的城市之四 城市與眼睛之三 城市與名字之二 城市與死亡之一 第五章末
第六章首	第七章首	第八章首	第九章首	
貿易與城市之五 城市與眼睛之四 城市與名字之三 城市與死亡之二 城市與天空之一 第六章末	城市與眼睛之五 城市與名字之四 城市與死亡之三 城市與天空之二 連綿的城市之一 第七章末	城市與名字之五 城市與死亡之四 城市與天空之三 連綿的城市之二 隱匿的城市之一 第八章末	城市與死亡之五 城市與天空之四 連綿的城市之三 隱匿的城市之二 城市與天空之五 連綿的城市之四 隱匿的城市之三 連綿的城市之五 隱匿的城市之四 隱匿的城市之五 第九章末	

《看不見的城市》閱讀的過程中可以發現到卡爾維諾在目錄安排上(表)，有別於一般傳統文本作品的編寫方式，本書的構成元素扣除各章前後馬可波羅和忽必烈的對話，總計有五十五個城市故事，並歸屬於十一個主題，意即每個主題有五篇故事。這些故事出現的順序，依其標示法和出現章序來看，有一種結構性的關係，因為除了第一章和第九章各有十個故事外，每章各有五個不同主題的故事，並依序出現一個新的主題，再依標題串接起構成文本的所有單元。

《看不見的城市》的文本目錄編輯方式是以不確定與不連續性的穿插方式，造成讀者在閱讀的過程中不斷地找尋其閱讀與質疑的方式。讀者在閱讀的過程中會經由不斷翻閱目錄找尋其閱讀線索。在各章中的不同主題情節以穿插的方式編輯，形成各主題編碼上的一種秩序，也造成了讀者在閱讀的過程中不斷的發問急欲找出適切的閱讀的架構。

卡爾維諾《看不見的城市》(1972)呈現出來迷宮敘事的文本與讀者主動參與權的連結。要談《看不見的城市》就不能少了「指涉」。¹¹⁶而本書所編排的目錄內容卻出現了許多不定與不尋常的編輯秩序，讀者在進行閱讀時將會不時的找尋出其閱讀的正確路徑，而讀者也只能在有限的線索與編輯秩序上不斷的嘗試各種組合，將每個目錄的可能與內容重新拼湊。讀者在閱讀時進入到指涉主動介入閱讀的一種路徑，也因為閱讀的習慣被解放而形塑出另外一種迷宮模式。

文本的構與成結構關係，他相較於傳統的文本作品已然存有書本作品的最基本形式，構成元素上仍然有章、節與頁碼的存在，但編輯章節的結構上以一種特異的編輯邏輯構成，而這種秩序的安排反映了結構主義與符號學的形式及趣味性，如本書是由九個章所構成的，在章節的編輯上以由小到大的編輯序列所構成，但每章節卻沒有主題的說明而缺乏自明性，而構成章節內的情節主要由十一個主題所構成，這十一個主題情結以不如往常的出現秩序與一種非單一主題內容夾雜於各章中，在各主題情結的編碼上由於其情節的不連續性穿插編排的關係，造成編碼上的一種由大到小的連續性關

116：「指涉」英文是「reference」(名詞)或是「refer to」(動詞)。哲學家用「指涉」這個概念來說明語言與世界的關係，亦即，我們的語言或思想與世界的萬事萬物間存在一個指涉的關係。讀者在進行閱讀的過程中，大概會由目錄了解起進而知道指涉的關係在文本的各章節說明什麼主題，編排的秩序與刻意的不連續。

係，讓讀者在閱讀中獲得了迷宮體驗，即遠望是座精緻有序的建築。內在卻曲徑交叉，方向難辨。卡爾維諾採用「捷徑」的手法，跳脫敘事的自然流程，形成敘事中有敘事岔路的捷徑。

文本與讀本

由讀者來決定閱讀方式，進而引發出更多意義上的解讀，而這種隱晦不明，沒有開始也沒有結束的文本形式，看起來像是未完成，內容意義上也沒有明確的指向性，只有散落在各章節中的片斷情節。出於反叛的特性，後現代主義作品試圖在這種差距中造成「岔路」，而給讀者震動，使讀者自身能落入傳統的範疇。「小說是虛構的」這一本質。而這樣看似零散不完整的文本，雖不能明確的說明其文本的主要意義與主題內容，卻造就了新的讀者與文本內容互動的文本形式。

與「迷宮」的本質特點相應，狹義的迷宮手法是一種無變化、無發展、迴圈重複的寫法，主要注重於技巧或材料的組織層面，表現出材料處理途徑的單調乏味、用語反覆和總體循環。達到不給讀者預留出路的目的。這樣的手法在卡爾維諾的作品中大量存在著。此外作家在創作中運用了片斷化敘事、短路等技巧，形成了典型的「迷宮敘事」。

卡爾維諾《命運交織的城堡》和《如果在冬夜，一個旅人》

卡爾維諾《命運交織的城堡》和《如果在冬夜，一個旅人》書中，塔羅牌的命運下，是以牌局選擇的機率問題，而命運又不像是被選定的方向。這也是迷宮路徑的一種特質，是機率的問題。

《命運交織的城堡》

《命運交織的城堡》借用「玩牌」的隨機變化，將組合故事的遊戲推向極致。卡爾維諾因為著迷於塔羅牌遊戲中隨機變化的無限

可能，於是他完全撇開占卜預測的功能，單純以牌面圖形解讀，把牌當成是說故事的機制，利用 78 張塔羅牌架構「命運交織的城堡」和「命運交織的酒館」兩個場景，十七則故事，以不同身分的客人演繹人間奇妙命運。

整本書以圖案的排序呈現，重構與解譯故事中的文字，讀者可以直接「閱讀」這些卡片，觀察繪圖內容，建立意義，隨著每個單張卡片插入的順序不同而變動，同時每張卡片也可以被「反向」閱讀。每個故事都是以前一個故事的片段延伸而成的，因此形成一種隨機的變化，產生各種可能和結果，獨立的故事又可組合成新故，形成每一個人命運交織的網。《命運交織的城堡》複製了西方中世紀童話故事、經典作品。形成多重互文的複雜情況。而這多重互文所交織的網，也使觀者、作者與作品之間形成一個交相反射互文的迷宮。

《如果在冬夜，一個旅人》

《如果在冬夜，一個旅人》寫了 10 個毫不相關的故事（10 部小說），每一部新插入的小說都意味著一個全新故事的開始，它們有不同的主題、情節，分屬不同國家和不同的文學類型。就全書的敘述來看，儘管有穿插在不同故事的人物，也看似走馬燈的不斷變換，書中的複製和增殖也呈現在人物和敘述者。

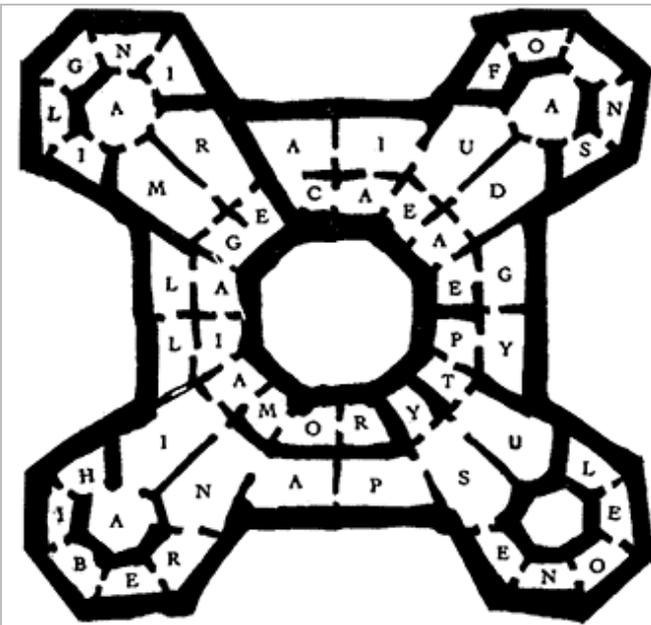
《如果在冬夜，一個旅人》所涉及的問題，除了作者與讀者之間外，也包含了作者與文本、讀者與文本、翻譯者與原文、真本與偽本等等的問題。整體而言，《如果在冬夜，一個旅人》試圖讓讀者參與進小說的創作，讀者可以自行詮釋、自行發掘。有趣的是，若將 2、4、6、8、10、12、14、16、18、20 章的標題排列在一起，則可以形成另一個故事的開頭：「如果在冬夜，一個旅人，在馬爾泊克鎮外，從陡坡上斜倚下來，不怕風吹或暈眩，在逐漸累積的陰影中往下望，在一片纏繞交錯的線路網中，在一片穿織交錯的線路網中，月光照映的銀杏葉地毯，環繞一空墓，甚麼故事在那頭等待結束？」這個讀本片段像個鏡子般的自我反射出迷宮狀態。這種狀態除了存在於作者與讀者之間外，也成為真本與偽本等的互相參照與指涉。

多種技巧的圓熟使用，讓卡爾維諾的「迷宮敘事」得到了充分的展現。我們閱讀卡爾維諾的小說時常發現它們在敘事中介入敘事，就像迷宮中的道路，在分岔中又含有分岔路，而每次的分岔又會引導出新的岔路。

安伯托·艾科《玫瑰的名字》

安伯托·艾科《玫瑰的名字》書中的圖書館是個大迷宮，書中說：「**圖書室是一座大迷宮阿，全世界迷宮的代表。你一進到裡面，就不知道怎麼出來了。絕不可越過海克斯的柱子...**。」修道院旁邊那座外表陰森高聳、內部如迷宮般深邃的圖書館，也是某種典故的隱喻。圖書館像迷宮，而人們不停地想在浩瀚的知識海中尋找人生的解答。當你找到一本書時，書本除了會反映完整的答案還要能再加上另一本的看法，一本接著一本，對人生解答的追尋就如在迷宮中行走。

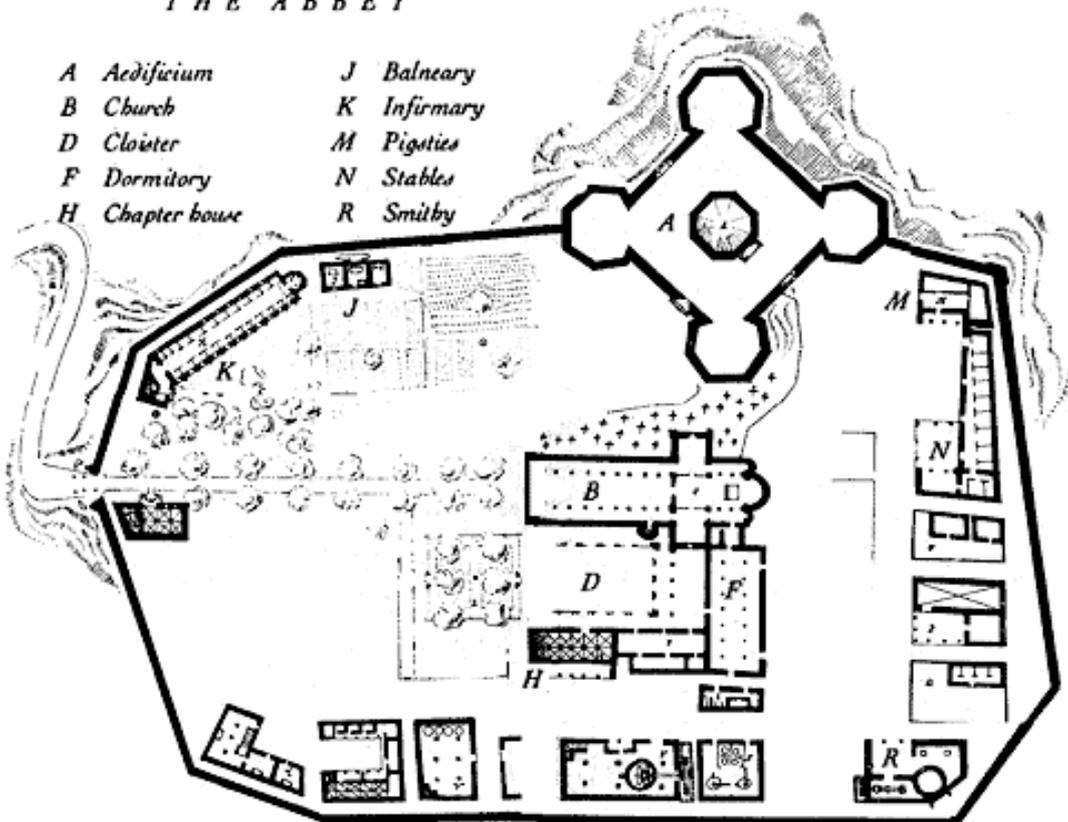
人們對於聖維塔教堂（Church of San Vitale）這座教堂的形狀有許說法，根據小說《玫瑰的名字》裡面圖書館的設計，像這座八角形教堂，可能就是取材於這個教堂的設計。它不是一個球體放在一個正方體裡面，而是放在八角形裡。八角形的形狀由來是中間的十字。八角形多面體的基本型態，產生了多個軸線，身體在這樣的空間之中不斷地轉折，不斷地變換的方向，自然容易在空間中迷失。



有人以這個平面來回應小說裡面的圖書館空間。小說雖然並無附上平面，但光是描述內容也是迷宮的路徑漫遊。(出處：*The Name of the Rose* by Umberto Eco)¹¹⁷

THE ABBEY

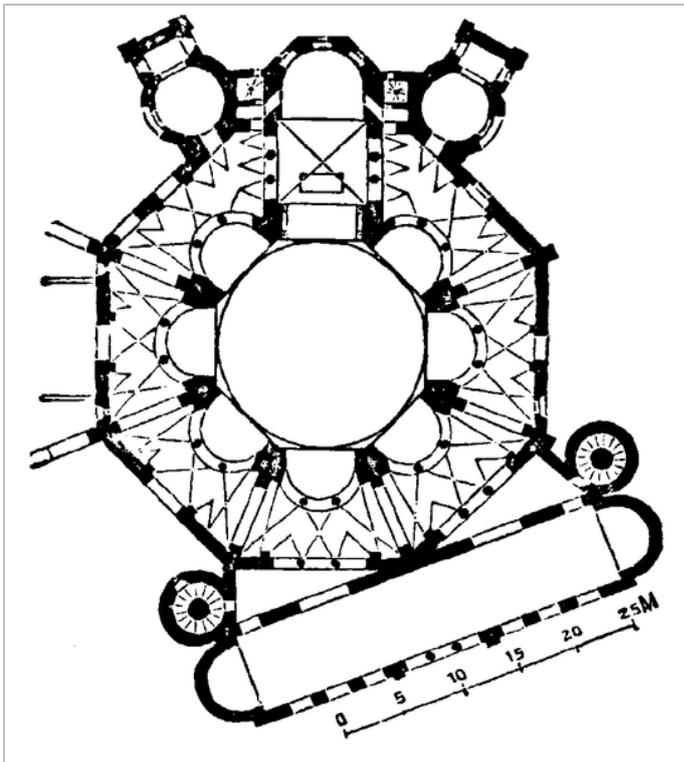
- | | |
|-----------------|-------------|
| A Aedificium | J Balneary |
| B Church | K Infirmary |
| D Cloister | M Pigoties |
| F Dormitory | N Stables |
| H Chapter house | R Smithy |



(出處：*The Name of the Rose* by Umberto Eco)¹¹⁸

117 : The library map from *The Name of the Rose* by Umberto Eco, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani.

118 : The library map from *The Name of the Rose* by Umberto Eco, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani.



納聖維塔教堂（Basilica of San Vitale, Ravenna, Italy, 548）¹¹⁹的平面圖，顯示了其特別的八角形頂（出處：the Wikimedia Commons¹²⁰）

《玫瑰的名字》：小說裡面的圖書館迷宮，圖書館的迷宮是用來隱喻迷宮中的迷宮，或者知識的圖書館裡收集的一冊冊的秘密，也是一個個循環的小迷宮。這個提示指出迷宮的形成不會是單一的，而是書中書、或是空間中的空間、與戲中戲。

5-3. 迷宮與文本相關作品

5-3-1 《換檔中》展覽的單元作品有〈測量黑色〉、〈甬道的神祕〉、〈城堡的虛實〉

這個展覽呈現了三組作品〈測量黑色〉、〈甬道的神祕〉、〈城堡的虛實〉，手寫的文本在這個展覽中大量出現，文本的閱讀，是進入作品狀態的第一個層次。從戲中戲的概念來看，讀者對文本的閱讀是文本與空間的交織，然後才進入到類似的作品狀態。如果進入迷宮同時也進入到混沌，文本則也是一座迷宮。因此《換檔中》用到文字迷宮形

119：聖維塔教堂是位於義大利城市拉文納的一座教堂，始建於527年，於548年完工。因典型的拜占庭風格而聞名於世。是早期拜占庭藝術在建築方面的代表作。

120：拉文納聖維塔教堂平面圖出處：This image was first published in the 1st (1876–1899), 2nd (1904–1926) or 3rd (1923–1937) edition of Nordisk familjebok. The copyrights for that book have expired and this image is in the public domain.

成第一層次,還原到混沌,然後再進入到展場的三個場域中,作品空間、通道空間、城堡空間。關於抽象的概念如何詳知,如果測量對象是抽象的應該如何處理?黑色是顏色、是概念、是空無、是空間、是時間?因此以黑色為一種度量的對象,以譬喻反襯「測量不在」的討論。

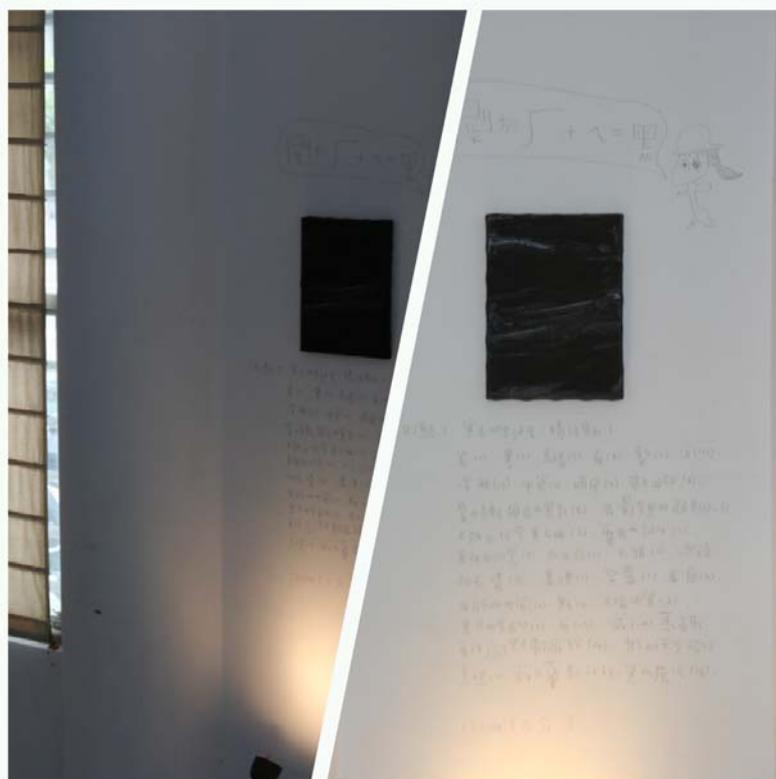
表- 15 :〈測量黑色〉

<p>作品名稱： 〈測量黑色〉展覽： 換檔中 展覽時間：2010</p>	<p>文字內容： 如果我們來做個測驗，關於黑色的聯想會是些什麼？各種不同的聯想反應不同的分數。最後把分數累積的總和，代表對黑的忠誠度。炭(-2)、墨(3)、烏鴉(2)、夜(9)、髮(6)、法(1)、深淵(-2)、伸冤(0)、暗房(2)、底片的沖洗(4)、蒙太奇轉換過程的黑影(2)、混濁變黑的顏色(2)、白衣服如何變黑衣服(不是髒衣服)(0)、魔鬼的誕生(1)、畫裡的黑(8)、打火石(2)、石牆(1)、燃燒的灰燼(5)、濃煙(1)、發霉(8)、毒液(9)、巫師披風(3)、毛(6)、黑色象徵太陽曬黑(0)、黑色明度最低(0)(7)、寂靜(2)、不安(3)、罪惡(1)、絕望(2)、嚴肅(1)、死(-9)、滅(-9)、馬蒂斯畫裡黑色的輪廓線(3)、梵谷的天空飛著黑色烏鴉(3)、林布蘭的畫裡關於黑還有的層次(18)、「獨自怎生得黑」(8)等。 你們可得幾分？ 觀看真實的油畫作品，可是藉由文字的提問，分心分散掉對於繪畫作品的專注。換檔中的展覽物變成是一個陪襯的道具。文字比標題長，文字面積比畫面還大許多。</p>
---	---

牆上掛一幅黑色 4F 油畫。

牆壁上寫了圖片右側的文字。以測驗方式對黑色回應。

(照片出處：劉克峰)



〈甬道的神祕〉作品中的文本

甬道築起一面牆擋住作品，進入甬道前會先讀到一篇描述「Woman with a Pearl Necklace」(by Vermeer in 1664) 的文字。這段文字表達了幾件事之間關係：如何談美？Vermeer 的繪畫「Woman with a Pearl Necklace」，還有因這幅畫，改造成為 Tracy Chevalier 的小說。美學態度、歷史名畫、虛構小說文本。進入甬道後須拿著手電筒才能看到繪畫作品。

表- 16：〈甬道的神祕〉

作品名稱：

〈甬道的神祕〉

展覽：換檔中

展覽時間：2010

「Vermeer 畫中的物質情感」(當代雜誌劉克峰)

「光線從窗口自然地擴散到人的神情，在欣賞鏡中裝扮的喜悅，光線與喜悅是一同散發出來的。一個女人站在桌前，轉身望向牆上的鏡子，所以只能見到她的側面。畫中的身著金黃色華麗的綢緞短袍，白色的貂毛於中開襟處滾邊，接引這自左窗而來的光線。白色的牆被光線洗過的由亮而漸暗帶出氛圍的醞釀，有斑點的白貂毛在光線最暗處又重新勾勒出一個新的視覺主題，是這個女人手上的珍珠項鍊。而「珍珠項鍊」正是這幅畫的名字。」透過細膩的描述，把 Vermeer (維梅爾) 畫裡細緻材料的質地，以生活世界的方式來感受它並敘述出來。一方面是因為 Vermeer 的繪畫作品充滿太濃烈的生活性與物質性，以

及強烈的美感。透過文字，我們彷彿可以看到這個畫面，因此，繪畫作品透過了文字來呈現，沒有直接呈現也好像可以。文字對繪畫的遮蔽，也同時是這面牆對於繪畫的遮蔽。

愛情是棘手的，它會打斷我們生活的規則性。甚至嚴肅的工作。愛總是伴隨著心碎而來，有些時候令人懷疑的是「為什麼是她或他？」專情與碎心並沒有絕對的關係，不知為何總是愛聽 Sad songs 裡的心碎故事。而這件事又與欣賞畫的感動以及想念愛人的思緒是相近的，在尋找什麼？尋找生活裡足以讓你感動得大哭一場的那種事？創作可以產生，戀愛與失戀也會。何其幸運當我還能在倫敦 The National Gallery 的 Vermeer 作品展覽，總算可以完整的目睹原作。This painting 'Woman with a Pearl Necklace' by Vermeer in 1664. 讓我開始想到的一種特殊的神情。這可能是一個謬斯的開始，想到這將是一個想像入畫的構想。雖然畫中衣飾是當時的，但是人和其神情卻是相當現代的。

This woman is elegantly dressed, and admiring herself in a mirror on the wall. Very sweet! 這不就是一份感動嗎！構圖很簡單，就是這份單純而能穿越時空的美感。光線從窗口自然地擴散到人的神情，在欣賞鏡中裝扮的喜悅，光線與喜悅是一同散發出來的。一個女人站在桌前，轉身望向牆上的鏡子，所以只能見到她的側面。畫中的身著金黃色華麗的綢緞短袍，白色的貂毛於中開襟處滾邊，接引這自左窗而來的光線。白色的牆被光線洗過的由亮而漸暗帶出氛圍的醞釀，有斑點的白貂毛在光線最暗處又重新勾勒出一個新的視覺主題，是這個女人手上的珍珠項鍊。而「珍珠項鍊」正是這幅畫的名字。

如果我們可以對照 Tracy Chevalier (崔西 雪佛蘭) 的小說，透過細膩的描述，把 Vermeer (維梅爾) 畫裡細緻材料的質地，以生活世界的方式來感受它並敘述出來。是因為 Vermeer 的繪畫作品充滿太濃烈的生活性與物質性，以及強烈的美感。還是 Vermeer 把一個熟悉的世界輪廓轉成繪畫作品。細緻裡透著 Vermeer 的謹慎與謙遜。他的理性主義與他多愁善感的纖細是一樣的。光線透過窗戶到室內空間的變化是可以度測的準確。光線的重要是理性的反應，光線的透明性說明了空間的存在，而描述光線的元素有窗、牆面、黃色的窗簾、珠寶盒的蓋子。當光線帶到照鏡中看自己戴項鍊的女子，女子的視線與光線的運動方向完全是鏡射式的相反動作，透過這樣的動作我們看到陰影裡的鏡子，並藉此視線搜索桌上陰影裡的事物一直延伸到右下角的椅子，完成了一個完美的對角線的分割。構圖的精準呈現在物件的安排，精準的難處是感情如何安排進來，而且也要如此謙虛與準確。真是萬分的精采！透過光，顯現出畫裡的主要描繪的人與事，事件是由環繞的物質材料，感情與故事娓娓道來。因此 Tracy Chevalier 利用這種特質重新詮釋，釋放 Vermeer 畫裡的豐厚能量與細緻情感。因為這麼的豐厚，所以需藉由小說的這段描述來比較「Woman with a Pearl Necklace」(戴珍珠項鍊的女人)，真是十分有趣，這段文字如下：

『打掃畫室裡的那段時間我才得以逃脫她們。有時瑪莉亞辛幫我開門後，她會在那裡待幾分鐘檢視畫作，彷彿它是一個生病小孩需要它的照顧。不過一但她離開之後，整個房間就是我的了。我環顧四週看東西有沒有變動，剛開始一天又一天地過去，房間看來始終如一，但等我的眼睛習慣了室內的每一件物品後，我開始注意到一些小變化，櫥櫃上的畫筆重新排過、櫃子的一個抽屜沒關緊、畫刀平躺在畫架下方凸出的板子上、門邊的椅子被移開了一點。

然而，他所畫的那個角落沒有絲毫的改變。我小心翼翼地不去更動任何物品，很快地，等我熟練自己發明的測量方法後，我幾乎可以像清理房間其他部分一樣迅速而從容的打掃那個區域。接下來，先在另一塊布上實驗之後，我開始去清潔那團深藍色的布和黃色的窗簾，我拿一塊濕抹布在上面輕輕按壓，只沾起灰塵而不弄亂它們的摺痕。

無論我多麼認真尋找，畫中似乎沒有半點改變。終於有一天我發現女人的項鍊上多了一顆珍珠；另一天，黃色窗簾的陰影擴大了些，我還察覺它右手有幾根指頭移動了位置。

那件絲綢罩袍開始看起來越來越像真的，我很想伸手去摸一摸。』

小說裡的這段描述非常的物質化，做了細緻精巧的鋪陳，彷彿場景的重現，藉由少女的慾望與好奇，把觀畫人的心情呈現在小說裡。有趣的是小說家眼睛呈現的是畫家的生活，相對的畫家畫一幅畫通常是透過不斷的修正再修正鍛鍊出來，自然會捨棄繁瑣，或是對畫面表現不利的割捨。所以畫面常是一幅濃縮的故事。小說家的眼裡一切生活皆為小說的描述對象與素材，只是看妳如何組合與表現。因此小說容易將生活的一切再現。妙的部分是 Tracy Chevalier 是從打掃房間開始進入空間，一個孤立的空間如同畫裡空間的孤獨。小說的女主角面對 Vermeer 的畫室必須『要怎樣不移動任何東西打掃一個房間』。因此畫筆、抽屜、畫刀、椅子都被觀察描述它們的狀態。從這裡可以感受到 Tracy Chevalier 以為 Vermeer 是一位十分細心的人，而且可以感受到 Vermeer 畫一幅畫的速度是不能趕的，慢速進行。所以任何細微的變化包括畫裡與畫室的空間裡的一切也都是不允許的。所以女主角替代觀畫的人細心的觀察畫室的一切。

Vermeer 的另一幅畫的是 *Girl with pearl earrings* (1665-1666)。黃色的古典美有別於另一位荷蘭畫家梵谷的向日葵，而是從 Vermeer 的古典細緻裡娓娓道來。其實 Vermeer 不算是十七世紀荷蘭繪畫整體發展中的一位純粹的古典畫派。但他的畫卻顯露了一種古典畫派完美主義的無懈可擊。這種超完美的追求與對抗時間的永恆感是全然相通的。穩定的、具傳家的價值感、可以被理解的超然等，這些特質在畫裡呈現出純粹的形式，空間的安排與不朽的品質。少女側身回眸的姿態，表情是「噢！妳在看我嗎？」欲言的唇、敏銳的表情與輕移的肢體在形體與內斂感情的結構上平衡。像是張肖像畫但又超越一張

肖像畫想表露的故事。那一陣子每每留連倫敦的 Water Stone 書店，總會不時的被一大面佈滿一張張 Girl with pearl earrings 的畫吸引，其實那是 Tracy Chevalier 的新書封面，而書名同畫名 Girl with pearl earrings。

不免想再看一次那些 Vermeer 的繪畫，是美的因素嗎？絕對是的，脫離美如同行走於荒蕪沙漠之中，使人乾渴不已。對美的欲求包含絕對形式美與隱晦的內在美。Vermeer 的繪畫在絕對形式的美之餘如有故事般的隱隱而來。感人的故事是美的，感動的心是美的，感人的淚由衷而得那是上天的賞賜，感謝！

（文字出處：劉克峰）

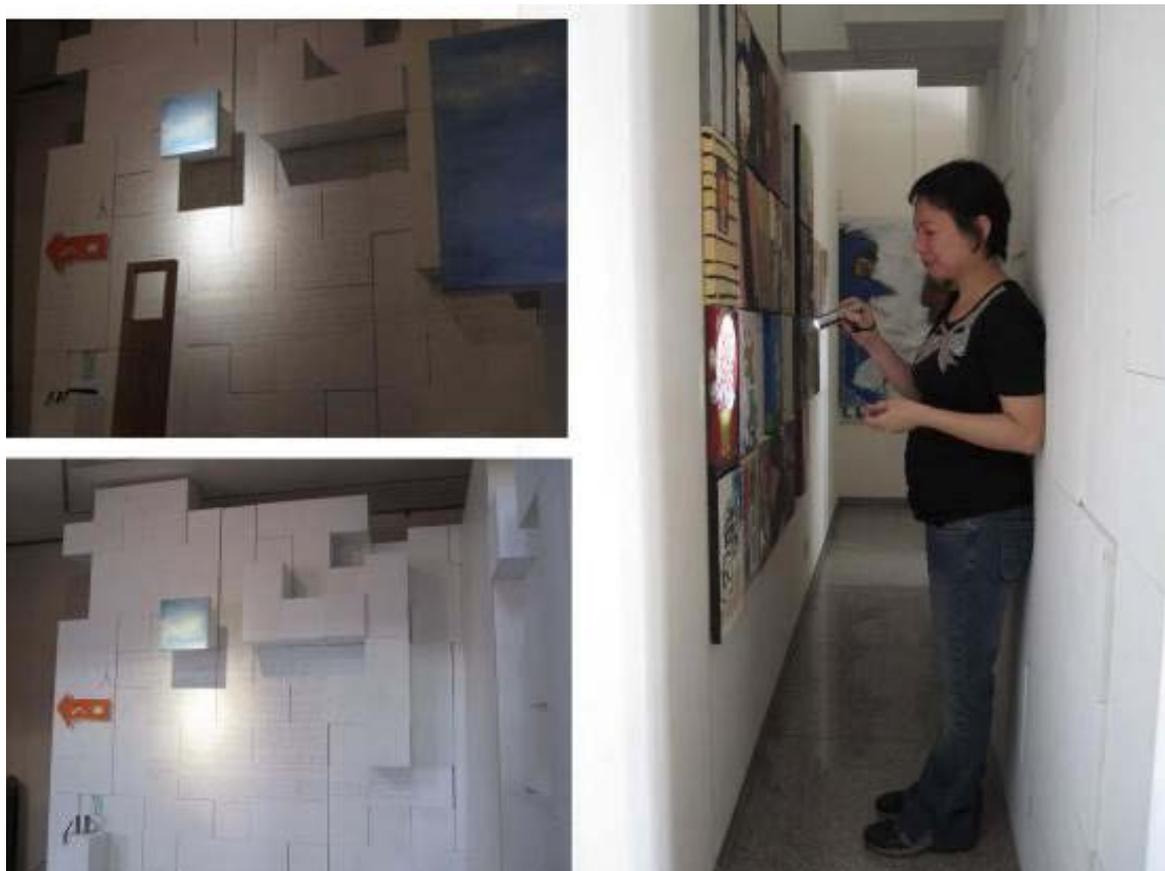


圖- 29：左兩張圖是甬道高牆的外側，右圖為甬道內側沒有打燈，必須以手電筒照畫以便觀賞。（照片出處：劉克峰）

〈城堡的虛實〉

Jonathan Swift 《格列佛遊記》中巨大與迷你的同時並置是非常迷人的處理，真實的身體如何在另一個世界是巨大的或是縮尺的。同時藉由兩種狀態的呈現，是烏托邦與真實的並置。烏托邦建立在對於希望進步的這個前提之下，被描述出來的一種介於真實與幻想

之間虛構的橋樑。藉由《格列佛遊記》這個保留了幾個開口可以看見其中圍塑的虛構世界的城堡。彎下腰身，透過洞口，看到模型彷彿進入到一個縮尺的世界。彎下腰身的你也從巨人迷你化到模型尺度的世界。

幾種不同開口位置，由外而內的對照幾種不同尺度之間的轉換。最後有一個爬梯，讓觀者可以登高俯瞰全局，而後藉由爬梯脫離地面又回到真實狀態。

表- 17：〈城堡的虛實〉

<p>作品名稱： 〈 城 堡 的 虛 實 〉 展 覽： 換 檔 中 展 覽 時 間： 2010</p>	<p>「烏托邦的自毀」(劉克峰)</p> <p>「烏托邦」可以解讀成：沒有地方\是\「烏托邦」？解一：沒有地方是「烏托邦」；解二：沒有地方\是「烏托邦」；解三：「烏托邦」\是沒有地方。烏托邦 (Utopia) (Peter Brooker《文化理論詞彙》2003,pp.396-399) 源自希臘的字義，「烏托邦」：「沒有地方」(on topos) 和「好地方」(eu topos)。當代的複雜性與多重性的文化，空間也隨之複雜，理性清晰導向的歐基理得式空間，逐漸不再是可以反映折射出可能的面向狀態。</p> <p>烏托邦反而是可以承載最多、完整的、具備歷史面向的空間概念。「u-」代表「無」(without) 及「好」。文學作品如 Thomas Moore 所著的《烏托邦》(Utopia,1516) 中統一和諧的世界，Jonathan Swift 《格列佛遊記》中 Houhynhynms 的領地，George Orwell 《1984》(1984,1949)。烏托邦是建立在對於希望進步，這個前提之下，被描述出來的一種介於真實與幻想之間虛構的橋樑。在此直接引用 Marcuse 將烏托邦與藝術的功能並製的看法：「Marcuse 認為藝術的功能在於對當前藝術的批判或疏離，並擔任烏托邦動力或願景的承載。」(Herbert Marcuse,1978) 在烏托邦的呈現下，不能沒有現實，這是一組對照的關係。不一定是對稱、鏡射或雙胞胎的關係。但是缺乏現實的對照是折射不出烏托邦的想像的。烏托邦也因此是真實與虛構共存的狀態。</p> <p>為何需要烏托邦呢？二十世紀初期義大利未來主義與蘇俄的構成主義都是建立在烏托邦社會的基礎上。甚至到了當代的複雜性與多重性的文化，空間也隨之複雜，理性清晰導向的空間，逐漸不再是可以反映折射出可能的面向狀態。烏托邦反而可以承載最多、完整的、具備歷史面向的空間概念。在烏托邦建立的同時，不能沒有現實，這是一組對照關係。不一定是對稱、鏡射或雙胞胎的關係。但是沒有現實是折射不出烏托邦的。烏托邦也就是真實與虛構共存的一例。建築烏托邦例子，經常是以一個紙上建築的表達方式，以預言者(或寓言)的建築，說明當前社會的混亂、多義、渾沌、模糊、不真的現象。呈現出一種批判態度，與補償社會破口的手段，</p>
---	--

可能解讀成烏托邦的隱喻。這是個從虛構進入到真實的操作。虛構建築裡常需要以烏托邦作為憑藉。

另外舊時代裡以烏托邦為藉口常常是以一種交錯結構（chiasmic structure）面對真實，以日本殖民時期為了打造台灣，為一個大東亞共榮圈，這是舊式烏托邦的操作形式。憑藉著烏托邦之名最適合包裝抹除舊歷史添加新未來的歷史事實。但是日本的現代性就是一個他者的現代性，不是日本的也不是台灣的。這是非常有趣的可議心態，日本以二十世紀向十八世紀倒車學習，執意在十九世紀末二十世紀初，錯亂時空的以十八世紀君主政治時代的政治與建築風格為學習對象。日本自己是活在真實，心中卻幻想好幾個編造的虛構。這個錯亂成為習慣，讓台灣這個軀體在進入二十世紀時候，習慣性的看不清自己的位置。而日本以烏托邦為藉口，最後也是毀在烏托邦的托力消失，因此也走向毀滅的狀態。

烏托邦是一個自毀裝置的概念來自泰瑞·依格頓（Terry Eagleton）在《理論的意涵》（The Significance of Theory）一書所說：「所有的解放性理論都設定了一種自毀裝置，並且在一種反諷的標誌下前進，就好像在一個正義的社會裡，激進的理論家就沒有必要費力去揭露一群人系統地支配另一群人的社會機制了，因為人們會對於這種事發生的想法本身，感受到恐怖而難以置信。」女性主義是要消除女性不平等之狀況，而讓女性主義的理論與討論可以終止，反殖民理論在於終結所有的殖民現象，讓殖民主義/理論可以不用再提。這樣的言論，是打著理論來打理論，理論之成立是在推翻前一個理論。如何能夠烏托邦？事實上沒有地方是「烏托邦」。

（文字出處：劉克峰）



（照片出處：劉克峰）

5-3-2 《偽記憶症》的文本迷宮

迷宮與展覽呈現：

自己是前一場實構築展場空間建築師，身分腳色的扮演轉換成為一位藝術家，在自己設計作品的空間。是空間的戲中戲。前一場設計的就是迷宮的概念。

展覽內容：

1. 以畫框作時間展示（2010.12.11- 2011.2.13）
2. An architecture of space and memory
3. 隱藏的證據：一系列輔助故事的照片，故事方式多格連續性的呈現，隱藏其中的線索，會有前一檔展覽的照片，或者是攝影模型的資料。

七個建築的記憶：（迷宮與文本：戲中戲）

這七個獨立作品是〈空間如何飼養長頸鹿〉、〈外星人綁架計畫〉、〈Richard Hamilton 的攝影棚〉、〈總統夫人的冬日行館〉、〈裸體動物園〉、〈透視圖繪製教學教室〉、〈脖莉摸耳的拍片場地〉。

表- 18：七個建築的記憶

七個建築的記憶：	故事文本：
<p>〈空間如何飼養長頸鹿〉： 展期：2011年2月19—3月6日 都市住宅中，對於建設公司土地越小越好，關乎成本。一般建設公司會給建築師一個數據，是他們的控制成本的經驗值，25坪的地當住宅土地面積。如果這樣，我們想動物的時候怎麼辦？似乎變態的想像才能滿足了。後面出現一組陶偶式的理想化狀態，當然不會是真的。養長頸鹿也是</p>	<p>一種新寵物趨勢，我家有兩種長頸鹿，短頸與正常的（在抽長與細縫的空間可以生存的生物）。新品種短頸的長頸鹿，爲了適應都市生活，便以吃綠籬的葉子，正常的就吃森林樹上的葉子，各取所需。這樣住宅空間就必須在公園旁邊，而且規定只能有一戶飼養，其義務就是吃公園的樹葉。一隻長頸鹿一天需要六十公斤的樹葉。</p>

<p>不可能，短頸的長頸鹿更是好笑的幻想。生化科技的培育新品種，似也是在這種情境下對應出來的畫面。</p>	
<p>〈AV 腋莉摸耳的拍片廠〉： 展期：2011 年 2 月 19—3 月 6 日 團紀彥簡潔設計的造型，對日月潭的框景，聯想到亨利摩爾的身體風景，身體在雕塑時候應該最美，應該也要裸身。可是裸身的狀態又會有其他聯想，我們很難不這樣想。想著、想著就 A 起來。風景的想像也一國畫了起來，這些都可以名正言順的放在一組想法之中。</p>	<p>因為這次 AV 女優主要表現，在模仿亨利摩爾的身體風景，讓女優的身體與風景融合一體。亨利摩爾作品的最大特點是孔穴造型或主體被穿透。而其起伏的曲線外形是英國約克郡起伏的山丘地形。所以便在風景明媚地區設拍片廠。</p>
<p>〈外星人計畫〉： 展期：2011 年 2 月 19—3 月 6 日 這是對前一檔展覽模型的想像，一個外星人藏在南台灣的總部。外星人的想像，如何躲藏在人的身體裡面。外星人的刻板印象的機器人或是高度文明的回應。或是擬生態的怪物是外星人。</p>	<p>外星人綁架計畫，為此外星人在台灣南部設總部，房子裡有外星人（房子有神秘的入口、嚴肅的表情、不太像有人住的地方）。走進室內，每隻工作人員都很正常，可都穿著人皮的機器人，裡面有操控的外星人。被綁的地球人裝在通電的大試管中。</p>
<p>〈總統夫人的冬日行館〉： 展期：2011 年 2 月 19—3 月 6 日 回應前一個展覽的設計，安平豪宅，是總統級大人物喜歡的官邸，回應的是美麗的風景，可能在社區哩，可能在他們生活的環境，有些照片空間是前一檔設計模型內部空間照片。似是而非、真假之間是討論的議題。</p>	<p>總統夫人的冬日行館（陽光、海洋、椰林的熱帶風情。）總統很喜歡這裡，冬日經常帶著夫人來度假，只是那個可憐的夫人，僅僅當了七個月的總統夫人，就陪著老公一起服毒自殺了。這裡有行館簡介及文物展示。販賣部販售總統夫人生前極為喜愛的雞睪丸。</p>
<p>〈裸體動物園〉： 展期：2011 年 2 月 19—3 月 6 日 這些數位化、格子化的動物形象，又像是動物、蟲類、飛龍、生物狀的奔跑。後面對應的是混凝土的展覽空間。混凝土材料、幾何化的格子空</p>	<p>動物幾乎沒有毛，新來的小兔兔就以為她的身體也應剃毛裸露。其實，當看到一些典型行為模式，例如踱步、搖擺或搖動，正代表動物在不適當的環境感到痛苦。比如大象經常地不斷左右搖擺表示牠們的不舒服。動物園幾乎等同狹小牢籠，在極度不舒服下，身體無毛，是</p>

<p>間，這些都是人造物的特徵。可愛化、幻想化、特殊化的收集癖好，這也是人類對於其他人類自身之外，以人中心的特質。我們的動物園，正是一種人類對待生物的態度。</p>	<p>強烈抗議與病變的結果。</p>
<p>〈Richard Hamilton 的攝影棚〉： 展期：2011年2月19—3月6日 回應前一個展覽的設計，現代主義的持續發生，時代中有許多不同分歧。普普第一件真正的普普藝術作品走出漢彌頓（Richard Hamilton）所製作。那是用拼貼（Collage）的技法所完成的作品，取名為「是什麼使今日的家庭變成如此的不同、如此的有魅力？」（Just What is it That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?）。普藝術是對現代文化抱著肯定的態度，並且樂意跟它親近；換一句話說，它是對現代文化的一種思考。</p>	<p>「Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?」：Richard Hamilton 的攝影棚：普普拼貼熱情，通俗文化與市儈貪婪混雜。「波普」（pop）也是「棒棒糖」（lollypop，lolly 是舌頭，pop 是塗抹的），一個簡化的口語詞。可口可樂之類的「汽水」（soda pop），pop 是指瓶子開啓的聲音。輕鬆愉快的享樂和渴求的慾念（如棒棒糖的性暗示）。</p>
<p>〈透視圖繪製教學教室〉： 展期：2011年2月19—3月6日 作品的呈現：1.對於前一檔原來展示，拍攝模型內部空間的照片，以接續的記憶對照透視法。2.這個前一作品空間盒子有許多靈巧的組合。3.許多小的陶作品是對於建築物的想像，但是變形嚴重。而有許多透視奇怪消失點的輔助線。這就是「視物顯小」（micropsia），與「視物顯大」（marcopsia）的視覺扭曲病症的狀態。最後放入模型空間的照片，其實不這這個設計，但是這是另外一個我的展覽，部是前一個建築師的作品，也同時呈現透視法，其實是一種限制性的工具，也是一個應對到人為主的</p>	<p>這是一位熱愛教透視學的建築師，對於透視法有深入研究的建築師，也對於歐洲城市、廣場、大大小小細碎空間的串聯，有特別的研究。但是建築師的透視與真實空間時有落差。原來建築師患有愛麗絲夢遊仙境症候群。患者可能出現「視物顯小」（micropsia），與「視物顯大」（marcopsia）的視覺扭曲，以及其他感官的大小失真。這是否為建築師對空間有特殊觀點的因由。</p>

內部空間，比較有用的方法。

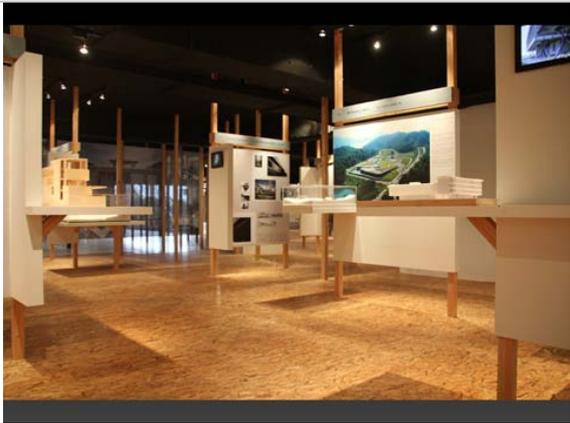
文本對照的呈現方式，以畫面故事的方式來構成敘述性的過程，以此提供出來想像的故事性。

《偽記憶症》時間中時間的概念

對主體或自我的建構，以及主體的循環性和雙重性產生興趣，卡爾維諾《看不見的城市》作品的目錄與內文的閱讀結構是重複探討，《玫瑰的名字》小說、圖書館、事件、書籍在多重文本之關係中來回尋找出路。葛林納威的電影與黑澤明《羅生門》聯繫的就是戲中戲。我的展覽名稱《偽記憶症》的文本迷宮，戲中戲的展覽呈現方式。自己是前一場第二屆實構築展覽場空間建築師，這一場名為《舞墨·行旅- 建築人畫展》展覽總主標。身分腳色的扮演轉換成為一位藝術家，在自己設計作品的空間。記憶殘留前一檔（2010.12.11-2011.2.13），展後剩下物質材料，開幕盆花的賀卡。本期：2011年2月19—3月6日。呈現的作品文字是前一檔的時間（2010.12.11-2011.2.13）。看展的人會看到與當下正在進行時間衝突。是當下時間包裹過去時間，不是線性的時間軸。是時間中的時間用來包裹過去事件的記憶。也是空間的戲中戲。前一場展示空間設計的是迷宮概念，這一場是時間故事的迷宮，迷宮是一個時間池的概念。

表- 19：身分表

	身分	展覽紀錄
第二屆實構築展覽展示時間：(2010.12.11-2011.2.13)	空間建築師	 <p>(出處：劉克峰)</p>

<p>展場空間</p>	<p>工程人員</p>	 <p>(出處：劉克峰) 前一檔展場</p>
<p>《舞墨·行旅- 建築人畫展》展覽 本期：2011年2月 19—3月6日</p>	<p>建築人畫展</p>	 <p>回應建築人畫展：唯一作品（素描），並出現在酷卡上。</p>
<p>《偽記憶症》</p> <p>展覽內容：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.以畫框作時間展示 (2010.12.11- 2011.2.13) 2. An architecture of space and memory 3.隱藏的證據：一系列 輔助故事的照片，故 事方式多格連續性的 呈現，隱藏其中的線 索，會有前一檔展覽 的照片，或者是攝影 模型的資料。 	<p>展覽藝術家</p>	 <p>(出處：劉克峰) 記憶的展示</p>  <p>(出處：劉克峰) 劉克峰展覽範圍</p>

5-4. 戲中戲

「戲中戲」這一術語由安德烈·紀德（André Paul Guillaume Gide, 1869-1951）所提出，用於描述作品中的作品（a work within a work）故事中的故事（a story within a story）。從 20 世紀 50 年代開始，批評家和理論家們，開始對主體或自我的建構，以及主體的循環性和雙重性產生興趣，使他們對鏡像迷宮進行深入的研究，探索其背後所隱含的文本、構成結構、心理等交流等問題。敘事內鏡（*Mise en abyme*）是此文學技巧的法語名詞。戲中戲或劇中劇，是在故事發展同時敘述另一個故事的一種文學技巧或巧喻（或稱曲喻）。¹²¹劇中劇的手法不僅倒置更廢棄了基本的戲劇元素，令演員成為了作者，故亦可以成為對戲劇本身的諷刺。這樣的迷宮讓觀者與演員都回到了一種自我還原的懸置。

多重文本（戲中戲）

黑澤明 1950 年的電影《羅生門》為強烈的戲中戲。《羅生門》對於在場與不在場的不能確認也如同陷在迷宮之中。黑澤明電影中的羅生門是一個以舊的文本-芥川龍之介的短篇小說所新組合成的劇本，原小說是引用 1915 年的古典民間文學《今昔物語》中「羅城門登上層見死人盜人語第十八」的部分情節，加上作者的想像完成的。羅生門地背景在日文漢字中是「羅城門」之誤寫，原意是「京城門」，雖是誤寫，但仍繼續沿用。芥川龍之介的小說不斷轉譯而迷途，而黑澤明是把《羅生門》、《竹林內》兩篇整合而來。故事大綱是在平安時代後期有一位被主人解僱的賤民，傍晚在「羅生門」城樓，考慮是否要以偷竊維生或是充滿道德感地餓死。他看見一個老太婆正在拔取城樓上一具無名屍的長髮，準備編織成假髮變賣換錢。賤民便出面抓住這個老太婆，責罵她褻瀆屍體的行為。老太婆辯稱這個死人生前把蛇肉假裝成魚肉騙人維生，並認為「自己也是

¹²¹內在故事的作用若非純粹為娛樂觀看者，就是作為其他角色的警告或楷模。在這兩種用法中，內在故事對外在故事的角色亦有象徵性及心理上的重要性，通常兩個故事之間有一定的關係，而內在故事是作為揭示外在故事中真實的一面。當劇中角色在舞台上表演另一套戲劇（劇中劇），其他角色則多成為「觀眾」。因為突然無法明確分辨誰是在劇中、誰是在劇中劇，劇場中的觀眾失去了全知的位置。

為了維生才拔掉死人的頭髮」。這位饑腸轆轆的賤民聽到這些話，心中起了一念，「大家都想求生存不是嗎？」，轉瞬間變成強盜，打昏了老太婆，剝去她身上可以變賣的衣服，趁著夜黑風高逃離了現場。整個故事以「羅生門」的特殊場景，及故事中腳色對事件分歧的說法令劇情更加迷離。從不同推測中我們反而反省到更多人性、生活、高、低、言外、意象交織的狀態。原作是將來源轉借與添增，而導演又進一步增加另一層次的轉用，還有另不正確使用也延用下。形成在原著與影像間的多重迷宮狀態。

5-4-1 畫中畫

四幅畫：《銀行家和他的妻子》、《阿爾諾非尼夫婦》、《大使們》、《侍女》

紀德在 1893 年所撰寫的一個旅行詞條中簡要的解釋到：「在藝術作品中，我喜歡在作品的主體-人物層面尋找移置(transposed)...，在昆丁·馬西斯(Quentin Matsys)的油畫《銀行家和他的妻子》(The Moneylender and his Wife 1514)，中畫家以一面凸出的深色小鏡子放在前面的桌子上，對於看不到前面空間，仍可以反映出畫面場景發生的房間內部狀況」(紀德 1955:29)。圓形鏡子的獨立構圖形象，彷彿又是另外一幅獨立畫面。通過窗戶可以看見街上的房子和樹林；凸鏡是說明銀行家店鋪及其周圍的一種光學上的技巧。在此技術下真實的、或是誠實地把社會隱藏的一面揭露出來。



圖- 30：昆丁·馬西斯 (Quentin Matsys)《銀行家和他的妻子》(The Moneylender and his Wife)(1514)(出處：The Yorck Project：10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-RoM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.)



圖- 32：Jan van Eyck “Portrait of Arnolfini and his Wife” (1434)(出處：Web site of National Gallery, London)

圖- 31：昆丁·馬西斯 (Quentin Matsys)《銀行家和他的妻子》(The Moneylender and his Wife)(1514)(出處：The Yorck Project：10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-RoM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.)



圖- 33：(出處：The Yorck Project：10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-RoM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.)

《阿爾諾非尼夫婦》(Portrait of Arnolfini and his Wife) 由荷蘭畫家揚·范·艾克畫於 1434 年。畫家於鏡上方位置簽名：「Jan van Eyck was here.」(揚·范·艾克在場)，這幅畫除了充滿象徵外，主要是牆面上鏡子的出現反映出觀看者的位置，也是畫家本人。畫中白色蠟燭、脫鞋、白頭紗、忠誠的小狗等等，都象徵這個結婚的神聖場景。鏡子將不能滿足的好奇心，與空間的全景呈現出來。



圖- 34：小漢斯·霍爾班（Hans Holbein the Younger）《大使們》（The Ambassadors）1533
（出處：維基共享資源：此文件在美國和其他版權保護期不超過 100 年的國家，已進入公有領域。）

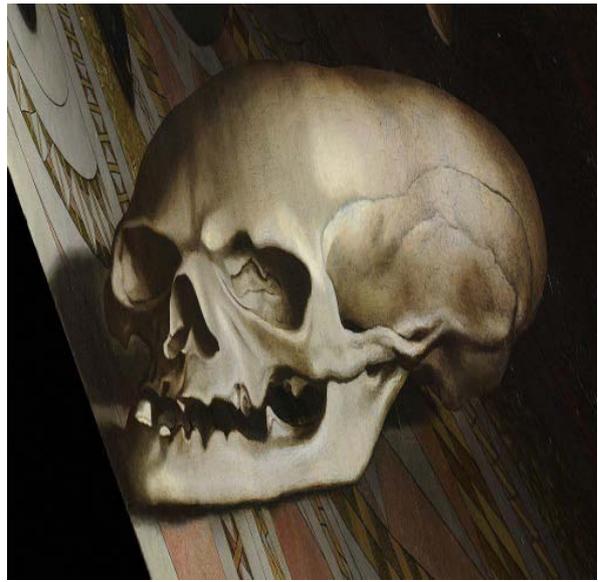


圖- 35：骷髏頭（Holbein Skull）
（出處：維基共享資源：此文件在美國和其他版權保護期不超過 100 年的國家，已進入公有領域。）

第三幅畫是小漢斯·霍爾班（Hans Holbein the Younger）《大使們》（The Ambassadors）1533 的作品，其中靜物與肖像之外，還有隱藏其中透視扭曲變形的骷髏頭。必須要從畫面上以斜向看畫，靜物的細節充滿隱喻的安排，但這個視覺上面的拼圖，又跳脫原來的正面思考，反而帶入了雙向交會的衝突，生命與死亡，天堂與地獄的共存交戰。這齣戲中戲在畫中畫充滿往復的衝突。

第四幅畫是委拉斯蓋茲（Diego Velazquez）的油畫《侍女》（Las Meninas）這幅畫裡，畫家本人也在畫中。除了畫本身要描繪的主題之外，也有著並非尋常的畫面佈局方式。畫家本人看到自己也在畫中。換言之暗喻畫家與觀察者的自覺性在畫中，畫家畫人也同時是被觀察、反省的對象。鏡中的國王與皇后也不是畫中人物，或更表明是畫外的旁觀者，但也如同畫家自省、察看地同時以後設反省的方式呈現（Foucault, 1966：21）從主觀識別到反省自白，將自我的局限轉化為認知上的問題，是一種透明化認知過程的協議儀式。¹²²對於這幅畫鏡子的反射意象與呈現開放性延伸，有研究認為受到《阿爾諾非尼夫婦》的對鏡子使用的影響，邀請觀眾與畫中人進入的意

122：Foucault 《The Order of Things》（1966），pp. 4-5



圖- 36：委拉斯蓋茲 (Diego Velazquez)《侍女》(Las Meninas) 1656。
(出處：維基共享資源：此文件在美國和其他版權保護期不超過 100 年的國家，已進入公有領域。)

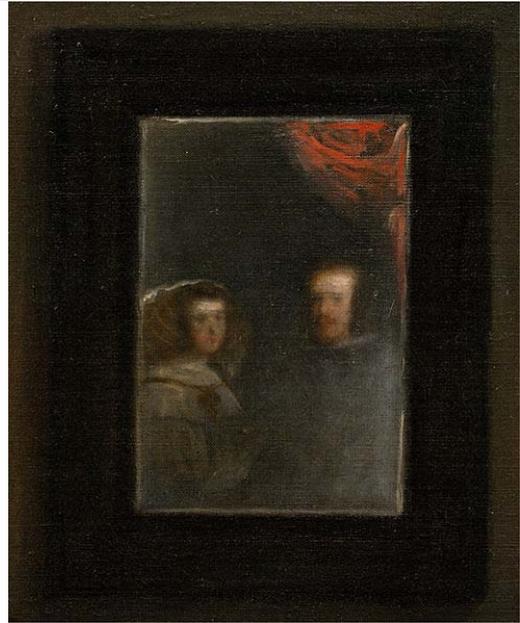


圖- 37：委拉斯蓋茲 (Diego Velazquez)《侍女》(Las Meninas) 1656。局部圖，鏡中人物的細節。其中是國王與他的妻子。
(出處：維基共享資源：此文件在美國和其他版權保護期不超過 100 年的國家，已進入公有領域。)

這幅畫中可見畫家正面臉孔注視著前方的觀察者，而且在畫家之前擺設了一巨大的畫布，畫家在畫什麼呢？是國王的公主嗎？不像，因為他們的眼光不在，卻是與觀者目光正對著，而且除此之外，旁邊的侍女、侏儒、侍衛及房間的背後牆門的侍衛長都有相同視線與觀者相對。背景仍然是畫室的空間，雖不知這些人物是否為畫中的主體，但他們非常不避諱地開放他們的世界給觀者。傳統的討論一般繪畫時，觀者與畫之間總有一層距離，因為我們把畫當作故事的紀錄與再現。

但畫中畫與戲中戲都具備自省的特質與質疑，有簡單的、無限的、兩難的，三種概念來反映這樣的特質。也是故事、藝術過程或是敘事語言符碼所反映出來的三種結構層面，每一種反應都不僅作用於自身的結構層面。文學對現實的知覺以及錯誤的知覺，變化的

123：Lucien Dällenbach (1977). *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, p. 21. Quoted in English in Harriet Stone (1996), *The Classical Model: Literature and Knowledge in Seventeenth-Century France*. Cornell University Press; p. 29

後果不斷產生轉換的迷宮文本。¹²⁴用這樣的反射技巧呈現主體、客體在一個作品中的藝術形式。

5-4-2 時間的戲中戲

柏格森的整體時間概念

柏格森是一個崇尚「直接材料」(les donnees immediates)的哲學家，其出發點必須是直接的給出物和活生生的東西，這是一種比胡塞爾的「回到事物本身」(retour aux choses memes)更為原始的「回到事實本身」(retour aux faits)。柏格森認為真正能夠確定為真實的東西，只能是我們能夠真正經驗到的東西，這是一種獨立而源頭的經驗。在其中，我們人的身體以及與之交融在一起的精神能夠直接觸摸、進入或融合到那些直接材料中去，從而才能夠真正回歸到「事實」這個最樸素的層面上去。整理柏格森¹²⁵在時間方面的基本概念：

1. 柏格森建議我們把身體視為「活動的中心」。
2. 「純粹感知」是我們通常稱為感知的東西的一個抽象的限定性框架，因為它並不包括它自己的內在狀態的身體感知（「感情」或「感覺」），更重要的是，它並不包括我們對先前記憶身體的感知。
3. 「感覺」只視為在外圍影響我對其他物體的感知的我自己身體的感知。
4. 純粹感知在本質上是身體（行動的中心，不是感知的中心）的功能，純粹記憶在本質上是心靈的功能。
5. 記憶---即獨立於身體的「純粹記憶」---完全是我們對柏格森的實在時間之持續之流變。

pure memory、memory-image、perception 沒有一個可以獨立於外而存在。知覺從不只有精神接觸也與物質表現有關；是與記憶影像一同詮釋知覺而完成整體概念。記憶影像亦包含純粹記憶的部

124：畫中畫與戲中戲由紀德、普魯斯特的開創與探索，到後來喬伊斯、卡爾維諾得以延續。

125：Henri Bergson [1908] (1988) 〈Chapter 3 Of The Survival of Image, Memory and Mind〉(《Matter and Memory》, pp.77-177.)

分，並開始物質化。以及，記憶影像仍自成其形。若從知覺而言，記憶影像可被視為初始的知覺。至於純粹記憶理論上是獨立的，而實際上卻要在有色彩活力的影像中顯現。純粹記憶、記憶影像、知覺的狀態在一直線上，是一氣呵成，而無法明指出從何起始與中止處。（《Matter and Memory》， pp.77-177）

柏格森認為由亞里斯多德以來，將時間量化的觀念是一個基本的錯誤；另外，他也批評康德（Immanuel Kant, 1724-1804）將時空視為感性作用的先驗形式，則又把時間視為隨著感性作用斷續、分裂的片斷。因此，柏格森在《意識之直接與料論》書中以科學方法分析意識，去證明他以直覺所發現的「真實的時間」。（《Duration and Simultaneity》， pp.30-47.）

他認為長久以來對「時間」的誤解，乃因為人需要用語言文字來表達自己，而受限於語言文字；此因語言文字要求人在表達（抽象的）觀念時，以如同（具象的）物質般清晰明白的方式來表達，如此一來，人因此把意識同化於物質；而人根據語言文字所認識的「時間」，其實只是為物質的時鐘所呈現，以及由數字的量所計算——有如空間般、物質般片刻分割的時刻表——這是物性的、非真實的時間。他自己則以「意識為時間的本質」即「綿延持續」（*duree*）——此謂「變化之不可分的繼續」（*continuite indivisible de changement*），乃是人之自我本體在持續不斷的運動變化中之狀態，此中，其不可分割的、互相交織的有機整體形成人之自我人格，隨著運動變化之韻律，有如長流般永遠向前演進；簡言之，柏格森哲學可以說是以「綿延持續」為主導概念而發展的哲學理論。¹²⁶

時間的多樣性

柏格森對「時間」的多樣性（*multiplicite*）看法。柏格森強調：所謂的多樣性也有相對的兩種形式：其一為「量」的、可數的、同時並置（*juxtaposition*）於「空間」向度的多樣性；其二為完全屬於「質」的、不可數的、互相交織穿透（*interpenetration*）成為一個整體的「綿延持續」。這才是「真實且具體的時間」。柏格森於此認為：傳統的「時間」是數學化、空間化的產物，它不是「真正的時

¹²⁶ Henri Bergson [1922] "Concerning the Nature of Time," 《Duration and Simultaneity》, pp.30-47.

間」，而只是後者的象徵物，因為「綿延持續」全然是屬於性質的（它不能被計量），除非被象徵性地呈現在空間裡。更進一步地說，上述的區分還適用於人的兩種不同層面的「自我」：其一為表層意識的、清楚分明的、社會化的「表層自我」；另一為深層意識的、瞬息變化的、各種思緒互相交織穿透而組成的有機整體之「深層自我」。後者是真正的、「綿延持續」的「自我」，但它深沈隱晦，不易為人所察覺；所以，人們習慣以前者為「自我」（其實這只是後者之象徵），它是「綿延」持續被「空間化」、「社會化」的結果。（《Duration and Simultaneity》, pp.30-47.）

柏格森哲學的核心就是duree。對柏格森綿延就是一個流動的短暫真實，那是非常不同於客觀世界的真實，與工業世界的機械的時鐘。尤有甚者，德勒茲從他對柏格森的詮釋，開展對綿延討論是以可比較的小時間（little time）。它的基本想法多樣性的數學概念是來自於柏格森形成的綿延概念而來的。受到柏格森影響的韋茲對多樣性的討論舉用《愛麗絲夢遊仙境》中一段對話。武士告訴愛麗絲，他將要唱的歌曲名字：「歌曲的名字叫「鱈魚的眼」——「啊，這就是歌曲的名字，對嗎？」愛麗絲說，嘗試做出有趣的樣子。——「不，你不明白了。」武士說道，樣子有些惱火，「那是歌曲名字的「名稱」。真正的名字是「年老的老人」。——「那我該說「歌曲的名稱」了？」愛麗絲改正了自己。——「不，妳沒有這個必要，那是另外一回事！歌曲的名稱是『道路與方法』；但這只是「名稱」而已！」——「噢，那麼這歌是什麼呢？」愛麗絲說道。這時的她已經完全弄糊塗的。「這正是我要說給妳知道的。」武士說：「這歌真正是「坐在開口上」！」這裡的名字本身還有名字：甲的名字叫乙，乙被稱呼丙，丙被稱呼丁……。這是一無盡系列的邏輯（ $n_1 \rightarrow n_2 \rightarrow n_3 \rightarrow \dots$ ）。是德勒茲「游牧精神」的觀點。¹²⁷

愛麗絲的驚險旅程裡面，不斷的要面對的冒險挑戰。也隱喻語言本身有這種無限擴散繁衍的力量。名字指示另一個名字指示再另一個名字，固定的意義也最終未必可以找到。這是名字的游牧。（Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p.17-19）如果主體的統一性代表了一個內在的空間，名字功能不是要鞏固這種內在性，它給一個明確得身分，為他多加一堵牆。相反的，名字的作用是像外邊開放，

127：羅貴祥《德勒茲》（臺北：東大，1997），頁69—78。

打破劃定的疆界，分解占據的領土（Ibid,p.22）。名字是城市的游擊隊，他滲透各個階層，對抗市政的治理統治。名字是一個缺口，從此岸到彼岸，名字為一種游動而不止息的力量。名字所指示不是一個意旨，也不是一個特殊的內容。名字只是一個指示，其指示的「這裡」，某些事在「這裡」發生。「這裡」是零度的，潛藏無窮的多重性。德勒茲說，名字是對多樣性瞬間領悟。一個名字就是一個潛在的多重性。

德勒茲認為，柏格森劃分了兩種不同的多樣性：一是時間的多樣性，一是空間的多樣性。時間的多樣性亦即「綿延」(duration)，它是所有性質差異的總和，因此我們只有通過時間（亦即「綿延」）才能思考和領悟「改變」。由於時間包含了所有的性質差異，所以空間的多樣性不能是性質差異的多樣性，而只能是「程度」差異的多樣性。因此在空間中只能有事物的大小、形狀和位置的不同，而不能有性質方面的不同。據此，德勒茲認為所謂不適當地分析的混合體所混淆的正是時間和空間兩種不同的多樣性。這種混淆往往以「多少」、「有無」等程度的差異掩蓋了真正的性質差異。因此，所謂「發現真正的性質差異」，亦即從程度的差異的掩蓋之下重新發現屬於時間和綿延的性質差異。而這也是直覺的第三條規則的意思：**「按照時間而非空間提出問題和解決問題」**。（德勒茲 2002：118-119；Deleuze 1988：31-32）

德勒茲曾為時間和空間下過一個明確的定義：空間是「一種外在性、同時性、並置排列、秩序、數量差異、程度差異的多樣性，是一種數的、非連續性的和現實的多樣性。」至於時間則「在純粹的綿延中呈現；這是一種連續、融合、構成、異質性、性質差異或本質差異的內在多樣性，是一種擬真而連續的、不能還原為數目的多樣性。」（德勒茲 2002：125-126；Deleuze 1988：38）依據這一定義，我們日常生活中所理解的「時間」實際上只是一個不純粹的混合體，因為依據年月日時分秒所劃分、量度的時間已被具備程度差異多樣性的空間所同化，而無法保持其內在的純粹性。「因此，我們能夠『保持』空間的瞬間狀態，並能在一種『輔助空間』中把這些狀態並置起來；但是我們也把一些外在區別引入到我們的綿延中，我們把綿延分解為外在的各個部分，並且把它們排列在一種同質的時間中。」（德勒茲 2002：125；Deleuze 1988：37-38）

時間概念裡面也有關於「再現」的討論，指已經掌握的知識能回想起來，已學會的動作能再次實現和已經歷的情感能再體驗的過程。¹²⁸他是以經驗過的事物不在當前而能恢復原有知識經驗為特徵的。再現的速度和準確性決定於所掌握的知識經驗是否概括成體系和是否經常應用。再現發生困難時，須進行追憶。追憶要通過意志努力，利用各種線索，引起必要的聯想，進行適當的推理，逐漸恢復意遺忘了的知識經驗。

身體的時間與空間

德勒茲認為時間和空間的分別是：在空間中，一切都是現實的，無需經歷現實化的運動；時間或綿延則需要通過現實化，從擬真走向實在。在這一運動中，時間不斷分化，不斷創造不同的線來對應和實現在自身中性質各異的不同層面。（德勒茲 2002：129-130；Deleuze 1988：42-43）

時間因素在現象學的探討領域是必然的，身體的知覺、身體的記憶所面對的都不是一個凝固的瞬間。也都要面對還原的過程。生命是活的狀態下流動著、移動、演化著的。時間與空間理論上來自於德勒茲受到前法國哲學家柏格森的影響而啟發，曾為時間和空間下過一個的定義：空間是「一種外在性、同時性、並置排列、秩序、數量差異、程度差異的多樣性，是一種數的、非連續性的和現實的多樣性。」這個替柏格森再解釋時間的定義。時間則「在純粹的綿延中呈現；這是一種連續、融合、構成、異質性、性質差異或本質差異的內在多樣性，是一種擬真而連續的、不能還原為數目的多樣性。」（Deleuze 2002）

身體與空間兩者關係的合併在時間關係中。以活的身體在空間中移動，移動的、不確定性、流動回應生命的活絡狀態。也就會有「間」（In-Between）的空間主題，所指的是在時間軸的In-Between來回之間稱為之間，或起於因為是在時間之間的距離，所以也形成

128：在韋伯字典的「再現」定義：是物質材料的表演，物質材料性質的戲劇性變化等等。Representation: an incidental or collateral statement of fact on the faith of which a contract is entered into c: a dramatic production or performance d (1): a usually formal statement made against something or to effect a change (2): a usually formal protest。（from the Merriam-Webster Online Dictionary）。

空間因素的之間。¹²⁹是得以討論什麼讓時間在空間與空間之間停留、運動與轉變。是什麼事件會在兩種物質間留下印跡、記憶與拓印。與時間相關的概念則有：duration、interval、continue、transformation、instant、crossing、notation、process、different、information、past present future、memory。當代建築理論對於時間與空間理論，也與過去有不同的看法。以Manuel Gausa的Dynamic time的整理，說明過去、現代到當代時空關係的轉變。(Manuel Gausa (the metapolis dictionary),2000,pp.626)有分類從古典到現代到當代的空間與時間的專注方向的改變。當代的時間討論是動態、相對性、不固定的。¹³⁰

5-4-3 連續與不連續時間的戲中戲相關作品：《偽記憶症》

《~~偽記憶症~~》的前一檔展覽記憶：前一檔(2010.12.11—2011.2.13)，展後剩下物質材料，開幕盆花的賀卡。本期展覽：2011年2月19—3月6日。呈現的作品文字是(2010.12.11—2011.2.13)，是前一檔的時間。看展的人會看到與當下正在進行時間衝突。是當下時間包裹過去，不是線性的時間軸，這也是柏格森的時間概念。

129 : In-Between : The 'between' is a space permanently on the run ; a place in itself , a limit make fringe , a border made country . Moreover , it is a conquering between two belligerent territories . Strange , infiltrated , camouflaged . (Federico Soriano (the metapolis dictionary) ,2000,p p.334)

130 : Space and Time (Classic: Absolute) : Fixed 、Ritual 、Evocative 、Compact 、Exact 、Figurative 、Ceremonial 。Space-Time (Modern: Relative) : Stable 、Functional 、Absent 、Fragmented 、Precise 、Structural 、Strict 。Space-Time-Information (Contemporary: Interactive) : Dynamic 、Operative 、Relative 、Fractal 、Combinatory 、Infrastructural 、Uninhibited 。



圖-38：展覽內容：以畫框作時間展示（2010.12.11- 2011.2.13）（照片出處：劉克峰）



圖-39：原來展覽牆面刷紅色，一種正式儀式感，與畫框聯繫在一起，但是中間是影印的時間，直接貼在牆上，反差的對比面對展覽事件的反省與記憶上面的不確定進行連接。每一個這樣的展示板有七個，都是一樣的處理。在真正的重要展示位置，呈現出來一個不在場的狀態。（照片出處：劉克峰）

《~~偽記憶症~~》的整體概念：

在記憶的迷宮裡，關於記憶裡面的回想與想像的交織界線不清，特別是久遠的歷史、遠古的神話、自以為是的想像、閱讀偵探奇情小說的追溯過程。但是，如果是剛發生過的不久，在同一地點，卻有身分的交換，還有重疊的文本，那更是一個記憶的迷宮。偽記憶症是患者相信自己記得，事實尚未發生的或幻象。建築的材質真實與展覽中的建築是記憶，建築、旅行參觀、兩個展覽的時間與事件成為記憶上面的特殊狀態。

建築展覽形式反省、記憶怎麼了、與《換場中》的異同處，以不在場的悖論來處理在場的問題，《椅子的在場與不在場》也是對於展覽現場的態度是以一個展覽時間的設定為現在，這是即將消失的時段，對照之前存在的稱為過去，對於當下馬上成為記憶的展覽時間為現在與未來。偽記憶症有「偽記憶」與「~~偽記憶症~~」需要解釋：「偽記憶」的偽造是真的偽造，還是假的偽造？記憶可以偽造嗎？記憶如果被偽造，會以甚麼方式進行呈現？「~~偽記憶症~~」是不是已經預告這事件的本質是像是生病的身體的一個症狀。生病是身體發生症狀，但是後來還是要恢復正常。那這個發病的時間一定是會過去的，可以結束的事件。而觀眾的進入被提示了角色扮演，你們可以是醫生看病人的方式，檢查一下發生了甚麼症狀，看到了甚麼「不尋常」的症狀。這個「不尋常」也是藝術展場之中也會出現的「不尋常」藝術事件的操作。

5-5. 空間中的空間

空間中的空間：3 個建築設計：藤本壯介、妹島和世、西澤立衛迷宮化的作品。

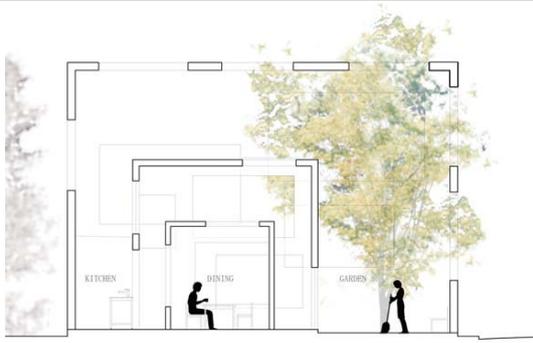


圖- 40：40House N 剖面圖（出處：http://www.mmag.com.tw/ad/20100901-architectural_design-239）

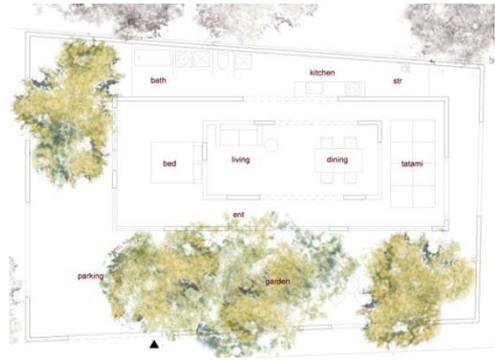


圖- 41：41House N 平面圖（出處：http://www.mmag.com.tw/ad/20100901-architectural_design-239）



圖- 42：House N（出處：http://www.mmag.com.tw/ad/20100901-architectural_design-239）



圖- 43：藤本壯介 House N（出處：http://www.mmag.com.tw/ad/20100901-architectural_design-239）

藤本壯介的作品「House N」，是一個最小迷宮的概念小住宅。這是典型的空間中的空間，藤本壯介「House N」的主要設計概念是把如俄羅斯娃娃般的三個白盒子層層套疊。第一個白盒子讓住宅內部與街道內外公私領域互相滲透。第一個與第二個白盒子，打破室內與戶外的界線，使整個空間裡外不分，產生空間擴大感。第三個白盒子定義出內部中心，讓三個白盒子之間的疊套產生最大模糊感。如果過去的設計準則要做出一個合邏輯的準確度，這樣的想法代表甚麼意思呢？如何創造模糊的極限，卻只用三個盒子，玩兩次盒中盒的遊戲，就達成效果。一個意義是時代的演進會找尋新的典範，所以典範也會一直求變；另外是對於迷宮這方面的意義我們並未釐清，還有機會是在設計上提供新構思的可能。

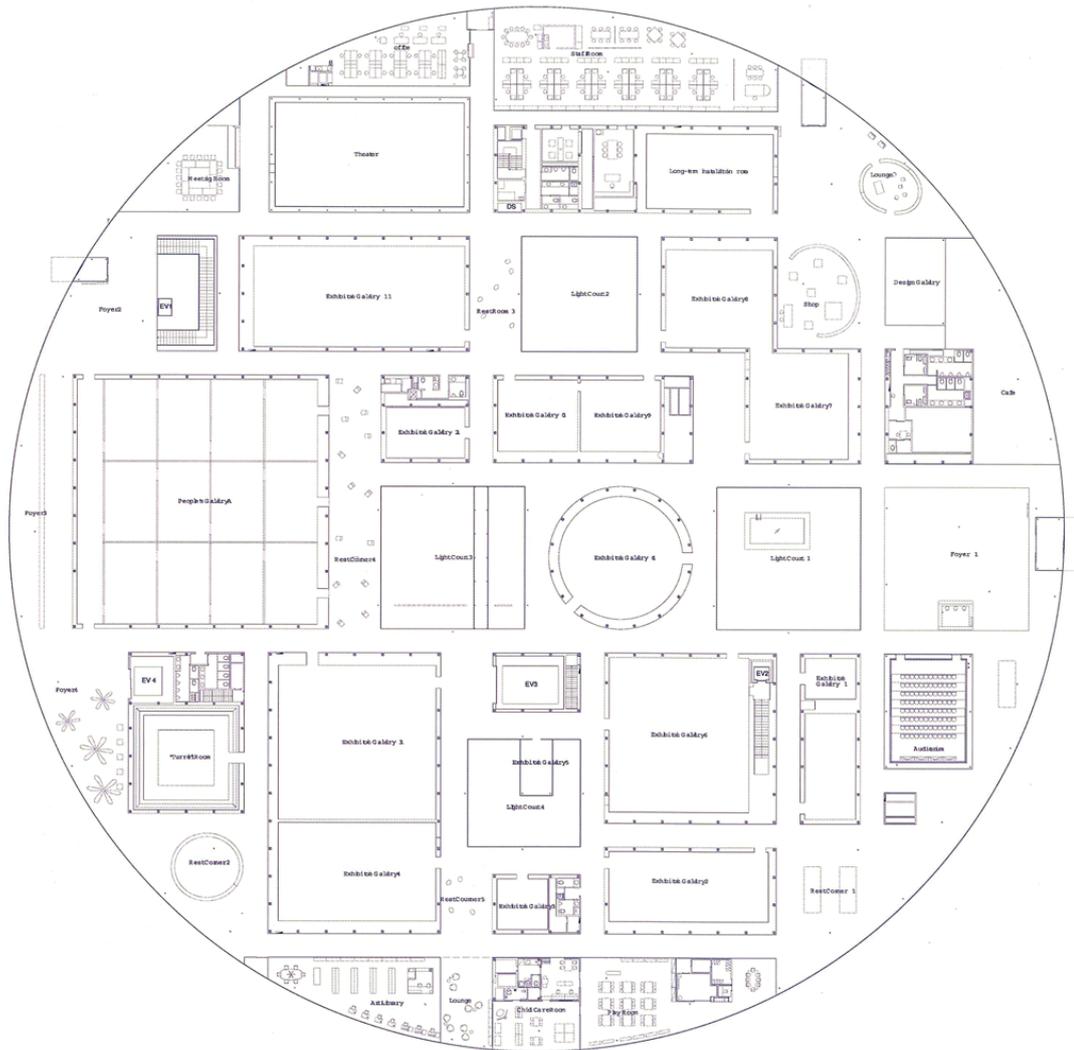


圖- 44：妹島和世的金澤 21 世紀美術館

(出處：http://farm1.static.flickr.com/148/437782043_c1e9b8cb71_o.gif)

當代建築師妹島和世的「金澤 21 世紀美術館」是直接套用迷宮的概念(圖- 44)，圓形的平面直徑 112.5 公尺，沒有前和後的差別。圓形外牆是全透明玻璃，內部則是一間間白盒子的展示空間。既沒有主要入口的設計，且內部空間更沒有主要動線。一種說法是可任由觀眾自由選擇，另外一種是可能會迷路，對於展覽作品的不期而遇。這全然是一個內部離散而無中心的空間，而外觀是絕對幾何的圓形空間，兩者直接撞在一起。

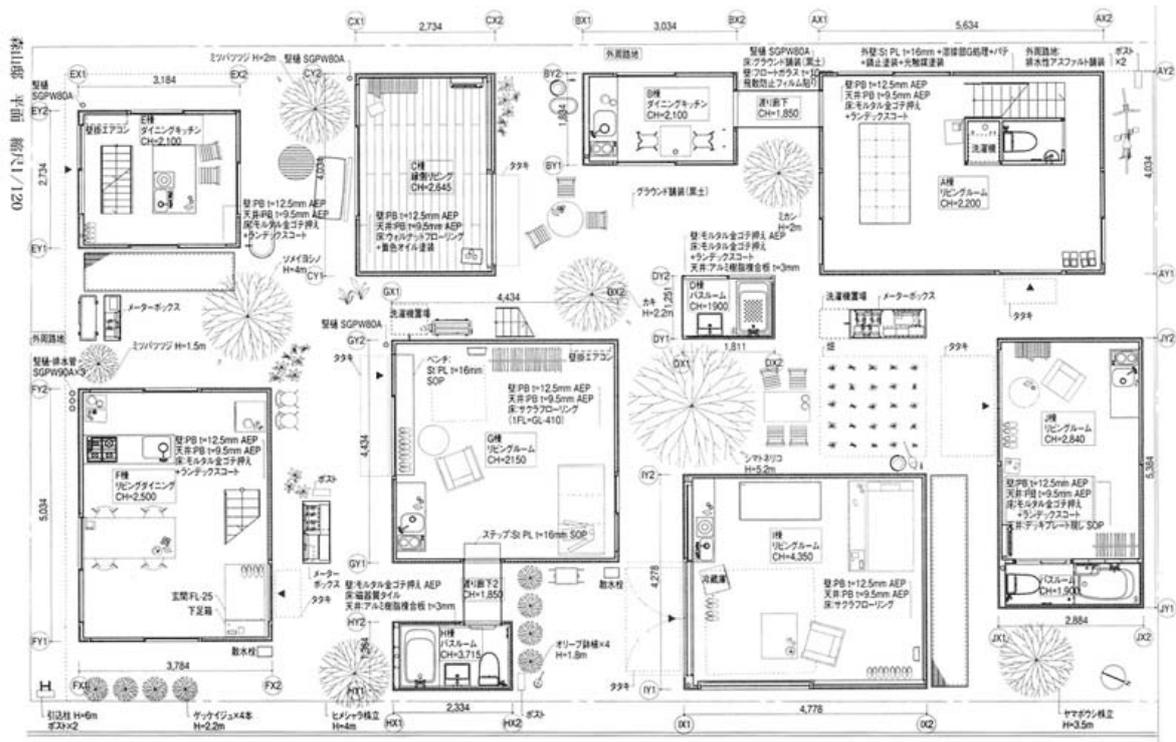


圖 - 45：西澤立衛森山邸

(出處：http://www.tozai-as.or.jp/mytech/05/images/05ryuei_03d.gif)

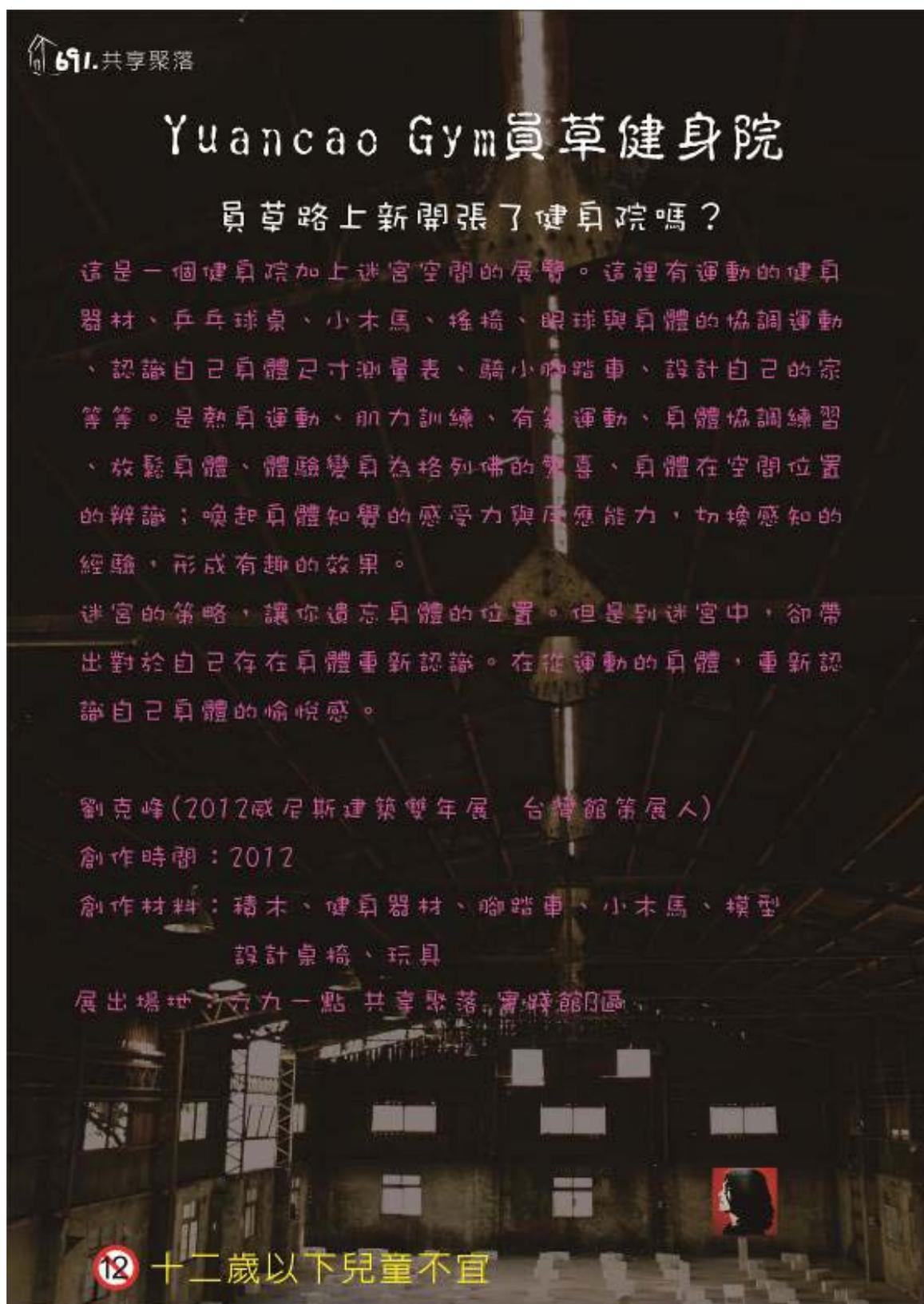
西澤立衛的設計「森山邸」。則是將一個家該有的機能幾乎完全切開來的分棟處理，如圖的每一間機能是一幢幢的，有廚房餐廳、臥室、主臥室、客廳、書房、浴廁、起居室等，連結的都是戶外空間。這裡的綠地空間以最大的意象包裹了所有使用機能，切開來後每一機能之間的關係都不是確定的。完全推翻了一個住宅關係中的所有典型鍵結。這是一個鬆散的結構關係，也是一種無盡的關係。從廚房去到廁所是可以離開這個「森山邸」到鎮上再回來。「森山邸」也沒有圍牆的設定，這個空間中的空間其實是被都市中的都市的概念團團包被。

5-5-1 空間中的空間相關作品：《員草健身院》

《員草健身院》海報標題：

2012《員草健身院》這張海報標題：「員草路上新開張了健身院嗎？」背景是「691 點共享聚落」這個新空間的第一檔中第一次的

展出，也是我的展覽中有健身院的身體運動的概念。因此，這一個健身院加上迷宮空間的展覽在雙重語意，事件中的事件如同戲中戲，以及多重互文概念下也設計這樣的宣傳海報。



691. 共享聚落

Yuancao Gym 員草健身院

員草路上新開張了健身院嗎？

這是一個健身院加上迷宮空間的展覽。這裡有運動的健身器材、乒乓球桌、小木馬、搖椅、眼球與身體的協調運動、認識自己身體尺寸測量表、騎小腳踏車、設計自己的家等等。是熱身運動、肌力訓練、有氧運動、身體協調練習、放鬆身體、體驗變身為格列佛的驚喜、身體在空間位置的辨識；喚起身體知覺的感受力與反應能力，切換感知的經驗，形成有趣的結果。

迷宮的策略，讓你遺忘身體的位置。但是到迷宮中，卻帶出對於自己存在身體重新認識。在從運動的身體，重新認識自己身體的愉悅感。

劉克峰(2012威尼斯建築雙年展 台灣館策展人)

創作時間：2012

創作材料：積木、健身器材、腳踏車、小木馬、模型
設計桌椅、玩具

展出場地：六九一點 共享聚落 寶時館B區

12 十二歲以下兒童不宜

圖- 46：《員草健身院》海報（出處：劉克峰）

《員草健身院》空間中的空間

《員草健身院》整體便是一個大迷宮的方式來進行空間與展出事件的部署。每一個形成迷宮的白色塊體物件，在其內部都有另外的空間故事。從孔洞中向內看，會有另外一個故事場景。全景的大空間，到物件之中還有另外一個空間，兩個空間構成空間中的空間夾帶戲中戲的敘事方法。每個健身器具與白色積木群形成矩陣式排列，這些健身院元素都可以玩？有〈小木馬〉、〈怪獸城市〉、〈迷戀速食〉、〈外星人在台北〉、〈我們對自己身體的部位認識多少？〉、〈測量不在的自己〉、〈哆啦A夢的公寓〉、〈哈士奇俱樂部〉、〈糖果森林〉、〈竹蜻蜓〉、〈跳飛機〉、〈百菓公園〉。健身器材：跑步機、仰臥起坐機、拉筋器材、翻滾練習、乒乓球等等。

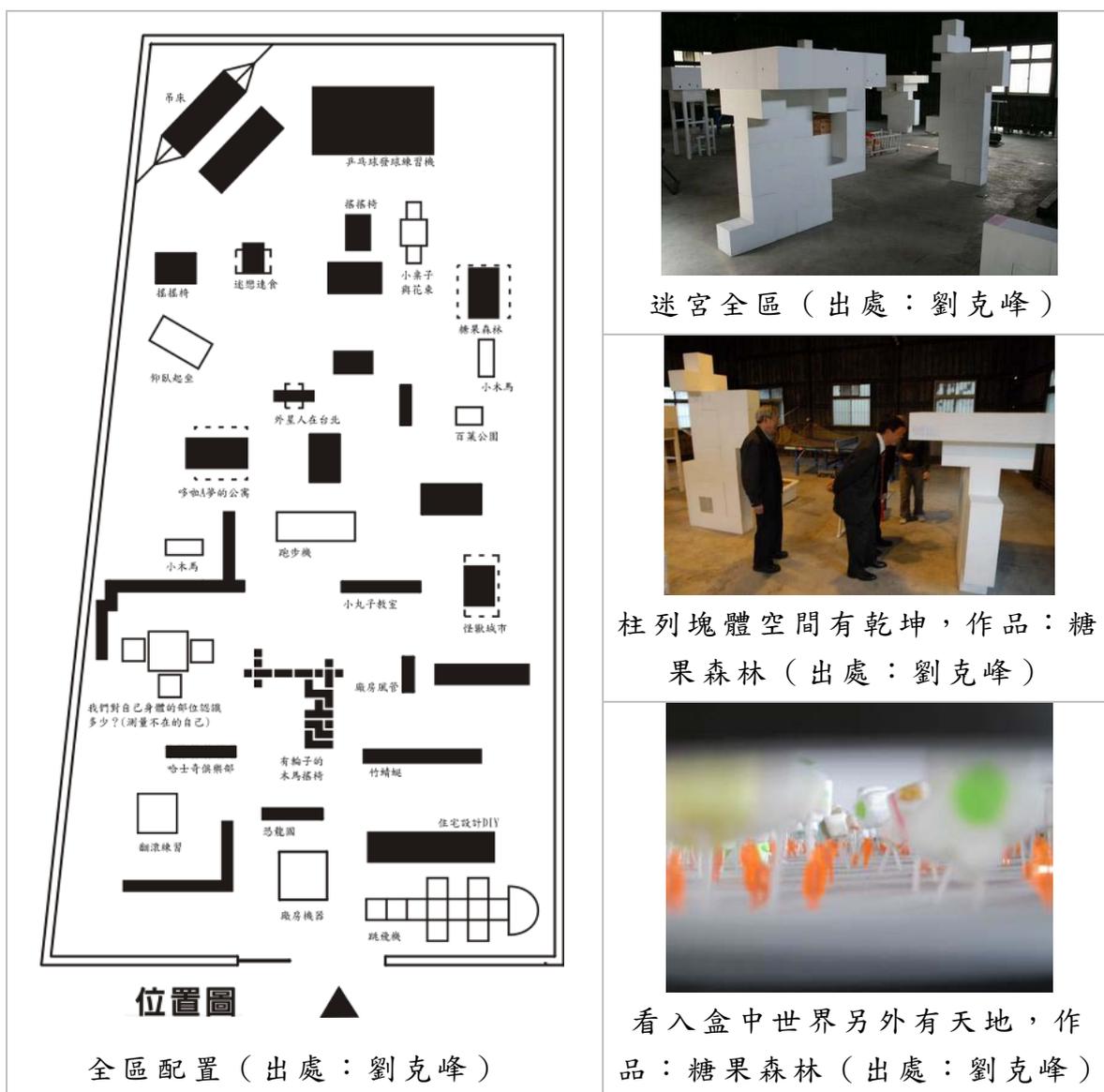


圖 - 47：《員草健身院》空間中的空間

5-6. 迷宮的概念

迷宮與文本、戲中戲、畫中畫、空間中的空間這些典範對照到啟蒙、理性、現代形成與迷宮之間的拉鋸。兩個古代宮殿的大迷宮：希臘神話中的「迷宮」-克諾索斯王宮、波斯的波斯波利斯，兩者呈現古老迷宮的空間原型與神話。移動、視覺與身體的阻擋，在連續的打斷中得到反思的機會。同時代埃及的金字塔與希臘克諾索斯王宮形成，主體式與水平碎片散落式，或是強光理性與思考哲學的兩相對照，或是太陽神與希臘神話中混沌之神卡俄斯。¹³¹一座結構精巧的迷宮，這座迷宮有入口、有出口，在複雜的表像下包含著高度純化的理論。

後現代文學文本的內在關係也是座雕琢精巧的迷宮，一方面也隱喻建築。彼得·艾森曼（Peter Eisenman）將建築設計傳統理念中的形式、功能、結構、基地和意義皆視為文本¹³²。因此文本的討論也是在尋求一種紙上建築迷宮結構關係。並且借用羅蘭·巴特重組文本、作者、讀者之間的新關係，看待卡爾維諾的作品《看不見的城市》、《命運交織的城堡》和《如果在冬夜，一個旅人》和艾科《玫瑰的名字》；這些文學的文本，在後現代的架構下形成一個組織極為精密的紙上建築的迷宮，小說中的圖書館與書本就是迷宮的指涉，與隋煬帝的「迷樓」，夏宇處理詩的方式。卡爾維諾《看不見的城市》、《命運交織的城堡》和《如果在冬夜，一個旅人》在文本與目錄，或故事性關聯之間，還有牌局的機率變化，俄羅斯圓盤的選擇下對於編輯方式是採取不連續性，而將所謂連結權力交給讀者。艾森曼對於文本（Texts）的定義是建築設計而非文本的（Textual）。¹³³若拿艾森曼與卡爾維諾來對照，路徑或閱讀有了過程的關係，岔路、捷徑、短路構成讀者自己編出的新故事，這是文本的別體與支系的新外貌。卡爾維諾也留設一些線索，讓讀者在閱讀時，能找尋路徑。

以戲中戲的概念來看畫中畫《銀行家和他的妻子》、《阿爾諾非

131：卡俄斯（希臘語：Χάος，或譯為「混沌」；字面意思是「裂縫」或「打哈欠」）是希臘神話中的概念，沒有形體，也沒有明確的性別，它是一切空間及概念的開始。

132：〈The End of the Classical: the End of the Beginning, the End of the End〉Perspecta © 1984 Yale University, School of Architecture, p154-173

133：Peter Eisenman 《Eisenman Inside Out: Selected Writings, 1963–1988》New Haven: Yale University Press, 2004

文本一直被視為主要的或原創的（Original Sources）。Textuality 是文本的別體（Otherness）和支系（Secondarily）的外貌（Aspect）。因此文本的討論開始延伸到其他層面。

尼夫婦》、《大使們》、《侍女》，是較日常生活但卻更精準而有秩敘地描繪客體的存在，戲中戲是借用畫中鏡面反射技巧，除了圖像反射，也同時雙重隱喻出主體反射。存在於鏡中的不是答案而是懷疑式的提問，因此成為戲中戲的概念。

三個建築空間「House N」、「金澤 21 世紀美術館」、「森山邸」的設計如果放到現代建築的框架中，形式上的方盒子、玻璃建材、幾何形式這些似乎為現代建築處理手法。但現代建築的形隨機能要求的是清楚的對照關係，是理性且合乎工程邏輯的思考模式。而「House N」的三個盒子卻反而追求起空間中的模糊與混沌；「金澤 21 世紀美術館」是在系統中展示一種隨機的行為、一種動態的系統。每個展示事件看似是一堆毫不關聯的碎片，但是這種混沌狀態結束後，這些無機的碎片卻會有機地彙集成一個整體。「森山邸」是回到空間的原始狀態，呈現非線性系統具有的多樣性和多尺度性，一種空間的迷宮。

若以建築為迷宮的觀點討論，那麼迷宮是否為一種充滿複雜通道的建築物？或一種當代都市模型的隱喻迷宮（城市）。具體迷宮的設計似乎都指向混沌與原始狀態。三個案例其中建築設計的方式很接近，概念上面也皆可呼應迷宮的中心脈絡。對於空間中的距離無法判斷。十字空間交會處就讓時間與空間成為開放的事件。上述的空間中的空間彷彿是個故事中的故事，戲中戲的概念。

迷宮之中看不見的真實如何呈現？看不見真的看不見？還是一種視而不見的狀態？強納森·柯拉瑞（Jonathan Crary）提醒我們¹³⁴，如果可見視覺中存在這麼多幻象，是否應該捨棄這些視覺依賴，猶如進入迷宮之中是不能相信一切與所見的。

總而言之前述的迷宮與文本、戲中戲、畫中畫、空間中的空間等相關案例的討論，用意在於了解迷宮的所有可能的指涉與寓意。

迷宮的概念對於路徑的描述特別多，迷宮中充滿十字路口的空

134：Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On the Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, London: MIT Press, 1992, p.1. 中譯本強納森·柯拉瑞，《觀察者的技術：論 19 世紀的視覺與現代性》，蔡佩君譯，台北：行人，2007，頁 4。強納森·柯拉瑞（Jonathan Crary）在《觀察者的技術：論 19 世紀的視覺與現代性》（*Techniques of the Observer: On the Vision and Modernity in the Nineteenth Century*）卷首就提醒我們，當今如此繁多易變的視覺重置技術如：「電腦動畫、機器影像辨識、光跡定影、材質貼圖、動作控制、虛擬實境頭盔、核磁共振造影以及多光譜感測器。」

間原型，此概念特別清晰。十字路口同時是空間軸線與時間軸線
的交會處，十字路口的狀態是讓希望與絕望共存與交換。讓人以為最
靠近心中目的地時，其實反而離的最遠；反之亦是，空間的最遠與
最近之間無法判斷。這裡我們進入延遲的狀態，延遲在柏格森式的
時間綿延之中，重整腳步或是放到括號中的存而不論；德勒茲的皺
褶概念也是（《德勒茲論傅柯》，頁 203-205）。四種皺摺反映出空間
拓樸學的迷宮對物質、空間、時間壓縮等等要求，在迷宮中要求最
充分的時間。雅克·阿達利(Jacques Attali)在《論迷宮》(The Labyrinth
in Culture and Society, 1999) 中說過，迷宮的古老用途有四種：旅
行、考驗、啟蒙與復活。自我的迷宮是在被迫的情況下自動修復的。
進入到迷宮中體驗曲折地穿行，也就是在有意識地進行著被逼迫的
自我旅行、自我考驗、自我啟蒙和自我復活。(Jacques Attali,1999)¹³⁵
迷宮是很難找到從其內部到達出口，或從入口到達中心的路徑的。
這是關於迷宮原型的概念問題。因此要在迷宮中找到時間與身體的
存在，是要慢慢逐一尋覓的。

迷宮的記憶池

進入迷宮好似進入到一個記憶池，這裡時間不一定是線性、是
迴圈、是某種原型的沒有現在與過去的時間觀。柏格森區分兩種「多
樣性」而言：一、為「量」、「空間的」、「並置的」(juxtaposition)；
二、為「質」、「時間的」、「交織穿透的」(interpenetration)。因此
在迷宮之中我們有機會回到時間的基本狀態，時間回應道主體的人，
首先以連續性證明我們內在的生命。什麼是這個連續性？流動
與通往自我滿足的流通或通往，流動不是暗示一件事物的流動，通
過也不是我們預設通過的狀態；事物與狀態 (thing/ state) 不僅是
人為地而是過渡式的「轉換」(transition)「快照」(snapshots)，這
樣的「轉換」是自然地經驗，也是「綿延」(duration)。這就是記憶，
但不是個人的記憶，是保存與過去有別的外在的保存，記憶是它自
己的變化，記憶從它自己的過往延長進入到後來。進入到不間斷的
移動，是複合性的而非可分的以及連續性而非分離的，最後目的是

135：雅克·阿達利(Jacques Attali)《論迷宮》(Labyrinth in Culture and Society: Pathways to Wisdom (1999) Translated by Joseph Rowe.
North Atlantic)

要再尋獲基本的時間。這裡立即獲致「綿延」，若非如此我們將無時間的概念（Henri Bergson，1922：30-47）。¹³⁶

記憶

記憶或過去又是怎樣被現實化的？就此，德勒茲為我們描述了一個雙向的過程：首先，「根據現在形勢的要求或需要，一種召喚從現在出發。我們進行『跳躍』：我們不僅置身於一般過去的成分之中，而且置身於這樣或那樣的區域之中，這就是說，在這樣或那樣的層面，我們認為是處於一種和我們的現實需要相適應的回憶之中。每一層面實際上都包含著整個過去，只不過是一個多少有些凝縮的狀態。」（德勒茲 2002：151；Deleuze 1988：63）依據柏格森的構想，德勒茲把擬真的記憶領域理解為一個倒轉的圓錐體。這個圓錐體包含了無數平衡的切面（segments）或平面（planes），而每一個切面或平面都包含了整個過去，但由於記憶的領域呈圓錐體狀，所以每一個切面或平面都相對地使整個過去收縮或膨脹。（德勒茲 2002：148-149；Deleuze 1988：59-60）因此，德勒茲所說的「跳躍」（leap），指的正是我們一下子脫離現在，並置身於記憶的狀態。或許我們可以通過普魯斯特（M. Proust）的《尋求失去的時間》（*A la recherche du temps perdu*）中的一段描述更為形象地理解這一過程：雖然我當時並不知道——得等到以後才發現——為什麼那件往事竟使我那麼高興，但是我一旦品出那點心的滋味同我的姨媽給我吃過的點心的滋味一樣，她住過的那幢面臨大街的灰樓便像舞台背景一樣呈現在我的眼前，而且同另一幢面對花園的小樓在一起，那小樓是專為我父母蓋的，位於灰樓的後面……；隨著灰樓而來的是城裡的景象，從早到晚每時每刻的情狀，午飯前他們讓我去玩的廣場，我奔走過的街巷以及晴天我們散步經過的地方。（普魯斯特 1994：1：30）

在德勒茲的構想中，時間和過去或記憶是屬於本體論而非心理的範疇的。（德勒茲 2002：144；Deleuze 1988：55-56）正因為綿延不屬於心理的範疇，他才是一個完全獨立於空間的領域，或「一種沒有外在性的純粹內在的連續」。（德勒茲 2002：124；Deleuze 1988：37）在這種意義之下，所謂「純粹綿延」實際上也就是「純粹回憶」

136：Henri Bergson [1922] "Concerning the Nature of Time," *Duration and Simultaneity*, pp.30-47.

(“pure recollection”), 因為只有記憶或過去才會處於不動的、擬真的本體論領域。事實上，我們也很難想像記憶或過去能在物質空間中佔據任何位置。因此，對於德勒茲來說，現在和過去是完全不能混淆的兩回事。如果說過去是存在者 (Being)，那麼現在便是現存 (being-present)。所以，過去雖然是無用的、不活躍的和僵固的，但它卻是存在者；而現在卻是一種非存有，「它是純粹的生成 (pure becoming)，總是在自身之外。它是不是，但它卻在行動 (It is not, but it acts.)」(德勒茲 2002：143；Deleuze 1988：55) 可以說，過去是擬真和純粹的綿延，而現在則是現實化的過程。如此一來，我們便不能把過去、現在和未來想像成分派在同一條線上的不同部分，因為每一個現在的瞬間都攜帶著一整個有待通過它而現實擬真的過去，亦即是說，現在和過去是同時的。

時間的撕裂與回想

柏格森的對於綿延與空間的時間的分辨是建立在 being as presence 的基礎上。哲學傳統的歷史裡「時間存在的基礎就是 'presence' 主要的論點就是依據 the now，時間現象的特質是在同時的維持關於 the now。關於 the now 的狀態，在哲學的論述裡意識經驗總是藉由 'in the now'。這個 'being in the now' 藉伴隨著情感經驗的 'presentness'。」實在，表達一個現在的經驗特質，經驗中直接獲得的物件是存在的狀態。實在，是因為現存事物的經驗真實反映在我們身上而所獲致的概念。根據柏格森：「**意識狀態和大腦之間有一致性，衣服和掛衣服的金之也有一致性。我們一旦拿走金，衣服會掉下來，我們能據此認為金的形式構成了衣服的形式嗎？或是衣鉤的形式給我們臆測？我們不能根據心理事件與大腦狀態相關的這一事實。推衍出一種心理事件與生理事件的『平行論』。**」¹³⁷這裡有兩種關於異質多樣性的元素的決定，與兩種形式的記憶。其一是，矛盾的記憶 contraction-memory，是藉由矛盾的片刻來延長心智的事件進入到另一個。另外是回想 recollection-memory 是對應現在與過去的元素。recollection-memory 區分成兩類，自動的回想 (automatic recollection) 與獨立的回想 (independent recollection)，而這就是

137：Robin Durie (2000) “Splitting Time: Bergson’s Philosophical Legacy”, *Philosophy Today* (44) : 152-168.

回想的實際行為的立足點。(Robin Durie, 2000: 152-168) 記憶裡面對於時間、想像、迴響的幾種不同性質、心理事件、連續事件、快照式意念，這些特質在記憶的時間池中是一個記憶的迷宮，而這樣撕裂的時間也是一種方法與概念，混合身體尺度的交換變換的關係，呈現在作品《換檔中》、《偽記憶症》、《員草健身院》。

綿延與時間

如果對時間的討論，基本上是要對 succession 概念的討論，因此對於 before 與 after，以及兩者之間接續的是什麼？不然只是對兩個想法的兩個快照印象；也對 before 與 after 而言，如果沒有記憶、連續性與意識的概念來連接，是很難想像的。柏格森認為沒有記憶連結兩個部分，就只剩下 instant（瞬間），也沒有 before 與 after，沒有連續性，沒有時間。是很難去區別綿延之間還有什麼，在 before 與 after 之間有忘記（forgetting）與回想（recollection）的變化，無論多短可以區別為兩個 instant 與記憶連結，因為綿延就是本質上的連續性從不再存在（what no longer exists）進入到存在（what does exist）。這也同時是對現狀時間感知的方式（Henri Bergson :1922）。綿延因此暗示意識（consciousness），也就是在時間中延續意識是問題的核心。

如果我是閉上眼以手指在一張紙上畫著，這時的表現是要從內在感知，連續的意識，發自內在的呈現就是綿延。如果張開眼，看到我的手指在指上移動，並感知移動的軌跡的線條，這些是同時並置的而非連續的；這就是the unfolded，是運動結果紀錄，也同時是象徵。這線條是分割的與可測量的。這就是柏格森是要迴避傳統記憶的概念。「double movement」呈現向過去移動，一般是移向現在意識的知覺當中。最後還是回來問記憶、異質多樣性的是如何形成。以柏格森對記憶與知覺之間的概念是一個折疊的關係。柏格森認為知覺是構成一個像是記憶的摺痕，同時記憶的意象也是同樣類比。¹³⁸

138：依據柏格森的構想，Deleuze 把虛擬的記憶領域理解為一個倒轉的圓錐體。這個圓錐體包含了無數平衡的切面（segments）或平面（planes），而每一個切面或平面都包含了整個過去，但由於記憶的領域呈圓錐體狀，所以每一個切面或平面都相對地使整個過去收縮或膨脹。因此，Deleuze 所說的「跳躍」（leap），指的正是我們一下子脫離現在，並置身於記憶的狀態。這個圖形在柏格森是把底層為現在的知覺，圓錐的下半錐底為記憶的全體。在其概念中概念是在椎間與椎底之間搖擺無間

在德勒茲所觀察柏格森對時間思考是無困難的調和兩個基本的綿延特徵：continuity and heterogeneity（連續性與異質性）。那是因為連續性與異質性是關於後來的特殊「多樣性」（multiplicity）。這是後來德勒茲對柏格森的詮釋的關鍵，關於柏格森對於「多樣性」的概念。

第陸章、結論：現代性與啟蒙的出路

6-1. 啟蒙出路：地理的啟蒙

現代性與啟蒙的歷史迷宮糾結

探討「現代性」與「啟蒙」，這兩者在亞洲的歷史進程方面都是一種「迷宮」，這是核心問題。「現代性」的無所不在，「現代性」的無庸置疑，讓我們無力招架。現代性與啟蒙在知識上的迷宮，也是我們歷史與地理的不在場，這是由知識學習與過去殖民歷史共同築起的迷宮狀態。對於一個沒有上下文現代建築的商榷，如何找到我們自己身體的位置？進行現代性與啟蒙在知識上的辯證，或是進行擦拭。擦拭的目的是要脫離「惡性場所」，重置我們自己身體的位置，找到美學自主。在台灣現代發展過程中歷史上付諸闕如的「不在場」，歷史無定向感，或是當下的歷史焦慮。這個階段是觀看「不見」現代的問題與測量「不在」的啟蒙問題。

比擬（現代+啟蒙）這個二合一的膠囊，曾經被認為會是一帖良藥解藥，但其實可能是毒藥？是因為我們的生病要服藥，還是我們要改變體質的用藥。身體是否生病了呢？是個疑問？這裡隱藏的議題是我們有需要對什麼是理想原型的打造認識嗎？在這個時代我們還需要做出船堅砲利的典範式追求與打造嗎？從殖民主義的反省、進入到二十一世紀。

這裡要問甚麼是迷宮的原型？是糾纏、多線路的整體？還是十字路口上時間軸與空間軸線的混亂編織。身體主體性的缺席，主體「不在場」的描述，是一個沒有自己身體的「失憶」狀態。是居中的身體對於外在世界的不能判斷以及失憶。世界對於身體反過來的逃逸。

迷宮原型的一種是與知識、權力、主體性的交相佈署。傅柯以這3大方向的時時處於危機之中，試圖在社會部署中解開這些線路

的糾結，就像是要畫一張地圖，進行製圖工作，測量未知的地界。傅柯所區分出來的3大向度：知識、權力、主體性，這些論題的輪廓並非一次可以得出，而是需要各種系列的變數，交互影響、交互補充。哲學常被視為是對於具體的社會部署的分析。在部署當中的線路並不指向完整的系統，而是有其個別特定的指向，不會被放到更穩條件當中的痕跡，有時候這些線路會交錯在一起，有時候又會彼此分離。每一條線路都會被打破，而改變方向，產生分岔與分歧，注定要漂流、轉台。可見的對象，可以被提出的闡述，力量的施用，多維向量與張量的主體位置。這裏所謂的部署（dispositif）是傅柯的用法。¹³⁹前面提過地理概念相關作品有，2004「打開地表的蓋子」（惠來遺址）、2006-2007「一座島嶼的內視鏡」、2008「黑暗城市」（Dark Urbanism）、2008「夜城」（Dark City）、2012「地理啟蒙」。這些議題糾結在知識、權力、主體性的交相佈署，地理的主體性是出口。

夜晚批判理性

因此從策展論述發展出來的觀念：以夜晚批判理性與「黑夜」是一種政治姿態。白日身體處於工具理性的狀態，夜晚則以出走批判理性。莫理斯·布朗修（Maurice Blanchot）提到：「白天是意義與律法的世界，從屬於理性主體的掌握與認知。黑夜，則有兩個層次：第一個層次仍隸屬於白晝，是白晝的簡單地相反，理性主體否定的意義。第二層，則是玄冥。主體理性無能了解無能為力無可企及的異質，白晝早已忘卻的源起，否定能量的母體。」¹⁴⁰東方城市的夜間現象，不等於西方的城市，也不等同西方的生活。

這種城市文化在亞洲自覺時代，「表現真實性」反而具有討論的價值？近年來亞洲主義與地域主義建築的反省，讓我們有機會重新審察，承襲西方白皮人體質的都市設計與黃皮人的身體之間是否存在重大的斷裂。這樣的斷裂存在於現在的文明，英文中的文明（Civilization）一詞源於拉丁文「Civis」，意思是城市的居民，其含義為人民和睦的生活於城市和社會集團中的能力。文明一詞本身就

139：阿岡本（G. Agamben）在2007年出版的小書《何謂部署？》（Qu'est-ce qu'un dispositif？）但對於傅柯思想的闡釋。

140：莫理斯·布朗修（Maurice Blanchot）在《黑暗托馬》（Thomas L'obscur）中譯本

有「城市化」和「城市的形成」的含義。所謂的城市文明與我們「自己」文化之間有歷史時間的差距，有文明位置的需要調適，有對於文化態度上的缺乏同理心，而理解建設都市文明不只是工具理性的工程位置，應該是文化角色的參與。文化是民族共有的價值觀和行為準則。文化與社會是密切相關的，都市只是這其中的一個平台。原來這些都市工具的理性是缺乏溝通的結果，在遭遇當下的時間位置上重做調整，因此從白晝到黑夜，是都市的物質性藉由時間反轉為精神性的生活。對於黑夜的黑的聯想，延伸到黑暗、暗夜、夜市、夜城都是一種批判理性的作為。

西方「現代」文本分析，對於理性的探討，時間跨度自然從啟蒙開始。啟蒙運動標示了西方歷史一個重要的分水嶺，此後的歷史就進入了「現代」的進程。在「現代性」的洗禮之下，人類的生活方式，在「進步」和「理性」的旗幟下，獲得了全面的改觀，也樹立了傳統與現代的分野和對張關係。「現代性」首先在歐陸展開，隨著帝國主義的擴張，溢散到世界其他地區。也不可免的，被捲入現代進程的歷史洪流中。因此，現代性不只是西方近兩百年歷史脈動的基調，現代性的進程，同時也是殖民主義的進程。兩者相互糾葛，也形塑了非西方世界更複雜的樣態。因此，「現代性」乃成為理解當代社會的核心概念。但是，「現代性」是什麼，它做為一個歷史/規範的範疇、它的侷限與正當性何在，卻實是一個不易回答的問題。而且對處於啟蒙強光的陰暗角落的我們，啟蒙時代與進步的「現代」對我們有什麼意義？

「黑夜」是一種政治姿態

在此「黑夜」它就是一種政治姿態，作用在於挑出什麼是我們的「有」，「黑暗都市」重新說明我們的所有一直都不僅只是白晝理性城市的生活，畢竟那是文化殖民主義下的被植入的身體。黑暗才是我們的真實，以「表現真實性」來抗拒西方理性啟蒙的強光。我們自己的「有」尚未好好自省，正視在黑暗、在夜間、在陰曆的時令仍然存在的「黑夜」。

所以「自己身體」不僅是政治概念，也是文化概念；不僅是地

理空間位置，也是價值判斷尺度；在對自己身體問題的討論中，特別是屬於亞洲的自己身體問題的難以闡釋，它同時也是一個很難實體化的問題。正是如此，從夜間的身體感甦醒，才是一個自發的自主的意識，可以棄形式而重新正視自己的感知。在對自己身體問題的討論中，因為它是一個很難實體化的問題。正是如此，從夜間的身體感甦醒對應到黑暗城市，才是一個自發的自主的意識，可以棄形式而重新正視自己的感知方法。因此，我們要如何有意識地斬斷文化移植主義，回到自己身體的內部？

在黑暗處有一個未萌發的初始狀態，以此作為一種隱喻，才開始認是自己存在的真實嗎？從知識生產與其所處的歷史、現實間的關係應該得到這樣一個週邊視角，對於真實甚麼是「內在於我們現實與歷史的真問題」？黑暗夜間的活動對我們而言是一個普遍性問題，是生活的常規，而非違反常規的特殊問題。《夜城》的策展回應了這個議題。

地理啟蒙

亞洲人有甚麼不同，亞洲人對世界、對歐洲有甚麼貢獻？生命是活體，生命不是平台。惹了塵埃是要擦拭，但是，如果生命的活體自己會尋找出路。地理的台灣也是活者的生命體，在生命的繁殖過程中是否也會因為環境氣候、地理因素而自然的壯大修正？

多元的文化（物質的與非物質的文化）展現空間形式的文化地理學（cultural geography）下的建築思考。反（省）美學保持敏銳的觸角！美學不是形式，美學需要有顛覆性！美學不再是直接從西方啟蒙來的美學。影響我們的是地理上面炎熱溫度、是每年的颱風季節、是在太平洋地殼運動下的安危。以自己的判斷來追求自己想法的建築。經過政治、民族國家主義等等集體狀態後的我們在思考、技術、設計，台灣才真的面對自己真實狀態。有這樣的成長經歷後，才能進入到以自己的判斷來追求自己夢想實踐的建築專業找尋建築的實踐！

北回歸線通過的台灣，比起其他北回歸線國家，有更豐富的自然生態。雜木林、近 4000 公尺高山、地理、土壤、生物、氣候，加

上殖民文化的多重編織。民間生命力的豐富，含有內在的自我調整能力。將擾動轉化成彈性能力的內在隨機性。混沌邊緣的民間建築自主現象。地理啟蒙（原來的地理是地理學家式的，非地圖式與非地理學式。地理（皺褶、山峰、山谷）或是夜城（白天的迷宮到了夜晚一切都清楚地曝現出來，活動或是文化）、內視鏡（島嶼內在的全景敞視，看不到的隱藏規訓），這些是一個方法論，或是一種手法。）

這理想討論的是島嶼的觀察與還原、島嶼與身體之間相對性、身體感與島的存在感的互相指涉、島嶼的認識論與知識論的狀態。地理，是一個身體在場的概念所凝固下來的生活的地方才稱為地理，所形成身體與島嶼地理的全景敞視關係。鐵路在島嶼上的建造，像是我們的身體是借靠「殖民」作鍛鍊的方法。身體茁壯後，鐵路的植入就像骨折之後被植入骨頭的鋼釘，也被視為身體的一部分。

以地理思考（Geo Logics）回應到我們是存在於地球、以及存在於這個世界一份子。¹⁴¹經過政治、民族主義、國家主義等等集體狀態後的我們在思考、技術、設計，真正的面對台灣自己的真實狀態。因此想用這樣的成長經歷，以及後來技術與自己的判斷來追求自己想法。回應這個議題的是《地理啟蒙》的策展。

6-2. 現代性的出路

妄想臨界的治療方法

認清惡性場所，並且脫離惡性場所。就是要脫離失憶老人的狀態，即使是反建築史的操作方式也無妨。因為要接續近代、現代、後現代、當代，結果我們沒有了自己。這樣與殖民主義時期的沒有身體的記憶有何差別。世界邊緣的狀態也沒有關係。東西方的時間觀的提醒，以及歷史的概念全然不同。因此現代性要放在歷史的位置來檢視。如果沒有歷史，現代性的意義存疑？帕沙·查特吉現代性元素還是西方的觀點，如果如此，東方會有那裡是有自己的現代化。面對一個失憶的病人，引用達利的「妄想臨界法」來治療這種癲狂（如：骯髒、顛覆、反叛、否定、拒絕、抵制、失憶、妄想或

141 : Guallart, Vicente 《Geo Logics: Geography Information Architecture》 Actar-D : 2009

瘋狂的現代化等)，不斷的造成一個反啟蒙的案例。這也是以後現代的狀態來顛覆現代性，或是取代現代性。

現象學方法的建築

現象學的本意是一種方法或是不做什麼的還原，就有包含不對於特殊意義的追求，而是一種回到自我的態度中來建立方法。方法也不是一種可以方程式化，條理化的方式而成為工具上的方法；因為它不是一種工具上的方法，所以會回到從形成可擷取之心理狀態。現象學是關於本質的研究，但是，同樣地對於我們生存於其中的時間、空間及世界也提出解釋。它嘗試提供我們如同經驗一般的直接描述，而不考慮心理學的起源及因果的解釋。現象學的方法認為建築不能脫離環境論建築、個人經驗、建築本身存在因素的密切聯繫。主張現象學態度看待整體。建築是與特定的地點具有密切的關係，不能脫離環境論建築。同時也承認建築與建築師的個人經驗和傾向的關係。

幻想的地誌學

由自己的身體出發來認識我們的地理與文化。認識與對我們生存的場所認同。「場所」代表什麼意義呢？很顯然不只是抽象的區位而已。所指的是具有物質的本質、形態、質感及顏色的具體的物所組成的一個整體。這些物的總合決定了一種「環境的特性」，亦即場所的本質。有這樣的認識後再來進行美學化的設計。地誌學建築涵蓋人文地理特徵，如康拉德《黑暗的心》是一個地誌學的冒險，用一種地圖式或解剖學式，也像是《看不見的城市》的方法，織品=文本=地毯=地圖=城市=宇宙的縮減模型式的卡爾維諾，及馬可波羅所說「真實關係」與「幾何架構」與「堅定不移的秩序」。

6-3. 迷宮出路：身體為線索

觀看「不見」與測量「不在」的意象是迷宮的隱喻。迷宮的表面是邀請，是讓觀眾重新認識自我的場域，同時也讓一個人從自我身體位置的重新建立中，回到一個自主的狀態。迷宮空間的策略是解放的反暗箱（camera obscura）¹⁴²的視覺模型系統，也是一個進入到現代性的批判狀態。視覺迷宮形成身體自主，身體從反透視¹⁴³的遊蕩者進入到一個視覺的盒子之內；主要是癱瘓再現的固有意義。有觀察者（observer）：因應其人之行為，從善如流，一如遵守規矩、法典、規定與俗成。明顯指一個用眼睛看的人，並且是在整套預先設定的可能性當中觀看，嵌合於成規與限制的系統。旁觀者（spectator）：帶有特定的言外之意。指一個人看到奇觀，譬如在藝廊或劇場當中，被動的旁觀者。觀眾在迷宮之中是在觀察者與旁觀者之間不斷的轉移互換。

迷宮的概念

- 1 封閉的迷宮：迷宮的概念完全封鎖任何訊息，包括空間與視覺封閉與訊息的不可見。
- 2 開放的迷宮：空間是開放性的，可是卻有無數選擇權，視覺上會有局部的干擾，原型來自波斯波利斯王宮的百柱宮，迷亂與干擾為主。
- 3 文本的迷宮：是戲中戲的迷宮概念，一種文本式的迷宮也是事件的迷宮與時間的迷宮。

迷宮對於啟蒙回應的出路，以卡爾維諾《給下一輪太平盛世的備忘錄》的概念¹⁴⁴中對於有人歌頌模糊，感受夜晚的詩意，因為夜

142：強納森·柯拉瑞（Jonathan Crary）在《觀察者的技術：論 19 世紀的視覺與現代性》（Techniques of the Observer: On the Vision and Modernity in the Nineteenth Century）作者將「暗箱」定位為代表十七與十八世紀觀察者主流位置的典範。十九世紀探討光學儀器，則以立體視鏡作為詳述觀察者地位轉變的工具之一。但科技始終都是其它力量的伴隨物或附庸品，觀察者的歷史不可以被簡化為技術和機械實踐的變遷史，也不能被縮小為藝術作品的形式與視覺再現的演變史。

143：文藝復興透視學與中古世紀圖像學

144：卡爾維諾《給下一輪太平盛世的備忘錄》的概念「輕」：是一種以哲學和科學看待世界的方式，當然不是輕浮。或是「準」：對應於模糊與迷宮。用羽毛來稱靈魂的重量，這個態度是精準的，但是真的可以精準的量測靈魂嗎？

晚使事物變模糊，而產生朦朧、不完整的、深沉等意象。「因為要品嚐曖昧與不確定的美，是必須以高度的精確與細膩的關照每個意念的形成」(卡爾維諾 1988)。也就是謎樣的模糊也是有其準確的要求原則，並不是隨便的。是準確這原則的要求不變，但是探索的範圍擴大了。迷宮的概念對於路徑的方式書寫與描述特別多，迷宮中充滿十字路口的空間原型，原型的概念特別清晰。例如，十字路口同時是空間軸線與時間軸線的交會處，十字路口的狀態是希望與絕望的共存與交換。以為距離最靠近心中目的地時，多半其實離的最遠；反之亦是，空間的最遠與最近之間在這裡是沒有辦法判斷的。

時間，是將時間帶入空間的形成在場的地方與場所的意義。唯有時間存在，才有活的記憶與回想產生。進而從記憶中帶出自己在場的歷史感。觀看「不見」與測量「不在」的第二重解釋是：「不見」+「不在」又可以是一個關於迷宮的隱喻，看不見出路與場所感的消失造成的不在場。想理解不在場意念就要回到身體為中心的狀態，以身體的力行來進入到基地的在場。迷宮是一個記憶池，這個記憶池不是西方是一路不斷革新與改變發展線性的時間觀。相對的，是靜態的時間觀，時間池包含過去自我回憶的歷史，我們自己的是不經時間改變存在的原型。能接續時間的活者參與的身體，在他自己的記憶中完成自己時間的前後關係。這樣的回憶是生活經驗在「日常經驗」的層面，這才是確實的我們自己。現在的資訊爆炸下有太多的理論視野，但是「日常經驗」層面才是我們應該深入理解的。我們身體所在的位置。

本文探討中包含創作發展的討論，第二個迷宮是展覽創作的空間迷宮、事件迷宮、記憶迷宮。原來迷霧中有許多遮蔽，需要被商權、擦拭與重置，在自我的迷宮中尋求出路。自己製造出路的線索，重新繪製迷宮地圖，書寫迷宮的文本、面對身體知覺的真實感受，擦拭蓬頭垢面的自己以能重新認識。

身體成為迷宮出路的線索

是自己的身體為線索，出走迷宮。不同的迷宮類型需要不同出路的線索。出走迷宮的線索，是自己的身體。所以身體位置的意義

與自我認識就成為一項重要的起步。以現象學還原為方法找回自己的身體，並以還原、放到括弧中的方法進行島嶼的觀察。島嶼如同身體的開放，開放於世界等概念，這樣的觀察不僅建構了自己身體的認識，還解決台灣島嶼的美學自主、島嶼自己還原自己、進入被考察的方式等問題。觀看不見與測量不在的島嶼像是「沒有臉的凝視」，或是在「內在的」規訓，這樣身體的凝視是對於看不見的空間的一種回應。身體是權力中心所在，權力中心在空間的作用力的其中一種就是全景敞視。這裡指的空間可以是地理、地方、場所、基地事件。

面對現代性工具理性的批評。身體是一個方法。因為身體當成方法，是現象學存而不論的還原。身體不是心靈理型，身體的感知就不會是理性工具，因此透過身體去體驗與感受。身體進入空間又有另外一層次的時間空間環境，渾然一體的混沌如迷宮概念的空間，是個城市生活環境的記憶庫。把身體放到迷宮之中，就像是那些後現代的新概念文本；是在缺席的位置做出填補如同讀夏宇的詩：《失蹤的象》。讀詩的讀者也是觀眾。是科學的工具，是現代性的工具，這個研究有其他工具嗎？利用現象學回到身體的測量，利用身體為探索工具。迷宮是一個開放性的迷宮，讓身體可以探索的去了解。測量是概念卻不是工具的測量，是地圖繪製的概念下身體圖式的進行認知。如果不是自己意識的身體，在哪裡都是不在場的。在殖民時期身體主體性的缺席，是政治地理。在場是必須要有自主身體的、生活的、身體的地理，身體作為概念的核心時，在場與不在場才有意義。而且在場有兩個指涉，是從空間（客體的在場），意義上又從時間（現在的時刻），空間與時間的當下。

6-4. 建築出路：展覽有策略

建築展覽在時間、身體、記憶議題的實驗

建築需要真實的實驗場，建築也需要對於真實的實驗看得到成果。真實的業務、傳統的操作是一種。設計教育也是一種實驗與操作，尤其對設計理論的前身是有幫助的。但是除了這些之外，建築展覽也是理論實踐場所，也是可以與使用者馬上互動的現場。兩個

例子，磯崎新在 1996 年威尼斯雙年展金獅獎案例，是 1995 年神戶地震題材。磯崎新表達建築不斷地銷毀、崩潰直至解體。2008 威尼斯建築雙年展最佳國家金獅獎，波蘭獲得，作品名稱為《波蘭旅館》主題「建築的晚年」，探討光鮮建築背後真實的狀態，建築有其內在的彈性與潛力。此指出建築的存在重要性幾乎與建築的大理論之間無關。建築作用是社會、政治與經濟的劇本。有歷史的例子羅馬萬神殿與泰晤士河邊的火力發電廠，能夠存在到今日，是因為成為教堂與泰德現代美術館的使用機能所賜。

建築操作觀念轉變，以及議題的多元化。時間、身體、記憶議題的實驗出來表現案例，不一定是建築完成個案，可能是教學實驗、展場建築的表達、論文題目在議題上面的研究。建築空間的生產操作過程，是建立在一連串轉化的過程。這裡不管建築在哪個實驗場地，建築都可以是文本的概念，文本涵蓋計畫、使用狀態、內在意義、有時間概念的、事件關係的。因此建築的邏輯觀念也可以從文學或哲學的理論中學習到。迷宮化體驗深深地影響到了創作：一方面，在作品中不斷表露、深化著這種觀念，同時不停地探索最完滿貼切的形式來映襯其思想內容。

迷宮的策略，是讓你遺忘身體的位置，但同時卻帶出對於自己存在身體的重新認識，再從運動的身體，重新認識自己身體的愉悅感。這是身體知覺的治療，以迷宮的方式，看不見的策略，彷彿一個身心靈的治療診所。在後現代的情境中，在迷霧中的迷樓，以記憶、回憶旅行的方式回到心理治療的醫院進行一種地理啟蒙的創作治療。再現作品處理的難處是對於看不見的真实如何呈現？透過觀眾的「窺看」與「身體參與」，對於身體經驗的擬像與真實是幾種可能的方式其中有的是以模型工具做為一種方法，利用觀看模型時真實與虛構的交錯，探討所謂觀看與窺看之間的不同比例差異的。「窺看」過程會帶動到「身體參與」。身體在近代哲學中，是通過肉體的存在經驗和學習知識的中樞，以這樣的觀念對於傳統的精神超越身體的觀念進行挑戰。

建築展覽在真實、虛構、異質議題的文本實驗

我們現今面對世界的態度就好像迷宮體驗般，是面對紊亂、虛幻的社會現實的世界所產生的自然反應。二戰後的工業奇蹟，科學技術迅速發展、物質財富大量積累、物質文明高度發展，高消費、高商品化等症候也隨之而來。隨著工業化的基本完成，社會開始進入以科學技術和資訊為基礎的後工業、後現代階段。然而，物質世界的豐裕並沒有給人們帶來精神的充沛和信仰的堅定。在後工業社會中，每一個體已經完全地職業化和角色化，人的個性在一體化的社會角色中被抹去，排除于正常的社會活動之外，人喪失了對自我價值的終極追求，轉而對自身身份的懷疑與否定。再者，50年代後期，各種社會矛盾日趨激發，世界政治形勢急劇變化，「社會的經濟結構和人們的思想意識、乃至人與人之間的關係都發生了根本性的變化」，「人們對生活的意義和自身的價值觀念都發生了極大的變化」。

展場迷宮出現每一個盒子內的文本中的特異事件，一方面如觀察者部署扭轉過程，成為對於體制的反省。¹⁴⁵(劉紀蕙，2007:xiii-xiv)這裡的質疑是對：我們如何從科學、技術、知識、體制、藝術、哲學、大眾媒體等不同知識領域的實踐，如何理解複雜而交錯運作的異質論述系統與歷史過程中所產生的暗示主體位置的視覺體制？視覺主體與觀察者主體認知的尋訪與重新復活，以這裏所謂的觀察主體來看，「**既是歷史的產物，也是特定的實踐、技術、體制，以及主體化過程的場域。**」¹⁴⁶換句話說，書名中的觀察者指的是「主體化過程的場域」，是這個場域使得觀察者得以在某種可能性當中觀看。

在這些刻意的操作下，作者、文本、讀者之間建立了新的結構關係，誘使讀者在閱讀文本的過程中進行一種自我探尋，找尋出閱讀

145：《觀察者的技術》劉紀蕙導讀：

1 所謂具有顛覆性的現代主義藝術真的具有革命性嗎？現代主義藝術批判與反省，現代性之理性規範，但是，現代主義藝術真的脫離了現代或的桎梏嗎？

2 視覺再現模式的文本透露了什麼樣的主體？此主體以什麼位置出現？召喚主體出現的視覺體制或是各種規訓與計量的可見性系統，如何在文本中展開？

3 我們如何從科學、技術、知識、體制、藝術、哲學、大眾媒體等不同知識領域的實踐，來觀察與理解視覺模式的拓撲學？如何理解複雜而交錯運作的異質論述系統與歷史過程中所產生的暗示主體位置的視覺體制？

146：Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 5；《觀察者的技術》，p11。

的邏輯與路徑，而這樣不斷發現出新的閱讀路徑與解讀意義的過程，重新定義了作者、作品與讀者三者的關係。讀者已不是被動的進行線性閱讀，而是進入文本中參與文本內容意義上的創造關係，作者已從主觀文本意義的建置者退位出來，從另一個視角建構一個讀者與文本互動的場域。

建築師的文本與使用者的文本

所以當文本從作品中出走，作為創作者的建築師的角色與作用也將會改變，原來常被忽略的使用者也會加入討論的範圍。讀者的角色就彷彿使用者的角色。建築師的文本加入了使用者的文本來一同評量。作品的唯一性，與崇高不可滅的狀態，在此有了新的討論觀點。

文本裡面論述的材料除了語言外，也可能是任何能形成有意義之連繫的事物，亦即具有表意作用的事物；論述的發言者不僅是人，也可能是具有發散、溝通意義能力的事物與活動；論述的接收者不僅是有理解意義能力的人，也是受論述所影響的事物和活動。也就是建築師發展出來的建築作品，應該是一個具備社會意義的建築事件。而其中的使用者不僅是讀者，同時也是文本的一部份，同時參與事件與創造事件。其實，無論建築或文學作品在界定的時候，都會以造型空間、語言或象徵體系為再現。現今以物質為被再現之現實的傳統觀點，已經動搖了，因為此時語言本身可以是再現的對象，而物質與實踐也可以是再現之憑藉。

建築展覽在觀眾、策展、操作議題的開發實驗

現代性發軔之際，也是古典視覺模型空間崩解的時刻。¹⁴⁷觀察

147：《觀察者的技術》第四章特別集中討論了自主或自動視覺的時間性（temporality）過程。視網膜後像、視覺暫留、雙眼視差現象引導出來的知覺自主動態開展過程，讓大眾娛樂（魔術畫片、幻透鏡、迴轉畫筒、透景畫、萬花筒、立體視鏡）與科學研究（歌德、赫爾巴特（Herbart）、普爾金耶（Purkinje）、法拉第（Faraday）、費希納（Fechner）、馬克思（Marx）、惠斯東（Wheatstone））成為十九世紀視覺文化中攜手並進的異質部署。龔卓軍認為：「當視覺消費的觀察者玩著明知為幻象的「立體視鏡」時，他已經在將新的觀察技術裝置所涉及的社會部署自行「內在化」（interiorize）到主體身體與認知狀態裡去，同時完成了視覺觀察、生產消費和自我規訓三個向度。」

的課題逐漸與煽動、刺激劃上等號，而與空間場域無關，1820年代與30年代開始展開對觀察者的重新定位，跳脫原先由暗箱所預設的內/外之固定關係，轉而進入沒分野的領土之中，內在的感覺與外在的符號區分變得模糊。¹⁴⁸展場迷宮的視覺經驗透過柯拉瑞對於「立體視鏡」(stereoscope)視覺模型大篇幅的討論。「立體視鏡」是「暗箱」視覺體制瓦解的最重要表徵。在後現代時期，建築的再現定義必須要重新翻轉。

觀察者的主體與各種再現模式之間的關係徹底改寫，「觀察者」與「再現」語意中的固有的文化意義，藉由設計物的形式轉變印跡，材料事件的再現，並不是要再現消失的材料物體，而是轉變其性質。這些曾經存在相似性的物質卻有不同設計名稱，這就成為一個「再現」的問題。展覽中空間事件與場所意義的轉換發展，可對映到現代主義建築的再現方式到後現代主義建築表演的改變狀態，這樣的表演狀態也是指觀察者身體的自覺如何在展示空間中被喚醒。身體知覺的討論包含身體、現象學的身體。¹⁴⁹身體知覺討論到的問題有身體（不在場身體與觀眾在場的身體之間交相指涉）與場地（特定場所精神與展場空間）、縮小世界（身體\時間\記憶）、可見與不可見。諾伯休茲試圖質疑強調機能規範的重要性，建築師意識到身體與空間之間的關係，提高我們在身體與事物世界之間的感知覺察。這樣身體知覺與現代主義的工具理性是相反的，特別是暗箱式古典視覺。¹⁵⁰但另一方面，資本主義現代化的各種技術發展，卻也生產出更強大的機器。¹⁵¹展場或基地上面有參與的觀察者(observer)：因應其人之行為，從善如流，一如遵守規矩、法典、規定成俗，指的是一個用眼睛看的人，並且是在整套預先設定的可能性當中觀看，這是一個嵌合於成規與限制的系統。也有旁觀者(spectator)：帶有特定的言外之意。指一個看到奇觀的人，譬如在藝廊或劇場當

148：《現代性的視覺部署：評《觀察者的技術：論19世紀的視覺與現代性》》龔卓軍

149：梅洛龐帝藉由聯覺(Synaesthesia)的過程中感官作用的方式以及感知力討論如何將原始資料提供給心智組合成清楚的概念，試圖表達一種先語言學的理解，意指世界在被集結成語言之前已經對我們有意義了，進而思考取代行動(action)在我們外在世界感知力上扮演主要的角色。

150：透過畫家泰納(Turner)與科學家費希納對視覺之身體性的認識，發展出觀察者同時成為視覺經驗的奇觀(spectacle)場域、同時成為視覺形式之規訓者與生產製造者，德勒茲意義下內外不分的去疆域化、精神分裂狀態至此獲得視覺上的體現，它一方面粉碎了暗箱式古典視覺的司法審判型體制與部署，得到某種擬像式的視覺解放。《觀察者的技術》，p44。

151：Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 24；《觀察者的技術》，p44。「以強制視覺的專注力，將感覺理性化，並且將知覺納入管理。……同時，也不允許現實世界變得固定或經久不變。」

中，被動的旁觀者。要突顯視覺上的斷裂，觀察者與旁觀者之間需要重新釐訂角色，而彼此之間要透過身體來形成新的與展場迷宮之中的身體知覺、身體記憶、身體旅行、時間因素的重新認識。

展覽中反省建築的議題，如 2004《打開地表的蓋子》（惠來遺址創作聯展），是個台灣島嶼歷史議題。是關於台中市惠來遺址自出土俯身葬的千年小來以及 19 具成年男女骨骸之後：「打開地表的蓋子」是對於土地下面的歷史文化關懷，而產生惠來遺址創作聯展。同時間正是台中正引進古根漢到七期最高潮的時間，大家對於未來的古根漢可以給台中甚麼，非常期待。

到了 2005 空間作品創作《異境之間》（In-between），是歷史場所到當代環境改變的議題。台中酒廠名稱為「公賣局第五酒廠舊區」，過去的歷史建築到現在改名為「台灣建築設計藝術展演中心」（Tada Center），為工廠的性質到展場性質的轉變。場所的性質轉變可是廠房的機器與過去的傢俱被看待如廢氣物件般存在於現場。以異質空間的概念重新處理銜接過去與現在場所之間的臨界狀態。以 Heterotopias 異托邦的這個概念當成異質空間的概念雛形。就是一個「差異之地」，「Heterotopias is different」的這個概念。酒廠與展場在同一基地，卻是兩個空間，展場一個是未來的烏托邦，酒廠的過去到現是一個是異托邦。

附記

2004 《打開地表的蓋子》惠來遺址創作聯展

台中市惠來遺址自出土俯身葬的千年小來以及 19 具成年男女骨骸之後：「打開地表的蓋子」 關懷惠來遺址創作聯展。

2005 《異境之間》(In-between) TADA Center (永久陳列) 台中

是歷史場所到當代環境改變的議題。台中酒廠名稱為「公賣局第五酒廠舊區」，過去的歷史建築到現在改名為「台灣建築·設計藝術展演中心」(Tada Center)，為工廠的性質到展場性質的轉變。

2006 《椅子的不在場》(Sites and Non-sites)

材料事件的再現，藉由椅子的形式轉變痕跡，並不是消失的身體，而是不在場的身體。不在的身體，以藉屍還魂的方式，將過去材料的重新再現。這些椅子曾經存在於相似的工廠空間，但是如今出現在稱為藝術的展演空間。原有的舊家具更是歷史事件裡面的見證因子。椅子作為創作材料，已經不只是椅子，或超越椅子。它牽涉到不在場的身體知覺的討論。創作元素：舊家具、舊空間、身體與 site (基地)。坐具為身體的延伸，雖身體不在場，但仍詮釋為主客體之合作關係。其形式所呈現出來的歷史、視覺上的質地、文化上的感官，成為一個場所意象的投射媒介。敏感的與周圍環境溝通的焦點。

2006-7 《自然人工草皮工廠》(Site- How to define 'site')

「site」以對於「Non-site」的置換。「site」是一個事件的意義，展覽的事件發生而成為基地「site」，同時「site」是一個地方與被佔據的，「site」也是過去現在未來時間上的發生的位置處，所以當我們討論「site」具備時間上的意義。所以「site」如何具備有時間的

定義能力，標示基地以重複「site」在草地上書寫「site」這個字上去，在製作一組「site」的容器，將挖出的受傷的草與土，放入「site」的容器中，移到養護之處療傷。「site」的定義是產生於事件佔據某個空間位置，在這個空間與時間也同時被佔據。因此佔據事件的時間性，便有時間的過去（past），現在（present）與未來（future）。以展覽時間為中心，所以開展日期 1226 是「site」事件發生當下為 happening 的現在（present），「site」的未來 1226-0225，是孵育療養後草將再生重長的狀態。

2006-2007 《一座島嶼的內視鏡》 台東鐵道藝術村（1209-0226）

主題：一座島嶼的內視鏡

因為當我在看台中到台東的鐵路班表時發現一種到達的方式是：第 42 次 莒光 經由：山 07：20 台中 開車 --> 16：50 台東 到達

而另一種到達的方式為：第 2051 次 自強 經由：山 06：00 豐原 開車 --> 11：30 台東 到達

這兩種都可以從台中搭車去台東，但是在看看到達的時間差了這麼多。台東本來是一個終點的，卻變成是一個連接點或起點。火車這個在上個世紀象徵科技文明的機器，到了今日變成流動的載體，這個現象說明台灣地形的某種特質。而有趣的是到了台東之後，馬上可以接續到回程的車班，也非得在台東停留不可。終點的台東又成為是一個起點，可以去到綠島，離開台灣島。這種地點身分的轉換，與乘具內的人的狀態轉變的聯想，是一個可以探討的切入點。

創作作品概念：7 個作家的工具箱：

宮部美幸：火車\測準地圖

村上春樹：世界末日與冷酷異境\末日異境的物件

徐泗金：夏先生的故事\兒時遊戲

夏宇：腹語術\填字遊戲

卡爾維諾：命運交織的城堡\來玩塔羅牌

愛倫坡：莫爾格街兇殺案\如彈珠台環境的偶發性

羅蘭巴特：戀人絮語\攝影

2008《作家的旅行箱》(Writer's Traveling with their Case) 美麗在

旅行：

台灣鐵道藝術村連動展覽\台中 20 號倉庫\新竹市鐵道藝術村\
嘉義鐵道藝術村\枋寮 F3 藝文特區\台東鐵道藝術村 (0507-0718)

2008 《黑暗城市》(Dark Urbanism)

都市行動策展：策展 (雙策展人+台北大學郭肇立教授) 台北
當代藝術館 (MOCa) (0628-0824)

2008《夜城》(Dark City)第 11 屆威尼斯建築雙年展 Venice Biennale

台灣團隊策展 (雙策展人+台北大學郭肇立教授) Palazzo delle
Prigioni (Taiwan Pavilion) , Venice, Italy (0911-1123)

2010《觀看不見/ 測量不在》(The presence of the present as absence)

建築去除再現詮釋，而是觀察者位置的重塑。新型觀察者的位
置點，可見性的主體位置改變，知識結構範圍的移轉，建築再現的
問題到再現系統規則的轉換。

2010《換檔中》(PRESENT IN ABSENCE)

一個展覽的結束與另一個展覽的開始；「換檔中」展覽空間呈現
一種消長的變化；藉由「換檔中」這個展覽空間不定期但常出現的
一段狀態，注入這個模糊不清的時間與空間一種趣味，一種時空錯
置的趣味。

2011《緊急救生包》(Emergency Survival Kit)

世紀浩劫九級大地震、海嘯、大火、核能外洩、火山爆發...。當最後一切剝奪只剩「裸命」(bare life)。浩劫逐漸成為常態，救生包已經從例外狀態成為規則。關於救生包，你的選擇是甚麼！

2011 《~~偽記憶症~~》(~~False Memory Syndrome~~)

《~~偽記憶症~~》是患者相信自己記得，事實尚未發生的或幻象。建築的材質真實與展覽中的建築是記憶，建築、旅行參觀、兩個展覽的時間與事件成為記憶上面的特殊狀態。

2011 《量測切割的技術》(Techniques of the observer)

20 號倉庫 24A (0917-1007) 台中

2011 'public intimacy'

建築在製造藝術體系中扮演什麼角色？在 Cultural Memory and Visual Culture 意義腳色上的錯位，這個觸及 public intimacy 問題。Being intimate in public. Kissing, hugging, caressing outside of a private place.

2012 《員草健身院》(Yuancao Gym)

健身院在員草路 691 號開張了嗎？每一個作品到另外一個作品，或是單一作品的如員草健身院，是模仿迷樓的架構，將來自多種不同城市消費文化、多個混雜歷史時空時期的詩歌放在一起進行深入探討。由此論述後現代、城市、身體意識、地理狀態問題，這些本來毫無歸併一處的理由，而彼此結合。透過觀眾的「窺看」與「身體參與」，對於身體的擬像與真實經驗。從暗箱的無身體狀態抽離，重新回到身體的自主性。模型工具做為一種方法，利用模型觀看的真實與虛構的交錯，對於所謂觀看與窺看之間不同的比例與差異的探討。

2012 第 13 屆威尼斯建築雙年展 (Venice Biennale):

《地理啟蒙》(Architect/ Geographer) Palazzo delle Prigioni (Taiwan Pavilion) , Venice, Italy

參考書目

1. 王志弘、李根芳譯（2003）《文化理論詞彙》，彼得·布魯克（Brooker, Peter）（A Glossary of Cultural Theory 2E）出版社：巨流圖書公司
2. 王志弘譯（1993）《看不見的城市》，伊塔羅·卡爾維諾（Italo Calvino）台北市：時報出版
3. 朱元鴻（譯）《後現代理論－批判的質疑》。Best, S., & Kellner, D.（1991/ 1994）. Postmodern theory: Critical interrogations. 台北：巨流。
4. 江樹生譯（1997）《十七世紀荷蘭人繪製的臺灣老地圖（上下二冊）》，格斯·冉福立著，漢聲 105、106 期
5. 竹內好著；李冬木 趙京華譯 孫歌編者：孫歌 編（2005）《近代的超克》新知三聯書店：p4
6. 竹內好著，孫歌編譯（2005）《近代的超克》，聯 書店，
7. 吳玉成中譯，民 82（1993）《現代設計史概觀維多利亞時期迄今的設計風格》，Ann Ferebee 著；臺北市：中威顧問出版：胡氏發行，
8. 吳汝鈞（2001），《胡塞爾現象學解析》，台北市：台灣商務
9. 李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，台北：桂冠，1994
10. 李欽賢著，金炫辰繪（2002）《台灣的古地圖一日治時期》台北：遠足文化
11. 李維倫譯（2004）《現象學十四講》羅伯·索科羅斯基（Robert Sokolowski），台北：心靈工坊（原書出版於 2000）。
12. 李維倫譯《現象學十四講》（2004）Sokolowski, R.，台北：心靈工坊

13. 姜志輝譯(2005)《知覺現象學》Merleau-Ponty (1962), Maurice : Phenomenology of Perception Translated by Smith, Colin. New York : Humanities Press.。北京：商務印書館。
14. 原山等譯(1991)《現代建築：一部批判的歷史》，肯尼思·弗蘭姆普敦(Kenneth Frampton)著；臺北市：六合，
15. 夏黎明(1996)《清代臺灣地圖演變史》，臺北：知書房
16. 孫歌(2001)《亞洲意味著什麼》巨流圖書公司：頁333
17. 基提恩(Sigfried Giedion)(1941)《空間、時間、建築》(Space, Time, and Architecture) 台隆出版社
18. 張君(譯)《物質與記憶》。Bergson, H. (1970/1976). "Matter and memory"。台北：先知。
19. 強納森·柯拉瑞(Jonathan Crary)(2007)在《觀察者的技術：論19世紀的視覺與現代性》(Techniques of the observer: on the Vision and Modernity in the Nineteenth Century)，行人出版社
20. 梅洛龐蒂(1961)《眼和心》(Eye and mind)
21. 莊永明編撰(1996)《台灣鳥瞰圖—1930年代台灣地誌繪集(H)》台北：遠流出版公司
22. 許雪姬等譯(1991)《先民的足跡：古地圖話臺灣滄桑史》，Vertente, Christine等編，臺北：南天
23. 郭肇立編(2008)。《黑暗論：台灣城市文化的思索》。台中：國立臺灣美術館。
24. 陳山譯(2002)《火車大旅行》，馬克·涂立等六位，出版社：馬可孛羅
25. 陳光興(2006)《去帝國：亞洲作為方法》，臺北：行人出版社
26. 陳瑞樺譯(2007)《黑皮膚，白面具》，弗朗茲·法農(Frantz Fanon) (Peau Noire, Masques Blancs)，心靈工坊
27. 楊凱麟(譯)《德勒茲論傅柯》。Deleuze, G.(1986/2000). Foucault. 台北：麥田。

28. 劉北成、楊遠嬰譯 (1992),《規訓與懲罰》,台北:桂冠
29. 劉北成、楊遠嬰譯 (1992),《瘋癲與文明》,台北:桂冠
30. 劉建基譯(2003)《關鍵詞--文化與社會的詞彙》,aymond Williams 著 (Keywords--A Vocabulary of Culture and Society), 巨流圖書公司, pp248
31. 劉泉明譯 (2007)《建築小史》, 克里斯多夫·哈克 (Christoph Hocker) 著 (Architektur); 臺北市: 三言社出版, 家庭傳媒城邦分公司發行
32. 錢俊譯 (1995)《傅柯—超越結構主義與詮釋學》, Drefus, Hubert L. & Rabinow, Paul, 台北: 桂冠,
33. 謝強、馬月譯 (1998),《知識考古學》, 北京: 三聯
34. 鍵和田務等著; 藝風堂編輯部編譯鍵著 (1992)《設計史》 臺北市: 藝風堂
35. 羅伯特·奧迪著 (2002)《劍橋哲學辭典》(The Cambridge Dictionary of Philosophy), 果實出版社
36. 龔卓軍 (2006)《身體部署: 梅洛龐蒂與現象學之後》。台北: 心靈工坊文化
37. 龔卓軍 (2007)〈惡性場所邏輯與世界邊緣精神狀態〉《典藏今藝術》: 3月號 174期, 頁 126-129
38. 龔卓軍譯 (1999)《人及其象徵》Jung, Karl., 台北: 立緒
39. (1999) "The New Fontana Dictionary of Modern Thought", p343
40. A., Koolhaas, Rem and Mau, Bruce (1998), "S, M, L, XL", pp.1045.
41. Alain Badiou (1997) (2000) "Time and Truth", Deleuze: The Clamor of Being, pp. 55-65.
42. Arata Isozaki.(c2001)《反建築史》(Unbuilt) Tokyo: ToTo Shuppan.
43. Arno J. Mayer (1993) "Memory and History: on the Poverty of Remembering and Forgetting the Judeocide", Radical History Review, No. 56 (Spring).

44. Bachelard, Gaston (1936) *“Metaphors of Duration”* The Dialectic of Duration, pp.121-135.
45. Badiou, A.(1997/ 1999). Deleuze : The clamor of being.(L. Burchill Trans.) Minneapolis : University of Minnesota Press. (original work published 1997) .
46. Badiou, Alain (1997) (2000) *“Time and Truth”*, Deleuze : The Clamor of Being, pp. 55-65.
47. Baudrillard, Jean (1968) (The System of object) , pp11-78
48. Baudrillard, Jean (1976) , Symbolic Exchange and Death, pp. 125-242.
49. Baudrillard, Jean, (1970) The Consumer Society : Myths and Structures, pp. 99-196.
50. Bergson, Henri (1908) *“Memory of the Present and False Recognition,”* in Time & the Instant, pp36-63.
51. Bergson, Henri (1922) *“Concerning the Nature of Time,”* Duration and Simultaneity, pp.30-47.
52. Bergson, Henri (1922) *“Discussion with Einstein,”* Duration and Simultaneity, pp.154-159.
53. Bill, Max (1952) *“Education and Design”*, Architecture Culture 1943-1968 , pp.159-162.
54. David Webb (2000): *“The Complexity of the Instant : Bachelard, Levinas, Lucretius,”* Time & the Instant, pp. 190-216.
55. Descartes, R. (1641 ; 1998) . Discourse on Method and Meditations on First Philosophy (4th edition) . Translated by Donald Cress, Indianapolis, Indiana : Hackett Publishing Company.
56. Durie, Robin (2000) *“Splitting Time : Bergson’s Philosophical Legacy”*, Philosophy Today (44) : 152-68.
57. Emmanuel Levinas (1947) Time and the other, pp.74-79 ;

118-138.

58. Frampton, Kenneth *“Studies in tectonic culture : the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture”* Cambridge, Mass. : MIT Press, 1995.
59. G. Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester & Charles Stivale, N. Y. : Columbia University Press, p.265.
60. Gaston Bachelard (1932) *“The Instant,”* in *Time & the Instant*, pp. 64-95.
61. Gaston Bachelard (1936) *“Metaphors of Duration,”* *“Rhythmanalysis,”* *The Dialectic of Duration*, pp.121-135 ; 136-155.
62. Gaston Bachelard (1936) *“Metaphors of Duration”* *The Dialectic of Duration*, pp.121-135.
63. Gausa, Manuel/ Guallart, Vicente/ Muller, Willy/ Soriano, Federico/ Porras, Fernando/ Morales, Jose (2003/09) *“The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture : City, Technology and Society in the Information Age”* Distributed Art Pub.
64. Gilles Deleuze(1966) (1988) *“Memory as Virtual Coexistence”*, *Bergsonism*, pp.51-72.
65. Gilles Deleuze (1966) (1988) *“one or Many Durations?”* *Bergsonism*, pp.73-89.
66. Giorgio Agamben (1978) (1993) *“Time and History : Critique of the Instant and the Continuum, Infancy and Hisotry*, pp.99-116.
67. Guallart, Vicente (2009) *“Geo Logics : Geography Information Architecture”* Actar-D
68. Guallart,Vicente / Soriano ,Federico and Gausa, Manuel (2000) *“The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture”*,pp.32,pp.245, pp.499,pp647
69. Hans-G.eorg Gadamer, *Truth and Method*, Part II. Pp. 231-242 ; 265-285.

70. Henri Bergson (1908) (1988) *Matter and Memory*, pp.77-177.
71. Henri Bergson (1922) *"Discussion with Einstein,"* *Duration and Simultaneity*, pp.154-159.
72. Henri Bergson (1922) *"Concerning the Nature of Time"* ,*Duration and Simultaneity*, pp.30-47.
73. Henri Bergson (1908) *"Memory of the Present and False Recognition,"* in *Time & the Instant*, pp36-63.
74. Henri Bergson (1922) *"Concerning the Nature of Time,"* *Duration and Simultaneity*, pp.30-47.
75. Henri Poincare (1904) *"The Measure of Time"* , in R. Durie (ed.) *Time & the Instant*, pp.25-35
76. Hilde Heynen (1999) *"ARCHITECTURE AND MODERNITY : A Critique"* MIT Press,.
77. Immanuel Kant (1784) *"An Answer to the Question : What Is Enlightenment?"*.
78. James Schmidt (ed.) *What Is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*, pp. 49-64, 119-141.
79. Johann Gottlieb Fichte (1793) *"Reclamation of the Freedom of Thought from the Princes of Europe, Who Have oppressed It until Now"*.
80. Johann Karl Mohsen (1783) *"What Is to Be Done toward the Enlightenment of the Citizenry?"*
81. Jurgen Habermas "Taking Aim at the Heart of the Present" ; Dreyfus & Rabinow, *"What is Maturity? Habermas and Foucault on 'what is Enlightenment?'"* in David Couzens Hoy ed., *Foucault : a Critical Reader*, pp.103-121.
82. Jurgen Habermas, *"The Entwinement of Myth and Enlightenment : Max Horkheimer and Theodor Adorno,"* in *The philosophical Discourse of Modernity*, pp.106-130.

83. K. A. Pearson, *"The Being of Memory"* , Philosophy and the Adventure of the Virtual, pp.167-205.
84. Markus, Thomas A. (1993) *"Buildings & Power : Freedom and Control in the origin of Modern Building Types"* ,Routledge
85. Max Horkheimer, *"Reason against Itself : Some Remarks on Enlightenment"* , edited in James Schmidt (ed.) What Is Enlightenment? pp. 359-367.
86. Michel Foucault(1984)"What is Enlightenment?" in Paul Rabinow, ed., The Foucault Reader ,New York : Pantheon Books, p. 42.
87. Michel Foucault, *"What Is Critique?"* edited in James Schmidt (ed.) What Is Enlightenment? pp. 382-398.
88. Michel Foucault, *"What is Enlightenment"* , in Paul Rabinow ed., The Foucault Reader, pp.32-50.
89. Moses Mendelssohn (1784) *"on the Question : What Is Enlightenment?"*
90. Nietzsche (1874) *"on the Utility and Liability of History for Life"*, Untimely Meditations/Unfashionable observations, The Nietzsche Reader, pp.124-141.
91. Paul Ricoeur (2004) Memory, History, Forgetting, pp.141-5 ; 287-92 ; 412-56.
92. Paul Ricoeur (2004) Memory, History, Forgetting, pp.21-92.
93. Pierre Vidal-Naquet (1987) (1992) Assassins of Memory, pp.99-142.
94. Poincare, Henri (1904)"The Measure of Time" , in R. Durie (ed.) Time & the Instan, pp.25-35
95. Robin Durie (2000) *"Splitting Time : Bergson's Philosophical Legacy"*, Philosophy Today (44) : 152-68.
96. Roland Barthes, L'Empire des signes (Paris, Skira, 1970) (1993) 《符號禪意東洋風》台北市：臺灣商務

97. Roland Barthes《明室》(台北,臺灣攝影季刊,1995)(*La Chambre claire*, Paris, Cahier du Cinema, Gallimard, Seuil, 1980
98. Steven Holl (1989) "Anchoring" (錨固點)
99. Steven Holl (2007) "*Questions of Perception : Phenomenology of Architecture*" William Stout Books,
100. Thomas A. Markus"*Buildings & power : freedom and control in the origin of modern building types*"
101. Tschumi, Bernard (1994) , " *Cities of Pleasure* ", Event-Cities
102. Victor E. Taylor, Charles E. Winquist " *Encyclopedia of Postmodernism*" routledge 2003 p.313
103. Vladimir Jankelevitch (1967) (2005) "*Temporal Decay*", Forgiveness, pp.13-56.

網路資料：

1. 楊凱麟論文平台 <http://kailinyang.info/deleuze-TraditionalChinese.htm>

附件

- 2004 「打開地表的蓋子」_ 惠來遺址創作聯展
- 2005 「異境之間」 (In-between) 個展 TADA Center (永久陳列)
- 2006 「椅子/不在場」(Sites and Non-sites)
- 2006 -2007 「自然人工草皮工廠」 Co6 台灣前衛文件
- 2006 -2007 「一座島嶼的內視鏡」
- 2007 'How to recognize our body ? '
- 2008 「作家的旅行箱」(Writer's Traveling with their Case)
- 2008 「黑暗城市」(Dark City) 都市行動策展：策展(雙策展人+郭肇立) 台北當代藝術館 (MoCA)
- 2008 「夜城」(Dark City) 第 11 屆威尼斯建築雙年展 Venice Biennale：台灣團隊策展(雙策展人+郭肇立)
- 2010 「換檔中」(The presence of the present as absence)
- 2010 「觀看不見 | 測量不在」(PRESENT IN ABSENCE)
- 2011 「偽記憶症」(~~False Memory Syndrome~~)
- 2011 「翻轉吧！倉庫」(public intimacy)
- 2011 「緊急救身包」(Emergency Survival Kit)
- 2012 「員草健身院」(Yuancao Gym)
- 2012 第 13 屆威尼斯建築雙年展(Venice Biennale):「地理啟蒙」(Architect/ Geographer)

異境之間
In-between
2005

異境之間 (In-between)

基本資料：

作品性質：空間作品創作

展出時間：2005年06月25日-2006年07月25日/

展出地點：台灣建築設計藝術展演中心 (Tada Center)

作品發表：第一次展覽：2005年六月於台灣藝術·設計與建築展演中心 (台中酒廠) **空間多媒體裝置個展 (In-between)** (0625-0725) /第二次展覽：2005年十月於台灣藝術·設計與建築展演中心永久陳列展示於 B09 室。

空間創作：劉克峰

參與職責：概念發展、設計、設計發展、施工圖件、現場施做

媒材：鏡子 (釀造酒工廠)、椅子 (釀造酒工廠)、磁磚 (木工廠)、檯燈 (化驗室)、燒杯 (化驗室)、玻璃瓶 (化驗室)、桌子 (化驗室)、椅子 (木工廠)、窗戶 (木工廠)、電扇 (釀造酒工廠)、櫃子 (化驗室)、磁磚 (木工廠)、梯子 (釀造酒工廠)、塗料桶 (化驗室)、抽屜 (配電室)、旋轉椅 (釀造酒工廠)、玻璃杯 (警備室)、桌子 (包裝工廠)、椅子 (釀造酒工廠)、杯子 (警備室)、電腦：1 台、電視機：1 台、電視架：1 組

相關研究論文：1. **身體與場地 (Body and Site)** (2009 中華民國設計學會第 14 屆設計學術研究成果研討會 2009 年 5 月 16 日)
2. 「測量與尺度」- 空間體驗的基本設計習作 (**「Measurement and Scale」-Body as Site**) (中華民國建築學會第十八屆第一次建築研究成果 2006 年 5 月 1 日)

創作理念

台中酒廠名稱為「公賣局第五酒廠舊區」，過去的興建者：大正製酒株式會社，其創建年代為西元 1921 年 (日治大正 10)。是深具保存價值的建築--台灣少數保存現況良好之菸酒產業建築群落案例。廠區內有日治時期之歷史性建築物：配銷處倉庫、包裝材料倉庫、米酒半製品儲酒庫、原料米倉庫及儲酒庫、化驗室、配電室/機械廠、鍋爐間、活動中心、七號倉庫、蒸餾製造工場等。以歷史建築到現在改名為「台灣建築設計藝術展演中心」(Tada Center)，為工廠的性質到展場性質

的轉變。場所的性質轉變可是廠房的機器與過去的傢俱被看待如廢氣物件般存在於現場。什麼是日治時期公賣酒廠轉換到二十一世紀的建築、設計、藝術的展場，從封閉內用到開放歡迎參觀的遊內而外在翻轉的一個嶄新的開場白。所以以異質空間的概念重新處理銜接過去與現在場所之間的臨界狀態。以 Heterotopias 異托邦的這個概念當成異質空間的概念雛形。

Michel Foucault 的〈of other Space〉在文章開始的時候，有一個認識論的歷史介紹，談認識論的移轉，從時間過渡到空間的一個認識範圍，即從時間認知到空間認知的範圍。「Heterotopias」，「異托邦」的這個概念在他們的定義之下，就是一個「差異之地」，「Heterotopias is different」的這個概念。酒廠與展場在同一基地，卻是兩個空間，展場一個是未來的烏托邦，酒廠的過去到現是一個是異托邦。所謂的「烏托邦」是一個虛構空間；然後異質空間，它存在於真實空間的某些部分。而鏡子就像是烏托邦，它是一個沒有地點的地點。然後，又把鏡子它引起的作用，它會引起一個異托邦的作用。試圖讓兩個「場/廠」在絕對真實的鏡子裡面看見自己，然後包括我周圍的一切，然後這就是引起了一個真實和一個虛構之間一個概念的討論。

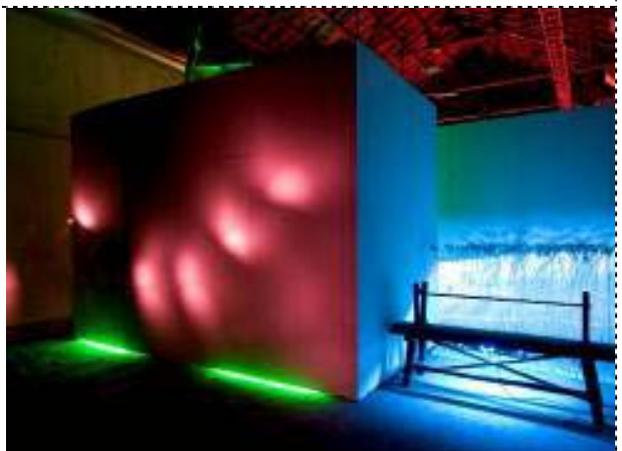
並在酒廠展覽完後藉由不同地點的多媒體空間裝置，再度呈現歷史與記憶狀態中游移與差異。酒廠或其原生材料機具或已去功能與不存在，場/廠所記憶裝置是將這些無生命感的媒材，透過美學的安排，使其透露出塵封的記憶、鄉愁，藉著材料的時間質感，表現空間、時間、記憶與故事的裝置。



舊館外觀（出處：劉克峰）



舊酒廠內部（出處：劉克峰）



(出處：劉克峰)

(出處：劉克峰)

椅子/不在場

Sites and Non-sites

2006

基本資料：

作品性質：空間創作

設計時間：2006年2月23日

展出時間：2006年2月28日

展出地點：台灣藝術·設計與建築展演中心（台中酒廠 B11） 空間裝置個展

作品發表：中華民國建築學會第二十一屆第一次建築研究成果發表會

空間創作：劉克峰

參與職責：概念發展、設計、設計發展、施工圖件、現場施做

性質：Co6 台灣前衛文件展（Co6 Taiwan Avant-garde Documenta）

媒材：TADA Center 的各種形式的椅子、長板凳、poly 文件 100 個、照片文件 42 個、紅色、金色、白色、黃色、銀色圓點貼紙 1 組

相關研究論文：1. **身體與場地 (Body and Site)** (2009 中華民國設計學會第 14 屆設計學術研究成果研討會 2009 年 5 月 16 日)

2. 「**測量與尺度**」- 空間體驗的基本設計習作 (**「Measurement and Scale」-Body as Site**) (中華民國建築學會第十八屆第一次建築研究成果 2006 年 5 月 1 日)

相關創作展覽：1. **空間測量/Body as Site** 2005 年十一月於台灣藝術·設計與建築展演中心（台中酒廠 B11）空間裝置策劃展覽（1118-1208） 2. 2004 年五月於台中南區酒廠 策展：**空間身體多媒體裝置表演 (In-between)** (0530-0630) 3. 空間裝置個展 **Sites and Non-sites** 2006 年二月於台灣藝術·設計與建築展演中心（台中酒廠 B11）（0223-0228） 4. **空間多媒體裝置個展 (In-between)** 2005 年六月於台灣藝術·設計與建築展演中心（台中酒廠）（0625-0725） 5. 2005 年十一月於台南新心藝術生活館椅子創作聯展_ **四把椅子**（器形劇場-逗點概念展 1105-1128）

園區各廠房內椅子



不在場的概念：不同缺席狀態的組合

材料事件的再現，藉由椅子的形式轉變痕跡，並不是消失的身體，而是不在場的身體。不在的身體，以藉屍還魂的方式，將過去材料的重新再現。這些椅子曾經存在於相似的工廠空間，但是如今出現在稱為藝術的展演空間。原有的舊家具更是歷史事件裡面的見證因子。椅子作為創作材料，已經不只是椅子，或超越椅子。它牽涉到不在場的身體知覺的討論。創作元素：舊家具、舊空間、身體與 site（基地）。坐具為身體的延伸，雖身體不在場，但仍詮釋為主客體之合作關係。其形式所呈現出來的歷史、視覺上的質地、文化上的感官，成為一個場所意象的投射媒介。敏感的與周圍環境溝通的焦點。

台灣建築設計與藝術展演中心（Tada Center），從工廠空間變成一個展演藝術中心。是一個基地與身分的轉變關係。台中舊酒廠的曾經存在，是個歷史事件也是歷史空間。延伸到原有的舊家具更是歷史事件裡面的見證因子。

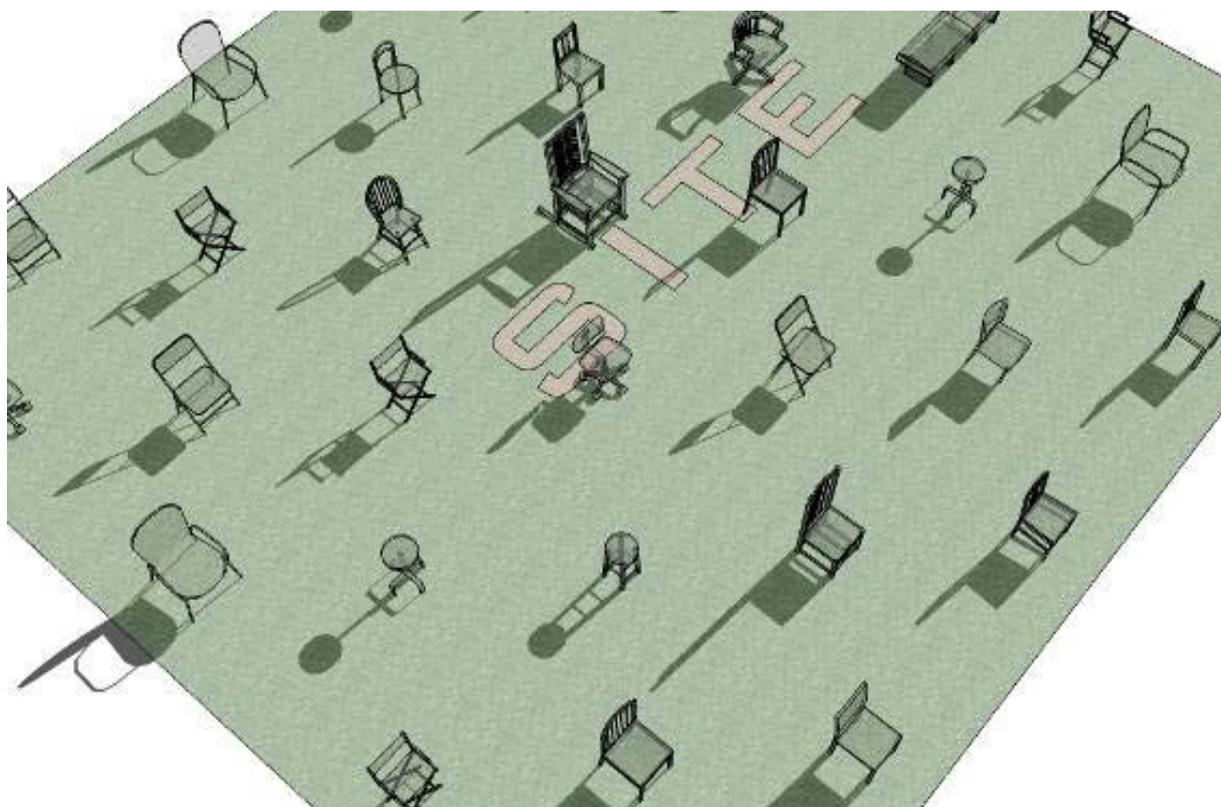
展出的舊倉庫 B11 展覽室，有三百坪大的空間。B11 過去是釀製造酒的工廠空間。如今改為展示功能的一個空殼子的空間。借用的創

作材料，是酒廠遷移後廢棄在現場的椅子。對此過去存在的歷史也是事件也是一種材料，也是時間過去事件的見證。

椅子作為創作材料，已經不只是椅子，或超越椅子。它牽涉到不在場的身體知覺的討論。創作元素：舊家具、舊空間、身體與 site (基地)。

坐具為身體的延伸，雖身體不在場，但仍詮釋為主客體之合作關係。其形式所呈現出來的歷史、視覺上的質地、文化上的感官，成為一個場所意象的投射媒介。敏感的與周圍環境溝通的焦點。這裡涉及到 site、材料、椅子、再現的問題。

不在的身體藉椅子討論身體的狀態與隱藏的事件。以椅子創作材料最主要作用，是身體不在卻仍能說明身體存在的證據。



椅子/不在場創作理念：不同缺席狀態的組合

呈現方法



後區是以疏離矩陣式，排列各式各樣的單張椅子。單張椅子有其獨立性，是來自每張椅子都是一則故事，這許多故事散落在這個歷史性的空間，無法區分其先後只能一一的並置陳列。

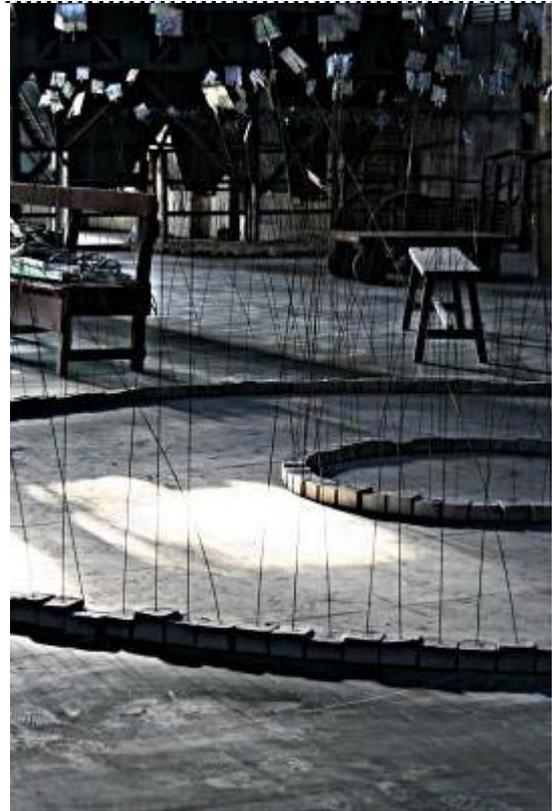


椅子的基本概念：椅子：在空間中與人的身體關係密切。在空間中行為與空間的直接或間接關係都呈現人的慾望。並且與 B11 棟的空間美學做綜合的表演。雜貨店的長板凳，獨自在寂寞的角落。長板凳像是每日生活的逗點，在雜貨店、銼冰店、土地公的廟口、直徑十數公尺榕樹下，是為忙碌提供的空檔，是不經意的動作與身體的交會。長板凳丈量著每日生活的速度，與生命的皺摺。而我的長板凳被秋天蘆葦的夢包圍著。



入口第一區以長板凳椅子為主，做圓圈儀式性的環繞。讓入口有一個向內集中的視覺核心，再從圓中心點向外鋪陳出來。外移出來的環繞空間，形成空間的流動張力與挑空的工廠空間經驗有所整合。建築的結構體將工廠有分成兩大空間，當初內部的肌理與質感，剝落的空間還保存著（現在已經重新粉刷）。但是將工廠改作為展示空間，還是要重新處理，如製造生產的機器移出，地面重新直接的抬高處理，這些反而成為空間的荒謬。但是，也有依然相同不變，就是每天還是有日出日落、晨光夕照。展出的坐具來自於酒廠各處的空間，加上部分個人的創作，為共同表現素材。







椅子劇場的概念為例，只用一張椅子加上一位表演者，變可構成一個劇場的表演。這裡的唯一劇場道具椅子，相信除了椅子的基本功能外，還可以提升到更高的層次。藉由身體與椅子的互動性，椅子因此一直延伸不同概念。**民間故事的椅子姑為概念：**椅子姑：是民間在八月半夜所舉行的一種巫術，先取一把椅子放在廳堂中央，為椅子披上衣服或布，幾個人站在椅子周圍，每個人手中分別拿著剪刀、尺、白粉、胭脂、鮮花等物品，還要在一旁點香燒金紙，口中不斷念著咒文，直到椅子自然震動，站在椅子周圍的人就向椅子姑問事，椅子姑會以抬椅腳來作答覆。椅子不說話，椅子沒有表情，但是從椅子姑的例子中，卻是一種神話隱喻的媒介。一方面，坐下的動作說明是一個位置的佔據，同時這又是「神」坐的位置。「神」本來就是看不見，摸不到，構不著，卻存在心理上的一個位置。盤據極大的一種能量的「神」，藉著椅子為媒介加上儀式性的道具與行為呈現出「神」的存在。

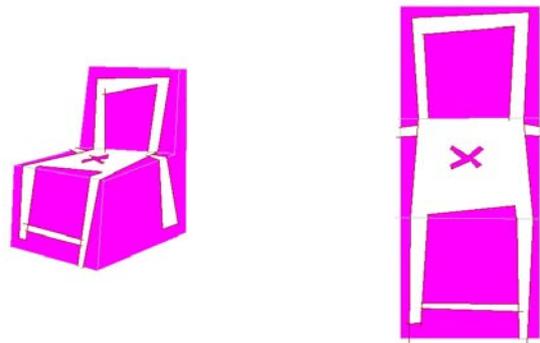
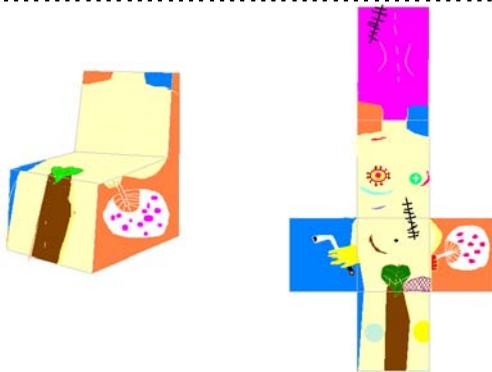


酒廠舊家具特質，可以見得許多椅子都不見完整面貌。改裝不止一次、拼裝不同材料、改造多次的痕跡。當然這每一次改的造，說明椅子所承載使用的不同事件狀態，引申出對於材質性、歷史感與時間性的再現問題每張椅子上面都貼上圓點貼紙，是試圖說明這次展覽事件的發生，也同時暗示著創作者存在的時間與過去材料的歷史性時間的並置。創作者與舊家具的關係的同時性。

展場空間的表達，與其中椅子被處理呈現的方式。舊椅子的材料性，展場的空間存有歷史性與時間感，是現場的一個基本的基地現況。為了與原空間有對話關係，而前面提到展場空間被結構柱列分成兩大區，因此空間與材料之間也分成兩大群。以一種集體性與儀式性的形式來構成椅子兩組態度。



材料概念的說明：材料事件的再現，藉由椅子的形式轉變痕跡，並不是消失的身體，而是不在場的身體。不在的身體，以藉屍還魂的方式，將過去材料的重新再現。這些椅子曾經存在於相似的工廠空間，但是如今出現在稱為藝術的展演空間。這就成為一個「再現」問題。



如果是椅子的可能性

椅子是每天生活的逗點

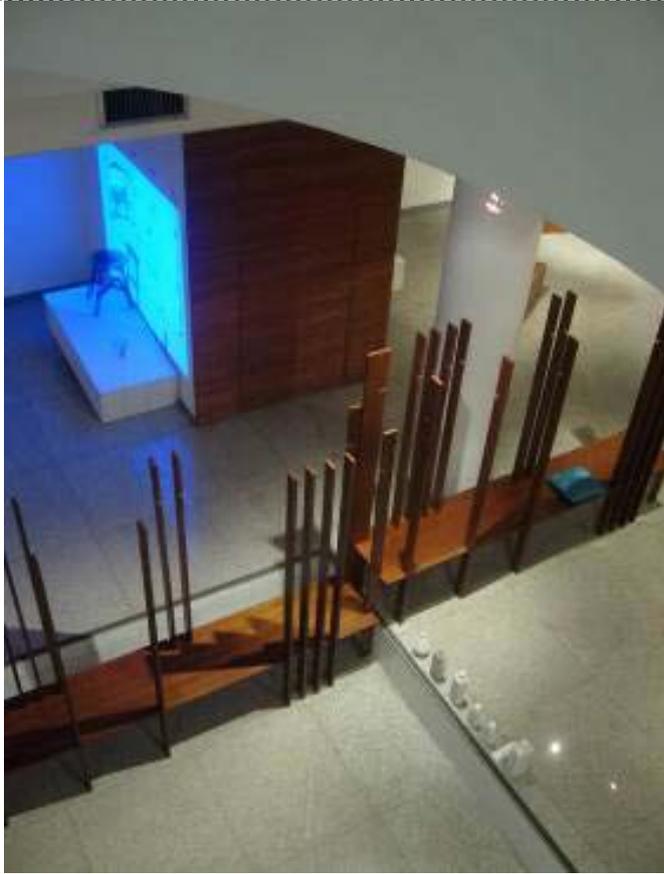
椅子

椅子是身體與精神的載具

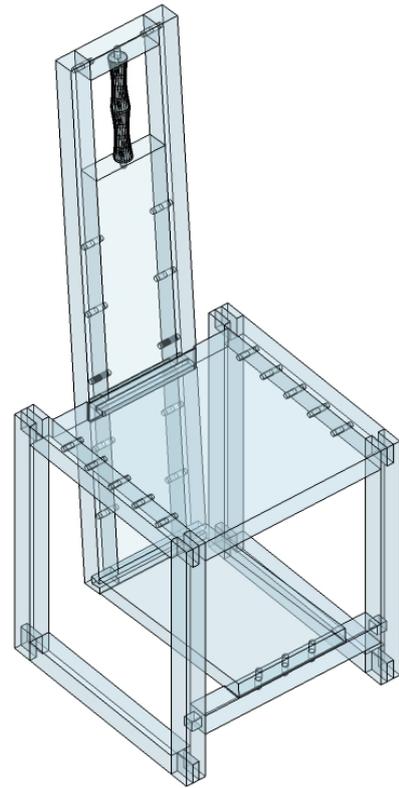
椅子與每日身體狀態的交會處

椅子度量生活的工具

椅子度測每日生活的速度



(出處：劉克峰)



椅子的明信片：

這是為這個展覽延伸關於椅子各種情境的想像畫面，最後輸出，放在每一張展出的椅子上，園區的椅子在現場，但是使用的事件消失。測量「不在」的狀況。像是明信片的設計，是個對於消失的「印跡」的擬仿物，這個擬仿視同假的「在場」。



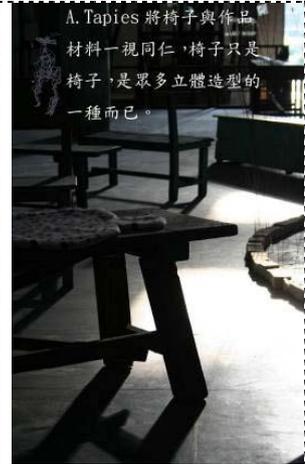
A place of father



尋求可以支撐身體的物件 = 設計椅子



精神背叛你的身體而愛上椅子的時候



達比埃斯 (A. Tapies) = 他將椅子與作品材料一視同仁，椅子只是椅子，只是眾多立體造型的一種而已。



別過來，這個位置我不想分享？



請坐 別忙啊



什麼時候你會來坐坐？



我認識妳嗎？



寶座上的人可以謙卑也可以驕傲！



雜貨店的長板凳



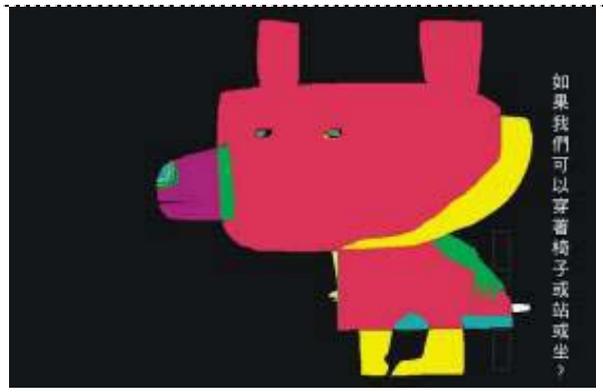
一輩子坐過幾個重要的位置？



h是椅子



喝著咖啡縮在椅子上！



我們可以穿著椅子或站或坐



『尋求可以支撐重量的物品』=設計椅子？



尋求可以支撐身體的物件=設計椅子



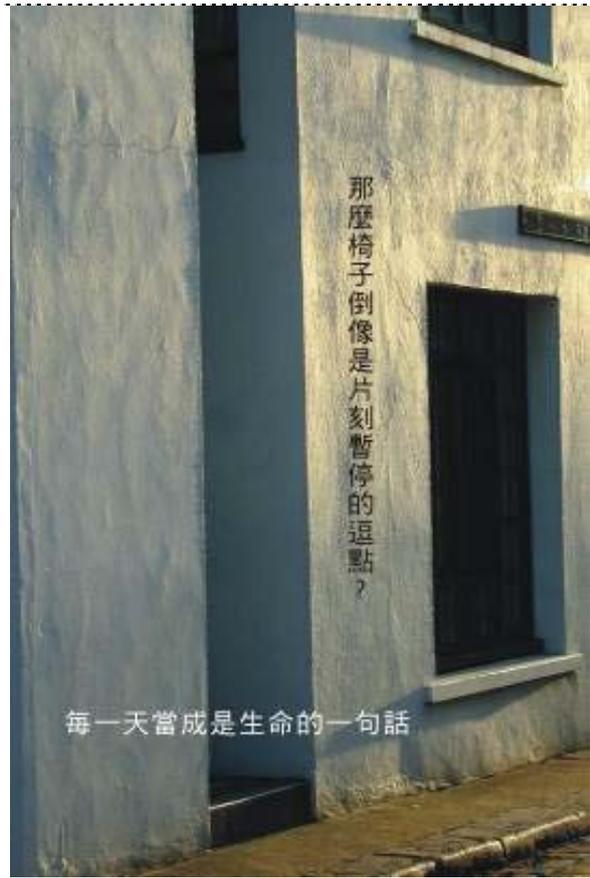
h 是椅子



如何才能讓你安然坐下？



坐久了，起來活動筋骨囉！



每一天當成是生命的一句話，那麼椅子像是片刻暫停的逗點？

自然人工草皮工廠

Site- How to define 'site'

2006-7

草皮日記：

草皮沒有因為不行光合作用而憂傷的得了憂鬱症
也沒有受到這般的創傷
那麼自癒恢復過程的抹拭與詩意便不存在
刻意的書寫與強作詩興變得做作而無趣
但是相對的或相反的，平日草坪的使用與踐踏是天經地義
草地的被佔據與使用反而是每天它的工作
問題是
草皮的存在是為什麼
草皮如果有他的日記會怎麼說呢
草皮已非原本的自然
second skin of earth
second nature
草皮上的活動反而鏡射人們在這個地方的習慣性動作
"Habit is second nature, or rather, ten times nature."
草皮長不出來
不是冬天到了
是每天的創傷所導致
善待它
草皮需要休息

草皮事件

所探討對象是在台中市舊酒廠，從倉庫或工廠轉換到台灣建築設計與藝術展演中心（TADA Center），成為展演空間上的異質經驗。特別的酒廠的一片空出來的草皮，應該是綠油油的，但是現場如廢棄的、生病的草與禿到可見土的荒蕪。發生的問題是草地是建築基地的前身不被指稱的一種表皮材料？而草地可以是事件發生的基地嗎？這個事件與基地的現象呈現的方式就是將國美館的美術殿堂轉換為「草」的療養醫院，顛覆空間機地的原本定義，受傷的基地也被隔離，呈現一種受傷，與不在場的並置經驗。「草」從不起眼的生活元素，成為藝術殿堂中被關注的主角對象，像是劇場空間的主角。也因為「草」的缺

席，而有將缺席視為藝術展覽事件，而「草」的出席場所基地的特徵而成為藝術創作事件的再現。

因此以現象學的經驗基地位置（site）和地上物（草）；像是劇場中的表演物件，仍存在一些未去除乾淨的記憶，加入一場空間劇場的表演。本空間創作以現象學中的形式結構。如部分與整體（parts and wholes），兩個事件基地的定義與整體定義之間的重新界定；同一性與多重（identity and manifold），事件得在場與不在場的關係是互相交織的；以及顯現與不顯現（presence and absence），對照到事件在時間發展上的三段式關係，藉由草皮的未發芽與生長出來對照。



長年枯黃的草皮，已經看她幾年了

「site」的置換

「site」以對於「Non-site」的置換。「site」是一個事件的意義，展覽的事件發生而成為基地「site」，同時「site」是一個地方與被佔據的，「site」也是過去現在未來時間上的發生的位置處，所以當我們討論「site」具備時間上的意義。所以「site」如何具備有時間的定義能力，標示基地以重複「site」在草地上書寫「site」這個字上去，在製作一組「site」的容器，將挖出的受傷的草與土，放入「site」的容器中，移到養護之處療傷。

「site」的定義是產生於事件佔據某個空間位置，在這個空間與時間也同時被佔據。因此佔據事件的時間性，便有時間的過去（past），現在（present）與未來（future）。以展覽時間為中心，所以開展日期1226是「site」事件發生當下為happening的現在（present），「site」

的未來 1226-0225，是孵育療養後草將再生重長的狀態。



草可以是主角？（出處：劉克峰）

時間為定義基地的方式

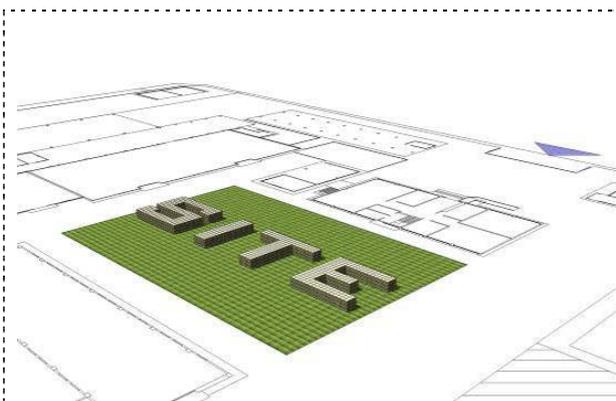
「site」以對於「Non-site」的置換。「site」是一個事件的意義，展覽的事件發生而成為基地「site」，同時「site」是一個地方與被佔據的，「site」也是過去現在未來時間上的發生的位置處，所以當我們討論「site」具備時間上的意義。所以「site」如何具備有時間的定義能力，標示基地以重複「site」在草地上書寫「site」這個字上去，在製作一組「site」的容器，將挖出的受傷的草與土，放入「site」的容器中，移到養護之處療傷。

「site」的定義是產生於事件佔據某個空間位置，在這個空間與時間也同時被佔據。因此佔據事件的時間性，便有時間的過去（past），現在（present）與未來（future）。以展覽時間為中心，所以開展日期 1226 是「site」事件發生當下為 happening 的現在（present），「site」的未來 1226-0225，是孵育療養後草將再生重長的狀態。（The re-representation of site of trauma, neglect or melancholy can be seen as part of the cultural process of 'regeneration'. The aesthetic sensibilities of the artist make the S-I-T-E.

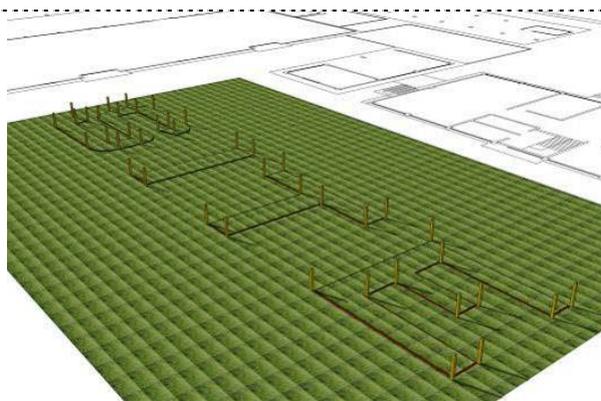
（出處：劉克峰）

創作理念：在場與不在場 (Site & Non-site)

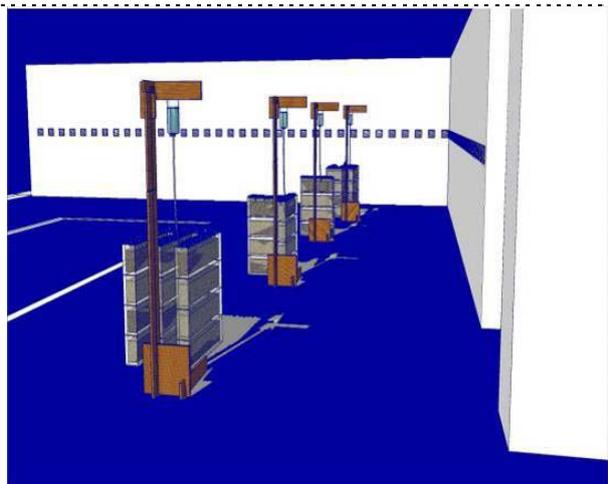
參加 co6 的提案：從一個想法開始，Meadow=site? 有沒有可能討論草地與基地的關係，而草地可以是基地嗎？這裡引用的關於 site 定義：
A site is the location
to be occupied by ...
a place where something is, was, or will be built, or where something happened, is happening, or will happen.



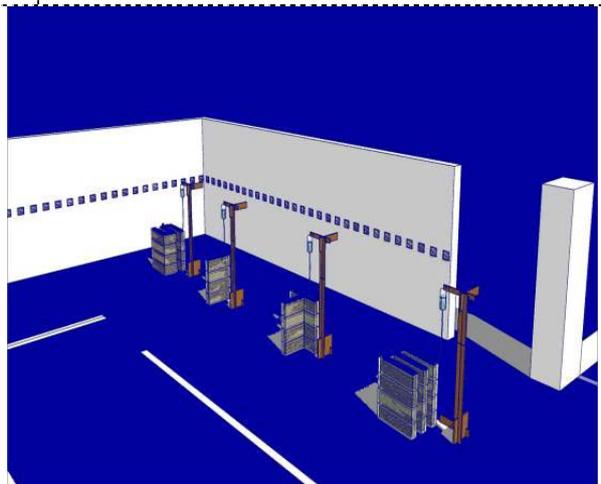
基地 (出處：劉克峰)



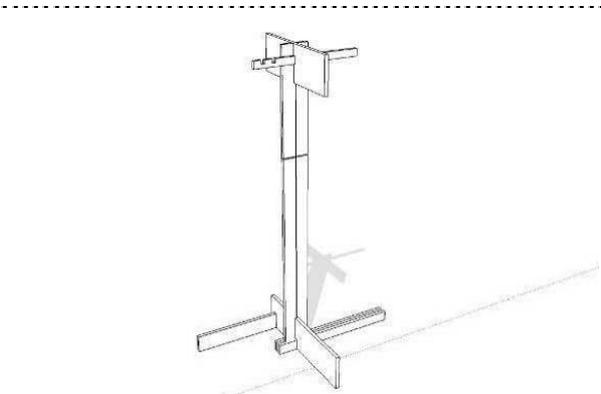
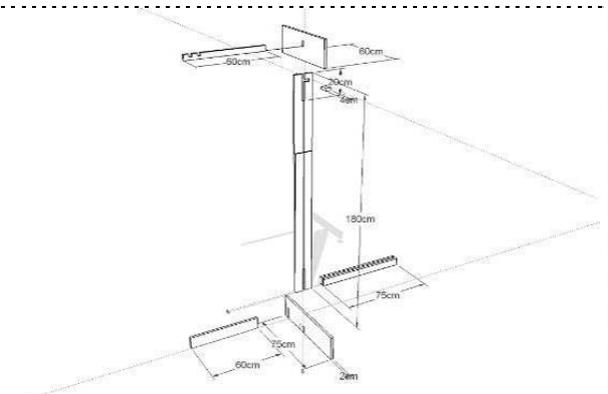
工地放樣 (出處：劉克峰)

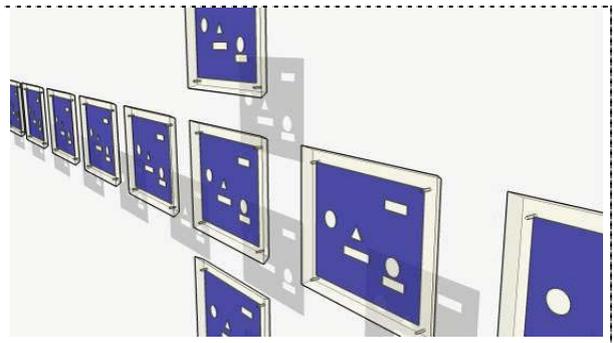
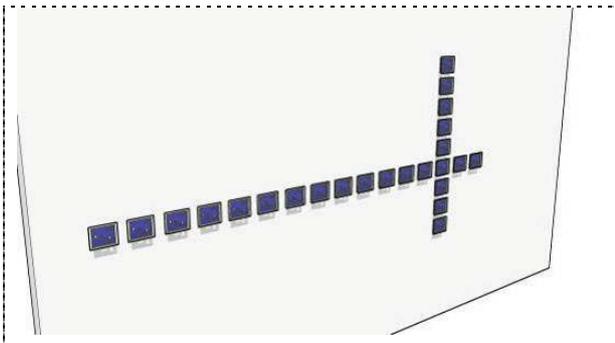


草皮在國美館架日光與水源的支
架設計 (出處：劉克峰)

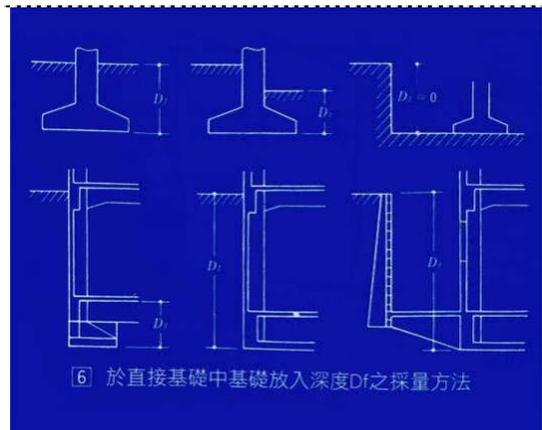
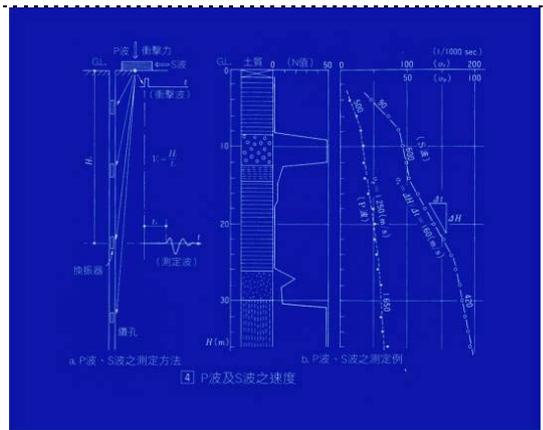


草皮在國美館架日光與水源的支
架設計 (出處：劉克峰)



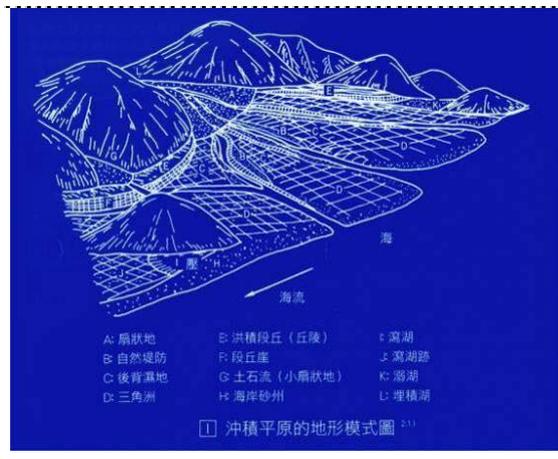
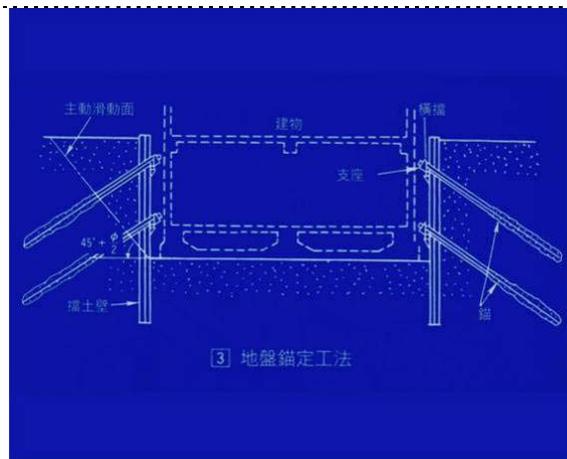


療養草皮的四周是關於基地開挖工程的藍圖。是對於建築興建的反省，我們向上開發就會有向下破壞的聯貸動作。(出處：劉克峰)

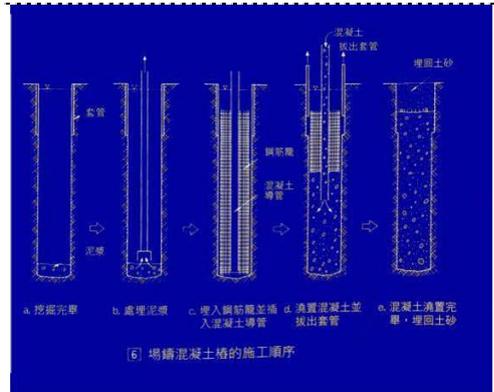
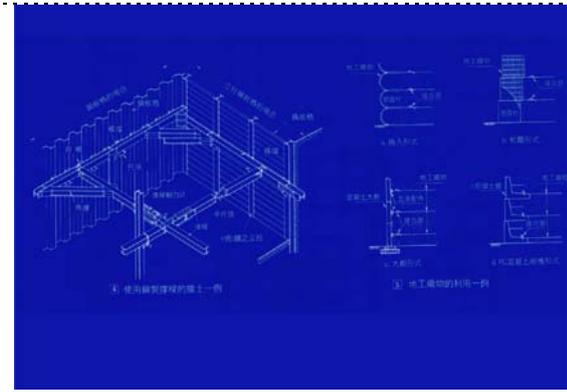


擋土牆 (出處：劉克峰)

基礎方式 (出處：劉克峰)



興建過程的擋土牆 (出處：劉克峰)





(出處：劉克峰)

不存在的主體藉「site」這個創作是參加 Co6 的原始構想。原始的構想有清楚的基地、時間、不在場身體、藝術展覽事件與再現。

自然人工草皮工廠 (Site- How to define 'site?') 是以「在場與不在場」(Site& Non-site) 的概念為創作主題，正面與反面方式從場地來討論身體的在場與不在場。場所的「草」成為對照場地、展場、漫不經心的身體、關心草皮的身體對照焦點。一種 Body& Site 是「在場與不在場」的主題，延伸探討主題是「不在場與英文字的 Site」。從反轉的 (inverse) 反面方式從 Site 來討論身體的位置。這讓我們從定義來對基地 (site) 這個字了解。第一個關於 Site 定義：名詞與動詞 (from Yahoo online Dictionary)，是地點、場所 (可數名詞) (我們學校位於鎮上一個好地點；(建房的) 地皮；選址 (移民可以得到提供的地皮建造自己的房子)；舊址,遺跡 (滑鐵盧戰役的遺址在比利時)；部位 (胎兒的血細胞在不同時期生成在不同的部位)；【電腦】網址；當動詞為... 選址 (新醫院將座落在市中心)。第二個關於 Site 定義 (From Wikipedia, the free encyclopedia)，基地可以是地點、事件、結構、物件等等 (A site is the location of an event, structure, object, or other thing, whether actual, virtual, abandoned (e.g. an archaeological site), extant, or planned.)。第三個關於 Site 定義 (from the Merriam-Webster online Dictionary)，場所 (the place)、場景 (scene)、或是事件發生點 (point of an occurrence or event)。第四個關於 Site 定義 (From Cambridge International Dictionary of English)，場所事件在時間上的過去、現在、未來 (site: a place where something is, was, or will be built, or where something happened, is happening, or will happen.)。

現象學與基地的關係

作為現象學方法論的幾個重要觀念設計主題切入方式，如：「回向事物本身」、「懸置」、「放入括弧」(bracketed)、「還原」或「存而不論」(reduction)等概念，不僅建構了現象學解決問題的程序步驟，同時也成為現象學探究問題的重要方法論。從「物自身」如何「回到事物本身」？如何將其「懸置」、「放入括弧」或「存而不論」？如何「還原」事物的本質等問題，的重要方法。以不在場的討論，需要借用「回向事物本身」、「懸置」，從「物自身」如何「回到事物本身」的方式來討論這個議題。選擇以時間為變化因素的基地定義方式，有過去、現在、未來變化事件為空間創作討論對象。

以“在場與不在場”對基地(Site)的探討，這作品討論不在場的身體、器物與兩個錯置交換的基地位置(台中國美館與台灣建築設計藝術展演中心(TADA Center))關係的討論。從身體與場地的相對探討中拉出場地。而當我們從場地相關詞，與場所(the place)、場景(scene)的比較。以諾伯休茲(Christian Norberg-Schulz)思想的對於場所(place)或是地點(locus)的探討。因為諾伯休茲是以現象學觀點強調對直接直觀和經驗感知的區分，其所感知的世界有其獨特的同一性，它不是一個龐大的「東西」，也不是所有事物的總合；而是脈絡(context)、環境(setting)、背景(background)或界域(horizon)來支持所有事物的整體。這樣的討論把場所與地點的界定，另一種解讀是帶入的「身體」來討論。所以場地或建築界常以作為建築建造的「基地」(Site)也好，或與諾伯休茲場所(place)地點(locus)之間有相似的界定方式，對於建築的討論更是直接。這樣的直接建築作用的因素或是媒介物就是「身體」。從現象學的對「場所」字詞討論的貢獻，正是因為把「身體與場地」視為一個合併的概念。諾伯休茲所寫的《場所精神：邁向建築現象學》(Genius Loci: towards a phenomenology of architecture)一書。諾伯休茲主要的論點強調在於「日常生活世界」(everyday life-world)，也是我們現在的文化與生活。指出「地方」是現象學式存在的整體現象，其「結構」由「空間」(space)及「特質」(character)組成。其中「身體」的存在感形成所謂的「自明性」(identification)及「方向性」(orientation)。而建築就是以「身體與場地」所在的「地方」。



放樣（出處：劉克峰）



定樁（出處：劉克峰）



丈量、標線（出處：劉克峰）

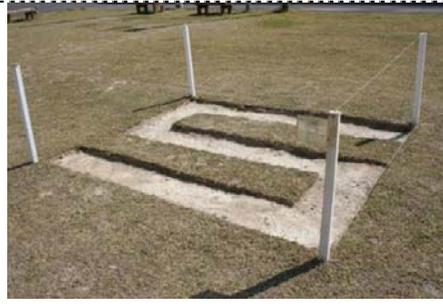


開始移動草皮（出處：劉克峰）



完成移動草皮（出處：劉克峰）

草地，透過介入與干擾，使基地干擾後有流變，但是身體好像看不到？雖在形式上是看不見身體的，但卻是創作者身體的勞動力去換得干擾草皮的生長。勞動身體在作品的呈現上是不顯現的。所以草長如何不出來是一種轉換的能量關係。這樣的能量關係是從身體的勞動力出發與植物的光合作用交換過來的。創作狀態是身體的勞動力與作品互換的關係，進行是隱性的作品創作。「site」四個字是一個基地，藉草的不在場，寫出基地的字，以活生生的現場狀態抹拭也同時是再現，其實基地本來就是原本存在的真實，製造一個虛構的基地而與真實產生張力。



第一篇

呀呀
草呢
草跑去哪裡
外星人也沒來過
底
那麼
是草生病了
還是過於心勞而
憂傷
你
讀
過
草的日記嗎？



第二篇

草
昨天之前就請假
了
去哪兒
原來去一個地方
叫
自然人工草皮工
廠
去度假
去休養
地點在台中市西
區五權西路一段
2 號
國立台灣美術館
C1`C2 室
從 2006.12.30 到
2007.02.25
順便過個年假

(出處：劉克峰)





同
第一篇

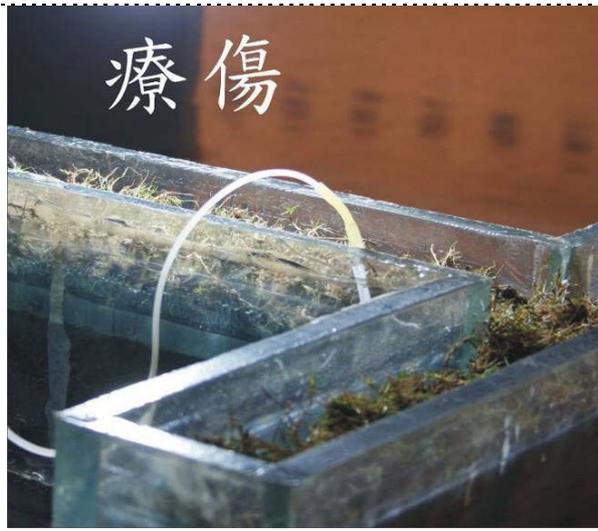
(出處：劉克峰)



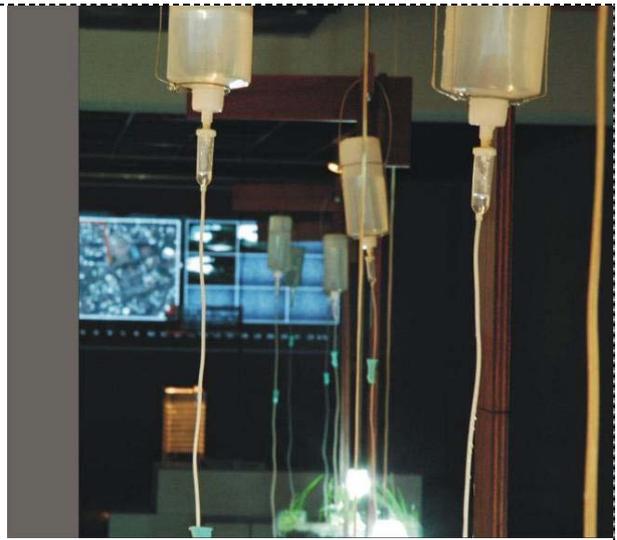
國美館內：
(出處：劉克峰)



國美館內：
剛剛送去國美館
的草
(出處：劉克峰)



國美館內：剛剛送去國美館的草
(出處：劉克峰)



國美館內：
水中添加養分
(出處：劉克峰)



國美館內：兩個月後草長長
(出處：劉克峰)



國美館內：
(出處：劉克峰)

夜城

Darkcity

2008

第 11 屆威尼斯建築雙年展 (Venice Biennale)

台灣建築團隊策展 (與郭肇立雙策展人)

建築團隊：陸希傑、何以立、蘇喻哲、楊家凱、姚仁喜、邱文傑

展覽主題：《夜城》

(概念內容以參加提案初期策展概念與各建築師期中報告概念為主)

動機：

我們台灣今天的都市為何不太迷人？都市空間為何失去創造力？問題可能是大家未能理解本地城市空間的特質，國家機器對科學理性的迷信，都市建設過度重視工具性的理性，一味追求控制的都市（土地使用限制的功能都市）、形式的都市（容積、建蔽管制下的建築與都市設計）、與機器的都市（汽車為主的交通運輸的都市規劃）等，卻忽略了提供都會性（urbanity）的本質如「自由」、「機會」、「夢想」等人性空間的重要性。台灣的都市在白天的活動是僵化無趣的，唯有在夜晚鬆綁而提供可能。我們都市的夜間總是比白天迷人，夜遊逛街的習俗，生猛的夜市，精彩的地攤，獨特的夜店，型塑了與西方文化不同的「熱鬧的」夜間都會性。

然而，我們的專業規劃者並未曾重視這個空間特質，我們的都市設計與建築創作，以白天為主角，夜間為配角。習慣上將黑夜當做看不見的模式，夜間空間猶如不存在，夜間都市被簡化為「無名狀態（anonymity）」。為了開發無名狀態的空間創作潛能，我們將重新思考被忽視的都市性 darkness。這裡 darkness 一詞指的不是黑暗而是光的消失（absence of light），也是影的呈現（presence of shadow）過程，darkness 是「時間的空間」再現。

概念：Dark space, dark city

大多數的人類文化對黑的概念總是負面的，可能因為人是白天的動物，不同於蝙蝠、貓頭鷹，人缺乏能力掌握黑夜。因此黑夜往往被想像成邪惡與危機，人們相信魔法在夜間比白天力量強；傳說中吸血鬼與狼人在夜間橫行無阻；半夜鬼魂四處遊走；幾乎所有的文化都有豐富的故事警告夜晚的危險；英國 Saxon 人稱夜色為「死亡的迷霧（death mist）」。在西方傳統文化象徵上，「黑」有負面的意義，黑色代表著哀傷，寡婦穿著黑色服飾；黑貓象徵不吉利；黑魔法（black magic）代表邪惡死亡；黑名單（blacklist）代表懲罰對象；黑人被定義為罪惡與暴力；黑市（black market）代表非法交易；黑信（blackmail）是不道德的恐嚇信；黑日（black day）象徵悲劇日如黑色星期五；黑

喜劇 (black comedy) 是指從悲劇性事件創作的喜劇。

相對於黑，西方傳統文化裡的「白」具有正面的意義，白色代表和平、純淨與正義。如義大利基督文化傳統以白色百合花代表已婚貴婦 (Madonna)；羅馬教宗穿著白色道袍；醫生穿白袍；新娘服裝以白色象徵著純潔、貞操；白皮書代表官方正式的政策綱要；戰爭中以白旗代表投降或休戰求和；白鴿象徵和平；好萊塢的西部電影中，好人穿白衣，壞蛋穿黑衣；白色的現代建築象徵顏色與空間元素的終極價值；白領階級代表在室內上班的知識份子或紳士，相對於室外工作的粗俗勞工或藍領階級；最有趣者莫過全世界白色襯衫賣的最好。

然而，黑與白的概念並非全世界都一致，也並非永恆不變：西方世界裡，白色有時被理解為「保守」的象徵，相對於紅色的共產主義（如第一次大戰期間芬蘭的白與俄羅斯的紅對立），也相對於黑色的法西斯 Mussolini 著名的黑衫隊及葡萄牙左翼政權。非洲的 Maasai 部落黑色與烏雲聯想，象徵生命與豐收；阿拉伯回教民族，視黑色為高貴正式的象徵，喜愛黑色服飾或面紗，沙烏地阿拉伯的旗幟為黑色。東方的中國古代封建社會以衣飾上的限制來區別貴賤階級，有些顏色是品官專用，庶人禁忌不得使用。依據瞿同祖 (1984: 181-182) 對中國古代社會規制的研究，黑白二色皆為賤色，為民間士庶常服。例如漢時白衣為奴隸之服；隋制商人只能著黑衣，庶人衣著通用白色；唐宋時期紫朱綠青四色只有官品才能服用。唐制庶人只能以黑玉為帶飾。中國與印度傳統上皆以白色象徵死亡、幽魂。不論東西方，當代文化裡黑的定義又有些不同，黑象徵權威、高貴、正式，如黑色的禮服、黑色的轎車以及嗜好著黑色的設計界。另一方面，黑意味著未知、秘密、模糊不明確，如黑箱 (black box) 指稱不透明的內部作業；黑洞指宇宙中的隕石。

然而，就一般認知而言，性質上白 (whiteness) 被視為光明與教養；黑 (blackness) 被定義為黑暗與低等。依據 Goldberg 研究 (宋國誠 2003: 189)，在歐美種族社會中白是顯示 (visibility)，代表進取、機會與能力；黑是隱匿 (invisibility)，意味著缺陷、不足與無能。白代表權力與正義；黑是暴力與罪惡。Fanon (1971) 的後殖民主義告訴我們，西方的世界在壟斷全球時，製造了「他者」來界定自己的特質，藉著「黑」強化「白」的優越性，黑是西方用來看到自己尊貴的

一面鏡子。在白人面前黑人有一種莫名的自卑感，無法正常思考，也無法表達自己。逐漸地黑人失去了自我認知的能力，有趣的是黑人建立的世界觀，並非黑色而是白色，他遺忘了自己，從世界消失。相似地，今日華人的自我意識往往建立在「他者」，需要第一世界的承認，我們的漢學是西方的漢學；張藝謀、李安等的電影中的華人是西方眼中的華人；李祖原的 101 是西方觀念中的中國建築，他們的藝術創作皆遠離了當代的社會真實。

我們的現代觀念是西方的，我們的後現代建築也是西方的，本地的都市設計與建築創作受西方思維的影響是明顯的，如何解除這些外來的理論束縛，回到「初始狀態」，重新認知自己，探討空間創作的方向是相當重要的。我們知道西方主流國家的都市多位於高緯度的，渴望陽光的都市，然而我們的環境條件卻相反，我們害怕烈陽，需要騎樓與「不見天」，然而我們的建築師或藝術家們對 darkness 的創作思考並不多。因此我們企圖從「時間的空間」觀念來重新探討台灣城市空間，以「黑夜不明」為的中心概念。黑夜可被視為白天的「初始狀態」，是白天城市規範的解構，也是創作烏托邦的可能。Dark space 的空間創作觀念將不是單純的建築與都市空間形式的美學問題，也不是事件與非事件的學理論證，而是時間、空間與人的協議過程。Dark city 拒絕黑白神話，因為經驗告訴我們黑白分明將產生異化、無趣的理性都市。一個有創作力的都市需要賦予人們自由，積極解除不必要的束縛，提供灰色取代黑白、曖昧取代清晰、碎片取代整體、斷裂取代連續、游牧取代定居、邊陲取代中心、匿名性取代階級分明、異化取代趨同論。這就是城市創意的基礎，是 Dionysus 的狂喜世界，也是真實台灣城市空間的發聲。

六位參展建築師概念與成品展出：

陸希傑概念：

生活在城市，我們有各種感知城市的方式，有些時候這些感知方式容許我們慢慢的觀察空間，有時我們卻無暇顧及旅程上的細微體驗，走路相對於電梯，坐公車相對於坐地鐵，街道相對於高架橋，後者的體驗都重於符號的引導與標示，在夜晚，當我們行進在被充滿符號的招牌覆蓋的街道上，我們進入另一種都市系統，招牌的地圖取代城市的地圖，而在不知不覺中，我們依靠招牌的光線來理解城市建築的外貌....。

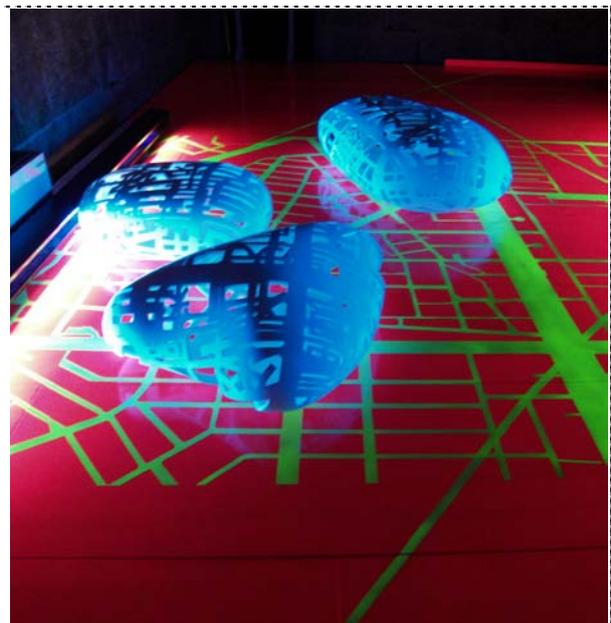
夜晚的城市的符號性更重於空間感，夜晚的城市不同於白天的城市，許多的活動聯繫著街道中的招牌，延伸到室內空間中，除了街道上繁華的活動，都市的夜晚更多的可能是一種室內的冒險，夜晚的城市空間需要另一種地圖...



概念



概念 (出處：劉克峰)



現場展出 (出處：劉克峰)

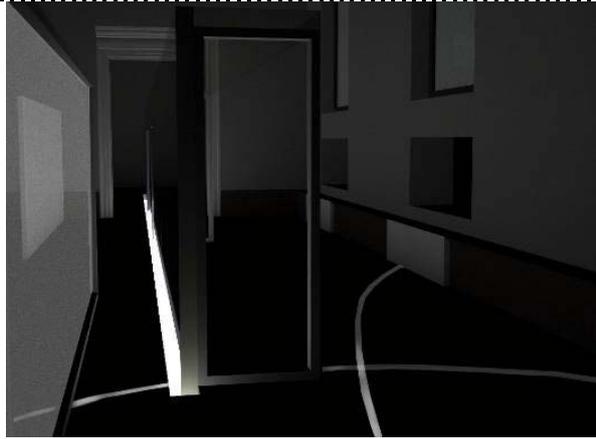
何以立概念：Murkiness

According to recent climate studies, the recorded level of daylight in major cities has steadily decreased during the last thirty years. The result is a thickening of our atmosphere creating a green house effect trapping heat within. This much is common knowledge. The very same pollution that creates the green house effect is also creating a shield that prevents more heat/light to enter earth's surface. The irony is that we receive less daylight, as much as 10%-15%, due to the same pollutants that are heating our atmosphere. our earth is getting hotter, but it is also

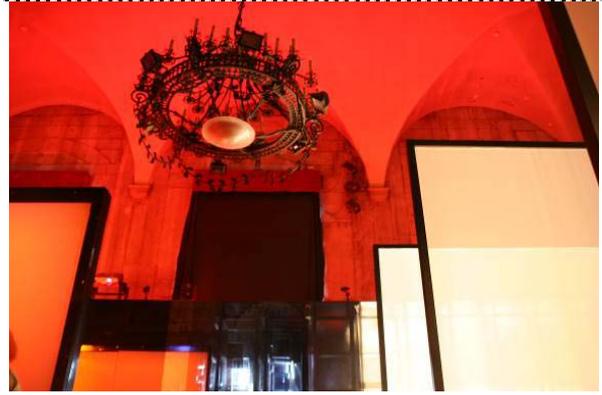


概念模型

getting darker!



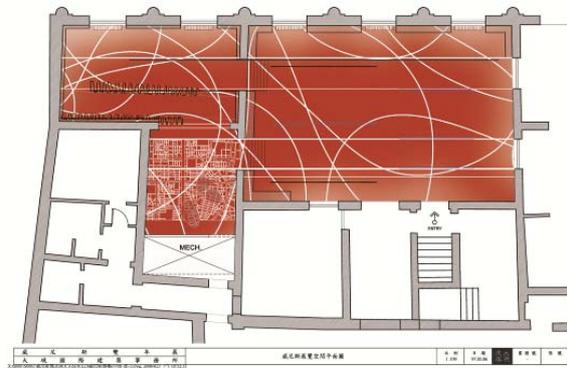
模擬圖（出處：劉克峰）



展覽現場（出處：劉克峰）

蘇喻哲概念：

有別於歷屆台灣館「具像」的個人建築創作呈現，這次展覽以抽象的「再呈現」方式（Re - Presentation），採六位建築師與設計師聯合創作。試圖將「亞洲夜間都會」的生命力，透過一系列水平向度，集各種不同元素組成的「Wall」，以裝置藝術的手法表達，同時將空間局部留白（留空），展示空間呈低照明度的黑暗狀態，採「影像投射」與不同材質（紙、玻璃、紗網 GRC....等）的反射、折射與吸納，共構成反映夜間都會精采豐富且不可預期的感官體驗！





設計圖（出處：劉克峰）

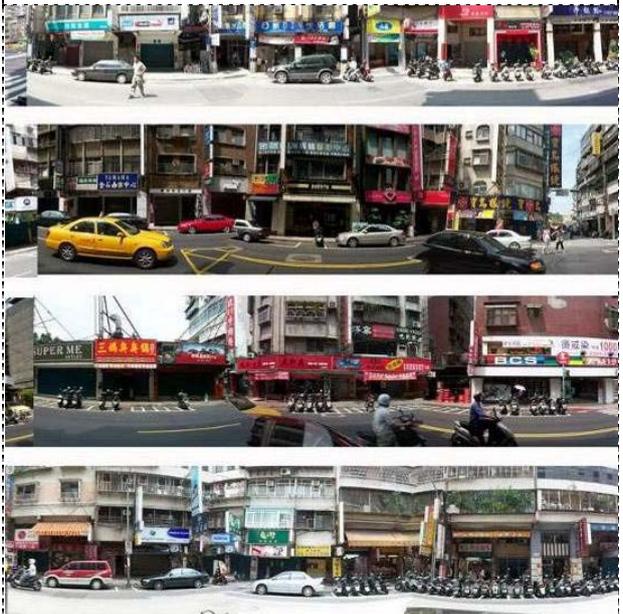


展覽現場（出處：劉克峰）

楊家凱概念：「軟」都市：

以不同的速度、穿梭在夜間城市中綿延不斷之人為光帶的感知經驗，這些萬里光帶是由建築物的靈魂出口-----窗戶以及櫥窗由點聯成線所形成的。這種如同悠遊於夢境般的感知經驗，其背後代表了我們城鄉生活的差異，在以商業發展為中心的主軸下，其邊界與差異的日漸消彌，以及不可辨識性。而在這之中有一些統計數字對我而言很感興趣，如我們每年平均消耗的霓虹燈管、日光燈管長度；投射燈、LED 燈等數量等，這些數字代表了我們夜間生活的能量；但也隱含了過度依賴商業發展以及缺乏文化主體意識的自信。

「速度」是一個有趣的意題，快與慢之間決定了夢境與幻境之間的過渡。黑是視覺在夢境與幻想（冥想）之間轉換的基地；幻想是內心主體意識凝視的顯現；而夢境則是有形想像的感性錯置。





模擬圖（出處：劉克峰）



展覽現場（出處：劉克峰）

姚仁喜概念：

這次展覽藉由數位影像製作的方式，透過城市裡的建築詮釋出我們所認知的黑暗城市。在多重虛幻且繁複的視覺感官刺激下，場所、事件和人物於當下產生互動與共生，觀者將意識到自身從旁觀的角度透過自己的影子進而成為黑暗城市的一份子。如此正反的投影畫面與人影相互交織呈現新的意象，暗示著黑暗城市虛幻不真實的表象，但同時潛伏著一股無法遏止的能量於內在流動著…。



模擬圖（出處：劉克峰）

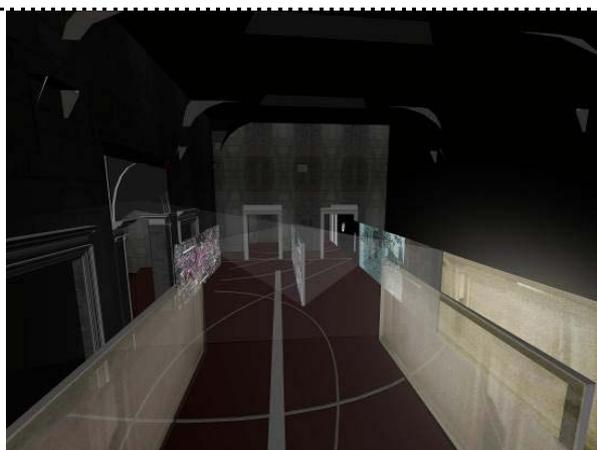


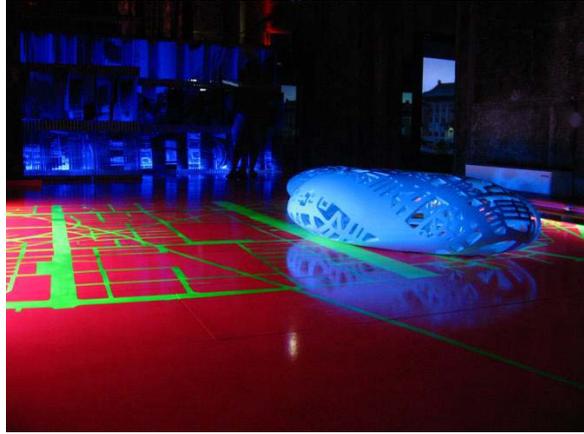
展覽現場（出處：劉克峰）

邱文傑概念：

被忽略的微空間：現代城市高樓大廈林立，全球化的消費生活模式，使我們感知到的城市大同小異，每日穿梭在巷道與人群中，儘管白天黑夜交替，身體臨場感卻往往只有室內與室外的分別。這道內與外的界限，卻是「暗空間，暗城市」(dark space, dark city)之所繫。於是，透過玻璃所產生的視覺反應其實有兩種，一種是你穿透玻璃所看到的真實物體的形象，另一種則是反射你周遭環境的全部影像，這物像與投影的重疊與共存，產生出似近實遠、無法碰觸撫摸的微空間，這佈滿神秘感與灰暗的地帶，這充滿影像、陰影與剪影彼此並存的非實體空間，我稱它為「暗空間」(“dark space”)。

模擬圖 (出處：劉克峰)





(出處：劉克峰)

換檔中
2010

換檔中 (2010)

展覽名稱：《換檔中》

展覽日期：2010年3月20日~4月18日

空間形式：城堡的虛實、高塔地象徵、迷牆的爭議、甬道的神秘(Vermeer 畫中的物質情感)、廣場的輕鬆。

創作媒材：多媒材、畫布、積木箱體、紙模型、玩具、爬梯、推車、沙發、拼圖玩具、畫筆等畫具、凳子、日光燈、手電筒

作品範圍：40坪空間

作品：「測量黑色」、「換檔中」、城堡的虛實、高塔地象徵、迷牆的爭議、甬道的神秘(Vermeer 畫中的物質情感)、廣場的輕鬆

創作時間：2010

時間與空間的重新定義

時間與空間的重新定義，而為一種轉換與交換的關係，這時候需要身體知覺的介入。如「換檔中」裡頭進行著一個展覽的結束與另一個展覽的開始；「換檔中」展覽空間呈現一種消長的變化；「換檔中」你我依然進出這展覽空間，人在空間裡依舊可以自由穿梭，或者有目的，或者只閒逛；「換檔中」某藝術家還在進行著作品的完成，某藝術家正拆解著展演結束的作品或接著另一段展出或回到畫室的角落（或在收藏者的處所）。這個模糊不清的時間與空間一種趣味，一種時空錯置的趣味。展場中有處需要拿手電筒進入的空間觀看畫作，有別於過去觀眾只要進到展覽空間就可瀏覽的經驗，作者藉此傳遞卸下的作品即將在未知的空間展出及將在此空間展出的作品現在某個空間展出的意念。展場中的另一處是個類似畫室的陳設，完成與未完成的作品錯落在空間裡，觀者會誤以為到了畫家的工作室中，在觀看展出的移動中也隨著空間的變換走進或走出不同的場景機能中。過場的換檔也定義了「存在」的空間與時間的「痕跡」。「存在」本身說明曾經的事實，讓「存在」的現象顯現出來的是「過去」的痕跡。痕跡，是對於存在當下的揚棄，又是為對於曾經存在的證明。它既非「在場」，亦非「不在場」。「痕跡」正是現象還原的自我懸置。雖既定時間，其性質卻是

模糊的，雖是不變的空間，卻是無記憶的。過場的時間與空間當如何？是「非」也，是「迷」也。

積木的作用是干擾器，也是調節性功能。在「換檔中」展覽空間（巨塔式的安排：視覺阻擋、混亂製造、建立陌生感。乍看巨大，如同雕塑，但是如俄羅斯方塊的積木組合，一個不確定性的型態。是在重建這個空間的秩序，給予模糊的機會。）文字的閱讀也是一種干擾的作用。是策略性干擾白盒子畫廊空間的常態，而有機會進入到「換檔中」。

「換檔中」這個展覽空間不定期但常出現的一段狀態，一種時空錯置的關係，這個模糊不清的時間與空間中注入一種趣味。展場中有處需要拿手電筒進入的空間觀看畫作，有別於過去觀眾只要進到展覽空間就可瀏覽的經驗。藉此傳遞卸下的作品即將在未知的空間展出及將在此空間展出的作品現在某個空間展出的意念。展場中的另一處是個類似畫室的陳設，完成與未完成的作品錯落在空間裡，觀者會誤以為到了畫家的工作室中，在觀看展出的移動中也隨著空間的變換走進或走出不同的場景機能中。或許對一般人的印象裡「換檔中」是展演空間呈現半開放的狀態，這個展覽則想告訴參觀者，「換檔中」是有趣的玩展覽的空間與時間型態。



這是參觀畫廊常常放置個人物件的地方，利用這裡。把一隻樓梯、一個畫室裡面的物件，

變為個人註記，每次進來的物件的擺放就拍攝一張照片紀錄。最後結果整合是時間紀錄。

展覽構想：

在多數的展演空間都會有一段檔期與檔期間轉換狀態，這狀態我們稱它「換檔中」。「換檔中」裡頭進行著一個展覽的結束與另一個展

覽的開始；「換檔中」雖既定時間，其性質卻是模糊的，「換檔中」雖是不變的空間，卻是無記憶的。過場的時間與空間當如何？「換檔中」展覽空間呈現一種消長的變化；「換檔中」你我依然進出這展覽空間，人在空間裡依舊可以自由穿梭，或者有目的，或者只閒逛；「換檔中」某藝術家還在進行著作作品的完成，某藝術家正拆解著展演結束的作品或接著另一段展出或回到畫室的角落（或在收藏者的處所）。

「換檔中」是兩個展覽之間的過場，是空間關係，也是時間定義。「換檔中」的展場空間還是可以進出的照常營業。兩個作品展之間的「非正式」，在兩個正式段落之間也算是特定的以時間，與特殊的過場空間。過場的「換檔中」也定義了「存在」的空間與時間，以及與「痕跡」。「存在」說明曾經的事實，讓「存在」的現象顯現出來的是「過去」的痕跡。痕跡，是對於存在當下的揚棄，又是為對於曾經存在的證明。它既非「在場」，亦非「不在場」。「痕跡」正是現象還原的自我懸置。

因此作品需「非正式」處理，還有是對於存在當下的揚棄，如何模擬「不在場」的痕跡，是對空間的「非正式」處理。實際上的「在場」與「不在場」的概念如何處理，便是去改造畫廊的原來面貌，這是第一步。第二階段，是製造「痕跡」，如空畫框的懸吊。

藉由「換檔中」這個展覽空間不定期但常出現的一段狀態，注入這個模糊不清的時間與空間一種趣味，一種時空錯置的趣味。展場中有處需要拿手電筒進入的空間觀看畫作，有別於過去觀眾只要進到展覽空間就可瀏覽的經驗，作者藉此傳遞卸下的作品即將在未知的空間展出及將在此空間展出的作品現在某個空間展出的意念。

作品：「測量黑色」

作品理念：

關於抽象的概念如何祥知，測量對象如果是抽象的如何處理？黑色是顏色、是概念、是空無、是空間、是時間？因此以黑色為一種度測的對象，以譬喻反襯「測量不在」的討論。

你們可得幾分？

觀看真實的油畫作品，可是藉由文字的提問，分心分散掉對於繪畫作品的專注。換檔中的展覽物變成是一個陪襯的道具。文字比標題長，文字面積比畫面還大許多。



牆面：一張四號油畫+文字書寫在牆上

文字內容：

如果我們來做個測驗，關於黑色的聯想會是什麼？各種不同的聯想反應不同的分數。最後把分數累積的總和，代表對黑的忠誠度。炭（-2）、墨（3）、烏鴉（2）、夜（9）、髮（6）、法（1）、深淵（-2）、伸冤（0）、暗房（2）、底片的沖洗（4）、蒙太奇轉換過程的黑影（2）、混濁變黑的顏色（2）、白衣服如何變黑衣服（不是髒衣服）（0）、魔鬼的誕生（1）、畫裡的黑（8）、打火石（2）、石牆（1）、燃燒的灰燼（5）、濃煙（1）、發霉（8）、毒液（9）、巫師披風（3）、毛（6）、

黑色象徵太陽曬黑
(0)、黑色明度最低(0)
(7)、寂靜(2)、不安
(3)、罪惡(1)、絕望
(2)、嚴肅(1)、死(-9)、
滅(-9)、馬蒂斯畫裡黑
色的輪廓線(3)、梵谷
的天空飛著黑色烏鴉
(3)、林布蘭的畫裡關
於黑還有的層次(18)、
「獨自怎生得黑」(8)
等。

「換檔中」

呈現方式：牆壁上面三個畫框（內無畫，僅有畫展的簽名）。

作品理念：

「換檔中」某藝術家還在進行著作作品的完成，某藝術家正拆解著展演結束的作品或接著另一段展出或回到畫室的角落。因此畫廊的牆上出現畫框，可是畫布不在的換檔狀態。



「Vermeer 畫中的物質情感」(甬道的神祕)

作品理念：

如何談美？

如果勉強從美的定義來看：

是一種特質，具有美感，一般視為一種美感價值。美常被理解成（1）一種純粹的、不可定義的性質，一種不能用其他性質來予以定義的性質；（2）某物的某種、或某類性質，以使此物得以為頗具素養的欣賞者帶來愉快的經驗；或者（3）雖然能帶給人獨特而愉快的經驗，然而這種愉悅經驗是因人而異。在最後一點的意義之下，美被認為存在於「欣賞者的慧眼之中」。

如果美是一種純粹的、不可定義的性質，如同（1）所指出，美便無法藉由概念的定義被理解，而只能藉由直官的概念與品味能力來體會。就此而言，美即是美感的一種特殊性質。如果美是指某物得以令人產生愉悅經驗的能力，如同（2）所指出，就必須說明，是何種性質使的某物具有此種能力。而最受青睞的性質，一直都是屬於形式或結構上的性質。如秩序、對稱與比例。

甬道築起一面牆擋住後面要看的繪畫作品，進入甬道前會先讀到一篇描述'Woman with a Pearl Necklace'（by Vermeer in 1664）的文字。文字如下：「光線從窗口自然地擴散到人的神情，在欣賞鏡中裝扮的喜悅，光線與喜悅是一同散發出來的。一個女人站在桌前，轉身望向牆上的鏡子，所以只能見到她的側面。畫中的身著金黃色華麗的綢緞短袍，白色的貂毛於中開襟處滾邊，接引這自左窗而來的光線。白色的牆被光線洗過的由亮而漸暗帶出氛圍的醞釀，有斑點的白貂毛在光線最暗處又重新勾勒出一個新的視覺主題，是這個女人手上的珍珠項鍊。而「珍珠項鍊」正是這幅畫的名字。」透過細膩的描述，把 Vermeer（維梅爾）畫裡細緻材料的質地，以生活世界的方式來感受它並敘述出來。一方面是因為 Vermeer 的繪畫作品充滿太濃烈的生活性與物質性，以及強烈的美感。透過文字，我們彷彿可以看到這個畫面，因此，繪畫作品透過了文字來呈現，沒有直接呈現也好像可以。文字對繪畫的遮蔽，也同時是這面牆對於繪畫的遮蔽。

進入甬道後須拿著手電筒才能看到繪畫作品。



文字內容：（書寫在牆上文字）

愛情是棘手的，它會打斷我們生活的規則性。甚至嚴肅的工作。愛總是伴隨著心碎而來，有些時候令人懷疑的是「為什麼是她或他？」專情與碎心並沒有絕對的關係，不知為何總是愛聽 Sad songs 裡的心碎故事。而這件是又與欣賞畫的感動以及想念愛人的思緒是相近的，在尋找什麼？尋找生活裡足以讓你感動得大哭一場的那種事？創作可以產生，戀愛與失戀也會。何其幸運當我還能在倫敦 The National Gallery 的 Vermeer 作品展覽，總算可以完整的目睹原作。This painting 'Woman with a Pearl Necklace' by Vermeer in 1664. 讓我開始想到的一種特殊的神情。這可能是一個謬斯的開始，想到將這是一個想像入畫的構想。雖然畫中衣飾是當時的，但是人和其神情卻是相當現代的。

This woman is elegantly dressed, and admiring herself in a mirror on the wall. Very sweet! 這不就是一份感動嗎！構圖很簡單，就是這份單純而能穿越時空的美感。光線從窗口自然地擴散到人的神情，在欣賞鏡中裝扮的喜悅，光線與喜悅是一同散發出來的。一個女人站在桌前，轉身望向牆上的鏡子，所以只能見到她的側面。畫中的身著金

黃色華麗的綢緞短袍，白色的貂毛於中開襟處滾邊，接引這自左窗而來的光線。白色的牆被光線洗過的由亮而漸暗帶出氛圍的醞釀，有斑點的白貂毛在光線最暗處又重新勾勒出一個新的視覺主題，是這個女人手上的珍珠項鍊。而「珍珠項鍊」正是這幅畫的名字。

如果我們可以對照 Tracy Chevalier（崔西 雪佛蘭）的小說，透過細膩的描述，把 Vermeer（維梅爾）畫裡細緻材料的質地，以生活世界的方式來感受它並敘述出來。是因為 Vermeer 的繪畫作品充滿太濃烈的生活性與物質性，以及強烈的美感。還是 Vermeer 把一個熟悉的世界輪廓轉成繪畫作品。細緻裡透著 Vermeer 的謹慎與謙遜。他的理性主義與他多愁善感的纖細是一樣的。光線透過窗戶到室內空間的變化是可以度測的準確。光線的重要是理性的反應，光線的透明性說明了空間的存在，而描述光線的元素有窗、牆面、黃色的窗簾、珠寶盒的蓋子。當光線帶到照鏡子看自己戴項鍊的女子，女子的視線與光線的運動方向完全是鏡射式的相反動作，透過這樣的動作我們看到陰影裡的鏡子，並藉此視線搜索桌上陰影裡的事物一直延伸到右下角的椅子，完成了一個完美的對角線的分割。構圖的精準是呈現在物件的安排，精準的難處是感情如何安排進來，而且也要如此謙虛與準確。真是萬分的精采！透過光，顯現出畫裡的主要描繪的人與事，事件是由環繞的物質材料一一說出感情與故事。因此 Tracy Chevalier 利用這種特質重新詮釋，釋放 Vermeer 畫裡的豐厚能量與細緻情感。因為這麼的豐厚，所以需藉由小說的這段描述來比較 'Woman with a Pearl Necklace'（戴珍珠項鍊的女人），真是十分有趣，這段文字如下：

『打掃畫室裡的那段時間我才得以逃脫她們。有時瑪莉亞·辛幫我開門後，她會在那裡待幾分鐘檢視畫作，彷彿它是一個生病小孩需要它的照顧。不過一但她離開之後，整個房間就是我的了。我環顧四週看東西有沒有變動，剛開始一天又一天地過去，房間看來始終如一，但等我的眼睛習慣了室內的每一件物品後，我開始注意到一些小變化，櫥櫃上的畫筆重新排過、櫃子的一個抽屜沒關緊、畫刀平躺在畫架下方凸出的板子上、門邊的椅子被移開了一點。

然而，他所畫的那個角落沒有絲毫的改變。我小心翼翼地不去更動任何物品，很快地，等我熟練自己發明的測量方法後，我幾乎可以像清理房間其他部分一樣迅速而從容的打掃那個區域。接下來，先在另一塊布上實驗之後，我開始去清潔那團深藍色的布和黃色的窗簾，我拿一塊濕抹布在上面輕輕按壓，只沾起灰塵而不弄亂它們的摺痕。

無論我多麼認真尋找，畫中似乎沒有半點改變。終於有一天我發現女人的項鍊上多了一顆珍珠；另一天，黃色窗簾的陰影擴大了些，我還察覺它右手有幾根指頭移動了位置。

那件絲綢罩袍開始看起來越來越像真的，我很想伸手去摸一摸。」

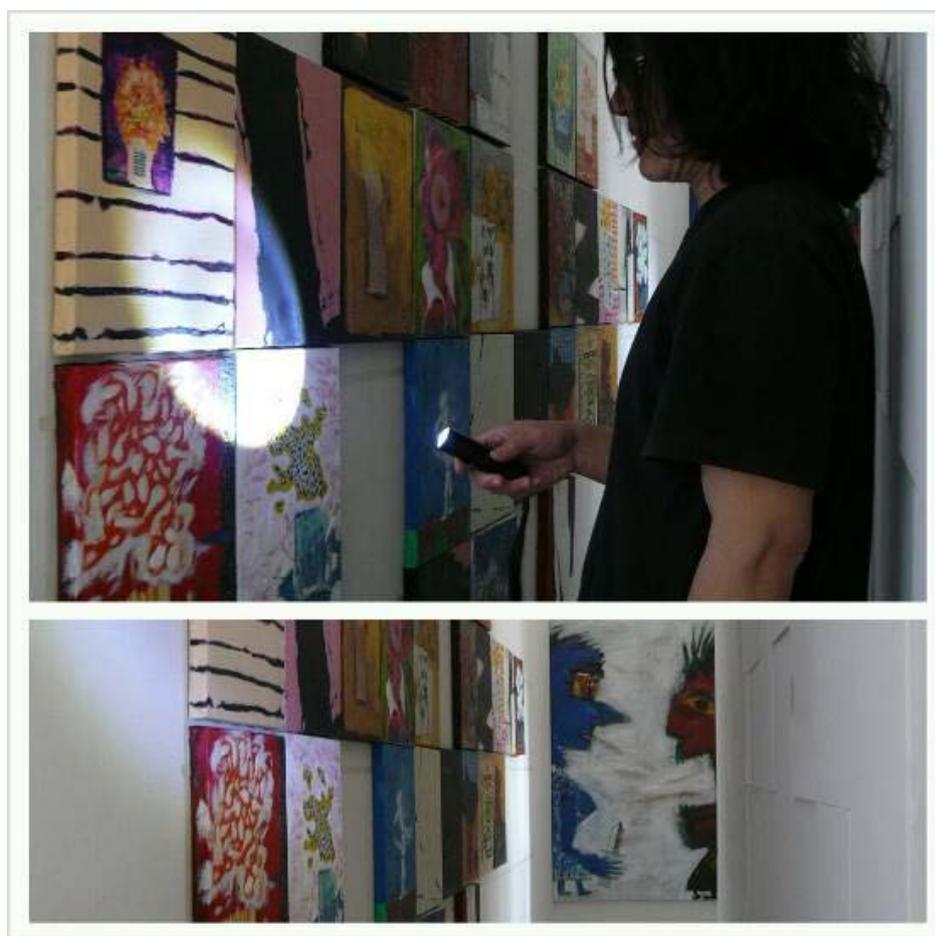
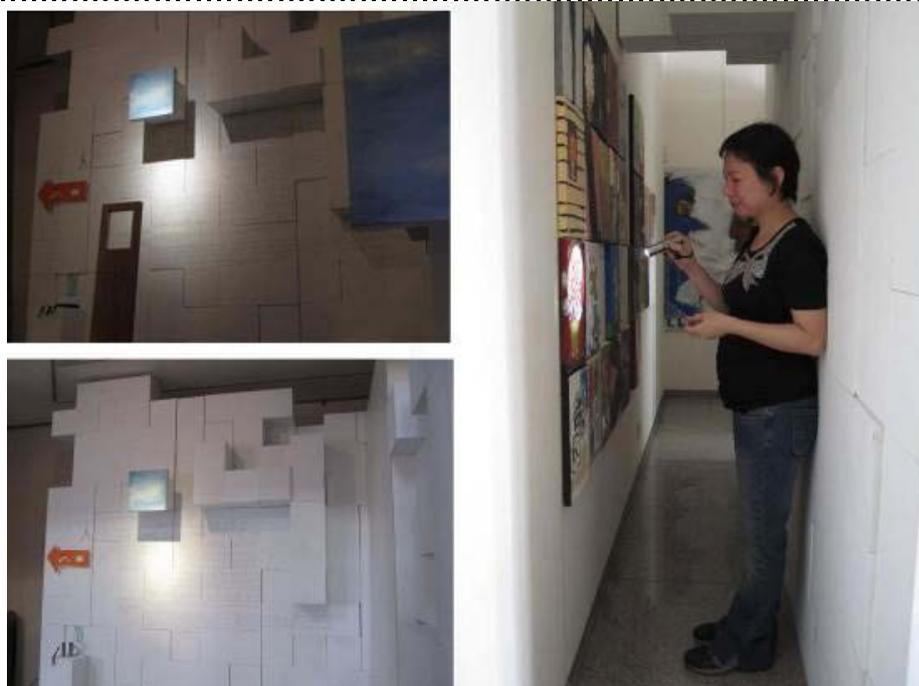
小說裡的這段描述非常的物質化，做了細緻精巧的鋪陳，彷彿場景的重現，藉由少女的慾望與好奇，把觀畫人的心情呈現在小說裡。有趣的是小說家眼睛呈現的是畫家的生活，相對的畫家畫一幅畫通常是透過不斷的修正再修正鍛鍊出來，自然會捨棄繁瑣，或是對畫面表現不利的割捨。所以畫面常是一幅濃縮的故事。小說家的眼裡一切生活皆為小說的描述對象與素材，只是看妳如何組合與表現。因此小說容易將生活的一切再現。妙的部分是 Tracy Chevalier 是從打掃房間開始進入空間，一個孤立的空間如同畫裡空間的孤獨。小說的女主角面對 Vermeer 的畫室必須『要怎樣不移動任何東西打掃一個房間』。因此畫筆、抽屜、畫刀、椅子都被觀察描述它們的狀態。從這裡可以感受到 Tracy Chevalier 以為 Vermeer 是一位十分細心的人，而且可以感受到 Vermeer 畫一幅畫的速度是不能趕的，慢速進行。所以任何細微的變化包括畫裡與畫室的空間裡的一切也都是不允許的。所以女主角替代觀畫的人細心的觀察畫室的一切。

Vermeer 另一幅畫的是 Girl with pearl earrings (1665-1666)。黃色的古典美完全不同於另一位荷蘭畫家梵谷的向日葵可以感受到，而是從 Vermeer 的古典細緻裡緩緩道來。其實 Vermeer 不算是十七世紀荷蘭繪畫整體發展中的一位純粹的古典畫派。但是 Vermeer 的畫卻是顯露了一種古典畫派完美主義的無懈可擊。這種超完美的追求與對抗時間的永恆感是全然相通的。穩定的、具傳家的價值感、可以被理解的超然等，這些特質在畫裡呈現純粹的形式，空間的安排與不朽的品質。少女側身回眸的姿態，表情是「咦！妳在看我嗎？」欲言的唇、敏銳的表情與輕移的肢體在形體與內斂感情的結構上平衡。像是張肖像畫但又超越一張肖像畫想表露的故事。那一陣子每每留連倫敦的 Water Stone 書店，總會不時的被一大面佈滿一張張 Girl with pearl earrings 的畫吸引，其實那是 Tracy Chevalier 的新書封面，而書名同畫名 Girl with pearl earrings。

不免想一次不夠再看一次那些 Vermeer 的繪畫，是美的因素嗎？絕對是的，脫離美如同行走於荒蕪沙漠之中，使人乾渴不已。對美的欲求包含絕對形式的美與隱約的內在的美。Vermeer 的繪畫在絕對形

式的美之餘如有故事般的隱隱而來。感人的故事是美的，感動的心是美的，感人的淚由衷而得那是上天的賞賜，感謝！

（出處：劉克峰）



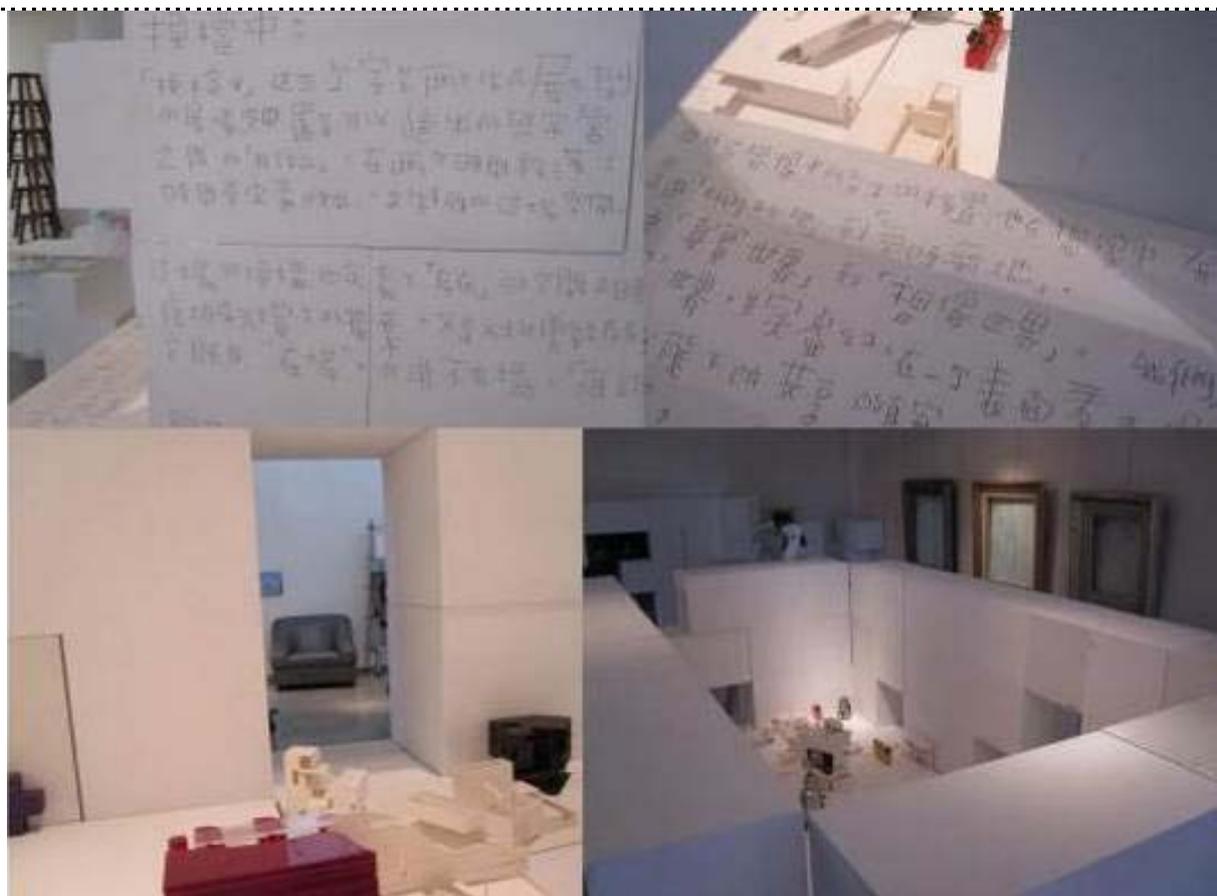
內部空間（出處：劉克峰）

「烏托邦的自毀」(城堡的虛實)

作品創作理念：

Jonathan Swift《格列佛遊記》中巨大與迷你的同時並置是非常迷人的處理，真實的身體如何在另一個世界是巨大的或是縮尺的。同時藉由兩種狀態的呈現，是烏托邦與真實的並置。烏托邦建立在對於希望進步，這個前提之下，被描述出來的一種介於真實與幻想之間虛構的橋樑。藉由《格列佛遊記》這個城堡是保留了幾個開口可以看入其中圍塑的虛構世界。彎下腰身，透過洞口，看到模型彷彿進入到一個縮尺的世界。彎下腰身的你也從巨人迷你化到模型的尺度世界。

幾種不同開口位置，由外而內的對照幾種不同尺度之間的轉換。最後有一個爬梯，可以登高俯瞰全局，這樣反而藉由爬梯的脫離地面又回到真實狀態。



文字書寫內容：「烏托邦」可以解讀成：沒有地方\是\「烏托邦」？
解一：沒有地方是「烏托邦」；解二：沒有地方\是「烏托邦」；解三：
「烏托邦」\是沒有地方。烏托邦（Utopia）（Peter Brooker《文化理論詞彙》2003,pp.396-399）源自希臘的字義，「烏托邦」：「沒有地方」

(on topos) 和「好地方」(eu topos)。當代的複雜性與多重性的文化，空間也隨之複雜，理性清晰導向的歐基理得式空間，逐漸不再是可以反映折射出可能的面向狀態。烏托邦反而是可以承載最多、完整的、具備歷史面向的空間概念。「u-」代表「無」(without) 及「好」。文學作品如 Thomas Moore 所著的《烏托邦》(Utopia, 1516) 中統一和諧的世界，Jonathan Swift《格列佛遊記》中 Houyhnhynms 的領地，George Orwell《1984》(1984, 1949)。烏托邦建立在對於希望進步，這個前提之下，被描述出來的一種介於真實與幻想之間虛構的橋樑。在此直接引用 Marcuse 將烏托邦與藝術的功能並製的看法：「Marcuse 認為藝術的功能在於對當前藝術的批判或疏離，並擔任烏托邦動力或願景的承載。」(Herbert Marcuse, 1978) 在烏托邦的呈現下，不能沒有現實，這是一組對照的關係。不一定是對稱、鏡射或雙胞胎的關係。但是缺乏現實的對照是折射不出來烏托邦的想像。烏托邦也因此是真實與虛構共存的狀態。

為何需要烏托邦呢？以二十世紀初期義大利未來主義與蘇俄的構成主義也都是建立在烏托邦社會的基礎上。甚至到了當代的複雜性與多重性的文化，空間也隨之複雜，理性清晰導向的空間，逐漸不再是可以反映折射出可能的面向狀態。烏托邦反而是可以承載最多、完整的、具備歷史面向的空間概念。在烏托邦的建立同時，不能沒有現實，這是一組對照的關係。不一定是對稱、鏡射或雙胞胎的關係。但是沒有現實是折射不出來烏托邦。烏托邦也就是真實與虛構共存的一例。建築烏托邦例子，經常是以一個紙上建築的表達方式，以預言者（或寓言）的建築，說明當前社會的混亂、多義、渾沌、模糊、不真的現象。呈現出一種批判態度，與補償社會破口的手段，可能解讀成烏托邦的隱喻。這是個從虛構進入到真實的操作。虛構建築裡常需要烏托邦為依藉。另外舊時代裡以烏托邦為藉口常常是以一種交錯結構(chiasmic structure) 面對真實，以日本殖民時期為了打造台灣，為一個大東亞共榮圈，這是舊式烏托邦的操作形式。

托藉著烏托邦之名是最美好的托詞用來抹除舊歷史添加新未來。但是日本的現代性就是一個他者的現代性，不是日本的也不是台灣的。這是非常有趣的可議心態，日本以二十世紀向十八世紀倒車學習，執意在十九世紀末二十世紀初，錯亂時空的以十八世紀君主政治時代的政

治與建築風格為學習對象。日本自己是活在真實，心中卻幻想好幾個編造的虛構。這個錯亂成為習慣，讓台灣這個軀體在進入二十世紀時候，習慣性的看不清自己的位置。而日本以烏托邦為藉口，最後也是毀在烏托邦的托力消失，因此也走向毀滅的狀態。



「高塔地象徵」

作品創作理念：

超過三公尺的高塔是放在入口區，希望是進入到展場空間對於一個深度不足的地方，將視線轉移到高度上。並且視覺上重新分配與再界定尺度的變化關係。(巨塔式的安排：視覺阻擋、混亂製造、建立陌生感。乍看巨大，如同雕塑，但是如俄羅斯方塊的積木組合，一個不確定性的型態。是在重建這個空間的秩序，給予模糊的機會。)



(出處：劉克峰)

「迷牆的爭議」

作品創作理念：

展場空間希望重新營造一種不一樣與輕鬆的狀態，原來畫廊的牆面又新築一道，變成是把繪畫作品，像是放書一樣放在上面。須要看的人自己再拿下來看，也就是觀眾可以自己動手把畫拿起來看，再放回去。也就是說，觀眾在一個換檔中的自助式狀態。



(出處：劉克峰)

「廣場的輕鬆」

作品創作理念：

因為開放式佈置而為廣場，其中有沙發、樓梯、畫架、工具、畫具、壓克力顏料等。展場中的另一處是個類似畫室的陳設，完成與未完成的作品錯落在空間裡，觀者會誤以為到了畫家的工作室中，在觀看展出的移動中也隨著空間的變換走進或走出不同的場景機能中。或許對一般人的印象裡「換檔中」是展演空間呈現半開放的狀態，則想傳達「換檔中」可以是有趣的展覽型態。

創作反省

「換檔中」這三個字是兩個作品展之間的過場，「換檔中」的展場空間還是可以進出的照常營業。兩個作品展之間的「非作品」，卡在兩個時間段落之間也算是特定的以時間來定義時間，與特殊的過場空間。過場的換檔也定義了「存在」的空間與時間的「痕跡」。「存在」本身說明曾經的事實，讓「存在」的現象顯現出來的是「過去」的痕跡。痕跡，是對於存在當下的揚棄，又是為對於曾經存在的證明。它既非「在場」，亦非「不在場」。「痕跡」正是現象還原的自我懸置。雖既定時間，其性質卻是模糊的，雖是不變的空間，卻是無記憶的。過場的時間與空間當如何？是「非」也，是「迷」也。



(出處：劉克峰)



(出處：劉克峰)

~~偽記憶症~~

~~'False Memory Syndrome'~~

2011

「舞墨·行旅－建築人畫展」（胡寶林/廖偉立/劉克峰）

勤美璞真文化藝術基金會 CMP Block （0219-0306） 台中

《偽記憶症》(False Memory Syndrome) 概念：

記憶裡面的回想與想像的交織，久遠的歷史、遠古的神話、自以為是的想像、閱讀偵探奇情小說的追溯過程。模仿裡面的被模仿，被模仿是對於未臻完善是這種關係繼續存在的必要條件。完善只是在理論上存在。(宇文所安：黍稷和石碑：回憶者與被回憶者) 如果有抹拭的行為，反映過去某種事件或東西曾存在過。只是未能抹淨的痕跡，如弄髒了，如不清楚的輪廓，殘缺的狀態等。因為存在的事實，具體的有形對象物，我們如何無動於衷的對於抹拭過的地方，可以視為空白呢？

「老生常談也是一種抹拭，是普遍對個別的抹拭，我們對它報之以一種出於恐懼的蔑視...。對於老生常談—有個性的東西變得越來越不清楚，最後消失在無數反覆出現的、無名無姓的東西之中。」(宇文所安 2006, pp24) 這裡對於過去熟習的老生常談，有兩種處境被處理，一是對於記憶的忽略，是記憶的裡面某個會被記住重要的特質與細節的忽略模糊。其二是老生常談是一種抹拭的動作。因此我們自然忽略了記憶的進一步挖掘，一個逝去的記憶，沒有深刻的考察而使之越來越模糊不明，也消解了其原有可能的獨特性。

在記憶的迷宮裡，關於記憶裡面的回想與想像的交織界線不清，特別是久遠的歷史、遠古的神話、自以為是的想像、閱讀偵探奇情小說的追溯過程。但是，如果是剛發生過的不久，在同一地點，卻有身分的交換，還有重疊的文本，那更是一個記憶的迷宮。偽記憶症是患者相信自己記得，事實尚未發生的或幻象。建築的材質真實與展覽中的建築是記憶，建築、旅行參觀、兩個展覽的時間與事件成為記憶上面的特殊狀態。

建築展覽形式反省、記憶怎麼了、(與《換場中》的異同處，以不在場的悖論來處理在場的問題，《椅子的在場與不在場》也是對於展覽現場的態度是以一個展覽時間的設定為現在，這是即將消失的時段，對照之前存在的稱為過去，對於當下馬上成為記憶的展覽時間為現在與未來。) 偽記憶症有「偽記憶」與「偽記憶症」需要解釋：「偽記憶」的偽造是真的偽造，還是假的偽造？記憶可以偽造嗎？記憶如果被偽造，會以甚麼方式進行呈現？「偽記憶症」是不是已經預告這事件的本質是像是生病的身體的一個症狀。生病是身體發生症狀，但是後來

還是要恢復正常。那這個發病的時間一定是會過去的，可以結束的事件。而觀眾的進入被提示了角色扮演，你們可以是醫生看病人的方式，檢查一下發生了甚麼症狀，看到了甚麼「不尋常」的症狀。這個「不尋常」也是藝術展場之中也會出現的「不尋常」藝術事件的操作。

展覽內容：

展示牆上的畫框、展示台的物件、數位相框的記憶快照

展示牆上的畫框：	展示台的物件：	數位相框的記憶快照：
		<p>空間如何飼養長頸鹿：一種新寵物趨勢，我家有兩種長頸鹿，短頸與正常的(在抽長與細縫的空間可以生存的生物)。新品種短頸的長頸鹿，為了適應都市生活，便以吃綠籬的葉子，正常的就吃森林樹上的葉子，各取所需，這樣住宅空間必須在公園旁邊，而且規定只能有一戶飼養，其義務就是吃公園的樹葉，一隻長頸鹿一天需要六十公斤的樹葉。</p>
<p>七個牆板，都是一樣的畫框，內作時間展示： (2010.12.11-2011.2.13) 前一檔展覽確定的時間，確定的結束。</p>	<p>前一檔剩餘的物件。</p>	<p>七個建築的記憶：空間如何飼養長頸鹿、外星人綁架計畫、Richard Hamilton 的攝影棚、總統夫人的冬日行館、裸體動物園、透視圖繪製教學教室、脖莉摸耳的拍片場地。</p>

建築的記憶：身分的記憶

- 1.前一檔展覽的對照事件：
- 2.第二屆實構建築展場設計者 (身分)、2. 第二屆實構建築展覽 (事件)、3.《偽記憶症》(展覽) 4. 這些事件都發生在相同的空間 5. 原來展覽主題又是另外一個對展覽不同的設想。
- 3.三位建築人的藝術與建築的詮釋
- 4.本檔展覽的藝術家

展覽：



展覽內容：以畫框作時間展示（2010.12.11- 2011.2.13）



原來展覽牆面刷紅色，一種正式儀式感，與畫框聯繫在一起，但是中間是影印的時間，直接貼在牆上，反差的對比面對展覽事件的反省與記憶上面的不確定進行連接。每一個這樣的展示板有七個，都是一樣的處理。在真正的重要展示位置，呈現出來一個不在場的狀態。



照相框中「不在場」的時間。紅色

牆面卻是正式的在我的展區呈現出來。



放模型的展示台，以上一檔遺留模型在現場混淆視聽的展出。



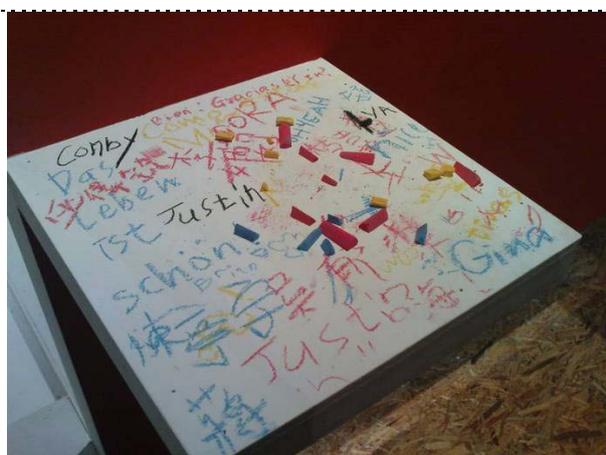
展版背面才是自己真正展覽，但是已故事的文字，以手寫方式呈現，作者「在場」的概念，對照相框中「不在場」的時間。



每一組展版一個故事，利用數位相框呈現自己的想法。放模型的展示台，可能以現場、或檢來物資、相框出現上一檔展覽時間。



前一檔展覽盆栽上面剩下來的賀詞：幫助展出成功。挪用。



剩下的粉筆，變成觀眾參與的行為。



展示平台上面放書寫概念的粉筆。

前一檔展覽剩下緞帶花。



外星人綁架計畫的展版現場文字書寫。

時間的迷宮：

記憶：前一檔（2010.12.11- 2011.2.13），展後剩下物質材料，開幕盆花的賀卡。當期：2011年2月19—3月6日。呈現的作品文字是（2010.12.11- 2011.2.13），是前一檔的時間。看展的人會看到與當下正在進行時間衝突。是當下時間包裹過去，不是線性的時間軸。這也是柏格森的時間概念，

文本的迷宮：

戲中戲：迷宮與展覽呈現：

自己是前一場實構築展場空間建築師，身分腳色的扮演轉換成為一位藝術家，在自己設計作品的空間。是空間的戲中戲。前一場設計的就是迷宮的概念。

展覽內容：

- 1.以畫框作時間展示（2010.12.11- 2011.2.13）
2. An architecture of space and memory
- 3.隱藏的證據：一系列輔助故事的照片，故事方式多格連續性的呈現，隱藏其中的線索，會有前一檔展覽的照片，或者是攝影模型的資料。

七個建築的記憶：

空間如何飼養長頸鹿、外星人綁架計畫、Richard Hamilton 的攝影棚、總統夫人的冬日行館、裸體動物園、透視圖繪製教學教室、脖莉摸耳

的拍片場地。

空間如何飼養長頸鹿：(本期：2011年2月19—3月6日)

空間如何飼養長頸鹿：

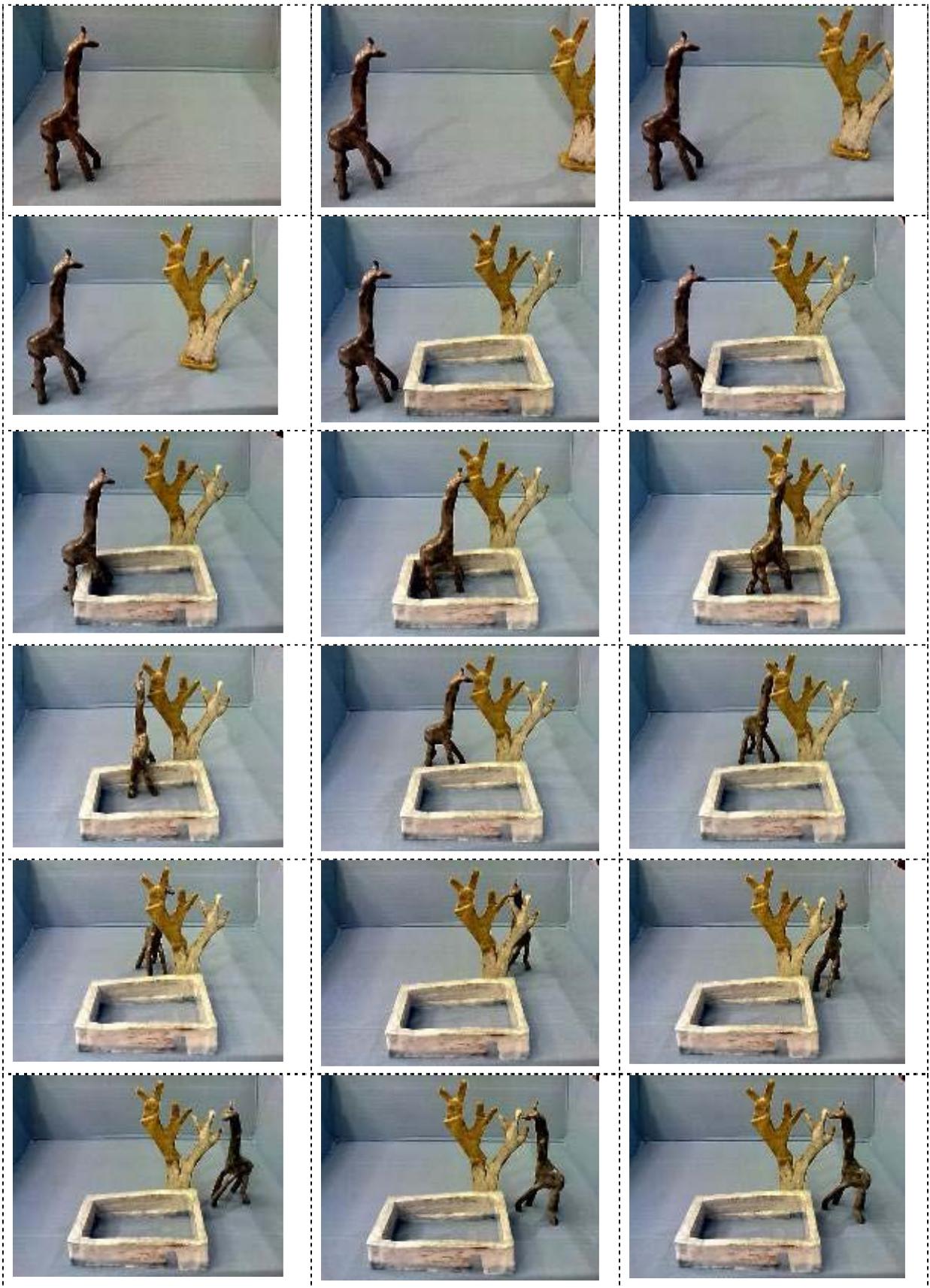
一種新寵物趨勢，我家有兩種長頸鹿，短頸與正常的（在抽長與細縫的空間可以生存的生物）。新品種短頸的長頸鹿，為了適應都市生活，便以吃綠籬的葉子，正常的就吃森林樹上的葉子，各取所需。這樣住宅空間就必須在公園旁邊，而且規定只能有一戶飼養，其義務就是吃公園的樹葉。一隻長頸鹿一天需要六十公斤的樹葉。

展出圖片（依數位相框順序）

空間如何飼養
長頸鹿
低級展出

空間如何飼養長頸鹿：一種新寵物趨勢，我家有兩種長頸鹿，短頸與正常的（在抽長與細縫的空間可以生存的生物）。新品種短頸的長頸鹿，為了適應都市生活，便以吃綠籬的葉子，正常的就吃森林樹上的葉子，各取所需。這樣住宅空間就必須在公園旁邊，而且規定只能有一戶飼養，其義務就是吃公園的樹葉。一隻長頸鹿一天需要六十公斤的樹葉。









False—
memory—
syndrome

False—
memory—
syndrome
© 2010-2011 吳武易
展覽日期：2010.12.11-2011.2.13 吳武易 藝術總監 CMO Block



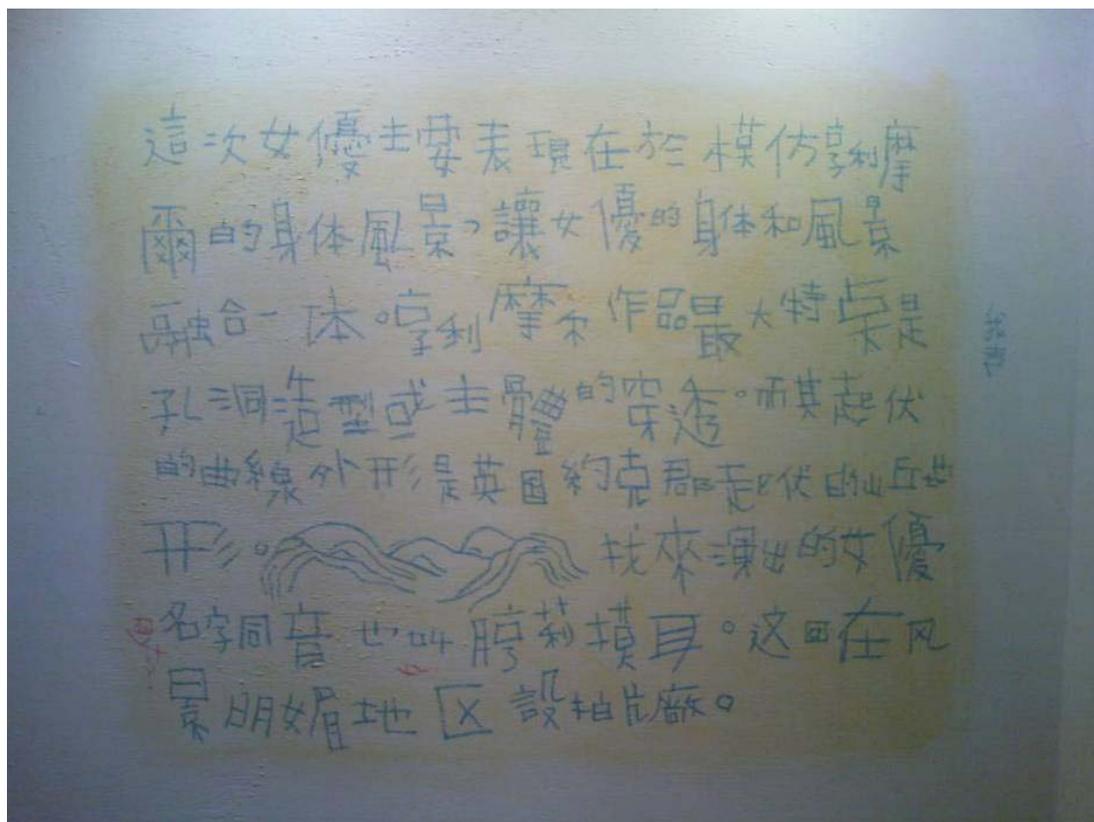
對照前一檔展出建築師：吳武易
(2010.12.11- 2011.2.13)

都市住宅中，對於建設公司土地越小越好，關乎成本。一般建設公司會給建築師一個數據，是他們的控制成本的經驗值，25坪的地當住宅土地面積。如果這樣，我們想動物的時候怎麼辦？似乎變態的想像才能滿足了。後面出現一組陶偶式的理想化狀態，當然不會是真的。養長頸鹿也是不可能，短頸的長頸鹿更是好笑的幻想。生化科技的培育新品種，似也是在這種情境下對應出來的畫面。

AV 朥莉摸耳的拍片廠：(本期：2011 年 2 月 19—3 月 6 日)

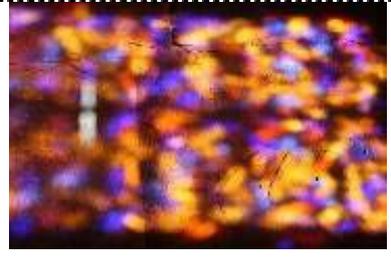
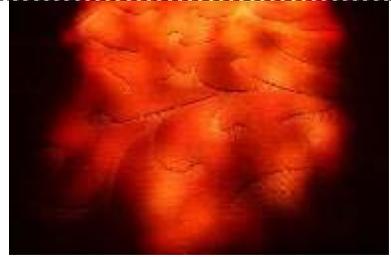
AV 朥莉摸耳的拍片廠：

因為這次 AV 女優主要表現，在模仿亨利摩爾的身體風景，讓女優的身體與風景融合一體。亨利摩爾作品的最大特點是孔穴造型或主體被穿透。而其起伏的曲線外形是英國約克郡起伏的山丘地形。所以便在風景明媚地區設拍片廠。



<p>展出圖片 (依數位相框順序)</p>		
<p>朥莉摸耳 新的拍片場地 低級展出</p>	<p>亨利摩爾 新的拍片場地 低級展出</p>	<p>✖朥莉摸耳的拍片場地：因為這次✖女優主要表現在模仿亨利摩爾的身體風景，讓女優的身體與風景融合一體。亨利摩爾作品的最大特點是孔穴造型或主體被穿透。而其起伏的曲線外形是英國約克郡起伏的山丘地形。找來演出的女優名字同音也叫朥莉摸耳，這次便在風景明媚地區設拍片廠。</p>



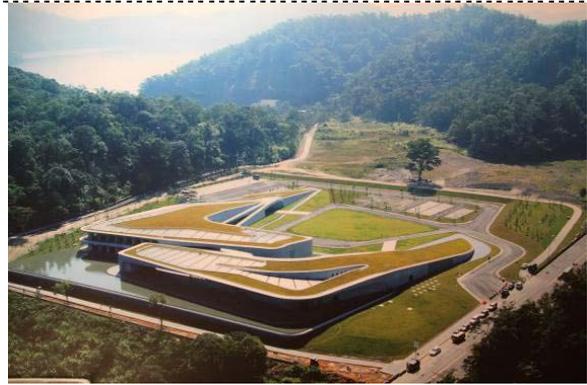


對照前一檔展出建築師：團紀彥
 (2010.12.11-2011.2.13)



False—
 memory—
 syndrome

False—
 memory—
 syndrome



對照前一檔展出建築師：團紀彥
(2010.12.11- 2011.2.13)

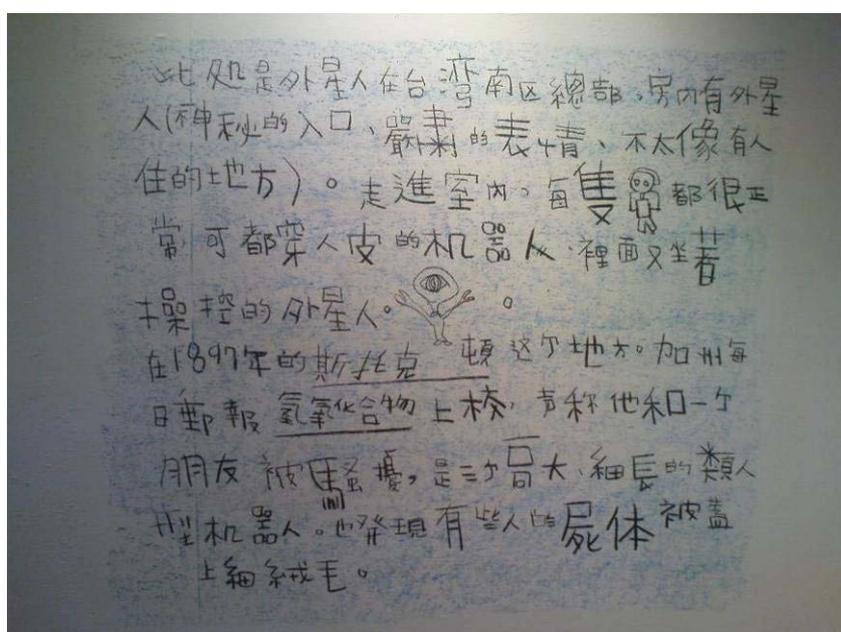
團紀彥簡潔設計的造型，對日月潭的框景，聯想到亨利摩爾的身體風景，身體在雕塑時候應該最美，應該也要裸身。可是裸身的狀態又會有其他聯想，我們很難不這樣想。想著、想著就 A 起來。風景的想像也一國畫了起來，這些都可以名正言順的放在一組想法之中。

外星人綁架計畫：(本期：2011年2月19—3月6日)

外星人綁架計畫：

為此外星人在台灣南部設總部，房子裡有外星人(房子有神秘的入口、嚴肅的表情、不太像有人住的地方)。走進室內，每隻工作人員都很正常，可都穿著人皮的機器人，裡面有操控的外星人。被綁的地球人裝在通電的大試管中。

這是對前一檔展覽模型的想像，一個外星人藏在南台灣的總部。外星人的想像，如何躲藏在人的身體裡面。外星人的刻板印象的機器人或是高度文明的回應。或是擬生態的怪物是外星人。



展出圖片 (依數位相
框順序)

外星人
綁架計劃

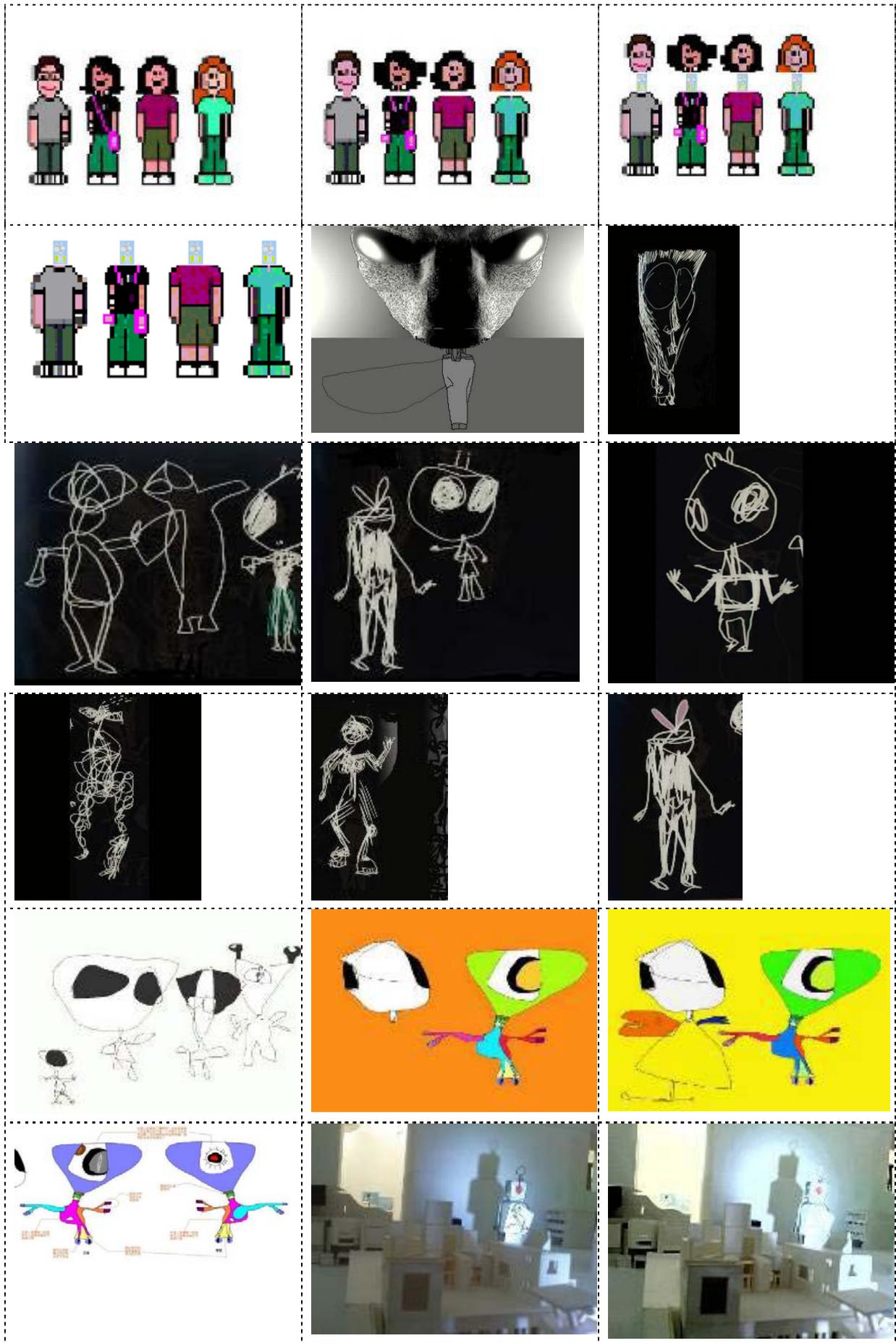
低緩展出

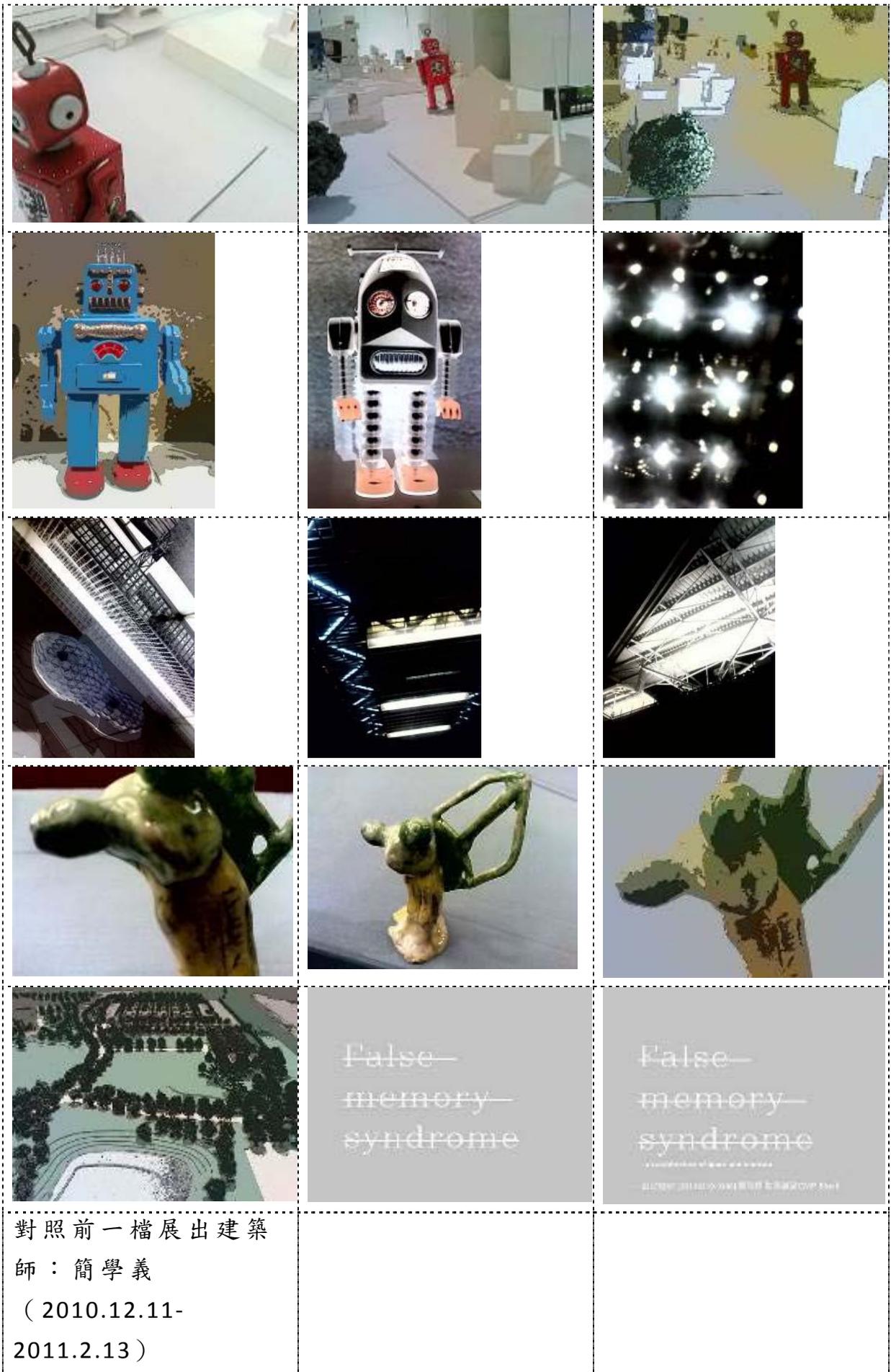
外星人
綁架計劃

低緩展出

space and memory :

外星人綁架計畫。為此外星人在台灣南
部設總部。房子裡有外星人(神秘的入
口、嚴肅的表情、不太像有人住的
地方)。走進室內，每隻工作人員都很正
常。可都穿著人皮的機器人。裡面有操
控的外星人。被綁的地球人裝在通電大
試管中。





對照前一檔展出建築
師：簡學義
(2010.12.11-
2011.2.13)



總統夫人的冬日行館：(本期：2011年2月19—3月6日)

總統夫人的冬日行館

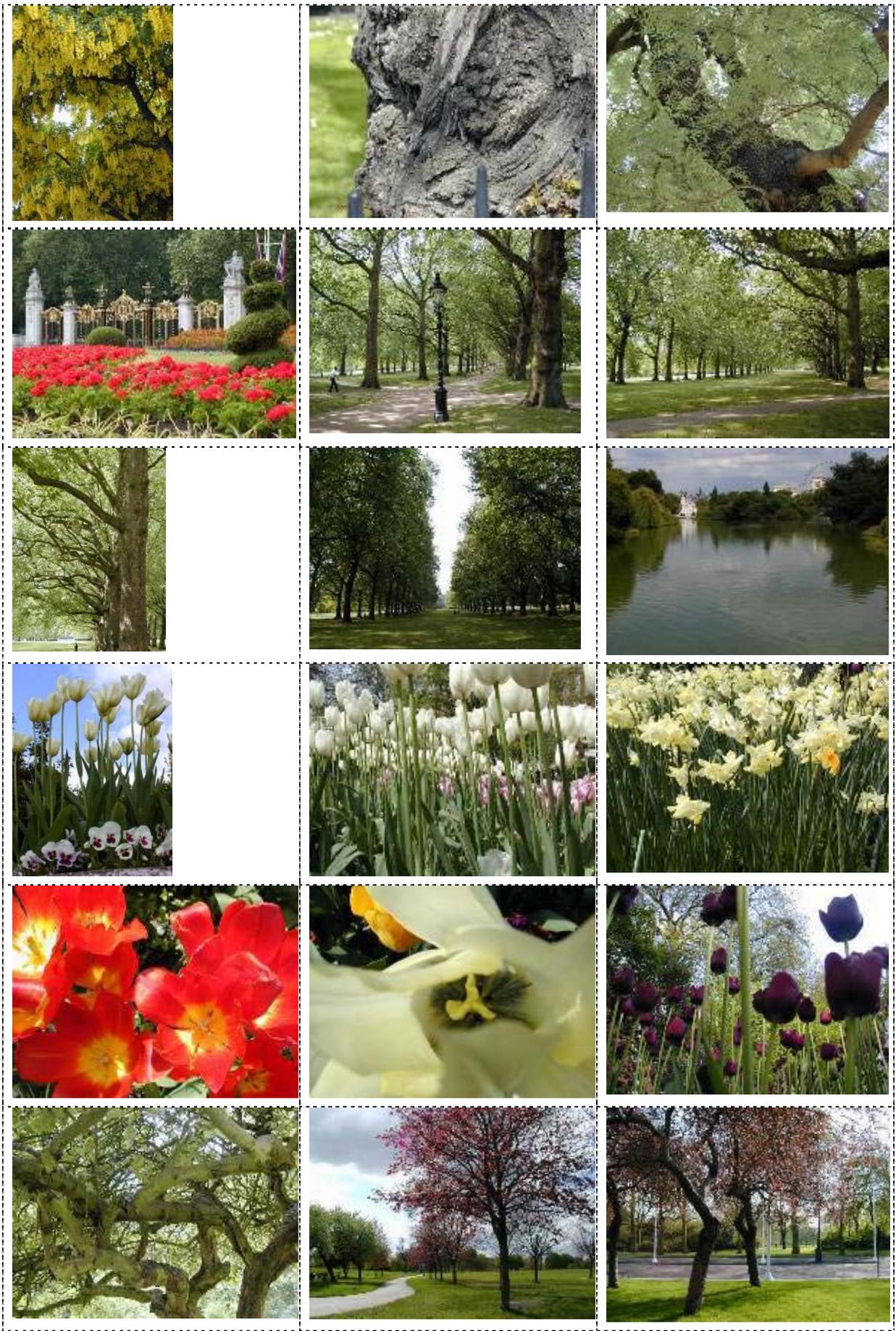
(陽光、海洋、椰林的熱帶風情。)總統很喜歡這裡，冬日經常帶著夫人來度假，只是那個可憐的夫人，僅僅當了七個月的總統夫人，就陪著老公一起服毒自殺了。這裡有行館簡介及文物展示。販賣部販售總統夫人生前極為喜愛的雞罩丸。

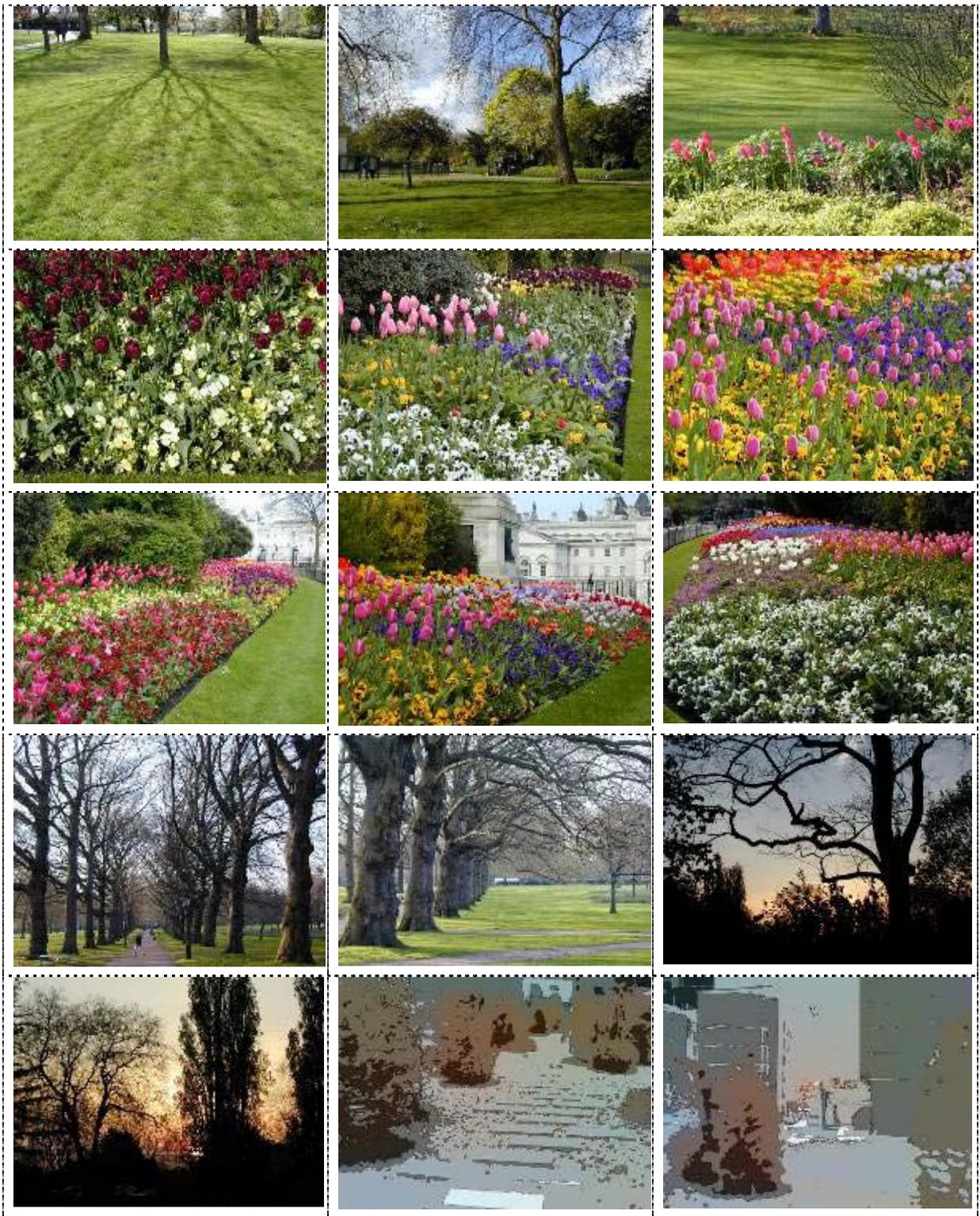
展出圖片 (依數位相框順序)

總統夫人的冬日行館 低級展出

總統夫人的冬日行館(陽光、海洋、椰林的熱帶風情。總統很喜歡這裡，冬日經常帶著夫人過來度假，只是那個可憐的夫人，僅僅當了七個月的總統夫人，就陪著老公一起服毒自殺了。這裡有行館簡介及文物展示。販賣部販售總統夫人生前極為喜愛的雞罩丸。





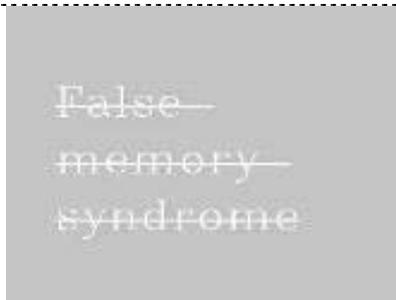




對照前一檔展出建築師：張景堯
(2010.12.11-2011.2.13)



對照前一檔展出建築師：張景堯
(2010.12.11-2011.2.13)

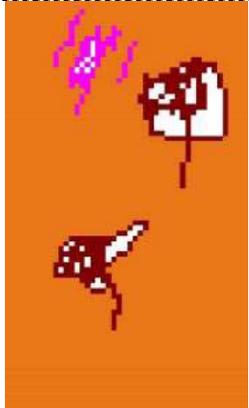
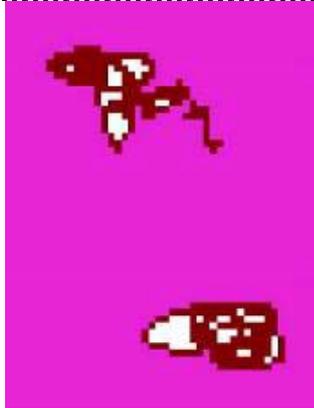


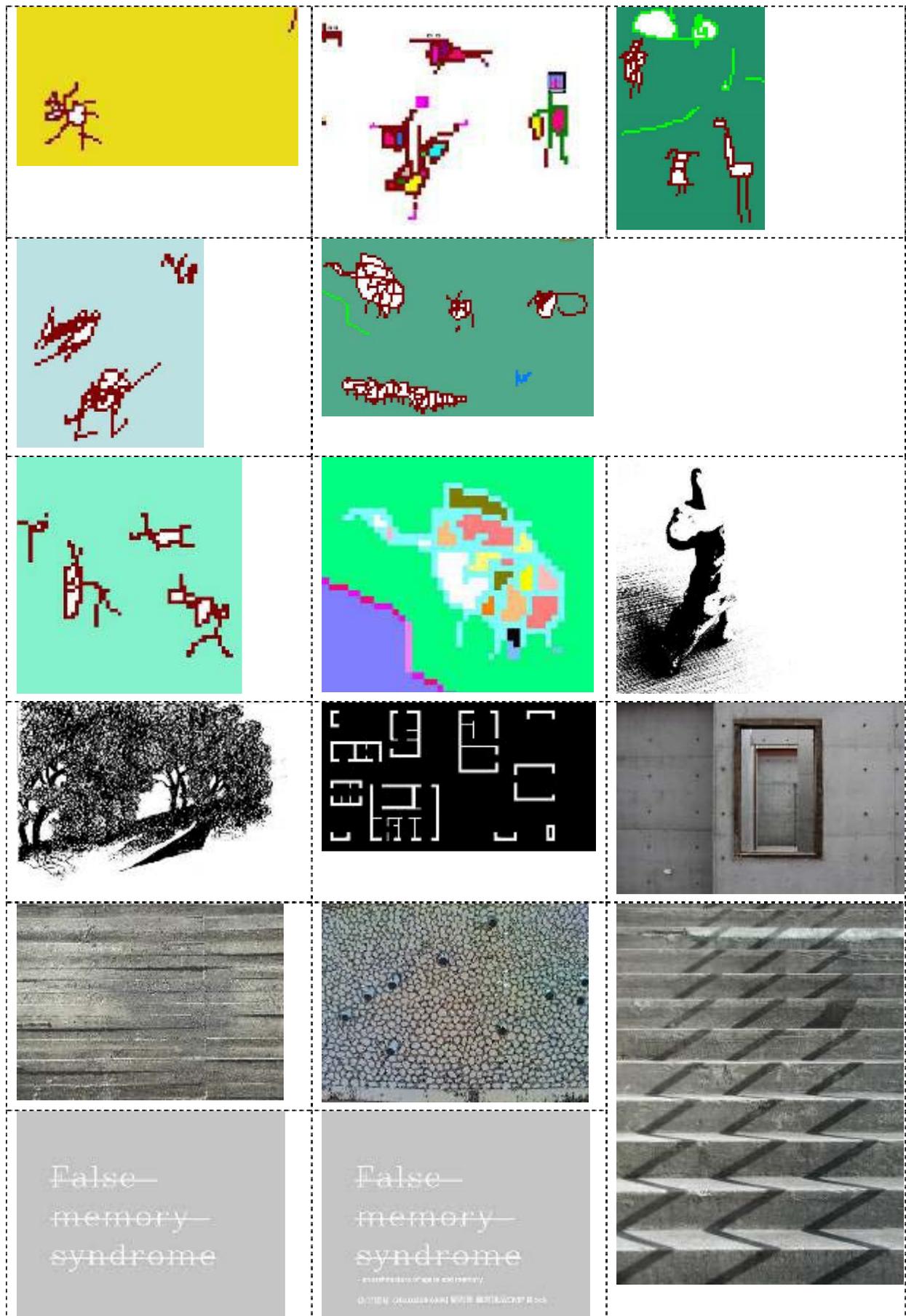
回應前一個展覽的設計，安平豪宅，是總統級大人物喜歡的官邸，回應的是美麗的風景，可能在社區哩，可能在他們生活的環境，有些照片空間是前一檔設計的模型內部空間照片。似是而非、真假之間是討論的議題。

裸體動物園：(本期：2011年2月19—3月6日)

裸體動物園：

動物幾乎沒有毛，新來的小兔兔就以為她的身體也應剃毛裸露。其實，當看到一些典型行為模式，例如踱步、搖擺或搖動，正代表動物在不適當的環境感到痛苦。比如大象經常地不斷左右搖擺表示牠們的不舒服。動物園幾乎等同狹小牢籠，在極度不舒服下，身體無毛，是強烈抗議與病變的結果。

<p>展出圖片(依數位相框順序)</p> <p>裸體動物園 電版展出</p>	<p>裸體動物園：動物幾乎沒有毛，新來小兔兔就以為她的身體也應剃毛裸露。其實，當看到一些典型行為模式例如踱步、搖擺或搖動，正代表動物在不適當的環境感到痛苦。比如大象經常地不斷左右搖擺表示牠們的不舒服。動物園幾乎等同狹小牢籠，在極度不舒服下，身體無毛的強烈抗議與病變結果。</p>	
		
		



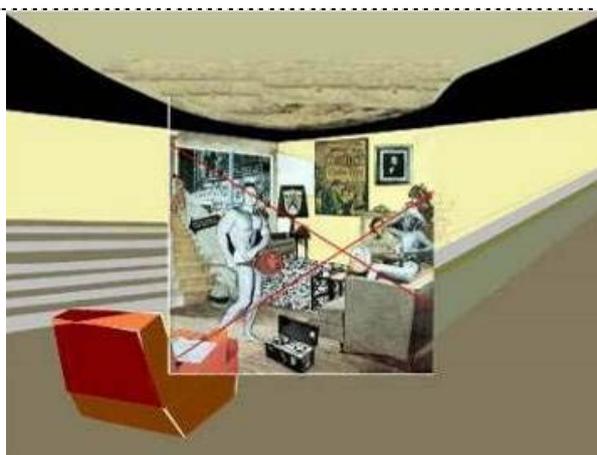
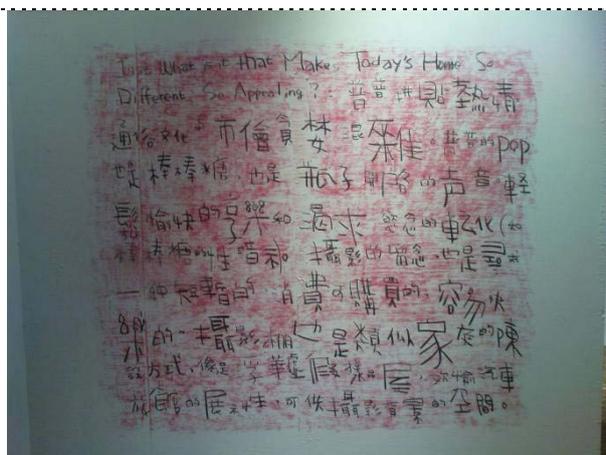
這些數位化、格子化的動物形象，又像是動物、蟲類、飛龍、生物狀

的奔跑。後面對應的是混凝土的展覽空間。混凝土材料、幾何化的格子空間，這些都是人造物的特徵。可愛化、幻想化、特殊化的收集癖好，這也是人類對於其他人類自身之外，以人中心的特質。我們的動物園，正是一種人類對待生物的態度。

Richard Hamilton 的攝影棚：(本期：2011年2月19—3月6日)

Richard Hamilton 的攝影棚：

普普拼貼熱情，通俗文化與市儈貪婪混雜。「波普」(pop)也是「棒棒糖」(lollypop, lolly是舌頭, pop是塗抹的), 一個簡化的口語詞。可口可樂之類的「汽水」(soda pop), pop是指瓶子開啟的聲音。輕鬆愉快的享樂和渴求的慾念(如棒棒糖的性暗示)。



Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?



前一檔展出：萊比錫大學(林友寒) (2010.12.11-2011.2.13)

透視圖繪製教學教室：(本期：2011年2月19—3月6日)

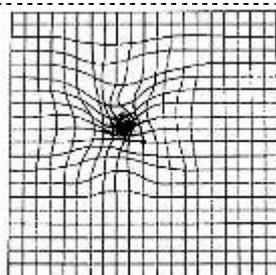
透視圖繪製教學教室：

這是一位熱愛教透視學的建築師，對於透視法有深入研究的建築師，也對於歐洲城市、廣場、大大小小細碎空間的串聯，有特別的研究。但是建築師的透視與真實空間時有落差。原來建築師患有愛麗絲夢遊仙境症候群。患者可能出現「視物顯小」(micropsia)，與「視物顯大」(marcopsia)的視覺扭曲，以及其他感官的大小失真。這是否為建築師對空間有特殊觀點的因由。

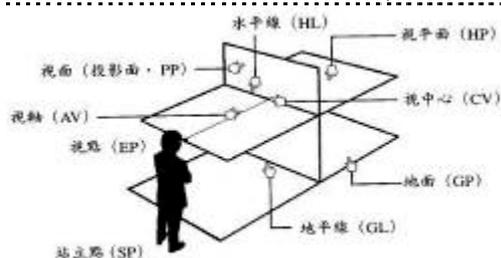
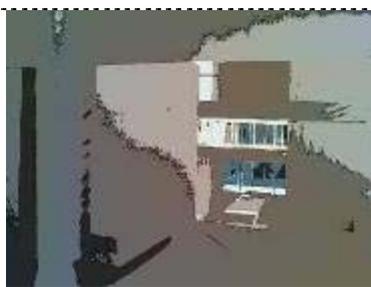
展出圖片 (依數位相框順序)

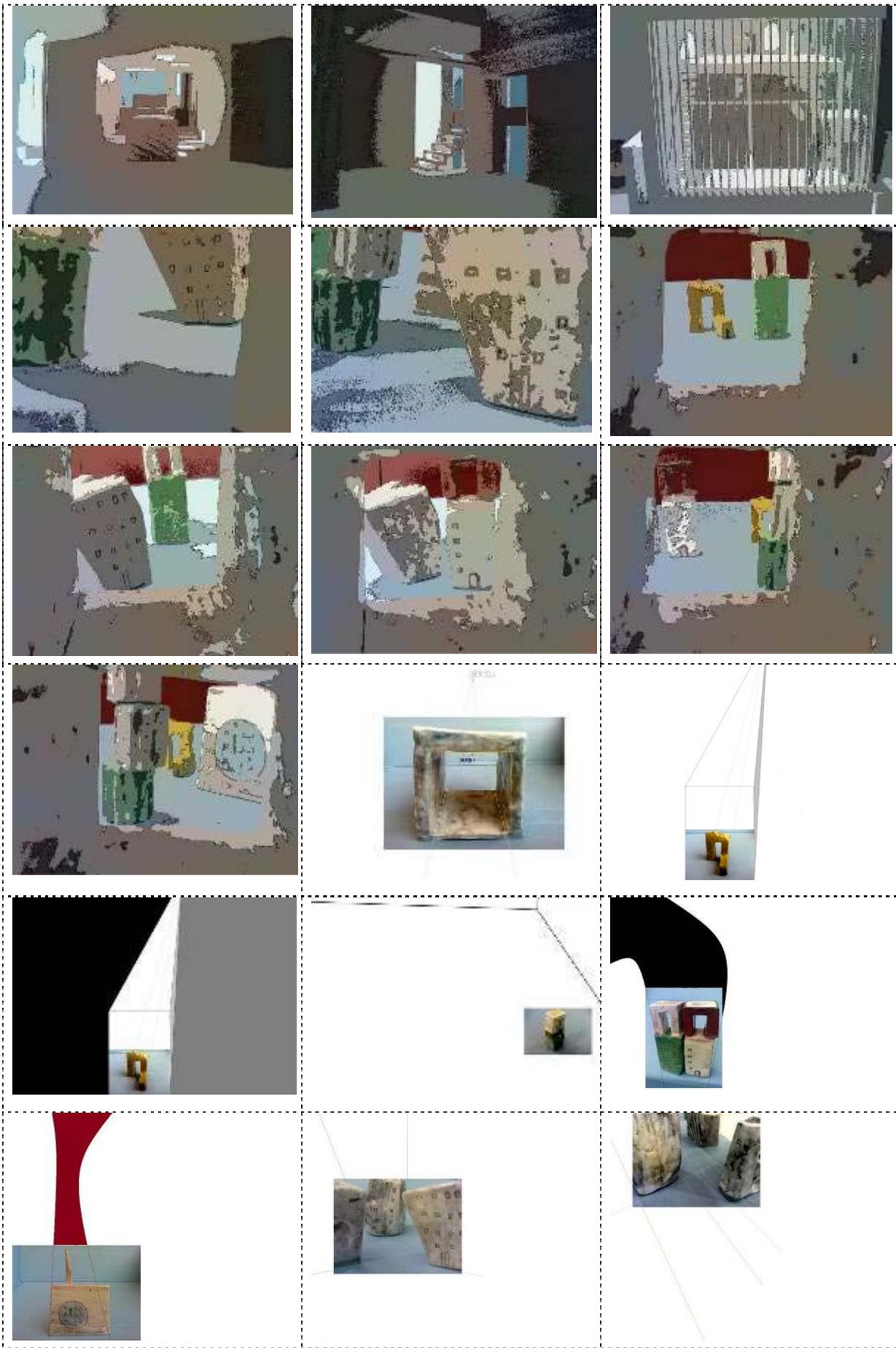
透視圖繪製教學教室
低級展出

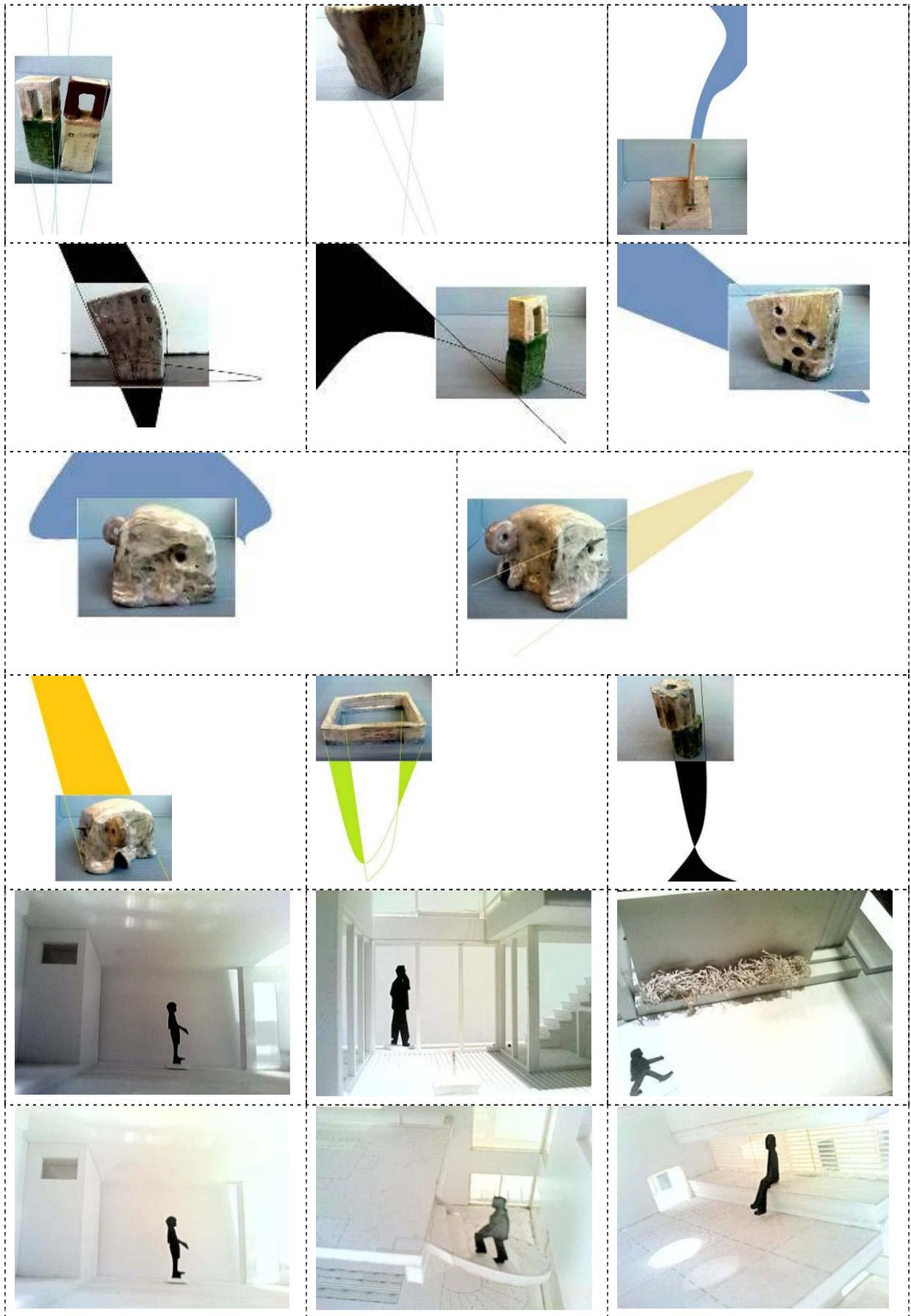
透視圖繪製教學教室：
這是一位熱愛教透視學的建築師，對於透視法有深入研究的建築師，也對於歐洲城市、廣場、大大小小細碎空間的串聯，有特別的研究。但是建築師的透視與真實空間時有落差。原來建築師患有愛麗絲夢遊仙境症候群。患者可能出現「視物顯小」(micropsia)，與「視物顯大」(marcopsia)的視覺扭曲，以及其他感官的大小失真。這是否為建築師對空間有特殊觀點的因由。

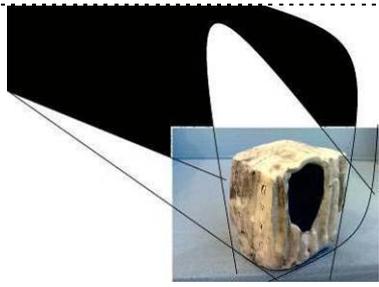


愛麗絲夢遊仙境
症候群
Alice in
Wonderland





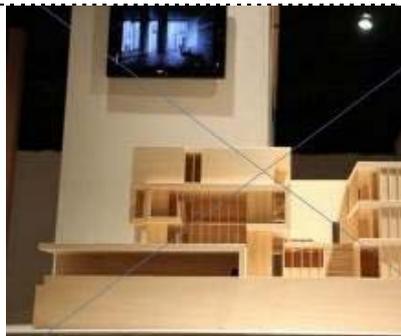




False—
memory—
syndrome

False—
memory—
syndrome
— an architecture of space and memory
偽記憶症 (20110219-0306) 劉克祥 動態展品CMP Block

作品的呈現：1.對於前一檔原來展示，拍攝模型內部空間的照片，以接續的記憶對照透視法。2.這個前一作品空間盒子有許多靈巧的組合。3.許多小的陶作品是對於建築物的想像，但是變形嚴重。而有許多透視奇怪消失點的輔助線。這就是「視物顯小」(micropsia)，與「視物顯大」(macropsia)的視覺扭曲病症的狀態。最後放入模型空間的照片，其實不這這個設計，但是這是另外一個我的展覽，部是前一個建築師的作品，也同時呈現透視法，其實是一種限制性的工具，也是一個應對到人為主的內部空間，比較有用的方法。



對照前一檔展出建築師：林友寒
(2010.12.11-2011.2.13)

附件：

前一檔展覽：第二屆實構築展場設計

設計概念：Forms, Technics, Media

對於實構築的這樣一個建築的展覽，基本關心的是，參觀者身體的安排 (to place) 及展示物的擺置 (to placing)。展覽是一種打開揭露 (discover) 為一基本概念，即去掉蒙蔽之意；展覽是構築最後之覆蓋，在眾人之前開解建築製作術。了解 (understanding) 不是展露建築之是什麼，而是在展露建築之構築術為什麼 (for what) 而存在；即轉換對於構築術可能成為建築現實的存在。

第二次實構築展覽，有十七位參展建築師，其中兩位日本建築師合作指導學生，在佈展期間進行設計工作營。兩個月展期也需要演講的活動。這個展場的設計涉及到展覽形式、構築興建的主題與製作還有展出內容的媒介物，即 Forms, Technics, Media 三者之間的關係。

材質的空間：

就實構築本身的對於構法與材質的優先考量，在概念的發想上，先以物質性特性的考量與設計的關係。除非是牆面性的展示物，可能從展架的結構延伸出空間的處理。展架設計與空間設計的材質上先做謀合的可能。6公分乘以6公分的木支架結構角材，就是主要的設計元素與構造材料。其他是透明材質的浪板、玻璃磚、輕巧的布料、黑色透明的紗，以及白色透明的紗。

觀看的視線：

展覽空間是否需要一定的觀看路線，回想自己有真的看完每個展覽作品嗎？或者看作品也會興起比較的念頭，想要回來看看前面的與現在這個的關係。觀看展覽模型時候，會有的來回不定觀看。或者是可能穿越的視線，連結到自己有興趣的展示物。

身體的選擇：

觀眾能不能有自由的選擇方式對於這樣一個不是很大的建築作品展。自由移動選擇觀看的作品，有些作品會比較性的非秩序的關注比較。設計路線的消失是一種設計策略，柱狀的迷亂，以及多重的複選，因而有的迷宮的意識卻沒有迷宮的形式。在最後的自主是因為觀眾對與自己身體的介入意識到了。

第二屆實構築展覽現場：



第二屆實構築展覽現場影像記錄（出處：劉克峰）

員草健身院
Yuancao Gym

2012

健身院在員草路 691 號開張了嗎？

來自小木馬歌詞的概念：「我要騎著那小木馬/ 騎著小木馬走天涯/ 早晨逛巴黎/ 中午游羅馬/ 到了晚上住華沙」。平日焦慮緊張的身體，進來迷宮中讓身體歡樂的放鬆。這裡有健身器、乒乓球、小木馬、吊床，每個運動位置空間都是身體方位與彼此聯繫。關於方向空間眼光的一瞥、呼吸、舉止彎腰的內在活動都是一種運動。有想放鬆與動一動身體嗎，那麼這個健身院會讓你的笑肌、口角提肌、口角降肌、鼻錐肌收縮、枕額肌、皺眉肌、豎脊肌、三角肌、縫匠肌、臀大肌、股二頭肌。

這是一個健身院加上迷宮空間的展覽。這裡有運動的健身器材、乒乓球桌、小木馬、搖椅、眼球與身體的協調運動、認識自己身體尺寸測量表、騎小腳踏車、設計自己的家等等。是熱身運動、肌力訓練、有氧運動、身體協調練習、放鬆身體、體驗變身為格列佛的驚喜、身體在空間位置的辨識；喚起身體知覺的感受力與反應能力，切換感知的經驗，形成有趣的效果。

迷宮的策略，讓你遺忘身體的位置。但是到迷宮中，卻帶出對於自己存在身體重新認識。在從運動的身體，重新認識自己身體的愉悅感。

作品處理是對於看不見的真实如何呈現？透過觀眾的「窺看」與「身體參與」，對於身體經驗的擬像與真實。模型的工具做為一種方法，利用模型觀看的真實與虛構的交錯，對於所謂觀看與窺看之間的不同比例差異的探討。「窺看」過程帶動到「身體參與」。

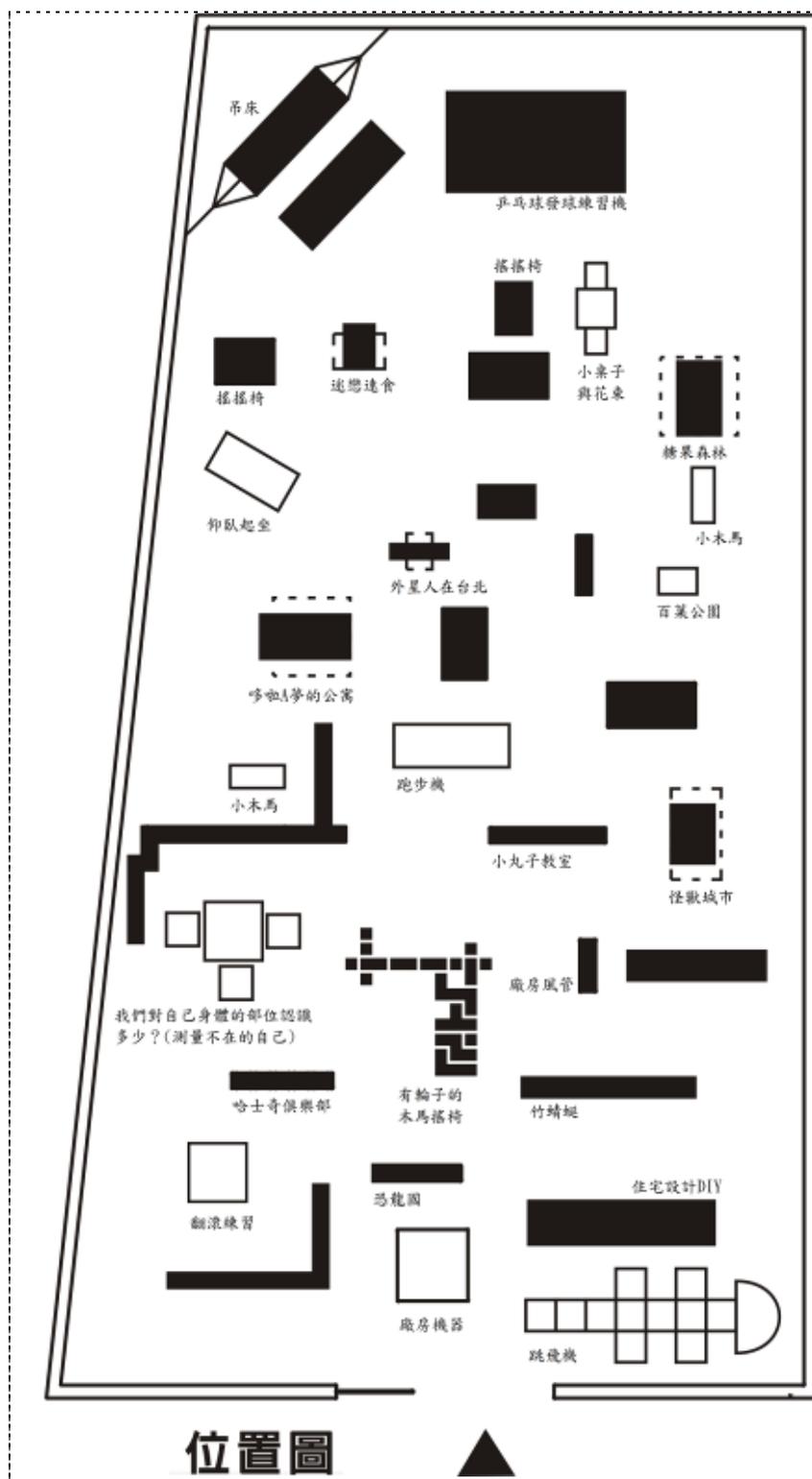
身體在近代哲學，通過肉體的存在是我們對於世界的經驗和知識的中樞。對於傳統的精神超越身體的觀念進行挑戰。身體有其形式與定義，身體不只是一具自然物的實體，也是文化概念，社會意義的編碼成現在其外觀、尺寸和裝飾的屬性，這樣的符碼是社會價值觀的反應。

這些健身院元素都可以玩？有小木馬、怪獸城市、迷戀速食、外星人在台北、我們對自己身體的部位認識多少？（測量不在的自己）、住宅設計 DIY、哆啦 A 夢的公寓、哈士奇俱樂部、糖果森林、竹蜻蜓、跳飛機、藻公園、健身器材：跑步機、健身器材：仰臥起坐機、健身器材：拉筋、健身器材：翻滾練習、乒乓球發球練習機、有輪子的

木馬搖椅、工廠舊機器、廠房舊風管、小桌子與花束、搖搖椅、吊床、廠房機器、廠房風管。

材料：

健身器材、腳踏車、小木馬、模型、設計桌椅、積木箱體、紙模型、玩具、壓克力、封扣、六分木心板、刷漆、糖果



迷宮觀看的視線：

展覽的行為中都在「觀看」，從中實踐中解讀這個世界。然而觀看可以分成幾個層次，「看」(to see)是觀察和認識周遭世界的一個過程。是進到大門初步視覺動作。「觀看」(to look)則是主動去了解這個展場所製造出的意義，也就是來了解展覽。接下來的「看」(seeing)則是進入到對於展場空間場域中的某種作為，可能隨性或是專心前的搜索。到了「觀看」(looking)則是找到有興趣關注對象...，一種更有目的性與方向性的活

動。「觀看」可以是容易或困難的，有趣或不悅的，無害或危險的。或是「觀看」同時存在著潛意識和意識這兩個層次。

因此觀看的視線在展覽中扮演重要角色。展覽空間是否需要一定的觀看路線，回想自己有真的看完每個展覽作品嗎？或者看作品也會興起比較的念頭，想要回來看看前面的與現在這個的關係。觀看展覽模型時候，會有的來回不定觀看。或者是可能穿越的視線，連結到己有興趣的展示物。傳統透視方法在這裡似乎會成為障礙，反而破壞透視的習慣是要考慮的一種因素。

展場配置圖（出處：劉克峰）

現場材料意象



氣味材料：香杉



舊工廠風管與積木



小木馬



觀眾參與騎小木馬



現場健身器材



提供休息的家具搖椅

(圖片出處：劉克峰)

身體概念緣起：小木馬的歌詞呈現關於身體與神遊之間的聯繫

我要騎著那小木馬
騎著小木馬走天涯
美國看明星
印度看菩薩
日本郊外看櫻花

我要騎著那小木馬
騎著小木馬走天涯
台灣吃西瓜
呂宋抽雪茄
錫蘭喝杯靚紅茶

木馬木馬不多大
火車追不到它
木馬木馬不多大
飛機也趕不上

我要騎著那小木馬
騎著小木馬走天涯
早晨逛巴黎
中午游羅馬
到了晚上住華沙

作詞：溫秀儀

作曲：溫秀儀

演唱：鄧麗君



兩個提示：

一、 精神與肉體的分離？

二、 二、讓你動到下面的肌肉嗎？笑肌/ 口角提肌/ 口角降肌/ 鼻錐肌收縮/ 枕額肌/ 皺眉肌/ 豎脊肌/ 三角肌/ 縫匠肌/ 臀大肌/ 股二頭肌

(圖片出處：劉克峰)

《怪獸城市》：

「廣告玩具、廣告招牌常常會超大尺度的都市場景。彷彿是格列佛遊記的巨人國。放眼城市的大型廣告物，對於現在的消費者是如何的被動選擇商品，取悅的真實感動，還是消費欲望的滿足。」

《怪獸城市》



外側造型



全區配置



提示

那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌 / 口角提肌 / 口角降肌 / 鼻錐肌收縮 / 枕額肌 / 皺眉肌 / 豎脊肌 / 三角肌 / 縫匠肌 / 臀大肌 / 股二頭肌



(圖片出處：劉克峰)

導覽說明

傾身向前，將你的目光探入開口吧！

所有的開口妳都看過了嗎？內部的每個地方都觀察了？

妳想過生活中各類用品的尺度嗎？當現實世界依比例縮放在方盒上，如展品上的開口，我們成了巨人看著日常空間才發現，原來佔據生活的是.....

有聞到什麼味道嗎？尋找它的來源吧！

迷戀速食

麥當當、肯德德、漢寶寶速食玩具佇立在都市街口。速食迷戀的方法是不斷以玩具魅惑的施展法力。食品의 品嚐淪入其次。迷戀速食的城區本身即是城市消費指標。



提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌 / 口角提肌 / 口角降肌 / 鼻錐肌收縮 / 枕額肌 / 皺眉肌 / 豎脊肌 / 三角肌 / 縫匠肌 / 臀大肌 / 股二頭肌

導覽說明

1. 從洞裡窺看盒子裡的世界
2. 眼前這些洞，好像很繽紛？
3. 咦？怎麼變成小學生啦！？好多高樓大廈！
4. 一眼望去，街道上有甚麼？
5. 有沒有看到麥當勞叔叔？
- 6 看看每個窗口，是否都不一樣？
7. 這是巨觀的角度或是微觀的城市？

（圖片出處：劉克峰）



住宅設計 DIY

你滿意自己住家嗎？設計師決定你的家，是否還是不能讓你滿意？如果住家可以設計 DIY 是不是很好呢！大家可以來嘗試擺放自己的住家需求。是客廳在屋頂層，還是飯廳可以與主臥是再遠一點？如果從停車場進來後，直接進入主臥是不是很方便嗎？一個家的設計，應該是十分符合個人化的需要。



(圖片出處：劉克峰)

提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌/口角提肌/口角降肌/鼻錐肌收縮/枕額肌/皺眉肌/豎脊肌/三角肌/縫匠肌/臀大肌/股二頭肌

住宅設計 DIY

導覽說明

知道這些是什麼空間嗎？如有疑惑可詢問導覽人員，跳脫生活中的配置，按自己的喜好或生活習慣組合空間，思考其生活空間上的特別之處。試想一進入家門，其空間能否為臥房或浴室，以洗去一日的疲累，或者，家裡最大的空間一定是客廳嗎？以不同的角度、高低觀看、組合。可與他人或導覽人員一同嘗試其他的配置組合



我們對自己身體的部位認識多少？（測量不在的自己）

作品說明：關於自己的認識，所有的尺寸你都知道嗎？除了三圍因為買衣服要知道或是店員會幫忙量測。可能還有指圍的了解，來選購愛人的戒指。舉個例子，水汪汪大眼睛是多大？櫻桃小嘴是多小？有時候對於五官部位的相關尺寸了解多少？眼睛之間距離？耳朵大小與兩耳之間距離？印堂飽滿的高度是多少？我們有時候會以手掌來替代量尺，你的手掌多寬？類似的以步幅來丈量土地大小，自己的步幅尺寸？你自己與別人之間的安全距離與危險距離的界線是多少公分？），其他例如測量自己生活的速度，例如吃飯要多久、走路花幾分鐘、自己可能清楚一天一個月花多少錢，可是一天上廁所花用多長的衛生紙，跟愛人說話時間有多短，跟路人閒嗑有多長、錢的計算我們清楚，用來計算或是測量的語言是甚麼，說「不好」的次數比起說「好」是多幾次，真誠感受的。



(圖片出處：劉克峰)

提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌/ 口角提肌/ 口角降肌/ 鼻錐肌收縮/ 枕額肌/ 皺眉肌/ 豎脊肌/
三角肌/ 縫匠肌/ 臀大肌/ 股二頭肌

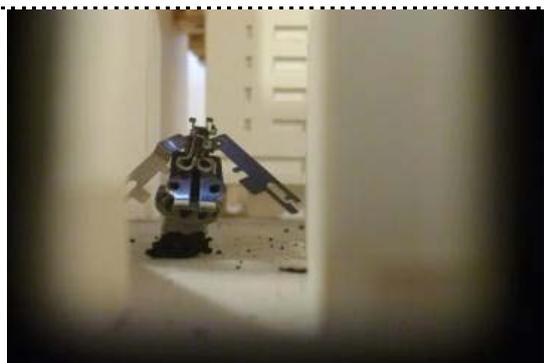
導覽說明

- 1.先請參觀者坐下來，並詢問你知道你的手掌有多大？
- 2.引導參觀者閱讀桌面「自我認識測量單」，並與參觀者談論大部分的人，其實都不認識自己，生活中太多習以為常的事，經常被人們忽略。
- 3.請參觀者藉這個機會記錄自己，平日沒機會測量的部位，認識自己，看看自己。

(時空與記憶錯置的特殊關係，以身體為量測知覺與記憶的工具。作品：「我們對自己身體的部位認識多少？(測量不在的自己)」、「小木馬」等將身體視為基地的探測。這是建築現象學用在身體為基地的概念。這種觀點視點是建立在身體的出發點，建築現象學的定義方式傳統從場所、地方感，是身體在場所獲得的感知。)

外星人在台北

日本卡通、美國電影發揮想像力，北街頭不時出現的電影看板，有「機械」、變形金剛、機械怪獸林立街頭提醒外星人的消費娛樂。這批有生命機器人的進佔，在台北市街頭、高樓當成停機坪。當然他們不是第一次造訪地球，從古埃及、馬雅、三星堆、還有找過史蒂芬·史匹柏與喬治·魯卡斯。



提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌/ 口角提肌/ 口角降肌/ 鼻錐肌收縮/ 枕額肌/ 皺眉肌/ 豎脊肌/ 三角肌/ 縫匠肌/ 臀大肌/ 股二頭肌



導覽說明

1. 先找張小凳子站上去窺視箱子內的模型吧
2. 如果想親身經歷，那就看看箱子外的小開口吧！
3. 環繞箱子一圈吧！仔細端看各個小開口

(圖片出處：劉克峰)

有聞到什麼香味嗎？

有時候站在屋頂，有時候佇立街頭。外星人有發現你嗎？用還是只有你發現它而已？

再站上小凳子，從你喜歡的小開口方向，又一次俯瞰這座城市吧！

哈士奇俱樂部

突變基因的哈士奇占據了整個台灣島。北極狼的幾千年蛻變哈士奇。獨立而有自己考慮，有主意。所以哈士奇有一天趁者選舉投票日攻佔台灣台北。現在是他們在街頭遊行，慶祝勝利！



提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

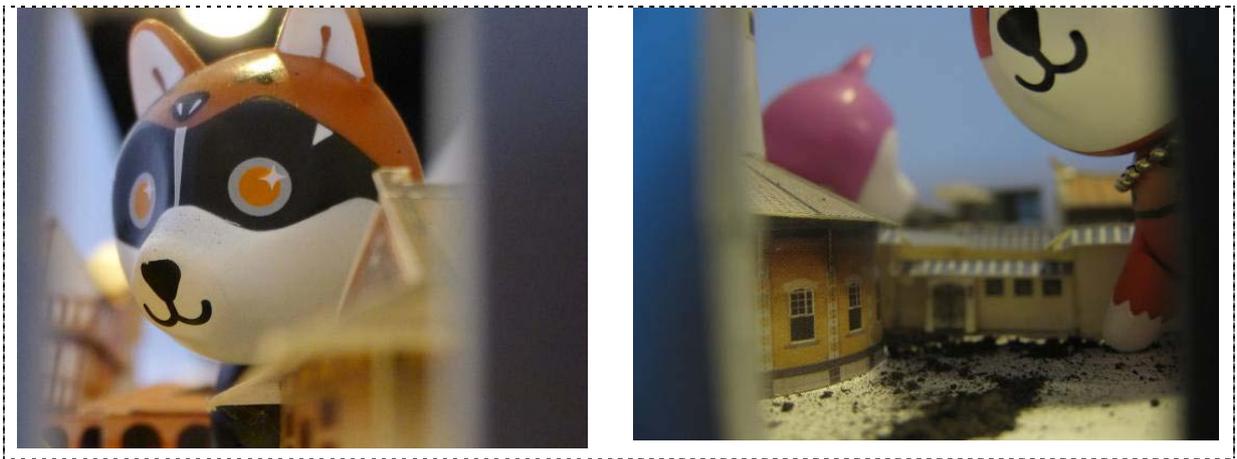
笑肌 / 口角提肌 / 口角降肌 / 鼻錐肌收縮 / 枕額肌 / 皺眉肌 / 豎脊肌 / 三角肌 / 縫匠肌 / 臀大肌 / 股二頭肌

導覽說明

1. 請參觀者爬上梯看作品四周的小方洞，並告知參觀者，這作品有個小故事看完告訴你。
2. 詢問在小方洞看到什麼？
3. 說出設計者想法：哈士奇有一天趁選舉投票日攻佔台灣台北，現在是它們在街頭遊行，慶祝勝利！

（圖片出處：劉克峰）





糖果森林

如果可以徜徉在一片繽紛多彩的糖果森林，暢快嬉戲遊玩！如果有一個地方可以無拘無束姿勢的追、趕、跑、跳、碰！如果渴了，可以喝水果溪的果汁！餓了，糖果樹的糖果就能直接食用！累了，棉花糖暖呼呼的就能躍上躺下！俗事壓力不來，也沒有學業、事業的困擾，應該是所有人的夢想。

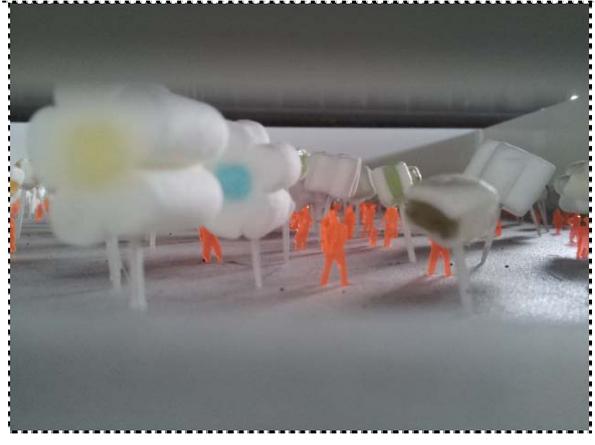
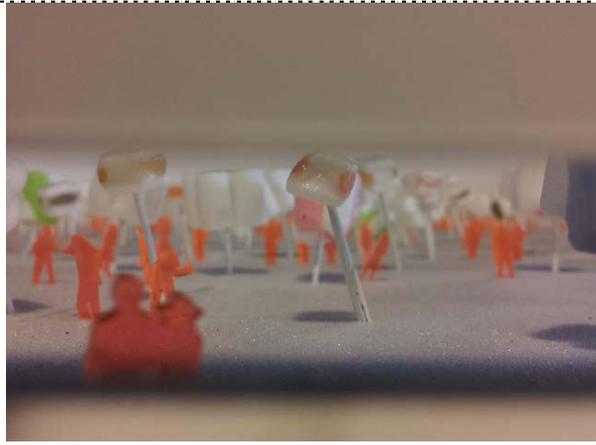


提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌 / 口角提肌 / 口角降肌 / 鼻錐肌收縮 / 枕額肌 / 皺眉肌 / 豎脊肌 / 三角肌 / 縫匠肌 / 臀大肌 / 股二頭肌

導覽說明

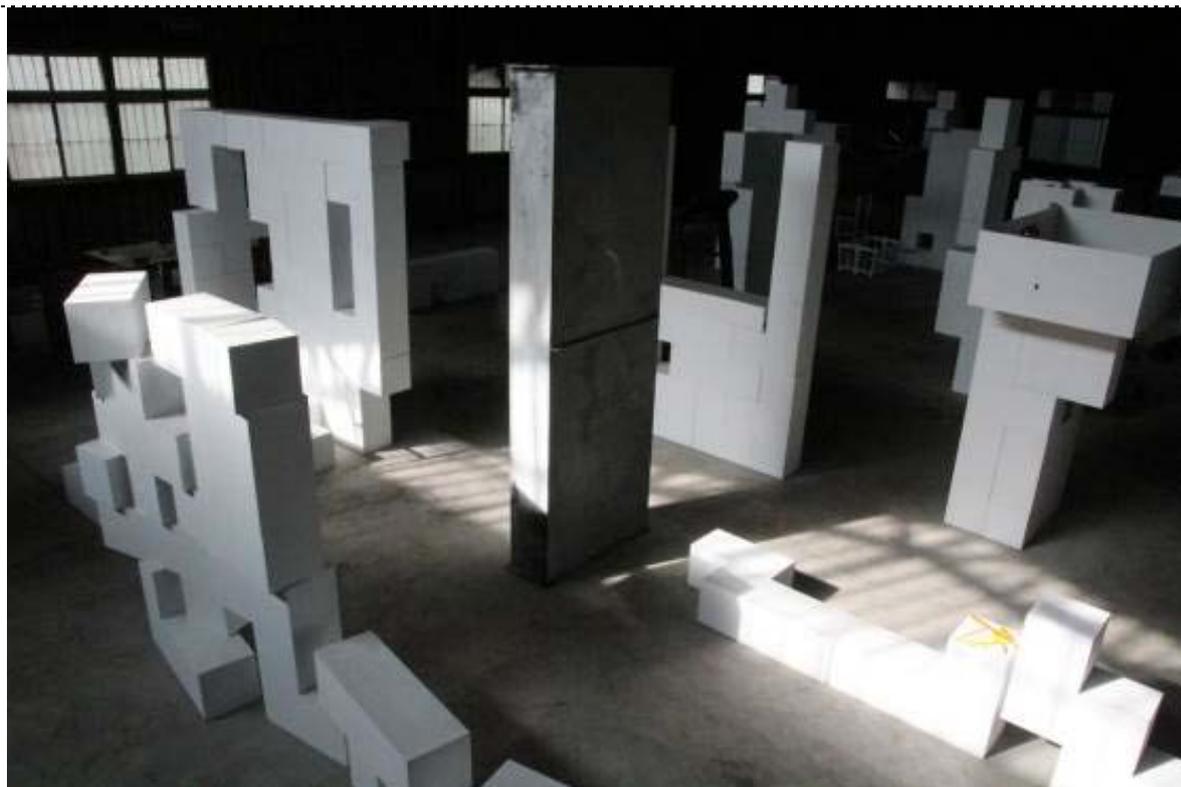
1. 聞到味道了嗎？先別急著看清它的全貌。
2. 看到兩邊長條狀的開口了嗎？繞著它走多聞一會兒。
3. 靠近它好好的瞧一瞧。
4. 出現在眼前的是糖果森林，你可以想像真實的棉花糖樹看起來有多繽紛可口嗎？
5. 嘿！聞到樹木的味道嗎？沒錯，它是真的！



(圖片出處：劉克峰)

竹蜻蜓

竹蜻蜓是哆啦 A 夢中的一種虛構道具。這個公元前 500 年的玩具，為什麼只要轉動下面的棒子，雙手一搓，就能夠飛起來一飛沖天。晉朝葛洪所著的《抱朴子》一書有這樣的記述：「或用棗心木為飛車，以牛革結環劍，以引其機。或存念作五蛇六龍三牛、交置而乘之，上升四十里，名為太清。太清之中，其氣甚罡，能勝人也。」其中的「飛車」被一些人認為是關於竹蜻蜓的最早記載。竹蜻蜓轉動，傾斜的葉片切割空氣，空氣在葉片下方就給竹蜻蜓一上昇的浮力。



(圖片出處：劉克峰)

提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？
笑肌 / 口角提肌 / 口角降肌 / 鼻錐肌收縮 / 枕額肌 / 皺眉肌 / 豎脊肌 / 三角肌 / 縫匠肌 / 臀大肌 / 股二頭肌

導覽說明

1. 試想真得只要轉動竹蜻蜓，它就會飛高高嗎？
2. 發射出竹蜻蜓時，應該順時針或逆時針方向？
3. 轉動的圈數會影響竹蜻蜓的飛行狀況嗎？
4. 再試一次看看吧！

哆啦 A 夢公寓

這是哆啦 A 夢公寓，是哆啦 A 夢來了，哆啦 A 夢提供一個換向的車城、居住地、遊樂園式的生活場景。有僅存的旋轉木馬遊園設計：這樣的珍奇樂園結果是二十世紀的遊樂象徵物：旋轉木馬。

苦悶無助的生活，只好依賴漫畫式的幻想，尋求出路。需要任意門、神奇口袋，生活中的你我為何？為何如此？做個測驗看看自己與凸槌有無關聯？

1. 想輕鬆、懶出門、玩上網。
2. 凡事嫌麻煩，隨心境所欲，只想做自己。
3. 覺得自己個性樸實，是天公疼的憨人。
4. 出門不摸會死的慣性遲到。
5. 認為流行就是展現自我風格。



提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌/ 口角提肌/ 口角降肌/ 鼻錐肌收縮/ 枕額肌/ 皺眉肌/ 豎脊肌/
三角肌/ 縫匠肌/ 臀大肌/ 股二頭肌

導覽說明

看到佇立在箱子上的哆啦 A 夢嗎？

如果有，那就彎下腰環繞一圈窺視箱子上的小開口吧！

是不是發現多啊 A 夢無所不在？咦！這到底是什麼香味阿？

剛剛是不是有看見旋轉木馬呢？

請注視著發現旋轉木馬的哪個小開口吧！

這就是我們以後的家喔！

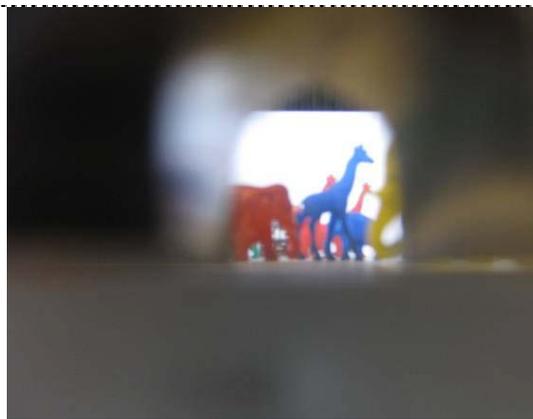
這些小開口其實都是任意門啦！你發現了嗎？

（圖片出處：劉克峰）

百菓公園

在這個城市裡的人民廣場裡面有一個一平方公里的大公園，那就是百菓公園。園內有百菓溫泉、遊樂園、動物園等等，這裡充滿了攜家帶眷的遊客，總是熱鬧不已。動物園從正門口進入，是一棟新藝術派風格和充滿民族色調的入口建築。人類的多產與過剩的建築物占據大多數的地球表土層，動物的絕種繼續下去。能留下的除了家庭寵物狗，動物園的奇珍異獸就是長頸鹿與大象。動物小屋也是不容錯過的景點。

公園的池塘夏天可以划船，冬天可以滑冰，目前以生態方式收集各種植物，並且以後想要建造一個植物與農業博物館。



(圖片出處：劉克峰)

提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌/ 口角提肌/ 口角降肌/ 鼻錐肌
收縮/ 枕額肌/ 皺眉肌/ 豎脊肌/ 三角肌/ 縫匠肌/ 臀大肌/ 股二頭肌

導覽說明

先走一圈看看有沒有你認識的城門呢？喜歡那一個就從那裡進去吧！

有看到對面的城門嗎？過去看看！

另外兩個也去看看吧。

有發現四個門有那裡不同嗎？

城內的動物們看起來像是要往那去呢？

跳飛機

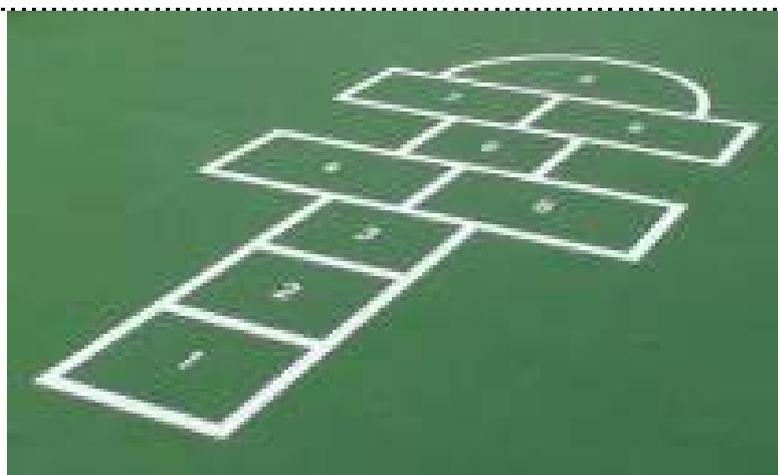
跳格子的身體，牽引我們的身體單腳移動在地上前進。

有各種畫格子的形狀，以「跳飛機」為例，遊戲通常由第一格開始：

1. 玩者首先把一條手鏈拋進第一格，然後拾起。
2. 之後，玩者把手鏈拋進第二及三格，然後單腳跳入第一格，然後順序到手鏈之前的一格，再把手鏈拾起。
3. 第四、五格及第七、八格是一對並排的機翼。玩者在拾被拋入第六格或第九格的手鏈時，可雙腳分站在兩格之內。
4. 到拾第九格的機頭時，玩者在踏進第七、八格之後，要跳起轉身背向機頭，然後把手伸往身後摸索手鏈。
5. 玩家做錯上面的情序，拋出界，失去平衡，算輸，到下一位玩家，輸了，再下一位，回到第一位時，由上次失手的地方再開始。



(圖片出處：劉克峰)



提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌 / 口角提肌 / 口角降肌 / 鼻錐肌收縮 / 枕額肌 / 皺眉肌 / 豎脊肌 / 三角肌 / 縫匠肌 / 臀大肌 / 股二頭肌

恐龍國

這時候進入了戒嚴時期，警力完全由軍方掌握。在軍方內部又有派系的鬥爭。由兩隻恐龍軍隊，一隻占據總統府，對峙的另外一方占據了故宮為臨時的總司令指揮部。過去國會中的較勁叫囂，變成真實的槍火砲彈對射，天空散出迷人火焰！



(圖片出處：劉克峰)

提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌 / 口角提肌 / 口角降肌 / 鼻錐肌收縮 / 枕額肌 / 皺眉肌 / 豎脊肌 / 三角肌 / 縫匠肌 / 臀大肌 / 股二頭肌

導覽說明

先從洞口看進去，有甚麼？

長長空間的兩側有總統府與故宮，看到甚麼陣勢，有甚麼想像？

如果把恐龍替換成人類呢？這是甚麼光景？

小丸子教室

當我們長大後發現小時候童話的美好是假相。看到了白雪公主有『懶惰』的一面，只是我們自己不信溫柔的白雪公主變成好逸惡勞。可是小丸子讓我們解脫了。好欲、偷懶都是正常。生活裡盡是如此的故事。日常生活的小丸子出現的作弄、嘲笑、驕傲抬頭的姿勢、色情小貼紙等等都提供了每日生活的最大娛樂。這也是許多藝術家熱衷討論的話題。每天我們不會記得要日行一善，在散步時會出現七種慾望的风景，有傲慢、嫉妒、貪嘴、色情、貪婪、懶惰、忿怒等基本生活素材。這是小丸子教室的提示。



(圖片出處：劉克峰)

提示：那麼透過這個會讓你動到下面的肌肉嗎？

笑肌/ 口角提肌/ 口角降肌/ 鼻錐肌收縮/ 枕額肌/ 皺眉肌/ 豎脊肌/
三角肌/ 縫匠肌/ 臀大肌/ 股二頭肌

導覽說明

很矮的模型，先彎下腰，蹲下去從洞口中看看。

有沒有小丸子、花輪、小玉，哪些你認識。

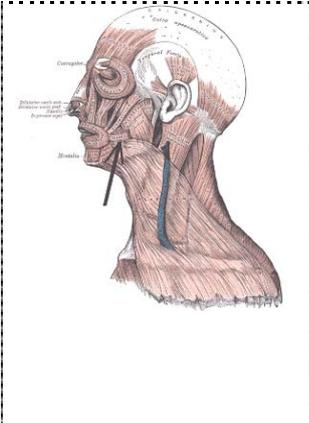
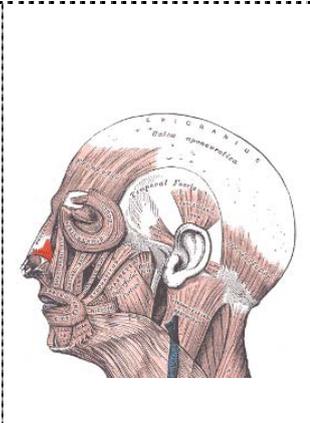
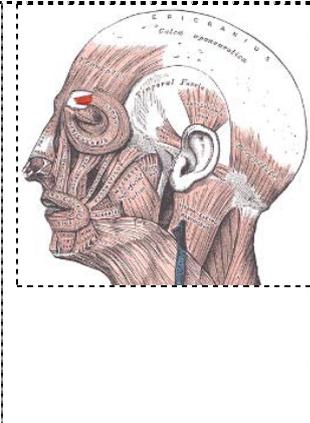
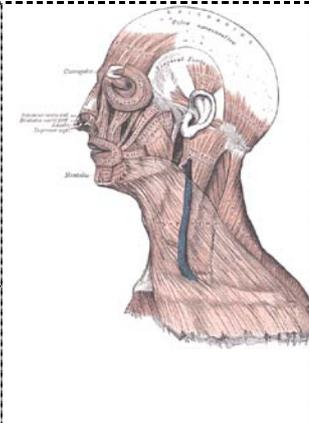
童年你是這麼矮嗎？

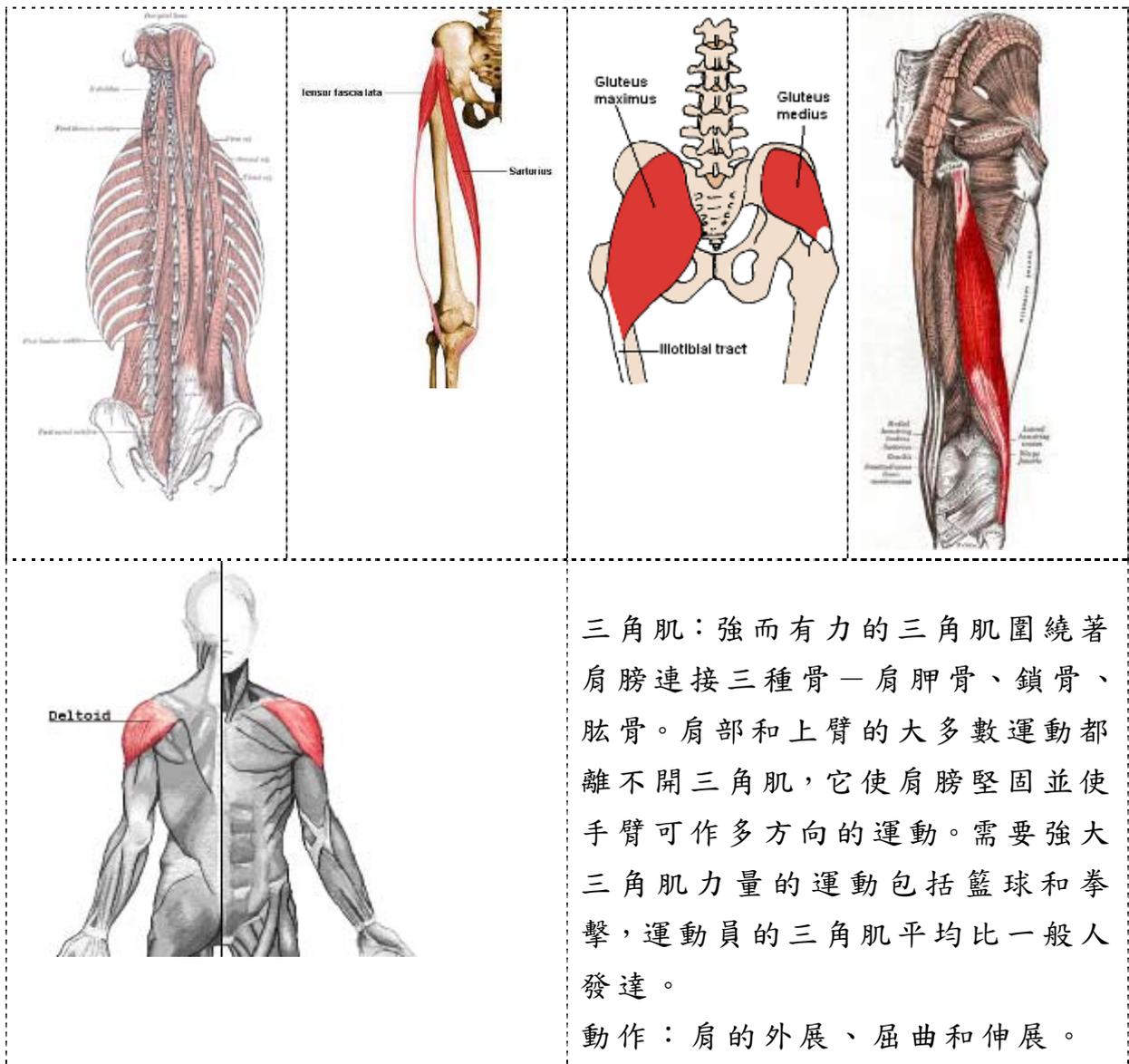
回到童年的你會不會更容易觀看？

腰會不會很痠痛

健身院人體肌肉圖示

有想放鬆與動一動身體嗎，那麼個健身院會讓你的笑肌、口角提肌、口角降肌、鼻錐肌收縮、枕額肌、皺眉肌、豎脊肌、三角肌、縫匠肌、臀大肌、股二頭肌你會動到哪些？

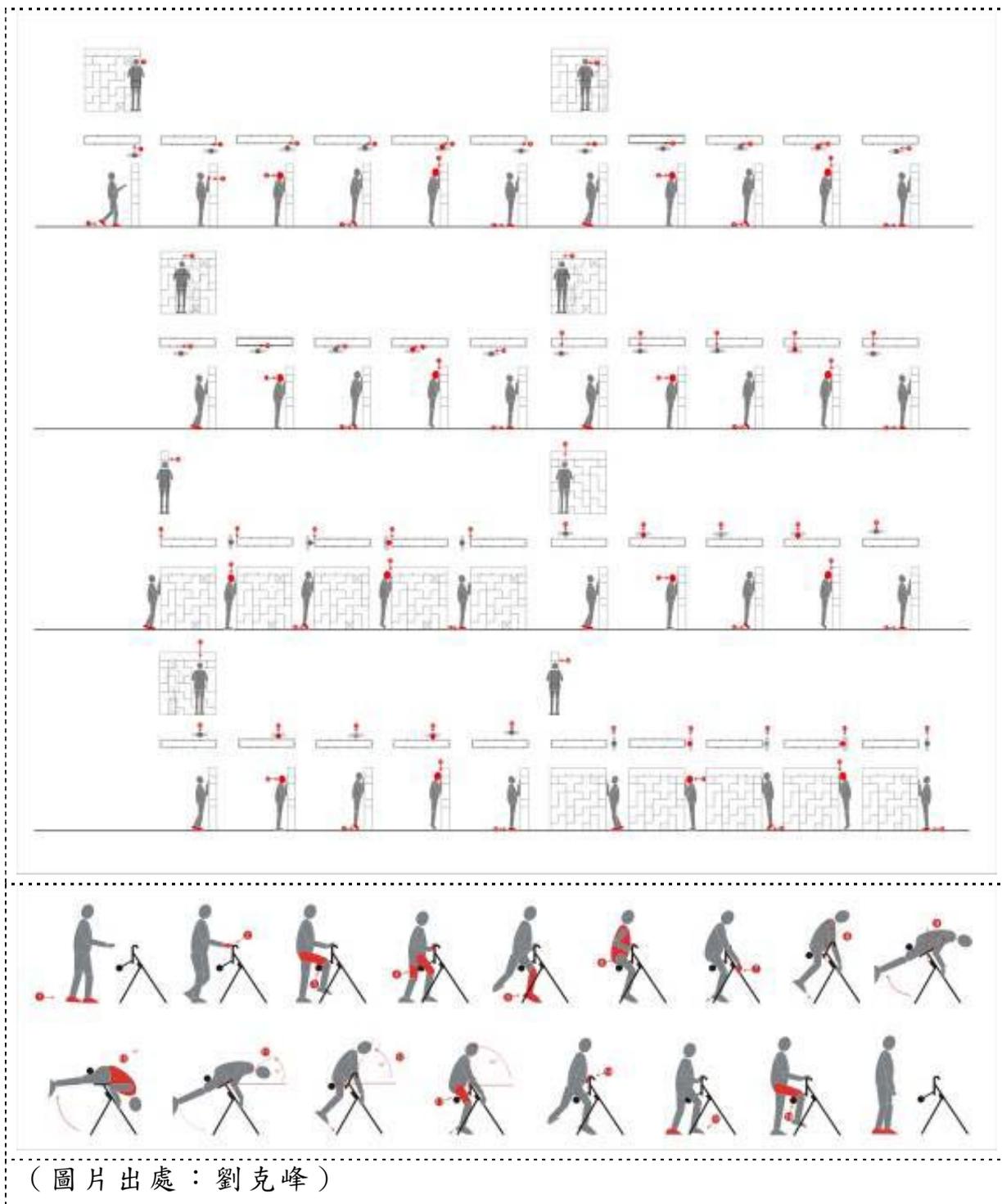
			
<p>笑肌：為微笑時所運用之肌肉，笑肌位於口的兩側，各有一塊，在微笑或大笑時能使嘴張開。嘴的兩個外緣各有一塊口角提肌，可使嘴角翹起。頰的兩側各有一塊口角降肌，可使嘴角下垂。</p>	<p>鼻錐肌收縮：兩條眉毛之間的肌肉被拉下、拉攏，也是用來提起鼻孔的其中一塊肌肉。同時其運用也可被視為憤怒的一種表現。</p>	<p>皺眉肌：作用為拉下並靠攏眉毛，在額頭處產生垂直的皺紋。此肌肉所謂皺眉肌，因此其動作可觀受苦、不適、悲傷、強忍痛楚的主要表現。</p>	<p>枕額肌：收縮能上提眉毛（屬於表情肌之一），也能將頭皮前後移動，一般認為能移動耳朵實際是因為枕額肌的作用。</p>



三角肌：強而有力的三角肌圍繞著肩膀連接三種骨－肩胛骨、鎖骨、肱骨。肩部和上臂的大多數運動都離不開三角肌，它使肩膀堅固並使手臂可作多方向的運動。需要強大三角肌力量的運動包括籃球和拳擊，運動員的三角肌平均比一般人發達。

動作：肩的外展、屈曲和伸展。

身體運動紀錄圖像



地理啟蒙

Architect/ Geographer

2012

第 13 屆威尼斯建築雙年展 (Venice Biennale)

台灣建築團隊策展人

建築團隊：廖明彬、林友寒、廖偉立

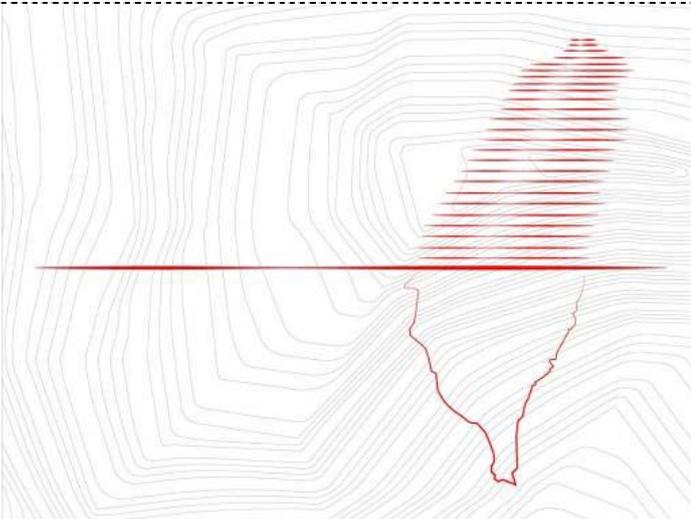
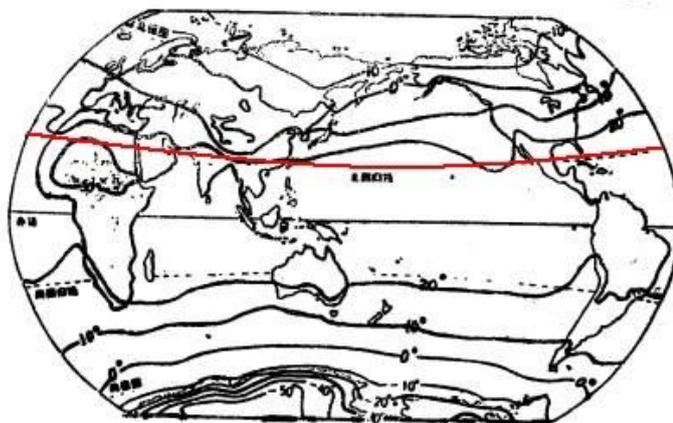
地理啟蒙

16 世紀的 Vermeer 的畫作呈現出荷蘭人對世界征服的成果，一位地理學家在地球儀與世界地圖之間量測，當時荷蘭的地理是全海洋世界，那張畫之中有地球儀與世界地圖。在後殖民時代、地球暖化後，我們都關注政治社會、都會發展以及全球化的議題。真正屬於每一個人的，到是每個人腳踩下的土地，因為如此所呈現的真實。以地理啟蒙態度，從建築師，從地理學家態度重新認識自己。

(出處：劉克峰)

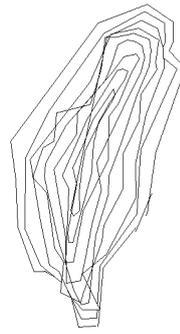
北回歸線通過的台灣，比起其他北回歸線國家，有更豐富的自然生態。雜木林、近 4000 公尺高山、地理、土壤、生物、氣候，加上殖民文化的多重編織。民間生命力的豐富，含有內在的自我調整。將擾動轉化成彈性能力的內在隨機性。混沌邊緣的民間建築的自主現象。多元的文化（物質的與非物質的文化）展現空間形式的文化地理學（cultural geography）下的建築思考。

(出處：劉克峰)

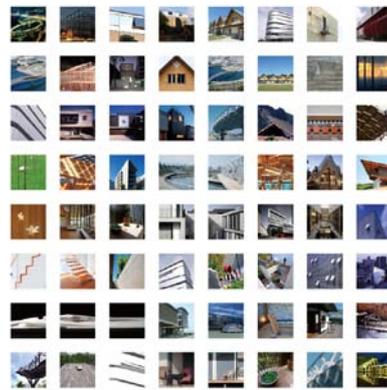


(出處：劉克峰)

反（省）美學保持敏銳的觸角！美學不是形式，美學需要有顛覆性！美學不再是直接從西方啟蒙來的美學。影響我們的是地理上面炎熱溫度、是每年的颱風季節、是在太平洋地殼運動下的安危。以自己的判斷來追求自己想法的建築。



經過政治、民族國家主義等等集體狀態後的我們在思考、技術、設計，台灣才真的面對自己真實狀態。這樣的成長經歷後，才進入到以自己的判斷來追求自己夢想實踐的建築專業。主辦實構築的清水建築工坊廖明彬、廖偉立建築師、林友寒建築師，都在這樣過程中找尋建築的實踐！

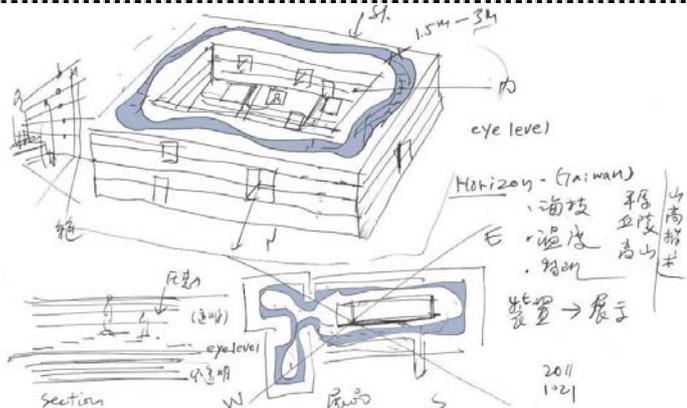


（出處：劉克峰）

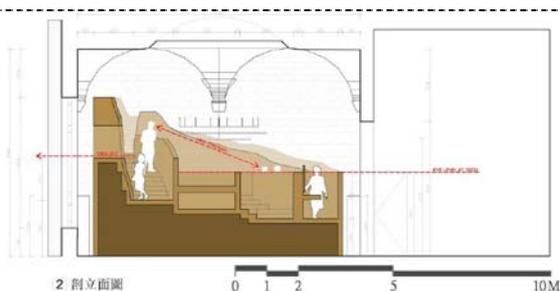
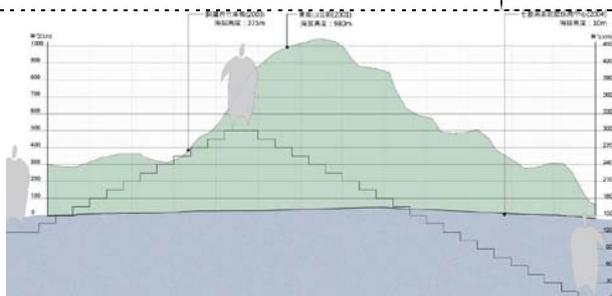
（出處：劉克峰）

廖偉立：

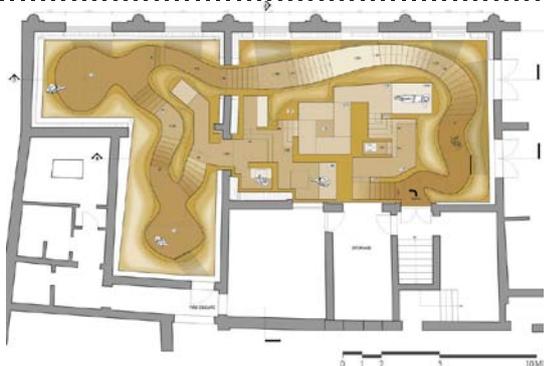
雜木林—多元差異的能量
台灣在歐亞板塊與菲律賓板塊碰撞，急突三千多公尺的地域，植物、林向、生態、地景、海景、山景多樣豐富，而且身處亞熱帶緯度，北回歸線劃過地球一周的地域，百分之九十的國家都是沙漠，只有台灣具有雜木林多元共存充滿生機的林



向，與寒帶或溫帶單一的林向是有所不同的。

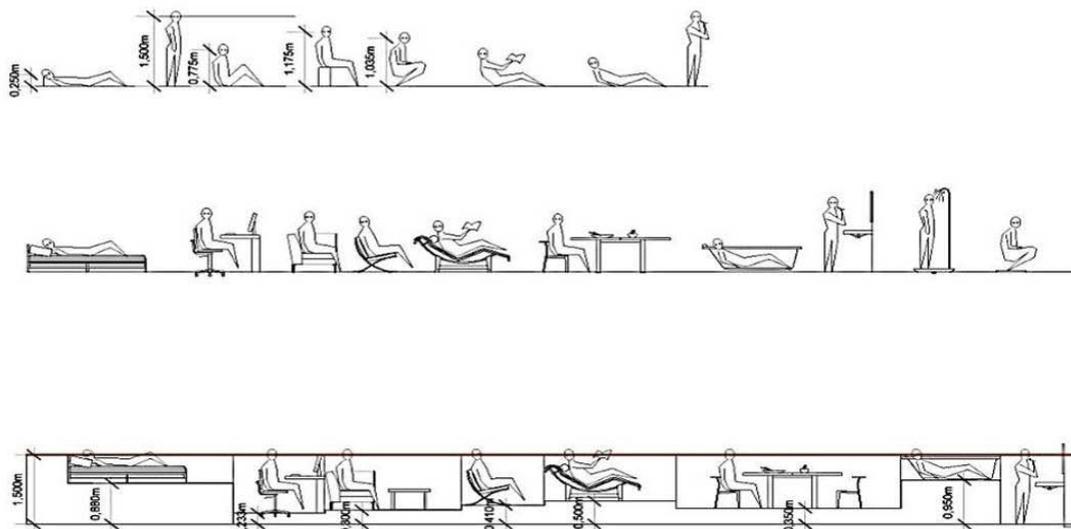


以海拔 0m 對應著展場 150cm 為基準，高低起伏的展場設計，穿插著個案真實的海拔高度，有位於海拔 980m 隱匿於雜木林中的公廁、375m 的自行車橋、和 10m 輕踏在魚塭當中的保育中心等等。虛與實相呼應著……



(出處：劉克峰)

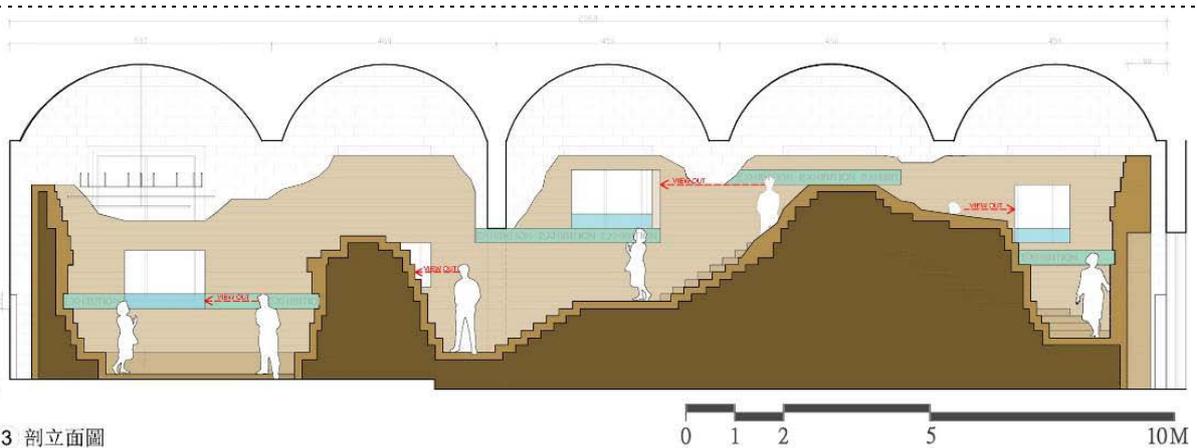
林友寒設計概念：



存餘的，只有身體的習慣。

好像有個客廳，

那兒有個廁所，坐著，站著，躺著，吃飯，睡覺都可以。



3 剖面圖

空間模擬 (出處：劉克峰)

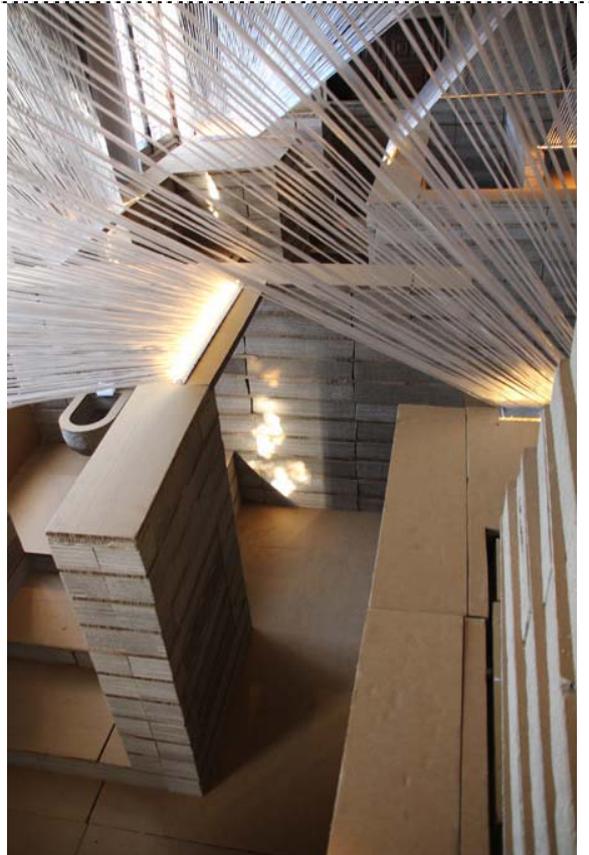
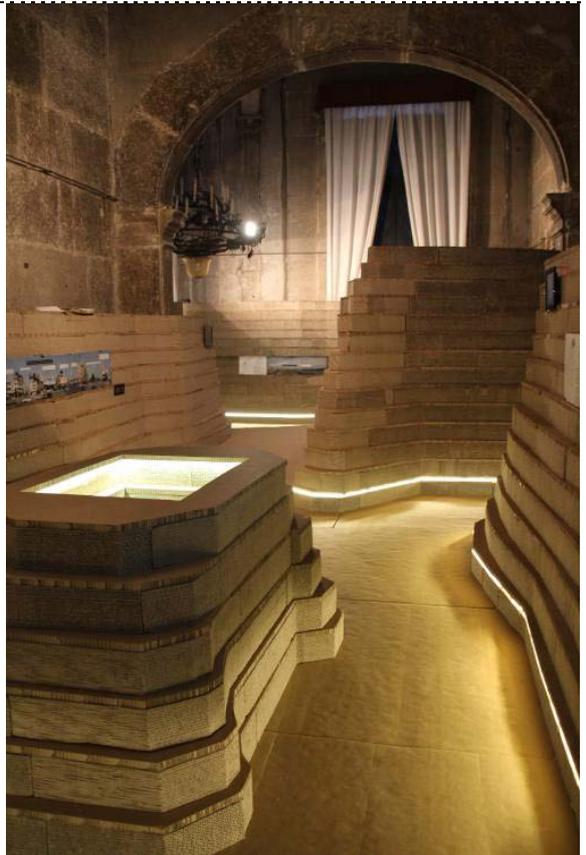
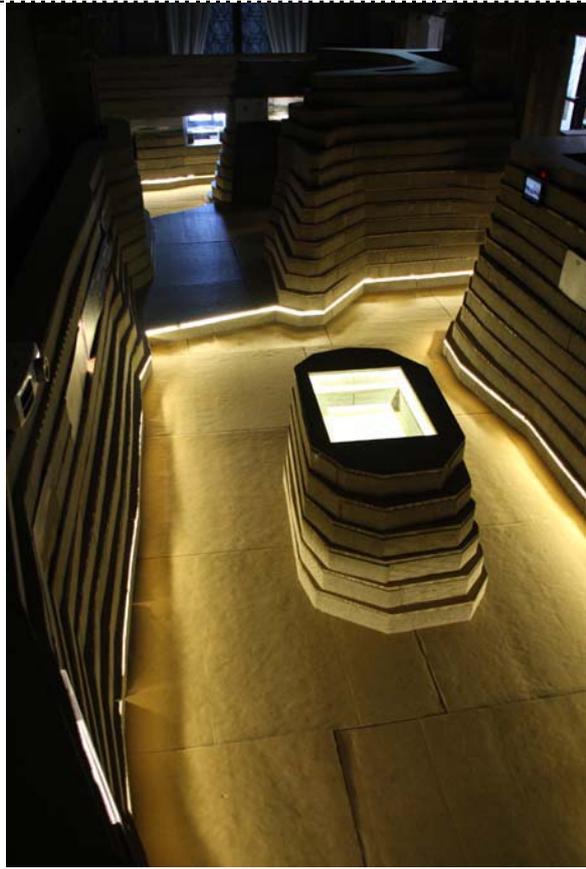
地理啟蒙態度，從建築師，從地理學家態度重新認識自己，也介紹給世界。

台灣島從地理自然與人造環境同時並進的狀態進入到發展出來繁複的原始總體，這是替代潔淨現代化的特質，不用潔淨的昇華，出生本身就是奇蹟。

台灣也因為歷史、政治、地理的島嶼特質而成為一種文化特質並置的總體性。差異空間同時又與烏托邦的鏡面碎片。假想、幻象、真實與虛構並存的狀態。台灣地方的在地脈絡擴延到亞洲的歷史經驗。因此台灣人的北回歸線故事，藉此播種在亞洲的台灣地理上獨特的地位。



(出處：劉克峰)



(出處：劉克峰)