

擾動邊界

以德勒茲、巴岱耶的觀點探討

黃聲遠、邱文傑（大涵）與呂理煌（繁殖場）的在地建構



羅時瑋

東海大學建築研究中心出版

東海建築叢書15

第二部分

舞動的框架：

從巴岱耶到呂理煌與繁殖場的踰越思索

本部份內容經『中華民國建築學會建築學報』2006年2月22日審查通過 於2006年3月第55期刊出 結論部分另再改寫擴充作為第三部分 特別在此感謝『建築學報』審稿委員的寶貴意見和編輯委員會的協助

前言

台灣自九零年代後逐漸形成多元化、分眾化的社會，但又令人憂心地感覺到一股矛盾的趨向，那是朝向中產階級對安逸舒適的保守心態，整個社會的文化價值反而趨向同質化，而精明的商業機器更積極炒作這龐大市場，使建築設計成為單面向的創造力---成為一種馴服的、服事的(tamed and servile)創意，創造主體的迷失，使設計創意被挪用為刺激消費的共謀，當代的建築及空間媒體也推波助瀾，使得建築師在消費導向的社會難以自拔於媚俗的潮流。

二十一世紀更標榜文化創意產業，空間文化變成商品，要成為新的產業，建築的創意加上商品文化，要服務新興的BOBO風潮，社會需要的不是一味追求嶄新的建築硬體，人們期待能透過科技與軟體面的革新，帶來對問題的重新界定與解決。社區營造運動更呼籲建築應承載社會性改造的使命，建築應成為社會性載具，這時建築不只是容器功能，容器本身也具有文化意含，如何載入多數人要求改變的共同期待？一時間，建築的前衛精英似乎難以著力，在台灣人「心」調整的關鍵時刻，建築的位置在哪裡與它的角色是什麼？

台灣也曾在八零年代自滿於被稱為新興工業國家，這種後進發展位階又常讓我們不知不覺地墮入一種啟蒙進步的迷思，傾向以效益、功用、流行掛帥，認為這就是社會改革與城鄉轉型所要形式，無形中形成安全均質又排外的「主流」暴力，對理論化與概念化的思考模式維護有加，卻排斥真實經驗的爬梳消化，以及更深沉的生命思索。加上前述面對商品化潮流的媚俗習性，以及介入人心思變過程的無力感，建築專業者愈發難以洞察台灣當前的真實，而啟

蒙與媚俗之分際也愈顯模糊。當代台灣建築的出路在哪裡？現代建築是否還具有對台灣當前真實的掌握與回應能耐？台灣建築的新活力在哪裡？

這期間，台灣的地方掀起一片對新建築的召喚聲，幾位中生代建築師逆向主流、投身地方，自覺地抗拒被商業媒體的機器收編掉，這其中所謂的「新」(the new)，不是意味把舊有的剷除再植入全新的手術式做法，也不再是那麼容易就等同作西方移植來的形式，「新」不是很快地與「正式化、高級化或精緻化」劃上等號，而是要求把「新」當作是「未知」(the unknown)，這「新」必得是對自己而言的「新」，是直到當前還在自己之外的那無名的未及知曉的狀態，也就是我們要追求的自然是台灣的「新」、台灣的「未知」，對現在而言正可能是帶有「差異」、「偏離」甚至「背叛」的成分，所以必須建立一種能夠正視差異與偏離的踰越性思維習慣，尤其是有關跨越「生成或成變」(becoming)的思維，關注一種屬於特定個體的從無到有的跨界變化。

本書第二部分延續前一部份「房子、棚子與摺子」一文的論述題旨---複性思維，試圖摸索台灣此時此地面對新自我「生成」的真實，這個真實是流動滑溜而難以抓住的，新的自我也不是簡單地可以框柱的，我希望藉由「踰越」主題，引出當前台灣對這個新自我真實的內向性限度的討論，這其實也是對台灣當代建築實踐「現代」課題的質疑，也試圖捕捉今日建築創意主體性思維蠢動的線索。

所以說，一個從對立的或外部的立場來思考是需要的，從反建築出發、質疑啟蒙理性的專制是需要的，本文於是一方面尋找適用的思維出路，一方面在台灣觀察合適的實踐

案例，以此發現巴岱耶(George Bataille)的有些思想與呂理煌團隊至今作出的成果，可供發展為一論述的嚐試。

他們兩者雖然一以寫作、一以設計來呈現，但在觀點與態度上頗有相近之處，譬如

1 兩者皆強調經驗，質疑理論的價值，且對「踰越」主題感興趣---巴岱耶認為經驗是絕對必要的，且終其一生澈底地去體驗那自我體驗始終不及之處；呂理煌的建築強調身體與環境關係，鼓勵學生動手作，並總是要挑戰空間生產的限度。¹

2. 他們從事的行門與作品興趣都接近不具立即效益、非功利、甚至非目的性的類別，對當代而言比較屬於「可有可無、有的沒的」的向度---巴岱耶關心物質的卑賤性質，書寫許多色情小說；呂理煌始終強調他不蓋房子，但他認為他所作的是建築。

3 兩者皆不拘一格、具有多重身分---巴岱耶創辦並編輯評論期刊、寫作(他寫作範圍廣泛，包括詩、小說、藝術史、文學與哲學批評、經濟社會學分析等)、擔任國家圖書館管理員等；呂理煌則身兼大學教授、建築師、施工者工廠師傅(workshop master)、策展人與佈展人等身分。

然而，兩者的近似能否成為一種立論依據或立場？這值得從兩方面來檢討。首先，巴岱耶(1897-1962)文本中以及討論巴岱耶的著作中的觀念對當下探索台灣空間生產的意義何在？針對台灣一向是依賴的現代性、凡事做到與先進國家貌似就沾沾自喜的傾向，巴岱耶始終質疑如黑格爾所建立的整體性理論，以其決不臣服於化約式概念、而沉潛入真實經驗限度的思維態度，他對當前台灣建築而言指引出一個談論「現代」的位置，因此構成一新的提問方式及問

題脈絡。

台灣經常不自覺地移植歐美中心傾向的現代性論述，多強調現代經驗的「辨識性」構成，如馬歇爾·勃曼(Marshall Berman)的二元論述指出『波特萊爾對現代又愛又恨的雙重情緒(épouse)與勒柯比意一面倒向速度的擁抱態度』，或喜爾德·海能(Hilde Heynen)也主張現代性具有『理性計劃的(Programmatic)與倏忽無常的(transitory)』雙重層面。再者，如馬西莫·卡洽理(Massimo Cacciari)探索現代歐洲都會的『虛無存在意識』，沃特·班傑明(Walter Benjamin)感嘆的機械複製時代中『靈光(aura)的消蝕』，或如理查·辛涅特(Richard Sennett)對現代社會『公共性的失落』²。這些皆是以歐洲經驗與文化本位而發展出對西方建築現代性的認識論體系，後來者或如台灣的移植追隨者經常是增附補註、對號入座，共謀築砌成堅固的論述體系。

巴岱耶代表一個「他者」或「外部」觀點，他根本不參與體系內部辨認這、或辨認那的遊戲，而是指出體系的脆弱處，他質問「究竟人的經驗該帶領我們到何處」，雖然他仍是處於歐洲文明內部來質問，但這自我質疑態度使這個提問中的「人」主體可以被延伸涵蓋了歐洲以外的各不同人種與文化。

另一方面，呂理煌(1961-)與繁殖場是一特殊的建築工作團隊，在今天台灣專業分工導致實務與教學分離的大環境下，呂理煌強調「他不作房子，但他做的是建築」³，這宣言似乎擺明他不受既有房屋機能分類系統拘束，但同時仍自許為一前衛精英，他嚐試在學界進行實作演練，進而從事專案式建築行動，團隊像是一家族繁衍，又以師徒方式

教學，混雜著「紀律、遊戲、生活、參與」，他們是站在教學與實務的邊界上的行動者，而這整個過程與成果都是一種實驗，不期望被妄貼標籤。對本文而言，他們的行動與成果有助於在實踐場域上回應巴岱耶式的提問，進而有助於界定台灣此時此地的真實問題與揭露可能性。

可以這麼說，巴岱耶與呂理煌繁殖場兩者都對建築作為一無法被挑戰的偉大存在抱持質疑態度，他們反對建築成為一絕對的體系，他們對建築演進成為嚴謹體系過程中遺漏的人性經驗---人之所以為人的潛藏的、難以被理性化的面向---特別給予同情。

但這又是一不對稱的論述，巴岱耶已經是蓋棺論定的思想家，呂理煌與繁殖場則正處在顛峰狀態，還在成長過程當中，以一般建築評論的立場而言，這時來觀察後者的作品是否恰當？但基於兩個理由，本文不揣淺陋認為值得一試：一是呂理煌本人與繁殖場近年獲獎不斷，但激起的討論皆只淺淺點到為止，以他們作為台灣當前獨樹一幟的異類團隊，應有論述性的介入來彰顯他們的成長所具有(或將具有)的意義；另一是此時此地的行動對台灣空間生成或典範轉型，是重要關鍵時刻，建築圈內發生討論是必須的，而且應是超越一般技術性評論的建築思維討論，提昇這樣討論的強度似乎也正是時候。

註釋

- 1.巴岱耶部分參考湯淺博雄，2001:1；呂理煌的踰越表現在材料工法的突破常規、反制式的設計教學、身體處在危險邊緣的測試等。
- 2.這些代表性著作是Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, London: Verso, 1982./ Heynen, Hilde. *Architecture and Modernity: A Critique*. Mass.: The MIT Press, 1989./ Cacciari, Massimo. *Architecture and Nihilism: On Philosophy of Modern Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1993./ Benjamin, Walter. "The Work Of Art in the Reproductive Age", *Illuminations*, London: Fontana, 1973./ Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*, London: Vintage, 1976.
- 3.這似乎也是南加州建築學院(South California Institute of Architecture, 簡稱Sci-Arc)的教育宗旨，呂理煌於1992年畢業於此學院。Sci-Arc迥異於美東長春藤建築學院傳統的設計理論主流教育體系，以活潑想像、工廠操作、身體經驗和多元文化研究為教學主要內容，融合加州隨興、開放、叛逆的風氣，與英國建築聯盟(Architectural Association)同樣地在傳統建築設計教學體制外享有國際盛譽。

4. 異質的經驗結構

巴岱耶是一多面向作家，一般認為他是後結構主義先驅，他的寫作不易被歸類，不屬已完成、裝訂好、系統化的「作品」，而他也始終透過對語言文字的質疑批判，盡力以自己的思考與寫作不斷踰越人之所以為人的界限，而且認為只有如此才能真正體驗生命的無限可能性，與自由創作的無限潛力¹。這是一永遠抗拒被以任何系統收編的顛覆精神，堅持作為異端，這樣的經驗本身即是一質疑批判的動態過程。本文嘗試消化他在反建築、反理性啟蒙與強調內在經驗、異質性、另類經濟邏輯的觀點，進而針對台灣此時此地亟求變革的真實，思索其問題的架構。

巴岱耶在最早發表的作品「罕姆的聖母院---給歐特·奧旺的年輕人」²中，透露出他對偉大建築魅力的讚頌與當它遭受毀壞衝擊時對人心的震撼。大教堂是那麼深刻地成為眾人虔誠愛戴的母性光輝化身，它成為基督愛的象徵，也是塵世權力的顛峰所寄(歷代法皇在此加冕)，聖女貞德(1412-31)的故事尤其使它成為法蘭西的永恆精神城堡。但也正因它是如此神聖的昇華象徵，當它在1914年大戰時遭受德軍炮火轟擊焚毀時，在法國人民心中引起荒涼絕望的哀慟感

受，達到無以復加的程度。巴岱耶向年輕人喊話，在灰燼中閃爍的微光是比死亡更堅強的法蘭西光芒³，這正是復興的希望，這是在極度哀傷中莊嚴顯現的新光輝。

我認為這是巴岱耶親身經歷的「巴別塔」(Babel Tower)的滄桑史話，眾心虔敬一致投入漫長時間才得以建造完成一座神格象徵的大教堂，它是那麼地無可取代，但人類歷史經常顯示：偉大的建造物終究淪為被毀滅的對象，一旦它被破壞，人心的幻滅比死亡更痛苦。然而正又是在那樣淪涼殘酷的廢墟瓦礫之中，閃爍著復甦的希望、甚至民族的覺醒。這似乎像是黑格爾的辯證三段論法，但其實更接近唯識論的因明學⁴論式：「宗（命題）：偉大的建築終將毀滅；因（原因）：因為偉大的建築宰制人心；同喻：凡是宰制人心的終將毀滅；異喻：只要不是被宰制的人心終將再起」。

這也呼應著荷莉爾從巴岱耶1929年作品找出他對建築的三段詮釋：

1. 建築是堤壩、阻遏不乖的元素如慾望，像是當年的巴士底監獄；
2. 十九世紀後半的現代繪畫衝擊人心，正是由於它崩解開那個時代的隱藏的建築骨架(hidden architectural skeleton)
3. 人類形態是介於猿猴到建築的中間演化狀態，形式將愈來愈穩定而強化支配性，因此野獸般的(非人的)怪異才是脫逃開人性被支配的出路。⁵

對巴岱耶而言，建築是被當作一項隱喻勝於房屋建造的一般性意義，它指的是人類理性的系統性建構，這是二十世紀人類世界最偉大的發展，但也帶來最大的不安、甚至毀

滅的威脅；相對地，「非理性」部分就被視為異質或異類而被壓抑、甚至醜化。但恰恰可能是這非理性部分，才是那將人類從毀滅邊緣搭救回來的憑藉。巴岱耶認為，這非理性部分不在別處，就在人類自己經驗之中，由於太久習於理性的環境，人自己經驗最有價值部分已經潛藏在那經驗最深極限處。所以，他主張人要在內在經驗中找回踰越理性的力量。

4-1. 內在經驗

巴岱耶說他依真實經驗而活，而非以邏輯的解釋。(Bataille, G. 1988: 33) 他「想要經驗去引到它想去的地方」⁶，他力圖去發現當下經驗尚無法向他顯現的剩餘的部分⁷，這種在現在無法向我顯現的剩餘的(或多餘的)部分，是一個人無論如何無法通過將其表象化窮盡認識的層面，是唯有通過「在其中深深地活著」才能迫近其真實的層面。(湯淺博雄，2001: 2) 也就是對「我」---一個主體---而言，永遠存在一不充分、不足，不管利用什麼手段，總是無法完全地圓滿十足地活在真實經驗裡。這是不是一「經驗無涯，而人生也有涯」的感嘆呢？巴岱耶似乎也未停留在這樣認分的悲觀上，而是像中國聖人追求「止於至善」般地，往無盡無邊的經驗極限以「止於至真」的明知不可為而為地去不停追索，而且他也不是往上或往前---以昇華方式---去追索，他往內在、往那朦朧黑暗夜一般的內在去追。

黑夜是巴岱耶的思想棲地，他以「全能的、多面向」(universal)來稱呼黑夜⁸，黑夜是無邊地包藏萬有的---甚至包藏了夢、魅、虛幻、慾望與恐懼...，還有齷齪、詭異、危險、毒性...等等，森然萬象的夜是巴岱耶使用的隱喻，

來對比只有一個太陽的白天---專制的強光照耀大地每一處，使萬物無所遁形、但也沒有隱匿、逸脫或作怪的可能，在陽光下位階強弱也分明呈現---一個秩序井然位階分明的世界。就是在這裡，顯示出巴岱耶個人的提問。

就如同萊西特(John Lechte)提到，對巴岱耶而言，黑格爾的絕對知識系統代表一種理性狂熱的終點，日照的極致如此光亮，以至於它導致了某種盲目。巴岱耶以伊卡魯斯(Icarus)飛向太陽但導致蠟製翅膀融化而墜海死亡的神話，暗喻過度啓蒙的危險，巴岱耶指出黑格爾體系的一個盲點：這全面的光輝隱藏了非知識(non-knowledge)的卑微和異質的、低賤的物質性。巴岱耶反對那種號稱能夠綜攬一切的哲學家，他開啓水平向度往知識生產經常隱藏的低賤元素去探索。(Lechte, J. 2000: 170-171; Bataille, G. 1988: 108-111; Bataille, G. 1985: 57-58)

在方法上巴岱耶提出「謀劃」(*projet*)觀念的繆誤，並主張要抵抗它。「謀劃」是一帶有目的性、功利性的行動觀⁹，巴岱耶認為經驗的本質是不能做為「謀劃」而存在，內在經驗是「行動」的對立，行動完全依靠「謀劃」，推理性思想(*discursive thought*)參與到這樣的謀劃的存在樣式(*mode of existence of project*)，這裡顯示出在時間上的矛盾：它將存在延遲到以後、生命延遲到以後、延後再延後...在其中每一事物被懸置，生命火焰熄滅，變得死氣沉沉。(Bataille, G. 1988: 46) 謀劃對生命加上一個特定的方向，斷傷了生命本來具有的無限可能性，並且空掉了現在去換取未來，於是人就不是活在當下。

反謀劃是內在經驗消極面，在積極面上，內在經驗面對的是「非知識」領域¹⁰，內在經驗是永遠不停質疑自己存在經

驗的經驗，它的積極性立足點其實還是在於它的否定---質疑界限的存在，以及否定中的肯定---盡其在我地超出那界限¹¹。

內在經驗是忘我狂喜的狀態(*ecstasy*)，在非知識中，除了這種失神忘我狀態，別無其他出口。而這狀態似乎是一溝通，不是返向自我的內向狀態。(Bataille, G. 1988: 12) 這是往外連結的溝通，超越過推理思想(*discursive thought*)的溝通方式吧。內在經驗是理性的裂縫，在這瞬間裡真實赤裸地呈現。

針對台灣當前的真實而言，此內在經驗的啓示在其不斷自我追問質疑的強烈驅動，專注於感官的認知感受，但又不滿於感官所及的感覺經驗，總要在那感覺認知所能及的範圍極限上，更深一層探索。尤其不自限於理性、實證與普同化價值，而包容非理性、非知識層面的個別性差異，把尺度放寬，讓各種個別的差異能獲生機而萌發新奇，差異或異質在經濟上或無立即價值，無法以價格來反映，但在文化建構上需要異類撩撥的活力。

4-2. 異質性(*hétérogénéité*)

巴岱耶以「挪入」(*appropriation*)與「排出」(*excretion*)來說明「同質」與「異質」的不同，巴岱耶認為科學體系與哲學體系都是不斷地「挪入」知識而建立，這是一選擇性地同化過程，意即一種謀劃(*projet*)，但也在這過程中以一失序方式解放出「排泄」物，後者卻常被排除在體系之外，於是而為異質元素¹²。或如湯淺博雄的解釋：

「異質性是在我之外、無論如何無法與我相結合的部分及

不可能通約的層面」¹³

荷利爾也指出同質性有一強烈特徵：奴性。它服務某人某事，它自己無法決定自身的目的，它也不會自問自己所代表的意義。(Hollier, D. 1989: 91-92) 他認為只有同質的理論。(Ibid: 87) 相對地，異質性是滑溜溜、游離在理論或概念之間，又永不落入它們範疇，去兜攏出一個理論就是一同質性的運作，表面上似乎已收服了所有作為客體的事物，但真正我們要去活出來的經驗，是觸及存有無限可能，永遠在同質性領域外頭。¹⁴

異質性並非是與同質性相對立的東西，毋寧說它其實「不是東西」，對於有形世界的創造，在推陳出新那一剎那的感知狀態，巴岱耶建議以「非形」(*informe*)來形容，而這並非依靠理性可以企及，而必須像古早人類進入狂喜的「情動」(*affective*)狀態，以下試就這兩觀點來描述。

非形(*Informe*)

*informe*就法語的意義是「無定形的、不成樣子的、未完成的」，以「非-形」(*in-form*)來表示時，「非」是同時具有形容詞與動詞的意思，巴岱耶用這個字語來指出接近東方佛學遮詮法的「非」義：「非有相、非無相、非非有相、非非無相…」¹⁵。「非形」不是形式的消失，或形式的對立，它是一概念物，粉碎指定界線，不作範疇劃分，它矛盾地以概念形式來瓦解形式概念，他所作的就是不作概念的、推理的(*discursive*)工作。(Botting, F. & Wilson, S. 2001: 2; Hollier, D. 1989: 7) 它也不像是所謂的「脫略行跡、大象無形」這類中國文人意境，以巴岱耶賦予的意義，它還具有主觀意圖地保持無定形狀態，所以它還是具

有「去形、脫形」等總是要踰越固定形式的顛覆向量，去窺探形式化之「外」的還來不及或根本不可能被形式化的那部分。波廷與威爾遜指出「非形」並不服事某特定意義¹⁶，這是將形式與成形過程敞開，引入主觀強度與能量，就寫作而言，是「不知」(*unknowing*)成為寫作的核心，這「不知」剝除與炸開意義與系統，它是打開一強度與未完成的運動。(Ibid: 2-3)

「非物」(*No-thing*)並非無物或空無(*nothing*)，要讓一主體「成為所是」(*becoming what one is*)，涉及到消耗在眾事物現有秩序上所具有的可能性，於是可意識到一極外端之「物」(*the extimate Thing*)¹⁷的存在，此物也是「非物」(*No-thing*)，它既非內部也非外部，或它是內部與外部，它是最親密的異質性元素，拒絕被同化到事物世界的形式。…這些「非物」卻是「非形化」了(*in-forme*)主客之間的情感關係(*affective relation*)。(Ibid: 9-10)

因為「非物」是「物之所以為物」的極限，在這極限上是一近乎「物而非物」的二而不二狀態，這就是物的生成(*becoming*)剎那的混沌一瞬，就正是在這近乎否定物自身的一線上，物完成了自身存有的變化。

波廷與威爾遜進一步將討論延伸到「非人」(*non-human*)，他們認為在主客體關係上，情感(*affect*)不是從一生活狀態到另一者的通道，而是人類的「非人性生成」(*non-human becoming*)，生成是一極度的接近(*contiguity*)。(Ibid: 10) 所以，人的生成，就要去到「非人」境界---亦即是「人而非人」二而不二的渾沌門檻，那是一種摘星式的向量，是往那永不可及處去不斷迫近的堅持，也只有在這種堅持

上，人達成自身存有的變化。

福柯(M. Foucault)被問到去質疑主體性限度的問題時，他的回答是：去質問主體就必須到那他以外的(something other)經驗中活過來---那個將使這主體真正毀滅或解體、它的爆炸或它的傾覆所形成的他者經驗。(Foucault, 1991: 27; Botting, F. & Wilson, S. 2001: 17)也就是必得進入到經驗的極外端(extimate)處，而在那裡，是「非形」---「形而非形」、「非物」---「物而非物」、「非人」---「人而非人」的所在，這是「二而不二」的主客相泯相融境界，而這就正是「生成」的「變化點」，就在這一瞬變化間、主客俱忘間，新的事物生成了，從舊我中生出新我---輕舟已過萬重山！

情動(affect)

德勒茲與瓜達理解釋「情感」affect與affection這字時，認為它指涉一狀態，是一去感動、影響與被感動、被影響的能力強度¹⁸。在「戰爭機器」¹⁹文中，他們對affect與feeling作出更清楚有趣的比較，前者是主動地情緒放電、反擊，後者是一被移位、障礙、抵抗的情緒。²⁰

所以「情感」(affect)這字眼，首先是外放的性質，是介於兩身體或個體間的通電狀態，有著往外相互來去的「依情而(感)動」的意思，亦即該表達為「情-感」；湯淺博雄用到「情動性」字眼，針對法文affectivité倒是夠貼切的翻譯。相對於今日受到工業資本主義理性邏輯影響的生活方式，大部分人都處在較平淡單調的「情-感」或「情動」狀態，生活中爆發的大多是情緒發作，而少有進入情感騷動而出神恍惚狀態，湯淺在談論巴岱耶時指出他對這方面的

關心。²¹

波廷與威爾遜認為巴岱耶感興趣於字詞的效果勝於其意義，他著重理論外的異質性元素，這異質性元素產生強有力的「情-感」，使不可能區分因果的差異，更進一步否定主客體之分際。他們認為「情-感」必然地仍暗含一區分系統(a system of differentiation)，只是它以較接近德希達(J. Derrida)的「衍異」(différance)的運作，它越過客觀形式的邊界，打開意義到一「相異性」(altérité)²²使之騷擾那被意圖、被預定或被想像的效果。譬如，巴岱耶將文學引到色情領域，不是讓色情成為文學主體，而是為了寫作本身被轉化向一「情動的」(affective)、不可調換的讀/寫實踐，這會踰越讀/寫者的個人限度。(Botting, F. & Wilson, S. 2001: 6-7)

達到人心感動而催情的效應，這是超乎理性與知識的範疇，在這時刻，「非知識(non- knowledge)的卑微和異質的、低賤的物質性」以及潛意識、夢、慾望重新被喚回到意識與非意識之間，同質性世界被撞出一缺口，讓人在理性的光明中看見陰影灰暗裡所隱藏的真實，這必得是經驗被逼近意識極限的一剎，進入物我兩忘的境界。

波廷與威爾遜比擬理論就像「線筒遊戲」，把線筒拋出去，再拉扯線頭把它拉回，可以不斷重複這樣的「fort去-da回」動作。(Ibid: 15-33)理論永遠可以兜攏回來，但萬一兜不回來呢？現代的人類(自認文明開化的人類)只願意在安全範圍內進行意識的線筒遊戲，不願去碰觸「線筒拋出但一去不回」的可能性，線筒總有回不來的時候吧？但為什麼搞理論的人都不願承認這點，總以為他觀察到的事情

都可被編排進理論的架構裡。

巴岱耶就是要肯定線筒回不來的時刻。處於內在經驗的摸索中，無時不存在這樣的異質的時間，讓線筒回不來的「過度」(excess)隨時可能發生，這是「踰越」(transgression)的時刻²³。在這踰越的時刻，激烈的「情感」/「情-動」性爆發作用，主客分際模糊，引發「非形」-「非物」-「非人」的二而不二臨界狀態，在這般流動態的「異質性版圖」(heterography)中，拋出去的線筒回不來了，但就在這預定的軌道失靈、事物無法統一而混沌多義性同時俱現瞬間，新事物生成出來，完成一前所未有的變化。巴岱耶以及他的同道們對同質性的暴力提出抨擊，它們認為從存有(being)的立場，「生成」(becoming)不是安全舒適的線性式可預期的發展軌跡，任何落實到現實界的一存在形式(mode of existence)都以存有可能性的損失為代價，要直到極外端的(extimate)臨界線上，去體驗前所未有的毀滅前一剎的「生-非生」的恐怖消魂的異質性情動經驗，去在那總是不充分的前提下，還能成就自己的存有本身。

而從這內在經驗與異質學討論之後，巴岱耶進一步探索除了資本主義積累式的經濟外，是否還存在不一樣的異質性經濟？他在原始部落習俗中，找到另一種著落在人類慾望的經濟領域，那是不以積累原則、而是以「損失」原則來作用的一種經濟，原始人以損失來達到今天我們以積累方式所達成的社會-經濟-政治性目標。

4-3. 損失的經濟(economy of loss)--消盡

資本主義的根本邏輯在於財產私有制與資本積累的過程，這已成為當今社會的同質性結構，巴塔耶的異質性並非指同質性的相反，而是那無論如何是超出我們能意識或思考範圍之外的，以此言之，對於資本主義邏輯，「非生產性的耗費」(unproductive expenditure)就是一異質元素。

他借用毛斯(Mauss)的「誇富宴」(potlatch)概念，這是一種「禮物」的形式，操作在一個人處境上的變化場合的安排，如入會、結婚、葬禮等，都與節慶有關，排斥所有的討價還價，一般由大筆財富的禮物構成，公開地給予，目的在羞辱、抵制、強迫對手，禮物的交換價值導致受贈者必須在日後回贈更有價值的禮物，以去除羞辱和回應挑戰。誇富行為(potlatch)也可藉由壯觀地毀壞財富來抵制對手，如屠殺自己的奴隸、焚燒自己村落、把錢幣扔入海等。(Bataille, G. 1985: 121; Lechte, J. 2000: 50-53; Mauss; M. 1990)

在誇富行為中，巴岱耶關注的是「損失」(loss)的運作，禮物被視為一損失，一局部的毀滅，損失的正面的構成，給予這機制一重要的價值。這種「好鬥型的耗費」(agonistic expenditure)，在古代部落中動搖圖騰經濟的穩定性，不斷地耗費形成經常性的財富洗牌，同時也規範富人對群體的社會性責任。到了後來，基督教的重要成就是個人化了財產，賦予其擁有者完全控制它的產品和取消它的社會功能。但是，今天非生產社會耗費的偉大與自由的形式消失了，每一慷慨的、酒神的和過度的事物都消失了(Bataille, G. 1985: 123-124)。

非生產性的耗費所突顯的「損失」，對巴岱耶而言，還有更深的與身體有關的意涵。損失在心理分析上象徵排泄物，在某些古老部落，排泄物象徵最極致的禮物，可指定排泄物為崇高禮物，並排泄在對方腳下。(Bataille, G. 1985: 122) 排泄物從體內被排出，等於是身體一部份的損失或毀滅，是我身體內部所保有物質的離我而去，這與「斷髮相贈」、或以用過衣物當禮物，應是很接近的損失的運作邏輯。此外，損失原則的極致表現是犧牲獻祭，人為了極端的非生產性、非利己目的而獻出生命。

萊西特認為活人獻祭是將不均衡引入一個被功利交換價值支配的社會的方式，犧牲儀式將凡俗世界回復成神聖的；這神聖超脫於交換價值之外，於是犧牲行為將「異質性」導入社會生活。(Lechte, J. 2000: 171) 關於這獻祭行為，湯淺博雄的解釋更有啟發性。

湯淺認為人類以農業或畜牧生產所得來獻祭，其核心意義在恢復這些穀物或牲畜原有的靈性，這種物的靈性在農(牧)事作業過程中被對象化了，它們被當成「有用的作物」(可以食用、是人體維生所需的蛋白質)，成為服務人類的產品。獻祭行為以收割或殺生來否定它們這被功能化的存在，將羊或稻等產品從被「所有物」化了的特質破壞掉，使其回到本來即存在此的內在性與直接性領域，使其回到無窮無邊際的宇宙性、回到無任何分斷的一切事物的深深連續性中。(湯淺，2001: 200-208)

巴岱耶以神聖性(the sacred)來形容這「深深的連續性」，這與宗教的超越性似有出入，這是人、羊、稻在獻祭時刻結合為一體時，脫開所有功能性系統的分別對待方式，進

入到「眾生平等」的時刻²⁴。以損失的原則進行禮物交換，和犧牲獻祭---面對與經過死亡，最核心的意義或是通過這些行為，生命存有被功能化、制度化後的固定屬性被破壞掉，不再被當作財富看待，再度恢復原有無限可能和回歸到更寬廣的位置上，對整個社群而言的淨化意義或就在此，是拒絕臣服於任何功能化與工具性導向的社會邏輯的異質性時刻。

而這種損失的經濟其實也在誇示「過剩」(redundancy)與「過度」(excess)，就是要超越機能主義的算計，超越功利的邏輯，近乎佛家的「無功用行」---徒勞無功、不功利、不機能、不合理、非因果、非線性、非對待、不在乎損失、甚至不怕死。

4-4. 迷宮-金字塔-迷宮

巴岱耶認為「存有」(being)具有無限可能性，但在真實世界上化身為具體「存在」(existence)後，存有必然折損其原有的可能性與豐富質地，因為必須在現實條件下選擇性地存在，一個人成為主人或奴隸，只不過是他的存有跨過存在門檻而生的差異。²⁵

人類的多彩成就，必定是作了無數選擇、或因無法逆料的時空際遇，而特定地突顯某些才能與機會，同時必然地壓縮某些其他才能與機會，存在所具體化的永遠是存有的一部分，這存有與存在之間像是「本有」與「顯在」之過程。但這過程並非單純的或線性的，而是複雜不定的。因為存有內在具有一「本有的意圖性」，推動「存有」往「存在」發展。

巴岱耶以「自體」(*ipse*)來稱呼這意圖性單元，其「自體性」(*ipséité*)一方面保持自己獨立性質，一方面想成為每一事物。沒有自體性，即使是一個簡單元素也抓不到東西。(Bataille, G. 1988: 82-83) 荷利爾則補充說明，指「自體性」是在一個體內不管如何地可資區別的品質(*differentiating quality*)，那是不可取代的和不可比較的，那就是它自己、而不是別的；自體性也暗示有一自我認同，經由那些影響它的變化，保持這個別差異。(Hollier, D. 1989: 71) 而愈是高等或複雜的生物，它的存有自體性的作用也愈複雜。²⁶

兩項原則制約每一存有的存在：一是被構成的整體超越其構件，另一是構件本身具相對自主性。在人類世界，還應加上第三個原則：因為「自體性」的作用，使存有更滑溜而不易把握。不甘於不充分的先天條件而必欲追求充分性的意志，使我們的存在總激進地企圖去完成存有，也就是完成「自體性渴望成為每一事物」的企圖。在這競爭過程中，強者愈強、弱者愈弱，就像是城市的競爭發展，邊陲城市弱化，中心城市漸強大，強者依靠弱者的弱化而壯大，最後出現首都，全面性地成為最高峰發展。(Ibid: 85-89)

以荷利爾的說法，人永遠不在迷宮之內或之外，迷宮結構是沒頭的(*acephalous*)²⁷，失去一個人的頭等於開放了監獄，或說人逃出他的頭就像是犯人逃出監獄，迷宮按照「腸子式外部性」法則來結構我²⁸，或像是否定的臍帶，它連接向起源的缺席。換成語言學說法，他認為迷宮是動詞連接(*verb-to-be/copula*)與字彙實體(*lexicon/substance*)衝突所在²⁹，前者形成複雜的文法結構，後者則直接定奪意

義，實體逃開並以直接語意字彙累積，將自己建造成金字塔，其頂端就是存有(它的頭！)。(Hollier, D. 1989: 64-69)

既然是追求存有的結果，金字塔就是文明的象徵，以「建築」(*Architecture*)為其最具體表現，尤其是歌德大教堂，是凝固的人類企圖，是巴別塔的人間實現。荷利爾說建築是一強制貸款，滿載了所有的意識型態，從一開始就抵押掉所有它的差異。它是系統中的系統，是獨唱的系統，它者全被排除。在如此的看法上，諾亞方舟代表建築的另一唯名的向度，諾亞照名冊唱名，每一對被叫到名字的動物，被安排進到方舟，度過洪水災難，並繁衍後代；沒被叫到名字的就因此在世界上消失。(Ibid: 33) 諾亞的方舟建築，成為世界史上第一個動物園，第一個為了命名分類而建造的建築物，也是生命意識史上的第一個「金字塔」象徵。

巴岱耶就是要讓那些無名的事物再現於語言當中，就像他要去體驗他經驗之外的經驗，他要讓文明大衣下的赤裸重現，不許再有任何按符碼收編的保證。(Ibid: 31-33) 他的寫作雖然一定必須經過金字塔的時刻(Ibid: 73)，但他寧願經常回到迷宮。巴岱耶說，逃離迷宮的方式只是那許多通路(如追求絕對知識或追求超越性的孤獨)之一，但這些通路讓我們更陷入泥沼。他覺得人是永遠無法逃開不充分性的，那個追尋去認同存有的個體，相信自己能夠上升到金字塔頂端時，卻沒注意到自己正迷失在迷宮裡。(Bataille, G. 1988: 91, xv)

這個弔詭讓我們再度回到伊卡魯斯(Icarus)的神話，更驚訝於這神話啓示的強度。伊卡魯斯穿戴上建築師父親戴達勒斯(Daedalus)製作的翅膀一起飛離開迷宮，這是與父親一起

的踰越行動，以往上飛行的方式逃離迷宮，但他不聽父親勸告(不要飛太高)，而直往太陽飛去，這是他自己的另一次踰越，結果太陽的高熱融化了他的蠟製翅膀，導致他墜海而死。

對於伊卡魯斯來說，逃出迷宮與飛向太陽(金字塔頂端)成為一連續的過程，在往上飛離迷宮的軌跡上，本應維持在一安全高度，則整個故事將如線筒遊戲的「去-回」重複動作，在封閉的可恢復範圍內安全地一直進行。但伊卡魯斯踰越規範，往上飛離迷宮中途的某一瞬間，接上了往太陽飛去的衝動，對年輕的心，在無邊的天空中沒有比太陽更強的魅力了，就在那一瞬間上，他處在可以同時看清迷宮結構與欣賞太陽強光的臨界高度，踰越那高度，他就愈往毀滅投身而去，直到翅膀融化而墜落。

這就與奧菲斯(Orpheus)營救妻子尤莉迪斯(Eurydice)的故事很相像了，只是金字塔頂端換成地獄的終點與人間的起點。奧菲斯的妻子被帶入地獄，他不畏艱難到地獄尋找，終於找到尤莉迪斯，但冥王與他約定，再回到人間之前他不能正面注視他的妻子，但奧菲斯在即將走出地獄之前，忍不住回頭看妻子一眼，使得尤莉迪斯永遠地陷入地獄。奧菲斯違反承諾，他的悲劇是自找的。但福柯提到布朗修看出另一重意義：作為一個藝術家，奧菲斯就是要見到不可見時的她。³⁰

伊卡魯斯與奧菲斯的踰越，是他們與父親、冥王約定路線上的分岔，按照約定行事就成了「謀劃」(project)，就能達到預期目的，但他們就是要冒險去試探那被禁止的限度。但那要命的界限是不易拿捏的，伊卡魯斯衝出那融化限度之外已回頭不及，奧菲斯在那限度之前卻提早回頭，那界

限就是事情生變的一刹那，生成變化的那臨界瞬間。而金字塔的危險在於，它看似迷宮的出路，而實際不是，它再通到迷宮，但飛向金字塔仍是必要的冒險。³¹

八零年代時漢寶德即感嘆，台灣的實質環境問題在於，還未來得及轉化、就面臨俗化的危機。(漢寶德，1983: 13-14)台灣建築空間與地景的變化，少有深入思索與反省，更少見批判與反叛。欠缺針對自己問題與現象而發展出來的理論，還來不及深入面對自己經驗的極限處思考，就太快要裝作成熟，太快就離開純真進入世故，而步入同質化的社會；即使我們說台灣逐漸呈現分眾化現象，它們不過是很多的同質化群體，不同群體間不過是趨向一致性的邏輯與價值觀，使我們自己生活在高度虛構的環境中，充斥著媒體與概念，經常以刻板思考模式就輕易拒絕異質性出現，愈是高級化就是愈高度地反異質化。

從「開發中」往「已開發」過渡之間，太快擺脫過去開發中狀態裡的掙扎摸索---那些自發性、急就章的作為，急著要亮麗先進時髦，急著移植先進國現成的模型。而且對台灣過往半個世紀以來的「自發性」環境發展---諸如各種違建、店招、濫墾，巴不得在一夜之間消失，換成正式化的高級精緻形態。面對台灣此時此地的真實，重讀巴岱耶的意義何在？那不就是朝向真實、又想建構真實的前衛精神？---認真看待並超越那些過往自發性營建元素所形成的混亂迷宮，但以非功利導向、反叛的態度去踰越中產階級共同設下的同質性安全限度，而這踰越本身立即受到飛向太陽的誘惑---那道強光，理性的光輝，總要逼近到那幾乎燒融翅膀的高度，在那極限上，任何有形事物臨接在一非形(informe)解體之際，飛離迷宮不只看清迷宮結構，也同時進入情動性狀態，窺見台灣作為完整存有的所有可能

性。

黃衍明認為繁殖場第三代作品的動人之處，就在於他們讓我們發現非正式的營建系統的建築能量³²。此外，Bataille提供一種觀看作品方式，回到那初始發想的混沌狀態，保持從「生成」(becoming)那一剎來看的位置，試圖進入作者發想的黑暗領域，揣摩在發想的位置上洞察那becoming的流動態，而不是簡單地就結果成敗論英雄。以下試著以此觀察方式，就呂理煌本人與他創設的繁殖場的建築實踐，進行探索式論述。

註釋

1. 參見Botting, F. & Wilson, S. 2001: 1及高宣揚，2003: 216,232。
2. "Notre-Dame de Rheims: To some youths of Haute-Auvergne", in Hollier, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge: The MIT Press, 1989: 15-19. 此文據Hollier推估應是寫於1918年戰後之時，當時Bataille才21歲。
3. 全文詳見Hollier, D. 1989: 15-19。
4. 因明是印度佛教的五明之一，其他為聲明(聲韻學與語文學)、工巧明(工藝、技術及曆算之學)、醫方明(醫藥學)、內明(佛學)；「因明學」相當於今日的邏輯學，分為宗、因、喻(同喻與異喻)三段論式，宗是命題，因是使宗得以成立的原因或理由，喻即例證。詳見韓廷傑，《唯識學概論》，台北：文津，1993: 309-325。
5. Bataille, G. *Documents*, no. 2, May 1929, *Oeuvres Completes*, vol. 12, Paris: Gallimard, 1971-88, 1:171-72. 轉引自Hollier, D. 1989: 46-56.
6. 原文為：「我想要經驗去引到它想去的地方，不是引到事先給定的目標點，我當下說它不會引到港口(而是去到一為難的地方、沒意思的地方)，我要『非知識』成為它的原則…經驗什麼都不是，也不能找到信仰，或從它出發。經驗是---在狂熱和痛苦中---質疑那些一個人從存有獲知的東西。」(Bataille, G. 1988: 3-4)
7. 原文為：「經驗是絕對不可或缺的，思考是決不可能與「在那其中活著」的東西分割開來的。但是，這種經驗又是無論如何不能成為經驗的經驗，是不可能終結的經驗。…徹底地去體驗，使巴塔耶覺察到：相反有某種東西，我無論如何不能做為現在體驗；有一個在現在不能向我顯現的「剩餘的」部分。他正是力圖發覺這樣的剩餘部分，正是力圖逼近這樣的不能做為對象完全加以捕捉的空白的領域。…在巴塔耶看來，思考即要思考超出自己能夠思考的領域，知識、認識則應盡力超越自己所能認知的限度」。(湯淺博雄，2001: 1-2)
8. 筆者認為巴岱耶使用universal這字眼較接近「包藏萬象」以包容所有常態、非常態或異質事物的意思，尤其包含非明示、非系統化的事物，這裡所根據的主要是他在 "The Labyrinth" in Stoekl, A. (ed), 1985: 121-177中的敘述。
9. 即「現在此時」做某事、進行操作、從事活動，唯有「期待」著到「之

後理應到來之時」能將其成果弄到手、能擁有某物、能對自己有益才能實行---所謂「謀劃」亦即這樣的一種行為模式。在不知不覺中被這樣的「謀劃之理念」所規定的實存中，各個「時」必定設想、預測另一個「時」，設想預測不久(終究)應該到來之「時」，並以到達彼時為目標。(湯淺博雄，2001: 37)

10.「那種難以劃分、難以捕捉、始終模糊不清、既是主觀性又是客觀性的兩義性領域，那種常常不能成為整體的、不可能完成的、總是處於未完成狀態的東西。…要朝向不能與我聯結的領域(隱藏在黑暗中的領域)，…指向不能成為我的對象之物---對語言提出異議…」(湯淺博雄，2001: 42-62)

11.「對於『認為已經認知了一個人存在著』這一點加以考驗；無休止地把一切投入問號之中；不斷地對『主觀的確定性』提出異議。…內在經驗力圖接近我難已捕捉的、不會成為『我的對象』的東西。內在經驗不是停留在『能夠表達的事物』的內側去展開思索、加深認識、構築邏輯，而是力圖超出到界線之外。因此，內在經驗必然對『語言的結構及作用』徹底地重新追問。」(Ibid: 345)

12.詳見Bataille, G. 1985: 94-97.

13.原文為：「異質性並不是與同質性(homogénéité)相對立、相矛盾的另外一個同質性，而是作為『其自身』經常缺少充滿了的同一性的東西，是成為自己本身的摹像、擬態的東西。可以說，因為自己之中總是包含了『諸力的互相競爭』，所以它不斷地躲避『現在』(現在的自我同一性)而發生錯位或橫移。我不能依據顯在性的關係與異質性發生關係。異質性包含了絕對超出我的部分，包含了無論如何無法與我相結合的部分及不可能通約的層面。因此，可以認為，它不能成為有意義之物。」(湯淺博雄，2001: 76)

14.這樣的詮釋可以在參考Hollier所言：「異質的運作所產生的客體，只被以一某種毒性界定，使它們不斷溢出它們的定義，這毒性是拒絕的一種：它們不讓自己臣服於概念。相反地，它們翻轉行動，決不哈腰向辭典的指令(lexical injunction)，它們作用回到人類心靈上，以它們的刺激來擾動他。」(Botting, F. & Wilson, S. 2001: 20; Hollier, D. 1989: 88)

15.此段出自大乘起信論中對真如自性的描述，參照巴岱耶的說法：「它不只是一具有這樣與那樣意義的形容詞，它是一措詞，去貶低『每一事物皆有形式』這暗含的要求，無論它所指涉的是什麼，總是欠

一個稱呼，總在稱呼叫出前就被打死。學術圈裡，宇宙必須假設一形式，所有哲學沒有其它目標，除了將所有事物放進一形式外套裡，一數學的大衣。另一方面，確認這宇宙是無定形的，也一樣立刻該被打死！」(Bataille, G. 1991: 31)

16.「*informe*並不去成就一結構或系統，它不指向服務的(服務某人某事)意義，而是開啟向一擴張的感官耗費，開向無限的未完成，把字詞當作是一事件所在、情感潛力爆發的所在，這是能夠無定形地寫作的字詞，這裡所謂寫作是指環繞此字詞組織一空無，在此空無中允許其易分裂的能量去粉碎意義的累積。」(Ibid: 29-30)

17.此處我將*extimate*翻譯為「最外端」，是相對於*intimate*的「最內端、親密」和*ultimate*的「極端」的意涵，我認為所謂「最外端之物」就是那具有無限可能性可供消耗的事物。

18.「它們並不延伸表示個人的感情(personal emotion)之意，*L'affect*是一能力去感動、影響與被感動、被影響，它是一前個人的強度(*prepersonal intensity*)，相當於一身體到另一身體的經驗狀態的通道，並暗示一身體去行動的能耐的漸增或減少。*L'affection*是一狀態，特指被感動影響的身體(或個體)與下一個身體(或個體)相邂逅的狀態」。(Deleuze, G. & Guattari, F. 1987: xvi)

19.關於戰爭機器的介紹，請參考本書第一部份第24-26頁。原文參見Deleuze, G. & Guattari, F. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota, pp.351-353, 479-481.

20.「『感覺』(*feeling*)暗示事物與它的抵抗的一種評價、形式與它的發展的一種方向、力量與它的移位的一種經濟、一整體引力。但戰爭機器的組織相反地是『情感』(*affects*)的，它只關係於移動身體本身和眾元素的速度與速度組成，情感是主動地情緒放電(*active discharge of emotion*)，反擊；而感覺總是一被移位、障礙、抵抗的情緒(*emotion*)。情感是射出物，就像是武器；感覺是內向擷取的(*introceptive*)，就像是工具。」(Ibid: 400)

21.「因為近代的人們已完全習慣於將現實視作同質性的，所以完全避開了一方面看來是客觀的、另一方面看來是主觀的模糊的兩義性的現實。知性看到的是某個客體，但卻無法為這種帶有『使人興奮、喚起恐懼、不安及魅惑的』情動性價值的現實確立適當的位置。但是，原始的人類卻只有在負載了這樣強烈的情動性價值的事象、事件及觀念中才能感到現實性。可以說，他們只承認作為自己心靈

過程強烈地活過的事件的有效性與關涉性。而且，與近代人不同，他們不認為這個心靈過程與所謂的實際的外界能截然區別開來。」(湯淺博雄，2001: 79)

22. *altérer* 有「使改變、變更，使變壞、使變質」的意涵，參見趙德恕編，《現代法漢辭典》，台北：文橋，2003: 40。

23. 「在踰越中…它不僅是跨越與再跨越一瀕臨危險的界限，它的移動肯定也否定那界限，如此揭示安全界限的消失。踰越將界限移到它存在的正剛好的邊界線上---強迫界限去面對它內在的消失的事實，去在那它所排除的部份中找到它自己，在往下墜落中去經驗它的絕對的真理。」(Ibid: 19)

24. 「…神聖性的性質，可能是人間被生產出來的最難以掌握的東西：神聖性是社群一體化的特許時刻(privileged moment)，這是一般地被壓抑住的癡癡性溝通的時刻。這樣的神聖性與超越的實體間的斷裂突然打開一新領域---可能是暴力或死亡、但容許進入的領域---給那抓住活生生人心的騷動。」(Bataille, G. 1985: 242)

25. 「進入到專門化功能的世界，在其中個人的存在(existence)掏空自己的內涵，一個人只不過是存有(being)的一部份…它的生命顯得是一退化的粒子，缺乏真實性。…存有在一不知有任何極限的生命的喧囂煽動之中成長，假如同時是存有與知識的人，將自己縮減到知識來斷傷自己，其存有將耗盡消失。…而且，在那人類生命多彩的廣闊中，一無限的不充分性(insufficiency)顯現。…人類生命的底層存在一不充分原則。」(Bataille, G. 1985: 171-172)

26. 「發展自極端複雜性的存有(如人類)比起僅是難以捉摸外觀的存有(如不斷更換構件的用具)，更會利用反射作用---但複雜性漸增，成為一迷宮，在其中存有無盡地游走，然後就此迷失。」(Bataille, G. 1988: 83)

27. 按湯淺博雄的解釋，「沒有頭部的」是決不把至高的王、君主、首長、指揮官等自上貫下的共同體當回事，意即拒絕所有人皆共同接受的真理、以及因此而有的我們大家是一致的一體的感覺；另一種意義是不依賴知性的共同體。參見湯淺博雄，2001: 18-19。

28. 我個人對「腸子式外部性法則」的解釋是，腸子在我體內，它是消化與排泄器官，在我體內製造外部性元素(糞便)並排泄出去，糞便就是我自己或我的內部，所以腸子式的外部性可說是，被排外的內部性，同時是被包含的外部性。

29. 荷利爾認為語言可區別為連接詞與實體字彙兩者，動詞to be有兩層意義，一是作為連接的文法功能，一是字彙的功能。如I sing的sing是一字彙，確定住「唱」的意義；而I sing = I am + singing 或 I will be + singing 以及其他各種不同時態時式用法，則是連接的文法功能。荷利爾認為字彙的功能導向金字塔式的閱讀，而連接的文法功能導向迷宮式的閱讀。參見Hollier, D. 1989: 65-66.

30. 「詩人奧菲爾所要捕捉的正是這在陰影裡、已經遠離的尤莉迪斯，『他不是想見到可見時的她，而是要見到不可見時的她，不是作為一個熟悉的生命那種親密，而是作為排除一切親密的陌生；他不是要她活著，而是要令死亡的滿盈活在她裡面。』要看見她妻子隱藏的臉孔的慾望，是奧菲斯創作的源頭。」(Foucault, M. 2003: 39-40)

31. 「但是，金字塔僅只是迷宮自己的一產物，…飛向金字塔頂端只是迷宮路徑之一，然而這路徑是我們必須依循以尋找存有，走錯又再走錯，我們也不能避開，不管我們如何嘗試。」(Bataille, G. 1988: 86)

32. 「…文賢油漆行的增建工程改變了我們的視點高度，讓我們看見了一些周圍前所未見的世界。…我們對這些違章建築總是視而不見，非正式的營建系統就在看見、看不見的曖昧之間苟且偷生。楊(尊智)先生的作品，讓我們發現非正式的營建系統也具有充分的建築能量，可以展現動人的建築美學。」(黃衍明，2005: 156-157)

5. 呂理煌+繁殖場實驗

呂理煌始終強調「做中學」、「做中煉」，以及「操作體現」與「知覺體驗」的訴求，他希望藉由「工匠精神」(craftmanship)去開拓材料本身所蘊藏的「物性價值」，藉由生命衝撞式的直覺，在空間實際操作中達成情感、想像與感知交融在一起的「多重心理功能的綜合有機體」。(呂理煌，1998/11，2000: 105) 這顯示他對身體經驗的重視，以及意圖透過身體經驗去探索空間構成「物」中的精神層次的「物性」，透過這樣的「物我交感」過程，才能形成觸動人心的場所感。

他提出「移殖」(interbreeding)與「拓殖」(colonizing或interfering)兩個行動概念¹，一方面關注個體(新的殖入體)進到既存體系中的同質與異質的相互作用，另一方面則是往外延伸拓展時與外部環境的建構與涵構的狀況。他借用「人工彌補術」(prosthesis)的「介入、去除、替換、重構」等技法來類比為他的方法論，強調以局部的殖入來造成整體架構的改變，而非整體全盤的置換。(呂理煌，2000: 108) 這是一種零星的修補術的觀點，不是剷除舊有、讓一切從零開始的革命作風，而在實踐上以身體做類比或隱

喻，往內與往外企圖造成影響。

黃聲遠設計的建築，總要在原本清晰可辨的架構中，來一個痙攣動作(如礁溪林宅的草蓆書房，宜蘭社福大樓的表演廳等)，呂理煌的痙攣動作就更大了。呂理煌帶領的繁殖場作設計時---也就是成員集體勞動時---幾乎是接近起乩過程。那就是一個在行動中進行設計的氛圍，那種氛圍是現場機具開動所充斥的切鋸鑽釘噪音、混著搖滾音樂---Jim Morrison & Pink Floyd、德國狼犬、吉普車，還有汗水與肌肉，各種感官共同經驗到的氛圍，繁殖場的設計就是想把在這種感官氛圍下完成的空間，還能傳達或轉化成空間的氛圍。繁殖場是一情動團體，透過一個起乩的情動過程，回到原始人性中的單純慾望與聖性融合的不二狀態，我想這應接近呂理煌一直提到的「氛圍」這件事，在他的「經驗值」裡是確有這一回事的，繁殖場作為一大工廠、作為來自四方的各種成員基因混殖場、作為發展空間志業的基地、作為師徒一代代身體的勞動場...，這種經由情動驅起的異質性元素(heterogeneous elements)---即是不願墜入當今商業俗化或工業化機能主義窠臼的反叛。

呂理煌選擇做建築，而不做房子，房子讓他面對自我的終結，只有建築允許他無限度地徘徊流浪與探險---「要在那當時當地的現時間中脫落裂縫中盡其一切活著」，呂理煌考慮以身體勞動的方式，在最後的作品上直接操作。其實已無所謂最後的作品，設計即是實踐，即是直接面對作品的生成與成長。繁殖場也企圖跳脫語言論述，以身體直接介入環境空間建構，企圖找出一種非語言結構，是物質性構築與身體互動的邏輯。另外體認到自我的存在並不可靠，而必得在功利、功能裂縫中的獨特時間裡徹底地活著。

5-1.

實踐大學校園建築

呂理煌在實踐大學高雄分部校園內完成三期校舍²，第一期為兩棟四層高簡單量體、單邊走廊教室樓房，主要利用大型鋼構遮陽網幕與戶外鋼構樓梯作空間變化，全部刷白漆處理(圖30)；第二期為同樣規模教室、體育館與中間廣場，教室樓房正面從四樓迤邐而下一座戶外大樓梯，後端直通樓梯也利用平台出挑、利用遮陽框架作變化，靠廣場側面則擠上一個異形的鋼構玻璃交誼廳，體育館為大跨距空間，刻意做出一不對稱、不乖、不討好的外觀(圖31、32)；第三期部分為一棟四層教室樓、一棟特別教室與一棟圖書館，同樣有走廊正面的大型樓梯道、遮陽網幕，還有無障礙坡道、鋼構橋道、獨立戶外梯、屋頂「加建」等，圖書館正面朝向與教室樓所夾的「內部街道」空間，入口與門廳又是一異形鋼構玻璃量體，像是咖啡館外觀(圖33、34、35)。

在這三期作品中，「流動、穿梭、邂逅、交誼、休憩、表演」才是校園主角，上課看書求學問是其次。建築師關心的是空間/場所的組構，勝於教育學習的主體機能，空間遊戲多於空間計劃，大部分力氣並不是用在空間內部(管它是圖書館或教室)，這些甚至可交由他人(一般建築師或所謂的空間專業者)來處理，呂理煌要做的是空間、場所、態勢、情境等公共空間的塑造或耍弄，而不是深透到內部機能(program)裡去尋求突破，所以他的教室與一般的教室無甚差別。

呂理煌堅持不做房子(building)，他做的是建築(architecture)。在此校區中他的建築乍看是紛亂隨興偶發

意外，時間的剎那形變，但骨子裡他對物質是虔敬的，他認為這些物件組合的建築是長久的，內部機能是可隨時調整的，該被關心的不是可被調整的使用機能，建築才是該被關心的。

但接受委託設計實踐大學的教學空間，他是不得不做「房子」的，房子才是被委託的主要部分，他的空間必須提供各種「計劃空間」(programmatic space)，這計劃空間與「情境空間」(atmospheric space)在空間處理上似乎是被分離的，但在空間效應上又像是融合的，因為計劃空間中承載的是特定的人的活動內容，這些特定的人(年輕師生為主)是潛在地塑造特殊情境的主體，透過空間設計的引發，可促成特定的情境色彩。機能性房子與情境性建築是一體的。而且正因為房子的規模、量體、組織關係，提供各種情境性元素依附的條件，設計的表現強度都發揮在那「非生產性意義的流動空間」---走廊、樓梯、遮陽、雨庇、塔等，教室內部機能是完全不碰的，於是，出現了一種計劃的摺皺(programmatic folds)，從機能性空間進入到情境空間，再從情境進入到特定機能裡，尤其第三期的梯道、廊道、街道、橋道、坡道等互相疊架轉折，空間從教室與圖書館所夾的街巷尺度、漸往外打開到獨立樓梯轉出的廣場、在經橋道拉向到校園大草坪，這樣的進出又與基地山坡呼應，形成校園山城的結構。

他是揮霍無度的空間師，但只在公共空間層次，而且只在外部，只在外部空間做出內部(insideness)，整體是處於外部的一種紛雜的紀念性尺度---無禮的、豐富的「多」。這是情境山城(atmospheric mountain town)，充滿虛構性敘事(fictitious narration)、是無所事事，可有可無的空間遊戲，



圖30. 實踐大學高雄校區第一期教室遮陽網幕



圖31 實踐大學高雄校區第二期教室樓



圖32. 實踐大學高雄校區第二期後側



圖33. 實踐大學高雄校區第三期正面



圖34. 實踐大學高雄校區第三期內庭



圖35. 實踐大學高雄校區第三期內部街道

是特意要顯得胸無成竹，見招拆招的過度(excess)，強烈地傾向把建築工地當設計工廠。

呂理煌這時已開始他的「血統混交-類屬雜交」(interbreeding)想法，但在這裡即顯示出他藉以介入的基因原型是「框架」，這是三階段的校園建築主題元素，「框架的遊戲」(play of frameworks)發展出「多框架組裝」(assemblage of multiple frames)，他的房子通常也是露梁露柱的---柱梁框架結構，框架彼此互相重疊穿透，面通常是碎化的，或由線形、條形元素連續組列出來，體是被各種框架框出來的，而歪斜浮在量體外的虛透框架，帶出另一向度的面層，流通空間(走廊、梯等)成為蠕動蟲體從「相機觀景窗」式的框架中穿爬出來---作為曲折的、歪斜的、不同顏色的(異色的)流動態元素。

情境山城是痙攣的山城，從外觀看這痙攣是全面的，是遍及整體的波動---其中啟動的是不斷的實驗---場所的繁殖實驗，繁殖(interbreeding)是混交、異形、裂變、增殖，繁殖出來的其實是作用在房屋(盒子)界面的非機能性元素---甚至是「非元素」，等著被界定、等著被重新分類、等著被叫出名字，被以各種不同身體方式去體驗。如此讓校園遊走在非校園邊界上，而帶出具有張力的、不安分的節慶感覺。

這是南加州風格?³有可能成為南台灣風格？這爭論其實已不重要，這二階段進程發展出來的空間體驗，從地面拉向山坡、拉向空中，以線性、迴旋、轉折，經過擠壓、敞開、傾斜，進出量體、框架、廣場、街道、平台，如此在古板的大學校園殖入異質性元素，甚至帶引出異質性摺

皺，這些元素為校園師生打開一經驗隙縫，有可能讓老師、職員與學生、研究者的身分界線鬆動模糊、走出更完整的「人」的狀態，雖然教室空間仍與一般的教室相同教室內的活動方式與情境應已有所不同吧。

而框架本身---無論是網幕、景框、梯塔、屋架、柱樑、假牆等，形成一偽裝的面板元素，虛實相生，呂理煌在這裡實驗的框架的雜交與繁衍，讓複數的框架在二向度上重複與變異，產生複層光影、景象與調節人流方向，它是一種非生產的耗費性元素，顛覆原本穩定的秩序，進入到非正式、非壓抑的空間情境。

5-2. 台南藝術大學建築繁殖場

繁殖場號稱是「插隊落戶」的組織，也就是來者不拒、來了就撩落下來；而以「見招拆招」的態度來工作，不靠理論，「像練功，練到某種程度會有化學(chemical)反應」⁴，類似「兵法無他、存乎一心」而已。假如說實踐高雄校區的一個作品受到南加州風格或Sci-Arc學院影響，繁殖場就是呂理煌脫離該影響的分水嶺吧，因為這是如此開放交殖的多元基因混雜場域，不可能再以個人意志絕對貫徹到作品中。

身體是主體也是客體，繁殖場的成員是勞動者，也是勞動之所指的參考架構，是勞動所完成物件的尺度上、感官上的度量系統。繁殖場要求以身體勞動、現場施作、拒絕畫圖甚至作模型，似乎總想通過「在其中深深地活著」來迫近那真實的層面。繁殖場是工廠，也是實驗場與展示場，成員在其中(地面上)工作，地面置放機具以外的空間(或

「空中」)就任由成員去介入改造，這是前幾代學生操作的範圍；所以首先就是克服「高度」的問題，也就是說學生必須在令人心生恐懼的邊緣高度工作，這是以身體來進行建築地度量的第一步---離開安全地面去感覺危險、試探危險的邊界。繁殖場不是繪圖間(studio)，可以安全無虞地繪圖作模型。這階段作品呈現個人化尺度---窄橋、懸挑、攀爬、無欄杆、無扶手等構造，讓人以己身感官去離地體驗（圖36、37）。

呂理煌會邀請訪客上到繁殖場屋頂去「體驗」他的學生作品，他請訪客坐到屋頂開口邊緣，不是讓人坐在邊緣前方，而是強烈建議坐到邊緣的最邊邊上，讓兩腿懸出邊緣外，也就是坐在那一個踉蹌或一個重心不穩就會摔下去的臨界邊緣上，去感受那不能再出去的真正邊緣上的不安與畏懼（圖38）。在弧形屋面上他會帶著訪客往下漫步，到那已經開始受到地心引力的威脅而停住時，他還要若無其事地一逕往下直走，直到那看起來很不可思議的角度的位置，看來他幾乎要以切線方向摔出去的那點上，他還輕鬆地(故意地)在那點上晃盪，他會指出他的每位訪客停住的位置，暗示他們對危險的認定標準，他說他的學生總要試著走到不能走的弧度時跳下地面去，就是要試那「超過此限即毀了」的那極限。

繁殖場早期的空間生產，就是要求走到「規則」、「規範」的極限邊緣上，以身體面臨的邊緣臨界壓力去測試與開拓既有棚架建築的邊緣。對呂理煌而言，界線或邊緣不是實質介面，而是「逾越那裡就不再可恢復」的那條界線，就像是繁殖場弧形屋面上讓人墜落的切線位置，在那切線前你永遠可以來來回回往返磨蹭，不過一旦超過那重力切線，就只會讓你往下墜落去。呂對這「墜落切線」---



圖36. 繁殖場學生設計作品A



圖37 繁殖場學生設計作品B



圖38. 繁殖場訪客受邀坐在屋頂開口前緣



圖39. 繁殖場後山解放廁所



圖40. 繁殖場後山露天浴室

作為一種極限---的態度與Icarus是相當接近的，也就是這墜落不是不小心或被動地掉落，而是極度的意向(挑戰那臨界線)產生極度的失控而往下墜落，像Icarus往上飛向極度光明之處(太陽)，愈近太陽愈熱，一當超過那足以讓蠟製翅膀融化的界線時，一切皆難以挽回、也不可恢復，翅膀毀壞，他的身體只是往下墜落。呂要挑戰的是那弧面上讓人墜落的切線或是飛向太陽時讓翅膀融化的熱度臨界線，他要在那臨界線上跳舞。

從第三代開始，繁殖場學生往棚子後方的坡地拓殖，以個別的身體去與那片樹林對話。研究生鄭淵仁與陳恥德的作品---露天浴室與解放廁所---是有趣例子(圖39、40)。露天浴室是被建築元素框住的空間，這裡的建築元素是六根支柱，這六根支柱形成正交矩形模距，加上弧面棚子，形成了架構在「建築秩序」中的棚子空間；解放廁所是更封閉的便間，但遮覆便間的棚子則是從建築解放開來的結構，是以鐵件即興焊接而成的自在棚子，沒有幾何秩序，只有隨性而自我支撐的結構，是一樹形的頂棚。這兩例子顯現出從呂理煌到繁殖場的形式操作中，不經意中仍在計劃空間(programmatic space)與情境空間(atmospheric space)的二元辯證上打轉，就像是實踐大學高雄分部校區作品，有具體機能、明確目的的空間(教室、圖書館、體育館、浴室、便間...)就是方正形狀，與一般做法無甚差別，在流動、附屬、不正式空間上則呈現痙攣波動的「非形」(informe)形式，激發參與使用者進入「情動」狀態。

就一工作團體而言，繁殖場本身就是一個集體行動架構，重點在「集體性」，也就是「繁」字，繁是數量上和類屬上的多，繁殖場應被讀成「繁-殖」場(multi-breeding

field)，多種多樣的雜交，生出來的是什麼東西？首先，它不太可能是一同質性的東西，因每一參與進來的基因都具有對等的差異性，彼此間不容易完全臣服或支配，這是一雜交出的異種，繁殖場就是藉這一「繁殖」的過程架構，來催成異質性的產出，這異質性正是朝向「新的、未知的、未明的、不易分類的、無法命名的、難以完成的」那個邊界去摸索。繁殖場團隊是一情動團體，它本身要成為一「迷宮-金字塔」結構，維持動態地在飛離與墜落之間的加速度，但永遠要保持在飛離迷宮之上與在金字塔頂墜落之前的行動空間。

5-3.

威尼斯建築雙年展「建築繁殖場」展覽

根據策展人王嘉驥與呂理煌的說法⁵，他們是從東方情境來發想，讓整個展出像是中國山水畫或中國園林意境⁶，它被放置於室內，但顯現的是一室外的「自然」---巨觀的山水/園林自然縮在畫幅中；把這「自然」的隱喻結構置放在威尼斯普里奇歐尼展場，當然與掛在牆上的畫或園林配置不同，呂理煌把這山水/園林自然呈現為一延伸的框架(或把張牙舞爪的框架說成自然再現)，使之充滿整個封閉的展覽空間，這與在南藝校園搭出輕透框架足尺模型來展示是完全不同的空間對比。

要從中國山水/園林佈局中，支撐起一個活潑潑的台灣當代敘事，放在威尼斯舊監獄展場內部，借用巴岱耶的觀點，這就是要發展出一個迷宮結構，讓它進出兩種金字塔秩序---中國山水/園林所建構的空間觀與中世紀以來普里奇歐尼保存的房間室內性(interiority)。這兩秩序像是兩個迷障，

充滿文化表徵性的對照，台灣進軍國際，總是要透過「東方」來標示自身與「西方」的差異，非得透過中國文化再現，否則就找不到自己的位置？但如同巴岱耶所指出的，任何金字塔都是一種理性與秩序的誘惑，攻頂將換來墜落的危險。

然而「高塔」是呂理煌在工法上的夢想---代表著向天性與垂直性，以及呈現深與遠的可及與不可及性⁷，正好呼應了山水畫/園林意境中的山形景深，與普里奇歐尼展場的室內高度與穹隆頂⁸(圖41、42)。繁殖場成立以來，在這之前大致是「依附」著繁殖場棚架與周邊坡地來介入，離地往高的獨立結構是全新的挑戰(圖43)，但這趨向金字塔的衝動，至少因塔的數量是三座而有所緩和。一是獨大，過於支配的中心化；二是封閉的對立、辯證；只有三，能展延出界，幻化無窮，一生二，二生三，三生萬物於無窮。所以三塔佈局模糊了金字塔單一絕對的支配性⁹。

另一方面，塔在西方是「摩天」(sky-scraper)---巴別塔的再現，在東方則是「托天」(sky-supporter)---天地神人四方支柱的意象，在展場中爬上木塔頂上因高度不足而彎不起腰的尷尬瞬間，讓人同時體會摩天與托天的感覺，甚至赫然發現到穹隆天花原來是木造仿作外層抹漿處理，所以剎那間也顛覆原來房間石造範型的刻板想像。

同時因此展場是國家古蹟，所以這展場房間的邊界是不可觸碰的，所以房間邊界不可侵犯只能挑逗調戲、與之作不接觸的互動。這裡呂理煌團隊要不斷趨近那足以讓普里奇歐尼房間被介入、被摧殘到不可恢復的臨界線，他們測試那條疲乏線。雖然分了三個展場---「奇可居」、「可游可棲」(圖44)、「開門不見山」(圖45)，實際上循著木

架構游動的身體經驗是連貫的，全部結構以2x4構材操作，框架與棧板蔓延充滿一個展場，原來房間的明確邊界改由身體行動經驗(包括視聽嗅觸感官所及)而被重新分界(articulated)¹⁰。

從這一觀點進一步看，輕透的木造框架不僅是一針對展場厚重石造範型的對比策略，框架運用的策略得當，還是在於它呈現出接近迷宮的結構特質。原有展場房間靜態、統一、對稱與軸線的自足的室內性，被「奇」山、「游」景、「不見」主角、加上木構架的未完成性¹¹等介入方式搞迷糊了。甚至展場下層各種不同支架呈現的繁複林下意象，加上往第二、三展場壓縮的蹲行甬道，使進入這個展場空間變成身體經驗的驚奇轉換---三座木塔突破摺動的「平」「面」(雲層)¹²，山的意象突出於自足的、穩定的、被軸線架構的「房間」(room)，呈現摺皺與高突的構成，總是被木桿件以各種方式連接(圖46、47)。木桿件單元聚合構成複數的整體，但木桿件本身也是連接介體(copula)，它們連接又連接，讓普里奇歐尼「房間」(room)釋放出新的複數的多變「空間」(space)，由東方的山水/園林隱喻的「場所」(place)嫁接起來，越過中古世紀的時空來到現代的空間，在西方構築邏輯的房間裡，加入東方隱喻的場所，呈現一種新的身體的旅行。

在這裡呂理煌的建築被拉到怎樣的極限？他堅持這不是「陳列」，也不是「裝置」，這是「建築」，但反諷的是他在一最嚴格定義的房子裡(監獄)搭建他的「非房子」，這或就是繁殖場叫爽的地方，interbreeding的重點是inter- 跨越個別基因邊界，在那邊界的探索與舞蹈是美麗的¹³。



圖41 2004威尼斯雙年展主展場(奇可居)



圖42. 2004威尼斯雙年展場木塔



圖43. 繁殖場前試作的木塔



圖44. 2004威尼斯雙年展場『可游可棲』



圖45. 2004威尼斯雙年展場『開門不見山』



圖46. 2004威尼斯雙年展主展場一角



圖47 2004威尼斯雙年展場下方

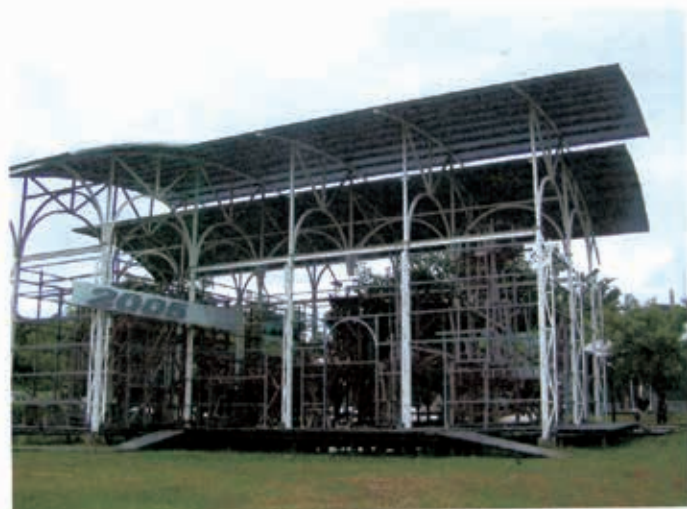


圖48. 南藝威尼斯展場足尺模型



圖49 南藝威尼斯展場模型內部

但另一種金字塔，卻意外地在展場外揶揄了繁殖場弟兄們。爲了展出的進度與品質要求，原來繁殖場標榜的「生活、參與、遊戲」的水平性慣習，必須調整爲垂直向以要求進度、配合展出。整個威尼斯展覽的佈展就是一個龐大的跨國運作的「謀劃」(projet) 對於原來繁殖場的反謀劃精神是牴觸的？或者是進軍國際不得不爾的「另一種」磨練？繁殖場的有趣是在於「生活、遊戲、參與」，可貴處在「做中、遊戲中(紀律仍高度要求)」自發地、原創地摸索出新可能性，在南藝搭1/1模型，又原樣到威尼斯重新組構一次，且因要跨國展出，必須辦理越洋運裝，因此必須讓構材模矩化與組件化(圖48、49)，所有這些佈展程序是不是顛覆了繁殖場的非正式營建的理念？¹⁴

5-4. 海安路藝術祭

這是二十一世紀基金會主辦的藝術節，邀請多位藝術家來海安路上展演。海安路因拓寬而拆除沿街民房，後來市政府接受建議，保留道路兩邊被拆一半的斷牆頹壁，成爲街頭藝術的佈景道具，反而爲這拓寬後大街帶來異樣的活力，尤其是對比於這條街道地下商場興建過程的曲折與脫離民眾地面生活習慣的虛妄，海安路大街和被保存的老街巷，更顯出節慶氣息與逸出日常生活的豐腴特色。

呂理煌今年(2005)本來應邀到法國尼斯去進行實作展出，臨時更改行程，投入海安路活動計劃。他帶領繁殖場團隊進場，在台南市海安路上搭建起來的藝術造街創作，有「靈動街頭」的感受，廟會或作醮的狂熱與奢華又重現現代街道上(汽車滾遠一點！)，他們將威尼斯展場上被箍住的精力再度迸發開來，在街頭發燒。在威尼斯展場裡與「房

間」(room)的對話，到海安路上發展成與「街道」的對話，街道是喧囂的、流動的(在台南街道上的機動車輛甚至是流竄的)，這對話是嘶吼的、口齒不清的，以一貫的未完成的形態，說著沒有劇本的故事(圖50、51)。

古時的活體獻祭是獻出生死交關的那一剎，在那一剎間平時所認知的羊肉，回復爲完整的羊的生命，平時被當奴隸看待的片面的存在，在流血犧牲那一瞬間，恢復他本來完整的人的生命存有。正因爲呂理煌強調他不作房子，他做的是建築，他不作因應機能需求的被局部固定的存在(如羊肉、奴隸)，而要企及作爲建築的完整存有(像是恢復爲羊、人)，於是這整個作品在大街祭典中，穿透世俗的刻板定義，以它「不是東西」的「非物」(No-thing)的框架組合，達到祭典所要的神聖性與嘉年華所要的陶醉狂喜狀態，在開幕的時刻與活動中狂歡時刻，它都連通到異質性時間，往日常生活衝撞出一破口，讓市民感知到平時被壓抑的諸多可能性，進入到「人而非人」的恍惚出神境界。

這一整組木架構演練，飆出了繁殖場的戴奧尼所斯的狂歡面向，全部由同樣斷面的木桿件重複、高亂度組合而成的框架體飛竄，對所有街上的其他東西——靜止或流動的，包括房屋、大樓、樹木、汽車、號誌、招牌、甚至各種違建，這些框架體都是異質性元素，再沒有任何「東西」比它們更不乖、更沒禮貌、更打開文明外表下的真實活力。(圖52、53)

但也正是在這裡，我們不禁要問：框架就只是框架，還有呢？因爲這只是同一規格、材質的素材組起的框架，它本身不就成了「同質性」的系統了嗎？¹⁵尤其放在街頭，與大街的複雜多樣混成景觀與活動比起來，這不又是一種

精英的潔癖嗎？這與威尼斯展場是完全不同的舞台，以作品介入到街上生活真實裡，真實的血肉在哪裡？有安排市民參與機會，讓街上生活的真實糾結到框架裡來嗎？繁殖場如何讓自己成為大街場域中的又繁(多)又(交)殖的大實驗場？



圖50. 海安路藝術祭作品步道景觀



圖51 海安路藝術祭作品停車場景觀



圖52. 海安路藝術祭作品前端



圖53. 海安路藝術祭夜景

註釋

1. 呂理煌不斷修正對這兩個字眼的使用，從1998/11/26演講題目的「Interbreeding插枝與繁殖」，到演講紀錄整理出版的「移植(殖)與拓殖」(2000)，到最近的「易殖與拓殖」(2004)；interbreeding是一直堅持的字眼，中譯為「插枝、移植、易殖」，「拓殖」的英文則從colonizing (2000) 到interfering (2004)。
2. 此作品應屬呂理煌個人作品，除位於屋頂的基金會辦公室後期因營造廠罷工而由呂與學生協力完成外，其餘校區教學活動空間的設計施工應與繁殖場教學無直接關係。依呂理煌的分期看法，基金會辦公室，是第一期作品，本文所提三期作品則為基金會案之後的二、三、四期作品。
3. 實踐大學高雄校區這幾個作品很難不讓人聯想到Frank Gehry 早年小住宅的遮陽網幕，輕金屬框架所構成的非正式風格，還有加州洛杉磯 Loyola大學法律學院(1978)的增改建與桑塔莫尼塔的Edgemar 開發案(1984-88)中摺曲的混凝土戶外樓梯下方放大、平台扭轉出挑，還有高塔、細框架等自由組合的元素。
4. 根據2004/11/8筆者於威尼斯訪談呂理煌紀錄。
5. 初次提案的模型是獨立一圓椎形圓被，向天性、垂直性、封圍性，但策展人王嘉驥認為與原先對呂的了解差距很大(以往較多做水平連結)，較強的紀念碑風格，覺得不好玩，於是呂理煌丟出「枯藤老樹昏鴉、小橋流水人家」的意象，王回應以山水畫(唐明皇西方幸蜀圖)，呂提「造境」，他想的一種境界、意境。兩人同意去Venice應該東方經驗(中國山水)，垂直矗立的山，水平則是迂迴的路徑、林間路，水平元素讓不同空間連串，並加入山水隱喻---深遠、高遠、平遠。原先還想用竹子來做---但竹子長運送不便，且展場入口樓梯窄且曲折，不易運進去，後來改用2x4(英吋)美規木料進行。
6. 王與呂兩人的詮釋不同，王傾向以中國山水畫來想像，呂則強調以中國園林意境來發想。根據2005/8/18台中福華飯店與呂理煌訪談紀錄。
7. 根據王嘉驥2004/12/14東海大學建築系演講所述，高塔代表向天性與垂直性，但根據2005/8/18台中福華飯店與呂理煌訪談紀錄，呂強調高塔象徵深與遠的可及與不可及性。
8. 普里奇歐尼展場的穹窿天花讓繁殖場團隊找到往上發展的條件，尤其以等比例在南藝校園搭建出模擬展場的輕架構模型(這是否表示他們仍習慣在框架中思考?)，其呈現的高度感更強地促使往高處操作的意念，所以

第一、二展場以「塔」與「崖」的意象來架構內部空間。

9.呂理煌說一、二成不了局，三才成局(是不穩定的局)，四就可以打麻將了。根據2005/8/18訪談。

10.依據筆者於2004/11/8威尼斯訪談紀錄，呂理煌說在此展場中，整體而言沒有絕對的主要、次要空間，但考慮如何讓不同的人去發現自己的主/次空間。他認為對西方人言，體驗建築(空間)是生活的一部份，這裡不是一building展覽，而是一architectural展覽，廣場相對地被關心、而非形式，負空間---虛的場域才是重點。

11.木構架接頭末端並未切齊對準，而是放任木料末端凸出框架外，更強化未修飾的感覺，呂理煌的解釋是：這有工法上的需要，否則如接頭切齊，接頭處釘下去易崩裂。根據2005/8/18訪談，呂理煌認為未完成性更代表著多重向度的延伸及可能性，也是一種符碼的佈陣。

12.呂理煌解釋這摺動平面為雲層的暗示。根據2005/8/18訪談。

13.2004/11/8訪談中，呂理煌與我們(筆者與劉舜仁老師)談話時，都帶我們到邊緣位置坐，也就是「看」的位置而不是「被看」的位置，而且不會乖乖坐好，最後他帶我們坐到第二展場(可游可棲)靠牆角落木地板上---展場中唯一可以背靠到牆而坐的地方。

14.根據2005/8/18訪談，呂的辯解是重點不在於伊卡魯斯每次是否以相同翅膀飛行，而是在於每次不同的飛高飛低所飛入的不同時空，以及結果與心境的不同。

15.根據2005/8/18訪談，呂認為單一材料以2x4規格較易建構出迷宮的狀態。