



## 建築之鏡－建築師與觀者之間

### Architecture as Mirror between Architect and Beholder

顏士翔\*

林靜娟\*\*

Shih Hsiang Yen

ChingChuan Lin

#### 摘要

建築具有超越時間與場所的特質，當觀者身處在具有可閱讀性的建築中，會產生對空間的自我投射作用，在此之間建築師把自身企圖的詮釋以建築呈現後，勢必重新影響觀者在空間的閱讀，以及文本詮釋後的空間體悟。當建築成為觀者與建築師之間的投射關係之介質，建築透過空間傳達特定的指涉意義即開始具備了多重性的相互建構關係，也經常衍生出觀者的誤讀或重新詮釋的開端。

本研究為理解觀者與建築師對於空間文本的詮釋關係，藉由拉岡在鏡像理論中提及的主體因他者而生的相互性，作為理解觀者對於建築空間文本的認知或誤認之理論基礎，並透過建築的紀念形式、構成關係的相關文獻為基礎，找尋可以被相對應討論的紀念建築類型。

第四章以越戰紀念碑的鏡像關係建構，梳理出應用鏡像理論與紀念建築的空間詮釋，並將其分析成果運用於 921 地震紀念園區的鏡像關係，嘗試由台灣實質的紀念空間分析，論述其觀者與建築師之間共同面對空間的必然性。

關鍵詞：他者、鏡像理論、紀念性、鏡、異化

---

\*國立臺北科技大學建築與都市設計研究所-研究生

\*\*國立臺北科技大學建築與都市設計研究所-助理教授



## 一、研究問題與目的

### (一) 研究緣起

建築是建立一座都市的基本構成，大眾在林立的建築中移動與觀看，同時身體與之展開空間的感知與體驗，在體驗過程逐漸建構出場所的認知，也就是說藉由觀看建築得以判定身處於哪個地方或哪個領地，這是具有領域性的認知再現，並隱約劃分空間中「主體與他者」的立場判定。上述的身體確認，藉由視覺吸收進而分割出自己與他人、或是他即是自己的分類，這關乎於文化與身份的歸納與再現，然而這樣的辯證始終都與建築有關，建築立面、尺度、材料等構成都直接反映該場所的地域特質，觀者在許多時候透過閱讀建築，將自身投射於一個時間軸的歷史、事件之中，《Questions of perception》一書中描述：「Architecture connects us with the dead; through buildings we are able to imagine the bustle of the medieval street and fancy a solemn procession approaching the cathedral. The time of architecture is a detained time; in the greatest of buildings time stands firmly still. Time in the Great Peristyle at Karnak has petrified into a timeless present. <sup>1</sup>」(S. Holl、J. Pallasmaa、A. Pérez-Gómez, 2007: 31) 因此建築擁有其建構他者的要素，這是藉由視覺投射過程誘發的立場判斷，此同質於鏡面的反射效應，也就是說建築即是一道鏡子。

若以此為觀念之建立，移動在空間中將逐漸建立是我或非我的立場，建築中誘發的他者性質同時也被認為是一種二元的歸納。然而法國精神分析學家雅各-馬利-艾彌爾·拉岡 (Jacques-Marie-Émile Lacan) <sup>2</sup>，在其鏡像理論中提出：他

---

<sup>1</sup>作者翻譯：「建築將我們與過往產生連結；通過建築物，我們能夠想像中世紀街道的喧囂，想像接近大教堂時呈現的莊嚴的隊伍。建築延緩並扣留住時間，在偉大的時間洪流中建築依然穩固的矗立著。例如卡奈克神廟中的石柱，已經在偉大的時間中，固化成一個永恆的當下」。文章後續藉由西里爾·康德在《不平靜的墳墓》中的「藝術是由獨自一人所製造」之論點回應整篇段落之觀點。

<sup>2</sup>雅各-馬利-艾彌爾·拉岡 (Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901年9月13日－1981年9月9日)，法國精神分析學大師。於1936年第14屆的國際精神分析學大會上正式提出鏡像理論的論文發表。



者與主體並非獨立的個體存在，這兩者間反而存在著一種想像的關係，主體透過觀看他者的過程，在心中內化出一個虛幻的他者與之對話，藉由想像的再現，主體因而結構出主體的完整性，在這一過程中，主體與他者一直存在著相互影響的隱性關係。

## (二) 研究目的

拉岡的鏡像理論將空間中二元劃分的絕對概念產生鬆動，其中值得被深入研究與探討的是，觀者於空間中的感知建立通常依附在「建築師對觀者的想像預設」，即主從關係是不斷重組的狀態（圖 1）。回歸於建築生成的階段，建築師和觀者之間始終存在著鏡像理論中：主體與他者同時並存的想像關係，建築師藉由預設的他者滿足做為創作者的探索，進而提供觀者得以投射意識的場所，在這之間雙方是一種緊密但卻不曾接觸與對話的狀態，完全是藉由建築本身的感知產生間接的關係性，這層關係更確立了建築即是一道鏡子的論述，然而在許多狀態下這層關係是一種隱性、不易被釐清的狀態。

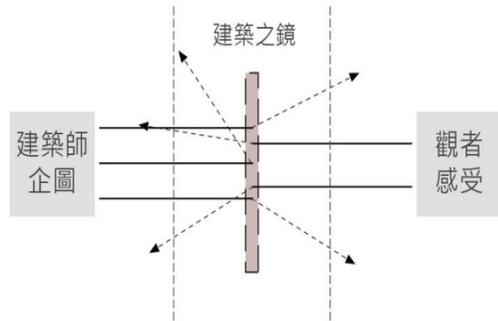


圖1：建築師與觀者由建築折射的相互性。

資料來源：本研究繪製

因此本研究試圖以鏡像理論的核心作為建築創作與感受過程的類比和參照，透過剖析鏡像理論內涵與建築創作關係的指涉，建構建築案例的鏡像分析方法，作深入的探究：建築師與觀者之間那層緊密的擾動關係。

## (三) 問題意識

本研究將以拉岡的鏡像理論做為架構並提出延伸與發問：當建築擁有某個特定指涉對象，即表示場所擁有紀念行為的性質，建築師藉由預設的觀者融合出創作的企圖後，其設計概念要如何在空間中被分析與理解；觀者對特定指涉



的對象認識藉由實體的建築空間開始重新組織，作用於空間中的重新觸發是否能應對於建築師的企圖，建築師與觀者相互投射的異化性質，要如何在建築的空間關係被論述？因此本研究將上述提問條列成三個主要的脈絡與問題：

1. 建築師創作建築的過程，是否因為想像的觀者而促使鏡像階段的發生，建築師經由內化所創造的建築實體，給予觀者何種可能的空間行為與感受。
2. 觀者在閱讀空間時，要如何以建築作為鏡，開始觀者與建築師的感知投射？
3. 當建築具有特定指涉對象，即是：「建築師」和「觀者」的「主體」與「他者」之間擁有可以被衡量的絕對關係，並以此關係建立鏡像理論的建築類型與方法，從中探索建築師與觀者的鏡像關係。

#### (四) 研究範圍

紀念性建築的類型已經有很長久的歷史，其用意是透過建築的物質性，以便把特定的感情或事情凝結起來，變成不容易消散的記憶或崇敬。這些可被凝結留下來的事項，通常都是非常特殊或重大，比如重要戰役的勝利、扭轉乾坤的事蹟等，所以，為了表喻其涵意的重要與永恆，紀念性建築的傳統一向是巨大、堅實，如古羅馬的凱旋門、佛教鼎盛時期巨大的石雕佛像(王增榮，2011：224)。

做為可以被討論的對象，必須是具備某種特定意義的建築與空間，以此做為建築師與觀者同一體認下的感受參照。紀念性建築在本質上即具備這些要素，建築師在想像觀者與自我意識的兩者作用下，以實際可以被感受的空間形式與隱喻性的空間符號，賦予觀者抽離當下的空間體悟，此感受也許是安撫、縫補，抑或是刺激、破壞等意圖，把觀者原本「身在何方」的確定性抽離。

因此表面上是建築師與紀念物之間的自我創作，但實質上建築師藉由架構在紀念物中的形式隱喻與構成，體現了建築師與觀者之間具想像性的對談。因此本研究範圍即藉由紀念性建築的鏡像類比關係，提煉出建築師、建築、觀者之間那具備「創新性」的建築論述。



## (五) 關鍵詞解釋

1. 他者 (the Other)：在此的他者指涉為鏡像理論中，成立主體分裂出自我意識的對象，因此本研究的他者並非二元對立的立場，而是引發主體產生異化的重要媒介與對象。
2. 鏡像理論 (the mirror stage)：由拉岡 (Lacan) 在 1936 年的國際精神分析學大會上發表，拉岡在主體構成或自我概念的理論核心，主要是以觀察兒童成長中面對鏡像過程為出發點，而「鏡像階段」是指主體(6 至 18 個月的兒童)通過自己在鏡子中的影子,逐漸獲得自己身分的基本同一性(identification fondamentale)的過程 (許光武、李英明，2005：37)。
3. 紀念性 (Monumentality)：紀念性在建築裡也許無法被定義為一種特質，一種精神性的性質，根植於傳遞永恆感的結構物中，紀念性無法被增加或減少 (Louis I. Kahn, 1943：48)。因此建築中特定指涉的抽象氛圍，是令觀者在其中，建立超越物質理解的空間感知可能。
4. 鏡：指引發事件感受的介質、並乘載著事件內容的紀念性載體，用以接續觀者與事件連結的搭接橋樑，同時指涉為建築與空間。
5. 異化：由拉岡在鏡像理論中提出，認為異化是主體與他者相互交疊的確立，所生成的自我，因此在鏡像理論中的自我，是透過他者的想像關係而分裂出來。

## 二、研究方法

本研究將以拉岡鏡像理論的理論核心探究，並分析、歸納各領域運用鏡像理論的研究文獻，建構出鏡像理論適用於建築的討論，從中梳理建築師與觀者之間的鏡像指認方法，並以文獻回顧紀念空間於時代推進的形態轉變，藉以歸納當代之紀念性內涵，以選取符合於鏡像討論之建築案例。再以鏡像理論中提及主體與他者之過程，將其置入建築生成要素的對象指涉，以圖表化之應對方式，試圖將建築師與觀者之間那較為隱性的擾動關係清晰化，後續藉由符合當代紀念性意涵與大眾共同意識之建築案例，參照建築師的創作預期效果、建築氛圍後，佐證建築鏡像階段討論之可行性。詮釋與思考鏡像理論在建築空間上的啟發。即是：



1. **鏡像理論文獻回顧**：以拉岡演講、專書等文獻為主要閱讀範圍與分析，同時歸納應用鏡像理論的相關論文，並研擬建築運用的方法。
2. **紀念性形式回顧**：以人類原初對空間範形的認知，建立時代意義下對於紀念性空間的構成方式，與理解各時期的紀念性之論述與追求，推演出符合當代對於紀念性建築的訴求與建築內涵，以獲取符合建築師與觀者同一體認與感受參照的建築案例。
3. **鏡像理論的建築指涉**：由鏡像理論中模式 L 的解說圖表，將其主體與他者之對象置換為建築之中的應對關係，並審視建築範疇內可能的鏡像討論方法，並以林瓔的越戰紀念碑建構其分析觀點與步驟。
4. **建築之鏡的演繹分析**：本研究以車籠埔斷層保存館作為鏡像理論應用於建築案例驗證，由前述越戰紀念碑的鏡像分析與歸納後，運用在此案例的建築分析。其適切之處在於斷層保存館以地景為主體的方式，呈現出當代性的紀念空間，藉由空間中曲折、起伏的形式，令隱匿於記憶深處的地震經驗再次成為序列性的演出。在此建築師彰顯的文本再現與觀者深刻的身體經驗，成為互為影響的鏡像構成，空間中的特定事件指涉，讓建築師與觀者在建築中具有他者的認同特性，進而成立拉岡想像之他者的論點。

### 三、鏡像理論與紀念形式：紀念性的他者空間

「紀念性」建築具有其特定事件與對象指涉，觀者以視覺做為直接的空間經驗涉入，直觀性的感知把身體帶往另一個時空當中，於此當下身體與真實時間、場所是脫離的，當自身的情緒被空間感招，觀者在「紀念性」空間的體驗即產生自我與特定對象的重疊，意義上即是成立了他者的出現，並與空間產生時態的交織，拉岡：鏡像階段本身是一個自我誤認（*méconnaissance*）的時刻，是一個被虛幻的影像所迷困的時刻。因此，我們可以說，未來與過去都是根植於一種虛幻錯覺之中」（王國芳、郭本禹，1997：145）。

在當代許多紀念空間或紀念場所中，上述的空間招喚與觀者的誤認皆是建築師的創造，是一種意圖性的場所啟發，首先建築師透過自身對事件的解讀、轉譯成空間形式，規劃中的想像觀者與自身意念投入其中，即是建築師以觀者



的心理投射創造了空間；觀者藉由建築師之意念試圖與紀念物產生感知上的作用，因此建築師與觀者皆試圖藉由建築與對方產生潛意識的交流，並成立了鏡像理論的鏡像階段。

因此「紀念性」本身所包含的不只是紀念物本身，而是紀念物之外的他者「意圖性」，同時「紀念性空間」一詞應進入更深入的層級探究，以驗證紀念空間與鏡像理論之間的相互關聯，推演至建築中的實證研究與理論間的相互論證。

### (一) 鏡像理論文獻探究

#### 1. 鏡像理論基礎論述

鏡像理論的起始可以被追朔至 1926 年到 1933 年之間，當時拉岡以女性的犯罪個案研究女性偏執狂的犯罪動機，提出鏡像理論的基礎論述。並以法國轟動一時的著名小說中的女主角「愛米亞」為例，提出操作精神分析學的分析。

愛米亞是一位 38 歲的鐵路單位的職員。某天晚上在巴黎的一家劇院裡，一名著名的女演員走進戲院時，愛米亞突然沒有任何預警的衝上去用刀刺傷了這位演員。當艾米亞被逮捕後轉而被移至醫院，過程中她不斷堅持這位被刺傷的演員和另一個別人，不斷的在散佈關於愛米亞的謠言，但愛米亞又坦承自己從未見過這位演員。

同時愛米亞具有文學的抱負，但她的小說和詩歌卻被出版商一次次地退回，在她精神病發作時可以寫出大量的詞藻華麗的作品；而當她的癡狀減輕時創作也近乎停止了。

這樣超乎常理的症狀與狀態，令拉岡認為愛米亞在表象的行為上刺殺了演員，但實際上她所攻擊的是，愛米亞自己在內心建立的一個理想婦女的形象（擁有社會地位與權力），而這些權力與物質是愛米亞希望透過文學從中獲得的，也許在潛意識中，期望自己是一個富有、具有影響力的作家。（王國芳、郭本禹，1997：130-132）

若以此小說作為鏡像理論的基礎理解，故事女演員的存在即等同於愛米亞心中的理想人格，愛米亞看到的是女演員身上的理想婦女特質，因此女演員的



存在即是愛米亞「鏡中」那帶有完美樣貌與認同的影像。當愛米亞想起自身文學實踐的失敗後理想與自我的距離就被彰顯而出，這時「鏡中」所投射的影像反而成為愛米亞自我缺失的鏡像。

這個階段愛米亞心中對理想人格的追求轉而變成忌妒的源頭，因為失敗與焦慮，所分裂出的負面人格迫使愛米亞攻擊女演員。因為愛米亞的失敗引出自我的極度分裂，並認為這些負面都源於女演員，進而反向攻擊自我的理想影像。

這一時期拉岡提出鏡像理論的初步概念，鏡像理論中強調他者是自我的延伸與變形，而這樣的變形與自我心理因素有著牽引的作用。理想、期望；困乏、缺憾等情緒相互擾動，在認知重組的同時「自我與他者的主客關係可能產生錯置」，因此理想中的他者進而成為影響主體的因素。這之中他者的本質在轉化過程依舊沒有被改變。因此可以說主體之異變是一種主動的動能，愛米亞藉由傷害自己心中完美投射的演員，加以證明自己並非女演員，在這個時候即是自我誕生的時刻，也就是主體誕生於分離的相互性時刻。

## 2. 鏡像理論的嬰兒時期

拉岡於1936年位於捷克馬里蘭巴舉行的第14屆的國際精神分析學大會上，正式提出〈論鏡像階段〉(The Mirror stage)的論文理論，其中嬰兒是拉岡作為鏡像理論的對象比喻，用以提出主體構成於鏡像階段中的想像他者之體現：

- (1) 嬰兒初生時藉由母親的抱持看到自己鏡中影像，此時嬰兒將影像中的自己誤認為一現實的事物，在這時嬰兒並無法辨認鏡中影像與自己和母親的差別，這是處於一個辨認困難的時刻，嬰兒將自己與母親誤認為同一事物，並試圖與之對話與互動，藉由互動的同時嬰兒正逐漸將自己對身體的認知產生建構，此時類似於愛米亞將他人的與自己重疊的認知的混亂。
- (2) 嬰兒經由認知建構，開始發現鏡中的影像已不再是一個實體的事跟物，影像終究是不存在的幻影，這個特徵出現在嬰兒開始反覆觀看鏡中的母親影像與抱著自己的母親，並開始對著真實的母親微笑的動作，此時嬰兒開始把自己與母親產生分離，這是嬰兒藉由反覆建構過程產生的確立。就如愛米亞藉由攻擊女演員的動作，將其確認出自己與他人的分離。
- (3) 最後嬰兒開始發現鏡中的影像就是自己並發展出一種想像的動能，例如揮手、凝視，鏡中影像時影像也跟著做出一樣的動作，意義上，這是嬰兒透



過鏡像的確認建構與想像的延展所產生的認知體現，也就是主體的誕生來自於分離。藉由鏡子嬰兒發現自己與影像；自我與他者的不同。鏡像理論中鏡子的存在，提供主體作為創造自我的媒介，在投射的過程中原本含混的自我開始分裂出自我的主體性，也就是認識自己的鏡像階段<sup>3</sup>。

像理論中的嬰兒是用以比喻的對象，藉由嬰兒的身體、認知成長說明主體始終是透過他者的一個目標，將其自身的主體組織起來，這樣的建構關係如：想像建立並投射於他者→藉由他者看到自我的真實狀態→自我的建構完成並分裂出實質主體。這之中包含了認知建立過程所產生自我與他人的錯置，這樣的錯置關係一直在自我辯證的打破與重建中，形成一個想像的關係。

同時，拉岡並藉由模式 L（圖 2-A）的鏡像階段圖表化，將主體與他者之間較為艱澀的相互指涉關係做較為清晰的整理。藉由（圖 2-B）分析理解之拉岡鏡像理論模式 L 圖示，在其指涉圖表中各別代表：

- (1) S：代表模式 L 分析對象中的「主體」，以嬰兒時期為例即是不停發展建構行為的嬰兒本體。
- (2) A：即是處於主體相對立場的他者本體，擁有誘發主體產生「想像關係」的始源。就鏡像關係為討論：主體與他者存在著一種相互影響的主客關係。
- (3) a'：即是想像的他者，a'在鏡像關係中擁有兩種身分，主體（S）中代表的是主體想像的他者；他者（A）中代表的是他者想像的自我。可以被解釋為這是鏡像理論中一個動態的想像階段，此想像存在於每個主體的演繹，並且是一種主動、直接的假想，透過觀看而成立。
- (4) a：主體藉由想像關係將 a'（主體想像的他者）開始產生分離，而異化出主體的自己，嬰兒時期為舉例，即是藉由影像的想像動能，分離出主體想像自己的多種可能。

---

<sup>3</sup>鏡像理論的嬰兒時期參考為（王國芳、郭本禹，1997：139-141）



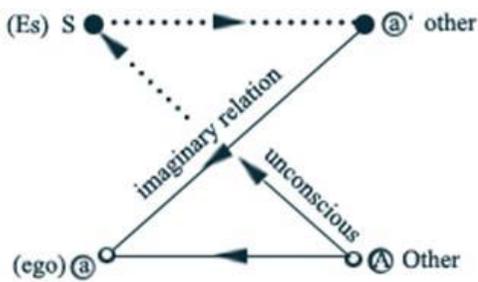


圖 2-A：原始拉岡鏡像理論 模式 L  
資料來源：<http://lacan.com/seminars1.htm>

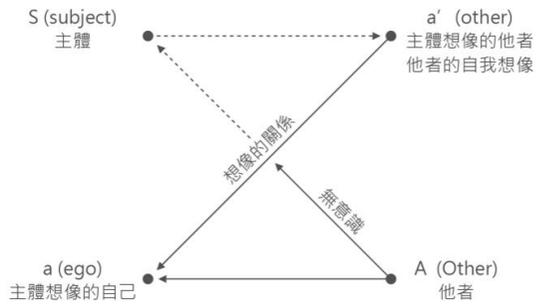


圖 2-B：拉岡鏡像理論之理解 模式 L  
資料來源：本研究繪製

### 3. 鏡像理論剖析 - 從主體與他者之間

在模式 L 中，主體與他者之間擁有實質的影響性質，模式 L 闡述的主客關係是一種相互性的間接關係，藉由想像層級的指向產生其作用，當主體與他者的活動產生時，在主體接觸到他者前交流在潛意識中已經開始，主體（S）會藉由想像的他者（a'）在內心構思一個準備與他者交流的預期效果，主體經過動態的「想像的關係」前進至主體想像中準備與他者交流的「想像的自己」（a），即是（圖 3-A） $S \rightarrow a' \rightarrow a$  的鏡像階段推進，以此說明主體始終不在主體的本位與他者產生互動，而是透過想像的關係與他者交流、互動，因此主體藉由帶有他者假設的立場見證了想像自我的體現。

從鏡到像的整體概念中，主體始終都是藉由他人來確定自身的存在。由圖例剖析的舉例而：我們看似正在與對方對話，但實際上是與想像的自己對話，也就是說我們永遠且無法是他者（圖 3-B），這是一種想像的誤認，並且在鏡像模式 L 的理解證實想像關係始終阻斷我們與真正他者的接觸，只停留於想像他人的階段，因此引述拉岡所說：主體的淺意識就是他者的話語的含義（許光武、李英明，2005：39）。

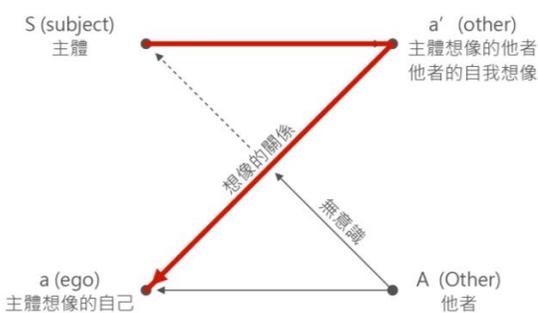


圖 3-A：模式 L 的鏡像階段演繹-1  
資料來源：本研究繪製

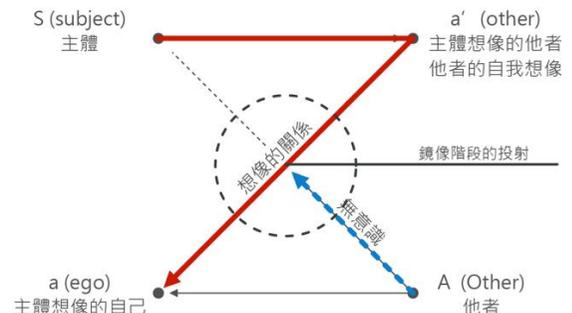


圖 3-B：模式 L 的鏡像階段演繹-2  
資料來源：本研究繪製



鏡像階段在被論述之前就一直存在於空間中，它具有突破領域間限制的共通可能。回顧國內應用鏡像理論進行各領域之研究漸趨豐富，其中雖以哲學、心理學的研究為主要研究內容，但以鏡像理論解析藝術、電影、文學和藝術創作等已是廣泛且通用，其研究如廖堂智以金庸筆下之角色黃藥師為例，藉由金庸對人物性格、場景之描述，置入鏡像理論論述人物、場景、作者之間互為影響的多重性：如陳冠如以電影刺客聶隱娘為研究對象，侯孝賢在史實考證中加入編導的主觀視域，形成影像與小說間的互涉關係，進而探討俠女異於他人之寂寞；陳韋良以媒體介面的創造研究鏡像階段的主體意識；蕭龍德也是以數位媒體之工具，研究主體於主體投射於他人中的人格結構，並闡述其自戀顯像內容。

建築普遍被認為是物質構成的討論，但在物質構成表象中蘊藏的感知層面，賦予建築複雜且內在體現可能，建築師 Peter Zumthor 在其著作《思考建築》章節中對美是否有某種形式提出許多的發問與見解，間接指涉出，具象的建築表象中所延展開來的視覺、觸覺、聽覺、味覺，都成為抽象且引發觀者不同體悟的可能<sup>4</sup>，這是建築師作為創作者精密控制而出的體現(Peter Zumthor, 2014: 71-81)。

建築師體現空間時潛意識內始終存在著觀者，建築師看似與單一的空間對話，但實際上是與想像的觀者對話，因此鏡像理論的主體與他者在建築創造的過程中產生，所構成的相互性即意謂建築鏡像階段的投射過程，其建構在紀念性意涵中的空間始終存在著想像觀者的預設，從中體現鏡像理論中建築師的潛意識就是觀者的話語。

## (二) 紀念型式的意涵與符號辨識

鏡像理論運用時，作為建構主體與他者共同想像的紀念物，其本身的形式狀態反應了特定的文化與族群，這層關係左右了主體與他者的認知，紀念性空間代表了人類歷史的實證，它在城市中更是具有象徵性的場所空間，它令觀者

---

<sup>4</sup>Peter zumthor 於 1998 年 11 月，在蘇黎世聯邦理工學院中，以美觀為主題（Venustas）對建築系學生的演講稿。



身其中的主體性產生不確定的游移，建築師藉由紀念對象的空間實體化，牽引觀者將自我投射於紀念空間中。紀念性在鏡像理論操作中具有極深層的存在意義，因此有必要理解其「紀念性」的脈絡與時代中各代表的意涵與轉變，以此作為依憑標準，因此本節將針對紀念性本身所關乎的歷史、時間、文化的特性作推進式的研究與分析。

### 1. 紀念空間定義與原型

「紀念性」是人類對過去的存有所做的永恆追憶與精神寄託，在西方建築中的金字塔、教堂等皆是人類試圖透過空間將精神性的抽象實體化，紀念性建築乘載過去時間的意義，與共同的文化價值，並在歷史的洪流展現不同的紀念內涵，因此紀念性源自於人類本質的概念。Adolf Loos：「我們在森林中發現一座墳墩，1.8 米長、0.9 米寬，頂端是透過鐵撬所堆成的尖頭狀，因此我們頓時嚴肅起來，並在心中想著：這裡埋葬著一個人，這就是建築<sup>5</sup>」(Edwin Heathcote, 1999 : 9)，由此發現建築已不再是滿足遮風避雨的基本生存，藉由堆砌人類得以將精神性的意念投注其中，如以路斯所述：中央隆起的土丘是構築紀念性的起始點，將可發現在許多弔唁或追憶的建築大多是以類似的形式構成，接著藉由尺度的改變給予觀者意念上的脫離常理（圖 4），將生跟死分離並賦予其神聖性，這樣的形式也逐漸被推演成，充滿象徵性的代表符號（圖 5）。

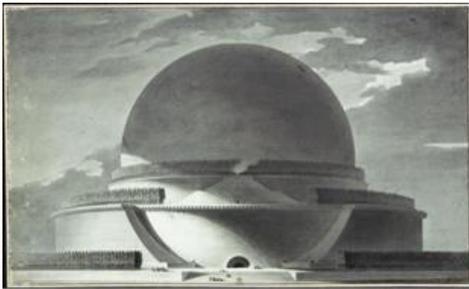


圖 4：牛頓紀念碑透視圖

<http://www.archdaily.com/544946/ad-classics-cenotaph-for-newton-etienne-louis-boullee>

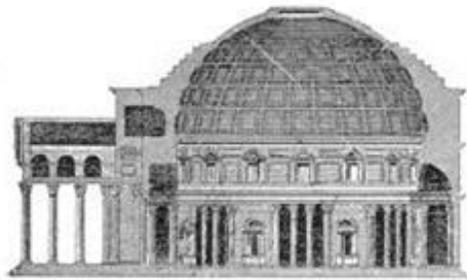


圖 5：萬神殿剖面圖

<http://www.paulgraham.com/pantheon.html>

---

<sup>5</sup>阿道夫·路斯（Adolf Loos）針對紀念性建築原型的論述，透過人類在工法、材料上的限制，將錐狀隆起物視為人類與之弔唁的人造紀念物。



## 2. 紀念空間的現代轉化

建築史學家基提恩、建築師瑟特與畫家費爾南·雷捷三人於 1943 年共同提出的《Nine points on Monumentality》，在 1984 年被重新刊登在《哈佛建築回顧》一書中，透過文章表述：紀念性除了顯現本身的形式與身份，它更是傳遞後世的「遺產」，紀念性擁有連結過去和未來的功能的銜接橋樑，並抨擊 1943 年以前、與 1943 年的紀念碑，已經變成空有形式與符號的裝置物，它們都失去了作為代表時代性的精神與集體感，紀念物的形式開始成為一以貫之的形式操作。

1930 年現代主義過於強調建築使用的機能導向，因此在當下許多建築師意識到建築無法被單一性思考，它必須具備一種相關性，而紀念性成為往後的城市規劃中具有力道的口號，在戰後的城市規劃中紀念性具有凝聚國族意識與撫慰、凝結社會意識的可能，大眾透過紀念性建築從中得到精神的寄託，同時建築師試圖脫離舊有紀念物的尺度、永恆性，現代性的金屬、木造拱門等具有時間性的材料運用，開始改變紀念性的形式與構成；不同的紋理、色彩與現代性的桁架結構，讓紀念性建築能在光影中創造多樣的面貌與多重感知。在這個時候紀念性建築開始思考與自然相互組合，並涉入地景環境的涵構，人造與自然之間成新的地景概念，在此紀念性建築開創了新的思路，並發展出不同於以往的空間狀態（J.L. Sert、F. Lége、S. Giedion，1943：48-51）。

## 3. 紀念空間的精神氛圍

同時 Louis I. Kahn 也以現代主義建築師觀點，於 1944 年發表《Architecture Culture – Monumentality》，文中以紀念性作為主要觀點：紀念性在建築中也許被定義成一種特質，它具有一種精神的特質，並根植於傳遞永恆感的結構物中，它不能被增加或減少。我們可以從帕特農神殿中感受到這種特質，並成為我們認識希臘文明中的建築象徵。有些人談到我們正處在一個失去關連性平衡的狀態，關連性是無法藉由強調單一目的性而獲得，因此我感覺到我們是一個心理學的建構者，我們將紀念性傳達到建築上，雖然很多人並不相信這件事（Louis I. Kahn，1943：48-54）。Kahn 認為：現代建築逐漸成一種日常虛無狀態時，需要有其穩定力量的必要，但是這樣的力量不意味著要將建築回朔成過去古典的建築形式，每個時代的創造或許都是透過搜尋過去，而發展出屬於當代的創新性，因此要討論紀念性必須知道如何使用過去抽象的象徵氛圍，配合現代的形式，



昇華成當代、新穎的紀念性建築。Kahn 在建築中，整合了過去歷史紀念性的空間氛圍與現代主義的構成，將空乏的現代主義灌注了一道後現代的思考與空間可能，也因為意識到紀念性的重要意義，因此在空間上開始融合出古典氛圍的當代性（圖 6-A.B.C）。

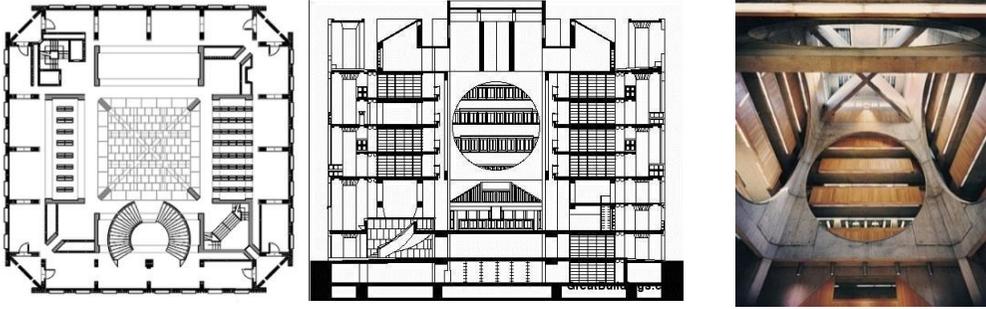


圖 6-A：Exeter Library 平面圖      圖 6-B：Exeter Library 剖面圖      圖 6-C：Exeter Library 室內照片

圖 6-A.B.C 資料來源：

<http://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn>

#### 4. 紀念空間的常民性意識

林蕙玟於《具變動力量的集體性文化資產：論標注性事件紀念物之紀念性意涵》論文中認為，當代的紀念空間逐漸擺脫貴族式的表現，過去巨大尺度呈現紀念性的方式，已經不足以滿足當代紀念性的內涵，符合當代的紀念空間應該是具備永恆的時間關係，與具有隱喻性的空間內涵，因此轉而擁有民主精神價值的一致性，也就是常民化的空間意識狀態，過去透過尺度所創造的權威式支配手段開始被消彌，進而彰顯出來的是紀念性所要表達的純一性，並試著擺脫過去國族主義的量體形式，紀念性空間開始轉而追求表達紀念內涵與隱喻的單一性（林蕙玟，2008：19-29）。

#### 5. 當代紀念空間

過去古羅馬時期的神權時代被認為，世上萬物皆由神所支配，因此古羅馬時期的紀念性空間通常被指涉為，具有權威形式的尺度與神聖性，通過由巨大、厚實的量體與尺度，將人或事蹟賦予其神聖性的內涵，如古羅馬的君士坦丁凱旋門。文藝復興時期人文主義的理性與科學應用，嘗試藉由理性的精神去回復



過去的繁榮，因此完美黃金比例的構成也成為當時紀念空間的操作方式。透過文獻發現，在時代推進與建築技術的革新，紀念性空間開始發展出屬於當代的表現方式。空間形式與尺度的表現因為當代性的材料，與對環境涵構的並置，開始發展出不同於過去「範例樣式」的當代紀念形式與符號表徵。

### (三) 小結

通過文獻發現，紀念空間的形式意涵回應著時代背景的時間特質；符號辨識的可能因為材料、技術的革新成為代表其地方性的構成方式，因此可以說：透過觀看紀念空間的形式與構成，觀者得以進入屬於特定指涉對象的空間，也就是他者的領域。然而建築之生成必然是藉由建築師的操作而建構，建築師以紀念物的文本做為自我創作與大眾認同的方法，即是事件、場所、時間被化為同一性的紀念性建築，並且紀念空間中的形式與符號，是建築師與觀者之間的依憑對象，也可以說紀念物成為建築師與觀者的參照，進而誘發鏡像理論的發生。

為建立鏡像理論的建築案例討論，本研究將以紀念性建築作為對象分析，並從文獻中所擷取之具有時代變革意義的紀念性特質，作為選取案例討論的準則，其符合其當代的紀念性中必須具備以下較為重要的觀念，並以以下四項將作為本研究紀念性建築的分析基礎：

1. 單一高聳的符號性紀念建築已經被棄置，空間中與周遭地景涵構要如何被塑造、融合開始是關注的要素。
2. 紀念性建築已然不需要強烈的自我主張，近而開始被期待的是，空間中的人如何閱讀與回應事件文本。
3. 具有時間性的材料開始被運用，這也抨擊了權威式紀念空間認為的永恆與不朽，紀念性開始回歸於常民性與大眾集體意識。
4. 新的紀念性並非屏棄過去，而是以過去的精神意涵作為基礎，配合新時代的材料、技術，創造屬於當代的紀念性空間。



表1：紀念性建築的分析表

案例	時間	形式、符號	材料	實際照片	圖片出處
《古夫金字塔》	前2560年	以石塊，堆砌出巨大高聳的三角錐形式	石造		<a href="https://www.flickr.com/photos/bryanhseh/293101573">https://www.flickr.com/photos/bryanhseh/293101573</a>
《古羅馬凱旋門》	312年	由三個拱門組成的巨大方形立面，表面刻有雕刻與柱式。	石造混合磚造		<a href="http://www.zyzw.com/xfh/xfhhs001.htm">http://www.zyzw.com/xfh/xfhhs001.htm</a>
《牛頓紀念碑》	1784年	整體建築為直徑 1500 米的圓形巨型構造物。	未興建		<a href="http://www.arcspace.com/exhibitions/unsorted/archisculture/">http://www.arcspace.com/exhibitions/unsorted/archisculture/</a>
《林肯紀念館》	1922年	仿巴特農神廟樣式之古典樣式，並結合現代性的水平線條。	花崗岩與大理石柱		<a href="https://en.wikipedia.org/wiki/Lincoln_Memorial">https://en.wikipedia.org/wiki/Lincoln_Memorial</a>
《越戰紀念碑》	1982年	以地景手法，將 V 型建築體埋入地表，成為環境的一部分。	大理石		<a href="https://www.flickr.com/photos/fotografhis/13488868474">https://www.flickr.com/photos/fotografhis/13488868474</a>

由上表可以發現，紀念性建築過去經常藉由尺度的放大與材質的耐久性，從中表達對紀念物的永恆追憶，形式上運用強烈的幾何符號作為視覺性的直接轉譯，從 1900 年代現代主義的盛行，開始影響古典柱列形式的紀念空間語彙，而成為折衷樣式的紀念空間，此一時期的紀念性建築始終帶有其古典與復古式的形式符號。直到 1982 年的越戰紀念碑後，紀念性開始出現一明顯的轉折，自然環境的涉入，與隱喻性的空間狀態開始成為紀念性的一股浪潮，帶有地方性的構築方式與材料，以及充分反映紀念對象特質的空間語言，開始超越過去一



貫的空間形式，並影響往後的紀念空間形式，成為可以被觀者閱讀與理解、內化的紀念空間。

因此，空間是透過紀念物的特質而產生形式，感知要素是因為觀者開始與建築師產生連結，那麼在意義上，當代的紀念性已經提升至空間與紀念物互為本體的狀態，藉由兩者交織的過程不斷加深紀念意涵。**Kahn** 的精神性強調的是空間本身的被紀念性，從中引發觀者在文化差異下的閱讀，因此建築師如何以空間構成回應大眾而引起觀者的觸發，已是當代紀念性的考量，在此概念之下，本研究認為當代的意涵應是更為廣度的去找尋空間中的感知層面，透過紀念空間本身提煉的特質與要素，提供建築師與觀者對文本的全新理解。

#### 四、紀念空間的鏡像分析

本章節將以鏡像理論之運用作為分析建築師與觀者的方法，建築師創作時藉由建築為鏡而建立起主體的位置，將自我意識投注於建築後紀念物得以變成影響觀者的存在，於此建築創作之階段，建築師應對的觀者始終是一種想像的關係，藉由投注於空間的想像觀者形成有距離性的空間對話；進而當觀者進入實體建築時，觀者存於記憶中的紀念文本詮釋透過作為鏡的建築與空間，開始產生出新的理解與感受，如（圖 7）所示：

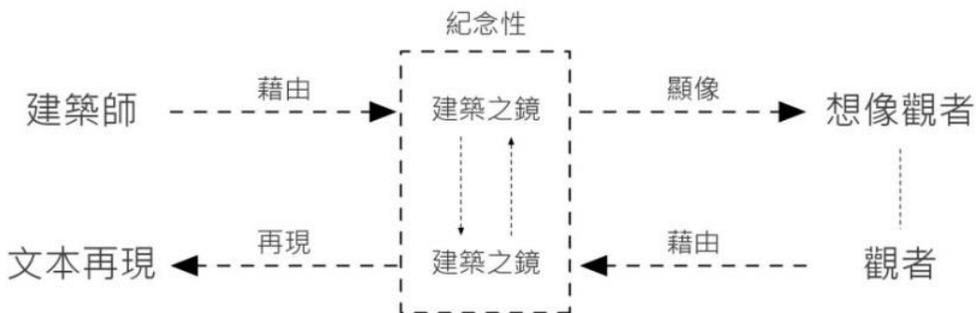


圖 7：建築師與觀者之鏡像過程

資料來源：本研究繪製



(一) 鏡像關係指涉

建築鏡像理論的指涉關係必須同時存在建築師、紀念物、觀者要件做為指涉關係，藉由建築師為主體對象，依序闡述鏡像理論的發生可能與狀態，藉由逐一的分析從中理解建築師與觀者之間較為一種隱性的主體與他者之關係，其關係如（圖 8-A.B）：

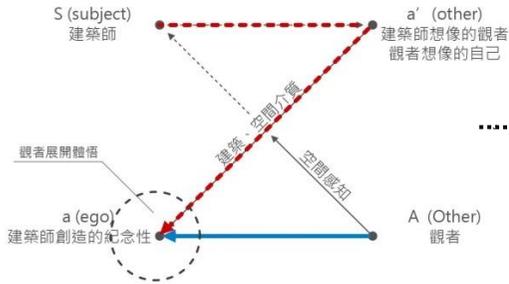


圖 8-A：建築師為主體的鏡像階段  
資料來源：本研究繪製

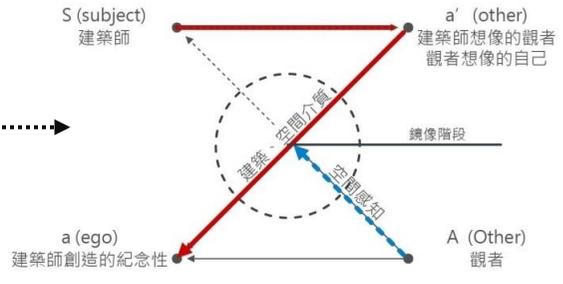


圖 8-B：觀者為他者的感知關係  
資料來源：本研究繪製

- S：主體：建築師。      a'：建築師創作預設的觀者：觀者的自我想像。  
A：他者：觀者。      a：建築師藉由想像觀者的異化脫離而出的紀念性之詮釋。

於（圖 8-A.B）所示，建築師的自我意識在創作時與想像的觀者感知產生交疊，藉由大眾意識的紀念物與文本產生其共感，也因為這一階段建築師與實際的觀者是脫離、沒有接觸的，鏡像階段因而產生，爾後觀者投入於紀念性建築時，個人的體悟因而承載著部分建築師意念。為將上述以方法呈現，因此本研究將之歸納後提出條列式的鏡像分析，藉由越戰紀念碑架構出建築師與觀者之間的鏡像階段。

1. 建築介質的異化建構

建築師創作的自我意圖始終隱含著預設與想像的觀者，當建築師與觀者產生意念上的換置時，即是建築師藉由想像的投射將自身與觀者產生並列，目的即是以他人之眼審視自我，因此建築中的結構、材料可以說是由他者而彰顯的



實體表述，如林瓔在越戰紀念碑<sup>6</sup>的手稿（圖 9），作為紀念碑主體的黑色花崗石經過拋光後，成為一道深沈的澄鏡，以手繪視點往前延伸觀看時，即成為映照觀者與紀念物的空間介質，並於此意會林瓔意圖上的設計期待。因此可以說：建築是建築師與觀者並存下的異化建構，藉由觀者而脫離而出的紀念性詮釋。林瓔：紀念碑不應該只是一堵牆，而是與地表融合的邊緣地帶，紀念碑一側映照的公園恍若兩個世界，一個是我們身在世界中的世界，一個是我們所無法進入的世界<sup>7</sup>。由此表述，林瓔將紀念性扣合在地景關係中，藉由真實的環境；創造虛幻的紀念意涵，即是混合想像觀者與紀念文本的異化性建構。

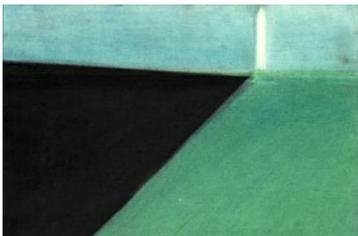


圖 9：《越戰紀念碑》概念手繪圖

資料來源：林瓔作品集

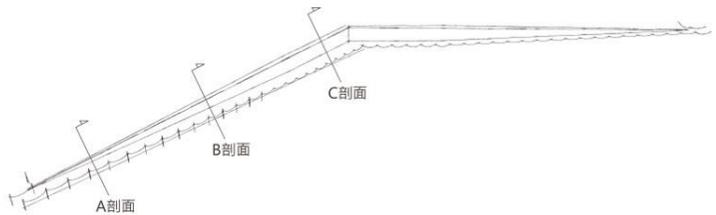


圖 10：《越戰紀念碑》剖面位置透視圖

資料來源：本研究繪製

黑色花崗石在地景中強烈的起伏，給予紀念碑的感知身體經驗，在移動的過程將觀者的情緒進行過濾，移動時花崗石牆的 V 字從地表上抬，在到達 V 字中心的 10.1 英尺高度（約 3 公尺）時（圖 12），觀者的心理狀態跟隨著移動逐漸被包覆與抽換，當牆體高過於人體身高時，眼光所及是刻滿受難者士兵的姓名雕刻（圖 11），在此時佈滿牆體的文字成為紀念性中強烈、巨大的表徵，並成為擾動觀者的要素。越戰紀念碑呈現鏡像理論的想像軸線：建築師的主體投射出→期望撫平觀者傷痛的靜默，藉由動線的引導讓觀者獲得情緒上的抒發與個人紀念組構的再現。

<sup>6</sup>越戰紀念碑：正式名稱為越南退伍軍人紀念碑（Vietnam Veterans Memorial），基地位置在美國華盛頓，主要為紀念參與越南戰爭的美國士兵，並普遍的被稱為「越戰紀念碑」、「越戰牆」。

<sup>7</sup>C-SPAN，（2000，ctober 24）[Maya Lin ,Vietnam Veterans Memorial, Architecture, Biography, Design],Retrieved from <https://www.youtube.com/>。





圖 11：石牆士兵姓名雕刻

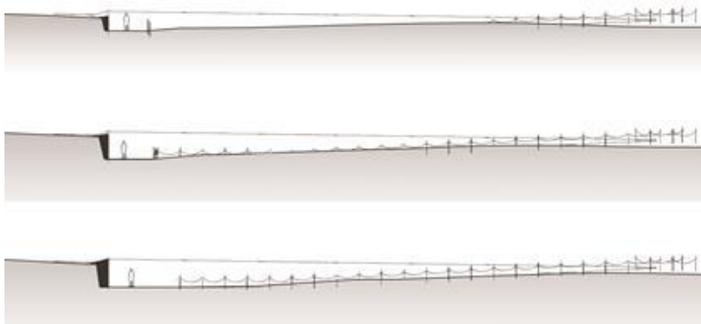


圖 12：越戰紀念碑上 A、中 B、下 C 剖面圖

資料來源：<http://www.archdaily.com/774717/spotlight-maya-lin>

資料來源：本研究繪製

## 2. 多重鏡像 - 主體與他者的紀念性建構

紀念性建築始終無法以「中性化」作為文本的再現，Daniel Libeskind 引述 Theodor Adorno：要是誰能以中性的立場看待大屠殺，並且用統計術語來討論，那麼他就接受了納粹的立場，同時認為在一棟紀念性建築中若是把事件的議題性中性化，那就無法真誠的面對事件本身的真實性 (Daniel Libeskind·2006:84)。因此紀念性建築應具備一種激進的特質，讓移動在空間的觀者與紀念物產生連結，由身體經驗的移動放大激進的性格。激進本身也非僅代表破壞性的空間語言，而是紀念性本身具有的多向性閱讀，令建築師與觀者之間賦予了鏡像的多重性，此時「激進」代表著是一種無限性的開放狀態，在動態的探索過程建構建築感知的互為本體性 (圖 13)。

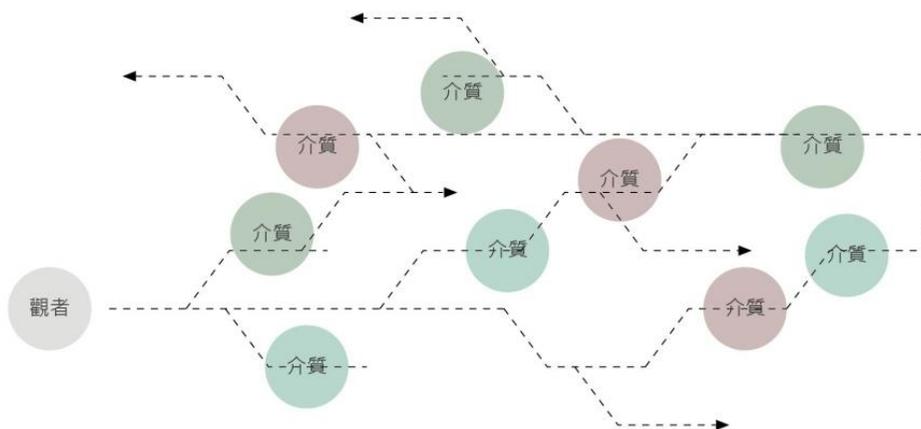


圖 13：紀念性的多重相互性 資料來源：本研究繪製



越戰紀念碑的花崗石牆彰顯其真實與虛幻之間的無限性，藉由觀者個人的情感抒發進入林瓔的意圖性，進而擴張至大眾性的追憶與反思，意義上是始於建築師在鏡像階段對觀者的「想像投射而並置出的主體同一性<sup>8</sup>」，鏡像階段中本身就是一種混亂與錯置，在此觀點下建築師與觀者之間，始終是一個相互嫁接的關係，因此在越戰紀念碑中，體現的是一種過去與現在並置的時態關係，由觀者體驗真實空間時文本再次舒展開來，因而產生多重鏡像階段的發生（圖 14）。

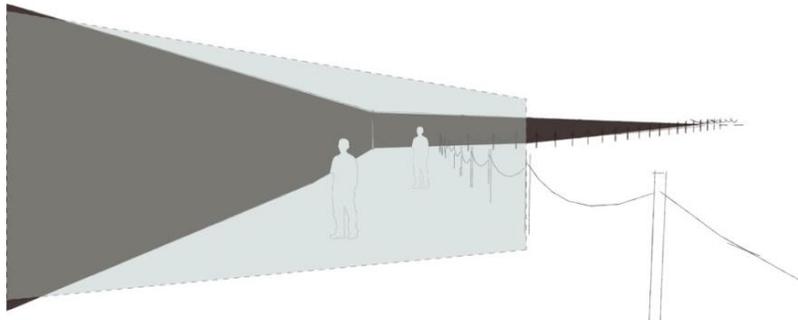


圖 14：越戰紀念碑中，時態並置的空間包覆狀態 資料來源：本研究繪製

### 3. 鏡像的異化 - 紀念性解讀的主體互換

感知最後被疊合的是事件的真實，還是添加了建築師意識的文本？在觀者的最終感知被確立後，所提煉的真實似乎是自我表述的狀態，就例如卡爾維諾在《看不見的城市城市》城市與符號之二篇章中的文章結語“記憶過剩，而且多餘：它重複著符號，使得城市得以存在（卡爾維諾，1993：30），我們眼中所及的介質短暫提供了腦中階段影像，並提供觀者建構出場所的情緒（圖 15）。

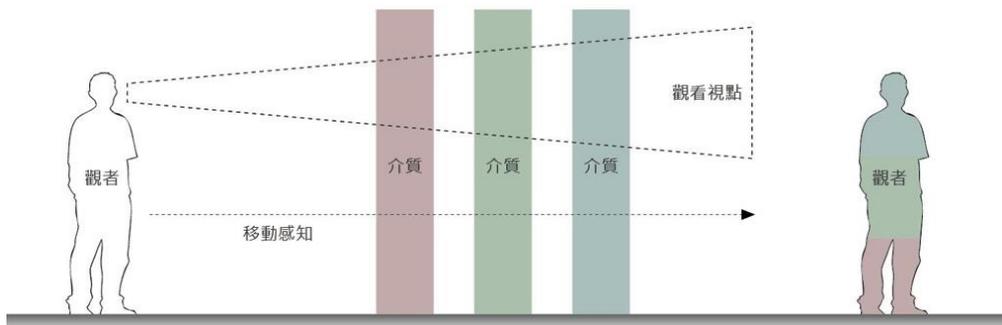


圖 15：鏡像空間概念圖，介質影像殘留 資料來源：本研究繪製

<sup>8</sup>自我生產於鏡像階段，它沿著虛構的方向發展起來，因而自我與想像界相聯繫，自我就是一種意向或影像。在這一基礎上把自身與自己的鏡像同一起來後終於確立了自己的同一性身份。（王國芳、郭本禹，1997：163）



紀念性空間始終存在建築師的意識，觀者以此媒介疊合出多個觀看的紀念物視點，空間的開放狀態就隱含建築師的意圖煽動，遊走於建築的過程觀者進入紀念文本的時間序列，藉由建築師投注於紀念性的意識，開始擾動觀者的”誤認”（*méconnaissance*）時刻，並將觀者對事件的理解產生再現，如越戰紀念碑的細膩、沉靜，讓越戰中的殺戮與暴力進行重組，改變觀者對文本的原初認知，即是建築作為鏡子朝向鏡像階段中：建築師與觀者的相互投射時刻。

建築師與觀者的相互投射將帶領觀者異化出對紀念物的主觀性建構，於此觀者藉由觀看建築，從中假想出建築師意圖的想像，因而建立觀者為主體的全新鏡像階段。誤認將觀者的身體經驗與紀念物疊合，並脫離出新的自我詮釋，在體驗空間的過程觀者將自我確立起來，最終分化、脫離出自我（圖 16），如鏡像理論的嬰兒時期：主體的誕生來自於分離。如拉岡所說：鏡像階段代表了一種誤認，同時也體現了一種複雜的時態性（王國芳、郭本禹，1997：44）。此分析方法是一序列性的過程，藉由「建築介質的異化建構多重鏡像」、「主體與他者的紀念性建構」而產生。此一分析過程中，越戰紀念碑開創了紀念空間的新樣態與鏡像的可能，因此本研究將透過同樣以地景為主體，並具有當代紀念空間特質的車籠埔斷層保存館，由越戰紀念碑所建構之分析方法，延伸敘述 921 大地震的紀念文本與空間樣態。

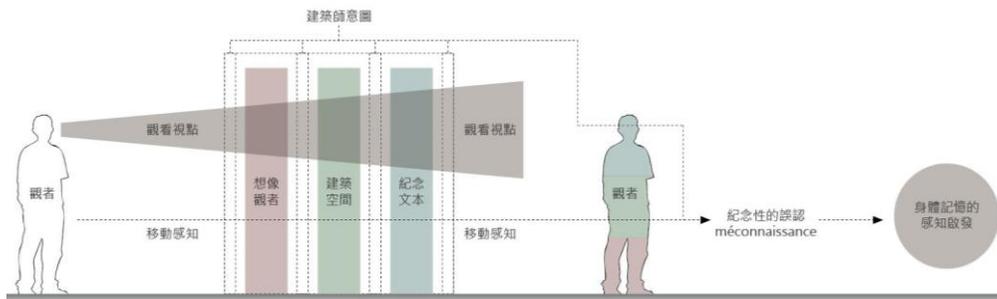


圖 16：鏡像空間概念圖，建築師意圖與觀者的相互衝擊 資料來源：本研究繪製



## 五、紀念性建築的鏡像敘述

921 地震教育園區為紀念一九九九年九月二十一號，發生於台灣中部芮氏 7.3 的強烈地震，地震將車籠埔斷層暴露於地面 150cm-250cm 的高度，有如自然力量凝聚成具體的物質狀態。邱文傑在專訪中提及：我的整棟建築物都是在跟斷層線做對話，藉由斷層線讓大眾發現災害的力量，斷層線本身也是動線，也就是觀者的動線，藉由時而遠、時而近的迂迴，形成觀者的與斷層線的絕對關係<sup>9</sup>。此狀態下是邱文傑在潛意識中，開始「想像的觀者」產生鏡的投射，並藉由建築的創作展現出來，因此車籠埔斷層館時而集中時而分歧的整體，即成為擾動觀者對地震的感知再造。整體園區將建築融合於地景中，建築體以斷層為主體的方式而生，因此空間構成包含了與紀念物的共存和保存，藉由物質性的建構，把紀念性的接收提煉成具有空間序列的感受狀態。邱文傑：從 921 地震博物館開始，在整個社會的期待下，我開始去找尋一種呈現自我或是台灣社會認同的方向<sup>10</sup>，空間中邱文傑以當代性的空間隱喻與形式操作表達自我對地震的詮釋，投射出想像觀者對地震的感受，引發建築師與觀者之間的鏡像關係。因此本章節即以 921 地震教育園區的車籠埔斷層保存館為分析對象（圖 17），藉由鏡像理論做為敘述建築師與觀者之間的方法。

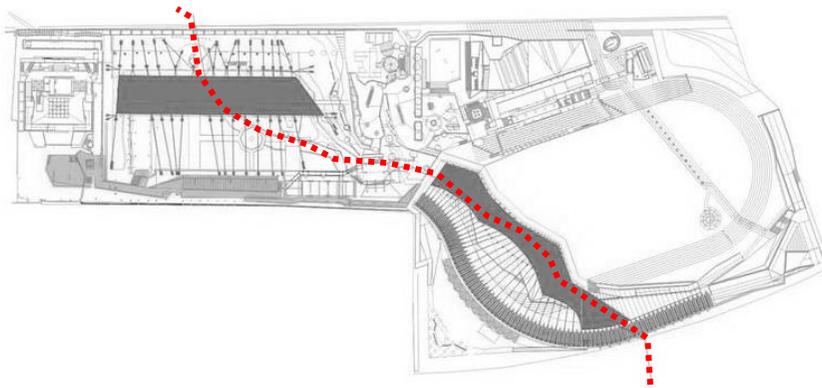


圖 17：921 地震教育園區平面圖與車籠埔斷層關係

資料來源：《地域 X 建築：10 個探索》：59

<sup>9</sup>（建築印象，921 地震教育園區特輯：03:10 - 04:10），邱文傑口述。

<sup>10</sup>（林盛豐、王俊雄、王維仁，2016：46），談話集中邱文傑口述。



### 1. 建築介質的異化建構

車籠埔斷層保存館（以下稱保存館）中，邱文傑以隱喻的方式表述其意圖，即是保存館量體跟隨斷層而生，與張開於斷層之上的鋼索、薄膜組合成象徵「縫合」的涵義。於此可理解：由薄膜的覆蓋與鋼索的結構拉伸成為保護斷層不受風雨侵蝕的頂蓋，在實質與隱喻之間，成為邱文傑與觀者搭接的紀念方式和感知可能。而保存館的弧形配置雖順應著斷層線，但在不同線性結構的並行下，開始產生時而近時而遠的動態經驗（圖 18），在不同位置形成多變的觀看距離，於室內向外看時，介於兩者之間的玻璃介面成為框景，並引導觀者的視覺方向。於此邱文傑藉由主體意識下的空間引導，啟發觀者自發性的閱讀體驗。

空間中，覆蓋於斷層之上的薄膜形成具張力的構造，在不同定點觀看斷層時，拉伸的薄膜將視覺產生動態的變形（圖 19），同時斷層與薄膜上下之間的虛體成為強烈的視覺引導，當觀者進入到保存館與薄膜中間的戶外空間時，身體即被弧形玻璃、薄膜和斷層包覆（圖 20），被斷層切斷的跑道經再造與回覆，而成為時間序列上的回朔（圖 21），在連續性的視覺吸收下，斷層的時態開始被鬆動，過去與現在的時間同時並列於場所中。此狀態是鋼索與薄膜構成回應了真實物理環境的需要，並提供觀者感知層面的事件再造，因此真實的空間序列同時產出隱喻可能的紀念意涵，即是混合想像觀者與紀念文本的異化建構。

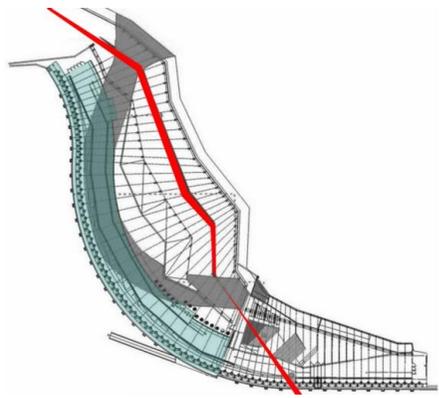


圖 18：斷層保存館與斷層的相對關係

資料來源：《地域 X 建築：10 個探索》：60

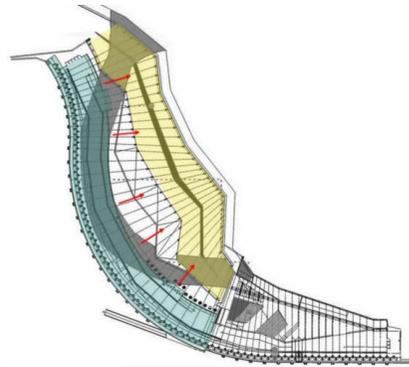


圖 19：斷層保存館與斷層的觀看距離

資料來源：《地域 X 建築：10 個探索》：60



保存館的空間序列啟動了鏡像的發生：邱文傑（主體）藉由想像的觀者→並以建築為鏡→投射出觀者感受的空間「動態性」，令空間中不穩定感的知覺誘發，創造出不同深度的視覺體驗。保存館彰顯的是邱文傑的主體意識與觀者並存的具體表現。於新的空間組構與重現過去的交互關係中結構出主體的同一次性，即是邱文傑體現可閱讀性與感受的車籠埔斷層保存館。



圖20：薄膜之下的虛體包覆

資料來源：本研究拍攝

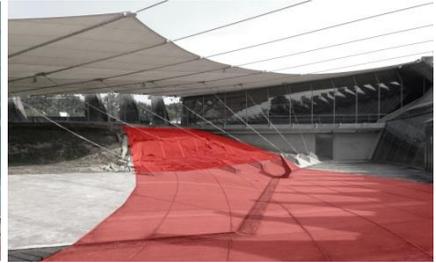


圖21：操場再現

資料來源：本研究拍攝

## 2. 鏡像連結 - 主體與他者的相互性建構

斷層保存館雖為單一動線的展覽形式，但在單一性的體驗路徑中，邱文傑試圖將斷層的特質運用於室內的遊走經驗，移動之間的地面高低差令觀者產生高低的游移與誤認，從中創造斷層隆起的於地表的非穩定感（圖 22-A.B.C），移動過程觀者藉由室外框景與斷層的（圖 23）視覺吸收，深入觀者於斷層的身體記憶。斷層保存館的地坪不停的在創造類似地震時的體感，在中性的動線上賦予激進的特質，促使移動於空間的觀者與紀念物開始產生連結性。



圖22-A：階梯座位



圖22-B：室內地坪高差



圖22-C：觀賞台



圖23：玻璃框景

圖22-A.B.C 資料來源：本研究拍攝

圖23 資料來源：本研究拍攝



斷層保存館的單一動線中，面對斷層的方向擁有兩處獨立向外開口，觀者在室內外移動的同時，單一的路徑即產生分歧與多向的身體經驗（圖 24），當觀者處於斷層戶外空間時，原本透明的玻璃因為角度的設置，與物質特性的相左，將天景映射於表面而形成實體的牆，藉由曲線量體與斷層折線之間的夾縫，成為具包覆性的獨立場所單元（圖 25），並創造抽離於當下的記憶再造，其場所狀態介於真實與虛幻之間，而成為觀者與紀念物之間具無限性誘發的紀念性特質。

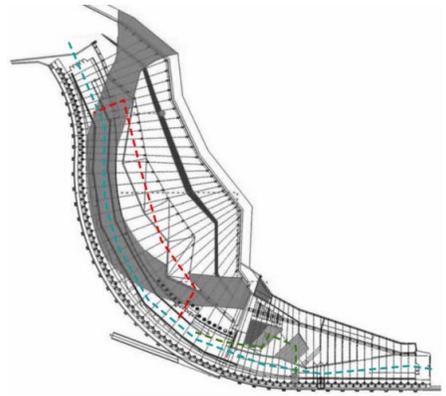


圖 24：空間多向性路徑

資料來源：《地域 X 建築：10 個探索》：60

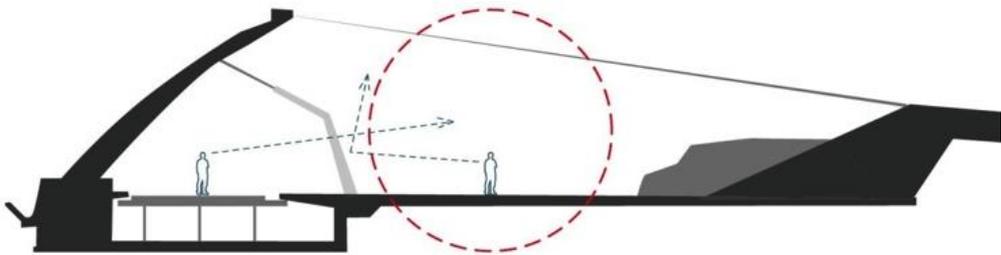


圖 25：剖面關係圖資料來源：本研究繪製

上述觀者移動於動線空間的不穩定感，與戶外斷層空間的知覺觸發，可以說源於邱文傑主體意識下「概念形式」與「地震意象」的融合，藉由空間序列放大了保存館中斷層的隱喻，弧形保存館的空間形式將觀者的視線導向斷層時，放射狀的鋼索又由斷層朝向保存館搭接，彼此圍封與環繞的空間狀態成為強烈的視線引導，因為空間中觀者與斷層之間的獨立圍封給予空間的純一性，在觀者與斷層間的距離呈現更賦予斷層自然力量的「神聖紀念性」，進而創造抽象性的感知可能，與想像觀者的空間實踐。

在建築生成的過程中，可以說邱文傑與觀者之間擁有其動態性的置換狀態，邱文傑創作時的設計意圖如其口述中所表達：斷層線本身被視為是設計預設的



動線，在迂迴與遠近之間創造觀者在斷層保存館的閱讀性<sup>11</sup>。因此邱文傑與觀者之間存在著想像的重疊，即主體藉由想像的關係，開始模擬觀者在空間的感知狀態，而建構保存館的空間序列，此階段為主體從鏡→像的投射建構，藉由動線中動態性的觀看距離，與戶外空間的事件再造，讓想像階段的觀者感知再現；精密計算的玻璃角度與薄膜、鋼索的結構拉伸，體現了創作者主體意識的物質表現，在兩者互為主體的空間序列，而成為得以讓大眾產生共同性的紀念性質（圖 26）。

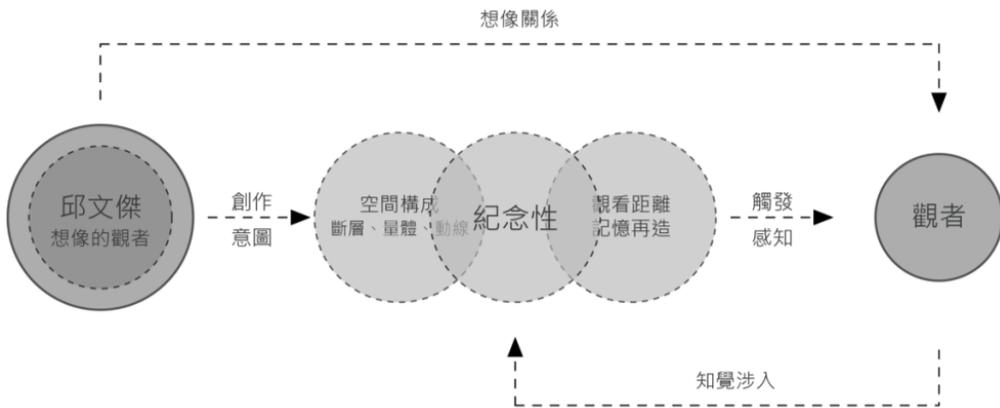


圖 26：建築的鏡像分析資料來源：本研究繪製

### 3. 鏡像的異質性 -紀念性解讀的主體互換

觀者在斷層保存館的紀念性記憶，開始於與邱文傑的主體互換時刻，其中觀者對 921 地震的印象經由邱文傑的建築創作產生異質，斷層保存館的地坪高差，與戶外空間的連續感知成為衝擊觀者紀念閱讀的轉換介面，其感受皆來自主體創作與想像觀者的融合體現。

斷層保存館藉由邱文傑之創作，讓觀者在空間中的狀態是一種情緒性的投入，因此若以觀者為主體來討論：觀者藉由空間涉入的經驗觸發，潛意識的把自身與隱含在保存館空間背後的邱文傑之意念，產生意念上的交流，或是觀者的主體意識因為紀念空間的多重誘導，投射出不同於邱文傑預期的狀態，並發

<sup>11</sup>（建築印象，921 地震教育園區特輯：03:10 – 04:10），邱文傑口述。



展出相異的空間感受，此多重性的個人感受皆為建築擁有的鏡子特質，所牽引出的多向性感知。就如鏡像理論中，主體與他者之間始終擁有其相互的性質，在相互為本體的表述中，創造鏡像階段多重性的誤認（*méconnaissance*）時刻<sup>12</sup>（圖 27）。

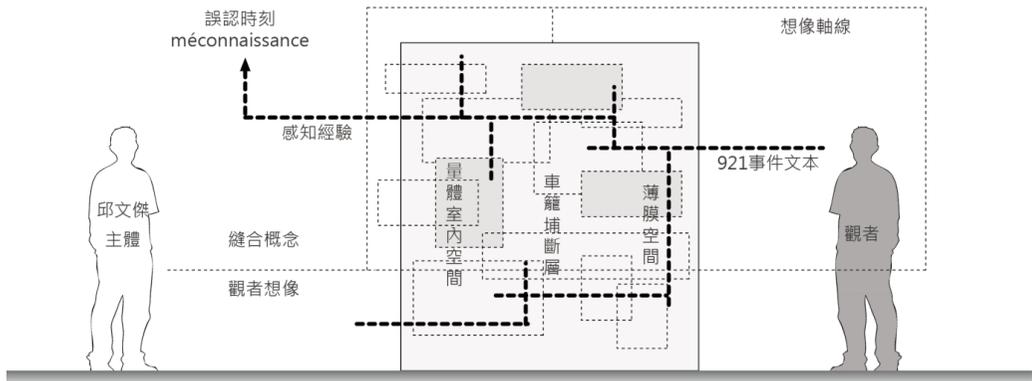


圖 27：921地震教育園區的研究者與建築師意圖的相互衝擊 資料來源：本研究繪製

於此分析，斷層保存館在鏡像理論的相對應關係中，即是一道具有遠望效果的鏡面，藉由邱文傑的鏡像階段，觀者被帶往更深層的感知經驗，與多重性的紀念誘發，在兩者互為本體的含意中，印證拉岡主體誕生於分離的時刻，同時藉由建築之明鏡，將建築師與觀者之間模糊、隱性的關係釐清與透徹。

在 921 地震紀念園區的討論中，建築師與觀者之間本為二元論述的絕對關係產生改變，在分析中建構的主從相互性驗證了鏡像理論於建築之中的指涉關係，此一分析雖為單一建築個案，但此概念在任何具有主體、他者的空間中皆具其含義，因鏡像理論中的鏡像階段在被闡述之前本已存在，它存於有關主客體之間的空間想像。

<sup>12</sup>拉岡認為：鏡像階段是一幕戲劇，其內在動力迅速地從缺乏（insufficiency）轉向預期（anticipation）使得主體陷入空間同一性的誘惑中，這幕戲劇為它製造出一整套幻想，從破碎的身體形象一直到我們稱之為被矯正過的、完整的外形，直至這幕戲劇的嚴密結構將塑造出所有主體的未來心理發。（王國芳、郭本禹，1997：141）



## 六、 結論

在建築的鏡像關係中，藉由空間的指涉與分析過程，可以發現原本個人性的空間感受，會因為建築師投注在建築中的企圖，開始改變觀者在紀念場所的記憶與感受，即是透過彼此間的意念交換，疊合出非主體最初預設的場所認知。同時建築應該擁有被閱讀與啟發的特質，從 921 地震教育園區中，可明顯看出空間鏡射而出的延伸性，當大眾對空間是存在著自發性的探索與體會，建築師植入的企圖性或許只是一個衝撞介質，並不充份主導使用者對空間的使用與感受。921 地震園區中，建構在針線縫合大地的意識下，建築師以不強加過於符號與主張性的方式，藉由紀念物與建築兩者立場的同化，把空間中的絕對二元解放出來，此時場所的紀念性變成是非常大眾意識下的產物，也因此觀者開始與建築師的意圖產生並列，並發生鏡像階段的可能。

在研究的分析發現，當紀念空間的精神性轉變成實質可閱讀的訊息後，觀者在斷層保存館內中的體驗即開始超脫於建築師意圖，進而內化至個人對文本的體悟，可以說觀者在進入紀念空間時是將自身視為主體，並轉為與作為他者的建築師，產生隱性的鏡像投射效果，這是一種主體他者的交互閱讀，其中存在著主體與他者共同面對建築的本質性討論。

研究者認為，這層關係或許點出了當代許多公共性建築，觀者永遠無法與建築師意圖產生共鳴的絕對二元論述，也許也是嘗試喚醒，使用者與建築師之間必須共同面對建築的必要性，而本研究的分析與指涉則是空間鏡像的多重結果之一，通過以建築師為主體的方式，將建築中的鏡像關係連結起來，成為觀看建築的新的觀點，與可以被探索的建築閱讀，同時鏡像過程的多重性，如何被延伸出不同指涉對象的討論觀點，是為本研究具有可延續性討論的可能。



## 七、參考文獻

1. 王國芳、郭本禹，1997，《當代大師系列—拉岡》，台灣：生智出版社。
2. 王增榮，王增榮、王俊雄編著，2011，《浪漫的真實：戰後蘭陽建築展》，台北：田園城市，pp. 224。
3. 伊塔羅·卡爾維諾，1993，《看不見的城市》，台北：時報文化出版社。
4. 邱文傑，林盛豐、王俊雄、王維仁編著，2016，《地域 X 建築：10 個探索》，新北市：遠景出版社，pp. 46-47。
5. 林蕙玟，2008，〈具變動力量的集體性文化資產：論標注性事件紀念物之紀念性意涵〉，國立成功大學建築系博士論文，台南：成功大學。
6. 陳冠如，2016，〈靜態美學的延續、純真年代的想望：南電影刺客聶隱娘的鏡像與空間意象〉，《有鳳初鳴年刊》，第十二期，台北：東吳大學。
7. 許光武、李英明，2005，〈帝國之眼：日本殖民者與他的「它者」台灣〉，國立政治大學東亞研究所博士論文，台北：政治大學。
8. 單德興，2007，〈創傷·回憶·和解—析論林瓔的越戰將士紀念碑〉，《歐美研究所期刊》，台灣：中央研究院歐美研究所。
9. 葉直育、李嘉元、張耿銘（製作人）、湯宗翰（導演）。九二一地震教育園區【電視單元專輯】。建築印象。臺北市：udn tv。
10. 廖堂智，2013，〈以拉岡鏡像理論看金庸筆下的桃花島／黃藥師〉，《修平人文社會學報》，第二十期，台中：修平科技大學。
11. 劉紀蕙編著，2001，《他者之域：文化身分與再現策略》，台灣：麥田出版社。
12. 蕭龍德，2007，〈自戀魅影—以拉岡鏡像論應用於數位動態影像之創作研究〉，銘傳大學設計創作研究所碩士論文，台北：銘傳大學。
13. C-SPAN，( 2000，ctober 24 ) [Maya Lin ,Vietnam Veterans Memorial, Architecture, Biography, Design]，Retrieved from <https://www.youtube.com/>。
14. D. Libeskind、吳家恆譯，2006，《光影交舞石頭記—建築師李伯斯金回憶錄》，台北：時報文化出版社。
15. E. Heathcote，朱勁松、林瑩 譯，1999，《Monument Builders》，中國：大連理工大學出版社。



16. H. A Millon, 1965, 《Key Monuments of the History of Architecture》, America : Abrams 。
17. J. Pallasmaa, 2005, 《The Eyes Of The Skin : Architecture And The Senses》, New York : John Wiley & Sons Inc 。
18. J.L. Sert、F. Léger、S. Giedion, 1943, 〈Nine Points on Monumentality〉, 《Harvard Architecture Review》, Cambridge, Mass 。
19. L.I. Kahn, J. Ockman, 1943, 〈Monumentality〉, 《Architecture Culture 1943-1968》, pp. 48-54 。
20. P. Zumthor, 張宇譯, 2014, 《思考建築》, 北京: 中國建築工業出版社。
21. S. Homer、李新雨譯, 2014, 《導讀拉岡》, 中國: 重慶大學出版社。
22. S. Holl、J. Pallasmaa、A. Pérez-Gómez, 2007, 《Questions of perception》: Ram Pubns&Dist 。

