

南 華 大 學

環境與藝術研究所

碩士論文

公共藝術之「場所性」研究

—關於幾個公共藝術作品的現象學分析

A study on the “Placeness” of Public Art

—An Analysis on Public Art Works from the Perspective of Phenomenology

指導教授：魏光莒博士

研究生：彭馨慧

中華民國 九十二年 六 月

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

環境與藝術研究所

公共藝術之「場所性」研究
試以現象學分析幾個公共藝術作品

研究生： 彭麗慧

經考試合格特此證明

口試委員： 洪上翔
 魏光善
 何武璋

指導教授： 魏光善

所 長： 李錦波

口試日期：中華民國 92年 6月 27日

公共藝術之「場所性」研究 — 關於幾個公共藝術作品的現象學分析

A study on the “Placeness” of Public Art —An Analysis on Public Art Works from the Perspective of Phenomenology

摘 要

本論文是一篇關於公共藝術之所在的 場所性 探究；公共藝術以生活世界為切入點，作為一種介入的藝術而成為生活世界的一部份，面對公共藝術之所在，即面對著生活世界中最直接的經驗。然而，架構在現代性觀點下對公共藝術的認識，將它變成中性調的視覺美化裝飾或無意義的空間複製品，掩蓋了公共藝術作為生活世界中的此在之部分真實。

本文朝向的 場所性 研究將是回歸到公共藝術於生活世界之內，採取現象學的主體客體經驗交流互動的觀點，不同於現代性主-客二元對立的論述，以及工具理性之下對空間可被任意切割、區分、複製並在本質上並無不同的認知，試圖由現象學的視野為分析的入路，展開對 公共藝術之所在 的真實照面，即與此所在內所相涉的藝術創作、身體、空間、他者的照面，並透過對台灣三個公共藝術個案進行整體性的解讀與深層細緻的描述可能，進一步將公共藝術總體在場的場所性談出。

本論文研究大致分為兩部分，即基礎理論探討與由 場所性 看三個公共藝術個案，其內容概述如下：

【第壹章】說明本研究強調是一種不同於現代性觀點的空間認識，以生活世界為出發的整體性思維視野去審視公共藝術的 場所性 。【第貳章】進入理論基礎的探討，由公共藝術做為一藝術品 物 與參與其中的身體，以及與地方場所經驗的關係層次上，以海德格對「物」所開啓的場所觀注，梅洛龐蒂之「身體 空間」經驗的場所揭示，再過渡到段義孚之「經驗透視中的空間和地方」作為 場所 認識的學理基礎。【第參章】、【第肆章】與【第伍章】從公共藝術設置的生成經驗之前、中、後的歷時性向度來看：公共藝術尚未進入設置前的空間、公共藝術決定設置即藝術家之創作須留神關注的所在 地方 以及公共藝術品(物)最後設置之所在，從這幾個層面展開公共藝術個案 鹿港「歷史之心 裝置藝術大展」、板橋火車站公共藝術「板橋印象」以及高雄縣美濃客家文物館公共藝術「於天地的恩賜中」 場所性 一種靈活的看與深層的解讀與詮釋。【第陸章】是本研究的結論。

、身體/空間 (Body

公共藝術之「場所性」研究

—關於幾個公共藝術作品的現象學分析

目錄：

第壹章 緒論 / 01

- 第一節 研究緣起與動機 / 01
- 第二節 研究目的 / 08
- 第三節 問題意識及論述觀點 / 10
- 第四節 研究方法 / 13

第貳章 理論基礎探討 / 14

- 第一節 說於現象學之前的現代性觀點 / 14
- 第二節 “物”對場所的開顯 / 19
 - 「在世界中存在」 論物性之開顯 / 藝術品(物)詩性的無聲召喚 / 藝術品(物)之詩意築造
- 第三節 梅洛龐蒂之“身體”凝視-重返「身體-空間」經驗現象 / 31
 - 此在-身體之兩義性結構 / 身體知覺的特性 / 重返「身體-空間」經驗的運動-空間體驗-「身體圖示」之提出 / 藝術活動中的風格與身體
- 第四節 “身體”與“物”帶出現象世界中的場所與地方 / 42
 - 此在(身體)和此在(物)的時空在場性 現象世界中的場所與地方

第五節 小結 / 47

第參章 由“場所性”看鹿港「歷史之心－裝置藝術大展」 / 48

第一節 生活世界中的地方 / 49

第二節 藝術創作介入地方 / 54

第三節 視覺概念的扭曲造成藝術品(物)與他者的疏離 / 59

第四節 小結 / 62

第肆章 由“場所性”看「板橋印象」 / 64

第一節 身體之“看見”地方與在地體驗 / 64

第二節 凝視地方世界的姿態 / 72

殖入式的 生長的

第三節 小結 / 80

第伍章 由“場所性”看「於天地的恩賜中」 / 81

第一節 美濃人在大地之上的存在 / 82

移民瀾濃 人與土親的身體-空間經驗

第二節 藝術家對地方特性的留神觀注 / 88

第三節 藝術品(物)所開顯的場所精神 / 92

第四節 小結 / 97

第陸章 結論 / 99

參考文獻 / 103

第一章 緒論

第一節 研究緣起與動機

(一)公共藝術之形成與相關論述

「公共藝術」(Public Art)此名詞最早出現在美國羅斯福總統主政期間政治目的上的政策使用,而我國的公共藝術操作正援引自美國於1960年代透過公共事業促進局進行的聯邦政府贊助藝術計劃,以及1965年住宅暨城市發展局結合都市更新計劃過程中,將工程總預算的百分之一運用於公共空間藝術品設置費用上¹。

九十年代台灣正值經濟起飛與資本市場形成之際,政府積極地替國家邁向國際化鋪路,於是提昇國家城市形象成為政策目標之一,政府對空間環境品質的重視而積極投入多項政策進行視覺環境的改造運動(如創造城鄉新風貌、生活環境總體營造以及美化公共環境等),在此背景下政府面對工業化發展帶來的環境惡化與對邁向現代化國家的渴望同時,促使政府借鏡歐美經驗尋求解決的方案,於是以歐美國家推動公共藝術政策所得的邊際效益為目標,於1992年公佈文化藝術獎助條例²,藉由購置藝術品來美化改善公共空間並兼顧藝術家的經濟扶助。

因此,公共藝術的形成亦可說是在資本經濟發展下為提昇國家城市形象,政府尋求改善公共環境透過政策與藝術的情勢結盟所濟出的一帖藥方,於是公共藝術在理性化行政架構下伴隨著公共工程的興建可以很迅速地應用在美化實體空間上,其功能便是達到實體空間的改造與環境美化上的一種經濟性的應用策略效果。

從狹義而言,「公共藝術」便是從西方的行政體系上開始,當台灣的政治經濟發展到相當水平之後,仿效歐美經驗做為一項福利政策提出,其內涵之一即藝術品於公共空間的存在成為強調公眾福利的“視覺品”,依照費城現代藝術協會主席卡登(Janet Kardon)的說法:「公共藝術不是一種風格或運動,而是以連結社會服務前提為基礎,藉由公共空間中藝術的存在,使得公眾的福利被強化。」³,公共藝術在台灣作為一項福利政策,其提供的社會福祉分別可對藝術家與一般民眾而

¹ 參見《美國公共藝術評論》,Harriet F. Senie、Sally Webster編,慕心/等譯,遠流出版,台北市,1999,頁5-6

² 文化藝術獎助條例第九條:「公有建築物所有人,應設置藝術品,美化建築物與環境,且其價值不得少於該建築物造價百分之一。」,參見《公共藝術設置作業參考手冊》,頁79

³ 引自:「環境與藝術公共藝術系列講座專刊」,帝門藝術基金會,頁2

言，當時參與文化藝術獎助條例推動的黃才郎表示「有感於國內藝術工作者人口甚多，一直缺乏創作發表的機會。...若藉立法之力擠入此一條款，建立公眾藝術法源，目的並不為了使藝術家致富，而是讓藝術工作者依自己的專長，貢獻於社會，藉著表現，爭取社會認同與工作尊嚴。」⁴，即是對藝術家的經濟挹助以及作為「無牆博物館」的延伸讓民眾可以很容易的接近藝術。隨著文建會於1994年起陸續推動的幾個實驗性示範操作，公共藝術逐漸在各專業領域裡引發不同的討論與論述，這些相關的討論皆可視為法規定義之外，廣義性地為公共藝術所涉及的範疇予以界定。

早期有人延伸法令的解釋以公共藝術需美化裝飾建築物與環境的立場，著重視覺性在公共藝術中的重要性，因而認為公共藝術即作為一件“藝術品(物)”以美化建築物及附屬於空間的裝飾作用著，應強調純美造型的藝術性⁵，只要藝術表現於適當場合都可成為公共藝術，藝術家的表現為關鍵，公共藝術之所在即是藝術家個人藝術性創作的公開展演場地，如1998年台北市立美術館辦理的戶外雕塑展-「雕塑之野」便是一種具體地把藝術自美術館推出去讓更多觀眾可及的方式，其最直接的想法就於戶外規劃出一個可容納這些藝術品(物)的設施-公園，公共藝術之所在於此意義下即泛指藝術品(物)擺放和展示的地點為一般民眾直接可及的基地，藝術品(物)與所在(空間)的關係被視為實體空間條件下的搭配陳設⁶。儘管也有部分藝術家將藝術創作推向較積極的層面，其意識到藝術與所在環境及公眾的關係⁷，但對於藝術(藝術創作、藝術品(物))、空間以及身為公眾的他者彼此之間的互動關係仍未有深層的描述。

設立於1980年位於紐約曼哈頓下城區移民局廣場前，理查·賽拉(Richard

⁴ 參見《公共藝術與社會的互動》，黃才郎著，藝術家出版社，台北市，1994，頁72

⁵ 參見《百分比公共藝術示範(實驗)計劃執行及審議作業要點》，1995，2-1，王哲雄發言紀錄：「當我們談到公共藝術的裝飾公有環境或景觀之時，...必須和「藝術的」結合，也就是說以藝術品達到裝飾的功能，...「裝飾」必須以審美意識為大前提。」

參見《藝術家看公共藝術》，鄭乃銘著，藝術家出版，台北市，1997，頁13。藝術家王秀杞訪談：「公共藝術要強調藝術性。...作品的形象不限並是具象、抽象或者是什麼材質，只要是作品的純粹度夠的話，那麼自然就能與大眾產生共鳴，如果與民眾產生排斥，也就是作品的本身並不符合創作的特質。」

⁶ 參見同上，頁58。藝術家朱銘訪談：「假如作品太大而空間又不適合，那麼就好像是硬塞東西一樣，空間過大、作品太小，讓人覺得渺小...他們(業主)不一定瞭解藝術家作品與空間的關係。」

⁷ 參見同上，《藝術家看公共藝術》，頁59。藝術家董振平表示：「藝術家的作品固然重要.....還是要考慮這個地域的屬性與人文背景。」

參見同上，《藝術家看公共藝術》，頁16。藝術家陳正勳表示：「首先要考量的第一前提是民眾參與，而不是過度地以藝術本身主觀性作設想，如果太刻意去強調藝術性，有可能忽略掉民眾在這裡的重要性。」

Serra)的「傾斜之拱」作品是由一塊高 2 公尺、長 30 公尺、厚 5 公分的圓弧造型鐵牆構成，當地的居民與上班族都不喜歡此件作品，且認為作品影響行進希望將其拆除，可是藝術家不贊同，因此造成藝術家與公眾的爭執，這事件成為引發公共藝術之所在(空間)中“公眾”或“藝術”的主體問題的開始，藝術家、藝術品或是公眾之他者誰才是公共藝術的發言人，在這問題點上一方認為公共藝術的“藝術性”這個問題即關於什麼是藝術，在當今藝術的公堂上尚且已無從判定真偽，誠如胡寶林提出的「今天或許已經沒有什麼是藝術的問題，只有好的藝術、和壞的藝術的評論問題。我現在在這裡吐一口痰，我說是藝術，你不贊成，你就離開，或者你要拆穿我的詭計就不是藝術，你是一個畫評家、藝術評論家，你就罵我；……至於每個人做任何一件事情，若他都說“我在做藝術的活動、一個藝術作品”…最後就他自己看有沒有自己欺騙自己」⁸，即便在公共藝術的領域裡，各方的意見表述也僅是口供自白，難以提出真憑實據，庭上似乎僅留下評論者的各自呢喃與藝術家的自由心證，這被認為是“藝術性”對公共藝術的無法界定與侷限。

「傾斜之拱」事件的落幕是藝術家為了捍衛自身的最後權益，申訴藝術家的視覺發言權而尋求法律途徑對駁公堂，為創作力爭最有利的辯護，以免作品成為假借民主之名召喚公共性意見的意識型態同盟假象下的犧牲品，這當然是手段的問題，非關公共藝術本質性的省思。

或許“藝術性”對公共藝術的無以為力，近期人們轉向追問“公共”這兩個字，「對於公共藝術定義的討論，或許應該將焦點從“藝術品”或“藝術創作”本身，轉移到與公共藝術作品具有相對應關係的“受眾”。」⁹，作品屬於公有資產同時位於開放性空間，除了藝術家之外其面對的是不特定的第三者-身為公眾的他者，「傾斜之拱」事件之後公眾意見成為公共藝術之所在的主體力量，關於公共藝術的界定逐步將從實體性空間向度的觀注導向公共領域的政治性論述或成為一個社會動員的議題，公共藝術之所在與實踐同時也是一種心理的向度，其意義誠如研究者所言：「公共藝術其實可以成為一個社會動員議題促進一個公共過程，進而改變社會既定的權力關係……，公共藝術在不同作用者爭奪公共藝術意義的過程裡如何政治地被界定，其不但再現了當下的社會現實，同時也揭示了公共藝術的生產過

⁸ 參見：《文建會 2002 文化環境年：公共藝術論壇實錄》，胡寶林：「台灣推動公共藝術“新”課題」，空間雜誌社，台北市，2002，頁 8

⁹ 參見：《公共藝術生產的公共過程與「公共性」建構》，吳思慧，國立台灣大學建築與城鄉研究所，碩士論文，1998

程便是一個政治過程」¹⁰，然而，也有學者反駁將公共藝術之所在僅作為展開社會政治動員的議題訴求與意識爭論的場域，陷入公共性的迷思中，研究者朱曉芳表示：「以這些觀點闡述來看，所有意識上關於公共性議題的爭論，是一種意識上的討論，落到真實空間介入或環境上的建構時，卻沒有辦法提供有效幫助。」¹¹，學者胡寶林則進一步將公共藝術視為在公共領域中的藝術表現，由政治的目的性論述導向多元主題；「公共藝術是公共領域中的藝術論述...邁向一種彰顯地方共同記憶、挖掘社群認同議題、表現場所精神及刺激論述文化遠景的公共藝術，...不是僅止於美化環境的藝術，也不是一般的道路傢俱。(公共藝術不會是)中性美學的東西」¹²，論述中反映公共意見的衝突、整合與轉化認同，那麼藝術的類型不是絕對¹³，表現的主題與議題性成為關鍵。楊子葆認為凡是位於公共空間範疇的藝術創作、不拘任何表現形式，都可以包括在內，隨著藝術領域的擴大與變遷，公共藝術難有被共同接受的定義，若從藝術普羅化與生活化的角度來審視，「公共藝術」應該更強調“公共”這兩個字，而“藝術”的定義上更加開放。

在上述有關公共藝術所涉及的領域與觀念所做的論述與界定，可以知道公共藝術的討論大致不出“藝術性”或“公共性”兩個面向，範疇所及的藝術家創作、藝術作品(物)與做為他者的公眾。

(二)「公共」-「藝術」的拆解與主-客二元性疏離

公共藝術的觀念從字面上去拆解即指涉“公共性”與“藝術性”，“公共”(或公眾)及“藝術”這兩個概念，基本上是相互衝突的¹⁴，衝突的起點來自一種思維視線上的二元對立框架-主體與客體、心靈與物質、意識與對象、主觀與客觀、我與他人，

¹⁰ 參見同上，頁 148

¹¹ 參見《以創作生成與大眾解讀來看當代的公共藝術》，朱曉芳，國立雲林科技大學空間設計研究所，碩士論文，2001，頁 44

¹² 參見同注 8，頁 9

¹³ 採取公共藝術的政治性及公共論述作用觀點者，認為一些戶外演出的表演藝術同樣有著涉及公共領域的議題性主題，如環保、關懷弱勢團體、爭取婦權等，因此表演藝術或行動藝術也是公共藝術的形式之一。這麼一來，公共藝術就算非視覺藝術，也可能是表演藝術或聲音的演出，公共藝術的範疇隨之擴大。從台北市政府目前研擬之「台北市辦理公共藝術自治條例」來看，將公共藝術所指稱的範圍擴大為：“係指透過各種技法、媒材、形式之視覺藝術、表演藝術、影音藝術、行動藝術等各式創作”，不再侷限於有形具體的「物品」設置。

¹⁴ 參見：《藝術觀點雜誌》「出版序言」，2000.7，冬季號，No.5，漢寶德：「首先，公共藝術對今天的藝術界而言，就是一個矛盾的觀念。藝術界強調創新，要求突破，在本質上是小众的，而公共，顧名思義，則是大眾的。把一些只顧自我表現的作品，安置在公共空間中，對社會大眾是不公平的，他們有負面的反應也是理所當然。」

在此觀點下發展的公共藝術是一種關係的斷裂與疏離，藝術品與場所、藝術與公眾的疏離以及公共藝術之所在與生活世界的斷裂，由於此二元性的架構將“公共”的思維與“藝術”的思維分屬於不同的兩方，當公共性概念中的他者與空間和藝術性概念中的藝術創作與藝術品(物)在公共藝術觀念中做特殊的並置，試圖從公共空間的藝術或藝術於生活世界之中做描述時，都將把公共藝術的詮釋帶到一個意識層次上的矛盾情節，於是“公共”與“藝術”各自走向極端，兩方有著南轅北轍的見解。也就是極力主張“藝術性”者強調創作至上，藝術性是藝術家為跳脫社會疆界的外部控制，尋求自由精神的創意表現，「為藝術而藝術」的絕對優先性格，以藝術的原創性證呈自身，即便擺放在公共的空間裡，也只有好與壞的分別，幾乎所有的藝術都可以是公共藝術，主張“公共性”至上者認為，公共場域的公共性格則要求對個人自由進行限制，以符合包含他者在內的公共利益，公眾參與凌駕藝術表現，儘管也有為兼顧兩者而提出“民眾參與”此開放性的解套動作，然而操作上仍陷在工具理性泥淖中的思維也只好依法套招的虛應他者的需求。

“公共藝術”曖昧的矛盾情結，可以說是源於現代性意識傳統的包袱（關於現代性意識的觀點將於第貳章第一節-說於現象學之前做個說明），這產生在各主體意識於公共藝術認識上的疏離，喻意著現代工具理性意識之幽靈凌駕於公共藝術之真實體驗上所造成，讓我們對公共藝術的思考仍故步自限與主-客對立的泥淖中，於是藝術品(物)與場所、藝術創作與身為他者的公眾以及公共藝術之所在與生活世界的疏離造成一種對立的危機。

隨著近期討論熱切的“公共性”主題“民主式參與”的概念逐受重視，目的是讓他的參與形成共識，這裡出現了一種試圖與他者有所關聯的討論，即是由公共藝術的公共過程來說明，強調的是社會政治意涵下公共藝術設置過程的操作與介入引發的動態關係，學者夏鑄九認為“公共性涉及公共利益，公共利益並不是既定的，而是在充滿政治衝突與辯論的動態社會過程中建構”，由此觀點公共藝術做為一種可操作的程序過程，經由此過程在“公共領域”中建構公共論述與形成“共識”，達到改變社會既定權力關係的目的，為服務此目的，公共藝術的界定是由其所能提供的一套機制-民眾參與所規範，參照研究者吳思慧的描述：「公共性建構的社會機制，則是一個政治性運作與社會認同的“公共過程”，藉由民眾參與「公共藝術」的設置過程，可能可以提供一個不同意見與異質的人們溝通、瞭解與互相尊重、分享的機會，同時也藉此過程改造人與人之間的關係，建立其共同體意

識。」，那麼公共藝術中的民眾參與做為一套行動策略、一種意識型態的工具或說是政治性的手段，儘管涉及關係的論述，但它並不在既定關係之中的任一方（強勢與弱勢間的不平等、藝術家與公眾的意識矛盾、社會與國家的權力關係），而是基於參與式民主政治的原則於關係之外提供一個具客觀性的機制，這試圖與他者有所關聯的運作並非回到公共藝術之所在內的存在性本質思維，即非(在-之內)關係本身而是外在地、客觀化地試圖引發權力（利）關係的策略提供。

針對“公共性”或以“藝術性”二分法的去界定公共藝術的兩種論述發展，猶如分歧的兩平行線各自預設著對方的客觀位置，先公共後藝術或藝術在前公共在後，代表“公共”的溝通認同為重還是代表“藝術”的呈現表達為重，都將令我們陷入面對公共藝術時左右為難的複雜處境。

(三)公共藝術與現代性空間的關係

公共藝術立法之初乃是將公共藝術的所在空間架構在現代性的視線下規劃，空間被當作建構“現代主義者神話”的工具，以期運用條理式的量化數據創造一個進步的、前瞻性的“新烏托邦式空間”，公共藝術之所在成為現代主義¹⁵下的寰宇性抽象空間，同時是一種工具化了的同質性空間(homogeneous)，這是對真實空間的刻意簡化¹⁶。公共藝術之所在是被抽象科學理性所理解的技術性工具所規範客觀物體，空間的界定化減為空洞的表象，空間的各個點是相互外在的、隔離與斷裂，再加上現代化社會資本主義的經濟發展以尋求最高經濟效益為目的，時間效率與標準化成為達成目的的必要手段，快速運輸工具對時空的極度壓縮，以及空間規劃的幾何單元性與景觀設計的中性性格，使人們在時間中感受不到位置的移動，在空間裡不自覺時間的流逝，一種去身體化的時空斷裂讓我們忽視了時空原有的差異性，加深了對空間為同質性認知的誤解。

當公共藝術架構在現代性空間認知的基礎上時，它成為一種捨棄時間、空間的連續性、去身體化的概念實踐，影響所及不僅造成了人們與公共藝術的疏離，同時造成了公共藝術所屬空間的本質扭曲與意義的崩落，連帶使得作為介入公共

¹⁵ “現代主義(modernism)乃是以「現代性」為特質。乃是指與傳統秩序相對的，是一種日益增加的經濟上、行政上的理性化，再加上社會世界的分化，這使得整個過程帶引入類進入資本主義的工業化、科技化，一種由科學體系建構的結構包括：中產階級的興起、民主制度下的官僚體制、科技進步下的理性分工制度、追求工業化生產方式下的效率、都市人口集中所導致的都市發展以及大眾傳播的發達等。”節錄自：葉立誠，《映像世界》，國立空中大學出版，1997

¹⁶ 同質性空間(homogeneous)是 Henre Lefebvre 評論現代主義之空間所提出的概念。參照：魏光苕：「都市空間與神聖秩序」，《環境與藝術學刊第一期》，南華大學環境與藝術研究所，頁 1-2。

空間中的公共藝術隨著同質性空間的任意切割而顯的隨意而無意義，其價值在於物質性而非精神性，公共藝術的設置變成一件單純的工程採購和藝術物品的放置，而重新回到建築物的附屬裝飾物角色，或尋求更大展場空間的藝品展示，重新回到藝術市場上的待價而沽，如此一來，面對公共藝術所能扮演角色的期待：“一種彰顯地方共同記憶、挖掘社群認同議題、表現場所精神及刺激論述文化遠景的公共藝術”之際，恐將失落在對公共藝術所屬空間的同質性誤解中。

(四)研究動機

從上述有關公共藝術的界定與眾多論述中，我們可以知道公共藝術的討論主軸一直放在藝術性、公共性或技術操作性層面，甚少有關對公共藝術之所在(空間)的場所性討論，以及對公共藝術之所在所相涉的藝術創作、身體、空間、他者之間進行整體性的解讀或作深層細緻的描述，於是，筆者擬以「公共藝術之場所性」為一研究方向。再者，若從先前約略提到的公共藝術於現代性觀點下的觀念與呈現中，可以指陳出公共藝術之所在被視為同質性的、無意義的，其中更潛藏著人與公共藝術之所在的疏離危機，而一種主-客二元性的對立，對公共藝術之所在所涉範疇之下(藝術創作、身體、空間、他者)進行一種單向的視線，即智識與空間或說意識對外在、對身體、對空間、對他者的看待方式著墨於公共藝術單一面相談論，並未進一步揭示公共藝術之所在的整體呈現與釐清公共藝術各範疇概念之間的關聯，甚而落入“公共性”或“藝術性”的對立處境。

公共藝術以生活世界為切入點，作為一種介入的藝術而成為生活世界的一部份，面對公共藝術之所在即面對著生活世界中最直接的經驗，然而，架構在現代性觀點下對公共藝術之所在的認識，恐將掩蓋了公共藝術作為生活世界中的此在之部分真實，並形成公共藝術此在場域中的對立衝突及其所在(place)的隱蔽與潛藏危機，於是，朝向「公共藝術之場所性」的研究將是回歸到公共藝術於生活世界之內，採取不同於現代性工具理性之下對空間的認識。任何空間皆可被切割、區分、隔離並在本質上並無不同，以公共藝術之所在現象的經驗與把握為入路，藉由現象學的分析提出對公共藝術之所在的重新認識與更切近於生活世界的體認。

第二節 研究目的

公共空間中的藝術為生活世界綿延出的另一點，公共藝術之所在在生活世界中，而我們卻置身於世界之外去思考。

「問題在於學會觀察，人們是怎樣將我們的東西看作是陌生的，又怎樣將陌生的東西看作是我們的。」¹⁷

「總統府-站在總統府前，想起歷史宏流裡，每一份打造歷史的勇敢，都像火紅般的熱情。...台北當代藝術館-舊有的紅磚色。無意中散發一種傳統的氣質，在黃色的當代活力注入下，融合成一種特別的橙色。置身其中，呼吸到以前和現在的奇妙空氣。...台北美術館美術公園-在透明藍色金色塔裡，以為一招手，乘載夢想的愛爾普蘭星，就會停下，帶著 E.T. 回家，帶我去宇宙旅行。故宮博物院-歷代珍寶像湛藍色的深海源源不絕地湧出中國文化的氣息，近年西風吹染，更讓我度過畢卡索的夏天，達利的冬天，以及花樣年華的春天。...我不知道真正的公共藝術是什麼，對我而言，是一種遍佈在生活中的美，因為是一份感動。」¹⁸

「從古老前我就被你騙

你騙我站在路口 等每回輪迴的燈

你取走我的身體 把我的毛草穿在身上不放

放在每條瀝青上的是你的殘酷我的血肉

你選我的方向 好讓你過你的路

前往你要的 把我留下渡我的日

等每回輪迴的燈前穿梭的身體

你嗜血 我就給你靈魂

你離開 我也一直躺在原地

等你到死」¹⁹

¹⁷ 引自：《面對事實本身》，倪梁康/主編，東方出版社，北京，2000，頁3

¹⁸ 轉載自財團法人台北市開放空間文教基金會出版之『公共藝術簡訊』第40期，台北市文化局2002年舉辦之『公共藝術市民開講』徵選活動得獎作品-「中山北路」，作者：林音，頁8

¹⁹ 同上，作品-「城市與自然-斑馬的身體」，作者：陳策群，頁9

在詩文日記字裡行間閱讀著的正是走在中山北路上的、身體駐足穿透入作品對公共藝術之所在(空間)活生生的真實經驗。支持著筆者探尋「公共藝術之場所性」此主題的關鍵，實因為人們在真實生活經驗中面對公共藝術時的那份靈性感知，以及筆者在參與幾個公共藝術設置計劃的過程中，面對成功的公共藝術之際，駐足時心生的那份感動，就在筆者與公共藝術作品「板橋印象」以及「於天地的恩賜之中」²⁰照面後觸動了某些思考，“看見”了他們的訴說並一同感受著，就在藝術品(物)-「於天地的恩賜之中」在其邊緣開啟一個世界，召喚客家子民於此世中與天地對話著，「板橋印象」設置過程中參與者身體的藝術表達成為讓予回歸的力量，替你我尋找一個返鄉的路與入口，回返至生活世界中的深層體驗，公共藝術就在此生活世界中的某種遭遇(直觀層次上的交集)、某種經驗(物與空間、藝術與空間、身體與空間)的照面中，公共藝術之所在(空間)產生了意義，人們與公共藝術產生了一種親近的聯繫，它不再是現代性觀點下無意義的、任意的、單一的同質性空間，或是人與環境疏離的斷裂。

就是在這漫步與駐足的一個位置與情境中我著手進行「公共藝術之場所性」研究，與其說是再指陳出另一個看待公共藝術所在(空間)的方式，倒不如說是“回到事物自身”即“回到公共藝術之所在自身”中揭示其“場所”經驗的本質，回歸公共藝術之所在的真實呈顯。

本研究主要的目的即在於對公共藝術之所在的“場所性”把握之本質探究，所要把握的乃是在寰宇性現代空間規劃與現代主義創作觀點忽略、遺忘的地方，研究就在遺忘之處開始，展開對“公共藝術之所在”真實的照面，即與此所在內所相涉的藝術創作、身體、空間、他者的照面，“場所性”的把握不只在於表象的描述，而是企圖深刻地探尋至現象背後的描述，目的是為了突破一般人對公共藝術二元性與概念化的理解框架，而是嘗試由現象學的觀點為分析的入路，穿透至公共藝術表象形式之下深厚的描繪出現象經驗的背理，並透過對台灣三個公共藝術個案進行整體性的解讀與深層細緻的描述可能，進一步將“場所性”談出。

²⁰ 「板橋印象」屬於新板橋火車站公共藝術公開徵選計劃(1999)，第六區的首獎作品，由藝術家曲家瑞策劃主持，結合紐約藝術家 John Ahearn 駐地創作，作品位於車站二樓室內走廊與戶外平台壁面，設置完成於 2001 年。

「於天地的恩賜之中」屬於美濃客家文物館公共藝術公開徵選計劃的首獎作品(2001)，創作者為日籍藝術家田邊武，作品位於文物館廣場與迴廊，設置完成於 2002 年。

第三節 問題意識及論述觀點

「現代主義和其強調寰宇性及統合性的思維方式已遭受到各方強烈的批判。取而代之的是開始強調差異性而非統一性，強調文化相對性而非單一客觀真理。」於是說「人們的文化意識漸漸轉型了，關注的層面及思維方式也不同了。」²¹，這正可視為本研究對問題論述的開始。

公共藝術既是生活世界中的存在，我們沒有理由將它置於與我共屬的世界之外，有鑑於主-客二元對立框架下的對峙為公共藝術招致一種矛盾疏離，本研究將朝向嘗試排除任何一種“公共性”或“藝術性”兩者擇一的意識思維去界定公共藝術之所在，而是以生活世界為出發的整體性思維視野去審視公共藝術的“場所性”之真實體現，如果將公共藝術之所在基於生活世界中的存在關係做詮釋，也就是“在-世界中-存在”的形式來看，那麼其相涉範疇下的各關係項：藝術(藝術創作、藝術品(物))、空間、他者以及進入公共藝術之所在的身體之間會以什麼樣的互動關係(連結)形成公共藝術之所在的整體呈現？

研究將針對主-客二元之現代主義視角下無限的、數理抽象的、寰宇性的幾何空間提出另一層面的關注，論述的觀點即是從現象學的眼光來關注公共藝術之所在的真實體驗，在這視域中『公共藝術之“場所性”研究』即是對公共藝術之所在予以本質的還原與直觀的描述，而書寫正在現象學的指引下進行著。

本研究在“場所性”主題的討論上由現象學的路徑作為“場所”認識的學理基礎，論述從胡塞爾的“回到事物自身”以及“生活世界”的主張為水平，問題論述在水平線上起步邁向海德格對「物」所開啟的場所觀注，梅洛龐蒂之「身體-空間」經驗的場所揭示，再過渡到段義孚之「經驗透視中的空間和地方」作為一體可見的推展呈現，以對照現代性觀點下的空間認識，論述的觀點為：

一、 公共藝術做為一「物」的層面而言：

公共藝術是在公共空間中的藝術品(物)，在海德格(Heidegger)對“物”的場所認識觀點下，作為一藝術品(物)與其所在(空間)的關係是有所意義的集聚，是屬於人們在生活世界中的詩意築造，為人們在大地上的存在開啟可棲

²¹ 魏光莒：「都市空間與神聖秩序」，摘錄自：《環境與藝術學刊第一期》，南華大學環境與藝術研究所。

留之地帶，因此，藝術品(物)的誕生出現即創塑出一個“場所”，於公共空間中公共藝術的設置都是一種場所塑造的過程，公共藝術於其所在的位置上將不會是現代性觀點下無意義的中性調物體的任意擺放，它召集出有所意義的“場所性”出現。

二、公共藝術做為一「身體」層面而言：

公共藝術作為介入生活世界的藝術創作(行為)，公共藝術之所在成為藝術家之身體投向世界的焦點，於此所在之處的公共藝術與參與之身體(藝術家之身體、生活世界中他者的身體或說民眾參與之際涉入之身體)有著無法割捨的延伸意義，那麼公共藝術作為一“身體”於其之所在(空間)的真實關聯性為何？問題的提問主要是以梅洛龐蒂(Merleau-Ponty)“身體-空間”經驗現象學中的觀點來看“藝術創作”與“空間”、“藝術家之身體”與“身為公眾的他者”、“藝術創作中的身體”與“空間”與“藝術品(物)”即與彼與此之間的關聯性，以提出現代主義者長久忽略的公共藝術的身體之場所性觀念。

在現代性的客觀化抽象空間中，身體只是空間中的一個單位，與所有可複製的空間單位相同，公共藝術之所在是去身體性的時空片斷，空間的呈現作為意識規劃下的中性產物是結果而非過程。梅氏認為身體不是空間中的客體對象物，而是空間本身，作為在世界中的介質，知覺身體的能動性呈現一種超越幾何中性秩序的身體-空間經驗，於此所在中能感受到生活世界中他者的存在並將時間空間的整體性帶出，身體之場所性觀念是“情境的知覺場”概念，公共藝術之所在是公共藝術設置過程中參與之身體的身體-空間經驗所設置的空間，其“場所性”也因知覺身體的運動而被展現。

三、公共藝術受地方場所經驗的啟發而言：

公共藝術的設置作為介入生活世界的活動，因此可以視為一種朝向與不同地方(place)²²產生聯繫的事件，現象學地理學家段義孚(Yi-Fu Tuan)認為“地方”作為生活世界的基本要素它具有能有所體驗的意義，意義乃是由不同文化背景的人於生活空間中藉由經驗性的活動所建構出的多元文化展現，因此，公共藝術進入即將到位的空間不會是空無一物的無意義同質性空間，而

²² 地方(place)對現象學取向的人文地理學家而言，指的是地理空間中被人或物所界定的部分。

是地方世界中他者的生活表現與透過地點或空間呈現一種物的展現所共同形成的特殊氛圍，此氛圍即是所謂的地方感(sense of place)，指的是地方所具有的特性以及地方世界的他者對地方的依附。

因此，公共藝術與一般藝術的不同，在於藝術創作的自主性非建立在創作者的意識，而是建立在面對地方特性的場所經驗啟發上，公共藝術之所在是聯繫著地方空間、參與者的身體以及地方既有文化的關係所共同營造的氛圍場，不同於現代性規劃觀點下的公共藝術，受地方場所經驗啟發的公共藝術具有強化地方“場所性”的功能，同時也能使原本無意義的空間(space)轉化為令人感到熟悉的有意義的地方，換言之，它超脫了“作為一個視覺地標性功能”的角色。

本研究將三個公共藝術個案置於生活世界中（因為它將在那裡發生）思考，由公共藝術之所在的真實體驗為範圍，即是從公共藝術設置的生成經驗之前、中、後的歷時性向度來看，公共藝術之所在(空間)涵蓋的不同層次範圍：公共藝術尚未進入設置前的空間、公共藝術決定設置即藝術介入的空間以及公共藝術品(物)最後設置之所在，於此範圍下展開公共藝術個案之“場所性”論述，並藉由現象學的概念深層描述公共藝術生成現象中包括藝術品(物)、藝術創作中藝術家之身體、地方世界中的他者以什麼樣的互動關係（連結）形成公共藝術之所在的整體呈現。

第四節 研究方法

研究是以公共藝術設置過程中“場所性”出現之深層描述為主旨，強調一種超越現代性觀點的空間認識，因此，本文採取胡塞爾所揭示的現象學研究方法，從事件發生處起步要求返回事物自身的本質還原與把握，立基（立足）的研究位置是一種現象學式的凝視，即直觀的直接把握與描述以及經驗事實上的本質洞察，在這視域中所有人與物皆是匿名的進入思考與訴說。

論述從現象學的空間場所理論(立場)出發，由胡塞爾揭示的“生活世界”被看作經驗的地平線，採取梅洛龐蒂的“身體-空間經驗”和海德格爾之“物性場所揭示”的觀察角度，向生活世界中的公共藝術之所在厚度向下測錘，研究進行的過程中，筆者同時關注於結合兩者的論述，輔以段義孚的空間場所理論對照進行公共藝術之所在(場所)的經驗本質還原與直觀描述之“場所性”研究。為使研究能有明見性的彰顯，在此要說明的是本研究的論述觀點是可以相互參照、相互闡釋應用的方式進行。

本研究把公共藝術的“場所性”作為人文科學的研究對象，將其歸屬於學理上的質性研究，而不是數理量化的研究分析，所要理解的是公共藝術之所在的意義，而這種意義應如何闡明？筆者採取一種關於闡釋和意義的詮釋學研究方法，乃是對公共藝術個案的相關論述皆作為一種“文本”(text)資料(如活動紀錄、創作自述與作品說明、他者的評論描寫)和實際參與經驗所得的“文本”作內在與外在的結合予以一同閱讀，並在現象學意義上的“觀看”後，進行文本與文本之間的交互書寫。

第貳章 理論基礎探討

第一節 說於現象學之前的現代性觀點

在說明現象學是什麼之前，容許我先指陳出它不會是什麼？它所要破的、所不同於的是什麼樣的“世界圖像”(Weltbild)¹，指出這樣的一種認識圖景是因為現象學首先將不是此秩序觀念下的思維成果，其有所帶出的“空間”概念將不同於以往所識所見，在此提出的現代性觀點說明，有助於做為稍後【第參章】【第肆章】【第伍章】提出的公共藝術案例之分析詮釋有可對照的背景。

現象學運動乃是由胡賽爾為代表面對西方現代科學危機提出的反省。海德格認為建立於抽象數理性的科學研究是現代的根本現象之一，這種研究方式有著根本性的要求，它對對象物要有一法則與規律的精確掌握，法則與規律即是主體從各諸相對象物抽象出的清晰概念，此科學研究上的觀點已成為一種日常流行的看法，作為通常意義上的“看”的模式²，而現代性的觀點有著自身其來有自的傳統，歷史學家理查·塔那斯(Richard Tarnas)總結地認為，現代性世界觀就是由歷史中的幾項事件與運動所形塑³，這包括“文藝復興運動”揭竿喊出的“人為萬物的尺度”，在這世代裡「沒有一個知識、創造或探討的領域看來是人所不可企及的」，一切回到個人天才於擁抱世俗中的創造，這種創造在當時繪畫中的空間建構裡獲得最首要的表現，並使人在世界中的地位受到肯定，藝術家運用抽象幾何的空間觀、直線透視法、遠近透視法、解剖知識以及明暗對比等作為智性建構空間的能力，畫中的空間是在二度平面中再現之三度空間，這首先在文藝復興時期的繪畫中得到的抽象空間概念是借助於某些裝置與技術，畫家運用透視畫法的訓練去設

¹ 「“世界圖像”在日常德語中作“世界觀”，這裡引介海德格於『世界圖像的時代』一文中的。參見：《海德格爾選集》，頁 897。何為“世界觀”？宗教現象學家克立福德·格爾茲認為它是一個民族“對實在物的描繪，對自然、自身和社會的概念。它包容了其最全面的秩序的觀念”。參見：克立福德·格爾茲著《文化的解釋》，頁 148

² 「一種觀點就是一種看問題的模式，“看”(see)在引申意義上指“分辨”、“理解”、“認識”、“把握”。它是一種特定的看待生活、理解世界的方法與態度。」參見：克立福德·格爾茲著《文化的解釋》，頁 127，對世界觀的說法。

³ 參見：Richard Tarnas:《西方心靈的激情》，王又如/中譯，正中書局，台北市，民 84，頁 262-380

想空間的深度⁴，於畫布之外獲取一抽象的“定點”，假設的定點不只是畫家的眼睛，其穿過某段距離「顯示置於一切物像的普遍評判者者眼裡的事物。」⁵，是一切物像的普遍的判斷者。是以「文藝復興時期的藝術從純客觀的角度描繪了一個處於統一空間中的與理性相關的立體世界，這種做法同現代觀念的發生並不是毫無密切關係的」⁶。啟蒙運動“科學革命”之際伽利略提出一項物理實證-通過望遠鏡之遠距觀察即可揭發世界為數學分析所建構的實在，他提出「為了對世界作出準確的判斷，應當只考慮可精確測定的“客觀”性質，如尺寸、形狀、數目、重量、運動等，同時應當忽略掉僅僅主觀和暫時的知覺性質，如色彩、聲音、味覺」，關切的是一種精確清晰的知識對世界的把握，為此人們需要的是一種適用於寰宇性的實驗與技術作為工具手段，以達到對世界作為被征服的世界的廣泛和深入的支配。“啟蒙運動”時笛卡爾為首之理性主義以“我思固我在(cogito, ergo sum)”發表了現代性世界觀的確定宣言，抽象理性之思維是提供所有關於外部世界的可靠性來源，理性意識之“我思”佔據著所有認識的支配性地位，這代表著“主體意識”成為萬物的尺度而世界只有作為對象才是可知的，至此現代世界確立了“二元-主客對立”(思維實體、精神意識與物質、身體、植物、動物、石塊、星星等物質世界)的權威性“看”的眼光。“工業革命”繼承了抽象數理性思維的成果，運用工具理性的思考模式追求更具效率的生產技術，此生產技術成為提供現代社會的物質基礎，同時也是理性精神在經濟生產方面的實現。

自文藝復興以來形成的科學理性觀念，強調一種劃分區別的二元思維，從主體與客體的二元、心靈與物質的二元、表象與實在的二元等，在此邏輯之下，步向現代性美夢的先決條件便是對他者的排拒，這樣的想法導致一種惟二元對立的封閉性宰制體系，是故，此種現代性意識成為對“空間”規範的主流態度，“空間”即是作為一對象物自生活中抽離出的抽象概念，是一種同質性的(homogeneous)抽象空間(abstract space)，誠如勒費布賀(Henri Lefebvre)認為的「這種抽象空間是人將空間刻意的視之為同質性的，它是對真實空間的刻意簡化。這種簡化作

⁴ 根據丟勒(Albrecht Dürer)的《測定教材》中透視畫法圖解，畫家依靠某種道具來學習描模外在對象，如在畫家的眼睛與對象之間豎立一種標尺裝置，畫家將對象物對應於標尺上的各點描繪在畫面上，形成數理幾何式的構圖。

⁵ 萊奧奈多《手記》，轉載自中川作一：《視覺藝術的社會心理》，P.74，許平、賈曉梅等譯，上海人民美術出版社，1997

⁶ Richard Tarnas:《西方心靈的激情》，王又如/中譯，正中書局，台北市，民84，頁270

用，一方面是將真實空間化約成一種平版式的空洞，並拒絕賦予它任何的特質；另一方面，是將真實的空間化為完全冰冷的一種凝視之下所產生出來的視覺意象。」⁷，一般而言，這種現代性的空間型態在都市規劃中表現最為明顯，其中以 1924 年柯比意提出幾何型的空間規劃觀念進行的巴黎市重建計劃最為著名，這被認為是“現代主義者的神話”，以期運用條理式的量化數據創造一個進步的、前瞻性的“新烏托邦式空間”，目標在於剷除被視為進步阻礙的一切舊有街道，為創造出一個全新的空間形式；如以建築單元-高樓層高容積之公寓增進人口密度，興建筆直寬闊的大道與各種交通設施作為運輸機器，這便是在現代主義下以寰宇性空間規劃應用與理性化行政管理所籌畫的空間型態，促迫都市如工廠一般有效率的運作，空間因而是是一種工具化運作的同質性空間，是以一種無限的、寰宇性的、同質性的、中性調的、工具性的空間認識成為大同世界的普遍秩序。

「空間使我們現代人煩惱:我們討厭空間。

對它的關照使我們變小。

就像一些能夠短暫地生存的細菌，

在一個完好的顯微鏡下，可以被看到，

它們在這個最不重要的星球的表層蠕動。」

---Robert Frost

「現代主義主義創造了完全枯燥的峽谷、平滑的峭壁、經常閒置的空間、夏熱冬冷的應鋪面、塵土和紙屑齊舞，以及偶而可見的植物綠洲等地景特色。在外環道路遠遠眺望時，這些似乎並不明顯，白天看到的是堅硬且令人目眩，夜晚則是燈火通明的一大推高樓。」⁸，的確現代性危機在於空間的過度簡化與過了頭的抽象化，已讓生活空間的景象到全然無法了解的情況，任何空間作為工具性的對象皆可被切割、區分、隔離並在本質上並無不同，因此一處場所、一個空間可變的任意且隨性，再者，生活世界中充斥著消費意識的交換價值觀，空間可以是生財的器具與材料的單元利用，此態度使居所成為一種可隨時更替、複製的機械使用，人在世界中若失去一種永恆性、指標性的參考點，便如同失了根的浮萍不知歸向何處。

⁷ 參見:《環境與藝術學刊》第一期，『都市空間與神聖秩序』，魏光苕，南華大學環境與藝術研究所，嘉義縣，2000，頁 1

⁸ 《現代都市地景》，Edward Relph 著，謝慶達譯，田園城市，台北市，1998，頁 335

因此我們可說科學理性體系下之現代性空間經驗的無連續性與斷裂，引發生活世界的疏離與空間意義的崩落之危機，這種疏離來自啟蒙運動以來的一種主客二元性以及時間空間的規定性看法：時間為線性的進程即由過去到現在再到將來的直線前進，空間即是以此支配性立場固定下的把握，也就是時間之單元進程是空間單位量的變化，誠如海德格所言“在現代性空間中，任何地方等同於其他地方(In modern space) every place is equal to every other”，或可說是時間單元內的空間位置都是相同的，如此便造成一個無限寰宇的均質空間，人在此空間型態下失去一個可體驗的完整空間歷程(具時間感的空間體驗歷程)。生活空間的同質性即是空間的單位分割與中性調，讓人們生活(人生活著同時意指時間之流在進行著)在一個無意義的、無限性、寰宇性巨大空間中，於是我們遺忘了生存或說如何生活這檔事，生活或生活的空間架構在工具性理性操作下成為單元的組成、機械性的自動運作。

現象學面對近代西方造成的科學理性危機，胡賽爾提出“活生生的世界”(the living world)相對於現代性觀點的抽象空間(abstract space)，其要旨是把日常生活中從事科學理性研究時對世界採取的客觀化態度予以擱置起來，回到真實空間的經驗活動與意義理解，化解生活世界的空間過度抽象化的危機。另一方面，海德格回應於自文藝復興以來的種種轉變，深刻感受到人所標榜的理性思維其實是對人之本質的誤解，他認為人之所以為人乃是在於人是“此在”的，是蒼穹之下大地之上之終有一死者，“活生生的生活世界”才是人所應觀注的焦點，而“棲居”(Dwelling)則是人在大地之上存在的方式，人會感到存在的失根與疏離是因為遺忘了棲居為人之本質，海氏強烈批判定居(Dwelling)已不被當作人的存在來體驗，在這令人憂慮的時代誠如現代主義建築大師柯比意(Le Corbusier)的名言，居所是“居住的機器”(a machine to live in)，人們通過規劃都市、促進工程建設、規劃設計整個空間營建，但仍遭遇著處於無家可歸(homeless)的困境，「人各有夢，孩提時代想要有隻玩具熊，少年時夢想當總統，而生活在富裕社會中的現代人，最大的夢想竟是“擁有一處棲身的家”。有人把看房子、買房子的過程比喻為“餓著肚子吃棉花糖”一般，看似好大一塊餅，嚐起來甜甜的，一口咬下去卻是滿嘴空氣。」⁹，生活的空間在工業技術與經濟市場下變的如此

⁹ 『築夢空間-樣品屋、接待中心的迷思』，黃華敦，摘錄自《空間啄木鳥》，林方怡主編，創興

遙不可及如此空洞(空虛)，於是海德格從人(終有一死者)在日常生活狀態下之生存所顯現的整體為基礎，以尋求為定居(棲居)而興的築造保藏人生命性的豐沛蘊含，做為讓人棲身以及回歸的地方。因此，海德格的現象學特別強調人之“棲居”(Dwelling)一種詩意的棲居(Poetic Dwelling)以及為棲居而有的“築造”(Building)，詩意的棲居關切的是我們如何以一種隱喻式的思考方式(Metaphoric think)去關照我們於大地之上的存有，這樣的想法與基於此想法而建立起的築造乃是為了讓在現代社會中所遺忘的棲居與存在本質，真正地予以追問與思考。梅洛龐蒂繼承了“生活世界的空間”觀，主張人挺身走向世界的場面決不是人與世界的對立，並不是有人(在這)此外還有空間(在那)，而是身體首先為表現世界的場所，與身體的空間性一同帶出的是一個有意義的世界，更進一步地將“生活世界的空間”與“身體的空間”結合相互共屬，超越笛卡爾二元邏輯以降空間的主/客、內/外的區別。

因此，現象學面對世界的態度不以外在的客觀自然為認識的把握，世界始終就不是一個對象空間，在世界中的所有存在物或身體即不是在生活世界之外的自在物，空間不是空無一物的數理幾何的中性單位，空間記錄著人的在世存有承載著意義與象徵。

第二節 “物”對場所的開顯

「因為是存在者的敞開性才提供出某個地方的可能性和一個被在場者所充滿的場所的可能性」

『藝術作品的本源』，海德格

(一)「在世界中存在」

海德格認為“現象”即是「就其自身顯示自身」並意指與某種東西(按其意即是指生活世界中的他者)獨具一格的照面方式，而“現象學”是讓此照面“使公開”的「讓...看」、「讓顯現」之揭示概念，那麼這裡所揭示以讓人來看的東西為何？海氏說：「它首先並恰恰不顯現，同首先和通常顯現著東西相對，它隱藏不露。」，現象學就是以遮蔽、敞開的方式呈現出世界。

人作為在世存有的存在即是“在世界中存在(In-der-Welt-sein)”，這意指“此在”與世界打交道，於一個首先是關係網絡的存在空間中存在，(無論是自己或他人或物而言)存在於“世界”中的這個世界絕不會是笛卡爾考慮的那種數理性空間，海德格以“此在(Dasein)”說明在世的存有為一種比“有”更多的連結關係，我在世界中與他人一道存在，世界(他人)與我相互照面的共在(Mit-einander-sein)，其他在者與我共在的情態不是由我邏輯地推演出，因此“世界”為此在與他者“在...中存在”的關係場域，而“在世界中”的現象意味著世界被向我們打開或展開成為一敞開的場，在場事物沒有隱蔽地存在為一自由。

海德格表示“此在”於世的結構是時間性的，人首先從“終有一死”的原始性時間覺悟“來到自己的位置”(auf sich zukommen)， “此在”朝先行到死的可能性動向正是“將來”(Zukunft)， “將來”來到自己的位置同時復歸於“曾在”(Gewesen)，返回自己已經在過來的存在中，而向“此在”現時照面的東西之揭蔽，此在於“將來”-“曾在”的照面中推出無蔽的“現在化”。因此，“此在於世”即是朝向終有一死的赴死過程，而終有一死者的時間性生存歷程不是斷裂的不連續性，而是與時間共流的貫時性動態往返，於前的“將來”為“現在”帶出可能性，於後的“曾在”為“現在”帶入經驗在時間中的沉澱，“現在化”即是“將來”與“曾在”的現時到場，於是海德格說：「此在不斷進行的一種獨特的運動」即意指一種生動的時間性互動。

海德格認為在不斷地單向前進之線性時間中的“此在”無法為四重整體(天、地、人、神)提供保護，即無法在“物”那裡逗留，惟有“此在”時間性的往返步伐

中四重整體之持留才得以一體實現，道其一言其三地相互共屬的同一¹⁰。

「“Dasein”的本質在於它的生存」，由上所述可知“此在”(Dasein)的生存乃是從時間運動中展開狀態的過程，即是由「遮蔽」向「顯現」復又反過來淪入遮蔽狀態的過程。

(二)論物性之開顯

“物”與“此在之我”同被海氏稱為「世內存在者」，物不被設想為現代性觀點——把主體-客體關係與形式-質料這對概念結合在一起——的表象(Vorstellen)對象，也就是它不被把握為一個純粹的對象，如此這裡便有一物源初地與此在相涉的遭逢，海德格認為“物”即在兩個層次上呈現，在一個層次上的物作為對此在有用之用具器物，而另一層次的物不像被製作為用於什麼的器具，它為此在留神關注中被關照著，當被關注著的物添上詩意的審美之維就得到了藝術品(物)。

他首先問道：“物之為物其性為何”並以“壺”作為物性描述的開始，壺為一物“它把其他東西容納於自身”，壺之物性因素在於它作為起容納作用者而存在，通過“承受”被注入的東西、“保持”其所承受的東西雙重地起容納作用，然而，“它們的統一性是由傾倒(Ausgiessen)來決定”，壺之有容取決於這傾倒，海德格表示“作為這種傾倒，容納才真正如其所是”。壺對傾注的承受、對傾注的保持一體地由壺裡傾倒出成餽贈，他接著說：「從壺裡傾倒出來，就是餽贈。……餽贈聚集於雙重容納之中，而且聚集於傾注之中。」，入於壺之傾注雙重容納地聚集作為集合才構成饋贈的全部本質-稱為贈品。

海氏將“傾注”本意地被真正表達為捐贈(Spende)和犧牲(Opfer)時，餽贈與餽贈的贈品也才充分地得到思考。餽贈時而也為敬神獻祭，入於壺之傾注為酒，傾注之贈品是為了祭神，這時候傾注則是奉獻給不朽諸神的祭酒，在誠敬地持壺敬獻的傾注餽贈中，作為祭酒的傾注之贈品乃是真正的贈品，在奉獻祭酒的餽贈中，傾注的壺才作為餽贈的贈品而成其本質。

「在贈品之水中有泉。在泉中有岩石，在岩石中有大地的渾然蜃伏。這大地又承受著天空的雨露。在泉水中，天空與大地聯姻。在酒中也有這種聯姻。酒由葡萄

¹⁰ 海德格說明“同一”的概念不等於“純粹的相同”之意，「相同總是轉向無區別，致使一切都在其中達到一致。相反地，同一則是從區分的聚集而來，是有區別的東西的共屬一體。」參見《海德格爾選集》，頁 469

的果實釀成。果實由大地的滋養與天空的陽光所育成。在水之贈品中，在酒之贈品中，總是棲留著天空與大地。」¹¹，海德格在壺之傾注之贈品中看到一種逗留，「在傾注之贈品中，同時逗留著大地與天空、諸神與終有一死者。¹²」，也就是傾注之「贈品聚集那屬於餽贈的東西：雙重的容納、容納者、虛空和作為捐贈的傾倒。」，因此，「壺的本質乃是那種使純一的四重整體入於一種逗留的有所餽贈的純粹聚集。」

由上可知稱為「物」者乃能以「聚集(versammeln)」為其特徵，而“物”之“聚集”為何？四重整體入於一個當下(物)棲留之之際隨之道出了什麼？「“聚集”被叫作“物”(thing)」，物性聚集著四重整體，為四重整體提供一個場所的方式聚集著四重整體，海德格以獨具姿態的一物-橋如是說明：「橋是獨具方式的一物，因為它乃是以那種為四重整體提供一個場所的方式聚集著四重整體 而只有那本身是一個位置的東西才能為一個場所設置空間。」，橋首先成為位置的物才提供出空間，在橋之前許多為某物所佔據出現的地點中，其中之一作為位置而出現，因為它以那種為四重整體提供一個場所的方式聚集著四重整體，我們可以說聚集與場所一同誕生。「橋以其方式把天、地、人、神聚集於自身為四重整體提供一個場所。」

橋提供一個場所即設置空間，橋提供出來的空間，包含著距橋遠近不同的一些場地，這些被設置的東西，即通過橋之物(的位置)而被接合、聚集起來產生意義上的關聯性，即天、地、人、神四重整體的物化聚集，入於一個當下棲留的東西(純一)，入於此一物-彼一物，也就是物物化(Das Ding dingt)，因此我們可以說此“位置”為物物化提供出諸空間。

橋是一物，因為它物化聚集地居留四重整體，橋更作為一位置的物，由位置提供出“場所”允納四重整體，安置四重整體，成為四重整體的庇護之所，四重整體入於一個當下位置(物)棲留之際，隨之道出了“場所”是物物化的整體，是物性開顯居留四化同屬共生的“自由域”之“場所”，因而「“為...設置空間”，特別地意味著：開放敞開領域之自由並且在其結構中設置這種自由。」，物性聚集四重整

¹¹ 《海德格爾選集》，頁 1172-1173

¹² 這四方出於統一整體的純一性而共屬一體，「大地承受築造，滋養果實，蘊藏著水流和岩石，庇護著植物和動物。...天空是日月運行，群星閃爍，是週而復始的季節，是日之光明和隱晦，夜之暗沉和啟明，是節日的溫寒，是白雲的飄忽和天穹的湛藍深遠。...諸神是神性之暗示著的使者。...終有一死者乃是人類。」，道說其一便是訴說其三，海德格說：「四方中的每一方都以它自己的方式映射著其餘三方的現身本質」。參見同上注：頁 1178-1180

體、敞開世界的結果就是存在者帶入到場(Anwesen)的顯現，使紛然雜陳者在此世界中成其在場之中的在場者。

(三)藝術品(物)詩性的無聲召喚

寂靜無聲的鐘聲敲響了一召喚之聲，歌德如是說：「並非總是非得把真實體現出來，如果真實富於靈氣地四處瀰漫，並且產生出符合一致的效果，如果真實宛若鐘聲莊嚴而親切地播場在空氣中，這就夠了。」，海德格正是入於無聲之說召喚著藝術作品(物)以及藝術與空間的交互遊戲。

“物”之召喚就是把某物喚到切近(Nähe)之處，所謂來到近處的並不是說把物與物的間距消除或是將物的實體搬過來，而是通過位置的一種呈顯使某物在場(“某物”在這裡還意有所指的把終有一死者-此在暗喻於世)。梵谷畫中來到的在場者不是一雙現成再現的農鞋，它來自它所屬的地方，「從鞋具磨損的內部那黑洞洞的敞口中，凝聚著勞動步履的艱辛。這硬梆梆、沉甸甸的破舊農鞋裡，聚積著那寒風陡峭中邁動在一望無際而又永遠單調的田壟上的步履的堅韌和滯緩。鞋皮上粘著濕潤而肥沃的泥土。暮色降臨，這雙鞋底在田野小徑上踽踽而行。」，從諸位置到來的物的在場(Anwesen)，海德格思其為那些進入到無蔽性中並在留在那裡的東西的持續，也就是「某物進入到無蔽之物中並安置在那裡」，這裡的場猶如一片林中空地，是故我們在梵谷畫中看到的是一雙農鞋在一片林中空地的光亮裡立足，敞開一無蔽狀態，「在這鞋裡，迴響著大地無聲的召喚，顯耀著大地對成熟的穀物的寧靜饋贈，表徵著大地在冬間的荒野裡朦朧的冬冥。這鞋浸透了對麵包是否有著落的無怨無艾的焦慮，以及戰勝貧困後的無言喜悅，隱含著分娩陣痛時的顫抖，死亡逼近時的戰慄。這鞋屬於大地，而在農婦的世界裡得到保護。」。

農鞋(物)召喚著並開啟一世界，這世界是農婦生活於內並為生存而籌畫開展的世界，海德格接著表示在世界之敞開中農鞋進入無蔽狀態，世界和大地為農婦而存在，為伴隨著農婦的存在方式的一切而在農鞋中存在，話說到此，海德格才稍稍安心的說“物”露出了真相，就在梵谷畫中(藝術作品裡)有什麼東西已被“設置”於作品中，此處說的“設置”是指被置放到顯要位置上，而此“位置”不正是農婦得以把握其世界的位置。

就在“物”的召喚切近處海德格見到某種被設置入藝術作品(物)的東西，即是“真理已被設置於藝術作品中”，在此對於作品中的物因素不是從物到作品，而是

從作品到物予以探索，海德格認為藝術作品(物)有其自身要求的物因素存在，藝術作品(物)作為一作品而存在同時是藝術家的活動所賦予的被創作存在。「所有藝術，既然是使存在者的真理臨現的發生，從本質上看，就都是詩。」他曾如此聲稱，是以其在《藝術作品的本源》裡，以一座希臘神殿為例來描述一件藝術作品如何詩性地召喚在場(者)，「這個建築作品包含著神的形象，並在這種隱蔽狀態中，通過敞開的圓柱式門廳讓神的形象進入神聖的領域。通過這座神廟，神在神廟中在場。神的這種現身在場是在自身中對一個神聖領域的擴展和勾勒。但神廟但神廟及其領域卻並非漂浮於不確定性中。正是神廟作品才嵌合那些道路和關聯的統一體，同時使這個統一體聚集於自身周圍，在這些道路和關聯中，誕生和死亡，災禍和福祉，勝利和恥辱，忍耐和墮落-從人類存在那裡獲得了人類命運的型態。這些敞開的關聯所作用的範圍，正是這個歷史性民族的世界。出自這個世界並在這個世界中。這個建築作品闐然無聲地屹立於岩地上。作品的這一屹立道出了岩石那種笨拙而無所促迫的承受的幽秘。建築作品闐然無聲地承受著席捲而來的猛烈風暴，因此才證明了風暴本身的強力。」¹³，正是在神廟矗立中詩性地召喚著訴說：「神殿開啟一個世界，同時又把它返置於土地之上，而土地也因此才使作為家鄉的根基出現。」，因此在作品中開啟出世界的同時推出大地，而作品之所在可說體現了敞開的世界與遮蔽的大地，這個世界所指並不是可計算物或想像物於我們眼前讓我們算計打量的表象，是基於大地之上建立的世界。

攏集於神廟作品(物)自身週遭的石頭、草地、蟋蟀、鋪路與神廟的環境相依為命但還不是個世界，但終有一死者卻有一個世界，作品(物)之聚集為終有一死者的生存與操心(誕生和死亡、災禍和福祉、勝利和恥辱、忍耐和墮落)在物和道路的這些關聯中開放敞開領域之自由，作品(物)為終有一死者的生存設置空間，於是一個世界敞開出來，所有的物都有了自己的快慢、遠近、大小，我們人始終歸屬於它。

「作品讓大地成為大地」海德格如是說，但什麼是大地？是在建築中碩大沉重的大理石、在木雕中堅硬和韌性的木質東西、在音樂作品中有音調之聲響以及在繪畫中有所閃爍明暗的色彩？接著他又如此說到：「大地是那永遠自行閉鎖者和無所促迫的湧現。」，這遮蔽的大地在海氏那裡恰巧猶如雕塑作品中不那麼顯

¹³ 同上注，頁 262

見之不可見-大理石，它負荷並顯示其沉重且已是不可展開的東西，¹⁴惟有穿過世界而湧現於好的藝術作品中，這大理石料之負荷沉重才真正成其所是，也就是說，作品中使用的材料並不消失在藝術表達中，藝術家並不將原料耗用在作品的表現上，而是入於其建立的世界中，「作品中建立起來的是世界，製作中的質料在成功的藝術品中並不是僵滯的質料，而是成了這個世界得以建立並可歸隱的大地。」，因此，「作品讓大地成為大地」，大地並不消失在天、地、人、神聚集敞開的統一中，而是作為自身封閉者在場呈現。

作品之為作品乃「真理之設置入作品」，在建立一個世界和製造大地的爭執(Streit)過程中真理的生發起著作用，海德格如是說道：「真理把自身設立在作品中。真理唯作為在世界與大地的對抗中的澄明與遮蔽之間的爭執而現身。」，倘若如此，則我們就必得在世界與大地的一種爭執過程中尋求藝術作品作為一作品的固有特性。世界與大地的爭執在恰如其份的親密性(Innigkeit)¹⁵之中，作品聚集著讓紛然雜陳者的一同到場為終有一死者敞開世界，同時讓終有一死者立於大地之上存在將自身置回到最初的立基之處，伴隨著終有一死者的存在，世界和大地在親密的爭執中讓人類在大地的地基上建立了他們在世界之中的棲居。

藝術作品(物)既是有所建立與製造的作品而存在，同時亦是藝術家活動所賦予的被創作存在，藝術的創作思為一種藝術品(物)的生產，即若以物質的生產活動來看，我們在陶匠、木匠、雕塑家或畫家的活動中可發現相同的行為，但海德格認為藝術創作不是指某種實踐活動而應說是希臘人所經驗的知道(Wissen)此種方式的生產，「知道就是已經看到，而這是在“看”的廣義上說的，意思就是：對在場者之為這樣一個在場者的覺知。...由於知道使在場者之為這樣一個在場者“出於”遮蔽狀態，而特地把它“帶入”其外觀的無蔽狀態中。因此，作為希臘人所經驗的知道就是存在者之生產。」¹⁶，既然創作不是以物質之製作為規定，而是由存在者之解蔽生產來完成，則「我們就可以把創作規定為：讓.....入於被生產者而出現。」，那麼我們不難理解藝術家所賦予的被創作存在，即是創作品為我們所“看”所“知道”的被生產者，這樣的“看”並不剝奪作品的自立性或是將作品貶低為

¹⁴ 「這種沉重像我們壓來，它同時卻拒絕我們像它穿透。要是我們把石頭放在天秤上，以這種不同的方式來力圖把捉它，那麼，我們只不過是把石頭的沉重帶入重量計算之中而已。這種石頭的規定或許是很準確的，但只是數字而已，而負荷卻從我們這裡逃之夭夭。」參見：同上注，頁 267

¹⁵ 荷爾德林將使衝突中的事物保持分離而同時又把它們結合起來的東西稱之為“親密性”。

¹⁶ 同上注，頁 280

一種感覺刺激的角色，這種“置身於其中”的“知道”無疑是作為終有一死者生存意願在作品中找到了自己的家園，「把人推入與在作品中發生著的真理的歸屬關係中，從而把相互共同存在確立為出自與無蔽狀態之關聯的此之在的歷史性懸。」

「把人推入與在作品中發生著的真理的歸屬關係中」，這意味著作為終有一死者與作品(物)不以物質的生產製造因果為規定，而是在一“位置”上有所帶出的發生，作品(物)為終有一死者的生存設置空間開啟一場所，即是終有一死者相隨於真理已自行設置入之作品(物)的位置開啟一世界與大地、澄明與遮蔽的爭執與歸屬。「把相互共同存在確立為出自與無蔽狀態之關聯的此之在的歷史性懸欠」，深思其言，此在(在世存有-終有一死者)與藝術作品(物)出自敞開之地的敞開性中(物物化聚集之自由域裡)並相互挪入於共屬一體的現身在場。

藝術作品就是詩意的東西，「所有藝術，既然是使存在者的真理臨現的發生，從本質上看，就都是詩。」在海德格如此聲稱之際，似乎惟有憑藉一作品的詩意道說(Sagen)方可聆聽到藝術品(物)詩性的無聲召喚。

「很早以前，人們便感覺到死亡，空間和死亡間，有著深刻的關係。」

《西方的沒落》史賓格勒

林櫻：「我曾思考過什麼是死亡，什麼是失落，……是一種會隨時間逐漸淡去，但卻永遠無法平復的尖銳楚痛，是一道傷痕。」

資料來源：
黃健敏，《百分比藝術》，
1994



華盛頓「越戰紀念碑」

設置於華盛頓特區林蔭大道軸線上的「越戰紀念碑」¹⁷，以磨光的兩道黑色花崗岩石牆呈「V」字形嵌入草坪綠地，這是一道傷痕一道不可見的裂隙在生存者的世界與終有一死者隱沒的大地之間，作為紀念陣亡將士的作品，「越戰紀念碑」並不屬於“死”的空間、不屬於“時間靜止”的空間，它恰恰是世界與大地“之間”、生與死“之間”的寧靜爭執與掙扎的運動，「它不是靜態的呈現，從碑的一端走向另一端，就像一次心靈的旅程。面對著烏黑似鏡面的碑體，週遭的環境全映照其上，活現在世的人，可以見到自己投射在眾多沉寂死者的名子之間，面對著一個深邃無垠的世界，耽視著一個世人不可能進入的冥界。」¹⁸，這是在「生」之時刻體驗到「死」的空間，同時是此在-身體據其動性之往返入於作品之位置所敞開之自由場域，此自由正是敞開之地的敞開性讓生者與死者交往溝通，作品成其所是的建立一世界並製造大地。

「越戰紀念碑」在嵌入地面長約 500 呎光滑的大理石牆面上鑄刻著 58183 個陣亡將士的名子，其安排方式是依照 1959 年至 1975 年間陣亡或失蹤將士的名字鑄刻於兩道石牆上，在 V 字形中央第一位陣亡將士的名字與最後一位的名字在此接合，有人形容它就像一本書一樣的可以開闔，當前往憑弔的民眾循著紀念碑上密密麻麻的文字親手拂拭找尋逝去親人的名子時，宛若揭開歷史的一章扉頁，在留神關注之際、在凝視著鏡面般負荷沉重的石面之際，身體涉入於碑中輕撫在光滑的石碑上安慰著亡魂，當自己的身影投射在黑色大理石面上彷彿剎那間與逝去親人同在的撼動，令無數人興奮無比，甚至有人用紙將親人的名子拓印下來做為紀念，陸蓉之如此評述這件作品：「憑弔民眾在林櫻的作品中找到最大的撫慰及對話空間。」

John Baillie：「所有的事物都留下了善感的記憶或追悔；它顯示在我心中的是這個孤寂的地點，死者不曾被忘記。」¹⁹，是的，這是一個死者不會被遺忘的世界，同時為世界與大地、生與死現身到場的交會(匯)場所。

¹⁷ 此作品最初的設置提議出於一位越戰結束後的返鄉士兵，他誓言：「我要為所有在越戰服役的人建碑，碑上要鑄刻每一個為戰爭捐軀犧牲者的姓名」，於是全美民眾的捐款挹助製作一件作品以茲紀念，作品形式為一座嵌入地面長約 500 呎的黑色花崗石牆，牆面刻滿 58183 個陣亡將士的名子。參見：《百分比藝術-美國環境藝術》，黃建敏，藝術家出版社，台北市，1994，頁 128

¹⁸ 同上注，頁 130

¹⁹ 轉錄自《人與自然》，褚瑞基，田園城市，台北市，1999，頁 270

(四)藝術品(物)之詩意築造

海德格照面於梵谷的畫以及希臘神殿之際如此聲稱「一切藝術本質上都是詩」，在此意義下藝術品(物)乃是通過一種詩意創作而發生，接續著藝術品(物)的詩性召喚之後，他又如是說道「人詩意地棲居(dwelling)，人之棲居是以詩意為根基」，這裡我們似乎糊塗了，難道海德格暗示著藝術作品的創作為人之棲居提供了一種可能？回顧他在《藝術作品的本源》中曾表示“作品讓大地成為大地，立於此大地之上並在此大地之中，歷史性的人類建立了他們在世界之中的棲居”，而又在《築·居·思》一文中表示“惟有通過築造(building)才能獲得棲居”，話說到這裡，我們亦可大膽說出海氏意有所指的暗示：藝術品(物)之詩意築造乃是終有一死的人在地球上存在的方式，此方式歸屬於棲居。在說出藝術品(物)如何築造以讓人詩意地棲居之前，我們先闡明海德格在何種意義上談築造歸屬於棲居，以及什麼是“人詩意地棲居”。

築造以棲居為目的，因此我們為了棲居而有所築造，那麼我們能說所有建築物皆是棲居或說為人提供住宿的居所比橋、火車站、神殿等建築物更能擔保一種棲居嗎？在海氏看來棲居並不意味著佔用某個住宿地或實質空間而言，棲居所及的範圍須在築造原始地言說之處探尋，海德格宣稱「築造本身就已經是一種棲居」，築造(buan)即是在切近處逗留，也就是我們人作為終有一死者據以在地球上²⁰存在的方式，意味著“處於平安的滿足”、“帶來和平”、“進入平安”、“保持平安”之意，也就是“始終處於自由之中”，「處於自由意即赦免(to spare)，赦免(sparing)本身不單指不傷害我們所珍惜之人或物，真正的赦免是積極的，只有當我們預先保留物之天性，當我們明確地歸還它的“在”(being)，當我們按照自由(free)之真實詞意使它進入平安保存，才算真正的赦免。……定居的基本特徵就是這種赦免和保存。」²¹，因此，終有一死者棲居著即是把四重整體保存在其逗留之處，也就是把四方帶入人所逗留的東西-物中庇護著，何為築造？海德格說“保養和建立乃是狹義上的築造”，那麼於築造物便是保養著生長的物和建立著的建築物。

海德格再次以“橋”作為一個例子幫助我們思考有所建立的築造物。「橋輕鬆而有力地飛架於河流之上。橋特別地讓河岸相互貫通。通過橋，河岸的一方與另

²⁰ 「“在大地上”就意味著“在天空下”。兩者一道意指“在神面前持留”，並且包含著一種“進入人的並存的歸屬”。從一種原始的統一性而來，天、地、人、神“四方”歸於一體。」參見：《現象學與海德格》，頁 1192

²¹ 《築、居、思》，海德格著，陳伯沖譯，選自季鐵男編之《建築現象學導論》。

一方相對峙。橋與河岸一道，總是把一種又一種廣闊的後方河岸風景帶向河流。它使河流、河岸、草地進入相互的**近鄰**關係中，橋把大地聚集為河流四周的風景。橋讓河流自行其道，同時也為終有一死的人提供了道路，使他們得以往來於兩岸。作為飛架起來的通道，橋聚集在諸神面前。」，橋為一物而有著聚集(gathering)的力量聚集著四方，橋同時是作為位置而以那種為四方提供一個場所而由場所設置出一個空間的方式聚集著四方，橋便成為意義的發源地點，因此，築造物(建築物)乃是一位置上的物並塑造出場所(place)，海德格於是將位置與空間的關聯以及人與空間的關聯作為一有所建立的築造物據其位置所開顯之“場所”的思索。

他認為由位置所設置的空間包含著一種遠近的關係(如距橋遠近不同的一些地點、人與物之間)，這遠-近的距離即是一種特有的空間即一個間隔(Zwischenraum)-區間空間，但海德格認為這種距離的空間不能僅單純的將其表現為純粹三維度的數理空間(抽象空間)，他說道：「這種在數學上被設置的空間稱為“這個”空間。但在此意義上的“這個”空間不包含任何的空間(具體空間;參見季鐵男編之《建築現象學導論》一譯)和場地。我們在其中找不到位置，也即找不到橋這種物。」，如果說場所是由諸位置而提供出諸空間(海德格在四重整體意義上思的空間，亦可思為具體生活之空間以相對於延展/廣延意義上的空間)，那麼人(終有一死者)就已經在“場所”中，且聽海德格如何表示：「說到人和空間，...並不是有人，此外還有空間;因為，當我說“一個人”並且以這個詞來思考那個以人的方式存在-也即棲居-的東西時，我用“人”這個名稱已經命名了那種在寓於物的四重整中的逗留。即:我們通過不斷地在遠遠近近的位置和物那裡的逗留而已經承受著空間。(海德格在此說出人在物之位置處逗留使自身入於四重整體相互歸屬的聚集中，推其意已可預視到終有一死者在梅洛龐蒂那裡作為知覺身體之存在，對處在世界中經受著空間乃是已被身體知覺調動起來的能力)」²²，在此意義下作為位置的橋之建立也就是時間性此在-終有一死者寓於物的到場居留，此築造之建立物-橋為人之生存設置空間並敞開一自由之地，讓其共屬的四重整體進入這個場地予以保存(保藏、保護)，於是終有一死者已經在場中並在時間性的往返步伐中遠遠近近地經受著諸空間。

在思索位置與空間以及人與空間的關聯之際得以獲得“築造”、“棲居”、“場所”、“終有一死者”間的理路。作為“築造”的建立生產出作為位置的築造物或說

²² 同注 20，頁 1200

建築物，築造物提供出一個容納保藏天、地、人、神的空間，於是人“棲居”著並在築造物所開顯的“場所”那裡以其在大地之上的存在方式“棲居”，是以，“棲居的築造”乃是“終有一死者”逗留於築造物的位置開顯一“場所”，“棲居”成為“終有一死者”所據以生存的特徵。回應先前所問：在何種意義上築造歸屬於棲居？物開顯一“場所”讓存在者“棲居”，人之棲居經由築造物之形式而得以實顯。

海德格再次回到棲居的迴響中說道「築造乃是一種別具一格的讓棲居」²³，這次他在詩人的道說中看到了此別具一格的棲居可能。

「教堂的金屬尖頂，

在可愛的藍色中閃耀。」

「充滿勞積，然而人詩意地，

棲居在這片大地上。」

---荷爾德林

“...人詩意地棲居...”伴隨著詩句的呼喚召喚出一詩意築造的讓棲居，此話一出，難道是指明在築造物上穿鑿附會地裝點、美化或裝飾附加物嗎？在妄下斷言前我們再傾聽海氏如何說，「作詩才首先讓一種棲居為棲居。棲居是以詩意為根基的。」，那樣一來築造要有“詩意”以達到一種棲居的話，則須從詩性召喚中獲得一暗示。而詩的本質在於詩句自由地道說，道說即是賦予意義的暗示力量，它疏遠於單純的陳述，此種陳述只著眼在精確性與明晰性，詩人的言說是隱喻而充滿活力的，其呈現的形象是別具一格的想像，因此，詩人之道說是對一種隱而未顯之遮蔽的截獲，他把隱而未顯者置入其詩句中，以便把豐富的暗示帶到傾聽者面前，揭顯一充滿寓意的世界，就讓我們保持著專心的覺知來傾聽這兩行詩“充滿勞積，然而人詩意地，棲居在這片大地上。”。

不僅是建築物建立的築造，還包括手工藝之製作和創作的作品皆為人生存於世的勞積，這些築造遵循著棲居需要而實現，為“在大地之上”同為在“天空之下”這一“之間”(das Zwischen)的此在-終有一死者設置諸空間，讓大地成為大地、接受天空、期待諸神、伴送終有一死者，是故我們知道做為終有一死者生活於大地之上蒼穹之下，所體驗的環境是充滿意義的，唯有

²³ 同注 20，頁 1202

在詩意的真實感受中隱喻性的思考²⁴，方可有所帶出地帶入我們重返具體的物且透露存在於生活世界的意義，人才可能獲得一種有生氣且富創造力的棲居，海德格說的好：「詩意並未飛翔或凌越於地球之上……詩意最先將人帶到地球上，使人居於地球，而且引領人進入住所。」²⁵，這種詩意一旦發生，人便人性地充滿勞積地棲居在這片大地上，「如果生活純屬勞累，人還能舉目仰望說：我也甘於存在？是的！」。人的生活恰恰就是一種棲居生活，生活的空間是為了讓棲居而興之築造所設置的空間，這是一種獨具特色而賦有寓意的空間，我們稱其為“場所”。

如藝術品(物)歸屬於讓詩意地棲居的一種築造則是從其本質而來，由詩性的無聲召喚帶出一“場所”的開顯，那麼藝術品(物)之所在(空間)意味著可營造出為棲居所備的空間，此一營造便需透過藝術品(物)於空間的有所體現，若以雕塑而言，一件實體形象的雕塑之於空間來說，它如何體現且體現了什麼？「作為雕塑的藝術，並非任何對空間的佔有。雕塑乃對諸位置的體現。」²⁶，海德格認為雕塑作為藝術空間首先不是一種對空間的奪取和佔有乃是一種開放——使之自由地對諸位置之開放，順其意而言，就是藝術家之創作把一種自由之境聚集在作品周圍，讓一切遠近、快慢、大小之事物湧現而入於作品設置之空間中，海氏直言：「雕塑即有所體現地把諸位置帶入作品中，憑諸位置，雕塑便是一種對人的可能棲居之地帶的開放，對圍繞著人、關涉著人的物的可能棲留之地帶的開放。」，這裡我們覺知到藝術品(物)與棲居以極為不可狀的方式得到了聯繫，聯繫的發生不在藝術品(物)以美化或裝飾附建在建立著的建築物上，以營造出為棲居所備的空間，而是藝術品(物)本質就是詩意的。

²⁴ “詩性的隱喻思考”據海德格之意乃是一種別具一格的想像，它構成某種形象(Ein Bildungen)讓人看某物，這形象不是一物的實存外觀或物的單純幻想與幻覺，而是作為在熟悉的東西中的不可見者之可見內涵，海氏如是說：「真正的形象作為景象讓人看不可見者，並因而使不可見者進入某個它所疏異的東西之中而構形。形象的詩意道說把天空現象的光輝和聲響與疏異者的幽暗和沉默聚集於一體。」，因此，詩性的隱喻乃是將不可見帶入可見的意義聚集。

²⁵ 《場所精神》，諾伯舒茲著，施植明/譯，田園城市出版，台北市，1995，頁 23

²⁶ 同注 20，頁 486

第三節 梅洛龐蒂之「身體」凝視-

重返「身體-空間」經驗現象

(一)此在-身體之兩義性結構

梅洛龐蒂對“身體”(the body)於所在的空間、具體的生活空間、生活世界中的活動經驗，看法上承續了胡賽爾的“互為主體性”精神。我們所存活的這個世界-生活世界-作為人之一切活動的場域，是經驗交叉編織的意義網絡，即透過我的經驗的交叉，透過我和他人的經驗的交叉，形成交織的經驗世界而為我行為活動的背理，故資料(內容)已具藏於形式之中(即先驗的本質乃具藏於經驗中)。

他認為世界不是純粹的精神性主觀存在或是純粹質料性的客觀實存，現象學的世界是互為主體的體驗存在，我的體驗和他人的體驗相互作用著，就是在這互為主體性上現象學達到它的成就²⁷，而「我們每時每刻目擊的體驗連接這個奇蹟，沒有人比我們更了解這個奇蹟是如何發生的，因為我們就是關係的扭結。」²⁸亦誠如他所洞澈的人與世界的關係，是有內容的身體與周圍世界之相互蘊涵、相參相容、相感相通。

(我們的)身體作為“生活世界”中的存在，即互為主體結構中的實存，“兩義性”²⁹以最根本、最有決定性的形式出現在這種形象(身體)上，身體這一存在層面的兩義性存在結構，並非在世界內部的一個物質對象也不同于意識，既非被知覺對象亦非知覺主體、既不是絕對客觀的更不是絕對主觀的。試以如下的經驗帶出身體既非/亦非的兩義性構成;當我以右手觸摸正在觸摸另一個物體的左手時，那麼能觸摸物體的左手同時作為“被觸摸”的對象，如同被知覺的外部是骨骼、肌肉和擠壓在皮膚表面的某一點，而右手的“觸摸”感覺有一種滑度、熱度，另一方面左手“觸摸”物體感覺到被觸摸著的物體並知覺到處在其位置上的被觸摸物體的方位，我們的身體即是通過主動觸摸的身體經驗又作為被觸摸的身體經驗，

²⁷ 梅洛龐蒂於著作《知覺現象學》前言裡說到:「現象學最重要的成就也許是在其世界概念或合理性概念中把極端的主觀主義和極端的客觀主義結合在一起。」，參見 Merleau-Ponty, 《PHENOMENOLOGY OF PERCEPTION》，中譯本《知覺現象學》，姜志輝/譯，北京:商務印書館，2001，頁 16

²⁸ 同上注，頁 16，這裡的“我們”按其所指應是“我們的身體”。

²⁹ 參見《梅洛-龐蒂 認識論的割斷》中對現象學之身體的理解。(日)鷲田清一/著，劉績生/譯，河北教育出版社，2001，頁 62

帶出一種模稜兩可的兩義性結構，此時身體既非經驗主體亦非被經驗對象、既是物體存在亦是意識存在，梅洛龐蒂正是從這日常的身體體驗開始，以原始經驗復歸的現象展示，描述性的寫出畫出這(既非/亦非，介於二者之間而哪一方都不是的)存在實事，他表示“我們必須從我們的經驗深處本身探尋出客觀的起源，我們必須描述存在的出現，我們必須了解對於我們來說自在是如何存在的，”也就是復歸到原始經驗³⁰的底層。

於笛卡爾二元論(主觀與客觀、心靈精神與物質肉體、意識與對象)的世界觀注視下，身體通常與心靈而不是與物質對立，身體與物質在等同的地位被意識著，身體通常被看成經驗的對象(客體世界的存在)，含有濃厚的物質性概念與物體站在同一思考水平上面對心靈(精神/意識)，只是資料所給與被動接受，沒有意義的生成，帶出意義的是普遍事物之外的觀察者-意識。梅氏反駁這樣的主-客立場之思，他認為思維不是鳥瞰寰宇性經驗的實在，而是懷抱考古學家的熱誠與決心要在經驗中向經驗的底層深(身)測，向這種形象(身體)上的實在最深處放下測錘，也就是從生活中具體地活動經驗來看“身體”存在這一事實，試圖在既非經驗主義亦非主觀主義的立場理解“身體”之此在結構。

仿照梅洛龐蒂曾提到的病理現象說明“身體”具有的超越性意義。大腦(精神)受傷的病人，能在蚊子叮在鼻尖時用手趕走蚊子，但是醫生要求他閉上眼睛指出前面的鼻子位置時，卻一籌莫展，他能伸起胳膊至旁邊從架子上取遙控器，但要求他按水平方向抬高胳膊卻做不到。在這樣的情況下，依照人們經常性設想的將身體作為物體架構於“我想...”的範疇時，關係到精神的大腦受傷之際，那麼身體作為一物體此情況在沒有任何殘缺的病人身上，應當能輕易地進行純粹指示的抽象運動，而對執行生活上具有含義的行動會感到困難才對，實際情況正好相反，他失去抽象運動的能力而只能做具體的運動。

梅洛龐蒂對此作了如下的解釋：「患者意識到自己的身體位於其中的空間是“自己的習慣性行為的基礎”，但並不意識到它是“客觀的環境”。與此呼應，他能隨意把它的身體當作“進入他所熟悉的自己周圍的手段”，卻不能隨心所欲地把他的身體當作“表現非功利(中性)而又不受限制的空間思維的手段”。」³¹，這也意味著對患者來說，他生活的週遭不是以抽象的空間知識認識，而是情境狀況有所帶

³⁰ 這裡的“經驗”含義與經驗主義的經驗略有不同，「作為一個經驗，就是與世界、身體和他人進行內在的交流，它不是與這些並存，而是與它們共存(conexistence)。」，參見同上注，頁 65

³¹ 參見同上注，頁 79

出的認識，因此任何對象性科學理性的分析不足以解釋我們的身體此一現象，同時在這樣的經驗面前恢復身體固有的存在層面-既非對象亦非意識，而是對象世界提供給我們的“經驗”通此“身體”為媒介，比起作為對象物的身體，此“身體”首先是既非/亦非的存在結構，超越主-客的二元性，才為表現世界經驗的場所和介質。

(二)身體知覺的特性

用梅洛龐蒂的話說，“我根據知覺經驗而陷入世界的厚度之中”。由此可知，“身體”具有一種“知覺”(perception)的作用，“在世界中存在(In-der-Welt-sein)”的乃是有所知覺的此在-身體，因而身體首先就是對世界的知覺並透過知覺經驗在世界中存在，依梅氏之見，人即以作為知覺的承載體的身體存處於世，與身具有的知覺使人/身體-主體(body-subject) - 「我是我的身體」與世界之間相互形構而作用著，是以知覺即是「生成之理」，身體是表現世界的場所，而知覺的身體是意義的載體是開顯存有的根基。

在與世界發生關係的場面正是用知覺的身體這種料子縫製成的，梅洛龐蒂透過一位病人投入實存工作的運動作了一段描寫：「在剪刀、針和熟悉的工作面前，病人不用尋找他自己的手或手指，因為他的手和手指不是應當在客觀空間中發現的對象，不是骨骼、肌肉和神經，而是已經被剪刀和針的知覺調動起來的能力，是收攏連結病人與所給對象的各種意向的線的終端。……工作台、剪刀、皮革斷片作為行動的各級提示給病人，這些通過其組合意義規定了某種情況，一種要求某種解決方式、某種作業的開放情境。身體只不過是病人和他的世界的體系中一個因素。」³²，正是此知覺的身體作為“世界-內-存在”的介質擁有一種對世界的的能力，以作為進入一個熟悉的周圍環境的可能，才使身體處於意義發生的本源地位，這是知覺的優先性以幾乎不被意識到的方式作用著，它亦作為所有活動得以已呈現的背景，梅洛龐蒂稱其為“向世界一般型態的前人稱性加盟”，也就是說知覺的身體走向世界之際作為經驗的源初地層，它在我(cogito)對於對象世界有所命名的背後匿名的發揮作用。

知覺的身體之每個個別知覺都是在實在經驗裡源初的給予，無論對外在事物，抑或是自己的內在知覺，也就是各種觀念和事實由之產生的原初地層-有溫

³² 參見同上注，頁 145

度之感、有聲音之感、心痛、幸福，這經驗世界的基底比起我與對象之間的主題意識和思想更為古老。就在這經驗的原初地層——它作為人稱之前的即“無名的”、“一般的”事物——上知覺動性的運動產生交換的結構。在經驗中有著熱水燙手的感覺、聲音刺耳的感覺，但同樣地我看到火熱的溫度、我聽到沒光澤的聲音，感覺實際表現出來的是視覺因素與觸覺因素之間或者與其他感覺因素之間的“相互感覺的統一。在這樣的經驗中梅洛龐蒂提出感覺的“共存”或“交換”(échange)的關係。「各個感官對事物的結構敞開自己，以此而相互交流。我們看到玻璃的堅硬和脆弱，當它隨著透明的聲音破碎時，這種聲音也是由可見的玻璃來承擔的。……對象的形狀並不是它的幾何學輪廓。就是說，形狀與對象的特有本性有著某種關係，它不僅訴之於視覺，也訴之於我們的所有器官。」，如此看見就能聽到，如此聽到彷彿看見般，正是一種感覺引起其他領域的感覺，以相互交叉、滲透、越界的關係成為經驗的世界，梅氏說：「感覺，顯然地，它乃是一種交融之形式」，而這種交換不僅在感覺之間發生，同時也在我們與世界之間發生。

在上述工作運動的例子中我們看到，病人採取工作的運動無須先估計測量工作台、剪刀、皮革的客觀位置再找到手的客觀位置才能進行作業，而是由知覺的身體所調動的場所知性讓身體理解，所謂的理解就是知覺意向指向的東西與實際呈現的東西之間的一致，意義便是在知覺動性和實際的動作間帶出。

從例舉中我們尚可發現工作的身體置身於情境中，知覺能動性提供進入情境的方式而運動就來自這個情境，梅洛龐蒂隨著知覺運動體驗的描述推展出身體空間的存在，知覺朝向物體的運動即是身體知覺特性(無名的優先性和能動性)綜合的一種延伸，然而此身體本身的綜合與空間的聯繫為何？梅氏認為從身體指向物體的使用運動中可以對一種直接聯繫有所理解，如使用手杖探索物體、帶一頂帽子以及駕駛一輛車子等，手對物體的觸摸不從皮膚表面開始或手杖的長度與客觀距離的計算，此外，駕駛亦不必實際丈量道路寬度與車身寬度，即可知道自己的車子能否通過；帶著羽毛帽的女性，也無需刻意測量也能知道羽毛與可能碰到的物體之間間距，這些都牽涉到身體使用器物(工具)此一情況，可以說手杖編織入身體、羽毛帽的空間與車子的空間縫合到我的身體空間中，物貫穿我的身體變成有感覺能力的區域和觸覺、視覺同起作用的器官，於是向周圍世界的照面是靠車身感知世界，而不是靠手心感覺方向盤；或者說不是靠頭皮感覺帽子，而是靠物的尖端感知世界，物成為身體的“上手”(ready-to-hand)之裝備，是以，一種直

接的聯繫正是在於「身體的空間性是身體的(知覺)存在的展開，身體作為身體實現的方式」³³，言下之意，身體知覺運動輻射展開的就是身體空間的範圍，身體知覺特性的綜合帶出才是空間的開始，誠如梅洛龐蒂最初的揭示“我根據知覺經驗而陷入世界的厚度之中”，“如果我沒有身體的話，在我看來也就沒有空間”。

(三)重返「身體-空間」經驗的運動-空間體驗-「身體圖示」之提出

我挺身走向世界的主體正是一兩義性實存結構的身體，在我與世界發生關係的場面裡，此身體-主體不以主客對立性而是相互蘊含的結構性認識世界的“空間”，也就是說我的身體作為某個容積與外部空間相互蘊含對方而認識世界，這一經驗世界的“空間”正是用身體-空間這種料子縫製成的，因此，由梅洛龐蒂的眼界認為空間是相互蘊含的內屬且與人的身體經驗親近，且在與世界內在交流的事件中成為共同形成的一個實踐的體系甚至是價值的體系，而整個外在實存空間同樣的領受此體系。

關於這“身體-空間”的實踐體系或說價值體系究竟是什麼且如何是？梅洛龐蒂首先描述身體知覺運動的空間性為起點。杯子在視線前方，意識直接面對前方的物體，無須考慮如何移動手腳即可伸手向前拿起，此時，身體如機械性的發揮性能直接行動而無須被意識到，然而當我感冒生病時(試想喉嚨乾癢的咳嗽)口乾舌燥，我的身體越過身體皮膚-物體伸展出厚度，意識將停滯在自己的身體上，我伸手拿起桌上的一杯溫水一飲而盡，好紓解我喉嚨的乾旱。或許身體取物的動作如此地樸素自然，讓我們只當它是一種長久的習慣活動所習以為常的東西，當身體不適時意識停滯在自己身體上，身體突然越過包裹著我身體的皮膚濃密的凸顯為我所感知，這時覺悟到我們身體的存在以及它與我週遭的運作，“身體”的呈顯進入我們的習慣界域，它留在所有知覺的邊緣與“我”同在。

梅洛龐蒂正是在身體體驗的經驗基底上來看身體的空間性凸顯。在上述經驗中“口”乾與伸“手”取物的運動關係裡，我無須先尋找到口的位置與手的位置，身體的各部分便以一種獨特的方式相互關聯，整個身體的運動不是各器官的空間值的拼湊組合，我知道杯子的所在，並由此知道我的手之位置與我的口之位置，這並非憑藉各座標點的標示或點的集合，而是這些各部位的都屬於一個整體——知覺身體所調動的整體，梅洛龐蒂認為身體能以一種絕對的能力知道“部分之整

³³ 同注 27，頁 197

體”，即在於身體知覺的運動使然，知覺能動策動著各特徵感覺(聲音、硬度、溫度、口乾)的交融為一整體，此整體的感覺經驗成了身體“能夠”的實踐可能，是故，知覺能動性意指身體的可能性，話說到此梅洛龐蒂似乎又看到了什麼或說又覺知到些什麼？「我通過“身體空間圖示”得知我的每一條肢體位置，因為我的全部肢體都包含在身體圖示中。“身體空間圖示”根據它們對機體計劃(projets)的價值主動地把存在著的身體各部分聯合在一起。這個術語表示我的身體為了某個實際的或可能的任務而向我呈顯的姿態。」梅氏如此說道，這意味著人通過“身體空間圖示”(schema corporel)而“能夠”，在此“我能夠”的實踐可能朝向的是一種“情境空間”而不是外部座標的“位置空間”，空間不是作為“我想”而是“我能”的範圍，也就是說，“身體空間圖示”是此在生動的身體於生活世界中存在的方式。

接著梅氏以“完型”的概念(圖形和背景的結構)指出“身體空間圖示”作為對身體各部之整體意識，一種運作意向性「不是思維，也不是源自任何透明朗現的意識，而是在我身體自身掌握之中，並視為理所當然的默會之知。」以海德格的語彙來說，可以稱之為「世界氛圍意向性」³⁴。此圖示是「感覺間的世界中對我的身體姿態的整體覺悟。」，也就是面對世界中所有現實的與可能的情況做準備，言下之意即身體知覺的運動乃是通過“身體空間圖示”(schema corporel)而可能，因此“身體空間圖示”成了一種驅動的來源，它內在於運動、激起運動且每時每刻支撐著運動，並將其設想為身體知覺之能動性對空間經驗的集合概念，內在地成為各層次方位性或空間性的基底，它沒有任何純粹的現實事物與之對應，它可以被看作是由身體所設置空間的意像圖。

“圖形”能突出在“背景”上是因為一種可以向各種情況採取位置、姿態之運動任務變換的不變式內在於身體，從而內在的身體圖示是動態的，活生生的身體所經驗的空間(地方)不只具有“位置的空間性(spatiality of position)”，同時具有“情境的空間性(spatiality of situation)”，世界使我的身體能朝向它的任務存在，而身體穿透世界採取一姿態形成身體與週遭環境相互關聯的動態關係。

「身體經驗/空間圖示」為身體知覺主體內潛藏的空間意像，此圖示內化於

³⁴ 龔卓軍表示：「梅洛龐蒂透過與完形心理學的對話，...站在知覺體驗優先的出發點，發展了在生活世界中對各種經驗施行完形想像的源頭 - 運作意向性。它在任何設定或任何判斷之前就已經在運作，它是『感性世界的邏輯』，『深藏在人類靈魂深處的藝術』，這種意向性，跟藝術一樣，只能透過它的成果來認識它。」，參見：

http://ccsun57.cc.ntu.edu.tw/~chungwai/techne98beta/gong_one_1.html

身體使之能在生活世界中一貫地自由活動之外，尚且具備在世界中可能情境的穩定性，梅氏表示「擁有作為在其他方位中無數等同位置的開放系統的身體，我們稱之為身體圖示的東西就是這種等同系統，各種運動任務得以瞬間換位的直接呈顯的這種不變者。」，如以專業打字員在打字機前的空間活動來看，「專業打字員的手指在打字機的鍵盤上飛舞，我們只看見一連串模糊的動作，如此的速度和精確度表示打字員真正感知鍵盤上每一字母的置卻位置，但實際上是不能夠的，打字員很困難記述每一字母的位置，但手指確實就在那位置之上。」³⁵，又如風琴演奏者踩踩踏板、彈一彈鍵盤、推推音栓，就能馬上熟練地使用第一次見到的風琴，是因為樂器在演奏者的舉手投足間進入身體的空間中，“身體經驗/空間圖示”正是在這種習慣的身體卻遺忘了它賴以產生的異乎尋常之處顯現。

我坐在打字機前打字或彈奏新的風琴時，打字機與風琴等工具宛如被編入身體的容積之內，而作為圖示的身體腫脹入作為工具的器物中，身體的空間與外部空間相互受孕，就在這基礎作用下，當我們在生活中採取某一位置或姿態時皆能“憑身體知道”、“憑身體記住”，“身體空間圖示”作為原始習慣發揮作用並給其他一切習慣附加條件使它們可以了解，因此，我們大可把“習慣的身體”作為身體之存在特徵，而身體圖示則是“習慣中的習慣”。³⁶於是“身體圖示”在梅洛龐蒂那裡解釋為“一種表示我的身體在世界上存在的方式”³⁷，身體圖示(schema corporel)固定於“世界的介質”之身體裡，而我的身體是我於世界中的此在(空間)的一部份，那麼可以說沒有知覺的身體就沒有空間，沒有“身體圖示”就沒有完整的空間。

「如果身體空間和外部空間構成了一個實際系統，並且身體空間是作為我們的活動目的的對象能清楚地顯現其上的背景，或能出現在其面前的空間，那麼身體的空間性顯然是在活動中實現的。」³⁸，梅洛龐蒂的這段話其實就是不言明地表示，關於“身體圖示”的理解即是對“知覺運動”的描述，誠如梅氏例舉的“幻肢現象”中殘缺的身體部分仍被體驗為依然存在，是因為“習慣的身體”發揮著作用，在病人的物體身體缺損處重疊描繪出一習慣的界域，讓他當前的身體擁有一個習慣背景並且仍繼續走向世界成為可能，正是知覺身體的意向性運動(能動性)讓“習慣的身體”(habitual body)擔保“當前的身體”(present body)。梅氏繼續說到：「當

³⁵ 《透視經驗中的空間和地方》，段義孚著，潘桂成譯，國立編譯館出版，台北市，1998，頁 64

³⁶ 參見同上，頁 81

³⁷ 同注 27，頁 138

³⁸ 同注 27，頁 140

考察處於運動狀態的身體時，我們能清楚地了解到身體是如何寓於空間和時間中的，運動被動地亦主動地承受時空，在其最初的意義中再現它們。」，在此文脈下我們可以理解的是，“身體空間圖式”整體的帶出此在-身體的時間和空間的統一性，我們的身體與周圍世界在相互蘊涵的結構下，共同形成一個整體，透過身體知覺的能動性使得過去、現在、未來之時間與空間感知都能交織積澱於身體中，最近的過去和最近的將來在知覺把握下裝入每一個現在，因此在我們看來知覺能動的策動即一種時間綜合，知覺能動性就是時間性的，便是這時間性的知覺身體從過來伸向未來、在過去和未來之間往返、前瞻顧後的運動中，作為習慣的身體便顯露出來。

(四)藝術活動中的“風格”與身體

梅洛龐蒂在《世界的散文》中寫道：「在世界的基底上，人類或意義確實是通過風格的作用而被描繪出來的。」，接著又說道「當世界的種種已知條件因我們而不得不服從”一貫的變形(變換)”時，那裡便存在著意義。」³⁹，誠如梅氏所表達的“意義由風格描述”且“意義的發生從一貫的變形理解”，言下之意是我們須由風格的說明帶出意義且從意義的重新掌握中發現風格的變換。

“風格”的概念在梅洛龐蒂那兒作為充當種種要素、符號的一系列編組中的媒介而發揮作用，其作用是使各要素相互蘊涵交叉纏繞，「繪畫與底紙、規範與越軌、上與下剛一存在，世界的某些要素據此而衡量今後剩餘的一切，並在與它們的關係中剛一具有作為能夠指示剩餘的一切的“層面”⁴⁰的價值，便存在著風格(因而還有意義)。風格對於不同畫家來說，是他為了繪畫這一表現手段而構成的等價性體系，是他以此而把分散的意義集中到他的知覺之中，並使之得以清清楚楚

³⁹梅氏於中期著作中提出的“風格”與“一貫的變形”兩個概念可與“身體空間圖式”、“身體空間圖式的修正”或“重建的習慣的獲得”相參照，誠如梅洛龐蒂於《知覺現象學》中表示的“身體空間圖式”是所有其他空間的起源，表達運動本身，是它把一個地點給予意義並把意義投射到外面，是它使意義作為物體在我們的手下、在我們的眼下開始存在。」，而「當身體被一種新的意義滲透，當身體同化一個新意義的核心時，身體就能理解，習慣就能被獲得。」，是以，“風格”概念的表述與“身體空間圖式”可相參照的，用以表示一意義的給出，則“一貫的變形”即是一種“習慣的獲得”、“意義的重新把握”或說“重組身體空間圖式”的過程。

⁴⁰“層面”此說法概念參見《視覺藝術的社會心理》，中川作一/著，許平、賈曉梅等譯，上海人民美術出版社，1997，頁260

「偶然出現的存在隨後成為其他種種要素的位價，因與它的關係而被決定、並從中出現其他種種存在者的層面。」，作為據此衡量其他的標準，「只要是標準，它就是這個可見世界的不可見者、在本源上不可能顯在的事物的本源顯在。”層面”亦可改稱為”水平”(niveau)或”軸”(pivot, axe)。」

地存在的“一貫的變形”的普遍而具體的標誌。」⁴¹，依照梅氏的說法，畫面中按照等價序列排列的一個個構成要素，在知覺身體的結構內在相互滲透、相互包孕、相互蘊涵，這樣地相互交換在整體上形成多種多樣的組合，而這種關係結構在身體各部分(視覺、聽覺、觸覺等)之間也能看出。

由上敘述可以觀察到梅洛龐蒂所關注的“身體”交織在“風格”概念裡，在繪畫的風格表現中畫家將畫面之種種要素(色彩、構圖、筆觸等)重新組成的系列編組，有所意指的某種東西或意義的瞬間閃光吸引至知覺身體的邊緣，續經由“身體空間圖式”動性把握將意義投射到它周圍的物質環境，此過程中畫家獲得一種繪畫的習慣，而習慣的獲得就是對一種意義的把握。因此，梅氏認為“風格”對於畫家來說，是他為了繪畫這一表現手段而構成的等價性體系，是他以此而把分散的意義集中到他的知覺之中，讓畫面中的色彩、筆觸、構圖並非單一地對應著一個器官，而是在整體中參照知覺身體的視域，身體在先於“意義”表達前所知覺的是懵懵懂懂的，當分散在畫面上的潛在意義收縮在此“風格”-等價性體系之下，隨之展開我們使用身體的某種方法，“風格”在畫面那裡打開了一個完整的意義空間，換句話說就是“身體空間圖式”的動性與它所形成的意義空間。

“風格”作為在世界中使用我們身體的某種方式已是有寓意的，而身體之風格化即是獲得一種身體本身的新用法，讓身體得以進入世界的處境和物的情境空間，也就是身體擁有可用某種解決方式對應某種情境的能力---一種“轉換”的能力，這便是梅氏所意指的變換即“身體空間圖式”之重組。「我們必須看到的:風格是在畫家與世界的接觸點上，在畫家的世界知覺的凹處而且是按照從知覺出發的一種要求而出現的。對此，馬羅指出:..從身邊走過的的一個女子，首先不是某個身體的輪廓、上了彩色的時裝模特兒、空間某個地方的一個景緻，而是“一個有個性、有感情、有性感的表現”，是一個以其強弱，在步伐中，甚至在高跟鞋踩著地面的聲音中全面出現在眼前的肉體。.....換句話說，知覺給某個身體或某種行為的所有要素帶來了脫離我收存於我內部深處的某種熟悉的規範的某種共同偏差。」⁴²。

當梅氏以風格來表現畫家(人)與世界的關係時，指出的正是一“看待世界的

⁴¹ 參考:《梅洛-龐蒂 認識論的割斷》，頁 127，《知覺現象學》，頁 145，《視覺藝術的社會心理》，頁 127

⁴² 參見同注 29，頁 86

一種方式”、“看待世界的特有方法”、“如何使用身體的方法”、“寓居於世界的方法”，風格策動著知覺的身體作為可以向世界任何運動任務變換的不變式運動著，因“在世界中存在”而依循著從知覺出發的一種要求，他人的個性以及與個人的個性不同的表現或與身體相關的被知覺物於相互滲透、相互蘊涵的結構下，成為身體的背裡且表現在其上為人所感知，於是“身體”與“風格”概念的交織梅洛龐蒂更進一步地表示：「我們必須在身體的名義下發現一種體系，這個體系有能力跨越獻給世界考察的種種體系的種種間隔、預見知覺的未來、在出奇的平凡中描述出...一種意義。」⁴³，風格即作為此體系作為身體面對任何情況所採取的姿態而發揮著作用，即是經由在世界中所考察之種種既定事項、種種要素予以重新組成後，使身體重新獲得一個習慣，而新習慣的獲得就是對一種意義的重新把握與理解，獲得習慣的身體變成把握意義的裝置或器官 ---- 此一效果上發揮作用，因此“風格”具有意義給予的能力，即是讓意義來到世界成為可能的結構特性，梅洛龐蒂將意義的發生視為“風格化”(styliser)過程，或許亦可說是身體走向世界的風格化。

“意義由風格描述”而風格“作為使用我們身體的某種方式”被授與一個寓意，這“對我們身體的一切利用，已經是第一次表現”，「每個人去運用身體時，就已經是「原初的表達」了，不是一種由符號的使用原則所替代的活動，而是這個原初的運作表達」⁴⁴，梅氏所言即是知覺身體的運動已是有所帶出意義的源初表現，若要與知覺身體之運動作個類比來看“風格”的出現及隨之帶出“意義”此一事件的話，依他所見在此能夠對比說明的不是物理對象，而是藝術活動中的藝術作品之表現，於是梅氏以繪畫之表現活動為說明。

「人的手處處帶著自己的風格，而且它與人的身體姿態從未分離。筆跡是一種能形成風格的全面性地習慣性之變換能力」⁴⁵，如引文指出的“作為一種形成風格之能力”的筆跡即是“習慣性身體姿態”之痕跡顯現，風格讓意義穿透人的手作個手勢擺個姿態，經由習慣身體的運動痕跡-筆跡呈現出意義，那麼我們可以設想的是：作畫活動中的運筆行跡是畫家之身體穿透畫筆的延伸，則運筆所遺留下來的筆跡便沾染著風格的意義亦提供(藝術家)知覺身體運思的線索，那麼藝術活

⁴³ 同注上，頁 109

⁴⁴ 《Sings》，Merleau - Ponty，Northwestern University Press，1987，P.67

⁴⁵ 同上注，P.65

動中的風格表現即是意義從知覺身體中誕生的場面。

續由梅氏的另一段話進一步探討藝術活動中“風格”表現帶出意義這件事，「如果我們了解繪畫與素描所繪出的事物不是來自虛無，則我們將會看到自我的繪畫行為與他者之間有關係的。構圖、筆法與可見作品是所有言語活動的痕跡(trace)」⁴⁶，他從人最初的表達活動-言語活動來看藝術活動的表現，表達此一現象是人使用語言來建立和自身以及他者的一種活生生關係，是內在的存在以及把我與世界、我與他者聯繫的一種表現，是故，作品之可見如”不是來自虛無“即來自一種不可見之隱現，即來自“與他者有關的活動”，「可見的存在物並不是一種根據解剖觀點的思維對象，而是被當成一種圍繞的、從旁包圍的肉身。」⁴⁷，構圖、筆法是可見的而意義是不可見的，或許我們在風格與意義的問題上應旁敲側擊的是，可見的構圖、筆法或藝術作品作為投身於世界之身體的風格化顯現，它首先是從畫家(知覺的身體)處在與他者以及世界的內在交流中;從畫家知覺活動之源初經驗或說是從不可見的世界孕育而生，因而由風格所呈顯的可見作品是“從旁包圍的、與他者有關的活動痕跡”。

綜上所述，可知梅洛龐蒂將藝術活動中風格的出現(身體之風格化)與意義的發生看做同一過程，即可見與不可見有同屬的內在組織且兩者皆可被身體知覺到，它們同時是身體知覺到的存在，然而，“不可見的世界”須在“可見世界中描述”-“意義由風格描述”，也就是身體知覺所展開之可見世界來說明，是以，藝術創作中作品呈現在生活世界的方式，即是身體“看見”了這個與他者共在的世界，置身在這活生生的世界中，作為在世界中獲得意義的方式。

⁴⁶ 《The Visible and the Invisible》，Merleau - Ponty，Northwestern University Press，1968，P.211

⁴⁷ 同上注，P.217

第四節 “身體”與“物”帶出現象世界中的場所與地方

在前兩節中已分別由海德格之“物性場所揭示”與梅洛龐蒂的“身體-空間經驗”奠定了“場所性”認識的基礎，我們回到生活世界中透過現象學的兩條路徑帶出“場所”和“物”以及“場所”和“身體”的意義關係性聯結，由是可知現象學觀點下之“場所”(place)或“地方”(place)所指的乃是有所意義的存在，因此它無法以現代性觀點下未能給出意義的抽象數理量化的角度去分析。為讓“場所”是其所是的回到本質處思考，身體的空間性與物性之場所不是“身體”與“物”各自帶出的區分，而是共屬一體的呈顯。在此引用(海氏)此在-物與(梅氏)此在-身體的聯繫概念⁴⁸，來更深一層的說明此共屬一體的“場所性”帶出。

(一)此在-身體和此在-物的時空在場性

場所的揭示是存在的“在場”即是“入於當前”的存有開顯，在海德格那裡我們先已看到“人之此在”如何以它獨特運動“入於當前”，也就是以一種生動的時間性往返步伐(即此在於“將來”-“曾在”的照面中推出無蔽的“現在”)來到「現在」，來到“現在”的在場者實際上是隱而未顯的不可見者，惟有“入於當前”的此在/物方可到時(Zeitigung)地顯現，也就是“入於當前者”把握集聚於此照面的東西使之顯現。海德格於《存在與時間》中以人之此在於世/終有一死者的生存歷程(由生赴死的生存棲居)帶出人在大地之上的時間之維的視界。

對梅洛龐蒂而言“身體”即是在世生存的“現身在場”，一切對世界的經驗對事實的顯現皆源出於這源初地層，它是表現世界的場所，此“現身在場者”為“身體-空間”經驗的可見與不可見、顯現與隱現，身體的空間性展露了在世內存在的照面場景，即是此在與世界打交道開展的時空性關係，如其所言「我們的身體寓於空間和時間中」⁴⁹，知覺的身體於其自身投身世界的位置上為此在的“現身在場”帶出時間空間化的“身體意象”，由此意象綿延出存在空間的空間性質，也就是在過去和未來之間的時間性往返步伐的痕跡。在此援引下面的一段話幫助我們理解此在-身體時間性往返步伐的“在場性”，「在場是現時的同義語，但現時都是由過去傳承下來的，而且必定要向未來伸展，現時不可能留駐在一個點上，它是過去

⁴⁸“此在”乃是從海德格的物之場所認識以及梅洛龐蒂之身體-空間經驗現象體察中一同帶出的概念，作為聯繫“身體”與“物”的先行基礎概念，更好地揭示生活世界中的身體存在及存在空間之物相互共屬的場所。

⁴⁹ 同注 27，頁 185

的繼續，是未來的預設，而自我在某現時態的在場中摻入過去和將來的因素。」⁵⁰，“此在-身體”的獨特運動將時間性-空間性的存在帶到當前之場，這時空的「現在」到場，不是客觀性實存意義的“此時”、“此地”，是既不在“此”亦不在“彼”的現在，是不以外在於具體的時空為參照而以生動地超越成為廣義的現在。

「本身是一個位置的東西才能為一個場所設置空間」海德格如是說，海氏將“場所精神”的開顯通過物之位置而到場，因物之位置結合諸空間帶出場所，梅氏則表示「空間不是物體得以排列(實在或邏輯)環境，而是物體的位置得以成為可能的方式。...應該把空間構想為連接物體的普遍能力。」⁵¹，在此“物之位置”概念中我們可隱約感受到在物所開啟的世界中潛藏著身體知覺運動的空間體現，如研究者所洞悉的「海氏將“身體”詩格化了，以彼物喻此物(以彼物喻身體)」⁵²，而梅氏所提的知覺身體的運動正巧給了這“以物喻物”提供一塊林中空地，以彼物喻身的暗示於此林地化暗為明。身體投入與物的活動中共同設置一個整體的空間，透過此在-身體(終有一死者)於過去、現在與未來的往返行跡時空到場的交織積澱在此在-物所開顯的場所中，故所以由此在-物所開啟的場所是“總體在場的”，即是由位置得以開顯的“場所”，由位置之雙重意義(物之位置、身體入於物之位置)獲置場所意義之整體。

由上所述，“物”與“身體”的時空到場可從此在位置之雙重意義得到說明，那麼由此在位置帶出的“總體在場”之場所又是如何？試由物物化開啟的“自由域”裡找尋線索。我們發現了人之此在蹤跡寓居於四重整體之統一，與天、地、神其他三方之物共譜出四重樂章之場所，我們再次回應梅氏所說：「空間不是物體得以排列的環境，而是物體的位置得以成為可能的方式，也就是說...應該把空間構想為連接物體的普遍能力。」，如道其一則言其三，那麼此物之位置得以可能乃具有一種結合諸空間的能力入於到場，從位置之雙重意義那裡我們知道，實有一種精靈般的力量透過自身覺知著一方同時映射著其餘三方，此精靈般的力量正是通過知覺身體的動性降臨至場中的位置知覺自身。“身體”位置所開啟的場所乃是

⁵⁰ 《德希達-解構之維》，陸揚著，華中師範大學出版社，頁 42-43，轉引自：《身體-空間經驗的現象學研究》，劉曉芳，南華大學環境與藝術研究所，碩士論文，2002

⁵¹ 同注 27，頁 310

⁵² 參見同注 49，頁 27。「海德格的場所觀：實則同質屬其身體觀，也就是說通過“物性”所開顯的不僅僅是場所而已，而是「身體-場所」居有其身，即是在週遭活生生的生活世界本然、本真的存在(Dasein)本質，亦即“身體”。」，作者(劉曉芳)運用德希達的「立場」延異理論說明(海氏)物物化運動與(梅氏)身體知覺運動的聯繫。

從諸位置那兒設置諸空間，從曾在的位置、現在的位置與將到來的位置間往返聚合，因此，“場所”並非僅是一“物”佔據地點作為位置而設立的，場所的形成必須考慮時間性和身體之空間性因素，一個場所不會是在永恆靜止裡經驗的，而是“時間化的身體-空間經驗”入於當下“物”，是由知覺的身體實踐出來的空間，開顯一“身體-空間”經驗現象的生活世界，這知覺的身體應合著世界的建立，知覺身體的空間性已是世界圖像中“諸空間”的源初(原始)呈現，因此，知覺的身體是我們賴以投入世界交織於生活世界之空間的內在向度，排除身體性的或去身體化的場所，無法為場所提供一個整全的現象世界，因此難以開顯真實經驗的世界。

在梅洛龐蒂看來能成為“場所”的空間即通過一種內屬的空間性向外開放之敞開自由，即是身體本身的空間性和知覺能動地貫穿通過身體而重返於物，“入於”且“在...之中”存在的身體本身即是一個由位置設置的空間，如梅氏所言“空間是存在的，存在是空間的，沒有身體即沒有空間”。

這活生生世界中的場所乃是“身體”入於當前“物”之位置所設置的空間，由此特殊位置所開顯的場所，成為身體可知覺經驗的空間型態，此場所同為身體朝向世界採取各種姿態和位置之運動所提供的，“身體”入於當下“物”為天、地、人、神四重整體之聚集設置諸空間，為諸位置提供之諸空間整體性的帶出一種關係的空間體系-“身體-空間經驗圖示”，此系統有內在的秩序—道說其一便是訴說其三—並為場所揭示秩序。

知覺身體的動性能為海氏所謂的物成其所是之物性聚集開展更完滿、更本真的場所現象，乃由於一種內在於終有一死的“身體-空間經驗圖示”讓我們不囿於此時此地之物而是在“此處”與“彼處”之間，不落入實質空間的封閉性中而是處在與到場的“他者共在”的自由中，然而“身體-空間經驗圖示”並非凌駕於物之上的遨遊，它首先要入於當下“物”之位置方可開啟一整體性的場所，或許可說場所的開顯乃來自時間性運動與空間性運動二者共屬作用在“身體”投身世界寓居於一“物”的位置，由此位置設置“諸空間”的整體，這“諸空間”的整體乃是諸維度的整體呈顯(超越三維度空間視域的四維空間)，顯現出一個整體性場所的真實意義，也就是世界的深度“讓...看見”、“讓顯現”的空間體驗，亦可說是“場所”的總體在場之體現，一種遮蔽/無蔽、隱現/顯現、不可見/可見的到場，由入於在場者的相互映射(Spiegeln)相互轉化(Vereignung)而來，海德格認為這是種進入“自由域”所

維繫著的映射遊戲⁵³，是動態性的轉化(換)過程，或毋寧說藉由身體與物的相互映射、相互轉化的類儀式性作用來呈現其場所，這類儀式性的說明乃基於時間/空間交疊運動的存在空間之築造活動，身體之築造獻祭以一種遊戲的儀式轉化寓於物開啟一意義的世界，這身體獻祭之奉獻，如同空間築造儀式之身體作為一可見世界與不可見世界的空間轉換樞紐，身體於此位置上感通(telepathy)天地達四重整體共屬於一的居留，於此居留之際與“場所精神”同時誕生，這裡用“一同誕生”便是要說明“身體”和“物”交遇在廣義的現在時間性的所在位置上，“身體”(知覺動性之身體空間經驗)入於“物”而“物性”(物物化聚集之本性)亦允諾安置“身體”於其中，相互蘊含、相互象徵地一同帶出世界中存在的整體意義-一種總體在場的空間存在事實，即是“場所精神”的開顯。

(二)現象世界中的場所與地方

「空間和地方這兩字彙必須互相定義。地方是安全的而空間是自由的。家就像這一般的地方。」

段義孚

海德格於 1969 年《藝術與空間》一文中從藝術作品中探索空間的固有特性時如此說道：「空間化(Raumen)意味：開墾、拓荒。空間化為人的的安居和棲居帶來自由(das Freie)和敞開之境。就其本己來看，空間化乃是開放諸位置，....產生出那一向為棲居所備的地方(Ortschaft)。」⁵⁴，由此可知，空間之自由乃是空間轉化為人棲居地方之先行之地點，這樣的自由猶如林中空地的開敞讓雜然紛陳者到來，是開墾、是拓荒，就像是成人離家或離鄉而向世界冒險的經驗一樣，在那空曠的自由之境「棲居著的人的命運回歸到家園之美妙中，或回歸到無家可歸不妙之境中，甚至回歸到對有家和無家的妙與不妙的冷漠狀態中。」終有一死者由生至死照面著本己的生存情境，然而此自由不是無限的寰宇性流浪，它始終要為人的安居和棲居提供道路，海氏於《築、居、思》中曾再次的提及自由(Friede、Frye)一詞的意指，「自由的真正意思是保護...它發生在我們事先保留某物的本質的時候，在我們特別地把某物隱回到它的本質之中的時候。」⁵⁵，那麼空間的自由即

⁵³ 參見《海德格爾選集》，頁 1180

⁵⁴ 同上注，頁 484

⁵⁵ 同上注，頁 1190

是使物始終處於自由之中保藏它、關懷它、寬恕它、生養它，而不是消耗、利用、控制、征服甚而奪取的自由，這自由的空間就可算是可棲居著的地方嗎？說到此難道還未說出“地方”與“空間”聯繫嗎？“產生出那一向為棲居所備的地方”即「空間轉換成地方，地方獲得定義和意義。」⁵⁶。

“地方”是此在-終有一死者入於當前物所棲留的位置，入於當前物即是作為終有一死者具其能動力量逗留在大地上，把四重整體保護在其此在位置中，接受天空之為天空、讓大地之為大地、期待作為諸神的諸神與承受作為死亡的死亡，四方聚集歸屬一體開顯一場所，那麼“地方”即是可由物之位置提供的場所。

「如果位置的固有特性要依有所開放的設置空間為引線來加以規定的話，那麼位置是什麼呢？位置(Ort)總是開啟某個地帶，因為位置把物聚集到它們的共屬一體中。在位置中起作用的乃聚集，即那種使物入於其地帶的開放著的庇護。那麼地帶呢？它表示自由的遼闊。這也就是說：持留、使物入於其相互歸屬的聚集。」

“位置要依有所開放的設置空間”海氏如此思索著，那麼有所開放的空間不就是誠如他所說的空間化之自由與敞開，「空間化如何發生？它不就是設置空間嗎？」，諸空間通過諸位置而被設置，空間亦同時通過接合，而被聚集起來，即天、地、人、神四重整體的物化聚集，入於一個當下棲留的東西(純一)，空間自由的敞開性才提供出某個地方的可能性和一個被在場者所充滿的場所的可能性。

“地方”既為棲居所備，那麼為棲居所備的“地方”是那種別有構造的空間嗎？是所謂之建築物或是居所之建築？海德格在棲居的領域如此思考：「建築物依然處於我們的棲居領域中。此領域超出了這些建築物，而又不限於居所。」，也就是說佔用某個建築物或居所的地方並不能擔保一種棲居，為棲居的目的之“地方”是需要一真正的“築造”，誠如海德格所言“只有通過築造才能獲得棲居”。

人是在大地之上的存在，他需要一個位置以作為生存信心的基礎，因此，棲居為人在大地之上生存的方式，為棲居而興之築造使“地方”是停駐的，是移動者(離鄉或離家)的停駐，是知覺身體在此拋錨居留，以表達對棲居的渴求。段義孚

⁵⁶ 《經驗透視中的空間和地方》，頁 129

認為正是知覺身體入於停駐之處使地點變成感覺價值的中心，人們對此價值的中心有情感聯結的依附性，因它含有安定和永恆的意象，因此是熟悉和可靠的，段義孚稱此熟悉的所在為“家”，而“熟悉”是知覺身體曾在的特徵，我由此而來固含有起源與開始之意。“地方”乃是終有一死者於大地之上生存所需依附的價值中心所在，它提供穩定的意象，“地方”對我們而言是真實的，“真實”存在於知覺身體的投身參與使每日的生活在地方中感到真實，因而地方是意義有所集聚的位置，是一個“價值的凝聚”是人居留的所在。

第參章 由“場所性”看鹿港「歷史之心 – 裝置藝術大展」

瓦爾登菲爾茨認為“現象學肯定不是一個整體的團塊，它是活的現象學，它就代表著一種靈活的看和問的方式，它具有各種不同的方向，始終進行著新的嘗試而不是僵化為一個固定的同一”，因此，面對公共藝術的場所性探究一切皆要由“看見”開始。【第參章】、【第肆章】與【第伍章】將以【第貳章】所探討的理論為基礎-由物與身體帶出的總體在場的空間意識為基調，深入地對公共藝術進行著新的嘗試 - 一種靈活的看與大膽詮釋，標題主旨之“由場所性看”，乃回歸到公共藝術與生活世界之間，對公共藝術生成現象的經驗與把握的本質性探究，一種總體在場的空間存在事實本身的面對，所謂總體在場的空間存在即是關係的意義網絡；即從公共藝術生成的三大要素“藝術”(藝術品(物)、藝術創作)、“公共空間”以及“民眾參與”的角度下，公共藝術之所在(空間)內的各關係項：空間、身體、他者-地方世界、藝術品(物)的聯結意義¹。

其思索的“場所性”於公共藝術之生成現象中乃從公共藝術設置經驗來看分為幾個層面，即：公共藝術尚未進入設置(介入)前的空間、公共藝術決定設置其將到的空間即藝術家之創作須留神關注的所在(地方)以及公共藝術品(物)最後設置之所在，從這幾個層面進行“場所性”一種靈活的看之描述的同時，援引並結合近期台灣公共藝術的三個案例(鹿港「歷史之心-裝置藝術大展」(1998)、板橋火車站公共藝術「板橋印象」(2001)以及高雄縣美濃客家文物館公共藝術「於天地的恩賜中」(2002))嘗試作一深層的解讀與詮釋。

嘗試對這三個案例做分析解讀即是嘗試對“在-世界中-存在”之此在行跡做現象的詮釋(interpretation)²，也就是說，公共藝術看做人性創造的文本，而非根本上是一件待解剖分析的客體。書寫乃是由總體在場內的各範疇(空間、身體、他者-

¹ 在此要說明的是，公共藝術之所在(空間)僅僅看作是公共藝術的生成結果，也就是將其視為藝術物體的最後擺放呈現，其中忽視了設置的過程經驗，反而遮掩了公共藝術觀念的複雜性以及觀念中相涉的關係項的蘊含的聯結意義。

² 即是詮釋學(hermeneutics)的概念，詮釋一詞源於希臘動詞“herméneuein”，意指眾神的信使-赫密斯將事物或境況從未知帶入理解的過程，也就是“帶入理解”(bringing to understand)的過程，其任務是在整體的關係網絡中將各方面的經驗事實進行多向的充滿活力的理解活動，「是使某種意義上陌生的、遙遠的、模糊的東西，成為某種真實的、接近的、可辨的東西」，也就是揭露隱藏的不可見意義，狄爾泰(Dilthey)認為如此的詮釋「可以用做一切人文科學 - 即一切集中於理解人的藝術、行為和作品的科學 - 的基礎」。參見《詮釋學》，Richard E. Palmer 著，嚴平/譯，桂冠圖書出版，台北市，1992，頁 15-46

地方世界、藝術品物)構成解釋項，當思索在思的路徑中於節點處不斷地連結另一種可能時，透過交叉書寫所有解釋項皆是通往另一個解釋項的節點，彼此間相互代表、相互映射。以期透過這樣的方式與靈活的看，能對公共藝術之所在(空間)的重新認識與覺知。

第一節 公共藝術尚未進入設置(介入)前

- 生活世界中的地方

「同時，這個我們所見所活的真實世界，不論如何，我們都要學著去看它。首先，在某層意義下，我們必須讓這個「視域」與我們的知覺相稱。我們擁有它，切說出「我們」是什麼，而「看」(seeing)又是什麼。我們所行的，宛如對它一點都毫無所知，同時，又宛如仍然有每件事等著我們去學習一樣。」

《知覺現象學》梅洛龐蒂

初次來到鹿港的人往往循著旅遊指南的道路標示行動著，透過工具理性建構的概念性空間知識(附有座標方位、比例尺的幾何空間地圖)認識鹿港，試著在平面圖上指出可移動的路徑，從中山路找到天后宮的標示點，接著看到夏郊會館標示在埔頭街上，循續著地圖記著民權路轉入後車巷再回到中山路來到三民路口，這是旅人第一次進入鹿港時利用一種方便的空間知識作為幫助移動和改變位置的引導，如果旅人請一位老鹿港人充當這次旅程的導遊，在地的鹿港人便帶著他沿著中山路走一小段繞進一個鹿港人口中的船頭行「日廟」(即日茂行)並訴說著昔日此處停靠船隻的盛景，接著穿過一條窄窄的巷道在一處廟埕前(即新祖宮)停步，指著四塊石碑上的記述追憶起先人於鹿港的開發歷史，隨後又經過一座廟宇(南靖宮)和一些和藹的老人家集聚的地點(夏郊會館)，走進一條充滿古意的街衢，街巷內紅磚鋪地、傳統形製的街屋高低錯落，戶戶皆貼有對聯，在品嚐了麵線糊和文燦麵之後又走過了轉折迂迴的金盛巷、有著瓊瑤般浪漫淒美的意樓、一座舊小的媽祖廟(興安宮)...等，在這可稱之為知性之旅的繞行過程中，一種空間景象的“視覺”經驗似乎比一張座標圖更能讓旅人獲得可行路線，由確認的可見地標

達到移動的目的，這裡的新祖宮及那裡的興安宮之空間景象雖為我視線實際所見，但卻不易理解其空間關係，因此，在視線接觸的區域之外，旅人便會有一種仍容易感到迷失方向的不太熟悉的感受，然而當旅人詢問一位老鹿港人關於鹿港這個地方時，他們會不加思索的就手舞足蹈的講了起來：「這裡是後寮仔代天府，向北是我們北頭關帝廟，再過去是東石李王爺宮；向東是郭厝保安宮；向西有三條街地王宮、蘇大王宮，過去又有營盤地薛府王爺和泉州街的上帝公；南呢？有宮後的蕭（小）仔爺，崙仔頂的上帝公...」，是的，就是這麼有趣，這位老鹿港人似乎有不尋常的定方位的能力，他可以不先有三民路、親民路的指示即知道這裡是後寮仔代天府再過去是東石李王爺宮，在外地人看來這位鹿港人似乎可以很容易的自己找路，卻沒有指出座標地圖上的地點，一位在地人是如此描述：「這是屬於在地人的生活經驗，...這些角頭廟比起現有的民權路、民生路、自由路等教條式地名，要來的親切。」³，一種屬於生活的經驗較都市規劃設計下的民權路、民生路、自由路更易於指認，誠如宗教現象學家 M.Eliade 認為：「人類從未在由數學家 and 物理學家們所設想出來的各向同性的那種空間中生活。.....人類在其中生活的空間是有取向的，因而也是各向相異性的，因為每一維度和每一方向都有其特殊的價值。」⁴，廟宇作為特定意義上的空間有其定向的價值，此外這樣的熟悉可指源於廟宇為鹿港住民生活中所親切的，不僅因為為數眾多的大小廟宇錯落在生活空間裡為人們實際經驗著，更因為廟宇對住民而言是建立了地方的可見度和定向性的中心，其可見不是從外觀實存的空間景像來看，而是從當地民眾共有內屬之身體-空間經驗把握而來，就像專業打字員無須記述鍵盤上每一個字母的標示位置，手指便自如的移動著，字母的位置實際的印刻在手指上，當他意識到的手之移動與打字機的位置時，那麼他就獲得了打字的知識不是概念性的空間知識，也就是說鹿港的地方空間深植於鹿港人體內，當住民將曾在的與現在的活動位置與地方空間的圖像印入身體中，因此他無須依靠標示出抽象空間中的座標來確定位置，即具有關於自己身體及其週圍的獨特的“場所知性”，在朝向未來的行動中一種空間的能力轉為空間的知識-即獲得了一種活生生的關係。

「從過去到現在，”王爺宮口”一直都是街尾附近居民休息聚會的場所之一，更是每個人童年嬉戲遊玩的回憶寄託之處。」(陳永軒 2000)，住民對場所的記憶

³ 摘自：「鹿港角頭廟信仰初探」許富雄，<http://www.taconet.com.tw/tomio>

⁴ 轉引自《文化·空間圖式與東西方建築空間》，王貴祥著，田園城市，台北市，1998，第 68 頁

一旦被具體化地實踐於生活世界中，則同時呈現於身體知覺內一種可見的意象，於是一個場所或一個地方經受著住民的想像，負載著意義。鹿港人稱之為“家”的地方正是由各地的廟宇劃定的生活圈之所在，老鹿港人所述描述的正是由角頭廟之位置所開顯的生存範圍，在此範圍內有王爺所領的五營兵將守護境內安寧，因此，地方是安全的，就像家一般的庇護所，在家中人們可以自在的活動即便是離開了屋所家不在視線可及的範圍之內，人們仍有一個被認定為身體和心靈舒泰的源泉，於是人們說“我們北投關帝廟.....”、“咱們車埕田都元帥....”，大小廟宇分層建構下不同尺度的地方內屬於在地民眾的身體空間，在地人與生活世界交流著的總是帶著“源初共有的身體-空間圖式”，由一地至另一地的路徑被”習慣的身體”切記著並熟悉的帶出。

「鄰家有塊空地，是都市計劃後的殘存的，說小也是不小，足夠讓孩子們打鬧嬉戲了，要說大嘛，蓋房子著實是有問題，只好擱在那邊，一擱就是半年...。才多久沒回家，一進門就聽到爺爺興高采烈的說著：「咱後寮仔的李府王爺在起廟了！你姑姑也捐了一對柱子...」那塊空地！神奇的讓我們後寮仔所有的人動了起來！」，這一段描述道出了在地鹿港民眾面對空間處理時的兩樣態度，都市計劃下的殘餘空間是世俗的，人們在那裡移動著卻未對它留神關注，於是它擺在那擱上半年，然而王爺要起廟所有人都動了起來，空間轉為地方住民關注的焦點且成為知覺身體停留駐足之處，誠如海德格所言“人就是基於棲居而存在”，是故，一切生存活動皆為可居於有所庇祐之地而調動著，建廟即是一種為棲居而興的築造，當空地成為王爺廟的選址之地時，頓時成為人們關注的焦點，這地點便成為有所集聚的位置聯繫起諸空間並開顯出場所性-王爺廟與身體現身到場之所在。因此，廟宇成為地方空間的價值中心，這中心性的價值對居民而言是真實可靠的，因為他們實際地參與著，在那裡獲得了存在的位置。

對鹿港人來說，不同於都市規劃設計下的世俗空間一定存在，因為非世俗的異質性空間不僅是傳統信仰中的關鍵要素更是生活世界的秩序元素，這異質性空間是神聖的，人們對它是虔敬的，在世界的生存處境皆維繫於此，人們在地方上的活動韻律建立在隨著時空到場的氛圍中，於生活世界中表演著一齣“地方芭蕾舞”(place ballet)⁵，屬於鹿港住民的地方芭蕾舞正展演在地方空間裡，人們的共同活

⁵ 現象學人文地理學者西蒙(Seamon)應用現象學探討生活世界中一起分享了環境經驗的人們時提出“地方芭蕾舞”的論點。「形體芭蕾舞.....一套證明一種特殊任務或目的的綜合手勢和運動。(結合著)時-空慣例.....一套通過時間的某一重要部分擴展的習慣性形體行為。.....(這樣)形體芭蕾舞和

動隨著“時空慣例”(time-space routines)共享於一個具有支持作用的環境中。

我們尚且可於下面的描述中彰顯出鹿港住民為維繫在世界中的生存信念，而進行一連串習慣性的身體行為，而此身體習性會在許多時間、空間內延伸。正月初九拜天公這天晚上各家成員沐浴淨身後，按長幼尊卑順序奉香並且跪叩 120 拜俗稱“百二拜”，當日亦有諸多禁忌，如不可吵架、禁止殺生、禁動利器、嚴禁晾曬內衣褲等，以免褻瀆神明，而當年的爐主（由角頭廟組織之“天公會”輪流代表奉祀“天公爐”）在選定吉時祭天後於天公前擲筊選出新一年的爐主，以準備第二天的報朝、移爐，將“天公爐”交給新的爐主，隨即會戶共享豬腳麵線吃福食同沾天公福澤，新的一年起隨著時序的節律鹿港住民在地的開展一時空交織的活生生世界，（正月十五敗土地公、看花燈、新婚夫婦至龍山寺“鑽燈角”祈求子息；二月十九龍山寺祈福祝壽觀音誕辰；三月請媽祖；四月迎王爺；地藏王廟開鬼門辦法會；八月可行“聽香”求神解惑並由神明指示吉凶），這時空交織的活生生世界對住民而言是在一種情境中無需自我有意識的反思，而依憑知覺身體體驗到自身在一個洋溢著意義的“所在”之中，住民不但對此“所在”有深刻的明瞭，並且彼此接受他者存在的事實，住民經由自身與他者間的經驗、時空共享，使得原本僅是空洞、世俗的無意義“空間”成為充滿意義且具神聖性的“地方”（或稱所在），鹿港住民就在大地之上共同地意向著意義的世界，在世界內獲得庇佑，四重整體的到場者在地方中保藏並獲得寬恕，「感謝那默默付出的人們，謝天吧！天是眾人所成的天，似乎還可藉謝天來請求神明保佑他們平安順利；感謝那冥冥之中得來的福報，那是列祖列宗世世代代積德而來，沒有他們，那有我們？」，這一意念關係著鹿港住民對整個世界的看法，地方的可見度在於知覺身體的實踐把握到此一意念，於是在鹿港人那裡此看法意念在空間上也得到了體現，因此生活世界中存在的地方是有意義的，人們生活在地方經受著與意義共存的生存處境，在外來者（觀光客或說隨後將提及的「歷史之心」專業規劃團隊）尚未來到以及公共藝術品（物）尚未設置前，地方中已有其自身的地方性身體-空間經驗，地方住民有著“源初共有的身體-空間經驗圖式”，對此圖示的考察可從在地社群經驗中的空間與經驗中的時間出發，這同時是個體和地方世界聯繫在一起的習慣性身體之整體的概念。

時空慣例在一個有支持作用的自然環境中混合，從而產生地方芭蕾舞 – 很多時空慣例和根植于空間之形體芭蕾舞的一種相互作用。」，參見《哲學與人文地理學》，R.J.約翰斯頓著，蔡運龍、江濤/譯，商務印書館，北京，2001，頁 132-133

第二節 藝術創作介入地方

基本上來說，公共藝術是政府為推動現代文化建設的政策產物之一，由福利政策角度來說即是確保文化資源的分配與文化保存，從 1997 年台北縣的「河流-新亞洲藝術·台北對話」、1998 年嘉義市「城市交響-裝置藝術展」、1998 年彰化鹿港「歷史之心-裝置藝術大展」、1999 年南投縣「九九峰當代·傳奇-藝術鬥陣」等地方文化機構相繼辦理的大型的公開性藝術展覽中，可見主事者欲在城鄉經濟發展不均的情況下，藉由藝術為媒介進行文化下鄉“平衡地方與中央、大城市與鄉鎮間的文化資源”⁶，是以，一些具實驗性的藝術創作帶出至戶外空間展演的藝術展演空間的移置概念與公共藝術的推行搭上了線。

再者，近年來強調“參與性”的公共藝術與 1999 年提出的社區總體營造之思考前提幾乎相符，試圖從各地的公共空間結合藝術創作喚醒人們對環境的尊重，透過參與的過程對生活空間產生認同，這樣的一種公共空間呈現的藝術活動被視為逐步形成的新藝術思潮，藝評家兼策展人黃海鳴先生表示“社區總體營造的政策也對台灣美術展演形式產生一些影響。傳統美術展演活動一般都在美術館裡面，可是近幾年來，由於社區總體營造的關係，藝術活動開始下鄉到郊區、鄉鎮，例如：在九四、九五左右，當時是尤清當縣長時，台北縣文化中心即舉辦戶外大型展出，也曾辦過類似當代藝術結合民俗節慶活動的展出，藝術直接跟民眾生活空間結合在一起。到了九七年，在嘉義舉辦的大型裝置藝術展可以說是最具本土性與國際觀的戶外展出。”，這呈現了九〇年代台灣公共藝術發展中藝術展演空間的移置於戶外的裝置藝術遂成為“藝術下鄉”的主力，這種能跟公共藝術或社區總體營造政策配合以尋求美術館展覽體制外的空間舉辦的展覽活動，多少與其開放的參與、空間高度對話互動的創作特質有關，像這種藝術進入到社區、接觸到民眾的展覽活動，從九七年來不斷出現，一直到九九年的鹿港「歷史之心」可算是達到高潮。

學者蔡昭儀表示「這些活動式、臨時性的裝置藝術展，除了「歷史之心裝置藝術大展」較明確的溯源地區歷史脈絡，嘗試發展社區參與的可能性，其餘的，多半屬於純粹藝術展覽理念的戶外延伸，作品多劃地自限地經營與某一特定空間的對話關係。」，然而，活動中幾件作品以前衛手法的藝術創作引發了藝術與地方

⁶ 參見《公共藝術在公共場域的藝術實踐》，蔡昭儀，網址：
<http://www.tmoa.gov.tw/action/publicart.htm>

住民的論戰，其中以作品《國泰民安》與《醒來吧！鹿港》最受爭議。

《國泰民安》(1999)位於新祖宮廟埕廣場，創作者「為陶塑的媽祖貼滿鈔票以為服裝，而千里眼、順風耳則分別於眼、耳上貼了鈔票以遮其耳目，為以金錢為重的文化、有求必應的民間信仰，提出了明顯的指陳。」⁷，此作品運用常民文化中的圖像於創作中，手法脫離了生澀淺相的鄉土性色彩、景觀、符號模擬寫生的階段，運用當地民間信仰中的神祇形象，經由拆像與重新塑像的過程呈現一“破相”式的藝術表現手法，內蘊著創作者個人深具批判性的意識表現，是極具前衛性創作語彙的作品。在作品中地方精神中心的媽祖以及生活中可指認的廟宇，其原有精神意涵在套著被扭曲、拆解與變相後的外殼之後，宛如被截肢般與鹿港地方之主體分離，是故，藝術家重新賦予新解的新祖宮空間場域與鹿港居民的生活世界，形成了一種疏離與斷裂。

「面對藝術家挑釁鹿港文化的語彙，污衊信仰的尊嚴，終於讓在地民眾按耐不住，出面拒絕接受強加式的藝術霸權，並以再詮釋的方法，在作品上包裝、拆除、塗鴉等等，訴說居民對這些外來藝術的看法與不滿。」⁸，研究者認為藝術創作與在地方民眾的爭執臨界點便在此點燃。就在事件爭執的過程裡，各方意見紛紛加入，當地知識青年、鹿港苦力群、廟方管理委員會、省文化處、文建會、縣文化局、策展單位等，面對藝術表現於公共藝術之所在空間引發的這般現象，一方研究者於公共領域中的權力結構為論點，如此詮釋：「從表面現象的結構來看，公共藝術是由一個「公共」的空間的構成，透過認同，執行權力支配的整合。」⁹，那麼從爭執的發生到落幕的過程皆是一場空間權力的角力賽，權力的一方手執公共藝術此工具經由策略性的操作獲取認同，公共藝術被工具化地經由事先設計的程序達到意識認同的建構，然而程序是可被操縱性的，一旦公共藝術客體化之後，我們將擔憂偽裝的虛假意識潛藏其中。另一方研究者從當代藝術創作的必然性來詮釋。當代藝術在重新閱讀地方性歷史時，藝術家以智識分子的內省反思為基點，採集常民生活中的形與色成為其創作的圖像，以古諷今的挪用在批判時代環境殊像，藝術品創作後的所有反應與反彈皆是預期中的藝術反饋，更是創作中的一部份。因此《國泰民安》的創作立意可說是以諷諭性的前衛創作，意圖與他者生活

⁷ 《台灣當代藝術》，謝東山主編，藝術家出版社，台北市，2002，頁 61

⁸ 《90年代台灣公共藝術之研究》，陳碧琳，南華大學藝術與環境研究所，碩士論文，2001，頁 61

⁹ 同上注，頁 63

世界疏離的蓄意反動，作品取材於常民文化中具親合性的視覺方言，是為了將其轉譯為藝術家的自我意識表述，藝術為求自主因此割捨了藝術與群眾之間、藝術與場所之間的直接認知關係，也就是截斷群眾之場所認知意識扎根於生活世界中養成的世界觀，於是我們看到藝術品與當地生活、藝術界智識份子意識與常民生活意識間的疏離與矛盾的爭執，在此爭執中藝術家扮演著藝術的殉道者，事件一旦宣告落幕即功德圓滿。

然而，當再次將這藝術介入地方引發之衝突事件予以回顧時，事件僅僅是公共領域中權力支配的結構轉換，或是藝術家為了藝術性表現的必要而一手導演的殉道記，讓我們再倒回至事件原點。鹿港是個擁有百年的歷史傳統的地方，因鹿港鎮公所規劃的泉州街拓寬工程，將導致“日廟”日茂行門廳與前埕的拆除，這承載著鹿港歷史發源與在地人共同記憶的地方面臨被同質化的命運之際，引起在地民眾“再也找不到對故鄉情感的認同”¹⁰之生存危機，是逢政府推動「社區總體營造」政策之時，一批“業規劃團隊以政府授權、民間期望、專業權威，訂立操作程序規則與遊戲方式，藝術家則深具專業權威與知識階級，(另一批藝術策展團隊被規劃團隊引介入地方)，進行以藝術取得認同的可能性”¹¹，然而「鹿港居民對牆上繪滿眼睛作品及粗暴、蔑視鹿港居民傳統生活的文字，所表達出來的憤怒、不滿聲音中，隱約可以感受到一股詭局不安的氛圍正在形成。」，「我們認為「眼睛」系列作品的創作過程是粗暴且不尊重鹿港人的行為」¹²(按筆者意「眼睛」系列作品即指作品「醒來吧！鹿港」原命名:「Look 鹿港」的作品)，作品《醒來吧！鹿港》在新祖宮外圍牆上、地上、日茂行四周道路與民宅牆上繪製隨處可見的眼睛，以及抽離地方身體經驗的創作意識¹³，終於讓在地民，眾按耐不住，以再詮釋的方法，在作品上包裝、拆除、塗鴉等等，訴說居民對這些外來藝術的看法與不滿。

我們再次回到事件本身發生的生活世界時，我們發現當前衛性格濃厚的藝術創作，從美術館、藝文展場、國際性的展覽舞台或藝術家工作室的防護圍牆內出

¹⁰ 摘自:鹿港電子報之專題研究, <http://lknews.taiwanese.com.tw/>

¹¹ 同注 7, 頁 65

¹² 摘自:鹿港電子報之專題研究「鹿港發展苦力群對外聲明」, <http://lknews.taiwanese.com.tw/>

¹³ 「醒來吧!鹿港」作品創作說明:「語無倫次加上特殊的海口腔調,以及吃人式的憤恨表情,往往聽上半天,只知道他們非常生氣,至於說什麼?我如果知道的話,就是烏龜的孫子,婊子生的兒子。鹿港的落後和衰敗又不是今朝夕的事,大白天滿街跑來跑去活像沒人耍的孩童,一到夜幕低垂也只能柔腸寸斷地躲在被窩裡思念外出打拼的父母親,更不只是這個時代的悲哀而已,反正都已經悲哀這麼久了,還怕多悲哀幾年嗎?你們如果覺得沉睡百年還不夠,還想糊裡糊塗的睡下去,也沒有人管的著。就算我非常欣賞鹿港人,耿直純樸的個性與傲人的才華也沒有用,因為他們欠缺面對問題與解決問題的能力。」

走進入深具地方色彩之鹿港的時空場域時，策劃單位憑著據我(cogito)所見的姿態介入地方的創作，企圖在鹿港的地方空間中「創造出新的表達形式，進一步為鹿港文化資產的發展建構新契機和視野」¹⁴，立意雖屬良善，然作品《國泰民安》對地方媽祖信仰的侮蔑以及《醒來吧!鹿港》忽視地方住民的身體-空間經驗，遭遇了無法產生認同的冒犯與“看沒意嘛”(台語)的爭執，不滿與反動來自被截肢的“習慣身體”之評價，「青暝牛莽撞」，評價的發生是由當地居民依據地方性共有的身體-空間經驗對公共藝術之所在的體驗，「“歷史之心”引進“一個不同於鹿港的經驗與活動”，我們建議藝術家們可以多花點時間認識鹿港:與熱情的鹿港人聊天;沐浴在鹿港廟宇的莊嚴、寂靜氣氛中;用心觀察每一棟老建築與自然環境間相互尊重的關係，夕陽餘暉中踟躕在紅磚巷弄裡的老人絕不是等待駕鶴西歸(裝置藝術家莊明旗語)，四處奔跑向人親切問好的小孩更不是沒人要的孩童(同上)」，「許多鹿港人的生活空間因這些人的作品開始改變，……(這)是一個被迫忘記故鄉容貌的過程。」¹⁵，評價的給予聯繫於有意義的地方，「在鹿港廟宇很多，問當地的長輩們，可以從中了解許多典故、傳說，以及豐富的生活經驗。訪問老一輩的人有關鹿港地區的分布情形，你可以看到，他們滿會「憑空想像」的，他們會不加思索的就手舞足蹈的講了起來：「這裡是後寮仔代天府，向北是我們北頭關帝廟，再過去是東石李王爺宮；向東是郭厝保安宮；向西有三條街地王宮、蘇大王宮，過去又有營盤地薛府王爺和泉州街的上帝公；南呢？有宮後的蕭（小）仔爺，崙仔頂的上帝公...」就是這麼有趣。這是屬於在地人的生活經驗，他們可不懂什麼叫三民路、親民路的。(這)是真實存在於人們的生活情感中的，比起現有的民權路、民生路、自由路等教條式地名，要來的親切，(因為這些地方)是行走鹿港的重要指標；能保佑人民能安居立業；(尚)扮演代天巡狩角色，捉妖擒魔之外還代表著陽間的公堂；除此之外，在神明生或普度等時期，廟會、請客(吃拜拜)，亦是一種人與人之間情感的交流，那可是一年一度的盛事。透過神，讓這境內所有人的感情，都活絡了起來。(雖然)現代化的衝擊，不能違逆，也無法否認，但，回首廟前，昔景依舊，依舊是老人家在談天論地；依舊是阿媽虔誠的祈禱；依舊是阿公帶著孫子，坐在廟口，說著牆上的忠孝節義....，(這是有意義的地方)」¹⁶，評價結果乃是

¹⁴ 「『歷史之心』-裝置藝術大展」活動計劃文案。

¹⁵ 摘自:鹿港電子報之專題研究「知識青年-苦力群對外聲明文件」,「『歷史之心』裝置藝術 請用真心靠近鹿港」, <http://lknnews.taiwanese.com.tw/>

¹⁶ 摘自:「鹿港角頭廟信仰初探」許富雄, <http://www.taconet.com.tw/tomio>

由居民生活世界的價值觀(世界觀)所支持,「感謝那默默付出的人們,謝天吧!天是眾人所成的天,似乎還可藉謝天來請求神明保佑他們平安順利;感謝那冥冥之中得來的福報,那是列祖列宗世代代積德而來,沒有他們,那有我們?」,於是我們聽到在地的抗議聲明,「鄉親們長期來對鹿港這塊土地關愛與疼惜的精神是偉大且不容污穢的」;「在鹿港,這是種認同:鹿港人專有的口音、諺語、歌謠乃至划拳,以及生活週遭的(廟宇)、古雅的街名路名校名;文開、洛津、金盛、十宜,這些都湊成了鹿港人的認同機制下的地方。」;「當一個外來者欲進入這個已有數百年歷史的社會結構中,嘗試建立一套新的生活價值觀前,更應該尊重社區居民的生活模式」;「反對整個活動的策劃把鹿港當成台北文化人玩賞的後花園」¹⁷。

當我們試圖透過現象學視域重新審視發生在鹿港生活世界中的此一事件,從綜上援引當時事件發生時住民的聲明中,可發現鹿港地居民眾在作品設立的空間中經驗不出一個有認同意義的完整環境時,當作品與地方場所的意義是斷裂的,藝術品(物)所在空間與地方是有世俗性同質空間與非同質性意義空間的區隔,便在藝術家與住民、作品與地方之間形構了一個“前衛與傳統的戰場”,場中的住民陷入“不知今夕是何夕”的錯亂中,為了仍能既往地從事“習慣身體”能做到的一切行為,也就是還想保持截肢前擁有的實踐領域時,住民便採取“拒絕缺損”的否認,否認的反動成為作品無法得到支持的遺憾。

在此事件中藝術團隊或藝術品(物)遭遇的不僅是與他者(當地住民或地方生活世界)照面時的疏離與摩擦問題,這同時是規劃團隊和藝術家對藝術品(物)之所在(空間)即在地人的生存空間有所“錯看”的問題,引發住民對藝術品(物)之所在(空間)的一種非親切的陌生距離感,進而無法產生一種對藝術品(物)之所在的認同與歸屬感。

疏離感(此概念是在現代主義計劃下人與生活世界的分離所造成的)與摩擦發生在策劃團隊自固在“專業規劃者”與“藝術精英”的我思意識中,如此設想著鹿港的種種空間表象:人口外移老人小孩較多、產業變遷、迷信信仰以及可觀光的古蹟,作此種種的設想將鹿港當作一個有別於我之外的客體並自立於與鹿港生活世界對立的客觀位置上,這將會自陷於現代性意識的封閉體系中,在這龐大的體系背後潛藏著支配的意志,地方空間的危機同時潛藏在據此意志之視線介入實體空

¹⁷ 摘自:南方電子報, <http://www.esouth.org/sccid/review-all.htm>

間規劃的行為當中，危機的發生於(公共)藝術的理性工具化，其所在(空間)以不顧及脈絡的時間切割去身體性並被當作同質的單元空間予以操作，規劃團隊以此操作為鹿港地方建構製作了一幅規劃藍圖(地方空間第一次的客觀抽象化)，這藍圖猶如概念性空間的平面地圖其立意是為了好讓初入此地的藝術家或說觀光客面對鹿港有所行動時的能有的憑據，於是藝術家接受了藍圖計劃所給與的專業資料結合自己視線所見的外在空間景象，希冀經由藝術的表現再翻譯(地方空間第二次的客觀抽象化)的傳達地方空間的可見，然而，真實地方在不斷地抽象化之下，源出於地方空間景象內在的深層意義被抽離了，地方的深度平面化地取消了地方的身體，這對真實的地方而言是被曲解的錯看，對生活在真實地方的住民而言有著被入侵家園被迫與熟悉的家分離之瞞怨與委屈，這被外來者佔據、褻瀆的空間被抽離了可意向的意義之後，像陌生的外來者一樣是與我疏離的。

藝術家的封閉性格則在於為藝術而藝術的自給自足性，他需要一種自我放逐於生活世界之外和保持一種叛逆之對立的距離，其對物的視線便是在以拉出距離的方式下形成(“在這裡”和“在那裡”、“鹿港人”和“藝術家”、“鹿港”和“台北”的距離位置)，這種在美術館與畫廊中建立的作品可見方式，作品隨著藝術家的走出戶外縮短了與他者的實質距離，但藝術家仍以另一種距離的方式為作品尋求可見度-即作品展示的機會。

第三節 視覺概念的扭曲造成藝術品(物)與他者的疏離

從規劃團隊和藝術家對藝術品(物)之所在(空間)之“錯看”而引發住民對藝術品(物)之所在(空間)的一種非親切的陌生距離感的問題上反省時，無可否認的在藝術的創作領域裡藝術家總是帶著自身的個人經驗進行著創作，於是在公共藝術將到的空間裡一開始藝術家個人的經驗(自我創作風格)與先已存在之地方場所(的獨特個性)間有一種微妙的“距離”。在事件中藝術家視線所見的鹿港宛如一“平面性透視”的空間景觀，與地方住民身體經驗的四維度地方場所是不同的，從這一問題面來看時，此時卻有一種斷裂疏離發生在“看”的“位置”上(藝術家的視覺所見與在地住民的身體-空間經驗)；「去年就畫了那一堆(指著對面高樓牆上畫的眼睛)。好像是要設計日茂行」，「辦活動的效果：我覺得失敗，因為作品與民眾脫節，大家看不懂，並且反感。我們一般近都看不懂。這些作品最失敗的地方就是地方反感。」，「信徒對展示的作品相當不滿。放置的地點不對，主題不適合放在這裡，有辱媽祖。...站在居民的立場，不反對藝術品的呈現，但位置不當。」。

對於規劃團隊和藝術家對藝術品(物)之所在(空間)的視覺之據其所見，也就是對在地人的地方世界“青睞看沒”的爭議，與其說引發爭議的作品之創作者以一種“意識偏見”介入地方並創作了具爭議性的「醒來吧！鹿港」、「國泰民安」系列作品，或說是藝術家在鹿港此地方世界的地基上創作，然其所行，宛如對地方毫無所知的「看」(seeing)之偏見，在其所視與地方之間，還不如說是一種視覺概念的扭曲造成了對地方的“錯看”。

“視覺”的概念與“距離”概念往往被一併思考，關於“距離”在此引用海德格面對文明世界的科技發展曾說的：「人類在最短的時間內走過了最漫長的距離。」，海德格提出因科技造成了範疇式距離的縮短，在現代技術性時空壓縮(time-space compression)讓縮小距離不為難事¹⁸，一切於我之外有距離的都可帶到我視線之內，如電影將古老文化的遙遠遺址帶至我眼前、乘坐飛機就可達至千里之外的國度，這種縮小距離的方法也常常以數量和地圖等方式被運用在公共藝術之所在與

¹⁸ 丹尼·貝爾(D.Bell)於《資本主義的文化後果》中對現代主義提出了批判，「貝爾認為不僅新的運輸與通訊系統在十九世紀末與二十世紀初“壓縮了物理距離”，美學的距離也被現代主義對於“立即性、衝擊、感官和同時性”的強調所壓抑。」，參見：《The Dictionary of Human Geography》，R.J.Johnston, Derek Gregory and David M.Smith 編著，《人文地理學辭典-重要條目選擇》中譯，台北市，1994，頁 100

我們之間。

然而，距離僅是客觀空間中地點與地點間的單位間距或透過光學原理和幾何學透視構造於視網膜上的成像作用？藝術家將作品自美術館搬出移入鹿港之際面對“距離”這檔事的情況來看，藝術家走出戶外創作接近群眾，看起來已是對單位距離的克服，如意指間距的“有距離”一義之評斷並沒有正式的實顯在作品與其設置之所在的實存空間中，但一種非親切的距離感卻是實際隱現在住民與藝術品(物)之所在疏遠的意義上，這樣的距離是以此在-身體為存在性徵的“定向”(directionality)與“去遠”(de-severance)關係，而不是以範疇為理解，成為一種知覺感受上的距離，是以，當我們說這件公共藝術是和民眾沒有距離的，這不僅意味著作品位在開放的空間向民眾開放，民眾能走的更近些直至作品已快到手可接觸的範圍，那與我們沒有距離的作品只可說是作品之外距離間距的消除，除此之外，我們尚需要一種可親近的距離，以海德格的話來說即是一種親近的“切近”，如以此說明事件衝突中住民的非親切的距離感及意指一種“切近”之付之闕如，這種切近是知覺身體可感意義的在場狀態，即此在-身體對週遭世界的關切而其中一切此在-物皆具有意義，由此在-身體之定向與去遠活動攝近此在-物，入於物之位置開顯其所在的場所意義，是故，海氏認為“掛在鼻樑的眼鏡比掛在牆上為我留神觀注的一幅畫為遠”。

藝術品(物)之所在意義消失在對距離的種種消除活動中，引發這種該到場者而不會到來的“切近之缺失”，它意味著藝術家與住民的身體還未進入那個切近處，作品(物)亦未完全進入那切近處，或說公共藝術品(物)尚未到來鹿港此土地開啟一場所，或說現象學視域下的“距離”不僅是客觀的數據間距，不是藝術品(物)與地方空間的距離計算長度般的純粹空間概念，它意含著此在-身體的與物之位置的“易達的程度”和“可把握意義的程度”。作品與我們沒有距離的切近意味著作品的意義可為我們把握或說我們可在作品中把握到意義。

將再次徵引海氏的一段話，「若沒有終有一死的人的留神觀注，物之為物也不會到來。達到這種關注的第一步，乃是一個返回步伐。」，這裡雖未道出人之關注如何讓切近可能，卻徵兆地帶出一種“切近”就在人的返回步伐，在人以一種特殊的“看”為目的活動中。

達到切近的「看」(seeing)又是什麼？先前已說到一種將公共藝術之所在(空間)僅僅作為一個很遠的距離的另一個物體予以把握的話，是很容易導致一種“看”的

誤會即“錯看”，在道出如何真正的看之前，我們須先學著看出一種視覺概念的扭曲。關於對“看”的反省可追溯至文藝復興以降視覺對“看”的預設，這同是作用於現代藝術中的支配性“現代性之視覺紀律”(scopicrogime of modernity)傳統。“看”(seeing)被當作透過光學原理和幾何學透視構造於視網膜上的圖像作用，物體景象(被知覺對象)經由光線投向視網膜之屏幕上形成視覺圖像(知覺主體)，看的主體與被看的對象被要求一種保持距離的需要而被視網膜(屏風)隔離，而視覺即是與對象之間有一距離而產生的一種感覺，於是保持距離被當作“可以看到”的要求-在這個意義上成為對“看”的規定，這種對“看”的預設在文藝復興時期繪畫中的空間得到空前的發展，畫家於畫布之外的“定點”設定為畫家的第三隻眼，其穿過某段距離將「顯示置於一切物像的普遍評判者眼裡的事物。」¹⁹，同樣的視線原封不動地複印在視覺藝術的形式中，在藝術活動的不同場合複製此“視覺模型”作為把握對象的視線，美術館、畫廊櫺窗、作品基座即是在空間上與他者(對象)遠隔以保持距離而設置的設施。

觀者對空間的視線是外在，由外部的一點俯拾空間，梅洛龐蒂對此預設提出了質疑，他認為對他者(知覺對象)的「看見」非僅生理意義下的感覺器官之視覺運作，而是特殊的視覺以目光“按診”經驗到的他者之可見-留神關注，或許電影夜魔俠中的男主角帶著盲眼的視界“看見”女主角的美麗，此特殊視覺經驗的可見可提醒著明眼人，目光“按診”並非生理意義下的眼睛感官之「看」，而是基於身體的知覺成為可能，「由於身體在看與活動，它便讓事物環繞在它週遭，事物成了身體本身的一個(附件)或一種延長，事物就鑲嵌在它的肌裡上面，構成它豐滿性的一部份，世界也是由身體的材料本身來作成的。」²⁰，誠如馬羅所言“從身邊走過的一個女子，首先不是某個身體的輪廓、上了彩色的時裝模特兒、空間某個地方的一個景緻，而是一個有個性、有感情、有性感的表現，是一個以其強弱，在步伐中，甚至在高跟鞋踩著地面的聲音中全面出現在眼前的肉體”，我並非想像與意識中設想他者，而是與他者照面之留神關注。

因此，能扭轉我們投向經驗的視線形式會不同於單點透視的視線，這樣的視線不是在透視中考慮與對象的關係，而會是視覺緊貼在物體上考慮“看”的問題。「身體接觸物體、觀看物體，並不是指把可見者作為對象置於自己面前。可見

¹⁹ 萊奧奈多《手記》，轉載自《視覺藝術的社會心理》，中川作一/著，許平、賈曉梅等譯，上海人民美術出版社，1997，頁74

²⁰ 《The Primacy of Perception》，Merleau - Ponty，Northwestern University Press，1964，P.163

者在身體的週圍，甚至入境而在身體之內，從外部或內部編織成視線或手。」，與他者照面之留神關注中目光「按診」與「緊貼」於他者，毋寧說是身體-主體面向他者的無距離貼近，看的主體與被看的對象(知覺者與被知覺者、可見的與不可見的)兩者相互蘊涵相互纏繞的動態運動，即互為主體中動員全部感覺。

創作者在公共藝術創作的歷程中，於作品介入空間之前在那裡關注到什麼？看到了什麼？或說以怎樣看的方式來接近公共藝術之所在？除了目擊所見之外，“看”還要看到些什麼？且要與當地住民“一起看”？於是，當“看”在公共藝術之所在處成為有目的的活動時，“看”首先不是一種征服與控制的姿態，而是對公共藝術將到的空間、對藝術家之創作將設入之處的覺知，如其所見，空間則不會是同質性的，不會是用數據量化操作即可產生的客觀條件性空間，因為，數理空間只可以產生一個具體形狀和大小的物體表像，再也沒有讓人可看的東西，而同質性空間是“沒有意義”的空間單元，單元之內空無一物，沒有任何事物是可以彼此相關的，因此，與當地住民於空間中“一起看”並使之和空間中不相同的他者構成一個“所看”的整體，這亦是不可能。“看”要在公共藝術之所在能有所“看到”，這吸引著目光的所在必有其內涵，是“有意義”可揭示的。

第四節 小結

鹿港「歷史之心---裝置藝術大展」中規劃團隊邀請藝術策展單位企圖運用創造性的藝術展演，以營造突破格局的展演形式(前衛性藝術展演移置地方空間)為議題，讓鹿港成為世所矚目的文化場；「作品擺設、環境整理與新的假設工程整體相配合，創造歷史城市新景點並成為歷史城市發展的議題焦點。鹿港傳統以民俗技藝為文化資產表現的主軸，也是台灣傳統推動文化資產的手法。本計劃能夠創造出新的表達形式，進一步為鹿港文化資產的發展建構新契機和視野。本計劃提供藝術表現在歷史、社會民眾、想像與創造力之間一組新的辨證場域，激發台灣藝術表現的新思考向度。」²¹，然而，就在前衛性創作由非制式的展演場地移置鹿港受到藝術文化各界的鼓掌支持之際，在同一場域中也興起了地方民眾的異議之聲，鹿港住民「反對整個活動的策劃把鹿港當成台北文化人玩賞的後花園」，藝

²¹ 『「歷史之心」-裝置藝術大展』活動計劃文案，1999

術作品之所在被視為僅屬於藝術文化菁英的文化廣場，有研究者認為這是公共藝術中“公共性”與“藝術性”對立的立場之爭，若從“場所性”觀點來看，鹿港「歷史之心」在藝術創作之“藝術性”與民眾意識之“公共性”二元立場之衝突事件的表層底下，實隱藏著一種對地方空間認知的陌生與奇異，對進入鹿港的規劃團隊而言，他們遭遇的是創作之初前所未見的陌生國度，那份奇異對鹿港在地生活的人而言卻是生活世界上最平凡最熟悉不過的真實。

鹿港「歷史之心」的個案作為介入地方生活世界的活動事件，撞擊出關於公共藝術之“場所性”問題是值得深思的，那就是公共藝術作為身體的層面介入地方世界之際，與他者(意指地方世界與身為公眾的他者)照面時的姿態如何？公共藝術作為物的層面設置於地方世界中，其意義為何？這都將於稍後的【第肆章】【第五章】的「板橋印象」與「於天地的恩賜中」予以深層的詮釋。

立法之初政府對公共空間的計劃乃是利用公共藝術之設置達到美化裝飾的公用，因而侷限在視覺感官的考量，將公共藝術的內容規範於視覺藝術類，公共藝術之所在(空間)涉及的層面是屬於“視覺專業”的空間思考，其“場所性”是排除身體概念的公共藝術操作實踐²²，容易陷入視覺空間思考下的某種假象，或許對多數投入公共藝術設置的專家(藝術家、建築師、景觀規劃師、興辦機關等)而言，皆以為清楚的知道作品所要設置的空間何？透過付上比例尺的平面圖、配置圖或是基地分析空照圖，公共藝術所在空間的掌握輕而易舉，但依憑幾何數理的量化數據到底是不是真的清楚的知道？此外，事件中幾件藝術作品所引發的爭議亦提供公共藝術生成的另一個啟示，公共藝術品(物)的建立是藝術家面對公共藝術之所在而創作的，也就是藝術創作由平面到立體乃至於移置到體制外的空間表現成為公共藝術中的一部份，由藝廊、美術館和博物館空間到地方生活空間時，必須面對調整“看的位置”的問題，現代主義的菁英式藝術本位迷思：“為藝術而藝術”的獨我意識不再是藝術創作之合法性位置，公共藝術設置前的地方有其內在和諧的秩序與地方特性，藝術介入地方要求有所看，調整“看的位置”的問題乃是對無意義的空間至有意義的地方之重新認識。

²² 「公共藝術應包含在視覺藝術之中(如景觀造形為固定的)，不應擴及表演活動。就其角色及功能，它具有美化裝飾的作用。」參見：《環境與藝術公共藝術系列講座專刊》，公共藝術系列講座二，黎志文發言紀錄，1995，頁5

第肆章 由“場所性”看「板橋印象」

第一節 身體之“看見”地方與在地體驗

現象學的“看”明顯地超出僅作為器官的眼睛可見的外在空間景像以及對外在事物的間距丈量關係，而是既是近又是遠、同樣地近又同樣地遠，這有著空間中遠近、快慢、大小的距離感，這微妙的距離來自能動的知覺身體寓於世界中對物的把握，當我們說某物近了，就是說此物在知覺身體所“看”下意義成為可見的予以將它掌握，此物有了位置即是“身體”入於當下的位置，於是“物化聚集”之際使在遠中的帶近使在場者相互趨近。

「只要存在歸入和介入一種行為，它就進入知覺」

- 梅洛龐蒂

藝術創作隨著公共藝術的設置計劃進入一地方，介入的發生在於藝術家將要於此空間中做什麼？做了什麼？然而在此之前，藝術家首先對此空間進行看的行為，我們將從看的行為中區分出一比我看(Cogito)更古老源初的視域經驗層次來解讀《板橋印象》此一作品，區分於一種現代性規劃觀點的介入，由梅洛龐蒂的身體-空間經驗所揭示的場所性觀點來看，藝術家進入公共藝術將在的空間場域裡，面對公共藝術的設置地點時最初的意向性運動-知覺身體的體驗即是介入的視域，如果說空間乃是以身體為基底的經驗本質，區別於現代性規劃觀點的介入乃是由身體經驗的空間所開展的深度視域。這裡將以板橋火車站之公共藝術作品《板橋印象》¹的創作紀錄作為現象學閱讀的文本來看，在現象學的視域下來看：一個「地方」以及一個「空間」如何被感受到，且藝術家如何憑身體“能夠”憑身體“知道”如其所是的感受地方。

¹ 《板橋印象》屬於板橋火車站公共藝術設置計劃第六區公開徵選獲首獎設置權之作品，由藝術家團隊(曲家瑞(策劃主持)、美國駐地藝術家 John Ahearn、 Rigoberto Torres)進行的參與式創作計劃，歷時一年之久的創作過程分別於海山國小和板橋長安街7巷作為創作的開始，為當地民眾進行真人石膏翻模，作品分為三個系列「回家的路上」、「甲飽沒」、「畢業班 2010」。

板橋經驗的起點。「對一個國中畢業後即出國唸書的人而言，別說是板橋了，就連台北市區都曾令我感到陌生。」²，這是藝術家曲家瑞回憶起初次聽說有關板橋火車站公共藝術公開徵選時的自白，這經驗著的陌生感對非居住在板橋的人、從未進入板橋車站的人或尚未注意到板橋這個生活世界的人而言，並不比這位藝術家多亦不比她少，這股陌生感在尚未經驗之前是未被感受的，因為對“板橋”的陌生實際上是產生在不確定和模糊的情況下，這情形就像我剛搬到新的社區，對這新的社區環境與鄰居有某種距離感或是想像性的困惑，為了能進一步認識鄰居與居屋周圍的模糊空間，警衛室、中庭、停車場首先成為具特殊性的地點為我意向著。

「自 1995 年返台後，2 年半前聽說有關板橋新站公共藝術徵選競賽，就有一股說不出的衝動，想要為這塊土地作些什麼。……這個對我而言曾一度沒有記憶的家逐漸在我的心中萌芽。」，對藝術家而言我們可以說公共藝術之所在(空間)的認識首先是以一個經驗背景裡的知覺為起點，「我要向離開 10 年的地方說些什麼？」，就像離鄉的遊子對曾在的熟悉“家鄉”意向著。藝術家舉目所見的空間景緻或說豎立在那裡與這裡的造型物，斗大的大哥大招牌、沿途的檳榔的霓虹燈管以及懸掛著的紅燈籠，與在其他地點所見之景觀物有何不同嗎？看似並無不同，這幢房子與那棟房子形製上無所不同，這條街上的婚紗店與博愛路上的婚紗店亦是連鎖加盟，在人們尚未注意到公共藝術將所處的空間以前，它們只是“隱然地”被意向著，空間裡的一切人、事、物與空間本身尚且還是陌生地不具意義的擺在那裡，因為空間、空間中的人、事、物與藝術家尚未擁有一種關係。

然而，在此有一種“無名”的感受，「我要以什麼方式再度回到這個家？」，當藝術家踏進公共藝術之所在(空間)，此空間被動地或主動地吸引著藝術家的目光，呼喚著一種對它留神觀注的要求時，地方空間始成為被藝術家身體感知的世界，身體將朝向的世界，對此空間她也還只是隱隱約約地鬆懈掌握，一種遠遠近近、忽快忽慢、或大或小的知覺意向來到知覺身體的邊緣，地方空間有著身體尚未把握的距離。

如同人們這樣地呢喃著：「台北當代藝術館-舊有的紅磚色。無意中散發一種傳統的氣質，在黃色的當代活力注入下，融合成一種特別的橙色。置身其中，呼

² 《公共藝術簡訊》第 33 期，「製作篇-板橋印象」，曲家瑞/文，2002，頁 5。

吸到以前和現在的奇妙空氣。...我不知道真正的公共藝術是什麼」(林音, 2002), 雖然藝術家不太清楚“這地方”和“那地方”之間的空間意義, 但藝術家對自己將“在這裡”進行的“看”的活動確實是有所知覺著, 就如同不知道到底什麼是什麼不是, 亦不知自己是否清楚地看到了還是沒看到? 那些未知不明確地可能性與模糊性隱身於佈幕下顫動著, 就在留神觀注沉默不語之際, 空間突然脹起密度端呈於目光中, 一道靈光閃爍讓佈幕後的黑暗不再令人害怕, 一股神秘之力正召喚著看視的勇氣, 並不是說光線和距離讓清晰的影像於視網膜上成像, 而是憑身體看到、憑身體知道我看到。

「清晨五點, 板橋文化中心開始有人排隊, 多穿件衣服、多唸書, 陪著多數人走過讀書年代, 窗外爺爺珊珊來遲, 手中鳥籠即將掀開漆黑布幕, 上演一場免費、絢麗交響樂, 微微的讀書聲、清脆的鳥鳴, 合音, 不會相互干擾 反而相輔相成, 我喜歡坐在這裡, 我喜歡看這種景象, 自然不驕縱, 在腦中遲遲不肯離去。下午二點, 晴時多雲, 賣菜婆婆為我指路, 步行至林家花園, 穿官服, 兩手左右搖擺邁大步, 至涼亭, 時空轉換, 頓時化為林家大老爺, 頤指氣使, 好不驕傲, 蓮花亭百花齊放, 眾花為我爭奇鬥艷, 孔雀搖搖裙擺, 挺起胸膛, 告訴我他才是第一, 我才開始覺得走進這裡, 我才開始漸漸了解這理。」³, 在藝術家的留神關注下被知覺著的不是外在客觀的空間形式, 而是地方民眾於其中的空間, 人群屬於板橋地方生活的表情, 在地方上發生的動作體現了富有感情表現的力量, 藝術家在這地方表情的輪廓上發現了激動人心的創作泉源。

藝術家或許會自問:我的視覺所見與我身體知覺所感相稱嗎?(這現身在場的情態以含渾的氣氛出現。)在此經驗層次上, 我們無法只注意經驗中的客體或經驗中的主體, 因為它們交接於一點集中向我呈顯, 現身在場的知覺包含外在知覺與內在知覺, 兩個種差同屬一物, 每一個被知覺到的都以某種方式把進一步的知覺包含其中, 藝術家正是受到這知覺體驗的提醒, 藝術家的目光發現了一種地方表達的奇跡, 正如一個人在他的手勢、步態和嗓音中表現出了同一種情感本質, 藝術家在對板橋的留神關注下得到的每一個鮮明知覺, 同樣也清楚地出現在板橋地方的整個存在中, 都表明板橋有著其自身的某種城市風格或某種地方意義。我們可說的是正是藝術家自身的知覺身體與地方中的身體運動向藝術家提供進入地方生活世界與公共藝術之所在的方式。

³ 轉摘自〈板橋車站公共藝術設置計劃書〉, 創作者自述

屬於車站。1960 年代之後板橋的發展與大量的城鄉移民有深切的聯繫，大批中南部青壯的城鄉移民遷入，火車站遂成為初到此地的遊子進入板橋的入口，由入口進入一地方世界的經驗，可由走迷宮的經驗予以說明，行走者進入迷宮前只知其入口處的位置，出口的位置是全然不知的，然而在幾次試行後，繼而有整個空間面上有更多的地標被確認，身體便建立移動的信心，最後組構一個熟悉的地標和路徑的空間網路，換言之，地方世界在他的身體中出現，行走者如何能走過迷宮即是經歷著活動本身，由經驗確認中途的零散路標與路徑以達成朝向出口的目的，這地方世界的呈現不是學習空間的精確地圖而來。車站伴隨著入口與出口的位置由鐵道所串聯起來的地方與地方，產生了起點與終點、離開與到達、目送與迎接以及期待與接待的生存境遇感，以及一種「過去-現在-未來」的時序串聯的共同記憶，同時提供了人們時空分享的“相遇”機緣。

「在此 你(妳)等待著家人到來
擁抱著即將遠行的戀人
期盼著朋友的熱情接待」

屬於地方。藝術家正是在車站的入口處帶著知覺的身體面向地方世界的留神關注踏出進入板橋的第一步，藝術家表示創作將來至於當地人群的真實生活，“地方人群的活動”遂成為藝術家對板橋這地方有可指認的路標。「去了解、認識並融入當地的人與其生活空間，是切入一個陌生環境最真實且最直接的途徑，於是選擇了“人”這個元素邁開了我的第一步，接著便從屬於“板橋人”的生活形式紀錄著手。」，如同進入鹿港的經驗，要指出觀光指南上的路線與景點介紹作解釋，表面上是很容易被接受的，但真正能感受著並“看”到埔頭街、新祖宮、摸乳巷的地方意義，最佳的方法就是援引知覺身體的“看”之身體空間經驗，我們且看藝術家的一種身體向地方拋錨的參與：

「直奔海山國小校長室敲門，敲開了這個計劃(畢業班 2010)日後在板橋的幸運之門，藝術團隊在海山國小有一間專屬工作室，(透過上美術課的時間向學生及老師們進行解說，介紹此件創作將為板橋新站公共藝術作品時，即可感受到大家興奮成為板橋新站的一部份的那種渴望。-屬設置成果報告書)，『我要 !我要!我要!』

不少小朋友興奮的舉起小手，爭先恐後的喊了起來。(由執行翻模時模特兒在石膏繃帶下只能靠鼻管呼吸，為確定自願翻模者的意願)『你真的要做嗎？我們今天就要做喔!』於是，有些高舉的小手開始慢慢縮回來，接著再問『現在就做!』，這時通常只剩兩三位眼神堅定的小朋友站出來，John 說:好玩的地方就在這裡，一進教室眼睛一掃而過，他的心中下通常會有些特定同學的臉跳了出來，但到最後可能並不是這些人，然而創作的精神就是這樣，最後的塑像並不重要，重要的是過程的信任與互動，最後站出來的就是他要的！(John 回憶著)紹傑、後成、峰毅三個人是一起做的，平常調皮得讓老師們頭痛的他們，抿嘴故作勇敢狀，卻在彼此手牽著手的無意中透露了他們的害怕。婉蘋要在她的塑像領子間放一條項鍊，個性十足的雅婷希望將女生制服的圓領改成尖領...每個小朋友都有著自己的個性，翻模完成至雕塑過程有無限的可能性，只要提出想法，John 會尊重他們，完成他們心中自己的模樣。」

「(藝術家與板橋居民位於板橋市長安街 7 巷 1 號的秘密基地)大門始終敞開，總是有一位外國人不時站在門外，以一口不怎們表準的國語跟巷子裡進出的人打招呼『ㄋ一好！我始一鼠甲，我始歪果忍!』(住在工作室樓上八歲的)黃瓊慧最喜歡大笑著學 John 站在門口開口跟她說的第一句話(住在對街的)李太太有天跟先生兒子到樓下，John 剛好站在門口跟他們打招呼，沒想到她在海山國小唸書的兒子竟然說認識他，心想這人才剛搬來還是個外國人，跟兒子說不要亂講，兒子竟然接著說『真的！我還有他的簽名。』就在這樣的因緣下他們踏進了 John 那扇敞開的大門，一家人成了工作室裡最常出現的朋友。」⁴

這裡的參與是身體與地方世界及他者同在的參與，在投身的世界中藝術家與他者將發現共存於同一個世界中的聯繫，如梅洛龐蒂所提示的:「我的看法和他人的看法都匯合於於我們都作為來源不明的知覺主體參與其中的一個唯一世界。」⁵，即是在世界中的互為主體的存在，這互為主體性讓藝術家對地方的理解與在地民眾對其生活世界的理解有所溝通。

『每天越來越多的人親臨工作室與藝術家團隊互動、溝通，且更進一步了解本公共藝術案對板橋市民的特殊意義，及藝術家團隊所扮演的角色。長安街 7 巷 1 號

⁴ 轉摘自:《板橋車站公共藝術設置完成報告書》，交通部鐵路改建工程局，2003，頁 161。「美麗佳人 marie claire」雜誌第 101 期，胡崇禎/採訪撰文，2001.9，頁 161-168

⁵ 《知覺現象學》，頁 445

亦漸漸成為鄰近居民聚集聊天的定點及小朋友放學回家途中必經之地。』

然而在此地方世界的基礎上作為表達身體之溝通與理解如何？我們續可從梅氏的另一段話得到提示：「動作的溝通或理解是通過我的意向和他人的動作、我的動作和在他人行為中顯現的意向的相互關係實現的。所發生的一切像是他人的意向寓於我的身體中，或我的意向寓於他人的身體中。」⁶，地方人群的身體作為原始的表現空間，如同舞蹈作為表演技巧作用於身體的天然運動產生具有意義的動作，身體屬於意義發生的本源地蘊藏在身體的容積中，是以，公共藝術之所在不會是空無一物的或是與地方活動無關連的空間，它與生活世界中習慣之身體有關也確實與意義的發生、生活世界的設立有關。

當藝術家對公共藝術之所在有所關注之際，板橋的地方空間正是經由地方人群之姿態表情被藝術家知覺感受到，然而藝術家如何能夠“憑身體”知道如其所是的感受地方(世界與他者)，藝術家之身體縱身投入地方之際與他者在世界的要求下締結一個約定：“始終處於自由之中”，也就是使世界中現身在場者進入保養(保護)，藝術家投身於地方的位置在藝術家給他者和給自己留出同樣多位置的一個敞開的世界，知覺所見即共存者所矚目，是產生親近感的共鳴基礎，此世界便是一種既私密又是大家能夠共鳴的經驗世界，在此經驗世界的基底上藝術家、他者以及空間交流著。

「(工作室裡的生活世界)每個小朋友都從 John 身上學會了下西洋棋，李太太還清楚記得兒子宣毅第一次贏了 John 的時候，致中也曾跟同學聯手擊敗 John，致和穿著芭蕾舞衣想表演給大家看卻躲在房間裡不敢出來，頑皮的黃瓊慧在工作室缺助理的時候曾經像個小大人般的幫 John 管理工作室的瑣事，每個小孩在這裡長大，在這個空間裡他們就是能自在，致中會驕傲的告訴你他是這裡唯一擁有工作室鑰匙的人。致中說 John 剛來的時候他曾經跟 John 說過『你離開前我要長的比你高！』短短一年不到，在 John 離開的前夕，John 的身形已拉拔到跟 John 不相上下。……(社區裡的生活世界)晚上垃圾車音樂在巷口響起，John 側耳傾聽後急忙拿著垃圾袋奪門而出，還不忘說著『很重要！』他已經抓到與鄰居另類互動的最佳機會。國泰市場邊賣水果的吳先生 - 嚼著檳榔、抽著煙，有時口裡還會發出 ㄟ ㄟ 的聲音代表著打招呼，每天 John 經過市場時吳先生總會丟個橘子到 John

⁶ 同上注，頁 241

手上，或是動不動送一杯免費的榨橘子汁，偶而還丟出一兩個英文單字跟 John 溝通，這樣鮮明性格的角色當然讓 John 動了想要為他翻模的念頭，於是，過沒多久就見到吳先生帶著秀麗的老婆、小孩出現在工作室。另一個吸引 John 注意的脈彩券的顏小姐，John 看到她的第一眼就覺得她像高更裡的大溪地女郎，第二天 John 買了本封面是高更大溪地女郎的筆記本作為溝通工具，告訴顏小姐他的想法。雖然靦腆的顏小姐最後沒成為公共藝術裡的塑像，但是她仍然興高采烈的走進工作室，讓 John 為她翻模，那代表著她生命中獨特經驗的石膏像如今擺在家中。」

這便是以一種特別的看視(關注)方式所見，身體在地方空間的知覺經驗裡感受到一可見的空間景觀與一不可見的地方世界的意義，藝術家的目光藉由在地民眾對環境的評價與生活中實踐的身體而透視此在的地方，即有所見的“看”到在地民眾之身體空間經驗所呈顯示出的一個世界，這向著藝術家身體而來的“空間意象”穿透入藝術家的身體，在身體知覺運動的交互性運作與往返間，由藝術家帶著他者(意向與身體)之身體入於公共藝術的所在位置向外開放一個“整體性的空間意象”，“總體的現身在場”，一個藝術家之身體與他者(地方世界以及在地民眾)交錯互動中獲得的“共同的身體-空間經驗”，也就是意味著(既是藝術家的同樣是在地民眾的)身體-空間經驗之重新剪裁；生活世界意義的重新把握。

海山國小的美術老師陸老師回憶起自己參與創作過程的經驗時如此說道：「我是一個不於與人互動的人，如果能躲起來隱藏自己就躲起來，我的藝術創作是關起門來的，而他們是走入人群融入環境。(錄影紀錄)」，為了讓更多人參與藝術團隊於社區中的創作計劃，她主動地自製海報與傳單送至社區住戶信箱，並利用倒垃圾的時間邀請鄰近居民共同參與，在翻模示範的當日她擔任示範講解的模特兒，她想起自己的改變與那天的情況；「在這個社區已經住了十幾年，我跟這條巷子的人其實是沒有什麼互動的，平常也沒什麼交集的談話，那天可能是我講最多話的時候。我想，也許沒有人記得我當初的模樣。」。

藝術家在此位置上開顯的視域不限於規劃單位預設的基地上，不在於外在客觀的基地空間，視域的尺度隨著知覺身體的目光穿透物而面向世界的把握，此把握伸展到多遠我們便能夠看多遠，雖然這既是近又是遠、同樣地近又同樣地遠，有著遠近、快慢、大小的距離感，一旦我們說某物近了，則知覺的身體“看見”地

方，地方世界的意義便獲得了掌握，這是遠遠超出清晰視覺的區域。

誠如藝術家所言：「我喜歡坐在這裡，我喜歡看這種景象，自然不驕縱，在腦中遲遲不肯離去，我才開始覺得走進這裡，我才開始漸漸了解這裡」。藝術家原帶著過客的焦慮與流浪進入板橋車站，面對尚在進行工程的基地曠野，藝術家在這片陌生地有種不得其門而入之感，然而，就在海山國小在長安街在板橋地區的巷弄生活裡，人群的行為帶著圍繞它的意義氣氛向體驗它的藝術家呈現，藝術家之知覺身體體驗著並投身於這種氣氛，藝術家“看見”「板橋印象」自曠野中升起，“板橋”不再陌生而變的熟悉，「當我們感到空間非常熟悉的時候，這空間已經變成“地方”。」⁷，變成像“家”一般的地方。似有所感的是身體投向世界之際對實顯的隱喻及顯現的徵兆之感應，在“身體”與“地方世界”交互間性的知覺裡(回歸的路出現延遲身體的蹤跡/與時間的痕跡)，感應著一隱而未見的空間意像-指向一包圍的中心，目光指向固定在受吸引之某物，就這是一穩定意象的空間，承受著異鄉者的焦慮與流浪各地的空間過客，進入牆的包圍中，一種安撫人心的穩定空間意像與居留一同誕生。

再次聆聽藝術家在地體驗的聲音之際，屬於板橋地方世界的圖像清晰可見：「此次藉由板橋新站公共藝術的創作過程，讓我再次回到了原本以為疏離的故鄉。重新認識這闊別 10 多年土地的一點一滴後，我遇到的是一群位於國泰市場的攤販充滿生命力的為著下一代努力打拼的付出；我學習到的是海山國小數十位同學的勇氣與自信；我聞到的是長安街傍晚鄰家媽媽為家人準備那香噴噴的晚餐；我聽到的是工作室樓上黃爺爺家傳來陣陣親切的笑聲；我看到的是鄰居李太太在罹患癌症後選擇以幽默的態度面對生命的那股毅力；我感受到的是街坊鄰居對參與公共藝術創作的熱情與支持；我得到的是一個屬於『板橋』最真誠、溫馨的感動。」



瑋芳把石膏像與她的寶貝玩具放在一起。資料來源：
「美麗佳人 marie claire」雜誌第 101 期，頁 163



豐億將自己的石膏像掛在牆上。資料來源：
「美麗佳人 marie claire」雜誌第 101 期，頁 163

⁷ 《經驗透視中的空間和地方》，頁 68

第二節 凝視地方世界的姿態 (position)

(一)殖入式的

我們知道鹿港於「歷史之心」藝術團隊未介入前，這地方性的歷史街區已聚存著獨特的場所性格與地方所屬的認同意識，這裡承載著歷史、地方信仰、地方人文特色所塑造出的認同(Identity)與地方感(sense of place)，其實原已保藏著藝術所需尋求的認同可能與場所意義之開顯，然而在「歷史之心」的事例中遺憾的是原屬地方空間的意義是未被經驗未被發現的，一種視覺的偏見殖入一個拼貼的、虛假的、無記憶的、沒有地方感及毫無生活經驗的作品，引發地方意義斷裂的危機。這視覺的偏見基本上在於沿用文藝復興以來的支配性透視法則，強加於空間一種可怕的破壞性力量，此力量藉由科學工具將三向度的真實空間扭轉為二維平面的虛幻圖像空間，這種對“看”的化約造成的是可見的失真，經由眼睛利用透視來記錄空間以形成的空間表象，將失去空間的真實意義。

「鹿港新祖宮是全台唯一由官幣敕建的媽祖廟⁸，上次換新裝(指廟內供奉的鎮殿軟身媽祖像)是民國七十六年間，當時在鹿港的彩繡藝師張秋桂曾於一次睡夢中，經媽祖媽祖顯靈託夢指示她量身訂做金身寶，因此張秋桂自行捐獻供奉寶衣一套，兩年前聖母又再度託夢給廟內管理委員施添元，指示他希望能再重換新寶衣，...張秋桂在縫製聖母寶衣時，也與管理委員會達成協議，就廟內所有諸神全部都重新添置新裝，由於所費不貲，因此張秋桂僅收取成本費，部分經費則由廟方籌措集信徒捐獻，鎮殿軟身媽祖寶像頭戴鳳冠，身穿蟒袍雲肩，右手持扇，左手持絹巾端座神龕內，座姿莊嚴，令人心生濡沐，肅然起敬。」⁹

上述是鹿港住民迎接新春時為求新的一年能得護佑，為廟內媽祖寶像換新裝祈求新氣象的過程，從描述我們可以領會鹿港住民於空間經驗中所看所見的媽祖是具歷史情境之所見，其法相是肅穆莊嚴令人心生濡沐的，住民對媽祖的所為來自天聽的指示誠敬感恩的奉獻，媽祖信仰的傳統積滯在住民的存在空間與經驗感知中，體現於生活世界中所出現的時空到場之連續性表演(也就是一種生存需求下的地方性身體演出-地方芭薈)，對照於藝術家用「破相」的方式:為陶塑的媽祖貼

⁸ 清乾隆敕建天后宮(新祖宮)，緣起於清乾隆五十一年，台灣天地會林爽文之變，福康安大將軍率大軍渡海來台，不料途中遭遇颶風，危急之際祈求供奉在船頭的媽祖神像，果得庇祐，化險為夷，為感念媽祖保佑，乃奏請乾隆皇帝御賜官幣興建。

⁹ 參見：「新祖宮鎮殿軟身媽祖寶像換新裝」，黃新東/報導，<http://lknnews.taiwanese.com.tw/>

滿鈔票以為服裝，而千里眼、順風耳則分別於眼、耳上貼了鈔票以遮其耳目，諷刺以金錢為重的拜金文化、有求必應的民間信仰，藝術家於此所“看”的是抽離地方世界的脈絡置於我思(Cogito)意識中的金錢的、物質的、迷信的媽祖信仰，是不同於鹿港地方住民的身體經驗與活動。

這些觀點眼界下隱藏著一般專業知識份子“趨向於假設了一個硬梆梆的科學姿態(to assume a hard scientific pose)”¹⁰，此姿態援引於一種進步的、先進的、科學的西方眼界看待鹿港生活世界中原有的宗教信仰傳統或在地文化傳統，企圖依賴此視界建構一個想像的地方藍圖，為此帶給在地住民嶄新的視野，必須重申的是立意雖屬良善但在視覺概念的先已扭曲的情況下，一種意識偏見便有機可趁夾雜於規劃團隊所建構的地方藍圖中，其所見描繪出的是靜態的空間分佈(除去時間向度與關聯性的)或可說是誤導性的旅遊導覽圖¹⁰，誤導性的旅遊導覽圖此概念主要指陳的是一種視覺的偏見特意虛構的空間圖像，作為工具性的指示指標(地圖)時，這些地圖反倒令原有“看”之能力的明眼人變成了盲者(眼盲心盲)，而無法看到真實世界的全貌。

藝術家首先已於都市規劃設計的專業知識所設計的想像藍圖之下介入地方，藝術家在專注於自身作品的可見度之際，危機就在於一種不加思索地將精英式的地方認知模式誤認為在地的生活經驗模式植入作品之所在(空間)，依此而言，藝術家接受一種視覺的偏見後並憑此所見將地方空間轉譯為作品，以此作品成為另一項工具性的指示指標時，相對的又是一種再抽象化的空間呈現，作品之所在(空間)成為去身體化、忽視關係性的、抽離時間性的空間，另一次地消解地方空間的真實並與原有的地方意義斷裂。是以，當地住民如是回應：「作者忽視了自己在「文化工業」的位置裡，不過是位居被支配的角色而已。這種透過特意調製出來的感官經驗，狀似激發居民在問題表象上擁有反省、批判的感覺，其實不過是讓所有觀演者(鹿港居民與外來觀光客)身陷在文化工業所捏造、投射出來的虛擬進步的情緒中」¹¹，說明的正是現代性規劃觀點的視覺偏見挾帶著藝術的形式植入地方空間的真實情境。

¹⁰ 此概念主要指陳的是一種視覺偏見特意虛構的空間圖像，作為工具性的指示指標(地圖)時，這些地圖反倒令原有“看”之能力的明眼人變成了盲者(眼盲心盲)，而無法看到真實世界的全貌。概念可由羅蘭巴特在探討異國的城市閱讀之視覺經驗時所指出的旅行指南之誤導稍作說明，「在其文中他猛烈抨擊當時(1957)的西班牙佛朗哥(Franco)政府當局利用官方的旅行指南，誤導了旅客對西班牙的印象。指南變成了令人眼盲的幫兇，因為作為導引旅客進行景觀閱讀的工具，」

¹¹ 摘自：南方電子報：陳文彬「醒來吧!藝術家」，參見：<http://www.esouth.org/sccid/review-all.htm>

(二)生長的

回應於現代性專業精英的獨特眼界，現象學的“看”是可說是一種凝視(gaze)¹²的視域所見，這是非外在於物體之視點預設，不是在二維框架之內的平面圖像，而是超越被預設及被控制在框架內的一種視線，朝向由知覺身體而進入的瞭解，所謂的凝視，就是能夠脫離外在事物的表像束縛，穿透至事物背裡之不可見，體會時空到場的情境氛圍。凝視帶出的是取消中心支配的預設，視點從寰宇性的俯瞰回到在大地之上的行走動性。那麼藝術家面對的這個世界或說公共藝術將所在(地方)是什麼呢？地方是一種特殊的物之物性展現，它並非現存的可數或不可數的物的純然聚合，不像一般的中立的、無限的、可複製、可切割、可任意遷移的物質對象，它始終是人生存歸屬的地方，它是一個“價值的凝聚”，乃是人類居停的“所在”，也就是說，公共藝術之所在(空間)在“藝術”(藝術創作、藝術品(物))介入前就先已是“他者”於地方世界生活的情境，地方是個生命的機體。

凝視一個地方空間就是藝術創作的的身體(藝術家)入於地方對它的持留與保藏，隨著目光聚集之處他者皆朝此聚集之處為我所一同把握，也就是藝術家知覺的身體指向地方生活世界通過身體而完成一種地方意義的理解，進一步的說，意義的理解和藝術家對地方的凝視之目光的留神觀注或知覺身體的拋擲有關，當藝術家的意向指向地方並對他者加以揭露時，必須在看得見的現象之中，藝術家的“看”本身，是因著“看”的目的而進行，即是穿透至事物背裡之不可見中體會時空到場的情境氛圍，意義的理解便在不可見中體會。

這裡我們須稍作停留的檢視這樣的現象：藝術家作為一個之後到來的個體與地方世界中的“他者”(意指作為公眾的他者以及藝術家介入之地方世界的他者)之間既有的距離如何看待，這確確實實的關係著對地方意義的真實理解，回到本質的存在狀態中我們可以發現，每一個個別的存有者都在其“在世界中存在”互為關聯著，彼此都在一種共有的架構中活動，即我們共屬一個在天空之下、大地之上此區間的存在，藝術品(物)的建立便是在此區間採取尺度，以一種詩性的呼喚將彼處的存有帶至切近處與此在的共存與公開，此一呼喚帶出的正是海德格所意指的“近鄰關係中的切近”，我們稱之為道說(Sage)，也就是說藝術家與他者在切近處共在，公共藝術的創作在此根基上使某物被看見，一種某個被說的東西由隱藏之

¹² 參見 D.M.Levin 《視覺場域》(Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy), Cambridge: The MIT Press, 1997

不可見到現身在場的時刻(切近處)，這便是意義的出現。

倘若我們指出藝術家之藝術品(物)之建立在地方世界中與“他者”切近(親近)，那麼一種距離便由此顯露出來，“藝術家”與“他者”的一種距離關係也就是知覺身體的拋擲與地方世界發生關係的場面，對此距離無須依賴於那種可計算的參量式表象說明，而是依賴於知覺身體動性帶出空間和時間的尺度被測定，那麼藝術家與他者間的距離是這樣的一種情況：要去知道我與他者之間有著共同基礎-生活世界，我們(我與他者)在世界中的共在即是我的身體與他者身體之間的源初關係，藝術家對他者的看待不再是封閉的，不應再是作為我思(Cogito)意識的主體對他者的統治而與外界保持一種距離，而是一個沉浸在生活世界中的“我”透過對“他者”的身體-空間經驗才能認識的主體，人們始終是在這個互為主體的世界與他者相遇，於是地方世界不是藝術家個人意志所思的東西，而是藝術家向世界中的他者開放，不容置疑地藝術家的身體-空間經驗與他者的身體-空間經驗於生活世界中建立了聯繫，是一種與地方世界及他者共生的關係。

於是我們又回到了“藝術”介入地方的凝視姿態，這裡面對的是與地方世界及他者共生的關係，一種我與世界相互關懷的關係裡，是生命共同的機體而非物體的對象，凝視地方的姿態不是掠奪、佔據、征服、更遠非利用甚或耗盡，而是生長的保護與關懷的對待，為寓居於地方而有所建立的築造並於此居留，我們或許會說一件作品被安放在美術館、展覽廳、台座或藝術家將作品安裝至基地上，作品被建立了，然而生長的建立與作為擺放的建立大相逕庭，它是棲居之所建造意義上的、一項藝術計劃之作品樹立意義上的或與節日慶典中的表演意義上的建立，海德格言此建立“乃是奉獻和讚美意義上的開啟出一個世界，並在運作中永遠持守這個世界”。回應對照於現代性規劃觀點的殖入式介入，現象學凝視下的公共藝術是關係的場域(a field of relations)，公共藝術的設置在生長式介入的姿態下“公共”與“藝術”或“身為公眾之他者”與“藝術品(物)”不會是主-客二元的疏離，而是互為關懷而熟悉親切，甚而是隨著時間的積累而成為時間空間化的文化年輪，誠如林保堯所言：「事實上一件好的公共藝術品，只要它誕生下來，它就會隨著這件作品週遭的市民、公眾一起成長，...形成有如市民生活文化記憶共同體般的生活記錄以及文化年輪。」¹³

¹³ 參見：《公共藝術的文化觀》，林保堯著，藝術家出版，台北市，1997，頁 22

當公共藝術的設置僅作為理性化的行政操作時，往往忽略了一種“看”(凝視之意的看)的功夫，興辦單位對被意識對象(即將設置公共藝術的空間)以一種客觀關係規範，物理技術所籌謀的空間被視為任何對空間之營造須先行遵守的空間，公共藝術之所在(空間)被納入現代性的理性規劃管理中切割為單元性的空間型態，而公共藝術被視為單純的藝術品採購，藝術家被要求在單元性空間中創作，直接處理的是基地平面圖上設置點位置劃定的抽象幾何空間，那麼公共藝術之所在與藝術品的創作發生在畫地自限中進行著，如同其他公共工程一樣，架起工程圍籬就幹起活來，任一藝術品自工作室搬出後即可擺放在任何空間中，藝術介入空間的方式是殖入的與地方世界及他者是無所關聯的。

板橋火車站公共藝術作品「板橋印象」的製作計劃呼應了本文所提出的生長式介入的觀點。藝術家團隊首先處理的不是劃定在板橋車站內的基地，而是面對板橋的生活世界，「板橋印象」是由板橋這樣的地方世界來構思：

「清晨五點，板橋文化中心開始有人排隊，多穿件衣服、多唸書，陪著多數人走過讀書年代，窗外爺爺珊珊來遲，手中鳥籠即將掀開漆黑布幕，上演一場免費、絢麗交響樂，微微的讀書聲、清脆的鳥鳴，合音，不會相互干擾 反而相輔相成，……下午二點，晴時多雲，賣菜婆婆為我指路，步行至林家花園，穿官服，兩手左右搖擺邁大步，至涼亭，時空轉換，頓時化為林家大老爺，頤指氣使，好不驕傲，蓮花亭百花齊放，眾花為我爭奇鬥艷，孔雀搖搖裙擺，挺起胸膛，告訴我他才是第一。」¹⁴

藝術家第一次來到板橋時最初看到的，一如同最初聽到一個陌生人的話語，雖然還是一種模糊的印象，但已經是板橋地方世界獨一無二的表現，這面向藝術家而來充滿表現力的呈現，正是屬於地方世界的身體-空間經驗，此知覺場中所蘊藏著的大量豐富礦藏，遂成為藝術家創作時的最大資產，「作品的創作是來至於當地人群的生活型態反應，作品用板橋小市民的生活來表達真實的人生和你我的親合力。」藝術家續對地方的凝視乃是具其存在經驗的身體以它為媒介指向世界的意向性的運動，這個“意向性”是活現在具體生活中的身體行動，與世界交流的是總是與我一起存在的身體，於此，身體-空間經驗的交集乃是一個“活生生的意義之結聚”，意義透過一種對地方的閱讀能力而可能，藝術家透過知覺身體和他

¹⁴ 參見：「板橋車站公共藝術設置計劃書-板橋印象」，2000

者互動的經驗進行對地方的閱讀，我們可以想起閱讀的經驗，書本所敞開為我呈現的不在於翻動的書頁、不在於鉛字本身，而存在於鉛字“之間”，對板橋的的閱讀不在於板橋車站這個地點或林家花園那個地點，而是在此之間的生活世界，誠如羅蘭巴特(Roland Barthes)說過的：“城市本身就是個論述，而論述便是語言。城市與居民對話，我們自己訴說著自己的城市。要使城市屬於自己，很簡單，只要透過居住、遊梭、凝視即可”¹⁵ (Roland Barthes 1994)。

藝術家正是穿梭游走於街道巷弄間(海山國小、長安街、國泰市場)與城市的身體(當地居民)對話，在與他者照面的姿態中，看到居民與城市的對話。

「在校園裡，John 被海山的學生熱情包圍，當第一個同學拿出紙條要求他簽名後，沒想到接著便是一場人人要求簽名尖叫的混亂情況，John 像明星般在學生群中困難行走，深秋溫暖的陽光灑在他身上。『到海山國小的那天，是我到台灣兩個星期後第一天出現陽光』。...(長安街)嘎！一輛腳踏車從巷子口騎過來，在紅門前停下，住斜對面的陸老師，探伸往門裡看...傍晚，正對門的李先生李太太下班回家，摩托車經過紅門時總不忘熄火，進門停留一會兒再回家。...剛開始，附近的鄰居以為這裡開了一家美語補習班，也有人以為是一間美勞教室，因為總是有一位外國人不時站在門外，以一口不怎麼標準的國語跟巷子裡進出的人打招呼。『ㄟ一好！我始一鼠甲，我始歪果忍！』...John 在板橋的生活裡有幾件事情對他而言非常重要。晚上垃圾車音樂在巷口響起，John 側耳傾聽後急忙拿著垃圾袋奪門而出，還不忘說著『很重要！』他已經抓到與鄰居另類互動的最佳機會。據說陸老師家的老奶奶，就是 John 將她快要來不及丟的垃圾一把接過來，而讓老奶奶笑著回家。當然，最重要的該是他從住處國泰街穿過國泰市場到長安街工作室，穿梭在這幾條小巷裡，與小巷中的人互動時。」，藝術家似乎有很大的興致生活在板橋的街道巷弄中，置身在來來往往的活動中，處於新奇和生活細鎖的情境中。藝術家 John 身處異國他鄉，也許有著文化、語言的差異但對地方閱讀的能力卻不受影響，乃是因為知覺身體的動性能力，讓地方世界的情境和持續完全展開於一種時間之流的互動之中為藝術家所理解，是以，板橋不是藝術家個人意志所思的東西，藝術家向生活世界中的他者開放，不容置疑地，藝術家與板橋地方建立了聯繫。

因此，我們可說藝術家進入的是先已存在於他者之內的地方世界之情境，以

¹⁵ 轉摘自「問別千年：臨界空間與社會」國際學術研討會論文資料，陳其澎「空間的凝視-以身體視覺經驗導向的城市空間體驗」，台中，1999.12

此為根基，藝術家和地方民眾共同體驗接受貫穿著知覺身體的生活事件，在互動中體現的身體空間為帶著他者於我之內的“情境空間”，就此公共藝術的活動場域而言，場域中體現著身體運思蹤跡，即身體延伸所展開的與地方世界及他者共生之情境空間即是四度空間的，作品隨著一個漫長的過程在「過去-現在-未來」的時序串連中誕生。作品的誕生猶如身體-空間經驗的重組與更新，「從已知覺的空間體驗往新的、想像的空間體驗，從習慣的身體朝向習慣的獲得」¹⁶，知覺的身體入於公共藝術之所在共流於時間的瞬息流變，所有意識、記憶、想像、感覺等形成一條知覺的長河，在時間的連續性中這群人所共有的特殊經驗互相影響、互相交錯地編織在作品中，藝術作品的完成可以說是藝術家與他者(生活世界或在地民眾)共同經歷一次“風格化”作用，將屬於“共同的身體經驗圖示”置入『板橋印象』：「回家的路上」、「甲飽沒」、「畢業班 2010」系列作品中。『板橋印象』系列作品將“共同的身體經驗圖示”帶了出場，這個被帶了出場的事物於海德格那裡稱之為真理，於公共藝術之所在(空間)稱之為場所精神，於居民與藝術家而言就像“家”一般令人感到安全與自由¹⁷。



《板橋印象》作品「畢業班 2010」
資料來源：曲家瑞，2002，公共藝術簡訊



《板橋印象》作品「回家的路上」
資料來源：曲家瑞，2002，公共藝術簡訊

¹⁶ 梅洛龐蒂認為“習慣的獲得就是身體圖示的重組(remaniement)與更新(renouvellement)”，當身體因加上一種新意義而被滲透時，當身體與一個新的意義核同化時，人們就說：身體了解了，習慣養成了。”參見(日)鷺田清一：《梅洛-龐蒂 認識論的割斷》，頁 85-88

¹⁷ 「地方是安全的，而空間是自由的。我們都想倚賴地方的安全而又追求空間的自由，”家”就像這一般的地方」，參見：《經驗透視中的空間和地方》，頁 1

第三節 小結

公共藝術作為“場所的塑造”來看，「板橋印象」中藝術家團隊的身體受地方場所經驗啟發，而地方的真實生活意義經過藝術創作之風格在作品那裡打開了一個共同記憶的意義空間，當地方成為公共藝術設置之所在時，不僅是藝術品於此展演的舞台同是藝術活動中的身體、地方民眾的身體之記憶舞台；「用一個真實去喚醒生活中記憶的片段，創造出一個真實又夢幻的板橋文化。銅像不再只是膜拜而是真實記憶中的美好回憶。……一個充滿人文自然和生命力的地方，一個有美好回憶的地方。」

這些作品塑像不同於以往呈現偉大“歷史”的方式，一種新型態的紀念碑觀念不僅走下台座同時走入生活與城市的居民對話。藝術家的投身進入與在地民眾的親身參與共同入於此藝術品(物)的位置，為板橋車站開啟了一個場所，這由作品開顯的場所內化在藝術家與海山國小師生、長安街住民以及國泰市場的攤販的體驗中，位於車站內的作品保存著板橋生活情境的意義，對地方民眾而言他們在新建的火車站那裡獲得可指認、可認同的地方，使得人對作品所在產生歸屬感，一種認同與歸屬為人確立在世界中的位置，他們就變成了場所的一部份。

「餘煙裊裊 從文昌廟傳來
三炷香 一祝國泰民安 二祝金榜題名
帶來鮮花素果 帶走一串香花
代表我對這兒敬重 代表我對這兒逐漸熟悉的味道
用花的味道 試圖保留在文昌廟的記憶 在板橋的記憶
一個充滿人文自然和生命力的地方
一個有美好回憶的地方」

藝術家經過一年的在地互動與在地民眾一同製作屬於板橋的公共藝術，經過12個月彼此互為主體性的誠摯與親近交流之後，場所之意義時間到時與空間化地來到切近之處，作品完成之際他們齊聲歡呼「我愛板橋！」。「我愛板橋！」，不知道什麼時候起，這句話已深深地烙印在我心中。」

作品「板橋印象」的製作呼應了先前提到的觀念：採取一現象學的凝視姿態-生長式的介入地方。在地方民眾共同的“身體-空間經驗”與藝術家的經驗之間，就

在身體與世界(他者)的交錯中，一種互為主體的關懷與保護，身體”獲得了一個習慣”，地方住民的”身體-空間經驗”的重新把握或說一共同”身體-空間經驗”被重新剪裁，於是我們可以說藝術家發現了身體在公共藝術之所在的位置，由此位置設置一空間容納雜然紛陳的到來，藝術家與地方民眾在開啟的場所中一同到場。



第五章 由“場所性”看「於天地的恩賜中」

「環境最具體的說法是場所。一般的說法是行為和事件的發生。...一般而言，場所都會具有一種特性或氣氛。」

『場所精神』諾伯舒茲

在進入美濃客家文物館公共藝術作品《於天地恩賜中》所開啟的場所認識之詮釋之前，在此需先對美濃客家文物館設置之公共藝術作品予以簡單的介紹：

《於天地恩賜中》由藝術家田邊武創作¹，作品形式：選用大樹以及天然石材進行有機的創作，作品由「包」、「伸」以及「水文」組成系列之作，「伸」以大型自然石中間挖空做出圓形的洞，再將榕樹植入圓孔形成樹木自大石頭縫生長而出的意象，榕樹將會在石頭的洞孔中成長，儘管在這樣的外力環境下，隨著時間的推移榕樹終將長成為一棵大樹。「包」以一棵枝葉茂盛的榕樹樹幹中央包覆自「伸」石挖出的圓(原)石，被石頭壓住下成長的大樹同時也承載著石頭的重量，隨著時序的成長茂盛的枝葉將完全包覆住石頭，石頭正是「伸」與「包」相連的脈絡，「包」與「伸」相互對應地放置在文物館的前的草坪，從這裡可以遠眺綿延的山脈，作品以其大自然的色彩，就在茶頂山襯景下與藍窗、黃門、紅地磚以及黑頂素牆的類菸樓的合院建築群落-美濃客家文物館謙卑地融合在美濃的湖光山色中。「水文」是由 12 個雕磨出水波紋理的石頭組成，擺放在建築的迴廊上。藝術家的創作動機是以思索美濃客家文化與詮釋美濃客家文化為起點，以讚頌但不求華麗之簡樸與素雅之美呼應美濃大地的質樸，並以隨著時間推演而同時存在的作品，一件飽含“時間刻劃痕跡”的作品表達美濃客家文化經過間的洗禮，豐富紮根於美濃土地上的文化內涵：

「客家族人對祖先的敬重、大自然的感恩，都非常虔誠應對，面對天地所恩賜的事物，更不敢有任何違抗之舉，即便外在重重壓力脅迫，仍保有旺盛生存意志，全心與全力對待血緣與地緣之親，團結一致表現堅韌的生命力。」²

¹ 2001 年美濃客家文物館依照公共藝術設置辦法辦理公共藝術設置公開徵選活動，初選入圍六件作品，決選由日籍藝術家田邊武的「於天地恩賜中」獲首獎設置。

² 參見《美濃客家文物館公共藝術設置完成報告書》中作品創作理念部分，高雄縣文化局，2002，頁 14 - 16

續將對美濃的地方性格做一介紹，在“藝術介入地方”一節中我們知道，在公共藝術設置前有一種先以存在於地方的特性，是一種融合了地方景觀與人文活動(地方住民之生活實踐活動)所呈顯的獨特性，或可說是“地方性格”(性格；在此作為帶有人文義涵的說法)，這將成為公共藝術介入地方的背景，對此背景的理解有助於深化公共藝術所開顯之場所精神的認識。

第一節 美濃人在大地之上的存在

「我們人據以在大地上存在的方式，即是居住，也就是作為終有一死者在大地上存在」

『築、居、思』海德格

「...今我廣東粵民嘉應州籍...請命天朝，褒忠之譽，賜食，將斧園遐荒，剷除蔓莖，承先德澤，就殘山剩水為宗社，願山川幽魂，勿做荒郊之鬼，生時各為其主，死當配祀社稷，同享春秋，秉佑我等及後裔忠孝為天，智勇護土，永熾其昌，今晨吉時，開基福神新壇甫峻，我等同心誠意，祭告山川，懇祈上蒼，佑此土可大，亦因可久，將亦世於瀾濃。」

瀾濃庄開基碑文

(一)移民瀾濃³

現今世居於美濃的客家人是屬康熙年間渡海來台至屏東下淡水溪以東地區(今六堆)拓墾之後的二次移民，「1736年，廣東嘉應州人，林桂山、林豐山兄弟統帶二十四姓的族人，離開了飽受大水沖庄之苦的屏東洛武，他們越過了冬淺的下淡水溪(今高屏溪)，搭寮靈山腳下；數代人的奮戰耕耘，創建了壯麗的家園-美濃。」(美濃愛鄉協進會，1994)簡要地勾勒出美濃人的移民歷史，美濃先民移墾之處為群山環抱的河谷平原(東為茶頂山，北為尖山與西北之月光山交會，西南為靈山)，穿流於山丘陵地之間的柚仔林溪、瀾濃河與羌仔寮溪匯聚之處即美濃先民紮根建立家園的立基地。

³ 美濃鎮「北有山勢可拚摒嚴寒、又有水氣調節，...」美濃”這個富含聲色想像的地名，即由水氣”瀾濃”的意思轉化而來。」，參見《重返美濃》，美濃愛鄉協進會編著，晨星出版，台中市，1994，頁 252。另有研究者據考證”瀾濃”乃是番語”MALANG”，清朝官員即以漢字”瀾濃”誌之。參見《美濃鎮誌》，美濃鎮誌編纂委員會，美濃鎮公所，1997，頁 131

(二)人與土親的身體-空間經驗

在一波波渡海來台的客家移民中，其背後的一個共同經驗即是離開“原鄉”來到蠻荒之地，失去了與原鄉土地的聯繫，宛如漂泊於大地之上的遊子，在他鄉的曠野裡面對著原住民和漳泉人帶來的生存威脅之際，祈(企)求在大地之上建立一可安身立命的庇護之所，她將像母親的保護般引領焦慮與流浪的離鄉遊子，再度回到“家”的親切與熟悉。誠如段義孚意指家之親切與熟悉乃因為人感知其為地方的，“地方”(Place)是停頓的，「它並非向一般有價值的物品般可以攜帶或搬動，但卻可以說是一個“價值的凝聚”，乃人類居停的“所在”(Place)」⁴，是以“家”並非佔據某個住宿地而是歸屬於地方，家的地方含有安定和永恆的意象，她提供一個中心的根基，她使環境在感覺上有意義，讓居停於此的人們獲得穩定的安全感以及因被護育而獲得的長久定居。於是，離鄉冒險的客家族裔如何在美濃這塊土地上建立一熟悉可靠的“家”而能有所居住(棲居)，即是在客家移民的共同經驗下的另一主題；美濃人如何安身在大地之上並建立一世界，此世界也是公共藝術即將進入的地方。

“原鄉經驗的身體-空間經驗圖式”

《美濃鎮誌》如此記載：「瀾濃地區由於地理上的封閉，以及與隔壁旗山福佬庄緊張的族群關係，保持了源自於大陸原鄉的記憶……除了美濃保有傳統濃厚的大陸原鄉風貌，其餘各地的客家庄逐步退卻了原鄉遺跡」，美濃因而被視為「台灣客家最後的原鄉之地」，原鄉經驗於生活世界中的實踐，隨著時間空間化的痕跡呈顯為美濃的地方風貌，而於實踐中積累的共同身體-空間經驗亦成為日後美濃住民的集體記憶。客家這種對於“原鄉”始終有著濃厚的情感聯繫，研究者稱其為「原鄉情節」或「鄉土情懷」⁵，是一種自居為中原王室後裔的想像，即是使客家族裔與可意象的“中心”產生心理上的連結，段義孚認為這種對鄉土的附著有著深層的

⁴ 《經驗透視中的空間地方》，頁 10

⁵ 「鄉土情節」參見《族群社區與族群書寫-當代台灣客家意識展現的兩個面向》，蘇裕玲，國立台灣大學人類學研究所碩士論文，1995

「鄉土情懷」參見潘朝陽之詮釋「任何一個生長於其土地上的人，在其內心對其土地有不同於非生長於該土地之人的情感和認知，換言之，只要是由人所居住經營的土地，必將由於居住經營者的文化、歷史之意向性的差異而造成不相同的文化區域，同時，人均必以其特殊的主觀來看待自己的鄉土，並且，如果移居他地，也往往帶著他的鄉土意識去看待他移居的地方。」《台灣傳統漢文化區域構成及其空間性-以貓裡區域為例的文化歷史地理詮釋》，台灣師範大學地理研究所博士論文，1994

感覺價值，他從不同的文化體系與文化證據中徵引出如下的看法：世界各地的人民皆傾向於把他們的鄉土視為中央地方或世界的中心，“中心”為意義和價值的來源，人們將其在大地上存在的位置定位於中心的地位，以使此在位置上的築造為可居之地，也就是說，來自於原初(原鄉)經驗的價值體系向空間輸入“個性”，因此，有效地把曠野的空間(space)轉換成意義的地方(place)-像家的地方。

由上所述可知，客家族裔的「原鄉情節」源於最初的經驗認識乃根植於內在記憶中，這種記憶不斷地沉積且影響著美濃人對生活世界的體物與經驗，隨著這樣的思緒展開的追問即是：美濃住民對空間之經驗基礎為何？其深層的意義何在？

「客家人重視風水，可以由其早期發展選擇落戶的地理位置看出，聚落中心正對北面月光山、雙峰山，東側茶頂山系綿延似青龍，西側旗尾山系盤據如白虎，三角形平原“前敞背實”，且位於山南水北向陽之地」⁶，這是美濃住民對先民自原鄉播遷來台後，如何在美濃這塊土地上拓墾紮根之際關於美濃聚落本身的空間構成所做的一段描述，不僅在美濃我們在北台灣的北埔客家聚落中，總是可以聽到住民對其周圍環境如此描述：「因為根據風水...」、「依照風水師的判斷，龍脈為...」，“風水”似乎成了客家聚落空間構成的關鍵，然何謂風水？晉人郭璞傳古本《葬經》，謂：「氣乘風則散，界水則止，古人聚之使不散，行之使有止，故謂風水。」⁷。

風水格局被視為人們對大地固有意象的象徵性圖式，它體現著一個空間經驗的知識世界，即是中央-四方的五行世界觀⁸，以中央黃土為中心展開的四方四色四神的大地世界，中央為黃土同為貫穿天地的軸心處，在古時象徵著中軸的地方即是國家社稷的立基之處，人們便依附於黃天后土的羽翼下尋求安居。

先民為營造一個與世界觀相契合的居所，於是採納可整體體現大地世界的五方位圖式為居所築造的依據，《陽宅十書·論宅外形》：「凡宅左有流水，謂之青龍；右有長道，謂之白虎；前有淤池，謂之朱雀；後有丘陵，謂之玄武。為最貴池。」

⁶ 《重返美濃》，頁 255

⁷ 轉引自史箴：「風水典故考略」，編錄自：王其亨主編：《風水理論研究》，第 13 頁

⁸ 參見段義孚對此世界觀的描述：「中國人將人置於空間的中心而伸展至四方座標點，每一方有相對應的顏色和動物。...中國式宇宙...東方青龍，表示了植物的顏色和五行屬木的宇宙元素，同時也是日出之方和春季的象徵。南方為夏季的朱雀，五行屬火紅色，表示太陽角度的頂點。西方為秋季白虎，五行屬金，...北方則為龜蛇合體的玄武、黑色、五行屬水，...宇宙中央的是人在黃土地上...」。《經驗透視中的空間地方》，頁 86

⁹，因此所謂的風水福地，就是結合所處的周圍環境(風、山脈、水文、地形)而擇其中做為築造物的基址，這核心的空間稱之為“穴”，“穴”所在的基址往往通過山川(龍脈)的走向與連接和世界之中的聖山——崑崙山相聯結，它如同前文所談的：人象徵性地居於“世界的中心”，《呂氏春秋》依此思想發展為「王者擇天下之中而立國，擇國之中而立宮，擇宮之中而立廟。」¹⁰尋求永世太平。

好的風水地被看做是一個有機的生命韻律，是由“氣”所孕育而生之物，而非空間物的堆積而已。這“氣化萬物”的觀念體現在“穴位”的選址上，《老子》：「萬物負陰而抱陽，充氣以為和。」，彝族史詩《查姆》：「霧露飄渺太空間，霧露裡有地，霧露裡有天，霧露變氣育萬物，萬物生長天地間。」¹¹，穴位講究是否能向內聚合“氣”以生養萬物，也就是「在此生命大地上，由天而降的陽能與從地而昇的陰能相結合，化合成福份，使草木萌芽滋生。這種活動的動能稱為“生氣”」¹²，此“氣”在道家而言為“陰陽調合之氣”，固負陰而抱陽於地勢上為後高前低即後有玄武(山)前有池，可“藏風聚氣”的內斂型盆地或台地，另一種觀點認為，經由“穴”能引導蘊藏於崑崙山的“生氣”至人所定居的環境四周，自崑崙山源源湧出的“生氣”順著延伸的山脈化育土地山水並滋養一方居民。

美濃正是三面環山拱抱一面向水呈現為有所環抱的場所，在這被包圍的場所中風不致吹散且水氣瀰漫，正是靈秀之氣充溢集結之所，為神靈護佑駐守之地，是為美濃先民得以居停的所在，「十分符合中國勘輿學上“吉地”的原則，地靈人傑，...當地人往往認為多半是受了靈地的庇祐。」

“具體而微的築造”

“原鄉經驗的身體-空間經驗圖式”是潛藏不可見的非純粹之現實事物，它是內屬的與美濃人之身體經驗有所親近的，其可見體現在知覺身體縱身入世界的實踐場域，因此，若要追問此圖示於生活世界中的可見的呈顯為何，則須探尋不可見與可見轉換、空間隱現與實顯的相互蘊含和互為象徵，即是在實踐活動中所設置之空間景觀的現實性與身體空間的經驗性之間此基礎上探索，這一探索的進路並非僅從無可置疑地起現實作用之處作單向的推演，而是在“身體-空間經驗圖示”

⁹ 轉引自梁雪：「從聚落選址看中國人的環境觀」，編錄自：王其亨主編：《風水理論研究》，頁 49

¹⁰ 《呂氏春秋》卷十七「知度篇」

¹¹ 轉引自普珍(彝)：《道家混沌哲學與彝族創世神話》，第 60 頁

¹² 參見：「客家民居的空間構成」，片山和俊，周禪鴻譯，《客家雜誌》1990.3，頁 40

先已存在之處去發現它。

美濃是渡海來台的客族先民為了安身立命所建立的“地方”，在大地上生存的美濃人依循共同的存在意願與原鄉經驗的空間圖式營造一有所建立的築造，使築造物成為居有者認定的安居性空間，達成在大地上棲居的共同目的。在此試圖從具體而微的築造經驗裡尋求一身體-空間經驗圖示(未具形象之不可見)於物之可見中的源初揭示。

「“地方”有不同尺度的存在」¹³，從月光山鹿下的開基(庄)伯公廟、遍佈美濃鎮大大小小三百多座的一般土地伯公廟以及家宅“廳下”的土地龍神，這些於大地上建立的築造皆與原鄉經驗的空間圖式相聯屬。對美濃人來說，自先民來台開墾至今土地伯公就是生活世界的一部份，最具代表的就是月光山鹿下的開基(庄)伯公廟，此伯公廟的維持傳統客家式土地伯公的形貌是類似墳墓的造型¹⁴，沒有神像也沒有建廟，其靠背為壟起之土坯，即是化胎的格局象徵著龍脈之氣集聚之處-龍穴，承載、生長和育養萬物之生命活泉，前立有一塊石頭雋刻石碑與香位，一棵繁枝茂葉的大樹栽植於土坯上稱為“伯公樹”或“社樹”，大樹直接承受著天之露水與大地的靈氣有著不竭的充沛生命力，更象徵著天地之氣獲得上下之貫通以及人神溝通的橋樑，這伯公樹木立腳扎根之所籲請眾神到場，開展圓舞(der Reigen des Ereignens)環化(das Ger-ing)的神性之域，這神性之域如同中心廟宇一樣實在地開闢了人、神交往溝通的路徑，是物物化敞開一自由領域、往返的入口讓慣常的生活世界與大地於此對話，誠如《山海經》與《淮南子》中的“建木”意指「眾神所自上下」之處且「蓋天下之中」。開基(庄)伯公廟代表著美濃鎮之中心，更是“意義”的發源地點，由此意義中心向外擴展的“生氣”與遍佈美濃其他庄子的一般伯公廟以及家宅裡的龍神相聯屬，其根基穩固且源遠流長，而「神壇與大樹相偎相依，似乎在告訴人們，從瀾濃到美濃，這悠悠兩百六十年的歷史與滄桑。」¹⁵。

美濃人與土地的親密關係同時體現在家宅的築造上，正廳神案供奉祖先牌

¹³ 《經驗透視中的空間地方》，頁 143

¹⁴ 研究者林美容依據其田野工作中發現，墓形土地公廟為客籍群體獨有的土地崇拜景觀。參見：《台灣風物》，37 卷 1 期，「土地公廟-聚落的指標」一文，1987.3
研究者潘朝陽認為墓形土地公廟「究諸歷史，即可能是依古代社壇之基本造型而演變者，其精神即取“社壇”之不設屋頂而使天地之氣獲得上下的貫通。社壇主陰，而天屬陽，因此，社壇須受天陽，而使天地之氣相貫達，唯喪國才要將其設壇加蓋屋頂，以示其天地之氣已斷裂，象徵其國已亡。而石碑香位，也是從古代社壇以石為主的建制中傳下的。」參見《台灣傳統漢文化區域構成及其空間性-以貓裡區域為例的文化歷史地理詮釋》，台灣師範大學地理研究所博士論文，1994，頁 254-255

¹⁵ 參見：《台灣文獻》48 卷 1 期，「美濃土地公信仰初探」一文，許秀霞，頁 141

位，神案之下奉祀土地龍神，此龍神乃是接引自天地山川的靈氣前來安置的，一種與“中心”相聯屬的位置同是家宅的中心位置，“廳下”安置的土地龍神位象徵著此空間為天、地、人、神四方一體的特殊空間，由龍神引入的神靈之氣庇護著家族的平安與幸福，承受天地之氣並作為家族守護神的龍神能讓家族的血脈永久昌盛。

除了風水觀與土地信仰可看出客家移民對原鄉源流的重視之外，反應在家宅空間中的“差序格局”亦可看出客家人非常講究倫理¹⁶，正廳一定要比兩側的夥房高，按照長幼秩序依著地勢前低後高與遠近呈現空間中的人倫秩序，此外，對宗族血緣的認同亦書寫在廳下大樑兩旁對聯上，稱“對棟”，左幅書寫原鄉宗族源流發展脈絡，右幅為來台開基懇拓情形，時時提醒身為客家族裔的後輩子孫要飲水思源，勿忘祖先懇殖立業之艱辛。

在這可見景觀與不可見秩序或說實顯與顯現間是美濃先民“曾在的”身體，在世生存的活動痕跡。原鄉經驗的空間圖式表達一個和諧互動的體系，彼此相關的空間元素與力量構成井然的秩序；陰與陽、天與地、風與水、人與環境、中心與四方等，這些將美濃人與土地的關係緊緊地相繫在一起，並內蘊為共有的“身體-空間經驗圖式”，作為美濃人“習慣的身體”面對世界時採取姿態的憑據，並在生活世界的實踐中外射呈顯為具體之築造，依此建立的築造物成為美濃人對“地方”之認同與指認的基礎。

具體而微的築造由草萊空間至“地方”的交互置移中人確立了此在的位置建立了世界，人如同定居在那意義的核心倍感安心，世界於人而言變的清晰明見，一切物皆可有所指認，方位亦由它們確立了。空間中的各種築造形式，經由四重奏系列的變奏展示出的，正顯示場所中同一內容的一致性，人的存在與空間息息相關，一個有意義的存在空間意味著人在其中擁有他們的位置，而這意義的空間和源初的“身體-空間經驗圖示”中象徵的顯現相契，整個外在實存空間同樣的領受此身體圖示之價值體系-確定了方位的空間、方向感、歸屬感、認同感。

¹⁶ 「“倫”及“淪”也，表現出的是以己為中心，像石頭般地投入水中，和別人所聯繫成的社會關係像水波紋般地，一圈圈地推出去，愈推愈遠也愈推愈薄弱。由此所呈顯出的人際關係，就是一種差序。如同心圓波紋般的人際關係，就是“差序格局”」。參見《鄉土中國》，費孝通，三聯書店，香港，1991，頁 25-29

“凝聚著的地方性格”

「“場所精神”(genius loci or spirit of place)是羅馬人的想法，根據古羅馬人的信仰，每一種“獨立的”本體都有自己的靈魂(genius)，守護神靈(guaraiian spirit)這種賦予人和場所生命，自生至死伴隨人和場所，同時決定了他們的特性和本質。」¹⁷

美濃於拓墾之初位處南台灣客庄的最北線，直接深入且面對漳泉人和原住民的威脅，基於其生存之處境感強化了一種天、地、人、神四方關係所建構的空間領域感，以及向其棲居之地的歸屬與凝聚，再加上其封閉的地理環境，讓美濃保有濃厚的傳統客家文化。

「駿馬匆匆出外方，任從隨地立剛常。年深外境由吾境，日久他鄉即故鄉」¹⁸，這是客家老祖宗的一段詩語，不但道出了客家族裔的移民性格，更可回應著先前所述的美濃先民將原鄉經驗的價值體系向蠻荒之地輸入“個性”，因而有效地把曠野的空間轉換成意義的地方-像家的地方，由另一個角度來看，美濃人出於存在的境遇感受，對於上手的(ready-to-hand)的世界回應以熟悉、親切、依附的情感，開顯出其在世存有的世界，即是海德格所說的“存有者透過參與世界的關懷、保藏而總是且已然地在世存有”，是以美濃人才會有著根於大地上的歸屬感，一種人與土親的地方性格隨著時間的積累刻劃在美濃的土地上，同時於此生活世界中的美濃人亦內化了地方的特殊氣質。「老伯公的大樹下的大榕樹下，三、五小孩，正簇擁著一位外地客人一同在福德正神石碑前素手合掌行禮，在虔誠的一叩首後，立即躍跳拉著客人爬上巨碩的花胎，一起玩著他們與不厭倦的遊戲。清涼的晚風徐來，天邊一陣陣的白鵝正以整齊的人字形隊伍，飛過伯公樹梢，歸向湖邊的竹林巢。這時八十歲身著長藍衫的老婦，頂著斗笠、拄著竹杖，一如往昔，拾起神杯在洗池上洗淨，斟上新沖的神茶，點上三柱香，對天、地誠敬的獻上她的心事。」

¹⁷ 《場所精神:邁向建築現象學》:Christian Norberg-Schulz 著，施植明譯，田園城市出版，台北市，1995，頁 6-18

¹⁸ 轉摘自：《客家雜誌》第三期，「地方性文化中建構」，陳板，1990，頁 32

第二節 藝術家對地方特性的留神關注

「地載萬物，天垂象，取財於地，取法於天，是以尊天而親地也，故教民每報焉。」
《禮記·郊特牲》

由上所述我們知道伴隨著美濃客家文物的成立公共藝術即將設置之處的空間性，不再僅僅只是依據「公有建築物所有人，應設置藝術品，美化建築物與環境，其價值不得少於該建築物造價百分之一」劃分出的單純中性的抽象而已，它刻劃著或已灌注了在這遍大地上世代居存之客家族裔的生活意義與價值。是以，在公共藝術設置前有一種先以存在於地方的特性，地方特性不但給予生活在其中的人之事項和行動以特定的色彩和影響，同此設想，對於生活在大地上的美濃住民而言，地方均必有其象徵上的意義。

在地方空間中，由客家族裔與世界以及美濃人與這遍土地聯結關懷而形成的意義的、異質性空間之氛圍，成為藝術家創作時的參考情境(situations of reference)，然而，直接印入眼簾不曾須臾離開視覺的美濃地方景緻，即是所視即所見的地方特性之呈現嗎？「“美濃”在社會大眾的心目中早有一定的印象，...它的類似“圖騰”的印象：藍衫、紙傘、菸樓、夥房、黃蝶....等等，美濃的文化素質幾已成為刻板的圖像。」¹⁹，一位對美濃土地有著深深關懷的美濃子弟李允斐隱隱道出了，在政府推動的文化資產保護與文化產業觀光的策略進行下，對非美濃人來說，藍衫、紙傘、菸樓、夥房、黃蝶、板條等，是一個想像的、可消費的甚而抽離地方經驗即可得到的美濃概念，其所視所見為一種外現的地方性視覺符號，如果只是將這些視覺符號予以挪用拼貼在公共藝術中，一種“看”的位置恐怕仍然拘限在外在事物的表象以及保有距離的視線下，這樣的“看”恐將引至的危機在「歷史之心」的案例中已做了討論，因此我們知道公共藝術的“看”須穿透至事物背裡之不可見，方可真實地處碰到公共藝術即將設置之處的地方性格。

藝術家與我們所見之作品有著創作的聯繫，公共藝術介入地方的創作不是獨我意識對作品之所在的佔用，而是藝術家凝視地方的姿態讓海氏所謂的“藝術品(物)的讓看見讓知道的生產”，「知道就是已經看到，意思就是：對在場者之為這樣

¹⁹ 參見：《公共藝術簡訊》第 33 期，李允斐/文「於天地的恩賜之中」一文，頁 3，2002.4

一個在場者的覺知。...由於“知道”使在場者之為這樣一個在場者“出於”遮蔽狀態，而特地把它“帶入”其外觀的無蔽狀態中。」²⁰，是以藝術家於公共藝術之所在的創作乃是讓美濃住民之存有本質入於藝術品(物)中，即是為他者設置空間意味著：開放敞開領域之自由，讓在大地之上的棲居存在可見；「客家族系本身形成的獨特文化，在歷史長河中一路前進始終堅守先人之理念，特別是表現根著於美濃客家族系的“精神象徵”，正是此系列作品的創作根源所在。」²¹。

那麼凝視地方的姿態是相對於支配性意識殖入的生長意義，從海氏的棲居與築造觀去思維一種生長的凝視姿態，即是思維一種藝術品(物)有所建立之築造介入地方這一回事，誠如先前已經論述的現象學式介入姿態；立基於與地方世界及他者共生的關係上，對地方特性(性格)的持留與保藏，即是對場所精神的保護(to protect)、保育(preserve)、珍惜(to cherish)，關注於天、地、人、神-四大的統一，為此四大之聚集海氏認為尚需要第五者-物之有所建立的築造。在此案例中作品「於天地的恩賜之中」正呼應了海氏之藝術品(物)之築造，藝術家以在天空之下大地之上的客家族裔的生存為尺度，進行藝術品(物)的築造。

作品「包」與「伸」介入美濃的地方世界採取與美濃族親“共生”的方式，「共同創造此創作，讓作品“活”在每位族裔的心窩；因為美濃庄頭伯公(土地公)樹，那自乾隆初年歷經二百多歲月的濃郁老榕的凋零枯死，成了每位族親心中的痛。今日在文物館前植下「包」、「伸」二株象徵美濃族脈的榕樹，將牽繫著每位族親的心」²²。

公共藝術設置的對象不僅僅是美濃客家文物館這建築物或其實質環境的對象而已，而是必須將生活於這片土地上的人們一體的對待，創作者田邊武先生認為“美濃的客家文化藉由這塊土地而形成，而作品也是藉由這塊土地的力量來表達美濃人對大地的尊崇與用心對待，以其透過作品展現生命的延續與堅毅，象徵著在天地恩賜中的萬物終獲生長”。

藝術家之身體面對公共藝術即將設置的地點，於是他採取一個姿態便是擁有一個位置，此位置為公共藝術可召喚可聚集四重整體於此逗留的空間，於是藝術家所立足的點不會是工程規劃平面圖上的任一點，而藝術品將設置之處亦不會是

²⁰ 《現象學與海德格》，頁 280

²¹ 參見：《美濃客家文物館公共藝術設置完成報告書》中作品創作理念部分，高雄縣文化局，2002，頁 14

²² 參見：《公共藝術簡訊》第 33 期，李允斐/文「於天地的恩賜之中」一文，頁 3，2002.4

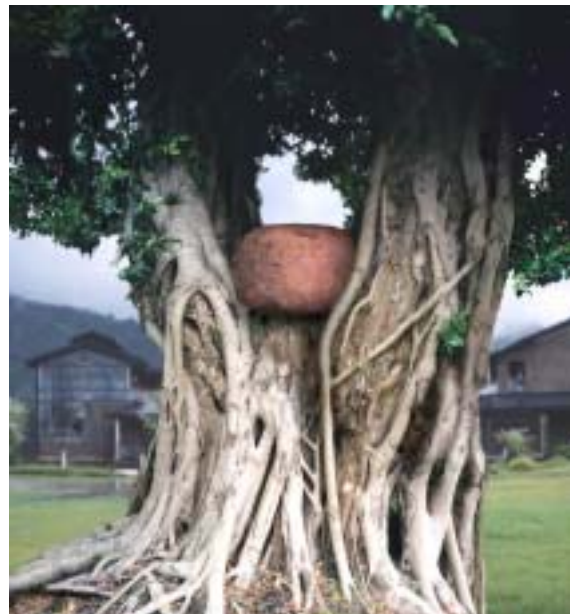
抽象空間無限性切割出的單位。就是在此位置，二度平面的空間地圖經由“身體-知覺”一種奇異轉換為三度空間的立體景象，再經一種奇異三度空間的立像置換為四度空間的世界深度。於此要說的是，藝術家縱身投入美濃地方的生活世界中，並對客族命運的留神關注以一種哲學式的省思內蘊於藝術的表達中，以藝術品(物)召喚出美濃客家文化的內涵與地方世界的深度。²³



美濃客家文物館。資料來源：財團法人台北市開放空間文教基金會



《天地的恩賜中》作品「伸」
資料來源：財團法人台北市開放空間文教基金會



《天地的恩賜中》作品「包」樹成長電腦模擬圖
資料來源：田邊武

²³ 關於藝術家以一位外來者甚而是一位外籍的創作者進入美濃地方創作時採取之姿態，可參見《美濃客家文物館公共藝術設置完成報告書》中各界反映觀點訪談部分，如賴新龍委員表示：「作品『於天地的恩賜中』，運用自然素材創作即具自然性的作品，這樣與環境結合並帶有哲學思維的表現形式，...不以特別人工雕琢的作品，反而以自然性、哲學的人文性意涵帶入，以含蓄的方式呈現美濃地區的特殊人文精神」。美濃地區藝術家陳昌邑：「田邊武先生花費許多時間在於了解美濃居民的生活特色、人文背景，將這些融入他的創作裡面，...正因為如此，相較之下單單靠著憑空想像而來的藝術品是比較沒有說服力的」。高雄縣文化局,2002，頁 25-28

第三節 藝術品(物)所開顯的場所精神

一種經由美濃人與土地聯繫的親密情感所凝聚著的認同，隨著工業化與菸葉廢耕面臨了危機²⁴，這使得向來安土重遷的美濃人頓時與“著根”(rootedness)於土地上的棲居經驗有了斷層，這意味著未能在“家”安身立命而人的身心得不到歸宿，在大地上缺失了聚集意義與有所認同的地方。是以，在美濃土地上存在的客家族裔需要一種能牽動美濃人對“生存之築造”想像的象徵化媒介，讓美濃人重返大地之上的棲居。諾伯舒茲認為「“象徵化”意謂著一種經驗的意義被“轉換”成另一種媒介。」，美濃人需要的正是能表達出族群命運的築造物，由此築造物集結美濃人於大地上存在經驗的意義，具體化其所在的世界並開顯一有意義的場所，使得該場所成為一個存在的“中心”，即是美濃人、出外打拼的美濃子弟甚而是身為客家族裔的人可意向的精神象徵之處，是像家一般可讓人歸返並有所棲居的地方。

「於天地的恩賜中」作為能凝聚著認同之築造的表徵物，它首先是以內屬的“在-地方世界-內”建立一種關係性的聯屬，回應著美濃人於大地之上棲居的方式而築造，它以美濃人之生存命運為尺度，而非採取外在地對客觀物體認識的立場，也就是說，「於天地的恩賜之中」在具體的美濃地方情境中有其意義的根源，使其和美濃地方形成一種圖案與背景(包被與擴展)的關係²⁵，「於天地的恩賜之中」唯有在這種包被的關係性中才可能取得一種認同性，相對的，美濃的地方特性經由「於天地的恩賜之中」此藝術品(物)之召喚與集結，將隱藏不可見之意義於知覺身體入於藝術品(物)之位置，由時空到場的情境中敞開出來，於是公共藝術之所在不僅成為可認同的中心，同時揭露隱伏在既有環境中的意義。

²⁴ 「農不離土」一直是世代美濃人謹記祖宗傳給後世子孫的警語，美濃人與土地的深情自第一批來到美濃拓墾的先民綿延至數代成為美濃人共有的認同與記憶。「這塊土地未曾休息過：小冬禾一歇、大冬禾緊跟著，尚且來不及計算二季作的成本收益時，菸草又在繁瑣、密集的勞動下，站屹在這片山水詩畫般的田園中。」傾聽著「土地，默默的承受著這一切，如同老水牛，永遠也不會因過重和繁複的工作而吭聲。...農民的身上早已沾滿新春的土泥.....世代守著這塊土地，承續著父執輩堅持的勞動，甚且把所有的歲月全投擲在這片泥田中...湮沒在恬靜泛著月色美濃山色中。」摘自《重返美濃》，李允斐/文「菸農紀實」一文，頁 78-80。研究者認為正是「菸葉生產和客家文化」孕育出美濃人對自身歷史的深刻認同和對地方的強烈歸屬感。然而，菸業於 1993 年公賣局鼓勵廢耕的政策之下，美濃人經由土地聯結的內聚力-族群意識/身份認同面臨了逐漸薄弱的危機，美濃人為了重新凝聚美濃人的情感與認同，「象徵化」成為一個必要的方法，.....讓在美濃的客家人更清楚瞭解自己的生存處境，一如過去美濃的老祖先們如何地求生存」。參見《菸草美濃-美濃地區客家文化與菸作經濟》，洪馨蘭，唐山出版，1999，頁 201-207

²⁵ 參見《場所精神:邁向建築現象學》中場所結構之描述，頁 12

作品「包」與「伸」以榕樹以及天然石材進行有機的創作，「伸」樹自大石頭縫生長而出，宛如一株陽剛的垂榕穿透石盤屹立於大地之上，「包」樹之中央包覆著自「伸」石挖出的圓(原)石，宛若由大地之母孕育之正榕傳遞著滋養的生命包圍著心石，「伸」與「包」透過相同的原石有著相連的脈絡，象徵著身為客家族裔的美濃人與先民、與土地有著血脈與地緣之親的生命聯屬，同時在繁盛而具生命力的「包」與「伸」樹的意象中，天、地被結合在一起建立一人神感通的世界，在堅忍與包容的石與樹的意象中，陰陽合同成為一和諧穩定的世界，「水文」石蕩漾出的同心波紋，象徵著客族的團結與講究宗族的倫理關係。由於伯公樹和石頭伯公的意象在美濃客家聚落中已是最熟悉的地標，在美濃人的“身體-空間經驗圖示”裡亦有絕對的意義，當美濃庄頭伯公(土地公)樹凋零枯死成為美濃人心中的遺憾時，「包」與「伸」賦予新生命的象徵自然而然的為美濃地區的民眾所接受，「包」與「伸」的位置讓關注的目光切近於樹木立腳扎根和汲取養分的這塊土地，帶出美濃地區斯土斯情的場所氛圍：

「一年前從屏東遷移來的百年榕樹，經歷一年的考驗展現了堅韌的生命力，在此地重新紮根、萌芽，在眾人的期待下，與客家文物館以及美濃一起成長，彷彿歷史中客家人遷移到美濃謀生存所展現的鬥志一般。在館外的綠地空間成為民眾聚集的地方，經常可見美濃居民在這裡練習土風舞、打拳；傍晚時分，附近居民往往來這裡小憩，在山景和夕陽餘暉中話家常。這樣的景緻，正如過去美濃居民在大榕樹下伯公壇唱山歌、泡茶、聊天的習慣一樣，公共藝術「於天地的恩賜中」正好將美濃客家文物館這座新的建築物與當地居民生活達成聯繫，建立了適情適性的氛圍，成為一個可以延續傳統與記憶的空間。這位美濃地區年紀最老的“新移民”，象徵老樹與美濃一起成長，在天地的恩賜中，人們將繼續創造歷史，而老樹新移民的故事，也將為人津津樂道，成為美濃在豐厚的傳統中，走出時代新意的里程碑。」²⁶

「於天地的恩賜之中」吸收了美濃的地方性格，因而我們說藝術品(物)詮釋了美濃，並使這代表著客家精神的性格明顯化，美濃地方的場所精神不是一個靜態而遙遠的過去，而是知覺身體入於藝術品(物)的位置所開顯的活生生之現身在場，是人之在世存有的此在-身體投入公共藝術之所在予以留神關注，體現著時間

²⁶ 摘錄自「高縣/美濃客家文物館館慶展開 為百年老樹慶生」報導，網址：
<http://www.ettoday.com/2003/04/28/157-1446288.htm>

化空間的痕跡，在知覺身體面向公共藝術的姿態中，一種不純然只是物理生理性意義的肉體或心理意義的意識於其中，而是於時間性共流中彰顯一種文化歷史性脈絡，也就是說，美濃住民面對公共藝術的解讀之際內蘊著受其生命經驗及生活歷程積累的文化圖示，於是將客家族群的整體存有帶入生命中，使得私密的內部成為公共的整體中的一部份而與美濃地方更“親密”，我們可以說正是「於天地的恩賜中」位於美濃客家文物館，正是「於天地的恩賜中」的象徵性，讓公共藝術之所在(空間)不至於與週遭環境的血脈切斷了存在的聯繫，作為一種象徵，讓美濃人憶起與土地親近之整體性為基礎的共同價值觀。公共藝術是以成為揭示出人們存處於生活世界的力量，這股撼動人心的力量於公共藝術之所在湧冒著，讓此在生活於其中的世界無蔽的公開成為眾所矚目的。

「於天地的恩賜中」以“橋”(和橋一樣為獨具方式的一物)的位置提供一個場所，即設置空間，知覺身體在以現身在場出現於像橋這樣的藝術品(物)之前，沿著時間流域之連續中回首身體在世界中的曾在，有許多為身體記憶所標誌的地點，其中一個地點作為橋的位置而出現，而身體並非首先站到某個位置點上，而是從身體本身-知覺的身體而來才首先產生了一個位置，一個有意義的場所意味著人在其中擁有他們的位置，「於天地的恩賜中」作為美濃客家文物館與客家子弟的聯繫，並開啟美濃客家文物館作為客家文化傳承之場所意義，它似乎還承擔著外界與客家鄉親的期待，作品還須把別的東西公諸於世，它把這個別的東西敞開出來；「一個令人虔誠、敬畏，讓”客”族子民深思的意念！....在烈日下仰望伸向藍天的”伸”作品的感動.....。是的，在這裡見到了”客”族命運的哲理表達；同時，也是對自我——一位客家族裔進行一場反思。.....在十餘年前一位摯友，眼見一處峭嶙山壁上，一株小榕樹正奮力地生長，不禁說那正是客家精神。今日，站在田邊武先生的物品之中，不禁令人念頌瀾濃庄開基碑文“... 我等同心誠意，祭告山川，懇祈上蒼，佑此土可大，亦因可久，將亦世於瀾濃。”相信美濃子民將感念美濃的好山好水與族群命運的承傳重責“於天地的恩賜中”」²⁷。

藝術品(物)所設置的空間意象和客族的身體空間經驗共同投射了一個背景於文物館週遭，使得每一個進入文物館的現在身體(present body)都擁有它的背景，

²⁷參見：《公共藝術簡訊》第33期，頁3-4

於是「於天地的恩賜之中」是可以被理解憑身體知道的。立足於美濃的大地上注視著作品「包」和「伸」，藝術品(物)之所在並不是外在形式(作品尺寸、色彩、材質)的實際規定給予的，亦非光線印入眼底的這顆樹或那顆樹吸引著客家子弟，而是藝術品(物)開顯之場域引出一種特別的凝視，由我們從內部取回重新構成並被激活的意象，也就是知覺身體的意向穿透了物體的表象，這凝視讓觀者來到切近處，由物允諾著忽近忽遠、忽快忽慢的到來，亦安置了距離，來到美濃先民緊握鋤頭於此繁衍、滋生萬靈的大地上譜下的客族命運的史詩前，正是被喚到近前的東西展開出天、地、人、神攏集為一體的世界，物籲請四方並召喚人重回安頓天、地、人、神的“家”並與它們同棲，一種情境隱然而生：我等與先人同心感受，於是我們說「於天地的恩賜中」此藝術品(物)於美濃客家文物館於美濃的大地上帶出客族在大地上之的整全性的存有活動，它成為可指認的可認同的與有所歸屬的“棲居之所”。當人們說“看到”棲居之所，絕不是築造物(藝術品物)在我的視網膜再現或說我和藝術品物隔著一段距離而使我的眼睛看見，乃是有一種向它的趨近，身體凝視的地方在知覺能動視域裡呈顯一不可見的空間意象，知覺身體入於物的位置去居住它的經驗，這由知覺身體入於物之所在設置的空間範疇，含納了身體知覺經驗到的整體容量，也就是說知覺的身體在覺知時援用了過去與未來的時間視域，在時間的連續性中，身體知覺意識、記憶、想像指向物所敞開的自由區間，能動的身體在時間之過去-現在-未來綜合性地帶出空間的整體顯現，即是由一位置允納、安置物化聚集於公共藝術品物之內的整體，於公共藝術之所在開放敞開領域之自由，且在其結構中設置這種自由，藝術品物之召喚讓美濃客家文物館與週遭環境、公共藝術之所在(空間)與人都綜合地把它們(空間、身體、他者、藝術)聯繫在一起，是為身體與物之時空現身在場對空間的一體呈現。

「於天地的恩賜中」召喚了時空的現身在場，乃是客家族裔之“身體-空間經驗圖示”入於「於天地的恩賜中」雙重容納，藝術作品的傾注與餽贈聚集於這承受與保持的容納中，作為讓棲居之築造即人據以在大地上存在的方式，築造之所是世界與大地爭執的舞台，詩性的築造表述恰恰把高懸於大地之上無根漂泊者引向大地，使它們紮根於大地中涵養生息，築造至此始讓到場著進入棲居之守護，而得到守護的東西必定被庇護著，藝術品(物)乃真正的成為在天空之下、在大地上之的贈品。

對於遠到而來非美濃住民的客家子弟而言(以為本人為例來說吧),身為客族的一份子我居住在台北並不住在美濃,美濃並沒有為我提供住處,但立足於「於天地的恩賜中」之前我卻說我棲居著,這樣思維著我於美濃地方的棲居時,乃是經由「於天地的恩賜中」所開顯之場所精神引導出我與美濃地方一種像“家”的親近關係,藉著海德格對橋的描述方式來說明此問題;當我的身體思維著於美濃棲居時,是將我視為已寓於「於天地的恩賜中」此藝術品(物)而駐留在四重整體裡,如今我思念著並不在可把捉之近處存在的家時,這個思念不是單單一種純粹的體驗而已,它應屬於我對“家”思維的本質,身體思維本身以其知覺之動性穿透至物的內裡經受著那個“家”之位置所設置的空間-著根的、歸屬的、溫馨的、熟悉的,知覺身體以一往返的步伐穿越停留在家的遠處-美濃棲居;當我這樣思維著於美濃地方的棲居時,卻比每天行走在美濃土地上而對它漠然的人更親近美濃地方。如果人們對公共藝術之所在或「於天地的恩賜中」此藝術品(物)的關係是這樣的思維著,誠如作家鍾鐵民所說:「美濃不只是美濃人的美濃,也是客家人的美濃」²⁸,它表示一種駐留的關係一種留神關注,當我對它留神關注際,我與美濃產生一種親近嵌合的關係,美濃對我而言是似曾熟悉的居所,是內在於母體而真正經驗到一個場所,我能於此自由行走,知覺的身體被包圍且成為場所的一部份,原是空間過客的我經由進入與投身公共藝術之場域成為定居者。這說明著一旦場所精神開顯且意義成為可見之後,自身的流浪反而不可見地內在於存有者的生命,那麼棲居並不意味著我佔用某個住宿地,而是一種廣義的棲居關係。

Gewohnet 說過:「所謂人存在,也就是作為終有一死者在地球上存在,意味著:居住。……作為棲居的築造,也即在地球上存在,對於人類的日常經驗來說乃是 - 正如我們的語言十分美好地說出的 - 自始“習以為常的東西”,當我們把公共藝術的設置放至於生活世界的實際層面時,海氏的詩意性場所築居觀道出了人與大地、人與環境的深層互動關係,而「於天地的恩賜中」此藝術品(物)所開啟的場所認識,讓原以為忘卻了人據以在地球上存在的方式,在沉默中道出這被遺忘的詩意棲居,讓棲居於此地的人透過公共藝術的存在去感受到自身脈動與土地、祖先、歷史與族群之間的血脈與地緣相聯。

²⁸ 誠如作家鍾鐵民所說:「美濃有著豐沛的文化資產,可以讓都市人繁忙之餘,來這裡作作夢。美濃不只是美濃人的美濃,也是客家人的美濃,更是全台灣人的美濃。」,參見《重返美濃》,頁217

第四節 小結

透過【第參章】、【第肆章】與【第五章】的案例解讀與描述中可見公共藝術的生成，即公共藝術之所在(場)中各關係項的互動型塑出整體在場的成現，在嘗試以總體在場之“場所性”事實對公共藝術之生成做一深層的解讀與詮釋之後，獲得了對公共藝術之所在認識的啟發；公共藝術尚未設置前的地方，人們所處的生活空間並不是均質的、客觀化的概念環境，它是有機的，具有其地方特性(品質或性格)與意義的空間，即在地生活世界中有其自身的地方性身體-空間經驗，有著“源初共有共享的身體-空間經驗”，專業規劃團隊或藝術家還未對它留神關注前只是個“過客”，即便就在此開放空間中辦個畫展或作品展，也僅算是向觀光客般“未到場”的借住一宿，在這裡公共藝術與地方世界尚未出現一種發生關係的場面。

當地方世界成為公共藝術將到的空間時，也就是藝術即將介入地方世界之際，藝術家被要求對公共藝術之所在一種留神關注的凝視，一種像他者開放的敞開性凝視。在公共藝術的場域中藝術與他者照面場面是：一開始藝術家個人的經驗與地方獨性是“有距離”的，其所見宛若一“平面性透視”的空間景緻，與他者-地方民眾所經驗的四維度地方場所是不同的，如果此時的介入是採取現代性的殖入式方式，將地方空間當作一種去身體性、去他者之時間、空間割裂的無止盡中性空間，當作藝術品(物)擺放的無意義背景舞台的話，將會有一種斷裂疏離發生在“看”的位置上，即在地方民眾共同的“身體-空間經驗圖示”與專業規劃團隊或藝術家之間，然而，另一種嵌入過去、現在和未來之延續中的生長式介入，是“在場”(presence)的受地方場所經驗啟發而創作的，就在知覺身體與他者的交錯中，身體獲得了一個習慣，“習慣的獲得”即是地方世界的重新把握或說共同經歷了“身體-空間經驗”的重新剪裁，於是我們可以說藝術(藝術家或藝術家創作之藝術作品)與身為公眾的他者發現了在公共藝術之所在的位置，由此位置設置一空間容納雜然紛陳的到來，藝術與公眾超越了主-客二元的立場於總體在場中一同到場。

好的公共藝術品(物)的誕生即其設置之所在是可召喚“讓在地民眾棲居”的場所，由藝術品(物)的位置所開啟出一個場所空間是能有所指認的，即是有意義的，當人們駐足在公共藝術品(物)的位置對其留神觀注時，藝術品(物)不是單獨的個體對象物於視覺中的呈現而已，它由其位置(觀者的知覺身體入於藝術品(物)的位置)接合距藝術品(物)遠近不同的一些場地，形成一總體在場的整體氛圍，在

此空間情境中是人之知覺身體、藝術品(物)以及時空環境同時進行的互動。研究者認為“公共藝術所創造的,不只是停留在藝術品的創造,而是空間氛圍的型塑,也就是公共藝術的生產,更是空間的生產”²⁹,如公共藝術作為“場所的塑造”(place-creation)之用意來看,塑造場所的不單是在場發生的東西,場所之可見形式掩藏著不可見的意義關係,而正是這些關係影響著場所的特性,好的藝術創作能穿透至不可見的背裡開顯地方場所的特質,相同地,好的公共藝術設置能藉著詩意地築造活動,更好地使空間(space)轉化成有意義的場所(place),能讓在地民眾產生熟悉感、親切感以及像“家”一般的安全感,並逐漸發展成歸屬感,同時在地民眾能藉由對公共藝術之所在所凝聚的認同形成一種地方的身份認同。

²⁹ 參見：《尋找市民美學-2001 公共藝術論壇在台北》研討會實錄，陳碧琳「公共藝術的公共性批判」，台北市政府文化局，2001，頁 32

第陸章 結論

台灣的「公共藝術」不只是 1992 年出現在法規上的一個政策名詞，同時是隨著時空變遷而不斷發展的觀念，基本上來說，在開放性的精神與意義上它廣泛納歸於公共空間中呈現的藝術創作，並藉由藝術表現為媒介、空間為媒體共同展開“公共藝術”與“生活世界”的活動¹。

然而，台灣公共藝術的觀念自西方的現代化都市經驗移植至國內時，伴隨而來的是潛藏在現代性政治理性與資本經濟觀點下的同質性空間幽靈，公共藝術被視為滿足實體空間需求的工具理性，公共藝術操作帶有一套行政理性化的技術運作邏輯的生產機制，公共藝術的空間性取決於物(在這套技術性邏輯下藝術品(物)被視為客觀化的物體)如何製造，如帶著現代化抽象系統立場的規劃專業(planning)及規劃者(planner)，將公共藝術當成為工具理性的技術所征服以及科學化行政管理所控制的對象，公共藝術之設置以一種規劃建設的計劃操作，公共藝術之所在(空間)呈現為普遍的、抽象的、客觀的、分割的、中性調的同質性單元，在這樣的現代性空間架構下隱含了“客觀化”的時空斷裂，公共藝術的生成是去身體化與時間性歷程的作品展示結果，公共藝術之所在(空間)原具有的“地方特性”日益消失並日趨一致，宛如“透視圖畫法中的空白底紙、畫廊中為展示現代藝術作品而矗立的白色牆面、城市規劃的白色背景、或設計師面前的空白電腦螢幕”一樣，並無二致²，公共藝術作為一件物體與空間的關係是外在客觀性的規範要求，如耐久的、具有裝飾性的、造型的、公有經費的、位在開放空間的、視覺協調性的，藝術品(物)與空間以及他者的關係建立在客觀對象的物質基礎上，這將導致一種疏離；架構在抽象系統下的公共藝術與親密的生活世界之間；公共藝術與他者之間；藝術與公共之間。

本文運用現象學空間論述的觀點思索公共藝術之“場所性”問題，企圖藉由揭

¹ 誠如陸蓉之女士所界定之公共藝術內涵：「公共藝術指位於公共空間的藝術而言，它能反應基地特色，表達週遭環境；它被賦予傳達社會、文化的訊息和意義的任務，使之為一般大眾了解；同時，它也激發了地區或場所的生氣及活力，促使活動生產。換言之，日常生活的活動、人與環境的情感，均能透過公共藝術這個媒介來傳達。」，參見《百分比公共藝術示範（實驗）計劃執行及審議作業要點》，頁 2-4

² 參見《Art, space and the City – public art and urban futures》，麥肯·麥爾斯著，中譯本《藝術 空間 城市》，簡逸珊譯，創興出版社，台北市，2000，頁 82

示了生活世界中身體-空間此在之意義以及物性開顯之“場所性”啟發，對公共藝術之所在(空間)的重新認識，超越現代性觀點下的空間認識論，能幫助架構在現代性觀點下的公共藝術設置，跳脫抽象同質性的、去身體化的、忽視他者的、專業菁英意識主導的、工具理性操作的、客觀化物體的空間概念之實踐。

全文關注的焦點是指公共藝術之所在(空間)的真實經驗，這種“場所性”的要素並不是被抽離於生活世界之外，而是蘊含在生活中的總體在場裡。在【第參章】【第肆章】與【第五章】中花了極大的篇幅透過三個公共藝術的例子來深層描述現象學啟示的公共藝術之“場所性”概念，就是本研究企圖為公共藝術之所在(空間)尋求一整體的描述可能。藉著深層描述三個公共藝術之生成與發展來探討公共藝術的“場所性”的思索中，思索在思的路徑中於節點處不斷地連結出另一種可能，由現象學啟示的公共藝術之場所性對照現代性邏輯下的公共藝術，其彰顯的公共藝術之場所性意義不僅在於所在空間中的藝術品(物)同時是藝術家之身體以及他者之身體的所在空間，公共藝術之所在(場所)即通過“身體”與“物”的位置，為其接合聚集諸空間:點與點、距離與距離、空間與空間的現身在場，也就是在“身體”與“物”的共同護持下揭示總體在場的場所精神。

經過現象學對三個公共藝術個案的分析詮釋，本文總結公共藝術的“場所性”一種“總體在場的空間事實”其特質包括:異質性的、與他者發生關係的、物聚性的、非去身體化的以及蘊含時間性的。

進入公共藝術的世界裡便是進入公共藝術之所在內的秩序中，這秩序意味著某種關係的發生，在公共藝術之所在(空間)中經驗的是非同質性的空間，空間必須首先是異質的，藝術品(物)於此空間中才不會是任意切割的靜止性單元，而是和這世界有所關係的聯結，物與身體便是在關係的網路裡屬於彼此，是以，公共空間中的藝術品(物)並非中性的、同質性的或無意義的而是有意義的、異質性存在，乃是相對於身體在生活世界中居停的位置而來，在此位置的身體有所覺知，空間物才顯示為“有意義”的存在。因此異質性空間是知覺能動的身體在-世界-內，隱身進入內部所覺知的視域空間，公共藝術的觀念也正朝向一種能動身體的言說裡界定，因此除了公共性、藝術性特質外，尚且擁有時間性、身體性、變動性、參與性等特質。

公共藝術之所在是身體向世界拋錨的異質性空間，公共藝術的“空間性”奠基於“時間性”之上，其所在蘊含的時間向度根植於過去且朝向未來成長，是時間空間的連續，是以，我們不能脫離時間要素而獨談公共藝術之所在(空間)，公共藝術的場所認知是關於其所在相涉的人之“身體-空間經驗”入於“物”所開顯的整體情境，即人與環境、人與公共藝術品(物)在時空運動中互動的“切近”關係，“切近”在生活世界中與“他者”切近(親近)的是因身體的知覺能動性而可能，與公共藝術切近的是“在世界之中存在”，不斷地從現在出發，向著自身將在的可能性籌畫，從曾在揭蔽的瞬時開展出新生的現在，是在時間中的生存路程，而不是一個現成物體被置放於空間之中。

公共藝術之所在是相遇的場域，與他者相遇共存的場域，強調一種互為主體的參與觀念，這是跳脫誰代表“藝術”？誰代表“公眾”？藝術家是主，公眾是客的二元對立假設，回到生活世界中對公共藝術的真實照面，那個空間不再是一個中性抽象幾何的空間，更不是男性英雄氣概所應許的空間。

公共藝術是“集結”的“物”，是場所精神的形象化。「人需要“象徵性”的東西，也就是說“表達生活情境”的藝術品。...人的基本需求在於經驗其生活情境是富有意義的，藝術作品的目的則在於保存並傳達意義。」³，公共藝術之所在是藉由藝術品物開顯場所精神的地方，一種築造活動所創發、型塑而成具有實存意義的空間。藝術品(物)所表達的情境是詩意地，公共藝術之所在啟示人們去經驗去發現地方，尤其是當詩意地棲居築造對於人類的日常所見，僅僅被經驗為居住單位的規劃與設計工程，當我們在公共藝術詩意地築造經驗中測錘便可發現一被遺忘卻習以為常的東西。詩意使我們找到返鄉的路徑，使我們從技術理性的中性調冰冷居室走出，找到一處可以安身立命的真正寓所。

公共藝術的場所性彰顯以一種基本的方式呈現：介入(irruption)，這種介入是超越“藝術”或“公共”的二元性區分，它在總體在場的空間存在事實之中包含著藝術創作的介入以及民眾參與的介入，隨著身體的姿態與地方性格，而發展出各種不同的可能。藝術創作的介入由知覺身體為介質，進行匿名的築造活動，藉由藝術品(物)為媒介物使公共藝術之所在(空間)的場所品質彰顯出來，使得人們得以經驗它、發現它、居住它，從同質性的中性空間區別出來，形成異質性的意義空間。

台灣公共藝術之政策在政治經濟的影響下產生，於立法之初的公共藝術設置

³ 參見：《場所精神》，頁 5

考量著重在藝術家的經濟挹助與美化環境上，但在近十年中不斷地嘗試與反思，公共藝術的觀念已逐漸由現代主義觀點之價值典範朝向一些轉變，2002年台北市政府提案之文化藝術獎助條例部分條文修正草案中：「公有建築物所有人，應設置**公共藝術**，以提昇公共空間之藝術文化氣息，並凝聚民眾之環境關懷意識，且其價值應佔該建築物建造總預算百分之一以上。」，強調經由公共藝術之所在以凝聚民眾之環境關懷意識，便是要重新發覺人與環境的深刻關係，從公共藝術在一個空間裡面之設置來看，已逐步轉向從“場所性”思考公共藝術，可見公共藝術的新視野落在對公共藝術之所在的留神觀注，當時代的腳步走到這一轉角處時，它昭喚著我們“回歸事物自身”，回到現象世界中的生活世界中之存在，公共藝術為生活世界裡綿延出的另一點，它就發生在生活世界的週遭，公共藝術的設置歸屬於在世界中的築造，於公共藝術的築造活動中展開對“公共藝術之所在“真實的照面，即與此所在內所相涉的藝術創作、身體、空間、他者的照面，公共藝術的“場所性”把握不只在於表象的描述，而是企圖深刻地探尋至現象背後的描述，下探至存在經驗之內去思考。

試著再次傾聽駐足於公共藝術之所在時心生的那份悸動之無聲召喚：

「站在「於天地的恩賜中」作品之中，不禁令人念頌瀾濃庄開基碑文“... 我等同心誠意，祭告山川，懇祈上蒼，佑此土可大，亦因可久，將亦世於瀾濃。”」

「我慢慢走進這裡，逐漸了解她
我喜歡坐在這裡，看這種景象
一個充滿人文思潮和生命力的地方
一個擁有美好記憶的……板橋印象」

中文參考文獻：

(一)、現象學相關文獻

著作：

- 1.胡塞爾(Husserl,Edmund)
 - 《現象學的觀念》，倪梁康/譯，上海譯文出版社，1986
 - 《純粹現象學通論》，李幼蒸/譯，台北：桂冠出版社，1994
 - 《歐洲科學危機和超驗現象學》，張慶熊/譯，上海譯文出版社，1997
- 2.海德格(Heidegger, Martin)
 - 《林中路》，孫周興/譯，台北：時報文化出版社，1994
 - 《海德格爾選集》，孫周興/選編，上海三聯書店，1996
 - 《存在與時間》，陳嘉映、王慶節/合譯，三聯書店，1999
- 3.梅洛龐蒂(Merleau-Ponty)
 - 《哲學讚辭》，楊大春/譯，北京：商務印書館，2000
 - 《知覺現象學》，姜志輝/譯，北京：商務印書館，2001
- 4.(日)高田珠樹
 - 《海德格爾-存在的歷史》，劉文柱/譯，河北教育出版社，2001
- 5.(日)鷲田清一
 - 《梅洛-龐蒂 認識論的割斷》，劉績生/譯，河北教育出版社，2001
- 6.熊偉/編，高宣揚/主編
 - 《現象學與海德格》，台北：遠流出版社，1994
- 7.龔卓軍/主編
 - 《台灣現象學》，台北：梅洛龐蒂讀書會，1997
- 8.鄭金川
 - 《梅洛-龐蒂的美學》，台北：遠流出版社，1993
- 9.汪文聖
 - 《胡塞爾與海德格》，台北：遠流出版社，1995
- 10.蔡錚雲
 - 《從現象學到後現代》，台北：唐山，1995
- 11.安德魯·斯特拉桑(Andrew J. Strathern)
 - 《身體思想》，王亞偉、趙國新/合譯，瀋陽：春風文藝出版社，1999
- 12.馬克·勒伯(Marc Le Bot)
 - 《身體意象》，湯皇珍/譯，瀋陽：春風文藝出版社，1999
- 13.布萊恩·特納(Bryan S. Turner)
 - 《身體與社會》，馬海良、趙國新/合譯，瀋陽：春風文藝出版社，2000
- 14.倪梁康/主編
 - 《面對實事本身-現象學經典文選》，北京：東方出版社，2000

15. 段義孚(Yi-Fu Tuan)
《經驗透視中的空間和地方》，潘桂成/譯，台北：國立編譯館，1998
16. 諾伯舒茲(Norberg-Schulz)
《場所精神》，施植明/譯，台北：田園城市出版，1995
17. 季鐵男/編
《建築現象學導論》，台北：桂冠出版社，1992
18. 帕瑪(Richard E. Palmer)
《詮釋學》，嚴平/譯，台北：桂冠出版，1992

相關碩博士論文：

1. 李瑜撰
《諸神的宕居：神聖空間的現象學研究》，國立台灣大學哲學研究所，1996(碩)
2. 劉亞蘭
《梅洛龐蒂身體主體的互為主體性意涵》，國立政治大學哲學研究所，1995(碩)
3. 陳政仁
《梅洛龐蒂論藝術活動的基礎》，國立政治大學哲學研究所，1998(碩)
4. 池永歆
《嘉義沿山聚落的「存在空間」：以內埔仔「十三庄頭、十四緣」區域構成為例》，國立台灣師範大學地理學系，1996(碩)
5. 黃素真
《沿山鄉街的「存在空間」- 以林圯埔街為例》，國立台灣師範大學地理學系，1997(碩)
6. 潘朝陽
《台灣傳統漢文化區域構成及其空間性-以貓裡區域為例的文化歷史地理詮釋》，國立台灣師範大學地理學系，1994(博)
7. 劉曉芳
《「身體-空間」經驗的現象學研究》，南華大學環境與藝術研究所，2002(碩)

期刊雜誌：

1. 魏光莒
〈海德格的居住哲學〉，中華民國建築學會建築研究成果發表會，1998
2. 李謁政
〈室內美學的誕生〉，中原學報第二十六卷第二期，1998
3. 鄭金川
〈梅洛-龐蒂論身體與空間性〉，當代雜誌，第三十五期，1989
4. 陳其澎
〈身體與空間：一個以身體經驗為取向的空間研究〉，中原設計學報第一卷第一期，1999
5. 汪文聖

- <有關「空間現象學」的經典詮釋-兼對抽象的空間與虛擬的空間之批判>，哲學雜誌，第三十二期，2000
6. 尤雅姿
<文學世界中的空間創設>，中國文哲研究通訊第十卷第三期
7. 潘朝陽
<空間·地方觀與「大地具現」暨「經典訴說」的宗教性詮釋>，中國文哲研究通訊第十卷第三期
<現象學地理學-存在空間的一個詮釋>，中國地理學會會刊，第十九期，1991
8. 蔡錚雲
<藝術知識的認知模式-梅洛龐蒂的現象學美學觀>，視覺藝術，第五期，2002

(二)、公共藝術相關文獻

專書：

1. Harriet F. Senie & Sally Webster/編
《美國公共藝術評論》，慕心/等譯，台北：遠流出版，1999
2. 麥肯·邁爾斯(Malcolm Miles)
《藝術·空間·城市》，簡逸珊/譯，台北：創興出版，2000
3. 卡特琳·古特(Catherine Grout)
《藝術介入空間》，姚孟吟/譯，台北：遠流出版，2002
4. 翁劍青
《公共藝術的觀念與取向》，北京大學出版社，2002
5. 蘇西·蓋伯莉克
《藝術的魅力重生》，/譯，台北：遠流出版
6. 夏鑄九
《公共空間》，台北：藝術家出版社，1994
7. 林保堯
《公共藝術的文化觀》，台北：藝術家出版社，1997
8. 陸蓉之
《公共藝術的方位》，台北：藝術家出版社，1994
9. 黃健敏
《美國公眾藝術》，台北：藝術家出版社，1992
《百分比藝術-美國環境藝術》，台北：藝術家出版社，1994
10. 鄭乃銘
《藝術家看公共藝術》，台北：藝術家出版社，1997
11. 黃才郎
《公共藝術與社會互動》，台北：藝術家出版社，1994

12.倪再沁

《台灣的公共藝術探索》，台北：藝術家出版社，1997

13.劉伯樂

《和青少年談公共藝術》，台北：藝術家出版社，1997

14.行政院文會建設委員會

《百分比公共藝術-示範實驗計劃執行及審議作業要點》，1995

《公共藝術設置作業參考手冊》，1998

《公共藝術示範實驗設置執行實錄》，1999

《民國九十年公共藝術年鑑》，2000

《民國九十一年公共藝術年鑑》，2001

15.曲家瑞

《板橋印象-公共藝術設置成果報告書》，2002

16.交通部鐵路改建工程局

《板橋車站公共藝術設置完成報告書》，2003

17.高雄縣政府文化局

《美濃客家文物館公共藝術設置完成報告書》，2002

碩士論文：

1.劉俊毅

《公共藝術在都市中運用之探討-以建築物外部留設之開放空間為例》，國立成功大學建築研究所，1995(碩)

2.林熹俊

《公共藝術與社會互動關係的研究》，中原大學室內設計研究所，1996(碩)

3.吳思慧

《公共藝術生產的公共過程與「公共性」建構-以台北市東區捷運通風口公共藝術案例為例》，台灣大學建築城鄉研究所，1998(碩)

4.吳嘉陵

《二十世紀台北市公共藝術的探討》，中國文化大學藝術研究所，1999(碩)

5.朱曉芳

《以創作生成與大眾解讀來看當代的公共藝術》，雲林科技大學空間設計研究所，2001(碩)

6.郭文昌

《公共藝術管理及其美學之研究》，南華大學美學與藝術管理研究所，2001(碩)

7.陳碧琳

《90年代台灣公共藝術之研究》，南華大學環境與藝術研究所，2001(碩)

研討會實錄：

1.行政院文化建設委員會

- 「環境與藝術研討會」，台北市，1993.5
- 「公共藝術研習會實錄」，台北市，1997.6
- 「社區美學研討會論文集」，台北市，1999.8
- 「公共藝術論壇實錄」，台北市，2002.6
- 「校園規劃與公共藝術國際研討會」論文集，2002.11
- 「兩岸四地城市建設與公共藝術研討會」論文集，2002.12

2.台北市政府文化局

- 「尋找市民美學-2001 公共藝術論壇在台北」論文集，2001.11
- 「藝術介入社區-公共空間的人文風景」實錄，2002.10
- 「91 公共藝術研習活動實錄」，2002

3.帝門藝術基金會

- 「環境與藝術公共藝術系列講座專刊」，台北市，1995.2

期刊報紙：

1.公共藝術簡訊

- < 藝術生活化的公共藝術 >，陳惠婷，第 33 期，2002，頁 1
- < 於天地的恩賜之中 >，李允斐/文，第 33 期，2002，頁 3-4
- < 我愛板橋 >，曲家瑞/文，第 33 期，2002，頁 5-7

2.美育

- < 邁向非傳統美學和生態文化願景的公共藝術 >，胡寶林，第 120 期，2001，頁 6-15
- < 創作者如何讓使用者表達意見？ >，夏鑄九，第 120 期，2001，頁 24-33
- < 公共藝術的執行與理論差距 >，林熹俊，第 120 期，2001，頁 34-39
- < 當公共藝術走向公眾-談公共藝術「公共性」之落實 >，劉瑞如，第 120 期，2001，頁 40-47

3.自由時報

- < 台灣公共藝術的文化主體性 >，楊樹煌，藝文版 13 版，2001.12.24

4.聯合報

- < 公共藝術的公共性 >，陳其南，文化版 14 版，1999.2.2
- < 廣告與藝術界限模糊，公共藝術淪為私有 >，周美惠，文化版 14 版，2001.12.14

5.藝術觀點

- < 從公共藝術看藝術的大眾性 >，高子衿，第 5 期，2000，頁 19-29

(三)、其他

- 1.夏鑄九、王志弘/編譯
《空間的文化形式與社會理論讀本》，台北：明文書局，1999
- 2.姚瑞中
《台灣裝置藝術》，台北：木馬文化，2002
- 3.陸蓉之
《後現代的藝術現象》，台北：藝術家出版，1990
- 4.郭繼生
《台灣視覺文化》，台北：藝術家出版，1995
- 5.高千惠
《當代文化藝術澀相》，台北：藝術家出版，1996
- 6.王貴祥
《文化·空間圖示與東西方建築空間》，台北：田園城市，1998
- 7.褚瑞基
《人與自然》，台北：田園城市，1999
- 8.顏忠賢
《不在場-顏忠賢空間學論文集》，台北：田園城市，1998
- 9.劉千美
《差異與實踐：當代藝術哲學研究》，台北：立緒文化，2001
- 10.謝東山/主編
《台灣當代藝術》，台北：藝術家出版，2002
- 11.唐曉蘭
《觀念藝術的淵源與發展》，台北：遠流出版，2000
- 12.(日)中川作一
《視覺藝術的社會心理》，許平、賈曉梅、趙秀俠/譯，上海人民美術出版社，1997
- 13.克利福德·格爾茲(Clifford Geertz)
《文化的解釋》，納日碧力戈、郭于華、李彬、羅紅光、田青/等譯，王銘銘校，上海人民出版社，1999
《地方性知識》，王海龍、張家瑄/譯，中央編譯出版社，2000
- 14.洪馨蘭
《菸草美濃》，台北：唐山，1999
- 15.美濃愛鄉協進會/編著
《重返美濃》，台中：晨星出版社，1994
- 16.邱彥貴、吳中杰
《台灣客家地圖》，台北：貓頭鷹出版，2001
- 17.林芳怡/主編
《空間啄木鳥-都市另類空間文化解讀》，台北：創興出版社，1995

18. Edward Relph
《現代都市地景》，謝慶達/譯，台北：田園城市，1998
19. R.J. 約翰斯頓
《哲學與人文地理學》，蔡運龍、江濤/合譯，北京：商務印書館，2001
20. 安東尼·吉登斯(Giddens, A.)
《現代性的後果》，田和/譯，南京：譯林出版社，2000
21. 王岳川
《後現代主義文化研究》，台北：淑馨出版，1992
22. 張國清
《中心與邊緣》，北京：中國社會科學出版社，1998
23. 克利斯·簡克斯(Chris Jenks)
《文化》，俞智敏、陳光達、王淑燕/等譯，台北：巨流圖書，1998
24. 啟良
《西方文化概論》，廣州：花城出版社，1999
25. 俞孔堅
《理想景觀探源-風水的文化意義》，北京：商務印書館，1998
26. 理查·塔那斯(Richard Tarnas)
《西方心靈的激情》，王又如/譯，台北：正中書局，1997
27. 魏光芑
〈全球性資本主義與地方空間的在評估〉，間別千年臨界空間與社會研討會
〈試探古蹟修護與在地信仰傳統之整合與再生〉，鰲龍雜誌，第35期，頁5-9
28. 許秀霞
〈美濃土地公信仰初探〉，台灣文獻第四十八卷第一期，頁141-149
29. 陳板
〈地方性的文化中心建構〉，客家雜誌第三期，1990.3，頁32-39
30. (日)片山和俊
〈客家民居的空間構成〉，周禪鴻/譯，客家雜誌第三期，1990.3，頁40-45

西文參考文獻：

1. Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, London : Routledge & Kegan Paul and Atlantic Highlands : Humanities Press, 1962
2. Merleau-Ponty, *Signs*, Northwestern University Press, 1987
3. Merleau-Ponty, *The Visible and The Invisible*, trans. A. Lingis, ed. C.Lfor, Evanston : Northwestern University Press, 1968
4. Dillon, M.C., *Merleau-Ponty ' Ontology*, Bloomington : Indiana University, 1988
5. Edward S. Casey, *The Fate of Place*, University of California Press, 1893