

未竟的青春幻夢——以「離現代」論 王大閎建築與文學文本

黃資婷*、傅朝卿**

摘 要

本研究立基在博伊姆提出的「離現代」概念，分成四個部分詮釋臺灣戰後代表性建築師王大閎：一，離現代作為一條飽受摧殘的勇者之路，如何有別於現代性；二，嘗試超越後殖民史觀，以「根」與「路徑」思考王大閎何以遊走在「美援文藝體制」與「國家文藝體制」之間；三，胖合王大閎建築與文學作品，分析以月球為藥引打造的類烏托邦（quasi-utopia），實為一場未竟的青春夢，中國建築裏慣用的語彙月洞窗，旋踵成通往《幻城》（*Phantasmagoria*）的基地。王晚期創作逸出實體國度，以虛擬及未竟之業繞開外人眼中他奉為主臬的現代主義，構築類烏托邦作為青春幻夢的所繫之處，重寫一個從未到來的空間臆測史。博伊姆「離現代」的特質，提醒我們能夠思考現代性的另類譜系與歷史，同時邀請我們反觀世界各地不同樣態與形式的現代經驗，開啟王大閎建築文本與文學文本「相遇」之可能。

關鍵詞：王大閎、離現代、建築與文學、類烏托邦、《幻城》

* 國立成功大學建築學系、中國文學系博士候選人。

** 國立成功大學建築學系名譽教授。

An Analyzing the Encounter in Wang Da-Hong's Architectural and Literary Text from the “Off-Modern” Perspective

Huang, Tzu-Ting

Ph. D. Candidate, Department of Architecture & Department of Chinese Literature, National Cheng Kung University

Fu, Chao-Ching

Emeritus Professors, Department of Architecture,
National Cheng Kung University

Abstract

Based on the concept of “Off-Modern” coined by Svetlana Boym, this essay is divided into four parts to interpret Wang, Da-Hong, the representative architect of Taiwan in the post-World War II. First, to analyze how “Off-Modern” can be different from modernity. Second, attempts to transcend the postcolonial view of history and to think about how Wang romps between the “US-aid Literary Institution” and “National Literary Institution” by Clifford’s “root” and “path” concept. Third, by a combination of Wang’s architectural and literary works, to analyze the text takes the moon as the clue, and the architect /author builds a quasi-utopia patterned after a nostalgic science fiction book. It is essentially an epitome of the unfinished dream of youth. The “moon-like window” is a typical Chinese architectural concept, and it is also paving the way for Wang’s fiction *Phantasmagoria* to draw close the intertextuality and superposition between architecture and literature. Wang’s later composition escaped from the entity nation to avoid modernism, which has been worshiped by laymen as the touchstone in practically and incompletely and rewrites the history of spatial imagination from the past to the future. It constructed a utopia as the place

of youth dream rewritten the history of spatial speculation that never came. Svetlana Boym's "Off-Modern" reminds people to think about the alternative genealogy and history of modernity, enlightening people to ponder the modern experience in various states and forms across the world to excavate more possibilities of "encounter" in Wang's architectural and literary text.

Keywords: Dahong Wang, Off-Modern, Architecture and Literature, Quasi-Utopia, *Phantasmagoria*

未竟的青春幻夢——以「離現代」論 王大閎建築與文學文本

黃資婷、傅朝卿

一、王大閎的前行研究

王大閎，1917年生於北京，父親為中華民國第一任外交總長王寵惠。1923年至蘇州就讀景海國小，1929年隨魏道明及孔祥熙夫婦先後到巴黎，再至日內瓦栗子林中學就讀，奠定法文基礎。1936年進入英國劍橋大學機械工程學系，隔年轉建築系。1940年9月赴美國哈佛大學攻讀建築研究所，受業於德國現代建築大師格羅佩斯（Walter Gropius）與密斯·凡·德羅（Ludwig Mies van der Rohe）。畢業後曾於香港執業兩年（1950-1952），1952年遷居臺北。建築代表作品有國父紀念館、外交部、國立故宮博物院競圖原案（紙上建築）、建國南路自宅、淡水高爾夫球俱樂部、淡水假日自宅計畫、成大文學院、人類登月紀念碑（紙上建築）。文學作品有將王爾德《格雷的畫像》譯寫成臺北版本的《杜連魁》，科幻小說 *Phantasmagoria*（《幻城》，2013），雜文集《銀色的月球》（2008）。2009年獲頒第13屆國家文藝獎，2013年獲頒第33屆行政院文化獎，2018年5月28日卒於夢中。

蔣雅君博士論文《移植現代性，建築論述與設計實踐——王大閎與中國建築現代化論戰，1950-70s》¹為後續研究者奠定根基。然其論文完成後，王大閎的文學作品陸續於2008、2013出版，有趣的是，王受制於「國家文藝體制」的大型紀念建築中，無可避免得因應政府需求而更動設計，但到了主導權相對自由的文學作品中，

¹ 蔣雅君：《移植現代性，建築論述與設計實踐——王大閎與中國建築現代化論戰，1950-70s》（臺北：國立臺灣大學建築與城鄉研究所博士論文，2006）。

王大閎想像的邊界不再是國家，而是宇宙，他的未來世界尤以外太空為實踐場所。透過將文學文本與建築文本並置閱讀，可發現作為赴英美留學的建築師，他致力走出一條介於「美援文藝體制」與「國家文藝體制」之間的道路，這條路徑與博伊姆（Svetlana Boym）所提離現代（Off-Modern）中「飽受摧殘的勇者之路」——這條道路是傾斜、對角與曲折的，而不是關於棋盤裡「盡責的士兵與國王」之主奴辯證——不謀而合。本文暫時擱置王大閎建築與文學作品中國族政治意識形態的論述策略，如《幻城》的起手式「西元 3069 年，地球沒有國家之分、戰爭也消失了，唯一的統治者將王子送入太空，踏上目的地成謎的旅程……」²，再也不必為意識形態國家機器代言，博伊姆云：「文學與哲學可以成為形式上的『紙上建築』（paper architecture）」³，紙上建築因未落實於現世，不受限於昂貴的材料成本，永遠都有再製的可能，她以東歐有紙上建築傳統為例，在停滯時代（Era of Stagnation）期間完成的激進項目的建築，這些建築是為了競圖所繪，但從未建造過，甚至在毫無功能性可言的情況下進行建築冒險。⁴其離現代的概念便有助於開啟王大閎建築文本與文學文本「相遇」（encounter）之可能。

晚近人類學家克里弗德、建築師暨評論人帕拉斯瑪（Juhani Pallasmaa）、哲學家紀傑克（Žižek, Slavoj）等，不約而同提出相遇（encounter，另譯碰撞）概念：

從歷史的角度來思考，就是將自己置於某一時間與空間的過程。所謂的「位置」（location），從本書的觀點來看，就是旅行的路線，而不是一個定點——它是一連串的相遇與翻譯的過程。（克里弗德）⁵

只有藝術才能夠實在而清晰地闡明我們所面對的基本生存問題，對世界情況

² 王大閎著，王秋華譯：《幻城（phantasmagoria）》（臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2013），頁 24。

³ 'Literature and philosophy can be forms of "paper architecture."' Boym, Svetlana, *Architecture of the Off-Modern* (New York: Princeton Architectural Press, 2008), p. 6.

⁴ 'This kind of architecture is not immaterial; rather it redefines the relationship between materiality and virtuality in the broadest sense of the word "virtual," ranging from a virtuality of imagination to one of technology.' Boym, Svetlana, *Architecture of the Off-Modern*, p. 8.

⁵ [美] 詹姆斯·克里弗德（James Clifford）著，Kolas Yotaka 譯：《路徑：20 世紀晚期的旅行與翻譯》（臺北：桂冠出版社，2019），頁 6。

的體驗與相遇要比瞭解它們更為重要。生活不是關於理解，而是把自己投身到現象中去，與其他人一起參與和分享責任。（帕拉斯瑪）⁶

一種追尋這兩個不能相融的場域之間的相遇的企圖。一種不能被化約為象徵交換的相遇：在其中超出象徵交換以及在象徵交換之上的共鳴是，一種創傷性衝擊的回響。當對話是陳腔濫調，相遇卻是十分罕有。（紀傑克）⁷

與其說是跨領域，以兩種學門／文化／場域的「相遇」形容建築與文學的關係更為適切，由建築與文學構築一段由時空交錯而成，涉及複雜的繞道與復返之歷史，兩者關係是一段抽象的旅途、是將自身至於世界之中、是無法在精神分析語境裡的象徵秩序（Symbolic Order）中被客體背後的符號意旨給簡化取代的。與其強調兩個學門的「對話」，猶如高達美在詮釋學裡討論互為主體（Intersubjectivity）的艱難，不如強調兩者如何「相遇」，來回望作為戰後重要的建築師如何在「美援文藝體制」及「國家文藝體制」中走出一條「飽受摧殘的勇者之路」。

二、離現代：一條飽受摧殘的勇者之路

Off-Modern 該怎麼翻譯才適切？

《懷舊的未來》簡體中文版譯者楊德友將之譯為「外現代」，筆者認為難以強調

⁶ Pallasmaa, Juhani, *Encounters: Architectural Essays* (Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2005). 譯文引用〔芬〕帕拉斯瑪（Juhani Pallasmaa）著，〔德〕美霞·喬丹（Jordan M）譯：《碰撞與衝突：帕拉斯瑪建築隨筆錄》（南京：東南大學出版社，2014），頁2。

⁷ 這段引文是紀傑克形容《無身體器官》是建立在對於德勒茲「無器官身體」概念一種拉岡式的生產性誤讀，他指出自柏拉圖以降，所謂的對話實則是對大量個案的誤解，歷來哲學討論並非是論證的對稱交換，是「An Encounter, Not a Dialogue」。「Consequently, Organs without Bodies is not a “dialogue” between these two theories but something quite different: an attempt to trace the contours of an encounter between two incompatible fields. An encounter cannot be reduced to symbolic exchange: what resonates in it, over and above the symbolic exchange, is the echo of a traumatic impact. While dialogues are commonplace, encounters are rare.’ Zizek, Slavoj, *Organs without Bodies: Deleuze and Consequences* (New York: Routledge, 2016), p. xxi.

Off-Modern 蕩析離居不歸其位的特質。劍橋字典解釋 Off 是 away from——離開當前所在地點或位置；是 separated 隔開；是 removed——移除、去掉、除掉、減掉；是 not operating——切斷、停止運轉；是 not at work——對安排好的活動終止或取消；是 completely absent——因為被用盡或死亡所導致的消失；是對某人某事某物的不喜歡與不接受；於運動賽事將 offside 譯成「越位的」——所處位置不在允許範圍內的正常位置；網路世代使用社群媒體聯繫彼此時，Online 與 Offline 譯為上線與離線，多義且複雜。

「有關副詞 off 的幾個意義，在這討論中包括：『在旁邊』和『在臺下』(offstage)、『從中延伸並擴展』(extending and branching out from)、『有些瘋狂與古怪』(offkilter)、『自工作或責任中缺席或離開』、『跑調』(off-key)、『弱拍』(offbeat)，偶爾也指不入流(off-color)但卻不是被拋棄的(offcast)』⁸ Off-Modern 作為現代性變體，繼承反思特質且鍾愛現代。博伊姆認為 off 不是標記差距，是過去與現代混合，是對未來可能性之新編排劃定廣闊的空間；Off-Modern 是一個當代的世界觀與歷史感性(historic sensibility)，靈感源自 1914-1930 年代風行俄國的形式主義(Russian Formalism)，尤以什克洛夫斯基(Victor Shklovsky)疏離理論(ostranenie)為首，點出人們在審美的知覺過程中，受制經驗而難以感受到其獨特性，而藝術便是透過複雜化的手法，延長也增加感受的難度，讓人們在原先習以為常、司空見慣的事物至於新的脈絡中理解，獲得別於囊昔的感受。疏離效果可以幫助我們側身閱讀既有的文化史，如此一來，現代藝術並非是自主行為，而是疏遠(estrangement)的實踐以及疏遠本身，for 與 form 的差異——為(for)世界疏遠而非跟(from)世界疏遠。什克洛夫斯基將疏離效果視為區分藝術與非藝術的手法，其俄文「ostranenie」，除保持距離、疏遠等意義，還包含錯位以及離開國家——故俄文語境中，詩歌乃至廣義的文學及藝術作品，都是以接近外語、疏離化的方式來回應生活書寫日常，陌生化距離便是指拉出審美距離，Off-Modern 以「疏離化」對抗「自動化」之延伸，博伊姆將什克洛夫斯基的小說《騎士的移動》(The knight moves)理論化，借西洋棋中騎

⁸ Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic books, 2001), p. 30.

士以 L 字型或日字型移動，而非像其他棋子般一格一格前行，騎士創造一條披荊斬棘的道路——第三條道路（the third way）⁹——雖然飽受折磨，但仍勇敢無畏的衝鋒陷陣（the tortured road of the brave）的同時，也是一條創造性思維之路：「他沒有跟隨革命時代闊步前進，展望光輝的未來，而是作出曲折的運動，就像國際象棋中的騎士（馬）一樣，直面革命中實現的潛力和悲劇性的困境：騎士可以橫向和縱向運動，穿過黑白方格，對權威提出挑戰。」¹⁰曲折路徑打破慣常認知的垂直發展，騎士論點出文化演進可能來自旁系血親，它或許在當下並非首要之事，但透過離開，如斯特拉文斯基、班雅明、科爾塔薩爾、佩勒克、昆德拉、卡巴科夫、納博科夫等流亡者，或始終未離開國土的藝術家們，也走上心靈流亡，與原先所在的空間隔出距離，將那段時光（現代）陌生化以後，長出未來。離開並非憎恨，只有摯愛事物不再日常，才能回到當初波特萊爾發明現代性那樣「新奇」，才能反轉目光，讓習以為常的「現代」繞道（un détour），彷彿初見。離開成了這些藝術家們的生活方式與世界觀：

off-modernist 在現代主義者與後現代主義者之間發揮作用，令學者感到費解。這個奇特的副詞消解了表現時尚的壓力，減輕將自己定義為前現代或者後現代的負擔。如果說在 20 世紀初期，現代主義者和先鋒派憑借否認對於過去的懷舊來定義自己，那麼，在 20 世紀末，對於懷舊的反思卻可能令我們重新定義批判性的現代性，及其在時間上的歧義和文化上的矛盾。¹¹

⁹ 社會學家吉登斯（Anthony Giddens）著有《第三條道路：社會民主主義的復興》（The Third Way: The Renewal of Social Democracy）一書，欲超越「老式社會民主」與「新自由主義」走出新路，礙於篇幅，筆者在此不另贅述。博伊姆於俄國對史達林紀念碑的態度中，提到「第三條路」：「『如何對待紀念碑宣傳？』這是科馬爾（Komar）和梅拉米德（Melamid）1993 年組織的一次競賽的標題。原來是蘇聯的、現在成了美國的藝術家提出對待極權主義的過去的『第三條路』：『對這些雕像既不崇拜、也不銷毀，而是創造性地與其合作』，通過藝術把紀念碑宣傳化為一個歷史教訓。藝術家們應該在人民那激烈而又具破壞性的衝動與國家那保護性而又具壓迫性的態度這二者之間調節。」〔美〕斯維特蘭娜·博伊姆（Svetlana Boym）著，楊德友譯：《懷舊的未來》（南京：譯林出版社，2010），頁 101。

¹⁰ 斯維特蘭娜·博伊姆著，楊德友譯：《懷舊的未來》，頁 35。Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, p. 30.

¹¹ 引文翻譯為筆者據簡體版調整。參斯維特蘭娜·博伊姆著，楊德友譯：《懷舊的未來》，頁 34-35。

環繞 Off-Modern 幾個重要關鍵線索：不在原先狀態、什克洛夫斯基的疏離理論、騎士的移動、懷舊、流亡。博伊姆曾論及對現代性的焦慮，認為若對現代性囊括諸多矛盾圖景有所共識，或許冒險離開(off)會是當代更好的選擇，必須屏棄「後」(post)、「反」(anti)、「新」(neo)、「跨」(trans)、「亞」(sub)等強加在現代的前置詞，Off-Modern 包含對現代的批判與鍾愛，所以關注現代歷史旁邊的那些罕有人煙所至之處，試圖偏離以往對過去的認知，對歷史進行創造性的、不那麼（意識形態或者政治）正確、徘徊於錯誤邊緣之解讀。選擇在 modern 前頭加上介系詞 off，是因 off 本身亦是出自於語言學的錯誤，多出來的 f，在 being a part of 裡，強拉出與介系詞「of」的距離，提供不尋常或令人反感的時間維度與人類行為，讓歷史在場（present），修補那些未曾「被預先看見」的過去，而非全盤接受啟蒙理性帶來的質變。Off-Modern 具有非扭曲事實，但卻是試圖探索迴音、殘餘、影響以及陰影的一種揣度的質量，並且通過創造性的錯誤，使世界偏離常軌、光怪陸離。

相對於現代，off 代表不在此處與中途離席。off-modernist 往往被納入現代主義版圖，但流亡、不安、不守常規等特質，讓他們在現代裡離群索居。筆者選用「離現代」來翻譯 Off-Modern 而非「外現代」，考量中文語境「離」作為動詞，具有分別、分開（離開），相隔（距離），遭受、觸犯（離法），背叛（背離），缺少等意義，而離字在中文源自一場誤會，《易·離卦》裡離為火，《彖曰》：離，麗也。成雙成對，美麗美好，「離黃」原指黃鸝鳥，是美麗的黃色鳥兒，《說文解字》：「黃倉庚也。鳴則蠶生。从隹离聲。」到宋代《廣韻》才將「鸝為鸝黃，借離為離別」；加上博伊姆關注議題涵括 diaspora——原指猶太人被逐出巴勒斯坦，開始亡鄉失土的流浪生活，中文語境被譯為「離散」¹²，可與「離現代」呼應。

Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, p. 30.

¹² 「離散的英文 diaspora 一字的字根即源於希臘 diasporien——dia-表示「跨越」，-sperien 則意指『散播種子』。離散因此在歷史上指的就是離鄉背井，散居各地的族群。據一般的說法，早在公元前三百年左右，這個字辭就可見於希伯來文《舊約》的希臘文譯本（the Septuagiant），這個譯本主要即是為了滿足亞歷山大城已經希臘化的猶太社群的需要。到了中世紀，在猶太教士的著作中，這個字辭就專指被逐出巴勒斯坦、流落各地的猶太社群。就猶太人的歷史命運而言，離散最早是隱含宗教意義的。《舊約》〈創世紀〉最重要的情節是亞當與夏娃因背叛上帝而被逐出伊甸園，他們的出走

簡言之，「離現代」是飽受摧殘的勇者之路。這條道路是傾斜、對角與曲折的，而不是關於棋盤裡「盡責的士兵與國王」之主奴辯證。¹³博伊姆提出「離現代」的七條歧路：

一、「離現代」是對於現代計畫的另類系譜與理解，包含藝術、理論與歷史。

二、「離現代」是反常的地理學，另類的統一性，以及跨文化公共空間的重新出現。

三、「離現代」是基於文化和身份的多元性，而不僅僅是對外部多元主義或多元文化主義的持有異議的政見和藝術。不太可能的國際夥伴之間產生了選擇性的親密關係，而非他們對影響力的焦慮和對統治的記憶。

四、「離現代」涉及引發建築和社會關注的前瞻性懷舊和批判性都市主義，「保存現代化」的新場景學（scenography）是廢墟與構築場所（construction sites）之共存。

五、「離現代」通過改變藝術技藝而不僅是新設備來形塑另類新媒體。以知識與經驗來組織新的人文平臺。離現代是一種尚未被發明的前綴詞，而不是「超出」（hyper-）或「賽博」（cyber-）。

六、「離現代」是使用技巧而不僅是人工智能，去與「人為錯誤」和人類創造力接觸。重新思考理論和技術的影響與生產困境。

七、「離現代」不是批評的終止，而是無論多麼遲來和過時，都要激情的思考。¹⁴

騎士具有能動性的移位，跨越其他士卒，不順從被安排好的命運，是「離現代」的

在象徵意義上似乎也預示了人類的命運從此與離散糾葛難分。《舊約》〈出埃及記〉敘述摩西如何解放猶太人，如何帶領猶太人離開埃及去尋找上帝應許之地，這是一次離散社群回歸故土的史詩歷程。離散的意義在〈申命記〉中說得相當具體。〈申命記〉所錄為出埃及四十年後摩西在約旦河東岸的曠野對以色列人曉諭耶和華律法的內容，有賞有罰，愛憎分明。其中有關背逆上帝的懲罰之一就是離散的命運。」李有成：《離散》（臺北：允晨文化，2013），頁17。

¹³ 博伊姆：〈「離現代」原畫〉，收入〔印〕納如拉（Narula Monica）等著，陳韻譯：《Raqs 媒體小組：動力沉思》（北京：金城出版社，2013），頁63。

¹⁴ Boym, Svetlana, "History Out-of-Sync," *The Off-Modern* (New York: Bloomsbury Academic, 2017), pp. 6-7.

精神——離開現代或許是更接近現代性本身的辯證特質，「讓歐氏幾何和非歐幾何得以變形地共存，而且從更廣泛意義上來說，讓不同模式的宇宙並存……帶來更為嚴密的視角與創造性的行動。」¹⁵博伊姆向我們示警長久以來被遮蔽的話語，不要迴避一個超越西歐與美國語境中先鋒派藝術（avant-garde）的真實歷史，並從歷史當中學習，且將層面拓展到建築及都市，透過文學、電影以及關於時間的理論論述，來拓展「建築」的概念¹⁶，製造走進建築的方法，拒絕只停留在對建築立面的理解，前衛的本意既然是與典律化的藝術背道而馳，那就不應該於社會現實主義（Socialist Realism）、現代功能主義（modernist functionalism）止步，從時間和空間兩個維度來考察冒險的建築，反轉歷來對小尺度的建築模型或計畫的成見，跨學科與理論的考鏡揭示建築內部多樣性。

三、戰後難題： 「美援文藝體制」與「國家文藝體制」之間

回到蔣雅君的研究，她指出要重新看待「現代性」概念背後存在著「西方中心主義」，側重在「文化移植」的層級，思考將「現代建築論述」的在地化視為現代性經驗的「移植」與「轉化」，更能看出臺灣現代主義建築之殊。然而，在此一思考的癥結點上，筆者更好奇的是，為何會是「移植」？當愛德華·薩伊德（Edward W. Said）後殖民理論（postcolonial criticism）一出，強調他所論述的東方主義是側重於「作為再現的再現」，而非本源式探究何謂東方主義以後，後繼者思考主體與他者問題，人人面對邏各斯中心（logocentrism）開始精刮世故，選好備戰位置。當然，以移植現代性（transplanted modernity）或者殖民現代性（colonial modernity）來理解臺灣戰後第一代建築師至今仍舊有效，卻也難以迴避為確立主體位置，導致自我與他者永無

¹⁵ 博伊姆：〈「離現代」原畫〉，收入納如拉等著，陳韻譯：《Raqs 媒體小組：動力沉思》，頁 63。

¹⁶ Boym, Svetlana, *Architecture of the Off-Modern*, p. 7.

止盡的對立模式。於此歧出，50年代的臺灣，夾雜在美援文藝體制與國家文藝體制的文化語境中，「西方中心」作為恆久的歷史之壁，生活在其中的人們，亦難逃社會框架所錮。在超過半個世紀的今日，時間為歷史詮釋讓路以後，隔出一段距離的我們，能否承認要找出完整的主體本就是難解僵局，以「橫的移植」概括的論述方式已經失效，「西方」作為「對手」而非「敵人」，發展出一套更溫柔的解讀，像人類學家詹姆斯·克里弗德所說：「給交錯的歷史騰出概念空間」，又或者如博伊姆繞開以西方為主的現代性框架，著力創作者在時代囿限下的「能」與「不能」？

西化仿冒與文化翻譯並非一組對立的概念，它並驚於所有被殖民過的國家裡。無論在建築領域或者文學領域，戰後臺灣現代主義的崛起，是在政治、經濟、軍事，乃至文化依賴美國下的結果。陳建忠指出美援文化具有組織性、結構性的運作形態，以「體制」(Institution)的面貌影響文化傳播。若將「國家文藝體制」視為影響戒嚴時期文藝思潮走向的「剛性體制」；那「美援文藝體制」亦是另一種變形的「國家文藝體制」，形成變相的文化殖民——陳建忠將「美援文藝體制」視為「軟性體制」引導臺灣文學傾向親美的世界／美學觀¹⁷——據王梅香考察，臺灣《文學雜誌》是在美國的「建議」下發行，作為向東南亞進行文化宣傳的踏板¹⁸，現代主義等文化思潮之譯介，背後有著明確的政治角力，當然在70年代的鄉土文學論戰中，本土性的問題被拿出來討論與反省。趙綺娜亦指出《共同安全法案》(Mutual Security Act)、《史墨法案》(Smith-Mundt Act)及《傅爾布萊特法案》(Fulbright Act)等，都是美國政府在臺灣進行文化外交活動的主要工具，其目的為培養知識菁英，年輕的學子們接受美國文化思想的薰陶，回國後搖身一變，成為在臺傳播美國文化的主要媒介。

借鑒趙綺娜、陳建忠、王梅香對美援文化的梳理，筆者認為這種滲透於建築領域亦有跡可循之中，但於建築領域卻鮮以「體制」化的運作方式來理解。在現有的

¹⁷ 感謝陳建忠老師對美援文藝體制的研究，啟發本文之書寫。陳建忠：〈「美新處」(USIS)與臺灣文學史重寫〉，《島嶼風聲：冷戰氛圍下的臺灣文學及其外》(新北：南十字星文化工作室，2018)，頁28-76。

¹⁸ 王梅香：〈美援文藝體制下的《文學雜誌》與《現代文學》〉，《臺灣文學學報》25(2014.12)，頁69-100。

臺灣建築史研究當中，談論到 20 世紀具有中國色彩的建築物，大抵有三種說法：一，傅朝卿所云的「中國古典式樣新建築」；二，村松伸「中國建築復興樣式」；三，黃蘭翔「明清宮殿復興樣式」，各考量不同參照脈絡，卻鮮以「體制」化的運作方式來理解。這三種式樣的建築分類雖點名受制政治，以「中國建築」或明清時期的宮殿建築為模仿對象。陳建忠提出「國家文藝體制」作為外顯的剛性體制，可通盤理解當時的文化現象，亦可說明看似模仿明清時期，保留大官帽，整體建築比例卻不見得依照明清標準；若以「國家文藝體制」來思考，則可更明確的點出當時公共建築之中國元素，乃是受政府意志影響拍案決定，所模仿的中國，皆是政府揀擇之後的中國，放大某些傳統中國的建築語彙，犧牲美感。

「建築毫無疑義的是一種文化運動，但它也是一種只能在權力和金錢上的世界裡才能實現的活動。對於建築來說，美學的現代性無可避免地要進入到與資本主義文明的資產階級現代性的關聯性之中。」¹⁹相形之下，文學於創作過程中不需要耗費太大的金錢成本，然而建築該如何從這道難解的習題中，更客觀思考文化場域的運作？

美援的確在硬體上給予臺灣邁向國際網絡極大的協助，但這些改變並非國家內部人民們經過時間折對後的產物，西方現代主義發軔乃是應答工業化、現代化衍生出來的社會問題，它反傳統、反對稱、反紀念性、反裝飾，強調機能、簡潔與開放。而臺灣現代主義時期與西方的現代主義之間有著近半世紀的時差，從日治時期到國民政府來臺，幾乎是在架空歷史語脈的狀態下全盤接受現代性的洗禮，有本質上的差異。諾貝爾文學獎得主奧克塔維奧帕斯（Octavio Paz）直陳現代性是徹頭徹尾的西方產物，它立基於西方線性、不可逆與進步的時間觀；回到臺灣語境，歷經多少政權更迭以後，我們依舊維持著西曆與農曆的時間概念，農曆代表著萬物生長的準則，是不斷死生的循環時間觀，與西方迥然不同。在另類現代性／殖民現代性的背景下，美援文藝體制的介入，當建築師們將「現代主義」建築語彙內化（interiorization）

¹⁹ Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge: MIT press, 2000). [比] 希爾德·海嫩（Hilde Heynen）著，盧永毅、周鳴浩譯：《建築與現代性》（北京：商務印書館，2015），頁 18。

成自身審美趣味的一部分，西化仿冒與文化翻譯之間如何折衷？接受經濟與文化援助的同時，不也是一種規範暴力（*normative violence*）？研究者又如何避免於論述過程中簡化創作者的能動性？

本文並非試圖對美援進行激進式的批判，或駁斥美國對於臺灣建築發展的介入，而是試圖問題化美援所帶來的「理性」與「進步」，亦是後續諸多學者致力檢討的，正因為建築難以避免在空間上的實踐，現代主義建築在臺灣創造一套新的文法，透過文化教育與規訓，改變我們好不容易從日治時期所習慣的建築語彙，這種改造是從最根本的認識論層次上的軋染。我們有可能透過對歷史的重新詮釋，找出於時間鍼芒裡的作家或者建築師，釐析於國家機器壓迫下的主體結構能動性（*structure agency*），作為生於當代的我們又如何回應建築史中的政治與倫理向度？王大閎正是戰後 50 年代以來最有趣的個案——出生隔年便發生五四運動，直至他童年 13 歲以前皆居於蘇州，人格養成亦於此階段。自其散文中透露的交友圈可推斷出受五四文人之薰陶，是歷經五四運動之後的第一代知識分子，而後又赴美學習建築，晚年寡言導致留下來的創作論述並不多，儘管生前後人多方揣度其意，也難獲得正面回應，這中間到底涉入多少政治因素，後人不得而知。但正是因此，我們可以暫時將作者意圖擱置在一旁，聚焦分析他文本裡的時代意義，靠枝微末節線索去趨近戰後第一代建築師的樣貌。陳建忠研析 70 年代以前，以國民黨政府的「國家文藝體制」建立起反共式的中國性美學典律，與美援文化形成的「美援文藝體制」現代性美學典律，輪流影響戰後臺灣文學生產潮流²⁰——而王大閎便是在「國家文藝體制」（中國性美學典律）與「美援文藝體制」（現代性美學典律）的夾縫中擘裂的切口。當「國家文藝體制」與「美援文藝體制」交互影響著他，若建築師難以迴避業主（戰後大型公共建築的業主為蔣中正）的介入，我們可以評價國父紀念館是國家文藝體制建築，但卻難歸類徐州路臺灣大學法學院圖書館、臺灣大學第一學生活動中心、建國南路自宅、虹廬、東門基督教長老教會等作品隸屬於何種體制，在建築物外觀比例、細節處理上皆可看見身為建築師之挑戰與磨合，創作者的自覺逐步帶領他脫離困處，

²⁰ 詳見陳建忠：《島嶼風聲：冷戰氛圍下的臺灣文學及其外》。

未桎梏於我們慣常理解現代主義建築類型化後的單線論述，也未服從於國家文藝體制所期待的宮殿式建築。

於此觀察下，筆者嘗試融合臺灣在文學領域與建築領域中觀察到的現代性現象，以戰後最具代表性的建築師王大閎為案例，再次回望這段歷史，尋找新的詮釋位置。王大閎之於此世代的不合時宜，也包含國民黨黨國身分與為意識形態國家機器服務，打造國父紀念館等公共建築，尤其近年臺灣推動「轉型正義」省思黨國威權體制對人民所造成的傷害，王大閎的確難逃既得利益者之標籤，儘管他在〈政治與建築〉、〈中國建築能不能繼續存在〉、〈對建築和建築師的一些想法〉等文章反覆重述出身為創作者的妥協與無奈，郭聖傑則提醒我們暫時擱置意識形態，回過頭來思考戰後來自中國的建築師們對臺灣建築所做的努力。²¹國父紀念館因政治考量在造型上折衷之後，無論是時代的局限或是個人喜好，王大閎暫時擱置他所擅長的藝術媒材，轉向文學創作，透過書寫科幻小說創造對新世界的想像，炯誠我們單一的藝術語言早已不敷使用，文學又幫助建築師完成何種樣態的未竟之處？西方文化脈絡下影響臺灣「現代性」概念的發展，從作為普世現象再落實到個體的創作細節，我們能否反身思考這把習以為常的度量之尺？王大閎作品有助釐清臺灣戰後建築與文學領域對於「現代性」的省思與差異，能否反映在建築師於文學中的跨域創造與實踐？*Phantasmagoria* 的出版，無疑為揭曉謎底帶來曙光。2013 年，在建築師王秋華的編譯下，中文版《幻城》終於付梓。*Phantasmagoria* 可另譯為幻覺效應，這是王大閎第一本亦是最後一本的扛鼎之作，耗盡一甲子的時光之書，譯者於後記寫道「原文局部重複，局部刪除，局部無法與前後文連貫。譯文由本人勉強拼湊排列，結局需請讀者想像，謹向讀者誠懇道歉。」王秋華恰好點出《幻城》原為「未經精熟掌握的素材」，王大閎版本的 *Phantasmagoria* 由 102 則極短篇組成，王秋華建築師譯本則為 92 則，兩者落差頗巨，本研究將以王大閎版本 *Phantasmagoria* 為主，並參酌王秋華《幻城》之翻譯。

²¹ 郭聖傑：〈少爺的神秘後院——再讀王大閎的空間理念〉，收入郭肇立主編：《世紀王大閎：臺灣現代建築的先行者》（臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2018），頁 208。

四、類烏托邦：一場永無止盡的幻覺效應

Phantasmagoria 與戰後臺灣致力於科幻類型小說書寫的作家有著極大的差異。自文學回應建築，王大閎的創作對比 50 年代留美文人圈裡與眾不同，回顧王大閎的生命旅程，從蘇州、瑞士、英國、美國、香港再到臺灣，跨國離散經驗下又如何想像中國，其精神原鄉的實踐為何？中國母體文化／文化中國的美學鄉愁在王大閎的作品中如何被呈現？或者，他真的在意「鄉愁」？冷戰與美援文化的格局，戰爭的框架下，建築師如何回應在地居民的生活需求與精神想像的落差？

前人研究囿限於時代背景，多強調王大閎作品受蘇州童年經驗影響，傾向將中國文化視為心之鄉原，或放在「現代主義橫的移植」論之。攤開王大閎的大事紀，可以發現在「國父紀念館」一案之後，方寄情於文學創作。王大閎的東方想像也並非以中國古典美學為皈依，而是致力發展出自成一格的美學特色，如同他令人印象深刻的名片設計——僅「王大閎」三字——童年經驗的確影響他的審美品味，但難以回答為何 *Phantasmagoria* 必須以英文（摻雜法文、義大利文）創作，對穹蒼與皓魄有無止盡的癡迷，「橫的移植」也小瞧王大閎建築作品的格局，他在密斯式乾淨簡潔之空間思維裡，透過動線、生活場景、家具等布局，讓蘇州園林的氣質滲入環境，將中西兩者混成另一種新的建築體。毋寧說，游離在多個國家及語言體系當中，製造出「親密性」與「距離」兩種特質，十三歲以前中文是母語，十三歲之後在國外生活，英語及法語反而是日常慣用的語言。如果說語言是思考的棲居之所，那王大閎與其他多語者一樣——不只擁有一個故鄉，而 *Phantasmagoria* 便是他為自己打造的家園。

（一）類烏托邦與《一九八四》

閱讀 *Phantasmagoria* 時，很容易讓讀者感受到這是散落在小說科幻世界裡支離多隙的碎片所組成，加上紊亂的時間軸，究竟王大閎想要打造什麼樣的世界／宇宙觀？類烏托邦（quasi-utopia）為王大閎於 *Phantasmagoria* 所創詞彙，可惜在王秋華建築師的譯本中被翻譯成「烏托邦式」，從下表可看出對比：

王大閎 Phantasmagoria	王秋華《幻城》
19. Pax	16. 天下太平
Zaar sits upon his throne, solid and stable like a pyramid. With an iron hand, he reigns over the land, but people see only the velvet gloves. He proclaims that he rules by love, and peace alights on Earth like a dove. /Riots, rebellions and revolutions have all vanished like rime and mist, and battles and wars the snows of yesteryear. People live in a state of euphoria. In a millennium and quasi-utopia . /Paritus pax bello. /But under Zaar, peace is not produced by war . Peace comes for once from a drug. A wonder drug named Drefu.	查爾自他的寶座統轄全國，穩如泰山；他聲稱以愛治國，用戴了絲絨手套的鐵掌指揮一切。國內沒有叛變，沒有暴動，匪謀叛徒均已銷聲匿跡，人民安居樂業，生活中充滿了烏托邦式的幸福戲，可謂天下太平。／這和平的世界並非產生自征戰勝利，而是由一劑神藥促成，神藥的名字叫做「追弗」。
Paritus pax bello 意旨無論戰爭與和平。 王秋華版本將 <i>Phantasmagoria</i> 18 與 19 二則合併譯為「天下太平」	

Pax 除天下太平之意，也代表天主教彌撒的親吻儀式，以此命名也代表相較建築圖案派以機械動力構築世界，王大閎觀看人間的姿態甚是溫柔。王描述查爾王坐在宛若金字塔般堅實穩固的寶位上，可連結至《一九八四》的真理部。王曾提出對反烏托邦（Dystopia／anti-utopia）小說《一九八四》的解讀，「他（奧維爾）形容將來的英國社會，在一種機械化、缺少人性、沒有自由的獨權政治組織下生存。這類恐怖的生活，實在令人寒心……一九八四年越來越近，我們只能盼望人類的生活不會變得比現在更單調、更枯燥、更加機械化。」²²《一九八四》中主人翁溫斯頓工作場所「真理部」是一座高達三百公尺，由白色水泥砌成的金字塔形狀的建築物，外牆刻有「戰爭即和平／自由即奴役／無知即力量」三句口號，小說的第三部，溫斯頓因違背黨的意志，被迫囚禁行刑重建思想，行刑者歐布萊恩問溫斯頓該怎麼確立一個人具有控制他人的權力，溫斯頓回答道：

權力就在於施加痛楚與羞辱。權力就在於把人類的心智撕成碎片，然後再度拼合成你自己選擇的形狀。那麼你看出來了嗎？我們在創造的是哪種世界？是老派改革家想像中那種愚蠢快樂主義烏托邦的精確對立面。……在我們的世界裡，除了恐懼、憤怒、得意與自貶以外，別無情緒。其餘一切，我們都

²² 王大閎：〈吸收世界上奇妙的色彩〉，《銀色的月球》（臺北：台兆國際股份有限公司，2008），頁100。

會消滅——全部消滅。²³

Phantasmagoria 作為王大閎唯一一本的科幻長篇小說，相較於《一九八四》中「老大哥在看著你」(Big Brother is watching you)、仇恨週與黨嚴格控管如何陳述歷史的權力等高壓政策等背景設定，讓人民隨時隨地處在恐懼且需控制好情緒不被他人發現的狀態中，這種反烏托邦與王大閎小說中類烏托邦既相似又相異，查爾王在地球打造的類烏托邦應有更深入之闡釋，他所創造的類烏托邦像極了魏晉時期舉國沉溺煉丹術，最終指涉漫長的前世（賀登）今生（迪諾王子）不過是一場幻覺效應（*Phantasmagoria*），小說中的丹藥追弗（Drefu）是由相信玄學的科學家斯托——認為自己是墨菲轉世，以夢記取代日記，記錄自己做過的夢——所打造，而後被查爾王拿來運用治理國家。追弗上癮者在藥物作用之下混淆夢與真實之界線，整個地球籠罩在類烏托邦的睨睨幻覺——把真實當成夢境，讓「夢」成為夢中夢——魏晉南北朝時期的煉丹術與《莊子·齊物論》「昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與？周與胡蝶，則必有分矣。此之謂物化。」之寓言，查爾王為廣大的上癮者另闢一處夢島，上癮者不惜任何代價來延續夢境，此時人們面對的戰爭不再是兵戎相見，而是與時間為敵的無聊感（ennui）。對王大閎而言，不同於《一九八四》的戰爭即和平（War is Peace），在 *Phantasmagoria* 裡，和平不是透過戰爭生產（peace is not produced by war），對照反烏托邦背後永遠有雙監視之眼，*Phantasmagoria* 在生物技術的幫助下，讓人們生活在恍若夢境般迷離的世界，成為科幻版的莊周夢蝶，既然已知烏托邦難以達成，由一連串夢境編織成的夢島類烏托邦，漫漫長夢直至人生終點，未嘗不是一個好的選擇。

²³ 〔英〕喬治·歐威爾（Orwell George）著，吳妍儀譯：《一九八四》（新北：野人文化，2017），頁273。

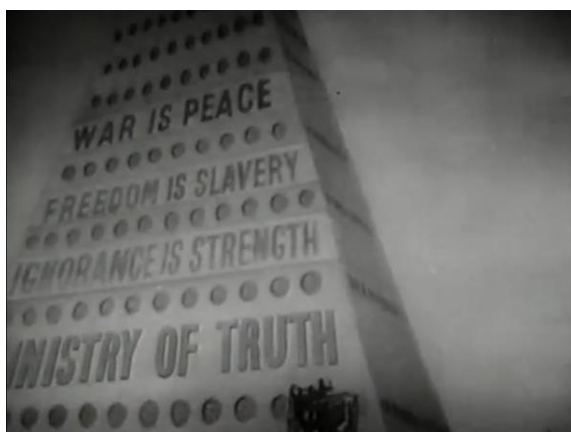


圖 1 1984 電影中的真理部外牆，刻有 War is Peace, Freedom is Slavery, Ignorance is Strength 字樣。

(二) 以外語腔重構類烏托邦

哈金 (Ha Jin) 形容創作者最高的背叛是選擇以外語寫作，而國家是這起罪行的共犯結構，不允許他的作家從心所願，以誠實與對自我之藝術準則來創作。²⁴或許可以解答自謙以翻譯王爾德小說來練筆的王大閎，為何選擇如此外語腔形式來書寫他唯一一本長篇。在語言的揀擇上，王大閎頗經周折，對照散文《銀色的月球》，可發現 *Phantasmagoria* 與之互為鑑鏡。王大閎 12 歲離開大陸，在巴黎與瑞士習得法文，再至英美求學，自云曾於法文、英文上用功，但中文程度卻只停留在初二²⁵，這當然是自謙之詞。求學經歷讓王大閎能使用流利的英文、法文，顯現在 *Phantasmagoria* 裡 102 段極短篇中，王使用的語言以英文為主，卻幾乎篇篇可讀到法文的名詞、片語或者短句，相較於歐美文學中的雙語者 (bilingual) 或多語者如納博科夫 (Vladimir Vladimirovich Nabokov)，語言混用的狀態更為明顯。在《杜連魁》(1977) 裡，王大閎曾假借杜連魁與吳騰之口批判美國仿羅馬與仿希臘式的建築，而臺灣也有同樣問

²⁴ 「移居作家對這些詞常常感覺不安——由於離開祖國而感到內疚的刺痛——因為有些同胞總是認為離鄉背井屬於「遺棄」。其實，最高的背叛是選擇用另一種語言寫作。無論移居作家如何試圖理性化或者合法化地使用外語，這仍然是一種背叛，導致疏離母語、將創作精力投入到另一個語言中。一般來說，這種語言背叛是作家敢於採取的最後一步；在此之後，任何其他疏離行為都不足掛齒。／我這樣陳述，絕非認為作家是有罪的。在人類歷史上，個體總是被指責為背叛了國家。為什麼我們不能顛倒過來、指控國家背叛了個人呢？反正大多數國家已經習慣性地成為其公民的叛徒。國家犯下的最大罪行是不允許他的作家用誠實和藝術準則來寫作。」〔美〕哈金 (Ha Jin) 著，明迪譯：〈語言的背叛〉，《在他鄉寫作》(臺北：聯經出版社，2010)，頁 61。

²⁵ 王大閎：〈「人上人」〉，《銀色的月球》，頁 24-25。

題，排斥自身文化卻熱於吸收西方粗糙的物質文明。²⁶於此可見本末終始，無怪乎小說在一開頭便說「本科幻小說的原文是 21 世紀後期的英文，隨著當代正統英文發展的趨勢，也夾雜了若干法文、德文和拉丁文。」²⁷王亦將巴黎、英國、美國等地的留學經驗融入小說情節，如英國劍橋大學培養學生希臘全人式的教育，也可在迪諾身上見到影子，將賀登少爺設定為英國人，也可在〈兩個劍橋〉一文發現端倪。博伊姆曾思考過雙語者運用兩種語言思考時，所面臨的問題：

一些作者和語言學家已經發現，雙語者在自我翻譯的時候常常遇到問題，這或者是因為不同的語言佔有不同的思維層次，或者因為這二者之間存在著奇異的聯繫，而人又不能輕易地解開。在精神地理中，故鄉家園和接待自己的地方或者離得太遠，或者離得太近，都令人感到不適。雙語的意識不是兩種語言的總和，而是完全不同的精神狀態：雙語作家常常思考整個語言的外異性質，並且內心保留對於「純粹的」語言的奇異信賴，這樣的語言是免除了流亡造成的變異的。²⁸

便能解釋為何唯一一本原創小說要以外文書寫，而疏離母語。建築師本有能力親手規劃打造實體家園，他原先意圖在「國家文藝體制」的脈絡下折翼。對照《杜連魁》藉由翻譯來隱喻自身，*Phantasmagoria* 的自傳色彩更為濃厚，童年經驗凝聚成迪諾身上發生的事，主角迪諾模仿盧梭《懺悔錄》撰寫回憶錄。*Phantasmagoria* 描述人類如何在外星球生活，並為讀者打造三個時空：現世、前世、夢境，並且以對所在地空間的描述來轉換前世今生的敘事線，賀登（前世）所處的世界有日月星辰的變遷，迪諾（今生）則是無止盡的黑空，且以後設概念，讓賀登出現在迪諾所撰的前世之書。*Phantasmagoria* 發生的地點是在外太空，時間是 31 世紀——我們尚未經歷過的未來——故事內容卻非常復古，引希臘神話之典，圍繞於主角迪諾王子在父親

²⁶ 〔愛〕王爾德（Oscar Wilde）著，王大閔譯：《杜連魁（增訂版）》（臺北：九歌出版社，2006），頁 137。

²⁷ 王大閔著，王秋華譯：〈作者序〉，《幻城（*phantasmagoria*）》，頁 0。

²⁸ 斯維特蘭娜·博伊姆著，楊德友譯：《懷舊的未來》，頁 286。作為個案，王大閔英法混雜的現象，是留學生的特質，抑或是建築師日常對話便時常夾雜法文？筆者尚未找到好的詮釋，但在華文世界中，新加坡文學便有類似的表達方式，經常混用馬來文、英文、中文。

查爾（地球的統治者）安排下，搭乘梅杜莎號遊艇至外太空壯遊，在旅途中，迪諾編寫他前世身為賀登少爺回憶之書所發生的故事。²⁹全書僅有只有時空地點是新世界，但人物的精神狀態都嚮往舊時的黃金年代。查爾以希臘神話命名思德諾、尤瑞雅、梅杜莎三艘太空艦隊，小王子迪諾，他平日裡喜歡做的事情是像希臘哲人一般辯論，欣賞羅丹的雕像、達利《忘舊河》與亨利·盧梭《熟睡的吉普賽人》帶有超現實主義色彩的繪畫，迪諾與羅基討論著達利、克利、艾雪等繪畫作品，談起反藝術運動中被大量摧毀的藝術作品，以及與中國文化大革命的對比，王大閎打造的外太空具有創造性懷舊之特質，一切事件都是在歷史的積累下完成，與賀登少爺所在的前世並存。敘事線層層疊疊的設計，頗能呼應王大閎短篇小說提出「人上人（讀音臣）」之理路——工業革命以降，技術發展讓人類已有能力將行星都市化，大肆打造垂直城市之後，過度自我膨脹，忽略宇宙有其他生命正謙遜地活著——這亦是筆者認為王大閎在歷經故宮競圖案與國父紀念館等挫折之後，相較於戰後外省作家書寫反共文學，字裡行間透露著對「回不去的中國」之嚮往截然不同，他的眼界並未停留在海峽兩岸的懷鄉情緒裡，在 1969 人類登陸月球以後，王大閎對地球與宇宙的鏈結更勝於對政治的關注。王面對的歷史情境迫使他將疏離當作一種生存策略，也就是博伊姆索云的離現代方法。王雖然回到一個仍然使用「中文」的國家，但此地對他而言並非是真正的故鄉，「外異性質」讓 *Phantasmagoria* 本身看似清楚的兩條敘事軸線，所欲拋出之命題反而是對「二律背反」的思考，賀登少爺所處的 2869 年，人們幾乎擁有一切，為何到 3069 年，迪諾小王子又回歸到帝國主義，由查爾王統治？例如：「迪諾沒有回答，卻繼續思索：『我們在太空中飛行，像鳥一樣，自由；我們不再被地心吸力鎖在地球上，但我們的自由是否令我們快樂呢？』」³⁰或者將

²⁹ D. Wang & C. Bartholomew, "Phantasmagoria," 11. The Grand Tour, 'The spaceyacht cruises in regal splendour through the black, boundless void. Not all the amenities aboard can keep the prince from ennui and a nameless haunting. When left to himself in his den, he burrows into the remote past to write down and relive those happy, carefree days in his previous life.' https://artouch.com/html/2013/phantasmagoria.html?fbclid=IwAR0YAOpFe30xyQ2hPUKDNjjM0cV3iK6l4J_ddtpENgMyH5UkqkS0W_WkWlc (2020 年 2 月 14 日上網)。

³⁰ 王大閎著，王秋華譯：《幻城（phantasmagoria）》，頁 79。

2019 年的 7 月 19 日定為登月日——小說中，人擺脫了地心引力的束縛，開始在月球上生活。但這樣的自由又代表什麼？人類將殖民的野心擴及到銀河系？無論是對帝制與自由主義的思索，或者是夢與現實之區分，王大閔創造出來的類烏托邦(*quasi-utopia*)，並非迪諾小王子所乘坐的「梅杜莎」號裡，由諸種人造物件堆砌而成的虛假自然，而是無論身處何地，儘管「在太空中生存，必須把太空關到室外」³¹，透過思考，持續不斷質疑概念與概念之間的疆界，正如同他在建築中的挑戰，如何讓中國與西方元素混生出新的氣質，才能創造出一個接近烏托邦的太虛幻境。

王大閔建築作品「化繁為簡」的特質，到了小說反而造就另一種風景。*Phantasmagoria* 參雜大量法文、拉丁文，像是回到英法戰爭以前，上層階級經常以法文對話的狀態。當然此敘事的雛形，可從王在散文中提到與蔣夫人對話的情景看到痕跡，法文亦經常作為輔助描繪餐點飲食，也直覺讓人聯想普魯斯特《追憶逝水年華》開場，以「瑪德蓮」(*petite madeleine*) 勾勒回憶。The Persistence of Memory (17)³²中可看出王大閔對於寫作的思考，他假迪諾王子之筆，提到記憶與書寫的關係，認為思想是上天的恩賜，但寫作更進一步賦予人類存在的感知，只有當思想透過書寫留存在世界上，主體才得以存在。這是迪諾王子為何要撰寫前世之書，也是王大閔為何撰寫 *Phantasmagoria* 之因。然而這些思考，實難構築深刻的哲理脈絡，更像是一種新文體，以接近建築計畫文案的形式來書寫，每個章節標題都是欲加入想像夢土的構築元素。*Phantasmagoria* 的太空生活，某種程度上也反映外省文人隨國民政府臺灣以後，陷入等待回到大陸的僵局 *Phantasmagoria* 裡頭提到中國文化之片段都像是點綴，作為童年往事的雜記與再現。但何處才是故鄉？小說書名給出了答案。在追弗島上的癮者們，日復一日的在幻覺裡重構自身。永遠沒有真正的故鄉，一切世事僅是等待漫長時間終結以前的幻覺效應。

³¹ 王大閔著，王秋華譯：《幻城 (*phantasmagoria*)》，頁 43。

³² 為求行文流暢，本文以英文 *Phantasmagoria* 指王大閔原著，中文《幻城》則是王秋華建築師之譯本，括弧內的數字為 *Phantasmagoria* 的章節編號。

五、從建築到文學：走入以月為鑒的青春幻夢

(一) *Phantasmagoria* 裡的月球



▲圖 2 Henri Julien Félix Rousseau, *The Sleeping Gypsy*, 130cm x 201cm, 油畫, 1897 年, 現藏於紐約現代藝術博物館。



►圖 3 王大閔 1953 建國南路自宅的月洞窗。引用自徐明松：《建築師王大閔 1942-1995》(臺北：誠品書店，2010)，頁 76。

Phantasmagoria 的太空生活中，迪諾王子在《沉睡的吉普賽人》(*The Sleeping Gypsy*, 1897, 圖 2) 畫作的月亮照耀下入睡，此畫亦是查爾王與他的信物；現實生活中被王鎮華形容極為重視睡眠的王大閔，「1953 建國南路自宅」臥室旁的月洞窗，讓他能仰望月球、睡眠、潛意識、造夢之間的關聯。小說夢境的形塑扣緊盧梭 (Henri Rousseau) 畫作《沉睡的吉普賽人》之意象，*Music in Space* 談到太空裡以音樂紓壓，可達到緩解廣場恐懼症之效。³³迪諾在樂音陪伴下進入睡眠，半夢半醒間來到《沉睡

³³ Denoh lies awake on his back. By raising his eyes, he can see the dark gypsy sleeping under the full moon in the wilderness. The guitar at his side, mute as a dumbbell. Denoh is lying in a vaster wilderness which is space. He suddenly fancies that the gypsy would wake up and touch the strings of his guitar. Or is it really a lute or is it a psaltery which King David used to play? He would give the wilderness music and song, and music gives time, rhythm, color and meaning, bringing into space one of the greatest joys of Earth. D. Wang & C. Bartholomew,

的吉普賽人》之夢境——這是父親查爾送的生日禮物，被迫諾帶上太空梭——想像如果佛洛伊德看見這幅作品，會給出什麼樣的精神分析。小說多次重複迪諾王子的夢境與《熟睡的吉普賽人》，月球在此擁有神秘的力量，儘管吉普賽女子攜帶著曼陀鈴，身處在一無所有僅剩月光相伴的沙漠裡頭，獅子在一旁虎視眈眈，卻未打擾她的睡眠，達到危險的平衡。而這樣的設定，連結到王大閎「建國南路自宅（1953）」臥室裡的那扇月窗（圖3），迪諾的身分與杜連魁的身分連結——二人都被稱呼為王子，迪諾與王大閎一樣年幼喪母，再對應到自宅的空間配置，*Phantasmagoria* 與《杜連魁》都是王大閎自傳，臥室的月窗打造了王大閎的造夢空間，無論是望著窗外的園林，或是望向天空的月亮。

從人物性格設定到行文敘事鋪陳，這種反未來之道而行的書寫策略，提醒讀者是否登陸月球以後，我們便缺少了可供幻想寄存的空間？當科技讓一切都「可見」，剝奪想像，人類反而像是被美杜莎之眼凝視後難以自主的石像，無法走向未來，逃脫現世的辦法便是遁入對過往時光的美好想像。王大閎透過迪諾之眼想像在太空生活所遇到的困難，迪諾從未踏出太空遊艇，他在裡頭上哲學課，思考聖經義理，然而外頭的物質世界皆為人造，少了四季，從早晨到傍晚，太空梭被裹入銀河系裡一望無際的虛無之中，人逃離自然隱身於建築物裡，人類自出生起便變得更脆弱易碎，於外太空，已無法忍受真實的自然，所有風景都用畫作或者人造影像替代，一切的發生都須在能被掌握的彈指之間，但又遙想著在地球生活時的美麗風景，他預示的世界是在人造空間裡，不斷緬懷過去，靠著書寫記憶重生／再生。³⁴我們可以透過散文裡大量描繪飲食，如蘇州特產雞頭米（又名芡實）來懷鄉，也可從王大閎原稿中

“Phantasmagoria,” https://artouch.com/html/2013/phantasmagoria.html?fbclid=IwAR0YAOpFe30xyQ2hPUkDNjjM0cV3iK6l4J_ddtpENgMyH5UkqkS0W_WkWlc (2020年2月14日上網)。

³⁴ D. Wang & C. Bartholomew, “Phantasmagoria,” 12. The Void, ‘To live in space, space must be shut out. Even on Earth, man cuts himself away from nature and lives enclosed in buildings. He has become frail and delicate from birth. /He is no longer able to live close to nature as the primitive man does, in his racial childhood. The civilized race is like an old man who can no longer stand the inclemency of nature.’ https://artouch.com/html/2013/phantasmagoria.html?fbclid=IwAR0YAOpFe30xyQ2hPUkDNjjM0cV3iK6l4J_ddtpENgMyH5UkqkS0W_WkWlc (2020年2月14日上網)。

看出批判由人造物組成的世界，與對世外桃源想像的隱憂。人類登月除實現夢想外，亦是找尋宇宙中除卻地球以外可以生存的替代空間，但外太空並不如《桃花源記》般，仿如人間仙境，而是被科技入侵之後，以虛擬、仿真重現過去，在美杜莎號裡頭談論何謂人生、快樂、幸福等等，「看似」正在進行思考，卻又一無所獲。美杜莎號反而成了實踐人類世（Anthropocene）的場所，一切皆由人為掌控，小說再三強調為模擬與地球相近的日常，製造「artificial day」³⁵；迪諾王子欲對抗的最大仇敵「無聊」³⁶，離開地球以後，迎接人類的未必是美好生活。類烏托邦（quasi-utopia）並未烏托邦進行正面或負面的價值判斷。既然小說以 3069 年開場，為何與 21 世紀的今日相比，相隔千年的時間後遺，卻沒有新故事或新花樣發生？或者說，新世界僅是不斷回望及重塑過去，與之互文，以新的樣貌借屍還魂。只是物換星移，外太空再也找不到「自然」，所有萬物都是人工堆砌而成。此時遂可回到「離現代」的概念，讓我們思考現代性的另類譜系與歷史，同時邀請我們看看世界各地不同樣態與形式的現代經驗。更重要的是，它超越假定的西方中心，以及現代性所引發的複雜效應。「off」在「離現代」中，既指涉偏離現代性批判計畫及其剩餘，也強調回歸到現代性的未竟事業。離現代的譜系通常來自未完成的項目，如未建造的建築、被擱置的電影等在文化想像中仍然存在很長時間之文本。儘管帶有失敗的詩學意涵，就某些層面，離現代最忠於批判性現代性計畫，並參與其不帶情感的重生。³⁷「離現代」於

³⁵ D. Wang & C. Bartholomew, "Phantasmagoria," 9. A Flying Palace, 'A mock daylight suffuses the splendid pseudo-rococo saloons and halls. Towards the end of the artificial day, the light dims down to a sham twilight, and lamps are lit to simulate a terrestrial night.' https://artouch.com/html/2013/phantasmagoria.html?fbclid=IwAR0YAOOpFe30xyQ2hPUkDNjjM0cV3iK6l4J_ddtpENgMyH5UkqkS0W_WkWlc (2020 年 2 月 14 日上網)。

³⁶ 「人類最大的仇敵是無聊，我們天天在對它作戰。」王大閤：〈征服人類最大的仇敵〉，《銀色的月球》，頁 119。

³⁷ 'While futuristic utopias might be out of fashion, nostalgia itself has a utopian dimension, only it is no longer directed toward the future. Sometimes it is not directed toward the past either, but rather sideways. The nostalgic feels stifled within the conventional confines of time and space. The most productive and creative side of nostalgic examination lies in what I think of as an "off.modern" dimension that invites us to explore lateral moves, zigzags, conjectural histories and paradoxes of homecoming.' Boym, Svetlana, "Off-Modern Homecoming in Art and Theory," in *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, ed. by Marianne Hirsch & Nancy K. Miller

此處有助於我們理解王大閔版本的現代性，他素樸的科幻主義讓個體特質跳出時代框架，王大閔規劃無重力的時間孤城，得以在建築與小說作品的對照中完整。若說於專業領域中，大型公共建築不得不應答當權者的想望，王堅守的美學風格被迫政治力的介入下妥協，但是不需負載中華文化的傳承宣導的「人類登月紀念碑」，卻也難逃政治因素，終其一生，自己最喜愛的作品，成了擺在案上的紙上建築。他在散文裡難掩失落之情，寫道 20 世紀最重要的兩項科學發展，一是往人類內在心靈探究的超心理學（*parapsychology*，另譯靈魂學），二是走向外太空的科學探索。但在人類突破地心引力的局限以後，卻「失去志願和精神來為全人類建造一座具有深遠意義的紀念碑。」³⁸這兩項令王大閔為之傾心的科學發展，到了 *Phantasmagoria*，得以文字的形式還魂。

（二）月洞窗與「人類登月紀念碑」

前行研究中常將王大閔對於圓形與月亮的喜好此一特質，歸因東方韻味與中國元素。然而，受東／西影響是美援世代的普遍現象，王大閔受中華文化復興運動的制約，與意識型態國家機器的箝制，學者蔣雅君已做了很好的分析示範，後續研究者若執著於東西二方賦予的養分，則難以尋覓到更好的切入點。筆者認為王大閔的設計不只是移植（將植物從 A 地點移動到 B 地點種植），更可以是嫁接混生（將 A 植物品種的枝條轉移到 B 類型的原種上）。月洞窗並非王大閔獨有的建築形式，是中國建築中非常常見的開窗做法，但在王大閔所處的 6、70 年代，於他建築作品中的月洞窗絕非僅停留在古人對於月的想像，或者營造蘇州園林式的空間氛圍，對比英國建築圖案派（*Archigram*，亦譯「建築電訊小組」，王大閔恰巧位於中間地帶，對月球保有科幻想像，但在形式呈現上，又採取較為溫潤典雅的表達方式。王氏自宅中經常可以看到月洞窗的設計（圖 3、圖 4），月洞窗、月洞門承載中華文化想像之形式外，可鏈結「人類登月紀念碑」設計元素及 *Phantasmagoria*，思辨於王氏創作脈絡

(New York: Columbia University Press, 2011), p. 152.

³⁸ 王大閔：〈消失中的築物〉，《銀色的月球》，頁 80。

裡，月球是包含在類烏托邦（quasi-utopia）裡的存在³⁹——一個無戰亂的盛世，想像寄存之地。



圖 4 1964 濟南路虹廬月洞門與寓所客廳，現藏於香港 M+ 視覺文化博物館。

先談月洞窗受中華文化影響之處：一是王鎮華曾回憶王大閔從中國的團扇及冊頁裡尋找曲線橢圓之靈感，來設計月洞窗⁴⁰；二是中國古代朝廷設有欽天監官署，以日月論陰陽，依據天象系統來制定曆法、節氣、授時，進一步立正朔的傳統⁴¹，將之視為國運興衰之象徵，天文學與建築一樣都受幾何影響甚巨。三，《紅樓夢》。王曾說過他對言情文學不感興趣，三十多歲仍未讀過《紅樓夢》，直到某天香港友人程孟告訴他非讀此書不可，他花兩個月的時間，認識賈寶玉——像這一個生活在大富大貴家庭中的男孩，有學問、有美貌、有愛情、懂得最高的享樂，但結果是看破紅塵出家⁴²——也導致翻譯《杜連魁》過程中，將賈寶玉與杜連魁兩個角色並置之聯想⁴³，

³⁹ D. Wang & C. Bartholomew, "Phantasmagoria," 19. Pax, 'Riots, rebellions and revolutions have all vanished like rime and mist, and battles and wars the snows of yesteryear. People live in a state of euphoria. In a millennium and quasi-utopia.' https://artouch.com/html/2013/phantasmagoria.html?fbclid=IwAR0YAOOpFe30xyQ2hPUkDNjjM0cV3iK6l4J_ddtpENgMyH5UkqkS0W_WkWlc (2020 年 2 月 14 日上網)。

⁴⁰ 王鎮華：〈王大閔作品中的傳統意識〉，收入郭肇立主編：《世紀王大閔：臺灣現代建築的先行者》，頁 189。

⁴¹ 張法：《中國美學史》（成都：四川人民出版社，2008），頁 16。

⁴² 王大閔：〈吸收世界上奇妙色彩〉，《銀色的月球》，頁 99。

⁴³ 「後來當我翻譯王爾德的《杜連魁》時，我感到杜連魁和賈寶玉這兩個天生嬌子富家子弟雖然性格不同，卻有許多相像之處。《杜連魁》書中的主題是享樂，同時強調靈魂的存在。作者王爾德是一位

不難從《杜連魁》裡看見《紅樓夢》的影子。其中，當然也有「月洞窗」，作為黛玉兩次葬花的見證⁴⁴：第一次葬花是寶玉與黛玉定情；第二次是黛玉在寶玉的怡紅院前吃閉門羹，隔日走到葬花處，唱出對自身身世之哀音，恰好寶玉行經此處，寶黛兩人釋疑；第三十五回黛玉望著怡紅院的一舉一動，想起自己無依無靠，正鬧著脾氣不吃藥。當鸚哥也學會黛玉平日喃喃的〈葬花吟〉，她走回房內的月洞窗坐下吃藥，暫時回歸到平穩的心態，月洞窗像是保護傘，與月球一般擁有穩定人心的力量，提供內省與療癒的空間，把黛玉與外頭如寶釵及寶玉的眾情人們隔開，將她自無止盡的較勁漩渦裡拉出。

月亮作為王大閔鏈結文學與建築之通道，若更往內在世界探索，王大閔此生設計四幢自宅：1953 建國南路自宅、1964 濟南路虹廬、1973 淡水假日自宅計畫案（未建成）、1979 弘英別墅中，可看出王大閔內在宇宙的運行軌跡，月洞窗／門形成王大閔建築與觀者之間的秘密基地，王的月洞窗／門往往處在建築內部，而非作為迎接賓客出入的大門，如虹廬月洞門之設計讓家屋的內部空間亦能堆砌出景框內彼此夾立的動態效果；建國南路自宅在入睡前可於窗邊看著月光灑下疏影橫斜，與夢境複疊的悠然。「每個簡單的偉大形象都揭示了一種靈魂的狀態。比起風景來，家宅更是一種『靈魂的狀態』。即使它的外表被改造，它還是表達著內心空間。」⁴⁵ 1953 建國南路自宅、1964 濟南路虹廬對外有著雷同的設計，高牆隔出屋裡屋外，仿蘇州高牆的作法，製造與世隔絕的內省且封閉之空間，建國南路自宅、虹廬，紅、黑、白，高牆、月窗，臥房裡時間讓道給獨處，光優雅的節奏恰如其分落下，想像於紙壯遊，

唯美和享樂主義者，但最後他皈依成為天主教徒。」王大閔：〈吸收世界上奇妙色彩〉，《銀色的月球》，頁 99-100。

⁴⁴ 「那鸚哥便長嘆一聲，竟大似黛玉素日吁嗟音韻，接著唸道：『儂今葬花人笑痴，他年葬儂知是誰！』黛玉、紫鵲聽了，都笑起來。紫鵲笑道：『這都是素日姑娘唸的，難為牠怎麼記了。』黛玉便命將架摘下來另掛在月洞窗外的鉤上。於是進了屋子，在月洞窗內坐了，吃畢藥。只見窗外竹影映入紗窗，滿屋內陰陰翠潤，几單生涼。黛玉無可釋悶，便隔著紗窗，調逗鸚哥作戲，又將素日喜的詩詞也教與牠唸。」清·曹雪芹著，馮其庸等校注：〈第三十五回 白玉釧親嘗蓮葉羹 黃金鶯巧結梅花絡〉，《紅樓夢校注：革新版彩畫本》（臺北：里仁書局，1984），頁 532。

⁴⁵ 〔法〕巴舍拉（Gaston Bachelard）著，張逸婧譯：《空間的詩學》（上海：譯文出版社，2013），頁 90。

就沒有哪個國家足以囿限創作者。有這層隱喻，遂不難看出月洞窗出現在王大閎現代主義色彩濃烈的自宅系列中，既是一條通往月球的隱形廊道，更蘊含東方式的情感世界。如黑川紀章中銀膠囊塔亦使用圓形窗戶，卻與王大閎的月洞窗大異其趣，前者具有工整的機械幾何感，而後者帶有抒情氣質。

除月洞窗之外，王大閎建築作品亦可看見另一種圓窗形式——團扇窗，中國歷來有扇面畫之傳統，取將山河藏於袖中之意，分為折扇與團扇二種，自宋代後時興團扇畫，多以山水花鳥入畫，在扇面的設計上頗具匠心，每幅團扇的圓大小不一，以馬遠與蕭照為例，兩人畫作皆呈現不規則圓形扇面，採邊角構圖，留白處交由觀者想像，團扇上的題詞經常作為文人雅士傳情之用，「百工為方以矩，為圓以規」，但文人不同，不講究精準，而是隨心所欲，「方寸之間，自有天地」，月洞窗與團扇窗皆有著抒情氣質，王大閎的月洞窗採用磚造拼列出圓形，而非預鑄式的一體成型，在圓形的使用上，不遵守既定成規才能跳脫僵化的、死氣沉沉的圓形，達到屬於文人之抒情效果，但兩種窗戶形式有所差異：月洞窗呈現空間上的虛，具有穿透與溝通內部外部空間的功能，如成大文學院（1984，現為成大中文系館）二樓，製造出景框之外別有洞天的效果；而團扇窗卻不全然傳遞空間的虛，王大閎弘英別墅（1979）幾處團扇窗與團扇門的使用，搭配他喜愛的格柵，反而呈現空間上的實，具內省與封閉之效果。



圖 5 王大閎弘英別墅（1979）客廳與起居室的團扇窗。引用自徐明松：《建築師王大閎 1942-1995》，頁 288。



圖6 王大閔弘英別墅(1979)
餐廳與團扇門。引用自徐明松：《建築師王大閔 1942-1995》，頁288。



圖7 宋·馬遠·《梅間俊語圖》
團扇，絹本設色，縱23.4公分，
橫25.2公分，現藏於波士頓藝術博物館。



圖8 宋·蕭照·《秋山紅樹圖》
團扇，絹本設色，縱28公分，
橫28公分，現藏於遼寧省博物館。

再看看王大閔「人類登月紀念碑」的計畫案，另一未完之作。

王自云童年受西方文化影響，對登月、天文學產生興趣，「人類登月紀念碑」設計於 1965-1967 年間，甚至早於美國阿波羅 11 號登陸月球（1969 年 7 月 20 日）。王大閔於登月後的一年，寫下科幻小說〈人上人〉（1970），對照他設計「人類登月紀念碑」的概念草稿裡記下月球的基本資料，「本身無光，由於反射日光，產生四個不同位相。」並且抄錄雪萊（Percy Bysshe Shelley）〈月亮〉（To the Moon）詩句，寫下「你可是為了攀登蒼天，凝視地球，而面色倦乏淒白，夜夜變化，像顆無喜悅的眼珠，獨自流浪在異族的星羣間，找不到

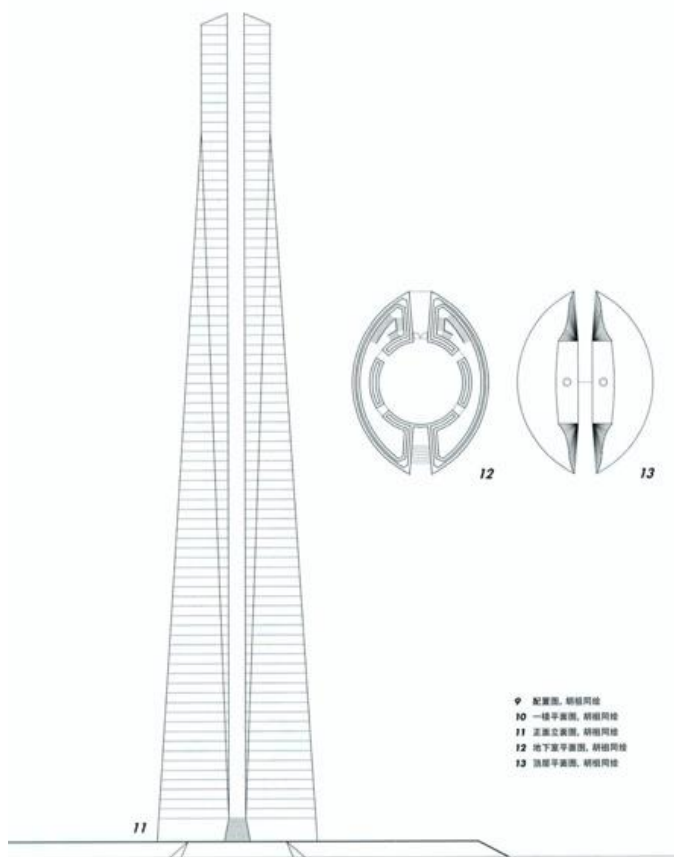


圖 8 登月紀念碑正面立面圖、地下室平面圖、頂層平面圖。轉引自徐明松：《建築師王大閔 1942-1955》，頁 167。

值得妳專情的對象？」⁴⁶都可看出王大閔對月球神往之軌躕。王大閔在訪談中自云：「建築與文學都是建築師的觸角。」⁴⁷詩人（雪萊）的款款情深自譯者（王大閔）筆

⁴⁶ 王大閔於手稿中謄寫「Art thou pale for weariness /Of climbing heaven and gazing on the earth, /Wandering companionless /Among the stars that have a different birth, — —/And ever changing, like a joyless eye /That finds no object worth its constancy?」

⁴⁷ 成寒：〈小女孩掀起裙子來〉，收入徐明松編著：《永恆的建築詩人——王大閔》（新北：木馬文化，2013），頁 18。

下複寫成為建案創作之養分，從文學到建築的感知語言轉換，支撐起這座高 252.71 呎的潔白建築。我們可以從登月紀念碑外觀透視圖看見，如月光皎皎，一雙伸向穹蒼的長臂，亦如美人玉脂般的頸項，原應佇立在休士頓東南方太空總署附近的紀念碑，隨著 1971 年臺灣退出聯合國，再到 1979 年臺美斷交，政治局勢的發展讓「人類登月紀念碑」難以座落在實體空間。王大閎案上一落落滿是擦痕的冊頁，被鎖入抽屜深處，輾轉來到臺灣博物館，數位典藏後，一片冰心懸掛在賽博空間，與月球一樣難以觸及，只能遙望。

王論及「登月紀念碑」設計時曾說：「在某些方面，建築師像為他人作畫的畫家；而登月紀念碑卻是出自我的興趣。……我認為登月紀念碑比以前紀念性建築更有紀念性，因為它是為全人類民族所建。」⁴⁸在臺博館收藏的「人類登月紀念碑」的室內透視圖中，可看見自底座的圓形空間隨兩側緩緩向上伸展的建造物凝聚內縮，在圓形空間中放置正方形基座，製造出天圓地方的效果，走進空間裡朝上仰望月球，崇高感油然而生：

紀念碑由兩片高而長的碑塔矗立在一個低平的正方形基座上所組成。碑的頂端部分是一段平板，由頂端而下至基座，漸漸形成兩個半圓型，圍成一間直徑僅僅三十呎而卻似有著無限高度的紀念堂。堂的正中設立一座正方形平台，台面用首次自月球帶回的灰土拌合塑成，並將促成首次登月之手工人員姓名以凸體銀字銘置於上。

兩牆之內面飾以我國傳記嫦娥奔月之浮雕一對。

碑全高 252.71 呎（一呎代表 1000 哩），代表月球和地球間的最大距離，252.710 哩。⁴⁹

從雪萊的詩作到嫦娥奔月的傳說，由地面往天空衍伸的雙手在地球與月球之間創造一條「無限高度」的虛線，月球的灰土與地球建材融合作為兩個星球的連結，所有文學裡歌頌的月之意象、想像之土，被打造為紀念碑的核心底蘊，落實成方寸平台，

⁴⁸ 王大閎：〈對建築和建築師的一些想法——要有原創性不是件容易的事〉，《銀色的月球》，頁 68-69。

⁴⁹ 引自王大閎美國德州休士頓登月紀念碑計畫（1965-1980）設計圖檔（負片）之文字，原件可查詢國立臺灣博物館「二戰後臺灣建築圖說資料庫管理系統」，典藏編碼 NWDH12030004。

而那些將夢土帶回的勇士之名浮凸於土台上。不同於其他紀念碑背負著死亡、創傷等歷史，這些名字自月球歸來，更謙卑的面對宇宙。捨棄了通天塔形式的單一柱體陽具中心的隱喻，並使用嫦娥與后羿浮雕作為陰陽對照之外，還暗藏另一層意涵。從地下室平面圖、頂層平面圖也可以看見兩具基座組成橢圓的蛋形，王大閼翻譯柏拉圖《饗宴篇》中描述人起初是球型，因為太過傲慢，神便將人類像煮熟雞蛋似的切成兩半，並且將人臉倒轉方向，永遠面對自己被剖切且屈辱的另一半，對照一分为二的基座，與內側無法聚合之縫隙，再次扣合謙卑面向宇宙與未知世界的命題，人類不是征服月球，而是仰望，一分为二的柱體，便是以一男一女為原型。

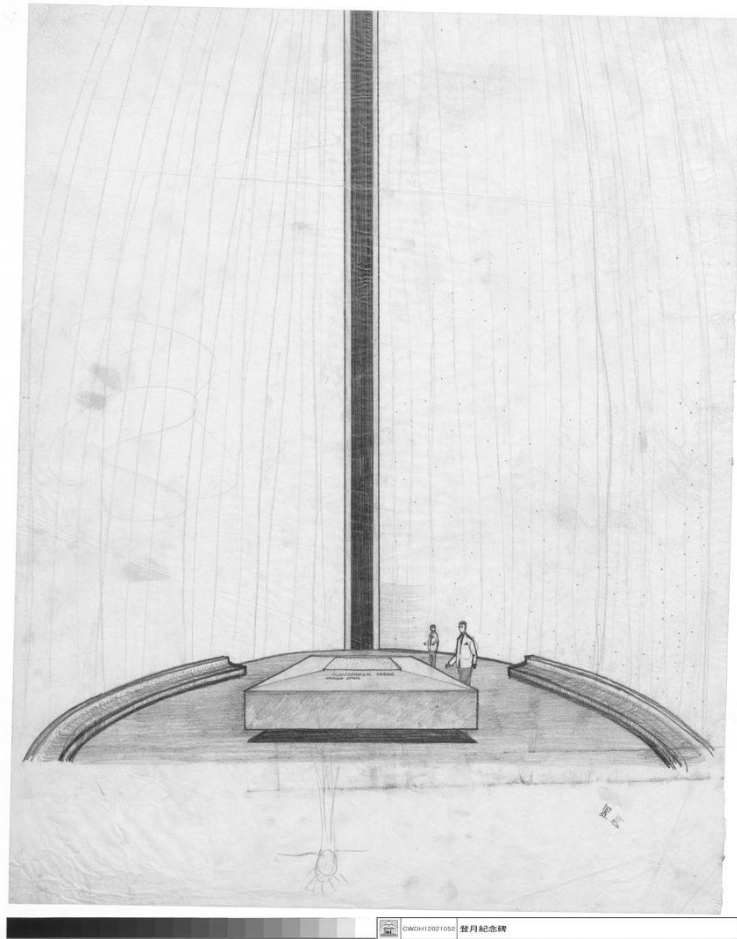


圖9 王大閼，「人類登月紀念碑」室內透視圖，國立臺灣博物館館藏。
編號 CWDH12021052。



圖 10 王大閎，美國得克薩斯州休斯敦人類登月紀念碑「月神茜莉妮」計劃案（1965 至 1980 年）模型，1965 年製造，2006 年重製，現藏於香港 M+ 視覺文化博物館，網址：<https://collections.mplus.org.hk/en/objects/model-selenemonument-to-mans-conquest-of-the-moon-19651980-houston-texas-usa-2015522>（2020 年 4 月 28 日上網）。

（三）從嫦娥奔月浮雕到《杜連魁》追求青春不朽的執念

若我們更進一步深究「人類登月紀念碑」（1965-1967）的設計軌跡，從王大閎遺稿中留下雪萊〈月亮〉詩作，據此作為靈感的發想，為何最後不以詩句「像顆無喜悅的眼珠，獨自流浪在異族的星羣間」為「人類登月紀念碑」兩牆的內面浮雕，而是選用嫦娥奔月與羿斃十日之意象？

月球向來是文學創作者的靈感泉源，在中國古典詩詞中，無論是閨怨、田園、隱逸，都可發現月球的蹤跡，亦不乏藉由詠月來抒發情感。在東方與西方意象之擇用，王大閎剔抉東方廣為人知的典故——中國神話故事當中常見的太陽崇拜（后羿、日神羲和、金烏圖騰等等）與月亮崇拜（嫦娥、月桂、蟾蜍等等）——這些天體神話背後蘊含著不死、變型與再生等元素，讓西方人能理解東方傳說以外，回到嫦娥奔月的故事本身，首見於散佚古籍〈歸藏〉，李善於《文選》〈祭顏光祿文一首〉注中記載：「姮娥掩月故曰娥月，周易歸藏曰昔常娥以西王母不死之藥服之，遂奔月為

月精」⁵⁰，《淮南子·卷六·覽冥訓》：「譬若羿請不死之藥於西王母，姮娥竊之以奔月。俛然有喪，無以續之。何則不知不死之藥所由生也。」⁵¹《靈憲》：「月者陰精之宗，積而成獸，象兔蛤焉，陰之類，其數偶，其後有馮焉者。羿請無死之藥于西王母，姮娥竊之以奔月。將往枚筮之于有黃，有黃占之曰：『吉。翩翩歸妹，獨將西行，逢天晦芒，毋驚毋恐，後且大昌。』姮娥遂托身于月，是為蟾蜍。」⁵²常娥、姮娥皆是指我們熟悉的嫦娥，故事梗概描述嫦娥偷了后羿自西王母那求得的長生不老藥，飛上月球，自此只能與后羿兩地遙望。

沈謙整理嫦娥奔月的內涵轉變可分三階段：飛越現實、高處不勝寒、知君懷恩。⁵³但還少一層詮釋——人類對長生不死及青春永駐的欲念，才會以變成醜陋蟾蜍的外貌來懲罰獨自偷吃了不死藥的嫦娥。

如此，「人類登月紀念碑」選擇嫦娥奔月之典，便不被簡化成傳播「中國」神話，並將之構連到王大閔譯寫的《杜連魁》（1977）——兩者創作時間皆始於1967年，《杜連魁》耗費了十年的時間才譯成；兩者皆是試圖對時間下戰帖，追求青春不朽的寓言，嫦娥失去了美麗的外貌，杜連魁與魔鬼交易的結局也是變成一具又老又醜的屍體，沒人能在時間之流裡成為贏家。

《杜連魁》雖為王爾德《格雷的畫像》之譯作，兩相對照之下幾乎是不同的故事，王大閔之子王守正曾多次於訪談中談及此書幾乎是父親的自傳。王大閔本人亦在《杜連魁》出版說明提到為採取「意譯」而更動了時間地點和人物三元素，那作家又怎麼揀選他想意譯的主旨呢？從「人類登月紀念碑」到《杜連魁》所勾勒出之青春幻夢，又如何與王大閔的本業「建築」有關？讓我們再一次從文學走向建築，芬蘭建築師帕拉斯瑪（Juhanl Pallasmaa）提醒我們當代建築過分服膺於視覺，但視覺只能幫助我們停留在當下的時態，唯有透過觸覺的體驗才能幫助我們意識到時間

⁵⁰ 梁·蕭統輯，唐·李善注：〈祭顏光祿文一首〉，《文選李善注（四部備要本）》（上海：中華書局，1936），卷60，珍倣宋版印之善本，無頁碼。

⁵¹ 漢·劉安編纂，高誘注：《淮南子注》（上海：上海書店，1986），頁98。

⁵² 漢·張衡：《靈憲》，收入清·嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文·全後漢文》（北京：商務印書館，1999），卷55，頁79。

⁵³ 沈謙：〈嫦娥奔月的象徵意義〉，《中外文學》15：3（1986.8），頁4-19。

的進行式：

在建築設計中，不可避免的老化、風化和磨損，通常不被人們當做有意識和積極的因素。建築作品往往生存於一種永恆的空間當中，處於一個脫離時間現實的人工狀態。現代建築渴望擁有永恆的青春和永久的現在。對理想中存在的完美和完整性的追求，進一步使得建築對象脫離了現實時間和使用軌跡。因此，在時間的影響下，或者說，在時間的報復下，我們的建築顯得弱化不堪。時間和使用，不但沒有給建築物賦予深度和權威性這些積極的品質，反而對它們進行了破壞性的襲擊。⁵⁴

貝席在初見杜連魁時，難掩觸電般的激動，驅使他畫下肖像，杜連魁透過觀看畫作後，開始慾望青春不朽，象徵現代建築對永恆青春的佔有慾，設計圖裡凍結的完美瞬間注定遭受時間的反撲，無一倖免。筆者不認為《杜連魁》批判了「崇洋媚外」以及「杜連魁的墮落與毀滅似乎亦隱含了『從他者勾勒自身』的負面教訓」。⁵⁵杜連魁與畫作對調青春，反而是「以自身死亡為代價，逐漸成為他者」⁵⁶，他與黃春明〈蘋果的滋味〉筆下 50 年代美援文化下市井小民與在臺美軍生活之反諷截然不同，閱讀《杜連魁》必須扣回王大閎的成長經驗，他紀錄受到戰後美援文化浸潤的知識分子群，尤其是 1949 年隨國民政府來臺的外省族群，我們可以同時在《銀色的月球》與《幻城》中讀到王大閎並未正面採取批判姿態，否認西式的審美品味，《杜連魁》裡「德姆勒」轎車、「蘇伯拉尼」香菸等舶來品，小說人物貝席、吳騰皆是美國耶魯大學同窗等背景，吳騰舅舅費模文在外交界工作，恰巧呼應他自身留美之經驗與外交官之子的身分；而杜連魁欲與魔鬼打交道，讓自己青春永駐的執念亦有跡可循，借小說人物吳騰之口說道：「要恢復青春並不難，妳只要再去做一次妳年輕時做過的蠢事，就行了。」⁵⁷他一席享樂主義式⁵⁸追求青春常駐的發言吸引了杜連魁的目光，再

⁵⁴ 帕拉斯瑪著，美霞、喬丹譯：〈觸覺與時間：註解弱化的建築（2000 年）〉，《碰撞與衝突：帕拉斯瑪建築隨筆錄》，頁 112。

⁵⁵ 鄧宜菁：〈倫敦·台北——杜連魁的生與死〉，《中外文學》41：3（2012.9），頁 117-158。

⁵⁶ 〔法〕茱莉亞·克利斯蒂娃（Julia Kristeva）著，彭仁郁譯：《恐怖的力量》（臺北：桂冠出版社，2003），第一章〈卑賤的力量〉，頁 5。

⁵⁷ 王爾德著，王大閎譯：《杜連魁（增訂版）》，頁 52。

⁵⁸ 針對《杜連魁》小說的享樂主義及酒神精神，蔣雅君已做了很好的詮釋。詳見蔣雅君：〈東方神韻與

到小說第四章，杜連魁於吳騰家中讀到《紅樓夢》的〈葬花吟〉時，聯想起托馬斯·摩爾（Thomas Moore）的〈夏季最後一朵玫瑰〉詩作，這些傷懷青春易逝的文本，都是王爾德原著裡沒有的橋段。

必須記得，王大閔是熱愛精神分析學的創作者。若進一步擘析為何杜連魁對外貌如此執著，可以回到稍早費模文與吳騰的對話：「這孩子倘如長得像他母親的話，一定很美。」⁵⁹「他的確長得非常俊美。」吳騰說。⁶⁰所留下的蛛絲馬跡，杜芝蘭美麗早逝，杜連魁由外祖父帶大，「母親一死，這孤兒就生活在外祖父的管制下。這陰慘的背景襯托著他，使他顯得更動人，正像整個宇宙必須歷經慘痛的災變，才能使一朵小小的野花開放一樣。」⁶¹貝席為他所做之畫像，不僅是依據他者（畫中的自己）來確認自身主體性，他的鏡像階段（Mirror Stage）永遠缺失了，他無法借由他者（母親）從鏡子中指認主體是完整的。所以自他人（貝席）之手畫下幾近完美的人物像，加上吳騰對之歌頌錦瑟華年的美好等雙重效果下，畫作便起了與鏡子類似的作用：

杜連魁不出聲，毫不在意地走到畫架前看畫。他一見之下，倒退一步，高興得臉孔發紅。他眼睛裡露出無窮的喜悅，好像這是他第一次認識自己。他驚訝地呆立在畫前，隱隱地聽見貝席在跟他講話。講些什麼，他卻沒有聽清楚。他自己的美對他像是一種新的發現，以往，他從沒感到自己美到這個程度。貝席過去對他的讚賞，他以為只是為了討好他而已，他總是一笑置之，並且也不將它放在心上。這些讚美也從沒影響到他的本性。現在忽然來了一位年輕闊少，對他講了一大篇奇特的青春頌。他那駭人聽聞的警告撥動了他內心深處的隱弦。剛才，這些話僅僅令他激動。而現在，面對著這幅美妙的畫像，他才了解話中的真意……

……如果我能永遠年輕，讓畫裡的人慢慢地變老！要是能這樣的話，我願意付出任何代價。是的，我願意付出任何代價來換取我的青春，我甚至願拿我的靈魂來交換。⁶¹

西方體質之詭譎共生——王大閔譯寫《杜連魁》，《城市與設計學報》11 / 12（2000.3），頁 207-238。

⁵⁹ 王爾德著，王大閔譯：《杜連魁（增訂版）》，頁 44。

⁶⁰ 王爾德著，王大閔譯：《杜連魁（增訂版）》，頁 46。

⁶¹ 王爾德著，王大閔譯：《杜連魁（增訂版）》，頁 34-35。

如同嬰孩一般「第一次認識自己」，償還了杜連魁缺失的鏡像階段，他不需與曩昔一樣得仰仗慈善事業的包裝，來鞏固在象徵秩序（The Symbolic Order）的主體形象，反而是回到嬰孩狀態，據畫像「發現」自身的完形（Gestalt）。畫中的自己比現實中杜連魁所認同的自己更為完整與完美，杜連魁從母姓，母親在最美的時候死亡，外貌與血液是杜連魁與她僅剩之連結，將自己外貌如標本般保存的同時，便與母親結合。這朵「野花」注定悲劇收場，他是愛情和死亡的結晶，嬰孩們必經的鏡像階段也因杜芝蘭的死亡永遠延遲，卻又在他接受了享樂主義的震撼以後，誤認畫中完美的自己，並且願意不計代價來保存青春，爾後杜連魁步向墮落與放蕩不羈的生活。

若將作家／建築師的生命史視為文本來剖豁，王大閔母親楊兆良於誕下他的隔年逝世，作家生前的風流韻事⁶²勾連到《杜連魁》、《銀色的月球》、《幻城》中對於情感以及女性的描述，便能循線理解杜連魁對青春肉身的嚮往，乃至願以靈魂與魔鬼打交道，犯下諸種錯事；《幻城》以敘事塑造三種時空（前世、今生、夢境），小說結尾，9 歲的男主角迪諾入睡前閱讀詩句「我心中充滿悲悼／懷念寶貴的友人／唇紅如花的少女／步履輕快的少年／少女如今熟睡於／凋謝玫瑰的平原／少年臥在寬闊得／無法躍越的溪邊」⁶³，窮盡氣力凍結時間，以明月為鑒，少年與少女在藝術作品中沉睡，「藝術不但可以壟斷空間，也可以靜止時間。」⁶⁴青春不毀，剎那被定格成永恆。

⁶² 「男子涉嫌拋棄髮妻 王大閔被控／四十八歲廣東籍男子王大閔，涉嫌拋棄髮妻，與一個不滿十五歲的少女姘居，經其妻報警將姦宿事證查獲，打起妨礙家庭的官司，案由警四分局移送臺北地檢處偵辦中。被告王大閔，住本市仁愛路，他的髮妻王美惠，現廿八歲，兩人於十二年前結婚，育有子女二人。近來王大閔忽與十五歲少女林美麗發生曖昧，乃妻報請警四分局於五月十二日凌晨四時當場將其夫與林女之姦宿事證查獲。全案已移送臺北地檢處，檢察官定於明（十五）日首開偵查庭。」本報訊：《聯合報》第 3 版，1964 年 7 月 14 日。

⁶³ 王大閔著，王秋華譯：《幻城（phantasmagoria）》，頁 205。原文：With rue my heart is laden, /For golden friends I had, /For many a rose-lip maiden, /And many a light-foot lad. /The rose-lip girls lie sleeping, /In fields where roses fade. /By brooks too broad for leaping, /The light-foot boys are laid.

⁶⁴ 王大閔著，王秋華譯：《幻城（phantasmagoria）》，頁 205。

六、小結：由未竟的青春幻夢打造最後一座孤城

「懷舊很像單相思，只不過我們拿不準失去的情人的身分而已。流亡者的真愛是來是他自己的祖國嗎？她說的母語呢，還是帶了本國口音的外語？」⁶⁵博伊姆閱讀具有離現代特質的小說家納博科夫作品時，心中閃現過的提問。當作者藉由文字重遊鄉國的同時，是發自對於故鄉／祖國的熱愛嗎？又或者故鄉對於創作者而言，只是出生地的代名詞。俄文之於納博科夫是「母語」，或僅是擁有「本國口音」的外語？在以英文寫成的 *Phantasmagoria* 裡，可以讀到相同的疑惑。*Phantasmagoria* 完全沒有提到臺灣，小王子的性格全然受到英美教育影響，王大閎沒有二戰離散創作者「在美國天空下，為母國的某一個地點嘆息」之慨然——書寫不見得是返鄉，也有可能是在逃離鄉園——現象學提醒我們臥室與家宅可以引導朝向創作者的內心空間，窺探自成宇宙的內在世界。「歷史分析的目的是要追溯現代『世界的疏離』，它如何從地球飛到宇宙，從世界飛到自我，探討它的根源，理解社會在被新的、未知的年代的到來征服時所發展且顯現出來的性質。」⁶⁶漢娜·鄂蘭這段文字，恰巧可以作為王大閎遊走在建築與文學之中的註解，在公共建築（如 1961 故宮博物院競圖計畫與 1965-1972 國父紀念館）的失敗及妥協後，王大閎便自「地球飛往宇宙」，自 1965-1969 設計人類登月紀念碑未果，著手書寫短篇小說〈人上人〉並規劃 *Phantasmagoria* 故事大綱，落實「從世界飛到自我」，其自宅系列的月洞窗既是與科幻宇宙的連結，亦是企圖回到內在的園林，自中國團扇冊頁畫中找尋弧線之靈感，色彩之調度回歸到內斂的內在空間，以白色、紅色、黑色、金色堆疊出家宅該有之樣貌。

巴舍拉認為所有真實棲居的空間，都含有「家」作為本質理念。他形容家宅與宇宙在想像力的範疇中，是通過對立來讓彼此的意象更加茁壯，在他家宅現象學研究中，指出家宅給予人們力量，居住的，能為心理讓步的空間遠超過其實存於物質空間之價值，必須將家宅背後賦予之意涵視為隱喻來閱讀，通過我們自身於家宅中

⁶⁵ 斯維特蘭娜·博伊姆著，楊德友譯：《懷舊的未來》，頁 307。

⁶⁶ 〔美〕漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt）著，林宏濤譯：《人的條件》（臺北：商周出版，2016），頁 55。

的居住經驗，換回身體感知，從感官走進精神世界，來思考家宅如何溫柔的製造內在獨處之空間。巴舍拉舉了詩人在渾然不覺的情況下，透過想像讓宇宙來到家宅中居住。必須透過做夢來重返家宅，而不能緊緊扣合著事實，*Phantasmagoria* 故事裡被打亂的時間軸，沒有明確時間軸的小說，營造出封閉空間與簡化之宇宙，「幻想有時深深地沉浸在一段不確定的過去，一段被剝奪了具體日期的過去」、「我們的過去在別處，一種非現實性滲入原來的地點和時間。我們好像居住在存在的混沌未開之境。」⁶⁷ *Phantasmagoria* 中瑰麗的想像來自對語言的掌握，與先前使用中文創作的短篇小說，呈現前所未有的風格，它不像中文創作的文本一般素樸，而是傾盡全力去鑿刻一本青春的悼亡日記，延續自童年起對於科幻情事的熱愛，若要使用文學學門裡頭對於硬科幻、軟科幻的標準，是不合格的⁶⁸，但的確是一本非常有趣的創作，他打造一座無人知曉的彼岸孤城，而此生此世所有事件的發生都是一場一望無際的幻夢，揉雜諸多他熱愛的元素：精神分析、靈魂學、科幻小說，陪他一起造夢，幻城生產了一座封鎖時間的島嶼，如同小說裡服用追弗藥物的成癮者，被軟禁在國王打造的全控機構裡頭。

帕拉斯瑪引用了卡斯騰·哈里斯 (Karsten Harries) 對建築如何挑戰時間的觀點：「建築，不僅僅是馴服空間，它也是為了對付時間的恐怖而設置的一項深層防禦措施。美學語言，從本質上來說，是永恆的現實的語言。」⁶⁹ 進一步討論許多建築師只完成了為人類提供「空間住所」此一任務，而忽略了建築亦是人類用來調節「可怕

⁶⁷ 巴舍拉著，張逸婧譯：《空間的詩學》，頁 71。

⁶⁸ 1994 年單德興翻譯加拿大著名科幻小說研究學者 Darko Suvin〈科幻與創新〉一文，引介科幻小說如何被以理論方法來思考，「科幻的特色是一個由認知邏輯確證的虛構『新奇』(新穎，創新)的敘事宰制或霸權」，「雖然我主張科幻不是——就定義而言，不能是——正統的寓言，其中的因素與作者現實中的因素有著任何一對一的相應，但其特定的存在模式則是一種回饋擺盪 (feedback oscillation)，時而由作者和隱含讀者的現實規範擺向以敘事方式實現的新奇，以便瞭解情節一事件，時而由那些新穎、擺回作者的現實，以便從所獲得的新角度來重看此一現實。這個擺盪被史克洛夫斯基 (Viktor Shklovsky) 和布烈希特 (Bertolt Brecht) 稱為疏離 (estrangement)，無疑是每個詩的、戲劇的、科學的，簡言之，語意的新奇的結果。」蘇恩文 (Darko Suvin) 作，單德興譯：〈科幻與創新〉，《中外文學》22：12 (1994.5)，頁 27-48。

⁶⁹ 帕拉斯瑪著，美霞·喬丹譯：〈觸覺與時間：註解弱化的建築 (2000 年)〉，《碰撞與衝突：帕拉斯瑪建築隨筆錄》，頁 112。

的」與「短暫的時間之間」的關係，如人們崇尚設計與建造廢墟的傳統，便是通過建築來體驗及閱讀時間。⁷⁰在廢墟裡頭，我們能明確感受到時間流逝的痕跡，若將 *Phantasmagoria* 中反覆強調的「無聊」，以及透過方城之戰來殺時間等方法，放入建築史討論時間的系譜裡，將現代建築的離心美學推往極致，人類已於銀河系漫遊，建築於此更趨近於容器，相對論發揮不了作用，時間快慢失去意義之後，如何安置內在焦躁不安的時鐘？*Phantasmagoria* 把 2019 年 7 月 19 日視為登月日——因為人類獲得了自由，不再受地心吸引力的限制，但擁有自由的下一步又是什麼？為何在 3069 年人們會放棄自由，選擇王大閎提供靠想像力推進的方城之戰——只能暫時治標不治本的藥物，還有待讀者自己尋找自己的解藥。

本研究嘗試繞開正軌，以離現代「一條飽受摧殘的勇者之路」回應當華文科幻小說已發展到劉慈欣《三體》式的繁複瑰逸，如何重新閱讀王大閎於 96 歲出版的素樸又不合時宜（*untimely*）並兼具古典主義情懷的宇宙航行記《幻城》，並與建築作品「人類登月紀念碑」（1965-74）遙相對應。建築師已走到佝僂白叟的年歲才完成他小獵犬號的初航，首站便是外星球，王大閎的類烏托邦不再如「國父紀念館」般承載中華道統文化的紀念性建築，他晚期的創作逸出實體的國度，如是介於建築與文學中間地帶之文本已難再用「移植現代性」涵括，正因為破碎難以解讀，筆者認為 *Phantasmagoria* 更像是一種新的文體，以接近建築計畫文案的形式來書寫，每個章節標題都是欲加入想像夢土的構築元素，隨意而至，難以依據傳統新批評式的文本分析來拆解，只有將建築文本與文學文本並置討論，才得以釐清建築師的思考脈絡。而博伊姆提出的「離現代」概念，繞開西方中心主義，來解讀臺灣戰後建築師王大閎於建築及文學中「未完成」之項目，如果說戰後臺灣留美文人圈裡的建築師，大時代的侷限便是所謂的「移植現代性」，那作為個案的能動性，逸出時光所闕之地，皆是在「未建成」之處，例如夭折的「人類登月紀念碑」，或者於因緣際會下得以出版的 *Phantasmagoria*，王大閎的類烏托邦成了這場青春幻夢的寄生之所，它不完美

⁷⁰ 帕拉斯瑪著，美霞·喬丹譯：〈觸覺與時間：註解弱化的建築（2000 年）〉，《碰撞與衝突：帕拉斯瑪建築隨筆錄》，頁 109-127。

卻充滿人性。如同作者自許小說最終能夠長成一株「增加身、心、靈歡欣的生命之花」，呼應 *Phantasmagoria* 裡賀登乳母要求他背下伏爾泰《憨第德》名句：「萬物都是為了達到最好的結果而存在的」（*Tout est au mieux dans ce meilleur des mondes possibles*），在王大閎「人類登月紀念碑」與《幻城》打造的幻覺效應裡，或許最好的結果便是「沒有超越或統一」，亦沒有標準答案。

徵引文獻

一、原典文獻

漢·張衡：《靈憲》，收入清·嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文·全後漢文》，北京：商務印書館，1999。

漢·劉安編纂，高誘注：《淮南子注》，上海：上海書店，1986。

梁·蕭統輯，唐·李善注：《文選李善注（四部備要本）》，上海：中華書局，1936。

清·曹雪芹著，馮其庸等校注：《紅樓夢校注：革新版彩畫本》，臺北：里仁書局，1984。

王大閎，董敏、蕭梅編：《王大閎作品集》，臺北，國立臺北技術學院建築系，1995。

*王大閎：《銀色的月球》，臺北：台兆國際股份有限公司，2008。

*王大閎著，王秋華譯：《幻城（phantasmagoria）》，臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2013。

*郭肇立主編：《世紀王大閎：臺灣現代建築的先行者》，臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2018。

二、近人論著

（一）專書、論文

王梅香：〈美援文藝體制下的《文學雜誌》與《現代文學》〉，《臺灣文學學報》25（2014.12），頁 69-100。

*李有成：《離散》，臺北：允晨文化，2013。

沈謙：〈嫦娥奔月的象徵意義〉，《中外文學》15：3（1986.8），頁 4-19。

徐明松：《建築師王大閎 1942-1995》，臺北：誠品書店，2010。

徐明松編著：《永恆的建築詩人——王大閎》，臺北：木馬文化，2013。

張法：《中國美學史》，成都：四川人民出版社，2008。

陳建忠：《島嶼風聲：冷戰氛圍下的臺灣文學及其外》，新北：南十字星文化工作室，2018。

- 蔣雅君：〈東方神韻與西方體質之詭譎共生——王大閔譯寫《杜連魁》〉，《城市與設計學報》11 / 12 (2000.3)，頁 207-238。
- * 蔣雅君：《移植現代性，建築論述與設計實踐——王大閔與中國建築現代化論戰，1950-70s》，臺北：國立臺灣大學建築與城鄉研究所博士論文，2006。
- 鄧宜菁：〈倫敦·台北——杜連魁的生與死〉，《中外文學》41：3 (2012.9)，頁 117-158。
- 蘇恩文 (Darko Suvin) 作，單德興譯：〈科幻與創新〉，《中外文學》22：12 (1994.5)，頁 27-48。
- * 〔比〕希爾德·海嫩 (Hilder Heynen) 著，盧永毅、周鳴浩譯：《建築與現代性》，北京：商務印書館，2015。
- 〔印〕納如拉 (Narula Monica) 等著，陳韻譯：《Raqs 媒體小組：動力沉思》，北京：金城出版社，2013。
- 〔法〕巴舍拉 (Gaston Bachelard) 著，張逸婧譯：《空間的詩學》，上海：譯文出版社，2013。
- 〔法〕茱莉亞·克莉斯蒂娃 (Julia Kristeva) 著，彭仁郁譯：《恐怖的力量》，臺北：桂冠出版社，2003。
- * 〔芬〕帕拉斯瑪 (Juhani Pallasmaa) 著，〔德〕美霞·喬丹 (Jordan M) 譯：《碰撞與衝突：帕拉斯瑪建築隨筆錄》，南京：東南大學出版社，2014。
- 〔美〕哈金 (Ha Jin) 著，明迪譯：《在他鄉寫作》，臺北：聯經出版社，2010。
- * 〔美〕斯維特蘭娜·博伊姆 (Svetlana Boym) 著，楊德友譯：《懷舊的未來》，南京：譯林出版社，2010。
- * 〔美〕詹姆斯·克里弗德 (James Clifford) 著，Kolas Yotaka 譯：《路徑：20 世紀晚期的旅行與翻譯》，臺北：桂冠出版社，2019。
- 〔美〕漢娜·鄂蘭 (Hannah Arendt) 著，林宏濤譯：《人的條件》，臺北：商周出版，2016。
- 〔英〕喬治·歐威爾 (Orwell George) 著，吳妍儀譯：《一九八四》，新北：野人

文化，2017。

*〔愛〕王爾德（Oscar Wilde）著，王大閔譯：《杜連魁（增訂版）》，臺北：九歌出版社，2006。

Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic books, 2001.

Boym, Svetlana, *Architecture of the Off-Modern*, New York: Princeton Architectural Press, 2008.

Boym, Svetlana, “Off-Modern Homecoming in Art and Theory,” in *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, ed. by Marianne Hirsch & Nancy K. Miller, New York: Columbia University Press, 2011, pp. 151-165.

Boym, Svetlana, *The Off-Modern*, New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity: A Critique*, Cambridge: MIT press, 2000.

Pallasmaa, Juhani, *Encounters: Architectural Essays*, Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2005.

Zizek, Slavoj, *Organs without Bodies: Deleuze and Consequences*, New York: Routledge, 2016.

（二）其他

《香港 M+視覺文化博物館》，網址：<https://collections.mplus.org.hk/en/objects/model-selenemonument-to-mans-conquest-of-the-moon-19651980-houston-texas-usa-2015522>（2020 年 4 月 28 日上網）。

聯合報報訊：《聯合報》第 3 版，1964 年 7 月 14 日。

D. Wang & C. Bartholomew, “Phantasmagoria,” Art & Collection Group, 2013.
https://artouch.com/html/2013/phantasmagoria.html?fbclid=IwAR0YAOOpFe30xyQ2hPUkDNjjM0cV3iK6l4J_ddtpENgMyH5UkqkS0W_WkWlc（2020 年 2 月 14 日上網）。

（說明：書目前標示*號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Chiang Ya Chun, *Architectural Discourse and Design Practice of Transplanted Modernity: Wang Dahong and the Polemics, 1950-70's* (Ph.D. Diss., National Taiwan University, 2006).
- Guo Zhao Li ed., *Shi Ji Wang Da Hong: Tai Wan Xian Dai Jian Zhu De Xian Xing Zhe* [Wang Da Hong's Century: Pioneer of Modern Architecture in Taiwan] (Taipei: Diancan Art & Collection LTD., 2018).
- Hilde Heynen, *Jian Zhu Yu Xian Dai Xing* [Architecture and Modernity] trans. by Lu Yong Yi & Zhou Ming Hao (Beijing: The Commercial Press, 2015).
- James Clifford, *Lu Jing: Er Shi Shi Ji Wan Qi De Lv Xing Yu Fan Yi* [Routes: Travel and Translation in The Late Twentieth Century] trans. by Kolas Yotaka (Taipei: Laureate Press, 2019).
- Juhani Pallasmaa, *Peng Zhuang Yu Chong Tu: Pa La Si Ma Jian Zhu Sui Bi Lu* [Encounters: Architectural Essays] trans. by Jordan M. (Nanjing: Southeast University Press, 2014).
- Lee Yu Cheng, *Li San* [Diaspora] (Taipei: Asianculture, 2013).
- Oscar Wilde, *Du Lian Kui* [The Picture of Dorian Gray] trans. by Wang Da Hong (Taipei: Chiu Ko Publishing Co., Ltd, 2006).
- Svetlana Boym, *Huai Jiu De Wei Lai* [The Future of Nostalgia] trans. by Yang De You (Nanjing: Yilin Press, 2010).
- Wang Da Hong, *Yin Se De Yue Qiu* [The Silver Moon] (Taipei: Tai-Zhao International Co., LTD, 2008).
- Wang Da Hong, *Huan Cheng* [Phantasmagoria] trans. by Wang Qiu Hua (Taipei: Diancan Art & Collection LTD., 2013).

