

## 快速·緩行：姚仁喜獨特的現代主義之精髓

麥可·史畢克斯 ( Michael Speaks ) 博士

美國雪城大學建築學院 教授及院長

我們搭乘的巴士下了快速道路，進入住宅區的街道上，短距離後便抵達農禪寺水月道場 ( 2012 ) 的入口。站立在一面巨大的倒影水池前，在屋頂、柱列、牆面的線條所框出的空間，一身著黑的姚仁喜建築師在他自己創造的場景中招呼我們，歡迎我們來到甫完工的佛教禪修靜地。我們十餘人過去一週在上海、台灣四處參訪建築物，為了遴選第 8 屆遠東建築獎的得主，終於來到行程的最後幾站了。這趟建築「朝聖」之旅的行程非常緊張，來到位於基隆河與大屯山中間關渡平原上的這座靜謐而精心構築的建築中，我非常開心行程即將接近尾聲。

進入禪寺庭園，我們經過一系列隔音的清水混凝土牆之後，踏進了寬敞的大殿。在此，陽光、空氣、甚至快速道路的噪音都被過濾、爬梳，洗鍊成為姚仁喜作品的一部分。雖然實為禪寺，水月道場並非是遠離世界的庇護所，而是一個過濾器，將城市外在世界的聲、香、味、觸經過篩濾，才進入我們心靈與靜觀的內心世界。事實上，大殿一方面像是動線交匯處，訪客在此與信眾或比丘尼擦肩而過；也像是一個融合各種感知的奇妙音箱，將篩濾過的城市喧囂與渾沌重新組合，並與誦經聲、訪客的細語聲、水泥地上走動的柔軟摩擦聲全部融為一體。宏偉的柚木盒子空懸於大殿之上，遮敝了直射的陽光，卻又在底部提供透明無垠的視野框景。大殿二樓西側是一堵厚實的木製長牆，上面刻著 260 字的“心經”，光線透過鏤刻的文字灑進來。這些陽光所投射的“光字”，不著痕跡地沿著極簡的木牆移動，亦或環繞著樸實的圓形石柱旋轉，時間似乎因而靜靜趨緩。

大殿東側外面庭院，有一些不規則的黑色巨石點綴其中，令人憶起另一個時代，或另一段時空。是建築師將這些龐然巨石安置於此？還是庭院設計圍繞著這些非人造、狀似遠古巨石而安排的？這些石頭是建築師作為妝點的細節，還是古老、基本的祖先遺跡，建築師只是在其上結合構成的？1 鏤空了經文的預鑄清水混凝土長牆由清水廊柱撐起，牆後是比丘尼的寮房，界定了大殿的東側。我們可以想像：一如大殿，這些經文光字在比丘尼寮房的牆上移動的光景。每天黎明拂曉，只有住在這裡的比丘尼，才能以朗誦整部 5000 多 “光字 ”的金剛經，親身見證到紓緩的時間。當此電影影像般的光影投射在寮房牆面與樑柱上時，比丘尼們——或任何人，對於這種緩慢而濃縮的時間所轉化成的儀式性，以及因而定義出不同的日常生活步調，一定會有極為深切的體會。

水月道場是不折不扣的現代寺宇設計，業主為思想開明先進的法鼓山佛教基金會。秉承了創辦人 聖嚴法師所闡述的理念，姚仁喜的設計簡單樸素，卻仍充滿視覺的美感與豐富的質感，同時又低調大氣，沒有過度的裝飾與色彩，是一座令人凝思超越人類自我格局的建築。姚仁喜將關渡平原搖身一變，巧妙安排清水混凝土、柚木、水面與大地，精煉地構成垂直面與水平面，進而過濾並轉換了人類難以領會的即刻生滅之渾沌經驗。水月道場將這種生滅的速度放慢，創造出一種禪思的情境，讓我們置身其中，嚮往只有斯賓諾莎想像的泛神，或聖嚴法師的開悟弟子才可能達到的絕對速度。姚仁喜的作品符合了禪宗的信念，減緩了我們的凡俗感知，讓我們一探非凡俗的領域，驅使我們探究並理解絕對速度，那也正是整體世界生滅的速度。

姚仁喜雖然減緩我們的感知，但他也同時讓許多不同的 “時間性” 共存於建築中。從廣場黑色大石頭遙指著遠古地質年代，一直到清水混凝土牆以水刀切割，僅借助

陽光、柚木與混凝土表面，將古經文翻譯成光文字所指出的現代數位技術。完工以後，姚仁喜收到許多寺院比丘尼或訪客所傳來的照片，其中許多是經文或佛像映照在雨後的石板地上、反射在水池中、或倒映在天空中的景象；這些景象都見證了現代化不同的速度，都呈現在姚仁喜非凡的作品的多元層次之中。水月道場既是個禪寺，但同時也是許多訪客的景點，以及尋求遠離城市喧囂與混亂、渴望短暫安寧者的庇護所。事實上，這也許正是姚仁喜最令人讚嘆之處，他巧妙地將兩個迥然不同的世界既區分又融合，一是世俗的城市世界，一是肅穆的禪寺世界，使其互惠共存，相輔相成。以此，他創造出全新的寺廟型態，既非像那些塞滿商業和個人小古玩的一般佛寺，也不會像純熟度不足的建築師一般，掉入矯揉做作、過於精緻或藝品化的陷阱。

水月道場不僅是一件傑作，也是姚仁喜實踐他獨特的現代主義之象徵。如果說現代主義是建築對於現代化的一種回應，而後現代主義、批判性地域主義、高科技與參數化主義等是對現代化的其他回應的話，那麼姚仁喜的作品不僅體現了不同於從西方傳到中國和亞洲的現代主義，更讓我們了解，對現代化本身應該要有更深刻的理解與定義。與姚仁喜聯手合作台北表演藝術中心（2015年）的雷姆·庫哈斯，在2014年威尼斯雙年展中提出，現代化於1914年隨著第一次世界大戰的開始而加速，不僅改變了民族認同，進而也改變了民族建築的認同；因此，在100多年後的今日，世界各地的城市都可見到普世的現代主義。庫哈斯認為，城市與定義城市的建築物，在1914年看起來差異相當大，如今卻都看似相同。庫哈斯的假設是：現代化始於西方，並且迅速地移植到全球各地，只留下一些“非建築”的建設與習俗，算是民族建築認同僅存的痕跡而已。因此，現代化創造出一個普世現代主義的副產品，一種從民族建築認同殘渣所製造出來的風格拼貼，透過大型的企業型建築師，將之推佈於世界上各個角落，甚至連最未開發的經濟體之縫隙、裂痕與形變都

不放過，營造出均勻平整的表面。這種擴散使得支持或抵抗全球化的人都不得不相信，全球化是始於西方的線性完整過程，而且已經把整個世界的其他地區處理平滑，重塑成與其相似的意象了。

然而，全球化所揭示的卻是：現代化並非同質不變，也非線性。現代化並非始於西方而後傳播至世界各地，將差異轉化成千篇一律。相反地，全球現代化是異質性、非線性的；既非由空間也非由時間界定，而是由速度定義。在任何全球城市中調查，都會顯示都會肌理中的各種角落、條帶或漩渦中，各都呈現不均勻的現代化進程。姚仁喜就在這種角落、條帶或漩渦的接縫中，或減緩、或加速現代化的步調，以對應每個建築案所帶來的限制與機會。在此，或許沒有比蘭陽博物館（2010年）更好的例子了。這棟在台灣宜蘭東北海岸的建築，座落於以前的烏石港，現在則是再生的濕地。姚仁喜在此設計了台灣當今票房最成功的博物館之一。蘭陽博物館以單面山岩石銳利棱角的詞彙設計，那是經過千年海洋侵蝕而形成的獨特造型。事實上，博物館與那些環繞四周、已經存在數千年的單面山石很難區分。蘭陽博物館以玻璃營造的公共區域，以及鑄鋁板與花崗岩形塑的展示空間相互交錯；它並非在篩濾世界，而是一幅巨大的框景，經由此，訪客可觀賞環繞四周的群山、平原與海洋，無論是透過玻璃框架由內向外望，或是由外向內觀賞框景內的展示廳，都是如此。與水月道場相同，姚仁喜在此創造了一個庇護、沉思的地方。然而博物館的目的是為了寓教於樂，而禪寺是為了度化眾生，理念並不相同，蘭陽博物館始建是為了展示宜蘭的自然美景與豐富文化，因而，姚仁喜向我們全然地展現了凝凍時空的淬鍊：從博物館的大玻璃窗向外望，視線朝向港口及遠處的龜山島，清朝作為商業港口“之前”與“之後”的分別，以及人類居住於此地的“之前”與“之後”的分別，這些差異似乎都在雲霧中消逝，令人不禁思考所有時間、所有文化皆成為同一“時間性”的一部分。在此，大自然與人造構造、地質與考古時間、原住民、漢族、荷

蘭、西班牙、日本文化在此都疊合為一，提供了最豐潤、最道地的宜蘭體驗。

姚仁喜在 2002 年第 8 屆國際威尼斯建築雙年展中，以當時尚未完成的高鐵新竹站為題，製做了一個類月台的裝置展示。一張照片上有兩名乘客面對面地站在月台的兩邊，在各自上車乘往相反方向之前，產生瞬間卻別具意義的人與人之連結。在此作品以及近期如蘭陽博物館等文化建築中，姚仁喜不僅關注建築的物質性，如何過濾或框圍外在世界的同時，他更關注我們在這些空間場所的情感經驗，關注在穿越全球現代化多重複雜的：時間性“時，人與人之間相的互聯繫：無論是在企業董事會議室或考古遺址、博物館或高鐵站、高速公路或禪宗寺廟，都是如此。在 2014 年夏日的那一天，我與隨行的其他建築獎評審在水月道場駐留了數個小時；當我們離開時，心情已經比抵達時更為放鬆。當巴士駛向快速道路，我回望了水月道場最後一眼，它倒映在池水上，近乎完美對稱。雖然我不能聲稱自己一如禪師，能以明心慧眼見到完美無暇的禪寺倒映，但我已經清晰的在腦海中，看見我將投給首獎的唯一一票。

1參見甘丹·梅亞蘇，《有限之後：論偶然的必然性》（2010 年倫敦）。第 1 章中，梅亞蘇將前人類現實稱之為「祖先的」。