

南 華 大 學

環境與藝術研究所

碩士論文

謝麗香「五角船板」的陰性書寫：
一個女性的主體實踐

Writing the Feminine: a Study of Xie Li--siang's
"the Five-dime Restaurants"

研 究 生：黃 雅 靜

指 導 教 授：郭 建 慧 博 士

中 華 民 國 九 十 七 年 六 月 三 十 日

南 華 大 學

環境與藝術研究所

碩 士 學 位 論 文

謝麗香〈伍角船板〉的陰性書寫：一個女性的主體實踐

Writing the Feminine: a Study of Xie Li-siang's
“the Five-dime Restaurants”

研究生：

經考試合格特此證明

口試委員：

薛方杰
鄧建慧

歐陽東

指導教授：鄧建慧

系主任(所長)：沈正賢

口試日期：中華民國 97 年 6 月 30 日

謝 誌

從大學到研究所，在南華六年的時間說長也還沒長到讓我習慣，說短卻也已經讓我對大林有所依戀。對我而言在南華最珍貴的是許多的回憶以及許多的相遇；我遇到生活上相互扶持的好朋友，更珍貴的是遇到一位亦師亦友的指導教授以及許多開啟我新視野的老師。

郭建慧教授，謝謝您！！謝謝您冒險的簽下我這個從音樂系闖入建築叢林中的小白兔！！謝謝您一路耐心的指導我、引導我以及教導我。

感謝兩位口試委員歐崇敬教授和薛方杰老師對於論文給予的寶貴意見。還要感謝在南華大學求學的路上所遇到的各位恩師，已病逝的童忠良教授、大陸台灣兩地奔波的沈洽教授和王寶燦老師、周純一教授、蔡燦煌教授、張誦芬教授、陳恒安教授、馮靖評老師以及魏世芬老師，從各位老師們身上學習到的不只是不同專長領域的知識，還學習到更多由人生經歷所累積出來的智慧。

最後要感謝豐富我靈魂的家人和朋友，我可愛的爸爸和媽媽，因為你們一路上的支持，讓我心靈疲憊的時候可以回家充電和休息，可以撒嬌任性，謝謝大哥和二哥不定時的溫暖問候！謝謝跟我預訂論文的冰潔、雅鈴以及依瑩姐、像姐姐一樣照顧我的翬伶和雅婷，以及貼心又細心的學妹婉甄，因為妳們我的生活充滿歡笑與快樂，暫時忘記生活中的苦悶；還有在寫作路上充當我情緒發洩沙包的其享，因為你我的生命更加美好。另外特別感謝劉爸爸、劉媽媽陪我到台中進行田野資料的蒐集以及幫我拍攝許多論文引用的照片。

摘要

此研究筆者將透過探討素人藝術家謝麗香所建造之建築作品「伍角船板」作為建築藝術中陰性書寫的文本，對謝麗香的建築以及她的創作背景以理論的探討進行閱讀與詮釋的工作。探討的建築物包括為台南、新營、台中、台北以及西港五間作品。

本研究希望透過「陰性書寫」之主體性再現以及「素人創作」之實踐性的相互呼應之下，將「陰性書寫」之實踐落實到建築作品創作之中。將建築創作打破「專業」以及「制式」的禁錮，而轉變成為可「書寫」的流動文本。

論文結構將透過謝麗香的口述自傳以及訪談內容，在第二章進行建築形式以及創作手法的介紹與分析，第三章的部份將結合空間理論分析之論述，藉由論述謝麗香進行「創作」時所具有的能動性，可以達到「陰性書寫」所追求的「書寫」的力量。運用精神分析理論，對於謝麗香創作之作品進行分析，建構「伍角船板」作品中的陰性書寫及「主體生成」之論證。

關鍵字： 陰性書寫、謝麗香、素人藝術家、主體、女建築師

目 錄

謝 誌.....	I
摘 要.....	II
目 錄.....	III
圖、表格 目 錄.....	V
第一章、緒論.....	1
第一節、研究緣起與研究目的.....	1
第二節、名詞解釋.....	4
陰性書寫.....	4
素人藝術家.....	7
第三節、研究方法與範圍.....	11
第二章、謝麗香與「伍角船板」.....	14
第一節、謝麗香背景介紹.....	16
素人藝術家—謝麗香.....	16
「伍角船板」白河店以及嘉義店.....	19
第二節、創作初期的作品風格介紹.....	21
樹與鳥美麗駐足—台南店.....	21
湖岸森林大自然—新營店.....	25
第三節、近期創作的作品風格介紹.....	30
城市驚豔桃花源—台中店.....	30
女人與原始共舞—台北店.....	35
第四節、回歸.....	42
第三章、謝麗香主體性的建構.....	46
第一節、精神分析與女性主義的對話.....	46
佛洛伊德.....	47
拉岡.....	49
第二節、女性書寫的能量.....	53
女性主體的孕生—書寫.....	53
訴說自己的力量.....	58

走出家屋找尋自我.....	60
第三節、「身體」寫作.....	67
回到子宮.....	67
「伍角船板」中花的核心意象.....	73
扭曲的狂迷舞姿.....	78
被凝視的「她者」.....	85
第四章、結論.....	87
參考書目.....	91
附件一、謝麗香個人訪問文字稿.....	96

圖、表格目錄

表格 1、謝麗香個人創作與相關經歷年代表.....	14
圖 1 台南店外觀，被綠色植物遍佈的外觀，幾乎看不到建築物本體。劉其享攝影。.....	22
圖 2、台南店內內部空間陳設，上方為透明建材之屋頂，室內陳列的木頭都為謝麗香撿拾而來的漂流木。劉其享攝影.....	22
圖 3、台南店環繞室內的大型柱腳，用巨大石頭為底部連結二樓空間。劉其享攝影.....	23
圖 4、蚵仔殼牆壁鋪面。劉其享攝影.....	24
圖 5、台南店內水泥女體雕塑。劉其享攝影.....	24
圖 6、新營店外觀曲線線條雕塑。劉其享攝影.....	26
圖 7、新營店與湖水、果園相鄰的位址。劉其享攝影.....	26
圖 8、新營店室內用餐空間陳設。黃雅靜攝影.....	27
圖 9、新營店保留在室內空間的芒果樹。劉其享攝影.....	27
圖 10、果樹與透明屋頂的接合處，以及陽光透過果樹樹葉縫隙照進室內的樣子。黃雅靜攝影.....	28
圖 11、新營店內水泥女體雕塑。劉其享攝影.....	28
圖 12、台中店門口四個遊戲女童雕塑。劉益泉攝影。.....	32
圖 13、台中店周圍的綠色步道。劉益泉攝影。.....	33
圖 14、台中店室內景觀，牆面油水泥鋪面而成。劉益泉攝影。.....	33
圖 15、地下室水池，持內林立許多漂流木以及巨石的擺設。劉益泉攝影。.....	33
圖 16、台中店牆面上從一樓延伸到屋頂的大型女體雕塑。劉益泉攝影。.....	34
圖 17、台中店主要女體創作—飛天女體，大量的陳列於台中店內，店內約有數十個相同風格的女體捏陶創作。劉益泉攝影。.....	34
圖 18、台北店外觀狂舞女體雕塑，飄動的長髮以及上半部軀體是鋼鐵鑄造，下擺七彩螺旋柱狀是塑造成飛舞的裙擺意象，隱藏在裙擺之下的是蜿蜒的斜坡引導參觀者進入門口的走道。黃雅靜攝影.....	36
圖 19、從外觀看建築物的主體，是沒有修飾的方形建築空間。黃雅靜攝影.....	36
圖 20、牆面佈滿的花狀的雕塑的外觀圍牆。黃雅靜攝影.....	37
圖 21、台北店室內空間陳設許多獨立的雕塑作品，以及牆面也都佈滿了裝飾性的雕塑。右方的光源是透過落地窗戶引進的室外光線配合彩色玻璃營造出有色彩的自然光線。黃雅靜攝影.....	38
圖 22、台北店內中央有一水池，水池中陳列有雕塑品以及一艘平板舟。黃雅靜攝影.....	38

圖 23、在屋頂綻放的巨型花朵雕塑與下方女體鐵雕，是謝麗香刻意安排的陳列。黃雅靜攝影	39
圖 24、室內陳設許多有雕飾紋路的漂流木。黃雅靜攝影	39
圖 25、漂流木加工而成女顏木雕，後方為謝麗香的油畫作品。黃雅靜攝影	40
圖 26、台北店新的石頭雕刻。黃雅靜攝影	40
圖 27、台北店新的水泥彩色女體雕塑。黃雅靜攝影	40
圖 28、與台中類似的女體捏陶。黃雅靜攝影	41
圖 29、謝麗香西港老家部份，此本為謝麗香的燒窯工作室，現改建成餐廳的用餐區。黃雅靜攝影	44
圖 30、謝麗香蓋得第一棟房子，結構為圓型的建築。黃雅靜攝影	44
圖 31、老家中陳列最新的鐵製女體雕塑。黃雅靜攝影	45
圖 32、老家中新的繪畫創作，繪於牆面上。黃雅靜攝影	45
圖 33、謝麗香本人正在接受筆者採訪。黃敏洲攝影	45
圖 34、克莉絲汀·皮桑（CHRISTINE DE PIZAN，1365-1430），〈THE CITY OF LADIES〉。資料來源： HTTP://WWW.OUTBACKONLINE.NET/ADVENT2006/ADVENT2006_DAY24_CITYOFLADIES.HTML 2008/6/20	56
圖 35、FRANCESCA WOODMAN（1958-81），〈HOUSE #4〉。資料來源： HTTP://WWW.ANSWERS.COM/TOPIC/FRANCESCA-WOODMAN#WP-_NOTE-4 2008/6/21	56
圖 36、露意絲·布爾喬亞（LOUISE BOURGEOIS），作品《女人之屋》（FEMME MAISON）， 1945年。轉引自孫道庸，2006：140	61
圖 37 蔡海如，〈回家探望〉，1995。資料來源： HTTP://HAIRUT.BLOGSPOT.COM/2007/04/BLOG-POST_7342.HTML （2008/6/17）	69
圖 38、NIKKI DE SAINT PHALLE，1966，〈HON〉（她）。資料來源：轉引自吳怡葵，2004：259	70
圖 39、左：西港老家使用的貝殼貼花。右：台北店中外觀牆面的花型雕塑牆面。黃雅靜攝影	72
圖 40、茱蒂·芝加哥〈穿越花朵〉。資料來源： HTTP://WWW.LEWALLENCONTEMPORARY.COM/JUDYCHICAGO （2008/5/28）	73
圖 41、喬吉亞·歐姬芙以花為核心意象的創作。資料來源： HTTP://WWW.MTIME.COM/MY/LONESOMETOWN/BLOG/168/ （2008/5/28）	75
圖 42、李·邦寇特的以螺旋為核心意象的創作。資料來源： HTTP://WWW.DANGEROUSCHUNKY.COM/ART_NOTEBOOK/IMAGES_05/JUNE/SEMINAR/?D=D （2008/5/28）	75
圖 43、謝麗香創作的巨型以花為意象的雕塑作品。左：台中店的天花板雕塑、右：台北店的天花板雕塑。黃雅靜攝影	76

圖 44、古希臘，西元前五世紀（？），〈尼俄伯之女〉。資料來源： HTTP://WWW.LIVIUS.ORG/A/TURKEY/MAGNESIA/MAGNESIA.HTML（5/23/2008）	79
圖 45、米開朗基羅，〈垂死的囚徒〉。資料來源： HTTP://MISSION.BLACKFOOT.NET/STUDENTS/WEB%20PAGES/PHYLLIE/MICHELANGELO%20BU ONARROTI.HTM（2008/5/23）	80
圖 46、西元前 1 世紀，博蓋塞壺瓶。資料來源： HTTP://WWW.VROMA.ORG/IMAGES/MCMANUS_IMAGES/INDEX4.HTML（2008/5/23）	82
圖 47、希臘—羅馬時期，跳舞的女祭司。資料來源：HTTP://WWW.THE-ROMANS.CO.UK/GODS.HTM （2008/6/20）	83
圖 48、史科帕斯，〈酒神女祭司〉複製品。資料來源： HTTP://MUVTOR.BTK.PPKE.HU/ETALON/GOROG.HTM（2008/6/20）	83
圖 49、FRIDA KAHLO 自畫像〈斷裂〉，1925 年。資料來源： HTTP://IDV.CREATIVITY.EDU.TW/ORTUS/MODULES/NEWS/ARTICLE.PHP?ITEM_ID=960	86

第一章、緒論

第一節、研究緣起與研究目的

當筆者進入「環境與藝術」研究所就讀之後，開始接觸到關於都市規劃、建築文化等相關理論課程，筆者發現，無論是規劃設計或是理論探討，建築或是都市的規劃，旨在解決人類生活問題所面臨的環境問題；從 19 世紀工業革命改變了人類的生活方式以後，也連帶的改變了都市結構的發展、人口聚集方式的改變等等，而在傳統的都市結構不堪負荷這等過於沈重的急速發展之下，都市的結構與規劃勢必是要進行新的更動與調整，也是從這個時候開始空間的問題與人有了更緊密的互動。從古至今建造房子的人都是經過有系統的訓練才得以形成，不論是工匠學習技術，或者是建築設計者學習各種建築文化語言以應用在設計之中。也由於這樣嚴謹的建築設計訓練或者工匠技術培養，專業建築師的制度在 19 世紀的時候開始穩定並且被建立。就在建築的環境成熟而且形式、樣式豐富的現代，建築不再只是被當成居住的、使用的空間被思考著，它還牽涉到了更多哲學的、藝術美學的範疇，從哲學、語言學或者文學借鏡的理論論述，把建築的符號、形式當成文本進行詮釋與評論。

筆者從大學時期尚就在讀音樂科系時，選修了通識課程的「女性詩人作品賞析」一門課程開始接觸女性主義議題，從此筆者就時常帶著具有「性別」的觀點對身邊的事物進行思考。而接觸到都市、建築理論之後，也就在諸多探討空間與人的相關議題的設計上發現到，性別不平等以及空間使用等問題近年來也受到一定程度的重視，研究的議題內容牽涉廣泛，從都市規劃、住家規劃等實質空間使用議題的探討，到觀於鄰里社區關係、學童校園教育環境等人與空間互動的議題。例如在 1995 年的婦女社會運動「新女廁運動」，透過女性的角度探討如廁習慣以及廁所髒亂環境等議題，以公廁數量分配不均等為訴求，作政治性的討論，就是台灣目前最顯見的空間與性別規劃方面的成果。在 Leslie Kanés Weisman 著的《設計的歧視》或是畢恆達著的《空間就是性別》書中，都很明確的指出了現在公共空間及私人領域之中，依然存在著許多在設計上得性別盲點尚待解決與突破，對於空間設計中的性別議題的思考，是需要透過生活實踐才得以獲得更大空間的改善。

在空間形式的操作中，雖然目前已經逐漸的有越來越多關於性別議題的設計問題被拿出來探討，但是由於建築師的養成是一個有脈絡的教育系統，學習了許多的樣式符號語彙以及應用的手法，對於空間中性別議題的省思也是透過樣式操作進而達到對於空間改革的手段。雖然這樣的省思有助於對於空間中的性別意識的提昇，但是男女權利均等的議題在社會不斷變遷的社會環境中，是無法得到完整的解決方案的。

也因此就這樣強調男女機會均等的社會發展之後，伴隨著性別主體論述的發展逐漸出頭，除了追求社會上工作機會、生活權利或者空間配置等男女的機會平等之外，台灣的文化藝術界也受到性別議題的論述影響，發展了不同型態的文學和視覺藝術的展現。在西方女性主義運動從 18 世紀就開始被提出，女性的書寫則在 19 世紀中期開始崛起，除了從社會運動方式將相關理念傳播給社會大眾外，她們很早就開始透過「印刷品」、「藝術品」等媒介滲透進入女性的聲音，女性著作開始有機會出版販售；一直到 1970 年代，所謂第二波婦女運動的開始，女性的書寫有了更多元化的方式，美國有了女性主義出版社、書局，出版社鼓勵作者探索自我、表達女性的日常經驗、回應讀者的欲求，也因此培養出期待閱讀的讀者，就這樣女性主義出版社、女作家以及女讀者連結在一起。在這樣的背景之下「陰性書寫」的概念隨即被提出（趙曉慧：2002：14-19）。

西方的女性主義藝術在印刷品盛行之後也受影響，開始將探討性別認同的身體意象視為重要的主題，藝術家透過在藝術作品中的自我再現，呈現出將身體視作爲一個社會實踐、將身體概念化爲一個符號系統、闡釋爲代表和表現權力關係的符號系統的一個媒介，因此身體則代表了一個人與社會、主觀與客觀以及文化及社會經驗的載體（陳曼華，2005：6）。尤其是女性的身體在長久以來被掩蓋在以男性爲主而發展的生物科學模式以及社會之下，女性的身體是較被動的、軟弱的一方。Elizabeth Grosz 指出主體是心理、生理等各種知覺經驗與社會經驗交融之後的一種「深層身體」（a depth body）。因此，當我們閱讀女性藝術作品中的身體書寫，就是在閱讀女性藝術家藉由作品中的身體，呈現社會文化經驗的銘刻，以及身體主動參與女性主體意義建構的行動（轉引自陳曼華，2005：7）。¹

¹ Elizabeth Grosz, 1997(1979), Prescription and Body Maps-Representation and the Corporeal? in McDowell, Linda. And Joanne P. eds., *Space Gender, Knowledge: Feminist Readings*, New York: Arnold, P.241-242.

台灣的女性主義運動發展則是從 1980 年代末期政治解嚴之後，西方資訊的大量湧入，鼓動著、激發著人們的思想，在女性藝術的發展上也附和著這個身體重新找回自由的新時代。在陸蓉芝的《台灣（當代）女性藝術史》中她將台灣女性藝術發展分爲了三個階段，第一階段是戰後時期到 1980 年代，在這個時期台灣女性藝術還處在邊緣，主要出頭的藝術創作是鄉土寫實運動以及現代藝術運動，女性藝術家鮮少介入藝壇主流的討論之中。第二階段則是 1980 年代後期，這時期大量的留學海外的女性藝術家大量歸國，這批女性藝術家透過藝術中抽象繪畫的表達呈現出內心世界的狀態。1990 年代女性藝術家大量崛起並被注意到，透過聯展、學術論述的探討，大量的透過將「身體」作為創作題材，從壓抑到奔放，不斷的挑戰著本來由父權體制所控管主導的藝術體制，藉由顛覆父權以期望尋求女性主體的性別認同，這也是在 80 年代以後西方思潮大量的湧入台灣以後帶給藝術家的助力。（轉引自陳曼華，2005：24-25）

因此筆者藉由透過探討女性建築師謝麗香的創作作品，期望透過作品的詮釋過程，可以更貼近女性藝術家所期望透過創作的手段而呈現出來的內心世界。在歷史的發展中女性有一套被建構的形貌與位置，而女性藝術家將透過怎樣的超越過程，才可以逃離被侷限住的樣貌而開發、呈現出更貼近主體本身的自我意義與象徵符號；主體是否可以藉由這樣的超越而發展成爲一個具主動性以及具有闡述內在能力的個體呢？

第二節、名詞解釋

本篇論文透過詮釋素人藝術家謝麗香的創作作品，期望從作品中發現主體透過創作的手段得以從體制制度中解放出來，而達到與中心權力對抗的可能。因此本論文透過「陰性書寫」的概念，藉由書寫的手段當創作者書寫內心情感與精神樣貌的同時，去發掘社會建構的符號意義之外更多不為人知的象徵形式。謝麗香更透過「素人藝術家」的身份，直接的對抗分工嚴密的建築專業體系，而達到其創作作品背後反動整個社會體系的實踐。因此本章節將對「陰性書寫」以及「素人藝術家」兩個名詞作概念上得釐清，以幫助接下來針對藝術詮釋的分析上有更清楚的概念。

陰性書寫

「女人的作品總是陰性的，它不得不成為陰性，而其顛峰之作也是最具陰性特質的。但唯一的困難在於如何界定我們所謂的陰性」維吉尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf)

陰性 (feminine) 一詞所指的是性別 (gender) 的概念。性 (sex) 與性別 (gender) 是兩種常被混淆但是不盡相同的概念；性 (sex) 通常指涉為生理結構上的差異，也就是男生與女生在生物結構中的不同。而性別 (gender) 則是一種社會層面的認知，通常區分成男性 (的) (male) / 女性 (的) (female)，性別的指涉包含了一些刻板印象的認知例如陽剛 (masculine) / 陰柔 (feminine) 的二元對立。而在社會的結構中「性」的差異與「性別」的差異常常形成相互指涉的結果，進而影響「身體」在社會中所呈現的面貌，整體而言「性別」是一種社會文化的形塑，是一種文化建構、社會教育以及文化社會體制形塑的結果。

而本文所使用的「陰性書寫」中的「陰性」，指的即是這種社會建構之下所產生的「性別」差異，「性別」如前所言在社會文化建構的結果之下是具有刻板印象的指涉性的，因此學者提出「陰性書寫」即是希望將「性別」差異解除二元對立的框架，性別差異的存在是不可抹滅的事實，但是性別不應該具有強/弱、貴/賤等先入為主的二元分立，「陰性書寫」所要扶正的即是陰性與陽性都是具有主體性的主體，只是在社會結構的歷史建

構過程「陰性」是被忽略的、被視而不見的，因此要透過「書寫」的手段讓她現身。

陰性書寫（*l'écriture féminine*）主要的概念，就是透過將女性/陰性的創作和身體的密切關聯納入書寫之中，其目的就是要鬆動傳統的二元對立，造成意義的鬆動以破除傳統男尊女卑的邏輯關係，所倡導的論述主要是在強調性別差異並且肯定女性/陰性特質，試圖解構父權制權威的文化語言，是一種對抗父權制二元對立的書寫策略；而其中「陰性」一詞雖然呈現與「陽性」的二元對立關係，但是實際上並未排除「男性」參與此書寫策略的可能性。陰性書寫主要的力量來自於「書寫」（writing），西蘇強調「書寫據說為陰性的」（a writing said to be feminine）²。因此她也強調：

陰性書寫要小心避免名稱之陷阱，因為一個作品簽上女性的名字並不一定保證該書寫即為陰性的。反之，一個作品簽上男性之名字，也不能排除其為陰性書寫之可能…。³（轉引自黃逸民，1993：5）

在受到德西達主張的「書寫乃為延異」的概念下，西蘇提出了「陰性書寫」主要的目的是要「動搖傳統陽物中心論述打開封閉之二元對立關係，歡愉於開放式文本書寫遊戲之中。」⁴（轉引自黃逸民，1993：4）

「陰性書寫」這個由法國學者開始提出的理論與後現代解構主義以及精神分析有著莫大的關係。她們反擊精神分析學者拉岡提出主體的認同是因為幼童在「鏡像時期」之後主體開始發展出了精確的「意識語言」（conscious discourse），因此才能成功的進入「象徵秩序」。意識語言必須服從文法規則、句型以及邏輯的一致性，而被排除在意識之外的潛意識，則是種種無形體的「聲音」、「影像」等遲疑的、沉默的甚至謬誤的無法展現的符號（signs）。拉岡認為只有男性才能成功的進入「象徵秩序」的語言表達自我，因為在伊底帕斯情結中只有男性才能成功的與母親切割，徹底的認同和他有相同生理結構的父親。而女性因為生理結構無法完全認同父親，因此不全然存在於此秩序之中，也因此無法用完全的用象徵的言語表達自己的思想和需求。（莊子秀，2000：299-302）

²原出處：Tori Moi，〈*Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*〉，London and New York: Methuen, 1985:108

³原出處：Hélène Cixous, "Castration"，quoted by Moi:108

⁴黃逸民，1993，〈法國女性主義貢獻與盲點〉。《中外文學》，第21卷，第九期：4-21

而西蘇則針對拉岡所提出的「女性無法進入象徵秩序的語言結構」為女性辯護，西蘇認為由於一切象徵秩序中的價值都如拉岡所言是以陽性為主體的思考，因此只要是異於陽性價值的看法或思想都將受到排擠、驅除。西蘇指出了陽性價值的封閉性與單一性，因此性別的價值也就是男女的差異也就在這樣單一性思考的邏輯中進行，因此陰性的、女性的在父權結構中總是處在低微的位置。女性/陰性在社會中的位置，就在這樣被強迫「無聲」的狀態下，隱藏起來了。女性被迫用男性的語言書寫，處在附屬的、被動的狀態之中，因為女性無法進入象徵秩序內，因為女性在生理結構和男性的差異，而無法順利的成爲一個「可以在社會文化中說話的主體」。（顧燕翎，2000：302-306）

由於拉岡強調女性無法順利進入象徵秩序，因此「陰性書寫」即鼓勵人們書寫出那個位在「象徵秩序」之前的「前伊底帕斯」時期的所感受的聲音、律動，這些被壓抑的幻覺和潛意識，將會透過「書寫」的過程而浮現出來，只有透過不斷的書寫盡情的表達身體的感受，女性/陰性特質才能得以發揮。陰性書寫的創作核心，就是無盡冒險的場域，不斷穿越在能指與所指之間的語言遊戲，讓文本成爲具有流暢、律動、擴散、多元等等特性的作品。能指與所指之間的自在嬉戲，爲了是開拓閱讀的可能性，讓作者以及讀者都能參與這「創造」的過程。周芙（Nicole Ward Jouve）分析西蘇的書寫不是精心策劃的也不是單純的敘述故事。而是不可預知的靈光乍現，在透過不斷跨越「法律之門」的過程中，驚異與冒險持續整個過程。閱讀陰性書寫猶如走入語言迷宮，每次穿越門牆都在挑戰隱藏其後的文字迷障。西蘇描述的語言之旅，通滿生命的語言，也具體呈現語言的生命。

陰性書寫所要尋找的語言是潛伏在象徵結構之外的語言，因為這存在父權結構之外的符號，我們將無從定義也無從探索，它是存在於每個人的潛意識之中的內心深處的，因此書寫需要透過與身體進行對話，貼近自我內心情感、感受生命的律動，書寫才能出現。詹森（Doborah Jenson）提出西蘇的陰性書寫與「知覺/感官」有不可分的關係，她認為陰性書寫的過程是極需要細微的觀察力，透過知覺感觀以經驗自我身體的感受，但是卻不是和感官融爲一體。陰性書寫所呈現的是「知覺/感官的凝著」，不是感官的崇拜，就如在閱讀西蘇與吳爾芙（Virginia Woolf）的文本時，就像是在經歷心靈/語言之旅，而非感官的誇張炫耀。蕭媽媽又指出陰性書寫的核心是在「提供一個無盡冒險的場域，語言的使用者就像永不歇腳的旅行者，不停地穿梭在能指/所指（signifier\signified）之間。」能指

與所指間的自由嬉戲，爲了是提供更開闊的閱讀空間讓作者和讀者都透過其中參與創造和發現的過程。

西蘇認爲要反抗「陽性書寫」（傳統書寫）的「對抗式」策略，就是透過「動搖傳統陽物中心論述，打破封閉的二元對立關係，解放女性的性歡愉」。西蘇認爲，創作的過程是一種主體創造的過程，藉由創作建構出瞬息萬變的主體，以藉此探索神秘的語言之旅。陰性書寫策略是發生在文字書寫的文本討論之中，藉由打破語言符號學中僵化的、具有中心論述的符號意義，發展出另外一套新的書寫策略，而這個策略是透過書寫自我身體，而產生出「新的」文字書寫的方式，一種書寫身體的方式，書寫那些曾經是忌諱不被書寫的部份。

西蘇的「陰性書寫」的策略，有計劃的顛覆以及創造出另外一種不同於平常人們習慣的閱讀文本，這也同時是一種認同「他者」存在的書寫；「陰性書寫」沒有特定的符號語言，西蘇提出「陰性書寫」的策略是開始於對於「陰性樂趣」（*feminine jouissance*）的重新認知，將身體描述權還給身體自身(朱崇儀, 2000:33-51)。最後西蘇將她自己的書與陰性書寫的連結做了一個宣誓，她說：「『我的書像生命和歷史，這本大書充滿異質多彩的章節，我永遠不知其終篇』。她以豐富旺盛的創作宣示：文本及生命/身體：書寫即存在！」（蕭媽媽：1996：62）

素人藝術家

身體裡留著刻苦耐勞的血液，在沒有正規科班的背景中，憑著對建築的熱愛以及天馬行空的點子，經過一番身體力行，蓋出了四棟風格迥異的「五角船板」。（轉引自五角船板官方網站⁵）

筆者透過已發表於 2007 年中原大學室內設計系第六屆國際學術研討會之論文「女性主體性之空間呈現探討：以雲林姐妹電台爲例」，企圖從專業室內設計師所操作具有「女權意識」的室內設計作品中，解讀其空間設計中所展現的女性主體意識，以期望探討建築設計的議題中，有意識的操作女性意識的作品結果下，是否可以達到「陰性書寫」的可能性。此一建築作品透過純粹的對父權符號的反動，以顛覆傳統的建築空間中的刻板印象來達到宣示「女權意識」的企圖，例如運用大地色系替代傳統適合女

⁵ 資料來源：<http://www.five-dime.com.tw/html/d.htm>

性的粉色系、簡約的結構設計讓不善於修繕的女性減少修繕的可能等等，所呈現的結果是操作父權符號的實質大過於反動的意圖。

在建築專業訓練之下，建築師學習許多建築語彙讓建築成爲不單只是建築，建築是承載了歷史脈絡、社會意義發展；建築藝術的形成，多數創作者在經歷過專業且細膩學術教育的分工訓練之後，「創作本質」已不能單就個人經驗的面向去討論，建築物的結構以及功能，都是影響設計作品的外在因素。因爲建築的細膩分工與專業知識爲其美學判斷的後盾，因此在建築領域中可以作爲一棟好的建築物不光只是依靠建築師設計建築物的「原創性」，其背後之撐起這棟建築物的技術性問題比建築的藝術性重要且有決定性。

素人藝術家，就是打破技術性的規範而將「創作本質」放在前面的藝術家，未受過正規藝術創作訓練的自學創作者，稱「樸素藝術家」（naive artists）。而創作的作品可以分爲「樸素藝術」（art naïve）或者「原生藝術」（art brut），主要是依據創作的內容來做分界；「樸素藝術」指的是日常生活、生活記憶等有明確的敘述意圖，表現的手法不同於專業寫實藝術創作者遵從著特定的藝術法則，尤其早期出頭的樸素藝術家多爲老年農村生活者，因此許多表現的是農村生活景象、田園風光等內容。台灣第一個樸素藝術公開展覽爲 1960 年的吳李玉哥在台北新聞大樓舉行的展覽，從這個六十一歲沒有經過繪畫訓練的老太太展出的六十幅繪畫中，台灣的樸素藝術開始被看見。雖然 60 年代當時台灣的藝壇是一個崇尚西洋藝術的美學環境，雖以當時雖然轟動了媒體但是多以奇聞軼事來看待而並非將此看作爲一種藝術類別。（洪米貞，1997：26-27）

而「原生藝術」則是大多是創作者描繪內心情緒、情感狀態等精神面的創作。「原生藝術」一詞是 1945 年法國藝術家杜布菲（Jean Dubuffet）所提出的概念，在洪米貞著作的《原生藝術的故事》一書中，對於法國開始使用的「原生藝術」一詞，有明確的定義界定與範例。

杜布菲原是一位事業成功的葡萄酒商人，他對於藝術創作有濃厚的興趣，而且也曾和超現實主義的人士有密切的交往。在 1942 年杜布菲的事業平順，但由於當時正發生第二次世界大戰，可能讓他有產生了精神上的恐慌，因此他想要重拾放棄已久的繪畫創作；在早先杜布菲嘗試提筆創作受挫，是因爲他始終找不到一條屬於自己的風格，面對的 20 世紀的繁多創新的藝術形式，他一點都不希望自己走在別人操作過的形式之後。就在 1942 年他又一次開始創作之時，他意外的發現在「兒童畫」中，有一種難

以宣言的力量和新的東西，是包含在一個具像的圖像中，但是又可以衝破寫實的常規，因此他便開始著手於兒童畫的研究，但是也發現了兒童畫有著某一些限制性還有重複性。而在 1945 年時，杜布菲參觀了瑞士的精神療養院，沒想到在療養院這創作材料貧乏的地方，竟然出現了用麵包屑作成的雕刻、衛生紙上的圖畫等，他深受到這股「強烈的創作慾望」的精神感動，而在這趟瑞士形成中，他還參觀了許多精神病院收藏，也認識了許多精神科醫生、研究者、作家或者藝術家。杜布菲在看了許多作品以及認識許多相關專業人是以後，他更加的相信了在創作的領域中，一切都是被允許的、一切都是可能的想法。他也明確的指出：

「原生藝術」並不等於「瘋子」的藝術，而是那些相對於一般藝術領域的奇特的人所作的藝術，是那些很少受到當今藝術產品影響的人的藝術，是那些毫不猶豫地與那些藝術品脫離關係的作品。（轉引自洪米貞，2000：28）

杜布菲一路走來，「原生藝術」的定位與界定一直位於不穩定不可分界的模糊地帶，從最早先 1947 年的時候，他說「原生藝術」作者都是沒有受過任何藝術文化影響、從所有的傳統中解放出來的人。1963 年他說「原生藝術」是「擁有自發、強烈的創造性格，絕少受藝術傳統或文化的陳腔濫調影響的作品。到七 0 年代，他又聲明「純粹的原生藝術，要完全免除任何一種文化的影響是不可能的」。到最後杜布菲對於「原生藝術」的定義不是建立在定義藝術的價值或純粹性，而是肯定於對於環境或創作條件的堅持與不屈。（洪米貞，2000：26-66）

1940 年左右開始提出，之後廣泛地蒐集一些精神病患、通靈者、社會邊緣人以及「普通人」的製作物件，並提出了「原生藝術」這個詞與「樸素藝術」作為區分。到現在廣義的「原生藝術」的定義最主要就是與「樸素藝術」做出分野，泛指沒有專業藝術背景的創作者，創作出是一種非日常經驗的，主要是以內心世界的幻想，精神世界的描繪為主體的藝術作品。

但是在台灣「樸素藝術」的分類上並沒有這麼清楚的二分，在洪米貞（1997）在〈台灣樸素藝術的發展與現況〉一文中針對台灣的樸素藝術做了簡單的定義與特徵界定，在界定中即將「原生藝術」的創作概念也合併在其中討論，她指出台灣的樸素藝術創作者在創作的身分上，主要的是指未受過專業美術訓練甚至學校教育者，這包含了年老退休或者休閒時創作的人、以自娛的心態進行創作者。而這些人所創作的內容大多與描繪生活記憶、宗教信仰、節慶內容、鄉野傳奇、動物或者幻想的世界；描繪內容

如著重於幻想世界之描繪者又可劃分為「原生藝術創作者」。而他們使用的創作材料以繪畫類來說多為容易取得之平面繪畫素材例如水彩、蠟筆、鉛筆或者墨、油彩等。立體創作之材料則多為大自然採集之植物、礦石或者廢棄材料的再組合，例如寶特瓶或漂流木等。創作的手法以及創作的內容則與生活環境與職業有著鄉當的關係，例如寺廟的技師創作的內容可能與宗教慶典有著很大的關係，或者以刺繡為職業的婦女，則會使用刺繡的技法進行創作。（1997，洪米貞：P:30-31）

洪米貞對於以上的定義與特徵歸納，主要是針對台灣六 0 年代到八 0 年代的樸素藝術特徵做的歸納和整理，在文章中她也指出在九 0 年代以後，年輕的樸素藝術創作者與之前年老的創作者有著不同的生活經驗與成長背景，加上年輕人對於社會的脈動觀察敏銳、學習動機強等因素，而產生不同的階段性或實驗興風格變異。因此，台灣的樸素藝術之內涵與定義，將會因為生活環境的變遷而逐漸的改變，這都是未來需要繼續觀察的。

因此在藝術活動的實踐中，雖然素人藝術家對於創作有一定的能力與想法，但是他們卻因為沒受過正規的藝術教育，而被放在「界外」。但是卻也因為素人藝術家在藝術形式的自由發揮，也因此他們的創作更貼近於意識層面之外的那個潛意識，對於潛意識的想像他們或許並非刻意的但是卻能比受過正規藝術訓練的創作者更直接的傳達出那個位於潛意識被召喚的靈感。

第三節、研究方法與範圍

本研究的研究對象是從 1992 年開始自己動手蓋房子的「素人建築師」謝麗香。謝麗香在 2006 年的口述自傳《小女人的建築大夢》一書中，她沒有討論在她的空間規劃與形式創作中如何的對抗現有的設計、文化等性別議題，她所談論的作品概念中沒有顛覆的意涵、沒有對抗的手法。因為她沒有受過學院訓練、也不會畫設計圖、也不懂計算結構，她憑藉著自己的心靈感受、靈感湧現的當下進行即興創作。到目前為止她總共蓋了六棟「伍角船板」，由白河店開始拓展到台南、新營、嘉義、台中到台北，但是其中的白河店因為沒有通過建築法規的檢驗，而遭到拆除。而較被廣泛討論的則為台北的「伍角船板餐廳」，它矗立在台北市內湖科學園區之內，在科學園區之中特別顯得醒目，再加上設計者謝麗香其無學術背景的特殊性，以及其作品所呈現出來之獨特性，被建築雜誌媒體評論為具有童話般的風格或者如高地般魔幻的設計。也有部份網友形容它像「蛇髮魔女的巢穴」、還有人說「遠看時真的很像一坨很大的屎，可是近看時又發現它有很多細節還滿令人讚嘆的」⁶。

在謝麗香的作品，就如網友評論的一般充滿了正反面的評價，在她的建築空間中充滿了奇異詭譎的氣氛，以及大量的呈現「身體」雕塑的作品；如果套用西蘇的「陰性書寫」策略，謝麗香在創作建築物的過程，是否即是在書寫她的主體，換句話說，創作過程正是她「主體性」再現的過程？而在她這樣即興式的創作過程能否達到顛覆建築理論的陽具中心論述的可能？又如陰性書寫是有計畫的以顛覆的手段創造出一種不同於平常人習慣閱讀的文本，那是否謝麗香在潛意識的操作中，實踐了陰性書寫的理念，創造了屬於建築中「他者」的書寫？

因此在此研究之中，筆者將「伍角船板」作為建築藝術中陰性書寫的文本，對謝麗香的建築以及她的創作背景以理論的探討進行閱讀與詮釋的工作，以期望將陰性書寫的實踐領域擴展到建築藝術之中，而非侷限在目前多在文學以及視覺藝術之中的探討，將「伍角船板」脫離既定的建築理

⁶ 準建築人手札網站：<http://www.forgemind.net/phpbb/viewtopic.php?t=10035>
(10/27/2007)

論，以及美醜之爭的討論⁷，轉移到謝麗香透過「建造」的策略顛覆了「學院教育」的評斷，以素人藝術家獨特的藝術表現手法，藉由呈現出她幻想式的建築意象進而達到書寫自我主體的可能性。

本研究第二章的部份，筆者企圖以訪談資料配合謝麗香的口述自傳希望盡量的理性且客觀的對謝麗香的創作歷程以及人生經驗進行案例的介紹，在此章節中筆者對於謝麗香的個人心情描述以及創作歷程以自傳以及訪談的內容為依據，因此探討謝麗香婚姻的歷程中以及經營「伍角船板」的過程中部份牽扯到隱私的部份，多以謝麗香個人已出版的口述自傳為主要引用，而非透過田野訪談為主要資料來源。在第二章節的「伍角船板」建築物形象介紹中，透過報雜誌的報導以及謝麗香個人對於創作的見解為筆者主要的描述依據，透過報導以及田野採集的過程，筆者再進一步對於建築物形象作個人觀感的描述，以期讀者可以對於「伍角船板」的整體形象有更實際的理解。在第二章節中筆者大量引用他人之拍攝照片，攝影師皆為筆者請託之攝影人員，這些引用圖片的版權都已授予本論文創作之用，並保證不進行商業行為之用，因此圖片的引用雖不是筆者本人拍攝，但圖片來源並無涉及抄襲以及非法下載。

在第三章的研究中，筆者透過觀者的角度對於作品進行符號的詮釋，詮釋的立場是以回顧女性藝術家的相關作文獻以及相關理論，並從相關的符號詮釋中對於謝麗香的個人創作進行符號的分析，以期得到藝術作品在創作過程中關於靈感以及主體性呈現的相關論證，因此論文中的詮釋並不是謝麗香個人對於自己創作手法以及作品的分析，而是筆者個人對於謝麗香創作中的符號解讀。由於本研究探討對象「謝麗香」並非藝術訓練背景的創作者，也非自許為女性主義者；在她的口述自傳《小女人的建築大夢》中，書本主要的內容不是作品的創作理念或是設計概念，而偏重於探討謝麗香的生活背景、創作時期的甘苦談以及創作過程對她個人生命的意義的轉變等等。因此，筆者透過謝麗香在口述自傳中談到引發她創作的各種契機為線索，配合其他相關的女性藝術創作者之作品研究，期望以探討潛意識引發創作靈感之方向，將謝麗香的創作的作品視為一個「陰性書寫」文本進行閱讀。本研究選擇以「素人建築師－謝麗香」其建築作品「伍角船

⁷ 在 2006 年由 EGG magazine 以及準建築人手札網站合辦的第二屆台灣憂質建築厚里豆獎票選活動中，「伍角船板」台北店也被提名，網友也於網站上進行美醜評判之論戰。「台灣憂質厚里豆獎票選」是針對台灣大街小巷充斥著有礙觀瞻、影響市容、對生理及心理健康有害的建築物，票選最醜的建築物一網路活動。

板」為詮釋的主題，論文中借重法國後現代女性主義中法國女性主義學者主要論述發展，其中結合精神分析、女性主義、性別與空間等相關議題之文獻回顧的文獻與分析為研究方法，對於研究建築作品所呈現之視覺符號透過建築符號學之相關理論，發展出可應用於此研究主體之跨領域文本分析之方法。

本論文預期探討「素人建築師－謝麗香」其建築作品「伍角船板」之建築符號分析，由於白河店以及嘉義店目前都已拆除，筆者只能透過少量的照片資料得知兩棟建築之外觀，因此，已拆除之「伍角船板」不為本論文探究之主題。本研究主要的研究範圍設定在目前尚在營業的台南、新營、台中以及台北四間「伍角船板」以及近期開放的西港老家建築共五棟建築的形象設計及其室內之藝術作品為探討對象以及分析之主體，謝麗香尚未發表之其他相關藝術作品則不列入本研究主要討論對象。

第二章、謝麗香與「伍角船板」

身為女人，女體是我的本命，也是最熟悉的自身，透過陶塑、木雕、水泥雕、鐵雕各種媒材的表現，從我的冥想世界，透過指尖，幻化成一個個我，就如同再一次檢是我自己的內裡，再一次看見我生命中不可名狀的悲喜情緒。

《小女人的建築大夢》謝麗香

謝麗香，建築雜誌稱她為「素人建築師」，其作品「伍角船板餐廳—白河店」在 2000 年開始營業之後，建立起屬於謝麗香的個人風格形式的「伍角船板」形象。謝麗香的第一棟建築物是 1991 年為了蓋一棟自己居住的房子，而動手建造自家住宅；自住宅完成的七年之後她繼續著手蓋了第一棟對外營業的建築物，一直到 2006 年為止她前後總共在白河、嘉義、台南、新營、台中以及台北建造了六間「伍角船板」餐廳。這六間「伍角船板」中，白河店由於不符合建築法規之相關規定，因此遭到政府的強制拆除，嘉義店也已經拆除；目前尚在營業的分別是在台南、新營、台中、台北四間「伍角船板」以及近期開放為餐廳的西港老家共五座建築（表格 1）。

表格 1、謝麗香個人創作與相關經歷年代表

謝麗香個人創作與相關經歷年代表	
1964	出生於台南縣西港金砂村。
1985	21 歲，透過哥哥的安排與債主的兒子結婚。
1992	在西港的祖地完成第一棟自己建造的建築物。
1993~1998	開始蒐集漂流木，特別是集中在後期的時間。
1999~2000	白河店落成
2000	嘉義店落成

2001	台南店、新營店落成
2003	台中店落成
2006	台北內湖店落成
2008	西港老家更新創作作品，並開放成餐廳。 目前謝麗香陸續的進行小型作品之創作，尚無大型建築創作之計畫。
本時間表是透過報導、謝麗香口述自傳以及網路資訊內容估計之大約年代。	

本章節將從謝麗香「素人」的角色開始談起，謝麗香的崛起除了是以「一個女人蓋的屋子」為招牌吸引著觀光客，還因為她的「素人藝術家」的非學院身份，加上不構圖的靈感式創作而吸引媒體爭相報導。她的建築從早期與大自然親密的結合到近期回歸到自身女體的表現，在謝麗香開始投身於創作之後，她幾乎就不會停頓下來，源源不絕的靈感逼促著她不斷的創作。在她非學院派的身份之下，她透過源源不絕的創作能量靠著對建築的想像，創作出連同被拆除的共七棟建築作品。本章節將個別介紹現存的每一棟創作的主要特色與環境意象，再對謝麗香的創作品「伍角船板—台南店」、「伍角船板—新營店」、「伍角船板—台中店」、「伍角船板—台北店」以及「西港老家—阿香的家」做綜合的形式以及作品特色歸納。本章節將透過田野紀錄以及謝麗香個人口述傳記、訪談內容的記述進行作品的創作概念與建築背景的資料基礎。

第一節、謝麗香背景介紹

素人藝術家—謝麗香

成就謝麗香有今天建築藝術上的成果，所仰賴的不是建築學院中所學到的專業知識，在她 21 歲之前接觸到的藝術教育只有國小以及國中的美術課。在 1991 年的時候，謝麗香就在自己老家台南西港鄉徒手蓋了一棟自己的房屋，之後也就開啓了她在建築上追尋理想的門。沒有任何專業背景的謝麗香，唯一依賴的就是自己的設計直覺，以及各種生活經驗中的啓發。

「傳統建築體制外的建築師」⁸或是「素人建築設計師」都是報導中常常用來形容謝麗香藝術家身份的名詞。1964 年出生的謝麗香，從小生長在台南縣西港海邊的金砂村，圍繞著住家的是一望無際的稻田景象，謝麗香小的時候家旁邊有著一大片果園，也就是這片果園孕育出了現在這個有著天馬行空幻想的女子。在謝麗香年幼的時候，父親以及母親忙於工作照料家庭，因此她小時候放學就是跑到家旁邊的果園遊戲，她自己一個人創造自己想要的玩具，搭盪鞦韆、蓋樹屋。謝麗香說：

我從小在森林裡面長大，這裡以前是有一個小山丘，後面有一個很大片的森林，可是後來被國軍徵收才變成這個樣子。我的童年比較特別，我小時候不受到任何拘束，我爸爸媽媽不識字，也不會逼我唸書。我童年最快樂就是我一放學、書包一丟，我就回到我的森林裡面，所以在我的森林裡面我過了一個非常快樂的童年。我在森林裡面搭木屋、在樹上搭樹屋，自己用大的廢輪胎做很高的鞦韆，可以盪非常的遠。所以小時候我都是自己一個人，我動手做我自己想要玩的玩具、蓋樹屋。⁹

謝麗香從小不但擅長無中生有且廢物利用的搭建自己的玩具，對於美術創作的成績也是從小就備受肯定，在就讀國小以及國中的時候，她即被老師發現具有比同儕更好的創作天賦。她說：

⁸ 1996，〈「傳統建築體制之外的建築雕塑」--伍角船板台北店〉，《建築雜誌》，六月，第 103 期。

⁹ 2008 年 3 月 11 日，訪問謝麗香。

國小二年級的時候，老師發現我在畫畫上非常有感覺，我只有國中畢業，但是我國小、國中都被老師發現我在畫畫上蠻有自己的潛力。

10

謝麗香不但是在大自然裡獲得了無限想像與創意的空間，在日常生活中她的父母以及環境周遭，都是造就她日後藝術創作靈感的重要啓蒙。由於謝麗香家庭經濟狀況並不富裕，在有限的資源中謝麗香的媽媽也會運用創意製造出美麗的驚喜給小朋友，謝麗香說：

小時候因為家貧，我少有新衣可穿，有一日母親幫我做了一條圓裙，那有著鮮艷七彩霓虹漸層顏色的裙子，讓8歲的我欣喜若狂，那件母親利用雨傘布做成的，全天下獨一無二的美麗裙子，也是我此生穿過最美麗的衣服。（謝麗香，2006：114）

謝麗香父母的樂天知命，讓謝麗香原本許多苦澀的童年記憶幻化為許多美麗的回憶。在童年中的愛物惜物以及長時間沈浸在大自然的生活情景，都不斷的出現於謝麗香後來的創作之中，這是她對童年生活的追憶、嚮往，也或許是她對於繁華都市中複雜的人事物的一種對抗。她說自己無法花太多精神和時間在家庭生活之中、在人際關係的交際上，她喜歡將自己放逐在大自然之中，在海邊、在山林，她享受這樣的流浪，也因此她才會遇上漂流木而開始了她與「伍角船板」的邂逅。謝麗香自己也說：

大自然是我這一輩子都離不開的地方，我一個人不是在山上就是海邊，我不會把時間用在與人相處或者家庭生活之中；反而，我喜歡將自己放逐於大自然裡，享受那種一個人流浪在山上或海邊的感覺。也因為這樣，讓我遇見了漂流木，開始我的創作生涯。¹¹

謝麗香的藝術啓蒙從大自然、從家庭，這樣的生活環境造就了她後來的藝術風格，她由於家庭經濟因素，她從小沒有富裕的物質享受，也就是因為這樣的背景，所以她習慣用自己的雙手創造出她要的、她想的，也讓她有機會從徒手建造自己的房屋，到設計、建造「伍角船板」。她說：

要不是因為環境的影響，我不會有機會親手蓋這麼多建築，也不會從建造中得到有這麼多的創意靈感的啟發。我想要有一棟自己風格的

¹⁰ 2008年3月11日。訪問謝麗香。

¹¹ 2008年3月11日。訪問謝麗香。

房子，但又不喜歡太制式的東西，所以我自己動手 DIY；所以我說會有今天的我，都是因為環境造成的。¹²

謝麗香國中畢業之後就沒有繼續升學，她接觸的美術教育也因為離開了學校而終止。在她 21 歲的時候，她離開了家鄉到都市投靠大哥希望學得一技之長，卻碰巧大哥生意失敗，債主在偶然的機會中看見謝麗香，便希望謝麗香的大哥可以將她嫁給債主的兒子。謝麗香用「鬧劇」來形容自己的這一段婚姻，她說：

面對溫和敦厚卻全然陌生的丈夫，我不知道自己的人生到底發生什麼事，除了沈痛的哭泣和懊惱之外，我甚至連反抗的勇氣都沒有。（謝麗香，2006：131）

謝麗香就在這樣徬徨無助的情況下開始了她長達 10 年的家庭主婦生活，雖然她的婚姻到她 41 歲的時候才正式離婚，但是謝麗香在 32 歲之後，因為人生一場意外的插曲，而讓她脫離了單純的家庭主婦，逐漸的轉變為現在大家看到的「藝術家—謝麗香」。在謝麗香 32 歲的時候，她的生命進入了另一個男人，也因此打亂了她原先的生活秩序，謝麗香說：

兩個已婚的人在不適當的時間相遇，只會徒增兩個家庭的不幸，在那樣糾葛的關係裡，我深感痛楚無助。為了早日擺脫悲情，我開始尋找創作，轉移感情重心，並將所有氣力都投注在撿漂流木上。（謝麗香，2006：131）

謝麗香在 1991 年的時候，由於丈夫工作關係居無定所，因此謝麗香帶著小孩回到娘家，在娘家分給她的一塊祖地上，蓋起自己還有父母居住的房子。因為沒有足夠的錢可以請人蓋房子，所以謝麗香與父母，便自己動手蓋起了屋子。也就是這間自己蓋的房子，讓謝麗香對創作開始有了想像，有了熱情也有了希望。雖然謝麗香完成自家的房子的搭建之後，雖然對於藝術、建築的熱情已被燃起，但是在這期間之後她就沒有繼續進行創作，在這之後她虛度日子的過了空虛的 7 年，一直到她發現自己的空虛之後，她便開始萌生一些計劃，一些可以改變自己生命的念頭。

謝麗香說：

¹² 2008 年 3 月 11 日。訪問謝麗香。

大概在民國 88 年左右，我真的覺得我的人生沒有任何的目標，因此我常常在海邊遊蕩，就是因為這樣我才遇到了漂流木。當我有一次在海邊發現表面肌理非常漂亮的木板的時候，我就覺得這種木頭紋路真的非常漂亮，非常難得的東西。因為它被海水沖刷、逐流的狀態下它展現出一種歲月感，要非常硬的木頭才能保留有那種沖刷的痕跡，所以我就瘋狂的愛上這漂流木。足足有好幾個月的時間，每天都是帶著斗笠往海邊跑，曬成一個大黑人了還是樂此不疲。¹³

謝麗香由本來漫無目的的大量蒐集海邊有著美麗肌理的漂流木，到漸漸希望可以透過她最喜歡的建築創作融合漂流木完成一建築作品的念頭，「伍角船板」的故事就這樣開始了。她認為漂流木就像有說故事能力的眾生萬物，漂流木表面那因為時間累積以及海水沖刷之後的肌理，就是在訴說著一個個不同的故事，因此，她將漂流木放在「伍角船板」中說故事給更多人聽。（謝麗香，2006：34）

早期謝麗香的創作從白河店、嘉義店、台南店以及新營店，最主要的創作材料就是她蒐集來的物品，有海邊的漂流木、磚頭工廠燒壞的磚頭、或者貝殼、枕木等材料，再運用即興的拼貼，而完成了一棟棟獨特的「伍角船板」；累積了前面四棟建築物的創作經驗之後，台中店以及台北店所呈現的作品則主要以藝術創作為建築物裝飾的重點。接下來將針對謝麗香所創作的「伍角船板」依照創作順序，逐一介紹。

「伍角船板」白河店以及嘉義店

謝麗香的「伍角船板」餐廳開始於台南縣新營鎮通往白河的省道旁邊，她當初在白河為了學作陶藝，到陶坊去當不支薪的陶工，在當陶工的過程中透過捏陶湧起了她想創作的渴望；後來有了自己的瓦斯窯之後，她開始實驗「陶塑創作」。她以女體作為第一次燒窯的實驗題材，因為她覺得「女體」是她最熟悉的題材。但是謝麗香的陶塑創作燒製過程非常不順利，經過多次的修正與摸索之後，她的第一件女體陶塑才創作成功。她認為這不僅是她創作的第一步，也是她從家庭主婦進入另一個生命角色的開始。

¹³ 2008 年 3 月 11 日。訪問謝麗香。

謝麗香第一棟「伍角船板」就座落在窯場展售室旁邊，當窯場的主人得知謝麗香有意要蓋房子的想法時，窯場主人便以幫他改造展售室為前提，將展售室前面的空地租給她蓋房子，也因此「伍角船板」白河店有了落腳的地方。有了地之後，謝麗香將爸爸田地拿去貸款再加上跟親朋好友借錢，才能把「伍角船板」成功建造完成；白河店所使用的建材集結了謝麗香多年蒐集的精華，她使用了老石板、漂流木、大角磚、變形磚等不同特色的素材，也因為建築特殊有特色，因此第一家「伍角船板」的知名度迅速的就打開了，也讓她有了繼續創作的想法。

由於白河店的出現引起的成功的迴響，因此有一位自稱美國華僑的婦人積極的邀請她在嘉義市創作第二家「伍角船板」。只是謝麗香沒想到這樣的合作，只是合夥人看好「伍角船板」的利益，卻暗中計畫希望拆掉白河店以集中吸引台南縣的客源改往嘉義消費，而白河店拆掉的建材也可以運用在嘉義店的建造上。也就是這樣的如意算盤，讓謝麗香陷入了失去白河店的痛苦與以及失去投資者的絕望。

幸好在這個時候，謝麗香遇見了生命中的貴人陳緯一先生。陳緯一先生本來就是白河店的常客，某次從白河店回嘉義的路上經過了謝麗香的工地，發現了風格不同於都市建築的「雛型」，因此下車詢問，正好巧遇謝麗香在工地，這巧妙的邂逅下，陳緯一先生就成了「伍角船板」的股東；他身為股東卻從不介入創作，謝麗香從 89 年開始與陳緯一先生合作，後來陸續開張了「台南店」、「新營店」、「台中店」以及「台北店」，也就是目前正在營運四間「伍角船板」。（謝麗香：2006：38-56）

謝麗香的創作品除了她的建築本體以外，還包含了建築內大大小小各種材質的雕塑，以及畫作。早期台南、新營以及拆掉的白河和嘉義店，在建築形式上，多還是可以算是傳統的建築樣式，主要的建築特色集中在店內陳設的古物以及漂流木裝飾。在建築的外觀鋪面，謝麗香都使用了少見的素材，她很喜歡使用了貝殼貼成花狀的牆面，此元素在創作中一直都可以見到；被拆掉的白河店牆面是由變形磚推出來的瓦牆，到後來台南店她以數以萬計的老蚵仔殼鋪成整個台南店的牆面。她使用了大自然中容易取得，卻也經常被拋棄的素材表現屬於大自然的生命力以及原始的表情，這也是她從生活經驗中得來的回憶與巧思。

第二節、創作初期的作品風格介紹

光線與樹木的組合是構成台南店以及新營店最重要的元素；謝麗香從年紀很小的時候就與大自然有著密不可分的關係，她認為在大自然中的生活以及記憶，是她許多創作靈感的重要來源。她在台南、新營店的創作中，即可感受到她所謂「在大自然中」生活的意象，透過採光的運用以及建地周邊的樹木與建築內部的漂流木巧妙結合之下，營造出在室內卻彷彿身在林中用餐的錯覺。這兩棟「伍角船板」在風格上是相似的，可是所顯示的氛圍卻完全不同；最大的特點就是採光都是運用透明屋頂以及大片落地窗，營造出室內外光線統一的效果、在室內栽種大型戶外植物以及在屋內還有造成讓人有室內還有另外一建築物的錯覺，因此容易讓人產生好似真的置身於大自然之中。

而兩建築明顯的差異則在於，雖然兩者的建造時間是幾乎同時進行，可是台南不論在建材還是整體意象之上，較為光亮、開闊；而新營店由於加入了特殊的曲線雕塑，加上透明屋頂覆蓋在穿透它的芒果樹下，由長年的灰塵、落葉堆積，透明屋頂的透光量反而使得建築成呈現出特殊的氣氛，就好像謝麗香所描述的「累了躺在樹下睡覺的時候，看著樹葉間閃閃發亮的感覺，那是最漂亮的景象了。」¹⁴ 雖然建築手法相似、建築時間相同，但是時間的累積卻也悄悄地在改變謝麗香的創作，好像她的創作本身就是大自然一樹會長高、桌椅會磨損、人來人往、天氣變化一彷彿一切自然的變化都已經在計畫中改變著「伍角船板」的光線以及樣貌。

樹與鳥美麗駐足一台南店

座落在古老文化城裡，「綠葉成蔭」是台南店給人的第一印象，用樹的概念造屋，老樹與貝殼貼花而成的雅緻閒情，樹讓夢想的建築更完整。¹⁵

¹⁴ 2008年3月11日。訪問謝麗香。

¹⁵ 「伍角船板」網站：<http://www.five-dime.com.tw/html/page06-tainan.htm>(引用時間:3/5/08)

「伍角船板」台南店位處在台南億載金城對面，從馬路往餐廳方向看，只看到濃密的樹叢包圍著具有古樸風味的大門以及以謝麗香女兒童稚的筆法寫著「伍角船板」的招牌（如圖 1）。「伍角船板」台南店從外觀只能看到綠意盎然的樹叢以及隱藏在樹叢中的大門。建築的外觀是由磚塊砌起來的圍牆，一入室內，進入眼簾是光線明亮的小花園以及被大柱腳撐起來的二樓（圖 3），謝麗香將室內空間佈置成了如室外花園一樣的充滿綠樹、陽光和植物的景象。仔細研究之後才發現，明亮的光線是由透明建材鋪成的屋頂所形成的自然光源，加上二樓的用餐區圍繞著建築物四周，因此形成一個挑高的天井（如圖 2）。



圖 1 台南店外觀，被綠色植物遍佈的外觀，幾乎看不到建築物本體。劉其享攝影。



圖 2、台南店內部空間陳設，上方為透明建材之屋頂，室內陳列的木頭都為謝麗香撿拾而來的漂流木。劉其享攝影



圖 3、台南店環繞室內的大型柱腳，用巨大石頭為底部連結二樓空間。劉其享攝影

由於特殊的空間配置造成的視覺效果，看起來好像進入了建築物後所接觸的是一座露天花園，包圍在四周的二樓用餐處才是建築物，從一樓的平面陳設看到的是橫著或豎著的樹幹以及用石頭堆砌起來的石柱，這些石柱也就是二樓空間的柱腳，由數根柱腳撐出了如同樹屋一樣有漂浮感的二樓空間。二樓的空間用大落地窗，將室外的樹叢與室內或真或假樹幹相呼應，呈現出空中涼亭的意象，往一樓下看則是雕塑品、或者充滿古樸味的收藏品以及一座女體雕像（如圖 5）。

二樓最特殊的地方在於使用蚵仔殼鋪成的牆面（如圖 4）。謝麗香說當初台南店就像前面白河和嘉義店一樣以組合的概念為基礎，加上地處文化古城台南的安平，因此她除了運用以往的大石塊、漂流木為素材以外，還希望加入一些具有當地特色的材料。當她思索著要用什麼素材時，讓她在海邊發現了大批的老蚵仔殼。這些多年的老蚵仔殼表面已經岩化，因此呈現出古樸的肌理跟台南的意象不謀而合，因此吆喝了一群小朋友將她全部撿了回來，可是數目還是不夠，後來還加購了布袋港附近的蚵仔殼才讓台南店呈現出現在的面貌。（謝麗香，2006：76-82）



圖 4、蚵仔殼牆壁鋪面。劉其享攝影



圖 5、台南店內水泥女體雕塑。劉其享攝影

「伍角船板」台南店，就像是隱身在樹林的一間樹屋，謝麗香結合了室內與室外的綠蔭，結合陳設的巨大漂流木以及透明的屋頂採光，佈置出了具有古樸以及自然景象的室內森林。

湖岸森林大自然—新營店

朋友動人的舞姿是新營店外觀創作的靈感，原來肢體的柔美，可以與剛強的建築結構如此融合，是不是很像一棟擺動身子的建築物，隨風隨湖面的水波，在這片大自然中輕輕律動。¹⁶

新營店的創作契機是在白河店被拆除之後，嘉義店面臨無贊助者的危機獲得轉機之時。當時台南店的建造計畫剛剛敲定，而嘉義店正準備開幕，此時謝麗香經過了新營的一片被湖水環繞的果園時，她就決定要把被拆除的白河店要在這湖泊森林一般的地方重建起來（如圖 7）。因此謝麗香這時期每日奔波於台南、新營以及嘉義，她形容自己就像一列上了軌道的火車，雖然月台上旅人仍然行蹤杳杳，她依然是按著時刻表啓程，往不知名的未來前進。（謝麗香，2006：62）

新營店的外觀所呈現的意象與台南店融合自然的創作方式稍有差異；矗立在湖畔邊的建築物有著奇特的外觀，第一眼看到彷彿是從水面攀起的水底生物觸角佔據了屋子的外觀（如圖 6）。謝麗香說：

新營店的建築工法開始有了改變的，用充滿律動的線條將鋼骨的結構美化、柔軟化，這樣的線條靈感則是來自於朋友的舞姿。此後，曲線也就開始不斷的出現在我的作品之中，我也試著從自身女體的線條中尋找靈感，將它表現在剛硬的建材上面。這背後的意義代表著以一個女人柔美的內在情感來詮釋最剛強的建築架構。（謝麗香，2006：64-65）

¹⁶ 「伍角船板」網站：<http://www.five-dime.com.tw/html/page06-xinying.htm>（引用時間：3/5/08）



圖 6、新營店外觀曲線線條雕塑。劉其享攝影



圖 7、新營店與湖水、果園相鄰的位址。劉其享攝影

新營店雖然與台南店雖然在差不多時間建造的，使用的室內擺設也很相近，大量的使用漂流木、古物以及石雕等，但是整個室內氛圍卻有很大的不同；台南店的室內空間是由一樓延伸到二樓的天井，因此較為寬敞明亮。新營店則是由二兩層樓的主體加上側邊延伸出來的一層樓，延伸出來的一層樓則使用透明的屋頂，（如圖 8），而且透明建材上還有幾棵種植在室內的芒果樹穿透屋頂延伸在房屋主體之外（如圖 9）。因為延伸出去的芒果樹樹蔭幾乎覆蓋了大部分的透明屋頂，再加上落葉灰塵等的堆積，新營店的透明屋頂呈現的並非直通天際的遼闊意象，反而呈現出一種較為陰暗、有遮蔽感的狀態，好像是樹林中的秘密基地；宛如謝麗香在訪談時所描繪的童時生活：

在大樹底下搭建樹屋，累了就摘果子吃、在樹下睡覺，躺在樹下的時候看著陽光一閃一閃的透過樹葉的景象。¹⁷。



圖 8、新營店室內用餐空間陳設。黃雅靜攝影



圖 9、新營店保留在室內空間的芒果樹。劉其享攝影

¹⁷ 2008 年 3 月 11 日。訪問謝麗香。



圖 10、果樹與透明屋頂的接合處，以及陽光透過果樹樹葉縫隙照進室內的樣子。黃雅靜攝影



圖 11、新營店內水泥女體雕塑。劉其享攝影

新營店的整體視覺上，和台南店一樣不規則的矗立了許多的木建材，有柱子、有芒果樹幹、也有鋼骨結構的曲線鋼柱。呈現出走在許多樹木的森林蜿蜒小路中，視線被許多樹木阻礙，加上被樹葉遮蔽所以微微透光的屋頂，整體顯得更為隱密（圖 10）。使用貝殼貼花以及磚瓦貼花的曲線鋼柱，更讓整個空間呈現出好似在洞穴中，又好似在森林中。新營與台南店除了相同的運用大量的漂流木陳設以外，兩家店的一樓都有擺一個女體雕塑（如圖 11），這雕塑閉著眼睛安靜地坐在建築物之中；在台南以及新營兩間作品其實很少見女體雕塑的擺設，由這兩座雕塑已經可見後來謝麗香大量創作女體雕塑中「不看」、「不聽」以及「不語」的形象雛型。

新營店或許是因為加入了將鋼骨結構美化的新想法，因此在材料的接面上許多銜接處、拼裝的細節較不細膩，漂流木的枝幹與室內空間的陳設因此顯得有些凌亂，但是也由於這樣不純熟的細節讓人更深的體會謝麗香

那種憑藉著直覺產生的靈感，運用自創的語言將靈感完成為實體建築的過程。

第三節、近期創作的作品風格介紹

城市驚豔桃花源—台中店

隱身於台中七期重劃區，霓虹閃爍與大地顏色對比出都市與自然的有趣畫面入口泥雕女娃是兒時童趣的意象，取自於童年與玩伴的快樂記憶。¹⁸

謝麗香一口氣完成了南部「台南店」以及「新營店」的創作之後，休息了一年後，她的創作因子又開始蠢蠢欲動，因此這次她選擇在台中現身。台中七期重劃區的「伍角船板」，也是謝麗香創作風格的新階段，台中「伍角船板」的新創作她一改台南、新營那種即興的組合式的裝飾，而改成將建築變為雕塑品。她開始嘗試將自己學習捏陶的女體創作，在不同的素材上呈現，在先前台南以及新營店最完整的水泥女體雕塑都只有一座，擺放在建築室內；而台中店女體雕塑成了入口意象，不論是建築的側面或是正面，都有以鋼筋為結構用水泥噴漿的大型女娃（如圖 12），建築物外則是如公園一樣的綠蔭步道（如圖 13）。台中店門口的四個女娃，謝麗香說是取材於童年嬉戲的快樂記憶；她說許多人會在台中店門口抬頭仰望駐足停留，就好像在找回被自己遺忘掉的那童年時光；謝麗香說「伍角船板」要追尋的，也是那份在人生旅途上幾乎被遺忘的純真喜悅。（謝麗香，2006：85-92）

不改台南、新營店的特色，門口依然是一對厚重的對開自動木門；筆者每一次來到不同的「伍角船板」，穿過這扇厚重的大門之後，都彷彿是進入了一扇前往謝麗香心中世界的入口。在門口四個女娃的迎接下，又再一次步入「伍角船板」，這次眼前出現的不再是綠意盎然的室內森林，反而是像黃土一樣一片大地色系的黃土噴漿構成的牆面，有著如黃土洞穴一樣的觸感與視覺效果（如圖 14）。從地下室挑高到三樓的地下室中庭讓進來的人就像走入山壁內的秘密洞穴，從一樓延伸到三樓頂的女體雕塑佔據了一片牆面，閉著眼睛彷彿擁抱著整個空間似的（圖 16）。屋頂也不再是

¹⁸ 「伍角船板」網站：<http://www.five-dime.com.tw/html/page06-taichung.htm>（引用時間：3/5/08）

採光充足的透明建材，一朵盛開的花朵雕塑佔據了一半的屋頂，位在屋頂的花蕊接了水管不斷的滴出水滴到地下室的室內水池中（圖 15）。

台中店的結構也不再依靠巨大的木頭構成樑柱，一律都是鋼骨結構噴漿完成。謝麗香說這樣的創作方式是由於台中店位處於都市重劃區之內，所要建設的房屋需要經過設計圖審核，通過審核才可以搭建。為了配合需要事先送審的設計圖，又要不捨棄創作的靈感，因此從台中店以及之後的台北店都是採用鋼筋結構為建築主體架構，然後創作作品藉由水泥噴漿包覆鋼筋以後才進行創作，藉由水泥噴漿也可以加強建築的防火功能。她認為就是在這種因為環境因素而產生的種種限制之下，才造就了今天「伍角船板」的多樣面貌。¹⁹

樓梯也不同於台南新營使用枕木，而是使用燒出花樣的鋼板拼裝組合而成，巨大的木頭只是裝飾品，不再是主要的視覺焦點。在台中店中女體燒陶是強烈的作品，店內擺放了幾十個燒陶作品（圖 17），每一尊雖並非都是完美、成功的成品，有的燒焦、有的破碎，可是每一尊都有著舞動的雙手、豐滿的乳房、看不出形狀的腳的部份或許是代表穿著裙子跳舞的意象，以及不聽、不看以及不語的狀態。謝麗香為了燒製台中店這些女體，還特別親自去敦煌探訪石窟中飛天仙女的形象，以獲得更多女體線條的想法。如今飛天仙女已經換化成謝麗香的分身，飛翔在謝麗香的創作世界之中。

新營店與台南店兩者所呈現的建築意象是一種座落在大自然裡的建築物的感覺，而台中店呈現的意象很難用一種眾所皆知意象去形容，在網路搜尋中有網友稱台中店為「夢幻泥巴屋」，進去以後就像「洞穴屋」、像「花果山的水簾洞」；也有人認為謝麗香的創作就與西班牙建築師高地非常相似。台中店的主題，已經與台南、新營的呈現出很大的差別，謝麗香覺得同一種創作的手法，她大概操作兩次之後，就會進行一個很大的轉變。在謝麗香的口述自傳中可以看到已經拆除的白河以及嘉義這兩間最早完成的作品中，建築物以房舍的造型為其原型，磚瓦牆面以及斜屋頂；嘉義店中開始加入使用巨木在空間中呈現立體的表現，這樣的手法一直延續到台南以及新營店都還可見。台南店開始建築物內除了巨木矗立，加上了透明採光的屋頂以及室內的花園，產生了屋子中還有屋子的意象；而新營店除了延續台南的手法外，還增加了將鋼骨結構美化的概念。這幾個作品

¹⁹ 2008 年 3 月 11 日，訪問謝麗香。

時間幾乎沒有間斷的連續創作，使得它們在整體意象上都有其非常相似之處，但卻在相似之中漸漸地蛻變。

而台中店是謝麗香休息了一年以後才又開始創作的作品，由於在這一年的之中的沉澱與休息，加上創作了更多的小作品，因此在表現的手法中開始有了多的想像與主題，也因為台中店已及台北兩棟建築都需要設計圖事先送審，因此她在與大環境的制式規定之下找出了讓自己的創作展現的方式，以往即興式的做法不能使用的限制之下，她轉向學習已久的雕塑技術展現創作的才能。筆者認為在南部的四間「伍角船板」受肯定以及成功的打響名號之下，從台中店「伍角船板」開始，她嘗試將建築物變成她個人的大畫板，這裡不再是外在世界那個令她嚮往的大自然，而是謝麗香逐漸找尋到自我內心。謝麗香從婚姻挫折之後，開始探索自己的人生，藉由創作的才能肯定了自我的生存價值，也因此「伍角船板」之中她開始綻放她自己的語言。



圖 12、台中店門口四個遊戲女童雕塑。劉益泉攝影。



圖 13、台中店周圍的綠色步道。劉益泉攝影。



圖 14、台中店室內景觀，牆面油水泥鋪面而成。劉益泉攝影。



圖 15、地下室水池，持內林立許多漂流木以及巨石的擺設。劉益泉攝影。



圖 16、台中店牆面上從一樓延伸到屋頂的大型女體雕塑。劉益泉攝影。



圖 17、台中店主要女體創作—飛天女體，大量的陳列於台中店內，店內約有數十個相同風格的女體捏陶創作。劉益泉攝影。

女人與原始共舞—台北店

外型主體由兩個舞動裙擺 忘情跳舞的女人為主軸，只有鼻子及頭髮，沒有眼睛、嘴巴和耳朵，是象徵拒絕紛紛擾擾世界的心情，也是細訴女主人喜歡孤獨的個性，是內湖地區美麗新地標。²⁰

台北的「伍角船板」是謝麗香至目前為止最新的建築作品，她在 2004 年北上尋找基地，請建築事務所幫忙送計劃書，之後就開始製作建築內部所需要的藝術作品。台北店內呈現了上百座女體創作，這些女體也同時都是她內在的靈魂化身。除了小型的創作作品外，台北店外觀的巨大尺寸，也就已經讓她成功的在美麗華摩天輪旁吸引著來往人潮的目光。由於外觀醒目而且位於內湖堤頂大道旁，顯眼的外觀讓她在網路上引起比其他分店更多的討論，雖然評論褒貶不一，但是這個「伍角船板」是集結謝麗香最多樣式的藝術創作手法而完成的。謝麗香已經靠自己的靈感創作、建造過五棟「伍角船板」，在建造的過程中她透過實際的操作而學習，學習更多讓她內心想法可以轉換成爲建築的方法。

「伍角船板」台北店的外觀就是結合鋼筋結構與雕塑拼貼而成的巨大女體雕像（圖 18），謝麗香以自己在冥想時隨意擺盪的舞姿的身體語言爲整體意象，從建築物的另一面則像是尙未完工的水泥建築（如圖 19），謝麗香依舊不拘泥於細節的過份修飾，在台北店建築物只是一個「容器」，裡面裝滿的無數個謝麗香幻想的化身的容器。從由螺旋狀的七彩柱子引導的走道者引著遊客來到門口，沿途的牆面以及壁面都充滿了雕塑（圖 20）或者不平滑的鋪面，例如馬賽克地板或者水泥噴漿的凹凸面。

²⁰ 「伍角船板」網站：<http://www.five-dime.com.tw/html/page06-taipei.htm>（引用時間：3/5/08）



圖 18、台北店外觀狂舞女體雕塑，飄動的長髮以及上半部驅體是鋼鐵鑄造，下擺七彩螺旋柱狀是塑造成飛舞的裙擺意象，隱藏在裙擺之下的是蜿蜒的斜坡引導參觀者進入門口的走道。黃雅靜攝影



圖 19、從外觀看建築物的主體，是沒有修飾的方形建築空間。黃雅靜攝影



圖 20、牆面佈滿的花狀的雕塑的外觀圍牆。黃雅靜攝影

由於入口通道是以迂迴的上坡建造而成，因此進入大門後其實已經到了餐廳的二樓，室內空間產生了還有地下室一般的向下空間，而整個空間挑高了四層樓，座位圍繞著每一層樓的週邊，這使得整個室內像一顆球一樣團團圍繞住中央的水池以及巨大雕塑（如圖 22）。台北店大致上的空間結構是與台中店相同的，但是內容卻產生了很大的變化，就好像在台中店那原本貧瘠的黃土之上盛開了茂密的花朵一般。台北店內的牆壁沒有一處是留白的，而是由各種的雕塑貼滿牆面，有花朵、波浪紋路、螺旋或者是女人頭像（如圖 21），除了牆面的雕塑以外還有各種媒材所創作的女體，有鐵雕、木雕、水泥雕以及油畫（如圖 24、圖 25、圖 26、圖 27、圖 28），在這裡謝麗香用不同的媒材來重現她心中的女體線條，這個她最熟悉也最拿手的形象。台北店的天花板是一朵盛開的花朵佔據整個天花板（如圖 23），謝麗香在網路上的介紹短片中特別有特別提到這大花是她室內空間的一個設計主軸；謝麗香說：

我喜歡我天花板的熱情，因為我設計了一朵盛開的花朵倒掛在天花板上，由下往上看會營造一種非常深遠的神秘氣氛，我特別在盛開的花朵下面設計一個鐵雕女生與盛開的花朵相呼應，所以說那是充滿熱情的相呼應，我也很喜歡這種神秘的、熱情的一種氣氛。²¹

謝麗香在台北店的創作使用了非常多的藝術作品在裝飾著這個建築物，建築務本身構造是單純的正方體建築，但是從外觀巨大尺寸的雕像先是讓人震撼，再是內部讓人目不暇給的拼貼藝術，各式各樣的女體創作就連角落的花盆都有特殊的雕飾，每一物謝麗香都銘刻著自己的靈魂內在，

²¹ 資料來源：影片下載點 <http://blog.liontravel.com/fivecent/post/950/2313>（2008/02/27）

希望透過藝術的展現讓靈魂找到一個表達自己的出口，雖然不精緻不完美，但是這就是她證明自己有訴說自己能力的方式。

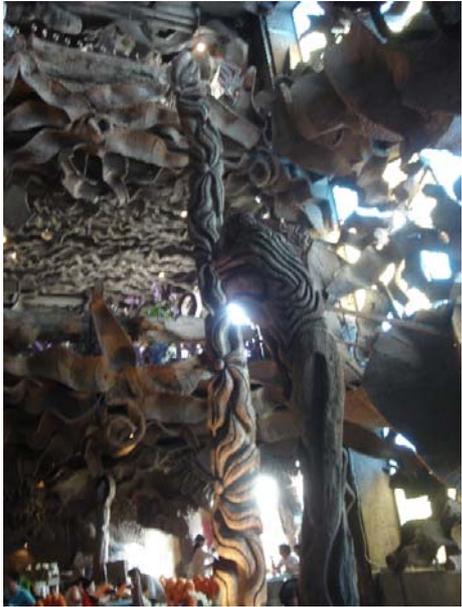


圖 21、台北店室內空間陳設許多獨立的雕塑作品，以及牆面也都佈滿了裝飾性的雕塑。右方的光源是透過落地窗戶引進的室外光線配合彩色玻璃營造出有色彩的自然光線。黃雅靜攝影

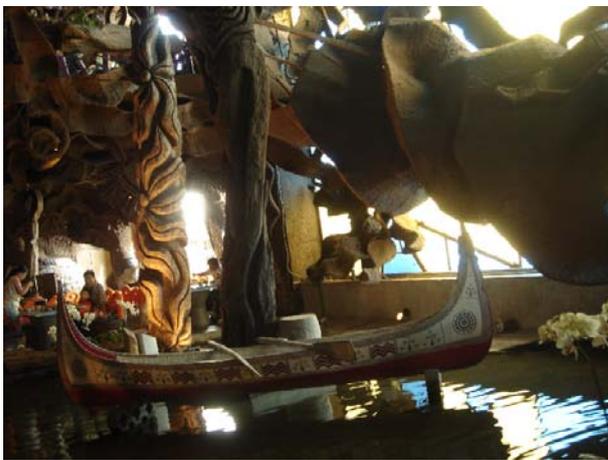


圖 22、台北店內中央有一水池，水池中陳列有雕塑品以及一艘平板舟。黃雅靜攝影



圖 23、在屋頂綻放的巨型花朵雕塑與下方女體鐵雕，是謝麗香刻意安排的陳列。黃雅靜攝影



圖 24、室內陳設許多有雕飾紋路的漂流木。黃雅靜攝影



圖 25、漂流木加工而成女顏木雕，後方為謝麗香的油畫作品。黃雅靜攝影



圖 26、台北店新的石頭雕刻。黃雅靜攝影



圖 27、台北店新的水泥彩色女體雕塑。黃雅靜攝影

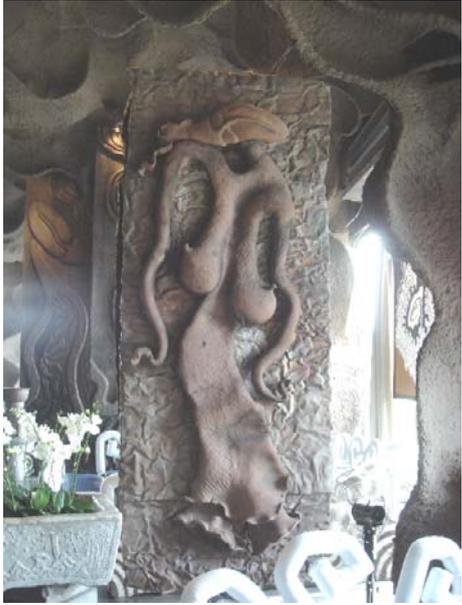


圖 28、與台中類似的女體捏陶。黃雅靜攝影

第四節、回歸

謝麗香國小、國中及在美術創作上展露極高的天份常常比賽得獎，但國中畢業之後，謝麗香即離開校園生活沒有繼續求學，也因此中斷了接觸藝術的環境。到 21 歲即因為家庭的安排嫁為人婦，在 1991 年當時謝麗香的娘家心疼他沒有自己的房子，便將台南西港祖厝的三分之一塊地她給蓋房子居住。由於要節省費，因此說她們是「徒手」蓋一棟房子也不為過，謝麗香與兄、嫂、父親與母親就這樣用時間換金錢慢慢的把這棟屋子蓋好，光挖地基築牆就花了一年的時間，謝麗香此時又意外懷孕，因此忍著妊娠的不適繼續與造屋工程奮戰，在屋子完成的時候，她的小女兒也出生了。這就是「伍角船板」開始的源頭，一個結婚了卻不知道生命的意義在哪裡的女子，透過建造自己的房子找到了訴說自己的語言。

在她 1992 年完成的住家中，使用的磚牆則是磚窯廠不要的黑頭磚，而為了讓磚頭展現出立體感，更徒手用鐵鎚將磚頭敲出不規則的角度（圖 30）；住家旁的工作室，也使用了貝殼拼貼出大面積的花樣壁飾（如圖 29），謝麗香說：

「舊料新用」，多少反映出農家子女對萬物的珍惜之情，不論是磚瓦或枕木，在沒有事先構圖的情況下，僅利用蒐集而來的材料，在隨性所至的直覺下完成，可以被看作巧合，也可以當成一種趣味，這些素材在我的建築裡表現出新的生命力，也重現大自然的原始表情。（謝麗香：2006：84）

在 2008 年，謝麗香的最新創作是位於西港她自己蓋的房子取名為「阿香的家」。她將當時蓋的房子旁邊的燒窯工作室空出來，簡單的加上一些桌椅以及鐵雕、壁畫創作（如圖 31、圖 32），即完成了她最近開放的「阿香的家」餐廳。筆者前往謝麗香住家附近實際感受到了伴隨謝麗香成長的風景，是很傳統的台灣農村景色，整齊的稻田一望無際，只有屋子旁的道路可見村民聚集聊天。謝麗香的家旁邊就是軍營，這個軍營所在地就是以前謝麗香小時候玩耍的果林，走幾步路就到了「金砂國小」也就是謝麗香所讀的小學。

「阿香的家」在農村中非常的顯眼，有著貝殼拼貼的外牆以及鐵雕藝術品，這裡的主要建物就是當初謝麗香靠著自己以及家人的雙手共同建築起來的，一間有著不規則表面磚頭牆壁的圓形住屋加上一間由貝殼貼花的燒陶工作室。這兩棟建築物是謝麗香的起點，十五年以後，謝麗香的藝術作品由南到北走一遭以後，又回到了這裡，她的最新創作就在這裡與她的最初相遇。從最開始的蓋房子、組合現成的物件，到最後使用各種媒材進行女體線條與造型的創作，謝麗香（圖 33）驕傲的說：

在我的創作裡面，除了女人以外你幾乎看不到別種創作作品，不管我的鐵雕、木雕還有油畫、水泥雕塑都是以女人為主，我拿捏女人已經任由我怎麼表現，都可以表現出女人的姿態，女人的線條讓我非常容易拿捏，不管是神韻還是線條各方面我都非常容易掌握。你看鐵雕（指西港老家的新作）我第一次做她的胸部線條出來，以前鐵雕我還都是平面的因為我沒有辦法捏，我要把胸部的線條用螺旋的拉出來表現她的線條。當我在早期台北店的鐵雕，我不曉得生硬的鐵板要怎麼做胸部，後來回來老家，在老家進行改修（現在老家已經增建成餐廳）我就自己想出這一套方法出來。²²

西港所增加的都是女體創作作品，主要的是一系列的女體鐵雕以及女體壁畫，與以往只有鼻子的臉部特徵最大的差異就是她的臉都增加了嘴吧以及眼睫毛，整個人體更為完整的呈現，鐵雕的肢體有了更豐富的姿態。謝麗香不斷的操作各種媒材的女體創作之下，她以更豐富的造型賦予了心目中女體形象更多的想像。

²² 2008年3月11日，訪問謝麗香。



圖 29、謝麗香西港老家部份，此本為謝麗香的燒窯工作室，現改建成餐廳的用餐區。黃雅靜攝影



圖 30、謝麗香蓋得第一棟房子，結構為圓型的建築。黃雅靜攝影



圖 31、老家中陳列最新的鐵製女體雕塑。黃雅靜攝影



圖 32、老家中新的繪畫創作，繪於牆面上。黃雅靜攝影



圖 33、謝麗香本人正在接受筆者採訪。黃敏洲攝影

第三章、謝麗香主體性的建構

第一節、精神分析與女性主義的對話

「陰性書寫」的力量，是從書寫的靈感與潛意識的碰撞產生火花，思索女性如何創作出屬於自己的語言、創作或書寫女性的形象。蘇西（Hélène Cixous）透過文學與繪畫的對話，闡揚女性透過書寫自己，容納「他者」或「她（他/牠/它/祂）者」的雅量，以達到豐富、改變女性的真實生活，西蘇說：「我喜歡書寫的很像畫家，我也想寫的很像作畫」²³；西蘇認為唯有透過書寫的實踐，才可以產生「陰性書寫」。透過「陰性書寫」才可以突破性別建構的限制，改變性別歧視的現況（江足滿，2004：4-6）。

西蘇提出「陰性書寫」的策略讓女性在陽性中心論述中找回被否定的差異性，這差異性是由於拉岡認為女性無法順利過度到象徵秩序之中，因為女性在伊底帕斯時期無法對於父權秩序完全的認同。而法國的語言學者克里斯蒂娃（Julia Kristeva）則進一步的利用「符號語言學」的概念提出在經歷伊底帕斯時期之前，會先進入「前伊底帕斯時期」（pre-Oedipus），並且克里斯蒂娃將前伊底帕斯時期「概念化」，她認為前伊底帕斯是一種不斷流動的象徵言說。克里斯蒂娃指出語言學裏面能指與所指的單一意義指涉具有專制性，而且傳統語言中說話者為至高無上的意識主體，卻忽略了佛洛伊德所提到的潛意識層面，而潛意識層面就是將主體帶回前伊底帕斯的關鍵，主體會透過創作過程的靈感乍現、夢境、幻想等因素，而進入潛意識進而書寫出屬於「前伊底帕斯時期」的象徵。

因此克里斯蒂娃認為不應該以追求單一意義為目的，而應該以主體不斷形成為導向，解構傳統思想中的單一主體認同；主體應該是透過持續不斷的醞釀狀態而產生，她稱為「進行中主體」（subject-in-process），而在主體生成的過程中，會產生充沛的活力、律動與能像。

²³ Hélène Cixous, "Le Dernier Tableau ou le Portrait de Dieu," dans *Entre L'écriture* (1983 ; Paris: Éditions des Femmes, 1986), P:171.

本文在討論謝麗香經由創作的手段而達到「陰性書寫」的探討之前，將先整理佛洛伊德與拉岡所提及的論述，以及其論述與女性主義對話的方式為接下來文本分析的論述基礎。

佛洛伊德

精神分析這個領域是在百年前在傳統心理學之中，碰撞到科學分析所無法解釋的範疇而產生的新領域。佛洛伊德透過診療歇斯底里症的女病患，發現了一個由科學無法實證的潛意識領域，潛意識的發現對於詮釋人類身心的運作機制以及後期文化研究主體架構之形成有著重要的影響。

佛洛伊德指出性別差異是產生主體認同差異的根源，而性別主體認同的形成過程中，是由伴隨身體成長過程而發展的性本能（或稱原慾或力必多）（libido）變化過程而建立。在性本能的發展可分為五個階段分別為口腔期、肛門期、陽具期、潛伏期以及青春期²⁴；而其中發展性別差異的重要過程即是第三個時期「陽具期」，這是發生在兒童兩歲半到六歲之間，在此過程中幼童必須經歷伊底帕斯情節²⁵的產生與解除，伊底帕斯情節的解除即是閹割情節而產生的壓抑作用。

佛洛伊德認為，小男孩在經歷過伊底帕斯情節之後會引發陰莖刺激所引導的自慰、尿床等會招來禁止與責罵的「調皮」的行為，而小男孩發現女生沒有陰莖，因此小男孩擔心自己的陰莖會因為這些調皮的行徑而被拿走，因為他以為小女生的陰莖是被拿走的，即是「閹割情節」的心理。「閹割情節」會讓男孩轉而投向對於父親的認同，並且內化父親的權威，幼小的自我核心會形成「超我」，而「自我」會得到鞏固而形成壓抑「原我」²⁶的力量，這樣伊底帕斯情節即會得到解除。伊底帕斯情節解除之後，會進入性快感的潛伏期，他開始專心的接受父權秩序的教

²⁴ 佛洛伊德，《性學三論，愛情心理學》台北：志文，1997再版。

²⁵ 伊底帕斯情節：源自希臘神話中伊底帕斯王戀母殺父權情節而命名。佛洛伊德認為男孩在幼小的時候會被母親的形象強烈吸引，並且發展成與父親並肩等同的方法來看代母親，而在男孩對母親性的欲望更為強烈的時候，即對父親產生敵對的色彩，這個時候伊底帕斯情節就產生了。男孩為了取代父親在母親身邊的角色，則希望可以擺脫父親。（李癸雲，2001：3）

²⁶ 佛洛伊德將心靈分為「原我」、「自我」與「超我」三個交互作用的層次。「原我」即是指生物的本能支配，包含性欲以及攻擊等本能，是以快樂原則為判斷的準則；但是原我受到道德標準以及文化歷史的準則（即「超我」）所壓抑。而「自我」即是人心靈在享樂與準則間的理智，負責調節外部世界和原我的衝突。

育、吸收並繼承文化遺產，繼續強化他的超我，以及鞏固他的自我。因此男孩逐漸發展出關懷社會、富有正義感、具有思辨與行為能力，既能克制自己又能研判情勢適時行動，男孩發展出了主動、剛強的男性或陽性特質（**masculinity**）。

而女孩的轉變，由於性器官的不同而使得女孩的發展經歷了雙層的轉變，首先她與男孩一樣愛上給她溫飽的母親，而小女孩這個時候也有對於陰蒂的自慰行為，這時候小女孩就如男孩一樣主動、積極有侵略性，佛洛伊德稱之為「小男孩」。但是當她看到自己與男孩不同的性器官之後，她發現這個快感的來源顯然不如男生，之後她放棄自慰陰蒂並壓抑性慾，並將性快感區轉移至陰道形成被動的性慾模式。而因為被動的性別地位，而產生「陰莖優於陰蒂」的發展使得她降低女性（母親）以至於自己的地位，並將自己沒有陰莖怪罪於母親，形成「陰莖羨慕」陽具妒羨、嫉羨（**penis-envy**），欽佩男性並將對母親的愛轉向為父親/男人，並且在性別特質的認同上轉向對母親陰柔氣質的學習，並且認同父權秩序的控制。男孩放棄伊底帕斯情結的階段在女孩身上即是進入戀父的階段，由於女孩對於自己已經被閹割的發現，使她認為自己以無可損失、無須努力，女孩缺乏動機、缺乏力量去徹底解除伊底帕斯情結，因此女孩無法形成強大的超我以及穩固的自我，容易沈溺於私情、缺乏社會關懷和正義感，又害怕不被愛因此努力的遵循父親/男性框架下的道德準則，專注於容貌，發展出陰柔被動的女性特質或陰性特質（**femininity**）（劉毓秀，1996：161-167）。

佛洛伊德將陽具視為性別差異的重要建構來源，從擁有或欠缺陽具就武斷的建構出繁複的心理發展一直以來都是頗受爭議的地方。但是如果我們將陽具視為一種象徵來看，陽具象徵的是文化、歷史中的優勢，父權結構中的權力，以此角度來詮釋女性長期以來所遭受的壓抑、欠缺，即可解釋女性在社會歷史之中所經歷的痛苦、不滿足或者病症與父權論述以及父權律法之間的曖昧。佛洛伊德從生理發展的角度描述了男與女的心靈發展差異，進而讓女性主體者發現，在佛洛伊德的論述中將女性的心理發展歸納為「對現實原則的掌控能力較差，心靈能量無法藉由主動出擊向外發展，反而被往內壓抑，施諸自己的心靈，甚至身體，成爲一種受虐的癖性」。佛洛伊德忽略了女性在性別差異中發展主體性的可能，而是著重在女性無法順利進入父權社會結構之中，因此才會形成如歇斯底里病症。依蕊格萊（**Luce Irigaray**）則針對這點補正說明，她說：

「男人打一開始就是男人，...而女人卻必須成爲『正常女人』，也就是必須進入『女人心性的偽裝』」。女人在父權結構之下必須要強迫自己驅離自己本身，不允許有自我情感（self-affection），強迫進入、符合男性慾望的體制，因此女人完全的失去自己。（李癸雲，2001：5）

佛洛伊德對於人類性別認同的理論雖然引起許多女性主義者的抨擊，但是也因此精神分析和女性主體有了深入的對話，從婦女運動的角度來看，佛洛伊德指出了一些關於性別角色省思的角度：一、依蕊格萊（Luce Irigaray）認爲，佛洛伊德是描述了他所處的社會以及時代的實際狀況，因爲佛洛伊德幫助我們瞭解當時社會中男尊女卑的文化其心理結構之形成以及運作層面的狀況²⁷；二、瞭解心靈結構的狀態可以幫助我們對於父之功能的解碼，而這樣的解碼將可以發揮「父之功能的完全消除」的作用；三、佛洛伊德的理論顯示了生物性別、性傾向、性別特質三者之間沒有必然的關聯，這對於強制異性戀機制（compulsory heterosexuality）以及「男女天生有別」的論述造成了打擊。另外佛洛伊德所提出的閹割情節以及壓抑爲文化、社會以及主體的誕生關鍵，以及男性/陽具至上的觀點，有沒有改變的可能性，這個問題成爲後來女性主義者以及佛洛伊德理論的詮釋者拉岡所注重的焦點（轉引自劉毓秀，1996：168）。

拉岡

拉岡接受了佛洛伊德分析伊底帕斯情結的敘述之後，更深入的從兒童心理學、結構主義還有符號學等學科的綜合應用，發展出了一套在主體理論上頗具代表性的鏡像階段以及象徵秩序的理論。拉岡指出佛洛伊德的潛意識的運作法則，其重要之處不是人跟語言的社會現象面，而是指出語言法則或者表意（signifying）的法則。這個法則是一個建立在陽具的意符、潛意識，是一套尊父之名的體系，拉岡將它稱爲「象徵秩序」（the symbolic order），它涵蓋（西方）現有文化中的一切事物，包括語言、文化典章制度以及社會習俗等等。

在佛洛伊德的理論中，小孩把放棄擁有母親、一有需要就能即刻得到滿足（即指驅力）的母子共生狀態視爲「文化成就」，是人脫離自然

²⁷ Irigaray, Luce. (1985) *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. :70

或生物狀態的成就。小孩會自己表演他能掌控之物的消失和恢復，這就是佛洛伊德發現「fort-da」²⁸（不見了-在那裡）遊戲的意義，小孩子藉由透過自己表演「他所能掌控的事物消失和出現」的過程來補償「要進入偉大的文化成就，就要放棄驅力的滿足」。小孩子以這個遊戲來對抗要拋棄母親或者母子共生的恐懼感，就在這樣反覆練習的過程中小孩子就逐漸進入語言世界。在這之後小孩的需要（need）就不是直接指向滿足，而是通過說出來的要求（demand）形式來表達，當小孩開始說話發出要求的時候，就已經喪失（loss）了原初共生體；當小孩和原初共生體分裂之後，也就是小孩開始說話以後，主體（subject，也就是指話語中的主詞）就誕生了。（劉毓秀，1996：170）

拉岡透過佛洛伊德指出主體建立的過程為依據，他自己也進一步的提出鏡像理論，更清楚的說明主體的形成是透過模仿與學習的過程，而進入「象徵秩序」之中。他認為兒童在進入這個象徵秩序的世界之前，會先經歷「鏡像期」；兒童透過觀察他人的形象、自己在鏡子中的形象，而建立起「鏡像主體」這「個體」的身份認同；透過鏡子前面自己的形象，辨認出自己的整體，有了對自己身體的完整性有了想像的整體。而在對自己的「整體」有了完整的想像以後，還需要透過「象徵秩序」的過度，完整的「主體」才會形成。他認為「父親」（伊底帕斯情結）就是代表著社會秩序的「象徵」，在我們有意識的以「性別主體」生活在社會與文化秩序之中時，整個社會文化體系就可以被看成一個「象徵體系」也就是一個「父親體系」。拉岡認為孩童雖然主體的確認以及形成是在「鏡像階段」，但是那只是一個想像的自我，必須要從想像進入到象徵，真實的主體才能形成。

拉岡提出的「鏡像期」在即將進入「象徵體系」之前，有一個「兩面鏡子」的準備階段。拉岡在 1953 年-1954 年延續了「鏡像期」的討論，從一面鏡子延展到「兩面鏡子」的裝置，這是一個「凹透鏡」的實驗，一面鏡子是原先的「鏡像主體」，「鏡像主體」在平面鏡中確認了那個完形對體，並認為鏡中那個影像的形象就是我，而另一面鏡子試辦演著有點類似、但不完全相同的角色。在凹透鏡的實驗中，眼睛與凹透鏡的中間有一張櫃子，櫃子上有花束，櫃子下則隱藏一個看不見的花瓶。當

²⁸ 佛洛伊德觀察小孫子遊戲，他發現一歲半的小孫子喜歡把線軸扔到一個看不到的角落，然後再把它找回來。每當小孫子把線軸扔掉時，他會發出一連串「喔喔」的聲音，找回線軸的時候，則發出「阿阿」地叫聲。佛洛伊德注意到這遊戲跟母親有關係，這個遊戲其實玩的是「母親不見了/出現了」。（劉毓秀，1996：170）

眼睛注視著凹透鏡的時候，透過光的折射，收斂的光線與眼睛的交會形成對應點（**corresponding points**），在凹透鏡上，隱蔽、倒立的花瓶影像就會出現在櫃子上，構成了實像（**real image**），也就是說在櫃子下有什麼東西我們並不清楚，我們只能認出鏡子裝置中那個「實像」。透過這個裝置，拉岡跟我們解釋了眼睛透過凹透鏡中看到的花束與花瓶實像的結合，形成了我們看到的印象。透過凹透鏡，眼睛看到了什麼？在凹透鏡中出現的實像（**real image**）透過想像的納入（**incorporation**）以及外射（**projection**）、定位與完成賦予了真實物體想像的特質。（張國慶：2000：18-22）

在人進入「象徵系統」之後「主體性」也開始建立。主體性（**subjectivity**）用來指涉個人意識以及潛意識的思想與情感、對自身的感知以及藉此了解與世界關係的方式。傅科認為社會結構就是由特定的話語領域（**discursive field**）所構成的，所以話語領域是賦予世界意義的一種方式，並且提供個體一系列的主體性模式。但是傅科也提出主體性是開放的，會隨著歷史、社會、文化的改變而產生變動。在拉岡的論述中主體是「象徵秩序」之中「己身認同」的位置，而主體性則是潛在的變異場所。個體是各種形式主體性的演出場域，也是任何時刻言說的主體。主體受限於話語的意義系統之中，並被要求在「象徵秩序」之中行動，但是主體卻可以透過思想、語言和書寫來延伸主體性的意識結構，進而提供一個新的主體位置。（李癸雲：2000：12-14）

在拉岡的論述中父親所代表的就是象徵秩序，而這整個文化秩序、文化體系都是父親所代表的這個秩序。拉岡在詮釋主體性的確立中，他以父權體制為中心，女人在象徵秩序內則不具有位置，除非是依附在男性的關係中，如母親。女人因為欠缺陽具，因此認同主體的內在性被忽略了，而在主體性的再現法則之中，女性的主體再現則是表現出男人的再現法則才是被認可的主體再現。從美感的領域來看，「再現應該是全然決定於主體，不僅如此，是決定於其對生命的感受（轉引自劉毓秀，1996：191）」²⁹，但是如果女性在主體建立中沒有自己的位置，那女性的再現只是遵循男性法則的美感經驗，即是對於男性主體的性慾表現，即是再現色情而已。因此要如何才能將女性不被當成客體，建立自己的

²⁹ Kappeler, Susanne. (1996) "Subjects, Objects and Equal Opportunities." In *Feminism and Sexuality*. Eds. Stevi Jackson and Sue Scott. Edinburgh: Edinburgh University Press.P:303

再現法則、再現體系，即是接下來女性主義者所關注的問題。（劉毓秀，1996：191-192）

第二節、女性書寫的能量

要如何辨識女性的主體是否在創作之中出現？在陳曼華（2005）的論文《在隱匿與現身之間：解嚴後台灣女性藝術的身體書寫》一文中，她將女性主體以身體現身的方式作分析。她指出有兩種女性身體的現身方式，可以作為「女性主體」現身的證明，一種是以女性形象表達女性的主體經驗之作品，多數的女性身體藝術為這一類作品；另一種是表達女性主體經驗但是卻不以女性身體為題材之作品，例如吳瑪悌的裝置作品〈墓誌銘〉（1997）以拍打的海浪景象輔以文字，表達女性主體的傷痛經驗被國族遺忘的指控。這兩種作品皆表達了女性自身的觀點與想法，具有將女性由客體（object）轉為主體（subject）的積極涵義。

本章節將從謝麗香以動手建立起自己的屬於自己的「空間」為起點，探討她透過創作的手段探討謝麗香其創作過程中的心路歷程，從她的生長經歷以及生涯歷程中，探討引發謝麗香透過創作的手段而發覺自身主體性的根本關鍵。透過這樣的探討，將可發現一個原本只是生活在傳統鄉村的婦女，經歷過喪失主體性的過程中，形成促使她開始往內觀看，進而開始與自己的潛意識對話，透過對話的過程書寫出內心不可名狀的空白之境，而達到本論文所提出的陰性書寫。

女性主體的孕生—書寫

在拉岡透過提出「象徵秩序」的理論對於主體的內容，讓女性主義者對於主體的建構有了新的詮釋方式。經由對佛洛伊德提出的伊底帕斯情結論述再進一步的詮釋，拉岡認為在主體的形成之前，會有潛意識主體優先形成。主體在進入象徵秩序之後會和真實自我分離，因此在潛意識與象徵秩序中有一道間隙，是主體在隱藏、壓抑原初慾望後，而形成的空白，這個空白是被象徵秩序強力驅逐於潛意識，但卻也是主體在象徵秩序之外，對原初自我的身份認同中很重要的因素。在傳統的寫作過程之中，意圖著重在刻劃現有秩序和符號系統，但是創作的過程是無法完全由理性所掌控的，有一些深藏的慾望和意識會隨著創作而溢出，在此時僵化的思維就會被忽略，象徵秩序中的主體認知在此時會被消解，

表達出來的是主體陌生、深沈而更趨近真實自我的潛意識狀態，這就是書寫的真髓；透過書寫的過程我們將可尋覓、探索、釐清並展示那伴隨原初壓抑而形成的空白。因此，如第一章第二節中所提，透過書寫的手段，要消解的是性別（gender）在象徵秩序中所被框架的二元對立甚至是階級差異，透過陰性書寫扶正社會建構之中被忽略、視而不見的陰性主體，也就是那被原初壓抑而隱藏起來的潛意識主體。

因此女性主義在對抗父權律法的象徵秩序時，非常注重女性作品中的主體身份探討，討論這些文本將可以觀察說話主體與女性主體之間的關係，克里斯蒂娃認為女性潛在的欲望可以透過文學創作的方式顯現出來，因為文學揭露了某些受到壓抑的、夜間的、隱密的潛意識世界，有時候甚至是真理本身。透過書寫/創作時使女性面對真實的潛意識自我，銘寫主體內在的場所，將是掙脫男性秩序規範的途徑（李癸雲，2001：15-16）。西蘇（Hélène Cixous）也強調「女性必須書寫自我，因為這是創造嶄新澎湃書寫。當解放時刻來臨，會准她實現女性歷史不可或缺的破壞與改變（轉引自蕭媽媽，1993：28）³⁰。」

因此「書寫」具有消解固定意義、主體完整性的特質，蔡淑玲則對書寫進行定義，她說：

書寫，在西方的傳統裡，和自我、主體、真理、整體、書、作品有很大的關係。寫作的目標是作品，過程是計畫，依歸是思考表白的主體。當寫作開始之後，靈感開啟，書寫也就開始運作。而「靈感」是自我的抹消，是意識的空白。這一剎那，作品將成而未成，主體遺忘了計畫與目的，整體潰散，自我消解³¹（轉引自陳曼華，2005：38）。

朱崇儀在〈性別與書寫的關聯—談陰性書寫〉一文中則定義符號為「不同於一般傳統的作品成品（the writing work），而是強調符號表意運作的過程（the signifying process），亦即一種表意實踐（signifying practice）（朱崇儀，2000：34）。」因此「書寫」並非是意識的忠實傳媒、反應社會的鏡子，反而如蘇子中所說：

³⁰ Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa," *New French Feminisms*, eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (New York: Schocken Books, 1981), P:250

³¹ 蔡淑玲，1996年10月，〈評論：書寫與主體性：書寫布朗繡的書寫經驗〉。《中外文學》，第25卷5期：76-78

書寫不再是一面鏡子，不再以載道、溝通、或再現為其責無旁貸的天職，而以「極限經驗」或「內在經驗」為其發覺或探索的領域。書寫觸動主體內在不能為知識或語言所規範的盲點或死角，總是叛逆地拒絕看似簡單、自明的符號或是個人的主客觀經驗。（轉引自陳曼華，2005：38）³²

陰性書寫所引發的創作形式，不單純只是指涉於女性本質的書寫，並非只是女性身體與情慾的探索，強調的是一種「另類的感官知覺與表達形式」。克里斯蒂娃她結合了語言學和精神分析，提出了「符號態的容納空間」（the semiotic chora）的論述，克里斯蒂娃發覺到在意識之外無意識的運作對於符號系統的影響有重大的意義，小孩子在進入父權所統治的象徵秩序之前，他/她已經藉由與母體的接觸，經歷了主體不斷形成的過程，這樣持續不覺的醞釀狀態稱之為「進行中的主體」，而這是早在象徵意義生成以前就存在於我們潛意識中的。到了伊底帕司時期，他/她卻需壓抑與母體符號態的聯繫以進入象徵秩序。克里斯蒂娃將前伊底帕司時期(the pre-Oedipal phase)稱做為「符號態的容納空間」，就是希望透過符號態容納空間探尋，可以達到那個無人所到之境地。她認為喚起這被壓抑的母體空間可以瓦解父權的象徵秩序的常態，使人想起一個前語言、前象徵秩序中不一樣的自我，而以母體空間以及與母體空間連結的愉悅則佔有中心地位，而非邊緣不重要的。（劉瑞祺，2004：125）

謝鴻鈞也提出，克里斯蒂娃的空間論述衍生出了創作衝動的討論，她認為若走出男性文明歷史中的藝術現象，女性在藝術實踐上不論是材質或是內容的表現，往往都是出乎象徵秩序以及體制之外的。她舉例 14 世紀末的女性哲學家克莉絲汀·皮桑（Christine de Pizan，1365-1430）曾在作品中建立了一座〈女人之城〉（The City of Ladies）（如圖 34），其中住著一位三位一體的女神，不同於父權神話中被物化的美女，三位女神相依相屬，豐富著彼此的意義。印證著女性將屬於自己的部分拿回來作屬於自我的發展，不再成為犧牲的對象。

³² 蘇子中，1996 年 10 月，〈書寫與主體性：書寫布朗蕭的書寫經驗〉。《中外文學》，第 25 卷 5 期：60-75



圖 34、克莉絲汀·皮桑（Christine de Pizan，1365-1430），〈The City of Ladies〉。資料來源：http://www.outbackonline.net/Advent2006/Advent2006_Day24_CityofLadies.html 2008/6/20

劉瑞琪則分析巫德曼的自拍像投射了她想重回前伊底帕司時期與母體交合的幻想（如圖 35），這種對「符號態的容納空間」或「陰性空間」的追求，顯示在經歷象徵秩序的過程中母體與女兒的分離與失敗，巫德曼藉由拒絕臣屬在象徵秩序中女兒應該佔據的位置，來展現自己的主體性。巫德曼的自拍像正藉由粉碎觀者統一而固定的視覺與主體，來解構父權文化所建立對主體的看法。她對回復被壓抑的「符號態的容納空間」的追求，挑戰了觀者藉由統一個觀視所建立的權力，並展現被壓抑的「符號態的容納空間」對視覺的象徵秩序的反叛。



圖 35、Francesca Woodman（1958-81），〈house #4〉。資料來源：<http://www.answers.com/topic/francesca-woodman#wp-note-4> 2008/6/21

在西蘇所提出的陰性書寫中，進一步說明書寫中的「女性特質」所指涉的是一種律動的、多元且包容差異性的特質，多建立在對於女性的個體觀察或者體驗為基礎，將性別與文本相結合，而讓女性的獨特多元且流動的特質得以發揮，同時運用女性身體（生理）經驗的書寫以及歇斯底里、雙關語等的戲耍方式，期望達到顛覆父權象徵秩序中的性別劃分，而讓女性性別文化身份以及自我主體意識得以重建（轉引自蔡素英，2005：20）³³。

西蘇認為作為一個文化群體，主體身份將承載父權制象徵秩序的壓迫，而成為被壓抑的「他者」（the Other）。因此女性在主體受到壓抑的情況下，要掙脫困境找到自己的聲音，將更具困難。西蘇說：

對於婦女，想擁有一個男人所能擁有的是被禁止的。所以會有那麼多的分界線，那麼多的圍牆，牆內還有牆，還有無數的牆內牆³⁴……。

寫作，這一行為不但「實現」婦女解除對其性徵和女性存在的壓抑關係，從而使她得以接近其原本力量；這行為還將歸還她的能力與資格、她的歡樂的喉舌，以及她那一直被封鎖著的巨大身體領域；寫作使她掙脫超自我結構……³⁵（轉引自蔡素英 2005：20-21）

在西蘇所提到的多元文化特質要在父權結構的象徵系統中顛覆父權體制的結構秩序，所採取的策略是透過書寫的方式，讓邊緣的聲音得以發聲。但是性別特質的多元化要如何才能夠擺脫從屬於父權結構，而得到發聲的位置？陰性的附屬地位在透過追求性別多元以及差異性時，不可忽略在文化中主/屬的階層位置，在社會大力堆動性別平等的今天，由父權結構站在發聲的位置，聆聽從屬文化的需求，卻更凸顯了追求男女平等的結構中主/從階層的主體位置，反而更強調了從屬階級的邊緣性。也因此克里斯蒂娃說，符號學不是新的語言，但是符號學是在攻擊語言所形成的限制，它還是建構在象徵秩序之下。只是符號學收集象徵秩序的資料以及隻字片語，拼湊成一個幫助女性的管道，所以符號學不是一種新的語言，卻是一種力量。由寫作或藝術創作的力量可以與陽性價值

³³ 顧燕翎、鄭至慧主編，1999，〈美杜沙的笑聲〉，《女性主義經典》，台北：女書文化：87。

³⁴ 轉引自蔡素英(2005：21)。原出處：Hélène Cixous，*“Coming and Writing” and Other Essays*，translated by Sarah Cornell, London：Harvard University Press，1991：3

³⁵西蘇：〈美杜沙的笑聲〉前揭書，P:194

對峙抗衡，使陰性價值不至於被邊緣化而無法發聲，此即符號學的最終價值。

因此，陰性書寫是一種具有主體性的話語，這也是陰性書寫所強調的實踐性，其中女性主體的價值與豐富性，以自身獨特的語言建構女性的主體意識，而此女性主體之身份必須是要以解構父權中心主義的象徵秩序為前提，以書寫的方式再現女性主體在文化語境之中的多元、流動而變化的特質以期望建構出一個得以讓兩性和諧共存的文化空間。（蔡素英，2005：22）

陰性書寫的創作形式既然關係到陰性主體的個體經驗，以追求自身獨特的語言，也因此勢必是「個人化」的。個人化的書寫形式是注重女性經驗、本質的差異想像、成長性經驗，以及包含了對於父權中心主義的象徵秩序中性別壓迫的自覺性語言，因此並非一個「群體」之創作意象的統稱，這是包含著個人化生命經驗之探索，將個體推向「象徵性秩序」以外的話語領域，以此建構出獨特的書寫美學。西蘇強調這樣的個人化經驗具有無限的能動性，在不斷的探索與追尋之中開發出前所未有的無人境地。也因此陰性書寫是跳躍在各種文體、界線的規則之中，運用非固定的能指與所指呈現出身體意義所具有的多元且複雜的主體想像，爲了就是要以跳躍的語言來闡述陰性內在所呈現出的複雜性。

訴說自己的力量

謝麗香是一個出生在民風純樸保守的鄉村女子，雖然保守但是由於她的成長過程中沒有受到父母太多的規範，所以在成長時期謝麗香其實過著比一般傳統的女孩子有更多的自由空間與生活。而在她 21 歲透過哥哥的安排嫁給了一個陌生人以後，她突然失去了從小習慣的自由環境，成爲一個媳婦，雖然老公溫柔敦厚、公公也很疼惜她，但是這些都無法彌補生活空間劇烈改變所帶給她的壓力。在謝麗香初爲人婦不久即爲人母，缺乏感情的婚姻折磨著她的身心，也因此她曾經在懷孕四個月的時候逃離夫家，最後還是被夫家人找到，並且在苦苦哀求之下謝麗香心軟的返回了夫家，可卻也讓她展開了令她窒息的婚姻生活。（謝麗香，2006：132）

對於謝麗香來說，這個透過婚姻關係所建立的「家庭」，帶給了她個人情感的不是安定與幸福，而是一種帶有強迫、壓力的社會關係。「家」

這個概念在意義上可以包含家(home)、家庭(family)或是住宅(house)，在傳統的定義上家(home)可指涉為居住者和居住地方的一種有意義的關係，家庭(family)則是指家中有血緣關係的親人，住宅(house)則指的是一個有實體的空間、是環境的一部分。而在謝麗香的情感認知中，雖然她因為婚姻關係有了一個「家」(home)，而透過懷孕生子以後與丈夫組成「家庭」(family)，但是由於這並非建立在感情基礎上而產生的親屬關係，再加上她從小習慣自由的生活，在結婚以前她並無法體會這種無法控制自我生活的感覺、非自願的關係，或許也因此讓她比許多傳統的婦女更排斥這樣的婚姻也累積了更強烈的心理壓力。

對於謝麗香來說，她的「家」是非自願的、不安全而且充滿壓力的地方，這樣的心理因素，也因此讓她產生逃離的念頭，空間環境的改變對人類生理以及心理的影響是非常重大的。在 Searles (1960) 的心理分析臨床研究中發現，在非人類環境(nonhuman environment)例如自然、或者人為環境是可以對人產生益處的，例如抒發、解決痛苦或焦慮、增進自我瞭解、加深對同胞的接受與尊重等。而由家庭所組成的「住宅空間」，更應該是扮演著在人類生活中重要且積極的角色，因為「家」所指涉的概念是包含了安全感以及穩定感的環境³⁶(轉引自畢恆達，1996：304)。而 Despres (1992) 關於「家的意義」研究中歸納出居民認為家所指涉的概念包含：安全感、控制感、個人理想與價值的反應、形塑個人的居住環境、提供永恆與連續性、親友的交流場所、活動中心、避風港、社會地位的象徵、一個實質的空間以及一種擁有權等意義。在研究中提供了我們許多對於「家」此一概念的正面價值，但是這樣的正面價值在台灣早期傳統的婚姻制度之下，「家」的意義可能並不全然的這麼正面以及讓人具有安全感³⁷。(轉引自畢恆達，1996：304)

早期關於家的研究大多忽略了婦女以「加入者」的身份，投入到另一個家庭以後所面臨的精神壓力以及陌生無助感，因此有越來越與婦女在婚後家中歸屬感的研究開始興起，針對婦女對家務勞動的付出以及在家中個人生活空間的具體經驗進行研究。研究結果顯示家對於傳統婦女來說，是她付出精神與勞力努力創造以及維護的場所，男主人在外工作

³⁶ Searles, H. F.(1960). *The Non-human Environment: in Normal Development and in Schizophrenia*. New York: International Universities Press。

³⁷ Despres, C. (1992). "The Meaning and Experience of Home in Shared Housing". In M. V. Giuliani(Ed), *Home: Social, Temporal, and Spatial Aspects*. San Giuliano Milanese, Italy: Progetto Finalizzato Edilizia.

「返家」是爲了休息，但對女主人來說「家」是工作的地方；一方面她必須認同、歸屬於這個「家」，但是卻也因爲照料者的身份，而被「限制」在這個家中。Rubinstein (1993) 指出，對部份女性而言，日常生活空間可能是充滿痛苦的故事、或是不安全和壓力的來源，有些婦女甚至必須在情緒、認知與行爲方面，遠離那些與創傷連結的生活空間。而長期的受害者（如家庭暴力），可能造成婦女持續地搬家或壓抑童年空間的記憶。有的則由於沒有能力離開家而感到無助³⁸（轉引自畢恆達，1996：302-305）。「家」的概念由於婚姻的關係，對婦女來說有了意義上的轉變，由於男女分工的社會環境影響，導致早期許多家庭是男主外女主內的分工模式。婦女的生命經驗透過「婚姻」而產生變化，「媳婦」所代表的身份轉變，讓她從「女兒」這個被保護的角色變成一個「家庭」的管理者，也由於一般人對於家的認知也包含了「社會地位的象徵」這一個隱含的概念，也因此整理家務、裝飾家居環境也在無形中成爲婦女的壓力，因此隨著身份的轉變，「家」的意義也就跟著轉變；在女兒階段「家」是暫時的避風港、媳婦階段「家」猶如「枷」，到了老年「家」成了安養的所在、心靈的寄託、往日空間記憶的延伸（張佩瑜，2000：159-164）。

謝麗香在口述自傳中自嘲「她的婚姻就像一場鬧劇」，在傳統台灣社會中，謝麗香經由兄長決定的婚姻伴侶讓她無法拒絕，雖然夫家的人並無精神上或者肉體上的施加暴力，反而是溫柔敦厚的對待她，這樣的婚姻關係在古代婦女接受的傳統觀念中或許可以與丈夫相敬如賓的過著平凡的生活，但是謝麗香所生長的自由環境讓她習慣的跟著自我的感覺生活，而無情感基礎的婚姻讓她自由的靈魂一時間失去了飛翔的翅膀。這個家對她來說不是安全的避風港，在沒有感情基礎的夫妻關係中，不只是陌生帶來的心理壓力，更有著對於自己身體失去控制權的枷鎖，也因爲在長期的心理生理壓抑之中，謝麗香在經歷了傳統婚姻家庭生活十年之後，她決定出走這個讓她無法呼吸的「家」，並且決定建造一個自己的讓自己可以自由飛翔的「地方」。

走出家屋找尋自我

³⁸ Rubinstein, N. J. (1993). "There's no Place like 'Home': Home as 'Trauma': the Lessons of the Unspoken". Paper presented at the 24th Annual Conference of the Environmental Design Research Association.



圖 36、露意絲·布爾喬亞 (Louise Bourgeois)，作品《女人之屋》(femme Maison)，1945 年。轉引自孫道庸，2006：140

「家」與「婦女」的議題並非是在台灣或中國傳統觀念之下的社會之中才存在的，在西方的女性主義相關論述之中，討論家庭與婦女家庭生活的議題不只是從社會學觀點的議題之中被提出，在藝術創作方面美國當代女性主義藝術家露意絲·布爾喬亞(Louise Bourgeois)曾經在 1945 年，透過作品「女人之屋」(Femme Maison) (如圖 36) 系列作品中，透過代表家庭的房子和女性身體作拼裝組合，呈現女人的形象被覆蓋在一間屋子裡，從中表達女性在家庭空間中所受到的侷限；在這系列中，女人的形象都被覆蓋在一間房子裡蓋住了她的頭部，一般評論者認為這是女人與住家形象的連結，但是若從超現實的角度來看，無法看清的面部表情相對的代表著無法觸及女性的真實，而從煙囪如火一樣冒出來的頭髮，象徵著尋求自由的靈魂希望往天空飛翔的形像，更進一步讓人猜測這樣的組合背後意味的究竟是女性的身體會去突破房子的限制？還是房子控制了女性身體的活動？。(孫道庸，2006：39)

藝術家透過創作的作品，說出現實中隱晦不能言說的部份，藉由作品的象徵轉化，人們試圖與藝術家進行更深層的意識溝通。許多婦女如同謝麗香年輕時那樣，走入婚姻以後由於沒有繼續的在外工作，社區環境幾乎成爲了她們最大範圍的社交場所，家庭、住宅是她們主要的生活重心以及工作環境，這也和古代傳統思想即女性不宜在外拋頭露面的觀念有著歷史性的關係。而這樣的情況不只出現於中國或台灣的婦女身上，在陳香君翻譯的《視覺與差異》一書，其中〈現代性與陰性氣質的空間〉一文中，便討論了十九世紀晚期印象派女畫家的畫作之中，被再

現於繪畫中的空間多為私領域的範圍，如餐廳、客廳、臥室、陽台或是私人庭園等空間，少數被再現於畫作中的公領域空間，也多是布爾喬亞階級認可的淑女或者貴夫人常出沒的娛樂或公開場合，例如劇院、公園或遊船等。如阿登娜(Shirley Ardener)在《空間中的女人》(Women in Space)研究論文中的導言所強調的：

社會制定自有的、文化上約定俗成的形式準則來規範人類日常生活世界的疆界，並透過許多看不見的牆籬和高台將社會生活的範圍分割成場域、層級和領地。要經由抽象的階梯來攀登層層高台、無形的橋樑來橫跨重重牆籬，則需要急湍行木時的驚恐與狂悅。³⁹（轉引自陳香君，2000：105）

正如社會藝術史家所調查的結果，在十九世紀公共行政及商業的新領域全被設立為屬於男人的保留區，工作與家庭之間逐漸成型的界線，在都市周圍住宅區新建完成之後便成為妻子、女人的真實分野。這樣公領域與私領域的結構，在布爾喬亞階級生活方式之中有力的運作著，布爾喬亞階級的女性外出散步、購物或造訪都是一種在外的「展示」。而勞工階級女性，在當時「一個工作的女人便不再是一個女性」的觀念中，出現於印象畫派繪畫中「公領域」之女子，多為墮落女子的形象如情婦、妓女或者賣淫的可憐奴隸等等他們出現在劇院的後台、咖啡店（館）或者妓院中，而當時身處布爾喬亞階級的女性畫家的畫中是不會出現這些地方的。

布爾喬亞階級的女畫家的日記便記載了一些當時女性被局限於私領域困境：

我日日夜夜所渴望的，是獨自閒逛的自由、能夠來去自如、可以恣意地坐在圖勒理（Tuileries）花園的座椅上，特別是在盧桑保公園（Luxembourg）擁有隨意流連藝術品店、出入教堂和博物館，在夜晚能夠漫步古老街道；這些都是我所渴望的，沒有這樣的自由，便不能成為一位真正的藝術家。像我這樣必須處處有人伴隨，而且當我

³⁹ Shirley Ardener, *Women and Space*, London, Croom Helm, 1981, P:11-12.

要去羅浮宮的時候，還得等候我的馬車、我的女伴和家人，你可以想像從我所能僅見的，我可以獲益良多嗎？」⁴⁰

也因為當時的公\私領域的分野，因此也在空間中出現了陽剛\陰柔的隱喻，它分別規範了男人與女人在公、私空間內的行爲。而在男性畫家的作品中，因為他們遊走於公、私領域之中，因此他們得以四處觀看，也因此男性畫作中視線所展示的那種超然的立場——一種閒遊者的眼光，是不存在於女性畫家之中的，因此「陰柔氣質」所討論的並不應該被解釋為女性個人的自然狀態或是女性創作的風格，而是一種受到法律組織規劃的異性戀家庭性支配下女性性規範之意識形態。陰柔氣質的空間——意識形態的、圖畫上的一幾乎不陳述女性性取向，而是強調被實行的陰柔氣質是什麼、或它是如何為人所體驗的。（陳香君，2000：81-144）

在幾十年之後的露意絲·布爾喬亞，在布爾喬亞階級的女性被規範應該呈現出「陰柔氣質」的「家」的議題上，她透過與「家」的空間之對話，融入自我情感，提出對「家」的質問，是什麼原因讓她思考「家」具有支配「身體」之能力，又為什麼「身體」需要去突破「家」的牆籬，這個「私領域」不是已經是女性最後的堡壘了，難道連堡壘也是不穩固、不安全的？（孫道庸，2006：52-59）

在關於女性與私領域以及「家」的空間關係的提問之後，1970年代的美國，茱蒂·芝加哥（Judy Chicago）透過女性主義教育的藝術實踐活動，進行系列性的女性意識啓發。在蔡麗惠 2001年碩士論文《茱蒂·芝加哥尋根探源之藝術作為》中提到，朱蒂·芝加哥在 1970年於藝術教育和藝術史上創下了女性藝術課程和「女人之屋」的設立與展演的先例。「女人之屋」的計畫就是：設計一棟房子。朱蒂·芝加哥認為：

女人長久以來就與房子分不開，她們在裡面針織、刺繡、烘培、煮飯、打掃，如此使她們的創作精力消磨殆盡。……女人花在日常生活的精力，是否可轉化為藝術創作的動力？⁴¹

⁴⁰ *The Journal of Marie Bashkirtseff* (1890), introduced by Rozsika Parker and Griselda Pollock, London, Virago Press, 1985, entry for 2 January 1879, 347. 轉引自陳香君譯（2000），《視線與差異》，遠流出版社，台北，107

⁴¹ 游本寬 譯，Karen Serago 著，1993，〈女性主義及其在後現代主義中地位〉。《後現代美術月刊》，期 50。台北：臺北市立美術館。P103

因此，朱蒂·芝加哥希望「女人之屋」可以成爲一個瞭解女人掙扎的管道，同時也是女性真實生活、感情和所關新的事物的寫實的「家」（house）。朱蒂·芝加哥對於「女人之家」有著這樣的期許：

在佛雷斯諾每個人都要放下身段」，把自己降到作為人的層面上，這個課程教每個人作她自己，並透過行動與藝術，讓別人看到真正的我。我們把女性的價值帶到藝術創作，因此自然地，我們透過藝術形式，表達我們的內容，而不僅僅是一件藝術品而已。透過這些階段產生了「女人之屋」，以及參與者之個人成長。⁴²

女人的勞動形成了「女人之屋」的主題，這個計畫是從好萊塢的一棟廢棄屋爲出發點，透過傳統分工中典型的「男性工作」爲開始，挑戰傳統女性的家庭角色，藝術家們在開始創作之前，必須要先將這會壞的房子盡興修繕和更新的工作，從修理家具、鋪設地板、塗平牆壁和油漆等等工作，這些突破傳統女性家庭所扮演的「手工藝勞動」的角色。「女人之屋」以一種複雜的交織著憧憬、懷舊、抑鬱和憤怒之情，挑戰著美國社會中產階級派給女人的角色。在「女人之屋」的藝術創作中有一類作品爲重複展示女人「本能的」認同象徵一家務操持者以外的養育者和性對象—這樣的象徵，透露出女性對於自身存在的價值認同於「家庭中」的努力工作者。「養育者」者的認同，喚起女人無私的服務他人的精力耗竭之中。（蔡麗惠，2001：43-44）

以上的探索是從藝術史中關於女性與家所進行的藝術對話，不論是布爾喬亞對於「家」領域的質問，或者是朱蒂·芝加哥對於「家」空間的女性主義實踐手段，都顯示了「家」這個空間其背後所隱藏問題，它並非真如社會所建構的如此「具有保護」的能力，當女性在失去公共領域的主要發聲地位之後，連最後的堡壘也似乎不堪一擊。

謝麗香也是從這樣「家庭的照護者」的角色中逃跑，她將「家」所造成的心靈限制以及心理壓力表現在行動之中，從她新婚懷孕之後計畫逃婚，到後來自己在娘家蓋房子並搬回娘家居住的動作，都顯示出對於這個婚姻所給她的家，並不是安全堡壘也不是心靈依歸。謝麗香希望獲得心靈自由的期望，大過於社會世俗眼光所對她造成的壓力，因此她完

⁴² 陳宓娟 譯，Judy Chicago (1975) 著，1997，《穿越花朵：一個女性藝術家的奮鬥》(*Through the Flowers: my struggle as a women artist*)。台北：遠流。P112-113

全不在乎世人對她的評論，動手就開始建造起自己的家。而謝麗香透過對空間建構的實踐手段，她的女性經驗有從中顯現。

陳麗珍 2003 年碩士論文《解讀居家中女性的自我與異己》中，她透過訪談分析的資料，整理出了女性在空間中透過三種不同的面向達到對僵化制度的挑戰，以得到自我空間建構的實現的手段。她認為女性在擁有較大空間自主權的現今，女性經驗漸漸的透過日常活動的實踐開始被看見；其中女性透過生活中的環境、室內空間、物品的展現等等物質方面的建構，滿足對家的價值與生活觀的具體詮釋，而這些物質也同時是自我形象的表達。Cooper Marcus (2000) 認為家屋及其內容物反映出自我，女性正是藉由家中內容物的建構來反應她的自我⁴³。在「社會自我」的實踐上，女性對於傳統空間的建構已有了脫離「傳統」的界域觀念，對僵化空間的意義鬆動同時也代表著對父權的反制。而在「精神自我」中，女性對家的注意力已經從外在的成就轉移到內在的思量。追尋過去記憶的空間體驗、賦予身體秩序的意義，充分地運用身體感官餘日常生活中，使人與空間有更深刻的接觸與緊密的結合，觸動的不只是身軀更豐富了心靈。（陳麗惠，2003：90-95）

我們看到謝麗香透過家的設計所反應出來的自我，透過從前生活經驗的記憶、與自我內心的對話的過程，與潛意識的記憶交會而設計出一間間風格獨特的建築物，而且這些建築物不單只是她的居住空間，而是開放的公領域—餐廳。她讓自己跳脫出傳統家庭主婦的角色，這個「建造自己的家」的行動，除了實踐了她自己追尋心中「家」的那種心靈上的安全感之外，也經由她的對於工地工作的實際操演，顛覆了所謂女性是「家庭天使」的完美形象。在藝術史的角度上，「美」有一套規範，在畫作中「沉思女性」與美德有一定的關聯性，妻子紡織、女紅、買菜、操持家務，母親教養子女、老年祈禱等等。在十七、十八世紀的寫實畫中，不斷透露出「快樂的妻子」與「溫柔的母親」等等布爾喬亞階級女性局限於私領域中的性別角色與形象⁴⁴。謝麗香則透過身體的行動，展現出她的身體、她的心靈必都不希望活在侷限的框架中，妻子的家庭勞動、為人母教養子女的生活，不僅讓她的心靈無法得到慰藉，甚至讓她即將窒息。她須要出走於那個「婚姻」制度下所安排給她的「家」，她在「婚

⁴³ 徐思詩 譯，Cooper Marcus 著，2000，《家屋，自我的一面鏡子》（House as a Mirror of Self）。台北：張老師文化事業。

⁴⁴ 劉瑞琪，2000，〈女性主義藝術史研究方法論〉。《近代中國婦女史研究》，第八期。

姻」中經歷的無形壓力更勝於婚姻所給她的保障，反而她透過自己蓋出遮風避雨的屋頂，得以保護她的家人、她的子女以及她自己的人生，因此而尋得生命的穩定與安全感。雖然現在已經有許多的女性建築師、室內設計師，但是透過建築專業教育的學習，女性建築師所操作的是父權權力之下的象徵語言，她們不斷的在陽性結構中尋求形式的操演，不斷的在傳統的象徵符號中刻畫著秩序與符號系統。謝麗香則因為其素人藝術家的角色，她轉而像內心尋求符號的表現，透過刻劃內心不可狀明的形態，而展現出自我進而讓主體現身。

第三節、「身體」寫作

此章節筆者將透過謝麗香進行的「身體」經驗之創作進一步探討其「女性主體」如何透過創作的行動以及作品的呈現之中現身。在謝麗香的創作中，有著大量的重複意象。一個重複出現的形象可假設其原本文化裡的普遍魅力，這種魅力能夠與形象有所關聯，使形象代表著當時社會的渴望、關懷與思慕對象。其次，除了一般的魅力之外，視覺形象還可包含著個人特殊生活狀況裡的訊息，而除了訊息之外，形象的多重含意也有著其特殊甚或特有的詮釋。

謝麗香的雕塑創作以人體為主，她藉由創作許多不同線條感的女體雕塑或者繪畫，試圖將隱藏於她身體內的靈魂的形狀揉捏出來。她說：

我會把自己放逐在山林裡，讓大自然牽引著我，藉由冥想走入更深層的創作思維！我也喜歡站在樹下或鏡子前，心理哼著原始而不知名的旋律，有時一入神就是幾個鐘頭，在那個沉思的時間裡，我變成作品裡的女人，時而柔美時而狂野，神態慵懶或表情哀愁，都在我指間透露出創作時的心靈狀態。（謝麗香，2006：165）

從謝麗香的自述中，可以看到謝麗香認為她所創作出來的女體，所表現的是一種「狀態」，藝術作品呈現在觀者眼前的是謝麗香用來描述心理狀態、情緒的一種抽象表現，不論她使用什麼媒材都是一種影射自我的表現手法。因此在謝麗香的創作中呈現了她希望訴說自我的慾望，謝麗香在經歷了婚姻以及為人母的人生過程之後，為什麼會突然的、強烈的需要證明自己的存在，證明在自己的身體中有一個活生生的靈魂是需要被書寫出來的。

透過探討謝麗香創作中的「主體性」，本文期望在建築藝術中尋得一個實踐「陰性書寫」策略。謝麗香在經歷過自身生活壓抑的過程，透過創作的途徑找到屬於她自己發聲的方式。在她的創作中如果作品是她的「主體」再現，那我們將在她的「陰性書寫」中，探討她如何透過再現的主體傳釋放出納被禁錮已久的靈魂。

回到子宮

在柏拉圖理想國的「洞穴預言」之中，柏拉圖以穴居人脫離黑暗追求光明，來鼓勵人們克服惰性以進入理想世界。依蕊格萊檢查柏拉圖「洞穴預言」，並透過隱喻置換對於「洞穴預言」作不同的解讀；她認為透過隱喻的置換，洞穴其實可以視為子宮，通道則為產道，而穴居人被脫出洞外則有如生產的過程。穴居人離洞後對於穴居藐視投向光明的生活，其實就是對於母系系譜的遺忘與否定，轉而進入象徵界的父權陣營，進而對於太陽、光明、父親、真理等同義字感到認同；而穴居則等同於黑暗、母親、未受啓蒙等。因此，傳統的二元思維在精神分析中透過嬰兒投父棄母的進入象徵界的過程獲得掛勾，父權結構也因此更加穩固。（轉引自孫道雍：2006：96-99）

在婦女與居家空間的相關研究之中，Marc（1977）的研究成果指出當人們建造一間房子的時候，他是試圖在創造一個和平、平靜和安全的領域，這個房子也就是母親子宮的複製；Marc 透過研究非洲與世界隔離的原始部落中兒童所繪製的房子圖畫觀察到，兒童所繪製的房子大致上多為對稱的圖形、輪廓不清楚的、基礎差不多是圓形的，這些孩子們其實這就是在繪製子宮。Marc 認為嬰兒在母親子宮裡太舒服了，以至於不想離開它，並且在出生之後就努力的想再回到子宮裡，也因此開始蓋房子。（轉引自畢恆達，1996：302）⁴⁵

謝麗香所蓋的第一棟建築物西港的老家，也很符合 Marc 所提出的這個原型結構體的概念，謝麗香自己所建造的這棟住家在完成地基以及圍牆的建造之後，由於結構體是圓形的，因此特別聘了木工師父幫忙搭建屋頂的部份。但是鄉下傳統木工師父不會建造圓形的屋頂，所以第一次找來的師父拒絕幫她搭建，之後謝麗香就先運用保麗龍和牙籤做成屋體模型來，再和木工師父商量建構的方法，也因為這樣特殊且直接的溝通方式，讓謝麗香在之後建造「伍角船板」的時候，能夠順利的運用各種自己創造的溝通技巧將創作靈感表現成建築作品。謝麗香透過搭建一棟自己的房子，而找到讓心靈穩定、情感安定的住所，這是一個她熟悉的地方，有大自然陪伴、有童年記憶以及親情回憶的地方，就好像 Marc 所說的，每個人都希望回到那個安全的、平靜的子宮之中。

在藝術創作之中，子宮的意象不但只是一種空間的隱喻，在女性藝術創作的作品中顯示，子宮的意象更是一種生命經驗的再現。陳曼華

⁴⁵ Marc, D. (1977). *Psychology of the House* (J. Wood, Trans.). London:Thames and Hudson.

(2005) 提到在台灣女性藝術的創作作品之中，與身體有關的創作作品題旨 (theme) 主要可以分成「生命經驗」、「情慾意象」、和「軀體解剖」三類內容。「生命經驗」指的是以女性性徵所呈現的獨特生命經驗如乳房、陰部、子宮或是經血等意象，作為表達之作品。陳曼華提到藝術作品中再現的女性生理特徵，是女性主體在禁忌中被隱藏的底層經驗書寫，敘述女性自身的生命歷史。乳房與陰部之外，子宮、月經更是深入女性最內在的經驗的部份，那是最難以被窺視的地方。以子宮為題材的作品，大多表現生命的孕生能量。陳曼華用蔡海如的裝置作品〈回家探望〉為例，如(圖 37)，作品中以一個穿著花裙、張開雙腿的女性下半身固著於牆壁上，邀請觀眾將頭部向內深入雙腿之間。在觀眾望進想像中的子宮後，將看見自己的影像反射在內置的一面鏡子之中，鏡像反射在一片紅光中，以及一段文字：「你現在進來的方向，和你出生時的方向，剛好是相反的。」子宮的隱匿使得它充滿著神秘，這個作品藉由揭密的過程，宣示這個擁有子宮的身體、這個孕育出生命的女性，值得更多的尊敬。(陳曼華：2005：50-51)

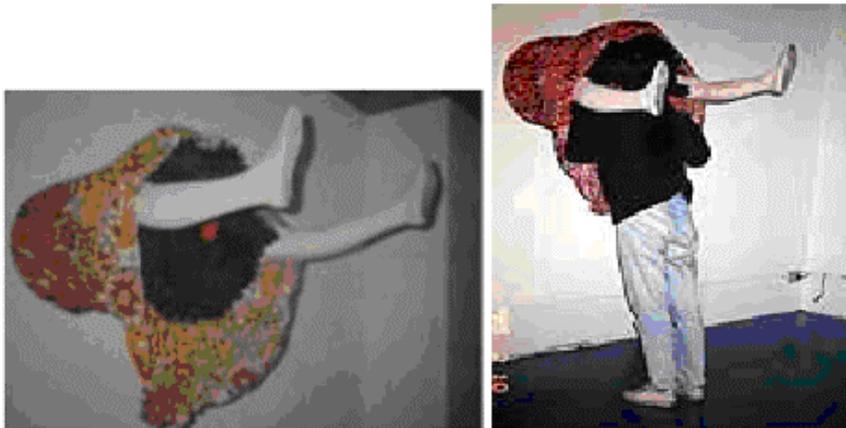


圖 37 蔡海如，〈回家探望〉，1995。資料來源：
http://hairut.blogspot.com/2007/04/blog-post_7342.html (2008/6/17)

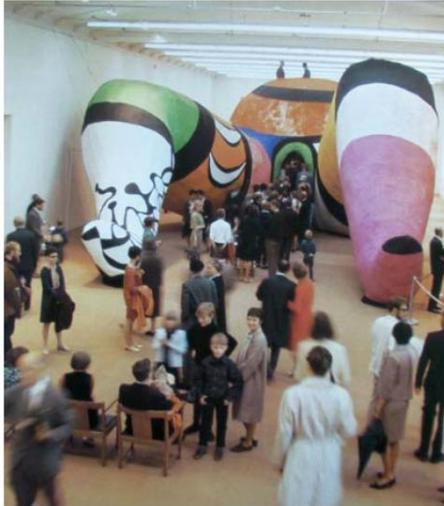


圖 38 、Nikki de Saint Phalle，1966，〈Hon〉（她）。資料來源：轉引自吳怡葵，2004：259

西方在 60 年代活躍的歐洲新達達（neo-Dada）或稱新寫實主義（Nouveau Réalistes）女性藝術家妮姬·杜·聖菲爾⁴⁶（Nikki de Saint Phalle 1930-2002，又譯尼基·德·聖法利⁴⁷），也曾經以類似手法的在 1966 年與丁格利（Jean Tinguely）還有烏爾特維特（Per Olof Ultvedt）共同合作的大型雕塑品〈Hon〉（她），如（圖 38），以一個外型色彩華麗、形狀誇張，狀似小孩又像怪物的孕婦身體「Nanas」（娜娜）為主題，創作了一個背躺在地上以待產的形象為構想的大型雕塑品。「娜娜」的外觀形象並非傳統的美女形象投射，活潑又古怪的形象破壞了拒絕了男性投射在女性形像上那神秘又浪漫的幻想。（Chadwick，1995：352）

在妮姬創作的〈Hon〉這個作品中，參觀者由孕婦的下體進入到「娜娜」的身體中參觀，這個入口在觀者進入的時候象徵著即將進入母體的男性精子，而在「娜娜」的體內左邊乳房是由共同創作者丁格利所設計的天文台，右邊乳房則被裝設成牛奶、冰淇淋、三明治等零食小吃店。而手臂可以放映電影，腿部則是放了一批仿製的名畫供觀賞。這個作品的體內像是個娛樂場、展覽場，人們在母體內自由的穿梭，接受母體所供給的娛樂、食物、影像資訊等，最後參觀者從同是入口的出口出來。就像是經歷了一場生產的演化，從精子進入體內受孕在母體內受到滋養，最後在吸收各種養分之後，新生命誕生（吳怡葵：2004；259）。

⁴⁶ 吳怡葵，2004，《妮姬·杜·聖菲爾的造型與色彩之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育學系碩士論文。本論文採用此一論文之譯名。

⁴⁷ Whitney Chadwick 著，李美蓉（1995）譯，《女性、藝術與社會》，台北：遠流。中所使用的譯名

妮姬的作品申明了女性的軀體除了當成一個被觀看的客體之外，其作為一個滋養、容納生命成長的空間為其更重要的意義；〈Hon〉這個作品除了是要向作為滋養者的女體敬意之外，也是將女人的身體從被視為不可知的黑暗大陸以及男人對女性的維納斯幻想中解放出來。（Chadwick，1995：352）

「伍角船板」的存在，就意義上它就像是一個溫暖的子宮，謝麗香自身也透過建造「伍角船板」的過程中成長以及改變，在「伍角船板」這個空間裡她可以放任自己的想像不斷的飛翔而且成型，而在創作的過程中又因為各種環境上的限制而讓自己可以獲得更多學習的機會，在「伍角船板」中謝麗香呈現給觀者的不需要是維納斯般的美麗面孔以及姣好身段，「伍角船板」中謝麗香創作出各種自我的原型，這些面孔呈現的是謝麗香對自己的獨白，謝麗香在這個子宮之中孕育出了無限個自己，在這個安全的空間中謝麗香毫無隱瞞的將自己忠實呈現。

而在造型創作中，謝麗香也不斷的顯示出與女性生育經驗結合的符號運用。在素材的表現中，謝麗香特別喜歡不規則、不平整的鋪面素材，從她建造西港的老家時，牆壁面就使用貝殼貼花、裝置材料；台南店使用蚵仔殼、新營店使用許多馬賽克法的鋪面，到了台中店、台北店雖然使用水泥牆面，但是牆面為無抹平的水泥。台北店甚至在牆面上佈滿了小型雕塑作品，由花、波浪線條或者女顏為雕塑，台北店整個空間幾乎沒有留白，被滿滿的創作品所填滿了（圖 39）。這樣非平面的表現筆者認為這是指向於女性的生殖器官陰道的形象，與男性的陽具平整光滑的表面不同，女性的陰道是充滿皺摺、肌肉紋理的潮濕的地帶。巴巴拉·赫普沃斯曾說過「身體的經驗……是創作的中心。我很少畫我看到的，我畫我身體所感覺到的（轉引自 Chicago，1997：145）。」建築物的鋪面就像我們的皮膚一樣，透過對自己身體觸感的感受，謝麗香將獨特的觸覺經驗透過形式的表現，融合於創作之中。



圖 39、左：西港老家使用的貝殼貼花。右：台北店中外觀牆面的花型雕塑牆面。黃雅靜攝影

在台南店的創作中，她將整個空間用屋頂透光的方式，讓空間成爲一個如井一般的空間。自然光從頭頂上引入，謝麗香的女體雕塑則坐在建築物的中央，安靜的閉著眼睛，舒服自在的被周圍的自然植物圍繞著。台南店的整個意象，就如同一個巨大的子宮，雕塑上頭自然透光的屋頂，則是通向光明世界－誕生－的通道，女體雕塑就像是還在子宮內的謝麗香。子宮中的景象是她最熟悉的自然景觀，是讓她的心靈感到安全的所在；因此，在這個台南店內的謝麗香女體，就像是一個找到「家」的女孩，這個「家」有著她熟悉的一切，以及讓她的才華自由發揮的空間，謝麗香從台南的這個「家」開始瞭解，自己是一個女人、一個有創作能力的女人，一個有自己空間的女人。

在台中以及台北的「伍角船板」，建物都是以女性大型雕塑爲主體意象，引人進入不可之的黑暗之中。筆者認爲在謝麗香台中店以及台北店的建築主體，都呈現出這種有如產道與子宮的意象連結。台中店中以一個高三層樓的女體水泥雕塑環抱著整個建築物，建築物的室內空間就像是在水泥雕塑所孕育空間。而台北店外觀的兩個跳舞的女人底下飄逸的裙擺，即是個看不到終點的蜿蜒走道，這如同女性的陰道只知其入口，入口進去之後則是黑暗的那一邊；謝麗香透過入口，將人們從光明的這一邊引領入了黑暗的那一頭，將進入「伍角船板」的人帶進這個屬於謝麗香創造出來的子宮。

謝麗香的創作拋棄光明轉而投向黑暗洞穴之中，台北店透過走道連結到建物主體進入內部之後，建物內部是有如洞穴一般的黑暗，就像是在地底下一樣，觀者可以看到內部精細而複雜的內部裝飾，只有透過一個連貫建物整體的牆面有光線透出，卻也不是主要的光線來源，而像是

從海底看到的光線折射一般，若隱若現的光束。她使用水泥噴漿的未磨平的壁面，在整個室內空間，這是一種追溯自遠古的象徵，又如巢穴又像子宮，孕育著以及保護著謝麗香所創造出來的「主體」。

「伍角船板」中花的核心意象

在謝麗香所創作的建築物中，有一些常常重複出現的圖像，在訪問的過程中，謝麗香表示某一些重複出現的題材，並非她刻意但是就是喜歡用這種圖形來呈現，例如她在早期蓋西港的老家時候，牆壁就使用貝殼貼出花的形象，地板用貝殼貼出螺旋的形狀；而花與螺旋的造型在新營店、台中店以及台北店都大量的出現，謝麗香個人認為，會用花或者一些有飄動感的草形狀，是因為她喜愛大自然所以呈現很多花的造型；而螺旋造型，她個人也覺得很奇怪就是喜歡在創作的時候使用，她說會有個心理醫生分析說通常螺旋的形狀代表的意思是創作者的思緒一直呈現在運轉以及很忙碌的狀態，謝麗香個人也表示她的思緒確實停不下來，就連要睡覺了腦袋還是一直轉，創作的點子會不斷的冒出來。（謝麗香訪談）



圖 40、茱蒂·芝加哥〈穿越花朵〉。資料來源：
<http://www.lewallencontemporary.com/judychicago>（2008/5/28）

女性主義藝術家茱蒂·芝加哥（Judy Chicago）在她進行「女人之屋」計畫的時候，她自己也進行了一系列的創作「穿越花朵」，而當時她希望透過這個系列的圖像可以指出她當下所處的位置——一個穿越女性角色的

限制，。芝加哥在當時的藝術圈中深感到女性的角色需要有所突破，因為不只是她個人，所有當時在藝術圈中的女性，作品都是被以男性作品的觀點來看待，而藝術史上已經公認的女性藝術家，確實也都是男性的環境中進行創作。芝加哥說：

她們沒有過去，沒有歷史。……她們甚至沒辦法雜亂地聚在一起，而形成團體的感覺。……她們散居在男性之間，透過居住、家事、經濟狀況以及社會地位，與某些男人結合……甚至比她們跟其他女人的關係還要堅固。（轉引自 Chicago:1997:148）⁴⁸

芝加哥這一系列「穿越花朵」的創作意象用喬吉亞·歐姬芙（Georgia O'Keeffe）也曾經使用過的花朵意象來象徵女性特質，作品中是一朵打開的花瓣中有一個誘人而且曖昧不明的空間，這個空間超越了女性特質的界線（圖 40）；芝加哥即用這個作品表達了她想要超脫的心態，以及所有女性苦澀的希望，她認為這是第一次能將她身為一個女人的感覺，透過抽象的符號表達出來的作品。（Chicago，1997：144）

芝加哥在創作完一系列的「穿越花朵」作品後，她開始尋找其他創作抽象藝術的女性藝術家作品，她檢視了巴巴拉·赫普沃斯（Barbara Hepworth）、喬吉亞·歐姬芙（Georgia O'Keeffe）和李·邦寇特（Lee Bontecou）的作品，她發現雖然這些女性藝術家分別在不同的背景之下從事創作，但是她們彼此以及芝加哥本身卻有著共通的地方。她說：

她們似乎都創作了相當數量、環繞中心來構圖的作品，就像我所作的一般。並且在她們自己的身體與那中心化圖像之間，似乎隱藏著某種關聯。（Chicago，1997：144-145）

芝加哥自己認為，她的身體是會認同她所創作出來的作品，她的身體就好像是畫布，而她自己既是作畫的藝術家，而也同時是畫作。也就是她們創作出來的抽象圖像是描繪她自身成果。芝加哥也認為歐姬芙所創作的作品也有類似的關係，在她的畫作中，花朵象徵著她的富涵生命力、以及生殖象徵的女性特質，她藉此揭露出生命的神秘。而邦特寇身展開的畫布形式，芝加哥也認為是暗喻著身體的意涵。（Chicago，1997：145）

⁴⁸ Judy Chicago，〈女性藝術：理論性觀點的發展〉（Women's Art: The Development of a Theoretical Perspective），《女性空間期刊》，Vol.I, No. 1：14-20



圖 41、喬吉亞·歐姬芙以花為核心意象的創作。資料來源：
<http://www.mtime.com/my/lonesometown/blog/168/> (2008/5/28)



圖 42、李·邦寇特的以螺旋為核心意象的創作。資料來源：
http://www.dangerouschunky.com/art_notebook/images_05/june/seminar/?D=D
(2008/5/28)

芝加哥所歸納的結論，她發現女性藝術家的這種「自曝」的抽象圖像，核心意象通常是一朵花，或者是花的抽象圖像，或者是螺旋狀的，周圍佈滿了捲曲或是波動的皺摺，就像陰道一樣。而這種中心圖像象徵著女性生殖形象，一種燦爛的意象，意味著女性生殖的象徵與男性生殖的象徵一樣強而有力，這種力量是來自於創作者對自己性別的認識，對女性自身的瞭解（謝繡如，2005：20）。卡洛林·史尼曼（Carolee Schneemann）也曾說過「透過女性的眼睛來觀察自己的身體，是女性自

我省視、自我決定和自我實現的一個關鍵內容。（轉引自謝繡如，2005：20）」

但是雖然這象徵女性的核心意象重複的不斷出現，但是芝加哥認為：

（…）影像的象徵使用…絕對不能被簡單地視為「陰道藝術」。而是…女性藝術家用中心洞穴的圖像來表明她們身為女人的身分，就像是整個意象的框架一樣，並徹底扭轉了這個文化看待女人的方式，亦即：身為女人就是身為被輕蔑的對象，而陰道這個女性的戳記，更是令人鄙視的。女性藝術家，把自己當成另人嫌惡的東西，帶著他者的印記，並將之視為她個人圖像的驗章，藉此建立一個能表白她身份的真實和美麗的管道。⁴⁹(Chicago, 1997: 146)

藝術創作的歷史中女性對自身的描繪是缺席的，而在女性藝術家開始現身的現在，女性藝術家透過揭露的手法、隱喻的手法，將身體經驗賦予創作形式之中。女性的生理結構、生理經驗如同前面精神分析的章節所提及，在父權結構的象徵中是匱乏的、欠缺的也是被動的。女性藝術家透過揭露這個欠缺的象徵，而達到表明身份的目的，說明這不是一個欠缺的部位，而是隱密在層層美麗的皺摺之中，她是富含著生命能量的美麗器官，而非如歷史所言是個污穢不潔的地方。

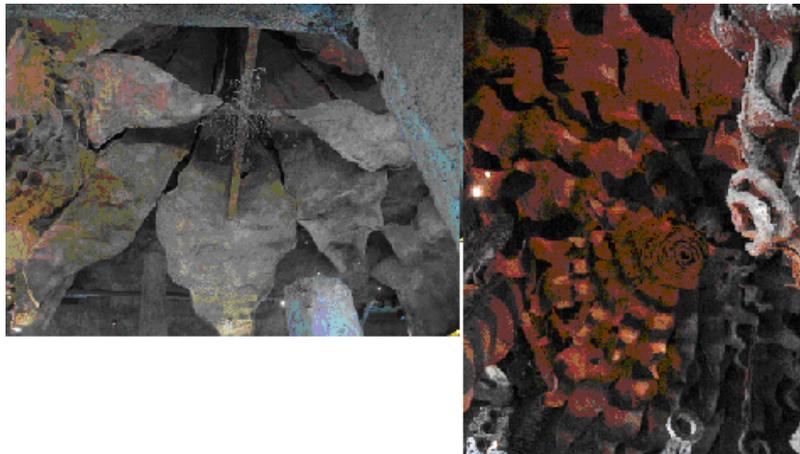


圖 43、謝麗香創作的巨型以花為意象的雕塑作品。左：台中店的天花板雕塑、右：台北店的天花板雕塑。黃雅靜攝影

⁴⁹ 茱蒂·芝加哥和米麗安·夏皮洛，〈女性圖像〉(Female Imagery)，《女性空間期刊》(Womanspace Journal), Vol.I, No.3, P:11-14

花核心意象的創作，在謝麗香的創作之中也不斷的重複且大量的出現，在西港老家、新營店中以「鋪面」的功能重複出現以外，在台中店以及台北店都有一朵大花倒掉在天花板上面（如圖 43）。謝麗香的創作中，螺旋圖樣以及花的圖樣通常會合併或者變化，成為裝飾的圖樣，雖然這裝飾的形式強過前面所視為「核心」的意象，但是謝麗香透過不斷重複操作的手段，不斷的重複操演著製這個圖像背後所蘊含的生命力以及生殖的形象，尤其是在台北店中，整個建築物的牆壁都爬滿了花朵的雕塑，在室內空間中這些花就好像是成千上萬之的蜘蛛，爬滿在牆壁上，室內空間的牆壁除了花朵的雕室外，還有許許多多的波浪皺摺，這些波浪皺摺就好像室內牆面的巨大水泥女體雕塑的頭髮，批散在建築物的各個角落中。捲曲、螺旋的紋路以及花形象的裝飾，是謝麗香很常使用的形狀。

誠如芝加哥所言，不斷重複的核心意象通常代表的是創作者再書寫自身情感的一種過程，透過這些核心意象創作者才得以表白身份的真實和美麗，謝麗香的創作雖然在創作手法中不斷的更新、變化，但是重複意象的使用，揭露了她陰性圖像的面貌。

而對於自然物的投射，克里斯蒂娃（1980）也提到在主體進入象徵秩序之後，必須要拋棄母體才能成就「主體」的發生。在克里斯蒂娃的《恐怖的權利：論厭棄》（1980）一書中，克里斯蒂娃分析父權的象徵秩序將「符號態的容納空間」建構成厭棄（abject）理論，厭棄最古老的形式便是小孩拋棄、驅除或排斥母體，以脫離前伊底帕斯時期母子的連結，進入象徵秩序成為主體。厭棄（譬如母體、身體的流質等等）指的是為了維持在象徵秩序的主體性，已經失落或必須繼續維持失落的事物。她談到「身體必須不留下她受之於自然的痕跡：爲了要全然在象徵秩序，它必須保持乾淨與適當。」（轉引自劉瑞琪，2004：129）謝麗香藉由自然物投射出內心掙脫象徵秩序的渴望，透過擁抱「自然」以及運用隨機性的創作挑戰父權象徵秩序中的總體性、統一性以及完整性。在劉瑞琪分析法蘭雀斯卡·巫德曼的自拍相中，劉瑞琪認為巫德曼透過扮演自然，與自然融為一體的自拍相，希望透過與自然融合的過程，回歸到母體，實現與母體合而為一的願望。（劉瑞琪，2004：130）

筆者認為，早期謝麗香的建築創作，是希望藉由自然物進而投射出內心追尋一種獨特的「自我書寫的象徵方式」，藉由自然物的崇拜以及安置自然物的過程，透露出她對於自己生命主體的迷惘以及寄望從中找

尋到心靈住所。筆者認為漂流木可以說是謝麗香替自己尋找的「分身」，這從大自然不知名的某一處隨著溪流飄流出海，就好像替謝麗香找到了一個出口，從她備受壓抑的生活中，代替她說出心中所想要表達的那個不知名的慾望。佛洛伊德也曾提出，孩童原始的自我、甚至與母親作為環境沒有區分的自我，在童年時期之後還會保留，在很多個體孩童期「與宇宙聯繫的」、「原始的自我感覺」，會與「成熟較狹隘的與較清楚劃分的自我感覺」並肩共存（轉引自劉瑞琪，2004：132）。謝麗香對自然的留戀以及亟欲回到自然的渴望，就是她展現與母體般的自然融合的「原始自我感覺」。

扭曲的狂迷舞姿

謝麗香從嘉義店開始在「伍角船板」中放置女體雕塑，最開始是因為嘉義店的創作過程遭遇到合夥人的背叛以及新合夥人的加入，讓她感覺生命猶如沉溺在水中卻又抓到救命浮木的感覺，因此她在嘉義店中放了一個仰躺在漂流木上的女體，以表達出她內心的吶喊（謝麗香，2006：53）。後來台南店則以坐著的姿態呈現於店中（如圖 5），新營店則是雙手高舉的側彎女體（如圖 11）。這三個女體形象都是以水泥雕塑製成，身體比例擬真，以捏土的形象呈現，表情皆為有閉眼有鼻子輪廓，無耳、無嘴的造型。

謝麗香創作完新營店後經過一年的休息，於台中開始新的創作，此時她的女體意象轉化成一種抽象的形體，我們只能從明顯的性特徵—乳房—來發覺她的性別，或許其捲曲、柔軟的肢體以及狀似裙子的下擺，也可以是為線索。在經歷過白河店、嘉義店、台南店以及新營店的創作後，雖然兩家店陸續拆除，但是謝麗香已經引起了媒體以及參觀者的興趣，並且得到了許多正面的回應以及宣傳，或許是創作得到肯定，讓後來謝麗香的創作逐漸走向更獨特以及趨於「獨白」的形式，謝麗香開始透所內心的情感形態，而非呈現出社會普遍認知中的身體。在謝麗香台中店以後陸續創作的女性圖像中，她的女性身體圖像開始出現的某些差異性以及共通性，雖然創作的素材常常是重複應用，但是由不同時期的創作作品中，可以看到謝麗香在肢體形式上有些微的變化，而這些變化可供我們從傳統的身體形式的論述中對謝麗香的女體創作進行符號學式的比較以及閱讀。

謝麗香在台中以及台北店的創作之中「裸體」(nude)是一個很重要的意象，但是她大量的呈現裸露身體(naked)的雕塑或圖像，並不會有人指責這樣的藝術是妨礙風化、傷風敗俗的，那是因為在藝術的創作中「裸像」(nude)所代表的是一種藝術形式，古希臘人在西元前 5 世紀創造的「裸像」藝術形式，就如同歌劇這個藝術形式在 17 世紀從義大利被提出一樣。

英國的藝術史學者肯尼斯·克拉克(Kenneth Clark)在他的著作《裸藝術：探究完美形式》一書中說到：

裸體的題材難免會引起觀者的私情雜念：任何一個裸像，無論如何抽象，從來沒有不喚起觀者的零星情慾，即便是最微弱的念頭；如果不是如此，它反而是低劣的藝術，是虛偽的道德。(Clark, 2004: 244)



圖 44、古希臘，西元前五世紀(?)，〈尼俄伯之女〉。資料來源：
<http://www.livius.org/a/turkey/magnesia/magnesia.html> (5/23/2008)

透過裸體像的表現，除了能夠帶給觀者生物性的欲求之外，他還表現出了各種人性的經驗，例如力量、協和、狂亂或者迷幻等經驗。也由於裸體形式流傳的歷史久遠，因此在裸體像的人性經驗表現上，有一些美學的準則以及典範可供臨摹，例如在羅馬浴場博物館中「尼俄伯之女」的下跪形式(圖 44)雕塑中，痛苦的情緒是從緊張的身體、向後仰的頭、伸過頭頂的手臂來表現。我們或許可以將這種姿勢聯想為肢體伸展的忘我姿態，但古希臘人卻公認它是象徵痛苦的姿態。在跪著的人像中，那

種上升、由粗變細的線條有一種呼喊性質，或許是一種逐漸上升、直到接近我們神經極限的痛苦性質。（Clark，2004：244）



圖 45、米開朗基羅，〈垂死的囚徒〉。資料來源：
<http://mission.blackfoot.net/STUDENTS/Web%20Pages/Phyllie/Michealangelo%20Buonarroti.htm>（2008/5/23）

米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti）的作品〈垂死的囚徒〉（圖 45）受到古希臘此種痛苦形式的啟發，創造出了同樣用手支托著後仰的頭，來表現痛苦的符號。但是雖然視同樣的形象特徵可是米開朗基羅的雕塑，並無法讓人感到任何肉體的痛苦，有的只是一個睡者的姿勢，這個形象體現了西元前 4 世紀理想美的痛苦姿態，卻無法體現積極的情緒精神。（Clark，2004：244）

而謝麗香所創作的裸像形式，從早期的人體雕塑到後來抽象形式表現，變化其實很微妙，她從一個拘謹的、擬真的人體表現，跳躍到一種「意識形態」的模擬。「意識流」在「陰性小說」的定義中為「由對話與純獨白混雜而成。敘述變成流動性，即是敘述與對話可以在意識流中融合。（江足滿，2004：227）」而在謝麗香的創作中，她透過對於自身內心獨白的探索，而產生各種形象的肢體，透過肢體語言的描繪，傳達出深藏於她內心獨特的對自我的敘述，也因此創造出屬於謝麗香獨特的主體意象。

在二十世紀的女性藝術工作者或者女性主義學者，都對於女性在歷史上、藝術上的被支配的被動地位而努力，而女性裸體當然也就成了需

要再次被檢視以及面對的問題。女性的形象在藝術的表現中必須要脫離被動的「被看」的角色，而轉化成爲主動發聲的地位，要發掘出女性身體中那個「女人」，而非千年歷史中那「固化」的女性形像，而對於這個解放的動作女性主義者有著兩極的看法，一端認爲只要再現了女體就會無可避免的落入被男性慾望的客體位置，所以根本就應該避免直接的再現女體；而另一端的學者認爲，女性身體本來就不應該只有一種樣式，因此女性身體的再現是要讓不同的女體有被看到的機會，積極的開放女性被認同以及書寫自我的欲望，而非消極的隱藏、消失。（李韻儀，2003：68）

而謝麗香的女體也就是她透過積極的面對自身慾望以及書寫自我的渴望之下，所產生的形象。在謝麗香的近期女體創作之中，可以看到她以軀體變形的方式以及拒絕與觀者對視的閉眼或無眼的造型，減弱了讓自己成爲直接指涉的慾望對象。謝麗香的女體創作中，在台中店內最醒目的莫過於她的女體陶塑，這些女體陶塑不但是她精心捏製的，更是她自己蓋了一座窯爐燒製而成。這些女體雕塑謝麗香稱她們爲「裸體仙女」，在她創作之前還曾到敦煌去參觀敦煌壁畫中的飛天仙女，而獲得更多線條的靈感。

在這一系列的裸體仙女中，其中形象都是相似的，多爲雙手幻化成宛如中國水袖的飄逸狀，向上或向旁飄散，明顯的乳房特徵卻呈現出擺動、晃動的動感姿態，而非傳統雕塑中的完美堅挺，下肢則爲片狀的裙擺呈現，無明顯形狀。頭的姿態則多爲左擺或右擺，臉部表情呈現閉眼、無嘴、無耳，謝麗香獨特的不看、不聽也不說的獨白式語彙（如圖 17）。



圖 46、西元前 1 世紀，博蓋塞壺瓶。資料來源：
http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/index4.html (2008/5/23)

在古希臘神話中，「大奧林帕斯之外的小奧林帕斯」是形容各種鬼怪精靈的。他們所代表的就是人性本質中非理性的、殘存的動物性，在藝術的形象上，則是代表了衝動、狂熱或者恐懼的形象。而相對於神話中眾神輝煌的作品，這些小奧林帕斯的作品顯然不起眼了點。而這些表現人性中「狂迷」(Ecstasy) 面的語彙，在古希臘時的藝術創作中就可以見到，而這些狂迷的姿態其實是從提亞瑟斯 (thiasos)⁵⁰或是其他宗教舞蹈中提取出來的，其象徵的意含為精神解放或是昇華的動作。狂迷的裸像其軀體的表現為放棄意志的身體形象，人體受著無理智力量的控制，它的變化不再是精心安排的力與美、協和與比例，而是扭曲、跳躍或後仰的，似乎是要掙脫那永存的萬有引力一般(圖 46)⁵¹。(Clark, 2004 : 299)

⁵⁰ 提亞瑟斯(thiasos)為古希臘社會一種崇尚音樂之神繆斯的宗教團體儀式活動。轉引自 Clark, 2004 : 336。

⁵¹ F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, in Walter Kaufmann, trans., *Basic Writings of Nietzsche*, New York: The Modern Library, 1992 : 99



圖 47、希臘—羅馬時期，跳舞的女祭司。資料來源：<http://www.the-romans.co.uk/gods.htm> (2008/6/20)

酒神的女祭司們在圖像的表現上（圖 47），也是呈現狂迷的形象，女祭司形象的狂迷效果主要是身上的長巾和飄帶，這些飄動的衣物加強了人物動感的效果。也是因為這樣漂浮線條的強烈感染力，讓我們像是凝視閃爍不定的漣漪一樣似夢似醒，而不自覺得想要放棄理性思維。



圖 48、史科帕斯，〈酒神女祭司〉複製品。資料來源：<http://muvtor.btk.ppke.hu/etalon/gorog.htm> (2008/6/20)

早期的狂迷裸像大多為平面浮雕的形式，立體雕塑的表現最早為西元前四世紀，史科帕斯處做了一個以酒神女祭司為題的雕塑群，其中目前僅存原作的小型複製品（圖 48），複製品雖然已殘破不全，但是從軀體的扭轉中，還是可見雕塑所展現的生命力與激情。(Clark, 2004: 229-303)

狂迷裸像那種舞蹈似的跳躍、以及衝破向上的姿態，是一種靈魂、生命重獲新生的象徵符號，即使在它似乎只是作為裝飾時；狂迷裸像是出現在與復活有相關中，例如在宗教的石棺上為靈魂即將進入新生、精神即將進入新的肉體而祝福，在最後的審判中代表著那被祝福的靈

魂，在文藝復興的圖畫中，亞當的肋骨變成的夏娃。在狂迷裸像的歷史裡，它是與復活的主題聯繫的；在表現生育的莊嚴或是精神進入新肉體過程的宗教石棺上；或是在最後的審判中被祝福的靈魂中；甚至在文藝復興早期從熟睡的亞當身側肋骨變成的夏娃圖畫之中。在壓抑原始本能的宗教信仰下，狂迷裸體展現了從死亡到復活的靈魂活力。(Clark, 2004: 333)

接下來筆者將針對謝麗香裸像的形象探討其作品之中所呈現的自我敘述以及顛覆之力量，在看過這麼多歷史上著名的狂迷裸像之後，筆者認為謝麗香的女體形象，也具有如同狂迷裸像一般的象徵意涵，謝麗香對於自己所創作的女體線條，她認為這是一種自我內心情感的表現：

我沒有學過跳舞，可是我有一陣子每天晚上開著音樂，隨著音樂跟著內心的感覺、情緒去擺動我的身體，所以這也是一種感覺。⁵²

巨大的女體形象尤其是「伍角船板」台北店，彷彿就是有著梅杜沙外表的海神或者女妖；以狂迷的身體姿態，手仰舉在頭後，頭向旁擺動的扭轉身軀，顯示著手舞足蹈般的動感，飄動的裙擺彷彿是因為身體的扭轉而飛舞的圓裙。透過堅硬的鋼筋，動感的頭髮彷彿在隨風飄揚，一尊女體單手舉過腦後，另一尊女體聳肩擺手，兩尊女體就像是在半空中張揚，隨著酒神狂亂的舞步，如女祭司舞蹈著身體一般，透過追隨自身體內的感覺，綻放那本已冬眠的原始能量，從肢體的扭動與擺首間散發出生命的激情與能量。

謝麗香飛天裸女系列中幾乎都一致的呈現了雙手向上擺動，宛如穿著飄盪水袖的仙女，逃離了理智束縛以後盡情的擺動的姿態。古典形式的狂迷裸像本來就是具有理性之外的靈魂的狂歡、昇華等不具「神性」的形象，而如果以傳統的二元對立法來看，理性是陽性的、正面的象徵，而狂迷的形象是被禁止的宗教儀式、是理智之外的迷亂的話，那這樣身體扭曲的狂迷形象，也就正好指涉了屬於陰性氣質的一方。謝麗香透過肢體的律動，尋找自己內心的聲音以及能量，並且透過多種素材的運用，呈現出女體線條所隱藏的豐富性。謝麗香特別喜愛用鋼硬的素材創作女體形象，因為謝麗香認為女體形象是一種柔軟、流暢的線條，由鋼硬的素材來詮釋，那樣強弱的對比更是表現出女性不是軟弱的象徵。

⁵² 2008年3月11日。訪問謝麗香。

被凝視的「她者」

在謝麗香的人體創作中，從早期台南店、新營店的寫實女體雕塑到台中店以後走向抽象形式的女體表現，意味著謝麗香從客觀的觀察身體形象，並且透過雕塑創造出她所凝視的自我，也就是透過自我凝視中所產生的客體意象。這個客體是傳統的、被凝視的對象，也是社會眼光之下的女體意象，謝麗香的創作在這個時候還無法完全的形成自我觀看的主體，她透過創作希望可以獲得社會的認同與肯定，因此她在這個時期就像是所有隱藏在男性藝術家的背後的那些無聲的女性藝術家，期望獲得肯定獲得正面的回應。謝麗香描述她所創作的女體創作時，非常著重在於「不看」、「不聽」與「不說」的意象之上，在探討女性主義藝術作品時「凝視」(gaze)是一個常常被討論的概念，此凝視的概念指的不是被他人看到或者注視別人的意思。

在拉岡提出「鏡像階段」中，主體的建立需要含納入想像的性質在其中，因此主體在想像之下，自我會被放置在他人的視覺領域之中，自我透過他人的眼光折射而想像出看待自身處境的方式。自我的再現也就透過這種他人與自我存在的關聯性而再現，因此「凝視」的力量就此產生。⁵³ 凝視的力量大量的被用來討論繪畫、攝影以及精神分析的理論之中，用來建構「男人」和他的凝視對象客體「女人」。在男人的充滿想像與真實交互作用下，被「凝視」的女體即被賦與了某些特定的形象，也因此女性主義者即提出「凝視」的暴力讓男性的文化成爲了禁錮女性身體形象的施暴者。在謝麗香的作品中，是否含有「凝視」的語言在其中，誰是凝視的主體？誰是被凝視客體？

在探討謝麗香的作品之主體位置時，筆者認爲需要從謝麗香的創作時期開始觀察，由於不同的時期他所著重的細節是不同的，也因此主體位置應該隨之轉移。在初期謝麗香西港的老家以及白河店內都沒有所謂的「女體」創作存在，都爲單純的建築物結合漂流木所組合而成的整體，到了嘉義店謝麗香第一次即興的使用水泥雕塑結合漂流木做出「我」的內心形象，她形容這就像是在大海中溺斃的自己，而贊助者陳緯一先生就像浮木的即時出現一樣，讓她得以重生。接下來所建造的台南以及新營店內都出現了一尊坐姿形象的女體，但是主要的創作素材都集中在漂

⁵³ 同註 21，P.122。

流木的運用之上；而到了台中以及台北店甚至是西港的新創作才開始集中於女體的創作之中。

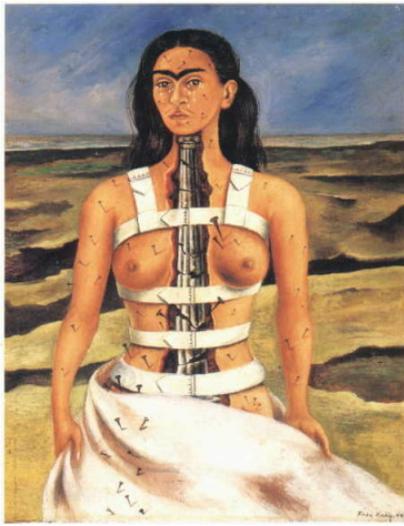


圖 49、Frida Kahlo 自畫像〈斷裂〉，1925 年。資料來源：
http://idv.creativity.edu.tw/ortus/modules/news/article.php?item_id=960

在墨西哥畫家卡羅（Frida Kahlo）的作品中，卡羅的自畫像都呈現著一種漠然的表情，眼睛直視前方，沒有笑容也沒有哀傷（圖 49）。卡羅獨特的直視著觀者，卡羅透過她強烈的直視，迫使觀者必須回應她的眼光，透露著在這個看與被看的關係中，她才是看的那個主體，而觀者只是被看的客體。

而謝麗香的女體創作，則與卡羅相反的全部都呈現「不看」的姿態，「不看」則代表了他是完全的「被看」，但是謝麗香的女體並非傳統爲了被凝視所存在的客體，呈現出符合男性慾望的完美客體。謝麗香的女體並不是爲了滿足男性眼光的品評以及意淫所存在的理想化客體，而是謝麗香對於自己內心情感的具體化投射，是一種存在於想像狀態的身體。因此雖然謝麗香將自己放置於全然的被凝視狀態，但是她卻是一個讓人難以將自身慾望投射於其中的女體，因爲謝麗香在創作的時候，她並非再現出身體的表象，而是再現出內在充滿能量的來源，這是外人無法介入，也無法與她一同感同深受的地帶，因此，觀者的凝視，是種自我的凝視，是謝麗香凝視著所要呈現的內心幻想的境地。

第四章、結論

在建築作品中謝麗香不是頂尖的設計師，她的創作形式單純，她的細節處理粗糙。但是在心靈空間的描繪中，謝麗香是個勇敢的、勇於突破的藝術家，她透過建造房子讓自己的心靈得到自由飛翔的空間，也讓自己的主體呈現在眾人面前，赤裸裸的被看到。本論文共分成四章，藉由探討謝麗香從 1991 年到 2006 年期間建造的四棟「伍角船板」以及一棟住宅之建築文本，從作品以及謝麗香的個人生長背景中發覺其作品中的女性主體實踐；並透過主體實踐的過程我們看到她藉由非建築科班出身的素人建築師背景，讓原先只能屈服與沉默的傳統女性命運，藉由讓主體曝光以及現身，以創作的方式表達出不為人知的內心世界，也道出了女性聲音與傳統包袱中的問題。

文中共分成兩大部份，第一部份為第二章，主要是將謝麗香創作的作品進行客觀描述與分析，讓閱讀者可以更了解謝麗香創作中的特色與風格。謝麗香早期的創作西港老家、白河店（已拆除）以及嘉義店（已拆除）以磚瓦屋呈現，由於作品多已拆除，因此本論文中並沒有進行詳細建築形象介紹。在嘉義店快要完工之時，台南店以及新營店在同一個時間都在進行建造的工程。這兩棟建築主要的形象都與大自然以及漂流木作結合，呈現綠意盎然的室內外景觀，新營店還增加了有曲線的鋼骨美化手法，此曲線的靈感來源即是女體線條的再現，謝麗香在新營店已經開始將身體線條放入建築之中。而台中店以及台北店是整體形象非常接近的兩棟建築，都以巨大的女體雕塑為外觀意象，室內空間寬闊並且擺放了許多「不看、不聽、不語」的女體雕塑品，創作的手法由即興的拼裝蒐集來的素材轉而成為創作許多小型的藝術作品，經過組合以及裝飾的方法將創作作品與建築物融為一體。在整體創作意象上，謝麗香很明顯的從與大自然貼近的內涵呈現轉向從女體線條的表現上尋求創作靈感的方向。

文章的第二部份，則是由精神分析的論述為起點，透過陰性書寫中所提出的主體寫作的書寫策略，從中找尋謝麗香透過創作的過程所引發的主體書寫。透過佛洛伊德與拉岡所提出的關於主體建構的過程中，發現陰性/女性的主體在經由過度到象徵秩序的過程中，即會因為伊底帕斯情結的作用而無法順利的過度到象徵秩序之中，主體潛伏在潛意識階層，唯有透過書寫手段的召喚，被壓抑的主體才能經由書寫的靈感湧現而有現身的可

能。因此，陰性主體的召喚不但是讓女性主體在語言秩序中現身的方法，也是動搖父權結構與邊緣文化二元對立的途徑。透過陰性主體的現身讓主體的多元性、流動性特質得以浮現，以解構父權象徵秩序的專制性，這也就是法國學者西蘇所提書「陰性書寫」策略的目的，要讓邊緣/女性/陰性特質的文化，得以在陽性中心論述中找到被否定、被排斥的差異性。而克里斯蒂娃也運用符號學的概念，提出在傳統語言因為能指與所指的單一指涉性，造成語言結構中至高無上的意識主體，因此克里斯蒂娃也相對回應西蘇的概念，認為打破語言結構中的單一性，書寫潛意識的靈感乍現是主體生成的重要過程，透過書寫的方式喚醒潛意識的被壓抑的原初欲望，即能產生具有充沛活力、律動與想像的「進行中主體」，以此打破語言的單一指涉，進而達到解構的作用。

在瞭解陰性書寫的解構性之後，筆者即針對謝麗香的創作過程中的主體現身方式進行探討。以「沒有身體形象的主體再現」與「身體形象的再現」兩部份為主題，對謝麗香的創作進行女性主體再現的討論。第一部份以「沒有身體形象的主體再現」為主軸，透過探討台灣傳統婦女以及西方藝術史之中婦女在藝術作品以及生活空間中所扮演角色，討論女性與家庭空間的曖昧關係。傳統女性結婚以後即轉換到另一個陌生的空間扮演著操持家務的角色，謝麗香透過兄長的主持，婚配給一個完全陌生的男人，在她心理所形成的壓力讓她透過創作的過程與內心進行對話，釋放累積的壓抑，也透過工地操演的過程，破除了「家庭天使」的完美形象。謝麗香以追求屬於自己的空間來達到為自己的生命尋求穩定與安全感，所以整個「伍角船板」的建造行動，即是謝麗香追尋主體的過程。她透過即興的靈感創作顛覆了專業建築體制內的專業分工，以達到破除具有專制性的象徵秩序結構，透過她傾聽內心的聲音創造刻劃出內心對建築想像的形象，而追尋自我主體的現身。

另一方面從「身體形象再現女性主體」的部份，筆者用藝術詮釋的方式，以符號分析的方法對謝麗香的創作進行詮釋，透過作品形象的詮釋，在謝麗香的作品中察覺到她企圖重返童年記憶甚至重返子宮的欲望以及透過創作而透露出來的女性特質形象。謝麗香的筆者將其分為著重於生理經驗描繪的重返子宮以及女性特質兩部份，以及著重在女體形象分析的女性身體線條以及視覺凝視的觀點進行探討。在生理經驗的探討中，先從謝麗香早期的作品台南店以及新營店所呈現出來與大自然結合的意象緬懷她的快樂童年。借用精神分析的詮釋，筆者認為謝麗香強烈的希望與大自

然融合的企圖，其實是謝麗香透過追尋自然空間的母性，希望回到母體子宮的一種表現，這樣的表現在謝麗香台中以及台北時期有更顯著的形象。台中店與台北店更加強了建築如洞穴式的形象，透過回溯遠古有如巢穴一般的形象，將謝麗香所創作的藝術作品保護在這個遠古的巢穴中，謝麗香透過創作召喚出來的陰性主體，也就在這個巢穴中獲得滋養與保護，就如克里斯蒂娃所說「召喚出這個被壓抑的母體空間將可以瓦解父權象徵秩序的常態，使人想起一個前語言、前象徵秩序中部一樣的自我，而母體空間以及母體空間連結的愉悅則佔有中心地位（轉引自劉瑞琪，2004：125）。」

而在女體的表現中，謝麗香的雕塑呈現一種「狂迷」的形象。她的裸體雕塑都呈現一種擺動的狀態，這象徵著一種有如酒神一般狂歡的迷幻形象，在逃離理智之後的享受心靈獨舞的狂歡擺動。謝麗香則以這種自我觀看所呈現的幻想式自我形象為女體創作的主要形象，透過不同的女體變化來呈現出多樣性的自我，也以此描繪自我狀態的方式，揭露出父權結構象徵秩序中女性形象的單一性，藉由她的自我描繪，進而達到陰性書寫中所指稱的書寫自我所能達到的實踐性。在「凝視」的觀點中，則透過「不看、不聽、不說」的形象呈現出謝麗香向內自我觀看的意圖，她所創作的女體雕塑大多不是符合男性慾望的理型客體，此作法也可讓女體的出現脫離被男性眼光品評以及意淫的客體角色。而拒絕觀看外在世界的女體雕塑，則是讓自己成為全然被凝視的狀態，也因此她告訴觀者她的能量是來自於向內的自我發覺，外面的觀者是無法與她一起感同身受的，因此觀者所凝視的對象只是謝麗香所希望呈現的內心幻想的自我狀態，而非謝麗香的主體，她也就透過身體與心理的自我觀看，透過創作傳達出自身的處境，而個人的主體則會形成流動性的主體，而瓦解了象徵秩序中的單一性。

謝麗香透過創造「陰性空間」以召喚前伊底帕斯時期的自我，在她創作過程中，位於前意識的深層記憶透過子宮符號表現於創作之中，書寫的手段與深層的自我在符號中相遇。謝麗香透過靈感湧現的過程挖掘出內在自我的深層記憶以及個人獨白形象，而其子宮形象不斷的包容、滋養著她的創作，與謝麗香作品共生共存，在其獨特的作品中謝麗香以母親的角色與被孕育者的角色共存著，透過不斷挖掘自我內心進而不斷的創造自我主體的現身。因此，其所創造的出來的不是一種風格或是形式，而陰性書寫的最終意義，不論是母子共生體、非同一性或者是陰性書寫的文本實踐，所要創造的不是一種風格，而是一種文化實踐，一種顛覆父權的策略。

文本透過謝麗香的創作進行的符號分析，是希望透過詮釋的過程，能夠解讀謝麗香被強烈的創作欲望所驅動，透過靈感的反射進行幻想式創作作品。但是此一解讀並非具有「單一性」的閱讀，而是一種意義開放的解讀方式，筆者的目的在於提供一種建築之符號書寫的可能性。陰性書寫是以書寫的方式再現女性主體在文化語境之中的多元、流動而變化的特質，透過多元特質的書寫，而對父權結構象徵秩序提出顛覆之可能性。因此，本論文進行符號解讀的過程並非提出「陰性建築」之作品範例與「陰性建築樣式」的符號歸納多元解讀，而是提出一種閱讀的方式與思考的方向。

西蘇提出透過「陰性書寫」破除父權二元對立的思維體系，釋放女性女性多元的異質差異（heterogeneous difference）的方式時，她本人就否定了界定陰性/女性的寫作實踐之可能性、以及閱讀性。就如西蘇在面對將「陰性書寫」理論化的困境時她說：「直至目前為仍然無法定義何謂陰性書寫實踐，因為我們將永遠無法理論化此種書寫實踐、將其定格，符碼化但這並不表示她並不存在⁵⁴」（轉引自江足滿，2004：5）

筆者認為反轉社會既有之刻板印象，是女性在空間中找到「自主性」的開始，難免處於被動角色或者落入所謂「大女人主義」之嫌。設計者在設計作品上由於秉持著客觀的建築形式設計原則，反而侷限在固有的建築符號中無法逃脫，以至於在空間設計的考量以及擺設的配置上，不但無法反轉傳統對於女體視為「他者」的凝視，經由希望女性身體可以從被動的被消費姿態轉而成為主動、積極的現身策略，希望將身體從不同的壓抑中解放出來。但是在透過解放身體的被動，轉成主動現身的同時，身體是否有會落入「被凝視」的消費客體而延續著花瓶的姿態展現，是女體創作之後不得不審慎思考的觀點。

陰性書寫的創作所具有的力量除了可以說出自己的身體、自己的慾望之外，書寫的力量是對抗父權結構、語言結構的利器，也唯有透過書寫的力量女性的主體才能從中顯現出來，而不會禁錮在父權語言結構的牢籠中無法掙脫。這樣的書寫可以是文學、繪畫、雕刻或者建築等，是藉由探索內心深層意識之後的靈光乍現，隱藏在創作靈感之中的偶然顯現。主體的現身，在陰性書寫的實踐中不再只是父權結構中象徵秩序內空洞的符號能指與所指，陰性論述的力量讓主體得以從象徵秩序前的渾沌中現身，透過主體認同的處境形成對陽性中心主義以及父權象徵秩序的鬆動。

⁵⁴ Cisous Hélène and Catherine Clément. *La jeune née* Paris: Union Générale d'Éditions, 1975. P:169

參考書目

博碩士論文：

朱立群（1996），《主體的生成應變與轉化：拉岡派精神分析理論的詮釋與操練》，國立台灣大學新聞研究所碩士論文

李癸雲（2001），《朦朧、清明與流動——論台灣現代女詩人作品中的女性主體》，國立台灣師範大學國文研究所博士論文

李韻儀（2003），《「他者之域」中，「她者」的自癒儀式與力量——布農族女性藝術家 Ebu 繪畫中的性別與族群認同》，國立成功大學藝術研究所碩士論文

江足滿（2004），《「陰性書寫/圖像」之比較文學論述：西蘇與台灣女性文學、藝術家的對話》，輔仁大學比較文學研究所博士論文

吳怡葵（2004），《妮姬·杜·聖菲爾的造型與色彩之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育學系碩士論文。

孫道庸（2006），《性別意識與藝術創作：論露意絲·布爾喬亞（Louise Bourgeois）1970 年後的作品》，臺北市立教育大學視覺藝術研究所碩士論文

陳曼華（2005），《在隱匿與現身之間：解嚴後台灣女性藝術的身體書寫》，國立台南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士論文

陳麗珍（2003），《解讀居家中女性的自我與異己》，中原大學士內設計學系碩士論文

張佩瑜（2000），《傳統婦女之生命週期與生活空間建構——以澎湖地區為例》，臺灣師範大學地理研究所碩士論文

張玉玫（2006），《臍帶 期待 —— 生命中隱密的奇異空間》，國立新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文

葉蕙如（2004），《麗歐娜·費妮畫中的女體意象》，臺北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文

蔡麗惠（2001），《茱蒂·芝加哥尋根探源之藝術作為》，臺北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文

蔡素英（2005），《從邱妙津【鱷魚手記】及【蒙馬特遺書】探討女性主體意識之認同建構》，南華大學文學系碩士論文

鐘慧盈（2006），《論莎莉·波特電影中女性觀視的力量—以〈驚悚〉、〈美麗佳人歐蘭朵〉以及〈夢幻舞神〉為例》，國立成功大學藝術研究所碩士論文

謝繡如（2005），《論女性欲望心靈場域之藝術漾態—「穴·女陰·僭越」的形式構作之探討》，國立台灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文

期刊、專文：

朱崇儀（1996，4月），〈伊希迦黑與她的新文體：另一種（理論）書寫/實踐〉，《中外文學》，第24卷，第11期：40-55

朱崇儀（2000，6月）〈性別與書寫的關聯—談陰性書寫〉，《文史學報》，第30期：33-51

吳瑾嫻（2000），〈女性遊民研究：家的另類意涵〉，《應用心理研究》，第8期：83-120

畢恆達（1996，12月），〈已婚婦女的住宅空間體驗〉，《本土心理學研究》，第6期：300-352

張淑麗（1999，3月），〈書寫「不可能」：西蘇的另類書寫〉，《中外文學》，第27卷，第10期：10-29

郭建慧（2007，12月），〈跨國生活模式：解析多元文化主義的認同問題〉，第一屆台南市哲學學會「再思生命哲學與文學」學術研討會，成功大學：148-152

郭建慧、黃雅靜（2008，6月），〈陰性美學：解析「五角船板」建築形式中的性別寓言〉，發表於2008年【地方崛起—文化差異之思考研討會】

黃逸民（1993，2月），〈法國女性主義的貢獻與盲點〉，《中外文學》，第21卷，第9期：4-21

黃雅靜、郭建慧（2007年，7月），〈女性主體性之空間呈現探討：以雲林姐妹電台為例〉，發表於【2007年中原大學室內設計系國際學術研討會】

莊子秀（2000再版）〈後現代女性主義〉，顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》，台北：女書文化：297-338

劉毓秀（1996，4月），〈走出「唯一」，流向「非一」：從佛洛伊德道依蕊格萊〉，《中外文學》，第24卷，第11期：8-39

劉毓秀（2000再版）〈精神分析女性主義〉，顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》，台北：女書文化：159-200

蕭媽媽（1996，2月），〈論法國女性主義的文化空間〉，《中外文學》，第21卷，第9期：22-33

蕭媽媽（1996，4月），〈我書故我在一論西蘇的陰性書寫〉，《中外文學》，第24卷，第11期：56-68

龔卓軍，〈身體與想像的辯證：以尼采《悲劇的誕生》為例〉資料來源：
<http://humanum.arts.cuhk.edu.hk/~hkshp/zhesi/zs7/gart1.htm> 2008/5/30

專書：

Judy Chicago 著，陳宓娟（1997）譯，《穿越花朵：一個女性藝術家的奮鬥》，台北：遠流

Kenneth Clark 著，吳玫、甯延明（2004）譯，《裸藝術—探究完美形式》，台北：先覺

Leslie Kanes Weisman 著，王志宏、張淑玫、魏慶家（1997）合譯，《設計的歧視：「男造」環境的女性主義批判》，台北：巨流

Luce Irigaray 著，李金梅（2005）譯，《此性非一》，台北：桂冠

Paul-Laurent Assoun 著，楊明敏（2002）譯，《佛洛伊德與女性》，台北：遠流

Reinhard A. Steiner 著，吳方正等（2004）譯，〈無以度量的宏偉：近代初期巨像雕刻成為藝術的志業與美的典範〉。曾曬淑 主編，《身體變化：西方藝術中身體的概念和意象》，台北：南天

Whitney Chadwick 著，李美蓉（1995）譯，《女性、藝術與社會》，台北：遠流

洪米貞（1997），《台灣樸素藝術》，台北：北市美術館

洪米貞（2000），《原生藝術的故事》，台北：藝術家

唐荷（2003），《女性主義文學理論》，台北：揚智文化

陳香君（2000），《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》，台北：遠流

廖柄惠（2003），《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》，台北：麥田

劉瑞琪（2004），《陰性顯影：女性攝影家的自拍像》，台北：遠流

簡瑛瑛主編（2003），《女性心\靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，台北：女書文化

謝麗香口述（2006），吳秋瓊文字構成，《小女人的建築大夢：謝麗香與伍角船板》，台北：塞尚圖書

顧燕翎、鄭至慧主編（1999），《女性主義經典：十八世紀歐洲啓蒙，二十世紀本土反思》，台北：女書文化

顧燕翎主編（2000 再版），林方枚等 著《女性主義理論與流派》，台北：女書文化

「伍角船板」新聞專訪：

林立青（2004，7 月 15 日），〈謝麗香伍角船板走紅南臺灣〉，《數位時代》，80-81

建築雜誌編輯部（2006，6 月），〈「傳統建築體制之外的建築雕塑」--伍角船板內湖店〉，《建築雜誌》，六月，第 103 期：84-89

陳佳琦（2003，10 月），〈大自然裡產生的藝術--伍角船板與謝麗香的素樸建築〉，《典藏今藝術》，第 133 期：192-193

黃琴雅（2001，10 月），「伍角船板」，《漢家雜誌》，第 70 期：38-41

楊齡媛（2006，10月），〈伍角船板—謝麗香的異想世界〉，《光華雜誌》，第31期：92-101

趙慶華（2002，4月），〈自由的心靈可以在這裡馳騁:伍角船板--謝麗香的建築之夢〉，《新觀念》，第169期：50-51

蘇玉珠（2004，8月），〈用漂流木、巨石打造非建築的「伍角船板」〉，《中華民國建築師雜誌》，30：8=356：102-107

龔義欽（2001，12月），〈五角船板〉，《建築》，第54期：134-135

附件一、謝麗香個人訪問文字稿

地點：謝麗香西港老家

時間：2008年3月9日 上午10:00~11:00

訪問者：黃雅靜

受訪者：謝麗香 女士

訪問內容：

黃雅靜（以下簡稱黃）：謝小姐，謝謝您今天接受採訪，爲了要瞭解您的創作，可否先請問您，您的創作天份是從年幼即開始展現才華嗎？

謝麗香（以下簡稱謝）：我從小在森林裡面長大，這裡以前是有一個小山丘後面有一個很大片的森林，可是後來被國軍徵收才變成這個樣子。我的童年比較特別，我小時候不受到任何拘束，我爸爸媽媽不識字也不會逼我唸書。我童年最快樂就是我一放學、書包一丟，我就回到我的森林裡面，所以在我的森林裡面我過了一個非常快樂的童年。我在森林裡面搭木屋、在樹上搭樹屋，自己用大的廢輪胎做很高的鞦韆，可以盪非常的遠。所以小時候我都是自己一個人，我動手做我自己想要玩的玩具、蓋樹屋。到了國小二年級的時候，老師發現我在畫畫上非常有感覺，我只有國中畢業，但是我國小、國中都被老師發現我在畫畫上滿有自己的潛力。所以到了民國81年的時候，我自己DIY蓋好老家這棟房子以後，我對建築的狂熱就這樣被燃起。所以這是一種環境造成的，如果說沒有這棟房子，我根本沒有機會去完成「伍角船板」一系列的建築。爲什麼是環境造成的，如果說今天我生長在一個富裕的家庭，我可能沒有機會動手蓋房子；但是因爲環境的影響，我想要有一棟自己風格的房子，又不喜歡太制式的東西，所以我自己動手蓋了這棟房子，這之後對建築的熱情就無法收拾，建築對我來說要表現的領域真的太寬太寬。

黃：您開始搭家老家房子的時候，就已經開始從事其他藝術創作了嗎？

謝：完全沒有。我生命中第一個創作應該是這個房子（指西港老家）。以前雖然我會畫畫，但我不會熱衷於畫畫，不會把他畫在畫板上。所以這個建築算是我創作的一個最初的開始，所以往後我去思考這個問題，一個人在某種環境會慢慢的影響人的性格還有潛力，我這算是老天爺送給我的厚禮，因爲我對建築的直覺法，是非常自然的、完全不用學，也沒

有受過任何的教育，完全是用直覺的方式來做表現，這種表現方式是一種與生俱來的一種潛力。所以我有機會完成這棟房子（指西港老家）然後陸續完成全省好幾棟建築，在這些建築中，我累積了非常非常豐富而且難得的經驗，這些是用錢買不到的，要有實際的操作跟磨練，才有辦法去累積更多更多的建築手法出來。

黃：那在我自己實際前往全省四家「伍角船板」以後，我發現在台南、新營店的創作手法很類似，但是卻又營造出不同的氣氛，那這是一種巧合嗎？你自己如何看待這兩個相似的作品？

謝：每一個從事創作的人，都有一個時期一個時期的作品，這兩個作品（指台南、新營）是同一個時期的，他們是同時進行的，所以你仔細研究一下同樣是從事創作工作的人，他們都會有每個時期不同的風格。你看我早期的兩個作品是同時期蓋的，他們的風格就是大量採用玻璃採光；到了台中、台北的風格又很接近，因為他們又是最接近的作品。所以我每個時期都差不多有兩間作品風格類似，但我沒有辦法容許同一個風格的作品出現第三個，所以兩個相似的作品之後，第三個作品我會做很強烈的風格改變區隔出來。好像沒有辦法允許類似的作品一直出現，我想要挑戰更多的手法，所以每一棟建築其實都會慢慢的蛻變。

黃：您台中、台北店的創作與台南、新營相差很多，請問您在創作之前有先設定創作風格的走向嗎？

謝：我在 92 年的時候開始蓋台中店。台中和台北會用大型的水泥雕塑來表現，最主要是要配合法令上得規定，所以才會有這樣大型的雕塑出來。因為台中市和台北市的法令規範非常嚴格，而且他們都有都市審查委員會在審查每一個案子；所以在這種要求非常嚴格的狀況之下，我就考慮用水泥雕塑來表現，水泥雕塑有防火的功能。所以這樣的創作手法，也可以說是被環境逼出來的手法。

黃：在台北店您的女體作品以及雕塑作品非常的豐富，在作品的呈現上具有非常多的巧思，例如有一些躲在角落的雕塑或者佈滿牆面的雕塑作品，您有特別的表現概念在其中嗎？

謝：我從台中店的時候開始做局部的女性作品的表現，以陶塑的創作，這是其他店完全沒有的東西。因為台中店有實際創作小的作品的經驗之後，在台北店我融入更多的作品，在台中店只有單獨的陶塑作品，到台北我加入了大量的作品，如木雕、鐵雕加上很多陶塑，還有油畫，總共有四種類形的小作品組合在整家店裡面。所以從白河店到現在，我的建築手法已經延伸到小作品的創作，除了建築本體的大作品還融合了很多小作品，這是這十年裡非常大的變化。所以現在大的建築是我創作的最

大作品，然後開始延伸很多小作品出來，已經把我原來的建築創作融合了我全能的創作方式，這是我從早期到現在最大的改變。所以我現在有大部分的時間是從事創作的工作，我不蓋大型的建築之後我就開始著手小作品的創作。像這些油畫、這些鐵雕（指西港老家的新作品）都是最近完成的。所以我目前這個階段就是熱衷於作品創作、鐵雕、油畫還有水泥雕塑，像我現在在趕六件作品上台北展覽，然後七月、八月還有台南縣政府邀請我在總爺糖廠展覽，那裡有一個非常古老的紅樓建築，他修繕完成之後要我去做個展。所以這些個人展覽的作品又會強烈的影響到我以後的創作，因為有這些邀展，所以我會花大量的時間創作展覽的作品，所以往後這幾年會集中在我的個人創作作品中。所以我每個階段的過程都非常的明顯，每個階段的創作朝哪個方向發展都是非常清楚的。

黃：那可以跟我們談談您蒐集漂流木的開始，以及當時的心情嗎？

謝：有一段期間，我真的是沒有人生的任何目標，所以我在民國 88 年這一年，用了很多的時間在海邊；因為我的生命裡我離不開大自然，我除了上山就是下海，我不會把時間浪費在人群裡面或是家庭裡面，我完全就是放逐自己讓自己在森林裡或是海邊流浪，過那種完全一個人流浪的感覺。所以有很長的時間我把自己丟在海邊，當我有一次在海邊發現表面肌理非常漂亮的木板的時候，我就覺得這種木頭紋路真的非常漂亮，非常難得的東西。因為他被海水沖刷、逐流的狀態下他展現出一種歲月感，要非常硬的木頭才能保留有那種沖刷的痕跡，所以我就瘋狂的愛上這漂流木。足足有好幾個月的時間，每天都是帶著斗笠往海邊跑，曬成一個大黑人了還是樂此不疲。不過現在就沒有辦法這樣了，所以這就是一個學習的過程，我先愛上漂流木，然後在我第一家店我大量的運用漂流木，一直到目前的台北店裡面都還是有非常多的漂流木，這些漂流木都是我從海邊、水邊找回來的。這是我建築風格中比較強烈的一個特色，就是我採用很多的漂流木做裝置的一部分。

黃：好像從台北店之後，你的漂流木開始有加工、雕飾？

謝：對，這是非常明顯的一種風格。從早期單調的圓柱形，到台北店開始做不規則的線條出來；也是以女性為主，這些線條都是非常粗曠的線條，一個漂流木經過我的線條之後，又會有不同的表情出來，所以只有台北店有這樣的木雕。

（談話暫時因為謝小姐接電話以及前往廚房處理餐廳事務，因此中斷約五分鐘）

黃：可以談談您對於一些重複出現的造型意象的靈感來源嗎？

謝：我小時候非常喜歡睡在大樹底下.....（談話暫時因為謝小姐接電話因此暫時中斷）

黃：可以繼續跟我們談談剛剛造型的靈感來源？

謝：我小時候睡在樹底下，我很喜歡看那種陽光撒在樹葉上的感覺，這是大自然非常美的一種氣氛。我整個童年都是在這種環境長大的，因此對我的創作有非常直接的影響，像我在樹下睡覺往上看，那種陽光撒在樹葉上那種閃閃發亮的感覺，或者樹幹所呈現的線條，都可以在我的建築中看的非常清楚，所以我覺的事因為童年的記憶還有生活環境造成的，滿大的影響。

黃：在你的創作中可以看到非常多螺旋壯的意象重複出現，您對這形狀有什麼特殊的記憶嗎？

謝：曾經有一個念心理的人問我，為什麼要一直做這種螺旋的形狀。我說：「我怎麼曉得。」就自然而然想要用這種形狀，我就反問他：「以你對心理狀況的研究，為什麼會有這種狀況？」他就說：「螺旋代表很忙，就好像我的思緒一直在動。」他這樣說還真的勒！我不管做什麼，連躺著睡覺的時候腦筋也都一直在動，有想不完的点子。

黃：那您的女體雕塑，都會表現出一種飄動、擺盪的姿態，這也與大自然的意象有關嗎？

謝：對!也可以說是大自然的律動。我沒有學過跳舞，可是我有一陣子每天晚上開著音樂，隨著音樂跟著內心的感覺、情緒去擺動我的身體，所以這也是一種感覺。不過我現在就沒有空了，現在這時期好像又到了另一種時期；以前很長的一段時間，每天一定要，現在就比較少了。

黃：那因為聊到女性的身體表現，所以我整理出了幾個你女體的表現方式，你認為這些女體的形象，都是你自己形象出現嗎？

謝：我在做這些作品的時候，都好像是在做我自己；像我做這些水泥陶（指台北店中的捏陶女體）他所呈現出來的某種氣氛，好像都是引射出我內心的一種情緒的表現，不管是哀怨的、茫然的、開心的或是自由的，那種每種氣氛好像都是在做我自己的感覺，我完全沒有學過雕塑，可是我在做這些作品的時候自然而然他們就會在我的手指成型，非常自然的一種表現。

黃：那你女體創作，為什麼會特別凸顯上半部的女性特徵？

謝：在我的創作裡面，除了女人以外你幾乎看不到別種創作作品，不管我的鐵雕、木雕還有油畫、水泥雕塑都是以女人為主，我拿捏女人已經任

由我怎麼表現都可以表現出女人的姿態，女人的線條讓我非常容易拿捏，不管是神韻還是線條各方面我都非常容易掌握。你看鐵雕（指西港老家的新作）我第一次做她的胸部線條出來，以前鐵雕我還都是平面的因為我沒有辦法捏，我要把胸部的線條用螺旋的拉出來表現她的線條。當我在早期台北店的鐵雕，我不曉得生硬的鐵板要怎麼做胸部，後來回來老家，在老家進行改修（現在老家已經增建成餐廳）我就自己想出這一套方法出來，所以我是以創作女人為主，她的線條是我非常熱衷的一種表現，表現她們的軀體、表現她們的神韻，這方面我覺得我非常容易拿捏，可能因為自身是女性，我最熟悉的感覺就在我身體裡，所以就特別容易將她表現出來。

黃：在妳的女體表現上，下半身的肢體曲線大部分都做到裙擺遮蓋住，是下半身軀體不好表現嗎？

謝：我是以整體來創作啦！可是陶塑早期都是沒有腳的，只做到裙子，到後面這一批（指台北店的部份陶塑）就有腳了，腳還刻意做的很大。但是大部分還是只做到裙擺的部份。我覺得她這樣子很優雅，如果又多兩隻腳出來，感覺又怪怪的，所以就是依照直覺的感覺去做那種作品，沒有什麼象徵意義。沒有特別要迴避什麼或表達什麼，完全沒有。就是根據我當時做創作的時候想要表現的姿態去表現。

黃：那像有的有手指、有的沒手指，也都是妳即興的嗎？

謝：對！都是即興的。像以前我從來不畫嘴巴的，可是最近就開始有嘴巴了（指西港老家的新作），從台北這一批雕塑之後就開始有嘴巴了。

黃：不同的媒材，妳如何將女體的表情呈現在上面？

謝：不同的素材、不同的表情，全部在我手裡都會變成柔的，那是一種線條。

黃：所以妳主要的意象是要呈現非常柔美的姿態。

謝：不好意思，能不能簡約一點，因為廚房現在工作很多，有一個沙拉還沒打，教的老師電話又打不通，所以我要趕快去做。

黃：那妳覺得妳女性的生理經驗，例如生理期、懷孕等等經驗，會融入在你的創作中嗎？

謝：這些感覺倒是在我的創作中完全的沾不上邊，我的創作是屬於大自然的，在我的作品中除了情緒的表現以外，其他幾乎完全沒有什麼女生的特質的表現。

黃：那你會介意人家詮釋你的作品嗎？給予她某些意義？

謝：不會壓!像我們在從事創作的人應該都知道，一個創作的人她的作品、跟她的心理影響是非常直接的，她的心裡精神面的東西。一個會用精神去創作的人，她的作品才會有生命感，如果沒有用生命去創作那只是一個「匠」而已、抄襲、仿製，那完全沒有辦法凸顯精神面的東西，所以一個人有辦法在創作的領域中被肯定，一定是因為他是用「精神」去創作，而不是抄襲、模仿。抄襲、模仿是絕對不會被人家注意的，只有非常有自己風格的作品他才能凸顯他自己的東西，才會被欣賞。所以這是一個非常明顯的定論，只要有個人風格的創作的人，她在創作領域中被肯定的機會就會很高。所以不管是所有的煤材表出來的，完完全全都是我自己的東西，任何人一看到我的建築就之到這是謝麗香的建築，這就是有非常強烈的自己表現的手法，所以說這是精神面的東西，是我的性格所散發出來的表現，這是屬於很個人的東西。那每一個人的詮釋角度都不一樣，包括有學心理學的人他們去研究這個時期的作品，他也可以研究出一個東西出來，因為那畢竟是一種心理、精神上的投射。所以說這是有研究心理學的人他們應該要去做的一件事情，去詮釋這個作品到底背後作者當時潛意識為什麼這個時期會做出這樣的作品表現，其實這都是有跡可循的，每個時期都會有他特殊的性格表現。

由於廚房臨時有狀況採訪至此謝小姐需要離開，因此採訪到此結束。