



解析「伍角船板」作品中的性別寓言

郭建慧* 黃雅靜**

關鍵字：性別寓言，陰性書寫，象徵秩序，伍角船板

摘 要

建築是否具有性別寓言？詹明信（Fredric Jameson）提出建築形式具有政治意涵（political content），並具有寓言式的本質（allegoric nature）；又如羅蘭巴特（Roland Barthes）所說，文化產品都應視為意識形態的符號，那麼，建築是否也隱藏著性別寓言？

對此議題女性主義論述中西蘇（Hélène Cixous）的「陰性書寫」提供了閱讀建築的另一種可能性。陰性書寫乃是探討寫作中女性主體如何被建構，而此書寫可延伸至藝術創作，創作乃是書寫、意識實踐的過程及再現主體的策略。

本文藉由性別理論、女性主義及拉岡等精神分析相關論述所提供的文化符號的閱讀方法，並透過謝麗香的作品分析，企圖從性別的角度討論建築作品的創作何以傳達女性主體意識，探討建築形式中是否亦隱藏寓言性的指涉，承載性別主體與意識，開拓建築形式閱讀的空間。

* 南華大學建築與景觀學系助理教授

** 南華大學建築與景觀學系暨環境與藝術研究所碩士



A Discussion on Allegorical Expression of Hsieh Li-Hsiang's Five-dime Restaurants

K. C-H Kuo * Y-C Huang **

KEYWORDS: Feminine Writing, Allegorical, Symbolic Order, Five-Dime Restaurants

ABSTRACT

Can women speak, and can architectural images speak for women? Is there such thing as a feminine architecture? Fredric Jameson has highlighted the allegoric nature of the very blocks of building. Therefore, through the analysis of Hsieh Li-Hsiang's architectural works, the purpose of this paper is to establish the relation between architecture, allegory and symbol, and discuss how women can express their inner states of mind and subjective experiences. In this respect the work of the French literary theorist and Feminist, Hélène Cixous, in attempting to discern a form of women's writing — albeit controversial — provides a number of key points. This paper reveals a feminine writing in architecture.

* 南華大學建築與景觀學系助理教授(Email: laxkck@Hotmail.com/Tel: 05-2721001#2221)

Assistant Professor, Department of Architecture and Landscape Design, Nan-hua University, Taiwan

** 南華大學建築與景觀學系暨環境與藝術研究所碩士

Master, Department of Architecture and Landscape Design, Nan-hua University, Taiwan



一、前言

藝術創作與創作者本身經驗息息相關，作品隱涵著階級、文化、歷史、性別等定位，換句話說，女性創作者的性別位置、主體意識與其創作作品所展現的形式同時具有外顯與內隱的關聯性。女性創作者透過被一連串社會實踐和機制所銘刻的「身體」，運用各種媒材創作，表現個人內心、情感或者政治、社會價值與立場，進行女性藝術創作及自我定義。除了文化研究針對性別（gender）議題發展出（後）女性主義（feminism），如何藉由藝術呈現出女性主體與意識亦受到廣泛討論，並有所謂「女陰圖象」（feminine imagery or iconography）之研究（簡瑛瑛，2003）。

許多藝術作品帶有性別寓意，那麼，建築是否也隱藏著性別寓意？詹明信（Fredric Jameson）主張文化研究實踐與分析中不可忽略政治層次的考量，其方法是把各種文本作為一種象徵或寓言，因此提出建築形式具有某種政治意涵（political content），並具有寓言式的本質（allegoric nature），那麼在建築寓言式的內涵中是否亦指涉性別寓意，表達女性主體與意識？如何從性別的角度詮釋建築的形式？

藝術作品承載著創作者的意識形態、性別的主體狀態，如女性主義強調：性別取向、性別主體價值和社會中性別的權力結構等因素對於形式創作具有不可忽視的影響力。透過藝術的創作，展現陰性身體、意識，呈現「陰性美學」。「陰性美學」（feminine aesthetics）雖可泛指所有藝術作品的「陰性的」或「陰柔的」特質，但如西蘇（Hélène Cixous）強調，陰性書寫並未排除「男性」參與此書寫策略的可能性，「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（轉引自黃逸民，1993）。」只要能擺脫與突破傳統對於性別的定義與價值界定的桎梏，皆是一種「陰性」的「書寫」。如此陰性美學便是兩性共有的名詞。儘管如此，本文為求揭示女性身體經驗、主體位置、與創作作品的形式意象、形態符碼間的關聯性，仍將「陰性美學」（feminine aesthetics）侷限在女性作品。Griselda Pollock 指出女性作品可解讀為女性透過女性身體經驗及主體意識延伸出來的再現意象形態（Pollock，2000），本文所指的「陰性美學」（feminine aesthetics）即在顯露藝術品中之女性思維及女性的書寫方式。換句話說，本文嘗試解讀與詮釋女性設計師透過建築的展現所書寫的性別寓言，期望彰顯長久以來被掩蓋在以男性為主而發展的女性的意識。

在女性主體的建構在文化領域中（如文學、繪畫、電影等等）被討論時，女性主義亦在地理學領域中發展，如女性地理學（Feminist Geography），從 60 年代深入女性的空間經驗的「女性地理學」，70-80 年代「性別認同地理學」，到 90 年代「性/別差異地理學」（孫瑞穗、陳文婷，2005），其中論述較為著重於兩性不平等空間之社會現象的探討；又如畢恆達所著《空間就是性別》指出，從家庭空間到公共空間，長期缺乏性別平等的眼光，不



斷複製「男強女弱」、「男主女從」，而這些傳統觀念已經深入所有的生活空間之中；或是強調規劃及使用上對女性的歧視，如不友善的校園空間、廁所運動政策等等，¹如《設計的歧視：「男造」環境的女性主義批判》一書也是針對女性在空間使用上提出規劃與設計的缺失，提供設計的指引。在這些學術報告中卻鮮少探討建築如何做一個「再現」的場域，成為女性主體表達自我意識的一個管道。

女性建築作品和其他藝術一樣，一方面承受外在社會環境的影響，一方面又承載個人意識、身體生物性質、及生活經驗，多重交互作用呈現於創作中。解讀形式慣用符號學分析 (semiotic analysis)，其中包括圖像的描述、表現手法上的分析和圖像的詮釋，然而，本文則企圖藉由精神分析中有關性別意識的論述，解析建築作品中圖像與女性意識的關連性，Pollock 指出「精神分析揭露了性差異的製造過程 (2000)。」精神分析自 70 年代以來對於性別論述中陰性 (女性、母性等) 的特質與主體頗具影響，尤以佛洛伊德與拉岡的論述最廣為採用，在精神分析的基礎下，可釋放烙印且沉伏在潛意識中的主體訊息，進而揭露作品形式符徵 (signifier) 中難以察覺卻充滿陰性美學的圖像符旨 (signified)。

採用精神分析可探究女性設計師在意識層外難以探知的矛盾、動能、被忽略的、偽裝與遮掩的情緒、意念和女性主體內容。如同後結構女性主義所宣稱的，佛洛伊德的無 (潛) 意識 (the unconscious) 論述，有助於打破女性被本質化的框架；拉岡的鏡像理論、想像秩序、及象徵秩序則有助於了解女性主體的建構機制 (唐荷，2003)。因此，精神分析論述有助於了解女性建築作品在父權社會的境況下的創作意識，同時可解讀更深層的無 (潛) 意識的主體與作品形式的關連性。本文企圖理解女性設計者內在的價值，了解文本生產活動一書寫一如何將性別差異經驗 (女人/男人；陰性主體/陽性主體) 顯現於建築作品之中。

在女性建築師人數逐漸增加之時，女性作品在台灣建築發展的地位也趨漸明顯，如郭中端、金以容或姜樂靜等女建築師皆有出色的表現²。然而，台灣女性建築作品在以「男性」為主的教育制度與訓練之下，似乎並未擺脫以男性為主的學院體制所建構的符號系統，大多作品仍運用幾何形體，呈現理性、規矩的幾何圖像及有秩序的組合，這可說是女性創作主體被束縛於男性象徵秩序裡的樣板構作，被父權壓抑的符號模式。在建築專業訓練之下，女性建築師許多建築語彙承載了父權框架的象徵秩序；反觀未受學院訓練、屬於「界外」的素人設計師，除了在藝術形式更能自由發揮外，打破技術性的規範並能回歸「創作本質」，其創作作品更能擺脫象徵秩序的控制，比受過正規藝術訓練的創作者更直接的傳達出位於深層意識中所召喚的靈感。

本文發現謝麗香「伍角船板」餐廳系列的建築作品，因是建築教育體制外的作品，更能凸顯本研究欲闡述的建築性別寓言。謝麗香透過「建造」，以素人藝術家獨特的藝術表現手法呈現出她幻想式的建築意象，進而進行書寫自我主體的策略，同時亦



顛覆了「學院教育」的框架。因此藉由透過探討謝麗香的創作，本文期望透過作品的詮釋的過程，可以更貼近女性藝術家所期望透過創作手段所呈現的內心世界。

二、象徵秩序的桎梏

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)

何謂陰性？有別於「性」(sex)的定義，「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，即使二者互為指涉。性 (sex) 通常指生理結構上 (biological) 的所造成生物性的身體差異，通常區分成男 (man) / 女 (woman)，男性 (的) (male) / 女性 (的) (female)；而性別 (gender) 則是強調一種社會層面的認知 (socially constructed)，如西蒙·波娃 (Simone de Beauvoir) 所提：「女人不是天生的，而是後天形成的。」別於性 (sex) 所指的男女的生物屬性，性別 (gender) 被視為社會構成的文化產物，換句話說，性別的定義並非獨立於社會涵構 (context)，而是社會歷史情境鍵結了性別的關係與框架了性別的認知，並生產某些二元對立的價值體系，例如陽剛 (masculine) / 陰柔 (feminine)，「在這致命的二元區分中，陰性詞語的那一方總是逃脫不了被扼殺、被抹除的結果 (轉引自唐荷，2003)。」³。

女性成為男性的「他」者，或是根本不存在 (唐荷，2003)。女性論述極力解構父權體制下的話語 (speaking) 的權力及秩序，以求女性身份在社會秩序與價值中得以重新定義，促使女性在社會中可擁有對話的位置與權力。其中，女性主義深受佛洛伊德及拉岡等精神分析學者的影響，儘管精神分析學派的論點揭露了父權狀態的樣貌，然而根據女性主義的批判，精神分析仍是陽具理知中心 (phallogocentric) 知識體系 (劉毓秀，2000)。在伊底帕斯情結 (the Oedipus complex) 的男性 / 陽具至上觀的闡述中 (劉毓秀，2000)，佛洛伊德將父權體系的正當性自然化，而拉岡更指出，在伊底帕斯情結中運作的「陽具的意符」、「潛意識」及「尊父之名」構成了「象徵秩序」(the symbolic order)，而此象徵秩序涵蓋了現有包括語言、典章制度、社會習俗等文化中一切事物 (劉毓秀，2000)。

佛洛伊德認為主體必須從屈於陽具中心主義，在伊底帕斯情結 (the Oedipus complex) 中男性成功地與母親切割，徹底認同和他有相同生理結構的父親，才得以進入群體社團。

尊父之名的文化 / 社會中的種種活動，包括創造、更新的努力，都是在一個超強的表意環鏈上進行的，這表意環鏈的流暢，以及其動能的強大，



都是來自於陽具這個「特權意符」。(…)較早期的拉岡傾向於毫不保留地肯定陽具所支撐的體系，他稱呼這個體系為象徵秩序，因其特徵在於象徵作用，也就是語言符號以及文化／社會元素的互異互換與互相指涉（劉毓秀，2000）。

根據拉岡，「說話的存有（the speaking being），即（是）進入語言與象徵秩序的人（劉毓秀，2000）。」拉岡認為只有成功的進入「象徵秩序」的語言才能融入社會，而拉岡又認為，只有男性能成功的進入「象徵秩序」的語言，表達與顯現自我，而離開這以陽性價值為中心的思維則遭到貶抑、排擠、驅除（莊子秀，2000）。因此女性的存在只有兩種情況：為男人的「他者」；二是完全缺席（唐荷，2003）。

拉岡所提出的象徵秩序是以陽具優位，女性則是未被正視且缺席，「以陽具為特權意符的語言，以及其所製造出來的所有物事，必然會產生排除女人的效果（劉毓秀，2000）。」女性因為生理結構無法完全認同父親，因此並不全然存在於此秩序之中，也因此無法完全用象徵秩序中的語境表達自己的思想和需求（莊子秀，2000）。拉岡指出「女人並不存在（轉引自劉毓秀，2000）。或是「女人無法說出自己的愉悅（莊子秀）。」拉岡的象徵秩序所指涉的是由父權建構的文化秩序與文化體系，指向與母親的分離，以父權體制為中心，發展出自我的認同，因此女性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；佛洛伊德與拉岡都將女性建構成他者（非男），換句話說，女性的主體再現必須在男人的再現法則中表現出才是被認可的主體。然而西蘇辯駁，並非女性無法說出自己的愉悅，而是「女人在象徵體系中被剝奪「說話」（speaking）的權力（power）之後，當然無法道出自己的愉悅（莊子秀，2000）。」

女性一方面受到象徵秩序的牽制，未有女性的發聲的空間，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、單一性與排他（陰）性，因此性別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，而被迫「無聲」，無法成為一個「可以在社會文化中說話的主體（莊子秀，2000）。」如另一位女性主義核心人物伊西嘉黑（Luce Irigaray）所提出的：「女性並不存在於父權的再現（patriarchal representation）之中（Phoca，1999）。」陽性主體取代的所有不同的主體，而「無法解釋女人的性別差異，所以沒有辦法將女性經驗再限於文化和與語言系統中，乃至於棄女人於象徵秩序之外（莊子秀，2000）。」「伊底帕斯典範」（Oedipal paradigm）、以父之名（Name-of-the-Father）的象徵秩序塑造了至高無上的位置，決定了社會意義，在社會敘事與語境的建構扮演著不容忽視的角色，不僅僅象徵秩序中女性不具有發言之位置，同時象徵秩序亦成為壓抑機制，針對個體的主體性展現模式執行禁令，壓抑了賦予世界意義的話語表意過程（signifying process）中再現與運作，建立一系列的二元對立的價值觀（如男性/女性、理性/感性），排除了「非男」之狀態，女性/



陰性在社會中的權威，就在這樣被強迫「無聲」的狀態下，隱藏起來了。處在附屬的、被動的狀態之中，為了得以發聲，女性被迫用男性的語言書寫（莊子秀，2000）。如西蘇指出，「象徵秩序中所有事物都是由語言說出來的，一切的存在也必須透過語言，受語言法則操控，最後完全被陽性欲望所擒（莊子秀，2000）。」

然而，女性另一方面卻也藉著反抗、遺忘、逃脫，試圖擺脫父權律法，尋找享有「超乎陽具『所指涉的的範圍』之外的愉悅（jouissance beyond the phallus），（…）唯有女性模式的超乎陽具的愉悅，才能帶領人走出自限且縛人的自我，成就更寬廣的我與人（劉毓秀，2000）。」換句話說，女性一方面不能完全拒絕象徵秩序，亦無法完全擺脫象徵秩序對自身的影響；另一方面又迫切展現象徵秩序外的女性主體性，既然如此，女性如何說出那段無法言說的生命經驗？又如何不是以下層或是互補的姿態，跨越象徵秩序，說出自己的語言？展現自我的主體性？西蘇強調，唯有透過「書寫」的實踐才能突破象徵秩序對主體所造成的侷限與壓迫。

三、陰性書寫

「陰性書寫」的實踐除了企圖顛覆對於以陽性理知中心主義為主的論述、社會價值與文化意涵的反抗，同時也是女性爭取文化生存空間的策略，展現自我主體意識的言說。在西蘇〈美杜莎的笑聲〉（*The Laugh of the Medusa*）⁴一文中開章明義指出：「女人必須書寫自己，必須書寫女人，（…）必須把自己寫進文本，—就像透過自己的動作將自己置於世界與歷史中（Cixous，1992）。」對西蘇來說陰性主體實踐的主要力量來自於「書寫」（writing），她認為唯有透過書寫的實踐，才可以產生「陰性書寫」，且透過「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）。西蘇提出：「陰性書寫是為那沒有語言的而寫—陰性氣質一直為父權文化所壓抑，它開啟了使陰性差異與慾望得以表達的、前所未有的空間（轉引自Phoca，1999）。

書寫具有顛覆與創造的力量，混亂與干擾了象徵秩序。對西蘇來說「書寫」是女性「抵抗象徵秩序的一個場域，而且是一個充滿顛覆與救贖意義的場域（唐荷，2003）。」西蘇提出「陰性書寫」的策略讓企圖揭穿根本建立在「陽性理知理言中心主義」上的社會價值，並使其崩解，使女性在陽性中心論述中找回被否定的特異性。縱使受後結構主義的影響，強調「重述」的動能而造成「陰性書寫」定義上的某種程度的虛無，在同時無法擺脫本質論卻又以反本質為目標的情況下，「陰性書寫」的定義仍有爭議，⁵然而，從「象徵秩序」的框架掙脫，改變父權價值體系卻是一致的目標，此目標對於長久以來受男性中心操控的專業領域具有不可忽視的重要性，對於長期歷史建構中缺席的女性，「陰



性書寫」也成為顯現生命經驗的矛盾與衝突的機制，然而女性如何書寫自身的經驗與意識？

「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。陰性書寫在於「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（轉引自黃逸民，1993）。」由於拉岡強調女性無法順利進入象徵秩序，因此「陰性書寫」即鼓勵女性書寫出位在「象徵秩序」之前的「前伊底帕斯」時期的所感受的聲音、律動，曾被壓抑的幻覺和潛意識，將會透過「書寫」的過程而浮現出，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，讓文本成為具有流暢、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，為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。

「婦女必須參加寫作，必須寫自己，必須寫婦女（Cixous，1992）。」陰性書寫是「對抗式」策略，企圖打破象徵秩序中的語言與符號，因此陰性書寫提倡透過將女性/陰性的意識和其身體的密切關聯性納入書寫策略之中，即是透過書寫自我身體，而產生出「新的」文字書寫的方式。西蘇強調「書寫身體」（wring the body）的重要性「通過寫她自己，婦女將返回到自己身體（Cixous，1992）。」「寫你自己。必須讓人聽到你的身體（Cixous，1992）。」「她的肉體在講真話，她在表達自己的內心（Cixous，1992）。」在〈美杜莎的笑聲〉中西蘇反覆讚頌女性如何透過自我的軀殼，物質化自己的想法，表達了女性自我的思想。女性在銘刻自己所說的話（Cixous，1992），身體成為女性「自我再現」（self-representation）的媒介。

「女人應把她們對自我的認知和身為女人的經驗透過書寫表達出來，」「寫你自己，必須讓人聽到你的身體。只有到那時，潛意識的巨大源全才會噴湧（Cixous，1992）。」西蘇極力頌揚女性身體中的搗毀菲勒斯中心聖殿（the sanctuary of the phallos）的力量，得以創造出無法攻破的語言，足以摧毀隔閡、等級、花言巧語與清規戒律（Cixous，1992）。回到身體，用身體寫作，是陰性書寫最為核心的策略。雖然西蘇的身體書寫不免某種程度上落入「本質論」而遭受批判，認為過分強調身體反而強化了女性在父權社會中被性物化的刻板印象，然而，簡瑛瑛認為「若能以女性角度重新詮釋一向被忽略或扭曲的女性身體，則有可能不只批判了女性肢體被客體他者化的『傳統』傾向，亦能恢復女性主體性及特殊力量（簡瑛瑛，2003）。」雖然對於女性的主體意識在本質/建構論中仍爭論不休，然而身體的書寫召喚過去被壓抑的身軀，是一種對抗象徵主義並頌揚差異的戰術，並產生另類的再現語彙或圖像。



書寫即是創作 立即面對語言 / 圖像符號的再現問題。女性藝術家身體主動參與女性主體意義建構的行動，並將身體作為創作的主题，身體被符號化的過程即是一種陰性書寫。如 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(Nikki de Saint Phalle, 1930-2002)以「Nanas」(娜娜)⁶為主题，創作一系列與實體大小相當的女性雕塑，其形體狀似小孩、亦又狀似孕婦、有豐滿的乳房、外型色彩華麗、形狀誇張的身體，既像玩具又像怪物。其中作品「hon-en katedral」⁷是一個背躺在地上似待產的形象，以性器官當入口，如同妓女般的讓參觀者進入陰道空間的大型雕塑品，縱使作品並非可讓男性投射浪漫幻想的美女形象，然而此作品是要向作為滋養者的女性致上既生動又戲謔的敬意，也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)。

身體是當代女性主義的思想主题，也成為當代女性藝術創作的媒材。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》研究指出：女性以身體的現身作為「女性主體」存在的證明，以女性形象表達女性的主體經驗之作品，大多數透過突顯女體特徵，並化為女性意識的圖騰，明示或隱喻衍生的性別意旨，近乎原始(前伊底帕斯)的迷情。台灣 1990 年代女性藝術家大量的透過將「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(陳曼華, 2005)。

台灣女性藝術的創作作品之中，與身體有關的創作如蔡海如 1995 年的裝置作品〈回家探望〉，作品中以一個穿著花裙、下半身固著於牆壁上並張開雙腿的女性，邀請觀眾將頭部向內深入雙腿間陰戶開口，有如望進女性的子宮，在進入子宮時，觀者同時看見自己的影像映在內置的一面鏡子之中，並反射在一片紅光中，同時看見一段文字：「你現在進來的方向，和你出生時的方向，剛好是相反的。」蔡海如的作品透過彰顯父權社會中視女性私處為骯髒、穢淫的刻板印象，也如 Lisa Tickner 所強調的：「要改變藝術作品中的女性隱匿狀態，則應該以挑戰女性身體的禁忌為策略，現身表達女性身體所感受的韻律與痛苦，並讚頌生殖與分娩經驗(轉引自許如婷, 2009)。」蔡海如的創作，試圖顛覆女人被視為次級、附屬的社會形象(許如婷, 2009)。」同時，蔡海如利用鏡面的媒材操弄著觀者主體的看 / 被看，鏡子既是觀者欲窺探的女體，卻也在同時出現出觀者自我的鏡像，塑造了觀者反而成為被觀看的客體，而原本被觀的女體成為隱身於鏡後的觀者，如許如婷所說，這樣的策略「展現了一種拉岡式「鏡像中的自我」策略，藉由反映物體的鏡子，指引觀者進入觀看路徑，提供觀者反觀自我場域的機會，也迫使她們在鏡子的觀看機制視覺設計下，直視自己的身體，反思女性自己存在的意義。這是一種利用鏡物所反映的擬象符徵，而回歸母體溯本經驗的創作思考(許如婷, 2009)。」破壞



了「男性凝視」迷思，瓦解以男性慾望為中心的窺視結構（許如婷，2009），顛覆了原有宰制男/女的性別邏輯，女性的身體不再是被動的、軟弱的一方。

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。身體是自我表現的媒介，經由身體的操演而達到自身主體性的再現。陰性書寫是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，透過「書寫」的手段讓「她」現身。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為一體。陰性書寫所呈現的是「知覺/感官的凝著」，不是感官的崇拜，非感官的誇張炫耀。女性透過身體書寫，及書寫身體訴說著身體慾望與生命經驗，傳達自我的女性意識。顯露「女體」的構造（心核意象：乳房、陰戶、陰道、子宮等等）或與身體相關的「事實」（生殖意象：分娩、月經等等），意象的顯現同時指向性別經驗與生活體驗，「以一種自我生命經驗出發，肯定女性生殖、子宮、陰戶、情慾等陰性美學，並藉由「女性意象」—花瓣、蕊蕊、溪澗、隧道、峽谷、外陰部、乳房及圓柱體各種方式，來表達屬於自己細膩的情感與女性經驗（許如婷，2009）。」縱使對於女體的展現仍遭受本質論或情色論的批判，或是女性意識的表達方式未必與身體的展現有必然性，然而這種「心核意象」（central core image）或「陰戶圖象」（vaginal iconology）所展現的是凸顯女性自我主體的自覺性，同時亦是透過身體實踐的「政治宣言」，「一種企圖挑戰女性劣勢及『陽具欽羨』（penis envy）的觀念，而再建立女性的力量（傅嘉琿，1998）。」然而女性設計師如何藉由建築創作展現女性主體自身的樣貌，何得以從建築語彙的再現功效呈現社會文化對於女性身體與主體意識銘刻的印記。

四、「伍角船板」性別寓言

身體裡流著刻苦耐勞的血液
在沒有正規建築科班的背景中
憑著對建築的熱愛以及天馬行空的創意點子
經過一番身體力行
蓋出四棟風格迥異的「伍角船板」（謝麗香，2008）

女性藝術家透過書寫身體呈現更貼近主體本身的藝術形式，並企圖超越傳統的父權框架所建構的性別觀念。而此做法如何在建築中被實踐？本篇論文透過詮釋素人藝術家



謝麗香所創作的建築作品，期望從作品中發現主體透過創作的手段而得以從體制制度中解放。

2006年5月《建築 Dialogue》雜誌以「與女性建築師對談」為出刊專題，訪問及收錄了李綠枝（無尾港水鳥保護區解說中心）、何錦秀（手稿圖）、郭中端、石靜慧（高雄醫學大學圖書館、南庄山居）、姜樂靜（潭南國小、台南家齊女中）、金以容（東家植物苑、富邦中山、中正首藝）等女性建築師。這些作品中所呈現的是女性的專業能力的成熟度，作品形式皆展現著學院派所追求的建築價值與形式美學，講求實用功能、正確的結構技術、造形大多為強調理性的比例系統、直線、幾何式的造形美學。然而建築長久以來可說是以男性為主的藝術領域，學院的訓練過程中除了授與專業技能，在教育的目的下，卻也是某種程度上成為宰制與規範的場域，箝制了創作語彙發展的可能性（許嘉猷，2004）。

象徵秩序中的價值就如拉岡所言是以陽性為主體的思考，在人進入「象徵系統」之後，個人意識、思想與情感、對自身的感知以及藉此了解自我與世界的關係的主體性便開始建立。而陽具理知中心（phallogocentric）知識體系建立在理性思維基礎上，理性邏輯的表現顯現在形式語彙的「幾何性」，透過「秩序的」與「幾何的」語言與記號來展現理性的樣態，如四方形、三角形、球形、圓錐形、圓柱形等等。幾何是陽具中心主義、理性中心主義的話語模式，同時壓抑了其他符號、隱喻或可能造成意義。

因此，女性建築師的作品依舊遵循著以男性為主的學院派中所追求的理性基準，建築形式導向於複製學院派式的符號體系，這可說是以男性為主的學院所形成的知識體系的傳遞與典範的轉移。在學院訓練過程中，不僅僅是專業技能與知識的傳遞，同時學院的基本美學原則也內化在所學者中，因此而未能完全脫離學院制度之掌控。造成女性創作主體被束縛於男性象徵秩序裡的樣板構作，侷限在男性為主軸的建築創作型態，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重複著秩序與符號系統。在建築專業訓練之下，女性建築師的建築設計語彙承載了父權框架的象徵秩序，被整合到一個男性語言的結構中，女性主體因而被隱藏於建築專業中。

台灣女性建築作品在以「男性」為主的教育制度與訓練之下，並未擺脫以男性為主的象徵秩序，太多的作品巧妙的運用幾何形體，呈現理性、規矩的幾何圖像及有秩序的組合，因此學院訓練出來的專業建築師，其特殊的、獨一無二之個人風格深受壓抑。反觀未受學院訓練、屬於「界外」的素人設計師，轉而向內心尋求自身經驗的展現，除了在藝術形式更能自由發揮外，打破技術性的規範，並確實地回歸「創作本質」，其創作作品更能擺脫象徵秩序的控制，比受過正規建築專業訓練的創作者更直接的傳達出位於前伊底帕斯的意識，展現出自我並讓主體現身。

謝麗香「素人藝術家」的身份未受到菁英知識所建構的建築典範的影響，反而可達到其創作作品背後抵抗父權社會體系的實踐功效。謝麗香的第一棟建築物是



1991年動手建造自家住宅，自宅完成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年為止她前後分別在白河（1999~2000；已拆除）、嘉義（2000；已拆除）、台南（2001）、新營（2001）、台中（2003）以及台北（2006）建造「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。

謝麗香創作元素的主要是來自他蒐集的材料，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，再運用即興的拼貼構築，而完成了一棟棟獨特的「伍角船板」。這些建築物被建築雜誌媒體評論為具有童話般的風格，或者展現如高第（Antoni Gaudí）建築風格般魔幻的設計，也有網友形容它像「蛇髮魔女的巢穴」，亦有人說「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。」⁸

透過「建造」的策略，謝麗香擾動了「學院教育」的規範，以素人藝術家獨特的藝術表現手法，直覺性構圖方式呈現出她自我幻想式的建築意象，抵抗建築慣用的幾何原理的住屋空間，而達到書寫自我主體的可能性。謝麗香的作品中一再以「身體」為創作的元素，不斷地被重複在創作中。藉由創作許多不同線條感的女體雕塑或者繪畫，揉捏出隱藏於她身體內的靈魂。謝麗香指出：

身為女人，女體是我的本命，也是我最為熟悉的自身，透過雕塑、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…（謝麗香，2008）

身體化成一種符碼，一種訊息。謝麗香在伍角船板嘉義店中放置女體雕塑，台南店以坐著的姿態呈現於店中（圖一），新營店則是雙手高舉的側彎女體（圖二），台中店入口處手牽手嬉戲的女童，台北店內湖店室外沿街長髮女體的雕塑，室內更呈現了上百座狂舞女體創作，這些女體以各種素材而製成，無耳、無嘴的造型，或許其捲曲、柔軟的肢體以及狀似裙子的下擺，或具象、或抽象，或是以不同線條及質感紋理象徵女體器官符號（乳房、子宮、陰道）、花朵、洞、裂縫、隧道等心核意象作為女體隱喻，這些都是謝麗香創生命的分身，主體再現的性別寓言。如謝麗香所言：「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）。」





圖一 台南店內水泥女體雕塑（黃雅靜攝影）



圖二 新營店內水泥女體雕塑（黃雅靜攝影）



圖三 台中店入口雕塑（郭建慧攝影）。

在自我心境的詮釋與情感的表達，慾望的駕馭中，謝麗香在女體的表現中呈現一種「狂迷」的形象。如伍角船板台中店中陳列著舞動的雙手、豐滿的乳房、看不出腳形，或是表現穿著裙子跳舞的女體雕塑；又如台北內湖店以自己在冥想時隨意擺盪的舞姿的身體語言為整體意象，在入口處以舞動裙擺、忘情跳舞的女人姿態，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。謝麗香的裸體雕塑（如飛天裸女）系列呈現一種擺動的狀態，宛如穿著飄盪水袖的仙女，象徵著逃離了理智束縛後享受心靈獨舞的狂歡擺動，有如酒神般靈魂狂歡的迷幻形象。如果以傳統的二元對立法來看，理性是陽性的、正面的象徵，而狂迷不具「神性」的形象是理智之外的迷亂，是



被禁止的儀式，那這樣身體扭曲的狂迷形象，也就正好指涉了屬於象徵秩序外陰性氣質的一方。

身體的書寫是種主體的現身，而身體化為符碼是身體與主體交互作用的再現，這些女性身體是謝麗香的分身。西蘇比喻陽性的耳朵聽不見陰性的語言，而謝麗香作品不聽、不看以及不語的狀態（台中店），或只有鼻子及頭髮，沒有眼睛、嘴巴和耳朵，正是「不看、不聽、不說」的形象，是象徵拒絕紛擾世界的心情，也是細訴女主人喜歡孤獨的個性。同時也表達陰性語言不被聽見或被看見外，亦呈現出謝麗香向內自我觀看的意圖，是一種對於「被看」的否定，拒絕他人的想像進入主體世界，可說是一種與他者觀點的脫離狀態，成為自我主體的自身觀看，傳達自我主體中不可見與不可被視見的內容。如同謝麗香說：

每一個分身裡，都藏著一個不甘寂寞的靈魂，就如同我的水泥雕塑，無唇無耳，不語也不聽，我享受我自身的孤獨，也讓別人分享我的孤獨（謝麗香，2008）。

從「不看、不聽、不說」他者的「凝視」轉化成自我凝視（自看、自聽、自說）的主體展現，徹底擺脫了男性視角下所建構的女性主體。在此「凝視」的觀點中，她所創作的女體雕塑雖大多不是符合讓「男性看了舒服的藝術品」，藉由軀體變形的方式，以及拒絕與觀者對視的閉眼或無眼的造型，減弱了讓自己成為直接指涉的慾望對象。

藝術家在表達女性意識時選擇以女性性器官作為再現的內容，如子宮、陰蒂、陰道或其換喻的圖像如花朵等等，而此女性生理特徵的符號也出現在伍角船板中身體的書寫。女性的性器官如乳房、陰部或是子宮等意象不斷地出現在謝麗香的作品中。如新營店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；台北店以大花為室內空間主軸，並在牆面上有花朵、波浪紋路、螺旋或者是女人頭像的裝飾或飾紋。陰性美學產生於自我與身體間的神祕互動，特別是對於孕育出「身體」的「母體」，子宮是女性特有的存有經驗，是女性內在原初便存有的陰性特質，是克里斯蒂娃（Julia Kristeva）所稱的「母性符號空間」，是身體進入父權結構的象徵秩序之前，必先經歷的前伊底帕斯期，重回母親子宮的渴望成為脫離父權結構的機制。以扭曲的曲線對抗理性邏輯的幾何造型，創作出來的女體，所表現的是一種「狀態」，一種自我主體的再現，實踐了陰性美學。

謝麗香從身體、欲望、內心幻想、想像、情感與生命經驗、向內的自我發覺所形成的創作，透過身體與心理的自我觀看，傳達出自身的處境，表達了長久以來女性為男性歡愉慾望的客體的抗拒，不僅僅讓消隱在象徵秩序中的陰性語言得到現身，同時也拒絕了象徵秩序的介入，瓦解了象徵秩序的控制與支配。謝麗香身體書寫的



策略正式陰性美學的實踐，促成了新建築語彙的生產。「伍角船板」是謝麗香陰性美學的實踐場域，其將生活經驗與其女性意識融入作品之中，以身體的話語顛覆男性理性話語，拒斥理性幾何的操控。

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，為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。

「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。謝麗香透過「陰性書寫」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身體符號表現於創作之中。此篇文章並不在於女性建築師的專業成就，而在提供另一種對於女性作品的特質解讀的途徑。揭露了「女性藝術」創作與主體的互動性，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。



參考文獻

1. 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。
2. 朱崇儀(1996)〈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。
3. 朱崇儀(2000)〈性別與書寫的關聯〉《文史學報》，第30期：33-51。
4. 宋國誠(2006)〈《閱讀後現代》觀看自己的痛苦—漢娜·威爾克的女性主義身體藝術(上)〉《破報》復刊418期，<http://pots.tw/node/804>。
5. 宋國誠(2006)〈《閱讀後現代》觀看自己的痛苦—漢娜·威爾克的女性主義身體藝術(下)〉《破報》復刊420期，2006，<http://www.pots.tw/node/886>。
6. 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。
7. 吳瑪俐(1998)〈洞裡玄機—從圖象、材料與身體看女性作品〉林珮淳主編《女/藝/論--台灣女性藝術文化現象》：197-210，女書文化，台北。
8. 林珮淳編(1998)《女/藝/論—台灣女性藝術文化現象》女書文化，台北。
9. 孫瑞穗、陳文婷(2005/04)〈女性主義的空間再思：從女性主義理論化中的性別/空間政治談起〉《婦研縱橫》，74期：56-63。
10. 陸蓉之(2002)《台灣〈當代〉女性藝術史》藝術家，台北。
11. 許如婷(2009)〈台灣當代女性主義視覺藝術的再現與傳播方式〉中華傳播學會2009年研討會。
12. 許嘉猷(2004)〈布爾迪厄論西方純美學與藝術場域的自主化--藝術社會學之凝視〉《歐美研究》，第三十四卷第三期：357-429。
13. 莊子秀(2000)〈後現代女性主義：多元、差異的凸顯與尊重〉《女性主義理論與流派》：297-338，女書，台北。
14. 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》台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文
15. 傅嘉琿(1998)〈藝術史中女性主義之評論〉林珮淳主編《女/藝/論--台灣女性藝術文化現象》：255-294，女書文化，台北。
16. 黃逸民(1993)〈法國女性主義的貢獻與盲點〉《中外文學》，第21卷，第9期：4-21。
17. 劉毓秀(2000)〈精神分析女性主義：探測陽具的版圖〉，《女性主義理論與流派》：157-200，女書，台北。
18. 蕭媽媽(1996)〈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。
19. 謝麗香口述、吳秋瓊文字(2006)《小女人的建築大夢：謝麗香與伍角船板》塞尚圖書，



台北。

20. 謝麗香口述、吳秋瓊文字（2008）《謝麗香傀儡謝麗香--從伍角船板還原出百態女人》塞尚圖書，台北。
21. 謝麗香，「伍角船板」官網，<http://www.five-dime.com.tw/html/d.htm>
22. 簡瑛瑛（2003）〈邊緣/文化再現—環太平洋女性藝術的性別、階級與族裔政治〉簡瑛瑛主編《女性心/靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》：37-48，女書，台北。
23. Chadwick, W.（1995）《女性、藝術與社會》李美蓉譯，遠流，台北
24. Cixous, H.（1992）〈美杜莎的笑聲〉（*The Laugh of the Medusa*）張京媛主編《當代女性主義文學批評》：188-211，北京大學出版社，北京。
25. Phoca, S.（1999）《後女性主義》謝小芬譯，立緒，台北。
26. Pollock, G.（2000）《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》陳香君譯，遠流，台北。



註釋

¹ 見《性別與空間--十週年特刊》

² 如 2006 年 5 月《建築 Dialogue》雜誌（102 期）以「與女性建築師對談」為出刊專題。

³ 西蘇在〈她在哪裡？〉一文中列出一系列二元對立的詞語，如：主動／被動、太陽／月亮、父親／母親等等，而這一系列的詞語將女性置於負面的一方（唐荷，2003）。

⁴ <美杜莎的笑聲>（*The Laugh of the Medusa*）一文，黃曉紅譯自《新法國女性主義》（New French Feminism. New York, Schocken Books, 1981），收錄於張京媛主編《當代女性主義文學批評》一書

⁵ 西蘇強調：「要給女性的寫作實踐下定義是不可能的，而且永遠不可能。因為這種實踐永遠不可能被理論化，被封閉起來、被規範化—而這並不意味著它不存在。然而它將總會勝過那種控制調節菲勒斯中心體系的話語（西蘇，1992）。」

⁶ 「Nana」在法語是「女人」的俗稱。

⁷ 「hon」為瑞典文的「她」。

⁸ 準建築人手札網站：<http://www.forgemind.net/phpbb/viewtopic.php?t=10035>（10/27/2007）

