

演後話

梁寶山

演後前言

回家的尾班渡輪老早開了。「單打」[1]完事之後一直夜疲憊不堪，又因為一些在演出期間無暇兼顧而得失了的人和事，計劃中的演後談遲遲未能動筆。如此這般的又過了數周，然而右手食指第二節還在隱隱作痛，左腳的膝患如舊……反覆思量，加上觀摩了《女兒戲》的其他表演，終於寫出了這篇有一句沒有句的演後談。

(一)

詩靈：

今天下午偷閒去了游泳，晚上又看了你的戲，現在身體竟然異常的躁動不安，抱著電腦跑到友人家渡宿，為的是怕這些感覺轉縱即逝。[2]

關於「小西」[3]，當然是又喊又笑。你的叫床十式，當然令我笑得人仰馬翻。演出的未段你講到與父親談這個演出，說來輕描淡寫，卻道出了不少創作人的心聲。我在第十八期《PS》的「情探」專號裡，曾經和文晶瑩分享各自的母女情。不約而同的是，我們在外面是如何的肆無忌憚，回家面對老母，卻總是難於始齒。在劇場或在課室談女性主義，任你是如何的義無反顧、身體力行(例如吃不到的□是臭的!)，卻總是不敢與這個教曉自己用第一條衛生巾的女人正面交鋒。當中的難處，除了是因為自長大成人以後，便少有肌膚之親以外。另一個重要的心理關口，大概就是在我們的成長過程之中，父母總是扮演倫理規範的代言人的角色，日日埋身指點。我與媽的感情雖好，但至今還是不能擺脫這麼的一個夢魘——在夢境裡媽看見我跟人做愛！我知道這是對我在現實裡的愛慾監控，但有趣的是它有時亦會在我演出期間重訪。故而即使是因藝術之名，對著老母談性，多少存有一種犯禁的意味，面對著她們，性絕對不是能夠以談判方式處理的問題，更枉論以身試法了。

演後座談我向你提出學術與藝術的質問。這其實多半是出於自己的困惑——理論還是實踐、學術還是藝術？像我這樣想評論與創作兩邊走的，除了發覺往往是知易行難，或眼高手低之外，兩者之間應有更錯綜複雜的關係。尤其在社會科學的後

設研究/論述方式，與創作的先入為主或個案挪用之間，比起單單從事其中一方面工作的朋友，我們對自己在「藝術」和「學術」上的要求總是更加顧慮萬全。我常想，如果藝術是一種假設(放在表演裡，表演就是生命的「斷章」[4])，那未在劇場裡的你和我，是否對學術/理論的一種背叛/出軌？老實說，我覺得你今晚

的文本還是說教味道太濃(無論對男女觀眾都像是性事再教育)。訪問對象/故事主人翁的取樣，隱隱有著女性主義者對「一般人」的典型化(例如潮州人就必然是壓抑女性)。我不知道這是否是因為個人閱歷的問題，你口中她們的故事和疑惑(疑惑產生自訪者提出的問題)，都是意料之內，說教意味太重。我的作品經常處理性別議題，於是便被人對號入座成為「女性主義者」。其實我讀得書少，這五個大字我真的不敢高攀。另外我亦常想，女性主義在父權/傳統性別價值前雖然是法力無邊的護身符，但許多女性主義者那種「等我教曉你做女人的道理」的架勢，不也是一種自外而內的價值灌輸麼 [5]？女性主義(者)的道德威嚴，不又是在製造一種新的女性典範麼？如果女性主義是關於(個人)解放，我真的希望這都是我的錯覺。

委實太累了，為免語無倫次，大概應到此為止。

祝明晚繼續演出成功！

梁寶 21.03.03 (小西們的故事首演翌日凌晨)

(二)

丸仔(也給家榮)：

你問關於情慾可會是我單打演出要探索的其中一個重點。

關於單打中的身體和性別，我的老問題是「身體除了性還有什麼？」

以文字處理身體，總是隔靴搔癢。從前在學院帶過有關性別的課會對學生說性是一種溝通、身體髮膚除了性別定型之外還有許多的可能。然而課堂和書本都只能「得把口」，考試和導修如何測試大家「去陽物中心主義」的身體力行成積？當性不以器官為界，所有的觸碰都可以是性的表達。《我好癢》得蒙幾位女觀眾寬衣指點，更是初嘗個別 TB 朋友點到即指的埋身燙貼，為我解答了書上讀來的疑惑。沒有《蜘蛛精》的紅線或《我好凍》的冰塊，馮藉的只有無形的白花油，肉搏真正埋身。但事實證明，大部份男觀眾對身體的想象力始終與女性有差別。除了個別情不自禁摸胸索吻的外，大部份保持禮貌的男觀眾都乎似在努力與乳房和私處等地方保持區離——這一□卻適得其反地強化了這些部位的性涵義。

關於情慾或者慾望。

這可以說是我自 2001 年與家榮合作做「陽台」[6]開始的轉向。用藝術來講慾望

有它的方便。起初介入家榮的演出，是要與他認為人生也是一種(性別)角色扮演(非常 Butler 的說法)來個對比。因為我認為表演反而也是一種真實，是個體生命的一種假設/借。誰知還是鬥不過惹內文本的魔力，和家榮挖盡心思設給我的性別陷阱。演出使我身歷慾望的規條—凝望 vs. 現身—我選擇在何時、何地以何種方式現身—慾望這個中文說法真的非常貼切，觀看的可望不可即，它的感觀形式給一語道破。當然，我對自己的演技是不政恭維，但客觀的事實是觀眾對你目不轉睛話你好靚(真多謝徐藝的形象設計)—「扮演女性」換來對作為慾望對象的新體會，是我前所未有的。過後叫自己對這種發現哀矜勿喜，但結果還是對自己的身份/角色重新估計。這話希望說來不會被女性主義者拿作話柄，但事實是我開始重拾老早喪失在女性主義教條之下，自甘墮落成慾望對象的愉悅。

所以「單對單」的原意真的是「借表演與觀眾搞肌膚之親」，是「陽台」的反面。「陽台」的兩個版本，觀眾圍繞演區而站—你看戲的同時也在被看，你不能苟安在黑暗的席上偷窺，再者所有草吹草動都被群眾監控。然而今次單打的遊戲規則就剛好完全相反。像《蜘蛛精》，雖然沒有標榜它的「情慾」成份，演出亦沒有裸露。但那個要求觀眾把紅線球塞入我的口裡的動作，其實也夠「色情」了！慾望得待觀眾自行拉扯—投放得越多的，回報就更豐富。也許是脅著凡谷「演者工作坊」的餘威，《蜘蛛精》對肢體的賣弄，和劇場元素的計算，使作品概念過份完整，甚至反客為主。於是到了《我好癢》，誠如小春所言，我是選擇了以靜制動，並把無必要的元素去掉(除了是含在咀裡的玫瑰仍舊畫蛇添足外)。把身體完全的交付給觀眾，在狹小的空間裡，大家的一舉一動都能捲起千堆雪，對自己的愛惡嗔癡不能不坦白招供。而那種靜而能觀的狀態讓我感官開敞—我知道觀眾口袋裡手提電話在震動、舒歎的鼻息、或更多的不知所措。在跟詩靈的分享中說過，對我啟發較大的是那幾位把衣服脫掉的女觀眾。而從過後的回應裡，我相信這數分鐘的獨處，觀眾對自己的重新發現(例如性取向)，遠比對我的發現重要。

去年讀 Amelia Jones 講關於表演和身體，她都認為男性藝術家縱而偶有性別越軌行為，但比起女性藝術家總是守身如肉得多—女性藝術家敢於真身上場，但男性藝術家多半是猶抱琵琶半遮面。你和我和詩靈都很期望「單打」和「小西」能來一次男版，比較一下大家對女體和男體的接受和禁忌程度。

梁寶

2003年3月24日

(三)

晶瑩(也給 May)：

關於女性和表演。

多謝你向我提起大野洋子。其實我在大三/四摸石過河開始做表演的時候也曾翻過她的書。無可否認《Cut Piece》是件震撼的作品，亦是她大部份天馬行空，講求詩意和禪的「指引藝術」的異數。《Cut Piece》令我印象深刻的不是背後關於強暴的比喻，而是黑白相片中她那跪著的雙腿——是一個多麼的屈從的「東方」女性形象。我對她的生平並不太熟識，只是覺得活在六十年代美國的東方女性，大概難以幸免於去扮演「東方人」的角色。在不能除去這一層閱讀的情況下，我寧願選擇更能直指表演與生存狀況的其他參照。

但對我影響較大的始終是 Marina Abramovic，特別是她 1974 的表演作品《Rhythm 0》。關於暴力/美、完全的奉獻/宰制、生命/死亡。一大堆老掉大牙卻又不能掉以輕心的話題。Marina Abramovic 對我來說有著一種無堅不摧的攝人力量——儘管我再無還擊之力，這畢竟仍是我為你劃定的一場遊戲。前陣子做完《我好凍》，在伊貓上跟朋友作的中期報告，我曾經寫道「I am your mirror」，我想成為觀眾慾望的鏡子。這是拾人三手牙慧的說法——Nan Golden 以 Velvet Underground 的這首歌為自己的影集命名。想不到寫著這篇後話時，再次與她不期而遇：「You become a space, a space in which the public can project onto the body. [...] There is the desire, but I am not affected by it. It is similar to being in a meditative state for Tibetan monks, so that if you really concentrate, then you can leap into a higher self. It is through that leap that you are transformed into a mirror for the public's projections, so that whatever is projected onto you, desire, fear of death, whatever, you can react against by simply jumping into this higher self.[7]

都是我在介說文字裡的「真正的一人一台戲」、「你會選擇避之則吉，還是為所欲為」誤己誤人，以致阿 May 在電郵中的認為我的演出中的互動是掛羊頭賣狗肉。那裡是真實的盡頭、演出的開始？如果演出是完完全全的任由觀眾參與，那還是不是一個演出？這些問題，我在大學時代早已想過(都是陳育強老師的提問)。表演本體論的後設性問題當然是重要的，然而在作為藝術家時候，對這種沒有答案的問題我寧願避之則吉。因為在表演的當下，這些問題往往都是無關痛癢的。而經過兩次試驗，想成為觀眾慾望的鏡子這個目方向才越來越清晰。

梁寶

(2003 年 3 月 25 日)

(三)

晶瑩(也給 May)：

關於女性和表演。

多謝你向我提起大野洋子。其實我在大三/四摸石過河開始做表演的時候也曾翻過她的書。無可否認《Cut Piece》是件震撼的作品，亦是她大部份天馬行空，講求詩意和禪的「指引藝術」的異數。《Cut Piece》令我印象深刻的不是背後關於強暴的比喻，而是黑白相片中她那跪著的雙腿——是一個多麼的屈從的「東方」女性形象。我對她的生平並不太熟識，只是覺得活在六十年代美國的東方女性，大概難以幸免於去扮演「東方人」的角色。在不能除去這一層閱讀的情況下，我寧願選擇更能直指表演與生存狀況的其他參照。

但對我影響較大的始終是 Marina Abramovic，特別是她 1974 的表演作品《Rhythm 0》。關於暴力/美、完全的奉獻/宰制、生命/死亡。一大堆老掉大牙卻又不能掉以輕心的話題。Marina Abramovic 對我來說有著一種無堅不摧的攝人力量——儘管我再無還擊之力，這畢竟仍是我為你劃定的一場遊戲。前陣子做完《我好凍》，在伊貓上跟朋友作的中期報告，我曾經寫道「I am your mirror」，我想成為觀眾慾望的鏡子。這是拾人三手牙慧的說法——Nan Golden 以 Velvet Underground 的這首歌為自己的影集命名。想不到寫著這篇後話時，再次與她不期而遇：「You become a space, a space in which the public can project onto the body. [...] There is the desire, but I am not affected by it. It is similar to being in a meditative state for Tibetan monks, so that if you really concentrate, then you can leap into a higher self. It is through that leap that you are transformed into a mirror for the public's projections, so that whatever is projected onto you, desire, fear of death, whatever, you can react against by simply jumping into this higher self.¹

都是我在介說文字裡的「真正的一人一台戲」、「你會選擇避之則吉，還是為所欲為」誤己誤人，以致阿 May 在電郵中的認為我的演出中的互動是掛羊頭賣狗肉。那裡是真實的盡頭、演出的開始？如果演出是完完全全的任由觀眾參與，那還是不是一個演出？這些問題，我在大學時代早已想過(都是陳育強老師的提問)。表演本體論的後設性問題當然是重要的，然而在作為藝術家時候，對這種沒有答案的問題我寧願避之則吉。因為在表演的當下，這些問題往往都是無關痛癢的。而經過兩次試驗，想成為觀眾慾望的鏡子這個目方向才越來越清晰。

梁寶

(2003 年 3 月 25 日)

¹ "Role Exchange: Desire, Beauty, and the Public – Marina Abramovic in conversation with Anna Novakov" in Anna Novakov ed., *Veiled Histories: The Body, Place, and Public Art*, San Francisco: Critical Press, 1997, p.31

(四)

詩靈(也給《我好癢》的所有觀眾)：

忘了回應你上次問的白花油。

白花油在這個演出裡是一個呼之欲出的註腳。跟我舊作中的樟腦一樣，都是非常本土的童年嗅覺記憶。至於白花油的婆仔/女性聯想和近解——倒要考考觀者的娛樂常識——當年劉嘉玲被拐，盛傳其中一種被虐方式就是被人用白花油滴向下體。女星的裸體成為被勒索的工器，都只因為我們的過份珍惜。那麼我想，大概最佳的破咒方法，就是自行為身體解嚴。在這種策斧底抽薪的策略，可以說是啟發自何春豬的貞操說。

除此之外，個人的因素也相當重要。我想我多半也有點自虐狂，當我看見觀眾一邊涕淚齊流，一邊對我的苦難之軀久久不能下手時，我有一種莫名的快感。我近年的正職是研究員與藝術行政人員，都是為藝術家作嫁衣裳的角色。與藝術家工作，過程往往如履薄冰，唯有盡量克盡己任。於是便開始反省藝術家的為何物？——為什麼藝術家的看法就比「普通人」矜貴？為何藝術家的自我都是如斯的極端自大？這種心情十份矛盾，亦沒法排解。前幾日細心重看自己的表演，才猛然發現原來是一種假借與報復，要從觀眾眼裡對重新肯定自己的藝術家身份，並假手於別人來發洩對藝術家的不滿。這正是表演能給我的治療作用。

梁寶

2003年3月24日

註：

1. 梁寶山單打系列包括三個演出，分別是《蜘蛛精》(2002年12月28日)、《我好凍》(2003年1月25日)和《我好癢》(2003年3月8日/第二屆「女兒戲—女性劇場節」開幕當日)，全都在牛棚藝術村進行，每次表演只同時容納一位觀眾，在演出當晚不停進行。
2. 指的是「女兒戲」中由鄭詩靈創作及演出的《小西門的故事》，分別於2003年3月21-22日於牛棚藝術村前進進劇場上演。文中部份為21日晚演出後的即時回應。
3. 指的是鄭詩靈受 *Vagina Monologue* 啟發而另行創作及演出的《小西門的故事》，「女兒戲」節目之一，2003年3月21-22日於牛棚藝術村前進進劇場上演。
4. 我常強調表演的真實，是生命的當下呈現。它不同於「真實」只在於它有像於在表演者的生命線上捲劃出一段時空區域，然後把它寄託到別的敘述或時間裡去。套用 Marina Abramovic “I think that performing is about the creation of a construction, the removal of the ordinary self and the insertion of the metaphor” (p. 31)
5. 去年在英國就讀的 Leeds University 是個女性主義陣地，日日迫□接受女性主義的再洗禮，我

開始疑惑，當女性主義成為主流，它的顛覆力量還能在那裡派上用場？又，女性主義者也不過如西蒙波娃所說的女人一樣，是 learn to be。

6. 「陽台」這裡指的是 2001 年 5 月由廿豆·盒子畫主辦，於香港藝術中心麥高利小劇場上演的「陽台三台」當中我與鼓家榮合作的《空夾克 9 +/-》。文本取材自尚·惹內的《陽台》和《繁花聖母》。其後同年 9 月於澳門婆仔屋再行改篇重演。

7. "Role Exchange: Desire, Beauty, and the Public – Marina Abramovic in conversation with Anna Novakov" in Anna Novakov ed., *Veiled Histories: The Body, Place, and Public Art*, San Francisco: Critical Press, 1997, p.31.

© 梁寶山 2003.