

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，右手食指第二節還在隱隱作痛、左腳的膝患如舊、在演出期間無暇兼顧的人和事繼續紛擾.....擔擱數周，才有一句沒有一句的寫出了這篇演後話。

(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]

演後談裡我向你提出學術與藝術的問題—這其實多半是出於自己的困惑。評論與創作，除了是知易行難、眼高手低外，兩者之間似乎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，與先入為主的創作方式之間如何平衡？我們對自己在「藝術」和「學術」上的要求似乎應該更加顧慮萬全。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」[3])，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。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低貶女性)。

我經常被人對號入座為「女性主義者」。其實這五個大字我真的不敢高攀。女性主義在父權/傳統性別價值前雖然是一張法力無邊的護身符，但許多女性主義者那種「等我教曉你做女人口既道理」的架勢，不也是一種自外而內的價值灌輸麼？女性主義(者)的道德威嚴，是否只是在製造另一種新女性典範？如果女性主義是關於(個人)解放，我真的希望這都是我的誤解。

委實太累了，語無倫次，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？」

從前在學院帶過有關性別的課，會對學生說性是一種溝通、身體髮膚還有許多的可能。其實以文字講身體，總是隔靴搔癢。而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》得矇幾位女觀眾寬衣指點，更是初嘗個別 TB 朋友點到即止的燙貼。沒有《蜘蛛精》的紅線或《我好凍》的冰塊，憑藉的只有無形的白花油。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之外，大部份道貌岸然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/慾望。

這可以說是我自 2001 年與彭家榮合作做「陽台」[4] 開始的轉向。演出使我身陷慾望的規條——凝望 vs. 現身——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，我對自己的演技不政恭維，但客觀的事實是觀眾對你目不轉睛——「扮演女性」帶來作為慾望對象的新體會，是我前所未有的體會，我重新評估自己的性別扮演、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——希望這話不會被女性主義者拿作話柄。

所以「單打」可說是「陽台」的反面。「陽台」的觀眾圍繞演區而站——你看戲的同時也在被看。「單打」每次只與一名觀眾獨處一室。《蜘蛛精》裡要求觀眾把紅線球塞入我口裡的動作，其實很「色情」。《我好癢》減少了主動的肢體賣弄，以靜制動，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、愛惡嗔癡都一覽無遺。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。過後有觀眾對自己重新發現(例如性取向)，這都是表演出乎我意料的得著。

讀 Amelia Jones [5] 講表演和身體，她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。你和我與詩靈都很期望「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。無可否認《Cut Piece》是件震撼的作品，但令我印象深刻的不是當中關於強暴的比喻，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。活在六、七十年代英美的東方女性，大概難以幸免於扮演「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 Marina Abramovic。

《Rhythm 0》是她 1974 的表演作品。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。她那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。而 Marina Abramovic 也有類似的說法：「你變成一個空間，一個讓公眾投射的空間[...] 當中有慾望，但我不為所動。境界有如西藏僧人入定。如果你集中精神，便可以提昇到更高的自我。就在這種超越裡，你變成一面映照公眾的鏡子。故此無論投射在你身上的是什麼：慾望、對死亡的死懼，你都能在這個更高的自我裡作出回應」[6]。

阿 May 在電郵指我所謂的互動是講一套做一套——但那裡是真實的盡頭、演出的開始？如果演出是完完全全的任由觀眾話事，那還是不是一個演出？這些問題，自我在大學時代糾纏至今，有時真想避之則吉，因為在表演的狀態裡，這些問題往往無關痛癢。

梁寶

(2003 年 3 月 25 日)

(四)

詩靈(也給《我好癢》的所有觀眾)：

給白花油釋疑。

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。至於白花油的近解—倒要考考觀者的娛樂常識—當年劉嘉玲被拐，盛傳的其中一種虐待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具/公器，最有效的破咒方法，就是自行為身體解咒。這種策斧底抽薪的策略，啟發自何春豬的反貞操說。

個人因素方面，我想我多半也有點自虐狂—看見觀眾一邊涕淚交流，一邊對我的苦難之軀久久不能下手，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。於是便開始反省藝術家，特別是藝術家的自我(artist ego)為何物？為什麼藝術家的看法就比「普通人」矜貴？這種情緒十份矛盾，沒法排解。日前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. 指的是梁寶山單打系列：《蜘蛛精》(2002年12月28日)、《我好凍》(2003年1月25日)《我好癢》(2003年3月8日/第二屆「女兒戲—女性劇場節」開幕當日)，全部在牛棚藝術村進行，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」節目，鄭詩靈的《小西門的故事》(2003年3月21-22日，牛棚藝術村前進進劇場上演)。
3. 我常強調表演的真實，是生命的當下呈現，是在表演者的生命線上圈劃出來的時空區域，寄託到別的敘述裡去。套用 Marina Abramovich 的說法 “I think that performing is about the creation of a construction, the removal of the ordinary self and the insertion of the metaphor” (‘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).
4. 《空夾克 9 +/-》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。文本取材自尚·惹內的《陽台》和《繁花聖母》。同年9月於澳門婆仔屋改篇重演。
5. Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998.
6. Anna Novakov: 1997, p.31.

© 梁寶山 2003.

