

作品中的少女們以她們一貫的神情和姿態給出了其中一種回應，那就是「將慵懶進行到底」——只要我不暴露，不被你識破，圈套也好，陰謀也好，都拿我沒辦法了吧？這樣一來，慵懶就成了一种回絕、擾亂外界對「自我」所做的規訓與監控的反制方式，快速運轉的外部世界在這裏被迫減速乃至停滯下來，各種功能理性的邏輯頓時失去了效用。因此可以說，慵懶，是一種「患者哲學」，它以遲鈍和愚笨，對抗一切企圖加諸在它身上的「聰明的強力」。而經由這種患者哲學與日常大眾文化及其意識形態的聯絡，梁嘉賢的繪畫作品也得以將根莖伸入到香港社會與文化的某些特性當中。

談到梁嘉賢作品中的患者哲學，讓筆者回想起龐德的詩句：「這一切，世人都看作愚行。」秉持患者哲學的人，究竟是真的患者還是假的患者？

如果說將愛情開啟的另一種「真實」——例如熱戀可以讓少女與樹結合——視為愚行的人恰恰是龐德所嘲諷的愚人，那麼，梁嘉賢的這些似是而非、令人捉摸不透的繪畫作品究竟又是一種怎樣的情形呢？或許，如果有人打算將她的作品僅僅視為空泛的連環畫，又或者一種對於少女身體所作的肆意妄為的拼貼，這時候可要當心了，千萬別反被「愚人」所愚弄了才好。

### 註釋

- ① 趙毅衡編譯：《美國現代詩選》，上卷（北京：外國文學出版社，1985），頁41-42。  
 ② 為德勒茲(Gilles Deleuze)和瓜塔里(Félix Guattari)使用的概念。參見汪民安主編：《文化研究關鍵詞》（南京：江蘇人民出版社，2007），頁147-49對這一詞條所作的解釋。

黎子元 香港中文大學視覺文化研究文學碩士

## 略論周俊輝、馬琮珠的主體與媒體探索

● 梁寶山

我是虛名，這把劍也是虛名，一切都是人心的作用。（《臥虎藏龍》①）

The only journey is the one within. (Rainer M. Rilke②)

### 一 前言

還是要重回到大歷史來開始。

處身於「回歸」大局裏，香港藝壇表面欣欣向榮。然「回歸」到底是隱身抑或顯現？「受惠」於國族身份與中國當代藝術市場崛起，2001年香港首度以「中國香港」身份參與威尼斯雙年展，此後並成為慣例。與此同時，雙年展工業全速擴散，開展了香港與更多全球城市以及上海、廣州錯綜複

雜的「內交」關係。1990年代曾曇花一現的藝術博覽2008年由新人事捲土重來，乘零關稅與龐大的拍賣市場之便，成為每年5月藝壇盛事。而沿香港政經中心中環開展的荷里活道畫廊群聚方興未艾，在中國當代藝術之外，更是五花八門。西九龍文娛藝術區引起一般市民對藝術的憧憬與期盼。1990年代的「限期重拾」(last minutes recollection) 與泛政治化，預言香港將「被消失」。「身份政治」(identity politics) 已隨九七大限失去話

題性<sup>③</sup>。千禧以後香港藝術家在愈呈模糊的城市景觀以至市場現實中如何自處？本文嘗試聚焦於周俊輝與馬琮珠的藝術創作，以圖說明香港藝術家在呈現與隱身之間的兩種不同對策。無獨有偶的是，兩者的探索均建立在另一種比視覺藝術更為廣泛流通的媒體——電影之上。

## 二 早熟的事業意識

才三十歲的周俊輝，以繪畫電影定格、「惡搞」中西經典著名。2005年周仍在香港中文大學唸藝術碩士，已被當時剛開業不久的嘉圖畫廊「相中」舉行個展，可算是少年得志。周俊輝早期作品的典型風格偏重形式探索，2004至2005年間的大幅度街景繪畫，如《尖沙咀海旁》(2004)，把人手組合的全景觀照片以三連畫幅重繪，保留透視偏差，令尋常街角不再尋常。從油彩布本、水彩紙本、木顏色紙本到磁漆木本，顯示出藝術家駕馭不同媒材的能力，風格冷峻之餘並着意把個人色彩減低<sup>④</sup>。當時身兼藝術史學者的藝評家官綺雲評說：「……很少人會對黑白灰的彩虹產生同感。」<sup>⑤</sup>然而適逢本土論述回歸，畫廊東主歐陽憲則選擇強調作品的另一面：「……驟眼看來，周俊輝似在如實描繪香港的面貌，然而，像真的形體卻透露了作者對香港城市生活空虛的慨嘆。現代都市人的孤單寂寥，就此淡然道破，叫人驚愕心寒。」<sup>⑥</sup>至於那些至今仍被視為「自傳式簽署」(signature)的的士和草根生活場所作品(如《長沙灣·二零零三年五月廿六日》，2003)就更被媒體反覆炒作為獅子山下的成功故事<sup>⑦</sup>。

在「香港街道」系列之後，周俊輝便像時裝表演一樣為觀眾帶來驚喜。2005年，周把達文西(Leonardo Da Vinci)《最後晚餐》原畫中的13個人物全換置成由藝術家本人飾演(《文藝復興三部曲》第一部曲《最後晚餐》)。翌年畢業展，更上一層樓，一人分飾拉斐爾(Raphael)《學院》原畫中55個人物(《文藝復興三部曲》第三部曲《學院》，2006)。這些「攝影裝置」除了反思媒介差異，把

繪畫「進化」成攝影外，更重要的是以早被過度詮釋的高雅文化和無所不用其極的混合媒界去除圍繞在「風格—簽署」、「本土—原創」的範式，消解「原作」之餘，更希望以作者的反覆現身來消解作者。雖是「惡搞」，然而以3R相片逐格拼貼成紀念碑式規模的裝置，效果其實更像一則嚴肅的笑話，認真得令人不苟言笑。同是由藝術家真身上陣的，還有其後的《重組——〈上海灘〉——中槍》(2009)，在品牌商店前重演電視劇《上海灘》中膾炙人口的許文強中槍片段；又在藝術博覽會中與模特一起重演馬奈(Edouard Manet)《草地上的午餐》(《重組——〈草地上的午餐〉》，2009)<sup>⑧</sup>。

延續這種「問媒體」(下詳)探索，2006年起周俊輝的「電影繪畫」系列，把人們耳熟能詳的香港電影片段連同中英文字幕「還原」為定格，以磁漆重新繪畫；部分鉅製長達五米，除了一再顯示畫家的驚人魄力外，復又向已被數碼科技淘汰的舊式戲院手繪廣告畫致敬，搞亂高低雅俗、媒體進化的界線次序。其中最為人熟悉的，莫過於香港身份寓言<sup>⑨</sup>的《重畫〈無間度〉》(2007)，選取劉德華與梁朝偉兩位臥底在天台的對話場面，畫成定格之後再把定格重新拍成短片。相同的方式，還應用於2007年由政府製作的《回歸十周年》以及《願望 今天實踐 西九文化區》宣傳片上。

從形式的探索到內容主題的重拾，除了是對應香港當下的文化處境與學術潮流外(從巴特[Roland Barthes]、德里達[Jacques Derrida]到克莉絲蒂娃[Julia Kristeva]，周的碩士論文大量援引法國解構主義理論)，對周俊輝一代的藝術家而言，更迫在眉睫的，其實是藝壇早已被雙年展、策展人、基金會、學院等全球化體制所重新定義的現實<sup>⑩</sup>。誰有權去決定甚麼是藝術？誰可決定甚麼是好作品？藝術品應該是呈現於藝術家的身前或隱藏在其身後？此等問題，已是這一代人早在本科時代必須要思考並從早作出抉擇的現實<sup>⑪</sup>：

很多當代的藝術展覽中，藝術家都被隱去不提，反而展覽主題或策劃人的名氣更為重要，所以我們決定要展示藝術家本身，而喪禮是展示一個人

的場合，來到喪禮的人為的是見主人家最後一面。在展覽中我們派發一份假訃文，說有兩個年青的藝術家為藝術犧牲了，當然所有觀眾都知道這種浪漫和偉大的假象是我們自己造成的。

2001年周俊輝與同班好友關尚智還是本科一年級生，便在牛棚1a藝術空間以行為紀錄的形式「扮」喪（題為《周關聯喪》），親身演譯梵高（Vincent van Gogh）死後成名的藝術市場邏輯與“yBas”（青年英國藝術家）式「屈機美學」（end-game aesthetics<sup>②</sup>），實現成名要趁早的道理。

### 三 性別、磁漆與媒界

以挪用、裝扮等方式作為主打，周俊輝在藝壇上可謂一帆風順——叱咤海外雙年展，常現身本地商場展覽（Mall Show）。作品的話題性，令其知名度超越藝壇；各種專訪報導，讓其進入尋常百姓家。弔詭的是周的廣受歡迎，卻也使作品的批判力度成疑，甚至令其原先想要透過挪用來消解的作者復又變得更加牢不可破。由藝術家來搬演文化定型不是新事物，例如1980年代由一人分飾荷里活典型女角再拍成電影定格照的攝影家雪曼（Cindy Sherman），從邊緣顛覆中心，同時也讓自身消失於無限的裝扮之中，顯示性別的不確定性。反觀同樣的程式，應用在男性藝術家身上，卻因其原處的中心位置，不僅未能消解「經典」，反而更像附會經典、向經典致敬。

筆者認為周俊輝作品較少被談論、而又最為「過癮」之處，正是當中那種揮之不去的陽剛氣。從借用《三國》、《水滸傳》等題材，到描繪周潤發、劉德華、周星馳、梁朝偉等蜚聲國際的港產片明星；加上作品幅度與畫法的力度感，從裏到外，渾身是勁。尤其在2010年9月的個展《衍生的衍生》，概念取材自改編電影，由畫家作第三（甚至第四）次創造。不知有意或無意，大部分的選材，都集中在男主角的戲份，字幕也是談情的少、講道理的多。其中《〈三國〉：「不如棄子而取

勝》和《〈投名狀〉：「天下百姓不能被欺負的」》（均為2009年）兩幅鉅製，分別掛在相對的兩堵牆壁上，人物原型都是故事裏險中求勝的男人，在男人堆中講道理。這種選材，除了亦可作為「作者論」的另一旁證（除了藝術，周更是自少習武）外，亦剛好應合彭麗君在《黃昏未晚——後九七香港電影》裏指香港電影近年重返陽剛的現象。九七後香港電影受困於整體社會氣氛以至行業轉型的雙重打擊，電影中的男性角色再沒有九七前的意氣風發，焦慮、懷疑與宿命感成為香港電影的新格調。當中以銀河影像公司出品電影的男性視點與社會起伏周期最為息息相關<sup>③</sup>。周俊輝重畫香港電影的選材，當然是溢出個別影業公司範圍，穿梭古今、跨越中港，卻像在上演一齣齣男裝表演，展現今日華語世界的男性形象。作者對中英文字幕包含的文化差異觀察，在這些「大男人」腳下，都非焦點所在。

至於周俊輝的繪畫或重繪影像的方法，其實同樣被其話題性所掩蓋。讓媒界呈現——無論靠的是把原來合符透視視點的畫面分割成3R相片，或是利用不透明且遮蓋性極強的工業用磁漆作為塑材，都在加強媒界的臨在感。新媒體藝術的研究者波爾特（J. David Bolter）與格魯辛（Richard Grusin）認為，當代媒體的藝術運用與一般的藝術運用不同，正在於呈現媒體本身，而不是媒體所要呈現的世界。波爾特與格魯辛把媒體與藝術的關係歸類為：（1）透明的臨在性（transparent immediacy）——即媒體盡量擺透自己的物質性，把所要呈現的物象或資訊無阻隔地在觀者面前展開；（2）間媒體（hypermedia）——不同媒體的同時並置，透過它們的邊界提醒媒體先於其所要呈現的物象或資訊，例如數碼世界中不同介面的並置、甚或傳統出版媒界中的圖文同頁並置，以至利用現成印刷品重新堆砌的拼貼畫（collage）；（3）再媒體化（remediation）——即是把通過其他媒介展示的「原著」以新媒體展現。例如把小說改編成電影、甚至網絡上的角色扮演遊戲（role play game, RPG）。這種「引述」既可引觀者入信，但觀者亦同時知道這些再媒體化的內容背

後，都依賴着「原著」的存在<sup>④</sup>。他們沒有再進一步說明媒體藝術與當下社會情狀的關係，而這裏我們姑且可稱之為「後現代的倒影」。

由於磁漆揮發與流動性強，乾涸速度快，並不便於反覆描繪修正，因此這些電影繪畫其實並不漂亮，人物面部以至身體甚至可稱為「血肉模糊」，與背景也難以區分，陰影層次也欠漸進感使整體畫面欠缺境深，在畫廊燈光底下更加形成各種反光點。磁漆的效果，亦正好與菲林因為其透明特性而能以光影製造臨在感的原理背道而馳。畫作裏的場景、故事、城市景觀以至熟悉的明星偶像，雖然一方面在召喚觀者的認同、投入和共鳴，但磁漆的視覺以至觸覺和嗅覺的干擾，卻在同時阻止觀者的投入，破壞完美感。敘事電影之所以迷人，應用的正是菲林與拉康(Jacques Lacan)式鏡象原理的天衣無縫，抹去觀者周遭的現實，讓其沉醉在電影中完美的自我投射。剛好相反，磁漆卻令人不能視而不見——借用鮑德里亞(Jean Baudrillard)的比喻——正像城市的玻璃幕牆大廈，雖然映照著周遭的華麗，卻讓觀者到處碰壁<sup>⑤</sup>。周俊輝作品真正耐人尋味的地方，正在於這種曖昧性。

#### 四 「再媒體化」與「去地方」

與周俊輝的高度自覺不一樣，馬琮珠成為藝術家的路途比較轉折。原本修讀訊息系統，再於墨爾本皇家理工大學、香港藝術學院兼讀藝術，在2001年取得藝術學士學位，隨即獲獎學金負笈英國利茲大學修讀碩士，之後回港在1a藝術空間工作，間或出國參與各種駐留計劃。直至近兩三年，才不斷在香港及各地展出作品，並獲畫廊垂青。其創作從素描到繪畫、物件、裝置、攝影以及流動影像，雖然看似多變，卻一直都在素材與媒體的邊界中遊蕩，同時向內尋索身體與記憶的無以名狀。創作意圖個人得接近無意識，卻每每擊中間媒體與性意識的邊地，把意象的呈現媒體層層轉換，從差異透露出真實的曖昧性。

與周俊輝相反，馬琮珠作品的地方感並不特別明顯。2005她與其他女性藝術家策劃了一個題為《如果香港、一個「女／旅」人》的交流、展覽及研討會，當中便曾引用里爾克(Rainer M. Rilke)的“The only journey is the one within”為活動點題。在旅途上，是馬琮珠2005至2009年間藝術事業的寫照，從孟加拉到芬蘭、紐約到處短期駐留，處身於陌生的環境，積累作品。然而，這個時期的作品非但沒有顯得多姿多采，相反卻總是非常孤寂。大部分的作品沒有文字或具體的文化符號，除了自然景物，觀者根本難以辨識藝術家到底身處哪一個國家。例如《知覺無聲》(2005-06)系列照片中，只有行李箱與藝術家本人，漫天風雪，可以是華北、日本，也可以是北歐或北美任何一處。就是選取日常生活物件，如用過的牀墊、一柄扶手、線球、碎石、瓦礫、髮夾……，縱然都似曾相識，充滿生活的氣味與痕迹，卻又來歷不明。即使偶有作品透露出「香港」氣息，如《天台有片雲》(2007)和《距離的藍》(2008-09)，也是在述說回憶與家之不可復得。尤其《距離的藍》，當時身在美國的馬琮珠應邀參加一個以香港為題的展覽，於是便從網絡上取材創作。透過谷歌地圖(Google Maps)，她想要找回一個曾經與情人一起游泳的泳池。她在網絡上找到無數天台上有一片藍的影像，卻還是找不到真正的那個地方。於是便把這些無關痛癢的圖像都排列出來，記憶中的情景只能長留在記憶中而永遠缺席。就是在《天台有片雲》裏呈現的城市景觀——建築物的特色、廣告招牌中的文字——雖然暴露了藝術家之所在，但作品的焦點乃是在石屎森林中一片出期不意的雲，和被出其不意的裸露搗亂了的公／私界限。因為選材的細碎微觀，和部分作品中藝術家本人親身露面，透過作品僅能肯定的，大概只有作者的性別。

#### 五 靜觀現象界

同樣以再媒體化方式重新繪畫電影定格，馬琮珠採取的卻是與周俊輝迥然不同的手法。在她

2011年1月的展覽《靜觀》裏，展出了五組印刷繪畫 (draw-on-print) 作品，把小津安二郎《東京物語》、《浮草物語》與費穆《小城之春》電影中的場景，特別是花草靜物定格、放大、列印，然後再在模糊的黑白印刷品上重畫，把機械再現的朦朧細節重新勾勒。如前所述，馬琮珠的藝術創作從繪畫開始，逐漸廣及物件、裝置、攝影、流動影像以至跨媒介，物件的象徵意義和質地往往交疊成雙重隱喻，富於類似繪畫的視覺滿足感。她喜愛靜物，意大利藝術家莫蘭迪 (Giorgio Morandi) 對她早年的影響非常大。但當代藝術對傳統繪畫的質疑，卻令她無法再單純地回到靜物繪畫。活在高度媒體化的世界，這些在電影裏的靜物似乎是垂手可得的真實。對細節處理嚴謹如小津安二郎和費穆，每一組鏡頭都已高度美學化，馬琮珠認為在人物情節以外，這些場景才是令觀眾最難以忘懷的地方。重畫電影中的靜物，與其說是她的選擇，不如說是這些場景在召喚她<sup>⑩</sup>。

筆者看過這批作品原初的草稿和實驗，例如以《東京物語》玄關前的植物為題的一組三件印刷繪畫作品 (《小津安二郎〈東京物語〉靜物 I II III》，2011)，從沒有邊界背景的「照抄」照片、到依原來電影畫面作長方形剪裁、靜物與重複筆觸痕迹背景分離——到了最後，是直接複製品上描繪，讓背景雜音與靜物情景交融，機械再現與手迹難分；作品鑲在圓形邊框中，令人聯想起兩位東方導演在開拓電影美學的志趣，亦標示出電影／真實與繪畫／記憶的陰陽相隔。複印不同於重新描繪，在於後者可以是完完全全的無中生有，而前者則是機械的自動重複，為原著留痕 (trace)。而印刷繪畫的曖昧性，在於讓兩者覆疊、此消彼長，正好與周俊輝的磁漆作品形成剛柔對比。在展覽《靜觀》中展出的作品不單遊走在媒介之間，更在主體與世界之間徘徊，穿過後現代媒體生活的多姿多采進入現象界的探索。馬琮珠在作品中保留了電影的黑白「原色」，媒材壓縮到只剩下光與影，更能讓靜物於電影不同時段出現的差異顯現出來。電影雖是虛構，但時間卻是真實。與其讓主體在媒體與敘事中斷裂，真實被無限後退，

不如在感知的現象中物我相忘，在記憶之鏡中樂而忘返。馬琮珠的藝術，可說是在身份政治之外另闢蹊徑，在充斥着懷疑與犬儒的當代藝術中，趨近真實，選擇相信，也為靜物繪畫開拓新境。

香港藝術到底是否能為人所「認得」？她的邊界應該在那裏？還是她已經是再無解析力的虛名？她處於市場上的策略位置，抑或社會文化發展的據點？篇幅所限，本文只透過兩位藝術家的例子說明兩條不同的道路，無意為千禧年後香港藝術的整體狀況作全盤總結。有趣的是，周俊輝與馬琮珠，一個以媒體的再現強化香港身份，同時把男性的性別身份進一步類型化；另一個則在自覺與不自覺間隱抹作品的地方屬性，深化陰性美學的反思。

#### 註釋

- ① 電影《臥虎藏龍》(2000)中男主角李慕白的話。
- ② 詩人里爾克 (Rainer M. Rilke) 語。
- ③ M. Ackbar Abbas, "Introduction: Culture in a Space of Disappearance", in *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota University Press; Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997), 1-15.
- ④ 筆者與周俊輝訪談，2010年12月14日。周的原話為：「情緒——有咩好講？」
- ⑤ Koo Yee-wan, "From Gray Streets and Red Cabs to Michelangelo and Da Vinci", *Muse*, no. 2 (March 2007): 55.
- ⑥ 歐陽憲：〈序言〉，載《周俊輝作品展》(場刊) (香港：嘉圖藝術有限公司，2005)，頁2。
- ⑦ 其中以《瞄》(*Muse*)的專訪最為一錘定音。參見Sophie Lee, "The Artist as Intellectual", *Muse*, no. 3 (April 2007): 49-53。其次還有林思華：〈尋找香港感覺〉，《信報》，2007年8月30日等。
- ⑧ 周俊輝重演十九世紀巴黎的光怪陸離，「以身試法」取代原畫中的女角，更以金髮熊貓比喻國際市場中的中國當代藝術家。但博覽會現場以至其後的評論，都是看熱鬧的多，反思的少。
- ⑨ 羅永生：〈解讀香港臥底電影的情緒結構和變遷〉，載《殖民無間道》(香港：牛津大學出版社，2007)，頁1-45。
- ⑩ 周俊輝的碩士畢業論文，題為〈對應藝術史的當代藝術創作〉(香港中文大學，2006)。同代

人的參照，可見關尚智：《關尚智藝術事業小年代記》（香港：gallery EXIT，2010）。

⑪ 何佩如：〈周關聯喪六周年 死者現身說明白〉，《男人幫時報》（台灣），2007年9月3日，A3版。

⑫ James Gaywood, "yBa as Critique: The Socio-Political Inferences of the Mediated Identity of Recent British Art (1997)", in *Theory in Contemporary Art since 1985*, ed. Zoya Kocur and Simon Leung (Malden, MA: Blackwell, 2005), 89-100.

⑬ 彭麗君：〈銀河影像的男性形象與男性關係網〉，載《黃昏未晚——後九七香港電影》（香港：中文大學出版社，2010），頁67-93。

⑭ J. David Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 20-87.

⑮ Jean Baudrillard, *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton, and Phil Beitchman (New York: Semiotext[e], 1983).

⑯ 筆者與馬琮珠訪談，2011年3月18日。

梁寶山 畢業於香港中文大學藝術系，後赴英國利茲大學修讀藝術史。現為香港中文大學文化研究系博士研究生。

## 「此曾在」 ——淺談謝淑婷複製的回憶

• 丁穎茵

### 一 忘不了

意大利小說家卡爾維諾 (Italo Calvino) 筆下的佐拉 (Zora) 是一座回憶與現實渾然相融的城市①：

佐拉乃是一點一滴地停留在你的記憶裏，讓你記起綿延相繼的一條條街道，街道兩側一棟棟的房舍，以及房屋的一扇扇門窗，雖然它們自身並無特出的美麗或珍奇……為了更加容易記憶，佐拉被迫要靜止不動，永保一致，佐拉因此凋萎了，崩解了，消失了，大地已經遺忘了她。

不論佐拉的景觀如何長久不變，時間卻悄悄地將一磚一瓦磨蝕，直至遺忘掌管這一切。藉着這一座子烏虛有的城市，卡爾維諾真切又感傷地告訴我們：無論如何牢牢把握，終究沒有甚麼可以留得住的。可是，回憶刻畫了我們的經歷，塑

造了我們的為人，難道我們就任由遺忘宰割，讓一切隨風而散？

面對遺忘，香港陶藝家謝淑婷大抵會嬌怯怯、卻又不失堅定地說：不！忘不了！謝氏以身邊物事作為盛載回憶的容器，借陶泥易於壓模塑形的特性複製原物，將遙不可及的回憶變成摸得着的物品。其作品栩栩如生，俾觀眾於假作真時真亦假的虛幻中，懷想身邊事物的點滴。究竟謝氏「翻模」的物品如何抵制遺忘？而這些舊物又為觀眾帶來怎樣的回憶？

### 二 回憶的形相

謝淑婷的創作先把現成物件浸泡於瓷漿中，使之與瓷泥混成一體再付諸素燒。原物於素燒的過程消耗殆盡，而瓷泥滿滿地填塞於物件的毛孔