

的權力桂冠，是文人自謙，亦體現了「非藝評的書寫」^⑩才是當下藝評的新方向。「藝評」一般被認為是「定性」藝術品的好壞，「書寫」強調寫作者的闡釋觀點，既解讀藝術品，同時亦解讀寫作者自己。也許「藝術」和「(藝術)書寫」可以平行發生^⑩，但在市場主導的現況下，如何持續非功利的藝術書寫和評論才是最大難題。

註釋

① 樊婉貞：〈歸咎還是藝評嗎？〉，《信報》，2002年8月7日。

② 陳伊敏：〈藝評雜誌資助爭奪硝煙〉，《明報》，2010年10月4日。

③⑤⑦⑧ James Elkins, *What Happened to Art Criticism?* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 2; 55; 18; 31.

④ 「書寫伙炭」由梁展峰及Burger Collection發起，於2011年1月7日及9日舉行。

⑥ 參見廖新田：〈台灣當代藝術評論中的當代思潮介入：朝向一個文化研究的理念探析〉，《現代美術學報》，2010年第20期，頁11-37。

⑨ 高千惠：《非藝評的書寫：給旁觀者的藝術書》(台北：藝術家出版社，2005)。

⑩ 曾德平：〈香港視覺藝術評論實況兩則〉，《信報》，2002年8月13日。

梁展峰 現為香港藝術中心項目經理，並從事展覽策劃、香港視藝展覽評論。

感覺的邏輯：評梁嘉賢的繪畫作品

● 黎子元

樹長進我的手心，
樹汁升上我的手臂，
樹在我的前胸
朝下長，
樹枝像手臂從我身上長出。
你是樹，
你是青苔，
你是輕風下的紫羅蘭，
你是個孩子——這麼高；
這一切，世人都看作愚行。

——龐德 (Ezra Pound)：《少女》(A Girl) ①

認識梁嘉賢是在2010年1月舉行的伙炭開放日。我在「耳聾涼房」工作室第一次看到了她的繪畫作品，恰好就是那幅名為《欲望種》(2009)的接近四米的長卷。作品從右往左描繪了四個分別將

身體與樹枝(以及鳥兒)、紅豆、愛神丘比特、山水嫁接在一起的少女形象。這讓筆者想起了美國現代詩人龐德 (Ezra Pound) 的那首據說是為他早年的戀人而寫的作品——《少女》(A Girl)。

在這首意象派詩歌代表作的前半部分，詩人以少女的視角敘述了自己的身體逐漸與樹嫁接、融合，甚至從身體內部長出枝幹的奇妙體驗。作品對這種奇妙體驗的描寫，似乎隱喻了戀人之間情到濃時，彼此的身心交織、融合在一起的曖昧狀態：少女在自我身體的狂喜、顫抖與陶醉之中，感受到身體的每個細部，遵循着某種感覺線索，逐步與對方纏繞、結合在一起，以至於就如同是在自己身上長出了對方，甚至最終把自己變成了對方。

在這首詩歌中，正是由於有着這樣一種微妙而強韌的感覺線索充當着黏合劑，才使「少女身體」與「樹」這兩個原本無甚關聯的意象得以聯

繫、接合起來，並進一步讓「樹」與「戀人身體」發生意義的交換與融通，最後再將這些具有畫面感的意象綜合起來，通過搭設出一個虛擬的情境，把發生在熱戀少女身體中的某種難以言說的真實感覺直接呈現了出來。可以說，這種具有聯合功能的感覺線索，是一種非理性的思考序列，即一種我們將其稱為「感覺的邏輯」的獨特思維方式。就像我們在閱讀龐德的《少女》時所體會到的，如果說文藝作品總是通過一種虛擬的方式來把握真實，那麼「感覺的邏輯」則可以作為支撐這種把握方式的內在法則，讓一些在理性看來不可理喻的思考與表述方式獲得有效性。

在梁嘉賢的繪畫作品中也有着這樣一種對於少女身體的獨特感覺線索，使得在少女身體與其他材質之間能夠建立起一種交相感應、彼此滲透的微妙關係。借助這種「感覺的邏輯」，梁嘉賢找到了將少女身體與異質的意象裝嵌在一起的結合點：少女的身體是那樣的細膩、敏感，如凝脂般柔軟，乳液般流轉，彷彿可以與周遭的事物交融，可以把各種異質的有機物穿插、鑲嵌進去，甚至讓身體成為這些植入組織的培養基質。少女的身體充滿了未完成性與不確定性，以至於在某種契機之下，它可以與他者結合，成為一種混合物，乃至變成他者。因而，梁嘉賢把少女的身體視為一種開放的、可塑的、流變的媒材，而並非某些封閉的、固化的、死氣沉沉的物體。換句話說，這種身體更接近於鮮活的「肉身」，而並非被理性所框定了的「人體」。

在2009年，梁嘉賢首先完成了兩幅明確地遵循了這種「感覺的邏輯」的作品：《小桃氣》與《小菊氣》。作品中如同凝脂一般的少女身體被分別植入了桃樹和菊花，特別是在身體與植物枝幹的嵌合處顯露出來的粉紅色褶皺，細緻地將少女身體的獨特質感表現了出來。到了上文提及的《欲望種》，則代表着畫家對於這種內在法則已經駕輕就熟。到了2010年，又有《可口湖》、《皇后的鏡》等同類型作品面世：在前者當中，少女帶着幽怨的神情，手臂、腰肢和臉龐被插滿了潔白的鵝毛，無論是在感官還是隱喻上都構造出了令人印

象深刻的效果，而後者則借助「少女」與「白鵝」兩個意象的疊加形成了一種修辭手法，使得少女在與白鵝的渾然一體中獲得了白鵝的淨白與優雅。

梁嘉賢的這些看似任性而為的作品實際上將身體的豐富可能性重新呈現了出來，拓寬着我們對於身體的理解：在身體與外界，以及其他物件之間，各自的領域是相互敞開、彼此滲透的，雙方的邊界線是在不斷游移、逃逸的，因而並不存在一種絕對的二元對立和主客分野的關係。進一步說，這種對於身體轄域的重新開啟，是對由理性主義哲學所建構出來的「現代身體」的「解轄域化」^②，是嘗試把身體，以及身體的知覺，從現代社會日常生活中由功能理性支配的整套話語體系（或者說知識／權力體系）及其對身體的規訓、刻錄與監控之下解放出來。如果要追溯梁嘉賢繪畫作品中這種內在法則的形成過程，我們或許可以視她在2006年完成的《蕉潮》（共五幅一組）為一個具有過渡性和準備性的開端。

在這幅作品虛擬的情境中，由於香蕉成了席卷大眾生活的時尚潮流，使得人們極盡各自所能，將身體與香蕉糅合、裝嵌在一起，甚至通過吞食香蕉來讓身體長出香蕉，人們不惜大費周折、異化身體，僅僅是為了顯示自己的新潮與入時。梁嘉賢通過一種在理性看來是毫無道理的邏輯，把香蕉這種無緣無故的物質嫁接在人物的身體上，實則恰到好處地影射了當前消費主義社會中人們的「戀物成癖」與「自我異化」。這裏，梁嘉賢作品中的「身體」第一次成為了一種開放的、具有可裝嵌性的媒材，身體的可塑性及其不斷異化、衍變的過程也在這裏被呈現了出來。而作品中的人物在時尚潮流的驅使下所主動展開的對於身體的改裝與重塑，其實也喻示了現代人的身體已經被捲入到日常生活中無處不在的各種具有當下性和策略性的「自我配置與生產」之中。這也就透露了某種建基於「身體的可裝嵌邏輯」而繼續推演到下一個步驟的邏輯線索，即作為一種媒材，身體根據自我需要是可以自主地重新裝配的。

這條線索或許是幫助我們解讀梁嘉賢作品的另一個關鍵的切入點。首先，從《蕉潮》開始，延

伸至《小桃氣》和《小菊氣》，如果說前者中的人物將自己的身體與香蕉裝嵌到一起是為了追趕潮流，那麼在後兩幅作品這裏，少女把桃樹和菊花植入身體，則應該是為了裝扮與美化自己的身體而不惜對其付諸的「種植手術」。再回到《欲望種》，作品中的四個分別將樹枝（以及鳥兒）、紅豆、愛神丘比特、山水嫁接到身體上的少女形象，則更為明顯地呈現了少女在某種情境中，策略性地將個別的異質物體吸納、捲入身體的一種自主裝配過程。而推動這個身體裝嵌過程的，則是身體本身的欲望，更確切地說是身體這部「欲望機器」。這部具有生產性和結合性的欲望機器在應對當下需求時，會相應地將不同的「零件」裝配到自己身上，以期發揮出不同的功能來實現對某種欲求的滿足。例如那個將身體與樹枝及鳥兒嫁接在一起的少女，希望以樹枝遮蔽自身來迴避滋擾，借助鳥兒的嘰喳亂叫來掩蓋外界的噪音。而在臉上鑲嵌了紅豆的少女則借助隱語來向某人表達相思之情。至於在身前身後種上丘比特的少女，顯然是期許愛神能夠百發百中地替她覓得佳偶。最後那位少女把山水與身體結合，似乎是希望尋得一片屬於兩個人的淨土。

然而弔詭的是，少女們儘管策略性地完成了身體配置和自我改裝，但是回到所處情境中，她們的小算盤或許也只會是「機關算盡一場空」：鳥兒的吵雜聲大概並不能帶來片刻的內心清淨；某人對少女苦心經營的相思隱語報以冷淡的誤讀，揭露了彼此之間的不可理解；愛神所持弓箭的雙重性——黃金利箭使人熱戀，鉛做的鈍箭惹人厭惡——從遊戲的預設規則上就已經註定愛情要使人傷痕纍纍、身心俱疲；而渴望一片二人淨土的少女卻由於地球環境早已受到污染而必然會美夢落空。這裏，少女們的失敗似乎是早已設定好了的，並不會因為她們努力自我改造而發生轉機，其原因就在於，其實少女從一開始就已經墜入了某種圈套——墜入了作為圈套的世界當中。這種宿命氣氛也從不少配搭在畫面一旁的「打油詩」中表達了出來，例如《可口湖》中的文字就這樣隱喻：「無論你是鵝還是鴨都要變成別人口中的美

食。」面對這種困境，其中一種較為清醒的做法就是迷途知返，比如像《小菊氣》裏邊少女的同伴執意為少女拔除種在身上的菊花。這也讓筆者想起梁嘉賢早年的一幅作品《完美的腿》（2006）。作品中渴望擁有一雙修長美腿的短腳兔經過一番自我折騰後最終覺悟，明白了返璞歸真，捨棄累贅，才得快樂真我。

回顧梁嘉賢歷年的創作，對周遭事物和外在環境的不信任，其實一直暗含在她的作品之中。可能在她看來，這個紛繁錯雜的世界有着太多大大小小的「圈套」，稍有偏差就會身陷其中而不可自拔。特別是對於當代女性而言，看似可以自由、自主地縱身投入到物質消費與時尚生活之中，說不定其結局也只不過是使自身「物質化」，反倒淪為被別人消費的欲望對象；而她們對於某種自我嚮往的美麗童話的熱情編織、苦心經營，很可能只是在不知不覺中馴服於別人灌輸到她們腦海中的虛假理想，使她們的一切努力從開始就註定是一種虛妄與徒勞。

這條對世界懷有莫名疑慮的內在線索，一直延伸到2010年5月份舉辦的梁嘉賢第二次個人展覽。無論是展覽主題《陰天的童話》——旨在說明童話未必都是那麼光明、美好的，還是具體到展出的作品，這種一以貫之的不信任感都得到了明確的呈現。例如《雪姑》（2010）中的白雪公主，就淪為七個小矮人打算分食的果凍——其中一個人還不忘為她添上了煉奶。而這種不信任感再推進一步，則變成了一種「陰謀論」。例如這次展覽中惹人注意的那幅《吃不下你》（2010），以及同樣怪誕、詭異的《國王沒穿衣》（2010）。這些混淆了人獸身份，不知道是人披着獸的外皮，還是獸披着人的外皮的不明身體，形成了解不開究竟誰包含着誰、誰在裝扮誰、誰是本體的自我悖論。這種陰謀論的架構，沒有敏銳而多愁善感的內心世界，不對當今社會產生懷疑、焦慮，乃至時常經歷一種看似杞人憂天，實際上說不定恰恰是一針見血的反省，或許是很難想像出來的。

面對一個令人無法釋懷的、充斥着圈套和陰謀的世界，應該採取怎樣的態度呢？梁嘉賢繪畫

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「愚者哲學」，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」。而經由這種愚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愚者哲學，讓筆者回想起龐德的詩句：「這一切，世人都看作愚行。」秉持愚者哲學的人，究竟是真的愚者還是假的愚者？

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