



禽約翰·葛瑞森の後庭（生怪胎）¹

Cindy Patton 原著，楊雅婷翻譯

古早的歷史

1991年，一項由約翰·葛瑞森（John Greyson）與麥克·巴塞（Michael Balsler）籌劃的「多倫多社區近用頻道錄像計畫」（Toronto community-access channel video project），在倒數第二集——其內容為愛滋病毒在當地南亞社群裡的情況——冒犯到電台的敏感神經後被勒令停播。負責做出這個決定的是羅傑斯第十頻道（Rogers Channel 10）的節目部經理艾德·納瑟洛（Ed Nasello），他特別引述片中「男人熱吻並愛撫大腿」的內容（Harris 1991），形容這集由當地製片人伊恩·拉希德（Ian Rashid）²與吉塔·薩塞納（Gita Saxena）執導的影片 *Bolo! Bolo!* 「露骨」而「品味差」，破壞了社區近用電視資源政策裡所隱含的信任。拉希德和薩塞納則聲稱該影片的露骨程度與晚間十點之後出現在主流頻道的內容不相上下，目

1 本文原文標題為 "Buggering John Greyson"。有關禽後庭（bugger）在本文中的理論含意，請參看註 4 及其相關正文部分的討論。

2 拉希德接著導了好幾部頗受好評的獨立製片電影。而繼續在多倫多從事獨立電影／錄像工作的賈斯伯·吉凡·薩塞納（Kasper Jivan Saxena），目前是「未知博物館」（Museum of Incognita）計畫的主持人。製片人接受每集約 5000 元的政府補助金，這筆錢甚至不夠支付製作成本。*Bolo! Bolo!* 是由南亞的同志 / 酷兒錄像藝術家出於熱忱不計報酬所拍出的作品。（Saxena 2011。亦見 Waugh 2006: 436, 495）。



的在於提出問題，探討排外、恐同與種族歧視等心態在建構這次禁播所訴諸的社區標準時所扮演的角色。但是愛滋運動份子則更推進一步：在那個早期階段，當對抗愛滋病毒的藥物尚未顯示任何真實的成功希望的時刻，他們控訴該電台協力助長了一場由靜默與不作為（inaction）所造成的屠殺。任何討論——關於公共近用（public access）與社區標準之間的矛盾，關於健康與再現（representation）——都在這場騷動中不見了。製片者幾乎沒有機會解釋他們如何精心製作這個節目，以期對年輕的南亞男同志發揮教育作用，而又不至於在牽繫緊密、屬於相同民族文化的街坊鄰里中加劇恐同心態，也不會在更廣大的、意圖將愛滋病之「根源」種族化的社會中引發充滿種族歧視的反彈。

曾經有段時間，社區近用有線電視為各式各樣的政治實踐提供了革命性的多種可能，包括發展出一種非商業的反美學（non-commercial anti-aesthetic），可做為愛滋運動激進派對於主流媒體的批判——米歇爾·費爾（Michel Feher）形容這是「第一個有本事迎戰新自由主義興起的政治行動」（Feher 2010）。那個大致已被遺忘的 *Bolo! Bolo!* 劇集就出現在這段短暫的期間裡。就錄像民主（video democracy）而言，那是一段激勵人心的日子，有著各種不同身分和多邊社群關係的年輕藝術家在共用製片設施時彼此接觸交流。愛滋藝術家／運動者於 1980 年代晚期到 1990 年代初期製作的特定作品，無論仍存留著哪些名字或透露身分的獨特手法，都展現出一種集體的美學：他們拒絕太過簡化的在政府諸多謊言背後揭發單一的真相³

3 1989 年，美國與加拿大共同製作（「錄像資料庫」[The Video Data Bank] 與「V



，相反地，他們透過各種不同的方式，創造視覺景象，試圖強迫觀眾——也就是見證者——承認自己也是這場屠殺中的共謀。

那段時期的革命熱情已然消退，其間的諸多勝敗，即使連存活下來的社運參與者（許多早期藝術家在最致命的這幾年裡或隨後不久去世）也不復記憶。愛滋／藝術／激進主義風起雲湧的這十年至少在兩個陣線上逐漸黯然失色：首先，多種治療愛滋病患的可行方式在 1990 年代中期降臨，這個經常被引述的轉機促成了策略上的重新結盟，結果只剩下少數的社運參與者繼續努力爭取寬廣的平台來為所有容易感染愛滋病毒的人們創造更好的生活。葛瑞森 1989 年的紀錄片《世界病了》（*The World Is Sick*）美麗地呈現了對於阻礙增進健康的結構性因素之批判，但是這批判卻在提倡近用愛滋病毒治療的運動轉向中被消音了。我們一口氣（也許是兩口氣）從許多人主張「教育是唯一的疫苗」的時代進入了另一個時代：在這個新的時代裡，預防式的治療——亦即讓每個愛滋病毒帶原者，甚至沒有愛滋病毒、但處於「高風險群」的人，在感染後立即接受愛滋病毒藥物治療——被吹捧為和疫苗相同的東西。

其次，公共近用有線電視被影像紀錄科技的微型化所取代。到

Tape 媒體資訊與銷售網」等公司）、由比爾·赫瑞根（Bill Horrigan）與約翰·葛瑞森共同策劃的《抗愛滋影片集錦》（*Video Against AIDS*），顯示在之前的三年間所拍攝的眾多作品所具有的藝術多樣性。那些在概念上較容易辨識的作品——像是對於勇敢生活的個別愛滋病患之細膩描繪、政治行動的紀錄片，以及在各式各樣的社群中發展出來的教育作品——都與實驗性作品形成對比，後者剪接並交替呈現歷史上與當前的暴力和創傷，將各種民俗傳統（它們為人性中的勇氣和怯懦提供了更大的隱喻）交織在一起，試圖震撼觀賞者，促使他們重新思索自己在面對這些迅速開展的社會與政治事件時，所秉持的道德立場。



了 2000 年，任何人都能用行動電話來攝影或創作短片——比起社運參與者曾經使用而發揮絕佳效果的笨重手提錄影機，行動電話的畫素更高、儲存容量也更大。2005 年開始，YouTube 邀請全世界進行圖像分享，將整個星球擁抱在溫暖的模糊感中，同時避開品味的觀念（一個虛擬社群的標準要坐落在哪裡呢？），並且將關於內容的辯論，從近用管道與審查的問題，轉移到智慧財產的問題上。日益拓展的視域，以及愈來愈著重從生物醫學的角度進行愛滋病毒治療——意謂著必須對製藥工業做出巨大的妥協——這兩種發展一起被掃進了某個龐大而醜惡的科技容器中，削減了許多集體的、以身體為基礎的政治組織動員（political organizing）形式，而這種政治組織動員正是 1980 年代愛滋運動的特色。

葛瑞森的作品大致標註出這些轉變的開端與結束。他在 1987 年拍攝的《ADS 流行病：學會害怕性》（*The ADS Epidemic: Acquired Dread of Sex*），連同芭芭拉·漢默（Barbara Hammer）的《花言巧語：媒體的愛滋歇斯底里症》（*Snow Job: The Media Hysteria of Aids*, 1986）、艾薩克·朱利安（Issac Julien）的《這不是個愛滋廣告》（*This is Not an AIDS Advert*, 1987）、普拉娣巴·帕瑪（Pritibha Parmar）的《重構愛滋》（*Reframing AIDS*, 1987），揭露了煽情的媒體在愛滋病的脈絡中為公眾設定理解性相（sexuality）時所扮演的角色。接下來的六年間，AZT 及其他與之競爭的抗愛滋藥物先後獲得許可，男同志則從被遺棄而只能等死的社群成員，轉化成個別承受臨床試驗的身軀主體（body-subject）。葛瑞森在 1993 年的《Zero Patience》一片中精彩地紀錄了這場複雜而超現實的轉變——



這部類型混仿片（genre pastiche）將科學的幻想與性幻想疊覆在一起，描述各種複雜的療法如何不僅開始規範個別男人的生活，更規範了那些正在努力發展出新社交策略以處理非瀕死主體的同志社群。《Zero Patience》一片也反映了該時代科學的異議立場：那些批評施行臨床試驗、批評太過偏重少數幾種治療策略的醫師和病人雖然證據確鑿，最終仍被貼上了「蓄意阻撓者」的標籤，從而使得關於臨床試驗倫理的重要辯論被噤聲。在《世界病了》一片裡，備受爭議的治療運動積極份子麥可·卡倫（Michael Callen）一針見血地指出：「問題在於，有一群小丑正等著因為終結愛滋病而領諾貝爾獎」。在《Zero Patience》中，卡倫扮演懷疑者，在一條充斥著藥丸的河中漂流而下（暗示他被出賣了嗎——sold down the river?），同時發出極高音的唱腔。卡倫當然希望看到「愛滋病終結」，但他強烈論稱，科學野心導致專家不願意研究如何調整或重組既有的療法，以便幫助愛滋病患應付各種伺機感染，而直到 1990 年代末，伺機感染都還是造成病情快速惡化的主要原因。卡倫沒能活到寫出第二首批判的詩：1996 年溫哥華的國際愛滋研討會上宣布了第一代確實成功的抗愛滋病毒「雞尾酒療法」，但是愛滋病患直到今日仍然在應付各種副作用：包括新陳代謝的、體型上的、心臟中毒的、骨骼退化的，以及致癌的副作用。即使在目前的綜合治療中，這些副作用也只能減輕，卻無法根除。

混仿與雞姦

葛瑞森早期專門探討愛滋的作品，與其他活躍於 1980 年代晚期



的藝術家的同類型作品，共同分享了一些特殊的技術；這些藝術家包括居住在紐約的珍妮·霍澤爾（Jenny Holzer）、琴恩·卡洛莫斯托（Jean Carlomusto）、葛瑞格·柏多維茲（Gregg Bordowitz）和格蘭·費理（Gran Fury），以及西岸的芭芭拉·漢默和十幾位在洛杉磯參與「抗愛滋藝術計畫」（Arts Against AIDS project）的藝術家。他們都使用了鮮明而直接的視覺提示，以凸顯這種藝術不僅揭露在公眾論述中遭到壓制的資訊與政治立場，同時也批判隱含了各種排斥系統的公共領域——人們以為公共領域中進行著民主辯論，事實上，公共領域已經是被這些排斥所形塑而成的。德國劇作家布萊希特（Brecht）認為藝術具有去熟悉化的效果（defamiliarizing effect），而 1983 年開始出現的 MTV 則讓蘇聯電影大師愛森斯坦（Eisenstein）的蒙太奇理論能在早期音樂影片中快速復甦，葛瑞森雖然同樣受到上述二者影響，他在這個時期的中長度作品卻與其他愛滋／社會運動藝術家的作品不同，主要差異在於他對深受男同志喜愛的經典好萊塢電影的興趣。如同維托·魯索（Vito Russo）與麥可·布朗斯基（Michael Bronski）都指出的，這些男同志往往越界認同影片中的女性角色（Bronski 1984; Russo 1987）。在不同觀念——視同性戀為激進的慾望，或者視同志認同為民權訴求之基礎——彼此競爭的脈絡下，葛瑞森的系统性混仿——他後來將這種作法描述成「殖民」某些特定電影類型（"colonizing" specific genres）（Greyson 2009）——導致了兩種不同的策略。「酷兒化」（queering）生氣蓬勃而大膽地指出常見於現代西方文化中、變態而富含情慾的絃外之音——伊芙·賽菊克（Eve Sedgwick）在其深具影響力的著作《男



人之間：英美文學與男人的同性社交慾望》（*Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*）中也指出這點，認為與文學中的肛原性慾（anal eroticism）有關（Sedgwick 1985）。「酷兒化」與 1970 年代到 1980 年代的諸多歷史－批判取向（historical-critical approaches）正好相反，這些歷史－批判取向試圖追溯女同志與男同志做為特定現代藝術作品之原創者所具有的偉大意義——這類作法基本上是讓某些特定藝術家出櫃現形，把他們的作品定位為一種少數族群的文學（minority literature）。葛瑞森則運用酷兒化來達到雙重效果：一方面指出「同性情慾」（the homoerotic）與「濫情」（the sentimental）之間的虛假分野，然後又主張「同性濫情」（homo-sentimentality）是浪漫愛情類型的基本成份。他運用間諜或特務的角色來玩弄彼此對立的批判立場，這樣的角色拒絕讓觀賞者輕易為下述問題找到答案：是否同志總是在異性戀的脈絡中憂心忡忡會被揭發身分，亦或各種異性戀規範的空間（heteronormative spaces）一直而且已經在崩解中。舉例來說，在《浴後》（*After the Bath*）這部影片中，葛瑞森轉切（intercut）各種鏡頭——包括十九世紀多幅裸體男孩畫像的照片，以及由各種年齡的男人重新扮演其中一幅畫（標題為 *After the Bath*，即本片片名由來）然後拍下的影片，還有對於涉入安大略省倫敦市（London, Ontario）一樁孩童色情／未成年性醜聞案的警察、記者、男人和「男孩」所做的訪談。該片嚴厲指控警方和一位報社編輯將發生在法定性行為同意年齡（age of consent）前後的男性之愛，與性虐待混為一談。這部作品的政治目的則是要指出，聳動奇觀（spectacle）已經使得一般公民都認知年輕男性的身體



在當代文化的每個面向（包括家庭和教會）裡都是高度被情色化的。

第二種手法不僅被運用在上述兩部主要的愛滋作品中，也用在《妖魔的塑造》（*The Making of Monsters*）這部綜合音樂劇與實境秀、敘述一樁恐同謀殺案的短片裡。它看起來與第一種手法相近，但含有破壞性的意圖：操你（fuck you）。我願意追隨法國後結構主義理論家吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）形容他自己與他所改造的哲學之間的關係，將此策略稱之為「雞姦」（buggery）⁴——「從一位作者的背後偷偷摸上來，製造出一個認得出是他的、但又醜

4 我用這個概念（雞姦）來區分葛瑞森早期愛滋作品的兩個要素；為了避免此用法被解讀為其本身即是一種出於恐同心態、對於法律範疇的襲用——男同性戀者曾經在此範疇下遭到逮捕——我要指出，至少從 1987 年開始，同志藝術家與文學批評家便直接而明確地談到，在有關性伴侶人數與性愛形式的流行病學數據（具體地說，就是過多進行肛交的性伴侶）與肛門的象徵意義之間，常有交互指涉、彼此混淆的情形出現；最顯著的例子便是里歐·柏薩尼（Leo Bersani）經常被拿來辯論（也經常被錯誤解讀）的精神分析作品：〈肛門是不是墳墓？〉（*Is the Rectum a Grave?*）（Bersani 1987）從 1980 年代晚期一直到 1990 年代中期，由於人們將焦點聚集在保險套上，致使大家對於戴有護罩的陰莖興趣大增，肛門的問題暫時被拋到九霄雲外。但肛門在新的千禧年重返論壇，當時，無保險套的肛交（barebacking）與陰道性交所導致的懷孕（baby bump），是兩種用來判別非法的與正常的體液交換的跡象；而弔詭的是，在它們所構成的雙螺旋論述中（double helix discourse）（譯按：原文僅作 "helix discourse"，但作者在來信中補上 "double" 一字，並解釋之所以稱為「雙螺旋」，是因為這兩種性質類似、但在道德規範上被界定為相反的行為，必須依賴彼此的對立 / 襯映才能具有完整而明確的意義），體液交換的概念再度被迫承認它所發生的位置（亦即在肛門或在陰道）。難怪我發現自己和其他人都在過往中尋覓一條至今仍足以達到目標的前行路徑：也許還得賠上一點前認同時期的粗野舉止（pre-identitarian rough play）（譯按：此指作者選用 buggery 一詞的作法，呼應作者在一開頭想避免的指控——「前認同時期」指同志社群的政治認同尚未建立、「buggery」可用來羅織入罪的時代，「粗野舉止」指這種用法可能會冒犯或傷害某些人）。



惡怪異的後代」(in Massumi 1992, 2)。德勒茲並不將影片看成一種藝術或再現，而視之為一種時空本體(ontology of space-time)(Deleuze 1986)。酷兒化和雞姦雖然表面相似，但是我認為做為本體，這兩種策略對於處在接受端的那些人來說是相當不同的：酷兒化透過記憶來改變觀賞者，使他／她不得不認知並承認同性情誼在他／她所居住的美學與社會世界中所佔的優勢。雞姦則是帶有暴力意圖的去熟悉化——震駭觀賞者，令其感到必須為自己形成作為或不作為(shaping action or inaction)而負責。

以這種方式解讀，葛瑞森早期理直氣壯的政治性作品及其後期較商業化的成功之作，兩者間的關係與其說是產製成本有別⁵，倒不如說是對於「在愛滋時代談論同性情誼」這個問題所提出的兩種解決方式。由於將同志等同於愛滋病的看法日益普遍，為了對抗此一趨勢，葛瑞森運用策略來阻撓觀賞者過於簡化的把電影解讀為與愛滋相關，以免這種解讀透過引進不明說的愛滋問題來肯定反性(anti-sex)的觀點。這些以政治宣傳為目的的愛滋作品，顯示葛瑞森對於他所「雞姦」的各種電影類型有精準深入的掌握，使他能善用紀錄和描繪的手法，而不會讓觀賞者在應該釋放其憤怒之力量時卻耽溺於講述個人悲劇性死亡的流暢敘事中。

5 1989年的兩部愛滋作品都以極低的預算迅速拍成，《給雷·納瓦洛的信》[Letter to Ray Navarro]也是如此——後者預示了《無花果樹》[Fig Trees]中對於聲音的處理；相較之下，《男情難了》(Lilies)和《海神之戀》(Proteus)就有可觀的製作預算和充分的時間拍攝。



世界生病了

1989年葛瑞森從國際愛滋研討會現場做了錄影報導，他強調人們是在多樣且經常分裂的現實中經歷這種傳染病的。他在報導開頭的旁白指出：將會有「許多對於所發生之事的敘述與說明」，觀眾「應該謹慎地觀看這則以多倫多為中心的版本」。這個旁白不但承認了仍在進行中的魁北克分離主義辯論，也凸顯新聞報導經常未能站穩自己的觀點。葛瑞森並指派扮裝的新聞從業人員拉洛許（Laroche）扮演一名流氓記者，從而「雞姦」了美國有線電視新聞網 CNN 在 1980 年代發展出來的「來自前線的持續報導」風格。（1991 年，CNN 透過波斯灣戰爭而成功晉升為新聞界龍頭，在其聲勢鼎盛的時刻，我猜想，那擁有許多偽裝與口音的女主播克莉絲汀·艾曼普 [Christiane Amanpour]——她當時才剛報導完共產主義陣營的垮台返回美國，緊接著又將遠赴科威特和塞拉耶佛——是否為了想要報導一連串讓美國人看不順眼、不遵守性別界線打扮的大英國協電視名人而不理會美國知名主播沃爾特·克朗凱特 [Walter Cronkite]）。葛瑞森使用一名扮裝記者的作法，讓藥廠業務代表的訪談顯得更加可憎——他們顯然沒有覺悟到自己在這利用疾病牟利的商業剝削中所處的位置，他們還說：「我們之所以這麼做，是因為我們以為可以造成改變，商業化是件值得促成的好事。」（語出研發 AZT 的藥廠。AZT 目前雖已被取代也不再受專利保護，但開發中國家的「小藥商」公司會把它當成非專利藥品——亦稱學名藥——來生產，在這些國家裡，AZT 依舊是愛滋病毒治療中的關鍵核心藥物。）



一家愛滋病毒檢驗公司也說：「對我們來說，能佔有 2% 的市場就很棒了！」（愛滋病毒檢驗是最不受媒體觀眾歡迎、但卻有可能成為最賺錢的製藥業。由於幾乎不需要任何激進式的創新，它們的研發成本－銷售比值遽升。各種藥物不斷被研發與取代，但因愛滋病毒檢驗逐漸成為慣例程序，即使在愛滋病毒感染減少或終止之後，剩餘市場仍將延續許多年，人們還是會繼續憂心：「我沒感染……好在我仍然沒感染！」）就連不起眼的保險套生產也令製造商垂涎不已，葛瑞森就捕捉到一位產業代表在無意間說出的雙關語：對於保險套的需求「竄升」了 20%。（原來用語是 shot up；譯按：shot up 也有注射靜脈非法藥物的意思）。

葛瑞森在影片中貼切地描繪了早期愛滋研討會的荒謬。在這些大型研討會中，純科學直接遇上了自己應該服務的憤怒身體，然而，葛瑞森不可能想得到自己正在紀錄一段如今幾乎蕩然無存的歷史——也就是性健康（sexual health）如何建立一致性與寬廣性，終於全面籠罩愛滋病。他在影片中記錄了各式各樣的社會運動者聚集在加拿大蒙特婁，強調以人權為基礎、在社區內進行也由社區來進行的工作。「泰國終止愛滋兄弟會」（Fraternity for AIDS Cessation）的納堤（Natee Teerarojjanapongs）談到與貧困的男妓共同努力，維護後者「拒絕無保險套的性行為」的權利；同時該團體也發現，向男孩買春的嫖客也同樣需要接受教育，因此立即在酒吧中開始進行這項計畫，並受到酒吧支持。來自多倫多的妓權運動者薇樂莉·絲葛（Valerie Scott）強調性工作者在預防教育中扮演的角色，並且批評「所謂科學」聲稱「娼妓正將病毒傳染給白人中產階級」，她說



肉約翰·葛瑞森の後庭（生怪胎）

：「我們很清楚那不是事實，因為果真如此的話，半數的政府官員早就已經死掉了。」葛瑞森影片也介紹了英國愛滋病患聯盟以及慈善機構 Mainliners 的成員約翰·莫當（John Mourdant），Mainliner 這個用藥者的運動團體致力於組織上癮者「為自己也為同好」提供服務。還有影片介紹了美國原住民愛滋運動者卡蘿·拉法佛（Carol Lafavor），她提出了一個至今未獲答覆的問題：「要犧牲多少印地安人才能引起人們關切？100 個？1000 個？多少印地安人才抵得上一個白人？」更令人忍不住潸然淚下的畫面是麥可·卡倫那隨著生命一起消蝕殆盡的樂觀心態，他認為環繞著健康議題而出現的運動「有潛力改變人們從事科學和醫學的方式」。

粉紅繫蔓

緊接著《世界生病了》之後，《粉紅繫蔓》（*The Pink Pimpernel*）拍攝完成。在這部影片中，愛滋運動搶走科學鋒頭的潛力，以一種不同的形式展現。1905 年問世的英國舞台劇與小說《紅花俠》（*The Scarlet Pimpernel*，主題為法國大革命），引發了以各式假面英雄（masked heroes）為主角的文藝風潮；而寄生在《紅花俠》及這整個類型之上的《粉紅繫蔓》則以後設政治的雞姦手法（meta-political buggery），將同志家庭劇情（gay domestic drama）與關於治療運動（treatment activism）在多倫多興起的訪談內容編織在一起。該片旨在抨擊自以為是的社會運動者，其情節以波西（Percy）的秘密生活為中心。表面上輕浮膚淺、不關心政治的波西其實是個走私者，他將病患迫切需要用以治療伺機感染的藥物，從水牛城偷渡過美國邊



界。他那「行動派」的男友總是忙著為波西拒絕參加（理由是「我可不能錯過一集連續劇！」）的各種示威活動做準備，絕望地表示他們的關係已然觸礁（「我們漸行漸遠了！我們一定得談談……等我今晚從必治妥 [Bristol Myers] 示威活動回來之後」）。然而就在此時，波西與另一名間諜秘密謀畫將一批必治妥藥廠拒絕運送的藥品帶進加拿大。

嘲諷安全性行為

除了上述有關「什麼才是運動的正確形式」的辯論之外，還有第二個平行發展的辯論構成了理解 *Bolo! Bolo!* 一片禁播引發反應的背景脈絡。1980 年代，兩種再現政治（politics of representation）表達了兩種性政治（sexual politics）：同志人權運動運用「有尊嚴地公開出櫃」策略，迫使主流社會承認同性戀者也抱持著和他們一樣的價值觀和願景；「紫色左派」（the lavender left）則視同性戀為反文化（counter-culture）的一部分，並倡導同性性愛作為向整個異性戀機制挑戰的革命行動。流行病學家接著上場，針對持續上升的愛滋病毒感染率，他們的數學運算確認了兩種解決方法：減少伴侶數量或停止肛交，可是大多數男同志都覺得這兩種建議不僅語帶貶損也顯示其對同性戀文化的內在機制一無所知。在這個節骨眼上推出的性政治藝術因此冒著被解讀為具有殺人傾向的風險，影片製作者必須確定男同志明白自己是一種特定形式的政治－性教育的對話者與主體，但同時又抗拒將同性慾望與任何特定的男同志刻板印象混為一談。葛瑞森對這些論辯的貢獻在於他把關於性的知識和建議



呈現為已經存在於酷兒社群與再現之中，在他的《粉紅繫蔓》中就嵌入了四段關於安全性行為的色情短片，都是由著名的已故（同志）藝術家們所拍攝的，包括以黑白鏡頭翻拍法國作家惹內（Genet）唯一的影片《愛慾之歌》（*Chant d'amour*）、德國導演法斯賓達（ Fassbinder）改編自惹內同名小說的電影《霧港水手》（*Querelle*）、諾曼·麥克羅倫（Norman McLaren）與克勞德·朱特拉（Claude Jutra）的《椅兒的故事》（*A Chairy Tale*）（配上英國合唱團 UB40 所演唱的 "Cheerio Baby"），以及安迪·沃荷（Andy Warhol）的《口交》（*Blow Job*），每一段影片結尾都提供真槍實彈的性愛場景，藉以突顯原作中同志情慾的絃外之音。葛瑞森也戲弄色情片進行安全性教育時所採用的各種教化形式，有時透過視覺呈現與敘事來強調保險套是一種可能具有情色效果的附加物，有時又透過片頭的免責聲明（「本片中所有的演員都使用保險套」），然後拐彎抹角地拍攝各種昭然若揭的跡象（我曾在別處指出，那就是閃亮與不閃亮 [shiny and not shiny] 之間的差別）（Patton 1996），用這些手法來指出保險套永遠不可能性感火辣。在葛瑞森片子推出的前幾個月，德國導演維藍·史派克（Wieland Speck）設計了拍成色情片的廣告作為商業作品的預告片⁶，葛瑞森對於色情與性安全教育的雞姦惡搞

6 在蒙特婁的國際愛滋研討會上，我是專題討論小組的一員。小組討論其間，史派克公布了他為一些德國色情影片 / 出版公司所設計的、以安全性行為為主題的色情短片。真可惜葛瑞森當時在別處忙著拍攝「愛滋釋放力量聯盟」（Aids Coalition To Unleash Power，簡稱 ACT UP）和其他的抗議活動，因而錯過了這場討論會——它將另一種異議形式不偏不倚地放置在科學色情片（pornography of science）的核心。容納 600 人左右的討論室完全坐滿，研討會必須延遲開始，直到它能將討論過程播送到主廳裡更大、但也更公開的放映空間。當這些短片出現



恐怕會讓其後出現的作品對應該呈現怎樣的情慾特質感到困擾。但是這些片子本身很性感、好笑，而且充滿政治意味（仔細想想，這可能需要非常特定的觀眾群……）。

正如 1980 年代早期的許多色情片一樣，葛瑞森翻拍自惹內的片子也提到實際的同志作為（例如挖洞隔牆玩鳥的「榮耀之洞」與它們所促成的夢幻奇遇），然後暗示當男人在從事這種彼此分隔的性行為時腦中閃現過什麼內容。我們看到兩個男人站在一道公廁隔間的兩側，接著轉化為幻想中的場景，變成兩個男人站在一間牢房的兩側，然後隨著（硬紙板做的）牢欄被「打破」，獄卒／警察跨進去「抓」牢犯，結果卻提供他們潤滑劑和保險套，這場景又很自然地轉變成對於警察的幻想。真是群頑皮的男孩！

葛瑞森翻拍自法斯賓德的短片顯示兩個男人互相親吻，並且一件接一件地脫去彼此的衣服。葛瑞森模仿低產製價值的色情片，大部分的「連結」動作都被剪掉，隨著衣物消失，片中的男人出現在各種不同的背景映襯下。最後一段，這兩人在一張床上，各有一支非常勃起的陰莖，「較大隻」的男人讓另一個男人為他戴上保險套，鏡頭很快跳接到一個男人從背後幹另一個男人的畫面。

第三支短片翻轉克勞德·朱特拉著名的動畫《椅兒的故事》，把它變成一部徹底嘲弄保險套的作品。一名男子陶醉在超越人類限制的慾望中，不僅試圖坐在一張抗拒的椅子上，還想跟它進行性交。就像朱特拉的影片裡椅子企圖顛倒坐與被坐者的角色，這個短片

時，引起了在場人士陣陣焦慮……「安全性行為原來是這個樣子」……「男人幹男人原來是這個樣子」。幹！（Patton 1996）



裡的椅子巧妙地躲避這個男人，直到他把一只保險套戴在椅子的一支「腳」上，然而這個舉動並未完全降伏這張椅子，它繼續抗拒著，直到四支腳都被戴上保險套，然後男人躺在椅子旁邊，愛撫自己也愛撫椅子，最後我們終於看到他在椅子上彈跳著。這部幽默的短片明確指出保險套必須被整合到性遊戲之中，不是做為一種「關於安全性行為的討論」，而是密切關注某個特定場景的需求，在此「椅兒」並不僅有一個需要戴套的肢體，而是有四個附屬肢體都需要戴上保險套。這部短片也肯認了大部分男同志性愛所需要的角色「顛倒」（正好與異性戀認為其中一個男人要「當女人」的幻想相反）（美國喜劇演員保羅·魯班斯 [Paul Reuben] 在 1986 到 1990 年演出〈皮威劇場〉 [PeeWee's Playhouse]，這部怪異、美妙、且令右派份子困擾不安的電視劇集也要弄了與家具的親密關係，那件家具也叫「椅兒」）。

翻拍自沃荷的仿諷片則牽涉到兩種版本的口交場景。在紐約版裡，一名男子拉上保險套，接著是一個非常短暫的「陰莖含在嘴裡」的鏡頭；多倫多版則呈現同樣的兩個男人但是角色對調，鏡頭直接跳到「吸吮」的動作，看不見保險套。短片在結尾標註：在這兩座城市裡，對於口交的安全性有兩種不同的態度與作法。這是個重要而幽默的肯認，因為隨著安全性行為（safe sex）與視像符碼（visual codes）發展演變，男同志一直都在、也必須再度創造他們的性（sexualities）。

回到 *Bolo*：膚色較深的兄弟們之命運



無論是拉希德／薩塞納探討安全性行為的作品，或是葛瑞森處理類似題材的影片，都參與了關於下述主題的重要討論——亦即有色男性的再現與肉體命運，特別是他們做為種族化慾望（racialized desires）之對象，以及在愛滋病毒防治作品中做為應受召喚（或否）的主體。反種族歧視的愛滋運動者為有色人種的男性擔憂，因為來自美國的流行病學研究顯示，黑人男同志受到愛滋病毒打擊的程度更甚於白人男同志或異性戀的黑人男子。但是同樣地，製片人或影評家——如英國的艾薩克·朱利安（Isaac Julien）和科比納·莫塞（Kobena Mercer）——卻論稱，無論是主流社會或男同志的情色作品，包括色情片在內，都在通俗文化中以膚色深黑的男人來代表暴力或犯罪特質，也把淡棕色的身體塑造成「黑人」性象徵（對白人觀看者來說）。朱利安將非裔美國作家藍斯頓·休斯（Langston Hughes）的一生拍成一部戲劇化的紀錄片，並決定用膚色極深的演員來演出片中的一些性愛場景，這個決定在黑人文化研究圈引起熱烈評論，他自己則把它描述成一種試圖將黑人特質（blackness）本身情色化、同時也探索膚色特權（skin-privilege，這個主題貫穿他許多作品）的努力（Hooks and Julies 1991）。美國著名攝影家羅柏·梅普索普（Robert Mapplethorpe）過世後，科比納·莫塞曾對他拍攝的裸體照片做過同樣複雜且矛盾的思索。莫塞認為，梅普索普在視覺上展現了弗朗茲·法農（Franz Fanon）對於白人凝視（white gaze）所提出的銳利社會分析，莫塞認為梅普索普藉由下述方式來阻擋種族歧視的恐光症（racist photophobia）：他讓這些看不見陰莖的裸體顯得極富情慾，同時又運用一些擺明以陰莖為焦點的影像，迫



使白人觀賞者承認，當他們看到一個黑人時，他們不只看到他擁有巨大的陰莖，他們其實就把他看成一根陰莖（Mercer 1991；Fanon 1952/2008）。在這些評論發展的同時，男同志——尤其是那些參與激進主義的「黑白男性鬥陣」（Black and White Men Together）組織的成員——籌劃了一個「火辣、飢渴又健康」（Hot, Horny, and Healthy）工作坊，特別展出深膚色黑人的裸體照片，不是做為滿足白人慾望的工具，而是做為建立黑人認同、並附有救命的健康資訊的傳播媒介（Black Lesbian and Gay Leadership Forum 1985）。影像藝術家理查·馮（Richard Fung）探討在同志文化裡亞洲男性如何被塑造成帶有種族歧視的刻板印象，例如被女性化、在性愛中處於被插入的下方，以及幾乎談不上擁有陰莖。他的作品不但揭露也批判那些持續存在的種族化權力動態（racialized power dynamics），以及基進民主化（radical democratization）的潛能——不僅在同志社群中進行跨越種族的民主化，也抵抗廣大文化中的種族正規性（Fung 1991）。

葛瑞森對於這些論辯的貢獻有兩個層面。首先，他大力提倡有關種族的作品（例如編排最後被禁播的電視劇，以及為《抗愛滋影片集錦》[*Video Against AIDS*，簡稱VAA]挑選影片）；其次，他在自己探討安全性行為的作品中起用有色演員。南亞、黑人和白人色情明星出現在影片中，其用意並不在以某種多元化的取向爭取觀眾認同，這些男性軀體也沒有變成偶像或帶有種族色彩的拜物對象。相反地，葛瑞森以慧黠的混仿作品來挑弄觀賞者，並暗示我們已經看到好幾部探討酷兒性（queer sexualities）的前衛影片的隱含意義，



他所強調的是這些性表演如何歡欣地向更廣大的社會豎起中指，因為在 *Bolo! Bolo!* 被禁播的案例中，這樣的社會寧可不要知道男人在搞些什麼。

約翰·葛瑞森的作品跨越了數個世代的政治學與政治美學，就連他的早期作品都具有濃厚的政治宣傳色彩，展現出他獨特的個人印記，他的商業性作品則與同期藝術家的眾多風格分道揚鑣，同時指涉並建立一種視覺上特定的同志現代主義（a visually specific homo-modernism）。他對於各種問題的持續參與——包括同性戀在俄羅斯受到壓迫的問題、南非結束種族隔離之後的健康問題，以及巴勒斯坦人的民族自決與領土問題——將迫使他的基本電影策略朝向各種新的方向發展。葛瑞森也將以一種勇於在新情境脈絡中改造各種舊類型電影的風格，繼續令我們感到驚奇，甚至驚嚇。

本文特別感謝湯瑪斯·瓦（Tom Waugh）踏實而詳盡地記述了加拿大的電影史。文中許多未註明出處、關於加拿大電影作品與藝術家的細節皆源自其著作《加拿大的越界傳奇：置疑性、國家與電影》（*The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*）（2006）。

引用書目

- Bersani, Leo. "Is the Rectum a Grave?" *October* 43 (Winter, 1987): 197-222.
Black Gay and Lesbian Leadership Forum; The National Task Force on AIDS Prevention. "Hot, Horney and Healthy: An educational campaign poster." 1985.



- Bronski, Michael. *Culture Clash: the making of gay sensibility*. Boston, MA: South End Press, 1984.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: Mivement-Image*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983/1986.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1952/2008.
- Feher, Michel. "AIDS Activism, Nongovernmental Politics, and the Neoliberal Condition." *SICK 80's. The AIDS Crisis, Art and Counter-biopolitical Guerrilla Open PEI Seminar*. Digital audio recording of a lecture by Michel Feher and Cynthia Patton. Barcelona, Spain, 2010.
- Fung, Richard. "Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn." In *How Do I Look? Queer Film and Video*, edited by Bad Object-Choices, 145-168. Seattle: Bay Press, 1991.
- Greyson, John. "Colonizing the "Original": John Greyson and Queer Adaptations (Interview)." In *Performing Adaptations: Essays and Conversations on the Theory and Practice of Adaptation*, edited by Michelle MacArthur, Lydia Wilkinson and Keren Zaiontz, 183-202. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Harris, Christopher. "TV News - A series of educational videos has been pulled from a cable company's community channel because of 'explicite' scenes of male kissing and caressing - Rogers drops AIDS show." *Globe and Mail*, March 27, 1991.
- Hooks, Bell, and Isaac Julien. "States of Desire." *Transition*, no. 53 (1991): 168-184.
- Massumi, Brian. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Mercer, Kobena. "Looking for Trouble: Review of Robert Mapplethorpe by Richard Marshall, Richard Howard and Ingrid Sischy." *Transition*, no. 51 (1991): 184-197.
- Patton, Cindy. *Fatal Advice: How Safe-Sex Education Went Wrong*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Russo, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper & Row, 1987.
- Saxena, Kaspar, personal correspondence with author, March 8, 2011.
- Sedgwick, Eve K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Waugh, Thomas. *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*. Montreal & Kingston: McGill - Queen's University Press, 2006.



問題與討論

白瑞梅（主持人）：現在我們有一些時間可以提問。我自己有問題想問，不過我還有很多機會可以私下問 Cindy，所以還是把時間留給你們吧。

甯應斌：我不是提問而是聽了這篇論文以後有些聯想，我馬上就想到我們台灣可不可能拍出像這樣的電影。我覺得製作成本不會那麼高，現在的影像工具也很容易用，所以問題是：怎麼拍。這部片子主要是對現成的文化產品做出有時候諧擬搞笑、有時候延伸的挪用，其實我們台灣也有很多值得被搞笑的東西，我們應該也可以拍類似的片子。台灣可能片子裡那種跨種族的性愛關係不多，但是跨年齡的例如六十歲男人和二十歲男人的性愛場景，應該也可以做出和跨種族性愛場景同樣的效果，而且也可以用性愛來傳送有關 HIV 的宣導訊息。這個東西應該很容易呀！問題是：為什麼我們沒有？我希望我們能有。

妖 妖：大家好，我是同志諮詢熱線的義工，也是參與愛滋小組的。剛剛在影像拼貼和再現裡有探討到安全性行為，連不安全性行為也可以開始思考，我就覺得蠻尷尬的，因為在台灣，我們連要露出屌、露出陰莖來示範如何正確使用保險套，即便是為了教學的目的或醫療的目的，好像都很難看到。我們看到的都是打馬賽克的。我在做衛教的時候告訴對方，你要戴保險套，但是對方回應：我不知道怎麼戴。



我自己的經驗是，以前我們老師是拿麥克風來示範戴保險套，不過那和真實狀況很不一樣，我們都知道理論上怎麼戴套，可是實戰的時候面對真的器官就有很多情況了。可是現在即便是為了教育或醫療的目的，我們都不被允許呈現這些陰莖的形狀或者情況，那要怎麼告訴群眾說你要好好的使用保險套？之前有一些影片會用詼諧的方式來叫大家戴保險套，可是詼諧的方式是不是可以完全套用在真實情況上呢？我的問題是：如果連陰莖的圖像都沒辦法出現，我真不知道要怎麼去教人家戴套。

柯乃熒：我是成大的柯乃熒，我想接續妖妖的問題。其實不只是陰莖的圖像不可以出現而已，我覺得同性戀跟愛滋病在台灣底層的心理上面的鍵結是非常深刻的。我們從 2010 年起在 Facebook 做過一個推廣活動，後來發現，很多人都不敢轉寄跟愛滋病相關的訊息給別人，他們的擔心跟害怕是：縱使沒有任何的圖像，只不過是一個文字的敘述，或者是比較詼諧甚至是一個動畫，他都很擔心一旦轉貼給別人，別人就會想，那你可能是同性戀，不然你為什麼會關心這個問題！你如果不是同性戀，你就是感染者！這樣一個很深刻的鍵結跟心理的恐懼，對於資訊有那種又需求可是又不敢把它放在身邊的情況，我不知道在文化處理上面還有在傳播資訊上面應該要怎麼去面對這樣一個狀況。謝謝！

Cindy Patton：你們提的問題其實很常見，包括這個影片本身也遇到過，當年這個影片剛剛出來的時候人們也和你們一樣覺得



非常震驚。我認為早期性教育者決定採用陰莖的替代品（例如香蕉）來進行性教育，對於那些想要了解實戰性愛的人來說一定會感覺很疏離，怎麼會用這個東西來取代性器官！因此這種教育方式蠻糟的。其實搞清楚怎麼戴保險套不是什麼難事，也不需要太多技術，但是用替代品來教戴套，就使得戴套這個舉動抽離了性愛本身所在的更大脈絡，這是很遺憾的。

說真的，教人安全性行為，最好的方式就是直接和對方搞（觀眾大笑）。這種策略在這部電影剛出來的同一時期我們也在 Boston 嘗試過，我當時的同事很清楚知道，教安全性行為並不是強調只有某種行為才安全，別種都有問題，而是不要隨便給別種行為貼標籤。所以他們決定就進到那些平常會發生性行為的場所，例如公園或澡堂裡，跟人發生性行為之後跟對方說，謝謝你跟我做了一個安全的性行為！這個策略有它的好處，有時候我這些朋友們根本沒戴套，因為他們進行的性行為（例如口交或拳交還有很多）本來就是安全的，而這個策略容許他們在教導安全性行為的時候可以顯示有些性行為本身就是安全的，只有在相幹或交媾式的性愛時才需要用套子。這和很多性教育總是緊張的只說「要全程使用保險套」很不一樣。

你們的表情看來很吃驚，可能你們覺得這種親身下海是一個很激進的作法，但是這種作法才是真正的把衛教整合到人們實際的性活動和性生活裡。可惜這段時期以後，很多



好心好意的公衛人士開始投入健康教育，寫了很多小冊子，製作了很多教案，讓教育者拿到他們自己的脈絡中使用，這就使得安全性行為的責任和規範開始脫離了社群整體而變成了個別個人的事情，而且新的安全性規範就變成了「性行為之前應該和對方談好怎麼做安全的性行為」，可是我認為這種對話在現實裡幾乎是不可能發生的。從過去「我們雖然沒有做什麼措施卻也已經在做安全性行為，而對於那些已知不安全的性行為我們可以彼此介入」，到公衛人士進來說「我們必須先教你們學會安全性行為，而且你們做愛以前一定要先好好談談」，你可以看到我們現在已經進入了一種被「性健康思惟」主導的模式。

丁乃非：我補充一點點細節。Cindy 剛剛講的這些作法其實是 1987、1988 年在美國 Boston 地區實際進行的社群內自助自發集體的性教育行為。她也強調，後來公衛體系進來以後，就從這樣子的集體行為知識生產改變成強調個人一對一在性行為的時候對話，而這種對話在性行為的時刻又很難真的發生，但是那個集體性的社群互動也就消失了。

甯應斌：我想回頭去再講一下我剛才的發言，作為對這兩個問題的回應。我的意思是，我們台灣常常講「創意」，在這種受限的時刻就要問，你有沒有決心，有沒有想要去抵抗色情檢查的決心？我不覺得馬賽克是問題，比方說你影片裡放總統講話，但是把他的下體部分打個馬賽克嘛！這就可以凸顯那種避諱性的恐慌心態。剛才說到轉信轉 AIDS 資訊



但是怕被人誤會，可是為什麼要怕？你就在信上面加一段嘛！寫「基督愛你，信耶穌得永生，佛祖保佑你」，人家就會想，這是哪來的基督教徒呀！或是你在上面寫個「超越藍綠愛台灣」，人家就會想這是哪個政治魔人嘛！你傳信怕什麼呢？我的意思是說，可以想很多方式去顛覆，我只是隨便亂講幾個例子，但是這些困境就是在挑戰我們的創意。管制不是重點，重點是我們要怎麼搞它。

何春蕤：除了甯應斌講的創意惡搞之外，也還有衝撞的方式。我們很多朋友都在刑法 235 條（散播猥褻罪）上打了好多年的仗了，我比較驚訝的是聽到醫療、醫學、和性教育專業人士對於性器官的呈現還有這麼多無力感。要知道，各位是有憲法保障的，大法官曾經針對猥褻物提出 407 號解釋，保障藝術的、醫學的、教育性質的處理物不在猥褻之列。這是有憲法保障的，如果被起訴，就跟我一樣打官司呀！我的官司打完以後，學術研究性議題就不會再以猥褻起訴，那醫學體系或者性教育體系裡的人也可以一樣的強調，說今天我們的醫學或教學工作就是需要真實的性器官，或者至少要用仿製的性器官模型，我們就是不要用傳統的替代品。你就把這個必要性拉出來衝啊，衝完了以後，醫學、醫療、性教育的人都可以自在行走天下了。可是我們現在看到的反而是大家都擔心展現陰莖或其他性器官會背上猥褻的罪名，因此就先行自我退縮以避免爭議。可是，搞不好就是要製造那個異端，打完官司以後，你才有那個空



間。如果你們搞醫療、搞性教育的人都沒有正當性，那麼其他想要做點事情的小老百姓、行動份子怎麼辦？他們都沒有憲法保障耶！所以請各位做先鋒，衝司法、打官司吧！

徐森杰：我是露德協會的。剛才說到早期的策略發生在情慾流動的時期，所以那時候的積極份子用整合情慾跟安全性行為的方式去創作，後來公衛醫療出現了以後好像形成了一個主流論述，認為單一的、安全的性關係才是防治的手段。如果說這個防治手段是有效的，那表示愛滋疫情是可以被公衛醫療論述所控制的，可是事實上並沒有。我想問的是，現在過了那麼多年，我們再重新回頭看，那些過去的社群創作和策略有沒有繼續？他們怎麼因應現在社群裡面愛滋疫情一直不斷增加的現實？然後，如果以 Cindy Patton 這樣的角度來看，現在社群裡情慾整合的這個脈絡在西方是怎麼延續的？

Cindy Patton：基本上我的回應是三個層面的。第一個是歷史的，就是這些創作者其實後來轉向了其他的工作，這是因為 1990 年代 HIV 療法出現，改變了運動的方向，連當時積極的運動份子都開始有一種希望，以為這些新的療法會有用，運動要努力的就是讓每個人都得到治療。但是沒人想到要花那麼久，拖了十年、十二年才有了真正可行的療法，當時科學還宣稱「愛滋已經有救」，可是用藥的人一天要吃三十顆藥，很可怕的，所以也沒有足夠的力量去挑戰科學的說法。第二個層面就是世代的更替。早期很多愛滋電影



的創作者都在那段日子裡過世，例如這部片子裡的 Michael Callen 和其他人，就是在這段日子過世的，所以運動也經歷了世代更替，人力的消逝也使得運動的軌跡轉向。第三個層面就是政治經濟的基礎。這些影片其實是政府資助製作的，因為當時政府擴大有線頻道，讓人民近用電視台的資源，所以製作這些片子的成本沒那麼高。不過原來無線頻道少但是任何有天線的人都可以收視，現在有線電視則限制了只有付費的人才能收視，而同志電視頻道和藝術電影的商業化也是同一時期發生的，所以原先的激進運動的傳播基礎也因著各種複雜的原因而垮掉了。

另外，早期創作者的創作氛圍也很特別，它們的製作就是為了對抗主流媒體對愛滋的再現。1990 年代中葉，很多媒體例如《新聞週刊》都會一邊報導愛滋醫學研究的英雄事蹟，另一邊則報導某對孱弱的同志情侶如何痛苦的在愛滋中存活，他們找尋受訪者時都會要求要表現病弱、沮喪的樣子。早期那些創作者的作品很多都是為了對抗這樣的再現，但是這場仗很不好打，一方面，當年的運動份子往往涉入很多不同的運動和結盟，他們必須把力量分散到其他的運動裡，另一方面，當時也很難找到經費做另類的視覺教育，因為美國政府的法律禁止補助製作任何露骨的教育材料，結果才造成在公共健康之下偶爾也會製作一些像今天看到的這種輕微情色內容的材料，以為這樣的作品就等於運動份子做的前衛作品。



肉約翰·葛瑞森的后庭（生怪胎）

白瑞梅：今天的討論非常有意義，很可惜因為時間的關係還是要結束。謝謝 Cindy Patton 和兩位很辛苦的翻譯者。