

《屁眼·淫書·速克達》創作者 筆記、作品概念與藝術家訪談

Artist Notes, Artwork Concept and an Interview
with the Creator of *The Walker*

文 |
蘇匯宇
Su Hui-Yu
藝術家

創作筆記

早在「破身影」策展人游崑邀請之前，我已與台灣渥克主要成員與編導之一的陳梅毛討論將其 1999-2000 的《四大淫書》改作或再創作為一件錄像的可能。籌備初期，我透過訪談來收集阿毛的口述資料，搭配現場



前頁圖——
《屁眼·淫書·速克達》手稿，
2017

◎ 提供：蘇匯宇

上圖——
台灣渥克劇團，《速克達瑪麗》
酷卡，1993

◎ 提供：邱威傑

下圖——
台灣渥克劇團，《屁眼來的人》
排演影像，1996

◎ 提供：在地實驗



演出的影像紀錄來構思新作。這件事情後來暫時擱置，直到游歲邀請，遂將整個計畫擴大至九〇年代的渥克。

審視他們的歷年劇目時，我發現我對九〇年代的渥克是陌生的，所以我首先挑出三個我對標題比較有感覺的劇目，再對成員們進行訪談。訪談成員包括四位主要導演（談靈感來源與創作方法），與一兩位早期團員（談八卦、後台故事與個人背景）。在我的主觀認定上，這三齣劇除了劇本的時代性之外，也剛好一定程度地象徵著台灣政治與社會情勢發展的時間進程：《速克達瑪麗》（1993，直轄市長直選前夕）、《屁眼來的人》（1996，總統直選與導彈危機）與《四大淫書》（2000，首次政黨輪替）。不論時間上或者劇本（標題）上看，渥克基本上就是解嚴後九〇年代世代的一個縮影（儘管楊長燕拒絕這種標籤，她認為她的創作養分完全來自她的童年：基隆港邊的美軍、妓女與混血兒社區的光怪

陸離與多種族多文化景觀。但這景觀一方面也是某種冷戰產物，雖無法跟解嚴掛鉤，但也未必能完全脫鉤）。跟當今的台灣情勢相比，在渥克他們有意無意地觸及跨性別、跨階級、庶民文化、身體解放、雜交亂倫等等題材時，你可以感受到他們當年的敏銳度與今日的倒退。

由於我在 2000 至 2004 年短短的四年之間曾經參與過渥克的製作，對其有半個當事人的情感，所以我決定在創作《屁眼·淫書·速克達》時不刻意避諱這件事情。我決定將我自己的九〇年代經驗，無論是作為曾經接觸渥克的劇場觀眾，或者是在那個氛圍下的生活以及對流行文化的印象，都混雜至這個作品裡。因為對我而言，就藝術表現來說，不需以現場還原的方式來處理歷史。在這樣的意義下，歷史必然是某種此時此刻的敘述，在歷史的超越性與客觀性注定是不可能的情況下，最真實的部分乃在解讀者／敘述者／研究者三位一體的展示如何能夠具備時代性的反思。於是，我決定模擬渥克的創作方法，諸如意象先行（以一個奇特角色、一個畫面、一個顏色或一個味道來發展一齣戲）、非專業演員（除了 2000 年以後，完全沒有戲劇系學生加入）、馬戲雜耍、段落拼貼、演出前夕幾乎沒有定本等等方式來進行創作。

這就是為什麼影像與台詞如此有拼貼感的原因，它完全以即興的方式來剪輯，甚至拍攝也是如此（除了幾個主景之外）。台詞則是將渥克的劇本、文宣與成



台灣渥克劇團，《屁眼來的人》
酷卡，1996

© 提供：邱威傑



《屁眼·淫書·速克達》展場裝置，2017

© 臺北市立美術館

員口述混合，再加上的夏宇與村上春樹的筆調（他們是我印象中九〇年代知青必讀的主流），混合成一個新的文本，它試圖讓觀者感染一種屬於九〇年代獨有的自溺型的浪漫，那種浪漫也是還是大學生的我曾經經歷過的。

對我來說，就題材而言，這件作品對於台灣渥克的情感投射或分析亦有好幾個層次可以談論：一、台灣劇場語言的主體性建構，甚至是文化主體性建構的意圖：渥克早年作品中的馬戲團、電玩、廟會戲與常民元素的應用是這個企圖的表現，而我也試圖在《屁眼·淫書·速克達》這件作品裡凸顯這件事情；二、女性主義（渥克初期所謂的匠某戲，為女性而生的創作）在九〇年代藝術實踐上的取樣重估；三、次文化、流行文化與高級藝術，素人主義、馬戲、庶民文化等等的運用，及其背後的反菁英理念的重新探問；四、渥克劇本中充斥的亂倫、雜交、情殺、跨性別、多元愛情等議題與意象，在九〇年代文化場景中與解嚴後社會場景中的高度象徵性，甚至這些議題從今日回望所顯現的高度預言性，甚至，從這看似早到的演出來思考社會的發展，比如說：護家盟與同婚團體的衝突所凸顯的社會倒退跡象或矛盾；五、本作延續了我近兩年來的關切，即透過身體與情感的記憶，以夢的形式與個人化語言再造歷史中的主體面貌。藉由重新繪製這個面貌，我們的主體認知得以被更新或質疑，進而向前發現新的可能（而不再受困於夢境與記憶扭曲混雜的迷惘）。

最後一個可以提供的線索，是我選擇的拍攝地點，正是我自認為如今仍可屬於九〇年代式的風格的所在：音地大帝的家。他的家可說是勾起我九〇年代回憶最佳場景：老派裝潢的公寓，座落在蕭瑟的高架橋旁（猶如九〇年代的公館外圍地區），被大學生搞得凌亂不堪，頂樓與樓梯間看來彷彿就快要坍塌一般。而音地大帝本人那種不修邊幅，骯髒至極的起居風格，以及政治運動與藝術音樂活動混合的日常生活，不正是一塊九〇年代的活化石嗎？我希望由歷史中重新撿拾出來這些我們正在失去的情懷。

作品概念

藝術家拆解了台灣渥克劇團早年的三齣劇碼《速克達瑪麗》、《屁眼來的人》與《四大淫書》中的劇情片段，採擷其中的角色設定，最後在雜物堆滿的舊公寓場景中進行他的歷史想像。創作過程師法渥克的劇場方法，徵集各領域素人與專業演員一同擔綱現場即興演出，並透過跳躍拼接的多線敘事，以及錄像裝置的形式，探測這三齣劇所指涉的速度、青春、反叛、身體愉悅與倫理底線。在藝術家眼中，這些意象形塑了台灣 1990 年代另類文化的模樣，並幽微地連繫著當代現實。

以非專業演員為班底的「台灣渥克劇團」，自 1992 年成立之初，即以大膽又充滿遊戲性的身體演出、挪用馬戲、綜藝與俗文化元素，創造出一種揉合了刻意為之的壞品味與洋溢著庶民精神的小劇場。蘇匯宇在大學時代開始零星接觸渥克的演出，2000 年因為參與「放風藝術節」結識陳梅毛，開始與渥克合作，在



台灣渥克劇團，四流巨星藝術節之漫畫大進擊，1996

© 提供：在地實驗

一些劇作中擔任舞台影像設計，因緣際會參與了渥克最後幾年的活動。渥克當年在體制化與市場化之外的 D.I.Y. 主義、以及用俗文化攪拌高級藝術的能耐，也成為蘇匯宇日後創作上的重要參照。

《屁眼·淫書·速克達》像是在夢境中為我們召喚了早年渥克劇團所想像的烏托邦：一個多義、混雜、高低不分的藝術世界。但歷史確實無法重構，一如藝術家所言——1990年代的「無所謂而為之」或「無法被量化的失敗或成功」已不可能再被重現。「我的工作無非是一種理想化的、主觀臆測的、意圖延續渥克精神的再生產，試圖回答：究竟我想要的渥克會是什麼？」

藝術家訪談

採訪·整理 |

王柏偉
Wang Po-wei

臺北市立美術館助理研究員

王柏偉（以下簡稱「王」）：可以麻煩談一下你的創作歷程嗎？

蘇匯宇（以下簡稱「蘇」）：我大學是唸師大油畫組，遇到新媒體是2000年在北藝大就讀的時候，那時候所有的人都對影像感興趣，我也不例外。但是應該是因為繪畫的視覺本能，我一直對於色彩或者是造型性的東西非常感興趣，縱使是在處理影像的時候也是一樣。

蘇匯宇，《好壞》，錄像，5' 30"，
2006

© 蘇匯宇

第二條線影響我很大的軸線大概也是2000年左右，因為參加了放風藝術節，所以我遇到一批劇場人，台灣渥克、王嘉明、鴻鴻、郭文泰他們，也就是游蕩在破身影畫冊文章中講到的那個背景。所以我除了接觸到新媒體，用DV來創作





蘇匯宇，《超級禁忌》，雙頻道錄像裝置，2015

© 蘇匯宇

之外，也受到劇場表現跟思考方式的影響。

那兩、三年影響我滿大的。我們聊天時你提到的身體的、或者是比較情感式的、本能的東西，在那幾年又被喚醒。並讓我更進一步思考，如果不只是以學院或藝術史這種純粹辯證或觀念性的方式來表述，是不是有可能更直覺地去表達一些不可名狀的東西？這也就造成為什麼我許多創作的養分是來自於日常生活跟大眾媒體。像《好壞》這個作品，之所以指涉到 Michael Jackson 的 MV，除了是流行文化之外，也是我小時候的記憶。

站在現在回頭看九〇年代，是個有趣的時空位置：它是落了一拍的時序。我很少去回應當下、現在、立刻發生流行的事情。我往往慢了一拍，在找書、找文件、找老電影老照片的過程中慢慢發展，將童年與青春期的身體與情感跟我現在的狀態扣連在一起。

當然這裡有個歷史的偶然，我的童年到青春期背後的政治與社會環境，就是台灣從戒嚴到解嚴的過程。在那個大環境下，殘敗的身體會被禁制或者是壓抑，不過因為戒嚴是在小學以前，記憶上比較模糊的。這些年我找尋到相對成熟的技巧，就是利用記憶或做夢的感覺，或者是奇想的方式去整合過往的許多印象與現象，再讓它很自然而然地碰觸到過去的問題或議題，像是解嚴前後的主體如何被塑造這件事。所以，真的是到了《超級禁忌》，又走到《屁眼》這個作品，我才看得更清楚我自己到底受到哪些歷史機緣的影響，以及到底我自己如何回應這樣的歷史條件。



蘇匯宇，《屁眼·淫書·速克達》，多頻道錄像裝置，17' 20"，2017

© 蘇匯宇

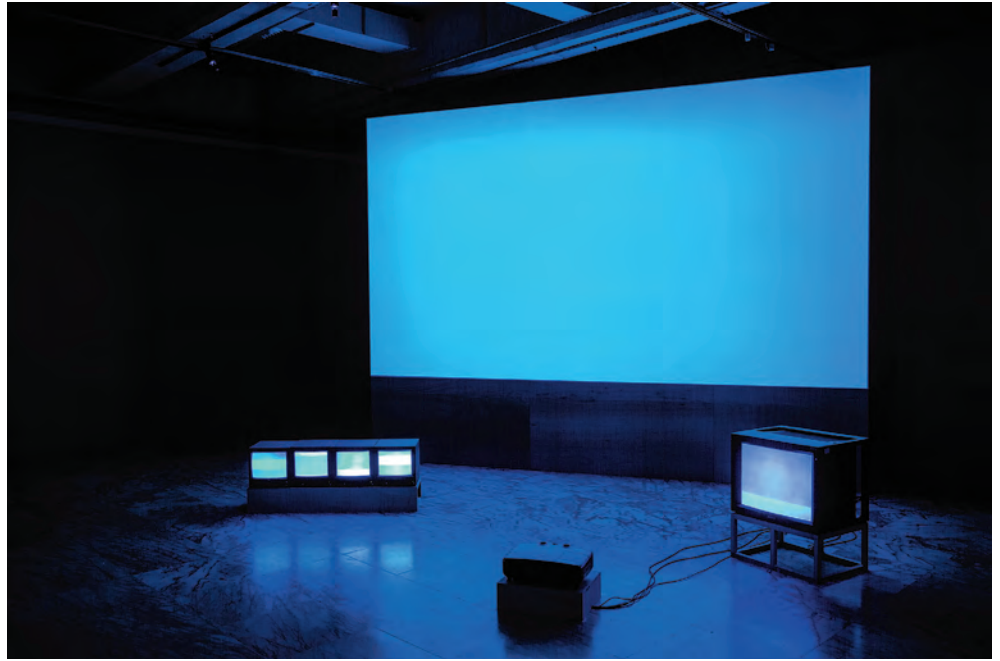


蘇匯宇，《好壞》，錄像，5' 30"，2006

© 蘇匯宇

蘇匯宇，《屁眼·淫書·速克達》，
多頻道錄像裝置，17' 20"，2017

© 蘇匯宇



王：可以稍微描述一下你的九〇年代嗎？

蘇：如果去看《破報》的文件，大概就是那個時候大學生都會遇到的多數事情，比如說你會去河邊或是在某一些場所的 rave party，九〇年代末有 SPIN 在師大，或者是 ROXY 這些系列的夜店。大學生那時候比較愛玩的都會去這些地方。這些夜店場景現在看不到，那時候這些場所可以統包很多種音樂類型，搖滾音樂在那時候特別興盛。可是到了 2000 年後，台北又被開始另外一波全球化、商業化甚至建制化。九〇年代那種百花齊放的情況卻消失了。台北剩下整個移師到東區的嘻哈與 ICRT 式的電音，而且都聚集在大型華麗的夜店裡，九〇年代之前那種階級感沒那麼強烈、比較邊緣卻有很多選擇的場景與夜生活很多都不見了。

王：可不可以多談一下身體與慾望的議題是怎麼出現在你的作品脈絡中的？

蘇：我的政治啟蒙是在高中時期。小時候常見我爸爸看《自立晚報》但從來不談政治，他還有陰影。直到電視上開始播出民進黨的衝撞，然後身邊開始有人宣稱他是民進黨人，有人反對統治者的政治意識型態。我是 94 年升大學，陳水扁當選，我打從心裡覺得台灣變天了，上一輩那種語言上、思想上的箝制已經過去了，不再造成我們這輩人心理上的負擔。我是屬於後學運世代，學運是在 91 年完成，我們三年後才上大學，所以政治與思想上的限制基本上已經被解放了。只是就像游巖講的，那種非主流的、夜店的、不正經的身體並沒有被解放。

在關於身體與慾望的問題上，當時的破報的幾篇文章給我很大的影響。我記得很清楚，《破報》還做了一篇「反反毒」專題。我那時候在很保守的師大就讀，不管是毒品還是身體，都離那個環境很遠（連抽煙都很少了），跟身體有關的事情，幾乎在那時候還是禁忌。因此讓我最有印象的，就是黎明柔主持的電台節目「台北非常 DJ」，晚上十二點，就開始百無禁忌，不管是性、雜交、換妻這些議題，都無所不談。那時候聽就覺得很刺激，當時台灣所有的角落都在冒這種東西出來。

也就是那個時候渥克出現了。田啟元更早講同志，但他基本上還是很唯美式的。可是渥克是骯髒的，講雜交、講亂倫，或是女人殺掉男人，《末路狂花》這一般。我就在那個氣氛中唸完大學。師大的同學，幾乎都很保守，但是確實留下幾個人，比如說黃逸民，我覺得對空間的看法，我們比較接近，或是大我們一屆的學姐王雅慧，她搞實驗電影，我記得她會放些實驗電影給大家看。

我去北藝大是 2000 年後的事。不過對我來說，北藝大又太專業，它教我們如何成為成為藝術家，不管是畫廊還是市場。我從師大來，假如硬要講身體跟狀態，我其實還很混亂。我一個油畫組的學生考進北藝大，到處去跑趴，或者是想弄點什麼好玩的事情，可是學校氣氛卻希望我把所有的混亂變成藝術，那時候對我來說滿困擾的，所以我就跑去劇場，因為不想面對北藝對藝術的那種要求。

但是你也知道，這個小劇場運動的末端，我認為真正留下成果的是王嘉明、王墨林或者河床，他們順利進入建制化的論述，不管是美術館系統或者是劇院系統。渥克雖然屬於當時風頭很健的那一波，可是它就不見了。所以對我來講，那是一種遺憾，會覺得那個東西其實是最喜歡的，可是卻偏偏不知怎麼面對它，因為它成不了建制化的果實，或者是成為嚴謹的藝術論述或者是知識，因為它不會成為一個可以被嚴肅看待的事情。

搞不好是我心中的 bug 也說不定，所以游歲找我的大概一年前，我就已經找了陳梅毛，想說在做完《超級禁忌》之後來處理他的《四大淫書》。《四大淫書》戲不見得好看，但是文本和想法很怪異，我覺得我應該把它作成錄像或者是換另一種方式視覺化為可以持續被展演的作品，因為它不可能再去重演。我在想，搞不好所有的藝術行動都是在彌補某一種失去的情懷，我想這是我這件作品創作的出發點。

王：我認為你作品當中有一條軸線是台灣不管藝術圈還是台灣藝術史上面很少被討論的，這個軸線現在被轉到聲音藝術上去，不過我覺得還有另一個跟身體相關的部分不見了。

我會覺得不管是銳舞，還是在九〇年代的各式各樣不同的演唱會，甚至是我們看到綜藝表演、高凌風等等這一些，它是當時除了小劇場之外，最「身體」的。其實小劇場運動對於大眾身體的影響不大，反而是這種綜藝娛樂或者是大型演唱會，對於大眾身體的直接解放或是開發的影響力很大，你的作品當中一這個部分很明顯，你能不能稍微談一下這個部分？

蘇：我認為九〇年代會去 party 的人比較開放，因為那時候有一批很想要開放的人，比如說陸君萍，她是 party 女王，那種人是領頭。印象中那種人不跳美式那種很帥氣的 breakdance 或 locking、popping，她就是自己在那邊繞圈就丐一尤掉了，丐一尤掉的狀態是完全無顧於他人那種跳法，完全解放。我認為那種解放是她不為他人而跳，她是為她自己而跳。這種身體以前在電視上看不到，以前電視上表演性的身體都是精準的，都是娛樂觀眾的，主體是觀眾。因為有意識到要給觀眾看，所以身體誘發慾望的機制很精準。

九〇年代那一代開始出現一整批這樣很敢跳的人，那個敢跳不是他很會跳，而是他開始不為了別人地解放自己。我們亞洲人擁有的往往是一種集體主義的身體律動方式，從過去到現在學習美國或韓國的集體主義，大家都在跳，但是大家還是一致的、融入群體的。所以 90 年代有過這麼一批人，讓那個 party 場景很解放，或者至少那一區很解放。可是就我的觀察，在九〇年代過後，這種為自己而跳的身體並沒有留下我們的基因裡面，我們又回到集體式的身體狀態，這是一件非常值得思考的問題。

關於這個現象，我認為是受到兩個因素的影響。第一，儒家的價值觀下本來就壓抑身體的舞動，這個價值觀現在仍然很強大；第二個是就算開始開發比較娛樂性的身體舞動方式，集體主義的約束還是太強，所以大家還是選擇在安全的範圍內去滿足身體的表演性與慾望的流動，不管是一致的動作還是大家一起動，對我來說，這在骨子裡都是很保守的情慾表現方式。

王：對！它只是做形象而已。

蘇：我之所以做《臨風高歌》也是這個原因。我最近看 YouTube，去查高凌風的「臨風高歌」，覺得還是蠻屌的，他是那種會把麥克風搖到滾到乾冰裡面的表演方式。現在我認為沒有一個歌星可以達到他那個狀態，現在的歌星現在都是在很安全排練的範圍內處理事情，那是一種精準掌握、控制慾望的身體，而不是主體性很強、解放性的身體。其實早期的伍佰也有這樣的特質，不過後來也不見了。

如果我們把九〇年代拿來跟歐美對比，那台灣的歷史特殊性就很明顯。我



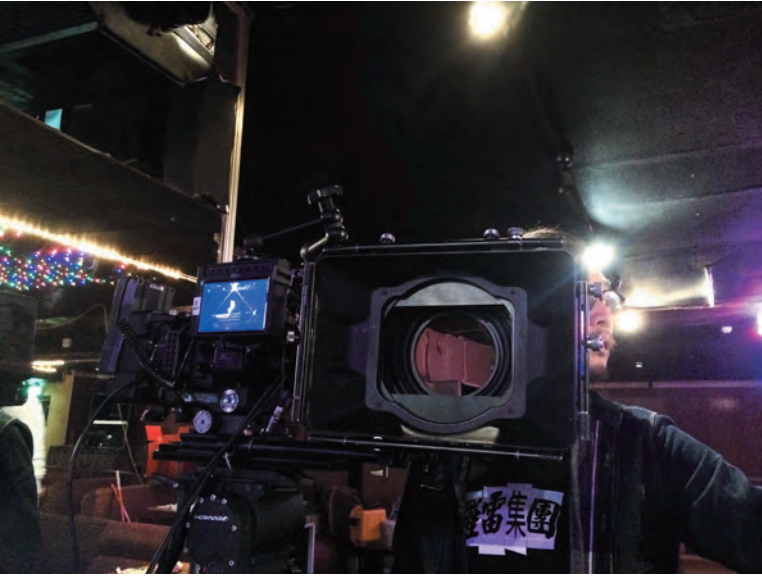
《臨風高歌》拍攝場景位於台北西門町碩果僅存的紅包場夜總會「鳳凰大歌廳」

© 蘇匯宇

們雖然可以說九〇年代是台灣遲來的性解放，或是搖滾樂場景，很像歐美在六〇年代發生過的，但是，它們是把這些當成搖滾樂的豐功偉業流傳下來，但是台灣卻失去了這個傳統。有一件是我一直覺得很有趣。雷根在六〇年代是舊金山市長，他常譙搖滾樂手吸毒，那時候 Rolling Stones 他們都嗑藥，Paul McCartney 帶大麻去日本被抓到，但是對搖滾樂來說，這是豐功偉業。可是我們沒有那一段性解放、毒品解放，或者是身體胡搞的這一段，所以我們是 delay，我認為這個 delay 到九〇年代才全面發生。你說九〇年代以前，藝術家有沒有？我聽老畫家是這麼說的，不過不敢確定是不是講真的，他就說很多藝術家會約去酒店、手槍店什麼的，一堆畫家都會去。那一套對我來說，不是解放，那個是男性用錢買回來的出口，很男性的思惟而已，而不是自身的解放。

王：我覺得我們應該是時候進入性與情色的議題了。可以先談一下你對情色與色情的理解嗎？

蘇：老實講，我分不太出這兩者的分別耶！我雖然知道情色是 erotic，色情是 porn，pornography，但是我在本能上分不出來。我這次在墨西哥駐村，



《臨風高歌》拍攝現場側拍

© 蘇匯宇

他們也翻了西班牙的色情書刊，他們說這個是 erotic，nothing to do with porn，因為不會露點，可是這在台灣多數人說是色情。露一點就是情色？全露的就是色情？我其實始終沒有能夠清楚理解我們在分級上或是在用詞上，對這兩件事情的斟酌。或者說，一個叫「性感」？另一個叫「淫蕩」？老實講，我不知道，我直覺那是種便於管理慾望的劃分而已。

講一講我自己接觸情色書刊的經驗。我第一次看 A 書是看我爸的《PLAYBOY》還有《Penthouse》，都放在他的畫架旁邊。他放在那邊，大概也不怕我翻。所以我第一次看到性器官就是從這些書籍看來的，可是因為圖太小了所以看不太清楚。

第二次遇到是在小學的班上，有人就傳小本的，那個是大特寫，就是男女器官交合，對當時的我來說是很大的衝擊，還夾雜著罪惡感。我不曉得那是來自於本能還是教化，我發現我對性感到危險、感到羞恥、感到罪惡，「我怎麼會看這種東西？」然後覺得很恐怖，然後就開始想很多，想所有的事情，比如說父母會交合，或是以後要跟人家交合是這樣做，那其實滿怪的！但是真正開始懂得閱讀它之後，確實有快感，所以那是我第一類比較強烈接觸，接近國小六年級吧！大概十三歲，那時候還在看文字性有小彩圖的 A 書。

可是到了上高中以後就不得了。那時候是日本進口 AV 雜誌，還有類似 billboard 一樣的評比，本月最強女星。同學們都會比較跟分類不同的 AV 錄影帶。AV 形成一種制式的，我們私下會享用的東西，可是絕對沒有人會討論或分享。

接著是幾個當時的新聞事件讓我意識到我們社會對於這個議題有多壓抑。有一個就是台大女生宿舍放 A 片，邀請一堆大學女生一起看 A 片的新聞。我那時候真的不懂，覺得這有什麼了不起的？我才意識到這個社會在檯面上不能談論這件事情。再來是廢公娼，那時候也是吵得好凶。我們師大哲學概論有幾個厲害的同學就開始說：「當娼妓有什麼問題？」「女體的使用有什麼問題？」我沒有在我內心辯證，所以我聽他們講那個辯證，我開始覺得，其實我們就是偽善嘛！偽善之外，我們是運用一套資本主義的邏輯，要你以比較安全的方式累積資本，你不能搞到最後販毒、賣春，都不可以！其他的可以，但是就是這個不可以。但終究它為什麼不可以？我大概也講不太出來，就是參考那些落後國家所謂的毒品犯罪或者是娼妓，根本就沒有什麼穩固的大道理，我覺得我們都是利用一些負面教材在宣導這件事情。

這讓我想到，八〇年代有人已經試著想要偷渡看看可不可以鬆動這種對身體的限制，像張照堂就拍了《唐朝綺麗男》（前傳是《唐朝豪放女》），偷渡男男戀、女女戀都有，但基本上不會有正面的交合，可是很情慾。《唐朝豪放女》在香港的版本是三級片，但是台灣版本卻剪掉大部分的畫面。可以說在八〇年代這樣的身體解放工程沒辦法做到徹底，所以我在想是不是從一些舊的文件、電影重拍或什麼，繼續推進這樣的努力。像你講的，有可能可以拆解台灣的這種身體，不管是東亞的儒家圈，還是戒嚴，還是現在比較右派的資本主義這一套安全地累積資本。

王：我覺得台灣的情色議題，另外一個場景是發生在八卦雜誌。

蘇：對！就是說它不能正面講，所以它講反的，讓你爽。比如說某個政治人物跟女助理，重點也不是講他們外遇，它都是在講他們幾點進去、待了三個鐘頭，買了便當什麼、那天穿什麼，其實它就是編個故事讓你感到窺視的快感，讓你身歷其境一次。台灣八卦雜誌都這樣，或者是帶你去淫窟直擊，比如說警察攻破，攻破的時候，小姐一絲不掛，有的在吹喇叭，開始鉅細靡遺描述所有的賣春場景，然後說：「真是太可惡了！色字頭上一把刀。」它最後好像要導出說，社會風氣是敗壞的，但是其實敘事的手法完全不是這樣推進的。台灣渥克的《四大淫書》其實有觸及到一些這類的問題。