《女學學誌：婦女與性別研究》第 43 期
2018 年 12 月，頁 1-35　▲研究論文
DOI: 10.6255/JWGS.201812_(43).01

從告白到對話：《我和我的 T 媽媽》和《日常對話》的倫理轉向

林書怡（崑山科技大學視訊傳播設計系暨媒體藝術研究所）

本文探討同志家庭中的家人關係再現，從黃惠偵紀錄片中再現的母女關係探究影片呈現的倫理意涵。藉由 Levinas 式的倫理評論，本文檢視紀錄片如何提問人／我關係，以及關係產生的方式與效應，將黃的兩部紀錄片《我和我的 T 媽媽》（2016）及《日常對話》（2016）置於台灣同志紀錄片歷史，來分析比較兩部影片使用不同的第一人稱告白形式、敘事結構、對話內容及反思性的電影語言，得以發現兩片觀點的變化所蘊涵的認識論轉變。本文主張這兩部影片雖然都呈現導演觀點，卻各自賦予母女關係不同的詮釋，顯示對母女關係的認識差異：短片《我和我的 T 媽媽》用封閉式的敘事結構與告白形式，以母女和解描繪親情的總體性存在，對母女關係的認識失於導演的自我中心主義；長片《日常對話》則鬆動敘事結構，觀點趨向於肯認朝向他者（other-oriented）的關係性存有。兩片由此產生導演自我認識與建構主體的不同企圖與途徑。本文進一步發現，先前同志運動紀錄片作爲一種「抗爭的場域」，討論議題環繞同志形象的「可見性」，而黃的兩部影片則著重討論家人間的「關係性」，紀錄片成爲拍攝者與被拍攝者心靈「相遇的場域」。兩部影片的觀點改變映照 Levinas 對關係性存有的強調，擁抱一種持續對話與關懷、互爲主體的他者倫理。

關鍵詞：紀錄片倫理、第一人稱紀錄片、同志紀錄片、關係性、告白、酷兒親屬關係

收稿日期：2017 年 9 月 7 日；接受日期：2018 年 12 月 26 日。

當拍攝者同時是影片的被拍攝主題與拍攝主體，影片便破壞了主／客體二分的二元論，使得二元論無法操作。[1]（Lebow, 2012: 5）

他者在我之中，並且就在我的身分建構之中。（Levinas, 1978/1974/Trans. Lingis, 1991: 125）

一、前言

黃惠偵導演在 2016 年先後發表短片《我和我的 T 媽媽》（54 分鐘）（黃惠偵，2016a）與長片《日常對話》（89 分鐘）（黃惠偵，2016b）。[2]兩部影片皆從導演女兒的視角描繪母親阿女，一位來自農村、出身勞動階層的陽剛女同性戀者所建立的「同志家庭」。阿女當年在社會壓力下進入異性戀婚姻，遭受長期家暴後帶著兩名幼女逃家，獨立生活。黃惠偵是 T 媽媽阿女的長女，根據導演在影片自陳，成長過程中母親長年對她和妹妹相當冷漠，拒絕與女兒情感交流，於是刻意利用攝影機接近母親，希望透過拍攝開始與母親對話，藉此認識、瞭解母親。影片拍攝過程超過十年，其間導演追溯母親在台灣中南部成長的經驗、訪問母親的手足及前女友們，並在影片後段揭露自

致謝詞：感謝匿名審稿人及《女學學誌》編輯們的耐心建議與指正。書寫過程中感謝交通大學外文系馮品佳教授提供科技部博士後研究機會得以發展本文。黃惠偵導演不厭其煩地回覆影片製作相關問題，以及王嘉生、應政儒導演協助校閱，一併致謝。

1 本文所引述外國文獻，除另有說明，皆為作者自譯。

2 《我和我的 T 媽媽》，T 代表 tomboy，指涉台灣女同性戀 T、婆文化中的性／別角色。有關 T、婆指稱的文化脈絡與社會意義，可參考鄭美里（1997）、Chao（2000）、張娟芬（2001）。

己當年被父親性侵的創傷經驗。《我和我的 T 媽媽》（以下簡稱短片）首先公開映演，之後，導演另行剪接長版並更改片名為《日常對話》（以下簡稱長片），再度公開映演。[3]兩部影片分別獲得國內外多項殊榮。[4]影片映演前後台灣社會正歷經同志婚姻合法化的激烈爭辯，爭取婚姻平權的同志團體在立法院、街頭與反方團體辯論、抗爭。有別於傳統異性戀家庭、或主流同志運動所呈現的都會中產階級「同志正常化」的家庭形式，黃惠偵這兩部影片描繪底層、年長同志的生命經驗，為「多元成家」的同運政治訴求提供一種同志家庭的另類想像。然而，這兩部影片獲得好評的同時，放映現場不斷有觀眾質疑影片的製作倫理：將年長母親的同志身分及親密私事公諸大眾，似乎有消費母親、強迫母親出櫃之嫌；並質疑影片並未如實呈現（家族）歷史，可能對母親造成二度傷害。[5]這些對影片倫理的質疑引起筆者撰寫本文的動機。

紀錄片被視為對真實的再現與叩問（Nichols, 1991, 2017；郭力昕，2014）。在記錄過程中，一般皆牽涉到拍攝者與被拍攝人、物、環境，甚至神鬼之間的種種他／我互動關係，可以說，舉凡紀錄片皆涉及倫理議題，即對他／我互動關係的討論。紀錄片拍攝過程所牽涉

---

3 短片《我和我的 T 媽媽》為電視版本，提供日本 NHK 電視台於 2016 年 1 月播放；長版《日常對話》為戲院版本，於 2016 年 11 月金馬影展首映。

4 《我和我的 T 媽媽》獲得獎項包括 2017 年金穗獎首獎、2017 年華語視像藝術節（Chinese Visual Festival）評審團大獎。《日常對話》獲得台北電影節最佳紀錄片獎，並贏得柏林國際影展泰迪熊獎最佳紀錄片獎項。

5 觀眾提問《我和我的 T 媽媽》對母親造成二度創傷：「Q1：導演好，我原本第一個想問的問題是這影片是不是一個妳和母親和解的過程，或者是療癒的過程？剛剛在前面的討論中，某種程度母親還是沒有辦法對過去有所交代。那我就想問第二個問題，會不會一直在挖掘母親過去的時候，讓母親一直在回想過去的那種痛苦時，造成二度傷害或是創傷？謝謝。」參見 https://bit.ly/2wn7bfk

拍攝者與被拍攝者之間有關權力、尊重、剝削等倫理議題，一直是製作紀錄片的基礎課題。而各式社會邊緣人物與弱勢族群的生存狀態，由於經常與律法或主流社會慣習有所扞格而產生張力，因此具有「可拍性」。紀錄片工作者拍攝弱勢族群時，其動機不論是利用議題的可拍性追求社會正義為弱勢發聲，或是為了達到其他與利益或慾望相關的目的，製播過程皆環繞著「真實」與「權力」相關的倫理與再現政治，引人提問：弱勢族群的影像再現是充權、剝削或者再邊緣化？（邱貴芬，2016）然而，將紀錄片倫理聚焦於分析拍攝者與被拍攝者之間權力平衡與否，有其終極的困境，因為無論影片製作者如何尊重被拍攝者、並且願意分享掌控權，最後擁有權力決定影片完成版本者仍舊是拍攝方。黃惠偵的兩部影片雖然企圖並陳母女觀點，但如同許多紀錄片導演所面對的共同問題，受訪者不一定願意或有能力深刻、全面地在鏡頭前詳實傾吐自我。阿女便屬於這類受訪者，需要被不斷地叩問、甚至勉強，方才願意在鏡頭前發言。這造成影片欲呈現母親主觀觀點的企圖受限。由於母親願意主動傾吐的內容不多，影片只得大量依賴採訪其他家人的內容，加以導演握有最後剪接的主導權，因此影片仍然不脫女兒的詮釋觀點。

從導演觀點所詮釋的真實，不一定是阿女眼中的真實。當代對真實的認知受到結構主義影響，如同 Jay Ruby（1988）指出：當人類不再完全相信實證論式的意義認知，不再認為事物存在內囿性真實，而開始強調真實的建構性，紀錄片便是以影片對「真實」的重新安排與組織。紀錄片拍攝倫理的運作，除了根據一般的道德準則，往往更牽涉到拍攝者與被拍攝者之間的種種協商與默契；紀錄片在追求真實中產生的倫理問題，往往具有拍攝者與被拍攝者之間的契約精神（王小魯，2011）。被拍攝者願意在鏡頭前暴露隱私，甚至勉強配

合拍攝，其中除了權力與利益的考量，也可能夾雜情感因素。黃惠偵在兩部影片的「第一人稱」形式，使其涉及的紀錄片倫理議題更為複雜。從電影學研究的角度檢視，《我和我的 T 媽媽》和《日常對話》皆使用「第一人稱紀錄片」形式，屬於自傳體論述（autobiographical discourse）的範疇。兩部影片皆為混合親密採訪的家庭紀錄式電影。導演不但多數時間自己掌鏡，長期跟拍親生母親，自己也經常入鏡，成為被拍攝的主題。如同前引 Alisa Lebow 的紀錄片概念，當導演自己也入鏡，導演的行動也受到其他人的描繪與詮釋，此時，紀錄片一向以拍攝者為主體、被拍攝者為客體的認識即遭到挑戰。因為拍攝者與被拍攝者的主／客體疆界已然消融，主／客體二元區分的觀點不足以解釋黃惠偵「第一人稱紀錄片」中權力及情感的動力運作，或決定何謂絕對的「真實」。

在處理真實與權力議題之外，紀錄片倫理更與其他議題交織。將黃惠偵這兩部影片置於台灣現有的同志紀錄片歷史中，可以更深刻地發現兩片在倫理考量上與先前的同志紀錄片殊異。1990 年代後期，台灣的同志主題紀錄片陸續出現於國內外影展場域，早期的同志紀錄片如陳俊志的「同志三部曲」或周美玲（2001）的《私角落》皆著重以影片再現同志身影，強調同性戀者可見性（visibility）的重要，以及建立在可見性上的身分政治對公民權利（如：同性婚姻）的爭取。[6]Chris Holmlund 與 Cynthia Fuchs（1997: 8）討論到同志（酷

6 早期參加影展的同志主題紀錄片亦包括《在高速公路上游泳》（吳耀東，1999），獲得金穗獎及日本山形影展獎項；在台灣女性影展放映的女同志紀錄短片有：《近照 1/5》（林佳燕，1997）、《2，1》（李湘茹，1999）、《玉米、火腿、可麗餅》（吳靜怡，1999）。陳俊志的「同志三部曲」即《美麗少年》（陳俊志，1998）、《幸福備忘錄》（陳俊志，2003）與《無偶之家，往事之城》（陳俊志，2005）。

兒）紀錄影像作品時，指出如果社會運動的目的是藉由使用強烈有力的宣傳，以達到政治與社會的改變，那麼酷兒紀錄片便是一個「抵抗的場域」（site of resistance）。從陳俊志（1997）以《不只是喜宴》參與同志運動後，台灣同志紀錄片作為一種「抵抗的場域」逐漸清晰。周美玲（2001）更策略性地採取多元映演方式，擴大同志影像被看見的機會：她經常讓同志團體「使用」她的影片，在政治性的聚會場合播放；她描繪同志族群與文化的《私角落》，一方面在同志社會運動的集結場合「新公園」（違法）公開放映，一方面藉由公共電視頻道與全省有線電視台，將同志形象、議題與文化帶入個別家戶之中。[7] 同志紀錄片帶有政治企圖的多元映演方式，使得同志族群由社會的隱形人，逐漸擴大並佔據異性戀社會的主流商業空間，達到讓社會大眾「看見」同性戀的目的。

然而當同志紀錄片以要求權利的身分政治為目標，刻意或非刻意地結合主流媒體，勉力追求更大的能見度（Hong, 2013）之際，卻也逐漸產生與倫理相關的種種再現危機。例如邱貴芬（2004）對《私角落》的評論和 Guo-Juin Hong（2013）對《幸福備忘錄》的評論，皆檢視紀錄片導演於再現同志形象時，如何避免將同志形象自我奇觀化，以及紀錄片作為一種異質文化再現或社會運動工具，在倡議同志再現政治的過程中，如何提防不經意陷於與全球資本運作體系／主流媒體共謀之險境。以上兩篇的案例討論都交織著對資本與媒體系統的批判，以及導演使用同志他者形象的責任與義務，而非聚焦處理導演與被拍攝者的關係。

有別於陳俊志或周美玲紀錄片作品訴求同志權益或社會認同，

7 引自 bettordoe，「〔筆記〕台灣酷兒影像創作者的《日常對話》座談」，批踢踢實業坊。參見 https://www.ptt.cc/bbs/lesbian/M.1491658008.A.5B2.html

《我和我的 T 媽媽》與《日常對話》轉向呈現「後同婚時期」非正典家庭成員的互動關係。先前對同志形象「可見性」的強調，在此轉變為對同志家庭成員「關係性」（relationality）的探索與建立。黃的兩部影片處理家庭中同志母親與導演自己的母女關係，紀錄片不再是直接實踐社會與政治改革的「抵抗的場域」，而比較貼近 Lisa Downing 與 Libby Saxton 研究影片倫理批判（ethics criticism）所指稱拍攝者與他者「相遇的場域」（site of encounter）。[8] Downing 與 Saxton（2010: 1-3）主張將紀錄片倫理視為一種「提問的過程」，而非對道德的正面實踐。兩人所提議的倫理批判並非將倫理事先定義為一種特定的道德規範，再來探問影片製作是否符合此準則。[9]它是要探究在文本、拍攝者與被拍攝者，以及拍片的過程中，倫理存在於何處？可能產生何種作用？而提問的目的，不再是傳統紀錄片藉由以自我為中心對他者的認識所產生的詮釋與掌控，更是提問他／我關係的樣貌，強調他／我的互動，藉由探索他者進而更深刻且動態地認識自我。黃惠偵長期記錄母親與自己互動的兩部作品，便是一種對母女關係的提問，對於兩者關係的重新認識與建構。本文針對兩部影片的倫理評論，便是要檢視它們如何叩問母女關係？如何認識母女關係？

Downing 與 Saxton 所採取的倫理批判，受到 Emmanuel Levinas 他者倫理的影響。他者倫理視倫理——亦即我對弱勢他者的無盡責

8 邱貴芬（2016: 170-176）指出，《在高速公路上游泳》裡被拍攝者與拍攝者之間的互動挑戰真實與虛構之間的界線，並且提問被拍攝者是否亦需要倫理規範？此評論亦視紀錄片為「相遇的場域」。此片攝製於 90 年代末，再現導演與受訪者之間的互動關係，影片主旨並非追求同志權益，因此在本文的脈絡中，不被列在強調「可見性」的同志紀錄片範疇，即使影片當年至今的限定性放映可能提高了同志形象的可見度。

9 本段酌參李道明（2013: 189）對 Downing 與 Saxton 倫理評論概念的簡介。

任——為存有的本質。倫理因此是一種回應他者呼喚的責任與過程（Levinas, 1961/Trans. Lingis, 1969）。如此認識他／我關係的方式，乃是一種強調「朝向他者」的「互為主體」（intersubjectivity）認識論。現象學者將「意向性」帶入認識論，討論個體認識他者／他異性（alterity）過程中的「互為主體」性。「互為主體」被延伸使用在社會學、心理學與人類學，被視為個體在認識他者過程中與他者「達到共識」，我的經驗與他人的經驗「共感」。然「互為主體」在現象學有不同層面的定義與討論：Levinas「互為主體」的認識論反對獨我論、反對個體存有的本質是孤立的說法，主張存有的本質是關係性的，個體存在的意義也是基於此種關係性。對 Levinas 而言，「互為主體」不僅是一種認識論的方法，更是一種倫理關係：主體認識到存有的意義來自他者對我的需求、來自於我回應他者的責任（Levinas, 1978/1974/Trans. Lingis, 1991）。Levinas 透過倫理認識存有的意義。存有的意義環繞著自我、他者與他我共存的世界所建立起的他／我互動的關係性。Levinas 的他者哲學有助於電影學者突破觀者與銀幕、拍攝者與被攝者、凝視與被凝視等傳統的二元論方法，在拍攝者、被拍攝者、影片文本與拍攝過程之間，開創以倫理作為電影評論的方法（Downing and Saxton, 2010; Nagib, 2011; Cooper, 2006）。

對兩部影片的倫理評論工作，亦因黃惠偵使用不同形式的「第一人稱告白」而複雜化。黃惠偵的攝影機不單拍攝「他者」，也回轉鏡頭拍攝自己，加上使用告白形式，不但模糊真實與展演的界限，也模糊自我與他者的界限，紀錄片作品儼然成為「他者的終結」（Nagib, 2011: 19-22）。影片聲稱要透過攝影機認識母親，其實更是認識自我的過程。兩部影片的片名雖然都暗示並陳母、女觀點《我「和」我的 T 媽媽》、《日常「對話」》（引號為筆者所加），但影片最終彰顯

導演的觀點。藉由兩片採用迴異的「第一人稱告白」形式，本文回應觀眾對黃惠偵紀錄片中再現倫理的質疑，筆者認為可以從告白形式的運用在影片中產生的效應，來解釋為何拍攝者與被拍攝者主客二分的權力運作觀點，不足以認識影片中權力及情感的動力運作。以下比較兩片中數種不同的對話形式，剪接敘事策略如何改變影片對母女關係的詮釋，並在改變的過程中，顯示一種她／我關係的認識論轉變。本文援引 Levinas 他者倫理的概念，分析黃惠偵的影片如何不只是「為弱勢發言」（speaking for）或「與弱勢者共同發聲」（speaking with）（Ruby, 1992: 42-43），更要探究當母女共處一個屋簷下，而互動僅止於「行禮如儀」時，影片該如何認識這樣的母女關係？影片所再現、重建的母女倫理是何樣貌？如何產生？產生於何處？以下先由第一人稱告白的旁白形式來檢視短片，之後再檢視長片，著重探究不同的對話與電影語言形式，分析兩部影片在拍攝者與被拍攝者之間有關權力與真實等議題的二元評論以外，如何可能開啟創造性的思考與行動契機。

二、短片「第一人稱紀錄片」與告白的運用

「第一人稱紀錄片」是一個概括的稱謂，包含多種類型的紀錄片。[10]黃惠偵的兩部影片屬於第一人稱紀錄片，也具有強烈的自傳成

10 Lebow（2012: 6）提出「第一人稱紀錄片」可涵括的影片類型：自傳式紀錄片、散文電影（essay film）、家庭電影（home movie）、自傳式民族誌或家庭民族誌（auto- or domestic-ethnography）、展演性（performativity）或反思性／自我反思性影片（reflexive/self-reflexive films）。Renov（2008: 44）進一步分析自傳體電影的多元形式，包括：日記電影、錄像告白、散文電影、電子隨筆、書信體模式、家庭民族誌、個人網頁以及部落格影像等。

分。Michael Renov（2008: 40）指出，自傳體影片總是含有某種程度的自我銘刻，而「所有的自我描述都具有建構性與不完整性」。紀錄片中的權力部署與抗衡，更受到告白形式的鬆動。Renov（2004: 191-196）研究錄像告白（video confession），探討告白與鏡頭的互動關係時說：「告白需要一個對象，不論是實體、虛擬對象或是神祇……告白具有釋放壓抑心理的療效，達到救贖、與自我及他人和解的效果，從心靈的暗室中被釋放，得到淨化或他者的肯認。」然而，Michel Foucault（1976/Trans. Hurley, 1990: 61-62）提醒，告白的儀式性總是在權力關係裡開展。由於告白的過程總是牽涉到告白者對被告白對象的傾訴，被傾訴的對象並非只是單純的聆聽者與對話者，而是對告白者擁有特殊的權威，得以施行赦免、寬恕、訓斥甚至懲誡，因此，通常被告白的人佔據比告白者更權威的位置。Foucault 並提醒告白的弔詭之處：不論告白的結果如何，告白的內容對於告白者本身具有深層的改變作用，告白使得告白者得以卸下罪行的重擔，得到救贖。[11]以上對於告白行為中權力互動關係的分析，有助於我們瞭解黃惠偵「第一人稱告白形式」紀錄片中拍攝者與被拍攝者的動態權力關係。

短片中，導演的自我銘刻透過告白形式，結合字卡運用與封閉式的線性敘事結構，凝結（fix）對母女關係的單向詮釋，呈現出一種對真實的建構與不完整再現。旁白以導演對母親告白的形式，孺慕訴說拍攝動機與長期對母愛的渴望，影片中的母親似乎比導演女兒更佔有權威的位置。然而，黃惠偵以訪問母親、記錄母親的形式進行，母親在導演探問下是被動的陳述者，也是告白者，此時，導演這位掌握攝影機的探問者儼然比母親具有更權威的位置。但是，從觀眾的角度

11 更多對告白論述與紀錄片的相關討論，詳見 Renov（2004）。

視之，觀眾似乎才是這層層告白的聆聽者，而導演卻又握有影片最終的剪接詮釋權與對外公開發言權，令人質疑誰才是權力的掌握者跟主導者？

片名《我和我的 T 媽媽》暗示某種平等呈現母女的影片製作意圖。紀錄片作為一種自我與他者相遇的場域，如前述 Downing 與 Saxton 對紀錄片倫理評論的思考，黃的短片的確是一種提問母女關係的過程——在製作過程中，導演藉由影片重新認識、重新建構自我與母親的關係。然而本文欲指出：短片透過告白形式突顯敘述者即導演的主體性，母親的主體性則籠罩在女兒的支配下；導演倚賴由自我為中心、而非以她者的需求（other-oriented）向外投射的「看」與「告白」單向詮釋母女關係，影片顛覆了《我和我的 T 媽媽》標題看似平等的主體再現；而告白形式結合線性敘事結構，使得影片再現傾向呈現導演的主體性，勝過於呈現母親的主體性，女兒觀點的封閉性更加清晰。

《我和我的 T 媽媽》包含四段導演親自配音的告白式旁白：導演從女兒的角度熱切呼喚母親，每段告白以滿含眷戀稍微拖長鼻音的「媽！」開始，對母親直接訴說心中長年壓抑的想法。影片在 2 分 30 秒左右，首度以導演對母親直接告白的旁白敘述，說明為何要製作這部影片，表明希望消弭母女隔閡。本段之後以一張寫著「招魂，Summons」的字卡開始第二段告白陳述。導演敘說自己為了幫忙家計跳牽亡陣而導致小學無法畢業的羞恥感，因此不愛從事陣頭工作。並訴說母親的同性戀身分曾令她引以為恥，但現在想法已經轉變。本段以母女三人回鄉掃墓告一段落，並以第二張字卡——「超渡，Exorcism」引出第三個段落。第三段提到父親對母親和導演造成的創傷。此段以火車行經隧道的畫面搭配長達 50 秒的旁白，以一名年輕

女性搭火車進入漆黑的隧道開始，旁白近末尾時火車亦將離開隧道，迎接天光，以視覺元素隱喻從黑暗迷惘邁向豁然開朗，也為影片下一場女兒對母親的終極告白做準備。在導演事先設計的母女餐桌對話場景中，導演告訴母親自己幼時曾遭父親性侵的經驗，而母親否認知情。本段在母女各自激動痛苦的情緒中，以空景鏡頭結束。第三張字卡「入土，Salvation」（英文有救贖之意）連接起影片的第四段，也是最後一個段落。影片呈現導演的幼女江平在導演指導下慰問外婆阿女。本段呈現情緒風暴後母女達到共識與和解的平靜，最後以母親與手足在鄉下的全家照場景，以及阿女與兩個女兒和孫子們團聚的全家聚餐與全家福照片歡樂結束。

四段親情告白皆結合字卡的運用，後者在影片中具有引導、解釋情緒及引導劇情轉折的功能。全片使用「招魂」、「超渡」與「入土」對應導演以影片質問母親，期待母女共同面對探究、克服與放下痛苦的家庭歷史的過程。「招魂」展開影片叩問家族歷史之旅；返鄉時，經由訪問母親手足，導演得知母親的成長過程充滿性別偏見與跨世代的家庭暴力。鏡頭無言凝視大片天空下沉甸甸的稻穗，配樂營造沉重的氛圍，這幾個空景鏡頭造成敘事進展的停頓與留白，提供一段人物與觀眾沉思的時間及空間。「超渡」字卡隨即在影片進行約 30 分 38 秒出現，伴隨著母親作法的燭火香煙畫面，挪用母親的儀式台詞念白作為音效，暗示更困難的「超渡」工作即將開始。字卡也權威性地將上一段故事發展定義為幽魂經驗，並定義下一段故事為超渡的功能。「超渡」的段落延伸至導演自我揭露受父親性侵的往事，鏡頭捕捉到母親在否認後，低頭流下斗大淚珠。畫面切換至夜間高樓俯視城市，呈現具有沉思功能的空景。最後一張字卡「入土」又伴隨著母親作法儀式的台詞出現，「人生可比一孤舟，人生死後萬事休」，代表放下

母女痛苦創傷歷史的決定，展示字卡為敘事作定義與下結論的功能。四段對母親的告白加上三張具結論功能字卡的運用，皆為導演的剪接決定。如此結構已經突顯導演的權力與意志。

由於導演的母親不願意多表達自己的意見與情感，她在影片中的形象，除了來自被動回答導演的問題，多半根據幾位重要他者的描繪，包括其手足敘說阿女自由卻籠罩在家暴陰影下的童年、進入婚姻的契機與傳統壓力，以及數位前女友揭露與阿女的親密關係。影片呈現不同面向的阿女：她可以討論自己的同志身分，卻不願意討論處在異性戀婚姻前後約十年的經驗。影片也顯示阿女不僅只是被動地接受攝影機訪問，或隱藏自己的同志身分，而呈現阿女身為一個獨立個體活潑的能動性：她可以拒絕訪問、陳述往事時有能力對過往歷史表達憤怒與評論、對於自己結交女友的能力掩不住得意。然而，由於影片的整體再現策略，以至於雖然呈現了母親的發言，達到紀錄片讓弱勢者發聲的意圖，拍攝過程卻出現一種引導甚至強迫的力量，逼迫母親把創傷經驗說出來，進一步要母親在鏡頭前告白「有感覺卡好了」。於是影片交織呈現阿女在沉默與鮮活性格之間，是個背負巨大家庭創傷歷史的立體人物，其主體性同時又籠罩在女兒的鏡頭支配下。導演的旁白從影片一開始呼喚母親時即宣示自身主體的存在，由自我中心提問，傳達女兒對母愛的渴慕與不滿足。女兒以旁白一再重複召喚（interpellate）主觀認定「缺席」母愛的幽靈，將觀眾捲入（implicate）此召喚過程，使其對阿女這位同志母親「母愛缺席」的原因產生好奇與窺視慾。影片語氣在過程中單向地凝結母女關係，母親是被凝視、被探問、被召喚母愛的對象，女兒不論作為導演或被拍攝者，提問的主體性貫穿全片。再者，影片的敘事重複「偵查－結論－故事推展」、「再偵查－結論－再推展」的線性敘事結構，從女

兒的視角出發偵查母親的成長歷史，透露影片從拍攝者主體投射向被拍攝她者的單向性認識。除了利用前述單向、段落式的叩問結構，也在片尾使用封閉性敘事，嘗試凝結觀眾對母女關係的認識與認同。

相對於母親形象的再現源自被採訪、被陳述、被理解，導演女兒在影片中自我銘刻形象的方法則是精準控制、主動探問，以及感人旁白。母親的主體性再現受到導演女兒的詮釋支配，封閉式的結局更強化了以導演女兒為主體的影片觀點。接近片尾時以一場和樂聚餐、以及餐後全家福式的家庭照象徵歡喜團圓，消解先前呈現的緊張關係。影片最後似乎達到母女溝通、彼此更加瞭解的目的：導演在向母親告白的過程中，釋放多年禁錮心中的秘密；母親在披露家暴經驗與持家困難後，也表示有「感覺卡好、卡輕鬆」。但是仔細檢驗，母親並未多提自己的同性親密經驗，而是「被出櫃」——被女兒在鏡頭前面出櫃，被不在現場的前女友們揭露許多不為人知的親密細節。末尾的全家福照片除了緩解先前的激動情緒，也為前述段落提供暗示幸福快樂的敘事終結，導演作為提問的女主角，終於在影片結束前證實幸福的可能。敘事再度強化對母女關係的封閉性詮釋。影片的確同情母親的處境，也鼓勵母親發言，然而如此封閉、單向地詮釋母女關係，卻削弱了母親的主體性再現。

《我和我的 T 媽媽》以母女的對話開始，宣示導演要透過對話親近母親，解除疑惑。但結果似乎並非如此：在片中導演對眾人提出有關母親的探問，是導演以紀錄片與母親這位她者「相遇」，經由提問與行動，藉著攝影機親近、觀看母親這位她者，認識到母親獨特的生命經驗；母親作為她者樣貌成型的同時，導演也產生對自我的認識。然而，導演在片中一再重複的告白、兼之具有主導威權的剪接決定，使得影片敘事再現一種獨斷性。在認識、看見、得知母親這位她者的

個人歷史的過程中，女兒為自己找到母親情感冷漠的答案，解決了自身存在狀態中令自己長期困惑的負面情感。如此認識她者、認識世界的方式，看似呈現了她者的他異性，然而在影片再現的層次上，將母親化約為導演所盼望母女親密關係的一部分，卻未能從母親阿女的角度來思考或感受，實則是自我中心的認識方式。若從攝影者與被拍攝者之間權力的角度檢視影片權力部署，從旁白、剪接到結論完全受到導演掌控，母親即使發言，或者流露不悅，均未得到明顯的再現，母親照舊沉默。雖然母女在影片中都做出告白，但是導演從告白式結構再現的女兒觀點得到解放與救贖，卻未能有效突顯阿女的轉變與獲得救贖。導演在製作長版時更換剪接師，也做出大幅度的敘事結構更動。以下將探究長片《日常對話》彰顯的倫理意涵。

三、長片的倫理評論與倫理轉向

由於早期紀錄片的拍攝主題經常涉及弱勢族群／社群等種種「他者」，以往對於「紀錄片與倫理」的討論，多環繞在拍攝者對被拍攝者的隱私權、剝削、受害者保護、發言權威、以及鏡頭前後的權力關係等議題。1990 年代開始，學術界對電影與倫理的探索受到眾家理論啟發，與各種議題交織。例如在 Levinas 式的解讀下，他者倫理關注自我對弱勢他者的無限責任；Slavoj Žižek（2000）則強調對自我的倫理，著重對自我慾望忠實，即使結果導致背叛或傷害他者。女性主義的凝視理論對性別互動倫理做出貢獻，Foucault 的權力論述更提供探究愛慾關係的洞見。倫理評論是在這些不同論述所形成的脈絡中，檢視讀者（觀眾）在遇見文本時，對於他／我關係的各種反思，包括責任、慾望，以及與種種他者／他異性的交會（Downing and Saxton,

2010: 3-11）。其中，Levinas 對弱勢他者的責任，更深刻衝擊紀錄片倫理的思考。

Levinas 將倫理——亦即對他人的責任——視為第一哲學。他批判海德格（Martin Heidegger）以自我思維為中心的存在論將存在（Being）的超越性意義置於個別存在者之上，在形成主體意識與意義的過程中，不當地將他者化約為以自我為中心的同一（self-same）而忽略他者的他異性（Wild, 1969）。當個人自我中心地理解世界的意義，視存在的超越性意義高於個別存在者，甚至犧牲個別存在者，Levinas 視此種總體（totality）存在論為一種暴力。Levinas 反轉先前存有論對於存在及存在者的重要性排序，主張個別存在者更高於超越性的存在概念。重要的並非將他者化約為同一的總體，而是視他者為一種擁有無限可能的現象（金惠敏，2005）。Levinas 強調主體存在的意義源自他者對於主體（我）的需求，他者的需求成為我自身存在本質的一部分，我身分的一部分（Levinas, 1961/Trans. Lingis, 1969）。運用 Levinas 的他者倫理檢視紀錄片中的他我關係，尤其是黃惠偵兩部自傳體紀錄片中的母女關係，可以有效彰顯她我關係的動態意涵。

紀錄片探索他者、叩問真實，當拍攝者以攝影機探索他者時，當自我這個主體利用攝影機與他者溝通時，如何避免自我中心地、單向地投向對他者的詮釋與理解？如何在理解他者的過程中，不將他者的獨特他異性消解，而保持他者的基進差異？ Levinas（1961/Trans. Lingis, 1969: 64-70）有關面對面（face-to-face）、在場（being present）和對話（dialogue）的思考，有助於深化紀錄片的倫理評論。Levinas 著重面對面重要性的倫理哲學，同時挑戰西方形上學的認識論傳統。建立在視覺基礎上的認識論傳統影響著歐美電影理

論長期著重以觀看主體為中心的「視覺中心主義」（ocularcentrism）（Baudry, 2004; Corrigan, White, and Mazaj, 2011: 5-6; Metz, 1977/Trans. Britton, Williams, Brewster, and Guzzetti, 1982: 14-16），然而此種認識論模式流於以機械式、表面的看與凝視產生對他者的詮釋與掌握。有別於對觀看的強調，Levinas 引申闡釋面對面的概念，指出個體由他者的面容經由話語（而非依賴視覺）與我維持關係，換言之，我與他者透過真誠的交談維持關係，因此他者的面容不至於被整體化，面容不至被化約於同一。Levinas（1961/Trans. Lingis, 1969: 296-297）指出對話是通向善與真理的方法，訴說的臉龐就是一種表述與溝通。John Wild（1969）認為他者倫理所討論的真正言說與溝通，乃是真誠地從他者的觀點提問。Levinas 強調言語在自我與他人的關係中扮演了重要角色，並論道：認知他者與通達他者的要求，必須以語言的模式在與他者的關係中實現，其基本要素是召喚和呼告（the vocative）：「一旦呼喚他者，他者也在其異質性中維持自身，證實自身；……他者『被尊重』」；他者的異質性在召喚中被維持且確認，但 Levinas 也指出必須仔細處理不同的召喚形式結構（Levinas, 1988/1961／朱剛譯，2016: 44）。

藉由 Levinas 的反省，可將《我和我的 T 媽媽》與《日常對話》視為導演女兒對母親阿女的召喚，比較兩部影片召喚母親的影像語言結構。短片的結構與告白形式凝結住母親的反應，母親被化約為工具她者，以成就影片所欲描繪的一家團圓、母女大和解敘事，一種親情的總體性存在。相較於短片的單向詮釋——由導演自我中心對她者發出——《日常對話》的敘事結構較為鬆動，結尾更為開放，影片呈現並重母女需求，發展出「朝向母親」（mother-oriented）的思考意向。長片有三段母女對話呈現出並重母女需求的思考。最初的一段是導演

詢問母親對於女兒結婚後住處安排的意願。

導演：以後如果我結婚你怎麼辦？
母親：我就自己一個人啊
你男朋友有說要娶你嗎？
導演：你自己一個人沒人照顧
母親：不需要人照顧
我自己一個人可以到處跑
導演：你要住在哪裡？
母親：自己去租房子不然要住哪裡？
去大同公園就有地方睡啊
很多人都睡公園
不要錄了啦
我要走了

比較以上長片裡導演對母親所提問的問題與短片開頭導演於 2014 年對母親的提問，二者顯出相當不同的心態。短片開始時，導演問母親：「**那如果同性婚姻是合法的，妳也不想結婚或生小孩嗎？**」母親的答案是否定的。同志婚姻是影片映演前後台灣社會正進行的重要議題，卻非母親生活中念茲在茲的考量。相反的，長片一開始就從母親的切身需求發問，當導演自己結婚後，母親要住在哪裡？這是一般單親家庭的子女結婚時非常實際的考量，問題與母親切身相關。這個非常生活化的提問顯示導演從母親的需要出發，同時為母親及自己設想。短片開頭的對話展現導演自己對同婚議題政治正確的關懷；長片卻不急著成為母親這位她者的詮釋者，母女在長片開始的對話務實地

討論母親在女兒婚後的住處安排，已然顯示影片並重母女生活需求，且傾向於注重母親的主體性。

此外，長片還呈現一段關於導演童年夢境的重要對話，深刻地碰觸母女各自靈魂深處的哀傷與恐懼。這段對話並未出現在短片中。在此一場景，影片藉由交錯剪接現實和想像的非共時畫面，旁白人聲與配樂的聲響空間（soundscape），以及毛玻璃窗戶的巧妙象徵，以電影語言表達導演對母親過往痛苦的不忍。約 55 分 38 秒時，母親坐在後陽台抽菸接受女兒訪問，在此場景之前，觀眾剛剛從導演的旁白得知，母親因無法面對過往的異性戀婚姻經歷，向前女友謊稱兩名親生女兒為收養得來。當導演平靜地詢問母親，為何擔心旁人知道在婚姻內受到家暴？為何父親會家暴？母親阿女突然升起了無名火，完全迴避與丈夫之間難堪的親密性關係，僅只回應「**他只要喝酒之後就會發酒瘋**」，在多年後回想起當年受家暴的經驗，情緒仍然激動。母親前女友於訪談時無意中揭露母親的謊言，以及母親激動回覆導演詢問丈夫家暴的理由，這兩段談話令導演瞭解母親深藏內心無法面對、表達的痛苦。於是，緊接的後陽台一景開始時，阿女說：「**說那些事情很痛苦，不要再說了。**」但是導演必須繼續引導母親訴說當年帶著一雙女兒逃離家暴丈夫的細節，影片配樂以寂寞的單音引出環境音樂（ambient music），運用其具有渲染力的特色營造出幽遠氛圍、建立起環繞著周遭人物與景物的聲響空間。在鏡頭的運用上，導演彷彿不忍直視母親的痛苦，攝影機不再近距離對焦拍攝母親，而被移入房間，拉長與母親的物理距離，在室內隔著毛玻璃窗，從背後凝視窗外母親的朦朧影像（圖一）。母親身處後陽台時的構圖，呈現母親在明亮的近景，旁邊是隔壁公寓鄰居安靜的後陽台，漆黑長巷後方不遠處，單獨一扇窗口有黃色溫暖的燈光謐謐，影片畫面一方面暗示

圖一：毛玻璃窗外的阿女

資料來源：《日常對話》（黃惠偵，2016b）

留出空間，讓母親在無人干擾下可以盡情表達（雖然實際拍攝時不一定如此），然而燈光與毛玻璃窗又都暗示不遠處有人在場聆聽母親的心事。當毛玻璃窗的影像再度出現，不是出現破口（圖二），便是被推開一半，暗示窗內窗外不再完全阻隔，以及窗裡窗外交流的可能。此時搭配影像的旁白，正是導演對母親傾訴童年夢境，黃惠偵不只是聆聽者，也自發地向母親吐露久藏的兒時記憶：她當年不斷重複被母親拋棄的噩夢；阿女則當場向女兒堅定表示不可能拋棄年幼的黃。影片再現這段對話，不但捕捉阿女對當年幼女的疼惜，也令阿女重拾保護者的角色與母親權威。這段關於夢境的對話有別於功能性的日常溝通，或是女兒訪問母親時針鋒相對的攻防。

此段關於童年夢境的陳述與母親即時溫暖的回應，是一向好強的母女向彼此坦承軟弱，而阿女更是罕見地以語言展現溫柔母愛。這段心靈對話，交錯剪接著現實與想像的非共時畫面，以及將母女共同包

圖二：毛玻璃窗上的破洞

資料來源：《日常對話》（黃惠偵，2016b）

裏於同一聲響空間的環境音樂，在在顯示母女對彼此「她者」差異性的肯認和回應，突顯母親和女兒互相瞭解、彼此慰藉的和解對談。

除了對話之外，影片也利用數種場面調度技巧結合反思影像語言，彰顯阿女的主體意識。《日常對話》最初的訪談中，影片呈現母親阿女愛好自由的性格，被問到尷尬問題時，例如女兒婚後自己的住處安排，阿女自嘲可以去睡公園，透露對於未來的不確定與無助時，阿女很快便要求黃不要再繼續錄影，甚至起身離鏡，顯示她在拍攝過程具有某種程度的主控性，可以隨時拒絕配合。然而，鏡頭在母親抗議時依舊持續對準她拍攝，影像無言卻清楚地表示母女兩人在拍攝這件事情的對抗意志。當阿女起身離開客廳，黃便將鏡頭轉移到客廳電視螢幕上、拍攝者自己的倒影，之後切換到片頭空餐桌繪圖，片名《日常對話》出現。

拍攝者在電視螢幕上的倒影屬於一種反思鏡頭（reflexive

camera），是早已為人熟知的操作與概念，指涉拍攝者對影片製作過程的自我揭露與自我批判。Ruby（1988: 65-66）在討論紀錄片的反思影像語言時指出，自我反思意味著拍攝者有意識地向觀眾揭示其暗含的意識形態假設：

> 反思不單是指自我察覺，而是有足夠的自我察覺要揭露哪一部分的自我使得觀眾能夠瞭解影片進行的過程，以及產生的結果，並且瞭解揭露本身是有目的的、刻意的，而非自戀或者意外曝光。

上述自我揭示影像與母親訪問抗衡的剪輯段落裡，一開始便呈現母親對於被拍攝的無奈與勉強。電視螢幕上的倒影揭露拍攝者與拍攝過程，以及導演自我揭露對影像的操弄，使觀眾瞭解影片建構過程中的母女緊張關係，不但使觀眾得以保持批判的距離、清楚得知母親的感受，亦彰顯了母親的主觀意志。

《日常對話》有一處拍攝場景的特別安排，尤其受到觀眾質疑真實性及拍攝倫理：在兩部影片都極為重要的餐桌對話場景，由於導演在拍攝前即預計向母親透露幼時遭受父親性侵的歷史，所以拍攝時將現場清空，以維持母女雙方隱私。然而，為了把握對話現場母女的真實反應，這個片刻場景不容二度拍攝，有稍縱即逝的重要性，導演於是設計了三台攝影機從三個角度拍攝此一場景：兩台攝影機各自對準母女的臉部特寫鏡頭，另一台則涵括母女身影及整個客廳空間的廣角鏡頭（圖三）。如此設計使後製的剪接作業得到豐富的反應鏡頭，有利「故事」鋪陳。

圖三：黃惠偵和母親於餐桌對談

資料來源：《日常對話》（黃惠偵，2016b）

兩部影片都再現了母女長期對彼此不滿的指責，以及母親得知女兒遭丈夫性侵後否認知情且激動落淚。但是長片有別於短片，在這個場景一開始便揭露母親對於三機作業大陣仗拍攝的憤怒反應，再現母親指責的話語：「**你要做這些為什麼不先問人家（我）願不願意？**」此景雖令某些觀眾因為認同母親，隨著母親訓斥導演，然而，導演刻意保留這段訓斥而非刪減，使得它成為反思性影像語言的一部分。導演自我揭露影片意志與母親意志的衝突，經由呈現母親對當天拍攝計畫的負面情緒，來突顯母親的主觀意志，與創作者對影片象徵系統的操弄。這個剪接上的自我反思設計，即是導演以電影語言對母親的召喚與尊重。由於長版以自我反思鏡頭肯認、而非隱藏母親真實的憤怒情緒，更加確認母親特有的異質性。反之，在短片版本中，同樣呈現這段餐桌上的溝通場景，則隱藏了母親於拍攝當天初始的憤怒反應，母女溝通被自然化地處理成看似開誠布公的交談，聚焦於導演一廂情

願地傾瀉兒時創傷，將母親化約為傾聽女兒、為此歷史同感震驚、為女兒感傷的刻板母親形象。由於反思鏡頭這個重要元素的差異，使得女兒在餐桌上對母親的傾吐，在兩部影片達到對不同母女關係的詮釋與認識。長片所呈現的導演觀點，一開始便以母親的情緒狀態為中心，當導演最終揭露自身受父親性侵的痛苦經驗時，影片已數度將導演的自我顯現狀態置於母親未經遮蔽的感受中，而非單方面宣泄女兒的創傷。

第三段重要的母女對話，出現於近片尾的一段言說行動（speech act）場景。[12]透過做言與敘言的語意差異，阿女、導演與孫女江平的「在場」，指涉影像語言對母親更為清楚的祈求母愛與召喚：小孫女江平突然走向外婆阿女並叩問：「**阿嬤，你愛不愛我？**」江平在屢次被阿女拒絕或敷衍對待後，雖然充滿挫折，但受到鏡頭外母親的鼓勵，終究沒有放棄。這段江平再三叩問，直到阿女回答「**我愛你**」的實際互動過程，其實更指涉影片的言外之意。在此，可將「**阿嬤，我愛你**」視為敘言，再現這段對話場景的影片本身是做言，其外延意義正是本片的重心：影片是導演對母親持續的殷切呼喚。此拍攝過程是導演不斷以攝影機違抗阿女不喜自我表述同性情慾經驗的主觀意願，勉強阿女打開自我的過程，也是導演重新認識自我、建立母女關係的方式。然而，觀眾的確也以此場景做言與敘言的差異來質疑影片真實性。透過 Levinas 的「在場」概念，有助於我們進一步瞭解這個看

12 John Langshaw Austin（1962: 1-24）的言說行動理論指出某些陳述句（statement）的意義並非在於語句本身的陳述內容或報導，而在於講話（utterances）當下語境中所實踐的行動。他在《如何以詞語做事》闡釋在可被檢證為真的陳述句，與偽陳述句（pseudo-statements）之外，仍須仔細考量講話在不同語境中外延與內涵的意義。他將陳述句的講話再分為可判斷真偽的敘言（constative utterances）和具有行動、展演作用的做言（performative utterances）。

似強迫母親說愛回應的場景。Levinas 的他者倫理強調呼喚者與被呼喚者共同「在場」，利用語言不斷將自我「給出」，不斷溝通的重要性。然而，Levinas（1988/1961／朱剛譯，2016: 44-45）闡釋在場不只是一種肉眼可見、物理上的在場證據，更是包含著時間向度及切身感受的「在場化」。「這種不斷（incessance）產生在場，它是在場的在場化（la présentation），是生命。」Levinas 也賦予「在場化」改寫歷史的能力：「在場化是一種反對過去的鬥爭，是一種對既成事實的鬥爭與改寫。」

長片從一開始便不諱於自我暴露導演違反母親意志勉強進行拍攝，強調母親的在場，但並不遮蔽母親的勉強與不情願。這樣涉及多重權力、情感、鏡頭內與外的種種交換與協商，即是影片製作過程中導演對母親存有狀態的不斷召喚。阿女在整部影片呈現出抗拒女兒的私密提問，沉默寡言，不情願回應女兒，經常是勉強地以語言「給」出自己。然而，阿女長期「在場」配合女兒拍攝，她的隻字片語即使僅止於表達反對意見而非提出需求，仍然是一種在場與女兒溝通的方式，她並未選擇永遠離去，破壞拍攝計畫。阿女和女兒及孫女在影片中的共同在場互動持續拍攝，便是阿女對女兒呼喚的回應，母女共同改寫痛苦的家族歷史。一向寡言的阿女，在導演／孫女／攝影機的層層召喚中，在這無數他者的在場作用下，動態地、持續地回應女兒與孫女的需求，在回應中綻放自我存在的意義，並且在綻放自我的過程中，亦為女兒和孫女的存有狀態開創新的意義。

兩部影片固然皆主要呈現導演黃惠偵的觀點，影片拍攝時，攝影機成為探索、再現及建構雙方關係的媒介工具。然而，檢視從短片到長片的剪輯策略改變，長片嘗試並重母女的需求，以「朝向母親」的方向建立、改造母女關係，在過程中影片認識女兒存在的意義，並存

於與母親及多位他者的互動溝通上。相較之下，短片失之於自我中心，長片做了更多以母親為本位而發展的探問，以及更為突顯母親主體性的剪輯更動。觀點上的轉變，顯示由自我存在主體轉向考量他者需求、互為主體的認識論。將此影片的他者倫理轉向置於當今台灣同志運動與紀錄片的發展歷史中，具有時代意義的啟發。

四、結論

經過台灣同志社群長期爭取婚姻權，台灣司法院於 2017 年 5 月 24 日宣告司法院釋字第 748 號解釋，現行民法條文未能保障同性間成立婚姻關係違憲，兩年內應修法保障同性伴侶之婚姻自由。大法官們的解釋回應台灣同志族群對合法成家的訴求。對於家與親情的渴望，也許可以解釋為何在台灣的同志主題紀錄影片中，家庭與家人一直佔有相當重要的分量。黃惠偵的兩部同志家庭影片正呈現出同志家庭成員對於親情的渴望，但不同於以往紀錄片呈現同志子女對於異性戀父母的認同渴求或追求社會認同，黃的紀錄片呈現異性戀子女對同志母親的孺慕，企圖重新調整家庭內的倫理關係。本文從觀眾對其影片倫理問題的質疑出發，探究兩部影片轉向他者倫理的意涵。

本文發現，在這兩部主題相同的影片，導演同樣企圖藉由攝影機與母親互動，重構母女關係，透過與多位親密他者互動，認識母親與自身存有的意義，但是兩部影片卻呈現不同的再現視角。其次，短片《我和我的 T 媽媽》雖然企圖深入母親心靈、從家族歷史與母親親密伴侶的口述中勾勒立體的母親形象，然其再現形式強調由記錄者中心出發向外投射的自我觀點，以第一人稱告白形式旁白，兼之重複使用單向敘事結構及段落字卡結論，效果是凝結母親於被動的發聲位置，

消解母親的他異性，削弱母親的主體性再現。而長片《日常對話》則藉由流動的敘事結構，以破壞女兒旁白權威的母親抗議、反思鏡頭，以及母女心靈對話與親密聲響空間，強調母女之間混雜著現實衝突、記憶與情感來回流動的互動經驗，影片自覺地從朝向她者需求的關係性存有認識母女關係。雖然在「言說行動」一景，語言內容與影片指涉意涵不一致，呈現出導演過度用力向母親求愛的徒勞與自我堅持，過程中仍然可見影片並不遮蔽母親的固執性情。長片觀點的轉移，標誌著影片趨向一種兼顧母女共同需求的認識論。導演以影片重建母女關係的企圖，見諸於母親長期「在場」配合拍攝，以及母女之間種種瞬間的真情互動與不止歇的持續溝通，影片的確見證母女兩人共同對家族歷史和母女關係的改寫。最後，本文亦發現，黃的兩部同志家庭紀錄片不再以強調同志形象的「可見性」來爭取同志權利或進行社會抗爭，而更為關注同志家庭成員之間的「關係性」，此關係性並非討論同志家庭成員的行為規範與準則，而是體認無論同志或非同志，個體並非超然於世的孤獨存有，個體存有的意義與無數的他者息息相關。

隨著近年來多元成家的政治訴求，台灣同志紀錄片也開始討論各種不同形式的同志家庭。[13]從前被視為自然而然、被期待天生親密的親人或伴侶關係，都正歷經重組與重整。黃惠偵的影片在同志家庭紀錄片的新隊伍中，彰顯出對於同志紀錄片議題及家庭倫理的重新思考。雖然從認同政治的角度檢視，黃的同志紀錄片亦有令社會看見底層同志家庭的效應，但是影片呈現同志形象的目的不再是直接要求權

13 如：《女子家在》（白爾雅，2009）、《陽光下的彩虹》（詹婉如，2014）、《成家Imagine》（陳凱俊，2014）、《擇愛成家》（Lupy Lee，2016）、《筑位》（郭昕盈，2016）、《花兒花兒幾時開》（黃凱薈，2017）。

利，而是要求相互理解，從個體與個體的互動中重新出發。有別於以愛為名強力動員的主流同志婚姻平權運動，黃的紀錄片探問同志母親與女兒的生命互動，呈現一個「不情願的同志母親」，清楚表達對於婚姻生活與生育的拒絕。導演並不囿於母女關係中的長期挫折，反而積極主動地利用攝影機長期與母親及家人溝通，紀錄片不再是社會運動直接抗爭的場域，而是母女心靈相遇的場域。

本文發現《日常對話》與《我和我的 T 媽媽》所再現的同志家庭，聚焦於對同志家庭內他／我關係的自省，短片裡導演對家庭歷史的主觀詮釋，在長片中獲得自省，將家人關係建立在他人與自我的持續對話與動態互動當中。黃的兩部紀錄片亦深入底層另類同志家庭，探討同性戀者在傳統異性戀家庭中的生命經驗，擴展了觀眾對同志家庭的認識與想像。兩片標誌著台灣同志紀錄影片開始從上世紀關注身分政治的議題，轉向她／我關係性的討論。然而，如此的轉變並非只是功能性的描繪與部署同志多元家庭中的家人責任與義務規範，而是對於個體如何建立家庭倫理關係的重整與思考。比較黃惠偵兩部影片的電影語言運用，可以看到認識論的轉移：由自我中心向外探索的單向知識建構，轉向對話性的知識建構，此認識論的轉變建立在互為主體的他者倫理上。

當今日同志家庭屏棄傳統父權家長制的家庭關係後，如何協調家庭內的倫理關係？黃惠偵的影片對今日同志家庭的啟發在於，真正的良善、知識、平權，並非只是二元對立的權力安排，或任何既定階層和家庭結構中理所當然的責任與義務，亦非建立在自我對他者單向的詮釋與投射，而是在自我與他者面對面的持續關懷與對話之中。

參考文獻

Lupy Lee（2016）《擇愛成家》（紀錄片）。台北：同志家庭權益促進會。

王小魯（2011）〈中國獨立紀錄片的契約精神〉，《豆瓣》。取自 https://bit.ly/2yOcKkQ

白爾雅（2009）《女子家在》（紀錄片）。台北：白爾雅。

吳靜怡（1999）《玉米、火腿、可麗餅》（紀錄片）。台北：吳靜怡。

吳耀東（1999）《在高速公路上游泳》（紀錄片）。台北：吳耀東。

李湘茹（1999）《2，1》（紀錄片）。台北：李湘茹。

李道明（2013）《紀錄片：歷史，美學，製作，倫理》。台北：三民書局。

周美玲（2001）《私角落》（紀錄片）。台北：公共電視文化事業基金會。

林佳燕（1997）《近照 1/5》（紀錄片）。台北：林佳燕。

邱貴芬（2004）〈紀錄片／奇觀／文化異質：以《蘭嶼觀點》和《私角落》為例〉，《中外文學》，32(11): 123-140。doi: 10.6637/CWLQ.2004.32(11).123-140

邱貴芬（2016）《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》。台北：台灣大學出版中心。

金惠敏（2005）〈無限的他者——對列維納斯一個核心概念的閱讀〉，《哲學與文化》，32(1): 129-44。doi: 10.7065/MRPC.200501.0129

張娟芬（2001）《愛的自由式：女同志故事書》。台北：時報文化。

郭力昕（2014）《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》。台北：麥田。

郭昕盈（2016）《筑位》（紀錄片）。台北：郭昕盈。

陳俊志（1997）《不只是喜宴》（紀錄片）。台北：台灣酷兒影像屋。

陳俊志（1998）《美麗少年》（紀錄片）。台北：台灣酷兒影像屋。

陳俊志（2003）《幸福備忘錄》（紀錄片）。台北：公共電視文化事業基金會。

陳俊志（2005）《無偶之家，往事之城》（紀錄片）。台北：公共電視文化事業基金會。

陳凱俊（2014）《成家 Imagine》（紀錄片）。台北：陳凱俊。

黃惠偵（2016a）《我和我的 T 媽媽》（紀錄片）。台北：3H Production Ltd.。

黃惠偵（2016b）《日常對話》（紀錄片）。台北：黃惠偵工作室。

黃凱薈（2017）《花兒花兒幾時開》（紀錄片）。嘉義：歪榴槤工作室。

詹婉如（2014）《陽光下的彩虹》（紀錄片）。台北：不完美原創工作室。

鄭美里（1997）《女兒圈——台灣女同志的性別、家庭與圈內生活》。台北：女書文化。

Austin, John Langshaw (1962) *How to do things with words*. London: Oxford University Press.

Baudry, Jean-Louis (2004) Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In Leo Braudy and Marshall Cohen (Eds.), *Film theory and criticism: Introductory readings* (pp. 345-355). Oxford: Oxford University Press.

Chao, Antonia (2000) Global metaphors and local strategies in the construction of Taiwan's lesbian identities. *Culture, Health and Sexuality*, 2(4): 377-390. doi: 10.1080/13691050050174404

Cooper, Sarah (2006) *Selfless cinema: Ethics and French documentary*. Oxford: Legenda.

Corrigan, Timothy, Patricia White, and Meta Mazaj (2011) Introduction. In Timothy Corrigan, Patricia White, and Meta Mazaj (Eds.), *Critical visions in film theory: Classic and contemporary readings* (pp. 1-6). Boston: Bedford/St. Martin's.

Downing, Lisa and Libby Saxton (2010) Introduction. In Lisa Downing and Libby

Saxton (Eds.), *Film and ethics: Foreclosed encounters* (pp. 1-16). London: Routledge.

Foucault, Michel (1976) *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard. Trans. Robert Hurley (1990) *The history of sexuality: An introduction*. New York: Vintage Books.

Holmlund, Chris and Cynthia Fuchs (1997) Introduction. In Chris Holmlund and Cynthia Fuchs (Eds.), *Between the sheets, in the streets: Queer, lesbian, gay documentary* (pp. 1-12). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hong, Guo-Juin (2013) Limits of visibility: Taiwan's tongzhi movement in Mickey Chen's documentaries. *positions: east asia cultures critique*, 21(3): 683-701. doi: 10.1215/10679847-2144887

Lebow, Alisa (2012) Introduction. In Alisa Lebow (Ed.), *The cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary* (pp. 1-11). New York: Columbia University Press.

Levinas, Emmanuel (1961) *Totalité et Infini: Essai sur L'extériorité*. The Hague: Martinus Nijhoff. Trans. Alphonso Lingis (1969) *Totality and infinity: An essay on exteriority*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

Levinas, Emmanuel (1988/1961) *Totalité et Infini: Essai sur L'extériorité*. Berlin: Science + Business Media B.V. 朱剛譯（2016）《總體與無限：論外在性》。北京：北京大學出版社。

Levinas, Emmanuel (1978/1974) *Autrement Qu'être ou Qu-delà de L'essence*. Dordrecht: M. Nijhoff. Trans. Alphonso Lingis (1991) *Otherwise than being or beyond essence*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

Metz, Christian (1977) *Le Signifiant Imaginaire*. Paris: Union Générale d'Éditions. Trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred

Guzzetti (1982) *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Nagib, Lúcia (2011) *World cinema and the ethics of realism*. London: Continuum.

Nichols, Bill (1991) *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill (2017) *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Renov, Michael (2004) *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Renov, Michael (2008) First-person films: Some theses on self-inscription. In Thomas Austin and Wilma De Jong (Eds.), *Rethinking documentary: New perspectives and practices* (pp. 39-50). Berkshire: McGraw Hill/Open University Press.

Ruby, Jay (1988) The image mirrored: Reflexivity and the documentary film. In Alan Rosenthal (Ed.), *New challenges for documentary* (pp. 64-77). Berkeley: University of California Press.

Ruby, Jay (1992) Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: An anthropological and documentary dilemma. *Journal of Film and Video*, 44(1-2): 42-66.

Wild, John (1969) Introduction. In Emmanuel Levinas (1961) *Totalité et infini: Essai sur l'extériorité*. The Hague: Martinus Nijhoff. Trans. Alphonso Lingis (1969) *Totality and infinity: An essay on exteriority* (pp. 11-20). Pittsburgh: Duquesne University Press.

Žižek, Slavoj (2000) *The ticklish subject: The absent centre of political ontology*. London: Verso.

◎作者簡介

林書怡，英國倫敦大學國王學院電影學博士。2019 年起任教於崑山科技大學視訊傳播設計系，擔任助理教授。研究領域包括：華語電影、電影類型、影像與性／別、策展研究。

〈聯絡方式〉

Email: funnygamess@yahoo.com

From Confession to Dialogue: The Ethical Transformation in *The Priestess Walks Alone* and *Small Talk*

Sophie Shu-Yi Lin Department of Motion Pictures and Video & Graduate School of Media Arts
Kun Shan University

This paper explores ethical issues raised by two documentary films: *The Priestess Walks Alone* (2016) and *Small Talk* (2016), both made by director Hui-chen Huang. In a comparison of the two films, I analyze how each deploys a first-person confessional mode, narrative structure, mother-daughter dialogue, and reflective film language to generate different perspectives on and different interpretations of the central mother-daughter relationship. By situating the two films within the historical context of Taiwanese gay-themed documentary films, this paper scrutinizes the changing effect of 'first-person autobiography' films. It also compares the ethical issues portrayed in Huang's two films with those raised in previous Taiwanese gay-themed documentary films. This paper uses a form of ethical critique inspired by Levinas to interrogate the significance of the Self-Other relationship represented by the films.

The paper finds that while both of these films represent Huang's perspectives through new ways of organizing reality, they each interpret mother-daughter relationship differently. This paper argues that Huang's films propose a new direction for gay-themed films: documentary is no longer a 'site of resistance' but a 'site of encounter,' where documentary

filmmaking is used to construct and negotiate relationships.

Although Huang's films are not always successful, they aim to rewrite the mother-daughter relationship in the process of filmmaking. Switching from the short film to the long version, the point of view of each film changes from an outward-projecting ego-centricism to an other-oriented relational perspective, thus creating different relationships between self and other. From confession to dialogue, from visibility to relationality, the change in viewpoints suggests an ethical transformation in Taiwan queer documentary filmmaking history, an understanding of self which embraces a face-to-face, ever-interactive, ever-constructing intersubjectivity.

Keywords: documentary ethics, first-person documentary, queer documentary, relationship, confession, queer kinship