台灣文學研究學報第二十三期
2016年10月，頁69-103
國立台灣文學館

驕傲現身下的負面情感：陳俊志「同志三部曲」紀錄片的幸福政治及其反思*

曾秀萍
臺灣師範大學台灣語文學系助理教授

摘要

本文認為在台灣同志運動、論述發展的過程中，不僅要關心同志族群是否能發聲，更要追問這些邊緣社群及人物以怎樣的方式發聲？現身以後又怎樣？本文透過陳俊志導演（1967-）的紀錄片「同志三部曲」——《美麗少年》（1998）、《幸福備忘錄》（2003）、《無偶之家，往事之城》（2005），分析在同志運動與論述中容易被忽略的負面情感，探討紀錄片的現身策略及同志現身後的處境與困境，檢視同志族群的階級與資源問題。文中指出以驕傲論述為主的出櫃策略雖在早期同運中扮演重要角色，卻也導致「強迫幸福政治」的危險，同志在以陽光形象發聲的背後，其負面情感不易被正視，如何面對並處理各種負面情感與運動傷害，思考更複雜的情感政治與倫理關係有其必要性與重要性。此外，文中也指出「同志三部曲」蘊含了同志現身的多元模式與曖昧空間，拓展了同志家庭與（擬）親屬關係的另類想像，展現台灣同志文化的豐富性與異質性。

關鍵詞：同志紀錄片、情感政治、負面情感、出櫃／現身、多元家庭、陳俊志

＊　感謝兩位匿名審查委員給予本文寶貴的意見與悉心的指正。

The Negative Affectivity Under the Coming Out of Gay Pride:

A Reflection on the Politics of Happiness of Chen Chun-Chih Mickey's Documentaries — "Homosexual Trilogy"

Tseng Hsiu-Ping

Assistant Professor
Department of Taiwan Culture, Languages and Literature
National Taiwan Normal University

Abstract

It is as important to ask can the homosexual voice out as in what ways they voice out after the LGBT movement and discourse have been developing in Taiwan for two decades. What happens after they came out? This essay ventures to explore the often-neglected negative affectivity in the LGBT discourse via a close look on Mickey Chen's documentaries, "Homosexual Trilogy"—*Boys for Beauty* (1998), *Memorandum on Happiness* (2003), and Scars on Memory (2005). By studying the strategy of coming-out and the aftermath of coming-out displayed in the three documentaries, this essay addresses the hierarchy and the imbalanced distribution of resources within the LGBT community. While the coming-out strategy played an important role in the early phase of the LGBT movement, it runs the risk of reinforcing the "compulsory politics of happiness" in that the negative affectivity is glossed over by the positive image of homosexuals advocated in the LGBT movement. It is essential to bring this negative affectivity and trauma resulted from the LGBT movement to light in order to ponder on the complexity of emotional politics and ethnic relations. In addition, this essay suggests that a diversified model of coming-out which leaves room for ambiguity can be found in Chen's "Homosexual Trilogy" as so to offer an alternative version of family and intimacy. The

potential of homosexual relationship in terms of relative is therefore extended, so as the abundance and heterogeneity of Taiwan's local LGBT community.

Keywords: Homosexual Documentary, Politics of Affection, Negative Affection, Coming Out, Diversified Family, Mickey Chen

驕傲現身下的負面情感：陳俊志「同志三部曲」紀錄片的幸福政治及其反思

本文將分析陳俊志（1967-）的「同志三部曲」」——《美麗少年》（1998）、《幸福備忘錄》（2003）、《無偶之家，往事之城》（2005）指出其開拓與侷限，進而想像更多元的出櫃模式與敘事，協商更多樣的同志（擬）親屬關係，並反思紀錄片中的性別、倫理與權力政治。本文將指出以驕傲論述為主流的同志出櫃敘事雖在早期同運中扮演重要角色，卻也導致「強迫幸福政治」的危險，同志在以陽光形象發聲的背後，其負面情感（陰暗面）不易被正視，如何面對並處理各種負面情感與運動傷害，思考更複雜的情感政治與倫理關係有其必要性與重要性。

從《美麗少年》推出以來，陳俊志的影像創作和同志平權運動相輔相成，得以平衡當時一般媒體同志意識與知識都頗為不足的報導。紀錄片作為一種小眾媒體提供了一個觀看他者的位置與觀點，異質文化也常在此間被突顯出來；然而看與被看之間的權力關係並非一成不變，弱勢族群也往往透過紀錄片等獨立影像的製作來發聲，試圖改變權力結構、翻轉污名，[1] 同志族群便是其中顯見的一環。

同志族群雖被主流歷史所排除，但其存在也構成了主流文化的邊界，同時又以其異質性挑戰主導文化所宣稱的統一穩定，讓從屬者被主流排除、隱沒的身影能被看見有其必要性。[2] 陳俊志的「同志三部曲」作為一個少數族群的發聲管道，既要讓弱勢發言，又因導演強烈的同志現身概念與視覺性展演、出櫃要求有高度的連結。另一方面，同志運動也有賴傳媒，即或不靠大眾傳媒，紀

1 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》（台北：台灣大學出版中心，2016.01）及邱貴芬兩篇論文，〈在絕地邊境尋找出口：《私角落》的紀錄美學〉，《婦研縱橫》68期（2003.10），頁9-17、〈紀錄片／奇觀／文化異質：以《蘭嶼觀點》與《私角落》為例〉，《中外文學》383期（2004.04），頁123-140；陳淑卿，〈移／安置在地：論四部《流離島影》紀錄片的地方影像美學〉，《中外文學》366期（2002.11），頁158-185。

2 在此借用史碧娃克（Gayatri C. Spivak）從屬者研究的觀點，史碧娃克著，張君玫譯，《後殖民理性批判：邁向消失當下的歷史》（台北：群學出版公司，2006.08）。

錄片本身作為一個媒體，仍必須擴大其閱聽範圍以達到傳播之效。因而在影像內外交錯的生命故事、出櫃經驗及其所遭逢的困境，具有怎樣的啟示？本文認為在同志紀錄片、運動已發展多年之後，要問的不只是底層人民（從屬的邊緣族群）能發言嗎？更要追問的是，他們以怎樣的方式發言？發言、現身之後又如何？

馬嘉蘭（Fran Martin）認為在1990年代與21世紀初的台灣，「同志」乃是依據看與被看的視覺典範生產出來的，尤其當時電視成為新聞與娛樂的主要媒介，也使得同志運動策略和出櫃／現身有著強烈的連結。馬嘉蘭雖對當時電視媒體強迫曝光的行徑頗不以為然，但文中她仍以《鱷魚手記》為例說明現身的光明願景。[3] 馬嘉蘭對1990年代的同志與台灣媒體、社會脈絡的觀察深具洞見，但關於現身的倡議，本文則將提出不同的看法。主要癥結在於《鱷魚手記》之類的小說文本現身及文字展演，和實際在公領域以臉孔／真實身分現身有程度上的差異，本文將以陳俊志的「同志三部曲」紀錄片來說明此其中的差異性。

過去關於現身議題的探討多著重運動策略和論述層次，如張小虹對於同志運動者以「集體現身」的方式，反媒體偷窺、降低個人曝光的危險與被消費的可能性持正面肯定的看法。而朱偉誠則以後殖民的觀點處理現身在台灣社會脈絡中的困境，認為必須依循本土脈絡的殊異性，開拓出有別於身分政治認同的運動策略與想像空間。趙彥寧則從觀看關係與知識論的角度，辯證同志現身從私領域走向公領域的政治性與路線爭議，並關注同志運動與論述中的階級問題，批判其潔淨化、菁英化傾向。郭力昕在〈移工同志情慾的政治化〉一文中對於主流的同志運動進行批評，他認為儘管同運在台灣搞得有聲有色，但大抵侷限在一種中產情調裡，缺乏足夠的階級與族群內容。[4] 目前有關底層階級、

3 馬嘉蘭（Fran Martin）著，王穎、陳鈺欣譯，〈揭下面具的鱷魚：邁向一個現身的理論〉，《女學學誌：婦女與性別研究》15期（2003.05），頁1-36。

4 張小虹，〈同志情人，非常慾望——台灣同志運動的流行文化出擊〉，《慾望新地圖——性別・同志學》（台北：聯合文學出版社，1996.10），頁78-107。朱偉誠，〈台灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉，《台灣社會研究》30期（1998.06），頁35-62。趙彥寧的兩篇文章，〈面具與真實：論台灣同志運動的「現身」問題〉、〈台灣同志研究的回顧與展望：一個關於文化生產的分析〉，皆收於趙彥寧，《戴著草帽到處旅行——性／別、權力、國家》（台北：巨流出版社，2001.11），頁27-56、85-123。郭力昕，〈移工同志情慾的政治化：陳素香《T婆工廠》〉，《真實的叩問——紀錄片的政治與去政治》（台北：麥田出版社，2014.10），頁141。

非運動者的（出櫃）處境仍缺乏論述也鮮少受到關注，因此本文將以陳俊志的「同志三部曲」為例提出關於現身的底層觀點與思考。

另一方面，同運雖以諸多悲劇作為基石，卻不太處理悲傷的課題，而往往以迎向陽光、驕傲的同志身分認同作為訴求，在出櫃影像上更是如此，鮮少探討出櫃的各種身分、階級、家庭環境限制，對於底層勞工階級的出櫃分析也相對匱乏。海澀・愛（Heather K. Love）指出，如果同志論述只有驕傲、陽光、嘉年華式遊行的策略與觀點，是無法討論負面情感的。而負面情感幾乎是每個同志、酷兒的共通經驗與記憶，如果放棄討論負面情感，也就等於捨棄了重要的自我認同歷史與過程。[5]

因而本文將捨棄常見的同志自豪／驕傲論述策略，改採負面情感的視角切入陳俊志的「同志三部曲」，指出《美麗少年》雖呼應整個同運驕傲論述的策略與走向，但也已暴露「強迫幸福政治」的危險。而到了《幸福備忘錄》、《無偶之家，往事之城》，其影像再現、創作理念已逐漸轉變，改以負面情感作為處理的焦點，擺脫《美麗少年》的陽光路線，直接面對同志族群內部的矛盾、差異，探討個人創傷與結構性問題，讓觀者得以從影像紀錄中反思同志論述的現身策略與幸福政治的盲點，探究台灣底層階級、同志文化與另類親屬關係的諸多可能性。

一、《美麗少年》：說（不）出口的「強迫幸福政治」

《美麗少年》是台灣第一部本土同志紀錄片，不僅彌補了台灣在同志記錄影像上的長期空白，在票房、政治動員上的成功更讓陳俊志一炮而紅，也從此開啟了陳俊志與台灣同志運動的「親密關係」。《美麗少年》主要紀錄青少年同志的認同與生活，於1998年於台北市敦南誠品書店首映，導演、同志青少年主角與家人均出席映後座談，並觀眾進行對話，現場熱烈、幽默的氛圍，與影片中的青春熱力、陽光形象相互輝映，一掃同志在社會報導與大眾眼中的悲情與刻板形象。《美麗少年》後來兩度搬上戲院上映，票房熱賣，成為當年紀錄

5 海澀・愛（Heather K. Love），劉人鵬、鄭聖勳、宋玉雯編，洪凌譯，〈毀壞的身分認同〉，《憂鬱的文化政治》（台北：蜃樓出版社，2010.03），頁213-262。

片和國片市場中的一大奇蹟。[6] 但在看似光明的熱潮中卻暗潮洶湧，就在《美麗少年》首映的隔天，東森新聞台「驚報內幕」節目製作了一個「揭開同性戀之神秘面紗」單元，以移花接木的手法，盜用《美麗少年》的畫面並變造聲音與影像，再度將同志污名化。陳俊志藉由此反挫機會發展同志反抗運動與論述，並挺身控告東森媒體侵權。但案件的審理與結果卻更凸顯了司法上的歧視與暴力，最終東森新聞台在2000年2月獲得不起訴處分。[7]

這段小蝦米對抗大鯨魚的故事雖然以悲劇的結局作為收場，但陳俊志及「美麗少年們」在相關論述中多半被描述成英雄姿態，不論是同時期張娟芬、紀大偉的影評，或後來李德能、鄧兆娟等人的研究，均是肯定其戰鬥性及積極抗衡媒體的策略，既達到同志內部增值的自我賦權目的，也達到改善外部社會的修正目的。[8] 這類強調導演與紀錄片積極面向的論述方向，的確符合當年的情境與運動方針，也剖析了同志運動與媒體之間亦戰亦和的矛盾關係與張力。然而，樂觀主義的詮釋框架卻無法處理喜劇背後的陰暗面，也無法追蹤事件長期發展所衍生的效應，因而重新檢視其紀錄片中較為沉重與幽微之處有其必要性，以下將以負面情感的角度重新觀察《美麗少年》，思考同志紀錄片的再現模式與「幸福政治」傾向，冀能對同志論述、運動的出櫃策略提出新思考。

《美麗少年》為三段式結構，分為：一、〈對！我就是周玉蔻〉，二、〈小羽的絕情批〉、三、〈24腰的徐懷鈺〉三部分，分別敘述Morgan、小羽、小炳三個男同志青少年的成長故事，呈現其實際生活樣貌，同時也兼及親

6 1999年《美麗少年》兩度登上院線，締造了120萬的票房，成為當年國片賣座第三名（當年第一名是《徵婚啟事》，第二名是《魔法阿嬤》）。在國片市場凋零，往往只有10-20萬票房的1990年代，《美麗少年》的映演現象有如奇蹟。當年報導可參見劉湘吟，〈「美麗壞女人」陳俊志：就愛撞擊異性戀僵固父權文化〉，《新觀念》127期（1999.05），頁42-43。

7 這段抗爭的司法歷史可參見劉湘吟，〈「美麗壞女人」陳俊志：就愛撞擊異性戀僵固父權文化〉，《新觀念》127期，頁42-43、李德能，〈從Kenneth Burke「以喜化悲」語藝觀點分析同志運動新聞媒體策略：以「美麗少年」個案為例〉（台北：台灣大學新聞研究所碩士論文，2003）。

8 張娟芬，〈紅辣椒與野百合——關於同志紀錄片《美麗少年》（上、下）〉，《台灣日報》，1999.03.03-04，27版，紀大偉，〈青春無敵！——陳俊志的《美麗少年》〉，《中國時報》，1999.02.28，34版；上述兩筆資料也可見「美麗少年」影評（來源：http://www.labrys.org/gaykid/critics.htm#2）。李德能，〈從Kenneth Burke「以喜化悲」語藝觀點分析同志運動新聞媒體策略：以「美麗少年」個案為例〉（台北：台灣大學新聞研究所碩士論文，2003）、鄧兆娟，〈同志甘苦知多少——陳俊志「同志三部曲」所再現之當代同志生活樣貌〉（嘉義：中正大學台灣文學研究所碩士論文，2012）。

友的訪談。這三個標題透露了其影像策略的一些端倪，首先，是敢曝／露淫（Campy）的精神。周玉蔻是當時的知名政治人物與媒體人，而徐懷鈺則是當紅的青春玉女偶像。男同志向來有以女性化稱謂來自我命名的傾向，然而當主角以知名人士展現自我認同的說詞成為影像標題時，可以嗅出導演想朝大眾化、媒體化等方向靠近（主流）觀眾的企圖，再配上主角在影片中，充滿展演性的肢體動作和戲謔式的語言後，充滿九〇年代性別越界的戲耍精神與顛覆性。而以媒體寵兒的名號和主角與親友們幽默風趣的對話做影片的主軸，既可淡化污名與同志刻板印象，少年的可塑性、不確定性也降低了對異性戀社會的殺傷性與威脅感。其影像呈現青少年青春洋溢、討人歡欣的模樣，都形塑了「美麗少年」的「幸福」形象與情感政治。

這些人物題材的選擇、再現方式乃至於映演的成功，與陳俊志頗為自覺的拍攝動機、同志現身的政治意圖與行銷策略有密切關係。《美麗少年》作為台灣第一部公開放映的本土同志紀錄片，導演大力推動戲院放映與座談，等於讓主角們大規模的出櫃，強調導演與主角們作為同志的身分認同——尤其是青少年同志對於自身認同的自覺與堅定——來反抗異性戀霸權對於青少年情慾的規範、質疑與否定。

影片中「美麗少年」們充滿青春恣意、自信開朗模樣和語言，如Morgan所謂「Gay很高級」、「很榮譽」等字眼，或小炳在班上出櫃後非但沒受到任何歧視，反而扮演起「同志專家」的角色，為異性戀同學們解答各種疑難雜症、有如導師般地為眾生開班解惑，這類出櫃的姿態與驕傲論述，與當時同運的運動策略和主要論述相輔相成，很容易讓人產生同志們閃亮耀眼、「無憂無慮」的聯想與詮釋。[9] 但這與當時同志的現實處境有一定的差距，當年各種警察與媒體暴力事件，甚至是《美麗少年》所遭受到的侵權與司法不公，其實都反映了當年的時代環境，並不如影片中所凸顯的陽光、美麗。當年諸多與同志有關的社會事件，如：1997年常德街事件，警察無故臨檢逮捕同志，或同志酒吧遭偷拍、潘美辰事件等等，均暴露了當時不友善的社會氛圍與國家機器的壓

9 如鄧兆娟等諸多的評論均有此詮釋傾向，見鄧兆娟，〈同志甘苦知多少——陳俊志「同志三部曲」所再現之當代同志生活樣貌〉，頁40-54。

迫。[10]

換言之，此片強烈的政治動機乃企圖扭轉同志在大眾眼中悲情的刻板印象，結合了當時同志運動昂揚、基進的氛圍，積極打造同志正面且歡樂形象。這樣的影像再現相當不同於「孽子」世代與時代的悲苦處境，展現了一股活潑、燦爛的青春氣息。這或許與當年從事運動與論述者多為年輕世代不無關係，趙彥寧曾指出同志運動與研究領域年輕化的現象，在1990年代台灣社會中的罕見與特殊。[11] 另一方面，也可視為陳俊志的創作策略，讓他自身作品有別於以白先勇為代表的（男）同志系列作品，具有風格上的區隔與辨識性，也相當程度透露了其在創作上的企圖與弒父的焦慮。

但在昂揚、充滿鬥志的陽光敘事主線之外，諸多驚鴻一瞥的「漏網鏡頭」也值得注意，本文認為這些相對灰色、晦暗的部分呈現了更多《美麗少年》的幽微之處，值得進一步關注：一是在同運驕傲論述下不得不的「強迫幸福政治」，二是「以孝為名的家庭主義」運作。關於家庭主義幽靈的陰魂不散，在葉德宣等人的《孽子》研究中已被詳述，[12] 但到了《美麗少年》其論述表現與運作方式已經不同於《孽子》世代。對《孽子》而言，出櫃是一種「不得已」，多半在無意間被家長發現或意外曝光，其孝道的表現乃在於「肖」，因此孽子們要極力掩飾其（不同於異性戀父親的）情慾身分以防「不肖／不孝」。而同樣基於孝道邏輯，到了《美麗少年》其運作方式卻已明顯不同。小羽在片中表示他一定要跟媽媽出櫃，「因為我是她兒子，如果我不讓她知道，就是不孝」。出櫃政治在這部片裡無比重要，小羽的說法顯示出櫃與否與孝道的辯證，從《孽子》以降已悄悄改變。更值得深思的是，這樣的孝道邏輯不僅

10 有關這段歷史的回顧與分析，可參見張娟芬，《姊妹戲牆——女同志運動學》（台北：時報文化出版公司，2011.06）。

11 趙彥寧，〈台灣同志研究的回顧與展望：一個關於文化生產的分析〉，《戴著草帽到處旅行——性／別、權力、國家》，頁88。

12 參見張小虹與葉德宣精彩的討論，張小虹，〈不肖文學妖孽史：以《孽子》為例〉，《怪胎家庭羅曼史》（台北：時報文化出版公司，2000.03），頁27-73；葉德宣的兩篇論文〈陰魂不散的家庭主義魑魅——對詮釋《孽子》諸文的論述分析〉，《中外文學》283期（1995.12），頁66-88、〈從家庭授勳到警局問訊——《孽子》中父系國／家的身體規訓地景〉，《中外文學》350期（2001.07），頁124-154。此外，也可參見曾秀萍，《孤臣・孽子・台北人：白先勇同志小說論》（台北：爾雅出版社，2003.04）。

作用於出櫃之時，還要延續到往後，並且維持一種「幸福」的表象，例如在《美麗少年》三人裡頭看來最自信昂揚、「花枝招展」的Morgan即使沒有男友，也要跟父親說自己有伴，好讓父親覺得他過得很好。這樣善意的謊言、行孝的方式，顯示出了「強迫幸福」的邏輯——身為同志非得要過得好，或者至少要「表現出」過得好的模樣。這不僅是同志族群身處異性戀社會中的壓力，也是同志們在主流同運策略與次文化下的壓力；換言之，同志驕傲論述固然有賦權的效果，但它也讓不那麼幸福的同志，有了說不出口的壓力，並產生了排擠效應。

海澀・愛在〈強迫幸福與酷兒存在〉中對於美國的同志婚姻制度所應許的強迫幸福政治有所批評，並提出了一個重要的問題：同志是否仍擁有不快樂的自由？海澀・愛的文章雖是放在美國同運的脈絡下做思考，目前台灣的同志婚姻制度也尚未立法，但她的批判對於一向對美國（同志運動）亦步亦趨的台灣社會而言，不啻也是種提醒。Mary K. Bryson和Lori B. MacIntosh也有類似的看法，他們認為以陽光、快樂為主調的同志遊行運動路線與論述，預設了同志必然年輕歡樂，而不可能是生氣、憤怒，或是又老又醜的同志。如此一來，同志成為新世紀歡樂的提供者，看似被大眾接受，卻只能以特定的形式被接受——歡樂、八卦、解放、快樂、令人嚮往的，這對同志社群來說是個危機。[13]

而這類的「強迫幸福政治」則和《美麗少年》中的出櫃政治強烈連結，其因或許是對於暗櫃黑暗、痛苦年代的記憶與想像，而出櫃彷彿就是迎向光明、幸福的入場券。但這樣「出櫃＝光明vs.櫃中＝黑暗」的思考架構，無疑也等於是一種二元對立式的暴力，而出櫃論述與策略某種程度上常挾帶著的進步性、現代性、前衛性等文化資本與象徵資本，往往也暗示了在櫃中生活的「落後」與「落伍」。這樣的論述與媒體形象的再現，不僅壓迫到諸多不是以此主

13 海澀・愛（Heather K. Love），劉人鵬、宋玉雯、鄭聖勳、蔡孟哲編，楊雅婷譯，〈強迫幸福與酷兒存在〉，《酷兒・情感・政治——海澀愛文選》（台北：麥田出版社，2012.12），頁25-49。Mary K. Bryson and Lori B. MacIntosh, “Can We Play Fun Gay? Disjuncture and Difference, and the Precarious Mobilities of Millennial Queer Youth Narratives.” *International Journal of Qualitative Studies in Education,* Vol.23, No.1 (2010 Jan-Feb), pp.101-124.

流陽光形象所展現的個體，形成另一種內部壓迫，排擠到更邊緣的同志／跨性別。同時，多年來同志論述持續以「進步」為導向的歷史觀與時間觀，無疑也是對同志族群中的負面情感及創傷歷史的一種自我否定。[14] 影片中並非沒有陳述「美麗少年」們哀愁的片段，如小炳的哥哥大炳在受訪時便表示，小炳曾放一段自己大叫的錄音帶給他聽，抒發其身為同志的壓力與苦悶，但這段苦悶的敘述，很快被出櫃所帶來的「解放」與「幸福」所淹沒（如得到大炳、家人的理解支持），因而影片不知不覺地提供了這樣的暗示：出櫃有百利而無一害。

其實陳俊志在籌拍過程中訪問了12個青少年，但紀錄片最後只呈現了這三個同志少年的生活樣貌，除了紀錄片敘事及美學顧慮，必然也有人物篩選上的考量。在《美麗少年》片頭有一段沒有人物影像的畫外音，是導演跟另外兩名同志少年的對話，其中一人表示之所以不敢面對鏡頭，是經濟還沒獨立，怕曝光後會被趕出家門，而另一個少年則表示若父母知道可能會斷絕關係，這兩者都顯示了暗櫃裡的家庭狀態（而非出櫃的、陽光的），但只被輕輕帶過。而片中正面呈現的三個同志少年，家人朋友的接受度都相當高，呈現一副「家庭和樂」的景象，凸顯了「出櫃＝更幸福、更自在」，迎向光明未來的強烈暗示，而這樣的暗示無須得到完整的檢驗就已經足以讓人嚮往；就像海澀・愛在檢討婚姻制度時所表示的，即使失敗的婚姻實例很多，但婚姻並不需要兌現它對於幸福的承諾便能使人不斷地締結更多姻緣——因為對於未來幸福的幻想本身便足以發揮這種作用。[15] 而出櫃在此竟和婚姻有著異曲同工的「幸福召喚作用」，不論在同志社群中已有多少不幸的案例，但這類影視依然提供一套「出櫃」的幸福藍圖與強烈暗示，提供了一種出櫃將更自由解放的幻想，以召喚更多人投入此一宣示工程。

本文並非否定出櫃策略的正面效應，而是希望能指出，其實出櫃策略某種程度上也可能陷入一種媒體曝光、提供「範本」的弔詭邏輯，落入與異性戀機制相似的檢驗邏輯與陷阱中；為何異性戀不需要一再宣示自己的性身分和認

14 曾秀萍，〈夢想在他方？——全球化下台灣同志小說的美國想像〉，賴俊雄主編，《筆的力量：成大文學家論文集》（台北：里仁出版社，2013.02），頁453-490。

15 海澀・愛（Heather K. Love），劉人鵬、宋玉雯、鄭聖勳、蔡孟哲編，楊雅婷譯，〈強迫幸福與酷兒存在〉，《酷兒・情感・政治——海澀愛文選》，頁29。

同，而同志需要？而出櫃必然走向幸福、解放之路嗎？下節將透過《幸福備忘錄》更進一步探討同志出櫃與媒體互動的作用力與反作用力，本文認為在此議題上，《幸福備忘錄》比《美麗少年》更具批判性，提供更多反思的空間。

二、《幸福備忘錄》：變調的「幸福」，走味後的反思

如果說《美麗少年》的主要敘事重點是彰顯同志少年的青春自信，那麼《幸福備忘錄》原所預設的重點便是中年同志的「幸福」了，而此幸福的關鍵因素則在於「婚姻」。《幸福備忘錄》分別拍攝台灣第一對公開舉行婚禮的男、女同志，呈現他們的結婚歷程與情感生活。[16] 而在出櫃在此有了更大程度的宣示，那便是透過不被國家、法律所認可的「同性婚姻」來宣示同志的權力與權利。影片暗示同志婚姻權不只是法律上的權利，還是「幸福」的權力。只是沒想到拍著拍著，因為當事人的情感變化，而讓幸福的美夢變了調，紀錄片因而成為「幸福」的「備忘錄」，意外地為（已經）消失的幸福留下見證與備忘。

影片平行剪接這兩對男、女同志的婚禮，男同志為許佑生及其美國籍伴侶葛瑞、女同志則是湯姆及漢娜，除婚禮拍攝外，並從旁紀錄了其伴侶關係。片中藉由這兩對同志伴侶的婚姻呈現兩個重要課題：一是外籍配偶的離散課題與居留權問題，二是（同志）婚姻中的家暴問題。前者主要透過許佑生與葛瑞的跨國婚姻來訴求，後者則在湯姆與漢娜的關係中呈現。

先談男同志婚姻的部分。許佑生和葛瑞是恩愛多年的異國伴侶，卻因婚姻法、國籍法等問題而兩地相隔、居無定所。台灣、美國種種的法令限制，有如棒打鴛鴦，讓情感堅定的兩人無法順利完成共同生活的夢想。影片的敘事策略是以外籍配偶經營婚姻的難處，凸顯國家暴力、同志人權上的不公。紀錄片跨海拍攝兩人在台灣、美國兩地的流離遷徙，配上許佑生誠摯穩健的媒體發言與

16 陳俊志與陳明秀合拍的第一部紀錄片《不只是喜宴》（台北：美麗少年工作室，1997），記錄了許佑生的同志婚禮，這部分成為《幸福備忘錄》的前身。但由於片中部分受訪者無法在國內現身，因而《不只是喜宴》只能在非台灣地區的國際影展播放。在《美麗少年》的片頭裡有《不只是喜宴》的訊息，而筆者曾透過陳俊志的訪談、資料得知此片的存在。感謝審查人提醒筆者補充這則重要的影片訊息。

現身說法，突出兩人因為國籍、居留權等問題所導致的漂泊離散，讓同志婚姻的訴求顯得相當有說服力。

片中所再現的男同志伴侶關係，其最大問題乃來自於外部體制的不友善（如婚姻權、居留權等），而女同志再現則更加突出伴侶關係中的內在矛盾，藉由親密關係中的家暴、外遇等課題，來思考情感的本質樣貌。此外，影片中還涉及重要社會結構與媒體曝光等問題，這些閃現於情感敘事軸線之間而容易被忽略的倫理課題也值得關注，以下將依序探討。

在拍攝湯姆、漢娜這對女同志婚姻的過程中，家暴不意成為其影像敘事的一大主題。影片從兩人2001年年底訂婚時開始拍攝，經歷漢娜與前夫離婚的官司，兩人開始籌備婚禮、拍攝婚紗照，到2002年11月30日舉行婚禮，及其婚後爭執不斷，終至決裂。對比於男同志伴侶許佑生兩人綿延多年的愛戀，即使兩地分隔，有著種族、國籍等諸多差異，仍堅定地攜手共度，並一起抗議台灣法律不公之處等鶼鰈情深的樣貌，湯姆、漢娜這對女同志的情感再現無疑是千瘡百孔的；影片赤裸裸地呈現兩人爭吵、家暴，終至移情別戀和決裂的過程。這樣的再現方式受到部分女同志批評，認為陳俊志選擇了較符合主流傾向（長年恩愛、堅定、相貌堂堂、中產）的男同志伴侶形象，與片中外表較不出眾又嚴重決裂、生活陷入困境的女同志伴侶形成強烈對比，無形中貶抑了女同志形象與親密關係，影響大眾的認知。[17]

而筆者認為此乃涉及（弱勢）代言的問題，邱貴芬曾以原住民文學為例說明原住民作家所必須承擔「族群代言人」角色的難題，「寫得真不真實」和「這樣寫對族群形象好不好」往往成為無形的量尺，畫出一個「可以寫」和「不可以寫」的範疇，且必須時時面對原住民族群內部的檢驗，而對外又被消費市場以異國情調的眼光來看待，內外交攻下形成創作者「族群的囚牢」。[18]同志族群的創作者也很容易遇到類似的難題，尤其在公開出櫃的創作者相對稀少的情況下，少數圈內創作者很容易受到放大檢視。

---

17 此乃筆者訪談看過此片、並曾參與女同志團體「我們之間」運作的志工朋友的想法。下文也將呈現《女朋友》這份女同志雜誌對於此片的批判性分析。感謝匿名審查人提醒須平衡女同志觀點。

18 邱貴芬，〈利格拉樂．阿鴿〈誰來穿我織的美麗衣裳〉評介〉，《女性主義文學批評》（台北：行政院文化建設委員會，2010.01），頁107-111。

陳俊志再現這兩對男、女同志情感關係視角確有不同，但本文認為其中差異的關鍵並不在於婚姻關係的維繫或破裂與否（其婚姻會出現重大的變化、狀況，應該也是導演拍攝之初所始料未及），乃是基於兩對伴侶間的相貌、種族、階級、國籍、資源等差異所造成的。本文認為當時被視為「醜化」女同志的紀錄片段落，其實有發人深省之處，這些特殊的再現視角也凸顯了《幸福備忘錄》超越當時主流同志運動的觀照面向，關注了底層勞工、家暴、同志情感黑暗面等問題，也對現身策略與媒體關係，及同運論述本身該承擔的倫理責任提供了反省的可能。根據邱貴芬、李道明的研究整理，一般而言紀錄片倫理大致有三方向：（一）對於被攝者的倫理（二）對觀眾的倫理（三）對拍攝計畫的倫理。[19] 而本文所指的倫理，除了拍攝倫理外，也涵蓋了影像文本發表後與觀者相逢所產生的道德或政治符碼。這些倫理範圍包含：責任、自我反思、欲望，以及對他者的承諾，尤其是對於弱勢他者的責任。[20] 本文的重點將放在對弱勢者的責任上，尤其是底層同志在異性戀體制中所面臨的各種生活困境，不僅僅是性別／性向的檢驗，甚至是基本工作權、生存權的剝奪。

首先，關於片中所再現的男女同志階級與資源的差異。片中的男同志主角許佑生當時是個作家，曾任職於媒體，具有一定的知名度與可運用的相關資源。其伴侶葛瑞則是美國大學中的職員，他們跟身為勞工的湯姆相較，有更多階級上的資本與優勢，這樣的優勢也反映於其婚姻形式與個人氣質上，並容易影響觀眾的觀影感受。許佑生與葛瑞在於1996年舉行的婚禮，是台灣也是全亞洲首次公開舉行的同志婚禮，因而被冠以「世紀婚禮」之稱，不僅被視為台灣同運的里程碑更是「亞洲之光」。整個同運界當作一場運動來處理，其動員之高與媒體運作的軌跡顯然可見，已超越許佑生、葛瑞兩人的婚禮層次，而像是「全台灣同性戀男女的集體婚禮」。[21] 同運人士幾乎全數投入，並做了政治上的動員，如特意邀請當時擔任台北市市長的陳水扁出席，後來陳水扁因病改由

19 邱貴芬，〈台灣紀錄片的倫理課題〉，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，頁157。

20 李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》（台北：三民出版社，2013.07），尤其是〈紀錄片的製作倫理〉一章，頁188-242。

21 許佑生，〈一路走來，始終同志〉，莊慧秋主編，《揚起彩虹旗——我的同志運動經驗1990-2001》（台北：心靈工坊出版社，2002.09），頁110-116。

新聞處處長兼市政府發言人羅文嘉代為出席，紀錄片的字卡暗諷陳水扁是因患了「恐同症」而臨陣脫逃。這場盛大且公開的同志婚禮，意圖翻轉過去同志新聞煽情、激情或污名的負面導向，此舉得到媒體大規模且不乏善意的回應，兩大晚報、日報均曾以這場同志婚禮作為頭條大篇幅報導。[22] 這首次的同志公開婚禮乃結集各項資源、人力與資本（從物質到文化、象徵資本等），與許佑生個人長期在同運圈、媒體界、文壇的長期耕耘不無關係，也充分展現了其當時的階級身分與社群力量。

再就影片再現的層面而言，兩對男、女同志伴侶所處的環境與觀點呈現也有諸多差異。在《幸福備忘錄》中多呈現許佑生、葛瑞在公領域中的形象，從婚禮、座談等訪談，到葛瑞在大學的工作環境等，在私領域的呈現僅有一處（兩人處理搬家事務時）。更微妙的是，片中許佑生、葛瑞的訪談幾乎都是分別拍攝的。相對的，影片中所再現的女同志伴侶生活場域，除了婚禮片段外，幾乎都是在私領域之中。片中常呈現兩人如何在柴米油鹽中討生活、或者陷入前段婚姻與這段婚姻的難題。由於階級、環境、個人特質等因素及影片再現上的處理，片中葛瑞和佑生的形象相對優雅、從容，其情感的堅定也跨越種族、國界的疆界而彌足珍貴；更呈現其婚宴在五星級飯店席開五十桌，賀客盈門、氣派非凡的場面，與一般中產階級相較算是非常有派頭的。因此，全片中所再現的男同志伴侶段落——除了同志因素外——可說是相當符合主流社會對中產階級的想像和品味。至於湯姆、漢娜的婚禮則小型很多，在一間T吧舉行，同運本身並未投入大量人力與資源。但婚禮當天依然有許多媒體記者到場拍攝並進行訪問，湯姆、漢娜並配合著媒體記者的要求「曬恩愛」（立約、誓言、親吻等），將婚姻與「幸福」的想像完美連結。但在這些「幸福」的鎂光燈背後，本文要追問的是，這些媒體效應在台灣同運史上看似留下輝煌記錄的同時，是否也對當事人產生各種始料未及的負面情感及影響？

桑梓蘭研究指出，解嚴後媒體生態轉變，產生新聞娛樂化、綜藝化的現象，需求大量的異質性新聞。而同志作為異性戀主流社會中的他者，在此階

22 許佑生，〈一路走來，始終同志〉、陳俊志，〈跟昨天說再見〉，莊慧秋主編，《揚起彩虹旗——我的同志運動經驗1990-2001》，頁139-151。

段出現了層出不窮的媒體暴力，也反映出當年（電子）媒體對同志意象的執迷。[23] 馬嘉蘭（Fran Martin）更進一步指出，此現象與台灣當時的電視技術及文化機制有關，同志族群是在看與被看的視覺生產機制下產生其能見度，而其可見性的關鍵因素是以臉孔作為現身與曝光的要件，因為臉孔代表了個人主體明確無誤的標記，也連結到曝光所帶來的羞恥性與丟臉等（個人到家族）的面子問題。[24] 筆者認同馬嘉蘭對同志運動與台灣媒體生態的觀察，但她以《鱷魚手記》為例作為同運現身的策略並對前景感到樂觀，對此筆者則有不同的看法。因為文本現身畢竟不同於真人肉身，同志運動一直需要實際的臉孔與肉身不斷地現身，也需要媒體的能見度與友善來開拓其運動效應，兩者往往需要在各種權力關係中角力並尋求平衡。而在過程中，這些不怕曝光、願意出櫃的同志們往往被給予高度的肯認與正面嘉許，或以「勇敢」等詞彙讚許其作為開路先鋒之姿。而Mary Bryson和Lori MacIntosh也在研究中指出，在新自由主義資本主義的脈絡中，親密關係變成具有表演性質，被高度的媒體化、曝光及消費。同志以歡樂陽光的形象著稱，更必須以此展現給自己，也給別人觀看，形成一種在身分認同政治上的新作風。[25] 若此，媒體介入親密關係、形塑自我及親密關係的想像已成為普遍現象，但發生在同志伴侶身上又有何不同？其中又有哪些倫理課題值得思考？

所謂同志「公開」婚禮的意義便在於其不畏同志污名所連結的羞恥性，能曝光在所有媒體面前。但同樣是公開出櫃、完成婚禮，影片中的兩對同志伴侶的影像呈現與結果有顯著的差異。首先是恩愛（浪漫愛）的展示程度與長度。兩對伴侶在婚禮上與準備上，的確都洋溢著幸福與期待，但若仔細檢視影

23 桑梓蘭著，王晴鋒譯，《浮現中的女同性戀：現代中國的女同性愛欲》（台北：台灣大學出版中心，2014.11）。關於1990年代台灣媒體與同志再現的關係，也可參見劉亮雅、張小虹的研究，劉亮雅，〈邊緣發聲：解嚴以來的台灣同志小說〉，《情色世紀末》（台北：九歌出版社，2001.09），頁79-112、張小虹，〈同志情人，非常慾望——台灣同志運動的流行文化出擊〉，《慾望新地圖——性別・同志學》，頁78-107。

24 馬嘉蘭（Fran Martin）著，王穎、陳鈺欣譯，〈揭下面具的鱷魚：邁向一個現身的理論〉，《女學學誌：婦女與性別研究》15期，頁1-36。

25 Mary K. Bryson and Lori B. MacIntosh, “Can We Play Fun Gay? Disjuncture and Difference, and the Precarious Mobilities of Millennial Queer Youth Narratives.” *International Journal of Qualitative Studies in Education*, Vol.23, No.1, (2010 Jan–Feb 2010), pp.101-124.

片中的關係性展現便會發現有諸多差異。在男同志伴侶的部分，許佑生與葛瑞的婚姻及其在鏡頭前的伴侶關係充滿浪漫愛的元素和主流觀點對於愛情的想像，如：一對一關係、自由戀愛與抵抗（反權威的特質）、堅定不移的承諾與實踐，讓同志婚姻權的爭取更為突出並具有一般大眾認可的「合理性」。相對的，湯姆與漢娜在鏡頭前的關係，則處處暗藏「玄機」。影片中除了在媒體前「曬恩愛」與婚禮進行中的宣誓外，幾乎每一段的拍攝都暗示了這段關係的「不確定性」與矛盾性，不像許佑生、葛瑞在鏡頭前那樣地和諧。在婚前媒體居家採訪與紀錄片的側拍中，我們可以看到湯姆、漢娜對於家庭的期待與角色扮演上的落差。即使在婚禮之時，漢娜的神情與話語依然透露著些許遲疑。到了紀錄片的中段，我們才從兩人的對話得知在拍婚紗之前兩人早有家暴、「不忠」等問題：

湯姆：「她（漢娜）之前是很好，就這一個月不知道為什麼變得那麼強勢。」

漢娜：「是因為他的一拳，打醒我了。他真的打我。」

湯姆：「我失去理智。就兩個互毆啊！」

漢娜：「他臉、還有耳朵，就這樣打過去。」

湯姆：「害她流產。」

漢娜：「沒有啦！沒有流產。」

湯姆：「沒有啦！那她就是說結婚可以，可是她…她要還是要一張我的悔過書，很真確的悔過書。訂婚的時候，我已經給她三張了嘛，因為我出軌三次。」

漢娜：「其實我的用意是在……因為我的前夫也是，他保證、寫了好多保證書，我都放在銀行的那個…保險箱。」

湯姆：「她公開我的悔過書內容。」

漢娜：「我用意是在這邊，他一定要給我一個悔過書。」

湯姆：「什麼無怨無悔的……」

漢娜：「萬一那個同志婚姻過了，我就可以拿這個離婚了，對不

對？……沒有啦！開玩笑！」

在這段對話呈現之後，家暴及外遇成為影片中這段女同志婚姻的重要敘述主題。婚禮過後，家暴的問題更形嚴重，兩人終至漸行漸遠。影片忠實地呈現這個「並不幸福」的結局，兩人在鏡頭前，互相控訴對方的「惡行」——漢娜指責湯姆是個施暴者，而湯姆自認事出有因，是漢娜的「外遇」導致他失去理智。片中紀錄了兩人關係的破滅，乃至惡言相向、互相挑釁，鬧到警察局備案、分手決裂的種種。2003年在《幸福備忘錄》的首映會上，湯姆、漢娜兩人已簽字「離婚」、形同陌路。[26] 影片反諷地揭示不論是「婚禮／婚姻」或「悔過書」，都無能保證一個幸福美好浪漫的神話，暴露了（同志）婚姻的灰暗面，打破對於「婚姻＝幸福」的「幻想」，意外地讓同志婚姻的再現成為一個反例。

紀錄片中這段無能保證幸福的女同志婚姻再現，雖在當時受到部分女同志社群的批評，然而本文要指出正是因為這段女同志婚姻的「不幸福」、「不美滿」，恰恰提供了更多反思的空間。這個超乎導演預期的發展，讓影片意外地形成一組對照：男同志伴侶爭取結婚權，而女同志伴侶則戳破婚姻神話，讓影片有更深度的對話與辯證，也更加坦誠地面對「婚姻」的實質層面，暴露出其中的矛盾與弔詭。因而紀錄片所帶來的反思也超越了《美麗少年》的政治企圖與運動格局，甚至形成自我質詰的效果——如果婚姻的樣貌（可能是）如此，要繼續爭取同志婚姻權嗎？或者，該如何思考情感的本質？在此情況下，「毀家廢婚」的反省與批判似乎也就呼之欲出。[27]

此外，本文認為《幸福備忘錄》隱含了一個至為重要卻容易被忽略的課題，那便是同志在媒體現身與出櫃策略的倫理問題。這兩次公開的同志婚禮雖有規模大小之別，但都是高度在媒體曝光，當事人對於現身跟媒體對應的感受

26 參見相關訪談與報導，Alison、Ivan、Tree採訪，小米整理，〈公開婚禮之後：湯姆與漢娜的愛情之路〉，《女朋友》35期（2003.04），頁42-45。項貽斐，〈首對公開結婚女同志 黯然分手 紀錄片「幸福備忘錄」呈現他們的悲歡離合 兩人出席發表會 幾乎未交談〉，《聯合報》，2003.03.13，8版。張士達，〈幸福備忘錄 從同志結婚拍到離婚〉，《中國時報》，2003.03.13，27版。

27 「毀家廢婚」論述乃是針對現代社會中，對於愛情、婚姻、核心家庭的僵化連結所做的省思，詳見丁乃非、劉人鵬編，《置疑婚姻家庭連續體》（新北：蟲樓出版社，2011.11）。

為何？是否有所差異？而湯姆、漢娜的（婚姻）關係以破局收場，在此間媒體又扮演了怎樣的角色？有兩個面向值得思考：一、同志個人媒體現身的壓力與後果，二、當事人的階級差異，以及隨之而來的倫理問題。

先從男主角許佑生和導演陳俊志兩人對媒體現身的感受談起。許佑生在紀錄片中回憶當年的婚姻時表示：「那時候我們不只是忙一般的婚禮，那時候有太多的這個，包括媒體的這個對應啊」，「已經不是一個純粹一個傳統婚禮了啦！包括新聞界的部分，其實反而是我們最……最大的壓力。」而在拍攝《幸福備忘錄》的過程中，陳俊志也面臨低潮與生涯上的轉折，在追憶的文章、訪談中他直言在同運過程中的傷痕累累。[28] 從許佑生、陳俊志兩人的現身說法中，不難想見出櫃後的媒體應對、同志運動對於個人的耗損。如果連出櫃多年且出身媒體的許佑生與深諳媒體運作的陳俊志這兩位同志運動前輩，在面對媒體時都感到如此龐大的壓力，[29] 甚至還賠上了生活而要學著做一個「平凡」同志挽救自己的生命；[30] 那麼又該如何看待紀錄片裡，兩個勇於出櫃的女同志呢？

首先，紀錄片中有個隱而不見的問題，那就是同志婚禮的公開「彷彿」出於自願，但婚禮的後果則由個人承擔。其中媒體的壓力、同運的使命（與壓力）等結構性因素容易被遮蔽，或被影片中的婚姻及離散情感、家暴其情感變異的主軸給沖淡，但我認為這是一個更須要認真思考的問題——尤其對於本與同志運動無甚淵源的女同志伴侶湯姆、漢娜而言。作為第一對進行公開婚禮的女同志，她們真的做好準備面對可能將接踵而來的問題嗎？或者是，他們有足夠的資源來支撐其所可能面臨的困難嗎？對於這個例子的探討，不應淪於個人決定論，而該考量整體環境、結構與當時的社會脈絡。湯姆雖是個施暴者與婚

28 陳俊志，〈跟昨天說再見〉，《揚起彩虹旗——我的同志運動經驗》，頁139。

29 許佑生任職過《文星》雜誌、《中央日報》、《自立晚報》等媒體，詳見其自述許佑生，〈一路走來，始終同志〉，《揚起彩虹旗——我的同志運動經驗》，頁110-116。而陳俊志從《不只是喜宴》到《美麗少年》的商演過程，也曾不斷與媒體交涉，具有高度的自信熟稔，詳見蔡崇隆、曾也慎，〈陳俊志導演訪談〉（逐字稿），《紀工報》2期（2007.12）（來源：http://docworker.blogspot.tw/2007/12/blog-post_3488.html）；另一個訪談的節錄版，見蔡崇隆，〈敘事女巫vs.同運大姊大——陳俊志〉，蔡崇隆編，《愛恨情仇紀錄片：台灣中生代紀錄片導演訪談錄》（台北：同喜文化出版工作室，2009.12），頁285-318。

30 此說法出自陳俊志，〈跟昨天說再見〉，《揚起彩虹旗——我的同志運動經驗》，頁139。

姻、情感的失敗者，但他因公開婚禮所付出的代價也需要被正視。湯姆的外型幾近於一般的陽剛男性，作為一個男性化的鐵T、甚至是跨性別底層勞工，[31]湯姆在性別二分的就業市場上本來就不甚討喜，而在同志婚禮消息曝光後，他不只升遷受阻，甚至連丟了好幾個工作，影片兩度透露這個嚴重的職場歧視問題。言談中湯姆淡淡地表示，公司雖沒明言歧視同志，但一再剝奪了他升遷機會，也等於是要他知難而退，整個工作環境、氛圍和壓力讓他無法繼續在公司生存。可以看出這類職場的恐同機制是更細緻的權力運作，如同劉人鵬、丁乃非所指的，形成了一種「默言寬容」的暴力——乃以其他理由而非直接揭露同志身分（卻又彼此心知肚明）的方式來剝奪同志主體的工作權，在此情況下，湯姆只能吃悶虧。而當導演和婚紗攝影師詢問湯姆為何不跟老闆談，或提出告訴？他的回答是：「（老闆）就是不能接受就算了啊，反正我是選擇這個角色就對了！（按：當婚禮的「新郎」）那個工作沒有無所謂。」當時湯姆正處在籌備婚禮的喜悅與期待中，回答堅定且有一份彷彿看淡的輕鬆——但不禁也令人懷疑，他的「無所謂」是真心話，還是在鏡頭前的好強？或許此時他還沒有考慮到隨之而來，可能更多更強的負面效應。但在影片拍攝的一年之間，他至少換了三個以上的工作。影片最後一向在鏡頭前都十分堅強的他，面對困苦的工作環境以及漢娜的移情別戀，憔悴得再也無法武裝。

影片中青白色的燈光、夜色，照在面色蒼白、消瘦的湯姆臉上，不禁讓人詫異，從婚前到此刻，湯姆的身形判若兩人。他一邊哭泣、一邊訴說這段婚姻的始末與內情：「她告訴我，其實她在拍婚紗的時候就一直很猶豫。只是我一再地給他承諾說，好，結完婚，我們什麼私底下再來談就好了。現在媒體都已經公布了，不要在這個時候讓我為難。我一再一再地這樣告訴她，她也妥協了，她聽我的。但是她要我在婚後的時候，去同意我之前所說的說法。因為她跟這個姓楊的戀情，應該很久了。應該是在我上晚班的時候就有了。只是我都沒去發覺，我都很信任她。在感情上，我一直很信任她。」至此觀眾才知道，原來結婚之前不僅是湯姆有過出軌紀錄，漢娜也有著其他的關係，對於公開結

31 湯姆在片中幾乎都以男性的方式自我命名及作為角色定位的參考，具有跨性別的認同傾向。

婚一事想打退堂鼓。[32] 只不過因為媒體消息已經公開，因而兩人妥協地完成這場婚禮。對照婚後漢娜在蔡康永節目上坦承婚前的猶豫：「因為這種（意指同志婚姻），而且是公開性的，我那種壓力真的很大，這麼多人祝福，不管圈內圈外。萬一我們真的沒有……辜負人家的祝福的話，萬一我們有一天、相處了一兩年之後，真的是分手……而且湯姆那麼愛面子的人，真的是顧慮很多很多啦！」到頭來這第一場女同志婚禮某部分不得不結的因素是來自媒體曝光後的焦慮，以及同志婚姻所具有的「示範性」與「指標性」壓力。這些因素不能單用湯姆「愛面子」一語帶過，除了主角本身的個性與情感處理問題之外，另一個或許也該追問的問題是，當同志婚姻變成一個公開事件，又成為同志運動或少數樣本時，他們有不幸福的自由嗎？有半途而退的可能嗎？

如同導演所言：「台灣的同志運動者在整個爭取平權的過程中滿沒資源的，一步一腳印，每個微小的運動成果可能都是肉身掙來的，而非像其他運動有可能是用遊說或協商或交換得來。」[33] 那麼，我們更有必要去反省這邊緣的肉身該如何抵擋曝光所帶來的「運動傷害」。或許湯姆、漢娜並不能算是同志運動者，但對於公開結婚一事他們依然有著對於同志平權的使命感；其婚禮的運作、安排也由和運動淵源頗為深厚的晶晶書庫前負責人阿哲與共同經營者陳姐所主持。同志婚禮之於媒體或許是一場消費，也或許是友善環境的推手，之於同運則是一個可以運籌帷幄的機會，也是一個新的里程碑。但對於當事人來說，有沒有可能變成一個墓誌銘呢？《幸福備忘錄》裡記下了一個愛情的消亡，更記下了一個底層勞工的「運動傷害」。當我們旁觀這場「家破情傷」的創傷紀錄，無法只看到湯姆成為施暴者或其關係的破滅，而不考慮其階級與生存的困境。這樣說並非要為他的家暴脫罪，而是希望能在家暴之外也看到結構性的問題，當他因為曝光接連失去工作，而在底層苦苦掙扎求生存時，這些（或許）曾讚許他勇敢的「人們」（包括友善媒體、大眾、同運分子、學院人士）又能有怎樣的承擔？毋怪乎當年的女同志雜誌《女朋友》中對於這部影片

32 需略為說明的是，本文對於「出軌」、「外遇」此類非單偶制的情感關係並沒有道德批判之意，只是使用影片中及一般大眾所通用的語彙來詮釋其關係。

33 蔡崇隆，〈敘事女巫vs.同運大姊大——陳俊志〉，頁295。

有尖銳的批評，甚至以〈誰編導了這齣戲？〉為題來指責主辦單位晶晶書庫及導演對女同志婚姻、紀錄的處理方式，認為女同志伴侶成為晶晶書庫與導演廣告的活招牌；而湯姆則是「媒體報導下的犧牲者」，當他變成媒體追逐的對象時，沒人教他如何保護自己。[34] 若連陳俊志這樣對同志身分、運動擁有高度認同、也具有一定（文化）資本的導演兼運動者都坦承自己在同運、高度曝光的過程中所受到的「重創」——「社會運動對個人巨大的耗損，是所有在旁邊精神上與你同在的這些善意支持的觀眾所不能想像到的。」[35] 又如何能期待一個毫無媒體經驗的底層女同志能應付這些因曝光接連而至的災難？

陳俊志曾因第一部同志紀錄片《不只是喜宴》而在紐約唯一的華文報紙《世界日報》上出櫃，定居美國的所有家族成員一夕之間全知道其同志身分，在台美移民的保守社群裡，母親承受了很多屈辱。但即或如此，他仍然寧可為了創作而冒險出櫃，他認為這種大無畏的精神是非常美國式的信念。[36] 但如果說就連曾懷抱這麼大無畏精神而出櫃的導演，都無能抵擋諸多曝光與社會運動後所想像不到的耗損，而付出極高的個人代價，又如何能期待（或天真的以為）一個素樸的底層跨性女同志能穿透這重重困境？而當當事人連工作都不保，生活窘迫、窮途潦倒之時，以出櫃為導向的同運思考及紀錄片影像策略又能提供怎樣的資源給這些底層的被攝者？本文認為導演並無法預測當事人的情感走向與發展，而湯姆的曝光與職場迫害也是主流媒體所致，但紀錄片的敘事策略既以出櫃作為導向，也應有其責任與敏感度以保護當事人免於受到負面影響，並回應觀眾對紀錄片倫理的要求與期待。

因而當出櫃與發聲已經成為一種選項與可能，要追問便不只是發言與否的

---

34 雲岫，〈誰編導了這齣戲？——我看變調的拉子婚禮〉，《女朋友》35期（2003.04），頁16-17。感謝審查人提供建議，須平衡正反意見。不過在筆者訪問《女朋友》雜誌及「我們之間」的志工時，她們也表示這僅是部分女同志的觀點，並不代表雜誌社的立場，更非女同志社群的整體意見，希望筆者特別聲明。

35 傅榆訪談整理，〈陳俊志導演訪談稿〉，阮明淑《專業獨立紀錄片導演之隱性知識萃取研究》計畫訪問稿，訪談日期：2009年6月5日（未刊稿）。資深的同運工作者王蘋近來也有類似的反省，她指出運動的未來政治往往否定或掩蓋了個人、社會的黑暗歷史，並以自身經驗來說明，即使身為運動者面對運動仍有無法承擔的困境。王蘋，〈運動進行中隱而漸現的哀悼情感：回應海澀愛的〈倒退與酷兒政治的未來〉，《酷兒・情感・政治——海澀愛文選》，頁251-257。

36 蔡崇隆，〈敘事女巫vs.同運大姊大——陳俊志〉，《愛恨情仇紀錄片：台灣中生代紀錄片導演訪談錄》，頁285-318。

問題，而是怎樣發聲？發聲以後怎樣？當同志影像敘事與論述多提供某種「政治正確」的「出櫃好自在」故事，容易讓觀者產生一種出櫃＝解放，更接近光明與真相，也可更加輕鬆、自在「做自己」的印象和想像。《美麗少年》也是屬於這類的預設與敘事模式，走的也是出櫃後「彷彿」家人都接受的「出櫃好自在」路線（即使接受程度高低有別）。但事實上誠如上節所述，問題往往更複雜。而《幸福備忘錄》更呈現出櫃加上公開婚禮能得到眾人祝福與幸福的可能性（尤其是許佑生段落，提供一個欽羨想像的模式，而同志婚姻合法化是實踐願望的最終希望）。同志現身的影像敘事可概分為兩類，一是探討出櫃的積極面，二是呈現強迫曝光的黑暗面，這兩者某種程度上都符合政治正確的脈絡，但卻忽略了即使是自願出櫃也可能帶來的創傷與運動傷害。出櫃後媒體、攝影機的介入，難道不也是改變其人生、情感關係的可能因素嗎？同志出櫃的想像、使命感甚至英雄主義幻象（即或可能是悲劇英雄）難道不是整個同志運動論述及影像所成就的嗎？

如此說法並非否認當事人在運動過程或攝影機前發聲的自覺與正面的運動能量，及其可能的自我賦權效果。但是當同志運動依賴高度的媒體曝光與個人現身時，其後的影響與倫理課題恐怕是更值得思索的。每個願意公開現身的同志，或許已在螢幕／銀幕前做好一定程度的心理準備、自我賦權，（而不只是鏡頭前，因牽涉到大量的公開放映與網路、高科技影像時代快速傳播之效應）但對於同志身分及必然關係到運動（不論多少）的舉措具有高度的認同與信心。然而不得不考慮其中有一種狀況是「即使事前的心理準備再多，卻永遠都不夠」的可能。過去基於運動訴求或社會觀感，我們會對在私領域出櫃而遭逢不幸的個人故事感到憤怒、悲傷，但卻較少檢討在公領域出櫃後個人所要付出的代價，《幸福備忘錄》中湯姆的遭遇正提供了這樣一個反省的視角。雖然湯姆的例子是發生在2001-2003年間，當年的同志歧視比現在嚴重，但其實職場對於性少數的暴力從來不曾停止，從2010年馬偕醫院的跨性別工程師被開除，到2015年男警因留長髮而被記過解職，這類的歧視狀況依然層出不窮。只是當他們受到職場歧視時，湯姆選擇默默承受，而後兩者則挺身抗議。其中除了時代、環境與社運團體的支持等因素外，是否也反映了在漢人父系社會中，兩性

面對權力與運用權力的差異性，[37] 即或在性少數之中，生理女性依然比男性更居於劣勢？

此外，關於現身的思考，另一個無法忽略之處是《幸福備忘錄》中的兩對同志伴侶中都有一位為外籍人士，漢娜是菲律賓華僑，葛瑞是美國籍公民。片裡的字卡曾指出漢娜的外國籍身分，因此她在台灣出櫃的壓力較小，而當時任職公司也呈現難得的友善氛圍。[38] 同樣的，身為美國公民的葛瑞對於在台灣公開結婚和出櫃也較無負擔，不過當場景轉換到美國時，葛瑞就未必能如此毫無顧忌。影片中導演曾詢問葛瑞為何沒戴婚戒，兩人均表示葛瑞對於能否在美國與職場出櫃是有所保留的，也因此兩人還有一些爭執；換言之，許佑生和葛瑞神仙眷侶的模樣只能在台灣出現，而不能在美國公開曝光。葛瑞當時是美國大學職員，雖然他並不認為在工作上會因同志身分而產生困擾，但他依然選擇以不戴婚戒、不出櫃的模式來面對職場。因而可以合理推測，葛瑞與漢娜得以在台灣出櫃、公開同志婚禮，與兩人遠離家鄉、在台灣沒有家族、職場等包袱有關；另一方面，兩人在職場中的位階也較高。影片中的四個主角只有湯姆為較底層的勞工，婚後只有他是因為身分曝光而威脅到最基本的工作權和生存，因而出櫃與否實則也牽涉到階級與資源的問題，底層同志發聲以後怎樣？會得到那微小卻本來也就該擁有的幸福、權利？還是要有心理準備、抱著「以小我完成大我」的精神成為運動烈士，或，歷史餘燼？若運動烈士還猶有聲名讓人追悼懷念，那麼該如何面對這近乎被遺忘的底層同志所遭逢的殘酷事實？

運動與論述是該批判台灣「默言寬容」的偽善社會與文化結構，但接下來更棘手的問題恐怕是，知識分子與運動者該如何去面對這些突破「默言寬容」的權力結構之後，卻又被權力反噬的小人物、底層同志？目睹其生命的困境、生活的重擔與傷害性的結果時，該如何重省論述及運動所該有的倫理角色？導演從湯姆、漢娜的狀況、及自己親身經歷的家暴過往中意識到同性伴侶的保障

37 此論點受到趙彥寧〈面具與真實：論台灣同志運動的「現身」問題〉的啟發，見趙彥寧，《戴著草帽到處旅行——性／別、權力、國家》，頁27-56，尤其是該文的註11，頁52。同時也感謝匿名審查人給予筆者的提醒與建議。

38 這根據筆者的兩個訪談而來，一是陳俊志導演的訪談，另一個是漢娜當時任職公司的老闆，漢娜時任公司的高階主管，這些因素也不可忽略。

問題，於是和現代婦女基金會等團體一起推動家暴防制法的修法，將法律保障範圍納入所有同居伴侶（含同志），[39] 這是在這場女同志婚姻挫敗後所引起的反思與實踐。但是作為一個施暴者、同時也可能是（曝光）受創者的湯姆，位居底層邊緣的他能發言嗎？發言以後怎樣？如果說他在片中所呈現的意識形態頗有大男人主義的傾向，並充滿對中產階級家庭的幻想，那又是誰給他這樣的想像？難道不是這一整套（異性戀與主流同志）婚姻家庭連續體所產生的作用？而又有誰能完全豁免於這套幸福的幻想與共謀之外？該如何更細緻地進行階級思考與倫理承擔？在「同志三部曲」的第三部《無偶之家，往事之城》裡提供了另一些向度的探索與可能。

三、《無偶之家，往事之城》：詩意的憂鬱政治與多元的同志親屬關係

如果說《幸福備忘錄》是拍片過程中偶然碰觸的悲傷與變故，湯姆、漢娜從訂婚的喜悅到驟然分手、決裂，並非紀錄片在拍攝之初所能預期；那麼「同志三部曲」的最後一部《無偶之家，往事之城》（以下簡稱《無偶之家》）則是陳俊志有意識地去思索生死、往事對中老年男同志的意義，拋開同志驕傲、陽光論述的包袱，直探同志負面情感的一部影片。整部片以兩對中年男同志伴侶——種生與怡謀、阿生與阿煙，以及兩位較年長的男同志——阿嬤、蔣姨的生命歷程與情感故事為主軸，辯證著家的多重性與新倫理關係。我認為《無偶之家》透過比前兩部紀錄片更為繁複的剪接手法與敘事，帶出多樣的人物關係，不僅具有過往同志議題常見的對國家機器與異性戀霸權的批判，更進一步帶出幾個重要課題：一、同志身分與族群政治的張力，二、中老年同志課題與「成家」的多重可能性（含伴侶層次與社群層次），三、出櫃與含蓄政治的辯

39 陳俊志遭受男友家暴的經歷與推動修法的過程，可參見其自傳性書寫《台北爸爸，紐約媽媽》（台北：時報文化出版公司，2001.01），及相關訪談，傅榆訪談整理，〈陳俊志導演訪談稿〉，訪談日期：2009年6月5日，節錄訪談記錄可見傅榆，〈陳俊志：粉身碎骨地奮鬥著創作〉，程青松編，《關不住的春光：華語同志電影20年》、蔡崇隆、曾也慎，〈陳俊志導演訪談〉，《紀工報》2期（2007.12）(來源：http://docworker.blogspot.tw/2007/12/blog-post_3488.html)。陳俊志表示，面對女同志社群對《幸福備忘錄》的指責，與其為自己辯護，不如做些體制面的改善更有建設性，也因此促成他參與推動修訂家暴防制法的契機。

證，四、紀錄片倫理與攝影機權力的再思考。不同於前兩部片側重用直接出櫃的方式來處理同志的種種關係，陳俊志在這部片中多以詩意與曖昧的方式處理同志的各式情感關係與內部矛盾，從彰顯陽光的「幸福政治」敘事模式轉向，直接處理負面情感中的憂鬱政治。

《無偶之家》開始的第一個鏡頭是眾人在「漢士」這個老牌的同志三溫暖裡圍著圓桌吃飯的場景，接著配樂響起，這部片的配樂是同志三部曲中最多的，悠揚的主旋律帶有復古沉靜的味道，餘音繞樑之感牽引著眾人穿越時光隧道進入同志的往日回憶中。片頭眾人圍圓桌吃飯的畫面並非刻意安排，而是其日常生活的常態。幾個工作人員，包括經營者——外號「阿嬤」的「余夫人」——三三兩兩、隨意入座，滿桌的家常菜，眾人在談笑聲中進餐。這個彷彿圍爐一般的生活場景，馬上彰顯了這部紀錄片的重要課題——「家」的辯證與意義。這群來自四面八方的同志們，竟在這充滿性意涵與商業性的同志三溫暖營業場所中，發展出一個非血親關係的另類家庭。這些「家庭成員」譜寫了不同的往事，其英文片名為“Scars of Memory”——記憶的疤痕，以疤痕作為同志三部曲的最終篇，代表了陳俊志的影像敘事策略從一開始的陽光自信到直接面對、處理負面情感的重大轉變。

在片頭所拍攝的用餐過程中，影片以插入黑幕的方式讓製作團隊的陣容依序穿插出現在片頭延續，彷彿一個緩慢斷續的進行一個長鏡頭。而經過片名的字卡與背景後，音樂一直延續著，也彷彿讓整個用餐的氛圍伴隨著記憶延續著，頗有往事再回首的味道。但就在這舒緩的開場過後，隨著下一個鏡頭配上的卻是激烈的政治抗議場面與聲音，這是2004年陳水扁再度當選總統之際，國親兩黨所發起的抗議遊行。接著鏡頭從街頭遊行的群眾場面轉向室內，綽號「蔣姨」的前經紀人蔣煥發（這位在《無偶之家》中扮演「說書人」角色的靈魂人物）正在遊行現場（總統府）附近的咖啡館忿忿不平地跟友人抱怨陳水扁當選之事。緊接著畫面切換到阿嬤參加「二二八牽手護台灣」的活動，突出了蔣姨與阿嬤這兩個好友「姐妹鬩牆」的狀況——在生活上親如家人同志好友，在政治上卻截然不同的立場，相當罕見地觸及到同志社群內部的族群政治，以「姐妹鬩牆」作為開場，來烘托其「姐妹情深」。

《無偶之家》將多組人物、故事進行交叉剪接，敘事手法比前兩部紀錄片繁複，影片本身的情感卻更為內斂——即使所觸及的是更為沉重的「喪偶」、愛滋、國家暴力等課題，但其觀看距離與剪接方式、節奏與氛圍卻相對舒緩、沉澱。這樣的再現方式與陳俊志自身的生命歷程相關，經過長時間的思考與運動、創作間的重新調整，[40] 我認為陳俊志這部片雖仍延續前兩部的現身策略，以同志直接面對鏡頭作為其再現方式（相對於拍攝背影、打馬賽克等作法），但隨著世代觀點的轉變、主角間伴侶關係與家庭關係的不同，這部影片產生了更複雜的思考與辯證。

於2005年完成的《無偶之家》算是台灣頗早開始關注中老年同志議題的（影像）作品，但拍攝過程並不順遂，這個拍攝老年同志的構想遭遇許多困難，一是面臨老年同志難以出櫃的問題，另一方面則是同志資料庫的匱乏。[41] 即使今日，官方與民間對於中老年同志的關注仍然相當有限，[42] 而這部片在當年關照了中老年同志所面臨的喪偶、出櫃與婚姻、家庭等問題，相當具有前瞻性。尤其在喪偶課題的探討上至為深刻，並開展出新的親屬關係與倫理架構。

影片呈現兩個男同志喪偶的例子及其面臨的種種困境與新關係的可能。一是藉由阿生與阿煙這對中年男同志伴侶不離不棄的生死情緣來表現，阿煙因癌症過世，阿生不僅為了照顧他辭去警察的工作，還買下其宜蘭的「家」作為紀念。更為特別的是，在阿煙過世之後，阿生與阿煙的五個姐妹保持良好的情誼，不僅互相關懷，也相互吐露對於死者的哀悼與情感上的不捨。藉由彼此訴說的機會，釋放心中的遺憾。最後大夥在KTV裡聚會、互訴心聲的一段，無疑是此片的一大高潮。影片正面處理雙方（伴侶阿生與阿煙家屬，尤其是其小妹）的負面情感與憂傷，縫合其猶如手足的親屬關係，蔣姨所謂同志族群「可歌可泣」的愛情與親友關係在此得到最佳的詮釋與展現。

---

40 由於運動與媒體長期耗損其創作能量與時間，在葉永鋕事件後，陳俊志幾乎就從運動的第一線撤出，重回一個寧靜的創作狀態。參見蔡崇隆、曾也慎，〈陳俊志導演訪談〉，《紀工報》2期（2007.12）(來源：http://docworker.blogspot.tw/2007/12/blog-post_3488.html)。

41 傅榆訪談整理，〈陳俊志導演訪談稿〉，訪談日期：2009年6月5日。

42 台灣的同志文學、電影、運動與論述常有年輕化與菁英化的批評，在此之前老年同志的議題誠屬罕見，直到2010年由台灣同志諮詢熱線協會所編寫的《彩虹熟年巴士——12位老同志的青春記憶》，才有了初步的田野成果，然而這也是民間社團的投入，並非國家所支持。見台灣同志諮詢熱線協會，《彩虹熟年巴士——12位老同志的青春記憶》（台北：基本書坊出版社，2010.12）。

而另一段由怡謀與種生所構築的〈AG懺情錄〉則伴隨著愛滋、強迫曝光及國家暴力等議題，與同運的發展相始終。但這些控訴在片中都以相當節制、內斂的方式處理，展現陳俊志在同志紀錄片上新美學。例如影片記錄了警察違法臨檢AG同志健身房後，[43] 導演在第一時間趕到警局聲援卻也被警方施以暴力的畫面，鏡頭在一陣搖晃中失焦，字卡呈現了導演的自述：「博愛派出所地下室裡，我被十幾個刑警團團圍住，威脅強迫，要我洗掉拍攝母帶。」而就在導演不屈服的抗議聲中，警察揮拳打掉他的攝影機，鏡頭捕捉了這段暴力相向的過程，而現場音就停留警察的這一記重拳的聲響上，而畫面在一陣搖晃中傾斜地拍到警察惡狠狠的模樣，依然指著導演叫罵著。但這段警察叫罵的嘴臉以靜音方式處理，只有影像而無聲音，僅配上幽然卻哀傷的配樂一再迴盪，接續下一個空鏡頭——只見明月當空，偶有雲霧飄過，這樣節制而盪開的拍攝手法是過去兩部紀錄片所沒有的。也因為這些配樂、空鏡頭，還有緩慢淡入淡出的景象，讓影片的悲情與沉重感多了分美學上的沉澱與過濾。

再如怡謀訴說著種生在AG事件後落魄的模樣，畫面並不是以怡謀做特寫，而只是使用旁白的方式，以種生墓地附近的青山與天空為背景打上「AG官司纏訟中，少數幾個朋友接獲了種生遽逝的消息」的字幕，把可以煽情的悲痛情節作了節制的處理。在喪禮的一個月後，高等法院判定AG健身房事件中的三人無罪；一年後，大法官會議解釋，警察機關不得不顧人事時地任意臨檢。但這些遲來的正義都已無法喚回種生的性命。而逝者已矣，生者又該如何應對現世中的一切？

種生的伴侶怡謀坦言，當種生過世時，他的壓力非常大，最痛苦的是不知該如何跟家人、朋友訴說他的悲傷。[44] 失去伴侶本就是一件重大的創傷，而同

43 1998年怡謀和種生所開設的AG同志健身房遭到警方一個月內數十次的臨檢，原本蓬勃的生意一落千丈，12月20日更爆發激烈衝突，當天台北市警方以荷槍實彈的方式闖入AG健身房，對在場人士進行言語羞辱，還強迫同志拿開浴巾、拍攝猥褻照片與裸照，企圖製作偽證，以妨礙風化、公然猥褻來起訴相關人士。而AG的教練阿誠被徹夜被徹夜留置警局，堅持拒簽不實筆錄。

44 在紀錄片裡，怡謀表示：「那時候我覺得我壓力很大，很難過的一個地方也是……種生走的時候，我不知道要怎麼跟人家紓解我的壓力、我的痛苦。朋友部分，我也沒有辦法真的就是說去講，講到我真的那個痛的部分。一般親人過世或者是什麼，家人是會最支持你的。可是種生走了，我也沒有辦法跟我家人……我家裡……（陳俊志：可是你弟弟不是有點知道嗎？）他們可能知道，可是他們也沒……不知道從哪邊去……幫助我吧……或者怎麼樣。」

志喪偶更加困難之處在於幾方面，一是就外在層面而言由於沒有國家、法律的保障，所以幾乎喪失所有醫療、探視、保險、遺產分配等資格，二方面也可能喪失與亡者過去一同經營的人際網絡與親屬關係；而就內在層面而言，若沒跟親友出櫃，或讓親友瞭解兩人的伴侶關係，那麼「喪偶」的事實就彷彿不存在一樣，無人瞭解其所遭遇的狀況。但即使像怡謀這樣已跟弟妹出櫃，卻還是難以訴說自己喪偶的悲傷與壓力，而家人們即使擔心也不知該怎麼給予安慰與協助。因為在社會和家庭的脈絡與語境中，並沒有提供足夠的資源和話語來支持這樣的情感與困境。而直到一年後，怡謀才以網路書寫的方式透露，種生是因愛滋而過世。而愛滋的污名又給予逝者與生者更多壓力與憂愁，妹妹鎮日擔心卻不知如何關懷，而怡謀也在喪偶之痛中，無法再面對更多後續的處理。

然而《無偶之家》最可貴的是它不僅道出同志「未亡人」的壓力與痛楚，更進一步關注其所衍生的新家庭關係與倫理型態。種生死後，怡謀仍保持與種生家人的良好關係，定期探視、陪伴種生的母親，鏡頭常捕捉兩人尋常生活與互動，這些用異性戀親屬倫常體制無法道出的另類親屬關係，儼然成為這部片在探討「無偶」之痛的同時，所建立起的開闊性前瞻視野。片中怡謀提到他和種生媽媽的相處、喪禮進行，都以一種另類的含蓄與默契來進行。在種生的喪禮上，家人可能約略明白怡謀和種生的關係，但並不道破，而是讓怡謀以「義弟」的身分，手捧種生的遺照，扶旗招魂，送種生最後一程。影片拍到在送葬的隊伍當中，怡謀與種生的親弟弟阿龍處於同一個位置，某種程度上已是把怡謀視為一家人的表示，也默認了他和種生的關係，即使不是以配偶的名分出現，卻已相當尊重與肯認怡謀的地位與角色。我認為這樣的「默認」並且以實際行動表達支持，已為華人異性戀儒家式的親屬關係中打開了一道縫隙，開啟了不同關係的實踐與想像的新可能。

丁乃非與劉人鵬在〈含蓄美學與酷兒政略〉中曾探討華人社會中對於同志、性少數族群以含蓄美學所行之的「默言寬容」的恐同力道與暴力迷思，[45] 誠為批判華人社會文化結構的有力論述並建構了台灣本土同志理論的新視野。

45 丁乃非、劉人鵬著，〈含蓄美學與酷兒攻略〉，何春蕤編，《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》（桃園：中央大學性／別研究室，2007），頁3-43。

或許就上述角度而言，如此默認的「義弟」形式，和種生弟弟阿龍雖知情卻連自己的妻子也不透露，以及（彷彿知情卻什麼也沒說的）母親仍然共同形塑了默言寬容的含蓄（恐同）政治；但或許我們也可重新思考，「默言」是否只能是暴力？默言是否能有其他不同的可能而不只是與霸權共謀？

在 Manalansa針對菲裔美國同志移民所做的研究中顯示，出櫃預設了一個「說＝真相」的連結，但其實有時不說、沉默本身就可以是真相。可以從彼此的行動中透露（已知或略懂）的訊息，根本不必言說，彼此就可了然於心，具有一定的默契。而沉默、不討論也不一定就是排斥，沉默在某些時刻與文化中，其中一種意義就是「無言的支持」。[46] 在《無偶之家》中怡謀與種生媽媽、家人間的相處模式，可透過其他行動訊息和話語來表示，未必是依靠出櫃明白的言說與宣示模式，就如怡謀所感受到的，種生媽媽對他視如己出，即使兒子過世後對怡謀也無一句苛責、在喪禮上讓怡謀有個明顯而重要的列位之處，這無疑已是一種突破喪禮習俗的顛覆性實踐，也形成另一種肯認模式。怡謀認為種生媽媽或可稱為「勇敢」，然而這勇敢是否也可說是以寬厚作為支撐？台灣社會文化中的「默言」與「寬容」雖有某部分承傳自華人與華文傳統的歧視與暴力，但面對在地情境與時代變遷，對於同志個人、親屬座落於日常生活的相處互動，也已激盪出不同的常民生活樣態。對於含蓄美學與默言寬容的辯證，在批判之餘是否也可能有不同的形式與對話空間？頗值得更進一步觀察以區辨其不同的層次與差異，以豐厚的常民生活樣貌開展論述的可能性。

而《無偶之家》對於出櫃議題的再現與思考不只於此，它不僅質詰了世人對於出櫃與默言寬容的想像，甚至也挑戰了生死的界線。在〈火盃的考驗〉這個段落中，怡謀和種生的媽媽、弟弟阿龍及導演一起到靈骨塔給種生上香，過程裡怡謀和種生弟弟阿龍商量著紀錄片拍攝、放映的問題，怡謀擔心種生弟弟、家人屆時也會有「曝光」的壓力，尤其影片中還涉及種生因愛滋病故的訊息，需要徵詢家屬的同意。在燒紙錢時，阿龍便提議以擲筊決定，也算是尊重種生的意思。而這個突如其來的建議，完全出乎導演的意料之外，我們可以看

46 Martin F. Manalansa IV, “Speaking in Transit: Queer Language and Translated Lives.” in *Global Divas: Filipino Gay Men in the Diaspora*. (Duke University Press, 2003), pp. 45-61.

到鏡頭前擲筊的導演如何地緊張，像個聆聽判決的人面色凝重、神色肅穆、手腳拘謹，雙手合十不停地祝禱；也由於倉促決議，導演僅能以銅板代替筊杯。影片中呈現了一次擲筊的畫面，而在其後的對話裡，觀眾可以得知導演連續得到三個聖杯，因而影片也才得以公開種生因愛滋而走的事實。從《幸福備忘錄》的面對漢娜與湯姆兩人的情感與暴力，到〈火盃的考驗〉中的影像敘事，我們看影片頗具意識地進行了拍攝者與被拍攝者間權力的檢討與反思；不僅呈現了諸多意外狀況讓觀眾意識到導演權力的限制，甚且透露了導演和被攝者的權力關係是相當流動與擺盪的，尤其是面對死者該如何進行溝通？《無偶之家》可看到導演面對死者的敬畏之情，並且從新的角度思索拍攝倫理。而不管是從怡謀與種生家人的互動、喪禮，或者影片最後不經由言語宣稱、而以擲筊的方式讓種生「出櫃」（包涵同志與愛滋的雙重櫃位），這些另類的曖昧（出櫃、互動）模式恐怕也是紀錄片史上的頭一遭，同時也反思了前兩部作品及一般主流論述對於「出櫃」的單一想像和表述模式，拓展其他突破（或者不出櫃的）種種可能。

四、結論

本文透過「同志三部曲」的分析探究陳俊志在同志紀錄片創作上的思想轉變，及其對同志運動、論述脈絡的再思考。文中認為《美麗少年》在陽光敢曝的酷兒青春的表象外，充滿了負面情感的縫隙，某種程度上反映出當時同運的出櫃路線與認同政治如何對同志帶來「幸福」、「光明」的幻想與壓力，使其不得不隱藏種種負面情感與未必符合幸福想像的事實，形成一種「強迫幸福的政治」。而《幸福備忘錄》呈現了同志伴侶的婚姻與情感狀態，在探討同志婚姻權的表線下，更深刻地思索情感的本質與斷裂的危機，影片不僅探討跨國男同志伴侶在居留權與實際生活上的困境，更直接透過女同志伴侶從結婚到家暴、情感破碎的過程，打破（同志）對於浪漫愛與婚姻的迷思。這種「變調／走味的幸福」再現，不再迴避同志（伴侶）生活暗面的作法，超越了其在《美麗少年》中所做的思考。此片另一個重要的意義還在於它揭示了底層鐵T女同志勞工的生活困境與出櫃風險，與同片中的男同志伴侶許佑生、葛瑞和導演的

親身經歷形成不同程度的對比與對話。然其對女同志形象的再現，及湯姆曝光後所遭受的媒體壓力、職場歧視等生存險境，卻也是紀錄片和導演所應注意的倫理課題，以避免對當事人產生負面影響，並回應觀眾對紀錄片倫理的要求與期待。

而《無偶之家》一方面呈現了在社會上鮮少受到關注的中老年同志如何面對生老病死等課題，再現了同志喪偶之痛，也反映了在現今法律、民俗、親屬關係等架構對於同志的支持系統幾乎付之闕如的情況下，同志所面臨的困境和壓力；另一方面也透過對同志三溫暖的社群模式及各種非血緣、非婚的（擬）親屬關係擴大了我們的「家」的想像；並藉由這些另類的親屬關係重新思考出櫃的多元模式，一反導演自身對於出櫃的堅持，擺盪出種種說與不說間的曖昧張力——「不說」未必只是屈從與壓迫的產物，「不說」或許也可以是權力與關係默契的展現，從而對含蓄美學與默言寬容的形式，以及新形態的同志親屬倫理關係提供了新的想像與實踐路徑。本文藉由「同志三部曲」的影像紀錄與敘事分析，重新思考「強迫幸福政治」的危險，探究出櫃／不出櫃的多重樣貌，凸顯了台灣同志社群、親屬關係與倫理實踐不同於西方主流同志論述的豐富性與異質性。

參考資料

一、專書

丁乃非、劉人鵬編，《置疑婚姻家庭連續體》（新北：蜃樓出版社，2011.11）。

台灣同志諮詢熱線協會，《彩虹熟年巴士——12位老同志的青春記憶》（台北：基本書坊出版社，2010.12）。

史碧娃克（Gayatri C. Spivak）著，張君玫譯，《後殖民理性批判：邁向消失當下的歷史》（台北：群學出版公司，2006.08）。

李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》（台北：三民出版社，2013.07）。

何春蕤編，《罔兩問景：酷兒閱讀政略》（桃園：中央大學／性別研究室，2007）。

邱貴芬，《女性主義文學批評》（台北：行政院文化建設委員會，2010.01）。

———，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》（台北：台灣大學出版中心，2016.01）。

桑梓蘭著，王晴鋒譯，《浮現中的女同性戀：現代中國的女同性愛欲》（台北：台灣大學出版中心，2014.11）。

張小虹，《慾望新地圖——性別・同志學》（台北：聯合文學出版社，1996.10）。

———，《怪胎家庭羅曼史》（台北：時報文化出版公司，2000.03）。

張娟芬，《姊妹戲牆——女同志運動學》（台北：時報文化出版公司，2011.06）。

莊慧秋主編，《揚起彩虹旗——我的同志運動經驗1990-2001》（台北：心靈工坊出版社，2002.09）。

郭力昕，《真實的叩問——紀錄片的政治與去政治》（台北：麥田出版社，2014.10）。

陳俊志，《台北爸爸，紐約媽媽》（台北：時報文化出版公司，2011.01）。

曾秀萍，《孤臣・孽子・台北人：白先勇同志小說論》（台北：爾雅出版社，2003.04）。

程青松編，《關不住的春光：華語同志電影20年》（台北：八旗文化，2012.10）。

趙彥寧，《戴著草帽到處旅行——性／別、權力、國家》（台北：巨流出版社，2001.11）。

劉人鵬、宋玉雯、鄭聖勳、蔡孟哲編，林家瑄、楊雅婷、張永靖、張瑜玶、劉羿宏譯，《酷兒・情感・政治——海澀愛文選》（台北：蜃樓出版社，

2012.12）。

劉人鵬、鄭聖勳、宋玉雯編，林家瑄、洪凌、翁健鐘、區立遠、張永靖、楊雅婷、鄭亘良、鄭聖勳譯，《憂鬱的文化政治》（台北：蜃樓出版社，2010.03）。

劉亮雅，《情色世紀末》（台北：九歌出版社，2001.09）。

蔡崇隆編，《愛恨情仇紀錄片：台灣中生代紀錄片導演訪談錄》（台北：同喜文化出版工作室，2009.12）。

賴俊雄主編，《筆的力量：成大文學家論文集》（台北：里仁出版社，2013.02）。

Martin F. Manalansa IV, *Global Divas: Filipino Gay Men in the Diaspora*. (Duke University Press, 2003).

二、論文

（一）期刊論文

朱偉誠，〈台灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉，《台灣社會研究》30期（1998.06），頁35-62。

邱貴芬，〈在絕地邊境尋找出口：《私角落》的紀錄美學〉，《婦研縱橫》68期（2003.10），頁9-17。

———，〈紀錄片／奇觀／文化異質：以《蘭嶼觀點》與《私角落》為例〉，《中外文學》383期（2004.04），頁123-140。

馬嘉蘭（Fran Martin）著，王穎、陳鈺欣譯，〈揭下面具的鱷魚：邁向一個現身的理論〉，《女學學誌：婦女與性別研究》15期（2003.05），頁1-36。

陳淑卿，〈移／安置在地——論《流離島影》四部紀錄片的地方影像美學〉，《中外文學》366期（2002.11），頁158-185。

雲岫，〈誰編導了這齣戲？—— 我看變調的拉子婚禮〉，《女朋友》35期（2003.04），頁16-17。

葉德宣，〈陰魂不散的家庭主義魑魅——對詮釋《孽子》諸文的論述分析〉，《中外文學》283期（1995.12），頁66-88。

———，〈從家庭授勳到警局問訊——《孽子》中父系國／家的身體規訓地景〉，《中外文學》350期（2001.07），頁124-154。

劉湘吟，〈「美麗壞女人」陳俊志：就愛撞擊異性戀僵固父權文化〉，《新觀念》127期（1999.05），頁42-43。

Alison、Ivan、Tree採訪，小米整理，〈公開婚禮之後：湯姆與漢娜的愛情之路〉，

《女朋友》35期（2003.04），頁42-45。

Mary K. Bryson and Lori B. MacIntosh, “Can We Play Fun Gay? Disjuncture and Difference, and the Precarious Mobilities of Millennial Queer Youth Narratives.” *International Journal of Qualitative Studies in Education*, Vol.23, No.1(2010 Jan–Feb), pp.101–124.

（二）學位論文

李德能，〈從Kenneth Burke「以喜化悲」語藝觀點分析同志運動新聞媒體策略：以「美麗少年」個案為例〉（台北：台灣大學新聞研究所碩士論文，2003）。

鄧兆娟，〈同志甘苦知多少——陳俊志「同志三部曲」所再現之當代同志生活樣貌〉（嘉義：中正大學台灣文學研究所碩士論文，2012）。

三、報紙文章

紀大偉，〈青春無敵！——陳俊志的《美麗少年》〉，《中國時報》，1999.02.28，34版。

張娟芬，〈紅辣椒與野百合——關於同志紀錄片《美麗少年》（上、下）〉，《台灣日報》，1999.03.03-04，27版。

張士達，〈幸福備忘錄　從同志結婚拍到離婚〉，《中國時報》，2003.3.13，27版。

項貽斐，〈首對公開結婚女同志　黯然分手　紀錄片「幸福備忘錄」呈現他們的悲歡離合　兩人出席發表會　幾乎未交談〉，《聯合報》，2003.03.13，8版。

四、電子媒體

「美麗少年」影評（來源：http://www.labrys.org/gaykid/critics.htm#2）。

蔡崇隆、曾也慎，〈陳俊志導演訪談〉（逐字稿）《紀工報》2期（2007.12）（來源：http://docworker.blogspot.tw/2007/12/blog-post_3488.html）。

五、紀錄片

陳俊志、陳明秀，《不只是喜宴》（台北：美麗少年工作室，1997）。

陳俊志，《美麗少年》（台北：美麗少年工作室，1998）。

———，《幸福備忘錄》（台北：公共電視台，2003）。

———，《無偶之家，往事之城》（台北：公共電視台，2005）。