

再思自我再現做為培力的方法： 以花蓮新移民女性紀錄影像工作坊為例

王君琦（東華大學英美語文學系）

1980 年代中期以降，台灣出現了大規模的跨國婚姻移民現象。因婚姻來台定居的新移民女性，往往被主流媒體視為社會問題而承受了汙名和偏見，除了以新移民女性為題材的社會議題紀錄片企圖扭轉之外，也有許多讓新移民女性拿起攝影機的影像培力工作坊出現。本文指出，讓新移民女性拿起攝影機再現其社群的作品，在觀點上不必然會挑戰或批判主流意識形態，故不應以此做為影像培力的目的和宗旨。本文以筆者所參與的花蓮新移民女性影像工作坊為例指出，專長培力者必須慎思影像培力的倫理課題，才能在過程中拋下專業權威主義，讓新移民女性在處理自我再現時擁有選擇權與能動性。影像培力的意義在於讓參與的新移民女性發展與發揮一直以來被生活現實與社會期待壓縮的感知、想像、見解、情感等能力，同時在參與者之間形成情感與生活的支持系統。而在作品完成後，可以藉由影像作品的高文化位階取得發言權，更直接地參與有關新移民女性的論述。

關鍵詞：自我再現、影像培力、倫理、新移民女性、能力取向

收稿日期：2017 年 9 月 1 日；接受日期：2018 年 3 月 30 日。

一、緒論：誰再現與再現誰

1980 年代中期，台灣成為全球資本主義發展下的世界性勞動市場之一，外籍移工被以廉價人力的形式引進台灣，在就業市場上對本國低技術性、高取代性的勞動力形成排擠效應，間接使得本國底層勞動者的社經條件不進反退。社經條件不利的男性連帶地也在婚姻市場失去優勢，再加上「嫁高娶低」的父權價值觀以及女性不再依賴婚姻向上流動等影響，在本國婚姻市場競爭力欠佳的男性，開始將對婚姻的需求轉向在全球發展版圖中較台灣更為邊陲的國家，大規模婚姻移民的現象遂由此而生（夏曉鵬，2005: 333-334）。做為配偶的新移民女性來到台灣後，除了自己進入勞動市場外，也透過人口的再生產補充了台灣勞動力（王宏仁，2001: 123）。這股與全球資本主義發展密不可分的跨國婚姻潮，引發了有關婚姻商品化、移民的融入與適應等議題的公共討論，更是主流媒體關注的題材。但在新聞報導中，此類跨國婚姻多受到血統論排外主義意識形態的影響，而被偏頗地建構、詮釋為「社會問題」，新移民女性也因此背負著勢利、未開化等汙名（夏曉鵬，2001: 188）。相較之下，90 年代末期以新移民女性為題材的紀錄片則與主流媒體的報導有所不同。這些紀錄片多透過長時間的貼身觀察將事件脈絡化，並以訪談等手法給予被拍攝的新移民姊妹更多陳述空間。但是，儘管被拍攝的新移民女性對自己如何被再現行使

致謝詞：本文係作者科技部專題研究計畫（NSC 102-2420-H-259-011-MY3）部分成果之呈現。感謝兩位匿名審查人及編委會所提出的具體修改建議，使本文更臻完善。本文初稿曾於 2017 年 9 月 8、9 日發表於「性別·（後）解嚴？——台灣文學·語言·文化與性別政治」第十屆台灣文化國際學術研討會，感謝評論人郭力昕教授的講評及與會者的討論。本文的完成最要感謝的是一起參與紀錄片影像工作坊的玉玲、小陶、金芝、紅梅、玫瑰、素玲，以及我的協力夥伴楊華美、蔡詠晴和陳素香。

了同意權，影片的觀點最終仍屬於拍攝者。¹也因此，讓新移民女性自己拿起攝影機拍攝形成了一股風氣，目的是希望她們能掌握鏡頭下的自我詮釋權，此乃沿用社區營造讓居民拿起攝影機說社區故事進行影像培力的做法（徐國明，2013: 58-59）。

基於同樣的思考，我在 2015 年與花蓮在地從事新移民婦女工作的社福團體合作，進行了一個新移民女性的紀錄影像攝製工作坊，目的是希望讓新移民姊妹拿起攝影機，以自己的視角再現自身社群的故事。這三年的參與觀察讓我重新反思何謂以自我再現為內涵的影像培力——讓新移民女性拿起攝影機何以是一種培力？當新移民姊妹的故事是由她們自己進行詮釋時，觀點、意義與再現方式是否就會有所不同？

一直以來，無論在劇情片或紀錄片，自我再現因為拍攝者是被拍攝社群的成員、有更直接透明的經驗表述，所以被認為具有比起外人的觀點更為真實、也更具代表性的真實性權威（authority of authenticity）（Lim, 2006: 46; Foster, 1995: 302）。但一己之真實如何能代表整體社群？當事人對自己所在處境的理解是否就能獨立於、甚至抗衡於主流論述對該社會身分的理解與詮釋，因而不再有複製主流刻板印象或將自我他者化的問題？在過去生產工具不易取得的年代，掌握工具就是奪權的一部分，那麼在影像科技高度普及化的當代，讓邊緣弱勢者掌握生產工具再現自我的特殊性為何？如果影像培力指的是讓邊緣弱勢者可以透過掌握影像生產工具觀照並介入自己身處的世界，那麼在影像培力過程中，邊緣弱勢者有多少程度的選擇權和能動

1 紀錄片學者 Bill Nichols（2010: 36-38）指出，紀錄片雖然與片中所再現的事件有高度的索引性（indexicality），但紀錄片並非只是文件或記錄，因為紀錄片對於事件提供了觀點，並且有所主張。

性可以掌控再現？他們與提供資源、具有文化資本及專業優勢的組織培力者之間的權力動態又是如何？有組織培力者介入的影像培力要如何避免後殖民女性主義者 Gayatri Spivak (1988) 所提到，以知識分子的支持和論述將邊緣少數主體稻草人化的效應？會不會以邊緣弱勢者的自我再現之名所產出的，終究是組織培力者或知識分子的回聲？Spivak 指出，殖民性或當權者的本土論述和西方知識分子對第三世界的描述和行動，有可能將從屬階級 (the Subaltern) 邊緣化甚至使其噤聲；即使目標是培力，社會性和建制性的權力關係仍可能造成上述問題。班雅明 (Benjamin, 1966/Trans. Bostock, 1998: 93-97) 在討論布萊希特時，批判布爾喬亞左派知識分子從自己的階級位置考量無產階級的論點，亦可做為借鏡。他指出，對無產階級的支持不應流於表面的意識形態 (ideological patron)，知識分子也不應在作品中將無產階級對自身處境的掙扎中介為可供消費的展示。他強調，文化知識分子必須意識到自己在作品的生產過程當中，是否將生產工具的形式轉化為由無產階級革命所用——也就是布萊希特所稱之功能性轉化 (functional transformation) ——而不是再次鞏固了知識分子之所以不同於無產階級的階級分界。上述對知識分子的批判可以讓我們進一步叩問，以影像培力之名協助邊緣弱勢者生產自我再現，會不會只是虛有其名，到頭來不過是滿足了組織培力者（含個人與機構）自己的議題建構 (agenda)，但培力者與被培力者之間依舊權力失衡，邊緣弱勢主體並未因取得生產工具而得以發聲？

在本文中，我嘗試以自己參與培力的花蓮新移民姊妹影像工作坊為例，對上述問題提出反身性思考，探討以影像拍攝為培力方法讓邊緣弱勢者主體發聲所涉及的倫理課題。本文第一部分的討論先打破自我再現因身分本質主義而被預設的反主流進步性，並以多部新移民女

性題材的紀錄片為例證。我進一步主張，唯有如此，才能不僭越倫理界線，將生產工具從組織培力者手中解放，真正為邊緣弱勢者所用。文章最後則指出，讓新移民女性拿起攝影機拍攝包括自己在內的新移民姊妹的重要性，不在於作品本身的品質或觀點的意識形態，而在於影像培力透過影片攝製，讓新移民女性在生活與適應之外的能力得以發展與發揮。此外，屬於文化性活動的影像創作有助於取得能見度與發言權，開創新移民女性參與論述建構的機會。

二、刻板印象與自我再現

如前所述，當婚姻移民自 1980 年代中期開始成為台灣社會的新興現象時，主流大眾媒體對於這群「外來者」極不友善。帶著刻板印象的主流媒體報導，反映的是交織著血統純正論及對東南亞國家、女性和勞動底層歧視的排外主義。但同時，這個社會現象也引起紀錄片工作者的關注。自紀錄片發展之初，關注社會議題即為其主要方向之一。歐美於 1920、1930 年代出現兩股力量，分別是由英國的 John Grierson 及麾下 G.P.O. 電影小組所推動的英國紀錄片運動，以及為美國勞工運動發聲的「工人、電影與照片聯盟」(Workers Film and Photo League)。兩者以不同的方式讓位處社會底層的勞工階級在紀錄片中得以發聲 (speak for themselves) (Nichols, 2010: 222-223)。在台灣，紀錄片以非主流觀點介入台灣社會議題的傳統，可回溯至 80 年代包括「綠色小組」在內的民間小眾媒體，貼近底層、為弱勢發聲是其主要的企圖與宗旨。90 年代盛極一時的全景學派在形式與內容上突破以往，但依然延續著社會關懷的精神，即便是在出現了分流現象的當代，社會關懷紀錄片仍在持續生產中 (邱貴芬, 2016:

20-36)。

從社會關懷紀錄片在台灣的發展脈絡來看，引起輿論關注的婚姻移民現象成為當代社會議題紀錄片常見的題材，是有跡可循的。這些紀錄片並不像主流媒體一般將此一現象建立為「社會問題」。事實上，「社會問題」的界定本來就相當程度涉及提出主張者（claim-makers）的主觀判斷（Best, 2009: 4）。近年以新移民女性為主題的紀錄片，除了專業工作者的作品之外，也開始出現由新移民女性自己掌鏡的作品。這兩種模式分別形成不同的「拍攝者－被拍攝對象－觀眾」關係，前者是 Bill Nichols（2010: 63-65）所說的「我／拍攝者與觀眾討論他們」（I speak about them to you），後者則是「我／拍攝者與觀眾討論我們」（I speak about us to you）。兩者最大的差別在於後者的拍攝者與被拍攝對象身分重疊、屬於同一社群，但這是否會導致觀點的不同？拍攝者是內部成員的身分是否可以對刻板印象與主流意識形態進行更有力的批判？

刻板印象是從找出秩序的需求衍生成辨識非我族類以加以排除的方法，因此直接關乎社會中不平等的權力分配。強勢群體放大與弱勢他者的差異，並將差異賦予價值判斷，差異又透過以偏概全的邏輯謬誤成為辨識他者的特徵，以建構、強化或維持強勢群體與弱勢他者之間的象徵性界線（Dyer, 1993; van Es, 2016）。Margaretha van Es（2016: 13-14）在討論挪威及荷蘭境內具有移民背景的穆斯林女性如何面對刻板印象壓迫時，羅列了抵制刻板印象的幾種常見方法，包括不認同（dis-identify）被刻板印象化的群體、創造正面的刻板印象、做出與刻板印象不同的行為舉止或提供另類形象，以及挪用刻板印象。但她認為，拒絕刻板印象往往會連同身分本身一併排斥，但身分卻是在政治面與社會面具有選擇權的直接條件。此外，她也認為，從人性的

角度強調弱勢者與強勢者的普同，無助於挑戰弱勢者被施加的偏見與歧視。因此，對 van Es (2016: 15) 而言，自我再現是運用策略性自我本質主義 (strategic self-essentialism) 破壞刻板印象的方略，這個觀點顯然受到 Spivak 策略性本質主義概念的影響。做為暫時性的動員策略，自我本質化的目的是讓弱勢群體在共有認同的基礎上，透過歸屬感達到團結，以社群意識反對歧視、爭取權利 (Morton, 2007: 126)。但即使是做為暫時性的動員策略而非僵化不變的認同，Stuart Hall (1996: 475-477) 仍對本質主義做為介入行動的必要基礎提出質疑，他在討論黑人大眾文化時指出：

本質化的問題之一在於將自我與他人的差異形塑成互相排擠對立的二者擇一 (either/ors)，並且將差異自然化及去歷史化。如此一來，奠定種族主義基礎的種族身分類別反而會被鞏固，「一旦符徵被置於歷史改變與政治介入之外，這就意味著黑人這個身分本身就足以保證政治抗爭中的進步性」……此外，本質化也傾向獨尊經驗，彷彿生活經驗與再現無涉，我們只需要表達我們所知道的自己。但唯有透過我們再現和想像自我的方式，才能知道我們是如何被建構、我們是誰。「生活實際上是什麼樣子」不能拿來衡量某個文化策略或文本政治正確的程度……黑人經驗的召喚無法讓交織的種族、性別、階級等各向度彼此都能達到解放與進步。(粗體為作者所加)²

換言之，自我再現若要具有破壞刻板印象的力道，關鍵不在於策略性

2 本文所引述外國文獻，除另有說明，皆為作者自譯。

本質主義所側重的身分，而在於 Hall (1996: 476) 所說自我想像與再現的方法，因為「我們所處理的，是一系列相對於其他人不同的關係結構 (positionalities)，而不僅僅是單一組的對立關係」。也因此，身分的本質主義不能保證只要拍攝者是新移民女性，其觀點必然是對抗主流意識形態。

新移民女性「台灣化」(Taiwanization) 的程度是有關新移民女性論述最常被討論的議題，因為「台灣化」是主流社會對她們的期待與要求，近年所拍攝以新移民女性為題材的紀錄片也多有觸及。面對新移民女性的到來，無論是公部門或非政府組織多採取文化適應 (enculturalization) 的路線幫助她們移居、融入台灣社會，但這些資源和支持系統所預設的前提是將新移民女性視為傳統良婦。在國家政策方面，基於父權屬人主義、人口質素和國家安全等考量所設計的移民及歸化政策，使得新移民女性在融入台灣社會的過程中被性別化、種族化、問題化。包括學中文、生活適應班、親職教育在內的課程設計和提供，都是關於照顧家庭、丈夫、小孩和家裡的長者。新移民女性融入成功與否，端視她們能否在台灣扮演好賢妻良母孝媳的角色，以協助維繫家庭與社會的秩序 (Wang and Bélanger, 2008: 98)。³這也意味著，國家對新移民女性的融入與適應政策，除了在製造他者的身分階序，也在鞏固傳統的父權價值觀。後殖民理論家 Homi Bhabha (1995: 206) 指出，自由主義式的多元政治往往是在間接肯定接待國本身純正性 (authenticity) 的前提下建構弱勢身分，因此多元主義的想像乃是奠基於排外與褫奪之上。根植於西方人權論述與民主自由憲

3 Hong-Zen Wang (王宏仁) 和 Danièle Bélanger 的論文主要針對越南籍新移民女性來論證，並指出中國籍配偶因為語言文化上的相似性，被建構的方式除了受到階級和性別意識形態影響，還受到兩岸政治而非種族意識形態影響。

政體制的多元主義所推崇的「文化多樣性」，往往是將他者文化視為經驗知識的對象與比較對照的分類。新移民女性被要求或鼓勵要被傳統父權價值肯認以「進化」成台灣人，但她們身為次等他者的差異卻會因為比較對照的需要而被一直提醒，「台灣化」遂弔詭地成為新移民女性永恆的追尋／失落——她們一方面被要求要努力像個台灣人（那麼好），另一方面又被認為終究比台灣人差一截，因此無法成為台灣人。此外，主流意識形態以台灣化論述來期待、要求、鼓勵新移民女性融入與同化的同時，也強化了台灣文化的優越感與啟蒙者角色（Wang and Bélanger, 2008: 100）。檢視近年來以新移民女性為題材的紀錄片會發現，面對台灣化主流意識形態的立場，不必然與拍攝者是否為新移民女性的身分直接相關。我將從這個角度切入，探討幾部代表性作品來論證，呼應 Hall 對以身分的本質主義強調自我再現必要性的批判。

（一）非關身分之一：新移民女性題材紀錄片中的台灣化主流意識形態

「台灣化」的意識形態可見於非新移民女性所拍攝的作品，也可見於新移民女性所拍攝的作品。由外籍配偶照顧輔導基金補助、天主教會花蓮教區執行的紀錄片《從故鄉到家鄉》（楊豫揚，2011）描繪了新移民女性在農村簡樸安定的生活。受訪的女性述說著自己如何從剛嫁來台灣的恐懼與不安轉變到如今的怡然自在。在這個名為「新移民婦女展現自我宣傳片」的計畫裡，被拍攝的女性的確擺脫了被主流媒體汙名化的刻板印象，但取而代之的卻是夫唱婦隨、甘願為家庭子女付出的正面形象，也就是說，成功地融入及適應必須包括符合台灣

父權傳統對已婚婦女性別角色的期待。在這部立意良好的紀錄片裡，新移民女性既順從又有韌性，可以滿足丈夫、家庭、乃至於台灣社會需要，透過召喚觀眾對美滿幸福家庭生活的認同，新移民女性以妻母角色的犧牲奉獻換取台灣社會對她們的肯認，父權價值觀不但沒有被質疑，反而因為新移民女性基於適應的需要加以配合而被鞏固，適應過程中有關文化差異與性別角色的期待等等都被略而不談。

《從故鄉到家鄉》呈現出新移民女性以服膺父權規範融入台灣社會，由新移民女性阮金紅所拍攝的《失婚記》（阮金紅，2012）則紀錄了包括導演在內的五位失婚女性，如何拒絕台灣父權社會對新移民女性應百依百順的想像與要求，並在經歷不幸婚姻後自立自強走出自己的路。儘管如此，《失婚記》依然隱含了台灣相對於東南亞國家更優勢的訊息。《失婚記》以婚姻觸礁的新移民姊妹為拍攝對象，有些繼續留在台灣，有些則選擇返回母國，然而，文本結構卻將類似的生涯變化對比成在台灣相較於在越南更幸福。留在台灣的玉蘭和回越南的金鈴與阿詩都在婚姻失敗後有了新的戀情，但前者的際遇在片中呈現得比後兩者更為美滿。玉蘭婚禮的畫面絕大部分是新人與親友互動時歡喜熱鬧的正面中景鏡頭，第一段婚姻所生的女兒佳雯好奇興奮地參加媽媽的婚宴，導演則以旁白解釋母女兩人終於等到雨過天晴，並以「光榮」來形容玉蘭在台灣再婚還能辦桌的風光，導演的觀點暗示玉蘭成功擺脫了新移民女性身上的負面標籤。相較之下，金鈴在越南的婚禮卻多是從新人背面拍攝的全景鏡頭，這個構圖除了讓畫面顯得空蕩外，也製造出新人與拍攝者之間的疏離感，女兒宜筠則被平行視線的攝影機捕捉到淚眼汪汪望著母親與新郎倌背影的畫面（圖一）。在這之後是宜筠涕淚縱橫的特寫及獨自走到露台的畫面，導演以旁白表達了對母女兩人的擔心。隨後金鈴在敬酒時把宜筠的手放開的畫面

(圖二)再次強化了金玲再婚可能帶來的問題。⁴同樣是再婚、同樣嫁給願意一起照顧孩子的丈夫，玉蘭和金鈴兩對母女卻被以對比的方式呈現，而缺乏進一步闡釋的結果，是使得片中玉蘭在台灣的生活看似更為美滿。

圖一：金鈴女兒宜筠在婚宴現場看著母親與新郎的背影



資料來源：《失婚記》（阮金紅，2012）

4 此段近結尾處，導演在婚禮現場問了宜筠為何會哭，但宜筠並沒有回答，之後導演便以旁白說明自己猜測是因為宜筠怕媽媽會離開她，並補充這是她最擔心的地方。

圖二：金鈴敬酒時放開女兒宜筠的手



資料來源：《失婚記》（阮金紅，2012）

同樣帶著兒子善仁回到越南的阿詩，則是在子女教育上與在台灣幸福再婚的玉蘭形成反差。善仁除了因為家貧無法好好念書，還在學校被同學霸凌；相較之下，玉蘭的孩子佳雯被接回台灣後，在幼稚園老師陪伴下，不但與同學有良好互動，還進步神速。除此之外，台灣和學習中文的重要性也在片中被多次強調。對善仁而言，學習中文有他想前往台灣與父親共同生活的私人動機，但面對對台灣生父沒有感情的宜筠，導演卻依然誘導性地再三問著她是否記得中文、是否想回台灣。⁵《失婚記》開始的第一個畫面，是導演阮金紅對著大海喊：

-
- 5 片中以蜻蜓點水的方式提及推廣母國文化與母語學習：導演提到學習中文是為了推廣母國文化，而提及推廣母國文化時的畫面，則是新移民姊妹們在一場公開活動上表演越南傳統舞蹈，與公部門推廣多元文化活動的做法遙相呼應。此外，在憂心善仁不會中文的橋段之後，導演表示自己的孩子很幸運得以在長假期間於越南的小學學越語。

「我的大夢想在這裡！」對阮金紅個人而言，台灣是充滿希望的寶島，但當她的觀點貫穿全片成為對其他新移民姊妹應何去何從的看法時，《失婚記》也就呼應了台灣化論述裡將台灣視為較東南亞國家更具優勢的立場。

（二）非關身分之二：反制主流意識形態的可能與侷限

我在上一小節透過討論《從故鄉到家鄉》和《失婚記》，指出對台灣化主流意識形態的立場，無關乎拍攝者是否為新移民女性，但支持台灣化論述卻有著營造正面形象的效果。同樣地，批判台灣化論述的立場，也與拍攝者的身分無關，且批判台灣化論述不代表就不會有其他問題。以下我將以《夢想美髮店》（曾文珍，2011）、《我的強娜威》（蔡崇隆，2003）為例進行分析。

曾文珍（2011）的《夢想美髮店》從影片一開始就表現出對台灣化論述的質疑。片頭前的段落是多位新移民女性接受訪問的黑白畫面。大部分受訪對象都分享了正面經驗，但最後一位受訪者卻在說台灣不錯時，不由自主地哽咽，這也帶出了紀錄片將透過新移民姊妹的話語來批判台灣社會的題旨。然而，《夢想美髮店》對台灣化論述的批判沿用了社會議題紀錄片常見的受害者傳統。探討社會問題的社會紀錄片（social documentary）經常為了凸顯壓迫，而將受壓迫者描繪成值得同情的受害者。紀錄片學者 Brian Winston（1988: 38）稱之為「受害者傳統」（tradition of the victim）：「具有社會意識的藝術家透過讓諸如勞工階級等弱勢社群在銀幕上發聲來凸顯社會問題，但因其美學形式側重個體殊異性、採用危機結構，使得弱勢族群是以受害者姿態訴諸公眾的同情和關注。」女性主義電影學者 Alexandra Juhasz

(2003: 73-77) 則從女性的被壓迫經驗進一步指出，受害者傳統將重心放在讓有受害經驗的當事人透過訪談提供見證，但在再現過程中，讓被拍攝主體在被害者位置重述自己的受迫經驗，是強化了無助脆弱、削減能動性的「二次傷害」(revictimizing)。當拍攝者扮演了保護弱勢者與強權對抗的角色，這也意味著拍攝者相較於被拍攝者有更多的知識和經驗，因此受害者傳統的社會紀錄片往往採取由上而下的視角，運用同情憐憫的倫理框架，將處於社會弱勢的被拍攝主體浪漫化，一方面凸顯不公與壓迫，但另一方面卻將被拍攝主體再現為需要援助的無助對象。Winston (1988: 41) 也認為，受害者傳統「以同情取代分析、重結果輕原因，因此很少能夠在現實世界的層次激發出足以改變片中所描繪之困境的行動」。

《夢想美髮店》有來自越南、中國與印尼的三位受訪者，其中又以來自越南的阮氏英書佔最大篇幅，也最觸及新移民女性在台灣普遍遇到的問題——以父權體制為基礎、帶有階級歧視的歸化國籍制度，以及新移民女性在子女教育上的困難。⁶透過訪談，阮氏在片中回憶自己的不幸和眼前的困境，使人心生憐憫，此訴求也透過攝影機的運鏡被強化。當阮氏在客廳整理歸化的相關文件時，她批評台灣政府對喪偶的新移民女性有著差別待遇，但這一段最後的畫面，卻是俯角鏡頭拍攝位於畫面中央的阮氏無奈地看著攤放在茶几上的各式表格(圖三)。此一構圖並置了國家機器的壓迫與受壓迫者的渺小無助。在處理子女教育的議題時，影片彰顯了新移民女性的中文程度與子女

6 阮氏英書因為丈夫身故，必須大費周章返回越南取得良民證，同時也須提供將近台幣 42 萬元的財力證明。該片拍攝於 2011 年，我國國籍法在 2016 年放寬外籍配偶歸化條件，具配偶身分者可以免提財力或專業技能證明，家暴或喪偶未再婚者亦可直接提出歸化申請，無須財力證明。

課業表現優劣的連帶關係。阮氏在學校與老師結束溝通之後，彷彿是告解般地對著鏡頭解釋：自己必須靠同事幫忙翻譯、書寫才能處理聯絡簿，因此無法改善兒子成績不佳的問題。當阮氏嚴厲管教兒子時，導演以修辭性詰問的語氣詢問在台灣帶小孩是否比在越南困難，阮氏也無奈地以自己中文不好應和著導演。這凸顯阮氏做為族裔他者的身分，同時也暗示了移民女性中文不好很難教孩子的看法。影片最後，阮氏被問到會如何想像拿到身分證後的生活，她以「會更努力」做為答案，緊接著出現的下田畫面則是在視覺層次上對這個回應的再強化，彷彿拿到身分證的恩賜需要回報，如此一來，取得身分證是基本權利的立場便被削弱。雖然《夢想美髮店》對台灣化論述的觀點有所批判，但以受害者的位置定位被拍攝對象，反而讓新移民女性呈現出被動等待主流社會及政策施恩的弱勢形象。

圖三：阮氏英書與一桌申請身分證的文件



資料來源：《夢想美髮店》（曾文珍，2011）

在《我的強娜威》（蔡崇隆，2003）這部被廣泛討論的新移民女性紀錄片裡，台灣化論述的壓制性是透過其中一位被拍攝者——柬埔寨籍妻子強娜威——的抗拒而彰顯。影片一開始，強娜威與她的丈夫，也就是曾獲得身心障礙楷模、十大傑出青年的黃乃輝，就已經劍拔弩張。除了黃乃輝所欠缺的安全感及強娜威的年輕氣盛之外，兩人的爭執多半環繞在文化差異所造成的不同認知——包括說話方式、身體語言、金錢等不同的象徵意涵——以及文化轉譯間的理解落差。強娜威的強勢，違背了台灣父權主流價值認為新移民女性應該要柔順服從、刻苦耐勞的想像，對黃乃輝來說，強娜威是失格的妻子。整體而言，《我的強娜威》的立場仍向黃乃輝傾斜，這使得在片中被直接點破的台灣化意識形態，仍可透過觀眾對黃乃輝的認同而被支持。⁷但另一方面，強娜威在鏡頭前展現的反抗與違逆，無疑是對台灣化意識形態的直接挑釁。王慰慈（2011: 172）在討論本片時指出，片中的現實乃是建構在一個舞台中，「在這樣的拍攝狀態，攝影機的存在即有可能成為觸媒劑，使夫妻間的爭執加速暴漲，因為無論是丈夫也好、妻子也好，都想極力掌控攝影機的發言權，表達自己的看法和感受」。紀錄片非虛構性的本質，讓被拍攝者在攝影機前有意無意的「表演」，往往因為「假仙」（falsification）成分而遭到懷疑（Bruzzi, 2006/2000: 153）。但是，被拍攝者在攝影機前充滿情緒張力的「表演」，卻也是其能動性開啟的時候（Smaill, 2010: 80）。當敘述與詮釋透過剪接與旁白由拍攝者掌握時，被拍攝者在鏡頭前的「表演」，正是在被控制的狀態下擠壓出的主體性表徵。以《我的強娜威》而言，強娜威的叛逆之所以顯得負面，正是因為她在對抗觀眾透過認

7 黃乃輝去酒店賣花，並與在酒店工作的女性友人聊天時，對方直言黃乃輝娶外籍妻子所懷的大男人主義心態與動機。

同黃乃輝而支持的台灣化意識形態。《夢想美髮店》和《我的強娜威》的拍攝者都是非新移民女性，但兩部片以不同方式挑戰了台灣化論述。

我在本節以台灣化的主流意識形態為切入角度，分析了多部新移民女性紀錄片，目的在論證影片的觀點與立場和拍攝者是否具有新移民女性身分，並無可以一概而論的必然關係。邊緣弱勢者的自我再現常會因身分而被認為、或被期待可以打破刻板印象，身為圈內人被預設的真實性權威則進一步強化了觀點的代表性。但是，將身分本質化，或是將草根性文化表述加以浪漫化的抵抗，一方面強化了他者的差異，二方面則讓強勢者得以卸責，將破除刻板印象的責任轉嫁於弱勢者身上，成為他們再現的包袱（Foster, 1995: 303）。換言之，弱勢者的自我再現無須承擔打破刻板印象或對抗主流意識形態的道德義務——新移民女性的觀點可能與主流意識形態相異，也可能相符；挑戰主流意識形態的觀點有可能出自非新移民女性，也可見於非新移民女性的作品。但若自我再現的意義與重要性不在於本質化的身分、不在於必然挑戰主流意識形態或調整不平等的權力關係、也不代表就可以真實反映整體社群的狀態，那麼影像培力的意義何在？以下將以我於 2015 年至 2017 年所策劃的花蓮新移民女性影像工作坊為例，來探討以影像專業技能進行培力者（後稱影像專長培力者）對上述問題的思考。

三、影像培力的倫理與意義： 以花蓮新移民女性紀錄影像工作坊為例

身為影像研究專業者的我在 2015 年和花蓮在地從事移民婦女工

作的社福團體合作，進行新移民女性的影像培力工作坊。⁸工作坊宗旨是讓參與的新移民女性拿起攝影機，拍攝新移民女性的故事，展開一場自我再現的實踐。但礙於參與者需要長時間工作和照顧家庭的現實條件限制，最後產出的作品都是以她們自身的故事為主。2011年由新移民女性掌鏡、南洋台灣姊妹會製作的《姊妹賣冬瓜》（南洋姊妹會，2011）是新移民女性透過自我再現的方式，從其視角直接批判台灣化主流意識形態的範例，也是工作坊進行時重要的參考文本。《姊妹賣冬瓜》主要在介紹南洋台灣姊妹會的成立經過和宗旨，受訪者在片中分享自己的處境，以及如何一路克服內心恐懼和周遭壓力而踏上公共參與之路。如同大部分紀錄片裡的新移民女性一樣，《姊妹賣冬瓜》裡諸多姊妹表示在嫁來台灣後，一方面被期待要盡快融入台灣社會、學中文，另一方面卻被限制在家庭內，扮演台灣社會傳統父權價值觀下的賢妻良母孝媳。影片除了有積極參與姊妹會、甚至成為幹部的新移民女性現身說法，也穿插了眷屬、台籍學者和社工的大量訪談，以及識字班、開會、活動、街頭倡議等事件的素材。

然而，在花蓮工作坊進行的過程，我卻逐漸發現參與的姊妹對自己故事的觀點相當程度呈現了新移民女性逆來順受的正面形象，甚至隱約呼應著台灣化的主流意識形態。⁹一開始，我對姊妹們作品中

8 參與工作坊的新移民姊妹有四位中國籍，兩位越南籍，一位印尼籍。參與者平常就與所合作的社福團體有密切互動，其中五人也參與了計畫前兩年分別以生命敘事和社區劇場形式進行的工作坊。

9 幾部作品隱約傳達了同化融入台灣的立場，甚至應和台灣化主流意識形態。越南籍姊妹小陶在影片裡拍攝了和樂融融的家庭生活，旁白則分享自己嫁來台灣後，在三個月內學會中文，與丈夫一起打拼九年，如今覺得自己贏了這場生命的賭博。另一位越南籍姊妹金芝同樣在畫面裡呈現出美滿的家庭生活，其中一段旁白提到：「我希望可以像一般人一樣，會說會寫會唸，可以教小孩。」這裡所指的一般人是台灣人。

的觀點有所質疑，但正當我在思索該引導她們轉向，還是壓抑我的看法、讓她們從自己的觀點說故事時，我意識到前文所指出的，會對主流意識形態有所批判，不必然來自新移民女性身分的本質性。《姊妹賣冬瓜》的批判視野事實上來自拍攝者參與南洋姊妹會的背景。南洋台灣姊妹會多年來戮力於爭取新移民女性權益，並進行社會倡議，一方面扭轉台灣社會對新移民女性汙名化的刻板印象，二方面也讓參與其中的新移民女性認知到主流意識形態如何影響自己在台灣的處境，進而加入改變社會的行列，成為集體力量的一部分。因此，《姊妹賣冬瓜》所呈現出對主流意識形態的抵抗，事實上是經歷了意識覺醒後的成果，但參與花蓮紀錄影像工作坊的姊妹還沒有太多機會經歷南洋姊妹會成員走過的歷程。在這個前提下，如果我抱持著身分本質主義進步性的預設，期待或甚至引導姊妹們將經驗的敘說朝向顛覆或批判主流意識形態，會否新移民姊妹只是「出聲」(talk)，而不是「發聲」(speak)？邱貴芬(2016/10/1: para. 7)以 Spivak 關於「出聲」與「發聲」的差異提醒：底層人民出現在紀錄片中並不就是發聲，攝影機的暴力是紀錄片倫理必須直面的核心課題。影像培力正如同紀錄片一樣，有著讓底層發聲的邏輯，因此也必須面對同樣的倫理問題：讓邊緣弱勢者拿起攝影機是否就達成了主體發聲，抑或只是替知識分子／影像專長培力者出聲？影像培力過程中專業主義的權威扮演了什麼樣的角色？擁有專業技能者培力的方式和程度為何？過程中與參與者共同經歷了什麼樣的討論？以影像敘事而言，素材的篩選與排列組合也是 Hall 所說自我想像與再現方法的一部分，對邊緣弱勢者在影片裡是「出聲」還是「發聲」有直接影響。在南洋姊妹會的網站上，影片的內容簡介寫道：

一群從未拿過攝影機，不諳影片製作的新移民姊妹及志工們，以集體創作的方式，用自己的角度和眼光，進行拍攝、剪輯、口白……這是台灣第一部由新移民團體自述自製的紀錄片，透過侯孝賢導演工作室從旁協助，希望能夠讓更多人聽到新移民的聲音。

Nichols (2010: 223-224) 稱這類拍攝者與被拍攝者透過合作形成集體力量、追求共同目標的參與式拍攝模式為「培力電影」(a cinema of empowerment)。培力電影的要義在於被拍攝者在攝製過程中具有選擇權和能動性，對於自身如何被再現能夠直接與影像工作者交涉並提出主張。但有關《姊妹賣冬瓜》的討論，甚少觸及影片製作過程中新移民姊妹是如何與台灣籍的學者、志工、組織工作者，以及電影工作室的專業顧問合作，確保選擇權與能動性的施展。但影像培力做為合作行動，涉及影像專長培力者與邊緣弱勢參與者之間的倫理關係，正如紀錄片將攝者與被攝者之間的倫理關係看得與文本內容一樣重要，甚至更為重要。因此，我將以自己在花蓮帶領新移民女性拍攝的經驗為案例，反思影像專長培力者與邊緣弱勢的參與者如何能在再現的近用性 (access to representation) 上具有對等權力的倫理議題，並從倫理議題來論證影像培力的重要性，不在於憑藉拍攝者的新移民女性身分來確保文本具有批判主流意識形態的進步性，而在於透過影像培力，新移民女性能夠有機會發揮持家與謀生之外的能力，並且以作品為媒介取得更多發言的機會，參與新移民女性論述的形塑。

（一）合作的倫理

在花蓮進行的影像工作坊原本預計一年結案，最後卻走了三年。期間之所以會拉長，是因為時間本身就是關乎倫理的考量：在進行過程中配合參與者更變的彈性就是人性。培力該以位處社會邊緣弱勢的參與者的需要為本位，而非遷就組織者或機構的需要（如成果報告或結案報告）。根據紀錄片工作者暨學者 Elizabeth Coffman（2012: 223-226）在芝加哥社區紀錄片協作計畫的觀察，與社區協拍紀錄片除了要與社區領袖共商社會服務目標、期程及社區期待之外，還涉及器材的需求與相關的教育訓練，而時間往往是與社區協作時最大的挑戰。花蓮影像工作坊的進行對參與者來說，在時間和精神上都有相當的需求和耗損。儘管攝影機操作練習可以在上課時間內完成，但姊妹們仍必須利用課外時間拍攝素材。對於每天家務、工作兩頭燒的她們來說，這無疑是額外的負擔。相較於拍攝其他姊妹需要配合對方時間，拍攝自己的日常已經是實務上最容易執行的方式；即使如此，攝影機的存在難免會干擾原本的生活狀態，對攝製投注過多心力有時也會引起家人抱怨。類似問題或許在自拍或拍攝家庭民族誌電影（domestic ethnography）時也會出現，但影像培力的不同在於，除了拍攝者與被拍攝者的關係之外，還有拍攝者與主導課程的影像專長培力者之間的權力動態。新移民姊妹雖是自願參加工作坊，但整個過程多是配合課程安排。當她們感到疲憊、挫折，或被家人勸退時，工作坊是該喊停，還是施加一些善意的壓力，說服她們為了完成拍攝承擔必要的風險，包括後續可能公開放映帶來的影響？這些都是倫理考量的範疇。影像專長培力者對於參與者有著如同拍攝者之於被拍攝者一樣（超乎口頭同意）的責任，參與者不需為了作品冒險或犧牲。借用紀錄片學

者 Calvin Pryluck (2005: 197-201) 在討論紀錄片拍攝倫理時的重要提醒——「我們終究是他人生命的局外人」。倫理的考量毫無疑問應優先於美學，過程中培力者更必須機動地回應參與姊妹們所面臨的狀況和需求，並容許隨時變動的彈性空間，包括接受參與者的質疑或退出。

(二) 決定權的倫理

討論影像專長培力工作者如何引導不熟悉影像製作的參與者拍攝屬於他們自己的故事時，該如何保持權力關係的平衡是主要焦點。柯旻青 (2015: 99-100) 在討論新移民女性影音製作時，引用了批判教育學家 Paulo Freire 與 Henry Giroux 的主張，強調學習時應保持批判，甚至質疑教材。在加拿大蒙特婁教導女高中生批判媒體識讀與影像製作的 Leanne Levy (2008: 14) 也提出類似的看法，她引用 Freire 的觀點，指出師生之間應以和解取代對立，因此首要之務是建立師生之間的共同處，好為「對話實踐」(dialogical praxis) 打下基礎。在 Freire 的概念裡，對話練習是由雙方共同承擔負責，權威則會在所有參與者之間流動，而不是自由的對立面。Levy 所提倡的平等關係，呼應著合作模式的女性主義紀錄片；後者強調應以共通性 (affinity) 取代社會紀錄片的受害者傳統，這也是規劃花蓮新移民女性影像工作坊的方向。工作坊邀請了兩位熟悉移民／工議題的專業影像工作者擔任講師：擁有一段跨國婚姻及母親身分的藏配蔡詠晴，以及曾參與規劃移工自拍計畫的國際勞工協會勞運組織者暨紀錄片導演陳素香。前者從婚姻、家庭、母親的角度與參與的姊妹建立共通性，後者則分享同樣受到許多現實條件限制的移工們的自拍經驗來鼓勵姊妹們。拍攝練習

的討論也以橫向的討論、聊天、分享取代上對下的教學，強調以提醒取代點評，這些都是共通性的發揮。

但是，紀錄片觀點的建構不單只是捕捉畫面累積素材，還涉及素材的選擇和剪接的排列組合。而剪接除了需要克服使用電腦與剪接軟體的技術門檻外，還牽涉到影像敘事的通則及畫面（image）意義。¹⁰畫面的意義會同時受到已被標籤化的屬性、在影片中的脈絡、觀眾所抱持的預設等影響（Ruby, 2005: 212）。剪接相較於其他環節，會更需要專業知識協助，因此影像專長培力者在後製剪接時對故事構成的介入程度與方式，就成了另一個倫理考量，因為專業權威可能會與對話實踐形成衝突。Coffman（2012: 224）也提到，誰擁有內容的最終控制權是合作模式的社區影像另一個重大的課題。當新移民姊妹自己的想法與影像敘事的基本通則或畫面的意義產生衝突時，她們和影像專長培力者勢必需要協商。以花蓮新移民女性影像工作坊所出現過的討論為例，經歷過嚴重家暴、母子關係愛恨交織的玫瑰該在影片結尾時，放上一張象徵倖存者堅強的獨照，還是一張僅傳達部分真實的親密母子照？討論時，身為影像專長培力者的我因為知道事情緣由，所以建議她放上獨照，但她卻傾向放上母子合照，因為她認為照顧孩子是她目前生活與生命中最重要的事，作品最後尊重她的選擇。¹¹在另一個例子中，照顧家中失能老人的玉玲拍攝了老人家在晚飯時間獨坐客廳一隅，接著出現母女兩人用餐的畫面。雖然老人獨坐的鏡頭是利用煮晚餐前的空檔拍的，但這樣的排序可能讓觀眾誤以為母女倆只顧

10 這次參與影像工作坊的新移民姊妹當中，有三人完全不會使用電腦，只有一人在日常生活會頻繁使用電腦，因此較為熟悉。

11 玫瑰（化名），田野筆記。訪問時間：2016年12月17日。地點：花蓮縣基督教女青年會。

著自己先吃飽。於是我決定介入，向玉玲解釋影像敘事的邏輯，並說服她重拍。玉玲曾開玩笑地對我說：「我本來都排好了，結果妳把它全部打掉，現在我都不知道要怎麼排了。」¹²另一位參與者小陶一度套用電腦軟體現成的影像處理功能處理素材，還在景框四周加上許多裝飾性的花邊圖案，並搭配自己喜歡的越南流行歌曲。儘管她很喜歡這個風格，但此做法依然被否決，因為這種罐頭形式過於流氣，也減損了自我敘事的深度。但當另一位越南籍姊妹金芝選擇用越南流行音樂做配樂，並在演職員表使用花色而非一般黑底白字時，我則因考量到流行音樂經常是召喚鄉愁的媒介，而且她花了很多時間挑選她覺得漂亮的花色，想藉此吸引觀眾留意演職員表，所以我最後尊重她的選擇。¹³

影像專長培力者與參與者對影片內容的意見交流，已經涉及議題設定、觀點立場、影像敘事的通則、文化差異性、培力者或參與者的個人偏好等面向，如果再把接收端的可讀性（readability）加入考量，狀況便會更加複雜。我們可以用班雅明（Benjamin, 1966/Trans. Bostock, 1998: 93）對知識分子的提醒，來解釋專長培力者應該謹守的分際：「知識分子與無產階級的結盟應從知識分子在生產過程中的位置來定義，而不是在意識形態上施以小惠，在意見、意向或傾向上表示支持。」知識分子的位置要從「生產機器的提供者轉變成讓生產機器可為無產階級革命所用的工程師」（Benjamin, 1966/Trans. Bostock, 1998: 102）。每一次與新移民姊妹的交流討論，都關乎身為

12 鄭玉玲，田野筆記。訪問時間：2017年1月4日。地點：花蓮縣基督教女青年會。

13 劉金芝，田野筆記。訪問時間：2017年8月25日。地點：花蓮縣好漾社會發展協會。

影像專長培力者的我，在生產過程中採取什麼位置的思考。專長培力者如果只是基於「專業判斷」和「觀眾考量」提出建議，可能會落入再一次將邊緣弱勢主體做為消費性展示的風險；如此一來，即使作品符合影像專長培力者的期待，但生產工具其實並不真的為邊緣弱勢主體所用，參與者本身和自己作品之間的異化關係於焉形成。無論是觀點或表現方式，影像專長培力者若不能理解邊緣弱勢者自我再現的原因和目的，一逕堅持自己的議題建構，那就是沒有意識到自己在再現系統中的優勢位階。無論培力者是否出於更激進的政治性考量，都不能無視挪用他者的倫理責任，這也正是 Spivak 對於實證主義的批判——知識分子訴諸底層經驗的宣稱，往往迴避了自己在再現系統中的支配性（Morris, 2010: 103）。

影像專長培力者因此既非「教導」或「輔導」，也不是被動地提供協助，而是在過程中嘗試與參與者互為主體（intersubjective）。互為主體在此可以借用 Laura Catalán Eraso（2006/5/6: section 6, para. 26）討論民族誌電影時所說的概念來理解：「形構於研究者／拍攝者與參與者／被拍攝主體之間、可以就權威進行交涉協商的環境，在這個溝通的複音空間裡，可以實踐反思。」互為主體的過程涉及彼此間權力交互作用與消長。透過參與花蓮影像工作坊姊妹們的回饋，我意識到這次工作坊的進行並未徹底實踐互為主體性的交流。儘管玉玲為了讓故事可能有更大的傳播效應而讓渡了自己的權力，接受我基於影像敘事通則和觀眾預設等考量所提供的建議，然此讓渡確實讓她產生了被剝奪感，也影響了對剪接的信心。顯然，我未能將玉玲對工具該如何使用的主張看得比作品的完成度與可看性更重要。對小陶而言，因為她最重視宣達的效果，所以她的被剝奪感相對較小，但她也坦言，在過程中感覺到我身為組織培力者對作品有所要求的壓力。顯

然，類似師生之間上對下的權力關係沒有轉化為平等的對話實踐。相較於玉玲和小陶，我與另一位參與者金芝則較有互為主體的交流，她的主體能動性因此也最為彰顯。對我所點出的問題或提出的建議，金芝僅是參考但未全盤接受，最終並以自己的方式進行修改，因此她的作品有著最鮮明、也最具說服力的個人風格。

要達到互為主體，影像專長培力者需要審慎地參照每個參與者個別的脈絡、狀況和性格，以更具開放性的協商創造出讓她們逐步醞釀自身美學與觀點的條件和空間，如此工具才能為她們所用，而不單只是讓她們的故事成為產出的內容。另一方面，影像專長培力者逐步讓參與者嫻熟生產工具的方式，也必須盡可能是陪伴摸索、提供諮詢，同時還要有向參與者學習文化差異的態度，以取代過去專業權威獨尊、由上對下的指令與教導。影像專長培力者假使沒有意識到自己的介入及居於權力關係上位的條件與責任，那麼合作有可能只是假象，參與者只是為假象背書的橡皮圖章（Barbash and Taylor, 1997: 89, as cited in Coffman, 2012: 215-217）。

在這次影像工作坊完成的作品中，每一部的合作模式都不同，我介入的程度和方式也各異。即使是最小程度的介入，參與者的自我再現都不純粹。但這並非否定「自我再現」的正當性，而是對於影像專長培力者在過程中所扮演的角色，以及與參與者之間的權力動態如何影響再現政治保持敏感，並反思在過程中，邊緣弱勢者對於再現的選擇權與能動性是在什麼條件下得以擴增或縮減。正如紀錄片「倫理不能取代政治」的原則（Morris, 2010: 101），在影像培力的過程中實踐反思不等於主控權就會自動轉移至參與者，但如同 Spivak 所言，注意到純粹自我再現之不可能，便是一種傾聽的形式（Morris, 2010: 101）。下一個問題是，如果純粹的自我再現不可能，那麼讓新移民

姊妹拿起攝影機的影像培力行動，除了讓培力者檢視自己是否為「有良心的狼人」（夏曉鵬，2016: 155）之外，還有何其他意義？

（三）影像培力的意義

除了讓參與者對於自己如何被再現具有選擇權與能動性，我認為影像培力的目的和意義亦可從能力取向（capability approach）來討論。提出能力取向理論的經濟福利學者 Amartya Sen 將能力視為「人們實際上能夠做什麼事（able to do）、能成為什麼樣的人（able to be）」（Nussbaum, 2003: 33）。Martha Nussbaum（2003: 37）延伸 Sen 的討論，指出有關能力的論述可以讓權利論述更為明確、完備——「權利只有在相關能力可以行使的時候，才獲得了保障；換言之，保障某領域的權利就是將人們放在可以在這些領域中行使能力的位置」。Nussbaum 提出十項核心能力，包括生命、身體健康、身體保障、感知及想像與見解、情感、務實的理性、歸屬、關懷其他物種、享有休憩娛樂、掌控包括個人的與周遭的物質及政治環境（Nussbaum, 2011: 33-34）。新移民姊妹透過影像敘事來發聲，需要運用 Nussbaum 所說的感知、想像和見解來與自己的經驗連結，創造出自己的作品，同時作品中也會呈現出身為作者的新移民姊妹對人事物的情感性回應。來到台灣的新移民姊妹擁有在台灣居留生活的基本權利，影像培力的意義就是以影片攝製為方法，讓姊妹們可以發展並發揮一直以來受到生活壓力與社會期待制約的上述核心能力。

我和玉玲、金芝、小陶這三位參與較完整的姊妹討論參與影像工作坊的感想時，她們的回饋正反映出她們如何透過這次經驗發揮能力。對她們來說，費時的影片攝製和對媒材形式陌生是最大的難題。

然而，也因為影片拍攝的門檻和要求比其他表現形式都高，這也促使她們發揮出創作所需要的感知、想像與見解等等不同於日常生活的能力。小陶說：「攝影機上面的功能鍵說明都是英文，還有記憶卡什麼的，光是要學會用攝影機就花了好多時間……開始要剪接的時候最想放棄，拍太多東西，結果不知道要從何開始、哪個要接哪個。」¹⁴儘管如此，小陶最後仍從大量的素材裡結構出一個完整的自傳故事。對於完成了一部自己的紀錄片，小陶說：「這樣就可以讓大家知道，我們新移民不是只會考中餐（證照）、考摩托車，還會拍電影！」¹⁵顯然，拍紀錄片所需要以及所成就的，遠超過生活和適應的基本技能。和小陶一樣來自越南的金芝不只要學會使用攝影機，還要學習使用中文介面的電腦，對她來說最具挑戰性的，是剪接時軟體應用程式所出現的各種突發狀況，但也因為如此，金芝嫻熟了電腦的使用，讓她「現在比老公還厲害，也可以幫忙家裡更多」，這也暗示著她的能力讓她更能主導自己在家裡的角色。¹⁶

除了在拍攝和後製剪接時得以發展感知、想像和見解等能力，進行影像工作坊和拍攝作品也強化了 Nussbaum 所提到的情感能力及歸屬感。每天打兩份工的玉玲認為過程中最困難的部分，是在忙碌的生活中花時間拍攝，但她也因為加入影像工作坊而能夠更深入了解、感受其他姊妹的生活和每個人不同的遭遇，這個認識讓她與其他姊妹建立了互相扶持的情感和生活支援系統。¹⁷小陶也留意到因為拍攝要

14 陶氏桂，訪談筆記。訪問時間：2017 年 7 月 25 日。地點：陶氏桂家中。

15 陶氏桂，同上註。

16 劉金芝，同註 13。

17 鄭玉玲，訪談筆記。訪問時間：2017 年 8 月 16 日。地點：花蓮市中正路麥當勞。

花時間觀察紀錄，所以有了從細微處觀察其他姊妹生活的機會，自己也多了一項透過拍攝「幫助其他姊妹的能力」，包括拍出她們的故事。¹⁸這是 Nussbaum 談到歸屬時的其中一個能力——可以對他人表達關懷、體會他人處境，亦即與他人產生連結的社會互動。

除了上述能力的發展與發揮之外，影像工作坊產生出的作品還可以對外傳播。對小陶、玉玲和金枝來說，這是最直接也最快讓觀眾體會新移民姊妹人生歷程的方法。金芝認為拍電影可以拉近觀眾和她之間的距離，而且因為拍攝的是自己的故事，反而較能深入那些不易說出口的感受。¹⁹小陶希望透過完成影片拍攝，「向台灣人證明新移民姊妹的能力」。²⁰玉玲則希望自己的故事可以有去汙名化的效果——「嫁來台灣蠻辛苦的，但我甘願接受，還是認真過每一天，就是希望得到大家的認同，姊妹們不是全部都愛玩、愛錢，或是出去學點東西就會跑掉。我們也是很努力在台灣生活」。²¹影片本身當然可以做為媒介，但更重要的是身為拍攝者的新移民姊妹自己能夠透過影片放映取得發言位置，與觀眾直接面對面對話。具社會基礎的自尊，以及和台灣本地人具有同等的價值與尊嚴，就是 Nussbaum 談到歸屬時的另一個面向。換言之，影像培力的作品和藝術創作的紀錄片有屬性上的不同，後者經常採取「作者已死」立場開放觀眾對作品的詮釋，但影像培力的作品應以拍攝者為重心，因為作品是她們話語的延伸與輔助。過去她們因為身處邊緣而不被傾聽，如今則能夠藉由影像作品較高的文化關注度，開創機會參與有關新移民女性的論述形構。

18 陶氏桂，同註 14。2017 年 8 月上旬她才剛幫一位喪子的姊妹紀錄葬禮現場。

19 劉金芝，同註 13。

20 陶氏桂，同註 14。

21 鄭玉玲，同註 12。

四、結論

婚姻移民自 1980 年代開始成為台灣社會的新興現象，以配偶身分移居台灣的新移民女性，卻因為來自在全球政經版圖位處邊陲的國家，以及台灣血統純正主義的意識形態作祟而飽受差別待遇，主流媒體也充斥著汙名化新移民女性的刻板印象。這使得她們一方面成為社會議題紀錄片的題材，另一方面也成為以影像為方法的培力對象。然而，因為新移民姊妹的身分，當她們將鏡頭對著自己或所屬社群時，鏡頭下的自我再現往往會因為身分本質主義而被期待或被認為有不同於主流意識形態的特殊觀點或視野，也因為真實性權威而被視為更具有代表性的觀點。本文前半部批判以身分為基礎的本質主義的進步性，並從台灣化這個主流意識形態的角度切入，討論多部新移民女性紀錄片以為例證指出，如果影像培力旨在生產出具有特定立場和觀點的內容，很可能會落入將參與者稻草人化的風險。接著，我以所參與的花蓮新移民女性影像工作坊為案例，進一步探問，讓新移民女性拿起攝影機的意義如果不在於所產出內容，那會是什麼？我爬梳了涉及專長培力者與參與者權力動態的倫理課題，並提出影像培力是以互為主體的開放式協助，讓參與者確實掌握選擇權與能動性，而不會受制於專業權威主義。最後，我以哲學家 Nussbaum 的能力取向為分析框架指出，影像攝製可以讓新移民女性過去被生活現實壓縮的能力——感知、想像、見解、情感等——得以發展與發揮，並透過拍攝更同理於其他新移民姊妹，形成情感與生活的支持系統。此外，她們能藉由影像作品所具有的文化位階取得發言權，更直接地參與有關新移民女性的論述，爭取與台灣本地人同樣的尊嚴與價值。

參考文獻

- 王宏仁 (2001)〈社會階層化下的婚姻移民與國內勞動市場：以越南新娘為例〉，《台灣社會研究季刊》，41: 99-127。doi: 10.29816/TARQSS.200103.0003
- 王慰慈 (2011)〈台灣「外籍配偶」紀錄影像的離散美學——以侯淑姿《亞洲新娘之歌》、《我的強娜威》、《兒戲》為例〉，《淡江藝術學報》，88: 161-187。doi: 10.6793/JNTCA.201104.0161
- 阮金紅 (2012)《失婚記》(紀錄片)。Twinflows 出品。
- 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。
- 邱貴芬 (2016 年 10 月 1 日)〈紀錄片的魅力：與孫松榮教授共話台灣紀錄片〉，《紀工報》。取自 http://docworker.blogspot.tw/2016/10/blog-post_1.html
- 南洋姊妹會 (2011)《姊妹賣冬瓜》(紀錄片)。台北：南洋台灣姊妹會紀錄片小組。
- 柯妤青 (2015)〈從壓迫到解放：南洋新移民女性自拍影片的反再現與實踐〉，《台灣教育社會學研究》，15(1): 89-131。
- 夏曉鵬 (2001)〈「外籍新娘」現象之媒體建構〉，《台灣社會研究季刊》，43: 153-196。doi: 10.29816/TARQSS.200109.0008
- 夏曉鵬 (2005)〈全球化下台灣的移民／工問題〉，瞿海源、張笠雲編《台灣的社會問題 2005》，328-367。台北：巨流。
- 夏曉鵬 (2016)〈關於跨域連結的反思與提問〉，《台灣社會研究季刊》，102: 145-163。
- 徐國明 (2013)〈台灣社區影像的政治與美學——以拍攝美濃的社區影像

- (1999-2009) 為例》，《台灣文學研究學報》，17: 55-79。
- 曾文珍 (2011) 《夢想美髮店》(紀錄片)。台北：公共電視文化事業基金會。
- 楊豫揚 (2011) 《從故鄉到家鄉：花蓮富里新移民媽媽落地生根的故事》(紀錄片)。花蓮：天主教會花蓮教區。
- 蔡崇隆 (2003) 《我的強娜威》(紀錄片)。台北：公共電視文化事業基金會。
- Barbash, Ilisa and Lucien Taylor (1997) *Cross-cultural filmmaking: A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. Los Angeles: University of California Press.
- Benjamin, Walter (1966) *Versuche über Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp. Trans. Anna Bostock (1998) *Understanding Brecht*. New York: Verso.
- Best, Joel (2009) Typifying and social problems construction. In Joel Best (Ed.), *Images of issues: Typifying contemporary social problems* (2nd ed., pp. 3-10). New Brunswick: Transactions.
- Bhabha, Homi (1995) Cultural diversity and cultural differences. In Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (Eds.), *The post-colonial studies reader* (pp. 206-209). London and New York: Routledge.
- Bruzzi, Stella (2006/2000) *New documentary*. London and New York: Routledge.
- Catalán Eraso, Laura (2006/5/6) Reflecting upon interculturality in ethnographic filmmaking. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 7(3). Retrieved from <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/137/299>
- Coffman, Elizabeth (2012) Documentary and collaboration. In Ian Aitken (Ed.), *Documentary film: Critical concept in media and cultural studies* (pp. 211-232). London and New York: Routledge.
- Dyer, Richard (1993) *The matter of images: Essays on representation*. London:

Routledge.

Foster, Hal (1995) The artist as ethnographer? In George E. Marcus and Fred R. Myer (Eds.), *The traffic in culture* (pp. 302-309). Berkeley: University of California Press.

Hall, Stuart (1996) What is this “black” in black popular culture? In David Morley and Kuan-Hsing Chen (Eds.), *Stuart Hall: Critical dialogues in critical studies* (pp. 468-478). London and New York: Routledge.

Juhasz, Alexandra (2003) No women is an object: Realizing the feminist collaborative video. *Camera Obscura*, 18(3): 71-97. doi: 10.1215/02705346-18-3_54-71

Levy, Leanne (2008) The skinny on this is my body: Filmmaking and empowerment intervention and activism. *Visual Culture and Gender*, 3: 7-29.

Lim, Song Hwee (2006) *Celluloid comrades: Representations of male homosexuality in contemporary Chinese cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Morris, Rosalind (2010) *Can the subaltern speak?: Reflections on the history of an idea*. New York: Columbia University Press.

Morton, Stephen (2007) *Gayatri Spivak: Ethics, subalternity and the critique of postcolonial reason*. Cambridge: Polity.

Nichols, Bill (2010) *Introduction to documentary* (2nd ed.). Bloomington: Indiana University Press.

Nussbaum, Martha (2003) Capabilities as fundamental entitlements: Sen and social justice. *Feminist Economics*, 9(2-3): 33-59. doi: 10.1080/1354570022000077926

Nussbaum, Martha (2011) *Creating capabilities: The human development approach*. Cambridge: Harvard University Press.

Pryluck, Calvin (2005) Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary

- filming. In Alan Rosenthal and John Corner (Eds.), *New challenges for documentary* (2nd ed., pp. 194-208). Manchester and New York: Manchester University Press.
- Ruby, Jay (2005) The ethics of image making; or, “They’re going to put me in the movies. They’re going to make a big star out of me...” In Alan Rosenthal and John Corner (Eds.), *New challenges for documentary* (2nd ed., pp. 209-219). Manchester and New York: Manchester University Press.
- Smaill, Belinda (2010) *The documentary: Politics, emotion, culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Spivak, Gayatri (1988) Can the subaltern speak? In Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Eds.), *Marxism and interpretations of culture* (pp. 271-313). Chicago: University of Illinois Press.
- van Es, Margaretha A. (2016) *Stereotypes and self-representations of women with a Muslim background*. London: Palgrave Macmillan.
- Wang, Hong-Zen and Danièle Bélanger (2008) Taiwanizing female immigrant spouses and materializing different citizenship. *Citizenship Studies*, 12(1): 91-106. doi: 10.1080/13621020701794224
- Winston, Brian (1988) The tradition of the victim in Griersonian documentary. In Larry Gross, John Stuart Katz, and Jay Ruby (Eds.), *Image ethics: The moral rights of subjects in photographs, film, and television* (pp. 34-57). Oxford: Oxford University Press.

◎作者簡介

王君琦，美國南加州大學電影藝術學院理論與批判研究博士，現任國立東華大學英美語文學系副教授。學術研究專長為電影研究、性別研

究、文化研究，近年研究主題為台語片、同志電影、社區影像培力。學術論文發表於《文山評論：文學與文化》、《藝術學研究》、《文化研究》及其他國內外專書。

〈聯絡方式〉

Email: chunchiwang@gms.ndhu.edu.tw

Self-Representation as a Form of Empowerment: A Documentary-making Workshop for Female Marriage Immigrants in Hualien, Taiwan

Chun-Chi Wang Department of English
National Dong Hwa University

Since the mid-1980s, there has been a trend towards transnational marriage of Taiwanese men with women from Mainland China and Southeast Asian countries. These female marriage immigrants, however, have long been stigmatized and stereotyped in the mainstream media. There have been a small number of social documentaries made by Taiwanese filmmakers that provide counter-stereotypical representations of the female marriage immigrants. In addition to that, handing control of the camera over to the women themselves has been considered another solution to counter mainstream bias. In light of this, there have been quite a few documentary-making workshops in both the public and private sectors offered to these women. This article begins with an examination of several social documentaries on female marriage immigrants, to argue that self-representation does not guarantee opposition to the mainstream ideal of assimilation or Taiwanization. Any attempt to indoctrinate the participating female marriage immigrants to produce anti-mainstream content, despite the good intentions of the workshops' operators, can be a violation of ethical boundaries. In this paper I reflect upon my own experience as a facilitator in a documentary-making workshop that aims to empower

female marriage immigrants in Hualien. I argue that the significance of this form of empowerment is two-fold: first, it allows female marriage immigrants to develop and display certain capabilities that have long been suppressed and undervalued. Second, creating a self-representation in the form of a documentary film allows the women to gain cultural capital with which to negotiate the social and cultural discourses in their families and in the society around them.

Keywords: self-representation, documentary-making as empowerment, ethics, female marriage immigrants, capability approach