

空間越界與多重身分：當代台灣紀錄片中新移民女性的家庭實踐

謝欣苓（台北教育大學台灣文化研究所）

本文以「家」為核心母題，探究當代紀錄片如何再現東南亞新移民女性在「家」的空間內／外，跨越邊界所展演的多重身分，以及此類型的紀錄片如何介入台灣當代社會論述與文化生產，將「家」視為異文化接觸和社會關係實踐的雙重空間，以性別角度剖析阮金紅《失婚記》（2012），賴麗君、彭家如《神戲》（2016）和南洋台灣姊妹會《姊妹，賣冬瓜》（2010），就空間而言，三部紀錄片指向家庭內部、家內／外移動和跨越家庭進入公共空間等不同的階段、主體與認同的形塑過程，亦展演多重文化異質性與權力結構的角力。首先，以影像為研究文本，分別剖析三部紀錄片中「家」的符號與象徵意義，並檢視新移民女性與「家」的不同協商和抵抗策略。其次，透過再現策略與議題處理，思考紀錄片如何作為一種工具，得以藉由拍攝進而揭露或者介入社會與文化生產的實踐和行動。本文透過跨國女性主義理論與紀錄片分析，反思不同霸權於「家」的角力和動態建構，釐清紀錄片作為介入新移民論述的工具，對於東南亞新移民女性的主體性、性別角色與認同建構之影響。

關鍵詞：紀錄片、東南亞新移民、女性、家、介入

收稿日期：2019 年 11 月 12 日；接受日期：2020 年 5 月 20 日。

致謝詞：本文為科技部年輕學者養成計畫（愛因斯坦培植計畫）「跨境・交混・連結：當代台灣電影中的移動者與跨國性」（MOST 108-2636-H-152-001）部分研究成果。初稿宣讀於台灣文學學會 2018 年度學術研討會，感謝評論人臺灣大學臺灣文學研究所鄭芳婷教授精闢的評論與建議。本文修改期間，感謝兩位匿名審查人與編委會提出的寶貴意見，以及研究助理蔡詠絮協助資料蒐集與校稿，同時也謝謝海之眼影像工作室、蔡崇隆和阮金紅導演提供影像授權。

一、前言：移民與性別研究的關係

1980年代開始，台灣因經濟起飛與政策改變，加上全球資本與跨國流動，促成了一波人口移入潮，以「婚姻移民」和「國際移工」為主，其中「婚姻移民」導因於台灣社會適婚年齡的男女比例失衡，台灣女性的教育程度日益增高，中下階級或較為弱勢的男性相對難以覓得伴侶等因素，最初透過婚姻仲介，¹現在多藉由親友介紹或因經商、工作等方式與外籍人士結婚，而這些透過婚姻關係到台灣的新移民，²原生國主要為中國與東南亞國家（其中以越南居多），根據移民署統計，至2020年3月為止，約有56萬人，男女比例為1：8，³顯然婚姻移民仍以女性為大宗。「婚姻移民」所牽動的不只是兩個家庭的結構改變，同時也是兩地之間的文化交流與協商。如黃應貴（2014：8）所述，在二十一世紀之後，由於新自由主義化的新時代來臨，「帶來既有社會組織沒落，並使家在空間上不斷移動，家與家屋及土地完全斷裂，更使家的成員不斷進進出出，造成家的革命性發展。」在為數眾多的婚姻移民進入台灣社會後，所牽動的家庭結構改變、婚姻與生育、生活適應與認同的轉化，新移民所注入家庭空間的文化想像，在家與家屋內外的移動等，皆是當代台灣社會值得關注的重要課題。

台灣的婚姻移民人口以女性為主體，呼應了跨國移動潮流中移民女性化（feminization of migration）的趨勢（Kofman, 2004；Oishi,

1 台灣政府已於2007年立法禁止婚姻仲介，不接受公司行號以「婚姻媒合」為業登記立案。

2 又稱「新住民」，由於本文所探討的重點為跨國遷移，因此以「新移民」稱之。

3 參閱內政部移民署（2020年5月25日）。

2005；藍佩嘉，2007：227）。探討性別與跨國遷移的關係時，藍佩嘉（2007：230）提醒我們在研究議題上可有兩個著眼之處：「一是考察性別對遷移的作用，也就是遷移的型態有著怎樣的性別差異、遷移如何作為一個性別化的社會過程；二是考察遷移對於性別的影響，也就是遷移發生後對於性別關係與不平等造成怎樣的變與不變。」前者是跨國移動前的選擇與模式，後者則是聚焦在新居社會的性別結構如何改變，兩者皆是由性別視角切入移民研究中不可忽視的提問。此外，邱琮雯藉由台灣與日本的比較視野，探究性別與移動之間的關係，著眼於台日兩地的亞洲女性移民，《性別與移動：日本與台灣的亞洲新娘》（2005）一書處理「接待社會」（host society）的移民女性適應與日常生活實踐，對照日本的菲律賓女性與台灣的東南亞新移民女性，討論她們如何在結構中尋找能動性，藉由社會和文化參與，達成與日本文化的協商和認同建構。《出外：台日跨國女性的離返經驗》（2013）一書則以女性主體性的形成出發，進一步對比「送出國」（sending country）與「接受國」（receiving country）⁴以及兩方社會的雙重視角，探究在台日兩地移動之間不同階級與身分的女性經驗。邱琮雯的研究視野體現出性別在跨國移動中的重要性，而婚姻移民的女性化特質，提醒我們必須注意在資本主義與父權結盟的狀態下，女性移民所帶動的相關議題，不再侷限於單一地理區位與政治實體，需要擺放在跨國視野中，以釐清不同背景（種族、族裔、階級、年齡與職業等）的女性在移動中所面對的壓迫與困境。

4 在邱琮雯的兩本專書中，分別使用「接待社會」（host society）（2005：32）和「接受國」（receiving country）（2013：16）來指涉移動者離開原居國後，所進入的另一個國家與社會。在這兩本書的論述脈絡和個案分析中，「接待社會」和「接受國」皆指日本。

跨國女性主義（Transnational Feminism）學者 Inderpal Grewal 與 Caren Kaplan 對於跨國女性主義實踐與後現代性的思考，特別強調女性的差異性，尤其是因種族、階級、國籍或性取向等不同向度交織而成的異質形態，兩位學者認為思考女性的身分時，應該考量：

歷史的特殊性，以及她們與不同父權結構和國際經濟霸權之間的關係……我們需要將性別與其他分散的霸權連結，例如全球經濟結構、父權國族主義、傳統的本真形式、霸權的在地形式與不同層次的不公不義與壓迫等。⁵（Grewal and Kaplan, 1994: 17）

這些面向的探問，將有助於理解跨國女性主義所思考的更為細緻與繁複的性別實踐和展演。台灣的「新移民女性」作為一個集合名詞，事實上包含了來自不同國家與族裔的婚姻女性移民，每個主體的背景與身分都有歧異性，若是僅以單一國族式的標籤來歸類，不僅落入同質化的霸權收編，也忽略了跨國移動中不同變項所造成的身分建構，因此由性別與族裔切入跨國遷移的研究時，必須留意不同霸權對於女性所產生的影響。回到台灣的脈絡來思考，許多研究者與統計資料已指出新移民人口以女性為主體的事實，並且以婚姻關係作為遷移的主要模式，那麼台灣成為這些新移民女性的新居地，她們在移入之後，是否經歷了文化與生活適應或者性別角色的轉變？台灣既有的性別結構是否對她們產生影響？文化生產是否也展演出移民女性化的特質與差異性？這些都是本文將要處理的問題。

檢視不同媒介對於新移民的呈現，台灣的大眾媒體往往以較為負

5 本文中的英文文獻引用內容，皆由筆者翻譯為中文。

而且單一的方式描繪東南亞新移民與移工的形象，或者形塑為無聲的弱勢族群。夏曉鵬（2002）在〈真實的社會建構：大眾媒體的建構〉一文中，分析報紙、電視新聞與雜誌上的「外籍新娘」相關報導，報導內容幾乎都將「外籍新娘」視為社會問題，包括賣淫、家庭破碎、逃跑新娘或者降低人口素質等，大眾媒體的再現與官方論述不謀而合。夏曉鵬（2002: 153）更進一步指出：「台灣媒體對於『外籍新娘』的負面意義建構往往關聯到台灣對東南亞的歧視，而此種文化資源又必須放在台灣與東南亞的政治經濟關係下理解。」可見台灣人對於東南亞國家的認知，同時也被挪用在東南亞婚姻移民與移工身上，大眾媒體的報導因此充滿誤解、歧視與偏見。在夏曉鵬的分析中，新移民與移工往往被視為「他者」，因此缺乏獨立發聲與陳述的能力和權力。成露茜則點出語言是關鍵，她認為：

語言當然是不同國籍的移工群體之間以及移工與他們的「他者」之間溝通的最大障礙。「我們」和「他們」語言的知識和流利程度大大限制了互動的質與量，通常也被視為認同形塑當中最重要的因素。（成露茜，2012: 379）

以中文為主的台灣媒體難以真實呈現並傳遞移民和移工在台灣的生命經驗，移民工也常常因為語言限制而無法閱讀報章雜誌和觀看電視節目，遑論進而做出回應、溝通或反抗。在這情況下，成露茜主張新移民與移工應該有自己的發聲管道與媒體，以母國語言為主的節目和報紙，或者另類媒體如《立報》和《破報》等。但是，儘管主流或另類媒體願意提供較為正面的報導，所反映的仍是優勢族群的觀點，上述的前行研究皆指出主流媒體單面向與刻板負面的報導，以及符合官方

論述的新移民建構，那麼新移民是否擁有自我發聲的空間與機會？什麼樣的文化生產形式可能成為新移民發聲與創作的管道？

二、為何是紀錄片？為何是家？：影像、家的喻象和新移民女性的連結

相較於需要較高語言能力與技巧的文學創作，紀錄片成為台灣導演和新移民影像工作者所採用的主要創作形式。紀錄片的社會功能，可視為文化生產者藉由紀錄片的形式來呈現新移民的主因。就紀錄片的定義而言，紀錄片與劇情片主要的差異在於真實與虛構，但更重要的是紀錄片所具有的社會功能，如 Bill Nichols 所定義：

紀錄片是「社會的再現」——把我們所居住與共享的世界的各個層面實體地再現出來，把社會現實的事物以一種獨特的方式（根據紀錄片工作者所做的選擇與安排）使我們看得見，聽得見。（Nichols, 2001: 1-2，轉引自李道明，2015: 116）

紀錄片不僅是再現「真實」，最重要的是呈現創作者對於拍攝題材的觀點，影像紀錄與剪輯體現創作者的詮釋和思考，並藉由紀錄片介入社會論述。台灣新紀錄片的崛起與 1980 年代的社會運動有密不可分的關係，邱貴芬在討論台灣新紀錄片的生產模式時，強調新紀錄片的社會功能與其重要性：

相較於以往的紀錄片製作由官方或財團主導，這波紀錄片的生產來自民間。在新紀錄片興起之際，許多新紀錄片拍攝者都是非專

業電影工作者，「為民喉舌」是攝影機的攝錄動力。他們為紀錄片的生產開闢了一個場域，挑戰主流勢力對於媒體傳播的壟斷。（邱貴芬，2016: 4）

更重要的是「台灣新紀錄片則企圖貼近底層社會脈動，展現民間力量，挑戰主流價值，為弱勢發聲和爭取權利」（頁 25）。紀錄片的社會紀實、為弱勢發聲與挑戰主流等特質，恰好與在台灣的東南亞新移民所處的社會位置相互呼應，在報紙或者新聞中少見他們的身影，在社會中難以發聲，而紀錄片所承載的意義與使命，正好提供新移民與移工一個現身並發聲的機會和空間。藉由紀錄片的拍攝製作能挖掘出更多不為人知卻真實發生在台灣社會裡的故事，同時企圖翻轉主流媒體經常出現的汙名化現象，提供給觀影者另一種了解東南亞新移民的方式。

目前關於東南亞新移民紀錄片的研究多聚焦在台灣影像工作者的紀錄片創作，例如，王慰慈對照侯淑姿的影像藝術展覽、蔡崇隆《我的強娜威》和溫知儀《兒戲》，釐清新移民女性在台灣創作者視角中所呈現的形象，指出男性導演（如蔡崇隆）的作品中多少仍隱含台灣男性的觀點，加上沒有翻譯參與，較難深入新移民女性的心境，而造成「一般媒體中，所傳遞外籍新娘的負面形象，在此部紀錄片中，得到進一步的體認」（王慰慈，2011: 172-173）。至於兩位女性創作者較能站在女性的角度去挖掘出相對隱微的離散生命經驗，例如導演溫知儀和被攝者強娜威同為女性，「外配面對女性導演比面對男性導演比較容易在訪談中談論自己的心裡的感受，心情也比較輕鬆自如」（頁 177）。王慰慈在分析中指出不同性別的影像工作者因其性別特質，產生不同的詮釋視角。同樣以創作者性別為切入點，林盈芳（2016）

的碩士論文以拍攝者的身分和紀錄片的主題，分別由三個不同的視角討論紀錄片中新移民的形象，包括蔡崇隆的《移民新娘三部曲》所代表的男性觀點並且隱含鞏固父權的思想；阮金紅的《失婚記》，新移民女性從以往被攝者的位置轉變成拍攝者，企圖翻轉汙名化的形象；以及賀照緹的《303》關照新移民二代的認同差異與教育問題。林盈芳在比較三部紀錄片時，指出阮金紅《失婚記》的主要問題在於「只呈現新移民正面形象」（頁 67），亦論及「導演在拍攝本片時，有意要批判台灣的父權結構，然而『二元對立』的方式，反倒再次複製了父權結構對於女性、對於他者的操作模式」（頁 68）。換言之，新移民女性導演的族裔和性別身分，並不代表其創作就能有效地批判父權，或者呈現其他跨國婚姻的結構性問題。王慰慈和林盈芳的分析，都揭示影像工作者的性別會影響到紀錄片的觀點，但並非能二元化分為男性和女性導演的差異，其他創作的動機與創作者所在的發聲位置也應納入考量。

以紀錄片的詮釋權和被攝者的賦權為著眼點，陳知寧（2017）同樣分析《我的強娜威》和《兒戲》，將這兩部皆以來自柬埔寨的婚姻移民強娜威為主角的紀錄片進行對照，探究在拍攝過程中被攝者的表演性與詮釋權，指出紀錄片中拍攝者與被攝者的倫理問題和角力關係，以及強娜威在兩部紀錄片中都展現了強烈的表演性和奪回詮釋權的意識。王秀濱（2010）《台灣的文化政治：電影敘事中新移民女性的形象分析》一文比較劇情片和紀錄片中的新移民女性再現，主張這些影片記錄了新移民女性的賦權過程，同時也從受害者的角色轉換成具有主體性和能動性，再現新移民女性可達成多元文化主義社會的建構。

在新移民自拍的紀錄影像部分，越南裔新移民女性導演阮金紅

的《失婚記》為目前受到較多關注的一部作品，主要原因為它是由新移民女性拍攝自己與其他新移民姊妹在台灣的婚姻經歷和生命經驗。柯婉青（2015）在〈從壓迫到解放：南洋新移民女性自拍影片的反再現與實踐〉一文中探討這些女性如何從「她者」的身分出發，藉由自拍影片達到自我探索與主體建構的目的，以及學習自拍的過程能使新移民女性得到解放，並且建立以自我為主體的影像紀錄，而這些自拍影片具有「反再現」的效果。林欣儀（2015）在碩士論文中以《失婚記》為例，由社會網絡、國家認同與母語和第二語言的習得等三個層面，同樣探討新移民女性的賦權過程與主體形成。兩位論者都認為新移民女性拿起攝影機自拍，讓她們能從弱勢無聲的「她者」位置，藉由記錄自己的生命經驗，並且透過攝影機說話，實踐自我培力與主體建構的目標，達到為自己發聲的作用。除此之外，王君琦（2018）以自身參與的花蓮新移民女性影像工作坊為個案討論，在工作坊進行的過程中反思自拍影像所帶來的增能培力，事實上是掌握在專長培力者的手上，若培力者能夠放下自身的權威式主導，才能讓新移民女性拍攝者在影像製作時產生能動性，與其他參與者形成社群連結，並在作品的完成和發表之後擁有發聲權。上述的研究結果，大多透過紀錄片中拍攝者與被攝者的倫理關係，證明紀錄片作為直接且有效的發聲工具，藉由影像的拍攝與再現讓新移民女性在鏡頭下現身和發聲，達到主體性的建構與能動性的展演，並且能夠翻轉主流媒體汙名化與刻板化的再現。

自 1990 年代中期至今，已有三十部以上關於新移民女性的紀錄片產生，除了以影像作為新移民發聲的管道以外，紀錄片還具有哪些功用？以及影像所再現的內容與主題究竟為何？由於婚姻移民在新居社會最基礎的連結即是「家庭」，許多紀錄片是家庭紀錄影像，在

「家」的空間中，新移民女性扮演多重性別角色，包括妻子、母親與媳婦等，在此之外的公共空間，作為廣義化「家」的概念就是國，新移民在成為公民的路上所面臨的限制與困境，使得「家」與「國」之間形成互相影響的動態建構。回到跨國女性主義所強調的分散霸權（scattered hegemonies）來看，事實上新移民女性在「家」空間的內外游移，受到不同性別結構、父權體制與國家霸權的牽制和宰割，許多紀錄片工作者在處理新移民女性的議題時，都關注到空間與性別之間的關聯性，並且透過空間的取景來再現多重性別認同的建構與重構。「家」作為一種修辭，事實上有多重政治意涵，女性主義者亦時常用來思考女性的主體性與能動性，例如，非裔女性主義學者 bell hooks（1990: 43）曾提出「家作為一個抵抗空間」（Homeplace as a site of resistance）的概念，從生活在美國的非裔女性經驗出發，她認為：「在（白人）統治與壓迫之下，『家』具有重要性，作為反抗與解放的空間。」在這個空間之外所受到的暴力與歧視，都能夠在「回家」之後得到療癒或者進行其他協商，非裔女性因為擁有家且能創造家，進而產生抵抗的可能。hooks 的論述是將性別與種族雙雙納入考量，思考壓抑與抵抗之間的辯證關係。

就台灣新移民的家庭關係與空間來談，黃應貴認為在二十一世紀台灣的家具有不同的意義：

家有狹義與廣義之別，前者指涉為文化上／理想上／慣習上以親屬原則為構成原則的家，而後者則指組成者主要是依個人間的權利義務關係及情感等非親屬原則而來，社會性往往強過親屬性。如此，使家有了屬於親屬與社會的雙重性。（黃應貴，2014: 11）

家的親屬性與社會性亦可延伸探究以血緣和婚姻關係而形成的家庭結構，並且擴及以族裔與國籍，乃至身分認同所建構與實踐的社會性，「家」並不是一個固定的中心，而是動態性的建構，藉由「家」的製造與定義，得以展演移民女性在多重權力結構中的不同協商歷程與出路。

「家」作為新移民女性和台灣夫家相遇的場域，不僅是婚姻和家庭關係的形成，同時也是不同文化相逢與協商的空間。Mary Louise Pratt (1991: 34) 在〈接觸區的藝術〉(“Arts of Contact Zone”) 一文中，定義何謂「接觸區」(contact zone):「所指的是不同文化相遇、撞擊、衝撞的社會空間，通常與高度不均等的權力關係息息相關，例如殖民主義、奴隸制度及其遺緒。」Pratt 將文學文本視為一個接觸區，不同的文化差異在此交鋒，並在文本生產過程中，經歷不同層次的權力和文化協商，體現從屬階級的能動性。本文挪用 Pratt 的理論定義，試圖提出「家作為接觸區」(Home as a contact zone) 的概念，聚焦在「家」的意象如何反映新移民與台灣夫家的關係、母國與異國文化的協商，以及多重霸權在此空間的相互作用，以理解跨國父權結構和國家政策在此接觸區所產生的影響。

現已出版的當代新移民紀錄片涵蓋的主題範圍廣泛，例如婚姻商品化、家庭關係、情感政治、文化協商等，本文聚焦在移民與性別議題，同時以「家」的符號作為觀察中心，因此選擇以三部不同「家」的想像和新移民女性跨界途徑為題材的紀錄片作為分析文本，包括探究家庭暴力與雙鄉連結的《失婚記》(2012)、以歌仔戲舞台為家並且不斷在內外跨越的《神戲》(2016)，以及邁出家門參與公共事務的《姊妹，賣冬瓜》(2010)。就空間而言，三部紀錄片指向家庭內部、家內／外移動與跨越家庭進入公共空間等不同的階段、主體和認同的

建構過程，並且以新移民女性為主要受訪者，記錄她們在遷徙至台灣之後，所經歷的跨國婚姻經驗、生活適應與身分認同之轉變，呈現以「家」作為核心的母題與符號，新移民女性在此空間之內外，跨越與穿梭其邊界所展演的多重認同。本文以影像分析作為研究方法，挪用跨國女性主義分散霸權和「家」的政治性等概念，首先剖析三部紀錄片中，「家」的符號如何再現，同時衍生不同的象徵意義，進而探究新移民女性與「家」的不同協商和抵抗策略。其次透過再現策略與議題處理，思考紀錄片如何作為一種工具，得以藉由拍攝進而揭露或者介入社會與文化生產的實踐和行動，以紀錄片定位並建構當代台灣婚姻移民的相關論述。

三、《失婚記》：家的枷鎖 / 逃離與父權抵抗

《失婚記》為越南裔新移民女性導演阮金紅的第一部紀錄長片，以影像呈現東南亞新移民女性在跨國婚姻中的困境，主要集結五位女性由母國遷移到台灣後的生命經驗：導演阮金紅、金鈴、阿詩、玉蘭和美麗，除了美麗為印尼籍以外，其餘皆為越南籍。阮金紅在這部紀錄片中扮演了多重角色，包括導演、旁白與參與者，影像的敘事也由阮金紅的故事開始，主要分為兩部分：前半部描述五位被攝者的個人背景與跨國婚姻經驗，後半部則以離婚或者離開台灣回到母國作為生命轉折點，呈現這些受訪者與台灣丈夫離婚後的處境與現況。這部片大部分的影像內容都是導演、受訪者及越南親友的訪談，並以大量的家庭生活照片作為輔助，同時由阮金紅擔任以中文發音的旁白說明或評論等三種模式，共同構築東南亞新移民女性的失婚敘事。

「家」在《失婚記》中指涉的第一層意義為新移民女性的原生

國，影片的開頭以海和天空作為象徵，開宗明義揭示被攝者的移民身分，從飛機上拍攝出跨越海洋，飛過天際的旅程，傳達出跨國遷徙這個事實，並且帶出雙鄉／雙家（原生國越南／移居國台灣）的空間移動。導演返鄉至越南取景，並且使用越南語進行訪談，是新移民導演自我再現時的優勢，藉由地理空間的拍攝，展演了被攝者與不同地方之間的關係與連結。首先，以大量的空鏡頭來鋪陳原鄉越南的風景、街道與人物，接著鏡頭移動至阮金紅的娘家，捕捉導演與家人之間的互動情景，似乎建立了原鄉美好的意象以及與家人的親密關係，同時點出原鄉之於移民的重要性。然而，緊接著導演阮金紅以旁白陳述自己遠嫁台灣的原因時，又呈現出一種矛盾與背離，導演自述：

那時候是我自己願意的，我心情不好，我是比較孤單的，我想要逃避的……我心裡還滿不愉快，因為我從來都沒有朋友，也不會跟誰講話，然後像我家裡，那時候也沒有人信任我，我想要做什麼，他們感覺我都做不到這樣。

這段旁白說明了最初選擇離家與跨國婚姻的原因，乃是原生家庭的不信任以及父兄對自己的掌控，因此選擇逃離，遠渡重洋至台灣追求更好的生活，呼應了藍佩嘉（2007: 239）所述的「空間上嫁」，從受到父兄主宰的原生家庭／社會，遷移至他方，期望脫離父權宰制，並以改善生活品質為目標。《失婚記》的開頭由新移民女性的視角揭露東南亞與台灣跨國婚姻的起因，源於自願性地離鄉作為擺脫父權的手段，原鄉的「家」之於阮金紅而言，是一個充滿父權的空間，結婚移居台灣因此成為擺脫父權的方式之一，「離家」追求幸福是新移民女性性能動性的具體實踐。

「家」的第二層意義指涉移居台灣後的夫家，《失婚記》的敘事主軸是挖掘新移民女性失婚的原因以及日後的生活處境，當跨國遷移所懷抱的理想生活破滅，那個位於異國的夫家又是以何種樣態呈現？導演在敘事過程中使用大量的家庭照片，尤以婚紗照與婚宴照居多，照片中的人物包括新移民女性、台灣丈夫和親人，但是丈夫與夫家親友都以馬賽克的方式處理，未曾露臉（見圖一）。

圖一：阮金紅的結婚照



資料來源：《失婚記》（阮金紅，2012）。

畫面中的結婚照片體現幸福圓滿的生活，照片中唯獨露臉的新移民女性臉上洋溢著笑容，但是對比旁白所陳述的失婚原因，反倒形成強烈的反差與諷刺，例如導演阮金紅以旁白訴說：

就像我，也希望能有一個好的家庭，可是那好像是一場夢而已。因為我們是從國外嫁來的，語言不通，好像是被賣來的，不容易得到夫家的信任，如果老公又沒有責任感，婚姻生活就會發生很多問題。

結婚照象徵夢想中的幸福家庭生活，對比旁白所流露出的失落與無奈，因為新居社會台灣對於新移民女性的誤解與歧視而沮喪，點明新移民女性擁有美滿家庭的想望再一次落空。接著，畫面以特寫鏡頭加上導演的自述，再現出夫家對她的控制與暴力：

（前夫）也是賭博，然後打我，他大哥也會對我很兇，然後趕我……可是（前夫）賭博自己不承認，然後都說（錢）給金紅。每天哭啊，你看他們回來，對你很不好，你的老公每天都在那邊賭博……有時候去當場找他，他給你摔在地上呢。

此處，台灣夫家的印象是由導演的旁白敘述所建構出來的，以鏡頭作為控訴的工具，揭露自己在婚姻中所受到的遭遇與暴力，導致失婚的結果。對於《失婚記》中的新移民女性而言，娘家與夫家同樣都是男性主導的牢籠與枷鎖，如同 hooks 所提出的「家作為抵抗的空間」，她們一次又一次地出走與逃離，即是實踐對於跨國父權結構的抵抗策略。

《失婚記》從頭到尾都是以家庭空間為背景的生活紀錄影像，看似瑣碎與平凡的日常，卻充滿各種批判父權的力道。第一位被攝者金鈴失婚之後回到越南娘家，將女兒宜筠交給娘家照顧，她離婚的原因是家暴，導演是在一次與宜筠的對話中發現這個事實，導演詢問宜筠

不想回台灣的原因，立即得到小孩單純直接的回應：「因為爸爸打媽媽。」從宜筠的視角與記憶中可知在台灣的「家」布滿暴力與恐懼，因此離開後不願再回返。第三位被攝者玉蘭，現身在鏡頭前也直接指控台灣丈夫的所作所為：

我剛來（台灣）就被打了，那時候我有問他啦，他說娶過來玩啊，看到老公喝酒，天天都喝酒，然後沒有去工作，要錢要跟我拿錢。那個，打我拿那個刀啊，要殺我，我說死就死啦，算了，我就說我要打給警察，割到我這邊，到這邊有一點流血。

儘管在特寫鏡頭下，玉蘭帶著微笑陳述這一段悲傷的過往，仍可察覺她對於異國婚姻的無奈，她的女兒佳雯更以「爸爸死掉了」來否定父親的存在，母女皆對台灣的「家」感到懼怕且排斥。由上述訪談內容可知，導演大量地剪輯新移民女性對於台灣丈夫的觀感與批評，所再現的台灣丈夫形象往往與暴力畫上等號。值得注意的是，以女性（新移民女性和女兒）聲音搭配特寫鏡頭中的臉部表情所帶來的效應強而有力，這樣的聲音剪輯與特寫鏡頭的使用，再一次地指證並強調新移民女性所受到多重的父權壓迫，訴說成為一種有效的抵抗，透過攝影機揭露台灣男性的惡行與暴力，進而達到批判的效果。

《失婚記》的影像敘事，同時挪用兩個皆由父權所宰制的「家」的意象，「家」隱喻性別、國族與階級的交織性（intersectionality），用以呈現原生國與移居國的男性對於新移民女性的權力展演和不對等關係，在受多重壓迫之後新移民女性的現身與發聲，產生翻轉弱勢地位的契機，因為紀錄片的拍攝而有了發言的機會。此外，影片的後半部拍攝了兩個婚禮的場景，再一次使用「家」的符號來思考女性的主

體性與能動性。兩場婚禮，其一是金鈴改嫁越南丈夫，另一是玉蘭再嫁台灣丈夫，拍攝婚禮的目的在於提供證據來證明失婚新移民女性也能夠再婚，舉辦婚禮，追求自己的幸福，影像回應導演透過旁白所欲傳達的積極且正向觀點「雨停了，太陽會出來」，在逃離父權的枷鎖之後，仍具有自己自主的能動性，至於會不會又是另一個牢籠，影片的尾聲並沒有交代。《失婚記》是新移民女性的自拍影像，導演本身亦不是專業電影訓練出身，最初只是想記錄生活中的點點滴滴，才拿起攝影機拍攝日常生活，然而透過影像的剪輯，觀影者可察覺新移民女性被攝者在不同的「家」之間游移，包括原生家庭、夫家、母國、異鄉或是另一個夫家。移動作為一種能動性的展現，女性能夠自主地選擇婚姻與生命走向，但同時這些「家」的邊界與多重權力結構卻又總是彼此牽制，象徵著新移民女性不斷地在「家」與「家」之間，父權與國族之中，一再地依附、協商、背離。

四、《神戲》：家的內 / 外移動與文化傳承

《神戲》由台灣導演賴麗君與彭家如拍攝，是一部以越南裔新移民女性阮安妮為主角的傳記式紀錄長片，阮安妮自小喜愛歌仔戲，並且受馬戲團表演訓練擁有一身技能，曾是河內馬戲團的當家演員。阮安妮與台灣丈夫張芳遠結婚後，由於夫家從事歌仔戲劇團的工作，她也跟著夫家的戲班唱戲，實現了小時候當歌仔戲演員的夢想。上一節所分析的《失婚記》是不同家庭空間以及母國與異鄉之間的游移，《神戲》的拍攝背景相對單純，「家」的意象與隱喻也十分鮮明，基於阮安妮的演員身分，以及台灣歌仔戲的傳統，演員們以歌仔戲的舞台為家，舞台前是表演空間，舞台後是生活場域，這部紀錄片即是以舞

台前／後的日常作為敘事主軸，挖掘阮安妮扮演女兒、妻子、母親、媳婦、演員與新移民等，多重性別、國族與職場身分所經歷的生命轉變、挑戰和處境。

這部紀錄片主要以觀察式（observational mode）和參與式（participatory mode）為拍攝模式，導演兩人搭檔，賴麗君主導、彭家如掌控攝影機，跟隨阮安妮夫家的戲班子四處表演，拍攝他們以卡車為家的日常與工作情景，大多時候兩位導演都屬於觀察者的角色，不曾現身在影像之中，將影像敘事的焦點放在阮安妮身上。紀錄片中第一個表演的場景取材於南投鹿谷，攝影機以跟拍的方式拍攝歌仔戲班的卡車駛入廟埕，工作人員從車上卸下物品，搭設舞台準備就位，舞台後方即是他們的生活空間，鋪床、安撫小孩睡覺。天色一亮，演員開始著裝、拜拜、登場。畫面呈現歌仔戲表演的同時，旁白以閩南語解釋歌仔戲的傳統：

在台灣，很多廟會神明誕辰，都會請野台歌仔戲來謝神。在正式演出之前，一定要扮仙，因為這主要是演給神明看的。安妮他們的戲班大部分是扮醉八仙，這時候全家大小都會上台，一人扮一仙，像這樣全家做戲，在台灣也是很普遍的。

藉由旁白解釋歌仔戲的傳統，使觀影者理解野台戲為家族同演並代代相傳的文化形式，畫面則以特寫同步展現舞台前後每一個人的神情與專注。在這長達十分鐘的場景，主要介紹主角阮安妮的夫家背景，以及她在婚後加入劇團工作，並同時擔負母職。誠如研究者賴淑娟（2011: 78）所指出，作為人妻與人母的新移民女性，在台灣所遭逢的境遇：「父權文化隱身在國家政策與全球資本主義的正當性中，逆反

女性解放的趨勢，其將國際階層化中底層的移民女性侷限在私領域，甚至行動受監控。」阮安妮剛從舞台的前一場戲下場，還來不及卸下頭飾，就得立刻照顧生病的二女兒阿噹，從表演藝術工作者轉變成母親（見圖二）。

圖二：阮安妮與二女兒阿噹



資料來源：海之眼影像工作室。

歌仔戲戲臺上的隔版形成一道邊界，定義阮安妮的兩種身分：演員與母親，作為歌仔戲演員努力工作與丈夫共同維持家計，下台之後立刻扛起母職，致力於照顧出生後就生病，需要天天洗腎的女兒。影像直接地記錄阮安妮在台灣的戲班生活，不需任何言語解說，即能體會她身兼工作與母職的辛苦，此亦揭露相對傳統的台灣夫家所賦予她的責任與期待，回應台灣社會中相對傳統的性別定位。這一場景所再現的是阮安妮身為女性，企圖在家庭生活與職場工作之間尋找平衡，

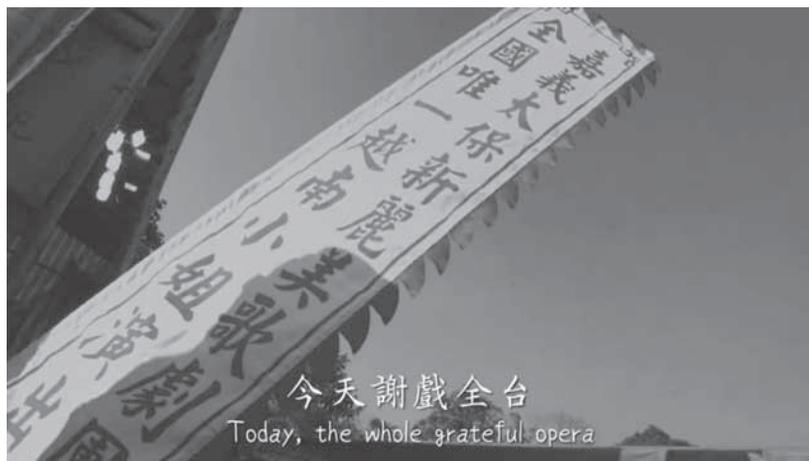
並且努力實踐各種角色所需承擔的責任；強調阮安妮在家庭與戲臺上的性別角色，是基於台灣既有的性別結構，投射出新移民女性在家庭中所需擔負的家務勞動，與一般的傳統家庭婦女並無太大的差異。

此外，阮安妮作為一個來自越南的新移民，她的族裔（ethnicity）與文化差異是否也在《神戲》中展現？自我、夫家或是其他台灣人又是如何看待她新移民的族裔身分？首先，在阮安妮拜師學藝的過程中，她努力地向歌仔戲師傅顏月娥學習唱戲，鏡頭特寫阮安妮所做的筆記，全部是以越南語字母來記錄。顏月娥提及她對阮安妮的看法：「想說她越南的，七字仔絕對沒辦法學，結果她七字仔最先學起來，她也很聰明，她差不多來一兩年就會做戲了。」師傅所代表的是一般台灣人先入為主的刻板印象，由於語言差異與文化背景，學習中文已不容易，更遑論閩南語七字仔？以族裔和語言為標準，劃分新移民女性為「她們」，屬於外國人，如何能夠學習「我們」台灣人的文化呢？然而，在鏡頭之中，我們看見阮安妮流露出堅定努力的神情，不斷地求教與練習，因此很快就學得唱戲的技巧，並且推翻師傅原先的預設立場與刻板印象。其次，一場拍攝夫妻兩人坐在池邊練習唱戲的場景，阮安妮在一側記下歌仔戲的內容，另一側導演訪談她的丈夫，也就是新麗美歌劇團的團長張芳遠，他說：「雖然你是外籍來說，但是你要做一個榜樣給人家看。」阮安妮回應：「其實我覺得不要分啦，不要分外籍跟內籍什麼的……我們畢竟都學到這個，大家都一樣，對吧？」從這一段對話當中，可見阮安妮希冀受到公平的對待，不分你我，不論國籍與族裔，都能在歌仔戲舞台上發光發熱，與大家平起平坐。藉由鏡頭，她陳述這個心願，希望在專業領域以能力被肯定，而非族裔身分標籤化。歌仔戲的表演能讓她突破且翻轉台灣社會與夫家所投射的國族、階級和文化差異，在多重身分中，歌仔戲演員

這個身分認同，可以標示並凸顯自我的專業能力。

作為傳統文化產業的歌仔戲，面臨衰退、失傳與沒有觀眾的困境，以家族為戲班成員的劇團更需要靠家人一代接著一代傳承，就新麗美歌劇團而言，傳承的責任究竟落在誰身上？值得關注的是《神戲》揭露新移民作為文化傳承推手的可能性，然而新移民的族裔身分雖然可以成為賣點，用以吸引觀眾，卻影射新移民女性身體的商品化，兩者之間存在矛盾。導演在拍攝戲班表演時，尤其聚焦舞台搭設過程中特意插上旗幟，旗面上的大字寫著：「全國唯一越南小姐演出」（見圖三）。

圖三：新麗美歌劇團的旗幟



資料來源：海之眼影像工作室。

從圖三看來，顯而易見的是歌仔戲團將阮安妮的族裔身分視為劇團特色，並用以宣傳與推廣，不但是「全國唯一」，而且是「越南小

姐」。特寫旗幟隱藏著導演所欲傳達的觀點，以及呈現給觀影者的提問：族裔身分對於新移民女性而言究竟是限制還是優勢？將戲團主要演員的族裔作為宣傳賣點，著眼於阮安妮的新移民女性身分及其母國文化所代表的異國情調（exoticism），使其族裔身分成為一種商品。族裔身分的商品化源自新移民女性的他者性（otherness），而他者性所帶來的新奇感，正可吸引觀戲者前來觀賞由東南亞新移民所表演的台灣傳統戲劇。從商品化的過程來看，旗幟標語的宣傳方式是台灣夫家透過操作族裔特質，讓劇團得以生存的策略，在此文化活動中夫家成為新移民女性族裔優勢的權力掌控者。然而，儘管夫家操作特定的商業運作模式，阮安妮仍在歌仔戲的表演中具有能動性，如紀錄片所拍攝，她身著歌仔戲服裝，卻選擇演唱越南歌曲，促成台灣與母國越南的文化相互融合，不僅承繼台灣的傳統戲劇，也將母國文化帶入台灣，由不同族裔成員組成的歌仔戲團產生混雜性（hybridity），因而當東南亞新移民定居台灣，參與在地戲曲表演時，台灣的歌仔戲也產生不同形式與程度的文化交流和混雜現象。

此外，台灣本地傳統文化面臨失傳之際，台灣社會是否需仰賴被視為「外人」的新移民女性來傳承？英國研究者 Floya Anthias 和 Nira Yuval-Davis 在合著的專書 *Racialized Boundaries* 中，指出女性在國家建構的過程中扮演不同的角色，包括生產和育兒、文化傳承（如母語、傳統文化等）或者作為國家的象徵（Anthias and Yuval-Davis, 1992，轉引自邱貴芬，2000: 359）。回到《神戲》這部紀錄片，新移民女性同樣成為國家建構的一分子，夫家與國家同樣賦予新移民女性生育和文化傳承的責任，使之成為國家建構中遭受多重壓迫的主體，舉凡內部父權與家業，擴及外部的文化傳承，即是跨國女性主義者所主張的分散霸權。宣傳旗幟的特寫鏡頭指涉的不僅是阮安妮背負著家

庭責任，還有整個社會文化的期待，作為接收國的台灣對於新移民存有刻板印象，卻又希望藉由新移民的參與達到文化收編與發揚的目的，這部紀錄片以阮安妮的生命故事作為敘事主軸，雖有其個案的特殊性，卻生動地指出這個社會的盲點與矛盾。由於新移民移居台灣後，首要接收的語言即是家庭用語（如閩南語、客家話等），夏曉鵬在討論「第五大族群」的論述時，提到相似的觀察：

這群女性婚姻移民成了台灣少數會與長輩以台灣的本土語言溝通並將此語言和文化傳承給下一代的人，亦即所謂的「第五大族群」在台灣傳承了所謂「四大族群」的語言文化，更甚於自己的語言文化。（夏曉鵬，2018: 337）

不論是夏曉鵬的分析或者《神戲》所記錄的現實，都點出在國家建構過程中，同時挪用多元文化修辭與同化收編的策略，東南亞新移民在日常生活中，從「家人」變成「演員」，再到肩負國家文化承繼者的「公民」，兼具多重身分和使命。

關於文化的傳承與代言者的身分問題值得進一步探問，當歌仔戲團的旗幟彰顯演員的族裔身分，強調台灣在地的歌仔戲團包含東南亞新移民成員時，受到標籤化的新移民又是如何反思這樣的族裔操演（ethnic performativity）？在《神戲》中，不論是戲團的練習或是表演，皆可看出阮安妮對於自我要求極高，她自述：「大家肯定我是因為我是外國人，演歌仔戲是不容易的，其實我對自己的要求是說，還不夠好，我想自己要跟台灣人比。」從阮安妮的理解可知，她認為台灣人是基於她的族裔身分而給予肯定，而非她的專業能力，當夫家與接收國社會以她的族裔為宣傳手段和傳承策略，她卻盡全力想要抹去

族裔身分所造成的差異性與階序性（hierarchy），希望能以專業能力為標準，建構自己身為專業歌仔戲演員的身分與主體性，不因性別和族裔受到標籤化與刻板印象而成為「他者」。對照《失婚記》所處理的新移民女性婚姻與家庭，《神戲》更進一步地將「家」的邊界推至公共空間（舞台表演與文化傳承），呈現阮安妮在家庭與職場之間不斷建構自我的實踐過程，透過歌仔戲表演，在性別、國族和階級身分之間持續與多重結構的壓迫協商並試圖抵抗。

五、《姊妹，賣冬瓜》：家／國之間與公民意識

《姊妹，賣冬瓜》是南洋台灣姊妹會（以下簡稱「姊妹會」）成員共同製作的紀錄片，主要透過訪談、影像紀錄闡述該組織所籌畫與執行的文化推廣和社會運動，呈現新移民如何走出家庭，參與活動，進而加入組織，介入社會，由家庭空間進入公共領域，展現其社會參與和公民意識。這部紀錄片的製作團隊由姊妹會的主要成員組成，雖然都是業餘的拍攝者，然而這部片揭示清楚且明確的意識形態與政治意涵，以新移民權益為訴求，並且以紀錄片作為傳播工具，宣傳該組織的訴求與目標。因此，《姊妹，賣冬瓜》的製作可以視為社會的介入行動（interventional act），以影像具象化姊妹會在政策制定與國家建構中的實踐策略。藝術可以成為社會介入的方式之一，David Román（1998）在 *Acts of Intervention* 一書中，論及表演藝術如何介入社會批判，以及這樣的文化生產可能出現何種問題，他以愛滋病為題材的表演藝術為例，認為表演形式與內容試圖介入人們對於愛滋病的理解，並且有效地在本地、區域乃至國家層面，與愛滋病、性傾向和公民身

分進行文化協商。⁶ Román 所強調的介入批判，能夠幫助我們思考與檢視新移民紀錄片如何介入社會建構及其有效性，透過紀錄片的創作如何產生另一種詮釋新移民議題的可能性。

不同於《失婚記》和《神戲》以私領域的家庭空間為拍攝主軸，《姊妹，賣冬瓜》的影像大多取材於街頭與公共領域，立基於姊妹會所舉辦與發起的文化活動和抗爭行動。在既有的新移民論述中，研究者多聚焦在家庭空間裡的新移民，不論是媒體或者文化生產，時常描繪新移民為順從的妻子、媳婦與母親，為家庭勞務費心盡力。如同《失婚記》所展現的，新移民女性與家庭維繫著親密關係，《神戲》在私我家庭以外又進一步地跨入文化場域，執行文化傳承的任務。《姊妹，賣冬瓜》則體現新移民女性不同的樣貌，除了維持她們所被賦予的家庭責任之外，更重要的是跨越家庭的邊界，由內至外，走入社會，參與各種活動，擔任姊妹會的幹部等。從私我的「家」到大我的「國」，這樣的空間越界與身分建構和再建構為新移民女性的賦權畫下一個轉捩點，走向成為「公民」的道路。

在《姊妹，賣冬瓜》中，其中一位被攝者洪滿枝，拍攝當時擔任姊妹會的秘書，她在訪談中提到剛開始婆家並不同意她參加這樣的組織：

家裡我先生跟婆婆他們的觀念就是說，你不需要去學那麼多，也不需要去外面跟人家參加什麼社團，都不用，你只要好好待在家，帶小孩、作家裡的事、煮飯就可以了。所以那時候他們都很反對，然後就是每一次我出來都很辛苦，就是要跟他們說我去上

6 關於 David Román 的理論援引，感謝鄭芳婷教授的提點。

課了，他們就會臉很臭，然後我都要把事情都做好，然後連小孩也帶出來，所以都很辛苦。

洪滿枝對於家庭責任的反思值得我們注意，她所揭露的丈夫與婆婆的想法也反映台灣夫家普遍的偏見，認為新移民女性只要扮演好妻子、母親與媳婦的角色即可，自己的成長與學習都不重要，這些偏見讓她們難以實踐自我，同時降低了參與文化推廣和社會運動的意願。這部紀錄片從新移民在台灣夫家所遭遇的阻礙開始，開宗明義指出新移民女性的受訪者對於走出家庭和參與公共事務時的不安，同時也凸顯夫家所強加的父權宰制與家務責任，因而在完成家務和實踐自我之間不斷拉扯。

將新移民女性的困境放置於紀錄片的開頭有其意義，主要目的是為了喚起主體建構的意識，並說明賦權培力活動與公民運動的迫切性。在眾多的原因之中，家庭支持扮演最為關鍵的角色，能鼓勵新移民女性勇敢地走出家庭，學習語言與技能，並且參加社會運動。《姊妹，賣冬瓜》的另一位被攝者為邱雅青，她是來自泰國的新移民，也是姊妹會的前會長，在家庭空間中，她和婆婆維繫著良好並親密的關係。紀錄片捕捉邱雅青與婆婆的相處情況，用以佐證家庭支持的重要性，此片段拍下兩人一同唱閩南語歌曲的景象，接續是婆婆訴說自己對邱雅青的看法：「講也不會講，聽她也不會聽，一開始不會聽，那時候不知道是做什麼愛唱歌，她要學台語，才會去買這一台給她學。」以鏡頭特寫兩人的相處情形，我們可以察覺婆媳之間良好的互動，以及婆婆對於邱雅青的友善與全力支持，有別於大眾媒體呈現的負面婆媳關係，描繪新移民家庭關係的另一種樣貌。此外，邱雅青也談及自己與婆婆的相處情況：

上中文課過後，我發現自己中文越來越好，然後可以跟婆婆溝通，然後甚至我們可以討論，她也可以就是願意分享，她自己的一些小的時候的一些故事，然後就可以慢慢跟她聊，然後就是一起互動。

這幾個連續鏡頭揭示新移民女性日常生活中的兩個重要議題：家庭關係與語言能力，兩者兼備能促使新移民女性擁有更多的勇氣與能力去表達自己的想法，建構主體性，跨出家門並且爭取權利。

在家人的支持之下，走入公共領域，新移民女性的主體性建構由家庭關係的性別角色，轉化成公共空間的公民與姊妹會的核心成員，透過組織集會介入具體的社會實踐，如參與文化活動、演講或抗爭等。Yulii Kim 與 HaeRan Shin 兩位研究者以韓國的越南女性婚姻移民為個案，在訪談中發現這些婚姻移民藉由走出家庭空間，進入職場或者參加非營利組織，來培養並發展自己的能力，進而在私人生活以外，建立多元族裔的移民社群與在地人際網絡，展現「地方生產」(place-making)的可能性和能動性 (Kim and Shin, 2018: 373)。⁷在此面向上，台灣與韓國的婚姻移民具有相似的經驗，《姊妹，賣冬瓜》也呈現新移民女性進入公共空間與自我培力的正向關係。同樣以邱雅青為例，此部紀錄片不僅呈現她與婆婆的親密關係，同時藉由鏡頭，邱雅青表述在姊妹會扮演的角色，提及演講時除了分享自己的經驗之外，目的是：

要讓更多的人了解移民的時候，我覺得我不應該直接講我自己的

7 此篇韓國女性婚姻移民的研究文獻與相關論點的啟發，來自編輯委員會的提醒與建議，在此致謝。

歷程，我還要思考說，目前在台灣的社會裡面，移民的生活大概是什麼樣子，我開始做姊妹會理事長。然後在那個過程中，我就還滿想要逃避。

逃避源自於壓力與責任，更重要的是缺乏支持，這部紀錄片揭示了相互陪伴以及社群形成的必要性。為了體現新移民女性在社會實踐的努力，紀錄片中置入大量的活動照片與影片，如中文及親職教育課程、東南亞語培訓課程或移民署抗爭行動等，藉由活動影像與新移民女性聲音的並置，強化新移民在公共領域的貢獻，從邱雅青的例子來看，即是私我家庭關係與外部公共領域相互影響的正向表現。

這部紀錄片的片名《姊妹，賣冬瓜》取自於泰語「姊妹不要怕」之意，指涉這部片製作的目的是鼓勵發聲並喚起新移民女性的自我意識。新移民女性恐懼的來源有兩個方面：家庭與社會的觀感。這部紀錄片的前半段呈現新移民女性的掙扎和家庭衝突，捕捉她們如何與夫家協商以爭取尊重和支持的過程，後半段則是將鏡頭移至街頭，聚焦於公共空間，並且剪輯姊妹會所組織的抗爭運動片段，再現新移民女性社會介入的實踐。在第一個抗爭運動的片段，以字卡告知觀影者：「2003年政府未經公共討論便草率地要成立移民署，75%的人力是警察，明顯地將移民移工視為潛在罪犯，而且沒有任何人權保障機制，促成移民姊妹們第一次的抗議行動。」在立法院前的抗議，也以行動劇來控訴警察的暴力，這個鏡頭展演新移民女性的主要訴求，並由抗爭行動來為自己發聲。誠如邱雅青所說：「第一個怕別人認出我是新移民，然後怕別人知道我是泰國來的，然後這樣子的話，上了電視或是更多人知道，他們怎麼看待我的狀況。」她的陳述反映新移民女性共同的心聲與擔憂，族裔和國族的雙重身分所隱含的差異性正是她們

害怕發聲的主因，而這些刻板印象往往是由大眾媒體建構出來的，也為多數台灣民眾所接受、複製並傳播，因此阻撓新移民表達自己想法的勇氣與機會。另一位被攝者阮舒婷為越南裔新移民，也是姊妹會的核心成員，她強調抗爭的重要性：「如果我們都是想說，啊那我不要去，那別人去爭取的話，那每個人都這樣子想的話，那就是到最後可能就沒什麼人去。我們要有爭取，他們才會聽得到，那有爭取才會有聲音。」職是之故，這些片段體現新移民在公共空間中的現身，並且反抗政府的不平等待遇，記錄街頭的抗爭運動因而具有重要意義與批判功能。更值得注意的是，這些影像畫面揭露新移民女性因不同來源的壓迫所產生的恐懼，阻擋她們參與自我表述與現身抗議。儘管這些被攝者時常語帶保留，但是片中的抗爭鏡頭展現紀錄片的社會介入功能，刻畫了新移民女性形象的轉變，由家庭中受壓迫的性別角色轉化為能夠為自己發聲的公民，同時促使更多爭取基本權利的行動實踐。

《姊妹，賣冬瓜》具有相對激進的政治目的性，在空間的跨越上，由家到國，在身分的轉換上，從妻子、母親、媳婦到台灣公民。透過訪談姊妹會的核心成員，《姊妹，賣冬瓜》強調新移民女性現身與發聲的重要性和迫切性，而這部由姊妹會集體創作的紀錄片也可以視為介入大眾媒體再現的途徑，以影像呈現新移民女性組織的目的，同時挑戰國族建構中將新移民視為次等公民的想像，揭示新移民女性積極地追求尊重、平等待遇與人權的政治訴求。

六、結論

本文主要探究當代台灣紀錄片的生產與新移民論述之間的相關

性，著眼於性別、族裔、國族和階級的交織性，並以「家」的意象和修辭作為切入點，討論當代紀錄片中東南亞新移民女性多重身分的展演和空間跨越，在跨國父權和國家建構的多重結構作用和壓迫下，如何實踐不同層次的協商和抵抗策略。跨國婚姻作為全球化的現象，台灣在近二十多年來所移入的新移民人口相當可觀，新移民所帶來的文化異質性如何使文化生產場域更為多元且豐富，即是當代文化研究的重要議題。許多研究者已指出紀錄片提供新移民女性發聲的管道，並且在現身與發言的同時也能進行賦權。除此之外，本文指出不同形式的空間越界，尤以「家」的邊界為主軸，東南亞新移民女性在不同的「家」之間移動並轉換各種身分，影像所再現的新移民女性跨越多重空間，翻轉大眾媒體再現中較為單一的形象，不論台灣導演或者新移民影像工作者，都致力於透過紀錄影像來呈現新移民受訪者在父權與國家的權力結構下更為複雜的樣貌。

本文藉由剖析三部紀錄片中「家」的符號如何挪用，思考東南亞新移民女性的多重身分，在這些紀錄影像中，可以察覺「家」的象徵意義頗為繁複，在親密關係與歸屬感之外，「家」是不同權力結構相互作用與角力的場所，同時具有親密性與暴力性。首先，紀錄影像中聚焦於「家」的母題，亦可以將新移民與家的關係議題化。《失婚記》側重新移民女性的跨國移動軌跡，將母國越南與接收國台灣的雙鄉並置，在相似的父權結構宰制之下，新移民女性的跨界移動非但沒有脫離父權，反倒是一再落入父權甚至各種權力關係的掌控中，形成多重霸權同時作用於新移民女性身上，女性身體成為跨國父權共謀的空間。其次，《神戲》展演阮安妮在家庭與職場空間的雙重協商，透過歌仔戲表演成為專業演員，使自己擁有更多的專業能力與能動性，以達成自我實踐的目的。然而，《神戲》揭露在文化生產場域中，表

演者的族裔身分與文化異質性成為操演異國情調和國族收編的工具。《神戲》的主角阮安妮一方面受到夫家賦予的責任，參與家族歌仔戲團演出，以族裔的特殊性吸引觀眾；另一方面成為國家所期待的文化傳承者，希冀新移民女性能夠同化並承接移居國的文化，這樣的狀況在國族建構的過程中產生矛盾與悖論，《神戲》同時批判了作用於新移民女性身上的多元文化修辭和國家同化收編。最後，《姊妹，賣冬瓜》從家走入社會，由小我的家庭進入大我的國家，推翻以往大眾媒體或者官方論述中，新移民女性所處的從屬階級與弱勢位置，強調在公共空間裡為自己發聲並爭取權力的公民行動具有迫切性，並且在族裔與階級在建構和劃分之中，以社會參與作為介入新移民論述的策略，替自己找到一個可以從「她們」變成「我們」的出口，試圖在身分認同的過程中與國族想像協商，在當代台灣社會找尋自我定位。

儘管本文以三部紀錄片作為材料，分析三個不同的主題，包括跨國父權、族裔和文化傳承、社會參與和公民意識等，但是此三個主題之間存在相輔相成的關係，同時圍繞著對於「家」與「國」的動態建構過程之回應、協商和介入實踐。《失婚記》因為原生國的父權壓迫，選擇以跨國移動作為抵抗的策略，卻又進入另一段父權宰制的婚姻，接著以離婚作為擺脫家庭暴力的手段，凸顯新移民女性藉由婚姻在家與家之間移動，透過遷移在國境之間越界。《神戲》的阮安妮在作為接觸區的舞台前後生活，身處性別、族裔和階級的相互作用之中，試圖以自己的專業能力回應夫家和國家所賦予的文化傳承責任。最後，《姊妹，賣冬瓜》以社會參與直接涉入國家建構的過程，提出新移民成為公民並享有同等權利和義務的訴求。這三部紀錄片所勾勒出的「家」「國」互涉，體現「家」作為接觸區，不同的權力結構和文化交流在此進行，更重要的是新移民女性為主體的實踐行動，

以「家」為實踐地，回應國家建構中新移民論述的多重途徑和策略。在影像和新移民議題的連結上，藉由紀錄片的拍攝與製作，拍攝者與被攝者之間的磨合與對話，使得跨國婚姻家庭的現況與東南亞新移民在台灣的處境，得以透過鏡頭再現於銀幕上並進行傳播。相較於大眾媒體較為表面或簡略的報導，紀錄片能夠深入私領域的家庭空間，挖掘較為深層的議題，如新移民女性自身的想法、家庭暴力或者父權宰制，乃至國家法律與政策等，以影像揭露現實並使抵抗多重分散霸權成為可能。此外，紀錄片所具有的社會紀實性，亦促使這三部紀錄片在紀實之外，也帶有批判性，包括父權結構、性別角色、族裔階序與文化傳承、乃至移民法的制定等，以東南亞新移民女性的日常經驗為基底，透過紀錄影像，一方面重思新移民女性的主體性與多重身分，另一方面也使紀錄片創作成為介入與批判新移民相關議題和論述的實踐方式。

參考文獻

- 內政部移民署 (2020 年 5 月 25 日),〈統計資料／外籍配偶 (含大陸、港澳地區人民)〉。取自 <https://www.immigration.gov.tw/5385/7344/7350/8887/?alias=settleddown>
- 王君琦 (2018),〈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〉,《女學學誌：婦女與性別研究》,42: 1-37。doi: 10.6255/JWGS.201806(42).01
- 王秀濱 (2010),《台灣的文化政治：電影敘事中新移民女性的形象分析》,政治大學國家發展研究所碩士論文。
- 王慰慈 (2011),〈台灣「外籍配偶」紀錄影像的離散美學：以候淑姿《亞洲新娘之歌》、《我的強娜威》、《兒戲》為例〉,《藝術學報》,88: 161-187。doi: 10.6793/JNTCA.201104.0161
- 成露茜 (2012),〈移民／工發聲與媒體〉,夏曉鴿編《理論與實踐的開拓：成露茜論文集》,373-406。台北：台灣社會研究雜誌社。
- 李道明 (2015),《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》(修訂二版)。台北：三民。
- 阮金紅 (2012),《失婚記》(紀錄片)。嘉義：Twinflows Production。
- 林欣儀 (2015),《新移民女性主體性之建構及賦權展現：以紀錄片《失婚記》為例》,輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文。
- 林盈芳 (2016),《臺灣紀錄片中的新移民再現：以蔡崇隆《移民新娘三部曲》、阮金紅《失婚記》、賀照緹《303》為例》,中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文。
- 邱琣雯 (2005),《性別與移動：日本與台灣的亞洲新娘》。台北：巨流。
- 邱琣雯 (2013),《出外：台日跨國女性的離返經驗》。台北：聯經。

- 邱貴芬 (2000),〈後殖民女性主義〉,顧燕翎編《女性主義理論與流派》,341-372。台北:女書文化。
- 邱貴芬 (2016),《「看見台灣」:台灣新紀錄片研究》。台北:臺灣大學出版中心。
- 南洋台灣姊妹會 (2010),《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〉,《臺灣教育社會學研究》,15(1): 89-131。doi: 10.3966/168020042015061501003
- 夏曉鵬 (2002),〈真實的社會建構:大眾媒體的建構〉,《流離尋岸:資本國際化下的「外籍新娘」現象》,121-156。台北:台灣社會研究叢刊。
- 夏曉鵬 (2018),〈解構新自由主義全球化下的「第五大族群:新住民」論述〉,黃應貴編《族群、國家治理、與新秩序的建構:新自由主義化下的族群性》,311-353。新北:群學。
- 陳知寧 (2017),〈論紀錄片中的被攝者表演與權力位移:《我的強娜威》與《兒戲》比較分析〉,《奇萊論衡:東華文哲研究集刊》,3: 99-132。
- 黃應貴編 (2014),《21世紀的家:臺灣的家何去何從?》。新北:群學。
- 賴淑娟 (2011),〈婚姻移民女性與第三度空間:花蓮縱谷婚姻移民雙重視界的日常生活實踐〉,《台灣東南亞學刊》,8(2): 73-111。doi: 10.7039/TJSAST.201110.0073
- 賴麗君、彭家如 (2016),《神戲》(紀錄片)。台北:天馬行空數位有限公司。
- 藍佩嘉 (2007),〈性別與跨國遷移〉,黃淑玲、游美惠編《性別向度與台灣社會》,226-248。台北:巨流。
- Anthias, Floya and Nira Yuval-Davis (1992). *Racialized boundaries: Race, nation, gender, colour and class and the anti-racist struggle*. London: Routledge.

- Grewal, Inderpal and Caren Kaplan (Eds.) (1994). *Scattered hegemonies: Postmodernity and transnational feminist practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- hooks, bell (1990). *Yearning: Race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press.
- Kim, Yulii and HaeRan Shin (2018). Governing through mobilities and the expansion of spatial capability of Vietnamese marriage migrant activist women in South Korea. *Singapore Journal of Tropical Geography*, 39(3): 364-381. doi: 10.1111/sjtg.12229
- Kofman, Eleonore (2004). Gendered global migrations. *International Feminist Journal of Politics*, 6(4): 643-665. doi: 10.1080/1461674042000283408
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Oishi, Nana (2005). *Women in motion: Globalization, state policies, and labor migration in Asia*. Stanford: Stanford University Press.
- Pratt, Mary Louise (1991). Arts of the contact zone. *Profession*, 33-40.
- Román, David (1998). *Acts of intervention: Performance, gay culture, and AIDS*. Bloomington: Indiana University Press.

◎作者簡介

謝欣苓，美國奧勒岡大學東亞語言與文學系博士，現任台北教育大學台灣文化研究所助理教授，曾任美國衛斯理安大學東亞研究學院訪問助理教授、德國杜賓根大學歐洲當代台灣研究中心訪問學者。研究興趣與教授課程包括當代台灣文學、電影、移民及女性研究等，主要關注跨國移動與當代台灣文化生產之間的關係，研究獲得「科技部年輕

學者養成計畫（愛因斯坦培植計畫）」補助。

〈聯絡方式〉

Email: evelynh@mail.ntue.edu.tw

Boundary-Crossing and Multiple Identities: Female Marriage Migrants' Family Practices in Contemporary Taiwanese Documentaries

Hsin-Chin Hsieh Graduate Institute of Taiwan Culture
National Taipei University of Education

This paper investigates the motif of “home” to examine the multiple identities of Southeast Asian marriage migrants in Taiwan, women who cross boundaries between the inner and outer realms of the domestic sphere. In particular, it explores how sociopolitical documentaries interact with the contemporary discourse and cultural production. Considering “home” as a double social space, both a contact zone between different cultures and a practical space for daily life, this paper adopts a gender perspective to analyze three documentaries: *Out/Marriage* (2012), *The Immortal's Play* (2016), and *Let's Not Be Afraid* (2010). These documentaries distinctly demonstrate the different stages and processes of subject and identity construction, thus to reveal the multilayered cultural differences and power structures that wrestle with each other in the home space. Through the cinematic analysis of these documentaries, this paper analyzes the symbolic meanings of home and identifies marriage migrants' varied strategies for negotiation and resistance. Moreover, it addresses representational politics to explore the practical functions of documentary filmmaking. Adopting transnational feminism and documentary analysis, it demonstrates the dynamic construction of “home” in relation to scattered

hegemonies and investigates the interventional act of documentaries as they may affect the formation of subjectivity, gendered roles, and identities of Southeast Asian marriage migrants in Taiwan.

Keywords: documentary, Southeast Asian marriage migrants in Taiwan, woman, home, intervention