

「面向臺灣」的影像生產：

阮金紅新移民紀錄片的母國觀點與雙向對話錄

謝欣苓¹

摘要

本文探究東南亞新移民紀錄片的敘事策略，以越南裔新移民女性導演阮金紅的影像作品為研究材料，析論其族裔與性別身分如何影響紀錄片創作。首先，「母國觀點」的挪用，尤其是在臺灣與原生國越南之間的往返，所拍攝與訪談取得的影像，經過剪輯之後所呈現的觀點。被攝者母國親友的訪談作為另一種參照的視角，以越南語進行，大量剪輯在紀錄片中其意義為何。其次，導演致力於拍攝新移民女性的相關題材，揭露在主流媒體中少見的困境，紀錄片作為再現相對真實的媒介，東南亞新移民的紀錄影像具有何種社會功用。本文主要從「拍什麼」、「如何拍」與「拍給誰看」等三大議題的探問，指出新移民紀錄片作為母國與臺灣之間相互觀看與交流的媒介，使新移民創作者能夠建立在臺灣文化生產場域的發言位置，更重要的是讓新移民取得自我詮釋權，進一步藉由「面向臺灣」的影像生產促進新移民與移居國之間對話的可能性。

關鍵詞：紀錄片、東南亞、新移民女性、跨國婚姻、母國觀點

¹ 國立臺北教育大學台灣文化研究所助理教授
通訊作者：謝欣苓，E-mail: evelynh@mail.ntue.edu.tw
收稿日期：2019/08/06；接受刊登日期：2020/04/16
DOI:10.6284/NPUSTHSSR.202006_14(2).2

壹、前言

在當代臺灣的脈絡中，「新移民」（又稱新住民）指的是從 1980 年代以來，透過婚姻關係遷移到臺灣並定居的群體，目前約有 56 萬人口，¹主要來自中國和東南亞國家，其中 97% 為女性，而這些新移民女性多數成為家庭主婦，為其家庭提供重要的家務勞力來源。在臺灣，跨國婚姻發生的主要原因，夏曉鵬認為：「迎娶外籍配偶的臺灣男性很多是農夫或勞工階級，雖然全球化造成的貧窮狀況在臺灣並不嚴重，但是這些不需要太多能力和知識的農夫和工人在婚姻市場上還是相對弱勢的。」²因此這些臺灣男性透過跨國婚姻關係與不同國籍的新移民成為配偶，或許可以解決婚姻和生育問題，也為家庭和工作帶來無償的勞動力。就移居到臺灣的新移民女性而言，藍佩嘉指出：「跨國婚姻的確是一條潛在的向上流動的途徑，不論是透過『空間上嫁』來追求現代生活，或者希望逃離貧窮與失業，到工作機會較多的國家實現經濟獨立，以幫助母國家庭。」³追求良好的生活並改善原生家庭的經濟狀況為新移民選擇跨國婚姻的主因。由於新移民人口的日益增加，新移民對於臺灣社會的政治與文化參與，深深影響了國家的建構（nation-building project）和臺灣認同的形成。

臺灣的主流媒體，特別是新聞、報紙和電視劇，往往以較為負面的方式再現新移民，鮮少報導她們的日常生活與情感關係。新移民常常被貼上「貪婪的淘金女」（gold-digger）的標籤，認為她們嫁來臺灣導因於經濟考量。夏曉鵬探討新移民的再現時，指出主流媒體「充斥著各種負面的報導和新移民的故事，如逃跑新娘、離婚和家暴等，以及近來出現的新二代教育問題」，⁴她以進退維谷結構（double-bind structure）來分析，其定義：「常為社會和政治宰制者所使用，建構出邊緣群體的『低劣性』（inferiority）。它牽涉了兩個互相矛盾的負面形象，而被描述的對象幾乎無法逃脫被刻板化處境，因為他們與其中一形象相斥時，立即陷入另一對立的負面形象。」⁵因而主流媒體中的新移民女性往往無法脫離負面與刻板的形象。雖然媒體將她們刻畫為淘金女或者無聲且受壓迫的家庭幫傭，但是藉由婚姻關係，她們進入臺灣家庭，改變既有的家庭結構，同時也促使其主體形成與性別角色的轉化。在家庭勞務之外，透過日常生活實踐、影像和文學的創作，她們亦逐步參與臺灣的在地文化生產。

¹ 截至 2020 年 4 月外籍配偶人口統計，參閱中華民國內政部移民署統計資料，網址：<https://www.immigration.gov.tw/5382/5385/7344/7350/8887/?alias=settledown>（2020 年 06 月 05 日上網）。

² Hsia, Hsiao-Chuan, "Empowering 'Foreign Brides' and Community through Praxis-Oriented Research," *Societies without Borders*, 1(2006), pp.95.

³ 藍佩嘉：〈性別與跨國遷移〉，黃淑玲、游美惠主編《性別向度與台灣社會》（臺北：巨流，2007 年），頁 239。

⁴ Hsia, Hsiao-Chuan, "Imaged and Imagined Threat to the Nation: The Media Construction of 'Foreign Brides' Phenomenon as Social Problems in Taiwan," *Inter-Asia Cultural Studies*, 81(2007), pp. 55.

⁵ 夏曉鵬：《流離尋岸：資本國際化下的「外籍新娘」現象》（臺北：台灣社會研究叢刊，2002 年），頁 74。

除了臺灣文化生產者藉由各種媒介來再現新移民以外，愈來愈多新移民投入文化生產的行列，他們以各種形式並挪用原鄉和臺灣的元素來描繪多元的文化想像，建構主體性和認同，更重要的是為自己發聲，而這些文學和影像文本亦展現新移民的培力增能和積極參與在地社會。不同於主流媒體，如此由下而上（bottom-up）的新移民視野與文化生產是重要且有力量的，能夠為觀影者和讀者帶來不同的角度理解新移民在臺灣的生命敘事和聲音，某種程度上得以挑戰既有的主流論述，反思族群融合與文化交流過程中和諧且平順的迷思，提供另一種詮釋觀點來呈現所謂的草根聲音（grassroots voice）。

不同形式的文化生產有其各自的特殊性，目前與新移民議題相關的創作，主要以文學和紀錄片為主。就紀錄片的特質而言，新移民在語言能力的習得還未達母語程度，而難以文字創作時，影像的便利性、即時性和高度傳播性，提供新移民一個捷徑，能夠立即進入文化生產的場域。此外，紀錄片的議題化，使得創作者所欲表達的觀點與訊息之傳播成為可能，新移民相關的重要議題，如跨國婚姻、家暴、歧視、邊緣化、新二代的教養和文化推廣等，藉由紀錄片的拍攝與放映亦可引起觀影者對這些議題的關注和省思。

本文的問題意識為東南亞新移民女性如何透過自拍紀錄片⁶的形式再現自己在臺灣的日常生活，並且藉由女性的跨國敘事去挖掘婚姻中的挑戰和困難。主要研究方法為紀錄片的影像語言和拍攝形式，佐以 Hamid Naficy 的腔調電影（accented cinema）概念，分析越南裔新移民導演阮金紅（Nguyen Kim Hong）的兩部影像作品：以五位失婚的新移民女性為題材的紀錄長片《失婚記》（2012），以及聚焦於單一受訪者越南裔新移民阮蓓海的短片《飛海媳婦》（2014），探討導演的族裔與性別身分如何影響紀錄片創作，主要將從「怎麼拍」、「拍什麼」與「拍給誰看」等三大議題的探問，試圖指出新移民紀錄片作為母國與臺灣之間對話與相互觀看的媒介，並在影像的生產過程中，建立新移民文化生產者在臺灣文化場域的位置，更重要的是析論自拍影像如何使新移民取得詮釋權，本文提出「面向臺灣」的概念，所指的是將影像作品的目標觀眾設定為臺灣觀影者，導演採用何種拍攝手法和敘事策略達成母國與移居國之間相互交流與理解的目的。

⁶ 根據柯婉青對於自拍的定義，「係指透過影音攝錄器材，拍攝與呈現自己的故事，以及拍攝與呈現和自己處於相同位置（處境）者的故事之行為；『自拍影片』意指拍攝者（作者）站在第一人稱位置自我陳述之影片，影片中除了『自己』，同時還包括與其相同性別、種族、階級或處於相同角色位置者。」，〈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》，第 15 卷 1 期（2015 年），頁 92。本文亦引用此定義，在文中所指涉的自拍影像，即是導演拍攝自身與其具有相似生命經驗的東南亞新移民女性之作品。

貳、新移民與紀錄片創作

紀錄片是新移民參與文化生產的重要媒介之一，與新移民相關的紀錄片大致可以劃分為三大類型：一、由電視臺或政府單位補助拍攝的專題紀錄片，二、由臺灣導演所製作以新移民為題材的紀錄片，三、具有新移民身分的影像工作者或業餘人士所拍攝的影片。就紀錄長片而言，少數臺灣導演長期關注新移民和移工的生命經驗，經過長時間蹲點觀察，並在這些社群中從事田野調查，才完成新移民紀錄片的拍攝，重要的作品如蔡崇隆的「移民新娘三部曲」（2003）⁷、曾文珍《夢想美髮店》（2011）、賴麗君、彭家如《神戲》（2016）等。這些紀錄片所處理的議題包括跨國婚姻中的困境，如經濟危機、家庭失和、女性身體商品化，以及新移民女性在移居國臺灣的生命經驗，如女性主體的建構、進入職場謀生或者成為臺灣公民的過程。然而，由於臺灣導演往往受限於族裔身分和語言限制，而僅能單向記錄新移民女性和臺灣人為主的受訪者，較難呈現新移民原生國的觀點，作為思考新移民婚姻的另一種切入點，亦缺乏多重視角的參照與對話。舉例來說，王慰慈在分析蔡崇隆作品《我的強娜威》之主角強娜威返回母國柬埔寨的片段時，指出導演因其身分而無法呈現多重視角，使得這部紀錄片仍是以臺灣的漢人男性觀點為主軸：

鏡頭雖然出現柬埔寨很多人事物，比如眾多鄰居和群眾好奇的觀禮、熱心的參與；鏡頭也多次出現強娜威父母和家人之間淡淡示意的說話或動作，但這些片段反而使觀眾產生更遙遠又陌生的距離。歸咎的原因，外籍配偶的家人在本片並非拍攝的主體，她們採取出現在鏡頭前，但卻因為語言障礙而隱藏在攝影機後面，成了沒有語言的拍攝對象。⁸

由此可知，臺灣導演所拍攝的新移民紀錄片，被攝者仍是族裔或者性別弱勢的他者，紀錄片的內容經常循著主流媒體的刻板再現而行，在影像製作與議題處理上仍有其侷限，儘管以新移民為題材的紀錄片生產立基於「為弱勢發聲」的目標，但詮釋權仍在臺灣導演手上，體現臺灣觀點，而母國的家人相對地被消音。特別值得關注的是，這樣單向且主觀地再現東南亞新移民女性，一方面是導演在選材與詮釋觀點上的取捨，另一方面卻也展露了導演的族裔身分與文化背景確實影響了再現敘事的策略與成果，臺灣導演的拍攝過程受限於語言、文化差異、與被攝者關係建立之不易。因此，我們可以進一步地探問，若是由新移民女性自拍的紀錄片是否有其他的再現策略？具有語言能力得以與母國的受

⁷ 「移民新娘三部曲」包括《我的強娜威》（2003）、《黑仔討老婆》（2003）、《中國新娘在台灣》（2003）三部作品。

⁸ 王慰慈：〈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》第88期（2011年4月），頁173。

訪者溝通是不是能挖掘到不同的聲音與觀點？藉由掌握攝影機與拍攝權，是否有翻轉偏見與刻板印象的可能性？

接續上述的提問，總是被再現的新移民女性是否具有能動性，得以開創屬於自己的發言空間呢？根據現有的臺灣新移民女性相關研究，她們在日常生活實踐中確實具有能動性的展現。夏曉鵬主編的《不要叫我外籍新娘》（2005）收錄了來自中國與東南亞國家新移民女性的故事，長久以來受到主流媒體所形塑的刻板形象，礙於語言能力而無法溝通，而這本書真實呈現了新移民女性的聲音，並且為自己正名，⁹即是能動性的實踐，去污名化並試圖翻轉種族與性別歧視。陳燕禎（2008）亦認為新移民在臺灣已形成了社會網絡，並擁有一定的文化資本，從飲食、語言、識字班或其他文化活動，在社會中建立了新移民社群的位置。柯婉青以批判教育的理論來分析新移民自拍影片時，研究結果發現「自拍影片確證論述者的主體位置，以及從主體位置發言的『正當合法的社會權力』；本研究中的三位南洋新移民女性透過自拍，發展出在既有權力系統和結構中成功行動的能力，打破不平等的權力關係和結構，自我賦權。」¹⁰由此可知，在日常生活或文化生產等層面，臺灣的新移民女性逐漸擁有發聲的能力。

過去新移民往往在臺灣社會中被視為弱勢或者邊緣化，直到近十年，生活日漸安定，才得以開始參與新移民相關的社會運動、文化推廣與生產。內政部新住民發展基金¹¹補助許多新民事務的發展與推動，其中一項即是新移民紀錄片工作坊，教導新移民如何使用攝影機記錄他們在臺灣的日常生活與經驗，王君琦在〈再思自我再現做為培力的方法〉以其所帶領的花蓮新移民女性紀錄影像工作坊為例，指出新移民女性藉由自拍與製作影像作品，能夠增加她們在社會的能見度，並且製造介入社會論述的空間。¹²儘管這些新移民的影片拍攝和剪接技巧並不成熟，但重要的是透過影像的便利性和直接性，呈現許多主流媒體或者臺灣人未曾看到的面向，因而紀錄片影像成為新移民創作的主要工具，並且是培力增能過程中重要的一環。

發展數十年的臺灣電影與影視產業主要都是以男性為主導者，但是已有愈來愈多女性導演參與劇情片和紀錄片的拍攝，特別是在 1990 年代之後。根據黃玉珊的界定，「廣義的女性電影是以女性為主角，全是女性觀點的電影，而女性主義電影則是強調女性獨立自覺意識的電影。」¹³至於女性參與拍攝的原

⁹ 為了顛覆「外籍新娘」或「大陸新娘」的污名化，2003 年婦女新知學會舉辦了「請叫我……」的正名徵文活動，「新移民女性」脫穎而出，後以此稱之。參閱夏曉鵬主編：《不要叫我外籍新娘》（臺北：左岸文化，2005 年）。

¹⁰ 柯婉青：〈從壓迫到解放：南洋新移民女性自拍影片的反再現與實踐〉，頁 125。

¹¹ 先前稱為外籍配偶輔導基金，已於 2016 年 1 月更名為新住民發展基金，參考新住民培力發展資訊網，網址：http://ifi.immigration.gov.tw/ct.asp?xItem=289&ctNode=36461&mp=ifi_zh（2019 年 11 月 20 日上網）。

¹² 王君琦：〈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》第 42 期（2018 年 6 月），頁 1-37。

¹³ 黃玉珊：〈女性影像在台灣——台灣女性電影發展簡史〉，社團法人台灣女性影像學會主編《女性·影像·書》（臺北：書林，2006 年），頁 235。

因，游婷敬認為「數位革命翻新小而美的攝影機器，加上剪接軟體的普及，拍紀錄片可以個人或兩人製作的拍片模式，讓女生漸漸有較多的機會可以持攝影機。」¹⁴王慰慈討論女性影像時，亦談到其題材來源：「除了重視本土的經驗，認同女性的歷史記憶之外，也為那些曾在家庭、工作、性別、情慾各種議題中被漠視、遺忘的女性角色，重新塑像，以喚起覺醒。」¹⁵顯然女性及其生命經驗成為女性影像再現的主軸。邱貴芬也在“Documentary Power”一文中指出，由於科技的發達促成紀錄片的各種可能性，並論及女性導演在其中扮演的重要角色：

女性紀錄片導演的出現在當代臺灣主體性的形成中具有重要的意義，誠如許多評論家認為 1980 年代中期興起的紀錄片拍攝與社會運動和主體形成有著密不可分的關係，那麼女性對紀錄片拍攝的積極參與，更製造出一個空間，使得女性能夠介入這樣的論爭。有些女性紀錄片導演，如簡偉斯、李香秀和郭亮吟等，皆試圖透過歷史記憶來重新思考臺灣主體，而另一些女性導演，如胡台麗和周美玲，則是聚焦在 1987 年解嚴之後逐漸浮現檯面的原住民議題或者酷兒政治，因而女性導演的影像紀錄在當代臺灣奠定了重要的位置。¹⁶

就王慰慈和邱貴芬的觀點而言，女性導演往往對於被忽略或者邊緣化的題材與主題較感興趣，例如性別與情慾、族裔、移民或者傳統與現代性的辯證等等，藉由女性導演的鏡頭，這些無聲與邊緣的人物能夠出現在影像中，藉此表達自己的想法。於此同時，女性導演在創作過程中，亦進行多重性別角色的相互協商，如在職業、家庭、親密關係或社會網絡等空間與結構中，並且透過紀錄片的拍攝來重構主體性與認同。

除了導演的性別以外，族裔身分也對影像的創作與介入的視角產生影響。從跨國遷移的脈絡來看，新移民和女性兩種身分更讓影像的再現產生了不同的意義與作用。王慰慈在〈台灣「外籍配偶」紀錄影像的離散美學〉中，歸納出新移民女性影像敘事的數個重要主題，包括：「如何透過攝影機觀看這群外籍的弱勢女性在跨越地理邊界時，面對不同的文化交疊、流移的存在和處境、她們的生命面臨何種改變與衝擊、母國及家鄉之間的隔離與斷裂、心靈所產生的失落與憂傷，這些相當複雜的離散情境與現象都是影像紀錄最值得探究與挖掘的故事。」¹⁷儘管王慰慈所分析的案例皆為臺灣導演對於新移民女性的影像再

¹⁴ 游婷敬：〈女導演的天堂——台灣紀錄片女導演縱論〉，社團法人台灣女性影像學會主編《女性·影像·書》（臺北：書林，2006年），頁217。

¹⁵ 王慰慈：〈女人拍女人的故事：以「春天——許金玉的故事」和「飄浪之女」為例〉，《婦研縱橫》第68期（2003年10月），頁19。

¹⁶ 引文為筆者翻譯。Chiu, Kuei-fen, “Documentary Power: Women Documentary Filmmakers and New Subjectivities in Contemporary Taiwan,” *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 26.1 (2012), pp. 170-171.

¹⁷ 王慰慈：〈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〉，頁183。

現，但這些題材亦是新移民女性導演所關注的。只是當被攝者成為拍攝者之後，權力位階與身分的翻轉，針對這些問題的回應與呈現更為貼近新移民女性的經驗，並具有相對的真實性和說服力，更重要的是取得自我再現的機會與詮釋主體生命經驗的管道。

關於再現弱勢的倫理議題，由於紀錄片的拍攝目的之一是關懷弱勢且讓弱勢發聲，弱勢作為他者，許多紀錄片的研究者都曾提出這樣的質問「誰有權力來再現他者？」（Nichols, 1994；蔡慶同，2012；邱貴芬，2016），在紀錄片的拍攝過程中，拍攝者與被攝者究竟存在何種關係？如何再現他者才能真正讓弱勢發聲呢？如何才能避免拍攝成為另一種對於他者的暴力？針對紀錄片的發聲問題，Jay Ruby 提出了四種不同的拍攝方式：替誰說話（speaking for）、說什麼（speaking about）、和誰說話（speaking with）以及和誰一起說話（speaking alongside），¹⁸此四種模式正展現出拍攝者與被攝者的倫理關係，「替誰說話」暗示拍攝者的代言位置，而「和誰說話」與「和誰一起說話」顛覆了拍攝者總是位處權力關係的高階且握有重權的設定，讓被攝者也有參與發聲的可能性。此外，Ruby 也提醒我們拍攝者的族裔身分與創作形式息息相關，他指出創作者的身分具有翻轉主流敘事與再現暴力的潛力，而創作者本身的文化背景也將影響其影像生產。¹⁹回到新移民紀錄片的脈絡來思考，導演的新移民身分在取材和敘事策略上別於臺灣導演的外部視角，在跨國婚姻、文化差異與生活適應等議題上或能有更為深入的剖析，緊扣紀錄片「讓弱勢發聲」的功能。另一方面，在詮釋權的爭奪上，是否也反映了對抗主流媒體與反再現的意識，亦值得進一步探究。

本文以越南裔新移民女性導演阮金紅作為個案分析，探討東南亞新移民自拍紀錄片再現跨國婚姻與遷移的敘事策略。導演阮金紅（1980-）出身於越南同塔省，從小失學，跟著父母務農，因想逃離越南重男輕女的傳統價值體系，轉換環境，在 2000 年嫁到臺灣，2008 年因前夫賭博家暴而離婚。婚姻失敗，陷入生命的困境，後來加入新移民團體漸漸找到支柱，其後認識了紀錄片導演蔡崇隆，與他結婚，並學習拍攝紀錄片。《失婚記》（2012）是阮金紅的第一部紀錄長片，記錄她本人、三位越南和一位印尼新移民女性在跨國婚姻中的生命歷程。另一部短片作品《飛海媳婦》（2014）以越南裔新移民阮蓓海的故事為主軸，描繪新移民所承受傳宗接代的壓力、受到夫家限制沒有自由，以及離開母國後的情感牽絆。除了新移民女性的題材以外，阮金紅亦拍攝失聯移工的紀錄片，深入挖掘移工離開原雇主去找其他工作的原因，完成短片《可愛陌生人》（2013）和長片《再見，可愛陌生人》（2016）兩部作品。同時致力於新移民與移工相關的文化推廣活動，爭取他們的身分、權利、福利與社會保障，

¹⁸ Ruby, Jay, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), pp.218-219.

¹⁹ Ruby, Jay, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, pp.196.

並建制「越在嘉文化棧」，將老屋改建成文化空間，推廣東南亞文化和語言教學。²⁰

開啟阮金紅成為紀錄片導演之路的重要推手是她的臺灣丈夫蔡崇隆導演，²¹曾以跨國婚姻為題材製作紀錄片「移民新娘三部曲」，試圖透過影像揭露與追蹤新移民婚姻與移動的結構性議題。因為蔡崇隆的影像專業，逐漸引發阮金紅拍攝紀錄片的興趣，她開始向蔡崇隆學習拍攝技巧，進而獨自扛起攝影機，拍攝自己和新移民姊妹的活動，在此過程中獲得成就感與自信。²²在接受不同形式的採訪中，兩位導演都多次談到兩人拍攝紀錄片的工作模式，例如在《幸福新民報》的專題報導中，攝影機捕捉兩人在電腦前看片和討論的畫面，蔡崇隆表示：「金紅已經有導演能力，所以其實她要拍什麼，她自己可以判斷，我不太像就是說，有的人覺得說，好像我是她的老師，我會跟她說要拍這個，拍那個這樣，我跟她的關係比較不是這樣，而是她拍了什麼，可能不太有把握的，我幫忙看看，討論一下。」²³兼具配偶和影像啟蒙者雙重身分的蔡崇隆，在不同層面與阮金紅相互影響，例如影像構圖、拍攝模式或訪談技巧等，而蔡崇隆也因跨國婚姻，接觸到更多的新移民和移工，共同體驗新移民和移工在臺灣或者母國的日常，兩人在生活與事業上一同成長。比方說，不同於「移民新娘三部曲」以臺灣男性為主的觀點，在蔡崇隆與阮金紅合作拍攝的《再見，可愛陌生人》中，兼顧東南亞移工和臺灣人的訪談，讓紀錄片產生多元的觀看視角。另一方面，對阮金紅而言，從影像創作新手，到成為第一個新移民女性導演，從第一部紀錄長片《失婚記》，接著是兩人合作的失聯移工紀錄片，再到目前正在拍攝的新移民二代等，在這過程中阮金紅必須同時學習影像拍攝、剪接、腳本文字書寫以及操作電腦和攝影機等能力，皆可見她努力學習與多重培力的成果。²⁴由此可知，兩人在拍攝與製作紀錄片的過程中，互為主體並相互影響的成長軌跡。

阮金紅的東南亞新移民紀錄影像，將族群、性別與文化交織在一起，尤其是從新移民的角度來拍攝新移民，在一次訪談中，她闡述自己拍攝紀錄片的出發點：「我想替同樣失婚的姊妹發聲，有些已經回越南了，很少人關心她們何

²⁰ 「越在嘉文化棧」臉書專頁，網址：<https://www.facebook.com/Khu%C3%B4n-vi%C3%AAn-v%C4%83n-ho%C3%A1-Vi%E1%BB%87t-Nam-%E8%B6%8A%E5%9C%A8%E5%98%89%E6%96%87%E5%8C%96%E6%A3%A7-415137728846185/>（2019年11月17日上網）。

²¹ 關於蔡崇隆導演對阮金紅導演的影響，此論點特別感謝審查委員具啟發性地提點。

²² 賴麗美（導演）：〈阮金紅的新移民書寫〉（《藝術很有事》第24集之3），網址：<https://www.youtube.com/watch?v=o6Jbwiww5JM>（2019年11月14日上網）。

²³ 新北市政府：〈紀錄片導演——阮金紅〉（《幸福新民報》第3季第2集），網址：<https://www.youtube.com/watch?v=I1zd9RzsE7E>（2019年11月14日上網）。

²⁴ 除了在接受電視節目訪談時阮金紅談到自己拍攝影片的原因之外，蔡崇隆也在接受筆者訪談時，提到兩人的工作模式，在這過程中阮金紅必須學習不同能力，才得以完成《失婚記》。2019年11月15日，導演電話訪談筆記。

去何從，我想讓臺灣人看見新移民姊妹也曾努力為家庭付出。」²⁵《失婚記》即是訴說四位與她有相似移民與跨國婚姻經驗的新移民女性的故事，她們的共通點都是在婚姻中遭遇家庭暴力、生育問題或者其他困境而與臺灣丈夫離婚，有些選擇帶著孩子回到越南，有的則是留在臺灣，繼續為生活打拼，大部分的受訪者都有小孩，即使遭遇挫折，仍然很努力地追尋幸福與較好的生活。此外，在影片中母女或母子關係在女性的生命敘事中扮演重要角色，亦是她們建構主體性的關鍵。《失婚記》聽起來似乎隱藏著憂傷與失落，但是這部紀錄片卻道出了幸福是這些新移民最終的目標，正如這部片的結尾，大部分的受訪者都實現她們所期望的生活。

目前關於阮金紅的作品研究，多聚焦於《失婚記》的分析，大多數的研究者都認為這部紀錄片體現新移民紀錄片的拍攝有助於建構新移民女性的主體性，達到賦權（empowerment）的效果，並翻轉新移民女性在主流媒體上的負面形象（柯婉青，2015；林欣儀，2015；吳美麗，2017）。在這部紀錄片中，越南與印尼裔新移民女性的現身與發聲確實有助於主體性的建構，揭露新移民在跨國婚姻中所遭遇的挫折。

上述前行研究中，多聚焦在阮金紅的性別身分上，有些研究者提出《失婚記》敘述新移民女性的困境和新移民二代的文化認同議題（吳美麗，2017），另有研究強調影像拍攝促使新移民女性藉由自我再現取得發言的機會和權力（林欣儀，2015；王君琦，2018）。在王君琦的論文中，尤其觀察到新移民女性「臺灣化」（Taiwanization）是「主流社會對她們的期待與要求」，²⁶認為阮金紅的《失婚記》展現「臺灣化論述裡將臺灣視為較東南亞國家更具優勢的立場」，²⁷試圖指出本質化的身分，和影片可能顛覆刻板印象或者符合主流意識之間沒有必然的關係。²⁸然而，這部紀錄片除了隱含臺灣較東南亞國家優勢的意識形態之外，阮金紅的性別和族裔身分確實對其影像創作產生影響，針對母國與移居國的認同與思考也應有更深入的釐清。本研究注意到阮金紅的影像作品裡，因其族裔身分所挪用的「母國觀點」是值得關注的面向，特別是她多次往返臺灣與原生國越南之間，所取得的訪談內容與影像，經過剪輯之後呈現的觀點，或許是在臺灣導演的作品中鮮少出現的。被攝者母國親友的訪談作為另一種參照的視角，他們如何看待臺灣，反思跨國婚姻，這些以越南語進行的訪談，大量剪輯在臺灣紀錄片中其意義為何，同時納入多重觀點的目的為何，所要對話的對象是誰，皆是本文所要處理的議題。

²⁵ 林侑青：〈【老外愛台灣】拍片紀錄新移民姊妹失落的幸福！阮金紅：感恩臺灣帶給我的一切〉，《美麗佳人》，網址：https://www.marieclaire.com.tw/lifestyle/whats-hot/21532/page_4（2019年11月20日上網）。

²⁶ 王君琦：〈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〉，頁8。

²⁷ 王君琦：〈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〉，頁13。

²⁸ 王君琦：〈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〉，頁17。

參、發聲的可能：多重身分與敘事策略

討論東南亞新移民女性自拍影像時，首要考慮的即是創作者與被攝者的性別與族裔身分以及其敘事策略。《失婚記》的受訪者是四位來自越南和印尼的新移民女性，包括金鈴、阿詩、玉蘭和美麗（附錄一），敘事主軸由她們四人與導演阮金紅自身的生命故事所構成。在拍片與製作過程中，阮金紅所扮演的角色包括拍攝者、參與者和旁白，而這部片就是從導演自己的失婚故事開始。主要的敘事結構可以分成兩大部分：第一部份是介紹四位受訪者的背景和她們的跨國婚姻經驗，第二部分則是追溯她們在離婚之後的現況，主要的拍攝方式是由導演參與觀察，並訪談主要被攝者和她們的小孩和親友。值得注意的是，整部紀錄片中鮮少出現臺灣男性，只有兩個呈現臺灣男性受訪的小片段（受訪者為美麗丈夫和玉蘭的男朋友），很顯然這部紀錄片是以女性的聲音為主軸，也因此呼應導演拍片的主要目的：「讓新移民女性自己發聲。」

這部紀錄片可以視為個人式紀錄片（personal documentary），其定義為「此類女導演創作的拍攝手法，以一種自我現身、反思、紀錄與觀照立場，描繪傳達個人的生活經驗、情感與生命歷程。因此，在她們的作品中，慣常以一種女性自我／自傳式的形式，即女導演是第一人稱的方式來敘述電影情節。」²⁹這樣以導演自身經驗出發的創作模式，時常受到女性主義的影響，是以定義性別主體。《失婚記》的開頭從導演的現身，自己作為外籍配偶的經歷與所思所想貫串整部作品，即使訪談了四位新移民姊妹，導演的聲音和觀點在整部影片中很是突出。當拿起攝影機開始拍片，阮金紅新移民女性的身分立即轉化成「新移民女性導演」，正因為這樣的性別與族裔身分，而具有詮釋自己跨國婚姻經驗的權力，並且能夠在拍片的過程中重構主體性，揭露臺灣婚姻移民的困境。

根據 Bill Nichols 在 *Introduction to Documentary* 中所定義的六種紀錄片模式，³⁰《失婚記》是以解說模式（expository mode）和參與模式（participatory mode）兩種形式為主。解說模式意指紀錄片時常使用旁白的解釋與介入，目的是為了呈現相對主觀的觀點和評論，同時運用特寫和長鏡頭來展現事件的全面性，將旁白「當作全知的觀點，將所知之事實現象、因果脈絡，加以解說並下論斷。旁白角色的定位可以十分權威化、散文化、個人化；但無論何種方式的書寫，其主導性都是很強烈的，旁白的運用如同神旨曉諭（voice-of-god）引導

²⁹ 許如婷：〈台灣女性影展：女人的性別意識覺醒、自書與賦權〉，《真理大學人文學報》，第 18 期（2016 年 4 月），頁 9。

³⁰ 六種模式包括詩意模式（poetic mode）、解說模式（expository mode）、觀察模式（observational mode）、參與模式（participatory mode）、反身自省模式（reflexive mode）和表演模式（performative mode），參考 Nichols, Bill, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University, 2001). 王慰慈：〈台灣紀錄片的類型發展與分析——以 Bill Nichols 的六種模式為研究基礎〉，《廣播與電視》，第 20 期（2003 年），頁 1-33。

觀眾進入作者的詮釋。」³¹在《失婚記》中，旁白是由導演阮金紅自己擔任，使用的語言是中文，在每一個案故事的開頭，她都會透過旁白來介紹受訪者的背景，並且解釋其處境。解說模式的使用，曾出現在蔡崇隆的《我的強娜威》，用以介紹兩位受訪者黃乃輝與強娜威的背景，在事件與事件間補充詮釋狀況，例如以旁白描述受訪者一家三口帶著攝影團隊準備要回柬埔寨探親的情景，或是當兩人婚姻出現危機時，以旁白作為引子說明接下來將要引爆的爭論等，對於蔡崇隆而言，旁白具有轉場、敘事和解說的功能，這樣的思考也影響《失婚記》的旁白使用。³²舉例來說，《失婚記》中導入第二個受訪者——阿詩的片段，她是阮金紅大弟的女朋友，旁白說明：「他們交往後一年，我們才發現，她曾經和臺灣人結過婚，生了一個兒子，已經九歲了，可是再也沒有回臺灣，也沒有正式離婚。」在此，旁白的主要功用是提供觀影者更多關於受訪者的背景訊息，讓觀影者可以先具有初步的概念，再傳遞深入訪談的內容。除此之外，旁白往往也揭露了導演自身的反思和評論，尤其是在跨國移動與婚姻這個議題上，第一人稱的視角也能拉近拍攝者、受訪者和觀影者之間的距離，如 Paula Rabinowitz 所點出的紀錄片敘事形式的重要性：

透過第一人稱引發確實經驗的感覺的影片，如受訪者談自己，鏡頭會稍稍轉變，使觀眾從紀錄片的客體朝敘事主體拉近——這個主體是觀眾可以認同為真相來源的，是權威，是作者。於是，紀錄片的文本便深深地投入於其不同的敘事形式中，誰在看誰？這個問題一直是紀錄片修辭的影像、文字和聲音的核心。³³

《失婚記》中導演阮金紅以第一人稱的旁白來說明自身對跨國婚姻的觀點：「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，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。」從這段旁白的敘述來看，我們可以聽見導演本身對跨國婚姻的思考，並理解新移民的邊緣位置和不公平的待遇，旁白很有意識地將這樣的思維呈現在觀影者面前，喚起觀影者對此議題的關注，進而嘗試思考紀錄片所揭示的觀點：新移民女性不應被商品化與污名化。由此可見，解說模式有目的地運用於這部紀錄片中，將觀影者的注意力引導到新移民的處境並希冀引起反思。旁白由阮金紅擔任，作為敘事者講述自己和新移民姊妹的故事，³⁴一方面因其新移民的身分使得她的旁白說明具有可

³¹ 王慰慈：〈台灣紀錄片的類型發展與分析——以 Bill Nichols 的六種模式為研究基礎〉，頁 7。

³² 2019 年 11 月 15 日，導演電話訪談筆記。

³³ Paula Rabinowitz 著，游惠貞譯：《誰在詮釋誰：紀錄片的政治學》（臺北：遠流，2000 年），頁 29。

³⁴ 針對旁白的使用和製作過程，蔡崇隆導演在訪談中曾如此說明：首先，他和阮金紅先取得共識，決定採用旁白，阮擔任受訪者和敘事者，述說其他人的故事。在寫腳本的過程中，蔡不斷鞭策阮要自己講自己的故事，旁白的製作經歷了三個過程：1. 蔡鼓勵阮動筆寫作，先思考

信度和說服力，另一方面旁白也代表導演拍攝這部片所欲傳遞的觀點，因此解說模式在此片具有多重的作用與功能。

這部紀錄片中以多語呈現，包括中文和越南語，體現日常生活的多元語境。就旁白而言，從頭到尾都是以中文呈現，阮金紅在後製的過程中，以旁白清晰地表達她對跨國婚姻、新移民姊妹及其子女的觀察與反思，亦流露追求幸福的想望，相對感性且貼近個人內心的情感流露，比方說對受訪者子女的關心、憂慮和照顧，因受訪者再婚而欣喜，這樣的旁白詮釋是較貼近私我的女性聲音。除了旁白以外，導演和四位受訪者的訪談絕大多數都是以中文進行，³⁵而非母語，一方面中文能拉近臺灣觀影者的距離，並且直接聆聽這些受訪者的心聲。另一方面，導演提及在越南拍攝時，為了不讓她們的家人擔心，不方便在家人面前訴苦，所以用中文進行訪談。在訪談新移民的家人或親友時，則是以越南語進行。阮金紅成功地透過鏡頭，翻轉了以往總是被攝者的身分，掌握詮釋權去訴說新移民女性的故事，而語言習得成為她和其他新移民女性的重要文化資本（cultural capital），這裡的語言使用和國家認同較無關係，而可以視為一種強而有力的發聲工具和途徑，以官方語言介入臺灣的文化生產場域，才得以有效地發言。

此外，《失婚記》採用了大量的參與模式，不僅呈現許多導演參與拍攝的畫面，更多時候是透過鏡頭拍攝導演和被攝者的交流過程。參與模式指的是拍攝者與被攝者之間的互動，讓兩者之間互為主體（inter-subjectivity），促進兩者之間的對話，試圖讓拍攝者和被攝者都有發言的機會，並參與影片的拍攝過程。《失婚記》的導演觀點十分鮮明且強烈，更因為使用參與模式，導演在紀錄片中不斷地引導對話與辯證的進行，讓新移民女性在阮金紅的引導和啟發下，能夠清楚表述自己對跨國婚姻和臺灣生活的想法。大量使用參與模式的另一個原因在於，阮金紅的生活中時常開著攝影機，隨時隨地都在記錄，因此很多畫面都有導演入鏡，也呈現導演與被攝者對話的情景，³⁶拍攝生活即是她的創作方式，往往是錄下大量的畫面之後，再慢慢開始篩選、剪輯與後製，形成一個完整的作品。³⁷這樣參與模式的風格，同樣也在蔡崇隆的「移民新娘三部

怎麼講／講什麼，或者試著說看看，再寫下來，有時候蔡也會提問，讓阮回答，再把講出來的內容記下來。2. 阮寫完旁白腳本後，蔡接著修改基本的文字或語法，主要讓臺灣觀眾看得懂，但大部分還是維持阮的語言。3. 腳本完成後，阮多次練習唸腳本之後，才進行錄音。2019年11月15日，導演電話訪談筆記。

³⁵ 其中只有阿詩的訪談是以越南語進行，阮金紅導演在一次映後座談中提及，因為阿詩的故事較為複雜，一開始隱瞞曾經到過臺灣並嫁給臺灣人的事實，所以她一直以越南語和導演對話，不願透露自己會說中文。2017年6月12日，國立臺北教育大學台文所演講內容。

³⁶ 在拍攝《失婚記》時，由於人力與資金所限，攝影師由阮金紅和蔡崇隆輪流擔任，當阮出現在畫面時，攝影師即是蔡。2019年11月15日，導演電話訪談筆記。

³⁷ 王菲菲，〈飛越海洋後的此岸人生——專訪阮金紅導演〉，公視《開鏡》季刊，網址：https://medium.com/@PTS_quarterly/%E9%A3%9B%E8%B6%8A%E6%B5%B7%E6%B4%8B%E5%BE%8C%E7%9A%84%E6%AD%A4%E5%B2%B8%E4%BA%BA%E7%94%9F-%E5%B0%88%E8%A8%AA%E9%98%AE%E9%87%91%E7%B4%85%E5%B0%8E%E6%BC%94-65301d74f1d6（2019年11月14日上網）。

曲」中出現，導演的聲音常常出現在與被攝者的對話之中，以提問的方式引導被攝者表達自己的想法，確認被攝者的觀點，或更深入挖掘其中的矛盾。

《失婚記》中，除了四位被攝者以外，她們的親人和小孩也成為訪談的對象，在此導演扮演關鍵的角色，透過積極地參與，主導訪談的進行，尤其是和小孩的對話，更引出了重要的事實。在第一個受訪者的案例中，金鈴因為失婚，帶著女兒宜筠回到越南，和母親一起生活。旁白並沒有告訴觀影者，金鈴回到越南的原因為何，但是背後的因素卻是在阮金紅和宜筠的對話中所揭露，攝影機以中景的方式，拍攝導演牽著宜筠的手，兩人進行對話：

阮：要不要去臺灣？我帶妳去

宜筠：不要，不要，我不要去

阮：臺灣不好嗎？

宜筠：不好

(……)

宜筠：我在這邊很久了，我就不喜歡臺灣了

阮：那邊有爸爸，妳不想爸爸喔

宜筠：不想。因為媽媽，爸爸打媽媽

阮：妳有看見嗎？

宜筠：有，我就哭哭哭

直到這一刻，觀影者才明白金鈴離開臺灣的原因是家庭暴力，更重要的是透過小孩的視角，觀看父母之間的關係變化，並且成為家暴事件的見證者，以揭露這個事實。接著，運用特寫鏡頭聚焦在宜筠的臉上，體現她對於搬回臺灣的恐懼和排斥，以及她對母親金鈴安危的關心。拍攝小孩具有相當的難度，在此導演透過對話的方式有助於啟發與引導宜筠參與訪談。³⁸

參與模式，似乎也存在主體與客體之間的辯證關係，尤其是導演高度參與的訪談模式，兒童作為受訪者時，仍隱藏訪談者與拍攝者處於主導的位置，正如王慰慈的觀點所述：「參與式的紀錄片旨在達到互為主體、互相信賴的合作關係，不過放眼觀看參與式紀錄片的運用，並無法徹底解決長久以來的主、客觀之間的難題，對於觀看者的權力與位置問題，仍然缺乏覺醒。」³⁹回到《失婚記》的參與模式，它讓作為被攝者的新移民女性能夠表達自己的想法，從影片中可以察覺阮金紅導演與被攝者之間的信任關係，因為彼此同是新移民女性的身分，並具有相似的跨國婚姻背景。然而，因受限於訪談者的提問和觀點，而無法完全發揮參與模式互為主體的作用，原因在於阮金紅所採用的參與模式，在訪談進行時，往往以提問的方式來引導對話的進行，如導演和宜筠的對

³⁸ 此論點感謝審查委員的指正。

³⁹ 王慰慈：〈台灣紀錄片的類型發展與分析——以 Bill Nichols 的六種模式為研究基礎〉，頁 19。

話中，不論是對臺灣的觀感或者父母的婚姻，我們可以看到宜筠僅是在回應與確認導演的提問，無法有更多的延伸，此處當然也與宜筠是兒童有關。在拍攝過程中，阮金紅與新移民被攝者之間除了是姊妹、是朋友的關係之外，她擔任導演與創作者的角色，仍是掌握攝影機和主要發聲權的拍攝者、觀看者和敘事者，在參與模式的對話之外，置入不少旁白，對於新移民姊妹的狀況進行補充，並提供導演自身的詮釋觀點，整部紀錄片仍以阮金紅的聲音為主軸。

肆、「他者」眼中的「我們」：母國觀點的挪用

若是解說和參與模式是受到蔡崇隆影響的創作美學，那麼「母國觀點」的使用即是阮金紅的突破與創新，在蔡崇隆的臺灣男性觀點之外，開啟新的切入點。作為一個越南裔的創作者，阮金紅所擁有的文化資本和跨國移動性（transnational mobility）深深影響其創作。在多次返回原鄉越南的旅程中，藉由攝影機記錄家鄉風光，並且與被攝者的母國親友進行訪談，因而豐富且深化了紀錄片的內涵，母國觀點的引用更建立東南亞新移民紀錄影像的另一種詮釋空間。《失婚記》開門見山地以越南風光的空景建立觀點，以返鄉作為敘事，阮金紅從臺灣的住所出發，搭上巴士、飛機跨越海洋回到越南，機艙外藍天與白雲作為飛行的隱喻，點明移民者身分。抵達越南時，與前來接機的家人一起乘坐計程車，手持攝影機記錄沿途的街景，大量的摩托車，寫著越南語的市招，路邊賣菜的小販，河流上的扁舟，綠油油的農田與正在耕種的農夫，我們跟著鏡頭彷彿也到達了越南，紀錄片提供了一扇窗得以觀看陌生的國度與當地人的日常生活。阮金紅在影像剪輯上，以開頭建立觀點，帶入原生國越南的視角，一方面強調越南裔移民的身分，透過原鄉的探親之旅，確立與原生家庭的關係與連結；另一方面，有別於臺灣導演侷限於以臺灣為主軸的單一視角，原鄉與異鄉的雙重對照，使相互對話與理解成為可能，由東南亞新移民親友構成的多種訪談與陳述，在抽絲剝繭之中亦使跨國婚姻的動機、過程與參與者的處境透明化、複雜化。

對比新聞媒體時常報導的逃跑、失婚、淘金或者賣淫等新移民女性的負面形象，究竟跨國婚姻的具體過程和新移民自身的處境是如何呢？《失婚記》以不同受訪者的對談為基調來再現新移民女性與其親友的觀點，包括被攝者與其子女、父母或朋友，特別是母國的親友更是新移民自拍影像的特色，受訪者的選擇在紀錄片的製作中別具意義，這些受訪者皆在新移民女性的生命歷程中扮演不同的角色，藉由訪談得以將新移民女性的生命圖像拼湊地更為完整。阮金紅紀錄片的母女／子關係在此中極為關鍵，導演在影像呈現上對於受訪者的母親和小孩的著墨甚多，如《失婚記》的金鈴與宜筠，《飛海媳婦》的蓓海及其兒女，這些紀錄片大多呈現男性缺席與消音的狀態，僅有少數幾位男性現身，雖然無法同時對照臺灣男性與新移民女性的觀點與經驗實有遺憾之處，但是阮

金紅選擇以新移民女性為主軸，形成透過母系來建構女性主體的模式，目的在於藉由拍攝紀錄片賦予新移民女性發聲的途徑，體現跨國女性的連結。在述說阮金紅自身的經歷中，取景於越南家中，首先透過一個特寫鏡頭，在攝影機中導演成了受訪者，自我揭露婚姻失敗的原因：「那個 2003 年，有回來這邊住了四個多月，（前夫）也是賭博，然後打我，他大哥也會對我很兇，然後趕我。」從鏡框裡，觀影者得以察覺她對於第一段婚姻的無奈，但是因為女兒，她決定更勇敢。「其實在我 2008 年離婚的時候，我真的過得很辛苦，別人看不起我，工作也不順利，常失業，有時我和女兒一餐只能吃一個便當。」但是因為母職與責任，讓她擁有生存與前進的勇氣和力量，再一次驗證子女在跨國婚姻中所扮演的關鍵角色，他們成為這些新移民女性失婚後珍貴的資產與支柱。

女性聲音是《失婚記》的主軸，體現女性經驗與反思的重要性。訪談作為被攝者得以發聲的主要管道，關於跨國婚姻的思考與多方辯證都在拍攝過程中呈現出來。首先在描述阮金紅自身的經驗時，導演訪問她的母親對於自己嫁到臺灣的想法，母親以越南語回應：

金紅是我的第四個小孩，她嫁到國外。她小時候就跟父母在稻田裡幫忙，她對父母很孝順，我很疼她，她很少出去玩，都在家跟父母做事。從來沒有去過那麼遠的地方，沒想到一出去，就跑去臺灣，小時候擔心她，現在她結婚，我還是會擔心，我沒辦法時常關心她，那種擔心是媽媽給小孩的愛，看到她幸福我就開心了。

母性的關愛是重要的母題，這段訪談除了道出為人母親的心疼與不捨之外，事實上也反映在原生家庭人人是寶貝，但是經歷跨國婚姻之後卻得到不平等的對待與歧視之反差，其中的失落感在金紅母親的特寫鏡頭中流露。正因為紀錄片的製作，使得原生家庭的親人有了發聲的機會，傾訴對女兒跨國婚姻的擔心與不安，同樣具有妻子與母親的身分能夠感同身受，在此可看出導演有意透過母親的訪談，自己的現身說法，將自身與母親、臺灣與越南連結，展開跨國的對話，同時再次凸顯這部紀錄片是以女性聲音為主的特質。

《失婚記》的第一個個案金鈴，因為前夫的家庭暴力帶著女兒宜筠回到越南，為了更進一步追溯失婚的原因，挖掘這些新移民女性的現況，阮金紅回到越南進行拍攝，除了被攝者本身，她們的親戚朋友也都接受採訪。受訪者之一是金鈴的母親，導演使用特寫來呈現母親對女兒的關心，金鈴母親在鏡頭前描述金鈴返鄉後的狀況：「金鈴看起來心事重重，我問金鈴妳怎麼這麼悶，她說他們睡覺三四個月都不碰對方，各自蓋棉被。她說跟老公在一起，感覺像木頭一樣，我就跟金鈴說，不然妳就留在越南，沒有幸福，妳回去臺灣做什麼？」金鈴在臺灣的婚姻狀況並非由自身訴說，而是透過母親的口中得知，前文所提及的家暴亦是女兒宜筠所揭露，多方視角的交織得以還原並且建構出較為完整

的真實。此外，主流媒體時常報導東南亞女性透過婚姻來臺灣，往往是經濟因素，在《失婚記》中，導演以金鈴母親的見解提供另一種思考的空間：

2005 年，這裡有很多人嫁到臺灣，因為當時我家很窮，我跟金鈴說，妳嫁到臺灣可以有些錢，到最後什麼都沒有，她還留八錢黃金與三萬臺幣在臺灣。

後來她有跟她老公說，錢和黃金藏在什麼地方，怕老公沒注意，就丟垃圾桶很可惜，她老公拿出來後，就把錢花掉了。金鈴打電話過去，假裝生病，叫他把錢寄過來，他就不寄。如果愛金鈴，就寄錢過來讓她治病。

這段陳述指出兩個觀點，一是東南亞新移民跨國婚姻中經濟資本的交換，另一是母國親人對臺灣的觀感。導演以鏡頭不避諱且坦白地回應主流媒體所報導的新移民女性跨國婚姻的目的之一：金錢，東南亞女性與臺灣男性結婚時所懷抱的改善生活的憧憬，實踐向上流動性（upward mobility），並且希冀可以幫助原生家庭。然而，《失婚記》的五位被攝者所經歷的跨國婚姻卻都以失敗收場，並沒有真正實現當初的願望。另一方面，金鈴母親對於臺灣女婿的觀感也多以負面評價，在這段訪談中，除了特寫以外，導演還採用音像不同軌的方式，在金鈴母親描述女婿處理金錢的方式時，畫面則以多張金鈴的結婚照搭配金鈴母親的聲音，結婚照所流露的幸福感，對比金鈴母親的失落與指責，音像不同軌的策略形成強大的張力，亦是一種控訴，體現金鈴母親對於女兒跨國婚姻失敗的傷心與不捨。

除了金紅與金鈴的母親外，玉蘭的兄長與父親也接受訪問。不同於其他被攝者實踐母職的方式，玉蘭因經濟狀況無法負擔，而選擇將女兒佳雯留在越南交給父親與兄長扶養。玉蘭對於自己的婚姻狀況也有所保留，不曾透露，原生家庭僅由將女兒送返一事推測，玉蘭的三哥表示：「把佳雯留在越南，也大概瞭解原因了。可能佳雯爸爸不愛她，所以玉蘭才會帶佳雯回來這裡住，我跟她說，如果在臺灣活不下去，就回來這裡，這裡也可以活得很好。」玉蘭父兄的受訪內容點出跨國隔代教養（transnational grandparenting）的問題，玉蘭的處境體現跨國婚姻之不易，返鄉也是一種出路，臺灣不再是唯一的目的地，也並非所有的跨國婚姻都可以成就幸福的童話故事。《失婚記》中的母國親友訪談，無疑建立原生家庭作為避風港的隱喻。

從上述受訪者的選擇可知，正因導演阮金紅的族裔身分、跨國移動性與文化資本讓她可以在臺灣與越南間進行拍攝，也因此讓作品具備跨國的觀點，得以使臺灣的觀影者理解新移民女性在遠方的家人和朋友如何看待這樣的跨國遷移與婚姻方式，在此阮金紅擅用其族裔身分、語言優勢和性別角色，不僅能深入探索新移民女性的經驗，同時亦能納入越南親友的視角，反覆思考臺灣和越南之間的跨國婚姻。

伍、「面向臺灣」：雙向對話的可能

前文關於《失婚記》敘事策略與母國觀點的討論，在在指出阮金紅作為一個越南裔新移民女性導演的身分如何影響她創作出有別於臺灣導演處理新移民議題的紀錄片，而在探討「如何拍」與「拍什麼」兩大議題之後，接續引起關注的即是「拍給誰看」與「為何而拍」的拍攝目的與紀錄片所欲對話的對象之論題。以紀錄片作為一種再現生命經驗的模式，究竟拍攝的目的為何呢？以發聲的可能性來說，Hamid Naficy 談到腔調電影（accented cinema）時，討論了離散導演的發言議題，他認為許多導演移民到西方之後，擁有了言論自由，使得電影中所欲傳達的訊息能夠被聽見，而他認為 Gayatri Chakravorty Spivak 所質疑的「底層人民是否能發言？」，應該修正為「底層人民是否能被聽見？」在全球化的世界中，原生國與移居國之間的交流與對話，使得被聽見成為可能。⁴⁰本文前述分析亦點出了東南亞新移民女性的能動性，然而誠如 Naficy 所述，發聲之外，更重要的是能否「被聽見」。聽見使彼此的對話與交流成為可能，移居國的本地人與主流社會聽見與看見生活在同一塊土地上的移民，進行多重協商，並且翻轉原有的刻板印象與觀感。職是之故，阮金紅的自拍影像即是讓新移民的聲音被聽見的一種實踐方式。

「如何被聽見」的首要因素即是語言，若是雙方以一方無法理解的語言進行對話，那麼溝通即無效。觀察阮金紅的紀錄片，發現其中的聲音主要有兩種，其一是中文，使用在訪談新移民女性被攝者，以及導演擔任的旁白；其二是越南語，在越南進行田野調查與訪談的部分以此呈現，搭配中文和英文字幕。語言的選用，指向一種新移民在地化的途徑，於此同時也展現了雙向溝通的意願，向主流社會發聲的企圖。作為一個越南裔的新移民導演，阮金紅的作品亦展現了 Naficy 所提出的「腔調電影」之多元語言、腔調與口音的特質，⁴¹在她的作品中，新移民女性的中文帶有腔調，透露其外國人身分，但是這也同時印證了在既有的多語文化景觀之外，來自東南亞的新移民因文化的異質性為臺灣的文化生產場域注入更豐富的色彩。

其次，紀錄片作為一種澄清誤解與翻轉污名化的媒介，在東南亞新移民的媒體再現中，經濟考量一向被視為新移民跨國婚姻的主因，不論是臺灣主流的觀點，或者是新移民的家人，兩方似乎都傾向於此看法，前文已針對《失婚記》的第一個被攝者金鈴母親的陳述討論母國親友的觀點。這部紀錄片的後半部拍攝了兩場結婚典禮，臺灣的婚禮是第三個受訪者玉蘭，與臺灣男性彥戎再婚，接受訪談時，彥戎表達對玉蘭的想法：「爸媽就是對小蘭有所瞭解，她不是像別人說的這樣。誰沒有過去，過去的事就算了，那我……我想要的是現在，這樣的感覺，我感覺對了就好了。當然我的，我是比較重視現在還有未

⁴⁰ Naficy, Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001), pp.11.

⁴¹ Naficy, Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, pp.22-24.

來。」在整部紀錄片中鮮少出現男性，但是在玉蘭再婚的片段中，導演特別對彥戎進行訪談具有目的性。一般而言，對於再婚女性存有既定的負面社會觀感，那麼對於一個再婚的新移民女性，大眾的普遍看法或許更為排斥且責難。然而，在彥戎的陳述中，我們可以察覺彥戎與父母皆是開放且坦然接受玉蘭和她的過去。再者，彥戎的這段話頗為感人，表現他對玉蘭的理解、尊重和愛。這一段的訪談和剪接，都可以看出導演刻意安排一個臺灣男性的正向觀點，作為重構新移民女性主體的佐證，即使在這個片段中，大部分的影像都還是聚焦在玉蘭辛勤工作的身影，但是置入臺灣男性聲音，有效地彰顯新移民女性轉化失婚狀態，並獲得臺灣人的認可與接納。

接續這樣較為正向的基調，導演阮金紅有意識地透過影像翻轉一般人對新移民的刻板印象，強調新移民女性對於幸福與愛的基本渴望，如同導演擔任的旁白在片尾所做出強而有力的總結：

我們新移民姐妹嫁來臺灣，常被人看不起，認為我們是為了錢才來的。其實，我們跟臺灣人一樣，也需要幸福，只是誰能保證，我們一定能碰到好的伴侶呢？很多失婚的姐妹，在臺灣很孤單，又沒有家人依靠，只能默默的離開。像我自己雖然離過婚，但是我並不放棄追求幸福，我想，金鈴、玉蘭、阿詩、美麗，她們也跟我一樣，只是各走不同的路而已。

導演再一次重申幸福是這些新移民女性和她們的家人所共同追求的最終目標，點出金錢並不是跨國婚姻的主要原因，更重要的是這些女性並不是用以交換經濟資本的商品，她們事實上都經歷了許多挫折與困境，不管留在臺灣或離開，這部紀錄片所要呈現的是她們在生活中擁有的勇氣，能夠結束不幸福的婚姻，靠自己的能力撫養小孩，並且再一次尋找幸福，在在展現作為女性的能動性。

除了《失婚記》外，阮金紅的另一部紀錄短片《飛海媳婦》承繼一貫的拍攝目的與手法，以「面向臺灣」的目標，試圖向臺灣觀影者發聲。《飛海媳婦》以單一被攝者——越南裔新移民女性「阮蓓海」為拍攝對象，阮蓓海與失聰的臺灣丈夫結婚，因此在語言溝通方面難上加難，使她的跨國婚姻充滿挑戰。從越南移居到臺灣後，與原生家庭的距離遙遠，家人的生老病死都無法直接參與，這部短片的後半段即是探討家人死亡而無法及時返鄉，以及越南與臺灣的文化差異與移民政策問題，使得新移民的生命旅程留下許多遺憾。《飛海媳婦》不同於《失婚記》體現的家暴所導致的失婚困境，臺灣丈夫與阿嬤的現身，刻畫臺越婚姻裡較為完整的家庭關係，阮蓓海自述公公與阿嬤對於自己的保護與關愛，尤其在此部短片中，導演阮金紅運用了許多鏡頭描繪蓓海與阿嬤的親密關係，例如一起參與姊妹會活動，阿嬤教導蓓海拜拜與祭祖的儀式，並肩牽手在田間散步等等，彼此跨越文化和語言的鴻溝，進而實踐與維護家庭的

幸福感。如同《失婚記》玉蘭與彥戎的婚姻，在這兩部作品中導演阮金紅試圖展演跨國婚姻中文化協商與彼此接納的可能。

《飛海媳婦》的後半段聚焦在蓓海回憶父親死亡當下無法返鄉奔喪的遺憾，此一事件不僅描述了新移民的悲傷與無奈，也點明臺越喪禮的文化差異，在片中強調兩國的不同之處，並試圖引起觀影者的注意與理解。導演使用特寫鏡頭，拍攝阮蓓海回顧聽聞父親死訊時的景象：

爸爸走了。對啊，那時候我很想說，我可以長一對翅膀，馬上就飛回去。可是沒辦法，然後剛好是禮拜六。然後就是禮拜六，我們政府也沒有在辦什麼證件，那時候他們說，有一種就是可以五年的簽證，就是拿到了，可以馬上買機票飛回去，可是那個消息我通通不知道。過了四天，那個證件才會辦好，只能看他的照片懷念。啊已經埋了啊，因為我們越南就是沒有錢的國家，不像這邊有那個冰箱，可以冰屍體，他們那個經過三天，一定就是埋下去了。

搭配蓓海淚流滿面的特寫鏡頭，以喪禮來凸顯臺越文化的差異，越南沒有冰櫃，屍體無法保存太久，必須立刻下葬，在遠方的親人無法立即返鄉奔喪，而造成終生難解的遺憾。此外，這部片也反映臺灣移民政策中簽證與身分證的問題，由於越南裔的新移民取得臺灣身分證前必須放棄原生國的國籍，因此返鄉需要申請越南簽證才得以入境，造成返鄉時間的延宕與難以彌補的缺憾。在這部短片中，導演以特寫鏡頭捕捉阮蓓海的現身敘述，引起觀影者對於簽證與越南喪禮文化的關注，回應紀錄片作為一種不同文化交流的橋樑，在鏡頭之中揭露差異，使觀影者了解被攝者蓓海的傷痛來源。

值得注意的是在這個片段中，導演阮金紅與被攝者阮蓓海「一起說話」（speaking alongside）的敘事策略，更是有意地經營「面向臺灣」的創作策略，在蓓海回溯父親過世的心境時，刻意介入性地提問：「所以我們很多姐妹都在這邊，就是很多遺憾，可是你覺得大家都知道我們這種心情嗎？」特寫鏡頭下，蓓海一邊擦眼淚，一邊回應：「他們體會不到，他們臺灣人是體會不到的。」接著是一段沈默的停格。關於導演的提問與被攝者的回應，皆指向紀錄片所設定的目標觀影者——臺灣人，對於這種遺憾與傷痛的不理解與無法體會。紀錄片的製作，正是試圖喚起注意與理解，並且希冀在紀錄片的觀影時，兩方互相對話的發生。《飛海媳婦》以阮蓓海的第一人稱敘事為主軸，回應了Rabinowitz所提出的敘述主體轉向的論點，讓觀影者可以更接近且認同敘事者，亦體現阮金紅的影像創作不僅奪回了自我再現的詮釋權，同時也建構在臺灣的發言位置。

陸、小結

本文以阮金紅的兩部紀錄片《失婚記》和《飛海媳婦》為例，指出東南亞新移民藉由影像紀錄來發聲是一種直接且有效的方式，阮金紅的紀錄片正因自身的族裔和性別身分引發迴響，東南亞新移民女性的聲音和生命經驗所交織而成的敘事，提供女性跨國婚姻和移動的另類觀點，藉由影片拍攝，促成不同社會關係和文化背景的女性主體相互協商，新移民女性的自述能夠有效地呼應且呈現導演所欲傳遞的觀點，更重要的是透過紀錄片的完成，得以介入臺灣的文化生產，提供東南亞新移民的視角與聲音，同時也形塑臺灣社會中多元文化的想像。

在既有的文獻資料中，研究者都認為新移民的自拍紀錄片具有賦權的功用，基於前行研究的論點之上，本文進一步指出阮金紅紀錄影像中三個層次的敘事策略，包括紀錄片生產中的多重身分、母國視角的挪用以及面向臺灣的目的，回應紀錄片研究的三大議題：「拍什麼」、「怎麼拍」與「為何而拍」，其中國族身分扮演重要的角色，對其影像創作產生極為深厚的影響。首先，紀錄片的被攝者之選擇與關係的建立，作品可見被攝者（在臺灣的東南亞新移民女性）及其親友能夠在鏡頭前自然地傾訴，同時能夠獲得原生國（越南）親友的同意進行採訪，阮金紅的身分（同為越南人）具關鍵因素，容易與被攝者建立關係，且能以越南語對話，這些都是臺灣導演在拍攝東南亞新移民題材時經常遇到的關卡與侷限。

其次，紀錄片亦回應詮釋權的議題，越南裔導演所製作的紀錄片正是「反抗被再現」的最佳媒介，從被攝者的身分轉化為拍攝者，主導再現的策略與權力，揭露跨國婚姻中新移民女性所經歷的困境，美好生活與幸福的企求，更重要的是希冀被尊重與被認同的平等對待。阮金紅的影像實踐了自我再現的目標，也讓新移民在鏡頭下現身與發聲，達到紀錄片傳遞訊息與讓新移民女性發言的功能。

最後，除了自我再現以外，阮金紅更積極地開創紀錄片作為推動與臺灣社會和觀影者雙向對話的空間。在移民研究中，認可（recognition）與認同（identity）同等重要，得到移居國的尊重與接納，往往是移民所渴望的結果。獲得認可的首要條件即是被看見與聽見，阮金紅採用的敘事策略在在顯現「面向臺灣」的創作目的，不再是消極地沉默或者由他人代言，而是積極正向地從事紀錄片的生產與文化活動的推廣，並且建立自我的發言位置，更重要的是使臺灣與東南亞國家的對話產生不同的可能。本文嘗試指出阮金紅紀錄片的敘事策略與創作目的，在建構自我主體性之外，創作者有意識地以紀錄片啟動雙向對話，而以東南亞新移民為題材的影像也豐富臺灣的文化地景與族群關係。

謝誌

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：當代臺灣電影中的移動者與跨國性」（MOST 108-2636-H-152-001）部分研究成果。本文修改期間，承蒙兩位匿名審查者與編輯委員提供的寶貴建議，獲益良多，至為感激。特別感謝蔡崇隆、阮金紅導演提供影片、接受訪談並分享創作歷程，以及研究助理蔡詠絮、游育寧協助資料搜集與論文校稿。

附錄：《失婚記》被攝者背景資料表

被攝者	國籍	子女	親友受訪	婚姻狀況
金紅	越南	女兒（羽真）	有	離婚，再婚
金鈴	越南	女兒（宜筠）	有	離婚，再婚
阿詩	越南	兒子（善仁）	有	分居未離婚
玉蘭	越南	女兒（佳雯）	有	離婚，再婚
美麗	印尼	無	無	離婚

參考文獻

一、中文書目

- 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》，42: 1-37。
- 王慰慈（2003a）。〈女人拍女人的故事：以「春天——許金玉的故事」和「飄浪之女」為例〉，《婦研縱橫》，68: 18-29。
- （2003b）。〈台灣紀錄片的類型發展與分析——以 Bill Nichols 的六種模式為研究基礎〉，《廣播與電視》，20: 1-33。
- （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。
- 吳美麗（2017）。〈阮金紅《失婚記》的影像再現與女性視角〉，國立政治大學台灣文學研究所（編），《想像共同與差異：第 14 屆全國台灣文學研究生研討會論文集》，頁 288-313。臺南：國立臺灣文學館。
- 邱貴芬（2016）。《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》。臺北：國立臺灣大學出版中心。
- 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》。新北：天主教輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 柯婉青（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（2002）。《流離尋岸：資本國際化下的「外籍新娘」現象》。臺北：台灣社會研究叢刊。
- 夏曉鵬主編（2005）。《不要叫我外籍新娘》。臺北：左岸文化。
- 許如婷（2016）。〈台灣女性影展：女人的性別意識覺醒、自書與賦權〉，《真理大學人文學報》，18: 1-22。
- 陳燕禎（2008）。〈台灣新移民的文化認同、社會適應與社會網絡〉，《國家與社會》，4: 43-99。
- 游婷敬（2006）。〈女導演的天堂——台灣紀錄片女導演縱論〉，社團法人台灣女性影像學會（編），《女性・影像・書》，頁 217-227。臺北：書林。
- 黃玉珊（2006）。〈女性影像在台灣——台灣女性電影發展簡史〉，社團法人台灣女性影像學會（編），《女性・影像・書》，頁 235-260。臺北：書林。
- 蔡慶同（2012）。〈再現弱勢：從《月亮的小孩》到《水蜜桃阿嬤》〉，《文化研究》，15: 117-146。
- 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》，頁 225-248。臺北：巨流。

二、中文譯著

Rabinowitz, Paula (2000)。《誰在詮釋誰：紀錄片的政治學》，游惠貞譯。臺北：遠流。

三、英文書目

- Chiu, Kuei-fen (2012). Documentary power: Women documentary filmmakers and new subjectivities in contemporary Taiwan. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 26, 1: 169-181.
- Hsia, Hsiao-Chuan (2006). Empowering 'Foreign Brides' and community through Praxis-Oriented research. *Societies without Borders*, 1: 93-111.
- (2007). Imaged and imagined threat to the nation: The media construction of 'Foreign Brides' phenomenon as social problems in Taiwan. *Inter-Asia Cultural Studies*, 81: 55-85.
- Naficy, Hamid (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Nichols, Bill (1994). *Blurred boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University.
- Ruby, Jay (2000). *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

四、電子資料

- 王菲菲（2018）。〈飛越海洋後的此岸人生——專訪阮金紅導演〉。公視《開鏡》季刊，網址：https://medium.com/@PTS_quarterly/%E9%A3%9B%E8%B6%8A%E6%B5%B7%E6%B4%8B%E5%BE%8C%E7%9A%84%E6%AD%A4%E5%B2%B8%E4%BA%BA%E7%94%9F-%E5%B0%88%E8%A8%AA%E9%98%AE%E9%87%91%E7%B4%85%E5%B0%8E%E6%BC%94-65301d74f1d6。點閱日期：2019年11月14日。
- 外籍配偶（含大陸、港澳地區人民）統計資料（2020）。中華民國內政部移民署，網址：<https://www.immigration.gov.tw/5382/5385/7344/7350/8887/?alias=settledown>。點閱日期：2020年6月5日。
- 阮金紅（導演）（2012）。《失婚記》（紀錄片）。Twinflows出品。
- （2014）。《飛海媳婦》（紀錄片）。Twinflows出品。
- 林侑青（2016）。〈【老外愛台灣】拍片紀錄新移民姊妹失落的幸福！阮金紅：感恩台灣帶給我的一切〉。《美麗佳人》，網址：https://www.marieclaire.com.tw/lifestyle/whats-hot/21532/page_4。點閱日期：2019年11月20日。

- 曾文珍（導演）（2011）。《夢想美髮店》（紀錄片）。臺北：財團法人公共電視文化事業基金會。
- 新北市政府（2016）。〈紀錄片導演——阮金紅〉（《幸福新民報》，第3季第2集）。網址：<https://www.youtube.com/watch?v=I1zd9RzsE7E>。點閱日期：2019年11月14日。
- 蔡崇隆（導演）（2003a）。《我的強娜威》（紀錄片）。臺北：財團法人公共電視文化事業基金會。
- （2003b）。《黑仔討老婆》（紀錄片）。臺北：財團法人公共電視文化事業基金會。
- （2003c）。《中國新娘在台灣》（紀錄片）。臺北：財團法人公共電視文化事業基金會。
- 蔡崇隆、阮金紅（導演）（2013）。《可愛陌生人》（紀錄片）。Twinflows出品。
- （2016）。《再見，可愛陌生人》（紀錄片）。Twinflows出品。
- 賴麗君、彭家如（導演）（2016）。《神戲》（紀錄片）。新北：天馬行空數位有限公司。
- 賴麗美（導演）（2018）。〈阮金紅的新移民書寫〉。財團法人公共電視文化事業基金會，《藝術很有事》系列紀錄片第24集之3，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=o6Jbwiww5JM>。點閱日期：2019年11月14日。
- 〈外配基金更名「新住民發展基金」〉（2016）。新住民培力發展資訊網，網址：http://ifi.immigration.gov.tw/ct.asp?xItem=289&ctNode=36461&mp=ifi_zh。點閱日期：2019年11月20日。
- 「越在嘉文化棧」臉書專頁。網址：<https://www.facebook.com/Khu%C3%B4n-vi%C3%AAn-v%C4%83n-ho%C3%A1-Vi%E1%BB%87t-Nam-%E8%B6%8A%E5%9C%A8%E5%98%89%E6%96%87%E5%8C%96%E6%A3%A7-415137728846185/>。點閱日期：2019年11月17日。

Toward Taiwan: Viewpoint of Homeland and Two-way Communication in Nguyen Kim Hong's Documentary Filmmaking on Southeast Asian Immigrants

Hsin-Chin Evelyn Hsieh¹

Abstract

This paper explores the narrative strategy of documentary filmmaking on Southeast Asian immigrants in Taiwan with a focus on Nguyen Kim Hong's cinematic works to tease out how ethnic and gender identities have influenced her filmmaking. The first strategy is to adopt the viewpoint of homeland through traveling and filming the host state Taiwan and the homeland Vietnam. By interviewing relatives in the homeland in Vietnamese language, what sorts of implications does the specific viewpoint carry? Secondly, what sorts of social functions have these documentaries embodied by revealing migrant women's challenges in Taiwan? This paper mainly focuses on three aspects of documentary filmmaking: what to film, how to film and film for what, and demonstrates that these documentaries contribute to new immigrants' visibility and self-positioning in the contemporary cultural field as an approach for two-way communication between local Taiwanese and immigrants. More importantly, it proposes that migrant women have been retrieving the authority of speaking for themselves, and these documentaries engender the possibility of interaction between the host state and the homeland.

Keywords: documentary, Southeast Asia, migrant woman, transnational marriage, viewpoint of homeland

¹ Assistant Professor, Graduate Institute of Taiwanese Culture, National Taipei University of Education
Corresponding Author: Hsin-Chin Evelyn Hsieh, E-mail: evelynh@mail.ntue.edu.tw
Received: 2019/08/06; Accepted: 2020/04/16