

# 移工議題影像化

## 當代台灣紀錄片的職場空間與生命政治\*

謝欣苓\*\*

---

### 摘要

近年來由於台灣社會的勞動力需求大增，移工人數快速攀升，然其所面對的權益剝奪與人權喪失值得更多的關注。本文以黃惠偵《八東病房》、盧昱瑞《水路——遠洋紀行》及阮金紅和蔡崇隆《再見，可愛陌生人》作為分析文本，探究當代台灣紀錄片如何再現東南亞移工，並透過鏡頭揭露移工的職場困境；當法律規範和社會結構將移工納入性的排除，影像作品又如何展現移工的職場空間與生命政治？本文主要探討三個問題：（一）移工在勞動過程中的生命形式；（二）職場空間和移工主體的動態建構；（三）移工與雇主、台灣人之間觀看與被觀看的關係，是以釐清移工紀錄片所欲傳遞的觀點和移工議題的反思，剖析移工生命所受政治經濟結構之影響。本文藉由檢視極具政治性的紀錄片所再現的東南亞移工影像，指出紀錄片作為一種發聲工具和批判媒介，在弱勢發聲的基調之外，以影像介入結構性問題與法律制定的倡議仍有其局限性。

關鍵詞：紀錄片，移工，職場空間，裸命，生命政治

---

\* 本文109年8月11日收件；111年1月6日審查通過。

\*\* 國立台北教育大學台灣文化研究所副教授。

# Visualizing Migrant Worker Issues

## Workplace and Biopolitics in Contemporary Taiwan

### Documentaries

Hsin-Chin Hsieh\*

---

#### Abstract

In response to the urgent need of labor force in Taiwan, the population of international migrant workers has been growing in recent decades. The difficulties these workers have undergone, such as exploitation and encroachment on rights and humanity, are noteworthy. With the case studies of *Hospital Wing 8 East*, *Squid Jigging Fishing Boat*, and *See You, Loveable Stranger*, this essay examines how contemporary Taiwan documentaries represent socially-marginalized Southeast Asian migrant workers and carve out their predicaments in the workplace. As migrant workers are inclusively excluded by the law and the social structure in Taiwan, how do these documentaries respond to the biopolitical situation manifested in the workplace? This essay looks into three research questions: (1) migrant worker's form of life in the labor process; (2) the dynamic construction between migrant worker's subjectivity and workplace; (3) the relation of seeing and being-seen among migrant workers, their employers, and Taiwanese people in general. I argue that these sociopolitical documentaries as a tool of representation and critique visualize and embody the relevant issues. However, though the films have returned a voice to the voiceless, the possibility of calling attention to the policy initiative of migrant workers' human rights in Taiwan through documentary filmmaking is still limited.

Keywords: documentary, migrant worker, workplace, bare life, biopolitics

---

\* Associate Professor, Graduate Institute of Taiwan Culture, National Taipei University of Education.

# airnti

## 移工議題影像化

當代台灣紀錄片的職場空間與生命政治\*

謝欣苓

### 一、前言

根據勞動部統計，目前有超過七十萬的移工在台灣工作，主要來自印尼、越南與菲律賓等國家，<sup>1</sup>依工作類別可分為兩類：社福移工從事看護工作或家務勞動，產業移工則多從事製造業或漁業，職場環境艱困與勞力剝削為其面臨的兩大生存困境。移工提供台灣大量的勞動力，但是政策面仍存在嚴重的結構性問題，未受社會與政府的重視。口耳相傳和大眾媒體報導的經常是片面且帶有歧視與刻板印象的移工訊息，也鮮少深入挖掘移工的勞動經驗或者檢視政府政策，民眾能夠接收移工相關資訊的來源太少，使得移工議題難以受到關注。

具有知識與訊息傳遞功能的紀錄片，自一九八〇年代新紀錄片蓬勃發展以來，即與社會運動高度連結。當綠色小組成員帶著攝影機走上街頭，其拍攝動機直指主流媒體的壟斷，企圖透過影像介入，反媒體壟斷（邱貴芬 2016: 20-26）；戴伯芬、魏吟冰指出反主流媒體「其興起的政治社會背景，使得他們一開始便自許為社會運動的記錄者、弱勢團體的代言人」（1992: 46），展現讓邊緣族群現身、為弱勢發聲的功能。此外，亦

---

\* 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 110-2636-H-152-001）部分研究成果。撰稿與修改期間，承蒙諸位審查人、編委會與詹閔旭教授的寶貴建議，在此致謝，並感謝蔡崇隆與阮金紅導演的影像授權、研究助理蔡詠絮與高于婷的校稿協助及研究生蔡天享與陸治豪的資料提供。

1 移工人數統計，參閱勞動部網站（2021a）。

有研究者以「另類媒體」稱之(吳永毅 2020: 10)。管中祥將另類媒體與文化實踐連結,指出弱勢族群發聲的重要性:「透過種種的文化生產與行動,將庶民藝術結合社會運動,尋求社會對話,對抗既有價值。……大多數邊緣社群,在主流媒體中往往得不到『再現的話語權』,而視覺社運就是利用視覺的可見性作為抗爭的工具」(2011: 121),李淑君在分析《T婆工廠》與《彩虹芭樂》時,亦主張「文化文本的生產成為外籍勞動者的生命紀錄,也成為社會運動的策略」(2016: 244)。由此可見,紀錄片所兼具的社會意識與政治性,不但能夠將發聲權轉移至邊緣族群手上,更可以藉由視覺影像體現所欲傳遞的反抗意識,呈現那些長久以來在大眾媒體上鮮少現身的無聲者與其日常。

移工紀錄片相關的前行研究,聚焦在移工的情感與性別政治,黃宗儀、李紀舍以電影中的家庭喻象為分析重點,認為導演將移工再現為雇主家庭的一份子,形塑出和諧的關係:「透過移工在工作場域裡與台灣人近身接觸的經驗來肯定他們,視覺親密性因此轉化為強化認同移工的重要來源」(2011: 6),但是這樣的影像呈現,並沒有抹除國家治理對移工所產生的暴力。李淑君(2016)則分析《T婆工廠》與《彩虹芭樂》裡女同志移工離家與返家的過程中,如何在多重權力結構中協商進而重新製造家的意義和親密關係。情感與性別雖為移工紀錄片的兩大主題,但須留意導演以影像形式創作,事實上背後帶有更多的政治性與社會性,紀錄片作為再現移工議題的重要媒介,如同拉賓諾維茲(Paula Rabinowitz)所說:「紀錄片的深層意義不僅是記錄,更是改變世界——透過再現來要求具體效益——而這必須透過個人介入公眾生活的方式才能達成」(2000: 154),影像工作者的拍攝動機與手法,以及完成後的後續效用都值得深究。

延續一九八〇年代以來新紀錄片的精神,紀錄片的政治性在文化生產過程中扮演重要的角色。郭力昕論及此政治性時指出:

「介入政治」是指社會事物、文化現象或生活經驗的政治面向,是

否能被紀錄片揭示。這也是「介入政治」和「去政治性」的紀錄片之間的區別。如果沒有這樣的揭示，有價值的紀錄片素材可能面臨被人僅僅以個人化的角度來理解，或將之視為例外、奇特之經驗的風險，進而對觀眾造成一種效應，使他們觀看紀錄片時，僅止於把它當作一則人物故事或社會奇觀／情感消費。(2014: 32)

由此思考移工紀錄片，當影像工作者以此為題材，不單單只是將移工的跨國勞動經驗影像化，更重要的目的是藉由紀錄片反思與移工相關的各種社會議題，試圖揭露大眾媒體所忽視的面向，如同郭力昕所述：「在任何題材裡，要提供觀者對生活周遭或更大範圍之世界的理解與認識。這個理解與認識，當然必須離開只是提供事物表象的真實、或淺層廉價的情緒感動」(2014: 112)，移工紀錄片以召喚觀影者的倫理行動為目的，使之留意國家政策、社會結構與勞資關係等層面的互動與角力，進而投入移工議題的關注與省思。

當代台灣社會中因階級與族群差異之故，移工時常被劃分至另一個治理的空間，劉紀蕙在分析隱形居民的負向政治範式時，即指出：「在當前全球資本流動的新自由主義社會，以公民身分所排除的負面空間，是來自外地、因為低薪而必須存在但卻處於暫時狀態的勞動力，處於底層之外非人位階的底層，不是完整主體，不必平等對待，可以輕易地以殖民模式壓迫與剝削，可以處罰、遣送出國，甚至可以如同廢棄物般丟棄」(2018: 199)，當移工的基本權益不受國家法律保障，可以隨意排除或棄置時，這些移工所處的職場與日常空間便成了一種近似「無法」的狀態。阿岡本(Giorgio Agamben)所描述的「例外狀態」(state of exception)可用以分析移工在台灣處境，此一概念定義為：「法與人類生命／生活之間關係的建立正在於法與某種『無法』之間關係的建立。簡單的說，『法』透過將自身以懸置的方式設定為無法，而將生命納入治理」(2010: 19)。在《神聖之人》(*Homo Sacer*)中，阿岡本即以空間的概念來定義司法政治秩序，主張例外狀態的主權結構是相對複雜的，並以內／外空

間的曖昧性來說明：「所謂的『外』不僅僅藉由封鎖(interdiction)或拘留(internment)而納入，更是透過司法秩序有效性的懸置，使之在例外與棄置中出現。這樣的例外並沒有從規範中抽離，反而是規範經由懸置產生例外，並且維繫它與例外的關係。……我們應該以『例外關係』(relation of exception)去定義這種極端形式的關係，藉著排除而納入」(1998: 18)。以台灣法律對國際移工的規範而言，亦可由這樣的內／外空間來思考，這裡所謂的「外」並非真實存在，這些移工因勞動機會進入台灣社會內部，但是從法律政策、雇主管理機制乃至一般大眾的觀感，都將移工視為邊緣全體，非我族類，劃分彼此的邊界。

主權、法律及其他政治權力對移工的管制，經常在邊界的概念上運作，這些權力並非截然地將移工排除、棄之不顧，而是採用「納入性排除」(inclusive exclusion)的機制：「主權(sov​er​eign power)將自然的、動物層次或任何形式的卑賤生命拋棄到常態社會之外，但那些生命並沒有因此就不受政治與法律權力的治理」(黃涵榆 2021: 116)，台灣政府以「外國人從事就業服務法」聘用移工，然而相較於本國籍勞工而言，並非所有的外籍移工都受到「勞動基準法」的保障，只有受僱工廠或社福機構的移工適用，其餘則不在此法保障範圍。儘管同在台灣的主權管轄空間內，但是移工在勞動過程中身體自主性受到限制，例如屈身雇主家中的看護工、工廠或漁船等封閉空間的產業移工等，他們因為法律與雇主的規範已然和社會失去連結，身處不穩定和不安全的身心狀態，亦無法與一般公民行使相同的權利。簡言之，以勞動力需求為名將移工納入社會內部的同時，卻又因為法律的差別待遇及其他政治權力的運作，導致移工遭受機制排除或者權益剝奪的結果。

除了上述以例外狀態來分析主權和法律所界定的空間和關係之外，阿岡本所提出的「裸命」(bare life)也適用於詮釋移工的生命情境。同樣在《神聖之人》中，阿岡本以裸命來描述「實驗對象」(Versuchspersonen) (1998: 154)的生命樣態：「他們被判死刑或者拘禁在集中營，進入所謂政治群體的特定排除狀態。準確來說，因為他們失去了所有我們習慣上

認為人類應具有的權利與期待，只是在生物層次上仍活著。他們身處在生與死、內與外的極限區，什麼都不是，只是裸命」(1998: 159)。阿岡本藉由納粹集中營的例子啟動現代政治空間下生命政治、主權與人權的思辨，進一步指出裸命是如何被製造出來，主權的權力如何在此中運作而生。他認為在例外狀態下，政治力量介入生命時，也剝奪了個體的政治生命，只剩下具有生物功能的肉身，喪失所有作為人應有的權利，這些個體處在生與死、人與獸、自然與文化的過渡地帶，被視為非政治意義上所定義的人，生命可任意受到主權者宰制並棄置。以此對應台灣政府治理移工的方式，在法律制定尚未周延，又急需引進勞動力的同時，移工在職場與日常空間的生命困境，例如工廠宿舍環境惡劣、多人共處一室、工時長、休假少、遭遇職場霸凌或性騷擾無管道求助，又或被視為邊緣的他者而受到歧視等，移工即是在這些政策的夾縫中求生，處於公民權與人權無限期被懸置的狀態，日復一日逐漸異化為僅剩下勞動功能的肉身，即為阿岡本所定義的裸命。

基於移工議題的重要性，影像工作者將職場空間與移工經驗議題化與影像化，藉以反思國家主權與移工生命政治的關係，進而實踐紀錄片為弱勢發聲的功能，同時亦期待促成移工權益的倡議。本文將探究當代紀錄片如何再現移工並揭露移工的職場困境，以黃惠偵《八東病房》(2008)、盧昱瑞《水路——遠洋紀行》(2017，以下簡稱《水路》)以及阮金紅和蔡崇隆的《再見，可愛陌生人》(2016)為分析對象，《八東病房》記錄在仁愛醫院照護三位年長者的菲律賓籍與越南籍移工，呈現移工在醫院工作所遭受的困境與全年無休的不人道待遇；《水路》拍攝一艘前往大西洋的遠洋漁船，聚焦於不同國籍的漁工在船上的勞動狀態與高壓管理；《再見，可愛陌生人》探討失聯移工離開雇主到農地工作的原因，揭露法律規範之外的灰色地帶、仲介費與聘僱機制的結構性問題。

就移工與法律的關係而論，《八東病房》的看護工依就業服務法而聘僱，<sup>2</sup>因受僱於私人雇主而非專業機構，未受到勞動基準法的保障，薪

2 社福移工相關法規，參照勞動力發展署全球資訊網說明(2020)。

資與福利皆為雇主和移工自行協調並簽訂契約，因而時常遭到剝削，面臨工時長、無休假或任雇主恣意支配等問題。這些移工的勞動場域是醫院，儘管雇主長時間缺席，但是移工的勞動規範仍為雇主所制定，醫院並無規範可束縛或保障移工，因此這些看護工屬於「部分無法」的狀態，即便雇主剝奪移工的權益，亦沒有相關法律可用來懲罰雇主或保障移工。《水路》的外籍漁工多數為境外聘僱，<sup>3</sup>並非就業服務法的管轄範疇，漁工與雇主的聘僱契約擬訂和簽署多在國外，實際情形難以掌控，即便設置遠洋漁業相關法規，受限於人力、空間與資源，政府也無法落實查核與監督的責任，因此漁工面臨勞動權益沒有保障的困境，而成為「法外」移工。當移工登上台灣籍漁船後，立即進入台灣法律管轄的空間，卻同時身處被法律排除在外的「例外狀態」。《再見，可愛陌生人》所關注的失聯移工，因不同原因主動或被迫離開原雇主，另尋工作機會，失去合法在台灣居留與工作的身分，因此這些移工置身於所謂「非法」狀態。延續上述所描繪移工在不同職場空間中，受到主權者及其權力所造成移工生命狀態的改變及其介入生命政治的程度多寡，可歸納出這三部紀錄片所揭露三種不同形式的「例外狀態」：「部分無法」、「法外」和「非法」。<sup>4</sup> 這三類類型的移工在法律和生活層面皆與台灣形成不同程度的連結，跨越國界進入台灣工作，本國法律已介入其生命，卻因法的不完善和納入性排除的機制造成移工權益未受保障，法律的無限期懸置導致移工在醫院、遠洋漁船或者農地等空間的生命樣態轉變。正因為移工與法律之間的曖昧性，擺盪於合法與非法之間，以及這些職場空間的不易進入，這三種例外狀態下的移工處境，鮮少在大眾媒體中報導或者納進

3 外籍漁工相關法規，參照勞動部網站說明(2021b)。行政院農業委員會漁業署另訂有「境外僱用非我國籍船員許可及管理辦法」作為聘用外籍漁工之依據，然而因聘僱地點為國外，實際運作情形較難受到台灣法律的實質保障(2019)。

4 因法律對移工的規範有別，不同類型移工所處的勞動情境具有差異性，因而這三部紀錄片指向不同的「例外狀態」，此一論點的深化來自兩位匿名審查人的提點，尤其是「『部分無法』、『法外』和『非法』」的論述架構源自其中一位審查人的建議，此架構對於本文的影像分析具有關鍵性的啟發，在此致謝。

主流論述，然而這些紀錄片所揭露的勞動情境與聘雇政策對移工所產生的層層結構性作用與壓迫，並體現不同類型移工所遭遇的困境，正是紀錄片所能演繹的政治性，影像工作者透過長期的田野調查，產生問題意識，藉由音像部署讓議題脈絡化並傳遞觀點。

如上所述，這些影像作品試圖處理三種不同「例外狀態」之下的移工身體政治與勞動治理，三部紀錄片的發行時間跨度超過十年，可見移工的生命狀態、職場空間和台灣法律修訂的演變過程，因此本文將透過影像的討論，回應三個主要問題：（一）移工在勞動過程中身處何種生命形式？（二）職場空間如何影響移工的主體形成？（三）移工與雇主、台灣人之間觀看與被觀看的關係為何？移工相關的前行研究多以社會學為主軸，本文希冀以文化場域為觀察對象，藉由極具社會性與政治性的紀錄片所再現的移工影像，是以思考紀錄片作為發聲工具和批判媒介，導演如何以鏡頭將其所欲深究的移工議題影像化。

## 二、病房裡的職場與日常：《八東病房》

黃惠偵《八東病房》以醫院的看護工為拍攝對象，記錄三位照顧長年臥病在床年長者的國際移工：菲律賓籍的Lisa、越南籍的阿英以及菲律賓籍的羅莉，以Lisa為主線，捕捉她照顧任爺爺的跨國勞動歷程，中間返回家鄉，再次回到台灣不久後任爺爺就因病去世了。黃宗儀與李紀舍的研究中，曾提及：「導演黃惠偵希望透過菲律賓看護工Lisa如何和任爺爺建立『準孝親』(quasi-filial)關係的故事，消除一般大眾對外籍勞工的偏見」(2011: 12)，兩位研究者進一步指出，影片中移工被雇主視為家人的親密性，雖然肯定了移工的勞動與貢獻，卻同時也強化了彼此之間的象徵邊界。《八東病房》所展演的看護工與其照護者之間的關係與情感，或許能感動觀影者，進而消除對移工的偏見，更值得注意的是這部紀錄片的場景設定在病房裡，病房這個空間如何定義移工與雇主之間的關係，移工的職場勞動與日常生活如何同時在病房中進行，試圖揭露移工的勞動狀況。

紀錄片的開頭以空鏡頭和字卡開門見山地告訴觀影者事件的發生地點：台北市仁愛醫院，用特寫鏡頭強調八樓病房的號碼與配置，再以中景帶出Lisa在窗台削蘋果，拍攝病床邊打電話的羅莉，以及身倚房門旁學習英語的阿英，在空間與人物上都作了清楚直接的交代，以鏡頭定調被攝者的工作空間與身分。景框之中，三位被攝者的身體都蜷曲在病房的一個角落，利用病房狹小的空間工作與生活，影像敘事之始，導演即以這樣的空間配置再現移工的勞動經驗，一方面揭露工作環境狹窄，生活品質差，另一方面也藉由這些畫面試圖引起觀影者的注意，在辛勞的長照工作中，移工肩負重任，因24小時陪伴在受照顧者身邊，並沒有真正的私人空間與時間。

影片的第一個部分，以相似的敘事模式介紹三位移工背景，以第一個被攝者Lisa為例，先以畫面帶出Lisa幫任爺爺抽痰、拍背與翻身，同時後置嵌入Lisa自述來台灣工作的原因作為旁白，自述中Lisa提到原先自己和丈夫都是公務員，在契約結束後失業，考慮到小孩教育，看護工又比產業移工的仲介費低，因此決定由她來台灣工作，將薪水匯回家鄉維持家計，丈夫則留在家鄉照顧家庭進行分工。阿英的丈夫因車禍受傷，需要大筆的醫藥費與孩子的教育費，所以來台擔任看護工。羅莉則是因和先生關係緊張，家中生意失敗，為了教育費到國外工作。這些家庭背景的揭露有助於觀影者理解移工離鄉背井來台求職的原因，目的往往與改善家庭經濟有關，而三位被攝者都不約而同提到子女教育費，藉由被攝者的自述，搭配畫面中的勞動身影，或可達到觀影者同理的效果，讓觀影者理解移工遠赴重洋到台灣，和一般人辛苦工作維持家計、養家活口並沒有不同。

影片的第二段敘事從Lisa到醫院的頂樓收衣服開始，曬衣服和收衣服都是日常生活的一部份，然而如此私密的行為卻是在公共空間進行，使得職場與日常空間沒有分界。到頂樓曬衣服的日常規律，是移工在繁忙的勞動中，唯一能夠看見陽光和透氣的自由時光，因長時間棲身病房，無法感受到外在環境與冷熱變化，亦影響了人的身心健康(黃惠

偵2019)。<sup>5</sup> 藍佩嘉在《跨國灰姑娘》中，挪用社會學家高夫曼(Erving Goffman)的「前後台」概念來分析移工的公領域勞動與私領域生活，她主張「家務移工利用商品、科技與其他人群的跨國流動，幫助她們重構社會空間。雖然空間可能成為施行勞動控制與族群隔離的工具，但空間也是移工們施展能動性的重要媒介」(2008: 220)，以家庭幫傭為例，藍佩嘉在訪問雇主的過程中，察覺雇主為了保護家庭，對於身為外來者的移工有所防備，使得「家」這個之於移工的工作「前台」，時時受到雇主的監視與控制，同時延伸到移工的私人生活與道德品格(2008: 221)。藍佩嘉討論的個案中，儘管移工受到雇主的管控，家庭幫傭仍有「前台」與「後台」的區別，用空間區隔出家戶空間，移工在私人空間與休假時仍可施展能動性。但是《八東病房》中的看護，卻毫無前後台之分，沒有屬於自己的隱私與休閒生活。例如，在病房裡所進行的私人活動之一是Lisa的朋友來和她一起慶生，她們利用病床邊的茶几與板凳，蹲坐著切蛋糕聊天，與身後躺在病床上沉睡的任爺爺形成對比，背後是職場，眼前是日常，再一次地彰顯移工的公私領域之難以分割。從阿岡本的自然生命(*zōē*)和政治生命(*bios*)出發，邱貴芬分析拍攝泰國和菲律賓移工的紀錄片《望鄉》(1997)時，觀察到這些契約移工(*contracted migrant worker*)身處於有別於「好生活」(*good life*)的裸命狀態，承受在異鄉工作的孤寂與剝削，台灣人所謂的「好生活」事實上是立基於受僱移工的裸命之上(2015: 156)。同樣的，《八東病房》不曾現身的台灣雇主，不也因為這些看護工日夜不休的勞動，忍受病房簡陋的生活空間，肩負雇主賦予的責任，雇主才能夠安心地正常生活，不需時刻守在病房裡？影片中台灣雇主的缺席造成移工的工時長，反映其身心自由遭受剝奪，職場與私領域

---

5 黃惠偵導演在訪談時提到此一場景，指出當時跟Lisa一起到頂樓，Lisa立刻說「好熱好熱」，這樣的反應體現移工長期在病房中工作，見不到外面的陽光，對於外面的溫差反應大，如同導演所述：「她因為長時間待在那樣的房間裡面，她對於這種環境的溫度，其實是已經有狀況了。我覺得那個東西對我來說就很重要，如果我沒有花那麼多的時間待在那個空間裡頭，我不會知道她們為什麼會有跟我那麼不一樣的感受」(2019)。

毫無切割，沒有離開醫院的自主權，這樣的情況導因於看護工未受勞基法保障。在身體受限的勞動生活中，Lisa逐漸失去與外部社會與世界的連結，進入喪失自由的裸命狀態，再次印證移工的生命形式是用以補充替代台灣雇主孝親與長照的責任。

家庭看護身處台灣政府權力管轄範圍內，但並不享有與本國籍勞工相同福利，病房作為「部分無法」的「例外狀態」空間，以雇主擬訂的契約內容為準則，掌控移工所有的工時與作息，移工毫無協商的機會，在重複的勞動過程中逐漸進入異化狀態。慶生活動發生的同時，影像所展現的構圖是以情感與非情感作為對比，前景是Lisa與朋友慶生，打電話給菲律賓的家人，流露真摯的情感，對比背景躺在病床上無法自由活動且失去意識的任爺爺，藉由鏡頭對比移工與其照護者，直指移工並非僅是具有勞動力的生產機器，而是帶有情感與思想的主體。

儘管Lisa的雇主並沒有時時刻刻在病房裡監督她的工作，但是被安排任爺爺身邊24小時無法離開，沒有休假，Lisa不能走出醫院從事休閒活動，即是對於Lisa的管控。此外，攝影機跟隨著Lisa在病房裡移動，她進到浴室盥洗、晾衣服，靠近擺滿藥物與針筒的桌子上擦保養品，也在熄燈、機器聲響不間斷的病房裡，躺在折疊床上休息睡覺，身體與行動被限制於病房的狹小空間中，無法和常人一樣保有睡眠與休息的自由。導演刻意在這個場景停格好幾秒，定格的畫面搭配著刺耳的機器運作聲和任爺爺的打鼾聲，以聲音與畫面作為雙倍印證，強調移工的睡眠毫無品質，必須在沒有隱私且備受干擾的環境中工作與生活。

導演聚焦移工在病房的起居生活，所要揭示的是移工在醫院的勞動工時長，工作與居住空間擁擠，公私領域無法切割。拍攝這部紀錄片時，這些看護工不在勞動基準法的保障範圍中，因此在醫院的外籍勞動者並沒有尋求協助與申述的管道，紀錄片的拍攝即成為一種發聲的方式，回應「另類媒體」的主要訴求，以影像畫面與聲音揭露移工處境。此外，值得注意的是影片中拍攝者與被攝者的關係，看護工與家庭幫傭往往是影像工作者較難處理與介入的題材，因為此兩類型移工的職場

空間往往是雇主家中、醫院或安養院，這些空間多具有私密性，外人難以輕易進入，且許多雇主對於移工受訪或者被攝都有所顧慮。在《八東病房》中，拍攝者與被攝者關係的中介者是台灣國際勞動協會(Taiwan International Workers' Association，簡稱TIWA)，導演黃惠偵因在TIWA工作而接觸到移工，期望藉由鏡頭讓移工的處境被看見，也讓觀影者開始了解一起生活在島嶼的這群勞動者(〈導演的話〉2008)。<sup>6</sup>

片中主要以觀察式與參與式兩種模式進行拍攝，導演並未在畫面中現身，訪談進行時，僅聽到少數幾句導演的提問，大量的畫面與聲音都是以移工為主，實踐紀錄片將發聲權還給無聲者的理念。導演特別剪入Lisa慶生的片段，從Lisa與家人通話的過程，觀影者可以理解會有這個慶生活動，是因為導演帶蛋糕來當禮物，Lisa在電話中對遠方的家人說：「有人送我蛋糕喔，還有人在攝影喔，是Meg，她是從TIWA來的。」以特寫鏡頭呈現Lisa的笑顏，從此片段可以推測導演與Lisa建立了信任關係與良好互動，也揭示Lisa有意識地注意到鏡頭的存在，仍願意傾訴自己的心情：「我很開心因為妳來，給我蛋糕，還有朋友跟我一起分享，可是我並不真的覺得開心，因為我想念我的家人，特別是遇到節日的時候。如果在過節的時候，全家可以在一起，就算沒有東西可以吃，但只要能在一起，天天就都像是過生日一樣。」真切地流露出思鄉之情，並表示家人是鼓舞她辛勞工作的支柱與動力。影片大量的畫面都聚焦在勞動的付出，而這段訪談提供觀影者理解移工情感與欲望，表達移工作為勞動者不單單只是日夜運作的「機器」，更重要的是提醒我們必須注意到作為「人」的情感與需求。在此之外，導演帶蛋糕來慶祝Lisa生日一事，雖然此舉動並沒有出現在畫面上，但是我們從Lisa的通話中得

---

6 筆者與導演進行訪談時，導演分享這部紀錄片的預設目標觀眾：「就影片本身，其實它能做到最大的，真的是另外一個方向，他不是對著官方，而是另外一個方向去讓大家知道，這件事情是它應該要發生的，雖然他(觀影者)不見得能夠真正的直接的在立法上幫到你，可是如果今天之後，有人看到這個法案(家事服務法)要推動的新聞，然後有人因為看過影片開始有一些不一樣的想法，他很有可能去改變其他的人」(黃惠偵2019)。

知這個訊息，導演與Lisa的關係超越了拍攝者與被攝者，而紀錄片的拍攝作為一種倫理行動，Lisa不僅僅是被記錄的他者，透過慶生活動，導演更為靠近Lisa，同理且設法滿足她作為人的主體性與身心需求，使Lisa在「例外狀態」的病房中，在勞動之外，可以和朋友共度重要的日子，與遠方的家人通話，在鏡頭前抒發自己的感受，這段影像畫面肯認Lisa作為人的價值且具有發聲的機會。

在鏡頭前發聲之外，移工的情感卻仍無法在日常生活中完全獲得抒解，欲望也同時被壓抑。影片中，Lisa再次與家人以電話聯繫後，畫面出現她蜷曲在折疊床的身體，字卡上寫著：「原本因為牙痛想要跟老公撒嬌的麗莎，沒得到老公的安慰，卻被要求匯錢回家。」此刻，再次凸顯移工也被原鄉家人視為一副勞動的身軀，用勞力交換金錢的具象表徵，夫妻的親密性被抹煞，身體的病痛只能忍受，親密關係和情感通通被抹除與忽視。此片藉由影像強化移工情感的重要性，這樣的主題設定也回應此片針對看護工權益訴求的介入，在勞動規範的制定同時，也需要將移工視為「人」，使之享有一般公民的權利。

此外，這部紀錄片在結尾處，以字卡呈現「大部分外籍看護工都是『日夜包辦、全年無休』」，畫面以仙女棒璀璨的花火、歡欣鼓舞的人群以及喧鬧的鞭炮聲，對比Lisa落寞孤寂的身影，長久以來想望的休假，終於在新年夜裡得以和朋友相聚上教堂，卻無法得到真正的解放與快樂，必須時時刻刻掛心躺在病床上的任爺爺。鏡頭接著移動回病房內，導演與Lisa展開一場對話，關心Lisa出門跨年的心情，她表示雇主只允許她出去三個小時：「所以每次出門我們都好趕好趕，就算我們出門也不能放鬆。」並陳述自己「三年都沒有休假」。儘管Lisa表示不敢出門太久是因為擔心任爺爺，但是Lisa的發言也揭露了移工休假與福利不受法律規範，雇主亦可隨心所欲掌控移工人身自由的事實。

《八東病房》的敘事尾聲收在任爺爺喪禮，<sup>7</sup> 前來殯儀館弔唁的Lisa，

7 關於此部影片的喪禮片段，在黃宗儀、李紀舍的論文〈「近似家人，實非親故」：移工情感勞動與影像親密性的文化政治〉已有精彩的分析(2011: 14-16)，在此謹就Lisa的生命治理狀態進行解讀。

站在會場外頭等待、落淚、默默觀看家祭與公祭的進行，仿若自己先前長時間照護工作所形成的情感關係都已被遺忘，只能當個旁觀者，在任爺爺過世之後，Lisa的工作也隨之結束。即便透過影片我們得知，任爺爺的家人後來詢問Lisa是否要瞻仰遺容，骨灰安置納骨塔時也讓Lisa祭拜，但在影片的最後，拍攝家族團體照時，Lisa再度成為局外人，提著大包小包的物品在旁觀看家族合照，等待喪禮的完成。莊佳穎和邵毓娟以菲律賓移工和雇主小孩為主軸的新加坡電影《爸媽不在家》為分析文本，討論移工的生命治理樣態，並指出：「在這種有國族區分性的生命治理權力架構之下，移工媽媽無法在一種替代的家庭關係中全然拋除自身的裸命狀態，在不均等的跨國經濟結構的捕捉之下，移工的位置成為經濟強勢政體下最容易被權力排除的社會關係，如Agamben所說，被權力排除與捕捉這樣的雙重權力關係就是『裸命』的存在狀態」(2016: 68)，在台灣的菲律賓移工也經歷相似的情境，影片中的Lisa同樣受到跨國人口流動與經濟結構的宰制，所有的工作與責任歸屬都取決於雇主與看護的契約，當初因雇主所需而被聘用，所照護之人過世，移工的勞雇關係便立即結束，即使在勞動過程中，Lisa替代任爺爺子女孝親填補長照需求，並對任爺爺產生情感，但是於法、於情，Lisa在台灣始終都是「外人」，被排除在任爺爺的家庭關係和親情之外；依就業服務法受僱，但在契約結束後，亦成為一種用過則棄之的勞動力，在跨國勞動過程所處的裸命狀態，使之受控於各種的生命權力(bio-power)網絡之中，如同影片所示的身體受制、超時勞動、無視移工的情感和欲望等多重剝削和牽制作用於一身，對移工的身心造成損害。

導演黃惠偵因工作之故，注意到病房裡的看護工所遭遇的職場困境，以攝影機呈現移工身體與病房空間的關係所象徵的層層勞動剝削，影片最後以字卡搭配一張張看護的勞動照片，告知觀影者移工的權益未受法律保障：「這13萬的家務勞動者，她們受僱於個別家庭，卻被勞基法排除適用，成為法外孤兒」，制定相關法律是當務之急，以紀錄片的拍攝批判移工政策與結構的不完全，作為「家事服務法」倡議的途徑之

一，展現紀錄片創作為移工發聲與倡議的核心理念，試圖使觀影者理解倡議的主因。然而，在影片完成後的十多年間，政府仍未設立專法來保障家庭幫傭與看護工的權益，這部紀錄片透過影像和三位被攝者的聲音來講述因家計來台工作的動機及面臨的困難，確實達到為弱勢發聲的目的，但因社會結構與移工政策不健全所產生的移工權益問題，造成看護工身處於「部分無法」的例外空間與裸命狀態，最核心的原因仍來自雇主與法律制定，即便導演希冀以紀錄片進行倡議，但實際發揮的政治效應仍有限。

### 三、海洋上的孤島：《水路——遠洋紀行》

拍攝不同類型的移工各有其困難之處，就家庭幫傭而言，屬於私領域的雇主家屋卻是移工的職場，影像工作者難以取得許可進入雇主家屋內部進行拍攝；工廠的移工往往勞動時間長，工廠內部自成封閉空間與管理機制，進入亦不易；目前較少出現在影像中的遠洋漁工，是最難拍攝與處理的題材，一方面遠洋漁船出海時間長，影像工作者也必須跟著在船上生活，一般人較難適應海上生活、克服暈船等身體症狀，或因性別而被排除在以男性為主的漁船之外；<sup>8</sup> 另一方面，受僱於船家或漁業公司的移工，時常適用不同的法律，例如境外聘僱的移工不適用台灣的就業服務法，因沒有入境證件，而無法上岸。漁業雇主自訂一套管理移工的規則，因勞資雙方身處法律的灰色地帶，勢必會拒絕受訪與拍攝，以免觸犯法律的狀況在螢光幕上曝光，在這些情況下，隨船跟拍與創作取材對導演和拍攝團隊而言都是極大的挑戰。正因此限，盧昱瑞《水路》記錄的海上旅程成為珍貴影像，在遠洋漁船上共生的雇主與外籍船員，以

---

8 例如李香秀在2004年所完成的《南方澳海洋紀事》，為當時少數以漁工為題材的紀錄片，但因性別之故，傳統漁業不允許女性導演上船拍攝，難以親自捕捉並深入探究不同國籍的移工與雇主的勞動狀況，船上的勞動情形都由台灣作家廖鴻基所拍攝（見林佳禾2009: 16）。

漁船為家和工作場域，不同族裔和階級的雇主和船員因勞動建立關係，權力、差異、管理、監控或壓迫如何在階級與族裔的結構交織下相互作用與角力，皆值得深入探究。

《水路》拍攝一艘前往大西洋福克蘭群島的遠洋漁船——金泉興號，航程中漁船成為勞動者的職場與生活空間，攝影機捕捉船員所經歷的勞動與日常敘事，開頭以字卡置入航海為題的世界名著，取自達爾文、梅爾維爾《白鯨記》和小林多喜二《蟹工船》等抒情式字句展開敘事，並剪入許多大海的空景和水底生物景象，定調移工的遠洋勞動背景，兼具轉場功用，緩和船艙內勞動模式所造成的緊繃與高壓，影像美學自成一格。紀錄片的開頭定焦在船艙中，阿美族的大副夏華將漁工集合，說明工作和生活守則。由於在遠洋漁船工作的漁工來自不同國家，包括印尼、菲律賓、越南和中國等，語言溝通上有其難度，畫面中我們可以看到夏華以華語搭配肢體語言宣布船上守則時，身旁還站著兩三位不同國籍的移工進行翻譯，依序向同鄉的移工傳達與說明細節，最後夏華對著幾位翻譯說：「跟他們說我就是大副，叫他們來的時候，不要給我(慢慢的)……」，以語言建立權威，同時藉由規則的宣達，樹立起漁船上的階級和權力劃分，以大副為首的管理階級，具有監控其他移工的權力，同時卻也是漁船公司聘用的雇員；其次，不同國家的負責人和翻譯屬於次級管理員，其所負責的漁工則為最底層的從屬階級，影像明確地揭示此空間內的分層管理機制，並體現不同國籍與階級所形成的勞雇關係，但是這種關係中作為資方與真正雇主的漁船公司始終未曾在紀錄片中現身，具有最大權力的船長僅現身數次，片中也只看到船長掌舵或者關心受傷漁工的行為，更複雜且實際的資方運作邏輯我們並無法從影片中得知。

外籍漁工往往經由不同途徑聘用，有些為境內聘僱，有些則為境外聘僱，即便漁船靠岸也無法登陸，勞動過程中的權益和福利也因其聘僱方式而異。紀錄片中的金泉興號為台灣籍，船艙內的運作理應遵守台灣政府的相關規範，航行於海上的船艙為封閉空間，仿若阿岡本討論的集中營，以主權者的權力及各種合法或不合法的管道聘用移工上船工作，

在航程中進入法的懸置狀態，同時不斷地透過監控、治理和剝削移工，使之失去自由與人權，漁船也成為「例外狀態」的空間。片中台灣籍的夏華為漁船公司所指派的大副，掌控船上所有的勞動分配和生活管理，為主要的權力行使者。由於語言的隔閡，在管理的過程中總是需要翻譯才能進行，正因為無法以單一語言溝通，翻譯亦無法完全精準，時常夾帶著肢體語言和各種語氣，如此的「不可溝通性」形成無形的暴力，造成溝通和治理上的誤解。以大副為首的主導者，集台灣法律和漁船公司訂定的規範於一身，並以「法」之名，行管控之實，將這些漁工的生命納入治理，而語言暴力即是一種掌控其他國籍移工的手段。舉例來說，在甲板上向漁工宣布聽到鈴聲必須快點集工作，不能繼續睡覺的原則時，大副穿插一句：「跟他們講我會拿棍子喔」，翻譯者則傳遞：「不然他就要用打的喔」，又或者在船艙底層綁線圈時，大副大聲斥吼並不斷拍打漁工：「快點啊！像你這樣摸要摸到什麼時候？」這些畫面呈現出在不同語言的翻譯過程中，因有實質意義上的落差而形成不同程度的暴力與威脅。楊宗樞分析日治時期金瓜石戰俘營中，戰俘因為語言無法溝通而受到暴力對待，如同動物般被豢養的裸命狀態，他引述義大利籍猶太裔作家萊維(Primo Levi)的觀點，指出語言是集中營囚犯成為人的條件之一：「囚犯如果懂德語的話。至少能回應親衛隊，『在表面上建立一種與人的關係』，但是如果囚犯不懂德語的話，就猶如得了失語症……於是會不會語言(德語)成為人與非人的界線」(2017: 175)，以同樣的概念來理解台籍漁船內的勞雇關係，語言也劃分出漁船上「人」與「非人」的界線，管理階層使用的語言具有權威，移工能夠使用這樣的語言才能在階級上晉升並受重用成為翻譯者，成為「人」，其餘則是備受宰制與壓迫的「非人」，介於人與非人之間且受高壓宰制的漁工即為裸命。儘管漁工聽不懂華語，但也因被拍打、怒視或者從大副的口氣和聲音中，推測或感受到他的威嚴，將影像、管理階級的聲音和移工的翻譯並置，強化漁船上的階級與權力關係，以語言所傳遞的規則進行監控和管制，經由不同族裔的管理階級和不同國籍的代表／翻譯者形成階層化(stratification)管理。

就漁船空間和移工身體的關係而言，因航行在海洋上長達四十多天，移工彷彿受到監禁，不自由的身體受困於此，失去身體自主權及和外在世界聯繫的機會。這部紀錄片拍攝大量的勞動身影，攝影機多以平視和俯瞰的角度來觀看漁工的集體勞動狀態，鮮少特寫單一漁工，僅在影片結尾，以單一人物照片搭配字卡，告知觀影者這些漁工結束遠洋漁船工作後的現況，有些人繼續跑船、有些回到家鄉或者在上岸後失聯等。以捕捉群體的勞動景象為主軸，揭示以漁工組成的龐大機器體，日以繼夜操演同一的運作模式，重複一樣的規律：吃飯、工作、休息，受到規訓而統一化的身體彷彿組成一部具有效能的機器，得以增加捕捉魷魚的能力，提升這艘漁船的漁獲量。移工身體被部署在分割的空間中，用餐、休息和勞動各有其特定的空間，持續進行被編碼的勞動與日常規律，所有的行為都受到雇主制定的時間表和空間配置所牽制，反覆編織漁網、撒網、收網、將漁獲分類並放入冷凍櫃中，發揮規訓治理的最大效應。

正因為規訓化的管理，使得觀影者無法在鏡頭中看到單一個體的特徵與情感，但能察覺到移工作為集體所展演的勞動影像，逐漸異化甚至是傷痕累累的身體。導演經常使用平視鏡頭拍攝大副訓話和監看漁工的畫面，不論是大副站著，緊盯正在工作中的漁工並且確認其動作是否有誤，又或大副與集合站立的移工面對面講解工作內容等，高低位置和主從關係皆透過平視鏡頭呈現，象徵大副和移工的階級差異和互動關係，鏡頭的構圖亦鞏固大副的主導者地位，移工身處的附屬位置。另一方面，以俯瞰鏡頭拍攝漁船上的勞動狀況，有時是從船長控制室所觀看的景象，甲板上滿是為了漁獲而辛勤勞動的身體，有時是將攝影機置於漁工身上，轉成從移工視角出發的觀點鏡頭來拍攝，當他們爬上鋼架工作時，記錄冒險網綁鋼繩的景象，俯瞰鏡頭也象徵身陷危險的移工身體。公領域中，移工並無法掌握身體的能動性，如同鏡頭所呈現的，身體乃是受制於職場空間的部署和運作法則，掌控於雇主與治理者的手中。移工遭受不平等待遇和剝削時，在陸地上或許可有求助之處，然而以《水

路》的被攝者為例，這群外籍漁工不僅生存在封閉的空間，連發聲、求援甚至逃跑的可能性都沒有，儼然成為隱形於海上的無聲勞動者。不同於《八東病房》的看護在醫院仍有接觸他人和尋求協助的機會，這些日以繼夜勞動的漁工，如同鏡頭所呈現的，按照船上的生活秩序，依照大副夏華控制的鈴聲，按時吃飯、睡覺、洗澡和工作，日復一日進入沒有思想的非人化狀態，只是為了生存而活著的裸命。

職場環境的險峻，往往會造成職場災害的發生。片中出現站在漁網上向下拍攝海景的晃動鏡頭，以及拍攝者爬上鋼架俯瞰甲板上的景象，從鏡頭裡看到的雙腳和下半身，我們可以推斷這些片段的攝影機鏡頭應是在漁工的身上，記錄自己的工作狀況。導演將攝影機交給漁工的創作方式，賦予他們呈現自身視角的機會，因此捕捉到他們爬行綱索和架設漁網的畫面，手持攝影使觀影者身歷其境，從搖晃的畫面中體認到漁工職場環境的危險。後半段的影像敘事，描繪漁船駛入西南大西洋漁場，捕入大量魷魚，船員不分晝夜將漁獲分類、裝箱放進凍結室和大艙中冷凍之後，船員因高度勞動或處在急凍低溫的環境中陸續受傷。導演以特寫鏡頭拍攝漁工受傷的部位，例如在凍結室工作而凍傷的雙手，並以字卡告知觀影者，另有船員在北海道捕魚的水路途中因凍傷只剩下一根手指。又或，特寫甲板上架設的魷魚燈，佐以字卡說明「一顆魷魚燈，約2000-4000瓦」，接著剪入一連串漁工因長時間在燈光照射下，眼睛曬傷的特寫，以及許多包紮紗布、膠布或滴著藥水的手掌和手指。這些傷口的特寫強化了移工的職場工傷，接著再將鏡頭帶到船艙和甲板上魷魚滿載的畫面，揭示航程中捕獲消費者喜愛的魷魚，是船員以過度勞動和身體傷害所換取來的結果，暗示觀影者平日所吃到的遠洋漁獲背後，真實且險惡的漁工勞動情景。

若是在公領域的移工和其身體受到各種權力結構的操控和傷害，那麼在私領域和日常生活中是否具有能動性呢？除了在甲板或底層冰庫工作以外，以船艙為家，狹小、沒有對外窗且無法站立的寢室是外籍移工的私領域，屬於他們休息和娛樂的喘息空間。不同國籍的移工因語言不

通，透過學習說華語或練習寫字、在寢室中聊天、用手機看影片或一起唱歌作為溝通的方式。然因族裔與文化的相近性，不管是在工作狀態的治理，或是私領域的情感建立，我們在鏡頭中皆可看見以國族為基準的群聚性，例如中國籍船員住在兩人一室的寢室，越南籍移工則是住在相對狹窄的上下鋪，印尼籍移工群聚聊天，受傷時也會相互照護來自同一國家的船員等。這些受僱於台灣漁船公司的勞動者，隻身漂泊於海上異鄉，卻能找到因來自同一國家的夥伴，說著彼此能夠溝通的語言，因此形成相互依靠的支持系統，即便在職場空間受到高壓治理，這些移工在工作之餘仍有些許能動性。他們在私領域的休憩時間，暫時取回規訓化的身體，並鬆動管理者與移工的階級關係，以母語溝通交談、一起唱歌或者打電腦遊戲來紓解壓力。雖然漁船上的移工來自不同的國家，但同屬受僱階級，在工作環境惡劣的船艙中，形成了弱勢者聯盟，共同扶持完成海上勞動之旅，私領域的休憩和同鄉網絡的建立，使得移工重新建構主體性，奪回身體自主權並得到情感的慰藉。

儘管《水路》是遠洋漁業的外籍漁工為主題的紀錄片，記錄大量的漁工勞動影像，但仍是以台灣導演的視角出發，拍攝所屬台灣漁業公司的遠洋漁船，進而反思外籍漁工的生命處境。或許受限於語言和族裔差異之故，除了攝影機的取景之外，敘事觀點和訪談對象多以能夠口語溝通的台灣籍和中國籍船員為主，無法讓不同國籍的漁工親自發聲並分享異鄉勞動經驗，多是以觀察模式側拍外籍移工之間的對話為主。從台灣人為首的管理階級作為觀看外籍漁工的切入視角，導演在大副夏華專屬的房間中，進行了一段訪談：

誰願意這樣離鄉背井啦，你說離鄉背井在台灣還可以，坐個車就可以到，這個「水路」到這裡多遠啊。一艘船……你能去哪裡啦？而且船員那麼多，他們反過來的時候，把你用陰的，把你丟到海裏了，船長也不會知道，什麼都不知道。……船員不是說我們講話他就聽得懂，要是我們那麼厲害，會講英文，會講什麼英文，會講印

尼話，會講越南話，那麼我們還來跑船幹嘛？我們當翻譯就好了，在陸地上當翻譯不是更好。我們就是陸地上的生活，我們沒辦法生存，我們才來跑船。

夏華的自述揭露漁工生活之不易，離鄉背井只為提供家人更好的生活。同樣作為漁船上的一份子，管理和受僱階層之間的關係在這段訪談中產生了鬆動，卸下管理職，回到房間中，夏華和其他移工一樣是漁船公司聘用的勞動者，他也和移工具有相同的目標：賺錢養家，這些船員以家人之名而努力的初衷，是本文所分析的三部紀錄片共有的主題，而夏華也與其他漁工一樣面臨為了生存不得不向現實低頭的生存困境。

以船內的族群關係而言，即便在影片其他鏡頭裡，我們看見大副夏華高壓的治理模式，然而他的神情仍不時流露出恐懼和無奈，擔心不同國籍移工的反擊。若從國籍的人數計算，台灣籍的夏華反而是漁船上的少數，對比其他國籍的漁工，勢力單薄，由此可知管理和勞動階級非穩定的權力關係，亦呈現漁船上弱弱相殘的結構問題，卻又彼此依附的互動狀態，如同評論者胡慕情所言：「被壓迫者在夾縫裡的求生方法，即是必須晉升為壓迫者。但如何流動至資本的最高端？對夏華這樣的人，永無可能，他因此必須面對恐懼，活在兩難裡」(2017)，點出大副夏華在勞資結構中的不穩定性，以及漁船內動態的族群關係。因語言之故無法與不同國籍的船員溝通，不僅是夏華管理漁工的難處，亦是導演拍攝的局限，當雙方無法進行交談與對話，難以讓移工陳述親身的勞動經驗。即便如此，導演仍採用大量的影像補足移工無法自我發聲的局限，從上述所提及的聲音和翻譯所建構出的階級關係、特寫鏡頭強化移工的工傷、俯視鏡頭刻畫漁船上的監控制度，以及將攝影機交給移工協助拍攝凸顯移工視角等，層層交織成漁工在船上險峻的職場空間和艱困的生命敘事。相較於《八東病房》以訪談引出看護工的全年無休狀態，以話語點明「家事服務法」制定的迫切性，《水路》則採取抒情且人道主義的方式，使用大量的影像畫面，讓台灣人與移工交換掌鏡，導演在拍攝過

程中和移工「一起說話」(speaking alongside)，共同揭露遠洋漁船上的勞動狀況，提醒我們在遠洋漁業的職場空間中，雖然有階級差異，但是所有國籍的勞動者同樣受控在漁船公司所代表的資方之下，遠洋漁船如同海上的孤島，船員禁錮其中。然而，真正的壓迫者和權力掌控者並未出現在鏡頭之中，凸顯出勞資結構和底層勞動者的生存角力和分層的結構性壓迫，由此可推論，這部作品回應了紀錄片作為另類媒體，關懷處在「法外」例外狀態的漁工之生命現狀，揭露遠洋漁船上的職場狀態，但是這些結構性壓迫的來源，即為最迫切需要被檢討與批判的對象，並未在影像中現身，讓此紀錄片僅停留在人道關懷的層面。

#### 四、山頂上的困與逃：《再見，可愛陌生人》

阮金紅、蔡崇隆的《再見，可愛陌生人》以五位越南籍失聯移工為拍攝對象，揭露他們離開原雇主的原因，以及在高山農地工作與生活處境，拍攝目的在於讓觀影者理解移工失聯的主因為超收仲介費，導致無法償還的高額負債，需要賺取更多的金錢償還仲介費且貼補家庭生計。當大眾媒體不斷地以「逃跑外勞」或「非法移工」等近似犯罪性的詞彙來標籤化移工時，卻不曾去追蹤與思考移工離開雇主的原因，反而加深一般民眾對於移工的誤解。此片拍攝的契機是導演阮金紅在田裡幫忙採撿蒜頭時，認識同樣來自越南的移工，深入瞭解之後才知道他們都是無工作證聘雇的，這些移工白天在平地幫忙農務，夜晚到高山上採高麗菜，目的是為了賺取更多的錢來償還債務，因工作地點不同及躲避警察之故，經常居無定所，深入了解失聯移工的處境之後，兩位導演決定以此作為拍攝題材。

紀錄片的開頭以空鏡頭帶出簡陋的居住空間，以木材搭建而成的小屋，移工在屋內煮飯、曬衣服、在紙箱平鋪而成的地上休息睡覺，黑暗中移工正在打包行囊，而後搭上計程車，畫面呈現他們的身軀蜷曲在車廂中，正前往未知的道路上。接著以字卡說明台灣移工的情形：「2017

年，台灣外籍移工已近60萬人，他們多半舉債付出高額仲介費來台。但是經濟不景氣，工作有限，近6萬人逃離工廠或雇主家庭，在島內四處躲藏打工。他們是台灣底層的勞動力，卻沒有人承認他們的存在。」開宗明義指出本片的主題，失聯移工離開雇主另尋工作機會的主因在於仲介費的超收，並透過參與式與觀察式的拍攝手法，以訪談讓移工現身說法，記錄五位越南移工(阿成、阿富、阿團、阿凱、阿香)在田裡的勞動情形，導演跟拍移工至山下躲藏，夜裡上山採高麗菜，閒暇時與家人通話的景象，也拍攝移工團體赴越南在台北辦事處的陳情行動，部份移工被捕遣送回國後，導演也到越南進行後續追蹤，與《八東病房》具有相似的訴求，以紀錄片的拍攝去反思移工政策與結構面的問題。

《再見，可愛陌生人》導演之一蔡崇隆在訪談中曾提及拍攝失聯移工的動機：「台灣媒體很少報導移工新聞，有的話也是負面居多，拍攝移工的影像作品更少，因為語言和文化不同，只能透過翻譯進行，要深入瞭解他們的內心非常困難。而逃離原來雇主的移工，也就是所謂的『非法外勞』，台灣人更難接觸到，他們害怕被抓都來不及了，要怎麼相信拍攝者是善意的呢？」(Tsai and Hsieh 2020)，由此可知，拍攝者與被攝者信任關係的建立是關鍵，以失聯移工為主題的紀錄片創作尤為困難，這類的拍攝行動一方面可介入目前主流媒體較少觸及的議題與論述，另一方面也能翻轉觀影者對失聯移工的刻板印象。比方說，許多觀影者在觀賞這部紀錄片以前，都認為失聯移工的非法狀態是犯罪行為，此類問題和回應時常出現在映後座談中，導演也藉著放映場合向觀影者說明，失聯移工是因為無工作證而失去合法在台灣居留和工作的權益，但是並沒有觸犯刑法而成為罪犯，更進一步解釋失聯移工也如紀錄片所揭示的政策問題和不同的原因離開原雇主，釐清觀影者對失聯移工的誤解，可見移工紀錄片的創作及其傳播皆有助於大眾對移工議題的理解，試圖改變大眾對失聯移工的偏見。

本片的被攝者是因無工作證而成為「非法」移工，主要呈現這些移工在深山的勞動狀況，導演以手持攝影機跟隨移工進入鐵皮覆蓋的工寮，

周圍受大樹環繞，極具隱密性，移工阿凱自嘲地說：「一棟很高級的別墅，對吧。颶風下雨，颶風都會遇到，非常不方便，但沒有其他選擇了。……我們這樣蓋也算違反台灣法律。」這些失聯移工自願或者被迫離開原來雇主，在沒有工作證的狀況下工作，喪失法律保障，同時為了躲避警察的追查，必須將自身藏匿在難以察覺、監視與管控的深山中，進入「非法」的「例外狀態」。儘管移工以「非法」的方式在農地工作，看似是自己選擇放棄享受合法的權益，但必須留意的是，許多失聯移工是因為無法自由更換雇主、仲介費超收或無法額外兼差等狀況而離開雇主，跨國勞動力市場中，政府規範的長期缺席和不完善助長仲介和雇主的違法行為，導致移工背負高額債務，無法選擇工作和更換雇主。換言之，處在合法狀態時，這些移工的福利與人權被剝奪，所以早已身處「例外狀態」。進入「非法」的例外狀態後，仍受台灣法律的監控與牽制，例如為了生存另覓工作，持續躲避警察的查緝，又或被逮捕之後立即遣送回國，成為隨時可以被拋棄的個體，由此可知移工生命與法律規範形成錯綜複雜的動態關係。

由影片所呈現的境外之地，我們可以進一步了解移工的處境，相較於阿凱等人所住的工寮，女性移工阿香和阿團的居住空間更為簡陋，僅以帆布搭建，以木板為床鋪。另以帆布圍成淋浴間，導演阮金紅見到時，詫異地說出「這個洗澡的？」畫面和聲音相互呼應，亦凸顯出導演在拍攝當下所見移工生活環境的惡劣而感到訝異與不捨，希冀以影像傳遞失聯移工離開雇主之後的工作與生活樣態，居無定所，非法受僱於農民，但面臨違法的狀況時，農民作為雇主並無法伸出援手，移工時時處於身心不安定，與社會失去連結的裸命情境。不同於看護工被放置在病房中且受到雇主的管理，漁工在海上被剝削和高壓治理，在法律之外都產生其他形式的治理方法，但這些在農地裡工作的失聯移工，為了生計被迫將自己的生命推向一個遭受國家／法律，甚至社會大眾所遺忘的邊緣地帶。

既然這部紀錄片的主要訴求之一是思考移工政策與結構的疏失，

那麼移工離開原雇主、失聯而成為無證移工的原因即是重點，五個主要被攝者都在受訪當中提及出走的原因。因為導演阮金紅同是來自越南的婚姻移民，加上這些移工所能使用的華語有限，因此大部分的訪談都是以越南語進行，這也是導演本身所具有的拍攝優勢，不僅容易和被攝者建立信任關係，也能夠和不諳華語的移工對談，讓移工可以自在地用母語表達自己的想法。後來在警察追查過程中被捕而遣送回越南的移工阿富，亦是這部片的敘事主軸，他如實陳述自己遭遇的困境：「工廠沒有工作做，就沒錢賺，就是要找別的辦法。工廠沒得加班就只能跑出來了啊。一個月才賺八九千塊台幣，哪裡有錢寄回家？仲介費花了約七千美元(23萬台幣)。」在導演進一步追問下，阿富表示逃跑出來仍感到害怕，同伴阿成則說連晚上作夢都會夢到警察。另一位女性移工阿香也提到自己的工作狀況：「剛來台灣時，我一天只吃兩顆雞蛋……如果老天爺不讓我被抓，我做完三年就回去。我希望能夠努力賺錢還債。」阿香的願望是可以幫家人蓋一棟房子，但是她來台灣的費用都是借貸來的，需要償還，因此才離開原雇主成為無證移工。透過「現身說法」的策略，增加影像本身的真實性與說服力，在移工自述以外，中景或特寫的使用強化移工臉上的無奈與辛酸，以及提到家人時的思念之情(如圖1)，或以遠景鏡頭捕捉移工的勞動身影，表達自己付出勞動力是為了賺取更多薪水償還債務，完成改善家人生活的心願(如圖2)。

在紀錄片的拍攝過程中，攝影機成為移工發聲的媒介，透過導演訪談，搭配移工的旁白，直接闡述遠赴異國工作改善家庭經濟狀況的初衷，那些在大眾媒體鮮少報導的移工處境與經驗，正因這部紀錄片的創作而被觀影者看見與聽見，它關注跨國移動與勞動過程中，遭到仲介和政府的層層剝削，被超收高額仲介費和相關費用，無法自由轉換雇主，必須從事更多兼職來還債等結構與政策面的因素，導致移工失聯的狀態。採用大量訪談剪輯而成的影像敘事，移工在鏡頭前能夠親自訴說，參與紀錄片拍攝而擁有向觀影者發聲的機會，導演的訪談，不僅讓觀影者得以聆聽、同理與釐清，更重要的是移工因此有了身為人應有的發聲



1



2

圖1 移工阿香說明成為失聯移工的原因

圖2 移工阿凱在田裡的勞動情景

權，而非只是在病房裡、漁船上日夜運轉或者在台灣四處躲藏同時拼命賺錢的勞動工具。

除了追溯移工來台灣工作的動機和離開原雇主的原因之外，兩位導演採用台灣人與移工相關觀看的策略，進而思考彼此之間的互動關係如何建構移工主體性。在田裡耕耘的阿凱說到自己在台灣的勞動狀況，表示自己也像台灣人一樣努力工作：「假如沒有我們，像冬天這麼冷，要找誰做，都是我們非法(移工)做的。……台灣人誰要做這些事。」阿凱的表述除了肯認自己的勞動價值以外，亦揭露台灣人與外籍移工之間的階級差異，台灣人不願意從事的工作都由移工承擔，也體現農地十分缺乏幫手的現況，2020年以前，政府尚未立法開放農業移工，台灣農民不得不聘用失聯移工來解決勞動力的缺口問題，使得農民和移工建立「非法」狀態中的共謀關係。

以移工與台灣人互動的情景來思考紀錄片拍攝的倫理議題，尤其是被攝者為失聯移工時，紀錄片的倫理和表演性值得深入分析。片中一個片段發生在夜晚，移工為了躲避警察必須快速下山至嘉義，一行人擠在車廂後座，導演阮金紅仍持續拿著攝影機朝向後座的移工，移工說：「去躲警察好像去拍戲一樣」，阿成詢問導演：「姊姊不睡一直拍。我們很同情，我們也正在演戲。」阿富則有意識地靠近鏡頭，製造出極具戲劇張力卻又真實的畫面，在黑暗中飛車躲避警察的情節時常出現在劇情

片中，為了增加敘事的高潮起伏，但是此部紀錄片所拍攝的畫面則告訴觀影者失聯移工如戲一般的跨國勞動經驗。越南移工當初選擇到台灣工作時，應該從未想過有一天需要在暗夜裡冒險下山，和警察展開飛車追逐，如同電影演員人生如戲。因為沒有工作證而產生非法居留問題，使得導演最初要獲取移工的信任並同意拍攝，耗費一段很長的時間，兩位導演擔心被其他人懷疑或者引起警察注意，因此創作過程中始終小心謹慎(蔡崇隆 2019)。這些移工最終選擇受訪並在銀幕上現身說法，無疑是希望這部紀錄片能夠讓更多人理解失聯移工的處境。此外，這個事件的紀錄亦展現了拍攝者與被攝者的倫理行動，好比《八東病房》Lisa 過生日，導演黃惠偵送蛋糕慶生，兩人之間已超越被攝者與創作者的關係，《再見，可愛陌生人》因導演阮金紅長時間在田裡和移工一起務農建立友誼，在面臨危機時，導演雖然同時進行拍攝，卻以協助越南移工為首要任務，隨車陪同下山到嘉義，以防他們發生危險。在此過程中越南移工不僅是被攝者，導演與移工的關係超越影像創作，而建立起實質的情感連結，同時導演也實踐了紀錄片「關懷弱勢，對於被拍攝者有其責任與承諾」(邱貴芬 2016: 25)的倫理行動，確保被攝者的人身安全。

在此之後，導演阮金紅與移工阿成和阿富對話，試圖瞭解他們在台灣的工作經驗，阿富提及曾因不太會講華語被老闆施暴，阿成則表示為了躲警察，必須山上山下到處打工。導演進一步追問：「你覺得台灣人對你比較好？還是我們同胞呢？」阿成說：「台灣人對我比較好。」阿富也附和同意，阿成又回應：「十個台灣人就有五六個好人了，但十個越南人幾乎有九個不好。你錢賺得比較多，別人賺得比你少，就會討厭你。」這一段對話值得進一步分析，片中拍攝者與被攝者同為越南人，以越南語進行溝通，雖然阿富不避諱地透露遭台灣老闆欺負的經驗，但是大體而言，越南移工對於台灣人的觀感和描述都是正面的。一方面或可理解為面對鏡頭而產生的「表演性」，移工知道紀錄片的目標觀眾是台灣人，因此只說好話。另一方面也可以留意此處越南移工對於台灣人的看法是基於「人」而非「國家」的想像，在來台灣工作的過程中所遇到的

仲介、移民官員或者警察都是國家權力、政策與法律的化身，是移工所懼怕與抵抗的對象，但是回到日常生活中與台灣人相處來往，不管是僱用失聯移工的農民或者理髮店的老闆娘，移工和台灣人之間的互動關係多是良善且和諧的。

然而，這樣的立場是否因預設觀影者為台灣人，而挪用「台灣(人)比較好」的修辭？藉由溫情與感性，作為召喚同理心的一種策略，成為台灣紀錄片工作者常採用的創作風格，形成一九九〇年代以來台灣紀錄片的濫情與去政治化的基調(郭力昕2005)。儘管《再見，可愛陌生人》並不像吳乙峰《生命》(2003)或者顏蘭權、莊益增《無米樂》(2004)納入許多感動的語彙與內容，在片中仍有許多對移工政策與結構問題的批判性思考，但是如前所述，導演仍在這部紀錄片中剪輯越南移工對台灣人的正向觀點，試圖勾勒移工對台灣(人)的情感結構。吳慧娟分析移民工文學獎的作品時發現：「[移民工]文學獎作品多是採用大使策略的方式來創造同理情感(ambassadorial strategic empathy)，亦即以移民工群體代表的身分呼喚台灣主流群體關注移民工人權與權益」(2019: 94)。相似的策略也在此片中為兩位導演所採用，先是刻畫失聯移工在高山辛勤耕作，居住在環境惡劣的工寮中，接著以訪談讓移工闡述對台灣人的良善觀感，召喚觀影者對於移工的同理情感，不論是文學創作或者影像紀錄，都嘗試藉由這樣的策略來喚起觀影者對移工權益與勞動生命經驗的關注。影片的最後，以這些失聯移工的無奈與心願收尾，在大量的勞動畫面，躲避警察的過程之後，最後仍回到移工作為人的本質，以人所具有的情感、願望與期待，召喚觀影者思考並同理移工處境。片尾曲〈還不能回家〉的歌詞寫道：「在台灣高山的深夜裡，痛恨那些仲介的傢伙。……請為我們的困境，停收過高的仲介費吧。」搭配歌曲再次進行懇切的呼喚，畫面呈現黑白色調的空鏡頭，以遠景拍攝高山菜園，並以字卡再次強化這部片所要批判的仲介費超收問題，引導觀影者留意這些受到國家政策、仲介制度和雇主剝削多重權力壓迫，被排除在法律之外的失聯移工，也應有基本的人權。

## 五、結語：移工議題影像化

本文試圖探究，在大眾媒體與主流論述的片面報導或者刻板化建構之外，紀錄片作為另類媒體，是否能「填補資訊壟斷及新聞商業化、瑣碎化造成的空白」(郭力昕 2012: 192)? 就移工議題的影像化過程而言，紀錄片如何發揮其介入社會的功能，在主流媒體之外開啟移工議題報導與詮釋的其他途徑，這三部作品以弱勢發聲為共同基調，使用人道關懷的敘事策略，選擇以具有政治性的紀錄片為媒介，在批判與介入的行動意義上是否發揮具體效應。

本文所分析的三部紀錄片，聚焦在職場空間與勞動經驗，體現移工的身體在不同機制和權力結構的牽制之下，逐漸機器化與工具化。就「弱勢發聲」的拍攝動機而言，這三部紀錄片所選擇的被攝者處於不同的職場空間，拍攝工作有各自的困難之處，《八東病房》以未受勞基法保障的醫院看護為主軸，《水路》聚焦的漁工，其職場與生活場域甚至不在台灣這塊土地上，《再見，可愛陌生人》的失聯移工因其無證狀態更是身處台灣社會的邊境之地，移工的身分、職業類別乃至所處的社會階級，在在顯示出其弱勢處境，這些移工的職場困境藉由影像的揭露、移工聲音的置入、台灣人與移工的互動關係，補充新聞或網路媒體未曾深入爬梳的移工職場經驗，確實實踐新紀錄片的弱勢關懷目標，在紀錄片的拍攝中讓移工現身與發聲。

從一九九〇年代至今，許多移工紀錄片的創作都立基在同樣的關懷基礎，然而這三部片的特殊性在於呈現不同「例外狀態」，讓我們看見同樣在台灣主權與法律規範下，所造成的移工裸命形式之差異，這些移工的勞動經驗與困境正因為法律與政策的不健全而複雜化。移工與其身體受到各種空間、權力與社會結構的牽制與治理，在「部分無法」(看護工)、「法律之外」(漁工)和「非法」(失聯移工)的例外狀態下產生生命樣態的變化，身處相異的裸命情境。除了相關法律政策以外，全球化和資本主義所帶動的跨國勞動市場也造成不同形式的剝削和壓迫，在層層結構角力與作用下，移工的人權卻始終未受重視，難以擺脫裸命狀態。

以影像揭示移工與政治經濟結構之間的關係，移工的跨國勞動經驗導因於台灣的勞動力不足，在必須立即補足人力缺口的情况下，移工人口快速增長，然而職場空間與生活環境的惡劣，勞動者的權益沒有保障，讓移工長期活在危險與不安之中。由僱傭關係來思考，這三個職場的真正雇主幾乎缺席或者以非「常態」的勞雇關係現身，《八東病房》的雇主應是受照護長者的子女，但長期缺席，《水路》的資方是漁船公司，始終未曾出現，《再見，可愛陌生人》的移工處在無證狀態，台灣農民非法聘僱，但造成移工失聯的源頭應是原雇主、仲介或者國家政策，顯然這三部影片所要針對和批判的目標，都未曾在鏡頭中現身，這樣的影像呈現一方面可以解讀為雇主不願意受訪，取材不易，導演觀點的選擇亦有意識地以移工聲音和勞動經驗為主軸，另一方面雇主和剝削者的「不可見」，反而讓觀影者在看見這些議題以後，思考一層又一層的結構性壓迫環環相扣。

就紀錄片的批判性介入功能而言，其中兩部所訴求的政策改革，亦有時間上的差異，從《八東病房》的工時與休假權益，到《再見，可愛陌生人》關注的仲介制度，紀錄片對於結構性議題的探討，與移工政策與勞動狀況有著緊密的關連性，並有即時性。《水路》雖沒有直接在影像中置入倡議或修法的訴求，然遠洋漁船並非人人可進入的空間，這樣的題材創作本身就帶有創新性，片中所呈現漁工的職場環境惡劣、職場傷害與高壓管理，同樣可視為帶有批判介入性的拍攝行動，尤其2019年南方澳大橋斷裂事件，六名外籍漁工罹難之後，這部紀錄片中所揭露的漁工聘用制度和權益問題再次受到關注。在影像美學的使用上，這三部移工紀錄片透過鏡頭呈現移工與職場空間的關係，藉由訪談使移工陳述自身的情感和欲望，是以強化移工為人而非只是勞動力的觀點，進而挑戰主流媒體中移工僅是用完則棄之的勞動力形象建構，希冀觀影者注意到移工亦是具有情感的主體，在職場受到壓迫、剝削甚至工傷，一樣會悲傷、會疼痛，試圖從人權著手推進移工政策和結構面的檢視。

本文認為移工紀錄片的批判性介入功能，可分為三個層次，首先以

影像揭露移工職場經驗介入大眾媒體和主流論述的移工議題建構，尤其強調移工同為人的本質與情感以及職場中「非人化」的勞動情境，進而反思政策面與結構面的問題。其次藉由影像的傳播召喚觀影者的公民意識及對移工議題的關注，最後是以紀錄片創作進行倡議並影響政府政策的制定。前文所分析的三部紀錄片都達到前面兩者的介入行動，然而第三個層次所要介入與批判的是國家與政策，影像所能著力的程度有限。這些影像作品中的移工裸命狀態都與法律有緊密的關係，因不受勞基法保障而工時長、無休假的看護工，不同機制聘任、身處封閉船艙且長期高壓治理的漁工，又或因超收仲介費與聘僱機制僵化而產生的失聯移工等，在在顯示移工與其職場與生命經驗深受政府政策的影響，即便導演已在創作中以不同的音像部署與影像美學試圖去凸顯移工權益的重要性，但是在發揮政治效應並影響政策制定的倡議目的上仍存在局限性。

#### 引用書目

- 行政院農業委員會 (Council of Agriculture Executive Yuan)。2019。〈境外僱用非我國籍船員許可及管理辦法〉“Jingwai guyong fei woguoji chuanyuan xuke ji guanli banfa” [Regulations on the Authorization and Management of Overseas Foreign Crew Members]。《全國法規資料庫》*Quanguo fagui ziliaoku* [Database of Law & Regulations of The Republic of China]。3月20日。網路。2020年11月11日 [20 Mar. Web. 11 Nov. 2020]。
- 吳永毅 (Wu, Yung-Yi)。2020。〈敢問下一世代另媒是什麼顏色？〉“Ganwen xiayi shidai lingmei shi shenme yanse” [What Is the Color of the Next Generation’s Alternative Media?]。《影像紀錄的政治：綠色小組與另類媒體運動》*Yingxiang jilu de zhengzhi: Luse xiaozu yu linglei meiti yundong* [Politics of Documenting: Green Team and Alternative Media Movement]。台北：遠景 [Taipei: Vista]。10-45。
- 吳慧娟 (Wu, Hui-Juan)。2019。〈文學敘事與人權想像：移民工文學獎〉“Wenxue xushi yu renchuan xiangxiang: Yimingong wenxuejiang” [Literature and Human Rights Imagination: Taiwan Literature Awards for Migrants]。《中外文學》*Chung Wai Literary Quarterly* 48.3: 89-132。[[https://doi.org/10.6637/CWLQ.201909\\_48\(3\).0003](https://doi.org/10.6637/CWLQ.201909_48(3).0003)]
- 李淑君 (Li, Shu-Jun)。2016。〈「家」的歧義與多重：從《T婆工廠》到《彩虹芭樂》談

- 離／返「家」的旅程與多元愛情》“‘Jia’ de qiyi yu duochong: Cong *Tpo gongchang dao Caihong bale tan li / fan ‘jia’ de lucheng yu duoyuan aiqing*” [Multiple Meanings of Home in *Lesbian Factory and Rainbow Popcorn*]. 《逢甲人文社會學報》*Fengjia renwen shehui xuebao* [Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences] 32: 241-62。
- 阮金紅、蔡崇隆 (Nguyen, Kim-Hong, and Tsung-Lung Tsai)。2016。《再見，可愛陌生人》*Zaijian, ke'ai moshengren* [See you, Loveable Stranger]。嘉義 [Chiayi]: Twinflows Production。
- 林佳禾 (Lin, Jia-He)。2009。〈入境？過境？出境？從《南方澳海洋紀事》探討外來漁工的生活處境〉“Rujing? Guojing? Chujing? Cong *Chronicle of the Sea, Nan-Fang-Ao* tantao wailai yugong de shenghuo chujing” [Arrival? Transit? Departure? Exploring Overseas Fishmen’s Living Condition in *Chronicle of the Sea, Nan-Fang-Ao*]。《文化研究月報》*Wenhau Yanjiu Yuebao* [Cultural Studies Quarterly] 88: 16-24。[<https://doi.org/10.7012/CSM.200901.0016>]
- 邱貴芬 (Chiu, Kuei-Fen)。2016。《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》“*Kanjian Taiwan*”: *Taiwan xin jilupian yanjiu* [Regarding Taiwan: The New Taiwan Documentary]。台北：臺灣大學出版中心 [Taipei: National Taiwan UP]。[<https://doi.org/10.6327/NTUPRS-9789863501251>]
- 阿岡本 (Agamben, Giorgio)。2010。《例外狀態》*Liwai zhuangtai* [State of Exception]。譯：薛熙平 [Trans. Xi-Ping Xue]。台北：麥田 [Taipei: Rye Field]。
- 拉賓諾維茲 (Rabinowitz, Paula)。2000。《誰在詮釋誰：紀錄片的政治學》*Sheizai quanshi shei: Jilupian de zhengzhixue* [They Must Be Represented: The Politics of Documentary]。譯：游惠貞 [Trans. Hui-Zhen You]。台北：遠流 [Taipei: Yuan-Liou]。
- 胡慕情 (Hu, Mu-Qing)。2017。〈《水路——遠洋記事》——海上地獄的素描〉“*Shuilu—Yuanyang jishi*: Haishang diyu de sumiao” [*Squid Jigging Fishing Boat—A Portrait of Jail at Sea*]。《上報》*Shangbao* [Up Media] 10月26日 [26 Oct.]。
- 莊佳穎、邵毓娟 (Zhuang, Jia-Ying, and Yu-Juan Shao)。2016。〈「只有資本主義在家？」：從《爸媽不在家》看新加坡之文化生產實踐與全球城市的生命治理〉“‘Zhiyou zibenzhuyi zaijia?’: Cong *Bama buzaijia* kan Xinjiapo zhi wenhua shengchan shijian yu quanqiu chengshi de shengming zhili” [“Only Capitalism at Home?”: Cultural Production, Biopolitics, and the Global City in Anthony Chen’s *Ilo Ilo*]。《社會分析》*Shehui fenxi* [Social Analysis] 13: 49-82。
- 郭力昕 (Kuo, Li-Hsin)。2005。〈濫情主義與去政治化——當代台灣紀錄片文化的一

- 些問題》“Lanqing zhuyi yu quzhengzhihua: Dangdai Taiwan jilupian wenhua de yixie wenti” [Sentimentalism and Depoliticalization—Some Issues of Contemporary Taiwan Documentary Culture]。《苦勞網》*Kulaowang* [Cooloud Collective]。8月1日。網路。2020年7月20日。[1 Aug. Web. 20 July 2020]。
- 。2012。〈影像政治與台灣〉“Yingxiang zhengzhi yu Taiwan” [Visual Politics and Taiwan]。《傳播與社會學刊》*Chuanbo yu shehui xuekan* [Communication and Society] 20: 183-96。
- 。2014。《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》*Zhenshi de kouwen: Jilupian de zhengzhi yu quzhengzhi* [Interrogating Reality: Politics and Depoliticization of Documentary Film]。台北：麥田 [Taipei: Rye Field]。
- 黃宗儀、李紀舍 (Huang, Michelle Tsung-Yi, and Chi-She Li)。2011。〈「近似家人，實非親故」：移工情感勞動與影像親密性的文化政治〉“Jinsi Jiaren, shifei qingu’: Yigong qinggan laodo yu yingxiang qinmixing de wenhua zhengzhi” [Like a Family but Not Quite: Emotional Labor and Cinematic Politics of Intimacy]。《台灣社會研究季刊》*Taiwan shehui yanjiu jikan* [Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies] 82: 5-30。[https://doi.org/10.29816/TARQSS.201106.0001]
- 黃惠偵 (Huang, Hui-Zhen)。2008。《八東病房》*Ba dong bingfang* [Hospital Wing 8 East]。台北：財團法人公共電視文化基金會 [Taipei: Taiwan Public Television Service Foundation]。
- 。2019。當面訪談 *Dangmian fangtan* [In-person interview]。10月3日 [3 Oct.]。
- 黃涵榆 (Huang, Han-Yu)。2021。《閱讀生命政治》*Yuedu shengming zhengzhi* [Biopolitics in Contexts]。台北：春山 [Taipei: Spring Hill]。
- 勞動部 (Ministry of Labor)。2021a。〈產業與社福移工人數〉“Chanye yu shefu yigong renshu” [Numbers of Industry and Social Welfare Migrant Workers]。《勞動部勞動統計查詢網》*Laodongbu laodong tongji chaxun wang* [Labor Statistics Inquiry Website, Ministry of Labor]。6月30日。網路。2021年7月16日 [30 June. Web. 16 July 2021]。
- 。2021b。〈移工工作政策〉“Yigong gongzuo zhengce” [Migrant Workers’ Policy]。《勞動部勞動力發展署》*Laodongbu laodongli fazhanshu* [Workforce Development Agency, Ministry of Labor]。3月12日。網路。2022年3月9日 [12 Mar. Web. 9 Mar. 2022]。
- 楊宗樺 (Yang, Tsung-Hua)。2017。〈無言的吶喊：金瓜石戰俘營中不／可能見證的餘生〉“Wuyan de nahan: Jinguashi zhanfuying zhong bu/keneng jianzheng de

yusheng” [The Silent Cry: The Im/possibility of Witnessing the Life That Remains in the Kinkaseki POW Camp]。《中外文學》*Chung Wai Literary Quarterly* 46.4: 159-97。[[https://doi.org/10.6637/CWLQ.201712\\_46\(4\).0006](https://doi.org/10.6637/CWLQ.201712_46(4).0006)]

管中祥(Kuang, Chung-Shiang)。2011。〈弱勢發聲、告別污名：台灣另類「媒體」與文化行動〉“Ruoshi fasheng, gaobie wuming: Taiwan linglei ‘meiti’ yu wenhua xingdong” [A Voice for Minorities and Anti-Stigma: Alternative “Media” and Cultural Action in Taiwan]。《傳播研究與實踐》*Chuanbo yanjiu yu shijian* [Journal of Communication Research and Practice] 1.1: 105-35。[<https://doi.org/10.6123/JCRP.2011.010>]

劉紀蕙(Liu, Chi-Hui)。2018。〈隱形居民與公民政治：負向政治範式與普遍性命題的難題〉“Yinxing jumin yu gongmin zhengzhi: Fuxiang zhengzhi fanshi yu pupianxing mingti de nanti” [Invisible City-dweller vs. Politics of Citizenship: The Aporia of Negative Political Paradigm and the Thesis of Universality]。《中外文學》*Chung Wai Literary Quarterly* 47.3: 185-230。[[https://doi.org/10.6637/CWLQ.201809\\_47\(3\).0006](https://doi.org/10.6637/CWLQ.201809_47(3).0006)]

蔡崇隆。2019。當面訪談 Dangmian fangtan [In-person Interview]。12月7日 [7 Dec.]。——。2020。當面訪談 Dangmian fangtan [In-person Interview]。7月4日 [4 July]。〈導演的話〉“Daoyan dehua” [Director’s Statement]。2008。《公共電視紀錄片平台》*Gonggong dianshi jilupian pingtai* [Taiwan Public Television Service Platform]。財團法人公共電視文化事業基金會 [Public Television Service Foundation]，6月17日。網路。2019年2月22日 [17 June. Web. 22 Feb. 2019]。

盧昱瑞(Lu, Yu-Rui)。2017。《水路——遠洋紀行》*Shuilu: Yuanyang jixing* [Squid Jigging Fishing Boat]。台北：財團法人公共電視文化基金會 [Taipei: Taiwan Public Television Service Foundation]。

戴伯芬、魏吟冰(Dai, Bao-Fen, and Yin-Bing Wei)。1992。〈台灣反主流影像媒體的歷史觀察〉“Taiwan fanzhuliu yingxiang meiti de lishi guanCha” [Historical Reflection of Taiwan Anti-mainstream Media]。《電影欣賞》*Dianying xinshang* [Film Appreciation Academic Journal] 10.3: 45-51。

藍佩嘉(Lan, Pei-Chia)。2008。《跨國灰姑娘》*Kuaguo Huiguniang* [Global Cinderellas: Migrant Domestic and Newly Rich Employers in Taiwan]。台北：行人 [Taipei: Flâneur Culture Lab]。

Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP.

Chiu, Kuei-fen. 2015. "Migration Documentaries and the Vision of Cosmopolitanism." *New Chinese-Language Documentaries*. Ed. Kuei-fen Chiu and Yingjin Zhang. New York: Routledge.

Tsai, Tsung-Lung, and Evelyn Hsin-Chin Hsieh. 2020. "'See You, Lovable Strangers.' Exploring Experiences of Vietnamese Irregular Migrants in Taiwan through Film-making." Trans. Isabelle Cheng. *The Newsletter* 87. International Institute for Asian Studies, Nov. Web. 24 Dec. 2020.