台灣文學研究學報第 42 期
2026 年 4 月．頁 151-190
國立臺灣文學館

差譯移工*

—— 文學影集《八尺門的辯護人》之跨媒介轉譯

謝欣芩
臺灣大學臺灣文學研究所副教授

摘要

本文視小說與影集《八尺門的辯護人》（2021、2023）為跨媒介轉譯行動，且將此影集置放於當代台灣移工影像的研究脈絡中，嘗試將「差譯」概念化，作為分析當代台灣文化中，涉及族裔扮演、多音實踐與文化翻譯的框架。「差譯」指向不同語言、媒介與文化的交涉、互動與翻譯，可能產生的落差、佚失、重組又或創生，它將導向更為複雜的連結、轉化、拒斥乃至變異。在當代台灣語境中，因跨國移動所帶動的人口結構重組，直接地反映在族裔和語言景觀，本文以《八尺門的辯護人》的小說和影集為材料，析論兩個主要問題：「如何轉譯移工」以及「差譯如何發生」。故事從基隆八尺門阿美族船長命案展開，由涉案的印尼漁工、阿美族辯護人、印尼看護／通譯與漢人主導的法界與政壇，共構繁複的人物關係、司法案件和懸疑敘事。本文聚焦移工形象建構以及語言、文化翻譯，藉由演員的族裔扮演、通譯身分與其展演的複音聲景，並對照文學與影集的轉譯，檢視其中因媒介差異所形塑移工角色及其衍生的複數翻譯與轉化策略。

關鍵詞：移工、跨媒介、轉譯、文學影集、族裔扮演

＊ 本文為國科會專題研究計畫「轉譯移民工：當代臺灣電視劇的類型轉化、翻譯倫理與跨裔結盟」（NSTC 113-2410-H-002-190）部分研究成果。本文初稿發表於「變異：文本翻譯與文化跨境」國際學術研討會，文稿承蒙兩位審查人、林松輝、李育霖、王萬睿教授的寶貴建議，在此致謝，並感謝研究助理陳霽心協助資料搜集與文稿校對。

Transdifferentiating Migrant Workers:

Transmedia Adaptation in *Port of Lies*

Hsieh Hsin-Chin

Associate Professor
Graduate Institute of Taiwan Literature
National Taiwan University

Abstract

This paper approaches the novel and television series *Port of Lies* (2021, 2023) as acts of transmedia adaptation, situating the series within the broader context of contemporary Taiwanese visual culture on migrant workers. It conceptualizes "transdifferentiation" as an analytical framework for examining ethnic impersonation, polyphonic practices, and cultural translation in contemporary Taiwanese cultural production. "Transdifferentiation" refers to the negotiations, interactions, and translations across languages, media, and cultures that generate slippages, losses, reorganizations, or new creative formations. These processes lead to more complex forms of connection, transformation, refusal, and even mutation.

In Taiwan's contemporary context, demographic restructuring driven by transnational mobility is directly reflected in the island's ethnic and linguistic landscape. Using both the novel and the television adaptation of *Port of Lies* as its primary materials, this paper addresses two central questions: How are migrant workers translated across media? And how does transdifferentiation occur? The narrative unfolds from a murder case involving an Amis boat captain in Keelung's Bacimen, constructing an intricate web of characters, legal processes, and suspense through the interactions among an Indonesian fisherman implicated in the case, an Amis defense lawyer, an Indonesian caregiver–interpreter, and the Han-dominated legal and political spheres.

Focusing on the construction of migrant worker representation and the processes of linguistic and cultural translation, this study analyzes actors' ethnic performance, the interpreter's role and its polyphonic soundscape, and the divergent translation strategies shaped by media differences. Through a comparative reading of the novel and its screen

adaptation, this paper examines how these forms of media produce multiple modes of translation, representation, and transformation in the portrayal of migrant workers.

Keywords: Migrant Worker, Transmedia, Translation, Literary TV Series, Ethnic Impersonation

一、前言：轉譯作為行動

跨國移動旅程中，當兩種文化相逢時，翻譯即是一種必須。台灣社會主要由原住民、福佬人、客家人與外省人四大族群構成，1980 年代以降來自東南亞與中國的新住民成為第五大族群，[1] 若是納入移工，已超越原住民人口總數，然而在漢人所構成的台灣社會裡，原住民與新住民仍棲身邊緣位置。在多元族裔共生的島嶼上，彼此間的日常互動與文化交流，必得透過語言來進行，其中翻譯成為關鍵。獲得文化內容策進院和文化部補助，由鏡文學與中華電信共同出品，改編自同名小說的文學影集 [2]《八尺門的辯護人》[3] 在 2023 年先在公共電視台上映，其後在 Netflix 串流，並於第 59 屆金鐘獎榮獲七獎肯定，[4] 此影集塑造原住民、漢人與印尼移工三種身分的角色，並安排他們組成跨族裔聯盟，彼此互助為印尼移工刑案努力，更有意思的是賦予女性印尼看護另一個身分：通譯，展演跨族群之間的可譯（translatability）、不可譯（untranslatability）乃至「差譯」(differential translation)。從文學、劇本到影集的轉譯創作，文字與影像之敘事模式與媒介特質如何讓翻譯可能或者不可能，即是本文寫作的起點。

移工在台灣影集創作中以不同的形象現身，例如影集《八尺門的辯護人》的兩個移工，其一延續奴隸般的脆弱處境，另一則是具有能動性且成為台灣與母國之間的翻譯者，又或《化外之醫》（2025）講述越南籍醫生／移工在台灣從事非法醫療，救助無數失聯移工，移工的角色設定日益豐富。2019 年台灣政府頒布《國家語言發展法》，主張「為尊重國家多元文化之精神，促進國家語言之傳承、

1 夏曉鵑，〈解構新自由主義全球化下的「第五大族群——新住民」論述〉，黃應貴主編，《族群、國家治理、與新秩序的建構：新自由主義化下的族群性》（新北：群學出版公司，2018.10），頁 312-313。

2 第 59 屆的金鐘獎徵獎辦法，明定「迷你劇集」指稱「未達十集之單元戲劇或影集」，因本文所討論的即是文學跨媒介轉譯之影集，因此為了強化此一影集類型的特色，將《八尺門的辯護人》分類為「文學影集」。參閱文化部影視及流行音樂產業局，〈113 年度戲劇及節目類金鐘獎獎勵要點暨報名須知〉（來源：https://www.bamid.gov.tw/News_Content.aspx?n=3483&s=204352，檢索日期：2025.11.30）。

3 小說原名《最刑島》，為第二屆鏡文學百萬影視小說大獎，作者唐福睿在訪談中曾提及，原名帶有日本本格推理小戳的風格，但改編為影集時，希望觀眾能清楚知道作品類型，因此更名為《八尺門的辯護人》，藉以強化「八尺門」與「辯護人」的重要性。參閱徐禎苓，〈故事與人物是打開好小說的兩把鑰匙：訪唐福睿〉，《聯合文學》（來源：https://www.unitas.me/archives/51793，檢索日期：2025.11.30）。

4 迷你劇集獎、迷你劇集／電視電影男主角獎（李銘順）、迷你劇集電視電影編劇獎（唐福睿）、戲劇類節目聲音設計獎（黃年永、陳奕伶、王子柔）、戲劇類節目配樂獎（盧律銘、林孝親、林思妤）、戲劇節目創新獎、最佳人氣戲劇節目獎。

復振及發展」[5]，其中所謂國家語言除了華語以外，將臺灣台語、客語和原住民族各式族語列入發展重點，值得留意的是來自東南亞國家新住民的母語，如菲律賓語、越南語和印尼語，並未納入國家語言，可見族群關係和語言使用仍反映出根深柢固的霸權與位階。東南亞語言的未受重視，與新住民、移工在國族建構中遭遇的邊緣化息息相關，類似狀況可對照原住民語和原住民的文化保存與身分建構，詹閔旭討論台灣文學中的跨種族互動時，曾指出贖罪意識是 1980 年代以來台灣文學中原漢關係論述的主軸，也是促使跨種族接觸的動力，進而形塑出對抗中國文化傳統的台灣性。[6] 延續此思考，從漢人為中心的國族想像出發，同樣處於邊緣位置的新住民與原住民如何結盟，抵抗華語霸權與漢人中心，跨族裔結盟如何可能亦值得留意。

在《八尺門的辯護人》（其後簡稱《八尺門》）裡，推動敘事發展的命案主角阿布杜爾阿德勒（Abdul-Adl，後簡稱阿布）[7] 和身兼看護與通譯雙職的莉娜（Leena），則在影集現身／聲擔任要角，原著小說亦有許多篇幅的移工描寫，阿布與莉娜都成為案情發展的關鍵人物，阿美族公辯人佟寶駒為阿布辯護，莉娜擔任通譯，落實移工與原住民的跨族裔結盟，而這些人物形象和其跨族群關係在《八尺門》的三種類型之跨媒介轉譯如何呈現，將有助於我們思考當代台灣移工影像的創作特色。

（一）概念說明與研究方法

《八尺門》可視為一種跨媒介的轉譯，包括小說、劇本與影集三種類型，本文採用「轉譯」（transcription）而非「再現」（representation），乃因霍爾（Stuart Hall）在〈文化認同與電影再現〉（Cultural Identity and Cinematic Representation）中，以後殖民視角論及認同建構與再現的關係，論及再現的實踐

5 《國家語言發展法》，全國法規資料庫（來源：https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0170143，檢索日期：2023.11.20）。

6 詹閔旭，〈重構原漢關係：臺灣文學裏原住民族、漢人移民與殖民者的跨種族接觸〉，《中山人文學報》48 期（2020.01），頁 78。

7 小說與影集中，公辯人佟寶駒因此名的印尼語難以發音，因此將他以暱稱「阿布」命名之。見唐福睿，《八尺門的辯護人》（台北：鏡文學，2021.12），頁 52。

往往與我們所處的發言與書寫位置息息相關，它亦是一個藉由再現且持續進行的過程，「脈絡」（in context）與「定位」（positioned）尤其重要。[8] 他進一步指出兩種認同的方式：同一性（oneness）和差異性（difference），前者著重共同經驗與歷史記憶，[9] 後者則提醒我們留意變異（trans-formation），[10] 以電影「再現」，一方面具象化文化的同一性與差異性，另一方面亦展演創作過程中的權力關係與抵抗實踐，以此推動更多認可的可能。霍爾的「再現」概念可啟發我們思考創作者位置、主流與邊緣的族裔關係與文化階序（cultural hierarchy），然而本文所討論的《八尺門的辯護人》，因歷經多重改編過程，作者、編劇與導演皆是唐福睿，若只檢視文本的文字或影像再現，將會忽略其中的改編或者再創作歷程，以及這些媒介各自的特質與差異。因此，本文以「轉譯」為分析概念，認為它能補充「再現」的理論框架，在創作者的位置與文本體現的認同、權力與抵抗之外，進一步探測多重創作歷程中，兩種媒介（文字、影像）與三種形式（小說、劇本與影集）如何體現各自的獨特性。

「轉譯」在本文中，可分為兩個層次的創作行動：轉化（transformation）與翻譯（translation），藉此強調行動中的行動者（actor）、媒介化（mediation）與媒介性（mediality），過往討論翻譯時，往往著重文字與文字間，以及文化與文化間的改寫與詮釋，但是當轉譯行動涉及多重媒介時，我們無法避免談論媒介性，易言之，行動者以何種策略、形式轉化與翻譯，因而可能形成落差與變異。拉圖（Bruno Latour）在《重組社會》（*Resembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*）[11] 提出的「行動者網絡理論」（Actor-Network Theory），可以是「移動、位移、轉化、翻譯、加入」，而社會（the social）即是一種因為聚集成為新型態的瞬間重組，[12] 其中行動者（actor）對於重組或重構扮演重要的角色。他更進一步說明行動者可為人或非人（non-humans），任何參與重組的元

8 Stuart Hall, “Cultural Identity and Cinematic Representation.” *Framework: The Journal of Cinema and Media*, no. 36, 1989, p. 68.

9 同註 8， p. 69.

10 同註 8， p. 70.

11 Bruno Latour, *Resembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, 2005.

12 同註 11， pp. 64-65.

素與型態都能成為一個行動者。[13] 即使拉圖的理論並非針對跨媒介的轉譯與再創而生，然而我們也可以將轉譯視為重組，檢視跨媒介創作過程裡不同行動者的角色之於轉譯的作用，其中包括不同的媒介物、不同角色的創作者如導演、編劇、作者、演員或製作團隊等，各個行動者參與轉譯過程，形成網絡與連結，使意義轉化或創新，而每個行動者所投入的行動都有所不同。

改編研究者紛紛受到拉圖「行動者網絡理論」的啟發，例如紹伯（Regina Schober）延續拉圖對於網絡中各種行動者相互附著（attachment）的看法，將改編視為連結（adaptation as connection），藉以重省跨媒性（transmediality）固化媒介邊界的迷思。對於紹伯而言，改編「可視為一種建立連結的過程，一種強調媒介改編具備動態性、互動性與關係性的『互媒性』觀點，此觀點有別於傳統方法所預設的明確媒介邊界與單向因果關係。」[14] 媒介並非自成一體與封閉的整體，而是在由媒介的、文化的與接收的行動者所瞬間連結而成網絡。[15] 紹伯的論點提醒我們留意媒介以外的文化與傳播面向，用以思考媒介轉譯時，文化環境與觀眾接收都可能造成差異的出現，這些相互連動的互媒連結受到內部關係與外部刺激的多重影響，包括媒介創作者、接收者、社會結構和技術環境等，[16] 每跨越一種媒介的創作，都將衍生出新的連結。

陳佩筠〈作為中介動力的改編：從生命觀點談改編的創造性演化〉，也嘗試在忠實性（fidelity）與互文性（intertextuality）的論題之外，將改編視為一種行動，建議「應該把改編作為中介動力的特點凸顯出來，以便更謹慎考量文本與影像之間的關係，其中的關鍵是一直游移在不同媒材之間的行動者，這個中介本身正是促成創造與變異的動能。」[17] 同時針對改編研究與生物科學的連結，提出三點觀察：

---

13 同註 11，p. 72.

14 Regina Schober, “Adaptation as Connection—Transmediality Reconsidered.” *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Edited by Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik and Eirik Frisvold Hanssen, Bloomsbury Academic, 2013, p. 91. 引文為筆者翻譯。

15 同註 11， p. 98.

16 同註 11， p. 104.

17 陳佩筠，〈作為中介動力的改編：從生命觀點談改編的創造性演化〉，《英美文學評論》32 期（2018.06），頁 79。

> 其一，環境的影響，文本改編是對周遭境域（millieu）的回應。其二，差異化的發生。改編作為一種適應過程不只是被動的回應而已，有時更會發生「突變」這種高度變異的行動，這呼應了桑德斯的主張，認為改編是一種積極的存在模式。其三，改編研究仍不應脫離改編文本與原著的關係，但倘若不是階層化的關係，兩者的關係又應如何思考。[18]

其中的行動者（actor）在創新與變異的過程中極為關鍵，它讓改編行動成為一種網絡連接，也是一種動態的、關係性的過程。[19] 歸納拉圖、紹伯和陳佩筠的論點，行動者的角色、互媒連結的形成、以及環境適應的創造性演化，都有助於我們思考改編或者轉譯行動中，不同環節與角色所啟動的連接性、關係化、媒介化，進而展開原著與多重轉譯過程及其生成文本間複雜且有機的連動網絡，此即生成本文嘗試提出的「差譯」。

延續上述理論基礎，本文將不同媒介的轉譯視為行動，以此思考《八尺門》之創作歷程，同時擔任作者、編劇與導演的唐福睿則可視為其中重要的「行動者」。在訪談和小說後記中，都曾談到這部作品的靈感發想：「完成《八尺門的辯護人》劇本大綱後，我返臺進行《童話世界》電影拍攝，創作因此延宕半年。後來拾筆再作時，看見鏡文學徵獎的訊息，便開始思考將手上資料轉化為小說的意義。」[20] 他在劇本書的〈後記，在小說與劇本之外〉也寫到影集拍攝計畫定案後，「我隨即著手改編劇本，同時回來修改小說初稿。」[21] 有別於典型的文學改編影視作品，從文學到電影或電視劇的單向歷程，或者文學優於影視的忠實性改編，《八尺門》的創作源頭為劇本，而非小說，唐福睿更在後記中補充他對小說創作的期待：「我最終決定將小說視為一項嘗試，一種法普讀物的可能，也是一份作為導演的功課。梳理龐雜資訊、豐富敘事細節、深化人物歷程，期待未來影視化時，藉此延伸我對於法律戲劇類型的探索。」[22] 此即點出唐福睿的創作已觸

18 同註 17，頁 82-83。

19 同註 17，頁 78。

20 唐福睿，《八尺門的辯護人》，頁 454。

21 唐福睿，《八尺門的辯護人：原著劇本、劇照及導演後記》（台北：鏡文學，2023.09），無頁碼。

22 同註 20，頁 454。

及不同媒介特質的思考，在轉譯行動的實踐時，針對不同形式的文本，有著不同的創作目的，也考量不同的預設讀者與觀眾，因此，《八尺門》的跨媒介轉譯行動，如何將台灣內部的跨族裔連結具體化與視覺化，乃至促生原住民和移工議題的傳播與接收，乃為重要的研究論題。

（二）文學影集與跨媒介敘事

文學影集《八尺門》上映前，已有多部台灣文學作品改編成電視劇，其中多部涉及族群關係，如《做工的人》（2020）、《天橋上的魔術師》（2021）、《斯卡羅》（2021）等，如王萬睿所言，因為串流平台的興盛，帶動電視劇觀看人口的急劇上升，同時因為影像技術的發展，媒介產生多重優位性，包括展開文學來世或建構台灣文化記憶等。[23] 黃儀冠則觀察到這些文學劇的「攝製貼近臺灣人民歷史、文化、情感，並且強調其文藝性與高品質，吸引年輕世代觀眾，造成文壇的話題性」。[24] 楊芳枝在探討台灣電視劇的專著《台流・華影：中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》中，以兩部台灣文學改編電視劇《花甲男孩轉大人》和《俗女養成記》為例，指出「新台劇所強調的新鄉土的概念將自身放置在新台灣、新本土這個位置，通過與國際資本的構連作為『現代』代名詞來建構新台劇的文化位階，以販賣國族性作為商業運作的國家品牌化策略。」[25] 透過「『在地性作為國族性』的打造，探討多元文化（性別政治）、鄉土在地性、民主政治，以及溫情的『在地意涵』與政治。」[26] 多元文化作為台灣在地性的建構核心，不只包含性別政治的議題，台灣內部的族群多樣性以及彼此間的相逢、衝突與連結亦是台灣歷史發展以來重要的主題，作為新台劇一環的《八尺門》即是在這樣的情境中完成。

---

23 王萬睿，〈文學的來世，或膠卷的再生：論《天橋上的魔術師》的互媒性〉，陳芷凡、詹閔旭、謝欣芩、王鈺婷主編，《臺灣文學的來世》（新竹：陽明交通大學出版社，2023.11），頁 129-131。

24 黃儀冠，〈國藝會補助成果的跨媒介轉化想像？文學 IP 如何開發？——以小說的影像改編與文學傳播為主〉，國藝會補助成果檔案庫「長篇小說專題」（來源：https://archive.ncafroc.org.tw/novel/paper/bd9eba0687e1b7af0187eb7a7fff0582，檢索日期：2024.11.29）。

25 楊芳枝，《台流・華影：中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》（台北：臺灣大學出版中心，2023.06），頁 233。

26 同註 25，頁 279。

小說、劇本與文學影集《八尺門》的主題聚焦當前台灣重要的社會議題與族群關係，人物角色的族裔身分設定包括原住民、移工與漢人，以印尼移工阿布（張耀飾）殺死船長鄭峰群（Laka Umaw 飾）一家三口的命案為劇情的起點，講述阿美族公辯人佟寶駒（李銘順飾）、印尼女性看護兼任通譯莉娜（雷嘉汭飾）以及漢人實習法律人連晉平（初孟軒飾）所組成的跨族裔聯盟，尋找線索、證人，進而為阿布辯護，最終他仍被處死，執行死刑前，莉娜才發現他的真實年齡，證實案發當時他並沒有責任能力。[27] 除此之外，因阿布案件而引發的死刑廢除討論，亦與台灣長久以來的法律與司法論題相互勾連，因而將族裔與法律交織在文學敘事中。在影集的拍攝時，藉由律政劇的類型，推動這些社會議題的論述與批判，試圖以將議題視覺化，並藉由文學影集的傳播，引起觀眾對議題的關注與省思。

不論原著小說或者影集，因涉及族群議題，延伸出文化差異，包括語言、宗教和飲食的著墨，寶樂滋（Loredana Polezzi）論及翻譯和跨國移動的關係時，強調「翻譯不僅是簡單地跨域地理疆界（至少在我們認知到這些邊境被標示為一個群體所佔據空間的外部界線時），而是從內部產生並維繫一個或多個群體中成員的交流，這取決於認同機制、同化程度與融合或非融合的歷史進程」[28]，藉此思考翻譯在移工的異鄉生活所扮演的角色時，必定得將語言和文化背後的權力結構進行一番梳理。誠如李育霖對於文化翻譯（cultural translation）的觀察，「在全球跨國文化的流動中，翻譯同時架設了一個與世界對話的平台，文化元素在此平台中交流及對話，不同文化與主體的交涉協商在此平台上才成為可能。」[29] 東南亞移工的加入，不僅增生台灣的文化多樣性，藉由不同族裔背景的「台灣居民」之間的交流與對話，縮短了台灣與世界的距離，亦轉化台灣對東南亞文化的認識。上述研究對於語言和文化翻譯的討論多關注「內容」，如移動者和文化元素等，文學影視改編研究又往往著重原著到改編文本的忠實性或者兩者之間的互文性，本文關注文學和影集兩種不同媒介的創作，因其媒介性而展現了迥異的語言

27 唐福睿，《八尺門的辯護人》，頁 429。

28 Loredana Polezzi, “Translation and Migration.” *Translation Studies*, vol. 5, no. 3, 2012.08, p. 348. 引文為筆者翻譯。

29 李育霖，《翻譯閾境：主體、倫理、美學》（台北：書林出版公司，2009.04），頁 5。

和文化翻譯過程與策略，因此本文提出「差譯」的概念，「差譯」一方面嘗試強調跨媒介創作的形式、內容與媒介性各有其重要性，另一方面也試圖歸納台灣文化場域對於移民工題材創作的特質與侷限。原著小說以原文、華語翻譯和註腳三種方式標示語言異質性，影集則透過不同族裔演員的扮演與表演、視覺與聲音的組配，呈現不同族裔的文化差異，而族裔扮演亦是文化翻譯的策略之一，同時涉及選角、演員表演和發音、字幕翻譯等不同層次的轉譯，皆展現跨媒介創作過程內外部因素與媒介性所衍生的轉化與落差。

本文將以「如何轉譯移工」以及「差譯如何發生」兩大研究問題入手，以文學影集《八尺門》為主，對照小說和劇本，聚焦媒介形式與類型公式的轉譯、族裔與語言的動態建構，藉由演員的族裔扮演、通譯身分與其展演的複音景觀，檢視三個不同層次的轉譯行動，一為法律敘事和律政劇的媒介特質與類型公式，二為移工形象的建構，三為語言與文化的翻譯，在類型、表演和聲音三個層次的跨媒介創作過程中，分析移工形象與其文化特質、相關議題如何轉化。

二、法與非法：媒介特質與類型公式

《八尺門》以法律與司法作為核心議題的跨媒介創作，導因於作者唐福睿的法律背景，也如後記所述，先進行劇本構思、田野調查、再著手小說的撰寫，[30] 有意識地以不同媒介與其閱聽眾對話，各式媒介各有其特定的敘事手法與類型公式，本節將就小說與影集之形式探究媒介性如何影響移工議題之轉譯。

《八尺門》將聘用阿布的台灣籍遠洋漁船命名為「平春 16 號」，船名或可映照真實發生的「和春 61 號事件」，根據綠色和平組織的報導，此事件發生於 2016 年 9 月 7 日，掛籍萬那杜、實為台灣船東所有的「和春 61 號」，航行於復活島與斐濟之間時，六名印尼漁工因不滿船長長期暴力相向，甚至威脅要殺害其中一名船員，因此闖入船長室將中國籍船長殺害，[31] 類似的過程也發生在《八尺門》阿布殺害船長事件。以滅門血案為故事源起，唐福睿在小說的後記提及創作

30 唐福睿，《八尺門的辯護人：原著劇本、劇照及導演後記》，無頁碼。

31 Tina Yuan，〈影集《八尺門的辯護人》：與劇情相似的真實事件，揭露遠洋漁業的人權血淚〉（來源：

動機：「受到雇主壓迫而殺人的設定，令我想起湯英伸案。查找原住民資料的過程中，又發現阿美族過去在台灣漁業中的處境，與如今東南亞漁工的處境極其相似。」[32] 發生於 1986 年，從嘉義北上求職的曹族（現稱鄒族）青年湯英伸因誤入就業陷阱，遭受漢人雇主勞力剝削、被扣薪資並扣押身分證，1 月 25 日殺害雇主及其女兒，因而遭判死刑。1987 年 5 月 15 日槍決處死，當時引發社會對於原住民歧視、勞雇糾紛、原漢衝突與死刑的聲援，此即為唐福睿口中的「湯英伸案」。此案成為台灣史上的重要社會事件，後續引起許多相關報導，且成為許多文學與影像創作的原型，[33] 如《人間》雜誌在湯英伸案發後，製作兩期的報導，官鴻志〈「不孝兒英伸」〉[34] 以報導文學的形式，記錄湯英伸案的始末，案發後家人的感受處境，文中也加入湯英伸日記、小說和獄中家書之片段，同學友人的回憶，透過不同的敘事觀點交織出湯英伸的人生故事，另一篇報導〈我把痛苦獻給您們 .....〉[35] 則記載湯英伸遭槍決、捐贈器官的過程，並引述各界人士對湯英伸案的看法、「槍下留人」的倡議。湯英伸案引發各界對於原住民的人權、死刑、職場剝削等議題的關注，這樣的結構性問題在 21 世紀後移轉至移工身上，啟發《八尺門》的創作，以阿布殺害船長的刑事案件為起點，小說和影集在刻劃移工形象、建構法律敘事上，採用的形式不同因而啟動了跨媒介「差譯」。

（一）小說與法律敘事

將小說《八尺門》置於台灣文學的法律敘事思考，此脈絡可追溯至日治時期，賴和將法律寫入小說，並對殖民者進行批判，如陳建忠所言：「站在被殖民者的

---

https://reurl.cc/QYkq5M，檢索日期：2025.06.01）。此事件報導亦可參考，吳象元，〈《八尺門的辯護人》故事的真相：發生在 2016 年的「和春 61 號」事件是怎麼回事？〉（來源：https://www.thenewslens.com/article/189373，檢索日期：2025.06.03）。

32 唐福睿，《八尺門的辯護人》，頁 453。

33 以湯英伸為題材的相關文學、音樂和影視作品，如莫那能的詩作〈親愛的，告訴我——給湯英伸〉（1987）、邱晨的音樂專輯《特富野》（1987）、吳乙峰的劇情片《赤腳天使》（1987）等，或將湯英伸轉化為電影角色的原型，如萬仁《超級公民》（1998）、楊雅喆《血觀音》（2017）等，相關研究可參考：楊敏夷，〈湯英伸事件中文學與社會運動互動研究〉，《淡江中文學報》47 期（2022.12），頁 245-278。

34 官鴻志，〈「不孝兒英伸」〉，《人間》9 期（1986.07），頁 92-113。

35 官鴻志，〈我把痛苦獻給您們……〉，《人間》20 期（1987.06），頁 18-43。

立場，賴和意識到所謂『法』是有差異性、階級性的」[36]，可見法律的差異與階級性，自日治時期已受台灣作家的關注，以「法」的書寫思考社會內部的殖民現象與階級差異，作為批判與抵抗殖民者和社會結構的策略。法律與文學的關係，如鄧筑媛所言：「從受壓迫者觀點出發的女性主義法學、批判種族理論等『局外人法學』（outsider jurisprudence）都強調透過『說故事』（storytelling）的法學方法，以像是女人、少數族裔、LGBT 等因為受壓迫者身分受到不利對待的故事，分析、批判、拆解法律對弱勢群體的壓迫。」[37] 據此可知法律敘事往往以受壓迫者的故事，批判法律對其產生的壓迫，其中涉及少數群體的權益，《八尺門》亦可視為此類的法律敘事，同時涉及司法制度的批判，也觸及原住民與移工兩個少數族群，以犯罪與司法的交鋒，思及法律之於弱勢族群的不公義。

小說《八尺門》的故事架構，由「海濱命案」、「精神抗辯」、「交互詰問」、「目擊證人」、「言詞辯論」、「最後手段」、「所謂真相」七個章節組成，[38] 將阿布殺害船長命案的緣起和法庭攻防的過程作為劇情的分段，而後改編成律政劇，此架構亦呼應律政劇的特性。以兩起海濱命案說起，一則為發生於「民國七十一年九月十八日午夜」[39]，兇手為佟守中（阿美族公辯人佟寶駒之父），另一則案發於「一〇九年一月二十五日晚間八時左右」[40]，1 月 25 日亦為湯英伸事件的案發日期，三十多年後，兇手改為印尼漁工阿布，移工與原住民在職場所受的剝削可相互參照。佟守中和阿布兩案皆與遠洋漁業相關，且都發生在基隆八尺門地區，嫌犯分別為都市原住民與印尼移工，從角色設定來看，成為嫌犯的兩位人物都屬於社會底層階級的漁工，以遠洋漁業為生，同時因其族裔身分，使他們成為遠洋漁業底層中的底層，佟守中因「船公司竟未予以保險，加上抽佣、預借

36 陳建忠，〈導讀：書寫台灣，台灣書寫：賴和文學與思想研究〉（來源：http://cls.lib.ntu.edu.tw/laihe/C2/c_21.htm，檢索日期：2024.12.02）。

37 鄧筑媛，〈用生命看見壓迫，說故事抵抗歧視：從法律敘事方法看婚姻平權運動及釋字第 748 號解釋〉，《婦研縱橫》107 期（2017.10），頁 86。

38 劇本的架構為「海濱命案」、「重返現場」、「交互詰問」、「關鍵證人」、「危機四伏」、「辯論終結」、「最後手段」、「所謂真相」，影集以此框架分為八集拍攝並播放。

39 唐福睿，《八尺門的辯護人》，頁 8。

40 同註 39，頁 48。

薪資，連本帶利計算後，連少得可憐的撫卹金都抵銷殆盡。」[41] 阿布則是赴船長鄭峰群討回護照跟錢不成，如小說所描寫：「『Money OK. How much?』（錢可以，多少？）鄭峰群掏出皮包，拿出幾張千元鈔給 Abdul-Adl，然後持續搭配手勢溝通：『Passport NO. We bring you home. OK?』（護照不可以給，我們帶你回家，好嗎？）」[42] 藉由描述可推知兩者皆因船公司的不平等對待，無法獲得基本的權益，印尼漁工屬於境外聘僱，[43] 雇主為了管理之便而沒收其護照，小說對於嫌犯背景的細緻鋪陳，揭示原住民與移工在職場受到的監控與人權剝奪，因而犯下刑事案件，後續的情節發展聚焦在阿布殺害鄭峰群一家三口的命案，法庭審判與公辯人調查的歷程層層勾勒出移工在台灣社會的艱難處境與求助無門，移工乃在雇主剝削、官商勾結、種族歧視、司法漏洞以及遠洋漁業所牽動各種人權、制度與利益的複雜網絡中成為犧牲者。

小說開頭將時間點設定為民國 71 年，佟守中的殺人案件，在四百多頁後，才以短短的四頁篇幅，刻劃阿布在船長鄭峰群家的犯案過程，「Abdul-Adl 將那把刀刺進他的後側腹部。所有的殺戮都相同。」[44] 作為這部長篇小說「所謂真相」的尾聲。從小說情節的安排來看，這樣的敘事無疑造成真相的延宕，隨著小說情節的發展，讀者可以在閱讀過程中，隨著公辯人的偵查，抽絲剝繭一同尋找事件的真相，但是小說更著重在人物背景（特別是族裔和階級）、跨族裔網絡關係（移工、原住民和漢人）以及核心議題上（如移工人權和死刑等）。易言之，《八尺門》的小說創作以法律案件的發展為敘事框架，深化移工與原住民在台灣社會所受到的權力壓迫與生存掙扎，可視為一本以議題為導向的小說創作，如同作者唐福睿在訪談中提及：「台灣過去的作品，較少從族群角度探討死刑。將死刑和族群結合，腦海自然會浮現『湯英伸』。」[45] 將湯英伸案延伸置放在不同時空背景，

41 同註 39，頁 10。

42 同註 39，頁 449-450。

43 同註 39，頁 47。

44 同註 39，頁 452。

45 唐福睿口述，廖雲章訪問，劉苑杉整理，〈專訪《八尺門的辯護人》導演唐福睿：「拍戲每晚我都做惡夢」〉，《獨立評論》（來源：https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/525/article/13982?i&from_id=13955&from_index=2，檢索日期：2024.12.02）。

小說描寫移工在台灣法律中所受到的制裁，偵查過程逐漸浮現的司法著度缺失，如通譯之不足與不專業、政治介入司法等，最終被告獲判死刑，族群與司法／法律兩大議題的結合即為《八尺門》的小說創作核心，同時也呈現結構性問題仍持續作用在弱勢族群身上。

（二）影集與律政劇

正因為湯英伸案與「和春 61 號」事件所涉及的刑案之啟發，文學影集《八尺門》以律政劇（legal drama，又名法律劇）為類型有其具體作用。「律政劇」，借用維勒滋（Babara Villez）所下的類型定義，故事設定在法律世界裡，往往在劇集中處理一個法律問題，角色的生活和專業活動都與法律、正義有關，[46] 通過複雜的敘事納入法律議題、司法體系的發展和法律在社會中的工作，讓觀眾能在享受娛樂之餘，也能跟著思考解法或者影集對真實世界的映照。[47] 就此劇集的類型功用而言，卡密爾（Orit Kamir）指出「法律與電影」往往有三種不同的特徵與功用，包括社會機制與法律系統的並置模式、誘發觀者的參與、介入與評斷、以及導引出公眾的法理，他也認為廣義的「法律與電影」，包括法庭劇、審判劇、聚焦在律師或律所，或者與法律領域相關的社會、倫理與道德議題，例如種族平等、墮胎、平權行動、貪污與犯罪等題材的影像作品皆屬此類。[48] 歸納律政劇的類型公式，主角多為律師、檢察官、法官等具備專業能力與正義感的人士，以法律案件推動劇情，律師和檢察官調查蒐證，並在法庭上進行攻防，敘事將法律事件、法庭審判、調查和主角的日常生活與個人歷史相互交織，探討法律與道德的邊界，主題包含正義、人性、權力、性別、族群與職場等，21 世紀以來台灣代表性的律政劇，如《最佳利益》（2019-2023）聚焦律師事務所內的權力鬥爭，《無罪推定》（2024）改編自徐自強冤案，探討司法與偏見的議題，本文所研究的影集《八尺門》亦屬於此類型，其中多處場景拍攝於法庭，描述檢察官、公辯人、

46 Barbara Villez, *Television and the Legal System*. Routledge, 2010, pp. 2-3.

47 同註 46，p. 62.

48 Orit Kamir, “Why ‘Law-and-Film’ and What Does it Actually Mean? A Perspective.” *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 19, no. 2, 2005.06, pp. 261-262.

阿布與相關證人的辯論與交鋒，刻劃此刑事案件的調查與審判過程，最終槍決。

影集《八尺門》第一集後半進入阿布案件的庭審。開庭前，鏡頭帶領觀眾查看每個關鍵人物的表情與動作，如檢察官劉家恆與公辯人冷漠點頭對視、佟寶駒拿起古蘭經翻看等，隨後阿布被兩位警察從門外帶入，審判長宣布開庭並說明程序，介紹通譯，請陳奕傳朗讀結文、簽名具結，佟寶駒隨即聲請通譯迴避，即便沒有證據，仍質疑通譯執行勤務有偏頗之疑，檢察官請他不要鬧笑話，攝影機的中景鏡頭捕捉出檢方與公辯人的第一波交鋒，此即為律政劇類型典型的法庭場景。其後，佟寶駒立刻點出陳奕傳任職巨洋移民顧問公司潛在的問題，就此疑點進行推論，包括巨洋與阿布的仲介公司是否有利益關係、陳奕傳擔任過哪些移工刑案的通譯等，且提醒陳奕傳不要犯偽證罪，在佟寶駒講述的過程，螢幕上陸續出現陳奕傳不安的神情、檢察官與審判長陷入思緒的表情等，最終庭長宣布改期再審，並請佟寶駒找適合的通譯。此段法庭戲的鋪陳，交代審判過程的片段，也點出移工案件中通譯所扮演的關鍵角色，為後續的情節留下伏筆，反映出律政劇類型的使用之於講述阿布刑案的必要性。

伯格曼（Paul Bergman）、艾斯默（Michael Asimow）的《影像中的正義：從電影故事看美國法律文化》也指出：「法律影片幾乎總致力於表現倫理與道德上的兩難困境」[49]，影集《八尺門》無庸置疑也觸碰許多道德與倫理的議題，例如出自八尺門的阿美族公辯人佟寶駒，為了幫印尼移工辯護，而背叛族人，劇中他的父親佟守中多次嘗試說服他退出這個案件，造成父子關係緊繃。又或者，法務部長陳令秋篤信佛教且支持廢除死刑，第七集開頭死刑公投案通過後，記者追問是否與宗教信仰相關、家裡是否擺放反對死刑的字畫，畫面上我們看到陳令秋驚訝的表情，並說出：「信仰是我的個人自由……與政治無關」，但最終她選擇屈服於權勢，為了保住官位並推動廢除死刑，以執行阿布的死刑換取之，儘管第八集尾聲真相大白，阿布犯案時未成年，依法不得判處死刑，仍舊犧牲阿布的性命，陳令秋的角色設定體現了政治、道德與宗教如何交互作用於執法過程，反映

49 保羅・伯格曼（Paul Bergman）、邁克爾・艾斯默（Michael Asimow）著，朱靖江譯，《影像中的正義：從電影故事看美國法律文化》（中國海南：海南出版社，2003.08），頁 9。

出個人利益優先於公平正義的情境。

另一個關於道德與倫理的掙扎，發生在莉娜身上，她一方面念在同鄉情誼，擔任通譯，希望幫助阿布，另一方面擔心自己違法兼職的狀態，法律和語言能力不足，將會導致誤判。第四集莉娜對佟寶駒說出擔憂：「我怕。有時候，不知道阿布杜爾說什麼，會被關……」，「翻譯錯，被關。」更堅定表達自己的立場：「我不要死刑。」我們看到鏡頭裡莉娜陳述個人想法時，雙手環抱自己，並且微微顫抖，展現出內心的惶恐。佟寶駒回應她：「他殺人，還有小孩。死刑也沒辦法的。」莉娜從兩人並肩而行，轉向直面佟寶駒並說：「他不是壞人。他只是……沒有人幫忙他。」這一幕兩人的交談透露出面臨法律時，道德與倫理如何牽制人的思緒與行動，不但揭露台灣司法體系的制度問題，同時也藉此引導觀眾思索莉娜的「中間人」角色和道德難題。此部影集結合律政劇常見的道德主題，透過人物內心掙扎的刻劃，以及法律、死刑和少數族群的複雜糾葛，強化權力結構與法律制度所造成的悲劇。

此外，律政劇誘發觀眾參與辦案的功能，也在《八尺門》中實踐。影集開頭，畫面是故事的發生地——基隆的「八尺門」地區[50]和港口地景，夜晚船隻停泊的基隆港，連接和平島與台灣本島的社寮橋、橋下即為正濱漁港的航道，接著是阿美族船長位在「八尺門」的公寓大門，一系列的空景清楚定位「八尺門」在劇中的重要性。基隆港為遠洋漁業的重要埠頭，阿美族人由東部移居至此，以捕魚、挖礦、建築為生，「八尺門」與其阿美族居民曾出現在 1980 年代關曉榮的攝影與文字裡，[51] 多年之後唐福睿再次訴說原住民與移工相遇於此的族群故事。影集裡，描繪「八尺門」地理位置的空景後，印尼漁工阿布現身在鏡頭，慢慢走向一棟公寓前停下，影集以蒙太奇的手法呈現阿布過往在船上遭到船長呼巴掌的創傷回憶，接著特寫阿布大口深呼吸，仿若為自己打氣的神情，終於踏進屋內按了電

50 「八尺門」位在基隆的和平島對岸、緊鄰正濱漁港，「八尺」指的是台灣本島和平島之間狹長的水道，1960 年代花東阿美族人，因近海或遠洋漁業的工作機會，陸續來到基隆謀生，八尺門因而成為阿美族人定居的棲息地，起初族人自己造屋，直到 1995 年由政府興建的海濱國宅才落成，此地即為《八尺門的辯護人》的故事發生地。參考：莊淯琛，〈家的物質性：都市、國宅，與阿美族人的「家」〉，《原住民族文獻》40 期（2019.12）（來源：https://ihc.cip.gov.tw/EJournal/EJournalCat/478，檢索日期：2025.06.27）。

51 關曉榮，《八尺門：再現 2%的希望與奮鬥》（台北：南方家園文化事業公司，2013.08）。

鈴，對於他的到來，鄭峰群感到訝異，兩人四目相接一會兒，船長以台語說「歡迎」邀請阿布進門。下一幕以黑幕轉場，搭配群眾推擠的環境音與記者的報導聲，畫面置入案發現場警察、群眾與記者聚集，不同電視台對於此事件的現場報導，報導中出現誇飾聳動的形容，如「全身是血在社區中走來走去遊蕩」，然而鏡頭中身處警察局的阿布，僅有手部沾血，並非記者所說的「全身」，攝影機拉近阿布臉部的同時，我們看見也聽見阿布念念有詞，但因字幕沒有翻譯，無可得知他所默唸的是《古蘭經》。[52] 這是《八尺門》的首集，開頭兇手即現身，阿布瘦弱惶恐的身影也因鏡頭的特寫捕捉，佈滿畫面成為焦點，加上環境音與記者報導內容，增加懸疑感且引起觀眾的關注、思索案發緣由，使觀眾隨即能藉由影集的音像部署策略，在觀影中跟著敘事開始搜集案件的線索，進入司法調查的過程，此即回應卡密爾所謂的誘發觀眾參與、介入與評斷的律政劇類型功用。

阿布最終遭到處死，但在死刑執行前，通譯莉娜發現案發當時阿布尚未成年，有別於小說以倒敘式帶領讀者重返案發當下，了解阿布如何殺害船長一家三口，影集則在第二集的調查過程插入數張案發當下的檔案照，以及第七集交叉剪接法庭審判和阿布殺人經過，早已揭露犯罪事實，但第八集的最終真相定錨在審判的瑕疵，導致阿布冤死，法務部長陳令秋召開記者會說明錯殺後，剪入一段阿布死前的畫面，他淚流滿面地說：「我叫阿布杜爾，生日是 2002 年 7 月 26 日」，佐證此事件之誤判，終以剪輯說明所有人物的後續動向，佟寶駒開設自己的事務所，專門服務原住民與新住民，連晉平司法受訓結業，莉娜在台北車站與佟寶駒道別，返回印尼。尾聲佟寶駒收到夾帶記憶卡的古蘭經，插入電腦後，更多關於遠洋漁船上的暴力與殺戮，所有的非法行為一一出現在電腦畫面中，視為更多的真相被揭開。以律政劇的類型公式——案件成立、偵查、開庭到審判終結——討論影集《八尺門》，在針對阿布的殺人命案審判外，更加入其他關於法律與結構性的議題，包括外籍漁工的境外聘僱，又或上岸後成為失聯狀態，導致移工的基本人權和勞動權益不受保障，船艙內的管理機制自成一體，法律難以介入，移工與原住民或漢人船長之間的階級差異與不平等對待，《八尺門》在類型的操作上，

52 唐福睿，《八尺門的辯護人：原著劇本、劇照及導演後記》，頁 5。

滿足觀眾對於律政劇案件審判與真相大白的期待，與此同時，置入議題的補充，揭露凶殺案以外移工所遭受的剝削和非人對待，然而導演並未給出明確的解答，而是透過記憶卡裡的殺戮，對移工的暴力行為與非法捕獲並宰殺漁獲的畫面，留待觀眾進一步思考遠洋漁業中的勞雇與族群關係。

不同於小說的預設讀者與市場，影集的製作更有它的傳播途徑和行銷考量，影集《八尺門》選擇以律政劇包裝族群和法律議題，在串流平台上映，攝製過程更需要將預設觀眾與商業模式納入考量，律政劇即是容易打通跨國市場且能引起共感的影集類型之一。關於台劇的發展與傳播，多位影視工作者都提及：「台灣影視要進入國際市場，律政劇是一個好的操作模式，可以藉由律政載體，講述台灣特有的題材，比如同婚議題，『《八尺門》會引起廣大迴響，因外籍移工……是台灣跟東南亞市場都會有共鳴的。』」[53] 題材和類型同為市場的重要考量，《八尺門》的律政劇和移工議題，律政劇為東亞和歐美電視劇常見的類型，而跨國移動與人口流動所牽涉的族群、種族、歧視、勞雇糾紛等題材，英文片名 *Port of Lies* 相較於華文片名《八尺門》隱含的懸疑性，容易引起各國觀眾的共感，此外台劇結合串流平台的播映，特別是遍佈全球的 Netflix，因而類型包裝題材的攝製策略，讓移工議題得以轉譯並傳播，可見市場的考量是影響媒介與類型的關鍵之一，此影集類型與傳播模式也成為「行動者」，憑藉其媒介物質性促成轉譯移工的複雜性。

三、成為通譯：移工性別與族裔身分的重置

延續上述關於影集與串流平台的討論，21 世紀台灣電視劇趨向於回應「在地性」的召喚，打造新家園的命題，同時必須兼顧全球市場，而競爭力亦是台灣電視劇與國際平台接軌的關鍵，[54] 其中「本土題材」成為關鍵策略，影視工作者也認為「從本土出發的題材，卻可以跟不同國家觀眾創造共同經驗」[55]，《八尺門》

53 孫志熙，〈律政劇在台灣熱火：可能成台劇國際化出路？｜專訪《八尺門》與《無罪推定》〉，《端傳媒》（來源：https://theinitium.com/article/20230912-culture-taiwan-legal-drama-future，檢索日期：2024.12.04）。

54 楊芳枝，《台流・華影：中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》，頁 218。

55 邱莉玲，〈3 大國際平台出手 台劇身價飆新高〉，《工商時報》，2019.06.06（來源：https://www.ctee.com.tw/news/20190606700084-430503，檢索日期：2024.12.09）。

的原著小說與文學影集，即以本土題材為基底，反映當代台灣的社會狀況，結合新住民與原住民的現身與結盟作為策略，再現台灣多元文化藍圖裡相對少數的兩群人。1990 年代以來，懷抱著台灣夢的移工，來台後卻因各種社會結構與權力運作，身陷不人道的處境，只在生物層次上活著，成為裸命（bare life），[56] 跨國移動與移工是既在地又全球的世界共通議題，同時結合律政劇類型，以議題連結東南亞，以類型觸及全球市場，符合國際串流平台對於「多元文化、世界主義、自由平等進步價值建構其品牌特色」的期待。[57] 然而，站在台劇的市場考量上，移工議題固然是服膺多元文化價值的選擇，但是以此為出發點，如何轉譯移工形象、文化與議題，以及創作過程是否產生差譯，有待進一步檢視。

以移工為題材的台灣電視劇中，移工角色過去多半以配角或客串形式現身，例如《花甲男孩轉大人》（2017）的看護阿春（阮安妮飾）、《第三佈局　塵沙惑》（2021）的越南移工與嫌犯黎昌文（孫綻飾）。電視電影《無主之子》（2020）則是少數以失聯移工黎文誠（黃鐙輝飾）為主角的作品。《化外之醫》同樣聚焦失聯移工議題，由越南籍演員連炳發（Liên Bỉnh Phát）擔綱主演，本劇將其角色設定為整形外科醫師，無論在選角安排還是形象建構上，皆展現出創新突破。本文所分析之《八尺門》聚焦遠洋漁工和家庭看護，以角色的工作類型而言，前者長期身在封閉的遠洋漁船，漁船上的各種境遇外人難以理解，後者同樣受制於雇主家庭，家作為私領域的空間，其封閉性限縮了所有對外訴說與求助的管道，而漁工的職場特殊性更少見於影像創作中，《八尺門》將其配角設定為來自印尼的失聯漁工阿布和蘇普里安托（Suprianto）、以及擔任看護的莉娜，拓展移工影像新視野的同時，也納入更多角色的生命故事與文化肌理，在文字和影像中進行層層轉化。

印尼移工阿布與蘇普里安托受聘為遠洋漁業工作，台灣為此產業的世界第二大國，航行軌跡遍佈三大洋，由於勞動力需求，大量聘僱移工進行漁獲之捕撈，然而相關的法律規範與移工權益卻出現各種漏洞，雇主與漁工行走在灰色地帶，

56 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, 1998, p. 159.

57 同註 54，頁 224。

海洋漁船上的移工人權不受保障。奠基於這樣的社會情境，《八尺門》裡選擇拿刀殺死船長一家三口的阿布，即是在如此艱困的職場環境求生，必須承受漁船生活的不適，又得忍受船公司的高壓暴力，因而阿布在小說和影集的人物設定上，都是沉默無聲的形象。阿布在小說裡的首次登場，出現在起訴書記載的犯罪事實：

> Abdul-Adl 為萬那杜籍（Vanuatu）之遠洋鮪延繩釣船（平春十六號）之境外聘僱漁工，於民國一〇八年一月十六日自新加坡外海登船，至九月十八日結束航程，隨船入境臺灣。工作期間受船長鄭峰群指揮撈捕魚獲、修整裝備，卻對渠之調度心生不滿，多次拒絕執勤並產生言語及肢體衝突，於返臺後離船逃逸無蹤。[58]

法律文件對阿布的描述，僅是片面且強調其犯案動機，將他形塑成一個罪犯。然而，對於他的犯案動機、心理狀態、家庭背景乃至在職場所遭遇的難題考驗都未詳加描述，有待後續的敘事補充讀者對阿布的認識。台灣人對於移工的凝視（gaze），也可見阿布形象的扁平化跟邊緣化，小說描寫跟著公辯人實習的連晉平對阿布的印象是「擺放過久的香蕉」：「腐黑的外皮帶著蠟黃斑點，形狀因為過熟而塌陷乾扁。由於這種詭異的印象過於強烈，連晉平甚至萌生畏懼，緊接著確實一種接近負罪感的情緒襲來。」[59] 阿布之於漢人連晉平即是種族化的他者（racialized other），藉由阿布的膚色與外貌具象化並物化，同時促發漢人對於移工的負罪感，一方面來自於族裔位階差異的觀看與被看，另一方面也體現不同族裔相逢時，對弱勢他者產生的同情、同理乃至羞恥、慚愧，而這樣的情感反射普遍存在於台灣人心中。

影集中的阿布同樣是個安靜無聲的配角，前文已描述他到達船長家的案發經過，留置警局的阿布默默念著《古蘭經》，然而這樣的發聲，並沒有讓他的情緒和想法傳遞給不懂該語言的觀眾，阿布無法為自己辯解，不能與台灣社會溝通，

58 唐福睿，《八尺門的辯護人》，頁 47-48。這段描述也可以佐證阿布角色設定與殺害船長事件以「和春 61 號事件」為原型。

59 同註 58，頁 57。

此角色設定反映出許多在台移工的生命困境。由於語言限制，阿布在法院出庭參加審判時，必須靠通譯才能得以進行。對於沒有任何經濟與文化資本的印尼移工阿布而言，除了語言無法溝通外，也沒有能力聘請律師為自己辯護，更不懂台灣法律，因此在法庭裡如同任人宰割的羔羊，只能沉默。第一集，阿布第一個通譯是任職仲介公司的台灣人陳奕傳，其背後所代表的是巨大的利益掛勾，受雇於掌控遠洋漁業的雄豐船業，他的翻譯將不利於阿布的案件。由於阿布所說的語言為爪哇語，小說將兩種語言並置，描述阿布、阿美族公辯人佟寶駒和台灣通譯陳奕傳三個人的對話：

> 「Didelikno…Didelikno…」Abdul-Adl 用乾啞的聲音，輕聲地說。
> 佟寶駒望向陳奕傳尋求協助。
> 「他在說你好。」陳奕傳解釋。
> 「Didelikno…」Abdul-Adl 又重複一次。
> 佟寶駒趕緊模仿，結巴地回應：「Dide…likno…」[60]

從這三人的互動可知，通譯扮演極為關鍵的角色，作為辯護人與嫌疑人之間的溝通橋樑。影集更善用攝影機的鏡頭，讓觀眾看出其中有玄機，開庭前陳奕傳、阿布與佟寶駒三人並坐在被告席上，阿布緩緩將頭靠向佟寶駒說：「Didelikno」，佟寶駒充滿疑惑地看向阿布，阿布又重述，佟寶駒才示意陳奕傳翻譯，從兩人的互動裡我們可以看到阿布向佟寶駒發出關鍵訊號，但因為語言的無法溝通，以及通譯的故意誤譯，造成訊息並未在當下成功傳遞，觀眾藉此即可嗅出不尋常，「Didelikno」成為影集開頭的一個重要伏筆。影集的第二集，佟寶駒到訪鄰居家，向許奶奶商借看護莉娜，佟寶駒嘗試重述阿布說的話，莉娜立即辨識為「藏起來，他們藏起來」，後續的故事情節亦補充船長跟雇主將移工護照藏起來的訊息，而阿布到船長家無非是希望能取回護照，早日回家，這些翻譯的段落都透露著語言所反射的階級與族裔階序，阿布因無法自述，而需要翻譯，但陳奕傳的通譯身分

60 同註 58，頁 58。

和受僱於漁業公司的狀態，他維護自身與公司利益的同時，卻影響到阿布應有的權益，翻譯的過程也劃分我們／你們、自我／他者之邊界，無法使用主流語言的印尼移工，在象徵公權力的法庭上只能被動地等待宣判或者救贖，直到成為通譯的同鄉挺身支援。

相對於無聲與被動的阿布，印尼女性家庭看護莉娜的角色刻劃相對突出。根據藍佩嘉的研究，不同國家的家務移工之於雇主、仲介和大眾有不同的形象，如「菲傭聰明刁鑽」、「印傭單純溫順」，這都與兩國的歷史背景和教育、語言資本有關，而兩種資本的有無也成為他們與雇主協商的能力差異。[61] 這樣的刻板印象也是仲介透過篩選機制和培訓打造出來，用以和具有英語、西化和教育程度的菲傭競爭。[62] 相對於社會學的考察，現有的移工電視劇和劇情片裡，如《花甲男孩轉大人》的阿春是照顧阿嬤、乖巧聽話的越南好看護，《台北星期天》菲律賓看護工 Celia 被刻劃成男性工廠移工 Manuel 的慾望對象，又或曾英庭《高山上的茶園》將泰國女性移工安，設定為泰國和越南失聯移工共同凝視、征服又或暴力的客體，在這些影像作品中，女性移工受到父權體制和跨族裔男性的宰制，失去身體自主權和能動性，這些影像呈現都再次複製移工種族化與性別化的形象。

值得留意的是，不論是原著小說或者影集改編，《八尺門》裡的莉娜提供給讀者和觀眾耳目一新的形象，小說寫道：「Leena 出生於印尼中爪哇島的直葛市（Tegal），是家中長女。十九歲那年父親生重病驟逝，原本在大學念英文系的她為了籌措家計，決定放棄學業到臺灣做家庭看護工，期待幫助家裡度過難關。」[63] 小說詳盡描寫莉娜的家庭狀況、求學歷程和來台工作的動機，大學英文系的背景更是促成她後來與佟寶駒、連晉平結盟的主因，除了華語之外，他們三人之間亦可透過英語來溝通，莉娜的文化資本使她擁有擔任通譯的潛力。小說提及她的興趣：「她喜歡文字，尤其是寫詩。若不是英文比較實用，她也許會唸文學。她喜歡寫歌詞，偶爾唱上兩句，都會引起旁人側耳聆聽。然而她很少在外人面前唱歌，因為父親過世前交代她，好女孩要遵守古蘭經的戒律，頭巾戴好，別拋頭露

61 藍佩嘉，《跨國灰姑娘：當東南亞幫傭遇上台灣新富家庭》（台北：行人出版社，2009.03），頁 103。

62 同註 61，頁 115。

63 唐福睿，《八尺門的辯護人》，頁 80。

面。」[64] 看見台灣的夕陽，她想起葉慈的詩，[65] 工作之餘，她參加印尼筆會的活動。[66] 擁有語言能力和文學涵養，讓莉娜擁有更多的文化資本，從這段描述可見莉娜不只是個具有勞動力的看護，同時也是個知書達禮的女生。來自印尼的她，即便是渡洋過海來台，仍須依循伊斯蘭教戒律的日常規範，頭巾標示她的族裔身分與宗教信仰。作者唐福睿花了不少篇幅呈現莉娜在台灣的職場與日常生活，以及她遭受雇主的性騷擾：「那天晚上，老闆在車上幾乎要動手扯 Leena 的衣服。多虧隔壁的古怪男子解圍，否則後果實在不堪設想。」[67] 這裡的老闆是指雇主許先生，古怪男子指的是阿美族公辯人佟寶駒，此一橋段暗示移工經歷職場性騷擾的困境，也形塑印尼移工在受到台灣漢人雇主欺壓時，同為少數族群的阿美族男性作為救世主，危急時刻解救身陷困境的莉娜，成為跨族裔結盟的契機。小說裡藉由文字建構出的印尼女性看護工立體的形象，兼具知識涵養與能動性，都已展現有別於其他劇情片創作的弱勢、受迫、無聲等他者化的形象，更重要的是在關鍵時刻佟寶駒的伸手救援，皆成了後來莉娜擔任通譯的前因。

移工莉娜與阿美族人佟寶駒的相逢，雖始自意外，但是兩人因阿布的刑事案件，展開跨族裔合作，而莉娜的語言能力即是關鍵。因為開庭所需，通譯之必要，佟寶駒央求莉娜協助他擔任阿布的翻譯，兩人的對話同時夾雜三種語言（華語、英語、印尼語）的交替使用：

> 佟寶駒拿出一張報紙，整版是海濱命案的報導。Abdul-Adl 大頭照擺在醒目的位置，與命案現場照片並列。
>
> 佟寶駒指著 Abdul-Adl 說：「他殺人，需要翻譯。」
>
> Leena 搖搖頭。
>
> 「Murder. Translate.」（兇手，翻譯。）佟寶駒拍拍自己的胸脯：「I am lawyer.」（我是律師。）

64 同註 63，頁 81。
65 同註 63，頁 82。
66 同註 63，頁 83。
67 同註 63，頁 84。

「我不會。」

佟寶駒轉向許奶奶：「阿嬤，我可以借用你的外勞嗎？」

Leena 堅持反對：「我不知道，法律，我那個不行，不懂。」

「翻譯就好，很簡單。」佟寶駒補充道：「不幫忙，他會死掉。」

Leena 搖頭。[68]

這段對話中，仍以移工接收國台灣的主流語言為溝通媒介，佟寶駒的身分與請託在在顯示他在社會地位與族裔階序上優於莉娜的位置，即使他的英語僅能用單詞來溝通，莉娜仍舊努力地使用華語回應，小說採用括號翻譯英文意義是作者唐福睿所展現的書寫策略，用以標示語言的多樣性。影集中，觀眾聽見佟寶駒和莉娜的多語交流，特寫鏡頭的使用也刻劃出莉娜堅定的眼神，對於無法勝任的工作絕不答應，儘管如此，最終仍因念在同鄉之情，答應請求。這段兩人初遇的段落，可視為改變莉娜在台灣工作與生活的契機，她由付出勞動力的家庭看護逐漸成為具有能動性的通譯。

莉娜的能動性也在頭巾的配戴與摘除之間實踐，成為通譯後，她和佟寶駒、連晉平三人逐漸發展出若有似無的曖昧情愫，佟寶駒與連晉平同受莉娜吸引，而莉娜心繫連晉平。影集第三集，佟寶駒在台北地下街閒逛時，買了頭巾打算送給莉娜，同時間莉娜也和連晉平相約吃巴東牛肉與薄餅並討論案情、聊起她的法律夢，突然一對路過的母子，男孩指向帶著頭巾的莉娜：「阿蒂戴頭巾」，誤認為自家的移工，而母親以台語回他：「那是哥哥家的外勞，不是阿嬤家的。」即便莉娜聽不懂台語，但仍感受到母子的不友善，鏡頭捕捉了莉娜因被人看輕的不悅與不安，詢問連晉平：「我戴頭巾，讓你奇怪」，連便鼓勵她：「我覺得妳應該做妳自己。」正反拍的鏡頭特寫了莉娜露出害羞的微笑和連晉平釋出的善意，頭巾因而成為兩人關係轉變的觸媒。

關於女性印尼移工配戴頭巾的設定，唐福睿在創作時參考了趙恩潔的研究論

68 同註 63，頁 85-86。

文，[69] 該文藉由前行研究爬梳，揭示「永遠體現複數意義的伊斯蘭頭巾」之多義性，[70] 頭巾與文化、性別、宗教、道德、教育、時尚乃至社會變動息息相關，並非固定不變的符號、象徵與行動，並以中爪哇戴頭巾社群為例，探討戴頭巾能夠成為又美麗又虔誠的身體實踐。文中亦提及「頭巾的設計與穿戴是『身體的修改更動』，也是關於這些修改更動身體力量的想法」[71]，戴上頭巾是一種身體的更動，那麼卸下頭巾亦是，皆是穆斯林女性的能動性展現。小說的第三章，作者用了不少篇幅描述莉娜和友人 Nur 針對頭巾和伊斯蘭信仰的討論，莉娜認為她是穆斯林，所以戴頭巾，敘事者在兩人對話後補充：「她出生於虔誠保守的穆斯林家庭，在第一次月經後就自然而然地戴起頭巾。雖然有令人欽羨的茂密長髮，但她未曾想過頭巾是一種限制。」[72] 莉娜受 Nur 影響，而有了自己的思考，小說對莉娜的主體性建構及性別與宗教思辨相較具體與深入。憑藉妝髮、服裝與造型，影集裡莉娜的外在形象起初設定為戴頭巾的印尼看護，以頭巾作為標示其族裔、宗教與性別的象徵符號，而也成為劇中台灣人指認其族裔身分的方法。然而遭逢異樣眼光、同時受到曖昧對象的鼓舞後，莉娜決定卸下頭巾。與連晉平分別、回到雇主家後，攝影機對準浴室裡的鏡子，搭配輕柔的背景音樂，記錄莉娜拿掉頭巾、放下飄逸長髮、臉上逐漸露出自信的微笑，她從此不僅從看護成為通譯，也逐漸找到自己。此事件後，莉娜外出擔任通譯、到監獄探訪阿布時仍戴上頭巾，直到與連晉平及其女友李怡蓉在基隆港邊偶遇時，她再次感受到怡蓉充滿敵意的目光，佟寶駒因而介紹莉娜是他「美麗的通譯」，莉娜而後再次拿掉頭巾，以長髮見人，此行動展現她對面對不同情境與對象的抵抗與認同策略，有時強化自己的族裔與宗教身分，有時則面對情感、展現美麗，頭巾的戴與不戴反映出莉娜的多重主體建構。

---

69 唐福睿公開創作過程的參考書目，參見〈專訪《八尺門的辯護人》導演唐福睿：「拍戲每晚我都做惡夢」〉，《獨立評論》（來源：https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/525/article/13982?i&from_id=13955&from_index=2）。

70 趙恩潔，〈「又美麗又虔敬」：中爪哇戴頭巾者社群的美／德能動性〉，《臺灣社會學刊》64 期（2018.12），頁 8-17。

71 同註 70，頁 33。

72 唐福睿，《八尺門的辯護人》，頁 177。

《八尺門》的小說和影集，藉由不同的創作策略，轉譯印尼移工的族裔與性別角色，兩個不同工作型態的移工，與漢人、阿美族人相逢後，面對不同的人生境遇，唐福睿作為作者、編劇與導演，善用小說與影像的媒介特質，將阿布和莉娜的角色形塑成一種對照，以台灣人的凝視、物化、犯罪化阿布的外籍漁工形象，相對地賦予莉娜不同層次的能動性，從家庭看護相對邊緣的勞動者角色，轉化為飽讀詩書、能夠寫作、翻譯並且做自己的女性，而在影集的視覺化轉譯後，移工的外在形象與心理變化，更能透過演員的表演與攝影機具體呈現在觀眾眼前。

四、你我之間：族裔扮演與文化翻譯

有別於前述台灣文學改編影視作品，《八尺門》的小說書寫及其影視改編可視為雙向並行，相互參照，[73] 文字和影像同時進行的「自我改編」創作模式，媒介特質在其中即扮演重要的角色，唐福睿的「行動者」角色，在此轉譯行動中，其轉譯移工的策略，除了類型選擇、角色設定外，演員的選角、表演以及其衍伸的族裔扮演與文化翻譯，亦值得進一步檢視。

就既有的移民工劇情片和電視劇而言，族裔扮演是普遍存在的現象，例如「內人／外人新移民系列電影」四部作品中，僅有《野蓮香》（2012）以越南演員海倫清桃飾演越南婚姻移民瓊娥，其餘三部皆以台灣演員扮演中國、越南及印尼移民，《無主之子》則由台灣演員黃鐙輝飾演失聯移工，《八尺門》在選角上亦有族裔扮演的狀況。以《八尺門》而言，由出生馬來西亞、新加坡籍的李銘順飾演阿美族公辯人佟寶駒，獲得第 59 屆金鐘獎迷你劇集／電視電影最佳男主角獎，台灣演員雷嘉汭飾演莉娜，在台留學的印尼華僑張耀飾演阿布，此部影集的演員選角和角色設定，亦可體現另一種轉譯的策略。《八尺門》以串流平台 Netflix 接軌國際市場，除了議題和類型以外，演員也是賣點之一，李銘順更是演員陣容的流量密碼，參與無數電影和電視劇的演出，相對於本劇其他新世代的演員，李

73 唐福睿在訪談說：「在小說出版前，他已開始改編劇本，為了影像化的需求，情節與場景上得不斷製造衝突，改寫過程中，有哪些是劇本寫得比較出色的地方，他也會回頭調整小說內容。」參見：〈幕後｜《八尺門的辯護人》導演唐福睿：說話、配樂、背景的三種聲音，展現身分認同與權勢地位〉，《劇夠》（來源：https://dramago.ptsplus.tv/?p=10584，檢索日期：2023.11.29）。

銘順無疑是《八尺門》收視保證的原因之一。然而，李銘順在劇中需要時時轉換華語、台語、阿美族語和極少數的東爪哇語，不論何種語言的講法，都經常出現他獨特的新馬腔調，作為轉譯行動者之一，他保有自己獨特的表演風格，但卻也出現不同層次的「差譯」，帶著腔調的口語表演，也使得影集《八尺門》的聲音景觀更為複雜。

延續上一節討論的莉娜形象塑造，由台灣演員雷嘉汭出演，是個意外。監製董成瑜在訪談中曾談到莉娜的選角轉折，原先希望用印尼籍演員，但拍攝恰逢疫情，外國人無法入境，因而改以在台灣的印尼留學生擔當，但在開拍前因家人反對而退出，最後才選定了雷嘉汭。[74] 影集播出、敲響金鐘後，相關報導和影評以「雷嘉汭《八尺門》扮外籍看護超像，被說印尼人」[75]、「女星雷嘉汭苦練印尼及越南語　詮釋新住民角色被誤認同鄉」[76]、「雷嘉汭演印尼通譯太傳神，原來她是土生土長台灣人」[77] 等標題評價雷嘉汭，然而「超像」、「誤認」、「傳神」等辭彙，最終指向表演存在落差，永遠不及真實，因而衍伸出族裔扮演的問題。

在影像創作裡寫入少數族群，是提升其可見性的策略之一，如同影集《八尺門》裡，對於遠洋漁業外籍移工的工作與生活刻劃，阿布上船工作的種種不適和被船長甩巴掌的暴力對待，又或莉娜被雇主性騷擾，以影集傳播移工議題。然而，因《八尺門》仍透過台灣人扮演移工，這樣的表演方式即便以角色的存在讓移工現身，卻也同時出現與「真實」的間距，本真性的佚失。台灣演員為了出演印尼女性看護莉娜，需要透過服裝和化妝，加深膚色、戴上頭巾的造形化，並學習印尼語和爪哇語，模仿帶有腔調的華語發音，上述皆是雷嘉汭飾演的莉娜作為行動者，以台灣演員的觀點對於印尼移工做出的詮釋。對照選擇兩位印尼素人演

74　孫志熙，〈律政劇在台灣熱火：可能成台劇國際化出路？｜專訪《八尺門》與《無罪推定》〉，《端傳媒》（來源：https://theinitium.com/article/20230912-culture-taiwan-legal-drama-future）。

75　林俐瑄，〈雷嘉汭《八尺門》扮外籍看護超像　被說印尼人〉，《Styletc》（來源：https://www.styletc.com/article/276008，檢索日期：2024.12.11）。

76　蕭惟仁，〈女星雷嘉汭苦練印尼及越南語　詮釋新住民角色被誤認同鄉〉，《新住民全球新聞網》（來源：https://news.immigration.gov.tw/Column/Detail/42acda21-4897-417d-accb-f65f75630b97?category=8&lang=TW，檢索日期：2024.12.11）。

77　〈雷嘉汭演印尼通譯太傳神　原來她是土生土長台灣人〉，《東森新聞》，2023.12.29（來源：https://ettv.ebc.net.tw/News/Content/1660，檢索日期：2024.12.11）。

員擔綱演出的《娘惹滋味》（2008），莫愛芳（Mok Ai Fang）飾演的移工西悌與 Nitasari 飾演的紗麗以母語表演與溝通，使用母語的比例也相對《八尺門》高，並以食物作為台灣與印尼文化交流的橋樑，以自身的族裔身分優勢展現本真性。相較之下，《八尺門》特定族裔角色的表演僅止於造型與有限的口語表達，除了選角和表演之外，影集的長度和螢幕的物質性，也都限制了文化翻譯的深度。

阿美族人、印尼移工和漢人在影集《八尺門》裡相會，反射台灣多元與複雜的種族關係，然而從製作面思考，這部影集的族裔扮演，與選角、疫情和市場息息相關，這樣的結果也回應拉圖理論中的「行動者」所扮演的關鍵角色，編劇主導劇本的撰寫，製作團隊決定選角，演員特質牽動表演，各個行動者在創作過程中都影響了此角色在螢幕上的呈現，使用明星進行族裔扮演提高收視率，因疫情之故替換演員，也反映出陳佩筠所提出的改編「適應環境」說，這些外部因素所造成的族裔扮演結果，是行動者共同編織出的創作網絡，因而展現出來對特定族裔的「差譯」，同時也揭示出產業與市場在文學影集改編過程中對原著轉譯的決定性影響。

除了族裔扮演之外，影集《八尺門》的攝製過程，通過語言和文化翻譯，嘗試進行另一層次的移工主題媒介化。莉娜所擔任的「司法通譯」，即涉及兩種以上的翻譯，同時也是當下台灣迫切需要的專業人士。所謂「司法通譯」，指的是司法案件進行時，互不通曉對方語言的雙方，需要藉由第三方，也就是通譯，傳達彼此間的意思，使雙方能夠溝通，了解對方的意思，[78] 不同於一般譯者，司法通譯亦需具備專業的法律知識。莉娜答應成為通譯後，隨即加入公辯三人團隊，到監獄探望阿布，這是阿美族人、印尼人和漢人首次結盟的行動，也是莉娜在看護工作之外，初次擔任通譯，相較於勞力和情緒付出的家庭看護工作，通譯所需的語言和文化知識，讓莉娜建立了自己在台灣社會中的社會地位。她對阿布的第一印象，如小說所描述：「眼前這個瘦弱的少年，竟讓她心底感到酸楚。她無法肯定是因為 Abdul-Adl 的悲慘外觀，抑或是對同胞投射的情感。」[79] 同是來自印

78 鄭家捷、戴羽君，〈法庭通譯 ABC——通譯的功能與定義〉，《司法改革雜誌》61 期（2006.04），頁 19-21。

79 唐福睿，《八尺門的辯護人》，頁 94。

尼的阿布和莉娜，因為刑事案件而在台灣相逢，語言和文化的親近性讓兩人產生連結，也成為援救阿布的關鍵之一。語言翻譯是這部小說與影集的重要母題，亦是推動劇情發展的關鍵，小說如此描述他們的第一次談話：

> Leena 站起來，右手按著胸口用印尼語說：「Apa kabar ？」（你好嗎？）
> Abdul-Adl 注意到 Leena 的頭巾，但眼神隨即偏移，沒有回答。Leena 想起他在錄音中使用的爪哇島方言，於是用方言再問一次：「Piye kabare ？」（你好嗎？）
> Abdul-Adl 好像聽懂了，點點頭。[80]

此段口譯的進行，凸顯即便是來自同一國家仍使用不同語言，莉娜憑藉著事前做的功課，得知阿布說的是爪哇島方言，才得以瞬間轉換，讓溝通得以進行。影集第二集同樣的段落中，阿布和莉娜的對話同樣展現如此複雜的語言和文化異質性，而影集的音像特質也讓觀眾立即能辨識出此段對話的多語性。三人抵達會面室，鏡頭特寫出莉娜首次見到阿布時的不安，也是初任通譯工作的不自信，莉娜不僅要透過阿布的神情反應，思考語言的轉換，交換聆聽佟寶駒和連晉平分別以華語和英語對阿布的提問。然而有別於專業的即時口譯，當莉娜詢問阿布為何殺死船長鄭峰群的女兒時，阿布回答：「小女孩死，不知道」，接著佟寶駒問：「他是不知道小女孩會死，還是不知道小女孩死了？他想讓小女孩死嗎？」[81] 面對一連串同樣詞彙的不同排列組合，攝影機特寫莉娜無助且眼睛不斷往下看的神情，觀眾可知她無法理解佟寶駒的提問，而連晉平見狀，又以英文輔助：「他是故意把小女孩淹死的嗎？」莉娜翻譯阿布的說法：「小女孩哭，他要安靜，放到水裡面。」[82] 連晉平又用英文追問阿布是否知道這樣會殺了她，莉娜這次未詢問阿布，隨即幫他回答：「不是，他不要殺。」從這一系列以正反拍鏡頭，捕捉這四人的對話過程，可見翻譯的落差，不僅是多種語言的轉換與接收，同時也需要倚賴多

80 同註 79，頁 95。
81 唐福睿，《八尺門的辯護人：原著劇本、劇照及導演後記》，頁 80。
82 同註 81，頁 81。

層轉譯，字義、臉部表情和肢體語言，乃至譯者自己的補充和詮釋，都造成了翻譯過程中的「差譯」，與真實之間的落差，此即不同語言使用和通譯專業訓練不足，導致由看護工莉娜所進行的通譯工作產生「差譯」，此狀態一方面展現台灣社會情境裡多重語言並置的現狀以及翻譯之必要，另一方面也反映台灣社會對於通譯工作不重視與制度的不完整，因此造成只要會說該種語言，即可擔任翻譯的窘境。

此外，莉娜的通譯工作，亦涉及跨族裔交流兼具的可譯性、不可譯性以及本文嘗試提出的「差譯」。可譯性發生在語言和語言轉換的過程裡，實質意義的傳遞，舉例而言，佟寶駒請莉娜詢問阿布「妳問他，問人是不是他殺的？」莉娜立即看向阿布並用印尼語提問，阿布也能直接地點頭確認，此處的翻譯直接明白，因此兩方能夠有效交流。接著，佟寶駒說了一句印尼語，問是什麼意思，中文字幕並沒有同時翻譯，因此觀眾在聽到這句話時，充滿陌生感，亦可察覺不同語言在表演中的轉化。另一方面，製作團隊選擇不翻譯時，無疑也是善用影像的媒介特質，讓觀眾共感阿布與莉娜身處異鄉，環境中充滿無法辨識的語言時所產生的陌生感。莉娜向阿布重複這句話，中文字幕即呈現「他們藏起來……是什麼意思？」阿布回答：「護照」，從上述這段對話，觀眾透過聽覺再次感知不同語言的並行，且仰賴字幕翻譯，獲得重要的資訊，聽覺（演員的說話）和視覺（字幕的使用）共構的複音聲景，皆有賴於影集的媒介性得以形成。

語言和語言的翻譯，除了有效傳遞和溝通之外，往往因涉及更廣大的文化脈絡或不同的轉譯策略，使得意義在傳播的過程中逸散。影集第三集跨族裔三人聯盟到監獄釐清案情的段落，莉娜拿出兩張照片，都是與阿布曾經共事的美籍觀察員肯尼・道森（Kenny Dowson，賈斯汀飾）和印尼籍漁工蘇普里安托（洪毓璟飾），藉由照片讓阿布確認彼此的關係，並釐清船上發生的兇殺事件。在莉娜進一步確認阿布和蘇普里安托的關係時，他脫口而出：「Garuda」（字幕未翻譯），佟寶駒馬上向莉娜確認這個詞的意義，莉娜簡潔回答：「一種鳥，印尼的圖案，不是真的鳥」，莉娜選擇用這樣的口語翻譯策略，讓佟寶駒理解此視覺化符碼，牠是動物，在印尼很重要，但這隻鳥在印尼歷史文化脈絡中的實質意義，因莉娜口語翻譯的簡化而佚失，影集體現了文化翻譯的不可譯性，唯有阿布脫口而出的

「Garuda」在影集中保存了原有的語音。Garuda[83] 源起於印度教的信仰，為主神之一毗濕奴（Vishnu）的坐騎，在印尼語境具有多重象徵意義。Garuda Pancasila 是印度尼西亞共和國（Republic of Indonesia）的國徽，鳥的身形為金色，每側翅膀各有 17 根羽毛，尾部有 8 根，頸部有 45 根，這些羽毛的數量集合起來即代表印尼獨立紀念日：1945 年 8 月 17 日。[84] 此外，它結合爪哇老鷹的形狀，視覺化目前使用的國徽，用以象徵國家的主權與權力，同時也是文化、信仰、歷史與意識形態的集合。國徽上這隻鳥的胸前尚有五個元素組成的盾牌，分別代表五個建國原則：神明（Godhead）、人道主義、統一、民主和社會正義。[85] 關於 Garuda 的文化與政治意義，小說裡莉娜的回應與影集相似，但以第三人稱敘事者的觀點補充了國徽的緣由，[86] 相較之下此段詮釋並未在影集中出現，莉娜在面對非同鄉的佟寶駒，選擇以簡單的詞彙描述這隻鳥的外型，影集的製作也沒有上字幕，此深具象徵意義的符號在多重轉譯的過程裡，面對背景知識缺乏的接收者如佟寶駒與觀眾，所做出不同媒介的差譯策略。

有別於小說所描述的同一段落，莉娜、佟寶駒三人持續詢問船上的工作與生活狀況，透過對話以釐清案情，影集則是以攝影機的框景強化四位角色間文化背景的落差，以正反拍和中景鏡頭捕捉雙方的臉部表情與反應，跨族裔聯盟三人因不懂阿布的話，臉上露出困惑的表情，無法由阿布口中說出的詞彙取得有利案情的資訊，另一頭阿布輕輕哼唱一首歌曲，但字幕未翻譯，觀眾僅能仰賴莉娜的選擇性翻譯「加油，踢足球」、「加油，那個話」，推敲阿布所唱的印尼歌曲與足球有關，此即為他和蘇普里安托的連結，可推論阿布和蘇普里安托應是舊識，但是這首歌曲更深層的文化意義，則無法得知。事實上，這段歌曲來自於印尼足球

83 Garuda 在印尼與泰國的歷史文化中皆具有重要意義，同樣起源自印度教，兩個國家也都將這種鳥視覺化為國徽，然而不論在視覺呈現、象徵意義與神話傳說等面向，兩個國家卻各自展開不同的發展與建構，相關比較討論可參閱：Andre Iman Syafrony and Onusa Suwanpratest, “A Comparison of the Significances of Garuda in Society, Arts and Architecture in Two South-East Asian Countries: Indonesian and Thailand.” *Journal of Community Development Research*, vol. 9, no. 1, 2016, pp. 46-60.

84 同註 83，p. 47.

85 Arief Johari, “Myth Meaning on Garuda Pancasila Indonesian State Symbol.” *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, vol. 255, 2019, p. 326.

86 唐福睿，《八尺門的辯護人》，頁 252-253。

電影《金翅鳥足球夢 2》（*Garuda Di Dadaku 2*，2011），[87] 阿布口中的「Garuda」與足球較為相關，而非直接指向國家與文化的象徵。在小說、劇本與影集中，清楚體現本文所欲指出的跨媒介「差譯」，小說透過長篇小說的幅度與敘事者的補充深化「Garuda」的國家、族群與宗教意涵，劇本的編寫則省略細節，僅能看到莉娜對阿布所言的簡單口譯，而影集藉由其音像特質，用鏡頭刻劃角色的表情變化，以阿布哼唱的聲音折射出足球電影的主題曲，「Garuda」的多重意義轉化，在三種媒介中進行，每一次轉譯都有所保留，卻也同時佚失或者補遺，此也回應紹伯所謂的「連結」，每個媒介物之間的關係化，以拉圖的行動者思及這三種媒介物，「Garuda」作為母題確實因為這三個行動者而產生意義質變。

此外，影集《八尺門》的「差譯」發生在可譯性與不可譯性之間，當莉娜擔任通譯時，由於她是唯一能理解雙方的語言並協助溝通的角色，在翻譯過程中經常出現莉娜的自我推論，包括對阿布想法的增補，或者站在同鄉的立場，試圖去轉化阿美族和漢人公辯人的論點。例如，阿布多次詢問「家在哪裡？」，佟寶駒不明白他問這個問題背後的目的，莉娜隨即向阿布提問：「印尼？」確認後，莉娜又說：「印尼在南方」，同時抬起頭尋找南方，引起阿布激動的反應，朝向有光的窗戶大喊「太陽在哪裡？」這段對話一方面展演莉娜擔任通譯時，逐步建構的能動性，能夠讓雙方溝通的進行順暢，在幫助公辯人搜集訊息的同時，勾起同鄉阿布的思鄉情緒。另一方面，莉娜的翻譯不僅是語言對語言，雙方發話者的直譯，更多時候充滿了她自己對這個案件和對雙方的理解，去展演自我的詮釋和觀點，因此翻譯過程無疑是充滿落差的翻譯，卻也同時翻轉在族裔位階上總是弱勢的移工地位，透過這樣的「差譯」展開自我與他者、阿美族和漢人公辯人、印尼看護工和受刑人之間的權力位階之重構。易言之，翻譯重新定義了邊界和秩序，同時展現跨族裔結盟的可能。

五、結語

《八尺門》的跨媒介轉譯，展現移工與原住民的相逢與結盟，台灣內部族裔

87 SBOFilmsJakarta, Netral-Garuda Di Ddaku (Theme Song “Garuda Di Dadaku 2”), YouTube.（來源：https://www.youtube.com/watch?v=bvVymZS9pdo，檢索日期：2025.06.02）。

地景之變化，乃至台灣與東南亞產生新的連結。《八尺門》藉由複數語言和翻譯行動，展演多個族群之間的互動與交流，同時也反思台灣族裔位階翻轉的可能性。本文提出「差譯移工」的跨媒介行動，認為小說與影集採用不同的策略實踐，從類型使用、角色設定、語言和文化翻譯，可見不同形式與媒介特質所體現的「差譯」，藉由拉圖的行動者網絡理論以及改編研究者對此理論的解讀與應用，分析跨媒介轉譯時，各個「行動者」如創作者、演員、製作團隊又或文字、攝影機、聲音等，如何展演發生在不同層次的「差譯」。

本文討論三個層次的轉譯，其一，從小說的法律敘事和影集的律政劇類型，論及文類和電視劇類型敘事移工刑案的差異性，文學能夠透過註腳和篇幅的擴充細膩刻劃每個角色的形象與內心世界，而律政劇類型所體現的案件偵查審判、夾雜議題的敘事方法，同時兼具誘導觀眾參與介入的功用，讓移工議題得以透過律政劇類型視覺化。其二，小說和影集在移工形象的刻劃和表演上亦有顯著的不同，小說的第三人稱敘事，讓故事中的角色彼此觀看，阿布相較無聲與扁平的形象被寫入法律文件裡，且透過他人視角凝視之，莉娜則擁有較多的文化資本與能動性，小說用了較多篇幅交代莉娜的學歷背景、愛好文學寫作同時也能表達自己的想法，因自身的族裔背景和語言能力，兼任看護與通譯兩職。其三，語言和文化的翻譯，翻譯在小說和影集中，都不僅僅是發生在語言和語言的翻譯裡，在小說書寫時，唐福睿採用大量的註腳和註記，標示小說人物的語言轉換並補充更多的相關資訊，讓讀者得以了解語言背後的文化意涵。影集製作時，因其物質性（如時間長度與畫面大小等）、音像部署乃至選角和表演的特殊性，如阿布的發聲直入觀眾耳裡，字幕的不翻譯，通譯的選擇性翻譯，扮演移工的演員表演，同時搭配攝影機運動，讓「翻譯」的過程和作用在影集裡更為繁複，而媒介特質也同時標示了族裔、語言和文化的邊界，所有的邊界都將導向重重的差異，當我們討論原住民與移工的跨族裔結盟時，也察覺翻譯的問題，可譯性、不可譯性乃至差譯，都體現不同關係與連結的建立。

台灣電視劇過去多以華語、台語、客語為主進行戲劇表演；然而，在移民與移工逐漸成為島嶼日常之後，文學影集《八尺門》將阿美語、印尼語與爪哇語搬上螢幕，以語言具現台灣多元族群共構的現實。透過音像的部署策略，該劇展演

了語言與文化的複音結構，以及它們對觀眾所造成的異質感與陌生經驗。劇中角色佟寶駒的一句「Holy 媽祖」[88]，簡短有力地回應了台灣的複音語境與多元文化風貌。影集中原住民角色的呈現亦極具發展潛力，值得作為未來研究的延伸議題。

本文聚焦於移工，再進一步探問跨媒介創作如何在族群交流與文化生產中扮演關鍵角色。不同的媒介形式提醒我們「翻譯」與「轉譯」在族裔再現中所面臨的限制與落差，也凸顯《八尺門》在族裔與移工議題表述上的特異性與挑戰性。本文嘗試從該劇的跨媒介轉譯實踐出發，指出移工影像的另一種創作可能，並進一步勾勒出台灣當代文化生產與跨國移動之間所構成的動態關係。

88 「Holy 媽祖」為小說與影集中，佟寶駒的口頭禪，同時也指涉多重文化並存於台灣社會的複雜狀態。

參考資料

一、專書

李育霖，《翻譯閾境：主體、倫理、美學》（台北：書林出版公司，2009.04）。

保羅・伯格曼（Paul Bergman）、邁克爾・艾斯默（Michael Asimow）著，朱靖江譯，《影像中的正義：從電影故事看美國法律文化》（中國海南：海南出版社，2003.08）。

唐福睿，《八尺門的辯護人》（小說）（台北：鏡文學，2021.12）。

——，《八尺門的辯護人：原著劇本、劇照及導演後記》（台北：鏡文學，2023.09）。

陳芷凡、詹閔旭、謝欣芩、王鈺婷主編，《臺灣文學的來世》（新竹：陽明交通大學出版社，2023.11）。

黃應貴主編，《族群、國家治理、與新秩序的建構：新自由主義化下的族群性》（新北：群學出版公司，2018.10）。

楊芳枝，《台流・華影：中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》（台北：臺灣大學出版中心，2023.06）。

藍佩嘉，《跨國灰姑娘：當東南亞幫傭遇上台灣新富家庭》（台北：行人出版社，2009.03）。

關曉榮，《八尺門：再現2%的希望與奮鬥》（台北：南方家園文化事業公司，2013.08）。

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, 1998.

Bruhn, Jorgen. et al., editors. *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Bloomsbury Academic, 2013.

Latour, Bruno. *Resembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, 2005.

Villez, Barbara. *Television and the Legal System*. Routledge, 2010.

二、期刊論文

官鴻志，〈「不孝兒英伸」〉，《人間》9期（1986.07），頁92-113。

——，〈我把痛苦獻給您們……〉，《人間》20期（1987.06），頁18-43。

陳佩筠，〈作為中介動力的改編：從生命觀點談改編的創造性演化〉，《英美文學評論》32 期（2018.06），頁 71-93。

楊敏夷，〈湯英伸事件中文學與社會運動互動研究〉，《淡江中文學報》47 期（2022.12），頁 245-278。

詹閔旭，〈重構原漢關係：臺灣文學裏原住民族、漢人移民與殖民者的跨種族接觸〉，《中山人文學報》48 期（2020.01），頁 73-95。

趙恩潔，〈「又美麗又虔敬」：中爪哇戴頭巾者社群的美／德能動性〉，《臺灣社會學刊》64 期（2018.12），頁 1-47。

鄧筑媛，〈用生命看見壓迫，說故事抵抗歧視：從法律敘事方法看婚姻平權運動及釋字第 748 號解釋〉，《婦研縱橫》107 期（2017.10），頁 82-87。

鄭家捷、戴羽君，〈法庭通譯 ABC——通譯的功能與定義〉，《司法改革雜誌》61 期（2006.04），頁 19-21。

Hall, Stuart. “Cultural Identity and Cinematic Representation.” *Framework: The Journal of Cinema and Media*, no. 36, 1989, pp. 68-81.

Johari, Arief. “Myth Meaning on Garuda Pancasila Indonesian State Symbol.” *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, vol. 255, 2019, pp. 323-326.

Kamir, Orit. “Why ‘Law-and-Film’ and What Does it Actually Mean? A Perspective.” *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 19, no. 2, 2005.06, pp. 261-262.

Polezzi, Loredana. “Translation and Migration.” *Translation Studies*, vol. 5, no. 3, 2012.08, pp. 345-356.

Syafrony, Andre Iman and Onusa Suwanpratest. “A Comparison of the Significances of Garuda in Society, Arts and Architecture in Two South-East Asian Countries: Indonesian and Thailand.” *Journal of Community Development Research*, vol. 9, no. 1, 2016, pp. 46-60.

三、電子媒體

〈雷嘉沔演印尼通譯太傳神　原來她是土生土長台灣人〉，《東森新聞》，2023.12.29（來源：https://ettv.ebc.net.tw/News/Content/1660，檢索日期：2024.12.11）。

〈幕後｜《八尺門的辯護人》導演唐福睿：說話、配樂、背景的三種聲音，展現身分認同與權勢地位〉，《劇夠》（來源：https://dramago.ptsplus.tv/?p=10584，檢索

日期：2023.11.29）。

《國家語言發展法》，全國法規資料庫（來源：https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0170143，檢索日期：2023.11.20）。

文化部影視及流行音樂產業局，〈113 年度戲劇及節目類金鐘獎獎勵要點暨報名須知〉（來源：https://www.bamid.gov.tw/News_Content.aspx?n=3483&s=204352，檢索日期：2025.11.30）。

吳象元，〈《八尺門的辯護人》故事的真相：發生在 2016 年的「和春 61 號」事件是怎麼回事？〉（來源：https://www.thenewslens.com/article/189373，檢索日期：2025.06.03）。

林俐瑄，〈雷嘉洢《八尺門》扮外籍看護超像　被說印尼人〉，《Styletc》（來源：https://www.styletc.com/article/276008，檢索日期：2024.12.11）。

邱莉玲，〈3 大國際平台出手　台劇身價飆新高〉，《工商時報》，2019.06.06（來源：https://www.ctee.com.tw/news/20190606700084-430503，檢索日期：2024.12.09）。

唐福睿口述，廖雲章訪問，劉苑杉整理，〈專訪《八尺門的辯護人》導演唐福睿：「拍戲每晚我都做惡夢」〉，《獨立評論》（來源：https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/525/article/13982?i&from_id=13955&from_index=2，檢索日期：2024.12.02）。

孫志熙，〈律政劇在台灣熱火：可能成台劇國際化出路？｜專訪《八尺門》與《無罪推定》〉，《端傳媒》（來源：https://theinitium.com/article/20230912-culture-taiwan-legal-drama-future，檢索日期：2024.12.04）。

徐禎苓，〈故事與人物是打開好小說的兩把鑰匙：訪唐福睿〉，《聯合文學》（來源：https://www.unitas.me/archives/51793，檢索日期：2025.11.30）。

莊淯琛，〈家的物質性：都市、國宅，與阿美族人的「家」〉，《原住民族文獻》40 期（2019.12）（來源：https://ihc.cip.gov.tw/EJournal/EJournalCat/478，檢索日期：2025.06.27）。

陳建忠，〈導讀：書寫台灣，台灣書寫：賴和文學與思想研究〉（來源：http://cls.lib.ntu.edu.tw/laihe/C2/c_21.htm，檢索日期：2024.12.02）。

黃儀冠，〈國藝會補助成果的跨媒介轉化想像？文學 IP 如何開發？——以小說的影像改編與文學傳播為主〉，國藝會補助成果檔案庫「長篇小說專題」（來源：https://archive.ncafroc.org.tw/novel/paper/bd9eba0687e1b7af0187eb7a7fff0582，

檢索日期：2024.11.29）。

蕭惟仁，〈女星雷嘉汭苦練印尼及越南語　詮釋新住民角色被誤認同鄉〉，《新住民全球新聞網》（來源：https://news.immigration.gov.tw/Column/Detail/42acda21-4897-417d-accb-f65f75630b97?category=8&lang=TW，檢索日期：2024.12.11）。

SBOFilmsJakarta, Netral-Garuda Di Ddaku (Theme Song “Garuda Di Dadaku 2”), YouTube.（來源：https://www.youtube.com/watch?v=bvVymZS9pdo，檢索日期：2025.06.02）。

Tina Yuan，〈影集《八尺門的辯護人》：與劇情相似的真實事件，揭露遠洋漁業的人權血淚〉（來源：https://reurl.cc/QYkq5M，檢索日期：2025.06.01）。

四、影音資料

唐福睿，《八尺門的辯護人》（電視劇）（台北：鏡文學、中華電信，2023 年 7 月 2 日開播）。