

太陽花的視線

——論新世紀台灣寫實主義影視美學*

王萬睿

中正大學台灣文學與創意應用研究所助理教授

摘要

2014年發生的「太陽花運動」，距今已超過5年，在這中間，有學者、學生、民間人士等透過網路書寫、紙本出版與影像攝製，累積了豐富的討論與反思。在這些出版物中，大多集中於「太陽花運動」的現場紀錄，以及對當時台灣經濟、政治、社會議題上的回應。本文希望反思影像工作者如何將社會運動的修辭轉化為寫實主義影視美學。劇情片或電視劇的影像再現與社會運動的修辭之間是否有著巨大的斷裂？改編自社會議題的寫實影像作品，如何發展出一種多聲調、跨媒介與數位化的音像敘事？本文將透過分析兩部2017年的影視作品，分別是鄭有傑的電視影集《他們在畢業的前一天爆炸II》與陳宏一的劇情電影《自畫像》，進一步考察新世紀以來寫實主義美學與台灣社會運動的影像再現之間的承繼與裂變，論證「批判寫實主義」與「數位寫實主義」的兩種美學風格的分疏，並重新檢視台灣新電影影響下的另類影視景觀。

關鍵詞：太陽花運動、再現、影視美學、批判寫實主義、數位寫實主義

* 本文初稿曾於2018年台灣文學學會年會宣讀，感謝會議評論人蘇碩斌教授精闢的回應，以及兩位匿名審稿人對本文提供寶貴的修改建議，使其更臻完善。此外，本文內所附《他們在畢業的前一天爆炸II》（圖1-12）與《自畫像》（圖13-22）影像截圖，則分別獲得財團法人公共電視文化事業基金會和陳宏一導演的授權，在此一併致謝。

Visioning Sunflower Movement:

Realist Feature Film and TV Drama in Twenty-First Century Taiwan

Wang Wan-Jui

Assistant Professor

The Graduate Institute of Taiwan Literature and Creative Innovation

National Chung Cheng University

Abstract

It has been more than five years since the 2014 Sunflower Movement took place in Taiwan. In the meantime, students, scholars, and participants have generated rich discussion surrounding the event, which have led to the accumulation of a large number of reflections through online writing, book publishing and digital filmmaking. Most of these publications or artistic works focus primarily on the on-site records of the Sunflower Movement, and refer to the economic, political and social issues at the time. This article rethinks the ways in which the rhetoric of social movements can be transformed into realist aesthetics. Is there a huge gap between the realistic representation in film/TV drama and the rhetoric of the social movement? Through its adaptation of social issues, how realist work can create a variety of polyphonic, trans-media and digital auto-visual narrative? This paper examines two productions in 2017: the TV drama *Days We Stared at the Sun II* (directed by Cheng Yu-chieh), and the feature film *The Last Painting* (directed by Chen Hung-I). This article further reconsiders realistic aesthetics as a discursive formation in relation to the representation of social movements in Taiwan. Through an analysis of two works, it concludes that there are two aesthetic dimensions of realist film/TV drama in the twenty-first century Taiwan - namely, critical realism and digital realism - which can be regarded as an alternative cinematic visuality offered through the legacy of Taiwan New Cinema.

Keywords: Sunflower Movement, Representation, Aesthetics in Film and TV Drama, Critical Realism, Digital Realism

太陽花的視線

——論新世紀台灣寫實主義影視美學

一、「太陽花運動」的影像再現

近十年在台灣發生的一系列學運／社會運動，加速推動著台灣文學研究者以更為多元的研究方法和理論來理解公民意識的覺醒、國家認同轉向乃至於文化典範的轉移，甚至透過不同學門研究方法的並置、參照、比較視野下，重新脈絡化、複雜化或問題化台灣文化生產的豐碩成果。譬如，2014年3月18日發生、歷時23日的「太陽花運動」，¹ 距今已超過五年。這場社會運動結束後，有學者、學生、民間人士等透過網路書寫或紙本的出版，累積了豐富的討論與反思。回顧這些出版物，大多集中於「太陽花運動」的現場紀錄，以及對當時台灣經濟、政治、社會、統獨等議題上的回應。「太陽花運動」似乎在歷史的脈絡下承繼1980年代末「野百合學運」的激進性，但因為時空與物質條件的差異，特別是拜數位科技的優勢下，「太陽花運動」的政治訴求，透過現代科技的即時傳輸技術和全球化跨媒介匯流的基礎上獲得更大規模的散播與響應。

「太陽花運動」為何以「太陽花」命名之？本文以為，此社會運動的命名不只是一個偶然，² 也不只是個隱喻，更是一個關係美學。運動結束後，台灣出版市場上陸續推出了與「太陽花運動」相關的社會運動論述、靜態攝影、動態影像、海報塗鴉、藝術策展等出版品，³ 正如尼古拉斯·伯瑞奧德（Nicolas

1 「太陽花運動」或稱「太陽花學運」、「318學運」、「占領國會事件」、「318公民運動」等，本文一律採用「太陽花運動」，有以下幾個原因。首先，考慮到此社會運動雖由學生主導，但參與的成員不僅只限學生；第二，太陽花作為此運動最重要的象徵物件，第三，將其視為廣義的社會運動。

2 太陽花運動之所以稱作太陽花，乃是因為一個在FB化名為林火雞（本名林哲璋）的花店老闆，因看到學生占領立法院的新聞，送了向日葵表示支持此運動，後有化名蛙大網友支持，遂讓「向日葵／太陽花」成為這場學運的精神象徵。參見呂東熹，〈「太陽花學運」名稱怎麼來的？〉，《新頭殼》，2014.04.10（來源：<https://newtalk.tw/citizen/view/20584>，檢索日期：2018.08.23）。

3 太陽花運動的學術論述如林秀幸、吳叡人主編，《照破：太陽花運動的振幅、縱深與視域》（台北：左岸文化事業公司，2016.03）、葉柏祥，《太陽花學生教我們的事：24堂街頭上的民主課》（台北：費邊社文創公司，2014.06）及陳長文、羅智強，《受縛的神龍：太陽花學運後的民主反思》（台北：天下文化出版公司，2014.10）；靜態攝影如許悔之主編，《從我們的眼睛看見島嶼天光：太陽花運動，我來，我看見》（台北：有鹿文化事業公司，2014.05）、One More Story 公民聲音團隊，

Gourriaud) 認為，關係美學仰賴的哲學傳統，是來自阿圖塞 (Louis Pierre Althusser) 的「隨機唯物論」概念，「這種唯物論以世界的偶發性為出發點，沒有起源，亦無預定意義，更沒有指定目標的理由。因此人性本質單純地就是跨個性的，由總是置身於歷史發展之社會形式中的個體，集合他們的各種關係而構成的跨個體性」。⁴ 自隨機唯物論發展出的關係美學，指向了物質之間的隨機性，人和人之間關係的跨個體性，因此藝術的創作與文化生產，凸顯了跨媒介的關係網絡。2017年，以「太陽花運動」題材創作的電視劇《他們在畢業的前一天爆炸II》與劇情片《自畫像》，則皆以女性角色發展和身體演繹，反思社會運動修辭的本質。在跨媒介文化生產的大框架下，本文希望聚焦社會運動的影像再現與政治修辭之間的張力，試圖指出兩部新世紀台灣影視作品透過「批判寫實的重構」與「數位寫實的解放」操作不同的美學策略，回應台灣新電影以降的寫實主義影視系譜。最後，將「太陽花運動」的影視再現定位成一個批判政治修辭、反本質主義與憂鬱傷感的情感結構。

以「太陽花運動」為主題的影像與文字產量相當多元且豐富，譬如向陽〈今晚，請為他們祈禱〉(2014)、鴻鴻〈暴民之歌〉(2014)等詩人們的現代詩創作；錄像藝術家袁廣鳴「不舒適的明日」(2014)其中關於占領立法院的裝置藝術；或是數位導演創作的紀錄片《太陽，不遠》(2014)，乃至於學運期間現場的海報與塗鴉、數位攝影等，都已經成為許多研究者關注的對象。影視作品方面，鄭有傑的電視劇《在畢業的前一天爆炸II》雖然遇到了數位平台被下架的事件，讓媒體一度關切此劇的收視率，但整體的討論的熱度不如前作《在畢業的前一天爆炸》。陳宏一導演的劇情片《自畫像》(2017)的故事發生在「太陽花運動」的時空背景上，此影片得到西班牙南方影展最佳影片

《那時我在：公民聲音318-410》(新北：無限出版，2014.08)、想想論壇策劃，《這不是太陽花學運：318運動全記錄》(台北：允晨文化公司，2015.03)；藝術策展如港千尋著，林暉鈞譯，《革命的做法：從318太陽花看公民運動的創造性》(台北：心靈工坊文化事業公司，2015.03)；海報塗鴉如黃恐龍，《野生的太陽花：學運外場的海報與塗鴉》(台北：玉山社出版公司，2014.09)；紀錄片如周世倫、傅榆、王佩芬、陳育青、蔡崇隆、蔡靜茹、黃兆徽、李家驊、李惠仁合導，《太陽，不遠》(2014)、周世倫的《暴民》(2016)。

4 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les presses du réel, 2003), p.18.

大獎，但台灣的票房卻只有155萬餘元，⁵輿論也集中於此片尺度大膽的情慾戲份，而非社會議題的再現。相較之下，「太陽花運動」即時性、報導性的相關靜態攝影照片和動態紀錄片較受矚目，可能因為這些靜態或動態的紀錄，可轉化為某段國家或社會歷史檔案的見證。

過去，台灣的本土劇情長片或電視劇，若在劇情中影射某個重大的社會運動或政治事件，往往很難獲得票房與收視率的支持（侯孝賢的《悲情城市》是少見賣座的例子）。然而，票房高低的結果，很難作為評價作品的成功與否的標準，畢竟相較於藝術創作或紀錄片，劇情片的生產條件完全不同。暫不論台灣電影市場低迷不振的環境因素，是否可以重新來思考社會運動的修辭，如何轉化為寫實主義影視美學？劇情片或電視劇的影像再現與社會運動的修辭之間是否有著巨大的斷裂？影像敘事是否能超越社會運動的修辭，企圖展開另一種多聲調、跨媒介與數位化的音像敘事？本文希望透過分析劇情片與電視劇的音像敘事，聚焦在「太陽花運動」的影像再現，重新檢視街頭力量塑造的另類視覺景觀。

二、寫實主義影視美學與社會運動的修辭

本文聚焦「太陽花運動」的影像再現作為個案討論，其實關切的是社會運動修辭與影像微觀運動之間的斷裂與溢出。張小虹曾透過分析「太陽花運動」的攝影影像，將此社會運動視為一個美學事件，並做了一個重要的提問：「如果運動影像不只是社會運動『的』再現影像，那我們究竟可以如何思考運動的『影像性』與影像的『運動性』呢？」⁶換句話說，她的問題意識在於跳脫攝影美學的命題，思考太陽花運動攝影影像生產的當下性，如何「當代手機與網路影像的串流部署」和「後續選取、編輯、展覽、出版」，⁷成為一種美

5 根據中華民國電影票房資訊系統的紀錄，《自畫像》於2017年9月22日上片，至10月15日下片，票房累積銷售為1,556,885元。參見國家電影中心，「全國電影票房2017年10/09-10/15統計資訊」（來源：https://www.tfi.org.tw/Content/TFI/PublicInfo/Weekly_1009-1015.pdf？，檢索日期：2019.06.30）。

6 張小虹，〈太陽花運動影像作為「美學事件」〉，《文化研究》23期（2016.09），頁51。

7 同註6，頁54。

學裂變，並挑戰洪席耶（Jacques Rancière）所謂撼動政治、經濟、社會、文化各個領域的既定典範下的「正制分配」。承續張小虹的論述脈絡，謝志謙的論文則以台北紀錄片工會拍攝的紀錄片《太陽·不遠》和袁廣鳴《占領第561小時》兩部影像作品為例，強調美學與政治之間不可分割的關係。他認為《太陽·不遠》挑戰「資本主義建立在所有權與財產之上的正當性」，並開展「太陽花運動所蘊含的共群想像」。⁸ 以上兩篇論文不但反思過去影像美學和政治治理的交鋒，同時，也聚焦社會運動中數位科技轉向的互媒性景觀。無論是運動的影像性，或影像的運動性，乃是接近文化技藝的分析，深入討論社會運動事件化的媒體部署與重製關係，但卻無意處理「太陽花運動」的影像再現與政治修辭的張力與斷裂。因此，無論是攝影集、紀錄片或是策展，某種程度逸離了敘事的想像，對論者而言，是否暗示著故事、虛構的「影像再現」已失去了批判「作為社會運動的太陽花」的動能？本文因此將藉由分析兩部影像作品，進一步釐清「太陽花運動」的影像「再現」與運動「事件」之間的辯證關係。

關於「太陽花運動」的影像再現策略，或許可以回到電視劇或劇情電影文本的敘事結構上，重新與寫實主義美學對話。一般來說，電視劇方面是一種連續的型態表現，連續劇與電視影集不同的是，前者分成幾個情節，但後者連續的不是戲本身，而是一個或更多個的人物。⁹ 而當前台灣電視劇已多為優質迷你劇集，通常是十集以下、並類似某些美國優質戲劇（Quality Drama）往往體現寫實主義影像風格、挑戰爭議的社會議題或聚焦在性與暴力的文化再現。¹⁰ 電影研究方面，茱莉亞·哈倫（Julia Hallam）與瑪格麗特·馬許門（Margaret Marshment）的著作《寫實主義與通俗電影》（*Realism and Popular Cinema*）將社會問題電影（social problem film），或是社會寫實主義電影（social realist film）作為一種電影次類型，即在英國電影史的脈絡下，將社

8 謝志謙，〈太陽花運動的「無分之分」：《太陽·不遠》與《占領第561小時》的政治與美學〉，《中外文學》47卷2期（2018.06），頁186。

9 Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (London and New York: Routledge, 2003), p. 57.

10 Trisha Dunleavy, *Television Drama: Form, Agency, Innovation* (London: Palgrave Macmillan, 2009), p. 33.

會寫實主義電影視為一個思辨性的專有名詞：「透過描繪地方（location）與認同（identity）的關係，關注電影中如何展示受到環境因素影響下的角色發展。」¹¹ 因此，英國的社會寫實主義電影企圖揭露社會中仍被廣泛討論的議題，特別是某些危機與對立的運動。艾登·勞文斯丹（Adam Lowenstein）以英國電影《偷窺狂》（*Peeping Tom*, 1960）的分析為例，認為社會寫實主義影片是針對當代社會危機發生的時段重新反思。¹² 社會寫實電影常見的主題上，包括傳統工人階級的崩解、性別角色的轉變、反消費主義、資本主義的負面影響與國族認同。¹³

反觀台灣影視史的百年發展，無論戰前日本殖民主義或戰後的冷戰結構的右翼政權主導下，台灣的社會主義或左翼思想及其相關的文化生產雖然存在，但長期遭到執政當局的肅清與污名化，因此解嚴前都未有上述所謂的社會寫實主義電影。1960年代提出的「健康寫實主義電影」路線，是一種修正過後具有國族主義政治宣傳和反動意識形態的影像生產，1980年代初期興起的台灣新電影，承繼鄉土文學論戰後，本土意識發酵所連動的電影語言轉型，導演們進行以台灣為本位的寫實主義美學實驗，但仍與資本主義、國族主義與工人階級的處境之批判性和基進性立場保持距離。1990年代侯孝賢、楊德昌、萬仁等導演透過歷史書寫，從「重寫歷史」電影美學角度建構本土歷史的影像介面，接合解嚴後的民主政治氛圍，也有助於導演們開始觸及國族認同、性別政治、殖民現代性、邊緣族裔、工人階級等議題。

新世紀以來，因為台灣映演體系長期受到好萊塢與美國影業的壟斷，本土台灣電影的生存空間受到極大的壓縮，影片票房萎靡不振也影響投資者的意願，獨立電影偏好的社會歷史寫實題材也因此逐漸失去了發行空間，剩下「小清新」電影維持曝光度，新生代導演唯有走向全球藝術電影或跨國合資的機

11 Julia Hallam and Margaret Marshment, *Realism and Popular Cinema* (Manchester: Manchester University Press, 2000), p. 184.

12 Adam Lowenstein, "Under-the-skin Horrors: Social Realism and classlessness in *Peeping Tom* and the British New Wave," in *British Cinema, Past and Present*, Justine Ashby and Andrew Higson eds., (London and New York: Routledge, 2000), p. 221.

13 Samantha Lay, *British Social Realism: from Documentary to Brit Grit* (London and New York: Wallflower, 2002), p. 14.

會，才能找到繼續創作的可能，否則就必須轉變創作路線或暫停電影製作。在2008年《海角七號》掀起的台片復興浪潮，是台灣「後一新電影」的發軔，此時的路線主要分成類型電影與藝術電影，類型電影以校園、黑道、愛情、恐怖、警匪為主；藝術電影路線則以作者美學為主，多聚焦在社會議題層面上，包含政治、性別、階級和族裔等議題，這些影片呼應著近十年來台灣社會對轉型正義、離散族裔、性別政治、生態危機、階級對立、校園暴力、國家認同等等議題的關切，如《一席之地》（樓一安，2009）、《白米炸彈客》（卓立，2014）、《愛琳娜》（林靖傑，2015）、《太陽的孩子》（鄭有傑、勒嘎·舒米，2015）、《衝組》（鄭文堂，2017）等劇情片。¹⁴相較起英國的社會寫實影片傳統，台灣「後一新電影」的社會運動寫實主義的美學體現，或應稱為「後一寫實主義」路線。

回過頭細致的重讀兩部影片的政治再現，會發現策略上的差異之處，即是兩者呈現了迥異的敘境空間造型，特別是地景的複訪過程中，景框深度與鏡頭語言的敘事結構，讓兩部影片儘管都圍繞著同一個政治事件，卻對寫實主義美學有著殊異的辯證路徑。王萬春曾在一篇比較侯孝賢《戀戀風塵》與吳念真《多桑》的論文中，以電影中的九份地景作為分析對象，透過「複攝」的概念，重新將同一場景的銀幕構型並置比較，發現音畫的配置上的差異，造成敘事結構也因此裂解，《戀戀風塵》的懷舊呼應了八〇年代侯孝賢的成長敘事，然而《多桑》則將在自傳電影中埋入政治批判的後設觀點，地景成為對殖民主

14 2008年之後，持續性地處理相關題材的導演有如鄭文堂《眼淚》（2009）、《菜鳥》（2015）、《衝組》（2017）；鍾孟宏《停車》（2008）、《第四張畫》（2010）、《一路順風》（2016）；趙德胤《歸來的人》（2011）、《窮人。榴槤。麻藥。偷渡客》（2012）、《冰毒》（2014）、《再見瓦城》（2016），紀錄片《挖玉石的人》（2015）、《翡翠之城》（2016）；楊雅喆《囧男孩》（2008）、《女朋友。男朋友》（2012）、《血觀音》（2017）；陳芯宜的《流浪神狗人》（2007）、《阿霞的掛鐘》（2011），紀錄片《大帳篷：想像力的避難所》（2018）；樓一安《一席之地》（2009）、《廢物》（2013）。其他如戴立忍《不能沒有你》（2009）、何蔚庭《台北星期天》（2010）、陳潔瑤《不一樣的月光》（2011）、蔡銀娟《候鳥來的季節》（2012）、易智言《行動代號：孫中山》（2014）、卓立《白米炸彈客》（2014）、王維明《寒蟬效應》（2014）、郭珍弟《山豬溫泉》（2014）；鄭有傑《太陽的孩子》（2015）、林靖傑《愛琳娜》（2015）、郭承衢《德布西森林》（2016）、黃信堯《大佛普拉斯》（2017）、陳宏一《自畫像》（2017）。電視劇則有蕭力修《麻醉風暴》（2015）、蕭力修、洪伯豪、林志儒《麻醉風暴2》（2017）、葉天倫、陳長綸《外鄉女》（2017）、鄭文堂《奇蹟的女兒》（2018）、鄭有傑《他們在畢業的前一天爆炸II》（2017）、樓一安《台北歌手》（2018）等作品。

義控訴的見證客體。這乃是因為「在台灣新電影寫實主義美學脈絡下，因鏡頭配置方式的變異，出現了差異性的視覺結構。」¹⁵從這個觀點來看，以「太陽花運動」作為題材的兩部影視文本，也可置於「複攝」地景的視覺邏輯下思考，但分別是透過批判寫實的重構社會運動「陽剛性」的《他們在畢業的前一天爆炸II》，以及透過數位寫實解放社會運動本質論的《自畫像》。

三、批判寫實的重構：鄭有傑《他們在畢業的前一天爆炸II》

《他們在畢業的前一天爆炸II》的導演鄭有傑，最初以拍攝紀錄片出道，2006年以第一部長片《一年之初》得到台北電影節百萬首獎與觀眾票選最佳影片，2009年則以第二部長片《陽陽》入圍德國柏林影展「電影大觀」(Panorama)單元。2015年第三部長片《太陽的孩子》，則與勒嘎·舒米一同執導，影片風格與前兩部長片有著極大的差異，一來本片擔綱主角的多為素人，而非職業演員；二來也放棄過去前兩部長片以多線敘事、手持影像形式為主的實驗影像風格，轉為接近寫實主義的美學基調。在風格轉向的過程中，最大的關鍵可能在於2010年拍攝了一部五集迷你連續劇《他們在畢業的前一天爆炸》。原本這部迷你劇集是在公視2010年「擁抱青春靈魂最深處三部曲」的第三部曲，¹⁶並於隔年第46屆金鐘獎獲得「迷你劇集／電視電影獎」等大獎。

鄭有傑曾坦承，是因為前兩部長片票房不佳，所以開始想要跟觀眾溝通，於是開始拍攝電視劇，「因為電視要在更緊的資源裡講故事，更要訓練自己講故事的功力。」第二個從個人風格強烈影像轉變的關鍵則是：「你要留給台灣的下一代是什麼東西？」¹⁷鄭有傑第一次的電視劇嘗試，回應了「擁抱青春靈魂最深處三部曲」的主旨：「期望透過戲劇，刻畫台灣青少年的樣貌，貼近青少年驚心動魄的內心世界，呈現他們從天真自我進入複雜成人社會的過渡時

15 王萬睿，〈複攝山城：侯孝賢與吳念真之地景美學〉，游勝冠、熊秉真編，《流離與歸屬：二戰後港台文學與其他》（台北：臺灣大學出版中心，2015.10），頁366。

16 前兩部曲分別為陳慧翎《那年，雨不停國》（6集）和周美玲《死神少女》（20集）。

17 蕭菊貞，《我們這樣拍電影》（台北：大塊文化出版公司，2016.09），頁387。

期，所面臨的衝撞與掙扎、痛苦和吶喊。」¹⁸而在這個主旨下，《他們在畢業的前一天爆炸II》則延續了前作對體制的質疑與批判，除了保留了主要角色之外，著重主角從學校進入社會後面對公民運動、土地正義與生態污染的當下台灣核心議題。總集數六集的《他們在畢業的前一天爆炸II》，特別以前兩集回應了「太陽花運動」，並再現了其中的抗爭場景。續集中，故事發展主要圍繞在新加入的角色何士戎（宋柏緯飾）對於烏托邦世界觀的信仰與追尋，身為學校「浪潮社」的社長，在一次抗議媒體壟斷的現場中吸引了中國交換生黃茜（胡廣雯飾）的目光，兩人並投入了「太陽花運動」的現場。延續前作的兩個角色之一的蔡成揖（巫建和飾）是與何士戎同校的法學院學生，女主角王丁筑（王丁筑飾）則成為創作型歌手，兩人也因為不同程度的介入社會運動，逐漸與何士戎形成了密不可分的生命共同體。

首先，《他們在畢業的前一天爆炸II》首集就有一個關於「運動」的對話。黃茜是個來自中國安徽，目前於台灣求學的交換生，她因為聽演講巧遇何士戎領導的抗爭活動，因此想要加入浪潮社。到了社團辦公室，「浪潮社」另一位核心社員大鵬（夏騰宏飾），卻對黃茜的中國籍身分有所疑慮，並點出「運動」的曖昧性：

大鵬：「你知道我們社團是在幹嘛的嗎？」

黃茜：「我知道啊，我在這上面看到的，浪潮社是一個關心社會議題，和媒體現象的跨校性社團，不定期發…」

大鵬：「那你知道我們社團有時候會參加一些運動或活動之類的。」

黃茜：「我，特喜歡運動。」

根據對話與兩個正反拍鏡頭的運作，可以看到「運動」的修辭，是一個對「社會運動」的定義，當大鵬口中說出「關心社會議題的運動跟活動之類的」（圖1），在民主社會裡是一個普遍的公民意識，但大鵬認為在極權主義國家

18 張璋如，〈公視在台灣電視劇產業扮演的角色：以《通靈少女》為例〉（嘉義：中正大學電訊傳播研究所碩士論文，2017），頁28。



圖1



圖2



圖3



圖4

中長大的黃茜，是無法了解因為關心社會議題而會帶來的風險。而黃茜的一句「我，特喜歡運動」可以是一個天真可愛小女孩的俏皮口吻（圖2），一方面是未曾參與社會運動的經驗所致，二來也把運動視為一種「身體性」的修辭。黃茜或許有自身對於社會運動的定義，但回顧台灣近十年來公民運動的歷程，把統獨的意識形態介入所形成的壓力，其實是黃茜所不熟悉的政治修辭。

隨後，在一場討論服貿議題的演講「自由貿易的代價」會場裡，已入社的黃茜也隨著社長何士戎與社員大鵬一起到現場採訪，主持人要每個聽眾在演講開始前自我介紹，當他開始示範：「我來自台南，我支持台灣獨立，台灣不是中國的一部分」（圖3），直接把國家認同放在自我介紹的結尾，讓原本覺得主持人幽默的黃茜突然面色凝重起來（圖4）。這裡的「我支持台灣獨立」和「台灣不是中國的一部分」正是「太陽花運動」的認同政治的修辭之一，也是反對服貿的激進立場，這個修辭其實不是新的發明，但在這個公開場合裡，每個人都要表述自己的認同，成為黃茜面對社會運動修辭的第一個嘗試，而她的回答確認一個認同的位置：「我叫黃茜，是新聞所一年級的交換生，我來自安徽」。黃茜的回應，是太陽花運動所涉及到的身分政治（identity politics）的



圖5



圖6

修辭，個人意識形態凸顯在公共領域中與他者形成的張力。黃茜的回應，如同阿圖塞（Louis Althusser）的「召喚」理論（interpellation）所揭示的路徑，個人受到意識形態的召喚而成為主體，黃茜來自「安徽」的中國人，本應呼應了主持人「我來自台南」的認同修辭，但她的「中國」意識形態卻在太陽花運動的相關演講公開場合裡遭遇了「台灣獨立」的正面迎擊，「召喚」變成了「反召喚」，黃茜自身原本無須質疑的「中國」身分，卻成為太陽花運動裡充滿負面性、排他性、反動的修辭。

否則，黃茜不會因為在聽到主持人的自我介紹後，臉部表情開始僵硬與不自在（圖5），雙手持有的相機也從頭到尾都沒有拿起來拍攝，放在大腿上的手指也只能在相機機體上捲曲（圖6）。黃茜迴避了「中國」的主詞，代換為「安徽」的修辭策略，想要避開的是個人對「台灣獨立」的國家認同的遲疑與焦慮，實際上卻沒辦法不面對這個核心命題。

當黃茜自我介紹完，主持人的回應則是：「歡迎中國來的同學，我們給她掌聲鼓勵」。所以黃茜想規避掉的「中國」，以避免落入主持人先前提到的「台灣不是中國的一部分」的修辭邏輯，卻還是在主持人的回應裡重新被強調出來。主持人的態度是正面且寬容的接納來自中國學生的在場，如同何士戎歡迎黃茜入社，主持人將黃茜在場視為個人的發聲，而非大鵬將中國學生與中國民族主義劃上等號。但導演也安排了另一個與大鵬立場接近的觀點，在黃茜自我介紹之後（圖7），坐下似乎鬆了一口氣，接下來前排兩位同學交頭接耳，之後轉頭向後看的鏡頭（圖8），但並未收音，這個轉身的鏡頭又是一個意識形態的碰撞，主體的分裂與重構的現場，正揭示了公共空間裡，台灣國族主義正在發酵的不安與曖昧。



圖7



圖8

《他們在畢業的前一天爆炸II》前兩集將敘事焦點放在「太陽花運動」，為了還原場景，重構了主要抗爭的實景空間（如青島東路），除了裝置抗議標語、海報、帳篷、鷹架等美術支援，交錯插入新聞影片，增強運動的歷時性。此外，將王丁筑重唱《美麗島》的音源，接合警方水柱強制驅離學生和民眾的畫面建構起的音畫蒙太奇，並輔以大規模的人力動員與有機的場面調度，強化社會運動再現的臨場經驗與情感結構。黃茜是這場社會運動的女主角，作為不認同「太陽花運動」但強調新聞專業的女性角色，在過程中不斷反省這場運動的主體位置與國家認同，譬如黃茜在一個夜晚，哼起了安徽黃梅戲的〈女駙馬〉，一解思鄉之苦，她的歌聲喚醒身旁本來沉睡中的何士戎，兩人遂進行了一個關於身分認同的對話：

黃 茜：我可以問你一個問題嗎？你也可以不用回答。你覺得你是中國人嗎？

何士戎：我是台灣人。

黃 茜：那你反對服貿，你會討厭中國人嗎？

何士戎：「中國政府」，不是「中國人」，這是不一樣的。

以上對話，不難對比第一集黃茜參與服貿演講活動的場面所遭遇的認同困境，在這個單獨兩人的對話裡逐漸得到釐清，當何士戎「中國人」與「中國政府」的差異性畫出一條線，也就代表「台灣人／何士戎」與「中國人／黃茜」的結盟，對抗「中國政府」邏輯推論的合理性。在這個修辭裡，個人的認同與文化的認同可以各自懸置，兩個正反拍鏡頭不僅僅是意識形態上的解構與建構



圖9



圖10

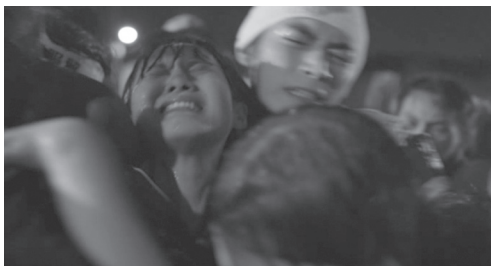


圖11



圖12

的過程，也是兩人情感上的鏈結。黃茜在昏黃燈源的映照下，不是一個咄咄逼人的強硬記者的正義形象，反而是語氣柔和的感性腔調（圖9）。何士戎的回應也不是一種宣示性的挑性語氣，而是互相理解的眼神交流（圖10）。兩人的連續正反拍鏡頭，不僅抒解了認同的焦慮，也建立了角色之間的結盟關係。

於是在往後的被警方驅離的場景中，兩人的身體互動也無需語言的描繪，肢體的互相擁抱與抗衡暴力的衝擊，成為運動影像化的一個示範。首先，當何士戎發現黃茜獨自前往警方驅離民眾的第一現場採訪，他擠入人群中試圖將黃茜抱離現場（圖11）。接下來是驅離結束後，黃茜看著現場因為警力優勢而失敗的靜坐運動，而坐在馬路上崩潰哭泣，何士戎從背後環抱她，一個肢體上的情感上的回應（圖12）。從這兩個鏡頭來看，第一個手持鏡頭的拍攝，是記錄衝突場面常使用的運鏡模式；第二個則是固定鏡位的低水平角度中景拍攝，兩者企圖揭露兩人站在同一個位置上向政治權利回擊的力量。

在這樣的前提下，《他們在畢業的前一天爆炸II》裡關於「太陽花運動」的影像再現，置於社會運動現場中的寫實場景建構基礎上，類似於茱莉亞·哈倫與瑪格麗特·馬許門所謂的「重現歷史」（re-visioning history），不僅僅

是對社會運動修辭的反思，也是透過鏡頭剪接，將個人主體與公共空間切割，勾勒出更為複雜的認同光譜，圖繪對公權力的挑戰，以及資本主義全球化市場的劇烈變動，透過分析劇情影集的影像生產和再現，特別是以女性的視角來解構充滿陽剛、二元對立、本質化的本質主義修辭基調。

四、數位寫實的解放：陳宏一《自畫像》

一場社會運動的價值，不只是動員人數的多寡，而是社會運動過程中所整合的論述、動能與議題的擴延性，或許更能聚焦此一運動作為「事件」的核心價值。張小虹將「太陽花運動」視為一個「美學事件」，這個具有偶然性、策略性、基進性的學生運動，乃是透過數位科技的提升，由年輕世代為個體對全球化帶動下的中國民族主義意識形態的反擊，延續自茉莉花革命、野草莓學運的動能，然後透過太陽花運動延續到對性別平權、土地正義、環境生態、核能爭議等的擴散性議題。然而，《他們在畢業的前一天爆炸II》透過經營社會運動與不同角色的戲劇衝突，讓主角何士戎深陷風暴的核心。作為社會運動的主導者，他採用革命手段和肉體來進行毀滅性的行動，試圖終結本土企業家與政黨勢力、黑道團體形成的既得利益結構。相對於將「太陽花運動」視為「美學事件」，本文則聚焦於社會運動的影視再現，無論是正義總是遲到的《他們在畢業的前一天爆炸II》，或是以肉身之死作為隱喻的《自畫像》，兩部作品絕非是對這場社會運動的反動修辭，反而可能是基進的影像解放。

陳宏一的電影《自畫像》，由一個命案現場開始，時間軸則定位在蔡英文總統當選之日。電影開場的場景設計具有犯罪類型電影的元素，譬如警察、警局、審訊室等，同時也插入台灣當代民主政治發展的物件。因為一個解謎的動機，以倒敘的故事線開展了七個角色的複雜交錯的情感關係。若熟悉陳宏一的作品，不難發現同時也是廣告和音樂錄影帶導演的他，最常處理的主題即是當代愛情，包括他的「台北三部曲」——《花吃了那女孩》（2008）、《消失打看》（2011）、《相愛的七種設計》（2014）——都圍繞在年輕身體之間的情感關係，在後現代全球化縮影下的城市空間（台北）裡，充滿著對愛情哲學式的思考，如同他陳宏一強調自己的作品主要關注的是人的「矛盾性」，換句話

說，是「哭與笑總是相伴相生，而悲喜也是一體兩面。」¹⁹而對於都會角色的矛盾性格的多元設計、複數交錯的敘事軸線、加上台北城市空間的場景定位，都會讓觀者想起楊德昌的城市電影，但其實是自第一部長片即銘刻的具後現代「多元拼貼的風格化作品」。²⁰

相較起《花吃了那女孩》中設計了四種不同的T角色，在情感封閉迴路中「找不到出路的無力感」，²¹在陳宏一的第四部長片《自畫像》裡，則直接將角色設計安置在當代台灣的社會運動時空裡，片頭將命案定在總統選舉當日，透過倒敘的手法，演繹四個月來畫家江中澤（林哲熹飾）與大學生楊婕（張甯）成為室友後逐漸發展的情感關係，直接呼應前幾年的幾個「公民不服從」運動，如2013年2月5日的全國關廠工人連線的臥軌事件、2013年8月18日「大埔強拆民宅事件滿月重返凱道」行動、以及最核心的2014年3月18日「太陽花運動」。人物的設計也與社會運動產生連動關係，劇中的角色面對社會運動的衝擊後，呈現理想破滅與欲望反噬的陰暗面，相較起陳宏一的「台北三部曲」來得直接與勇敢。女主角楊婕屬於八〇後的世代，面對社會不公義本無所畏懼，甚至加入立法委員的工作團隊，具有改革社會理想性格的她，最後身心靈卻接連受挫，無論是工作或情感關係都分崩離析；立法委員張耀州（鄭仁碩飾）雖是楊婕的學長，但當選立法委員後日漸犬儒，與權力同流合污；江中澤原本是位熱衷參與社運的藝術家，但經歷太陽花運動後崩潰進入精神病院，出院後足不出戶在家中做畫，不但易怒暴躁更如同行屍走肉。從角色或情節來分析，整部電影就是對於社會運動投注深刻的反省力道。以下聚焦《自畫像》的視覺策略，如何透過欲望的視覺再現反省「太陽花運動」作為神聖性的社會運動象徵？

作為一個推理驚悚片的《自畫像》，「太陽花運動」在敘事結構中具有的不只是一個時空背景或拍攝外景，而是這個社會運動的反挫效應。本片中的

19 林千琪，〈陳宏一鏡頭之下 揮灑藝術叛逆〉，《PAR表演藝術雜誌》174期（2007.06），頁91。

20 鄭秉泓，〈任性的四種可能——《花吃了那女孩》〉，《台灣電影愛與死》（台北：書林出版公司，2010.06），頁94。

21 劉亞蘭，〈做性感，以及後「做性感」——從《漂浪青春》與《花吃了那女孩》談T的身體美學〉，《電影欣賞》28卷3期（2010.06），頁37。



圖 13

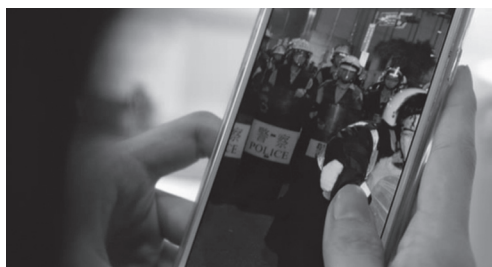


圖 14



圖 15



圖 16

社會運動的重訪「歷史現場」的過程，與鄭有傑「身歷其境」的寫實美學策略不同，而是一種數位音畫解放路線，在鏡框中疊置可看、可聽、可讀的數位檔案與動畫、或是手繪質感的抽象線條的構圖。當政治系大學生楊婕搬進畫家江中澤的租屋處，發現滿牆壁上的畫作，那些她一開始還讀不出抽象身體可以導致人性毀滅的欲望，其實是原本走著基進社會運動路線的江中澤，再也不想接觸社會，退回藝術創作空間的一個封閉空間，是住所，也是畫框。在這個「憤青」角色設計裡，江中澤除了作畫，就是與女友三三（林微弋飾）做愛，也要極力迴避與抹去過去參與社會運動的記憶與過程，而這些痕跡，卻透過閨蜜訥傳送的影像檔案，發現江中澤過去的參與社會運動的數位照片與創作檔案。

在電影敘事的時間軸裡，導演不選擇「重建」學運現場，或有製作成本上的考量，但採用數位檔案的方式，也透過肩上位置的主觀鏡頭（圖13），強調楊婕的視角，並透過觸控技術放大照片並確認照片中的人像就是他的鄰居（圖14）。這是一個視覺檔案的呈現，透過數位的運用，讓歷史的碎片可以重新透過重組而產生角色之間認同的媒介。此外，她也透過搜尋引擎瀏覽找到江中澤的個人檔案Website（圖15），楊婕再次確認了江中澤的身分後，並用手機拍

下他參與學運的相關畫作（圖16），之後並向江中澤當面詢問畫作的下落。楊婕則跟著自己的同學Sam（呂名堯飾）一起回到當年的現場，這時導演則用手持鏡頭的運鏡，以及聲音檔案重建學運「現場」。



圖17



圖18



圖19



圖20

在楊婕與Sam回到「太陽花運動」的同時，兩個人「重訪」了「現場」（圖17-20），雖然是再現歷史的不可見，但是兩個人也透過音畫的配置，經過扮演的過程，重新經驗了運動的衝突與對立，並透過聲音檔案（《島嶼天光》）、空鏡頭（占領地方）、燈光（紅色的警示燈）、煙霧（煙霧彈）等音像單元，重新建立這段運動的過程。德勒茲曾藉由對「劇情片」的分析，提出「動情—影像」與電影特寫鏡頭的關係。他延續伯格森對動情力（*affect*）的討論，認為電影特寫，特別是臉部特寫的操作，是一種「動情—影像」，乃延續肖像畫的傳統與技巧，就是帶來容貌化或容貌性兩種極端的面相，對於容貌所激起的欲望，乃與觀看者如何接受有關。²² 上述幾鏡頭中，除了兩人之間的交談與回顧過去個人的參與經驗，透過身體「重訪」當時抗爭與靜坐的主要動

22 Gilles Deleuze, *Cinema I: The Movement-Image*, Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, (London and New York: Continuum, 2005), p. 90.

線，步伐的節奏是一種體感經驗的累積，這樣的身體介入與參與，配合鏡頭的迅速機動性與動態的音像剪接，傳達了動情—影像裡身體離開歷史，回到自身的情感運作本身（圖20），並傳達至觀者的觀賞過程。

當然，不能不提到本片的畫作，都是台灣藝術家鍾江澤的親筆創作。鍾江澤不僅客串演出一位乞丐，也是主角江中澤的原型。他的七幅「七宗罪」的畫，在本片中是七位角色的再現，同時也介入了社會運動的現場，這個現場不只是還原歷史，而是透過動畫的技術，在發生過抗爭的空間裡再現群眾的聲影，這些看起來憤怒又像鬼魂般的身體（圖21），的確是再現了工人或是被壓迫者的輪廓（圖22），本片於是將社會運動與參與者的身體，型構成一種靜態畫作、動畫技術、影像合成、多媒介鏡框的影像機制。透過這些影像結合了畫框上的靜止圖像，才能呼應江中澤的說法：「那些美麗的東西都存在畫框裡，那是我唯一擁有的東西。」然而，正因為楊婕對江中澤說過：「改變不是一天兩天的事，因為一點點的累積，我們就有機會翻轉這不完美的世界。」所以當江中澤真的愛上了楊婕，才發現性關係是楊婕身體的禁忌，完全摧毀楊婕對烏托邦的投射。江中澤最後將楊婕眼睛挖出並作畫，只不過是一個補償性的作用，讓那個「美好的東西／楊婕的身體」永遠留在畫布上的激進創作行為，或可謂直抵整部影片政治無意識的核心。江中澤的透過畫作再現楊婕的身體，如同坡里斯·葛羅伊斯（Boris Groys）破壞聖像的影像策略的實踐，在西方的脈絡下，聖像是宗教的象徵，破壞聖像則是一個挑戰神權地位的方式，而現代藝術正因為是回應社會而存在的創作，因此他認為破壞聖像在電影史上很早就發生了，而除了對具體聖像的挑戰之外，對於資本主義世界的現代性暴力的反省，也是不能忽略的破壞聖像策略的轉向，他因此指出「在一個期待動作與暴



圖21



圖22

力的世界，電影不停表達和平、穩定、冷靜是不可能達成的。」²³ 換句話說，影片中的江中澤經歷社會運動後被壓抑的欲望，只能透過激進的創作手段解放了主體認同與社會運動的斷裂。

「太陽花運動」的參與經驗，或許是江中澤的當下創作來源，但他在參與社運時受挫的靈魂，彷彿只剩下公寓裡行屍走肉的軀體。綜觀整部影片，除了最後被逮捕訊問，兩次接送楊婕的出門機會外，都只現身在公寓裡。江中澤自我囚禁的身體，似乎是「太陽花運動」反挫後從社會運動路線轉向藝術創作路線的越界，這個轉身卻讓「後－太陽花運動」的女性身體短暫喚醒，但又因為欲望再次失去。這裡呈現的三種反挫效應，包含作為社會運動者的反挫、藝術家身分的反挫、以及情感關係的反挫，主角江中澤的「敗者身體」於是在資本主義的現代性社會體制下徹底問題化與邊緣化。楊婕面對社會治理的理想圖像逐步破滅，乃是過去父親性侵的身體記憶回返，加上工作上所遭遇的性暴力，最後面對江中澤的強暴，酷兒好友訥訥（張喬翔飾）的旁觀，片尾的死亡場景，讓她的身體似乎成為性暴力的祭品。雖然男性身體受到規訓，女性身體卻又成為取悅男性、純視覺性、被欲望的從屬位置。因此，若從女性主義的觀點來解讀，女主角楊婕的自縊，不只是整場悲劇的共同承擔者，更可能是一種落入異性戀霸權「厭女」的反動修辭。影片的結局，男性身體因為情感與創作的失衡終於崩潰，但同時女性身體卻也躲不掉父權體制的凌遲，兩人的生命曾有的理想性格，最後卻也讓他們墮入死亡或瘋癲的深淵。男女主角的生命走向悲劇的深谷，揭示著兩人身體與情感的反挫，透過大膽的色塊、激情的欲望、象徵的主題來強化數位視覺效果，使得觀者不得不直視現實（reality）與再現（representation）之間的張力，體現了本片對社會運動本質性與寫實主義影像的質疑與反省。

五、結論：新世紀寫實主義影視美學的一個側面

本文討論兩部關於「太陽花運動」主題擴延的電視劇與劇情片，試圖釐清台灣「後－新電影」以降的美學風格。2008年《海角七號》票房大賣之後，

23 Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2008), p.77.

回顧過去十年台灣電影的發展，除了電影類型多元化的強勢突圍之外，也有為數不少以社會運動為主、或是呼應當下社會議題的影像生產，看似承繼了新浪潮導演對於在地文化的關切與寫實主義風格，但細究美學風格已與新浪潮美學有了斷裂。台灣新電影的寫實主義是透過長鏡頭與深焦技巧，製造了意義的豐富曖昧性。²⁴ 反觀新世紀的台灣寫實主義電影，則多是透過場面調度與剪接節奏，企圖與社會運動的修辭產生有機辯證的音像策略，即本文所標舉之「後一寫實主義」影視美學。無論是《他們在畢業的前一天爆炸II》或是《自畫像》，當處理「太陽花運動」的影像再現，都加入了吃重的女性角色，不管是直接或間接面對運動現場的空間，兩位導演都試圖讓女性身體直接介入衝突的現場。鄭有傑《他們在畢業的前一天爆炸II》裡的黃茜，帶著中國交換生的身分進入現場，在新聞專業訓練、情感關係與國族認同的抉擇中陷入困境，但同時也因為介入運動的失敗與冷卻，爆發急性白血病，最終選擇離台而去。這個過程裡，身為敗者的女性身體經驗著政治修辭與行動現場的各種不安與焦慮，成為一個受苦女性的象徵。《自畫像》裡的楊婕是一個理想性的政治系學生，雖然帶著熱情想要衝撞體制，但身體卻屢屢遭受性暴力的對待，在「後一太陽花運動」的敘事裡，只剩下絕望與幻滅，自殺的行徑對照著敗者男性身體的自顧自憐，或許不易上升到悲劇的淨化階段。

換句話說，這兩部「後一寫實主義」劇情片與電視劇透過女性角色的視角，不如1980年代新浪潮時期間接的回應歷史創傷，而是直接的透過「批判寫實主義」與「數位寫實主義」進行屬於影像再現的社會修辭行動。如同孫松榮的觀察，以「後一新電影」的《海角七號》、《一八九五》、《囧男孩》和《九降風》為例，相較於「新電影」的沉重主題與風格的凝重，認為這些「後一新電影」作品是「『輕』的歷史感與『輕』的表達策略」，是「一種穿著與遊動著過去的現在化，也是一種現在的過去化、幽靈化甚至是未來化的狀態。」²⁵ 這樣的描述對於鄭有傑與陳宏一來說，即是一種再現重大歷史事件

24 陳儒修，《穿越幽暗鏡界：台灣電影百年思考》（台北：書林出版公司，2013.04），頁8。

25 孫松榮，〈輕歷史的心靈感應：論台灣「後一新電影」的流體影像〉，《電影欣賞學刊》7卷1期（2010.03），頁155。

的某個時段，《他們在畢業的前一天爆炸II》透過批判寫實主義來重構社會運動參與者的主客位置與體感經驗，而《自畫像》則是以數位寫實主義解放了事件本身的不可侵犯之聖體形象。換言之，兩部影片皆透過複數敘事的音像設計消解了「事件」本身的神聖形象，讓鏡頭語言構築了多焦點、多聲道、多視角的影像能動性。透過上述的音像分析，「太陽花運動」的神聖性已然退位，取而代之的是社會運動的「事件」本身與影像「再現」兩者之間裂解、拮抗與疏離的辯證關係。²⁶於是，以這兩部影片為例，他們的「後一寫實主義」影視美學策略，質疑社會運動論述的政治正確、批判反動修辭的謬誤、挑戰本質主義二元對立的框架，透過憂鬱感性的角色穿越「修辭」與「解放」後的歷史現場，或許是新世代導演回應台灣新電影先行者們另一種寫實主義美學的路徑。



26 感謝匿名審稿人的建議，真實事件透過影像再現所呈現的不穩定、流動、且充滿張力的視覺動能，的確是本文用力甚深的部分。

參考資料

一、專書

林秀幸、吳叡人主編，《照破：太陽花運動的振幅、縱深與視域》（台北：左岸文化事業公司，2016.03）。

許悔之主編，《從我們的眼睛看見島嶼天光：太陽花運動，我來，我看見》（台北：有鹿文化事業公司，2014.05）。

陳長文、羅智強，《受縛的神龍：太陽花學運後的民主反思》（台北：天下文化出版公司，2014.10）。

陳儒修，《穿越幽暗鏡界：台灣電影百年思考》（台北：書林出版公司，2013.04）。

港千尋著，林暉鈞譯，《革命的做法：從318太陽花看公民運動的創造性》（台北：心靈工坊文化事業公司，2015.03）。

游勝冠、熊秉真編，《流離與歸屬：二戰後港台文學與其他》（台北：臺灣大學出版中心，2015.10）。

黃恐龍，《野生的太陽花：學運外場的海報與塗鴉》（台北：玉山社出版公司，2014.09）。

想想論壇策劃，《這不是太陽花學運：318運動全記錄》（台北：允晨文化公司，2015.03）。

葉柏祥，《太陽花學生教我們的事：24堂街頭上的民主課》（台北：費邊社文創公司，2014.06）。

鄭秉泓，《台灣電影愛與死》（台北：書林出版公司，2010.06）。

蕭菊貞，《我們這樣拍電影》（台北：大塊文化出版公司，2016.09）。

Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2008).

Deleuze Gilles, *Cinema I: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. (London and New York: Continuum, 2005).

Julia Hallam and Margaret Marshmen, *Realism and Popular Cinema* (Manchester: Manchester University Press, 2000).

Justine Ashby and Andrew Higson eds., *British Cinema, Past and Present* (London and New York: Routledge, 2000).

Nicolas Gourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les presses du réel, 2003).

One More Story公民聲音團隊，〈那時 我在：公民聲音318-410〉（新北：無限出版，2014.08）。

Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (London and New York: Routledge, 2003).

Samantha Lay, *British Social Realism: from Documentary to Brit Grit* (London and New York: Wallflower, 2002).

Trisha Dunleavy, *Television Drama: Form, Agency, Innovation* (London: Palgrave Macmillan, 2009).

二、論文

（一）期刊論文

林千琪，〈陳宏一鏡頭之下 揮灑藝術叛逆〉，《PAR表演藝術雜誌》174期（2007.06），頁90-92。

孫松榮，〈輕歷史的心靈感應：論台灣「後一新電影」的流體影像〉，《電影欣賞學刊》7卷1期（2010.03），頁137-156。

張小虹，〈太陽花運動影像作為「美學事件」〉，《文化研究》23期（2016.09），頁49-78。

劉亞蘭，〈做性感，以及後「做性感」——從《漂浪青春》與《花吃了那女孩》談T的身體美學〉，《電影欣賞》28卷3期（2010.06），頁34-37。

謝志謙，〈太陽花運動的「無分之分」：《太陽·不遠》與《占領第561小時》的政治與美學〉，《中外文學》47卷2期（2018.06），頁181-216。

（二）學位論文

張瑋如，〈公視在台灣電視劇產業扮演的角色：以《通靈少女》為例〉（嘉義：中正大學電訊傳播研究所碩士論文，2017）。

三、電子媒體

呂東熹，〈「太陽花學運」名稱怎麼來的？〉，《新頭殼》，2014.04.10（來源：<https://newtalk.tw/citizen/view/20584>，檢索日期：2018.08.23）。

國家電影中心，「全國電影票房2017年10/09-10/15統計資訊」（來源：https://www.tfi.org.tw/Content/TFI/PublicInfo/Weekly_1009-1015.pdf，檢索日期：

2019.06.30)。

四、影音資料

周世倫，《暴民》紀錄片（2016）。

周世倫、傅榆、王佩芬、陳育青、蔡崇隆、蔡靜茹、黃兆徽、李家驊、李惠仁合導，
《太陽，不遠》紀錄片（2014）。

陳宏一，《自畫像》（2017）。

鄭有傑，《他們在畢業的前一天爆炸II》（2017）。

