

太陽花運動的「無分之分」

《太陽·不遠》與《佔領第561小時》的政治與美學*

謝志謙**

摘要

2014年3月18日，數百名大學生與NGO人士衝進立法院，抗議強行通過的兩岸服務貿易協議，這一天標示了318太陽花運動的開始，同時也改寫了台灣抗爭運動史。本文將針對兩部太陽花的影像紀錄，包括由台北紀錄片工會發起拍攝的紀錄片《太陽·不遠》，以及袁廣鳴的錄像作品《佔領第561小時》，試圖提問這兩部影片如何展現，卻又同時限縮了運動本身的「基進性」。本文共分三個部分進行：第一部分將討論法國哲學家洪席耶(Jacques Rancière)對政治與美學的重思，不同於政治哲學對於政治的規範式定義，洪席耶將政治描繪為「歧議」的發生，它讓「無分之分」得以出現，重新劃分了既有的「感知分配共享」，讓我們看到政治與美學之間的密不可分；第二部分討論《佔領第561小時》如何以「後再現」的方式，挑戰紀錄片影像的再現秩序，並在新的觀看現實中體現美學民主；第三部分探討《太陽·不遠》如何在影像運動上，挑戰資本主義所有權與財產的概念，開展太陽花運動所蘊含的「共群」想像。

關鍵詞：太陽花運動，《太陽·不遠》，《佔領第561小時》，洪席耶，無分之分



* 本文105年12月14日收件；107年5月23日審查通過。

** 美國布蘭戴斯大學英文系博士生。

“The Part of No Part” of the Sunflower Movement

The Politics and Aesthetics of *Sunflower Occupation* and *The 561st Hour of Occupation*

Chih-chien Hsieh*

Abstract

On March 18th 2014, a coalition of students and civic groups occupied the Legislative Yuan in protest against the enforcement of the Cross-Strait Service Trade Agreement. This day not only marks the beginning of the Sunflower Movement but also rewrites the history of social movements in Taiwan. Focusing on two videos that document the movement, *Sunflower Occupation* by Taipei Documentary Filmmakers' Union and Yuan Goang-Ming's *The 561st Hour of Occupation*, this essay asks the extent to which the “radicality” of the movement is both developed and reduced by them. Divided into three parts, this essay first discusses the French philosopher Jacques Rancière's rethinking of politics and aesthetics. In contrast to the prescriptive definition of politics in political philosophy, Rancière describes politics as the occurrence of “disagreement” that makes the “part of no part” appear and re-configures the established “distribution of the sensible,” thus revealing the inseparable coupling between politics and aesthetics. Part II demonstrates how *The 561st Hour of Occupation* challenges the representative order of documentary through “post-representation” and embodies an aesthetic democracy in its new visual reality. Part III turns to *Sunflower Occupation* to show how it questions the capitalist concept of ownership and property and unfolds the imagining of “the common” implicit in the Sunflower Movement.

Keywords: Sunflower Movement, *Sunflower Occupation*, *The 561st Hour of Occupation*, Jacques Rancière, the part of no part

* Ph.D. Student in English, Brandeis University, USA.

太陽花運動的「無分之分」

《太陽·不遠》與《佔領第561小時》的政治與美學*

謝志謙

2014年3月18日，數百名大學生與NGO人士衝進立法院，抗議國民黨立委張慶忠30秒強行通過兩岸服務貿易協議，這一天標示了318太陽花運動的開始，同時也改寫了台灣抗爭運動史。不同於以往有明確的身份認同與抗議訴求的社會運動，在太陽花運動中，我們看到不只是有學生以及相關人士參與，而是來自各種不同背景、各行各業的人都挺身而出，並且因不同的訴求而集結：有人單純反對破壞民主審議制度的30秒黑箱決議，有人因國族認同而反對中國資金對台灣的宰制，也有人反對的是整個金融資本主義與新自由主義的全面擴張。除了這些基本主張的不同，佔領現場外更是聚集了關心各個不同社會議題的公民團體。隨著抗爭時間的拉長，原本熙來攘往的街頭，也出現了補給站、巡守隊、醫療小組、街頭民主教室等等的次團體，因這些民眾自發性的服務，你可以在街頭上吃三餐、理髮、充電，甚至上課補習，幾乎任何日常生活所需都可以在街頭上完成；太陽花運動似乎擾亂了台灣社會的日常步調，每個參與者都脫離了原本自身的社會位置，以不同的方式參與這場運動，讓我們看到太陽花運動不只是「學生」運動（並非只有學生參與），也不只是「公民」運動（誰有資格被認可為公民，而誰又被排除在外），而是一場不分任何身份認同、混雜各種政治立場的全民／人民／能民運動。¹

* 本文的發想、初稿，乃至理論翻譯的斟酌考量，均源自於張小虹老師〈佔領理論〉與〈洪席耶專題〉兩堂課上與同學、老師的討論，在此特別感謝共在於課堂空間的各位。同時也非常感謝審查人與主編各方面的建議。

1 不論就參與者的身份位置或政治立場而言，太陽花運動的政治動能已經超出了既有分

由於太陽花運動展現如此強大的政治動能，在後318的今天，當運動成功的擋下了試圖強行通過的服貿後，我們要問的是：如果太陽花是一個前所未見的全民／人民／能民運動，撼動了日常社會既定的感知結構，讓所有人都不按照既定的社會位置各就各位、各司其職，那麼太陽花的影像紀錄是否有成功開展運動的「基進性」(radicality)？² 還是對於運動的再現反而鞏固了原先的社會秩序？以此為問題核心，本文將聚焦於由台北紀錄片工會規劃發起拍攝的《太陽·不遠》紀錄片，以及錄像藝術家袁廣鳴在太陽花運動退場前夕，應學生之邀進入佔領現場所拍攝的錄像作品《佔領第561小時》，試圖提問：如果對於運動的紀錄不可避免的一定是透過「影像再現」，那麼太陽花的影像紀錄讓我們看見了什麼，什麼又不為我們所見？而再現之外的「影像運動」，包括影像的生產與流通等，是否有承接運動的政治動能，打開一種新的共群想像，還是依舊建立在「正當」的社會運作之上？

為了開展對運動「基進性」的討論，並以此分析影像的「政治性」，

析概念所能處理的範疇，突顯一般社會經濟分析式觀點的侷限。如劉紀蕙在《文化研究》針對太陽花運動所做的專題中所言，不論是反中、反服貿，或是單純對政府的不滿，沒有任何單一社會因素能充分解釋太陽花運動的行動軌跡，這使得我們必須以另一種方式，思考太陽花運動作為一不可預期的一次性「事件」(4-5)。在〈318的概念〉一文中，洪世謙便認為318運動不該被化約為任何基於身份認同或社會議題的運動，強調318作為「事件」的特異性與不可複製性。雖然本文並不特別以「事件」此哲學概念來思考太陽花運動，但本文確實是順著此思考脈絡，重新思考太陽花運動的「基進性」。其他同樣以「事件」來思考太陽花運動的論述，請參閱楊凱麟〈事件318〉、張小虹〈太陽花運動影像作為「美學事件」〉。

- 2 這邊所謂的「基進性」，必須從其字根root上理解，即事物的根基、根本。換言之，本文所探討的並非是抗爭手段上或意識型態上的「激」進，而是從根本而言，太陽花作為一場不分任何身份認同，混雜各種政治立場的運動，其展現的「基」進。若以運動核心成員的主張作為指標，太陽花運動的抗爭手段與政治訴求也許並非意識型態上的「激進」(反服貿而非反自由貿易、要求制定監督條例而非主張台獨、以非暴力的公民不服從為主要手段等……)，但太陽花運動真正的「基進」，在於一種讓所有身份認同與政治立場等分類標籤失效的「不確定性」。正是在這意義上，本文試圖透過洪席耶的思想，進一步探討此「基進不確定性」如何讓我們重思政治與美學之間的關係。

以下本文第一部分將透過當代法國哲學家洪席耶(Jacques Rancière)的思想，重新思考「政治」與「美學」之間的關係。一般對於政治與美學的討論，是將兩者視為各自獨立的場域：政治即權力關係的抗衡，而美學則泛指對一般藝術實踐的思考，因此衍生出「美學的政治化」與「政治的美學化」兩種可能結果。³ 然而，本文援引洪席耶思想的目的，正是在這兩者之外尋找第三種可能。對洪席耶而言，政治與美學並非獨立存在而是相互共構：政治無關乎權力分配，而美學也無關乎狹義的美術創作；相反的，政治與美學處理的是根本感知結構的分配與共享，關於可感與不可感、可說與不可說、可思與不可思之間的重新劃分。順著此思考脈絡，藝術實踐的政治層面，既非將藝術視為是政治宣傳工具，也非對於當前社會現實的再現進行意識形態批評。政治與美學的核心在於我們根本感知結構的改變，重新劃分可感與不可感、可說與不可說、可思與不可思之間的界線。因此在這個意義上，我們必須問：如果太陽花運動重新劃分了感知結構，在既有秩序之中創造一個新的感知世界，體現洪席耶意義下的「民主」，那麼太陽花運動的影像紀錄是如何開展，卻又同時限縮了運動本身的「基進性」？

基於洪席耶對政治與美學的重思，本文後半部將聚焦於《太陽·不遠》與《佔領第561小時》兩部針對太陽花運動的影像紀錄(以下分別簡稱《太陽》與《佔領》)，分別探討當中「影像再現的見與不見」與「影像運動的正當與不當」。第二部分探討《太陽》與《佔領》兩部影片的「影像再現」，先看《太陽》為何以現實主義影像「再現」運動現場的同時，也帶出了紀錄片的再現難題，並透過德勒茲(Gilles Deleuze)的影像美學，提出兩種觀看《佔領》的方式，討論《佔領》如何以「後再現」的方式，挑戰紀錄片影像的再現秩序，並在新的觀看現實中體現藝術特有的「美學平等」，回應《太陽》所帶出的再現難題。第三部分以同樣的兩部影片作為

3 詳細關於法西斯主義的「政治美學化」、共產主義的「美學政治化」，請參閱班雅明(Walter Benjamin)“The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”一文。

對照文本，援引哈特、奈格里(Michael Hardt and Antonio Negri)「共」(the common)的概念，進一步帶出《太陽》在「影像運動」上的「政治基進性」：如果《佔領》所體現的美學基進性，最終還是受限於作者簽名、作品版權、藝術市場等等建立於「所有權」之上的規範所框限，那《太陽》的政治基進性，並不在於它試圖呈現不被主流媒體報導的太陽花運動，也不在於它批評國家暴力的政治立場，而是在於它「不當」的影像運動(集體募資的獨立製作、公共的影像資料庫、非所有權式的版權共享等)，挑戰資本主義建立在所有權與財產之上的正當性，印證政治主體的出現，開展太陽花運動所蘊含的共群想像。

一、何謂政治，何謂美學？

何謂運動的「基進性」？何謂影像的「政治性」？如果要回答這個問題，我們首先必須回到政治哲學的源頭。亞里斯多德(Aristotle)在《政治學》(*The Politics*)第一冊中，曾透過人類與其他動物的區分，探討政治的起源。對亞里斯多德來說，人類之所以擁有政治的天性，就在於人類能透過「話語」(logos, speech)來區辨善惡，因而產生了公平與正義的概念，除了人類之外的其他動物只擁有「聲音」(phôné, voice)，來傳達本能感知上的愉悅或痛苦，人類獨有的語言能力因此構成了政治社群的基礎(60)。奠基於亞里斯多德對人類政治天性的討論，二十世紀的政治思想家鄂蘭(Hannah Arendt)同樣從人類活動中區分出何謂政治。鄂蘭指出，亞里斯多德所謂的「政治生命」(bios politikos)，根本上不同於以日常所需為基礎的社會生活：「政治生命」作為一種出於真正自由、不受限於任何物質需求的生命型態，僅體現於基於人類複多性(plurality)開展的「行動與話語」(action and speech)。在這由群體共在的行動與話語所創造的「顯現空間」(space of appearance)之中，人不受限物質需求而存在，而是彼此以人的樣貌(man qua man)揭露自身，「政治生命」的意義就在這群體共在的「顯現空間」中開展(*Human Condition* 198-99)。因此，對鄂蘭而言，政治就是一段透過「行動與話語」彰顯自我意義與個體差異的

過程：透過「話語」，我們看見個體的差異性，並如同鄂蘭追溯「行動」的希臘字源 *arkhêin* 所指出的 (*arkhêin* 同時具有「開始」、「領導」、以及「統治」的涵義)，也唯有透過「行動」，我們才能發現「政治生命」的開端，並在行動之中獲得自由 (176-78)。

不難發現，無論是亞里斯多德對話語與聲音的區分，或是鄂蘭以行動對政治生命與社會生活的區分，都企圖以一種特定的能力或生命型態來定義政治，從社會生活的實踐中劃出專屬政治的範疇。然而，對當代哲學家洪席耶而言，這種規範式的定義，或這一系列的等式 (政治 = 話語 = 行動 = 開始 = 領導 = 統治 = 自由)，都只是把政治從我們的社會生活中抽離出來，化約為國家政黨的政治運作，讓一群掌握話語權力的人「統治」(也就是行動的字源 *arkhêin* 隱含之意) 其他人。依照這套運作邏輯，每個人依其不同的天性，被分配到應有的位置，也依每個人的能力與貢獻，給予其應有的部分。因此這套行動／統治 (*arkhê*) 的邏輯，處理的是個人利益、社會認可等等「權力關係」的分配 (the distribution of the power relations)，是一套讓所有人各就各位、各司其職的秩序，這對洪席耶而言並非政治，而是讓政治失去基進性的「正制」(police)，而「政治」(politics) 的開始，就在於打破這套奠基於行動／統治運作邏輯的正制。

相對於這套鞏固社會階序的正制，「政治」對洪席耶來說，無關國家體制下的權力關係，也無關不同利益團體之間的權利分配，「政治」處理的是我們根本的感知結構，關於我們感知經驗的分配與共享。在這個意義上，正制與政治的區分，與「感知分配共享」(the distribution of the sensible) 這個概念是密不可分的。作為洪席耶思想的核心概念，「感知分配共享」必須回到法文原文理解，在法文中的「分享」(partage)，指的是既「分」且「享」，它同時劃出什麼可以被「共享」，什麼又被排除在這「分配」之外 (*Politics of Aesthetics* 7)；而「感知」(sensible) 同時也具有兩層意思：它是我們最為直接的「感」覺經驗，同時也是對此感覺經驗的理解認「知」。因此，「感知分配共享」作為一套劃分根本感知結構的系統，決定

了什麼可說、什麼可見、什麼可思，也就是在這樣的既分且享的感知結構之中，一整套的正制秩序才得以建立。⁴

如果建立在行動／統治邏輯之上的「正制」秩序，以取得社會的「共識」為目標，規範每個人在社會上應有的位置與應得的部分，因此決定了什麼可感、什麼可說、什麼可思，那「政治」的重要性就在於「歧議」(disagreement)的發生，⁵使其重新劃分「感知分配共享」，改變我們如何感知、如何論辯、如何思考。所謂的「歧議」，並不是指爭辯內容的分歧(你說是黑，我說是白)，而是一種基本感知結構的改變，改變了使爭辯得以可能的根本條件，讓新的發言主體(speaking subject)得以出現。在此，我們看到「話語」與「算數」的雙重性(ac-count)：歧議讓不同的話語得以「算數」，成為理性的發「言」，而非只是動物的發「聲」。對洪席耶而言，政治的歧議就是去挑戰決定話語／算數的「感知分配共享」，去揭露這個既分配且共享的根本矛盾，看到讓社會秩序得以可能的根本矛盾與錯誤(wrong)。如同洪席耶對政治最為著名的一句話：政治只發生在「無分之分」(the part of no part)出現的時刻，也就是當那些不被算數、不被認為具有發言能力的「無分之分」，在既有的世界之中，透過其言說行動，創造一個先前無法被想像的世界，讓我們看到平等的可能。於是，在這兩個世界交疊的時刻，「無分之分」成為了發「言」主體，揭露

4 正制(police)與政治(politics)這兩個概念的區分，貫穿洪席耶的思想，建立起他對傳統政治哲學與美學論述的重思。正制是一套奠基於「正當性」，讓所有人各安其位的感知分配共享。正制決定了什麼可見、什麼可說、什麼可感、什麼可思，因此正制不只是狹義的「警察」(la basse police, the petty police)，狹義的警察只是正制運作邏輯的其中之一。相對於建立在正當性的「正」制，政治的出現就是去改變既有的感知分配共享，讓原先不可見、不可說、不可感、不可思之各種「不當」，得以可能，這部分可參閱 *Disagreement* 28-30。

5 這邊選擇以「歧議」翻譯disagreement，而非中文譯本的「歧義」，原因在於洪席耶的disagreement並非只是不同意見或意義上的分歧，而是讓「歧義」得以可能的言說行動，它挑戰既有的感知分配共享，挑戰亞里斯多德對「發聲」與「發言」的區分，並揭露社會秩序的純屬偶然，唯有在此言說行動中，政治主體才得以出現，因此disagreement始終是關於發「言」的歧「議」。

了「社會秩序的純屬偶然」(the sheer contingency of any social order)，讓我們看到任何階級秩序的毫無根基(arkhê)，同時也在這試圖與他人溝通的慾望中，再次驗證了「智識平等」(the equality of intelligence)的可能(Disagreement 16)。⁶

因此，政治的歧議挑戰了既有的感知分配共享，讓原先不可感、不可說、不可思的一切都得以可能。然而在這裡必須強調的是，所謂的「無分之分」，並不是指任何可以用性別、階級、種族等身份認同所指認或再現的弱勢族群，也不是指那些被啟蒙的而得以反抗的被壓迫者，而是指在既有感知分配共享秩序中，完全不被算數的一群者：它們不只無名而且無分(entitlement)，但它們卻透過自身的言說行動，揭露社會秩序的毫無根基與純屬偶然，挑戰正制秩序所界定出來的社會位置與階級認同，成為真正的政治主體。⁷一方面，對洪席耶而言，無分之分總是「爭辯的」(polemical)，它們總是在與正制秩序的對抗中出現，透過自己的話語創造政治歧議，改變了既定的感知分配共享而成為發言主體；另

6 這邊我們必須釐清洪席耶以「平等」作為方法的意義：「智識平等」並非智力上的平等，而是指每個人用自己已經會的事物，試圖與他人進行溝通、創造連結關係的慾望與意志。在這個意義上，每個人所展現的智識能力本質上都是相同的。如洪席耶所言：「不平等只存在於智識的顯現(manifestation)……但在智識能力(intellectual capacity)上並不存在層級階序」(Ignorant Schoolmaster 27；強調為原文所有)。因此我們可以說，「無分之分」透過言說行動展現的溝通慾望，「驗證」了智識平等的可能，因為對洪席耶而言，平等並非不辨自明的真理，而是需要透過不斷驗證的「預設」，這部分可參閱 *Ignorant Schoolmaster* 45-74。

7 在此本文無意排除認同政治下的弱勢成為政治主體的可能性，正因弱勢族群往往是社會上不被算數的一群，絕大多數的「無分之分」與弱勢族群有所疊合。但「無分之分」並非以既定的身份認同進行權力關係的抗爭，而是唯有在與正制秩序的爭辯中，以自身的言說行動，驗證平等的預設才得以出現。因此「無分之分」根本上不能化約為任何預先存在的社會少數。這也是為何本文認為太陽花運動不能單純以既定的身份認同來理解太陽花運動的基進性。因此在人稱代名詞的問題上，一般已習慣使用女性的「她」代替全體，突顯「他」作為通屬(generic)用法的內在衝突與矛盾。但為避免對性別差異的強調，重新落入二元對立的結構，本文決定以「它」來突顯「無分之分」與身份認同之間的差異，在一般使用上則不另外區分。

一方面，它們是「增遞的」(supplementary)，無分之分是一個在社會的總和之外，被既有的分配系統排除在外，總是異／溢於自身的「餘溢主體」(a surplus subject) (“Work, Identity, Subject” 212-13)。在此，我們看到對洪席耶來說，政治就是一段不斷挑戰既有感知結構、不斷驗證智識平等的過程。只有在這個意義上，我們才得以瞭解為何洪席耶並非將平等等同於一個真理的宣稱，而是將平等僅僅視為一個必須不斷驗證的「預設」(supposition)，而政治也並非由權力關係所構成，而是「由不同世界之間的關係所組成」(*Disagreement* 42)。

在此我們可以用洪席耶在《歧議》(*Disagreement*)一書中反覆提到的羅馬平民脫離運動，來看洪席耶如何透過對這事件的重新詮釋，說明他所謂的「政治」。公元前509年，羅馬人驅逐羅馬國王，建立羅馬共和，當時羅馬人分兩類：掌握政治實權的貴族公民(*populus*)，以及被前者統治管理的平民(*plebeians*)。到了公元前494年，發生第一次平民脫離運動，當時剛建立的羅馬共和，時常與鄰近的城邦發生戰爭，但這一次平民為抗議貴族公民的不公對待，不願意參戰，選擇撤退到阿封坦丘(Aventin Hill)，威脅要脫離羅馬獨立建國，元老院此時便派出曼尼厄思(Menenius Agrippa)前往說服平民，對不滿的平民說了一則關於肚子與其他身體部位的寓言：有一次，身體的各個部位聯合起來對抗肚子，因為它們各自都有必須執行的任務，只有肚子閒著無事，享受其他部位努力工作的成果。然而肚子卻告訴其它身體部位，雖然它似乎只是接受其它部位努力的成果，但事實上肚子要消化食物，供給身體各部分所需的營養，因此肚子一樣是不可或缺的。曼尼厄思就以此寓言比喻貴族公民與平民之間的關係，平息平民的怒火，讓這次的衝突平安落幕。

過往的學者如古羅馬歷史學家李維(Livy)，僅將此事件理解為一次因貧困與不公所引起的平民暴動。然而對洪席耶而言，這樣的說法忽略了問題的核心，整起事件其實是對「何謂話語」的爭辯。對此洪席耶提問：到底聚集在阿封坦丘上的平民在做什麼呢？事實上，這些平民並非企圖以武力建立一個新的城邦，而是透過模擬貴族的言說行動，透過施

咒進行神化儀式，並派遣代表求助於屬於他們的神諭，在羅馬的「正制秩序」中創造「政治歧議」，創造了一個新的「感知分配共享」，一個展現他們智識平等的世界。因此當曼尼厄思講述寓言，而平民們禮貌聆聽、表達感激，並透過協約要求更合理的對待之時，他們已不再是既定社會位置上的平民，而是透過自身的話語行動成為政治主體，讓自己的話語不再只是毫不算數的發「聲」，而是揭露社會矛盾的發「言」，成為平等的發言主體，讓一個新的感知結構得以可能。換言之，雖然曼尼厄思講述的寓言本身隱含平民與貴族之間的不平等，但正是在平民的理解與理性協商之中，我們看見了智識平等的可能，看見感知結構的重新劃分，看見「社會秩序的純屬偶然」(*Disagreement* 23-25)。

因此，如果正制與政治的區分在於根本感知結構的鞏固或挑戰，那麼對洪席耶而言，政治最根本的核心問題也就在於美學感受(*aisthesis*)，而任何形式的政治行動，也就必然是一個美學的表現(*Disagreement* 57)。這裡所謂的美學，指的是其字根(*aisthetikos*)最原始的意思，也就是任何有關感受、感覺、感知的意思。而所謂的「美學實踐」，也就是任何介入共群的感知分配共享，劃分出一特定時空關係，並以一種特定施為方式，來界定自身為藝術實踐的「可視性形式」(*Politics of Aesthetics* 8)。在這個意義上，洪席耶對於藝術(包括文學、繪畫、電影等)的思考，就是以此為起點，把藝術從對美術(*fine arts*)狹義的定義解放出來，讓藝術與生命之間重新產生連結，思考藝術如何改變既有的感知分配，而打開一個新的世界。

對洪席耶而言，傳統對於藝術的論述，均建立在以亞里斯多德的《詩學》(*Poetics*)為代表的「藝術的再現制域」(*the representative regime of arts*)之上。相對於柏拉圖所代表的「影像的倫理制域」(*the ethical regime of images*)，以影像的模擬及目的，當作倫理判準來界定影像，亞里斯多德的《詩學》試圖把藝術自日常生活的社會規範中獨立出來，成為一個獨立自主的「美術」領域，讓影像的「模擬再現」(*mimesis*)，不再只是單純的原型與摹本之間的模擬關係，而成為一種以「正當性」(*the proper*)

作為原則，分類各種行動、施為、感受等的規範系統(*Politics of Aesthetics* 17)。因此當亞里斯多德將悲劇限定為再現英雄貴族的行動，將喜劇定義為再現市井小民的缺陷，同時他也建立了一套基於「正當性」的層級階序：英雄貴族不會有喜劇中的荒腔走板，市井小民也不會有悲劇中的偉大壯舉。「模擬再現」、「美學施為」(poiesis)、「美學感受」(aisthesis)因此構成一組三重的規範關係，成為與社會秩序相互對應的層級階序，讓所有人都在既定的社會位置各就各位、各司其職，讓藝術再現不再只是一套模擬關係，而成為鞏固正制秩序的規範原型(*Aesthetics and Its Discontents* 7)。

而洪席耶對於美學的重思，就是建立在「藝術的美學制域」(the aesthetic regime of art)的出現，讓單數、大寫的藝術(Art)從再現制域所框限的藝術(fine arts)中解放，模糊藝術與非藝術之間的區分，重新和生命產生連結，挑戰原本再現制域下既定的「感知分配共享」與「正當性」原則(*Politics of Aesthetics* 18-19)。⁸ 一如政治的核心就是去創造「歧議」，改寫感知的分配與共享，美學制域的實踐也是一種處理根本感知結構的方式，在日常生活的感知之中創造美學「歧感」(dissensus)，讓「美學施為」直接與「美學感受」相互串聯，打破「模擬再現」所定義的規範關係。

洪席耶以十九世紀寫實主義小說所帶來的「美學革命」為例，福婁拜(Gustave Flaubert)《包法利夫人》(*Madame Bovary*)作為現實主義小說的代表，它的重要性不僅在於對平民生活的忠實再現，更在於它打破再現制域的「正當性」，體現一種藝術特有的「美學平等」，讓一種新的感知世

8 我們必須注意到，雖然洪席耶以柏拉圖代表「影像的倫理制域」，以亞里斯多德代表「藝術的再現制域」，並以十九世紀寫實主義小說，當作是「藝術的美學制域」的出現，但對他而言，三種制域時序上的先後關係並非絕對；並不是說藝術的美學制域出現後，藝術的再現制域或影像的倫理制域就不復存在，而是三者總是同時並存(*Politics of Aesthetics* 46-47)。而洪席耶對各種美學實踐的思考，包括文學、繪畫、影像、設計等等，就是建立在如何從再現制域的主宰中，看見美學制域出現的契機，看見改變感知分配共享的美學革命。

界得以可能。洪席耶認為福婁拜在主要的人物與情節外，寫出了一種非個人主觀式的「純粹感知」——如飄落在艾瑪絲質雨傘上，在冬日下漸漸融化的雪水——透過此表現性的細節與人物情節之間的交織，將文學從「再現」的層次，帶到「表現」的層次，讓我們在故事情節之下，看見一種表現萬物流變的「微事件」。在此洪席耶援引德勒茲的美學詞彙，指出這樣的表現性細節其實就是德勒茲所謂的「情動力」(affect)，一種不以人作為主體的「純粹感知」(*Flesh of Words* 150-51)。⁹ 而這樣的表現細節所帶出的是一種藝術特有的「美學平等」：並非民主體制下一人一票、票票等值的「質量體平等」(molar equality)，而是一種體現萬物流變的「微分子平等」(molecular equality)(*Politics of Aesthetics* 51-52)。正是在此「感知結構」的意義上，德勒茲的非人稱美學與洪席耶的美學制域產生互通之處：對德勒茲而言，藝術即是從個人的所知所感之中創造非人稱的「情動力」，而洪席耶的美學「歧感」亦是對既定感知結構的重新劃分，兩者都是在處理從感知結構上挑戰「模擬再現」的美學實踐。據此，本文第二部分將援引德勒茲的美學論述，分析《佔領》所帶出的「美學平等」。

然而必須點出的是，對洪席耶而言，美學制域的核心(即洪席耶美學思想最重要的創見)，是一個根本矛盾：「藝術之所以為藝術正是因為它並非藝術」(Art = non-arts)(*Aesthetics and Its Discontents* 36)。換言之，美學制域的出現打破了藝術(arts)自身規範性的定義，模糊與生命之間的界線。自此藝術成為日常所知所感的一部分(如當代關係藝術)，抑或是生命成為藝術，如阿多諾(Theodor W. Adorno)以藝術的異化對抗社會的異化。因此美學制域的根本矛盾帶來兩種可能的結果：一方面日常生活的美學化，讓藝術取消自身的存在，成為日常所感的一部分，另一方面藝術作品自身的封閉性，則讓其政治基進性始終在一種懸置的矛盾狀

9 關於文學如何從摹仿的「再現」理論成為語言的「表現」理論，請參閱 *Mute Speech* 62-70；關於洪席耶如何處理《包法利夫人》中表現性細節與人物情節之間的張力，請參閱“Why Emma Bovary Had to Be Killed”。

態(*Dissensus* 179)，而美學制域的後設政治(metapolitics)就是這兩者的來回辯證。以下本文透過援引德勒茲與哈特、奈格里的思想，所帶出的兩條分析軸線，便是在這藝術與生命之間的相互辯證所開展：一方面看《佔領》的影像再現如何創造美學「歧感」，將政治抗爭美學化，保持抗爭現實與再現影像之間的距離，體現藝術特有的「美學平等」；另一方面看《太陽》如何以「不當」的影像運動，讓我們看見「無分之分」的出現，讓影像自身成為太陽花運動共群的一部分。

在此美學制域的根本矛盾，最終帶出洪席耶思想中美學與政治的根本差異(即便兩者均處理感知的分配共享)：政治「歧議」的出現，必定伴隨政治主體的產生與發言；美學「歧感」則根基於「藝術＝非藝術」的矛盾，始終只關乎感知分配共享的重新劃分，它讓新的政治主體得以「可能」，但非「必然」(*Dissensus* 141-42)。這也就是為何對洪席耶而言，德勒茲的美學論述拒絕承認美學制域的根本矛盾，進而將美學直接等同於政治，將非人稱的情動力等同於政治主體的出現(172)。¹⁰ 因此如果德勒茲與洪席耶兩人都從根本的感知結構上，試圖勾勒一種挑戰「模擬再現」的美學實踐，那麼前者始終是一套根基於現代主義式的「反再現」(anti-representation)美學論述，而後者則是根基於美學制域的內在矛盾，強調重新劃分可感、可說、可思的「後再現」(post-representation)。¹¹ 這

10 洪席耶在不同脈絡下對德勒茲的批評有些微差異，例如在〈是否有德勒茲美學？〉(“Is There a Deleuzian Aesthetics?”)一文中，洪席耶認為德勒茲將藝術作品的「反再現」，視為藝術作品自身的「寓言」(allegory)，但他忽略了藝術作品無論如何必須「再現」，必須在情節建構之中呈現非人稱的情動力。而在另外一篇文章中，洪席耶指出德勒茲忽略了美學歧感虛構的層面，將此虛構當作超驗的現實(*Dissensus* 179-80)。但總體來說，洪席耶爭議的關鍵，始終在於德勒茲拒絕接受美學制域的根本矛盾，拒絕區分美學平等與政治平等的差異。

11 此處必須說明的是，相對於後現代主義，現代主義也許的確並未完全跳脫建立在意符與意旨相互指涉關係的再現邏輯，其依舊是一種「深度」詮釋模式。然而不論現代與後現代是否能有一清楚的定義與區分(洪席耶即反對此劃分)，本文想指出的是，深度與表面的差異某种程度上也取決於方法論上的抉擇，如相對於「深度詮釋學」當前學界所提出的「平面閱讀」(surface reading)，並不限於處理特定的美學風格。這也是為何本文不

裡的「後」並非僅是時序上的意義，而是挑戰既定再現秩序、重分割感知分配共享的「後」。根據此細微卻根本的差異，本文認為我們不該以「反再現」作為美學判準，而必須以「後再現」的美學歧感，重新理解德勒茲對現代主義反再現美學的閱讀，並透過對德勒茲分析詞彙的「挪用」，探討這兩部影像紀錄的「基進性」。因此我們可以說，雖然對洪席耶而言，美學與政治均為感知分配共享的重新劃分，但兩者的關係卻由此內在張力所界定：政治歧議發生在無分之分的出現，而美學歧感則開展出藝術特有的美學平等。準此，政治與美學的關係，根基於「藝術＝非藝術」的矛盾，始終由一斜槓所標示的內在張力所界定：「美學／政治」、「政治／美學」。

透過洪席耶對「美學／政治」、「政治／美學」的重思，以下本文將聚焦《太陽·不遠》與《佔領第561小時》兩部記錄太陽花運動的影片，探討這兩部影像紀錄是否有承接運動的政治動能，帶出太陽花運動的「基進性」。以下第二部分將先從「影像再現」的角度提問：如果影像對事件的紀錄不可避免的一定是透過「再現」，那麼太陽花的影像再現讓我們看見了什麼，什麼又不為我們所見？而這兩部影片又是如何開展與限縮運動帶來的基進性？

二、影像再現的可見與不可見

有感於事件期間主流媒體對太陽花運動的偏頗報導，台北紀錄片工會在2014年3月26日發起「太陽花學運影像紀錄計畫」，透過flyingV群眾募資平台從網路上招募資金，集結10位導演、26位攝影師，共68位

認為存在一種完全跳脫「再現」的美學表達，選擇使用「反再現」或「後再現」而非「非再現」，描述現代主義美學中一般所謂的「再現危機」(crisis of representation)。因此，此處將現代主義視為「反再現」，主要指涉的是現代主義美學對「模擬再現」能忠實再現客觀現實的普遍質疑，而德勒茲與洪席耶的美學論述即代表兩種回應此「再現危機」的方式。

影片工作者，合力規劃由九個主題組成的《太陽·不遠》318紀錄片。作為集體創作的紀錄片，《太陽》透過不同的角度試圖呈現有別於主流媒體報導的太陽花運動。除了〈關於事實的100種說法〉直接剪輯電視媒體對太陽花運動的報導，《太陽》中其他影片都是以現實主義(realism)影像，加上導演對參與者的訪談，記錄運動發生的當下，以及運動過後的反思：〈不小心變成總指揮〉描述運動核心人物陳為廷，從以前反媒體壟斷，到太陽花學運一路走來的心境變化；〈我們的1990〉回顧以學生為主體的野百合學運作為對照，看太陽花運動如何是一個全民運動，並呈現選舉制度的根本問題；針對323佔領行政院의行動，〈一夜之間我長大〉、〈烈焰下的崩解與重生〉、〈國家機器的啟動〉等，都以訪談與當下的影像紀錄，直接見證運動中的國家暴力，還原事件的脈絡，也處理運動過後該如何重新面對當下直接的警察暴力。而〈世代正義藍綠之爭〉、〈看不見太陽的那幾天〉、〈我來街頭的理由〉、〈退場前。志工絮語〉等，更試圖從不同角度，訪問紀錄檯面下那些默默參與運動的其他面孔，呈現太陽花運動多樣且複雜的面貌。

以美國電影學者瑞諾夫(Michael Renov)對紀錄片功能的分析架構來看，《太陽》主要是以現實主義的影像去「記錄、揭示、保存」(to record, reveal, preserve)運動的發生現場(25-28)。然而就如同郭力昕指出的，雖然現實主義影像是以「現場目擊、抓拍的攝影方式，進行見證、揭露、評議現實的攝影實踐方式」，但現實主義的政治紀錄片，並不必然就是政治的；重點並不在於它處理的題材，而在於影像是否具有介入現實政治話語的能力(58-59)。回到瑞諾夫的分析架構，我們可以看到《太陽》除了以檔案紀錄的方式見證太陽花運動之外，同時也以「說服、宣導」(to persuade or promote)的方式，提供觀者對太陽花運動特定的歷史詮釋(28-30)。如〈世代正義藍綠之爭〉，描述學生參與運動的原因並非是藍綠對立的政黨政治，而單純是因為對世代正義的堅持。影片記錄學生們如何面對父母長輩對他們的誤解，如何以自己的行動試圖說服並獲得他們的認同，呈現學生如何以對正義的追求，走出藍綠的對立，讓我們看

到太陽花運動在青年世代中所代表的意義。而在〈國家機器的啟動〉中，影片將政府對323佔領行政院暴力鎮壓，對照於1988年的520農民運動，並透過與前保五總隊長的訪談，反諷的控訴政府才是一切暴力衝突的源頭，讓我們看到2014年的台灣，竟與26年前發生農民運動的台灣一樣，當人民把權力託付給政府時，政府卻反過來以警察武力鎮壓人民的抗爭，雖然影片試圖保持中立，客觀的分析爆發警民衝突的原因，但當中對政府的批判卻表露無遺。

除了對當時政府的批判，《太陽》也處理當時檯面上決策小組的正當性問題，讓觀者看到媒體聚焦的運動領導者，與其他參與者之間意見的分歧。〈烈焰下的崩解與重生〉透過與相關人士的訪談，回顧323佔領行政院的事件脈絡，同時也呈現佔領議場內外之間的衝突，而決策小組中主要的幾位發言人，儼然成為另外一個小型政府，必須面對圍聚在議場外部群眾的怒火，並與其他持不同意見的參與團體溝通協調。而在聚焦運動核心人物陳為廷的〈不小心變成總指揮〉中，更是直接點出了民主政治的根本矛盾，影片除了呈現其他運動參與者對決策小組退場機制的不滿，我們看到陳為廷從一開始無意間成為運動總指揮後，一路走來的複雜心境。一方面他的一言一舉都代表了整起運動的方向，另一方面他又必須面對來自其他參與者的種種質疑。回憶起當時走到任何人都有發言權的賤民解放區時，他感慨地說他變得「畏懼民主」，此時畫面接回運動最後一天，佔領議會的運動成員從議會退場，此時的群眾在旁高喊：「捍衛民主，退回服貿……」，畏懼民主的運動指揮與捍衛民主的群眾口號在此刻形成最強烈的對比。

就在《太陽》試圖呈現太陽花運動中不同聲音，點出代議民主根本矛盾的同時，政治「代議」的問題也帶出了紀錄片「再現」的難題：是誰被看見了，而誰又沒被看見？是誰被代表了，而誰又不被代表？正如《太陽》製片之一的賀照緹坦言，觀眾絕對有理由質疑他們所再現的太陽花運動，但她形容這項計畫就像沒有終點的拼圖一樣，希望透過觀眾的詮釋，讓《太陽》變成一個公民社會的公共論壇（〈沒有終點的拼圖〉）。雖

然《太陽》不刻意追求對運動的客觀再現，而是提供觀者九塊不同的拼圖，每一塊拼圖都有各自的立場與詮釋，但這樣的譬喻卻無法解決紀錄片再現帶來的難題：如何「再現」太陽花？我們知道現實主義的紀錄片雖然取材自真實世界，但紀錄片並非客觀事實，而是「具有觀點的現實再現(representation of the historical world)」(邱貴芬44)。雖然《太陽》並不乏對「現實再現」的質疑——如〈關於事實的100種說法〉透過剪輯各種對太陽花運動相互矛盾、荒誕不實的報導，質疑主流媒體對此運動的再現——但《太陽》較沒有直接質疑現實主義影像的再現框架，限縮了太陽花運動撼動既定社會位置與感知結構的政治動能。¹²

事實上，如本文開頭所強調，不論就參與者的身份位置或政治立場而言，太陽花運動的政治動能，已經超出了既有社會、政治、經濟等分析概念所能處理的範疇，沒有一個絕對的視角，能夠概括太陽花運動複雜的面貌。雖然《太陽》提供觀者九個不同的角度再現太陽花運動，但從洪席耶的觀點來看，問題並非數量的多寡，而是影像紀錄有沒有從根本上挑戰既定的感知分配共享，以美學的歧感開展政治的歧議。因此基於《太陽》透過民主矛盾所點出的再現難題，以下本文將透過錄像藝術家袁廣鳴在運動退場前夕，應學生之邀進入佔領現場所拍攝的《佔領第561小時》，討論《佔領》如何以「後再現」的方式，挑戰紀錄片影像的再現秩序，回應《太陽·不遠》所帶出的再現難題。

太陽花運動撤場前兩天，袁廣鳴受學生之邀，進入立院拍攝退場前的議場，完成《佔領第561小時》這件錄像作品。但如袁廣鳴的自述，他

12 若先不論再現框架的質疑，《太陽》所提供的九塊拼圖中，沒有處理到的是太陽花運動中的性別政治。雖然影片處理了運動決策的正當性問題，也試圖呈現檯面下默默貢獻的參與者，但太陽花運動其中最大的一個爭議點就在於其「典型的中產階級氛圍：乾淨、整齊、守秩序、無性」(陳瑞榆、黃璨瑜)，以純潔無性的異性戀男性知識份子作為進步青年的典範，排除場內同性戀、雙性戀、跨性別等等處於社會邊緣的運動參與者。包括一開始對場內掛出彩虹旗的疑慮，以及運動期間對馬英九、金溥聰兩人同「性」關係的嘲諷，甚至是充斥在垃圾話論壇中的性別歧視用語，這些異性戀的父權想像都是《太陽》中的九段影片都沒有處理分析到的。

起先對學生的邀請是有遲疑的，因為他反對僅僅「議題的插畫式敘事」，堅持任何影像處理都必須產生新的「觀看現實」，不能只是單純記錄與再現被拍攝的客觀現實。為了要看見其影像自身的力量，而非將之視為議題的插畫註解，我們首先必須區分兩種觀看《佔領》的方式：第一種觀看方式依循《佔領》原本作品名稱的英文翻譯 *The 561st Hour of Occupation*，將標題中的佔領視為「名詞」，把《佔領》視為運動現場第561小時的再現。然而這樣的理解方式不僅忽略袁廣鳴對自身作品的堅持，同時也侷限了影像本身的可能性，因為這樣的觀看方式依然受限於再現制域的運作邏輯，將原本不安其位的佔領群眾，放回傳統紀錄片拍攝手法中觀看客體的位置。因此為了強調《佔領》如何透過影像展現太陽花運動的基進性，我提出另一種詮釋《佔領》的方式，將作品名稱中的佔領視為「動詞」，重新把作品名稱直譯為 *Occupying the 561st Hour*：此處重點便不再是「再現」既定時空下的運動現場，也不是單純顛覆模擬再現的「反再現」，而是看《佔領》如何以「後再現」的方式，「佔領」太陽花運動的第561小時，挑戰傳統紀錄片拍攝手法所預設的感知結構與再現秩序。

為了解《佔領》作為動詞意義的「後再現」，我們必須先理解為何傳統再現邏輯中的運動與時間，總是已經是一種由同質空間重構的假運動與假時間。德勒茲在《電影I：運動—影像》(*Cinema I: The Movement-Image*)中，援引柏格森(Henri Bergson)對真實運動等同於真實時間(*durée*)的論述，批判傳統對時間與運動的錯誤認知。傳統上我們對運動的理解，都是以物體在空間中的位移來理解運動，依循相同的邏輯，我們對時間的理解，也是以「固定切面」(*immobile section*)來重構時間，把時間空間化、抽象化，如同鐘錶時間，把原本不可切割的時間，量化為一格一格的同質時間，每個量化的單位(秒、分、時、日、月、年)之間沒有任何差異，時間的空間化因此將原本充滿不可預期性的時間運動，切割成可以計算測量的同質單位。而德勒茲透過對柏格森的重新詮釋，明白指出運動就是真實時間的流動，永遠是處在一種流變、異質、不可切割的狀態之中。因此，時間的流變必定先於事物的存在：不是先存在

A、B、C等等個別的集合(set)，再透過集合在空間中的位移，我們才看到了時間；相反地，是因為時間的流變先存在於由A、B、C組成的整體(whole)之中，運動才得以可能，改變才得以發生(1-11)。

因此，在第一種將佔領視為「名詞」的觀看模式中，我們忽略了真實時間的運動，看到的僅是在既定時空座標上的議場空間，是出現在佔領561小時議會中的人事物；在這裡抽象時間依附在人物在空間中的移動而出現，如同一般的現實主義影像，被再現的事物被當成是真實存在的現實，再現與真實世界之間沒有任何的距離。但在第二種將佔領視為「動詞」的觀看模式中，關注的重點不再是什麼被再現，而是時間自身的流動：隨著攝影機的運動，我們看到的是議場作為一個開放的整體(open whole)，當中所有因太陽花運動而產生關係的人事物，不論表面上的動或不動，均隨著真實時間的運動而流變；在這裡個體並不獨立於整體存在，任何的微運動(micro-movement)都會牽動議會空間作為開放整體的流變。

依循佔領作為「動詞」的觀看方式，我們首先可以看到《佔領》如何以「後再現」的角度，揭露再現邏輯所預設的同質運動與同質時間，挑戰傳統影像再現的感知分配共享模式。影片一開始，一種完全不同於一般紀錄片對政治題材的取鏡方式，挑戰我們對運動影像的想像：袁廣鳴從國會主席台到二樓旁聽席，架設一條懸置於半空中的軌道，整部影片攝影機便在這條軌道來回往返。一開始，鏡頭從主席台慢慢向二樓旁聽席移動，這時的影像雖然似乎只是單純拍攝第561小時當下的議會現場，但相對於我們所熟悉的觀看視角，漂浮在半空的攝影鏡頭，彷彿一個無生命的旁觀者般，俯視整個國會議場與佔領群眾；音畫分離的影像，搭配慢速倒轉撥放的國歌，營造出一種詭譎的氛圍，帶來一種陌生化的效果。正當攝影機運行至軌道盡頭，鏡頭沿原路徑退行時，袁廣鳴以他著名的手法，透過數位修圖，抹去議場中人的存在；但這裡我們可以發現，此退行的無人影像並非先前的影像運動，而是兩個不同的鏡頭透過剪輯而並置。換言之，雖然作品名稱是《佔領第561小時》，意謂影像所

呈現的是第561小時的運動現場，但《佔領》絕非是單純對運動現場的影像「再現」，也不是一種單純的「反再現」，而是透過明顯的數位修圖、影像剪輯，以及各種陌生化手法的「後再現」，向我們揭露再現影像與真實世界的距離，挑戰傳統紀錄片拍攝模式的再現框架與感知結構。

透過《佔領》的「後再現」，我們看到影像再現與現實世界之間的距離，而攝影機沿著原軌道退行的無人鏡頭，更創造出一個新的觀看現實，打開一種有別於傳統以人作為中心的感知模式。在緩緩退行的鏡頭掃視之下，我們看不到任何抗爭者的在場，看不到任何佔領群眾的身體，此時此刻的運動影像，讓觀者被迫以一個懸置在半空中的無人稱視角，一一注視那些既在佔領現場，同時又不在場的物件：現地製作的標語旗幟、一支支豎立在腳架上的攝影機、被臨時拿來堵住議會入口當作路障的椅子山等等……在這個新的觀看現實中，不存在任何佔領主體，既有感知秩序的層級階序被懸置，無生命的物件不再因人的存在而存在，物件本身赤裸的物質性在此得到彰顯。換言之，《佔領》透過一個無人稱的視角，透過袁廣鳴所重新創造的「觀看現實」，我們才得以重新發掘這些因太陽花運動，而出現在此時此刻的種種物件，佔領現場因此脫離了再現邏輯下的時空座標，隨著真實時間流變為一個開放整體，重新劃分了動與不動、可見與不可見、可感與不可感之間的感知分配，讓所有原先不被看見的事物，都因再現邏輯的暫時懸置，在這個新的觀看現實中被感知。而此重新劃分感知結構的「後再現」影像，更指向洪席耶所謂「微分子平等」的美學民主想像，開展太陽花運動的政治基進性。¹³

如本文第一部分所闡述，在洪席耶對德勒茲的援引之中，我們發現兩者的美學論述均建立在根本的「感知結構」之上，挑戰「模擬再現」的

13 此處文中所謂「重新創造的觀看現實」，指涉的是藝術家自身的美學風格，無論是拍攝角度的取捨、色調的選擇、影片的後製處理等，無一不顯示藝術家想標示其作品與一般紀錄片風格差異的美學企圖。因此唯有透過此新的「觀看現實」，佔領現場才得以從再現邏輯的時空座標中脫離，脫離一般紀錄片風格中的可見、可感、可思，指向洪席耶所謂的美學平等。

美學表現。為了進一步探討《佔領》「後再現」影像的「美學民主」，本文透過洪席耶的美學論述，重新「挪用」德勒茲從古典電影特寫鏡頭所發展出的「情感－影像」(affection-image)，看《佔領》如何以一道來回往返的直線運動，創造一個新的觀看現實，讓真實時間的流變直接出現，體現建立在「微分子平等」之上的民主想像。德勒茲在《電影I》中討論柏格森所謂的情感或情動力，¹⁴並非是一般意義下個人的感覺或情緒，而是一種「作用於感知神經上的運動傾向」(66)。對德勒茲而言，「臉」是人類表達外在刺激最重要的表現感官，電影的臉便成為了一種獨特的「情感－影像」，但德勒茲卻直截了當地指出：「情感－影像即特寫，特寫即臉」(87)。換句話說，電影中的特寫不是關於某物的特寫(the close-up of something)，不是一種單純的再現影像，而是特寫鏡頭本身便構成了情感－影像。對德勒茲而言，不論是電影的臉、特寫鏡頭、或是情感－影像，它們之所以能被當作一組同義詞，重點就在於它們都脫離了原本既定的時空而解畛域化(deterritorialization)，成為充滿各種可能性的特異點(singularity)。因此情感－影像作為具有感知與運動雙重性的臉，總是與兩種事物狀態互相連接：一邊是實際連結(real connections)，連接已被現實化(actualized)的時空座標，另一邊則是虛擬連言(virtual conjunctions)，連接尚未現實化、充滿各種可能性的特異點。

雖然在《佔領》中我們看不到任何對在場抗爭者的特寫，甚至刻意抹去一般認知中最重要運動主體，但有別於一般紀錄片透過對人物的臉部特寫所召喚的情感認同，袁廣鳴給了我們一種截然不同的影像力量。如德勒茲所言，電影的特寫即臉重點不在於讓角色個體化、社會化、或只是作為溝通的媒介(*Cinema 1* 99)，而是其對於真實時間的敏感度。情感－影像、特寫、臉作為德勒茲的三位一體，其共同點就在於感覺運動

14 在《電影I》中德勒茲沿用柏格森的定義，將情感(affection)及情動力(affect)當作同義詞交互使用，但德勒茲在其他著作如《何謂哲學》(*What Is Philosophy?*)中，則依循史賓諾沙的脈絡，嚴格區分情感與情動力的不同，前者泛指一般在語言認知下的感受，後者則是一種由時間流變所帶出的身體連續變化。

機制(sensory-motor schema)的暫時斷裂，將既定的時空座標解畛域化，讓透過攝影機運動或蒙太奇剪接而出現的「運動－影像」，流變為德勒茲在《電影II》(*Cinema 2: The Time-Image*)中闡述的「時間－影像」(time-image)。相對於「運動－影像」建立在感覺運動機制的運作，在「時間－影像」中真實時間不透過感覺運動情境的中介間接出現，而是從「純粹視聽情境」(pure optical and sound situation)中直接出現，在這裡現實與虛擬相互交疊而無法區辨，時間的流變使影像朝向無限開放的可能性。因此從捕捉真實時間的角度出發，我們可以說《佔領》作為「動詞」的政治性，就在於它並非去「再現」既有時空座標上的運動現場，亦非單純以「反再現」美學瓦解模擬再現，而是以「後再現」的方式，挑戰傳統紀錄片中既定的再現秩序，並創造一個新的觀看現實，讓真實時間的流變直接出現，開展生命與影像之間的關係。

然而我們可以發現，《佔領》中的情感－影像並不是由特定的特寫鏡頭來表現，而是由一道穿透立院半空、來回往返的直線運動，在既定的時空座標中創造出一個新的「觀看現實」。因此，在最後的鏡頭運動裡，圍坐在議會中如鬼魅般出現又消失的群眾，並不只是指向鄂蘭群體共在的「顯現空間」，透過這道劃破立院上空的對角線運動，「顯現空間」流變為德勒茲所謂的「任意空間」(any-space-whatever)：「任意空間並不是一個放諸四海皆準的抽象普遍性，而是一個完全特異的空間(singular space)，在這裡以公制單位關係或自身部分連結為原則的同質性不復存在，取而代之的是無限的連接可能；任意空間即虛擬連言(virtual conjunction)的空間，可能性的純粹場所」(*Cinema 1* 109)。作為一個無法被僵化固定的特異空間，「任意空間」脫離既定的時空座標，連結充滿各種可能性的特異點，真實時間在此直接出現。因此，作為動詞的《佔領》，一方面以音畫分離、數位修圖、影像剪輯等等陌生化的「後再現」，問題化影像再現與現實世界之間的等同關係，挑戰傳統影像再現的感知分配共享，另一方面透過一道來回往返的直線運動，將所有原先在同質時間中被切割的獨立個體集合(抗爭主體、攝影機、標語旗幟

等……)，凝聚成一個開放整體，重新摺疊在這充滿力量的第561小時之中。在這個意義上，我們可以說《佔領》的三個鏡頭運動，從一開始旁聽席到主席台半紀錄式的掃視、抹去佔領主體的退行鏡頭、以及最後以國父遺像下的抗議旗幟為起點的來回往返，都並非只是立院現場在時空座標上的「再現」，而是挑戰再現秩序的「後再現」，讓我們看到再現影像與現實世界之間的距離，並透過這樣的美學「歧感」，讓影像與生命之間重新產生關聯，開展太陽花運動的「微分子平等」，創造一個新的感知世界的可能。

相對於《太陽》以將近兩小時的現實主義影像，從九個不同角度試圖「再現」太陽花運動，我們看到作為動詞的《佔領》，透過短短五分多鐘的「後再現」影像，挑戰傳統紀錄片影像再現的運作邏輯，間接回應了《太陽》無法處理的再現政治難題。如同孫松榮在與袁廣鳴對談的座談中談到，當一部紀錄片是處理社會運動的題材時，我們會自動將它歸類為某種「政治的紀錄片」，但所謂「政治性的拍電影」並不是說單純去拍攝一個政治的題材，而是要去翻轉、解構一般處理這類題材的拍攝手法。因此如果對孫松榮而言，《佔領》展現了議會在成為立法空間之前的最赤裸的狀態，那麼透過洪席耶對政治與美學的思考，我們看見《佔領》的政治性不在於題材的選擇，也不在於單純給出一種「反再現」的美學，而是在於它以「後再現」的影像，將原本「靜態的影像再現」，翻轉為「動態的時間流變」，挑戰既有的感知分配，鬆動再現制域的階級秩序。透過一道穿透立院、來回往返的直線運動，《佔領》將太陽花運動的基進性開展為一匹美學織布，以影像織出微分子平等的民主想像，讓我們看到「共感織布上繡摺與間隙的多摺性」，如何重新繪製「可感、可思、可為的製圖學」(*Emancipated Spectator* 72)。

在「影像再現」的層次上，袁廣鳴對於重新創造觀看現實的堅持，讓我們看到《佔領》如何以「後再現」的影像挑戰既定的感知秩序，讓「美學」從再現的意義上解放，回到最為根本的感覺、感受、感知，同時將《太陽》中民主代議的矛盾，從一人一票、票票等值的「質量體平等」，指

向建立在「微分子平等」的美學民主，重新想像生命與影像之間的關係。然而，這並不代表《太陽》只是一般社會運動的紀錄片。為了開展《太陽》的「政治基進性」，以下本文第三部分同樣以《佔領》與《太陽》作為對照的影像文本，但將重點從文本內部的「影像再現」，轉移到文本外部的「影像運動」。如洪席耶所強調，美學民主讓新的政治主體得以「可能」但不「必然」，因此如果《佔領》的基進性在於它挑戰紀錄片的模擬再現，展現新的感知分配共享，那麼《太陽》則是在共群的意義上讓新的政治主體得以出現。換言之，《太陽》的政治基進性，並不在於它試圖呈現不被主流媒體報導的太陽花運動，也不在於它批評國家暴力的政治立場，而是在於它打破了由機構出資贊助的拍攝模式，打破了浪漫主義作者論對創作過程的想像，更打破了資本主義對作品版權的概念。在這個意義上，如果《佔領》在「影像再現」上的美學平等，最終還是受限於作者簽名、作品版權、藝術市場等等的「正當」，那《太陽》則是透過「影像運動」的種種「不當」，打破建立在所有權與財產之上的感知結構，開展太陽花運動的共群想像，讓新的政治主體得以發言，讓無分之分得以出現。

三、影像運動的正當與不當

如前所述，《太陽》中民主代議的矛盾，帶出了紀錄片再現的難題，而《佔領》的政治性，就在於它「後再現」的影像，挑戰了現實主義影像再現的感知結構。然而，就如同許多受到藝術圈高度肯定的藝術作品，即便在文本內部展現高度的顛覆性，其外部依舊難以逃脫資本主義的運作邏輯；而《佔領》在影像再現之外的影像運動，同樣也是圍繞於建立在所有權與財產想像的藝術評論、藝術展示、與藝術交易的機制之上，突顯了資本主義感知結構的牢不可破。

首先，《佔領》延續了袁廣鳴多年來一貫的美學手法，從2001年開始發表的「失格」系列作品，包括《城市失格》和《人間失格》，到2007年「逝去中的風景」展覽所展出的同名作品，都是透過電腦後製將原先的事物去脈絡化，產生一種疏離感或是去熟悉化的效果。這樣的美學手法同

樣地也可以在《佔領》中見到：如慢速倒轉播放的國歌、漂浮在半空的取鏡視角，並刻意抹除行動主體的存在，而使議場中散落的物件成為焦點等等。再者，《佔領》最後畫面上所標示的藝術家姓名，以及它在袁廣鳴「不舒適的明日」個展中獨特的位置，連結了袁廣鳴作為一名錄像藝術家，其獨特的美學風格簽名，讓袁廣鳴入圍第十三屆台新藝術獎，並成為年度得獎作品：「從早期存在主義式的『困頓』、『懷疑』，袁廣鳴的『不舒適的明日』把問題擴延至家國現實……使關於現實的質問，成為影像與視覺展演美學上思辨的對象，而不僅只是議題的選擇」（〈第十三屆台新藝術獎〉）。換言之，《佔領》不只延續了袁廣鳴一貫的美學風格，更讓作品的政治性不再只是題材的選擇，而是視覺影像本身構成了對現實的質問。因此，以此獨特美學形式所建立的作者風格簽名，也讓《佔領》成功進入新興的錄像藝術交易市場中，成為美術館或私人買家收藏的對象。

然而如同張小虹在〈影像的倫理與美學〉中所指出的，當前藝術評價、藝術展示，甚至到藝術交易的運作機制，都是建立在由「正當」（proper）一詞衍伸的「正當－屬性－財產」（proper-propriety-property）的疊合之上，而此「正當－屬性－財產」的三位一體更是直接連結到以正當性原則建立的「再現制域」與「正制秩序」的運作邏輯，呼應哈特與奈格里所謂的「財產共和國」（Republic of Property）。相對於以佔有式個人主義（possessive individualism）作為基礎的「財產共和國」，哈特與奈格里在《共有之邦》（*Commonwealth*）所提出的「共」（the common）這一概念，就是為了抵抗「正當－屬性－財產」三位一體的宰制，以「共」的力量去挑戰任何以正當／不當、公域／私域，所進行的身份認同與分類歸屬。然而這裡所謂的「共」，並不是懷舊式的共同體想像，並非回歸一個原初美好的烏托邦。如同洪席耶對傳統政治哲學的批評，從亞里斯多德到鄂蘭，政治哲學都企圖以一種特定的能力或生命型態來定義政治，從社會生活的實踐中劃出專屬政治的正當範疇，而政治的歧議就是去打破公域與私域的區分，讓「無分之分」以異／溢於自身的樣貌，改變既有的感知

分配共享，挑戰對既有「共」的劃分。如洪席耶一再強調的，平等從來不是真理而是預設，而政治就是一段不斷挑戰既定「代議－再現」的過程，打開一個新的共有之邦並驗證平等的可能。¹⁵

因此，當我們說太陽花運動不只是學生運動，也不只是公民運動，而是一場不分任何身份認同、混雜各種政治立場的全民／人民／能民運動時，我們所強調的也就是運動中冒現的「無分之分」，以「不當」之名挑戰「正當－屬性－財產」三位一體，挑戰正制秩序的層級階序，而《太陽》的政治基進性，也就在於影像運動上所展現的「不當」。首先，就其拍攝過程而言，《太陽》拍攝的緣起，是當成立八年的台北紀錄片工會已經有一定的規模後，在運動發生的當下，幾位影像工作者結合工會內部的力量，合力發起記錄太陽花運動的計畫，試圖呈現有別於主流媒體報導的太陽花運動。這種獨立製作、挑戰主流媒體的精神，決定了拍攝資金不再由任何政府體制內的機構提供，而是透過線上平台向大眾募資，短短四天內就達到原先目標的兩百萬，並共募得超過五百萬的資金，雖然《太陽》並非是開創集體募資形式的先鋒（2013年的《看見台灣》是台灣第一部透過群眾募資籌措拍攝經費的紀錄片），但這集體募資的含義，不僅只是顯示群眾的力量和支持運動的聲音，集體募資所帶來的社會使命

15 雖然本文在此以洪席耶的思想脈絡，試圖連結哈特與奈格里的政治概念，但必須點出的是，哈特與奈格里是從正面定義「諸眾」(multitude)作為政治主體，以「共」的概念給予政治主體一種本體論式的根基。然而洪席耶認為這樣的作法只是將所有的政治抵抗，等同於對共同體存有真理的揭示，回到傳統共產主義對「生產力」的強調。對洪席耶而言，任何對政治與政治主體的思考，不能忽略其抵抗、對立的層面：所謂的政治，必定涉及不同群體之間的爭辯，這即為何洪席耶強調作為政治主體的「無分之分」或「人民」，必然是在每一次不同的抗爭中才得以出現，以增遞的邏輯改寫既定的感知結構(*Dissensus* 85)。因此如果傳統共產主義相信一種本體論式的共同體真理，「總是已經」潛在於資本主義的社會秩序之中，那麼洪席耶則是翻轉這樣的論述，認為平等並非真理而是預設，我們只有在無分之分的爭辯與抵抗「之後」，才看到平等的出現與可能(Corcoran 12)。關於洪席耶對哈特與奈格里的「諸眾」所提出的疑慮，以及為何自己以「人民」作為政治主體的概念，請見 *Dissensus* 84-90。同時我們也可以看到在《共有之邦》中，哈特與奈格里已引述洪席耶的政治思想，進而強調「諸眾」的對立性(44-45)。

感，更是將這個計畫的意義，連結到1984年綠色小組發起人王智章跟陳素香，針對梅山礦災所拍攝的紀錄片，重新展現三十年前台灣新紀錄片的強烈社會關懷。除了《太陽》為了運動本身的集體募資，影片完成後更是選在立法院旁舉辦露天首映，這種強調介入社會、批判政府的精神所創造的，如製片之一蔡崇隆所說，是一種帶著紀錄片工作者觀點、非主流的人民記憶，讓我們看到一種有別於資本主義建立在財產之上的感知結構（〈青年世代的民主拼圖〉）。

如果《太陽》網路集體募資的形式，體現其獨立製作、介入社會的精神，那麼《太陽》的影像生產，更直接挑戰了浪漫主義以來我們對於單一作者創作論的想像。傳統電影作者論(auteur theory)延續浪漫主義的精神，將導演視作控制作品所有環節的藝術家，導演的個人名字因而成為電影的美學風格簽名。相對於此，《太陽》作為一集體創作的紀錄片，打破了建立在作者簽名之上的個人主義想像，然而這並非是指《太陽》是由10位導演、26位攝影師、共68位影片工作者的集體創作，因為不管是單一導演或是10位導演，任何一部電影都是共同參與電影製作工作者的集體創作，而是《太陽》的創作過程本身，不僅是剪輯由專業影像工作者所拍攝的影像，更是透過「影像資料庫」的形式，收集運動全民自行拍攝的影像素材剪輯而成。換言之，在此導演不再是影像的創作者，而只是影像素材的剪輯者；參與運動的人民也不再只是紀錄片的被拍攝者，而是透過自己手上的行動手機，成為洪席耶意義下的政治主體、另一種影像生產的「能民」。

《太陽》片尾，我們可以看到每一部短片的畫面提供，都出現了「紀錄片工會太陽花影像資料庫」，如賀照緹在〈運動影像·影像運動〉座談中說明的，這個影像資料庫的緣由，是一種紀錄片工作者的焦慮，他們感覺到這是一件大事，想要拍下運動現場發生的一切，但因個人能力的有限而產生一種焦慮感。在這樣的情況下，賀照緹發起了一個公共影像資料庫的計畫，在這影像無所不在的當代，影像的生產不再限於專業的影像工作者，每個人透過自己的行動手機，都可以成為影像生產者；因

此這個資料庫的目的，就是向社會大眾廣泛地蒐集影像素材，存到工會的影像資料庫中。但這個資料庫並非因此為工會所有，如賀照緹強調，資料庫的影像是來自於公民，具有一定的公共性，因此它必須公開給大眾使用。在這個意義上，太陽花影像資料庫的共有共享，打破了「正當－屬性－財產」的三位一體，而《太陽》中專業工作者的攝影機影像，並置於業餘大眾的手機影像(如〈一夜之間我長大〉)中，佔領行政院的抗爭者，面對自己被警察包圍，同時媒體又被警察驅逐所帶來的恐懼之下，試圖以手邊現有的資源，記錄警察的武力鎮壓)，抹去了正當／不當的界線，共同成為國家暴力的見證與運動現場的紀錄，讓導演從一個擁有影像所有權的作者，成為一個編輯共有影像素材的剪輯者，改寫我們對於導演作為單一藝術創作者的概念。

如前所述，當前藝術評價、展示、交易的運作機制，均建立在「正當－屬性－財產」三者的疊合之上，即便是在這影像大量流通的世代，錄像藝術仍然仰賴版權作為收藏的依據，讓作品得以有其「正當性」。而《太陽》獨特之處，就在於其「不當生產」的影像更對應到其「不當流通」，挑戰資本主義對作品版權的概念。事實上，《太陽》在2015年7月起已全面開放線上觀看，然而《太陽》的不當流通並不僅在於它已在網路上公開，而更在於《太陽》公共影像資料庫與版權共享之間的曖昧性。當初《太陽》在flyingV募資平台的網頁上，當時的紀錄片團隊對未來版權及使用有以下的說明：「一、無論本計畫是有償或無償勞動，工會均保證加入本計畫之影像工作者，均可無限期無償使用所有影像素材。二、未來影片完成後，所有成員均為本片共同創作者，共享版權。三、影片對外播放則將秉持非營利性質，不做商業目的使用。」這裡所謂的版權共享，意謂只要是參與此計畫的工作者，無論是10位導演、26位攝影師、或是共68位的影片工作者，都共同擁有《太陽》的版權。雖然這裡對版權的概念依舊是建立在所有權的想像，但這樣的版權共有，卻因太陽花影像資料庫的公共性而產生質變。換言之，當《太陽》並置影像工作者的「專業影像」與資料庫中大眾提供的「手機影像」時，《太陽》的版權

共有，也就不再只限於參與影片製作的影像工作者，而是所有參與這場運動的全民／人民／能民，《太陽》的基進性也就展現在這「不當」流通之中，讓《太陽》的版權共有，成為真正具有政治意義、異／溢於自身之「共」。

在這個意義上，如果傳統紀錄片研究對倫理的討論，主要還是侷限在拍攝者與被拍攝者之間的權力關係，或是導演對於觀眾必須遵從的誠信原則，那《太陽》則讓我們看見不同於此的倫理關係，展開一種新的共群想像。電影學者尼寇斯(Bill Nichols)在其紀錄片研究經典《再現真實》(*Representing Reality*)中，明確指出劇情片和紀錄片在研究取向上的差異，他以莫薇(Laura Mulvey)的女性主義電影批評為對照，指出從意識形態批評的角度而言，如果莫薇代表的女性主義批評，處理的是傳統好萊塢電影中的男性凝視與性別階級，那紀錄片研究處理的則是紀錄片工作者、被拍攝者，以及觀眾之間的倫理關係(76-77)。¹⁶ 但相對於一般對紀錄片倫理議題的討論，著重於紀錄片工作者對於被拍攝者隱私及安全的責任(如太陽花影像資料庫中的影像，出自紀錄片的倫理考量，涉及隱私與個人安全的影像均被過濾處理)，或甚至是對其觀眾維持誠信的責任(如不得虛構不存在的人事物)，《太陽》透過「共」的力量，展現另外一種連結影像與生命的倫理關係：從集體募資的獨立製作，到建立由全民貢獻的影像資料庫，再到影像的不當流通與版權的共有共享，《太陽》在影像運動的層次上，直接體現了太陽花運動所帶來的共群想像，讓倫理不再只是一套規範，而是回到倫理作為一種共群的生活方式(ethos)，一種「共」的倫理關懷。因此當《太陽》回到立法院首映時，它打開了一種有別於電影院的觀看方式，一種新的倫理關係，讓我們看到太陽花運動中無分之分所開展出的共群想像。如果對洪席耶而言，不論是政治的歧議，或是美學的歧感，都是在於感知結構的重新分配與共

16 此書中尼寇斯不只從凝視理論的角度，區分六種紀錄片攝影機的凝視，討論影片、被拍攝者、與觀眾之間的倫理關係，同時當他區分四種紀錄片的拍攝模式時，他也討論這些不同拍攝模式各自牽涉的倫理議題，這部分請參閱Nichols 79-101；李道明 209-28。

享，那麼《太陽》就是在影像運動上，讓我們看到一個新的共有之邦、一個新的感知世界如何可能。

四、結論

透過洪席耶「政治／美學」、「美學／政治」的哲學思考，我們看到了「美學的政治化」與「政治的美學化」之外的第三種可能，即政治與美學的密不可分：美學「歧感」挑戰「模擬再現」的規範秩序，體現藝術特有的美學平等；政治「歧議」讓「無分之分」得以出現，成為發言主體，揭露「社會秩序的純屬偶然」。兩者均是關於感知世界的分配與共享，重新劃分可感、可說、可思的邊界。本文以此出發，對《太陽·不遠》與《佔領第561小時》進行並置閱讀，並提出「可見／不可見」、「正當／不當」兩條分析軸線，試圖提問這兩部記錄太陽花運動的影片，如何分別在影像再現與影像運動上，開展太陽花運動所帶來的「基進性」。

「影像再現的可見與不可見」一節，處理兩部作品對太陽花運動的「再現」。如果《太陽·不遠》的九塊拼圖點出了「如何再現運動」的難題，袁廣鳴的《佔領第561小時》則將「佔領」的意義從名詞轉成動詞，以「後再現」的影像，挑戰既有的感知分配，揭露影像再現與現實世界之間的距離，並透過一道來回往返的攝影機運動，創造出一個新的觀看現實，展現微分子平等的美學民主想像。然而如洪席耶所強調，「美學制域」的內在矛盾，讓政治與美學兩者之間產生必然的張力。「影像運動的正當與不當」一節因此將焦點移至影像外部。相對於在《佔領》影像外部的藝術交易機制，我們看到資本主義感知結構的牢不可破，《太陽》以集體募資的獨立製作、公共的影像資料庫、非所有權式的版權共享等等「不當」，挑戰資本主義建立在所有權與財產之上的正當性，印證政治主體的出現，開展太陽花運動所蘊含的共群想像。

在後318的今天，當我們試圖分析太陽花運動所帶來的改變時，我們必須同時看到，當立法院的大門被衝破的那一刻起，太陽花運動已經在既有的秩序之中，創造了一個先前無法被想像的世界：當學生進入立

法院，開始自己逐條審查服貿協議時，學生就如同阿封坦丘上的羅馬平民，脫離了自己原先的社會身份，在審議法條的言說行動中，成為真正的政治主體，揭露社會秩序的純屬偶然。在這個意義上，當我們說太陽花運動展現了「民主」的力量，從政府手中重新奪回屬於人民的權力，這樣的說法是將「民主」視為一種主權在民的政治體制，將太陽花運動視為人民與政府之間權力關係的抗衡。但洪席耶對政治與美學的重思，讓我們看到太陽花運動的「基進性」，並不只是在於權力關係的重新分配，而更在於感知分配共享的重新劃分。因此太陽花運動所展現的「民主」，並非只是一種國家體制或政府制度，更為重要的是「民主」作為動詞的意義下，不斷挑戰既定感知結構的「後再現」。它讓「無分之分」得以出現，讓政治「歧議」得以可能，唯有在這個意義上，我們才能看到太陽花運動作為全民／人民／能民運動的「民主」意義。¹⁷

《佔領第561小時》與《太陽·不遠》兩部針對太陽花運動的影像紀錄，也正是在這個意義上承接運動的基進性，分別於「影像再現」與「影像運動」體現太陽花運動的「民主」意義。太陽花運動作為一個改寫台灣抗爭運動史的事件，它不只帶來了台灣公民意識的覺醒、第三勢力的崛起，影響了香港的佔中與雨傘運動，更打開了一個我們重新想像世界的方式，讓原先不可見的重新被看見、讓原先聽不見的重新被聽見、讓原先不可思的有了思考的可能。如鴻鴻〈革命前夜〉一詩所描繪的，也許這就是太陽花運動「遍地開花」最為根本的意義：「讓看不見的書／走出來／讓看不見的人／走出來／讓看不見的字／在太陽底下開花」(59)。

17 這邊關於太陽花運動所開展的民主意義，可以對照洪席耶如何評論法國1986年抗議高教政策的學生運動，一般對於這場反對政府提高大學入學標準、主張人民基本受教權的學運評價不一，然而對洪席耶而言，這場學生運動卻展現了民主的平等想像，關鍵就在於抗議的過程中，學生不只是上街抗議，他們更直接地針對新政策的法令進行討論，學習政府官員逐條審查，最後並評斷這是一項惡法，以此主張政府不該實施這樣的政策。因此，在學生審議法條的言說行動中，我們看到學生脫離自己身為學生的身份，挑戰了既定的社會位置，揭露階級秩序的純屬偶然，並體現「民主」作為動詞真正的意義(*On the Shores of Politics* 55-58)。

引用書目

- 《太陽·不遠》*Taiyang · Buyuan* [*Sunflower Occupation*]。導演：傅榆等 [Dir. Yu Fu et al.]。製片：賀照緹、蔡崇隆 [Prod. Chao-ti Ho and Tsung-Lung Tsai]。台聖 [Tai Sheng]，2015。DVD。
- 〈第十三屆台新藝術獎年度五項得獎作品揭曉〉“Di shisan jie taixin yishu jiang niandu wuxiang dejiang zuopin jiejiao” [The Announcement of the 13th Taishin Arts Awards]。《ARTALKS》。台新銀行文化藝術基金會 [Taishin Bank Foundation for Arts and Culture]，無出版日期 [n.d.]。網頁。2016年10月30日 [Web. 30 Oct. 2016]。
- 李惠仁、蔡崇隆、賀照緹、傅榆 (Lee, Kevin H. J., Tsung-Lung Tsai, Chao-ti Ho, and Yu Fu)。訪談 [Interview]。〈運動影像·影像運動〉“Yundong yingxiang, yingxiang yundong” [Movement Image, Image Movement]。《台灣國際紀錄片影展》*Taiwan guoji jilupian yingzhan* [Taiwan International Documentary Festival]。台灣國際紀錄片影展，2014年10月23日。網頁。2016年11月1日 [TIDE, 23 Oct. 2014. Web. 1 Nov. 2016]。
- 李道明 (Lee, Daw-Ming)。《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》*Jilupian: Lishi, meixue, zhizuo, lunli* [Documentary Films: History, Aesthetics, Production, and Ethics]。台北：三民 [Taipei: San-Ming]，2015。
- 邱貴芬 (Chiu, Kuei-fen)。《「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：臺大出版中心 [Taipei: National Taiwan UP]，2016。
- 洪世謙 (Hung, Shih-Chian)。〈318的概念〉“318 de gainian” [The Concepts of 3/18]。《文化研究》*Wenhua yanjiu* [Router: A Journal of Cultural Studies] 23 (2016): 9-32。
- 袁廣鳴 (Yuan, Goang-Ming)。〈佔領第561小時〉“Zhanling di 561 xiaoshi” [The 561st Hour of Occupation]。《不舒適的明日——袁廣鳴個展》*Bushushi de mingri—Yuan Goang-Ming gezhan* [Yuan Goang-Ming: An Uncanny Tomorrow]。耿畫廊 [Tina Keng Gallery]。2014年11月14日。錄像作品 [14 Nov. 2014. Video Recording]。
- 。〈佔領第561個小時〉“Zhanling di 561 xiaoshi” [The 561st Hour of Occupation]。《伊通公園》*Yitong gongyuan* [ITPARK]。伊通公園，無出版日期 [ITPARK, n.d.]。網頁。2015年1月10日 [Web. 10 Jan. 2015]。
- 袁廣鳴、孫松榮 (Yuan, Goang-Ming, and Song-Yong Sing)。訪談 [Interview]。〈實驗影像與紀實影像的對話〉“Shiyan yingxiang yu jishi yingxiang de duihua” [Dialogues Between Experimental and Realist Images]。《台灣國際紀錄片影展》*Taiwan guoji*

- jilupian yingzhan* [Taiwan International Documentary Festival]。台灣國際紀錄片影展，2015年5月30日。網頁。2016年10月30日 [TIDE, 30 May 2015. Web. 30 Oct. 2016]。
- 陳瑞榆、黃瓌瑜 (Chen, Rui-Yu, and Can-Yu Huang)。〈太陽花運動內的性別政治〉“*Taiyanghua yundong nei de xingbie zhengzhi*” [The Sexual Politics of the Sunflower Movement]。《公視新聞議題中心》*Gongshi xinwen yiti zhongxin* [PNN]。公共電視文化事業基金會，2014年4月16日。網頁。2017年5月1日 [Public Television Service Foundation, 16 Apr. 2014. Web. 1 May 2017]。
- 張小虹 (Chang, Hsiao-hung)。〈影像的倫理與美學：以陳敬元在太陽花運動的藝術創作為例〉“*Yingxiang de lunli yu meixue: Yi Chen Ching-Yuan zai taiyanghua yundong de yishu chuanguozuo weil*” [The Ethics and Aesthetics of Image: Chen Ching-Yuan’s Artworks of the Sunflower Movement as an Example]。《比較文學學會電子報》*Bijiao wenxue xuehui dianzibao* [CLAROC Newsletter] 11 (2015): 無頁數 [n. pag.]。網頁。2015年4月10日 [Web. 10 Apr. 2015]。
- 。〈太陽花運動影像作為「美學事件」〉“*Taiyanghua yundong yingxiang zuowei ‘meixue shijian’*” [Sunflower Movement Image as an Aesthetic Event]。《文化研究》*Wenhua yanjiu* [Router: A Journal of Cultural Studies] 23 (2016): 49-78。
- 郭力昕 (Kuo, Li-hsin)。《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》*Zhenshi de kouwen: Jilupian de zhengzhi yu quzhengzhi* [Inquiries of Reality: Politics and Depoliticization of Documentary]。台北：麥田 [Taipei: Rye Field]，2014。
- 賀照緹 (Ho, Chao-ti)。〈《太陽·不遠》——沒有終點的拼圖〉“*Taiyang · Buyuan—Meiyou zhongdian de pintu*” [Sunflower Occupation—A Puzzle Without End]。《獨立評論@天下》*Duli pinglun zai tianxia* [Independent Editorial of Commonwealth Magazine]。天下雜誌，2014年10月27日。網頁。2015年1月10日 [Commonwealth Magazine, 27 Oct. 2014. Web. 10 Jan. 2015]。
- 賀照緹、蔡崇隆、李惠仁、陳育青 (Ho, Chao-ti, Tsung-Lung Tsai, Kevin H. J. Lee, and Yu-ching Chen)。訪談 [Interview]。〈青年世代的民主拼圖〉“*Qingnian shidai de minzhu pintu*” [The Puzzle of Democracy of the Youth]。《放映週報》*Fangying zhoubao* [Funscreen]。財團法人國家電影中心，2014年10月29日。網頁。2016年10月30日 [Taiwan Film Institute, 29 Oct. 2014. Web. 30 Oct. 2016]。
- 楊凱麟 (Yang, Kailin)。〈事件318〉“*Shijian 318*” [Eventum Tantum, 318]。《文化研究》*Wenhua yanjiu* [Router: A Journal of Cultural Studies] 23 (2016): 33-48。
- 劉紀蕙 (Liu, Joyce C.H.)。〈思想介入：臺灣318與香港(後)殖民〉“*Sixiang jieru:*

- Taiwan 318 yu Hong Kong (hou) zhimin” [Thought Intervention: Taiwan 318 and Hong Kong (Post) Colonialism]. ◦《文化研究》*Wenhua yanjiu* [Router: A Journal of Cultural Studies] 23 (2016): 4-7 ◦
- 鴻鴻 (Hung Hung). ◦〈革命前夜〉“Geming qianye” [The Eve of Revolution]. ◦《暴民之歌》*Baomin zhi ge* [The Song of the Mob]. ◦台北：黑眼睛文化 [Taipei: Dark Eyes Ltd.]，2015。58-59 ◦
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. 1958. 2nd ed. Chicago: U of Chicago P, 1998. [http://dx.doi.org/10.7208/chicago/9780226924571.001.0001]
- Aristotle. *The Politics*. Rev. ed. Trans. T. A. Sinclair. Rev. Trevor J. Saunders. London: Penguin, 1992.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility.” *Walter Benjamin: Selected Writings, 4: 1938–1940*. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard UP, 2003. 251-83.
- Corcoran, Steven. Introduction. Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics* 1-24.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- . *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *What Is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia UP, 1994.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Commonwealth*. Cambridge: Harvard UP, 2009.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents*. Trans. Steven Corcoran. Cambridge: Polity, 2009.
- . *Disagreement: Politics and Philosophy*. Trans. Julie Rose. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.
- . *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Ed. and trans. Steven Corcoran. London: Bloomsbury, 2010.
- . *The Emancipated Spectator*. Trans. Gregory Elliott. London: Verso, 2009.
- . *The Flesh of Words: The Politics of Writing*. Trans. Charlotte Mandell. Stanford: Stanford UP, 2004.
- . *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Trans. Kristin

- Ross. Stanford: Stanford UP, 1991.
- . “Is There a Deleuzian Aesthetics?” Trans. Radmila Djordjevic. *Qui Parle* 14.2 (2004): 1-14. [<http://dx.doi.org/10.1215/quiparle.14.2.1>]
- . *Mute Speech: Literature, Critical Theory, and Politics*. Trans. James Swenson. New York: Columbia UP, 2011.
- . *On the Shores of Politics*. Trans. Liz Heron. London: Verso, 1995.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Ed. and trans. Gabriel Rockhill. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- . “Why Emma Bovary Had to Be Killed.” *Critical Inquiry* 34 (2008): 233-48. [<http://dx.doi.org/10.1086/5290561>]
- . “Work, Identity, Subject.” *Jacques Rancière and the Contemporary Scene: The Philosophy of Radical Equality*. Ed. Jean-Philippe Deranty and Alison Ross. New York: Continuum, 2012. 205-16. [<http://dx.doi.org/10.5040/9781472546951.ch-001>]
- Renov, Michael. “Toward a Poetic of Documentary.” *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. New York: Routledge, 1993. 12-36.

