

研究論文

兩岸紀錄片政治的當代演變：從格里爾遜「鏡子/錘子」論的時代局限談起

王達

摘要

自格里爾遜(John Grierson)提出紀錄片是「對現實素材的創造性處理」以來(Barsam, 1992, p. 89)，關於紀錄片功能的討論常以「鏡子/錘子」為中心。相關理論研究與當代傳媒現象發展之間存在不匹配。本文採取癥候式閱讀法(symptomatic reading)對兩岸近年來發表的紀錄片政治相關文獻進行「第二種閱讀」。研究發現，格里爾遜紀錄片理論中的「平民主義」(populism)在技術的驅動下更加突顯。紀錄片不僅可以實現更廣泛、更有力道的賦權，從而推動民主表達，也重構了「精英/平民」的二元關係，實現多元主體間的「相互賦權」。然而，在彰顯紀錄片主體性的同時，技術的政治性潛能遭遇了新一輪政治經濟權力的重構、收編與馴化。紀錄片的「技術平民主義」(techno-populism)面臨「權力貧民主義」(power pauperism)的危機。針對複雜的紀錄片實踐，本文提出基於歷時性與共時性的多元主體分析框架和當代「錘子論」，嘗試

王達，清華大學新聞與傳播學院博士。研究興趣：紀錄片、視聽文化與傳播、批判理論。電郵：dawang667@gmail.com

論文投稿日期：2022年5月14日。論文接受日期：2022年10月12日。

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

更新關於紀錄片政治的認知。這一分析框架打破了傳統「功能論」的單一主體思維，揭示出文化政治與傳播政治經濟學視角下更為動態的紀錄片政治運作機制。

關鍵詞：紀錄片、格里爾遜、功能論、文化政治、傳播政治經濟學

Research Article

The Contemporary Documentary Politics of Mainland China and Taiwan: Based on Grierson’s “Mirror/Hammer” Theory

Da WANG

Abstract

Since John Grierson proposed that documentary film is a “creative treatment of actuality,” discussions on the function of documentary films have often been based on the “Hammer and the Mirror” theory. However, there is a gap between this theory and contemporary development. This study adopted a symptomatic reading approach to conducting a “second reading” of recent literature on the politics of documentary films published on both sides of the Taiwan Strait. The findings showed that the “populism” component of Grierson’s documentary theory has become more pronounced as technology advances. Not only has documentary film enabled an increase in public empowerment, thereby promoting democratic expression, but it has also reconstructed the “elite/populist” dichotomy and realized the “mutual empowerment” of multiple subjects. Moreover, the political potential of technology has encountered a new round of restructuring, incorporating, and domesticating political and economic power. As a result, the “techno-populism” of documentary films has faced a crisis of “power pauperism.” To address the

Da WANG (Ph.D.). School of Journalism and Communication, Tsinghua University.
Research interests: documentary, visual culture and communication, critical theory.

《傳播與社會學刊》· (總) 第 65 期 (2023)

complex practice of documentary filmmaking, this study proposed a multi-subject analytical framework based on diachrony, synchronicity, and the contemporary “Hammer Theory” to update the knowledge and understanding of the politics of contemporary documentary films. This analytical framework departs from the traditional “functionalist” view of a single subject and reveals a dynamic mechanism of documentary politics from the perspective of cultural politics and the political economy of communication.

Keywords: documentary, Grierson, Function Theory, political economy of communication

Citation of this article: Wang, D. (2023). The contemporary documentary politics of Mainland China and Taiwan: Based on Grierson’s “mirror/hammer” theory. *Communication and Society*, 65, 155–190.

研究動機與目的

長久以來，華人紀錄片學者把格里爾遜 (John Grierson) 帶有精英主義色彩的「鏡子/錘子」論 (the hammer and the mirror) 作為紀錄片政治化理論的起源，並將其廣泛運用在紀錄片功能或價值的研究之中。然而，隨著傳媒科技與生態的快速變遷，獨立製片逐漸發展並在社交媒體背景下呈現「泛紀實」的特徵。紀錄片不再僅是專業者使用的名詞，而是人人可以記錄的手段與文本。這些都標誌著當新興媒介技術嵌入華人紀錄片的發展脈絡，並與紀錄片主體、制度發生相互「構型」(configuration) 時，呈現出全新的政治經濟意涵：一方面，紀錄片蘊涵的更具政治意涵的民主參與和行動成為可能，另一方面，這些「可能」也將面臨新的結構性約束。這些全新的紀錄片政治意涵，無法簡單用「鏡子/錘子」論作為解答。

兩岸針對紀錄片政治的研究並不少見，近年來比較典型的是「建構中國紀錄片的功能學派」(韓飛，2021)。它強調從國家-社會-公眾的需求出發，發揮紀錄片所具有的主流意識形態建構的功能，開發紀錄片的經濟價值，為公眾提供精神食糧，為國家、社會、個體書寫影像史記。但是紀錄片實踐的豐富性和複雜性總是讓這種以結構功能主義 (structural functionalism) 為中心、以國家為主體、以「需求-反饋」為邏輯的研究路徑存在現象詮釋上的困境。許多學者轉而暢想新技術帶來的新可能(李智，2016；邱貴芬，2016；趙艷明，2013)，繼而擔心新環境下兩岸紀錄片的「去政治」或「東方主義」傾向(郭力昕，2014；羅鋒，2015；Yun & Wu, 2017)。這些嘗試為紀錄片政治的研究提供了有利的參考。只是，少有研究在剖析紀錄片現象的基礎上進行理論歸納，或對經典紀錄片學者的觀點(如格里爾遜的「鏡子/錘子」論)進行開拓。紀錄片的政治實踐與理論研究之間存在不匹配。

本文試圖以此為切入點，借助於對歷史與當下、實踐與理論的交互述評，檢視並補充格里爾遜「鏡子/錘子」論的當代發展，從而更新關於當代紀錄片政治的認知論。這種補充意在打破傳統功能論的單一主體思維，結合文化政治 (cultural politics) 與政治經濟學 (political economy) 等視角，納入多元主體，繼而展現紀錄片所具有的更深層次

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

的政治「潛能」(potentiality)及其更為動態的運作機制。同時，就紀錄片的研究典範(paradigm)而言，這種基於歷時性與共時性的多元主體分析框架，不僅可為解讀當前兩岸紀錄片政治的發展提供另一種視角，同時也可為紀錄片研究提供新的理論上的批判入口，使格里爾遜等經典紀錄片學者和「平民主義」、「宣教紀錄片」等「僵化」的理論概念在當下重煥活力。

文獻回顧

紀錄片政治

在紀錄片領域，郭力昕(2014)是為數不多使用「紀錄片政治」一詞的學者。他將「紀錄片政治」拆分為「紀錄片的政治性」和「介入政治的紀錄片」兩個方面——狹義面上，指紀錄片應記錄或討論政治的歷史、事件、議題，或狹義範圍的政治現象，具揭露現實、改造社會的工具性功能；廣義上則指紀錄片應表現帶有政治性面向的任何紀錄題材，通過素材和經驗的政治化(politicizing)、問題化(problematizing)，使觀者得以通過紀錄片表層的再現，得到更具複雜性與結構性的社會認知與理解。郭力昕關於「紀錄片政治」這一特定概念的解釋，很大程度受到格里爾遜「錘子」論的影響。他認為紀錄片工作者應具備介入與改革社會的責任感，紀錄片應發揮政治話語的作用。

除了針對「紀錄片政治」這一特定概念的討論外，有關紀錄片政治的問題也被置於如下一些其他領域中討論。第一個領域是文化政治分析。總體而言，這是指將文化與政治結合起來的一種理論立場和批評方法。堅持文化政治立場的批評家們將「文化」視為一個充滿意識形態爭霸(struggle)的概念(張錦華，2010)，將「政治」理解為權力關係。他們不僅「揭示無處不在的權力滲透」，而且也「尋找著反權力的抵抗途徑和策略」(汪民安，2007：359-361)。第二類是政治經濟學分析。學者將政治的因素加諸於對紀錄片經濟狀況的分析之上，從而在商品化(commodification)、空間化(spatialization)、結構化(structuration)等維度(Mosco, 2009)探尋紀錄片生產與傳播中的權力關係。

在上述分析視角下，兩岸關於「紀錄片政治」的討論眾多。但是，卻少有研究結合這些視角，對「鏡子/錘子」論進行反思、補充或再建構。台灣方面，李道明(2013)、邱貴芬(2016)等學者都曾對台灣紀錄片的歷史與政治經濟現狀著書立傳，但卻沒有結合「鏡子/錘子」進行理論反思。邱建章(2020)雖然也關心「紀錄片介入現實」的公共性命題，可惜未結合傳媒科技的發展對「鏡子/錘子」論作進一步補充，也未關注到「非專業者」的紀錄片實踐。

大陸方面，主流紀錄片學者在揚棄「鏡子/錘子」論的基礎上，圍繞紀錄片所體現的國家需求展開思考。此時，大陸紀錄片是一種重要的社會建構力量，需要更好地服務國家、社會、民眾的多元需求，從而建構「具有中國特色的紀錄片功能論」(韓飛，2021)。對此，何蘇六、李智(2011: 2)曾一針見血地指出，大陸紀錄片正在經歷「政治化的產業」時期。然而，從「鏡子/錘子」這般紀錄片自身所具有的政治化潛能，轉向國家與市場需求視角下的工具般功能，在這過程中，紀錄片的主體性被大大削弱，也難復此前如呂新雨(2006)所言新紀錄運動「力與痛」般的批判力道。在呂新雨的筆下，新紀錄影像如黑暗中的礦工，揮舉鎬頭，具有向歷史、時代和人的內心之礦脈縱深開掘與延伸的「力」，同時也讓每個人感受到時代和社會的「痛」。

在呂新雨的指導下，趙艷明(2013)曾從政治經濟學的角度，審視網絡新媒體技術對中國大陸紀錄片發展的影響。李智(2016)亦關注到類似現象，關注「互聯網+」語境下紀錄片的話語重構與影像賦權。這些文章從互聯網技術視角出發，對紀錄片政治(經濟)的現狀分析作出不少有利嘗試，但均未就「鏡子/錘子」論在紀錄片新興技術環境下所體現的政治潛能展開進一步的剖析。

鏡子/錘子論

由上述討論可知，不論是何種維度的「紀錄片政治」，「鏡子/錘子」彷彿都無法迴避，卻又經常缺席。故此，以下的討論將回到「鏡子/錘子」的出發點，回顧格里爾遜在上世紀所提出的觀點及其面臨的難題。

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

格里爾遜曾在〈藝術在行動〉(“Art in Action”)一文中寫道：「藝術不是一面鏡子，而是一把錘子」(轉引自Purdon, 2016, p. 123)。¹由此開創了紀錄片的「鏡子/錘子」論。當時，兩位紀錄片先驅弗拉哈迪(Robert J. Flaherty)與格里爾遜分別代表了「鏡子」與「錘子」這兩種不同的紀錄片理念。前者是「用視覺藝術的手法，表達客觀、抽離的人類學式的紀錄」，後者則代表「社會行動者用紀錄片推動社會議題」(郭力昕，2014：27)。

相較於弗拉哈迪，格里爾遜提倡紀錄片是「對現實素材的創造性處理」(creative treatment of actuality) (Barsam, 1992, p. 89)。這開闢了紀錄片中的「社會現實主義傳統」(雲國強，2017：5)，強調紀錄片及其紀錄精神的根本「是社會學的而非美學的」，應把社會效果放在首位。在這一理念的推動下，格里爾遜在英國推動的紀錄片運動，帶來許多社會衝擊，由此成為當時作為「世界現象與時代產物」的「紀錄片政治化」(Barnouw, 1983, p. 100)中的重要組成。格里爾遜之後，紀錄片歷經多年發展，雖然已經具有多種分類方式(井迎瑞，2009；聶欣如，2010；Barsam, 1992; Nichols, 2010)，但從紀錄片社會功能的角歸納，基本不跳脫「鏡子/錘子」的定義框架。

格里爾遜的「鏡子/錘子」論極大影響了當代學者對紀錄片功能的認知，但在實踐中，格里爾遜這把「錘子」也遭遇許多質疑：

第一，「錘子」的有效性——即紀錄片受到的政治經濟約束。格里爾遜紀錄片實踐的前提，是紀錄片製作可以脫離(或部分脫離)政府與大媒體機構，進行「獨立化」的大眾製作。否則，紀錄片將僅是少數人的傳聲筒，而不能稱其為一個存在民主潛能的「政治」場域。儘管如此，格里爾遜當時受政府支持的攝製方式，依然被認為會呈現對資金提供者有利的資訊，具「意識形態傾向性」(聶欣如，2010：57)，從而影響「錘子」效果的有效發揮。受此啟發，我們今天在借用「鏡子/錘子」論述當下的紀錄片政治時，不能僅僅關注紀錄片的「功能」，還要結合其所處的政治經濟脈絡做進一步的辯證反思。

第二，用「錘子」幹甚麼——結構功能主義還是衝突論(Conflict Theory) (Popenoe, 1977)。格里爾遜對於紀錄片公共輿論的思考，很大程度上受到美國傳播學者李普曼(Walter Lippmann)的影響。李普曼認為，民主社會的良心運作，須以健全的公共輿論為基礎。其中，關於

公共事務的準確信息是關鍵所在。因此，格里爾遜希望通過紀錄片，給普通公眾傳播有效的知識，以塑造健康的公眾輿論，促進社會進步（雲國強，2017）。這一依託於公共輿論的結構功能主義觀點，被認為具有極強的「實用主義」色彩（聶欣如，2010：62）。然而，與結構功能主義觀點相比，衝突論的視角可以給「鏡子/錘子」論帶來更多啟發——不僅可以納入更多類型的紀錄型態，甚至可以體現社會運動與抗爭等更加多元的政治面向，從而具備文化政治中所含有的意識形態爭霸意涵。

第三，誰的「錘子」——精英與平民關係。格里爾遜亦具有馬克思主義政治傾向，有強烈的平民主義色彩。只是，他也同時強調紀錄片的宣教功能，認為要用社會學與公共輿論來重構紀錄片的宣傳價值，以「告訴人們有關巨大社會問題的根源以及政治原因」（Barsam, 1992, p. 89）。這一觀點突顯了其作為「有責任心的知識分子」的社會擔當（聶欣如，2010：60），卻也強化了「精英/平民」之間的對立關係。

兩岸的繼承與發展

隨著時代的轉變，「鏡子/錘子」論也需要與時俱進，但兩岸紀錄片研究中關於上述「難題」的討論卻不多見。2008年，在格里爾遜誕辰110週年之際，大陸曾有一次關於格里爾遜紀錄片模式的討論。它們從格里爾遜式的紀錄片美學模式（解說詞加畫面）切入，關注其在大陸的影響與發展（張同道、劉蘭，2008）。

當時，大陸學者援引澳大利亞學者Morris (1987) 在上世紀八十年代的觀點，從兩方面批評格里爾遜：第一，格里爾遜鞏固了李普曼把民眾視為無理性的想法，認為民眾需要精英在政治上的指引。第二，格里爾遜的紀錄片理念讚美政府，鼓勵集體主義的國家認同。他之所以雇用沒有經驗的電影工作者，目的是為了保持自己救世主和領袖的形象，因此是一個有集權傾向的獨裁主義者。對於這些負面評價，呂新雨 (2013) 回擊道，因為Morris寫作這篇文章時正處於冷戰的特殊時期，對格里爾遜的理解投射了對蘇聯的厭惡，帶有強烈的冷戰色彩，所以他對格里爾遜的評價並不準確。

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

這一次的「撥亂反正」，不僅就格里爾遜紀錄片理論中的政治觀點作了進一步的闡釋與廓清，也結合其他的理論與實踐對其進行了難得的補充與發展。可從如下三個方面說明：第一，與Morris污名化的「獨裁形象」相反，格里爾遜不僅反對李普曼「精英統治」的觀點，而且強調民主實踐、民主共享，認為精英需要代表人民、為公共性服務(呂新雨，2013)。第二，格里爾遜的觀點曾在二十世紀六十年代啟發了具有「新左派」特徵的英國自由電影運動。這場運動強調電影製作者不能僅停留在老套的程式化的製作水平上，而要具有「放眼社會、關注國計民生、表達普通人的情感生活」的責任感(張煒，2007：9)。故此，這場運動不僅與新左派「帶著一種理想主義的情懷期許社會主義的未來」、高舉「平民主義旗幟」的價值目標相吻合，而且充分體現並發展了格里爾遜的紀錄片理念(張煒，2007：9)。第三，格里爾遜的政治觀點頗具變革性與政治性，他主張「錘子論」反對「鏡子論」的觀點，其實與列寧(Vladimir Lenin)提出的「形象化的政論」²頗為相似(吳豐軍、黃基秉，2008)。³

可惜的是，2008年之後，少有研究再循著上述的討論脈絡展開。兩岸一些關於「鏡子/錘子」的新問題，都沒有得到系統而清晰的解答。例如：

RQ1：如何在新時期進一步闡釋格里爾遜紀錄片理論中的「平民主義」？

RQ2：紀錄片「精英/平民」、「專業/業餘」關係在新技術條件下如何重構(或解構)？

RQ3：如何在全球化的新背景下，審視紀錄片的政治經濟狀態對「鏡子/錘子」的影響？

針對上述研究問題，以下將通過批判性檢視傳播學者圍繞紀錄片政治所展開的相關討論，對格里爾遜的紀錄片理論進行補充，嘗試回答兩岸紀錄片政治的當代演變。

研究方法

本研究選取批判取向的質性分析作為路徑。在閱讀與分析各類資料時，主要採用癥候式閱讀的方法。

癥候式閱讀

癥候式閱讀 (symptomatic reading) 是阿爾都塞 (Louis Althusser) 在《讀資本論》(*Reading Capital*) 中提出的一種閱讀方法，或被稱為一種「文本解釋學」(張一兵, 2003)。它要求研究者「進行一項批判性的研究工作」(Althusser & Balibar, 1977, p. 32)，「由表及裏」地找出各類文本中的種種問題。具言之，由於文本的「癥候」通常表現為沉默與空白，所以癥候式閱讀是以文本的各種反常的、疑難的現象作為突破口，進行發問、嘗試與生產，在尋找原因的過程中尋找這些現象的意義，並找到新的道路來對文本進行診治(尹鴻, 1998；張錦華, 2010；藍江, 2013)。故此，癥候式閱讀不是經驗式 (empirical) 的直接讀法 (direct reading)，而是「第二種閱讀方法」，被運用於理論話語的批判、文學批評、社會現象分析等諸領域(王君超, 2020；汪民安, 2007)。

資料蒐集與分析

癥候式閱讀的工作一般包括三個環節：第一，形成總問題，即找出起決定作用的理論問題體系。第二，選擇文本。不同階段具有不同的總問題。著作作為一種實踐狀態，代表了「不同階段的存在」(Althusser & Balibar, 1977, p. 32)，是可供研究者思考與分析的材料。第三，癥候式地分析文本。

本研究認為癥候式閱讀法可以充分體現對不同階段文本的宏觀辯證思考、回應本文所提出的研究問題，因此將其作為主要研究方法。展開如下：

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

I. 形成總問題

在2018年至2020年期間，研究者在台灣、大陸多地，通過參加影展、學術研討會等方式，觀察兩岸紀錄片的發展面貌。同時，對台灣紀錄片工作者、大陸紀錄片學者進行訪談。受訪者共約30人。除了長期的現象觀察以外，本項研究也通過回顧文獻，展開對當代紀錄片政治的總問題思考。

II. 選擇文本

本文的研究資料主要來自如下兩個方面：第一，格里爾遜的相關論著與後人研究。第二，兩岸近年來發表的紀錄片相關文獻。其中，既有以紀錄片政治研究學者為「引門人」，通過滾雪球抽樣(snowball sampling)獲取的資料，也有以紀錄片為關鍵詞，在中國知網(CNKI)、華藝(Airiti)等兩岸文獻數據庫中檢索所得的資料。針對這些內容，再根據前文所提「紀錄片政治」之含義，即文化政治分析與政治經濟學分析兩個維度，進行篩選。最後所得文獻即為本項研究的樣本。

III. 文本分析

基於上述樣本，本研究首先對格里爾遜的早期論述與現階段的理論與實踐進行不斷比對、發問與反思。由此，可以憑藉時空交叉的視野，對前文所提的三個研究問題進行歷時性地勾勒與回應。針對當代文獻，本文再以雙重閱讀(double reading)與循環閱讀的方式，考察它們呈現了哪些當代紀錄片政治的相似特徵，或者說「癥候」框架(frames)。這樣一來，就可在當代語境下歸納出回應研究問題的共時性結論。

需要說明的是，上述三個環節並非線性或割裂的步驟，而是不斷循環、直至理論飽和的過程。換言之，本研究並非如扎根理論(Grounded Theory)一般僅是通過三級編碼，自下而上地「從資料中產生理論」(陳向明，2000：328)，而是在承認本文研究者的個人立場與學術訓練脈絡基礎上，與文獻材料、歷史語境、現象材料展開「對話」，然後進行詮釋循環的過程(畢恆達，1996)。

發現與討論

循著格里爾遜的觀點，本文通過癡候式閱讀相關文獻，梳理出格里爾遜所未涉及的幾個面向及其在當下的發展，試圖回答「鏡子/錘子」的當代演變。

紀錄片與民主表達：當代的鏡與錘

在格里爾遜的紀錄片經歷中，雖然有關於「平民主義」的嘗試，卻未涉及對民主表達的思考。以下的討論將以此為主軸，從賦權 (empower) 與行動主義 (activism) 兩個維度，審視技術變化為兩岸紀錄片帶來的「功能」變革。

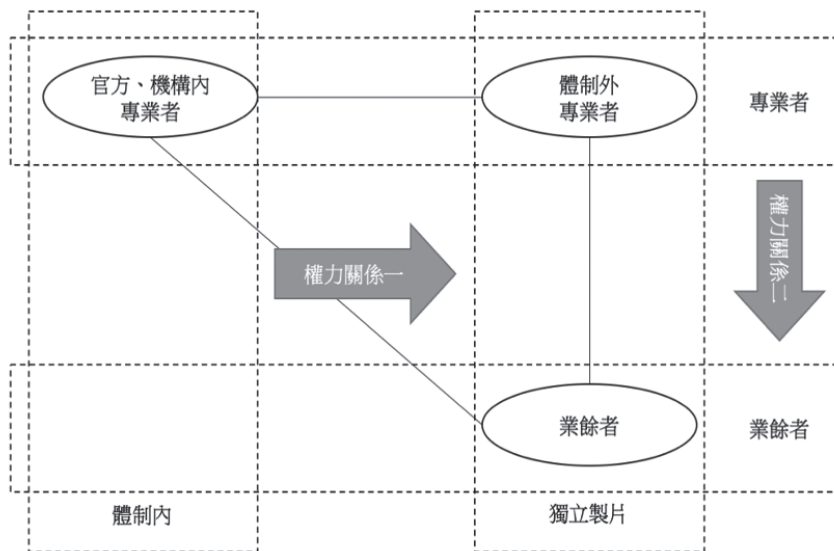
I. 賦權：突破專業主體

格里爾遜對於公眾輿論的「精英式思考」(Barsam, 1992, p. 110)，被認為對紀錄片持有一種強大效果論的態度，具有教化、改造的「工具性」功能。在這樣的認知下，知識分子與大眾媒體形構了自上而下的傳播權力關係，俯察眾生、啟蒙大眾、生產現代化觀念(雲國強, 2017)。受眾在默默接受主流意識形態教化時，也易被塑造成單向度 (one-dimensional) 的主體(石義彬、吳鼎銘, 2013)。直到獨立製片另闢蹊徑，影像攝錄技術的發展、互聯網科技的普及(邱貴芬, 2016)使紀錄片逐漸大眾化，才將非職業主體的一般民眾帶入影像的公共生活，被視為打破專業迷思、建立主體性的賦權過程(郭力昕, 2014)。更重要的是，這一次的突破也使得紀錄片可以跳脫並重構「鏡子/錘子」的傳統範式，具備新的「功能」意涵。

考量到紀錄片的創作主體多樣，專業主體可分為體制內知識分子與體制外知識分子兩類，因此本研究從兩個權力關係闡釋權力結構的突破。

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

圖一 紀錄片實踐中的主體與權力關係



註：不同紀錄片創作主體按照體制內/外、專業/業餘分為三類，分別是業餘者，官方、機構內的專業者及體制外的專業者；歸納出兩個權力關係，分別是體制內與體制外之間、專業者與業餘者之間

「賦權」的第一層意涵，體現為體制外專業者的主體化。1990年代，在影視專業擴大招生(張獻民，2014)、攝製器材普及等因素的影響下，兩岸的專業影像工作者數量不斷增多，卻由於市場有限而無法進入傳統機構工作。他們通過獨立紀錄片的表達，不斷突破既有界線，將自身打造為倫理主體，展現不同於其他專業者的藝術性和生存美學(陳育晟，2013)。

呂新雨(2003)認為，大陸語境下的「紀錄片」是作為體制內「專題片」的對立面而出現的。她將1990年代開始的專業者製作紀錄片的現象命名為「新紀錄運動」。「它建立了一種自下而上的透視管道，在當今中國社會政治經濟格局下，透視出不同階層人們的生存訴求及其情感方式；它是對主流意識形態的補充與校正，是創造歷史，是一種社會民主的體現」(呂新雨，2008：69)。台灣紀錄片經歷「國權體系」後，也在這一時期出現綠色小組、全景映像工作室等以社會運動、社會關

懷取向的獨立紀錄片專業團體(林琮昱, 2006; 游慧貞, 2014), 被認為是台灣「新紀錄片」的濫觴(邱貴芬, 2016)。

第二層意涵, 是受眾在大眾媒體傳播關係中的角色轉變。這既包括體制內專業主體對業餘者的傳播, 亦包括體制外專業主體對業餘者的傳播。隨著1990年代電視的大規模普及、兩岸消費文化的興起、媒介研究的轉向, 受眾不再僅被視為被動的信息接收者, 而是體現出更多的能動性。

於台灣而言, 在1980至1990年代走出戒嚴時期的歷史時刻, 「綠色小組」及其他類似的紀錄片工作者及團體, 開始關注政治異議人士、為社會中的弱勢發聲(游慧貞, 2014), 以公共電視為主的紀錄片亦開始進入各行各業, 呈現老百姓「人」的生活(林琮昱, 2006)。於大陸而言, 1980至1990年代因時代過渡而發生的系統性精神重構, 使得以精英知識分子自居的早期獨立紀錄片工作者, 開始轉向民間立場, 以受眾為中心講述社會故事; 他們與大眾的關係, 「如鮑曼(Zygmunt Bauman)所發現的從立法者向闡釋者轉變」(雲國強, 2017: 155-156)。

在此之前, 精英知識分子是啟蒙話語與主體論的倡導者, 作為歷史主體的自我意識支配著理性思考和情感方式。而消費文化的衝擊, 一方面使民眾不再聽從於精英知識分子的啟蒙, 另一方面也使文化精英轉向自我反省與個人表達, 從而擺脫宏大歷史敘事, 轉向「生活史」與「微觀政治」(姜娟, 2012: 71)。然而, 對於這次由「消費主義」所帶動的「平民主義」浪潮, 許多學者並不全然認可。它被批評是市場化以來紀錄片逐漸「去政治化」(de-politicization)的預兆(羅鋒, 2015)。一些過度個人化製作的「私紀錄片」(self-documentary)(那田尚史、李瑞華, 2007), 被認為是進一步的「去政治化」。在消費主義引導下, 逐漸院線化、受眾化、利潤化的紀錄片工作者, 更趨於採用「自我觀看」或「過度感性」的手法(郭力昕, 2014: 34), 以吸引「都市中產階級」的注意。此時, 格里爾遜的「平民主義」已遭遇瓦解, 取而代之的是針對受眾的「濫情主義」。

紀錄片「賦權」民主表達的第三層意涵, 包括了非精英知識分子通過藝術所進行的政治互動。這在Benjamin(1969)所提倡的大眾文化觀

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

下得以突顯。例如，弱勢群體借助便攜設備可以拍攝自身，既規避因他人拍攝而造成的詮釋障礙與倫理困境，在美學上形成與「專業美學」相對的「業餘美學」，亦通過建立主體性與自我認同，形成比較「民主和大眾的媒體」(郭力昕，2014：86)。更重要的是，紀錄片為民眾提供了一種介入公共生活的方式，有利於形成批判性空間，培育公眾的公民意識。民間可以大眾文化創造者的身分，將其獨有的意識形態帶入傳統「由意識形態國家機器所獨佔的話語建構體系與信息傳播領域」，從而呈現一種「多維度、多聲道的話語複合體、多元意識形態並存甚至融合的場域，進而更利於建構多向度且具反思能力的社會主體」(石義彬、吳鼎銘，2013：111)。

由上可見，在新的技術條件下，紀錄片在一定程度上賦權了兩岸的民主表達——紀錄片不再僅是鏡子或錘子，而是新興的「公共領域」。⁴此外，「精英/平民」關係有所鬆動，格里爾遜關於紀錄片的「平民主義」理想也有所實現。只是，在對技術平民主義所帶來的普遍樂觀中，也潛藏著消費主義、濫情主義等新的「危險」。

II. 行動主義：視覺社運的可能

依照格里爾遜的觀點，紀錄片除了具有反映、反思等鏡子般的「功能」之外，亦具備介入和抵抗現實的錘子般「功能」。它關乎觀眾的認知喚醒，強調紀錄片應幫助喚醒觀眾「因害怕政治而連帶鈍化了的感知能力」(王派彰，2014：11)和對於現狀的不滿足。然而，若將鏡子與錘子的比喻進一步延伸，可再反思格里爾遜所期望的紀錄片是何種類型的「鏡子」與「錘子」：是映照自然的鏡子，還是記錄歷史的鏡子？是叩問現實的錘子，還是作為行動武器、更具威力的錘子？在社交媒體推動的傳播格局重構下，紀錄片蘊涵的更具政治意涵的民主參與和行動成為可能。

這裏的政治意涵可歸為三類：建構另類歷史、公民運動、社會連結。在建構歷史的維度下，紀錄片是一種另類檔案 (alternative archive) 與公眾史 (public history)，是當代大陸草根 (grassroots) 經驗的視覺再現 (宋嘉偉，2015；Berry & Rofel, 2010; Edwards & Svensson, 2014)。

依託於紀錄片的「在場性」(being present on the scene) (Robinson, 2013, p. 163), 人人都可以保存並記錄下重要的歷史事件。它不僅關注底層邊緣人物、反思社會發展問題(呂新雨, 2006), 也在「探索、質疑和挑戰主流觀念和敘事方式」(程瀟爽, 2016: 223), 從而具備「抵抗虛無和死亡」力量的「政治性」意涵(文海, 2016: 48)。

此外, 在世界各地, 大量的紀錄片作品也在社會運動中發揮作用。因為紀錄片具有圖像與人物的直觀性, 容易被人理解、產生共鳴、達到震撼, 所以可以放大當事者的聲音、推進事件進展, 甚至成為某一公共事件中的關鍵轉折點。在此維度下, 紀錄片工作者被認為是「公民記者」(citizen journalist), 紀錄片則不僅是公民介入公共領域並推動社會改變的一個工具(Viviani, 2014), 亦是維護自己權益的工具。人們開始拿起手機, 借助攝錄和傳播技術進行「自我賦權」(曾金燕, 2016: 19)。

Yu (2015) 將上述行為表述為由鏡頭支持的個人參與行動主義, 即「鏡頭行動主義」(camera activism), 是社會政治干預的一種形式。紀錄影像由此具有了建構集體政治主體的能量, 同時又可通過播映與討論累積其話語效果, 是「挑釁性文件、第一人稱對抗和集體力量」。「行動主義」的變體還有很多。韓鴻(2008)將紀錄片歸入到「媒介行動主義」(media activism)之中。在此視角下, 意識覺醒、能力建設、民眾賦權、志願者招募、資金籌措均被視為增強組織能力, 擴大支持範圍並催化社會良性變革的手段。與格里爾遜的社會變革論不同, 媒介行動主義雖亦強調媒介對於社會的改變、頗具工具論的觀點, 但「公民」是媒介行動主義的主體。

這一點頗具「文化政治」的意涵。當紀錄片僅僅被作為「象徵和再現的符號領域」時, 激進的批評家指責它批評介入的程度有限。在此基礎上, 應採取「直接的宏觀政治行動」, 包括組織起來的群眾運動等方式, 進一步延展紀錄片的政治潛能。「只有通過對文化問題的有效分析, 正視文化的政治功能和含義, 並且最終訴諸政治行動, 才能實現真正的文化變革, 把此岸世界建設成理想樂土。」(汪民安, 2007: 361)

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

於是，個人的行動主義得以借助各類傳播科技進一步串連，形成Thompson (1990)筆下的「視覺社會運動」。Thompson曾指出，由於電視媒介具備跨越時空傳播和可見性(visibility)的特性，能以中介式準互動(quasi-mediated interaction)推動公共領域，如此不但能使權力者受制於人們的「監控」，也有利於跨地區社會運動的組織與傳播。所以影像創作不再僅是視覺的再現，而是可以作為抗爭的工具(馬傑偉、周佩霞，2009)；紀錄片的製作和傳播過程，也因此具備社群連結與認同形塑的作用。它們將「荒漠裏相互孤立隔絕的人，召喚到一起，分享共同的經驗和情緒，建立共同的身分」(曾金燕，2016：19)，並進而形成如德勒茲(Gilles Deleuze)筆下沒有任何正式組織和層級結構的根莖一般的社群(rhizomatic network)(Viviani, 2014, p. 114)。

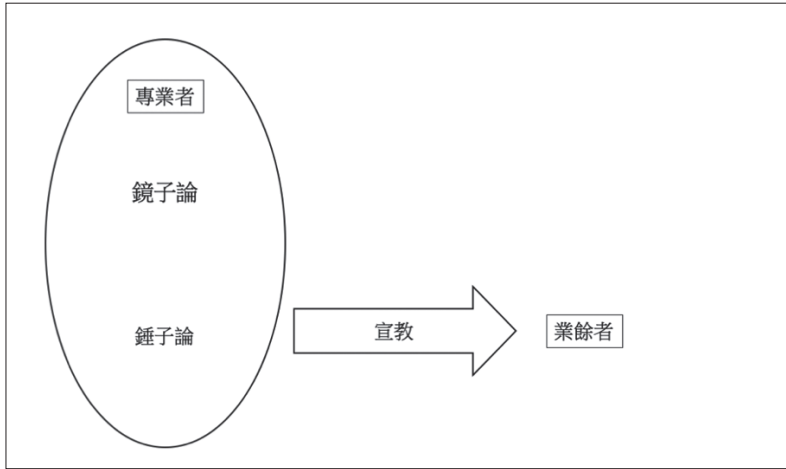
綜上所述，在行動主義的討論中，「公民」概念是核心之要。不論是公共知識分子(包括專業與非專業)，還是一般民眾，都可以藉由影像的賦權，展開豐富的公民運動實踐。這一過程中，紀錄片不只是現實的媒介再現，亦是相互培力、啟發的文化觸媒，介入現實行動的有力武器。紀錄片工作者在從思考者轉向行動者、個人創作走向團隊行動、表面遊走轉入專項研究的過程中，獲得越來越多的社會支撐與網絡連結，並更趨向於採取介入式的社會行動，肩負起社會責任(韓鴻、陶安萍，2007)。

III. 當代的「錘子論」

在上文的討論中，本文分析了「鏡子/錘子」的當代發展。研究發現，後人在既有基礎上作出如下改變：第一，納入多元主體，在新技術條件下重構紀錄片「精英/平民」、「專業/業餘」的身分與關係；第二，以公民社會(civil society)與公共領域等理論對早期的「鏡子論」予以補足；第三，從行動主義、社會運動等角度，強化紀錄片對於自我賦權、社會改變的作用，並以組織連結的方式，指出紀錄片的社會賦權效果。對此，本研究以多元主體的「錘子論」進行歸納(如圖二、圖三所示)：

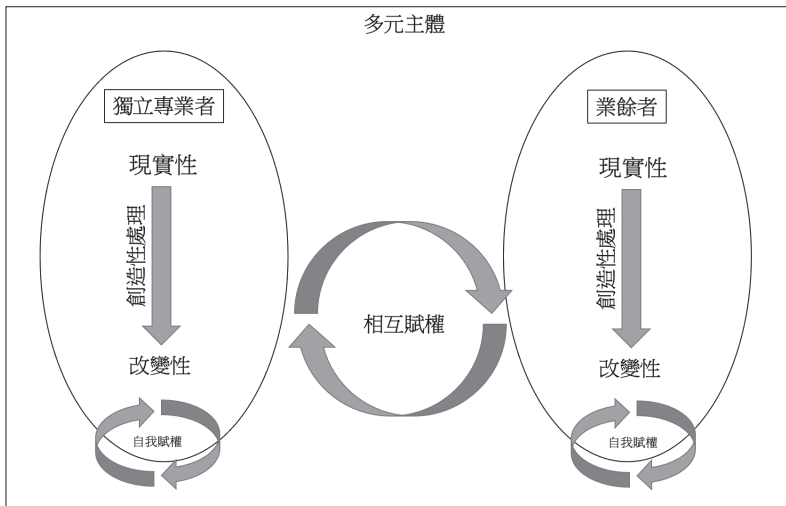
兩岸紀錄片政治的當代演變

圖二 前人理論模型



註：該模型中紀錄片創作主體只以專業/業餘分為兩類，且專業者以「鏡子/錘子論」為基礎，其與業餘者的關係僅為單向的宣教

圖三 本研究總結之理論模型



註：該模型採取多元主體分類，業餘者與體制外的專業者不僅可以自我賦權，而且可以相互賦權。他們以「錘子論」為基礎，可以將紀錄片所展現的現實性，經過創造性處理，形成針對現實的改變性

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

何以艱難？兩岸紀錄片的政經約束

在上世紀，格里爾遜曾因為受政府支持的攝製方式，遭遇別人對其紀錄片觀點表達的質疑，質問其「錘子」的有效性。當下，隨著獨立製片的發展與全球化進程的深入，「錘子」需應對的挑戰也日漸複雜。紀錄片不再僅僅受到在地政治變遷的影響，而是結合經濟與文化全球化，形成多重的權力互動。因此，在上述關於紀錄片賦權「鏡子/錘子」新可能的討論基礎上，以下將繼續探究這一對概念在當下的步履維艱。

I. 台灣：意識形態與資本的雙重宰制

從台灣來看，在經歷政治解嚴、媒體開放、建立公共廣播集團之後，台灣雖有與西方產業之間的發展落差，但由於政治與媒體制度與西方相近，獨立紀錄片工作者面臨的壓力亦大致相似。

王派彰(2014)認為台灣紀錄片存在兩種型態：一種是被工具化的商業獨立製作機構；另一種是依靠公部門補助，與小型影展生存的小型獨立團體。對於商業機構而言，其存在兩種霸權(hegemony)宰制：第一是權力者的政治宰制，強調紀錄片被執政者用於意識形態的再製(reproduce)與政治控制；第二是資本宰制，因為利益需求和商業價值，紀錄片被企業或政治人物工具化，刻意用於渲染煽情氣氛或製造消費熱點。另一方面，依靠公部門補助與小型影展生存的紀錄片，雖然恪守紀錄片「維護拍攝者與被拍攝的倫理、謹守對邊緣人物的關照、揭發社會的不公」的規範(王派彰，2014：8)，但資金來源決定了其批判的程度。如原住民議題之所以佔台灣每年紀錄片生產的大宗，是因為政府補助的資金來源使紀錄片導演「投其所好」與自我審查，追求「無傷大雅」、「自我催眠」(王派彰，2014：9)的政治性，不僅反思程度有限，無形之中亦再製了主流意識形態。而由台灣發起，專門從事兩岸紀錄片創投、合製等項目的機構CNEX(視納華仁)雖然在兩岸三地風頭一時無兩，但也被認為在「主流化」獨立紀錄片之時，存在一些顧慮與禁忌(林木材，2018)，「很難說沒有致使具有強烈社會批判性的獨立紀錄片製作更加邊緣化」(曾金燕，2016：10)。

故此，雖然紀錄片世界越來越要求「人格高尚」，獨立紀錄片似乎意味著「道德上的優越——大量呈現底層和邊緣人的生活；藝術上的

超越——不進入廣電總局審查系統的創作；政治正確上的飛躍——對抗商業和政治強權」(曾金燕，2016：10)，但其實在「製作資源、美學態度與政治條件」上已形成結構限制，罕見「咄咄逼人或嫉惡如仇」(王派彰，2014：9)等突破式手法與觀點。

如格里爾遜般的政治抱負與列寧的「形象化政論」在臺灣許多紀錄片中的隱匿，需被置於特定時代語境，乃至全球的政治文化脈絡下進行歸因(郭力昕，2014)。自1990年代以來，政黨輪替使台灣以「藍/綠」而非「左/右」為劃分的社會結構得以鞏固，執政者交互強化新自由主義(neoliberalism)的價值。政治與經濟的自由化催生高等教育與媒體的自由化、市場化(吳永毅，2014)。具體體現如下：

高教方面，以綠色小組和全景工作室為代表的影像運動逐漸沉寂，僅有台南藝術大學紀錄所等機構逆流堅持維護運動所帶來的價值。在缺乏外部運動鼓勵「暫時忍耐寂寞、追尋理想性」的另類價值的情況下，紀錄片新生力量的職涯選擇「無可避免地、聰明地」去利用高教自由化體制所鼓勵的文創出路，將影展積累視為其轉化實質接案資歷的文化資本的工具。媒體方面，好萊塢電影主宰了電影市場，商業主流媒體則宰制了台灣社會的話語生產。商業電視的新聞性節目，採戲劇化、聳動化、娛樂化的方式，模糊輿論焦點；在看到紀錄片的媒體價值後，政客、財團、宗教團體，通過生產「具台灣特有的感性溫馨」的「材料真實」紀錄片，「以繼續剝削、擴大台灣社會的集體不理性」，維持著一種「逃避問題、沒有方向」的舒適生活方式(郭力昕，2014：21-22)。

此外，紀錄片在影視產業鏈中的從屬邊緣地位，使紀錄片工作者集體認為自己是影像資源分配的受害者，從而以一種「邊緣位置獲得承認、或力爭多元出口的運動姿態」，隱藏與弱化了對紀錄片的「院線化、主流化和企業贊助化」的批判(吳永毅，2014：15)。

II. 大陸：在地與全球認同的雙重尷尬

大陸方面，自1990年代以來亦出現獨立製片的商業機構、團體或個人，但由於其特殊的影視管理制度，所以與台灣、西方的情形有所不同。

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

與台灣的自由化趨勢類似的是，2000年前後，大陸紀錄片發展亦經歷了一系列變化：影視產業政策放寬、社會寬容度增加、民營機構取得影像生產資格、一些獨立影像可直接進入體制內……這一方面意味著獨立紀錄片導演，從或多或少的「反叛情緒」創作，轉變為「追求個性化與個人化」表達(姜娟，2012：21)的直面現實的理性創作，另一方面也代表著大陸紀錄片這一另類電影文化從「地下」走向「獨立」(Pickowicz & Zhang, 2006)，越來越接近西方國家所謂的獨立製作概念(詹慶生、尹鴻，2007)。

但與西方不同的是，大陸獨立紀錄片的「政治限制」仍在，卻又增加了被商業利益綁架的擔憂(雷建軍、李瑩，2013)。1990年代以新自由主義為主導的市場經濟的興起，使以利益為直接取向的市場逐漸侵蝕文藝場域。此背景下，機構同時保有宣傳與市場經營實體這雙重身分，開始追逐經營利潤，演變為「特殊的利益群體」(雲國強，2017：173)。不具機構屬性的獨立紀錄片工作者也在逐漸合理化自己的「產業化」動機。一部分獨立紀錄片導演主動轉向商業製作，另一部分則在複雜的市場利益牽扯下，作出無奈的妥協(雷建軍、李瑩，2013)。產業化的趨勢，亦使執政者得以利用市場、教育、補助、發行等多元方式，調節紀錄片的生產內容與主題，並對紀錄片導演進行規訓與收編(李智，2018；王派彰，2014)。

全球化的產業趨勢，也為大陸獨立紀錄片的發展帶來認同危機。從積極的觀點來看，國際環節的打開，有助於構建以語言與認同為核心的華語境(Sinophone)，從而實現「去中心化」的反權威話語(Shih, 2007)。這樣的背景，有助於國際影展串連與形成網絡(Ma, 2010)；幫助紀錄片突破內部限制，被國際接納(樊啟鵬，2013)，從而更好地進行海外傳播。

悲觀的視角下，全球化亦加強了來自西方文明的現代性霸權與資本宰制。全球化的市場秩序以流動資本的方式影響在地紀錄片的認同與生產，因此一切固定的東西都煙消雲散，「一切國家的生產都是世界性的」(雲國強，2017：172)。對大陸獨立紀錄片來說，全球化其實形成了新的霸權，並「重新強調了自19世紀以來西方對於中國殖民主義和

東方主義凝視的觀看關係」(Yun & Wu, 2017, p. 163)。獨立紀錄片創作過度依賴海外市場，優先接受西方眼光的檢驗和評判，內容在很大程度上取決於「他者的眼光和標準」。雖然獨立紀錄片工作者擺脫了主流意識形態宣傳和商業需要這兩種遊戲規則，但當作品進入海外傳播場域時，其實亦進入了另一種遊戲規則下的角逐。「在看/被看、選擇/被選擇的海外傳播中，中國獨立紀錄片是被觀察的、被選擇的沈默的對象」(樊啟鵬，2013：67)。

在大陸獨立紀錄片與國際電影節展互動時，製作者被質疑借用獨立紀錄片的方式去尋求國際資本的贊助，拿到國際獎項後，再回國尋求象徵資本；或通過國際獎項獲得象徵性資本後，再去國內將其轉化為經濟資本(Yun & Wu, 2017)。在作品選題上，他們會刻意迴避因為政治敏感可能導致嚴重懲罰的議題(輕微懲罰則被視為一種「可承受後果並可帶來榮耀的象徵資本」)，從政治敏感的角度進行自我審查，力求在發行時取得最大影響力，再為下一部作品尋找資金、資源(曾金燕，2016)。

綜上所述，本研究發現，紀錄片在兩岸均遭受來自政經方面的約束。受限於影視管理制度的獨立紀錄片在大陸依然遭遇政治壓力，與此同時，兩岸紀錄片均開始面臨來自新自由主義和全球化的挑戰。

結語：平(或貧)民主義的慎思

本文從格里爾遜的「鏡子/錘子」論出發，探究紀錄片「功能」在當代的演變，試圖重構紀錄片的認知論。

上文的討論強調了格里爾遜紀錄片理論中的「平民主義」在技術的驅動下更加突顯。紀錄片不僅可以實現更廣泛、更有力道的賦權，從而推動民主表達，而且也通過「知識分子」角色的改造，重構了「精英/平民」的二元關係，實現多元主體間的「相互賦權」。對此，本文以多元主體的「錘子論」進行歸納：比照既有的「錘子論」仍強調專業者對業餘者的宣教、忽視業餘者的紀錄片實踐，多元主體的「錘子論」將這一被忽略的維度納入其中；比照既有的主流「功能論」強調紀錄片對於特定

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

機構需求的滿足，多元主體的「錘子論」則強調回歸紀錄片的本體思考，突顯紀錄片的政治性與社會性「潛能」。

上文亦對紀錄片潛能的「受限」進行討論。在格里爾遜時代，受政府支持的紀錄片攝製方式被人詬病。如今，這樣的難題已全面擴散到政治與經濟、在地與全球等多重維度，約束了「鏡子/錘子」的有效實現。換言之，當我們在關心人們與紀錄片發生「相互主體性」(inter-subjectivity)的「構型」過程時，我們實際上認為二者共同參與建構世界對於紀錄片的認知。然而，正如上文所言，兩岸紀錄片在政治經濟的約束下步履維艱。這意味著，紀錄片的主體性能量在「建構」過程中被進一步壓抑——建構過程中有著權力的不平等。本文認為，兩岸的紀錄片發展都在遭遇全球新自由主義的衝擊與在地生存條件的約束。只是，大陸在獨立製片的海外連結方面面臨更多認同困境，而台灣則在本地的消費主義與意識形態背景下越來越面臨「去政治化」的危機。

就「平民主義」而言，或許技術所實現的內容，並不符合格里爾遜的初衷。人人擁有「攝像機」，卻在政治經濟結構上，受到來自資本等其他結構性的限制。「賦權」還是「剝削」？技術的「平民主義」還是權力的「貧民主義」？紀錄片是否促成了更具「公共性」、「批判性」的討論？紀錄片的政治理想，在辯證中忽隱忽現，卻又似乎遙不可及。如Mosco (2005)所言，人們總是對科技抱持樂觀主義。而呂新雨(2018)對於新媒體的「未來考古」，則進一步揭示了理想之不可得。

在大陸，以抖音、快手為旗艦的短視頻平台，其月度活躍用戶規模在2020年已達到8.72億(于烜，2021)；新冠肺炎期間，取材於網友自行拍攝的紀實性短視頻而製作完成的「抗疫」紀錄片，為紀錄片的「雲製作」、「雲傳播」帶來新的可能(崔一非，2021)。在台灣，Facebook更是成為影像傳播與民主參與的重要場域，促成了「在場報導」的進一步發展(區國強、陳百齡、潘金谷，2017)。

然而，在這些被肯定的「平民主義」影像實踐中，似乎並沒有充分體現賦權的民主意涵，反而只有在「狂歡」時有被選擇的賦權。換言之，許多新形態的「紀錄片」，其實被進一步「去政治化」。這裏並非將「政治化」等同於「抗爭」，而是指在技術的驅使下，情感化的、媚俗化的(米蘭昆德拉[Milan Kundera]筆下)、商業化的個人紀實作品成為了

技術可能性下的「利益最大化」選擇。新一輪的政治經濟權力，正在重構、收編與馴化技術的政治性潛能。「技術的平民主義」反而成為了紀錄片的「貧民主義」。

總而言之，上文的討論對技術之於紀錄片的改變作了「否定之否定」工作。既肯定了技術帶來的多種可能，也在反思這一改變背後的傳播政治經濟格局與可惜之處。在今天，人們不應該如1990年代，因為反叛而拒絕格里爾遜如列寧「形象化政論」的紀錄片理念，而是應通過公共化的探索，以「泛紀實」手段達成並超越格里爾遜的紀錄片意義。

由於篇幅與條件有限，本研究受到如下限制。在選擇材料時，本研究更多依賴中文資料，西文資料則多為經典學者的經典著作，相對較少採用新近的西方論述。方法上，傳播批判研究可再以民族誌(ethnography)進行補足(趙月枝，2020)，如此，既可在宏觀層面觀察結構之運作，亦可在微觀層面觀察行動者如何在日常生活中與結構展開豐富活動之實踐。此外，受篇幅限制，本項研究並沒有深入觸及策略改變等內容(即解決「未來紀錄片該何去何從」的問題)。但無論如何，本研究認為上述討論已具有一定理論意涵，體現出當前背景下紀錄片在「商品化、空間化和結構化」等傳播政治經濟學方面的權力關係。

本研究亦對未來研究提出如下建議。由前文可知，媒介科技的發展，與兩岸既有的紀錄片體制與社會結構之間發生如Hjarvard (2013)所言之「政治媒介化」的過程。這裏不僅有關注媒介與各種建制化社會實踐之間的互相影響和改變過程(黃旦，2016)，媒介對於個人社會生活交往、關係網絡與社會結構的調整(Couldry, 2012)，也促使學者和業者批判性思考新自由主義背景下兩岸紀錄片產業的迷思。紀錄片理論研究的下一步，應是探求媒介科技的潛能或「示能」(affordance)(孫凝翔、韓松，2020)與紀錄片行動者實踐之間的聯繫，以及如何在社會容器下，進一步協商其所「展示」的民主(或反民主)潛力。而非執著於以「鏡子/錘子」為焦點簡單地思考紀錄片的政治功能，或對「技術/物」與行動者之間採取「主客二分」的視角，片面強調技術的賦權或行動者的建構。

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

註釋

- 1 原文為：「In a society like ours, art is not a mirror but a hammer. It is a weapon in our hands to see and say what is right and good and beautiful, and hammer it out as the mould and pattern of men's actions」。〈藝術在行動〉一文現收藏於史特靈大學 (University of Stirling) 的 John Grierson Archive，編號為 G4/21/4。除了在這篇文章中提及外，格里爾遜在帝國商品推銷局電影組教導學員時亦曾如此告誡學生 (Barnouw, 1983, p. 90)。Hardy (1947, p. 20) 在其編著的《格里爾遜論紀錄片》(*Grierson on Documentary*) 一書的導論部分，亦有類似引述。事實上，藝術是「鏡子/錘子」的比喻並非格里爾遜的原創。在他之前，托洛茨基 (Leon Trotsky) 就曾有類似表述 (Purdon, 2016, p. 123)。但格里爾遜首次將其運用於紀錄片中。
- 2 列寧曾在與盧那恰爾斯基 (Anatoly Lunacharsky) 的談話中指出：「新聞電影不單是報導新聞，不單是記錄式地客觀主義地反映事件，而是政治性強烈的『形象化的政論』」(列別傑夫 [Лебедева]，1951：50-51)。
- 3 以上述維度審視格里爾遜在兩岸的繼承與發展，讀者不難看出格里爾遜的紀錄片理論與上世紀九十年代兩岸各自的「紀錄片運動」具有相似的精神內核。只是，當時大陸紀錄片工作者對傳統專題片模式存在普遍的抗拒與反叛。由於格里爾遜模式被誤讀為「中國進入電視時代後由繁榮昌盛而逐漸假大空的專題片」模式，所以它也成為反叛的對象之一 (呂新雨，2013：98)。人們繼而轉向同樣被誤讀的「懷斯曼 (Frederick Wiseman) 神話」(王暉，2017)。然而，該時期的台灣則在政治運動的卷挾之下，出現了許多以紀錄片介入政治現實的錘子般行動。
- 4 但 Berry 與 Rofel (2010) 亦指出，公民社會與公共領域的概念並不全然適用於分析大陸情境。詳見該書頁 136。

參考文獻

中文部分 (Chinese Section)

- 于烜 (2021)。〈2020年中國移動短視頻發展報告〉。唐緒軍、黃楚新、吳信訓 (編)，《新媒體藍皮書：中國新媒體發展報告(2021)》(頁182-197)。北京：社會科學文獻出版社。
- Yu Xuan (2021). 2020 nian Zhongguo Yidong duanshipin fazhan baogao. In Tang Xujun, Huang Chuxin, Wu Xinxun (Eds.), *Xinmeiti lanpishu: Zhongguo*

兩岸紀錄片政治的當代演變

- xinmeiti fazhan baogao (2021)* (pp. 182–197). Beijing: Shehui kexue wenxian chubanshe.
- 井迎瑞 (2009)。〈序言〉。蔡崇隆等 (編)，《愛恨情愁紀錄片：台灣中生代紀錄片導演訪談錄》(頁9–10)。台北：同喜文化出版。
- Jing Yingrui (2009). Xuyan. In Cai Chonglong et al. (Eds.), *Aihengqingchou jilupian: Taiwan zhongshengdai jilupian daoyan fangtanlu* (pp. 9–10). Taipei: Tongxi wenhua chuban.
- 尹鴻 (1998)。〈藍棣之「癡候」分析方法 (摘要)〉。藍棣之 (著)，《現代文學經典：癡候式分析》(頁205–208)。北京：清華大學出版社。
- Yin Hong (1998). Lan Dizhi “zhenghou” fenxifangfa (zhaiyao). In Lan Dizhi, *Xiandai wenxue jingdian: Zhenghoushi fenxi* (pp. 205–208). Beijing: Qinghua daxue chubanshe.
- 文海 (2016)。《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》。台北：傾向出版社。
- Wen Hai (2016). *Fangzhu de ningshi—Jianzheng Zhongguo duli jilupian*. Taipei: Qingxiang chubanshe.
- 王君超 (2020)。〈用「癡候式閱讀法」把握媒體融合的「總問題」——阿爾都塞《讀〈資本論〉》的「第二種閱讀方法」借鑒〉。《中國社會科學院研究生院學報》，第6期，頁78–87。
- Wang Junchao (2020). Yong “zhenghoushi yuedu fa” bawo meiti ronghe de “zong wenti” —Aerdusai Du Zibenlun de “dierzhong yuedu fangfa” jiejian. *Zhongguo shehui kexueyuan yanjiushengyuan xuebao*, 6, 78–87.
- 王派彰 (2014)。〈推薦序 (一)：圈養時代紀錄片的自由〉。郭力昕 (著)，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》(頁7–12)。台北：麥田。
- Wang Paizhang (2014). Tuijianxu 1: Juanyang shidai jilupian de ziyou. In Guo Lixin, *Zhenshi de kouwen: Jilupian de zhengzhi yu quzhengzhi* (pp. 7–12). Taipei: Maitian.
- 王遲 (2017)。〈論「懷斯曼神話」〉。《電影藝術》，第4期，頁136–141。
- Wang Chi (2017). Lun “Huaisiman shenhua”. *Dianying yishu*, 4, 136–141.
- 石義彬、吳鼎銘 (2013)。〈影像話語的抗爭——以公民社會理論為視角〉。《武漢大學學報 (人文科學版)》，第66卷第4期，頁109–113。
- Shi Yibin, Wu Dingming (2013). Yingxiang huayu de kangzheng—Yi gongmin shehui lilun wei shijiao. *Wuhan daxue xuebao (renwen kexue ban)*, 66(4), 109–113.

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

- 列別傑夫(1951)。〈列寧論蘇維埃電影生產的三種形式〉(徐谷明譯)。列別傑夫(編)，《黨論電影》(頁49–51)。北京：時代出版社。(原書 Н. А. Лебедева. [1939]. *Партия о кино*. [2-ое изд]. Москва: Госки издат.)
- Liebiejiefu (1951). Liening lun Suweiai dianying shengchan de sanzong xingshi (Xu Guming Trans.). In Liebiejiefu (Ed.), *Dang lun dianying* (pp. 49–51). Beijing: Shidai chubanshe. (Original book: Н. А. Лебедева. [1939]. *Партия о кино*. [2-ое изд]. Москва: Госки издат.)
- 何蘇六、李智(2011)。〈2010年中國紀錄片產業發展研究報告〉。何蘇六等(編)，《紀錄片藍皮書：中國紀錄片發展報告(2011)》(頁1–42)。北京：社科文獻出版社。
- He Suli, Li Zhi (2011). 2010 nian Zhongguo jilupian chanye fazhan yanjiu baogao. In He Suli et al. (Eds.), *Jilupian lanpishu: Zhongguo jilupian fazhan baogao (2011)* (pp. 1–42). Beijing: Sheke wenxian chubanshe.
- 吳永毅(2014)。〈推薦序(二)：選擇界線的政治：一個業餘者的話〉。郭力昕(著)，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》(頁13–17)。台北：麥田。
- Wu Yongyi (2014). Tuijianxu 2: Xuanze jixian de zhengzhi: Yige yeyuzhe de hua. In Guo Lixin, *Zhenshi de kouwen: Jilupian de zhengzhi yu quzhengzhi* (pp. 13–17). Taipei: Maitian.
- 吳豐軍、黃基秉(2008)。〈影響比較：「格里爾遜式」與主題先行〉。《成都大學學報(社會科學版)》，第1期，頁107–109。
- Wu Fengjun, Huang Jibing (2008). Yingxiang bijiao: “Geliexun shi” yu zhuti xianxing. *Chengdu daxue xuebao (shehui kexueban)*, 1, 107–109.
- 呂新雨(2003)。《紀錄中國：當代中國新紀錄運動》。北京：三聯書店。
- Lü Xinyu (2003). *Jilu Zhongguo: Dangdai Zhongguo xinjilu yundong*. Beijing: Sanlian shudian.
- 呂新雨(2006)。〈新紀錄運動的力與痛〉。《讀書》，第5期，頁12–22。
- Lü Xinyu (2006). Xinjilu yundong de li yu tong. *Dushu*, 5, 12–22.
- 呂新雨(2008)。《書寫與遮蔽：影像、傳媒與文化論集》。桂林：廣西師範大學出版社。
- Lü Xinyu (2008). *Shuxie yu zhebi: Yingxiang, chuanmei yu wenhua lunji*. Guilin: Guangxi shifan daxue chubanshe.
- 呂新雨(2013)。〈熟悉的陌生人——格里爾遜在中國〉。《電影藝術》，第5期，頁96–101。

兩岸紀錄片政治的當代演變

- Lü Xinyu (2013). Shuxi de moshengren—Geliexun zai Zhongguo. *Dianying yishu*, 5, 96–101.
- 呂新雨 (2018)。〈新媒體時代的「未來考古」——傳播政治經濟學視角下的中國傳媒變革〉。《上海大學學報(社會科學版)》，第1期，頁121–140。
- Lü Xinyu (2018). Xinmeiti shidai de ‘weilai kaogu’—Chuanbo zhengzhi jingjixue shijiao xia de Zhongguo chuanmei biange. *Shanghai daxue xuebao (shehui kexueban)*, 1, 121–140.
- 宋嘉偉 (2015)。〈視覺檔案的再構：作為「公眾史」的獨立影像書寫〉。《國際新聞界》，第9期，頁157–176。
- Song Jiawei (2015). Shijue dangan de zaigou: Zuowei “gongzhongshi” de duli yingxiang shuxie. *Guoji xinwenjie*, 9, 157–176.
- 李智 (2016)。〈「互聯網+」語境下紀錄片的話語重構和影像賦權〉。《當代電影》，第10期，頁71–74。
- Li Zhi (2016). “Hulianwang+” yujing xia jilupian de huayu chonggou he yingxiang fuquan. *Dangdaidianying*, 10, 71–74.
- 李智 (2018年6月)。〈規訓與掙脫：新媒體語境下紀錄片的發展圖景與現象反思〉，「2018 影音創作與數位媒體產業國際學術研討會」論文，台北。
- Li Zhi (2018, June). *Guixun yu zhengtuo: Xinmeiti yujing xia jilupian de fazhan tujing yu xianxiang fansi*, “2018 yingyin chuanguo yu shuwei meiti chanye guoji xueshu yantaohui” lunwen, Taipei.
- 李道明 (2013)。《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》(第2版)。台北：三民書局。
- Li Daoming (2013). *Jilupian: Lishi, meixue, zhizuo, lunli* (2nd ed.). Taipei: Sanmin shuju.
- 汪民安 (編) (2007)。《文化研究關鍵詞》。南京：江蘇人民出版社。
- Wang Minan (Ed.) (2007). *Wenhua yanjiu guanjianci*. Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe.
- 那田尚史、李瑞華 (2007)。〈日本私紀錄片的起源與現狀〉。《電影藝術》，第3期，頁132–137。
- Natian Shangshi, Li Ruihua (2007). Riben sijilupian de qi yuan yu xianzhuang. *Dianying yishu*, 3, 132–137.
- 林木材 (2018)。〈國家相簿：台灣紀錄片一路走來……〉。《開鏡》，第5期，頁8–15。

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

- Lin Mucai (2018). Guojia xiangbu: Taiwan jilupian yilu zoulai.... *Kaijing*, 5, 8–15.
- 林琮昱 (2006)。《台灣紀錄片的發展與變貌(1990–2005年)》。台南藝術大學音像藝術管理研究所碩士論文。
- Lin Congyu (2006). *Taiwan jilupian de fazhan yu bianmao (1990–2005 nian)*. Tainan yishu daxue yinxiang yishu guanli yanjiusuo shuoshi lunwen.
- 邱建章 (2020)。〈紀錄運動——紀錄片創作者的影像實踐及其公共文化的生產〉。《運動文化研究》，第36期，頁75–136。
- Qiu Jianzhang (2020). Jilu yundong—Jilupian chuanguozhe de yingxiang shijian jiqi gonggong wenhua de shengchan. *Yundong wenhua yanjiu*, 36, 75–136.
- 邱貴芬 (2016)。《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》。台北：台灣大學出版中心。
- Qiu Guifen (2016). *“Kanjian Taiwan”: Taiwan xinjilupian yanjiu*. Taipei: Taiwan daxue chuban zhongxin.
- 姜娟 (2012)。《主體·視點·表達：中國獨立紀錄片研究》。北京：中國傳媒大學出版社。
- Jiang Juan (2012). *Zhuti · shidian · biaoda: Zhongguo duli jilupian yanjiu*. Beijing: Zhongguo chuanmei daxue chubanshe.
- 孫凝翔、韓松 (2020)。〈「可供性」：譯名之辯與範式/概念之變〉。《國際新聞界》，第9期，頁122–141。
- Sun Ningxiang, Han Song (2020). “Kegongxing”: Yiming zhi bian yu fanshi/gainian zhi bian. *Guoji xinwenjie*, 9, 122–141.
- 馬傑偉、周佩霞 (2009)。〈視覺社運：艾曉明、卜衛對談〉。《傳播與社會學刊》，第10期，頁197–212。
- Ma Jiewei, Zhou Peixia (2009). Shijue sheyun: Ai Xiaoming, Bo Wei duitan. *Chuanbo yu shehuixuekan*, 10, 197–212.
- 區國強、陳百齡、潘金谷 (2017)。〈另一種「新聞攝影」？——以「洪仲丘事件」中Facebook粉絲頁為例，初探社群平台之影像傳播〉。《傳播研究與實踐》，第1期，頁141–180。
- Ou Guoqiang, Chen Bailing, Pan Jingu (2017). Lingyizhong “xinwen sheying”?—Yi “Hong Zhongqiu shijian” zhong Facebook fensiye weilu, chutan shequn pingtai zhi yingxiang chuanbo. *Chuanbo yanjiu yu shijian*, 1, 141–180.
- 崔一非 (2021)。〈網絡紀錄片發展報告〉。國家廣播電視總局網絡視聽節目管理司、國家廣播電視總局發展研究中心(編)，《中國視聽新媒體發展報告》(頁132–140)。北京：中國廣播影視出版社。

兩岸紀錄片政治的當代演變

- Cui Yifei (2021). Wangluo jilupian fazhan baogao. In Guojia guangbo dianshi zongju wangluo shiting jiemu guanlisi, Guojia guangbo dianshi zongju fazhan yanjiu zhongxin (Eds.), *Zhongguo shiting xinmeiti fazhan baogao* (pp. 132–140). Beijing: Zhongguo guangbo yingshi chubanshe.
- 張一兵 (2003)。《問題式、癥候閱讀與意識形態：關於阿爾都塞的一種文本學解讀》。北京：中央編譯出版社。
- Zhang Yibing (2003). *Wentishi, zhenghou yuedu yu yishi xingtai: Guanyu Aerduasai de yizhong wenbenxue jiedu*. Beijing: Zhongyang bianyi chubanshe.
- 張同道、劉蘭 (2008)。〈格里爾遜模式及其歷史影響〉。《電影藝術》，第4期，頁147–151。
- Zhang Tongdao, Liu Lan (2008). Geliexun moshi jiqi lishi yingxiang. *Dianying yishu*, 4, 147–151.
- 張煒 (2007)。〈大眾媒介與社會思潮——新左派視域下的英國自由電影〉。《電影評介》，第9期，頁9–10。
- Zhang Wei (2007). Dazhong meijie yu shehui sichao——Xinzuopai shiyu xia de Yingguo ziyou dianying. *Dianying pingjie*, 9, 9–10.
- 張錦華 (2010)。《傳播批判理論：從解構到主體》。台北：黎明文化。
- Zhang Jinhua (2010). *Chuanbo pipan lilun: Cong jiegou dao zhuti*. Taipei: Liming wenhua.
- 張獻民 (2014)。〈中國當代紀錄片：嚙語與實錄〉。游惠貞 (編)，《紀錄亞洲》(頁188–201)。台北：遠流。
- Zhang Xianmin (2014). Zhongguo dangdai jilupian: Yiyu yu shilu. In You Huizhen (Ed.), *Jilu Yazhou* (pp. 188–201). Taipei: Yuanliu.
- 畢恆達 (1996)。〈第二章 詮釋學與質性研究〉。胡幼慧 (編)，《質性研究：理論、方法及本土女性研究實例》(頁27–46)。台北：巨流。
- Bi Hengda (1996). Dierzhang, quanshixue yu zhixing yanjiu. In Hu Youhui (Ed.), *Zhixing yanjiu: Lilun, fangfa ji bentu nüxing yanjiu shili* (pp. 27–46). Taipei: Juliu.
- 郭力昕 (2014)。《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》。台北：麥田。
- Guo Lixin (2014). *Zhenshi de kouwen: Jilupian de zhengzhi yu qu zhengzhi*. Taipei: Maitian.
- 陳向明 (2000)。《質的研究方法與社會科學研究》。北京：教育科學出版社。
- Chen Xiangming (2000). *Zhi de yanjiu fangfa yu shehuikexue yanjiu*. Beijing: Jiaoyu kexue chubanshe.

《傳播與社會學刊》，(總)第65期(2023)

陳育晟(2013)。《婁燁電影研究：後社會主義中國倫理主體的追尋》。台灣大學新聞研究所碩士論文。

Chen Yucheng (2013). *Louye dianying yanjiu: Hou shehuizhuyi Zhongguo lunli zhuti de zhuxun*. Taiwan daxue xinwen yanjiusuo shuoshi lunwen.

曾金燕(2016)。〈導讀——當我們談論獨立電影時我們談論甚麼〉。文海(著)，《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》(頁9-30)。台北：傾向出版社。

Zeng Jinyan (2016). Daodu—Dang women tanlun duli dianying shi women tanlun shenme. In Wenhai, *Fangzhu de ningshi—Jianzheng Zhongguo duli jilupian* (pp. 9-30). Taipei: Qingxiang chubanshe.

游慧貞(2014)。〈台灣紀錄片的現狀與展望〉。游惠貞(編)，《紀錄亞洲》(頁22-41)。台北：遠流。

You Huizhen (2014). Taiwan jilupian de xianzhuang yu zhanwang. In You Huizhen (Ed.), *Jilu Yazhou* (pp. 22-41). Taipei: Yuanliu.

程瀟爽(2016)。〈2015年度國際紀錄片學術研究綜述〉。何蘇六(編)，《紀錄片藍皮書：中國紀錄片發展報告(2016)》(頁212-226)。北京：社會科學文獻出版社。

Cheng Xiaoshuang (2016). 2015 niandu guoji jilupian xueshu yanjiu zongshu. In He Suli (Ed.), *Jilupian lanpishu: Zhongguo jilupian fazhan baogao (2016)* (pp. 212-226). Beijing: Shehui kexue wenxian chubanshe.

雲國強(2017)。《新紀錄精神與中國文化現代性》。南京：南京大學出版社。

Yun Guoqiang (2017). *Xinjilu jingshen yu Zhongguo wenhua xiandaixing*. Nanjing: Nanjing daxue chubanshe.

黃旦(2016)。〈報紙革命：1903年的《蘇報》——媒介化政治的視角〉。《新聞與傳播研究》，第23卷第6期，頁22-45。

Huang Dan (2016). Baozhi geming: 1903 nian de *Subao*——Meijiehua zhengzhi de shijiao. *Xinwen yu chuanbo yanjiu*, 23(6), 22-45.

詹慶生、尹鴻(2007)。〈中國獨立影像發展備忘(1999-2006)〉。《文藝爭鳴》，第5期，頁99-127。

Zhan Qingsheng, Yin Hong (2007). Zhongguo duli yingxiang fazhan beiwang (1999-2006). *Wenyi zhengming*, 5, 99-127.

雷建軍、李瑩(2013)。《生活而已——2000年後中國獨立紀錄片導演研究》。重慶：西南師範大學出版社。

Lei Jianjun, Li Ying (2013). *Shenghuo eryi—2000 nian hou Zhongguo duli jilupian daoyan yanjiu*. Chongqing: Xinan shifan daxue chubanshe.

兩岸紀錄片政治的當代演變

- 趙月枝 (2020)。〈從全球到村莊：傳播研究如何根植鄉土中國〉。《江西師範大學學報（哲學社會科學版）》，第1期，頁3-17。
- Zhao Yuezhi (2020). Cong quanqiu dao cunzhuang: Chuanbo yanjiu ruhe genzhi xiangtu Zhongguo. *Jiangxi shifan daxue xuebao (zhexue shehui kexueban)*, 1, 3-17.
- 趙艷明 (2013)。《當代中國紀錄片的網絡化生存》。復旦大學新聞學院博士論文。
- Zhao Yanming (2013). *Dangdai Zhongguo jilupian de wangluohua shengcun*. Fudan daxue xinwen xueyuan boshi lunwen.
- 樊啟鵬 (2013)。〈中國獨立紀錄片與國際影展〉。《南方電視學刊》，第3期，頁64-67。
- Fan Qipeng (2013). Zhongguo duli jilupian yu guoji yingzhan. *Nanfang dianshi xuekan*, 3, 64-67.
- 韓飛 (2021)。《中國紀錄片的話語變遷與功能演進》。北京：社會科學文獻出版社。
- Han Fei (2021). *Zhongguo jilupian de huayu bianqian yu gongneng yanjin*. Beijing: Shehui kexue wenxian chubanshe.
- 韓鴻 (2008)。〈媒介行動主義理論視野中的中國行動主義影像研究〉。《新聞大學》，第3期，頁89-95。
- Han Hong (2008). Meijie xingdong zhuyi lilun shiye zhong de Zhongguo xingdong zhuyi yingxiang yanjiu. *Xinwen daxue*, 3, 89-95.
- 韓鴻、陶安萍 (2007)。〈民間影像與民間行動——論新紀錄運動的當代轉向〉。《電影藝術》，第2期，頁131-136。
- Han Hong, Tao Anping (2007). Minjian yingxiang yu minjian xingdong——Lun xinjilu yundong de dangdai zhuanxiang. *Dianying yishu*, 2, 131-136.
- 聶欣如 (2010)。《紀錄片研究》。上海：復旦大學出版社。
- Nie Xinru (2010). *Jilupian yanjiu*. Shanghai: Fudan daxue chubanshe.
- 藍江 (2013)。〈癡候的精神分析與文本病理學——對阿爾都塞的「癡候式閱讀」的批判式解讀〉。《馬克思主義與現實》，第2期，頁129-137。
- Lan Jiang (2013). Zhenghou de jingshen fenxi yu wenben binglixue——Dui Aerdusai de 'zhenghoushi yuedu' de pipanshi jiedu. *Makesi zhuyi yu xianshi*, 2, 129-137.
- 羅鋒 (2015)。〈「底層」的言說及命名：「去政治化」與重返階級想像之可能——以中國紀錄片為中心的考察與反思〉。《新聞大學》，第5期，頁70-77。

《傳播與社會學刊》·(總)第65期(2023)

Luo Feng (2015). 'Diceng' de yanshuo ji mingming: 'Qu zhengzhihua' yu chongfan jieji xiangxiang zhi keneng—Yi Zhongguo jilupian wei zhongxin de kaocha yu fansi. *Xinwen daxue*, 5, 70–77.

英文部分 (English Section)

- Althusser, L., & Balibar, E. (1977). *Reading capital* (B. Brewster, Trans.). London: New Left Books (Original work published in 1968).
- Barnouw, E. (1983). *Documentary: A history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press.
- Barsam, R. M. (1992). *Non-fiction film: A critical history*. Bloomington: Indiana University Press.
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations: Essays and reflections* (H. Zohn, Trans.). New York: Schocken Books (Original work published in 1955).
- Berry, C., & Rofel, L. (2010). Alternative archive: China's independent documentary culture. In C. Berry, X. Lu, & L. Rofel (Eds.), *The new Chinese documentary film movement: For the public record* (pp. 135–154). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Couldry, N. (2012). *Media, society, world: Social theory and digital media practice*. Cambridge: Polity Press Ltd.
- Edwards, D., & Svensson, M. (2014). Show us life and make us think: Engagement, witnessing and activism in independent Chinese documentary today. *Studies in Documentary Film*, 11(3), 161–169.
- Hardy, F. (1947). Introduction. In F. Hardy (Ed.), *Grierson on documentary* (pp. 3–21). New York: Harcourt, Brace and Company, Inc.
- Hjarvard, S. (2013). *The mediatization of culture and society*. London: Routledge.
- Ma, R. (2010). *Chinese independent cinema and international film festival network at the age of global image consumption*. Unpublished doctoral dissertation, Hong Kong University, Hong Kong.
- Morris, P. (1987). Re-thinking Grierson: The ideology of John Grierson. In T. O'Regan, & B. Shoemith (Eds.), *History on/and/in film* (pp. 20–30). Perth: History & Film Association of Australia.
- Mosco, V. (2005). *Digital sublime: Myth, power, and cyberspace*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mosco, V. (2009). *The political economy of communication* (2nd ed.). London: Sage Publications Ltd.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary* (2nd ed.). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Pickowicz, P., & Zhang, Y. (Eds.). (2006). *From underground to independent: Alternative film culture in contemporary China*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Popenoe, D. (1977). *Sociology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

兩岸紀錄片政治的當代演變

- Purdon, J. (2016). *Modernist informatics: Literature, information, and the state*. Oxford: Oxford University Press.
- Robinson, L. (2013). *Independent Chinese documentary: From the studio to the street*. London: Palgrave Macmillan.
- Shih, S. (2007). *Visuality and identity: Sinophone articulations across the Pacific*. Oakland, CA: University of California Press.
- Thompson, J. B. (1990). *Ideology and modern culture: Critical social theory in the era of mass communication*. Cambridge: Polity Press.
- Viviani, M. (2014). Chinese independent documentary films: Alternative media, public spheres and the emergence of the citizen activist. *Asian Studies Review*, 38(1), 107–123.
- Yu, T. (2015). Camera activism in contemporary People's Republic of China: Provocative documentation, first person confrontation, and collective force in Ai Weiwei's *Lao Ma Ti Hua*. *Studies in Documentary Film*, 9(1), 55–68.
- Yun, G., & Wu, J. (2017). Internationalization of China's new documentary. In D. K. Thussu, H. Burgh, & A. Shi (Eds.), *China's Media Go Global* (pp. 153–166). London: Routledge.

本文引用格式

王達 (2023)。〈兩岸紀錄片政治的當代演變：從格里爾遜「鏡子/錘子」論的時代局限談起〉。《傳播與社會學刊》，第65期，頁155–190。