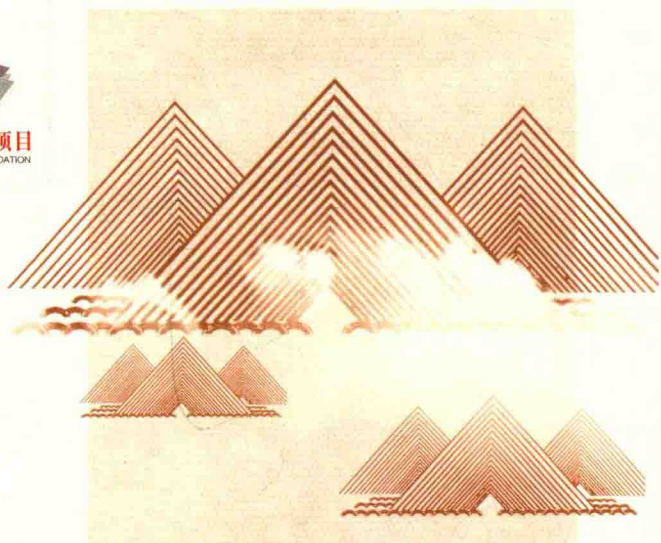




ZHONGGUO WENHUA

RENLEIXUE

JILUPIAN SHILUN

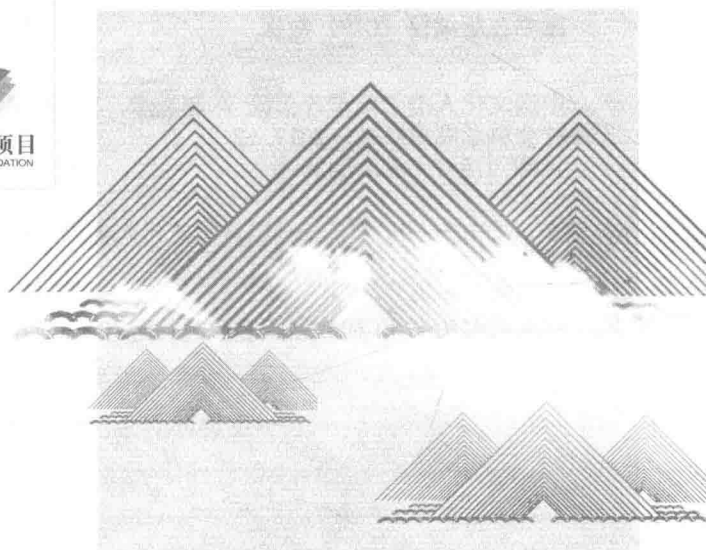
中国文化人类学纪录片史论

赵 鑫 著

天津社会科学院出版社



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION



JILUPIAN SHILUN

中国文化人类学纪录片史论

赵 鑫 著

天津社会科学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国文化人类学纪录片史论 / 赵鑫著. — 天津 :
天津社会科学院出版社, 2017. 12
ISBN 978-7-5563-0435-6

I. ①中… II. ①赵… III. ①文化人类学—纪录片—
电影史—中国 IV. ①J909.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第312854号

出版发行: 天津社会科学院出版社

出 版 人: 钟会兵

地 址: 天津市南开区迎水道7号

邮 编: 300191

电话/传真: (022) 23360165

(022) 23075303

网 址: www.tass-tj.org.cn

印 刷: 高教社(天津)印务有限公司

开 本: 787×1092 毫米 1/16

印 张: 20.75

字 数: 289 千字

版 次: 2017年12月第1版 2017年12月第1次印刷

定 价: 39.00 元



版权所有 翻印必究

目 录

绪论	001
第一章 界定文化人类学纪录片	007
第一节 定义文化人类学纪录片	007
第二节 文化人类学纪录片的功能	014
一、文化抢救及传承	015
二、文化记录及描述	017
三、文化传播及审视	018
第三节 文化人类学纪录片的研究方法	021
一、客位与主位研究相结合	021
二、个体与整体研究相结合	022
三、历时性和共时性比较研究相结合	023
第二章 起步期(1957—1977):学者与电影工作者通力合作 ..	024
第一节 民族调查的产物	024
第二节 创作手法:画面+解说+扮演	028
第三节 记录视点:整体关照	031
第四节 时代造成的局限	034
一、政治环境和意识形态的影响	034
二、学术理念上的局限	039
三、人力、物力和财力上的匮乏	041
本章小结	045
第三章 恢复期(1978—1990):科研机构大力推动	048
第一节 科研机构的理论研究与创作实践	048
一、科研机构的理论研究	049

二、科研机构的创作实践	052
第二节 影视机构创作的“类”文化人类学纪录片	055
第三节 中国台湾文化人类学纪录片的探索	058
一、《神祖之灵归来——排湾族的五年祭》的探索	059
二、《矮人祭之歌》的探索	062
第四节 创作手法的延续与变化	064
本章小结	069
第四章 发展期(1991—1999):影视工作者创作活跃	071
第一节 科研机构的坚守	072
第二节 影视工作者创作的文化人类学纪录片	075
一、记录新旧交替前的文化传统	077
二、见证传统与现代的碰撞	085
三、捕捉传统文化的现代化转型	088
四、感悟底层人群的都市生活	090
第三节 创作手法:画面+解说+同期声	096
第四节 记录视点:单点介入	100
第五节 影像中的乡土中国	106
一、影像中的“熟人社会”	107
二、影像中的“差序格局”	110
三、影像中的“礼治社会”	118
本章小结	120
第五章 繁荣期(2000—2015):多元助推	123
第一节 影视工作者的创作实践	128
第二节 科研院所的创作实践	142
第三节 民间力量的创作实践	147
第四节 创作手法:画面+同期声	150
第五节 记录视点:多点集聚	155
第六节 对文化变迁的历时性追踪	160
本章小结	170

第六章 中国文化人类学纪录片的现存问题及发展对策	174
第一节 中国文化人类学纪录片的现存问题	174
一、题材局限	175
二、两个本体难融合	179
三、两个诉求相对立	182
第二节 中国文化人类学纪录片的发展对策	186
一、题材的多样化、均衡化发展	186
二、文化人类学与纪录片影像本体的深度融合	193
三、学会讲故事	198
四、利用新媒体,探索新形态	203
本章小结	210
访谈实录一:访问杨光海先生	216
访谈实录二:访问王海兵先生	253
访谈实录三:访问庞涛先生等	279
参考文献	306
索引	316
后记	321

绪 论

民族志,是文化人类学学者在田野工作的基础上完成的成果。在科学技术快速发展的当下,民族志分为文字民族志和影像(包括静态影像和动态影像)民族志。文化人类学纪录片是以纪录片这一动态影像形态存在的影像民族志,是纪录片的一种类型。

与文字民族志和普通纪录片相比,文化人类学纪录片既要遵循影像本体规律,又要在内容上确保文化人类学信息的丰富性和完整性。文化人类学纪录片是文化人类学与纪录片跨学科融合的产物,文化人类学和纪录片是文化人类学纪录片的两个本体。文化人类学纪录片的这一特性,使得文化人类学纪录片的创作主体涉及文化人类学学者和影视工作者等知识背景不同的创作者,因此也就产生两种类型的文化人类学纪录片:影视人类学范畴的文化人类学纪录片和影视艺术范畴的文化人类学纪录片。前者主要由文化人类学学者完成,作品侧重科学性,是文化人类学学术研究的一部分;后者主要由影视工作者完成,作品侧重艺术性,适合大众传播。不管哪种类型的文化人类学纪录片,都能够为文化人类学学者开展深入的学术研究提供文化观点的论据。

对中国而言,诞生于西方的文化人类学纪录片是舶来品。但是,中国文化人类学纪录片与西方文化人类学纪录片不同,它从诞生之日起就带有鲜明的中国特色,有着独特的发展历程,并在不同的发展阶段表现出不同的创作特征。

本书在厘清文化人类学纪录片的概念、本体、类型、创作者的知识结构等问题之后,力图解决以下问题:

第一,1957年至2015年中国文化人类学纪录片的发展历程;

第二,在不同时期,政治、文化思潮、技术等外部因素对中国文化人类学纪录片的创作产生的具体影响;

第三,当下中国文化人类学纪录片发展存在的现实问题及相应对策。

本书主要包括以下几部分内容:

第一章主要界定了文化人类学纪录片概念,介绍了文化人类学纪录片的功能。文化人类学纪录片是创作者运用真实记录的手段,对田野调查中的研究对象(文化持有者及其展演的文化事项)进行长期和尽可能全方位的记录,对研究对象进行深度扫描并在文化人类学层面上给予文化阐释的纪录片。文化人类学纪录片具有文化救险及传承、文化记录及描述和文化传播及审视等功能。

第二章为归纳总结和分析起步期(1957—1977)的中国文化人类学纪录片的诞生背景、创作实践、创作手法、记录视点和时代局限等内容。早期的中国文化人类学纪录片始于中国少数民族社会历史调查运动(简称“民族调查”),是民族调查的重要组成部分,是文化人类学学者和电影工作者通力合作的结晶。这一阶段,电影胶片是主要的记录载体,同期录音技术尚未出现,作品深受当时流行的新闻纪录电影、科学教育电影和故事片的影响,政治和意识形态色彩浓重,采用“画面+解说+扮演”的创作手法,采取整体关照式的记录视点。

第三章为归纳总结和分析恢复期(1978—1990)的中国文化人类学纪录片的创作实践、创作手法,以及中国台湾文化人类学纪录片的探索情况等内容。这一阶段,电视摄制设备开始出现,并逐渐得到普及,使得文化人类学纪录片在题材选取、传播范围和记录理念上都有了较大革新,但同期录音仍然没有得到普遍使用,几乎处于缺位状态。在宏大叙事的时代背景下,“画面+解说”的形式成为主要创作手法,且解说词受民族风情片的影响,文学性较强,沿袭了专题片的做法。

第四章为归纳总结和分析发展期(1991—1999)的中国文化人类

学纪录片的创作实践、创作手法、记录视点和乡土特色等内容。这一阶段,电视进一步普及,同期录音和跟踪拍摄成为重要的记录手段,“画面+解说+同期声”是主要的创作手法。借助“同期声”,文化持有者得以在作品中直接发声,向观众“现身说法”。数码摄像机(Digital Video)的出现和便携式电视摄录一体机的普及,使得拍摄设备能够跟随文化持有者自由运动,便于影视工作者深入到文化持有者的生活空间。长镜头成为蒙太奇的有益补充,颇受拍摄者青睐。创作者尊重被摄对象,与其建立平等关系,并能深入到某一社区,针对一个或几个被摄对象长期跟踪记录,同期录音。“单点介入”成为常用的记录视点,对人的情感的关注得到重视。

第五章为归纳总结和分析繁荣期(2000—2015)的中国文化人类学纪录片的创作实践、创作手法、记录视点和对中国文化变迁的历时性追踪等内容。这一阶段,随着国际交流的深入,中国文化人类学纪录片的创作手段更加多样化,记录理念推陈出新,且因创作者的知识背景和作品风格的不同,影像呈现出多元化和个性化的特点。在众多的创作手法中,“画面+同期声”占据主流地位。“单点介入”依然是常用的记录视点,但随着学术视野的拓宽,“多点集聚”的记录视点开始出现。

第六章在对当下中国文化人类学纪录片的现存问题进行归纳总结的基础上对其发展做出展望,并进一步探讨了如何促进中国文化人类学纪录片的健康发展。当下中国文化人类学纪录片存在题材局限、两个本体(文化人类学和纪录片)不易调和、两个诉求(学术研究和大众传播)对立等现实困境。针对上述发展瓶颈,本书认为,中国文化人类学纪录片工作者在未来的创作中需在题材上兼顾其他民族与汉族,兼顾乡土与都市;在文化人类学和纪录片影像本体上实现深度融合;高度重视叙事技巧,讲好关于文化持有者及其文化事项的故事;利用新兴媒体,努力探索作品的新形态。

在对中国文化人类学纪录片创作实践进行分析,对作品进行归纳总结之前,本书需要做如下几点说明:

首先,关于中国文化人类学纪录片起源的考据。本书旨在对中国文化人类学纪录片的发展历程进行梳理、总结和理性分析。那么,明确中国文化人类学纪录片的开端便是首先需要考虑的问题。国内有学者指出,中国文化人类学纪录片发端于20世纪30年代。1933年,凌纯声、芮逸夫、勇士衡等中国早期的文化人类学家开始自觉地将电影手段运用到田野调查中,也开启了文化人类学学者(例如,凌纯声、芮逸夫等)与影视工作者(例如,勇士衡等)合作的研究模式,拍摄了关于湘西南的苗族、瑶族等少数民族的生产、生活、习俗、民间艺术等影像资料,具有较高的文化人类学价值。1937年,以文化人类学学者杨成志为首的考察团,在专业影人邝广林的帮助下,获得了关于海南岛黎族、苗族等少数民族的文化人类学影像资料。在文化人类学学者与影视工作者合作并将电影手法引入田野工作的同时,金陵大学的孙明经,作为科班出身的影视导演,远赴西南、西北等地,以“电影为教育服务、为科考服务、为国情调查服务”^①为宗旨,拍摄了大量的纪录片,如《农人之春》^②《自贡井盐》《竹器》《景德镇》和《西康》系列^③等。这些影片涉及包括汉族在内的诸多民族的生计模式、生产工艺、宗教仪式、民间艺术、风俗习惯等内容,具有十分珍贵的文化人类学价值。因此,凌纯声、芮逸夫、杨成志、孙明经等人,被称为中国文化人类学纪录片的拓荒者。但是,凌纯声、芮逸夫和杨成志等文化人类学学者在影视工作者的帮助下完成的作品,就如凌纯声所言——标本影片^④,还主要停留在影像资料的层面,尚不能称为完整意义上的文化人类学纪录片。而孙明经所创作的作品,虽具有影像的完整性,也具有一定的文化人类学色彩,但是,他的创作方法主要

① 邓启耀. 视觉人类学导论[M]. 广州:中山大学出版社,2013:96—113.

② 参加1935年比利时布鲁塞尔农村电影国际比赛,获得特等奖第三名,成为在国际电影评比中获奖的第一部中国影片。

③ 《西康》系列由8部作品组成,分别是:《西康一瞥》《雅安边茶》《川康道上》《省会康定》《金矿铁矿》《草原风光》《康人生活》《藏传佛教僧侣生活》。

④ 转引自张江华,李德君等. 影视人类学概论[M]. 北京:社会科学文献出版社,2000:193.

遵循的是科教片的创作模式,而文化人类学纪录片和科教片之间的差异还是比较明显的。美国著名学者卡尔·海德认为,文化人类学和纪录片都发轫于19世纪末20世纪初,并均于20世纪20年代形成学科范式(前者的标志性事件是马林诺夫斯基的《西太平洋上的航海者》出版发行,后者的标志性事件是弗拉哈迪的《北方的纳努克》上映),但是,直到20世纪60年代,纪录片和文化人类学才真正系统地相互融合在一起。^① 本书认为,中国的情形与此类似,借助文化人类学的研究方法、契合文化人类学内容且真正具有文化人类学视野的中国文化人类学纪录片的开端应是在20世纪50年代至70年代,即在当时开展的“少数民族社会历史调查”中诞生的一系列影片,时称“中国少数民族社会历史科学纪录片”(该称谓于20世纪60年代初确立,一直沿用到20世纪80年代初),延续了凌纯声等老一辈文化人类学学者探索的模式,即学者与影视工作者共同合作。另外,值得进一步指出的是,限于笔者对20世纪30年代至40年代影像文本的收集和掌握上的局限,本书主要探讨1957年至2015年间中国文化人类学纪录片的发展轨迹。今后在充分收集资料和深入研究的基础上,笔者会进一步对20世纪30年代至40年代具有文化人类学色彩的纪录片影像文本进行补充性研究。

其次,关于样本的选取。本书在总结和分析中国文化人类学纪录片发展历程的过程中,大量采用案例分析的方法,对中国优秀的文化人类学纪录片进行案例分析。但面对数量庞大的中国文化人类学纪录片影像文本,应该怎样选取案例分析的样本呢?为避免挂一漏万,本书舍弃爬梳式的梳理思路,而是本着对中国文化人类学纪录片发展具有推动作用的原则,从在国际上获奖(入围奖及等级奖)的具有一定影响力的作品(这些作品在国内也获得一些奖项)中选取样本。通过分析样本,以文化变迁为主线,尝试使用以点带面的方式,

① [美]卡尔·海德,《影视民族学》[M],田广,王红,译,北京:中央民族学院出版社,1989: 42—43.

以历史演进为经,以文化变迁为纬,在经纬交织的网络中,洞悉纪实影像中的文化变迁以及在社会转型中中国文化人类学纪录片的发展轨迹,更重要的是探寻出中国文化人类学纪录片在每个历史阶段里的发展动因和具体表征。

再次,关于访谈。本书主要对杨光海、庞涛和王海兵等文化人类学纪录片创作者进行深度访谈。杨光海是中国第一位文化人类学纪录片导演,是《影视人类学概论》的撰稿人之一,长期从事中国文化人类学纪录片的创作与研究工作,对中国文化人类学纪录片早期的创作实践及相关情况十分熟悉。通过对他的访谈,有助于笔者获取关于中国文化人类学纪录片早期创作的一手资料。庞涛是中国社会科学院民族学与人类学研究所影视人类学研究室主任、中国影视人类学学会常务副会长,从20世纪70年代开始就一直从事文化人类学纪录片的创作工作,参与过被称为“中国少数民族社会历史科学纪录片”之一的《僮人》的拍摄工作,有着丰富的实践经验,其创作的多部作品获得好评。更重要的是,他作为中国影视人类学学会的常务副会长,对中国文化人类学纪录片的现状较为熟悉,对他的采访有助于笔者对中国文化人类学纪录片创作现状的把握,有助于笔者获取丰富的分析样本。王海兵是较早从事文化人类学纪录片创作的电视媒体工作者之一,创作出多部优秀作品并屡获国际大奖,他拍摄的《深山船家》和《山里的日子》是以汉族农村社区的文化事项为表现内容。王海兵也成为国内较早把镜头对准汉族群体的文化人类学纪录片导演之一。对他的采访有助于笔者收集到影视艺术范畴的文化人类学纪录片和中国汉族社区文化人类学纪录片创作情况的原始资料。通过对这些在不同历史时期具有代表性的导演的采访,我们能够再次进入到导演创作的年代及其创作的场景中,并能够在导演的回顾中感知中国文化人类学纪录片的发展轨迹。因此,本书在征得上述导演同意的前提下,特将对这些导演的访谈实录附在正文后作为本书的重要组成部分,旨在让读者更容易触碰到中国文化人类学纪录片的发展脉搏,走进历史中的那人、那事、那情、那景。

第一章

界定文化人类学纪录片

从罗伯特·J. 弗拉哈迪(Robert J. Flaherty)的《北方的纳努克》(Nanook of the North, 1922 年),到格里高利·贝特森(Gregory Bateson)和玛格丽特·米德(Margaret Mead)的《不同文化中民族特性的形成》系列片(Character Formation in Different Cultures Series, 1952 年),到让·鲁什(Jean Rouch)的《疯狂的灵媒》(Crazed Masters, 1953 年),到约翰·马歇尔(John Marshall)和罗伯特·加德纳(Robert Gardner)的《猎人》(The Hunters, 1958 年)……纵观文化人类学纪录片的发展历程,不难看出文化人类学纪录片是文化人类学与纪录片互动的产物。无论从内容上而言,还是从具体的创作方式上看,文化人类学纪录片与普通纪录片的不同都主要集中在“是否属于文化人类学”这个层面上。

第一节 定义文化人类学纪录片

由于人类学在不同国家有着不同的学术传统和学术流派,再加上早期的纪录片以电影的形式存在(20 世纪中期以后,电视纪录片才开始出现),因此,当涉及文化人类学纪录片时,国内外同时使用民族志电影、人类学电影、人类学片、人类学纪录片、影视人类学片、影

视文化人类学片、民族志纪录片^①等术语。这些术语所指的对象均用纪录片(包括电影纪录片和电视纪录片)这一纪实影像来记录、深描人类的文化行为和文化事项,它们在创作理念、方法和规律等方面基本相同,纪录片是它们的载体,而文化人类学则是它们反映的内容。目前,国内使用较多的术语是“人类学纪录片”,认为它是影视人类学研究成果的重要形式之一。

关于“影视人类学”这一从英文“Visual Anthropology”翻译而来的中文称谓,吴秋林教授有着不同的看法。

以前所说的影视人类学,在其学术研究的历程中,从来没有研究过所谓的狭义的人类学,也没有完整地研究过广义的人类学,而是一开始就扎根于文化人类学的研究中,并发展为一门有独立学科品性的学科。也许在人类学的其他领域内,研究者们也应用过影视的手段来进行研究,但基本处于永远的辅助性地位,没有任何上升为学科的表现。这样一来,影视人类学的词汇就是有误的,它涵盖的面比它实际起作用的面更大,这很容易引起歧义。^②

为了消除歧义,吴秋林提出用“影视文化人类学”来代替“影视人类学”这一中文翻译,并强调文化人类学是人类学的重要组成部分,而影视文化人类学的研究对象就是这一重要的部分。国内其他学者也在不同场合认为,影视人类学是文化人类学与影视相结合的产物。^③

① 国内有学者使用“民族志纪录片”这一称谓,对此,笔者有着不同的认知。笔者认为,志是记录的意思,将“民族志”与“纪录片”合用,是对“记录”的重复性使用,因此,这种学术称谓,值得进一步探讨。

② 吴秋林,《影视文化人类学》[M],北京:民族出版社,2008:190—191。

③ 张江华在2015年中国影视人类学会学术讨论分会场上的发言。陈景源也认为“影视人类学”是文化人类学与现代影视技术结合的产物(详见:陈景源,《中国影视人类学发展述略》[J],《民族研究》,1998,(2):54)。

人类学纪录片自然也不例外,它是影视人类学学术研究成果的重要表现形式。参照吴秋林教授的观点,笔者认为,用“文化人类学纪录片”这一术语来替换“人类学纪录片”,能够避免在学术术语的理解上产生歧义,且能够更加明确文化人类学纪录片的内涵和本质。

那么,什么是文化人类学纪录片呢?关于文化人类学纪录片的定义众说纷纭,不同学者结合自己的学术背景和研究视野给出不同的概念界定。

按照戈尔德·施米特(Gold Schmidt)的观点,文化人类学纪录片是一种“通过拍摄人们在假设摄像机不存在的情况下所做确切事情的镜头,向一种文化中的人们解释另一种文化中的人们行为(在假设摄像机不存在的情况下,通过镜头记录人们真实活动,向一种文化中的人们解释另一种文化中的人们行为)”^①的纪录片。保罗·基奥齐基本同意戈尔德·施米特的观点,但对其制定的假设(假设摄像机不存在的情况下)持保留意见。^②1986年出版的《人类学辞典》(Dictionary of Anthropology)以“人类学电影”的称谓,将“文化人类学纪录片”界定为:“在田野工作中运用电影作为手段和工具,它是向公众传播和介绍人类学的一种教育手段。”^③约翰·威克兰德(John H. Weakland)认为文化人类学纪录片具有明确的目的:“通过客观、认真的系统考察,来保存和研究关于人类真实行为的视听记录。”^④卡尔·海德(Karl G. Heider)认为文化人类学纪录片是“理想地讲,人类学电影是用受过人类学专业训练的视界使摄制者把艺术和技术综合起来的一种表现形式”,^⑤是用影视手段来表现文化人类

① 转引自 David Macdougall. Beyond Observational Cinema. In Paul Hockings. *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 1995: 120.

② 保罗·基奥齐. 民族志电影的起源[A]. 知寒,译//中国社会科学院民族研究所影视人类学研究室. 影视人类学论文译文和资料选编[C]. 内部资料, 1995: 224. (原载美国《影视人类学》1989年第2卷第1期;译文载《民族译丛》1991年第1期第41页)

③ 转引自王海龙. 人类学电影[M]. 上海:上海文艺出版社, 2002: 4-5.

④ Weakland, John H. Feature Films as Cultural Documents. In Hockings, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 1995: 47.

⑤ 转引自王海龙. 人类学电影[M]. 上海:上海文艺出版社, 2002: 6.

学原理的影视片。但文化人类学与影视形式之间并不是简单的加和关系。^① 国外学者的观点表明了文化人类学纪录片的表现形式(影视)、工作方法(田野工作)、内容(人们的文化行为)、目的(科学研究、大众传播和教育)及其功能(跨文化交流)等。

国内,张江华使用的术语是“人类学片”,认为人类学片是指“在人类学理论指导下,综合运用人类学研究的科学方法和影视学的表现手段,对人类文化进行观察和研究,所取得成果的形象化表述”。^② 陈刚使用的术语是“人类学纪录片”,并将其界定为:它是“人们运用影视手段,旨在研究人类学和体现人类学研究成果而拍摄的纪录片”。^③ 由此可见,国内学者对文化人类学纪录片的界定,虽然有着不同的关注视角,但大都认为文化人类学纪录片是为文化人类学研究服务的,是文化人类学研究成果的形象化表现。

但是,我们不能忽略这样的事实:在文化人类学纪录片的发展历程中,一些经典的文化人类学纪录片并非出自文化人类学学者之手,甚至也不是出于文化人类学研究的目的。然而,这些作品中确实包含了大量鲜活的文化人类学信息,且创作者在拍摄地长时间的拍摄,无疑与文化人类学田野工作的方法吻合。这些创作者并不是文化人类学学者出身,他们“不管是有意,还是巧合,在紧要的时刻、在重要的地点,拥有着敏锐的洞察力,恰当地使用他们的摄像机捕捉到人类的一些行为,而这些行为如果没被及时地记录下来的话,将会永远消失在我们视野中”。^④ 这些作品可以被划归在文化人类学纪录片的范畴之内。按照郭唯在《传播学视野下的中国人类学纪录片再认识》一文中的观点,文化人类学纪录片包括两种类型,即影视人类学范畴下的文化人类学纪录片和影视艺术范畴下的文化人类学纪录片,前

① [美]卡尔·海德. 影视民族学[M]. 田广,王红,译. 北京:中央民族学院出版社,1989: 30—31.

② 张江华,李德君等. 影视人类学概论[M]. 社会科学文献出版社,2000:25.

③ 陈刚. 什么是人类学纪录片[J]. 现代传播,2001,(4):101.

④ McCarty, Mark. McCarty's Law and How to Break It. In Hockings, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 1995:69.

者主要由文化人类学学者出于文化人类学学术研究的需要进行拍摄,后者主要由影视工作者拍摄,前者偏重学术,后者偏重艺术。^①弗拉哈迪拍摄的文化人类学纪录片即属于影视艺术范畴的文化人类学纪录片。

这就涉及评判该纪录片是否属于“文化人类学纪录片”的问题。马库斯·班克斯(Marcus Banks)曾提出从“意图”“事件”和“反应”三个视角来进行判断,即从创作者的创作动机、拍摄的内容和拍摄过程以及观众在观影后的反响这三个方面,来衡量纪录片的文化人类学或民族志特性。按照这一观点,文化人类学学者在田野工作的基础上,拍摄的反映文化人类学学术观点和研究成果的纪录片,属于文化人类学纪录片;非文化人类学学者使用与文化人类学田野工作一致的方式拍摄的具有文化人类学信息的纪录片,同样属于文化人类学纪录片;非文化人类学学者拍摄的并不是出于文化人类学学术视角考虑的纪录片,但是观众看后认为其具有文化人类学意义,或可以从文化人类学的角度进行解读,或可以为文化人类学学术研究提供论据,也可划归为文化人类学纪录片。

笔者认为,这一评判视角既具有合理性,又存在缺陷。笔者以上的论述已经证明了它的合理性,而缺陷在于:该标准将评判焦点集中于文化人类学纪录片的文化人类学或民族志特性,而忽视了文化人类学纪录片的视听特性;加强了对观众观看反应的重视,但这样一来也使得评判更具主观性、人文性和不易掌握性,甚至会导致文化人类学纪录片定义的泛化。国内外有些学者就认为:

人类学片有广义和狭义两种:狭义的人类学片指经过后期剪辑加工、编辑制作的完成片;广义的人类学片不仅包括成片,同时还包括仅仅拍摄下来,并没有经过后期处理的素材片在内。而人们通常是不把素材当作与完成片并行存在的片子来看待

① 郭唯.传播学视野下的中国人类学纪录片再认识[J].中国电视.2014,(7):61—63.