

第一部分

影视人类学思想篇

第一章 影视人类学的历史 and 意义

“影视人类学”这是一个从西方翻译过来的词，英文的原文是“visual anthropology”(视觉的人类学)国内外很多学者都将它等同于人类学电影的制作——从这门学科的中文翻译就可以看出这一点。这是由这门学科早期的发展史决定的——人类学电影的出现和大量生产是影视人类学产生和发展的主要动力。当这门学科逐渐成形，学者们发现，我们可以用更宽广的视角来界定这个年轻的学科——因为能够通过眼睛获取的信息都是“visual”(视觉的)。影视人类学发展至今，“visual”已不仅仅是一种手段或者工具——即用摄影、摄像等可视化的手段记录、保存人类学资源，而且是一类研究对象——即对照片、绘画、电影、服饰等可视化资源进行人类学角度的分析，更重要的，它还是一种研究方法和思维方式。从这个角度而言，影视人类学绝不仅仅是田野工作的可视化笔记，它拓展了传统人类学的研究视野，而且提供了一条新的研究思路。

在1986年出版的《麦克米兰人类学辞典》中，“影视人类学”(visual anthropology)这个词条下面写着：“影视人类学是人类学中相对年轻的研究领域，它不仅从多个角度对人类行为的视觉形象加以研究，而且致力于促进日益精密的视觉化的研究方法在人类学研究、教学以及文化交流中的运用。这其中结合了多个领域，比如艺术人类学、照片和人类学电影在人类学中的运用、空间关系学(或者对空间的社会文化功能的研究)、跨文化中的认知研究以及视觉符号学

研究。”^①

依据这个定义，影视人类学的确是一个很宽泛的概念，如此广大的研究领域是很难用一本著作系统阐述清楚的，它也超出了个别学者独自研究的能力范围。因此，从实际可行的角度出发，本书仅仅局限在“影视”的范围内讨论，具体说来，讨论对象包括了照片和电影电视，即静止的影像和活动影像两大类。

不可免俗的，本书的讨论也将从这门学科的历史和意义开始。如果说这是一种套路，那么，这种套路也已经成为经典——因为在开始新的探索之前，了解前人的工作，犹如站立在巨人的肩膀上，俯身尚能摩挲逝者的伤痕和微笑，抬头已能远眺浩荡的风光。理性和热情将伴随未知世界的每一个冒险者。

第一节 影视人类学的历史

在这里考察影视人类学的历史，并不是为了证明这个学科存在的合理性，也不是要给它找到一个高贵的血统，更不是为了炫耀曾经的辉煌和灿烂，而是希望通过回顾前辈学者作出的探索和实践，回望他们一次又一次突破技术、思维乃至知识桎梏的历史瞬间，从中寻找到一种或者多种发展的思路，拓宽这门学科往前迈步的空间。

人类学家最早从什么时候开始研究历史上留下的各种视觉材料？这一点已经无法考证了，或许从这个学科的肇始，视觉材料就已经进入了人类学家的视野，因为有些视觉材料的历史比人类学的历史更悠久，人类学家没有理由忽视它们的存在。如果要考察人类学家对照相机的运用，也许就会面临类似的困境，因此，从严格意义上来说，接

^① Charlotte Seymour-Smith. *Macmillan Dictionary of Anthropology*. London and Basingstoke: Macmillan Press Ltd, 1986: 286.

下来记述的历史是不完整的——因为它仅仅是人类学电影的拍摄历史。但是它依然是有代表性的，因为人类学电影的发展历史正是影视人类学成为一门独立学科的历史。

一、人类学电影的历史

要悉数人类学电影的历史，首先必须给“人类学电影”下一个定义。如果宽泛地定义人类学影片，能够“表现文化模式的影片”^①都应该纳入这个范围。从这个定义出发，“所有影片或在形式上或在内容上或形式内容上都属于民族志电影（即人类学电影——作者注 范畴”^②，无论对于理解电影，还是对于拓展人类学的视野，这个概念都是有意义的。但是，从研究的可操作性来讲，下面这个相对狭窄的定义会更实际一些：人类学影片是“用影视手段来表现民族学原理的影视片”^③。

接下来，我们就将在这个定义的范畴之内，讨论人类学影片的思想和方法发展过程中的几个重要片断。

人类学电影的早期探索

从摄影机诞生开始，人类学家就尝试用这种神奇的机器记录下富含人类学价值的人类活动画面。

1895年春天在“固定底片连续摄影机”的发明者马莱 Etienne-Jules Marey, 1830—1904年的助手夏尔·孔德 (Charles Comte) 的协助下，对人类学兴致盎然的法国医生费利克斯—路易·勒尼奥 (Félix-Louis Regnault) 在一次西非民族志陈列展的现场，拍摄了一位制陶罐的沃洛夫妇女。该影片显示了沃洛夫人 (Wolof) 的制

^① [法] 埃米莉·得·布里加德著 杨静、杨昆译：《民族志电影史》 选自《影视人类学原理》，昆明，云南大学出版社，2001。

^② 同上。

^③ [美] 卡尔海德著，田广、王红译：《影视民族学》，30~31页，北京，中央民族学院出版社，1989



费利克斯—路易·勒尼奥

陶方法，即用一种浅的凹形底座，用一只手旋转它，同时用另一只手使底座上的黏土成形。勒尼奥认为，该方法显示出从

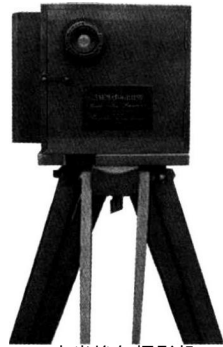


“相貌骇人”的摄影枪

根本不需任何转盘的制陶，到古代埃及、印度和希腊所用的在原始的水平转

盘上制陶之间的过渡形式。他把他的试验整理成文，还从影片中挑出几幅轮廓素描，一同于 1895 年 12 月出版。

1898 年，动物学家阿尔弗雷德·科特·哈登 (Alfred Cort Haddon, 1855—1940 年) 率领剑桥大学人类学考察队到托里斯海峡群岛 (Torres Straits) 开展全面的人类学考察。考察中采用了一整套创新的纪录方法，其中就包括以卢米埃尔摄影机拍摄影片并采用同步录音机进行录音。哈登所拍的人类学影片，是已知的最早在野外拍摄的影片 其中残存的部分 仅能放映几分钟 表现了三个男子跳舞和取火的场面。



卢米埃尔摄影机

1901 年，在澳大利亚研究土著居民 (Aboriginal Australia) 的人类学家鲍德温·斯潘塞 (Baldwin Spencer, 1860—1929 年) 和他的合作者吉伦 (Francis James Gillen, 1855—1912 年) 也拿起了摄像机。到 1912 年，他们已经拍摄了 7000 英尺的胶片，记录了土著居民的袋鼠舞和祭雨仪式。这些影片现在仍清晰得可供研究使用。

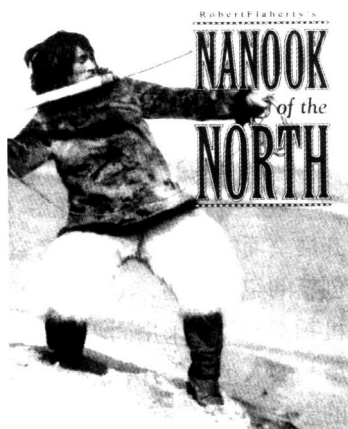
此外，吉伦还拍摄了大量珍贵的照片，记录下了土著居民的生活。

同时代的探索者还有鲁道夫·波赫(Rudolf Poch)、爱德华·科蒂斯(Edward Curtis)等，他们都留下了田野中的当地人的活动影像。在这个阶段，电影主要的功能是记录下文字难以描绘的内容，还不能成为一种相对独立的研究工具，而且人类学家们留下的都是未经剪辑的片子(footage)，完整的人类学影片尚未诞生。

《北方的纳努克》——第一个里程碑

1922年6月11日 罗伯特·弗拉哈迪(Robert Flaherty, 1884—1951年)拍摄的影片《北方的纳努克》(*Nanook of the North*)在纽约上映，这部反映加拿大因纽特人生活的影片获得了巨大成功，不仅受到了观众和评论家的赞美，也得到了学术界的认同，被认为是人类学电影的鼻祖。

准确地说，《北方的纳努克》的拍摄者弗拉哈迪并不是一位人类学家，而是一位探险家。1914年，弗拉哈迪第一次拿起摄像机对准因纽特人的生活时，他已经在加拿大的北部有了多年的探险经历。可惜这次拍摄的胶片在1916年的一次意外中毁于大火。



《北方的纳努克》

1920年，弗拉哈迪重返北方。他用了16个月的时间，和因纽特人一起，制作了这部伟大的影片。

影片通过记录优秀的因纽特猎手纳努克和他的家人的生活，展现了因纽特人猎海象、造冰屋等传统的生活方式。影片充分表现了因纽特人的尊严与智慧，弗拉哈迪关注片中人物的情感和命运，并且尊重他们的文化传统，讲述了人与自然搏斗的故事。

这部影片给以后的人类学电影树立了一个典范，开创了一些传统，这些传统经过了时间的考验，至今仍是很有价值的。

首先，这部影片是在因纽特人的全面协作下完成的。弗拉哈迪将这一点视为他工作方法的核心。在整个拍摄过程中，因纽特人都是弗拉哈迪有力的助手，他们很快就熟悉了摄像机，能够帮助弗拉哈迪拆卸和组装。他们甚至还参与了影片的内容设计——比如影片中有名的“猎海象”的情节就是纳努克提出的建议。

纳努克提议拍摄猎取海象的方法。弗拉哈迪对他说：“如果去的话，在影响拍摄的时候，你和你手下的人可要放弃猎获物。你要知道，我要的是你捕海豹的镜头，而不是它的肉。”纳努克向他保证说：“是的，是的，电影是首要的。”^①因纽特人对电影的热情以及他们对弗拉哈迪的信任是这部影片能够成功的重要原因。

弗拉哈迪也极为看重因纽特人的意见。“每拍一组镜头就让他们看一看，如果不满意，或者希望从不同的角度和距离重拍的话，就再拍一次。”^②影片制作完成后，因纽特人也成为了第一批观众。这种和当地人合作和分享的观点一直贯穿了弗拉哈迪以后的创作。

其次，在影片的叙事结构中有一个主人公。在以往的此类影片中，拍摄对象的面孔都是模糊的，拍摄者关注的是一种风俗或者一种工艺，只有群体，没有个体。弗拉哈迪突破了这种局限，他选择了一个具体的人——纳努克来担当影片的主角。这样的叙事方式不但不会减弱影片中的人类学信息，而且通过个体的具体生活，实现了在一个完整的结构中囊括一种文化的多个方面，并探索它们之间的关系。这

^① [美] 埃里克·巴尔诺著 张德魁、冷铁铮译：《世界纪录电影史》，33页，北京，中国电影出版社，1992。

^② 同上，35页。

种类类似于戏剧（或者故事片）的结构更能吸引非专业的人类学影片观众。

再次，在影片的拍摄和剪辑风格上，弗拉哈迪做了很多有益的探索，这些探索在今天已经成为人类学影片以及其他纪录片的经典手法。比如弗拉哈迪为了达到影片的真实效果，采用了长镜头的处理手法。



《北方的纳努克》

最后，关于如何评价影片的真实性这个问题留下了很多思考。按照现在通行的纪录片的概念，《北方的纳努克》使用了编写的剧本并聘请因纽特人充当演员，复原现实生活中已经消失的生活方式，这样的做法实在是算不上“客观真实”的。面对身穿牛仔裤的因纽特人，弗拉哈迪的目的并不是要记录一种传统被现代侵蚀的历程，而是要将正在迅速消失的文化传统用影片记录下来。他在日记中写道：“白种人不单破坏了这些人的人格，也把他们的民族破坏殆尽。我想在尚有可能的情况下，将他们遭受破坏之前的人格和尊严展现在人们面前。我执意要拍摄《北方的纳努克》，是由于我的感触，是出自我对这些人的钦佩。我想把他们的情況介绍给人们。”^①弗拉哈迪要在这些传统从因纽特人的记忆中消失之前用影像把它们留下来，尽管这种回忆起来的情况有可能和真实的情况存在差异，但是从抢救民族志的角度来说，这样的工作是很有意义的，而且这种回忆反映的是一个民族对自我形象的认定。

为了视觉呈现的需要，甚至实际拍摄的对象和纳努克的记忆也是有区别的。比如在影片中制造的冰屋就比因纽特人真正的冰屋要大许多，而且还和摄影棚中的房间一样，去掉了一半，否则就没有充足的光线保证拍摄到足够清楚的画面。弗拉哈迪认为：“为了表现最高意义上的真实，有时你不得不扯谎或改变真实的状况。”^②究竟什么才是真实的呢？究竟哪种真实才是有意义的呢？这至今仍然是影视人类学在探讨的重要问题之一。

【美】埃里克·巴尔诺著 张德魁、冷铁铮译：《世界纪录电影史》，42~43页，北京，中国电影出版社，1992。

②【美】卡尔·海德著，田广、王红译：《影视民族学》，60页，北京，中央民族学院出版社，1989。

《北方的纳努克》树立了一个成功的典范 对后来的人类学影片影响巨大。事实上，之后的《猎人》（*The Hunters*, 1958年）《死鸟》（*Dead Birds*, 1963年）等影片都是弗拉哈迪风格的片子，战争和冲突支撑着影片的戏剧性和张力，影视人类学家主动地在田野上寻找这样的题材。

南太平洋上的贝特森和米德

弗拉哈迪开创了制作人类学电影的传统，他的作品也为人类学家和普通观众提供了很多人类学信息，但是真正把电影作为一种研究手段应用到人类学田野工作中的，是格雷戈里·贝特森（Gregory Bateson）和玛格丽特·米德（Margaret Mead, 1901—1978年），他们成功地将电影和照片有机地运用到了人类学研究之中，对影视人类学的发展做出了重要贡献。

1936年，贝特森和米德来到南太平洋上的一个岛屿——巴厘岛一起从事研究工作，他们的研究重点是文化与个人的关系。除了用文字记录下田野笔记，他们还“用摄影手段来弥补早期各自工作中的不足，例如生动的可视性图像可以使贝特森非人格化的抽象分析更加丰满再比如纪实性的纪录片可以使米德对人类行为的广泛描写更加生动和深刻”^①。纪录片就像他们的人类学著作一样，描写了人们的行为，并展示了人类学研究的成果。

两年之后，由于战争的迫近，他们离开巴厘岛，撤到新几内亚。在那里，他们发现了和巴厘完全不同的文化类型，通过比较研究，圆满地完成了这次田野调查。

在此次田野调查中，两位人类学家一共拍摄了25000幅照片，22000英尺16毫米胶片。1942年，他们发表了此次田野调查的成果《巴厘人的性格：一个照片的分析》（*Balinese Character: A Photo-*

^① [美] 卡尔·海德著，田广、王红译：《影视民族学》，60页，北京，中央民族学院出版社，1989。

graphic Analysis) 书中包括了 100 张彩图插页，上面有 759 张照片，与相关主题相配地并列着，和文字一起成为研究成果的一部分。

电影素材最后被剪成了《巴厘跳神与舞蹈》(*Trance and Dance in Bali*)、《巴厘与新几内亚的儿童竞争》(*Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*)、《一个巴厘人的家庭》(*A Balinese Family*)、《一个新几内亚婴儿的出生》(*First Days in the Life of a New Guinea Baby*) 等 6 部影片，并于 1950 年发行。这些影片不是简单地用影像把文字内容表现出来，事实上，它们表达了很多文字无法承载的内容，是研究成果中不可缺少的一部分（不仅是形式上，更是内容上）比如影片《卡贝的幼年》(*Karbas First Years*) 纵向地研究了一个叫卡贝的小男孩从 7 个月一直到 3 岁的成长过程，通过这个例子，他们研究了儿童早期成长的几个关键发育期。贝特森和米德有意识地把电影用于人类学研究，用电影来表现形象化的运动，并从整体上表现复杂的场景间各种相互关系，这种运动和关系在电影中比在纯文字中要好表现得更多。这样，他们对电影的运用就成了人类学的一个组成部分，并弥补了文字材料的不足。

贝特森和米德的探索让影视人类学从单纯的实践走向理论化。“贝特森和米德的研究是第一次试图系统地创立这样一种理论 即将电影的运用作为民族学研究和民族学研究报告的一个有机组成部分。”^①

而且，他们在著作中还提出了很多技术方面的指导，这对于习惯从事理论研究的人类学家来说，是难能可贵的。“贝特森和米德关于详细说明其摄影环境的做法，是他们的另一个重要贡献，在《巴厘人

[美] 卡尔海德著，田广、王红译：《影视民族学》，60 页，北京，中央民族学院出版社，1989。



贝特森和米德在巴厘

的性格》一书中，贝特森用整整一章详尽地讨论了这样一些问题：巴厘人在摄像机前的紧张情绪，并提出了消除这种紧张情绪影响的几个要点；……描述了在拍摄素材时和在最后剪辑时对镜头的不同选择；并涉及了修片的问题和不同的一些技术性问题”^①。

正如卡尔·海德评价的，贝特森和米德的工作“代表了观念上的一个主要进步”^②，影视人类学从此有了立身之本。

真实电影——从维尔托夫到让·鲁什

在弗拉哈迪推出《北方的纳努克》的同时，另一位电影导演也提出了一种日后对影视人类学影响深远的观点。他就是前苏联的吉加·维

^① [美] 卡尔海德著，田广、王红译：《影视民族学》，63页，北京，中央民族学院出版社，1989。

^② 同上，65页

尔托夫 (Dziga Vertov, 1896—1954年) 站在故事片的对立面, 维尔托夫主张一种“无演员、无布景、无剧本、无表演”的影片。他将自己的观点总结为一个概念——“电影眼”(kino-glaz)。

在理论上, 以维尔托夫为首的一批苏联纪录片导演把摄影机比作人的眼睛, 并且认为摄影机比人的眼睛更真实可信, 主张带着摄影机深入被摄对象的世界摄取真实生活的片断。在实践方面, 他们应用“电影眼”的理论拍摄了一批风格鲜明的影片。他们采用多角度多方位、快速和慢速、移动等摄影方法。抓拍, 是这一流派的导演最提倡的方法之一, 即把摄影机隐蔽起来, 出其不意地拍摄身边发生的事情。但他们也不是简单地把记录下来的东西直接搬上银幕, 仍然需要通过对画面加以选择和重新剪接以挖掘所拍素材的内涵。



吉加·维尔托夫



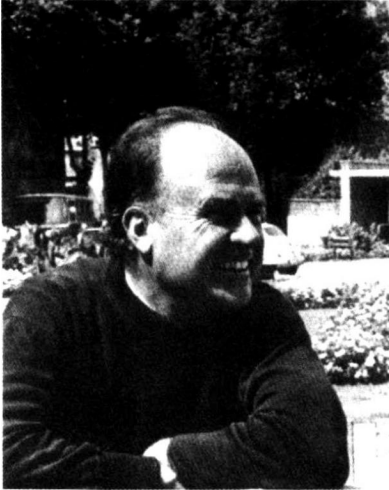
《持摄像机的人》剧照

维尔托夫的代表作《持摄像机的人》(*The Man With the Movie Camera*, 1929年) 是这一理论的集中体现。它没有剧本, 没有布景, 没有字幕, 是对“电影眼”人工工作方式的一次示范。

影片从持摄像机的人拿着摄像机走出门口开始, 讲述了通过电影眼睛即摄影机来记录现实社会的过程。记录的内容从城市的黎明、劳动人民白天的辛勤工作到人民工作后的休息与艺术实践。影片表面上是“电影眼”看到的内容——人民平凡生活的城市交响曲, 而后面却讲述着“电影眼”如何记录生活, 而且摄影机逐渐独立, 甚至从人的控制中解放出来。

观众在思考“真实的生活是什么样的”这个问题时，这种将摄影机呈现在观众面前的做法向他们提供了深层思考的可能。

维尔托夫的“电影眼”理论不仅影响了电影创作者，也影响了将影像用作研究工具的学者。法国的让·鲁什(Jean Rouch, 1917—2004年)就是积极实践并且发展了这种思想的人类学家。



让·鲁什

20世纪50年代早期，深受维尔托夫影响的让·鲁什到非洲的法属殖民地拍摄了一些记录原住民生活的影片。鲁什严格按照“电影眼”的观念进行实践，这些影片无扮演、无导演、无剪辑（更准确地说应称作无操纵剪辑），以便尽可能真实地纪录生活。

但从20世纪60年代早期开始，他逐渐放弃了纯粹的维尔托夫形式，开始干预拍摄的场面，注重剪辑过程。弗拉哈

迪在《北方的纳努克》中运用的“参与摄像机”(participant camera)、“反馈”(feedback)的思路给了他很大的启发。鲁什在这方面的代表作是《夏日纪事》(Chronicle of a Summer, 1961年)影片记录了法属殖民地阿尔及利亚人民争取民族独立战争一事，事件通过法国巴黎居民一天的日常生活和他们对阿尔及利亚战争的想法和态度反映出来。这部影片表现手法新颖，拍摄者直接“介入”，与拍摄对象一起讨论问题，并将拍摄内容回放给拍摄对象，听取他们的反馈意见，而且这一部分也被拍摄下来，构成了影片的第二部分。这部影片依然是一种“非表演、非戏剧、非叙事”的电影，拍摄者的介入虽然减少

了一些客观性，却没有减少真实性。

鲁什确信电影具有“揭示我们所有人的虚构部分的能力，尽管很多人对此表示怀疑，但对我而言这正是一个人的最真实的部分”。摄影机能够刺激人们展现他们自己的虚构面貌，以及他们作为想像、幻想和神话的创造物的能力。在鲁什看来，《夏日纪事》绝不仅仅是一部纪录片，因为影片中的人们都被激发表现出了他们的虚构部分；同时，它又绝不仅仅是一部故事片，因为它所展现的虚构部分都是真实的。

虽然让·鲁什在影片结构上放弃了纯粹的“电影眼”理论，但是在拍摄风格上依然主张让“死”的摄影机复活起来，坚持抓拍和跟拍。

《夏日纪事》有一个副标题——“真实电影的一次经验”；“真实电影”（Cinema Verite）一词实际上就是维尔托夫拍摄的《电影真理报》（Kino-Pravda）的俄词法译。让·鲁什之后，“真实电影”成为法国一个很有影响力的电影创作流派，他们主张以直接记录的手法去发现生活原本的样子，创作更贴近现实并且不为技术所奴役的电影。在具体的电影创作中：直接拍摄真实生活，排斥虚构；影片的摄制只由导演、摄影师、录音师三人组成，剪接由导演亲自负责；

为了给观众一种导演绝非旁观者的印象，导演可以介入拍摄过程，参与其所记录的事件或加以评论。

真实电影的创作思路为进一步挖掘人类学影片作为一种研究方法的潜力做了有益的探索。

上面记述的仅仅是在人类学电影一百多年的短暂发展史中的几个重要时刻。在这个历史中，很多人类学家和影视工作者都做出了有益的探索，共同铸造了“影视人类学”这个年轻的学科，为后来者铺平了道路，指引了方向，可惜，限于篇幅，在此不能一一赘述了。

二、影视人类学在中国

作为一门外来学科，直到 20 世纪初，人类学才进入中国，而中

国影视人类学的诞生只是近几十年的事情。综观中国影视人类学的发展历程，大致可以划分为三个阶段。

第一阶段（20 世纪初—40 年代末）

19 世纪末 20 世纪初，现代影像技术由西方人带到了古老的中国。影视人类学在中国的实践活动最早也是由西方人开展的。

1908 年（光绪三十四年），在上海从事电影放映的意大利人阿·劳罗（A. E. Lauros）用一架木壳摄影机拍摄了《上海第一辆电车行驶》、《上海租界各处风景》、《强行剪辫》等片。此外 劳罗还在北京拍摄了《西太后、光绪帝大出丧》，该片纪录了一个古老帝国的两位统治者的葬礼，有学者认为，这部影片是“外国人在华拍摄的第一部人类学电影”^⑥。其实 和卢米埃尔在世界各地的电影放映师一样 劳罗的拍摄活动只是为了自己的放映活动能够吸引更多的观众，所以拍摄了当地人的日常生活和当地发生的重大事件，并不是有意识的科学研究活动，所以算不上严格的人类学影片，但是影片中记录的信息保存了传统的仪式和那个时代中国人的一些生活状态，可以为人类学家考察中国传统文化提供难得的历史影像资料，所以是具有人类学意义的。

中国大地上真正意义上的影视人类学实践始于 20 世纪二三十年代。第一个探险家依然是西方人。1926 年冬天，以发现楼兰闻名于世的瑞典探险家斯文·赫定（Sven Anders Hedin, 1865—1952 年）带领一支由瑞典人、德国人及丹麦人组成的探险队来到中国，希望再次考察中国的西北地区。斯文·赫定的考察计划遭到北京学术界的一致反对，在经过和当时的中国地质调查所所长翁文颢，北京大学徐旭生、袁复礼教授等专家学者会谈之后，双方达成协议：由中国、瑞典

张明：《记录正在消失的文化（上）——人类学纪录片在中国》载《现代传播》，2000（5），73~80 页。



斯文·赫定

双方共同组成中瑞中国西北科学考察团，考察团采集和挖掘的一切动植物标本、文物、矿物质样品等，都是中国的财产。

1927年5月，斯文·赫定和徐旭生教授率领24名中、西方专家学者组成的中瑞中国西北考察团从北京出发，踏上西行之路。在接下来的8年中，考察团的足迹遍布新疆、甘肃、宁夏和内蒙古，对上述地区的地质、气象、天文、民俗、人文环境等进行了系统全面的考察。

考察团专门配备了电影摄影机，还聘请了专业摄影师李伯冷(Herrpaul Libereng)。在实地考察中，考察团拍摄了大量的照片和电影胶片，这些资料翔实地记录了20世纪20年代中国西北的自然和人文景观。1927年7月，考察团在内蒙古白灵庙一带拍摄的买达尔圣节庙会活动的底片就长达1100米。这些影像记录活动是在科学考察的基础上开展的，是对文字记录的有益补充，因此，它们当中记录当地风土人情的照片和影片正是影视人类学实践的成果。

1929年1月，这些照片、影片在北京进行了公映，引起了观众的强烈反响。这是中国人参与拍摄人类学影片的最早记录，尽管中国学者没有直接扛起摄像机拍摄这些影片，但是他们对西方学者的实践中获取了对影视人类学的直观认识，为他们将来拍摄此类影片积累了宝贵的经验。

同一时期，另一位瑞典人——考古学家安德森(J. G. Anderson)用胶片纪录下了自己在中国北方和西北部的见闻，这些影片对塞外的风土人情、文物考古、民居、服饰等各个方面都有所反