

早期电影的脸：特写与身体镜头

陈 涛

摘 要：欧美早期电影中的特写镜头表现出怎样的美学特征？围绕这一问题，文章援引早期电影理论中对于“脸部特写”的分析，并通过细读《祖母的放大镜》《快乐的鞋店售货员》《麦金莱总统在华盛顿的送葬队列》《1894年1月7日爱迪生活动照相所记录的一个喷嚏》《梅·欧文的吻》《一个大吞噬者》等早期电影短片，指出其中特写镜头的三种功能：操控、分心与显微。这三种功能，不仅具有强烈的“非造型化”特征，而且体现了早期电影人运用特写镜头的自觉性。

关键词：早期电影；脸部特写；叙事；分心；显微

作者简介：陈涛，男，讲师，文学博士。（中国人民大学 文学院，北京，100872）

中图分类号：J905 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552（2017）06-0059-06

乔治·阿尔伯特·史密斯是世界电影史上最早运用特写镜头的导演之一。在1901年的短片《病猫》中，史密斯希望将病猫吃东西的细节展现给观众，于是使用了特写镜头。早期电影人一开始都避免使用特写（或近景），重要的原因之一是特写被认为会对观众造成视觉错乱。这部短片在远景和特写两种景别中切换，令电影背离了记录式、现实性的影像，一方面令观众感受到剪辑所带来的视觉冲击力，另一方面也突显了特写镜头对于生活细节的放大与强调。

作为一种特殊的景别，特写具有强烈的表现性。它不仅能够抓住观众的注意力，令观众“沉浸”和“陶醉于”特写画面之中；而且能够传达导演或摄影师的主观意图。脸部特写能够传达生动的感情，特别是能够放大演员的表情——面部表情所具有的抒情性、多义性和复杂性是任何文学样式都无法比拟的。对于特写，很多学者和电影人都曾提出重要的见解，例如希区柯克认为特写“如同乐队中鏊的碰撞声”^[1]，是电影的点睛之笔，因此不应该多用；而爱森斯坦则认为特写镜头能够创造出“一瞬间爆炸”的效果，尤其远景和特写两种景别的切换能够营造出悬殊极端的对比蒙太奇；^[2]美国著名影评人安德鲁·萨里斯也断言“有了特写手法，电影便进入一个新的境界”^[3]。罗兰·巴特的名文《嘉宝的脸》则将焦点放在电影中的“脸部特写”上，认为电影银幕上不同明星的脸具有各自相异的特质，于是电影中脸的特写不仅是“线条的总和”更是“主题上的和谐”^[4]。

那么，早期电影中的“脸”表现出怎样的美学特征？众所周知，在1920年代开始的好莱坞黄金时代，电影非常注重演员的脸部特写，这一方面来自于化妆术和灯光术（包括三点布光法、柔光效果、圆形轮廓等）的进步与兴盛，也同好莱坞的明星制息息相关。脸部的特写镜头，令观众更为痴迷地欣赏明星静止的面庞或身体；电影海报、剧照等周边产品也为这种“脸的欣赏”推波助澜。在1920年代之前的早期电影阶段，特写镜头具有怎样的特征？乔纳森·奥尔巴赫在对“身体镜头”的分析中，认为早期电影的姿态、手势和表情具有“神秘而强大”且“超出表演者及摄影师控制”的力量，他们可能是一种歇斯底里式的疯狂，或者地心引力的作用，或者类似于神经脉冲的效果；因此早期电影人（及观众）其实“并不知道如何利用身体来进行表现或叙事”^[5]。在罗兰·巴特和奥尔巴赫观点的基础上，本文分析早期电影中的“脸”，尤其是特写镜头对于“脸”的表现。从“境况电影”到多镜头电影，早期电影中的“脸”如何被言说、表达、感受和凸现？为了回答这一问题，本文援引巴拉兹、本雅明、汤姆·甘宁等学者的电影理论，将早期电影的“脸”视为一种典型的触感影像实践，突出“脸”

的情感性维度。

一、电影的脸：特写与触感影像

在《嘉宝的脸》中，罗兰·巴特将不同明星的脸进行比较，尤其将嘉宝和赫本的脸进行对比，认为赫本的脸是一种“事件”，是“凡人的脸”和“女孩的脸”；而嘉宝的脸则是一种“理念”，是“天堂的脸”和“女神的脸”；在这一连串的对比中，巴特意欲突显嘉宝“绝美的脸，美到有如柏拉图的理念，不食人间烟火、超越俗世凡尘”^{[4](89)}。他所赞叹的“嘉宝的脸”，是她在电影《瑞典女王》中的表现。然而，这样一张“特写”的脸，是电影镜头中的脸，还是电影剧照中的脸？张小虹曾将《嘉宝的脸》同巴特另外两篇文章相比较，认为此处所谈的应为摄影的脸：^[6]在《哈库演员》一文中，巴特谈及哈库摄影工作室的演员剧照，其运用的独特灯光与摄影技巧“以古典再现机制的符号令照片中的演员充满神性，彻底超越了身体的物质性与年龄限制”，于是“哈库演员是神……被化约为一张涤尽所有动作的脸”^[7]；而在《第三义》一文中，巴特则指出电影作为一种“摄影”的重要性超过作为一种“动画”的重要性，并以爱森斯坦的电影《伊凡雷帝》和《战舰波将金号》为例，指出电影剧照中的化妆、衣饰、发型都具有“一种腔调，一种浮现的形式本身，一种标示出信息与意义重叠的褶皱”，展现出一种既持久又消退、既光彩又易逝的“减弱意义”^[8]。因此，对于巴特而言，精致状态的剧照，相比运动状态的影像更能提供“内在”的意义，展现出“电影性”的特征。^[6]

特写，正是提供了这样一种“化动为静”的方式。正如劳拉·穆尔维所说，特写“常被作为截断叙事的静止图像来使用，于是‘景观’代替了‘动作’”^[9]。这样一种趋势，正是动作和叙事的减弱以及物体和情感的增强；这样一种轻意义叙事、重情感触动的做法，在巴特后来的专著《明室》中发展为对于“刺点”的强调和对于“冲击”的弱化。^[10]更重要的是，这样一种情感性的（电影特写）脸同“面具”等静物的脸不同，“一种比面具还尖锐的东西浮现了：一种在鼻尖和眼眉之间的自愿性，这是一种完人性的关系；一种罕见和脸部两个区域相关的个别功能。”^{[4](89)}于是，电影中嘉宝的脸不再是如面具般几何学的完美线条，而是蕴含丰富情感性的“表情”。张小虹将这样一种“包含形态功能复杂性”的脸称为“间脸”，它加入了“过程”和时间性的维度，于是特写便从恋物静止的“摄影”成为时间运动影像的“电影”^{[6](143)}。这样一种特写的脸，令时间和情感流动起来，正如德勒兹所说，“情感—影像是特写，而特写是脸”且“没有脸部特写，特写就是脸”，^[11]因此电影中特写的“脸”可以从一种真实人类的“脸”泛化为情感性的强度、时间性的感受以及身体性的突显，于是“电影的脸”（或特写）可以用来强调一切具有触感特质的影像。

对于早期默片中的脸部特写，贝拉·巴拉兹认为它之所以比语言文字更丰富可贵，在于其具有非自由意志所能控制的潜意识成分。他认为，一个说谎的人，“即便是非常厉害的说谎家，其话语将完美达成任务，但脸上总有无法掌控的部分区域”，而且“当摄影机贴近时，他尽其所能地皱起眉头，显示出他虚弱而惊吓的下巴……他嘴角上的微笑即便再甜美也徒劳无功”。^[12]更为重要的是，巴拉兹认为电影中“面相”不仅指的是人脸，而且包括各类“风景”的表面。他认为电影中的风景不仅仅是一种自然风光，更是一种蕴含了情感表达的“面相”，因此是一种出其不意的“努力描绘独特情感表达”并“建立深厚情感关联”的脸。^{[12](166)}

相对于巴拉兹对于脸部特写“情感化”和“主观化”情感与潜意识的强调，本雅明则更为重视摄影术的“显微”功能；他认为摄影机不仅能够突显肉眼无法瞥见的面向，而且能够将其以全新主体的方式进行呈现。本雅明断言电影“变成了一枚射出的子弹，它击中了观赏者”，^[13]因此具有“触觉”或“体感”的特质。于是，电影场景与焦点的不断转换令现代人目不暇接，现代观众必须不断“分心”以适应这种现代性的视觉艺术。正是在这个意义上，本雅明对于电影“脸”的思考“不仅是视觉光学的，

更是体感触动的”，是“在半梦半醒之间、意识与潜意识之间”的体感触动。^{[6](159)}

克拉考尔也在早期的电影理论中呼应了本雅明“分心”的说法，并认为“分心的狂热”是电影的重要功能，观众在心神不宁之时能够质疑社会结构的合法性。^[14]与此同时，克拉考尔强调电影是对于物质现实世界的“复原”而非“再现”，这也体现在对于脸部特写的分析上，只不过他认为电影的“显微”功能令影像具有了“去熟悉化”的层面——“特写放大后的影像出现了截然不同无法预测的物质属性”，例如“皮肤特写质地犹如航空摄影照片，而眼部特写犹如湖泊或火山口”，因此电影的脸部特写“令所有熟悉的物体都去熟悉化，显示出物体彼此之间原本隐而不见的相互关联”。^{[14](53)}

罗兰·巴特、本雅明、克拉考尔等人的电影理论，能帮助我们更好地理解电影中“脸部特写”的美学特征。他们都强调电影时间性与情感性的勾连，突出影像体感性和触觉性的特质。而相对于后来黄金时代的好莱坞电影来说，早期电影很少出现的特写，由于导演或摄影师的无意识，更加突显了先锋性、探索性和实验性的特质，并导向“吸引力”而非“叙事性”的美学。汤姆·甘宁以“吸引力电影”这一概念来总结和概括早期电影的整体特征，认为早期电影强调“表现”和“展览”等属性，并不重视“再现”和“叙事”等特征。围绕“吸引力”这一关键词，他强调早期电影利用各种不同的“表现”形式来突出电影作为一种“震惊娱乐形式”所具有的视觉现代性意义。^[15]沿着这一“吸引力电影”的轨迹，我们从操控、分心与显微这三个方面，分析早期电影中的特写（尤其是“脸部特写”）镜头，以期为前人的相关论述补充新的角度，从而更好地理解“脸部特写”的美学特征。

二、操控与分心：早期电影的特写镜头

最早使用特写镜头的乔治·阿尔伯特·史密斯，原本是一名人像照相师，他非常善于将摄影的一些技巧应用在电影中。在1901年的《病猫》之前，史密斯便在一些电影中采用了中景甚至近景的画面，例如1898年的《喝啤酒的老人》以近景的方式拍摄了一个老人倒啤酒、做鬼脸、喝啤酒的过程。1900年的名片《祖母的放大镜》表现了孙子和祖母利用放大镜来观看金丝雀、小猫、怀表等事物的场景：孙子拿着祖母的放大镜观看，通过放大镜观看的物体都以圆形框中的特写镜头出现在银幕上。这些特写画面不仅利用圆形画框将画面“圈起来”，而且将背景弄成了全黑。无论是“圈”还是“去背”的方式，都突显了影像对于被拍摄物体的强调——以当时的技术来说，并不能在同一场景中同时拍摄特写画面，于是只能将被拍摄物单独提出来进行二次拍摄。而这样一种二次处理的“圈”的技巧，有助于消除单独拍摄的“非现实性”，令叙事更为自然和流畅。正如《病猫》一样，史密斯善于在特写和全景两种画面之间转换，以造成合理的叙事效果。

而在1903年由鲍特导演的《快乐的鞋店售货员》中，电影中的一对母女走进了鞋店，年轻女子选择了一款鞋子，售货员将它慢慢地穿在她的脚上；电影此时运用了特写镜头来表现脚、鞋子以及绑鞋带的画面。这一特写镜头虽然也必须重新单独拍摄，然而与《祖母的放大镜》不同，它并未采用圆形画框或“去背”的方式。《祖母的放大镜》利用“放大镜”这一叙事契机造成了特写与全景之间的区隔（特写画面表现的物体毕竟是放大镜所观看的），因此圆形画框（“圈”）的使用正是为了令两种时空得以独立；然而在《快乐的鞋店售货员》中，特写和全景镜头要保持时空的连续性或现实性。这样一种将局部放大的方式，一方面造成了空间的切割，另一方面顾及到局部和全体（环境）之间的连续性。如果说《祖母的放大镜》中被放大的影像（特写）由于脱离现实时空而成为一种“奇观”，那《快乐的鞋店售货员》则希望保持环境或时空的连续性。而在售货员绑鞋带的时候，女顾客故意将裙子慢慢向上拉来“挑逗”，导演在拍摄这一画面时使用了近景（而非全景），一方面实现了“噱头”的效果并令电影的戏剧性凸现出来，另一方面也是刻意提醒观众对于这一镜头的重视。因此，无论《祖母的放大镜》还是《快乐的鞋店售货员》，都已经懂得利用景别的切换来引导观众的视线方向和观看对

象,而后者更是使用了全景、特写、近景等更为丰富而多元的景别来操控观众的视觉。

在早期的很多境况电影中,其实也出现了一些特写镜头,尤其是人脸的特写,然而这些镜头大都并非导演刻意经营(以操控观众视线和对象)的结果,却造成了另外一种视觉美学。例如爱迪生公司出品的一系列电影都记录了1901年威廉·麦金莱总统的盛大葬礼和队列,其中《麦金莱总统在华盛顿的送葬队列》记录了各类军队(海军、陆战队、警卫队等)以及灵车、总统直系亲属、各个国家代表的队列;在拍摄葬礼时,摄影机被放在宾夕法尼亚大道上最好的位置,于是展示了成千上万的哀悼者。当队伍经过,随着巨大的人潮涌向国会大厦,镜头采用了一个有趣的旋转镜头(从右向左,镜头放在旋转台上),一方面拍摄了人群匆匆走向国会的背影;另一方面,一些儿童觉得摄影机好玩,因此凑到摄影机前直视镜头。在这个镜头中,电影陆续拍摄出这些儿童的脸部特写和好奇的表情,有的稍近(脸甚至遮住大半个画面),有的稍远(介于特写和近景之间),有的看了一下随即转头离开,有的随着镜头旋转;因此这一镜头具有双重运动性:镜头的旋转和被拍摄对象的多样性运动。在纪实性的境况电影中,这类直视镜头的特写画面造成了一种有趣的观影效果:被拍摄对象同时成为窥探者凝视着观众;而观众也突然感觉到自己被观看,于是在一瞬间产生了一种“间离效果”。在爱迪生公司出品的另一部同题材的短片《麦金莱总统在纽约州布法罗的送葬队列》中,最后一个镜头放置在正对国会大厦出口的台阶上,拍摄了参加完葬礼后离开的人们。由于拍摄对象都是成人且刚参加完葬礼,因此脸上的表情都十分严肃;不过对于镜头的存在,很多人还是表现出一种好奇或不适的样子。从焦点的角度来说,由于镜头对准的焦点在国会大厦的出口处,因此凑到摄影机前的脸部特写是模糊虚焦的,观众也无法真正看清人物脸部特写的表情。类似于这两部短片中的特写镜头,在更为早期(19世纪末)的境况电影中很少出现,很重要的原因是,“直视镜头”会被认为是破坏了画面的真实性效果且令观众觉得“分心”,因此摄影机往往放在被摄对象看不见或者凑不近的地方,以方便抓取“完美无瑕”的全景或远景。1900年之后,越来越多的境况电影开始不避讳拍摄人们直视镜头的特写画面,并认为这种画面增添了观影的乐趣。

因此,早期电影中的特写镜头既可以是令观众“分心”和“间离”的手段,也可以是制造故事噱头和观赏乐趣的工具;它既能够通过圆形画框和“去背”处理来强调细节,也能够尽量保持局部和全体(环境)之间的连续性;它既可以在同一个镜头中实现不同景别的转换和组合,又能够借由不同景别之间的切换剪辑来操控观众的视线和观看对象。无论如何,这些特写镜头都增强了观众的感情投入,令早期电影的吸引力特质具有了更多身体和情感的维度。

三、解剖学的脸:早期电影的“显微”功能

早期电影中脸的特写,除了美学特征或叙事功能,还具有重要的人体解剖学“显微”功能。早期电影对于人脸的关注,焦点之一便是嘴巴的动作。《1894年1月7日爱迪生活动照相所记录的一个喷嚏》作为爱迪生所拍摄的首批早期电影之一,是借由“活动照相”完成的。它所拍摄的是费雷德·奥特的一个喷嚏。这一影片的截图(或剧照)出现在一些报纸或杂志上,引发了很多人的评论。例如巴内特·菲利普在《哈珀周刊》发表文章,称“面部的扭曲和突然的喷嚏仅仅是一出低俗的滑稽戏”,也说明“(电影)这种新的视觉样式同瓦格纳的歌剧简直存在艺术上的天壤之别”。^[16]学者琳达·威廉斯曾注意到这部影片所具有的色情暗示——尤其考虑到这一喷嚏本来是安排一个年轻女孩来完成,因此它其实是一种性高潮的隐喻。^[17]事实上,爱迪生拍摄这部短片最重要的初衷,是为了研究人脸部肌肉的运动变化。正如儒勒·马雷和迈布里奇等早期电影先驱借由活动影像来记录和观察人体的运动,且将人的身体视为“运动的剧场”;^[18]爱迪生和他的徒弟迪克逊也延续了这样一种钻研方向,其大量的早期电影都是关于人体运动的呈现和展示,并认为快速的闪光、运动的影像在医学(人体解剖学)或生理学

上具有重要的价值和意义。然而，在这部短片中，当奥特曼打出了喷嚏之后，还没来得及调整和睁眼便转身离开了摄影机的拍摄，因此在某种程度上又部分失去了生理实验性的意义，即并未完全展示和记录一个完整的、从头至尾的喷嚏。

1896年，爱迪生又拍摄了一部短片《梅·欧文的吻》，内容是梅·欧文和约翰·莱斯两人的亲吻。根据乔纳森·奥尔巴赫的研究，这部短片本来是专门为了“维太放映机”而拍摄的——“维太放映机”能够将影像投射在大屏幕上；因此这部电影具有两个重要的“显微”特征：一是对于人类身体（特别是脸和嘴）的展示和放大，二是能够在数百观众面前的集体性放映。^{[5] (73)}然而，早在电影放映之前，《纽约世界》就刊登过电影拍摄的消息——为了激发公众对于“维太放映机”的兴趣，报纸特别安排这对男女来到爱迪生的“黑玛丽”中；这两人当时正在百老汇上演一出音乐喜剧《寡妇琼斯》。这部影片拍摄和放映之后，当时的报刊又进行了很多报道，《纽约世界》甚至有篇报道的标题就叫“一个吻的解剖学”，可见活动影像的生物解剖学意义已经成为一种公共认知。^[19]当时的报刊将电影对于人体动作和表情的“显微”功能无限放大，甚至认为“在这个吻中，摄影机所看不见的就根本不存在”。^[20]

查尔斯·穆瑟曾提出，早期电影银幕的虚拟性令观众享受到特定的奇观（例如激情表演或拳击比赛等），这样一种虚拟性和想象性由于银幕的“非置身”特征而避免了观众过于色情或暴力的沉溺。^[21]乔纳森·奥尔巴赫则认为银幕的虚拟性增强了观众的“体感性”或“沉浸性”，尤其体现在人体动作或表情题材的影片中。^{[5] (73)}以这样一种视角来看《梅·欧文的吻》，类似于表现激情轻吻的特写镜头或许更能够唤起人们身体的感受；正如1896年7月5日的《洛杉矶时报》所说：“银幕上的吻所造成的视觉效果是惊人的……两人（欧文和莱斯）脸上的表情，他们的肢体动作，还有手、嘴和眼睛的细节，都是如此引人入胜。”^{[21] (83)}因此，电影所引发的观影重点不仅是两人作为演员所进行的“接吻表演”，还有两人的亲吻所引发的激情火花。这样一种亲吻的特写，从某种程度上来说满足了早期观众的窥视欲，突显了电影作为视觉艺术的吸引力特征，也引发了当时“公共空间”的观影讨论。^{[20] (34)}

另一部具有“显微”功能的电影是1901年詹姆斯·威廉逊所拍摄的《一个大吞食者》。作为“布莱顿学派”的电影先驱者之一，詹姆斯·威廉逊在这部作品中表现了一个人吞食摄影机的过程：他向摄影机走来，愈来愈近，直到他的嘴巴充满了画面，然后他张大嘴巴吞掉了摄影机和摄影师，满意地咀嚼并走开，兴高采烈地揉着肚子。威廉逊利用口腔作为黑底，叠印了摄影师连同摄影机一起跌进去的情景，这一场面无疑是想象力和摄影技巧的完美结合。根据奥尔巴赫的分析，《一个大吞食者》暴露了早期电影在表现嘴部动作和语言方面的劣势：一方面，电影中的绅士无法借由语言来表达“吞食”的感受；另一方面，通过图像（或拍摄对象）的移动来将声音和画面和谐统一的目标失败了。^{[5] (82)}正如乔纳森·斯特恩所说，“令声音可见是19世纪的科学家们所着迷的议题”。^[22]早期电影的很多先驱者都积极探索如何以画面（或影像）来表达声音。《一个大吞食者》算是这方面非常重要的一次尝试，虽然这种尝试并未起到很好的效果。

借由三部短片的分析，我们发现早期电影的重要功能之一，就是被用来作为一种“显微镜”来观察、记录和研究人体的构造，而特写镜头（喷嚏、接吻、吞食）的重要功能便是将人脸部（从骨骼肌肉到表情神态）的细节都加以放大，以便于更好地研究脸部的表情与运动。在放映的过程中，播放速度（帧数）的刻意放慢有利于观众更为细致地研究人的脸部，而投影（放映）则将脸庞放大数倍，便于观众更好地观察细节。因此，早期电影的“显微”功能，令人脸成为生物解剖和实验的对象。

四、结 语

至此，本文着重分析了早期电影中特写镜头“非造型化”的三种功能：操控、分心和显微。电影的“脸部特写”作为一种体感性和情感性的“间脸”，能够突显表面的重要性，令人类的情感变为可见

与可感之物。活生生的人（或物）的面容和眼睛，流淌和表达着情感的变化。早期电影中珍贵的脸部特写镜头，也达到一种面对面的交流和感应，不仅给观众一种直达心灵的情感性，而且提供了观众认识电影乃至世界“体感”特质的新思路。

参考文献：

- [1] [英] 马克·卡曾斯. 电影史话 [CD]. 2011.
- [2] [俄] 谢尔盖·爱森斯坦. 并非冷漠的大自然 [M]. 富澜译. 北京：中国电影出版社，2006：45.
- [3] [美] 安德鲁·萨里斯. 关于特写的表现作用 [J]. 陈北刚，桑重译. 世界电影，1983（3）：195.
- [4] [法] 罗兰·巴特. 神话修辞术 [M]. 屠友祥译. 上海：上海人民出版社，2016：88.
- [5] Jonathan Auerbach. *Body Shots: Early Cinema's Incarnations* [M]. Berkeley and Los Angeles: California University of California Press, 2007: 63-84.
- [6] 张小虹. 电影的脸 [J]. 中外文学，2005（1）：142.
- [7] Roland Barthes. *The Eiffel Tower and Other Mythologies* [M]. New York: Noonday, 1979: 19.
- [8] Roland Barthes. *Image-Music-Text* [M]. New York: Hill and Wang, 1977: 52.
- [9] Laura Mulvey. *Fetishism and Curiosity* [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1996: 41.
- [10] [法] 罗兰·巴特. 明室：摄影纵横谈 [M]. 赵克非译. 北京：文化艺术出版社，2002：39.
- [11] Gilles Deleuze. *Cinema 1: The Movement-Image* [M]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986: 87.
- [12] Bela Balazs. *Theory of the Film* [M]. London: Dennis Dobson, 1972: 68.
- [13] [德] 瓦尔特·本雅明. 机械复制时代的艺术作品 [M]. 王才勇译. 北京：中国城市出版社，2001：60.
- [14] Siegfried Kracauer. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* [M]. London: Oxford University Press, 1960: 47.
- [15] [美] 汤姆·甘宁. 一种惊诧美学：早期电影和（不）轻信的观众 [J]. 李二仕译. 电影艺术，2012（6）：107-115.
- [16] Barnet Phillips. *The Record of a Sneeze* [N]. Harper's Weekly, 1894-03-24.
- [17] Linda Williams. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* [M]. Berkeley: University of California Press, 1989: 52.
- [18] Mary Ann Doane. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive, Cambridge* [M]. Mass.: Harvard University Press, 2002: 198.
- [19] McGuirk. *The Anatomy of a Kiss* [N]. New York World, 1896-4-26.
- [20] Miriam Hansen. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* [M]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991: 33.
- [21] Charles Musser. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* [M]. Berkeley: University of California Press, 1991: 65.
- [22] Jonathan Sterne. *The Audible Past* [M]. Durham, N. C.: Duke University Press, 2003: 41.

[责任编辑：华晓红]