



第十讲

电影与现代生活的发明

一、cinema and the invention of modern life

- 电影研究的新趋向，文化史、现代性。芝加哥电影史系，现代性学派。电影和现代性的共生关系的最新研究。早期电影重新解读。
- 《cinema and the invention of modern life》1995年，展示了将电影和其他文化形式相联系的一系列研究途径。导论，在19世纪和20世纪，电影成了现代性诸多特征的综合以及最为充分的表达。
- 电影是现代性的技术。电影是资本主义工业的一部分，电影的生产、发行与传播、消费、销售都需要全球资本主义的支撑。大量的都市劳动阶层以及白领和较低层的中产阶级——这些都是现代资本主义机制膨胀的产物——构成了主要的观众群体，他们消费着舞台和银幕上情节剧等感官娱乐形式所人工制造的刺激。

- 电影与现代性的联结具体体现在一种集体感官机制的塑造。也即电影对于现代都市施之于人的感官经验是一种集中体现，本雅明所谓的“震惊”体验，Tom Gunning吸引力电影、震惊美学。在工业资本主义条件下，电影推进了一种新的人类感官机制的形成。研究电影的感官历史，这一历史平行于都市现代性在工业资本主义扩张时代所走过的历程，并将之具体化呈现。
- 将电影与更广泛的都市现代生活相连，将电影同其他的视觉技术和经验联系起来，比如摄影、幻灯、交通工具、都市空间等，共同考察一种视觉与感官环境的出现。

- 早期电影与现代性体验之间关系的三个层面，1将电影作为大都会及万花筒式的现代文化空间的现象学对象进行考察；2抛开以电影为狭义中心的形式，书写跨媒介、跨学科的银幕经验文化史；3突出对具性别特征的、身体化的观影经验的考察。
- Cinema and the invention of modern life. 文集中的文章跨越各个领域，将电影与其他的现代性领域联系起来。将文化研究、电影研究和文学、艺术史等结合起来。
- body and sensation, the new bodily responses to stimulation, over stimulation, and problems of attention distraction. Perception in modern life became a mobile activity
- circulation and consumer desire, a culture of market mechanism changed boundaries between private and public spheres.
- ephemerality and the moment. Modern time is ephemeral. Panramic literature, photography, and film endeavored to freeze fleeting distractions and evanescent sensations by identifying isolated moments of “present” experience.
- spectacles and spectators. Mass amusement industry

- 白话现代主义vernacular modernism
- 吸引力电影cinema of attractions
- 震惊美学aesthetics of astonishment
- 借鉴批评理论的思想和方法，结合西美尔、本雅明和克拉考尔等的理论，探讨电影这种集故事叙述和感官体验之大成的媒介如何成为现代性的绝佳载体。

二、本雅明论电影与感官

- 都市工业现代性深远地改变了人类的感知方式，而电影是这一巨变的综合性体现。
- 仿佛弗洛伊德精神分析的贡献，电影丰富了我们的感知领域，带来一场统觉（apperzeption）的深化。

- 通过用周围的事物把我们封闭起来，通过聚焦于熟悉之物的隐秘细节，通过在照相术坦率的引导下探索共同的背景，电影一方面延伸了我们对统治着我们生活的必须之物的理解，另一方面又保证了一个巨大的意想不到的活动领域。
- 慢镜头不仅仅是呈现运动的为人熟知的特性，而是在里面揭示出一种全然不为人知的东西。一种不同的自然冲照相机打开了自身，而这是肉眼无法捕获的——这仅仅是因为人有意识去探索的空间为一个被无意识地穿透地空间所取代。即使人具有关于人如何走路地一般知识，也会对几分之一秒内人地步态姿势一无所知。伸手去拿一个打火机或一个汤勺地动作是任人都很熟悉地机械动作，然而我们谁也不知道在手和器物之间真正发生的事情，更不用说这一切还怎样随我们的情绪状态而变化。在此，摄影机借助它上升或下降，插入或隔离，延伸或加速，放大或缩小等等机能而介入近来。摄影机把我们带入无意识的视觉，犹如精神分析把我们领进无意识的冲动。

- 比较银幕与绘画，绘画呼唤观看者凝神注视，而电影则画面变幻不居。在观看这些形象时，观看者的联想过程被这些形象不停的突然的变化打断了。这构成了电影的震惊效果，同所有震惊一样，这也应该由提高了的内心现实来加以缓解。现代人面临着一种日益加剧的威胁，电影同这种威胁是步调一致的。电影应和在统觉机器方面的深刻变化——在个人的天平上，这场变化由人在大城市街道交通中体验到了；在历史的天平上，则被每一个当今的公民体验到了。
- 电影作为一种特殊工业以及它对日常生活的渗透，与现代化和资本主义生产进程的加剧相平行。
- 电影则对生活中的震惊进行表现。同时，人们对“愈加强大的美学技艺，更具刺激性的奇观和轰动效应”有越来越高的需要。现代生活与电影等文化产业之间建立了一种共生的关系。

- 电影和都市现代性
- 都市是现代性全部特征的集中，现代都市的出现。十九世纪上半叶，巴黎、伦敦、维也纳、上海。新的视觉形式：凝视与散视，游手好闲者的游逛，注意与分心，震惊，印象，偶然，瞬间。都市创造新的视觉，而视觉产品也再现这个都市。
- 作为现代性的重要面向，感官的复杂性与强烈性和城市化、现代化似乎形成直接的因果关系，而这样的关系在早期电影中得到了充分的展现。从早期的纪录短片到默片时期的城市交响曲，动态的视觉影像是都市现代性的集中体现。在罗特曼（Walther Ruttmann）的《柏林，大都市交响曲》（1927）和维尔托夫（Dziga Vertov）的《手持摄影机的人》（1929）中，现代都市本身成为电影的主角，各自展现从凌晨到夜晚的变化万端、别有风趣的风景。
- F.W. Murnau Sunrise: A Song of Two Humans

三、克拉考尔：电影的本性

- 电影技术的发展，一系列改变使得电影的感知越来越接近于现实的感知。这种以影像与对象的同一性为基本前提的理论代表是写实主义电影理论。
- 影像与对象的同一性。电影影像对于其对象的复制关系。影像分享了表现对象的真实性，这造成了电影与其他所有艺术的根本区别。
- 对于写实主义电影理论来说，最为关键的是电影感知提供了一种以往的艺术门类所无法提供的与日常生活感知几乎完全相同的艺术感知形式。这种感知被柏拉图斥为无价值。而写实主义者在现代高度的理性压抑中试图通过返回到感官知觉状态的方式，重新把世界还原为感性的、具体的、生动的。

- 每门艺术都有其特殊的本性，各门艺术都不应盲目地模仿或借助其他艺术的手段。确定电影的本性也就是电影的特殊表现手段是电影研究的根本问题，由此才能判断哪些影片是“电影的”哪些是“非电影的”。
- 电影的本性是照相本性的延留，跟我们周围的世界有一种显而易见的近亲性。电影的本性是纪录和揭示，是对物质现实生活的复原。当影片纪录和揭示物质现实时，它才成为名副其实的影片。电影热衷于描绘转瞬即逝的具体生活——倏忽犹如朝露的生活现象、街上的人群、不自觉的手势和其他飘乎无常的印象，是电影的真正食粮。卢米埃的同时代人称赞他的影片表现了“风吹树叶，自成波浪”，这句话最好表现了电影的本性。一部影片是否发挥了电影手段的可能性，应以它深入我们眼前世界的程度作为衡量的标准。

- 因此，克拉考尔反对“造型”的、幻想的、精神性的、艺术性的电影，反对搬演历史，认为电影和悲剧互不相容。
- 电影所攫取的是事物的表层。第一回看电影的体验。《电影作为日常生活中不平凡景象的发现者》。使我深深感到震动的是一条普通的郊区马路，满路的光影竟使它变了一个样。路旁有几棵树，前景中有一个水坑，映照出一些看不见的房屋的正面和一角天空。然后一阵微风搅动了映影，以天空为衬托的房子开始晃动起来。污水坑里的摇晃不定的世界——这个形象我从未忘怀过。
- 1960年，《电影的本性》由牛津大学出版社首次推出英译本，而这个时间点已经是法国新浪潮狂潮突起的时代。

- “我们离开现实的程度已经让人恐惧，充满着具体化的人和事物的现实必须具体地去看。”
- 作为现代社会救赎者的电影。现代社会的异化。克拉考尔把艺术走向抽象（实验电影）和人与现实关系的疏远联系起来，这样，利用电影的这种复制现实的特质，重新建立人与现实的关系，就带有了一种宗教意味上的救赎性质。在这个意义上，我们可以理解克拉考尔为何对实验电影持批判态度，他把这种电影美学看作是现代社会西方人精神扭曲的异化状态在电影艺术上的反映。所以，电影应该回到它的本性，对物质现实的复原上。

- 遵守照相方法的照片表现出某种近亲性。1照相跟未改动的现实有着一种明显的近亲性。纯粹的瞬间即时的自然。2由于这种对未经改动的现实的偏爱，照相倾向于强调偶见的事物。抓拍。变化的车马行人。城市生活是当代最适合于照相的主要题材，大城市引起的种种梦想便被具体化未偶然的邂逅、古怪的重叠和难以置信的偶合等等之类的画面纪录。肖像摄影，即便是最典型的肖像也必须含有某个偶然性质的特点。照相手段跟那种仿佛是被强迫纳入一个“显见的构图型式”的照片是格格不入的。3照相倾向于暗示人生之无涯。因为偶然的画面只代表片段而不是整体。只有当它不给人以完整无疑的感觉才是合乎要求的。它的边框只是一个临时性的界限，它的结构代表着某种未能包括在内的东西——客观的存在。

- 基本特性，与照相相同，纪录和揭示具体的现实。现实是实际存在的物质现实——我们生活于其中的变化无穷的视界。否定纪录舞台演出。
- 技巧特性，剪辑，特写、慢动作、叠化等。
- 对一部影片的电影化程度起决定作用的通常是前者而不是后者。

- 现实主义的倾向，在两方面突破照相的界限。第一，电影描绘运动本身。1活动中的物质现象，2依靠摄影机的运动来表情达意，主观的运动与客观的运动。第二，电影通过搬演来再现处于复杂多样的运动状态中的外部现实。为了叙述情节，搬演动作，搬演环境。只要经过搬演的世界能使人感到是忠实地复制了真实地世界，便是正当地。
- 造型的倾向，深入幻象和历史的领域。
- 电影的方法。一部影片只有当它是以电影的基本特性为结构基础时，它在美学上才是正当的，影片必须纪录和揭示物质的现实。试验影片、舞台式影片、表现主义电影等，不如集中于物质现实的影片来得“电影化”，因为后者才能给人以舍此便无法得到的知识和快感。

- 物质现实的再现。纪录的功能。运动：追赶、舞蹈、发生中的运动（客观的运动，中止了的运动并不停息，只是从外在活动变成了内在活动）。静物。通过大特写让我们感受到隐藏在一顶帽子、一把椅子、一只手和一只脚之中的潜在力量，不同于舞台。无生命物以主人公的姿态出现。
- 揭示的功能。在正常条件下看不见的东西。小。特写。微小的物质现象的巨大形象，揭示了物质现实的新的方面。双手变成了某种有着自己生命的机体。
- 大。各种巨大的物象。群众，聚散无常的人群塞满了各大城市，这是一种新的现象，各种传统艺术如舞台是没有力量再现和把握它的。

- 转瞬即逝的东西。云影、飘摇的树叶。慢摄、快摄（时间的特写）。
- 头脑里的盲点。不合习惯的复合体。把熟知的物象加以支解，并将其中某几部分之间本来是看不见的关系凸现出来。废物。习见的东西，当摄影机摇拍时，无生命物也变得富有表情。
- 怵目惊心的现象。
- 固有的近亲性。1未经搬演的事物；2偶然的事物。城市街道，还包括它的各种延伸部分，比如火车站、舞场、酒馆等。意外事件多于注定的事件；3无穷无尽。再现出外部的联系，二十四小时拍摄；4含义模糊的事物；5生活流。电影化的影片所唤起的现实比它实际所描绘的现实内容更为丰富，它们的再现范围时超出物理世界之外的，暗示出一个可以恰切地称之为“生活”的现实。

- 克拉考尔从电影的基本构成元素的各个角度开展了关于电影本性的辩论，所有的中心其实全然在他的副标题——“物质现实的复原”。克拉考尔看起来对电影修辞学做了一套几乎是“铁律”的总结，但是这些“铁律”并不是为了指导创作出“好电影”，而是为了创作出“真且善的电影”，因为只有这样的电影才具有社会学和论理学的疗救作用，这样才可以达成“复原”的基督教式的自我救赎作用。

- 日常生活的再现—物质现实的复原的神奇魅力在哪里？
- “上镜头性”（photogenicie）照相和神采。指的是摄影机所摄取的质朴自然的画面中所呈现出来的令人着迷的影像魅力。
- 爱泼斯坦“凡是由于在电影中再现而在精神特质方面有所增添的各种事物、生物和心灵的一切现象，我都将称之为‘上镜头’的东西。凡是通过电影的再现而无所增添的现象，都是不‘上镜头’的，因而也就不属于电影艺术。”
- 在电影画面中显现出来的这种上镜头性和揭示力并非来自于被摄物本身，也并非完全来自于摄影机，而是来自于二者的完美结合。这种结合在电影那里，本质在于时空中的运动性。爱泼斯坦指出，“只有这个世界动态的方面，包括事物的或者心灵的，才能通过电影的再现现出他们的精神特质的增添情况。”“一个物体的上镜头的方面是他在时间和空间中各种变化的终结式。”
- 蒙太奇也是上镜头性的重要来源。蒙太奇概念的奠基者库里肖夫，关注的是镜头与镜头的连接或并置之后，对于单个镜头来说有所添加的那些东西。它们可能是情绪的添加，可能是空间关系的重置等。

四、汤姆冈宁：cinema of attractions, aesthetics of astonishment

- 汉森Mirium Hansen、甘宁Tom Gunning等学者通过本雅明、**克拉考尔**等理论家的现代性论述，力图在物质、技术的层面上重新考察电影诞生前后的都市体验与视觉文化，以建构一种不同于好莱坞经典电影的美学体系。论题涉及现代性的诸多意义，都市刺激的感官体验，视觉美学的身体基础，早期电影的美学模式（如流动性、碎片性、重复性），白话现代主义与全球流通，另类公共领域与另类现代性，性别差异与意识形态建构等等。

- An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator
- 分析有关卢米埃尔兄弟最早在巴黎放映纪录短片的“神话”，据说当时那些难以置信的观众的身体反应包括高声惊叫、仰身躲避和逃离座位等。并没有找到原始资料的证据。神话中的观众是纯真的观众，无法理解电影这一全新的视觉形式。前所未有的真实感，恐怖感。被动的观众，压迫性的机器。电影观众等同于原始观众。
- 尽管对这一神话的真实性有所怀疑，毫无疑问早期电影放映通常会引起一种震惊反映reaction of astonishment，但是需要将之进一步历史化。纯真的观者将image和reality混为一谈，不是这样。为什么这种害怕与震惊会成为电影的吸引力，而非可恶之处呢？

- Rather than mistaking the image for reality, the spectator is astonished by its transformation through the new illusion of projected motion. Far from credulity, it is the incredible nature of the illusion itself that renders the viewer speechless. What is displayed before the audience is less the impending speed of the train than the force of the cinematic apparatus.

- 将早期电影（1895—1907）命名为cinema of attractions，强调它与好莱坞经典叙事电影的其别在于，早期电影及电影文化用种种视觉和商业手段吸引观众，而不以叙事为中心，也不强调叙事的连贯性，电影镜头和剪辑手段的透明性等等。这些特征在经典电影树立之后潜入地下，只在某些镜头和先锋电影中出现。
- 1922年，莱热试图定义电影的某些激进可能。这种新艺术的潜力，并不在于“模拟自然的运动”，也不在于走上仿效戏剧的“错误道路”。它独特的力量乃是一个“使形象可见的问题”。冈宁提出，1906年之前的电影中表现最为强烈的，正是这种对于视觉特性的操控，这种呈显和展示行为。
- 1906年之前的电影与后来的电影发展之间不可思议的异质关系，而且，解释这种异质性的方法标志着一种关于电影历史和电影形式的新观念。
- 主宰早期电影的，并不是后来被确认为左右这种媒介发展的叙事冲动。首先，实况电影（actuality film）在早期电影制作中扮演了极端重要的角色。通过游记片和时事片“把世界置于人们眼前”的卢米埃传统。但即使是在非实况电影中——它常常被看作是“梅里爱”传统——叙事所扮演的角色与通常的叙事电影也有极大差别。

- 梅里爱：至于情节设置，“故事”或“传奇”，我只在最后才考虑。可以说，以这种方式组织情节并不重要，我仅仅把它用作“舞台效果”和“戏法”的前文本，或者仅仅为了一个精心安排的舞台造型。
- 无论我们在卢米埃和梅里爱之间发现什么差别，他们都并不代表叙事电影和非叙事电影制作的两极，至少，并不像人们今天所理解的那样。人们能够借助某种观念整合他们，这种观念就是不把电影看作一种讲故事的方式，而是看作呈现一系列景观给观众的方式，因为他们制造的幻觉力量（无论是卢米埃提供给第一批观众的真实的运动幻觉，还是梅里爱铸造的魔术幻觉）和异国情调而入迷。换言之，我相信卢米埃和梅里爱（以及许多1906年之前的电影人）的影片所建立的与观众的关系有着共同的基础，我们可以把它与1906年之后的叙事电影所建立的主要观众关系区别开来。我将把这种早期的电影观念，称之为“吸引力电影”。

- 吸引力电影并没有因叙事电影成为主导而消失，它转入了地下，既在某些先锋派电影实践中存身，也作为叙事电影的一个成分，在一些类型中（比如，歌舞片）表现得比其它类型更加突出。
- 即吸引力电影与其观众建立这种不同关系的标志：演员不断地直视摄影机。这种举动——后来认为它破坏了电影的现实幻觉——在这里用得得意趣盎然，建构着与观众的联系。从喜剧演员面对摄影机嬉笑，到魔术片（magic film）中魔术师不断地鞠躬和做手势，这种电影展露着它的视觉特性，它意欲撕破一个自闭的虚构世界，尽可能抓住观众的注意力。
- 戏法片（trick film），它也许是1906之前非实况电影的主要类型，本身就是一系列展示，一系列魔术杂耍表演，而不是一种叙事连贯的简单短剧。很多戏法片，是没有情节的，在效果上，仅是一连串不具关联性也没有人物描述的变形。

- 早期电影的放映模式也反映出对于在银幕上创造一个自足叙事世界的漠不关心。早期的杂耍艺人对他们所呈献的表演发挥着巨大的控制作用，实际上他们会重剪他们购买的影片，并提供一系列银幕外补充物，如声效和口头评论等。也许，最极端的例子是海尔之旅（Hale's Tours），这个最大的连锁剧场排它性地只放映1906年之前的影片。这些影片不仅本身是由拍摄于移动工具上（通常是火车）的非叙事性片断组成，而且剧场本身也被安排成火车车厢的样子，有一个拿着票的车长，声音效果则是模仿车轮的咔咔声和风闸的咻咻声。这种观影经验更多地关系到露天演艺场所的吸引力，而非正规的戏院传统。
- 在放映电影最早的那些年头，电影本身就是一种杂耍。早期的观众到展览会，是去看被展示的机器（这个在已被广泛展示的诸如X射线和照相术之类的机器和奇迹之后出现的最新式的技术奇观），而不是去欣赏影片。在演出海报上做广告的是活动摄影机，而不是影片。

- 电影与杂耍的紧密联系以及1905年之前它的主要展映场所。电影作为一种吸引人的节目出现在杂耍节目单中，被大量无关的表演行为包围着，这些表演既与叙事无关，演出顺序也没什么逻辑。即使是在这一时期末出现的五分钱电影院里上映，这些短片也总是以一种杂耍的形式出现，戏法片和闹剧、实况片、“配图歌舞”以及十分频繁且廉价的杂耍表演搅和在一起。
- 早期电影中的很多特写与后来对此技巧的使用不同，的确因为它们不是使用放大作为叙事标点，而是要突显其固有的吸引力。波特《鞋店售货员》中的特写剪切也许预示了后来的连续性技巧，但它的主要目的仍然是纯粹的裸露癖：那位小姐提高她的裙边，为所有观看者展示她的脚踝。

- 吸引力电影直接诉诸观众的注意力，激起视觉上的好奇心，通过令人兴奋的奇观——一件独特的事，无论虚构还是实录，它本身就很有趣——提供快感。被展示的吸引力也可能是电影本身的吸引力，比如前面说到的特写或是戏法片，它们通过电影化手段（慢动作，回放，替身，多重曝光）强化了电影的新奇性。虚构场景则倾向于限制在插科打诨、杂耍表演，或震慑人的娱乐或奇闻逸事（死刑，时事）之内。吸引力电影很少花费精力去创造具有心理动机或个人特性的人物。
- 写到综艺剧场时，马里内蒂不仅赞赏它的震惊美学和刺激美学，而且特别赞赏它所创造的新观众。这种观众与传统艺术那种“静止的”“愚笨的窥淫狂”形成鲜明对比。在综艺剧场里观众感觉到奇观的直接召唤，他们参与其中，唱着歌，对着滑稽演员起哄。对中产阶级革新派来说，综艺剧场的一夜就像坐着街车漫游或在人潮汹涌的城市里度过匆忙一天，刺激的是一种不健康的过敏神经。早期观众与电影的关系不同于后来。

- 1907到1913年这段时间电影开始了真正的叙事化，其顶点是故事片（feature films）的出现，它彻底地改变了电影的杂耍形式。故事片明显把正统戏剧作为它的样板，在名剧中制造名角。D.W.格里菲斯所代表的电影话语的变迁，把电影的能指约束在故事叙述以及一个自闭的故事世界的建立之上。直视摄影机成了禁忌，电影技法从好玩的“把戏”——电影杂耍（梅里爱招呼我们观看贵妇消失）——转向了戏剧表现元素，进入了人物内心和虚构世界。
- 奇观与叙事之间的辩证
- 近期的奇观电影已在刺激和追逐狂欢中重新确认了它的根源，这也许可以称之为斯皮尔伯格-卢卡斯-科波拉电影效果。

- Gunning推断早期电影的两大美学特征：“吸引人”（attraction）和“惊动人”（astonishment）。早期电影是“吸引人的电影”（以区别需要思维投入的经典电影），直接抓住观众，用耳目一新的技巧（如魔术表演、夸张动作和幽默小品）吸引他们，以一系列视觉冲击和身体震撼（动作的短暂性，而非经典电影中的场景的连贯性）攻击他们，产生强烈的惊动感（不可思议）和一种视觉快感与身体焦虑交错的矛盾经验。通过“展示的”（即表现的，而非再现的）模式，早期电影提供了一种强烈的感官经验，并满足了当时盛行的视觉好奇心和对新知识的视觉渴望（表现在前述全景景观和蜡像馆展览等）。Gunning认为，观看卢米埃尔兄弟电影的早期观众经历的吸引和惊动是一种直接“与现代性的遭遇”。我们可以猜测，这“现代性”当年同时体现在推动火车头前进的机械技术和反映惊人影像的电影技术。（张英进）

五、汉森：白话现代主义

- the mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism。
- 白话现代主义vernacular modernism，讨论经典好莱坞电影1910s—1950s。好莱坞的经典叙事电影，一套叙事规则被建立起来，占统治地位的叙事电影，以好莱坞片场时期为集中体现的电影生产方式和艺术形式。封闭性的叙事结构，给观影者虚幻的完满感。在全球获得极大成功。
- 按汉森看来，经典好莱坞电影在世界上的垄断地位与电影的经典性质（即永久性和普遍性）的关系不太大，而与电影能为海内外的大批观众提供一种经历现代化和现代性体验的感官反应场（sensory reflexive horizon）的关系更大。

- 把“感官反应场”定义为一种话语形式，通过这种形式，个人经验可能在公共领域里他人的表达和承认中找到共鸣。这种公共领域不只包括印刷媒体，也在视觉和听觉媒体中流传，产生感官的直接性和情感性。换言之，除了好莱坞的圆熟的故事和叙事方式及其强大的经济、文化资本外，汉森认为感官经验（即视、听、闻、味、触、动等感觉）也为好莱坞立下不可磨灭的功绩，使其电影成为世界上最流行、最有力的大众娱乐形式。
- vernacular modernism将白话现代主义看作是技术、经济及社会现代化在文化上的对应物，以及文化对上述方面的反应。现代主义不是纯粹的艺术与美学上的精英高雅趣味。将美学还原为人类认知和感觉的全部领域，将现代主义美学放置到一个更广泛的领域，纳入大众媒介大众生产的文化产品。
- 白话vernacular，通俗、大众，语言（白话、方言）

- 美国电影在经典电影时期提供了有史以来第一个全球白话。这一白话具有跨国跨语言的意义，不仅仅是因为全球通用的叙事模式，更重要的是因为这一白话在调节现代性的文化话语中起到的作用，传播一种特定的历史经验，形成一个公共视野，现代性的症候被反映、拒斥或否认，作用于观者的感官经验。
- 好莱坞电影在全球被消费，其意义也被各种不同的接受语境所改变。字幕、结局和翻译的改变。
- 《巴比伦与巴别塔：美国早期默片时代的观众》电影作为一部新的巴别塔tower of Babel，现代的“世界语”，将古巴别塔崩塌以后的破碎世界重新整合起来。汉森“经典时期的美国电影首次提供了一种全球性的通俗白话”。
- 好莱坞电影在全球被消费，其意义也被各种不同的接受语境所改变。字幕、结局和翻译的改变。

- 汉森的理论中几个关键词包括“感官”（或“感官机制”）、“直接性”、“情感性”（affect）、“空间”（horizon）和“公共领域”等。
- 要构建一个电影的感官史，并因此要注意到电影诞生前后的视觉性和观影模式（spectatorship），这也说明为什么这十多年来早期电影的研究已跨越电影本身而涉及其他类型的视觉，如全景景观（panorama）、蜡像展览、商店橱窗等等，以及这些新的视觉模式产生时的机构和环境。(5)在早期类似于电影的种种经验中，这些与动感联系密切的感官机制在学术研究中倍受关注：都市街道漫游，百货商店购物，旅游（尤其是火车旅行），以及在早期中国电影中屡见不鲜的舞厅歌舞和汽车驾驶。媒体间的及文本间的互指性因此成为早期电影研究的一大特点。
- 电影文化（如公司宣传、明星、影迷杂志等），印刷文化（如畅销故事、歌曲、漫画、广告等），都市文化（如电影院、建筑风格、内部装修、时装、卫生等）种种方面已成为早期电影研究不可缺少的组成部分。游乐园和杂耍戏院提供早期电影的放映场所，插图报纸和刊物将电影带入一个渐渐兴起的公共领域，其中各自异同的、有时相互竞争的话语通过视觉和听觉模式广泛流传。（张英进）

六、张真：早期上海电影与白话现代主义

- 张真跟随这一学术方向的转变，在自己的研究中力求“通过上海国际性的电影文化的镜头，建构一个中国现代性的文化史”，“一个以电影为中介的情感方式的文化史”，或更简单地说，“一个电影的感官史”。
- 电影与其他文化形式——如摄影术、连载小说、戏剧、唱片和舞蹈——之间的相互渗透，一直令所谓“叙事”电影的概念经受考验。这段历史既包含了对不断变化的叙事电影语言的探寻，也包含了观众群体的形成，以及对电影共同的热情如何构筑起了一种现代性体验。
- 在电影制作和影像层面，电影白话既包括对话、文本等语言因素，还包括剪辑、声音、布光等影像元素。从一个更宽泛的语境来说，它滋生于充满活力的白话文化沃土——包括茶馆、戏院、评述、通俗小说、舞蹈、照相等。
- 看电影是一种公共体验，它建立在一个建筑空间基础上。考察电影文化，不能忽略对电影放映场所的物质形式、地理分布与其社会、美学功能的探讨。电影“白话”也包含了电影体验必不可少的城市建筑环境——戏院、游乐场、茶馆、公园、舞厅、赛马场等。

视觉文化研究的题目

- 理论，视觉文化理论：图象学、米歇尔、米尔佐夫、布列逊、米克巴尔、本雅明、克拉考尔、汤姆岗宁、视觉现代性
- 具体理论：透视理论、摄影观念（摄影的再现观念、真实观念）、电影观念（纪录、叙事、早期电影观念）、通过视觉媒介对现实主义、现代主义等经典理论重新思考
- 图像分析：摄影、广告，画报，网络图像、电影、跨媒介的图像。（历史的变化、观念的变化如何体现在图像中，组织视觉的方式在怎样变化。视觉性分析，意识形态分析，历史文化分析）
- 视觉经验分析：都市视觉，文字中的视觉表现，影像中的视觉表现
- 历史化：某个时代的视觉状况，在多种媒介中求索。时代之眼。近代、社会主义时期、当代视觉。
- 理论化：习惯使用理论范畴