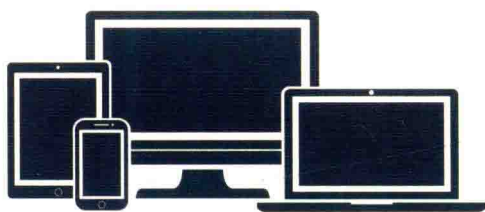


泛屏与跨界

中国影视发展的新图景

聂伟 张斌 ○ 主编



CIP 中国电影出版社

泛屏与跨界

中国影视发展的新图景

聂伟 张斌 主编



 中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

泛屏与跨界：中国影视发展的新图景：第三届中国
影视青年论坛论文集 / 聂伟，张斌主编. —北京：中
国电影出版社，2016. 6

ISBN 978-7-106-04483-1

I. ①泛… II. ①聂…②张… III. ①电影事业—中
国—文集 IV. ①J992-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第135898号

泛屏与跨界：中国影视发展的新图景： 第三届中国影视青年论坛论文集

聂伟 张斌 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路22号) 邮编100029

电话：64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京九州迅驰传媒文化有限公司

版 次 2016年6月第1版 2016年6月北京第1次印刷

规 格 开本/850×1168毫米 1/16

印张/21 字数/500千字

书 号 ISBN 978-7-106-04483-1/J · 1871

定 价 56.00元



聂伟，上海大学教授，
博士生导师，中国高校
影视学会青年研究会理
事长，“电影产业与中
国故事创新”上海市社
科创新研究基地首席专
家，上海文艺评论家协
会副主席。



张斌，上海大学副教授、
博士生导师，中国高校
影视学会青年研究会理
事兼副秘书长，上海电
视节电视剧“白玉兰奖”
选片人（2012-2016）。

责任编辑：张晗
封面设计：秋葵
版式设计：汪成
责任校对：孙健
责任印制：张玉民

序

上海大学的聂伟教授邀请我为他与张斌老师联合主编的这部文集写个书序。张斌邮件发给我一个多月来，数次翻读书稿里的一篇篇论文，感慨良多却又无从下笔。这部书稿是我们中国高校影视学会青年研究会第三次年会的论坛成果汇集，作为本届中国高校影视学会青年研究会理事长的聂伟教授和作为秘书长的张斌老师为这次年会的筹备和顺利召开付出了很多，会后他们也没有停歇，而是将论坛发表的论文与相关与会者进行对接和沟通并做了认真的梳理，汇编出这部内容丰富、信息量大而颇具前沿探索意义的很好的影视学术文集。作为中国高校影视学会会长，本人对于“青研会”以及各位年轻的影视学者所做出的努力自然倍感欣喜和欣慰。尽管这些探索性成果，许多都令我感到过于前沿而难以进行精准判断，但二位主编者的热情相邀又令我感到盛情难却，我只好勉为其难，写下这篇只能算作读后感的序言。

捧读这部书稿，扑面而来的首先是它命题的新鲜感。从书稿中我们看到，既有网络带来的观影方式的变化（张斌“从‘观看’到‘游戏’”），也有网络带来的“网生代”电影生产创作主体的变化（陈涛“幻影之旅”，战迪“‘网生代’导演群体”，王艳云“网络游戏——中国电影新动向”）；既有新语境下电影评价的新趋势（齐伟“网络电影评分”），也有跨屏传播呈现的新形态（李佩菊、陈雅舟“综艺电影”）。这些都给我们带来了极具时代特质的新鲜感，也让我们感受到了这些年轻影视学者对前沿学术话题把握的敏锐性。

这部书稿中的论文另外一个突出特点是判断的整体性。这里既有对影视产业、影视事业等整体趋势的把握与研判（张国涛“媒介融合时代的电视内容生产”，郑傲“i审美及其对影视产业的影响”，孔令顺“影像成为当代的文艺代表”，宋法刚“文化逆行中的价值解构”），也有对某一类型、某一领域、某一方面的发展景况的整体性研判（曹怡平“蝙蝠效应”，陈笑春、吴波“视频节目模板”，易前良“‘三位一体’：电视媒体融合发展”，杨状振“媒体融合——网络电视台发展”，王明端“影像：参与式生产”，高凯“国产中小成本电影”，石屹“优秀纪录片品貌”，李城“中国女性电影创作”，陈一“媒介融合——纪录片”，王利丽“儿童电视动画片”，黄学建“反思公共电视”，郝娴贞“现象级电视节目的文化自觉”，陈希“大众电影批评话语生产机制”，向往“短片的国际传播”，李明、邱彦荣“跨界导演”）。这些探究，彰显了年轻影视学者对于影视发展较为突出的整体性把握能力。

这部书稿还给我带来了深刻的独特性的印象。这就是作者们提出了不少相当独特

而深入的新见，包括新话题，新概念，新说法等（张燕“台湾新锐电影”，任晟姝“香港导演北上”，祁林“从画像到自拍”，陶冶“美国‘后电视网时代’的命名”，周煜“MOOC——纪录片”，吴雁“传媒艺术场景变迁”，俞铭“声音的电视表达”，孟君“小城镇电影”）。

此外我们也看到，青年学者们结合自己的教学实践所做的一些新的思考（陈晓达、王丹“青年学生原创视频短片制作”，于丽金“导演课”，吴春集“制片管理专业建设”，梁婧“电影学院的通识教育”）。

这部书稿的作者遍布国内数十所知名影视教育机构，也在一定程度上反映出年青一代影视学者大体的研究状况。我没有能力对每位青年影视学者的论文做深入细致的点评，只能笼统地就我粗读的感受做上述简要的印象表达。

我深切地感受到，随着互联网、媒介融合、全球化等渐次深入，我们的影视行业正在发生着深刻乃至具有革命性意义的转型。与之相呼应的是，影视学术和影视教育同样也正在发生着深刻的转型。新的影视艺术与媒介的景观、现象迫使我们采用新的思维、观念与方式去予以观照与评判。从这个意义上来看，这些年轻的影视学者因其知识结构的前沿性而在这样的转型中获得了相对自在和顺畅的状态。因此，我非常羡慕这些年轻的影视学者能够在影视大变革、大转型中获得较为顺畅的转型，从而能够发出较为妥帖和到位的声音。面向未来、新陈代谢、新老交替是不可阻挡的自然规律，从这些年轻的影视学者的成果中，我看到了中国影视学术和影视教育的未来。他们的敏锐与活跃、他们的高度与锐度、他们的深入与独特足以挑起中国影视学术和影视教育“新生代”的职责。

当然，作为汇编性的文集，各位青年影视学者的思路、理念、方法及表达既不可能完整统一，也难免参差不齐。在我看来这些并不重要，重要的在于每位青年影视学者都从不同的视角为我们打开了一个个不同的窗口，借此可以更全面、更多维地观察与透视中国影视。这是作为个人系统性专著常常很难达到的，足以给我们带来更丰富的想象与启示。同时，这部书稿的重要性更在于集体性地展现出“新生代”影视学者的总体风貌。可以推测，当这些年轻影视学者未来成为中国影视学术和影视教育的中流砥柱之时，这部书稿或许可以作为探究他们成长之路的历史性见证。

衷心感谢上海大学上海电影学院，尤其是聂伟、张斌两位老师为这部书稿的成书所付出的一切！衷心地祝福各位青年影视学者以热情而稳健的姿态走好学术研究的每一步，成就自己有意义、有价值的影视学术人生，并为中国影视学术和影视教育的发展繁荣不断做出新的贡献！

是为序。

胡智锋(中国高校影视学会会长，长江学者特聘教授，中国传媒大学《现代传播》主编，传媒艺术与文化研究中心主任)

2016年5月21日于北京

目 录

一、泛屏传播与形态重构

001

- 陈 涛 “幻影之旅”镜头的美学特征 / 003
- 张 斌 从“观看”到“游戏”
——泛屏、跨界与电影的形态重构 / 014
- 战 迪 从文艺作者到产品经理
——“网生代”导演群体的文化转型刍论 / 024
- 王艳云 网络游戏影响下的中国电影新动向 / 031
- 齐 伟 迷影偏好、观影取向与票房制衡
——网络电影评分现状研究 / 039
- 李佩菊 中国综艺电影之类比研究 / 050
- 陈雅舟 从泛屏语境下看综艺电影的艺术形态特色和发展趋势 / 059
- 郑 傲 “i审美”及其对影视产业的影响
——一个中国语境下的命题 / 068
- 张 燕 当下台湾电影焦点现象：新锐电影引领主流 / 075
- 任晟姝 从“水土不服”到“巧接地气”
——香港导演“北上”创作的题材流变与转型 / 081

二、跨界生产与机制融汇

087

- 张国涛 超越电视：媒介融合时代的电视内容生产 / 089
- 曹怡平 “蝙蝠效应”的机遇、挑战及趋势 / 098
- 邱彦榕 李 明 浅谈跨界导演对我国电影文化发展的影响 / 105

- 陈笑春 吴 波 什么是视频节目模板
——基于经济、文化和法律意义的考察 / 115
- 易前良 “三位一体”：电视媒体融合发展的进路 / 125
- 杨状振 媒体融合背景下网络电视台的内容建设及其发展路径 / 133
- 陶 冶 浅谈美国电视“后电视网时代”的命名 / 141
- 黄学建 反思公共电视：从理念到实践 / 151
- 王明端 影像的新变：参与式生产及其导向 / 160
- 周 煜 当代电媒体语境下纪录片的嬗变
——从 MOOC 开始 / 166
- 高 凯 近年国产中小成本电影崛起现象透析 / 172

三、媒介融合与影像新变

185

- 王利丽 21世纪中国儿童电视动画片的创作问题与对策
——兼论与英国儿童电视动画片的创作比较 / 187
- 陈 希 媒介融合时代下大众电影批评话语生产机制初探 / 194
- 向 往 新新媒介语境下短片的国际传播
——以北京电影学院国际电影节获奖短片题材为例 / 200
- 陈晓达 王 丹 国内青年学生原创视频短片的制作现状解析
——基于上海电影节学生短片评展的数据分析 / 215
- 李 城 21世纪中国女性电影创作研究 / 223
- 宋法刚 文化逆行中的价值解构
——以《红高粱》为例反思产业链条上的影视改编 / 229
- 石 屹 优秀纪录片品貌探析 / 234
- 陈 一 媒介融合背景下中国纪录片的忧与思 / 242
- 孟 君 电影地形图上一处阙如的空间
——论中国电影史中的小城镇电影 / 249
- 陈文君 贾樟柯——在“泛屏”时代用镜头坚守现实主义美学 / 260

- 孔令顺 论影像成为当代的文艺代表 / 267
- 祁 林 从画像到自拍
——技术背景下自我形象的建构与认同 / 276
- 吴 雁 传媒艺术场景的变迁及其审美体验 / 286
- 俞 镭 推理与情感：声音元素在电视中的表达研究 / 293
- 郝娴贞 从现象级电视节目看传媒艺术的文化自觉 / 298
- 于丽金 戏剧影视导演专业实践创作类课程体系优化与创新
——以中国传媒大学南广学院为例 / 304
- 吴春集 论上海建设影视制片管理专业的重要性 / 314
- 梁 婧 北京电影学院需要什么样的通识教育 / 320

一、泛屏传播与形态重构

“幻影之旅”镜头的美学特征

陈 涛

【内容摘要】

作为一种特殊的运动镜头，“幻影之旅”（phantom ride）具有怎样的美学特征？本文从流动（mobility）、穿行（penetration）和沉浸（immersion）三个方面探讨这一问题。首先，本文重溯早期“境况电影”（actuality films）对运动属性的强调，探索“幻影之旅”等运动镜头“流动性”的两个重要的现代性来源（交通和城市），认为两者同电影的共生与互动促成了观众知觉范式的转变。其次，本文将“幻影之旅”同“地方感”理论相联系，认为“幻影之旅”的穿行具有“体感”主观情感特征，是一种影像的“感官地理”（sensuous geography）。最后，本文探讨“幻影之旅”的“沉浸性”特征，认为观众在虚实之间的游离转换令电影银幕的框架得以突破和跨越，借此思考“幻影之旅”所具有的虚拟互动意义。

【关键词】

幻影之旅 流动性 穿行 沉浸感

今天的观众早已熟悉和适应了一种特殊的电影技巧：第一人称视角拍摄的“主观”运动镜头，似乎镜头代替了眼睛，令观众感觉到自己离开地面漂浮，且跟随镜头在一个特定的空间中穿行、运动、飞舞和漫游。这样一种镜头被称为“幻影之旅”（phantom ride），它带给人们一种“被推动”的“超现实”体验。瑞恩·库克（Ryan Cook）曾将“幻影之旅”镜头定义为：

早期电影中的“幻影之旅”是一种运动镜头，它将摄影机放置于一个运动的交通工具的前方（或后方），拍摄出旅客的眼睛所捕捉到的画面。然而，“幻影之旅”是一个具有边框的镜头，观众往往看不到交通工具本身，于是它给人一种超自然的推动感。¹

电影学家汤姆·甘宁（Tom Gunning）则认为“幻影之旅”作为一种美学镜头，通过呈现一种运动的画面而将观看的“地方”和“动作”有机地统一，并同时突显了电影的“视觉”和“运动”两种特性。²作为一种特殊的镜头技巧，“幻影之旅”是电影这一视觉艺术形式的独特语汇之一。

迄今所知，最早的“幻影之旅”镜头出自于英国“布莱顿学派”的电影大师乔治·阿尔伯特·史密斯（George Albert Smith）1899年拍摄的电影《隧道里的吻》（*Kiss in the Tunnel*）。在这部影片里，导演将摄影机放在向前行驶的火车头上，于是拍下了一个幻影般的移动镜头。这一镜头在叙事上并不突兀，因为整部电影讲述的是一对男女在行进火车上打情骂俏的故事，因此影片中两组镜头（火车内的固定全景镜头和火车外的“幻影之旅”运动镜头）之间的组接与切换符合人们的认知逻辑。然而，即便如此，这一镜头所带来的超现实感还是令很多观众为之惊叹。紧随其后，很多以旅行为故事题材或契机的电影都使用了这样一种镜头方式。

在世界电影史上，经由不同导演创造性的运用，“幻影之旅”衍生出多重意涵：例如在电影《雏菊》（*Daises*, 1966年）中，“捷克新浪潮”的女导演希蒂洛娃（Vera Chytilová）将摄影机放在火车的后方并对镜头进行了处理，于是拍摄出一种色彩对比强烈的波普艺术式“幻影之旅”，再现了两名神经质女孩的主观精神世界；而在电影《浩劫》（*Shoah*, 1985年）中，法国导演克劳德·朗兹曼（Claude Lanzmann）将摄影机放在当年运送犹太人去奥斯维辛集中营毒气室的铁轨上，因此“幻影之旅”既有了“幽灵”或“鬼魂”的特定隐喻又具备了道德倾向；再如库布里克（Stanley Kubrick）在《2001：太空漫

1 Ryan Cook, "Rules of the Road: The Traveling Films of Hiroshi Shimizu", *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 3, 2011, p. 19.

2 Tom Gunning, "Before Documentary: Early Nonfiction Films and the 'View' aesthetic", Daan Hertogs and Nico De Klerk, eds., *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*, Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997, p. 14.

游》(2001: *A Space Odyssey*, 1968年)的结尾处运用了“幻影之旅”, 穿透宇宙五彩之光的镜头象征了主人公的意志或精神历程。当然, 除此之外, 电影史上还有很多重要的“幻影之旅”镜头; 不同的导演运用各异的创意, 为这一镜头赋予了不同的意涵和美学。

对于这样一种特殊的镜头或拍摄方式, 我们应如何把握其美学特征和视觉意义? 本文试图从流动、穿行、沉浸三个方面分析这一问题, 探讨“幻影之旅”镜头所具有的运动性、变化性、开放性和情感性特征。尤其, 本文借由探讨“幻影之旅”所具有的“沉浸”式美学, 思考列斐伏尔(Henri Lefebvre)对于电影“透明幻象”(illusions of transparency)的定性, 初步探索空间和影像之间非再现的“体感”式关系。

一、流动性与早期电影的知觉范式

“幻影之旅”镜头的拍摄方式是将摄影机放置于特定的运动轨道上。在最早的电影中并没有专门的传送轨道, 于是交通工具便发挥了这样的功能。除了《隧道里的吻》中的火车, 汽车、电车或马车都是常见的轨道, 例如在詹姆斯·怀特(James H. White)于1900年拍摄的《香榭丽舍大道全景》(*Panoramic View of the Champs Elysees*)中, 摄影机被放在一辆马车车厢内; 而1901年比沃格拉夫影片公司(Biograph)出品的英国短片《有轨电车上的伊令全景》(*Panorama of Ealing from a Moving Tram*)则利用行进中的电车来拍摄一座城市的风光和样貌。尤其后者采用了68毫米胶片进行拍摄, 令伊令市的街景在缓慢而运动的镜头中摇曳生姿。类似的方式还有弗雷德里克·奥美帝(Frederick S. Armitage)于1903年拍摄的电影《沿着休斯顿》(*Down the Hudson*), 它用“幻影之旅”来表现休斯顿市的全貌。而在丹麦导演托马斯·赫莫森(Thomas S. Hermanson)1904年拍摄的电影《奥胡斯电车》(*Sporvognene i Århus*)中, “幻影之旅”镜头以一种奇特的角度和飞快的速度拍摄, 令电影具有实验性和先锋性的特征。除此之外, 在1905年纽约市地铁刚运行不久之时, 比利·贝泽尔(G.W. Billy Bitzer)就拍摄了几部电影来记录从第14街站到第42街站的地铁, 摄影机被放在地铁最前端。另外一部较有影响力的电影是1906年的《火灾前的市场街之旅》(*A Trip Down Market Street Before the Fire*), 它是由迈尔斯兄弟(the Miles Brother)于当年旧金山大地震和火灾前拍摄的城市(尤其是市场街)景象。导演将摄影机架在有轨电车前面, 拍摄了肆无忌惮的行人和随意换路甚至逆行的汽车。这部作品持续约8分钟, 也成为时间最长的早期电影之一。

作为19世纪末和20世纪初“境况电影”(actuality film)¹的重要作品, 这些电影的导演们都希望能够强调电影这一新艺术样式的现代特征, 积极探索它区别于摄影的新拍摄技

1 “境况电影”(actuality film)是早期(19世纪末20世纪初)大部分电影的通用形式, 是以一种非虚构的风格表现真实事件、地点和人物的电影类别。从时间上来说, 由于技术所限, “境况电影”往往只有几十秒到几分钟。“境况电影”是“纪录片”的前身, 然而同“纪录片”(documentary film)不同的是, 它并不强调电影的主题或观点。

巧。在这一方面,电影的流动性(mobility)成为重要的突破口。“幻影之旅”打破了镜头的固定特征,令流动性不仅体现在画面内部,而且借由摄影机的运动表现出来——更确切地说,“幻影之旅”将画面内的流动与摄影机的运动相结合,于是同时发生的两种运动带给观众一种新的视觉体验。如果说1895年卢米埃尔兄弟(the Lumière Brothers)拍摄的《火车进站》等电影使人们第一次震惊于电影的运动特性¹,那么“幻影之旅”的运用则令电影这一现代艺术形式具有了新的绵延不断的流动性美学特征。

更为重要的是,这样一种复合的“流动性”呈现,开启了一种新的知觉范式(perceptual paradigm)。林恩·柯比(Lynne Kirby)在对早期电影的考察中,认为对电影“流动性”的探索是同现代性交通、旅行和扩张等变化方式分不开的,尤其是伴随着19世纪末铁路交通的扩张而形成的。很多早期“境况电影”出自四处旅行的旅行艺人(travelling showmen),他们将电影作为展示旅程的重要方式或途径。²而另一方面,在长途旅行还未普及的年代,渴望看到远方风景的观众们找到了电影这种新的方式来满足自己的探索欲和好奇心。这些电影不仅帮助观众完成了虚拟性的旅游体验,而且促成了观看和感受空间方式的变化。³正如沃尔夫冈·西维尔布什(Wolfgang Schivelbusch)所说,火车旅客“不再作为被关照的客体置身于空间之内”,而是“通过承载自己穿越世界的机器来观看目标客体,例如风光景色等”⁴。火车旅行实现了火车同旅客感知系统的同一化,从而实现了从客观视角到主观视角、从第三人称到第一人称的变化;而“幻影之旅”镜头恰好以影像的方式体现了这样一种转变。因此,作为早期“境况电影”中重要的一类题材,旅行影像中经常会出现“幻影之旅”的手法。

火车、电车等交通工具的运行和铁路等轨道的延伸,不仅作为电影拍摄的内容(例如《火车进站》或《隧道里的吻》等作品)完成了人们对于现代性的重要认知,而且作为电影拍摄的手法(例如“幻影之旅”等)促使人们感受和思考现代生活的视觉特征。快速的流动、移动和变动,恰恰是现代性生活经验的重要特征。汤姆·甘宁曾论述早期电影和“震惊体验”的关系,认为诸如卢米埃尔兄弟的《火车进站》等电影的“表现性”(presentation)诱发了观众全新的感觉机制,“推动火车前进的机械技术与反映光学影像的电影技术同样令人惊奇”,从而造成一种视觉冲击和身体震撼。⁵从这个意义上来说,“幻影之旅”镜头衔接、融合了火车和镜头的运动性,从影像的角度强调和突显了火车运动所造成的幻觉与魅力。

而这样一种知觉范式的转变,不仅来自影像和交通的互生,也源于影像与城市的交

1 关于卢米埃尔兄弟的电影尤其是《火车进站》所带来的“震惊”体验,可参见[法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社1982年版,第12页。

2 Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Durham and London: Duke University Press, 1997, p.2.

3 Gunnar Iversen, “Norway in Moving Images: Hale’s Tours in Norway in 1907”, *Film History*, Vol.13, No.1, 2001, p.72.

4 Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, Berkeley: University of California Press, 1986, p.66.

5 参见[美]汤姆·甘宁:《一种惊诧美学:早期电影和(不)轻信的观众》,李二仕译,《电影艺术》2012年6月,第109页。

织。作为现代性生活体验的重要来源，城市的“流动性”同早期电影紧密相连。根据列斐伏尔的观察，“都市现象是移动的……其建构性和易逝性的矛盾并不会解决，一直在移动和变化中……都市就是一个充满了冲突和矛盾的地方”¹。从某种程度上来说，电影的发展和西方现代城市的转型具有一定的同时性，于是一方面，电影不断拍摄现实或想象中的都市风景；另一方面，人们通过电影媒介或影院空间分享生活经验。因此，电影不断参与城市物质和精神肌理的变化，而城市也推动电影内容和技巧的翻新。本·海默（Ben Highmore）对于现代性的定义——“被不断的剧烈变化所追赶的经验”可以很好地描述这样一种电影和城市在发展变化中的共生与互动关系。²正是在这样的现代性背景下，电影和城市共同形塑了人们的一种崭新的知觉范式。

于是，早期“境况电影”大都将镜头对准发展中的城市，诸如巴黎、伦敦、利物浦、纽约、旧金山，等等，并试图捕捉都市的“流动性”特征。正如哈伯德（Phil Hubbard）在论述早期电影的文章中所说：

早期电影应该被理解为一种都市现象，不仅仅因为电影是城市中发明的，而且因为电影拍摄的内容是城市——电影使用了新的叙事方法、视觉影像和剪辑技术来捕捉现代都市生活的节奏。³

而在早期电影的叙事方法和拍摄技术中，“幻影之旅”最直接地体现了流动性特征。这种流动性特征一方面同交通（轨道）密不可分，另一方面又同都市生活息息相关；而这两者都是现代性经验的重要组成部分，同电影一起共同形塑了人们的新知觉范式。

从“流动”的方向上来说，大部分的“幻影之旅”镜头是将摄影机放在行进轨道的前方所拍摄的，因此观众感觉到自己是向前运动的；与此同时，也有一些电影将摄影机放在交通工具的后方，观众则会感觉到自身在向后运动。向前的“幻影之旅”给人一种“穿行感”，似乎观众跟随镜头在空间中穿越飞行并进入某个固定的位置（例如隧道）；而向后的“幻影之旅”则给人一种“打开感”，似乎影像随着运动不断被开启或释放，观众会不由自主地期待看到更为完整的全景式风貌。例如英国早期的“华威电影公司”（Warwick Trading Company）在拍摄开普敦时，将摄影机放在电车的尾端，于是当电车沿着倾斜的罗素路（Russel Road）向上攀爬时，电影拍摄到“越过山坡上的成排小房子，大海和船舶的全景图像逐渐映于眼帘”这样的壮丽画面。⁴向后的“幻影之旅”，带给观众十足的期待感以及逐渐开放直至完整的画面构图。总之，无论是向前还是向后的“幻影之旅”镜头，其运动性的营造和感知不仅依托于19世纪以来铁路扩张和现代交通的发展背景，而且同不

1 Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, pp. 174-175.

2 Ben Highmore, *Cityscapes*, New York: Palgrave, 2005, p. 12.

3 Phil Hubbard, *City*, New York: Routledge, 2006, p. 135.

4 Gerry Turvey, "Panoramas, Parades and the Picturesque: The Aesthetics of British Actuality Films, 1895-1901", *Film History*, Vol. 16, No. 1, 2004, p. 12.