



新世纪高等学校教材

影视艺术学科基础教程系列

主编 黄会林

经典影片读解教程

(上·下)

田卉群 等 / 著



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

JINGDIAN
YINGPIAN DUJIE JIAOCHENG

新世纪高等学校教材

影视艺术学科基础教程系列

主编 黄会林

(上·下)

经典影片读解教程

JINGDIAN YINGPIAN DUJIE JIAOCHENG

田卉群 等 / 著

北京师范大学出版社

BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

北京

图书在版编目 (CIP) 数据

经典影片读解教程/黄会林主编 田卉群等著 .—北京:北京师范大学出版社, 2004.11 (修订版)

ISBN 7-303-05543-6

I . 经… II . ①黄…②田… III . 电影 - 欣赏 - 高等学校 - 教材
IV . J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 05375 号

北京师范大学出版社出版发行
(北京新街口外大街 19 号 邮政编码: 100875)

<http://www.bnup.com.cn>

出版人: 赖德胜

北京东方圣雅印刷有限公司印刷 全国新华书店经销
开本: 787 mm × 980 mm 1/16 印张: 31.5 字数: 633 千字
2004 年 11 月北京第 2 版 2004 年 11 月北京第 1 次印刷
印数: 1 ~ 2 000 定价: 47.00 元

20 世纪艺术样式中发展最快的，大约要数刚刚诞生的电影和电视，即人们通常所说的影视艺术。与影视艺术迅猛发展相适应，影视教育成为艺术教育的重要内容。《影视艺术学科基础教程系列》正是北京师范大学艺术系为影视专业教学设计的一套系统教材。

艺术陪伴人类度过最初的荒蛮岁月，成为人类的精神家园和灵魂栖所。它是人们美的理想的凝聚与自由的象征。艺术属于大众，属于社会的每一个人。艺术来自于民间，也生长在民间，它的最高使命在于为大众服役。

影视艺术是最年轻的艺术样式，它凭借现代科学技术成为传播最广泛的一种现代艺术媒介。没有电的发明，没有光波、声波技术的发展，影视艺术也就无从谈起。同时，影视艺术也是现代工业的产物，它的发展离不开工业体制的运转。因此，它是一种不同于任何古老艺术样式的新型艺术。学习影视艺术，必须从它的本性出发，了解其基本特征，掌握其基本规律，这样才可能真正认识影视艺术，从事影视艺术研究、教学和创作。

电影电视是科技和工业的产物；但是，影视艺术的生成过程却不仅仅是现代科技发展的历史，也是人类艺术发展积累的结晶。中国古代就有灯影、皮影、木偶戏等艺术样式，反映了人们对活动影像的追求愿望。中国古典戏剧、诗词、绘画等艺术作品也常常运用特写、远景、中景等画面和画面组接的技巧，这为影视艺术诞生和发展提供了美学的启示。当然，限于社会形态和科技水平，以农业文明为基础的封建社会不可能产生影视艺术。

电影诞生之后很快就传入中国，1895 年卢米埃尔兄弟放映《火车进站》十年后，中国就拍出了戏曲片《定军山》。20 世纪三四十年代，中国电影迎来了第一个高潮，80 年代以后，中国电影又焕发出新的生机，赢得世界电影界的注目。从 1905 年诞生到 2004 年的今天，中国电影走过了一条艰难而又辉煌的世纪之路。

1958 年，北京电视台（即现在的中央电视台）成立，这标志着中国电视的创生。从那时起尤其自改革开放以来，中国电视逐渐步入辉煌。发展至今，中国电视台数量、电视机拥有量，特别是电视观众覆盖面等数据显示，中国确已成为名副其实的电视第一大国。中国生产的电视剧、专题片、纪录片、综艺节目与新闻节目取得了引人注目的成就，出现了大量脍炙人口的作品。现在，电视已经成为大众重要的信息传播和娱乐形式。

中国影视发展的历史表明：影视虽然属于典型的舶来品，但是，中国影视并不是欧美影视的翻译版，而具有鲜明的中国文化特征。因为，影视不仅仅是科技工业，也是美学与艺术。科技手段固然没有民族和国家的界限，然而美学与艺术却有明确的民族性格。因此，影视艺术输入中国的历史，也是它逐步本土化的过程。中国影视能否在世界上拥有它应当具有的地位，关键在于中国影视是否生成了具有民族特征的艺术风格。

中国文化源远流长，博大精深，有着健壮的生命力与宽厚的包容性。中国文化的发展历程，就是一部不断吸收异域文化、不断创造新文化的历史。吸收是为了创造，而不是取代我们固有的文化，所以，如何吸收就成为一个原则性的问题。我们认为，吸收必须以本民族的审美心理为支点，寻求异域文化与本土文化的交融，通过异域文化激活本土文化，使之焕发出更为灿烂的生机。

影视艺术是一种世界性艺术样式，同时又以美学特征和文化性格区分了不同民族与国家的艺术风格。如电影在发展中形成了苏联学派、法国学派、美国学派和日本学派等艺术流派。在一个世纪的历史发展中，中国影视艺术积累了不少成功的经验，也有不少失败的教训。而其中的核心问题正是中国影视艺术的民族特征。30~40年代、50~60年代、80~90年代，我们曾经出现了一大批具有中国民族风格的优秀作品，如《神女》《十字街头》《小城之春》《乌鸦与麻雀》《一江春水向东流》《祝福》《早春二月》《林家铺子》《林则徐》《聂耳》《甲午风云》《董存瑞》《平原游击队》《小兵张嘎》；如《天云山传奇》《巴山夜雨》《城南旧事》《骆驼祥子》《黑炮事件》《芙蓉镇》《黄土地》《红高粱》等等，为世界电影中国学派的创立打下了基础。但是，也有不少作品对西方电影生搬硬套，缺乏民族特征。在影视理论界，这种狂热西化现象就更为突出。影视美学中国文化特征模糊的现状，导致了影视艺术理论的严重滞后，影视艺术理论的滞后，就必然限制了中国影视艺术实践的健康发展。无可否认，中国电影和中国电视积累了相当丰富的创作实践；但是，理论界对本土创作缺乏全面的、系统的、本质的、富有理论高度的研究和总结，更没有以中国影视实践为支点，提出具有中国文化特征的影视理论。虽然有志于此者不乏其人，但由于种种原因，致使这一梦想至今未能如愿。一个不善于研究和总结本土艺术和文化的民族，不可能独立于世界之林，甚至不能很好地吸收其他民族的艺术和文化经验，因为它缺少立足的根基。面对争奇斗妍的西方影视理论，作为一个文化大国，我们总不免有些尴尬。有鉴于此，我们愿意和影视界的艺术家和理论家一道，在影视领域里摸索一条具有民族文化特征的中国之路。影视艺术中国学派的诞生，需要影视艺术家的努力，也需要影视理论家和研究者的深入研究。只有影视艺术的创作实践和理论研究都达到相当的高度，才有可能创造出富有中国作风、中国气派的影视艺术作品。

艺术是一个民族的美学纪念碑。影视艺术也是如此，它是特定民族和时代的形象表达，既是个人的，又是民族的、时代的。正如法国艺术理论家泰纳所说的：“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想他们所属的时代的精神和风俗概况。这是艺术品最后的解释，也是决定一切的基本原因。”^① 深入时代、深入人民、深入民族，是一切伟大艺术的共同特征。

《影视艺术学科基础教程》旨在以中国美学为支点，观照中国影视艺术的发展，总结其成功的经验和失败的教训，为建立中国影视美学体系作出努力。

影视艺术是最年轻、也最有发展前途的艺术形式，希望同学们通过学习认识影视本性，掌握影视语言，了解影视发展历程，分析影视艺术作品，以中国美学的独特视点去研究影视艺术现象。既吸收世界影视艺术的精华，又坚持中国文化的民族特征，实现中国美学与西方美学在中国当代影视艺术实践中的汇融。只有这样，我们才能创造出具有现代意识与民族风格的影视作品，建立影视艺术的中国学派。

新的世纪已经到来，未来属于中国青年一代。

1997年6月18日 北京

2004年9月25日 修改

① [法] 泰纳：《艺术哲学》，傅雷译，北京，人民文学出版社，1994. 7。

目 录

前言.....	(1)
---------	-----

电影部分 (上)

撰稿: 田卉群

“有机性”和“激情”

——《战舰波将金号》读解

..... 编导: 苏联 谢尔盖·爱森斯坦 (3)

“笑”和“乖僻喜剧”

——《一夜风流》读解

..... 编剧: 美国 罗伯特·里斯金 导演: 弗兰克·卡普拉 (14)

“稚相的巨人”与“七层蛋糕的奢侈”

——《公民凯恩》读解

..... 编剧: 美国 H.J. 曼凯维奇 奥逊·威尔斯
导演: 奥逊·威尔斯 (25)

电影的本性与“新现实主义”

——《偷自行车的人》读解

..... 编剧: 意大利 西柴烈·柴伐梯尼等
导演: 维多里奥·德·西卡 (36)

东方的灵魂/西方的启示/民族的电影

——《七武士》读解

..... 编剧: 日本 黑泽明等 导演: 黑泽明 (48)

进入生命的漫长旅程

——《野草莓》读解

..... 编导: 瑞典 英格玛·伯格曼 (59)

“诗电影”和“真正的人”

——《雁南飞》读解

..... 编剧：苏联 维克多·罗佐夫

导演：米哈伊尔·卡拉托佐夫 (66)

灵魂的彼岸——隐喻，象征，意识流

——《八部半》读解

..... 编剧：意大利 费德里科·费里尼等

导演：费德里科·费里尼 (76)

不存在的界限——真实与想象

——《放大》读解

..... 编剧：意大利 米开朗琪罗·安东尼奥尼等

导演：米开朗琪罗·安东尼奥尼 (85)

“毕业生”与电影的文艺复兴

——《毕业生》读解

..... 编剧：美国 卡达·威林厄姆等

导演：迈克·尼科尔斯 (95)

好莱坞策略：如何隐蔽宣扬穷兵黩武精神

——《巴顿》读解

..... 编剧：美国 弗朗西斯·福特·科波拉等

导演：弗兰克林·沙夫纳 (106)

冲突和谐的形式美/生与死之间的告白

——《这里的黎明静悄悄》读解

..... 编剧：苏联 鲍里斯·瓦西里耶夫等

导演：斯塔尼斯拉夫·罗斯托茨基 (116)

想象/关怀/介入——视角独特的波兰斯基

——《唐人街》读解

..... 编剧：美国 罗伯特·汤恩

导演：罗曼·波兰斯基 (127)

黑色史诗

——《美国往事》读解

..... 编剧：美国 赛尔乔·莱翁内等

导演：赛尔乔·莱翁内 (135)

叛逆？主旋律？生意经？

——《肯尼迪》读解

..... 编剧：美国 奥利佛·斯通等

导演：奥利佛·斯通 (148)

好莱坞的英雄：斯皮尔伯格和辛德勒

——《辛德勒的名单》读解

..... 编剧：美国 史蒂文·扎伊利安

导演：史蒂文·斯皮尔伯格 (158)

不纯真的年代：新好莱坞

——《纯真年代》读解

..... 编剧：美国 杰伊·科克斯等

导演：马丁·斯科西斯 (171)

“我想为他们辩护”

——《太阳灼人》读解

..... 编剧：俄罗斯 尼基塔·米哈尔科夫等

导演：尼基塔·米哈尔科夫 (182)

“日本新电影的旗手”

——《情书》读解

..... 编导：日本 岩井俊二 (193)

电影部分（上）后记 (203)

电影部分（下）

让时代生活真实地呈现在银幕上

——《春蚕》读解

..... 编剧：蔡叔声 夏衍 导演：程步高 撰稿：张丹 (207)

“写实主义”的巧合

——《姊妹花》读解

..... 编导：郑正秋 撰稿：祝晓风 (216)

包在进步意识之外的“糖衣”

——《渔光曲》读解

..... 编导：蔡楚生 撰稿：路春艳 (223)

灵魂的绝唱，母性的呐喊

——《神女》读解

..... 编导：吴永刚 撰稿：楚卫华 (228)

希望的大路在何方

——《大路》解读 编导：孙瑜 撰稿：楚卫华 (238)

悲喜交加的城市民谣

——《马路天使》读解

- 编导: 袁牧之 撰稿: 路春艳 (247)
- 四十年代现实主义电影代表作
- 《一江春水向东流》读解
- 编导: 蔡楚生 郑君里 撰稿: 邓星明 (255)
- 在废墟上重建
- 《小城之春》读解
- 编剧: 李天济 导演: 费穆 撰稿: 田卉群 (265)
- 冷峻现实主义的典范
- 《万家灯火》读解
- 编剧: 阳翰笙 沈浮 导演: 沈浮 撰稿: 周星 (274)
- “影戏”美学的光辉范例
- 《乌鸦与麻雀》读解
- 编剧: 陈白尘 沈浮等 导演: 郑君里 撰稿: 张丹 (282)
- 一辈子的辛酸浓缩半个世纪的历史变迁
- 《我这一辈子》读解
- 编剧: 杨柳青 导演: 石挥 撰稿: 宋维才 (291)
- 诠释战略思想描绘英雄群像
- 《南征北战》读解
- 编剧: 沈西蒙等 导演: 成荫 汤晓丹 撰稿: 史可扬 (297)
- 经典的阐释
- 《祝福》读解
- 编剧: 夏衍 导演: 桑弧 撰稿: 祝晓风 (302)
- 名著改编的经典
- 《林家铺子》读解
- 编剧: 夏衍 导演: 水华 撰稿: 邓星明 (309)
- 革命与成长
- 《青春之歌》读解
- 编剧: 杨沫 导演: 崔嵬 陈怀恺 撰稿: 胡谱忠 (319)
- 革命谱系和民间传奇
- 《红旗谱》读解
- 编剧: 胡苏 凌子风 导演: 凌子风 撰稿: 胡谱忠 (324)
- 于小桥流水中映射时代波澜
- 《早春二月》读解
- 编导: 谢铁骊 撰稿: 宋维才 (329)
- 黑白影像的激越之作

- 《农奴》读解
..... 编剧：黄宗江 导演：李俊 撰稿：张丹 (335)
- 革命的文本
- 《小兵张嘎》读解
..... 编剧：徐光耀 导演：崔嵬 欧阳红樱 撰稿：左芳 (342)
- 文化边疆的象牙塔幻境
- 《阿诗玛》读解
..... 改编：葛炎 刘琼 导演：刘琼 撰稿：胡谱忠 (350)
- 人性主题与理想主义颂歌
- 《巴山夜雨》读解
..... 编剧：叶楠 导演：吴贻弓 撰稿：于丹 (355)
- 历史真实与艺术真实的统一
- 《西安事变》读解
..... 编剧：郑重 成荫 导演：成荫 撰稿：宋维才 (363)
- 个性的杰作
- 《骆驼祥子》读解
..... 改编、导演：凌子风 撰稿：左芳 (370)
- 八十年代中国“诗化电影”的扛鼎之作
- 《城南旧事》读解
..... 编剧：伊明 导演：吴贻弓 撰稿：胡智锋 (378)
- 文化关怀与现代电影意识
- 《黄土地》读解
..... 编剧：张子良 导演：陈凯歌 撰稿：于丹 (386)
- 遗落在傣乡的青春梦
- 《青春祭》读解
..... 编剧：张曼菱 张暖忻 导演：张暖忻 撰稿：楚卫华 (395)
- 荒诞品性 奴性心态 文化反思
- 《黑炮事件》读解
..... 编剧：李维 导演：黄建新 撰稿：史可扬 (406)
- 史诗手笔·时代激情·伦理视角
- 《芙蓉镇》读解
..... 改编：阿城 谢晋 导演：谢晋 撰稿：胡智锋 (412)
- 女性视角的写意电影
- 《人·鬼·情》读解
..... 编剧：黄蜀芹等 导演：黄蜀芹 撰稿：邓星明 (423)

酒神精神，热爱生命，赞美活力

——《红高粱》读解

… 编剧：陈剑雨 朱伟 莫言 导演：张艺谋 撰稿：左芳 (431)

本能压抑、道德自救、生命轮回

——《本命年》读解

…………… 编剧：刘恒 导演：谢飞 撰稿：史可扬 (442)

真实美学和现实关注

——《找乐》读解

…………… 编剧：宁岱 宁瀛 导演：宁瀛 撰稿：田卉群 (447)

中国化戏剧

——《饮食男女》读解

…………… 编剧：王惠玲 李安 导演：李安 撰稿：田卉群 (456)

拒绝成长

——《牯岭街少年杀人案件》读解

…………… 编剧：杨德昌等 导演：杨德昌 撰稿：田卉群 (470)

无序/有序 回忆/忘却

——《暗恋桃花源》读解

…………… 编导：赖声川 撰稿：田卉群 (483)

“有机性”和“激情”

——《战舰波将金号》读解

Броненосец《потёмкин》

1925 黑白片(无声) 97分钟

前苏联中央照相企业公司摄制

编导: 谢尔盖·爱森斯坦(根据尼娜·阿卡疆诺娃的主题构思)

摄影: 爱德华·基赛 主要演员: 亚力山大·安东诺夫(饰水兵瓦库林楚克) 格利高理·亚力山大诺夫(饰反动军官吉列洛夫斯基)

本片1929年在美国全国电影评议会评选的“世界四大电影佳作”中排名第三; 1952年在比利时由63位世界著名导演评选的“世界电影12佳作”中排名第一; 1958年在比利时布鲁塞尔由26个国家117位电影史学家评选为“世界电影12佳作”第一名; 在英国《画面与音响》杂志四次邀请国际知名影评家评选“世界电影10大佳作”的活动中, 1952年名列第四, 1962年名列第六, 1972年名列第三, 1982年名列第六。

3

一、音乐和节奏, 有机性和激情。

要谈爱森斯坦在影片《战舰波将金号》中表现出的高超的蒙太奇结构能力, 就不得不从音乐和节奏谈起。

爱森斯坦一直对音乐形象和旋律形成的秘密感兴趣。音乐家普罗科菲耶夫是爱森斯坦的合作者。爱森斯坦说他“像钟表那样地工作着。它走得既不快也不慢。它宛若一个神枪手, 能命中时间的目标, 分毫不差。”爱森斯坦认为“时间上的准确性——这是创作上的准确性的副产品”。普罗科菲耶夫经常在凌晨看完影片的新片段, 在当天正午之前就可以写好音乐。他一面看片, 一面用手敲击椅子的扶手。爱森斯坦的司机茹尔金是他创作——包括摄影、剪辑、各片段在银幕上的连接与演员排演的见证人, 有一次他说: “怎样制作影片——这中间的一切我全弄懂了。只有一桩事情搞不懂, 那就是普罗科菲耶夫怎样写音乐!” 他怎样能够在看过一遍影片之后就在很短的时间中拿出与影片节奏分毫不差的音乐作品来。爱森斯坦写了一篇有典型侦探小说标题的短文《电话揭穿了秘密》, 揭示了

普罗科菲耶夫惊人才能的秘密：在为《亚力山大·涅夫斯基》“伊凡哀求贵族”一场戏配乐的时候，音乐与画面的结合已经达到这样的程度：“不是韵律上的大致吻合，而是动作与音乐重点互相交织的复杂过程，在这一进程中，吻合只是一种受蒙太奇与情节发展的逻辑所严格制约着的罕有的例外现象。”音乐的处理是这样的炉火纯青，性急的音乐家准备回他的新居了，他一面穿衣，一面向爱森斯坦大声说出他的新居电话：“K5—10—20，35分机。”这下可泄露了他的秘密，因为这个号码他是这么念的：“K. 5! 10!! 20!!! 30!!!! 5分机。”——他能将一系列偶合的数字在刹那间读成一种有规律的东西！而且，这规律性之所以在普罗科菲耶夫的记忆中固定下来，不是思辨活动，而是该公式所触发的感情作用的结果。用音调来记忆电话号码，发现规律性，用情感来解释这种规律性，而音调乃是旋律的基础，情感乃是音乐和诗歌的灵魂！

普罗科菲耶夫不但善于从音乐的节奏角度发现本来已经形成的整个结构，并将其用节奏、音调、情感记忆下来；而且善于从个别因素中提取出可以形成未来结构的细部，并据以看出可以把各个镜头有机地组织起来的结构形式。这种创作方法本身就是蒙太奇式的。爱森斯坦说：“只要把从各个不同角度拍摄下来的东西通过蒙太奇加以对比，它们刹那间就会变得多么生动、多么富于浮雕性、立体感和空间感。”爱森斯坦还引用本维努托·杰里尼对绘画和雕刻的看法来阐述音乐与蒙太奇中立体感和浮雕感的观念：“雕刻与任何一种绘画艺术相比，要高出八倍之多；因为雕刻有八个审视角度，而且，从每一个角度看它都必须同样完美”，“一幅画充其量不过是从审视雕刻作品所必须的八个主要角度之一审视的雕刻形象而已”，“这样的审视角度其实又何止有八个呢，其数量总要在四十个以上，因为，在转动一件雕刻品的时候，哪怕只转动一寸，也必定会看到某一条肌肉不是过于突出，就是不容易看到。因此，每一件雕刻品就具有无穷无尽的、变化万千的形状”。“绘画与雕刻，一如物体之与它的影子，其间差别是很大的。”爱森斯坦总结说：“这个比喻完全适合于说明表现为立体或空间的物象（也就是通过蒙太奇从多角度拍摄的物象），与用全景从一个角度拍摄的物象，在人的感觉上所引起的差别。从一个角度拍摄下来的场面在造型上是多么‘乏味’，多么‘肤浅’，正像为了再现音乐中‘造型地’存在的那种境界的某个特征或某种‘形态’而从‘一个角度’结构的所谓‘造型音乐’是多么平庸，多么缺乏表现力一样。在这里，如果通过多样性（造型的浮雕性以及整个综合的蒙太奇形象，都是建立在这种多样性上的）而达到统一的同一原则得到运用，那么，在我们的感觉中将会出现多么惊人的‘浮雕式的’音乐形象——海洋、火灾、暴风雨、苍苍郁郁的森林、层层叠叠的群山等等。在这种情况下，各‘声部’、各‘声部配合’的参加者、各种乐器或各组乐器都担负着不同的造型方面，从这些不同的造型方面的和谐的或对位的组合中，便产生出无所不包的总的统一的整体形象。这一形

象并不是一个扁平的印痕，也不是从某一特定角度看到的‘声音的侧影’，而是现象的完整、深刻、全面的反映，它的一切丰富多彩的细节和整个的面貌都得到了再现。”

爱森斯坦还分析了格里菲斯影片中平行蒙太奇与苏联蒙太奇观念的不同：即速度与节奏的不同。他说：“反映在格里菲斯蒙太奇观念中的结构，是资产阶级社会结构。这个结构确实类似狄更斯所说的那种讽刺性的‘五花肉’；它真的被认为是由‘白的’与‘红的’——富人与穷人这两个似乎没有内在联系的阶层组成的（这是狄更斯小说的一个永恒的主题，狄更斯从未超越过这种划分。小说《小多丽》就是因此分成了两卷：《贫》与《富》）。这个仅仅被理解为富人与穷人相对立的社会，反映在格里菲斯的意识中，也就只能产生类似两条平行线索巧妙‘竞走’的艺术形象。格里菲斯的蒙太奇典范的方法，好像是当时呈现在他眼前的那个社会结构的相似物！格里菲斯首先是这一领域中最明显易见的一种结构的大师——平行蒙太奇的大师。格里菲斯首先是这样一种蒙太奇结构的大师，这种结构造成直线式的加快与速度增长（主要是采取上述平行蒙太奇的形式）。格里菲斯学派，首先是速度的学派，而不是节奏的学派。在节奏的表现力与强烈感染力方面，格里菲斯无力与年轻的苏联蒙太奇学派相比，因为节奏的任务无限远地超出了狭义的速度的任务及其范围。当时美国人从我们最初那些苏联影片中所看出的，正是这种不同于速度效果的无坚不摧的节奏特征。”

爱森斯坦认为格里菲斯的蒙太奇观念是与他那种二元论的世界观分不开的，美国人运用特写等单个镜头只与视觉有关。而在苏联蒙太奇学派中，镜头决不是蒙太奇的元素，而只是蒙太奇的细胞。“镜头内部的冲突是潜在的蒙太奇，随着冲突的加强，它终于冲破了那个四角形的细胞，而把自己的冲突扩展为各个蒙太奇镜头之间的蒙太奇撞击。”“在对比的过程中可以产生一种原则上全新的、质的合金。”

正是这种强调节奏、各因素对立统一、以构成具有浮雕效果的、具有新“质的合金”的蒙太奇观念，促成了不朽的影片《战舰波将金号》的诞生。这部影片实现了爱森斯坦关于电影蒙太奇的几乎全部观念。各因素的对立统一构成了全片为人所称道的“有机性”，节奏、音乐、蒙太奇共同形成了一个富有诗意的、交响乐一般的宏大作品。

爱森斯坦说，《战舰波将金号》中的事件按年月顺序的发展，是根据经典的悲剧形式——五幕悲剧的严格的结构规律来安排的。这五幕戏是：

第一部分：“人和蛆虫”

第二部分：“舰上的戏剧”

第三部分：“死者激发人们”

第四部分：“敖德萨阶梯”

第五部分：“同舰队相遇”

在这五部分中，每一部分都很清楚地分为几乎相等的两半，在转折点上都有一种停顿，有时表现为握紧拳头的几个镜头，有时表现为字幕上的“突然”字样，有时表现为静止的枪口，有时表现为血盆大口式的大炮口，爱森斯坦特别指出：“每一部分内部的转折都不是单纯的转入另一种情绪、另一种节奏、另一种事件，而是每次都转为极端相反的动作。不是对比的动作，而正是相反的动作，因为这种动作每一次都从相反的角度提供了同一个主题的形象，尽管它是从同一个主题产生出来的。”

如第二部分先是起义的水兵沉默地等待，然后是起义的风暴。

结构的对立统一构成了这部影片有机性的整体。结构的激情构成了影片感人至深的力量。

激情不仅是可以看到、直观的演员的表演，或者是可以听到的直观的、诗意的台词。爱森斯坦特别指出：“在一切特征上都充满激情的作品，在其结构中必须做到使动作有力地爆发并不断转为另一种质。”为观众提供一种“仿格”，如“控制不住自己的、激动的人”等就是最直接的仿格。在《战舰波将金号》中，不但人群，就连环境、人物的运动形式等都成为不断转化的“质”，将观众带入到欣喜若狂的激动当中。最简单的例子就是那三个石狮子，从俯伏到跃起、到昂首怒吼，为观众提供了情绪激动的“仿格”。

关于结构中的“黄金分割率”和结构的激情，我们将在视听语言读解中作具体分析。总之，《战舰波将金号》是一部利用结构的有机性、各因素包括音乐、剪辑、运动等共同构成的富于激情和节奏的影片，它实现了爱森斯坦关于蒙太奇的全部理想，是苏联蒙太奇学派的顶峰之作。

二、视听语言读解。

1. 影片的第一章是“人与蛆”。开篇的音乐暗示出不祥的气息：两个海浪的镜头，一个从较高机位俯拍，一个从低机位拍摄，这两个镜头交叉剪辑，象征着两种力量彼此消长的强烈冲突。镜头的剪辑方式不是美国影片中简单的“速度”，而是着重体现一种内在的心理节奏。因为，爱森斯坦不只是在表现情节进展或者人物直接冲突的时候采用交叉蒙太奇，如格里菲斯的“最后一分钟营救”；在表现氛围、环境时同样采用隐秘的交叉蒙太奇形成节奏。如影片开端的海浪，只是两个机位不同的镜头，但经过交叉剪辑之后却构成了一高一低、一上一下、一正一反的冲突，配合以阴郁的音乐氛围，强烈的、山雨欲来风满楼的感觉由影片的剪辑结构——而不是情节——暗示出来。同样，这也不是传统的隐喻或者象征，因为“冲突”的暗示是通过结构——即剪辑的力量传达出来的，而不是通过一个画面本身的诸要素形成隐喻和象征元素。

巡逻的军官鞭打一个熟睡的水兵采取三个镜头来表现，但我们却可以发现，

这不是讲究“隔级跳原则”、“九十度原则”的流畅剪辑方式，即采用多个镜头来表现同一个被摄主体的时候，机位变化要大于九十度，景别变化要隔一级，这样符合人的视觉和心理观赏需要，可以提供较多的变化和息量。本片表现鞭打动作，第一个镜头是军官举起鞭子的中全景；第二个镜头机位角度几乎没有变化，只是景别变成鞭子和士兵后背的中近景；第三个镜头是水兵后背的近景，依照现在的观点看来几乎相当于把一句话说了三遍，在好莱坞早期的影片《一夜风流》中，我们也可看到这种累积剪辑方式，这种方式略嫌繁复，但却也可以创造视觉节奏，与影片的整体风格是吻合的。

船上的医生用眼镜观看生了蛆虫的肉，一个简单的动作是采用四个镜头交待的；勤务兵们放下餐桌的动作则使用了三个镜头，这种手法充分体现了爱森斯坦认为蒙太奇可以提供至少八个角度去观察同一事物的观点。放桌子的动作机位景别变化都比较大，与《一夜风流》一样，体现出在蒙太奇剪辑过程中从累积法向流畅剪辑的过渡。

水兵的日常工作：擦洗炮筒、清理机械等等，是与厨师做生了蛆虫的肉、放餐桌准备进餐等交叉剪辑的。我们可以发现，在爱森斯坦的影片中，或许拍摄的镜头数量并不很大，但是，同一个镜头总是在剪辑过程中反复出现，与其他的镜头相结合，共同创造一种节奏感。在这里，被反复强调的镜头——士兵沉默不语的工作、生了蛆的肉、空荡荡无人就餐的餐桌多次重复对比，犹如一浪高过一浪的滚滚波涛，隐忍不发的冲突被结构本身的递进式的激情强化。

水兵洗碗，看到碗上写着“感谢上帝赐予我们粮食”，愤怒的水兵将碗摔到地上。这一动作采用水兵看碗的特写、碗与桌子的中景、摔碗动作的中景、近景、中景、近景、水兵面部特写、摔碗动作近景、碗摔碎的中景、水兵肩部近景、碗摔碎的中景十余个镜头来表现，是爱森斯坦“雕塑八个侧面说”的注解。被反复渲染的动作将水兵内心的愤怒外化为激情与力量——如果说动作本身是一个单调的音符，尚不能称之为“音乐”，只是“声音”；蒙太奇剪辑则将它表现成轰鸣的和弦，使“声音”进化为“音乐”。在这个过程中表现力的增长不是成倍的，而是呈几何级数。银幕表现时间也比实际动作发生的时间大概要长几倍，这个动作的蒙太奇方式堪称一个小规模的“奥德萨阶梯”。

这是影片的第一章，本章中并没有出现一个停顿、突然爆发以至剧情、情绪与节奏完全转向另一极端的突然转折，如同下面四章那样。但并不是说本章中就没有发生结构上的对比，只是节奏上较为隐晦——这一对比是黑夜与白天，个体与群体的对比。夜晚中发生的是一个军官与一个水兵的冲突；白天里发生的是以蛆虫为引子，水兵与军官们的群体性、阶层性质的冲突。这体现出爱森斯坦在安排矛盾过程中对于情节、节奏、情感有层次递进的重视。

逐渐强化的矛盾使影片第二章“舰上的戏剧”扣人心弦。