

解码影像



——影像与文化传播
Yingxiang Yu Wenhua Chuanbo
JIEMA YINGXIANG

赵智 彭文忠 ©著

The big bit of the night was the trumpet soloist Erden Bilgen who played coarsely by Tolozman and Handel.

Here was stylish, self-controlled playing with more than a touch of class.

Playing on a piccolo trumpet, he produced seemingly effortless playing with a clear, floating tone, crisp, clear articulation and an amply varied dynamic range.



解码影像

—影像与文化传播

赵智 彭文忠 著

JIEMA YINGXIANG
Yingxiang Yu Wenhua Chuanbo



湖南人民出版社

The big hit of the night was the trumpet soloist Eddie Higgins who played cover by Fats Domino and the girl.

Higgins was stylish, self-controlled player with more than a touch of class.

Playing as a plebeian trumpeter, he produced seemingly effortless playing with a clean, dancing tone, crisp clear articulation and an amply varied sound.

图书在版编目 (CIP) 数据

解码影像：影像与文化传播 / 赵智，彭文忠著. —长沙：湖南人民出版社，2009. 9

ISBN 978 - 7 - 5438 - 5951 - 7

I. 解… II. ①赵…②彭… III. ①电影 - 大众传播 - 传播学
②电视 (艺术) - 大众传播 - 传播学 IV. J90 G206. 3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 152425 号

解码影像——影像与文化传播

赵 智 彭文忠 著

出 版 人：李建国

责任编辑：杜小念

装帧设计：黄 敏

出版、发行：湖南人民出版社

网 址：<http://www.hnppp.com>

地 址：长沙市营盘东路 3 号

邮 编：410005

经 销：湖南省新华书店

印 刷：长沙市神龙彩色印刷有限公司

印 次：2009 年 9 月第 1 版第 1 次印刷

开 本：710 × 1000 1 / 16

印 张：21

字 数：333000

印 数：1 - 5000

书 号：ISBN 978 - 7 - 5438 - 5951 - 7

定 价：32. 00 元

营销电话：0731 - 82226732

(如发现印装质量问题请与承印厂调换)



CONTENTS

影像本体篇——从现象之美到艺术视像

第一章 认知影像

- 第一节 研究影视的逻辑起点——“运动的声画影像” / 3
- 第二节 影像的界定 / 5
- 第三节 影像的生成和发展 / 8

第二章 影像的本质

- 第一节 影像的基本特点 / 20
- 第二节 影像的审美特征 / 25

影视元素篇——作为影像的表现载体

第三章 镜头

- 第一节 镜头的拍摄角度 / 40
- 第二节 镜头的拍摄方式 / 54
- 第三节 影视作品中特殊镜头的运用 / 60
- 第四节 镜头的组接 / 64

第四章 画面

- 第一节 影视画面的特性 / 69
- 第二节 影视画面的构成 / 72
- 第三节 画面中的线和形 / 82
- 第四节 光影 / 87

第五章 色彩

- 第一节 色彩的情感表达 / 96
- 第二节 色彩的运用 / 103

第六章 声音

- 第一节 人声 / 112

- 第二节 音乐 / 119
- 第三节 音响 / 124
- 第四节 声音与画面的关系 / 128

第七章 蒙太奇

- 第一节 蒙太奇的涵义和构成依据/133
- 第二节 蒙太奇的分类与形态/136
- 第三节 蒙太奇的主要功能/142
- 第四节 蒙太奇与长镜头/145

影视文化篇——作为文化实践的影像

第八章 作为文化实践的影像

- 第一节 影视文化的研究 / 151
- 第二节 影视文化的共性与差异 / 156

第九章 影视文化观念论

- 第一节 影视与国家意识形态 / 164
- 第二节 影视与民族观念 / 172
- 第三节 影视与性观念 / 188
- 第四节 影视与女性意识 / 196
- 第五节 影视与历史观念 / 203

第十章 影视文化现象论

- 第一节 中国当代影视与文学的双向互动 / 208
- 第二节 中国电影中的女性形象建构 / 217
- 第三节 贺岁片和商业电影 / 225
- 第四节 中国电视和大众文化的结合 /233

影像传播篇——作为媒介传播的影像

第十一章 影像传播者分析

- 第一节 影像传播者形态分析/253
- 第二节 影像的传播把关机制分析/258
- 第三节 电影审查制度/262

第十二章 影像传播的模式分析

- 第一节 传播模式理论/265
- 第二节 影像传播的基本类型/271

第十三章 影像的内容分析

- 第一节 影像中的故事/281

- 第二节 影像中的时间/283
- 第三节 影像中的空间/285
- 第四节 影像世界绝非现实世界/287
- 第五节 影像世界对青少年的影响/291

第十四章 影像的受众分析

- 第一节 影像受众的规模与结构/299
- 第二节 影像受众的基本特性/300
- 第三节 影像受众的需求特征/304
- 第四节 影像受众的心理特征/308

第十五章 影像传播效果分析

- 第一节 影像传播效果理论/312
- 第二节 影像传播效果分析/316

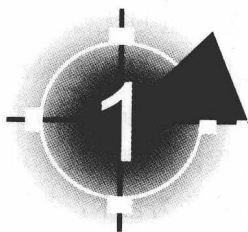
参考文献 /324

后 记 /328



影像本体篇

——从现象之美到艺术视像



第一章 认知影像

第一节 研究影视的逻辑起点——“运动的声画影像”

各类艺术以其自身的表现媒介而获得自身的规定性：各类艺术以其独特的表现媒介而构成相互之间的根本区别。或者说，决定艺术门类的根本标志是该门艺术的表现媒介。

文学艺术的表现媒介是文字和语言；绘画艺术的表现媒介是二维平面上的色彩与线条；戏剧艺术的表现媒介是语言和外部形体动作；音乐艺术的表现媒介是运动的乐音；雕塑的表现媒介是三维空间中的点、线、面(体积)；舞蹈艺术的表现媒介是外部形体动作；影视艺术的表现媒介则是运动的声画影像。

影视艺术是七大艺术门类之一，即文学、戏剧、舞蹈、音乐、美术、建筑、电影(影视)。在17世纪，牛顿首次发现了反映在人的视网膜上的形象不会随即消失这一重要现象。1824年，英国人彼得·马克·罗格特公布了“视觉暂留”原理，指出人的眼睛在观看运动中的形象时，每个形象在消失后，还在视网膜上滞留0.1秒的时间，正是由于人眼这一特性，才有可能在视网膜上组合形象的运动。1888年，美国乔治·伊斯曼发明了胶卷，并于1894年与爱迪生合作制成“活动电影视镜”，具备了拍摄、洗印、放映三个基本元素。1895年，法国卢米埃尔兄弟制造出能将影像放映在白色幕布上的电影机后，真正的电影终于问世。所以，电影是根据“视觉暂留”原理，运用照相、录音为技术手段，通过放映(以及还音)，在银幕上造成活动影像，以表现一定内容的年轻的艺术。



电视是通过摄像机把被摄物体的光信号转化为电磁信号，通过无线电发射或电缆传输，再经电视接收机对接收到的电信号还原成光信号，从而再现被摄物体的影像，以表现一定内容的、年轻的艺术。可以看出，电影与电视的技术过程是有本质区别的。电影的技术过程是一个光—化学过程，电视的技术过程是一个光—电—磁过程。但是无论电影作为艺术，还是电视作为艺术，都是同一门类的艺术。这是因为，电影与电视作为艺术的表现媒介是同类媒介——“运动的声画影像”。即电影、电视是通过各自不同的技术过程，获得了同一艺术表现媒介。

电影艺术的表现媒介是“运动的声画影像”，它的重要特征是生动、具体、直观。文学艺术的表现媒介是“文字或语言”，它的重要特征（相对于影视艺术）是抽象而间接的。影视艺术给出的人物形象永远是生动、具体而直观的，直接诉诸人的视觉感官；文学艺术给出的人物形象（相对于影视艺术）却是间接的，不直观的，它需要接受主体去联想形成。正因为影视艺术表现媒介与文学艺术表现媒介的根本区别，从而形成了影视艺术形象的“他适应性”与文学艺术形象的“自适性”。影视艺术形象是预先给定的，众多的接受主体只能接受编导给定的具体人物形象，别无选择；文学艺术给定的人物形象由接受主体在头脑中自主完成，接受主体在头脑中浮现的人物形象永远是自足的，这就是“自适性”。尽管每一个接受主体自己完成的人物形象相对于他人来讲是不尽相同的，但“自适性”是所完成的人物形象相对于它的创造者——接受主体本人而言的。所以，影视艺术的表现媒介所决定的生动、具体、直观性，却失去了人物形象在接受主体层面的自适性；文学艺术的表现媒介决定了人物形象在接受主体层面的自适性，却失去了人物形象的生动、具体与直观性。

“运动的声画影像”作为影视艺术的独特的表现媒介，它是影视艺术与其他门类艺术的根本区别，而我们研究影视艺术理论的逻辑起点，应该从影视艺术与其他艺术的本质区别而不是普遍联系入手，应该从电影艺术自身的特殊规定性而不是与其他艺术的共性入手。就是说，我们应该从“运动的声画影像”这个电影艺术与其他门类艺术的根本区别入手，来进行电影艺术理论的建构，从而揭示影视艺术内部的、本质的特殊规律。所以，“运动的声画影像”是我们进行影视艺术理论建构和表述的逻辑起点。



第二节 影像的界定

影像是指通过光学装置、电子装置、数字装置和感光材料、记录装置等感受光线，将由对光的反射造成的被摄物的外形和光的投射通过化学反应、电子脉冲或电磁场中的变化获得图像，并记录下来、存储在媒介中，必要时，再进行复制或使其重复呈现出来的“物的影像”，包括静止摄影影像、电影影像、电视影像。

影视影像是现代科学技术发展的产物，但它不是产生一般功能的科学、技术手段，而是一种载体、媒介，是一种可以和任何一种艺术相媲美的、能够叙事、表情、达意的语言。因此，它成为现代信息传播、新闻纪录、科学研究、知识普及、故事描绘的最现代、最为人们喜闻乐见的表现形式和承载媒体。影像作为媒介，它不仅能记录下人类视觉审美感官的感知结果，而且能展现人们有意为之的想像、幻想、回忆中内心世界的视觉形象，甚至更能揭示人们非有意为之的下意识活动、幻觉、梦境等。更为奇妙的是，它还能记录、展现人们视觉感官功能所根本不能触及的一些自然的、社会的现实世界，甚至还能创造现实根本不存在的科幻、神圣世界。尽管它奇妙无比，它也只是媒介、手段而已。只有作为主体的人对它进行控制和创作，它才能发挥应有的科研和艺术表现作用。

关于影像，法国著名电影理论家让·米特里曾给它下过这样的定义：“影视影像是通过透镜对一个现实情景进行的‘机械’复现，是借助赛璐片基上的感光乳剂的照相化学所形成的被摄物受光部分的映像。”^①从造型角度看，影像只是镜头画面、视觉形象的构成元素，它是由影视造型表现手段的摄录性能建构而成的，把对象变成影像并不是一件简单的物理转化，也不是用影像形色结构去机械“复制”对象形色结构的结果。在电影和电视的黑白时期，银幕视觉形象只是呈现黑白阶调的影像。

在黑白银屏上，不仅五光十色的缤纷世界变成黑白灰三种色调，就是不同

^①让·米特里.论一般影像.世界电影, 1988 (3)



色相的浓、淡色阶也变成黑白灰。色彩感光材料和彩色电视出现，自然界的色彩都得到近似和准确地再现，从而大大加强了影视表现上的真实感。然而，这并没有改变一个根本事实，即银屏上出现的仍然绝非是自然实体本身，依然是描绘自然对象形色结构的影像。就连立体电影、宽银幕电影、环形电影也都丝毫没有能改变这一事实。显而易见，影像是构成银屏视觉形象的物质基础。然而，令人十分遗憾的是，一切影视创作部门的劳动都将最终体现在影像上，影像质量的好坏将极大地影响影像水平，这一简单事实，至今还没被普遍承认。影像是个介质，不通过这个介质观众就无从获得视觉感知。

银屏形象和对象，两者不该有任何混淆。没有了影像，影视也就没有了承载体。对象是现实中直接接触的看视对象，影像是影视中的观照对象。过去，我们影视创作人员造型意识薄弱的致命点，就在于我们不愿分清手段和媒介、手段和载体及对象和影像的根本区别，特别是它们之间的关系。有些人只注意对象，只注意手段，而忽视载体和媒介，特别是忽视影像。殊不知对象并不和观众见面，手段也不和观众见面，与观众见面的只有媒介、载体。因此，只有注意媒介、研究媒介、利用媒介，才能营造出理想的银屏可视形象——影像。

由于人们不正视影像的重要作用，也就忽视了另一个更重要的事实，那就是影视机面前存在的自然对象到了银幕上完全可成为与对象截然不同的另一种景象。电影造型手段能把对象存在形态、运动形态变形到见所未见的程度，创造出在量和质两个方面都与对象形色结构截然相异的影像形色结构。在生活当中，我们从来也没有看到过夜间汽车的运动使汽车变成一条亮线而无形状的情景，而在美国影片《失去平衡的生活》中就出现了。开着车灯正常行驶的各种型号汽车，用慢速进行拍摄，汽车形质模糊，一条亮线异常醒目，于是它成了行进速度的标志。这是对对象形色结构的原本存在，不是对象自身的变态。同样在生活中，我们根本看不到倒塌了的房子能自动复原，打碎了的杯子能还原得完好如初，而在电影中，这些却可以出现。手段综合性能与功能既能复现对象形色结构，又能改变对象形色结构。于此，我们必须明了，有了视觉材料，有了现实对象，只是走了建构银幕可视形象的第一步。如何组织视觉材料，用怎样的形式去表现，采用什么手段，将材料纳入何种影像建构形式才是更重要的步骤。由于作为整体中的任何一种因素都会对整体构成有影响，暂且不说对



象相互关系的影响，就是单一对象，从什么方位、角度拍摄，在多远距离上取景，用什么样的光线照明，光从哪个方向来，构成什么样的调子，采用怎样的画面结构，都会产生各不相同的影像。如果需再加进那些拍摄范围内没有的因素，去掉那些画面内不需要的对象，影像就更会和原有对象不同。

就是说，影像具有二重性：第一，作为它和第一要素的关系，即和对象的关系而言，影像一方面是特定具体对象的影像，而不是别的实体的影像，有什么样的对象形色结构，就会有什么样的影像形色结构；另一方面，它只是影像，而不是实体，是对象的影像而不是对象的等同物。第二，作为第二要素自身，即由造型表现手段建构的影像，它一方面能准确地再现对象，另一方面，它可使对象形色结构有所改变、畸变，甚至全然变形。第三，它能建构出意象和意象中的形象。在现实中它是只能心识，不能目睹的。而影像作为形象，却能使其以可视形式呈现于银屏之上。第四，它能创造现实中从来没有的虚构的形象。现在，许多影像创作人员的造型意识加强了，造型观念改变了。因此，在他们的作品中，造型已不止于作为手段技巧变化来运用，而是作为一种艺术语言参与形象塑造。当然，对影像形色结构的依据、结构方式及结构成分等问题仍有深入研究、着重探讨的必要。影像是透光的，就会给色形表现带来新问题。

此外，更重要的是，影像建构有人的介入。有人说蒙太奇是影视“转换器”，在一定意义上说，电影的真正“转换器”应是影像：（1）它是现实的、客观的实际存在，因为它可被视觉感知；（2）它又是渗进人的主体意识、思想情感后而组成的再造银幕世界。影像一方面是被切割、被捕捉来的现实统一时空中有自己内外在含义的一角、一侧、一面、一点；另一方面，现实中的事件、人物行动、感觉、观念等各种材料反映在胶片上，又加进艺术家特定的审美观念、意识、思想和情感。这一切融会之后，才成为在广大范围内和人们交流的言语进入社会性的语言系统，成为人类思想、情感相互沟通、交流的媒介。



第三节 影像的生成和发展

一、电影的生成和发展

电影是一种以现代科学技术为手段，以画面和音响为媒介，通过在特定的银幕时空中创造出来的连续性影像表述世界的新型艺术样式。

作为继文学、音乐、舞蹈、戏剧、绘画和雕塑之后的“第七艺术”，电影在人类艺术史上的出现具有重要的意义。它不仅明显而迅速地改变了世界艺术的总体格局，密切了艺术与广大人民群众之间的联系，丰富了人类的审美经验，而且为更具生命力的电视艺术的出现奠定了基础。电影，在当今社会的审美视界中，已经成为了一种不可或缺、不容漠视的存在。

电影的生成与发展主要经历了如下几个重要的发展阶段：

1. 卢米埃尔兄弟：“活动照相”阶段

路易·卢米埃尔是个照相器材商。1894年底，他在前人研究的基础上，找到了一种新的胶片传动方式，即在胶片上打两个洞，解决了拍摄与放映电影过程中胶片的连续传动问题，从而完成了活动电影机的发明。1895年2月，卢米埃尔和他的兄弟一起获得了“摄取和观看连续照相试验用的机器”的首项专利权。一个多月以后，这台经过了改进和完善的机器被定名为“电影放映机”。当然，在实际上，这台机器不仅适用于放映，而且也可以用于拍片和冲洗底片。正是这台手摇式的活动电影机为卢米埃尔赢得了世界性的成功和声誉。他本人由此被后来者称为“电影之父”。

卢米埃尔曾拍过四本描写消防队员生活的影片，即《水龙出动》、《水龙救火》、《扑灭火灾》和《拯救遭难者》。这四本影片，每本大约可以放映一分钟，由于当时放映机的改善，已能将其连接成为一组影片，由此便形成了最初的蒙太奇。这组影片在《拯救遭难者》中达到了戏剧性的高潮。《拆墙》使用了特技摄影，然后再将影片倒过来放映，使墙好像突然之间被修好似的，从一片尘埃中竖立起来。

卢米埃尔的上述活动虽然对电影后来的发展具有首事之功，但其局限性也是相当明显的，他过于强调电影的照相本性。从纪实的原则出发，他认为电影只能被动地摄录真实的生活。卢米埃尔由此在很大程度上排斥了电影摄制过程中



的艺术创造性和假定性。这样一来，其影片的趣味性就只能建立在新奇感的基础上，而新奇感却往往是一瞬即逝的。当时的活动电影放映时间很短，很少有超过一两分钟的。在这样短暂的时间里，单纯以实录生活场景的内容不可能持久地维系观众的兴趣。结果，一年多以后，问世不久的活动电影就遇到了危机，昔日门前车水马龙的电影放映场所现在竟然门可罗雀，前来问津的人日益稀少。

2. 梅里爱：“戏剧化电影”阶段

看到了卢米埃尔的局限，梅里爱便把戏剧艺术引入了电影制作的过程，较系统地把舞台那一套运用到银幕上，拍摄了一大批戏剧化的影片。

梅里爱在电影史上的重要地位是在1897年以后奠定的。这一年，他在巴黎附近蒙特利尔自己的庄园里，建造了世界上第一个摄影棚。为了导演一些场面宏伟的影片，他在影棚里还安装了多种精巧的舞台机械装置，如各种吊桥和活动的门窗等。此时，梅里爱已系统地将戏剧艺术中的一些基本原则和许多具体方法，如冲突律、三一律、编导演、服装、化妆、布景、景与幕的划分等等运用到电影中。他在这方面的努力功不可没，带来了电影发展史上的重大突破。

梅里爱把电影分成外景片、科学片、幻景片和排演片四大类。他的独创性主要体现在后两类，尤其是最后一类影片中。他的幻景片实际上是魔术手法的放大，内容往往是表现一种或几种特技。他的排演片实际上就是舞台记录片，包括喜剧、歌剧、舞剧、神话剧或宗教的故事片断以及排演出来的新闻片等。其中有名的是《灰姑娘》、《鲁滨逊漂流记》、《格列佛游记》、《月球旅行记》和《天方夜谭》等。在这些影片中，梅里爱往往身兼数任：既是导演又是演员，既是编剧又是服装师、美工师和特技师。

梅里爱把戏剧的因素移植到电影艺术的领域，将电影从卢米埃尔的纪实主义中解放出来，加强了电影的表现力，开创了电影史上的另一个重要的传统：技术主义。这在另一方面又势必会限制电影艺术的进一步发展。

如果说，卢米埃尔死守照相性是一个极端，那么，梅里爱的戏剧性电影同样也是个极端，结果最终导致了其电影事业的中落。

3. 蒙太奇的发明者：布赖顿学派

就在梅里爱雄心勃勃地开始他的电影事业之后不久，英吉利海峡彼岸的电影艺术也出现了明显的进步。这一进步的直接推动者就是1900年前后在英国形



成的布赖顿学派，该学派的主要代表人物是威廉逊和斯密斯。这两人最初是海滨照相师，后来成为拍摄新闻片的摄影师。他们都出生在布赖顿这个地方，学派由此而得名。

威廉逊曾在卢米埃尔公司任过摄影师，因此十分重视外景和实景的利用，在画面的构图上并不强调摄影机的视野与剧院舞台的重合。1899年，他拍了《莱亨赛船》。这是一部描写赛船情形的影片，共有七八个场景，连续表现聚集的人群、竞赛中的划船队、在移动的船只上拍下的观众、获胜的船只到达终点等景象。在这部影片中，威廉逊根据事件的发展顺序和逻辑关系把连续拍摄下来的镜头剪辑在一起。他本人当时或许未能充分意识到，这实际上是一种对于电影美学和电影语言后来的发展意义十分重大的新方法。

威廉逊的影片中，绝大部分是全景和中景，没有特写镜头。斯密斯不仅在表面的意义上弥补了这一缺憾，而且在电影语法的深层为蒙太奇的真正诞生奠定了基础。他的《望远镜中所见的景象》一片中，一个上了年纪的轻薄汉用望远镜偷看远处的一对青年男女。银幕上出现了一只正在系鞋带的女人的脚，接下去是年轻男人殴打偷看者的场面。

布赖顿学派在自己的电影实践中，继承了卢米埃尔真实摄录现实生活的原则和梅里爱对生活进行艺术加工的思想，为电影艺术的发展做出了自己的贡献。卢米埃尔的影片有外景的便利而缺少情节的魅力，梅里爱的影片则恰好与之相反，而布赖顿学派在一定程度上却是兼得两者之长。他们提倡电影反映现实生活，尤其是普通人的命运和日常生活，反对拍摄矫揉造作和豪华生活的影片，并对某些社会问题有所触及；强调外景和实景的重要性，并努力使外景与内景协调起来，同时对电影的表现手法进行了大胆而富有成效的探索。这一学派对欧美各国的无声电影产生了广泛影响，其中也包括了格里菲斯和卓别林的某些杰作。

4. 鲍特和格里菲斯：自觉使用蒙太奇

美国电影导演鲍特是把摄影机作为一种艺术手段来使用的第一人，他使电影开始有了银幕文法和摄影修辞，其最大的贡献在于把影片的基本构成单位由场景变成了镜头。鲍特的《火车大劫案》采用了时空交叉的剪辑手法，已开始了电影叙事。



在卢米埃尔和梅里爱因各执一端而走入死胡同的时候，美国的著名导演格里菲斯像英国的布赖顿学派一样，汲取了诸家之长，形成了独具魅力的电影艺术语言。他力图把纪实主义、技术主义以及其他艺术门类中的有效因素熔于一炉，不断地对电影特性尤其是摄影构图和蒙太奇进行多方的积极探索，取得了显赫的成就。

1915年，他拍摄完了令其一举成名同时也使举国震惊的巨片《一个国家的诞生》。它是美国历来制片当中最长的一部，并且也是第一部获得在白宫放映这一殊荣的影片。影片一方面以其新颖的艺术表现形式和场面宏大的史诗性题材引起了人们的赞叹；另一方面又因露骨的种族偏见招致了暴风雨般的抗议和抵制，在一些城市甚至引发了社会的骚乱，造成了伤亡。

为了更好地阐释主题，格里菲斯在艺术表现形式上做了一系列大胆的创新。其中最富独创性的是他在此片中蒙太奇的运用：剧中相互独立的四个故事不是分别从头到尾地叙述的，而是同时展开，借以暗示“爱和仁慈反对仇恨与不光荣的斗争是贯穿于各个时代的”这一历史认识。在四个故事中，最先结束的是“基督故事”，然后依次是“法国故事”“巴比伦故事”，最后是美国的“现代故事”。全片以杀戮开始，以解救作结。在上述这些地方，格里菲斯实际上是综合运用了平行蒙太奇、交叉蒙太奇、对比蒙太奇和隐喻蒙太奇的方法。

格里菲斯由此被公认为是电影艺术的奠基人，他的电影实践对后来的好莱坞电影和苏联的蒙太奇学派产生了广泛的影响。

5. 普多夫金和爱森斯坦：蒙太奇的理论化

普多夫金和爱森斯坦的代表作分别是《母亲》和《战舰波将金号》。普多夫金认为，电影艺术的基础是蒙太奇，而爱森斯坦则认为，电影的思维是一种蒙太奇思维，两个或多个不同的镜头的对立、撞击、冲突会产生新的含义。

《战舰波将金号》在电影艺术史上第一次把革命的人民群众作为主人公搬上银幕，创造了崭新的艺术语言来表现革命思想。尤其是其对于隐喻蒙太奇的成功运用，不仅促进了苏联隐喻电影的勃兴，而且也对世界电影艺术的发展产生了重要的影响。

影片在艺术形式上的探索，首先表现在它将蒙太奇的剪辑与全片的快慢节奏转换完美地衔接起来，使影片起伏跌宕、错落有致，而又始终保持着叙