

電影藝術譯叢

第 1 輯



電影藝術譯叢

電影藝術譯叢編輯部編

中國電影出版社

第一輯

一九六二年·北京

江苏工业学院图书馆
藏书章

電影藝術譯叢

第 1 輯 (1962年3月出版)

編輯者: 電影藝術譯叢編輯部

北京西單舍飯寺12號 電話: 66·4445

出版發行者: 中國電影出版社

北京西單舍飯寺12號 電話: 66·5209

印刷者: 北京印刷廠

統一書號: 8061·991 定價 1.30 元



目次

蒙太奇在1938	〔苏联〕爱森斯坦 (1)
論蒙太奇	〔苏联〕普多夫金 (44)
簡論蒙太奇	〔苏联〕罗 姆 (63)
蒙太奇运用的界限	〔法国〕巴 善 (99)
有声电影的蒙太奇	〔英国〕雷 兹 (110)
儿童影片在蒙太奇处理方面的特殊問題	〔波兰〕伏茲尼亚考夫斯基 (119)

同青年导演——苏联国立电影大学导演研究院

學員的談話	〔苏联〕杜甫仁科 (125)
电影中的导演	〔苏联〕培利耶夫 (148)
影片的摄制	〔法国〕克萊尔 (170)
剧照和影片的画面風格	〔民主德国〕貝尔格曼 (179)
	沃 尔 夫



論修正主义对波兰电影艺术的影响.....〔苏联〕尤列涅夫 (188)

战后意大利电影的四个阶段.....〔意大利〕阿里斯泰哥 (220)

· 书 評 ·

乔治·薩杜尔和他的《电影通史》

.....〔苏联〕尤特凱維奇 (230)

《电影創作問題》.....〔苏联〕金茲堡 (247)

· 学术动态 ·

民主德国对爱森斯坦电影遗产的研究 (258)

波兰編纂出版《爱森斯坦文集》 (260)

近年来苏联电影艺术书籍出版概况 (262)

五十年代法国电影艺术书籍出版概况 (266)

編后記 (270)



蒙太奇在 1938

〔苏联〕C·爱森斯坦

在我国电影界，有一个时期蒙太奇被宣称为“一切”。而现在，认为蒙太奇“没有什么”的时期已经接近尾声。在既不认为蒙太奇“没有什么”，也不认为它是“一切”的此刻，我们认为需要提醒一下：蒙太奇跟电影影响作用的一切其他因素一样，也是电影作品的一个必要的组成部分。经过了“护拥蒙太奇”的风暴和“反对蒙太奇”的逆襲之后，我们的确应该重新地、坦率地来探讨一下蒙太奇的问题，其所以特别必要，是因为在“否定”蒙太奇的时期，甚至把它的无可争论的一面，它在任何时候也无论如何不致引起攻击的一面，都给否定掉了。问题在于，近年来许多影片的作者是这样彻底地“清算了”蒙太奇，以致连蒙太奇的基本目的和任务，也都忘掉了，而这种任务是跟任何艺术作品所要达到的认识作用分不开的——这就是条理贯通地阐述主题、情节、动作、行为，阐述整场戏、整部影片的内部运动的任务。在各种电影样式中，甚至是某些十分出色的电影大师的作品，且不必谈什么激动人心的叙述，即使是合乎逻辑顺序的、脉络分明的叙述，都不多见。当然，这与其去批评那些大师，毋宁首先去为被许多人所丢弃了的蒙太奇文化进行斗争。更何况我们的影片所面临的任务，不仅仅是合乎逻辑的条理贯通的叙述，而正是最大限度激动人心的、充满情感的叙述。

蒙太奇——就正是解决这项任务的强有力的助手。

……为什么我们一般说来总要要进行蒙太奇工作呢？即使最露骨的蒙太奇反对者也不能不承认：并不是仅仅由于我们手中没有无限长的胶片，所以我们才命里注定要跟有限长度的胶片打交道，不得

不偶尔要把这一段胶片跟另外一段胶片粘接在一起。

蒙太奇的“左派”在蒙太奇問題上又陷入了另一极端。当他们摆弄拍摄在胶片上的各个镜头时，却发现了多年以来一直使他们十分惊奇的一种质。这种质就在于，把无论两个什么镜头对列在一起，它們就必然会联結成一种从这个对列中作为新的质而产生出来的新的表象。

其实，这种情况决不是电影所特有的。当我们把两个事实、两种现象、两种物件加以对列时，必然会遇到同样的情况。如果把这些或那些个别对象对列地放在我们面前，我们总是习惯于几乎自动地作出完全有一定规格的结论或者概括。就以坟墓为例，如在墓旁再有一个全身丧服、正在哭泣的妇人，那么就很少有人还会对“寡妇”这一结论表示保留的意见。阿姆勃克兹·皮尔斯在他的《幻想的寓言》中所写的短小隽永的笑话“无法安慰的寡妇”，其效果正是建筑在我们感受的这一特点上的：

全身丧服的妇人在坟前放声大哭。

“想开一点吧，太太，”一位香客甚表同情地对她说。“上帝的慈悲是广大无边的。在这个世界上，除了您的丈夫，您一定还可以找到能够使您幸福的男人的。”

“是啊，”她哭着回答，“是找到了，唉……这就是他的坟墓啊……”

这个故事的整个效果在于，坟墓和站在墓旁的全身丧服的妇人，按照一成不变的规格，在我们的想像中自然地归结为哀悼亡夫的寡妇，其实她所哀悼的却是情夫！

在谜语中也常常利用这种情况。举一句俗语为例：“喜鹊飞了，狗还坐在尾巴上。这怎么可能呢？”我们会自动地把两个因素对列起来，把它们联結在一起。于是这个问题就被理解为狗还坐在喜鹊尾巴上，而谜语中所指的两个动作却是各不相关的：喜鹊自个儿飞去了，而狗仍然坐在它自己的尾巴上。

所以一点也不奇怪，当两个镜头粘接在一起（对列）的时候，

在观众那里就会产生一定的結論。

我想，我們所要批評的并不是这些事实本身，也不是这些事实的值得注意之处和普遍的性质，而是由此所引申出的一些結論和推論，我們將在这里提出必要的修正。

*

*

*

當我們当初指出上述現象对理解和掌握蒙太奇具有无可置疑的重要性时，我們忽略了一些什么呢？在我們当初肯定蒙太奇的那股狂热中，有哪些原来就是正确的，又有哪些是不正确的呢？

两个蒙太奇镜头的对列不是二数之和，而更像二数之积——这一事实，以前是正确的，今天看来仍然是正确的。它之所以更像二数之积而不是二数之和，就在于对列的结果在质上（如果願意用数学术語，那就是在“次元”上）永远有别于各个单独的組成因素。我們再回到上述的例子。妇人——这是一个画面；妇人身上的丧服——这也是一个画面；这两个画面都是可以用实物表現出来的。而由这两个画面的对列所产生的“寡妇”，則已经不是用实物所能表現出来的东西了，而是一种新的表象，新的概念，新的形象。

那么，当时对这无可爭辯的現象的看法所发生的“偏差”，究竟又在哪里呢？

錯誤在于，主要強調了对列的可能性，而放松了对于对列材料問題的研究性的注意。

我的批評者們也就把这說成是对于镜头的内容本身减低兴趣，他們把对于問題的一个方面和一定領域的研究性兴趣，跟研究者本人对于所表現的現實的态度，混为一談了。

这，还是全凭他們的良心吧。

我想，这里的問題在于，我首先被这样一个事实所迷惑，就是两个各不相关的镜头，根据剪辑者的意志而被对列在一起时，就经常不顾它們本身的内容而产生出“某种第三种东西”，并且变成互有关联的了。

于是，我就迷恋于在正常的电影结构和电影构成的条件下并非典型的那些可能性。

在当初运用这方面的材料和这方面的机会时，我自然会更多地去思考各种对列的可能性。对于被对列的镜头本身的性质，却没有给予应有的分析性的注意。但是，如果仅仅去注意后一方面，那也同样是不够的。这种只注意“镜头内部的”内容的做法，在实践中就会导致蒙太奇的衰退和由此而产生的一切后果。

那么，为了把两个极端纳入正轨，应该更多地注意什么呢？

应该注意的是那基本的，既能够同等地决定“镜头内部的”内容、也决定这些单独的内容在结构上的相互对列的东西，也就是那整体的、总的、统一的内容。

一个极端过分热中于统一的技术（蒙太奇方法）方面的问题，而另一极端则过分热中于被统一的各个因素（镜头内容）。

因而，应该更深入地研究一下这个统一的基础的本性问题。正是这个基础使每一部作品同等地既产生出各个镜头的内容，也产生出通过这些镜头这样或那样的对列而展示出来的内容。

但是为了达到这一步，本来不应该把研究兴趣一下子就集中在离奇的方面，在那里，这个完整的、总的和终极的东西，不是可以预见地，而是意外地产生出来的。多多研究的本来应该是这样一些情况：非但各个镜头不是互不相关的，而且那终极的、总的、完整的东西本身不仅是可以预见的，同时也既能预先决定它的各个因素，又能预先决定这些因素之间对列的条件。只有这样的情况才是正常的，大家可以接受和运用的。在这样的情况下，这个整体就完全会作为“某种第三种东西”而产生出来；而镜头和蒙太奇如何被确定的完整图景，亦即它们两者的内容，就会更加清楚，更加明确了。而这样的情况，对电影来说恰恰是典型的。

这样来看待蒙太奇，那么不论是各个镜头或是它们之间的对列就都有了正确的相互关系。蒙太奇的本性不仅不会脱离电影现实主义笔法的原则，而且还将作为现实主义地展示内容的最合乎规律和

最有邏輯順序的表現手段之一，而起到它应有的作用。

這樣來理解蒙太奇，我們究竟能獲得什麼呢？在這種情況下，每一個蒙太奇單位就已經不是作為什麼互無關聯的東西而存在，而成為統一的總的主題的某一部分的畫面了，這總的主題是以同等的程度貫串着所有這些單位的。在一定的蒙太奇結構里，這些部分的細節的對列就促使那個總的東西在人們的感受中浮現出來，並賦予它以生命；這個從細節中產生的總的東西，於是就把所有的細節彼此聯結成為整體，也就是說，聯結成為作者和觀眾從中體驗到作品主題的概括性的形象。

現在，如果我們再來看看兩個並列的鏡頭，我們就會以某種不同的眼光來看待它們的對列了。這就是：

鏡頭甲是從所要展示的主題的因素中選取出來的，鏡頭乙也是以同樣的根據選取出來的，但在對列之下，從中卻產生了能夠最鮮明地體現出主題內容的形象來。

如果用一種命令式來更精確、更有效地表達這個原理，那就應該是這樣的：

從所展示的主題內部所有可能的特點中，應該這樣來選取並找出畫面甲和畫面乙，使得它們的對列（正是它們的對列，而不是任何其他因素的對列）能在觀眾的感受和情感中引起最為完整的主題本身的形象。

在我們對蒙太奇的探討中，這裡出現了兩個術語——“畫面”和“形象”。

現在來明確一下我們這裡所指的這兩個術語之間的區別。

*

*

*

讓我們舉一個淺顯的例子。我們拿來一個表面光滑、中等尺寸的圓盤，在圓盤邊沿以相等的距離划上六十個刻度，每隔五個刻度按順序寫上數目字，由1到12。在圓盤的中心安上兩條可以靈活轉動的、外端削成尖形的鐵臂：一條的長度相當於圓盤的半徑，另一

条則稍短。假定說，將長臂的一端放在“12”上，而將短臂的一端依次拔至1、2、3直到12。這樣，就會出現一系列几何形的画面，也就是說，兩根鐵臂的相互關係將依次形成 30° 、 60° 、 90° 直到 360° 的角度。

但是，如果在圓盤後面裝上機器，使兩根鐵臂均勻地移動，那麼在圓盤表面所形成的几何图形就已經具有了特別的意義：它就不再是簡單的画面，而已經是時間的形象了。

在這個場合，鐘表字盤上的画面和這個画面在我們的感受中所引起的形象，已經是這樣緊密地融合在一起，必須遇有非常特殊的情境，才能使指針所形成的几何图形和時間概念分開。然而我們中間任何人也都可能發生這種情況，當然，是處在不平常的情境下。

可以回想一下當渥倫斯基知道了安娜·卡列尼娜已經懷孕之後的情景。在《安娜·卡列尼娜》下冊第二十四章的開頭部分，我們正是發現了這樣的情況：

……當渥倫斯基看着卡列寧家陽台上的掛鐘時，他是這樣惊慌不安，沉浸在自己的思想里，以致儘管看到字盤上的指針，却不能理解究竟是幾點鐘了……

在他那里，並沒有產生鐘表所形成的時間的形象。他所看見的只是字盤和指針所形成的几何形画面而已。

我們可以看到，問題即使僅僅涉及天文学上的時間即幾點鐘這一十分簡單的情況，只有字盤上的画面也還是不夠的。只是看到了，這還不夠；還必須給画面再來點什麼，做點什麼，它才不再被當作簡單的几何图形來感受，而將被感受為事件發生的時間的“某一點鐘”的形象。托爾斯泰給我們指出，如果沒有這樣的過程，那就會發生怎樣的結果。

那麼，這個過程究竟是怎樣的呢？指針在字盤上一定的配置，可以引起與一定的鐘點相關聯的一連串的表象。譬如說，鐘上的指針所指的是“5”。這時候我們的想像就自然會對這個記號作出一

定的回答，想起在这个钟点里所发生的各种各样的事件的图景。这可能是該吃飯了，該下班了，該是地下铁道最“紧张”的时刻了；也可能是书店該关門了，或者是每天薄暮前所特有的天色将晚的情景……总之，是在五点钟这个時間里所常見的一系列图景（画面）。

正是由这些单独的图景，組成了五点钟的形象。

这个过程就是这样展开的，而領会一个数字画面，并逐步造成白昼或夜間的時間形象，其过程也是如此。

但在这以后，心理精力的節約規律便开始发生作用了。于是在上述过程的內部，便出現了“压縮”現象：一系列中間环节从过程中挤落了，从而形成了数字跟相应的時間形象感之間的直接的、轉瞬間即可建立起来的联系。而在所举的渥倫斯基的例子中我們却可以看到，这种联系在强烈的影响之下是可以打断的，于是画面和形象也就变得各不相关了。

使我們感到兴趣的，正是我們刚刚所談到的由許多画面形成形象的那个完整的图景。这个形成形象的“机械学”之所以引起我們的兴趣，正因为生活中的这种形成形象的机械学，当然会成为在艺术中創造艺术形象的方法的雛型。

所以我們要記住，时钟上钟点的画面与我們所感受的这个時間的形象之間，存在着由表現該钟点所特有的各个方面的画面串連起来的一长条鎖鏈。再重复一遍，由于心理习惯，这个中間鎖鏈往往被压縮到极短的程度，以致我們只能感觉到过程的开始和結束。

可是，一旦由于某种原因而不得不使某一画面跟它在我們的意识和感觉中所要引起的形象建立联系的时候，我們就不可避免地仍須求助于这条集合成形象的中間画面的鎖鏈。

先从日常生活的实践中举一个与上述的十分相近的例子。

在紐約，街道大都沒有專門的名称，而是用號碼来命名的。如Fifth Avenue（五号街），Forty-Second street（四十二号街）等等。这种街道命名的方法，使外来的客人在初到的一段时期很难把它們記住。我們习惯于街道各有專門的名称，这对我們要方便得多，因为

从每一个街名随即可以产生出街道的形象，也就是說，当我们讲出各該街名时，它就可以引起一定的感觉綜合体，从而同时产生形象。

我很难記住紐約街道的形象，因而也就很难认出这些街道。以“中立的”数目字来命名的街道如四十二号街或四十五号街，不能在我心里产生出集中了我对某一街道总的面貌的感觉的那一形象。为了解决这个問題，我就不得不把代表某一街道特征的对象——記在心中，这一堆对象就在我的意识里唤起对于某一信号——例如“四十二”——的回答，以区别另一信号——“四十五”。于是在我的記憶里，便堆积了我所需要記住的各条街上具有表征意义的剧院、影院、商店以及房屋等等。这样的記憶过程是经过非常明确的阶段的。其中最值得注意的阶段有二：在第一阶段中，只要口头上說出街道的番号“Forty-Second street”（四十二号街），我的記憶便非常吃力地列举出代表这条街道特征的整条鎖鏈中各个因素来，但是还不能达到真正感觉到这条街道的地步，因为各个单独的因素还没有形成统一的形象；只有在第二阶段，所有这些因素才融合为统一的、呼之欲出的形象，一提到街道的“番号”时，在脑子里尽管也仍然呈现出这条街道的一整串单独的因素，但这时却已经不是一条鎖鏈，而成了某种統一体——即街道的完整的面貌，它的完整的形象了。

只是从这时起，才可以說这条街道是真正被記住了。街道的形象在意识和感觉中开始产生和形成的过程，完全像在艺术作品的进程中，它的各个因素逐漸組成它的统一的、难忘的、完整的形象的情形一样。

这两种情况——不論是記憶的过程或艺术作品的感受过程——都服从于这样一种規律性，即个别通过整体，整体通过形象而进入人們的意识与情感之中。

和形象进入人們的意识与感觉中的同时，每一个細節也通过綜合，也就在与整体不可分割的情况下，在感觉和記憶中被保存下来。这可能是声音的形象——某种富有节奏和旋律的声音图景，这也

可能是造型的形象，其中包含着一系列在造型上被记住的各个因素。

总之，一系列的表象，通过这个或那个途径在人们的感受中、意识中，逐渐形成由各个因素所组成的完整的形象。

我們已经看到，在记忆过程中有两个十分重要的阶段：第一阶段，是形象的形成；第二阶段，是这个形成的結果和它对记忆的意义。对记忆来说，重要的是要尽量少地去注意第一阶段，尽快地越过形成的过程而达到結果。这正是生活实践和艺术实践不同之处。因为，从生活领域进入艺术领域时，我们看到重点已有显著的轉移。艺术作品在求得結果时，自然要把自己的方法的全部精微之处指向过程方面。

一部艺术作品，从动力学上来加以理解，正是意味着形象在观众的情感和理智中形成的过程^①。一部真正活的艺术作品之所以区别于僵死的作品，其特点也就在这里。在僵死的作品里，告诉观众的只是被描绘出来的某些不断流淌着的创作过程的结果，而没有把观众吸引进这个流淌着的过程。

我們不論接触到哪一个艺术领域，这一条件也总是适用的。例如演员的生动的表演也就是建立在这一点上：他决不是去描绘抄袭来的情感的结果，而是要使情感发生、发展和过渡到另外的情感，即在观众面前生活。

所以，一个场面、一场戏、一部作品等等的形象，并不是作为現成的现实而存在，它应该逐步浮现出来，展示开来。

完全同样，要使观众对人物性格产生真正活的印象，它就应该在观众面前随着剧情的进展而逐步形成起来，却不是像装有发条的弹娃娃那样，事先就给它规定了性格特征。

对戏剧来说，尤其重要的是，在事件的进程中不仅要形成关于性格的表象，而且还得形成、“形象成”性格本身。

① 从以下可以看到，这个动力学的原则是那种乍一看来仿佛不动和静止的艺术——例如绘画——的真正活生生的形象的基础。——作者

由此可見，在艺术作品創造形象的方法中，就應該再現出生活本身用以在人們的意識與情感里形成新的形象的过程。

我們在所舉的紐約街道的例子中已經說明了這一點。所以我們有理由期待藝術家（如果他所抱定的任務是通過事實的畫面表達某種形象的話）去採取類似“掌握”紐約街道的方法。

我們也舉出過鐘表字盤上的畫面的例子，從中闡述了必須經過怎样的过程才能通過這些畫面而出現時間的形象。而艺术作品要創造出形象來，也得採取類似的創造畫面鎖鏈的方法。

現在，我們還是在鐘表這個例子的範圍內作進一步的闡述。

在我們所舉的渥倫斯基的例子中，幾何圖形並沒有使時間的形象活現出來。但也存在這樣的情況，重要的並不在於從天文學意義上感覺到午夜十二點鐘，而在於按照情節的發展，從作者需要引起的各種各樣的聯想與感覺中，去體驗這個午夜。這可能是惴惴不安地體驗着午夜幽會的時刻，也可能是死神在午夜降臨的時刻，也可能是命運攸關的午夜逃亡的時刻，總之，遠非單純天文學意義上的午夜十二點的畫面。

在這種情況下，通過鐘聲十二下的畫面，就必須浮現出某種充滿了特別意義的“命運攸關”的午夜時分的形象。

我們再舉一例來說明這種情況。這一次的例子見於莫泊桑的《漂亮的朋友》。這個例子之所以有趣，因為它是有聲的。而更加有趣的是，它是純蒙太奇的，由於作者正確選擇的處理手法，它在小說中被表現得仿佛是一篇日常生活的描寫。

《漂亮的朋友》。場面——喬治·杜洛阿（現在已經改名為“杜·洛阿”）在出租馬車里，等候跟他約好在午夜十二點一同私奔的蘇珊。

午夜十二點——這已經是極少天文學意義的時間，而更多地是把自己所有一切（至少也是非常多的東西）孤注一擲的時刻：“完了。什麼都吹了。她不會來了。”

現在我們來看看，莫泊桑是怎樣有別於午夜時分的一般描寫，

把这个钟点的形象，它的意义，注入了读者的意识和情感中的。

……将近十一点钟他走出家门，在街头漫步了一会儿，就雇了一乘马车，停在海军部大门前的协和广场上。

他不时划燃一根火柴，看看表。将近十二点钟的时候，他全身都激动得战栗起来。每一分钟他都从马车里探头窗外，看看她有没有走来。

远处什么地方，钟敲了十二下，然后，近处的一口钟也敲起来了。然后，不知从什么地方，两口钟同时敲了起来，最后，又是很远的地方传来了钟声。当最后的一下钟声传来的时候，他想道：“完了。什么都吹了。她不会来了。”

然而，他还是决心等到天明。遇到这样的情况，是必须有耐心的。

不久以后，他听到报时钟敲了十二点一刻，然后是十二点半，十二点三刻，最后，所有的钟一个接着一个，也像报告十二时那样，各处敲打起来……

从这个例子里我们看到，莫泊桑在他需要把午夜的情绪注入读者的意识和感觉中时，他并没有局限于这样的做法：让各个钟简单地敲打十二下，然后敲打一下。他使十二点的钟声在不同的地方，在不同的钟上敲打着，从而使我們体验到这种午夜的感觉。在我们的感受中，这些单独的十二下钟声结合在一起，也就形成了对午夜的总的感觉。各个单独的画面形成了形象。而且所采取的手法是非常符合于蒙太奇规律的。

这个例子可以作为极其细致的蒙太奇笔法的范例。在这里，“十二点钟”在声音处理上被规定为一系列“大小不同”的“景”：“什么地方”、“远处”、“近处”、“很远的地方”。从不同距离来描写这个钟声，也好像要采取不同的距离来拍摄某一对象一样，用三种不同的大小镜头，即“全景”、“中景”、“全远景”依次地把对象重复拍摄下来。在这里，钟声本身，更确切地说，各个不同的钟声，决不是作为夜巴黎的自然主义的细节而被选取的。莫泊桑的远近不同的钟声首先是要执拗地敲出“命运攸关的午夜”这一情绪形象，而不是简单地在报导……“零时”。

如果只是想报导一下现在是午夜十二点，莫泊桑未必会去采取如此精致的笔法。同样，如果他沒有选取艺术—蒙太奇的处理手法，他也决不可能通过这些最简单的方法而达到如此可以感觉的情緒效果。

談到钟和钟点，不由得想起了我自己实践中的一个例子。在冬宮拍摄影片《十月》（1927年）期間，我們发现了一架十分有趣的古老的钟：钟上除了主要的字盘之外，在它的周围还围绕着一圈花冠似的小字盘。在每一小字盘上标明着一个城市的名称：巴黎，倫敦，紐約，等等。每一小字盘上所表明的時間，就是在这些城市里当时的時間，以区别于莫斯科的时间或彼得堡的时间——我已经記不清楚，大字盘是以莫斯科时间还是以彼得堡时间为准。但是钟的形状我还記得。当我们想在影片里特别突出地強調出苏維埃政权的胜利和建立这一具有历史意义的时刻，这座钟提示了独特的蒙太奇处理：临时政府崩溃的时刻，除在中央大字盘上按照彼得格勒的时间表現出来以外，我們同时也让它在所有的小字盘上按倫敦的、巴黎的、紐約的……时间反复出現。这样一来，这个在各族人民的历史与命运中统一的时刻，通过各种不同的、局部的時間表現，就好像使各族人民在工人阶级取得胜利这一瞬間的感觉中联合和融合为一了。这一想法还由于花冠似的各个小字盘的旋轉运动而更加鮮明突出，当旋轉运动不断加速时，就更加从造型上使各个不同的、单独的时间表現，在人們的感觉中融合成一个統一的具有历史意义的时刻……

在这里，我清楚地听到我所不可避免的反对者们向我发問：“如果是一个由演員表演的长尺数的不断的鏡頭，其中沒有蒙太奇的剪接，那又该怎么办呢？难道演員的表演就不能給人以鮮明的印象嗎？难道像契尔卡索夫或奧赫洛普科夫，契尔柯夫或斯維爾德林的表演本身就不能使人銘刻在心嗎？”請放心，不要以为这样的发問会給予蒙太奇的概念以致命的打击。蒙太奇的原則要广泛得多。不要以为，如果演員只是在一个单独的镜头里表演而导演又沒有把这个鏡頭分成各个景，那么这种結構就可以“和蒙太奇无关”了。完