

蒙太奇原理

• MONTAGE •

邓烛非 著

中国电影出版社

蒙太奇原理

• MONTAGE •

邓烛非 著

图书在版编目 (CIP) 数据

蒙太奇原理 / 邓焯非著. —北京: 中国电影出版社, 2019. 3

ISBN 978-7-106-05008-5

I. ①蒙… II. ①邓… III. ①蒙太奇—文集 IV. ①J932-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2019) 第009925号

蒙太奇原理

邓焯非 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路22号) 邮编100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) E-mail: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2019年6月第1版 2019年6月北京第1次印刷

规 格 开本/170×240毫米 1/16

印张/15.25 字数/250千字

书 号 ISBN 978-7-106-05008-5/J·2091

定 价 56.00元

自序

《蒙太奇原理》初版于1988年，它比较全面、系统地探讨了蒙太奇的由来与发展，蒙太奇的面面观，蒙太奇的本质与界说，蒙太奇的各种手法等。弹指一挥，为什么三十年后的今天我又要再版呢？普多夫金曾经指出：“电影艺术的基础是蒙太奇。”英国著名的电影理论家林格伦为此写道：“……这句话是在1928年说的，但直到今天它很有价值，并且极有可能在有电影的日子里永远具有价值。”一百多年来，世界各国的电影理论家对蒙太奇进行了广泛而深入的探索，相对于电影初期人们对蒙太奇研究的狂热兴趣，近几十年来似乎又处于停滞的状态，比如什么是蒙太奇这个最重要的课题始终没有得到很好的解决。我在初版的《蒙太奇原理》中对爱森斯坦、普多夫金等人的代表性观点逐一进行过认真的探索，并且提出了关于蒙太奇界说的一个崭新的定义，但是时过境迁，我的那本三十年前的旧作早已在市面上销声匿迹，一般人很难看到了。我后来又陆续写了几篇文章对蒙太奇的界说进行了更深入的探究，这次再版我把这些文章一并收入，就是希望抛砖引玉，重新燃起人们对什么是蒙太奇的这个电影基本课题的关注。

此外，20世纪80年代，中国电影理论界引进了巴赞的照相本体论，从此蒙太奇理论与巴赞的照相本体论争论不休，这次再版，本书也将我所写的有关长镜头理论与纪实性美学的许多文章收了进来，使人们对传统电影

理论中的两大学派有一个完整的认识。进入21世纪后，由于数字技术的出现，蒙太奇又一次遇到更加强有力的挑战，不少论者为此提出“后蒙太奇”的论点，认为蒙太奇和长镜头正在逐渐模糊和走向融合，鉴于此，我又写了《“后蒙太奇”时代到来了么？》，认为当前电影根本不存在“后蒙太奇”时代，此文也一并收入。我深感自己才疏学浅，衷心地期待着海内外影视界的朋友们对我热心指点。

本书从初版至今已经三十年，现今我已进入耄耋之年，青春就像一条奔腾激越的河流已经远远逝去，面对风云变幻的新世纪，面对高歌猛进的新时代，我的心依然沉浸在阳光之中，如果说阿尔法狗击败柯洁如同瓦特发明蒸汽机一样影响世界的进程，那么我想说，我已经强烈地感到不远的将来，人工智能技术定会在电影创作和蒙太奇运用中大放异彩、大显神威，让我们满怀信心地去迎接这一天的早日到来吧！

2018年12月于中央文化和旅游管理干部学院

序

倪震^①

烛非同志要我作序，我欣然从命。原因之一，蒙太奇理论的研究，不但没有过时，相反还很有深入的必要。原因之二，一本比较系统的蒙太奇专论，从一位业余电影理论家手中写成，历时十年，数易其稿，更有非同寻常的意义。

20世纪80年代初期，围绕巴赞电影理论的引进，中国电影界展开过一场剧烈的论争，其中就触及蒙太奇理论的问题。但是，因为讨论的焦点对准了纪实美学和影像本体论，所以蒙太奇理论没有得到全面的再认识和再评价。其后，以电影符号学为标志的现代电影理论又迅速地成为新的热点，蒙太奇问题自然又一次束之高阁。中国电影理论能在短短十年之间，迅速跟上国际的步伐，是一件很不容易的事。但由于前30年电影理论过于薄弱，若干领域仍需进行基本建设，也是不容忽视的现实。

烛非同志的《蒙太奇原理》，便属于此类专著。它追溯了蒙太奇技巧的起源和发展，探讨了蒙太奇的功能与特性，阐述了蒙太奇思维和理论的演变。和国内已经出版过的论著相比，是系统得多，也全面得多的一本新著。尤可称赞的是，在本文论述之后，还附有中外学者论述蒙太奇的语录，方便读者在研究分析中对照。这既可看出作者在成书过程中的一番苦

^① 北京电影学院资深教授，此序为1988年本书初版所写。

功，也是一份系统清晰的资料。这种踏实有据的学风，是很值得提倡的。

蒙太奇理论受到中国电影界的重视，是从20世纪30年代就开始的事情。50年代，它更成为讨论电影特性时的中心主题。但是，在蒙太奇研究中，也像中国电影理论的总体发展一样，表现出很强的实用理性精神。这就是：重视蒙太奇技巧的实用性和民族化，而轻视蒙太奇研究的体系性和理论性。强调从剧作和叙事入手，去认识蒙太奇功能比较多，而从电影语言及电影表意的系统去认识蒙太奇的功能比较少。这就使前30年的蒙太奇理论研究表现为特性论、技巧论和经验总结，而缺少蒙太奇理论的系统研究，及其与别种电影理论的比较研究。烛非同志的这本新著，是克服以上不足的一次理论尝试。由于它深入浅出地讨论了蒙太奇理论的历史和现状，又大量列举了中外电影创作的实例，加以论证，所以，这本书既可以被电影创作和理论工作者作为一种参考书，也可以被专业院校的学生作为一本入门的教科书。当然，它也会成为电影爱好者的一本基础知识读物。

我和烛非同志相识于1984年，文字之交为先，而后过从渐密。当时他还是工厂里的一名工人，只能用业余时间从事写作。但他酷爱理论、孜孜不倦的研究精神，实在令人感动。他不畏寒暑，在区区斗室之中埋头苦干，写下了不少使专业工作者注目的论文，其中就有《蒙太奇管见三谈》。而本书的初稿，也写就于70年代末，尽管当时看起来，还有若干缺点，有些论证尚欠周密，但是基本的框架是已经就绪了的。此后数年内，烛非同志不畏艰难，锲而不舍，反复修改，终于收获今天的成果。这实在是非常值得回忆的一番坎坷。如今，烛非同志已经从工厂调到文艺院校教学岗位，可以专心一意地从事研究和教学。我相信条件的改善和理论研究的不断深入，可以使他在今后写出新的、更好的专著！

1988年9月于北京电影学院

目 录

自 序	I
序	倪 震 / III
蒙太奇论	1
一、蒙太奇的由来与发展	2
二、蒙太奇理论的面面观	12
三、蒙太奇的本质及其界说	35
四、电影史上的两大学派之争	43
五、蒙太奇的诸种形式	53
六、场面与段落蒙太奇的手法	66
七、蒙太奇思维及其他	80
八、蒙太奇研究的意义及其教训	87
蒙太奇管见三谈	92
一、电影并不是由镜头组接而成的	92
二、蒙太奇的本质是一种结构方法	95
三、结构的层次与蒙太奇的范畴	98
关于蒙太奇的界说	101
揭开蒙太奇之谜	107
一、蒙太奇与视听注意机制	107
二、蒙太奇是电影时空的结构方法	111

蒙太奇之再探究	122
“后蒙太奇”的时代到来了吗?	125
长镜头理论初探	132
一、为什么要研究长镜头理论	132
二、长镜头理论产生的背景	133
三、巴赞的理论及其评价	136
四、电影的句式和长镜头的类型	140
关于电影纪实性的思考	144
一、纪实性美学的兴起	144
二、电影纪实性的基本特征	146
三、与罗慧生同志商榷	151
四、从电影特性看纪实性	155
新时期电影艺术中纪实性美学的发展与反思	160
一、新时期电影中纪实性美学的发展	160
二、纪实性美学探索中的几个问题	164
纪实性札记	170
淡化与深化	177
电影艺术的“粗糙性”	188
电影艺术的特性：完整的仿感性	194
附：有关蒙太奇的中文资料汇编	205
一、蒙太奇的本质	205
二、蒙太奇的手法	220
三、参考书刊要目	235

蒙太奇论

蒙太奇，像一个极有诱惑力的谜一样，几十年来，强烈地吸引着世界各国的电影工作者。自从蒙太奇出现以后，人们给蒙太奇做了许多各不相同的解释，也许，在艺术领域内再也找不到一个词比蒙太奇更加众说纷纭的了。蒙太奇到底是什么？几十年来既往的蒙太奇理论虽然五花八门、数不胜数，可是有关蒙太奇的本质和技术范畴仍然若明若暗，有关蒙太奇的手法仍然莫衷一是。在我们接触了蒙太奇的种种理论并且加以认真的分析研究之后，我们不能不为这些理论的混乱感到震惊。事实上，根深蒂固的看法往往不一定就是真理，我们绝不能因某些权威的理论的“富有创造性”便裹足不前，而必须依照严谨的逻辑冷静地加以检验，仔细地研究他们的理论对创作到底起了什么作用。巴拉兹说：“如果我们自己不是内行的电影鉴赏家，那么这种具有最大思想影响力的现代艺术就会像某种不可抗拒的、莫名的自然力量似的来任意摆布我们，我们必须非常细致地研究电影艺术的规律和它的可能性，否则我们就不可能去掌握和支配人类文化历史上这一最能影响群众的工具。”为了不再受某种不可抗拒的、莫名的自然力量的摆布，在电影诞生一百多年后的今天，我们仍然有必要把对蒙太奇的探索继续下去。蒙太奇是怎样形成和发展的呢？它的本质和技术范畴是什么？蒙太奇又有哪些形式和手法？蒙太奇的研究有什么意义和教训？我们下面就来对蒙太奇做一系统的探讨。

一、蒙太奇的由来与发展

蒙太奇的出现绝不是偶然的，它不仅与电影技术的发展有关，而且也和人们日常的思维方式和审美经验以及传统的文化背景有着极其密切的关系。在日常生活中，我们在观察和认识周围的事物时，既可以通过连续的跟踪而不破坏现实的时空统一，也可以通过分割现实打乱现实的时空统一来进行，连着看（或想），跳着看（或想），这是人们观察和认识现实生活的两种基本方法。连续与离散、完整与分割、静止与跳跃，这是人们日常的活动、情绪、思维、心理的两种表现形态。人们通常把这种分割的、离散的、跳跃的思维方式称之为蒙太奇思维，这种蒙太奇思维在我们日常生活中可说是司空见惯的。我们看比赛、选商品不就是把目光时而转向这儿，时而转向那儿吗？我们追忆某人或者思考问题时不就是从记忆中选取若干片段加以组合以构成某种印象吗？拉包克在《小说的技巧》中对人们思维的这种特征做了很好的描述，他说：“我们经常不断地把我们对所接近的人的一些零星的表面认识凑在一起，然后再在脑子里塑造他们的形象。我们也就是以这种方式来创造我们的世界，每一个人像艺术家一样部分地、不完备地、没有目的地而且还不断地处理他的经历。可是由于他的才能，他能把他对一个男人或一个女人的体验加以分析和综合，这样他思想中的事物就有了清晰的轮廓，并且很全面——这种分析和综合的才能是永远不会停止的，而是时时刻刻都在进行着的。”^①由此可见，电影蒙太奇的出现绝不是偶然的，人们的头脑中早已存在蒙太奇思维。

电影蒙太奇的出现不仅与人们平时思维的方式有关，而且传统文化也有极其重大的影响，特别是文学由于它的构成单位（词汇）很小，因而它具有极大的时空自由，这一点甚至可以追溯到远古的文学作品。比如我国

^① 转引自[英]欧纳斯特·林格伦：《论电影艺术》，何力、李庄藩译，中国电影出版社1979年。

上古的一首民歌“断竹，续竹，飞土，逐肉”^①，就是一种典型的蒙太奇手法。应该说，蒙太奇就其时空跳跃来说，它在古今中外的文学、音乐等作品中是随处可见的，我们从中既可以看到大体忠于现实的“叙事蒙太奇”，也可以看到对现实变形的“表现蒙太奇”。英国哲学家培根发现诗歌“可以随意把自然界里分开的东西联合，联合的东西分开，这就在事物间造成不合法的配偶和离异”。这种破坏了表层逻辑关系的不连贯的“配合”，早在远古的《诗经》中就已随处可见，爱森斯坦曾经非常细致地分析过普希金的诗作《波尔塔瓦》，称他为蒙太奇的大师。因而诗歌理论家杨匡汉提出了一个非常大胆的观点：“这种破坏着自然程序的不连贯的组合与联结，这种异质的事物后面找到情感的同质的艺术思维与表达方式，我们不妨称之为诗的空间蒙太奇。这种空间结构当今成为一种电影术语，其实，它最早为诗人所发明和运用，不过在现时的电影（还有小说）里更系统、更淋漓尽致地发挥其效果罢了。”格里菲斯直言不讳地承认狄更斯对他的作品有决定性的影响。当一位演员问他：“你这么跳来跳去怎么能讲故事呢？”格里菲斯的答复是：“难道狄更斯不是这样写作的么？”可见文学中早就存在蒙太奇手法，它对电影蒙太奇有极大的影响。而在造型艺术中同样也存在蒙太奇手法，五代的南唐画家顾闳中创作的工笔重彩画《韩熙载夜宴图》连续用五个时空不同的画面，描绘了大臣韩熙载目睹南唐江河日下，为逃避政治上的不测而故意放纵不羁、沉溺于声色之中的夜宴场景。第一段韩与宾客欢宴，在座的都是韩的好友和同僚；第二段韩亲自击鼓为跳六幺舞的歌伎按拍；第三段韩洗手与众家伎在榻上消歇；第四段韩欣赏诸伎演奏管乐；第五段宾客与女妓们调笑，韩手执鼓槌，似在沉思。这五个画面就像五个镜头一样，构成了一个完整的蒙太奇段落，非常成功地表现了韩熙载当时的矛盾和苦闷的心情。在我们古典园林建筑中，常常把具有显著差异的两个空间毗邻，借两者的对比作用而突出各自的特点，这和电影蒙太奇的对比手法很相似。苏州的留园，它的入口处既曲折

^① 《弹歌》，选自《吴越春秋》，意为：砍断竹子，做成弹弓，射出弹丸，追逐受伤的鸟兽。

狭长，又十分封闭，极大地压缩了人的视野，当人们穿越它进入主要空间时，便觉得豁然开朗，造成了小中见大的效果。又如北海的静心斋，前后两院气氛迥然不同，入口处为一严整的矩形小院，但位于其后的主要景区则为一横向展开的不规则院落，院中既有曲折的小池，又有林立的山石，花草树木更是十分繁茂，当由严整的小院来到这里，顷刻之间气氛突变，从而强烈地感到一种自然的情趣，这些难道不就是蒙太奇技术在园林艺术中的运用么？当人们用特写与全景的交叉使用代替早期清一色的全景镜头时，这也是与人们在造型艺术以及照相、幻灯上广泛运用过特写的经验分不开的。所以，电影蒙太奇的出现也离不开人类传统文化背景。

人们日常生活中观察与认识事物的经验，人类传统文化的背景，再加上电影技术的飞速发展，电影艺术中很快地出现了蒙太奇。从电影发明至今的百余年中，蒙太奇经历了一个由原始、简单到逐步成熟与复杂的过程，它大致可以分为以下六个阶段。

1. 原始的蒙太奇

1895年12月28日在巴黎的一家咖啡馆里上映了世界上第一部电影，但是当电影发明的时候，电影并非一门艺术，最初拍摄的一些镜头多是一些满足人们好奇心的热闹场面，如工厂的大门、婴儿的午餐、出港的船、火车到站，等等。由于它是由一个固定地点连续拍摄，因而它只有一个（或几个）镜头和一成不变的范围和角度，卢米埃尔最初拍摄的影片不超过一分钟，它们是一次拍成，还没有真正的蒙太奇可言。当电影刚刚诞生的时候，卢米埃尔兄弟虽然还没有意识到这项发明的巨大潜力，但是他们一开始就懂得这项发明在新闻报道范围内的意义，因此他们在新闻摄影方面大力培养摄影师。这些摄影师在拍摄新闻时，经常需要挪动机器，再加上胶片不够长，常常使影片中断，这样就不得不打破固定视点和连续拍摄的惯例，因而在银幕上出现了一种根据原事件次序的原始的蒙太奇。这种蒙太奇与其说是一种美学上的追求，还不如说是一种被迫的采用，常常没什么连贯，给人造成一种跳和乱的茫然感觉，但是这种新闻片仍然取得了可观

的成绩。1896年卢米埃尔的摄影师摄制了由十来段影片结合在一起的影片《沙皇尼古拉二世的加冕》，1897年卢米埃尔的另一位摄影师拍摄了由近30段影片组成的描写骑兵学校马术表演的报道片，已能放映30分钟，这些都是蒙太奇的雏形。有时新闻片也为一种有情节的故事提供材料，例如1895年卢米埃尔就拍过四部各一分钟的短片：水龙出动，水龙救火，扑灭火灾，拯救灾难者。原先这四部影片每放映一部，中间无疑隔有一个短暂的换片时间，但在放映机改进以后，它们就连接起来成为一部具有真正戏剧性段落的影片，颇为生动地表现了从火焰中救出一个受难者的全过程。这部影片于1896年1月起上映，获得了极大的成功，并且产生了深远的影响。这套影片被英国的詹姆斯·威廉仿制和扩充，拍成了一部叫《火警》的影片。1902年它又启示美国导演鲍特，制成了美国最有名的早期影片《一个美国消防队员的生活》。看来卢米埃尔的这套影片为了达到加强戏剧性的目的，已经有了蒙太奇的萌芽，虽然它的出现离电影的发明不到一个月的光景，但可以说它就是最初的名副其实的蒙太奇。

电影艺术的另一名先驱者梅里爱，从1896年开始用电影拍摄了大量舞台剧。他的摄影机始终固定在“乐队指挥的视点”上，画面的边框相当于舞台的边框，看他的影片就像看舞台剧一样，镜头始终保持在全景的位置上。他虽然偶然发现了“停机再拍”，显示了电影能自由处理时空的可能性，本来可以对蒙太奇的发展做出重大的贡献，但他没有意识到“停机再拍”这个原理的重要性，只是把“停机再拍”用在银幕上变魔术。雷蒙·罗伏谈及梅里爱时说：“如果说，他的影片都由好几堂景组成，那么，从这一堂转到另一堂的过程总是通过一次舞台或摄影特技的结果，即一种所谓‘当众变景’的手法来实现的。因此，它排斥了任何变换场景位置或变换节奏的可能性。”虽然梅里爱对电影的发展起过巨大的作用，但是他对蒙太奇的贡献却是很有有限的，但是当他把舞台上的场景改变为镜头时，他却部分突破了舞台上的空间限制。梅里爱在1900年把一个在舞台上只有几幕的《灰姑娘》分成20个场景拍摄，1902年他又拍摄了共有30个场景的《月球旅行记》，这些影片每个场景是一个镜头，通过场景的变换扩

展了空间的范围，因而可以说《灰姑娘》等影片也具备了蒙太奇的萌芽。所以乔治·萨杜尔说：“卢米埃尔的摄影师是从摄影报道片的体验中体会到蒙太奇的，他们把在不同场所所拍摄的各个场面，根据事实联系的自然逻辑互相连接起来。而梅里爱，他却把从厨房里走出的灰姑娘和走进舞厅的灰姑娘连结在一起，而把它称作‘场面的转换’。”

2. 早期的蒙太奇

卢米埃尔和梅里爱他们不懂得在一个场景中镜头可以分切，始终采用固定视点拍摄，一味出现呆板的全景，可是英国人（主要是勃列顿学派）和美国人比他们走得更远。他们逐渐发现摄影机并不一定要固定在一个位置上，可以把摄影机推至拍摄对象面前，拍摄人物的细部，也可以使摄影机远离对象展现广阔的空间环境，于是就出现了特写、近景、中景、全景、远景等不同的景别，以及根据内容需要把不同景别的镜头连接起来，蒙太奇的手法有了很大的进步。乔治·萨杜尔曾经高度评价英国学派对电影所做的贡献，他说：“英国电影曾经在电影美学和电影语言的诞生上起过一种补梅里爱之不足的作用。英国电影的经验和梅里爱的经验同样重要，而且在颇大程度上要比梅里爱的经验更为进步。”英国学派的这种作用和经验主要就是指他们给电影带来了蒙太奇。詹姆斯·威廉于1899年在《莱亨赛船》一片中运用停机拍摄的方法，拍摄了聚集在一起的人群，船只出发，竞赛中的划船队，获胜的船只到达终点等一共七八个场景，生动表现了赛船的情景。从这部影片我们可以粗略地看到一种戏剧性蒙太奇的诞生。1900年他又拍摄了一部歪曲义和团的《中国教会被袭记》，影片开头先是义和团拳师在教会面前出现，撞开大门，接着在教会的花园里发生战斗，牧师被杀死，牧师的妻子站在高楼的阳台上挥动一块手帕，英国皇家海军陆战队望见求救的信号，在一个骑马的军官率领下向教会奔来。正当义和团纵火焚烧房屋，从屋里把牧师的女儿拖出来时，那位骑兵军官冲进花园救了牧师的女儿，把她放在马背上，然后向观众奔驰而来，几个水兵爬上高楼从大火中救出牧师的妻子。这部影片开始把同时发生在两个地

方的剧情彼此交替呈现，在电影中首次运用追逐和救援的场面，这部影片和梅里爱的固定视点反其道而行之，标志着电影进入了一个崭新的阶段。詹姆斯·威廉虽然有意识地打破了固定视点的拍摄方法，但他在影片中并没有运用特写镜头。勃列顿学派的另一重要人物斯密士，被许多电影学家视为蒙太奇的真正发明人。斯密士在他早期的影片中全部都是用特写镜头拍摄的，这与他过去作为一名照相师常在照相馆内拍摄半身人像有关，但是后来经过仔细的思考，斯密士发觉特写镜头虽然有它的优点，却不能表达一切，即使最简单的题材也不能完全表达出来，因此他开始在全景中插进特写的镜头，即特写镜头和全景镜头交替出现。比如在影片《小医生》中，开头是几个小孩在扮演医生，他们把一只小猫当作病人给它喂药的全景镜头，接着我们看到一个小猫头部的特写镜头，小猫正在喝一匙牛奶，神情非常有趣。他在《玛丽·珍妮的灾祸》一片中集中地表现了他所运用的手法的变化，这部影片表现女仆玛丽·珍妮大清早忙于家务，随后她把煤油倒在炉中引起了爆炸，她被抛进烟筒，她的尸体又从屋顶上的烟筒里飞出来，手脚一块块落在屋顶上。斯密士是这样表现的：

- (1) 全景：玛丽·珍妮在厨房里。
- (2) 近景：玛丽·珍妮在擦鞋。
- (3) 近景：玛丽·珍妮在生火。
- (4) 全景：煤油引起爆炸。
- (5) 全景：屋顶。
- (6) 玛丽·珍妮的肢体散落在地上。

从这些镜头中我们可以看到斯密士的摄影机紧紧跟着这个女主人公移动，根据剧情发展的需要而改变着视点。这种依据故事发展的需要拍摄不同景别的镜头最终组合起来的技术，就是电影中真正的蒙太奇的诞生。斯密士在电影语言上完成了一个极为重要的发展，他超越了爱迪生、卢米埃尔、梅里爱。从此摄影机可以像人的眼睛一样自由移动，导演可以使观众从各式各样的角度看电影，“乐队指挥”可以坐在飞毯上到处飞翔了。因此，我们可以说斯密士是蒙太奇的真正的发明者。

从1903年到1909年英国的追逐片统治了整个电影界。在詹姆斯·威廉的《中国教会被袭记》《捉贼》中我们已经看到了追逐片的开端，其后又有莫特肖的《大胆的白昼行动》《邮车被劫记》，柯林斯的《征婚广告》《汽车上的婚礼》，海普华斯的《义犬救主记》《贼窝》《无辜的罪犯》等一大批追逐片出现。这些追逐片标志着梅里爱的“乐队指挥”的视点被彻底否定，显示了英国学派在蒙太奇方面的世界领先地位。他们采用多视点、多空间的方法处理现实，主要解决了三个问题：

- (1) 一个场景可以分割为若干镜头。
- (2) 一个场景内的镜头可以运用不同的景别。
- (3) 场景是可以转换的。

这种停机拍摄、多视点、多空间的广泛运用，标志着蒙太奇技术上已经形成了。

与此同时，美国导演埃德温·鲍特于1902年拍了《一个美国消防队员的生活》，这是对詹姆斯·威廉的影片《火警》的改编，可以说是对蒙太奇技巧的初步运用。他在1903年拍的《火车大劫案》和莫特肖的《邮车被劫记》很相似，影片用了14个场景。它的故事表现四名强盗抢劫一列火车，打死一名乘客，而最终都在和民团的枪战中被打死。故事的后半部分，暴徒们跑进山谷，骑上预先藏在那里的马逃跑了，下一个镜头是电报房，电报员被捆绑和堵住了嘴，他挣扎着站起来，他的小女儿给他松了绑，他冲了出去。这时画面转到一个典型的西部舞厅，男男女女正在跳舞，电报员冲进去宣布发生了抢劫案，接着就是追击和决斗。《火车大劫案》虽然开始探讨各场之间的关系，但它仍然是一场接一场地前进，每一场都是一个长镜头。这部影片只是最后用了一个特写镜头，效果最好的片段是一个场面跳到另一个场面的那些片段。这些切换造成了省略，从而使观众在时间和空间中中断的情况下能够推想一个清楚的连贯性。例如，从逃跑了的强盗跳到电报房，又从电报房跳到舞厅，这种切换是吸引人的，它把三条主要的动作线结合到一起，也创造了一种强烈的西部气氛，为美国以后的西部片开辟了道路。鲍特为这部影片写了一个名副其实的、有史以