

[蒙 太 奇]^{*}

前 言

“一切在于人——一切为了人！”

我用马克西姆·高尔基的不朽名言作为本书的开头并不是偶然的。

我国革命胜利的二十年以空前气势证明了“一切为了人！”这一口号的伟大意义。它是引导我们夺取前所未有的胜利的动力。这二十年时间还证明了，针对“为艺术而艺术”、“为文化而文化”提出这个“一切为了人！”——社会主义为了人，文化为了人，艺术为了人——的口号何等有力地丰富了我们的艺术与文化。

另外一点——“一切在于人”——也是同样深刻的。正是从人那里，只有从人那里，从单个的人和集体的人即人民那里，才能找到永不枯竭的灵感。

作家、诗人、艺术家来去匆匆，而人民，这个伟大的集体的人，却是永存的。只有从人民中来、与人民站在一起并深入于人民之中的人，才有可能参与人民的伟大不朽事业，人类的伟

* 方括弧内的字句均系《爱森斯坦文集》编者所加。——译者

大事业,人的伟大事业。

我一向被人认为是最‘缺少人性的’艺术家之一。我的作品从来不曾把对人的描绘当作中心问题或基本问题。就我的性格而言,我始终更倾向于歌颂运动,群众运动,社会运动,戏剧性的运动,我创作的焦点始终是更突出地集中于运动,而不是集中于什么在运动。集中于动作和行为,而不是集中于谁做出这些动作和行为。

因此从我投入有意识的创作活动以来十七年的经验,更多地不是在艺术中人的形象方面,而毋宁是在作品本身的形象方面。但是这决不是背离了“一切在于人”的口号。相反,当你越是深入地分析这一领域的时候,你就越是深切地感觉到在这方面也同样是“一切在于人”。而且,离开了人,不是出自人和人性,那就任何一点真正生动的现实主义的形式、任何一点真正生动的作品形象都不可能产生、出现和发展。

如果说在描绘人的方面(虽然不能说是描绘人的集体方面),我的创作也许可以说欠下些什么,那么,就让我这本关于作品形象中的人和人性的著作姑且算作一份补偿吧。因为,这本著作中基本的、贯串的和最深刻的主题,便是人,不仅是作品内容和情节中的人,而且包括作品形象和形式中的人。或者说得更确切些,是使作品的思想和主题成为艺术感染和感受对象那一创作过程方面的人。

歌德曾说过:“我的追求就是体现思想。”这个定义概括了形式创造的全部涵义,甚至包括任何极端的风格和表现方法,从象征的和隐喻的笔法直到用日常口语含糊地说出思想和用蹩脚的语句非艺术地转述内容。对于如何不陷入这两种极端,而又能使形式服务于这一任务的原则,我将通过具体的场

合,即镜头——蒙太奇——有声蒙太奇,来加以考察。在这方面以及深入探讨个别具体问题和细节时可能涉及的一切方面,将始终遵循一条基本原理,即 作品形象表现的全部经验、全部力量,以及我们这里首先要讨论的全部结构技巧(假如它是以创造真正是为了人的作品为目的的话),其根本和首要的泉源始终是三个字:人,人,还是人。

“一切在于人——一切为了人!”

1937 年 11 月 7 日

十月革命二十周年纪念日

[《序论》草稿]

……只有傻子是不变的,因为时间不能使他发展变化,而经验对他来说是不存在的……

普 希 金

我以普希金的这段话作为题词并不是偶然的。我们这里将要做的事是对蒙太奇的发展进行一番总括性考察。从良好的德国传统的意义上所说的那种总括性考察,即是既有回顾又有前瞻。就是说,我们要弄清蒙太奇曾经历过一些什么,并将向什么方向进展。还有更重要的是,要按今天对它的理解确定这一浮动概念的坐标。同昨天相比,有许多东西会令我们感到出乎意料。我们强调指出这点,但同时不会忘记,对蒙太奇的理解正是从昨天、前天的状态中经历一系列质的飞跃而发展的。事实上,只是基于对它过去发展的明确理解,我们今天才真正理解到它作为创作影片一般方法中的一门学问的

实质。蒙太奇几乎篡夺了电影表现力王国中全部主权的时代早已成为过去。

但是许多人像追捕猎物似的呼喊着要把蒙太奇“埋葬”掉,这也是不正确的^①。他们以为,由于有声电影中画面切换减少,因此蒙太奇已经死亡。但是他们忘记了,他们所要埋葬的只是一个过去了的阶段——其特点与无声电影密不可分的一个阶段。

另一些人力图在新阶段仍然原封不动地依靠过去的一套,当然,只是小心翼翼地除去那些过分极端的做法。

大多数人则根本没有深入思考这个问题,忘记了创造影片完美结构的这一强大表现因素。

形成这种情况,在很大程度上是由于,我们未能彻底明确弄清在有声电影的新条件下蒙太奇的地位和功能,以及它的新形态。

乍一看来,要想弄清这点还真是不大容易!乍一看来,似乎在蒙太奇的历史上有一个完成了的“三段式”:起初是镜头(单一拍摄点)。后来镜头分解为蒙太奇片段。后来这些片段重又聚合成镜头内部的整体。内在地看,情况要更复杂些:大多数有声场面是从单一拍摄点拍摄的,于是似乎出现了“一种回归”,在很多场合下真的是回归。

*

*

*

^①爱森斯坦这里所指的是,30年代某些导演和理论家在集中注意情节、银幕上的人物性格结构和电影中的表演创作等问题的同时,却以争辩的姿态否定了20年代无声电影大师们的某些艺术原则,尤其是否定了作为电影导演艺术主要表现手段的蒙太奇。——原编者

本书的目标是要贯彻下述原理。

真正现实主义的作品，依据现实主义的原理，必须在所展示的现象中把现象的图像和这一现象的形象（即对该现象实质的概括）表现为一个密不可分的统一整体。这二者在其存在、出现和相互过渡上都是不可分割地处于统一之中的。

这第二个特征在电影艺术中被丧失了。

我们的课题是，通过电影史三个阶段——单一视点的电影、变换视点的电影和有声电影——来考察这个概括是怎样实现的。

对于单一视点的电影来说，这就是造型结构。

对于多视点的电影来说，这就是蒙太奇结构。

对于有声电影来说，这就是音乐性结构。

这一原理同时也以新的方式揭示了蒙太奇问题的涵义。蒙太奇的‘根源’在于造型结构。而蒙太奇的‘未来’则在于音乐性结构。贯串三个阶段的规律是统一的。

这一原理使我们能够勾画出蒙太奇演变的独特历史，它随着电影发展三个不同阶段的更替而呈现为三种本质不同的形态。

在造型结构中起蒙太奇‘作用’的是对图像的构图概括和图像本身的结合，构图中有意识的‘配置’和图像的概括性‘轮廓’。

在第二个阶段，蒙太奇起概括的作用（即根据以阶级观念感受一系列相应现象的经验确定对这一现象的态度）。

有声电影中蒙太奇的‘作用’主要在于图像与声音的内在同步化。图像仍是第一阶段的图像，但不是形式上的，而是符合涵义形象的统一性的，也就是处于与概括性造型结构相同

的相关关系中的图像，这一点只有在彩色电影中才能充分做到。

后面这一点提出了有声电影作为综合性艺术的问题。

最后将要说明，活的人，人的意识和活动，不仅是影片内容(图像)反映的基础，而且也反映在形式的规律中，即作品结构(作品的概括性形象)的规律中^①。

随后在一些片段和对一些个别问题的具体解决中举出电影以后各发展阶段对蒙太奇问题的处理。如果说这些处理还未能达到我这里试图去做的那种最终的（即便只针对今天！）概括，那么，在个别问题上对它们的了解和把握在整个领域中的意义和益处实际上并不因此而消失。而且，要真正把握应该做到的东西并继续推向前进，也只有在切实了解已有成就的基础上才是可能的。

*

*

*

严格说来，本书当然并不是论蒙太奇的。本书主要是——尽作者所有的力量和能力——试图揭示，在一部作品的具体范围内(在其结构和结构的方法上)应如何既展示独特图像，同时又展示概括形象，以及这二者应如何成为不可分割的统一体并相互渗透。

本书将通过与影片创作有关的众多问题中的一个电影的

^①这一对成熟期爱森斯坦的美学观极其重要的论断将在本论著第Ⅲ节末尾所载的一个片段中得到阐释。根据保存下来的札记和草稿来看，这一片段只是大致涉及了这个问题，它显然应该是进一步详细论证整个概念的一个引论。这里阙如的进一步分析的材料大约就成了1939年另一部论著《论作品的结构》(载《文集》第三卷)的基础。——原编者

特殊问题——蒙太奇问题及与之相关的镜头问题——来阐明这点。但因为从来没有人从这样的角度论述过或没有这样仔细地论述过蒙太奇,所以,本书——在极其严格的意义上讲——又毕竟是一本论蒙太奇的书。

就本书主题而言,这是一本迫切需要的书,因为,尽管它并没有穷尽这个问题,并不试图揭示这一问题的所有方方面面,但本书毕竟提出了——据我看来——电影结构声画领域的最本质问题,即图像与形象问题 这个问题本身远远超出蒙太奇以至整个电影艺术的范围。

提出这一问题对于现时来说尤其重要,因为,不仅电影已失去了默片时代以来在这方面的经验与技巧,而且大多数姊妹艺术的现状也已是在这方面对电影几乎完全无力援助的。

正因为如此,所以我在举例说明时不得不——很遗憾地——更多是运用文学艺术历史上的例证,而不是当今的材料,因为我所论述的那种特点在今天大多已经丧失。我并不准备深入批评和分析这种状况,但这种状况恰恰是促使我写作本书的主要动机。

正是这些情况促使我深深思考我借以探索这一问题的那种具体现象的实质。

最后,在这方面要说的是,我们这篇论述十分具体的艺术领域内一个十分具体的问题的小小的“学术论文”,所要涉及的却是非常具有普遍意义的问题。这篇“论文”本身,尽管决无伤人恶意,实际却会具有强烈的论辩性质。

*

*

*

对于‘我的固定的读者群’来说,本书中大量援引有关斯坦尼斯拉夫斯基体系的引文,可能令人感到出乎意料^①。

大家知道,在我整整十七年与创作工作同时进行的艺术研究工作中,我所涉及的领域恰恰是斯坦尼斯拉夫斯基体系几乎完全不涉及的、至少是不像对演员表演方面那样从理论上加以分析和阐明的那个领域。

我指的是作品结构及其各个要素的结构规律问题,以及一般形式问题(当然更不用说电影形式问题)。

譬如,在斯坦尼斯拉夫斯基详细阐述他的体系的《演员自我修养》里,至少是在我手头这本较早出版的英文本^②里,关于形式问题确实只有两行字而已。

这并非偶然,而是体系作者在选择其主要注意方向上的一种有意识的方针[……]。

但还不止于此。大家同样熟知,除此之外,我在艺术上的发展和创作上的成长,不仅是在完全不同的领域,而且是在与斯坦尼斯拉夫斯基领导的剧院完全不同的流派(或者如当年

^① 在爱森斯坦生前,有些评论家把他的创作方法同斯坦尼斯拉夫斯基的学说截然对立起来。《蒙太奇》的发表有助于反驳这种把两位伟大导演所遵循的原则的关系简单化和庸俗化的观点。《蒙太奇》一文援引斯坦尼斯拉夫斯基的创作,这对于爱森斯坦本人来说既不是出人意料的,也不是偶然的。早在 1934 年,当他在国立电影学院导演系四年级开始他有关创作方法的系列讲演时,他就曾深刻分析了莫斯科艺术剧院的理论与实践,并说明了自己的理论与实践“立场”既是同他的导师梅耶荷德的活动相联系,也是与斯坦尼斯拉夫斯基体系相联系的。——原编者

^② 爱森斯坦在写作《蒙太奇》时使用的是比原文早两年,即 1936 年出版的《演员自我修养》的英文本。所以手稿中的引文均为英文。本书将这些地方均改为《斯坦尼斯拉夫斯基全集》(八卷集)第二卷 莫斯科,艺术出版社,1954 年版(第一部,《体验创作过程中的自我修养》)中原文的相应段落。——原编者(为节省篇幅,以下凡引用该书处均只注明俄文版和中文版页数。——译者)

的说法是：“不同的战线”^①。

所以无论在流派特征或探索范围上都不存在接合点。这两个领域仿佛是两个同心圆，一个专注于动作着的人，另一个则专注于动作着的作品结构，而人只是其中诸要素之一（而且并非始终如此）。

此外，一方面是戏剧中的表演，另一方面是电影中的结构。

然而，我们的领域里（以及我们的方法中）那些规律性的前提却是始终——在每一步上——都与斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系中的同类前提有着极其紧密的呼应，这就更加值得注意了。

归根结底，这是不应令人惊奇的，因为这两方面观念的前提同是出自于一个对一切艺术种类和形态统一的、共同的、唯一正确的、具有决定意义的范围。

这个范围……不过，对于斯坦尼斯拉夫斯基体系来说，这个范围是什么，大家都知道。至于说，它归根结底同样是形式，尤其是电影形式形成的根本渊源，这一点我们将随着本书的展开（当涉及有声电影作为一种综合艺术的问题时）努力加以说明^②。

*

*

*

至于说到文中有大量引文的问题，这里有两方面的原因。

①按指爱森斯坦自己所师从的梅耶荷德学派。——原编者

②《蒙太奇》手稿中有一个片段专门论述电影艺术中声音与色彩的综合问题。本版未收入这一片段，因为这部分材料经过补充和发挥已纳入《垂直蒙太奇》一文。——原编者

其一是,我所处理的素材属于一些相当多样、相当专门的领域,因而最好借用专门家做的表述来表述。其二是,也许这里要怪那种类似我的电影手法的蒙太奇笔法:尽可能使构成蒙太奇形象的那些物件本身不发生变形。但这点在此处还有一个原因,就是要尽可能客观地表述素材,而不以任何倾向性去使它‘适应’我所表述的原理。在这种意义上最能保持客观性的是,拿与我们概念的展开毫无关系的、或者同我们集中关注的领域——蒙太奇——毫无联系的别的作者的观点来加以比较。正如在镜头中,我主要通过对素材视点和照明来勾勒和突出其中按我的需要起作用的那些东西,在这里我也尽量不去涉及非我专长领域的现象的实质,而宁愿尽可能让它们自己的代表者来代表它们说话。在这种情况下,我只需划出着重点和加以适当安排就够了。这样只会使总的图景更加具有说服力。我首先关注的不是这里所表述的原理独创性,而是它们的普遍适用性。除此之外我便只是遵守过去一位法国人所说的道理:“只有不指望被别人援引的人,才不去援引别人。”(加伯里埃·南德)

第一节 单一拍摄点电影中的蒙太奇

电影在进行其最严肃的结构探索的时期,几乎把全部注意重心放在‘整体格局’(亦即作品的整体)和蒙太奇问题上,而对与镜头构图问题(这就好比是这架‘蒙太奇大街’上的每一座房屋)有关的问题则很少注意研究。

这样比喻并不仅仅是外表上相似,而是有着更深刻的意义。这(对某些人说来)仿佛也只是一些‘细微末节’。但

是,镜头中‘太杂乱’(按我们的说法就是漫无章法的堆砌),其中各种元素‘摆布得不正确’,因这一切而——同样程度地——“令人不舒服”,具体地说就是令观众的眼睛“不舒服”(尽管他们并不这样抱怨,而只是看过影片后不满意或不太满意)——这对电影来说也是确实的。这方面的不完美即使不严重损害观众的感受能力,至少也严重损害感受的明晰、便捷和对作品主题体验和把握的深度。结构在各个方面不够清晰,也就使感受时要消耗过多的精神能量,并损害观众对作品主题与构思的感受深度。也就是说,影响到精神能量的消耗,因而也间接地影响到上面所说的感受能力。

在这种意义上说,结构也决不是‘细微末节’,而是艺术作品中关心人的一个方面——要求在最大限度节省感受消耗的同时获得明确、清晰和完整的感受^①。

对于镜头构图问题,仅只是在确定了从镜头到蒙太奇的阶段性联系(我 1929 年的论文《镜头以外》^②)之后提到,蒙太奇艺术方面的经验经过适当改变也可应用于镜头技巧的问题。如果说对于蒙太奇问题,许多不同创作者的大量影片做了许多实践的探索,那么,在镜头方面则几乎没有进行过任何专门的研究。这当然不是说,在镜头方面没有做出任何成绩!蒙太奇结构的概念同镜头构图是密不可分的——两者离开对方就不能存在。但是如果在蒙太奇领域曾付出许多结构和研究的创造精力,那么,镜头的形式问题却

①非常有趣的是,在梵语中表示美好、美丽(相当于法语中的 admirable)的词是 darsaniya,其字面的含义就是‘好看’(译成英语就是‘easy to look at’)。

②《镜头以外》一文载于《文集》本卷第 283—296 页。——原编者(中译文见本书第 475—495 页。——译者)

仿佛“不言而喻地”包括在这个总题之中，对它没有人多加思考。

＜①在电影理论处于艰苦挣扎的那个遥远年代里，它的注意力主要是在蒙太奇问题上。镜头本身的问题几乎从未被提出过。蒙太奇更容易被感触到。同样需要鲜明的节奏感，但创造和分析这种节奏感的手段，在蒙太奇方面更为得心应手一些。无非是剪刀和尺子。变换起来也更容易些：无非是调调位置，重新剪接，加长一些或缩短一些。审美效果是以尺寸来检验的，段落效果的泛音符号②被当作基本的派生单元。段落内构成这一效果的过程只看其最后一点——段落的总括评定。从现有镜头‘往上’有种种规律。而‘往下’的过程——探索镜头构图形成的特性——却没有去做。在《三个五年中

①尖括号内的段落是爱森斯坦未列入正文的不同稿本或补充说明，由原编者编入正文的。——译者

②在附于《蒙太奇》一文的大量补充文稿中保存有一则专门解释“蒙太奇段落的泛音”这一概念的笔记：“对所谓段落的泛音我给出的定义是段落总和的，或者更确切些说，派生的，总的感性‘效果’。总的，即既是来自内容，也是来自结构；既是来自（演员）表演的质地，也是来自线条因素的效果；既是来自形状的感性联想，也是来自体积本身的效果，等等。我是根据这些总和因素来判断可否剪辑段落，而不是依据个别成分（如‘按运动’、‘按照明’等等）。对泛音的这种解释，也同这里所分析的情况相吻合：泛音是对段落所有因素的感性概括（这个定义同通常音乐上的泛音概念不相符）。

“当泛音同时又是一个尚未获得另外表现形态的思想时，它便开始产生段落形象的效果。再进一步，它便可被理解为段落的‘含义’。这一点不应忘记，但如果只记住这一点那就更为危险！在这里最高点同……最低点碰到了一起：单是一段‘有含义的’蒙太奇——即只按段落情节含义和事件内容的蒙太奇，而没有考虑到此外一切因素的总和整体，这还决不就是真正的艺术作品，不管仅按内容这一点拼凑在银幕上的东西表现得多么卖力。正如……只顾其余一切而不考虑段落含义地拼凑起来的作品也是毫无意义的！”

关于“泛音蒙太奇”的原则及其在银幕上运用的实例，爱森斯坦另在《电影中的第四维》和《垂直蒙太奇》二文（见本卷）中也有论述。——原编者

的中间五年》一文和在创作会议上的发言中^①,我曾努力试图阐明造成当时一种情况的社会心理前提,这个情况就是,在当时那个阶段,对比起着重要作用,而在被对比的东西中贯彻创作意图则不大被看重。

对此可以补充一句,那是电影探索开始活跃的青年时期。而在这种时期,正如恩格斯曾经指出的,人们首先关注的是联系和运动,而较少考虑究竟是什么在运动^②……不管怎样,两种情况是互相吻合的。我们对蒙太奇问题有相当详细的分析。镜头问题则不那么走运,不过,镜头也并不是完全无人理会。我在《镜头以外》一文中就曾提出了两条我以为对于镜头的‘生活史’非常重要的原理。第一条涉及镜头的整体及其与蒙太奇问题的相互联系问题。我在这里打破了镜头——蒙太奇的对立不可调和的观点。并且第一次明确提出,蒙太奇是镜头的一个阶段。换句话说,镜头内部结构的冲突仿佛是蒙太奇的细胞,随着冲突的加剧这个细胞是要遵循分裂的规律的。蒙太奇是镜头内部结构向新质的飞跃。由此得出两者在发展中,在发展同一遗传序列中的联系。由此做出结论,上升为蒙太奇方法和体系的那一整套规律,经过相应的质的修正,也同样可以在向下的过程中,在镜头构图形成的问题中,考察

① 《三个五年中的中间五年》是爱森斯坦于 1934 年为庆祝苏联电影十五周年而写的论文,其中具体分析了‘中间五年’(1924—1929)的特点。该文载于《文集》第四卷。在苏联电影工作者创作会议(1935)上的发言载于本卷。——原编者

② 爱森斯坦指的是恩格斯的这样一段话:“我们首先看到的是一般的图景,其中的细部还比较模糊不清,我们更多注意到的是运动,是各种过渡和联系,而不太注意究竟是什么在运动,在过渡和处于联系之中……”(《反杜林论》,《引论》《一概论》,莫斯科——列宁格勒,国家出版社,1928年版,第15页)。——原编者

到其踪迹。

当时的注意力只集中于蒙太奇。关于镜头只是指出途径：“愿意的人”可以自己在镜头方面去探究相应的规律。愿意这样做的人至今(在六年中!)没有出现。那里还指出了一点——分析的出发点。具体说就是：如果作为分析蒙太奇规律基础的是镜头之间的相遇——撞击(在其多样变化中也可能没有撞击,而是从一个镜头‘溶变’为另一个镜头),那么,认识镜头构图规律的出发点则是被描绘的对象与现象同投向它们的视角和从周围环境中截取它们的画框之间的相遇。那里还提出应深入研究方法论的细节并由此做出关于镜头内部结构方法的具体结论。但是愿意这样做的人没有。发出争辩性的喊叫向来总是比进行具体的分析要容易。叫喊说蒙太奇“不合理地占据了首位”,说我忽视了“镜头的内容”,这当然很容易,可是为什么不去弄清,那里谈的是这一内容在蒙太奇中的结构规律问题,那里的分析并未涉及这一内容在镜头中如何结构的问题,而研究这一问题的途径则已指明了。人们却更愿意喊叫说我根本忽视了内容。愿意这样做的人当然随时都会有。

不管怎样,既然没有人研究这些问题,我们只好来着手探讨镜头构图问题了。我们在这里决不想把全部问题概括无遗,我们只想涉及这一问题中某些极其重要的方面。但愿人们不要指责我犯了“片面性”——我只在狭窄的范围内,从一个方面,来考察问题。既然是在解剖眼睛的角膜,那就可以不必同时去谈论脚后跟。到时候自然会轮到它们:我们也将从另外的侧面来分析结构问题。现在我们来谈这两篇概论所要谈的问题。

镜头构图问题的提出不是偶然的。镜头的意义现在大大

提高了。注意力的矛头开始指向“究竟是什么在运动”，究竟是什么在进行对比。现在，通过镜头所说明（本应如此，因为更多的情况是在嘟哝着什么）的东西，有时比通过镜头间的蒙太奇对比所能说明的东西还要多些。因此镜头内容结构的重要性大大增加了。我再重申一遍，我们在这里将要涉及的只是这一内容的结构问题，即这一内容的可见部分在对观众最具感染力的认知形式条件下的结构问题。>

不过，有一部影片却曾把镜头的问题突出地提到首位，而在结构方面只让蒙太奇承担了纯辅助性的叙事功能。这部影片的历史命运超出了任何预料：它只是众多镜头的混乱堆砌，没有由作者的结构，甚至也没有按作者的思想结合为一体，而只是由一位不太高明的无名氏按照事件展开的顺序剪接起来，实际上只是使角色按情节死去之前仍活在那里，在主人公被马蹄踏死之前不要出现他的尸体而已。我说的就是《墨西哥万岁》，而且我要强调说明，这部影片提出的各种专门问题中（一部真正的作品，除了提出政治的、主题的、哲理的和情节的课题之外，一定还要提出形式方面的课题^①），镜头构图问题是最主要的问题之一。

这部影片的不幸遭遇使我们没能充分贯彻和完全把握它的实践经验并在理论上加以总结。（譬如，这部影片还立意要在民族风格——具体说就是墨西哥民族风格——方面进行探索，以及探讨民俗运用于电影中的问题，更不必说还提出了较小和较专门的课题，如电影风景的问题等。）

然而导演和摄影师抱着研究镜头构图问题的特定宗旨而

^①近年来的大多数影片中，对电影表演的把握和银幕人物形象的创造，便属于这种电影形式方面的课题。

拍摄了 7.5 万米胶片，这毕竟不能不成为镜头构图方面的某种经验！

我把镜头比作一座座房屋、一个个住宅，并不是没有缘故的。因为镜头是影片主人公——演员表演的活生生的人物——的基本住所，基本活动空间。由于对演员表演的重视、有声电影的特殊要求以及当今对有声电影蒙太奇的观点（关于这点下文将要详述），平均镜头持续长度大为加长，这就使得电影镜头构图的问题较之早先更加受到突出的关注。因为不然的话就会发生这样的严重危险，即你取得的不是什么电影镜头构图，而是对普通绘画画面或外省舞台上拙劣的演员站位的照相复制。（这两种情况的例子在西方和我国银幕上都常发生。）

不过，既然我们要研究电影镜头构图的某些基本问题，那么我们也解决了我们为自己提出的课题的第一点：

我们将稍稍分析一下单一拍摄点电影中的蒙太奇问题。

而且，这一时期的电影^①，由于为时久远，且十分简陋，在构图问题上没有留下任何理论贡献。另一方面，我们在分析镜头构图问题时，不仅要追溯到最原始时期蒙太奇规律的前提，而且同时也要研究现实的迫切课题：单个蒙太奇片段的造型结构问题。

因为，单个蒙太奇片段实质上也就是单一拍摄点的电影，只不过与作为一个发展阶段的单一拍摄点电影不同的是，它所承载的不是整部影片的全部内容，而只是情节的某一片段。

^①爱森斯坦所称的“单一拍摄点时期”是指 1896 年至本世纪 10 年代中期这一时期的电影，在这一时期，大段的场景，甚至整部影片都是用静止镜头从单一拍摄点拍摄的。——原编者

现在我们从最简单的情况，即从单一角度拍摄的静止对象开始考察。

在这种情况下我们可以完全不必考虑我们已经熟知的电影方面的那一切，而把它当作一个纯造型的现象来加以考察，首先是考察它在我们所不大熟悉的绘画方面的特点。

我们多年来一直强调戏剧与电影的阶段性联系……

当我们要阐明或分析电影的某一个方面时，在方法论上我们不应忘记上述联系，并从戏剧中相应事例开始分析，逐渐上升到这一现象在戏剧的新阶段即电影中的新情况。

现在我们就这样做，因为从最直观的东西开始，然后转向更为复杂的东西，这在方法论上才是正确的……

＜那么，我们现在说到对象与人们观察它的角度和从周围事物中截取它的画框之间的相遇。实质上两者是一回事：后者是对象同镜头边缘的相遇，前者是对象同镜头平面倾角的相遇。（景深范围——镜头‘笔法’的特点——暂且放在一边，这将是下一步的选择。）不过我们习惯于把前者称为配景缩小，而把后者称为取景。

在舞台上可以走出门去。在现实生活中也是这样。在电影中除此以外还可以有一种走出去的方式。而且是随时随地可以走出去。而且是根本不需要有门的存在。这就是可以走出镜头。其他任何一点上也是如此，因为电影表现手段乃是日常生活中或按戏剧方式结构起来的生活中事物与现象的表现范围延伸的结果。镜头调度是出自场面调度的一个飞跃。可以说是‘第二级’的场面调度，即把摄影机位置变换运动的场面调度叠加在场面调度的空间移动折线之上。

如果说镜头调度是出自场面调度的‘产物’，那么试问，镜头取景又是‘出自哪里的产物’呢？