

普通高等教育“十二五”规划教材

21世纪新闻与传播学规划教材

广播电视学系列

2nd edition

视听语言 (第二版)

Audio-visual
Language

陆绍阳 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



视听语言 (第二版)

Audio-visual
Language

陆绍阳 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

视听语言/陆绍阳著. —2版. —北京:北京大学出版社,2014.7
(21世纪新闻与传播学规划教材·广播电视学系列)
ISBN 978-7-301-24435-7

I. ①视… II. ①陆… III. ①电影语言-高等学校-教材 IV. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第137748号

书 名: 视听语言(第二版)

著作责任者: 陆绍阳 著

责任编辑: 胡利国

标准书号: ISBN 978-7-301-24435-7/G·3839

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

新浪微博: @北京大学出版社

电子信箱: ss@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62753121
出版部 62754962

印 刷 者: 北京鑫海金澳胶印有限公司

经 销 者: 新华书店

730毫米×980毫米 16开本 13.75印张 237千字

2009年3月第1版

2014年7月第2版 2014年7月第1次印刷

定 价: 28.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

序

电影艺术经过百年的发展演进,已经成为一种成熟、丰富、自成一体的形象语言。电影语言是一种由画面、声音、话语及其有机组织构成的表意系统。它和文学符号按照一定的语法规则组成的表意系统不同,电影语言具有更加直观、感性以及与现实形象世界直接相连的特点,因此它也被认为是更具有感染力的交流媒介。所以,电影语言被称为超越民族文化界限的具有国际性交流功能的形象语言。

既然是一种语言,就具有约定俗成的意义传达和彼此理解的交流规则功能。电影艺术在历史演进中形成的景别区分、镜头组接、轴线原则、声画组合、再现和隐喻等表意规则,就是这种交流功能的约定和成形。观众在观看一部常规电影时,运用电影艺术百年形成的语言规则去期待和接受作者表达的意义,编剧、导演和全体合作者,也按照电影语言的常规法则,去完成一个故事的叙述和主题意义上的表达。这样,就形成了电影表意和电影接受的一个畅通的感知渠道。自从有声电影技术发明以来,语言/台词加入到电影的表意系统中来,大大地强化了电影语言的表达能力。不过,人们在接受电影作品的意义传达时,从来不是孤立地将人类的文字/话语作为电影传达/接受的根本方式,而是从观看/聆听一个视觉形象和听觉系统交织复合的表意系统来接受的。因此,在讨论电影的表意—接受过程时,我们离不开电影语言明显区别于其他符号系统这一基本事实。

法国电影理论家马赛尔·马尔丹在《电影语言》一书中认为,电影画面是电影语言的基本元素。他认为电影画面(由影像和声音构成)“是一种具有形象价值的具体现实,是一种具有感染价值的美学现实,也是一种具有含义的感知现实”。在他以后,虽然还有各种不同的理论家,在电影作为语言的属性界定上,做出了更加细致、规范和精密的探索,但是就电影语言和现实世界的关

系而言,马尔丹的界定和解释,应该说也是一种接近电影的特性和浅显易懂的表述。

视听语言是研究电影艺术的基础知识,无论是一个电影创作的初学者还是一个电影理论的爱好者,进入电影艺术的领域,都必须认识和了解电影的基本元素及组成规律,掌握电影语言的初步表现原则。陆绍阳著述的《视听语言》一书,就为广大的电影艺术初学者,各大学的电影院/系学生和电影爱好者提供了一个良好的学习范本,系统地介绍了电影视听元素的构成和特性。

陆绍阳著的《视听语言》,全书框架清晰、合理,由浅入深、系统明确。从影像作为电影的最基本元素入手,进而分析光、色彩、画面构成等关系,体现了逻辑严密、层层递进的系统分析和总体把握。在各章论述的过程中,较多地运用了中外电影经典作品和重要导演的代表作品,通俗易懂地举例说明。例如在关于电影用光中的强弱、软硬的论述中,就引用了《公民凯恩》中的典型例子来佐证硬调的对比如何加强了主人公性格的刻画;在论述色彩和剧情的关系时,引述了《愤怒的公牛》中,为了避免影片中拳击手流血的场面过于血腥,把全片改为黑白片的例子,来说明视听元素如何对电影观众的接受和认同,起到了十分重要的作用;而在讨论电影镜头中的景别运用和民族文化传统的关系时,作者又适时地列举了中国电影如《姐妹花》《一江春水向东流》《林则徐》和《舞台姐妹》等影片如何一脉相承地运用全景、中景镜头,尤其是双人并列的中景镜头,从而反映了中国电影艺术家有意识和下意识地倾向完整空间和崇尚人际融合的传统文化观念。

陆绍阳著述的《视听语言》是一部注重理论联系实际,强调初学者学用结合,便于应用和操作的指南。它的功能和宗旨在于提倡和推动初学者和爱好者注重实践、多多动手,从切身的练习和动手操作中,取得有益的心得和体会,再反过来印证和检验或加深认识理论叙述中的知识。这可能是《视听语言》作者的初衷,广大初学者如能从中获得知与行的双重收获,正是踏入电影这门艺术领域及不断发展个人才智的要义。

《视听语言》在国内同类理论论著中,是比较全面、系统的一本著作。它具备了上述优点的同时,也不能说已经十分完美,比如说在讨论电影中的声音这一部分,就略显得不足。无论从全书章节分布的比例而言,还是在电影声音涉及的方面及关于视觉领域的关系而言,这一章都显得有些单薄和简单。实际上电影中的声音的表现功能及其与视觉因素的综合关系,似乎还有更广阔的空间可供讨论。

但是,总的来说,《视听语言》是一部论述电影基础知识和构成元素、分析电影艺术技巧的比较全面的高等院校电影教材和电影爱好者的良好读物,它所能发挥的基础教学和电影艺术知识普及的功能,一定会迅速、有效地显现出来。

倪 震

2008年10月

目 录

绪 论 电影创作流程	1
一、前期筹备阶段	1
二、实拍阶段:让门敞开着	7
三、后期制作阶段	9
第一章 影像	13
一、影像的美学特征	14
二、影像的基本功能	17
三、人是视觉元素的中心	22
第二章 场景	25
一、如何选择场景	26
二、内景拍摄需注意的问题	31
三、外景拍摄需注意的问题	33
第三章 光的运用	36
一、光线是塑造形象的基本手段	36
二、光的强度和光的方向	38
三、用光观念	41
四、光的处理方法	44
第四章 色彩的运用	49
一、把色彩设计纳入到总体造型设计之中	49
二、用色彩帮助导演体现创作意图	50
三、用色彩感染观众的情绪	52
四、处理好色彩间的和谐关系	53

第五章 构图	54
一、景框	54
二、构图	55
三、一般构图规律	57
第六章 镜头处理	69
一、景别与画框	69
二、角度与构图	75
三、焦距与构图	80
四、摄影机的运动方式	87
第七章 场面调度	92
一、什么是场面调度	92
二、场面调度的依据	93
三、场面调度的具体形式	95
四、画内空间和画外空间	101
五、场面调度的特例	104
第八章 镜头组接	106
一、镜头组接的依据	106
二、创造独特的时间流	114
三、不同场面的镜头组接	120
第九章 蒙太奇	124
一、蒙太奇思维:一种结构影片的方法	124
二、蒙太奇思想:一种承载思想的工具	127
三、蒙太奇手法:一种增强效果的手段	131
第十章 长镜头	142
一、长镜头的功能	142
二、拍摄长镜头要解决的问题	151
第十一章 节奏	154
一、什么是节奏	154
二、创造美的节奏	154

三、失败的节奏	162
第十二章 声音	164
一、声音的表现力	166
二、用音响创造视听效果	169
三、音乐的作用	170
附录 1 《死亡诗社》的视觉表达	176
一、什么是一部好作品的视听语言构成?	176
二、为什么要以《死亡诗社》为研究样本?	177
三、《死亡诗社》的内容	177
四、《死亡诗社》镜头处理上的特点	178
五、前后镜头处理上的变化	188
附录 2 《东京物语》的视觉表达	190
一、小津安二郎其人	190
二、小津安二郎的电影	190
三、小津安二郎的代表作	192
四、小津安二郎电影的视听语言特点	192
附录 3 《寻枪》的声音分析	198
一、山里的乡音	198
二、悠然的摇荡	199
三、简约的主观	201
附录 4 参考书目	203
附录 5 《视听语言》分析的电影篇目	206
后记	210
第二版后记	212

绪论 电影创作流程

在一次海上旅行中,戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基好奇地问船长,他是怎么让船只在布满险滩的伏尔加河上安全行驶的,船长回答道,我只跟着有记号的水道走。斯坦尼斯拉夫斯基大受启发,认为导演和船长的工作有相似之处,导演的功课不是去学一大堆技巧,而是将简单的技术学得完美。中国有句古话叫“不怕难,就怕生”,说的是同样的道理,熟练才能使困难的事情变得容易,容易的事情变成一种好的习惯。

拍电影的过程充满变数,在几个月甚至更长的时间里,总会遇到和最初的设想不一致的情况,创作集体每天付出的不光是体力、精力,还有大量的金钱。制片主任作为摄制组的组织者,需要把拍摄计划安排得合理、紧凑,在一个充满重复和创造的过程中,尽可能让每个成员保持旺盛的创作热情。

一部电影不是凭一己之力能够完成的,导演工作也并不那么单纯,导演要指挥的队伍从几十人到上万人不等,需要不断地做出决定,从早上进入拍摄现场,到深夜收工,导演都在持续地解决问题。摄制组一旦进入工作状态,所有人的眼睛都盯着导演,他必须在第一时间,对每一个问题做出反应,这时候导演能够依赖的也就是他的工作经验和临场应变能力。

导演创作可以分为前期筹备、实拍和后期制作三个阶段。

一、前期筹备阶段

1. 选择剧本

剧本是“一剧之本”,没有一个导演会低估剧本的重要性。对已经成名的导演来说,筹措拍摄资金不是一个难题,他们已经有足够的信誉度来吸引投资人,他们的首要目标是找到合适的剧本;对于从来没有执导经验的年轻人来说,要想独立导演影片,一条有效的途径是他手里有一个好剧本,剧本可以成

为他进入电影界的敲门砖。

剧本从哪里来

很多杰出的导演都是自己创作剧本,他们确实也有这个能力。伯格曼的每部影片都是由他自己担任编剧,他有极高的文学修养,他的写作能力甚至引起了诺贝尔文学奖评委的注意。有些导演并不信任别的剧作家创作的剧本,比如加拿大导演伊戈扬、美国导演科恩兄弟,他们如果不亲自撰写剧本,就不知道从哪开始拍摄一部电影。中国第六代导演的作品大多是由导演本人创作剧本,影片中融进了他们这代人特有的经历和感喟,更具原创性,当然他们的电影太拘泥于自己的生活圈子,往往不能从更高的视角来审视生活。

自己创作剧本的导演毕竟还是少数,创作剧本要有“无中生有”、“平地起高楼”的本领,如果导演没有这方面的天赋,他就需要借助作家和剧作家的力量。第五代导演习惯请一位富有经验的编剧改编当代优秀作家的小说,这也成为很多评论家批评第五代导演创作的一条理由,批评家把第五代导演的创作比喻为“自己的血管里流淌着别人的血液”。

在制片制度比较成熟的好莱坞,剧本交到导演手里时,往往已经过十几道环节的打磨和多个成熟编剧的完善。比如电视剧《六人行》的编剧阵容就达到14人,有些是擅长组织结构的,有些是专门编写段子的,有些则精于对话。他们会一直讨论剧本,就是在电视剧开拍阶段,他们也会到现场待命,遇到效果不佳的地方,编剧就会及时做出改动。

导演在寻找合适剧本的过程中,接受别人推荐,或者自己从大量杂志中阅读可供改编的小说。这样的方式掺杂很多偶然的因素,有“等米下锅”的意味,“守株待兔”毕竟不是一种主动的行为。为了摆脱这种被动的局面,很多导演会寻找一个能够长期合作的编剧搭档,中外电影界都不乏这样的例子:波兰导演基斯洛夫斯基的作品,剧本都是他和他的律师朋友皮耶谢维茨共同完成的,两人合作默契且卓有成效;马丁·斯科西斯和施拉德(影片《出租车司机》编剧)、阿伦·雷乃和马格丽特·杜拉(影片《广岛之恋》编剧)、桑弧和张爱玲、谢晋和李准等组合都体现了导演和作家(剧作家)之间的完美合作,像一枚硬币的两面,互相信任、互相依赖。

考虑剧本搬上银幕的可行性

导演在挑选可供拍摄的剧本时,既要相信自己的直觉,又要经过慎重的思考。如果导演第一次阅读剧本(小说)就欲罢不能,觉得剧本说出了自己想

而没有说出来的话,有了强烈的创作冲动和激情,那么就可以考虑把剧本(小说)搬上银幕。但直觉不能代替一切,剧本基础好当然很可贵,但仍需要导演做理性的分析,看看情感是否经得起理智的考验:自己的感动是否也能让别人感动?这个作品对人生和人性是否有独特发现?如果把它放在整个电影长河中,会是什么样的位置?比如,中国农村题材的影片数量很多,和那些表现农民生活的同类影片相比,《活着》的立意要高出一筹,作家余华写出了中国人身上那种默默承受的韧性和顽强求生存的精神,“活着”成为一个人最本能的需要,而这类经验有可能跨越时空障碍,成为全世界观众形象地认知当代中国社会的一个重要窗口。张艺谋选择这样的作品作为拍摄基础,就大大增加了影片的成功系数。

同时,拍摄电影是一项受众多因素制约的大工程:意识形态、资金、技术等,有些问题仅凭个人的工作热情是无法解决的,这个时候,创作者必须对自己的能力和条件有个清醒的认识,避免不必要的损失。

2. 组建创作班子

摄制组由导演、副导演、场记、演员、摄影、摄影助理、美工、置景、照明、作曲、录音、剪辑、服装、化妆、道具、制片、剧务等部门的工作人员组成。在搭建创作班子时,导演要寻找能够充分实现自己艺术构思的合作者。通常情况下,制片人和导演会先确定合适的演员、摄影和美工。不是说其他部门不重要,而是这三个部门的创作人员将会对导演的创作产生更直接的影响,发挥他们的聪明才智、和他们通力协作会提升影片的品质。

确定合适的演员

选演员实际上是对导演工作的一个检验,检验他对角色和扮演者双方面的理解和把握,也检验他对于生活的理解和认知程度。选对了演员,影片就成功了一大半。

导演选择演员时要考虑三个要素:他(她)是否符合角色的要求、演技以及市场号召力。但三者兼备的演员凤毛麟角:有突出专业技能的优秀演员,可能没有观众缘,缺乏票房保证;而符合观众心理需求的明星,又经常演技平平。导演如何平衡各种因素,是个难题。

导演选定演员后,如果条件允许,可以根据演员的年龄、形象、背景,尤其是他(她)的个性来调整、改写剧本。美国导演比利·怀尔德总是把剧本的对白改写得适合演员的个性。在拍摄《日落大道》时,比利·怀尔德最初邀请的

演员威廉·霍尔登不愿意扮演主角,他就把这个角色的台词改写成适合霍尔登的风格,后者给这个角色带来了完全不同的性格变化,塑造了一个极富光彩的人物形象。

根据北京电影学院教授张客的总结,从演员选定到拍摄阶段,导演可以做三件事来帮助演员进入角色:

第一,“说戏”。导演向演员阐述自己对剧情和角色的认识,让演员理解规定情景。

第二,深入生活。生活是创作的源泉,没有生活的淘洗,就不会有艺术的光彩。影片《农奴》所塑造的人物形象和环境的整体感较好地反映出西藏的民族特色和时代特色,这和主创人员在西藏一年多的体验生活分不开。姜文在执导《阳光灿烂的日子》时,为了尽可能让那些没有经历过“文革”的小演员体会到当时的氛围,他提前一个月把主要演员集中在一个封闭的环境中,让大家穿上“文革”时期的服装,听革命歌曲,看旧报纸,并且请车技教练调教那群小演员,美其名曰“腌制”,效果也十分明显。

第三,排练。导演可以采用即兴、片断排练等方法,让演员尽可能地把握人物的基调、理清人物关系、展现人物的性格魅力。这个环节在电影界也有争论,反对者认为它是机械照搬苏联的经验。但排练确实可以及时发现并纠正一些演员的毛病。

摄影师的重要性

画面是最直观的,它一目了然,光从画面效果就可以判断出摄影师的能力高下。摄影师必须熟练掌握用光、构图、色彩运用、运动技巧等基本技能。摄影不仅是一门技术,技术远不是摄影师工作的全部。在摄影造型上,摄影师如果没有对生活的仔细观察、没有深思熟虑、不经过反复推敲,要出好作品是很难的。

摄影师需要吃透剧本的主题、结构和人物性格,从而对全片的造型风格、节奏、影调、分场处理和镜头调度提出可行的方案。一个优秀的摄影师会对影片基调的确立、人物和环境的造型设计、场面调度的处理带来极大的帮助。

美术师的重要性

电影美术师对影片的造型质量负主要责任。美术师既要具备画家的艺术素养和绘画技巧,又要遵循电影艺术规律。

美术师的任务是通过空间造型(环境的选择、改造和运用)为影片提供人

物活动的典型环境,通过人物造型来揭示人物的内在属性。具体工作包括环境的造型、人物的造型、色彩的控制、气氛的控制和时代氛围的控制。美术师要参与选景工作,构思并绘制各种气氛图、人物造型图,对演员的化妆和服装提出自己的见解,负责布景和道具的设计与制作。

组建完成创作班子后,导演根据影片的整体风格、美学要求以及实际情况,和主创部门商定拍摄方案,选择拍摄场景,确定要搭建的场景。

导演阐述

交流对一个摄制组的顺利运作至关重要。在电影开拍前,导演和制片部门确定了摄制计划,由导演在全剧组面前宣读“导演阐述”,表明自己的创作设想,对剧本的主题、风格样式、人物等的理解,对各部门的要求以及自己希望达到的效果。以前中国导演都非常重视“导演阐述”这一环节,把自己的设想和电影理想表达得很具体、很完整,有些“导演阐述”还写得极富文采,为电影史研究者提供了第一手资料,但现在这一环节似乎有简单化的趋势。

也有的导演喜欢用更形象的方式阐明自己的艺术主张,比如贝尔特鲁奇决定拍摄《巴黎最后的探戈》时,他带着著名摄影师斯托拉罗去看英国画家弗朗西斯·培根的画展。贝尔特鲁奇跟斯托拉罗解释说,培根的画大多以强烈色彩塑造孤独的人物形象,是自己愿意从中获取灵感的那类事物,希望同样也给斯托拉罗带来启示。果然,在最后的完成片中,光的处理上出现了大量橙色的光线,明显受到培根画作的影响。

3. 分镜头剧本

所有的导演拿到剧本后都会进行二度创作,拿来就可以用的剧本毕竟很少。进入这一步工作的导演,有些像香水制造者,需要有去芜存精的能力,在无数香味各异的花瓣里采集、保留一些东西,放弃更多的东西,把自然界的精华浓缩成一瓶香水。

重场戏是剧情发展的关键部分,是最富有戏剧性和扣人心弦的部分。一部电影不可能从头到尾,每场戏都强调,处处着力反倒不能突出重点。导演要分析剧本,对重要的段落、“戏眼”进行重点描述。通常对能够升华思想、突出人物性格、转变人物命运以及情节走向的段落,导演要调动各种视听手段,进行细致的铺排和渲染,不能轻描淡写、一笔带过。像《黄土地》中的“腰鼓”“祈雨”段落,《红高粱》中的“野合”“酿酒”等重场戏,导演都作了精心设计,镜头

的数量、运动方式、角度的变化,都要比交待性的场景多。

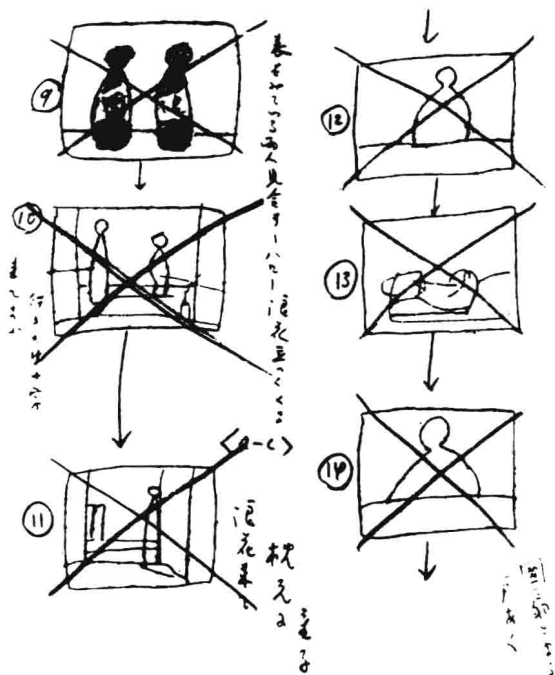
影片正式拍摄前,导演需要把文学剧本改写成可供拍摄的分镜头剧本。分镜头剧本是导演将文学剧本形象化、具象化的过程,是对影片进行全面设计和构思的蓝图。分镜头是将一种文本转化为另一种文本,在这个转换过程中,导演要面对两种语言体系,有些共通的可以保留,有些在转化过程中是必须放弃的,比如文学性、介绍性的描述。导演不要把分镜头变成一项机械操作,像切豆腐块一样,对话太长了,分切一下,正面拍得太久了,就来个后脑勺镜头,分镜头时要综合考虑剧本主题、人物性格和意境等因素。

镜头是指摄影机从开机到关机的连续时间内拍摄下的整个影像,是电影叙事的最小单位,常规的电影一般由 600 到 1000 个镜头组成。

导演要将每个镜头都标明镜头号、景别、摄法、画面内容、对话、音响效果、音乐等。例如影片《黄土地》中“翠巧家迎亲”段落的镜头是这样分的:

镜号	景别	摄法	画面内容	对话	音响效果	音乐
1	全		窑洞外,花轿在看热闹的人群中落地,轿帘掀开		人群的嘈杂声	一支唢呐一直在吹,唢呐声渐渐变弱
2	特写		窗纸上贴着一对红喜字和一幅窗花			
3	近景		双扇门上,印着黑圈圈的红对联			
4	近景		窑内的炕上,整齐的红衣、红被			
5	特写		又黄又旧的麦墩和碾盘			

按照传统拍电影的流程,导演会带着主创部门实地考察场景,然后写出详细的分镜头剧本,确定镜头数,以及每个镜头的摄法,甚至精确到每个镜头的长度是多少尺。美术底子好的导演会画出每个镜头的拍摄草图,实际拍摄时就按图拍摄,拍完一个镜头就勾销一个,日本著名导演小津安二郎就是采用这样的工作方式。但现在有些变化,导演在拍摄某场戏以前,事先并不分好镜头,而是在各部门到达现场后,导演指导演员在实景中排练,演员也会根据自己的经验修改、润色台词,导演根据演员的走位情况,寻找最合理的场面调度。在摄影、灯光等部门能够实现导演意图的情况下,导演才最终确定拍摄方案。



小津安二郎画的拍摄草图(图片来源:佐藤忠男的《小津安二郎的艺术》)

二、实拍阶段:让门敞开着

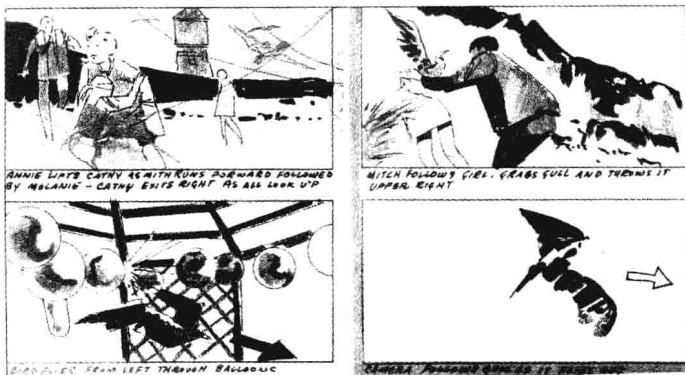
工作氛围

好的工作氛围对电影创作是必须的。导演在指出演员表演的缺陷时,要避免用简单、粗暴的命令式口气,要始终让演员体会到导演对他(她)的尊重,让他(她)对自己塑造的角色充满信心。导演要倾听工作伙伴的意见,采纳他们的合理建议,倘若导演能够激发周围人的创造力,他就可以更好地实现梦想和自己的创作意图。在贝尔特鲁奇刚开始拍片时,他并没有认识到合作的重要性,他按照自己写诗时的习惯,将摄影机视为一支特殊的笔,要用它写出壮丽的诗篇;但随着拍摄工作的深入,贝尔特鲁奇的观念发生了变化,他深切地感受到一部影片就像一座熔炉,摄制组的所有才能应该在其中融汇。

拍摄方法

从工作方法看,导演可分为两类。有一类导演是严格按照自己的分镜头

剧本拍摄。比如希区科克曾经说过，一旦他写完剧本，影片就已经完成了，剩下的只是去拍了，对他来说，拍摄工作只是依样画葫芦的一道工序而已。



《群鸟》的拍摄草图

还有一类导演，他们的拍摄工作伴随着不断的变化和修正。他们不提前分镜头，在现场，他们安排人物在这个环境中活动，然后召集有关摄制人员，看看自己想象出来的东西在实际拍摄中是否可行，一旦大家认可他的方案，拍摄就会顺利完成。像黑泽明在现场工作时，一旦有新灵感冒出来，他就会用速写画出草图，然后改变原先的拍摄计划。而贝尔特鲁奇总是给演员很大的发挥空间，在《巴黎最后的探戈》中有一场戏是躺在床上的马龙·白兰度，对玛丽娅·施奈德讲述他的过去。贝尔特鲁奇对马龙·白兰度说，当她向你提问时，你可以随意回答，而此时的贝尔特鲁奇更像是一名忠实的观众。这些创作者始终让拍摄的大门敞开着，随时准备捕捉隐藏于人物面具后面的某种真实的东西。

注意事项

拍摄时，导演要能够判断出哪些直觉是真正的创作火花，哪些只是一时的冲动，并注意以下几点：

一是镜头不要盲目覆盖。导演对某个镜头不满意，或者无法确定它是否和整体风格协调，或者创作者之间有分歧，他可以尝试几种处理方式，可以要求演员用不同的节奏演同一场戏，这样在后期剪辑时，就会多出几种选择方案。有些导演光一个镜头就拍十几遍，其实当他看样片时，看到第三个或第四个同样的镜头时，可能已经记不得第一个镜头的优缺点了。

二是可以让摄影师即兴拍摄一些镜头。黑泽明时常采用这种方法，他会