


電 影 館 62

 遠流出版公司

Masters of Light

© 1984 by The Regents of the University of California

Published by arrangement with University of California Press

2120 Berkeley Way Berkeley, CA 94720 USA

Chinese edition copyright © 1996 by Yuan-Liou Publishing Co., Ltd.

All rights reserved

電影館 62

光影大師—與當代傑出攝影師對話
(Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers)

著者 / Dennis Schaefer & Larry Salvato

譯者 / 郭珍弟·邱顯忠等

編輯 / 焦雄屏·黃建業·張昌彥
委員 / 詹宏志·陳雨航

封面設計 / 唐壽南

責任編輯 / 趙曼如

發行人 / 王榮文

出版·發行 / 遠流出版事業股份有限公司

台北市汀州路三段184號7樓之5

郵撥 / 0189456-1

電話 / (02)3653707

傳真 / (02)3658989

著作權顧問 / 蕭雄淋律師

法律顧問 / 王秀哲律師·董安丹律師

電腦排版 / 天翼電腦排版印刷股份有限公司

台北市敦化南路一段294號11樓之5

電話 / (02)7054251

印刷 / 優文印刷事業有限公司

1996年5月1日 初版·一刷

行政院新聞局局版台業字第1295號

售價350元

缺頁或破損的書，請寄回更換

版權所有·翻印必究

Printed in Taiwan

ISBN 957-32-2796-7

出版緣起

看電影可以有多種方式。

但也一直要等到今日，這句話在台灣才顯得有意義。

一方面，比較寬鬆的文化管制局面加上錄影機之類的技術條件，使台灣能夠看到的電影大大地增加了，我們因而接觸到不同創作概念的諸種電影。

另一方面，其他學科知識對電影的解釋介入，使我們慢慢學會用各種不同眼光來觀察電影的各個層面。

再一方面，台灣本身的電影創作也起了重大的實踐突破，我們似乎有機會發展一組從台灣經驗出發的電影觀點。

在這些變化當中，台灣已經開始試著複雜地來「看」電影，包括電影之內（如形式、內容），電影之間（如技術、歷史），電影之外（如市場、政治）。

我們開始討論（雖然其他國家可能早就討論了，但我們有意識地談却不算久），電影是藝術（前衛的與反動的），電影是文化（原創的與庸劣的），電影是工業（技術的與經濟的），電影是商業（發財的與賠錢的），電影是政治（控制的與革命的）……。

鏡頭看著世界，我們看著鏡頭，結果就構成了一個新的「觀看世界」。

正是因為電影本身的豐富面向，使它自己從觀看者成為被觀看、

被研究的對象，當它被研究、被思索的時候，「文字」的機會就來了，電影的書就出現了。

《電影館》叢書的編輯出版，就是想加速台灣對電影本質的探討與思索。我們希望通過多元的電影書籍出版，使看電影的多種方法具體呈現。

我們不打算成爲某一種電影理論的服膺者或推廣者。我們希望能同時注意各種電影理論、電影現象、電影作品，和電影歷史，我們的目標是促成更多的對話或辯論，無意得到立即的統一結論。

就像電影作品在電影館裡呈現千彩萬色的多方面貌那樣，我們希望思索電影的《電影館》也是一樣。

王榮文

光 影 大 師

與 當 代 傑 出 攝 影 師 對 話

*Masters of Light: Conversations with
Contemporary Cinematographers*

Dennis Schaefer & Larry Salvato © 著

郭 珍 弟 · 邱 顯 忠 等 © 譯

關於譯者

郭珍弟

台大心理系畢業，獲美國天普大學廣播電視電影學系碩士，有豐富的劇場工作經驗，並積極參與非劇情片的工作，作品有《移山》、《庫巴的呼喚》等，現任淡江大學大傳系兼任講師。

邱顯忠

政大新聞系畢業，美國天普大學廣播電視電影學系碩士，現為專業電視人，曾任公共電視台節目《舊影重溫——台灣電影史》製作人及編劇。

陳慧宜

台大中文系、美國密西根州立大學電訊傳播研究所畢業，目前從事電視節目企劃、劇本編寫及翻譯工作。

目次

享受陽光／林良忠	9
前言	13
第一章 阿曼卓斯	17
第二章 約翰·阿隆索	37
第三章 約翰·巴利	63
第四章 比爾·巴特勒	91
第五章 麥克·查普曼	115
第六章 比爾·弗雷可	145
第七章 康拉德·海爾	171
第八章 拉茲羅·柯華克	195
第九章 歐文·羅茲曼	217
第十章 維多利歐·史特拉羅	241
第十一章 馬里歐·托西	255
第十二章 哈斯克·衛克斯勒	271
第十三章 比利·威廉斯	293
第十四章 戈登·威利斯	311
第十五章 維蒙·齊格蒙	339
名詞解釋	367
索引	377

享受陽光

林文建

九六年的元月初一全家大小到花東海岸撿小石頭，花東的陽光是那麼溫暖，令人忘了台北的濕冷、飛彈、加權指數，腳底下踩的海砂與海石千萬年以來就那麼真實地躺在那兒享受每天的陽光，採回去是令人非常有罪惡感的。

元月初二的夜晚人已在家了，右手搖著筆桿三百六十度來回地轉，這篇文章該從何下筆，實在有點厭倦再去寫那些技術性的文章了，咬著筆桿思索格子的起點如何開跑，要是有人請我寫劇本，我大概會積極點，鈴響了，又給電話吵到了，爸來電說李安找我似乎有事情，之後我打過去，李安接起來，彼此新年快樂、寒暄之後，就互聊工作近況，他說正籌備拍《冰暴雪》，影片故事中要有多冷就有多冷，尤其是急速冷凍的效果要拍出來，我習慣性地不經大腦好意地說小心冷死人，搞得他也許雞同鴨講，電話完畢。

打開電視，美國東岸正面臨八十餘年來最大的暴風雪，而且還凍死數十餘人，我熟悉的紐約街道在畫面上還覆蓋著厚厚的大雪，我心裏想，老李你真是天之驕子，美國的暴風雪還真得等你等了八十幾年啦，不由得陷入九一年此時的一種迷思，剎那間……

九一年的元月底，紐約市第八街附近的百老匯大道正下著連日綿綿不斷的細雪，近深夜的街燈將滿地的白雪輝映著黃澄澄的亮麗，大道七二一號是紐約電影學院，而對面是麥當勞，我跟李安從溫暖的大樓疲憊地走出來，因為我們已給許多洋女演員試了一天鏡，但並沒有找到適當的人選。我們站在七二一門口，被突來的寒風吹得直打寒顫，麥當勞門口正有流浪漢搖著紙杯乞討，七二一門口的學生進進出出，許多人正趕著剪接室的墳場時段(Grave Yard time)，我們看到一位學弟走來向我們打招呼，說他要趕去Huston Street

看電影，而後蹣跚獨行的背影在茫白的大雪中漸漸消失，我跟李安說進了學校和出了學校那種唯一不變的感覺就是你每天似乎在盲目地摸索，他也很同意，他說好好幹，這是我們的第一部電影。

當時佇立在大雪中，那種心情是有點悲壯，不是成功就是成仁，何況國片在當時早已步入冰河時期，那段時間，我在美國睡得不是很好，晚上都必須看一本書才能入睡，那就是《光影大師》(Masters of Light)。

柏格曼(Ingmar Bergman)曾說：「我從瑞典的傳統中長大，我們像是一棟建築中個別的石頭，我們互相依賴，後來的人繼承前面的人所留下的東西，所以，我們可以說是繼承瑞典的傳統來發展自己。」

如果說在今天的MTV時代，拼貼式的多元文化中有人站出來說他是前無僅有的藝術家，我想這些人也不過如安迪·華荷(Andy Warhol)所說的，在媒體時代，每個人都有機會成為十五分鐘的藝術家，即使是顛覆的面具下仍是傳統的面孔，又是一個速食文化的產物罷了。

《光影大師》這本書網羅了依好萊塢觀點(很遺憾遺漏了亞洲、歐美優秀的攝影師)、對當代電影攝影最有影響力的十五人。我每次拍片時幾乎把這本書當成睡前祈禱的聖經來看，我看的方式不是從第一頁到最後一頁，而是尋找我喜歡的人物及其作品，如此才能對我產生適切的影響力。

裏面採訪談方式，把大師工作的經驗、美學的觀點、學習的經驗、個人特殊的技巧毫不保留地以文字記錄下來，對我來說有這本書簡直可以節省拍十部電影的摸索。

由於大師眾多，而我心儀的僅有幾個，而當你喜歡這位攝影師的作品必須相對也喜歡導演的作品，所以有成就的攝影師都幸運能和有才華的導演合作——像史汶·奈克維斯(Sven Nykvist)和柏格曼，麥可·查普曼(Michael Chapman)和馬丁·史柯西斯(Martin Scorsese)，阿曼卓斯(Nestor Almendros)和楚浮(François Truffaut)等等……彼此相得亦彰。

在這本書中阿曼卓斯一直被公認是現代攝影的先驅，他採用平實自然的光源，拍出許多令人難忘的電影，尤其是和楚浮一起的時光，他的一生充滿了冒險性、知性與感性，因而能橫跨國度替歐美導演掌鏡。

麥可·查普曼則是很東岸派，他的畫面有好萊塢的技法，同時也有東岸固有真實、冷酷的特性。

康拉德·海爾(Conrad Hall)的作品似乎是伴隨我們這一代成長的大師，他曾拍許多西部片，比爾·弗雷可(William A. Fraker)就曾替他掌機多年(本書也有介紹)，他是從黑白片踏入彩色片中至今仍工作的攝影師。

史特拉羅(Vittorio Storaro)是和貝托路齊(Bernardo Bertolucci)一直合作的大師，也是當代獲奧斯卡最多的大師，他的特色是：影像風格不但華麗而且戲劇感十足，最了不起的是能把現實超脫出來，達到某種意境，而且他還獨創了一種「色彩主義」的攝影風格，即利用各種有色光、窗景、光影動感來增加戲劇效果，由於他具有如此深厚的美學根基及風格要求，如果沒有他看好的導演、劇本、美術、資金，他是不會樂意拍電影的。

衛克斯勒(Haskell Wexler)也是個將近半世紀在此行工作的大師，他年輕時就以《靈慾春宵》(Who's Afraid of Virginia Woolf?)獲奧斯卡獎，他是從紀錄片踏入此行，所以他的作品有真實自然的風格，對當代攝影也有重大的影響，尤其是《靈慾春宵》很多用手提跟拍，這在當時是不可能的事，因為當時的Mitchell BNC同步錄音攝影機與機身就重達上百公斤，運動時只能裝在移動車或升降機上，無法手拿，老一輩愛國攝影師又拒用德製或法製戰地型攝影機，而衛克斯勒首用法製CM-3型手提攝影機，再佐以小燈具照明的突破性拍攝，還被李察·波頓(Richard Burton)不以為然，結果這部影片在發行後當時對同儕產生了很大的啓示和深遠的影響。

戈登·威利斯(Gordon Willis)一向是我最心儀的攝影師之一，因為美國東岸長久以來一直是B級電影的天下，自三、四〇年代開始，很多黑白影片就在紐約拍攝，大多講究寫實、社會性的戲劇為主，而非美感的加州派，因此一直不被列為主流。直到拍《教父》(The Godfather)的戈登出現，人們才重視東岸攝影，之後他又緊接著拍了一系列伍迪·艾倫(Woody Allen)的電影，幾乎是把柏格曼式攝影再轉化為個人風格，因此他被許多電影學生(後來成為名導演和名攝影師)公認他對當代電影攝影有很大的影響，可是他很少被奧斯卡提名，也不曾得過奧斯卡，但在一九九五年美國攝影師協會頒給他終身成就獎。

齊格蒙(Vilmos Zsigmond)是美國夢的代表，他和柯華克(Laszlo Kovacs)在一九五六年匈牙利革命時逃到美國，之後從事許多獨立製片而嶄露頭角，最後和史匹柏(Steven Spielberg)合作拍一系列影片而成名，並獲奧斯卡最佳攝影獎。他的作品是很精純的好萊塢美學代表，畫面紮實且很有戲劇感，尤

其拍明星特寫很有一套，所以在今日仍活躍於影壇。

這本書於一九八四年出版，十二年後已有很多攝影師新秀幾乎以每年兩部作品的速度茁壯起來，也有很多電腦合成、數位等科技出現，而《光影大師》內仍有三分之二的大師還活躍於影壇，繼續拍很多大製作的影片，為什麼呢？這令我想起費里尼(Federic Fellini)生前所說的一句話：「拍電影嘛，這回事，不過是拍演員的臉罷了。」

林良忠

一九九〇年畢業於紐約大學電影研究所，攝影作品有《推手》、《喜宴》、《飲食男女》。學生作品《板橋上的天空》曾獲九〇年金穗獎優等劇情片，《飲食男女》獲九五年全美獨立製片六千會員提名最佳攝影獎。九五年與石昌杰共同製作動畫《後人類》，獲十三年來唯一頒出最佳的「動畫老馬獎」。

前 言

這本書的目的是要透過劇情片攝影師的談話來了解他們日常工作的小天地。正如這些談話所顯示，每個拍攝工作天都需要攝影師的全心投入。指揮攝影機的操作，在下班時打卡，這只是一小部分的工作。一個有創意的攝影師開始拍片時，無論吃飯、睡覺、呼吸，二十四小時全活在工作當中。

馬里歐·托西(Mario Tosi)說：「電影攝影不僅只是製造美麗的畫面。」一個成功的攝影師，除了必須熟悉底片感光度與大規模棚內拍攝的電路，也要理解電影這個視覺藝術的來龍去脈。他受導演指揮，但也是導演的伙伴與心腹。即使導演不能充分地用語言自我表達，他也必須協助導演完成心中的意念。他必須時時與美術、佈景、道具、服裝等單位溝通，以確保他們的成品能配合全片的調性、風格。此外，他也是工作人員的監督者，整個團隊的主要動力來源。攝影指導與工作人員的互動決定了這部片子是否能在進度和預算之內完成，更決定了片子最後在銀幕上呈現的品質。攝影助理、電工、燈光師(gaffers)、場務(grip)、製片助理(gofer) (以上名詞請見「名詞解釋」的分析)都在他的指揮下工作。他有權雇用或解聘人員，也設計、協調並參與各個層面，且能無中生有。除了導演之外，他是現場最重要的權威，必須有力地控制拍攝過程中的每個層面以免超過時間和預算的限制。一般而言，拍電影的過程中，每週至少有成打的危急狀況會出現。無論他人的指責公正與否，位居注意力焦點的攝影師很容易便成為眾矢之的。當然，攝影師的待遇總是好的。雖然他的工作並不時時關聯到捕捉底片上的影像。理想的攝影師要兼具技術和領導才能，他應該是個有效率的現場監督者、優秀的技術人員，同時也是個視覺藝術家。

這十年來，攝影師要比從前更受人矚目而得以進入好萊塢的主流。年輕導演如柯波拉(Francis Coppola)、史柯西斯(Martin Scorsese)、史匹柏(Steven Spielberg)積極地為自己的電影樹立獨特的風貌。他們發掘了一些不被既有的

意識型態與技術所束縛、心胸開闊的年輕攝影師。就是這種屬於年輕人的充沛活力與創作力在銀幕上製造了多變且充滿趣味的景觀。也是這些不斷接受挑戰、創造新影像的攝影師使他們自身的角色在電影工業中受到更多的重視。既然電影顯而易見的元素就是它的視覺品質，現今較敏感的觀眾便很容易認知到攝影指導的成就，這也有助於使攝影師的地位獲得羣眾的肯定。當代的攝影師藉著視覺創作上大家有目共睹的成就證明了他應得的榮耀遠超過技術層面的貢獻。

然而，事實也並非一向如此。電影工業初萌芽的階段，那些萬能工匠和發明者——如盧米埃(Lumière)和愛迪生(Thomas Alva Edison)就必須自己擔任攝影師，因為除了自己之外，沒有人能隨心所欲地操控那些機器。當這些發明者將他們的興趣轉而追求其他新事物時，電影工業的命運便落到另一羣人的手上了。這些人主要是商人——那些促銷「影像表演」的人——以及藝術家，如喬治·梅里葉(Georges Méliès)和艾德溫·波特(Edwin S. Porter)。他們實際擔任了自己電影中製作、導演與拍攝的工作。後來，當電影開始表達戲劇性的故事時，導演的責任便和攝影師的工作分開了。指揮全局和演出便劃歸導演的權責之下。比如最早的攝影師之一比利·比才(G. W. "Billy" Bitzer)，當他和葛里菲斯(D. W. Griffith)一起工作時，便僅僅專注於機械和技術層面。當時那些負責任的攝影師必須分「手」乏術地一面手搖攝影機，一面控制所有其他器材裝備，同時還要嘗試捕捉對焦清楚的影像。被視為一大改革的同步錄音技術發明後，攝影機變得更龐大、更難使用；因為增加了更多的設備來消除攝影機發出的噪音。事實上，在三〇年代，許多攝影師為了配合同步錄音的需要，必須屈就於器材與技術上的限制，而犧牲某些戲劇性要素；因此也招來了製作人和導演的怨懟。換句話說，攝影師會常常替導演決定什麼鏡頭能拍，什麼鏡頭不能拍。這種工作環境令許多導演感到沮喪。於是他們轉而尋求更大膽、更有技巧、更有創意的攝影師來拍自己的電影。然而，即使是這個解決方案也並不全然可行，當時大部分的攝影師都會與一個特定的公司簽約成為它的專屬工作人員。如果你為米高梅(MGM)導一部電影，公司中的首席攝影師或是他的第一助理順理成章地就成為你的攝影指導。如果你接了華納(Warners)的案子，他們的駐棚攝影師會為你處理一切技術上的問題。攝影師可能會從一個公司換到另一個公司工作，但是絕大部分的攝影師並不會把原有的攝影風格帶到調職後的新公司，他們必須遵循特定

攝影棚的攝影風格，宛如自己的技術是由該公司調教出來的。這個公司哲學暗示了攝影師是可被替換的，誰拍你的電影都沒什麼差別，他們的攝影風格看起來都是一樣的。

只有那些勇於創新的人打破成規，跨出這個封閉的系統，而且在視覺上成就了獨一無二的效果。在那個時代，好萊塢想要讓攝影師穿上制服，而這些犯規的人正是領航者。當攝影師葛雷·托蘭(Gregg Toland)被問到自己為何願意在《大國民》(Citizen Kane)一片中與奧森·威爾斯(Orson Welles)工作時回答：那是因為導演威爾斯從不知道他不能做什麼，因此托蘭不會把自己的工作局限於老套且偏執的好萊塢傳統。有藝術氣質的攝影指導都保有開放的胸襟，當然他也如此期待一個導演。

公司合約制度一直主導著電影工業持續到五〇年代中期，這個制度阻礙了很多年輕攝影師加入好萊塢劇情片的製作。要成為攝影指導的傳統路徑是從基層做起，從裝片匣開始，一層一層慢慢地往上爬，歷時十至十五年之久。電視的出現粉碎了這個保守的系統，這個快速蓬勃的媒體剝時需要大量的攝影師，那些急於成為攝影師的人紛紛投入這個缺口，希望建立自己的聲望。結果，許多極資淺的攝影師也被納入了工會行列中。因此有時他們也能跨入電影製作。電視廣告提供另一個訓練的場所，如果不是電視和廣告，當代許多聰明而富創意的攝影師是沒有機會進入電影工業的，也不可能參與劇情片的拍攝。

對於那些無法打破好萊塢成規的攝影師而言，六〇年代的獨立的工會外製作也提供了訓練的機會，由於這些影片創新且低成本的工作成果，使他們獲得青睞。他們的工作方式使大規模的棚內製作逐漸搬入實景。

同一時期，好萊塢攝影師開始受到歐洲攝影師的影響。特別是那些和法國新浪潮有關聯的人往往在視覺上走入極端，以證明他們沒有受縛於好萊塢的傳統——強光、明亮色調、棚內拍攝等等。歐洲的影響在好萊塢主流製作中是微妙而不易確認的。但是，許多年輕攝影師把這個視覺上的自由牢記心中，而這些影響就開始一點一滴地浮現到他們作品的表面了。

這些不同的因緣將攝影推入一個創作的新的紀元。影棚合約制的式微與獨立製作的高升，使攝影師有許多機會選擇電影來試練自己的判斷力。他並不是帶著一個既定的風格來拍片，而是和導演共同規劃設計出這部片子的視覺樣貌。

在作者論 (auteur theory) 中，導演被認定要負責電影中的各個面向。這觀念目前正在式微。電影製作被視為一組藝術家協調合作的過程。攝影師因此與編劇、製片和表演者同被視為電影製作過程中的主要參與者；不僅僅在藝術上和技術上獲致成就，也同樣分享了酬勞和聲望。基於這種精神，我們推出這些訪談，想藉著當代攝影師自己的話來了解他到底做了什麼。也藉此提供電影觀眾一個更豐富的視覺經驗，幫助那些想認識攝影藝術的讀者拓展他的視野。

儘管在談話中討論到許多技術上的細節，但這不是一本「如何做」的書，它並非隨處可見的攝影手冊，而是本談「為什麼」的書。在我們的訪問中，我們最關心的就是攝影師的觀點以及為何他採取這個觀點。事實上，我們感興趣的是十五種看事情的方式——攝影師便是以他的場面調度來「看」事情。雖然這些攝影師使用相同的器材，以差不多相同的方式經歷了製作的過程，卻出現了十五種不同的結果。有時是明顯地截然不同，有時是些許不同。

在籌劃這本書的過程中，我們訪問了比我們收錄在書中更多的攝影師。然而，我們認為這本書已經能涵蓋一個廣泛的背景、觀點與風格。

我們所提及的攝影師，無論是個別的或是集體的，他們的藝術成就都使人留下深刻印象。在談話當中，他們以原創的方式來描繪自己的工作也令人激賞，我們常為他們微妙的性格所吸引。非常感謝他們能撥出時間來與我們對談，使讀者有機會從攝影藝術的始末來觀看這樣一個職業的歷程。

第一章

阿曼卓斯

我從寫實主義出發。我打燈和觀看事物的方式是寫實的。我不會想像，我做研究，基本上，我呈現事物本來的面貌，而不加以扭曲。

當人們問起阿曼卓斯(Nestor Almendros)現在身為好萊塢攝影師的感受時，他從來不正面回答這個問題，他說他從未在好萊塢拍過電影。《天堂歲月》(Days of Heaven)是在加拿大拍的，《向南行》(Goin' South)是在墨西哥拍的，《克拉瑪對克拉瑪》(Kramer vs. Kramer)和《碧玉驚魂夜》(Still of the Night)攝於紐約，而《藍色珊瑚礁》(The Blue Lagoon)攝於斐濟。其實，這並沒什麼奇怪，在二十年的攝影指導生涯中，他拍電影的地點遍佈世界各個角落。然而，他卻從未在好萊塢拍過電影。他是美國電影工業中最好的攝影師之一，拍了五部重要的美國電影，三部曾獲奧斯卡最佳攝影提名。一九七八年，他以《天堂歲月》中精緻的自然主義攝影風格贏得奧斯卡最佳攝影獎。

阿曼卓斯擁有異常深厚的電影根基。他生於西班牙，長於古巴。學生時代的阿曼卓斯便全心擁抱電影，和友人們持續地拍攝8釐米及16釐米短片。然而，他們也覺察到自己必須離開古巴去增廣電影製作的知識。阿曼卓斯來到紐約，就讀於紐約市立大學。在那兒，他遇到一些實驗電影工作者——漢斯·瑞克特(Hans Richter)、瑪雅·黛倫(Maya Deren)和梅卡斯兄弟(Mekas brothers)。巴特斯塔(Batista)獨裁政府垮台後，阿曼卓斯回到古巴，受雇拍攝一部宣傳紀錄片。雖然他以爲這份工作是個不錯的訓練，同時也影響了他日後的攝影風格，但他很快便感到工作本身單調無趣。這時法國召喚著他。新浪潮運動正如火如荼地進行。在巴黎，他意外地加入了一個工作——爲艾力克·侯麥(Eric Rohmer)拍攝電影。結果，在初次合作之後，他又爲侯麥拍了六部「道德故事」。楚浮(François Truffaut)也用他拍了八部電影。同時阿曼卓斯也爲貝貝特·許瑞德(Barbet Schroeder)拍了六部重要作品及各式各樣的紀