
 北京电影学院教学参考丛书

电影创作及理论译丛

光影世界： 电影摄影创作

张会军 主编



中国美术学院美术考级教材


中国美术学院美术考级教材

光影世界： 电影摄影创作

中国美术学院美术考级教材

中国美术学院美术考级教材

北京影视艺术研究基地资助项目

 北京电影学院教学参考丛书

电影创作及理论译丛

光影世界： 电影摄影创作

张会军 主编

 中国电影出版社

2007 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

光影世界:电影摄影创作 / 张会军主编. —北京:中国电影出版社, 2007

(电影创作及理论译丛)

ISBN 978-7-106-02772-8

I. 光… II. 张… III. 电影摄影艺术—研究
IV. J931

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 064166 号

光影世界:电影摄影创作

张会军/主编

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:64296657(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2007 年 6 月第 1 版 2007 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1000 毫米 1/16

印张/16 插页/2 字数/274 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978-7-106-02772-8/J·0987

定 价 38.00 元



责任编辑：刘仰宁

装帧设计：羽航

责任印制：刘继海

目 录

上篇 经验与创作

- | | |
|-------------------------------------------|-----|
| 一 戈顿·威利斯 | 3 |
| 二 比尔·巴特勒 | 29 |
| 三 哈斯凯尔·韦克斯勒 | 56 |
| 四 生前未发表过的手稿 | 79 |
| 五 摄影经验谈 | 88 |
| 六 谈谈对我专业的看法 | 102 |
| 七 奥斯卡最佳摄影奖影片的创作经验 | 114 |
| 八 奥斯卡摄影奖获得者谈“摄影技术的应用与创新” | 138 |
| 九 《细红线》:书写战争的影像
——美国电影摄影师约翰·托尔访谈 | 146 |
| 十 向武器呐喊——约翰·托尔创作访谈 | 160 |
| 十一 绝佳之作——《拯救大兵瑞恩》
——《美国电影摄影师》杂志采访斯皮尔伯格 | 170 |

下篇 批评与阐释

- | | |
|-----------------------|-----|
| 一 乌鲁谢夫斯基创造性的摄影 | 179 |
| 二 用光写作的大师斯托拉罗 | 183 |
| 三 纪实派摄影巨匠内斯托·阿尔芒都 | 185 |
| 四 墨西哥摄影大师菲格罗亚 | 189 |
| 五 “沙漠黑色片”的摄影探索 | 193 |
| 六 电影摄影大师斯托拉罗与影片《布尔沃思》 | 202 |



七 摄影大师威廉·A. 弗瑞克	211
八 一个时代的映像	218
九 风暴的诞生——影片《怒海争锋：极地远征》摄影工作介绍	226
十 影像背后——影片《后天》与摄影师尤艾里·斯太格	233
十一 性噪声——《放大》分析	241

光影世界：
电影摄影创作

上篇 经验与创作



一 戈顿·威利斯

“电影就是手艺,不是艺术。所谓艺术也是来自于手艺的。例如,你也许对一幅绘画有一个绝妙的构想,但你能画吗?如果你说‘不能’那你的构想就毫无价值,因为你没有办法实现你的构想。只有能够实施你的设想,你才能有自由。”



戈顿·威利斯

戈顿·威利斯是今天在美国工作的最佳摄影师。毫无疑问。如果重写美国摄影师历史,他无疑将被认为是这个国家有史以来始终一贯的最卓越的摄影师。即使在今天,他对这一工业还是具有深刻影响的。但是很奇怪,对于影迷们来说威利斯的并不很熟悉,甚至连常看见他的好莱坞社区里的人们也不熟悉这个名字。

当然那些电影科学和艺术学院的大多数成员——那些每年评选奥斯卡奖的人们——甚至几乎不知道他还活着;他们自始至终无视他具有问鼎奥斯卡能量。但是雇用他的制片人和导演清楚地知道他就是他们想象中的合适人选,问一问弗朗西斯·科波拉、阿兰·帕库拉、詹姆斯·布里奇、伍迪·艾伦和赫布·罗斯就会知道。也许问问他的同行会更清楚,他们知道在银幕上保持协调一致有多么艰难,他们可以对他的工作给予更好的判断。

当本书采访的摄影师们被问及当代同仁中哪一位最受他们的敬仰时,他们提到的名字绝大部分是戈顿·威利斯。行家里手哈斯凯尔·韦克斯勒说:



“几乎没人意识到戈顿是现在工作最严谨认真的、功力到家的摄影师。”即使像约翰·贝利这样的年轻摄影师也承认威利斯的贡献。他说：“我代表不了我这个年龄的每一个人，但我能代表我自己，我认为戈顿是一位杰出的美国摄影师。我认为他使得现在的摄影师获得了支持，并受到大家的感激。”

好莱坞人对威利斯的的天才无视的部分原因在于在地理上他住得远离他们，他和他的妻子孩子住在曼哈顿郊外一个小时路程的地方，躲开了住在好莱坞伴随而来的压力。他从未招惹新闻界的注意，因此他的个人形象很少为人所知。在《来自天堂的小钱》之前，他在好莱坞的一家制片厂里拍的最后一部影片是1976年的《总统班底》。他也不是一位社交活动者，他喜欢干完活就回家，那并不是说他像钟表一样守时；如果必要的话，他会一天干上十八个小时。在影片开拍前几周他就来到工作岗位测试镜头、设备和电影感光材料。在拍摄完成后的几周内他还要留下来确保洗印厂内胶片的调光和印制准确无误。简而言之，他执着地追求完美。

大多数威利斯的同代人都羡慕他的相应的控制能力，他几乎能够控制出现在银幕上的最后影像的各个方面。他在他的早期生涯中就意识到一位摄影师作品的不同一般之处对于一部影片的制作有多大的意义。一位摄影师披露：“在现场一切都是按照威利斯设想的方式进行的，那就是权威。”他的权威来自于他实现自己允诺的能力；要有一种独一无二视觉。这就是他有权威的根本原因：当一个制片人 or 导演雇用他的时候，他们知道他们将能得到某种独特的东西。

威利斯在他的作品里自始至终表现出了勇气、想像力和创造性，从像《安妮·霍尔》这样一种轻喜剧的任务到《教父》这样的沉重正剧的任务。仅仅在十年的时间里他就建立了自己的名声并且成为他同代人中最受尊敬和最有影响的摄影师。迈克尔·查普曼本人就是一位卓越的摄影师，他为戈顿做了好几年的掌机人。他这么解释道：“戈顿是我碰见过的美国自学成才的最优秀的例子。”而且，也许应该再加一句，简单的一句，他是一个天才。

作品目录：

1970 大路尽头 (End of the Road)

爱恋 (Loving)

领主 (The Landlord)

1971 小谋杀犯 (Little Murders)

克鲁特 (Klute)

1972 站到沙箱上来 (Up the Sandbox)



- 坏团伙 (Bad Company)
教父 (The Godfather)
- 1973 力争上游 (The Paper Chase)
- 1974 淹死人的水池 (The Drowning Pool)
视差景象 (Parallax View)
- 1975 教父 II (The Godfather II)
- 1976 总统班底 (All The President's Men)
- 1977 安妮·霍尔 (Annie Hall)
- 1978 1955 年 9 月 30 日 (9—30—55)
内景 (Interiors)
来了一个骑士 (Comes a Horseman)
- 1979 曼哈顿 (Manhattan)
- 1980 星尘记忆 (Stardust Memories)
- 1980 来自天堂的小钱 (Pennies From Heaven)
- 1982 仲夏夜性喜剧 (A Midsummer Night's Sex Comedy)
泽里革* (Zelig)
- 1983 百老汇的丹尼·罗斯 (Broadway Danny Rose)
- 1984 好极了! (Perfect)
- 作为导演:
- 1979 窗户 (Windows)

* 最佳摄影学院奖提名

你最初是怎样对电影感兴趣的?

事实上我生来就泡在电影这行里。虽然不是和摄影相关联,但我父亲在大萧条时期是华纳兄弟影片公司(东海岸)的化妆师。因此我总是泡在制片厂里。我还是孩子的时候就做过一段时间的演员;我不是个很优秀的演员。随着时间的推移,我对静物和舞台摄影发生了兴趣。我吊儿郎当地做了一段这些事。我拍了许多静物摄影作品,但没有商业价值。随后爆发了朝鲜战争,我应征当了空军。我很幸运被分到一个电影小组。四年里我一直在拍纪录片。转业后我开始在东海岸做摄影助理。那时候广告片非常盛行。

那是哪一年?

那是 1955 年或 1956 年。我做了很长一段时间的助理,最后终于有机会作为首席摄影师拍片了。好事接二连三,我很有幸抓住了许多时机并利用了



它们。这一行当对我是相当恩惠的。

在什么情况下你转为首席摄影师的？

在那个时期，纽约有一个规模巨大的广告片行业。我拍了很长时间的广告片。我拍过纪录片。我没加入工会；这虽然艰难，但我很有运气。我的第一部故事片叫做《大路尽头》，是约翰·巴斯的小说。以后的片约就随之而来。我拍完一部又接一部。我对我要拍摄的影片已经具有了选择性。

你一下飞跃到拍故事片有没有措手不及的感觉？

没有，奇怪得很，我没感到措手不及。相反我很高兴这一时刻终于到来了。我总是竭尽全力干我当时正在干的事情。而且在当时，我正巧干的是广告片。因此我并没非常在意要找份工作。

你拍第一部故事片时，第一天到现场是什么感觉？是怎样度过的？

奇怪的是，我对这部影片很自信，因为它是一部非常简单明了的影片。我们拍的东西都不是顶尖的。不，我一点没觉得担心；我一下跳到这一步，就干了下去。也许，那是你太迟钝不知道有什么不同，你知道吗？有时这样反倒更好；直接跳到这一步然后就干下去更有利。当然，那部影片的要求并不如我拍过的广告片或以后的巨片那样高。摄制组很小，因此也容易做事。同样，思想方式也简单。

“治疗室”那场戏是怎样拍的：墙上和天花板上不时地闪现灯光和影像。主席怪诞狂妄。斯台西·基奇和詹姆士·伊尔·琼斯更是滑稽古怪。你是怎样把这些拼凑到一起的？

哦，那间屋子很有趣，实际上那是由于它是用平纹细布造的。如果你还记得的话。墙上放映的影像是在不停地变化的。我们在布景后面放了一系列无声幻灯放映机，让它们不停地变幻，在这一场戏中时隐时现，那真是有意思极了。我的意思是，我们必须用很少的钱做到这些效果。我有时想我现在还不能做那时做过的事。我有一个理论，你在一生经历中的某一点能够做到的事，就不能在另一点上做到。你也许会在许多方面有很大的改善，但有时你却落后了。你不再能够按照同一方法处理它了。你的观点改变了。你不能回老家，你不能走回头路。你也许会越干越好，但你不会永远这样有创造性。

《爱恋》是一部城市喜剧/正剧，你在那部影片里采取了怎样的总体处理？

我很喜欢《爱恋》；我认为它是一部有趣味的影片，并且在很多方面超前它的时代。我想从哲学上讲我应该称那一种影片为“浪漫现实主义”。我是说，我在许多影片里都应用了这样一种处理手法。我认为这种手法在很大程度上就是我和那种类型的影片。它是一种感觉，而且影片基本上就是感觉。我认



为“浪漫现实主义”是我可以描绘我的处理手法的最贴切的词语。我在那部影片里也拍过不少糟糕的场面，但我还是拍了不少漂亮的画面。那时我还在摄影棚里拍戏。我就倾向于用最少量的设备——我现在仍是这样——但在那个年代，我用的要算是很少的了。

拍任何东西的诀窍之一就是去看你正在拍的东西。当你来到一个外景地或来到具有《爱恋》景地特征的地方，你要做的事情就是保留你工作地区的基本特征。你不可能总是原原本本地把它搬上银幕，你必须重建你在某刻看到的東西，以便重新获得你看见的东西。

你用 200ASA 拍摄内景吗？

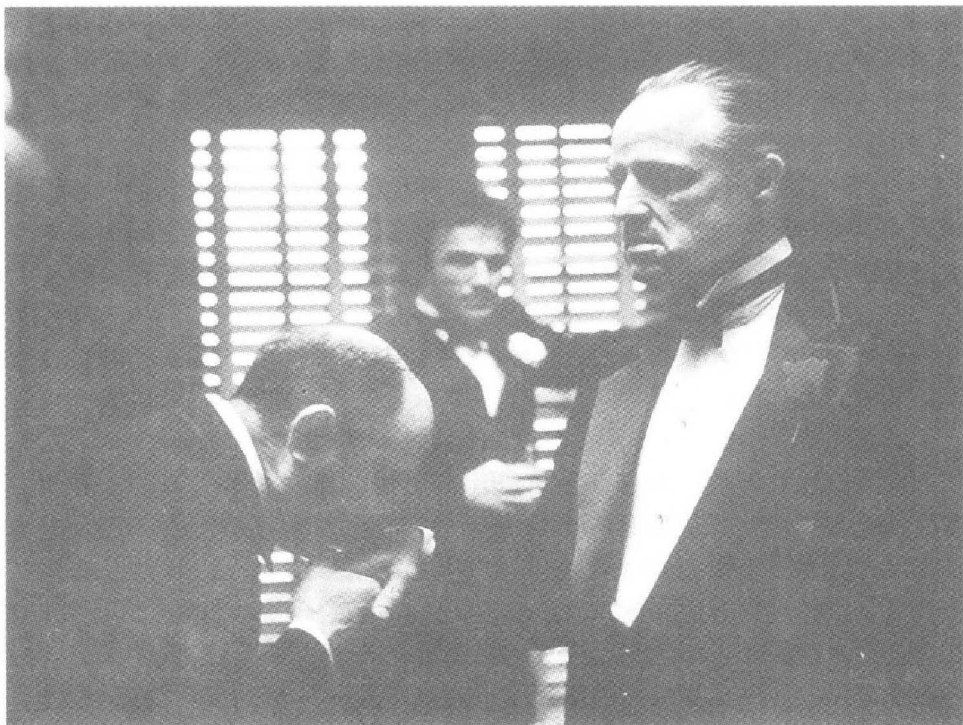
是的，我经常强制显影。

你喜欢那种外观吗？

我喜欢那种外观。当你要提高胶片感光度时你就基本上不会争取到速度。你提高了胶片的灰雾度，就有可能让胶片看上去像是你提高了速度，因为灰雾度在高光下是饱和的，你因此能有更大的密度。可实际上你并没有提高多少速度。如果你有优良的胶片并使它“适度”地曝光——“适度”意味着你想让它呈什么样的外观——那么除了影片的外观，强显是不会改变什么的。你因此要提高灰雾度。我在那部影片里是提高胶片的感光度。在那个时候，你可以很成功地提高胶片感光度。因为一般来说，洗印厂的化学处理更好。

据我所知，《教父》和《教父 II》是第一批利用比较低的光线照明的影片。你是怎样发展了这样一种照明理论的，你又是如何把这一理论全面应用在《教父》上，并在《教父 II》中有了更大范围的应用呢？

那种技巧或那部影片的视觉处理来自一个思考过程。在我脑子的这个过程是建立在恶魔的基础上的；这个想法是建立在这部影片的灵魂之上的。我认为影片中的最好例子，相对来说，就是那场结婚的场面：外面的花园阳光明媚，有一种 1942 年柯达彩色相片的质感。然后我们切到房间里的白兰度，光线黑暗险恶。因此当一件事在外面冠冕堂皇地进行时，另一件事情实际上已经在里面发生了。因此这是一个非常简单的哲理。总之，《教父》的总体外观是一种 40 年代的纽约味道，除了在西西里的场面。《教父 II》基本上采取了同一处理手法，只是更多一点浪漫色彩。我们要处理不同历史阶段的题材。我的想法是，我想把所有这些题材联结起来，形成一个线性模式。始终把它们结合在一起的因素是贯穿统一的色彩结构。尽管我在各个阶段之间经常改变照明和镜头结构，但我觉得只保持这种黄色调贯穿整部影片是最佳方案。这样一来贯穿到底并使各个阶段统一的只有一个线索。我想保持《教父》的基本调



《教父Ⅱ》剧照

子。《教父Ⅱ》用的是同样的色调；我也用的是黄色。事实上，黄色在我拍完第一部《教父》后就像瘟疫一样流行开来。今天人们仍然用它。可以说它被不分青红皂白地乱用起来。因为使用了黄色变成历史片。摄影结构、照明结构和布景结构必须结合起来形成同一的风格，否则就毫无意义。

我明白你在刚才的那个上下文中说的话，但是一般来说你并不喜欢黄色，是吗？

我用了黄色这个词，实际上它是一种琥珀色。

更多地带有一种金色调子吗？

是的，一种金色的琥珀色的感觉。但用实验室术语来说它是加强黄色。它给予影片一种金琥珀色的感觉。现在我不喜欢影片里有纯黄色或纯蓝色，也就是不喜欢人或家俱有这种色彩。我认为它具有破裂性。

许多人认为你在这样低的照度下拍摄真是不可思议，因为那时还没能真正地接受这一技巧。你有没有在低照度下拍摄的经验呢？

一点粗浅的常识就是你必须知道你在打破什么常规。因为你不能武断地说：“这个将是这样的，那个将是那样的。”除非你知道你在控制什么。一旦你



学会了什么是常规,那么从那一点起,你必须了解什么不是常规,什么可以被恰当地用来违反常规。因此你必须了解曝光的基本原理,同样你也必须了解你用的工具,胶片本身。我是说,你可以在现场用大量的光线。但问题不在于你用多少光线,这取决于你想怎样曝光你的材料,降半个光圈,还是正常或别的什么。作为一名摄影师,在你的头脑里总有一个常规。你总是在反这个常规。你必须知道这个常规是什么。你必须知道降低一档光圈曝光在银幕上是什么效果,或曝光不足半档会有什么样的外观,你必须了解这一切。曝光是一种手段;你如何曝光胶片是一种手段。当你曝光不足或曝光过度时你必须知道要出现什么,因为那是另一种作画方法,是另一种在银幕上作出感情陈述的方法。镜头的选择又是另一种方法;你把摄影机放在哪里也是另一种方法。

但是曝光是最关键的选择之一。

它很重要。你必须知道在那个照度下你要做什么。以最简便的形式,你在试图拍摄之前,应该学会曝光的所有知识。然后你就知道如何应用它。然后你才能够理解你在做什么。我是说,如果一个人站在房间里的一个窗户旁,那么窗前光线的亮度就和他走过房间站在门口的光线亮度不一样。你就要有不同的处理。除非你知道了这一点,否则你就不会知道相对曝光时胶片有多么大的宽容度。这一切的根基在于:我怎样让它在银幕上看上去真实?或我怎样使它看上去和我的设想一样?听着,成百上千忙忙碌碌拍电影的摄影师没有抓住这个原理。他们不理解这一点。他们不知道电影画面的底边在哪儿,顶边在哪儿。

所以说这是经验的事儿,对吗?我是说,你非得那么做吗?如果我是一个学生,我就走出去拍呀、拍呀、拍呀,只要了解我做的事情的界限就行。

我很少看到任何人能在一个学生的程度上做到这一点或了解这个道理,因为没人费心去教他们这些。但是每一个兴趣在摄影上的学生应做的事是拿到你要用的胶片,简单地找一个人坐在房间里。现在他应该简单地从正面给那个人照明,然后正常曝光——只要对他来说是正常的曝光。然后应该低于正常曝光半档光圈曝光,再低两档。他应该同样高于正常曝光做试验。曝光过半档,再过一档,等等。然后他就看银幕上的效果,他将发现在哪一档上他能保持影像的清晰细致,在哪一档上影像开始模糊不清。于是下一次,你可以叫一个人站在窗前,他将从窗前走到门口,窗户是正常曝光或过半档曝光,然后他就知道这个人走到门口时如果是不足一档或一档半曝光那光线将刚好合适。因此从银幕上看,他好像掌握了良好的光线相对性。他不想让窗前的光和门口的光一样。但如果不知道他将在门口有多少光,那他就把门口照亮。



也就是说你需要有一种视觉理解,一个视觉读数喽?

对。你必须知道银幕上的影像效果,而不是当时在你面前的视觉效果。

你有没有一些技巧使你能够在低照度下保持景深?因为在《教父》和《教父Ⅱ》中有许多景深场面。它是暗的,但前景里也有细部,背景里也有细部。你是怎么拍的?

你是说给细部照明吗?

是的。

这又回到了我们刚才讨论的原理上。这就要知道什么是黑的,什么并不真是黑的,你知道我的意思吗?黑暗但不是真正的黑暗会给你什么样的印象呢?这就要知道光比率的相对性,以及你最后将在银幕上获得的效果,对于这个道理的运用就是口味。你如何运用光是口味的问题。

有的人口味高,有的人口味低。

是的。塞尔兹尼克(美国电影制片人,曾是《飘》、《蝴蝶梦》的制片人。译注)曾经说过:“只有两个级别:第一级和无级别。”视觉口味也是同一回事。你可以教给人们某些原理,但这些原理的应用却对他们不起作用。

你是如何保持场面与场面之间镜头和镜头之间的一贯性的?你有没有试图通过在一定的英尺烛光读数下或一定的f档上拍摄来获得这一连贯性呢?

你决定用某一个f值光圈拍一部影片,你希望保持这个f值贯穿整部影片。影片里会在这里或那里要求有少量的变化。但为了能使影片从一个镜头到另一个镜头剪到一起,必须有一种自动的一贯性,这取决于你对影片的观念上的处理。咱们简单地例举一个f档,比方说f4。你决定你将用f4,因为它适合这部影片,而且这是最实用的适应照明的档次。你想每个镜头都保持这个光圈,因为如果你只是随意地转动光圈来补偿你没能恰当布置的光线,那影片将要不停地跳动。从一个人切到另一个,一个场面到另一个场面将有不同的景深。那么银幕上将出现的是你漫不经心积累的许多影像,它们没有流动性。它们将一会儿柔和一会儿生硬,一会儿又柔和。那在影片的自动形象描述中将没有一贯性。你想选定哪一档光圈取决于那档光圈能否在美学上使你满足。有时这这也是一个实用问题。你试图使两者结合。

你有没有一个摄影助理为你的每个镜头做有关曝光和其他细节的记录?

是的,有一个助理负责这个工作。我也做一些笔记。影片里的每一个镜头都有记录。如果有人拿起这些笔记来读,他们是看不出名堂的。它们就是许许多多的f值,数据和各种细节。但是如果我必须在一两个月以后再回来拍同场戏时,电影里经常会有这样的事,那我就需要信息,因为到那时我已经