

拍摄现场

与杰出电影摄影师对话



Interviews with Feature Film Cinematographers

作者_[美] 文森特·罗布鲁托

译者_林韬 刘冬



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

09

Principal Photography Vincent LoBrutto

拍摄现场

作者_[美] 文森特·罗布鲁托

译者_林韬 刘冬

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

Translated from the English Language edition of *Principal Photograph: Interviews with Feature Film Cinematographers*, by Vincent LoBrutto, originally published by Praeger Publishers, an imprint of Greenwood Publishing Group, Inc., Westport, CT, USA.

<http://www.greenwood.com/praeager.aspx>

Copyright © 1999 by the author(s). Translated into and published in the Simplified Chinese language by arrangement with Greenwood Publishing Group, Inc. All rights reserved.

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means electronic or mechanical including photocopying, reprinting, or on any information storage or retrieval system, without permission in writing from Greenwood Publishing Group.

图书在版编目 (CIP) 数据

拍摄现场：与杰出电影摄影师对话 / (美) 文森特·罗布鲁托著；林韬，刘冬译。
—桂林：广西师范大学出版社，2016.6

书名原文：Principal Photography

ISBN 978-7-5495-8277-8

I. ①拍… II. ①文… ②林… ③刘… III. ①电影摄影技巧
IV. ①J931

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 120006 号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号 邮政编码：541001

网址：www.bbtpress.com

出 版 人：张艺兵

全国新华书店经销

发行热线：010-64284815

三河市三佳印刷装订有限公司

开本：960mm×1340mm 1/16

印张：19.75 字数：208千字

2016年6月第1版 2016年6月第1次印刷

定价：42.00元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。

谨以此书献给我的舅舅，吉诺·戴曼尼，
和我的父亲安东尼·罗布鲁托，
你们与我分享了关于摄影的梦想，
以及菲尔·斯堪杜拉，你启发了我对艺术的激情。

致 谢

感谢我的父母，罗斯（Rose）与安东尼·罗布鲁托（Anthony LoBrutto），他们允许我使用他们的8毫米家用摄影机来拍摄，这让我产生了对于电影的热情。还有来自大洋彼岸的我的孩子们，丽贝卡（Rebecca）与阿历克斯·莫里森（Alex Morrison），他们的探索和发现对我来说也是新的启发。感谢他们无条件的支持。我的妻子哈莉埃特·莫里森（Harriet Morrison），她帮助我四处寻找资料，好像我的参谋一般，同时她也为我誊写原稿。同样还要感谢曼辛德基·森博士（Dr. Manhinderjit Singh），他曾经为我出谋划策。

在此我要对美国电影摄影师协会（ASC）的协助表示诚挚的感谢，特别是前主席维克多·凯珀（Victor J. Kemper），还有卡琳·夏拉达（Karin Sciaratta）。《美国电影摄影师》（*American Cinematographer*）杂志对于本书的贡献是不可比拟的，在此我感谢执行编辑斯蒂芬·比泽罗（Stephen Pizzello）、助理编辑大卫·威廉姆斯（David E. Williams）、技术编辑克里斯托弗·布罗斯特（Christopher Probst），以及历史顾问乔治·特纳（George E. Turner），他们的热情和职业精神感染了我。我还要感谢国际摄影师工会（International Photographers Guild）、国际电影摄影师工会网站（International Cinematographers Guild, Local 600）、国际戏剧与电影工作者联盟（IATSE），特别是该组织的国内主席乔治·斯皮罗·迪比（George Spiro Dibley）。

感谢格什社的芭芭拉·哈尔柏林 (Barbara Haperin)、联智社的韦恩·费特曼 (Wayne Fitterman)、史密斯/格斯内尔/尼科尔森联合公司, 以及艾弗莱特·艾森 (Everett Aison) 协助我联系采访事务。

感谢洛杉矶玛格丽特·赫利克图书馆的萨姆·吉尔 (Sam Gill)、斯坦尼康掌机协会的凯西·波尔斯—鲁迪格 (Kathy Bowles-Ruediger)、纽约大学图书馆、视觉艺术学院图书馆, 他们为我查找资料提供了很多方便。同时感谢萨尔 (Saal) 与黛博拉·莱瑟 (Deborah Lesser), 他们为我提供了许多特别的帮助, 还允许我使用他们的办公设备。

我从心底感谢视觉艺术学院的所有成员, 特别是影视动画系主任里维斯·李曼 (Reeves Lehmann), 还有运营总监萨尔·派卓斯诺 (Sal Petrosino), 感谢你们的无私奉献和友谊。感谢我所有的同事和学生们对我的启发和鼓励。还要感谢我的导师、摄影师伊格·苏纳拉 (Igor Sunara), 当我刚开始做这本书的时候他提醒了我: “大家都说, ‘电影摄影是光线的艺术’, 但电影摄影不只是光线, 是运动和光线。”

另外, 我还要诚挚地感谢西好莱坞的乐蒙特罗斯酒店的全体工作人员, 特别是总经理约翰·杜彭斯 (John C. Douponce)。还有约翰·索亚 (John Sawyer), 他的车技不亚于凯鲁亚克 (Kerouac) 笔下的迪安·莫里亚蒂 (Dean Moriarty)。

我采访了十三名电影摄影师, 他们大都从繁忙的工作和生活中抽出时间来接受采访, 我也非常幸运从中获得了关于电影摄影技巧与艺术的第一手资料。如果没有他们的知识和贡献, 本书根本不会存在。

对于斯坦利·科特兹 (Stanly Cortez) 和林伍德·邓恩 (Linwood G. Dunn) 的去世, 我非常惋惜, 因为没有机会与他们分享有关电影摄影的经验。

我诚挚地感谢迈克尔·包豪斯 (Micheal Ballhaus)、拉夫·波德 (Ralf Bode)、弗雷德·墨菲 (Fred Murphy) 以及罗伯特·理查森 (Robert Richardson), 他们花了很长时间同我讲述他们对于电影摄影的激情、知识和经验, 让我对电影摄影的认识更进了一步。由于时间等各方面因素, 我没能采访摄影师菲利普·路斯洛 (Philippe Rousselot), 在此我仍然要感谢他对本书的兴趣。

感谢普雷格出版社对我一直以来的支持和关心。特别感谢本书的原编辑尼娜·波尔斯坦 (Nina Pearlstein)。还有伊丽莎白塔·林顿 (Elisabetta Linton)，直到出版，她都对本书非常关注。制作编辑海蒂·施特赖特 (Heidi Straight) 和文字编辑弗朗西斯·莱昂 (Frances Lyon) 对本书的原稿保管和处理非常细心，我也要感谢她们。最后，感谢约翰·贝利 (John Bailey) 为我检查术语表并提出意见。

做电影是需要团队合作的，做访谈录也是如此。再次感谢为本书作出贡献的所有人。

序

我写这本书的初衷，是为了让电影摄影师们能够从他们自己的角度来谈一谈电影摄影的艺术和技巧。

电影摄影是看得见的，不像剪辑、美术设计或者声音那样隐藏在电影之中，摄影画面就是供大家观看的。现代的观众们已经学会了去理解摄影的美、戏剧张力及影像的光影，但是它在叙事、气氛和心理层面的含义则需要更深一层的理解。这种更深一层的内涵就是摄影师——电影摄制中最重要的角色之一——所要掌握的。

没有光线，就没有影像；没有运动，也就不能称之为电影。电影画面经常会代表某种观点，也会以或自然或有意的形式去表现运动，目的可能是叙事，也可能是心理上的。摄影机将演员细致入微的表演记录下来，放置在一场戏的某个心理环境之中。摄影师的任务就是要将文字的剧本转换成视觉的影像。在现场，摄影师要将导演的意图转换成一系列或长或短的镜头，还要考虑到构图、角度、光学镜头的选择，最终能够组接成一场以视听语言为媒介的故事。

摄影师、导演和美术设计，正是这三个人的组合确立了一部电影的影像风格。摄影指导通常是摄影组的领队，其他成员还包括摄影助理、掌机员、灯光电工、灯光师和机械组员。

在大制片厂时代，摄影师们以黑白胶片拍摄，也由此创立了拍摄好莱坞电影

的规则,直到二十世纪六十年代都是如此。例如,逆光可以制造出独特的画面美感;加柔可以掩盖脸部的瑕疵;仰拍可以让形象高大;引导视线可以平衡构图。这些技巧都被传承下来,成为电影人用以叙事的技巧和电影语言。

电影摄影师在改变电影语言的道路上起了非常重要的作用。在六七十年代,摄影师们开始使用自然光和更为便携的设备来创立出现代影像的风格。手持摄影机、消色、眩光、变焦距镜头和斯坦尼康,这些都使得电影人开始拍摄全新的电影,才得以反映我们这个飞速变化的时代和技术。

这些访谈跨度长达五年,涵盖了从商业到独立电影的各种摄影艺术和技术。我们尽量以历史和发展的顺序来呈现这本书的内容,这样可以让读者感受到不同的摄影师和他们的作品之间的联系。对于每位摄影师,我们只罗列了他的主要电影长片作品,并不包括未署名的作品、副摄影作品、电视剧、MV 和广告。在这里,他们主要谈的是作为电影摄影师拍摄故事长片的经验。

从卢米埃尔兄弟的第一部电影到现在数字化的电影影像,电影已经走过了一百多年的历史。摄影机助长了我们对视觉影像的迷恋。电影摄影的真正魅力就好像合成化学,将科学与艺术融合起来,让影像展现在银幕上。现在就让我们看一看这些摄影师——炼金术士和艺术家们,他们是如何拍电影的。

目 录

致 谢 iii

序 vii

康拉德·霍尔 / 002

戈登·威利斯 / 021

米洛斯拉夫·昂德利切克 / 048

亚当·霍伦德尔 / 061

唐·麦卡尔平 / 080

约翰·贝利 / 101

迪恩·康迪 / 122

爱德华·拉奇曼 / 144

加勒特·布朗 / 162

弗雷德·埃尔姆斯 / 186

桑迪·西塞尔 / 203

艾伦·达维奥 / 220

丽莎·林兹勒 / 244

专业术语表 / 265

参考文献 / 277

译名对照表 / 291



《冷血》剧照

康拉德·霍尔

Conrad Hall

美国电影摄影师协会会员，出生在帕皮提（法属波利尼西亚首府）塔希提岛上（Papeete, Tahiti）。他的父亲是詹姆斯·诺曼·霍尔（James Norman Hall），《叛舰喋血记》的合著者。受到父亲文学传统的激励，康拉德·霍尔开始想成为一名作家。在南加州大学（USC）上学期间，他从新闻学专业转到了电影学院。在电影学院，康拉德遇到了斯拉夫科·沃卡皮奇（Slavko Vorkapich），斯拉夫科是在好莱坞制片厂体系中使用蒙太奇的领军人物。斯拉夫科领导着康拉德所在的系，并且成为康拉德的主任导师。

1949年，在他毕业后，霍尔和两个从南加州大学出来的同学一起成立了一家叫“峡谷电影”（Canyon Film）的制片公司。在峡谷电影制作故事片《移动标靶》（*Running Target*）的时候，这三个合作伙伴就包揽了制片、导演和摄影的任务。命运就这么安排霍尔开始成为一名电影摄影师。这个经历使他进入了国际摄影师工会，一进入这个组织，霍尔就开始给很多非常著名的摄影指导担任摄影助理工作，这些人包括特德·麦克科德（Ted McCord）、李·盖姆斯（Lee Garmes）、伯内特·格菲（Burnett Guffey）、恩斯特·霍勒（Ernest Haller）、罗伯特·萨蒂斯（Robert Surtees）和弗洛伊德·考斯比（Floyd Crosby）。经过一步步的努力，康拉德·霍尔在电视连续剧《斯托尼·博克》（*Stoney Burke*）中担任了掌机，在这之后霍尔成为摄影指导，从此开始了自己的事业生涯，也影响了整整一代的电影摄影师。

康拉德·霍尔在《职业大贼》《冷血》《虎豹小霸王》《蝗虫之日》等影片摄影创作中的表现杰出，在好莱坞的传统基础上有了新的突破，在二十世纪六十年代，推动了一种带有现代摄影审美意识的新电影的发展。康拉德·霍尔尝试了低纯度色彩、镜头眩光、过度曝光，以及其他很多开拓性的技术，把“画面现实主义”带到故事中。他非常喜欢用摄影机讲述故事。他为约翰·休斯顿（John Huston）拍摄的电影《富城》成为划时代的电影摄影作品，在这部作品中，用黑暗中的微弱闪光和令人压抑的酷热正午的眩目光线来表现被击垮的拳击手的命运。

康拉德·霍尔同多位优秀导演合作过，包括理查德·布鲁克斯（Richard Brooks）、约翰·休斯顿、约翰·博尔曼（John Boorman）、鲍伯·拉弗森（Bob Rafelson）、迈克尔·里奇（Michael Ritchie）和约翰·施莱辛格（John Schlesinger）。康拉德·霍尔获奥斯卡金像奖最佳摄影奖八次提名，并以影片《虎豹小霸王》获得奥斯卡金像奖最佳摄影奖。在1992年，他获得了美国电影摄影师协会颁发的终身成就奖。1995年，康拉德·霍尔又获得了国际电影节颁发的“Camer-Image'95”终身成就奖。

作品年表：

- 1958 《愤怒边缘》（*Edge of Fury*）联合摄影
- 1965 《野种子》（*The Wild Seed*）
《谍舰》（*Morituri*）*
- 1966 《噩梦》（*Incubus*）
《地狱先锋》（*Harper*）
《职业大贼》（*The Professionals*）*
- 1967 《美国式离婚》（*Divorce American Style*）
《铁窗喋血》（*Cool Hand Luke*）
《冷血》（*In Cold Blood*）*
- 1968 《决斗太平洋》（*Hell in the Pacific*）

1969 《虎豹小霸王》(*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) **

《大团圆》(*The Happy Ending*)

《追凶三千里》(*Tell Them Willie Boy Is Here*)

1972 《富城》(*Fat City*)

1973 《拯救美国》(*Electra Glide in Blue*)

1974 《抓住我的心灵》(*Catch My Soul*)

1975 《微笑》(*Smile*)

《蝗虫之日》(*The Day of the Locust*) *

1976 《霹雳钻》(*Marathon Man*)

1987 《黑寡妇》(*Black Widow*)

1988 《破晓时刻》(*Tequila Sunrise*) *

1991 《法网雄心》(*Class Action*)

1992 《盲女凶杀案》(*Jennifer 8*)

1993 《王者之旅》(*Searching for Bobby Fischer*) *

1994 《爱情事件》(*Love Affair*)

1998 《永无止境》(*Without Limits*)

《禁止的真相》(*A Civil Action*) *

“*” 为奥斯卡金像奖最佳摄影奖提名作品 | “**” 为奥斯卡金像奖最佳摄影奖作品

故事叙述对于您这样的电影制作人来说是非常重要的。您的父亲詹姆斯·诺曼·霍尔是《叛舰喋血记》的合著者。他作为这样一位艺术家对您有什么影响？

康拉德·霍尔：我确实从我父亲那里继承了作为一个故事讲述者的敏锐感。他在我小的时候就经常给我讲故事，这是小时候最让我神往的事。父亲让我坐在他的腿上，然后给我读《老水手行》(*The Rime of the Ancient Mariner*)，就这么一直给我念下去。我在听故事的时候，有一种很特别的感觉。我也尝试文学创作，但是文学似乎不是我擅长的表现语言。我意识到，这是另外一种语言体系，对于

我来说，所有要做的就是学习如何自如地使用它，成为我父亲那样出色的故事讲述者。我也确实花了不少时间来学习如何使用这种语言体系。我不是一个学者，我是一个讲故事的人。无论你是用音乐、影像、绘画还是文学去讲述故事，我与你们都属于同一类人。我们需要交流，我们有向人们讲述故事的急迫愿望，而且让人们在听了故事后，还会产生这样或那样的感受。幸运的是，我有一个好的开始，得到了斯拉夫科·沃卡皮奇及南加州大学其他优秀教师们的教诲，他们让我领悟了使用电影这种新的语言讲述故事的真谛。

什么时候发现最适合你的表现媒介是摄影机和胶片呢？

康拉德·霍尔：在南加州大学电影学院读书时，我必须要使用三米的16毫米胶片拍摄并剪辑出一个小故事来。用这些胶片拍摄，并在拍摄后把它们拼合在一起，我认为这些东西在银幕上看到的时候一定要比真实的生活有分量得多。在我早期的学习和创作中，对这一点是非常执着的。

您对年轻一代的电影摄影师有巨大的影响。从二十世纪六十年代的影片开始，比如《职业大贼》《铁窗喋血》《冷血》《虎豹小霸王》，还有七十年代的影片《富城》《蝗虫之日》和《霹雳钻》。您的作品推动了美国电影制作领域对新的电影摄影方式的探索，包括低纯度色彩、自然光及艺术现实主义等。您的哪些学习经历或者动力，促使您打破常规去发展自己的自然主义艺术观念，并成功地用电影摄影的方式来表达？

康拉德·霍尔：我有幸和很多伟大的摄影师学习过，比如特德·麦克科德、恩斯特·霍勒、罗伯特·瑟蒂斯、李·盖姆斯，以及很多其他优秀摄影师，他们都是电影的“发明家”。1947年，我开始在南加州大学学习电影，1949年毕业，那时电影诞生已快半个世纪了，所以，我是在大师们“发明”了电影之后，在电影制作第一线工作的。他们已经建立起了全面的法则和规矩，你必须严格地遵守这些标准。人们不愿意打破任何规则，他们总是让画面很好看，并且认为现实感太强是没有必要的。我从莱斯利·史蒂文斯（Leslie Stevens）那里得到了第一次机会——和杰克·洛德（Jack Lord）合作电视连续剧《斯托尼·博克》。不过，

他把我当电影摄影师看待，我又雇了比尔·弗雷克（Bill Fraker）作为第二摄影组的掌机。我和特德·麦克科德合作了一小段，他拍摄了最开始的六集然后就走了。其实特德不喜欢拍电视，他参与进来都是为了我。

我们在拍摄外景特写的时候，如果特德不喜欢当时的光线，就会下令把所有的光线关掉。然后他就会指示用弧光灯和其他的灯具重新布光，直到他满意为止，这种光线设计对我来说是完全非现实主义的。一天，他对我说：“康拉德，你今天必须这样做。”我想了一下说：“阳光有什么问题吗？除了把太阳移走改变成你所希望的那样，就没有任何可接受的方式了吗？”然后，我还是坚持使用了阳光。通过观察其他的电影制作人，我能学到那些我喜欢的或不喜欢的东西，但是，在生活中通过观察光线和细节来学习是最基础的。我还经常做一些心得记录。在我的两耳之间有一台电脑，时时刻刻保持对生活的敏锐注意。

这发展成了一种视觉语言。我立刻意识到，我可以用镜头眩光、虚焦的镜头这些曾经被我们当作拍摄失误的东西讲述故事，这些适当“摄影机化”的内容会使故事更加感人和美丽。我抓住并遵守这些自然主义的和现实主义的感觉，就这样，我一点一点地成为一个打破常规也能把故事讲好的老手了。当我进入一个故事，我一定要从原有的经验里拔出来。这并不意味着我不热爱高更（Gauguin）、鲁本斯（Rubens）、霍珀（Hopper），以及其他伟大的艺术家，但我却从没有深入研究他们任何一种类型。故事需要你有更多个人化、个性化的工作，故事要把导演引导进一个全新的空间。

电影的语言仍然没有大的发展，在一百多年来没有太大的变化。我们需要不停地去突破。我对那些在我们之前就能发现各种规则并证实这些规则是可行的人们保持关注。在南加州大学电影学院的时候，我就从教授们那里了解到他们，但是他们并没有直接告诉你如何去说你的故事，他们只是告诉你，在使用这些规则的时候会有什么效果，他们就是把这些规则留给我们去使用。

您以前有因为您的低照度摄影或消色摄影，与制片人或制片厂的代表们激烈斗争过吗？