

<4

电影馆系列

Masters of Light

Conversations with Contemporary Cinematographers

/ Dennis Schaefer & Larry Salvato

光影大师

——与当代杰出摄影师对话

电
影
馆

一位当代电影界最具有影响力的摄影师成长细节的回放
关于摄影机及其主人面临的考验和曾经一起制作的华彩的慢镜头
一次用光影的方式结构电影世界的漂流

「美」丹尼斯·谢弗 拉里·萨尔瓦多 著
郭珍弟 邱显忠 陈慧宜 译



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

光影大师

——与当代杰出摄影师对话

电影馆

Masters of Light

Conversations with Contemporary Cinematographers
/ Dennis Schaef & Larry Salvato

[美] 丹尼斯·谢弗 著

拉里·萨尔瓦多 著

郭珍弟 邱显忠 陈慧宜 译

广西师范大学出版社

·桂林·

Masters of Light

Conversations with Contemporary Cinematographers

©1984 The Regents of the University of California

Published by arrangement with the University of California Press

2120 Berkeley Way, Berkeley, CA 94720, USA

Chinese language copyright

©1996 Yuan - Liou Publishing Co., Ltd.

All rights reserved

著作权合同登记图字:20-2003-026

本书由台北远流出版公司授权出版,限在中国大陆地区发行

图书在版编目(CIP)数据

光影大师——与当代杰出摄影师对话/(美)谢弗,(美)萨尔瓦多著;郭珍弟,邱显忠,陈慧宜译.--桂林:广西师范大学出版社,2003.7
(贝贝特艺术广场·电影馆系列)

ISBN 7-5633-4036-X

I.光… II.①谢…②萨…③郭…④邱…⑤陈… III.电影摄影-文艺工作者-访问记-世界
IV.K815.78

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第048332号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路15号 邮政编码:541004)

网址:www.bbtpress.com

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东高唐印刷有限责任公司

(山东省高唐县福源路90号 邮政编码:252800)

开本:965mm×1270mm 1/32

印张:14.875 字数:362千字

2003年7月第1版 2003年7月第1次印刷

定价:29.80元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

本书简介

电影首先是一种技术，而不是艺术。要能将想像中的光与影在现实中创造出来，才能使电影得到充分的自由。基于这一理念，本书访谈了15位对当代电影界最具影响力的摄影师，他们中的每一个人都是这个领域中的顶尖人物。其中有写实主义的大师阿曼卓斯；拍摄过《教父》系列和《安妮·霍尔》，让同行称赞不已的戈登·威利斯；获得四次奥斯卡最佳摄影奖的哈斯科尔·韦尔克斯；以及拍摄过《第三类接触》，被视为大器晚成的维蒙·齐格蒙；等等。摄影师们所创造出来的影像最终决定了电影的视觉面貌，他们的技巧、品位乃至风格与每一部影片的品质息息相关。本书以对话的方式，将这些光影大师的生活经历、艺术理念、独到的技巧用文字记录下来，跟随他们的讲述，可以让读者从摄影的维度重温众多的经典影片。



我每次拍片时几乎把这本书当成睡前祈祷的《圣经》来看，
我看的方式不是从第一页到最后一页，而是寻找我喜欢的人物
及其作品，如此才能对我产生真正的影响力。

——林良忠



策划编辑 / 呼延华
张英

责任编辑 / 曾诚
刘哲双
封面设计 / 曹琦

丛书总序

凭借网络,凭借数码技术,电影迟到地成了 21 世纪某些中国都市人的生活方式,而不仅是偶一为之的娱乐消遣。以 DVD 为主要载体,电影成了美丽的出窍游魂。它溢出了幽暗迷人的影院空间——尽管电影始终是并将继续是影院艺术,脱离它原本跻身的放映厅、资料馆之“洞穴”的奇特氛围,进入了个人的世界。于是,它可以是某种时尚、消费、娱乐,可以是某些优雅的文化、思想和表达,也可以是一类社会的行动和介入。如果说,影院原本是 20 世纪个人主义者的集体空间,那么,录像带、VCD、DVD 将其撕裂/“还原”为个人的私藏。当“电影”溢出了胶片和影院——电影的血肉之躯,也是空间的囚牢的同时,它也开始丧失它在历史上曾拥有过的特权封印。看电影,第一次具有了多种方式,开启了无数可能。

电影史大致与 20 世纪的历史相仿佛。于是,它不仅是对炽烈而短暂的 20 世纪的记录和目击,而且它本身便是 20 世纪历史的一部分,富丽,炫目,间或酷烈沉重。它原本是工业革命和技术奇迹的一个小小的发明,与生俱来的遍体钢铁、机油与铜臭的味道。曾经,它不过是现代世界“唯物主义的半神”的私生子,一个机械记录、机械复制的迷人的怪物。为电影的创造者们始料不及的是,电影不仅迅速地介入了历史、建构着历史,而且改写和填充着人类的记忆。从杂耍场的余兴节目起,电影不仅复活了可见的人类(贝拉·巴拉兹),不仅以“闪闪发光的生活之轮”拯救了物质世界(克拉考尔),不仅满足了人类古老的、尝试超越死亡和腐朽

的“木乃伊情结”(安德烈·巴赞),而且以“作者电影”开启了一个电影大师的时代,一个电影自如地处理人类全部高深玄妙谜题的时代。一如“短暂的 20 世纪”浓缩了人类文明史的主要场景,实现并碎裂着人类曾拥有的全部乌托邦梦想,电影在其短短百年之间成长为人类最迷人的艺术种类之一,拥有了自己的历史,自己的语言,自己的经典,自己的大师,自己的学科,并已隐隐显露出夕阳的色彩。

有趣的是,在“上帝/人/作者死亡”的断然宣告声中,电影推举出自己“作者/大师”的时代;在现代主义艺术撕裂了文艺复兴的空间结构之后,电影摄影机械重构了中心透视的、文艺复兴空间。电影的历史,由此成为一个在 20 世纪不断焚毁、耗尽中的历史中的建构性力量,同时以电影理论——这一一度锋芒毕露、摧枯拉朽的年轻领域——作为其伴生的解构实践。电影,从品位/身份的反面,成了品位/身份的重要组成部分,进而成了反身拆解品位、质询身份的切入点。摄影机暗箱成了社会“意识形态腹语术”的最佳演练场和象征物,电影解读则成了意识形态的魅式。

在中国,电影尽管自西方舶来,其悠长历史,却不仅大致与世界电影史相始终,而且几乎正是一部帝国、殖民、对抗历史的镜像版。但 20 世纪后半叶,间隔着冷战和后冷战的冷战逻辑,西方电影、大师、理论登陆本土不时仍需“中转码头”。这一次,此处“码头”是来自台湾远流出版公司的“电影馆”系列。记得“电影馆”系列首次在台北面世的时候,传媒报道的标题是“学电影的孩子告别讲义时代”。今天,“电影馆”之于我们,仍有同样的意义。结束面授机宜,告别口耳相传,爱电影的人们和学电影的孩子获得了深入电影世界腹地的又一入口。一次小型的文化“转口贸易”,一个华语世界重要的电影事实,一处电影文化的开端与启航。

就“电影馆”出版的本意而言,是为了拓出一个关于电影、电影史、电影作者、电影理论的对话场域,我想,这也是我对“中转”

这一系列的期待。多元化的时代与独白的文化结构,间或是我们所处时代的最大悖谬之一。凭借电影,我们重返 20 世纪,尝试理解和探寻新世纪别样的世界与多元的表达,多种可能的生活与多个维度的生命。

戴锦华

2003 年 5 月 24 日

享受阳光

林良忠

1990年毕业于纽约大学电影研究所，电影摄影作品有《推手》、《喜宴》、《饮食男女》。学生作品《板桥上的天空》曾获1990年金穗奖优秀剧情片，《饮食男女》获1995年全美独立制片六千会员提名最佳摄影奖。1995年与石昌杰共同制作动画《后人类》，获13年来惟一颁出的最佳“动画老马奖”。

1996年的元月初一全家大小到花东海岸捡小石头，花东的阳光是那么温暖，令人忘了台北的湿冷、导弹、加权指数，脚底下踩的海砂与海石千万年以来就那么真实地躺在那儿享受每天的阳光，采回去是令人非常有罪恶感的。

元月初二的夜晚人已在家了，右手摇着笔杆360度来回地转，这篇文章该从何下笔，实在有点厌倦再去写那些技术性的文章了。咬着笔杆思索格子的起点如何开跑，要是有人请我写剧本，我大概会积极点。铃响了，又给电话吵到了，爸来电说李安找我似乎有事情，之后我打过去。李安接起来，彼此新年快乐、寒暄之后，就聊聊工作近况。他说正筹备拍《冰暴雪》，影片故事中要有多冷就有多冷，尤其是急速冷冻的效果要拍出来。我习惯性地不经大脑好意地说小心冷死人，搞得他也许鸡同鸭讲，电话完毕。

打开电视，美国东岸正面临八十年来最大的暴风雪，而且还冻死数十人，我熟悉的纽约街道在画面上还覆盖着厚厚的大雪。我心里想，老李你真是天之骄子，美国的暴风雪还真得等你等了八

十几年啦,不由得陷入 1991 年此时的一种迷思,刹那间……

1991 年的元月底,纽约市第八街附近的百老汇大道正下着连日绵绵不断的细雪,近午夜的街灯将满地的白雪辉映得黄澄澄的亮丽。大道 721 号是纽约电影学院,而对面是麦当劳,我跟李安从温暖的大楼疲惫地走出来,因为我们已给许多洋女演员试了一天镜,但并没有找到适当的人选。我们站在 721 门口,被突来的寒风吹得直打寒颤。麦当劳门口正有流浪汉摇着纸杯乞讨,721 门口的学生进进出出,许多人正赶着剪接室的坟场时段(Grave Yard time)。我们看到一位学弟走来向我们打招呼,说他要忙着去休斯顿大街(Huston Street)看电影,而后踽踽独行的背影在白茫茫的大雪中渐渐消失。我跟李安说在校园内外惟一不变的感觉就是每天似乎总在盲目地摸索,他也很同意,他说好好干,这是我们的第一部电影。

当时伫立在大雪中,那种心情是有点悲壮,不是成功就是成仁,何况台湾片在当时早已步入冰河时期。那段时间,我在美国睡得不是很好,晚上都必须看一本书才能入睡,那就是《光影大师》(*Masters of Light*)。

伯格曼(Ingmar Bergman)曾说:“我在瑞典的传统中长大,我们像是一栋建筑中个别的石头,我们互相依赖,后来的人继承前面的人所留下的东西,所以,我们可以说是继承瑞典的传统来发展自己。”

如果说在今天的 MTV 时代,拼贴式的多元文化中有人站出来,说他是前所未有的艺术家,我想这些人也不过如安迪·沃霍尔(Andy Warhol)所说的,在媒体时代,每个人都有机会成为 15 分钟的艺术家的,即使是颠覆的面具下仍是传统的面孔,不过是一个速食文化的产物罢了。

《光影大师》这本书网罗了依据好莱坞观点(很遗憾遗漏了亚洲、欧洲、南美优秀的摄影师)、对当代电影摄影最有影响力的15人。我每次拍片时几乎把这本书当成睡前祈祷的《圣经》来看,我看的方式不是从第一页到最后一页,而是寻找我喜欢的人物及其作品,如此才能对我产生真正的影响力。

书中以对话方式,把大师工作的经验、美学的观点、学习的经验、个人特殊的技巧毫无保留地以文字记录下来,对我来说有这本书简直可以说省去了拍十部电影的摸索。

由于大师众多,而我心仪的仅有几个,而当你喜欢这位摄影师的作品必须相应也喜欢导演的作品,所以有成就的摄影师都幸运能和有才华的导演合作——像史汶·奈克维斯(Sven Nykvist)和柏格曼,迈克尔·查普曼(Michael Chapman)和马丁·西柯塞斯(Martin Scorsese),阿尔曼德罗斯(Nestor Almendros)和特吕弗(François Truffaut)……彼此相得益彰。

在这本书中阿尔曼德罗斯一直被公认是现代摄影的先驱,他采用平实自然的光源,拍出许多令人难忘的电影,尤其是和特吕弗一起的时光,他的一生充满了冒险性、知性与感性,因而能横跨国度替欧美导演掌镜。

迈克尔·查普曼则是十足的东岸派,他的画面有好莱坞的技法,同时也有东岸固有真实、冷酷的特性。

康拉德·霍尔(Conrad Hall)似乎是伴随我们这一代成长的大师,他曾拍过许多西部片,弗雷克(William A. Fraker)就曾替他掌机多年(本书也有介绍)。他是从黑白片踏入彩色片并且至今仍工作的摄影师。

维多利欧·史特拉罗(Vittorio Storaro)是和贝托路西(Bernardo Bertolucci)一直合作的大师,也是当代获奥斯卡最多的大师。他的特色是:影像风格不但华丽而且戏剧感十足,最了不起的是能把现实超脱出来,达到某种意境。而且他还独创了一种“色彩主义”

的摄影风格,即利用各种有色光、窗景、光影动感来增加戏剧效果。由于他具有如此深厚的美学根基及独特的个性风格,因此没有他看好的导演、剧本、美术、资金,他是不会乐意拍电影的。

哈斯克爾·韦克斯勒(Haskell Wexler)也是个将近半世纪在此行工作的大师,他年轻时就以《灵欲春宵》(*Who's Afraid of Virginia Woolf?*)获奥斯卡奖,他是从记录片踏入此行,所以他的作品有真实自然的风格,对当代摄影也有重大的影响。尤其是《灵欲春宵》很多用手提跟拍,这在当时是不可能的事,因为当时的 Mitchell BNC 同步录音摄影机与机身就重达上百公斤,运动时只能装在移动车或升降机上,无法手拿。老一辈爱国摄影师又拒用德制或法制战地型摄影机,而韦克斯勒首用法制 CM-3 型手提摄影机,再佐以小灯具照明的突破性拍摄,还被理查德·伯顿(Richard Burton)不以为然,结果这部影片在发行后对同侪产生了很大的启示和深远的影响。

戈登·威利斯(Gordon Willis)一向是我最心仪的摄影师之一,因为美国东岸长久以来一直是 B 级电影的天下,自三四十年代开始,很多黑白影片就在纽约拍摄,大多以讲究写实、社会性的戏剧为主,而非美感的加州派,因此一直不被列为主流。直到拍《教父》(*The Godfather*)的戈登出现,人们才重视东岸摄影,之后他又紧接着拍了一系列伍迪·艾伦(Woody Allen)的电影,几乎是把柏格曼式摄影再转化为个人风格,因此他被许多电影学生(后来成为名导演和名摄影师)公认为对当代电影摄影有很大的影响。可是他很少被奥斯卡提名,也不曾得过奥斯卡奖,但在 1995 年美国摄影师协会颁给他终身成就奖。

维蒙·齐格蒙(Vilmos Zsigmond)是美国梦的代表,他和科瓦克斯(Laszlo Kovacs)在 1956 年匈牙利革命时逃到美国,之后从事许多独立制片而崭露头角,最后和史蒂文·斯皮尔伯格(Steven Spielberg)合作拍摄一系列影片而成名,并获奥斯卡最佳摄影奖。他的

作品是很精纯的好莱坞美学代表,画面扎实且很有戏剧感,尤其拍明星特写很有一套,所以在今日仍活跃于影坛。

这本书于1984年出版,12年后已有很多摄影师新秀几乎以每年两部作品的速度茁壮起来,也有很多电脑合成、数码等科技出现,而《光影大师》中仍有2/3的大师还活跃于影坛,继续拍摄很多大制作的影片,为什么呢?这令我想起费里尼(Federic Fellini)生前所说的一句话:“拍电影嘛,这回事,不过是拍演员的脸罢了。”

前 言

这本书的目的是要通过剧情片摄影师的谈话来了解他们日常工作的小天地。正如这些谈话所显示的,每个拍摄工作日都需要摄影师的全心投入。指挥摄影机的操作,在下班时打卡,这只是一小部分的工作。一个有创意的摄影师开始拍片时,无论吃饭、睡觉、呼吸,24小时全活在工作当中。

马里奥·托西(Mario Tosi)说:“电影摄影不单单是制造美丽的画面。”一个成功的摄影师,除了必须熟悉底片感光度与大规模棚内拍摄的电路,还要理解电影这门视觉艺术的来龙去脉。他受导演指挥,但也是导演的伙伴与心腹。即使导演不能充分地用语言自我表达,他也必须协助导演完成心中的意念。他必须时时与美术、布景、道具、服装等单位沟通,以确保他们的工作能配合全片的调性、风格。此外,他也是工作人员的监督者,整个团队的主要动力来源。摄影指导与工作人员的互动决定了这部片子是否能在进度和预算之内完成,更决定了片子最后在银幕上呈现的品质。摄影助理、电工、灯光师(Gaffers)、场务(Grip)、制片助理(Gofer)(以上名词参见附录“名词解释”)都在他的指挥下工作。他有权雇用或解聘人员,也设计、协调并参与各个层面的工作,且能无中生有。除了导演之外,他是现场最重要的权威,必须有力地控制拍摄过程中的每个层面以免超过时间和预算的限制。一般而言,拍电影的过程中,每周至少有成打的危急状况会出现。无论他人的指责公正与否,位居注意力焦点的摄影师很容易便成为众矢之的。当然,摄影师的待遇总是好的,虽然他的工作并不

时时关联到捕捉底片上的影像。理想的摄影师要兼具技术和领导才能,他应该是个有效率的现场监督者、优秀的技术人员,同时也是个视觉艺术家。

这10年来,摄影师要比从前更受人瞩目,从而得以进入好莱坞的主流。年轻导演如科波拉(Francis Coppola)、西柯塞斯、斯皮尔伯格积极地为自己的电影树立独特的风貌。他们发掘了一些不被既有的意识形态与技术所束缚、心胸开阔的年轻摄影师。就是这种属于年轻人的充沛活力与创作力在银幕上制造了多变且充满趣味的景观。也是这些不断接受挑战、创造新影像的摄影师使他们自身的角色在电影工业中受到更多的重视。既然电影显而易见的元素就是它的视觉品质,现今较敏感的观众便很容易认识到摄影指导的成就,这也有助于摄影师的地位获得群众的肯定。当代的摄影师借着视觉创作上大家有目共睹的成就,证明了他应得的荣耀远超过技术层面的贡献。

然而,事实也并非一向如此。电影工业最初萌芽的阶段,那些万能工匠和发明者——如卢米埃(Lumière)和爱迪生(Thomas Alva Edison)——就必须自己担任摄影师,因为除了自己之外,没有人能随心所欲地操控那些机器。当这些发明家将他们的兴趣转到追求其他新事物时,电影工业的命运便落到另一群人的手上了。这些人主要是商人——那些促销“影像表演”的人——以及艺术家,如乔治·梅里叶(Georges Méliès)和埃德温·波特(Edwin S. Porter)。他们实际担任了自己电影中制作、导演与拍摄的工作。后来,当电影开始表现戏剧性的故事时,导演的责任便和摄影师的工作分开了。指挥全局和演出便划归导演的权责之下。比如最早的摄影师之一比利·比才(G. W. “Billy” Bitzer),当他和格里菲思(D. W. Griffith)一起工作时,便仅仅专注于机械和技术层面。当时那些负责任的摄影师必须分“手”乏术地一面手摇摄影机,一面控制所有其他器材装备,同时还要尝试捕捉对焦清楚的影像。被

视为一大改革的同步录音技术发明后,摄影机变得更庞大、更难使用,因为增加了更多的设备来消除摄影机发出的噪音。事实上,在1930年代,许多摄影师为了配合同步录音的需要,必须屈从于器材与技术上的限制,而牺牲某些戏剧性要素,因此也招来了制作人和导演的怨怼。换句话说,摄影师常常会替导演决定什么镜头能拍,什么镜头不能拍。这种工作环境令许多导演感到沮丧。于是他们转而寻求更大胆、更有技巧、更有创意的摄影师来拍自己的电影。然而,即使是这个解决方案也并不全然可行,当时大部分的摄影师都会与一个特定的公司签约成为它的专属工作人员。如果你为米高梅(MGM)导一部电影,公司中的首席摄影师或是他的第一助理顺理成章地就成为你的摄影指导。如果你接了华纳(Warners)的案子,他们的驻棚摄影师会为你处理一切技术上的问题。摄影师可能会从一个公司换到另一个公司工作,但是绝大部分的摄影师并不会把原有的摄影风格带到调职后的新公司,他们必须遵循特定摄影棚的摄影风格,宛如自己的技术是由该公司调教出来的。这个公司哲学暗示了摄影师是可被替换的,谁拍你的电影都没什么差别,他们的摄影风格看起来都是一样的。

只有那些勇于创新的人打破成规,跨出这个封闭的系统,而且在视觉上成就了独一无二的效果。在那个时代,好莱坞想要让摄影师穿上制服,而这些犯规的人正是领航者。当摄影师格雷格·托兰(Gregg Toland)被问到自己为何愿意在《公民凯恩》(*Citizen Kane*)一片中与奥森·韦尔斯(Orson Welles)工作时回答:那是因为导演韦尔斯从不知道他不能做什么,因此托兰不会把自己的工作局限于老套且偏执的好莱坞传统。有艺术气质的摄影指导都保有开放的胸襟,当然他也如此期待一个导演。

公司合约制度一直主导着电影工业持续到1950年代中期,这个制度阻碍了很多年轻摄影师加入好莱坞剧情片的制作。要成

为摄影指导的传统路径是从基层做起,从装片匠开始,一层一层慢慢地往上爬,历时 10 至 15 年之久。电视的出现粉碎了这个保守的系统,这个快速蓬勃的媒体霎时需要大量的摄影师,那些急于成为摄影师的人纷纷投入这个缺口,希望建立自己的声望。结果,许多资历极浅的摄影师也被纳入了工会行列中,因此有时他们也能跨入电影制作。电视广告提供另一个训练的场所,如果不是电视和广告,当代许多聪明而富创意的摄影师是没有机会进入电影工业的,也不可能参与剧情片的拍摄。

对于那些无法打破好莱坞成规的摄影师而言,60 年代的独立的工会外制作也提供了训练的机会,由于这些影片富于创新而且低成本,使他们获得青睐。他们的工作方式使大规模的棚内制作逐渐搬入实景。

同一时期,好莱坞摄影师开始受到欧洲摄影师的影响。特别是那些和法国新浪潮有关联的人往往在视觉上走入极端,以证明他们没有受缚于好莱坞的传统——强光、明亮色调、棚内拍摄等等。欧洲的影响在好莱坞主流制作中是微妙而不易确认的。但是,许多年轻摄影师把这个视觉上的自由牢记心中,而这些影响就开始一点一滴地浮现到他们作品的表面了。

这些不同的因缘将摄影推入一个创作的新纪元。影棚合约制的式微与独立制作的兴起,使摄影师有许多机会选择电影来磨炼自己的判断力。他并不是带着一个既定的风格来拍片,而是和导演共同规划设计出这部片子的视觉面貌。

在作者论(Auteur theory)中,导演被认定要负责电影中的各个方面。这观念目前正在式微。电影制作被视为一组艺术家协调合作的过程。摄影师因此与编剧、制片和表演者同被视为电影制作过程中的主要参与者;不仅仅在艺术上和技术上获致成就,也同样分享了酬劳和声望。基于这种精神,我们推出这些访谈,想借着当代摄影师自己的话来了解他到底做了什么。也借此提供