

外国电影研究资料丛书

罗晓风 选编

电影摄影创作问题

中国电影出版社

WAIGUODIANYINGYANJIU

ISBN 7-106-00269-0/3·0207

定价：4.50元

罗晓风 选编

电影摄影创作问题

中国电影出版社

1 9 9 0 北京

电影摄影创作问题

—外国电影研究资料丛书

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：850×1168毫米 1/32 印张：12.875 插页：2

字数：284000 印数：1000册

1990年6月第1版北京第1次印刷

ISBN 7-106-00269-0/J·0207 定价：4.30元

编 辑 委 员 会

主编：郑雪莱 邵牧君 富 澜

编委：（按姓氏笔划为序，有*者为常务编委）

乐 刻	叶宏材	邢祖文	* 伍 菡 卿
沈 善	* 邵牧君	何振淦	陈笃忱
* 李小蒸	李正伦	* 李邦媛	李溪桥
* 郑雪莱	周传基	罗晓风	罗慧生
俞 虹	徐谷明	* 崔君衍	* 富 澜
戴光晰			

本辑责任编辑：叶宏材

封面设计：张乃萱

出 版 说 明

为了借鉴外国电影艺术的经验，以促进我国电影创作和理论研究工作的发展，本丛书将有系统地编译世界各国电影创作和理论研究的重要资料，选材力求有代表性、有较高学术价值和有较大参考借鉴价值，兼收正、反面材料。丛书内容包括六个方面：

- (一) 外国电影美学、电影理论研究资料；
- (二) 外国电影的重要思潮、流派研究资料；
- (三) 当代外国电影重要倾向研究资料；
- (四) 外国电影艺术技巧研究资料；
- (五) 外国重要电影艺术家、理论家研究资料；
- (六) 其他。

目 录

编选说明..... 编者 (1)

摄影创作理论

- 论一种非资产阶级的摄影风格..... [美] 布·汉德森 (7)
摄影机的创造作用..... [法] 马·马尔丹 (22)
论摄影师的艺术..... [苏] 阿·格洛夫尼亚 (49)
电影绘画的艺术..... [苏] 阿·格洛夫尼亚 (57)
苏联电影中的摄影艺术..... [苏] 阿·格洛夫尼亚 (73)
摄影师读文学剧本..... [苏] 阿·格洛夫尼亚 (85)
电影肖像的艺术..... [苏] 列·柯斯玛托夫 (98)
简论摄影艺术..... [苏] 阿·谢连科夫 (115)
银幕的空间..... [苏] 谢·乌鲁谢夫斯基 (131)
乌鲁谢夫斯基的空间..... [苏] 维·果里亚耶夫 (144)
论特技摄影的作用..... [苏] 格·艾森别尔格 (157)
宽银幕和摄影师的创作..... [苏] 拉·伊林 (171)

摄影创作经验

为影片《乱世佳人》创造视觉效果

- [美] 克·斯利弗 (209)
论电影摄影师的工作..... [美] 格·托兰 (235)
《公民凯恩》中的真实性..... [美] 格·托兰 (243)

影片《滑稽女郎》的摄影

——赫·拉特曼访问摄影师黄宗霭记…………… (250)

好莱坞传奇英雄的最后一课

——黄宗霭对美国电影研究所高级研究中心成员的谈话…… (261)

黄宗霭经验汇编……………艾文选编 (267)

《天堂岁月》拍摄记……………〔西〕阿尔芒都 (275)

影片《甘地》拍摄记……………〔英〕比·威廉斯 (289)

影片《美人鱼》的摄制……………〔美〕梅·埃尔金斯 (294)

影片《明天》的创造性真实……………〔美〕乔·特纳 (306)

斯皮尔伯格与《外星人E. T.》……………〔美〕乔·特纳 (314)

影片《外星人》的摄影……………〔美〕劳·肯特 (325)

影片《外星人》的美术设计……………〔美〕艾·洛厄尔 (333)

电视影片《战争风云录》的摄制经验

……………〔美〕鲍·费希尔 (338)

《战争风云录》中的特技效果摄影……………〔美〕乔·特纳 (355)

摄影师介绍

弗拉哈迪——纪录电影摄影的先驱者

……………〔美〕罗哈马·李 (363)

黄宗霭的一生……………〔美〕托·雷斯堡格尔 (371)

李曼·布鲁宁——最早的电影摄影师……〔美〕马·沃纳梅克 (391)

詹·福谢尔

格洛夫尼亚——银幕绘画大师

……………〔苏〕马·戈尔多夫斯卡娅 (399)

编 选 说 明

本书收入苏联、美国、法国和西班牙部分电影摄影师及评论家论述摄影创作、总结创作经验以及介绍著名电影摄影师的文章共三十多篇，为外国电影摄影艺术的研究与借鉴提供参考资料。编选时，我们力求选取具有理论学术价值、系统性经验总结的材料，以期本书具有较高的参考作用，书中分摄影创作理论、实际经验和摄影师介绍三部分；这样本书虽是编选但也有一定的系统性。过去，摄影技术与设备方面的专著曾翻译出版过一些，而关于摄影创作的理论和经验的书则出版得极少。因此，本书的出版也许对这方面之不足有所弥补。

第一部分材料涉及到电影的本性、摄影的流派风格，以及摄影的造型法则与具体运用等问题。美国电影评论家布莱恩·汉德森的《论一种非资产阶级的摄影风格》(选自他所著的《〈周末〉与历史》一书1980年版)提出了大胆新鲜的见解。汉德森依据他对电影史的深入研究、对大量影片的分析比较来确立他的观点。他首先将戈达尔较后期的影片中，特别是《周末》(1967)一片中所运用的长镜头与茂瑙、奥菲斯、费里尼等人的长镜头相区别，明确指出戈达尔的摄影风格是与传统的长镜头风格相对立的。他的分析还涉及电影各类形式原则，导演在其作品的形式或风格上的特点所能产生的意识形态上的影响。汉德森在结论中指出戈达尔在《周末》中运用长镜头不是按巴赞所倡导的那样使资产阶级社

会的表面现象神秘化，与此相反，他的目的是要使它平面化。汉德森认为戈达尔所以要抛弃蒙太奇和景深构图这在电影史上有重大影响的两大派别，是要发展一种能对银幕上出现的可见世界进行批判的电影摄影风格。

根据汉德森对《周末》的主题和结构特征的详尽透彻的分析，应当认为他的论点是有根据的，可以成立的；戈达尔的确创造了一种批判性很强的摄影风格。此外，汉德森的这种深入细致的电影研究也提供了一种极为有用的模式。

法国电影研究家马尔丹的《摄影机的创造作用》一文，根据电影技术和摄影技巧的发展情况，阐述电影如何逐渐获得愈来愈独特的电影视点，摄影机的视点如何多样化，从而使电影表现手段越来越丰富起来。此外文中还就各种类型的景、各种拍摄角度、摄影机的各种运动与功能作了分析和类比。尽管马尔丹没有联系到剧作内容来探讨上述问题，但他的各方面的见解仍然有助于我们研究电影的本性与摄影的造型法则。

苏联电影摄影师、摄影理论家格洛夫尼亚的《论摄影师的艺术》和《电影绘画的艺术》等篇，从摄影要解决剧作任务、体现内容这一基本原则出发，阐明了影片的造型结构与画面构图、造型形式与造型风格、光线的运用与光线效果、彩色与彩色照明的运用等方面的问题，并就这些方面总结了四十年代下半期至五十年代上半期苏联影片中摄影艺术上的成就，涉及到沃尔契克、柯斯玛托夫和乌鲁谢夫斯基等许多摄影师的创作特色。格洛夫尼亚认为，苏联电影摄影艺术的任务在于表达历史的与现实的真实，这是它的最根本的现实主义特质。他的理论见解在苏联电影界颇受重视。柯斯玛托夫的《电影肖像的特点》一文通过与绘画中的肖像相比较来说明电影中表现人物的特写镜头的特点，以及它在表现人物的面部表情和内心活动方面的作用。谢连科夫的《简论摄影艺术》一文概述了苏联摄影学派的特点，并据此考察了当时

的影片的摄影技术水平，指出某些影片中忽视造型形式、滥用对话的缺点。格洛夫尼亚和柯斯玛托夫等人的理论都是来自摄影创作的实践，因此内容充实、具体，富有启发性。

乌鲁谢夫斯基的《银幕的空间》以及果里亚耶夫的《乌鲁谢夫斯基的空间》是两篇很有价值的文章；从中可以看到乌鲁谢夫斯基的不断探索与创新精神，他的摄影见解和创作个性，了解他在《雁南飞》等片中表现动的空间并给空间充实以时间的摄影方法，以及静态与动态的对比、节奏与速度的表达等许多独特的摄影处理手法。

伊林（苏联最早从事拍宽银幕影片的摄影师之一）在《宽银幕与摄影师的创作》一文中，主要是从摄影师的角度总结了五十年代中期多部宽银幕影片的摄制经验，并通过与普通银幕相比较来阐释宽银幕在造型处理、场面调度、镜头运用、蒙太奇剧作处理方面的特点。现在看来，他在多年以前所作的分析与预见是相当正确的，只是对宽银幕电影的局限性估计不足，但这篇文章仍然是研究宽银幕电影的产生与发展的有价值的材料。

本书第二部分涉及美国十多部影片的摄影经验。因限于篇幅，这里只着重介绍一部分材料的内容。格·托兰在《摄影师的工作》和《〈公民凯恩〉中的真实性》两文中，阐明了摄影师的职责及其与导演的关系，介绍了他个人在布光、安排摄影机位置和选取拍摄角度、表达剧情内容等方面的经验；这是很可宝贵的。其次他还着重谈到，为了创造《公民凯恩》中的写实主义基调，他怎样运用新的布光方法和“全景焦点”这一拍摄方法，以及所取得的积极效果。托兰从1929至1948年这二十年间共拍摄了三十八部影片，其中有《呼啸山庄》、《公民凯恩》、《黄金时代》等名作。他的革新精神，他的摄影实践，特别是他在布光和景深镜头方面的实践，促进了摄影技术的发展，从而使摄影艺术更好地表现剧作的内容。

华裔好莱坞摄影师黄宗霭（他一生从事电影事业近六十年，拍摄了120多部影片）的多篇问答式或谈话式的文章，涉及到他拍摄二十多部影片的实际经验，特别是他在光线和拍摄角度的运用方面的出色经验；此外还谈到他的许多“摄影高招”，往往是行之有效的高招，因此就更显得宝贵。这位“好莱坞传奇英雄”的丰富经验，他的摄影美学观，他的摄影技巧，他的摄影风格，都是值得我们深入研究的。

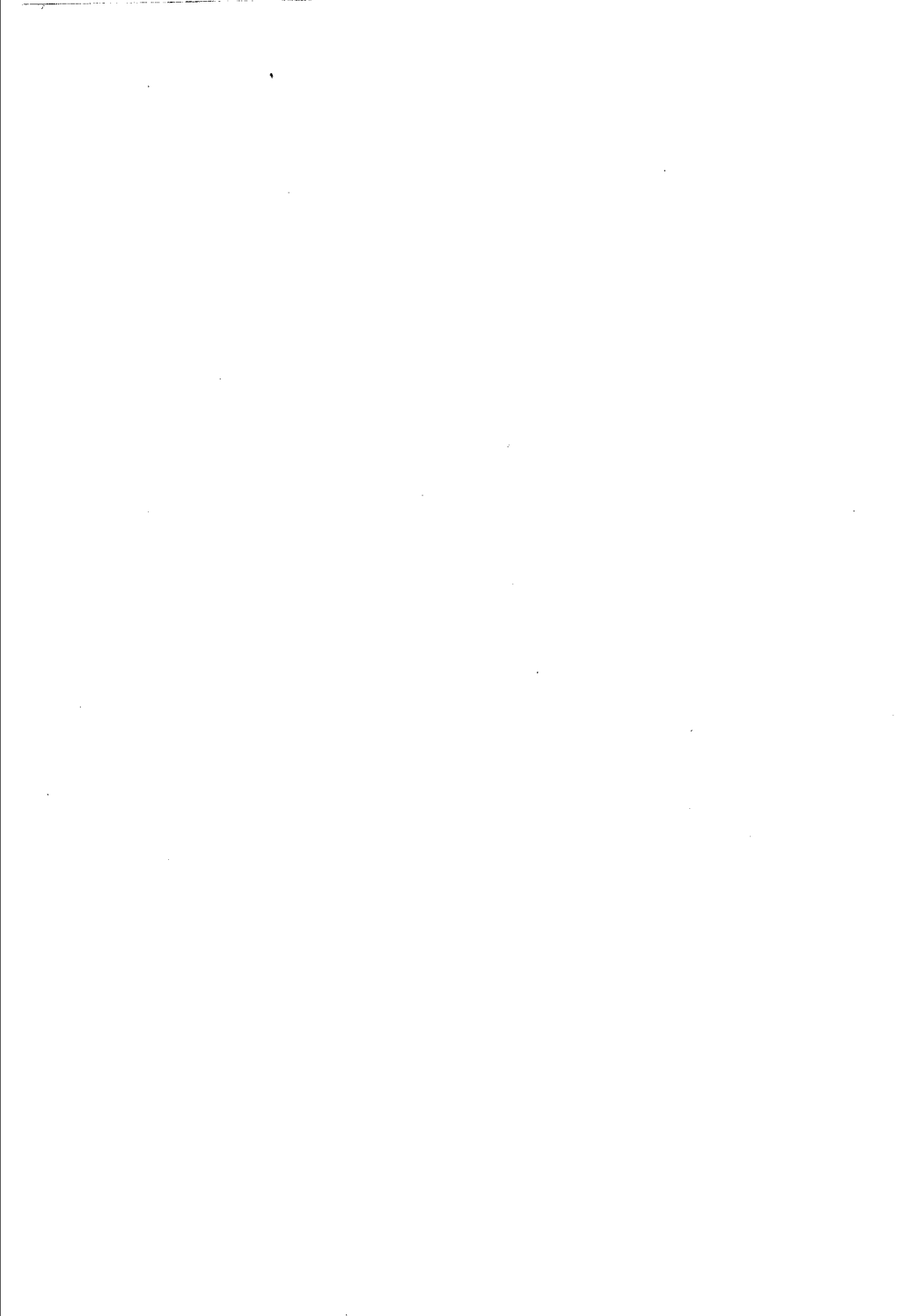
关于《外星人》的几篇文章也介绍了极其有趣的摄影创作经验。摄影师艾伦·戴维欧能够用摄影手段和谐协调地表现了剧中幻想因素和现实因素，使《外星人》具有统一的摄影风格，这显示出他的高超的摄影技巧。更值得注意的是，戴维欧用移动主光位置的方法来使外星人具有丰富的面部表情，显示出他运用光影变化的巧妙。其次他善于创造不同时间的光线效果，使有关场面显得格外真实，而在必要时他又巧妙地运用某种色光使某些镜头变为风格化的，很好地配合了剧情的发展。总之，影片《外星人》中有不少新颖的摄影处理都是值得分析研究的。

本书第三部分的材料介绍了美国、苏联的几位电影摄影的先驱者，从中可以看出他们所走过的创作道路，他们的摄影观，他们的创造精神和对电影艺术的重大贡献。这部分材料对研究电影摄影发展史也具有重要意义。

最后还应说明一点：本书收入的材料大半是新译的，另一部分则是《电影艺术译丛》、《世界电影》发表过的；这些译文不再一一注明出处。

在编选本书过程中，承中国电影出版社王慧敏同志大力协助，她在百忙中抽空为本书翻译技术性极强的稿件并对编选工作提出不少宝贵意见，在此特表示谢意。

摄影创作理论



论一种非资产阶级的摄影风格

[美] 布·汉德森

戈达尔在后期发展了一种新的摄影风格，其主要原素是一个长时间缓慢地与场景平行移动的跟拍镜头——通常只朝一个方向（从左至右或从右至左），有时也折回（从左至右再向左，反之亦然）——场景本身是静止的，或者严格地说和摄影机的运动没有任何联系。在他的汽车三部曲又称三联画中有许多这类镜头的例子：诸如《周末》中停满汽车的公路，《一加一》中报废汽车堆积成山的汽车坟场，《英国声音》中的汽车装配线；《一加一》中大多数摄影棚内的摇滚乐场景，《周末》中游击队的几场戏，《中国姑娘》中南特大学及其环境镜头等。我们必须先考虑这类镜头本身——它的结构和含意，然后再将它作为戈达尔的风格复合体的一部分放在影片的上下文中来考虑。

首先我们必须将戈达尔的跟拍镜头与电影史上其它同类镜头相区别。第一，它不是茂瑙用来证实空间感的前进式移动镜头。戈达尔的跟拍镜头在空间关系上既不向前也不向后运动。它从不沿对角线或弧线运动，而是始终与场景成直角关系。这就是说戈达尔的跟拍镜头沿着 $0^{\circ}/180^{\circ}$ 的轴线运动，被摄物或场景同样也处在一条 $0^{\circ}/180^{\circ}$ 的轴线上，并恰好与摄影机的运动轴线平行。这种使题材的一个或几个平面与摄影机镜头平行的极端风格化的手法

在电影中是很不寻常的。它赋予镜头以平面几何式绘画的形式。一个不完全的例外是《周末》中拍交通堵塞那场戏时移动摄影机的偏向。它沿边缘平行时摄影镜头或朝左偏或朝右偏，有时它落在被摄场景的后面，有时又走到它的前面。它是摄影机平稳、连续的时空关系中的一个偏差。然而，摄影机运动的基线则是完全笔直的，并与场景正好平行。偏离场景边线平行轨道的主要例子是《周末》中音乐故事的段落镜头。摄影机停留在场景的中心，自转 360° ，《一加一》有一个摄影棚内的摇滚乐镜头，摄影机绕摄影棚周转 360° 。拍上述第一个镜头时摄影机处于圆心，拍第二个镜头时摄影机处于圆周。但这两个镜头都具有使圆形物体变得扁平 and 线性的效果。它们看上去很象沿场景边线移动的跟拍镜头，因此很容易在镜头剪辑时将这种镜头与平行跟镜头归为一类。

第二，这种镜头不象奥菲斯的跟拍镜头。虽然奥菲斯的镜头也是经常沿边线移动，因而在形式上和戈达尔的跟拍镜头很相象。但奥菲斯的镜头从本质上讲是跟随镜头。奥菲斯使用这类镜头的目的是要跟随他的人物，赋予人物以动感或随他们一起运动。他的跟随镜头以人物为中心和对象，并从人物即每个人身上获得生命和运动。戈达尔象爱森斯坦那样否定这种个人主义地表现资产阶级英雄的方式。他的跟拍镜头反映了这一点。他的摄影机不为个人服务，也不对个人有所偏爱。他从来不为跟拍一个人物而采用移动摄影。当摄影机运动时它只是碰巧才跟拍人物，然后又随意地将他丢下（如《周末》音乐故事镜头中的工人和维阿扎姆斯基以及朱丽·伯托进出的镜头）。此外，奥菲斯的跟拍镜头本质上从不批评地对待被摄物，而戈达尔的跟拍镜头的本质就是对它所审视所批评的物体保持一定的距离。也许有人会反驳我的这一观点。再者，奥菲斯频繁地用景深构图将物体安排在人物和摄影机之间的前景位置上，而戈达尔从不这样做。

第三，这类镜头不象费里尼的摇镜头和短暂的跟拍镜头，虽

然后者也是用来审视被固定在一定空间关系中的人物而不是运动中的人物。这也就是说他的摄影机是依靠自己的运动去“发现”处于不同位置的人物。他们之间有两个主要不同点：第一，费里尼的摄影机影响着他的人物，唤醒他们或赋予他们以活力。戈达尔的摄影机在叙事过程中既不影响他的人物也不被人物所影响。在他们每人身上都有一种不同的摄影辩证法：费里尼的摄影机与现实相互作用，相互接触，既影响现实又记录这种影响的效果；戈达尔的摄影机总是超然凌驾于现实之上。第二，费里尼的跟拍镜头经常是主观的，摄影机视线就是剧中人的视线。在影片《 $8\frac{1}{2}$ 》

中人物对摄影机所作出的反映就是他们对待基多的态度，而我们看到这些人物时心中所感到的痛苦就是基多的痛苦。正因为这一点，费里尼的跟拍镜头大部分是中近景或特写，有时只能看见脸部。戈达尔的跟拍镜头从不是主观的。它尽可能地将事件和与此有关的一切摄入镜头，因而通常是远景镜头。还有，费里尼将人物和物体安排在不同空间平面上来创造景深效果。有些人物离摄影机很近，另一些人物则在一定距离之外，这样当摄影机移近他们时有助于制造惊奇感或其它复杂多样的效果。戈达尔避免景深：他只是在一个平面中安排他的人物——这些人物都与摄影机处于同一距离。下面我们要探讨戈达尔对跟拍镜头的运用，特别是在《周末》中，所产生的平面效果。

戈达尔的跟拍镜头是长镜头的一种^①，而且经常是段落镜头^②。

① 即一段没有经过剪辑的胶片，当然“长”总是相对于“短”而言的。在这里一个镜头与其说是蒙太奇组织的一部分，不如说是为了要制造一个完全独立的效果。在爱森斯坦的早期影片中并没有长镜头——这可以说明他在实践中是怎样保持其理论的纯洁性的；而在戈达尔的影片里很少没有几个长镜头。——原注

② 一个镜头就是一个段落；一个段落即是一系列紧密相连的景。场景是只表现一个连续的戏剧行动的一至数个镜头。我们应当记住戈达尔的“段落”不是传统的叙事电影段落，因此，“段落”和“段落镜头”的意义很模糊，不象巴赞使用它们时那样有明确的意义。我们还无法了解戈达尔使用它们时的确切意义。请参看巴赞所著《电影语言的进化》一文。——原注