

目的：《台灣電影攝影技術發展概述 1945-1970》口訪記錄

受訪者：林贊庭

採訪者：唐明珠、林盈志

時間：約 2002 年

地點：國家電影資料館（今國家電影及視聽文化中心）會議室

（訪談開始）

林贊庭：我是民國 38 年台中第一中學高中畢業的，因為那一年正好我父親去世了，我家裡有一些田地給種田的人種，因為那一年正好要實施耕者有其田，所以我們那些田地通通要給種田的人，政府要徵收我的地就是了，我一直在想就是說，這是我們祖宗留下來的地，我就跟我母親說那這樣我留下來，我把這個地，為了保護自己的地，就我來種田好了，我學校就沒有報考大學。這個事情給（金樹榮）校長知道，校長要畢業的前夕找我到校長室去，他說：「林同學，你為什麼不升學？」我說因為我要回去種田，他說：「我們這是中學，不是農業學校。」我就跟他講，因為那時候（金樹榮）校長從大陸來，也不知道這個耕者有其田、三七五減租，他不知道，他說：「哎呀，種田沒有出息啦。」他以為我家沒有錢，他說：「這樣我買一張車票給你，你到台北去考那個師範學院。」就現在的那個師範大學啦，他說：「我們台中一中的學生一定考得起，只要能考上的話，那你的生活就沒問題了，有吃、有住、有穿，什麼都是學校，你讀書畢業後，你還有很好的職業，你可以教書，這不是很好嗎？」他說：「要不要給你買一張車票？」我說：「校長，謝謝，我已經決定了。」我們這樣分開。那時候他還很客氣，我們的（金樹榮）校長實在是非常好，我現在想起，他現在人已經不在了。後來他又問我，他說：「你要不要做事情？」我說：「可以啊。」我們就兩個這樣分開了。結果正好，我記得是八月底，我正在找差不多有七、八個人在插秧種田，我校長寫封信來了，我正好在自己田地裡頭工作，我姊姊送來一封信給我，她說：「校長室來一張信。」以前讀高中，覺得學校的信都很怕，怕什麼？怕補考，以為有

補考，我就想說畢業了，畢業證書都拿到了，還要補考？結果我就把它拆開看，(金樹榮)校長寫著：「林同學，你有意的話，我給你介紹工作。」那時候根本不想要去做這個工作，也不知道什麼工作啦。結果後來我姊姊跟我母親說，母親說：「你要去，你還是去。」結果第二天，她把我的那個學生服給我燙好，強迫我去找校長。結果(金樹榮)校長就給一個介紹信給我，這個介紹信寫給誰呢？寫給陳果夫。我沒有想到這個介紹信就是，也可能我校長跟陳果夫先生可能也有一點.....結果我就去找，憑著一封信去找這個主人，給我開門出來的是一個老先生，個子矮矮的，瘦瘦的，講話嗓子都啞，他說：「啊，林同學，我就需要一個本地人，我的廠裡現在沒有人，他都不會講台灣話，你給我幫幫忙，你幫我做這個的翻譯。」他馬上打個電話給片廠，就叫我去片廠那邊報到。一去，就是農業教育電影公司。片廠去一看，就碰到那個胡福源，就廠長，廠長第一句話就是把我下馬威，他說：「你高中畢業也沒有什麼大不了，我是大學畢業，我是拿碩士，我現在都還在工作，你們中學畢業還是不算什麼。」什麼什麼一大堆，他就跟我講說他在台中想建一個製片廠，他想找一批人訓練，因為那時候大陸來的技術人員很少，已經斷層了，技術人員有斷層，所以他來找我，我也去，我說：「好吧，做做看吧。」就是這樣，就是這樣的因緣，我進電影公司，可以說完全沒有想到(金樹榮)校長介紹我進去是這樣。然後我做第一個月，其實那個時候沒有什麼，每天等於當了工頭一樣。

唐明珠：對不起，是農業.....

林贊庭：農業教育電影公司。

唐明珠：台中製片廠嗎？

林贊庭：那時還沒有說台中製片廠。

唐明珠：就是農業教育電影公司。

林盈志：當時廠還沒有建成。

林贊庭：還沒建成，對。那每天做些什麼呢？就是那個台北火車站卡車，五、六部卡車，運那個一箱一箱的器材回到製片廠，那個製片廠是買什麼呢？買那個在台中的很大的一個《臺灣日日報》還是什麼報社(應是

《臺灣新聞》)·那個社長叫做松崗社長·我記得「松」是松樹的松·「崗」是那個復興崗的崗·松崗社長。

唐明珠：是不是松崗片讓？（應是《臺灣新聞》的社長松崗富雄）

林贊庭：它的社長的一個·等於一個宿舍啦·那個時候等於一個官邸·很大一個·差不多有兩千多坪的一個地·裡面都是日本屋的建築·還有·已經光復之後擺了好幾年了·另外不曉得·可能本地人去蓋了一個用鐵皮屋蓋的一個倉庫·就把所有的南京運來的器材就這樣子給它堆在倉庫裡面·每天在做這些·到了下午收工的時候·我就替這些工人就寫個「茲收到幾月幾號·一天工資新台幣」我記得那個時候新台幣好像只有 3 塊錢還是 2 塊錢·我記得是 2 塊錢·因為那時正好 4 萬塊台幣換 1 塊新台幣的時候·4 萬塊老台幣換 1 塊新台幣的那一年·我就替他們寫這個收據·簽個字之後·我就去領錢了·就發給這個·等於做這些的工頭·第一個月拿那個錢給我·發給我多少？130 塊錢·我就把這個錢拿回去給我母親看·母親看到 130 塊·她嚇壞了·她說：「會不會發錯給你？」我說：「不會啊·他是放在一個薪水袋裡面給我的·會計給我的·我還蓋章領回來。」那時候 130 塊錢可以買多少？可以買 3 個牛車的·將近三千斤的稻穀。

林盈志：請問一下林桑·當時剛進農教的時候·那位主管是給林贊庭下馬威那個主管？

林贊庭：那是胡福源廠長·後來給我們影響很大·教我一切的技術·結果·我母親說：「那你再去做做看。」該不會他還是發這個錢給我？沒有錯啊·他就跟我說：「你的薪水是 100 塊錢新台幣·另外 30 塊錢是給你」因為那個時候我從家裡來·就是給你這個從豐原來的車費或者那個飯費飯錢什麼東西·那個時候沒有開伙·我都要在外面買便當來吃·那 30 塊錢是你住這個宿舍什麼東西的·少少的津貼是這樣·後來我母親就覺得：「那你這個種田不要種了·你一個人種田你賺不了這些錢·又太辛苦。」就是這樣我就進了一個電影公司·然後我差不多第三個月以後·我那個胡福源·給我下馬威那個廠長·他叫我回學校裡去找幾個人·我就回學校裡去找大學沒有考上的幾個同學·就這樣我們開了一個技術訓練班·技術訓練班就是可以說·台灣電影第一期

的電影技術的訓練班，也可以這樣說。那個時候的成員，現在留在這裡的幾乎都沒有了，那個時候我之外，還有一個林隆淮，「林」是雙木林的林、「隆」是那個基隆的隆、「淮」是淮水的水，兩點水的淮水的水，林隆淮。

唐明珠：三點水。

林贊庭：三點水，三點水那個淮，還有羅順霖，「羅」就是四維羅的羅，順利的「順」，一個雨跟雙木林的「霖」，下雨的雨，魏萬億，還有洪瑞庭。

唐明珠：家庭的「庭」？

林贊庭：對，他跟我一樣家庭的庭。

林盈志：就是你們這幾位一起。

林贊庭：還有林丁貴。我們第一期差不多就這樣的人，第一期比較少。

林盈志：5 個人。

唐明珠：技術訓練班。

林贊庭：也沒有，那個時候也沒有什麼技術訓練班。

唐明珠：就是說胡廠長。

林贊庭：對，胡廠長，因為那時農教來了一批 16mm，很完整很完整的 16mm 的器材，而且這些器材.....

唐明珠：是什麼樣的牌子？

林贊庭：這些器材，那時攝影機有 Mitchell，那個牌子很亂啦，不一定是一定的牌子，有 16mm 的攝影機是 Mitchell、一個 Maurer，Maurer 是 m-o-u-r-a ( 應該是 Maurer )，它就是一個全套的，兩部攝影機、一個錄音機。

林盈志：錄音機是 Nagra 還是不知道？

林贊庭：不，那時候還沒有 Nagra，沒有，那時候還沒有出來，那時候叫做光學，Nagra 是到出新的，那是以後的啦。

唐明珠：就是兩部攝影機，一部錄音機。

林贊庭：一部錄音機。

林盈志：是從大陸過來還是？

林贊庭：從大陸過來的，但是，在南京的時候向美國買的。

林盈志：所以還沒有拆封就直接過來。

林贊庭：都是完全沒有拆封沒有開箱的這個東西，而且這個都是戰後的新的器材，不像那個中國電影製片廠從大陸來的都是戰前的，抗戰時期的那些東西。我們用的東西，不是用的東西，就是所到的這些器材都是最新的，很尖端的一個器材，譬如說燈光的那個叫做 Mole Richardson，這個正式拼音我改天我再整理，這個燈光器材是可以說是戰後最新型的燈光器材，而且帶了三部的自動沖片機。

林盈志：什麼型號？

林贊庭：Houston，自動沖片機。因為我那個廠長胡福源，他是在美國美高梅電影公司，他是做什麼呢？做這個沖洗的這個化學管理，就是沖洗的藥水，沖多少片子，藥水的這個消耗，藥水成分的消耗以及氧化多少，他分析了以後馬上就補上去，他就做這個，而且他是 NYU (New York University)，我們現在，那個時候的 NYU，很早就有 NYU 了，NYU 畢業的一個學生，所以他說：「我是碩士」，他是很驕傲地說：「你這個高中算得了什麼？」他因為對這個電影知識他非常非常內行，所以每天早晨我們就會上課，上午九點鐘上課，然後上到十一點半就吃飯，下午一上班就跟著王士珍，一個很有名的王士珍。王士珍是，也可以說那個時候是我們中國也是算首席攝影師，因為他跟一般的攝影師不同的，他到美國去受訓回來，正好美國還在受訓期間，陳果夫就把他請回來這邊。下午我們就幫忙開箱，把所有的機器拿出來，然後把它裝起來，有沒有缺零件？開頭都是做這些工作，後來到了兩、三個月後，就把攝影機搬出來，他教我們怎麼樣地使用攝影機，就這樣教，所以完全是說，我們學科跟術科，我們兩個都有很好的老師在教我們。

林盈志：所以學科主要是那個胡福源。

林贊庭：學科都是胡福源他教，而且他教，他一直等於從電影製作開始教起，一系列地教，他從攝影開始一直到錄音，到燈光，一直到沖洗，而且，也就是他想要在台灣做一個很現代化的電影攝影廠，所以，第一，他的沖洗都一定要有自動沖洗機的沖洗，不像我們那個時期，大家每一個廠，三個廠都是用手來洗，像洗衣服一樣地洗，他是絕對反對這件事情，他覺得太不科學化了。所以我們這一批人，到了第二期的就

是賴成英、林焜圻、洪慶雲。

林盈志：賴成英、洪慶雲.....

林贊庭：陳洪民，還有一個林焜圻，都是這些在錄音界，差不多當時每一屆的金馬獎都是他們幾個人拿。而且第一期，對，第一期有一個叫做廖繼燿，「廖」是那個廖添丁的廖，「繼」是繼續的繼，「燿」是一個火字旁，明燿百貨的那個燿，就這樣。

林盈志：所以總共第一期應該是 6.....

林贊庭：7 個、7 個。

林盈志：含林桑是 7 個嘛。

林贊庭：好像是六、七個。

林盈志：所以嚴格來講，林桑就是師承於胡福源跟王士珍先生。

林贊庭：王士珍，我們這個兩個人的影響最大，那其餘教我們的還有幾個大陸來的攝影師、照相師，他們都是輪流來教我們，而且我們那個時候條件好，比現在所謂的技術班的條件好就是說，我們有東西，我們要膠片有膠片，要攝影機有攝影機，要沖洗都自己能沖洗，有器材，所以我們那時是真正地學到一個東西。

林盈志：林桑比較常用的器材有哪些？或是說拍哪些片有哪些片習慣用的攝影機之類的？

林贊庭：攝影機我可以說.....

林盈志：全玩過。

林贊庭：差不多玩很多，也可以說玩很多，因為.....

林盈志：有的自己特別偏好。

林贊庭：我覺得在這方面我很幸運、我條件很好，因為我是在好的一個電影公司裡面，有錢的電影公司裡面做事嘛。就攝影機還是隨著這個年代來，因為我最早，當然我進去的時候都是 16mm，就是在學生時代就在做，我進去還是練習生，我們叫做練習生，練習生然後升到從業員，從業員之後才升到助理技術員，然後技術員，然後再升攝影師，我大概是這樣的過程。那，在這攝影機，我早期，最早期玩的時候是 100 呎的 Eyemo，100 呎 Eyemo 是做什麼東西呢？就是在拍台語片的時候就用。那後來這個 100 呎 Eyemo 不夠用了，為什麼呢？它這

個是，第一，馬上一下要換片，時間就是沒有辦法拍那個對話很長的一個鏡頭，所以後來就是加個 400 呎 Eyemo，機械是一樣，只不過加個片盒，還有加個馬達。然後我後來就跟我師父王士珍拍《惡夢初醒》(1951)，第一部戲拍《惡夢初醒》的時候，我就接觸 35mm 的 Mitchell NC，Mitchell Standard，叫做 Mitchell Standard，這台也不是農教的，也不是中製廠的，就是向空軍總部，空軍總部還是空軍，還是中國空軍還是從大陸拿過來的，那個時候，差不多在民國 38 年到民國 39 年、(民國) 40，將近到 (民國) 49 年，這十年當中，全台灣只有一個這台機器，Mitchell Standard，而且這 Mitchell Standard 的這個，就用這個片子，農教用這個片子拍了差不多有七、八部戲。那後來，我有玩這個 Mitchell NC，比 Standard 再新一級的，Mitchell NC。

唐明珠：這個是 35mm？也是 35mm？

林贊庭：也是 35mm。

林盈志：只有之前 Eyemo 是 16mm 之外，其他都是？

林贊庭：Eyemo 是 35mm，我們先講 35mm 的 Eyemo 機器好了，都是 35mm 的。我在 Standard 之後，我是玩 NC，Mitchell NC，那個 Mitchell NC 之後還有一個 Mitchell BNC，這個可以說，就是說當時在台灣，一直到，依年代來說一直到《啞女情深》(1965)、《還我河山》(1966) 的這階段時間，都是等於專業攝影機，因為它這個 Mitchell 系統的攝影機它都可以同步錄音。

唐明珠：你是指說 BNC 是不是？

林贊庭：BNC 也可以同步錄音。

林盈志：NC 跟 BNC 都可以？

林贊庭：NC、BNC、Standard 都可以，反正 Mitchell 牌都可以。

唐明珠：那林桑，對不起，可不可以講一下，譬如說，因為它拍過的戲很多嘛，你說 Mitchell Standard 拍了七、八部，你大概舉例一下說例如什麼戲，可以稍微舉例一下嗎？

林贊庭：Mitchell Standard 在我經手的，說我知道的，就是拍第一部戲就是《惡夢初醒》(1951)，然後第二部戲拍《永不分離》(1951)，那第

三部戲好像是《皆大歡喜》( 1952 ) 吧，都是農教一直用這個拍，而且後來中製廠也拿去拍，好像中製廠的那個，什麼？《養女湖》( 1957 ) 也是用那個 Mitchell Standard 的拍。

唐明珠：我們是想知道說你用過，《惡夢初醒》( 1951 )、《永不分離》( 1951 )、《皆大歡喜》( 1952 ) 你都有參與嘛。

林贊庭：對。

唐明珠：我們是想說知道一下你參與的部分。然後 Mitchell NC 的部分？

林贊庭：Mitchell NC，我就用那個 Mitchell NC 拍那個，我接觸的就是《千金丈夫》( 1954 )，這部片子現在歷史上都留在台製廠那邊，事實上這部片子是我們中影拍的，因為它是等於我們代拍的。

林盈志：好像現在版權還在中影？

林贊庭：版權還在中影。

林盈志：中影有拿出來賣。

林贊庭：這樣子。還有那個 BNC 演《梅崗春回》( 1955 )。

林盈志：所以那才差一年而已，BNC 跟 NC 差一年。

林贊庭：因為後來這些機器就放在中影，中影有兩部戲、三部戲同時拍的時候，你就用 NC、我就用 BNC，就是這樣子。

唐明珠：所以 NC 跟 BNC 是差不多時候的。

林贊庭：進來的時候是差不多一起進來。

唐明珠：你那時候是用 NC 拍了這個《千金丈夫》( 1954 )，然後 BNC 是《梅崗春回》( 1955 )，你有參與的。

林贊庭：《梅崗春回》( 1955 )，對，我參與的。

唐明珠：NC 還有沒有拍什麼？除了《千金丈夫》( 1954 )，你有沒有記得還有什麼？

林贊庭：NC，那個時候有什麼？

林盈志：《嘉禾生春》( 1953 ) 是？

林贊庭：《嘉禾生春》( 1953 ) 還是用 Standard 拍。

唐明珠：可是《嘉禾生春》( 1953 ) 你有沒有參與工作？

林贊庭：有，有，我那時候還助理，那是我師父拍的。

唐明珠：《嘉禾生春》( 1953 )。



林贊庭：還有因為那個，太多了。

唐明珠：沒關係，就是大概想到的。

林贊庭：然後 Mitchell BNC 之後，我就用了叫做 Mitchell Mark II，m-a-r-k II，這個 Mark II 是很好的一個攝影機，Mark II 是拍合成用的專業攝影機，它可以合成，合成畫面，而且它的穩定性也非常好，它也可以 high speed，可以拍到一秒鐘，拍到 130 格，125 到 130。

林盈志：一秒鐘可以拍 130 格。

唐明珠：就 125 到 130 格。

林贊庭：130 格，對，可以拍高速的這個。之後.....

唐明珠：這個又拍了什麼戲？

林贊庭：我《寂寞的十七歲》(1967) 我記得是用這個拍。我很喜歡用這個機器，我拍《寂寞的十七歲》(1967)，還有《新娘與我》(1969)，還有《家在台北》(1970)，還有我後來給外面拍的一個《女朋友》(1975)。

林盈志：劉家昌。

林贊庭：不，《女朋友》(1975) 是白景瑞。很好，這個機器，真好。

林盈志：所以使用這個 Mark II 的時間蠻長的。

林贊庭：就是，不是蠻長，對，可能拍得.....我現在說得比較多啦。

林盈志：對，因為《女朋友》(1975) 1975 年，然後《寂寞的十七歲》(1967) 1967，等於用了至少八年。

林贊庭：也可以說我這段時間在中央電影公司製片廠來說，通通是 Mitchell 做這個主流的攝影機，因為我們為什麼用這個攝影機呢？第一，穩定性好，第二，中影公司拍的電影都是差不多同步錄音，所以 Eyemo 不能同步錄音、Arriflex 不能同步錄音。我拍的那個《家在台北》(1970)，我有 5 個畫面、7 個畫面將來一定要把它合起來，那時假如說用 Arriflex 拍的話，將來那個 7 個畫面彼此會抖動，所以必須得用那個 Mitchell Mark II 來拍。

林盈志：所以這個 Mitchell，尤其是 Mark II 是感覺林桑特別喜歡用。

林贊庭：我特別喜歡這個機器。後來一直到，我們假如說要談到 60 年尾巴的話，差不多將近到民國 70 年，那時 Arriflex 已經出來了。

林盈志：等一下，不好意思，林桑，林桑說的 60 是民國 60 年還是？

林贊庭：是講這個 19.....

林盈志：1960。這時候 Arriflex.....

林贊庭：Arriflex，Arriflex 有一個 IIA、IIB、IIC 都有，IIA、IIB、IIC 我都用過。

唐明珠：IIA、IIB、IIC 三種。

林贊庭：三種。

林盈志：那主要拿來拍哪些片子？

林贊庭：主要拍的就是台語片。

林盈志：台語片是吧！

唐明珠：Arri 的機器。

林贊庭：Arri 都是台語片，因為為什麼呢？Arri 不但拍台語片，而且那個外面一般的兩個月拍一部戲的，兩個月一部戲的武俠片，彩色武俠片、彩色劇情片通通是用這個。

林盈志：因為比較輕快嗎？

林贊庭：比較輕快，而且不要同步錄音，不同步錄音。我覺得最後出來的 Arriflex IIC 對台灣的電影，貢獻非常非常之大，我一直這樣認為。因為 Arriflex IIC 的穩定性比 IIA 好，因為我自己有這些器材，我的感覺，IIC 的穩定性比 IIA 好。所以台灣的武俠片通通差不多都是，都用那個 IIC 拍，那個時候我們一年要出兩百多部的電影，差不多都是 IIC 拍的，只有我們公營機構有遇到錄音或者特殊鏡頭，才用那個 Mitchell 系統的，連中影自己都買了這個 Arriflex 來拍。這是 35mm 的，還有 16mm，我用那個，最早我用 Bolex，一個是 Filmo，Filmo 跟 Eyemo 是同一家公司的，35mm 叫 Eyemo，16mm 叫做 Filmo，是這樣的。

林盈志：16mm 的時候是主要拍？

林贊庭：然後 16 我剛剛講那個 Maurer，Maurer 也用過，Maurer 這個機器鏡頭不大好，後來就不大用。還有假如 Mitchell 我們要用專業的話，我們都喜歡用 Mitchell 16，叫 Mitchell 16。35mm 叫做 Mitchell NC、Mitchell BNC、Mitchell Standard，但 16mm 它的叫做

Mitchell 16，就是非常好的這個，它的穩定性、它的抓勾定位都非常好的這個攝影機。

林贊庭：我大概同步，我同步的，就是分界線我大概簡單說一下，我從事電影，一進電影圈，我的第一部戲《惡夢初醒》(1951)開始，我都是開始同步一直同步，甚至於台語片的這個，第一期台語片最盛的時候，最高潮的時候，第一期的台語片最高潮的時候，很多台語片的製作人委託中央電影公司製片廠，委託中影拍的台語片通通是同步錄音的。反正同步錄音一定要用 Mitchell 系統的攝影機，那我們一直，後來這個《永不分離》(1951)，什麼《皆大歡喜》(1952)、《梅崗春回》(1955)，通通是同步錄音，一直到什麼時候才沒有同步錄音的？彩色片的開始才同步錄音取消掉了。

林盈志：彩色片才取消。

林贊庭：因為同步錄音有一個缺點，不是說一個缺點啦，就是說，一般的膠片的使用量比較大，因為假如說不同步錄音的話，光是為了攝影的 NG，假如是用同步錄音的話，多了一個錄音的 NG 出來了，所以有時候.....以前不是說像現在一樣，現在都是用那個磁帶什麼東西，可以洗掉的，以前通通都是光學，都是用膠片的。而且這個為什麼不用同步錄音的這個理由，一個是到了進了彩色片的時候，很多很多台灣台語片的演員都跑到(國語)電影圈進來，比如說柯俊雄、素珠，還有那個高幸枝這些進來，這些人的台語不行(口誤，應是國語不行)。但是那個時候大家對錄音的觀念，感覺的觀念，就是說一定那個演員要講得像那個配音員，就是京語一樣的，一定要很標準的北京話一樣的，都要這樣，你假如說台灣調的國語不行，所以台語演員的聲音不能用。而且另外一個就是說，那個時候的市場關係，台灣拍的片子也賣到香港去，在台灣是配國語，但是要賣給香港，又改回這個廣東話，所以後來老闆覺得，那就不必了，那乾脆通通是改為事後對嘴錄音，就這樣習慣上，從有彩色片開始，不管公營機構也好，公營片廠也好，私人獨立製片也可以，一律都改為這樣，所以這是改為這個後期對嘴錄音的這個原因。

林盈志：我之前問過李導演，李導演好像還說，因為進入彩色之後，好像也進

入了到寬銀幕，好像說也是因為遮音罩的關係還是什麼沒辦法克服，是不是噪音的關係？

林贊庭：對，這個也可以說啦。

林盈志：也是有。

林贊庭：但是因為我剛剛漏了講，Mitchell NC，Mitchell Standard 那個時候拍，跟 Mitchell NC，假如說不用那個叫隔音罩的話，就是說把這個攝影機片子裝好，把它放在一個罩子裡面去、一個隔音箱子裡面去，來拍攝，那就麥克風可以靠近攝影機很近，假如說你沒有這個設備的話，那攝影機的聲音雜音很大，我們要怎麼辦呢？就用棉被蓋起來，所以你看以前那個工作照，攝影機都是穿那個很厚的一個棉被，那是因為怕這個攝影機的雜音出去影響這個錄音。後來中影公司進了第二部 Mitchell NC 的時候，我們買了一個隔音罩，那買了一個隔音罩，隔音罩的這個裡面，它的這個，裡面的容量是一定的，那我們現在改為新藝綜合體的話，那鏡頭特別長啊，就裡面放不進去了，所以李導演講的這個，他的記憶還不錯，還有這樣的。

林盈志：也是有關係就對了。

林贊庭：但是也不是說，那個也不是很大的一個問題。

林盈志：不是很大的原因，最重要的是前面兩個。

林贊庭：前面我講的這些東西，因為那個時候大家對錄音的這個觀念，所以你看柯俊雄的聲音，他就一定要找這個什麼楊群來配音，他絕對不會說事後也請他自己去配音，不會這樣。

林盈志：Bolex 還有 Filmo 這些是拍了哪些片子？

林贊庭：Bolex 都是差不多拿來拍新聞片啦，紀錄片、新聞片，Filmo 也是這樣，都是。

林盈志：所以林桑也有拍過紀錄片？

林贊庭：有，有，中影公司因為有一段時間，大家幾個公營機構，所謂的公營機構就是說中國電影製片廠、中影，還有那個台製，所謂的那個台製、中製、中影，這三家是公營機構。最早就是說因為為了節省成本，不要浪費人事，就有規定中央電影公司的工作使命是你專門拍反共抗俄的影片，那時候我們就對反共抗俄非常重要，反共抗俄的影

片。中國電影製片廠是專門拍軍事教育。

林盈志：軍教。

林贊庭：軍教，或者是軍中所發生的。那台灣電影製片廠是拍一些有關在台灣省所發生的這些新聞，由台灣電影製片廠來做。就變成每一個廠的主要業務就是這樣，所以我們的分配業務都是劇情片，所以我們都是發展劇情片，所以後來很多攝影人才，為什麼中影那麼多？主要是中影的工作本身就是拍劇情片的關係。

林盈志：那林桑有沒有拍過記得的新聞片或是紀錄片？印象有沒有？

林贊庭：紀錄片我們也常常拍那個就所謂的，我們紀錄片拍那個國慶啦，每一年我們都要。

林盈志：每一年都有拍嗎？

林贊庭：拍，拍。中國電影製片廠跟台灣電影製片廠他們是，他們的義務是一定要出片，主要到戲院裡放給大家看，中國電影製片廠第幾號新聞、台灣電影製片廠第幾號新聞，他們就有定期性的好像刊物一樣的這樣出來，但是我們農教就沒有，中影就沒有，我們只有拍起來留作資料。

林盈志：只是留作資料而已。

林贊庭：留作資料。

林盈志：沒有像他們，因為我看有的他們拍紀錄片的時候，還要趕當天。

林贊庭：趕當天，對對對。而且中影有一個很特別的使命，就是一個工作叫做總統的文告，就是蔣總統的文告，一定由這個中影來做。

林盈志：那林桑你有拍嗎？

林贊庭：差不多每一年的元旦，總統有文告，雙十節有文告，還有，有時候什麼青年節也有文告，這些都是我們的中影廠在拍，所以那一定的幾個人，華慧英、賴成英、林贊庭、洪慶雲，都差不多，我們就四個人  
在.....

林盈志：只有四個人拍。

林贊庭：因為什麼？那個時候這是天大的事情，他要身家調查，你家裡要把你戶口謄本拿來，你的祖宗三代，甚至五代的這個都要安全檢查，然後因為你要報個新的名字過去，他們又要重新要去調查很麻煩，所以我

們這幾個人反正是名單之內的，都是我們幾個人在做這個工作。

林盈志：所以 16mm 主要就是拍這些東西。

林贊庭：對，尤其那個 Mitchell 16，我們用這個拍了很多很多。

林盈志：所以在紀錄片來說，Mitchell 16 是最主要的？

林贊庭：最主要是拍那個總統文告，那時候總統文告。那個中影總統文告不夠，一部不夠，中影只有一台，另外一台要向新聞局去借，我記得那個時候新聞局也有一台。

林盈志：借那個 Mitchell 16，所以中影只有一台而已。

林贊庭：中影只有一台。

林盈志：所以 16mm 來說，並不是說有特別的喜好，就使用上來說。

林贊庭：沒有，16mm 我們還不是說我們的主要業務啦，我們就是等於，也不是說副業啦，就是.....

唐明珠：支援。

林贊庭：支援，對，有時候去支援。我覺得拍紀錄片這一段你可以寫起來，因為等一下有 CinemaScope 的這個，有新藝綜合體的。

林盈志：因為紀錄片這個好像比較沒有人去問到，就是林桑這一塊。

林贊庭：我們也做得比較少，做得比較少，紀錄片。

林盈志：但是滿有趣的。

林贊庭：紀錄片我拍得比較少。只有，我用 Eyemo，你可以 Eyemo 可以提一下，35mm Eyemo，我用 35mm Eyemo 幾乎拍了一部戲，不但一部戲，拍了五萬多呎片子。怎麼叫五萬多呎片子呢？當時的這個，那是民國，拍《美麗的寶島》(1953) 民國 40..... (民國) 39 年，大概民國 41 年或者 42 年，中影拍了一個《自由中國工業》(1952)。

林盈志：救救中國工業。

林贊庭：《自由中國工業》(1952)。

唐明珠：《自由中國工業》(1952)。

林贊庭：就是專門介紹，那時也可以說從日本人接收過來的，而且我們政府就是遷到台灣來之後，政府自己設的這個片廠，不是片廠，就是工廠。譬如說台灣造船廠、台灣糖廠、台灣鹽廠，還有紡織廠，還有九份的那個金銅鑛務局的煉金廠，還有到台南去有什麼 DDT，那個時候叫

DDT 廠，DDT 剛剛出的那個，就殺蟲劑啊，DDT 廠，還有鹼廠，做鹼的鹼廠，還有鋁廠，還有水泥廠，所有的現在等於經濟部，過去叫做資源委員會，資源委員會，而且那個時候資源委員會快解散了，要改為經濟部的時候，我們把這些工廠都把它拍下來留個紀念，同時，好好地剪下來，可以把這個工廠我們介紹給國外，希望外面也知道說，這麼小的台灣，很齊全的一系列的這個工業，有這麼多的工廠。那時候，因為為了方便，工作方便，我那時候只有一個攝影師、一個，我那個師父叫方壯猷，我們現在要訪問那個方壯猷，就是他，我就跟他，我是當個助理，因為我助理一個人，還有很多器材，那時候都窮得不得了，沒有什麼交通車，也沒什麼，我們出門都是坐三輪車，器材一大包，自己的行李，攝影機，就三輪車坐坐坐，坐三輪車到了車站去，而且東西多，我們叫「紅帽」，那個時候車站裡有個紅帽，專門替人家提東西的紅帽，給那紅帽一點錢，我的車位是第幾廂第幾號，他就把我們東西送到，因為那個紅帽可以先進火車站裡面，可以進月台，他就先把它送到那裡，而且紅帽給我們帶到自己的座位上面去。所以以我來說是，Eyemo 是最好的機器，只有一個小箱子就可以，假如說用 Mitchell 16 的話，那光是那個腳架就不得了了，腳架好大的。我用這個機器，拍了，好像一共是拍了將近五萬呎底片，都是用這個 Eyemo 拍。

林盈志：所以也是因為它輕便。

林贊庭：輕便，是輕便。而且戰後的這個 Eyemo 的鏡頭好，我記得那個時候鏡頭都是 Cooke 鏡頭，c-o-o-k-e，Cooke 鏡頭。那時蔡司鏡頭，現在說蔡司鏡頭最好，那時候的蔡司鏡頭還沒有普及到電影裡面去，也許有的話，他們光是德國人，他們自己用在他們德國的製片業裡面的那個鏡頭，它沒有賣到外面來，所以那個時候的鏡頭 Cooke 鏡頭是最好，Cooke 鏡頭是英國製的這個鏡頭，拍的畫面都很漂亮。

林盈志：所以用 Eyemo 拍了一個 35mm 的那個工商簡介。

林贊庭：工商簡介，而且這個對我們後來的影響很大，我們把這個片子剪到國外去，國外的人，到美國去，美國人才知道原來台灣還有這麼多東西，所以人家慢慢慢慢會來投資台灣，就因為這個片子而得到這個訊

息。

林贊庭：民國 38 年是正好台灣，政府遷到台灣來那一年，所以國民政府遷台那一年，同時這一年也是農教電影公司遷到台中來，同時也是我進電影圈的這個第一年。我的記憶，那個時候我們的廠長，就很快地在台中廠蓋了一個攝影廠之後，然後蓋了一個技術館，這個技術館就把我們從大陸運來的沖洗機，就把它安裝起來。那安裝起來就是要試車那個時候我記得他是從南京就帶了很多很多膠片過來，但是都是 16mm 的膠片，那叫 Ansco，a-n-s-c-o，Ansco，他也帶了彩色片來，也帶了這個黑白片來。

唐明珠：是 16？

林贊庭：都是 16mm。然後最早期，也可以說民國 39 年開始，我們就都用那個 Ansco 來做試車，就是要給這個沖洗機給它走走看、沖沖看，然後拿去印片，印好之後再印個拷貝出來，都是用 Ansco 拍。

林盈志：所以 Ansco 主要是.....

林贊庭：這個就是大陸帶來的，就是光是農教電影公司一家。那到了民國 39 年，拍《惡夢初醒》(1951) 的時候，農教本身沒有片子，《惡夢初醒》的片子，我所記得，也許不是很正確，但是我覺得差不多 80% 正確度，是中國電影製片廠從大陸帶來的底片。

林盈志：大概是什麼牌子？

林贊庭：叫做 Kodak 的，它這個是 Kodak，Kodak 家的 Plus-X，p-l-u-s、一橫 X，還有，這一種，還有叫做 Double-X，兩個 X，Double-X。

唐明珠：你說這是從那個台製廠？

林贊庭：不，不，中製廠，中製廠從上海帶來的，我所知道的，那個時候好像我師父是這樣說。那 Plus-X 是差不多拍外景用，那 Double-X 就是拍內景用，因為 Double-X 的意思就是說，它比 Plus-X 的感度都快一倍，它的感度快一倍。

林盈志：大概多少？

林贊庭：Plus-X 是 100 度，那 Double-X 是 200 度。那時候片子很珍貴，拍《惡夢初醒》的時候很珍貴，所以我記得那時候我第一次參加電影工作嘛，一進去片廠，開進來這樣一看，貼了很多很多標語，裡面有就



是「一吋膠片一滴血」，「一吋膠片一滴血」，就是告訴人家不要 NG 啦，不管是演員也好或者工作人員也好，你為了在同步錄音的時候，同時錄音的時候，你外面在喊聲音大一點的話，那就 NG 了嘛，那一段片子，不光是說攝影底片壞掉了，錄音的這個片子也是，因為那時候都是錄音還是用膠片來錄音的，那個時候。《梅崗春回》( 1955 ) 那一年，我記得 Tri-X 進來了，t-r-i X，就 3 個 X，我們都叫 3 個 X，3 個 X 進來。

唐明珠：剛剛提到那個 Plus-X 跟 Double-X，那個是大概什麼時候？

林贊庭：那是，我說那是 ( 民國 ) 39 年。

唐明珠：那是 ( 民國 ) 39 年。

林贊庭：我記得那是 ( 民國 ) 39 年，那時台灣還沒有賣，它是大陸進來。

唐明珠：然後它這兩種膠片拍了哪些片子？大概。

林贊庭：那個時候公營片廠通通是用柯達片子，那時候大家.....我從事電影的時候，所有的印象就是說，最好的膠片還是柯達的膠片，雖然富士膠片已經有出來了，但富士膠片好像大家覺得那是照相用的，不能說專業用的這個，所以差不多三家公營片廠通通是用這個柯達的這個 Plus-X、Double-X 這樣。

唐明珠：那主要是拍一些新聞片嗎？

林贊庭：包含正規的劇情片都是用這個片子。

唐明珠：AnSCO 當初是做試片用的？

林贊庭：AnSCO 那個是做試驗片而已，而且 AnSCO 是個 16mm，就胡福源從南京帶來，他準備到台灣去試機器、試拍用的東西。

唐明珠：那 Plus-X 跟 Double-X 你記得有拍過哪一些片子？就是說印象裡面，三家。

林贊庭：差不多從《惡夢初醒》( 1951 ) 開始，一直我們列在這個表裡面的，通通是用那個 Plus-X。

唐明珠：等於是 1950 年開始。

林贊庭：到一直用到那個 CinemaScope 的年代，一直用到這個 Eastmancolor 出來，台灣沒有片子了，不，台灣不拍這個黑白片了，這段時間的電影差不多 Plus-X 都是主流的。

唐明珠：等於是 1950 到 1960 間，就是 Plus-X 跟 Double-X 都是主流的。

林贊庭：都是主流的一個膠片。那麼這段時間，差不多台語片也用這個，因為開頭的民國 39 年，我說拍《惡夢初醒》的時候，那時候沒人賣，那後來慢慢慢慢時代一過，到了差不多民國四十幾年的時候，台語片開始有了，外面就開始有人從香港辦這個 Plus-X 進來，然後台語片就亂了，台語片為了節省片子，台語片的片子我用過什麼？富士片，Fuji，叫 Rolla，r-o-l-l-a。(法國公司 Ets Bauchet et Cie 出產)

林盈志：也是富士的？

林贊庭：不是，另外一個牌，Rolla 牌，還有一個 Ferrania (義大利公司 Film Ferrania S.R.L.出產) 也有。

唐明珠：怎麼拼？

林贊庭：f-e.....f-e-l-a.....n-i-a。

林盈志：義大利。

林贊庭：義大利的這個 Ferrania。

林盈志：那 Rolla 是？

林贊庭：Rolla 是一個法國，好像是法國。

林盈志：那時候愛克發 (Agfa) 還沒有？

林贊庭：愛克發也有，對，愛克發也有。因為這個片子，這些片子怎麼來的呢？可能是人家外國賣到香港去，香港快過期了，這些東西很便宜地，台語片的這個業者，就把它買過來拍台語片。所以我記得拍台語片的時候，最亂最亂就是這個。我記得我拍張英的一部電影，叫《天字第一號》(1964)，張英的這個電影叫《天字第一號》，他給我是一個 Rolla 的這個底片，Rolla 的片子，我記得那時感度才多少？才 50 度，比 Plus-X 還慢，我拍那個片子就費了好大勁，而且他給我就是，不是給我，那個時候我們的裝備都是強光泡，500W 的強光泡只有十盞，那你只好拍啊。就是說，要拍大遠景的時候，找亮的時候拍，那到了晚上，盡量範圍縮小一點來這樣拍。不過我覺得那個時候不能說當了一個是，一個很正統的一個時期，那是很混亂的一個時期。反正台語片的製片人他對這個技術上他也不懂，他反正買到底片就叫你拍，那時就這樣拍。那這個是黑白片。那還是，台灣的這個黑

白片還是一個 Eastman Kodak，Kodak 片子做主流的膠片，然後來的是一個 Plus-X、一個 Double-X、一個 Tri-X 這三種。

林贊庭：那就談到彩色片，台灣的彩色片是從那個 5250 開始，型號叫 5250，伊士曼 (Eastman) 彩色 5250 開始。那個時候我們還在火燒之後的這個台中製片廠的時候，那時要拍空軍片子，一個空軍的影片，那個片名都沒有告訴我們，那個時候還機密的做這件事情。然後有一次的雷虎小組的表演，雷虎小組的成員平常都在聯隊裡面，每一個聯隊裡面都有雷虎小組的成員，一旦有什麼國慶雙十，有個什麼要表演的時候，才從各聯隊調過來集訓，正好有一個集訓，有一個禮拜的集訓，那就消息給我們。民國 50 年，我們那個時候廠長是莊國鈞，莊國鈞他是一個攝影師，很好的一個攝影師，就是賴成英的攝影師，賴成英的師父，他那時候廠長，他帶我，帶隊，帶華慧英、賴成英、我還有史紀新，帶我們四個人，就很秘密地到台南去。我們那時候是用 (Eastman) 5250，我記得是，台灣我給它查的結果，5250 是由那個開始。就是原來莊國鈞是想用這部戲要搶台灣第一部彩色片，結果沒有搶到。計畫是拍劇情片，那是我們拍劇情片的這個裡面用的一部分，正好是雷虎小組在集訓，我們就去拍雷虎小組。

唐明珠：但這部片子後來沒有拍成？

林贊庭：後來沒有拍成，真的拍成的話，那就台灣第一部劇情片 (應是指第一部彩色劇情片)，是這樣。然後真正的台灣用到，在台灣用的是 (Eastman) 5251 開始用起，拍《蚵女》(1963)，或者國聯他們拍的那個《七仙女》(1963) (根據〈台灣電影攝影技術發展概述〉P.158《七仙女》是使用 5250 彩色底片拍攝)，還有《西施》(1965)，這些都是 5251。然後 5251 之後，就 (Eastman) 5254 了。《今天不回家》(1969)、《家在台北》(1970)、《群星會》(1970) 都是用 5254。在 5254 的時候，中影製片廠它自己有彩色沖洗的設備有了。

林盈志：5254 的時候才有。

林贊庭：5254 才有。然後 5254 的發展，5254 也是一個很好的片子，一直被用到，用到我們的武俠片開始，Kodak 公司又推出一個新的片出來，

5247。

林盈志：號碼比較跳！

林贊庭：比較跳，它為什麼這樣子？5247 為什麼它這樣做？很奇怪，

Eastmancolor 的，伊士曼彩色最開頭的一個型號出來是叫 5248，他們最早最早出來是 5248。台灣用的是 5250 開始用的，後來推出那個 5247 是什麼意思呢？它叫做 5247 的 modified，就是改良型的，它怎麼改良呢？感度上是跟那個 5254 一樣，因為 5254 是很好很好的片子，很多攝影師都喜歡它，但是 5254 在電影工業上有一個最大的缺點是，它的沖洗時間大約要 13 分鐘到 15 分鐘。那在電影工業上來說是好像太浪費時間了，後來它是改了 5247，改的 5247 是，它用高溫沖洗。而且 5254 那個時候還多少呢？還 18 度 C，18 度很冷了，18 度 C 的這個溫度之下，要沖 13 分鐘。所以在中影，我記得以前他們都是要沖片，大概一個小時之前，我們現在是叫暖機，它叫冷機，它就要先打冷劑，打打打，打到藥水到了 18 度 C 的時候，才開始能沖片，而且一直要保持 18 度 C，不但是這樣，所有的房間裡面為了怕溫度的這個差異變化，影響這個彩色底片的沖洗效果，也浪費電，也浪費時間。後來 5247 出來，它改為高溫沖洗，好像是 30 度 C，30 度的這個溫度，而且 ( 5247 ) 它沖洗的時間才多少呢？它沖洗的時間才 4 分鐘到 5 分鐘，這樣子可以給電影工業省很多很多片子 ( 可能是口誤，應是省很多時間 )，所以從那個時候開始，一直到現在伊士曼彩色是用高溫沖洗，而且沖洗的時間很短，這也可以說，伊士曼彩色在那裡一個很大的改革。

林盈志：所以等於林桑在使用的話，5247 等於是比較最新使用。

林贊庭：5247 最新，但是 5247 用很久，我記得 5247 我一直用到快退休的時候。我們現在用 Eastmancolor 拍，我也用過 Agfacolor 拍過，我拍了，也可以說我第一部戲彩色片《新婚大血案》( 1965 )，《新婚大血案》我是用 Agfacolor 拍。但那個 Agfa 的這個沖洗，還是寄到德國去沖洗。同樣差不多在民國，我去當兵那一年是民國 47 年，民國 47 年華慧英拍了這個 Ferrania，《萬里長城》( Apocalisse sul fiume giallo, 1960 ) 是用 Ferrania 拍。就是說台灣彩色片將開始、將要起

飛的時候，很多片商都想到台灣來推廣，可能那個時候 Fujicolor 也進來了，但最後還是大家認為是 Eastmancolor，Kodak

Eastmancolor 最穩定性，穩定性最好的一個膠片。最大的這個理由就是說，因為它的沖洗配合，在東京配合得非常好，那時候的伊士曼彩色的沖洗在台灣有一家叫蔡東華，他等於日本的這個東京現象所台灣代理一樣的，反正台灣拍的這個片子通通是經過蔡東華寄到日本去沖洗。因為假如說你用其他片子的話，這個管道不方便，所以大家會，台灣會一直用，從頭一直用那個伊士曼彩色也是這個原因之一。在我的用的結果，那個之前 Agfacolor 我也用了，我覺得還是伊士曼彩色的穩定性最好，所謂它的穩定性就是說，它同樣地譬如說 5254 一個型號，型號的下面有個叫批號，批號一不同，它的這個彩色片彩色就不一樣。譬如說我這一批買的這個 5254，那再過一個月買的 5254，假如說它做的這個，藥水做的時間不一樣的話，所謂批號就是說藥膜的這個號碼不一樣的話，那變化很大。

林盈志：製造日期不一樣。

林贊庭：這一點伊士曼彩色的穩定性我認為是最好的，控制得最好的一家。那個時候富士片的穩定性也很不錯啦，我覺得這個，那個時候的富士片，富士片跟柯達片有一個不同就是說，假如說在我的選擇來講，我的選擇來講，我要拍文藝片，比較柔和、比較唯美的，我還是就用 Eastmancolor 拍，那有時候看那個劇情的需要，要比較，要拍個，對比強烈的或者色彩鮮艷的，譬如說像古裝戲有些紅的紅的、綠的綠的，很鮮豔的那些顏色，有時候我都故意用那個富士片來拍，我覺得富士對那個，那個時候的富士片對綠的這個，綠跟紅特別鮮豔，Eastmancolor 做不出那種豔度，所以有時候拍武俠片用富士片來拍，我覺得反而比這個柯達片要好，這是我個人的感覺。

林贊庭：在我的年代，我等於使用過兩種鏡頭，一種鏡頭是我們所謂的標準鏡頭，最早期是用標準鏡頭，然後發展到寬銀幕的時候叫做新藝綜合體鏡頭，然後又大家覺得新藝綜合體鏡頭不好，它的這個，對彩色的鮮銳度不好，又回復回來標準鏡頭，但是回復標準鏡頭回來的時候，它所謂的標準鏡頭的這個鏡頭，跟以前的標準鏡頭又不一樣了，叫做快

感光鏡頭。譬如我最早期用的這個鏡頭，最大光圈都是 f，比如說 2.8，f/2.3，已經覺得這個鏡頭，2.3 已經覺得鏡頭很亮很亮了。但是 CinemaScope 過後用的這個標準鏡頭就不一樣了，都是 f/1.2，或者 T1.3，就所謂的快感光鏡頭，這也是，就鏡頭的等於變遷演變，是這樣過來。那鏡頭裡面它有分的是廣角鏡頭、標準鏡頭、長鏡頭。

唐明珠：標準鏡頭是？

林贊庭：標準鏡頭，我們一般講的是，以 35mm 來說，所謂的 25mm。

林盈志：不是 50。

林贊庭：25mm 以下的，我們都說廣角鏡頭；那 50mm 上下的，我們說這個標準鏡頭；那 100mm 以上的，我們叫長鏡頭，通常我們攝影機都是這樣的。我早期對這個鏡頭的使用比較，那個時候也許受我的師父或者那個時代，譬如說用廣角鏡頭來拍特寫是最忌諱的一件事情，用廣角鏡頭，為什麼呢？用廣角鏡頭拍特寫鏡頭會變形，假設說角度低一點或者是角度高一點，它變形更激烈、更厲害。所以那個時候我只有把這個廣角鏡頭來做一種介紹這個大全景，這個關係位置，在電影上來講的關係位置，比如說你在那邊的牆角，我在很近的這邊的牆角，把這兩個人把他納入在裡面去，我必須要得用很廣的鏡頭來拍，所以有時候為了這個佈景，我們那個年代很重視佈景，而且這個要給觀眾看到，你這個電影花了很多錢拍，那個全景一定要拍出來，不然的話那個佈景師就跟攝影師吵架了，「我搭得辛苦，我搭了半天，你要拍給老闆看啊，你不給我拍出來。」那時我就是用長鏡頭，望遠鏡，不，用那個廣角鏡頭拍。之後，我覺得望遠鏡頭是我不大使用，因為那個時候，我覺得那個時候是很保守的，然後通常都是用 50mm 前後的鏡頭拍大特寫，那要調遠的時候要 100mm 以上來拍。那後來有個叫做變焦鏡頭進來了，zoom 鏡頭進來了，zoom 鏡頭進來之後，它就方便了，從 25mm 一直到 250mm 都可以任意地變焦。

唐明珠：25 到 200。

林贊庭：250，它有十倍 zoom，它這叫做十倍 zoom。但是那個變焦鏡頭進來的時候，不是在以前標準銀幕時代，那是新藝綜合體的時代進來。

林盈志：我聽說有的人不喜歡使用變焦鏡頭，剛來的時候好像大家覺得新鮮會

常用，後來好像.....

林贊庭：因為好多，很多說法。譬如說好萊塢我看了一篇文章，很有名的攝影師叫黃宗霽，也是我們華人。

林盈志：好萊塢的。

林贊庭：他寫了一篇文章，他說「把 zoom 鏡頭從好萊塢把它趕出去」，他寫了這篇文章，為什麼呢？他說「zoom 鏡頭出現之後，對我們所有的電影的規矩都完全被破壞掉了」，怎麼說呢？譬如說，他說我們電影跟舞台一樣，演員就都是在舞台上演戲，而且攝影鏡頭，電影機鏡頭是等於代表觀眾一樣，你比方說一個舞台一群人在演戲，你想要看他其中一個人清楚一點，你必須得用攝影機把它推推推，推到靠近舞台去，去拍那個人的近景，這才是正規的，就等於一個人在後面看戲，我想看舞台那個人看清楚，你必須得走到舞台前面看，因為鏡頭的推動的時候，很多很多，像那個火車在走的一樣，兩個窗戶景色都往後跑，但是 zoom 鏡頭就不一樣，zoom 鏡頭你在後面也可以拍大家的那個大全景，也可以 zoom 過去，那個人的近景也可以拍到，而且你攝影機不動，等於觀眾不動，你把這個演員調在我的面前來看，因為你在 zoom 的時候，那個畫面的變化，以及在推進的時候的畫面變化不一樣，感覺不一樣，所以就是完全是違反我們的自然，他的意思，他說就是把我們以前的那個電影攝影的感覺完全破壞掉了，他就這樣子講。但是時間一久，大家覺得，第一、好用，為什麼呢？從電視界開始，zoom 鏡頭，他們那個 ENG Camera 它根本就沒有單鏡頭，也沒有辦法說你要放在軌道車裡面推，拍新聞片哪有軌道車？他們 zoom，整個給觀眾一看，也不覺得怎麼樣，也感覺很自然，自然而然，因為使用的人多，慢慢慢慢，zoom 鏡頭流行過來，有段時間電影界也很喜歡很喜歡用 zoom 鏡頭，就是這個日活（日活株式會社）他們那一幫年輕人，他們很喜歡用 zoom 來，應用 zoom 的這種，因為你譬如說很快鏡頭，你的推車來不及的時候，你必須得用 zoom 過去，這樣子。但是後來，又回到現在的人，現在的很多導演都，也不大喜歡用那個，現在的很多導演不喜歡 zoom 的理由就是說，第一，zoom 鏡頭拍出來的畫質沒有標準鏡頭的這個畫質好。

林盈志：那林桑認為？

林贊庭：我的個人的看法，有需要的時候，我覺得還是要分開，我覺得兩邊都可用，zoom 鏡頭就是對攝影上有很好的好處，你比如說剛剛所說的，很快地要 zoom 過去，馬上要看著那個人，或是甚至於兩個點，很快時間我就馬上要轉過來，把兩個人的距離縮短，把左右的距離縮短，前後的距離縮短，這是一個 zoom 鏡頭很好的一個器材。但是 zoom 鏡頭它的缺點，跟其他的單鏡頭連不起來，什麼連不起來呢？它色調連不大起來，清晰度連不起來，你比如說現在用，現在尤其現在的這個，我剛剛講的後期的這個，現在所用的那個快感光鏡頭，通通都是，現在世界上都是最好的一個蔡司鏡頭，叫蔡司鏡頭，它出來的這個畫面很銳利很銳利，色調也鮮豔，但 zoom 鏡頭就做不到。

唐明珠：就是它無法銜接是不是？

林贊庭：就是將來接起來，感覺好像，會，內行的看起來好像跳一下、跳一下這種感覺。所以我還是主張就是不要用 zoom 的時候就盡量不要用它，有必要用的時候才用它，但我沒有完全否定啦，它也是器材之一，我認為它是很好的器材之一，我們只用它的功能，但是它的缺點還是很多很多。

林贊庭：我個人打燈光，比較，很多攝影師都是讓燈光師去打，打好之後，他就來拍，燈光師認為 OK，好，OK，拍，很多台灣的攝影師他都，也沒什麼主張，一切都委託燈光在打，但是我就有點不一樣，所以跟我合作的燈光師，也許覺得我比較囉嗦一點。我覺得燈光的這個打法，就是打燈光的手法，要跟著這個劇情走，第一，我們要把它大致地很簡單地分個類型就是說，那個調子要高調、低調，我們至少要分這樣子，譬如說神怪片子或者恐怖片什麼的，我們要隨著反差大，打大一點，黑的要給黑的、暗的要暗的，因為我覺得在看電影的時候，當然電影是有一個劇情，導演是跟著劇情在導戲，用觀眾的視覺，眼睛的感受會幫助導演的這個戲，我認為是這樣，譬如說鬼要出來了，燈光亮亮的，我覺得觀眾進不了那個境界，我是這樣想的，所以攝影很重要就是要幫助導演、幫助劇情，所以我的這個打光都是跟著這個劇情走。而且該美的時候，也就是彩色片該唯美的時候，我們是應該唯



美，譬如說女性該髒一點或者醜一點，我們就讓她醜，我比較走向寫實性的那種打光法，我是喜歡這樣。

林盈志：是因為白景瑞導演的影響，還是本身就是自己有這樣的喜好？

林贊庭：可能也許白景瑞的影響也有，也許我到日本去。

林盈志：日活（日活株式會社）的時候。

林贊庭：日活的影響也對我很大，我這一生拍電影受日活的影響很大，我這本書裡頭我也有寫，因為那時候我去日本，我就看上了，我跟華慧英跟賴成英就把日活的那一套學回來了，我林贊庭要把這個，華慧英跟賴成英是把大映的那一套，四方八穩，黑澤明的那種《羅生門》

（1950）的那種鏡頭，賴成英是最拿手的一個人，他賴成英的鏡頭，你看他那個，最代表作《秋決》（1972），那拍得真不錯，《秋決》拍得真不錯，完全是日本的大映的那種作風。但是我是覺得有時候，我覺得我個人感覺，有時候畫面美，好像拍得很穩，就是好看，看起來，感覺，但是有時候，第一，我就感覺要寫實要自然，跟劇情走，我都是比較喜歡這樣的做法。而且我用的，那台語片根本都不要談了，台語片的時候的燈光其實很簡陋，都是幾個強光泡，強光泡拍拍拍，反正那時候台語片的這個燈光技巧，光是打亮夠感光就可以了。台語片那是可以說非常非常簡陋，尤其是第一期的，最早期的第一期的台語片，那個時候完全是用一般的強光泡，反正打亮就可以了，你打亮，而且最重要的不是說在光，而是那個技巧是在你的亮度跟底片感光的配合，你做好就差不多，影像出來就可以了，那個時候可以說觀眾就滿足了。那到了這個第二期台語片的時候就比較考究一點，強光泡也加個套筒，拉板什麼東西都會出來了，這個都是台灣工作人員自己設計、研究出來的，就是我講的民營，所以民營的打光我就不能代表我們中國電影的技術，我在公營機構就是說，片廠，所謂的片廠，一般片廠的這個燈光設備我覺得還不錯，因為我也去過日本，一般黑白片時代的時候，我們的燈光數量已經很足夠，我們已經有個10000W、5000W，還有2000W，還有750W，還有500W的這個強光泡，所以我們早期的這個電影，設備條件我覺得就是很夠用，就看你個人怎麼樣去運用這些器材，怎麼樣地運用這些器材來拍出，符

合劇情的東西，效果出來。

唐明珠：就你自己的部分，從哪一些片子裡，那時候，就是你大概的拍攝的，當攝影師之後，什麼情況你是用同步錄音？

林贊庭：同步錄音，我助理時代都是同步錄音。

唐明珠：助理時代。

林贊庭：助理時代，甚至於我給台語片拍的那個什麼《補破網》(1956)，還有那個《白蛇傳》(1957)，通通都是同步錄音的。到了彩色片以後，都是後期配音。

唐明珠：那你個人認為這兩種錄音的方式，對你一個攝影師來講，它有什麼樣的不同？或是技巧上面有沒有比較困難的地方？

林贊庭：事後配音對攝影師最，不是最有利啦。

唐明珠：比較輕鬆。

林贊庭：最方便的，你不要講，同步錄音，打光的時候為了要避免麥克風的影子，這就要費很大時間，而且第二，你就要去顧到 Camera 的雜音。但是我覺得不是同步錄音的電影，不像是一個電影，因為電影，我們剛剛講說小小的燈光大家很重視，它的陰影，它的氣氛，演員的演技不是光是表情，他的聲音也很重要，所以我覺得不是本人的聲音，等人家拍好了之後，要用第三者來替他配音，我覺得那個聲音的感覺不一樣了，這個電影就是不成一個正式的電影。好像很早很早 Oscar 有這麼一個規定，不是本人的聲音，沒有資格去參展這個。

唐明珠：角逐男女主角。

林贊庭：角逐這個男女主角，不行，好像有這麼一個規定，一定要本人的聲音，所以當時台灣很多的片子，尤其是柯俊雄的片子都是楊群配，而且柯俊雄有得獎，楊群他就講，他說：「柯俊雄的片子得獎應該一半是我楊群的。」這個話說得也很對，說得很對。

唐明珠：那時候那個配音，你們都是在自己的廠裡面做？

林贊庭：那時候配音都是在廠裡面，而且配音完全是另外一幫人在配，一群人在配音。那個時候完全是工廠，那就是等於生產帶一樣地在生產這些東西，每部片都是林青霞、秦漢、秦祥林，那又是一幫人在配音，一幫人專門在配音的，那個時候，所以講起來那個時候的電影現在看起

來，我想現在看起來可能大家也很多感觸，現在由我們來看的話，我們一定看了說那就是，那個聲音也不像他本人，而且那聲音的感情也不一樣。

林贊庭：寬銀幕的潮流，本來我們一直到台灣光復以後，一直都用所謂的標準銀幕拍，結果到了外來的這個所謂的影響，我們中國電影也慢慢改為寬銀幕（此處的寬銀幕指的是 CinemaScope）。寬銀幕的發明當時是二十世紀福斯（Twentieth Century-Fox Film Corporation）它發明出來，而且它靠這個鏡頭來做這個寬銀幕效果，攝影機什麼都不會變，就一般攝影機的前面加一個鏡頭，就變成寬銀幕。那個寬銀幕它是拿世界上，全世界的一個十年的專利，換句話說，你這十年之內你要拍寬銀幕，必須得向二十世紀福斯去租這個鏡頭來拍。但是那個時候台灣有很多很多所謂的寬銀幕的影片進來，在台灣的戲院放，中央電影公司本身它有戲院，所以那個時候中影公司有一個叫張桓，就是管器材的一個器材主任，他很懂這個器材方面，他就想著把這個戲院的放映，CinemaScope 的放映鏡頭，加在我們的 Mitchell 上面就可以拍，果然可以，那中影公司是利用這個原理，就用 Mitchell 的基本鏡頭加上戲院的寬銀幕鏡頭，拍了一部《長風萬里》（1958）（1957年10月開拍）黑白片，王方曙。

唐明珠：王方曙。

林贊庭：「王」是那個王、「方」是四方的方、「曙」是早晨的曙光的曙，王方曙，他導演的。攝影是賴成英，動用海軍很多軍艦，場面很大，有時候一出動都是三部、五部的攝影機去拍。但是我們這樣做效果不好，第一，只能限定 55mm 跟 75mm 兩個鏡頭可以用，就是沒有辦法很寬的寬鏡頭，沒有寬鏡頭的話，所謂的那個場面拍不出這個氣魄出來，氣派出來。

唐明珠：50 和 70。

林贊庭：55 跟 75 兩個鏡頭可以用，所以其他的鏡頭就不能用，所以只能限定這兩個鏡頭，而且下來就是，我們沒有把這個攝影機的片門加寬，所以拍出來變成 1:2.66，應該是 1:2.35 是一個正規的，那中影公司拍出來是 1:2.66，變成好長好長，扁扁的一個形，還有其他，還有技術上

的問題就是說，因為沒有辦法拍近景，最近到好像 6 呎，6 呎再想拍近一點沒有辦法拍，所以這些技術上的很多很多限制，所以中影公司也就拍了部戲之後就不拍了。但是我們有一年，好像是民國 46 年，對，民國 46 年的這個，民國 46 年那個國慶雙十日，中影公司出了兩部 Mitchell 來台北，那個時候我們是在台中，來台北拍，拍 CinemaScope，第二天就用 CinemaScope 的新聞片放映出來，就是轟動大家，原來還可以，也可以說中國第一部 CinemaScope 的這個新聞片。

唐明珠：您說那是哪一年？

林盈志：( 民國 ) 46。

林贊庭：( 民國 ) 46 年的雙十，我記得 ( 民國 ) 46 年的雙十。

林盈志：那為什麼同樣 ( 民國 ) 46 年，張桓搞了一個《長風萬里》( 1958 ) ？

林贊庭：就跟《長風萬里》( 1958 ) 同一年啦。

林盈志：同一年，那他怎麼.....

唐明珠：後來為什麼就可以了？

林盈志：後來為什麼就用它來拍？用 CinemaScope 來拍雙十節？

林贊庭：CinemaScope 還是用土造的。

林盈志：也是土造的。

林贊庭：也是土造的。

林盈志：但是就不是那個戲院的。

林贊庭：不是，也是把戲院的放映鏡頭借來，加在這個 Mitchell 上面。

唐明珠：那跟《長風萬里》( 1958 ) 的狀況不是一樣嗎？

林贊庭：跟《長風萬里》( 1958 ) 一樣，但是那時候看得大家很新奇，那麼大的，因為是閱兵典禮，踢正步走，而且是大場面，那個拍出來很壯觀。

林盈志：但它的狀況是不是一樣只能限定 50？也是一樣？

林贊庭：限定兩個鏡頭，也是一樣。

唐明珠：所以也是 1:2.66？

林贊庭：2.66，很長很長的。後來這個方法我們就停止不做了，覺得做了，因為被外國人看起來也笑話啦，我們就不做了。那這個時候，我記得民

國 47 年的 1 月，我記得很清楚，我要去當兵的前幾個月，義大利有一個導演叫麥路西 ( Renzo Merusi )，他帶了一個正宗的新藝綜合體鏡頭來，而且那個新藝綜合體是向二十世紀福斯租來的，他那個鏡頭只能，我記得是只能一個 40、一個 75 ( 根據〈台灣電影攝影技術發展概述 1945-1970〉P.65，應是 85mm )，兩個鏡頭，攝影師是華慧英，也可以說正宗的 CinemaScope 進來，在台灣拍的第一部戲 ( 即《萬里長城》· Apocalisse sul fiume giallo · 1960 )，但這部戲沒有在台灣公開，因為這是外國人到這裡拍外景，他們內景是回義大利去拍，所以這部戲沒有拍 ( 口誤，應是沒有在台上映 )。

唐明珠：《萬里長城》嗎？

林贊庭：《萬里長城》。

林贊庭：我記得我有一部台語片叫狄青大戰什麼，什麼八寶公主還是什麼的。  
(《狄青大戰八寶公主》· 1962 )

唐明珠：誰拍的？《狄青》這個是誰拍的？

林贊庭：那是李泉溪導演，是我拍。

唐明珠：是你拍的。

林贊庭：我是第一部戲拍。我當時第一部戲拍那個 CinemaScope 好不習慣，第一、佈景太小，因為我拍那個，我說那個《狄青大戰八寶公主》( 1962 ) 是在哪裡呢？在台中霧峰的一個小戲院，而且搭的景是用什麼景呢？就是歌仔戲的景，你看那麼小的景，差不多都沒有我們這個現在的房間的一半大的景，你看用那 CinemaScope 鏡頭在拍，根本就一退就穿幫了，一進去拍，滿滿的，都是最大的、滿滿的、小小的這個，但是近景拍出來很不一樣，旁邊寬寬的，後面的很多人都看到，過去的近景都是只能拍了一個人，這個 CinemaScope 的近景，前面是一個人，後面還帶了很多很多人，所以有點不同。那是純粹那個時候就怎麼，因為用 CinemaScope 來做號召，商業上的一種宣傳，所以都沒有達到真正的這個效果。要說起這個 CinemaScope，到現在還是很多人，很多導演都想用 CinemaScope 來拍，尤其是戰爭場面，一個大場面或是科幻場面那個，用 CinemaScope 來拍，人的動感大，比如說這個角落要飛到那個角落要飛得好長距離的那種鏡

頭，必須用 CinemaScope 拍。我記得就是那個李安的那個《臥虎藏龍》(2000) 也是後來把這個畫面弄成 CinemaScope。

林盈志：林桑就是說剛用不習慣，那後來再用的時候，習慣了嗎？

林贊庭：習慣了，因為潮流是這樣我們要跟著，所以就是說我們自己做攝影師也慢慢去改，給佈景師一個概念，景怎麼搭，然後就是說，譬如說景要拖幾個，我這個角度只有一個角度，要拍遠景只有這個角度，其他的有穿幫的地方，帶不到的地方你就不要搭，像這樣子，我們當時，後來《蚵女》(1964) 以後，中影公司所拍的這個佈景都是這樣，都攝影師跟美術的這個配合，事先導演腳本出來，反正希望每一場戲都有一個大遠景，那遠景先決定好之後，再告訴美術說你怎麼搭景這樣。

唐明珠：就是由攝影師來跟美術還有佈景來溝通這樣子。

林贊庭：佈景，對，大家來溝通，對。本來往往，譬如說搭起來這個景，這個景只有一、兩場戲，而且這個劇情都是很緊湊的，根本就沒有必要拍個那個大遠景的時候，不是搭了就浪費了嗎？所以假如這些事先有跟美術佈景溝通的話。

林盈志：林桑，就是說，如果在拍特寫的時候，我知道像那個誰，像賴桑他有一個習慣就是，他會拿個東西把旁邊那個空的地方遮一遮，那林桑有沒有其他的撇步或習慣？

林贊庭：說起來，這個是，也不是說我在吹牛啦，我第一次最早做出這個東西出來。因為第一這個 CinemaScope 拍近景的時候，兩旁邊很空，而且兩旁邊假如說有把人物放進去的話，那個人物是很，怎麼講？很干擾，戲都是集中在 Close-up 一個人在演戲，兩個旁邊只有站在那裡也不對，要動也不對，一動的話，大家眼睛就滑過去了。所以那個時候攝影師怎麼辦？就是拿那個什麼東西啊？就用花或者道具，旁邊擺一下，因為在構圖上面來講，重量的平衡很重要，因為說起構圖就不要說一邊太重一邊太輕，但是這樣擺的話，感覺也很做作。結果我有一次偶然地發明，發現了，不是發明，發現了，我拍那個《今天不回家》(1969)，第一天就是在那個，民生西路現在不是有一個保..... Bolero，那個日本的。

林盈志：Bolero，波麗路。

林贊庭：那是日據時代就有的，很有名的，在那裡開鏡，那是大眾（大眾電影事業公司）的第一部戲，開鏡。白景瑞就說：「贊庭、贊庭，先把這個介紹第一個鏡頭。」其實說不定他還沒有分鏡頭分好了，他說先拍這個，我看來看去，我說：「在大遠景，我燈沒有地方避。」那這個不打燈的話，當時的這個.....

唐明珠：不夠亮。

林贊庭：片子吃光吃得很厲害，不夠亮。我想來想去、想來想去，哎呀，我發現這個酒櫃上面有很多酒瓶在那裡，酒瓶光一打得好漂亮，有些酒，比較淡一點的酒就是比較黃的顏色，那深一點的酒的話是紅顏色，譬如說紅酒是紅顏色，我看覺得也還可以應用一下，結果看了後，我就跟燈光師說：「我 camera 擺在這裡，我 40mm 擺在這裡，我決定拍這個遠景。」他說：「哎呀，攝影師你開玩笑，你要顧到我啊，我的燈光放到哪裡去啊？」我說：「你這樣，你的燈啊，你給它放在正中間。」「正中間不是看到嗎？」我就把正中間放了兩個酒瓶在那裡，我用酒瓶把後面的燈擋住了，換句話說，就在酒瓶的後面，這一排列都可以擺燈，就等於可以擺燈了，那個燈光師好高興，說：「喔唷，林桑幫我大忙了。」結果最後它有個光一打過來，打到那個酒瓶上面去，我看那個酒瓶那個酒的顏色，那就說不出的那種漂亮，那個美感，我就覺得這個東西可以應用。之後，我就用在拍 Close-up 的時候，我偶爾擺個物體，一個水或什麼東西，發亮的東西把它擺在這邊，就是這個畫面的重量的平衡，一個是美感，而且看起來很自然，一個是 out of focus，它那個又 out of focus，又模糊又漂亮。後來我用什麼方法呢？為了節省時間，我就準備一個玻璃，給助理說準備一個玻璃，我就拍近景的時候，以前都是擺花瓶，擺什麼東西，我覺得已經是過時了，你把鏡頭上面給它一個玻璃蓋住，遮光罩那裡貼一塊玻璃，然後我用那個顏色紙去把它貼一塊，這裡貼一塊，貼起來之後，鏡頭前面都是模模糊糊的，然後光一打，那好漂亮喔，好像也說不出，像花紋一樣的，後來很多人是跟著我這樣做，其實我那時是一個偶爾發現的，所以我說我從《今天不回家》(1969) 做起，大家就好

像變這個流行了，是這樣子。這個給外國攝影師他們說起來，覺得很做作，在攝影上來講是很不自然，但是當時也沒有什麼人這樣去批評啦。

唐明珠：那像國外的話，他們是怎麼個做法呢？你講說因為你那時候.....

林贊庭：那國外是，叫做李翰祥的，李翰祥的 Close-up 法，就不會有這種煩惱，因為我們拍實景，剛剛你假如，昨天我假如坐在那邊，後面的背景不是空空的，拍出來很單調，光是我一個人，那假設一樣的這個放在我這邊的話，那後面就有深度，假如說這個櫃子後面還有個櫃子，還有一個東西的話，那我這個後面的東西變成 out of focus，自然就是把這個畫面襯托得很平穩很平衡，很好看，所以李翰祥的，我很欣賞李翰祥的 Close-up，李翰祥他懂美術。而且那個王劍寒是一個很好的攝影師，王劍寒是一個老攝影師，所以《西施》(1965) 的那個近景也拍得很漂亮很漂亮，他不用像我們小攝影師，擺什麼東西，擺去擺去擺不是這樣的。所以外國他們，我說佈景的深度夠，就是沒有這樣的問題。

林盈志：所以林桑在使用上，這一點特別值得一提。還有沒有其他的不一樣的處理方式？

林贊庭：不過就是，當時拍很多小品，瓊瑤故事都是人很少，而且都是拍實景，所以那種情形之下，就是攝影師要取角度很難取。

林盈志：取角度比較難取。

林贊庭：後來這個 CinemaScope 後來會被改為 1:1.85 的銀幕回去也是這個原因，很多攝影師都覺得兩旁邊很空，很難取景。另外就是 CinemaScope 的一個缺點，CinemaScope 的一個缺點是說，它一般的正常的標準鏡頭的前面要加好多片，大概多的話，多起來可能有十幾片，十片以上也有，最少的七、八片的鏡片，在標準鏡頭的前面，所以光經過這個七、八片鏡頭之後，它又會擴散，會去色，所以用 CinemaScope 拍的這個影像的鮮銳度沒有標準鏡頭那麼利，那麼銳利，顏色也沒有那麼鮮豔。很多攝影師就是，認為這是一個很大的敗筆，所以後來 CinemaScope 被人家也等於一個淘汰啦，又回復到原來這個標準鏡頭回來的原因也是這樣。但是我剛剛講的，



CinemaScope 要拍那個大場面，實在是一個很好的一個畫面比例。

林盈志：當時影片的沖印情形，可能是不是，中影的攝影師是不沖片嗎？是  
吧！

林贊庭：對，我們是不沖片，但是這個沖片，沖印，尤其沖底片是一個，在我們攝影來講，是一個很重要很重要的一個部門。就是說我好辛苦在攝影廠裡面打光，把光的氣氛製造好，把這個曝光點把它很正確地給它曝光，之後把這個底片送到沖印廠沖，把我沖壞了，等於我的這些都是白費了。還有我當時製造的這種氣氛、反差這些東西，假如洗片的時候沒有把我洗好的話，等於我白做。所以我們以前就有這個習慣，很喜歡說，假如說今天沒有通告，我們就等到在沖片的這個外面，因為那個時候以前都是用手工沖的，手工沖的時候一板一板會送到外面出來，要沖水，那我們就在那個水洗間，在那邊檢查底片，我們都有這種習慣，那時候。

唐明珠：大概是什麼時候？

林贊庭：啊？

唐明珠：那個大概是什麼時候？

林贊庭：大概黑白片的時候，到了彩色片的時候，我們就看不到這個。黑白片的時候，都是民國 50 年，前後，那時候都還是手工沖片的時代。就說起這個手工沖片，是一個非常非常不科學的一件事情。我覺得是現在等於一個笑話，反正每一個沖印廠都要泡一桶的藥水放在一個水槽裡面，片子來了以後就繞在那個 200 呎的板子上面，就放在裡面就沖洗，那沖了一段時間，師傅講，差不多有沖了有幾板過去了，他覺得 20 板，再加兩杯吧，補充藥水，有一種叫補充藥水，這補充藥水就是一般的沖洗藥水比它的那個厚度加一倍的厚度，往往我們是把它，我們要洗照片就把它補充藥水拿來，加一倍的水進去，我們也可以拿來洗照片。那師傅就說：「啊，加兩杯、加兩杯。」就補充藥水把它加兩杯，那有時候說：「到底洗了多少？」他算一算，那個也是沒有紀錄，那時候沒有，助理說：「師傅，大概有跑了有 5 萬呎了。」「喔，差不多了，可能要該換換藥水了。」就是有個，「好，禮拜六我們就換藥水了。」就把所有的藥水把它放掉，重新放藥水。你看，都是在這

種情形沖的底片，哪會沖得好呢？你看看。那下來這個溫度，因為我剛剛講，黑白片它是要 18 度 C 的這個情況之下，那你看看，那個藥水它在第一板的時候是可以冰到正確的這個 18 度 C 的時候開始沖洗，那現在第一板沖、第二板沖、第三板沖，慢慢慢慢它溫度就升高了，那以前第一板，譬如說第一板洗了 11 分鐘，那第二板就是 10 分 50 秒好了，大概是這樣的猜測，因為溫度升高嘛，當然沖洗時間要減短，就這樣子非常非常非常很不科學的，那完全靠什麼東西？靠這個沖洗片的那個師傅，是很厲害，他有那個小手電筒，底片是，底片的話，他用綠色的一個很暗很暗的光，他就把它拿起來，這個底片拿起來這樣一照，因為這樣照看不出東西，因為太暗了，要這樣照，這樣照它一個反光過來，你看東西你看，我們暗的地方，這樣照因為光不夠嘛，但是要這樣照的話，等於一個反射光這樣過來，「喔，大概這樣。好，再沖洗一下吧。」放下去再洗洗，好，再拿出來看看，再照照，「差不多了，好，拿去。」就是這樣。現在想起是一個，好像是又好玩，也覺得很不科學。

唐明珠：那當初照這樣沖的片子能看嗎？

林贊庭：能看，現在的電影資料館的黑白片都是這樣沖出來的，那能看嗎？每天你們都在看啊，沒有人去注意，沒有人去挑剔說這個問題，沒有。台灣基本上底片都是用手工洗，只有正片就後來機器洗，只有中影有這個機器，中影在台中的時候，因為洗片機的量多，你看，那個時候一部台語片拍好的話，至少也要十幾個拷貝交出去，最多的時候要 60 個拷貝，光是洗那個拷貝片就來不及了，所以中影就怎麼樣？中影就去做那個，不是做，它就把南京帶來的一個，真正的洗正片的機器把它架起來。那洗正片的那個機器，第一，它速度快，它好像是，我記得是大概一個小時，大概一個小時可以，一個小時到一個小時半可以出一部片，可以沖九千呎，八千多呎、九千呎，那個時候就好了，那是完全是科學化的。

唐明珠：可是既然那個機器早就有，為什麼不用？

林贊庭：那個時候，可能最早最早以中影來講是因為量不多，那個時候量不多，那是有了台語片之後，有了台語片之後，覺得有這個需求，才把

那個老機器，不是老機器，那個真正的自動沖洗機把它架起來。

林盈志：所以中影也是沖外面的台語片就對了？

林贊庭：對，就用這個，所以整個台灣來講，黑白片沖得最好還是中影，所以台北拍的很多製片人，通通是送到台中那邊去沖，而且台中沖的有一個好處就是說沒有接頭。你看，人工洗的話是 200 呎，它是這樣，就是一個板子，把這個底片繞在這上面，繞繞繞，繞到一個板，200 呎，剪掉，把一個圖釘這樣一釘，這裡釘，這樣洗洗洗，洗好之後就一次次送出來。那將來一卷片子是 1000 呎，那就換句話說有四個接頭，有 5 卷 200 呎接起來，才接 1000 呎嘛，那有 4 個接頭，那這 4 個接頭將來戲院放映的時候，到了那個時候，那個聲音就「更」一下、「更」一下，因為聲帶有一個接頭的地方，因為透過的光不一樣，「更」一下、「更」一下是這樣，所以依次接的毛病就是沒有辦法一直讓它有就這樣過去，一直到台語片多的時候，才中影開始做這個自動沖片機，自動沖片機就沒有這個接頭了，1000 呎下去就一次透過機器出來。

唐明珠：那是指第一期台語片還是第二期台語片？

林贊庭：第二期台語片，第二期台語片。

唐明珠：量大了。

林贊庭：量大了，要這樣。

唐明珠：所以從第二期台語片之後，就是自動沖片機就一直，中影的那個自動沖片開始用？

林贊庭：自動沖片機是只有沖拷貝片。

唐明珠：黑白片？拷貝片。

林贊庭：拷貝片，底片還是用手洗，人工洗。我現在可以做一個結論，當時黑白片時代的台灣的沖印實在是，怎麼講？講難聽一點是亂七八糟的，其實還是很，很不科學啦，很不科學的做法，我覺得是可以這樣定論，就完全是做那個土法煉鋼的，還是一直，到台灣的黑白片結束，沒有黑白片為止，他們一直沒有改善沖洗底片。

林贊庭：那時候彩色片有兩個地方沖，一個是香港，一個是日本，但是聽說價錢在香港是稍稍便宜一點，但是實際上它出來的效果沒有東京（東京

現象所)好,所以大部分的人還是送東京(東京現象所)比較多。

唐明珠:您提到說後來彩色片都送到東京現象所去沖洗,就是說攝影師跟日本的這邊怎麼個互動法?因為攝影師拍的東西,是不是要讓沖洗那邊的師傅有個什麼東西可以做參考?還是反正你片子送去,我就洗?還是有沒有會不會給他一個什麼樣的一個攝影的報告或什麼之類的?

林贊庭:這個就是說,攝影者跟那個沖洗廠,沖印廠之間的溝通做得非常好,人家那個時候日本就有建立這個制度,第一,我要攝影的這個,送底片過去之前,我要把攝影報告,我們那時叫做攝影 report, camera report, 攝影報告做好,比如說我這一卷大概開頭到 100 呎是日光夜景,我是在外面做這個日光夜景,那個 100 呎到 300 呎是一般內景,一般的這個日景,然後 300 呎到 400 呎是一個黃昏景,我們攝影的這個 report 都要做得很好,而且那個時候的報表是交給誰呢?交給場記代我們做,因為那個應該是攝影助理來做,但是那個時候才兩個攝影助理不夠,所以我們都請場記給我們幫忙,第一個鏡頭,用多少 mm 的鏡頭,然後光圈多少,色溫多少,那早期這個工作做得很慎重,做得很齊全,那日本人看了這個,沖洗的時候,看了這個之後,他一定最開始很親切,都有回信過來,寫正常,或者他很客氣,他說:「你第幾鏡頭到第幾鏡頭好像是感光不足一點,還有,你在第幾呎的時候,底片上面有個刮傷。」這個日本都做得很好,然後,因為那個時候節省成本的關係,它叫做 test piece,就是要做個片段的一個彩色片給我們看,就是這場戲的近景、大遠景,他會抽幾個鏡頭,沖印廠會抽幾個鏡頭要印彩色給我們看,而且那個看不是在戲院看,不是放映看,就是一格一格這樣看,那時候我們都在放片機上面看。那整個的毛片都是印黑白片回來,一部戲開頭差不多頂多有,我們都是 1000 呎到 2000 呎的彩色片之外,就是做參考之外,其他都是黑白片的回來,那時候攝影師跟沖印廠之間的溝通就是這樣做。

唐明珠:您說除了 1000 呎、2000 呎之外,其他都是黑白片回來?

林贊庭:對,1000 呎,這部戲裡面的預算只有 1000 呎到 2000 呎的這個彩色拷貝的預算,其他通通是用黑白片回來。

唐明珠:那到時候放映的那個片子呢?那個拷貝就是有黑白有彩色嗎?

林贊庭：不是，因為是這樣，底片送到日本去，那底片就一直存在日本，日本東京現象所就印一個黑白片回來，然後我們是根據這個黑白片來剪接，剪接完了就配音，配好之後，把這個再寄到那邊去，然後他根據台灣的完整的這個拷貝片才去找底片，叫套片，把底片每個鏡頭拿來接起來，印片是這樣。

唐明珠：所以那個黑白片印回來的其實是所謂工作帶。

林贊庭：工作，就是毛片，所謂毛片就是這樣。

唐明珠：那時間，整個時間大概要多久？

林贊庭：這個要兩個禮拜。

唐明珠：很快啊，兩個禮拜這樣算起來很快。

林贊庭：兩個禮拜，因為中影公司才有辦法兩個禮拜，其他獨立製片沒有辦法，中影公司因為是走這個新聞局外交的路線，外交部的那個，好像那個是那個是要外交郵件這個路線可以走，一般的人就是要海關先，海關檢查，檢查完了之後，好像海關要擺兩天或是三天，那時後怕安全問題，裡面有炸彈什麼的，有炸彈，那個時候我記得是，好像那個時候定時炸彈的時間好像是兩個小時，不，兩天或是三天以後，沒有設定那麼長，所以一定要東西要擺在倉庫擺著兩、三天，安全以後再送到日本。

唐明珠：不管是送進或送，進出的時候.....

林贊庭：最快差不多兩個禮拜，我們中影都.....

唐明珠：都用外交郵件的方式去.....

林贊庭：我們中影是外交郵件，那一般的獨立製片就沒有辦法這樣優待了。

林贊庭：我回想，我攝影師也做過，大家都羨慕我，那個時候當攝影師的時候，當台語片的時候，你看我都還沒有去當兵的時候就已經做到台語片的攝影師了，大家都羨慕我。那個之前，我 19 歲我就去放電影了，我說，我們 19 歲不是當練習生嗎？練習生嗎？我們都要輪流出去放電影，一個是替公司賺點錢，二方面也是等於一個教育，放電影是放教育影片這些，我記得我在鄉下，那時 20 歲，我在鄉下，拿一個那個，那一天在連燕石家裡看的那種 16mm 的小型，我們叫皮包機，差不多有這樣大的皮包機，兩個人，一個人提一個皮包機，公司

的.....

唐明珠：那是放映機？

林贊庭：就放映機，說起來等於一個箱子一樣，然後到鄉下的戲院去放，我們帶了一個十部影片，放十天，一天換一部，一天換一部放十天。那個時候的放電影的人都是技師，那都是日治時代留下來的這種老人才有資格放電影，沒有像我們，哪有 20 歲可以當技師能放電影？所以我們到鄉下去放電影，那個大家都覺得年輕技師、年輕技師，把我們當成好像是很了不起的一個，而且那時候大家都沒有想到，這麼小的一個皮包機，片子一掛，就聲音也出來了，影像會出來了，畫面出來，到鄉下去，那時民國 39 年，到鄉下去大家都很新奇，現在的科學怎麼那麼進步？以前要放電影都很大的這個，很大的機器，而且用燒碳精棒要把這個電接到一個鹽水缸裡面去，然後把這個電力公司的電把它電壓把它降低，降低到很低壓的時候，給它兩個碳精棒給它燃燒，燃燒這個碳精棒那個電箱有好大的一個電箱，有一個架子很高，那一會兒，那個電阻的缸，缸水淹水，冒煙，然後就是要，裡面好像弄得大家很緊張，就在那邊放一場電影，得要好幾個人手，但是我們那時就兩個人很輕鬆地提一個這個箱子，就去放，等於現在 16mm 那個燈泡機。

林贊庭：我先講台語片。因為我們台語片我給它分第一期、第二期台語片，第一期台語片的時候，攝影器材通通是用 Eyemo，開始都是用 Eyemo 的 100 呎，後來又慢慢慢慢進步到 Eyemo 的 400 呎。但是這個是台語片的民間是這樣用，但公營機構就不一樣了，譬如說那個時候的這個農教中影也代拍台語片也有，凡是進廠拍的這個台語片，我們都很正經地、很隆重地，就是好像比照國語片的拍法，就是機器都用那個 Mitchell 攝影機，而且又同步錄音。

唐明珠：Mitchell 什麼？Standard？

林贊庭：Mitchell 那是 Mitchell NC，Mitchell BNC 也拿出來用過。

唐明珠：同步錄音。

林贊庭：都是同步錄音。就是說雖然是第一期台語片來講，民間是用 Eyemo，但是公營機構它是用那個 Mitchell，把它當成這個一般的國語片在

拍。到了第二期的時候，民間的台語片就有進步了，那個時候 Arriflex 的 IIA 進來了。因為 Arriflex IIA 比起 Eyemo 的優點太多太多，第一，它是單眼，不像 Eyemo 有偏差，第二，它的馬達電動，而且速度可變，就是說在拍攝當中，機器的速度都可以任意地變化，還有整個器材的這個構造，在人工學上它設計得非常好，不但說架在這個三腳架上面用，它的手持攝影，這個重量輕，又操作方便。那第二期台語片的中葉，就快結束的時候，IIB 又進來了。

林盈志：中葉 IIB 進來。

林贊庭：那台語片快結束的時候，快就是說沒落的時候，IIC 也進來了。那也可以說，IIC 進來是接著拍那個武俠片，國語彩色片，文藝片，彩色片是這樣。後來的這個 IIC 都用在彩色片那邊去了。器材不同就是說到了台語片第二期的中葉，就差不多民國 49 年的時候，CinemaScope 鏡頭進來了，在台語片，還是由民間開始有。同樣地黑白片時代的國語片，也可以說差不多大部分，90%以上通通是用那個 Mitchell 拍。

林盈志：也是 NC、BNC？

林贊庭：那個時候好像是中影公司都是買 Mitchell，中製廠也是 Mitchell，只有台製廠有一台那個 Newall。

林盈志：新世界那個？

唐明珠：n-e-w-w-a-l-l。

林贊庭：w-a-l-l。但這台 Newall 完全是模仿 Mitchell NC 做的。那進彩色片的時候，公營機構大部分都是用 Mitchell 系列的攝影機拍，因為到底用 Mitchell 拍，感覺比較，穩定性比較好，因為 camera 的體積以及它的重量重，它的穩定性也好，不像那個 Arriflex 一樣有點飄的感覺。

林盈志：那個 Newall 跟那個 Mitchell，它是仿的嘛，那它那個鏡頭能相通嗎？

林贊庭：可能不能相通。

林盈志：可能還是不能相通。

林贊庭：我要去查一下，因為這個是，Newall 是英國造的，英國製的。但是後來差不多進彩色片的時候，通通改為新藝綜合體，那個時候用新藝綜

合體鏡頭的時候，就是鏡頭都能相容，因為那個時候的 CinemaScope 鏡頭大部分都是用那個日本製，日本製的那個牌子叫做 NipponScope，還有一個是叫 Kowa，k-o-w-a，scope，KowaScope。

林盈志：Kowa scope。

林贊庭：還有一個 Nac，n-a-c scope ( Nac Image Technology )，都是大概是這樣鏡頭那都可以相容。《蚵女》( 1964 ) 以後，我記得是《蚵女》以後，然後李翰祥的這個國聯公司就擴大生產，他拍《七仙女》( 1963 ) 拍完以後，不停地拍很多片子出來，那這些彩色片也是刺激到獨立製片台語片的片商，他們覺得彩色片可拍，而且彩色片有市場，比這個台語片還有市場，台語片只有台灣放，彩色片可以銷到那個香港，新馬都可以去，所以民間就開始大批的這個所謂的獨立製片起來拍片 ( 指拍國語彩色片 )，那獨立製片所用的攝影器材都是用 IIC ( Arriflex IIC )。

林盈志：所以獨立製片還是很少用 Mitchell。

林贊庭：很少。獨立製片的這個其中有一家聯邦，聯邦片廠，買了一台 Mark II，聽說聯邦片廠的這一台 Mark II 是胡金銓給聯邦拍第一部戲《龍門客棧》( 1967 )，《龍門客棧》的版權賣到美國去的時候，我這是聽沙榮峰講的，就用那個《龍門客棧》的這個賣版權的錢去買那個 Mark II 回來。其他獨立製片都是 Arriflex IIC。

林盈志：因為價格上的問題嘛。

林贊庭：對。一個是價格上，一個還是機動性的問題，因為那個時候要快，要快，方便。其實台語片只有第一期、第二期的那個時候台語片，到了民國 50 年，我記得民國 50 年以後，( 民國 ) 51 年以後，差不多在《蚵女》( 1964 )，我的記憶上，在《蚵女》( 1964 ) 以前還有台語片的存在，到《蚵女》( 1964 ) 以後就幾乎台語片很少很少有了。所有的人，所有台灣的人，台灣的工作人員通通轉為彩色片去了 ( 指國語彩色片 )，連那個過去在台語片拍的那一批人，導演、工作人員通通是湧到那個彩色片 ( 指國語彩色片 ) 的製作，到獨立製片 ( 指國語彩色片 ) 那邊去了，所以說起這個也是台語片的對後來台灣有這麼，這樣



台灣電影的高峰，也是台語片的時候訓練了很多人起來，沒有這幫的人的話，當時出不了這麼多片子。

林盈志：台語片的 CinemaScope 機器還是用 IIB 跟 IIC 嘛。

林贊庭：IIB 跟 IIC，對，IIB 跟 IIC。

林盈志：只是鏡頭換一下而已。

林贊庭：鏡頭換一下，片門也要換，片門的比例不一樣。

林贊庭：因為我是在，我等於從小就在中央電影公司，這是一個很大的，算是最大的一個電影公司裡面成長長大的，所以差不多習慣上，工作模式都是依照著中影的做法。這個也不是說中影，就是中影有中影的工作模式，中影模式，譬如說我們攝影來講，攝影師是掌機、擺鏡頭，掌鏡之外，當然這跟導演的溝通也是攝影師，有關技術部門的，量光就交給第一助理，而且這個，還有跟焦點也要第一助理來做，因為第一助理，因為說起這個跟焦點是一個很重要的工作，攝影師再怎麼樣把這個鏡頭拍漂亮，但是 out of focus 模糊掉的話就不行。然後第二助理就是換片，還有照顧機器，就是中影模式的攝影組的這個做法。那中影沒有說，當然到後來我們也有稍稍改變了制度，為了要提升第一助理，要把他拉起來當攝影師，有時候我們到最後有掛個「攝影指導」這個名義，攝影指導，然後攝影師由第一助理來掛攝影師，也有這樣的。而且中影的這個工作模式，也大部分燈光的最後的決定，還是由攝影師來決定，當然，在打燈的進行當中都是燈光師，反正鏡頭擺好，攝影師給這個燈光師說怎麼打，講好之後，一切都是燈光師在指揮打，然後最後有什麼不妥地方，有什麼修正的地方，還是由攝影師來修正。但是有很多外國的技術班底裡面的做法，很多不一樣，譬如說日本，它就差不多這個燈光師打好的光，這個攝影師都不給他改，所以人家日本的模式它是有一個最佳燈光，所以當時有很多次的金馬獎裡面，執行委員在開會的時候很多人提這個，為什麼台灣的金馬獎沒有一個最佳燈光，因為台灣的整個電影的工作模式，技術組的工作模式、工作分配就像我所說的，雖然有燈光師的這個名義，但是最後的這個決定還是在攝影上面，所以大家認為燈光的設計以及燈光的創作應該屬於攝影，所以我們的金馬獎一直到今天，沒有一個最佳

燈光，是這樣來的。而且我深深感覺這個模式有一個傳統，這個模式是從當時《惡夢初醒》(1951) 拍攝的時候，有一幫上海中國電影製片廠的人到台灣來，還加上農教公司的幾個工作人員，聯合拍了這個《惡夢初醒》，那個時候他們所做出來的那種工作方式，變成這個，奠定了中國的這個電影技術模式，我是這樣感覺。因為我從那一部戲開始做起，所以我一直，台灣的這個等於第一部戲一直看，看到最後，台灣電影快沒有的時候，大家都是這樣子做。我覺得這個模式很合乎於我們中國人的這個做法，去日本就有點稍稍不一樣，所以日本他們到我們這裡來拍片之後，他們就感覺到，你們這裡好像不對那裡不對，我就都給他們講，我說當然是因為民族性不一樣，思考不同，我覺得我們中國人很適合我們中國的這個方法，這個是我講的技術部門，攝影與燈光之間的這個。談到這個攝影與導演之間的問題，這可能就有點不一樣了，這個也很難定說一個好像一定的這個，譬如說我跟白景瑞拍戲，白導演拍戲，他先要把這個劇本要讓大家，他希望每一個人把這個劇本要讀得很了解很了解，而且大家都懂得劇情，要講到哪一場戲都知道，因為電影這個東西，我認為電影這東西一直跳拍跳拍，不能說依照順序來拍，場次也不能說照順序場次來拍，跳著拍，尤其是當天拍的一場戲裡面，比如說有 20 個鏡頭，這 20 個鏡頭因為方向的關係、打光的關係，都是跳拍，就是說最重要的是說，當攝影師最重要的就是說，要了解到底這場戲導演所要的他的重點在哪裡，在那幾個鏡頭的時候，要好像是給他製造一個高潮出來。要怎麼樣地用氣氛，用攝影來講，用光影或者攝影機的動感，來幫助導演的戲。這些東西都，就是說每一場戲要拍之前，導演跟攝影都要有一個默契。我跟那個白導演的好處就是說，白導演他一定要開拍之前，他一定有分鏡表出來，而且這個分鏡表要分到，不但是我攝影師有一份分鏡表，我的燈光師也有一份分鏡表，當然演員每一個演員都有分鏡表在，場記、副導演都有分鏡表，而且根據這個分鏡表，他一定把那一天所要拍的哪一場戲，他一定要排練一次，這排練對我們來說是很大很大的幫助，第一在技術部門的人就知道，這個演員走路的軌跡怎麼走，因為我們要根據演員走路的軌跡怎麼走，我們才好下光、好打

光，那往往我們都要跳拍，一個方向，有關這個方向的鏡頭，譬如說第一個鏡頭的第八個鏡頭，或者第五個鏡頭都在這個方向，我們這個方向來拍。所以導演必須得先把那一場戲的演員的走動先做好之後，然後我們才開始一個鏡頭一個拍，因為這樣的話，跳拍的時候，當然我攝影師很清楚，我的燈光人員也知道，這個演員下個鏡頭要走到哪邊去，就一定要想到下個鏡頭要走到這邊來的話，這邊我們就要準備有一盞燈，要過來的時候要給他有光，這樣的話，光才能連得起來。所以我覺得跟白導演拍戲，白景瑞拍戲，我覺得有這麼一個好處，就是說很細心、很規矩地在做，而且事後就是自然無形之中，中影的模式就是這樣慢慢地建立起來是這樣。差不多李導演也是這樣，正規的導演都是這樣的做法，公營片廠的戲比較拍得差不多兩個多月，那一般獨立製片，獨立製片跟個人，跟演員的合約都是兩個月為一部戲，就開鏡到殺青那一天為止，當中你不管休息幾天，這個都算在內，大概這個工作期。那白景瑞在獨立製片拍的時候，差不多兩個月之內差不多都拍完，很少說拖延，只有公營機構裡面拍的，比較有時候延遲一點。

林盈志：白導演的分鏡表是，他是用畫的還是用寫的？

林贊庭：他用寫的，他還是寫，第一個鏡頭比如說要介紹這個空間，就一個 long shot，第一個就 long shot，第二個叫做 MS，他這個分鏡表上面都是 LS ( long shot )、MS ( medium shot ) 和 CU ( Close-up ) 這樣寫，寫了之後，當然這樣看看不大清楚，然後在有一次的預演 rehearsal，rehearsal 的時候，大家就要做個記號，因為這個是幫助燈光人員的打光，跳光什麼，那演員要看的視線等等，那我攝影機的這個排位不要超過，在哪個鏡頭以後，我攝影機應該到哪邊去，那個鏡頭之前，我攝影機一定要在這邊，都要事先有一個理想線（此處談的可能是 180 度假想線）都要規定好。

林盈志：白導演會不會要求一起讀劇本？還是說劇本分開，發下來大家自己看？

林贊庭：那個時候，講起那個時候大家都很忙，不像日本一樣地讀劇本，我覺得日本這個讀劇本非常非常重要，我在日本參加兩部戲都是，台灣讀

劇本就是很少很少，這是很遺憾，都是大家劇本發下來在家裡。那我跟攝影師，攝影師跟導演之間的這個溝通，都差不多在什麼時候溝通的？我們看外景的時候溝通，因為我們看外景常常在車子裡面在一起，有時候要找一個點，看外景要看好幾天才能看到，才能找到一個外景，差不多這個時候就副導演、導演、攝影、美術，差不多在車子裡面大家就談這個戲，我這場戲怎麼做，你要怎麼樣，就是白導演這個人他好像集思廣益一樣，他也需要，要聽一些周邊的人的意見，我覺得這是他的優點。

林盈志：跟其他的導演的話？

林贊庭：跟其他導演，就每一個人，每一個人的習慣不一樣，也不一定說對，那個都不對，但是差不多我跟的導演，差不多每一個導演都有，開拍之前都有一個分鏡表出來，當然台語片是例外啦。還有，只有跟劉家昌比較，他是，他自己有一張紙條，紙條有時候，我看他自己都也看得不大清楚，但他樣樣都是在腦子裡頭，我覺得實在是當他的攝影師很痛苦。你說有時候要問他，這個戲將來人在哪裡？說不定他自己都說不出，而且他也很妙在哪？一個很完整的劇本給他，他也不喜歡，很完整的劇本，每一場戲都寫得好好，他好像，他也不大喜歡，他還是自己，也許他的主觀太強的關係。

唐明珠：林桑，這個工作模式基本上是不是也是，等於是說台灣這個第一代攝影師幾乎都是這樣的工作模式？

林贊庭：我想都是差不多都這樣。

唐明珠：差不多，這種工作經驗其實是差不多的？

林贊庭：只有台語片的時候比較亂一點，台語片的時候，像我們中影的攝影師，不是說權力，到現場那就等於導演一樣，因為我們有時候台語片的導演，說起他們的經驗，他對這個戲也許比，我們搞技術的人比較搞少一點，但事實上他怎麼樣擺鏡頭，鏡頭位，視線什麼東西都要靠著我們攝影師幫他，那是台語片，那是很例外很例外的，不是正規的。但是一般進入國語彩色片的時候，我所跟的這個導演，差不多都，每一個導演都很有實力，比如說李行李導演，陳耀圻他們都是這樣。

林盈志：像劉家昌的話，他指令清楚嗎？就是說例如說這個要 MS，這個要 Close-up 什麼。

林贊庭：所以劉家昌很喜歡，我劉家昌的戲也拍了不少，他喜歡給我拍的就是，因為後來等於我抓住，我摸索到他要的東西了，所以他也說：「贊庭，你擺到哪邊。」他也不會跟你講說擺遠景、近景，哪邊是哪邊？沒有遠景、近景，那我就抓鏡頭那邊，那就我來拍他再看，就是這樣，因為他要忙他的事情。

林盈志：他的工作期間應該是比較短。

林贊庭：他短，他工作時間短，講起這個，我拍他的紀錄最短的是《愛的天地》(1973)，實際上才拍了 13 天，《愛的天地》拍 13 天，13 是他的，他是基督教徒，他覺得 13 不好，他對外宣布是 12。為什麼拍那麼快呢？那個時候梅長齡上台，當中央電影公司的總經理，那他看翁倩玉的合約剩下才一個月，那他想，你說這一個月一過的話，就等於白白地，等於一部戲的錢還是要給他，所以他就想到劉家昌。那時工作名單發表說林贊庭攝影，我說：「糟糕，跟這個人拍戲。」那個時候翁倩玉的這個檔期只有一個月，那就是怎麼樣，我們就一個月拍好，那有一個劇本叫做〈天地一沙鷗〉，那是叫做〈天地一沙鷗〉的劇本，那個劇本只不過一個大綱而已，那個劇本完全是等於文字劇本，講的是一個海鷗飛飛飛，飛到那個天空上面去，尋找理想什麼東西，在電影上是很難拍的。所以他就，劉家昌就把那個〈天地一沙鷗〉的那個完全是，蔣經國的意思就是說把那個鳥，那一種精神把它用年輕人來表達，他自己想想，就是寫一個，翁倩玉就是得了癌症，快要死的前夕，她就在那個孤兒院做了很多很多事情，也是劉家昌自己編的一個故事就這樣拍（即電影《愛的天地》，1973）。結果我們日夜拍，我記得外景是找那個白沙灣，在那個新豐的一個高爾夫球場，在新豐的高爾夫球場我們搭了一個幼稚園的景，就搭了一場景，有些地方是在劉家昌的家裡拍，就是很簡陋地拍，我當時就在想，第一部戲拍那個劉家昌的戲，跟他合作，覺得電影這樣子拍簡直都不曉得怎麼樣，而且當時有些地方我在鏡頭裡面看，他的音樂，他的好的音樂一這樣放，我自己都很感動，因為看電影到底是我第一個先看的，我是在

finder 看那個畫面，大家都沒有看到畫面到底是什麼，只有我看，旁邊已經有音樂了，他的音樂就這樣起來了，看起來是也很不錯，而且他那個韻律，韻調他很會操作，他升降機的這個動作，運作都要自己去搬的，移動的時候他還自己去推，劉家昌就是這樣，後來我想覺得很有道理，就是節奏，所以那個動感、韻律就是跟他的那個，因為劉家昌都是靠他的音樂在賣錢的，結果我們 13 天拍完之後，也把這個翁倩玉也送走了，後來就剪剪剪，那個片很賣座，不但賣座，我們還得獎，我還得了個最佳攝影，得了一個最佳攝影。但是就是說，因為那個戲說起來對我一個很大的一個，怎麼講？開竅，也可以說這麼講，那個之前，我的這個腦子裡頭比較一本正經，不過我算我自己還算滿開化，就是打破，不是說傳統，就是說很多違規的事情人家不敢去做，那我就做做看。比如說我那個《愛的天地》，可能很多評審委員看了滿意我的攝影就在那裡，可能是白沙灣的那一場戲。我們到了白沙灣去，白沙灣下大雨，劉家昌說：「下來拍啊，下來拍啊。」當然就是一個月內要拍完，「下來拍。」我記得攝影（助理）是那個閻崇聖，他說：「攝影師怎麼拍呢？這個下雨怎麼拍？」那個時候的彩色片是一下雨的話大家收工了，收工了，哪有這個？劉家昌導演說：「你下來拍、下來拍。好，機器擺在那裡。」我機器擺好，他就自己去把一個，海邊裡面那個枯樹枝就搬來，擺在我攝影機前面把它架起來，就做我的 foreground，因為就是說海都是霧濛濛的那個海，我說：「導演，這怎麼能拍呢？這可能拍出來海天當然不分了，沙跟海跟天都一片嘛，是不是。」他說：「好啊，中間的浪動就可以了，翁倩玉在那邊走啊，我有我的音樂。」他都說我有音樂就可以了，他很有自信的。結果拍出來，我還用升降機呢，我很慎重，我說小聖「升降機拿下來」，我就從一個樹枝裡面開始帶，帶一棵的小樹枝，遠遠地那個翁倩玉她就走過來，我慢慢開始 zoom out 下去一個枯樹枝，這樣很淒涼的，很淒涼，翁倩玉一個人走，我就從樹枝裡慢慢離開這個樹枝，動感非常好，因為那個時候他已經放音樂了，我自己就感覺不錯，假如說將來能照我所看到的這種感覺，finder 裡面看的感覺能拍得出來的話，這樣這部戲也可以成功。後來那部戲是在日本沖洗的，日本給

我沖得非常好。我看那個，剪成片的時候，我自己看了都掉淚，現在看就不知道會怎樣，我那個時候，我聽到劉家昌的那個音樂以及我自己畫面，我是那個時候還有點感動，我就感覺到電影就不一定說不可能，有時候不可能的時候也結果還是可能，不過由那個之後，給我就是說，不是開竅，給我一個信心，很多比如說惡劣的這個條件，光不夠，很暗的地方，有時候我們肉眼看得出，看出來好像拍出來不大會好看，但是影片裡頭能看得清楚，所以攝影師的最大的一個，也不是說智慧，就是說什麼樣你看到的東西，將來影片拍出來也跟看到的，要怎麼樣是給它出來一樣的效果，可能這個，要控制這些是，可能攝影師的最高的一個技術，我是這樣認為。

林贊庭：錄音我記得我們拍《惡夢初醒》(1951)的時候，往往攝影跟錄音吵架就是說：「你為什麼麥克風不吊高一點？」因為錄音人員就是，那時候比較苦，那時候要吊麥克風一定要到那個燈光板上面去吊，燈光板上面吊，看下面，看的那個角度跟攝影機的這個角度不同，高低，雖然人是兩個眼睛在看，所謂那個立體感看不正確，所以後來中影進了一部叫做麥克風 boom，就是這個東西，就是在那個攝影機的旁邊，在底下就這樣伸出去，那它高低就可以一定了，就差不多這樣在做，橫走的時候這樣，假如說在燈光板上面，有時要避開這個影子，避開這個燈光影子，這樣拿上去，往往下來的時候就，跑到這個畫面裡面去了，那時候往往就是攝影跟錄音吵架，就是麥克風看到，那有時候就，麥克風影子出來了，「卡」，又「卡」，又不行。那後來我的片子差不多都是後期錄音，這個問題是沒有什麼。所以我看到的一個就是說，一個錄音的改革，當時我記得我拍《黑森林》(1964)，拍《黑森林》的時候，一直到《蚵女》(1964)，《蚵女》、《黑森林》、《蚵女》以前，差不多到，可能到《啞女情深》(1965)，可能到《啞女情深》的那個時候。那個之前，通通還是要把這個等於收音機(即放聲機)，小型的收音機(即放聲機)搬到外面出來，然後聲帶還是光學聲帶，譬如說現在要拍黃梅調，那黃梅調就主唱的人先唱好，那個唱好之後就用光學錄音把它光學錄音起來，而且出來就是等於像那個影片一樣的，那在現場放那個影片(指光學聲帶)，然後那個放的機器，放聲機

跟攝影機兩個馬達是同步，攝影機就拍演員，那演員就是根據這個放聲機的這個聲音嘴型他來唱，這樣才能將來聲音跟那個畫面能同步是這樣。到了，《黑森林》，差不多到《蚵女》的時候，就那個東西出來了，磁帶錄音機出來了，就先把黃梅調先把它灌在那個磁帶裡面去，然後磁帶就方便了，到現場去，導演說我們分三個鏡頭、五個鏡頭，就在現場裡頭可以剪磁帶，可以這樣。就是說光學聲帶跟那個磁性聲帶，我正好遇到這兩個時期。

林贊庭：因為我當攝影師，我始終都是這樣想，我覺得攝影師還是要聽導演，我的想法都是這樣。只不過假如說我自己覺得我比導演的這個構想，導演的想法好的時候，我有時候我就提出建議，很少很少去說，必須這樣做，必須去改導演的這個構想，我是想盡量，當攝影師就是把這個文字要形象化，這是攝影師的工作，我們劇本看起來劇本是很好，文字看起來是很好，但這些文字經過導演的手法，演員來演技之後，變成影像的時候的感覺，要把這個變成影像，這個是我攝影的工作。所以我不應該去把這個導演的構想去把它打個折扣，盡量能有導演的構想百分之百地用我的攝影機，透過底片把它製造起來，我就認為是，我的最大的任務是這樣子。所以他有時候他要求，他覺得他有些困難，他就會先問我，他說：「贊庭，這個能不能做得出來？」我說：「做不出來。」那有時候我就要想我大概能做多少出來，他有時候聽我的話做，他覺得好像聽我說好像沒有把握，他也說：「那我們改個方法。」相反地，有時候我會提出，跟導演說，我說：「這場戲我們改為這個方式來做，這樣來做。」他也是問我說：「你有沒有把握？」我說：「我來做，沒有問題。」譬如像我跟白導演第一部戲（《寂寞的十七歲》，1967），兩個人第一次合作的時候，拍那個柯俊雄在開車，他因為跟那李湘打架之後，被李湘打了這個，臉上都有受傷，血這樣流出來，那時候我就跟導演說：「這個是不是在攝影，視覺上我們來表達一下。」他說：「你有什麼方法呢？」我說：「用顏色來表達。」正好他在開車，他開車，開車的時候我就給導演建議，我那個時候要跟拍的這個技術也很難，沒有那麼多的那麼好的器材，我就給製片講說：「你去給我租個板車。」板車，就是拖東西的板車，這個板車上面，



我就把那個柯俊雄開的那個轎車我就放在板車上面來，然後我在板車上面拍，夜景，我在板車上面拍，我是利用車子那個雨刷這樣刷，越刷越模糊，然後慢慢慢慢給他加那個紅色的，等於血這樣流，流下來，流過眼睛的時候，變成紅色的，又沒有了，有很多各種光進來，這樣的效果是我給他建議，給他做。有時候，因為我覺得我自己能做到，而且這個是假如說對戲、對導演有幫助的話，那時我就提出這樣，那一場效果我覺得很不錯。另外就是說，我也是在日本看到日本人這樣做，因為那個時候的彩色片非得要等到十點鐘以後，色溫到達5400的時候才攝影，那我就在日本看那個日本人，日活看那日本人，才魚肚白的時候他就攝影了，因為最後《寂寞的十七歲》（1967）有一場戲是柯俊雄翻車，翻了以後就死在車子裡面，第二天用擔架把他抬出來，那我就給導演講說，我們把這個擔架抬的那一場戲，我們改為魚肚白的時候拍。那時候大家都很好奇，他說「能拍嗎？這個時候能夠拍嗎？」國片沒有人這樣做，結果我就等那個魚肚白的時候真的拍了，我自己很有把握，我就給他們講，我說你擔架是白色的，蓋那個布是白色的，因為我心裡想了，蓋那個布白色的，擔架也白色，而且那個兩個人那個抬擔架的那個，也是穿白色的，我覺得可以，而且我要演員穿那個衣服不要穿得太深色，比較淺色的，站在那個堤防上面，然後我就燒一點煙，那個時候，那場戲的效果很好，所以後來我那個《寂寞的十七歲》有拿那個，另外有一個特別獎叫什麼攝影技術特別獎，可能是他們幾個人看到那個，在那個時候來看這個彩色片看起來是，也可以說我是很，也不是說特別啦，也很膽大地處理這幾場戲。我自己覺得，我那時候也很膽大，片子是要拿到日本去沖洗，那萬一假如說沖不好，你就是完全是你的冒險，但是我後來成功之後，我覺得，我覺得是很好的一個，有一個機會做一個test 這樣。

唐明珠：不過那一場戲令人印象深刻，我都還記得。

林贊庭：你還記得？

唐明珠：對，都還記得，非常清楚。

林贊庭：那個時候的這種，那個畫面的感覺，在國片是很少很少有這樣的，而

且是柯俊雄要開車，要翻車之前，那個下雨，很多光進來，一直在下，我覺得那一場戲一直很高潮，一直到他死為止。

唐明珠：所以你也滿得意那時候有這樣。

林贊庭：得意，那就是說因為我的攝影，但是我最高興的就是說白景瑞給我這樣的機會，也許有些導演他就，他說：「你沒有把握，我們不要做了。」尤其是到日本去.....我那時候拍彩色片是，也可以說台灣沒有幾個人能拍彩色片的，那就是一個很大的冒險，而且說起自己的責任很重，假如萬一不好的話，你看，動用這麼多人來了，那等於要重拍了，那這個是日本人說要切腹了。

林盈志：每次送去洗的時候會不會很緊張？

林贊庭：緊張喔，所以我說當攝影師是最，也可以說最過癮，也最壓力很重的就是，要看片那個瞬間，那一剎那，燈關了，放映師「喀喀擦擦」裝片子，大家都無聲地這樣等，我想，到底第一個畫面要出來.....

唐明珠：是什麼樣子。

林贊庭：好像出來是一個美女或是一個老婦，第二個鏡頭看了也是漂亮，那個時候的這個興奮實在是，當攝影師我覺得是最過癮的就是，也是等於一個挑戰。我現在還想起，在我印象深刻的就是我拍《再見阿郎》(1970)，《再見阿郎》那是也可以說給我一個很大的一個，一個做一個 test，等於拍那個自然寫實片子，那個時候中影已經在走上健康寫實路線了，但是健康寫實的路線來說，就是很多各方面的表達，比如說《蚵女》(1964)也不是說像健康。

林盈志：不是。

林贊庭：《養鴨人家》(1965)比較接近一點，但是還是不是很生活化，還是很做作、很戲劇化、很舞台化的這樣做法。那拍《再見阿郎》的時候，白景瑞就跟我講：「我們能突破這一切。」那我就想到說，好啊，第一，視覺上我攝影上的感覺就是，我們就都不要去搭景，用實際的，窮人就窮的地方就窮，狹窄就狹窄，所以去台南的，那個時候台南有一個叫做沙卡里巴(盛り場 Sakariba，位於台南中西區的小吃群聚地)，一個沙卡里巴，就是夜市，夜市的旁邊都是很多違章建築，我們就找到一個違章建築，就是做那個樂隊，樂師的那個樂隊那個一個

家。那個一個小閣樓，閣樓一上去，那個閣樓上去是一個平台，有一個陽台，早晨我就給他拍早晨在這裡吹喇叭，很好。還有旁邊另外也有一個家，像那個鴿子籠一樣的，也是一個人住的一個家，我說就用這個家來做柯俊雄的家好了，就那個家才一個，沒有一坪多一點大小，拍那一場戲，拍那個景，那個打燈光，那個燈光師打燈光打得實在是，但是我都，那時候還滿有耐心，所以要忍，就是不要妥協，不要說燈光師說：「哎呀，這個，攝影師不行。」我說：「沒關係，你打打看，高台搭起來。」叫場務高台搭起來，把一萬的燈搬上去了，就是這樣，我就等於有點跟日本人的那一種命令式的這種做法。

唐明珠：威脅他。

林贊庭：威脅，也是這樣做。尤其我現在想起，最後有一場那個，阿郎不是開那個豬車嗎？結果我們找了很多很多地方，最後能找到就是那個集集線，正好有一條路，火車跟公路是並行靠得很近，我們就找那一條路來拍。那我就，因為《寂寞的十七歲》(1967)時我就想到那個用板車拍了，板車拍是因為那是柯俊雄的近景，下雨近景，沒有辦法拍 Long-shot，但是《再見阿郎》是要兩部卡車在公路上面追，我必須得在第三部的車子上面拍它們兩部車子這樣，兩個人一前一後地這樣追，而且那個時候也只有電瓶燈，沒有辦法，後來電瓶燈不行，我就想到，好，我的卡車上面，我發電機也放在卡車上面，我就擺一個很大的發電機，製片跟我講，他說：「攝影師沒有人這樣拍。」我說：「沒有人這樣拍，我們自己拍不行嗎？」他給我講說沒有人這樣拍，我就想了，我也不能妥協，一妥協，最高潮的戲是在這裡，我再妥協的話，視覺上看不見這個，畫面上看不出東西嘛，對不對？我覺得這個責任我都，不是這個責任，這個是我比導演的這個，因為我就要把導演的構想，我把它實實在在地拍出來，那個時候後來一看，雖然是不怎麼好啦，來講，不過當時這個報紙上面也對我很多的評語，好的評語。

唐明珠：因為那一場戲我想在當時也沒有人這樣拍。

林贊庭：而且獨立製片，那個當時那一場戲，假設說公營片廠的話，也可以這樣做，因為我們那是獨立製片，獨立製片，只不過現在說起.....

唐明珠：器材很簡陋。

林贊庭：那器材簡陋，而且燈都有限的那種條件之下，還經費也有限的條件之下。我覺得我拍那個張美瑤在車子裡面：「阿郎啊，阿郎啊。」本來我想兩部車子，火車一走，那我車子也跟著它走，一直拍，再怎麼都抓不好。我說好，我就手拿，我叫那個場務給我綁，綁在這個車搭了一個小踏板出來，我這樣站著，這樣拍，那個火車是一般的速度在開，我就沒有什麼，我就靠著那個繩子，拿了一個 Arriflex 就這樣拍，就拍那個，張美瑤的鏡頭。現在想起，確實就是年輕，年輕的時候就是幹力跟那個毅力實在是強，現在要我這樣，當然現在不必這樣，現在器材很方便了，器材很方便，我覺得我那個時候是，現在回想起是一個挑戰。

唐明珠：很大的挑戰。

林贊庭：就是說，最終的這個用意，目的是說，把這個導演的這個構想，百分之百地把它做出來，我覺得我都是出發點在此。

( 訪談結束 )