

设计：以访谈的名义

11



图书在版编目(CIP)数据

艺众 设计:以访谈的名义/安尚秀主编.-石家庄:
河北教育出版社,2003.5
(中央美术学院设计教学经典丛书)
ISBN 7-5434-5016-X

I.艺... II.安... III.平面设计 IV.J506

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 019085 号

中央美术学院设计教学经典丛书

总主编 谭平
副总主编 许平
编委 马刚 王川 王子源 吕品晶 江黎 张宝玮
张绮曼 邱晓葵 周至禹 傅祎
(以姓氏笔划为序)

艺众 设计:以访谈的名义

主编 安尚秀
编委 黄鹂 王子源/高鹏 陈慰平 李沐泽 尹升琴 谭奇 袁丹 蒋志龙 代琳
出版发行 河北教育出版社
地址 石家庄市友谊北大街 330 号
出品 北京颂雅风文化艺术中心
地址 北京市朝阳区北苑路 172 号 3 号楼 201 室
责任编辑 张子康 刘晓琳
文字总监 郑一奇
制版 北京天泽润科贸有限公司
印刷 利丰雅高(深圳)印刷有限公司
开本 210 × 285mm 1/16
印张 20 印张
出版日期 2003 年 5 月第 1 版 第 1 次印刷
书号 ISBN 7-5434-5016-X/J·412
定价 49.00 元



艺众

中国·杭州·西湖·断桥·残雪

野果. 風六 . 計批 . 室义批 . 个一 . 割学木美央中 . 五
 . 苗旅贯 . 升文 . 升世. 國中 . 養昧 . 圖為 . 要[1]升 .. 业升. 丘鮮
 . 養昧叔 . 耳 . 燕丸不替只 . 羊青 . 余十五 ... 好意. 昧 . 思意[1]
 “養昧”. 中野長升[1] 永[1]. 世 . 不留 . [1]升.. 幫燕. 蘇衣.<<众芒>>. 升世
 . . . 欲 开 . 養 昧 . 療 . 升 出 . 升 險 . 暗 全 要重
 \... 昧代人.. 善.. 養叔的其双入... 百味人.. 升味人 . 昧味人

. 世 對 . 的 人 味 人 . \... 升 开 . 世 療 . 升 險 . 的 木 芒 .. 血 懇 . 人 个 . 代 對 昧 . 的 人 . 干
 . 量 強 .. 意 險 .. 慧 昏 .. 銀 登 . 的 意 險 . . 世 . 昧 . [1]升 来 而 . 養 昧 由 . 養 因 . 少 关
 . 而 采 . 養 昧 . [1]家 木 芒 . 家 意 險 . 的 升 世 . [1]的 ... 聖 浪 . 其 袋 . 代 意 險 . . 養 : . 血 昧 對 . 升
 對 . 昧 血 又 對 昧 学 升 . 同 咬 郎 爆 . 血 養 .. 宝 不 慨 驚 ... 甜 叔 味

. 室 升 工 十 策 .. 世 家 升 . 京 世 . 干 . 至 參 . 升 2 0 0 2 表 尚 安

在. 中央美术学院 .一个. 讲义室. 进行 . 六周.课程.
通过.作业.. 我们要. 试图. 相逢. 中国.当代. 文化. 贯流的.
创意思 想.意识... 五十余. 青年. 尽管不成熟. 但. 对相逢.
当代.<<艺众>>.充满.热情..我们. 留下. 此.记录... 创作过程中“相逢”
重要... 全 部 . 创 作 . 也 许 . 就 . 相 逢 . 开 始 . . .
人和物. 人和花..人和石....人及其他对象..等..人外物.../

于.人的.想像力.介入.感应..艺术的.创作.就此.开花.../ .人和人的.彼此.
关心.因缘.由相逢.而来... 我们. 想.此. 创意的. 经验..智慧..创意..能量.
转 移 相 应 . 新 . 创意力.发芽.所望....他们.当代的.创意家.艺术家们..相逢.采访.
和对话...预测不定..新血.影响如何.化学想像反应.. 期 待. . . .

安尚秀 2 0 0 2 年 . 冬 至 . 于.北京.花家地..第十工作室.

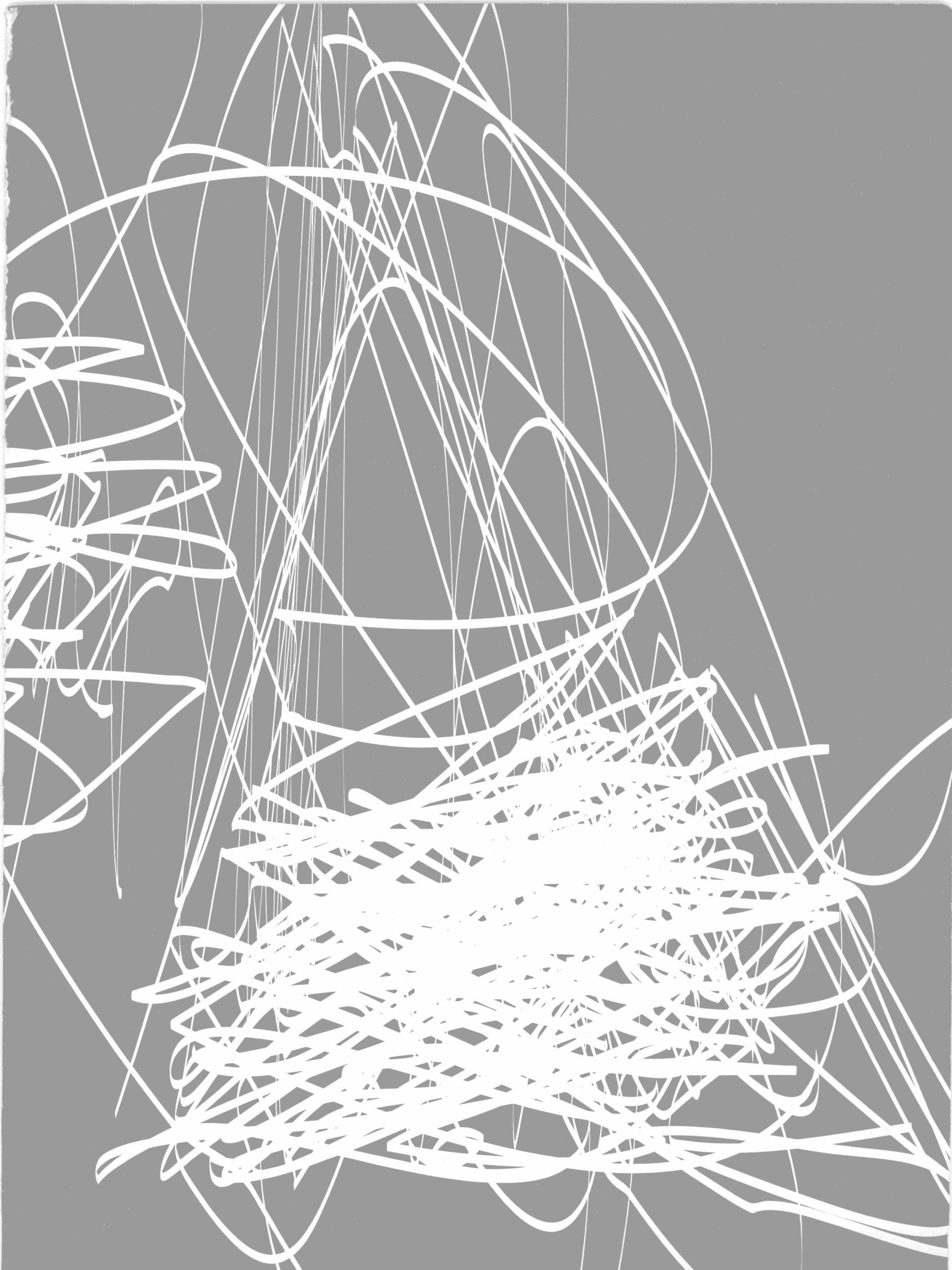
我来自韩国，是韩国弘益大学教授。于2002年荣幸地被中国北京中央美术学院聘请，担任平面设计课程的讲授工作。时间是五周，学生是该院本科生、研究生、进修生，共50多人。我在讲授之后，为学生设计了一个新颖的课程考试方式——即让每位学生分别采访当代中国艺术家及相关领域的专家。这些专家都是活跃在各自领域的、卓有成就的、思想开放的人士。虽然工作性质不同，专攻方向不同，但是对艺术都有不同凡响的领悟。古人有言，“他山之石，可以攻玉。”众多专家对我们的启迪，大致有两方面：其一，专家们观察、品评艺术的角度与我们圈内专业设计人员有所不同，常有发聋振聩之语，切中肯綮之言。其二，不同学科、专业的思想碰撞，会产生格外耀眼的火花。学生在采访各位专家的同时，均自己设计访谈提纲，自己进行摄影创作，自己记录整理对话，自己完成一个完整的采访和设计方案。通过这些作业，我们可以感受到中国当代艺术、文化潮流的奔腾、跳跃，可以欣赏到平面艺术创作中的新创意、新意识、新方法、新概念。这本书汇集的不仅仅是平面设计专业学生的心血结晶，而且更是当代艺术界、学术界、文化界众多宿将新锐的艺术观的一次集中展示，是他们美学意识的自然流露。这50多位学生的设计作品尽管还不太成熟，但他们是新生力量，是未来设计界的中坚。他们正因为年轻，所以就充满热情，充满浪漫。所谓“**藝**”，就是众人之艺术，大众之艺术。艺术不仅仅是创作者本人的艺术体验，更应反映民众与社会之心声，艺术的本质是属于大众的。我着手把这些作品汇集起来，试图在平面设计教学中展现一个新理念、新途径。因此留下这本真实的记录。我认为，在创作过程中，“相逢”是重要的——人与人的“相逢”，艺术观念的“相逢”，设计思路的“相逢”。也许，天才的思想火花就在“相逢”中产生，别具一格的设计方案就从“相逢”开始。我们还要放开心灵，放开视野，去追求更多层面的“相逢”。比如：人和物的“相逢”，人和花、人和石、人和大千世界，乃至人和宇宙群星的“相逢”。创作者与其他对象的“相逢”，从而开始双方的相知、理解、感应，想像力的激活，艺术创作的冲动由此展开，新创意的种子于是萌芽、开花。平面艺术的真谛，是体现人与人之间的彼此交流、理解、关怀。由此，创作者与受众之间就有了某种因缘。我希望此次创意的一点小小的经验能够产生能量转移作用，期望去催生新的创意力，有助于新理念的发芽。当代艺术家、学者们与平面设计莘莘学子的“相逢”，产生了有关艺术的“对话”，这种不同领域的思想、理念碰撞将会引起什么样的反响，我殷切期待着……

本
海
上
大
艺
 众
群
伙
民
人
 想
思
物
梦
付
心
情
敬
爱
 云
 日
是
然
必
想
说
讲
侃
话
遍
 费
须
 荟

胡一 (时装摄影师)	160	165	
张进 (实验水墨画家)	154	159	
胡福庆 (金币设计师)	148	153	
吕敬人 (设计师)	142	147	
小柯 (音乐制作人)	136	141	
陈授祥 (美术评论家)	130	135	
王琦 (版画家)	路阳		124 129
张大力 (艺术家)	118	123	
李福顺 (美术教育)	杭春晖	106	111
张京 (设计师)	甘杰峰	100	105
周文中 (画家)	郭晓薇	96	99
田君英 (摄影师)	张强	90	95
吴勇 (设计师)	谭琳	84	89
冰泉 (音乐教育家)	王捷	78	83
陈丹青 (艺术家)	陈秋伟	72	77
常锐伦 (美术教育家)	高鹏	66	71
朱青生 (艺术评论家)	黄鹂	60	65
俞孔坚 (景观设计师)	尹升琴	54	59
方力钧 (艺术家)	黄晓云	48	53
陈淑霞 (画家)	李沐泽	42	47
王劲松 (演员)	谭奇	36	41
赵汀阳 (哲学家)	郝雪婷	30	35
曹小卉 (动画导演)	孙德惠	24	29
刘进安 (画家)	宋丰蔭	18	23
丁成东 (书法家)	杨宇平	12	17
贾樟柯 (导演)			
目录	8	9	
前言	安尚秀	5	6

[illegible]



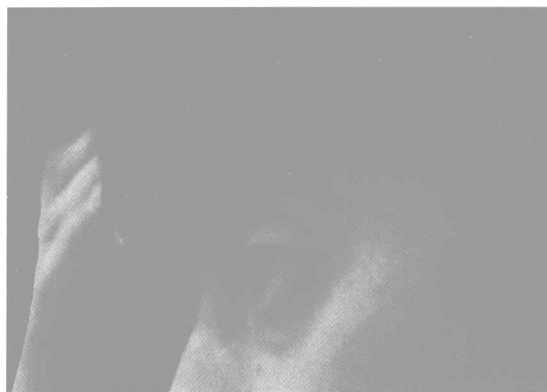


贾樟柯

出生于¹⁹⁷⁰年，山西省汾阳人。从¹⁹⁹⁵年起开始电影编导工作，现居北京。他来自偏远省份中的小镇，远离艺术活动集中的大城市，这使他具备一种良好的自我应变能力，这一点他和他的前辈第五代导演有所不同，他们大多是出身于大都市中的知识分子，从⁸⁰年代中期开始为中国的电影业注入了新的活力。而贾樟柯的边缘起点却引导他以出色的效率，在中心主流之外构建了一个属于他自己的系统。

¹⁹⁹⁵年，他在电影学院文学系就读时组建了北京青年实验电影小组，显示了他的组织才干。贾樟柯曾在山西省城太原学过一段美术，具有非常丰富而个性的视觉境界，他给大家展现的是一些平凡的小镇，那儿永远像工地一样乱糟糟的，既苍凉又落后。贾樟柯将这些景象完全用写实处理，和他那些来自大城市的师长们所采用的美化手法背道而驰。他坚定地通过利用同期录音，长镜头与克制的距离感来表现自己的风格。现在他又对数码摄影产生了兴趣，因为这种技术已经表现出中国摄影棚体制之外的许多前所未有的潜力。

他的三部长片《小武》《站台》《任逍遥》相继推出后，在国际电影节上，成为了中国新电影的象征，被评为中国大陆当代青年电影的杰作。法国《电影手册》评论《小武》摆脱了中国电影的常规，是标志着中国电影复兴与活力的影片。德国电影评论家乌利希·格雷格尔称他为“亚洲电影闪电般耀眼的希望之光。”



在您的第一部影片《小武》中，您塑造了一个喧闹嘈杂的小镇，给我们留下了很深的印象，您能谈谈是怎样构思这部影片的吗？每个导演拍一部电影时要解决两个问题：1. 你要拍什么？2. 怎样去拍？对于一个职业导演来说，怎么拍的问题是最重要的。这是一个很简单的艺术问题。而电影的形式又是更加关键的，因为它能带来真正的电影工作。拍什么内容，表达一个什么样的思想，是每一个艺术门类都存在的基本问题。《小武》是一个用纪实的方法拍摄的电影。也许有人会很困惑，如果喜欢纪实的方法，为什么不去拍一个记录片，而要拍一个故事片呢？对我来说，纪实是一个方向，美学的一个方法，它和记录片不一样。我觉得现实生活中有很多秩序，这种秩序是记录片不能够捕捉和揭示的，而故事片通过自己的结构，能表现一种真实的秩序感。比如说：人际关系中的秩序，可能在故事片中讲得更清楚，更直接。在现实生活中，我注意到很多非常自然，而又充满了形式感的视觉元素，这样一来就确定了我视觉上处理的方向。在叙事上，《小武》不是一个戏剧性很强的电影。中国的电影传统是一个影戏的传统。中国人第一次拍电影，拍的就是《天女散花》——这是拍摄的京剧。到了早期，开始拍文明戏。一直以来，人们对于电影的印象就是一个戏剧，是演出来的，是现实生活中不存在的一个状态，是人的—种想像，是一种戏剧性很强的东西。这种传统一直延续到今天，不但影响到创作，还会影响到观影的习惯。就像《小武》中充满了对现实的描绘，对淡化情节的处理，有些人在观影时会很不习惯。60年代，法国的一位电影理论家说：“电影就是对一个物质世界的还原，对物质世界的再次展示。”记录的功能，是电影的一个本性。好比一张充满情节性的绘画，对于绘画的—本体就有些出入。为什么印象派绘画会是改变绘画的一个转折呢？因为它强调色彩，强调形式。同样，纪实这种方法更接近电影的本源，也更容易结合我想要表达的内容。并不是说纪实是电影惟一的方法，但对我来说，纪实的方法是最能展示电影材料美感的方法。在剧作里，最重要的是结构，当然，情节、对白也很重要。怎样去结构电影中纷乱的秩序，我在电影中分了三个段落，贯穿其中的人物就是小武。第一种关系是和朋友的关系，第二种关系是和情人的关系，第三种关系是和父母家人的关系。这三种关系是一个人生活在这个世界上，都要面对的基本关系。我按照人际关系结构分成三个段落，曾经想过要不要在三个段落里，有一个互相的穿插。但就我理解，人际关系是只能互相面对的。这三种关系彼此之间并没有多大的影响。所以，我找到了一个叙事上的依据，在电影的处理中有一点点穿插，但非常简练。

您对下一部影片有什么打算呢？如果您拍摄一部关于当代社会的电影，您会选择一个什么样的题材呢？
下一部我准备去拍一部黑帮片，在90年代末，没有工作的人在街头的一些生活。在一个被动的环境里面，一个人又那么地想掌握自己的命运，这两者之间所产生的碰撞。我觉得是一个悲剧，也想通过这个电影来描写一些基本的东西。人要面临的一个基本的概念：死亡、命运、时间，这些在美学里是非常元素化的东西。抽象一点来说，还是人吧。能给我激情，能感动我的还是人。

在看《小武》时，我总是要集中精力去听人物的对白，因为影片里总是有很多不同的噪音在耳边萦绕，这一点和别的电影很不一样。当初，您为什么会想到这样去处理声音？在这部电影中，声音也是很特别的一个处理方法。在1998年，这样的声音是不被人接受的方法。大家都喜欢修饰得比较光滑的声音，对白要非常清楚。对于戏剧来说，对白是很重要的，但对我来说，环境的气氛是更重要的。我尽量表现我感受到的县城的声音结构，它就是有那么多噪音，那些没有来头、没有缘由的声音，就会突然地传到耳朵里。电影里的混音师是摇滚乐队的乐手。我告诉他，就把声音当作摇滚乐来混，把各个元素都放大。现在，这个声音是很多人非常喜欢的形式。

在影片《小武》中，主人公身处在那样一个被动和无可奈何的环境里面，我非常想看到他对世界的愤懑，但直到影片结束也没有出现这样的镜头。您是怎样考虑的呢？在传统的戏剧里，人会在一个情境中，一定会发展出戏剧的冲突。一个戏剧性的时刻，一定会有戏剧性的处理，这就是^{高潮}。比如小武，面对朋友时，真的是一个戏剧性的到来，传统的戏剧一定会是一场冲突。这是一个导演的态度问题，小武这个人物为什么不去反抗，不去斗争？我观察中国人处理事情的方法，是一个^{回避}的方法，不爱把矛盾激化到一个破裂的程度。所以往往在面对所有痛苦和所有无法言语的一种伤害时，他会埋在心里。想到这点时，我非常兴奋。当戏剧性的时刻到来时，什么都没有发生。这就是怎样处理剧作的一个形式。



您希望您的影片能公映吗？还是想像现在这样，人们要想方设法地去四处寻找您的影片，大家都觉得您的作品充满了神秘感。

我当然希望我的电影能公映，因为我是做艺术交流的工作。如果不希望更多的人来看，干嘛要用电影的方法呢，拍了之后又给谁看呢？所以人是很被动的，我没有办法去改变这个概念。我觉得我拍得不边缘，我拍的都是大多数人的生活状态。我的工作不是为了一个具体的人，是做给自己的。我们永远不要有一个假想的概念，否则会为一个莫名其妙的东西来拍电影或画画。我希望更多的人进入我的世界，但我不会为了这个而勾引你。艺术就是为了表现自己。比如说我拍电影，电影就是一个讲述。我不希望我的电影只是一个唠叨和单纯的倾诉。我不对任何人倾诉，倾诉是有希望的。我希望你能同情我，接受我。我的讲述是让你来听我，这是完全不同的概念。我只希望你静静地听我，接受我的方法。

在您的影片里出现好多长镜头，您为什么会选择这样的方法来拍摄电影呢？我个人对电影的理解：

视觉是很重要的一部分。更特别在于电影有时间性，是一个连续的影像。怎样处理时间？我采用长镜头的方法。所谓长镜头，是相对于电影的剪辑来说的。在好莱坞的电影中，时间、空间，可以是不连贯的。比如说，拍摄我们这次谈话，其中有沉默的时间，有想事情的时间，有思考的时间，通过剪辑后可以处理成一个很流畅的过程。这时的时间会缩短。另外一种方法就是延时，它也是改变了时间的真实状态。一秒可以拍出十秒来，这些都是传统电影中处理时间的手法。我不会将镜头断裂，我会采用完整的时空。但整个电影还是有剪辑的。在一个场景中，我尽量保持时间的完整性。我们会像小武一样茫然，站在街头，看人来人往，还有和小梅在一块的那种尴尬和激动，那样的彬彬有礼，所有的时间都充满了一种质感。时间是很重要的形式因素。我特别喜欢塞尚的画，在他的画中我能够感受到时间的状态，静物中所包含的时间的落寞，这是对存在的一种认识。在电影中，我们很喜欢看将现实生活描摹得非常光滑和华丽的电影。我不喜欢这样的风格。我喜欢真实的视觉经验。比如说，在山西的汾阳，就没什么颜色。县城灰灰的，人们穿得也灰灰的，这种状态是非常忧伤，也非常有情感的一种颜色。我要忠实于这种颜色。这就和商业电影，和传统电影也是一个背道而驰的工作。人们总是希望在电影中看到自己的生存环境是那么的美好。比如说，我们拍北京，可以把北京拍得非常得光滑，非常得现代化。其实，真正在这里生活的人，每天，我们经过的可能是胡同，可能是各种低矮的连在一起的狭小的空间。在当代社会，这种真实的气氛为什么不去表现它呢？我抛弃了修饰，我非常喜欢直接的力量。

您过去在电影学院读书的时候，学的是关于电影理论方面的 知识，您觉得 这些理论 是不对
于您今后的电影工作有很大的影响？ 在我的成长过程中，是有一些具体的作品

给了我很多的启发。刚开始到电影学院，我很喜欢美国一些导演的电影。比如
说，像《教父》《现代启示录》《愤怒的公牛》都是戏剧性很强的电影。它
能够很好地跟观众结合和沟通。台湾的导演侯孝贤拍的《风柜来的人》，拍摄的是
一群海边的年轻人到高雄打工的故事。看完之后，还是像在说大陆人的故事。这
对我说是一个触动。当一个电影非常准确地描绘出成长经验时，一些人生存的状态
会感染很多人，所以我会觉得是一个大陆人的故事。这时候，我会思考为什么
在我们的电影中缺少个人经验的描述。在电影美学的价值观中，去尊重
真实的经验。从那时候开始，我的电影方向，我想的事情就开始变化了。我
和电影是一体的，电影是我个人经验的讲述。在传统的电影中，大部分电影
是一种全知的视点，像上帝一样讲述一个人所有的一切，包括内心的感受。
但在我的电影中，都是一些表层的东西。我非常喜欢 在表层的东西。其实
在生活中，你看到表层的一种状态，就已经能够想像到 在他背后的东西，
而不必去强加给观众。这不能只是空话，而是要转化成电影的形式。