

“ **银幕创造**

**——与中国当代  
电影摄影师  
对话** ”

张会军 穆德远 主编

中国电影出版社

胡蝶琪

与中国当代  
电影摄影棚  
对话

2021 年 11 月 1 日

# 银幕创造

—与中国当代电影摄影师对话

张会军 穆德远 主编

中国电影出版社 2000·北京

## 图书在版编目(CIP)数据

银幕创造:与中国当代电影摄影师对话/张会军,穆德远主编. -北京:中国电影出版社,2000.9

ISBN 7-106-01628-4

I. 银… II. ①张…②穆… III. ①电影摄影②电视摄影 IV. J93

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 65298 号

- 书 名 银幕创造——与中国当代电影摄影师对话  
主 编 张会军 穆德远  
出版发行 中国电影出版社  
(北京北三环东路 22 号)  
经 销 新华书店  
印 刷 北京丰华印刷厂  
版 次 2000 年 9 月第 1 版  
2000 年 9 月北京第 1 次印刷  
规 格 开本/850×1168 毫米 1/32  
印张/14.5 插页/2  
字数/300000  
印 数 1-3000 册  
国际书号 ISBN 7-106-01628-4/J·0741  
定 价 28.00 元

**主编：**

张会军 穆德远

**编委**(按姓氏笔画为序)：

马勇诚	王小列	吕 乐	刘勇宏
李 伟	宋婷婷	肖 风	花 清
张艺谋	张会军	张锡贵	张 黎
周 雯	赵小丁	赵 非	姚晓峰
侯 咏	郭 青	顾长卫	曾念平
傅靖生	智 磊	穆德远	

# 现当代电影摄影艺术创作的梳理

## 代序

整理完成的书稿静静地摆放在写字台上。

我们这本书的两位策划、主编张会军教授、穆德远教授和五位研究生编委——马勇诚、李伟、刘勇宏、周雯、宋婷婷同学的日日夜夜的工作终于有了结果，书稿将付梓。

从我们策划、开会、论证、讨论、采访、座谈、录音，到整理、录入、修改、校对及相关工作的结束，正值1999年的岁末。全人类的兴奋点都集中在迎接2000年的到来和新的世纪的曙光，而我们这些北京电影学院的教师和学子，也正在以饱满的热情迎接2000年10月学院50周年院庆的到来。这时，这些打印成为带有油墨清香的工整文字，使我们都沉浸在这充满了学术理论氛围的欢乐之中。

备忘中国电影摄影创作，对现当代电影摄影艺术创作进行理论上的梳理，是我们的学术研究课题；回顾和展望中国电影摄影艺术创作，总结现当代中国电影摄影师的创作、技术、技巧、方法、风格、理论及科研、教学是我们关注的焦点；这本著作的“视点”就集中于“学术的总结”和“理论的梳理”。

这部学术专著的出版，对于中国电影摄影的理论研究，算是做了一项实质性的工作，也就更增加了其额外的分量和价值。

电影摄影师在电影创作中既是导演的主要合作者,又是镜头影像组合创作的承担者和完成者。本专著采访的摄影师都是中国电影摄影创作的耕耘者,文字本身既是他们创作的文字书写,又是他们理论的全面诠释;既是他们思维的清晰表述,又是他们风格的完整再现。

电影人是人类灵魂的工程师,他们既是人类精神家园的创造者,也是人类精神家园的维护者。作为电影摄影师,更多的是要花费巨大精力去“营造画面”和“处理画面”,更多的是要在电影技术和电影艺术之间寻求一种融合的方式,对于中国电影摄影历史的书写,他们是一部一部影片的参与者和跋涉者。所以,他们拍摄的大多数影片是中国电影的灿烂,也是对中国电影文化的卓越贡献。

现代中国电影创作的繁荣,造就了中国电影的“第五代”和“新生代”,在这20年中,曾经出现过的电影摄影创作作品的多样化和电影摄影理论研究的整体沉寂,使我们无法在更高的层面上深入地研究摄影艺术创作规律,无法研究电影摄影如何面对数字技术和网络化时代的挑战,更为重要的是,作为摄影师,他们没有时间和精力将他们的电影摄影艺术创作整体的发表出来,我们所见到的文章大多数是关于摄影创作方面的理论分析和评论。我们这样的一种策划、一种有选择的问题讨论,让这些摄影师直接的发表他们理论见解的创意和想法一经形成,就成为了电影摄影理论研究的一种共识,也有人认为这是20世纪末电影摄影理论研究的一项重要工程。

正是在这样一种指导思想下,正是在这样一种时代的背景下,我们开始进行《银幕创造——与中国当代电影摄影师对话》的繁杂的工作,其根本的目的就是要填补我们电影摄影理论上的空白,填补我们电影思想、电影观念上的失落。无论是作为电影教育机构的学者的义务和责任,还是为了未来的电

影教育的需要、培养新一代的电影专业人才和初学电影摄影的年轻人的期盼,都是一项必须完成、必须做好的重要事情。

回顾和纵观现代中国电影的创作,我们在整体的感觉上是一种热血沸腾、心潮澎湃。尽管当下市场的冲击、外国电影的冲击、大众文化的冲击、网络的冲击、电影机制的调整,电影的整体创作不像繁荣期那样的处于巅峰状态,但是,中国电影的创作潜力和创作势头,仍然在推动着中国电影向前。许多的电影摄影师仍然在保持自己独特风格的同时,依然保持着极为活跃的创作精力,无论是创作的阵容还是艺术追求以及视觉效果,都有极大的提高,比之于过去更为鲜明、成熟和充满了生机。

我们认为,本专著在内容的构成上有如下几个特点:

1. 所讨论的问题基本是相对的一致和统一。这并不是因为我们问不出其他的问题,而是想在同样的问题中了解这些电影摄影师的创作看法和理论思维。
2. 在主要涉及电影摄影问题的同时,也讨论电影的本体、电影的导演、电影的市场、电影的观念等等相关的问题。
3. 在每一位的电影摄影师的采访过程中,我们根据这位摄影师的经历和创作特点,也提出了一些其他电影创作的问题。
4. 在摄影师讨论和阐述中,我们在最终的文字整理的过程中加以理论的润色,特别是对于创作过程中柯达电影胶片的型号、感光度、洗印、胶片使用、技术处理、我们更为关注,因为,这主要的是涉及到对于未来电影学院学生的培养和影响。
5. 由于这些电影摄影师都是毕业于北京电影学院,更由于学院与学生的这种天然的血缘关系,许多的被访者



讲的都是经验之谈、创作之谈、理论之谈、肺腑之言。

6. 书中更多的观点、看法、论述、思想,我们认为是20世纪末的独家采访,就更有其重要的学术意义和理论价值。

由于策划创意文案的局限性,由于采访的时间原因,由于其他的电影摄影师联系的困难,我们所选的人选仍然有很大的缺憾,难免有遗漏之处,我们表示歉疚。更由于文学的底蕴和修养缺乏锻炼,文章的行文和体例的把握多有不准之处,也请专家和读者原谅。

本著作的撰写和出版,得到了中国电影出版社的领导和中编室的诸位编辑的大力支持和精心的编审;本专著的出版,得到了柯达(外贸)有限公司的鼎力支持和资助,特别是得到了陈永文先生、闵嘉祥先生、苏俊蕙小姐的帮助;承蒙北京电影学院前院长刘国典教授、摄影系郑国恩教授、甘泉教授、鲍萧然教授、刘永泗教授的细心、具体地指导和赐教,终得促成此编。在此,我们表示最最衷心地感谢。

世纪之交,中国电影面临着激烈的竞争,充满了机遇和挑战。我们的电影人,对中国的电影仍然充满了希望。电影摄影创作作为一种特殊的艺术创作形式和手段,将会更加发展、丰富与多样化。

我们衷心地祝愿电影摄影创作再现中国电影的辉煌。

编者

2000年6月于北京电影学院

## 目 录

现当代电影摄影艺术创作的梳理(代序) ..... 编者 1

(以下排列按姓氏笔画为序)

访王小列.....	1
访吕乐 .....	40
访肖风 .....	63
访花清 .....	87
访张艺谋.....	112
访张会军.....	181
访张锡贵.....	199
访张黎.....	216
访赵小丁.....	242
访赵非.....	273
访姚晓峰.....	289
访侯咏.....	309
访顾长卫.....	326
访曾念平.....	357
访傅靖生.....	369
访智磊.....	383
访穆德远.....	419

# 访王小列

●  
访  
王  
小  
列

## 王小列

1978年考入北京电影学院摄影系故事片摄影专业本科班。

《世界奇案的最后线索》：峨眉电影制片厂，1985年出品(与人合作)。

《双头鹰之谜》：峨眉电影制片厂，1987年出品。

《顽主》：峨眉电影制片厂，1988年出品。

《开国大典》(上、下)：长春电影制片厂，1989年出品(与人合作)。本片获1990年第10届中国电影金鸡奖最佳故事片奖；获1990年第13届中国大众电影百花奖最佳故事片奖；获1989—1990年广播电影电视部电影局优秀影片奖。

《非法持枪者》：峨眉电影制片厂，1989年出品。

《大出血》：深圳影业公司，1991年出品。

《云南故事》：北京电影制片厂与仲盛影业公司合

拍,1993年出品。

《飞虎队》:峨眉电影制片厂、中制香港永盛娱乐制片公司合拍,1995年出品。

《甲方乙方》:北京电影制片厂、北京紫禁城影业公司、天津经济开发公司,1997年出品。本片获1998年第21届中国大众电影百花奖最佳故事片奖。

《遥远的查理拉》:峨眉电影制片厂,1998年出品。王小列任导演、摄影。本片获1998年中国电影华表奖评委会奖。

**问** 请你谈一下对景别的看法,这是一个特别基础的问题。在你的影片里面你有没有什么特殊的爱好?

**答** 在我自己看,景别似乎比构图还要重要一些。因为作为摄影师来讲,构图应该是一种素质,它不是一种技能。但是景别好像更接近于一种技能,就是你是否能把它搞得准确。所以我觉得每一个画面都涉及到你要用多大的景别,这直接影响到你要表现的东西是否传达给观众非常准确的一个意思。我觉得景别很重要,那么构图呢,我觉得它不是说在现场你去摆,真正你拍电影的时候你没有这样的时间或者说不是这么一种思考。我认为在你这儿应该有从美学上、从绘画借鉴一些这样构图的东西,然后你具备一种能够溶化在血液当中的素质,所以它是随手就可以放在那儿的。你觉得不对劲儿了,它一定是违反了你自己积累的这种经验,你觉得舒服了,它就合适了。我觉得是这样。

**问** 你在整部影片里面如何考虑景别的线性构成问题。

**答** 我只是觉得当你把影片拆成不同的一些段落,再把这些段落拆成不同的一些镜头,那么这里面就出现了一个你怎么样去根据情节把握景别的变化。我觉得刚才我说的准确性也是体现在这个过程中。

**问** 你作为摄影师的时候你就景别的问题跟导演有没有什么争论,有没有产生一些冲突?

**答** 我觉得这也是个非常复杂的问题。因为每个人艺术感受是不一样的,或者说没有一个一致的标准,只有一个大致的标

准。可是你不能排除有很多导演他有很多自己的比较特别的要求,我合作的导演比较多,所以我碰到的这种情况非常多,有那种特别不在乎你摄影怎么去创作的导演,也有那种特别想把你的手甚至是帮你摇机器的导演。他们对画面的理解都是完全不一样的,有些导演他们有绘画基础,有造型意识,甚至对光都有非常具体的一些设想。在这种情况下,往往就会有比较大的一些冲突。因为他毕竟不是从专业的角度从整体上去考虑造型,和摄影师比起来,他考虑的毕竟还比较局部一些。这就看你怎么去和导演处理这种关系了。总的来讲,我觉得在不违反大的原则的前提下,一般都应该尊重导演的意图。当然这也可能给你的摄影带来一些损失,你会觉得它不是很符合你的设计,不尽如人意。也有一些导演他完全不管你,我觉得,这样当然对摄影师来讲是一个比较轻松的一个工作环境,可是我觉得好的导演他一定在各方面都有那种比较准确的感受,包括造型,包括音乐,包括表演。这很难拿一个固定的例子来说明的。

问 那你是怎样看待景别和空间的关系这个问题的?

答 通常来讲,我个人认为景别在现场经常要叫混的一个概念就是“再大一点”,导演理解是怎么一个“大”法儿,就是“再松一点”,所以我们一般就讲“松一点儿”,或是“满一点儿”。这样比较不容易引起误会。我认为“松一点儿”给你的空间显得距离感要远一点儿,那“满一点儿”,它肯定是要近一些,或者它表达的人的这种情感啊、表情啊、更细腻一些。还像刚才那个问题一样,我觉得这都涉及到不同的导演把握不同的片子,也有可能有的导演是反着来的,他在一个很远、很全的景别底下去想要表达一种很细腻的心理上的那种感受。这就很难说他的距离到底是和景别的远近成正比的,还是其它什么样的。

问 是空间距离还是心理距离？

答 对，其实心理距离我认为它表现的是一种很近的东西，它是深入到人内心的，所以这东西我觉得就是要看导演。

问 那你个人对景别有什么喜好？

答 没有特别的偏好。

问 有没有特别强烈的，比如特别喜欢近景系列或远景系列？

答 不。我对所有手段的运用都只有一个依据，就是剧情，根据故事，我不喜欢那种先强调一种手段或是一种风格，再去要求剧情，我觉得我不是这种类型的人。

问 你作摄影指导的时候，一般来说，是在哪方面把握得比较多，而把另外一些事情，比如说可能具体的构图，你会交给掌机人，会这样吗？还是从构图一直到景别，所有的你都要交待得非常清楚。

答 如果我作摄影指导的话，我首先是对镜头的景别、运动的速度、我要求得比较严格一些。因为构图是你很难去把握的，当掌机人在拍摄过程中，去运动这个摄影机的时候，你不可能每丝每毫地把那种构图控制在你的手里面，你只能是告诉他一个大概。但是景别最终我的启幅是多大，我落幅要在一个什么位置上，我整个的行进速度是什么样的，我觉得这个是非常重要的。那么其它的，比如像光线啊，气氛和色彩，那个是你完全可以控制。如果我做指导，我会这样做。

问 你如何看待“自然光效”？

答 “自然光效”，我觉得在很多情况下，它是很有感染力，很有魅力的。但是也有很多情况下是需要把它作为一个非常强调的人物修饰，因为这也是根据不同的拍摄的题材，不同的那种电影语言来决定你将突出哪种光效。

问 你有没有特别偏好做哪种光效，比如说“自然光效”或者“戏剧光效”？

答 没有。根据不同的故事我可能非常喜欢那种舞台光效；就是完全是造型的那种光线，也可能根据一种故事，我就特别喜欢那种甚至让你根本就看不出有任何修饰的光线，我觉得这是不一定的。

问 前一段时间，学院学报发表的几篇关于“自然光效”的论文，有的人就是认为，他喜欢用高感片在低照度情况下，比如500度他当320来拍，甚至当250来拍，他认为用灯用的少，他喜欢这种东西，他认为这就是叫“自然光效”。有的人又认为“自然光效”不一定这么做。就是说，我也需要很多灯，这问题不大，但是我要做出“自然光效”的感觉，那么您对这两种看法是更偏向哪种？

答 我知道这意思。我觉得只要能做成功，都是成立的，我对这两种方式没有什么特别偏好。

问 就是说画面上达到一种自然光的效果，至于它的过程是怎么样的，手段是怎么样的，其实无所谓。

答 对，是不重要的。

问 那你在拍摄之前，对全片镜头总体的设计一般都考虑哪些问题？

答 首先，我觉得应考虑这个剧本它讲述的故事的类型以及这种类型所决定的叙事方式。我觉得首先要把握这种特征，作为摄影，你去如何控制镜头的节奏、长度和哪种运动速度，我觉得我会首先考虑这样的问题，然后才考虑具体的光线、造型、色彩、构图，是采用很随意的，还是比较工整的，还是一种比较有装饰感的。

问 那么你对影片气氛的把握是放在一种什么样的位置？

答 单从摄影的角度来营造气氛只是一方面，一个影片的气氛不单单是一个造型的气氛，它还有其它的一些营造的气氛的手段。比如说节奏的控制、包括戏剧的冲突，以及环境的选



择。我感觉气氛的把握,更多的情况是导演决定的要多一些,因为气氛直接是影片总体所需要的。所以,往往导演都会跟你提:“我需要一个什么气氛。”然后,你再考虑你在一个特定的环境和指定的一些先决条件下,怎么样去接近或者营造导演要的那种气氛。我基本上碰到的好像是这样一种情况。

问 你有没有特别喜欢某些影片或者某些摄影师在影片中所营造的气氛?

答 有。作为摄影师来讲,我非常喜欢美国的影片,比如说拍《天堂的日子》的阿尔芒都,他的摄影我比较喜欢。如果作为导演来讲,我更喜欢像欧洲的一些电影,比如说《四个婚礼和一个葬礼》这种。再比如说日本最近有几部影片在国际上得奖的,比如《情书》,我觉得作为导演我更喜欢这样的电影。

问 那么就是说,你要是作为导演的话,你还是喜欢拍一些跟生活很贴近的,生活流的影片,比较感兴趣这种题材吗?

答 对。

问 作为摄影师对哪种题材感兴趣呢?

答 作为纯粹的摄影,要为别的导演服务,我当然更喜欢美国的电影,因为那样更容易展示摄影的效果、摄影的功利性,我觉得要多一些。

问 那你作为摄影来说,你怎么样控制现场的场景气氛?

答 我觉得有两种情况:一种是内景的控制,一种是外景的控制。就我们目前大部分的制作来讲,外景的控制更多的是靠天气,你能够人为掌握的因素非常少,你不可能大面积地去控制阳光或者去营造阳光,因为这对普通的摄制组来讲是做不到的。那么可能像《荆轲刺秦王》这种大制作的片子可以做到,因为它有足够的灯光和足够的时间。但是,我觉得目前就中国的摄影师来讲它不能成为一个典型,因为很多摄影师没有这样的工作条件,所以我们只能说在外景的大部分情况下,