

DIANYINGMEISHU CHUANGZUO
YANJIUJI

电影美术创作研究集

中国电影出版社

电影美术创作研究集

广播电影电视部电影局《电影通讯》编辑室 编
中国电影出版社中国电影艺术编辑室



中国电影出版社

1988 北京

内 容 说 明

本书选收了自1979年以来部分国产故事影片、戏曲艺术片的较优秀的电影美术创作经验和对这方面的理论研究成果，共三十篇。

作者大都是从事电影美术设计或理论研究工作的。他们通过多年的实践，对电影美术特性、电影造型、电影布景、实景拍摄等方面进行了认真的探索，并积累了较丰富的经验。所收文章各有见地，可供电影美术工作者和爱好者研究与参考。

责任编辑：云 梦

封面设计：孙 飞

电影美术创作研究集

中国 电 影 出 版 社 出 版

宏 伟 胶 印 厂 印 刷 新 华 书 店 发 行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：8.625 插页：2 字数：200000

1987年7月第1版北京第1次印刷 印数：1—1000册

书号：8061·3342/ISBN 7-106-00107-4/J·0074

定 价：3.00 元

目 录

- 电影造型的执行人(代序)…………… 韩尚义(1)
- 《邻居》美术设计的两个课题
…………… 刘光恩 王洪海 尹力(5)
- 探索景的“这一个”
——回顾《天云山传奇》的景物描写与处理
…………… 丁辰 陈绍勉(13)
- 关于《城南旧事》的美术设计…………… 濮静菀(25)
- 《小街》电影美术设计谈…………… 刘藩(32)
- 影片《再生之地》美术设计琐谈…………… 费兰馨(38)
- 让环境进入剧作
——《人生》美术设计点滴…………… 卢广才(43)
- 《雅马哈鱼档》美术创作的收获与失误…………… 张之楚(51)
- 再现清末历史环境的实践
——关于《火烧圆明园》、《垂帘听政》的布景、实景、道具
…………… 宋洪荣(64)
- 努力再现老北京的典型环境
——《骆驼祥子》美术设计创作回顾…………… 俞翼如(85)
- 影片《伤逝》美术设计体会…………… 陈翼云(94)
- 电影《雷雨》美术设计总结…………… 韩尚义 瞿然馨(103)
- “玉颜不及寒鸦色”
——《边城》、《喋血黑谷》美术设计杂感…………… 夏如金(113)
- 质朴的艺术美初探
——《不该发生的故事》美术创作回顾…………… 徐振鹏(117)

一次试验和探索

- 《没有航标的河流》美术创作札记…………… 卢广才(124)
从《杜十娘》到《李冰》的电影美术设计…………… 王兴文(129)

从越剧的美中探索美

- 影片《五女拜寿》的美术创作…………… 徐振鹏(138)
影片《火焰山》的美术设计…………… 刘学尧 孙世祥(146)

受教于民族艺术之宝库

- 《丝路花雨》电影美术创作简记…………… 张子恩(153)

提高影片造型质量之我见…………… 韩尚义(158)

电影造型与电影思维…………… 吴厚信(165)

从情境到意境…………… 仲永清(177)

运动·变化·和谐…………… 梁树魁(184)

中古题材历史影片景物形象初探…………… 陈绍勉(196)

关于古典历史影片形式感问题的探讨

- 并致韩尚义同志…………… 黄祖模(207)

故事片内景外拍的美术师工作…………… 史维钧(214)

实景初探…………… 周承人(219)

实景拍摄的美学逻辑…………… 劳冠能(227)

宽银幕电影布景特性初探…………… 张子恩(239)

杂谈戏曲片之电影化…………… 谢黎明(252)

论韩尚义的艺术风格…………… 东进生(261)

后记…………… (272)

电影造型的执行者

(代序)

韩尚义

电影中美术师的作用不可小看，他与导演、摄影等部门合作，共同创造出富有表现力的造型艺术，这种艺术形象与演员的动作、对白、音乐效果有机地结合，就产生激动人们情绪的感受力。当观众走出影院时，他们会感到思想的充实，精神的崇高，从美的享受中得到有益的启示。这里当然首先是剧作家的戏剧情节和人物塑造，但这些抽象的文字描写必须通过具象的直观的视听效果才能成为真正的电影艺术。所以每个电影美术师都是从文字转化到画面形象的执行者。

托尔斯泰曾深有体会地说过：“一个人只有他每次蘸墨水时都在墨水里留下自己的血肉才应该进行创作。”我为这本集中三十位电影美术家创作体会和经验心得的《电影美术创作研究集》即将问世而高兴，以一种难以名状的兴奋和激动来写这篇短文。这三十篇文章虽谈不上宏文巨著，但也确是他们几十年艰辛实践的结晶。正如德国理论家瓦尔特·赫斯说：“理论是艺术家在他充满秘密的道路上停息驻足之点，这条路是他本能替他开辟的，这些理论并不是预先想好的，而是事后的努力。”在这煌煌二十余万文字前面我无力为读者作开卷明旨的介绍，只能粗浅地说点我对电影造型执行者的认识。

从事物发展的必然性来看，八十年代电影新观念的探索，促

进了电影美术的新发展，提出了新任务、新要求，影片的造型任务无可争辩地落在电影美术师身上。他们已经不光是只为导演提供一个可供拍摄的布景，而是要求认识空间的作用、创造富有典型意义的与人物思想感情和动作紧密结合的四向度运动的空间，是一种带有时间性和有表现力的空间造型，它带给观众视觉上的信息是能起到感觉、感染、共鸣、交流联想和想象作用的。造型当然还包括人物的化妆、服装的样式和色彩，这一切之所以要设计，都是为了更好地表现生活所提出的新内容。我们通常评论这个演员“上镜头”、“美感”，其实这与演员的表情关系不大，主要是造型美。造型既是美术师、化妆师、服装师提供，经过导演、摄影师们共同研究统一，又是按照剧本中要求的一定时代社会背景和生活条件下的人物创造出来的。

电影剧作者反映现实，揭露生活中的矛盾，要尽最大的努力来塑造好人物，刻画人物与人物关系，人物的个性鲜明与否是剧本的成败关键。同样，造型也是以人物为依据，所以电影美术师必须研究人物的思想、行为。他是从哪里来？他在想什么？已经做了什么？将要做什么？……只有从这种系列式的外在和内在的动作上、台词和生活态度上，才找出典型人物的典型环境。

动作是人的行为本质，动作是最有生命的。电影通过动象来反映生命的存在。它的造型与静止的雕塑不同，雕塑是从第一现状变到第二现状中找动律，要观众自己通过前前后后的欣赏找到某种行动的一瞬间。电影是以形式上的“动”、内容的“真”相结合的美，这是电影的本性在运动过程中表现了内容和它的空间意识，那是流动的、变化的，充满张力地反映了人的生命和精神。原始人为什么发现动物的美比发现植物的美要早得多，这跟他们从流动的渔猎生活到定居的种植生活密切相关。中国“艺”字的古体是一个人脚踩云朵，双手捧鲜花的象形字。我们从祖先创造的这个象形字中得到启示，搞艺术必须塑造人、

研究人、分析人,那么作为影片造型执行者的电影美术家也只有以人物的行动为中心,才能设计好造型。电影因为有时空的综合,才把对象表现得如此逼真、生动。电影美术家必须在人物方面去开掘,从中找到最本质的东西,这样才能为导演提供那些气势磅礴的场面和“移步换景”的调度。这些过去在许多影片中都出现过,许多设计师在有意或无意中运用过,但今天应该提到造型价值的理论高度上来。孔丘说:“圣而不可知之谓神。”知其然不知所以然的情况要改变,这样前进的步子会更快些。另外,对于演员活动空间的处理特别重要,必须明确它在布景空间中有不容争辩的最高地位。要把画面与演员活动联系起来,使虚处显实,以景托情,情景交融,变化空灵。电影美术师必须以导演的眼光来处理造型,通过景物来组织动作,烘托动作,从而使造型产生一种气氛,一种风度和情调,有一种延伸的张力,它虽无言,但内涵着一切。对美术师执行的造型既有这样的严格要求,那他就是名正言顺的“美术导演”(欧美各有“美术导演”或“艺术导演”的名称)。这样会不会有损导演的创作权益呢?不会。因为他们都是统一在对主题、对人物的理解上的,恰由此而建立了正确的影片的造型价值观,对导演的创作更会得心应手。

电影美术师的造型构思(草图)先于影片拍摄的任何部门,没有它,导演几乎无法分镜头。草图的示意是美术师最先为合作者所传达的自己对造型表现的艺术信息,经过导演、摄影师们的补充和丰富,这草图的作用无可置疑地会在导演的构思中发展上升到合乎戏的情理而又具有美学价值。草图的胚胎状态虽具有朦胧而原始的不确定性,但它必然包含有人物的调度、空间、节奏、色彩和构图影调等,特别在情绪气氛上往往第一次看剧本就自然地涌现出来。这种朦胧思维是最珍贵的造型元素。这是导演、美术师、摄影师都会有的形象的种子。

电影是一门能四向度再现客观世界的艺术,观众本能地要

求银幕形象的逼真。从真实的美中才能产生信任感，所以许多影片强调纪实性，在实景中进行偷拍。有条件的制片厂还开始用多具摄影机同时拍摄，这给演员以自由，产生了更真实的效果，相对地对美术师的要求也就更严格了，要求在四向度不同地位四机同摄时又都要不见摄影机的存在。这些复杂的新的技术问题也要美术师、导演和摄影师共同克服。又如，长镜头的运用也在发展，在许多年轻一代的导演手中更是方兴未艾。长镜头本来是生活里的东西，也是使人思维活动的艺术手段。如黄昏中一只飞鸟的镜头拍十呎，只有“归旋回林”的意念；如长达四十呎的盘旋飞翔摇跟拍摄，就会产生“无处投宿”的孤寂感。一匹奔马的短镜头，观众只想看到马后的人或别的什么，但摄影机跟着这匹马追摄它五十呎的长镜头就能产生对马的悬念。周围是什么景色？山峦，河流，小道，树林？它所发出的信息会延伸到画外。其他还有对内景设计“中性化”的造型，它不过分强调其性格方面，以便不同人物先后出现而不格格不入。典型性在一定的环境中不那么强调了，保持自然形态的朴实美，这也是造型的新发展。总之，电影家的新观念既然已在我国影坛上提出来了，它又必然带动创造影片重要方面的造型的新发展，那么，作为执行者的美术师就不能等闲视之。

《邻居》美术设计的两个课题

刘光恩 王洪海 尹 力

一、电影布景求真

“这幢‘筒子楼’好象是在我们那儿拍的。”

“不，好象是在××单位的楼里拍的。”……

《邻居》上映以后，经常听到观众这样的对话。也有人跑来问我们：“你们那个‘筒子楼’到底在哪儿拍的？”我们只有老老实实地回答：“是在摄影棚里搭的布景。”

“不要粉饰，不要虚假，不要捏造。要真实，真实，再真实。”这是导演对《邻居》创作反复强调的一点。作为本片的美术设计，我们始终赞成导演的正确意图，并按照这条宗旨进行设计和体现。

狭窄、拥挤的“筒子楼”道，给人一种扑面而来的浓郁的生活气息，这正是“真实”赋予它的生命。真实的内涵，决不止于布景制作上惟妙惟肖的逼真效果，而首先在布景所展示的环境是否具有反映生活本质的现实性。

我国古代有创造性的画家提倡“师造化”。清人石涛曾痛斥那些把“师造化”变成一句空话的“正统派”画家，在他的画论中提出“搜尽奇峰打草稿”的艺术主张，就是说艺术必须向客观世界学习，而深入生活即是创作的先导。因此，我们在接到剧本、反复分析后，首要的事情就是马上到生活中去。我们走访了北

京许许多多以“筒子楼”为职工宿舍的大专院校和单位，接触到各种各样在头脑中根本想象不出来的生活素材，虽然在这以前我们对“筒子楼”并不陌生，但这些大量生动形象的素材，对我们深入细致地创作这堂景起了无法估量的作用。

不同的主题和风格，要求不同的布景适应自己的表现，真实本身就意味着某种特定性。《邻居》所表现的极为现实的主题内容和影片生活化的艺术风格，要求各创作部门尽最大可能向现实生活靠拢。而“筒子楼”这堂景，不仅直接作为整个情节的枢纽而存在，它是展开矛盾冲突的具体环境，“爆炸性”的房子问题通过这个既特殊又带普遍性的环境反映了出来；而且，它也是影片创作者美学追求的形象性体现。象这样的环境同主题、情节、人物发生联系并以其为基础，经常是电影结构最有力的手法之一，如普多夫金所说：“这类场面等于是没有台词的电影化独白。”它的感染力，较之在影片中说上一百句“房子小、房子挤……”更容易唤起观众的共鸣。

有人说“筒子楼”破破烂烂，不登大雅。我们想的是：还生活以本来面目，让观众感到不是在看别人生活，而是自己就生活在影片的环境之中。近年来，对于布景设计中那种置时代、生活于不顾，一味追求住所的宽绰、陈设的豪华、服装的华丽，观众早已不能容忍。这完全不是枝节上的疏忽，而是一个美学认识问题。布瓜罗《诗简》说：“只有真才美，只有真才可爱。”美的概念有着严格的生活的客观意义。如果离开特定的内容，特定的主题，特定的时间，特定的社会风尚，布景的形式再花哨，也不会使人动情。很简单，因为它没有客观真实的基础。所以，我们影片中的“筒子楼”如果说还能让人感到亲切自然，并不是它本身制作得如何考究（制作固然是很重要的），而是它体现了创作者对待生活的态度以及对真实的追求。

真实的布景，是创作者认识到真实和表现这种真实的形式结晶。这种结晶的内在生命不能单凭布景外部造型的相象，

更重要的是表现出特定环境中性格和心理的真实性。在“筒子楼”一景的设计中，我们首先注意了这个问题。

以老刘为中心而联结在一起的六户人家，身份、性格、经历、气质都迥然各异，要使布景成为真实的人所生活的空间，就不能凭公式或定律去图解，而要达到“典型”。我们对“筒子楼”道和其中六户人家的设计，从整体布局到每个细小环节的处理，都围绕着人物性格的刻画而构思。如六家室内：中年讲师章炳华家杂乱而别具风采的陈设，三代同堂的水暖工喜凤年家俗而不紊的布局，单身女大夫明锦华家淡雅清新的格调，党委书记袁亦方家拥塞饱满的构图，年轻夫妻冯卫东小两口家小巧又“时髦”的安排，以及老干部刘力行家庄重而浓朴的色感，都不同程式地体现着人物的性格特色。

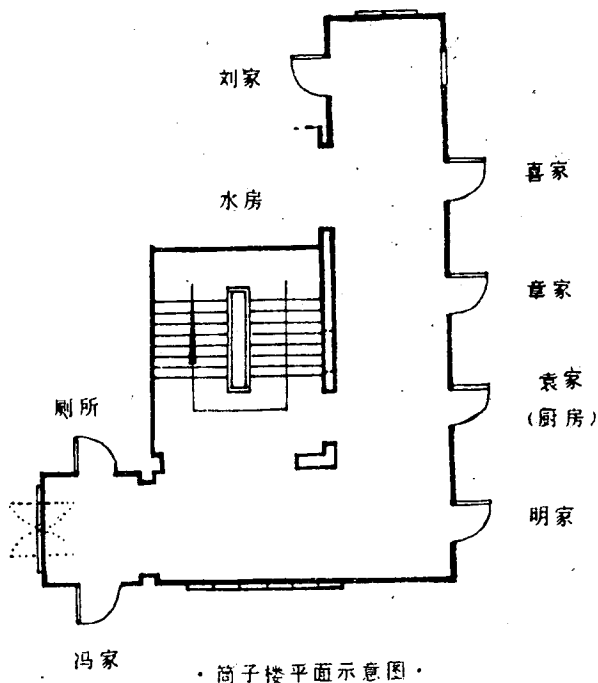
人物性格是受一定社会、时代以及特定生活中诸关系的影响和制约的。影片主人公刘力行要成为感染观众的艺术形象，关键是使观众相信他存在于现实之中，相信他的困扰、烦恼和高尚品格都是有源之水，有本之木。形象的神化、环境的拔高，都只会削弱他的魅力。我们对刘家内景设计的出发点，就是把老刘作为一个“生活在普通人中间的老同志”。道具的选择和陈设，色彩调子的调整搭配，不但体现老刘现在的身份和境况，而且还可以看出过去的生活和地位留下的痕迹。高大的书橱、老式的立柜、双人沙发床等大道具，构成整体、概括的组合，给人一种持重、严谨和稍稍有些凄清的感觉，既是性格的体现，又是人物命运的隐喻。褐色的家具、橙黄色的墙壁和深红色的窗帘、沙发，组成一种近似夕照的浓郁的暖色调子，给人物赋予了某种悲壮的理想色彩。

真实的布景，不是为居住设计的房屋，而是为影片拍摄搭制的，这又提出了还原生活和艺术创造、生活逻辑和戏剧要求的形象的统一问题。这是我们美术设计的另一任务。

“筒子楼”的造型，无论是平面结构还是立体结构都是比较

简单的。一般说,电影布景的平面布局越富于变化,人物和镜头的运动也就越自如,画面构图将更丰富,表现的可能性也更多。象“筒子楼”这样的景,客观生活提供的素材以及它所反映的内容不允许在建筑形式上搞更多的造型变化,只有在相对简单的布局中,挖掘跟不同人物和情节建立有机联系的东西,通过一些内在的导线,把每一个布景片断与发展着的剧情密切结合起来,既不破坏真实感,又不显单调、重复。

我们是这样设计“筒子楼”楼道的:(见平面示意图)



首先,把展开剧情的楼道设计在二上层上,不但使楼梯在整个布景大的起伏变化上起作用,产生大量调度,而且使看似孤立的楼道同上下层建立了联系,人物和摄影机的运动富有节奏变化。

在楼梯空间和楼道隔墙上开的漏窗，是从古典园林的漏窗形式得到启示，使原本分成两部分的景获得了联系，造成一种隔而不断、堵而不绝的空间变化，既使布景的横向纵深得到了加强，画面构图更趋丰富，又在拍摄角度很有限的布景中产生了新的表现可能。透过漏窗，正好和袁家(后来的集体厨房)相对，使之成为楼道中的构图中心，这又同它们作为情节上的戏剧中心融为一体。

此外，楼道中六户人家的位置，也是根据人物出场和人物交流的需要，结合现实生活的一般规律而安排的。比如把刘家设计在楼道的尽头，是依据老刘初次出场要为各家挨门挨户送菜的行动构思的；冯家安排在楼梯对面的右侧，不但为他拆厕所门搭厨房提供了空间上的可能，而且使冯卫东性格中较之其他邻居的不同特色得以显露。

“筒子楼”一堂景的设计，是全片美工创作的决定性环节，我们花了大力气，也取得了一点成绩，实践告诉我们：只要思想对头、追求明确，电影布景完全可能达到真实——生活真实和艺术真实的统一。

二、给道具以生命

塞尚曾经说过：“天堂在于细节之中。”

道具在电影艺术中属于细节范畴。细节虽小，在艺术创作中却至关重要。电影中的道具大致可分为两大类：一类是“装置道具”，也称大道具，一类是“戏用道具”，也称小道具，这两类道具在电影造型创作中的作用都不容低估。用得恰当，能使人物性格鲜明，场景气氛浓郁，时代特点鲜明，主题思想深化。所以，许多编导、美工都非常注重道具的选择和运用，他们常常将无生命的道具同人物、环境、情节紧密地交织在一起，使它们也象演员一样，成为富有生命力的艺术形象。

昆曲《十五贯》，围绕着十五贯钱币展开了曲折复杂的矛盾，

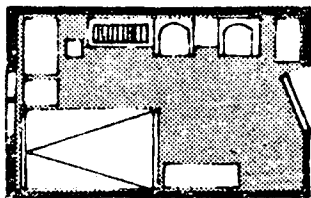
这一道具始终左右着剧情的进展和人物的命运；孔尚任的《桃花扇》，也是用扇子这个道具串联成一部泣离合之情，叹兴亡之感的名剧。有不少优秀的作品，都巧妙地借助这种贯串道具，传情达意，联缀剧情，制造悬念，表现性格。

美国影片《魂断蓝桥》中，“吉祥符”的前后出现，不仅对揭示主题有衬托之力，而且象征着主人公的某种心理；日本影片《人证》中，当剧情发展到顶点：警官追至山顶，八杉恭子跳崖，银幕上既无垂死的惨叫，又无惊人的枪声，只看到一只草帽缓缓向深渊飘荡。观众无不被这个道具而牵动心弦。象这种将道具作为一种特别的艺术手段，表现某种特定的意念和情境，也值得我们学习。

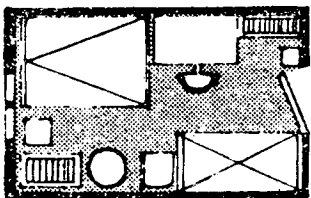
要想在道具上选好用绝，不是件容易的事情。必须象处理人物一样，从主题和剧情出发，选用那些有个性特征的道具。只有为表现“这一个”人而存在的道具，才能发挥它最大的艺术效果。

在《邻居》的“筒子楼”里，人们虽然生活在只有十几平方米的小屋，但总是根据各自不同的经济条件和生活方式，设计和布置出自己所需要的生活和工作环境。尽可能在拥挤中找舒适，在杂乱中寻秩序，这是人的生活本能，也是我们美术设计的性格依据。然而，如何在平面结构异常简单的楼道里造成丰富、细腻的不同生活环境，除了在建筑构造上尽量找符合生活的变化外，道具便是具体展现时的重要手段。我们在二米宽十五米长的“一统”楼道里，利用道具隔成S形曲线的空间，那些灶具、炊具、坛坛罐罐，挂着、摆着、放着、吊着——使原本非常单调的空间分割成各个相互独立又联系的片断，加强了楼道的透视变化，造成一种较丰富的层次和格局。这时，这些平凡琐碎的生活用具，变成了一种活墙，为创造真实而生动的典型环境起了巨大作用。

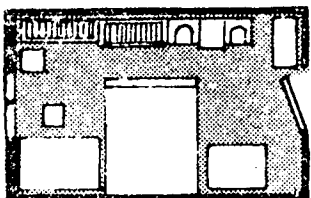
再看下面这幅五家室内的陈设平面图：



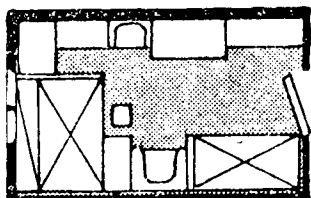
明大夫家



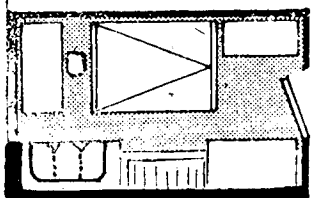
袁亦方家



曹炳华家



喜凤年家



刘家

不难看出，立柜、大床、书架、办公桌……这些最普通的家具，由于摆法不同，便将一个个同样大小、同样格式的房间，变成既符合剧中人身份、性情的需要，又适于场面调度的变化多端的场景。

大道具的安置必须和小道具的陈设结合起来。袁亦方家的拥塞，除了靠双层床、大书柜等，双层床上铺堆满杂物（包括一个沙发）、书柜顶上放着建筑模型、角落里堆放着一堆堆书报，更加突出了构图的局促感，使人意会袁亦方“虽然当上了党委书记，原来的住宅却回不去了”的窘境。而悬挂在房间主要位置的中央首长接见合影，不仅增添了时代气氛，而且把人物对这一“政治资本”特别珍视的性格色彩给以画龙点睛的表现。同样，章炳华家一直架到天花板的书架，桌上的绘图板，纸糊的灯罩（这是杂乱无章的屋内唯一整洁的角落）；喜凤年家的四扇屏年画，挂在床头的孙悟空面具，五斗橱上的座钟、储蓄罐；明锦华家的针灸人体模型、贝多芬塑像以及窗口的吊兰等等，一墙一壁一桌一椅的选择和布置，都以人物的职业、志趣、生活习惯为客观根据，反过来又成为影片刻画这些人物的有力手段之一。

道具具有了“生命”，环境中的人才成之为“活人”；道具有了个性，一个楼道的邻居就更呈现出“各有千秋”。当我们把道具布置停当，演员们第一次来到摄影棚里，他们都很快就根据那些特点找到了自己的“家”。

《邻居》的布景设计和道具运用，也还有这样和那样的缺点和不足。在今后的创作实践中，我们要有所创新。我们坚信，坚持从实际生活出发，坚持用艺术规律办事，电影美术工作一定可以，也应该“更上一层楼”。

1982年3月