

电影名家·面对面

“
银幕造型
——**与中国当代**
电影美术师
对话”

王鸿海 刘晓清 主编

中国电影出版社

银幕造型

—与中国当代电影美术师对话

王鸿海 刘晓清 主编 中国电影出版社 2003·北京

图书在版编目(CIP)数据

银幕造型:与中国当代电影美术师对话/王鸿海,刘晓清
主编. —北京:中国电影出版社,2003.7
(“电影名家面对面”系列丛书,美术专业)
ISBN 7-106-01945-3

I. 银… II. ①王…②刘… III. 电影美术-创作-经验 IV. J913

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 027351 号

银幕造型——与中国当代电影美术师对话

王鸿海 刘晓清 主编

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路 22 号)邮编 100013
电话:64299917(总编室) 64216278(发行部)
E-mail: jsja@netchina.com.cn

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2003 年 9 月第 1 版 2003 年 9 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/850×1168 毫米 1/32
印张/8.75 插页/2 字数/185 千字
印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-01945-3/J·0823
定 价 21.00 元

序

20 世纪末,21 世纪初,对于中国电影艺术来讲,可谓大喜临门!

1999 年法国戛纳第 52 届国际电影节授予中国电影《荆轲刺秦王》“最佳艺术贡献奖”(法文直译:“技术大奖”)。如果结合中国电影专业术语意译,就是“最佳美术设计”大奖,作者是北京电影制片厂一级美术师、北京电影学院美术系第一届毕业生屠居华先生;2001 年美国第 73 届“奥斯卡”电影节授予中国电影《卧虎藏龙》“最佳美术导演奖”,即“最佳美术设计”大奖,作者是台湾著名美术设计师叶锦添先生……短时间内,中国电影美术在世界各 A 级国际电影节上屡屡获奖引起中国电影界的极大惊诧,同时也给予中国电影美术界一个极大的惊喜和鼓舞!如果与我们中国的电影“金鸡奖”中历届“最佳美术设计”奖联系在一起,那么有人形容中国电影美术在国内外的奖项,是得了“套奖”。

得奖是值得高兴的,但得奖更主要的是一种象征——象征中国电影美术师的设计水平已达到国际一流,象征中国电影美术已跨入世界先进行列,同时也象征中国电影美术创作的综合实力真正进入世界电影之林!当然,得奖也是对中国电影美术设计师的一种鼓励,尚需中国电影美术克服多种困

难,进入更高境界。

前几年,我在担任北京电影学院美术系主任时,曾有不少影界同行(中、外都有)和报刊杂志记者都问我同一个问题,即美术系的学生毕业后为什么出了那么多著名美术师和那么多电影导演及影视广告导演等。其实他们都不太清楚上述现象并非中国独有,像世界电影大师爱森斯坦能亲自为自己新拍影片画出人物造型设计图、场景气氛图以及电影画面;尤特凯维奇是美术师出身的苏联著名导演;日本的黑泽明对大画家梵·高情有独钟,其业余画作可世界巡展,其电影作品在世界电影史上独树一帜,成为世界级电影大师;像普多夫金、大卫·里恩、马丁·斯科塞斯、斯蒂文·斯皮尔伯格、乔治·卢卡斯、安东尼奥尼、英格玛·伯格曼、斯坦利·库布里克、绍拉等等电影大师对美术都有很高的艺术修养或在绘画上有很深的造诣,因此,他们的电影作品皆能将电影文学的叙事性与银幕影像的造型性熔铸得天衣无缝……同理电影美术系的学生在四年本科的学习时间里,除绘画基本训练外,还要学习四十多门专业课程,仅运动空间的组织和场景设计,就需要花费六个学期完成“纸上练兵”和拍摄实践的训练。在设计练习当中,他们必须完成场景平面构成,空间立体构成、色彩配置、道具组合、人物造型等设计;还必须完成全片总体空间造型风格与样式设计,即场景之间的层次、节奏、疏密、人景、音源、光源、色调、气氛、画面等构成关系的设计;同时还要考虑场景空间里的主次角度、摄影机运动、不同景别的电影画面中造型语言的内涵与外延等因素,并使之参与到银幕影像剧作当中等等。这一切设计练习,使学生的创作思维已经部分渗透进导演、表演、摄影、录音等部分的制作领域……也就是说,美术师的设计制作是在导、摄、表、录的默契合作中进行的、诞生的。另外,学生新取得的艺术成就与他们毕业后的刻苦努力和强烈的事业

心是分不开的。

本书是美术系刘晓清老师对我国新老著名美术师和“美术”出身的著名导演的专访纪实。从内容上看,有相同问题的不同回答,也有不同问题用异常犀利语言释解的独到见解,同时也有直面电影制作,电影教育等大问题的见仁见智……如此纪实,颇有些篝火堆旁席地而坐大口灌啤式的开杯畅谈,也颇有点置身高雅茶座中细细品茗式地娓娓道来;有庞大景物置景工地火热场面中的现身说法,也有主创的融聚一起静候拍摄时的偷闲应对……质朴的语言、活跃的思维、多重的看法、直白的观点,将使读者感受到他们对探究电影艺术的火一般情怀和对电影美术的无限热爱。同时,读者也能从中读解电影美术创作中的某些奥秘以及发现与电影美术相关的其他学术话题。

周 登 富

2002年12月2日

备忘电影美术

曾记得在张会军老师的办公室里,他送了我一本签了名的新书,翻开一看,一个个熟悉的名字映入眼帘。“张艺谋、顾长卫、赵非……”一串挑起中国当代电影摄影大梁的摄影师的访谈录,顿感此书有种沉甸甸的分量。能看到电影学院同学、师兄与师弟们“面对面”的访谈,而且,是针对他们在各自所拍摄的、正在拍摄的电影过程中以及拍摄后,对他们所拍摄的影片真实地、面对面地进行交流,该书的书名叫《银幕创造——与中国当代电影摄影师对话》。

时值今日《银幕造型——与中国当代电影美术师对话》一书,在诸多编委辛苦爬格子的日子里,将厚厚一叠采访录整理、加工完成时,那种当初对该书的主题、风格的朦胧感已成了具体的电子文件和厚厚的书稿,直到最后一页打印稿从打印机里滑出来,真有种发自内心的满足感。这中间凝聚了每一位编委、电影学院参加此书采访、编辑的老师、同学们的心血,特别是书中被采访的诸位电影美术师们,他们大部分都正处在创作的黄金时期。也都在各自的摄制组里忙于他们新的影片的拍摄。为了完成本书,他们表示了极大的热情。在百忙中完成访谈,并给予本书的完成提出了许多宝贵的意见,使得这本书终于展现在各位面前。

“电影美术”在电影里是做什么的？

这个问题不仅被圈外人士问过，也被从事绘画和其他设计专业的同行们问过。有时真为自己所从事这个不为人理解的专业而难过，但又不得不向询问者解释，与其逐个向询问者解释，还不如在这儿先让我们了解一下。

电影是视听艺术，电影美术是电影造型艺术，属于纯视觉感受的艺术。对一部影片的造型、色彩起着决定性作用，是电影这门综合艺术的重要组成部分，是构成一部影片造型的重要因素，它是将电影中所表现和描述的人物、事件、环境，由文字形象转化为可视、具有主体形象的第一人，通过胶片、银幕展示给观众，这种转化的过程是通过电影美术的手段：绘画、设计、化装、置景、道具、服装等。经过电影美术师的设计、组合、加工体现出来的，它不同于绘画、雕塑、建筑设计，是一种独立的造型设计手段，合作方式是在剧本基础上的二度创作。

电影美术师又是电影作品中真正的“幕后英雄”。在摄制组里他与导演、摄影，共筑摄制组的主创机构，与导演和摄影师是一种合作关系，他们的共同目的是将影片创作达到一个新的高度。在任何一部电影的可视化的画面中，无一没有他的精心设计、组织，也有人称电影美术师是电影作品中的“大化装师”。

本书采访的对象，大多是当今中国电影创作的辛勤耕耘者，也基本上都是电影学院美术系的毕业生。他们都是以电影创作中的美术设计师为职业，或是曾经做过几部电影美术后，对电影创作进一步理解后，加之他们本人的刻苦进取，有的改行做了导演，中间不乏有获过国际、国内电影节最佳美术设计奖的，也有改行导演后，获最佳导演奖、最佳影片奖的，但他们仍然是挂着“电影美术师”出身的导演，他们以他们在影片创作过程中的真实感受，来诠释电影美术在电影中的作用，

也是将他们在这一过程中所经历的心灵的、肉体的真实感受,面对面向我们真诚地诉说与再现。备忘中国电影美术创作;对当代电影美术的创作进行梳理、研读;总结当代电影美术师的创作、技巧、方法、风格、理论,是我们关注的焦点,目的是通过本书的出版填补电影美术理论上的空白,让业内人士和电影爱好者加深对当代电影美术创作的认识。

本书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一致与统一,目的是为了每一位被访者针对一个问题,回答他们在创作中不同的观点和解决方案。

2. 在讨论电影美术创作问题的基础上,进一步讨论在影片创作中美术师与导演、与市场的关系问题。

3. 在与被访者交谈电影创作的观点、风格、样式以外,特别问到一些当代美术师对创作的困惑,还有如美术师纷纷改行等一些较为敏感的问题。通过他们对影片创作的亲身感受,揭示当今电影创作观念的失落。

4. 在与被访者的讨论中,我们最终用文字整理的方式加以理论化,有些较为激烈的言词,也进行稍加文字化处理。因为这毕竟是涉及到整体的电影观念、涉及到未来创作的关系问题。

5. 书中被访的对象都是电影学院的毕业生,有些已是在国内外较有影响的美术师、导演。他们的创作成就已得到国内外电影业内人士的承认。他们的创作思想、表现方式对在校学生以及业内人士具有一定的指导意义,对我们日后的电影美术教育事业也是一种借鉴,为我们更好地培养出符合时代要求的电影美术师打下了基础。

6. 本书中的许多观点、看法、论述、思想,是20世纪以来我们在独家采访中获得的,这对于电影的学科建设,有其重要

的学术意义和理论价值。

由于采访、整理文字的时间局限性,其中肯定会有被遗漏和未能联系上的著名电影美术师。在此我们表示歉意,更由于文学的底蕴和修养的欠缺、文章的体例、行文把握有不准之处,也请专家和读者谅解!

本著作的撰写和出版,得到了中国电影出版社一编室的诸位编辑的大力支持和精心编审。特别要致谢的是,本专著的出版得到了北京市教委学科建设专项基金的鼎力支持和资助,并得到了北京市教委领导和教委科学技术与研究生工作处领导的大力帮助;承蒙北京电影学院许多教授和中国电影界专家的建议和具体指导、赐教,终得促成此编。我们更要感谢收入书中的美术师,对北京电影学院教学和人才培养的支持,也感谢他们应邀作为我们本书的特邀编委。在此,我们一并表示最最衷心的感谢。

全球化环境下的中国电影产业和电影创作,面临着激烈的竞争,充满了机遇和挑战。世界电影节上华人美术师、国内美术师的影片获奖,使我们的电影人,对中国电影仍然充满了希望。电影美术师仍然是一个充满了魅力的职业,电影仍然是我们心中的梦想,电影的辉煌永远促使着所有的电影人人为之去奋斗。

我们衷心地祝愿中国电影创作再现辉煌。

刘 晓 清

2002年10月于北京电影学院

目 录

序	周登富 1
备忘电影美术	编者 5
(以下访谈按姓氏笔画为序)	
访尹力	1
访王鸿海	14
访冯小宁	32
访吕志昌	47
访全荣哲	68
访刘晓清	81
访余麦多	99
访杨钢	112
访宋洪荣	126
访李前宽	136
访何群	147
访邵瑞刚	159
访吴黎中	177
访周登富	184
访项海鸣	202

访敖日力格.....	214
访屠居华.....	223
访崔俊德.....	235
访霍廷霄.....	242
访霍建起.....	255

访尹力

●
访
尹
力

尹力

1978 年考入北京电影学院。

1982 年毕业于北京电影学院美术系,分配到北京儿童电影制片厂。

1981 年电影《邻居》美术,获金鸡奖最佳美术奖提名。

1990 年电影《我的九月》导演,

第十届中国电影金鸡奖 最佳儿童片,

1989-1990 年中国广播电影电视部优秀影片奖
优秀儿童片。

1996 年电影《杏花三月天》导演。

1997 年电影《司马敦》导演。

电视剧《罪证》导演。

电视剧《无悔追踪》导演。

电视剧《你的生命如此多情》导演。

问：你是电影美术师出身的导演，而且在这两方面都取得了很好的成就，你如何看待这两者的关系？

答：严格地说，虽然学的是电影美术，但是这么多年真正做电影美术的作品应该说是寥寥无几，这有两方面的原因，一个是当年电影学院的教学，当时的气氛，在注重某项专业技艺学习的同时，有一种饥不择食的感觉，在社会上压抑了很多年，同学里什么人都有，有当工人的，有插过队的，当过兵的，方方面面的人，大家都觉得重新进学校学习的机会很难得。实际上我们班的同学，都是怀着一个最简单的动机来到电影美术系的，就是进大学学习，根本不知道电影美术是做什么的，多少知道一些的人对于舞台美术的概念有一点印象，知道是设计布景、画布景的。这些年产生了一个有趣的现象，就是这一届美术系的同学出了那么多的导演，而且目前活跃在影视界。南加洲、好莱坞的电影学院分科并不是那么细，他们是真正从制作意义上认知电影、学习电影，我们的电影学院，特别是我们那个时候上学，是延续了苏联的教学体系，分工很细，电影美术当中还分设计、置景、动画等诸如此类，越分越细。我们电影美术专业毕业的做电影美术师的寥寥。有一件特别有趣的事，当年我和王鸿海老师参加了《邻居》的拍摄，劲头特别足，当时有一部分电影已经抛弃了在棚里搭布景制作，而改为用实景拍摄，巴赞的“电影纪实美学”对电影的创作产生一定影响，认为只有拍实景才是真实意义上的创作，一旦搭布景拍摄，就认为是一种非常落伍、老套、陈旧的观念，当时《邻居》这

部片子得了金鸡奖,我们知道真实生活中的那种筒子楼是不太可能完成拍摄的,我们搭了一个十分自然、逼真、贴近生活的布景,确实花了很大的功夫,觉得学了四年,好不容易找到一个施展的机会。记得当时有人看了这部影片以后,就惊讶地说,这是搭的景吗?他提出这么一个疑问。后来,我听说在评金鸡奖的时候,评委当中有人提出给它一个最佳美术奖,谢飞老师就说:“先别给这个美术奖,这两个学生这是第一次干,他们以后得奖的机会有的是。”后来这个奖给了那个道具——最佳道具,今天看来是笑谈,当时真是匪夷所思的事,道具本身是一个具体操办的人,只是一个管理人员。回过头来说,为什么说电影美术系出了一些比较活跃的导演,跟电影学院的教育有直接的联系。一个是处在了当时那么一个大环境,作为学生和一个求知的人,饥渴了那么多年,没有很多书,我记得当时我上电影学院的时候,偶尔看到一些有关弗洛伊德、萨特的心理学、哲学这样的书,都是从旁门左道弄来的,有复印的,有过去作为批判的,当时为了读这些书,我们都是拿出本子来大段大段地摘录,这是二十多年前的事了。今天有了互联网、大量的书籍、爆炸似的信息,对于对学习那么饥渴的人来说,这种学习的态度,学习的劲头使他受益终生,这是当年的一个大环境所造就的。另外一个和电影学院当时的教学也很有关系,学院的教师 and 这帮同学都是同样被禁锢了很多年,那时候看电影、看参考片,不光学生没有看过这些片子,连老师也没看过,突然一下子打开了眼界,释放出许多的东西,不光是对绘画的迷恋,想做一个画家的初衷了。那个时候八大艺术学院同属文化部,经常联欢,电影学院的学生和其他院校的学生最大的区别,就是他们的思维比较活跃,视野更加广阔,这些东西得益于什么呢?你对绘画的迷恋,企图当画家的愿望和进了电影学院,电影艺术本身是多元的,过去我们教科

书当中说电影是综合艺术,但是从今天来看,这个界定是不科学的,我们所谓的综合,就是把所有的东西,比如文学、戏剧、美术、表演、摄影和更多技术手段综合在一起,那么从根本界定说,它并不是这么一个简单的物理的并列,电影是一种化合反应,这种化合反应就是刚才我跟你谈到的问题,电影美术进入电影当中已经改变了原有人们对于美术的基本概念,深化成电影当中的美术元素,而不能单纯地叫美术了,文学、表演、音乐、戏剧也是同样,我认为更准确地说,它应该是一种化合反应,各种不同的物质放在试管当中,经过摇晃,倒出来是一种新物质,在这个新物质当中你就看不到那些元素的基本的原形态,但是它为什么让这么多美术系出身的导演受益终生呢?当年电影学院教的不是你在绘画方面的单项知识、能力,是整体思维的团体总分方面的对学生的教化。另外一点呢,学美术,不光一个导演应该学美术,我对我的小孩讲,你也应该学美术,学美术是一件受益终生的事,它带给你更多的东西是培养一种方法论,我们大家都知道应该学素描,要学会从整体到局部,从局部到整体的观察方法,一件艺术作品不管雕琢得如何精致,从整体上破坏了感觉,也是应该舍去的。罗丹雕巴尔扎克像,观众当中有的人说,这个拿烟斗的手雕得太精致了,罗丹毫不犹豫地把手给砍掉了,因为他的精神所致不是要这个东西。徐悲鸿讲素描,应该是“尽精微而致广大”,在艺术的表现当中,比较好的境界就应该是“平波秋水,狂澜深藏,一滴水折射出七彩太阳”。它会带给你更多思路的东西,比方说我们观察整体、局部、大小、方圆、曲直、黑白、疏密、均衡、对称,所有这一切体现了所有艺术创作当中最根本的一些规律,它也培养了你观察事物的一些方法论,同时学素描的过程,确实是一个唯物辩证的过程。在当导演的时候,我给演员讲表演,我们并不是学表演的,而艺术本身是分层次的,你表演到

什么样叫完成,什么叫好,什么叫出彩,什么叫锦上添花,灵魂出窍,好的演员并不是说我就是他了,斯坦尼斯拉夫斯基所谓的体验,体验是什么呢?就是我就是他了,当年的《列宁在1918》、《列宁在十月》中演列宁的什楚金,看惯了他演的电影,放列宁的纪录片的时候,观众说不对、不像,这不是列宁,他已经达到这样一种程度。但是是否演得很像就是表演得好,我举一个画素描的例子,为什么很多学生画素描造型没问题,准确得一塌糊涂,明暗、虚实、比例关系都对,但是素描成不了作品,那么最后我们还会要求质感、空间感,这种东西是什么呢?最终体现在作品上,就跟演员一样,最终你要表达的是什么。学画画的人都知道,说这人感觉特好,但是你要分析,为什么要画几何图形呢,就是要理解物体本身的结构和规律,但是很多人画完几何形体,开始那个好的艺术感受没有了,毛泽东在《矛盾论》中讲,“感觉到的东西不能马上去理解,只有理解了的东西才能更深刻地感觉,是更深刻的感觉,还要回到感觉上来,这与你在混沌当中本能的感觉是有根本区别的,它是经过理性化的,经过分析的。”这个演员本色可以演一个都市青年,很时尚,可能就是生活中的自己或是你身边熟悉的人,那么如果让你去塑造一个人物,离你的生活很远,通过间接的文字的积累能不能演好呢?你需要有理论水平,而且还需要你要有技巧,作为学美术出身的导演,这种东西对于他来讲,已不是说我在工作要用它来怎么样,它已经凝炼在血液中了,摄影机往这一支,机位就在这,构图、调度都有数,它已经化合了,就像我们刚开始学钢琴,还得摸这是C区、D区,电脑上这儿是拼音,开车的一档、二档,开始是这样,那么到最后,你该往哪儿往哪儿,人和车已经融为一体,车变成腿了,电脑可以盲打了,钢琴可以自由地表现了。那作为电影美术出身的导演对于画面,我觉得就是应该达到这么一种境界。