讲堂

在时空的褶皱里捕捉灵魂的现场

□叶锦添

电影美术指导在影片创作中承担着至关重要的角色。他们不仅是场景的搭建者和造型的设计者，更是通过视觉元素构建世界观、营造情感氛围、传递文化内涵的核心创作者。从场景布置到道具选择，从服装设计到光影运用，美术指导需要在每一个细节中无声地讲述故事，为观众搭建起真实可信的银幕世界。叶锦添在一系列影视和舞台作品中展现了独特的东方审美特质，尤其在“封神三部曲”中，他更是重新诠释了神话时空，将东方美学与神话意境完美融合。作为不断跨界的探索者，叶锦添的多元实践为当代艺术创作提供了宝贵的经验和启示。

——编 者

叶锦添 美术指导、服装设计师、视觉艺术家，在电影、舞台、当代艺术等领域皆有建树。2001年，凭借电影《卧虎藏龙》获奥斯卡金像奖“最佳艺术指导”奖与英国电影学院“最佳服装设计”奖，是首位获得以上殊荣的华人艺术家。从《英雄本色》到《封神第二部：战火西岐》，30多年来，他担纲了多部电影的美术指导与服装设计。在舞台艺术领域，导演了《空穴来风》《倾城之恋》等作品。2004年，担任雅典奥运会闭幕式“北京8分钟”的舞台及服装设计；之后，又受邀成为2020年东京奥运会及2022年北京冬季奥运会中国体育代表团领奖服设计师。

从小时候起，我对成为一名画家就有着强烈的向往。每次在课堂上作画，总会引来老师和同学们的围观。那时候，我常常废寝忘食地画连环画，用略显粗糙的笔触，把心里的幻想画成一个个小故事。父母很快注意到了这件事，他们担心我过度沉迷会影响学业，曾多次阻止我画画。即便如此，我还是会在衣服里、书包夹层和各种隐蔽的地方，藏起新买的漫画。

后来，我从事了摄影、服装设计、导演等方面的工作，尽管这些工作的呈现形式与绘画不同，但对“表达”的追求始终贯穿其中。在所有表达方式中，我最看重的就是作品的文学性。在我看来，文学性是把深刻的内涵融入文字，让文字拥有牢不可破的永恒性，它一旦产生就会独立存在，甚至能脱离创作者和原作品本身。文学性也成了我衡量事物的标准，比如判断一部电影好不好，就看它是否具备文学性。文学性提供的不是文字表面的意义，而是文字所能抵达的精神境界，艺术创作也必须基于真实感受，否则作品只会流于空洞，没有长久的生命力。现在有些剧之所以显得水准不高，正是因为其中的情节全是刻意设计、凭空构想的，即便能带来感受，也只是浅层的娱乐性体验，无法触达更深的精神层面。

文学本身也一直在滋养我，让我的创造力在不知不觉中得到提升。这种由文学积累的底气，让我在面对其他艺术门类时也能从容应对。就像创作“封神三部曲”时，我在思考如何重新解读古代世界、融入超现实构想、平衡古代与现代的时间观，以及如何从演义中保留艺术本真等难题时，文学性始终是指引方向的核心。毕竟，只有带着文学性的作品，才能真正拥有穿越时空的永恒价值。

光影与时空交织生长

我始终对时间、空间以及人的存在充满兴趣，尤其看重人的情感，因为在我看来，情感的存在远比肉体更早，那些细腻的情绪，是科学也无法完全涵盖的。

说起细腻的情绪，就不得不提李碧华。我与李碧华的相识始于《胭脂扣》，她知道我热爱摄影，便邀请我为她的小说设计封面，一来二去我们便熟悉起来。作为香港才女，她的作品早已扬名国际，半个多世纪以来一直影响着中国电影的发展，无论何时，她的作品总能在当下引发观众的共鸣。

在她创作的诸多作品中，《霸王别姬》无疑是重中之重。她曾邀请我到北京参与张国荣版虞姬的试装仪式，出于对京剧的好奇和对这部电影的期待，我用镜头记录下了整个过程。也是在那时，我认识了陈凯歌，他知道我从事美术工作，常和我在片场聊天。当时，中国电影的美术风格还偏写实，有着长期形成的审美惯性。因为李碧华的邀请，再加上此前合作《胭脂扣》时已和张国荣相熟，所以我又为他拍了很多照片，我的摄影集《凝望》的封面以及他扮虞姬时的抓拍，都定格了他试装时“风华绝代”的模样。那段时间，我还认识了张丰毅、芦苇，我们一起走访梅兰芳故居的场景，至今仍令人难忘。

李碧华的文字优美，又带着一丝独特感，关锦鹏导演的《胭脂扣》和罗卓瑶导演的《诱僧》都改编自她的作品，她的想象力藏着一种暗涌的野性，那种不服输又极度感性的强烈特质，恰好与我向往的世界相契合。正是这样的创作态度，让我们一起把作品推向了极致。

《胭脂扣》是我接触的第一部文艺片，那时我还年轻，对电影没太多经验，也是因为这部作品，我才明白时间是可以被重新搭建的。当时，我在电影杂志《电影双周刊》主持人物专栏，关锦鹏的团队看到我的摄影作品，邀请我去拍摄剧照，后来又因为我在《英雄本色》里的工作经验，让我加入美术组负责服装设计，于是我身兼两职。那段积累电影经验的日子，让我慢慢爱上了电影。

筹备《胭脂扣》时，20世纪30年代的时代氛围深深震撼了我，我们跑遍所有古董店，疯狂收集道具，仔细辨别不同年代的物件，时间就像一条河流在我们面前展开，我们筛选、分类，把属于同一时代的道具归在一起，重新组织那些错乱的空间，其实就是在进行时间的重组。搭建场景时，我们对材质和细节格外讲究，力求每一处都一丝不苟，直到那个空间像真实的博物馆一样有了时代的重量。这个过程让我相信，电影能重新构建每个细节，即便无法真正回到过去，也能在特定范围内凝聚起属于那个时空的精髓。年代的氛围是可以被感知和解读的，场景越贴近真实，就越能散发出跨越时空的韵味。我也渐渐明白，每个时代都有独特的印记，就像香港有很多老上海人，他们说话带着悠远的腔调，总能勾起我对过去的想象。《胭脂扣》近50年的时间跨度，也给了我广阔的创作空间。当你认真打磨每个细节，就能重现某个时空，甚至让自己沉浸在从未经历过的世界里，电影的奇妙之处正在于此，它让人产生敬畏，也让我坚信这是一门有价值的艺术。

我觉得电影里最有趣的，是人和空间的关系。“现场感”是我对所有艺术媒介的向往，它能从写实美学的细致铺陈中生出一种虚拟的力量，制造出时空重叠的梦幻感，让幻想的领域有了真实的触感。现场的细节里藏着太多难以描述的“波纹”，只有身处其中，才能被那些震撼的细节感染，获得更全面、多维的感受。

于《红楼梦》的美学中寻找创作坐标

我曾参与过三部与《红楼梦》相关的创作，分别是李少红导演的电视剧《红楼梦》、赖声川导演的歌剧《红楼梦》以及上海昆剧团的原创昆剧《红楼别梦》。其中，2019年在旧金山歌剧院上演的歌剧《红楼梦》由4位优秀的华人艺术家组成。编剧黄哲伦将原著众多人物错综复杂的故事简化为林黛玉、薛宝钗与贾宝玉的核心故事线，删减了细枝末节，聚焦重要场面，让情节更紧凑，上演后大受欢迎。过去国际上对中国古典文学的认知有限，外国人较熟悉的《西游记》《霸王别姬》等多偏向通俗或传奇，而这部《红楼梦》则是对中国文化根源之美的探索，意义尤为特别。

《红楼梦》本身是现实与虚幻交织的作品，梦境与日常相互关联，这让我想到曹雪芹时代的审美。雍正、乾隆年间，戏曲盛行且带有文人气息，太虚幻境中虚景与实景的交织也透着古典舞台风味，就连清代孙温的《红楼梦》画作，人物造型也很像戏曲古典人物。基于这些观察，我在歌剧《红楼梦》的造型设计中，既考虑古人的生活环境，又让其服务于歌剧表演。西方歌剧注重声音而非动作，演员姿态偏静态，因此我在造型上参考了传统歌剧的设计方式，强调整体印象，减少过多细节，还加入现代材质与国际服饰剪裁理念，比如薛宝钗的礼服用蕾丝拼合，通过传统与现代的碰撞制造时空模糊感，也借由服饰暗示世界浮华与人性暗面。

歌剧《红楼梦》剧照

舞台剧《倾城之恋》剧照

电影《封神》系列龙德殿效果图

具体到每个人物上，贾宝玉的造型走写实路线，头上戴冠、颈间戴玉，但玉的佩戴方式更生活化，我想让他成为“导体”，通过他的视角展现钗黛。女性角色则分两个系统：宝钗系统偏白、线条硬朗，造型简洁无饰物，体现理性；黛玉系统浪漫而孤傲，造型参考了清朝画家改琦《红楼梦图咏》中古典单纯的形象，她微微的笑脸与忧郁情态，搭配潇湘馆的文人山水气息，呼应其感性特质。设计时，我还运用了虚实相生的手法，注重头脸装饰性，让观众获得新鲜视觉体验。当演员穿上设计好的服装，自然能更快进入角色状态。

《红楼梦》对我而言是能一直创作下去的题材，它不像莎士比亚的故事那般完整，这种“不完整”反倒能不断启发我找到新的创作切入点。

在张爱玲的世界里重构《倾城之恋》

《倾城之恋》（2021年）是我导演的第一部舞台剧，某种意义上，它是我“剧场美学”的总体呈现，我称这种美学为“全观剧场”。为了实现这种美学追求，我和制作团队紧密合作，希望能将张爱玲笔下的时代风貌与文学气息完整地呈现在舞台上。过去与优秀导演合作的经历，让我从不同背景、不同题材的创作中汲取了养分，那些独特的语言表达，让我在多样的艺术语境中获得了成长。《倾城之恋》本身极具吸引力，即便改编充满挑战，我仍愿意以导演的身份去迎接，用自己的方式表达对这部作品的理解。

做电影后，我发现身边很多人喜爱张爱玲，这让我也渐渐走进她的世界。她的作品深邃而复杂，讲述的是更细腻的人性与情感，这种特质深深吸引着我。最初读《倾城之恋》小说时，那种说不清道不明的不确定性与神秘感就打动了我。改编舞台剧时，我删掉了话剧文本中过多的枝节，专注于挖掘故事背后的隐秘性，比如原著里白流苏与范柳原的相遇被一笔带过，我却想让观众看到他们相遇的过程，于是重新编排了这部分内容。但舞台剧很难自然呈现人物细微的动作、神情与意识交流，所以我决定用舞台与电影并行的方式叙事：电影能带着观众去往更远的时空，舞台则呈现眼前正在发生的事，有时舞台像“假象”，背后的电影反而更“真实”，有时又恰好相反。这种亦真亦幻的表达，能营造出迷醉恍惚的氛围，让作品自带“意在言外”的诗意，这也是我觉得最有趣的地方。为了实现这种融合，我设计了旋转舞台——这个“三位一体”的流动空间有记忆性，能快速建立不同的“场”，每个“场”都有独特的声音、颜色与虚实氛围，时间可以通过“场”自由切换，这和电影蒙太奇不同。我在这个舞台里注入了文学的气息，也融入了自己的感受，让两种“场”相互交错，达成电影与舞台的共生。

同时，我还借鉴了中国传统文化中“虚实并置”“景中有景”的手法：上半场用写意的声音、影像与布景营造梦幻感，下半场则聚焦生活化的细节。戏里的意象也藏着巧思：月亮象征内化的不确定性，范柳原像有树影的丛林，两者若即若离；镜子则对应着“虚实”，白流苏与范柳原看到的都是自己需要的对方，像从镜子里看自己，直到战争打破这面“镜子”，他们才在空旷中感到恐惧。

服装设计上，我给饰演白流苏的演员万茜设计了月白蝉翼纱旗袍，用丝质材料制成，通体透明，我想用这种设计展现那种随时会逝去的古典美，也尽可能贴合那个时代的特质。为了让观众身临其境，我们还原了当时的码头、街道、浅水湾酒店及沿海公路，也保留了原著大量台词，为这些台词营造贴合的氛围，在填补张爱玲创作心境与时代环境的过程中，我也收获了不断发现的乐趣。

不止于“封神”

《封神演义》本身就是一部充满民间色彩的作品，里面的神仙、妖怪，那些精妙玄虚的片段，都是能直接触动感官的内容。现在媒介越来越多，电影特技也在进步，这让我们开始思考：这个题材能不能有新的表达方式？我们既想抛开观众对神话故事的刻板印象，又想让全世界的观众都能被中国神话震撼，做一个真正原创的东西。当然这背后也有挑战：要用多少资源才能把这些新想法落地？又该怎么用电影语言讲好中国故事？这正是我们拍《封神第一部：朝歌风云》时，一直琢磨的事。

其实筹备之初，我们就遇到了不少困难，最关键的就是“时代感”的问题。故事讲的是3000年前的武王伐纣，但小说是明代的许仲琳写的，书里的神话场景、文化细节，和真实的商朝系统并不完全对应。所以我们首先要做的，就是“定调子”，找到时代背景、美学风格的平衡，让神话的想象和现实的根基能融合在一起。

为了这个“平衡”，我们整个美术和造型团队花了大量时间，跟着导演跑遍各个博物馆，搜集资料、画气氛图，在正式开拍前就把整体风格摸得清清楚楚。这种方法我其实在和吴宇森导演合作《赤壁》时就用过，先把所有资料吃透、讨论透，再用气氛图把细节直观呈现出来，最后和导演敲定整体风格。这次《封神》的创作团队非常庞大，单是画场景的就有100多人，服装团队也有几十人，大家都在严格的创作氛围里朝着同一个目标努力。就像龙德殿的设计，它的“写实”其实是构想出来的，既要照顾商朝的图腾、巫术文化底色，又要考虑时代特点，还要让观众觉得熟悉，最后我们把这些元素综合起来，才有了大家看到的样子。

说到这里，必须提乌尔善导演。他总说“要做得更好以证明自己”，这种信念让他特别有耐力。他是个计划周详的人，做好计划就不会轻易改动。他对细节的要求很高，不达到他原创构想的标准，绝对不会罢休。一开始合作时我还不太习惯，因为他太理智，但现在看来，这种克制和坚持，恰恰是他能成功的原因。

这次演员的选择和表演，也藏着不少心思。李雪健老师演的西伯侯姬昌，完全是我们想象中的样子，他的演技和角色的存在感浑然一体；袁泉演的姜王后，那种克制的表达特别贴合角色；夏雨的申公豹尤其让我惊喜，这个角色其实不容易出彩，很容易变成单纯的“丑角”，但他抓住了“法力高强的野道士”这个核心，用独特的语调和个性，把角色演得荒谬又有趣。

还有费翔老师演的纣王。一开始我们有点担心，他是资深的舞台剧演员，习惯了音乐剧的表演方式，要转化成电影语言并不容易。但他的意志力特别惊人，为了角色，每天早上都坚持运动、练骑马，把形体和体能调到最好状态。我们也一起帮他找感觉。造型上，他本身眼睛很漂亮，胡子也很有特点，我们重点调整了他的眉毛，就是为了强化那种“阴柔与刚强”的矛盾感。每次给他做造型时，他都能很快进入角色状态。他的表演虽然带着一点舞台剧的张力，但恰好和电影的氛围契合，包括龙德殿、鹿台的设计，都是为了衬托他“亦真亦幻、作恶多端又孤芳自赏”的性格。

其实我们做这一切，最终是希望通过对传统历史、民间演义的研究，重新思考历史与艺术的关系，把历史的真实融入戏剧的张力里，也融入文化的源头里。“封神三部曲”的意义，不仅是讲完一个故事，更是想从神话的根源出发，梳理那些约定俗成的形象和逻辑，最终形成一种开放又有想象力的表达。毕竟，能让更多人重新领略中华优秀传统文化的魅力，能让世界感受到中国神话的力量，这才是我们最想做的事。

（本报记者杨茹涵根据叶锦添在北京师范大学的讲座和《叶锦添的创意美学》一书部分内容整理。本版照片由北京时代华文书局提供）

■赏 析

《桂枝香·金陵怀古》：曲终人未散

——听电影《戏台》片尾曲有感

□张景易

随着电影《戏台》在暑期档的持续热映，由陈丽君演唱的片尾曲《桂枝香·金陵怀古》，也愈发受到观众的关注。这首古典雅致又兼具现代气息的歌曲，巧妙地将戏台上演绎的民国烽火，与六朝古都金陵的千年兴衰交织在一起，构成了一幅跨越时空的历史画卷。

作为影片结束时的点睛之笔，优秀的片尾曲往往能深化主题、升华情感，给观众留下值得回味的悠长余韵。当银幕上出现演职员表、影院灯光徐徐亮起时，片尾曲悄然响起，伴随着滚动字幕或幕后花絮，陪伴观众完成从银幕梦境到现实世界的过渡。它既延长了观众对影片的回味时间，又模糊了梦境与现实的边界。即便走出影院，那萦绕耳畔的旋律和脑海中挥之不去的画面，依然印证着片尾曲作为电影不可或缺的尾声所承载的力量。

《桂枝香·金陵怀古》以宋代文学家王安石的传世词作为歌词，由董颖达谱曲。越剧小生陈丽君将自身特有的英气与流行唱法的叙事感相融合，赋予经典词作新的生命力。她婉转悠扬的声线恰似穿越时光的梭子，将不同时代的悲剧命运编织成宏大历史图景。王安石笔下“悲恨相续”的王朝兴衰，与影片中梨园子弟在枪口威逼下瑟缩的身影，在歌声中形成深刻共鸣，一同诉说着普通个体在历史洪流中的脆弱与不屈。

陈丽君的演唱以越剧韵味为根基，又巧妙融入流行唱法技巧：“登临送目”四字气声吐纳，如故国秋雾弥漫齿颊，清冷空灵；“初肃”的入声演绎细腻入微；“归帆去棹斜阳里”的转音，借胸腔共鸣铺展江天暮色，尤其“帆”字尾音化为气声，似孤帆渐远融作斜阳残影；至“至今商女时时犹唱后庭遗曲”，声腔掌控更见精妙，“至今商女时时”以气声轻吐，描摹歌女婉转靡靡之音；“犹唱后庭遗曲”则骤然迸发戏曲特有的苍劲擞音，力道千钧。这种虚实声区间的自由转换，让沉淀千年的词作焕发出震撼人心的生动内涵。

音乐创作方面，这首歌曲采用中国传统七声雅乐羽调式，前奏悠远苍凉的笛箫声瞬间勾勒出金陵秋日萧瑟意境，奠定深沉怀古基调。“星河鹭起”处，调式中的变徵音如拨云见日，托起壮阔山河意象；“登临送目”时的清冷气声似寒江雾气弥漫；“繁华竞逐”时戏腔陡转如裂帛惊弦，令人心头一震；“至今商女”处的气若游丝，恍如千年古韵在时光中留下的深刻印记。在陈丽君叙事感歌声的引领下，听众眼前自会浮现时空交错的戏台，众生百态轮番登场，嬉笑怒骂皆入心怀。

导演陈佩斯借这首片尾曲的深邃意境，营造出独特的艺术氛围。歌曲对历史的深沉探寻，引发观众对历史命运与艺术传承的深刻思考，让观众在影片结束后仍能沉浸于其营造的艺术世界，不断回味影片所传达的复杂情感与深刻思想。

（作者系广东艺术职业学院副教授）