



电影中的人物性格和情节

袁文殊著

中国电影出版社

电影中的人物、性格和情节

(修訂本)

袁文殊 著

中国电影出版社

1959•北京

內 容 說 明

本書收輯了作者近年來所寫有關電影藝術的十三篇文章，其中多數是談電影藝術創作的特點和有關劇作的問題；而最值得注意的是首先揭露了反黨的“電影的羅鼓”，給予資產階級右派的反動文藝路線和觀點以有力打擊的兩篇文章。這些文章反映了作者在保衛工農兵方針的電影事業上，以及探討電影藝術特點的工作上，所作的可貴的努

電影中的人物、性格和情節

(修訂本)

袁文殊 著

*

中國電影出版社出版

(北京西單舍飯寺12號)

北京市書刊出版業營業許可証出字第089號

財政出版社印刷廠印刷 新華書店發行

*

開本850×1168公厘 印張3 $\frac{1}{4}$ 字數104,000

1958年3月第1版

1959年7月第2版

1959年7月北京第1次印刷

印數4,001—18,400冊 定價0.42元

統一書號：8061·220

小 記

本書初版的時候，由於倉促付印，有些措詞不夠準確之處，未及訂正。現趁再版之便，在文字上作了一些必要的修飾；同時又增加了“把電影劇本寫得更好一些”和“新的時代要求新的表現形式”兩篇文章，特此附記。

作 者

1959年5月上海

統一書號：8061·220

定 价：0.42 元

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

AG 02/05

目 次

小 記

电影中的人物、性格和情节	(1)
生活、技巧、领导	(18)
一九五三年电影剧作中的几个問題	(35)
电影剧本創作中的典型創造問題	(46)
把电影剧本写得更好一些	(58)
新的生活要求新的表現形式	(69)
作家們应尽的职責	(73)
为和平事业服务的苏联电影	(78)
印度电影艺术的卓越成就	(82)
評影片“智取华山”	(87)
废除电影創作中的清規戒律	(92)
坚持电影为工农兵服务的方針	(99)
論影片的票房价值	(112)

电影中的人物、性格和情节

一 在小說和戏剧之間

在文学艺术中，电影是一种最年青的綜合艺术，它在許多方面很接近小說，但它的表現手段又和小說有很大的不同；它的許多要素和戏剧一样，但它表現形式又和戏剧有很大的差別，它一身兼有小說和戏剧的某些特长，因此形成一种独具效能的最有群众性的艺术。电影剧本也就成了一种独立的文学形式。

小說是一切文学艺术中最丰富的艺术。它不受時間和空間的限制，也不受篇幅的限制，作者借語言为工具，用文学形象，通过讀者的想象来传达他的思想。一部小說可以反映几年或几十年之內所发生的事情，可以描写几个、几十个甚至几百个有名有姓的人物，它能概括整个历史时期的社会面貌，也能描写一个人物的最隐秘的心理活动。在小說中，凡是作者所認為必需的民情风俗、自然环境、天文地理、哲学观念等等，都可以大加發揮，可以包罗万象，应有尽有。如曹雪芹的“紅樓夢”、施耐庵的“水滸”、罗貫中的“三国演义”、托尔斯泰的“战争与和平”和巴尔扎克的“人間喜剧”等等都是。讀者可以根据自己的生活經驗和認識能力从中領会到各种各样的社会观念和生活的知識。在閱讀的时候，一个人抱着書本讀上几天或几十天，可以沒有任何关系。但它也有一个明显的限制，就是：这种文学形象，只能激发讀者的想象，要是碰上不識字的人，或文化水平很低的人，这种文学形象就不可能产生作用。虽然将来文盲扫除以后，所有群众都会成为有文化的人，但是这种想象的形象，仍会因为各人的生活經驗和接受程度不同而有所差异，

若和直接感觉的印象比较起来，这种文学的形象力量就要大大的减色。

戏剧是利用演员在舞台上的活动，直接给观众以感觉的一种最直接的艺术。由演员（不是傀儡也不是影像）所扮演的形象，用真实的人的形体和声音直接在观众面前演出，它的感染力量是任何艺术所不能相比的。这一方面由于观众在剧场里面不需要借助于任何间接的辅助手段，只凭自己的视觉和听觉就能够直接感受到舞台形象的力量；一方面也由于戏剧的演出是以几百个、几千个观众同时来观赏，相互影响之下，它的效果也就特别强烈而深刻。如古典戏曲中的“白蛇传”、“秦香莲”、“将相和”等等，以及在现代戏剧中的“雷雨”、“万水千山”和“战线南移”等等的舞台形象的力量，是远非其他艺术所能相比的。但是正因为它的舞台条件的关系，戏剧在表现上又受着极大的时间和空间的限制。它必须把事件集中在几个时间和几个地点之内来表现，并且不可能表现过于微小的动作和人数众多的群众场面，对劳动和战斗也不便于直接描写，这也就给它的作用带来了局限性。

电影，恰好介乎小说和戏剧之间，它的表现范围可以和小小说一样；不受时间和空间的限制；镜头或画面的运用，具有无限的广阔性，大至宇宙，小至毫毛，都可予以表现。同时又可以和戏剧一样，不必通过想象来产生形象，而具有直接给观众以感觉的动作性。因此，电影便产生了它自己的种种特性。现在，我就试从几个主要的方面来说一说它的特性。

第一、是视觉性或称能见性。因为影片是将许多不同的画面加以剪接而组织起来的，所以在画面上所表现的内容，首先要具有造型的表现力，要能给人以视觉。影片在一个黑暗的大厅里利用炭精的灯光来放映，主要是给人用眼睛来看的，不是叫人闭起眼睛用耳朵来听的。人物的对白、音响和音乐，在加强影片的表现能力上虽然起着重大的作用，但它到底不是最基本的。因此银幕上所出现的人物必须具有丰富的动作性，必须运用动作来表现人物的意志，不能光靠对话来说明他的思想。同时为了更确切而有力地表现人物的行动，还必须很好地选择供给人物行动的特定的场面。这种场面并

不是单纯的人物行动的一个背景，应该是银幕形象中的一个有机的组成部分。

我們有許多电影剧本到了导演手里之所以感到很难处理，或拍出来的影片之所以使人觉得“概念”，不能激动人心，其中一个主要原因，就是由于作者在写作他的电影剧本的时候，沒有从視象出发，沒有預先在自己的脑子里看見未来影片中的人物如何行动，和在一种什么样的場面中行动，而仅仅想到人物与人物之間有些什么話要說，并通过这些說話，表达出一种什么思想来。这是完全要不得的。这种情况不但为电影剧作所不允許，就是其他任何文艺創作也是不允許的。

第二、是邏輯性。前面說過，影片是由一系列的畫面組成的，从放映开始一直到結尾，画面不断地在銀幕上通过，中間不可能有一分一秒鐘的頓歇。在一小时又四十分鐘左右的時間內，剧情必須迅速地发展，不容許有任何松懈、沉悶、含糊或紊乱的地方，否則就不能集中观众的注意力，不能抓住观众。同时，电影之所以在艺术中最有群众性，因素之一是由于它的写实性，它能比其他艺术更逼真地表現人的生活 and 环境。因此电影中所描写的一切事物都必须具体、确切、詳尽而且严密。前后事件的发展必須一貫，性格和情节的发展也必须符合生活的規律，要有严格的邏輯性才有充分的說服力。如果影片中的事件交代不清，性格和情节的发展不合邏輯，描写不具体、不确切，在放映中經常引起观众的疑問或根本不相信，就不会有說服力，它的艺术效果就要遭到彻底的破坏。同样是一种描写英雄人物壮烈牺牲的影片，有的能震撼人心，有的則使人无动于衷，其主要原因就在这里。有些作者錯誤地認為电影既然可以不受時間和空間的限制，同时最后又有导演和演員的艺术处理，因此他在写作的时候就不存任何時間和空間的觀念，东提一笔，西說一段，既无完整的人物性格，又沒有一貫的情节綫索，样样事情都是抽象地、粗略地輕輕一笔带过了。这样的剧本是根本无法拍成影片的。

第三、是单纯性。电影的生活細節虽然要求十分丰富，但整个剧情的結構則必須单纯，主綫必須鮮明，情节发展必須清晰紧凑。

因为看电影不能象看小說那样，看到当中觉得有什么不明白的地方，可以暂时停下来，回过头去再看前面。它必須一口气看完，中間沒有任何停頓或回想的余地。所以如果剧情过于庞杂，枝节太多，就要使得情节松散和主题模糊，結果不是使人感到头緒紛繁，便是使人感到沉悶乏味。在我們的創作中最常見的現象就是人物太多，事件太多，而每个人物的出場又都单独地給予介紹，每一个事件又从头至尾地加以縷述，这种小說的表現方法用到电影中來是完全不适当的，它妨碍了电影所要求的簡洁性和明了性。例如，影片“怒海輕騎”不能說不是一部好影片，但它显然存在着一个情节綫索过分庞杂的缺点。比方，当李大队长和何政委从基地司令員那里接受了偵察任务，領着艇队进駐龍門港之后，剧情的发展本來是應該圍繞着对敌人火力的偵察活动来展开的，但它却插进了漁民的生活介紹；插进了漁民刘舜英和顧阿根的恋爱关系；由顧阿根的关系，又引出了顧阿根和他父亲之間的搬家与不搬家的矛盾；在这同时又插进了艇队和陸軍的关系以及后来的陸軍演習。在敌人方面，除了介紹匪軍潘、牛之間的海陆矛盾之外，还介紹了運輸船上的技術人員等等，这样，就把影片前半部的大部分篇幅都用在这样綫索紛繁的單純介紹上去了。这些綫索沒有从戏剧动作的发展过程中來加以介紹固然是一个缺点，而更主要的是头緒过多，形成一种鏈鎖式的輻射发展，这是和电影的表現方法根本相违背的。当然，我們說的情节單純，并不是說要情节單調的意思。情节曲折生动，人物情緒丰富复杂，始終是維系观众情緒的重要手段之一。不但如此，圍繞着情节綫索发展的后景的丰富深广，都是反映生活气氛和自然环境必不可少的条件。

第四、是蒙太奇的必要性。蒙太奇是电影鏡頭的分切和連接的一种方法，也是电影构成的法則。这种法則的主要作用就是运用各种不同的画面的变化和場面的調度来突出画面中的內容，加强它的表現力，而形成整个影片的节奏、气氛和艺术形象。所以电影剧作家如果在开始构思自己的作品的时候就能够根据蒙太奇的法則来进行思索的話，他所写出来的作品将可以得到双倍的效果。因此，对于一个电影剧作家說來，掌握蒙太奇的基本規律是完全必要的。在

我們写作电影剧本的时候，蒙太奇的一个最重要的方面就是場与場之間的轉換和連接。如果头一場戏和第二場戏之間沒有很好地加以考虑，只是隨便地把它們連在一起，是不会产生电影的艺术效果的。但如果兩場戏之間的連接能够加以仔細的研究，使前一場戏的結尾能够很自然而有机地轉換到第二場戏中去，同时第二場戏的开头又能够很吻合地連接上来，它便不但能够有效地产生一种相輔相成的作用，而且能够促使它的意义更加突出和深刻，并能积极地推动剧情向前发展。比如“难忘的一九一九年”这部影片，开始是在列宁格勒的一条大街上，一家面包店的門前，排着一条很长的队伍在等待着購買面包，由于商店老板的奸詐，引起了群众中間的一些爭吵，从而反映出战争还在繼續进行；后方粮食困难，这就是作者在这场戏里面所要交代的主要内容。这一目的交代清楚之后，我們看見女主人公突然惊异地往远处望去，紧接下来就是远远的涅瓦河畔走着—一个腰間挂着匣枪的水兵——男主人公；女的飞奔过去，从而引出了他們个人的命运和社会的命运的关系（因为还要打仗，兩人虽然相爱，但是还不能結婚）。之后兩人走着談着，一直走到教堂門前，因为沒有注意，碰了一下正要进入教堂去做礼拜的將軍，于是观众的注意力就轉移到將軍身上去了，剧情的綫索也由將軍带到教堂里去了。这一系列的剧情的連接是自然而又清晰的。这是通过人物的动作来連接的一种方法。另外，也还有利用人物的對話来連接的，如影片“伟大的公民”中，当杜鮑克在會議上被阿扶杰叶夫的暗箭中伤之后，沙霍夫以低沉的語調回答卡茨說：

“不是。杜鮑克。我們失去了杜鮑克！”

紧接下去就是在伯勞夫斯基的房間里，他的脸上流露出真正的愉快。他很自滿。对現在坐在他房間里的西叔夫和毕里雅捷夫也很滿意地說：

“……杜鮑克，最好的厂长，边区委员会的委員，党組織的柱石——称为变质者……”

情节綫索就这样連接过去了。

再如，在同一部影片的下集中，当卡尔达萧夫在向一个穿大衣的人布置他的阴谋的时候，最后說：

“当然，当然，还有运河建設区……”紧接下去就是运河建設工地，工作在不分昼夜地进行着。这样連接，就不但使得观众在心理上有所准备，在剧情的发展上也更加紧凑有力。

其次，电影剧作家还必须了解場面調度中的蒙太奇的作用。这种場面調度，不論对戏的内容和人物情緒都有其决定性的意义。这就是無論在群众場面或其他内容的場面中都必须把最有表現力的對話和最重要的动作尽可能地集中到最小的范围中来，不能毫无計劃地乱写，要不然，到了导演手里不是无法处理便是弄出来支离破碎。在我們的剧本中，特別在描写群众場面的时候，往往写出了許多零碎而又杂乱的动作，使导演找不到中心，无法处理，这是不懂得蒙太奇的法則的結果。但是当我們回想一下影片“幸福的生活”中开始介绍市集那段戏的时候，我們就可以明白，不管多么复杂和熱鬧的場面，只要掌握了蒙太奇的法則，所表現的中心明确，則任何場面都能够达到預期的效果。在这里，作者通过几个主要人物的活动，不但使我們了解到这些人物当时的心境，同时也使我們看到了丰富的市集的内容和愉快的生活气氛。

其次，当影片中的男主角吳雅最后知道了女主人公毕百灵的确是在深深地爱着他的时候，他立刻飞馬趕去，毕百灵在前面駕車奔馳，吳雅在后面拼命追赶，奔馳，追赶，当他追到跟前，当面听到毕百灵說真是很爱他的时候，便不顧一切地冲了下去，紧接下来的一个画面是已經套在一起的两匹馬的后影，它們非常宁靜地拉着車在道上走着，它显示出經過劇烈斗争之后終於达到目的的一种特別恬靜的幸福气氛。这样一种突出的蒙太奇的效果，当然更多地有賴于导演的才能和处理，但是电影剧作家却必須首先在剧本中有所布置。

简单一句话，电影剧作家写作电影剧本的时候，必須时时刻刻考虑到出現在画面上的前景和后景要主次分明，中心明确。

蒙太奇是根据电影的特性所总结出来的一种十分重要的艺术表現方法，它虽然不很简单，但也并不象有些人說的那么玄妙，是作为一个电影剧作家可以掌握并且必須掌握的方法。

二 动作中的人物

艺术影片描写的主要对象是人。尽管由于摄影机的优越条件，把各种各样的自然风景、变化多端的气候环境、飞禽走兽和天空海底都能如实地摄入镜头，但这一切并不是它所要注意的主要对象，它的主要对象是人，只有人物才是艺术影片所要表现的中心。如果一部影片，它所拍摄的自然风景非常优美，房屋建筑或机器设备也表现得非常漂亮，而每个镜头的角度也选择得十分别致，但是人物却并不突出，甚至只是画面中的一种点缀品，这是再巧也不能成为一部好的艺术影片的。但是在影片中纵使注意了人物，纵使从头至尾镜头都是对准着人物来转动，如果那些人物只是坐着或站着用说话来说明他们的思想或情感而没有动作的表现的话，则这种人物出场得再多，同样也不能成为一部好的艺术影片。我们有許多影片就是这样，说它根本不注意人物是不公平的，有不少影片，主人公从头至尾样样事情都参加，并且不断地起带头作用，不断地和别人辩论；导演为了突出人物，还运用了許多大写和特写的镜头，但留给观众头脑中的印象却仍极模糊。

我们有許多影片之所以没有得到成功，或使人感到话剧成分太重，甚至被譏为“话电影”，其主要原因之一就是缺乏对人物的动作的描写。而这种对人物缺乏动作的描写的现象，也并不是由于作家一时的疏忽，而是有其根本的原因的。这就是，当电影剧作家写作他的剧本的时候，既然沒有考虑到要去描写动作中的人物，则他的人物究竟在什么样的环境（場面）中行动，它当时的情緒怎样，态度如何，應該是冷靜地坐着还是站着，或是不断地走动着等等，是考虑得并不具体，甚至是根本沒有考虑的。他所想到的只是要借这个場合来交代一些事件，以便说明自己的某种思想。結果便只好廉价地使用对话、用对话来代替动作了。結果是对话連篇，人物蒼白。而影片便形成一片灰色。

当然，对话和动作都是表达思想的工具，只要写出了充滿激情的对话，是一样富有强烈的表现力的，而且动作也不是任何場合都能够代替对话的，不然就不用不着发明有声电影了。但是从銀幕效果

来看，对话到底不如动作有表现力，而且使用对话来交代事件所费的胶片，也远比使用动作来表现事件所费的胶片要多得多。所以不论从哪一方面来看，对话都不适宜于作为电影表现的主要手段，电影表现的最主要的手段是动作。当然，从电影剧作家方面来说，运用动作来表现人物的思想感情，比使用对话来说明人物的思想感情要困难得多。因此，在这方面，电影剧作家就要付出更多的更艰巨的劳动。只要电影剧作家善于把人物放在一个规定的情景中，使人物由于意志的驱使而有了剧烈的内心活动的时候，外在的形体动作自然也就丰富起来，对话也就可以相对地减少了。也就是说，电影剧作家必须善于从动作中来表现人物。

我们从一些较好的影片中就可以看出，它之所以获得成功，正是由于创作者注意了从动作中来表现人物。最近，我们大家刚刚看过“董存瑞”这部影片，印象较新，因此我就从这部影片中举出一些例子来说明这个问题。虽然，“董存瑞”也还有它一定的缺点，但它究竟是我們几年来在军事影片中一部较好的、值得重视的影片。比如，影片中关于摔跤的那场戏是这样描写的：

董存瑞和邓振标此刻坐在人群前面也看出了神，董存瑞全神贯注的从地上蹦起，满懂行的给小李提示着，用力喊叫：“对！挺腰！挺！留神！留……”

小李已力气使尽，只是牛玉合浑身用力，抓牢小李一声呐喊：“嘿！嘿！”

牛玉合抓起小李，脚下用絆，一个大背跨，整个腰小李仰面朝天从他身上摔过，扑通一声，小李抱头狼狈倒地，周围群众立刻喝采。

董存瑞泄气的坐下，惋惜的向邓振标说道：“笨蛋！这阵人家给摔了！”

小李躺在地上，扬起头来听董存瑞继续说道：“……够多窝囊！”

此刻赵连长哈哈大笑的走来，拉起小李说道：“民兵同志！来！继续第二跤。”

“算啦！”小李灰溜溜的脱下搭连，冷笑的斜视着董存瑞说道：“我是笨蛋哪！”

“怎么？！”赵连长和周围的群众为之愕然。

董存瑞故作镇静的扬脸望天。邓振标感到恐慌，悄悄的向他说道：

“咱們走吧！四虎子！”

兩個人剛要站起。

民兵小李手裏拿着搭連，站在場子中一本正經的發表了演說：“乡亲们！這場較，是我們和新戰士的聯歡，以武會友，不在輸贏，（說着他故意靠近董存瑞走去，董存瑞尷尬的站在人群前听他說着）希望看熱鬧的多多批評，少扣帽子，抗日時期必須團結，亂講怪話，隨便諷刺，是汗奸行為。……”

董存瑞勃然大怒，冲上來想要講理，鄧振標緊緊的把他摟住，此刻趙連長急忙走上制止着小李說道：“噯！民兵同志！”

小李目視董存瑞挑畔的繼續說道：“瞧不上別人，自己就下場子跟人家擢擢！”

“擢擢又怎樣？”董存瑞激怒的冲进場子。

“好啊，看你的！”小李幸災樂禍的把搭連丟給董存瑞。

趙連長走近董存瑞愕然的問道：“怎么回事？”

全身肌肉暴露，象半截黑塔似的牛玉合也跑來觀看董存瑞：“噯！同志！……”

董存瑞理也不理的脫掉上衣，穿上搭連。（淡出）

（淡入）董存瑞穿着搭連已經和牛玉合擦抓在一起，他小老虎般的連取攻勢。周圍的人群興奮的、一聲不響的張望着。

趙連長和通訊員小劉、以及新戰士們微笑的張望着，隨即突然緊張起來。

董存瑞對牛玉合連使“敵腳”（又名掃堂腿），牛玉合穩住，大咧咧的紋絲不動，周圍的人們歡笑着。

董存瑞的腳有力的一下下的向牛玉合腳下踢去，弄得地上尘土飛揚。

牛玉合哈哈笑着，此刻，正當董存瑞一腳掃來，他冷不防一抬腿，董存瑞踢空，仰面朝天栽倒在地，人群立刻哈哈大笑。

董存瑞滿臉灰土的從地上站起，望着哈哈大笑的人們，緊緊的咬着嘴唇，板着面孔，不動聲色，稍停，他擦了一下臉上的汗泥，遶場子和牛玉合繼續展開搏鬥，此刻他完全採取守勢，左右躲閃。

鄧振標帶着王平和董存瑞的姐姐——董姐：二十來歲的農村姑娘，人長得健康而清秀，含蓄的大眼和敦厚的双唇，清晰的顯出她性格老誠而淑靜——神情緊張的擠進摔跤場。

董存瑞力不能撐，眼看就被摔倒。

董姊擠進場子，恐怖的望着弟弟喊道：“四虎子！”

只听牛玉合一声呐喊，脚下使拌，董存瑞扑通一声栽倒在地。

人們哄堂大笑，董姊即刻跑上，扶起董存瑞痛苦的說道：“好兄弟！走吧，你怎么摔得过人家。”

“起开，姐姐！”董存瑞推开董姐。

远远的站在一群民兵中的小李，嘲弄的喊道：“摔不了人家还挨不了人家摔呀！”

民兵們又是一陣大笑，此刻王平、赵連长、鄧振标走来，王平向董存瑞說道：“算啦，四虎子，收摊吧！”

“該結束啦，”赵連长說，“三战两胜，你已經輸啦！”

董存瑞理也不理，开始又遛揚子，准备搏斗，牛玉合无可奈何的望着赵連长摇头笑着，董姐追上董存瑞哀求的：“四虎子……”

董存瑞一把将姐姐推开，向牛玉合叫道：“請吧，同志！”

“欢迎哩。”小李喊着。

王平和赵連长走上，无可奈何的望着遛場子的董存瑞——此刻董存瑞已遛了一圈，正好从他們身边經過，他神气傲然——随后，相視而笑的搖着头退下，于是搏斗又开始了，董存瑞又处于败势。

人們好奇的望着，董姐焦虑不安的走到王平身边，突然她紧张了。

原来董存瑞被牛玉合抓牢提起，一下下的掄动着，可是董存瑞也拼命抓住牛玉合，硬是躲閃着不倒，于是牛玉合索性使用力气把他全身提起，开玩笑似的悬空掄了起来。

全場为之紧张，董姐抓住王平失声惊叫：“啊！……”

董存瑞繼續被掄着，牛玉合累得脸上冒出汗，董存瑞沉住气，紧紧抓住牛玉合。

赵連长注視着。

牛玉合力气使尽，累得上气不接下气，于是慢慢的放下董存瑞，此刻只見董存瑞刚一落地，迅速的不等牛玉合防御，一个絆子使去，牛玉合立刻翻身扑通倒地，人們立刻爆起哄堂喝采。董姐立刻拿着董存瑞的衣服跑上。

“四虎子！”鄧振标兴奋的叫着。

赵連长和新战士們兴奋的鼓掌。

王平兴奋的走来，拍着董存瑞的肩头說道：“有两下子呀！四虎子！”

董存瑞得意洋洋的脫着搭連，調皮的望着王平說道：“嗨！得啦，咱参军还不够条件哪！”

“来！拉拉手，”赵連长拉着牛玉合走来，向董存瑞說道：“認識認

識。”

牛玉合走上，热情的握着董存瑞的手說：“我，剛入伍的新戰士，牛玉合。”

“我，”董存瑞想了想，“見習八路董存瑞！”

“小名四虎子！”趙連長說着哈哈大笑：“我說四虎子不簡單哪。”

立刻，董存瑞情緒冷了下來，望着連長，他郁郁的說道：“哼！不簡單還不是白吃飯哪！”

說罷，董存瑞扔掉搭連，穿上衣服，揚長而去。人們愕然的面面相覷，趙連長和王平相視而笑，小李抱着搭連咧着嘴不服氣的：“嘿！神氣喲！”

就这样，在整段戏中，观众的注意力完全被董存瑞这个人物所吸引。这里吸引观众的东西不是董存瑞的长篇对话，也不是董存瑞的摔跤技术，而是董存瑞这个人物的饱满情绪和他的意志活动。观众不断的为他那种力不从心的行动而发笑，也为他那顽强而又智慧的性格而鼓掌。

很明显，创作者在这里并没有采取抽象的、理性的争论（对话）来表现董存瑞的顽强、俏皮的性格，董存瑞的智慧也并不是从理性的争论中证明出来的，他是通过具体的感性的动作表现出来的。而且这些具体感性的动作描写又都相当详尽而且确切，它符合电影特性的要求，也符合电影艺术的规律，因而能使人感到这个人物是真实的、生动的、有感染力的。

电影是动作的艺术，没有动作就没有电影。所以电影剧作家必须善于通过动作来表现人物，要善于描写行动中的人。

三 性格与冲突

既然艺术电影必须从动作中来表现人物，那末我们就有必要来研究一下，人物的动作究竟是怎样产生的？人物的动作和生命的基础究竟是什么？为什么我们某些影片的主人公，虽然从头至尾在不断地行动，而结果又还不能创造出一个有生命的人物来呢？我个人认为主要是由于人物的动作不是出于他自己的内在的意志的活动，而是由作者从外部强加给他的行动，因此他便不是有他自己的意志和爱好的活人，而是一个傀儡，他的一切行动完全听从于作者手