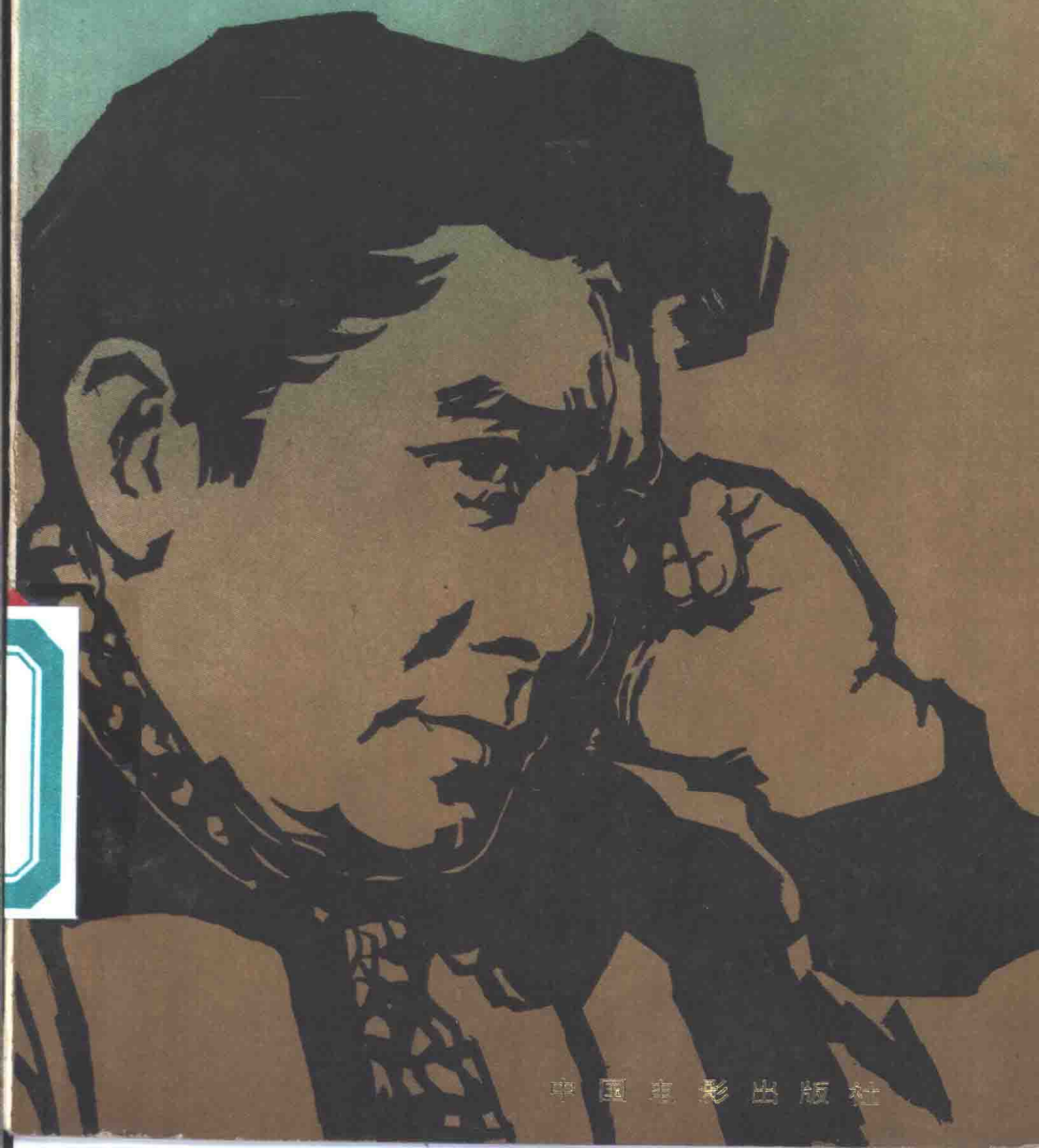


银幕形象创造

赵丹



中国电影出版社

銀幕形象創造

趙丹

中國電影出版社

1980·北京

内 容 说 明

作者是我国著名表演艺术家，从三十年代到六十年代，以精湛的演技，在银幕上、舞台上创造了许多动人的艺术形象。

本书中作者结合他成功地创造的一系列银幕人物形象，以及多年来丰富的艺术经验，深入探讨了电影表演艺术中的若干问题，发人深省，是我国电影表演艺术理论方面的一本有价值的书。

银幕形象创造

中国 电 影 出 版 社 出 版

文 物 出 版 社 印 刷 厂 印 刷 新 华 书 店 发 行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：6 $\frac{1}{2}$ 插页：19 字数：160,000

1980年6月第1版北京第1次印刷 印数1—23,500册

(内纸精本3,000册)

统一书号：8061·1394

定价：(平) 1.13元



作 者 像

(1961年)



在大树下……

(1961年全国故事片创作会议于香山)



亲切的会见

(1979年9月在欢迎日本电影代表团的酒会上)

目 次

初敲表演艺术之门.....	(1)
《十字街头》和《马路天使》.....	(20)
附：周璇与《马路天使》	
我演小广播.....	(40)
——《乌鸦与麻雀》角色回忆片断	
李时珍形象的创造及其他.....	(47)
林则徐形象的创造.....	(67)
聂耳形象的创造及其他.....	(105)
许云峰形象的创造.....	(138)
——从《烈火中永生》说开去.....	
魂牵梦萦记《海魂》.....	(188)
略谈当前电影表演.....	(198)

初敲表演艺术之门



我从作街头爱国演讲走上舞台，又从舞台走上银幕。我是从无声电影的工作开始的。那时候，拍电影没有剧本，象猜谜一样，最好的情况是事先说一次戏，也不过说个大概的故事。至于怎么拍，得到现场去揭宝。临场表演的时候，一切得听“导演先生”的摆布，所谓电影表演艺术，不过是依样画葫芦。这时候，导演坐在机器旁，一声“开麦拉”，机器已经走动了，只听他喊：“阿丹！把右眼睛睁大些！……咬上嘴唇！……松开，再咬下嘴唇！……抓头发！……头低一点！再低一点！OK！”一个镜头就这样拍成了。

刚踏进电影厂，我连一点电影常识也没有，什么近景，中景，特写，一窍不通，只觉得新奇而又惶恐。好在“小伙子睡凉炕，全凭火力壮”，倒也没什么杂念，一鼓作气，干了再说。除了水银灯刺眼有点吃不消，并不感到什么特别的困难，我象舞台上那样表演，不同的是眼前观众池换成了摄影机。不料，影片放出来一看，兜头一盆凉水，弄得我哭笑不得。原来我认为最得意的戏：比如好容易找到一个什么好的手势，竟没拍进去，或者拍出来的恰恰是脸部动作；一个好的姿势，拍出来的恰恰是难看的侧面或背影。最使我难受的是特写镜头中肌肉的颤动或抽搐，脖子象拨浪鼓儿似的一个劲在动，简直是不忍卒睹。我这才意识到电影和舞台是两码事。

再看那些老电影演员，竟演得那样自如，那样松弛，银幕上出来还真象那么回事。我们在摄影机面前是全力以赴，全神贯注，用形体动作来表现，用情感来表演；他们却可以无动于衷，毫不费力地演，眼药水滴出来的泪痕将来画面上看来倒也感人，而我们用“真感情”、“真激动”表现出来的啜泣和痛哭，画面上竟是一片肌肉的痉挛和紧张，难看到滑稽的程度。我们在舞台上习惯于全身动作，任何一种情绪都是用全心灵和整个身体来动作的，例如舞台演员讲究的是姿态的挺拔，步伐的分量，而电影却偏偏要你分成许多部位来表演。往往为了迁就画面的角度，比如对手女演员比较矮，你就得把屁股垫高，身子坐成S形，一只手用力地撑着，全身肌肉紧张得要命，脸上却必须做出极度松弛温柔潇洒状。明明是大笑，按照生理、心理的正常状态，按照舞台上的表演，总是前仰后合，可是电影里只拍你脸部的特点，动得过分，就可能拍成后脑勺或下巴颏，一看，谁知道是个演电影的生手。

那时候我们把电影叫做折腾人的艺术，违反生理常态的表演艺术。

拍电影有一种极为矛盾的、使人难堪的现象：布景、道具可以象生活一样真实，甚至琐碎到自然主义的程度，可是拍起戏来，总是破坏你生活的实感。由于电影分切拍摄的特点，常常跳拍，今天拍问话，明天才拍回答；第一个镜头拍这场戏的哭，第二个镜头却拍那场戏的笑。拍特写没有对手，演员只能自我交流；就是有对手，又要“借视线”，看对方的耳朵或鼻尖；还要“借地位”，“借角度”；再加上摄影场上因循的习惯，似乎专为用来破坏演员进入规定情境似的：嘈杂，忙乱，各种各样的干扰，你刚要入戏，摄影师就过来量距离，对焦点，你刚要开口说话，他又告诉你千万把眼睛抬高点……所有这一切，似乎都在提醒演员意识到是做戏，而不是帮助你入戏。有一个时期，我感到电影表演与其说凭感性，还不如说理

性的成分居多。这里既无交流，又不连贯，更无所谓表演的节奏，实在谈不上什么表演艺术。

有一次，一个偶然的机会有幸看到当时大电影明星们在舞台上演出。由于慑服于他们在电影中的演技，我的确是怀着钦佩的心情去看演出的。结果，出乎我意料之外地大失所望。他们站没站相，坐没坐相，手足无措，情绪不连贯，连词儿也不接，谈不上什么适应、交流，更谈不上什么情绪转换。一台戏弄得七零八落，各演各的。我奇怪，他们竟连表演的ABC都不懂！于是越发觉得根本无所谓真正的电影表演艺术。要说有，也只是导演、摄影师的事，那就不如去干导演罢了。

我不是从理论上，而是随着实际经验的增多，逐渐养成适应演电影的习惯的。旧社会比不得今天，今天一个新参加工作的人，人们会实心实意地教你。电影厂、电影协会还组织讲习班、进修班，请专家来上课，甚至还提供条件，拍摄教学片、实习片……三十年代我们享受不到这点方便。也不奢想有这等美事。有问题，不懂，只好憋在心里，不好问，不敢问，也不好意思问。一问，就叫人家瞧不起，你演电影就不够格。只好自己从一次一次的失败中，从一个镜头一个镜头的省悟中硬着头皮向前摸索。我渐渐喜欢演电影，是因为从银幕上能看到自己表演的结果——我把它看作改掉自己表演上的毛病的一面镜子，看作最公正、最使我信服的老师（这在舞台上是做不到的）。从这儿开始，虽说是为了适应电影的适度需要，倒也逼得我认真思考一些问题。

最早我演戏只凭点感情，正象当时一般的业余演员那样。一出戏演下来，仿佛一口气走过了大半辈子的道路，累得还挺得意。演电影以后，我才逐渐发觉表演艺术需要技巧，无论舞台或电影都是如此，不过二者的适度和手段有所不同。而这一点是从演电影省悟到的：

一、单凭情感激动不是表演（在电影中更能暴露问题），

需要有控制，有分寸，也就是说有技巧。

二、要有即兴表演的能力，以及情绪的迅速转换和变化的能力。

三、要有情绪记忆的能力，持续的能力，重复的能力。亦即是情绪的积蓄的能力。

四、要锻炼交流的技巧，善于假设和产生信念。

五、由于我是从演配角开始，又和许多不同的演员配搭，就锻炼了适应、交流的技巧。例如拍主角的戏，本来没有你（配角）的戏，导演说你带到了，或者要借你的肩膀或背影，要你临场去抓，就需要很快地适应和即兴创作。演配角，是陪衬，是烘托，因为负担不重，更易松弛，松弛了更能集中，更易进戏，往往自我感觉良好。顺利达到需要的语气的衬托，身体的适度的动作的呼应。演配角还有一个好处，看人家怎样演，好在哪里，不对在哪里，可以借鉴。以后我的戏路子比较宽，恐怕与这点磨练分不开。

原来，舞台可以锻炼演员，电影也可以锻炼演员。演电影时锻炼的这些技巧，反过来对于舞台表演有好处。从这里我才进一步爱上了电影，而不仅仅只作为谋生的职业。

当然，既要看到电影表演与舞台表演的相同，又要看到它们之间的区别，虽说不是质的区别。但这不是本文范围以内的事，只好留待以后另写文章讨论了。

至于那些大电影明星所以能演电影，这是因为：

一、有好看的或独特的外形，与角色相近的素质。

二、当时是商业电影，明星们一年接好几部拍片合同，有时同时拍两、三部，镜头前的实践机会多，当然也就不难做到松弛自如了。

三、由于无声电影镜头很“零碎”，彼此之间常常没有什么联系，所以不需要情绪衔接和连续的技巧。

四、一切听导演摆布，不需要节奏转换的能力，也就是说

把节奏交给了蒙太奇，交给了导演（有时摄影师和剪辑师也是掌握节奏的“工程师”）。

五、反应可以凭借假想，不需要真的交流（而他们所缺少的，正是舞台表演中所必不可少的，于是一上台，他们就“露馅”了）。

随着有声电影的出现，电影的表现手段丰富了。这时候，党进入电影界领导电影，使电影有了新的革命的内容，改变了电影创作的关系和面貌，开辟了新的创作天地。开始有了剧本，也注意塑造人物了。演员创作乃在电影艺术中找到了它应有的地位。演员的场面调度成为电影蒙太奇的一个有机组成部分，出现了长镜头，如推拉镜头、跟摇镜头等。舞台演员大批涌上银幕。舞台演员的出现，给电影注入新的血液——这是优点，但同时不可避免地带来按照舞台形象感和舞台习惯表演的方法——这又成了它的缺点。

我有过苦闷，凡是按舞台表演方法表演的，必不耐看，日久更不耐看。如果按生活的面貌来表演，就顺眼、舒服。从这里好象领悟到一点电影表演的特性。当时还不懂得生活里去的道理，斯坦尼斯拉夫斯基的演剧方法也还没有介绍到中国来。摸来摸去，只好自己行一套笨办法：每天到过什么地方，见过什么人，说过什么话，当时的环境气氛如何，谈话的内容和解决了什么问题，对方是个什么身份地位的人，性格如何，有什么习惯动作……等等，当天晚上回忆一遍，复演一遍，从中体味它的意思在哪里。比如人到闹市，跟一个人在家里沉思的心理状态不同，神态不同，节奏也不同了，等等。今天看来，也许这就是观察能力、情绪记忆和节奏的锻炼吧，正象我们电影学院的学生常做的元素练习一样。那时候我不懂得内部外部技巧的元素训练，可就是苦苦地琢磨。这种练习常常通过想象被我运用到不同的人物情境中去。这也就是我在戏里许多人物所处的境遇的依据。我的表演，凡是在生活里找到这样的境遇

依据时，就比较自然，比较耐看。不幸的是舞台表演方法和比较适合于电影的自然的表演方法在我身上老是打架，这两种表演技巧我都没掌握。说实话，直到今天还是没有很好地解决。

当时还年青，象吸墨纸一样，什么都想吸收，而且是贪恋地吸收。今天回过来看，无非是“抓到篮里就是菜”，大概还处于模仿的低级阶段吧，要么模仿成品，要么模仿生活的自然形态——如此而已。

我受过三方面的影响。

其一是我从小是个京戏迷。以后我当了演员，就往往有意无意地把京戏的角色分档溶入自己的角色性格塑造进程中去。例如：拿到一个剧本，我常常自然而然地想到：“这里要武戏文唱”，“这是铜锤花脸”，“这是文丑”、“一介儒生”……而且我特有“反串”的瘾，并不怎么热衷演自己当时的本行小生，后来，我所以被认为是可塑性较大——戏路子宽的演员，受京剧传统艺术的熏陶，是一原因。

其二是欧美电影。袁牧之说：“为了要增加表演的材料，我就向欧美电影作批发，我批发的方法是研究他们各人所扮演的个性，和他们的特长，再研究他们的个性和特长的表演方法，我研究他们各人的脸部轮廓，研究他们眼神的注视，研究他们（脸部）肌肉和皱纹的应用。”^①各人批发的方法不同，我不仅揣摩欧美电影演员的个性和特长，还学他们所扮演的人物的气质、装束、体态、味儿。早期苏联影片如《金山》、《生路》等我也喜欢。有机会在银幕上或舞台上再现一下我所喜欢的角色的情境和味儿，那简直是一种“美的享受”。当然，这对演员来说是“孩提时代”。

其三，也是更重要的，是当时话剧运动中两大表演流派对我的影响，那就是陈凝秋和袁牧之。

我禁不住想谈点小故事。

^① 袁牧之：《演剧漫谈》，现代书局1933年版。

二 两大流派

陈凝秋是南国的诗人。“南国社”的表演风格集中表现在他身上。他落拓不羁，四海为家，浪迹天涯。约在1931或1932年间，他再度来上海了。“左翼剧联”组织上于是决定搞一次演出。剧目是他的拿手好戏《父归》，他演父亲，左明演哥哥，王莹演妹妹，姜敬舆反串母亲，大概是组织上培养我吧，荣幸地让我配演剧中的弟弟（那时我尚在美专读书，学中国画，专画山水）。戏在他们是熟的，只简单地走了走地位。对我这个新手也没提出什么要求，只说是要凭真挚的感情，到台上去适应、交流。我带着十分激动、惶恐的心情参加了这次演出。演出这一天，我提前两小时就来到“光华大学”的礼堂，到后台化装（那时，我们左翼的演出条件可怜得很，连剧院都进不去，只能在“宁波同乡会”，“湖社”或几个大学的礼堂内演出）。我本以为我是到得最早的一个，谁知一看，陈凝秋老早坐在墙角酝酿情绪啦，已经感伤得快要哭了。对面墙角坐的另一位是王莹，早哭得泪人儿也似，一条手绢都湿了。我当时还不懂这就是所谓酝酿情绪进入角色。他们不理我，我也早被这严肃悲戚的气氛怔住了。只有左明比较随便，还能走来走去。我跟他说了两句，便也连忙自己找个角落“酝酿”去了。其实我也不懂得如何酝酿，只在心里对自己说：“不要怕，不要怕，要镇静。”化好了装，上戏了。我记得王莹演的妹妹一上去应该是欢欢喜喜告诉妈妈她放学回来了，还得带点女孩儿撒娇的味道。可是王莹一上场就控制不住要哭。这时我简直手足无措，不知如何适应，戏没法演，只好念了词儿算完。接着，轮到陈凝秋演的父亲上场了，后台一声苍老而微颤的“得——罪！”不由得人悲从中来，早把我的眼泪勾下来了。好容易他上了场，说了一大段独白，这时闹不清台下的观众为什么不安

静了，还有人吃吃地笑。认父以后，我跪在他脚边，陈凝秋、王莹早哭成一片。奇怪，台上越是哭，台下越是笑，我以为台下发生了什么意外的事了，憋不住偷偷朝台下一看，只见前两排女学生们在用手绢捂住眼睛，交头接耳，一副恶心的表情，甚至还发出啧啧之声。我再朝陈凝秋一看，啊呀，两行鼻涕象冰凌儿似地都快挂到地面啦。我这才明白是怎么回事。而陈凝秋却悲悲戚戚，早已忘其所以了。我想挽回剧场效果，急中生智，临时加了一句词：“爸爸，你不要过分难过吧！”说着，用手替他一擦，想把那倒霉的鼻涕擦掉，谁知“啪”的一声，陈凝秋狠狠一记把我的手打开，同时恨恨地盯了我一眼，吓得我再也不敢动了。显然，他在斥责我，我哪里会想到，鼻涕拖下来是“艺术的精华”呢。无庸讳言，可怜一台精采的保留节目就在这样难堪的笑声中“垮”了。但陈、王犹自我陶醉在感伤不已中……

袁牧之素有“千面人”之誉，他演过《狗的跳舞》、《万尼亚舅舅》等，可惜我没看到。慕名已是很久了。有一次，我们和陈凝秋在上海大同大学看袁牧之的演出。这一天他演的是一景三场，两个演员——《妒》。

因为是业余演出，秩序不大好，前面是学生游艺节目，剧场气氛造不起来。幕打开，台上几块硬片布景，白光一片，灯光也没什么气氛。台上一门，一窗，普通的桌子，一对沙发，象是汪优游文明戏的布景。这时陈凝秋面露蔑视之色，意思说，看这场面多庸俗！等了半天，台上不见人出来，观众心里很焦躁，正在纷纷议论，很希望出来一个人。就在这当口，突然上来一个女人——王莹。她一上来，什么话不说，倒在台前沙发上号啕大哭。跟着上来的就是袁牧之扮演的那个男人。他身穿西服，头戴跳舞厅的纸帽，手拿气球，站在门口一动不动。他拿眼直盯着女人，显然有许多许多话憋在心里，控制着

不说。片刻，走到台中桌旁，一只手打开烟盒摸出一支香烟，还是这只手拿出火柴魔术似的划着了，点烟，眼睛却不离开女的。我们都为他的绝技叫好。这时，女人一跃而起。男人把香烟头碰在气球上，“啪”一声响，气球爆炸，紧接着他一长段台词（他是又恨，又爱，又妒），象水闸打开了闸门似的一泻千丈，女的几次插话，都被他打断，他一口气把憋在心里的话通通倒了出来，然后对准女的“啪，啪”掴了两个嘴巴，那女的颤抖着，又压抑着、颤抖着，又压抑着……渐渐软瘫下来，一手扶着他的腿，跪倒在他跟前，低低地抽噎着……台下观众鸦雀无声。然后“哗”地爆发起一阵掌声。我真是佩服得五体投地了！

那天我们坐在一起看戏的还有沙蒙、吕班、徐韬、王为一、顾而已。我们都被这两位演员如此细腻的交流，如此强烈的节奏，如此翻肠倒肚地相互折磨着的情景，也就是被他俩的高超演技完全征服住了。可是陈凝秋没看完第二场就拾起手杖昂头而去了。回来后陈凝秋很生气，对我们说：“这哪儿是艺术，你们居然还鼓掌！”他一面用手杖跺着地板继续说：“他演的人物是一个画家，一个艺术家，他哪儿有一点画家的气质？”当时我们都怕他，不敢顶撞。我们经过琢磨，也最多只是看出了袁牧之有些咬嘴唇，甩头发“卖帅”之类的动作过火，别的也看不出什么来，所以不能马上接受陈凝秋的意见。过了很久很久才悟到他的意见还是对的；确是不象艺术家，而倒有些象个“洋场恶少”了。自那次起，我也才开始懂得“气质”是表演艺术的最可宝贵和最本质的东西。

这两大派别水火不相容。陈凝秋演的《父归》并不好，可是《雪的皇冠》却非常出色，堪称绝唱。这是一出俄国戏，作者的名字已忘了。大概情节是写一个被废黜的沙俄皇帝，携皇后、太子一家三口被放逐到西伯利亚，这一天，有一个化装的旧大臣潜来，目的是要说动废帝回去搞复辟，经过了一场剧烈

的思想斗争，废帝拒绝了大臣的阴谋计划，仍旧坚持做一个平民，靠自己的双手开辟新的生活道路。这个戏在当时被有些人认为政治思想上是反动的。如今我也只就演技谈演技。

我没有参加演这个戏，大臣是由王为一扮演，废后由刘莉影扮演，王琪反串太子，陈凝秋自己演废帝并兼导演。他排戏很怪，从不让别人看，把演员们关在一间屋里，吃、住都在一起，没日没夜地排，还不让演员们向窗子外看，说是多看了，街上庸俗的东西会败坏演员的艺术生活，甚至不让演员们和其他人接触。

他是个怪人。高高的个儿，饱经风霜的紫檀色的皮肤，一头长长的头发，穿一件粗蓝布俄国式衬衫，一套藏青色俄国式样的西装，系着黑色大蝴蝶花的艺术领结，拖着沉重缓慢的步子，走起路来从容不迫，象一头大骆驼。他有着北方人特有的粗犷敦厚的气质，带一点似乎是农民的质朴的感情，一双智慧的眼睛常常流露出空灵的幻觉，嗓音天生洪亮，他常常一手提着“吉他”，一手握着别人的手，和我们在夏天傍晚的“霞飞路”上散步。有时候，他还拿一根粗手杖，又用绳子拴一只墨水瓶挂在胸前，瓶里插着白色鹅毛笔，问他为什么拿棍子？他说：“我专打向培良！”^①……有时没钱吃饭，他和演员说：“做演员本来就不要多吃饭，越饿才越有灵感。”有一次来了个他不喜欢的人，这个人走了以后，他硬叫我们拎了桶水来，把那人所走过的地方都用水冲洗干净，说是“艺术圣地不允许被庸俗的污秽沾染和褻渎”。

他曾经流浪到西伯利亚，他常常带着我们到法国公墓去对我们讲西伯利亚的风和雪，讲他流浪的故事，有时讲到深挚处，琴弦一拨，慷慨悲歌，边唱边流着眼泪，多少的忧愁，多少的痛苦，多少向往啊！有时候当他谈到艺术上的某种心得，与

^① 向培良：那时是个右派，是国民党的戏棍子，由南京到上海，妄想在上海打开局面，但遭失败，后来悄悄地又溜掉了。