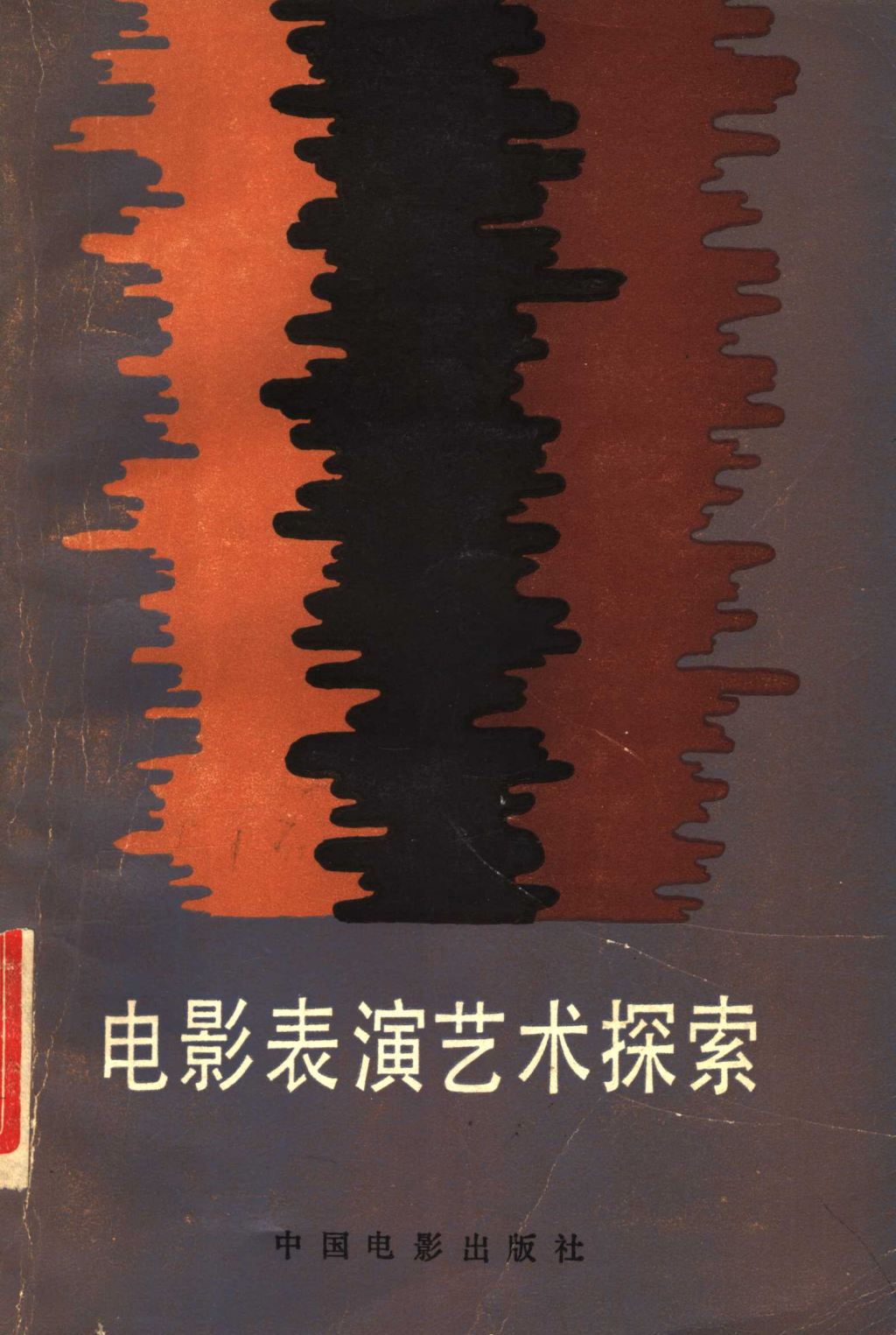




电影表演艺术探索

中国电影出版社

电影表演艺术探索

中国电影出版社

1984 北京

内 容 说 明

本书辑录的文章是根据电影表演艺术讨论会上的发言加工整理的。作者大部份是专业领导，著名学者、演员、导演、编剧、教育家。

文章对电影表演艺术理论及实践，进行了探讨和研究，颇有见解地谈出了当前我国电影表演艺术的状况和存在的主要问题，以及对提高电影表演艺术的建议。有的是根据实践总结出来的理论性文章，对提高演员的表演艺术很有指导意义。有的是介绍老一辈电影表演艺术家的成就及国外电影表演的理论与实践情况，值得借鉴。

本书对专业与业余演员研究和提高电影、电视表演艺术很有裨益，也适合电影、电视爱好者阅读。

责任编辑：王承康

电影表演艺术探索

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京外文印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米1/32 印张：5 $\frac{1}{2}$ 插页：2 字数：150,000

1984年6月第1版北京第1次印刷 印数：1—7,000

统一书号：8061·2026

定价：0.75元

目 次

提高电影表演艺术的几点意见.....	荒 煤 (1)
尊重演员 要求演员.....	钟惦 斐 (15)
表演艺术探索.....	金 山 (21)
走向真实的途径.....	成 荫 (34)
表演即兴谈.....	黄宗江 (41)
演活人.....	郑洞天 (46)
向生活学习.....	田 华 (51)
当前电影表演的问题.....	钱学格 (55)
勤学苦练.....	项 堃 (59)
要“生活”,不要“做戏”.....	赵子岳 (65)
谈谈电影表演的虚假问题.....	王 培 (72)
想起了李志舆、杨在葆、祝希娟的表演.....	胡 导 (83)
略谈表演“技术”.....	谢 添 (89)
谈谈《许茂和他的女儿们》两部影片中 的角色创造问题.....	孙宪元 (94)
要用全身心去刻画人物.....	陈 强 (102)
几点体会.....	张 雁 (109)
电影表演中的语言问题.....	谭天谦 (113)
表演艺术是存在的.....	秦 文 (117)
我演“三辣子”.....	张金玲 (121)
对青年演员的一点希望.....	林默予 (126)

很值得研究的一个表演艺术家——石挥·····	刘愠君(128)
电影表演理论问题与斯氏体系·····	郑雪来(136)
西方电影中的表演·····	邵牧君(155)
从表现、表演到体现	
——欧美电影表演演变浅说·····	何振淦(160)
表演杂谈·····	戴光晰(170)
为造就第三代杰出演员而努力·····	倪震 孔都(178)

提高电影表演艺术的几点意见

荒 煤

这次会议上有些同志批评电影局、文化部对电影表演艺术这方面的工作注意得不够。我代表文化部、电影局接受大家的批评。

听了汇报,我感到会议开得很好。在电影创作会议上我讲过,不要把影片质量存在一些问题看成是一个暂时的现象,仅是由于我们今年生产了一些不好的影片。我们经常讲“电影是最有群众性的艺术”。电影每天有几千万观众,他们将从我们的影片中得到一些什么精神上的影响呢?这个问题,每个电影工作者,特别是我们的创作人员,恐怕是考虑得不够的。广大观众对电影表演的夸张与虚假提出了不少批评意见,所以研究电影演员的表演艺术,对提高我们影片的质量,也是很重要的一个方面。

我们当然不主张象资本主义社会那样用一些庸俗的方法去捧什么电影“明星”,但是也应该实事求是地承认,电影演员在群众中确有广泛的社会影响,这在社会主义国家也不例外。因为这些演员塑造了生动鲜明的人物形象,他们真实可信的表演感染了观众,激起了人们对电影演员的热爱,这是正常现象,也是演员的荣誉。我们不能不承认电影质量的提高同电影演员的表演有很大的关系。我们应该虚心接受群众的批评,同时又主张实事求是地进行具体分析。一个演员和其他创作人员一样,不可能每部影片都获得成功。一个演员在一部影片中塑造的人物形象是否成功,有许多复杂的因素,首先决定于剧本,剧本是基础,其次导演是

关键。剧本的基础差，导演的艺术处理不准确，对演员扮演的角色性格没有掌握好，对演员没有严格的要求和指导，这些对演员的表演都有很大的影响。但是也必须承认演员表演能力的提高也是一个重要的因素。如果演员不理解影片的思想、主题、人物性格及其思想感情的变化，缺乏表演的能力和技巧，也就不可能创造出生动鲜明的人物来。我们更不可能要求一般的观众对电影演员的批评都十分准确，因为他们不可能在看一部影片前先去看剧本，更不可能去了解导演本身的能力、水平，考虑他的艺术处理是否恰当，是否准确。观众不过是通过直感去看表演的问题。所以我们听取观众的批评时也要善于分析，不能采取简单化的办法。我认为电影表演水平的提高是和剧本水平的提高、导演艺术处理水平的提高相联系的。恐怕应该说首先是要求剧本的文学价值、文学水平的提高，然后要求导演水平的提高，紧接着当然是我们电影演员和其他创作人员的水平都应提高。因为电影是综合的艺术，哪一个环节的薄弱都会影响影片的质量。所以提高影片的质量问题是我们大家共同的任务，每一个创作人员都应该意识到：有我一份，在我的份内应尽我的一切力量去提高自己的水平，为整个电影质量的提高做出贡献。

下面我谈几个问题。

第一，对群众关于电影表演提出的批评应当作具体的、细致的分析。我们有些演员确有过火的表演、虚假的表演，使人感到不真实。怎么去寻找原因，去解决呢？我想首先要从电影的特性上来考虑。任何事物都有自己的客观规律，有它的特殊矛盾、特殊的现象，有它的特性。所以谈电影表演艺术时，首先应从电影的特性出发，不是谈一般的表演，不是谈戏剧表演和歌舞表演。我觉得电影目前存在的最重要的一个弱点，还是在刻画人物的性格、塑造典型环境中的典型人物方面，不能充分发挥电影这门综合艺术的特性。从文学艺术的一般规律来看，正象高尔基讲的“文学是人学”，文学艺术、戏剧、电影最主要的任务就是塑造人

物，就是毛主席所讲过的“革命的文艺，应当根据生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史前进”。就是说通过创造各种各样的人物，表现人物的遭遇和命运，表现人物之间的关系，性格的冲突，来反映社会生活，反映生活中的矛盾。这是共性。那么电影在塑造人物方面有什么特殊性？和其他文学艺术的手段有没有不同的地方？我想了一下，有这么几点不同。

1. 电影是在一个半小时到两个小时之间让观众凭着视觉和听觉来感受人物的一生或者是一生中的某一个重要片断中的经历、命运，领会或体验他们的心理状态、内心活动、喜怒哀乐。影片放映时，在一片黑暗中，使观众只能注视银幕上展现出的一幅幅生动的生活画面，展现一些人物的命运，人物之间的相互关系和矛盾冲突，人物的感情交流等等，让观众目不转睛地一览无余。因此，电影是带有一定的强制性的。而导演往往根据自己对作品的理解，通过画面分析和蒙太奇组接来强制观众接受他主观上强调的东西。从这一点来讲，观众是无法自由选择的。假如我们去看戏曲、舞台剧，尽管我们的眼睛可以看到舞台的整个表演区，但多少还有选择的余地，可以注视舞台的一角，或者随着剧中人物的活动来转移自己的视线。而电影的画面主要是通过导演的构思和艺术处理加以确定的，观众无法加以选择，所以是带有一定的强制性的。当然，不好的画面、表演，观众也可以闭上眼睛不看，甚至走出影院，根本不看。

2. 电影主要是视觉艺术。尽管语言和音乐也重要，但终究是比画面次要的东西。有一位大艺术家说过“眼睛是心灵的窗户”，如果说演员是通过“心灵的窗户”来表演，观众则正是通过“心灵的窗户”——人们最敏锐的感官来感受银幕上所表现的东西。高尔基曾讲过：“电影里头的人和生活都不可能躲到脚灯后面去，也不会跑到侧幕后面去，所以你们对人、对生活所负的责任比之戏剧工作更大。”我的理解是，这是说电影艺术有无比丰富的表现能力，较之戏剧，更逼真于生活，人物的活动、环境，以及人

物的内心，都无可掩饰地暴露在观众的眼前。因此电影要求更集中、更精炼、更突出，而感染人的力量较之任何艺术都更强烈。另外，舞台剧因为考虑到剧场效果，要使后排的观众都能清楚地看到人物的感情活动，往往不能不借助于较大的形体动作来适应观众的视觉，而不能主要依靠细腻的面部表情。电影就不存在这个问题，它可以通过特写把演员的面部表情，甚至可以把演员眼光中所流露的各种感情都显示出来。可是我们有一些编剧、导演和演员，对这个根据电影特性导致的电影表演的特性还缺乏充分的了解和掌握。当然，我也反对滥用特写镜头，把镜头对准演员的脸部或眼睛，要求演员瞪着一双眼睛表演一刹那间的复杂的惊讶、悲痛、愤怒……，结果观众只看到一双瞪得圆圆的大眼睛，眼睛里其实什么也没表现出来，反而看了觉得很不舒服。这也不能怪演员，这是导演的过错，导演没有用情景交融的方法或其他动作等多种手段来表达人物的复杂心情。我曾和一个导演讲过：“特写等于诗人的感叹号。”有的诗人觉得自己的激情很高，每一个“啊”字下面都打一个感叹号，第一个“啊”字下面打一个感叹号，第二个“啊”字下面打两个，第三个“啊”字下打三个感叹号，好象这样就能激起人们的感情。但是，读者绝不会因为你打了三个感叹号就对你的“啊”字产生激情。还是要靠你的诗句、你的诗意，靠你的诗所表达的真实感情来感染读者的。电影的特写对演员的表演有很大的帮助，但是滥用特写，说得严重一些，就会糟蹋演员。电影确有表现人物内心活动的特殊手段，但是如果意识不到，或者发生错觉，加以滥用，那么对人物的刻画也是没有好处的。我们的剧作者、导演、演员包括摄影师，都应该研究这个问题，就是如何正确地运用电影艺术的特殊表现手段去刻画人物，特别是刻画人物的性格和内心活动。总之，电影更逼真于生活，又是彩色片，又有宽银幕，又有近景、特写，因此，要求电影表演比舞台表演更准确、更自然、更细致。我不只一次地听到演员们反映说，有的导演拍戏时总觉得演员表演的情绪不

够，尤其是一些年青导演总感到演员在镜头前表演得不充分。后来导演自己也承认，他每个镜头都要求演员充分地表演，最后接起来一看，自己也认为是滑稽的。因为银幕把人放大了多少倍，又是近景，又是特写，甚至可以让观众看到人物极为细致的表情：蕴藏在眼底的疑虑、期待和忧伤，眼睫毛的跳动，挂在嘴角的微笑……，因此，演员的表演稍微过火一点，就会使观众感到夸张。这也常常是一些话剧演员开始拍电影时，容易产生过火表演痕迹的原因。

3. 电影的表演是缺乏连贯性的。电影演员的表演不象舞台的表演是随着人物的思想感情的发展连续下来的，并且和自己的对手发生感情上的交流。电影演员的表演常常被画面的分切割断了，甚至同一个场景既要演员表演春天的情境，又要表演夏天的情境，既要拍角色最欢乐的年代，又要拍最悲惨的年代。还有来自摄影、灯光、布景等各方面的干扰，这些都是电影表演中的困难。

4. 我们有些导演还不善于通过最逼真于生活的有利条件，在细节描写上，把形象、语言、音响、音乐、自然环境的描写融合在一起，力求尽一切力量来创造人物。我们常常强调电影的动作性，就是因为电影不可能象文学作品那样通过大量的心里描写，不可能用几百、几千字的叙述来表现人物的心情，也不能想象人物的心理状态都只通过特写来表现。电影是运动的艺术，因此必须要通过许多动作来反映人物的思想感情。导演、演员都要善于寻求各种动作作为面部表情的辅助，来烘托、刻画人物的心理状态。

例如电影《茶花女》最后对茶花女的死的处理，和话剧、小说都不相同。在小说里，茶花女玛格丽特的死，是由朱丽·迪普拉给阿芒写信中所叙述的，阿芒当时并未在场。话剧虽然最后阿芒上场，但在茶花女死时也没有很多动作。可是电影却改成玛格丽特终于在死前会见了阿芒，并且死在阿芒的怀里。导演处理这

场戏，完全从人物心理出发，而且找到了符合视觉形象的动作。当茶花女忽然听到阿芒来了的时候，她虽然病已垂危，却尽力挣扎起来坐在梳妆台前化一下妆，还问她的朋友，自己有没有病容。然后和阿芒非常热情地会见，最后终于死在阿芒的怀里。这个导演的艺术处理对表现茶花女这个人物的性格、心理，甚至对悲剧性的结局，都是非常有力的。当然，天才的演员嘉宝在这场戏里也做了杰出的表演。我们设想如果换一种导演处理，让茶花女躺着不动，阿芒来后坐在她的床边和她拥抱一下，她就死去，这个人物的性格、心理的表现就简单化了。再举一个例子，我曾在一个会议上说过，资产阶级比较有一点正义感的艺术家们，也不愿意让他们所赋予同情的悲剧中的人物在艺术形象上被践踏。如《魂断蓝桥》中表现玛拉当了妓女的时候，我们听到一句旁白：“小姐，我可以陪你散步吗？”连说话人的形象我们都没有看到，不管是老头子，是年青人，是流氓，都没有表现。下一个画面上也只有玛拉的一个轻佻的动作，叼着一支烟卷，从她的服装、面部表情上看，观众就已经明白她已经堕落为妓女。假如换一个趣味低的导演，专门去刻画她怎么去当妓女，第一天当妓女是什么心情，那就把这个人物给糟蹋了。在无声影片《复活》中，当聂赫留朵夫充满忏悔的心情去监狱看玛丝洛娃时，玛丝洛娃问：“你有钱吗？”他哆哆嗦嗦地说：“有，有……”掏出十个卢布给她。女孩子拿到钱后非常高兴地伸出一只大腿来，把钱插在长筒袜子里，叼着烟卷说：“谢谢你！”然后导演把镜头推成特写——把木窗上的木框变成了一个十字架。导演就是通过这样几个画面，通过动作和环境的描写，以及用比喻的手法，给观众留下深刻的印象：原来那么纯洁的少女已堕落到怎样的地步。再如《没落之家》中，地主婆为了保全家族的荣誉和女儿的声誉，把强奸了少女的丈夫逼到房间里给他喝了毒药。导演处理她走出房间后只不过是轻轻地把手拍了拍，好象把手上的灰拍掉似的，然后画了一个十字。这样几个轻微的动作，就把毒死亲夫的地主婆的性格表现出来了。

如果换一个不高明的导演，让演员表演毒死亲夫时的穷凶极恶，后来又怎样嚎淘大哭，戏反而没有深度了。这些例子说明电影既然是综合艺术，我们就应尽可能地掌握电影丰富的表现手段。所以我认为提高我们电影的表演艺术是整个电影创作人员的共同任务。如果一个剧本写出的人物根本没有性格和个性，导演艺术处理上也不注意人物性格的刻画，那么再有才能的演员也没有办法。这是一个方面。

但另一方面也必须强调电影演员本身的修养问题。如果确有修养，又能努力去注意寻求刻画人物性格的动作，结果也会不同。如《列宁在十月》中扮演卫队长的演员，几次在激烈战斗后掏出梳子梳头的动作，就赋予这个人物一定的个性，显示出卫队长的机智、勇敢、沉着性格。剧本中对这个动作只提到一次，而演员却重复表演了三次。这说明，尽管演员有时受到剧本、导演水平或其他原因的种种限制，如果自己能够深刻地理解角色，哪怕扮演的不是剧中的主要人物，演员也会找到一些符合个性特征的动作来刻画人物。《牧马人》中牛犇同志塑造的也是一个次要人物，但是，他有个性，所以就给观众以很深的印象。总之，导演和演员应一起研究如何运用电影的表现特性，共同担负起塑造有血有肉、生动、鲜明的人物形象。导演不但应启发演员如何理解角色，而且要和演员一起找到准确的动作来表现人物的思想和感情。演员也不是完全被动、受指使的，演员应该根据剧本提供的基础，在导演的帮助下努力寻求角色的动作，来充分表现人物的思想感情和性格特征。只有真正意识到电影的特性，才能充分利用这些特性和条件来为塑造人物服务。

再顺便回忆一下，我至今也难忘《白毛女》中喜儿准备结婚时在窗子上贴剪纸、对镜梳头羞愧微笑的神情和动作。我也难忘《红旗谱》里李健同志扮演的严志和的妈妈和朱老忠会见时的感人的动作和表情，看时我流出了眼泪。（可是在《归宿》中，大概是编导没有给这妈妈以新的个性，只是使人感到重复表演已经

有过的表情和动作，因此就不能再打动我了。）我也难以忘记孙宇同志在《老兵新传》中当老战发脾气时，他悄悄拉扯老战衣袖的动作和神情……这种例子可以举出很多很多。

今年有些好的或较好的影片也还有这方面的不足。如《潜网》，经过导演的艺术处理，影片比原剧本好一些，但是还有问题。刘晓庆扮演的角色去医院看受了伤的丈夫时，病已垂危的丈夫说：“我本来想给你一些安慰，但没想到却给你带来许多痛苦……”刘晓庆抱着他哭喊：“别说了……”他这才死去。好象他单单是为了等着说这几句话以后才死似的。能不能让他延缓一下，经过抢救，好一些了，等医生们都离开了，他再说这几句话呢？如果前面加一些铺垫和伏笔，让观众意识到他们的趣味、性格不一样，自己以为做了好事，结果却做了一件蠢事，最后临死前再表现出来，给观众的感染就更大了，这个人的美好灵魂就更加被观众所了解了。

再如我看了《牧马人》影片，我觉得很遗憾，感到许灵均见到李秀芝的那一场戏没有展开写，表现得还不够细腻。应该通过淡淡的交谈中了解女孩子的命运，使他对她产生了同情，以后再自然地表现两个人感情慢慢接近的细节，然后再让许灵均说：“我还攒了几十块钱……”从兜里掏出钱来，要送李秀芝走。戏发展到最后女孩说：“我今天遇见了一个好人”，这一下就打动了许灵均的心，使他情不自禁地流出眼泪来……。戏如果这样铺开写，更细腻一些，更合乎情理一些，有些起伏，那么两个人的结合就更让人同情，这就是两个人命运结合的关键。现在上海厂已下决心修改（注：后来放映的影片已经有了修改，的确更加感人一些）。我举这个例子说明我们不是没有很有才能的导演和演员，问题在于我们的创作人员还不善于尽一切可能，充分掌握和发挥电影的一切特殊手段去创造人物。一部影片不管主题提炼得怎样深刻，有多大的社会意义和效果，终究要通过人物形象嘛！没有生动、鲜明艺术形象的作品就没有灵魂。一部影片的思想性是灵魂，可是思想性通过什么来表现？还是要通过形象嘛！如果说我们演员有

一个最高任务，这个最高任务就是要创造人物，尽一切可能使人物的性格更鲜明、更生动、更真实可信。

再一个问题，我觉得要大声疾呼，中国十亿人口，不是没有人才，问题在于要发现人才，培养人才，爱护人才。我曾经和好几位导演讲过：“你们发现一个新演员，我为你们高兴。我不赞成象资本主义国家那样，发现一个新演员，获得了成功之后，就不管适合不适合他（她）的戏都让他（她）拍，或者动员许多作家专门为他们写戏。但是，不千方百计地为这些演员接二连三地拍适合他们的戏，这也非常遗憾。大概中国人太多了吧，发现一个，搁在一边，过两年再发现一个。我算了一下，我们的导演也好，演员也好，产量最高的寥寥可数。为什么一个演员被发现后就不能有多一些的实践机会？当然我也主张要慎重。但我反对发现一个新的人才，一下子搁他几年都不上戏。自然，根本不考虑演员本身的素质、修养，无目标地加以培养，这也不是爱护。我们应该在我们的电影队伍中明确地提出这样的口号：要发现人才、培养人才、爱护人才，尤其是导演应该注意对演员的培养。从这样一个角度考虑，可见单从电影演员的角度谈电影表演的问题，也是解决不了问题的。

最后，谈谈对演员的希望和要求。一个演员可能遇到各种各样的角色，当然就要提到深入生活的问题。如何理解深入生活的问题呢？长期以来，一谈到深入生活就是不加区别，不按创作的性质、特性，要求各种创作人员一律要长期地到生活中去，这是做不到的。我认为应该把深入生活和生活积累的关系讲清楚。作家应该也可以比较长期深入生活，但对导演、演员来讲就不大可能了。如果一个导演拍一部戏要去生活四、五年，那么这个导演一辈子能拍几部戏？更不要说演员了。如果让你演一个农村小姑娘，你去农村生活三年、劳动二年，已经变成一个大姑娘了，再拍也不行了。过去摄制组拿到剧本后要到剧本反映的生活里去作些调查研究，了解所反映地区的情况、风俗习惯，接近群众，

这个制度应该恢复。我听说有的演员到了摄制组，拿到剧本没有几天就开拍，他们对自己角色所处的历史环境、背景、人物的性格、思想感情，完全没有一个学习、了解的时间，怎么可能创造好这个角色呢？我觉得每一个演员每接受一个角色时应该有个学习的机会。我反对过去摄制组无限期地“深入生活”的方法，拿到剧本后浩浩荡荡一个组全下去，到处征求意见，县委有县委的意见，地委有地委的意见，省委宣传部有省委宣传部的意见，“到处流浪”，到最后，把剧本否定了，摄制组也就撤回来。但是至少要去看一看自然环境、居住条件、风俗习惯、群众的生活方式等等，并且应该在摄制过程中和群众接近，交朋友，尽可能了解他们的思想感情。演员不能把创作和生活截然分开，创作的实践也就是自己对生活的体验、认识和理解的过程，而且要把每一次创作都看作是自己生活积累的过程，都是你一生为艺术创作积累生活知识的不可多得的机会。听说，去年有很多摄制组去广州、福建一带拍电影，不少演员经常投身“市场”，热心打听行情，了解录音机新到了什么牌子，什么价钱……是演员为了影片中的人物的创造而体验生活么？不是！是演员自己热衷于买点便宜货。这样，还有什么心思去演戏、演好戏呢？当然，这也是一种生活，将来好去表演走私，贩卖私货。（笑）

演员创造人物，应该是一把钥匙开一把锁，因为每一个性格都是具体的。要表现一种性格，就要对这种性格有所认识和理解；要表现一个人物的性格，就得打开一个人物的心灵，否则就无法表现。听说北影的同志在考虑着手拍《红楼梦》。《红楼梦》当然要拍，但是选一个十几岁的小姑娘来演林黛玉可不是一个简单的东西。首先她须懂得旧诗词，才能懂得黛玉的思想感情。不懂黛玉的诗词，怎么能够理解林黛玉的性格呢？我觉得不管拍什么题材，演不同的人物，演员都要找到一把打开人物心灵的钥匙。演员拿到剧本后要在剧本提供的基础上，通过导演的处理，考虑我如何去刻画人物的性格。俄国的文学理论家杜勃罗留波夫说：

“一个艺术家才能的特征的关键，对世界的看法，要到他创作的生动的形象中去寻找。”任何一个作品中人物的性格无非是在他所处的规定情境中所遇到的矛盾，他的命运、遭遇中由于他性格的差异，而对这些矛盾和斗争采取什么样的行动、态度，有什么样的思想感情，有什么样的爱憎。性格就反映在他对生活的态度，对现实的看法里。你把握不住一个角色的性格，怎么去表现他对世界的看法，对生活的态度呢？看不见一个人物的行动、思想感情的变化、和人相处中间的冲突和矛盾，就看不见人物的性格。所以高尔基说“情节是性格的历史”，这句话太重要了。没有情节，人物的性格就不能发展。性格的特征只能在情节中表现出来。如林黛玉葬花并做了葬花词，自己痛哭，并使得宝玉落了泪。整个大观园那么多女性，花开花落又是自然现象，为什么偏偏是黛玉葬花，感到那么悲伤？这个情节就反映了她的性格。因为她虽然是贾府的近亲，也似乎受到尊敬和贾母的宠爱，受到宝玉的爱慕，她也确有才华，但终究是寄人篱下，无法掌握自己的命运，不能不感到悲伤，触景伤怀。这就是她的性格。我们所以强调戏剧性主要是指情节而言。通过一定的戏剧性情节的发展，或者是烘托刻画人物的性格，或者是表现人物性格的发展。因此我觉得演员要准确把握人物性格，就应该把握人物思想感情的变化。

常常有这样一种情况，看了一部电影，多少年后整个故事模糊了，但中间的某一个重要情节，演员的某一个动作、表情却给我们留下了很深刻的印象。只有当人物的性格表现得充分，真实可信，这个人物的确是活龙活现的，那么作品的思想性、艺术性、演员的表演才能才会充分表现出来。难度就在这个地方，一个表演艺术家的才能也表现在这个地方。总之，演员应该根据剧本提供的基础去努力刻画人物的性格，用一切力量去追求、去表现人物的个性。

下面讲一讲演员的修养问题。一个演员，不论是本色演员还是性格演员，都要严格地要求自己，要很好地学习。无非是学习

社会，学习生活，学习马列，学习自己的业务，学基本功，锻炼自己。在座有不少老演员，项堃同志在解放前就演电影了。张平同志演了多少电影了？（张平：四十多部。）田华也演了不少片子。你们不妨写写文章谈谈自己的经验、体会。要真正培养演员，演各种不同性格的角色。我一直不赞成演反派的就不能演正派。如果这个会还要开下去，我建议你们选一两个演员，把他们演的片子看一下，做一个分析。如祝希娟同志的《红色娘子军》和《啊！摇篮》，对照一下，看看有没有性格的差异。应该提倡这种风气，多给演员以锻炼的机会，多给他们演不同性格的角色。演员不要过早地给自己定型，特别是对年青演员，要提倡闯的精神。要演不同性格的角色，就要求我们更多地学习。现在有些演员非常羡慕国外的演员，说人家有好条件，胶片比例不是1:3.5，甚至1:10还不止，导演要拍多少就拍多少。我不否认，胶片多一些，多让演员即兴地表演，可能会演得更自然一些，但是实际结果也并不完全是这样。我也见过有些导演拍四条、五条，最后往往选中第一条。关键在于加强自己的学习，提高自己的艺术素养。很多电影表演的简单化，一方面是剧本和导演的原因，也有演员的修养问题。他不能理解作品描写的人物性格，在此时此地或在彼时彼地的思想感情的变化，不能很好地表现。所以演员一定要很好地学习。演员如果不注意观察人、观察生活，不注意生活的积累，这个演员只能说是没有灵魂的演员，他只能做一个工具，而不能做一个有思想、有感情、对生活有认识的优秀的艺术家。听说两个《许茂和他的女儿们》组到农村观察生活都比较好。但确实有许多摄制组到下面去不大接近群众，不去观察生活，也不去理解生活，只是满足于摄制组的工作时间，生活在摄制组的小天地。一个作家也要随时观察生活、观察人。主要是了解人、熟悉人，因为我们要表现的人，是在一定环境条件中生活的人。我很奇怪，有些片子当镜头移到脚下时，演员似乎连路都不会走。有的影片中演员是在给摄影师走路的，不是生活中的人在走路。我们还经