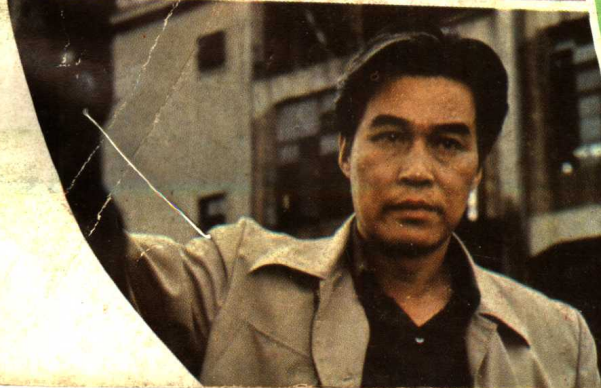




4

电影导演的探索

中国电影出版社



电 影 导 演 的 探 索

第四集

文化部电影局《电影通讯》编辑室
中国电影出版社 本国电影编辑室 合编

中 国 电 影 出 版 社

1 9 8 6 北 京

内 容 说 明

本书收入1983年部分国产故事片的导演艺术经验30篇，另约请袁文殊同志作序。

本集的文章除保持前三集的特点外，不少导演结合创作实践，着重就电影的观念问题做了积极的探讨，各抒己见，谈出新鲜的感受和认识。电影表演问题，作为提高影片质量的重要环节，也越来越受到导演们的重视。尽管对表演的要求、处理仍存在着歧异，但在许多基本方面，意见逐渐趋于一致。

责任编辑：李文斌 杨 乡

毛瑞宁 王家龙

封面设计：张乃萱

电影导演的探索 4

中 国 电 影 出 版 社 出 版

中国电影出版社印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：11 $\frac{1}{4}$ 插页：2 字数：290,000

1986年12月第1版北京第1次印刷 印数：1—1,000册

统一书号：8061·2712 定价：(平)1.90元

目 次

序言	袁文殊(1)
我们怎样在《四渡赤水》中	
塑造毛主席的形象	蔡继渭 谷德显(7)
电影《廖仲恺》的构思与体现	汤晓丹(18)
探索与追求	
——《特急警报333》导演随想	毛玉勤(27)
努力刻画当代改革者的形象	
——《在被告后面》导演札记	常 彦(37)
反映重大现实题材的影片必须要有棱角	
——我在《最后的选择》中的追求	宋 崇(52)
在《你在想什么》中我所想的	王 昶(70)
《咱们的牛百岁》导演创作漫忆	赵焕章(77)
艺术的生命力在于植根生活	
——《不该发生的故事》得失谈	张 辉(89)
《乡音》构想	胡炳榴(96)
探寻真实之路	
——导演《没有航标的河流》心得	吴天明(104)
《六斤县长》导演艺术小结	郭阳庭(113)
塑造当代军人形象的探索	
——《道是无情胜有情》导演创作体会	韦 廉(125)
《再生之地》创作琐谈	严寄洲(139)
关于《大桥下面》的创作	白 沉(154)
拍《16号病房》有感	张 圆 于彦夫(167)

布里丹驴子及其他

——从《女大学生宿舍》迈出的第一步……………史蜀君(175)

真挚的生活 真诚地反映

——我拍《青春万岁》……………黄蜀芹(185)

现代电影新观念初探

——兼谈《快乐的单身汉》的导演工作……………宋 崇(197)

《夕照街》拍摄回顾……………王好为(212)

《我们的田野》导演总结……………谢 飞(230)

努力塑造少数民族的动人形象

——《不当演员的姑娘》导演总结……………广春兰(243)

“笑”的初探

——影片《小小得月楼》导演艺术小结……………卢 萍(255)

从《南行记》到《飘泊奇遇》的再创作……………于本正(264)

让儿童天性纯真地复活

——谈谈儿童故事片《小刺猬奏鸣曲》……………琪琴高娃(271)

探索的路上

——拍摄《李冰》小结……………王亚彪(277)

我对开拓武术题材的新认识

——《武林志》导演工作汇报……………张华勋(292)

一次探索

——简忆《武当》的导演创作……………孙 沙(315)

在神话与现实之间……

——导演《神奇的绿宝石》的得与失……………马绍惠(322)

京剧艺术电影化的初步探索

——拍摄神话戏曲片《火焰山》的体会……………荆 杰(333)

不断探索 刻意求新

——导演《哪吒》札记……………陈方千(342)

后记……………(354)

(2)

序 言

袁文殊

这是1983年故事片导演所写的创作心得和体会。由文化部电影局《电影通讯》编辑室和中国电影出版社合作编辑的一年一册的电影导演文集，这已经是第四册了。虽然在这一集中所收集的文章只有三十篇，只占当年故事片创作总数的四分之一，但是就这三十篇创作经验总结文章来说，对于建立和发展我国电影导演艺术的理论却是很有意义的。只要勤于耕耘，从少到多，集腋成裘，到一定时候就将蔚然大观，这是可以预期的，因为这是一切新事物发展的规律。直到目前，我国电影艺术的理论工作落后于创作，而导演艺术的理论尤其贫弱，这是众所公认的。脱离实践的理论，是空头的理论，而没有理论指导的实践，也将成为盲目的实践。所以我们必须从不断的创作实践中总结经验，上升为理论，逐步建立起我国社会主义的电影艺术理论（包括导演艺术理论），以指导我们的社会主义电影艺术创作，提高我们的电影艺术水平。

值得高兴的是，近几年来我国中青年导演对电影艺术的探索，有了浓厚的兴趣，从而使得整个电影界对电影艺术理论的介绍和探讨的空气也热烈起来了。如关于电影艺术的本性或特性，电影艺术的表现形式和风格，电影美学，电影史学，电影观念等等，都成了许多电影工作者所积极关注的课题。尽管这仅仅是一个开端，但是是一个良好的开端。特别在中青年导演中，对于借鉴当代外国电影各种流派的表现形式，倾注了极大的精力，他们结合自己的创

作实践积极地在探索各种表现形式，追求自己的艺术风格。比如在《我们的田野》这部影片中，看得出来谢飞是在努力实验国外的某种表现手法的。当然这种手法的社会效果，还有待群众的鉴定。就是老一辈的电影导演，也随着时代的发展和观众的要求，在不断地继续深入钻研电影艺术的表现功能，精益求精地探求各自的艺术风格。现在已经可以看出，这种理论上的探讨，在实际中已经发生了作用。电影队伍中的学术空气比以前活跃了，创作面貌也出现了新的气象，相信这样坚持下去，会有更好的成果的。

二

我们常说：剧本是基础，导演是关键，这话是有道理的。1983年，在我们的创作中好的和比较好的影片之所以比往年有所增加，正是由于有一批好的和比较好的剧本、保证了影片的基本水平所取得的。比如在题材方面，工、农、兵、学、青年、妇女、儿童，当代的，古代的和革命历史的等等题材都是由文学剧本所提供的，其中不但反映了各个领域的人民的生活和情操，而且塑造了许多敢于向现实矛盾挑战的改革者的形象。如《血，总是热的》、《在被告后面》、《最后的选择》等等，这都是剧作者的新的贡献，对于当前我国社会主义四化建设具有积极的意义。这就为我们的影片创作提供了一个坚实的或比较坚实的基础。但是在完成银幕形象的全部创作过程中，毕竟还要靠导演来统一掌握。导演要把剧本所提供的文学形象转化为银幕形象，还需要有一个繁重的再创作的过程。比如，如何通过画面和音响，把观众情绪集中到银幕上去，用银幕形象来左右观众，感染观众，从而达到预期的效果，这也是要靠导演来完成的。如果没有导演艺术这一环节，或导演不能称职，则虽有好的剧本，也不可能拍出好的影片来。所以我们说导演是影片成败的关键，其理由就在这里。

例如《乡音》，剧本并没有提供什么耸人听闻的故事，也没有什么波澜曲折的情节，它只是描写了山区一对夫妻的平淡劳

动家庭生活。但是通过导演的现实主义的手法，运用镜头的长短和不同的角度，以及音响效果，把这一极其平凡的生活，描绘出一幅真实感人的农民生活图象，揭示了一个具有普遍意义的主题：残存的封建伦理道德观念对人们的束缚，默默地摧残了人们美好的心灵，使观众在艺术欣赏之中发生深沉的思索，取得了艺术的真正潜移默化的效果。前年出品的影片《乡情》中已经显示出导演才华的胡炳榴，在《乡音》中又有了进一步的发展。虽然在主题思想方面，目前尚有不同的看法，还可以进行讨论，但在艺术上他构思严谨，表现流畅，在陶春这个人物的塑造中，严格地依据生活的逻辑，从容不迫地叙述了她那温柔、贤淑、真诚、和蔼的性格，说来娓娓动听，不露痕迹。为了进一步地向生活靠拢，他运用了许多长镜头，把音响效果作了巧妙的处理，使人看来如身临其境。看得出来，他是站在当前现实生活的基础上，借鉴我国民族艺术的传统方法，参考当代外国电影的表现技巧，真诚地、细腻地描写自己对生活的认识，形成自己质朴、淡雅的艺术风格。这种努力是应该肯定的，也是值得赞赏的。再如，汤晓丹在影片《廖仲恺》中，运用他一贯的严谨洗练的手法，真实地再现了民主革命家的形象和他所处的时代特征与环境风貌；表现朴素，叙述简练，不失为一部优秀的历史人物的传记影片。还有，立志要为农民服务的赵焕章，在影片《咱们的牛百岁》中，仍然以他一贯追求的通俗易懂的电影语言，以比较夸张的喜剧形式，描绘了一幅富有浓郁的泥土气息的农村图画，又和《喜盈门》一样，得到了广大观众的欢迎。赵焕章在通俗化方面的执着的追求是值得重视的。因为电影是为观众而存在的，影片如果失去了观众也就失去它存在的意义。

三

1983年导演艺术成就的另一方面是，在一部分好的和比较好的影片中，影片的真实性增加了，虚假现象减少了。尽管这部分

影片在形象塑造和反映生活的深度方面，还有深浅不同，但是以往那种概念化，没有性格的人物和不合逻辑的情节减少了。真实、自然，进一步地向生活靠拢，注意了对人物进行多侧面、多层次的描写，探索对人的心灵世界的展示，如此等等，这不能不说是所有创作参与者的一大成就，其中导演的作用又最为显著。正是由于一部分导演艺术家们坚持在生活真实的基础上积极追求艺术真实，从而使我们的创作出现了一个可喜的变化。尽管这种变化还不是一个根本性的变化，但它毕竟是一个很好的变化，我们应为这一成就欢呼。

艺术的真实性来源于生活，但同时又离不开技巧。一个导演，如果他没有生活底子，即使剧本作者提供了具有丰富生活基础的文学形象，导演也不可能想象现实生活中的具体情况，当然也就不可能在银幕上形象地体现出来。在另外一种情况下，导演也并不是完全不了解实际生活，有许多事情他都是亲眼见过的，至少是心里明白的，但是由于缺乏表现技巧的锻炼，他也不可能艺术地在银幕上把它再现。因此，作为一个导演，除了作为世界观的基本思想之外，生活和技巧都是缺一不可的。只有从思想、生活、技巧三方面进行努力，提高自己的修养，才能提高影片的思想艺术水平。

四

1983年我国影坛上的另一个可喜的现象是女导演群的崛起。在这一年度的出品中，如《夕照街》的导演王好为，《青春万岁》的黄蜀芹，《女大学生宿舍》的史蜀君，《血，总是热的》的文彦，《你在想什么》的王褪，《16号病房》的张圆，《不当演员的姑娘》的广春兰，《绿野晨星》的葛根塔娜，《风吹喇叭声》的凌子，《爱并不遥远》的姜树森，《非常岁月》的袁月华，《小刺猬奏鸣曲》的琪琴高娃，《拓荒者的足迹》的苏菲，《扶我上战马的人》的赵元等等。还有去年没有出片的董克娜、陆小雅、王

君正以及老一辈的王苹、王少岩等等。这一女导演群的崛起，是三十五年来我国电影艺术队伍发展的一个重大成就，在世界各国的电影导演行业中都是罕见的。近几年来，我国女新秀中的许多作品不但在国内获得广大观众的好评，在外国同行中也引起了广泛的注意，有不少影片在国际电影节上得了奖。如石晓华的《泉水叮咚》在印度电影节上得了金像奖，她在这部影片中除了正面表现陶奶奶和孩子们之间的厚爱之外，对儿童演员的处理也取得了出色的成就。史蜀君的《女大学生宿舍》在捷克斯洛伐克的卡罗维·伐利国际电影节上得处女作奖。这部影片不但在一定程度上反映了八十年代女大学生的风貌，而且自始至终富于人情味。黄蜀芹的《青春万岁》再现了我国五十年代的中学生生活，具有浓郁的时代特征和青少年的特点。文彦在《血，总是热的》影片的结尾上，让主人公作了长达五分钟的演讲，还是一个大胆的尝试，结果她成功了。一般的影片是忌讳长篇讲话的，但是她在主人公的这一段讲话之前，作了一系列的铺垫，让他到处奔走，呼号，用尽一切办法使上级盖了一个图章，满以为回来可以缓和一下困难，使生产继续下去的时候，不料在厂里等着他的却是部的、局的检查小组和大群骚乱的正人群众，逼得他透不过气来，因此爆发出一声血泪的呐喊。这种出自肺腑的呐喊，无疑是能够获得观众的同情的，所以观众能够屏着气息来静听他的长篇控诉。由此可以看出导演是有创见的，也是有办法的。作为第一次独立拍片的导演能够拍出这样富于激情的影片是难能可贵的。我们的电影战线将出现许多巾帼英雄，这是可以预料的。

五

总的说来，我们电影战线的形势是好的，我们的影片质量逐年有所提高，创作队伍也在不断地壮大，但是在反映当前四化建设的沸腾生活，在塑造社会主义建设的创业者和改革者的形象等方面，我们都还不能不感到惭愧，现在是电子时代，又是信息

的时代。世界正面临着“第三次浪潮”的冲击，面临着科学技术的挑战。科学技术的发展，也将给电影艺术带来极大的冲击，电影创作人员将在这种新的技术革命中获得描写生活、揭示人的心理活动的最丰富的手段，但也面临一个新的任务。新的时代，新的人物，新的社会关系所产生的新的思想内涵，必须有新的艺术形式来表现，这是艺术创作的必然规律，也是新的群众的必然要求。我们不同意脱离内容，专讲形式的形式主义，但也不赞成只讲内容、不考虑形式的抽象说教。旧瓶装新酒的做法，作为特定时期的权宜之计是可行的。但在正常情况之下，艺术创作不重视表现形式，不注意内容和形式的统一的追求，是懒汉的表现。从根本上说，艺术作品的内容和形式从来就是统一的。文艺发展史上出现的形式主义只是特定时期出现的一种变态，真正代表时代主流的东西，内容和形式总是统一的，当然，在电影艺术领域中，专门玩弄形式、或者说以追求形式为主要目的影片确实存在，这一方面正是由于当代科学技术的发达，给电影这种科技性很强的艺术创作，提供了丰富表现技巧的可能性，从而使得人们去进行各种形式的试验；一方面也由于某种残酷的现实产生了一种社会思潮，影响了人们逃避现实的创作思想的结果。形式主义和马克思主义的美学观是不相容的。真实地反映生活，随着时代的发展不断地创造新的形式来表现新的内容，以求达到最大的艺术效果，这是我们的基本态度。导演艺术家应该以最大的热情来迎接新的时代，电影表现手段的丰富，必然出现多种多样的电影形式，我们要警惕的是时刻不要忘记内容，任何形式都只有和内容结合，充分作用于内容之后，才有它的现实意义。同时任何重要内容也只有找到适当的表现形式，才能充分发挥它的作用。电影的艺术形式和风格，很大程度上取决于导演，目前我们影片中的假、粗、浅、俗现象也主要靠导演来克服。所以我们的导演肩负着双重任务，既要积极地探索和追求创造完美的我国电影的形式和风格，又要克服多年来存在于我国银幕上的假、粗、浅、俗的积垢，这一任务是繁重的，也是光荣的。

1984年8月北京

我们怎样在《四渡赤水》中 塑造毛主席的形象

蔡继渭 谷德显

1935年遵义会议后，毛主席受命于危难时刻，率领着三万中央红军在敌数十万大军的重重包围之中，指挥若定，纵横驰骋，避敌之长，击敌之短，通过来回四次渡过赤水河，不断造成敌人的错觉，“指挥”和调动了敌人，最后以少胜多，取得了甩开敌人的伟大胜利。

四渡赤水之战是毛泽东同志导演的一幕有声有色、威武雄壮的活剧。现在要把这幕活剧“改编”成电影，是一件十分困难的事。编剧们多次深入生活，积累资料，探索过多种方式，经过了创作、修改的将近十年时间，才投入了拍摄。在最大的一次修改中把主人公从一个经历曲折的团长，转移到毛泽东同志身上。这样，立足点站到了一个纵观全局的高度，两个统帅部直接交锋，就更有利于再现这一段历史了，但是也大大地增加了拍摄难度。这就是说，如何塑造好毛主席的银幕形象，需要我们在拍摄实践中做出答复了。现在就这个问题谈谈我们的体会。

一 不可忽视的基础

毛泽东、周恩来、朱德等这些伟大的领袖人物，人们是很熟悉的，银幕上的形象应当接近生活中的原型，否则观众就不承认。当然，所谓似，就不是同，一模一样的人是不存在的。古月同志酷

似长征中的毛主席，但仍然塑高了鼻子，这就是两者之间有差异，需要通过人工的力量，使前者和后者更相似。现代化妆虽然可以在演员脸上塑形，却远远不能达到随心所欲的程度，还不能改变演员的基本形态。古月同志如果是个矮胖子，那就根本无法担任这部影片的主角，可见形似是很重要的。当然，我们强调形似并不是说可以忽视神似，相反我们的目标是追求神似，形似仅仅是一个基础，有了这个基础并不等于说它上面的建筑会自然产生，但是，没有这个基础，上面的建筑肯定是要落空的。演员要演好角色，还要经过艰苦的努力。

演员的创作是从模仿开始的。古月同志搜集了六百多张照片，我们也查找过不少资料，包括录音、影片、文字，还采访过老红军，但是得到的是建国后的多，早期的少；政治活动的多，生活情趣的少。演员从录音带上听主席演说、报告，这和生活中的随便谈吐是不一样的啊！过多的用老年时的端庄去代替年轻时的蓬勃朝气，也会使人物失真的。模仿并非创作，最多只是创作的开始，还属于形似的范围。但是不经过这个过程是不行的。

十年动乱中林彪、“四人帮”一伙对领袖进行歪曲，把领袖人物神化，这种被歪曲了的领袖形象在创作人员的脑子里的残余，必须彻底清除。在拍摄扎西湖南会馆的一场戏中，毛主席吃棒子面饼子，演员把饼子放到唇边空咬了一下就算吃了，这个镜头只好重拍。一个简单的动作却包含着一个重要的问题，如果扮演的不是毛主席就根本不会成问题，而现在因为自己觉得是领袖而僵化了。所以问题不在吃饼子本身，也不是表演的技巧问题，实际上是需要正视领袖人物和普通人之间有着共同性的问题。当然，我们的目标远远不止于此，无产阶级领袖人物总是以其功绩的伟大而又区别于普通人，所以这仅仅是个起点。

导演和演员都必须充分体验角色的现在（剧中时间），还必须拥有角色的过去和未来。必须了解毛主席被排除出领导岗位之后，左倾机会主义的错误使得我们在第五次反“围剿”中不能战胜敌

人，反而丧失了根据地，削弱了红军。遵义会议确立了毛泽东同志在红军和党中央的领导地位，在最危急的关头，挽救了党，保存了红军。导演和演员还必须了解那以后直至今天的历史，以便看到事物发展的因果关系。没有“四渡赤水”的胜利，就不会有长征的胜利，中国革命就会推迟。正如邓小平同志说的：“没有毛主席，至少我们中国人民还要在黑暗中摸索更长时间。”所以，我们的目的是要塑造一个伟人，要在这个真实、生活的基础上塑造伟人。

二 在史实的基础上勾勒出人物的轮廓

四渡赤水之战是我军作战史上光辉灿烂的一页，是毛泽东同志的“得意之笔”。要在银幕上塑造好毛泽东同志的形象，务必真实地再现出他挽救红军于危难之中的伟大功绩，也就是说要把“四渡赤水”真实地再现出来。编剧们比较好地解决了这个问题，不仅表现了这段历史的过程，同时也体现出它的实质，他们巧绘出的蓝图，为未来影片真实地再现这一关系着中国革命成败的历史，提供了坚实的基础。但是，和任何事物都不能完美无缺一样，无论在文学本中，还是在摄制中都有很多地方是值得总结时研究讨论的。比如在最早的文学剧本中，红军四渡赤水是在一个虚构的叫“赤水义渡”的渡口来回渡四次。我们认为这是不妥当的，需要把渡口按历史真实情况分开来。四渡赤水之战所以称为毛主席的“得意之笔”，就在于采用了灵活机动的运动战，不断地造成敌人的错觉，调动了敌人，从而取得了以少胜多的胜利。军事家把经历三个月，行程数千里的这一战役，用一个形象的富有动态的名称概括起来，叫“四渡赤水”，表现了军事家的艺术才华，而艺术家却偏偏把本来变换无常的若干渡口合而为一，这只能说是艺术家在指挥战争上的失误。如果当年红军只是在一个渡口往返，那么战争的结局就有可能是另外一个样子了。我们只能让情节去表现历史，而不应当让历史牵就情节。我们都承认大的

历史事件不能随意改动，何谓“大”？却难得一个统一的标准，一般说在所表现的这段历史中带基本性质的事件都是大事，至于某一具体事件在多大程度上影响全局，允许虚构的程度等等，都要根据具体的情况具体分析。四渡赤水的渡口不宜集中就在于它体现了运动战的灵活性。后来编剧们依据历史的真实情况改成现在影片中这个样子，我们觉得很好。

遗憾的是影片中还留有不该虚构的虚构，像王道之这样直接和蒋介石对话、共议大事的重要人物是虚构的。假如我们把王道之的模特儿贺国光、晏道刚这些真实人物写上，甚至把黔军司令王家烈、川军的郭勋祺都用真名，只会增加影片的真实性，因而也更有感染力。

还有的虚构事件，我们认为挺好，但却和历史真实相反，如历史上并没有林彪反对佯攻贵阳这件事，但是影片中有了，这是我们把现在的感情硬塞到历史中去了，审查后才删改掉。在修改中我们大胆地让林彪以正面形象出现，领导和群众并没有反对，而且反映很好。当然，林彪的出现并非为了宣扬林彪，而是正视这一段历史，因而要掌握好分寸。这件事很值得我们思考。我们原先有顾虑的，却是大家承认的，我们精心虚构的，却偏偏是有问题的。结论只能说明我们还不能完全以辩证唯物主义的观点与方法去观察和对待历史。

我们这么说并非笼统地反对虚构，相反我们觉得革命历史题材的影片和别的影片一样，都需要虚构，当然方法、范围是不一样的。《四渡赤水》影片中就有很多虚构得很成功的例子，如人物思想感情、性格特征方面的描写，高翔等中下级干部以及瑞金团的战士们的形象的塑造……直至整体构思等等，都是突出的例子。但如果虚构使观众对历史发生误解，哪怕是某个方面的误解也是不允许的。有的虚构虽然无损于历史，但减弱了影片的真实感，这也是不恰当的。

四渡赤水之战本身就闪耀着毛主席军事指挥艺术的绚丽光芒，

我们能真实地再现这段历史，那么作为统帅的毛泽东同志的形象的轮廓，自然也就被勾勒出来了。

三 场面和厚度可以渲染和衬托人物

军事题材的影片也要着力刻画人物，这是完全正确的，但是在战争片中塑造人物可以借助于惊心动魄的战争场面，也不是新的发现。把刻画人物和表现场面对立起来，那是钻了牛角尖。当然，战争题材的影片，角度很多，不一定都要惊人的场面。影片《归心似箭》的成功，就是一个很好的例子；但是，直接描写战争的影片，缺少应有的场面，对于刻画人物也是不利的。如果《董存瑞》中没有进攻受阻、勇炸碉堡的场面；《山本五十六》中没有偷袭珍珠港的惊心动魄的正面描写，影片的感染力就会大大地减低，从而影响到人物的塑造。电影艺术既然有无可比拟的表现手段，为什么不能让它在战争场面上大显身手呢？爱森斯坦早在1940年就感叹地说：“我们塑造了夏伯阳和肖尔斯的杰出形象，可是我们的影片还没有体现出国内战争时代的宏伟风貌。”这里有题材的问题，也有场面的问题。如果我们把“四渡赤水”那种宏伟壮丽的战争场面展示给观众，并有意地和人物描写结合在一起，那么这种战争时代的宏伟风貌不仅展现了历史的画卷，同时也起到了不可代替的渲染人物的作用。

一渡赤水时红军撤退的场面，为了加强真实感和使镜头内部外部都在运动以强化内容的动感，采用了在直升飞机上用全景拍摄。镜头从河水升摇到河边红军大队紧张撤退，一片忙乱；直升飞机继续飞行，画面中出现了拥挤不堪的浮桥，飞机围着浮桥转了一个圈，清楚地看到一门山炮挡住通道。摄影机回到地面后，拍摄了毛泽东从人群中挤过来，处理浮桥上部队堵塞和部队轻装等应急事宜、使红军大队得以迅速撤过赤水河。由于用了一个内部变换结构的长镜头，展示了一连串的全景画面，然后用变焦距镜头的长焦部分跟随毛主席在拥挤的浮桥上穿行。这样就有力而恰

当地表现了当时的混乱情形，同时也展现了领袖和战士生死与共的情景，赋与了银幕上领袖人物的生命力。

与场面共同形成宏伟气势的，还有影片的厚度。这个本子写了我军统帅部，也写了团以下的指挥员和广大战士，但是没有写中间的军团一级。这虽然只是一个省略问题，但是感觉上和当时红军组织的实际情况不一样了，简单了。简单了也就气势小了，从而也影响了毛主席作为一个战略指挥家的形象。我们感觉到了这方面的问题，加了一个彭德怀打电话的镜头，以便增加中间层次，但是没有从根本上改变面貌，毛主席仍然好象只是指挥了一个团，好象是个师长。审查后又增加了一、三军团和统帅部的戏，使更多的人物出场，毛主席指挥着各个军团，这样组织层次和实际情况是一致的，因而很真实，毛主席的统帅形象得到了烘托，也就鲜明了。

增加的这场统帅部的戏是和群众欢迎红军二进遵义城交叉进行的。欢腾的要龙灯的场面，红军队伍匆匆穿过人群和统帅部的紧急会议交替进行。这些又用效果、音乐贯穿起来，使它们成为一体。而交叉蒙太奇的运用使人感到群众载歌载舞的欢乐后面隐藏着危急，而在领袖人物的紧张运筹之中显示出光明。戏的色彩和复杂性增加了，也就是说增加了厚度和深度。

场面和厚度所形成的气势在塑造人物时的作用是渲染。这种渲染是靠着电影艺术所特有的手段（这里主要指占有广阔的空间、不可置疑的真实和蒙太奇的作用），而不属于演员创作的范围。当然，它对于角色的作用，往往是和演员的创作交织在一起的，但绝非演员所能代替的。

四 通过剧情的起伏跌宕使人物形象深刻鲜明

塑造领袖人物的形象也和塑造普通人物的形象一样，应当在剧情之中，而不应当在剧情之外。四渡赤水之战是从被动到主动，电影内容分为三段，即被动、转化、主动。前一部分应充分表现