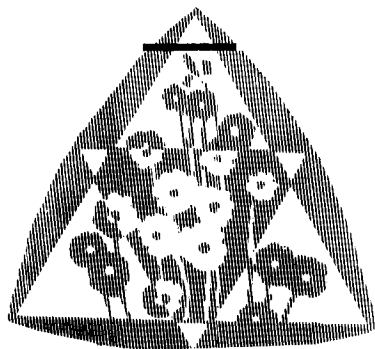


谈镜头前的表演

出版社



谈镜头前的表演



中国电影出版社

1982 北京

内 容 说 明

本书辑录有关电影表演的文章计二十四篇，分为三类：一、演员创造银幕形象的经验、体会；二、评论演员的表演艺术特色；三 探讨表演艺术诸问题。

文章观点明确，有内容，可供交流、借鉴，对于提高电影表演艺术的水平有所裨益。

谈镜头前的表演

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：7 插页：2 字数：145,000

1982年4月第1版 北京第1次印刷

印数：1—6 500册

统一书号：8061·1681

定价：0.85 元

目 录

力求真实、朴素地塑造领袖形象·····	王天鹏 (1)
——《曙光》中扮演贺龙的体会	
扮演吉鸿昌札记·····	达 奇 (10)
从生活中来·····	李仁堂 (18)
我演朱克实·····	李仁堂 (31)
略谈李楠形象的塑造·····	祝希娟 (52)
“动于衷而形于外”·····	赵尔康 (58)
——扮演《归心似箭》中魏得胜的体会	
学习·实践·探索·····	斯琴高娃 (66)
孕育·感觉·体现·····	李志舆 (75)
——回顾傅彬形象创造的杂感	
让人物真实地生活在规定情境之中·····	康 泰 (89)
——在《苦难的心》中扮演罗秉真的体会	
性格·真实·艺术美·····	陈 冲 (98)
学演三个不同类型的角色·····	刘晓庆 (102)
探索的起点·····	程晓英 (108)
——我扮演森下光子的体会	
在艺术的道路上探索前进·····	张 瑜 (115)
我与角色·····	谢 芳 (120)
谈谈配角的表演·····	赵子岳 (125)
风采多姿 挥洒自如·····	李孟尧 (130)
——喜看李仁堂在影片《泪痕》中的表演	

美就是性格和表现.....	黄建中 (135)
——谈陈冲在影片《小花》中塑造的形象	
演技三题.....	李志舆 (139)
——欣赏张瑜扮演周筠有感	
清水出芙蓉 天然去雕饰.....	边善基 (145)
——评张瑜的表演艺术	
激情·含蓄·内在美.....	刘帼君 (148)
——《归心似箭》中斯琴高娃的表演特色	
谈谈电影表演的特殊性.....	林洪桐 (152)
也谈电影表演的提高问题.....	钱学格 (165)
提高电影表演水平要坚持现实主义.....	叶明吉 (173)
——从上海戏剧学院学生在银幕上谈起	
提高电影表演艺术水平.....	(188)
——电影表演艺术座谈会发言摘要	

力求真实、朴素地塑造领袖形象

——《曙光》中扮演贺龙的体会

王天鹏

近几年来，舞台、银幕上出现了不少无产阶级革命领袖的形象，这是十分可喜的。它为我国表演艺术开拓了一个新的创作领域。我是一名文艺新兵，曾在影片《曙光》里扮演过贺龙。现在结合这次创作实践，谈谈塑造领袖形象的些许感受，愿得到大家的帮助指正。

影片《曙光》里写的是一九三一——一九三五年间的贺龙。从这段革命历史的描写中，我们看到了贺龙同志崇高的革命精神和路线斗争的觉悟。塑造这样一位领袖的形象，是按照“崇高”、“伟大”的抽象概念的模式去生造呢，还是按照角色在具体环境中的行为逻辑去创作？我认为只能是后者。在这一点上，领袖形象与一般角色的创作没有什么不同。如果非要追究前者的特殊之处的话，也可以说，塑造领袖形象尤其需要演员对角色崇高的精神品质有一个正确的理解。如果把这一品质看成是天生造就的，那么在表演中只能是图解概念：为表示“伟大”而板起一副“正确”的面孔；为显出“崇高”而端起一种“革命”的架势……反之，如果用唯物辩证的观点去分析领袖人物崇高的思想品质，从本质上理解了，演员觉得角色的行为可信了，演起来也就比较自然、朴实了。

拿贺龙同志的路线觉悟来说，在分析剧本和学习了贺龙的生平之后，我认识到，他的路线觉悟确实是从长期革命斗争的实践经验中逐步形成的。一九二八年，贺龙同志为什么能在大

革命失败之后加入共产党？因为南昌起义血的教训使他认识到“要跟党走”，这是革命的唯一出路；当党组织建议他去苏联学习时，贺龙同志为什么一定要重返湘鄂西，建立根据地？因为：“事实证明井冈山的经验，对我们红军来说，是对头的，当用的。”由此可见，所谓“高度的路线觉悟”并不那么神秘、空洞，而是具体可见的。因此我在表现角色在路线斗争中的行动时，也就不再感到内心空虚、无所适从了。以“喝鱼汤”这场戏为例，首先，在处理贺龙同战士、干部之间的关系时，我没有从“高”与“大”的抽象概念出发，让他衣冠楚楚地在一群湖边嬉戏的战士身边出现，而是把军衣敞开，一边用军帽搥着，一边随便地同战士们攀谈……我以为按照当时的规定情境，这样做是符合老总与群众之间的鱼水关系的，并不会损害领袖的形象。又如在处理与林寒的关系上，我没有一开始就站在“路线觉悟”的高度去开导他，而是笑容可掬地把鱼汤端过去，顺势往地上一坐，衣襟一撩，毫不拘束地同他聊起来。当讲到“这个买卖还要大做，大做大发财嘛！”之时，便开怀大笑……我以为，同任何人认识事物的规律相同，领袖人物对事物的认识也是需要过程的。如果我一开始就把路线斗争的弦绷得紧紧地去对待他，那就违反了人的认识规律，同时与角色的行为逻辑也是相悖的。而谈笑风生的态度既同角色当时的心情相符，也表现了他豁达、开朗、纯朴的个性。

又如“交枪”这场戏，舞台表演一般都处理成贺龙把枪“啪”地往桌上一摔，以示其路线斗争的坚决。我以为，摔与不摔还要根据规定情境的要求和对人物的思想本质的分析。从贺龙生平资料里我记得他说过这样一句话：“我不是夏伯阳，夏伯阳不听党的话。跟政委干架，我听党的话。”从这段话里，我感到贺龙同志坚强的党性。这种党性原则，在他一生的待人接物中，以至党内路线斗争中，无疑是起着主导作用的。以党性约束个性，以原则控制感情，这样的分析使我没有去掉

枪。

当听到蓝剑诬蔑岳明华与敌人勾结时，他原来压抑的怒火顿时爆发出来，“啪”地一下，把烟斗摔在桌上：“这简直是胡说八道！”这句台词和摔烟斗的剧烈动作，是贺龙在这场戏里感情激动的顶点。随后，他又强按怒火与林、蓝进行说理斗争。一连三声“哪一个（出来做证）啊？”的逼问，我没有去声嘶力竭地喊，而是用沉稳、压制的语气和咄咄逼人的目光来表现的。我以为大喊大叫不符合这种场合我军高级指挥员的身份。当恼羞成怒的林寒下了赵安宝的枪之后，一丝觉察不出的冷笑浮上了贺龙的脸，他镇定自若地解下了自己的枪，沉稳地把它放在桌上，沉着、有力地往林寒那边一推，坐下，若无其事地扣起烟锅来。解枪的动作和“我这里还有一颗，你要不要啊？”的语言，本身就是对林寒最大的挑战；而不看、不理、不屑一顾的态度与交枪的动作含义是一致的，都表示出对林寒的轻蔑。贺龙在这场斗争中是以精神的力量取胜而不是以个人威力吓人。动作与态度构成的对林的压力已经足够有力了，无须再把枪摔一下。而不摔，正表现了贺龙同志作为一个成熟的政治家的党性原则。

不从“伟大”的抽象概念出发，并不等于不要去表现领袖形象精神品质的伟大。比如“搓腿”这场戏，如果我绞尽脑汁去表演一个军长搓腿的非凡体态，那我演出来不仅不会象个军长，恐怕也未必会象一个正常的人。反之，尽管我观察和模仿了生活中各种人搓腿的样子，搓起来是那么回事了，但如果对角色的这个动作的含义挖掘不深，那么演出来的也只能是我自己，而不是贺老总。

在我的生活中，曾有过给同志搓腿的这类经历，搓起来并不十分困难：我先仔细查看了对方的患处，迅速地将整条腿的肌肉揉揉松，然后再用力地上下推几下……动作的起码的真实性是具备了，但怎样表现出角色的崇高品质来呢？

“搓腿”这场戏的背景是在行军途中，由于王明的错误路线，导致根据地丧失，红军撤退，转移湘鄂西，一路上历尽千辛万苦，战士们情绪低沉，贺龙心里也不好受。然而贺龙的精神境界毕竟与一般战士不同。他给战士搓腿，一方面表现了他对战士的关怀，更重要的还在于以此鼓励战士：打起精神，树立信心。演员只有把这一层意思表达出来，才算完成了角色创作的任务。因此我不能只是一味地埋头搓腿，而是一边搓一边抬头，用慈爱、关注的目光观察对方的反应，似乎说：“小伙子，顶住啊！”通过目光的交流，把贺龙的革命乐观主义精神传给对方，同时也感染了周围的人。

关于贺龙同志的思想品格，毛泽东同志曾做过以下的评论：“对党忠诚，对敌斗争狠，能联系群众。”这是我认识角色的总纲。演员在银幕上体现的，既不是政治“原则的化身”，也不是无产阶级革命家的某种类型，而是无产阶级革命领袖中的“这一个”——贺老总。因此只有把角色身上共性的东西，通过其个性特征表现出来，才能避免领袖形象塑造上的概念化、雷同化。

《曙光》里的贺龙三十八岁，他既非当年“两把菜刀闹革命”时那么锋芒毕露，也不同于南昌起义时那个叱咤风云的传奇式英雄。一九三一——一九三五年的贺龙，已是一个政治上成熟的共产党的军事指挥员。复杂的斗争环境铸成复杂的个性。在上有错误路线领导，下有受迫害的干部群众，周围又有敌人的艰苦环境中，贺龙既要抵制错误政策，又要服从党组织的决定，既要指挥作战，又要为身陷囹圄的将士们焦虑、担忧……这就要求演员，既要看到角色在通常情况下爽朗、豁达的一面，又要看到他在特定环境中郁闷、深沉、内向、矛盾的另一面。为了突出贺龙在党内斗争中的光辉形象，表达主题思想，那另一面，正是演员要着力刻画的。

在“柳关阻击战”的军事会议上，贺龙只有一句台词。怎样

把他当时沉重、复杂的心情传达给观众呢？只有靠无声的语言——动作、表情去完成了。我设计了一个点烟的动作：在林寒讲到“打击改组派”时，我划了一根火柴正要点烟斗，突然传来一声炮响，我侧耳倾听，停止了手的动作，火灭了，烟没点成。接着再点，烟点着了，我猛吸两口，合臂而坐，陷入沉思中……当猛然听到林点名让我发表对肃反的看法时，我稍一停顿，起身从容地走到地图前，按了两下烟锅，一字一顿地说：

“我也提醒同志们注意呀，柳关离我们这张会议桌只有二十公里了！”

这个表面平静的点烟动作，实际上揭示了人物内心的激动与不平静。第一次点烟，表现出他对林讲话内容的不耐烦；烟没点着，是前线传来的炮声引起了他对岳明华等将士的担忧，以至忘了手的动作。第二次点着后立即陷入沉思，表现出他对当前局势的焦虑……有了这些表现内心活动的行动作铺垫，他才可能合乎逻辑地说出那句似乎是文不对题的话。贺龙此刻在会议中的行为，表现了他深沉、内向、讲究实际的性格。

贺龙深沉、内向的性格，在沙汀同志的《忆贺龙》里有过生动的描述。那是在一场残酷的战斗之后，看到打扫战场情景后归来的贺龙，两天不讲一句话，茶饭不思。一直到补充的新战士来了，一个个生龙活虎般地站在他面前，他才第一次绽出笑容……这段回忆对我塑造贺龙的性格，很有启发。当贺龙听到冯大坚的死讯时，我没有显出怒不可遏的神态，只是把泪水噙在眼眶里。我以为，一个身经百战的将领如果一听到战友的牺牲就流泪不止，那他怎么去指挥作战呢？在回答菱姑“我贺老总也决不会给洪湖人民丢脸”这句话时，我没有面对镜头，做出发誓的神态，而只是面对她，低着头，声音不高，甚至连眼皮也不抬，以此表达贺龙对洪湖人民的深厚情谊以至有些内疚的沉痛心情。

人物的个性通常从他的语言中表现出来，象贺龙这样一个

讲究实际的人，他的话绝不会讲得很多、很空洞、充满书卷气。在“撕决定”这场戏里，为了表现角色的个性，征得导演的同意，我把大段的演说词做了个性化的处理。首先把它分成几个片段，然后选取三个不同时期参加革命的指战员为代表，同他们谈心，启发他们认识党组织的重要性。如对南昌起义时参加革命的师政委说：“‘八一’起义为的是啥？为的就是找党……”；对重返湘鄂西时参加革命的老孙说：“重返湘鄂西时，我们就剩下七十二条枪，几起几落为的是啥？为的就是跟着党……”对新入伍的战士狗娃说：“难道你还要回去给地主放羊，挨他们的皮鞭吗？”把抽象的道理变成人们容易接受的生活语言后，我自己讲起来比较自然，表演时的信念也增强了。为了揭示人物在演讲前苦苦思索的心理状态，我还要求加进一个贺龙走下山坡，走进队伍里去的背影镜头，得到了导演的赞同。有时，一个默默无言的背影，在表现人物的矛盾心情时，往往比滔滔不绝的独白，更富于表现力，也更能引起观众的共鸣。

无产阶级革命领袖，尽管有着共同的思想品格，但也并非一个模子里刻出来的，他们必然有各自不同的爱好、旨趣和个性。我们要敢于和善于表现他们的个性，这样才能塑造出鲜明、生动的领袖形象来。

在领袖形象的塑造上，谈得比较多的是形似与神似的问题。由于领袖实有其人，并为群众所熟识，这个问题就显得格外突出。

形与神是密不可分的一个整体。一个人的外部形态（动作、表情）是他内心活动的必然反映；人们的内心活动，必然要从他的精神气质和形体动作中反映出来。形与神不过是同一个意念支配下的不同的活动部位而已。形是神的体现，神是形的支撑，它们是互相依存的统一体。因此，无论在表演上还是在评论中，我们都不应当把两者截然分开，不应离开某一方面

去孤立地谈论另一方面。它们是没有先后、主次之分的。

说一个演员演得“象不象”，一般都包括形、神两方面的内容。具体地讲，也就是指他的表演是否达到内心与形体动作的统一、协调。那种木偶式的僵直、生硬的单纯模仿，孤立地看，也不能说不象，但没有人会把这样的表演叫做塑造领袖形象。拿贺龙的典型动作来说吧，诸如叉腰、捋胡子、抽烟、演讲等姿势都不难模仿，只要下些工夫都能学得象。但是外部造型的象并不能替代精神气质的象。大家都知道，扮演列宁的苏联演员史楚金，在最初试装时，是比较不象列宁的。但他终于以自己的艺术创作赢得了人民崇高的敬意，在他逝世时，苏联人民给他举行国葬，把他当作列宁的化身。拿《列宁在十月》和《列宁在一九一八》相比较，我们可以看出，由于后者更注重对人物精神品质的刻画，列宁的形象更加栩栩如生，演员的动作也随之自如起来。由此可见，逼真的外部造型固然可以部分地取信于观众，但最终能否打动人心，还要看演员是否能够将领袖崇高的精神境界表现出来。

要表现精神世界的美，单靠模仿显然是不行的。演员要达到形神兼备，就要有充实的内心生活为依据。深入角色的内心，挖掘台词和动作背后人物的思想活动，这是体验的过程；具体的思想活动通过演员的面部表情和形体动作表现出来，就是体现。体验和体现都来自对生活的观察和积累，两者是一个整体。

由于演员的创作需要一个逐步适应和不断认识的过程，因此体验与体现也不可能一次完成。它要经过许多次物质——精神——物质；实践——认识——再实践——再认识这样的反复，才能逐步完成。

我同贺龙同志的年龄、气质、经历、思想等各方面存在很大的差异，贺龙半生戎马的经历我已无从亲身体验。尽管如此，我还是找到了体验角色的有利条件，比如，我同他在后三

十年是在同一历史时期、同一社会制度下生活过来的，因此对他崇高的精神境界还是能够有所理解的。加上深入老革命根据地生活，学习有关的历史资料，从中也能获得一些对民主革命的间接认识。特别是“四人帮”横行时期的这段现实生活，更加深了我对路线斗争的认识，对我体验角色是很有帮助的。

拿最后一场“胜利演讲”的戏为例，当我讲到“同志们，我们的党取得了伟大的胜利，是付出了很高、很高的代价的……”这段话时，脑子里不仅浮现出牺牲在王明“左”倾路线下的冯大坚等好同志的形象，同时也闪现出我所在单位召开庆祝粉碎“四人帮”大会上的一个场景：当广播里传出叶副主席的声音“主席、总理、朱德委员长都离开了我们……”时，他哽咽地讲不下去了，全场顿时沉浸在一片压抑的默哀中。人们当时的这种沉痛、百感交集的心情，立即引起我对角色在“演讲”这场戏中感情的共鸣。虽然我没有做更多的贺龙式的讲演手势，但感情的表达，还是比较饱满的。

在谈到神似与形似的问题时，有的同志认为，要做到神似，先要形似。演员一出场就应把自己最象的角度对准观众，做几个最象的手势和动作，以为这样就可以先取信于观众，以后的戏就好演了。我觉得这一提法值得商榷。

一个演员，对自己的造型哪些地方象，哪些地方不够象，是应当心中有数。但是，当他一旦走上舞台（或站在摄影机前）就应当把全部精力用到角色的创造中去：想角色所想，做角色所做，象生活中一样生活在舞台（银幕）这个假定的社会环境中。如果过多地注意自己给观众的印象，就会分散体验角色的注意力。角色体验不好，内心动作抓得不准、不具体，势必会有碍角色的体现。一些形神不协调的形式的表演，大多是由于内心动作不充实，所以不得不采取夸张的外形动作去掩盖内心的空虚。当然，在体现过程中，有一个排除自己习惯动作的干扰和不断控制、修正自己的表演技巧的问题，但这同

样不能脱离对角色的体验。

前一时期关于塑造领袖形象的讨论，谈出了许多可贵的经验。我愿了解演员在领袖形象外部造型上如何刻苦钻研的例子，但更希望学习到一些如何深入角色、体验和体现角色这方面的表演经验。这对提高领袖形象的表演水平，达到形神兼备，是很有必要的。

杨 尼 整理

（原载《电影艺术》一九八〇年第七期）

扮演吉鸿昌札记

达 奇

个人突出和突出个性，是两个不同的概念。在电影表演中搞突出个人，必然会产生令人生厌的结果。我在塑造吉鸿昌这个传奇式人物当中，特别注意不搞突出个人而在突出个性上下功夫。我把吉鸿昌性格上最本质的东西概括为：憨直而不愚，宁折不弯，坚贞而不屈，幽默而乐观。同时，也不忽略他性格的另一方面，即轻信、义气、粗暴、固执等。只有把这两方面紧紧地交织在一起，才能使他不致成为一个被神化了的英雄人物，而是一个真实、亲切、可信的人物。吉鸿昌从一个旧行伍转变为革命军人，是经历了一段向幻想、良心、义气等告别的过程的。这个过程痛苦、折磨、烦恼、觉醒要着力地去寻找、挖掘，并且细致地、有层次地予以表现。否则吉鸿昌的勇猛顽强、浩然正气就会失去其思想基础，从而使这个人物成了“架子花”。

“情不到，戏不妙。”

探索一下吉鸿昌在全片中的感情幅度，并确定表现这种感情的手法，是十分必要的。我把他的感情幅度定为：既有大江东去、惊涛骇浪般的雄伟气概，又有小桥流水、平湖如镜般的幽静典雅。其节奏和速度应该是：时而过深山峡谷，时而遇险滩漩涡；时而风平浪静，时而窒息燥闷；时而豁然开朗，时而狂风怒卷。

在表演上将是写意和写实同时并举。

有些场次得用大笔触去勾勒，浓浓地涂上几笔，象“怒斥贺部长”、“血战多伦”、“单骑平叛”等几场戏。

有些场次得用工笔画的手法，细致入微、脉络清晰；一声轻轻的叹息，一个深沉的微笑，一个凝思的眼神，都要做得准确、质朴、逼真。象“海边入党”时的赤子之心，“红楼抒情”中那种缅怀过去和对战斗的渴望。尤其是“狱中告别”这场戏更要把悲愤、感慨、怨恨、坦然、视死如归与对未来的坚定信念，表现得丰富而有层次，准确鲜明、情深意长。

有些场次，采用象木刻那样单刀直入的手法，使之线条清楚、棱角分明、干净利落。如“私访红区”的那种纯真与刚正无私，“释放逃兵”的那种疾恶如仇和从善如流。“和党代表争论”那场戏，更要率直真挚地去表现他的重义气和固执己见。在“鞭打打人军官”这场戏中，一定要把他的粗暴表现得既可笑又可爱。象“不听孙梅提醒”的那种不以为然的自信，对“党代表提出安全警告”不予理睬的漫不经心，都要把判断和行动，表现得单纯而径直，从而充分展现他性格中讲义气、粗暴、固执和轻信等方面。

吉鸿昌出场，在实拍前，我设计了一系列动作：骑马赶到处决逃兵的现场，先勒马扬蹄，然后翻身下马，解开披风甩给警卫员老周。要做得洒脱利落，显得习以为常。接着环视周围，健步走上练兵台。要走得刚健。这一系列动作都是表现吉鸿昌的威武挺拔和大将风度。

现场试戏中，导演觉得赋予吉鸿昌武将风度和亮相的动作都是可取的，但忽略了最主要的东西，那就是此时此刻吉鸿昌应有的精神状态。

什么是此时吉鸿昌的精神状态呢？此时吉鸿昌是奉蒋介石的命令，到大别山来消灭共产党的。他本来就没有想通，加上连吃败仗，情绪烦躁不安，又发生逃兵事件，更是火上浇油，心烦意乱，内心矛盾十分激烈。应该赋予他一种阴沉的、没有

什么表情的面孔，并把这样的精神状态和前面那些动作有机地结合起来。

内心视象明确了，动作也显得更加稳重而有份量，不是那么单纯去表现他大将军的风度和追求外在美了。

角色内在的丰富，还要有准确的外在表现，我想在不同的几场戏中，用一些不同的笑来丰富吉鸿昌的个性特征。

1. 吉鸿昌从红区私访回来，他的秘书聂庆鸣劝他不要再看那些从解放区带回来的书时说：“外面传说你快赤化了！”我设计了一种非常豁达、豪爽的笑，来突出他的襟怀坦荡、无畏的性格。笑过之后说：“叫他们去说好了，可我还不知赤化是什么样子呢！”假如没有前面这种笑，光讲这句台词，就会显得平淡。

2. 在吉军长提醒聂庆鸣的台词之前，加了一点非常亲切的笑，然后再说：“你跟我这么多年，光提笔杆，可别忘了腰杆呵！”来强调这位军长对自己小兄弟的那种真挚的关怀与爱护，突出了他重义气的一面。

3. 当孙梅拿着党的信，提醒吉鸿昌国民党和日本人可能有新的勾结时，我设计了一种非常不在乎而又充满自信的笑，然后把信递过去，漫不经心地说：“勾结肯定是会有的，但在军事上不可能吧！”这种笑强调了吉鸿昌性格中致命的弱点，那就是他总以自己的善恶感去判断事物，表现出他固执的个性。

后来周光远在天津提醒他注意安全时，我又重复了这种笑，然后不以为然地说：“我那里是租界地……。”这些小的地方，恰恰是他性格的悲剧性所在。

4. 在叛徒林万鹏设宴劝降那场戏中，当他说出愿以身家性命为军长担保时，我安排了一个咄咄逼人的冷笑，是从鼻孔里哼出来的，强调吉鸿昌与这种小人的水火不容，然后气愤地说出：“拿你的性命担保，我活着比死了更难受！”