

演员谈电影表演

中国电影出版社



演员谈电影表演

● 电影局《电影通讯》编辑室
● 中国电影表演艺术学会 台编

中国电影出版社 1988 北京

内 容 说 明

本书是演员谈艺的文章合集，共选收43篇，另请白杨同志撰写了序言。

这些文章，大多系塑造银幕形象的心得体会或经验总结，其中也不乏对电影表演艺术所进行的理论研究和学术探讨。特点是言之有物，文风朴实、内容扎实。

责任编辑：毛瑞宁

杨 乡

王家龙

封面设计：张兴升

演员谈电影表演

中国电 影 出 版 社 出 版 发 行

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：850 × 1168毫米 1/32 印张：13.125 插页：2 字数：290000

1988年5月第1版北京第1次印刷 印数：1—2000册

书号：8061·3374 ISBN 7-106-00001-9 J·0002 定价：3.00元

目 次

序	白 杨 (1)
我的创作经历	张瑞芳 (3)
寸心篇	
——演李四光散记	孙道临 (11)
女法官形象创造回顾	田 华 (30)
真实来自生活	康 泰 (40)
生活、技巧杂谈	李仁堂 (46)
“国产演员”	
——塑造盘老五的感受	李 纬 (59)
陆文婷银幕形象的外部体现	潘 虹 (68)
边学习、边探索、边实践	
——人物创作回顾	王馥荔 (74)
人巧夺天工 剪裁青出蓝	
——表演札记	石维坚 (90)
生活化是现代电影表演的重要特征之一	贺小书 (100)
表演技巧的掌握与运用	王润身 (110)
我演虎姐的不足	斯琴高娃 (124)
扮演祥子的几点体会	张丰毅 (128)
走向形象之路	李默然 (137)
寻找走向自由王国之路	方 舒 (146)
假戏真做	
——表演艺术杂谈	程 之 (157)
从《寒夜》到《双雄会》	
——塑造汪文宣和李自成的心得	许还山 (171)

我演秦楠·····	龚 雪 (179)
外部动作的设计与运用·····	李 羚 (191)
我愿在艺术道路上不断求索·····	李秀明 (200)
我演赵蒙生·····	唐国强 (205)
我对梁三喜的人物塑造·····	吕晓禾 (220)
扮演靳开来三题·····	何 伟 (225)
扮演秋霜的点滴体会·····	丁 一 (234)
把慈禧演成个活人·····	王玉梅 (245)
谈影片《西安事变》中蒋介石形象的塑造·····	孙飞虎 (252)
我演张学良·····	金安歌 (261)
浅谈扮演历史真实人物的几点体会·····	智一桐 (272)
光荣的任务 艰苦的工作	
——在影片《四渡赤水》中扮演毛主席的感受···	古 月 (284)
力求表演艺术的真实	
——扮演《包氏父子》中老包的体会·····	管宗祥 (295)
生活·实践	
——表演艺术漫话·····	村 里 (301)
欲说还休·····	俞 平 (308)
电影表演艺术断想·····	朱时茂 (321)
新的尝试	
——扮演韦婉与欧阳瑞丽的体会·····	李 岚 (330)
理解——表现	
——在《十六号病房》中扮演陈仲男的体会·····	冯恩鹤 (342)
探索的失败与侥幸的成功	
——创作体会浅谈·····	吴海燕 (351)
本色与创造·····	杜熊文 (359)
苦,孕育着美的升华	
——《神奇的土地》陈思的塑造·····	杨晓丹 (364)

“我等待着未来!”

——《黑炮事件》完成后所想说的·····	刘子枫 (370)
我演桂兰·····	岳 红 (378)
电影表演观念初探·····	李志舆 (384)
从“一松遮百丑”谈起·····	刘冠雄 (398)
谈谈我做演员的几点体会	
——演员与观众·····	赵子岳 (406)
后记·····	(415)



序

白 杨

时代在前进，电影的表演艺术也随着时代在进展，这本《演员谈电影表演》应运而生。它是由我们一些卓有成就的老、中、青演员创作实践的心得、体会荟萃而成的艺术论集，宛如开放影坛上的缤纷花朵，蔚然可观。

艺术这门学问，历来都是在争鸣中前进发展的，一本书、一首诗如此，电影表演艺术自然也不会例外。读者，特别是演员同行能从一篇篇文章中发现自己还没有的见解，这是大好事。人总是在多学多思中得到益处的。所谓集思广益，确是如此。

电影是综合艺术，有好剧本，还要有导演和演员的紧密合作，充分发挥演员的表演才能。这对影片的成败起着相当关键的作用。作为演员，不能不毕生勤奋地追求表演艺术的提高，尤其全身心地刻画人物性格的深度，以及塑造出使人难忘的艺术形象，就不能不着重气质。气质的象与不象，难以靠演技“做”出的，气质似从人的内心精神散发出来，能感受，难说清。气质靠修养，修养靠思想、学识、生活的积累，阅历的丰富，专业的技艺……正是学无止境，艺无止境，只有在不断探索，不断领悟，不断进展中，才能加深演员的修养，更好地投入创作。

演员为了塑造好一个艺术形象，真不知要花上多少心血。角色的成功，真可以说是心血浇灌出来的。我们一辈子要为自己热爱至深的表演艺术献身，即使是苦死了也心甘的。从这本《演员谈电影表演》里，看得出这样的精神，这会有助于演员们相互启迪，共同提高，促使银幕上放出更多的光彩，保证影片的质量。

人的生命是有限的，艺术生命是无限的。艺术生命与时代、人民、生活结合在一起，最为可贵。祝愿电影表演艺术的篇篇文章，一年一年地引向深入，开放出更加瑰丽的花朵。

1986年3月



我的创作经历

张 瑞 芳

作为一个演员，我在旧中国生活了三十年，主要的业务是演话剧，只拍过两部电影——《火的洗礼》和《松花江上》。在新中国生活了三十几年，主要业务是演电影，只演过几次话剧——《保尔·柯察金》、《家》、《红色宣传员》等。

从自己的创作经历来讲，就有从旧社会到新中国，从舞台到银幕，从在舞台上扮演旧社会悲剧型人物到银幕上扮演新中国先进工农兵形象的明显分野。这使我不能不经历许多艰苦的摸索。

(一)

记得1949年秋天，新中国成立不久，我在北京电影制片厂参加学习，有人问我：你在重庆有话剧“四大名旦”之称，你能不能谈谈你的创作方法和理论根据？我一时愣住了，只能老实地回答：我既没有学过系统的表演理论，又谈不上成套的表演方法，我更多是凭直觉在演戏，靠合作者把我带动起来。这确实能概括我在解放前演舞台剧的基本状况。

凭直觉。我往往是一接到剧本就跟着角色进到剧情里去。不

进行设计，也不理性分析，只是感性地一遍遍读剧本，以便不断

增强内心的感受。进入排演场之后，我就听从导演的调度，用人物的身分接受同台演员的刺激交流。时常是到面对观众之后，角色的完整形象才逐渐完成起来。

这样的即兴式表演，离不开当时的特定环境，因为剧团经费困难，剧场紧张，没有时间进行充分排练，经常得和观众“台上见”。

我当时努力做到的，是不把已经和观众见了面作为是人物的完成，而是每场戏都从头感受、体验，真听、真看、真交流。通过观众的剧场反应，不断检验我的表演成果。我努力追求感情的连贯和内心的充实。这样高度精神集中的表演，使我感到很“累心”，但同时也得到创作中的愉快。如果这场戏自己的情绪有所松懈，下得台来就会感到惘然若失。

我之形成这样的表演习惯，并非是从哪一种表演理论中得来，而是在实践中形成的。

在我的舞台生活中，导演对我的成长是起直接作用的。我有幸遇到不少好导演。努力适应不同导演的不同要求，可以增强演员的可塑性，逐渐能驾驭难度较大的角色。同我合作过的导演有：应云卫、马彦祥、石凌鹤、陈鲤庭、张骏祥、孙师毅、章泯、金山。他们各以其自己的艺术特色和创作追求影响着我。

为适应应云卫的漂亮的舞台调度，使我学会在人物走动中把形体动作放开。（《女子公寓》1940年）

马彦祥给演员以极大的信任，使演员在自由发挥中接受他的调度。（《国家至上》1940年）

石凌鹤将他对传统戏曲艺术的研究心得运用到导演郭沫若的历史剧《棠棣之花》中（1941年），使我获得表演历史人物的形体自我感觉和对台词的处理。

陈鲤庭注重舞台画面的全面设计，使《屈原》（1942年）的每幕戏都在精选的舞台环境中进行，他的画面调度，激起演员的艺术想象。

1943年，曹禺改编巴金的《家》在重庆首演。章泯深刻含蓄的导演风格，提高了演员的表演格调。

我与之合作次数最多的导演是张骏祥。他导演的《北京人》(1941)、《安魂曲》(1942)、《石达开》(1943)、《牛郎织女》(1943)中，我都扮演主要角色。他以严肃的学院派导演作风，在重庆独树一帜。

这四部戏中，有现实题材的戏，有外国戏、有历史戏、有神话剧。通过他的导演，使我对全剧的总体节奏感；人物基调的确立；在不同风格样式的剧中，演员表演分寸的掌握等重要课题，有了明确认识，并开始体现在我的表演之中。

我特别感受深刻的，是他引导演员在整体节奏中掌握人物基调，把剧本当作一部交响乐来处理，使不同基调的人物在全剧的节奏变化中，完成整个乐曲的协奏。

比如我在他导演的《北京人》里演愫方，一个过了出嫁年龄的老姑娘。当时我还年轻，在演一个感情内向、很少语言的中年大家闺秀的时候，从整个形态到内心体验都感到沉不住气。我上场了，导演说：“不对，不对，你退回去重新上吧。你要慢慢走，慢慢走，不要着急……”我就调整了心理节奏，慢慢地、慢慢地走上台去。愫方整个的基调和语言、动作节奏，就逐渐在我的形体自我感觉中形成了。可是导演对演江泰的耿震（他扮演一个落魄在丈人家里又整天发牢骚骂人的女婿），让他一出场就大叫大嚷，冲破这个封建家庭的沉闷空气。

张骏祥还订立了严格的排演制度，准时摇铃集中，演员全要在排演场静候，连做效果的李天济也要每次跟现场。这样的排演气氛当时在重庆还是首次，对我来说不啻是上表演课。我静静地坐在旁边注意全剧的进行，使我更能体会整体的节奏变化和我扮演的人物在全剧中的地位。这个戏以其演出的完整性和严肃性使重庆文艺界感到震动，我也从中汲取到很大的教益。

对演员的演技提高起关键作用的还有剧本的作用。一个好的

剧本可以开拓演员的视野，启发演员的想象力，提高演员的素质，促使演员攀登新的高峰。我也有幸演过不少著名作家的好剧本：郭沫若的《棠棣之花》、《屈原》，曹禺的《北京人》和《家》，老舍和宋之的合作的《国家至上》，陈白尘的《石达开》、《大地黄金》，吴祖光的《牛郎织女》，以及外国名著《大雷雨》、《安魂曲》……不同艺术风格的作家，以不同风格的作品培育了我，促使我在他们的作品中发展新的自我。

（二）

1949年夏天，我参加了《在延安文艺座谈会上的讲话》的学习讨论会，并在会议期间看到许多充满强烈的震撼力量的，来自解放区文工团表演的新歌剧、新话剧，《白毛女》、《血泪仇》、《刘胡兰》以及小秧歌剧等等。我在看戏感动得流泪的同时，心中却暗暗地浮起了改行思想。我自认为演这样的工农兵人物，走工农兵方向太艰苦了，我是难以胜任的。加之，我的结核病还在治疗阶段，不如就此和我热爱的演员工作分手吧。况且有的机关已经表示希望我去参加他们工作了。我内心斗争激烈，就试探地在周总理面前流露出来，谁知道，他立时沉下脸来，表情严峻地看了我一眼，这无声的谴责，使我立刻警觉到：我的想法错了。我这是没出息的退却，以致使他感到出乎意外……

从此，我下定决心，一定要沿着工农兵方向，把演员的路走下去。

1951年10月，我调到上影，接受了新的任务。导演成荫同志选中我在《南征北战》影片中扮演山东老解放区的女村长、游击队长。

这是1951年文艺整风以后，全国生产的唯一的一部故事片，无形之中就更增加了任务的份量。我演的角色戏虽不多，但我感到从来没有过的精神负担。

我仔细地读剧本，但除了文学描写所直接告诉我的内容以外，

我补充不了任何更多的想象。我第一次听到导演对我试镜头样片的否定意见：“…你的感情倒还真实，但不是角色的，眼神和步态都不象人物的……”在《南征北战》扮演部队各级领导干部的演员，有十三位当过部队文工团团长的。他们也和导演的看法一致，对我的表演提出了意见。

多少年来，我听惯表扬的话，他们这样直率尖锐的意见，使我听来感到刺心。我不能不承认这是客观存在的事实：我的感情和气质不对头，我和工农兵新人物之间有着很大的差距。

在电影开拍初期，先拍外景大场面，由于我只感到自己与人物的差距，以致使我在镜头面前心虚得连最起码的松弛和适应都做不到了。比如导演拍解放军和游击队胜利会师的镜头时，高营长当面夸奖赵玉敏（我演的角色），导演让我在一个中景里听过高营长的话以后，一笑走出画面。我却因为内心发空，非但笑得尴尬，而且几次重拍都忘了走出镜头。使旁边的人都对我这样缺乏信念感到奇怪。

我被迫认真地思考起来：为什么过去我能直觉地进入角色？为什么我不着意分析就能理解人物？不着意设计就能以角色的身份在交流适应中体现角色？那是因为我有着与人物共同的东西。我生长在旧社会，我的出身经历，我的社会关系，我受的教育，我喜爱阅读的文艺作品，直接或间接和我扮演的角色有着相通的基础。

我也逐渐明白，如果只看到和工农人物之间存在的差距，从此不敢从自我出发去塑造形象，那是消极退却。只有下决心把自我来一番改造更新，通过自觉地追求，使新的共同基础更快地建立起来，才是正确的途径。

在不断总结经验教训之中，我开始形成为自己设置层层包围圈的办法，首先在自己生活里设包围圈，促使我在根本气质上有所变化。五十年代，是全国政治热情高涨的年代，既要扮演工农新人，那么首先我自己就要熟悉时代和社会，使我在时代气氛的

包围中起着新的变化。

那时，听报告、开会和学习是很经常的，我积极参加各种性质的学习讨论，使自己的思想能站在应有的政治高度。我养成了记笔记的习惯，大会小会都记，不单政治报告记，连小组生活检讨会都记，因为我要熟悉我过去没有接触过的生活内容和时代语言。

在私生活里，我有意识地扩大自己的接触面，从习惯三五知己的清谈，扩大到和来自解放区的同志们交朋友，和他们打成一片，在言谈举止间和他们协调起来。



在阅读文艺作品上，我从热衷于读十八、十九世纪的世界名著转而贪婪地阅读解放区文艺，把第一次文代会上发给的解放区文艺丛书当做课本来读。如《太阳照在桑干河上》、《暴风骤雨》、《种谷记》……并大量阅读苏联卫国战争前后的作品《卓娅与舒拉》、《远离莫斯科的地方》，同时还看了大量的苏联影片。我的头脑中开始有了社会主义时代的艺术形象的积累。

当我带着拍片任务深入到工厂、农村体验生活的时候，我对

自己设包围圈就更具体了。我象是带着满身的触角，仔细地观察体验。我要使自身在工厂和农村的环境里感到自如，就要改变自己一贯的生活习惯和节奏，努力适应工厂、农村的生活。我主动接近我角色原型的人，同她们建立亲密关系，她们的一举一动都吸引着我。我学着她们的步伐走路，和她们一同学习、开会、跟班劳动，体会她们的思想逻辑和长期形成的劳动习惯的外部特点，我力求和她们在一起不显得“个别”，而能用类似角色的感情看待周围的人和事，用适合角色的步态走路，用角色适合的语调说话……。我努力想追求的，是尽可能演出一个活的人，一个个性里包含着时代共性的具体的人。

我所做的一切虽然讲不出哪一桩是有效的，但我逐渐获得创作上的某些自由，感到我和我要演的新时代工农兵人物之间，终于有了一些血肉联系。

在“文革”前的十七年中，我演过的现代人物有女村长（《南征北战》），纱厂车间支部书记兼工会主席（《三年》），生产队妇女队长（《凤凰之歌》），公社大队妇女队长（《李双双》），农村人民公社社长（《三八河边》），上海里弄干部（《万紫千红总是春》）等等工农新人。尽管有的戏并没有给人留下什么印象，甚至有的角色只是有共性而没个性的概念人物。但对我本人来说，因我曾追随着角色深入到生活里去，无形中使我和时代的脉搏接近了，影响和改变了自己的精神气质，开阔了我的创作领域，得到塑造时代新人的经验教训，这对我确是十分可贵的。

在创作过程中，我也有意识地在摸索，怎样才能比较符合创作规律，掌握在银幕上塑造人物的方法。总结每部影片中自己的得失，我明确在以下几个方面应当是自己必须要有充分认识并解决的课题：人物基调、性格色彩、人物关系、规定情境、人物内外节奏的发展变化。它们有不同的内涵，又是相互关联不可分的。我要求自己体会得深一点，再深一点……具体点，再具体点……我要求人物在我头脑中有尽可能完整的运动视象，在我自己身上

能使人物附体，感受并能体现出角色正确的心理和形体的自我感觉。我一遍遍地看剧本，在头脑中放电影。开拍之后就把银幕上自己已拍的形象和没有拍的部分连起来想。我正是将整部影片当作一部交响乐，在剧情整体进行中表演。尽管事后检验总不免“遗憾”很多，但我得来的经验和教训却是非常实在的。

在着手体现角色的时候，我特别重视人物的步态。1941年张骏祥提醒我扮演慷方的步态，1951年成荫提醒我扮演女村长的步伐，正说明步态对人物的的重要性。从实践中我也懂得了，一个人的步态最能说明他的出身、经历、劳动习惯和性格。为角色寻找最合适的步态，并在自己身上练得自如起来，我就将获得比较准确的形体自我感觉。

我也重视台词的处理。生活里每个人都有他的语言特征。有的剧本里，作者写的语言正是角色的精髓之处，就更得下功夫去琢磨。如果认为自己念着舒服就是准确了，语调平平就是生活化了，那就把生活里鲜明的人物语言单一化了，那就什么角色都象自己了，演员就失去了塑造不同性格人物的一种重要手段。

时代在前进，人们的视野更广阔了。虽然我自己演戏的机会少了，但我看到青年人在创造中发出的光彩，有如是自己艺术青春的继续。我愿为年轻人鼓掌、为年轻人铺路。希望年轻的同志把中国电影事业发扬光大，使有中国特色的高质量的电影深入到十亿人民的心里，并走向世界。

（摘自1985年1月在广州
全国电影表演研讨会上的发言）



寸 心 篇

——演李四光散记

孙 道 临

“文章千古事，得失寸心知”。

——杜甫：《偶感》

（一） 寻找角色核心

1978年春天因事过北京，就在一个朋友的房间里看到了这个以李四光传记为题材的电影剧本（当时起名《沧桑大地》）。借来读了一遍，感到作者象是采撷了李四光同志一生的真实事迹，稍加抉择，然后以一种朴素而诗意的笔调加以铺叙的。戏剧性并不强烈，结构甚至可以说是散漫的。然而却使人感觉亲切、可信，人物的心灵是可以触摸得到的。大概是由于刚刚经过林彪“四人帮”时期，那些在“三突出”、“主题先行”等反现实主义的创作原则指导下所产生的装腔作势的作品，已经使人深深厌倦了吧，现在所看到的剧本，作者为一个真实人的生平所激动，下笔时平易、简练而富于自信，努力摒弃那矫揉造作、斧凿痕迹比比皆是创作风格，这样，读来就感到格外清新自然了。因此，后来当导演凌子风约我去扮演李四光这个角色时，我是欣然同意的。

但说也奇怪，1979年春天，当《李四光》摄制组开始筹备工