

◎ 朝花集文丛



「学院派」表演

——
基础理论部分

高景文
著

成都出版社

“学院派”表演

——基础理论部分

目 录

第一章 演员的创作能力与创作素质·····	(1)
第一部分：演员创作能力及素质与表演创作·····	(1)
一、素质与能力 (1)	
二、演员的素质与能力特点 (3)	
第二部分：演员创作基础能力的认识·····	(7)
一、关于创作思想 (11)	
二、关于创作观念 (11)	
1. 两大表演学派的历史论争 (12)	
2. 有关戏剧流派的戏剧观念与演员的表演创作观念 (17)	
3. 关于表演创作观念的正确结论及其依据 (23)	
三、关于创作状态 (25)	
四、关于创作意识 (27)	
1. 表演艺术的先决条件 (28)	
2. 影视表演创作倾向的是与非 (29)	
第三部分：演员创作基本素质的认识 ·····	(40)
一、关于外部素质的认识 (40)	
二、关于内部素质的认识 (42)	
第二章 演员的创作方法与创作技巧 ·····	(58)
第一部分：表演创作中的行动论 ·····	(58)

□ 目 录 ·

- 一、关于方法与技巧的引言 (58)
- 二、“行动学说”的科学依据 (59)
- 三、关于角色行动的认识 (63)
- 第二部分：表演创作中的相互行动 (96)
- 一、关于“交流”的认识 (96)
- 二、交流的基础动因是欲望 (97)
- 三、交流体现着矛盾冲突 (100)
- 四、表演交流的特点与要求 (103)
- 五、表演交流的几种形式 (123)
- 第三部分：表演创作中的“形象与性格” (125)
- 一、形象与性格泛论 (125)
- 二、关于形象与性格的认识 (126)
- 三、演员与角色与性格 (130)
- 四、性格在创作中的体现 (133)
- 五、构成性格化的途径与方法 (140)
- 六、演员自我与角色创造 (144)

第一章 演员的创作能力与创作素质

第一部分：演员的创作能力及素质与表演创作

一、素质与能力

心理学家认为：素质是有机体天生具有的某些解剖和生理的特性，主要是神经系统、脑的特性以及感官和运动器官的特性。故此我们可以认为，素质作为有机体形态学与生理学的本质服从于普遍的遗传学规律。

说的更通俗些，素质，是构成人——生命，这一物质实体的先天性基本要素。是人类为适应生存，在不断进化与自我完善过程中得以发展进化并相对稳定的有机天性。素质是人能够得以进行各种精神的或物质的运动或活动，并能顺利完成其运动或活动的必要的本能条件或生理基础。

为能说明素质，不能不谈到能力，不能不谈到素质与能力的相互关系。

素质是能力发展的自然基础，但不是能力本身。素质作为先天生成的解剖生理机构，不能现成地决定能力，因此绝不能说，具备了一定素质，也就具备了一定的能力。素质是能力发展的自然前提，离开这个前提条件就谈不到能力的发展。刚刚出生的婴儿不具备任何能力，只是由于他生来具有一定的解剖生理特点，因而他具有能力发展的一般可能性。只是在以后的生活中，解剖生理素质才得以显露并发展起来，逐渐形成“能力”这样的特征。很难想象，生来或早期聋哑的人会发展其音乐才能，生来双目失明者会发展其绘画才能，而严重早期脑损

伤或脑发育不全的呆傻痴儿会成为科学家、文学家、艺术家。

依照心理学的观点，能力是与顺利完成某种活动有关的心理特征。而这样的“心理特征”——能力的形成，除必然依赖于一定的素质之外，又必须依靠这样一条不可跨越的重要途径：即对于后天的知识与技能的掌握和运用。离开后天的知识，技能的训练，教育和实践，能力得不到发展，素质也得不到开掘、发挥，而因之荒废，失去原来本可贵的价值。为此，心理学家们曾做过这样的研究和分析：一个四岁的女孩儿，在音乐方面的发音和听力上以令人惊叹的显著素质优越于其他同龄儿童。她不但节奏感灵敏，发音准确，音色悦耳，而且更令人称叹的是她能准确地辨认音节中的半音。依照人的智力发展的一般经验，一个四岁的儿童能达到这样一种程度应该说是相当困难的，可女孩儿天赐了这样如此优秀的音乐素质。如此她有了得天独厚的“神童”的美誉，以此良好的先天素质，使她在幼时就能担任独唱、领唱和歌队指挥，十二岁时便成为出色的歌手而独领风骚少年时。

但女孩儿从小显露的良好音乐素质终因没有机会得到专业知识和技能的学习与训练，因不善于用气吐气，不知道更恰当地掌握发声的部位，以及肺部与舌的运动技巧，结果始终没有发展出优异的音乐才能，更因没有显著的音乐成就而名落孙山再无声息。

基于这样的探索和研究，心理学家曾对名噪世界音乐史坛的巴赫家族这一音乐世家做过同样的分析和印证。巴赫家族是德国爱森纳赫的一个光宗耀祖流芳百世的家族，世代书香，家学渊源，二百年来人材辈出。巴赫家族的音乐才能早在1550年即已出现，直到1880年之后才走向衰竭。这个家族中涌现了六十多位音乐家，其中有二十名是著名音乐家。不能否认，这个家族音乐素质的遗传，以及以音乐活动为职业的历史条件（如音乐世家的客观环境的影响），对巴赫家族音乐世家的形成具有重大作用。但心理学家们在肯定素质作为有机体形态学和生理

学的品质服从于普遍的遗传学规律的同时也明确指出：能力不能由环境机械地决定，关键在人的后天的实践活动中形成。尽管这个人才辈出的音乐世家有群星灿烂之势，但这其中也有成名与未成名之分界，高低优劣之个体差异，这个分界和差异，不外乎就是素质的差异和能力的差异。素质差异是天性差异，人所无奈。能力的差异是后天训练和实践的差异，这种差异乃事在人为。

由此可见，素质不能预先命定能力的发展，决定能力发展的是后天的实践、教育和训练。

素质与能力的完备结合便是一种才能。而才能和素质得到最完备的展现与发挥便是天才的表现。

二、演员的素质与能力的特点

如果说，舞蹈演员由于其专业的特性，所应具备的专业基本素质是人体的协调、匀均，动作的灵敏和节奏感强；如果说，歌唱演员由于基本专业的特性，所应具备的专业基本素质是发音和听力的准确、音色的优美、音域的突出及节奏感、乐感强烈，那么仅从表现形式和专业特性的角度相对而言，舞蹈演员和歌唱演员在顺利完成艺术创作活动中，素质和能力的特点，表现为更具单一性或单纯性。正如研磨工比较突出的要求敏锐的皮肤——肌肉动感性；染色工比较突出地要求精细的色彩辨别力一样，舞蹈演员比较突出地要求诸如灵活的跳、转、翻、舞等高难度的形体技能，歌唱演员则比较突出地要求诸如科学的气息控制和运用，发声器官和部位的把握等一系列与气、声、字有关的咏叹技能。也就是说，舞蹈演员和歌唱演员都是从“声”和“形”的单一角度，比较突出地要求着某一方面并依赖于这一方面的素质去发展本专业的特殊能力。

作为包括戏剧影视表演在内的演艺专业，演员所应具备的素质与能力因演艺专业的特性所决定，无疑就具有多种综合的性质。只有具备多种综合的专业素质和能力，才可能顺利地完成演艺——这种创造性极强的艺术活动。演艺专业的演员素质

和能力的多种综合特点是戏剧影视艺术的特性所决定的。

戏剧、电影、电视艺术是综合艺术，是人的艺术。表演艺术是行动艺术，是感觉艺术。苏联的戏剧大师查哈瓦曾这样说过：“戏剧是相互影响的多种艺术的综合。其中包括文学、美术、建筑、器乐、声乐、舞蹈等等艺术。”尽管在后来出现的先锋派戏剧代表者，波兰的戏剧家格洛托夫斯基以他质朴戏剧的观点，对戏剧的本质及特性的认识 and 观点似乎有着针锋相对的论证，但他们对戏剧中的演艺学，即演员的创作都是以同样的科学态度，同样的严肃精神对演员艺术提出一定的要求。查哈瓦说：“……在这些艺术中，只有一种艺术是戏剧所独有的，这就是演员的艺术，只有演员的艺术以其本质而论具有戏剧的性质。”而格洛托夫斯基则更加明确地说：“我们认为演员的个人表演技术是戏剧艺术的核心。”

戏剧、影视艺术不同于舞蹈、歌唱、中国戏曲或其它种类的艺术。这些艺术除内容外，就其艺术形式而言，都具有相对独立的意义。舞蹈以人的形体为主要创作材料，尽之以人体的最大表现功能，创造节奏，创造语汇，完成其形体艺术。歌唱以人的声音为主要创作工具，尽之以人之声音的最大表现功能，创造弦律、节奏，使之产生声音的魅力完成其声音艺术。尽管中国戏曲也具有综合艺术的特点，但它则是集唱念做打于一体，把人之所能的各种表现功能高度的概括集中，创造出一整套程式化艺术，人的思想情感的交流及人物性格的表露，都是在一定的，具有既定语汇的程式中得以完成。因此，对于演员创作能力和创作素质的多种综合特点，则更多的，或更突出的体现在对其艺术约定俗成的“程式”的把握和适用之上。然而，戏剧影视的表演创作，其演员创作素质和创作能力的多种综合特点的体现，没有戏曲演员所可依赖的固定程式，没有集唱念做打于一体的这种独特的、纯技巧的、艺术化了外化形式。戏剧影视表演，演员创作过程中的思、感、言、动，都是在人类现实生活的本来样式中得以完成，即以人类生活的真实逻辑，人

的行为的真实、情感的真实、思想的真实逻辑去反映人，再现人，表现人，揭示生活的本质，揭示人之生命的本质真实。用查哈瓦的话说：“它是通过直观的、生动的、具体的人的行为反映人的性格。”在最平常的“样式”中去寻求更为生动、鲜明而强烈的表现方式，这就需要我们的演员既不能像舞蹈艺术那样更突出地要求形体的表现功能，但又必须依靠形体；既不能像歌唱艺术那样更突出地要求着声音的表现功能，却又不可能离开声音的表现；既不能象中国戏曲艺术那样有着鲜明强烈的程式化的表现形式，却又要要在“无程式”表演创作中产生同样强烈、同样鲜明、同样具有感染力和震撼力的艺术效果。这也就决定了戏剧影视演员的创作能力和创作素质的多种综合的“整合”性特点。同时，对其创作能力和创作素质的要求也就有了相对的高难度。

我们知道，人类的生活，人的表现活动是相当丰富极为复杂的，“它有形形色色的种类和方式，有的明确，有的隐蔽，有的直接，有的间接。”。有个叫奥威德的西方作家曾就萨比纳女人的“恐惧”情感现象（仅仅是恐惧情感），就做过各种不同的描写：

她们的恐惧都是一样的，
但她们的表情却大不一样，
有些人在撕扯着自己的头发，
有些人则呆坐在地上一动不动；
有些人绝望地喊爹叫娘，
有些人却默不作声；
有些人在向上帝祈祷，
有些人则听天由命；
有些人准备逃离此地，
有些人却呆若木鸡、不能行动。
这仅仅是情感的表现活动；
这仅仅是情感中“恐惧”情感的各种表现；

然而，人类的情感内容又何止仅仅是恐惧呢？

然而，人类性格上所表现出来的那种千差万别，千姿百态；人在相互关系中所表现出来的那种千变万化、千奇百怪；人在思想行为中所表现出来的那种千头万绪，千丝万缕等等等等。可谓包罗万象，丰富多彩。这一切，是除了戏剧影视艺术之外，任何一种艺术都不能给以真实、全面而又彻底的表现的。因为只有戏剧、影视艺术中有着一个其它艺术所不能比拟的优势条件，这就是查哈瓦所说的“演员的艺术”。所谓演员艺术，就是活人（演员）面对活人（观众）扮演活人（角色）的艺术，真人（演员）面对真人（观众）去扮演真人（角色）的艺术。

由于戏剧、影视艺术剧本的假定与虚构；舞台或镜头前的假定与虚构；人物角色的假定与虚构；由于戏剧舞台或镜头前的演员因观众而存在，观众也因演员而存在的“观演关系”；由于演员的表演创作是以自己的身心既作为创作材料，又作为创作工具，最终还是以其身心体现其创作成品的关系；由于人与人之间客观存在着无可改变的、又无可否认的个性差异，这个差异使任何一个演员都不能哪怕是碰巧和作家笔下的角色吻合无二（无论演员怎样从自我出发，只要一接受“扮演”，便不会再是生活中那个原原本本的我）；更由于创造人物形象已视为我们表演艺术家的职业追求的关系，故此，使我们演员的创作具备了这样一些特点：

- 1、永远是在假定与虚构的条件下进行创造。
- 2、永远是在当众孤独的条件下进行创造。
- 3、永远是“三位一体”的进行创造。
- 4、永远是以自己的身心去创造他人（形象）。

在假定与虚构的条件下去创造一个“真”与“实”的角色，这当然需要演员有比常人更为突出的感受的细腻性与情感流动的真挚性：在“活人”、面对“活人”去创作创造另外一个虚构的“活人”。在众目睽睽、当众孤独之下以自己的真情实体去创造舞台幻觉，这当然需要演员要比常人具有更为突出的信念的

充实与心理松弛的，既稳定而又富于调节的有机性。“三位一体”的进行创造当然需要演员，作为创作材料要质地优良，作为创作工具要得心应手。创造他人的最高艺术追求，当然需要演员具备比常人更为突出的自我认识、自我调整，从而达到自我改变——创造形象的能力。

表演艺术的特点，决定了并要求着我们的演员的创作能力和创作素质多种综合的“整合结构”。戏剧、影视艺术是综合艺术，而表演艺术是综合之核。失去演员的表演，戏剧和影视艺术就无法成立，就不复存在。由此可见，演员——戏剧影视艺术的核心者，如不具备一定的、多种综合的，同时又是优良完备的创作能力和素质，是无法完成戏剧和影视这一复杂的创造性活动的。

第二部分：演员创作基本能力的认识

演艺专业，做为是一门系统学科，有它自身的规律、方法和技巧。

表演艺术是实践艺术，它的规律、方法和技巧需要在具体的创作训练和创作实践中加以认识、理解和把握。

然而，从训练的角度，对于表演艺术的规律、方法和技巧的认识、理解和把握，首先是要解决演员创作能力的形成和创作素质的提高。故此，我们认为，通过训练、教育和实践，演员所要获得的，需要相对稳定形成的创作基本能力有四个方面：

- 1、良好的创作思想。
- 2、正确的创作观念。
- 3、积极的创作状态。
- 4、鲜明的创作意识。

这四个方面的问题，是表演创作上的基础问题，正因为是表演创作的基本问题，也就构成了表演创作上的基本能力。另外，把它做为创作基本能力加以认识和理解，也是依照并遵循

了心理学有关“素质——方法与技能的训练——能力”的相辅相成的辩证逻辑。心理学家认为：能力有赖于素质，但素质不能预先命定能力。能力在素质的基础上得以发展形成，必须经过训练、教育和实践，而训练、教育和实践是通过有关方法、技巧与技能的学习、把握和运用中得以实现的，在把握和运用某种技巧技能中，能力得以形成，素质得以提高。尽管能力和技能（技巧、方法）有着密切的关系，但能力和技能不是同一回事。能力是为顺利完成活动而在个体经常、稳固地表现出来的心理特征，因此它是在个体固定下来的概括化的东西。技能是指那些在个体固定下来的行动方式。能力不是这些行动方式本身，而是调节这些行动方式的心理行动的概括。

我们称之为创作基本能力的四个方面，即“创作思想”，“创作观念”，“创作状态”及“创作意识”，不是创作方法和技巧的具体体现，不是一种行动方式的本身，而是为顺利完成艺术创造活动而在个体经常、稳固地表现出来的心理特征，是调节行动方式的心理行动的概括化。而这四个方面的创作基本能力的获得与形成，又必须依赖于，并建立于对创作基本素质的训练和培养的基础之上。

演员创作素质的开掘、诱发、训练和培养，必须经过专业的技巧方法的把握和运用才能得以实现。而在技巧、方法的把握和运用中，创作基本能力也会得到形成（经常、稳固的心理特征的形成）。能力的提高与形成，会使方法与技巧的掌握和运用更加娴熟，达到炉火纯青，会使素质的发挥与展现更加充分，达到尽善尽美。总之，素质、技巧、能力这三者之间的相互把握，相互制约，相辅相成，相得益彰的最终结果，就是一个演员的创作生命力的形成。

一、关于创作思想

创作思想是演员创作基本能力之一。我们所提出的创作思想（不是指一般概念上的政治思想）是一种关于表演创作上的思想能力，是一种表演创作上的主导和把定的能力，是有关表

演创作上的见解、观点，或叫表演艺术观，其中包括表演创作的态度和创作情趣。

我们认为，良好的创作思想应该是：视表演创作作为探索，为追求，为神圣；对表演创作执着，进取，挚爱，入迷，无功利。演艺专业是一种奉献职业，身与心的奉献，情与爱的奉献。而奉献的唯一体现就是对艺术的诚实，对创作的虔诚。

在表演创作的领域里，与此良好的创作思想违背，并经常以各种形式出现的不正确的创作思想有：

1、表演创作上的“玩世不恭”

其表现：视表演创作作为儿戏，缺少创作上的严肃与虔诚，以为表演是轻而易举人所能为之事，对创作不求甚解或永远满足于一知半解。把严肃而充满情趣的表演创作活动当成洋相和杂耍。

2、表演创作上的“匠艺”作风

其表现：置表演艺术的创造性于不顾，置表演创作中的深刻内含及丰富内容以及艺术的本质于不顾，把艺术创作活动仅仅做为一种技能，或仅仅把表演创作的技能视为其职业追求，不是具有生命力的活人的创作，而是象马戏团一样的出卖技巧。但凡属匠艺的技巧，都必定是一成不变的最低廉的技巧。

3、表演创作上的“自以为是”

凡“自以为是”者恐怕或多或少总有些“为是”之本。或自视“气质”以为“是”，或自视“形象”以为“是”，等等。由于某些颇有些“气质”或“形象”的男女演员，更多的注重自己的形象和气质，常常在表演创作中把创作的注意点集中在气质或形象自我欣赏上，把表演创作中演员与角色的创作关系本未倒置，不是凭借角色好的形象或气质去塑造人物形象，而是借角色之“光”突出或显耀自己的气质形象，这是一种表现。还有一种自以为是的表现：演员虽没有一定的形象或气质做为“为是”之本，但在表演创作上置自己的形象气质于不顾，凭“效仿”而自以为是。由于酷爱他或她所崇拜的某个影视明星，

由于极其热衷于其明星的表演风格，便一味效仿其明星的举止风貌和表演风格，并把这“风格”用于一切人物的创造之中，甚至成为一种追求。曾在演艺界出现并被普遍流传的诸如“玩气质”，“玩儿深沉”，“玩儿形象”，“玩儿帅”等等之现象，都是这种不正确的创作思想所致。

4、表演创作上的“孤芳自赏”

孤芳自赏的表现和自以为是的表现有其共同点，但更有自己的特。其主要表现是“自我感觉”良好。由于“感觉”良好，所以创作的始终，其注意的焦点总是在“感觉自我”。如果说自以为是者是因形象气质好而“走外”，孤芳自赏者则是因自我感觉好而“走内”。这种不正确的创作思想必然导致不能全身心的投入创作的“那时那刻”、“那情那景”之中，而造成与创作格格不入的游离。

5、表演创作上的虚荣、自爱、自尊与自卑

表演创作上的虚荣也是自我意识过强的表现。但它与孤芳自赏者正相反，孤芳自赏者不管别人欣赏不欣赏，完全投入自我欣赏。而虚荣者的表现是常常从创作中分出一部分注意力，去注意观察别人（或观众，或对手，或导演、老师，或其它创作范围之外的人）企图从那迅速的一瞥之中获得“旁证”——别人对自己表演的态度和印象，以印证自己的表演。

表演创作上的自爱是斯坦尼早有评价的一种不正确的创作思想。他说：“有的演员，尤其是女演员，要爱你心中的有色，不要爱心中的自己。”对演员自己的美过份自爱的演员总是喜欢扮演能展现、能美化自己的角色，而对一些在造型上需加以丑化和改变的角色，或那种在戏中有自己不乐于接受的“行为”的角色总是产生人为的抵触与拒绝。

表演创作上的自尊其表现多是主观，“唯我”或偏激。创作上容易一意孤行，只顾自己的好胜和自负，常常以挑剔别人、强调客观来合理自己的不足或不是。

表演创作上的自卑，其表现主要是创作意志的脆弱，创作

上缺少主见和自信，对自己充满疑惑往往是人云亦云。创作上忽冷忽热，听到鼓励便容易把握不住，听到批评便容易气馁消沉。使自己的创作完全处于被动状态。

上述种种，都是不良的创作思想导致的不良现象，它来自各个方面，却殊途同归，都会导致表演创作偏离正确的轨道。

只有建立起正确的、良好的创作思想，具备了艺术创作的思想能力，演员才能把握自身，把握自身的创作道路的走向，以此为创作先导，才能保证表演创作不偏不倚不歪不斜地走入正路。

二、关于创作观念

创作观念，做为演员的创作基本能力之一是极为重要的，在表演创作所能涉及到的诸多问题中，创作观念当例首位。

随着戏剧、影视艺术的发展，伴随着戏剧影视艺术的各种不同学派、流派的兴起与涌现，表演艺术从理论到实践也出现了各种各样的争端，至使表演创作观念，这一对演员来说十分重要的课题，也伴随着争端从历史到现在，受到一定的干扰和冲击，或左或右，摇摆不定，甚至在某些演员的心中造成模糊不清。故此导致一些演员、甚至是相当多的演员因创作观念的模糊，至使表演创作误入歧途。而可悲的是，许多演员因创作观念的错误与模糊，至使他的表演创作误入了歧途，他却不以为然，不以为错。

创作观念是表演创作的根本性问题，只有观念的改变，才是根本的改变。创作观念一旦作为创作能力——稳固的心理特征，在演员的身上得以形成，便是一种自覚的能力了。有了这样一种把握的能力，不但能够防止任何非正确的表演观念的冲击和干扰，而且也能够任何干扰和冲击下驾驭住自己的表演创作。同样，一旦错误的创作观念形成稳固的心理特征——能力，便会在这种已生成的能力的驾驭下，创造出更多的错误，除非来一次脱胎换骨的根本性的观念改变。

为能清晰地、明确地提出我们所倡导并为之坚持不变的正

确的创作观念，有必要对戏剧，对表演的有关流派、学派的理论及创作倾向，从纵向发展及横向联系加以注意和研究。

1、两大表演学派的历史论争

A、“表现派”表演学派的表演理论及创作倾向：

a、狄德罗的“理想范本”论

曾被誉为表现派表演艺术学派的经典文献《关于演员是非谈》，是十八世纪法国著名的启蒙大师、戏剧理论家狄德罗撰写的一篇著名的表演艺术论文。其表演理论的核心：演员的表演要有一个“理想的范本”。所谓理想范本，即演员在保持一种冷静的创作态度的前提下，在表演之前，通过认真的研究剧本，分析人物性格及内心生活，包括角色的表现方式，一举一动，一言一笑都加以准确的规定，然后固定下来，演员严格地依照这样一个既定的“理想范本”在以后的演出中丝毫不差地复现。

他认为，演员在演出时心境应该是冷静而自由的，哪怕肢体演的劳累，但在精神上并不激动。他认为演员，一个优秀的演员只是仔细用心的表现那些骗人感情的外在记号，看上去让你觉得他在舞台上痛苦、绝望，但其实他的耳朵却十分清醒的倾听和掌握着自己的痛苦的呼喊，他的绝望只不过是一种记忆，观众感到真实只是“形象的真实”，而演员自己则清楚地知道这只是“扮演角色”而已。

b、哥格兰的“双重自我”论

哥格兰是法国极负盛名的喜剧大师，他的表演论著《演员的双重性格》无疑是继承并发展了狄德罗表演理论的基本精神，同狄德罗一样，不愧为表现派表演艺术学派的杰出代表。他的表演理论的基本观点是：艺术不是“合一”，而是“表现”。他认为：表演艺术的一个基本点，就是创造者和创造工具的统一。既是艺术创造的操纵者，又是艺术创造的工具，具有两重性，表演艺术的奥妙正是存在于这两重性的交互关系中。他的所谓的双重“自我”，即：演员的“第一自我”和演员扮演的角色的“第二自我”。“第一自我”即“操纵者”，作用于构思；“第二自

我”即“工具”，作用于体现。“第一自我”的主要功能是保证“第二自我”对角色的忠实，两者的关系就是“理智”对“内体”的监督，这中间没有情感的地位。哥格兰说：“演员必须控制自己，即使当深受他的表演感动的观众以为他已经无法控制自己的情感的时候，他仍然应当看清自己正在做什么，判断自己的表演，并且控制自己——一句话，在他竭尽全力，异常逼真地表现某种情感的同时，他应该丝毫不感受这些情感。他的理论依据是：一是为了美，二是为了广。他认为，一切都必须以真实为始，以理想为归。在美的外表下包藏着更多的真实，美使真实显得讨人喜欢。

c、布莱希特的“双重形象”论

布莱希特是继哥格兰近半个世纪后，在德国涌现出来的，独创出“间离效果”表演理论与斯坦尼的几乎波及国际剧坛的“体验派”表演艺术为之对峙与抗衡的戏剧思想家。同时他又作为编剧、导演及剧评使他的戏剧及表演理论独树一帜颇有影响。他的戏剧观在表演上的论点：通过演员与角色的感情的混同去达到观众和角色的感情的混同。他的所谓“双重形象”既是演员，又是形象。他对演员与角色的间离解释：不该简单地把自己放在他的（即角色）地位上，而是把自己放在他的对面，其目的是为了保持和表明演员对角色的态度、思考和判断。他认为，让千百万观众盲目地为舞台上的某些个人移情夺魂，只知人事的存在而不知其存在的客观根据和客观是非是令人惋惜和荒唐的，感情的卷入使观众失去了清醒的思考和判断能力，因而在剧场中只能处于一种极为被动的状态。他认为：剧中人物的性格不宜引起观众的兴趣，让观众注意的应该是剧中人的社会态度。

布莱希特的叙事体戏剧在表演艺术上的基本特征是追求“间离效果”，或称“陌生化效果”。所谓“间离”与“陌生化”就是要求演员与所创造的角色保持距离，要造成的就是这种效果。他说：“为了产生间离效果，演员必须把他学到的能使观众

对他塑造的形象产生感情一致的东西全部放弃掉，如果不打算让他的观众迷醉，他自己得先不要处在迷醉状态。他认为：体验一切就会理解一切，理解一切就会原谅一切，这也正是他最警惕的体验派效果。

d、梅耶荷德的“有机造型术”

梅耶荷德是与布莱希特几乎同一时代的苏联的著名的戏剧大师，他以热衷于大胆改革而赢得了戏剧改革家的声誉。他从理论到实践，另辟溪径，破旧立新，以自己的满腔热情及卓越才能倡导并创造了“有机造型术”。为表现派表演艺术学派表演理论打开了一个新的天地。其理论的根本点在于，他认为体验派表演艺术把生活和戏剧混为一谈，拘泥于狭隘的生活表演，只是为了窥视角色形象的心理现象，他认为体验派演员除了体验一无所有，体验派的演员们根本不是在表演，而仅仅是“生活”在舞台上。他说：戏剧是一种艺术，因此，一切都应当遵循艺术的规律。生活的规律与艺术的规律是不同的，“观众来剧院是看人的艺术的，期待着的是虚构，是表演和技艺，而他们所给予观众的要么是生活，要么便是地地道道的生活仿制品”，他的所谓的“有机”造型术也就是梅耶荷德自己所解释的：演员的创作是一种空间造型式的创作，他必须通晓自身的力学，“舞台动作不是自然主义的动作，而是给人一种美感的造型”。

梅耶荷德极力主张演员塑造角色时的思想性、动作性和象征性，他认为演员在创造角色的过程中必须向观众表现出积极的、能够鼓动人心的意志；应该彻底改变在舞台上只演“那种沉寂的或商业性的臆造之物的倾向，改变演员只是雕琢舞台形象的倾向，而要在舞台上表现出演员对角色的根本思想去供观众思考。”他说：“演员的表演问题并不在于‘形象’，而在于从舞台上所必须表现的根本思想。为了达到这个目的，演员必须把自己的材料——身体（包括内部的外部的）训练好，使之在瞬间能完成从外部到内部所接受的心理任务和形体任务。”他还