

吳仞之

关于表演理论问题的讨论

参 考 材 料

戏剧报 编辑部编印

一九六一年五月

目 录

狄德罗的《談演員的矛盾》	朱光潛 (3)
論演員的矛盾	司徒冰 (9)
关于“演員的矛盾”的爭鳴	《戏剧报》报道 (21)
关于“演員的矛盾”問題座談記錄	
在第一次座談会上的发言	(25)
在第二次座談会上的发言	(43)
上海人民艺术剧院座談摘要	(74)
附 狄德罗 (摘自《苏联百科全书》)	(81)
关于演員的是非談	狄德罗 (82)
录 关于演技	狄德罗 (118)

本材料中座談会的发言記錄，不要引用、发表



狄得羅的《談演員的矛盾》

朱 光 潛

狄得羅（1713—1784）和伏爾泰是十八世紀法國啟蒙運動的領袖之中屬於左翼，是啟蒙運動的主要宣傳家。——狄得羅是十八世紀的組織者和主編。啟蒙運動的歷史任務是：啟蒙運動是十八世紀的統治以及它的精神支柱，即天主教義，為法國貴族階級革命作準備。在文藝方面，啟蒙運動要求對當時統治歐洲的十七世紀法國新古典主義文藝重新估價，反對它的一些陳腐的狹窄的規則，主張文藝接近現實，接近群眾，多適應市民階層的要求，通過打動觀眾的情感來產生道德的影響。這樣，它就為浪漫主義和接踵而起的批判現實主義作了準備。

比起伏爾泰和盧騷來，狄得羅是比較徹底的無神論者和唯物主義者。在今天看來，他的思想遺產比伏爾泰和盧騷的都較為重要。在文藝方面，狄得羅寫過一些小說和劇本，和一些討論戲劇圖畫和美學的文章。他的文藝功績在於從理論和實踐兩方面衝破了过去悲劇和喜劇的界限，建立了一個新劇種，“严肃劇”或“市民劇”，為後來歐洲的“問題劇”創造了條件。直接受他影響的是德國的萊辛和法國的博馬歇，都是“市民劇”的奠基人。

狄得羅還深刻地研究了過去西方戲劇理論家很少注意的一方面，即戲劇的表演。他寫了一篇對話，叫做《談演員的矛盾》。這部對話所討論的中心問題是：演員在扮演一個人物時是否要在內心生活上就變成那個人物，親身感受到那個人物的情感？狄得羅的答案是否定的。

依他看，演員的矛盾在於他在表演之中，一方面要把所扮演的人物的情感淋漓盡致地表現出來，使觀眾信以為真，受到感動；另一方面他却不應親身感受到人物的情感，要十分冷靜，保持清醒的理智，控制自己的表演，做到恰如其分。

狄得羅自己是最易動情感的人，在文藝見解上他一般是要求信任自然，鼓吹文藝必須表現強烈的情感。但是對於演員，他所要求的卻正相反，不是自然而然是藝術，不是強烈的情感而是準確的判斷力，不是自然流露而是一切都要通過學習、鑽研和創造。用他自己的話來說：

……只有自然而沒有藝術，怎么能養成一個偉大的演員呢？因為在戲台上情節的發展，並不是恰恰像自然中那樣，戲劇作品是按照一些原則體系寫成的。……偉大的詩人們，演員們，也許無論哪一種偉大的摹仿自然者，生來都有很好的想像力，很強的判斷力，很精細的處理事物的機智，很準確的鑑賞力，他們都是最敏感（或“多情善感”）的。……敏感從來不是偉大天才的優良品質。偉大天才所愛的是準確，他發揮準確這個優良品質，却不親自去享受它的甜美滋味。完成一切的不是他的心腸而是他的頭腦。

狄得羅把演員分為兩種，一種是聽任情感驅遣的，一種是保持清醒頭腦的。他對這兩種演員的優劣對比的想法是這樣：

……有一個事實鞏實了我的意見：凭心腸去扮演的演員總是好壞不均。你是不能指望從他們的表演里看到什麼完整性；他們的表演忽強忽弱，忽冷忽熱，忽平滑，忽雄偉。今天演得好的地方明天再演就會失敗，昨天失敗的地方今天再演卻又很成功。但是另一種演員却不如此，他表演時要凭思索，凭對人性的鑽研，凭經常摹仿。一種理想的范本，①凭想像和記

① 從狄得羅評介1767年巴黎繪畫雕刻展覽文章（“沙龍”）以及其它著作談到“理想的范本”的地方看，他所指的就是“典型”。他認為凭情感的演員只能表演出“某一個偽君子”，凭“理想的范本”的演員才能表演出帶有普遍性的“准偽君子”。

……他表演的时候，他的动作永远是一个方式，都是一样完美。一切都在他头脑里预先计划好，然后按部就班地安排过。他的台词里既没有单调，又没有协调。表演的热烈有发展，有飞跃，有停顿，有开始，有中途，有顶点。在多次表演里腔调总是每次一样的，动作也总是每次一样的；如果这次和上次有什么不同，总是这次比上次更好。他不是每天换一个样子，而是一面镜子，经常准备好用同样的准确度，同样的强度和同样的真实性，把同样的事物反映出来。

狄得罗在这里描绘了他的理想的演员。他所要求的冷静在实质上是什么呢？关键在于他所说的“书写的剧本”，就是中国画家所说的“成竹在胸”。演员要事先周密地研究角色，揣摩人物的性格和内心生活以及它的表现方式，先在心中塑造出一个完美的范本来，把他的一举一动，一言一笑，都按照这个范本来表演。这样，他就有了一个“理想的范本”，于是把剧本上的角色，用他的表演来体现。这个范本是事先塑造好的而且经过反复的练习，所以表演的时候，他就能把这一事物表现得恰到好处，使观众感到一种完美的境界。狄得罗说这不是演员的本能，而是一种艺术，是演员在多次表演之中，狄得罗最推崇的是克雷维，他认为克雷维对人物形象的工夫是这样描绘的：

有什么表演还能比克雷维的更好呢？你且追随她，研究她，你就会相信，到了第六次表演中，她就已把她的表演中一切细节以及角色所说的每句话都记得滚瓜烂熟了。毫无疑问，她自己事先已塑造出一个范本，一开始表演她就设法按照这个范本。毫无疑问，她心中事先塑造这个范本时是尽可能地使它最崇高，最伟大，最完美。但是这个范本她是从剧本故事中取来的，或是她凭想像把它作为一个伟大的形象创造出来的，并不代表她本人，假使这个范本只达到她本人的高度，她的动作就会软弱而渺小了；由于辛苦钻研，她终于尽她所有的能力，接近到她的理想。到了这个时候，就已万事俱备，她就坚决地守着那个理想不放。这纯粹是一套练习和记忆的工夫……一旦提升到她所塑造的形象的高度，她就控制得住自己，不动情感地复演自己。像我们有时在梦中所遇见的一样，她的头高耸到云端，她的双手准备伸出去探南北极。她像是套在一个伟大的服装模特儿里，成了它的灵魂，她的反复练习使这个灵魂依附到自己身上。他随意就

在一张长椅上，双手叉在胸前，眼睛閉着，屹然不动，在回想她的梦的境同时，她在听着自己，看着自己，判断自己，判断她在观众中所生的印象。在这个时刻，她是双重人格：她是纖小的克勒雅，也是伟大的亚格里底娜。①

克勒雅可以說是冷靜的范例。人們不禁要問：演員自己既不动情感，他怎样能表现出人物的情感，又怎样能打动观众的情感呢？依狄得罗看，每种情感各有它的“外表标志”，就是一般所說的“表情”，演員只要把这些情感的“外在标志”揣摩透，练习好，固定下来成为范本就行了。“最伟大的演員就是最善于按照塑造得最好的理想范本，把这些外表标志最完善地扮演出来的演員。”狄得罗甚至拿理想的演員比一个会假装有真实情感的娼妓。他认为这样的演員之所以是理想的，不仅因为他作为个别演員，可以按照艺术的要求去表演，可以一个人扮演許多不同的角色，在屡次扮演同一角色时可以扮演得一样好；而且因为作为全班中一个成員，在每个演員都像他那样办的条件下，他可以和其他演員达到最好的配合，产生全局統一而和諧的效果。假如每个演員都临时凭情感去表演，戏的章法就会大乱。

狄得罗的主张在西方演員中，並沒有得到普遍的贊同。他們之中有許多人还是听从情感的驅遣去表演，并且以此自豪。姑举十九世紀后半期两个最著名的法国演員为例。莎拉·邦娜在她的《回忆录》里叙述她在倫敦表演腊辛的《斐德若》悲剧的經驗說：“我痛苦，我流泪，我哀求，我痛哭，这一切都是真实的；我痛苦得难堪，我淌的眼泪是燙人的，辛酸的。”安探汪談他演易卜生的《群鬼》的經驗說：“从第二幕起，我就忘掉了一切，忘掉了观众以及我对观众的效果，等到閉幕后还有好一阵时候我仍在发抖，顫痛，驚覺不下架。”很显然，这两位法国名演員都沒有理睬狄得罗的劝告。帝俄时代莫斯科皇家剧院院长柯米沙耶夫斯基談到狄得罗的主张，也表反对。他說：

- ① 亚格里底娜是法国大悲劇家腊辛的《伯列丹尼摩斯》剧本中的一个入物，一位驕傲的罗马皇后，上文描繪的是克勒雅扮演这位罗马皇后的姿态。

“事实已经证明，一个演员如果瞧着自己表演，就不能感动观众，也不能在舞台上显出任何创造性。那样他就不能把全神贯注到他所创造的形象，贯注到他的内在的自我，而是把全神贯注到他的外在的自我，老是在意识到自己，丧失了想像力，较好的方式是只凭想像去表演、去创造而不是去摹仿或复演自己的生前经验。演员在扮演一个角色时，他是生活在自己凭想像所创造的形象世界里，他不能，而且也不应该，瞧着自己，控制自己，他凭想像创造的而且从他的心底的那些形象就会控制和指导他在表演中的情感和动作”①

这些权威演员的话是否就能证明狄得罗的主张错误呢？我们中国传统戏剧演员的实践是符合狄得罗的要求的。我们可以说，中国传统戏剧演员正是狄得罗的理想演员。他们对于表演中的每一细节都是在师傅教导之下，长期演习过的。所以上台之后，他们真正是按照预定的“理想的范本”去表演。不但个别演员多次扮演同一角色是前后一致的，并且同属一“派”的许多演员扮演同一角色，腔调和做功也都是大致相同的。每出戏的“理想的范本”成了传家的衣钵。我想中国传统戏剧演员们听到狄得罗的话，多数会举双手赞成。在欧洲也有些演员是符合狄得罗理想的。狄得罗屡次提到十八世纪英国名演员嘉理克，却没有提到斐兹杰罗德记下来的嘉理克演莎士比亚的《理查三世》的一段经过②，嘉理克扮演理查三世的激烈的情感③，演得活灵活现，使得演恩娜夫人的配角什敦斯夫人看到他的那可怕的面孔，当场就吓得惊慌失措，可是正在表现激烈情感的当中，嘉理克却暗中瞟了她一眼，提醒她不要打乱表演。从此可知，嘉理克当时心里还是很冷静的。狄得罗也没有援引英国一位更伟大的演员来替他的理论做证据。莎士比亚曾经通过哈姆雷特的口吻，向演员们提出这样的劝告：

“千万不要老是用手把空气劈来劈去，像这样子，而是要用得非常文静，要知道，就是在你们热情横溢的激流当中，雷雨当中，我简直要说是

① 见第十四版大英百科全书“表演”条的引文。

② 见斐兹杰罗德的《嘉理克的传记》。

③ 见方重译的《理查三世》第一幕第二场（1959年人民文学出版社）

旋風當中，你們也必須爭取到拿得出一種節制，好做到珠圓玉潤。”^①
要節制就要鎮靜，就不能凭一時的心血來潮。莎士比亞的指示與狄得羅的主張基本上還是一致的。

從此可知，關於演員在表演人物情感時自己是否應感受到這種情感的問題，在演員與戲劇理論家之中，存在着兩個鮮明對立的陣營。這也可以說是演劇藝術中現實主義與浪漫主義的對立。總的說來，狄得羅派似較近於真理。演員在表演之前，必須苦心鉅研，先把所要扮演的人物形象塑造好，這是現實主義的表演方式中一個最基本的要求。在台上臨時凭情感指使，信口開河，那是不足為訓的。但是狄得羅也未免把一個基本正確的主張弄得太絕對化了。這裡我們須注意兩個事實：

第一個事實：演員與演員之間，個人才能是不一致的，有人長於發揮理智，也有人長於發揮情感。據近代文藝心理學的研究，演員們確實可以分為兩派：“分享派”（分享劇中人物的內心生活）和“旁觀派”（旁觀自己的表演）；而這兩派的代表之中在表演藝術上都有登峰造極的。

第二個事實：過分強調理智控制的，每次表演都重複一個一成不變的“理想的范本”，也易流於形式化和僵化，使戲劇缺少生氣；過去中國傳統戲劇的表演有時就犯了這個毛病。

在演劇的領域里和在一般文藝領域里一樣，真正的理想是現實主義與浪漫主義的結合：理智的控制不過分到扼殺情感和想像；情感和想像的活躍也不過分到使演員失去控制。每次的表演是復演，同時也是創造。“理想的范本”一定要有，但是在每次表演中須獲得新的生命。當然，這個理想需要更辛勤的鍛煉，更高的藝術修養。

（原載1961年2月2日《人民日報》）

① 見下之琳譯的《哈姆雷特》86—87頁（1957年人民文學出版社）

論演員的矛盾

司徒冰

讀了朱光潛先生的文章《狄得羅的〈談演員的矛盾〉》（1961年2月2日人民日報）以後，有些意見，也來鳴一下。

朱光潛先生寫道：“這部對話所討論的中心問題是：演員在扮演一個人物時是否要在內心生活上就變成那個人物，亲身感受到那個人物的情感？狄得羅的答案是否定的。依他看，演員的矛盾在於他在表演之中，一方面要把所扮演的人物的情感淋漓盡致地表現出來，使觀眾信以為真，受到感動；另一方面他卻不應亲身感受到人物的情感，要十分冷靜，保持清醒的理智，控制自己的表演，做到恰如其分。”要做到這點，“關鍵在於他所說的‘理想的范本’”，只要“把它練習得滾透爛熟，以後每次表演都要把這個已經塑造好而且練習好的‘范本’，像鏡子在不同的時候反映同一事物一樣，前後絲毫不差地復現出來”就行了。“關於演員在表演人物情感時自己是否應感受到這種情感的問題，在演員與戲劇理論家之中，存在着兩個鮮明對立的陣營。……總的說來，狄得羅派似較近於真理。”

我們且先不談真理，而從實際出發，談談演員的矛盾。

演員是有矛盾的。他是演員，不是真正的劇中人物，除藝術實踐時間外，他有自己的具體生活、志趣、性格、思想感情及其相應的“外表標志”。演出時，他卻必須以劇中人物的面貌、性格和思想感情等的“外表標志”來感染觀眾。他或哭或笑，但哭、笑都不是作為

演員的自我情感表現，而是劇中人物的情感表現。演出時間一過，條件一變，他又恢復了演員的自我“外表標志”。意大利的悲劇演員薩爾維尼說：“構成藝術的就是這種雙重的生活，就是這種人生和演員這兩者的平衡。”

然而，“演員的矛盾”又是一個統一體。不是演員，在演出時，也就不會成為舞台上的角色，沒有這種不同於真實自我的演出實踐，他也不成其為演員。在具體矛盾的統一性，比較集中體現在演出時間內，也貫穿在整個排練演出的實踐過程中。貫穿在演員一生所扮演的各個角色的創造過程中。實踐的目的是對一定的觀眾的演出，通過藝術形象感染群眾，以達到一定的政治要求和藝術要求，從而發揮作為階級藝術武器的作用。這就是這矛盾統一體存在和發展的根本條件。

演員的好壞標準，只在於他是否深刻而生動地表現了角色的具體思想感情，塑造了鮮明的典型藝術形象，是否由此感染了觀眾，產生具體的藝術效果。所有的表演、對話、動作、身段、位置、佈置……和一切外在因素（布景、燈光、效果等），都是為此。

朱光潛先生也是說，依狄得羅看，演員表演，要“使觀眾以為真實，受到感動。”看來，這也是強調藝術實踐效果、強調形象對觀眾的藝術感染效果的。

然而，“怎樣能表現出人物的情感，又怎樣能打動觀眾的情感呢？”朱先生回答道：“依狄得羅看，每種情感各有它的‘外表標志’，演員只要把這些情感的‘外在標志’揣摩透，練習好，固定下來，表演本就行了。”範本，既能表現人物情感，又能打動觀眾的情感。

演出時，演員兼角色的“外表標志”，也即“情感的外在表現”，有這樣三種：一是演員自己的；二是角色所有的；還有一種，是演員為這角色假想的，然而並不是這具體角色的性格，思想情感在這具體環境中的邏輯表現，只是演員主觀揣測，強加於角色身上的。這似為角色的情感表現，實則是演員的情感表現，是他的主觀主義的產品。

在演出時，要的是角色的“外在標志”。而另外兩種情感表現，誰都知道是要不得的。演員常常自覺地抑制本人的自我表情，但也常

不自覺地加添一些这样或那样自以为是角色的情感表現。

实际上，非角色的情感表現，外表標志，是不可能絕對取消的。演員有这样那样的表演風格，這所謂風格，就多少包含演員自己的東西。我們難道不可能從梅蘭芳、趙丹、史東金所扮演的角色形象中，看到他們的思感感情面貌嗎？

那種強加于角色身上的情感表現，其實也就是朱先生所引的哈姆雷特的意見所指，“千萬不要老是用手把空氣劈來劈去……”之類的動作。可以設想，這些動作如果是角色內在情感的必然表現，便不避火，也不該刪去。

狄得羅不贊成演員表演那種非角色性格決定的情感表現，這固然是可以從他的原文裏推想出來的，但我們不能不承認，演員的假想表情，而且，這種假想表情，是與角色性格相符合的。狄得羅的警告，却是與狄得羅的意見相矛盾的。

演員“凭心臆”在演出是臨時加添的表現情感的對話和動作，這屬“范本”以外，可是的確選出人物內在性格、感情的邏輯表現，從而在程度上更鮮明，更形象地表現了人物情感，這是好的，值得鼓勵的。這是一種正確的“即興”。狄得羅對“即興”採取一概否定的態度，而不區別各種“即興”的內容、性質和實踐效果，這是一種形而上學的办法。並不值得提倡。這種臨時的正確的“即興”，在戲劇演出史上存在過，有時還成為發展和再創造藝術形象的手段。在具体演出時，有些即興的、好的藝術效果，還可能成為后来的“范本”的新血液。

在正常生活中，具体動作、對話等外在表現都必然有它相應的內在感情思想，這種聯系是客觀存在，是必然的。但這種聯系未必是單純的、明確的，而常是複雜的，有時是隱晦的。只有互相聯系地觀察、分析相聯系的外在表現，才能揣摩到真正的相應的心理狀態。在戲劇中，從聯系發展觀點來感受外在表情，從而体会內在情感這一點，與在生活中相同。任何觀眾，不會把喜極大笑時迸出的眼淚和痛哭的眼淚等同起來，正是由於從沒有孤立、割裂而靜止地去感受流淚的動

作。孤立的感受，在生活中，艺术中，都是没有意义的。

然而“狄狄得罗看，每种情感各有它的‘外表标志’，就是一般所说的‘表情’；演员只要把这些情感的‘外在标志’揣摩透，练习好，固定下来成为范本就行了。”这在实际上是把情感和外在动作的联系单线化，简单化了。而且也不怎么考虑不同人在不同情况下的同“种”情感的特点和个性。

戏剧与生活不同。它比生活更集中，更强烈，更典型，更带普遍性。一方面，外在动作与内在情感的联系更明确，更易于为人感受（演员应该善于辨别、选择、掌握和表现这种更形象化的动作，善于摒弃容易模糊本质，含混，非典型，非形象化的多余动作）；另一方面，这所有外在动作，都应该是角色在特定典型环境中的内在思想感情的必然表现，没有杂质，没有旁枝。任何瞬间，角色的动作必然有阶级特征（共性）和个性特征（个性）。所有的“外表标志”都是作为整体，作为内在性格、思想感情的外在表现形式而存在的。

比较复杂的，互相补充和说明的外在表情相联系的纽带，就是具体人物的具体内在思想感情。这些“表情”的内在本质、内因，也是角色的具体思想感情。二者的关系，前者为次，后者为主；前者为形式，后者为内容；前者是派生，后者是基础。

朱光潜先生所介绍的狄得罗的主张，是强调演员的理智活动，冷静，并且把这一方面，与角色的合理外在表现并列在一起，也就是说，加强演员的理智活动，加强它的产品“范本”；就能很好表现角色。角色的内在思想感情，只被看作“理想的范本”的原料。朱先生还特别加以说明道，“不应亲身感受人物的情感”“而只要揣摩”“各种情感”的“外表标志”。实际上，这是把角色的并存的内在情感和外在表情予以割裂，取其次而舍其主，扬其派生而抑其基础。

演员的内在思想情感与角色的内在思想情感经常不是同一的，而是经常矛盾的；在演出时，还要排斥演员在日常生活中的正常具体情感活动。但当演员的思想情感是力求作到完美表现角色外在动作的时候，这种情感的加强，便相应加强角色的外在表现动作，只是它与角

色外在表現的關係是間接的，次要的，而角色的內在感情與外在表情的關係是直接的，主要的。當演員借自身的感情經驗，自覺地強迫重現與角色具體情感相同或相似的部分，並相應揣摩外在動作，使其具體化，清晰化的時候，這種情感的加強和活動，也相應加強角色的外在表現。

演員的正常理智活動，與具體角色的固有情感也是矛盾的，但是如前所述的為總的目的而進行的具體理智活動，則必然有助於了解、琢磨角色的內在情感及外在表現。

按照朱光潛先生介紹的狄得羅的主張，便得出這樣的論斷：作為一個角色的內在情感與外在表情被割裂和分離了，在演出時，只保留外在表情，而角色的內在感情與演員的上述具體理智活動是矛盾的；只有外在表情，因范本之故，而與演員的理智活動相一致。

朱光潛先生說，狄得羅“把演員分為兩種，一種是聽任情感驅遣的，一種是保持清醒頭腦的。”所謂“聽任情感驅遣”的情感，究竟基本上是演員自己的主觀情感，還是角色的內在情感？舉法國名演員為例時，似乎是指角色的內在情感，而談到“心血來潮”，“脣口開河”時，又似乎是指演員自己的情感（或主觀假想的人物情感）。至於“保持清醒頭腦”，那倒是保持演員自我的清醒理智活動。看來，朱先生說明過“不應亲身感受到人物的情感”，又反對“心血來潮”，那就是不要或至少低抑：“控制”所有情感活動了。

朱光潛先生強調指出：“演員要事先仔細研究劇本，揣摩人物的性格和內心生活以及它的表現方式，先在心中把這個人物的形象塑造好，把他的一舉一動，一言一笑，都準確地塑造出來。這樣他心裡就有了一個‘理想的范本’”；這是指演員藝術實踐的前一部分，即準備階段。而演出時，更要求演員保持“冷靜”，採取“旁觀自己的表演”的辦法，整個實踐，以事先擬好的“范本”為標準，“像鏡子一樣”地復現前階段理智活動的果實。這就是把演員的理智活動，作為藝術實踐的基礎，作為整個實踐過程的主線，作為根本關鍵，作為產生一切藝術效果的根源。

問題正在这里。第一，強調演員的自我理智活動而排斥或抑低感性感受，是否符合客觀实际及复杂的戏剧艺术演出实践的客觀規律？第二，演員的“理智活動”，認識、分析，究竟是否在客觀上符合总的目的？符合剧本、角色的內容？从而是否真正加强了外在感情的感染力，和整个政治、艺术效果？

朱先生曾以中国传统戏剧演員的“表演經驗”为根据，主张之正确，那末，引述若干剧种的我国传统戏剧的“表演經驗”而分析上述問題，就很有必要了。

“这两个大不相同的演員——（引者注）既然在外形上找不到很大的区别，那就得在內心感情、形体动作、精神状态和唱腔等等方面，使观众看到他們真的是两个人，千万不要让观众看出这还是我本人。”（《我演謝宝和关汉卿》——周师曾，《表演經驗》二輯2頁）

“……必須每时每地都注意关羽的个性与处境，离开这点，一切技巧的使用就会显得沒有生命力。古人說‘皮之不存，毛將焉附’，这話用在这里也是有意義的。”（《我怎样表演走麦城的关羽》——高盛麟，《表演經驗》二輯47頁）

“……戏中楊桂英，双喜母子千里迢迢，历尽艰苦，到上海来寻找当包身工的女儿小珍子，使我重新唤起童年的回忆……

“……一个人无依无傍地站在台口时，我感到因为失去孩子，和来时充滿希望，瞬时化为泡影所給我的刺激，在我內心汹涌冲击，由于我不能依仗更多的外形动作来发泄自己的感情，因此……我真正感到了內心的痛苦。……我不得不更集中注意去体验內心的感情，用人物的內心生活来丰富这段表演。这时我想到事情很多……这些复杂的心情在我內心翻滾，一页页过去悲惨生活的画面在我眼前揭过，就在这种怨恨、傍徨、焦灼的情緒中，我唱出了佇立在門外的楊桂英与小珍子母女隔墙不能相会的心情。

“……从这段表演中，我懂得了如何来表现人物的思想感情，表面浮夸的动作，往往并不能真正达到感人的目的。”（《集体塑造的形象》——筱爱琴，《表演經驗》二輯63—67頁）

“在旧社会我們演戏，除了上台背誦詞句以外，下场就不管戏了，因此，常常前后脱节，感情不能一貫；現在演《柳蔭記》时，从化装起，我

就把我自己——陈书舫——抛开了，完全投身在剧中人物的生活中去，我想到她，我就要使自身的身份、情感与所扮演的人物合拍……”（《我演过舞台》——陈书舫——《戏剧表演艺术》·63页）

梅兰芳、盖叫天等等老前辈这方面的经验很多。这类材料要详加引述是不甚可能的，上面所引只是几本小书，但包括沪剧、粤剧、京剧、川剧等剧种，数量也不是几个人，而且多少有一定代表性。从这些引述中，我们至少可以看到：

一、他们都是抓住根本关键，即正确而深刻地了解、掌握和表现角色的内在性格和情感，然后用自然的，最富于表现力，最精练而又相联系的动作把思想感情表达出来，以感染观众。

二、对于剧本、人物的认识和分析，都是为了完成上述任务而进行的；这便是演员的自我理智活动。只有用正确的观点、方法，才能正确认识和分析剧本和人物。

三、在分析、掌握剧本和人物，一直到演出这一段长的过程中，他们不但不排斥、低抑感性感受的存在和作用，而且有时还自觉地明确地重新唤醒、重历自己过去生活中与角色相近的经验。并借想象……深化和具体化这种感情；这也是为了第一点。

四、整个具体的戏剧表演实践过程，是一种辩证的过程：由感性感受到理性分析，再到更深入的感性感受……。

五、对于“传家的衣钵”，他们的态度和实践并不符合朱光潜先生介绍的狄得罗所理想的演员标准。他们步步着着都是以剧本和人物的内容和内在性格感情规律为依据，而且顾及实践效果，决定这些“传家的衣钵”的取、舍、增、删。

中国古典戏剧之所以多有“师承衣钵”，并非因为它有注重形式，有“不应亲身感受到人物的情感”的传统，而是因为这些传统戏剧表现手法的典型性和形象性特别强烈、鲜明，演员和观众又都很熟悉这些表现手法与具体思想感情的联系；也因为我国古典戏剧有丰富的现实主义传统，这些表现手法是宝贵的文化遗产，我们的戏曲演员在应用它们的时候，经常是正确地内容出发，从体会人物具体情感出发

采用，舍弃，增减，改变或发展这些表现手法。不能把这些只看作为形式，被它们缚住思想和手脚。

中国优秀的古典戏剧演员，并未排斥、拒绝对具体形象的内在思想感情的感受，但也并未一致把自己完全变成剧中人物。演员完全变为角色之所以不可能，是因为演员自我的客观存在。在于矛盾统一体的两个方面必然存在和相互作用。在于戏剧是艺术的真实（反映现实的艺术），而又有最大的假定性（并非生活本身那样的矛盾统一体。如果否定了演员自我的存在，那么，每演一次奥赛罗，这演员就得真要掐死一位露丝德梦娜了。

几位演员记述的从实践中总结出来的经验可以看出：

在任何瞬时，角色的某种情感会是突出的，主要的，但它并不是作为单个情感孤立静止地存在，也并非表现为单个的外在动作。复杂的内在情感，从而产生复杂的，相互联系补充的，鲜明形象化的外在表情动作、语言，从而引起环境、周围人物这样或那样的反映、变化，再迅速地反映到角色自己的内心情感中来，由此变化、发展，……这样的过程，正是人物性格发展的过程，也是戏剧情节发展的过程。

如朱光潜先生所说的，把这些原来相互联系的发展着的外在表现动作割裂开为“每种情感”的“外表标志”，并且作出纯理性的安排和了解，就会使观众感到刻板、枯燥、僵死。强调不感受角色的内在情感，而突出演员的自我理性意识活动，把“外表标志”作纯理性的背诵、表演，就会使观众感到虚伪和做作。这是违反了、歪曲了复杂的艺术实践的客观规律，以形而上学的唯心的理论指导实践的必然结果。

朱光潜先生所举的例，如霸理克等，究竟是否从未亲身感受剧中人物情感，还是问题。或许，他们保持了比一般演员更多的，更清醒的自我理性活动意识，但这并不等于已经完全、彻底地否定了另外一面，即演员自己的情感和作为角色外在动作的内容——角色内在情感这一面。戏剧是最大的真实与最大的假定的矛盾的统一，演员是真正的自我，与角色自我的矛盾的统一。也正因此，演员一方面可能沉浸