



戏剧表演艺术

梁伯龙 李月 编著



高等教育出版社

戏剧表演艺术

梁伯龙 李 月 编著

高等教育出版社

内容简介

本书在总结目前国内艺术院校表演专业教学经验,研究我国戏剧表演创作实践,吸收国外表演教学可资借鉴的观念的基础上,系统地阐述表演专业方面的基础知识和表演艺术创作的基本方法。

本书编排了大量的练习,使表演教学在思想、生活、技巧三方面有机地结合在一起,并且注重生活观察、创作素质与创作方法的联系,方便学生系统、科学地学习,同时也方便老师的教学,具有较强的实践性和指导意义。

本书可供高等艺术院校本、专科表演专业和同等学力使用,也可供表演艺术爱好者自学使用。

图书在版编目(CIP)数据

戏剧表演艺术/梁伯龙,李月编著. —北京:高等教育出版社,2004.8

ISBN 7-04-015392-0

I. 戏... II. ①梁... ②李... III. 戏剧-表演艺术
IV. J812

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第062263号

策划编辑 张江艺 责任编辑 张江艺 封面设计 王 晔
版式设计 王 莹 责任校对 朱惠芳 责任印制 韩 刚

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街4号
邮政编码 100011
总 机 010-82028899

购书热线 010-64054588
免费咨询 800-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>

经 销 新华书店北京发行所
印 刷 北京市鑫霸印务有限公司

开 本 787×960 1/16
印 张 19.25
字 数 360 000

版 次 2004年8月第1版
印 次 2004年8月第1次印刷
定 价 24.20元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

前 言

表演技巧课是戏剧（电影、电视）学院攻读表演专业的学生必修的主干课。

多年来，我国的戏剧、电影表演艺术教育工作者们，在教学探索的过程中，以辩证唯物主义和历史唯物主义为指导思想，结合自己的教学实践，学习与运用斯坦尼斯拉夫斯基体系，研究与总结我国表演艺术家们的创作实践经验，借鉴我国传统戏曲表演艺术教育的原则，在表演课教学上，逐步形成了具有我们自己特色的教学原则、教学内容、教学顺序与教学方法。特别是改革开放以来，更是解放了思想，开阔了视野。许多院校的表演课教学都在原有基础上进行了探索与改革；甚至同一所学院内不同的教师，都有自己的创造；许多老师在教学过程中曾就某些专题写过讲稿或论文，有的编过一些小品练习集，有的还写出了有关表演艺术方面的教材或理论专著；在表演教学中出现了百花齐放、百家争鸣的局面，这无疑是一种非常可喜的现象。

中央戏剧学院表演系在表演课的教学改革中同样做了许多非常有益的尝试与探索，并在不断进行改革的同时积累了经验。经过反复的实践检验，我们这些年来所进行的改革与探索，在表演教学原则、教学内容、教学顺序和教学方法等方面，已经具有相当的科学性和系统性。这些实践中的创造与理论上的总结，实际上都为形成我国自己的表演教学体系提供了坚实的基础；同时也为我们编写出一部既有理论阐述又能与教学实际紧密联系的教材做好了准备。

在总结我们自己过去的经验时，应该看到，在过去的教学中重视思想、生活和技巧三方面的结合，全面对学生和培养，以及在创作方法上坚持以现实主义为主体的原则是正确的；斯坦尼斯拉夫斯基关于演员在体验与体现创作过程中的自我修养的论述，无论在指导思想、训练内容和教学方法等方面仍然有着指导意义和实用价值。这些仍然应该成为我们教材中的主线。

在近年来的教学改革中，把生活观察和演员创作素质的培养列入教学内容，与原来教学中贯串始终的创作方法的训练结合在一起，构成了表演教学的主要内容。这已经得到了绝大多数表演课教师的认同，并且在实践中收到了良好的效果，从而形成了生活观察、素质训练和创作方法贯串教学全过程的新教学模式。在这个模式下，教学的整个过程都必须把生活观察作为教学的内容，持之以恒，细水长流地贯串始终，使学生养成一种注意观察生活的习惯；同时，重视对学生创作素质的培养与开掘，并在教学不断深入的同时，坚持不懈

地注意学生创作素质的锻炼；而创作方法的训练，则是在学生生活观察能力的增强和创作素质发展的基础上，从小到大、由浅入深逐步地不间断地进行。这三方面在教学过程中，始终应该有机地结合在一起，只不过是不同的教学阶段的内容比例上有所不同而已。

比较偏重于演员内部体验的训练而对于演员体现能力的训练有所忽视，这是过去相当长的一段时间里表演教学中存在的一种倾向。这种倾向导致在基础训练阶段只重视内部体验诸元素的训练，在角色的创造中则只强调人物的内心体验，不太重视角色的外部性格特征的塑造。因此，常常是心安理得地把表现力方面的训练完全推给了形体、台词和声乐老师。这种看起来似乎特别重视内部体验的教学思想，不仅不利于表演教学，而且也不利于形体、台词和声乐教学。因为如果在表演课上不重视外部体现能力的训练，那么，学生也就不会对于形体、台词和声乐课给予应有的重视，也不会有意识地把从这些课程上学到的知识和技巧与表演有机地结合起来。在过去的教学中，常常可以看到在形体课上得高分的学生一上台却手足无措的情况。学生们学习中存在的这种专业课之间割裂的现象，正是由于在表演课上存在的只重视体验、忽视体现能力培养的思想造成的。这对于表演教学来说无疑是毫无益处的。而且，无论是从演员创作素质的培养，还是从掌握创作方法的规律来说，由于演员作为人是一个心灵与躯体并存的有机体，他所塑造的角色也一定是具有内外部性格特征的人物形象，因此，在表演艺术中，内部和外部是互为表里、不可分割的。所谓“动于中而形于外”、“形现而神开”，这种内外部相互影响与相互作用的辩证关系，才真正合乎演员的创作规律。因此，在表演教学中，无论是基础训练阶段，还是完整的舞台人物形象创造阶段，都必须是体验与体现一起抓。这样不仅会使学生在表演课上重视内外部的统一，而且还会促进学生更加自觉地去学习形体、台词和声乐这些课程。

表演课是一门实践性很强的课程。在课程的进程中永远是以训练为主而不是以理论讲授为主。特别是在基础训练阶段，更多的是通过练习来进行，并且让学生通过训练，自己去体会，自己去感悟，发现对自己有用的道理。在教学中，重视实践，坚持“发现法”教学，肯定是使学生们真正掌握表演艺术创作规律的好方法。但是，在教材的编写上，却不能不在理论上对表演艺术所遵循的规律进行必要的阐述。特别是在角色创造的问题上，很难像在课堂上那样结合教学剧目片断和教学剧目的排练进行关于人物形象创造的理论讲述。因此，本书在写作上一方面尽可能地吧有益于培养演员的创作素质和掌握创作方法的练习编写进去，另一方面，在角色的创造方面，主要针对舞台人物形象创造的规律性问题，在理论上进行必要的阐述。

戏剧表演课教学，一直存在着一个“三段式”：即表演基础训练、创造舞



台人物形象的基本技巧和创造完整的舞台人物形象这样三个学习阶段，即我们常说的小品、片断和多幕戏的三个阶段。这三个阶段在教学中是相互衔接、有机联系在一起。但实际上第二与第三阶段所涉及的问题都是关于角色的创造，只不过是浅入深，由局部到整体而已，在教学中有些内容是在不断重复中深入。本书写作时，就很难按照“三段式”的方式表述。因此，全书的结构基本上分成两个部分：基础训练篇与创造角色篇。

在表演基础训练这一部分中，有许多方面是相互联系、不可分割的。例如在演员的素质培养中，可以说是牵一发而动全局；例如创作方法与生活观察就存在着密不可分的关系；又例如演员创作素质的培养与创作方法的掌握又有着紧密的联系。但是为了叙述的方便和在教学中保持一定的系统性，本书的练习还是分成了不同的单元来进行编排，但这并不是说在教学中这种顺序是不可改变的。有些练习也可以在其他单元使用。

表演教学同时还是一门创造性的课程。在每一堂课上不仅会有教师的创造，同时一定还会有学生们的创造。因此，任何表演课教材都不应该是僵死的条条框框，而应该是能够启发同学们进行创造性思维的基础，努力去培养学生的创造意识和活跃的创造性想像。我们希望这一教材也能够做到这一点。

此外，目前戏剧表演专业的学生还要适应电影和电视剧表演创作的需要，现在的戏剧表演教学已经不可能不涉及电影和电视剧表演的问题。我们认为，在表演观念上，戏剧、电影和电视剧的表演是一致的。事实上，过去戏剧院校的表演教学已经为电影和电视剧培养出了许多优秀的表演人才。当然，戏剧、电影和电视剧的表演在一些具体问题上还是有区别的。本教材没有设置专章论述电影和电视剧表演，而对于一些戏剧、电影和电视剧表演上具有共性的问题，本书会有所涉及。

本书的编写，经历了一个漫长的过程。1982年，中央戏剧学院表演系组成教学科研小组，有梁伯龙、李月、关瀛、高景文、吴宝燕等同志参加，在一年多的时间里完成了关于表演课教学改革的一个初步构想。然后从1984年开始，先后在铁路文工团演员训练班和表演系1985班、1989班、1990班等不同类型的班级进行了实践。经过一段时间的教学实践检验，发现这些想法在教学中是行之有效的，因此就试图把这些想法编写成教材。1991年，梁伯龙与李月编写出了《表演基础训练》的上部《演员创作素质的训练》。此后，由于教学紧张，以后的各个部分就被耽搁了。1997年梁伯龙应原广播电影电视部电视艺术丛书编者之邀写出了《电视表演学》一书，从演员的培养与电视表演创作的基本规律的角度对表演进行阐述。在此期间内教学又有了发展与进步。这次着手编写这一教材，既吸收了原来所写教材的部分内容，同时还吸取了教学改革过程中许多班级在教学中新的创造。因此，这本教材可以说是中央戏剧



学院表演系所有教师们的集体创作。我们在编写中，只不过是把它们集中起来而已。

表演教学仍在不断发展，许多课题仍在探索过程之中。这本教材可能会存在许多不足之处，我们希望能够听到各方面的意见，使这一教材不断地得到充实与修正，并且希望与所有从事戏剧表演艺术教育的同行们一起，在教学改革不断发展的过程中，为真正建立起具有中国特色的戏剧表演教学体系而努力。

编 者

2003年11月20日

郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》，其行为人将承担相应的民事责任和行政责任，构成犯罪的，将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序，保护读者的合法权益，避免读者误用盗版书造成不良后果，我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人给予严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为，希望及时举报，本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话：(010) 58581897/58581896/58581879

传 真：(010) 82086060

E - mail：dd@hep.com.cn

通信地址：北京市西城区德外大街4号

高等教育出版社打击盗版办公室

邮 编：100011

购书请拨打电话：(010)64014089 64054601 64054588

目 录

绪言	(1)
----------	-----

基础训练篇

第一章 表演艺术的创作任务	(4)
第一节 什么是表演艺术	(4)
第二节 演员的创作任务	(5)
第二章 创作者——演员的素质	(12)
第一节 演员的总体素质	(12)
第二节 演员的创作素质	(21)
附一：关于演员创作素质训练的练习	(32)
一、松弛与控制训练	(32)
二、注意力训练	(43)
三、想像力训练	(49)
四、信念与真实感训练	(56)
五、感受力与适应力训练	(64)
六、观察与模拟训练	(74)
七、形体、语言表现力训练	(81)
八、综合训练	(96)
第三章 体验与体现的统一	(99)
第一节 关于表演观念的论争	(99)
第二节 演员与角色的关系	(109)
第三节 内部与外部的关系	(111)
第四章 行动——表演艺术的基础	(114)
第一节 什么是行动	(116)
第二节 行动的三要素	(121)
第三节 行动与规定情境	(123)
第四节 形体性动作与言语动作	(126)
第五节 行动的过程	(134)
第六节 行动中的交流与适应	(141)
第七节 行动的速度与节奏	(148)

第八节 行动与感觉	(153)
附二：关于创作方法的基础训练	(160)
一、“做什么”的练习	(160)
二、“为什么”的练习	(164)
三、舞台行动与规定情境相互关系的练习	(168)
四、事件与矛盾冲突的练习	(175)

创造角色篇

第五章 分析剧本与角色	(180)
第一节 关于剧本的分析	(184)
第二节 关于角色的分析	(211)
第六章 角色的构思	(229)
第一节 生活体验	(233)
第二节 能动性 with 局限性	(237)
第七章 角色的体现	(243)
第一节 初排阶段	(243)
第二节 细排阶段	(250)
第三节 合成阶段	(290)
第八章 演员与观众	(293)
参考书目	(297)

绪 言

戏剧是一门古老而又年轻的艺术。如果以保存有文字剧本的古希腊悲剧和喜剧为开端，至今已经有2000多年的历史了。随着岁月的流逝，作为人类文化的一部分，戏剧这一古老的艺术门类，并没有停步不前，而是在社会进步的过程中，伴随着其他文化艺术的发展而向前发展。在戏剧发展的过程中出现了许多伟大的戏剧家（包括剧作家、导演、演员、舞台美术设计师等），他们都从不同的方面推动了戏剧艺术的变化，使戏剧在今天能以绚丽多姿的面貌出现在世界各国的舞台上，仍然为人们所喜爱。

戏剧是以人作为表现对象、用“动作”作为表现手段的艺术。因此说戏剧是行动的艺术，这就从某一个角度概括了戏剧艺术的本质。

在戏剧艺术的构成中，有四方面的要素：剧本、演员、观众和剧场。在这四种要素中，演员与观众的相互依存是最为重要的，失去了其中任何一方，戏剧实际上就不成其为戏剧了。

戏剧是一种综合性的艺术。它融会了许许多多艺术的表现手段：文学（剧本）、造型艺术（布景、灯光、道具、服装、化妆等）、音乐音响（戏剧演出中的插曲、配乐、音响效果等）、舞蹈（戏剧演出中舞蹈、形体造型等）等。在现代戏剧艺术中，多媒体戏剧的出现，使电影与电视这样一些姊妹艺术也成为戏剧艺术的综合因素。但是，这些不同的艺术种类在戏剧这一综合体内，不是一种混合，而是在戏剧表现的总体需要下的一种化合。因此，它们就在新的综合中起了质的变化，形成了一个新的整体，产生了一种新的美的形式和新的审美标准。所有这些，都是为创造完整的戏剧演出服务，同时也是演员表演艺术的辅助成分，是为了演员塑造舞台形象这一中心服务的。

任何一种艺术形式都有其特殊的存在形态，我们常常把音乐艺术称之为“时间艺术”，把绘画、雕塑等造型艺术称之为“空间艺术”，戏剧艺术则是一种时间与空间相结合的艺术。因为戏剧行动总是要在一定时间与空间中展现，而戏剧行动展现的时间与空间，又一定要受到舞台法则的制约。

戏剧艺术同时还是一种特殊的集体艺术，这是由于戏剧演出总是许多门类的艺术家集体的综合创造。一般来说，任何一出戏剧演出都离不开剧作家、导演、演员、舞台美术设计、灯光设计、服装和化妆、作曲家、音响设计和舞台各部门的工作人员等。在这个集体中起着领导作用的是导演，他一方面组织与领导这一创作集体，另一方面进行导演艺术的创造。而最终是由在舞台上现身



说法的演员直接面对观众，他们借助其他艺术家的创造，运用自己的表演艺术塑造出完美的舞台形象。因此，在一台戏剧演出中，演员总是占据着核心的地位。所以人们常说：“演员是戏剧演出艺术的中心。”

基础训练篇

第一章 表演艺术的创作任务

第一节 什么是表演艺术

作为一个演员，首先应该明确的就是什么是表演艺术，表演艺术的创作任务究竟是什么。

英国表演艺术家亨利·欧文在论及什么是戏剧表演艺术，特别是高境界的表演艺术时说：“这种艺术体现诗人的创造并赋予诗人的创造以血肉，它使剧里扣人心弦的形象活现在舞台上。”^①这里所说的诗人的创作，指的是剧作家所写的剧本。由此我们可以看出，戏剧表演艺术是演员在剧作家所创造的文学形象的基础上，再创造出有血有肉的、活生生的舞台人物形象的艺术。而舞台人物形象，是由演员在扮演角色时，通过创造角色的舞台行动来完成的。

舞台人物形象的创造能否称之为艺术，不仅取决于演员所创造的形象是否有血有肉、活生生的人物形象，更主要的取决于演员所创造的人物形象是否具有审美价值。因为，演员创造舞台人物形象的目的是为创造而创造，是通过自己所创造的舞台人物形象来反映生活，评价生活；尽可能地去揭示人生的意义和生活的哲理，对观众动之以情，晓之以理，使观众从中领会生活的真谛。而且它还应该以优美的艺术形式表现出来。戏剧表演艺术应该让观众从演员所创造的舞台人物形象中，真正地认识生活，并获得对人生有益的启示，提高艺术修养，最终获得审美满足。

与此同时，作为表演的接受者，观众自然也会有审美上的要求。这种要求，一方面表现在观众的趣味要求得到满足；另一方面，也许是更重要的方面，则是观众还要求演员的创造能够使他们在思想上获得启迪，使他们的艺术修养和审美情趣得到提高。观众在欣赏演员的表演艺术时，他们所要求的往往不仅仅是耳目的愉悦，他们常常还希望在这种愉悦之中使他们能对生活有新的认识；在情感上受到震撼的同时，在思想上也能够受到撞击，得到一种新的启示；并且在艺术上也感觉到是一种享受，使自己在艺术趣味上受到陶冶。

因此，可以看出，无论是表演艺术的创造者还是欣赏者，对戏剧表演艺术

^① [英] 亨利·欧文，《表演的艺术》，盛葵阳译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1963年版，第256页。



都有着共同的严格要求，这个要求就是演员所创造的人物形象必须具有审美价值。

第二节 演员的创作任务

首先，演员创造出来的人物形象必须真实。真实，在表演艺术中是最重要的因素。我国戏曲表演艺术中有一句艺诀是：“装龙像龙，装虎像虎；装农像农，装贾像贾。”如果我们认真地领会一下这个“像”字，就能体会出它实际上要求的是一个“真”字。也就是说，演员创造的舞台人物形象要反映生活的真实，并经得起生活的检验。因为，演员只有创造出真实的舞台人物形象，观众才会承认你演得像。离开了真实，就根本谈不上“像”了。

我国戏剧表演艺术家于是之在谈到自己的创作经验时说：“你创作的人物要使观众有似曾相识的感觉。”^① 这句话说得非常正确。因为，观众的这种“似曾相识”的感觉，实际上就是由于演员所创造的人物形象的真实性和获得的一种生活的真实感。不论你创造的形象是人、是神、是鬼，是现实的、怪异的或者是荒诞的，只要演员能够赋予形象以真实性，那么，他都会给观众以“似曾相识”的感觉。这种感觉可以使观众对演员的创作产生一种信任感，观众和演员之间的联系正是从这一点开始建立并向前发展的。正如在生活中人们不会相信一个总是在说谎的人一样，剧场里的观众也不会相信演员创造出来的不真实的形象。假如在生活中有人说了谎一时还可以蒙骗别人，或者有人不愿意当面揭穿的话；而在剧场里，虚假的形象往往会立即被人洞察，观众马上会用咳嗽、闲谈或者是干脆离开剧场来表示他们的抗议，甚至还会写出文章来批评。因此，我们可以看出，在表演艺术中，真实性是多么重要。

如果创造的形象是真实的，真能使观众觉得“像”，真能给观众以“似曾相识”感觉，演员的创造就会活在观众心里。观众甚至会终身感激演员介绍他认识了这样一个角色，使他对生活有了新的认识 and 了解。这种感受在观看任何优秀的演出，特别是演员真正创造出了十分真实的人物形象的演出时是经常出现的。许多优秀演员创造的活生生的人物形象往往会一直铭刻在观众的记忆中，活在观众的心里。例如，于是之在《龙须沟》中扮演的陈疯子、在《骆驼祥子》里扮演的老马和在《茶馆》中扮演的王利发，林连昆在《狗儿爷涅槃》中扮演的狗儿爷和在《天下第一楼》中扮演的常贵，董行佶在《雷雨》中扮演的周萍和在《北京人》中扮演的曾老太爷等形象，都使人觉得真实可信，不仅使观众感觉到他们都是在生活中存在的活生生的人，同时，也开拓了

^① 于是之：《生活、心象、形象》，见《戏剧学习》1982年第1期。



观众的眼界，使观众对他们所创造的人物有了新的认识。从这一点就可以看出，真实是艺术的生命。因此也可以说，真实是舞台人物形象具有审美价值的基础。

与此相反，如果演员所创造的形象缺乏真实性，甚至违背了最起码的生活真实，是虚假的，这样的形象就决不可能具有审美价值，也不可能活在观众的心中。小而言之，当观众在舞台上看到一个扮演红军战士的演员在他的军帽下露出长长的经过修饰的鬓角或者是嬉皮士式的长发时，观众就决不会相信他的表演，就会觉得他在说谎，从而不愿意和他建立相互之间的联系。试想，观众对这样一个很小的细节尚且如此重视，假如演员所创造出来的形象整个都显得虚假，恐怕就更加令人无法容忍了。因为失去了真实，也就失去了美。

真实，是演员所创造的人物形象是否具有审美价值的基础。但是，这种真实不是对生活的自然状态的模写，不是像照相那样去复制生活的原型。需要说明的是，这里所说的真实，不是指在表演上的生活化与自然，那只不过是表演上的技巧和分寸，而是指形象的真实。

这种真实，只能在创造的基础上才能产生。如果我们再仔细琢磨一下于是之所说的“似曾相识”的含意，就会发现他所说的并非“真有其人”，并非“曾经相识”，而是说你可能在生活中，在许多人的身上都曾经见过演员所创造的某个角色的影子。当我们观赏北京人民艺术剧院演出的《茶馆》时，舞台上的每一个人都是那样活生生地展现在我们面前，这就是艺术家们所创造的人物形象给予了我们“似曾相识”的感觉。因此，这种真实是在创作中“杂取各种人，合成一个”而创造出来的艺术形象，但“一肢一节，总不免和活人相似”。演员所创造的艺术形象正因为有了这种“和活人相似”之处，才使我们有了“似曾相识”的感觉。它来自演员创造的“逼真”，而不是简单的“仿真”。这就是说，演员创造出来的真，应该是集中概括了的生活、凝练加工了的生活；它应该是艺术上的真实。这种真实就不再是一种生活的表象，而是有着深刻的内涵。这种真实由于是演员在生活真实的基础上创造出来的艺术的真实，它就像蜜蜂用采来的花粉酿成的蜜，已经有了质的变化。只有这样的真，才是艺术的真，也才能使观众获得审美享受。

此外，随着戏剧艺术的发展、戏剧观念的变化，在表演上，真实也不再局限在完全形似的写实的框子里。

由于许多剧本在创作上有所突破，这些突破为表演带来了一些新要求。刘树纲所写的《十五桩离婚案的剖析》就突破了传统的剧作原则，让一个演员去扮演不同的角色。演员必须从一个人物转换到另一个人物，又从这个人物跳回到原来的人物。雷恪生在这出戏的演出中，非常成功地完成了这一任务，他在跳进跳出中都保持了人物性格的真实。刘树纲的另一个剧本《一个死者对



生者的访问》中有各种各样被访问的角色——公共汽车上凶杀事件的目击者。在演出时，演员需要戴着面具进行表演，并且要求在一定程度上要把这些角色处理成为具有类型化的形象。中央实验话剧院在演出该剧时，就让某些角色戴上了类型化的人物面具，而且在演出中，演员们在面部表情被面具遮掩了的情况下，努力运用鲜明的形体表现力去表现出带有类型化色彩的从面具中生发出来的角色的形象，创造出不同于写实主义的真实。又例如在《绝对信号》这个剧本中，编剧高行健和刘会远就运用了意识流与“表现”的手法，要求在戏剧情节的发展中，不断地从现实闪回到过去，在时空上出现转换。林连昆、尚丽娟、肖鹏、丛林等演员在这出戏的演出中，从一个情境跳到另一个情境时，很好地做到了对不同情境与人物的不同心态的真实感受。

导演的创造有时也会给演员提出一些要求。王贵在导演《W. M (我们)》中就要求演员在表演时要有一种游戏感。在表现那一群知识青年从偷鸡、煮鸡到吃鸡的过程时，只用了几个交代性的典型动作就完成了。在这种表演中已经完全没有了生活过程的真实，在这个瞬间中，演员似乎是跳出了人物在向观众叙述说：“你们看，他们就是这样干的！”但这却创造出了一种新的完全能够被观众所接受的艺术上的真实。而在表现剧中人物的内心愤怒时，演员拿着鞭子在空气中去鞭打他心中的对象，这时演员又运用了一种“表现”的真实。徐晓钟在《桑树坪纪事》的“围猎”一场戏中要求两个演员像舞狮子一样地去扮演耕牛，其他演员则在音乐中以舞蹈似的动作去猎杀耕牛。这样的表演，一方面要求演员在围杀心爱的耕牛时有着非常强烈的体验，但另一方面又要随着音乐非常精确地去完成围猎时的近似舞蹈的形体动作——这些动作都已经完全不是生活化的动作了，因此就不能不要求演员在表演时寻找与写实的表演有所不同的真实。这出戏的演员们在表演中都非常精彩地完成了导演的要求，从而创造出了一种具有表现特征的表演真实，使观众从中得到了另一种艺术真实的审美享受。再例如徐晓钟导演的《大雪地》中，在所有情感浓烈的瞬间，都要求演员在音乐的烘托下有一个较长时间的停顿，这一个个停顿在时间上都大大地超过了现实生活中可能允许的长度，从而把角色的心理活动和情感表现加以强化。在这里所要强调的已经不是一般的生活流程上的真实，而是要求演员在停顿中更强烈、更清晰地表现出角色心理上和情感上的真实。中央戏剧学院大庆班的同学们在演出时，非常出色地以充实的甚至是诗化了的内心独白和对角色真挚、丰富的情绪体验，使这些夸张了的情感得到准确和鲜明的表现，让观众更深地感受到了角色的内心生活，并且在审美需求上得到了满足。

在戏剧演出中，戏剧流派、演出的风格、体裁和导演的表现手法，都会对表演的真实有所影响，但有一点应该注意，那就是不论演员所创造的真实性质和分寸有什么不同之处，形象的真实与情感的真实却是不可忽视的。因为如