

电影学新论丛书

电影表演 控制论方法

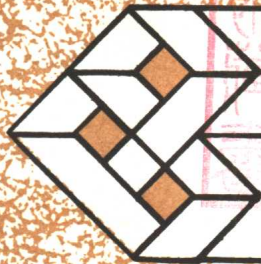
□ 刘 汁 子 著



中国电影出版社 CHINA FILM PRESS



J912
L739
✓



电影表演 控制论方法

□刘汁子 著

中国电影出版社 1999 北京



A1032473

内 容 说 明

本书是我们编辑出版的《电影学新论》系列丛书之一种。

作者长期从事电影表演教学工作,在多年的戏剧导演表演及电影、电视艺术实践中,积累了较丰富的经验。此书是作者在对表演艺术理论深入研究的基础上完成的一部力作。全书从控制论角度切入,涉及心理学、生理学和美学、哲学的有关新论点,全方位地对表演艺术的根本原理和艺术创作的复杂问题作了新颖的解析和阐释。

本书用控制论方法来论述电影表演上的问题,目前在国内外尚属首创。这不仅对电影表演理论研究有所推动,亦对表演艺术实践有所帮助。全书5章29节,立论清晰,结构严谨,文字流畅,旁征博引,是一部颇具系统性、学术性的电影理论专著。

著名表演艺术教育家、国内惟一的表演艺术博士生导师张仁里教授为本书作序。

图书在版编目(CIP)数据

电影表演控制论方法/刘汁子著. —北京:中国电影出版社,1999.6

(电影学新论丛书)

ISBN 7-106-01473-7

I.电… II.刘… III.电影学:表演学 IV.J912

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 23868 号

序

张仁里

我国有着一个相当庞大的演员队伍，但是，在研究表演艺术理论的著作方面，确又和这个庞大的演员队伍很不相称；而能在原有的表演理论框架中，从过去一些权威理论的范畴内突破出来，试图寻找一种新的理论来解释表演艺术中的复杂问题，则更不多见。刘汁子老师的《电影表演控制论方法》一书，其可贵的探讨精神和研究价值，我认为正是在这个方面。

刘汁子老师研究和总结了戏剧历史上各表演派别不同论点的精华，努力地用“控制论方法”来解析表演艺术中许多争论不休的疑难问题；并运用辩证统一的科学方法，来综合分析某些相互对立的理论，使得许多表演艺术方面久争不下的论点，能在理论阐述上得到清晰而合理的解释。例如在演员需要敏感，还是需要理智的问题上（这是某些体验派和表现派的艺术大师在理论上一直争论不休的问题），刘汁子老师认为：“‘情’离不开‘理’的介入，表演始终是‘情’与‘理’的有机交融……情与理的辩证统一关系，其实在表演艺术实践运用中，已经是一个普遍存在的事实。”因而，他认同“极端的敏感加上充分的自我控制——才是伟大的演员”的观点。

当然，刘汁子老师论述表演控制论方法，并非仅仅是为了解决一些戏剧史上有争议的问题。《电影表演控制论方法》一书是对表演艺术一些根本性的原理全方位地加以解析，因而使全书具有

一种论点新鲜、观念活泼、论述生动的特点。如作者在书中说：“我认为表演中‘演员的控制’是广义的控制。包括演员创作中的心理过程、生理机制、物质和精神各个方面……表演的‘控制’，是与感知能力、认识能力、思维能力、意识能力和我们前面讨论过的平衡能力、协调能力、节奏能力、反应能力、控制能力以及想象能力、摹仿能力等等因素，相互联系、相互制约，以不同功能、不同层次、不同水平的立体网状结构纵横交叉地发生综合作用。全身心、全方位的控制，才是我们所说的表演艺术广义的‘控制论方法’。”因此，本书所涉及到的表演理论方面的问题极为广泛、丰富，如有历史的、现实的，戏剧的、电影的，表演的、导演及摄影等部门的，心理学方面的、生理学方面的，哲学的、美学的，实践的、教学的，等等。若没有大量知识的积累，没有长期研究的学术功底，是难以完成这样一部二十多万字的理论著作的。

要用一种新的观点和新的方法来解析演员创作中复杂矛盾的现象，当然不是一件轻而易举的事情。《电影表演控制论方法》作了这样的尝试，而且，有了一定的研究成果，这是难能可贵的。正因为这种理论研究上的突破难度很大，因此，运用“控制论方法”来分析表演艺术问题，不可能只靠一本书来完成它。在研究的起步阶段，若有偏颇，也在所难免。我相信，刘汁子老师继续不断地深入探索、研究，将会越来越全面、完整、准确地解开演员创作中的谜团，我们期待他更多更新的著作问世。

刘汁子是一位治学严谨、学术研究勤奋、教学及艺术创作实践丰富的老师。在他这本著作问世之时，要我写一篇序，他这种长期在教学岗位上潜心耕耘的精神，深深令人感动。为此，我写下以上这些话，谨此祝贺本书的出版。

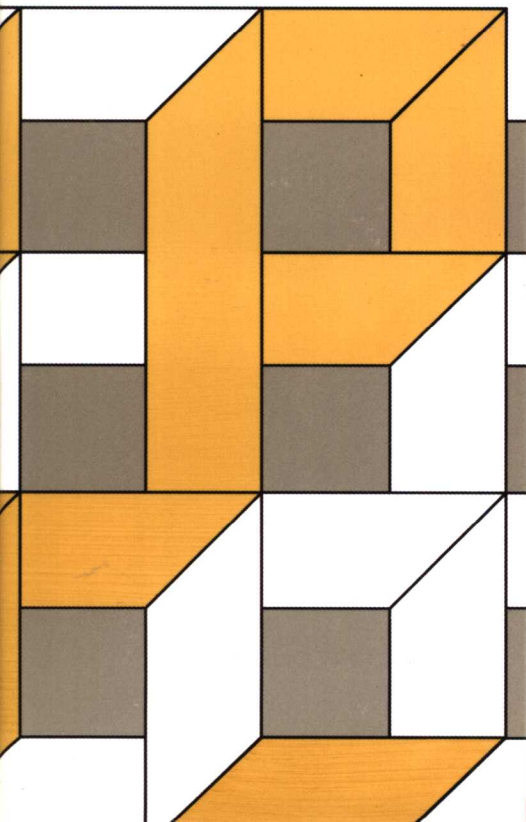
1998年6月



作者简介:

刘汁子，江苏如东人。1941年12月生。高中毕业后自愿回乡务农5年，做过大队文书、农业技术员，小队会计。1964年考入中央戏剧学院表演系本科。毕业以后从事话剧表演工作5年。现执教于北京电影学院表演系，任副教授、主任教员。教学20年，编写教材10多万字，发表论文30多万字，参加编辑专业书籍53万字。导演过话剧《绝对信号》（合作）、《赵氏孤儿》（合作）、《暗恋桃花源》、《哈姆莱特》等。参加电影、电视剧导演表演实践十几部。影片得奖的有《怒吼吧！黄河》、《巴山夜雨》、《北京故事》等。

曾任北京电影学院表演系副主任，多次担任国内表演大赛评委。现为中国电影家协会会员、中国电影表演艺术学会理事。



目 录

序	张仁里 (1)
---------	-----------

第一章 “控制”在表演艺术的“情”、“理”之中	(1)
-------------------------------	-------

- | | |
|-----------------------------|--------|
| 1. 实践的困惑与理论的窘境 | (1) |
| 2. 斯坦尼斯拉夫斯基理论体系只具有相对的真理性 .. | (12) |
| 3. 表演艺术与控制论 | (23) |
| 4. 电影表演艺术控制论方法研究的系统框架 | (40) |

第二章 对艺术本质及表演艺术本质的再认识	(47)
----------------------------	--------

- | | |
|-----------------------------|--------|
| 1. 艺术是一种为知觉而存在的创造虚像 | (47) |
| 2. 艺术是一种抽象了的人类情感的符号 | (53) |
| 3. “二度创作”——演员对剧作密码的破译 | (60) |
| 4. 表演艺术为观众而存活 | (68) |
| 5. “借尸还魂”的再现美学创造 | (74) |
| 6. 行动性的形象思维能力的把握 | (83) |

第三章 行动与情感	(95)
-----------------	--------

- | | |
|----------------------------|---------|
| 1. 矛盾法则是组织角色行动的“基本法” | (95) |
| 2. 马兹罗的欲望阶段论 | (113) |
| 3. 滨田正秀的人类情感四层次说 | (117) |
| 4. 表演艺术与爱情、亲情、死亡 | (123) |

5. 弗洛伊德的人格结构中三个不同层次	(135)
6. 通过“意识”达到“下意识”	(142)
7. 表演艺术在调节可变量中实行控制	(152)
第四章 电影表演艺术创造银幕形象的控制论方法	(165)
1. 受电影本性制约的演员表演	(165)
2. 导演的表演观念决定了演员的表演	(175)
3. 适应电影摄制过程的表演方法	(180)
4. 素材地位及表演的力度	(184)
5. 技术、技巧、技能的需要和掩饰	(195)
6. “空灵”、“充实”、“返璞归真”的创造	(207)
第五章 电影表演艺术的控制论方法	(218)
1. 控制的机制	(218)
(1) 感知与动作	(218)
(2) 控制的基本环节	(222)
2. 信息方法——直觉与即兴	(227)
3. 反馈调节——心理与行动的反馈调节方法	(237)
4. 黑箱方法的启示	(244)
5. 表象摹拟的深化	(251)
6. 人机协调——高科技发展能取代演员吗	(256)
结语：永无止境的探索	(265)
附录：研讨题 100 问	(269)

第一章 “控制”在表演艺术的 “情”、“理”之中

1. 实践的困惑与理论的窘境

我们知道控制是理性的产物。

可是，在表演艺术的各派理论体系中，对于理性的评价及其对指导实践的创作地位的认识是完全不同的。

18 世纪 70 年代法国唯物主义哲学家狄德罗著有《演员的是非谈》（又译《演员的矛盾》，此书被认为是表现派的艺术纲领）。他认为：极端的感性造成平庸的演员，中等的感性造就一大堆坏演员，只有完全缺乏感性才能造就卓越的演员。他的意思清楚地表明演员不能动感情，演员要以绝对理性来表演。他要求演员要绝对排斥感性，即排斥情感和体验，纯理性地来表达剧作者的思想。我们把狄德罗所论述的主张，叫唯理主义或理性主义的演剧理论。这就需要演员具有巨大的控制能力。

19 世纪至 20 世纪初法国著名演员，表现派艺术大师哥格兰，用他的表演实践经验，并上升到理论的高度写出《演员艺术》一书。他秉承了狄德罗的演剧理论，要求演员扮演角色时，必须防止任何感情活动，表演时自始至终要处于绝对理性的控制之下。这

就是后来被称之为的“表现派艺术”的演剧体系。

20 世纪初，前苏联戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基创立了“体验派艺术”的演剧体系。体验派艺术的实质，概括地讲：就是要在舞台上创造活生生的真实，演员要创造活生生的人。演员要生活在角色的环境中，和角色完全一样正确地、合乎生活的逻辑和顺序，像活生生的人那样地去思想、希望、企求和动作。演员要和角色同样地去感觉，要体验角色。他强调：没有体验就没有艺术。在艺术中从事创造的是情感。而且，每一次重演时都要像第一次那样去感受。体验派艺术理论完全否定演员表演中理性的介入。

斯氏体系制定了一整套不仅仅在“体验”过程中创造角色的“人的精神生活”的理论，还更多地注意到在“体现”过程中通过艺术的形式把这种生活表达出来的理论。虽然斯坦尼也讲自我控制，他的《全集》第三卷第四章的题目就叫“控制与修饰”，斯坦尼也讲“第一自我”（演员）对“第二自我”（角色）的监督，这实际上是承认表演的时候理性的作用不可能完全泯灭，但体验派是排斥理性崇尚情感体验的。这和表现派排斥感性崇尚绝对理性，形成两种流派在理论概念上根本的不同特征。

表演艺术创作的实践和纯粹的理论体系常常不是相符的。

表现派代表人物哥格兰，在理论上强调演员演出时“不许有一点情感的影子”，不许有体验，这实际上是不可能的。据记载，有人当时看过哥格兰演出《伪君子》，他扮演的达尔丢夫，在台上有时还是动了感情的，并不像他自己所说的“一丝一毫的情感也不能有。”^①

真正的体验派在演出实践中，也并非自始至终一直在真正地体验。斯坦尼极推崇的体验派大师、意大利著名演员萨尔维尼，他

① 参见郑雪来《斯坦尼斯拉夫斯基体系论集》第 51 页，中国戏剧出版社，1984 年版。

扮演的“奥赛罗”被公认为是演剧史上最光辉的成就之一（可惜没有电影或电视记录的形象资料）。但据有关记载，萨尔维尼在整场演出中，属于真正的体验也只有十五分钟左右。查哈瓦（前苏联戏剧家）在上述文章里提到斯坦尼 1938 年曾说：“……在你所演的整场戏里只有侥幸的几分钟是真正的体验。”^①（他可能是指表演中“下意识”的瞬间，但不知道是如何统计出来的。）

斯坦尼在他晚期的论著里，也认识到演员在演出中不可能每时每刻、自始至终进行真正的体验。他承认：“体验艺术、表现艺术和匠艺……它们的纯粹形式只有在理论上才能存在。现实并不重视任何分类法，而且把表演程式同真实的活生生的情感，把真实同虚假，把艺术同匠艺等等，都混在一起。正因为如此，表现和匠艺的瞬间时刻会闯入体验艺术，而真正体验或表现的瞬间也会闯入匠艺。”^② 斯坦尼把表演实践中的这种现象，归结为“混合流派”。恰恰是他把“体验派艺术体系”的理论推向绝对化，因为他把情感体验片面地强调到极端，排斥了表演中演员创造形象的理性意识的指导作用。

绝对的理论可能有纯粹的意义，但对表演艺术这门实践性很强的学科，理论的价值更重要的在于它对实践的直接指导作用。从表演艺术纯粹的意义上讲，理论是理论的一套，实践是实践的另一套。这种状况在演艺界维系了几百年，也争论了几百年。这不仅在 20 世纪末使我们的理论家们感到头痛，就是当今从事创作实践的艺术家们也感到困惑！

自狄德罗（18 世纪 70 年代）起，到斯坦尼 20 世纪初创立“体验派艺术”体系，至今大约二百多年间，“表现派”和“体验派”，哲学家、思想家和艺术家们之间一直争论不休。

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷第 32 页，中国电影出版社，1985 年版。

② 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第六卷第 96 页，中国电影出版社，1958 年版。

50年代中期，前苏联的戏剧界，发动了一场关于两派是否应该结合的大论战，基本没什么结果。

60年代初，中国展开过“关于‘演员的矛盾’的争鸣”。对表演艺术中演员与角色、感性与理性、意识与下意识、体验与体现、内部与外部、虚与实、生活真实与艺术真实等理论与实践问题进行了热烈讨论。当时这种有意义的理论探索未能继续深入，也还没有能在艺术创作实践中落实运用，中国的文艺界就提前进入了巨大的浩劫，受到全面摧残。

在十年动乱中，出现了一些极左的、“假大空”的理论。例如关于“三突出”，“高大全”的“英雄”理论。这些理论极大地损坏了艺术的创造，也残酷地打击了对理论的尊重。

“文革”后的新时期（1976—1986），思想解放，国门大开，艺术创作活动异常活跃，也曾一度出现“理论过热”的现象。新的观点，新的概念，不同的美学思想，陌生的新名词接踵而来，令人眼花缭乱。由于对这些理论缺乏深刻细致的了解，更重要的是没有运用它们联系具体的艺术实践，一种理论还没有站稳脚跟就被另一种新的理论所取代了。

电影表演的理论研究，也曾几度展开过争鸣与讨论，例如“关于电影表演和话剧表演异同问题的争论”（1979年）；提出“丢掉戏剧的拐杖”（载《电影艺术参考资料》1979年第一期），声明“电影与戏剧离婚”（白景晟，1979年），“关于本色演员与性格演员的讨论”（1985年）；前几年又不断提出“电影淡化表演论”，“电影模糊表演论”，“没有表演的表演论”等等。理论上的“热烈”争鸣过去了，仍然没有帮助解除艺术实践的困惑，反而造成理论的窘境。

被诬蔑为“死了的话剧”，窒息了十多年之后死而复生。电影、电视飞速发展，使得戏剧艺术坚持“再现美学”原则，表演上坚持“在体验基础上的再体现的艺术”，陆续创造了许多轰动一时的

好作品。同时，重新认识戏剧演出中的假定性，向“表现美学”倾斜，使戏剧舞台上别开生面，出现了生机勃勃的新景象！

电影表演艺术从来都是在戏剧表演艺术中滋生成长，这是一个不可更改的事实。尽管戏剧舞台上的表演和电影镜头前的表演，在美学原则、创作手段、表演形态诸多方面有着各自不同的特点和个性，但是，在演员自身创造角色形象这一根本问题上，应该承认在创作原则、表演本质、理论流派的区分等等方面是完全一致的。因为它们“本是同根生”。

不论戏剧表演还是电影表演，都可遵照斯坦尼的体系把表演艺术区分为三种流派，除了上文讲的表现派、体验派以外，还有一种流派叫“匠艺”。

所谓匠艺表演，是指某些演员着眼于表现剧本的情节故事，热衷于从表面去表演人物的外部行动，不从生活出发，往往袭用一些惯用的表演“套数”去展现人物性格的外壳。这种表演几乎没有内心的体验。

匠艺表演自古有之，直至今天的舞台上、银幕上随处可见。匠艺表演的“套数”，这类模式化的手法还在繁殖衍生排除不绝。匠艺表演混淆在表现和体验之中，不断降低表演艺术的质量。我认为刻板地仅仅是从外部直接表演情绪、直接表演形象、直接表演结果都属于匠艺之列。

这种匠艺表演在电影分镜头摄制过程中，是一些演员表演常有的现象。这些演员把剧本中“提示的概念”，用动作的“外壳”展现出来。或者从看过的“电影”、“电视”、“戏剧”中学了一点皮毛的“招数”、“样子”，依样画葫芦地“做戏而已”。既没有“体验”，也没有“表现”，由近景或特写展露出的却是一副“空洞的眼睛”，“皮肉的做状”。没有用自己活生生的心灵、真挚的情感投入角色创造，这样必然大大损伤了作品的魅力。如电影演员在拍摄中哭不出来时，“点眼药水”做哭状，就是一个很普通的例子。

为什么我们的影视作品太虚假？演员的表演中“匠艺”太多是很主要的原因之一。

“匠艺”没有什么理论体系，它和最古老的艺术起源与摹仿说联系在一起。古希腊伟大的哲学家、思想家亚里士多德所著《诗学》（西方文艺理论奠基之作）中说：“出于人的天性，人从孩提时候起就有摹仿的本能（人和禽兽的分别之一，就在于人最善于摹仿，他们最初的知识就是从摹仿得来的），人们对于摹仿的作品总是感到快感……”在今天，已经极少有人再将表演艺术的起源归之于摹仿，原因之一是它太古老了。当然问题也不仅仅在于此。匠艺表演被表演艺术家们“嗤之以鼻”可又“挥之不去”，这是客观存在的现实。

既然这种“装模作样”、“假模假式”、“矫揉造作”的匠艺被表演艺术所排斥，又为什么常常充斥在舞台和银幕上，与表现艺术和体验艺术为伍呢？这就值得我们研究。

一个是对摹仿能力本身的估价。表演者摹仿社会生活中不同的人物表象，摹仿影视戏剧中某某演员的表演，甚至摹仿动物，成为精彩摹仿者一种表演才能的标志。很多初学表演的人，就是从纯外部摹仿入手的。又有很多不错的演员以善于摹仿来显示其表演的才华。摹仿的确又成为导致表演艺术产生的一个基本动因和要素。匠艺要不得，因为它不投入情感，没有形象的生命。但是摹仿能力可以在正确方法的学习中，使记忆表象向想象表象升华。摹仿能力是演员一种积极的表现力，应该作为一种表演的个人素质予以保留。

二是匠艺中摹仿能力属于记忆表象的范畴，需要把握形象对自身机体（包括形体和语言）的有力控制。我的一个观点是：表现力越强的演员相对的控制力较强。

电影表演和戏剧表演的艺术实践，经常在一种美学思想或某种理论指导下，改变着自己的手法。德国戏剧家布莱希特的“叙

事体戏剧”（史诗剧）使用“间离效果”（或译“陌生化”或“间情法”）。它和“体验派”、“表现派”演剧体系，被称为表演艺术的三大演剧理论体系。

布莱希特的理论在表演艺术上，实际比表现派艺术走得更远。不仅演员不能化身为角色，相反要同角色保持一定距离，对角色持批判态度。演员时时要意识到自己是在为观众演戏，是在对观众进行教育，要求演员表演本身不动情感。甚至让观众不为剧中人物和事件动感情，观看演出时要保持头脑清醒，以便站在哲理思索的高度对现实世界进行思考，接受教育去改变世界。

新时期布莱希特理论对我国电影、戏剧影响很大，出现在一些戏剧作品以及少数影片的结构中。但“情感”是艺术所根植的土壤，不产生情感的东西不能成为艺术。如果演员始终用“理性”批判着角色，观众也不被“情感”所激动，这是不可想象的事情。所以，有的评论家批评布莱希特的戏剧理论和技巧违背了戏剧的基本规律，他的理论与实践是脱节的。

我曾在1964年请教过中央戏剧学院的丁扬忠教授（他是中国极少数亲身聆听过布莱希特教诲的学者之一）。我问他，布莱希特对演员表演如何处理？是体验还是表现？丁扬忠教授是布莱希特戏剧理论专家，对演员情感和理智的具体状态有专门的研究。他说布莱希特没有形成演剧实践的体系，没有什么专门的表演方法，既不是体验派也不是表现派。

无独有偶，在中国介绍布莱希特理论，并排演他的剧目的戏剧大师黄佐临先生曾经讲：50年代排《胆大妈妈和她的孩子们》时我用“间离效果”，“间离”来“间离”去，把观众都从剧场里“间离”跑了！

80年代初，黄佐临先生在中国青年艺术剧院又一次排演了布莱希特的《伽利略》。我当面请教过一位主演，问他：“你演伽利略，在表演方法上是斯坦尼的体验？还是哥格兰的表现？布莱希

特的戏剧，演员怎么表演？”这位老大哥回答我：“没人告诉我布莱希特的戏演员表演有什么方法。我用体验方法就这么演。‘看望远镜’、‘洗脸’、‘吃鹅’，真听真看真感觉。至于怎么‘间离’，那是剧作和导演的事。”

那么，为什么布莱希特的戏剧理论，在西方戏剧和电影创作上曾一度出现“热烈”的情况、在我国的戏剧舞台上也“红火一时”呢？

50年代中黄佐临先生排演了布莱希特的《胆大妈妈和她的孩子们》，60年代初在前面提到过的“演员的矛盾”的讨论后，1962年春，黄佐临先生又发表《漫谈“戏剧观”》。粉碎“四人帮”以后，马上又排演了《伽利略》。在新时期即70年代末80年代初中国的电影家、戏剧家们又一次认真研究它，并在其许多作品中直接或间接地采用它。这是为什么呢？因为布莱希特的理论很重要的一条是，它要建立“高度的哲理思索的品格”。而思索的品格本是戏剧艺术、电影艺术固有的品格，也是对一切艺术品达到哲理高度的要求。

那么，为什么布莱希特的理论逐渐被“冷落”了、使人厌倦了呢？西方的戏剧家，他们对布莱希特厌倦了，这固然有意识形态方面的原因。西方戏剧家认为布莱希特“太教条主义”了。运用布莱希特的理论时，如果割裂了“情”与“理”的辩证关系，造成对“情”的忽视，往往使观众对剧场里的一切产生冷漠。如果观众已经对演出失去了“情绪”，哪里还有什么兴趣去“理性”地思索呢？

我曾经看过黄佐临先生排演的《伽利略》。剧情是讲：伽利略证实了哥白尼的日心说，推翻了地球是宇宙中心的学说。他的朋友萨克莱多警告他，这个危险的发现否定了上帝的存在。但是伽利略还是把研究成果交给了梵蒂冈罗马学院。主教在假面舞会上宣布禁止发表他的观点，不准他继续研究天文。伽利略不得不带

领学生去研究物理学。八年后，一个过去曾经赏识他的朋友做了新教皇。伽利略从沉默中奋起，勇闯“禁区”。十年后，伽利略的学说家喻户晓，引起了教会的恐慌。梵蒂冈宗教裁判所把伽利略从佛罗伦萨传到罗马，教会法庭决定审讯他。伽利略的学生都坚信自己的老师会“为真理而斗争”！伽利略却在严刑淫威下，宣读了悔过书，公开收回自己的学说，虽然免了一死却被处以终生监禁。多少年过去了，他的学生安德列原已完全鄙弃了伽利略，出于师生关系，在远行荷兰之前去看他。伽利略当着学生痛斥自己，告诫后人在科学上要有坚持真理的勇气。原来，伽利略并没有放弃自己的学说。在狱中完成了力学名著《对话录》。并把偷偷抄写的副本交给了安德列，让他带出意大利，从此留给了人类！

当时处于“文革”后，应该说这个戏，对人们痛定思痛进行反思，是很有现实意义的。但是，“理性”思索走到了极端，没有了“情感”的参与，观众也就失去了兴趣。这个戏的演员，都是一些有名的艺术家，长期以来都是遵循着斯坦尼“体验派”的方法去创造的，突然来演布莱希特的戏，而且要完全“理性”地去表演，布莱希特的“间离法”无从在自己身上体现。理论和实践各自都感到尴尬，演员只好按“体验”去演，导演再按“间离”去处理。

戏不“动情”无法感人。完全“理性”地处理一台戏，也达不到“哲理思索的高度”。所以在《伽利略》一戏的高潮，当安德列听了老师的自我剖析，捧着《对话录》，深思着伽利略说过的一句话：“考虑到种种障碍，两点之间最短的一条线，可能是一条曲线。”如果，伽利略当年不是为了捍卫真理，作出退却、迂回，而是被教会活活烧死，那么，还会有今天的科学巨著《对话录》出现在人间吗？这种更深层次上的“哲理思索”，因为缺少“情感”的吸引，虽然没有完全把观众从剧场里“间离”跑了，显然表演艺术的感染力受到了遏制，理性思索也未能达到预期的高度。根