

Chapter 1

从艺术的源头开始

艺术作品的核心是什么

我带着一点偏见把戏剧理解成一种艺术形式，所以接下来我说的所有内容都会与这一理解有关。艺术这一概念可能会稍扩大，但它不会涵盖商业和工业。

艺术作品最重要的特征是统一性。所有艺术形式的核心都是统一性，如果缺乏统一性，它就不能被称作是艺术作品。统一性意味着它的各个部分处于一种和谐的状态，和谐度越高，艺术作品的质量也就越高。我们追求的就是能提升各部分和谐度的技巧。

艺术作品的第二个特征就是它能揭示宇宙。娱乐业不用揭示宇宙，没有这个必要也没有人有这个期待。没人要求夜店、杂技表演去揭示宇宙，但人们会期待戏剧有揭示宇宙的能力。

艺术作品的第三个特征是它能唤醒人的心灵。这点也让它和商业或娱乐行业区别开来，人们不需要后者来唤醒心灵。唤醒心灵意味着观众在演出过程中某个时刻忽然会有“啊！”——灵光一现的感觉，他的自我得到了启发、觉醒、振奋和改变。大部分情况下这种启发都是不由自主的，且时间非常短暂。有时人们事后能够意识到这种启发，但是在发生的过程中，人们通常都是察觉不到的。

人们对戏剧还有一些比对娱乐业和电视节目更多的期

待。人们会希望戏剧来展现人类的美。戏剧中所蕴含的人类之美有许多不同的呈现形式，它的展现方式也多种多样，但人们总能通过艺术作品见证和分享作者的愿景——他对人类之美的赞赏、敬畏和惊叹。非艺术作品总是缺少人类之美的表达。以上所说都只是一般规律，但我的确想把戏剧同娱乐业和电视节目分开来讨论，这样就不会误导大家了。

那么我们要从哪里开始讨论呢？如何设计舞台调度？戏剧中不同颜色隐含的意义？还是怎样对付一个难搞的演员？当我们开始讨论作为艺术形式的戏剧，我们要讨论到怎样的程度？一直讨论到艺术的本质吗？是的，但是比那些还要深刻。那是从艺术和整个人类的关系开始讨论吗？不错，但还要更深一些。我们要超越“艺术”二字的范畴，追问艺术从哪里来，从艺术的源头展开这些讨论。让我们离戏剧体验的中心更近一些。

帮助演员寻找光明的按钮

知觉是意识的开端。让我们先从知觉开始，再从知觉上升到戏剧的层面。剧场里的戏剧是一种特殊的协定。它不仅仅是特殊的，而且是荒诞的、笨拙的、尴尬的、不可思议且令人费解的。在这个忙碌且嬉戏的社会里，那么多人走到一扇小窗前，掏钱到一个黑屋子里坐上三个小时，只为了看另外一群人在那个屋子的尽头模仿着人类的各种行为。在这个过程的结尾，那些在黑暗中静静坐着的人们

鼓掌表示满足，然后回到他们各自的现实生活中去。你会觉得这是个十分奇怪的行为，尤其是考虑到人类通常不会一起在黑屋子里一动不动连坐三小时，并且对他们自身之外的事物全神贯注。人类通常只注意自己的需要，而很少会安静地坐在一起关注自身之外的事情。

形而上学是一切体验的中心。一个不会对外界事物产生敬畏之心的人和死人没什么区别。而戏剧给人的体验就是一种对外界事物的惊叹、敬畏和赞赏。

知觉是自我意识的一种。人类最初的体验就是“我是”。知觉，即“我是”，这是一切的开始。在知觉之后苏醒的是身份意识。当你在“我是”之后加上一个词时，原本广泛的知觉就变得个性化了。由绝对集中成为相对。“我是一个导演”，这时我的知觉一下就被限定和定义了。一个人可能会有六或八个相互重叠的身份。“我是丈夫，我是父亲，我是经纪人，我是共和党党员，我是长老会教徒，我是高尔夫球手，我是杂志读者，我是糖尿病患者，我是集邮者。”个体对于其身份的认识会给他的现实赋予规律，给他的行动赋予定义。为了维持一个可控的、舒服的、值得尊敬的身份，一个普通人会限制自己的认知。

然而，一个戏剧演员将自己的一生投入到无数身份当中。在他的职业生涯中，一次又一次地将“我是”这一短语补充完整。而每一次他都以不同的内容来补充，“我是屠夫，我是银行家，我是总统，我是酒鬼，我是情人，我是国王，我是恶棍，我是女儿，我是园丁”，等等。一个

演员会不停地将初级知觉和身份结合，而身份一直在变换。演员在“我是”之后留有一个空白。他会说：“我可以是任何人，也可以是所有人。”这就是演员和经纪人的区别。

演员的工作就是不停地相信自己不同的身份。问一个演员他是否会限制自己的潜在身份，或者限制自己相信的能力。他会告诉你不可能。一个演员拥有强大的相信的能力，以及无限的身份。“我是任何人，也是所有人，我是一切，我是宇宙。”演员拥有全宇宙的统治权。

这使得演员处在一个十分特殊的位置——他的工作以知觉、身份和信念为中心。力量，来自他的想象力。

演员视自己为宇宙的无限可能。他是宇宙的揭示者和示范者。演员拥有无限相信自己各种身份的能力。“我是任何人、所有人、任何事物、所有事物以及宇宙。”他的袜子也许有破洞，但是他拥有无限的自我认知能力。也就是说，他本身是行走的宇宙。一个导演在意识到与他对话的演员是宇宙的揭示者后，就会改变他对演员说话的方式。没有任何力量能够动摇演员的信念，即他是宇宙的揭示者，但他从不大声说出来，因为人们会以为他疯了。他从不炫耀这一点，从不为此而斗争，也不花大力气解释，因为他明白枪打出头鸟的道理。他有面向宇宙的视野，而他破烂的袜子只是物质。我们现在谈的是艺术家与表演者在知觉上的区别。

当你与一个演员交谈时，这种知觉也许会让他显得糊里糊涂。这时他看起来像是处在一个超脱的、害羞的、没

有立场的状态，因为此时此刻他并没有做他擅长的事情。他处于一个游离状态。大多数演员在和你说话的时候会有一种特有的未完成性，一种不确定性或者说一种模糊性。这是因为他们在等着担任某一个身份。作为一个导演，你必须意识到你的演员在某一方面是个超人，而在另一方面可能就会含糊和笨拙起来。他的举动有可能是含糊不清的，但他的力量是无限的。导演在处理这种特殊的情况时，应该视其为一种神圣的力量，应当尽量小心翼翼并且饱含敬意。

另一方面，你应当理解当一个演员没有确定自己的定位之时，他需要支持、力量、指示和引导。当演员们在自己选择的身份之外生活时，他们会长久地被一种极端的挣扎困扰。这时候导演就需要给这些演员以特殊的关怀。因为他们在这个社会中独一无二，且不被大多数社会成员理解。

正如我所提过的，宇宙的知觉是所有演员的起点，他们相信自身蕴含着宇宙之光，甚至整个生命都可以用来不遗余力地揭示自己的宇宙观。演员最大的渴望就是被看到。他们相信自己关于生命的见解是独特且卓越的，与所有人都不一样。他们急切地想让全世界所有人都来分享他的见解，因为他们觉得缺少了那些见解，整个世界就会没有那么美妙。他甚至会感觉到自己不得不为生命带来光明和启发，因为他就是光明的源泉。演员的大问题是“不知道光照的开启键在哪里”。而对于导演来说，他的责任就是协助演员找到那个键，给演员他们所期待的东西——为黑暗的房间带来光明的力量。

剧场是“制造信念”的地方

我曾说过信念比知识更有力量。古有俗语“精诚所至，金石为开”，也有人说“药不能医，信念使愈”。我也听说过许多为追求信念而做出巨大牺牲的故事。

信念和知识是两种不同的组织结构。在现代社会，说信念比知识更有力并不为过。你相信自己是什么样子，你就会变成什么样子。如果你相信你是弱小的，你就是弱小的。如果你相信你是成功的，你就是成功的。如果你相信自己会有大麻烦，那你就会有陷入麻烦之中。相信你会变得富有，那你就会变得腰缠万贯。相信前方无路可走，那前方必是绝路无疑。所有人类活动都是基于信念之上的。知识对人类所有的事件有影响，但促使它们产生的却是人的信念。

画家用颜色和线条描绘图画，音乐家用旋律和节奏谱写乐章，雕刻家用形状刻画雕塑。但演员却是用不同形式的信念打造戏剧作品。演员所用是人的信念，这也是促成人类所有事情的工具。信念具有促成所有事情的力量，演员便是在无时无刻地练习着使用信念的力量。如果你对一个演员说：“你能让你自己相信这个吗？”他会很乐意地照做。他会难以抑制成为别人所暗示的形象的倾向。演员会不自觉地适应那个场合。他能以极快的速度进入任意一个场景，然后像小孩一样接受并相信别人所给的任何暗示。那种信念的能量是无穷的。我们总说剧场是“制造信念”的地方，就像小孩创造信念一样。那我们究竟是在制造什

么样的信念呢？演员首先使自己相信，然后让观众相信。演员相信自己，相信角色和他的工作。观众则是相信剧中的角色、舞台上的故事和演员。

一场戏剧的演出过程就是所有人不断相信的过程。信念的力量在剧场是无处不在而且威力无穷的。这就是让人们静坐在黑暗中，全神贯注地关注他们自身之外事物的原因之一。舞台上的信念具有如此大的威力，以至于观众都开始相信演员就是他所演的那个角色。当演员和观众都开始一同相信的时候，巨大的能量就开始汇集。那是多么吸引人啊！观众越相信舞台上发生的一切，演员就会越相信自己的表演。演员越相信自己的所作所为，观众就会越相信舞台上的一切。这就是信念的自我催眠、信念的痴迷、信念的狂欢。演出结束之后当人们再回到自己日常身份中去时，他们才相信自己曾遇上了大麻烦，相信自己曾被爱紧紧包围，相信自己曾经深陷危难之中，或相信自己曾获得了至高无上的荣耀，诸如此类。可是当幕布落下之时，他却不得不承认自己是个再普通不过的人，一个丈夫、一个高尔夫球手、一个共和党人或者一个父亲。他已在剧场中“实践”系统化的相信。因为人们越刺激和实践他的“相信”，越能获得更多的兴奋和愉悦。当他离开剧场时，也许会说：“这场演出太精彩了！这真是一场伟大的演出！太吸引人了！”他们情绪如此高涨，其中原因之一就是信任系统的唤醒和激发。演出时，他不断实践自己相信的能力，以至于唤醒了他身体中隐含的另一个身份。

“忘记自己” “完全沉醉”是剧场的魔力

当所有演员都相信自己的表演，台上的一切也得到了观众的信任的时候，剧场中的不同部分就在同时相信某些事情。演员相信其他演员，相信自己。观众也相信演员，那么所有人都在同时相信。一切都处在一个和谐的状态。当剧场中所有部分都和谐共处之时，我们就有可能达到艺术作品的一个标准——统一性。

我想让大家都关注到演出结束前七分钟上。七分钟是一个随意选取的时间长度，但我们要用这个时间段来代表落幕之前的那段体验。而事实上，最能说明问题的不是最后七分钟，而是最后三分钟前的七分钟。现在我们先从戏剧的开头一直分析到最后。

大幕开启。演出最开始的前十分钟，观众都处在一种好奇的、注意力不集中的、漠然且挑剔的状态。“你不会把我带入戏的，我知道这布景是假的，台词是作者写的，我手上还有宣传单页，刚吃过了晚饭，说不定我待会儿就瞌睡了，我知道怎样对剧情做出客观的反应，我知道这只是个故事而已，它不过是个伪造品，我也知道我是独立于舞台之外的，我不会相信它的。”但渐渐地，先是好奇之后的相信，让他脱离了不信任，第一幕的时候剧情缓缓推进，观众开始相信演员的表演。他仍然能感知到自己，感知到他的舒适和不久之前发生的事情，但是用不了多久，他就开始相信演员的叙述了。

第二幕的时候，信念让观众更加入戏。他的好奇逐渐升温，怀疑渐渐消退。每隔两三分钟他还会感到自己参与到故事当中。他甚至会感觉到自己被演员所表现的故事给迷住了。第二幕快结束时，他便停止继续控制自己，他除了相信这个故事本身之外，更加不自觉地相信它之后还会有故事发生。

中场休息的时候，他已经迫切地想要知道第三幕将怎样解决。他回到座位，在演员讲了大概十多句台词之后，才得以继续他的相信过程。他相信演员就是他们所说的那些身份，相信他们的台词就是他们想要表达的意思。他相信演员所遭遇的困境，也相信演员在遭受着真实的情感压力。他的相信几乎没有给他任何歇息的时间，就把他带入戏的符咒之中，没有明显的过渡，他就开始相信自己就是戏中那个角色。他和演员遭遇着同样的困境，他已经和演员融为了一体。

这时的观众已经到了通常被称作“完全沉醉”（complete absorption）的阶段——一部分失去知觉的阶段。这就是我们所提到过的最后七分钟的一个重要特征。事实上，对于某些观众来说，这可能只是30秒或者1分钟，但对其他的人来说，这个阶段可能会持续20分钟甚至30分钟。为了方便讨论，我们假定这段时间平均长度为7分钟。

让我们快速回顾一下，信念将观赏者完全吸引是那个七分钟时段的主要特征。这时他下意识地失去了自我，他不知道自己是谁了。他放弃了批评，他放弃了自己，他已

经在戏剧中迷失，且被他的信念系统完完全全征服了。他相信自己与台上的演员处于同样的危险之中。他相信自己和演员有着相同的需求、相同的希望。他们之间有着完全的身份认同。也就是说他相信自己就是那个演员，他现在处于一种对外界事物产生敬畏的状态之中，而且他自己并没有意识到这种变化已经发生了。

当演员们说出一部戏的最后几句台词时，他才依稀想到这场剧快要结束了。在剧的最后几分钟，当剧情冲突就要解决时，他的批评能力逐渐又回来了。他慢慢地重新意识到他与演员的不同。当幕布落下，他回到自己的现实中时，敬畏消失，取而代之的是一种放松和满足。

直到此时他才意识到自己刚刚经历了一次“完全统一”。事实上，他的知觉通过信念媒介超脱至一个与演员完全统一的状态。在那个阶段，他完全意识不到自己的身体、他的未来、他的过去、他的问题或者他的渴求——他生活的一切都向对演员的身份认同投降了。这种统一的经历难得且特殊。大多数人将其描述为享受的、迷人的、健康的，以及恢复精神的，甚至是启发人的，而且一旦试过一次，几乎所有观众都想经常重复这个经历。

超脱自身进入统一是戏剧艺术的标志。统一信念的时间越长，艺术的力量也就越大。比如说一千名观众同时被拉入知觉统一的状态中。当一个人在这个状态中时，他不会意识到自己本身的体验。知觉统一的特征就是经历者只有在事后才会意识到它的发生。他会如此回忆：“我不记

得那七分钟的任何细节。我不记得我是着急，是开心，还是迷惑，抑或热切。除了记得一种被完全吸引的大概感觉以外，我不记得任何事情。我不知道我是谁，忘记了时间，了无牵挂。我完全‘入戏’了。我坐在椅子的边缘，被深深地吸引，被剧情推动着，被迷住，就像着了魔。”一个人可以用所有这些方式描述这段经历，但没法做到的是做出这样一个观察：“我的认知在那几秒钟超脱进入了一个完美的统一状态。”当然，如果火警铃声在那七分钟响起，这个状态就会立刻崩解，而统一性会再次分解为多重性。

我们所描述的是两个不同层面的知觉——这种经历就是剧院的奥妙，或者说魔力。这些观众与演员统一的时刻就是戏剧的目标和回报。戏剧工作者可以为了经历这种转瞬即逝的统一而忍受相当大的痛苦和克服重重困难。但因为这些神圣的经历与我们职业的实际行为无关，这种统一——作为一种结果，而不是目标——从来没人提过。

剧院艺术家们会对大声说出这些理念的人感到十分惊讶。我们是魔术师，而不是形而上学者。一个总是深藏不露的演员会用一句草率的话来回答，比如说“你喜欢这个表演是吧”。一个演员永远不会公开承认，一出戏便是一场天真的化装舞会，它用信念之力将观众拉入短暂的知觉统一之中。

Chapter 2

完美的直觉

让理性为直觉让路

直觉是创造过程中最重要的部分。直觉、我的直觉、你的直觉，所有的直觉都是完美的。通过直觉的感知，人们能够突发奇想出一些合理的点子和做法。直觉是使人通向完美的罗马大道。它能使完美的宇宙化身为个人体验的一部分，也能有效率地使“绝对性”以“相对性”的方式表现出来。

通常来说人的大脑分为两个部分，在“理性脑”（critical brain）下，我们的想法通常会包括以下内容：理性、判断、决定、分析、准确性、自我约束、价值观、选择、记忆、意志力、逻辑和审慎的决定。有些心理学家称这些性格特点是由左脑决定的。

然而“直觉脑”（intuitive brain）中就会包含以下性格特征：情感充沛、预感、浪漫幻想、想象力、感官体验、通灵体验、本能、天才、灵感、梦想、白日梦、期望、幽默、反复无常、玩笑、艺术敏感、不合逻辑的反应。这些就是当代心理学家所称的右脑指示下的行为。直觉脑就像是一个大号的、智力迟缓的小孩在一边玩着小东西一边嘴里咕噜着什么一样。它的行动像一个婴儿，想自顾自地做所有的事情，时刻需要人看着，完全靠不住且不讲道理。但这样一个不大成熟的孩子身体里却住着一个伟大的梦想

家。梦想是如诗般完美排列、紧密连接、自我参照的符号。那梦中的诗意创造是非常有质量的。这些就是住在直觉脑里的“小天才们”或者说“小专家们”的成果。换句话说，直觉脑就是一个没条理白痴的家，直觉自私、情绪化而且极度不负责任，但有时候却能突发奇想，蹦出一些绝妙的点子，付诸无可挑剔的行动，提出无比明晰的设想。直觉有用立刻显现的真理、完美的准确性来启发人的能力。这也许有些讽刺，但是直觉，也就是启示和天赋的源泉，大部分时间给人的印象却是个懒蛋。

一般情况下，理性脑会试图约束直觉脑。理性脑决定要戒掉香烟和巧克力。这个脑总是非常有逻辑、有决断力，它决心做正确的决定，也会试图让直觉脑变得老实。直觉脑多数情况下都表现不佳。它甚至还嘲笑理性。西方社会普遍误以为“左脑”可以办成任何事情，尤其是当它压制右脑时。但在创作过程中，让拥有天赋的右脑处在一个自由状态对我们来说异常重要。在这个过程中，我们要努力鼓励直觉脑，要和直觉做朋友。我们还要让直觉相信它拥有我们完全的信任，无论理性脑如何阻拦，我们都会无时无刻地尊重和使用直觉所赋予我们的任何想法。

现在，导演给演员一个信息：不论你的创意如何，我都会使用。我会采用你的任何想法。直觉那个笨小孩得知了这个信息，但一开始时却不敢肯定。为了试探导演，任性的右脑会故意给出无礼的、不合适的点子，想证明导演在骗人。而导演却耐心地使用它的第一个点子，尽管它那

么粗糙和不得体。当直觉发现它的烂主意真的被导演采用了之后，会小声地说：“我真不敢相信他居然用了那个傻点子，我再给他一个更差的，看他怎么办。”毋庸置疑，导演也用了这个点子，并给演员的直觉传达了一个信息：你的两个点子，我都采用了。演员的直觉开始仔细地思考：这算什么？一个游戏？一个花招？或者说一个规律？当导演二话不说地使用了演员的第三个建议时，演员的直觉就有了至关重要的认识。这种认识会极大地影响导演的工作和演员的创意。

直觉是宇宙通过个人展现自我的渠道

学习过程有三步。第一步是探索，第二步是试验，第三步是设定规律。演员的直觉脑试探了导演两次：导演已经用了我的两个创意，但他会用第三个么？演员再次给出一个创意。他十分警觉地等待着导演的回应。导演带着热情使用了第三个创意。此时，规律已经固定了。演员的知觉已经经历了学习的三个阶段。他最后设定了这样一个规律：我的所有想法导演都会用，甚至是那种平庸和糟糕的想法也会用。这就是导演希望传达给演员脑中的“小天才”的信息。他想传达给那个傻乎乎的、不负责任的直觉脑的是：你的所有想法都会被尊重和使用。

此时，直觉变得生气勃勃起来。它变得激动且勇于迎接挑战。“既然我想出来的所有东西都会用到，为什么不

给出最好的呢？”现在演员的直觉开始奉献出好主意，因为他知道所有这些都会被用到，不会被回绝。导演通过这种技巧，将演员的直觉从不信任和懒惰中拉出来，打消它的防备和抗拒。他已经把演员的直觉从它所沉溺的、黯淡的自私中解放出来，将其照亮。直觉给你的所有东西不仅是有用的，而且是优美的。

从此开始，演员的直觉就和导演是一伙的了，并且一个接一个地出点子。这些点子会越来越合适，越来越有效，越来越具有启发性，而坏点子就很少再出现了。

这个技巧的挑战在于导演接受了前三个点子，并且不带质疑或贬损地，依葫芦画瓢地使用它们，不论那些点子是什么，不论它们听起来有多么愚蠢和荒谬。这就要求导演十分有自控力和创造力。

哪怕这个点子看上去毫无可行性，一个成熟的导演也会忍耐几天，因为一个坏点子终究会自己站不住脚的。你为什么要和一个演员就一个不成熟的点子争论而唤醒他善于批评的理性脑呢？你可不想和理性脑来一场较量。你想要鼓励直觉脑给出它想给的主意。在它给出三个试探性的坏点子，而导演都一一采纳之后，它就不会再给馊主意了。从现在开始，演员就只会给好点子了——思如泉涌。在十七八个创意被提出来后，通往灵感的路就铺好了。

演员现在觉得很满足和欣喜，因为他的所有想法都被实现了。这之后直觉就会问自己：“我为什么踌躇不前，而不是将这样的荣耀继续下去？”这就是那个伟大的时刻，

那个普世认可的想法就出现了，它的出现没有拘束，没人打扰，没掺任何杂质，显得异常纯粹、整洁、干净和完美。整个宇宙都通过直觉以最干净和合适的方式呈现了出来。艺术家就是宇宙展现自我的管道，他们的工作就是为宇宙疏通这条管道。而那完美、干净、清澈，纯真的直觉就是宇宙直接展现自我的途径。理性脑会负责解释这些被展现的内容，但它也只能在事实出现之后进行梳理工作，创造的源泉依然是直觉脑。

导演能为演员做的最重要的事，就是唤醒演员的直觉，并且确保直觉产生的想法能被看见和使用。怎么让演员既警惕又严格的理性去接受并信任向来被认为不可靠的直觉呢？理性脑和直觉脑必须学会成为朋友，它们必须变得和谐且一致。在真正的创作过程中，艺术家全神贯注地在处理那一刻发生的事情。当理性脑和直觉脑一同工作时，这种吸收的感觉非常强烈，同样也会有许多愉悦感。在真正的创作过程中，创作者什么都感觉不到，对环境一无所知，不顾过去或者未来，完全感觉不到时间的流逝。

人们在计算个人所得税时用的是纯粹的智力。导演在导戏时却必须同时使用理性和直觉。演员演戏时通常是依靠情感和冲动做出判断。这时人的理性就不能再表现得那么严苛，它必须为直觉让路。尤其是当演员说：“当我给自己的直觉足够的机会表达的时候，我相信导演能起到我理性脑的作用，让我看起来别那么愚蠢。我先让导演来替我掌管理智一会儿，才能保证直觉的活力和创造力。”

从另一个角度来说：人类的所有行为都是创造出来的。不需要人创造的行为是不存在的。所有事件都直接与创造性联系，而所有人类的活动都是经人打造才得以存在的。这些活动有了直觉脑恰到好处的参与，才能给人真正的愉悦感。当左右脑和谐共处，共同发挥作用时，所有的活动都能给人带来巨大的幸福和满足感。但是如果理性脑无休止地给直觉脑施压，就会产生无穷的困扰。智力经常像个严苛的训练员，给自由自在的情感和冲动施加压力。但如果我们放任生活中的突发奇想和率性之举，也许理性脑和直觉脑就可以和谐共处下去。

总而言之，直觉是完美的，因为它是宇宙通过个人展现自我的渠道；因为它是最简洁明了创造人类经验的道路。直觉产生的想法总是绝对正确的、冲动的、不可侵犯的。人无法意识到这一点的原因或许是太依赖自己的智力了。有些人的理性判断总是高于冲动，他们无法摆脱理性的束缚，而他们往往是被恶意地要求领导艺术创作的人，比如说编剧。

尊重直觉，坚持肯定原则

在肯定原则之下我们认同每一个创想。我们把它当作纪律，因为它能带来实际的效果。这跟道德伦理没有丝毫关系。但也是出于美德的考虑，我们并不全盘接收。坚持肯定原则是为了给直觉传达一个信息：所有他的创想都能

被重视、被尊重、被使用。当直觉接受了足够的信息后，它就会回报以最完美、最纯洁、最有创意的点子。这就是为什么无论我们欣赏与否，都要接受艺术家的所有创造性技巧。

当画家独自创作的时候，他有一种“与自我保持一致”的倾向。但是作为一个在社会中表演的演员来说，他不仅要与自我保持一致，还要与导演和其他演员保持一致。如果我们能劝服所有在这个共同创作的艺术中的个体在同一个系统内工作——尊重直觉，尊重肯定原则，那么，共同活跃的潜意识就会萌发生长。所有人的创意都会充满活力、恰到好处。成功就近在咫尺了。所有在排练中迸发出来的想法都将被看作有用的。我们相信就算是门卫的直觉带来的灵光一现，也可能是大家渴盼已久的谜题答案中缺失的拼图。即便是合唱团团员路过时口中的喃喃自语，它也可能是有用且正确的。导演就是这样开始让天性帮助他导戏的。

少干预多鼓励，天性为你铺路

就像直觉为梦境提供正确和合适的点子一样，天性也一直为生活提供这样的点子。当导演学会运用这种技巧时，排练就变成了将完美的直觉转换成一系列建议的过程，他自己也会珍惜并使用每一个建议。这让导演接受天性所提供的一切，他就能与天性和谐共处了。当天性得知你使用了它提供的一切时，就会简化提供想法的过程。它就开始

只给你有用的、有建设性的和合理的建议而不再给你前进的道路添堵。天性就开始表现得像直觉一样。它意识到：

“我被信任，被重视，所有我提供的想法都变成了创造过程的一部分。”因此，天性变得既支持又合作，开始只提供合适的机会。天性有以完美的诗一样的形式同时选择和提供这些刺激物的能力。他们来得正是时候，分量正好，着色完美，如此合适。更重要的是，天性就是你的伙伴，在有它作为你长期的盟友时，所有发生的事情都是有用的，所有问题都有答案，我们的需要能够得到满足，我们的渴望能够成真。

当你与急需被证明的演员的直觉、天性或者宇宙为盟时，你很可能在酝酿一件艺术作品。有这三样为你提供材料的强大来源——直觉、天性、宇宙时，一件艺术作品的诞生就不可避免，你打开了这样的通道，成功就在眼前。你用自我、用左脑干涉得越多，这个过程就越不和谐，就会引起越多麻烦。导演需要知道何时保持沉默，不要仅仅为了打破安静的氛围而说话。如果你不确定说什么，那就拖延一些时间。因为拖延本身就给了直觉一些信息——你在等待那个正确的念头来临。接下来直觉就会给你传达一些正确的信息，你立即认出了它，再说话之前就不会有任何的犹豫。“噢，这样的话，我们这儿需要的是……”在意识到它之前，你就已经开口说话了。直觉已经做了最正确的决定，所以你未加思索地说出了它。让直觉指挥你吧，永远不要逼迫自己，不要让自己被迫说话。

导演跟演员打交道的时候，需要理解创作的过程。这样就需要导演相信并鼓励直觉，使用天性所给予的一切和所有在排练中出现的想法，为宇宙展现自我铺平道路。

我有一些跟直觉和肯定原则打交道的技巧和方法。对于一个导演来说，坚持使用这些方法就足够了。如果你学会了尊重自己和演员的直觉，就能节省很多时间，少说很多废话；如果你能以尊重的方式使用你的直觉，就能避免左脑带来的困惑，并且谋取与演员直觉的合作共赢。

要记住，别人提出的问题能够变成你的向导。演员提问并不是想从你那里得到答案，问题的答案就在问题之中，问题本身只是把注意力转移到未解决的事情上来。你就要注意到未解决的事情，而不是回答问题。你需要提出更多的问题，让演员来回答它们。永远不要回答问题，要问问题。因为当演员提问的时候，他的直觉已经给他最好的答案了。

“我站在哪里？左台还是右台？”“哪样比较好？”“如果我站在右台，我就有足够的时间完成这个调度，但是如果站在左台就不行了。”“那就站在右台吧。”问题的答案就藏在问题之中。演员自然会有自己的答案，你用不着回答。强加自己的意愿给演员是不可行的。不然最后你看到成果的时候就会说：“天呐，真是一团糟，这全是我个人的想法，多讨厌啊！”

作为一个导演，一定要重视原创性。尊重创意，缄默少言，言简意赅已经足够。导演少言是由于将被创造的事物不能简单地用言语表达。任何使用语言来描述的行为都

会让它变得繁重，让它塞满来自左脑的术语。如果你今天话少一些，说不定明天别人的直觉就能给你一些奇妙的点子。但是如果你非得用左脑去挤出些什么，那明天直觉给你提示之前，你就得想办法先清除之前的想法。导演为了在一整天排练之前唤醒大家的创造力，也许会说：“我知道你们都是优秀的演员，是出演你们角色的不二人选，我们要做的是一出完美的戏剧。开始时我需要你们先朗读剧本，找一下感觉，看看能想到些什么。”不需要再说多余的话。读剧本的时候，你要做的就是倾听，然后点头。要记住，你不能一个人演完所有角色。演员比你更会演戏，让他做好本职工作，你要做的只是帮他简化工作，清理路上的障碍。如果很多演员觉得台词是一个障碍，你就帮他们疏通道路。

我们要做的就是疏通障碍，找到出路。演员和导演一道寻找的出路便是角色的内心生活。导演的职责就是唤醒和探索那些内心生活。如果导演把自己的意志强加给演员，他就是给自己找麻烦，阻碍创作。所以我才建议，少干预，少说话，多鼓励，多赞同，天性就会为你铺路。

Chapter 3

成功的基石

相信普遍的美

如果一个剧需要导演花上四到五个星期来排练，它一定有足够吸引你的地方，值得你花费这么多的时间。你会进行许多研究和探索，很长的一段时间，你会时时刻刻都在思考着各种各样的创意。因此这个剧一定有一些东西能让你兴奋起来。

接下来我们要讨论的是一个被许多导演视为传统，却空泛得让人迷糊的词——“美”。它很抽象，尤其当被人描述为“普遍的美”（general beauty）时，就更空洞了。但这个词组——“普遍的美”却正是戏剧导演成功的基石。

我们先试着通过限定“普遍的美”的范围来寻找它的内涵。如果我们把“普遍的美”比作一个麻布袋子，那么里头装的、让它丰满的土豆就是：这个戏代表什么？它的主题是什么？它重要的原因是什么？为什么它值得人去欣赏？它的寓意是什么？它阐释了什么普遍真理？它的什么使导演兴奋？你能想象到怎样的戏剧冲击力？是什么使你感到充满热情，无比激动？什么感动了你？哪些部分让你感到最大的满足？戏中的什么部分值得观众去看？它吸引人的地方在哪里？

为了统一导演技巧中的术语名称，我同意传统的观点，把模糊的“普遍的美”当作激发导演主观热情的原因。“普

遍的美”包含着剧本表达的主题和寓意。

如果一个剧本不能让你感到兴奋，就算酬劳再多，你也要马上拒绝它。如果你最好的朋友提出请求：“你能帮我把这个我筹备很久的戏导出来吗？”但这个剧本却不能释放你长久以来积蓄的能量，那么拒绝它。作为一个导演，你不能连你自己都不信任的东西获得成功，这不可能。

我之前提到过，有时候你能够说服自己去相信一些有质量的东西。通常情况下，第一遍读剧本的时候你不会想到什么。但当你读完第二遍，重新思考过后，就能感觉到剧本中的哪些部分还有提升的余地。它也许可以给你一个探索新的剧本处理方式的机会。但是，去导一部你感觉不到任何美感的剧本是绝对不可能的。

我们所认定的一部作品的“普遍的美”就是它值得一看的原因。“普遍的美”包括主题。它就是我们非常热切地想让观众见到它的原因；它就是让导演兴奋，让他感到其他人也应该为此感到兴奋的东西。导演应该是一个传教士，他应该能强烈地感知到戏的主题，直到他觉得其他人也同样需要来分享和见证这个主题。他感到如果这部戏上演，社会文明就会进步，社会文化也能被丰富。他也一定要感觉到这部戏就是一个工具，它能唤醒他人去重视他认为有价值的东西。如果导演并没有感觉到戏中所揭示主题的重要性，无论如何他也不会成功。所以我们说的“普遍的美”就是导演在第一次读剧本时所寻找的东西。有时候那种感觉出现时细若游丝，这时导演会说：“我要把这根丝状的

感觉变成绳，变成电缆，再变成攻城锤。”也有另一种可能，他会说：“我能感觉到这一丝感觉，但是当制作人、舞美设计师、演员都来参与的时候，它就会先是变成蜘蛛网中的线，然后变成一缕，然后消失不见。”在这样的情况下，他就会放弃它。

导演必须去相信。我们能制造信念，我们导演是头一个去相信的人。我并不是说他相信剧本里发生的故事，当然这也是需要相信的一部分，他必须相信的是他的剧所承载的意义。他必须要相信他能够站在角落看着这部剧卖出去，它有市场，能让观众相信它的美丽。他能够随便拦住一个路人然后问：“你相信剧中的故事吗？它美吗？它可以让你感到它是重要的、奇迹般的、令人惊讶的、与众不同的和精妙绝伦的吗？”如果连导演都不相信自己作品的主题，那么它成功的可能性就是零。他必须将自己的想象力投入作品中。他必须不停地想：“这部剧值得大家一看是因为……”或“世上所有人都必须明白……”或“如果大家知道……他们一定会很高兴的。”“普遍的美”包括所有人。

当导演选择“普遍的美”时，他是在替观众做选择。导演代表了观众。这时导演的身份就变成了：“我是一个观众，我可以是任何一个人，也可以是所有人，我是一个法官，我是一个奴隶，我是一个倾听者，我是一个调解员，我是合成器，我是一个搜寻者，我是一个帮手，我是一个小孩，我是一个信徒，我是信念制造家。”如果你摆的姿

态高于或低于观众，就在给观众和自己添麻烦。你需要做的是变成他们，你花了几乎所有的时间来当导演时，就得假装你是“任何人”。“我是任何一个能给你一定的关注度其实没那么在乎你的人，我是任何一个有正常的智力和好奇心，但又没有太多的人。”不要把所有事情都当作理所当然。切记为关注度服务，紧抓这一点。当导演觉得无聊的时候，观众一定也觉得无聊了。

如果你相信剧中“普遍的美”，它会在排练时带着你积极地向前走。如果你不相信它，那你就会陷入迷惑之中。如果你只相信一部分，那你就只能带着这个信念完成排练的一部分，然后所有事情就开始分崩离析了。你会开始对演员发怒，开始因为别人未完成手中的事情而责怪他们，你会意识到自己变得易怒，易反复，然后被孤立。

演员走到沙发的左侧还是右侧并不重要，他的鞋是棕色的还是白的不会有任何不同。但能让事情变得不一样的是你是否选择了那个让你相信的剧本。越早做重要的决定越能让事情从本质上产生变化。如果一开始你就做了一个错误的决定，那么越到后面就越难挽回。相信剧本所蕴含的普遍的美就是需要做出的最早最重要的决定。

了解戏剧的传统形式

为了获得成功，导演需要理解一些剧作的传统。按剧作的传统，广义的戏剧有以下类型：悲剧、情节剧、高雅

喜剧、讽刺剧、杂耍、滑稽戏、宣传戏、幕间短剧、马戏、即兴创作、夜总会、音乐厅、街头表演、木偶表演、默剧、歌剧、时俗讽刺剧、音乐会或音乐喜剧、轻歌剧、电影、仪式、偶发艺术、游行、讲座、阅读、朗诵、比赛、广播剧、电视、集会、演讲、布道、儿童故事会、派对。当导演着手构思一个剧本时，首先要确定一种传统形式，有时它会是两种传统的结合。如果你选错了传统，你的制作会立刻变得难以控制，他会急速后退，松懈下来，然后各部分分崩离析。

排练之前确定戏的主要元素

主要元素在某种程度上来说是一个学术概念，但它也经常出现在编剧过程之中。当你决定排一个戏的时候，随之而来的问题便是：“这个剧最主要的元素是什么？”备选的答案有五个：主题、情节、角色、场面、语言。

许多导演因为排练之前没有确定戏的主要元素而陷入困境之中。举个例子，当他在舞台上堆满各种场面——货车、电梯、布景和各种挂件之后，才发现剧中的主要元素应该是语言。这样，场面的存在盖过了言语，观众就会不知其所以然了。现在我们先来看看主要元素的一些例子。

情 节 乔治·M·科汉（Gorge M.Clhan）的《酒馆》（*The Tavern*）就是一个典型的以情节为主要元素的作品。整台戏

不断地用行动征服观众。角色一直为情节服务，语言也是越平淡越好。它的主题——犯罪是不值得的——从剧目一开始就已展露无遗。场面上只需要一个楼上的门和一股强大到把演员都推到墙下的冬风。这就是情节的完胜。

角 色 角色几乎是契诃夫所有戏剧作品中最重要元素。情节一般不会成为主要的元素，契诃夫也不可能选择语言作为最重要的元素，因为他作品的语言都是特意简化了的。一些学院派的人或许会说契诃夫的作品是有主题的，其实它只是被用于服务角色了而已。他作品中的主题埋得很深，然后以优雅、和缓的方式慢慢浮出表面，从本质上来看，契诃夫的作品是没有主题的。我们在他的作品中找寻角色，其次看情节，因为导演必须保证一系列的行动观众才不至于打瞌睡。

主 题 利福德·奥德茨（Clifford Odets）的作品《等待老左》（*Waiting for Lefty*）是一部旨在直接推广特定思想的主题戏剧，他的主题是：普通人只有加入工会才能摆脱受压迫的命运。它几乎可以算作一部宣传戏剧了，角色和对话都是专门为主题服务的，场景被限制在一个空旷的舞台，说教式的语言让台词像是布道。这就是在当时轰动一时的戏剧，它的主题对现在而言已经不重要了，它对现当代的戏剧也没有其他太多可以借鉴的地方。

场 面 马克·布朗伯（Mark Bramble）和迈克尔·斯图尔特（Michael Stewart）的音乐剧《马戏之王》（*Barnum*）在纽约获得了许多奖项，尽管它没有情节，没有重要的角色，没有主要的语言，主题也至多是能提上一提：一个马戏团引发的烦恼。但获得这么多奖项也的确不是浪得虚名。不管怎样，那种高度紧张的感觉、场面变换的速度、源源不断的能量、连续行动、舞台效果和颜色所带来的强烈的感官冲击；那些惊喜、杂技表演、舞蹈、魔术等令人眼花缭乱的东​​西使观众应接不暇，赞叹不已。场面使这部作品在百老汇长盛不衰。

语 言 迪伦·托马斯（Dylan Thomas）的作品《牛奶树下》（*Milk Wood*）被誉为“声音的戏剧”。它是英语口语文字的一场盛大游行，它是最耀眼的诗歌。但此剧主题极为模糊“拜托！生活还不是件糟糕的事吗！”又或者是“普通人也是高尚的”。至于情节，它只是一些拼凑了一些小事，比如说，描写一个夏天在威尔士某小镇的六十四个人。角色则都是一笔带过，没有深入描写。这部剧的主要元素就是它极其动人的语言，第二个重要元素或许是完美的角色缩影。如果过多计较场面、主题或者情节都会毁了这部剧。

综 合 上述例子都是只表现出主要的元素，而几乎忽略了其他元素的作品。然而大多数戏剧都有一个主要元素作为支撑，然后其余挨个展开。当然，最伟大的例外，

就是西方文明中最伟大的剧作家、戏剧的始祖——莎士比亚的戏剧。多少个世纪以来，他的作品保持无人能企及的高度，原因在于他能巧妙地融合五种要素。莎士比亚这种将五种要素结合得恰到好处的技巧令我们赞叹不已。举个例子来说，在西方的表达方式下，《哈姆雷特》的语言、情节和思想是绝无仅有的。就角色而言它有一个被关系微妙复杂的家庭成员、朋友和对手包围的敏感的王子。情节包括了鬼魂复仇、谋杀、爱的背叛、毒剑、误杀、自杀、阴谋等，对一台戏来说已经足够。主题则有许多个：“摇摆不定的年轻人”“一个被外在环境压垮的灵魂”“每个人都要解决内心关于理智和情感的冲突”，又或是“当正义的统治者被残忍杀害的时候，诸神应当要求复仇”。《哈姆雷特》的主题数量和该剧制作出来的剧目一样多。至于场景，这部作品可是表演者大显身手的好机会：鬼魂在城垛上时隐时现；法庭上庄严的场景；戏中戏；在恶棍祷告时刺杀的机会；在母亲的卧室里谋杀；暴力拒绝一个天真的女孩——一个因悲伤而狂怒的年轻女仆；一个拿着头骨，思考着死亡的年轻的浪漫主义者；王子拿毒剑公开决斗；王后错饮一杯毒药；当台上死尸遍地时一个年轻勇士的到来。导演的想象力才会真正限制台上的场面。所以莎士比亚剧中的融合性使我们很难将其归类到以上任何一个主要要素的剧作中。

我个人的观察和经验表明，如果一个导演沉溺于同时表达五种要素的话，会毁了作品和他自己。同时展现四种要

素也是不可行的，它会扰乱观众的思绪，也会破坏演员之间的整体性。导演再有才能，剧本再好，选择三个主要要素并试图均衡地表现它们，都会使作品的表达变得空洞无力、混乱不堪。我相信将主要元素限定为一个，并且在这个限制中努力发掘和创造这个要素才能表达得最为生动。这就是为什么我选择了一个主要元素并且像僧侣一样坚守它，然后让次要元素在恰当的时候优雅地自我展现出来。

创造完整统一的剧中世界

世界上没有任何两个剧本是完全一样的，即便它们出自同一个作家；也没有同样适用于两部作品的导演方法。导演的目的是实现剧作者的愿景，并且劝服演员相信进入到这个愿景中的世界会带给他们快乐。许多业内人士喜欢用专业术语“风格”，而我却尽量避免用到这个空洞又误导人的词语。批评家们，通常是一些业余人士，经常会评论道：“这样或那样就是一个有风格的演员。”或者“这样或者那样就是有展现作品风格的技巧的导演”，又或者是：“他在导演的时候有自己独特的风格。”

曾经有人在邀请我导演一部新作时诱导我，说：“这个剧本很特别，需要你用独特的导演风格来呈现它。”毋庸置疑，这意味着这个剧本太差劲了，需要找个人来拯救它。

“风格”这个词像“情感”一样，太让人捉摸不透，以至于平时在剧场里谈话时大多用不着它。我们通常用“剧

中的世界”来替换“风格”这个词。

每个剧本都有自己的世界。有些剧本有着模糊的、不完整的、不连续的、难处理的或者难掌控的世界。现在让我们先不讨论不平衡的世界，而是谈谈比较完整的世界。

就像画框限制图画一样，剧中的世界限制住了整个剧，它限制行动。导演需要排除所有不在这个画框之内的东西。比如说，假如你在画十六世纪的伊丽莎白女王，绝不可能让背景里出现一架飞机。又比如说你在模仿毕加索的名画《格尔尼卡》，也不可能让前景里出现一个背着馅饼的人，因为那样做违背了剧中的世界。每个剧本都有自己的世界，属于那个世界的东西是和它相辅相成的。所有人，即便是孩子都能够立刻发现不属于剧中世界的东西。

有一个儿童游戏是这样的——在孩子面前展示整理出的一些东西，然后问小孩说：“哪个东西不属于这个画面？”这幅画面可能是一个厨房，所有在厨房里的东西都很恰当，除了一只在水池里站着的山羊。小孩就会回答：“噢，山羊不属于这个水池。”这个传统的游戏能帮助孩子识别相同和不同之处。

导演也必须是识别相同和不同之处的专家。为了实现一个和谐的剧中世界，我们必须整合相同的东西，剔除不同的。

当然，我必须马上说，也有例外的情况。有时候，我们制造一个满是相同事物的世界，然后忽然之间，在某个特殊时刻，通过展现一个完全不同的事物，来打造一个充

满戏剧性的瞬间。神奇的是，我们能让观众有所准备，这样他们就能在不知不觉中期待这个不同并且满怀欣喜地接受它。

在展开关于规则的讨论之前，我们先谈谈这个例外。创造剧中的世界意味着我们创造出一个满是相似事物的、用同样规则行事的和谐的世界。导演的责任就是整合相同的东西，让它们共同营造和谐的氛围。他必须警惕地剔除不属于这个世界的东西。有时候导演会故意地限制自己。比如说：“这个戏里所有的东西都必须是米黄色、燕麦色和稻草色的。”把所有东西限制成相同的样子，导演就能够打造出一个特别且和谐的世界。如果他说：“我想让这个戏呈现出伊凡诺夫真实的生活——就是在1897年的俄罗斯，距离莫斯科260千米的小镇的冬天里的生活。”那么它就要创造一个自然的剧中世界，并把其他不属于这个环境的東西排除在外。

不要打破剧中世界的真实系统

导演易犯的最大的错误之一就是我所说的“打破系统”。我的意思是导演在已经建立好系统之后，愚蠢地引入一些违背原来系统的小细节。举个例子来说，我曾经看过一场《三姐妹》（*Three Sisters*），导演花了很大工夫来创造一个真实的系统。为了这个系统，他使用了十九世纪的服装、油灯、逼真的军装、水晶器皿还有老相机。但第一幕的最

后，一个演员拿出了一个当代的玩具——一个陀螺给伊琳娜。观众可以很容易地从它铬制的外壳和电子响声判断出它来自二十世纪七十年代。一个当代的玩具让导演违背了系统的真实性，他在第一幕所有试图创造一个真实自然的系统的努力都白费了。那一瞬间的怀疑让整幕剧土崩瓦解，人们都会惊叹导演竟然如此随意且频繁地摧毁自己辛苦构建的系统。

如果，你在创造剧中的世界时，构建了一个系统，那么必须完全服从这个系统。不能因为一时兴起或者因为想知道改变后的结果而更改它，导演不能这样纵容自己。如果想要一个真实的作品，你创造的剧中世界必须有不可违背的真实感。你也许会说：“剧中的世界是一个梦境，一段模糊的记忆，所以有些东西有可能穿过模糊的界限而出现。”如果是这样的情况，导演在建立这个梦境之后就要一直保证梦境的特征直至结尾。当你建立剧中的世界时，需要去寻找剧本里最能展现这个世界的东西。什么最能体现剧作者的原意？什么能让剧作者的构想更清晰？什么才能让观众更容易接受它们？

剧作者通常会描述一个他想要的世界。导演可以接受这个世界，或者通过把这个奇怪且与众不同的世界呈现到舞台上获得成功。一些创造剧中世界的例子如下：

凯瑟琳·赫本（Katharine Hepburn）在十九世纪末于莫斯科上演的《无事生非》（*Much Ado About*

Nothing) 里创造了完美的世界。

美国戏剧学院在《驯悍记》(*The Taming of the Shrew*) 里将即兴喜剧的世界展现得恰到好处。

布莱希特的《阿吐罗·魏的有限发迹》(*The Resistible Rise of Arturo Ui*) 是用我们常说的“报纸风格”(newspaper style) 叙述的, 作者使用了历史性的标题、漫画化的事件、角色原型、大胆的一维的现实。从文字中展现出来的剧中的世界是说教式的——强硬的、单调的、海报宣传式的。如果导演尝试更深入人性的描写或是掺入一点点幽默的话, 他都打破了剧中的世界。

《查理的姑妈》(*Charley's Aunt*) 中的世界充满了不可能和反维多利亚时代常规的东西。这个剧荒诞不经的东西越多, 越反常规, 剧中的世界就变得越吸引人。

很早以前我看过一场全男团出演的《皆大欢喜》(*As You Lile It*)。剧中的世界充满了塑料、铬制品和波点。导演可以创造出任何他想要的世界。而最重要的是不管他创造了什么, 它们都必须是有机的结合、和谐共存的东西, 他必须顺从于他创造的系统的规则。

选择准确的隐喻以统一创意

现在, 我们来讨论一个我到职业生涯后期才慢慢理解

和学会使用的导演技巧。那时它已成为我导演过程中必不可少的技巧之一了。我们称它为隐喻。

我们都了解明喻指的是直接的比喻。在口语中使用比喻词“像”或者“如”就能构成明喻。例如：“他跑得像风一样快。”又或者“他的愤怒如雷霆震天。”

然而在隐喻中，比喻词被省略了，因此比喻就更能打动人。“他的笑容是纯净的阳光。”或者是“他是办公室里的龙卷风。”

现在我们拓展一下隐喻的概念，让它来诠释整个作品。我们在寻找的是一些物件、图片、只言片语、相片、绘画或一片布，它们不仅仅像这个作品，在导演的构思里，它们就是这个作品。我想用几个例子来阐释一下上述观点：

- ▶ 迪伦马特(Dürrenmatt)的《老妇还乡》(*The Visit*)是“有关施虐狂力量的噩梦”。
- ▶ 阿努伊(Anouilh)《窃贼们的舞会》(*Thieves Carnival*)是“一个香草草莓味的冰淇淋圣代”。
- ▶ 尤内斯库(Ionesco)的《秃头歌女》(*The Bald Soprano*)是“机器人之家”。
- ▶ 贝拉斯库(Belasco)的《金色西部的女孩》(*The Girl of the Golden*)是“达盖尔银版印刷”。
- ▶ 奥尼尔(O'Neill)的《啊！荒野》(*Ah, Wilderness!*)是“诺曼·洛克威尔的记忆”。
- ▶ 毛姆(Maugham)的《周而复始》(*The Circle*)是“雅

致的东方青瓷瓶”。

► 斯特林堡（Strindberg）的《死亡之舞》（*The Dance of Death*）是“一只斗鸡”。

隐喻限制了导演思考剧本的方式，一般是指有形的限制。

在准备一个新作品的时候，我总会让导演找一张他认为最能象征整部剧概念的相片或者图画，再让他根据其颜色、纹理和基调来限制这部作品。限制色彩常被称为是“色彩协调”或“有限的调色板”。材料也要被限制在一定范围之内，就像有的作品被隐喻为维多利亚时代贺卡上的薰衣草花边和丝绸蝴蝶结，有的作品的材料被限定为稻草和包装纸板，或是皮革和青铜一样。选择作品的隐喻物，就选择了它的表达方式，限定了它的颜色、轮廓、纹理、行动、速调和真实的程度。这种限制是原创的，这样做最大的好处就是排除了一些无关和不搭调的组成部分。为了严格遵循一个隐喻物，导演要首先统一他的思想。

严格遵循一个隐喻物的实践会给予作品巨大的视觉统一性、连贯性和力量。如果没有这个隐喻物，导演就是在与一些无限制的颜色、线条和纹理打交道。这些无限制的原料会让整部作品变得像一个混乱的事故现场。我们要追求艺术作品的统一性，就需要使用一些手段来推动它的实现。我们需要仅仅一个隐喻物，比如说一幅画。数量增多只会削减作品的统一性，让人感到困惑。

如果我用伦勃朗（Rembrandt）的画作《守夜人》（*The*

Night Watch) 来隐喻一个作品的话, 画中服装的颜色和灯光的特性会限制作品的颜色和灯光。画中的行动和分组会启发台上的行动和分组。画中的纹理会影响剧中的服装和背景设置。通过选择隐喻物, 我从场面和道具中剔除了许多颜色、线条和纹理的东西。我并不是说作品需要跟《守夜人》相似或者像《守夜人》一样来表达, 而是说作品本身就应该是这幅画。

这个技巧可以帮我们理解艺术创作中一个几乎是最重要的概念: 限制能解放创造力。如果一个小孩拥有了无限的时间、金钱、空间和他想要的所有资源, 他的游戏就会变得无聊。儿童游戏的趣味就在于限制所给予的创造力。限制给了游戏生命。有了无限的空间、时间和金钱之后, 一个艺术家也会变得偷懒, 他作品的焦点就会迷失在自由散漫之中。需求是发明之母, 限制就是创造的源泉和跳板。

给剧本选择隐喻物就是让导演在一开始就给他自己和整个创作施加限制, 而这些限制就能点燃他和所有其他部门的创作者(包括演员)的创作力。限制给作品增添了更多冲击力、清晰度、含义、统一性、想象力、活力、智慧, 力量和发明创造。这个隐喻物就是带来更多创造的限制。

根据我个人经验和观察其他导演的作品所得的经验: 隐喻物越清楚越有力, 作品就越统一越有力量。反之, 隐喻物越模糊, 作品也就越平庸。

Chapter 4

试戏和选角

选对演员你就成功了一大半

导演要做的最主要的决定就是选角。成功的选角代表导演已经完成了百分之八十的工作。这就是选角难的原因，它跟医生下诊断书一样重要，如果诊断正确，病人就很容易痊愈。相反，如果诊断错误，那就麻烦了。试想一下你选错了角，那你就要花上很长的时间向他解释角色。试图从一个本不能达成你意愿的演员那里得到些什么，比如说让一个老太太饰演一个十七岁的小姑娘，你说要她表现出活力和魅力，但她越尝试，结果就越适得其反。正确的选角就代表你已完成了百分之八十的工作。

选角时常问的问题是：你看中的是演员的“类型”还是“技巧”？对大部分导演来说这是个危险的陷阱。有些时候，你会觉得一些来试戏的演员无论外形还是声音条件都像极了那个角色，连他读台词的感觉都跟你设想得一模一样，这时候你会说：“噢，这就是命运啊，这个角色就是为他量身打造的。”然后你在面试时看到他的简历，才发现他的表演经历只局限于某种特定的类型，他从来没有演过这类角色，也没有接触过喜剧。这时另外一个演员来试戏了，他不是特别符合你设想的角色，但他演过许多类似的角色，也有很多表演经验。他台词功底很好，表演技巧到位，也知道怎样大声发笑，了解术语和排练流程，看

起来很老练。第二个演员或许不是特别符合你设想的角色，但他是专业的。

现在，有两个选择，适合角色的类型的演员和技巧型的专业演员，你选哪一个？这通常是一个艰难的抉择。我的答案是，永远要选择技巧型的演员。也许他看起来不像那种类型，但有技巧的演员知道如何克服这些困难。如果你选择前者，你可能要在排练时花上所有时间让困难缴械，这也会打击其他与之合作的演员。最后，你才能了解那个适合角色类型的演员原来不能永远保持那样的感觉。但是有技巧的演员却能给你专业的表演。我永远偏向于专业的演员，而你在职业生涯里犯一次这样的错误就够了。最合适类型的演员是非常难找的，除非是比较强调某项特长或形体特征比较特殊的选角。

导演一定要谅解演员，他来竞争角色时状态极差，很紧张，想赢得一份工作，他身处在一个谋生的环境。这时的你就像他的法官，一个令人生畏的权威。他的专长正在受到审查，也许他不熟悉材料，太过注意自己的缺点。穿的鞋子不亮，衣领不整，手心冒汗，浑身发冷。他没有仔细研究角色，也不知道你想要什么……总而言之，演员在试戏时的状态总是最糟糕的。他不该身处一个被评判的位置上。作为选角者，你需要具备一定的仁慈。你需要尽量解除演员的忧虑状态，在最开始的几分钟内尽快了解他。首先让他放松，让他了解自己所做的一切都是被允许的，他怎样表现都可以。

我还记得我第一次被伟大的导演伊利亚·卡赞面试时的感觉非常奇妙。我走进那个小房间，我们握了手，然后他马上就躺在了地上。我当时根本不知道怎么办，就只能坐在椅子的边上。在谈论我的简历时，他也一直躺在我旁边的地板上，他知道躺在地上能让我瞬间放松下来，发挥最好的状态。

我还想提一个常用的技巧：在要求演员开始表演之前先和他聊聊天，或者让他先花一段时间环视一下，走动一下，碰碰周围的东西。你说些什么并不重要，但这几分钟对演员来说是十分宝贵的。

演员开始试读之前，我经常建议他们脱掉鞋子或者放松皮带等等。这是一个信号，虽然很少有人会真正脱掉鞋子，但这样看似愚蠢的建议却会给他们一个象征性的信息：“这里允许任何奇怪的事发生。”如果是试读，我会说：“凭感觉读，或者轻轻地通读一遍，我只用听下你的声音。”这主要为了解除演员表演的压力。然后我会说：

“如果你不喜欢你做的事情，停下来，回过头重新再来一遍。”我允许演员选择重新开始是想告诉他搞砸也没关系。他必须知道就算他陷入困境，也能够自己摆脱它。知道自己有第二次机会提前减轻了演员的压力。我认为导演需要准备一些切题的短句，在演员刚进房间的时候就开始使用，以便减少演员的紧张感。

开始试戏之前先跟演员握握手吧。礼节非常重要，我不是指走过场那种。导演必须在试戏时表现出尊重和友好，

因为演员要做的事非常困难，这对他们来说是一种羞辱。你永远都不知道演员是什么感觉，他有多气馁，也许马上就要放弃了，而你的态度正好能够给他足够的鼓励来继续下去。我把下面这件事情看作是一条规矩：当演员结束试戏时，他要有比刚来面试时更多的自尊和自信。就算你不能给他一份工作，起码能给他更多的自信。但你不能在这上面花太多时间，这时你就需要一些短小、机敏的话或礼节来迅速传递这些信息。试戏结束后适当触碰演员非常有用。很多研究表明触碰能极为有效地传达信息——一个细微的肢体触碰能够传达的信心、友好和安抚等信息量是令人惊异的。

怎么让演员开始试戏呢？我经常会用：“你接下来要为我们做些什么？”或者“为我们做些什么吧”，因为演员喜欢给予。如果他们觉得已经在为你做些什么了，那你就为接下来的事情打开了一扇大门。试戏开始的时候，我最喜欢说：“跟我说说你self吧。”演员接下来说的会透露未来你们之间关系的重大信息。请你非常认真地听。医生治疗第一次见到的病人时务必认真地听，因为医生知道他问“你哪里不舒服？”之后，病人的回答最重要。我们这种条件下，“说说你自己吧”就像是一种邀请。那一刻演员会觉得发生的一切都是跟他有关的，他会给你一些你确实想要的东西。他说的话会引导你去了解他。

如果你是导演，当演员的经历会对你起到非比寻常的作用，所有导演在给别人试戏之前最好自己先被试戏一次。

导演需要体验一回那种试戏时的绝望和恐惧。

导演要感谢每个来试戏的演员。演员必须得到表扬，原因很简单：他熬过来了，这需要很大的勇气。不管他表现如何，你都必须向他表明他做得很好。这是你的责任，所以无论如何也不能逃避它。

但你也不能在试戏结束时误导演员，因为他是带着你给的希望离开的。如果你说：“你读得比其他今天来试戏的人都好。”他可能回去的路上就误以为他已经被选上了。但你没告诉他的是，你计划试读剧本十天，而他其实长得太高了。所以你最好选择再笼统点的夸奖。

你也不用太追求人气，好像要所有演员都站在你这边一样。尽量不要给试完戏的演员布置后面的工作，除非你已经慎重考虑过决定就选他了。

试戏结束后，许多演员都想知道：“如果我被选中了，你多久会打电话通知我？你明天会打电话吗？还是要等到两个星期之后？我需要主动给你打电话吗？”所以你需要告诉演员如何取得后续通知。这就需要你使用最简单的语言。最有名的说法是：“不要打电话，我们会通知你的。”这样很简洁准确，但看起来有些粗鲁。我经常会说：“谢谢，你的试戏很棒，我们会面见许多人，如果合适我们会与你保持联系的。”

万一选错怎么办？

试戏结束后，你还有权反悔吗？百老汇的传统是给演员五天的合同缓冲期，这就意味着演员排练的前五天需要尽全力证明自己适合这个角色，如果导演觉得他不符合要求，就可以无条件地开除他。我觉得这个规定缺乏人性化，根本不该这样做。如果有条件地雇用一个演员，他前五天都会一直在担心着，自己会不会搞砸，会不会丢掉饭碗，这时的他就会表现得毫无创意。我是这样想的，作为一个专业的导演，你应该清楚自己在做什么，给演员试戏的时候，你应该知道怎样去判断演员是否适合出演这个角色。如果你不能相信自己的判断，那你不过是个低劣的思想者。

如果我做了错误的决定，我就必须逼我自己忍受下去。我那么固执以至于绝不会反悔。也有人这么想，如果我知道我在整个排练阶段都会与同一个演员相伴，我会在选角时更加谨慎。我一定要非常了解他，直到能够非常确定地说他就是能完美呈现这个角色的人。如果我只给演员一半的承诺，那么对这个剧本来说是极不公平的，中途换演员会让整个剧组泄气，其他人觉得我也可能被换掉，而且这样做极为浪费时间。另外一些导演可能不这么想，但我却坚定地认为如果你雇用了一个演员，演出第一场开始之前你都要一直和他一同工作。选错了角色是你的错误，你只能忍受它并且让错误变成正确的。中途开除演员就是导演不专业的证明，他根本不知道自己在做什么。

试戏多长时间最好？

如果演员在精神准备上和路途上都花了很长时间，我认为他至少有权利表演三分钟。他有权自主支配那些时间，做他想做的事，你的职责就是倾听。大多数情况下，你会感觉到演员的前三句话并不是说给你听的，但你一定不能打断他。他也许已经为此准备了很长时间，而仅仅是坐在那儿并不用你花太多精力。如果打断他，你则会花费更多的时间来向他道歉。坐在那儿就更简单了，你不用解释任何事情。如果你曾经是个演员，估计也不喜欢自己讲话时被打断。它简直就像个故意吓人的仪式。

要不要让演员对着你表演？

如果演员试戏时对着我演出，我会把食指放在我眼前，然后把演员的注意力引到屋子的另一个地方。对于电影和电视剧导演来说，选角的时候都会希望演员靠着导演的桌子直接向他们表演。我却不喜欢这样，我不喜欢让演员非得对着我表演，因为我不是来和他们一块表演的，我是来观察他们的表演的。如果在他们对我表演时我忽然打哈欠了呢？如果他们在对我表演时我停下来在他们的简历上做笔记了呢？我不想分散他们的注意力，所以我经常会说，“对着灯影表演”或者“对着舞台监督表演”。

礼貌性试戏

作为导演有时你会遇到这种情况，朋友或亲戚推荐某个演员来试戏，但其实你知道他并不适合这个角色。试戏告诉他们不适合的最好方式是真正见上一面，而不是过多的解释。让参与礼貌性试戏的人跟其他演员拥有一样的待遇。有时候你会发现一些真正有天赋的人，你也会偶尔说一些鼓励的话让他们继续下一个环节。

Chapter 5

怎样处理与演员的关系？

鼓励演员克服恐惧

恐惧是创造力的头等大敌。当演员试图接近自己的角色时，总会面临一定程度的恐惧。导演的职责之一就是鼓励演员克服恐惧。每个导演都会有自己克制恐惧的技巧，但最有效的方法就是导演用语言和行动向演员证明他们是同盟，只有在拥有同一目标，两人共同合作的基础上，他们的工作才能继续下去。

当演员得知导演从不让其他演员恐惧的时候，他才会放下自己的恐惧。如果导演恐吓、欺骗或羞辱任何一个演员，其他人都会自然而然地想：“有一天也会轮到我的”，他就会一直保持警戒状态。导演一定不要向演员传达伤害或污蔑的信息。他一旦这样做，就会唤起整个剧组的恐惧。导演必须是演员的同盟，每个导演都应该培养一套及时有效地向演员传达自己是同盟这一信息的方法——友善地和演员说话、时不时地触碰演员、表扬演员、挤出时间听演员的问题、忽略演员犯的小错误等。如果导演有信心把演员最好的东西发掘出来，恐惧就能够被克服。

演员都惧怕失败

对于演员来说，最令人恐惧的事情就是无法演好自己

的角色，这种情况适用于所有演员。排练开始阶段，我通常会集合所有人，然后问他们：“请分别想想你人生中最成功的和最失败的一件事。哪一件事让你收获更多，成功的还是失败的？”答案总是这样，人们从失败的事情中学到最多。在创造过程中你要让演员意识到，他们能从失败中学到比成功更多的东西。失败是迈向知识的门槛。我们要从新知识里获得进步，必须常常与失败相伴。只有一一次次地跨过失败我们才能跨入知识的大门。我们祝贺那个曾遭遇失败的自己，那个我失败得坦坦荡荡。我们用爱 and 热情对待身边失败的人，因为失败是需要勇气的。但失败的另一面就是智慧。智慧就是成长，成长就是进步，进步就是光明。失败是人生不可或缺的一部分，也是创造过程中必须且重要的一个部分。导演必须鼓励和奖励它。不然的话，演员就会生活在对失败的恐惧当中，他的创造力就会被极大地削弱，他也不会成长。所以一定要敢于犯“大错”！

导演要学会赞美

每个演员入行时都带着一种与生俱来的被认可和赞美的渴望，再年长一些之后，他就发现表演是一件社会上公认的极度需要被他人认同的事，是那种对儿时缺失的认同感的渴望。导演必须意识到：对于演员来说，赞美就像食物一样，离开了它演员就不能活、不能发展。导演必须提醒自己时不时地赞美演员。

演员并不需要做一些特别的事情来赢得导演的赞赏。导演可以给予一场比较笼统的表扬，不需要演员做什么特别的贡献，比如说：“你做得不错”或“这幕走得越来越顺了”，又或者是“和你一起合作很开心”，这些都能起到振奋精神的作用，让他们感到心花怒放，感到自己精力充沛。如果那个权威的导演赞同自己，演员就会如沐春风一般。许多小孩在成长过程中害怕父母，或者常与父母发生冲突。许多极度敏感的演员不善处理与权威人物的关系。所以和演员建立良好的导演演员关系非常重要。建立这种关系的捷径就是无理由地表扬。我所说的无理由的表扬指的是只要有可以表扬的地方，就抓紧机会表扬演员，即便他们并没有做什么特别了不起的事情。

作为艺术家，他的要务就是给予演员赞赏。艺术家可以发现自然中的美好而供他人关注。做戏剧的人就是那些把人们聚集到黑房间里来，然后问他们：“看看我们发现的这些东西，它不让人赞叹吗？它不神奇吗？它不让人敬畏吗？它不令人震惊吗？”艺术家就是那些让人们关注生活中有价值的事情的人。

导演必须擅长找到大自然中值得赞美的东西，因为他需要唤起演员和观众的惊奇和赞叹。他们的职责就是将人们的目光吸引到事物的不寻常之处来，那些生命中的奇妙、美丽、奇异、幽默和智慧，事物中的讽刺、愉悦、敬畏、未知和值得赞叹的东西。导演就是那些永远在寻找自然界中神奇之处，然后唤起他人注意力的人。这样看来，导演

必须严格地自我要求。他需要到处寻找自然中美丽的、吸引人的事情。导演不能像其他人一样在公车上一扫而过窗外的风景。从概念上来说，导演是始终在寻找自然界中令人赞叹和敬畏的东西的人。他也是让他人强制地、不得不注意到这些令人赞叹和敬畏的东西上来的人。

发现令人赞叹的东西的习惯不是自然形成的，大多数导演需要主动学习这项技能。而学到它的方法就是无理由地赞扬。我们将自己的理性判断放在一边，先给予赞扬然后再了解赞扬的原因：“噢，多么漂亮的小黄花啊，就像小太阳一样。”它值得赞扬的原因紧跟着赞扬出现，这是一种规律。导演必须遵从这种规律。我们的工作之一就是发掘宇宙令人敬畏、惊讶和赞赏之处。我们要自己先实践这种赞美，然后才能赞美他人，将它变成一种习惯。

如果你不能找到赞扬某个事物的原因的话，想象它不存在吧。有一句话我很欣赏，并且帮助我解决了很多难题：

“事物因易逝而美丽。”曾经听人说：“我刚才特别生你的气，但我忽然想到你有可能在我们和好之前死去。一想到死去的你，我就不再生气了。”我们想象失去一样东西的时候，它就变得格外的美丽

最好的例子就是《我们的小镇》（*Our Town*），艾米丽在死去之前对生命抱着司空见惯的态度。但到了第三幕，刚刚去世的艾米丽回顾以前生活中认为理所当然的事物：锅里炸着的培根、咖啡的香味。这些普通的、理所当然的东西，一旦从她身边拿走，会唤醒她极大的赞美和爱恋之情。

事物因易逝而美丽，当你没办法找到赞美一样东西的理由时，想象着你会失去它，它忽然就变得鲜亮而耀眼，它就拥有了你未曾察觉到的美丽。

“事物因易逝而美丽”是一个撬杠，导演可以把它当作一种发掘自己赞扬他人的天赋的方法。导演就是赞赏的供应商。我喜欢的另一句话是：“那多美啊！”它让人神清气爽，也让事物的奇妙之处上了一个台阶。如果你说某样东西很美，它的美丽就会瞬间闪亮起来。

导演在排练中对赞美的使用对整个剧组来说尤为重要。排练开始时就赞美吧。“能和这样一群优秀的艺术家一起工作是我的荣幸。”“这是我见过的最棒的剧本。”“看这阳光多美啊。”“这难道不让人兴奋吗？我们开始吧！”你的赞美唤醒了演员的热情，他可能会想：“有一天也许他也会赞扬我的。”他就在期待被赞美的希望中工作。赞美是导演的“肌肉系统”。那些理论和概念都可以扔到一边，它们一文不值，成熟的导演都是夸奖的行家。

你几乎可以从导演夸奖的热情来判断他是不是个老练的导演。

如果导演与演员发生分歧怎么办？

导演和演员会不时地有一些分歧，我们称之为争论。那时候导演该怎么做呢？通常情况下都是导演认输，那是规矩。原因很实际，如果导演赢了演员，那他就输了。从

来就没有导演赢了演员一说。所以，你最好在斗争一开始时就认输。这斗争的内容并不重要。“我绝对不会穿这双靴子的。”“那好吧，我们看看你还能穿点别的什么，你觉得什么最好？”你表示支持的同时，创意也就紧接着出现了。

如果导演是个自负的人，他一定很难在和演员的斗争中认输。这样的导演不如回过头去先从舞台监督做起，直到他认识到自我必须臣服于艺术，以优雅的态度与演员相处。我们之前说过，导演和演员要统一战线，是因为把演员当成对手就等于打自己的耳光。在斗争中，导演总是输的那一方。

鼓励演员原谅他们自己

还有一个有用的技巧，鼓励演员在犯错之后马上原谅自己。不管他犯的错误多么愚蠢，你要告诉他们：“没关系”或者是“算了吧，就这样吧”，或者像提隆·古瑟里曾说的“还好啦！继续！”你要告诉演员自我原谅是一个很重要的技巧。哈罗德·克勒曼（Harold Clurman）曾说过：“在前进的路上学会原谅自己。”如果你自我要求太严格，你的工作就会结成一团，阻止你前行。你需要学会“撤销”这项技能，就像脱口秀惯用的技巧那样。当脱口秀演员没能使观众发笑，他就喃喃自语说“这样，好吧，没事！”然后继续。记得鼓励演员原谅他们自己。

怎样面对演员提的问题?

这个问题我们之前已经讨论过了，但它很重要，所以我们需要再强调一遍——演员提出的问题并非真正的问题。演员提问是一种尝试，是他们努力让导演注意到一个未解决的问题的表现。当演员提出问题的时候，聪明的导演不会直接回答。因为问题的答案不在导演，而在演员身上。导演会通过问另一个问题来寻找这个答案，让演员自己来回答它。因为演员在问问题之前已经想出了最好的答案。这里举一个例子：

演员：我要戴这顶帽子吗？

导演：你觉得哪样最好？

演员：其实吧，这顶帽子太小了，有点碍事，我也不知道把它放哪儿，如果我把它拿下来，又不知道下台的时候怎么把它带下去。

导演：那就别戴帽子了。

另一个例子：

演员：我在哪做这个比较好？左台还是右台？

导演：哪样最好？

演员：如果我在右台做这个动作，这样时间比较充足，如果在左台的话，可能就赶不上了。

导演：那就在右台好了。

问题的答案就藏在问题之中。演员的答案总是浑然天成的，导演选择用他们的解决方法就可以避免强加自己的意愿。另一个例子是这样的：

演员：我们今天要跳过这一场吗？

导演：这一场有什么值得我们特别注意的地方吗？

演员：是这样的，我昨天晚上在这一场上下了很多功夫，有一些新的想法想让您看一下。

导演：嗯……我们今天一定会排这一场的。

这个问题“我们今天要跳过这一场吗？”也许会得到答案“是的，日程表上这么安排的，”或者“对，我们要排最后一幕了。”但事实上“我们今天要跳过这一场吗？”这个问题是一个让导演关注到它的邀请。导演并不知道它是什么，他必须想办法得到答案。演员的问题基本上就是一种邀请。演员在试图吸引导演关注到一些未解决的问题上来。

危机即转机

对导演来说，问题（question）是个信号，关于“难题”（problem）的提议也是个信号。在创作过程中，我们不

把难题当作难题，而把它看成挑战。危机就是转机。如果你觉得你遇上了难题，接着你就会感觉所有事情都混乱不堪。如果你觉得周围都混乱不堪的话，那你就真的变得乱七八糟了。

我们需要一个思想转变的过程。在创作过程中没有难题，只有挑战。也不再有麻烦，只有机遇。我们要把排练过程中每个出现困惑、不确定或者冲突的时刻都即刻转变为创造性的冒险或亟待解决的挑战。

导演承认难题，然后马上把它变成了一种挑战，向他人寻求解决的办法，仔细地倾听。我认为这样是最迅速、最有效，也是最抛开情感因素的解决办法。

用提问的方式表达自己的要求

只有当导演学会用问题表达自己的想法后，才能推进工作和自我发展。你见过导演在排练时大喊“我要这样！”“我要那样！”“我是这么想的”“我的大体框架是这样……”“我需要多少人站在这边，我要你站在这儿……”，这是业余导演的做法。他曾经听到自己被夸赞为“知道自己想要什么”的导演，他就把排练当作是能无止境地告诉演员他想要什么的机会，他用“我”来展开每一句话，给别人留下一个极度自我的印象。一个以自我为中心的导演不应该领导一群有创造力的演员。如果他鲁莽而强制地使用“我”，那他很有可能是不值得信任的。一个成熟的导演总是会提

问题。“我们怎样改进呢？”“我们怎样把它搞清楚？”“我们怎样表达他在寻求帮助的这个意思呢？”“我们怎样简化进场？”“他是从哪里来的？”“她在想什么？”“这一场的目标是什么？”“我们能再试一遍吗？”“我们能尝试更高的任务吗？”“我们能跟上节奏吗？”当导演要求自己尽可能多地提问题的时候，演员就能养成正确回答问题的习惯，受到鼓励的演员快速发展着自己的直觉。随着排练时间的增长，他的回答越来越肯定和正确，因为演员知道怎样将自己的智力脑区——左脑、判断力和自我审视的游戏给放到一边。不久演员就养成了用直觉来做出正确判断的习惯。尽情地向演员提问，相信他们的直觉判断吧。

这样导演就会节省大把时间，因为不需要费尽心思自己去思考答案。演员就能提供给你值得信任的正确答案。

导演总是错误地以为所有事情都必须建立在自己事先了解的基础之上。这不仅难以实现，也会给排练带来很大压力。如果导演需要替演员事事考虑周全的话，在排练的那段日子里，他会每天都被折磨得难以入睡，然后被那些噩梦惊醒：梦里充满无数需要他做的决定。然后他到排练场之后就会变得脾气暴躁、满腹疑惑，把自我保护起来，试图把单向的、不自然的决定强加给一群已经准备好使用直觉做出正确决定的人们身上。导演这样做只能使演员感到挫败。当他理应鼓励演员说出自己创造性的建议时，却把自己的意志、自己的解决方法、自己的决定强加给了他们，挡住了他们自由思考的道路。所以我建议导演回家做好自

己的“创意工作”，但到排练场之后就该放下自己的思考，继而向演员发问。

当演员说“我能跟您谈谈我的角色吗？”

对于导演来说，这个问题就像一个信号，他需要立刻对此做出反应。许多演员在排练时都问过这个问题，当演员问你：“我能跟您谈谈我的角色吗？”的时候，导演必须对此非常敏感，停下手上所有的事情，全心全力关注那个提问题的演员。这个问题带着一种紧迫感。他必须在此刻听到导演的一些好消息，也必须得到导演全部的关注。如果可以的话马上和演员谈谈，至少先找出让他觉得不舒服的主要原因。导演必须立刻告诉演员他很快就能和导演单独谈谈。作为导演，最好不要拖延这次谈话，马上定下单独谈话的时间和地点，排除其他演员甚至是舞台监督的干扰。演员提这个问题其实并不是真的想谈谈自己的角色，这是演员迫切需要了解自己是否选择了正确方向的暗示。他在得到导演的肯定之前不敢再向那个方向继续走下去了。有时候导演可以简单地说：“你表现得很棒，我甚至都惊讶于你的进步。继续朝你认定的那个方向走吧，以后会越来越好的。”这样演员就会十分满意了。但是也有可能有些人或事让演员觉得十分不安，他需要有机会获得你的特别关注。

他的难处可能会以各种伪装的形式出现：有可能是他

觉得某个演员在找他麻烦；对某场戏或对与别的演员接吻感到难堪；对自己的造型不满或者表达某种情感时觉得尴尬。一旦你听到他提了类似的问题，就需要马上注意到这个问题，然后给予它全部的关注。因为如果你让它就这么过去了，演员可能会感到很失望。如果你没有及时地抓住这个问题，帮他解决的话，演员很有可能会陷入沮丧和埋怨当中，之后再让他调整状态就很困难了。如果他的抑郁情绪和消极状态恶化的话，那就是因为他们在问了“我能跟您谈谈我的角色吗？”之后你没有给予他们及时的回答。

当演员试图避免表现情感时你应该做什么？

以前排演《三姐妹》时，我和剧中饰演安德鲁的演员一同工作过，他非常有天赋，但是在情感表达上自我保护意识很强。有一天，我们已经连排过大概三四次，在排完第三幕以后，我让大家先暂时休息一下。他走进大厅，我跟着他，当大厅里只剩我跟他单独在一起的时候，我说：“我认识你多久了？”他说：“十六年。”我说：“我们一起上学，一起排练，一起排了多少戏。可你在第三幕的这场戏里，一直拒绝体验它。现在已经到了体验并扫除那些阻挡你体验它的障碍的时候了。这很必要，也是剧本所要求的，你不能再拖了。我跟你认识了这么长时间，不可能让你再这样下去。现在是时候了，放手去做吧。”说完我们回去继续排练。没有人知道我和他有这次谈话。我说：“我

们再走一遍第三幕。”这一次，在他主演的第三幕最后一场这场重头戏里，他心中那堵墙彻底倒塌了。他失声痛哭，墨镜都滑了下来，“看在上帝的份上，认识到那个真正的我吧！”他成就了这场戏。我们相拥而泣，其他演员也哭了。这一幕结束以后每个人都开始互相拥抱。有时候对演员需要适当施压，但导演也要谨慎地把握时机和措辞。

如果演员习惯于固有套路怎么办？

你可以说：“听着，你一直都放不开，为什么不试着张扬一些，有些变化呢？我希望你能一直尝试新鲜的东西。”或“你从来都没有这样做过，我们一起尝试一下吧。如果不行，你可以再用原来的方法”，又或者“有些导演可能会让你去注意表演中的问题或习惯，但是为什么不把注意力全部集中到排练上，你自己来掌控它呢？我们为什么不在这一点上努力挖掘直到它不再困扰你了呢？”

我曾经合作的一个演员，演戏令人信服，但会让人察觉到一种讨好的痕迹。就像他心中总有一个声音在问：“我这样对吗？”我提醒他注意这点，然后给出建议：“我们会努力让你在排练过程中摆脱掉这些讨好的观念。我希望你能自己有所把握，自主掌控行为，充分表现自我，忽略脑海里让你顺从的声音。”演员非常享受这个过程。排练过程中他经常向我求证：“我今天把握住自己的领地了吗？”渐渐地，他克服了原来那些缺点，充分掌握了表演的控制权。

假装糊涂

一定要尽量减少谈话、讲理论和诉诸理智。一个好的导演不能在做关于剧本和角色的决定时加入理智的判断。这种对理性的强调会突然将创造过程转移到左脑上来。这也会让演员误以为他们可以用自己的智力来做出决定。永远不要让演员用理性缠住你。避免这样的方法就是表现得迷糊一点。做出一副还没准备好的样子，然后到排练场上对演员说：“是的是的，好吧，我们开始排练了，做给我看，让我瞧瞧，快点做给我看，一定都会很不错的。”要知道大部分的讨论都是没有结果的。

尽量避免提个人意见和抱怨

每个在剧场里的人都觉得自己是专家。批判家们用自以为无所不能的口气说话，观众也都自诩为专家：会编剧、会演戏还会导戏。这就让我想起了一句关于意见的有名格言：“意见就像人的下半身，人人都有。”一个专业的导演总会知道如何克制自己漫谈个人意见的倾向。每个人都有意见。特别是当人敏感时，他会借此机会大肆抒发意见来刷存在感和自尊感。

至于抱怨，它是与艺术家特性截然相对的东西。艺术家就是创造性地利用手中拥有的东西的人。抱怨说“如果能多排练几次，演出效果可能会更好”只是说出了每个导

演的心声而已。排练次数总是不够，钱总是不够，时间也总是不够。抱怨只是让人感觉你很业余而已。那些专业的人总能把握好现在拥有的东西。他从不抱怨手中的工作或者环境，除非，他是故意想要做些什么来改变它，那样就不是抱怨而是有创意地解决问题的主张了。

微妙的肢体接触

一个聪明的导演懂得怎样合理地使用触碰。在欧洲，导演进入排练室之后会走上一圈跟每个演员快速地握手。直到他将所有演员的手都握遍了之后，排练才正式开始。

最近有一个在银行里进行的实验是这样的：第一周的时候，出纳员在递钱的时候用手轻轻地擦过顾客的手。而在第二周的时候，出纳员则刻意地在递钱时避免碰到顾客的手。然后对离开银行的顾客做了一项问卷调查。第一周的时候，那些碰到手的顾客认为这个银行是可以信赖的、有效率的、可靠的、友好的、合作的。而第二周那些没有碰到手的客户认为这家银行是不可靠的、懒散的、不友好的，有些甚至还会怀疑它。

在猴子身上进行的相关实验也证明了触碰能传递大量的信息。在成长阶段没有接收到足够触碰的猴子通常会发展出反社会的行为——精神分裂症、深度药物依赖、抑郁、过度恐惧和敌意。

握手是一种包含触碰的传统礼节。它进化到现在这种

形式，就是因为手被认为是身体中最常用也是最中性的一部分。触碰其他部分，比如胸部、腰或者大腿可能会惊吓到别人。如果某些位高权重的人触碰他人的大腿，可能会让被碰的那个人感到很不舒服。如果位高权重的人触碰别人的头顶，那就有明显的含义，像是某种祈福。如果位高权重的人触碰了他人的脸颊或者脖子，则传达了另一种信息。如果位高权重的人碰了他人的前额，又是另一个意思。触碰他人臂弯下的部分意味着帮助和支持。触碰他人的前臂，尤其是最靠前的部分传达了一种不同的信息。将你的手放在别人的手上代表是另一种意义。当一个位高权重的人触碰他人的膝盖时，传达了一种极为亲密而亲切的信息。触碰他人的脚则会给人一种很有趣的信息——玩心很重、天真无邪。触碰能传达非常广泛的含义，导演需要学会有效地使用触碰来传达信息，因为这种方式既迅速、有效又很清晰。排练结束的时候，导演通常没有足够的时间来逐个赞美演员，但是他可以在演员离场之前挨个轻轻地触碰他们，一个字也不用说。如果是我的话，我会拥抱他们，这样也许没有任何差别对待，但传达的信息很完整。

有计划地排练

一定要准时开始排练。有些导演喜欢在排练开始的前十几分钟浪费时间扯些闲话。这样会让演员变得松懈，让他们觉得这个排练根本不重要。如果演员真的把排练当正

事的话，他会对浪费的这些排练时间表示不满。永远记得要准时准点开始排练。换句话说，如果有个演员在前几次排练都迟到了几分钟的话，让它过去吧。说什么“你为什么迟到了七分钟？”是没有太多必要的。演员如果迟到，那你就忽略他的角色照常开始排练，这样他到场的时候就会立即明白，他应该按时出现的。

我总是按计划的时间准时结束排练。我会让舞台监督在计划的结束时间前 7 分钟给我提示，好让我们在不间断地连过一场后做一些简短的指示和点评。超时排练是对演员的一种不尊重，因为他们早已经计划好了排练后的去处。如果排练时间超过了原来的计划，演员就会马上抱怨连连，失去原本的创造力。

有两种组织排练的常用方法。有些导演会让全体演员在一个小房间里等待，什么时候导演需要他们了再叫他们。当然，通常情况下这个过程是不可避免的，但这样会让人疲惫不堪，浪费很多时间。这对演员来说也是一种羞辱——好像他们都在为导演服务，导演可以需要他们了就随时把他们拎出来，不需要了就送回去。此外，长时间的等待会耗尽演员的精力。演员在等待的时候一般都不会钻研自己的剧本，他们在玩着自己的纵横字谜、聊些八卦、打盹、吃零食或者到处转转，无聊至极。当被叫去排练时他们一定又疲倦又不肯配合，因为他们已经浪费太多时间了。甚至有可能变得怨声载道，因为导演浪费了他们这么多时间，同时还迁就自己。

我个人比较支持另一种方法是：导演预计好每场需要花费的时间，然后在排练那场时只叫需要出现的演员。排练开始的时候，导演可能很难正确地估计每场需要多少时间。如果导演无法确定，可以先这样算，4 页的场次大概需要 1 小时 15 分钟。只叫该场次需要的人，演员会感激导演的安排，因为这样演员就能更有效率地安排自己的生活。他们也能花更多时间钻研自己的角色，在排练的时候准备得更充分。

善用注意力持续时间

对注意力持续时间的了解和尊重是成功排练的重要因素。测试表明，普通成人大脑集中注意力的时间，尤其是在进行创造性工作时，大概是 55 分钟到 75 分钟。人的效率曲线在集中注意力 75 分钟以后急速下降，大概过了 75 分钟的时候，无用的想法就会冲上头顶，人们开始犯错，变得迷糊，感到厌倦，觉得疑惑，做些不必要的重复，变得不知所措。导演必须了解这点。我曾经见过有些导演连续 5 个小时排一场戏。这种不近人情的排法会让演员变得效率极低，充满困惑和挫败感，团队氛围也会变得不和谐。为了实际效果着想，导演应该每隔 70 分钟帮助演员转移一下注意力。通常情况下，导演会换另外一批演员来排练，但如果需要用同一批演员的话，不妨让他们休息一下，然后再开始下一场的排练。

排练过程的时间分配

现在我们来谈谈在排练过程中分配时间的问题。我们对于学习过程本质的了解已经给出了一个答案。之前曾经说过，学习过程的第一步是探索，第二步是试验，第三步是设定规律。从本质上来说，排练的过程就是学习的过程，演员能接触到戏剧的运作流程，也能了解演出的方方面面。

我们将 70 分钟的排练过程分为三个部分，每部分长度不一。第一部分用来探索，第二部分用来试验，第三部分就用来设定规律。说完这些，现在我来讲讲我是怎样让演员排练的。

如果我打算花 70 分钟来排一场戏，会首先让演员把这场戏不间断地排一遍，这是探索的过程。我想让他们探索出：这场戏中的新东西；过去的排练对这场戏带来的累积效应；他们最近自己做的功课的影响；上次排练之后间隔的时间带来的影响——潜意识会给这出戏增添一些新的颜色。我也想让他们在这特殊的时刻重新探索出自己的声音。

于是，排练的第一个阶段就是探索。我会先让演员把这场戏不间断地排演一遍，因为中途打断会阻碍演员探索的过程。这部分对导演来说也是一种探索。导演会从中观察到整个剧组自上次排练之后进步与否，验证他上次做出的决断的正确性。他也需要从中发现演员是否走在正确的轨道上，他们场下有没有钻研角色或者排练过程中有没有某些遗漏的地方。导演要通过观察中的直觉反应来唤醒脑

新中的创想。所以一定要保证第一遍排练的连续性。

排练的第二个阶段是试验，有时候也叫作工作阶段。你会采取一种非常缓慢的节奏排练，一点点地前进，提出建议或者问题，尝试不同的方法，逐渐将这场戏呈现出来——就这样排一次，一定要足够缓慢。这是排练中最花时间的阶段。排练到这一阶段的时候，千万不要回过头去重新开始。你要有耐心地这样排下去，一次两三句台词，再往后排，排完了再继续下一部分。但是千万别说：“我们从头开始吧。”连续地工作，一部分一部分地排完整场戏，会让你和演员得到一个明晰困难和测试各种可能方法的机会。我通常会在计划排练结束前7分钟中止这样的排练，尽管也许我们并没有把计划完成的部分排完。我会中止前一个阶段，告诉所有的演员：“现在是时候把我们之前排的部分组合在一起，看看我们的成果了。”

这时我们就进入了学习的第三个阶段：设定规则。“我们从这一场开头开始，”我说：“一直到这场结束，一定要记住，不管发生什么事情都不能中断，之后我会有一些点评。”现在我让他们从这一场开头顺下来，不管看起来多么糟糕，都不能中断，因为这就是演员设定规则的过程。不管这规则多么粗糙，多么不完整，多么让人困惑，演员都需要有权利来设定它们。这能给演员带来自尊和成就感。这让他们意识到自己的进步，也意识到自己在一步步地实现内心的自我满足感。这样的连过一遍之后，导演留下几分钟来做评论——提出一两个需要注意的地方，再说一些

祝贺的话：“是的，现在越来越好了，继续努力吧，明天见。”

你应该察觉到了我有条理地制定排练过程的模式。它是根据学习过程的步骤和注意力集中时间来制定的。更多的工作都只是徒劳。因为你让他们工作更长时间，他们的注意力就会分散，就会变得错误百出，离成功越来越远。学习过程已经完成了，我们已经把排练过程分成了探索、试验和设定规律三个阶段，现在就让演员自己看看能做出什么有新意的东西吧。

控制自己不去打断排练

导演最需要掌握的知识之一就是如何不去打断排练。他不需要是一个智者或者狂徒，但他必须学会控制自己，知道不能做什么。打断别人是很粗鲁的行为，打断一个想要表达自己的人更是不可原谅的。不管他在说什么，打断他的人都显示出了没有教养、自私和不负责的一面。而作为一个导演，打断演员的表演更是值得谴责，因为每个好导演都了解，演员需要调整状态再开始一遍。他需要重新“入戏”。对于演员来说，这种入戏的过程可能只是一个非常微妙的情感态度的变化。它或许只需要几秒钟的时间，大家也早已习惯在排练时随时入戏，然而这通常是演员迈入角色内心世界的重大飞跃。

如果导演经常性地打断演员，让他停止然后重新开始，演员就会产生难以名状的挫败感。演员的抱怨和愤怒就会

不停地累积，到达某一个点时演员就不能再进行清晰的思考和表演了。我曾经见过处在这样压力之下的演员开始发抖，眼睛鼓胀，用力跺脚，撕扯自己的头发，随地吐痰，嘴里哼哼唧唧或喉咙里闷闷地嘶吼。如果演员觉得导演热衷于打断别人，他也许会连排练场都不敢进，好像随时会有人砍掉他的手指。演员会逐渐感到受挫和焦躁到几乎无法排练。他很有可能再也不愿意和导演说话，或者在某件很小的事情上发火，让导演一头雾水不知道问题到底出在哪里。演员也会觉得厌恶跟导演排戏，连自己都不明白为什么。

导演有两种避免打断演员排练的方法。如果这场时间不长，他可以简单地记住要提的问题，然后在这场结束之后再说出来。如果导演记性不怎么样的话，他也可以做些笔记再在这场结束后递给演员看。排练的过程很神圣，排练室里的排练很无聊。而这过程又异常敏感。习惯性打断别人的导演总会给演员造成无止境的纠缠，这种纠缠到后来可能会遭到各种形式的报复。这样的导演缺乏自我约束的能力和对演员的基本尊重，反而给排练带来了许多麻烦。

即便是在第二部分，试验的时候，导演最好也不要太经常地打断演员。他可以说：“我们现在排后面的五句话。”然后接着排五句话。然后说：“我们现在一直排到莎拉进场那里。”演员便开始排那部分内容。或者说：“我们从这里排到你下场为止。”然后和演员一起把每部分排上三到四遍。导演最好不要打断每个小部分，把每个小部分过

一遍，给建议之后再过一遍。不要中途打断它。

有些导演因为没经验，养成了从头开始排戏的坏习惯。所以很有可能这场的前八句台词已经排了三遍了，最后三句词还没有排过。导演一定要戒掉滥用“我们从头开始”的毛病。他可以让舞台监督提示从哪句台词开始，但是千万不要让演员说：“我们从……开始吧。”或者是“为什么不从那句台词开始？”应该转向舞台监督，说：“告诉他们那句在……地方的台词”，然后让他告诉演员从哪里开始。如果你把这个权力留给了演员，他可能会从三页之前的某句话开始。

永远不要给演员做示范和读台词

两条总是一起出现的规矩：一个是“永远不要给演员示范动作”，永远不要说“我给你示范一下我想要的样子”，永远不要代替演员来表演，永远不要把结果告诉他们。要去启发他，引导他，描述给他看，但是千万不要做给他看。这种对演员的侵犯会让他们感到愤怒且难以挽回。站在你的角度引导出你想要的动作而不是示范给演员看。

从第一条中引申出来的第二条规矩：永远不要读台词给演员听，永远不要说演员必须要说的话。那是他的台词，导演永远也不要自己读台词。

如果导演想让演员读出自己想要的感觉，我推荐几个引导的方法。第一个是使用“关键词”（operative word）。

导演可以说：“我觉得这个或者那个是关键词，把它表现出来，其他都不用管了”，或“把这个词表现出来”，“努力表达那个想法”，抑或“这个词观众可能不太能理解，你要把它表现出来”。这样演员就会同意尝试新的读法，至少你把台词留给了演员处理，没有帮他把台词读出来。另一个方法是转述台词，用台词之外的语言精确表达你想要的意义。着急的时候，我甚至会用口哨吹出台词，用上我想要的曲调变化。导演可以用口哨吹出台词、用歌唱出台词、转述台词、描述台词，但读出台词的权利永远只归演员享有，导演是不允许读台词的。

演员需要的只是方向性鼓励

我观察过弗朗西斯·福特·科波拉（Francis Ford Coppola）在排练《私生活》（*Private Lives*）时用的巧妙技巧。他从不禁止演员做任何事情。他会重复地排练同一场戏，然后每次结束后告诉演员：“你那一刻的表演，我特别喜欢”“你进场的位置和靠近她的方式，我也很欣赏，多一些这样的表演！”“你让她回答你问题的方式，我也很喜欢，多来点这样的表演！”他会告诉演员他喜欢什么，然后要求演员表现得更多一些。他从来不说演员哪里做错了。

演员也许来自一个家长永远都在责怪他犯错的家庭，几乎所有在父母面前做的事情都是错的。所以如果导演也站在家长或者权威的角度，总是责怪演员犯的错误，对演

员来说也就不是什么新鲜事了。这会促成导演和演员之间最差的关系：爱处罚的家长与受责罚的孩子。这种情况下，排练会令人很痛苦。演员自己也想表现好，他需要的只是一些自由和偶尔一些方向性的鼓励。

尽量不要让演员在导演不在场时单独排练

有些导演喜欢对演员说：“不然你们自己找个地方排练，然后明天演给我看怎么样？”这种方法是不可取的。我从来不会让演员们一起，在没有我的情况下单独排练，即便是两个人也不行。这是因为当演员在没有导演的情况下排练时，总会有一个演员不可避免地把自己置于其他演员之上。如果他们单独排练，总会有一些轻松的交谈、小型的博弈。时不时地试验一下，然后，自然且自觉地，其中一个人占据了主导地位。没过多久，他就拓展了自己的权利，开始对其他演员指手画脚。而其他演员，尽管沉默不言，心里却满怀怨恨：“为什么我要被迫听从这个要和我同台演出的人？”你也许还要和这些演员一同工作三个星期，但他们中有些占上风，有些被迫臣服的事实会毁了他们排练场上的关系。这种争取地位的小竞赛一旦形成，你做什么都于事无补了。有经验的导演很少让演员离了他单独排练。

当然也有例外的情况。排练时间紧张的时候，你也可以偶尔让一些有经验，或者水平相当的一对演员单独排练，但你之前要给他们指示，然后让舞台监督和他们一同排练。

我给舞台监督的指示是：“不要让他们讨论这场戏，而是连着排练个三四次，不要让演员评论这场排练的好坏、障碍，不要讨论其中的含义和解读剧本。”

演员有时候会结伴问：“我们可以一起单独练练台词吗？”在演员实力相当并且得到我信任的情况下，我也许会同意，但一定会先给他们一个简短的训导。那一刻的我会像一个严厉的家长一样，伸出一根摆动的食指，对他们说：

“你们俩都要向我保证……（停顿一下以示强调）答应我读台词的时候一定不能……（为了重复强调又停顿一会儿）讨论这场戏。仅仅是读台词而已。你们能保证吗？”得到一个确切的答复后，我才会放他们去排练。给他们这样一个严厉的训导，才能确保避免强弱差距的出现。

即便是最有经验的演员，也可能会出现一个对另一个人说：“你知道吗，如果你说那句台词的时候强调最后一个字就会更好了”的情况。一旦演员在离开导演的情况下提出了这样的要求，他就立刻占据了上风，另一个人就被削弱了。演员接下来会产生反感几乎是无法挽回的。

绝不要让一个演员凌驾于其他演员之上。所有演员都依靠导演来维护排练中的公平环境。每个演员都只需要演好自己的角色。

尽量避免演员之间互相指导

我从不在排练时允许一个演员指导其他人，从不。如

果发现有演员在指导其他人，我会立刻说：“如果你有想法，请告诉我，如果你想让其他演员做些能够帮助你的事情，请先问我，我会很乐意帮你传达的。”通常情况下我都会帮忙传达，但我会把它当作是我自己的建议，用我自己的语言表述。我不会说：“那个谁让你站在那儿……”如果演员的建议并不是很有用，我会先建议“坚持原来的做法，然后过几天再看我们可以做些什么改变”，把时间拖长一些，无用的建议就会自然而然地消失了。

不要让事后可能会给演员提建议的人看排练

俄罗斯有一句谚语说：千万不要给孩子或傻子看未完成的作品。不要让事后可能会给演员提关于表演的建议的人来看排练。如果舞台监督不是特别专业，一定要提醒他：绝对要禁止演员在排练场之外讨论这部戏和角色。这样舞台监督就事先知道了他必须阻止演员在排练之外的相关讨论。我们也不允许演员向其他演员寻求建议，这样很不专业。直到演出开始之前，演员都必须只从一个源头获取指导。我绝不允许演员跟其他演员进行额外的辅导，甚至是编剧、客户、妻子、丈夫、朋友、仰慕者、任何人，只要我不在场都不允许。一部剧的发展过程太过于微妙和特别，以至于一句话、误说的一个词都有可能让演员陷入错误的迷宫。当然，有些年轻的、不成熟的演员会认为我说的都是瞎扯，但有经验的演员会知道这才是事实。

在纽约表演还会经常出现这样的事情：第一次试演时，所有演员的经纪人都出现了。演出之后，经纪人不可避免地给演员各种各样的评论，告诉他们别人怎么演得不好啦，其他人的表演怎么毁了他的表演啦。“他那样会抢了你的戏。那人那样会抢了你最出彩的场次……”“这样演感觉很糟糕。如果你穿另一套裙子或者早上台一些就更好了。”“你真需要多一场戏来好好解释下你的角色。”作为导演，我经常会在试演的前一天起把演员聚在一起，在那些能够影响演员的人做出评论之前对他们说：“我们一起努力了四个星期，试图创造出一幅和谐统一的画面。现在我们即将听到别人对此的感想了我希望我们能够着眼于共同的目标，演出后的下一次表演我不希望有过多的‘改进’出现。”如果你已经与演员一起和谐地排练了四个星期，演员会更倾向于相信你，而不是他妻子或者经纪人的评价。

归罪于是导演的致命缺点

有些导演会不由自主地怪罪于他人，这可是一个致命的缺点。如果你发现自己有这种倾向，赶紧戒掉它。他会摧毁你所有的作品甚至你的名声。归罪于人表现在导演身上是这样的，他总是错误地以为所有出现的问题都源自于团队中的个别人，或者说，如果不是那个人的话，这出戏就完美了。一个把自己的情绪宣泄在演员身上的导演应该被当众纠出，其他演员可以把他驱逐出剧场。专业剧场里

的导演归罪于是可怕的，因为这意味着导演根本没能理解他最重要的责任之一——团结和关爱演员。

许多导演没有当过演员，也就从来没有感受过演员在试图创作时遭遇的迷茫和羞辱，这是个很大的遗憾。我认为所有导演都应该有当演员的经历。只有表演的时候，你才能体会导演的反对所带来的痛苦，才能了解每天回家辗转反侧，心里想的都是导演在你下台时的嘲笑，或者念到你名字时投来的疲惫不堪的一瞥。于是演员回家之后痛苦万分，就像已经死了无数次一样。导演对演员的轻微反对都有可能给演员带来巨大的失落感。如果你是导演，那就要承受这份失落感所带来的所有后果——创造力的锐减、自发行动的缺失、最后呈现的效果和所有工作人员的努力的打折。

导演千万不要做任何削减演员幸福感（well-being）的事情。一旦演员的幸福感受损，他的创造力也会立刻减少。因此导演需要在每天排练结束后给所有演员传达这样的信息：告诉他们今天收获很多。一个有经验的导演懂得用很简洁的方式传达这个信息。他可以对全剧组的成员说：“今天表现得很不错”。对于演员来说，这就意味着他可以又一次平静地回家，研究台词，满怀信心地面对工作。

用非个性化的方法表达观点

导演在向演员表达自己的观点时，要尽量避免出现个人意愿的冲突。为此，可以用非个性化的方法表达观点。

我曾见过导演站在排练场不停重复这样的话：“我要你站在这儿”“我要你在那儿”“我要你大步走进来”“我要你重来一次。”重复使用“我”字，导演就把演员都放在了一个相似的位置上。当演员说“我想要到中间去”的时候，就有可能产生矛盾。因为导演可能会回应说：“我要你到后边去。”

如果导演是根据剧本和演员的需求而对排练做出调整的话，排练过程就会变得自由舒服得多。这样工作的导演会经常说：“这个剧本需要很清晰的台词叙述。”“这场戏中你要一路走到那边。”或者“它需要你尽全力地做出反击。”或“我们不如看看，如果你在台中央做这个动作会怎样吧？”“如果你从侧台上场会怎样呢？”这些建议都没有以自我为中心的前提，就会让演员觉得导演是把他们当作合作伙伴而不是作为工具来利用。

演员的台下关系

有时候，扮演罗密欧的演员会想，如果能和饰演朱丽叶的演员来一段爱情故事，排戏这段的时间也不算是浪费了。他想象这样的亲密关系会有益于表演。然而，除去种种掩饰之后，他的假想都被证明是错的。老实讲，据过往记录显示，台上的情侣在台下最好保持一种专业且有距离的关系。我会主动劝阻台上的男女主角，不让他们在排练期间产生亲密关系。但是演出结束之后，他们想怎样发展

就跟我无关了。

有时候也会出现这样的情况：男女主演在排练的第三天结束后就决定在一块儿滚床单。然后到了第四天，他们之间的幻觉就消失了。他们要么不能好好跟对方说话，要么觉得没法跟对方在一起排戏。所以不管何时，都要努力让主演们推迟对对方产生亲密关系的念头，至少也要推迟到演出之后。这样无论对他们双方，还是对这出戏来说都好。

Chapter 6

角色的最高任务

打开表演大门的金钥匙

在我们面前的空地上摆放着一把椅子，一把普通的家用直背绿色木椅。现在，表演开始了。在脑海中想象把一个人“放”在了那把椅子上，那个人，就是我们想要勾画出来的角色。想象我们可以看见他坐在那儿，我们能够感知到他，闻到他身上的气味，甚至可以听到他一举一动所发出的声音。（坐在椅子上的可能是男性，也可能是女性。为了叙述方便，在这个练习中我们把那个人假设为“他”。）

演员要做的就是观察椅子上的“模特”（model），然后把自己代入这个“模特”。演员在走进模特之前，必须先对椅子上的这个“人”进行系统的观察。当一系列观察程序彻底完成后，演员就要把自己代入这个角色的皮肤、轮廓和人格中去，就好像踏入模特所在的那个空间，或是把自己装入一个看不见的信封中一样。

现在让我们来花一点点时间看看坐在我们面前的这个角色。这个角色的哪些特点让我们感兴趣呢？是什么促使我们去模仿他？把角色的独特之处列举出来：

他的面容

他的动作

他的爱好

他的社会地位

他的气味

他的国籍

他的习惯

他的记忆

他的笑声

他的失败

他的梦想

他的白日梦

他紧张的手势

他的微笑

他的行为举止

他的健康状况

他的孤独

他的年龄

他的恐惧

他的弱点

他的个人简历

他的需求

他的经验

他的欲望

他的衣着

他的收入

他的胎记

他的缺失

他的政治立场

他的成就

他面对死亡的态度

他的家人

他的朋友

他的宗教

他的热情

他的才智

他所受的教育

他的语言

他的声音

他的姿态

他的体重

他的力量

他的饮食结构

他的目标

他的活力

他的好恶

他的性取向

他的怪癖

他的幽默感

他的脾气

他的得意之处或自豪感

他的观念

他的道德品质

他的名字

他的自信

他的职业

他的爱情

除此之外，我们还可以列举出更多。当这张列表完成后，我们对这个角色的特点就有了更清晰的认识。

他叫莱斯利。他就静静地坐在我们面前的那把绿椅子上，静静地呼吸，静静地凝视。他坐在那儿，穿着属于他自己的衣服，摆出他特有的姿态，露出属于他自己的面容，想着属于他的事情，带着属于他的过往。

假如我是那个演员，我就坐在莱斯利面前观察着他。他是模特，我就是塑造他的艺术家。我即将成为他，带上他的思绪，分享他的感情，讲他所说的话。那么我要如何才能成为他呢？他的存在让我敬畏。在某些方面，他与我是相像的。但总体来说，他的生命与我的不同：他的长相、表情、说话的节奏、需求、背景、待人接物的方式等都与我不同。然而，为了成功地演好这个角色，我必须成为他。他的目标必须成为我的目标；他的模样必须变成我的模样；他的话必须由我的内心与灵魂而发；他的痛苦我必须有所经历。

我的模特把一只手插进口袋里，慢慢地转过头来看向我。我该如何成为他呢？我要从哪里开始呢？我要以何种方式进入他的世界？我应该最先关注什么？我要去了解他生命的整个历程吗？我是否应该详细了解他的骨骼构造、健康情况、饮食结构、梳妆习惯、身体轻重以及言行举止？我是否应该

从再现开始，包括他的思想、教育、自我约束、种族、智商、信心、社会地位、工作、个人癖好？慢慢地，我开始感觉到，我可能要花上几年的时间去观察我的模特，才能真正进入到他的世界并成为他，才能把他的独特与神秘烙印在心上。

我认为我需要一个技巧，一条捷径，一种能够让我轻松、快速、精准地进入角色的方法。我需要一把金钥匙。

让我们再来看一看莱斯利。他是个快乐的人吗？他实现了自己所有的目标吗？他痛苦吗？他孤身一人吗？他困惑吗？他在承受煎熬吗？他自我感觉良好吗？他惧怕我们吗？他有什么不想被我们知道的事情吗？看，当我们看着他的时候，他在椅子上不停挪动身体的样子。他抬起一只手，紧紧地掀起自己的鼻子，盯着鞋尖儿，又把手握成拳头，放到身后。

我将会知道莱斯利的一切。最终，我，作为一个演员，将进入莱斯利这个角色。他的生活将变成我的生活。在相当长的一段时间里，我会借走他的思想、恐惧、爱和欲望。我会借走他那根长长的裸露的鼻毛；我会借走他的中枢神经；我会借走他的经历；我会借走他的精神、他的意识、他的愉悦。我会借走他的幽默感；我会借走他说话的节奏；我会借走他穿着的那双鞋。但是我要从哪开始呢？我的金钥匙又在哪儿？

于是我又转向了我的模特。我开始认真研究他。直到我把莱斯利彻彻底底观察完，把有关于他的一切细节牢记于心之前，我不会给他一刻空闲。我将日日夜夜地观察我的模特。最终，他一定会屈服，把所有秘密都告诉我。

我会一连围着他转上数个小时。我会缠着他问问题，并

追问每一个细节。这就是表演过程的第一步——研究模特：

莱斯利，你的外套是在哪里买的？

你的口袋里装了些什么？

你领子上的那个污点是怎么弄的？

你有老茧、雀斑或是鸡眼吗？

你的身上有疤吗？

你做过手术吗？

打了麻醉剂？

清醒之后看到了花？

是谁送的？

你在什么时候感觉最孤独呢？

你爱的是谁？

莱斯利！你此时此刻到底在想什么？

你最喜爱的玩伴是谁？

你吃什么食物会烧心？

你能保守得住秘密吗？

你欠谁的钱吗？

什么事情会让你开怀大笑呢？

你爱发牢骚吗？

你祈祷吗？

你手淫吗？什么东西会让你患得患失呢？

你喝酒吗？

你常做白日梦吗？

你焦虑吗？

在这个世界上你最爱的是什么？

你会背着其他人做些什么？告诉我。

你的脊椎怎么会变成现在这样？

你童年最深刻的记忆是什么？

你不能忍受什么？

你现在身体上有哪里不舒服吗？

有没有令你憎恶的人或事？

有没有一个人在你心中是特别的存在呢？

你会去模仿谁呢？

作为一名演员，我会仔细研究我的模特。我会慢慢地绕着他打转，以一种循序渐进而又无所顾忌的方式去说服他，让他把自己心里的秘密都告诉我。只有当我对他有了彻底的了解后，我才能够成为他。只有当我思考着他的思考，希望着他的希望，梦想着他的梦想的时候，我才有资格走向那把绿椅子，坐到他的位置上。只有当我爱上他的时候，他才会允许我走进他的身体里。演员研究模特，这就是第一步。那么金钥匙又在哪儿呢？

当我把金钥匙握在手中，我就要走向他，走进他，成为他。他的双脚在哪儿，我就把自己的双脚放在哪儿；他的双膝在哪儿，我就让我的双膝在哪儿；他的双手在哪儿，我就把我的双手摆在哪儿。我会呈现他的举止、他的步态和他的眼神。我会承载他的精神、他的苦痛、他的记忆和他的孤

独。我会讲他所讲，爱他所爱，笑他所笑。他眼中的性感会使我着迷；他的成就会让我自豪；他的憎恶会使我气愤；他的信条就是我的原则。我愿意承载他的整个生命。当我愿意去承载他的生命时，也许，我会承载起许多重量、许多、哀愁、苦痛、憎恶、恐惧、孤独……这一切对我来说都是陌生的。也许，我会变丑，变得绝望，变得偏执，变得半信半疑、厄运连连，但是只要我进入这个角色中，我就会包容这一切，勇敢地去接受他的全部。我要成为莱斯利。

这项任务似乎艰巨得令人望而生畏。我们问了太多问题，也得到了太多的印象。莱斯利的生活与经历涉及方方面面，这让我们不得不寻求一个更加简单、明确又不费力的方法去走进角色。毕竟，我们都不想花太多时间去提一些杂乱无章的问题，然后去拼凑一些零散的印象。我们不能期待这样了解到的某个事件会激发出一次连贯真实的表演。我们急需一把金钥匙。我们需要一个技巧把各种零散的印象整合起来。

幸好，我们的大师康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基提出的一套方法给我们提供了一把金钥匙。对于每一位认真的演员来说，他的这项研究成果都极具启发性。

在下面的这张人物特性清单里，凡是有经验的职业演员都能一眼找出真正的“金钥匙”。真正的金钥匙会从纸上跃然而出，闪闪发光，变成一个极有价值的工具；而清单上其他的人物特性则会默然退居第二考量的位置。从以下我们讨论过的众多人物特性里，你能一眼挑出演员应该集中精力考虑的那一把金钥匙吗？

他的面容

他的所爱

他的恐惧

他的失望

他的国籍

他的个人关系

他的情感

他的思想

他的习惯

他的记忆

他的幽默感

他的童年

他的白日梦

他的习气

他的需求

他的希望

他的健康状况

他的年龄

他的个人简历

他的衣着

他的胎记

他的自尊

他的社会地位

他的职业

他的名字

他的宗教

他的语言运用

他的愤怒

他的疑惑

他的欲望

他的内在激情

他的道德品质

他的爱情

他的孤独

他的骄傲

他的神经质

他的独特之处

他所受的教育

他的认知

他的长处

他的弱点

他的精力

他的心态

他的人性节律

他的性取向

他的表情

他的习惯

他的痛苦

他的秘密

他的愉悦

他的嗜好

他的中枢神经系统

他的政治立场

他的焦虑

你一眼看到金钥匙了吗？确实，演员对这张清单上的每一个特性都会感兴趣。但这其中只有一个词，是工具，是杠杆，是力量与激情的源泉，是运用，是痴迷，是探寻一切的开端，是启示，是救星，能给予真正有内涵的演员无尽的快乐。那就是解放所有创造力的金钥匙。这把金钥匙能够为我打开表演的大门，把我引向一条简单明了的道路，直通莱斯利的内心世界。这样，我就能毫无顾虑、轻松彻底地变成莱斯利了。这项技巧是一切表演成功的关键。这把金钥匙就是 *sine qua non*^①——也就是舞台艺术“不可缺少的东西”。职业演员即便在一英里外也要能够一眼从列表上挑出这把金钥匙，但业余演员还不了解。有且只有一句“芝麻开门”能够启动有创造力的表演，有且只有一个方法，可以让演员去了解、经历、表达角色的内心世界。这项技巧就是对角色欲望的系统性深度探寻。

多简单啊！多么普通又明显的答案——他的欲望。然而大多数排练都深陷困惑、失望和失败的泥沼，就是因为演员们把精力放在了次要的事情上。

欲望！欲望！欲望！是欲望创造了戏剧，是欲望赋予角色生命。任何一个清醒的个体都不可能没有欲望。欲望是永恒的，它引发行动，创造矛盾冲突，是人类生活的动

① 拉丁语，“必要条件”之意。——译注

力之源。一个角色的“欲望系统”，是演员要去执着探寻的。演员要以欲望为线索，其他一切可以归为条件。金钥匙就是角色的“欲望系统”。只有当我已研究、建构、测试过莱斯利生活的欲望系统后，才有资格进入他的内心世界，表现他的人格。在我问莱斯利的众多问题中，大多数都有关于他的欲望：“你渴望什么？”“你现在渴望什么？”“你的终极欲望是什么？”“你渴望从其他人那得到什么？”“你渴望从这部戏中得到什么？”“你渴望在生活中得到什么？”当我成功地把莱斯利的欲望变成我的欲望后，我的表演过程也就成功了。欲望就是那把金钥匙。

角色的欲望系统

我将渴望莱斯利所渴望的。

这时候我们需要把欲望分为两类，并搁置其中一类，暂不考虑。

莱斯利也许渴望一艘摩托艇、一个妻子和片刻的安宁祥和。这些都是名词。

在另一种分类中，莱斯利也许渴望挣得足够的钱来买摩托艇；他也许渴望赢得乔治娅的芳心；渴望去除所有会影响他内心平静的东西。这些动词才是欲望。

为了实现在剧院里的目的，我们现在将演员追求的重点缩小。要明确的一点是：莱斯利的欲望不是名词——他的欲望应该由动词来表达。

当被问到莱斯利渴望什么时，有经验的演员绝不会回答莱斯利渴望一件物品、一个人、一份工作、爱或者独立性。有经验的演员会用动词的形式表达莱斯利的欲望。莱斯利渴望做什么？

我渴望 （动词）

人的行为是由欲望引起的。莱斯利渴望做什么？他渴望为自己，或对自己做什么？他渴望为别人，或对别人做什么？认真的演员在完成对自己角色欲望的细致研究之前，是不会花任何时间和精力做其他事情的。莱斯利总是渴望做些什么。只要他清醒，他就总渴望对自己、对他人以及对周围环境做些什么。莱斯利的意识中长存和不变的是他总渴望做些什么。人没有一刻不在渴望着做些什么。莱斯利也许想要在椅子上坐得更舒服；他也许想要使我相信他的确不感兴趣；他也许想要走出这个房间；他也许想要好好睡一觉；他也许想要弄明白为什么我如此感兴趣地盯着他看。总之莱斯利总是渴望做些什么。他有许多特性，但唯一不变的一件事——只要他活着——他就会渴望做些什么。他的一生就是由欲望系统组成的。

作为一个演员我会说：“我只对莱斯利的欲望感兴趣。我会研究他的欲望，当了解他渴望什么后，我会把他的欲望借来，变成我自己的东西。他的欲求将被转化为我的欲求，当我渴望他渴望的所有时，我就进入了莱斯利的内心世界。我做的一切都源自莱斯利的自然欲求。”

演员需要倾注完全、连续且专注的精力关注的正是莱
斯利的欲求。演员像侦探一样，对这些欲求紧追不舍。

我们已经通过把关注的重点缩小来去除多余的名词：

名词

我想要一艘摩托艇

我想要一位妻子

我想要平和

我想要被关注

我想要秩序

动词

我要挣（earn）足够的钱来买一艘摩托艇

我要赢得（win）乔治娅的芳心

我要扫除（eliminate）干扰物

我要吸引（fascinate）每一个人

我要收拾（organize）这烂摊子

现在让我们进一步缩小重点并去除多余的形容词：

形容词

我很生她的气

我很紧张

我很沮丧

我恋爱了

我很迷人

我很困惑

我头晕眼花

我很沉醉

我很友好

我很自大

动词

我要摧毁（destroy）她

我要集中（focus）注意力

我要找到（find）一条出路

我要永远照顾（take care）她

我要吸引（dazzle）客人

我要找出（figure out）解决办法

我要控制（contain）激昂的情绪

我要维持（preserve）正常的工作

我要拉拢（win）他

我要贬低（belittle）他

以下列出的是一些常见的“可演性”强的动词：

我要说服	我要鼓励	我要帮助
我要引诱	我要准备	我要启发
我要歼灭	我要建立	我要战胜
我要伤害	我要报复	我要觉醒
我要制服	我要嘲弄	我要确信
我要碾碎	我要轰炸	我要鼓舞
我要抑制	我要摧毁	我要贬低
我要煽动	我要责骂	我要撕扯

把这些欲求的重点缩小为动词之后，我们可以开始两步精炼的第一步了。欲求本该用动词恰当地表达出来。一个更贴切、更巧妙且更适于表演的表达，还包括了欲求所指的对象及期望这个对象做出的回应。所以一流的演员在表达角色的个人欲求时会包含以下三个元素：

动词	接收对象	期望回应
我要……赢得……	格洛丽亚的…	赞赏
我要……唤醒……	父亲的……	热情
我要……减少……	情人的……	哭泣
我要……引发……	人群的……	暴动
我要……说服……	安……	吻我

这是莱斯利欲求的最成熟、最有效的表达，因为它包含了他人的回应。这包含三部分的机制要求莱斯利依赖他人的反应。其他角色轻微的反应会告诉莱斯利，究竟他是在逐步满足自己的欲求，还是已经开始远离。

首先，像莱斯利那样的演员，在拥有明确的欲求之后，才能找到工作的最佳状态。其次，当一个演员的欲求指向一个特定目标，如乔治娅时，他的能力会增强。最后，当莱斯利的欲求马上依赖于乔治娅的反应的时候，欲求的生命力也被放大了。

所以我们说莱斯利在舞台上的每一秒钟的核心都有：

- ▶ 一个持续的欲求
- ▶ 一个接收对象
- ▶ 期望这个对象所做的反应

在更加深入之前，我们有必要明确一个有关术语的观点。我们已经讨论过了“欲望系统”，也将此系统定义为一系列动词的连锁效应。以下列举了导演和教师描述角色需求时的一些常用术语：

目的 目标 企图 志向 打算

渴望 需求 追求 努力 动词

你在追求什么？

你想要得到什么？

你在做什么？

你在演什么？

如果导演和教师们都用相同的词语来描述角色的欲求，我们这一行将会省去很多疑虑。大部分我认识的有技巧的导演都会用“目标”（objective）这个词来描述莱斯利的欲求。如果每一位演员都意识到以上所有词汇都指同一个意思的话，每场排练的交流就会更加有效率。

清单里的每一个词都是为了表示莱斯利的欲求，并且每一个词都需要一个动词来阐明他的欲求。很遗憾，许多老师使这些术语变得杂乱无章。而演员将会欣喜地发现，也许他跟十个导演合作过，每个导演都把角色的意愿赋予不同的名字，而这十个导演所指的却是完全相同的东西。与我的导师艾伦·弗莱彻（Allen Fletcher）及传统的斯坦尼斯拉夫斯基体系理念不同，我更愿鼓励人们使用“目标”这一术语来表示角色所体验的需求系统。随着剧本的推进，这个角色由一个目标转变为另一目标。我们习惯性地每场戏里的不同事物称为“节奏单元”（beat），每场戏都是由一个接一个的节奏单元组成的。每个角色维持他自己特定的一系列节奏单元，而每个节奏单元会随着角色的目标或欲求的变化而变化。

引导演员找到强烈而恰当的目标

导演在排练中存在的唯一理由就是行使以下功能：持续地将演员引导到一个更有意义且更恰当的目标选择上，并说服演员全情投入这些目标中去。这就是导演的作用。他帮助演员选择一个目标，并鼓励演员全身心地去表现它。任何一个避开这一训练的导演都是在浪费别人的时间。排练的整个目标，从开始到结束，就是将演员引导到一个强烈而适当的目标上，并使他全力推动这一目标的实现。导演持续不断地问演员：“你的目标是什么？”他坚持拒绝使用形容词或名词作为回答。若导演所做的无非是持续询问演员的目标，他将得到一部成功的作品。如果他没有做到重复明确演员的目标，那么很有可能他的作品将会失败。

尽管一个演员应该是充满激情的，对于演员来说演戏就是他的生活，但大部分的演员还是有着抵制演戏的倾向。尽管他深深地渴望下水畅游，然而当他靠近岸边时心里却极其勉强。导演的职责就是鼓励演员们下水。当一位演员表演得极好的时候，他定在遭受一定程度的折磨。在他将自己的信念注入角色中时，他愿意去仔细体会角色的激情。由于没有人真正渴望被折磨，演员心中总有一部分是不愿意体会其所饰角色最深切、最痛苦的感觉的。演员心中的另一部分则希望能有这样的体验，但又盼望这种体验被拖延得越久越好。演员倾向于推迟做那些会使他痛苦的决定。演员并不希望强迫自己去体验角色的痛苦。比起全面而直

接地面对角色的情感，他更愿意接到这方面的暗示，因为他知道一旦他终于愿意去体会，将会感到一定程度的痛苦。演员知道这些情感将会对他造成伤害。从某种程度上来说，“进入”一个角色是很伤人的。“当我站在角色之外时，至少我不会受到折磨”，他下意识地自言自语，“所以我暂时粗略地感受这些情绪，这样就可避免全面而深入地了解这些情绪中太个人化的观点。”

现在我们明白，这种抗拒几乎对于所有演员来说都很自然。演员迫切希望演出角色的感情，但要让他走进感情深处却非常勉强。他宁愿表现这些情感而不愿去感受它们。导演的职责——在这里它是被包裹在坚果壳里藏而不露的——就是去说服演员不要“表现”这些体验。换句话说，导演应该劝诱演员不要仅仅给出情绪的范例，而是走进角色的内心生活，真切地体会角色的情感。

每一位演员在这个过渡时期都会有些不情愿。有些演员从没学过从表现到体验的过渡。这些演员都很可怜，他们的整个职业生涯都是在表现一种情感，而不是去体验它们。这些表演都是假的。他们从没体会过角色的情感，然而表演的艺术就是基于表演者对角色内心世界的体验的承受能力之上的。

所以此时导演应该在一旁说服演员不要再表现情感，而是体验情感。为了做到这一点，导演总会用一个技巧以省去很多精力和困惑。不再是冗长的关于一场戏的讨论，不再是发表对于角色的指导性意见，有技巧的导演只是不停地重复一个问题：“你的目标是什么？”起初演员不明

白导演的意图，他会试着给出一个形容词作为答案。

所以导演们更常重复另一个问题：“你表演的目标是什么？”而且他们只接受用动词表达的答案。给演员进行限制，而其实演员并不希望被限制。模糊的回答比清楚的回答更安全；表现比体验更舒适；保持不受约束不比深陷角色感情中痛苦。演员们就像在晒谷坪里乱跑的猪一般逃避着确定这个目标。他们会频繁地抛出大量的形容词：“好吧，你看，在这里他很生气，压抑着的怒火，他对过去的仇恨；他尖酸刻薄、愤世嫉俗，言辞中泛着酸味；他被人拒之千里，他的幻想破灭了，且总是轻视他人，而这些都在狂怒、反责和复仇的洪流中爆发……”他不断说着，像狂欢节播撒着纸屑般快速调动出丰富精彩的形容词和名词。像这样的闲扯应该适可而止。在演员说出第二句话之后，导演就应该轻轻地打断他：“这些都是形容词，请给我一些动词吧。”又一次地，演员感到了抗拒。他突然意识到自己正要投入体验这个角色的需求，而伴随这次体验的将会是一些不适和折磨。“我觉得他也许想要战胜他的妻子。”这位演员立刻体验了角色极其痛苦的欲望。导演于是回答：“谢谢你给出的动词，战胜是个可演绎的目标”。

渐渐地，演员丢弃了逃避的技巧，不再躲藏在装饰性的情感描述背后了。形容词和名词在排练时是无用的，他们必须被避免。有技巧的导演会限制自己的语言，他有系统地将演员引导向正确的动词，并鼓励他们全身心地投入到这个动词表达的意思中去。这就是导演的工作。

导演评论表演的习惯用语表

现在所有的动词都是可供表演的了。但在开始讨论提纯动词的选择之前，让我们再次将目光投向一些术语。

以下是一张导演们常在评论演员的表演时使用的词汇列表：

你在归纳

你在透露

你在指示

你在表演态度

你在表演某个形容词

你在表演结果

你在模式化地表演

你在戏剧化地表演

你在引导自己

你在期待

你在阐述

你在证明

你在扮鬼脸

你演得很假

你简直难以置信

每一个导演都有他最喜欢的句子，但以上所有的句子都确实确实意味着同一件事。

我们再一次发现，如果能够为用词建立一个统一的词汇库，从事我们这一行将会变得多么简单。这些短语都将导演的同一个信息传递给演员，即“你正在表现一个体验的画面，从而逃避了亲身投入到角色需求中。”换句话说，“你在阐述一种感情，而不是表现你自己的需求。”

演员了解导演的习惯用语的本领是很重要的，然而对他们更有帮助的是每当听到上述清单里的每一个短语时，他们都知道这些短语都意味着：“你没有一个明确的目标，找到你的目标并表现它。”

找到能够用于行动的动词

一旦我们说服一个演员使用动词来回答关于目标的询问，我们就为创造性的表演打开了一扇门。现在我们用两次提纯来使动词更有效地表达。我们把第一次提纯称为可行性动词的优先使用，而第二次则被称为动词的改良。

所有的动词都是能够行动的吗？并不是。演员会提出许多可供选择的动词，而导演应该做好准备，只接受一个可以让普通人也能够全力投入其中至少十分钟的选择。这样就将以下几种类型的动词都排除了。

文雅的动词（intellectual verbs） 这类动词通常包含三个或三个以上的音节，它们柔和而优雅。然而没有人会在两秒钟之后还跟随着它们的思路，这远远短于十分钟。

举个例子，“思量”(cogitate)，就文雅地表达了“想出”(figure out)这个常规动词。也没有人会在“回报”(reciprocate)这种晦涩的动词上下功夫，然而人们却很容易理解“报复”(get even)这个词。

举止或条件动词 (behavior or condition verbs) 这类动词描述了一个不含强烈意图的状态或动作，它们通常是可以毫不费力地实现的反射性或是潜意识的动作——如睡觉、大笑、打喷嚏、哭泣、吃、等待或者站立都不需要特别的驱动力。

存在性动词 (existential verbs) 这些动词包括大量超越我们意志力的行为。它们太模糊以至于无法实施。比如说，很难有人花十分钟在类似的词语上，如：存在、死去、成为、生活、使用、尝试或思考。

形容词性动词 (adjectival verbs) 这一分类是极其客观的。也许一位导演会认为这一类中的某个特定的单词非常不可取，而另一位导演则觉得它可以接受。决定性的因素是：这个动词听起来会不会非常接近于阐释或表演一个形容词呢？例如，我们并不鼓励使用类似“争论”这样的动词，因为它会不知不觉地使人倾向于表演一个爱争辩的特性；“吸引”会使人联想到迷人的；“遗憾”可联想到充满遗憾的；“想象”可联想到有想象力的；“欺骗”可联想到有欺骗性的等。

触发性动词 (trigger verbs) 这些动词描述的都是迅速发生的动作，人们在不到十分钟的时间内就可以将它们做完。如：射击、扇耳光、踢、亲吻、触碰、退出等。

可行动性动词 (actable verbs) 这些词语是值得重复的，且足够常见，可行动性足够强，使人们能够持续至少十分钟之久全情投入其中。人们肯定可以长时间地花工夫在以下词汇上，如：说服、激发、撕扯、鼓励、毁灭、证明、怂恿、威胁。

下面这张粗略的表格可以由学习导演的学生自行提炼或扩充。它为可行性动词提供了一个直观的展示。渐渐地，导演开始有选择地倾听演员的回答，所以当导演再一次问“你的目标是什么？”而演员回答“我想要严惩他”时，导演可以建议：“给我一个下流污秽的词来表达严惩吧。”演员于是回答“骂他一顿”“咒骂他”或“诅咒他”。导演道“这样好多了，这些词汇可行性更高。”你无法将精力放在“严惩”上，它消失了，但是你会认真地完成“烦死他”这件事。多使用些低俗的词，它们更切实可行。

动 词

可行动的动词

伤害	激发	抑制	煽动	点亮
碾碎	鼓励	责骂	解释	组织
毁灭	准备	建立	诱捕	撕扯
振奋	消除	疑虑	证明	嘲弄

存在性动词

思考	使用	尝试	是	生活
存在	死亡	成为	创造	做
需要	打算	希望	爱	发生
开始				

文雅的动词

回报	赎罪	搜集	批评	君临
归咎	缓和	雪耻	诽谤	混淆
玩味	复职	假设	坦诚	命令
实现	校准	叙述	责难	

形容词性动词

创造	激怒	讨论	争吵	原谅
使人着迷	遗憾	欺骗	渴望	谴责
崇拜	使人迷惑		使惊奇	厌恶
悲伤	评判			

举止或条件动词

走	打喷嚏	哭	笑	大喊
奔跑	吃	睡觉	坐	站
害怕	喜欢	容忍	打嗝	喷出
等待	记录	看到	痊愈	

触发性动词

拍手	杀死	射击	踢踹	触碰
亲吻	退出	切开	扭动	退避
锁上	遗漏	遇见	闪光	扯断

很明显，英语口语中有将近八分之七的单词对于演员来说是没有用的。于是我们又一次将选择的范围缩小了。这使得导演的注意力集中在一张高度提纯的动词清单上，他频繁地重复使用这张清单上的词汇。对于新手来说这也许令人震惊，但经验丰富的导演总会突然发现，在一部又一部戏之后，他常用的词汇已经缩小为特定的一小组词了。可行性动词不过是被一个又一个角色一次又一次地使用的少数动词的集合。适用这些可行性动词的条件非常广泛且各不相同，这些条件赋予戏剧不同的定义和色彩。

升级用于行动的动词

在早期的排练中，演员还在尝试阶段，所以他选择使用的动词也相对单薄。他的选择也许是个动词，但这个动词不足以使人全情投入。尤其是在排练一部戏的第一场的时候，一般剧作家在这一场会努力使他的叙述更加具有艺术性，演员则耸着肩说：“我只是告诉（tell）他这附近房子的生产商罢了。”导演进而问：“如果我们把目标升级将会发生什么呢？”比如演员给了我们“告诉”这个动词，

而导演建议它可以升级为以下几种形式：

告诉 (tell)
 通知 (inform)
 转达 (relay)
 纪实地描述 (document)
 解释说明 (explain)
 证明 (prove)
 说服 (convince)
 降服 (overwhelm)
 痛斥 (bombard)
 击垮 (devastate)
 摧毁 (annihilate)
 消灭 (obliterate)

现在，如果不是告诉 (tell) 或通知 (inform) 他，而是降服 (overwhelm) 他，甚至痛斥 (bombard) 他，将会发生什么呢？起初这个升级之后的动词概念看起来有点过于庞大，但是为了适应给定的场景条件，我们不可避免地将其改良，不会给观众呈现一个被过分夸大的动词。演员将会被改良后的目标之庞大吸引，比如它那种确定无疑的气势，那为数众多的选项。这给他指明了坚定而清晰的方向——去捕获那些强大的，他能够轻易地投入其中的目标。

让我们看看一些改良后动词的例子：

迷住她 (charm her)	恭维他 (compliment him)
使她神魂颠倒 (fascinate her)	奉承他 (flatter him)
让她倾倒 (dazzle her)	称赞他 (praise him)
赢得芳心 (win her)	支持他 (reinforce him)
操纵她 (manipulate her)	鼓励他 (encourage him)
引诱她 (seduce her)	使他变强 (strengthen him)
降服她 (overwhelm her)	使他振作 (invigorate him)
支配她 (dominate her)	鼓舞他 (elevate him)
欺骗她 (victimize her)	使他振奋 (exalt him)
击败她 (conquer her)	使他不朽 (immortalize him)
欺压她 (tyrannize her)	视他为名流 (lionize him)
控制她 (possess her)	君主般捧他 (monarchize him)
占有她 (occupy her)	奉若神明 (deify him)

应该从以下角度做一些观察：

演员也许会被一些不明确的目标困扰，当导演请他进一步明确这个目标时，他并不是要对演员造成压迫，他只是给出一些可能的选项。他鼓励演员拓宽思路，去考虑一些更引人注目的可能性，从而给节拍增加一些色彩和味道。

观众永远都看不到演员的选择。比如说，一个演员要对她的情人说：“你是一个多么美好、善良又体贴的人啊！”观众只听到了这些台词。而她的态度却从她小小的选择中流露出来：是去奉承他，是增加他的自信，是赞扬他，还是使他名垂青史。

演员偏爱诗意的语言，甚至是一些他们也许不理解的词汇。建议那位赞美情人的演员去温和地恭维他，使他窒息，让他着迷，或是激励他，这应该会很有意义。但演员的回应也许是崇拜，因为它有着含蓄的而不是明确的意思。尽管她不理解这个词，但她的想象力却被它吸引了，她快乐地看到，正如她所描述的那样，她的情人变得如雄狮般威风。

当使用这种技巧改良动词时，我们有时会忘记，一个结构严谨的目标还有第二和第三个组成要素——目标的接受者和他的回应。当动词被改良后，我们只需要把它们加进去，改进的过程就变成了这样：

我要奉承（flatter）他

变成

我要称赞（praise）他

变成

我要使他变强（strengthen）

变成

我要赞颂（glorify）他

再加上接受者和反应就变成

我要赞颂他，让他去实现自己的价值。

我们还应该考虑两个功能强大的动词——“使”（get）和“让”（make），它们是四两拨千斤地撬动表演技巧的杠杆。相比之下那些对于可行性动词和改良后的选择的讨论就显得苍白无力了。

万能杠杆：“使”和“让”

不管导演做多少准备工作，他都不可能提前了解一部戏里每一个角色的需求。如果他做到了，说明他神经已经不堪重负，也远离了排练的目标。但如果导演被难住了会怎么样呢？如果他对于如何处理下一场戏毫无头绪会怎么样呢？如果他是仓促间被要求完成一出他不熟悉的剧会怎么样呢？如果他累了，生气了，或是不感兴趣了，以至于无法去认真探寻，反复体会每一个选择的微妙的不同之处，会怎么样呢？

幸运的是，我们还有救援措施。这是一个全能的、快捷的、保险的、一击致命的、能够妥善解决的、不出故障的、自净的、取之不尽的魔法技巧，不管你多么随意地使用它，它都能起到作用。这是导演工作的杠杆，并总能将演员带到正确目标的选择上，从而带来令人愉悦的效果。这个功

能强大的杠杆就是两个强大动词“使”和“让”的互换用法。

以下的问题都能使导演走出困境：

你要使他做什么？

你要让他干什么？

一些导演想尽办法地掩饰他们并没有做好充分的准备，仅仅用这两句话就支撑过了整个排练过程。事实上，有些无法提纯目标的导演把他们的整个职业生涯都建立在了这两句便捷的问句上。

你要从他那里得到什么？

你要让他给你什么？

这两个问题需要演员的回答，而这个回答必须包含了有效表达目标的三大因素（components）。这个答案必须：

- ▶ 包含一个动词：“我要说服。”
- ▶ 包含一个对象：“我要说服他。”
- ▶ 包含一个希望得到的回应：“我要说服他跟我走。”

“你要让他干什么？”这个问题需要一拍一拍、一场一场地问。它永远不会因使用太多次而失去效力。它适用于戏的开头、中间和结尾；主角和配角；诗歌和散文；老

人和年轻人；富人和穷人；主动者和被动者；真实的和想象的；对早晨、中午和晚上也同样适用。

只要对于某一个场景的实施有任何不确定的时候，导演只需要插入这个杠杆：

你想让她做什么呢？

我想让她放松，让她振作，让她对我笑。

转眼间，导演和演员都有事可做了。场景被杠杆撬动，变得可行。这个目标将来也许会被改变，被改良，被精炼，被升级，但至少现在我们有了一——

► 一个动词

► 一个对象

► 一个预计得到的回应

Chapter 7

排练的过程

准备工作

理想状态是导演可以在排练开始前用八周的时间准备他的剧本，但这个理想很难实现。导演经常不得不很快地完成他的准备工作。从他答应导演一部戏开始到第一次排练之间，导演应该带着不同的情感将剧本仔细地读上好几遍。有时他快速通读一遍，抓住几个粗略的印象；有时缓慢而仔细地阅读，对文本提几个问题，找出一些细节，并做些笔记。

在重复的阅读当中，导演脑中已经开始创造一部电影，它呈现着演员的演出。而关键的一瞬总是出现得很早。每一步他都相信自己的直觉。对于一些不太明确的章节，他在整篇文章中前前后后地翻找答案。

导演脑海中的这部电影已经发展出了自己的势头。频繁地阅读剧本使导演发现总会有特定的动作和特定的声音主动钻进他的想象力里。对演员最有效的动作模式总会看似不可避免地在脑海中涌现。

脑内电影的概念是个效力强大的技巧。如果一个导演阅读剧本的次数足够多的话，他的想象力中总是会忍不住形成这样的电影。

在准备阶段，我总会把一部剧限制在一小块平面图上，绕着它转来转去。我喜欢在半英寸的范围内操作，这使我

更容易想象细节。当我不间断地把一部戏看过八至十遍之后，便开始缓慢而系统地将这部戏分割成好几部分，也就是人们常说的节奏单元。将每一幕的节奏单元分割好之后，我一次又一次地将注意力集中在节奏单元上，深入思考，去发现每个角色的目标，去想象他们在舞台上的走位。而演员们最强烈的视觉冲击和人物关系会在每一单元的结尾逐渐浮出水面。让导演弄清楚每一个角色的目标是不可能的，这需要花太多的时间，也会让导演在排练中太过于说教。

几乎每一部戏都有幕间休息，但是导演不能想当然地认为幕间休息就恰好停顿在恰当位置，或者认为幕间休息的次数完美无缺。在现代的剧场里，两幕剧似乎比三幕剧更加受欢迎，而五幕剧已经完全退出了历史舞台。一些剧甚至能在较长的一幕中演完，而不需要幕间休息。何时安插几次幕间休息需遵循导演的判断，通常取决于材料的信息量和表演时长之间的关系。

在安排幕间休息的时候，导演总会仔细分析人们俗称的“终场台词”（curtain line），也就是剧本中每一幕结束前的那句台词。随着脑内电影的形成，导演要确保找到每一幕关键的、有力度的结尾方法。导演用同样的方法关注角色的上场和下场，尤其是下场。在演员离开舞台前把他们的情绪榨干是很重要的。

在准备阶段，导演将自己沉浸在这部剧的世界中。他尝试着探访剧作家的心灵，尝试着将这部剧野性的生命力内化进自己的体内。一个帮助导演更好地理解台词的方法

就是去通读这个剧作家的所有剧本，加上小说、文章、书信和其他作品，阅读这个剧作家之前的作品的评论和图片也很有帮助。阅读这个剧作家的其他作品对导演在这个特定的方面有帮助：导演能够学会欣赏作者的语言；他能了解作者的表达习惯；他能发现编辑特别看重的那些东西；他开始注意剧作家对于主旨、象征、细节、幽默、社会风气、精神价值等的表现，他也开始注意剧作家认为重要的信息和努力想要展示的画面。如果导演能够成功地将剧作家的心放在自己的胸膛里，就能更好地表达剧作家想要表达的东西。作者在前书中所描写的场面可以很好地解释剧中的场景。当导演完全理解了作者的风格之后，就很容易知道制作中什么是适当的了，也更容易向演员解释剧作家的意图。读完了剧作家所有的作品之后，导演就更容易估计剧作家在哪一部分取得了成功。

令人震惊的是，有好多已出版的剧本都有着作者并不满意的台词、段落甚至是一整场戏，这些场次是不完整的或是不必要的。剧作家也许不知道怎么去调整它们，或者使它们更生动。有时候，迫于原作演员或者导演的压力，剧作家会将一段演讲或者一个场景写进台词里。

导演的准备工作还包括了确定与音乐和音效有关的事情。他在台本上需要加上音乐渲染或者在停顿的地方做上标记，也在需要音效的地方做上了标注。

当导演做完了准备工作之后，他就把台本抛弃了。当接近第一次排练的时候，他的思路已经非常清晰，脑中有

了一个强大的电影。他很有可能已经分析清楚了演员动作模式的每一个细节，并把它写在了剧本上。目标、走位和脑内电影都完全呈现在他的脑海中。然而当他投入到第一次排练时，他把他们全都抛弃了。因为他不能将他事先设想好的作品带到排练中去。为了让排练中的意见交换产生一个有创造性的效果，他放弃了他的准备工作。他准备工作中有效而引人注目的主意会在适当的时间跳进他的思绪，它们能对问题提出轻松的解决办法，它们可以满足此次排练的需求。他在排练中向演员们透露的准备工作中的意见，只会是那些反复引起他注意的、绝对正确的观点。其他的想法都被踢出局，或是被演员或其他艺术家提出的更有创意的想法替代了。

和设计师讨论

每个导演与他的舞台设计和服装设计都有着独特的关系。一些导演只会问“它看起来应该是什么样？”设计师便走向他的绘图板，将整个作品着色。

一些导演喜欢与同时设计布景和服装的设计师合作。然而我的经验却觉得这会使设计师负荷过多。当一位设计师同时做这两份工作时，会发生以下事情：当一部作品将要进入带妆彩排时，我想要找服装设计谈谈，然而却发现他正手忙脚乱地来回奔波于服装部分和布景部分之间，而我要跟他谈话的要求就显得十分无理。在一个设计师同时

处理服装和道具的情况下，他在带妆彩排时会非常慌乱、非常紧张。他工作量太大，以至于在让他对作品进行修正时导演都会感到罪恶。在这种情况下，设计师会时常叹气，会在黑暗的走道里打瞌睡，并感觉到巨大的压力。这可不是一个有创造力的环境。因此，我总是要求一部戏要有两位设计师，一位只负责布景，另一位只负责服装。也由此，我发现两位设计师都还很健康，而且在带妆彩排时还能找得到人。

在和设计师的谈话中，以描述整体美感开启讨论是很重要的。把呆板的细节留到后面再讨论吧。为了充分利用设计师有创造力的想象力，你有必要一开始就告诉他是什么激起了你对这部戏的兴趣，以及为什么觉得它很美。

在我们之前的讨论中，我们都赞同象征的说法。而每个设计师都提出象征的一种概主意，比如摄影和绘画。最关键的是导演和两位设计师都要达成一致；关于象征，一定要取得三方的同意，因为在准备作品的过程当中，它将会成为三个人共同的限制因素。我们三个人都必须对这个象征保持高度的热忱和创造力。

导演详细地分享他的感想是很关键的。导演要对设计师非常坦诚，告诉他们一些不相关的想法、主题思想、印象、梦境、相似之物、玩笑等，告诉他们关于这部戏你的隐秘的想法，告诉他们这部戏让你想到了什么；用诗意、梦幻的语言，用随性、独特的形式向他们讲述。我们采用这种印象派的方法，因为设计师想要从导演的话语中听到

一些线索。我们无法提前知晓什么能激发起他们的想象力，于是我们畅谈感想。我们笼统而生动地讨论了在写作这部戏方面的特别之处。我们讨论了节奏、速度、运动和色彩，我们讨论每一点感想，我们也询问设计师关于这部戏的感想。在这些感想的大杂烩中，导演和设计师们终于发现一个新的画面浮出水面，从而增加了他们共同的热忱。这使他们的想法更加精确，也增加了他们通力合作的兴奋度。在讨论的结尾，每个设计师的脑子都迸发出各种感觉和想法。让他们带着各自的想法回家也很重要，给他们一些时间去酝酿和整合。设计师会看着新的想法逐渐显露，而设计也开始渐渐成形。

我总是要求设计师用铅笔画图，并带着草图来见我，因为一旦设计师完成了底稿，将细节和色彩填充进去之后，你几乎不可能再让他做什么改动了。比较好的方法是他用很多的草图将他的意思表达出来，于是我们就可以一起做些改动和修正。我们共同着重关注某些方面，删掉一些突兀的不合适的东西，突出启发性的美好的东西。在修改了两遍草图之后，我要求布景的平面图、彩色的衣服略图以及布料。

一些导演很容易取悦，接受一切设计师提供给他东西。我则倾向于无止境地提问。这件外套有里袋吗？上楼梯需要走多少步？每一节台阶的高度是多少呢？栏杆能够承重吗？门会猛地关上吗？木头声还是金属声？沙发松软吗？窗户的玻璃反光吗？墙会晃动吗？演员穿这套服装时

有合适的裤腿吗？帽子会遮住他的眼睛吗？在后面的拉链会露出来吗？这条裙子有几层衬裙？是亚麻布、硬麻布还是塔夫绸？这位女士的鞋跟有多高？鞋底是橡胶的吗？百叶窗应该怎么开？我能看到窗户外面的什么？换场的时间有多长？要如何做头发？那个拐角有足够的空间让演员坐下吗？电话线有多长？这些花看起来像是真的吗？我喜欢用这些细节去麻烦设计师，一部分为的是让自己更确定，还有一部分是为了向演员们讲述这些东西。我也尽可能希望在技术合成那一天的“惊喜”越少越好。

文本准备

导演应该对台词进行改动吗？删掉它，改变场次顺序，还是加进台词？几乎每一句我写过的台词在上台之前都有文本上的改动。有一些戏，如《樱桃园》或《私生活》，是不可能删减或改动台词的。在这种情况下，我们就完全按照作者写的来处理。还有其他一些戏，像莎士比亚的悲剧、古希腊戏剧、王政复辟时期的戏等，若不删减则对现代观众来说太长了。导演在第一次排练之前就应该准备好文本。对于那些太长的戏，他必须持有非常坚定而勇敢的态度。人们删减台词是为了使它更整齐、更有舞台感，也更清晰。如果一句台词很模糊，导演也许会改变、增加或者减少一个单词，最大限度地将它清晰地表达出来。对于剧作大师的作品来说，这是一项微妙的、责任重大的任务，

对于莎士比亚或谢里丹(Sheridan)作品,哪怕你改动一个字,都需要拥有丰富的经验和完美的语言功底。当处理的是现代作家的新剧时,你应该与编剧一起一遍又一遍地阅读剧本,确保剧本里所有的材料都得以完整体现。

同时必须认识到这一点:所有剧本上的改动都应该在第一次排练之前完成。有人偶尔会听到导演说:“我们在排练的时候看看它听起来是怎么样,如果太长了我们就把它删掉。”这个技巧是灾难性的。首先,它不管用。其次,这使得排练对于导演和演员来说都是完全混乱的,每个人都你一言我一语地讨论他们自己对于这句台词的看法。这既打击了士气,也使编剧这件事成了委员会的活动。

无论在什么情况下,我都不允许演员们讨论某些台词或者某一个场景是否应该被删除或改动。我希望在准备文本的过程中,我已经给予每一句台词足够充分的关注。所以,我可以为台词做辩护,从剧本的完整性和台词的必要性的角度来解释每一句台词。那么对于文本呢?假设一位导演给每一位演员分发了一份莎士比亚剧本的平装本,直到第一次排练时,导演翻开剧本说:“我们要演哈姆雷特,按照原版,这部戏将会有五个小时之久。现在拿出你们的笔,我将删减的地方告诉你们。”这是一个外行导演工作时的画面。我不得不承认我也做过这样的事,然而我非常懊悔地意识到这是一个大错误。因为当演员看到一句台词时,他会马上认为这是有价值的。如果此时你把这句台词删掉,他会生气,因为他认为你抢走了他珍贵的东西。如果你在

别的演员面前把他的台词删掉，他会感觉你在批评他，对其他的演员太过仁慈了。

第一次排练时，每个演员都很热切、很新鲜，且很敏感，这个时候让他们坐下并费劲地改动剧本是很令人沮丧且令人泄气的。演员们无一例外地觉得这种体验令人厌恶。既浪费时间，又使演员开始怀疑导演对这部戏的理解。使演员从一开始，在导演还没有机会取得他们的支持和激起他们的热忱之前，就怀疑起导演的判断力。在这种情况下，演员们会在一开始就结盟反对导演，过早地认为他对他们有不好的意图，尤其是如果他删掉了他们许多宝贵的台词的话。

还有一个“我最喜欢的台词综合征”。在排演伟大的经典戏剧时，一些受过良好教育的演员总会对某一句台词或者某一个段落特别感兴趣。即使在第一遍阅读未删减的剧本时，他就有可能爱上某些台词。如果导演以删掉一个主演最喜欢的独白或台词作为排练的开头，演员就会对导演产生敌意，也许需要几周时间才能消除。

解决方法是：导演在自己的剧本上删除、编辑和整理台词，然后把剧本交给打字员，让他整理出一份全新的整洁的剧本。当导演走进排练场时，演员们只能看到那些打印好的、经过导演精心挑选的台词。如果认为重新打字并打印的成本太高，导演应该和助理们手动将剧本改好，并在排练第一天将修正过的剧本发给演员。导演能够给予演员最经济而最珍贵的礼物就是一份完全整理好的剧本定稿。

这值得导演付出时间和精力。

奇怪的是，如果演员拿到了一份完全修改好的剧本，剧本里的每一句台词都要被演出来之时，他就不会再去找原版的剧本来读，去寻找他最喜欢的台词了。在这种情况下，演员很少会要求加进原版的台词，如果他们这样要求了，那么他们的要求一定要被重视，并且需要在私底下通过特别的讨论来解决。我认为，之所以要在第一天就将准备好的剧本呈现给演员，是因为对于整个团队来说，第一天是个比较敏感的时间点。我希望第一天是一个热情的、令人觉醒的时刻；我希望戏剧的歌声流淌进他们的心灵；我希望他们的想象力无拘束地畅游在材料中，激活他们的兴奋度。如果第一天的发言充斥着类似下面这些话，以上这些设想一定不能达成。比如：“现在，翻到第十四页，倒数四分之三处，删掉这句台词‘穿过窗户进来’，再加上三段独白，直到下一页的开头，以‘你可以做这样的事’结尾。”这种类型的指示总是会使演员提出各种问题，比如“你刚才说的是哪一页？你能重复一下那一句台词吗？最后三个词包括在里面吗？要把那个演讲的结尾也删掉吗？那样是不是把我那一场的戏给删掉了？”在排练的第一天就进行如此复杂的讨论会使士气大大降低，所以我们不惜代价，一定要避免这种情况的发生。我们希望一开始就读到一本简单、干净并且令人愉悦的剧本。

第一次读剧本

在第一次朗读一部戏的剧本的时候，我总会说几句固定的话，不管那是什么剧。作为一个导演，我希望第一次读剧本时是平淡的，并无什么事故，并不希望在第一次读剧本时发生什么有趣的事。我让演员们坐成一圈，或者围坐在桌子周围。在开始前我总是说：“现在让我们开始熟悉这部剧吧。我们只是读读它找找感觉。”我总是强调“请不要表演，请不要觉得你有义务做任何一种表演。”我说这些话是因为总有演员感到他们有义务去向别的演员证明他们能够胜任这个角色。他也许不由自主地展示他所做的功课。有时候他的热忱太过于强烈，以至于忍不住创造一些非同寻常的时刻。这些都应该被禁止，因为一旦有一个演员开始表演，其他的演员们迫于压力便也会开始表演，很快大家都会忙于表演，没有人专心听这部戏了。每位演员都在较劲着做出一些笼统的表演。演员是无法在第一次读剧本的时候就演得很好的，如果他真的演得很好，那我们大家就麻烦了。

我还会说：“剧本里总有一些你们不知怎么发音的词。当你们碰到不会读的词时，只要说‘嘚吧嘚吧嘚吧’然后让它过去就行了。之后我们会确认所有的发音和句子结构。如果在第一次读到剧本中你对句子还不是很了解，也没关系。理解一个大致的意思然后继续往下读吧。只要意识到你在说什么，知道你在对谁说就足够了。”要知道经常在

第二周甚至第三周的时候，演员才发现他们的某句台词是对着错误的人说的。“哦，原来那句台词是对你说的啊！”

第一次读剧本时，除了那些难以避免而迸发出的小点子，不应该流露出任何感情。

成功的标准

排练的第一天，我不会讲很多关于这部戏的事。起初，我会做一些总体评价，比如，“我们很幸运能够有机会参与到这样一部戏的制作中。这是一部很美的戏。”我或许会说一两句关于总体美感的话，但会尽量少地发表评论。我更希望演员们因为一部戏本身而感到激动，而不是用我的理性概念或作品描述打击他们。在第一天剧本朗读结束之后，我总是说：“非常感谢！感谢你们互相交流，倾听了各自的意见。”或是“谢谢你们为了找感觉而读剧本”。其他的评论则都是关于管理方面的。我让舞台监督宣布日程、房间、午休、排练着装鞋袜和演员的酬劳。之所以会在第一次排练的时候谈到行政上的安排，是因为我们不应该把时间浪费在晦涩难懂的抽象概念上。在这方面我还有个例外。我把它称之为“成功的标准”。

我喜欢帮演员制定一些标准来衡量我们这个集体成功的标准。比如“只要我们共同工作得很开心，这部作品就可以算是成功的”，或“只要我们同意每一个有创造性的想法并把它付诸实践，就可以说这个作品是成功的”，“只

要我们在这部作品中完全深入地发掘了契诃夫戏剧中行动潜流的技巧，我们就认为这个作品是成功的”，抑或“只要我们在这部作品中将想象力发挥到一个新的极致，我们就认为这部作品是成功的。”因为当我们向演员指出，衡量成功的标准并不是受剧评家欢迎的程度和票房的收益时，演员的压力就会大大减小。我们希望演员们意识到，一部戏的成功并不仅仅是靠赞美性的评价或票房的多少来决定的。也不会因为一部戏连演了三年，有着五个巡演团队就认为它是成功的。换句话说，一个能使演员在提升自身能力的基础上对自己的工作做出评估的标准才是重要的。

只要演员得到自我提升，他们就会感到快乐。真正的快乐不是眩晕感、兴奋感，或是狂喜。而是感觉到自身价值的实现，感到满足、充实，感到自己的光荣被见证，被赞美。演员感到自我被放大了，与自然达到了和谐，并且深深地体会到了成就感。

排练开始时，我试图将演员们的注意力集中到自我提升的标准上。这可以使演员减轻他必须要保持有趣或者引起观众注意的责任感。他知道导演正和他一起寻找一个更高的目标，而不仅仅是风靡一时。当一个人在追求更高的目标的时候，往往就会变得更加出色。

排练的最后一天，我也许会说，“在五周之前我们开始排练的时候，我说过只要我们在排练过程中实现了更好的自己，我们的作品就可以算是成功的了。现在，基于我们的原始目标，请大家评估一下自己的成就。”通常情况下，

演员会说“我们已经达到了目标，已经成功地完成了我们制定的计划。让我们暂时放下成就，放松地享受演出。”

坐 排

在第一次读剧本后三至五天之间进行坐排（sitting rehearsal）是很有效的，演员们坐成一圈，将剧本放在桌子上或者乐谱架上。

坐排时最重要的是演员之间的交流。实际排练之前，演员们需要研究自己的剧本台词。试着让他们放下剧本，和一起对话的人进行眼神交流，不论人物构思有多模糊，也要努力唤起他们的目标。早期阶段我们尝试建立的是眼神交流和具有真实色彩的对话。坐排时还要搞清楚所有角色姓名的发音，以及角色未在舞台上展示的生活经历，这就是说，我们要保证每个演员都清楚自己的角色何时来，从哪里来，何时去，到哪里去。事先将这些信息向演员传递清楚，有利于排练时节省时间，因为演员们自己就能知道该从哪扇门上场。

另外还有一些坐排时要解决的事——虽然很奇特，但却经常发生——演员们常常不知道自己应该在哪一幕出现。有时候他们甚至要到确定演员的动作与位置时才发现自己应该出现在台上，然后会突然从台侧蹦出来说：“哇，这场戏里有我！我都不知道我该出现！我一句台词都没有！”坐排时一定要保证每个人都知道自己应该在哪一幕上场。

这样在确定演员位置的排练时就能节省很多时间。

有些导演喜欢立刻投入排练，而我更偏好花上至少三四天时间朗读剧本，问一些关于人物舞台之外的生活经历的问题，比如说为什么这个人物会做出这样的事情，或者他是怎样达成目标的。在坐排中，我设计出各个人物的年龄和过往的人际关系，还会鼓励演员也开始自己构思人物小传。你可以问一些泛泛的问题以帮助勾勒出人物形象，比如“你觉得他这一幕里在想要得到什么？”“这一幕里他的目标是什么？”或者“他接下来的目标会是什么？”等类似的问题。早期排练阶段的提问是很有价值的，你得让剧本和演员都与你展开对话。你可以邀请演员们回答你的问题，他们的答案和想法可以使你的前期构思变得更充实饱满，如此一来，你们就可以以一种崭新的、有创造力的、双向交流的方式进行合作了。

舞台调度

所谓舞台调度，就是指演员在舞台上的移动路线。舞台调度的设计是演员与导演合作完成的。演员是实现舞台调度的人，而导演能在舞台外看清怎样的行动才是合适的、最好的。等到坐排之后，演员们都对剧本有了清楚的认识，导演就可以将排练推进了。

导演应该向演员们详细地描述舞台平面图，这样演员们就可以自己在脑海里想象出布景的样子。如果有可能的

话，导演可以给演员们看看布景的设计图或者模型，当然这些得请设计师拿出来。让演员们能想象出现场的样子是很重要的，导演应该把所有的地面布景安排都用提示胶带贴在地板上，然后导演带着所有演员走过布景，向他们展示门和窗户的位置以及开关的方式。试着把家具仿品摆放在排练场上，这样演员就能对环境渐渐熟悉。导演应当主动指导演员穿过一道门，坐到沙发上去，或者走上楼梯。最好不要让演员拿着剧本在台上毫无目的地四处游荡。有些导演说：“来，站起来，想走到哪就走到哪去。”但是演员并不喜欢这样的排练形式。演员更希望有一个框架，然后他可以在这个大框架里有些许变动。如果导演设计的舞台调度能让演员感觉很顺手，就能迅速地增强演员对整部戏的理解。好的舞台调度能调动起演员的渴望和热情，因为调度可以增强其对角色的感受和理解。

但不好的舞台调度却会使演员感觉别扭难受。舞台调度主要有两个目的：一是最大化地向观众们传达所讲故事的含义，演员们通过做出反映情感状态的动作来做到这一点；二是让演员感觉舒服。而好的舞台调度不仅能让演员感觉舒服，还能让他们感觉有幸，因为他们在正确的时间点做出了正确的舞台调度，这能够帮助他们更好地传达信息。

导演应该何时开始舞台调度排练？

成功的导演们都有各自调度的技巧。有些优秀的导演排练的第一天就会开始排舞台调度，而有一些导演喜欢让

演员们一直坐着读剧本，直到演员们再也坐不住了从椅子上蹦起来。同一个导演在做不同类型的戏剧的时候也会改变排练技巧。下面的事情就经常发生，在排练契诃夫的作品时，一个导演让演员们“坐排”八到十二天之后，才开始舞台调度的排练，但同一个导演在排练费多^①的戏剧作品时，有可能第一天就开始舞台调度的排练。一般的规则是这样的：坐排应该持续到演员们都清楚自己在对谁说、说的是什么意思的时候为止，持续到发音全部正确为止；如果有韵文，让他们找到合适的抑扬顿挫，并且能与演对手戏的演员进行眼神交流。坐排的阶段平均会在四五天完成，然后舞台调度排练就可以开始了。

导演需要记住舞台调度吗？

导演要是想一边看着自己的小记事本一边指导演员们排练，这可不是个好主意。导演应当把他的舞台调度都记住。如果导演在自己的本子上一边前前后后找来找去，一边指挥演员：“我觉得你应该往左边穿过来，让我看看，那行台词到哪去了？”这样排练的进度就会很慢。更令人遗憾的事情是，导演站在舞台中央读出演员的舞台调度，失去了他的地位，展现出一副对这场戏极不熟悉的样子。导演必须要将舞台调度背下来。

^① 乔治·费多（George Feydeau，1862—1921），法国剧作家，荒诞戏剧的先驱，擅于创作活泼的闹剧。（本书脚注，若非特别说明，皆为编注）

每一位导演在职业生涯中都会遇到一些状况，他会发现自己对接下来的舞台调度毫无准备。在这种状况下，最好的办法就是回归剧本，让剧本告诉我们舞台调度应该是怎样的——“剧本中说你应该从哪里上场？”“你刚刚去了哪里？”

当演员不赞成你的舞台调度时该怎么办？

应对这一状况有两种方法。第一种方法，也是通常都有效的方法，就是直率地告诉演员：“我们现在做的只是粗排，并不是板上钉钉不能更改了。找到最佳方案之前，我们很有可能要改好几次。但我现在要求你按我的想法来，只是暂时的，直到我们勾勒出这一幕的框架。如果那之后你还是感觉别扭，我们肯定会更改调度的。我也希望你能演得舒服。”如果剧组内能自由平等地交换意见，这个方法就行得通。

另一方面，某些演员可能在与明星或者年长演员搭戏时缺乏安全感，并因为缺乏安全感而表现出对导演安排的否定。这时演员通常是在审度导演或者试图吸引注意力。如果一个演员反对舞台调度安排，并说“哦，我的角色才不会做出这样的动作呢”“我没法这样做”或者“那不适合我”等类似的话，导演一定要表现得耐心而得体。

也许导演会这样说服演员：“你就当是为了我这么做吧，如果必要的话，我们以后会修正这一点的。”如果演员很固执，可以用另一种临场的方法应对这样的冲突，跟他说：

“那你想往哪走呢？你想要待在哪里？咱们暂时试试这种方案看看能不能行。”

表现出合作的积极态度可以使导演说服演员。但是也许更有创造力的事情会发生——通过吸收演员的意见，导演可以重新思索自己之前遗漏了的东西，演员的建议也有可能使整个场面变得十分新颖而富有创意。

如果一个演员拒绝所有的舞台调度，导演就应该将他单独叫到一旁，谋取他的合作，或者干脆冷落他几天，让他无所事事地待着。这期间导演可以排其他演员的戏。在这种情况下，演员往往一两天之后就会急切地想被安排排练了。

演员是否需要将舞台调度记录下来？

不管一个演员的记忆力有多好，我们都要求他在每次舞台调度排练时随身携带铅笔和剧本，把舞台调度记录下来。一旦舞台调度有所改变，演员也需要在剧本上标明新的舞台调度。这似乎只是一种拘泥的形式，但至少好过复排几天后，全剧组的人员都围着舞台监督，问他“我应该走到哪儿？”“我应该站左边还是右边？”“我要从这儿下来吗？”“我需要跨过这儿？”等问题。诸如此类的混乱的场面难免造成剧组士气低落。我一直认为，每一个演员都应在舞台调度排练时备好一支铅笔和一块橡皮。

第二点，让演员随时在剧本上记录下舞台调度的更重要原因是：当他们独自一人排练时，牢记舞台调度对记住

台词起着十分关键的作用。舞台调度越详细，台词越容易记住。

什么时候完成舞台调度排练？

一般来说没有哪两个戏有完全相同的排练时间。不论是一周之内排练出来的夏令剧目，还是四五周排练出来的保留剧目或百老汇剧目，又或者是大学或社区在八到十个星期期间用空闲时间排出来的自制剧，舞台调度排练总会在某一点上结束。导演应该好好设计排练计划，这样在加入服装和布景之前，演员至少可以完整地连排三四次。

演员如果对自己的服装、假发、化妆、布景和灯光感到别扭，就很难集中注意力。在他分散注意力前连排几遍是很重要的。其原因如下：在排练工作室，演员的主要目标是实现人物内心世界的表达。连排能让他把人物的内心世界变得具体化、有连续性，而且连排也是演员感受整条故事脉络的过程，他能在这个过程中检查一遍自己的表演结构。只有这样他才能自信满满地进入技术合成的排练阶段。

要是导演没法好好安排排练时间，就有可能在还没排好第三幕后半段舞台调度的时候就不得不开始进行技术合成彩排。这可是个大麻烦，因为一旦出现这种情况，演员就有可能变得十分慌乱，因为他还没完成排练，还没连排过，他不会有自信去完成整场表演，而这种绝望的情绪是有传染性的，整场演出都有可能受这种消极情绪的影响。所有人都会反应迟钝，一点小小的困难也会被放大成极大的障

碍，演员之间会弥漫着流言、憎恶、心神不定和打击报复的气氛，这对剧组来说就是一场灾难！人们都会开始神经质地进行一些荒谬的自救，互相排挤互相孤立。更有甚者会咄咄逼人，直接向导演、服装设计师和身边的其他人发泄这种消极情绪，造成冲突。

简而言之，导演能犯的最要命的错误就是安排不好排练时间。排练不能安排得虎头蛇尾、头重脚轻，就算是只有四天排练时间，就算前、中段排得再粗糙，也一定要给后面的场次留够排练时间。如果判断错误必然会惨败，年轻导演只需要经历一次就能知道结果有多可怕了。

构图与图像化

准确地说，构图（composition）与图像化（picturization）是舞台调度排练的两个方面。我们分开处理这两个方面，因为它们都对舞台调度有独特而明确的意义。

构图是舞台调度排练的物理方面。

- ▶ 舞台前半部中央是舞台上表现力最强的位置。
- ▶ 舞台后部左侧是表现力最弱的地方。
- ▶ 正面面对观众表现力最强，背台最弱。
- ▶ 高的位置会吸引注意力。
- ▶ 从舞台后半部中央穿过舞台到舞台前半部中央的调度很有力。

►从台右到台左要遵循西方文化中的“阅读线”

(reading line)。

►独自站在人群之外的人会吸引注意力。

►舞台上的对称会有正式或者仪式的意味。

除此以外还有许多其他的公理。导演为了创造出更具表现力的图像化应该了解这些。

图像化是舞台调度的另一个方面，它能强化故事的含义。

►死尸应当是水平的。

►在站着的人物面前跪下意味着乞求。

►一排男人立正站着意味着军队。

►男女手牵手表明他们是恋人。

►怀抱一具瘫软无力的婴儿表明父母生了一个死婴。

人体的每一种姿势都意味着不同的精神状态和情感状态。图像化就是用站位来加强人物关系的表达，如此一来，就算是失聪者也能从演员的行动、走位和手势上看懂故事。

图像化与编舞很相似，两者都是不依靠语言文字而只靠肢体来揭示人物关系。因为我总是尽量赋予我的作品很强烈的图像感，所以常常和芭蕾有相似之处。举个例子：如果剧本要求两人在桌上相对而坐，我就会安排胜者爬上桌子，让败者在另一侧滑到桌底。

图像化是一项给演员安排合适位置的技术，合适的位

置能揭示并强化故事情节和人物的心理状况。对于每一部成功的作品来说，舞台图像化都是必不可少的。这项技术要是用得好的，是能够增加作品成功率的。

我一开始做导演的时候，一点都不知道该把演员安排在哪里。那时我总是随心所欲。我就不明白凭什么演员们说话的时候不能站在那里什么都不做，人们就该随意坐，坐在沙发上、椅子上、小马扎上、窗座上、扶手上、最底层的台阶上，哪都可以。在我看来简直有成千上万种调度方法。肯定有又好又具表现力的方案，而且会有一种最适宜的方案。

然而如果导演能为每时每刻都找到最有表现力的图像化方法，那部剧就会特别清晰，因为即使没有对白，单靠动作也能把故事讲清楚。

第二个好处就是演员们也会觉得很舒服很有自信，因为他能感觉到自己呈现出了最有表现力的姿态。

第三，假如每一个瞬间的图像化都很强，累积在一起会让整部剧都很有表现力。

第四，虽然关系不很密切，但是一样很实用，就是如果戏剧的图像化做得好，之后的候补演员或替角排练规定部分的时候就会容易很多。只需要告诉演员们人物要做什么动作，他们就能明白这一幕在讲什么、导演的意图是什么、人物的目标是什么，演员也会因此感到舒服、轻松、踏实。

只要你能为人物描绘出最清晰的图像化，那么所有演员都能演好，就算是技艺不精的演员，也能演得“看起来

很好”。

图像化不是一种个性化的技术，不会因人而异，也不会因戏而异，而是一种含蓄的肢体语言体系，是人类文明中固有的。不管是俄罗斯还是非洲，西班牙还是埃及，中国还是纽约，这一体系所传达的信息都是相同的。这种语言从古希腊开始就没变过。每一个熟练的导演都会使用这种含蓄的肢体语言，不论是学习过还是仅仅凭直觉。

为了更详细地了解构图与图像化的技术，我推荐读者阅读有关这两个主题的权威著作：亚历山大·迪安（Alexander Dean）^①和劳伦斯·卡拉（Lawrence Carra）所著《戏剧导演基础》（*Fundamentals of Play Directing*）一书的第七、八两章。这两章的内容简直改变了我的导演职业生涯。它们讲出了绝对的本质，我大部分的成功都该归功于它们。在我看来，一个导演成功与否就取决于他对这两章中心内容的理解。

台词背诵

在排练阶段，一个缺乏经验的导演会遭遇两次突如其来的严重挫败。所以你应该对可能出现的不如意有所预期，还应该明白面对这些你能做的很有限，只能找到一些技巧

^① Dean先生的学生张骏祥在其专著《导演术基础》中将Dean译为“狄英”，“迪安”则是依据中国对外翻译出版公司出版的《世界人名翻译大辞典》译的。

来克服它们。

第一次让人沮丧的时刻出现在演员首次脱离剧本背诵台词的时候。第一次脱本彩排从来都是一场灾难。年轻导演应该意识到，当演员第一次脱本时，之前辛苦排练所达到的效果——无论是走台、细腻感情的表达、人物关系、对关键场面的理解，还是充满感情和真诚的对话——全都被抛到九霄云外。导演需要明白排练的整体溃败并不是他的错，他应该预想到这种结果，并且期待它的到来。只有导过十五至二十部戏以后，一位导演才能满不在意地耸耸肩说：“哦，他们今天第一次脱本彩排嘛，所以一切都乱套是很正常的。”演员脱本以后，常常会像个绝望的傻瓜一样跌跌撞撞跑来问：“能再给我念一遍台词吗？我好像给记错了。今天早晨洗澡的时候我还记得清清楚楚呢。不不，先别提醒我。咦，是什么来着？我本来还记着呢。”

经验丰富的导演知道自己在这一阶段什么也做不了。年轻导演总是希望这种局面不要出现，所以当它发生的时候他们常会觉得沮丧。他们会在回家之后绝望地抱怨说：“今天排练什么也没做成。一点进步都没有。”当演员脱本排练时，之前的进展确实会显得倒退了一大截。然而进展在于，他们不需要手拿台本来演戏了。导演此时只能在他的写字板上随便乱写一通，因为他不能做笔记，也不能提建议，还不能问类似于“你的目标是什么”之类的问题。仅仅看着演员的表现就够了。当他们绞尽脑汁想台词的时候，导演一定要耐心地坐在那里。排练结束时他应该对演员们说：

“今天有些进步，明天排练的时候一定要牢牢记住你们的台词。”然后回家就可以了。

何时开始脱本彩排？

我从来不会突然之间对演员说：“明天我们就不要拿着剧本演了。”我会给予他们充分的提醒。比如在周一的时候我会宣布说：“到周四的时候你们应该记住这一幕的台词了。”周二排演这一幕戏时我又会提醒：“周四的时候要尽量记住台词。”周三的时候我会再说一次：“明天排练时这一幕的台词一定要一字不差地记住。”周四的时候我才会说：“好了，现在让我们试着不看台词演一下。”

你要给演员准备的时间，提前告诉他们什么时候需要不看台词来表演，但是大多数演员需要被强迫才能脱离剧本。如果他们拿着剧本的时间太久，排练阶段本应生动展现的片段就会被粗略带过，演员会因为手里拿着台词而不能充分发挥。他们会失去充分表演的机会，仅仅因为他们没有记住台词。导演应该要求演员按时记住台词，好让表演更生动。

你是否要求演员在第一次排练之前记住所有台词呢？

有些导演会让演员在第一次排练之前就记住所有台词。那是因为他们不知道做演员的感受。一名演员不会觉得第一次排练之前就记住所有台词是一件富有创造力的事情。但是如果排练时间较紧张，或者要演的是一部肢体喜剧，台词也不是很难记的话，那你还是可以试试让演员们在头

几天里就陷入恐慌的。不幸的是，这种情况下演员们会记住很多错误信息。他们会错误地发音，会犯语法错误，会说一些语义不通的话，三或四周之后你会发现你仍旧在纠正他们记错了的台词。如果导演让演员在对整部戏还没有完全理解的时候就背诵台词，那他就是自找麻烦。

最理想的背诵效果就是毫不费力甚至不知不觉就记住了台词。你们一遍又一遍地分析剧本，那些词句似乎已经变成达成目标必不可少的东西了。剧本就这样自然地被演员们抛开，尽管偶尔还需要一两处纠正，但能如此熟知台词的原因就在于他们已经练习了一遍又一遍，每一个词都变得不可或缺了。

如果演员需要背诵很长的台词应该怎样呢？

当一名演员有一段很长的台词需要背诵时，给他安排一个助理舞台监督来帮他背词通常是不错的办法。这样一来演员就不需要让他的妻子或女朋友来听他背词——要是他的台词很长，他的妻子或女朋友一定不想听他一遍又一遍地背诵。安排专人来帮演员背词是有很多好处的。

如果一部剧中只有两个角色，每一个演员都有大约百分之五十的台词需要背诵，这就是说，如果是一部两幕的剧，那么每个演员都会有一整幕的台词要背。只和两位演员排戏的话，一天工作超过五个小时是没什么益处的。如果你想要工作七个小时，就会发现在五个小时之后的工作收获会急剧下滑。你会看到演员的眼神开始迷离，并且开

始毫无理由地反对，他们会对错误的理解感到焦躁、会迷惑、会忘词、会掉东西、会撞到道具、会说：“不好意思，可不可以再跟我说一遍词？我们到哪儿了？”换句话说，他们压根就不在状态。在一部只有两个角色的戏中，千万不要一次排练超过五个小时。

细 排

在演员记住台词之后，导演就可以一遍遍地进行目标训练了。我们把这个叫作细排（working rehearsal）。每一次，我都会把剧中的某一幕单独拿出来排，并把排练分成三个阶段。第一个阶段，演员要按照导演的想法来表演；第二个阶段按照演员的想法来演；第三次就把两次尝试结合起来，获得一个最恰到好处方案。每次排练的结尾，我们都会再把这一幕完整简略地串一遍，强调一下那次排练所做的改变和调整。串场是为了熟悉一遍新的舞台调度，因此在表演上不用太过苛求。细排一般都很有趣。本来这就应该是一件有趣的事情，因为这对于演员和导演来说是极富创造力的时刻，是冒险的时刻。演员已经熟记了台词，因此表演时能更自由。另外，他们还很好地领会了表演所要求的效果，也就能更好地接受建议来完善、改变或是调整目标，使表演更到位。通过细排，使整台戏能够连贯起来。有时候，某一个片段会变得异常精彩，这会让在场的每个人都倍受鼓舞，觉得我们找对路子了。

即兴表演

在排练期间进行一些特定的即兴表演对演出是有帮助的。但是，即兴表演是一个比较冒险的手法。导演必须熟练地应用即兴表演的手法才能达到创新的效果。他必须熟知：

- ▶ 什么样的戏剧适合运用即兴表演的手法？
- ▶ 在排练的什么时机可以加入即兴表演？
- ▶ 即兴表演要依据什么材料？
- ▶ 如何安排即兴表演才能对演员最有帮助？

在详细阐述之前，我需要说明即兴表演分两种类型。第一种类型的即兴表演目的是使演员意识到剧中人物舞台下的生活，唤醒他们对那段历史时期、国籍、风俗文化和其他戏剧元素的认知。这类即兴表演帮助演员很好地熟悉人物的走位动作、声音、时间模式以及对其他人物的态度。第二种类型的即兴表演针对特定的问题，但有见识的导演很少运用这种手法。只有当演员无法表现出某种重要的情感内容时才会进行这种即兴表演，而且多是因为这些情感内容要么太过敏感，演员有意回避；要么太过冷僻，使得演员无法从他的个人经历中获得情感共鸣。经过精心选择和指导的即兴表演能够帮助演员在棘手的场景里对前面的表演产生强烈的情绪反应。

第二种类型的即兴表演用得并不频繁，一方面是因为一个专业演员通常以能够按要求表达任何情感为荣。在

一定的情境下，要求演员根据特定的情感素材（emotional material）即兴表演被认为是对他的一种侮辱。另一方面，运用即兴表演手法的导演好像扮演着精神病医生的角色。他们爱举着“精神的镊子”（psychological tweezers），将之探入演员的精神世界，和演员极端敏感的内心生活博弈。这是很危险的。通常这些导演并不知道自己的所为在大多数时候对表演毫无帮助。但我并非完全否定这一类型的即兴表演。我大概使用过三次这种手法，获得了不错的效果，我知道对于有才华的导演来说，偶尔使用这种手法能获得意外的成效。但若是过分依赖于情感素材以至于形成习惯，那么这种即兴表演就值得质疑了。大部分演员会因此感到不安。通常排练期间是没有时间把情感碎片拼凑在一起的。

什么样的戏剧可以融入即兴表演的手法？

自然主义戏剧（naturalistic play）或现实主义戏剧（realistic play）可以加入即兴表演。比如，对于契诃夫、易卜生、威廉姆斯（Williams）、米勒（Miller）、奥尼尔、英奇（Inge）或威尔逊（Wilson）等人的戏剧中的人物，要唤醒他们舞台下的生活就可以通过即兴表演来实现。演员们可以充分发挥想象力并为角色注入一些个人色彩。然而萧伯纳（Bernard Shaw）、谢里丹、康格里夫（Congreve）、莎士比亚、索福克勒斯（Sophocles）、T. S. 艾略特（T. S. Eliot）、迪伦·托马斯（Dylan Tomas）、克里斯托·弗赖伊（Christopher Fry）、汤姆·斯托帕德（Tom Stoppard）的作品却不适合

即兴表演。因为这些剧作家的最大特点是他们大量使用个性化的语言。如果要即兴表演他们的作品，演员可能会感到不适。演员会问：“我是否需要按照作者的语言风格来即兴表演？”很少人能够即兴创作出五步抑扬格（iambic pentameter）^①。所以，要即兴表演莎士比亚的作品是颇有困难的，如果勉强表演，可能会十分滑稽可笑。若是避开抑扬格五步音，只用古语的“你”（thee/thou）、“吃”（comest）、“去”（goest）、“在这里”（hither）、“在那里”（thither）、“我的臣民”（my liege）等说法贯穿表演的始终也是很困难的。萧伯纳的作品也难以即兴表演，原因在于他的人物思维转换迅速，演员难以快速地创造出台词跟上人物的思想节奏。对于那些语言高度程式化的作品，演员们倒是有可能进行即兴表演。但就我个人而言，我的即兴表演似乎都很糟糕。至于契诃夫的作品以及和他创作风格类似的剧作家的作品，加入一些即兴表演效果还是不错的。

排练的什么时间可以加入即兴表演？

第一个星期或十天过后可以考虑加入即兴表演；再过两三天可再次加入；然后过一星期又加入一次。即兴表演是穿插在工作排练中的。我不会单独地安排三四天专门排练即兴表演而将彩排搁置在一边。即兴表演就像是给演员

① 英文诗常用的格式，抑扬格指一个音步中有两个音节，前者轻，是“抑”，后者重，是“扬”。五步抑扬格有三大特点：每一行诗有十个音节；每十个音节分五个音步；每个音步有两个音节，且重音落在第二个音节。

的礼物，是日常排练的一种调剂。在平日排练的期间，演员可以安排一些时间进行三到七场即兴表演。即兴表演的时间不宜过长，四十五分钟到一个小时为最佳。

演员需要即兴表演些什么？

首先，我们并不需要依照已经写好的剧本进行即兴表演。也就是说，并不需要改述剧本的内容——改述是另一种不同的手法，也很有用，尤其在排练莎士比亚或萧伯纳的语言类的剧本时。

选择进行即兴表演的是“舞台下的生活”。比如，在契诃夫《伊凡诺夫》（*Ivanov*）的第二场，利沃夫医生和他的肺结核病人安娜·彼得罗芙娜正要进入他们的邻居列别杰夫的画室。我们可以即兴表演他们二人在雪夜里骑马去列别杰夫的庄园途中的场景。当演员们坐在雪橇上，一边对话一边想象着凛冽的寒风、马蹄踏雪的低沉的声音、车轮碾过木桥时发出的隆隆声，都会被激发出表演加入聚会这一场面时的灵感。

另一个运用即兴表演的例子是聚餐时，剧中所有主要角色在河边的一棵巨大的树荫下乘凉。一个人正用一块手帕赶苍蝇；另一个人在大口大口喝伏特加；一位年轻的女士在阅读一部诗集；一名学生若有所思；一位少女在用盛开的花为她男朋友做一个花环；一位年迈的妇女坐在桌旁喝茶，切黄瓜条；一名医生望向远方，正思忖着如何晚点儿再走。即兴表演可以激发演员们对角色舞台下生活的认

知以及与其他角色的联系。这种即兴表演主要的特点在于它是简单率真的，并没有依靠大量的戏剧性的元素。它只包含了简单易控的元素，简单的对话和简单的活动，并不需要情感对决。这种即兴表演的目的是激发演员对角色全部人生和经历的遐想，在短时间内窥探角色的内心世界。进行三四次这种即兴表演后，演员会发现他们对人物内心世界的感知开始有较长时间的连贯性。之后，他们便可以将即兴表演中所获得的内心世界的感知融入实际的台词中了。

如何安排即兴表演才能对演员最有帮助？

导演应该提前告诉演员即兴表演要持续多长时间，而且应该告诉他们该结束之时会让他们停止。即兴表演的场景应设置在特定的地方——海滩、公共汽车上、周日晚餐的餐桌上、野餐的地方等。导演可以通过放置很多必要的家具，尽可能完善即兴表演的场景设置。我认为在前两次即兴表演的场景中放置食物有很大的好处。食物能让演员不至于无所事事。当演员研究他所扮演的角色如何吃东西的时候，这通常能起到借鉴的作用，开启其他的大门。导演应当在即兴表演时给演员一个坚定和强烈的目标，而不是轻描淡写地说：“找点事情做。”可取的方法是给演员一些建议，比如：“去用这本小册子取悦你那个刚从莫斯科来的小外甥女。”“让那个学生谈谈如果他能控制政府他将会做些什么。”“让那个士兵告诉你他参加的最近一次战役的事情。”“劝说你的舅舅别喝那么多酒。”抑或，

“让医生改变他的启程计划。”设定简单的目标。当演员开始即兴表演时，他可能就会无视你给他的建议，而转向令他感兴趣的事。这种方式总能给人启发。但是，在即兴表演开始前设置一个简单的目标是必要的跳板。

我仔细地观察过即兴表演。如果发现即兴表演出现了偏差，我有时就会走到演员的旁边小声跟他说一个新的目标，这会使一场戏向一个新的方向发展。有时我会让一两个没有参加即兴表演的演员坐在我旁边。当我摸清即兴表演的脉络后，我可能会跟他们说一个新的目标，让他们把新的刺激点或信息带入即兴表演中，这也会使得表演向一个新的方向发展。我也会随时关注情感受到伤害的迹象，因为当一些情感经验用起来比较合意时，导演必须随时准备中止表演，以防某个演员的情绪开始变得激动起来，或感情的体验过分夸张。这种情况很少发生，但是导演必须要仔细观察，预防这种情况发生的可能性。

一开始的即兴表演可以围绕角色间信息的交流展开，而之后的即兴表演可以包括强烈的经验上的探索。我所说的信息交流指的是：第一次的即兴表演看上去并不像一场即兴表演。导演指导演员问其他人有关他自己的问题：“请用第一人称回答对方的问题。”问题可能x是这样的：“你在二十二岁时来到了我们的城市。在这之前你在哪儿？”“你在巴黎的时候住在什么地方？”“你的房子是什么样子的？”“你有政治观点吗？”“你在什么样的学校上的大学？”“我听说你结过婚，你的妻子过世了。”“她是什

什么样的人？”“你有孩子吗？”“她是怎么去世的？”演员相互问关于他们过去的问题，并以第一人称单数作答。这种方式对设计第一次即兴表演是十分有价值的。演员们会很享受这个过程，因为他们不必去设计情节、冲突或戏剧性的有趣场景。

第二次的即兴表演形式更为多样。比如，安排一次野餐或周日的晚餐。第三次可能会安排乘坐马车，或者聚集在剧院的接待厅，或者安排戏剧表演过后享用私人晚膳。第五第六次即兴表演可以设计更多亲密的、戏剧化的元素。比如，契诃夫的《万尼亚舅舅》（*Uncle Vanya*）中，万尼亚离开舞台去找手枪打死教授那三四分钟的场景，很有即兴表演的价值。这个场景能很好地展现叶莲娜和其他人在台下劝万尼亚保持冷静这一情节。这场即兴表演安排妥当后，在实际的戏剧表演中，演员在后台就可以进行即兴表演了。

连 排

戏剧的走位固定下来，所有幕都排过一遍以后，就可以对每一幕进行不间断的初排（walkthrough）^①，一幕排过之后再换下一幕。初排应当节奏慢些、有条理些。告诉演员你对他们的表演并没有太高的期望。“让我们从头到尾

^① 即草率地表演、排练。

排一遍——看看哪里做得比较好，哪里还存在问题。”如果能在初排前牢记所有台词就会增强初排的效果。

每一幕都进行了初排后，就可以把它们贯串在一起了。最好让演员们提前三四天得知连排（runthrough）的计划，这样他们就能做好心理准备。他们会很快寻找道具或代用道具，备好合适的靴子、排练裙、眼镜等，列好道具清单，抓紧最后一分钟背台词，组织上场的顺序。最终，他们为整场戏的连排做足了准备。

一些新入行的导演可能会犯个致命的错误：排练的第二周就组织连排。他们从首次走位彩排（blocking rehearsal）^①直接跳到连排，忽略了很多能让演员适应的有价值的工作阶段。我认识的一些导演把所有的排练时间都花在了连排上。他们早上连排，中午休息，下午又连排一次。任何一个经历过这种连排节奏的演员都会告诉你：“这简直是疯了。”演员们必须把彩排中段的大部分时间用于一场戏的反复排练上。因此在第一次连排的前五天，演员常常如饥似渴，希望把这些片段拼起来。

在任何情况下导演都不应打断连排，这是一个非常重要的原则。在连排前，我通常都跟演员们说：“你们可能会遭遇各种各样的困难，但不管发生什么，都得继续演下去。我知道道具可能会失踪，你们可能忘了台词，也可能出现你们需要习惯新的音响效果信号（sound cue），而且

① 即确定演员动作位置的排练。

信号可能没做出来。但是你们要尽其所能让表演继续下去，绝不能停下来。如果出现了意外情况，尝试着接受它，或者尽可能继续下去。任何情况下都不要间断演出。”

这种方法能迫使演员的表演有连贯性。很多不确定性会自动消失，很多问题会自动解决，不明的意思终会明晰，内心世界的片段会被锁定。所有表演都会自动过渡，演员会经历角色的方方面面。故事将生动地展开。相反，如果一个演员停下，那么另一个演员也得停下，第三个演员也不得不停下。断裂将会产生，我们所追求的连贯的效果也就不复存在了。

当出现一些意外时，一个演员应该强迫自己继续演出，他分泌的肾上腺素将有助于他克服困难。肾上腺素的激增还能产生一种创造力大爆发——以创造性的方式解决问题，使一场戏更为生动活泼，情节更加连贯。所以连贯表演是创造的源泉。

明智的导演会计划在排练场进行四到五次连排，之后才会登台进行第一次技术排练（technical rehearsal）。进行连排的原因是迫使演出具有连贯性。连排期间，导演必须一声不吭。但他会做很多笔记，之后会拿给演员们看。

有些导演没有进行过从头到尾不间断的连排就开始技术排练了。这种情况很遗憾，因为演员的自信可能会受到严重打击。这说明导演缺少对时间的掌控能力。

作品搬上舞台后，似乎所有的事情都崩溃了。演员会把注意力放在舞台的物理形态上——灯光、家具、服装，

等等。为了使技术排练不那么让人恐慌，演员需要自信的记忆——开足马力将整个故事印在脑海里。在技术排练前，他必须对整部戏有情感的体验。

点评演员

当你给演员们点评和建议时，要尽量简洁迅速，确保全剧组人员的注意力在你身上。有时候导演特别专注于给某个演员指点，时间很长，以至于其他的人都不耐烦了，开始谈论他们自己的事儿或是走神。如果你只做简单的点评，就能保持所有演员的注意力，每一个人都认真倾听，当你突然转过身去面向他们说“这也会影响到你”“她这么做，你也得注意”等类似的话时，他们知道你在说什么。另外要强调的是需在点评的时候加上这样的话：“你明白了吗？”“你懂我的意思了？”“你了解了？”“这样可以吗？”在点评之后加上这些短语也会让你的点评更为简洁。有时候，演员们知道你在说什么，所以你不必长篇大论地描述他们的问题。但是，有时你也应该充分利用点评的机会。当你点评过后问他：“你明白我的意思了吗？”如果他回答“是的”，那么你们就合拍了。如果他说“没有”，那么你还要再花些时间给他解释一遍。如果解释了之后他们还是不明白，就跟他们说等一下会展示给他们看。这样你的点评也是持续的。你必须快速地做出点评。如果导演利用点评的机会随便谈谈，对演员来说会大伤元气。

试衣间

演员在第一次试戏装和试戴假发的时候常常会产生一种遭到背叛的感觉。他打扮之后的样子与他想象中自己的戏中造型差距之大往往令他惊恐不安。这是常有的事。很少会有演员在穿上服装之后激动地喊：“天哪，这就是我理想的造型，简直太完美了。我感觉相当好，觉得一切都安排得很妥当。”情况往往是，当演员第一次穿戴好服装和假发时，他要付出极大的努力来理解和接受自己的装扮。这个时候就需要导演和设计师共同来帮他。

首先，导演应该让演员相信自己看起来很好。“你看起来棒极了，一切都会完美地进行。”不过演员并不会这么认为，他完全不知道自己看起来怎么样。所以导演一定要大声告诉他：“你看起来真的非常棒。只要稍加调整，简直就是完美了。”那个时候演员心中的两样东西正濒临崩溃。一样是他的虚荣心，另一样是他对自己角色的糟糕想象。

其次，导演应该主动询问演员服装穿得是否舒服，而不要等到演员向导演抱怨说衣服让他行动不便之时。导演应该问：“你可以随意地动胳膊吗？能抬起腿吗？弯一下腰，试着坐一下，再走走看。舒服吗？”

再次，导演一定要让演员知道他也是服装调整工作当中的一员。如果有任何异议，导演一定要巧妙地站在演员那一方。永远不应该有导演和设计师站在一起反对演员的情况。导演还要问演员：“褶边再短些会不会更舒服？鞋

子合脚吗？披肩穿着合适吗？领口不太紧吧？”在试衣间里，导演就是演员的仆人，要尽量满足演员的一切要求。如果你第一次看到他试装时也觉得不好看，就应该马上告诉他：“一切都会弄好的。我们会调整一下这里，改一下那里，再修一下这里……别担心，我不会让你上台时有任何瑕疵。什么也不用担心。”第一次试装时演员都是极为脆弱的，好的导演会对此有敏锐的察觉，并且给予演员充分的帮助、肯定和鼓励。

你需要考虑演员对自己造型的偏好吗？

很多演员都有多年的经验研究什么样的衣服适合自己：“我脖子太短了不能穿高领的衣服。”“我适合穿有公主线的裙子，因为我的腰比较短。”“我的胯部太宽了，我得穿显肩宽的衣服。”“我个子矮，我能穿拉长线条的服装和高跟鞋吗？”设计服装之前，导演和设计师最好搞清楚演员的这些特点。如果你能问问演员类似“你穿什么颜色的衣服好看”这样的问题，演员们——尤其女演员们会很开心的。凯瑟琳·赫本（Katharine Hepburn）就总是要求穿高领、紧领的衣服。很多导演都从这样谨慎的服装设计上受益良多。举个例子来说，红头发的女演员就有一些不适合穿的颜色，所以听一听演员们的喜好还是很有用处的。

我喜欢让女人在舞台上看起来美丽，即便是人物角色并不要求有美貌。不论是女演员还是男演员，我都希望发型和服装能够适合他们。演员希望自己看起来容光焕发与

众不同，观众也希望看到英雄和女神，因为他们已经在日常生活中见过太多普通人了。而像卡利班^①、西哈诺^②、弄臣^③和卡西莫多^④这样的角色，就应该塑造成奇丑无比的形象。导演应该留意到能让演员们看起来更出众的细节，比如：垫肩、髁垫、罩杯垫、鹰钩鼻支架、腰带、增高鞋垫、酒瓶跟高跟鞋、V领衫、拉长垂直线条和深色显瘦的设计。紧身裤搭配与之颜色一致的鞋子，或者在长裙上加一些裙裾，都能让演员们看起来更高挑。切记不要让脖子周围太杂乱臃肿。矮个子的女演员扎高发髻，头发不要挡住演员的脸，这样演员的面部轮廓就会比较清晰，即便是从很远的地方，也能看清楚整张脸。导演应该与造型设计师合作设计服装，以便保证服装能够凸显出角色的特点。一定要让演员感觉既好看又合适。有些设计师会更注重服装的设计，而不注重演员是否适合这样的服装。我还记得有一次在《皆大欢喜》（*All's Well That Ends Well*）的带妆彩排现场遇到的趣事。一位著名导演大喊：“演员穿那条裙子看起来糟透了，给她换一条裙子！”而设计师却从剧场的另一侧喊了回去：

① 卡利班，莎士比亚《暴风雨》（*The Tempest*）中的人物，是个畸形人。

② 西哈诺，让·克劳德·卡瑞尔《大鼻子情圣》（*Cyrano de Bergerac*）中的主角，长了一个异于常人的大鼻子。

③ M·皮亚维的编剧的意大利歌剧《弄臣》（*Rigoletto*）中的主角，相貌丑陋，而且驼背。

④ 卡西莫多，雨果《巴黎圣母院》中的人物，相貌丑陋，而且耳聋，嘴巴向外凸，脸是几何形的，鼻子是四边形的。

“裙子穿在她身上看起来糟透了，给我换一个演员！”

特殊片段

整部戏一旦连排过几次之后，离技术调整期就不远了，此时导演常常会感到有那么两三处地方的表演不太令人满意，或者还存在一些特殊的技术问题。这个时候就应该把这些片段拆分开来，然后一点一点地重新构建，提供新的建议——夸张的建议——来使演员的注意力再一次回到选择正确的目标上。也许此时还需要启用机器设备，使其更富表现力。特殊彩排旨在消除戏剧正式上台前的残留问题，而正式上台后还会有一连串新的挑战。

化妆及服饰展示

有些导演并不使用这一技术，有可能是因为他们在试衣间看到了服装并且感到非常满意。但就我的经历而言，多数情况都不会是这样。我总会在第一次技术合成之前安排一次化妆及服饰展示。设计师、服装制作、布料师、假发商、舞台监督和我会一起站在舞台上，看演员们一个接一个穿戴着服装走上打满灯光的舞台。我们会仔细审察他们的装束，确保所有纽扣都在正确的位置上，领口不要过紧，不要让内衬露出缝隙，鞋子要合适，帽子不会掉下来，演员能自由活动他的胳膊。“让我来看看你这样行不行。

都还合适吗？”你需要让演员围着大道具转一圈，楼上楼下走一趟，还需要看看他的假发在灯光下是否会被看到连接处，以及发型会不会显得好看。总之，你要在所有人面前对着演员“小题大做”一番。

这种化妆和服饰的展示让我们有机会来修改一些细节上的问题，好让演员更舒服。这个时候演员应该提出他服装的所有问题，比如“袖口太紧了”“靴子会吱吱响”“衬裙会往下掉”。

另外一个安排服装展示的原因是，你不想让演员直接跟设计师说要怎么改。设计师不喜欢演员的修改意见，有时会通过故意无视或侮辱的方式来报复演员。所以要让演员向导演提出他的意见。“这里感觉很奇怪，你能修改一下吗？”导演就会去找设计师，告诉他说：“衣服的这个位置需要松一些。”导演要站在设计师和演员之间当裁判。

在展示结束后，演员会觉得自己的整套装束都被关注过，他的意见也被采纳了，他的服装会变得完整、舒适，会被完美地送到他手上，以供登台表演使用。如此细致的工作会避免演员在幕后嘀嘀咕咕小声埋怨，不会让他们觉得没有人关心这些细节。一次化妆和服饰展示看起来会浪费一些技术合成的时间，但却给了演员信心和沟通机会，长远来看还是节省了时间的。

纯技术排练

纯技术排练其实是大家在办公室里或围坐一桌举行的会议。与会人员有舞台监督、灯光设计师、道具、布景师和导演。

导演会翻开剧本，然后从第一页起，一页一页地跟所有技术人员一起过一遍。导演将大声读出台本上的每一个技术提示：拉幕布、进音乐、打灯光、响电话铃声、响摔门声、换舞台布景、音乐渐退。然后导演会详细描述他想要的效果。这时舞台监督要确认每一项技术提示都精准无误地在导演要求的时刻进行。各部门的主管会收到一份关于技术效果的详细说明。大家偶尔也会讨论一下可能遇到的困难，但更重要的是让所有技术人员能够离开舞台，安静地会面，在实际操作前弄清所有问题，知道各个特定时刻的效果。

仅用一次纯技术排练不能把所有技术提示都完全按照理想效果表现出来，但是每个人都必须知道那个理想效果到底是怎样的。这种纯技术排练消除了很大一部分可能会在实际排练中出现的困惑，让导演和技术人员用不着在台前台后大呼小叫，也用不着时不时互相误解、乱发脾气。纯技术排练应安排在深夜，以免和演员的排练时间冲突。这种纯技术排练对于整个制作的顺利进行很有帮助，导演真的应该拿出一部分时间来做这件事。

化妆间的分配

演员们特别敏感，尤其当化妆间的分配贴出来的时候，他们会据此判断自己在剧团成员中受尊敬的程度。演员们总是会私下比较：“谁的化妆间更好？谁更重要或导演更喜欢谁？谁的表演更精彩？”

聪明的导演会事先分配好化妆间，以确保演员们不会因为化妆间的分配问题而产生不必要的矛盾。

可以请舞台监督、助理舞台监督甚至是制作人事先讨论化妆间如何分配。听听舞台监督的建议。他通常是演员情绪宣泄的目标，因而对他们的脾气颇为敏感。同时，舞台监督也希望在做重要决定时自己被信赖，他会对这个问题的深思熟虑。一旦排练开始，舞台监督就需要忍受演员们的各种脾气，因此他有更强的动机去做出一个不受争议的、有效的、令众人满意的安排方案。

化妆间分配的首要决定因素应当是离舞台的远近。因此，主要演员的化妆间应当离舞台越近越好——因为他们通常都是最忙的，需要频繁地跑上跑下，赶去化妆，换衣服，迅速喝口茶或蜂蜜水，或是快速整理一下发型。临时演员和合唱队员的化妆间离舞台是最远的，通常在阁楼或地下室。他们不能挑剔，许多人分享一个大的化妆间，只能将就着用。有时候，需要快速换装的演员或是腿脚不麻利的老演员也可以享受离舞台最近的化妆间。

排练的第三周，舞台总监就会提供一份初步的化妆间

分配名录。根据角色的重要性，领衔主演会分配到独立的化妆间。至于友情出演及配角，几个人共用一间化妆间——通常女性比男性离舞台更近些。在同导演商量过后，舞台总监会预估哪些演员能够长期和平共处一室——他们应该有相似的性格、脾性、整洁度需求等。

请记住：化妆间的名录在布告牌上公布的时候，演员们便第一次从排练室到后台排练。这时候很可能特别紧张特别不安。当首演日逼近，他们可能变得像一只愤怒的狮子，会特别敏感。我们一点儿也不想让他有被背叛的念想。我们希望当每个演员看到布告板上的化妆间分配名录时，他们能有以下的感觉——

► 公平：“哦，所有的分配都很公平。”

► 满足预期：“看起来，大概就是我预想的那样。”

► 喜出望外：“哇！我与合得来的人分到了一个化妆间。还好我不用和某某某共用一间。”

► 自我肯定：“我被分配到的化妆间好像比预想的要好，看来导演喜欢我的表演。”

如果你担心演员会对分配给他的化妆间感到不满，觉得受到了轻视，那么最好在公布分配方案之前私下找他谈一谈，向他解释一下情况，以获得他的支持。

技术合成

每位导演进行技术合成的方式都不尽相同。下面我就来介绍三种最常见的技术合成方法。

“导演就是明星”法 演员们常常会遇到这样一位导演：他利用技术合成的好机会使自己成为万众瞩目的焦点。在排练过程中，他随时都可能突然爆发出喊声：“停！等等！”然后在全场的注视下，他会缓缓走下观众席，登上舞台，走到正中央，命令似地挥挥胳膊，说：“这个有问题，我们必须得想个法子解决。”再然后，他会手扶额头，发出一声长长的、仿佛正苦思冥想般的“啊……”。紧接着，随着另一声痛苦的“啊……”，他皱起眉头，抓着头皮说：“呃，这样吧，或许你可以……啊……嗯，让我想一下啊，究竟怎么做比较好呢？”就这样，他花费了大量的时间来描述这个大家都早已明白了的问题。“啊！”突然间他好像知道了，然而口中吐出的却仍然只是一些只言片语，完全连不成一个完整的解决办法：“我觉得这里应该……应该在哪儿来着？……一定会有一个……不行，看来这个不可行……”他低着头，一圈一圈地踱着步，一只胳膊伸向前方，仿佛要阻断交通。

当然，最终他会拼凑出一个解决方案，但是直到那一刻之前，他所做的只是站在危机的中心，让所有人注视着他如何解决问题。通常，他都会尽可能地延长“思索”时间。这种工作形式是为了配合他特殊的自尊需要。他知道全场

的人都在屏息等待着他的最终决定，他则恰恰因此而享受着这一过程。这种执导方式可能比人们想象的要普遍得多，但不可辩驳的是，它暴露了一个人对自己职责的认识不足。导演的职责是使排演有条不紊、快速高效地进行下去。以每个人的时间、精力和情绪为代价换取自己一时的“明星”光环，这样的导演是很愚蠢的。

随时打断法 大多数导演都会采用这种“随时打断”法。然而，这种方法有着很严重的缺陷。采用这种方法时，导演一旦发现问题就会马上打断表演。

导演：音乐停一下！

一位女演员在台阶上刮破了裙子。

导演：快来检查一下这个台阶！是不是有钉子凸出来了？我们用不用把她的裙子改短一点？爱丽丝，你能保证不刮到裙子吗？

爱丽丝又试了几次，裙子没有被刮到。

导演：好的，我们再来一遍。灯光！

表演又重新开始了。

导 演：雨呢？雨降得太晚了！当她说到“天上下起了瓢泼大雨”的时候雨就应该降下来。

舞台监督：启动降雨机器需要一点时间，这个时间我们还没测试过。

导 演：那好吧，我们先停下来把机器弄好。

有些导演深信“随时打断”是唯一的方法。然而问题在于，这种“走走停停”的方式不仅会浪费掉大量时间，对演员和舞台监督造成极大的身心折磨，同时也会让导演自身感到筋疲力尽、神经衰弱。最困难的就是，表演每中断一次，都需要四到六分钟才能重新开始。下面的对话呈现了典型的对再次开始的努力，我相信任何一个有经验的导演都会感到很熟悉。

导 演：好了，既然降雨机弄好了，我们就从……

男 演 员：我觉得应该从“你绝不会就这样逃脱罪责的”开始。

舞台监督：等等，那样的话就错过我要开始降雨的节点了。

导 演：好，那给我们句词吧。

舞台监督：从这里开始：“爱丽丝，我这儿没有你说的信。”

男 演 员：（对女演员）好吧，那跟我要那封信。

女演员：等一下，我还没拿到枪呢。

男演员：你不需要枪。

女演员：不，我需要。我跟你索要那封信的时候得拿着枪。

导演：你们还磨蹭什么呢？

男演员：我们需要一把枪。

女演员：（叫后台的演员）詹森，回来的时候帮我把枪带过来。

舞台监督：他去化妆间了。

导演：你不能假装有把枪吗？

舞台监督：（冲后台喊）詹森！詹森！（等了很久）

灯光师：我们要从前面开始吗？

导演：对，从她索要信件开始。

灯光师：（冲着对讲机）灯光注意！我们要从前面开始。

电工：但是那段音效我还没录呢！

灯光师：没关系，重启控制台！

电工：可能要等一会儿我才能调回第三十七个提示那里。

詹森：（从台后探出头，服装穿到一半）有人叫我吗？

女演员：我们要从之前的开始演了。

詹森：从有我戏份的那场开始吗？我们正在给快速换装计时呢！

女演员：我们不需要你演，就把枪拿来就行了。

舞台监督：你把它带到后台去了。

詹森：在道具桌上呢。

舞台监督：（走向后台）我去拿。

男演员：（向导演喊道）我们既然都要从那么之前的戏开始排了，能再往前一点，演我把信揉掉扔到垃圾桶里那段吗？

导演：那就快开始吧！

舞台监督助理：枪在这呢。

导演：很好，准备好了吗？

灯光师：还没好，灯光正在设定到第三十七个提词点。

男演员：（低声跟舞台监督说）能再给我拿一封信吗？

舞台监督：再拿一封？

男演员：刚刚那封信被我揉掉了。

舞台监督：哦。（离开）

电工的声音：好的，我们现在从第三十七个提词点开始。

导演：准备好了吗？

男演员：等一下。舞台监督正去帮我拿一封新的信过来呢。

舞台监督：我们没有多余的信了。

导演：我们不能暂时假装有封信吗？

男 演 员：好吧。我那句词是什么？

舞台监督：爱丽丝，我这儿没有你说的信！

男 演 员：不对，在那句之前，是我把信揉掉的时候说的词。

舞台监督：这些勒索信！

男演员：真是没完没了……

导 演：大家准备好了吗？

男 演 员：（轻声对女演员说）你能给我个小小的回应吗？

女 演 员：什么回应？

男 演 员：就在我揉掉那封信之前。

女 演 员：“我不明白你在说什么！”

男 演 员：你懂的——你只要向大厅看一眼就行了。

舞台监督：好了吗？

女 演 员：除非我听到门铃声，不然我没法向大厅看。

导 演：就从“爱丽丝，我这儿没有你说的信”开始。

詹 森：（伸出头来）我们还没给我快速换装计时呢！

导 演：没关系没关系。

这是个拙劣的笑话吗？不，这种情况经常发生。事实上，在漫长而又令人痛苦的“随时打断”式排练中，类似这样的情景一遍又一遍地上演着。

不打断式连排法 先前讨论到连排时，我们就已经接触到了不打断式连排法。下面我就来描述一下我在一次性不打断地进行技术合成时所进行的几步准备工作，以及如何让不打断式排练变成演员们的一次自我创作经历。

(1) 我会尽快在分段排练期间把所有舞台监督提到的音效都录下来，比如门铃声、电话声、时钟报时声、狗叫声、风声、雷声、机动车声、车门关闭声、号角声、蟋蟀叫声、鸟鸣声等，大概在第二个星期或者一有可能就尽快做这件事。这样，舞台监督就拥有了较为充足的时间去对音效进行修改和完善。他可以充分发挥创造力，去提高音效播放的准确性，增强音乐的层次感，或设计声音的减弱与层次。此时，舞台监督就成了一个“音效玩家”，并且自豪于在音效与场景的交融变换中表达自己诗意的情怀。

(2) 最晚不超过第三个星期中期，如果有配乐的话，我就会找人把乐谱形式的音效演奏出来并录好，以便在每一幕调度排好之后加进去。我会把它交给舞台监督，让他再一次践行“诗人”的身份。他会根据自己对场景的理解，掌控好音效的播放时间，以实现其与表演的协调配合。

在排练过程中，我会让舞台监督密切注意我的动作。每当到了播放音效、停止音效，或是我期待的音效减弱的提词点时，我都会示意给他。我一个小小的手势就可以包含多种提示信息，比如：晚进音效、提高音量、加快渐弱、

音乐尽量配合对话等。

舞台监督都热衷于此，这种工作方式唤醒了他们体内的艺术细胞。这样，我们就能赶在第一次连排前把所有的音效和对应的提词点整理好。提早做好这项准备工作还有另一个好处，就是对演员起到一点推动作用。演员会觉得被表演推着向前走，也会因此更加努力。

（3）与灯光设计师进行一系列会谈：

- ▶ 首先我们会进行一个概念性的讨论。我会用宽泛而诗意的词汇来形容我所追求的场面，我会强调希望看到的颜色和场景的样式。
- ▶ 第一次连排的一个星期前，我们会一起把整场的台词过一遍。我会详细地告诉灯光设计师我对每一幕的视觉化的理解，我会强调我想看到的颜色和场景。
- ▶ 在第一次粗连排的时候，我会要求灯光师坐在我旁边，以让他对这部作品有一个整体认识。我会轻声给他指示或给他传纸条。当然，为了他好，我也会随着表演的展开而高声讨论灯光效果。
- ▶ 在回家研究过灯光师初步制定的灯光计划后，我们会一起粗略地在他的剧本上标记出cue^①点暂定的编号。

① cue，即提示点，指演出时给同台演员或拉幕、布景等舞台工作人员作暗示的说白或动作。

同时，我会向他描述我对每个灯光设计的构想。

- 如果不那么幸运的话，第一次技术合成前的整个晚上，我都会和灯光师坐在黑漆漆的剧场里，让舞台监督或者他的助手穿上演出服装或任何与之颜色相似的衣服走台，我们来确定提词点。这个时候设定下来的提词点通常都十分粗略——最终很少有准确的。当真正的演员们过来的时候，几乎所有提词点都需要重新确定。但第一份粗稿的作用就在于给灯光师热身——至少让他的手指动起来了。当他看到了整场戏的灯光运转：背景灯光在哪里减弱，溅射光在哪里亮起，光的明暗平衡点在哪儿，诗意的地方在哪儿，惊喜之处在哪儿，聚光灯在哪里变换焦点，滤光板哪里太亮或太暗……他就明白了如何在黑暗中用特效制造出华丽的效果，如何让实用的台灯呈现出炉火或夕阳的色彩。
- 在纯技术合成阶段，我们会和舞台监督一起重新给所有提词点编号。我会估计出每次灯光减暗所需的时间并和他一起把这些都记录下来。

所以当第一次技术合成来临的时候，灯光设计师已经准备好用他的灯光来谱写乐章了。既然灯光师有每一幕的粗稿，我们就至少不必担心演员们会站在黑暗中了。

（4）现在，我们可以很明显地看出来，服装展示还是很有必要的。也许占用了一点排练时间，但至少能让每名

演员在下面这些方面放宽心。

- ▶ 他的服装很合身，不会阻碍表演，而且也很适合这个角色和这部戏。
- ▶ 对服装的要求已经记录下来而且会有人处理此事。这样他就不会在意穿着T恤进行技术连排了，因为他知道正式的服装已经选好，被测试、修改过，并且正在完善的过程中。男演员们测试了服装的实用性：靴子的松紧，斗篷的大小长短，帽子累不累赘，领口的宽窄，裤子跨部的大小……女演员们确认了她们穿上服装后很迷人，裙子和衬裙都很合身，束腰允许她们正常呼吸，口袋装得下要用的道具，首饰不会半途脱落……所以说，一个好故事必定是建立在物质支持的基础上的。当突发状况被有条不紊地排除后，演员们也可以安心地进行技术合成了。

(5) 为了宣传需要，主要演员在启动仪式前通常都要拍宣传照。我会尽量把拍照工作安排在第一次技术合成前。这就督促了妆容设计工作的进行。如果在化妆方面有特殊要求，我们会在拍照的前几天进行讨论，并且在当天进行测验。即使假发和妆容与我们最终会在舞台上的呈现有些许差别也无大碍，我会让拍照继续进行，毕竟宣传照的拍摄只是妆容设计工作的一个热身。这样，我们仍会有一段时间去重新考虑和修改各种选项，比如买新的假发，设计更浓的或淡一点的

妆，重新调整一下假发套，重做一个橡胶鼻子等。等到第一次技术合成的时候，一个更好的妆容设计就已经准备好等待检阅了。

（6）到这里为止，我们已经研究了布景和道具以外的全部物质准备工作。在技术合成的当天，我就开始要求它们都出现在舞台上了：

现在大家都来熟悉一下布景、家具和道具。在舞台上走一走感受一下，把你的角色所走过的每一个地方都走一遍。去测试一下楼梯，试试下场楼梯。确保你即使在黑暗中也可以安全地走上走下。去试试门把手和门锁，看看你要花多大的力气才能关上门并且确保它不开，从里面和外面都试试。想象你所演的角色会怎么完成这些动作。练习一下上场和下场。坐一坐沙发，陷下去了吗？把抱枕按你角色的习惯来摆放。看看你的裙子在角落里、地毯上，还有家具上会不会被刮到。去触摸一下你在戏里面将要碰到的每一件物品。摸摸台灯的灯架，按一按开关，看看灯都是怎么开关的。试一试每样道具：要提的行李箱、要拿出来的一袋袋日常用品、要编织的东西、要调制并递给别人的鸡尾酒、要把玩的花和塑料娃娃、要打碎的盘子或马提尼酒杯、要拆开并播放的唱片、要取下来的卷发器还有要开的枪。

让所有演员一起探索是个快速而又有效的方法。大家会在这个过程中体验到探险的精神和乐趣。每个演员都希望导演能看到自己展示出来的良好表现。

现在我们要开始讨论棘手的部分——舞台杂务了。舞台杂务需要精心的安排，因此我们把这一块单独拿出来讨论，以求关注到每一个细节之处。我们必须考虑到戏份与之相关的演员的舒适和安全，比如需要搬置的道具桌、需要被端上去的晚餐、需要刷洗的碗碟、需要烹调的食物、需要整理的床铺、需要开进来的机动车、需要被抬下场的尸体，或是让人消失的装置、活板门、魔术等需要特殊注意的地方。除此之外，我们还会考虑到每一次台上的穿衣和脱衣。这些装置和道具至少要在技术连排前测试过一次。

（7）然后我会把所有演员都召集到布景下。我会让他们舒服地坐下，听我讲话。而我讲话的内容大概跟下面这段话差不多：

现在，我亲爱的演员们，是我们在这么长时间以来第一次要把所有东西串联起来。你们已经习惯了在先前排练中加入音效和音乐的 cue 点了，但是现在，我们要使用一个全新的扬声系统，有的提示词可能会从我们意想不到的地方突然大声地冒出来。我们也许会被吓到几次，但是试着去忽略它，继续表演。灯光现在还只有一个粗略的计划，我们为每一幕都设计了

灯光，但极有可能你们会遇到一些不完整的 cue 或是给迟了的 cue。在这种时刻，请耐心一点。我们一直在尽可能地努力赶工，好让你们更美丽耀眼。如果我们在台下交谈，请不要分散精力，我们只是在勤奋地进行记录或调换灯光。现在听着，有可能你会发现自己突然身处在黑暗之中，那极有可能是灯光师正在纠结于上一个提词点的灯光设计，或者只是没注意到你走进了那个特别的区域。所以不要仅仅为了得到灯光而重新走位，不要出离角色去问：“这就是我在这个场景里的灯光吗？”我们会解决这个问题。

大多数的服装已经准备好了，同时，我们也已经忠诚地记录下你们在试穿、测试服装时所提出的所有需要，并不断对服装进行修改以保证你们的舒适度。记住（强调这个建议），在这次连排中，服装师以及所有服装组的成员都和你们一样，是敏感而富有创造力的艺术家。所以请不要突然停下表演，把帽子或斗篷扔到地上，转过头来对我说：“我没法穿着这种东西表演！”如果你在服装上遇到什么不便之处，把它放在一边然后继续表演就可以了。我们会密切地注视着你，并且记录下你的问题以做调整。

今天也是对假发和妆容的一次试用。我要看一看你们设计好的妆容。同时我希望看到假发在灯光下成为你角色的一部分。当我在今天连排结束后把笔记交给你时，我会告诉你需要注意哪里。但是如果胡子掉了，

不要停下来！如果你的假发掉了下来，把它扔到椅子上继续表演就好，不要让这一幕失去连贯性。

尽量不要费力地使用道具，尤其不要因为道具问题而停下来。如果你对哪个道具还不熟悉，现在就去测试一下，使它成为你的一部分，这样你就不用连排时处理道具问题了。

如果你有任何关于布景上的问题，现在就问。有些部分的布景还不完整，有的物品明天才会送过来。在这种情况下，找一个替代品，或者干脆假装它存在就可以了。但是尽量不要扰乱这场戏的进行。

我们现在要展现出来的是我们的创造力，而在这一点上，我知道我可以信任你们。

在一一列举出他们为什么要相信自己的应变能力的原
因之后，我会温和地讲出这条原则：

现在，我亲爱的演员们，尽管在这第一次的过程中会出现很多问题，我希望你们依然能不打断地演下去！如果有什么事情出了问题，忽略掉它，继续表演。即使你发现自己身处黑暗之中，也要继续演下去。我们跟上你的节奏，会时刻关注着你，并认真迅速地做好记录。尽管很粗略，我仍然希望这对你们来说是一次连排。在排练室的日子里，你们已经很好地塑造出了自己的角色以及整个故事结构，我希望你们能在这

儿继续下去。不管什么事情出了错，我们都可以在之后去改正它，弥补它。勇敢点！保持自己的最高水准！跨越一切困难，把这出戏演好！当然，如果在表演过程中出现危险，危及生命或可能致残的情况，马上停下来。只要没有出现这种情况，就一股作气演下去，看看我们究竟能演到什么水平。

现在，再一次地，演员们被要求努力冲破一切阻碍演下去。其实，“遭遇重重阻碍，努力向前，最终以英雄主义精神战胜一切”，正是演员们心中所期待的。他们喜欢应对这样的局面。

这种排练方式最主要的优点就在于节省时间——只要四分之一的时间就可以完成技术合成；第二，无论是导演、演员还是工作人员都能免遭“随时打断”式的排练之苦；第三，技术组的人员不得不目睹紧张排练下演员们的困境，然而这恰恰能给他们以解决问题的灵感与启发；第四，当演员们被迫一刻不停地进行这场“障碍赛”时，他们体内上涌的肾上腺素将激发出他们更多的创造力。最后，尽管经历波折，演员们还是会得益于这场完整的排练。这个阶段的演出有多少次粗排都是不够的。

第一次技术合成的烦恼

在讨论记忆问题时，我们谈到过“脱离剧本的烦恼”，

现在，就让我们来谈一谈我花费了十五年时间才学会的事情。

第一次技术合成永远都像一场灾难，一场彻彻底底的灾难。先前排练过程中不知不觉堆积起来的成就和希望一下子就崩毁了。那些片段根本串联不起来，什么都没完成，提词点错过了，台词说得一团糟，该上场的没有上场，演员们不知所措，道具上晚了，连服装看起来都那么怪异。因为某个无法挽回的损失，大家很气愤，舞台监督很茫然，导演也不知道。是的，一切都毁了，但这并不是导演的错，也不是任何人的错，没必要因此而沉浸在沮丧或愤怒的情绪中。

有经验的导演能提前预见第一次技术合成的巨大挫败。每位导演都可能被下面这些情绪冲昏头脑：“我有生之年再也不要导戏了！”“我真希望自己赶紧消失！”“这一团糟，真是没救了！”“我究竟犯了什么错？”“这出闹剧，我讨厌它，鄙视它！”“没有希望了！”“我还在这干什么？”“我真想去死！”年轻的导演们一定要注意：任何一个导演在第一次技术合成期间和之后都会有这种情绪。无论做了何种心理准备或预防措施，第一次技术合成带来的巨大挫伤都不可避免。当然，每位导演都有他自己的应对办法。整整十五年，我都曾认为只有我自己会遭遇这种问题，这全都是我的错引起的。因此，这些年间我也建立了一套应对惯例：

在排练前我会让助手出去帮我买些东西：一罐四季宝花生酱、一些醇果蓝葡萄汁、一条长面包，还有一瓶冷牛奶。随着排练的进行，我会一边写下一连串长长的笔记，一边

缩在椅子上缓缓地消化着我的“慰藉食物”。

在这样的时刻，我真的只能依赖花生酱和果汁带来的慰藉。这一童年惯例让我把这一切假想成一个单纯的噩梦，我告诉自己我没有看到任何预想中的问题发生在现实的舞台上。

在第一次技术合成时，我们将会遭遇最糟糕的情况。然而，从这一刻起，这个作品渐渐开始重新建构，直到它达到可以演出的水平。

带妆彩排

带妆彩排最重要的特点就是不可以被打断。必须保证演员能不中断地从第一幕演到最后一幕。不打断带妆彩排的目的，就是要给演员一个机会，把所有片段从头至尾串联起来，重新发掘角色内心世界。任何的打扰都可能阻止演员进入角色。在带妆彩排中，每个相关的人都必须像对着观众表演一样正式。

我的经验是：除了设计组成员和直接相关人员外，任何人都不能参与带妆彩排。无论是嘉宾、制作方、亲属、赞助商、保姆、朋友、经纪人还是学生，都不允许在彩排期间待在剧场里。只有在带妆彩排不止一次，演员们乐意在一起合作，第一次带妆彩排又很顺利的情况下，我才会偶尔允许学生和其他相关人士来观看，但他们得保证提前进场，并且在演出过程中不会随意走动。

谢 幕

谢幕的排演应当在演员几次连排后已经熟悉舞台布景的情况下进行。带妆彩排后演员们已经对这个作品有了实质上的信心，这时就是排演谢幕的好时机。

下面就是一个好的谢幕需要具备的特点：

简 短 演员们有一句老话：要使观众满意，但不给观众满足。对于观众来说，没有什么比在热情退去、礼数耗尽的时候还要不停地鼓掌更痛苦了。所以谢幕要简短，然后下场。

高 潮 如果谢幕开始时全体演员都在台上，那么高潮就没有必要了。但是假如想让演员们随着观众情绪的上涨而依次上场，那最好能够根据掌声的强弱来安排演员的谢幕次序，以避免在掌声接近高潮时突然减弱。有水准的编排才能够实现一个有高潮的谢幕。

脱离角色 有些情况下，演员们会以角色的身份谢幕，比如在费多的喜剧中。但若非这类演出，如果在其他演员都已脱离角色时，一个演员仍以角色身份谢幕，就只能说明导演没有品位。防止演员在谢幕时向观众传递私人信息也是很重要的一点。不要让观众看到这种演员：在谢幕时还迟迟走不出角色，或是鞠躬时还一边深深地叹气；抑或

是翻着白眼向观众表示这糟糕的作品与他无关。有些演员常常忍不住玩些小把戏来吸引注意力，比如把帽子抛出去、眨眼，或直接指向第一排的某个观众等。这些个人的造作行为也都不值得提倡。

谢幕是一项有秩序的传统。男演员们应当把双脚并在一起，女演员们如果没有身着长裙的话也该如此；即便演的是悲剧，演员们也应面带感谢的笑容；鞠躬要弯下身去，手臂不能垂在身前；不能扶着膝盖来支撑身体，而应把手臂优雅地放在身侧。这一系列动作要简洁迅速。谢幕是观众表达情感的机会。演员要怀着惯常的感激之情，以一种愉悦而不拘谨的优雅姿态感谢观众的赞扬。一切从简，微笑、鞠躬、下场。

有一件事导演必须牢牢记住：谢幕时演员们其实在暗自估计自己的地位。最常见同时也最安全的做法就是：临时演员最先上场，然后次要角色的演员分组上场，接着主要角色的演员们两三个人一起上场，最后轮到主演。现在到主要演员了，他们的上场次序是一个很敏感的问题。

有一种方法是让演员们一对一对地谢幕。有的作品就很适合用这种方法。比方说，恋人们一起谢幕，恶棍们一起，父母们一起……然后主演单独谢幕。演员们通常都觉得这种解决方式简单且公平，因为在剧中，恋人通常分量相当，夫妻也是。能成对谢幕的大多满足这种情况。

然而，会时有发生：一名优秀的演员把一个小角色演得十分出彩；而撑起剧目的主演，虽然演得很卖力，却没

能得到最热情的掌声。这时，问题就来了。所以只能尽可能让剧本成为决定标准。剧本中角色的大小应当决定出场次序的先后。当谢幕开始时，演员们可能会变得极其忧虑而不理智：“我是最后一个谢幕的吗？”“我能一个人谢幕吗？”“我上场的时候掌声会更加热烈吗？”“我谢幕的位次暗示着导演觉得我演得好还是不好？”“我比XXX强多了。他最好别排在我前面。”“我会站在舞台中间吗？”“希望我不会站在边上。”“天哪，简直是耻辱！至少要对得起我演的角色吧！”

导演明白每位演员都渴望自己的表演再次得到肯定，而是否得到导演肯定的重要信号就在于谢幕的出场次序。

现在我们就来看看谢幕安排极具挑战性的几部作品：

《罗密欧与朱丽叶》 茂丘西奥永远比罗密欧更受观众喜爱；朱丽叶总是比罗密欧受欢迎一点。要是按照茂丘西奥、罗密欧、朱丽叶的顺序上场谢幕，那罗密欧上场时恐怕掌声就会不可避免地减弱。为了避免挫伤演员，我们会让茂丘西奥先单独谢幕，再由恋人一起谢幕。这样掌声就会自然达到高潮。

《奥赛罗》 在伊阿古和奥赛罗的演员之间始终有着说不出的敌对传统。通常，从扮演奥赛罗的演员发现伊阿古总是可以触发观众的笑点开始，这种敌对情绪就开始了。奇特的是，观众们常常为伊阿古欢呼，但对可怜的奥赛罗就比

较礼貌克制。为了避免奥赛罗出场谢幕时掌声不够热烈，我会让两人一起出场。之后两人会各自单独谢幕，但那时观众已经开始惯性地拍手了，不太可能会偏爱某个演员。

《三姊妹》 这出戏里有十一位主要演员，每位演员都应当得到单独谢幕的机会。而在契诃夫的戏剧里，我们通常提倡的是整体效果，所以仅仅为了明星效果就把演员们分离开并不是个好主意——必定会得罪人。一种方法是全体演员一起上台，作为一个整体鞠躬谢幕。另一种可行方法是两三人一组进行谢幕，最后是手挽手的三姐妹。

《晚餐的约定》 这部戏给导演们带来了前所未有的挑战。怀特塞德毫无疑问是主角，理应最后上场谢幕。但谁应该在他之前呢？是那四五个贯穿始终、努力串联起情节的辛苦的演员？还是古怪的班卓，那个在最后一幕才出现的只有一句台词却以精彩表现惊艳全场的小角色？尽管看起来对那四五个人不公，我们还是把班卓安排在了怀特塞德前面。原因就在于，班卓在观众中的受欢迎程度足以使在他之后谢幕的任何人（除了怀特塞德）黯然失色。

我们在安排谢幕时必须掌握特别的技巧性。如果一个演员感觉自己被背叛了，那么他非但会演不好戏，反而容易自暴自弃。有时，我们不得不要些适当的小手段；有时，我们只能用一些小技巧来满足演员的自尊心。一个导演可

能对演员很好，能照顾到他的需求，从来不必担心伤害到演员的自尊心。然而，在排演谢幕和安排化妆间时就不一样了，毕竟在这些场合，演员总是会格外敏感。

预 演

正式演出前，在观众面前进行一次预演是近些年才开始的事情。以前，新作品会被带出去，到其他城市进行测试。这些测试有时甚至会持续十二个星期，直到表演达到了一个紧凑的正式演出状态。近些年来，因为这种方法的费用实在太过高昂，大多数剧目都无法到其他地方试演。

提供预演体现了媒体和运营者之间的某种协定，即在剧评人受邀观演之前，安排一定数量的公众演出。这是一次建设性的实践。预演的场数越多，对每个人就越有利。如果能够在正式演出前进行六个星期的预演，那么剧场将呈现更多成功的作品——演员能拥有改进的机会，导演也会有机会删掉累赘的戏而突出独特的部分。在现今的大多数剧院里，五到六次预演是比较切实可行的。理想的话，每次预演都能在前一次的基础上有所提高，以使首场正式演出达到完美状态。

首场演出

在第一次排练和首场演出的最终谢幕之间，有一段时

间是神圣而不可侵犯的。那时，“众鬼神均敢出游……天无邪星，精灵不闹，女巫乏咒。此诚光华圣洁之辰也。”我所叙述的这段时间，从最后一次带妆彩排开始，一直延续到首场演出谢幕，通常持续约二十八小时。

在这段神圣的时间里，导演所扮演的角色发生了标志性的变化，尽管这种变化可能不为任何人所注意。导演态度的转变通常带有这样的特点：他不再给表演添加任何新的材料，也不再改动任何一个地方。他明白在开演前的二十四小时内，首要的就是保证演员的思想和精神不受任何干扰。演员此时不应再为处理新的东西而烦恼。要确保演员的自信心。

在这段时间内，导演跟演员所说的每一件事都经过深思熟虑，目的就在于保持作品不被扰乱，然而同时又不能表现得好像放弃了这个作品一样。所以，导演必须保持一定的参与度。他要显得既感兴趣又很关心，只是不再做一些“修修补补”的工作。

如果在首演当天，演员又被召集起来进行排练，那么原因并不在于导演想做什么修改、增加或返工。

通常，我会在首演当天进行一次简短的排练，主要原因就是：我不想演员们一整天都在无所事事地闲逛。简单地排练一下第一幕，能够给他们一个机会去集中精力，消耗多余能量，降低紧张感，并为晚上的演出预热。这种简短的片段排练对喜剧演出尤其适用。

除了片段排练，我会花大量的时间来重复排演谢幕。

期间，我很少要求任何改变，只是偶尔提醒他们要昂首阔步，面带微笑。根据我对谢幕的长期关注，我想演员们会推导出这样的信息：“导演已经把该说的都说完了。既然他除了排练鞠躬已经想不出任何事情可干，那表演一定已经达到了完美状态。”导演轻松的态度就这样增强了演员的自信。

演员不可能去认真排练已经安排好了的谢幕。这只是给了我们一个为演员鼓掌的机会。无论我们重复排练了多少次谢幕，我都会不停地鼓掌。当听到如此经久不息的掌声时，演员们得到的信息很明确：“他这么不知疲倦地为我们鼓掌，说明我们一定很棒。这下是真的可以演出了。”

在首演当天进行小排练还有另一个重要原因——在工作已经完成之后、评论家和观众还没到来之前给我自己一个短暂的发言机会。排练完谢幕之后，我会让演员们在灯光下坐到舞台上。我也站上舞台，请他们给我十分钟时间。我与他们聊天过程中通常会有两件事情发生：一种是表面上的，一种是潜在的。

潜在的部分是这样的：通常，一个演员只有在表演时才会站在舞台的灯光下。现在不同的是，他静静地坐在台上，舞台的灯光如同千万个太阳炙烤着他，照耀着他。他可以随心所欲地环视这个漆黑的场子，在演出过程中他从来不会被允许这么做，因此这是个奢侈的体验。在我说话的时候，他或许会不自觉地研究起布景或是道具。在这种平静无忧、不急不缓的氛围中，他会如同在家里一般自在。他爱这温暖的灯光，享受这绝佳的状态。这就是潜在的意义。

而表面上，我让舞台监督们来宣布事项——舞台监督总是有事情要宣布，这样就帮忙填补了一些空余时间。当这些都结束了，没什么事情需要再去做、没什么事项需要再去宣布、没什么问题可以再问，也没什么疑难需要再去解答了，这个时候，我就开始跟演员们说话，轻声地、简单地、真诚地。我不会单独给某个演员特殊关注，而是面对他们这个整体。我会赞赏这些天我们共同取得的成就，并告诉他们像掷硬币一样轻松地完成今晚的表演。我会告诉他们：与他们一起工作是我的荣幸，并感谢他们让我享受了这段富有创意的排练时光。通常，我会允许自己在这这一刻真情流露，然后便放演员们各自去准备表演。

在后台，首演幕布开启的半小时前，期待与紧张的情绪都很高涨。有的导演会在后台东奔西跑，四处分发自己的礼物、鲜花、吻，当然，还有对演员的话。“祝你好运！首演很让人兴奋吧。你紧张吗？要别忘了这点，要注意一下那个。吐字要清晰。别忘了接词。XXX 也来看戏了。这出戏一定会引起轰动的。全心全意去演吧！”这些行为非但不能给演员以支持，反而会达到反效果，因此我们都不提倡。首演当晚，导演在后台唯一要干的事情就是检查一切是否按惯常进行。“一切进行得还顺利吗？还需不需要什么东西？”

我会到每个化妆间，重复同一句话：“加油，一次搞定，一次轻松搞定！”这句话所传达的信息是：“我对你们有信心，这出戏现在对你们来说轻而易举。没必要把自

己搞得紧张兮兮的，没什么大不了的。不要表演得太用力，不用着急。别担心评论家的事。一起轻松完成任务，享受这个夜晚吧！”

按照我的经验来看，首演一般只会达到连排的平均水平。我们必须尽一切努力来防止演员在首演的时候被激情冲昏头脑。这也解释了为什么我们不做那些形式化的东西，我们希望让首演看起来跟普通连排一样。

Chapter 8

舞台语言的言外之意

制服、标识性道具和标识性调度

我曾有机会见到著名制作人赛·福伊尔（Cy Feuer）。他在过去的几十年间，把许多优秀的作品搬上了百老汇的舞台。他曾给我讲述了他所主持制作的经典音乐喜剧——《红男绿女》（*Guys and Dolls*）的故事：

“当我们刚开始在城外排演《红男绿女》的时候，第一幕要演两小时零十分钟。第二天，导演、主演和设计师们聚在一起讨论第一幕的问题。在这部剧本的早期版本里，内森·底特律叫另外一个名字，剧本并没有对他的服装进行描述却花了极大的篇幅来描绘莎拉·布朗，塑造出一个刻板保守的老姑娘的形象。我们刚刚在其他城市开演的时候，莎拉还不是一名救世军成员。我们解决这个问题的方法是：让他们两人都穿上制服。”

福伊尔先生说到这，仿佛在期待我提问。

“制服？”我问道。

“我们给内森·底特律找来一件蓝色的条纹西装，一顶带黑色绸带的白色海狸毛帽子，一双尖头皮鞋，一件海军蓝的衬衫，一条白色领带和一副袖扣；而给莎拉·布朗找来了一套救世军军服。这下子，我们就能把第一幕中一小时零十分钟的人物说明删掉了。”

这个小故事对我产生了深刻的影响。这些年间，这个故事蕴含的道理已经转化成了我做导演的一条原则，帮助我渡过了许多难关。

原剧本花费了一小时零十分钟来描绘内森和莎拉的人物背景，用各种方式来凸显他的任意妄为和她的自命不凡。但是只要给他们穿上制服，一切对话就都可以省去了。毫无疑问，我们的文化给我们提供了许多视觉象征来讲述故事。无须任何语言赘述，这些象征自然传递出某种特定的信息。一个有技巧的导演并不需要依赖文字，而是能够以创造性的视角发掘视觉象征，去代替文字讲述故事。

根据这样的想法我得出了一些有悖逻辑的结论，并会用一整套视觉象征系统来论述。下面我将用“制服”“标识性道具”和“标识性调度”进行分类。

制服 福伊尔的故事已经为制服的用法做出了最好的诠释。

标识性道具 标识性道具代表的是一样道具，或者说是某种演员携带的物品。比如在《乞丐与荡妇》（*Porgy and Bess*）中，第二幕开始的时候，贝丝已经与波吉一起度过了几个月的快乐时光——不再穿站街女的衣服了。她抛弃掉那条镶着珍珠的红色裙子，换上了一身普普通通的、带着围裙的浅蓝色主妇装。但是为了让这一点表现得更加明白，我们让她手拿一个大瓷碗和一块洗碗布作为标识而上场。她

一上来，观众就能看出她正在擦碗。这样，其中蕴含的故事就完整了。无须再添加台词或旁白来表明贝丝已经与波吉幸福地生活了一段时间。

标识性调度 生活中的某些仪式遵循着十分严格的形式。比如说：法官通常坐在高处俯视着法庭上的众人，而所有庭上的相关人员都仰视着他。再比如说：婚礼中通常会有对称的形式——新郎新娘一起面对牧师站立或跪下；家庭中也会有这种对称的组合安排。再有就是鸡尾酒派对：派对上一般有衣着光鲜的男男女女站在有限的空间内吸烟、喝酒或打着微妙的手势，发出很难分辨的嘈杂声。凭借某种活动组成或结构上的惯常属性，在舞台上以暗示的形式呈现出这个活动，这就是标识性调度。

简单来说，制服就是指服装，标识性道具就是指道具，而标识性调度指的就是惯例性的人员调度。制服、标识性道具、标识性调度这三种视觉象征的价值就在于其丰富了舞台的叙事层面。剧作家有时会提供实现这些价值内涵的机会。

《樱桃园》：瓦丽雅穿过屋子，腰间挂着一串沉甸甸的钥匙。这个“标识性道具”暗示了她女管家的身份。她的监护人说她“看起来像个修女”。因此她可以身着“制服”来暗示她纯洁的贞操、严肃的道德观以及隐秘的宗教天性。

《哗变》：魁格舰长在感到自己受到威胁的时候，会从口袋里掏出两个银色小球，放在手中紧张地把玩。这两个金属球就是暗示他恐惧感渐增的“标识性道具”。

《三姊妹》：玛莎抱着枕头在阁楼里游荡。枕头就是一种“标识性道具”，暗示她对把自己所爱抱在怀中的渴望。这个暗示以一种既现实又诗意的方式把故事传递给观众。

《绿桌》：在这出芭蕾舞剧中有一个场景是一群头戴面具的外交家围在一张长桌前，以这个安排来代表一场重要会议。桌子上绿色的毡绒桌布暗示这是一场国际外交会议。

《我们的小镇》：这部戏的第三幕中有一场葬礼。由于这部戏没有布景要求，剧作者创造性地提出以一丛黑色雨伞作为“标识性调度”，把葬礼的情节暗示给观众。这丛黑色雨伞的诗意暗示既深刻又极富表现力。

《贵人迷》：莫里哀这部戏中精彩的最后一幕——妈妈姆齐（Mamamouchi，意为无用之人）——就是以土耳其皇室作为“标识性调度”。华丽的东方布景加上音乐和舞蹈，暗示了“异域”的荒唐情景。汝尔丹在其中的愚蠢形象便暴露无遗。

《哈姆雷特》：哈姆雷特在全剧四分之三的时间里都穿着一件象征默哀的黑色制服。剧作者的这一设计有着震撼性的力量。许多导演抓住这个机会来表现哈姆雷特在从英格兰回来后思想的转变过程，以其他

的一些服装来代替黑色制服，以暗示其思想的解放和视野的清晰。

《等待戈多》：弗拉季米尔和爱斯特拉冈头戴圆礼帽，身着松垮的吊带裤，脚穿长靴，这暗示着他们都是轻滑稽喜剧角色。制服本身解释并强化了所有对话。设想一下，如果设计师让他们穿上时髦的网球服，那几乎整出戏都会显得难以理解了。

我希望上面这几个例子能给年轻导演一些启示。如果他能尽情联想，找到与所排场景关联性最高的制服、标识性道具或标识性调度，他将实现情节阐释价值的最大化。如果说画面能够抵过万语千言，那么，在舞台上选择好的制服、标识性道具和标识性调度也能胜过百句台词。

颜色的暗示作用

我们已经讨论过服饰和物件的暗示价值。现在，我们就来看一看颜色的暗示作用。在西方文化中，有一种在潜意识层面应用极为广泛的非言语信息，那就是颜色。毫无疑问，根据传统和普遍的情感回应，特定的颜色会代表着特定的含义。就让我们简单地列举一系列颜色和它们可能的暗示效果。

红色

热情	愤怒	暴力	肉体	狂暴	挑衅	魅力
危险	兴奋	憎恶	贪念	复仇	物质主义	
血	性	火				

蓝色

和平	镇静	同情	宁静	忠诚	友谊	纯真
智慧	永恒	空虚	抑郁	悲伤	广阔	冰冷
朴素	天空	海洋	冰山	夜晚	水	

黄色

兴奋	太阳	温暖	白昼	振奋	孩子	干旱
财富	乐观	广阔	幸福	春天	早晨	警示
疾病	怯懦					

绿色

自然	成长	生机	新鲜	精美	春天	沼泽
年轻	进步	疾病	罪恶	嫉妒	毒药	钱
爱尔兰	爬行动物	蛇				

橙色

粗俗	生动	无畏	独特	对立	丑角	做作
活力	独断	南瓜	收获	秋	火	

紫色

高贵 智慧 年纪 权力 忏悔 财富 仪式
 安全 宗教 古怪 势利 柔弱 高贵 孤立
 孤独 老女人 女人气

黑色

死亡 魔鬼 失明 黑暗 秘密 力量 神秘
 冷酷 正式 持重 非难 保守 庄重 持久
 无限 恐惧 未知 空洞 深渊 损失 悲伤
 压抑 缺失 空虚 世故 清教主义 官僚主义

棕色

土地 泥土 肥沃 秋季 木头 丰富 动物
 皮革 温暖 可靠 自然 乏味 恭顺 贫穷
 性 延展性 不愿冒险

白色

出生 纯净 天真 贞洁 圣洁 美好 光明
 狂喜 启迪 清晰 脆弱 世故 婚礼 新娘
 力量 知识 智慧 和平 精神 正式仪式
 无菌的 旧时代 冬 雪 云

灰色

年代 灰烬 幽灵 柔和 困惑 服从 抑郁

一致 腐朽 乏味 平凡 保守 模糊 荒凉
无聊 劳累 制度 政府 云 雾 化
军国主义 不确定性 缺乏动力 缺乏野心
死气沉沉 机械化

金色

财富 宏伟 热度 太阳 狮子 古老 珍贵
价值 淫荡 异域 阶级 永恒 仪式 庆典
沉重 富人 贪婪 权力 腐败 崇拜 魅力

银色

冰冷 迅速 艰难 月亮 机器 安全 尊严
麻木 正式 稳固 铭 谜 冰 非人性
技术光芒 未来主义 不可穿透性 无生命

“第二名”

然而这些暗示可以说都是主观的，你很可能会觉得上面有些词汇归错了颜色。每个人对于颜色的印象都会有略微的不同。但无可辩驳的是，在西方文化中确实存在着一个适用于大多数人的颜色语言系统。比如，想象一下火红和嫩粉。他们都属于红色系，但却带来两种截然不同的暗示。

通常，无论对于演员还是观众来说，用服装颜色来强化角色特点，都是个不错的主意。表明妓女身份最方便的办法是让她穿红色衣服；表明一个女人在守丧最便捷的办

法是让她穿黑色；而显示一个女人是羞涩的新娘的最佳办法是让她身着白色长裙。

当我们使用具有隐含意义的颜色来加强人物的个性时，其实是在提升作品讲故事的能力。色彩在当代社会的不同意义几乎能形成成规。比如所有人都认为灰色代表老年人。几乎谁也不会在那儿强烈抗议说：“啊，不过对我来说，灰色是一种热情的颜色，充满冒险精神和狂野无畏的颜色。”不过在我们的社会中，也有许多心怀反抗意识的老人，他们爱穿黄色、嫩绿色、猩红色、亮蓝色的衣服。

另一个使用灰色的例子是这样的：如果我们让威廉·英奇《野宴》（*Picnic*）中的爱人哈尔·卡特和梅姬穿灰色衣服，那无疑是给他们帮倒忙。这两个激情四射的年轻人正要与对方邂逅。更恰当使用色彩隐含意义的搭配应该是这样的：少女应该身着粉红和白色，象征纯真即将觉醒为热情；小伙子则应穿丝绸制的品红衬衣，略有褪色的蓝牛仔裤，靴子和皮带，这能表现出初生牛犊的形象。这些色彩搭配暗示了整部剧的情节。具有隐含意义的色彩表现且加深了他们之间的激情。将红、白、蓝作为主要色彩也象征了美国精神，这部剧的场景正是独立日的野宴。这一对身着红白蓝的爱侣，出现在7月4日的美国小镇上，塑造了一种原型形象。

我们讲述这些隐含意义时，不可避免地要讲一些陈词滥调。千万不要对此不屑一顾。陈词滥调之所以能被公认，原因就在于它已经被多次重复，成了常识了。尽管看上去是老生常谈，但它已成为不刊之论。如果导演使用颜色时与它的

隐含意义背道而驰，那他就要做好为自己辩护的准备了。正确地使用色彩能起到充实、强调、阐明作者意图的作用，且十分精准。隐含意义的色彩是观众与舞台之间的秘密语言。学识渊博的导演能最大程度上利用色彩来表现故事。

配 乐

配乐，也许更合适的叫法应该是具有隐含意义的声音。有些作品并不需要音乐。事实上，有时用配乐可能对作品有害无益。

然而，谨慎和恰当地使用音乐也能为许多话剧增色。最为困难之处就在于要选择合适的音乐。

尤其在年代剧中，音乐能起到举足轻重的作用。比如说在一出 17 世纪的话剧中，为表演配上婉转的古钢琴曲调就能表现出当时的时代精神。这样一来，古钢琴的隐含意义就成了能唤醒观众关于时代印象的备用钥匙了。

选择人们熟知、每个人都能哼唱的音乐作为配乐是大错特错的。熟悉的曲调会将观众从奇想中拉回熟悉的道路上，而那条路上有许多回忆和隐含意义并不契合于当前的作品。

但有的时候，众人皆知的音乐也能起到强有力的或是非常滑稽的效果。例如在一个喜剧的结尾配上一段《星条旗永不落》就能留下荒诞、怪异的余韵。让门德尔松的《婚礼进行曲》在一场爱情戏中慢慢响起的确能起到确定的效

果。但作为一项普遍规则，我们还是要避免用观众熟悉的音乐，原则上是因为它本身就带有许多我们并不想要的隐含意义。

有一个关于罗西尼的《威廉·退尔》序曲的例子。一代又一代的美国人都将《威廉·退尔》序曲同独行侠^①联系在一起，所以你要是使用这首曲子作为配乐，就不可能不唤起人们对这个面具骑手的童年回忆。当然了，在一场闹剧里，这首曲子也可以用在一個喜剧点上，尽管效果会有些铤而走险。

有一段音乐曾作为钢琴曲被频繁使用在无声电影中，最终它的隐含意义就永远与美国文化牢牢联系在了一起，那就是莫扎特的《土耳其进行曲》。

在选择不熟悉的音乐时，可以用碟机播放，或者经过特别的谱曲之后播放。在使用碟片的时候，要非常留意音乐的淡入淡出，确保音效在技术上不出任何问题。

在使用配乐时必须着重考虑的一点是，不要让它脱离作品，显得生硬奇怪，而要让它有支持的效果，能够提高话剧的流畅性与和谐度，起到强调和丰富剧目的作用。在熟练的导演手下，声音和音乐能让观众闻之落泪，也能让他们开怀大笑。时间点很重要，使用什么乐器很重要，节奏也很重要。最后，音乐要能强调和支持戏剧行动，这也非常重要。

① 电影《孤胆奇侠》(The Long Ranger)中的主角，是一位戴着面具的游侠。

预 算

我曾用过祖父的一句话，它非常恰当地表达了艺术家与金钱的关系：“你要量体裁衣。”

艺术家常常大声疾呼他没有钱将脑中的创意付诸实践。就像排练的时间永远不够一样，我们永远也没钱请最好的演员，做最好的布景，设计最好的服装；我们永远也没钱配备最好的机器，最好的舞台天桥，最好的转台，最好的升降机或是最好的防直射灯罩。缺钱的问题永远是剧场的挽歌，对于其他种类的艺术大概也是如此。

但我们要从一个更具创意的角度看待这个问题。我们不要抱怨缺钱。如果我用菜单背面和一支毡笔就能发挥创意，就会有人来给我一個草图本和一盒铅笔。当我能用铅笔在草图本上发挥创意的时候，我就能拿到画布和颜料了。当我用颜料和画布创作时，就会有人给我一面墙、石膏和颜料。当我的创意体现在壁画上时，有人会让我装饰一整栋建筑。艺术家们用他有的东西来创作。我们最初用的是彩色皱纹纸、透明胶带、挂钩、回形针和纸盘子。如果我们能创造小小的神奇，就会接到更大的任务，制造更为伟大的奇观。

其实拥有无限的资金也不见得是一件好事。资金短缺是一种限制，却能激发创意。如同画框限制了图画的无限扩展，预算也将舞台场面限制在一定范围内。这种限制正好能激发创意。这和需求是发明之母这条原理相似。如果我们要将

一出戏搬上舞台，手中却只有包肉纸和咖啡罐，那我们也要从包肉纸和咖啡罐中发掘创意。观众乐于看到这样的创造力，其效果和你把整个泰姬陵搬上舞台相差无几。

对于导演而言，评判其成功与否的一个标准是，他能否在刚刚好低于预算的情况下完成作品，至少是不超出预算。能有效使用预算说明这个导演是一个尊重自我也尊重周围环境的人，一个能有效地利用资源的人，一个节约的人，不会冒出不切实际的想法，不会反复无常，不会到处浪费仅有的资源。

另一个必须重视预算的原因是，导演一旦有一次超出了预算，那么制作人通常不会再聘请他第二次了。年轻导演总希望终身有活儿干，但要是没人愿意第二次请他，这恐怕是很困难的。

“你要从别人给你的东西中进行创作。”这句话放在时间、金钱、人、修建剧院、观众和预算上都很有道理。对艺术家的考验是：他是不是能够扭转乾坤，变废为宝，把大自然偶然掉在他腿上的东西变成一个连贯完整、创意无限、鼓舞人心的奇迹？其中的惊奇和魔力是由他化腐朽为神奇的能力带来的。

群众演员

可怜的群众演员们（supernumeraries）！他们有着各种各样的名字：临时演员、吉普赛人、无声配角、龙套演员……

一个有创造力的导演应该如何处理一部需要群众演员的作品呢？

一些导演直接忽略他们，希望没有人会注意他们或者他们会自己走开。一些导演就让他们在舞台后方大致站成一排，看上去就像乱糟糟的毕业照，又像是排着队的失业者。这些茫然无措的群众演员们漫不经心地评点着主演，有时他们为了显示自己的参与度，会轻轻地前后摆动胯部。这样的场景实在可怜，要是你听到他们的对话片段，甚至会觉得可怕。

永远不要同时排练主演和群众演员。先单独排主演的戏，接下来再加上群众演员。先让主演们熟悉调度和台词，等到他们达到表演的程度后再配上群众演员。你肯定不希望看到群众演员们坐在台下对着主演们品头论足；或者在演员们创作时，他们却表现出一副无所事事的样子。

对于排练群众演员，一种有效的方法来源于一些前辈大师的宝贵经验。这些画家有一种分组的方法。他们把分散的人聚成群，这样一来，观众就更容易能看到完整的画布了。观众的目光会在人群和人群之间转移。在开始排练群众演员前，我会先给他们做一次培训，教他们一个有趣的技巧——由于没有一个更加准确的词，我暂且称之为肢体联系。这个词的大意是让这些群众演员们自己设计安排，进行一些身体上的联系，他们聚集为人群时需要有身体接触。理所当然，这些群众演员都是第一次见面的陌生人，对于接触和靠近对方难免有一些抵触。指导他们适应这一

点就是导演的责任了。

在我们最初的培训中，我会想一些奇怪的组合方式，使他们的头靠在一起并且接触对方的身体。我会让他们将自己的手肘放在别人的膝盖上；将小臂放在别人的肩膀上；用手臂环住别人的腰；把背靠在别人的大腿上；想一些奇怪的姿势让他们的身体叠在一起。像这样的身体交叠就是我所说的联系。我们将它变成了游戏，这样当我想要新的组合方式时，所有人就会重新变换，每个人都会到处推挤，直到他与其他两三个人交叠接触，在各种奇怪的地方互相触摸，并且总是将头部尽量靠近。

在一开始的培训中，我也会向群众演员们介绍“内心独白”的技巧。事实上所有演员在台上都会与自己对话。主要演员们都将其作为常规活动。对于有经验的演员，这并不是什么不同寻常的方法。群众演员则不然，他们通常都没有表演经验。他们大多数也不熟悉剧本和自己角色的态度。我会向他们讲解内心独白的技巧，接着让他们所有人在排练期间创作自己的内心独白。

我同样也会要求他们创作一些非常具体的角色，赋予每个角色一个名字、出生地、职业、收入、信仰、政治倾向和人生经历。群众演员们通常都会珍惜这个创作角色的机会，你一定要要求并且鼓励他们这样做。有一些剧需要群众演员们说话和反应。例如对于《恺撒大帝》（*Julius Caesar*）中的群众，我就会做两件事情：要么让他们写下自己的台词，练习之后就让他们记住自己的台词并且不允许更改，除非得

到了我或舞台监督的同意；如果不用这种方法的话，我就会把台词分配给他们，让他们写在自己的剧本里。我会让他们说一些特别的台词，既增加场景的戏剧效果，也给了他们信念，以此为基础他们就能创造自己的角色了。

如果群众演员能感觉到自己是剧中的一个角色，并且能为整个剧的可信度贡献出自己的一份力，那他就会更加享受其中，不断进步了。

然而不管在什么情况下，我都不允许他们陷入含糊咕哝的无底深渊。像是“啦，啊啦，啊啦！”“吧啦吧啦”或者是“真想不到！真想不到！真想不到！”，使用这种“含糊不清的技巧”是很困难的，因为群戏显著的特点就是会突然出现过分的沉默。

群戏中的突然沉默可以这样来形容：就像是晚宴上所有的交谈突然停止，没有一个客人说些什么来填补这一刻的静默。契诃夫笔下的一个人物诗意地描述了这样的时刻：

“沉默的天使刚从我们头顶飞过。” 在一部写实主义的话剧中，这些过分的沉默会显得绝妙而发人深省，但当在群戏中出现时，就很可能发展为灾难。没有人知道为什么，这些群戏中的沉默总会被谁也不了解他的群演填满，他只是无意中路过却被召进了人群里。他总能刚刚好在这种庄严静默的时刻成功吼出一句独特的台词：“也给你送上一整车的吧啦吧啦，亲爱的！”

我记得有一次《恺撒大帝》的演出，当恺撒和他的随从要穿过人群到一个集会广场的时候，发生了同样的沉默。

所有人都在剧院里，很可能作者自己也在场，恰好就在这个时候老乔治出现了，大家听到他喊：“恺撒，亲亲我的宝贝！”

群众演员说的所有台词必须与剧本情节相符；每一个群众演员在带妆彩排前都必须清楚明白自己该说些什么；他必须习惯于每次排练说时同样的台词；如果在突发的沉默中，正好可以被观众清楚听到的一句台词不能自圆其说，是绝不允许的。与戏剧动作无关的评论必须被严令禁止，像是“他今晚的表演不在状态啊”或者是“今晚观众不多嘛”。在台上的每一个人都必须参与演出，让观众信以为真。

在一些话剧中，给群众演员一两个即兴表演的机会是很有用的。这会帮助他们理解故事发生的世界，并给他们强烈的参与感。

群众演员们在主演们表演时必须不为所动，这是一项需要花时间为他们解释的纪律。这一点在人群中有一小孩子时尤为重要。

当导演必须能意识到主要演员们准备就绪的时刻。在此时加入排练好的群众演员，能给主演们带来全新的刺激，给他们新的热情，提升他们的积极性，给予他们一种作品成长到新阶段的激动之情。

在正式彩排时，应当引入“台下检查”的方法，让临时演员们互相提醒，在上台前检查对方的服装、发型和道具。与此同时，有经验的演员们应该习惯自己给自己检查了。群众演员们很可能会戴着眼镜、手表，或者是忘戴帽子、

手套就到台上游荡。

处理群戏的时候，明确具体的调度是个好主意。比如“在第二步时右膝跪地”或者是“身体尽可能前倾，手杖指向顶灯”。永远不要说：“拢成一群！”“制造喧闹的声音！”“给点反应！”或者是“感兴趣一点！随便转！热情一点！”，这种概括的词是没用的。

在给群众演员设计服装时，别忘了那句古话：给他们穿灰色或者棕色衣服。这个建议很明智。群演的颜色永远不能抢主演颜色的戏。这种颜色抢戏的情况在歌剧和对色彩没有控制的作品中时常会出现。想象一下要是出现这样的情况女主角该会多恼火：褐发的女主角穿着以黑色镶边的棕色羊毛服饰，但她却发现一头金发的合唱团员穿着象牙白的丝绸，还镶嵌水钻，直接就抢了她的戏。

群众演员必须穿着合适的服装，以达到服务整个剧的目的。任何一个群众演员都不能过分吸引眼球，让别人误以为是主演。合唱团员和群众演员们都必须聚在一起，表达同一个戏剧动作，不是四十二个单独的动作，而是由四十二个生机勃勃的部分组成的一个动作。我们阐明了关于群众演员分配角色、上台演出和服装设计的技巧，他们会对话剧整体的色彩、构成和动作起到加强作用；他们令人信服的演出也能帮助主演的表演。

关于喜剧的格言警句

探讨喜剧非常困难，而要探讨如何导演喜剧则尤为困难。但我们还是希望通过阐释一些由来已久的格言警句来尽量达到目的。

前十分钟要平铺直叙 将喜剧作品搬上舞台时，总有一种一开场就直接开始搞笑的冲动。这是必须避免的错误。经验告诉我们喜剧或是闹剧的前十分钟应当平铺直叙。戏剧情境应当能发展可信度。如果前十分钟就出现了许多笑声，那观众就无法进入身临其境、信以为真的状态。如果观众在前十分钟就对一些浅薄的笑话乐不可支，那接下来就很难再逗笑他们了。演员和导演必须共同为整个情境的可信度努力。一旦观众陷入情境之中，并开始关注角色的发展，这时喜剧元素才能从角色和情境的互相影响中慢慢显现。

“铺垫”简洁明了 如果负责逗笑配角演员笨嘴拙舌做不好铺垫，许多有经验的喜剧演员就会拒绝抖包袱。铺垫不可或缺的组成部分便是一个“宽泛而均衡的基础”。为笑料做铺垫的配角绝不能含糊或搞不清铺垫的组成部分。身为喜剧的配角，他的位置最好是静止、稳定和平衡的；他不能前后摇晃失去平衡或移动。喜剧配角应该在一个明确的位置保持固定不变。

第二，铺垫的台词和意向必须绝对清楚明白。

第三，演员在表演铺垫时应该具有绝对的自信，绝不能有任何犹豫、支吾或者不知该说什么的情况。笑料的铺垫应当有广泛平衡的基础和清晰固定的边界，以更好地服务于最后的收场和终场词。

千万别扰乱终场语 如果经验丰富的喜剧演员在说笑料的收场语时有人咳嗽，他会像死了一千遍般痛苦。如果有人在动作或铺垫被搞砸了，或舞台不平衡，高超的喜剧演员甚至会推迟收场语。这些情况下，演员通常会修改甚至将笑话全部舍弃。要是他自己念错了哪怕是收场语中的一个字，他就会意识到这个笑料已经回天乏术，观众不可能笑了。为了挽回局面，一般他都会跳过这个笑料，或是将其分解成一堆没有意义的套话。

要表演情境，特别是在心存疑虑的时候 导演对于情境中的幽默元素一定是绝对信任的。最好的幽默元素一定来自于对情境中真实情节的理解和强化，要表演情境，要加强情境，要将情境推进到极致。当你对某一场戏中引入的笑料存疑时，应当将表演情境放在第一位，笑料放在第二位。

彩排时不准笑 这一点很多成功导演也许并不认同。但当我执导喜剧时，我从不在排练时笑演员们。我也不允

许舞台监督、候场演员以及参观者笑。原因非常实际：排练时，演员们对房间里发生的一切都异常敏感。如果有一天他做了一件非常滑稽的事情，引得大家哄堂大笑，那第二天他就会带着期待和紧张，用同样的方法表演。他想用前一天已经用过的动作或语调。那一刻，为了记起这件他曾做过的滑稽事，他就出戏了。他试图重现昨天让大家发笑的事，他没有意识到惊喜不在了，大家不会为同样的东西笑两遍。当他把注意力转移到昨天的记忆上时，他就不再真正融入角色；他的表演表面化了，只是对昨天成功表演的拙劣模仿。接着他回家时就会咕哝：“为什么第二次他们就不笑了呢？”第二天他又试了一遍，如果这次也没有笑声，他可能就会去找导演：“为什么他们不笑呢？为什么我的表演失去第一天引起哄堂大笑的美好效果呢？”

退一步说，若导演允许其他演员、舞台监督和来访者们在排练期间任意开怀大笑的话，是基于他们了解这个演员，且认为他是个有想象力、多变的表演者，他们给予他善意的笑声，把它当作一个内部笑话。而当这出戏正式开场，观众可能就不会这样善意地笑了，演员就会感觉被背叛了。

“为什么？”他会对导演说：“我到底干了些什么让自己失去了从前的笑声？”

显然没有一个演员会在排练时准备好接受笑声。他的表演尚未成形。他还没能找到一种连贯性，能让自己真心相信这个情境。他还没有将角色内化。在他还未看到表演的全景之前就给予笑声是对演员的巨大伤害。认为排练时

对他笑是一种鼓励的想法是错误的。在正式彩排之前作品还没准备好接受笑声。

让喧嚣声持续进行 乔治·S·考夫曼坚持认为成功的喜剧应当有声音——持续不断的声音，从头到尾出现在整部剧中。他总是要求演员将台词说得很快，一个字紧跟着一个字。如果其中有任何停顿，考夫曼就会在安静的空间里塞一些噪音：砰然关门的声音、电话铃响的声音、收银机的叮当声；有人会敲门、敲锣、跺脚、压皱纸、调马提尼、开枪、打鼓；或是哭泣、叹息、尖叫、唱歌、嘟囔、欢呼、咕哝、倒抽气、咯咯笑、呻吟。作为一个伟大的喜剧导演，他意识到了不间断的连续音响的活力，以及它的巨大价值。如果台词停止，其他负责声音的人就会击掌、敲桌子或是发出噎噎噎的声响，以使喜剧的节奏持续爆发。接下来，出于点悟或激怒观众的目的，有时他会加入片刻的安静，效果就会像撞毁火车一样强烈。

包袱的三段式结构 掌握包袱其实就是掌握笑料的潜在结构。许多笑话的结构是：先有一个想法，然后强化这个想法，最后是收场。

有一些笑话能够运用三次。也就是说，同样的材料加入一些不同的变化也许能得到三次笑声。理想的效果应该是第二次比第一次更滑稽，而第三次比第二次还要滑稽。很重要的一点是，导演不能强求笑料达到第四次甚至是第

五次变化，除非他确实知道自己想干什么。许多笑话会在第三次收场，第四次失效，第五次时就会有害无益了。当然三番五次出现的笑料不算在内。执导喜剧的技术和经验会告诉导演何时该将一个笑料演绎第二次或第三次。

重复笑料 在《查理的姑妈》中，下面这句台词在不同场景里出现了五次：“我是查理的姑妈，同坚果一样来自巴西。”第一次观众只是笑了笑。第二次反应不错。第三次简直成了引燃观众的必杀技。如果这句话还要用第四次，引入时就要有些转折，进行一些颠覆。例如第四次表述时，文本就可以修改为，“我是查理的坚果，同姑妈一样来自巴西。”台词的第五次变化就应该把观众的期待也纳入考虑。这能让笑话更进一步。前面的铺垫是：“啊，那你是谁呢？”演员只要说两个字：“我是……”然后只用嘴形不发声地表达出后半句话。可能他还会用扇子在空中写出这句话，甚至在句尾画一个惊叹号。观众在笑话讲完之前就知道他要说什么，他们会很期待，有些人甚至会替演员说出台词。第五次收场就是将荒诞不经推向毫无逻辑。导演若是非常聪明，那重复笑料就可能连讲五次。最可怕的是第四或第五次讲述时不幸失败了。

少数重复笑料甚至可以用到七次之多，甚至八九次。我发现创作重复笑料时最好的办法就是从后到前反过来想，先做最幽默的，最后做最平淡的。重复笑料绝不能让观众失望，这一点至关重要。也就是说，重复笑料不断的推进

过程中，每一次都要比前一次更滑稽。

啊，这太好笑了！现在让我们列出技术高超的喜剧导演从不会说的话。然后与此相对，再列出另一张能让喜剧排练更富创造力的单子。演员们从来不愿直接感到自己正在逗笑。他从来不会承认自己试图引人发笑。一个不想和演员友好相处的导演就会说下面的话：

啊，这简直太好笑了！

这是我见过最好玩的事情！

你今天比以往好笑多了。

这件事情有趣之处就在于……

这绝对会让他们笑破肚皮。

我来解释一下这个情境里的笑话。

你要是这么做一定特别搞笑。

你要是这么演观众一定笑翻了。

执导喜剧时这样对演员讲话就像是杀灭了演员心中的某种东西。记住，喜剧演员就仿佛是即将经历生命中最美好的一段爱情，他绝不允许旁人将他的爱情物化。显而易见，作为对演员的犒赏，排练中的笑声应该藏起来，（最终他们总会享受笑声的）这一点至关重要。我们应当尽量克制对于喜剧元素的偏爱，把重点放在建立真实情境上。

现在，如果在某些情况下必须要处理喜剧元素，技术

高超的导演就会直截了当地说明，而避免用“好笑”“滑稽”“惊人”“让人高兴”“像小丑一样”“丢丑”这样的词，甚至也不会用“笑”这个字。演员不想听到：“如果你这样做，观众就会笑。”演员是活在某种无知的幻象里的，他要对笑声表现得充耳不闻。如果直接说“这是个笑话”或“这里会有笑声”，就会戳破他的浪漫情怀和纯净无瑕。这就有一点像情人说的：“你觉得这样可以吗？”为了避免前述那些笨拙的评论方式，下面列出导演可能用得着的话。

如果我们这样处理，观众也许会有点反应。

试一下这样，也许能给我们带来一点新的东西。

也许这样做会有点效果。

这里的笑点我们可能还差那么一点儿。

我觉得这里可能有两个不同的终场语。

要是我们这么做，可能会有点笑声。

这里面也许能有一个抖包袱的地方。

导演不愿讨论喜剧是出于尊重。真正的喜剧只有在有观众时，才能赋予幽默生命。正式演出前的所有排练中，演员的精力都要集中在创造和进入真实情境上；要是你把他的注意力转移到了笑料上，那就是在单纯追求表演的效果。导演公然要求演员在排练表演效果是对演员的冒犯，演员会用愤怒和怨恨来回敬他。除此之外，他理想中滑稽片段也会不幸变得面目全非。

为笑声而演 技术再好的导演也无法从干巴巴的杂草里挤出笑料。我们总是依赖于情境。戏剧情境中的笑话成功的关键，在于对情境本身准确完整的演出。导演一定要对情境的完全表达充满执着的热情。在情境上下功夫，演出最激烈的一面，演出一切可能，将它推向极致，喜剧元素就会自然从中显现，就像热气从滚汤中腾起。如果导演处理剧本时只想着要让它好笑，观众们是看得出来的，就好像看着一个淘气的孩子跳过来，一屁股坐在地板上，把扯着眼皮做出怪样，撅着嘴唇，手里还挥着奇怪的东西，就会让人忍不住想要打他。他就是个傲慢、麻木、不愿合作、以自我为中心、粗鲁讨厌的人，他只顾着吸引我们的注意力，无视我们真正的需要。

我们永远不能让人看出来我们在试图搞笑！真正技术高超的导演看上去是毫不关心观众的笑声的。如果他被人发现明目张胆、如饥似渴地追求笑声，就失去了喜剧导演的资格：一切都完了，观众们疲惫又失望地回家，而他则是心中充满了自我鄙夷。

注意未解决的格式塔

要说明这个舞台艺术中不断出现的困境究竟是怎样的，最好还是以我学生时代学习表演时的经历为例。

当时华盛顿小剧场正在上演奥尼尔的《啊，荒野！》（*Ah, Wilderness!*）。埃利斯·拉布（Ellis Rabb）饰演父亲纳特·密

勒。我演的则是酒鬼叔叔锡德。在我有重要戏份的一场戏里，我从台口走上舞台。在我与台中央之间有一张桌子，桌上有一个大的玻璃烟灰缸。我走过时轻轻碰到了这张桌子。烟灰缸就掉了下来，我还踢到了它。

我和埃利斯是在舞台中间表演的，我们自然非常引人注目。烟灰缸就在我身后的地板上。在许多连续戏剧冲突的爆发中，我们咆哮、大呼小叫、吹口哨、叹气、打嗝、唱歌、做梦、死去活来。但那个烟灰缸依然在我身后的地板上。这一场戏即将收场时，我击打着臆想的大鼓，痛哭嚎叫，绕着餐桌走了一大圈。不管我是在亲吻、横冲直撞、咕哝还是在打嗝，烟灰缸一直静静地、漠然地躺在我身后的地板上。应该下场了。我敲着大鼓，开始以胜利者的姿态从舞台右前侧向舞台左前侧行进。而那个咄咄逼人的玻璃烟灰缸此时还挡在我的路上。

此时我完全不记得自己在进场时将烟灰缸踢离了原位。我一步一步走向出口，以极大的狂暴表演着；我意识到我每走一步，观众席里就有更多的人挥手提醒我。烟灰缸公然挑衅般横在我的路上。当我慢慢靠近它时，黑暗中似乎有无数人在向我无声地呼喊：“当心，你就要……”果不其然，我就这么踢了上去。我再次踢到了那个可怜的烟灰缸，把它踢向了侧台，它发出咣当一声，响彻剧院。每个人都知道那是什么声音，每个人都在期待那个声音，它已经在每个人的脑海里响过无数次了。那个烟灰缸就这么无情地报复，撞向了舞台外的墙壁，观者都为之呻吟。年轻时的

记忆就这样嵌在我们脑中，历久弥新。

这个不幸受虐的烟灰缸教了我难忘的一课。格式塔理论中有这样一个概念：一个人总是想要去完成未完成的动作。烟灰缸被踢离了原来的位置，它就总是有一种渴望，想要复归原位。根据烟灰缸的格式塔，如果它没有被发现并复归原位，世界就不会平静。这个略长的故事旨在说明：导演必须学会尊重观众的格式塔意识。上千个观众都会将全部或部分注意力集中到那个烟灰缸上，希望它能够“完满”，以重构和谐的世界。他们甚至会忽略台上正在上演的戏份。

我当时还没有意识到这一点，只有少数观众还在看我对锡德叔叔精彩演绎，基本都没人听台词，因为他们要求给地上的烟灰缸一个答案。“谁会捡起烟灰缸？”“有人会被它绊倒吗？”“有人会来处理一下这个烟灰缸吗？”“有人还在乎这个烟灰缸吗？”“那个烟灰缸在那儿有什么目的吗？”烟灰缸占据了观者的部分意识，并且占据得越来越多。只要烟灰缸的问题没有被解决，观众就永远不会全神贯注于我的表演。较好的解决方法应该是停下表演，将烟灰缸复位，然后再继续推进故事。

一旦作品中有什么东西导致观众不安，那么他们不会再全身心关注表演本身了；演员为吸引观众付出再多努力，最后也是收效甚微；话剧的可信度也会因观众的注意力被分散而减弱。未解决的格式塔将观众牢牢地困于不完整的感觉当中。

经验丰富的演员就会知道如果什么东西出了差错，“应

该在继续表演前把它解决掉”。当有未解决的格式塔在舞台上空盘旋时若继续表演，每个人都会感觉懊恼沮丧。观众们受不了这样悬而未决的事情，演员们只会白演一场，徒劳无功。

烟灰缸引发的舞台事故是舞台失衡状态的一个例子。但是同样的失衡的错误有时也会是由导演故意造成的。

对于一部作品的调度，我们会惊讶地发现，许多未解决的格式塔居然是导演有心创造或放任其发生的：

前一场戏的道具在下一个场景仍留在舞台上，且这个道具并不属于第二场戏。

打斗场面杂乱无章，让观众担心起演员的安全来。

一个场景中，水被洒在了舞台地板上，尽管布景已经换了两三次，那摊水却还留在地上。穿着曳地长裙的女演员们踩在水上，毫不在意地拖着湿裙摆走来走去。

一对情侣发生了点小别扭，互扔枕头。其中一个枕头把台灯打翻在地。另一个枕头扔到了观众席。排练好的调度和时间安排里都没有把台灯扶正这一项，台灯在接下来的表演中就一直是歪的。坐在靠过道的一个观众捡起了掉到前排的枕头，将它放回了台口，到最后落幕之前它就一直尴尬地躺在那儿。

一封信被撕碎扔在地板上，落幕之前那些纸屑一直留在地上。

一个小石膏像被扔到了壁炉里。碎片弹开，散落

在舞台上。观众们担心自己和演员们的眼睛会不会被溅到。接下来的时间里，观众们就会一直猜测，哪个演员会糊里糊涂地踩碎石膏，让碎屑碾进那个东方风格的地毯上。

一把手枪对准了一个角色。持枪者声称枪已上膛，接着他就把枪指向了观众。如果我们相信他说的是真的，那我们也应该相信，那枪有走火伤到观众的危险。

演员在有没解决的格式塔的情况下继续表演，那就是在自我欺骗。作品中绝不能，哪怕只是一瞬间，让故事的可信度受到崩塌的危险，那会使观众们根本无心去听台词。但我还是要痛心地指出，许多导演居然能无视那个舞台前左侧的烟灰缸任性妄为，同时舞台后右侧演员们正在掏心掏肺地卖力演出。

导演必须掌控他的作品，永远不能让观众觉得演员或他们自己可能有危险。他绝不允许任何看似无法控制的动作，让观众们担心布景道具被损坏。

克制且完整的行动相当重要：舞台上发生的事件绝不能不受控制或不够完整，这会让观众忧虑、不安、注意力不集中。这方面要是马虎了事，会让观者的信念全线崩溃，而观众的信念正是我们一直在努力加深的。

后 记

表演的勇气

关于艺术的科学研究，如果不是具有启发意义就总会显得很好笑。下面就是一些科学的观察：

一个演员演哈姆雷特两小时所消耗的能量相当于一个钢铁厂工人工作八小时。

有人对上台之前演员的神经系统、心脏、皮肤、腺体和大脑做了测试。结果显示，演员“怯场”时的身体和神经反应和一个人面对怒吼的狮子或试图消灭他的愤怒暴民时的神经反应一模一样。

这就使我们把注意力投向了另一件事——人们对在公众前讲话的恐惧。一项对 2543 位成年美国人的恐惧对象的调查显示，按百分比算，出现频率最高的是以下这些回答：

1. 在公众面前讲话	40.6%
2. 登高	32.0%
3. 昆虫和爬行动物	22.1%
4. 财务问题	22.0%
5. 深水	21.5%
6. 疾病	18.8%
7. 死亡	18.7%
8. 飞行	18.3%

9. 孤独	13.6%
10. 狗	11.2%
11. 开车 / 乘车	8.8%
12. 黑暗	7.9%
13. 电梯	7.6%
14. 扶梯	4.8%

令人吃惊的是，对于公众演讲怀有恐惧的人居然几乎是对死亡或疾病怀有恐惧的人的两倍。我们常常会听到不习惯上台的人这样说：“我宁愿死也不想上台”“要我上台在所有人面前讲话还不如杀了我！”

政府给在死亡的獠牙下冲锋陷阵的士兵颁发勋章，演员却不会得到勋章。到底是怎样丰厚的回报能让演员们直面这样深重的恐惧？在克服恐惧进行表演时，演员能感受到一种真正的自由和解放，这是人类的终极体验，是长时间达到完整和谐的快乐。也许这就是他们的回报。

表演需要巨大的勇气。评判一位专业导演的标准之一，就是他是否能对表演带来的巨大恐惧予以充分的、充满关爱的理解。这种恐惧十分明显且严酷异常，明白了这一点，导演就会尊重演员，温柔地同他们说话。减轻演员的恐惧，安抚他们的慌张不安，能够呈现出最大程度上消减他们面对观众时的忧虑的表演，这些应该是导演的永恒目标。

演员是英雄。所有的表演都值得称赞，不为别的原因，只因为演员能够鼓起勇气从侧台走到台前。单单只是上台，

他就应该得到嘉奖。而在台上说话就更需要勇气了。以另一个人的身份说话，全心全意去相信自己感受着角色的所有情感，这岂止是勇气可嘉，简直是令人惊叹。我们有机会帮助演员，使他们的表演之路更顺遂，应当深感荣幸。我们应当对他们给予的一切珍贵礼物心怀感恩。这些礼物包括他们的创意、智慧、人道主义精神、痛苦、想象力、活力以及完整且完美的自我。

“滚开，托托！”

在《绿野仙踪》快结束的一个场景中，多萝西、铁皮人、稻草人和狮子站在奥兹巨大的形象前。煮锅中窜出磷火，地球仪发出亮光，上面印着一张魔法师发怒的脸。他轰轰作响的声音从翡翠城的高塔传来。

突然之间，多萝西的小狗托托咬住了屏风的一角，拉开屏风，老弗兰克·摩根赫然出现，原来是他操纵工具制造出了那个骇人的形象。发现自己被戳穿后，他对着麦克风大吼、咆哮、烦躁不堪，懊恼之下踢了那条狗一脚。这就是正在上演的艺术作品的导演被发现后的样子。

一出优秀导演指导的话剧看上去应当毫无斧凿痕迹，应该像是自主发生发展的，就像是故事本身不由自主就要往前推进一样。

技术高超的导演从不逼迫强求。他的幻想、创造、想象力不是带有控制欲的。在正式彩排前的一周，有技巧的

导演会用树枝扫平沙地，以掩盖自己的足迹。

要是舞台上的魔术师发现自己制造魔法的工具被曝光了，他的反应会和奥兹魔法师一样。因此，别在意幕布后面的那个人！

附录

表演专用术语和技巧

在讲述对于导演的一些看法时，我故意省略了对于表演技巧的探讨。一个认真负责的导演应该看过所有关于表演的重要著作。在课堂和工作坊里，他应该尝试过书中提及的所有表演技巧，并将它们融会贯通。

任何专业导演对于下列这些专业术语和技巧都应当有理性认知，但同样也要有实践知识，知道在什么时候应该怎样去运用它们，其结果又会如何。

biography 人物小传

sense of place 地域感

world of the play 剧中世界

fourth wall 第四堵墙

concentration （剧本结构中）浓缩而强烈的效果；（斯坦尼表演体系用语，演员创造戏剧场面时）注意力集中

focus 焦点

objects 目标

task 任务

secondary activity 代入验证

secondary point of concentration 注意力第二集中点

personalization 个性化

touching points 触动点

sense memory 情绪记忆

emotional recall 情绪回溯

effective memory 有效记忆

mental movie 心理预演电影

image 形象

magic if/what if? 有魔力的假使……

trigger 触发，本书中主要指可迅速发生的动作，如亲吻、打耳光、踢等。

physical characterization 从肢体行动上表现人物性格特征

animal characterization 通过模拟动物来寻找角色性格

endowment 天资

substitution 替代

role model 演员在塑造角色之前先在脑海中想象出角色的样子，即角色的模特。然后把自己代入这个模特

characteristics 性格

secret moment 秘密瞬间

private moment 私密瞬间

inner monologue 内心独白

adjustment 调整

psychological gesture 心理动作

mannerism 台风；风格主义

invisible envelope 看不见的信封，一种比喻，指演员观察的模特所处的空间。

relaxation 放松

relationship 人物关系

given circumstances 规定情境

conditions 条件

indicating 指示

playing the objective 实现目标

super objective 最高目标

scene objective 分场目标

beat objective 单元目标

life wants 生命欲望

motivation 动机

core/spine 核心；贯串动作、主线

obstacles 障碍

actions 行动

vulnerability 弱点

communication 交流

truthful talking 真实叙述

through-line 贯串线

instinct 直觉

process; method 步骤、方法

impulse 冲动

improvisation 即兴创作

tempo/pace/rhythm 拍子、速率；节奏

upping the stakes 加大筹码，为了突出性格或情境的严重性而加大程度

upgrading the objective 升级目标

spontaneity 自发性

feeling of the first time 保持新鲜感

moment-to-moment 当下

imagination 想象力

dynamics 动力

text 文本

operative words 操作性词汇

feature/point 特性、要点

take (对一句台词或一个动作的) 喜剧式反应

double take 专业的喜剧表演术语, 恍然大悟的效应, 长长的反射弧带来的喜剧效果

slow burn 先是怔住后来怒气慢慢发作

running gag 重复笑料 / 噱头

throw away 因时间急促一带而过或为了突出其他台词、动作, 抑或由于技巧不熟练而漫无目标地随便说台词或做动作

pantomime 流行于英语地区的儿童剧, 一般在圣诞、新年、生日等时节演出, 多体现出粗俗、欢快的特征

mimicry 模仿

inflection 音调变化; 变音, 转调

rhetoric 修辞

scansion 韵律分析, 音符划分

english grammar 语法

pronunciation 发音

storytelling 叙事

致 谢

谨以本书献给以下演员，尤其是那些和我一起在美国戏剧学院工作过的人。他们是：

Linda Aldrich
Hugh Alexander
Wayne Alexander
Hope Alexander-Willis
Jeffrey Allin
Al Alu
Janie Atkins
Rene Auberjonois, R.A.A.
Len Auclair
Andy Backer
Jim Baker
Eugene Barcone
Candace Barrett
Barbara Barrie
Annette Bening
Martin Berman
Ramon Bieri
Joseph Bird
Raye Birk
Scot Bishop
Roberts Blossom
Earl Boen
Libby Boone
Ronald Boussom
Bonnie Bowers
Bonita Bradley
Mark Bramhall
Peter Bretz
John Brown
Lauren Brown
R. Aaron Brown
Roscoe Lee Browne
James L. Burke
Marty Burke
Michael Burnor

Emilya Cachapero
Karie Cannon
Joy Carlin
Nancy Carlin
Larry Carpenter
Mimi Carr
Richard Carreon
Michelle Casey
Michael Cavanaugh
Jeffrey Chandler
Ludi Claire
Barbara Colby
Megan Cole
Suzanne Collins
Nicholas Cortland
Jacqueline Coslow
Richard Council
Penelope Court
Kathryn Crosby
Joan Croydon
David Cryer
Joan Darling
Peter Davies
Daniel Davis
Heidi Helen Davis
George Deloy
John De Mita
Richard Denison
Barbara Dirickson
Peter Donat, R.A.A.
Franchelle Dorn
William Douglas
Jay Doyle
Jeff Druce
David Dukes

Richard A. Dysart
Rick Echols
George Ede
James Edmondson
Dana Elcar
Bobby Ellerbee
Geoffrey Elliott
Sabin Epstein
Drew Eshelman
Donald Ewer
Patricia Falkenhaim
Gina Ferrall
Ed Flanders
John Fletcher
Julia Fletcher
Robert Fletcher
Melvin Flood
Lois Foraker
Herbert Foster
Harry Frazier
Scott Freeman
Dorothy French
Ralph Funicello
June Gable
Robin Gammell
Mary Garrett
Ellen Geer
Will Geer
Fred Geick, C.A.A.
Lynn George
Robert Gerringer
Ann Gillespie
David Gilliam
Jerry Glover
Patrick Gorman

Linda Graham
 Sarina Grant
 Wendell Grayson
 Robert Ground
 Bennett Guillory
 James Haire
 Charles Hallahan
 Rick Hamilton
 Harry Hamlin
 John Hancock
 Lydia Hannibal
 Mark Harelik
 Katheleen Harper
 Thomas Harrison
 Edward Hasting
 Helaine Head
 Lawrence Hecht
 John Noah Hertzler
 Leslie Hicks
 Jill Hill
 Scott Hitchcock
 Henry Hoffman
 Nancy Houfek
 Elizabeth Huddle
 David Hudson
 Peggy Hughes
 Michael Hume
 David Hurst
 Janice Hutchins
 John Hutton
 Scott Hylands
 Charles Hyman
 Amy Ingersoll
 Gregory Itzen
 Johanna Jackson
 Nagle Jackson
 Carol Mayo Jenkins
 Byron Jennings
 Jane Jones
 Nicholas Kaledin
 Enid Kent
 Daniel Kern
 Roger Kern
 Phillip Kerr
 Jim Kershaw
 Michael Keys-Hall
 Randall Duk Kim
 Laura Klein

Judith Knaiz
 Ruth Kobart
 Barry Kraft
 Wortham Krimmer
 Gerald Lancaster
 Robert Lanchester
 Charles Lanyer
 Dana Larson
 Anne Lawder
 Michael Learned, R.A.A.
 Michael Lerner
 Laurence Luckinbill
 Claire Malis
 Winifred Mann
 David Margulies
 Douglas Martin
 Michael X. Martin
 Marsha Mason, R.A.A.
 Dakin Matthews
 George Mauricio
 Deborah May
 Glenn Mazen
 Jeff McCarthy
 Carolyn McCormick
 Nancy Mcdoniel
 Matt McKenzie
 William McKereghan
 Anne McNaughton
 Meribeth Meachem
 De Ann Mears, R.A.A.
 Kirsten Mickelwait
 Judith Mihalyi
 James Milton
 Delores Mitchell
 Ed Mock
 William Molloy
 Robert Mooney
 Tom Moore
 Judith Moreland
 Mark Murphey
 Thomas Nahrwold
 Alex Nibley
 Josephine Nichols
 Tom O'Brien
 Thomas Oglesby
 Michael O'Guinne
 Fredi Olster
 Michael O'Sullivan

Frank Ottiwell
 William Paterson, R.A.A.
 Greg Patterson
 Angela Paton
 Austin Pendleton
 Susan Pellegrino
 Jane Percival
 Rick Poe
 Charlene Polite
 Herman Poppe
 Dennis Powers
 Jim Poyner
 E. Kerrigan Prescott
 Jane Preston
 Dianne Prichard
 Kathleen Quirin
 Ellis Rabb, C.A.A.
 Wendi Radford
 Stacy Ray
 Ray Reinhardt, R.A.A.
 Pat Rice
 Randall Richard
 Eve Roberts
 Jeremy Roberts
 Joel Rudnick
 Ken Ruta
 Jay Sanders
 Frank Savino
 Mark Schell
 Stephen Schnetzer
 John Schuck
 Donovan Scott
 Richard Seger
 Paul Shenar, R.A.A.
 Howard Sherman
 Warner Shook
 Charles Seibert
 Cynthia Sikes
 Garland Simpson
 Robert Simpson
 Marc Singer
 Shirley Slater
 Alice Smith
 Anna Deavere Smith
 Bo Smith
 Randall Smith
 Rosemary Smith
 Sally Smythe

Donna Snow
Josef Sommer
Theodore Sorel
Guy Spaul
Beulah Steen
James Stephens
Harold Surratt
Deborah Sussel
Francine Tacker
Tom V. V. Tammi
Bonnie Tarwater
Alec Teague
Carol Teitel
Angela Thieriot
Scott Thomas

Tynia Thomassie
Sada Thompson, R.A.A.
Patrick Tovatt
Patrick Treadway
Cicely Tyson, R.A.A.
Karen Van Zandt
Sydney Walker, R.A.A.
Lee Wallace
Marrian Walters, R.A.A.
Denzel Washington
Marshall Watson
Ann Weldon
Robert Westenber
Mark Wheeler
Al White

J. Steven White
Mary Wickes
Nancy Wickwire
John Wilk
Bruce Williams
Laird Williamson
James Winker
Michael Winters
Isiah Whitlock, Jr.
G. Wood
Laura Ann Worthen
D. Paul Yeuell
Daniel Zippi

出版后记

本书是我们继《像导演一样思考》以来策划出版的第二本戏剧导演书。与第一本系统具体的实践方法相比，本书在讲现场排演技巧之前，先强调了导演面对作品时脑海抽象意义的审美判断和思维方向，即英文书名中的关键词 sense，因为这个 sense 才是导演在工作现场做出大小决策的思考依据，也恰是本书的特色所在。此外，作者还花了一章的篇幅，来介绍服装、道具、调度、色彩、配乐等常见的舞台语言的隐喻意义，并贴心提醒了合理控制预算、统筹安排群演、精心设计笑料等容易被忽略的细节，这些事无巨细的“唠叨”，则来自其近四十年的剧场经验。

编辑过程中，为了更准确地传达原文的意思，尤其是一些专业术语，我们主要参考了杜定宇先生编著的《英汉戏剧辞典》，对于某些个别的词，则会根据具体语境与译者进一步协商，如第六章第二小节中的关键词 wants，最初译为“需求”，根据语境，“需求”的力度似乎不够大，经商议，我们最终选择改为“欲求”或“欲望”。

感谢北京电影学院表演系的李浩老师，以及王成荫先生和林纯如小姐，他们为附录中的“表演专用术语和技巧”做了修订，并对正文的翻译和编辑提出多处宝贵意见。

英文版的目录整体比较简单，如前两章的标题分别是 art, consciousness, belief, unity 和 intuition, creativity,

position, 最后一章的标题则是 connotations。考虑到直译会有中英文两种语言之间的差异, 为了方便读者理解, 此次中文版的目录标题, 我们根据内文的语境, 从正文中提炼了一些可更好地表达该段落意思的短语和句子。

若读者在阅读时发现编译上的谬误之处, 欢迎您随时联系我们, 批评指正。

服务热线: 133-6631-2326 188-1142-1266

服务信箱: reader@hinabook.com

“电影学院”编辑部
拍电影网 (www.pmovie.com)

后浪出版公司

2017 年 4 月