

如何指导演员

导演的必修课

(美) 朱迪丝·韦斯顿 (Judith Weston) 著 夏明译

DIRECTING ACTORS



北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

如何指导演员

导演的必修课

(美) 朱迪丝·韦斯顿 (Judith Weston) 著 夏明译

D I R E C T I N G A C T O R S



北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

图书在版编目 (CIP) 数据

如何指导演员：导演的必修课 / (美) 韦斯顿著；夏明译.

——北京：北京联合出版公司，2016.2

ISBN 978-7-5502-7035-0

I. ①如… II. ①韦… ②夏… III. ①电影导演—导演艺术—研究 IV. ①J811

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第321421号

DIRECTING ACTORS: CREATING MEMORABLE PERFORMANCES FOR FILM AND TELEVISION by JUDITH WESTON

Copyright: © 1996 BY JUDITH WESTON

This edition arranged with MICHAEL WIESE PRODUCTIONS

through BIG APPLE TUTTLE-MORI AGENCY, LABUAN, MALAYSIA.

Simplified Chinese edition copyright: © 2016 Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.

All rights reserved.

本书中文简体版权归属于银杏树下（北京）图书有限责任公司

如何指导演员：导演的必修课

著 者：（美）朱迪丝·韦斯顿

译 者：夏 明

选题策划：后浪出版公司

出版统筹：吴兴元

编辑统筹：陈草心

特约编辑：罗 欢 赵丽娜

责任编辑：李 征

封面设计：赵 瑾

营销推广：ONEBOOK

装帧制造：墨白空间

北京联合出版公司出版

（北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088）

北京京都六环印刷厂印刷 新华书店经销

字数 187 千字 690 毫米 × 960 毫米 1/16 18 印张 插页 6

2016 年 5 月第 1 版 2016 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-7035-0

定价：36.00 元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问：北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有，侵权必究

本书若有质量问题，请与本公司图书销售中心联系调换。电话：010-64010019

致 谢

迄今为止，有五百位左右的导演参加了“指导演员”课程以及“剧本分析和排练技巧”工作室，没有他们，就没有本书的面世。对于导演而言，要有很大的勇气，才会去学习表演，让自己从演员的角度看待问题，感受演员弱势的处境和地位。学生们愿意把自己交由我来引导，让我带领他们经历从未有过的体验，这一点让我十分感动。即使我在教育界还籍籍无名的时候，他们也无条件地信任我，对知识孜孜以求。是他们一直激励我，让我得以理清所有知识，并创造出对导演工作大有裨益的工具。他们教会我的事情，并不比我传授给他们的少。我由衷地热爱和感谢他们每一个人。

所有我共事过的和教授过的出色演员，还有所有参加“非演员表演”课程的学生，尤其是第一期的那些同学，同样对本书作出了杰出贡献。

我要感谢指导我表演和导演的老师们：琼·谢尔顿、温德尔·菲利普斯、罗伯特·戈尔兹比、安吉拉·帕顿、盖瑞·伊肯、莉莉安·罗兰、杰克·加法伊、哈罗德·克勒曼、斯特拉·阿德勒、保罗·理查德、何赛·昆特罗。其中尤其要感谢我的启蒙老师琼·谢尔顿，是她让我爱上了表演。她对演出当下真实的执着坚持，对“苍白单调”的表演方式的坚决抵制，对优秀剧本的热爱，以及对表演和演员的热情令我终生难忘。她令我明白，不管是在舞台上还是在银幕中，发现并阐述当下真正意义上的真实，就是至高无上的追求，值得我们为之奉献，也让我们的星球变得更更有价值。她还鼓励我相信，作为一个演员、导演和教师，我可以对这个世界有所贡献。

在我开始教授“指导演员”不久，学生们就鼓励我写一本书。弗兰克·比切姆是第一个提出这个意见的人。另外的一些学生——包括帕伊

维·哈特尔、凯西·菲茨帕特里克、埃丝特·英根达尔、乔·西拉丘塞、莱斯利·罗宾森-福斯特和彼得·恩特尔——将他们在工作室所做的笔记拿出来与我分享，为本书基于导演向的工作室的基调提供了支持与帮助。

弗兰克也向我引荐了大卫·莱曼，我与洛克波特缅因影视工作室卓有成效的合作由此展开。在洛克波特我认识了克劳德（皮克）·博科维奇和伯特兰·苏比，他们把我的工作室引入欧洲，并督促我成立剧本分析和排练技巧工作室，让导演训练的工作更上一层楼。

但是直到迈克尔·威斯出现，以上所有准备工作才得以汇成一本书。我由衷感谢他所做的一切——感谢他真刀真枪开始筹备，感谢他相信自己的直觉，感谢他信任我，尤其感谢他在本书编写时间有些超过预期时所付出的耐心与支持。迈克尔办公室的肯·李更是自始至终热诚地提供物质帮助和智力支持。

我从读过本书全部或部分手稿的人们那里收获了孜孜不倦、慷慨无私、入木三分、无可估量的回馈：艾米·克里茨娜、艾琳·奥本海姆、克劳迪娅·路德、波利·普莱特、皮克·博科维奇、布鲁斯·穆勒、莱斯利·丹尼斯、温蒂·菲利普斯、乔伊·斯蒂蕾，以及约翰·霍斯金斯。丽莎·阿达瑞和乔·西拉丘塞也为我的手稿提供了至关重要的笔记，莎伦·罗斯纳也同他们一起通过数以百计的方式对我的工作进行了协助。约翰·海勒为我的一间工作室制作了一份录像带，更是提供了极大的帮助。

最后，我要感谢卡罗·S·斯托尔博士、我的家人和我所有的朋友，特别要感谢我心目中的冠军，也是我的幸福之源和生命之光——我的丈夫约翰·霍普金斯。

目 录

Contents

致 谢 5

引 言	1
-----------	---

第一章 结果式指导与快速修正	13
----------------------	----

1.1 形容词	24
---------------	----

1.2 动 词	26
---------------	----

1.3 事 实	32
---------------	----

1.4 印 象	35
---------------	----

1.5 事 件	38
---------------	----

1.6 具体任务	39
----------------	----

1.7 问题, 问题, 问题	40
----------------------	----

第二章 时刻当下	43
----------------	----

2.1 恐惧与抑制	44
-----------------	----

2.2 风 险	45
---------------	----

2.3 诚 实	48
---------------	----

2.4 时刻当下	51
----------------	----

2.5 特异性	56
---------------	----

2.6 自 由	60
---------------	----

2.7 专 注	62
---------------	----

第三章 听与说	69
第四章 演员的选择	81
4.1 问 题	83
4.2 逆向思考	85
4.3 评 价	85
4.4 需 求	87
4.5 意 象	94
4.6 障 碍	100
4.7 事 实	104
4.8 信念感	105
4.9 调 整	106
4.10 潜台词	108
4.11 真实生活	109
4.12 何谓精准?	112
第五章 内心结构: 转变、时间、贯串线	115
第六章 演员的资源 and 训练	121
6.1 记忆(个人经历)	122
6.2 观 察	123
6.3 想 象	125
6.4 即时体验	127
6.5 感官生活	129
6.6 感 受	130
6.7 教师和精神导师	131
6.8 延 伸	134
6.9 舞台表演和影视表演	136
6.10 专业手法	137

第七章 剧本分析	141
7.1 准备首次阅读剧本	143
7.2 自编自导的情况	143
7.3 修改演出指示	144
7.4 制作表1: 对剧本的第一印象	160
7.5 制作表2: 分析剧本的固有要素	166
7.6 制作表3: 想象空间的选项	178
7.7 制作表4: 辨认事件	189
7.8 剧本在讲什么	195
7.9 核 心	197
7.10 结 语	201
第八章 选 角	203
8.1 演员的能力	204
8.2 他是否适合这个角色	204
8.3 你们是否能合作顺利	205
8.4 选角, 也要选角色关系	206
第九章 排 练	213
9.1 排练计划	216
9.2 全阵容通篇对词	217
9.3 场景排练	218
9.4 排练指南	224
9.5 即兴表演	229
9.6 走位: 实物和肢体活动	233
9.7 抗 拒	237
9.8 电视连续剧	241
9.9 结 语	242

第十章 拍 摄	245
10.1 在每个镜次拍摄前后, 和每个演员谈谈	246
10.2 别要求重现表演	247
10.3 别让演员的表演变质	248
10.4 使用许可式的说辞	248
10.5 要诚实	248
10.6 不要使用结果式指导	249
10.7 确认演员只有一个信息反馈来源	249
10.8 临开机前	250
10.9 站在摄影机旁	250
10.10 允许演员失败	251
10.11 学会让导演、演员双方能量相称	252
10.12 寻点走位、配合镜头、对白重叠	252
10.13 性与暴力	253
10.14 要知道什么时候说“去冲印吧”	253
10.15 要专注	254
10.16 要有创造力	254
结 语	255
附录A 指导“天生”演员: 儿童和非职业演员	259
附录B 喜剧	261
附录C 动作动词和意图清单	267
参考片目	273
参考书目	276
引文来源	278
出版后记	280

Introduction

引言



身处困境的导演

“我很清楚自己想要什么，但就是无法清楚通过言语阐述。”“我认为我已经把想要的东西说得够清楚了，然后演员也说‘好的，我明白了’，但是他所表现的和我们之前所谈论的一点都不一样。所以我只好反复强调我的指导，表演也因此越来越糟。”“她是个明星，还不肯排练、不听指挥。她只按自己那一套来，让人束手无策。”“我如何才能在排练的第一天就赢得演员的信任？”“有时候我可以看出某些地方不可信或者不可行，但是我不知道怎么做才对。”“我应该向他们交代多少？他们应该和我交流多少？”“有时候，片场的压力让我很难看清楚表演——我无法感受面前发生的一切。”“制作和财务的问题占据了我大部分的精力，导致我一到片场就感觉自己筋疲力尽，已经没有多余能量体会演出当下。”“在拍摄电视剧集的时候，班底演员都对自己的角色熟门熟路，已经听不进导演的话了。”“我要怎么才能做到让演员融入情境并留在其中，使表演保持一致性？”“我觉得自己说得太多了。我可以很容易地指导一个完美契合角色的演员，也会因此对他说得太多。”“我觉得自己会指导过度。”“你是怎样进行排练指导的？你会在什么情况下说些什

么？”“我想知道如何给予演员一针见血的指导方案，比如讲一个词就能让他的表演重焕生机。”“你有什么诀窍可以快速实现目的？”“如果在排练的时候，你的某项指导确实生效，而到了拍摄现场的时候却不起作用了，你会怎么做？”“演员都很喜欢我，我在拍摄现场也感觉很自如，但当我进了剪辑室，才发现拍出来的东西简直一团糟。”“我觉得自己排练过度。”“如果我们时间不够了，应该把主要精力放在什么地方？”“我也不想那样，但真的是别无选择了。”

针对以上这些问题，导演们希望获得言简意赅的答案，但是在学会抄近路之前，你首先要学会如何绕远路，然后通过不断练习，才会熟能生巧。直中靶心需要大量的练习。如果你碰巧第一次就做得很好，而后依旧如陷泥沼，这说明你可能没掌握个中精妙，只是新手的侥幸罢了。或者说明你正处于学习曲线的规律中——也就是进两步，退一步。（当然也有可能是进一步，退两步！）

世上不存在真正的捷径。同样，也不存在任何与演员共事的蓝图可以让你提前胸有成竹，大放豪言：“我只要这样那样做，一切就会顺风顺水。”真正可以依靠的是准则、技巧和令人兴奋却万分艰辛的准备工作——它们可以让你一旦准备妥当，就不再忐忑于是否会生效，从而果断地从悬崖跳落，与演员一同面对演出当下，并且在必要的时候倾尽你所做的一切准备来解决问题。

演员：神秘的“他者”

影视导演是一项高风险的职业。它每时每刻都需要你全心投入，需要你掏空资源、竭尽全力；它可谓是娱乐业中的急流漂筏。但是对于很多导演来讲，新项目给他们带来的刺激感，却在与演员共事时因紧张而异化为焦虑。

娱乐产业对演员的态度可谓两极化——既奉承，又鄙弃。演员是荒诞无理、变幻莫测的“他者”。很多做技术工作出身的导演对演员的工作模式所知甚少。来自制片行业的导演甚至还会对演员有偏见。电影和电视片

场往往会有这样一种迷思，认为和剧组中需要专业知识与长时间工作的其他人相比，演员所做的简直称不上是工作。毕竟，只要是可以边走路边讲话的人都可以表演，对吧？

由编剧转型的导演经常对演员感到不快与不耐烦，因为他们写的台词从演员口中说出的方式与自己想象的无法完全匹配。有的导演极具画面天赋，也能轻松操控摄影机，很多时候却无法顺利处理台词工作，也因此影响了处理演员工作。而且我要很遗憾地说，据我观察，即使是从著名的电影学院毕业的学生，也可能对如何指导演员表演一无所知。

实际上，大多数人认为指导演员这件事是无法传授的，这单纯取决于本能和直觉——有就有，没有就没有。我认识的很多导演，包括才华横溢、名声斐然的那些，对于如何指导演员都毫无概念。更糟的是，他们还不好意思开口向人求助。

大多数导演很明白，和演员建立良好的沟通对工作大有裨益。导演和演员交流崩断所造成的惨剧比比皆是。如果是新人导演和入行已久的资深演员搭档共事，那么这种情况就更容易发生。我听说过某个以硬汉形象著称的演员的故事，每次导演把他拉到一边，他都会高昂着头，并将在场所有工作人员都能听到的音量对导演说：“你怎么又来烦我？”这位资深演员可能只是想逗逗这位年轻导演，让他放松点，别那么拘束；又或者他就是在残忍地嘲弄这个可怜的家伙，告诉他自己认为他的主意有多蠢。

如果演员知道导演对他们如此不了解，难免会感到惊慌。首次执棒的导演通常最关注的是如何用手中的可用资金换来最大的产值，对如何指导表演这回事只投入极少的关注和准备。因此，低成本电影最糟糕的往往就是表演部分。然而，沟通问题不只出现在低酬劳、缺乏经验的导演身上。有时候著名的演员和导演真的一起共事时，也会觉得大失所望。为什么？因为除了少数有剧场或者电视拍摄现场经验，因而排练经验丰富的导演外，大多数人都缺乏与演员共同工作的可靠技术。

导演的技巧

如何指导演员，这件事可以当作一门技巧来传授，没必要将其神秘化。在教授导演关于表演、剧本分析和排练方法课程的这些年里，我逐步开发出一系列准则和工具，这些也正是本书的主要内容。这些准则和工具都很简单，但这个简单并不意味着“愚蠢”，而是代表着“基本”。它们既非秘而不宣，又非不可捉摸，而是客观且实用。如果你愿意，也可以把它们当成一套确实可遵循的准则来用。但它们不是“食谱”，而是意在为你开启属于你自己的、无价的直觉。

世上没有一本书能让你亦步亦趋地学会如何导演。你要忘掉想把所有事做“对”这个念头。对很多人来说这很困难，它看似违背了我们受过的所有教诲。虽然我一直主要在洛杉矶教学，但我的脚步也同时遍及全国和海外地区。我发现基本上所有地方的孩子都被教育成要取悦老师、成绩至上以及给同学留下深刻印象的样子。

我想要稍微改变一下你们的想法。在我的班上，我会带领同学进行一系列练习，首先是独白，然后加上场景，即使有时候练习内容看起来有点奇怪，我也让他们耐心跟随我、配合我。因为每一次练习我们都是分离出表演技巧的某个元素，借此观察它是否对导演有帮助，每次只做一项。有时候学生会不安。他们急于寻求结果，想要“表演”，以及努力想找到把事情做对、不要犯错的方式。

但是对于你们选择的这个职业来讲，犯错并不总是坏事。对于脑外科医生和飞行员来讲，几乎不可容忍犯错。但是对我们这些又幸运又愚蠢，为了追求梦想而进入娱乐产业的人来讲，犯错反而可能让我们因祸得福：它能让我们摆脱成见、随机应变，能为我们开启创新之路。有时候错误是我们潜意识的一种表达，我们需要静静倾听。甚至可以这样说：作为一名艺术家，我们需要因犯错而感到兴奋。

人难免犯错。我们就是会犯错误的生物，生来如此。你作为一个导演、一个项目负责人，必须学会在自己或他人的错误中找到创造力和积极的一面。

艺术家天生忧郁、多虑且迷信。这并不是坏事，它让你追求完美，懂得关怀。此外，善于观察生活黑暗面的这种能力不只在执导剧情片和悲剧电影时是一个优势，而且对执导喜剧也有帮助，因为喜剧往往隐含伤痛。但是如果一个导演很消极，或是把自己的不安全感投射于演员身上，这就很糟糕了。我经常提醒学生，无论演员给他们带来怎样的麻烦——抗拒某一段对话中的台词、某个动作、假发的颜色，或者忘记台词、讨厌合作演员——他们都应该对自己说：“我很高兴能发生这件事！”而且要发自真心地说！

我可以向你保证，如果你以后再也不说“别无选择”这四个字，你的前景将一片光明。娱乐产业始终有让我们能作出创意选择的空间。如果你想要一段排练期，总是可以找到时间和金钱来实现，你也需要为此放弃些什么，也可能需要付出专门的努力或者昂贵的场地，但是你终究有的选。如果某项目的制片人对你说，除非你接受某位演员来出演主角（你认为此人无法胜任该角色），否则就筹不到钱，你就必须作出选择，是要与这个演员合作，还是让自己转身离开。我并不是要你食言或是信口开河，但是只要你坚持自己抉择时的感受，并以此来宽慰失望的心情，就能解放自己。没有自由就没有创意。

有些学生对我说，我提出的想法和技巧最初看上去激进而冒险。有一位年轻的编剧说，她发现我所提到的事情是“反直觉”的。最开始我很惊讶，但是后来意识到，很多人将意见误会成了直觉。意见唾手可得，无须酝酿。有时候人们认为直觉就是最初涌上心头的想法，认为直觉也不需要经过沉思。事实并非如此。为了触碰到直觉，你需要深潜到原有的见地之下，通向灵魂最深处的资源。你需要辨别并拒绝那些平庸、浅薄、陈旧的选择。

我无意于泼冷水或是让你怀疑自己的直觉。没有优秀的直觉就无法成为优秀的导演。我也不能给你开出一份处方，保证让你拍出一部好电影。我给你的每一条准则都可以被打破；而且如果打破它可以让电影变得更好，那么理应如此。技巧本身并非目的，它存在的意义是为灵感攻城略地、披荆斩棘。

思如泉涌的时候，所有人都知道该怎么做。理论上这是成立的。但是何时才有灵感，这你可说了不算。而且如果你强求灵感，随之而来的紧张感只会增添压力，让你在寻求水到渠成的灵感的道路上越走越远。

技巧有两点奇妙之处：一是给你提供一个依靠，让你在等待灵感的时候不至于茫然失措；二是让你的头脑得以呼吸新鲜空气，让你可以思考和选择。当灵感最终决定降临时，你已准备充足。如果你的技巧已经足够娴熟，就可以放心信任直觉，无须有后顾之忧。

但如果你的技巧还缺乏锻炼，你可能会把假设当成直觉，将成见误认为视野。所以我要带领你打破常规、质疑传统、超越你的偏见和假设、潜入表象之下，在一个更新、更深的层次上唤醒你的直觉。换句话讲，就是学习规则，然后抛诸脑后。

这些导演工作都需要下功夫去练习，也许比你之前预想的要多。但是我会一路带你走过，寸步不离。一旦你跨过了这道门槛，就会觉得天空海阔。如果你是那些已经拥有导演技艺的少数幸福者之一，那么你已经明白不断学习和进步有多重要。因此对你来讲，本书提供的建议和练习意在挑战、更新和延伸你的技巧和想象力。

有一点要事先提醒：我不是要教你变得“商业化”。努力商业化往往只是没做好常规工作的一个借口。在周一早晨报纸登出上周末票房数字之前，没有人知道怎样做才是商业化的。在这个行当，如果有人拍着胸脯向你保证他可以获得商业上的成功，你完全不用理他。

演员与导演的关系

最优秀的演员做什么事情看起来都毫不费力。他们的技巧无迹可寻，看起来自然而然地“成为”了角色本身，一言一行都掐准角色脉搏、深入角色内心，情感不需特意调动就喷涌而出。他们看似未经排练，用他们自己的方式在说话，一切都看似即兴而发。

在一般观众看来，好像这演员本身就和角色很相似，肯定不需要为了出演角色提前做什么功课。而对于熟知表演相关要求的人来讲，这样天衣

无缝的表演可谓近似神迹的表现。

严谨的技术和完备的细节造就了这样的表演。本书的目的之一就是探索演员的世界，探索他们的技法、资源和训练方式。

有时导演会问我，为什么我要让他们熟知演员的一切。导演需要监督演员的每次、每个选择吗？导演需要一路引导演员进行方法派所谓的“情绪记忆”练习吗？如果演员遇到了困难，导演应该在拍摄现场传授表演知识吗？导演要为整部戏的表演承担多大责任？

表演和导演是两个截然不同的工作。我认为，这完全是因为导演和演员各自应该——也必须——有足够的自由来负责自己的那部分工作，因此导演也应该对演员和表演工作有更多了解。这就是为什么演员不会天然地知道应该如何指导其他演员的原因。表演和导演是两种独立的技艺。

演员和导演的这种关系有时痛苦，经常令人沮丧，却仍有令人兴奋的可能性，这种状况的关键在于：导演是观察者，而演员是被观察者。演员暴露无遗，处于弱势。他的表演能否获得成功，要取决于他的能力和他允许被观察的意愿，而与此同时他不可以观察自己。这意味着他必须完全服从自己的感受和冲动，作出最简单的选择，无须了解其效用如何。如果他注意力放在自己身上，这种“观察—被观察”的关系就会被打破，那么这种魔法就失效了。他需要依赖导演站在观众的角度来告诉他一切努力是否成功；他自己不能评判自己的表演。矛盾的是，这种依赖反而解放了他自己（的表演）。

你（导演）就是那个有权力说，也必须说“好了，这个镜头可以拿去冲印了”或者“不行，我们再来一遍”的人。你可谓责任巨大。一个从未演过戏的导演很难明白它的重要性。你是一场戏的保护者，只有你有资格判断好坏。你要保证整个演出效果够好，演员的表现也很好，所以你必须能够分辨好坏。

有时候聪明的演员会有所保留，直到他们确定可以信任你的品位、智慧和学问。如果演员最终认为导演分不清好坏、不懂剧本或者不知道如何用摄影机讲故事，他就会从“演员—导演”关系中抽身离去，并且开始着眼于自己的表演：自我观察，自我指导。

这不是什么好事。如果一个人同时兼顾自己和别人的工作，他就无法全身心投入自己的那部分。更糟糕的是，演员的工作恰好需要他服从，需要他令人信服地活在当下人为创造的环境构架中，而自我检视的行为扭曲了（被检视的）表演动作本身。如果演员在观察自己，观众是看得出来的。资深的演员和水平较差的导演合作时，会意识到这种困境，而且需要作出选择：听从差劲的指导，或者自我指导。如果换做是没有经验的演员遇到这种情况，往往只能盲目挣扎。

如果你熟悉剧本，知道如何用电影的方式讲述故事，能分清表演的好坏，演员却还是不知所措，那实际上让表演变得更好就不再是你的职责。这时需要演员正视自己的表演，并在你要求的时候对表演做出真实可信的调整。

但如果你是观察者，而他们是被观察的对象，你不是应该在他们的表现不够好时提醒他们吗？如果你看见他们无助挣扎、诠释角色遇到障碍时知道该如何帮助他们，这不是好极了么？你们可以互相帮助。举例来讲，走位（即安排演员的肢体动作）是导演工作的一部分，但是很多时候演员会协助你完成。他们会说：“我突然想在讲那句台词的时候走到那边去。”然后你会发现：“噢，一切问题就这么迎刃而解了。”

导演主要的职责——同时也是特权——是讲故事。这意味着你要为剧本找到一个架构，并为此安排既意外又合理的事件。你要给演员提供相应的指导，让他们的行为和互动可以阐述、创造出这些事件。而演员的责任和特权在于接受导演指导和满足剧本要求的同时，创造出真实可信的行为。演员和导演必须尊重彼此创造性的领域。

从实践的层面来讲，还有这样一种可能：演员认同你合理、恰当的选择，也想让你满意，同时又要忠实于自己的冲动和理解，所以找不到两全之法。因为我们在此并不是在解化学方程式，而是在与人打交道。

这种时候，演员和导演可能会发生冲突，也可能达成合作。我不喜欢用“妥协”这个词，“妥协”说明你们双方都勉强接受了自己并不那么渴望和信奉的东西。这种情况更像是一种综合。演员和导演是一对正反面题，他们各有准备，各自呈现对剧本的最佳理解和充分想象，直面对方，

把一切交给对方。新的事物由此诞生，对角色塑造的思路可能也比你们单独任何一个想到的更好。对于你指导性的建议，演员最快乐的回应就是：

“这让我有了新的想法，可以尝试做些什么。”

打开通往剧本潜世界的大门，进行探索，勇敢前进，这非常好。演员和导演可以一同在排练中进行这项工作，或者分开做，然后给对方一个惊喜。他们可以向其他演员保密，甚至相互之间也保密；他们可以建立彼此之间独特的联系方式，只言片语就能相互理解。你可能因为对剧本有独到的见解，让一个堪堪合格的表演变得令人难忘。你所呈现、创造的角色即使在电影结束后，还会长久存留于观众心中。和才华横溢的演员在高水准的创造力上合作，激发和挑战彼此的理念和想象力，会让人难以自拔。

这项工作对相互信任程度的要求高到难以想象。杰西卡·兰格（Jessica Lange）在《洛杉矶时报》（*Los Angeles Times*）的专访中提到：“演员永远受导演正直程度的支配。那是一种信仰的飞跃，而有时你跳入的是深渊，没有任何回报。”唐纳德·萨瑟兰（Donald Sutherland）也在《洛杉矶时报》谈过演员和导演的关系：“我经常把这种关系比作两性关系，而我是他的情妇。”

演员拒绝指导是要自承后果的，他们放弃了完全投入地表演的可能性。而导演一旦完成选角，就应该完全把角色交付给演员；你此时不应该再评判他，而应该参与进去。有时候，当你发现自己对角色的想法与演员并不相称，就要调整甚至放弃你的想法。你要让演员相信，不管你要让他们冒多大的风险，你自己也都会承担。不敢与演员亲近和直面问题的人，也许并不适合当导演。

演员需要什么？

下面要说些演员需要导演做的事。

首先，导演要知道什么时候说“可以冲印（胶片）了”。演员需要你知何时应该说“可以冲印”，而且在那时——表演有血有肉，演员把故事讲好——之前，绝不会放弃。对于真正优秀的演员来讲，导演在演员还

未表现到最好的时候就心满意足，是最大的罪过。

让演员相信你（导演）理解了剧本，相信在你的想象力的作用下，他们的角色和这些角色身上发生的事件可以焕发生机，这一点同样重要。换句话说讲，要让他们相信，你的想法充满智慧又富于想象，并且你知道电影在讲些什么事情。

然后，你（对剧本）的理解也要传达出来：演员需要所有指导清晰、简洁、可行。这样说可能更准确：他们不想得到含糊不清的、令人困惑的指导。比起勉力跟随混乱的指导，演员往往还不如自食其力。无论如何，他们需要自由和许可去探索你所给指导的内涵，然后将其变成属于自己的东西。

最后一点，也最重要的一点是，他们需要你的助力，让他们成长、学习。有真正洞察力的导演对于演员来讲算是意外收获，可谓锦上添花；虽然他们对其并不抱指望，可是这种好事谁不喜欢呢？演员可以给予导演的至高赞美就是：“和她共事让我学到很多”或是“他让我做到了很多我本以为自己做不到的事情”。

这本书在说些什么？

本书的主要内容包括：理解剧本，给演员实际可行的指导和探索的自由，并允许他们把你的指导变成自己的东西。我会给你们一些可以信手拈来、简单且有效的工具。这不仅仅是记住一个术语的问题。我所强调的技巧和准则，与认识人类行为并将这些认知运用到剧本分析和排练情景中有关。目的在于让你的指导更加简洁、更有内涵。

对于有着深厚技术背景的导演来说，暂时搁置关于光圈和特效的决策，直接闯进这些不熟悉的领域，可能会感觉不知所措。你很容易发现，省下这些时间来进行剧本分析，结果只是一味盯着书页，脑中却一片空白。我提供的技巧可以让你远离拖延和绝望，取而代之的是简单实用的其他选择。我还提供了一些图表供你填写，如果你觉得有用，可以利用起来，但是目的并非教你如何填表。这里没有食谱那种东西。我们要做的是

寻找可以启发你的认知能力、洞察力和思维的方法，唤醒你的感受力和创造力。

我不认为你在书本中可以学到何时该下令“冲印”这件事，但是本书可以给你一些帮助你思考的养分，还有在你锻炼、学习、犯错和培养这类技巧时所需要的指导理念。

当然，演员也需要你懂得该把摄影机放到哪里，懂得如何用电影讲故事。摄影机该放到什么地方这种事，本书并无涉及；我会假定各位已经掌握一些电影制作技术方面的知识。

衡量“演员—导演”间关系的高度，学习如何相互协调、彼此质疑、共同进步，可以让你成为“演员的导演”。也就是说，你要吸收所有从我这里、其他老师那里和从人生中学到的经验，让它们变成你自己的一部分，并且相信自己的天赋，用爱、热情和谦逊给予演员需要的一切。如果说还需要些什么，可能只是才华和好运了。

你无法选择自己生来有多少天分——那已经是注定了的，但你可以选择是否培养属于自己的这份才能。

Chapter 1

结果式指导与快速修正



我从演员那里听到最多的抱怨，就是导演自己不明白想要什么。我猜你们很多人听到这件事会觉得很惊讶，因为我认为，多数导演觉得自己心中对于电影最终的视听效果有着非常明确的概念。

问题就出在那些不知道如何做准备工作的导演身上。

大多数人在读剧本的时候，会同时观看投射于脑中的微缩映象。他们透过想象看到的是角色的面孔（通常是某位一线明星的脸），听到的是某种特定语调读出的台词，投射的影像是特定的表情动作。无论读了多少次剧本，他们看到的都是同样的表情、语调和动作。他们称之为剧本的“景象”，并认为花时间进行这种想象就是“创造性的准备工作”。在此之后他们就开始着手处理预算和分镜等“实际工作”。

这着实不可取。为什么这样说呢？因为你对剧本的印象会被限定在平面的、四周包围的银幕上。这就像是坚持认为地球是平的，所有走出边界的人（角色）都会消失一样。它会让你盯着台词自言自语：“要怎么让这句台词充满戏剧性呢？”或者“要怎么让这句台词搞笑呢？”而不是“关于电影故事和角色脱出困境的方式，这句台词给了我怎样的结论？”它会让你根据自己对其他电影的了解而非对生活的了解，来进行艺术上的决策。它否定了角色在剧本纸面之外的任何生命。

这种做法还会导致你做出所谓“结果式”（result-oriented）指导。很多导演都听说过结果式指导，也对关于其害处的警告感到恐惧不安，但很少有人真的明白它到底是什么。

结果式指导，指的是企图通过描述你（导演）追求的效果，即你想要的最终视听效果，来塑造演员的表演。与之接近的概念是“概括性指导”（general direction）。无论是结果式指导还是概括性指导，与之相比更好的选择是“具体”（specific）、“可行”（playable）的指导。这些术语都有些模棱两可，很难定义。记得在我最开始学习表演很多年后，我才真正懂得为什么“概括性”是如此糟糕。之所以术语定义的问题如此复杂，是因为表演和导演两个群体对其应用的具体状况有所区别。也许处理这个问题的最好方式就是举例说明。

说做就做。以下就是有关结果式指导的十个例子。

（1）“你可以演得更古怪一点吗？”

告诉演员你想让他给观众带来怎样的演出效果，这是关于通过描述“结果”来指导的最贴合的例子。类似的指令包括：“这场戏应该滑稽一些。”“我想让你演得更具威胁性。”或“你能赋予角色史诗级的质感吗？”——这些指令会让演员感到很沮丧。导演想要演员演得和当下有所区别，那应该是怎样呢？这样的话，演员和导演之间的关系就变为一场猜谜游戏，因为这种指导太含糊了。演员会做些尝试——这是导演要的吗？通常不会是，因为演员已经开始观察自己，开始担心自己表现得怎么样，担心表演效果如何。当演员把注意力放在带给观众的印象上，也就等于对自己的天赋宣判了死刑。

导演对演员描述一场戏或者整场电影的“氛围”会归为某一类，例如性感、冷漠或震撼等。矛盾的是，试图演出这种氛围的演员，最终带来的效果会完全与导演希望的相反：刻意表现严肃往往无意中造成滑稽的效果；故作素雅空灵也可能终成笨拙。以上种种都是因为注意力放在了错误的地方；演员的注意力都放在表现你想要的效果上，急切借此来取悦你，因此观众最后看到的效果只是他们这种“努力”的行为本身。

如果你希望演员营造某种氛围，可以试着进行想象的“移情调整”，可以是“就像是……一样”的形式。举例来说，如果你想要一场“冰冷”氛围的家庭晚餐戏，可以让演员演得“就像是谁违反了用餐礼仪就会被送进监狱一样”。

有时候经验丰富的演员已经练出一些可以自如掌握的调整套路。他们有能力按要求精确演绎某种氛围或者其他结果。演员顺利搞定，导演自然就安心了。但是这种能力会取代演员和影片素材以及其他演员之间真诚、即时的联系。演员们将这种能力称为“玩老一套（手段）”。一个过度使用手段的极端例子是，某位女演员经常在20世纪30、40年代电影里出演老处女的丑角，永远都是抿着嘴，好像一直吮吸着柠檬似的。如果我们希望表演充满新鲜、惊喜和内涵，就必须要求演员突破表面的自我。

（2）“可以放轻松一些吗？”或“能不能再用力一些？”

这些是演员最常从导演那里听到的指令。这些指令的问题在于它们太模糊、笼统。“放轻松”可能意思是说演员表演得有些过火，没有倾听其他演员，或者应该换个选择。“用力一些”可能是说表演太平淡、没有内在生命、演员没在倾听，或者是演员需要不同的选择。但是谁能弄明白呢？太模糊、太笼统，演员搞不清楚导演究竟意欲何为。

演员在对这些指令做出回应时，可能会陷入糟糕的境地。“用力一些”可能导致他们为原本无趣的选择添砖加瓦；“放松一些”可能被解读为淡化表演的情感或单调演绎台词，也浇灭了演员渴望表达的火焰。对演员来说，这怎么会是好事呢？

（3）“不是‘你总是这样做’，而是‘你总是这样做’。”

这叫作指导演员念台词，也就是告诉演员应该做怎样的音调变化。对于“你总是这样做”这句台词，至少有四种表达方式，因为可以在四个词上分别做音调变化：“你总是这样做”“你总是这样做”“你总是这样做”和“你总是这样做”。不同的读法有不同的含义。

指导演员念台词又有什么问题呢？演员可能顺从你的指示按新的音调

来念，但是毫无生机。当然让台词活起来是演员的职责，但是有时候台词的固定念法对演员来讲毫无意义。如果他向你问起这一点，你就要进一步阐释那个指令的含义，而不是仅仅让他反复朗读。

导演与演员沟通的应该是台词的含义，而非音调或者效果。创造台词的呈现方式，以传达导演的要求，这可谓演员的特权。指导念台词的最大问题在于，这可能显示出导演不了解台词的意义，不清楚角色的目的，或者不知道这场戏在讲些什么。

（4）“我认为（角色）此时很失落。”

导演告诉演员某个角色应该怀着怎样的感受，或者处于怎样的心理状态，例如愤怒、失望、焦虑、恼怒、激动、心动、恐惧、愤慨、反对，等等，这是一种很常见的指示方法。如果我告诉你们不要这样做，可能看似有些偏激。

但这确实不是可演出的指示。

一旦演员按照要求故作感受或者培养情绪，他看起来就只是个演员，而不是一个活生生的人。真实生活中的人会发现，感觉往往是我们在做某件事时的“障碍”：在重要的会议上，我们“不想”感到紧张；在某个聚会上，如果与某个旧情人及其新配偶不期而遇，我们“不想”感到沮丧；我们也“不想”对心爱的人感到恼火和失望。可以尝试某种感受的演员不会有令人信服的表现。对观众来讲，看演员故意催生情感会倍感压力，还会将他们从故事中抽离。

可演出的指示必须是“可选择的”，而情感却是无法选择的。这个概念有时让人很难接受，但我还是希望你们好好思考一下：我们无法选择应该如何感受。出于某种原因，人类并不喜欢自己这一点。糟糕的演员和大多数人一样，即使没有任何感觉，也总是不遗余力地想让世界相信他们心有所感，但是大多数时候没有人会被骗到。感受当然是可以掩盖或抑制的，但是我们无法选择单独消除某种感觉；一旦某种感受被抑制，所有的感受都会被切断。很明显，这对演员来讲不是理想状况。演员需要保持感觉灵敏活跃。

情绪和冲动是演员的专业领域。可以让情绪流畅，又能在不同层次微妙呈现，这种能力可谓演员才能的核心指标。“感受”像是恼人的小精灵，总是不请自来，又在你需要的时候不告而别。但它的坏处和妙处又都来自于这种捉摸不定的特点。这一点在现实生活中也有佐证。某个人可以在前一分钟痛哭流涕，后一分钟却捧腹大笑。实际上，你越是让自己去体会真实的感受，就越容易获得新的感受。这一点在演员身上更是事半功倍。

导演的地位可能会对演员精密的情感机制造成暴力伤害。批评演员的情绪不当，例如：“别表现得这么生气”，会让演员因此退缩不前。假设演员对这句话做出回应，试着让感情“变少”，可能会简单地导致情感被关闭，或者让自己变得小心翼翼。当他们听到导演要求“更紧迫点”而试着投入“更多”情绪时，就容易变得太强求、太过火。不管何时，只要演员自认为角色应该怀有某种情绪，或者因为导演说是这样，而试图拥有那份感受，他们的表演就有放纵和造作的危险。哪怕只有一丁点自我意识，都会影响到整个表演。他们会开始怀疑自己，甚至直接问你想要他们营造什么情绪。但是一旦开始想象这个角色应该怀有怎样的情绪，你就已经丧失了剧中产生由衷令人振奋的事件的可能性。

角色的情感生活对导演来讲也并非完全是禁区。剧本的情绪事件和参与其中的所有角色都在导演的艺术职责领域之内。本书的主要目的之一，就是提供一些方法，让导演能够接近角色的情感生活，而不是只能用结果式的指导方式告诉演员要怀有怎样的情绪。

(5) “当她说她没拿到钱的时候，你就生气。”

这是告诉演员要对事件有何反应，属于告诉演员要有什么情绪的一种延伸情况。再强调一次，一个人会决定、期待、传递怎样的反应完全取决于他想怎样，这个概念仍然根据生活经验的不同而有所区别。在实际生活中，我们总是希望自己可以提前计划好对事物的反应——我们希望面对坏消息可以保持冷静，或者当客户或老板讲了个不好笑的笑话时可以回以开怀大笑——但是无论我们设想的方案有多么优雅或者巧妙，等事情真的发

生时，我们的反应还是会令自己感到意外。

在剧本中，这些或大或小的惊喜是影片的“情绪转变”所在。对于演员来讲，角色的情绪转变，即她对情绪事件的反应，是整个表演中最大的考验。在这个部分，情绪转变也最容易显得吃力、强迫、可预料、字面化，过于明显、单调、走神，于是表演开始露出破绽，逐渐变得装腔作势。即兴、有特质的反应可以让表演带有生活的质感。只要我们（观众）发现演员在为下一个反应做准备，注意力就自然会跳到故事之外。

演员最难做到的，就是干净利落、恰到好处、令人信服而充分彻底地演绎角色的情绪转变。在电影中，角色并不知道即将面对什么事情，所以他们不知道到时自己将要做什么或者说什么。这些事演员当然知道。当导演用自己在这场戏观感的预设来指导演员对某句台词应该如何反应，以符合他在脑中对电影的预演，那么演员就是在被要求一个结果。而在此时此刻，一个“过程”，而不是结果，对演员来说才是最弥足珍贵的。

（6）“这场戏开始时，他因为她迟到而担心。当她终于到了，他松了一口气，但是接下来很失望，因为她没拿到钱，然后他开始怀疑她是不是在瞒着他。”

我把这种指令叫做“情绪示意”（emotional map），它勾画出你对角色在这场戏中所有感受和反应的设想。

“描绘角色的情绪起伏”是我个人的说法，有时候它又被称作解读角色或分析角色心理。情绪示意，或者解读角色心理，通常被误读为对剧本故事的理解。

乍看起来，情绪示意似乎无伤大雅。你可能会疑问：这哪里不对了？你还能怎么描述角色的行为？所有人不都是这么谈论角色的吗？

实际上，人们在现实生活中也是这样互相谈论对方的。这叫闲聊，看起来无妨且有趣。但是闲聊毫无建设性，而且终究是可能有害处的。讲关于角色的闲话，例如描绘角色情绪起伏或者解读角色心理，最多不过是在毫无新意地浪费时间。

情绪示意可是会搞出很多麻烦的！首先，它过于乏味而曲折。导演

需要始终关注节省时间的方式。演员面对简单扼要的指导才会有最好的反响。我希望你们能学会更简短有力的方法来勾勒出角色特性，而不是靠扭曲盘旋的情绪示意。

其次，情绪示意往往只不过是情节或对话的简单重复，作为对剧本的分析，它太过肤浅。当演员试图照搬情绪示意时，表演就退化为简单的点—线情绪联结，人工痕迹明显，走向甚至也可以预测。这样的表演没有“贯串线”（through-line），可谓一潭死水。

演员通过贯串线把自己与角色的情感真实连接在一起。激活贯串线的关键之一是“目的感”（sense of objective）或“简单意图”（simple intention）。我稍后会对目的、意图或所谓的“需求”作进一步的讨论。简单地说，“目的”是某个角色“想要”从另一个角色那里得到什么，而“意图”是他想要“怎样做”来达到他的目的。

比起绘制情绪示意，导演通过讨论角色的意图或目的可以更好地帮助演员。我很乐意举例来说明其中的原理，但由于这是一本书，我们先假设我在本节标题（“他因为她迟到而担心……”）概述的情绪示意是一场真正的戏，然后考虑一下可能让这场戏确实可行的“目的”。（我们只能提出一些适合做“目的”的备选。在演员实际演练之前，我们无法确定哪些可以生效。）

我们手上没有剧本，甚至连可以用作场景分析的一系列事实基础也没有，所以我建议你们参考附录中的“简单意图范例”。现在，我们对这个想象的场景作两种可能的解读。

第一种，我们假设这个女人并不是因为没拿到钱而被责备，这个男人只是在拿她发泄自己的挫败感。这种情况下，女人可能会希望“让男人将她拥入怀中”，男人的目的是“激怒她攻击自己”。

第二种，假设这个男人想要信任女人，但是她并不在乎他，而且可能已经背叛了他。这样的话，女人可能想“让男人伤心哭泣”，男人想“让女人关心他”。

这个极度简化的例子，是为了比较“经验式”的指导——理解角色的欲望或需求，和“结果式”、“理智式”的指导——例如情绪示意。如果

演员的情绪转换扎根于理性而非经验，就会变得表面化或太过用力，表演因此显得机械、不自然。演员此时陷入了所谓的“表现”状态，即简单地向观众“展示”角色的内在生命，而不是与之融为一体。热衷于在电影中展现优质表演的导演，会竭尽全力避免这种情况出现。

（7）“我对这个角色的看法是这样的……”

用“他是这样的人”的说法谈论角色是徒劳的。这种指导既是结果式的，又是笼统的。

我们无法决定该如何感受，同样地，我们也无法决定自己要变成什么样。想想新年计划都是怎么说的：有时候人们会想要变成“更好的人”，或者变得“更果断”。美梦从未成真，不是吗？

如果你研究过交流的技巧，一定明白批评他人的性格是多么徒劳。那相当于在对某人说：“你是个坏人。”这样说更有用（也更准确）：“你那件事做得很糟。”这样你才能给他改正的机会。

虽然人不能改变自我，但是可以改变自己所做的事，他们可以更关注细节。还是拿新年计划举例子，一个人可以下决心多写一些“谢谢你”之类的话语，这样在年末他可能会感觉自己变成了“更好的人”。至于那些优柔寡断的人可能需要一些关于决策制定的技巧。有很多任务导向的自助式书籍都很好。而那些空洞的、一味告诫读者要更有自信的书可谓毫无作用；它们只会给读者增加负担和压力，让读者变得不自信。

对于演员来讲，试图成为“角色那样的人”同样会产生压力和自我怀疑。表演会因此成为义务和负担。角色成了柏拉图式的理想化存在，而这“空中楼阁式的角色”又让演员觉得自己必须以其为标准甚至变成他。我甚至不喜欢“进入角色”这种说法，因为这听起来太僵化。

演员和导演需要将他们对角色的想法分解为一系列可执行的任务。这需要对人类行为的深入洞察和知识掌握，也很需要时间。将导演结果式的指导转化为可执行的任务，这正是演员的职责。但是如果直到摄影机开拍之前，演员都不停地收到结果式指导，就可能来不及将其变得可行。所以如果导演能直接拿出可演绎的指令来，就可以说是帮了大忙。

(8) “你能表现得好斗却又讨人喜欢吗?”

你可以称之为“红酒指令”(fine wine direction):“这个角色很害怕,却意志坚定”“她很爱他,又不想伤害她姐姐”“他总是心存戒备,却又很容易受伤”“她精神紧张又很好奇”。

导演觉得,给演员类似的指示是提醒演员注意角色的复杂性,但这根本是令人完全困惑、无法演绎的东西。

人确实是情感复合体,但他们并不能一次做两件事。他们可能“说着”这样的事,却在那样“做”。又或者他们可能很快从一件事转移到另一件事上去。但这和同时“既谨慎又开怀”是两码事。

演员也无法同时演出两件事,两者会相互抵消,演员最后只能假装其中一种,或者两种都要硬装出来。创作角色复杂性的方法并非只有一种。当然,这毕竟很复杂。在“演员的选择”和“剧本分析”章节中我们会进一步探讨这个问题。

(9) “他是个废物”“她自暴自弃”“他很无能”“她是个泼妇”或“他很蠢”。

这些是对角色的负面评价。用评价来决定“这个角色是怎样的”十分危险。

如果连演员都不站在角色这边,谁还会?“人之初,性本善”。角色之所以变成他现有的状态,是因为他有需求、遭遇和选择。编剧、导演和演员共同创造了角色,他就和我们所有人一样,有优点也有缺点。他们用经验方法处理角色,将他置于一个具体的环境中,让他有自己的需求并可以自行选择,但绝不對他橫加指责。观众自会有评判,会分辨谁强谁弱,谁雄心壮志、谁又悠然自得。

这是艺术工作者和观众之间关系的主要问题,适用于所有类型的电影。悬疑可以吊起观众的胃口,观众的基本心态都是:“接下来会发生什么事?”即使我们知道英雄终将胜利、有情人终成眷属,即使只是一部“人物性格剧”,所有的事件都是个人化的、情绪化的,也不会改变我们对后续事件的期待。“我是好人”“我是失败者”“我是反派”,当演员

将诸如此类的角色评论传递给观众，电影就变成了套路的讽刺漫画——谁还会在意接下来发生什么事？当导演指导演员时对他们说：“你是英雄”或者“你是恶棍”，他就建立起一个毫无悬念可言的情景，演员会在戏一开始就演出末尾的样子。这真是无聊透顶。观众需要参与到电影的情绪事件中，感受角色就在他们面前遭遇事件的那种冲击力。如果角色可以展现他的复杂性和暧昧性，观众的这种需求更容易被满足。

但是你可能会问，那么喜剧呢？奇幻题材呢？动作冒险电影呢？在这些电影的套路里，英雄一定会披荆斩棘、排除万难，这也是乐趣所在。所以这正是所谓喜剧比正剧更难拍的原因所在，你必须拥有风格、活力和特殊技巧来拍这种特定类型，同时又要让角色特性真实可信。即使你在执导“肢体喜剧”（physical comedy）或者改编自卡通人物的“真人角色”（live-action）电影，为角色找到核心的人性也与你执导“自然主义戏剧”（naturalistic drama）时同样重要。米歇尔·法伊弗（Michelle Pfeiffer）在《蝙蝠侠归来》（*Batman Returns*, 1992）中扮演的猫女，以及克劳斯·马利亚·布兰道尔（Claus Maria Brandauer）在《巡弋飞弹》（*Never Say Never Again*, 1983）中恶棍的角色，都说明不需要“讽刺漫画”的套路也能创造符合类型电影需求的角色形象。

如果把正反两方塑造得泾渭分明，那么严肃的剧情片将必然无法给人带来任何洞察和启示。血肉丰满的恶棍一定远比模式化的形象来得震撼。而英雄也是在面对抉择和解决难题时，才显得更有吸引力。这也就是电影《不可饶恕》（*The Unforgiven*, 1992）如此成功的原因：吉恩·哈克曼（Gene Hackman）在片中扮演了一位像常人那样尽职尽责、却又残酷无情的警长；克林特·伊斯特伍德（Clint Eastwood）则是一位在行为的公正性上让人很有争议的英雄。

对于演员来说，与惯于评价角色的导演合作一定会觉得很失望。这可能导致演员对导演的信任立刻消失，或者至少会损失一些未来共同创作的可能性。在准备工作中，导演应该以亲自出演的心态去接近每个角色，让自己相信每个角色的真实存在。当导演与演员谈及角色时，要完全站在角色那边，要让每个演员充分认识角色，让所有角色真实地反映彼此的冲突

关系，并且信任剧本。

(10) “让（这个角色）带上点敌对的意味。”

我现在所说的是态度、决定态度，以及从态度出发谈论角色。人们常常认为，决定角色的态度可以建立起剧本中（人物）的关系；举例来说，让这个角色提防他的兄弟，对他的姐妹态度温柔，对他的父亲怀有敌意，等等。这些描述都太模糊、太笼统。用这种方法建立起来的人物和关系很容易变得泛泛而公式化。

让演员演出角色的某种态度，这种做法最大的危险在于，演员会为了配合导演的指示而开始“表演态度”。我称之为“表演态度”，是为了强调它与“做”某事和“展示”某事的区别。表演态度是在“朝着”角色演出，就像是“朝着”某人说话，而不是“与”某人交谈。演员在表演态度的时候只能称作是装腔作势，是在向我们展示演技。

在这种情况下，演员也不会相互倾听。如果演员之间做不到倾听和联结，那么展现出来的表演可谓再业余不过了。导演首先要学习、也是自始至终都要追求的，是观察演员是否在倾听。也就是说，此时此刻他们是否有真诚的情感互动？还是说他们只是“朝着”对方念台词，把一举一动都掩藏在一种预定的、流水线化的态度或虚情假意之下？

人们常常会混淆态度和“意味”（edge）。“意味”已经变成了一个广泛使用的词语。在我印象中，每当人们谈到“意味”，往往是指一些令人兴奋或者无法预测的事物。想要呈现令人兴奋和出乎意料的表演，不是靠表演态度，而是靠深入角色的内心和潜世界，构建起一个充满信任和自由的创意氛围，让演员们可以投入其中并相互较劲。

当你提出空泛的要求时，最坏的结果就是“得偿所愿”：司空见惯的兄妹关系、陈旧老套的恶棍角色、演员夸张造作的演出、刻意设计的喜剧时刻、勉力而为之的幽默感，演员之间毫无互动，演员与角色的台词或处境也不融合。

大多数时候，导演会给出结果式或笼统的指导，通常意味着他满脑子只有老一套的东西。他们没能超越剧本最浅显的可能性，所作的选择也缺

乏想象力，令人提不起兴趣。

无论你的念头是肤浅还是深刻，一旦你用“结果”来限制住它，就要弄清楚：你在要求演员首先搞明白你的意思，然后还要把它转化为可操作的形式。如果你确定要给出结果式指导，至少也要让他们有足够的时间完成这种转化，或许还可以提一句：“我知道我在要求某种结果，而你们需要找到其中可操作的、适合你们的内容。”

另一方面，如果你想在拍摄现场节省时间，就一定要在开拍之前下功夫准备，彻底弄清楚剧本和人物，并学会如何下达可执行的指令。这并不是个遣词造句的问题，而是另一种处理再造现实的方式。

我可以提供一条捷径，让你在和演员谈论角色时，能够弄明白什么是含糊的、结果式的指导：训练自己对“形容词”（adjective）和“解释”（explanation）的使用保持警觉。

我们先来快速回顾一下语法。形容词用来修饰名词；副词是形容词的近亲，用来修饰动词。这两种词用来描述事物（名词）或行为（动词）。常见的形容词有：高兴的、悲伤的、性感的、愤怒的、美丽的、甜蜜的、恶毒的、偶然的、苦涩的、粗糙的。相应的副词例子：高兴地、悲伤地、诱人地、愤怒地、美丽地、甜蜜地、恶毒地、偶然地、苦涩地、粗糙地。

现在的问题是，形容词有什么问题？

1.1 形容词

形容词是静态的，描绘了某人对角色的印象。但一个人的本质并不是别人对她的描述，外人看到的只是冰山一角。很多导演在分析剧本时，只被动地看到映射在脑中的影像，因此他们对角色只能作出很浅显的描述。想要作出鲜活、可信的角色特征描述，演员要深刻理解角色的生活经历。具体些讲，就是要经验的，而非描述的。

形容词是主观的、诠释性的，因此它并非理想的交流工具。如果用形容词来描述角色，那么在演员接收到的信息中更多会是导演的个性特征，而不是角色的。在现实生活中，不同人对相同行为的解读大相径庭。举例

来讲，有人认为某种行为是“友好的”；而其他人看来，可能会变成“性感的”甚至是“好斗的”。由此可见，如果交流只依赖形容词，会引起怎样的混乱。

如果用形容词来批评某个演员的表演，你与他的关系很容易被搞砸。举例来讲，你对他这样说：“不对，不是那样。要再性感点。”如果他认为自己已经表现得够性感了呢？如果真是这样，他可能会有以下两种反应：可能他会开始怀疑自己，“我的性感程度达不到这个角色的标准。导演认为我不够性感”；或者他会一直腹诽你，“这家伙有毛病吧？他根本就不懂什么叫性感”。

形容词是一种概括，可以满足我们对总结、情感理性化、经验归类的社会需求。形容词是一种捷径，是社会的必需品，是原初经验的提炼。原初经验是指我们的五感，即视觉、听觉、嗅觉、味觉和触觉。遇到地震时，我们可以很清楚听到玻璃的碎裂声、汽车的警报声，感受身下的床在摇晃，在一片漆黑中睁大双眼努力辨识周围环境，全身迅速被汗水浸湿——我们的感官世界纤毫毕现。1994年洛杉矶地震后约四个月时，当地人还能彼此详细描述当时的感官细节。再过四个月後，社交中就不再需要那么细致的个人感受。所以现在再有人问起地震时，我们只是用“可怕的”或“不可思议的”来形容那次经验。

但是演员需要精确掌握这种“原初经验”，所以一切对“原初经验”的概述或理性化都等于自废其长。

对形容词（和副词）抱着怀疑的态度，甚至想办法完全绕开它们，是一种明智的选择。对于“解释”也是如此。“解释”（情绪示意、心理分析）具备形容词的一切缺点：油滑、主观、静态、肤浅、理性化及类别化。除此之外，“解释”也太逻辑化、太死板、没有创意。律师和会计需要解释，而艺术家负责建议、启发、并列比较，让观众自己得出结论。

好的指导，即可操作的指导，可以激发演员的行为，因而是主动的、动态的，而非静态的；是感官的，而非理智的；是客观的、明确的，而非主观的、概括的。排除形容词和解释，我希望你们开始使用这五种强劲的工具来塑造表演——动词、事实、印象、事件和肢体任务。

我之所以称这章为“快速修正”（quick fix），是因为动词、事实、印象、事件和肢体任务是我想到的最快的修正方式。同时也因为我希望你们可以读完这一章，而且我知道，有着“快速修正”这样名字章节，不管放在书中的什么位置，你都会想先去一探究竟！

动词、事实、印象、事件和肢体任务比形容词和解释更具可操作性，因为它们可供选择，而且可以重复。这些工具比形容词和解释更明确，它们是主动的（动词）、客观的（事实）、感官的（印象）、动态的（事件）和运动的（肢体任务），因此更有效果。

我不想让你们认为结果式指导毫无作用可言，有时候还是有用的，但是往往只能生效一次。演员在排练或在首次拍摄时进入了状态，却因为某种原因必须重来一次的时候，他的好状态就随风消逝了。参与拍摄的所有人都会因此迷惑且沮丧。

明确、可操作的选择有时候也会意外失效，但是相较之下这种可能性更小。假如真的失效了，情况也不至于到令人绝望的地步，因为动词、事实、印象、事件和实体生活除了是优质的导演语言，也是剧本分析的有力工具。它们可以助力你的想象力起飞，是通往角色潜世界的钥匙。一旦你在剧本的潜世界中如鱼得水，你的思想就可以革故鼎新，淘汰掉无用的那部分。

1.2 动 词

只要上过写作课的人，就一定听老师说过，编剧要尽量优先考虑使用动词，而不是形容词和副词。对导演来说又何尝不是一样？行动比语言更有力。动词描述某人正在“做”什么，所以是动态的而非静止的，它描述的是经验而不是对经验的总结。

由此而论，并非所有的动词在这里都适用。“心理状态动词”（state-of-mind verb），例如“喜欢”“怨恨”“害怕”等，并不比形容词更好用。我称有帮助的动词为“动作动词”（action verb）。动作动词是及物动词，需要一个对象，意思是你对某人做某事。一般说来，动作动词由“情

绪”和“动作”两部分构成。

举例来讲，“相信”是动词，却不是动作动词。因为“我相信某事”是对心理状态的一种描述，而不是我对某人做了某事。即使是“信任”某人也一样，虽然有动作承受者，却仍然是一种心理状态、一种情况。“信任某人”并不是我对他做了什么，更像是我对他的感觉。“走”（walk）也是动词，但虽然是动作，但是在上述定义看来它也不是“动作动词”，因为既没有对谁做了什么，又没有动作承受者。（假设一个例子是：“帮助‘某人’完成（walk through）‘一项新任务或者练习’”，这就是动作动词了。）至于“防卫心重”和“生气”则不是动词（而是形容词）。

“指责”是个动作动词的例子。它有动作承受者；你会因某事指责某人，例如说谎、卑鄙的行径，等等。它也有情绪的部分，因为指责是两人之间情感上的动作，而不是肢体的。所以“打击”（to strike）只要是用声音或者角色潜台词来表达，而不是用肢体表现，就可以定义为动作动词。（在戏剧中，物理上的殴打某人不是一个动作动词，而是整体布局的一部分或一项“工作”。实际上这可是门技术，它的设计与操作必须谨慎进行，因为它不像动作动词那样具有极强的自发性。）

但是“指责”这个动词也有具体的成分，即发生在其他当事人在场的时候。但如果是A在和B聊天时，指责C偷了自己的钱呢？虽然A在指责C，可由于C不在场，我们仍然要确定A此时对B的动作动词是什么，这样才能知道这场戏的情感交换是怎样的。当然，在现实生活中我们知道，当某人对一个不在场的人生气的时候，他通常会把怒气发泄在某个在场的人身上。所以A对B的动作动词可能仍是“指责”，但也可能是其他的——说服、恳求、抱怨、惩罚、欺压、安抚……这种情况下上述动作动词都有可能。

附录中有两份清单，一份是“动作动词清单”，另一份是“更多动作动词”。假设你倾向于用“防卫心重”来描述某个角色，那么你可以检索清单，看看是否可以找到一个动词来代替。你可能会说清单中找不到合适的动词，或者倾向于把“防卫心重”翻译成“防卫”“保护”或“偏移”。这些都是动词，而且确实都有承受者，所以可以作为备选词汇。但

它们还是有些理性化，不像清单上的动词那样有力且直接。

所以我还是建议用“抱怨”“贬低”或者“警告”其中之一来代替“防卫心重”这样的指示。我考虑的是现实生活中见到过的防卫行为（当然包括自己进行过的）。当人们遇到不喜欢的事情，例如不想面对的消息，就会产生防卫心理，试图转移对这些消息的注意力。有多种方式可以达到目的：他们会“抱怨”为什么不幸被选中的人是自己；他们会“贬低”消息的来源；他们会“警告”通知消息的人闭嘴。我就是这样从想象和生活经验中总结出以上的想法。当然，我们拿到剧本之后，就可以进行适当的剧本分析（见第七章），而后甚至可以更好地选出备用词汇。

我当然不认为“动作动词清单”（甚至是更长一些的“更多动作动词”清单）可以涵盖所有人类行为，但是我发现当学生开始学着用更多动词的时候，要求他们从候选名单开始学习，并至少约束他们在一段时间内只能使用上面的词，这样很有帮助。就像是音乐家第一次学习某种乐器的时候，也要坚持练习音阶才行。

你发现这些动词如此明确的原因了吗？在时间紧张的情况下，它们是如何优化表演效果的？动词最振奋人心之处在于让演员的注意力集中在搭档身上，让情绪感染彼此，从而为一场戏创造情绪事件。

动词可以用做快速修正的手段，但是它对基础的人物理解也同等重要。动词与贯串线、需要（need）、目标（objective）、意图（intention）同属一个系统，是建构角色特性与情景的有效工具。在随后的章节中，我会进一步讨论建构（structure）的问题。这里我要提供给大家一些用动词代替结果式指导的方法。

用动词代替情绪

我们无法决定如何感受，但是可以决定该做什么。这让动词，也就是我们正在做的事，成为一种可行的选择和可操作的指导。动作动词描述的是一种情绪交换，当人们对彼此做些什么的时候，就是有事情“发生”了，动作动词就这样创造了情绪事件。用动作动词代替形容词，是一种可以接近情景情感中心的方式。这种方式是经验的、可操作的，而不是描述

性的、结果式指导的。

我们的行为不仅会影响情感，还会产生新的情感。在我的“导演表演”课堂上，有一个练习是要求学生即兴、随意地学习使用候选名单上的动作动词。例如，我要求他们表演“指责”，如果他们能诚实表现出来，通常会很惊讶地发现自己心有所感。可能是痛苦、愤怒、自以为是……没人能预料是什么感觉。

一个故事吸引观众的地方，不是演员有何感受，而是演员如何处理这些感受，换句话说，也就是接下来会发生什么。观众想要的是自己有所感受，也是他们花钱买票的原因！在电影《蓝天》（*Blue Sky*, 1994）中，让杰西卡·兰格的表演如此惊心动魄的并非她感受到了什么，而是她做了什么。我的某位表演老师曾经这样告诫我们：“给我记住，你们是演员，不是试探仪！”

或者不妨这么记：我们可能会因为行为不端而入狱，却不会因为心中所感而坐牢，因为产生感觉不是我们的错。我们不能控制感觉，然而我们可以控制自己的行为。

用动词代替态度

关键点：当演员表演态度时，他的注意力在自己身上。在他脑中一直有个细微的声音讲述着潜台词：“我够性感吗？”或者“这样够愤怒了吗？”当演员只注意自己的时候，他的表演就变得过于自我而做作。

出类拔萃的演员不会因为你用动词代替形容词而觉得有任何妨碍，初出茅庐的演员也会从中受益。某位正陷入迷茫的演员可能因此就找到正确的轨迹，而后一场戏就在你眼前鲜活起来！所以，与其让演员“演得性感些”（形容词），不如让他与她“调情”（动词）；与其让演员“更愤怒些”（形容词），不如建议她“指责”或“严惩”他（动词）。这种注意力的转移让演员得以倾听，并可以鼓励他们投入，还可以让你（导演）在合作中有更积极的表现。一旦你在这个过程中变得主动和积极，就可以更好地让剧本充满生机，更好地引导自己的视野。

用动词代替“含蓄一点”或“投入一些”

事实上，演员从导演口中听到的是这样：“对，你应该对他狠点，但是别那么狠。”你听出来演员想要翻译这句指令有多难了吗？这时候动词就帮得上忙了。但是你可能已经注意到，想要用动词代替形容词来精确传达你的想法，要经过深思熟虑才行。这额外的思维活动对你其实是大有裨益的！导演工作本来就不简单。

现在你开始想要演员“惩罚”“警告”“抱怨”了吗？每个动词都会带给台词不同的强度；“惩罚”是最激烈的，而“抱怨”是最轻微的。但如果不试一下，谁都不能确定。这不是化学方程式，能说出几毫升盐酸加几毫升漂白剂会让石蕊试纸呈现某种颜色之类。

让演员表演“劝诱”而不是“要求”，可能是让他们“含蓄一点”的方法之一。一味地让演员“含蓄一些”，却不给一个更明确的指示，会耗尽演员的激情。这会让他们感觉你不在意他们的付出，也不期待他们全情投入。

当然，“含蓄一点”如果是以一种“许可”而不是逼迫或强加的方式传达，有时会成为恰当的指导。例如：“放松点没问题，顺其自然；让一切水到渠成；不用给我们表现你此刻的感受。”有时候当演员对自己的表演犹豫不决、需要放手去做的时候，“投入一些”可能是最恰当的鼓励。在我看来，这两句话经常被过度使用。演员在各种不同的情境下都反复听到这两句话，长此以往，他们就会认为导演自己都不知道自己再说些什么。

用动词代替“角色是这样的人”

或“我认为这个角色是这样的”之类的描述

我的一位表演老师曾经说过：“假设有人在马路中央倒立，没有人会去深究他到底是不是这样的人。”他总重复这句话，但是对我来说，这句话就像个谜语。我思考了很久，却始终不得其解。几年之后，我终于明白，演员和导演们浪费了大量时间和精力，只是为了讨论角色“是否会”做这样那样的事。其实如果他做了，那他就会那样做的人！我们是什么

样的人，只取决于我们做了些什么。

有时候演员很抗拒这个概念。他们会说：“我的角色绝不会背地里做手脚，她人那么好”，或者“我的角色不会做调情这种事，他在性这方面一直很紧张”。

快讯：紧张的人也会调情！好人也会背后操纵！骄傲的人也会乞怜！害羞的人也会吹嘘！人是复杂的生物。在实际生活中，我们会做很多让别人和自己费解的事情。深陷“这个角色是怎样的人”泥沼中的演员和导演，完全忽略了人是由大量对立元素构成的这件事。的确，身陷“解释”泥沼的演员和导演想要描述复杂角色也是很艰难的。他们蜿蜒曲折地对角色进行心理分析，结果让角色陷入万劫不复的境地。

角色在不同的时间会做不同的事，正是这一点让他变得复杂。吉恩·哈克曼深谙此道，在眨眼间就能改变意图（动词）。他能魅惑、能挑衅、能抱怨、能趾高气扬、能勾引……虽然不是同时进行，但是可以做到快速演替。这让他演绎的角色复杂且变化莫测。

别再花时间纠结角色是什么性格了，放手去做就是了。

用动词代替评断

与其谴责某个角色是幕后黑手，不如仔细想想，一个喜欢操纵他人的人会有怎样的特殊行为。也许她会哄骗、会哀求、会激励，最后又惩罚。（例如贝蒂·戴维斯 [Bette Davis] 在多部电影中的演出。但值得一提的还有她最可敬的对手之一克劳德·雷恩斯 [Claude Rains] 在电影《骗局》[*Deception*, 1946] 中的表现。）

用动词代替“台词范读”

哈罗德·克勒曼 (Harold Clurman) 在他的《谈导演》(*On Directing*) 一书中谈到过这种技巧。我所谓的“台词范读” (line reading)，在那里叫作为演员“示范台词” (demonstrating)。而且他也直截了当地承认，他曾经进行过“超出我认为合适或需要的程度”的示范。当然，所有导演身上都发生过这种事，克勒曼甚至自曝曾经就此与斯坦尼斯拉夫斯基

(Constantin Stanislavsky) 进行过私下讨论。但克勒曼仍然谨慎地指出, 当他想给演员示范台词时, 并不是想让演员按照他给出的音调变化来做, 而是想将台词隐含的意图传达给演员。

“意图”是我所谓动作动词的另一种说法。当然, 在你为排练或者拍摄忙得焦头烂额的时候, 适时找到适当的动作动词不是那么容易, 何况有些优秀的导演说话并不算麻利。有时候台词范读是你可以用来传达台词含义的唯一途径。只要你理解了台词的含义, 例如它承载着怎样的意图, 范读实际上并没有那么糟糕。

虽然我坚信, 多用动词而避开形容词可以帮助你清晰地传达你的想法, 但我不希望你在把形容词和台词范读转化成动词时处理得华而不实。最重要的不是要在指导演员时每次都能把你的“意图”清晰恰当地转化为动作动词, 而是当你理解你想要的实际是台词的意图而非语调时, 能够用更明确、更具可操作性的方式指导演员。

1.3 事实

导演和演员们往往都低估了事实的力量。他们倾向于用“解释”来为事实润色, 但是主观性、阐释性的说明反而会弱化“事实”的客观性。

“解释”的力量取决于说明人的说服力, 而“事实”为自己代言, 通常比“解释”更动人。

有两种“事实”对导演和演员很有用: 一是剧本内的事实, 即真实的背景故事和剧本事件; 二是剧本外的事实, 即想象的背景故事选择。

判断剧本中的事实, 是剧本分析工作的一项重要关注点。很多导演会害怕且回避剧本分析。但是各种剧本事实——剧本内阐明的背景事实、可以从剧本中推断的背景事实和事件, 以及让背景故事的骨架变为血肉丰满的再造世界的、充满想象的背景故事选择——是充满魔力的。

用事实代替心理分析

例如, 某个角色“不能表达自己的感受”就是一个心理学解释的例

子。即使这是事实（对我来说，这种说法还是太油滑，缺乏事实的金石之声），也无法执行。“他没有表达自己的感受”，直接摆出这种事实，反而更有助于我们对角色的探索。

“蜜月里的每一天，她都会给母亲写封信。”这就是事实的例子。这难道不比“她很依恋母亲”这种心理化的描述更能淋漓尽致地唤醒她的本性吗？即使你能完整诠释这种依恋，仍然会显得冗长且理性。与之相比，蜜月时的信是如此朴实动人、富于说服力。

不要用“解释”来修饰事实

我曾和两位表演学员排练《当哈利遇上莎莉》（*When Harry Met Sally*, 1989）中的一场戏：莎莉和她的朋友玛丽在讨论玛丽的已婚男友。我问扮演莎莉的女演员，她认为这场戏的事实是什么。她说：“莎莉最好的朋友在和一位已婚男士约会，而她不赞成。”（我用着重号表示多余的修饰。）我认识的每个女性，如果她最好的朋友在和已婚男士约会，肯定会有所反应，这一点不需要别人提醒。多余的修饰反而稀释了指示，情景本身比任何润色都更生动，更能引起共鸣。导演总以为他们为角色心理状态添加的阐释可以凸显重点，殊不知反而是模糊了焦点。

用事实代替“这角色是怎样的”

在洛克波特缅因影视工作室授课时，有一节课我为同学放映了电影《码头风云》（*On the Waterfront*, 1954）。在第二天的课堂讨论上，我们反复研究电影中的事件，为伊迪（伊娃·玛丽·森特 [Eva Marie Saint] 饰）这个角色下定义。我们列举了一些关于伊迪身份背景的事实，例如：她父亲倾尽积蓄送她去天主教会学校学习，让她远离码头的的生活。

在电影大概中段的位置有这样一场戏，伊迪爬上特里屋顶的鸽子窝，和特里进行了一段对话；这场戏以两人接吻的镜头结尾，并用了一个淡出的转场效果。我对全班同学说要留意一个关于伊迪的事实，即她在认识特里不久之后就和他发生了性关系。同学们对此提出了强烈反对。有几个人坚持认为，这场有争议的戏并非以性关系终结，因为伊迪“不是那种

人”，而且在20世纪50年代“像伊迪那样”的中产阶级美国女孩“不会那样做”。

还是来看看证据吧。在淡出转场后的那场戏是描述特里去拜访牧师。牧师提到，伊迪也与他做过预约，而且正在过来的路上。这就是我们应该关注的事实：事发的第二天他们都来拜访牧师！这就证明，在房顶上发生了令两人困扰的事情。如果我们回顾那场戏，其中并没有展现什么值得困扰的事，那么在那场戏之后一定有关键的事情发生。这时候我们再来看看伊迪：接受修女的教育，一直在溺爱的父亲庇护下成长。我们由此可以知道，这种生活背景的女孩在初尝禁果之后，很可能隔天一早就去找牧师告解。

电影在之后的情节里也出现了相应的证据，为我们这个有些许侦探意味的工作划下了句点。当特里硬闯房门去看伊迪的时候，她仅穿着衬裙。她尖叫着要特里出去，但是并没有努力遮掩自己的躯体。她貌似并不在意失去特里的尊重，这是否暗示着她已经失去了些什么别的东西？当然，让伊迪在那场戏里穿着衬裙不一定是剧本中的原始内容，可能只是导演的选择。这也体现了导演如何给予事实和推断来选择他的方法。

事实可谓剧本分析的强力武器，它最棒的地方在于，正如俗语所说，事实不容争辩。如果你和演员产生分歧，一起去温习一下那场戏的事实就好了。你也许就能了解演员为何作出那样的选择，这样你们之间针对问题的讨论才能有所收获。

用事实代替评断

与其用“泼妇”来描述一个角色，还不如自创一个背景事实，比如说“她把油漆泼在前男友车子的挡风玻璃上”。与其说“他是个讨人喜欢的家伙”，不如说“他在问过问题之后，会仔细倾听他人的回答”或者“他会专注地直视你”，因为多数人都比较喜欢这种对于行为的事实陈述。要设计出事实来描述角色，确实需要更多的思考和想象。

用事实代替态度

一看到“我已经告诉过你了”这句话，人们马上就会在脑中听到恼怒

的态度和语气。但是你不应该直接跳转到那样的结论。你应该从这个台词中获得这样的事实信息：两个角色在之前有过一段对话。仅此而已。

接下来你就可以提问题了：他们之前谈过多少次？具体都说了什么？在什么情况下？角色 B 既然已经得知了这个消息，却还在问，她是不相信角色 A 吗？或者她没听进去？她是不是被其他的隐忧分散了注意力？事实和疑问创造出一组“给定情境”（given circumstances），从而产生了蕴含某种观点的行为，和更加生动鲜活的表演。

探究事实可以引起我们的兴趣。当你认定“我已经告诉过你了”这句台词不涉及任何特定的态度，只意味着之前发生过一次谈话，那么你就会对这场谈话产生好奇。对生活的理解和经验会让你明白，人们并不总能准确记住之前的谈话；说话者可能认为他之前有提及这个话题，但只是隐约谈起，希望对方能听懂其中暗示的需求。此时你脑中就会浮现极富洞察力的想法。

当你用“她把油漆泼到前男友车子的挡风玻璃上”，而不是“她是个泼妇”来描述某个角色，就会产生几个问题：她是否可能有足够的理由来做泼油漆这件事？可能她根本就不是泼妇！至少这些是你希望扮演她的演员能够去感受的东西。观众自会有判断。

虚构的背景事实有时被称作“移情调整”（adjustment）。想象的移情调整可以用来为角色的内在生命或想象的给定环境增添层次或曲折。这种情况下，也可以称之为“如果……会怎样？”（what if?）例如，在一场戏中，老板告诉某位员工他被解雇了，而这个老板只在这场戏里露一次面。这时候你就可以提出“如果在她（老板）小时候自己的爸爸被解雇了，她会怎样？”的疑问来为这个匆匆而过的人物形象增添一些质感。

1.4 印象

我所说的“印象”（image）并不限于视觉图像，而是我们看到的、听到的、闻到的、尝到的、触碰到的所有感官体验。“印象”和“事实”都是讲故事的工具。想成为好的故事讲述者，就要能唤醒“印象”，添加感

官细节，让人感觉身临其境。

导演的印象，即他想传达给观众的画面，虽然是电影制作中重要的一部分，却因为是一种“结果”，所以对演员来说毫无作用。例如你想要通过一个镜头让观众感受“寂寞”，简单告知演员这件事是没有用的，因为你要求的是一个“结果”。但是如果把角色置于某个情境（一组事实）中，让角色可以做出你想拍摄的行为，这样可能会更有用。

对演员而言有意义的印象包括：文本印象，也就是由剧本的文字构成的印象；演员带入剧本的印象，随之又成为剧本潜世界的印象。

下面以阿瑟·米勒（Arthur Miller）的《推销员之死》（*Death of a Salesman*）中的一段台词为例来说明“文本印象”：“为了短短两周的假期，却要忍受一年中长达五十周的折磨，而你们所渴望的只不过是脱掉衬衫、去户外走走。”这句话中“印象”无处不在：“户外”是包括声音、味道、触觉和视觉信息的“印象”；“脱掉衬衫”是个可以引发很多联想的“印象”；“两周的假期”对于很多人而言是带有丰富情感色彩、充满回忆的“印象”；甚至连“渴望”和“忍受”这两个动词都包含“印象”。在后续的章节中，我会进一步讨论，对文本印象的探索如何深化和扩展对剧本的理解。

以下列举一些方法，可以让导演用来自角色潜世界的“印象”来开启和挖掘演员的情感资源，并帮助演员将自己的想象与剧本的想象世界相连接。

用印象代替“找情绪”

“感官记忆”是唤醒情感和潜文本的有力工具。对烤面包香气的回忆可以让我们瞬间回到儿时的厨房；一首老歌的歌词让我们怀念起多年前的一段爱情；如果我们能感同身受一篇新闻中的不幸遭遇，也会随之哭泣或愤怒。

“印象”能激发演员富有表达性的行为，并唤醒他深埋的情感。举例来讲，我帮某工作室指导田纳西·威廉斯（Tennessee Williams）的《奥菲的沉沦》（*Orpheus Descending*，曾改编为电影《逃亡者》[*The Fugitive*

Kind, 1960]) 其中一场戏。在戏的一开始, 蕾蒂以为没有人在身旁, 于是说: “我希望我已经死了。” 瓦尔刚好听到她的话, 从阴影中走出来说: “不, 你并不希望, 女士。” 在排练数次后, 我对扮演瓦尔的演员在这句台词上的表现一直不太满意; 听起来总像是戏剧中的台词, 而不是某个人真的在对另一个人说话。当我告诉他我觉得这一段还不够好之后, 他开始加强了语气, 结果反而更糟糕了; 他并没有找到情绪上的真实性, 只是增添了虚伪的迫切感。最后, 我把他拉到一旁, 冲动之下紧盯着他问到: “你见过死人没?”

他的眼神游移且退缩, 小声地说: “见过。” 我说: “继续排练吧。” 在这之后, 他对台词的演绎变得真诚、直接、感情充沛。我们没有再讨论, 所以我不知道他内心做了怎样的移情调整。但是我自己明白, 我第一次见到朋友的尸体, 他还年轻——不是化妆后躺在棺材里, 而是在急诊室的轮床上——这一幕是我难以忘记的“印象”。当这一幕在我脑中浮现时, 对我来说很容易相信, 没有人真的想变成那种(死亡)状态。

用印象代替“解释”

假设你在指导一部戏, 戏中某个主要角色在四岁的时候, 因为母亲住院接受小儿麻痹症的治疗, 所以被送到一位讨厌的亲戚家暂住六个月。你可能会想通过她被遗弃的心理状态——孤独、多疑、自暴自弃等, 来对演员解释这个角色。但是与其花费数小时来解析(推断)角色的深层情感, 不如建立一个“印象”: 或者是父亲把她留在亲戚家, 离去时门随之关上的场面; 或者是父亲离开时脸上勉强挤出的笑容。

这种“印象”会伴随人(角色)的一生。唤起与重大事件相关的“印象”, 会比费力气解释事件效果更贴近人的心灵。对这些印象的运用能力, 是演员最重要的工具之一。能够与演员在印象的层面上交流的导演, 就能让演员对其马首是瞻。

把“印象”当作“想象的移情调整”

“移情调整”这个词的用法因人而异, 有时候会被误用, 有时候会和

“态度”搞混。听见导演让演员做“愉快的调整”是有可能的，甚至是很常见的。但“愉快的”是个形容词，是一种态度，而不是真正可执行的调整。再看看这种说法：“设想你发现她背叛了你，你决定要杀了她。”这也明显不是一个可操作的“调整”，而是伪装的情绪示意。

如果你想让演员将这个角色演得更“愉快”，不妨建议她把对方所说的每件事都当作真正的好消息，这种“移情调整”可能会有效。

除了上面的“事实”小节中提到的“如果……会怎样”（what if?）这种想象的背景形式之外，“移情调整”还可以是初级的形象、简洁的隐喻和快速的修正，常见于“就像……一样”（as if）的形式。例如有一场恋爱的戏，你可以让演员表现得“就像在做生意一样”；或是让演员把一场商务会议演得“像是小孩子在舞刀弄剑一样”。你还可以逐个找演员谈话，要求其中一人进行“移情调整”，演得“就像其他角色都有口臭似的”。这样快速的“想象式移情调整”能让死气沉沉的表演重焕生机。

1.5 事 件

每场戏都会有一个中心事件，或是一个星系推翻另一个星系的生活方式，或是某个角色让另一个角色感到羞愧。为剧本创造“事件”是导演最重要的任务，这样说是出于以下两个原因：

（1）“事件”就是对剧本故事的讲述，而导演就是故事的讲述者。“事件”必须以情感化和电影化的方式展现，这样才能带来惊喜和必然性，同时让观众自始至终沉浸在对“接下来会发生什么事”的美好期待中。

（2）电影中的“事件”告诉我们电影在说些什么，而导演是电影主题的引领者和守护者。西德尼·吕美特（Sidney Lumet）在他的书《拍电影》（*Making Movies*）中提到，一部电影在说些什么，也就是所谓的电影主题，是导演需要重点感受和理解的东西；导演做的“所有”决定，都要基于电影的主题。

我所说的“事件”并不等同于情节或插曲，而更像是某种情绪事件，例如打架、谈判、欺诈、和解、诱惑等。在“剧本分析”一章我会进一步讨论“事件”和“主题”，但现在我想说的是，谈论一场戏中的事件是与演员交流的有效方法。

告诉演员这场戏是两个曾经相爱的人在吵架，这有助于演员凝聚个人和想象的情绪资源来达到你需要这场戏达到的尖锐程度。如果你只是单纯告诉他们你要戏表现得尖锐，或者只是为其描绘情绪示意，那么相比之下在刺激性和演出质量上就会有细微的不足之处。你必须运用想象、观察和思考，才能将你对一场戏的理解从“形容词”或“情绪示意”转变为“事件感”。幸运的是，这个转变过程本就是令人无比振奋的。

即使你已经知道应该如何清楚地阐明事件，为事件赋予完整鲜活的生命力仍然不是水到渠成的事。导演要随时警惕，避免出现虚假的对抗、老套的道歉和“电影中公式化的”恋爱场面等元素。我们不是要“表明”某件事，而是要让它在当下发生，让观众参与进来。在下一章我会进一步讨论如何要求、识别、鼓励“诚实而当下”的表演，让演员得以创造真诚且具活力的事件感。

1.6 具体任务

以上提及的所有备选方案对结果式指导的冲击，在于有办法让演员“做”某些事，而不是让演员“成为”某些人。演员因此得以集中于自己的表演，让自己“融入”当下，这样他的表演才会是自然自发的。

导演可以要求演员做的最简单的事情，莫过于具体任务。当演员的注意力放在具体的问题或任务时，就能给戏带来情绪。具体任务将演员的注意力从台词上移走，因为演员可以从具体任务中自然“带出”台词。专注于记忆台词或是以“正确”的方式传达台词，会让表演变得死板，像是照排练来演的。专注于“想象的任务”（imaginative task），例如动词、事实或印象，可以让演员脱离台词的束缚，进入再造的现实。演员在想象的任务中让台词“自然流露”，而不是预设朗读方案。但如果在操作时过于理

智或自我意识过于强烈，那么“具体任务”就派得上用场了。

有位电影导演和我说起她在指导某位演员时遇到的麻烦：她想让那位演员不要表现得那么诱人，反复强调多次却只是徒劳。演员遵循自己预设的台词表现方式，让台词变得太死板，使情感和这场戏陷入停滞。最后（这场戏发生在厨房里）导演说：“为什么你不在谈话过程中，去冰箱那儿找点零食呢？然后我们把冰箱门弄得卡住一些。”当具体的问题——冰箱门卡住了——吸引了演员的注意力，台词就脱离了他预设的轨道，戏也随之变得简单自然。

在这里我想再谈谈“动词”。动词是具体任务的一种情绪的、想象的扩展，而且越具体越好。如果你想惩罚某人，让他感觉到被惩罚的方法就是给他指派任务，例如做三明治或给植物浇水；只不过这种任务注重的是心理感受，却不够具体。要评判一个演员的技巧，可以看如何跨越心理上的距离，让想象的选择表现出“任务”的感觉。即使他接收到的是结果式的指导，也会自动将其转化为可操作的任务。若让他表现愤怒，他就惩罚其他角色；若让他表现性感，他就引诱其他演员。他时刻保持当下的状态，将自己的注意力放在其他演员身上。最后他也会感觉疲惫，就像刚刚真的完成了一项艰巨的任务。

当演员在迷茫中挣扎时，你的指导越简单越具体越好。做一件简单具体的事，可以让他们缓解身上的压力，恢复专注和自信。

1.7 问题，问题，问题

“你想要我演得性感吗？我可以的。”

不是只有导演才会给演员下达结果式指导，演员自己也会！演员通常会在进入选角程序时，直截了当地问：“这是个什么样的角色？”在排练或者拍摄现场，你也许通过专注感受，给出了创造角色处境的“印象”和“事实情况”，但换来的却是演员这样的回复：“你是让我演得更尖酸刻薄？”或者“你要我再加把劲？”这时候的他，已经陷入了“表演结果”的泥潭。

别泄气，要有信心。保持你思想的高度。要坚持寻找经验、过程，而不是结果。即使演员向你提问、寻求的是形容词，你也要用事实、动词、印象、事件或者具体任务来回应他。

或者用问题来回答，我们更建议这样。

最好的指导方式就是不作任何指导，只提问题。我一直在讨论的所有方法——动词、事实、印象、事件和具体任务——以向演员提问的方式来表达，可以产生最大功效：“你觉得这些角色曾抢劫成功过吗？”“你觉得他是故意找茬，还是希望她可以保持冷静？”“如果角色的这句台词是在撒谎怎么办？”“如果她刚接到一个骚扰电话会怎样？”“‘樱桃园’会让你联想到什么画面？”“这场戏的重点是什么？”“当她那么说的时候，你有没有想立刻转身离去的冲动？”

有时候“我不知道”是导演能给演员的最巧妙的回答，极具智慧的导演有时候甚至知道答案也说“不知道”。约翰·卡萨维茨（John Cassavetes）就是因拒绝告诉演员如何表现角色而臭名昭著，这并不是因为他没做任何相关功课，也不意味着他自己没能彻底理解角色，而是因为他想让演员发现属于他们自己的角色。他想看到的是鲜活的、不加防备的、情感真实的表演。

要充分运用演员的创意潜能，你必须做好功课，随时准备应对意料之外的问题。你还要舍弃对角色高高在上、脱离实际的想象（character-in-the-sky），和在脑中预设的影像。你要学会如何通过导演的方式指导演员，让演员认为他的演出属于他自己，同时又觉得自己背后有一位极具智慧、准备充分的权威导演，为工作打好了地基，随时可以提供至关重要的“快速修正”！

Chapter 2

时刻当下



电影导演当然要懂表演，了解表演艺术的历史和技术。他对此了解得越多，与演员共事起来就更得心应手。他在成长过程中的某一时期，应该强迫自己上台或在摄影机前表演，这样才能有实际的表演体验。

有些导演，而且是久负盛名的那些，仍然害怕与演员接触，无法把演员当作一同执行任务的战友来接纳。导演必须知道如何鼓舞，甚至启发演员，更不用说要懂得如何让演员看起来不像在演戏，让他们感到轻松自然。这样他们才能自如地挥洒创造的才能。

总之，导演必须对这些领域都有相当的了解，才能让演员全心全意信任他。

——伊利亚·卡赞（Elia Kazan）

接下来的几章会带你探寻演员的内心世界，介绍表演的技巧，与演员工作的一些其他方法。你可能觉得，我所说的已经超出了一个导演需要了解的范围。那么你不妨把它当作是一份额外的奖赏。人了解的东西总应该比他需要的多，我是这一观点的忠实信徒。创意（对艺术家来说）本就是额外奖赏。如果你把自己限制在确定有用的知识里，就等于扼杀了创意的

首要价值——意外之喜。

我的方法是为那些渴望了解演员，愿意与演员之间建立起信任的导演准备的。以下提供的建议具体综合了理论、观察和实践，可以让导演深化与演员之间的联结和协作，让电影更出色，也让自己的导演工作能有更多创造性的回报。

2.1 恐惧与抑制

几乎所有演员在开拍新片的时候都会很恐惧。他认为自己会做不好。越大牌的影星越是会害怕。

——保罗·马祖斯基（Paul Mazursky）

演员身处无情的存在性漩涡中。好的演出是一次惊心动魄的体验，如同展翅飞翔。这种情况只有在演员完全放松，像是漂浮在水面上那样时才会发生。矛盾的是，渴望表演出色、渴望感受到这份自由，反而会让演员束手束脚，保留一部分注意力来检视、控制自己的表演。这让生动自如的表演完全成了泡影。

有时候，向演员请教他的表演方式，是个开始对手边工作进行讨论的好方法，但这并非必要。有时候演员不愿和人讨论自己的工作方法，尤其是和一个“局外人”——他们所指的往往是导演。他们可能是怕自己的方法被人嘲笑愚蠢；又可能是迷信，担心这样隐秘的事情一旦见了光，就再也无法像以前那样屡试不爽；或者是担心拿出来讨论之后，再操作的时候会产生自我意识（self-consciousness）。

自我意识对演员来讲是个大问题，它意味着演员因为被关注而感觉不适。有自我意识式的表演繁琐、勉强、单薄，缺乏质感和自然感。当演员意识到自我，演出就会变得有强迫性和说明性。当演员假装有感觉、做反应、持态度，用来向观众展示他认为角色应有的感受、反应和态度时，呈现的就是说明性、结果式的表演。说明性的表演是电影中的“不和谐音符”，可能出于演员武断的、不充分的理解，或是因为担心自己准备不够

充分，担心自己会犯错，担心观众“无法体会”。

想解决这个问题，演员就要把注意力从自己身上移开。如果没有其他事物吸引他的注意力，他就会转而关注自己的焦虑。他脑海中盘旋着的神秘的咒语不知不觉就变成了“我表现得怎么样？我这样说没问题吗？观众明白了吗？所有人都喜欢我吗？”他如果找不到一个可以让自己转移兴趣的目标，就无法从这种自我意识里脱困。

导演要了解表演这件事可以多么令人恐惧，以及演员在表演现场会多脆弱，面对批评有多痛苦，又是多么容易对自己产生怀疑。演员的面孔、身体、声音、思想和感受都是暴露在外的。他不知疲倦地苛求核心的、存在的保证和确认，还为此求助于导演。由衷的赞美对于演员来讲犹如生命之水；同样，直率、准确和具有建设性的批评也是不可或缺的。

2.2 风 险

我每天都把演员推出去为我受苦。

——让·雷诺阿（Jean Renoir）

当演员不相信自己能从导演那里得到真诚、充分的反馈时，他们就会变得很谨慎。谨慎的表演不可取，因为在现实生活中，人们经常会因为粗心大意而犯错。为了让角色血肉丰满，冒险、错误、缘分、特质、惊奇、危险等这些要素都是必要的；它们能为演出添加生活的质感，让演出变得更有“锋芒”。当表演行为带上了风险，那么剧情片会更感人，喜剧片更加令人意外，冒险电影更加惊心动魄，悬疑题材更加神秘。

演员必须习惯让自己被观察。伟大的演员热爱付出，乐于表演；正如运动员那样，为竞争而生，为展现而狂。优秀的戏剧演员以剧本的再创现实为媒介，向整个世界展现自己最深刻、最自我的一面；次一级的演员则隐藏自己。他们不愿将完整的、有缺陷的、特有的自我奉献给角色，只是依赖公式化或老套的表演来构建角色特性。他们会作安全的选择，而不愿“慷慨付出”。

人生总是有些许不公平：如果演员孤注一掷而有所斩获，这当然要比此前选择谨慎要好。但如果有所差池，反而不如保守的效果了。冒了大风险却得不到相应收益，这叫“过度表演”。演员过度表演被现场识破，这相当令人窘迫。所以很多演员在表演时宁愿平淡如水，也不愿冒险突破。当导演捕捉到表演中的错误，并告知演员他的演出可能已经脱离真实轨道或者缺少倾听，踩到了过度表演的警戒线，那么优秀的演员不但不会恼羞成怒，反而会心怀感激，因为他们需要导演来提醒。如果导演不能做到这点，演员就只能进行自我审视，演出就会因此变得如履薄冰。

“成功”是演员创造力的宿敌。在获得成功之后，演员就会开始患得患失，这会让他们选择守成而非冒险开拓。由于害怕破坏形象，演员在演出时甚至会硬着头皮，作出明显错误的选择。

我在第一章曾经提到“评判角色”的危害，但过度感性地诠释角色也绝非良策。如果演员担心在观众面前有失形象，或者不愿意挖掘那些真实却有违社会主流的行为，那么即使选择保守退缩，也可能会造成对角色的排斥。谢莉·温特斯（Shelley Winters）在接受电视节目《演员工作室》（*Inside the Actors Studio*）访问时，曾提及她在《再生缘》（*A Patch of Blue*, 1965）拍摄过程中遇到的困惑。她本人在现实生活中是一位激进的人权主义者，参加过多次呼吁人权的游行活动。而在此片中却扮演一位种族歧视分子，还要亲口说出后加入剧本的台词，把西德尼·波迪埃（Sidney Poitier）叫作“黑鬼”。

“这绝对不可能，那场戏简直令我恶心……我每天都在纠结，这女人为什么会如此偏激？她是怎么变成这样的，她经历了什么事？”

而导演可谓目光如炬：眼前这位演员试图将角色变得更人性化，但其实是在抗拒剧本提供的事实；而在将罪恶感植入角色行为的过程中，她逐步让角色变得过于感性。于是导演和波迪埃劝说她试着更冒险一些，丢掉自我意识和罪恶感，让自己的灵魂空洞到只剩偏执，来诚实面对和探寻这个角色的行为。她最终通过这个角色得到自己的第二座奥斯卡奖杯。

尝试风险的最大障碍，就是想要把事情做“对”的压力。电影的成本如此之高，电视节目也被收视率驱使，这种情况下，大多数有创意的决

策，包括导演和演员的，都笼罩在“害怕犯错”的阴云之下。演员总是被期待——自己也期待自己——可以立刻“直中靶心”。他们错误地着力于让制片人看到自己可以一次性演好，而不是放在有创意的选择上。好角色弥足珍贵，竞争又日益激烈，而且随着演员年龄增长，留给他们施展的空间也越来越小。看起来，导演们通常都在追求即时的结果，对演员缺乏理解，也没有耐心把表演当作一个过程来对待。

很多导演会被演员的“诸多戏法”吸引。例如，某个演员可以随时随地哭出来，或者在一分钟内就可以从平静如水到怒气冲天。这样导演就会觉得，关于表演的工作在选角结束后也同时完成；被选定的演员可以随时随地使自己的戏法，演绎导演预先决定的情感注解。但我仍然要鼓励你们寻求更深刻、更鲜活、更真诚的表演。

导演的工作是让演员明白，你正在奉献自己的一切……就像是一场恋爱。真是这样。电影让你们之间变得亲密。这听起来有些老套，但确实如此。你在和演员一同走进休息拖车的时候，应该已经聊过了很多东西。在工作中应该完全坦诚相对。只要你们能打破藩篱，共同投入，在这种坦诚当中就会有所收获。

——阿德里安·莱恩（Adrian Lyne）

当演员毫无防备地处于简单、真实的瞬间，对某个问题、对话或瞬间给出简单、真诚的回应，最好的表演就由此而生。事实并不像听起来这么简单。无论剧本的题材是自然主义的还是幻想的，演员都要潜入到社会面具之下，才能让角色看起来像某个情境中活生生的人，而不像是电影中的某个演员。即使是最日常的活动，例如做晚餐，一旦写入了电影剧本，就需要演员摆脱社会性的外表，才能让对白和演出活灵活现地呈现在银幕上，尤其是大银幕上。如果没有这个褪尽铅华的过程，演员就无法呈现理想的银幕表现。格伦·克洛斯（Glenn Close）把这个“褪尽铅华”的过程形容为：允许她自己“干扰身边的空气分子”。

演员通常会有自己高度私密的一套方案，用以潜入到社会面具之下，

准备表演、准备创造、准备干扰空气分子。莎莉·菲尔德（Sally Field）说，一旦她知道要出演某部电影，无论是情绪浓烈的角色还是无足轻重的喜剧角色，都会开始进行她称为“回归本色”（rawing myself up）的过程。即使电影的主题谈不上痛苦或艰难，她还是会探索自己情绪和想象力的储备，让自己与生命中最纯粹的元素相联结，脱离世俗中的传真机、电话留言等纷扰。这个过程让她脱离社会领域，从而进入创作领域。这种方法关掉了日常生活中的“自动领航仪”，让自己得以进入“时刻当下”的状态。

导演如果想和演员建立起互信互助的关系，必须解决演员这样的需求：演员在毫无防备的条件下，演出了最好的镜头之后，可能会因为没有把握而感到不安。这个时刻对于导演来说很关键，如果做出的回应没能敏感地捕捉到演员的心理，就可能摧毁你成功建立互信互助关系的机会。从另一个角度讲，如果你此刻能及时发现演员心理上的无助和不安，就能锻造出坚不可摧的联结。我对这种情况该说些什么给不了任何建议，这是轮到导演需要冒风险的时候了。

2.3 诚实

你为某件事投入精力、思想、想象和精神，这些都源于你本身。而如果你想靠操纵外在的表象来制造出另一个人的幻象，那么你永远会为此付出代价。

——拉尔夫·费因斯（Ralph Fiennes）

与普遍的观点相反，表演并不是弄虚作假的行为。演员在戏中必须表现出比在现实世界中诚实行为定义更深层的真实。我要鼓励导演们在表演中寻找和辨别“诚实”。

伟大的表演教师桑福德·麦斯纳（Sanford Meisner）与学生们做过一个练习。他要求学生坐下来，花一分钟时间听大厦外车水马龙的声音。一分钟过后他向学生问道：“你们是把自己当作角色在听，还是就作为自

己在听？”如果你自行考虑一下这个问题（你可以在家做这个实验），你就会发现“作为角色”来听这个念头会带来紧张感；而作为自己，用自己的耳朵听时，却很简单，令人感觉轻松而专心。这能让演员避免“刻意表演”（acting with a capital A）。

演员必须由自身开始：用自己的耳朵听，用自己的眼睛看，用自己的皮肤去触碰，用自己的感知去体会。那么只要他对剧本有了研究，冲动和理解自然会从内心喷涌出来，角色也开始真正属于自己。在奉献出真正优秀表演的时候，演员经常会觉得自己住进了角色的身体里，也就是“成为”了角色本身。此时观众也会有同感。这种感觉实际说明，他在自己的身体中进入了“时刻当下”的状态，却为角色带来了选择和理解，给剧本带来了足够的说服力。

简单、诚实的表演同时也有着最大的风险，因为诚实就意味着演员要自己投身其中，让表演变成自己的一部分。真正优秀的演员会明白，当导演要求他“再多一点”，例如再愤怒点、再悲痛点、再性感点、再幽默点……他需要做的只是更简单更朴实些，不要“刻意表演”。换句话说，做得“更少一些”，更诚实一些，为内心深处的资源让路，这样导演要求的那种“再多一点”才能涌现出来。导演如果也明白这一点，就可以用“许可”的方式提供指导，让演员得以为为了更好地诠释角色而自由发挥。“许可”是导演工作的有力武器。

演员诚实演出还有一个额外的好处，就是会有新的想法诞生。诚实演出可以开发头脑和精神的一些边边角角，释放出他自己都不知道的记忆、理解和创意。这叫作“有机演出”。某些演员这样进行剧本分析工作：用一种轻松的方式来与对剧本的理解产生联结，而且深信只要自己诚实以对，他们的这份理解就会自然变得更深入。其他演员更喜欢用理智来探索剧本，并据此探索和充实有机中心（organic center）。休谟·克罗宁（Hume Cronyn）和保罗·纽曼（Paul Newman）认为自己的表演方式属于后者（有时候被称作“由外而内的表演”），而且两位都对自己太太（分别是杰西卡·谭蒂 [Jessica Tandy] 和乔安娜·伍德沃德 [Joanne Woodward]）的“有机演出”（也称作“由内而外的表演”）

方式表示高度赞赏。

有时导演会觉得，“有机演出”的演员会令人不安。有些演员在排练和研究的时候，看起来可能像是不知道自己在做些什么。他们的节奏和台词阅读方式貌似并不适合演出。但他们其实是在有机地为表演铺设层次。这一切努力在最后都会获得回报。

有些台词和其他台词相比较起来，诚实演出的难度可能会大一些。我在课堂上曾经引用《最后一场电影》（*The Last Picture Show*, 1971）中的一段独白来做练习。洛伊斯将她已故的情人山姆称作唯一真正了解她的男人。接下来她说：“我也曾试图再次追寻。你们无法想象那有多艰辛。”学生们可以非常顺利地将这段独白表达得真诚可信。这段独白中包含的情感很容易引起多数女性的共鸣。

而另一方面，演员们又很容易在“我爱你”这句简单的台词上摔跟头。我指导过一个年轻的演员，在戏中他要对另外一个角色说“我爱你”。这个演员在工作中总是呈现出一丝不苟的诚实感（在现实生活中他也不会说谎，这让他看起来有点不适应社交生活）；他私下和我交流，希望我砍掉这句台词，因为这句台词会让他在观众面前显得不自然。我叫他下次排练早点过来。然后，我让他站在舞台上，而我站在观众席，让他告诉我他对我的感受。他说：“我很尊敬你。我认为你是一个好导演。”我说：“我现在要你讲剧本中的那句‘我爱你’，但是你心中要当作是在讲刚才那两句话。除此之外，不要有多余的想法。”当我们开机时，他的这段表演是那场戏中最耀眼的部分。可以看出，我给了他足够的“许可”，让他觉得无论他可以代入什么个人情感，对于角色都是合适的，即使他在实际生活中从来没说过“我爱你”这句话（我也是这样猜测的）。在这个诚实的节点上，他的想象得以被激发，让表演创造性十足。

我建议，要更重视演员真诚的情绪反应，而不要着眼于那些炫目的情绪展现技巧。有种说法是，让演员保持简单。“简单”是演员通往情感朴素的捷径，同时也意味着情感的诚实。

2.4 时刻当下

他们喊“开始”，不代表你一定要因此做些什么。

——马龙·白兰度（Marlon Brando）

阿尔·帕西诺（Al Pacino）引述

你可能听过“时刻当下”或者“每时每刻的演出方式”这种说法用在演员身上，类似的措辞也可能会用在运动员、某种宗教戒律或者是20世纪70年代的流行心理学上。

日常生活中，没多少人总能“活在当下”。当我们观察自己，评估自己的行为会对他人造成的影响；当我们审视自己，为了迎合社会规则和期望而甄选言语和行为；当令人痛苦或沮丧的事情发生，而我们想把悲伤或愤怒的心情留到事后——我们就已经不处在时刻当下。当我们选择“用头脑”而不是“用身体”来将情绪与感觉理智化；当我们身处某个活动，却在担心或期待另一个将要来临的活动——这样我们就没有处于时刻当下。想想看，在现实生活中，身处时刻当下的情况真是太少了。

但如果你是个演员，就经常可以体验到。艺术家拥有两个世界：每天工作生活的社会领域，和创造（创意）领域。两个领域像不相交的集合那样各自存在。社会领域的关注点和义务不适用于创造领域。想要进入创造领域，就必须也要被允许脱离社会领域，解除拘束，身处当下，停止对结果的关注，听任冲动的指引，只服从最深入、最私密的真相。

当演员“处于时刻当下”，就会放松、自信、警觉。此时他对于身处的物质世界，对充满冲动、感受、想象选择的内心世界，对剧本的词句和潜文本，和对其他演员的行为都能做出响应——他已蓄势待发！他用“真实的声音”说话而非“演员的声音”；他保持自我；当你凝视他的双眼，你会看到他的“灵魂在其中”。即使是十分极端的故事情境，“时刻当下”的表演也会让演员在其中看起来逼真自然，例如尼古拉斯·凯奇（Nicholas Cage）在《离开拉斯维加斯》（*Leaving Las Vegas*, 1995）或杰西卡·兰格在《蓝天》中的演出；也能让表演展现出惊人的简单、干净、

随意，例如让-路易·特兰蒂尼昂（Jean-Louis Trintignant）在《蓝白红三部曲之红》（*Red*, 1994）和约翰·特拉沃尔塔（John Travolta）在《低俗小说》（*Pulp Fiction*, 1994）及《矮子当道》（*Get Shorty*, 1995）中的表演。“时刻当下”还能让演员放松表演而且极具观赏性，就像朱莉亚·罗伯茨（Julia Roberts）在《风月俏佳人》（*Pretty Woman*, 1990）中，或者是汤姆·汉克斯（Tom Hanks）出演任何角色的表现那样。

时刻当下的表演方式可以让哪怕是最微小的表情变化也能发挥作用，使演员的面孔在台词与台词的间隔中保持活力。如果演员刻意尝试这种一闪而过的表情，例如迟疑、口吃、使眼色或者扮鬼脸，表演就会显得做作。做作的表演会让观众注意到演员的不自然表现，使观众出戏。但是如果这样的表情微变发生在“时刻当下”，就会展现魔术般的神奇效果，不但会创造银幕上的临场效果，还会让演员展现出明星气质。

1995年，《纽约客》（*The New Yorker*）杂志的一篇专访引用了约翰·特拉沃尔塔的话：“让人看到角色的想法并不难。我一直都跟导演们讲，不要叫我表演得过火。我说：‘你在片场是看不到角色的，只有到了剪辑室才会看到。’我有能力做到，也能让人看得到。”谢莉·温特斯引述导演乔治·史蒂文斯（George Stevens）对她说过的话，说电影表演就是“轻柔谈吐，响亮思考”。对我来说，“响亮思考”就意味着演员要相信，他所想到和感受到的一切都与时刻当下契合。演员称之为“信任当下”。

当然，这还是与天分相关。演员的天分会影响到他表演方法（例如面孔、身体、声音、感受、冲动等）的表现力，和本能的真实度。特拉沃尔塔的天赋是一口可以汲取灵感的井——说起来，他这可真是口深井。但是在摄影机转动时，他“信任当下”的技巧（技巧有别于天分；天分是生来被赋予的，而技巧是指你如何运用你的天分）让他的感觉、冲动和解读在银幕上极具说服力。

演员的“时刻当下”与自由、无畏和信任有关，也与演员不进行自我观察这一点相联系。它意味着，不管演员提前为角色做了怎样的准备，一旦摄影机开始转动，或帷幕徐徐升起，他就要放掉准备，让一切

自然发生。

或者如果没成功呢？准备工作也可能会失效，演员会立刻觉得自己孤零零，整个人一片空白，麻木地念着台词，没有内在生命，也没有任何演出可言。这时“无畏”就该登场了！优秀的演员即使在表演中途体验到失去注意力这种惨痛的经历，仍然可以继续恰当地应对和表现，并重新整装待发，勇敢跳入“时刻当下”的未知领域迎接挑战。他们不会自己改变对这个“过程”的信任。

如果演员不再信任这个“过程”，他们就会开始催促、逼迫、索求或解释角色的所思所感。这样演员就无法摆脱职业身份的表象，观众也会因此与他们和他们所展现的故事产生距离。

特拉沃尔塔此前的话表明，很多导演还不了解时刻当下演出方式的重要性，甚至不知道它是什么样子。如果说这种事可以用一本书来教会，这听起来确实很荒唐。但我还是想为你的心灵打开一丝缝隙，激起你对未来学习的渴望，并提前为你打下这样的思想基础：“时刻当下”的演出是值得你为之付出代价的。

导演可以帮助演员对他们之间“时刻当下”的联系建立起信心。我一直对某篇报道中描述昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino）和约翰·特拉沃尔塔初次相见的场面心驰神往。那次会面促成了特拉沃尔塔在《低俗小说》中出演，并让他重新成为艺术、评论和票房全领域的宠儿。两人都曾公开提起过这次会话，我更把它视为展现演员和导演之间潜在创造性关系之典范。塔伦蒂诺通过自己对特拉沃尔塔职业生涯细致的了解，和对他身上那份演员天赋的狂热，进行了连珠炮似的提问。特拉沃尔塔说：“然后昆汀开始质问我，‘你都干了什么？你不记得宝琳·凯尔（Pauline Kael，美国著名影评人）是怎么说你的了吗？特吕弗（Truffaut）又是怎么说的？你还不知道自己对美国影坛意味着什么？约翰，你这之前到底都干了什么？’我的心一阵刺痛，但更被感动。他在告诉我，我一直拥有令他人艳羡的前途……我很沮丧，但也同时意识到：神啊，我肯定一直都是个超级优秀的演员！”

导演在此处做了三件事：

(1) 让演员知道，导演是懂他的，了解真正的他，包括他的本质存在和他耀眼的天分；

(2) 让演员知道，导演分得清表演是否出自内在本质；

(3) 让演员知道，导演承诺的不仅是表演的本质，还有导演自己的本质。

这种演员和导演之间的沟通（当然要真诚真实，而不是好莱坞式的“爱你哦，宝贝”这种鬼扯）可以让演员“触及”内心最深处的资源，让演员放松自如地去信任“时刻当下”，而不是“刻意表演”。这让演员充满自信。

杰克·莱蒙（Jack Lemmon）在一部A&E电视台的传记片中，给出另一个关于导演应该怎样帮助演员的例子。他与导演乔治·库克（George Cukor）合作的时候，库克一直告诉他不要“表演”。莱蒙努力照着去做，但库克还是不断请求他少做一些。莱蒙忍不住回答道：“这是极限了，如果再少，我就什么事都没在做了。”库克回答说：“我要的就是那样！”

一旦演员给表演“附加了任何东西”，时刻当下的表演就会立刻烟消云散。我的老师琼·谢尔顿（Jean Shelton）把这种情况叫作“涂油”（unction）。这个词与“软膏”（unguent）有着亲近关系，就是那种用来擦在物体表面的油脂，不会与物体产生有机结合。这种说法表示“表演态度”或“故作情绪”，也就是把态度或情绪放在台词表面，而没有充分信任演出前的准备。要相信你所做的准备，借此才能搅动和引发演员的冲动与感受，台词会自然而然从中流露。

最优秀的演员是孩子和狗，因为他们根本就没在表演。

——海伦·米伦（Helen Mirren）

身处“时刻当下”的演员可以在我们（观众）面前真实思考、真实感受。这是一种极端激进的说法，毕竟演员是在扮演某个角色，是吧？所以，演员难道不是应该想角色所想、感角色所感吗？

这么说并不准确。我建议你允许让角色拥有潜意识，甚至是拥有自由意志（或至少拥有和我们中任何一个人等同程度的自由意志）。

我们无法为角色安排潜意识中的内容。你不能有意识地决定自己的潜意识内容；潜意识的基本定义就是非表意识的，且无法被表意识控制。所以，演员必须允许角色借用自己的潜意识。这样，台词字里行间才会焕发勃勃生机，演员也才能成为已说出的台词与未宣之于口的话语——潜世界——之间的桥梁。

以冰山为例：人们都说我们看到的部分不过是冰山的十分之一，其余的都潜藏在水下。人也是如此。关于人的经历、思想、感受，言语只能诠释大概十分之一；剩下的百分之九十都是潜意识世界。如果想塑造形象丰满的角色，我们就要走进那个潜世界。

我提出自由意志这个主题，并不是要引起哲学讨论。让角色拥有自由意志，意味着角色可以活生生地在戏中当着观众的面作选择、犯错误、经得失。演员也不是在我们面前展示角色如何犯了错、作了选择或是经历了胜负，而是就活在角色的时刻当下。这并不意味着角色需要意识到自己在做什么；她的动作可能来自于潜意识的迷雾，而不是有意识的心智。角色的某句台词或某个动作是因为她有相应的冲动或需要，而不是因为演员记住了某句台词、排练了场面调度。

以上所述并没有否定演员对剧本的义务，只是希望开启一种新的可能性，不是把演员和剧本的联结关系当成一种责任，而是一种通过剧本的事实、印象和事件加以充实活化的大好机会。这样剧本的情景和印象才能得到演员潜意识创造的供给，并与其交织为一体。剧本的特性是经由“准许”体现，而不是被“强迫”出来。这恰好可以说明，演员会听从你的指示，也符合剧本的要求，但最终他们念台词的方式可能仍然与你之前在脑中听到的有所区别。

你作为导演，必须感受并信任角色的独立生命，才不会在上述关于台词的情况发生时惊慌失措。导演如果能鞭辟入里地做好剧本分析工作，就不会因为演员为角色注入生命而受到惊吓。不仅如此，导演如果想换种方式指导表演，也可以手到擒来。

2.5 特异性

优秀的演员、专业的演员——这两种说法往往是等同的——就像是经过训练的赛马。他们神经紧绷，敏感且容易激动。我的任务就是让他们尽量放松，并赢得他们对我的完全信任。

——拉尔夫·尼尔森（Ralph Nelson）

电影《英雄泪》《原野百合花》《查理》的导演

20世纪70年代时，我还是个大学生。我记得很清楚，当时强调“接地气”，强调活在“此时此刻”——“时刻当下”。我知道自己属于诸多活在“自己想象里”的中产阶级知识分子的一员。我也试过下决心进入“当下”，但意志的力量没能让我成功。当我成为演员之后，我开始体会到“时刻当下”的感受。那种感觉真是太畅快了，比任何兴奋剂都要来得有效和令人着迷。我觉得这个和运动员所谓的“竞技状态”很接近。你无法有意识地控制它，但是也没失去控制。此时你会深感轻松、自信。你并不会去想下一句台词是什么，但是知道它一定会脱口而出。这种状态让我深深着迷。当这一切正在发生，当我身处“时刻当下”，我几乎觉得自己正沐浴神恩。

当然，也不是每次都能生效。很快我就发现，它是无法被计划的；而且我越是努力争取，发生的可能性就越低。要如何保持“时刻当下”的状态呢？以下列出四条建议：

（1）严格要求“跟着感觉走”。

我也是当了表演教师之后才充分理解这一点。从我教授的第一节课开始，我就一直跟着每个时刻的感觉走。我精确、如实地按我想要的那样去做，一切跃入脑海中的都原样讲出来——而且这永远有效。处于“时刻当下”首先就意味着要跟随直觉，不在意别人赞成与否——而他们最终总是赞成的！

优秀的演员总是严格要求自己“跟着感觉走”，但这也可能让他们变

得难以相处。不懂得跟着感觉走的人有时会认为，那些懂得这样做的人对他们来讲是一种威胁。拍摄现场的技术人员会毫不留情地责备那些不符合社会规范、冷淡、易怒、喧哗或进行神秘仪式的演员，而这些演员的行为只是为了让自己进入工作状态。这极度不公平。

我认为，无论是演员、拍摄现场的工作人员，还是工作流程中的任何人，如果他们有辱骂别人的行为，都是不能纵容的。在片场，导演应该为此事奠定基调，决定怎样的行为是出于创造性的自由而被允许的，怎样又是需要阻止和纠正的。这样每个人才能安下心来，把所有精力放在表演工作上。很多我所尊敬的导演都在采访中表示，保持片场无压力的状态，这一点对他们来讲很重要。

但是让片场保持无压力，并不代表整个气氛要以社交性的关注为主。片场的关注点不能只是围绕着大家是否相互喜欢或是都“和蔼可亲”；片场关注的永远应该是工作。而且我们（电影界）的工作重心并非社交领域，而是创作领域。创作领域允许自由和非传统的行为，以便于促进这项事业的发展。

（2）体会你的感受。

想要进入“时刻当下”，演员需要与自我感受相联结。可有时候，演员感受到的只有焦虑。对于担心怯场会让自己表现失去专业水准的演员来讲，焦虑实在是非常可怕的事。

只要演员出现任何心神不宁的迹象，导演往往就会开始惊慌失措。为了不让导演担心，演员可能会期待或装作轻松且自信的样子，即使他一点都不那样觉得。但这样做于事无补，只会让自己更紧张。紧张会限制所有的反应能力和感知力，包括我们的内视力或洞察力。演员如果精神紧张或者不能直面自己的情感，就无法进入“时刻当下”的状态，因为他的感知、直觉和情感资源都会离他而去。这就是演员所说的“我没在状态”。

感受是一种能量。压抑或人为操控真实的感受无法帮助演员将表演工具运用自如。而恰恰相反的是，演员必须要对一切因素照单全收，并随时准备回应那些不适用于表演的因素，才能做到对适用的刺激保持敏感。即

使是恐惧心理，也可以通过这种方法利用起来。

深埋于心底的痛苦、愤怒或者恐惧，在日常生活中通常会体现为神经官能症；而演员却可以通过自己的表演工具，将其转化为能量，最终展现为艺术性。有个关于演员的著名的笑话就是：“拿来就用！”某个演员正遭遇苦痛，却仍保持乐观：“这次体验正可以帮助我出演朱莉小姐这个角色！”

在拍摄过程中，有时会发生点不寻常的事——漏掉了句台词、道具损坏或丢失、有人突然打了个喷嚏等。奇怪的是，这种麻烦的、出乎意料的事件反而让演员充满生机。有件很重要的事一定要演员知道：无论现场发生了什么，只要你（导演）不喊停，就是让他们继续演下去的意思。你之所以这样要求，是希望并打算让他们保持鲜活，以及对其身处的世界有所回应；而且你一直在注视着他们，所以他们不需要停下来。这并不说明你就一定要用这个有喷嚏声的镜头（可谁知道呢？），而是因为表演当下这样的事件/失误可能会在演员内心引起一段记忆、一种联想或者一个思路——你不希望他停下来，使这无比珍贵的一切付之流水！

如果某个演员过来对你说：“我感觉糟透了，不知道自己在做些什么”，那么最好的回答就是：“好极了！”如果你开始无法一步到位，那就试着说“很高兴你能告诉我”。所有的恐惧和抗拒都是潜在的能量之源。哪怕演员此刻很疲惫，也可以变成好事。人很累的时候，通常会松开情感的盔甲，并能让自己更放松，进入“时刻当下”的状态。

有时候演员会通过做健美操、深呼吸或者放声大叫，来汲取灵感以打破阻碍情感涌现的盔甲；有时则会为了内省而暗自离开现场，以求找到真实的情感，这也就是“返本归元”的意思。如果演员被给予同时也给自己自由，这些方法就可能生效。而如果演员的内在目的是操纵或强求某种特殊的情感，那一切努力注定落到空处。

（3）在你真的感受到之前，不要动也不要说。

这个想法并不是让演员痴等，或是在“进入角色”之前自我折磨，而是要等演员感觉自己已经为扮演角色“做好准备”。当然，我不是在说剧

本可以在开拍时即兴创作，也不是建议取消事前的调度和镜头运动，而让演员四处游荡。

“在演员真的想之前，不要动也不要说”，这个概念其实是在说，允许演员忠实自己内心的时机把握和情绪冲动。即演员开口是因为他有话要说，移动是因为有地方要去，而不是因为剧本是这么说的，导演是这么指示的，或者轮到他了。在课堂学生演出开始之前告诉他们“等你真的想说了再说台词”，我发现这样子对鼓励演员遵循内心冲动很有帮助。实际上，我发现这种提醒每次都有用，他们永远听不烦。这让他们得以放松，又把主动权交到了他们手上。

（4）原谅自己的失误。

为什么明知有风险，却还要给演员犯错的自由？人生来注定会犯错。在错误发生的那一瞬间，我们才会看到脚下的无底深渊。在表演课一开始的时候，一场戏中最精彩的时刻往往是学生忘词的瞬间。那种专心致志的神情绝对真实——或许也是那场戏中仅有的真实瞬间。

优秀的演员懂得利用这种时刻——这种对无底深渊的惊魂一瞥——来帮助自己着陆于“时刻当下”。导演也可以给予演员无条件的爱与自由来准许他们犯错，借此献出自己的一份力量。我经常可以发现，当某位演员在记忆台词方面遇到了困难，而我又很清楚他已经对此下了苦功，我就会对他说：“我不在意你有没有记准台词。”如果他真把我的这份准许放进心里，就反而会很容易记住台词。

演员和导演双方都要付出极大的勇气和信念，才能保持“时刻当下”的状态。这可不是懦夫的游戏。

我花这么多时间强调保持“时刻当下”的方法，主要原因在于导演也应该做到这点。在一场欧洲举办的“导演表演”研习会期间，我曾突然被无法抑制的思乡感和绝望感笼罩。于是我让自己这样想：“如果我真的认为回家很重要，那我就放弃这边的事情好了。我可以把学费退掉，改签飞机票，然后明天就回家。”当我这样告诉自己之后，就释然了。当然，我没放弃，但体会到了自己真正的感受。让自己感觉好像真的可以放弃，这

像是一剂良药，让我重焕活力。它还让我明白，我留下来是出于自己的选择，而非出于义务。

2.6 自 由

在片场，伍迪·艾伦（Woody Allen）会让演员独处。他总是会让现场气氛很放松，我也想像他那样。我本身并不喜欢太多指导，那样会妨碍我思考或感受……如果有谁跟我聊太多，我自己就会选择沉默不言。

——黛安·基顿（Diane Keaton）

想要整个表演过程行云流水，演员对自由的需求可谓惊人。他们需要各种意义上的支持，才敢于信任自己的冲动。他们需要放松，摆脱压力，摆脱“义务”。

义务绝对是艺术永远的天敌，否则还能是什么。我多年前的一位表演老师温德尔·菲利普斯（Wendell Phillips）常说：“要敢于无聊！”学生们常在背后取笑他这句荒谬的格言。但直到我自己也成了一名老师，我才明白那句话有多深刻。他是在劝诱我们从“取悦他人”的义务中解放自己；只有那样，我们才能彻底地、怡人地融入当下。

所谓“义务”，就是需要把事情做“对”。事实证明，一味地忠实剧本对表演并无益处。演员即便是把完整、放松的注意力放在“错误”的事情上，也要比把紧绷的、勉强的注意力放在“正确”的事情上要好多。假设有位扮演哈姆雷特的演员，在拍摄过程中突然发现袜子的褶皱磨得脚很不舒服。如果他能把自己的内在注意力全放在这个令他不适的褶皱上，也就是说让台词从他对褶皱的感知过程中自然流露，最终的演出效果说不定要比他强迫自己忽略脚上的不适感，而硬装着正在怀念被杀害的亡父要来得更优秀！我知道这听起来和“专注”的概念有种奇异的背离感。但如果演员开始担心袜子会毁掉他的演出，把注意力放在观众身上（他们看懂了吗？他们喜欢我吗？我这么演对吗？），甚至要祈祷或假装袜子没出问

题，才真的会让袜子变成分散注意力的罪魁祸首，而不是像上面那样为演出增色。

借由想象或个人的体验来联结某人父亲被谋害的情景感受，对扮演哈姆雷特当然是有帮助的。“强求”或“假装”这种联结才会弄巧成拙。让演员脱离“时刻当下”的，是否定眼下现实的企图，而不是因为运气不好遇到“麻烦事”。

当然，演员还是要在摄影机的取景范围内进行精准的移动，这样摄影机才能完成跟随拍摄。我所讨论的是一种内在的自由；而恰好是因为演员要严格遵循逻辑化的指标，这内在的自由才显得如此重要。矛盾的是，演员要严格自律才能获得这份内在的自由。

我在杰拉德·伊肯（Gerald Hiken）的课堂上表现不好的时候，他会这样说：“就照错的做！拜托，不管你怎么做，就是别再朝着‘对’使劲了！做错都比做对强！”接下来他会问学生：“你的角色要怎么扮演才对？”假设学生说：“因为麦克白被他们的谋杀计划吓得腿软，所以麦克白夫人对自己的丈夫感到愤怒和蔑视。”“好的，”杰瑞（杰拉德）就会说，“我们再来一遍。这次要演出恩爱感和幽默感。”天啊，果然有效！好得不只是一点点，是十倍百倍的好。这是因为演员放下了“要做对”的义务，下定决心背水一战。这样才会产生“时刻当下”的演出，才会有所启示、展现魔力。放下义务的包袱就是这么好用。即使是展现出一个亲切可人的麦克白夫人，都能让人深信不疑。

杰瑞还一直怂恿我们：“尽管放手去做！就在他们面前拿出你最隐秘、最难为情的想法来品味！”他所说的“他们”是指观众。艺术家最原初的创造力自有其骄傲。对于必须按剧本念台词、照指示做动作的演员来讲，他必须从内而外地把这种骄傲和自由实施于未言明的思想和感受，让自己处于斯坦尼斯拉夫斯基所谓“孑然于众”（solitude in public）的状态——对别人如何看待自己毫不在意。此处最精彩的悖论就在于，如果一位演员自由不羁，也不在意观者是否有“抓住重点”，我们作为观众反而会对他的呈现照单全收！他的言语和特质因自由而真实。

自由还会产生幽默。没有自由的表演是毫无幽默感可言的。在生活

中，只要人们放松自如，幽默就必然应运而生。没什么比一个用尽全力搞笑的演员更无趣了。不仅如此，有时给予一个角色更多自由空间正是上佳选择。假设某个角色似乎是以自我为中心的，演员应该自问一个以自我为中心的人会有怎样的行为举止，而不是试图去演出这种评价。有时候，正因为自我中心的人不在意别人的感受和需求，所以他们的内在生命反而是无拘无束的。

多给些自由可以帮助演员克服大多数障碍，这一点我作为表演教师已经见证过无数次。若要思想作选择的同时仍对身体全面掌控，若想灵光乍现接连不断，若想触碰心底最终极的真相、最深的情感和最具创意的想象，演员需要自由来达成这一切。

演员依靠完全自由、全心呈现与放弃自觉意识来守护他们的表演，虽然这听起来似乎自相矛盾。如果一个演员可以在演出当下自由洒脱，即使在一场戏中有着“错误”的情态，他的表演也比只是绷紧神经牢牢抓住“正确”的情态更真实可信、引人入胜。深谙此道的导演可以让演员们自由发挥，因为演员们总会知道，给予他们在演出当下的自由与真实，是对他们表演的一种保护。

2.7 专 注

我只想纯粹滑冰，单纯享受。

——奥莎娜·芭玉（Oksana Bayul）

花样滑冰金牌得主

演员需要专注，但是专注并不抽象。当一个导演听到演员埋怨，“我怎么都没法专注”，如果此时这样问他，“你在专注什么事情呢？”可能会对事情有帮助。专注并非独立存在，没有专注对象便无所谓专注。某个专注的焦点可能与演员的选择或者是此时此地的直接现实相关。换句话说，如果演员正在扮演哈姆雷特，他可能专注于哈姆雷特已故的父亲身上，又或者在他短袜的褶皱上。如果一切处置妥当，观众只会知道他确实

在专注于某事，却无法判别到底是什么事。

当一个演员专注于她私有的、自创的真实，观众就会愿意投入进去。我不知道你有没有过尝试着哄骗、乞求或命令小孩子注意你。一切努力也许都是徒劳，不是吗？但是如果你专心致志于自己手头的事情，比如说修理一个闹钟，如果这项工作让你激情投入，并且无意识地让孩子看到、分享你的投入，感染于你的激情，他很快就会来到你身边。这就是在演员与观众的关系中专注所起到的作用。这也就是演员“孑然于众”的功夫。

很多人认为不放松就不能专注，但事实呈现为另一种样子：专注于一个单纯的任务才是放松。一个好演员对她的技艺得心应手，而非勉强为之。找到独树一帜、引人注目的专注点会为演员打开禁锢想象的枷锁，开启再造真实的大门。这有点像走入镜中。技艺——或者说技巧——让演员能掌握他的专注力，并找到所要专注的对象。当然，技艺并不能取代优秀的直觉。但它确实取代了迷信与神秘主义。

好的表演看起来反而不像在表演，好的表演让人看不出门道；演绎可谓羚羊挂角，无迹可寻。也因此人们有时会认为这种表演并无技巧可言，只是灵光乍现之下演员自然而然“变成”了角色。西恩·潘（Sean Penn）在《死囚漫步》（*Dead Man Walking*, 1995）中的表演无疑达到了“无迹可寻”的境界。影片发行后，他在（美国）全国公共广播电台的采访中表示，在对细节至微观察的坚实积累基础之上，又得益于技巧，他才能有这样的表现。“没有技艺，我将无所建树”，他如此阐述。

如果演员没有切实的技艺，他们可能会专注于错误的事情。他们会专注于某个目标效果，诸如一种情绪或者一个判断。或许他们会专注于外表、服饰，或是他们臆想中观众期待他们呈现的样子。又或者专注于努力为了有如父母般的导演（也就是你）而把事情做“对”。如果他们在试镜、排演或者第一个镜头中有过好的表现，他们又可能专注于再现之前的成果，这将是一场灾难。

“再现”糟透了，这是确凿不移的事实。人生中每时每事一去不复返，我们无法重历曾经。当导演对演员说：“棒极了。像那样再来一次”，他是在要求不可能发生的事情。如果演员真的去尝试“重现”，她

只会竭力于紧张与控制——或称瞄准（aiming）。当我还是个表演系的学生时，我曾听到一个电台棒球广播员向他的搭档说道：“他们应该把那个投手换掉。他开始瞄准了。”奇怪的评论多年来深植于我的脑海，我不太懂棒球，所以一直自问：“瞄准哪里不对吗？如果不瞄准他怎么能把球扔到好位置？”我冥冥中觉得这个问题至关重要，因此未放弃探索这个问题的答案，直到我意识到它就像是表演——投手事先磨炼好他的技术（对于演员来说，这意味着剧本分析和对于可操作性选择的排练），创造与击打区（演员“自创现实的信念”）之间的联系。然后他便放手一搏。若是试图去做得“正确”，试图控制结果，重现一个好球或者一个好的镜头，会使表演自然而然变得关注自我，把表演者拉出当下的情景，让投手或者演员“大失水准”。

每个人都知道他在专心致志灵光乍现的时候应该怎样做。你不用思考做些什么；你感觉到一股冲动，大胆跟随就是了。演员专注于试图进入专心致志的状态是错误的。当表演精彩顺利，演员与当下的情景融为一体，享受着孑然于众的状态，沉醉于自创的真实时，他们往往不会注意到外部发生的任何事。这有点像一种特殊的意识状态。一架从头顶呼啸而过的飞机、技师的一声咳嗽或喷嚏，他们都听不见。他们会在寒冬中出演炎炎夏日的戏，却对寒冷毫无感觉。有时演员会认为他们的一切准备，都是为了进入那种特殊状态。但是你无法向专心致志去瞄准。专注不能强求，只能虚席以待。

优秀的演员遵守规则、专心聆听、专注于可操作的选择和生活细节；如果他听到飞机或者摄影师的呼吸或者鞋子的咯吱声，他会转而让他的角色去听到。他不将任何事物拒之门外；他利用身边的一切维持在当前的状态，并给予他的表演生活的质感。如果导演发现演员因为无法排除当前真实以感受再造真实而苦恼，这正是时候把他拉到一边问他，“你在专注些什么？”可能是他选择的想象、目的，或是给定的环境不够有力、不够独特，通过询问你可以为他指明更有趣的选择。又或许最好的方法是你向他保证，比起自我折磨与强制操纵，你更希望他处于当时当下。当他面对干扰心无旁骛而不是与之纠缠，他的表演会恰如其分地鲜活可信起来。

我现在所说的不要瞄准于特殊状态，和之前所说的演员发挥出色需要潜于社会面具之下看来似乎自相矛盾。该怎么说呢？洞察于社会面具之下会解放演员，这当然好；瞄准特殊状态会带来不必要的紧张，这当然不好。听起来很容易相互混淆？好吧，确实如此。这就是那些可以分辨两者区别所在的真正优秀的演员收获颇丰的原因（之一）。

我在一本写给导演的书中讨论这些，并不是需要你们永远清楚地知道一场表演出了什么问题，也不需要你们能告诉演员如何修正。但是我想让你们感受一下，可能会出问题的地方——即使是最优秀的演员也偶尔会犯错的地方——在哪里，这样你才会明白他们的问题出在技术上，而不是因为受到什么神秘力量的影响。当然了，如果一个导演在摄影机的另一边观察的同时，还可以对现场的细微之处洞若观火，那么对于演员来讲，你就是上帝的完美造物。

当两个演员同时进入状况——当他们开始“烹饪”一场戏——他们经常会感受到一种韵律（rhythm）。下一次排练、表演或拍摄中，他们也许会试着将那种韵律“演奏”出来。但是韵律并不是演员可以借以演奏的工具，因此这种联结关系会失去它最开始被“发现”时所蕴含的生命力。让我简单解释一下为什么韵律不能被演奏：演员无法把握角色正在谈论的内容以及其中的原因——例如他的潜台词和他的处境是怎样的。这就是很多人觉得莎士比亚戏剧的表演难以理解的原因，因为演员们只是在单纯地表演诗歌艺术，而不是赋予台词意义或演绎环境。当演员们表演诗歌或者演奏韵律，观众甚至连局中人的话语都会无法理解。

记好你的台词，同时注意别撞到家具。

——斯宾塞·屈赛（Spencer Tracy）

无论在排练还是拍摄现场，如果一场表演和台词需要一次又一次地重复，那么它们每次展现时都应该像第一次那样。一些演员，例如查尔斯·布朗森（Charles Bronson）或弗兰克·辛纳屈（Frank Sinatra），会为了保证演绎效果的新鲜度而拒绝拍一次以上的镜头。当演员听起来像是

“录音机”或者“彩排的复制”，导演弗兰克·卡普拉（Frank Capra）会稍微调整台词。罗伯特·奥尔特曼（Robert Altman）是一位酷爱演员真实可信创造力的导演，他要求演员在同一个镜头（scene）的每个镜位（setup）不重复同样的台词。马龙·白兰度从来不记台词；他只念出耳机里传来的台词。他说这样做是为了保持新鲜度。

这些策略都是防止演员陷入“念台词”——按照预设的方式把台词读出来——的状况。与“时刻当下”的表演方式完全对立的，是提前就想好如何读台词，或将台词分组按照编排演出。这会让表演变得矫揉造作。这种方法等于将每句台词放于小框中，有点像一个人说话总带着引号。陷入预设台词阅读方式对于演员来说是最糟糕的事情。

很多演员和导演都因此反对排练。如果演员通过排练来计划台词阅读方式，那排练这件事真的是糟透了。如今大多数演员不再刻意计划阅读台词方案，但除非他们刻意用技巧避开方案设定，否则最后还是不免会陷入其中。

我们总倾向于把新鲜事物套入熟悉的经验里。比如说，“你总是这么做”这句话，我们自然而然听到有一种态度表达。演员可能会用“你总是这么做”（或是“你总是这么做”）的特定韵律去记这句台词，而他甚至没意识到这一点。不久之后，这韵律反而成了他的台词。

很多演员在研究角色时，会把需要记忆的台词和其中的节奏、潜台词、意图、情绪调整、意象和关联分析单独拿出来，并套入他们自己的经验中。这和“念台词”的记忆方式不同，“念台词”会造成台词陷入既定的韵律和声调。台词每被演员用设定的韵律表演一次，就流失一部分生命力。这既定的韵律要么让你无法和搭档互相感应，要么让你感受不到当下的冲动，所以等你真正开始的时候，台词已经不剩多少活力了。有时事情可能变得更糟糕。一个习惯于“念台词”的演员，如果遇到演对手戏的搭档突然改变了读台词的方式，他甚至以为台词被念错了而不知所措。

让台词跃出纸面，同时意味着摘除它们的标点符号。实际生活的交谈中，我们没必要在逗号和句号处停顿。我们只在需要喘口气或者想想接下来要说些什么的时候才会暂停。这些暂停并不必然——事实上往往不——

发生在逗号和句号的地方。剧本中有标点符号是为了方便阅读。但是为了让台词跃出纸面、充满生机，演员必须将标点从剧本中摘出。

如果你需要一个这样的例子，可以参考斯宾塞·屈赛在电影《岳父大人》（*Father of the Bride*, 1950）中的开场独白。屈赛在电影中的表现经常被提及的一点，是他总能赋予对白出乎意料的朗读方式与韵律。这意味着，比起剧本作者的断句，他更重视角色的印象和处境。如果你需要进一步证明摒弃标点的处理方式会听起来更自然，不妨竖起耳朵听听普通人是怎样聊天的。

陷于预设的“念台词”或者标点符号很容易导致过度表演。因为一旦台词讲述方式被设定下来，演员如果想要让台词有更多的火花，就只能通过加强语气来完成。有一点像老一辈的美国人，只会靠大声重复自己的话来试图和不懂英语的人交流。

“念台词”最糟的一点，在于这意味着你对台词的理解只处于一个很浅显的水平。除非一个演员真的探寻到角色的潜意识世界，不然他将无法让台词有说服力。为了说服我们，他只能硬生生地推销台词。某些台词很容易让人跌入这种陷阱。以三四十年代的老电影中常见的台词为例，“我坚信真理和正义终将胜利。”现代电影中如果出现这样的台词，除非有很强的潜台词做后备，否则听起来只会愚蠢且虚伪。但是现在的电影自有其陈腔滥调，我最不喜欢的一个就是，“你就是不明白，对吧？”（you just don't get it, do you?）还有剧作者们似乎对下面这句话毫不厌倦，“你永远无法摆脱这件事！”（you'll never get away with this.）任何这些强制让我们相信其内涵——毫无潜在信息——的台词，只会让人听起来不自然、不真实。

有时演员可能会不解，觉得他们在演绎台词时急于让人信以为真的心情虽然有些迫切，但仍不失真诚。但是在实际生活中，如果有人一直要说服你相信他的话，我们会认为他在“过度掩饰”——而且很有可能是在撒谎。

不是所有选择“念台词”方式的演员都只会选择平淡无奇、缺乏创意的表演方式。想象力稍佳的演员或许会作出不同寻常的选择，而戏路宽广

的演员可能不管怎么表达都自有说服力。但是一个“时刻演绎当下”的演员根本就不会自困于“念台词”的境地。

那么他如何得知该怎样表达呢？

Chapter 3

听与说



有人——我忘了是谁——告诉我不刻意为了表演而表演，不要刻意夸大，不要刻意取悦人，顺其自然就好。而且……别人说话时仔细倾听。这可能是我所知的最重要的事。

——丹尼斯·弗朗兹（Dennis Franz）

《纽约重案组》的主演

对演员来说，为了能进入情境，最重要、最唾手可得的工具就是戏中的另一个演员。倾听戏中的其他人等于给演员一个简单的任务，让他的注意力得以有的放矢。倾听是演员保持情境状态的最佳技巧，同时可以防止他做出机械、呆板的表演。倾听使演员放松并防止他们过度表演。它使表演变得“自然”。倾听让演员相互影响，进而创造精彩瞬间——触电般的让故事感人至深的时刻。

当你在导演情节剧时，如果你想让观众被角色本身和他们的困境与冒险吸引，那么演员们的倾听必不可少。没有了倾听，一个本来戏剧性十足的场景便沦落为“轮到我说，轮到你说”的程序；它就会变成双人表演的简单相加，而不是一段关于人物关系和事件的戏。

如果你有一个搞笑的剧本，而你又不想毁了它，那么演员们的倾听至

关重要。当演员们彼此倾听、演出情景，那么观众即使在最荒谬的情境中也能抛却怀疑，听到台词并分辨出每一个角色。当喜剧中的演员没有做到倾听，只是巧舌如簧、故作滑稽，而不是演出情景，喜剧便会显得勉强，让人看起来如负重担。

角色之间的对话并不能构成一场戏。对话只是潜藏在事件下的戏剧的线索。只有某些事发生在角色身上时，我们才有事件——一场戏。当演员们相互倾听时，他们便会彼此影响，这样便产生了事件。有一种说法坚称，确保现场有戏发生而不只是有对话产生，这是导演的工作。因此好的导演应该确保演员彼此倾听。

缺乏倾听最坏的结果是，演员可能会出现所谓“提前介入”的情况。也就是说，他实际上在另一个角色的台词结束之前就开始做（预先决定好的）反应了。你不会轻易在已经公开放映的电影或者电视中看到这种事情发生。这种状况是如此的糟糕，以至于即使是导演因为紧张或者缺乏经验而没能发现（例如，“提前介入”是艾德·伍德 [Edward D. Wood, Jr.] 作品中一个常见的表演问题），在片场或者剪辑室里的人也常常会注意到。

我认为如果你有表演的天赋，那一定就是“倾听”的天赋。

——摩根·弗里曼 (Morgan Freeman)

你可能认为倾听是自然而然的事情。演员听到彼此的台词——难道他们不是在倾听吗？但是我们讨论的并非常规意义上的听。这里所说的倾听是一种艺术上的术语。它不只是听寻给你的提示，也不是听寻是否轮到你说台词，而是对其他人给予的特别关注。

演员需要比我们平时在生活中听得更加深入。事实上，斯坦尼斯拉夫斯基用“神交”（communion）这个术语来描述我所说的“倾听”。“神交”这个术语要求的是对经验的深度关注，和让观众通过演员的倾听感知到他们在互相交流，而不只是交换台词。

眼神交流对倾听非常有帮助。在我的“导演表演”课程上，我都是以倾听练习做开场，首先我要求学生与他的搭档四目相对。我所要求他们

做的眼神交流和通常意义上的“看”完全不同。平时用眼睛正常去看的时候，我们是在检查、评价、分类——这并不是坏事，例如在你开车的时候。但是我所要求的眼神交流是一个给予和接受的过程；从某种意义上讲，这需要你眼睛当作心灵的窗户去使用。

这是一种奉献，是一个信念的小小飞跃。实际上，它意味着演员对另一个演员的关注要比对自己表演的关注更多。让这种关注充实并支配演员的台词。台词将从演员对其他角色及其反应的关注中自然体现，而不是出自演员的预先计划。接下来是关键。倾听不是简单地对其他演员所说的话做出回应——倾听时将注意力放在他人的反应和他人的身体上——眼神、嘴角的细微变化、声音和话语、肢体，甚至是他的气息。

是否懂得倾听，这细微的区别却是演员优秀或者平庸的绝对分界线。如果演员认为倾听只不过是听到的他人的话语的回应，那么他们就会陷入一味肤浅地展示台词的境地。假如一场戏写得看起来就像是角色在你讲我应——其实是台词在相互回应，那么当演员只是在演出台词的表面内容时，也会自欺欺人地认为自己是正在倾听。他们会认为只要自己没犯“提前介入”的大忌，他们就是在倾听。

当演员在倾听时，他的面部表情也来源于对他人的关注。如果演员开始关注自己的反应（这可能源于一次结果式指导，举个例子，“我觉得她说……的时候你应该变得愤怒。”），他的表情会蒙上一层轻微的、隐形的僵硬面纱。

当然，真正的倾听并不一定需要眼神交流，但是通过眼神会更容易。眼神作为一种表演手段被严重低估。西德尼·吕美特在他《拍电影》一书中提及他和威廉·霍尔登（William Holden）合作拍《电视台风云》（*Network*, 1976）这部电影的经历时，说霍尔登和对戏演员几乎没有任何眼神交流。到了一场情绪张力十足的戏时，吕美特对霍尔登的唯一要求，就是在整场戏中目不转睛地看着费·唐纳薇（Faye Dunaway）的双眼。最后，霍尔登迸发出的情感犹如泉涌。

你只要看着安东尼·霍普金斯（Anthony Hopkins）的眼睛，自然

会受益匪浅、事半功倍。他的眼神如山似海。他是那样可爱、慷慨、动人。

——琼·艾伦 (Joan Allen)

坎迪斯·伯根 (Candice Bergen) 拥有最美丽的双眼。我只是一个非科班出身的演员，所以当我不知所措的时候，我只要盯着她的双眼就能得到慰藉。我一边看着它们，一边婉婉道出我的台词。那种感觉简直太美妙了。

——盖瑞·马歇尔 (Garry Marshall)

倾听是演员最可靠的制胜武器。它简单明了。不管事先做了怎样的准备，演员只要全心关注他人就好。但演员们偶尔还是会不放心。有时候他们害怕被对方发现自己注视的眼神，担心直接的眼神交流会看起来不自然。为了让自己的表演丰富多彩，他们经常会精心设计一些与真正的倾听毫不相干的、夸大做作的反应。

有时演员在内心世界下了太大苦功，甚至忘记了其他演员。有时候他们会不认同其他演员的做法，认为注意力花在他人身上会牵扯到自己的表演。即使是一些功成名就的演员也会认为，无视在场的其他人，才能保证自己的表演流光溢彩。

真正的倾听会让演员心生敬畏之情。演艺圈内会称赞善于倾听的演员为无私奉献。一位影评人称赞艾玛·汤普森 (Emma Thompson) 在《理智与情感》 (*Sense and Sensibility*, 1995) 中的表现“善解人意”——我想他是感受到了艾玛专注的倾听。“团体表演”是“倾听”的别称。你可能已经注意到，新的“美国演员工会奖”在每个类别中都设立了“团体表演”项目。因为演员们知道，正如约翰·特拉沃尔塔在因《矮子当道》获得金球奖时发表的得奖感言中所讲，一位演员“是因为身边所有演员伟大才伟大”。斯宾塞·屈赛的“演员中的演员”这个广为人知的美誉，就源于他善于倾听的品质。

当演员相互之间起了“化学反应”，就意味着他们彼此倾听、相互吸

引、棋逢对手。爱情片的主演不需要睡在一起——他们甚至不需要欣赏对方——他们只需要倾听对方。加里·格兰特（Cary Grant）大概是影史上和女主角产生化学反应最多的演员——因为他总是倾听，总是潇洒自如，全神贯注于他的搭档。

团体表演将故事的重要性置于自我展示的个人表演之上，让观众得以放松欣赏电影。有的演员可能会惴惴不安，担心屈服于集体的倾听会让他们有所损失。这种想法可谓大错特错。他们正是陷入我上述的对于倾听的错误理解：认为倾听只不过是听其他演员的台词和语调。事实并非如此。倾听是对他人反应的全神贯注。对此，每个演员都肩负责任。倾听不会分散演员表演的注意力——倾听会充实表演的质感、内涵、幽默、悬疑……我总是向年轻演员诚挚建议，“如果一切都已不可挽回，那么去帮助其他人，让他们表现得更好。”这是演员提升自己表演最简单有效的途径。

当其他演员也开始倾听和付出，并且与对剧本情境的简单真诚的理解建立联系，此时真正优秀的演出便会应运而生。没有这一切，没有所有演员的相互付出，单独一个懂得倾听并满足角色要求的演员也许仍然表现出众，但是无法产生杰作。

作为导演，让一群演员变成一个整体是你的责任。首先，你必须对此提出要求。你还要有能力发现倾听的缺失，哪怕只有一个人没能做到倾听这一点，你就只有“两组表演”，而不是“一场戏”。戏也仅仅变成了两人的场景，而不再是戏本身。

有时演员没在倾听，是因为他们在遵循某个结果式的指导。结果式指导让演员把注意力从他搭档那儿干脆转移到了自己身上。演员开始担心：

“我有没有像导演要求的那么愤怒呢？我的反应和表情恰当吗？我的台词有没有念对？刚才我表现得足够古怪吗？”当他像这样把注意力集中于他的表演，而不是集中在可以把他与其他演员关联起来的演出选择上，他的表演便毁了。

对于一个缺乏经验的导演来说，分辨演员是否在倾听可能很难。未经训练的眼睛无法发现优秀的倾听技巧。像詹姆斯·加纳（James Garner）、彼得·福克（Peter Falk）、玛丽·泰勒·摩尔（Mary Tyler Moore）、斯宾

塞·屈赛都是拥有杰出倾听技艺的演员，他们看似轻而易举地变成了所饰演的角色，不见丝毫取巧之处。

约翰·特拉沃尔塔说导演“在片场看不见角色，在剪辑室才看到”，听起来怪吓人的，不是吗？说得好像你跟不上节奏了似的。丹尼斯·霍伯（Dennis Hopper）在执导《彩色响尾蛇》（*Colors*, 1988）时，被罗伯特·杜瓦尔（Robert Duvall）吓坏了，杜瓦尔看起来在拍摄时什么都没做，表现得平淡无奇！还好他再怕也没蠢到敢去吩咐杜瓦尔这样杰出的演员“多加些料”，所以他什么也没说——因为在样片里可以看到，想要的都有了。

既然你已经对倾听有所了解，你便已得知个中奥秘。只要你知道该寻找什么痕迹，就能在现场感知倾听的出现。导演们无法在现场有所发现的主要原因，是他们不懂倾听，也无法领会为何微小的情绪事件在大银幕上会带来巨大的成效。

如今这么多导演——包括那些本应对此所知更多的导演——在拍摄的时候还站在监视器前看画面，这让我很惊讶。也许你不爱听，但由于职责所在，我不得不告诉你：你从监视器里是无法看出演员有没有在倾听的。你必须站在摄影机旁，看着演员赤裸裸的面孔。

大多数表演失败的电影，问题都在于演员们没能互相倾听。这是学生作品和处女作中最明显的缺陷。节奏和时机错乱、精神偏失、解释错误、戏剧缺少主体结构，以及演员平淡、僵硬、缺乏热情、没有生命力、照本宣科、生搬硬套，或者心不在焉，像是身处“另一部电影”——所有这些例子表现的问题常常都出在缺乏倾听上。演员过度表演也是同理。比起告诉演员“用力轻一些”，让他们多倾听一些更合适。

在拍摄双人镜头或者全景镜头时，如果演员没有倾听，就无法呈现角色关系。而如果没有角色关系可言，那么双人镜头就没什么好看的了，最后就会导致镜头无法被采用。倾听对特写镜头也至关重要。观众一般认为，透过特写镜头可以看清角色的各种反应和内心世界，而这些创造工作都可以靠演员独自完成。但是一个“靠演员自己”完成的表演很可能会浮夸、流于表面，反而会将观众带到故事之外，单独观看喧宾夺主的表演。

所以特写镜头和双人镜头、全景镜头一样，都需要演员在其中倾听。倾听赋予特写镜头生命和活力，倾听可以创造微小的传情时刻，可以让演员感觉到角色接下来发自内心的想说的话，感受到话中之物。倾听让观众关心角色和他们的命运。

有时候一个镜头的景别太小或者调度过于复杂，以至于对手戏演员无法站在特写演员的视野中。摄影指导会告诉你如果还想要双人的特写镜头，演员的视线就不能落在对方身上。我并不是说每场戏你都得让演员保持对视。我的意思是当一场戏要求角色互相凝视，但是出于技术性原因却无法实现，那么，如果这个镜位重要到让你决定放弃两个已经进入状态的演员（假设他们真的棋逢对手、全情投入，而不只是面对面却各演各的）将带来的令人耳目一新的效果，那么你要记住你在做一场选择和交易。等你到时候在剪辑室里没看到“它”——角色关系或者戏份内的情绪事件，又该如何？这时候我不想听到你说：“当时我别无选择。”

导演通常想知道如何与训练背景各异的演员们共事。答案很简单：让他们相互交流和倾听，让他们互相关注，避免每个人“各演各的”，只顾自扫门前雪。

导演要如何分辨演员是否在倾听呢？没有书本能教会你这个。你要学会去看、去感受，而且不只是从银幕上看到，更要在它发生于眼前的时候做到。换句话说，你也要处于实时的（in the moment）状态；你也要倾听。你的眼睛要张开、放松、柔软，要准备着接收信息。这样你才能对现场状况慎思明辨。西德尼·吕美特在《拍电影》一书中说到，他可以很轻松地分辨一个镜次中的表演是否够好。而且只要演员开始神游，他就知道他们不在状态，这个镜次就不够好。

还有另一种分辨演员是否倾听的方法：当他们倾听的时候，他们在每一个镜次的表演都略微不同。这可能会吓到导演。他需要巨大的勇气和技巧来接受这一过程。如果演员在倾听，他在一场戏中的每一个镜次都会表现出细微差异。不仅如此，如果演员在倾听，他阅读台词的方式也和你事先认定的有所区别。如果你想得到一场好的表演，倾听一定优于排练而来的台词阅读。这是我的肺腑之言。

多年以后，我才完全明白（我的老师）为什么是对的，而且……从不去计划我应该如何读一句台词，只需考虑情景并倾听其他演员……最难也最需要下苦功的是，根据其他演员或者导演的情况随机应变处理表演，并克制自己不去重复前一天状态良好的表现……真正的表演要做的就是顺其自然。

——凡妮莎·雷德格雷夫（Vanessa Redgrave）

有些演员“天生戏骨”，就是说他们天生擅长倾听。大多数演员把倾听当成一种技巧，并时刻提醒自己去实践。如果导演能在排练和每个镜头拍摄前，用平和的语气说些“别急，放轻松，尝试体会彼此的感受就行了”这样的话，对演出会很有帮助。

在你观看演员表演的时候，需要留意他们是否在倾听。如果他们没有，作为导演你需要和他们谈及此事。如我所提到的，有些演员会误解“倾听”这个词，鉴于此，你也许不想直接提及它。有些演员一旦被告知他们没有在倾听，他们可能反而会夸张或假装倾听。假的倾听有两种。一种是做作的随意，这不是真正的倾听，只是装作倾听的样子；另一种过度兴奋、瞪大眼睛的紧张表演，总的说来问题就是太紧绷了。真正的倾听轻松自如，了解个中奥秘的演员只需将更多的注意力放在跟他们对话的人而非自己身上，演技就得以真正解放。

以下是一些如何要求演员多倾听的例子：“把台词交给对方。”“简单就好。”“陪着对方。”“放松些，相互沟通。”“放开交流。”“尽管去听和说就好了。”“让自己好好听她的话。”“我喜欢你们飙戏的感觉。”“你们可以关注着对方。”“望着她的双眼。”“挑起她的激情。”“大胆投入，让她感染你；你放松就好，台词等你想说再说。”这些措辞都是许可性的而非强制性的。

制片人波丽·普拉特（Polly Platt）告诉我，导演詹姆斯·布鲁克斯（James Brooks）对他的演员们说，“记住，你所说过的一切都是真的。”格伦·克洛斯在《演员工作室》的节目访谈中说，导演迈克·尼克尔斯（Mike Nichols）曾说过，“把你今天的生活带进来。”这些其实都是在

说，“放简单些，你是一个人，而不是角色。不要刻意去演，尽管说和听就好。”有时演员会有一种错误的责任感：他们会——甚至是无意识地——认为他们如果没利用好之前所做的准备就是失策，认为把自己交给另一个演员是对自己扮演角色这项职责的疏忽。甚至会觉得，“（倾听）这么好的事情，怎么会落到我头上？”作为导演，你这时就应该去鼓励他们放手去做，去沟通。1994年，伍迪·艾伦在《纽约杂志》（*New York Magazine*）的一篇文章中披露，他之所以经常在整场戏中只是用一个广角镜头拍摄，部分是因为它更快捷更经济，但是更重要的是因为这样能够让演员“相互交谈”，让他们有交集。

如果随着排练或者拍摄工作的进行，演员之前的沟通状态有所回落，你不妨这样说：“我想这个剧本需要团体表演才有效。”“关注对方就好。”“你们已经做好准备。现在把它们交给对方就可以了。”“我关心的只有倾听的问题。我知道剩下的事你们完全应付得来。”“别担心你自己的感受；让你自己与搭档的感受紧密联系起来。”“你没必要把她排除在外。你完全可以从她的表演中汲取养分。”“我相信你有感觉，但是你把它们都藏起来了，太内秀了。释放出来，让其他人也感受到。”“我猜你在担心表现如何。表演很到位，放心吧。”“把注意力放在她身上，时刻观察她的反应。”

让一个懂得倾听和付出的演员与一个不会倾听的演员对戏，是很麻烦的事情。懂得倾听的演员眼睁睁看着自己绝佳的表现机会从眼前溜走，这太令人沮丧了。有时她觉得其他演员呆板的表现会把她拖下水，所以想保守一些来“挽救”自己的表演。导演需要巧妙处理这种情况。实际上，她继续坚持付出与倾听才能真正挽救自己的表演。如果她也不再倾听，这场戏本身（这是导演的责任）将变得更糟。一旦事态恶化到这种程度，你可以把那个更老练或者更优秀的演员拉到一旁，对她坦白你的看法，争取她的支持，这样她就不会被其他演员“心不在焉”的表演搞得心力交瘁。你要让她相信，只要她继续全心投入、保持激情，你会确保这场戏的质量。

然后你就该着手去做了。你需要想办法改变那个较差演员的做法，不然优秀的那个就会开始对你失去信心。通常问题在于那个较差的演员在

“刻意去演”，你需要让他简约一些，更处在当下一些，这样他才得以把注意力放在他的搭档身上。你可以通过改变对角色的诠释来做到这点，哪怕是一个既定的诠释方案。或者你可以直接（但是私下）对他说，“你演得太用力了。这样看起来不可信。”

如果情况让你已经快要绝望，你不妨干脆试试施展一些手段，例如：“你非常棒，但是我很担心你的搭档。我需要你的帮助，让她保持放松状态。”任何能鼓励演员放松、停止过度表演，从而让他把注意力放在搭档身上的方法都有实践的价值。

把这些事情写下来让我很紧张，因为我最不想做的事就是教唆年轻导演对演员颐指气使。我导戏的时候，之所以会求助于各种策略，完全因为我爱演员，并且信任这个交流过程。

当演员听到有人直白地说他不会倾听，他可能会把这当成一种责备，甚至是人身攻击，这会使他变得畏缩不前。

当我指导演员的时候，我总是尽量让我的要求听起来自然合理，绝不强人所难，比如让他改变自己的个性。我一直相信，充满轻松活力的倾听才是自然的状态，如果我给演员信心和许可，让他们放手去做，他们就会像花朵迎着太阳那样，迎向这种状态。怀着这种信念，我总是把演员的抗拒和表演中的问题看做是他们本性的一种表现，而不是角色演绎方式上的缺陷。而且即使遇到了难以取舍的重要问题，我也总能以不伤害他们自信的方式给予他们指导。

当演员艰难挣扎的时候，我总是注重事情还算顺利的方面，而不是坏的那一面；我看到的是半满的一杯水，而不是半空的；我提供指导和鼓励，而不是施加批评和命令。我经常因为我委婉的、“无底线乐观”的调整工作方式遭人调笑，但是它们真的有用。

不光是新手，哪怕很多经验丰富的导演也没意识到倾听有多重要。即使当你阅读至此时，你也可能只是对自己说，“好吧，当然。多大点事儿？”很多事情纯粹却不简单，倾听便是其中之一。演员需要专业的训练才能做到专注于其他演员，而不因专注于把事情“做对”而分心。判断倾听是否真的发生，而不是演员因为轮到他们说台词了便去说，这需要导演

有很强的专注力与技巧。而且，导演要有足够的才能和技巧，才能有余地去优先关注倾听的问题，而非在意演员是否按照自己的意愿去表达台词。

也许平凡的导演与优秀的导演间最大的区别，就在于她是否能判断演员有没有在倾听。我极力建议你们在往后的工作中或课堂上尽量观察这件事。“尽管去说、去听。”我的老师琼·谢尔顿总跟我们这么说，我们都听腻了。西德尼·吕美特也是这种说法。跟人讲，听人说，当一个活生生的人，而不是角色。

倾听是表演最重要的元素。它是最值得导演苦苦追求的事情。此书中我提及的很多事都有一定争议性，唯独倾听没有。这一点每个好导演和好演员都表示赞同。哪怕他们没能一直做到，但他们知道他们应该去做。

Chapter 4

演员的选择



无论是老手还是新手，大多数演员的问题都与紧张有关。消除紧张有很多方式方法。对于一个专业演员来说，他之所以紧张，是因为他还没作出足够感兴趣的决定。换句话说，他还没作出关键的那个选择；感觉还没有到可以激起想象力、令演出水到渠成的程度。

——杰克·尼科尔森（Jack Nicholson）

前两章内容集中讨论了“右脑”，即兴、无法预测的因素——“处在当下”、倾听、风险、自由。我一直反复强调不要以预设的方式来念台词，但是现在该谈谈框架的问题，也就是用来充实题材的选择。导演往往希望学会“演员的语言”，但只是加几个“艺术用语”或者学点行话并不能让你麻雀变凤凰。你真正需要的是从全新的角度来观察演员的行为。

斯坦尼斯拉夫斯基身兼演员、导演、老师以及莫斯科艺术剧院（Moscow Art Theatre）的艺术指导等多种身份，也是《演员自我修养》（*An Actor Prepares*）一书的作者；他对既可以客观量化，又可以激发潜意识和神秘感的表演技巧进行了系统阐述。这让演员在建构可重复性表演的同时，能够保持在场的真实感、真诚的情感和内心的自由。

在斯坦尼斯拉夫斯基之前，表演训练包括针对不同角色形态所进行的

对于声音、动作、选择发音方式和姿势的训练。特定的姿势表示烦恼或愤怒；或升或降的音调变化可以让观众注意到笑话的包袱；一系列姿势和步态用来区分阶级和个性。例如，弯着腰、搓着双手代表一个可怜的角色，鼻孔朝天代表傲慢的角色，等等。斯坦尼斯拉夫斯基批评这种表演方式矫揉造作、陈词滥调，丝毫没有表现出人类的真实行为。

斯坦尼斯拉夫斯基的观点直到今天仍然显得杰出而激进——无论是从追求事物根本的意义上，还是从挑战传统的意义上都是如此。只要演员致力于某个可执行的选择而非某种音调变化或者面部表情，电影就会变得更好，这一点对制作人、导演、作者甚至是演员来讲仍然难以置信。

有能力的演员必须与剧本中的亮点呼应，否则演员的想象力将无从施展。想象力开阔的好演员在表演的时候，看起来像是“穿行”于角色之内。如果演员的选择不能点亮剧本的情感核心，他将很难参与并倾听其他演员。对一个真正专业的演员来讲，一个糟糕的选择——没有完全理解题材内容的选择——读起来就像乐谱中错误的音符。也就是说，当题材给了一个选择的机会，而演员没有抓住，导致台词苍白空洞，表演就会出现“死角”。此时的场面看上去就会显得迟缓。

演员所作的选择可以激活他的内在生命。演员自我修养的诀窍，在于找到具有以下特征的选择：能够与剧本最深入、最鲜活的意味相连；能够让他点燃激情，抓住想象；让他得以融入真实情感，到达理想彼岸。演员需要的是客观的、可操作的、能够联结自己潜意识的选择，这样他就能进入情境，真实思考，真实感受。

富有创造力的选择实用、独特，而不学术，不死板教条。它们是秘密，是进入想象力潜世界的通道。它们不是设定好要“投放”给观众的东西。虽然富有创造力的选择源于剧本又能照亮剧本最深层的角落，但它们并不是为剧作者服务，而是要帮演员集中注意力。如果它们确实有效，给剧本带来了活力，那就是好的选择；如果没有起作用，那就是差的选择。

选择创造行为（choices create behaviour）。不囿于预设的说台词方式便会有所回报，因为行为影响台词的表达方式。台词源于选择。桑福德·麦斯纳有如下阐释：“一场戏的情感有如一条河，台词就像是漂流在

河上的船。”

演员在剧本上要做的工作就是找到他的选择，一个“要演出什么来”的选择，一个“属于自己”的选择，由此才能倾听并与其他演员摆开阵势，一较高下。演员作出的那个“属于自己”的选择需要简洁、引人注目、处在当下，而不需要他脱出情境特意去找。能够提前浮现于脑海的选择才是真的好创意；若选择不能当下发生，就会变得机械呆板。每个演员的选择应该量身定制、私密、因人而异。若表演是私密的，那么每个观众的观影经验便也是私密的。所以演员的表演越是简单而明确，就越会受到欢迎。

4.1 问题

最终，准确说来我认为导演这个职业并不是一个监督。不是的。我们只是接生婆。演员内心常有些东西，但他意识不到他心中思想中的那些东西到底是什么，你就要告诉他。你要帮助他找到自我。

——让·雷诺阿

作选择最好的办法是问问题。与演员讨论时，他们会问一些在你看来答案显而易见的问题，这也许会令你感到惊讶。我见过有些导演因此惊慌失措，认为那个演员陷入了迷失。事实可能恰好相反。当演员工作时，他需要通过不停问问题，打通角色内心世界的边边角角，汲取养分充实自己，丰富层次来保持表演的鲜活。当然，演员并不总是和导演分享他们的问题，他们可能私下进行这项工作。但是当他们真的问了作为导演的你一个问题，如果你的答案你自己也不信，那就别回答。总之并非所有演员的问题都需要回答。问问题本身就是某个流程的一部分。

通常你能对演员的问题最有帮助的回答，就是反问回去：“你是怎么想的？”演员往往已经知道答案了，只是并不确信。或者，有时他们知道答案，但是对此却不知情。假设演员这样问：“为什么我的角色对他妻子隐瞒这封信的事情呢？”导演可能会问：“你认为呢？”演员则回答：

“我不知道，毫无头绪。”或者是：“我认为这说不通。”想一想为什么他会这么做？为什么对妻子隐瞒信的事情呢？也许他忘了，也许信中有不想让妻子知道的罪恶机密，也许他不想烦扰病中的妻子，也许他心里还有更紧迫的事情，那封信与之相比就不重要了……乘着想象力的翅膀去寻找多种可能性，对解决问题很有帮助。

那么，假设演员问你关于信的问题，你反问他“你怎么认为？”时，演员回答：“我觉得是因为一个罪恶的秘密。”但是——你认为这答案是错的！可能在你做剧本分析的时候，你考虑过罪恶机密的要素，后来又认为在潜台词中添加一个罪恶机密会搞得电影情节太戏剧化了，“他忘记了”这种从轻化的选择反而更增神秘和悬念色彩。

好了，此时此刻作为导演的你有几种选择。最不理想的方法大概是直接反驳他。比如说“不，我认为不是那样，应该是这样才对”，甚至“这样的才是我想要的”。这种说法可能适用于跟你关系亲近的演员，却常常有伤演员的积极性，他们会想要与你争论一番。这样说可能更有帮助：“是的，那是有可能的。还可能是怎样的呢？”或者：“是的，那是有可能的。或者可能他忘记了呢！我身上也总发生这种事情；我做事情时会忘记到底为了什么，并且因此惹上一堆麻烦。”说话的方式还取决于你与演员的关系和你自身的人格魅力，其实有时候只要做沉思状，说，“嗯，有可能”，就可以引导演员思考是否还有更具煽动性的选择，并持续探索与反思。

有时候你可能会很想找编剧去咨询，甚至要求他把答案放在剧本里。努力忍住！事实上演员们有疑问不是坏事，而是好事。有问题这件事真的很神奇。有时候为了决定戏该怎么拍，并且提供可以释放演员注意力的选择，你需要找出问题的答案。但是有时候只是问问题就够了。角色自己可能都不知道答案，他自己可能还在奇怪，自己到底为什么没告诉妻子信的事情？角色和生活中的人一样，也许往往不清楚自己做某事的原因。演员正好可以借由这种困惑感去增强表演的可信度。

如果你觉得回答演员的问题是职责所在，你的答案就会单调乏味，仅仅浮于台词的表面意义，而忽视探寻背后的故事。

4.2 逆向思考

我对人的另一面，即B面很感兴趣。作为演员，你的挑战就是让你的思维绕着另一个人的心理转圈。他心理的两极差距越大，就越有戏剧性。

——拉尔夫·费因斯

逆向思考是演员最好的朋友。他们是分析剧本的绝佳手段——只要在你想到一个主意的时候，也进行一下逆向思考就可以。当你不知道如何处理某句台词的时候，试下逆向思考。如果一场戏不顺利，那就按照反常的方式去做！反向选择即使对演员本身来说也是充满惊喜的，因此可以让他一直处在当下。好的演员遇到困境时，会通过挑起台词和内心的对抗来保持愉悦鲜活的状态。如果演员本身充满活力，那么即使他内心的选择不那么符合逻辑，戏的质感仍然会有说服力。

角色言此意彼的行为会让人物复杂化。正是这种双重性让人物显得更加真实。人并不总是很有逻辑的。他们常常口是心非。我们在生活中可以看到这种情况：一个人双臂交叉、跷着腿、斜眼看着你说，“我很赞成你们的提案。”但他的肢体语言却表明了正好相反的意思。

追求逻辑完满的演员对精确选择的执着，会让自己看起来不像个真实的人。看似欠妥、不合逻辑的选择反而往往是最真实的那个。人们不知道他们是谁、他们想要什么，他们也不用正确的方式去获得。吉恩·哈克曼非常频繁而有效地使用逆向思考。他总是按照与之字面意思完全相反的方式去读台词，例如微笑着说：“我要杀了你。”（“微笑”这个行为动词翻译过来即是“让人着迷”。）

4.3 评 价

坐下来评价某人很容易，但是我没资格评价尼克松总统。作为演员我不能评论别人，因为道德评价会妨碍角色性格描绘。一旦你那样

做了，你演出的角色就会沦为僵尸一般，或者像是综艺小丑。

——安东尼·霍普金斯

以下都是对角色浅显的判断：“永远的失败者”、“软弱”、“邪恶”、“吝啬鬼”或“愚蠢”。

还有一些悄悄潜入演员思维的细微判断很难被注意到：看不起角色，觉得和自己相比角色有些缺少自知之明，或者比自己更幼稚，或者比较古怪。这些评价可能是对的，但是毫无意义。这会导致演员置身角色外部，向观众描述、解释角色——主观臆断，敷衍了事——而不是时刻融入角色的生活，让观众自己下结论。

莉莉·泰勒（Lili Taylor）在电影《追梦赤子心》（*Rudy*, 1993）中饰演了一个小角色，她是主角鲁迪高中时的恋人，她想要鲁迪不再追梦，而是过安定的生活。从她的台词来看，她的表演很容易陷入那种黏人的、爱使唤人的、未来的家庭主妇的老套形象，变成“一个不想让鲁迪追梦的人”，而不是一个有着自己的梦想的人。但是泰勒没有对角色妄下结论，发现了角色的坚持与幽默，让一个并非深度创作的角色变得不乏人性与观赏性。

真正优秀的演员从来不对角色妄加揣测。这个想象的世界对他们来说实在太迷人，投身其中的机会是如此宝贵。格伦·克洛斯说她与她饰演的每个角色都“一见钟情”。这并不意味着她需要无条件认同角色的一切行为，或是放弃个人的价值道德观念，而是意味着她用自己的感受创造了角色的行为。

在我的“导演表演”课上，一位导演有时候在我要求他做特定调整的时候对我抱怨：“但是我从来不会如此这般行事啊。”好的，我相信。但我不信你永远无法体会做这些事情的冲动。在我们每个人心中某处（可能它藏得太深了，从不在任何行为中体现）都存在一种冲动，想要做其他人做过的某些事。演员的工作就是发现这种冲动，并在再造的现实中诚实表现出来。他发现的是实践行为的冲动，而不是行为本身。因为这不是真正的现实，而是再造的现实，是一种幻象。作为电影人，我们不是要观众相

信展示于电影中的事情真的发生在银幕上的演员身上。

拉尔夫·费因斯曾这样评价他自己在影片《辛德勒的名单》（*Schindler's List*, 1993）中的表演：“人们总觉得，想演一个虐待狂的话，你本身就得上虐待狂。在我饰演阿蒙·高斯的时候，没人要求我伤害任何人。我试着让自己置身于一个想象的地方，在那里存在一种极端的歧视，认为特定的人群像蟑螂和老鼠一样低贱。”费因斯不评价角色，而是向我们展示，恶魔的面孔也是人类的面孔。这让他演绎的纳粹与其他电影中常见的肤浅纳粹形象比起来，更令人毛骨悚然。

4.4 需求

核心 / 目的 / 意图 / 动词

核心（spine）、目的（objective）、意图（intention）和动词（verb）都是对展现角色（人物）需求的表述。所有生物——不仅是人类，而是所有生命体——都会追寻他们需求的东西。植物向阳生长。这也是上述演员工具背后的准则。

“目的”是这个角色想要其他角色做的事情，“动作动词”是他为了达到“目的”的所做所为。“意图”事实上可以换作其他说法，有时被称为“情感意图”。

角色的核心，或者叫超目的，是他在剧本里自始至终想要的东西；你可以称之为他对生活的期待。它是角色最需要的特定事物，是他不惜一切代价也要获得的东西。有时人们称之为角色的终生追求；你也会听到诸如“他的内核”“他的中心”“他的欲望”“命运的红线”“他的驱动力”“他为之拼搏的事情”“最重要的东西”之类的说法。

每个角色都有唯一贯穿整部电影的核心。每场戏的动作动词可能频繁变化，但是角色的目的只有一个。在生活中我们的需求不会时有时无、杂乱无章。即使我们已经得到了想要的东西，也不一定立刻停止对它的需求。还有，我们肯定不会因为意识到无法拥有，便不再想拥有。

保罗·纽曼在《演员工作室》的访谈中提到“主动动词”（active verb），和我所说的“动作动词”（action verb）是一回事。迈克尔·舒特莱夫（Michael Shurtleff）在他那本广受演员欢迎的《试镜》（Audition）一书中，告诫演员要永远心系“角色为之奋斗的东西”——也就是目的。我听演员谈及过“驱动能量”（driving energy），或者找到角色的“议程”（agenda），或“原动力”（motor）——这些也是目的。你叫它什么都可以，你可以当成工具随便拿来用，不必用严格的艺术术语来称呼它。

核 心

“核心”和“转变”（transformation），又称“弧线”，常被搞混。在我向导演们提供“一个剧本，一个角色，一个核心”这样自由无价的工具时，很多人坚称，角色本来想要某件事，等到其他事情发生之后，他又想要另外的东西。这不是核心；这是一种对角色转变的描述。

你可能听过这样的说法，一个角色在他最好的朋友死去时，突然“领会到友情的可贵”，即是说，他从一个只关心自己的人，变成了一个拥有懂得爱人、无私等品质的人。这有助于演员对角色转变的了解，对于让导演了解所有角色的转变也是不可或缺的。但是对于演员来讲，得知角色如何转变之后，就打算去饰演“一个懂得珍惜友情的人”便是大错特错了。这等于是让他在影片的一开始就表演剧本末尾的内容。

让我们以阿尔·帕西诺在影片《教父》（*The Godfather*, 1972）中饰演的迈克·柯里昂为例。你认为迈克这个角色的核心是什么？当我问及学生这个问题，回答常常是：他想要“权力”，或者“控制”，或者“家族的忠诚”，或是“为他被枪杀的父亲报仇”。这些都无法从头到尾符合剧本。当我说出我的想法，认为迈克的核心是“取悦他的父亲”，或是说，“让他的父亲以他为傲”，学生会反驳，认为在影片的一开始迈克就想脱离父亲开始自立，直到教父（他的父亲）被枪击之后他才有让父亲引以为荣的想法。

但是看看事情究竟是怎样的：在电影一开始迈克就在取悦他父亲，成为律师想让父亲为之自豪。教父有三个儿子：老大（桑尼/桑蒂诺）将

继承他的地位，成为新的教父；老二（弗雷多）在商界很活跃，但是限于个人因素，成就有限；最小的儿子（也是最受宠爱的那个）迈克即将摆脱家族事业，成为一个真正的美国人（他甚至有一个“美国式”的名字）。迈克的独立让父亲很高兴。但在影片结尾，迈克不仅重新回到家族生意中，还继承了父亲的教父之位，这是他的转变。我认为这个转变源于桑尼之死。桑尼死了之后，没有其他人（弗雷多当然不行）可以继承教父的位置。所以教父向现实妥协，决定让迈克领导家族事业，这也成了迈克取悦父亲的新方式。

即使在父亲过世之后，迈克“取悦父亲”的核心仍然没有改变。我们在生活中可以看到，一个人在亲人死后，心中可能仍然充满对他的敬爱。《教父2》（*The Godfather: Part II*, 1974）的主题可能就是：尽管某人已经无法回应他的努力，他仍然受驱于取悦那人的想法。这剥夺了迈克人生中原有的热情，并在他的心中形成了一个空洞。

核心就在于：“这个人是谁。”甚至有一部分是天生的。这就是为什么很多演员演所有角色看起来都一样。令人可信地扮演一个与自己核心不同的角色绝非易事。有些演员在每部电影中都饰演同样的角色，靠的是一种“秘密身份”核心；这种核心与演员本身的不同，但是能轻易和深入地触及他们的想象力。举例来说，生活中的查理·卓别林（Charlie Chaplin）与他成功创造的“小流浪汉”角色相去甚远。这个角色的核心可以描述为“君子不立危墙之下”。

有很多方法可以让演员把核心当作一种工具利用。一个是在读剧本，决定是否要接角色的时候。好的演员在看剧本的同时会用心（在茫茫的线索中）寻找可演绎的核心——那像是一个所有角色动作都能依附的衣架或挂钩。当他发现了一个可靠的核心，他就知道这个角色足够真实，而不是靠舞弄情节拼凑而成。

演员一旦发现核心，便用以构思角色。这样演员即使是跳拍，也能演绎重要、复杂的角色。包括每场戏的目的在内，所有关于角色的决定和选择都与他的核心息息相关。但这种关系可能并非直截了当。以影片《巴黎最后的探戈》（*Last Tango in Paris*, 1972）为例，马龙·白兰度所饰演的

角色在每一场有玛利亚·施耐德（Maria Schneider）的戏中，都似乎故意拒绝她、伤害她、羞辱她，但是我觉得他的核心（终极目标）在于寻找真爱。拒绝是一种检验自己是否能信任她的方式。从另一方面看，她自始至终的目的是倾其所有想获得他的爱，想靠他更近。然而我觉得她的终极目标并不是爱，而是长大成人。她想要推翻他所代表的父权形象，首先要靠近他。他放弃考验并臣服于她（在探戈舞厅）之日，便是她聚集足够拒绝他的力量之时（这些也是他们的转变时刻）。

演员和导演一定要赞同角色的核心吗？是，也不是。核心的选择必须有剧本的支持，但这是个秘密的选择。西德尼·波拉克（Sydney Pollack）将电影的核心比作雕塑的骨架：它凝聚所有要素，却无人可见。如果演员所做的事情取得了成效，即使她所选择的核心和你的想法不同，又有什么问题呢？但是如果你对一场表演不满意，不妨拿出来讨论（通过提问的方式，例如，“你认为这个角色的核心是什么？”），或许会对塑造或改变表演有帮助。

另一方面，有些导演偏好自己来决定所有的核心。英国独立导演肯·洛奇（Ken Loach）在《洛杉矶时报》的一次访谈中提到，他不会提前给演员完整的剧本，而是一次给一点儿，因为他希望在剧本的每一个情境发生时，演员都能给予简单、未经准备的反应。我觉得这个方法成功应该有赖于导演选角时，要挑那些有着和角色一样核心的演员。

目 的

一场戏中，角色的目的可以非常简单明确。例如：我想让他离开房间；我想让他吻我；我希望他笑；我希望他哭。越简单，可操作性越强。最具操作性的目的包含肢体和情感两种成分。

肢体成分是说一旦你达到目的，你就会知道，因为会有肢体性的事件发生：另一个演员可能哭了或者笑了或者吻你了或者离开了房间，等等。你因此会有一个肢体的、现实的专注点，简单而富有创造力。

情感成分一部分意味着不管是否达到目的，都会在人物关系上体现为胜利或者失败的情绪事件。想得简单一点，假设我的目的是让某人离开房

间，如果他离开了，我就赢了；如果他没有，我就输了。不管是哪个，我们的关系都经历了一次小（或者大）的变化。

此外，情感成分指的是，目的来自角色的欲望和情感。欲望和情感是主观的。演员如果感触很深，但是无法将之与目的联系起来，表演就会显得空泛或者放纵。简单的目的——想要影响他人——就能带来共鸣。尽管简单的倾听就可以让演员有投入感，赋予角色交流的欲望更能令他们之间的关系表现增色不少。这样的话，即使剧中人物没有倾听活动，演员也可以彼此倾听、放手飙戏。目的还能带来合理的冲突与人物关系中的事件感，因为演员在彼此互动，而不是与台词交流。

动作动词

如果我希望你离开房间，我可能会“请”你离开房间；如果这么说不管用的话，我可能“要求”你离开房间；如果还不管用，我可能“求”你离开房间；如果再不管用，我可能会抱怨、激怒、耍狠，等等。目的或者动词可能会频繁变化，哪怕在一句台词之中也会发生；又可能整场戏都不变。动词的变化源于两个角色间的交流。复杂的角色所用的动词会改变得很频繁或是幅度很大，例如在一段对话中，语气从安慰变为耍狠。

你可能注意到动作动词清单上所列的词语都想对他人造成情绪性影响，因此他们也被称作“情绪意图”。动词会激发情绪。演员如果不加变通地执行清单上的动词，在舞台上是很危险的。

无意识目的

导演要能发掘演员表演的意图或目的，即使演员自己也没意识到那是什么。当一次试镜、排练、即兴表演或者一个镜次表现非凡，往往演员并不知道自己做了一些什么，因为她彼时正处在当下，没有分神观察自己的表演。这时导演如果可以将之反馈给演员，是很有帮助的。如果你想要表演产生些变化，不妨这样说：“我很喜欢你在上次排练中面对另一名角色处之泰然的样子。这次我想看到你诸事需要经过他同意的感觉。”

演员很容易跌入“要有力地传达出我的台词”“让导演/制作人觉得

我是个优秀的演员”或者“一定要记住台词”这样的无意识目的中。这些目标都会分散演员的注意力，进而损伤到表演本身。某些演员有时候还会费脑筋去推敲他的目的，并不遗余力地展示出来，而不是让目的自己有机地推动台词和动作。换句话说，他无意识地想要“带着目的”。

找到角色的目的需要一定的准备工作。演员要分析剧本，找到可演绎的素材，然后去实现它。接下来放手去表演就好了。如果演员一时无法身临其境或者注意力涣散，他还可以有回头的机会。如果他的目的是让她笑，他可以一边看着他的搭档，一边问自己：“她的嘴角是否有一抹微笑？我有开始让她笑了吗？接下来我该试着做些什么？”

如果他的目的是“得到原谅”，而对方在戏中接下来有这样一句台词：“我原谅你”，又该如何呢？如果他把他的目的定位为“让她说她可以原谅我”，这是有所偏差的，还没找到足够重要的因素，因为不管他怎么做，她都注定要讲这句台词的。这被称为“柔态”目的。为了保持目的活力，他需要把注意力放在一些具体的事物上，例如她的眼睛和肢体语言。通过这些细节，他才能真正获得原谅，而不只是停留在口头。

那么当她说了那句台词，他的目的就发生变化了吗？并非如此。我们所追寻的是可以让演员从头到尾奉之圭臬的目的。这就是目的这种工具的真相和正确使用方法。

选择目的

我们希望找到“动态”目的。另一种被称作“柔态”目的，它可能出现于一场男孩遇见女孩的戏里，表现为男孩“想让女孩与他交谈”。但是在戏中女孩本来就准备要和他说话，除非她忘了台词。更行之有效的目的应该是男孩“希望女孩脱掉衣服”。

有时我的这种建议会吓到学生们。但这只是可行的内部调整，并不是要演员照着去演。他不需要真的大张旗鼓地去完成这件事。这是他的内部生命，会给他一个内在的专注点。这个特殊的概念会给这场戏带来一种微妙的性刺激。当然这种效果也要依赖于演员的表现，也许换个人来做反而会导致角色看起来沮丧、焦虑。

目的不是结果。它也不是一场戏的蓝图。你们可能感到迷惑：之前我提到，卓别林饰演的小流浪汉的核心可能是“远离麻烦”，可他还总是麻烦不离身。台词或者情节中包含着与目的相关的线索，但目的又与不宜于口的潜世界有关。以小流浪汉为例，幽默正来自于目的与结果的不一致。

有趣的是，如果这个角色是个真实的人，你问他对年轻女性有什么想法的时候，他可能诚实回答“想和她聊天”。他想和她赤裸相对的欲望可能隐藏得比他意识到的更深。那么在戏中，演员应该使用哪个目的或者欲望呢？哪个都行。排练的时候，他可以两者都尝试一下。

“让他认可你”是一种“柔态”目的。不妨试试“让他凝望你的双眼”。与其“博取她的同情”，不如“让她拥你入怀”。“动态”目的更加现实和具体，而且更接近这些场景真正发生时的感觉。

导演（演员也是如此）被问及角色的目的为何的时候，经常提出那些角色不想做的事情（例如，“他不想伤害她”）。这种想象力的使用效果要弱于对目的的正面描述（“他想让她笑”）。

“她想这样，但是也想那样。”人类无法一心多用。如果演员试图同时追求两件事，两者会相互抵消，使得表演平淡无味。总有一件事是某人最想要的，也是不惜最大代价以求的。演员或导演需要有能力解开这个谜题，找到那个唯一可行的关键。“他想要某物，又自知得不到。”这是借口。即使知道无法得到，也不可能阻止想要得到的心情。无论看似多么不合理，想要就是想要。别忘记有时候人们为了想要的东西，甚至会做出适得其反的行为。例如，有时一个人本想受到尊重，却经常为自己的行为向人道歉。尽量避免“他试图让她去做……”这样的结构，换成“他要她做……”。“试图”这个词只会让语义的传达徒增负担。

选择目标时，最重要的就是不要执着于让观众对台词坚信不疑。当我说“我真想让你理解这件事”，我的意思可能不是要你相信这句话，而是真的想让你理解。如果我的目的是让你相信我爱你，那么“我需要你爱我”这句话的意思相去甚远；它更适合表达我需要被爱这个目的。

在电影《最后的莫西干人》（*Last of the Mohicans*, 1992）中，丹尼尔·戴-刘易斯（Daniel Day-Lewis）在一句台词中对玛德琳·斯托

(Madeleine Stowe) 说他会找到她。所有的预告片都采用了这一段，但是由于脱离了上下文情景，这句话像是在宣告目的，好像在表现“让她相信他会找到她”。这在我当时看来似乎只是陈词滥调。后来当我在整部电影中看到这句话的时候，我发现戴-刘易斯这么优秀的演员并没有让霍克依这个角色的目的（“让她相信他会找到她”）流于台词表面意思，变成陈腐的“电影式”选择。虽然我没有关于戴-刘易斯表演方式的内部消息，但是我觉得他的选择更多是出于本能，也许是为了面对将要到来的严酷考验，而提前“让她冷静”，或“抚慰她”，或“给她勇气”。

有时让演员专注于手头简单的任务——或者说动作动词——会很有帮助。更有帮助的是，演员为自己创造一种强烈的需求感或者目的，不去想什么时候要改变动作动词，而是让变化自然而然从他和另一位演员的互动间产生。有些演员根本不考虑目的或意图，因为角色本身可能都不知道他自己在做什么，或者为什么在做。

但是，不管演员是否使用这个工具，表演必须有贯串线和目的感，才能显得真实可信。演员不一定要时刻想着目的，或是为其盖棺定论（他也可能通过其他方式关注着），但是目的必须存在。这是导演监督演员表演时绝不可错过的一环。如果你能辨别演员的表演是否脱离了目的、能否演绎动作而非演示动作，你就掌握了选角的无价秘诀。当你已经可以熟练辨别演员的无意识目的，你可能已经成为被人津津乐道的“演员的导演”。照例提醒一下各位，关于目的、意图和核心的分析只是一个开始。为了理解和有效地运用它们，你还需要练习，并在实践中观察。

4.5 意 象

意象存在于文本表面与背后。文本表面的意象是指角色在对话中提到的每个人、地点或者事物。文本背后的意象是指角色没提到的、深藏于角色潜世界的人、地点和事物。意象不仅包括视觉，还有所有感官的印象——我们看到、听到、闻到、尝到、触摸到的一切。

演员在研读剧本时，要检索文本中的所有意象并确保能够理解。他

当然要把这些意象放回到剧本上下文的现实中，但同时也要让自己相信；也就是说，他将这些意象和个人的经历与观察联系在一起，让他的想象与其交织并融入其中。他这样做是为了确保他在谈论事情，而不只是谈论文字。这是让表演可信的基石。

某人说话的内容，并不是话中的言语本身，而是言语勾勒的意象。假设角色有这样一句台词：“今天下雨了。”为了让“雨”这个意象生动起来，演员要赋予它感知上的关联。谁都知道雨是什么，但是深谙意象奥妙的演员会采取“新生思维”，不带任何常识与习见。她将用一切感官去认知和关联雨的所有意象，包括各种各样的雨的记忆：如芒刺在身的骤雨、轻柔温暖的细雨、冷冷的冰雨、雨水灌入鞋子、屋外暴雨屋内人、狂风暴雨的声音、雨水顺窗流下的景象、水汽凝于窗棂、雨中的泥泞、雨水瓢泼的声音、雨的味道、雨的气息、雨水挂在毛料衣服上的样子、雨水沿衣领滑落。除了记忆，演员还会加入想象的联系。即使一个人从未在下雨的时候身处小山头的木屋中，她可以想象；即使她从未赤身裸体立于雨中，她也可以想象。

对于我来说，提起雨我会想起我在新英格兰的童年，在那里夏天的雨总伴着电闪雷鸣。没有闪电的天然暖浴弥足珍贵，因为那意味着没有被电击的危险！妈妈会让哥哥和我穿上泳衣在雨里玩。回忆这一切需要点时间，但是我可以重建很多当时经历的感官细节；即使有些地方遗忘了，我的想象力也会加以补充。昨日重现的感觉真好！

这就是准备的工作。一旦演员开始面对镜头，说道，“今天下雨了”，“雨”这个词就背负了情绪的重量——它有了文字背后的意象。当摄影机开始转动时，演员不是去努力获得意象，也不是停止表演回忆意象；他已经完成了这个过程，意象已经存在。万一它不在呢？如果当演员念出台词时，意象还未出现，那意味着它不够强烈、不够有意义、不在当下、不够私密、不够引人入胜。又或者它感官的意味还不足。如果演员错误地对雨的概念做了理性化处理，而不是与感性的经验相联系，那么在他念台词的时候，其中的意象就无法自由呈现。这样的话他就只能在重拍这个镜头之前，靠自己再次对此进行探索。

意象可以给字句增添层次和色彩。迈克尔·理查兹（Michael Richards）在剧集《宋飞正传》（*Seinfeld*, 1990）中饰演克雷默一角。他说话的时候会给普通的词语添加特殊的弯弯道道，听起来就变得有趣了。我不知道他是如何实现这种惊人的效果的，但是我忍不住想：他是否进行了反复阅览和自由联想的准备工作，就像上面对“雨”的处理那样？比方说，他会不会为“ β -胡萝卜素”创造奇异的、充满想象的替代物？我似乎想象得到，他在说“ β -胡萝卜素”时，脑海中出现的不只是一种维生素，可能是一位名叫贝塔·卡罗特妮（Beta Carotene）的、娇小的、红发的、体形姣好的、很有主见的女性！

意象可以来自想象，也可以来自演员的个人经历。即演员可以对其进行置换。例如，在一场戏中，角色要谈及她的前夫（他并不在场）。只要她的台词提到了他，她就可以在脑中代入自己前夫的印象。当然，演员她本人可能并没有前夫。她可能还未婚，但仍然可以出演此角色。她可以用生活中认识的、其他人的前夫去代替。

替换不需要精确，但是要明确有力。它们要能吸引演员的想象，才能出人意料，甚至产生截然相反的效果。在前面所举的例子中，我认为演员在替换前夫时，应该选择在她生命中重要的人，例如旧情人或者前男友。但是如果角色的前夫是个自私的人，那么演员所选取的替代可能根本不是男人或者旧情人。举个例子，如果她的妈妈也是自私的人，那么她就可能用她的妈妈去替代。或者她会用自己的前夫来替代，就算他并不自私。其实只要这个替换可以吸引她，而且她所谈论的还是一个人，那么到底是谁来代替并不重要。

她甚至可以用昨天在商店看到的人来替换前夫的角色。这样的话，人物关系就会少一些感情的注入，相应的态度也会有区别。这产生了一种情感上的调整，看上去她似乎已经放下了这段关系，或者好像从一开始关系就不稳定，又或许她在隐藏真实的情感。替换是与角色关系平行存在的。只要能够诚实、简单、充满热忱，这种平行并不需要分毫不差。观众会相信那种关系，因为他们认为确实有那么一种关系，然后就会抛开怀疑，自动补足空白。

替换的意义在于让表演诚实可信。如果演员一直在谈论真实的东西，那么观众自然能在言语中听出来。他们不知道替换是怎样进行的；也就是说，他们不知道演员在谈论的真实具体是什么，只听得出所言不虚。如果台词只是照本宣科地读出来，而文字与意象没有关联，那么它对观众的影响就微乎其微。所以，反过来讲，当演员正在替换时，也就是在脑中谈论着剧本台词之外的事情时，观众能够辨识且更能体会到其中的意思。

几年前，我主演过一个高难度的舞台剧角色，她有很长的独白在谈论给她老公熨衬衫的事情。（她没有在台上熨衣服，而是在警察局谈论熨衣服的事情。）虽然我妈妈也帮我爸爸熨衬衫，还教过我，但是我长大以后从来没有熨过男人的衬衫。头几次排练的时候，我尽可能在念独白时集中精力于熨衣服的意象，但始终无法加入个人的情感重量，而这缺少的正是剧本所要求的。我为此几乎筋疲力尽。于是我来了个“乾坤大挪移”。这段独白的意象本应该是热气腾腾的熨烫板、棉衬衫的材质和颜色，而我专注于为心爱的人包装礼物时的情感体验（这是我对角色的选择：我认为对她而言熨衣服是爱的表现）。我的意象十分明确：特定的礼物、给特定的人、包装纸、胶带，等等。我不再苦恼于找不到正确的意象，而是把自己完全交给我所发现的意象。最后，事实证明为熨衣服选择的这个意象果然有用！熨板上的蒸汽和棉布的清新感紧紧抓住了我的想象。在多次演出中，我都能感觉到有蒸汽徘徊于面上与鼻间。我没有刻意让观众相信我感觉到了蒸汽的存在，它就是在那里。替换给了演员一副跳板，让他得以进入想象的领域——“充满魔力的‘仿佛’”。

演员还要保证他所谈论的“事实”或“事件”都有相应的意象。在1995版《哭泣的大地》（*Cry, the Beloved Country*）中，某个角色有这样一句台词：“我愤世嫉俗，又自私自利，但是上帝仍然眷顾我。”为了把这句话变成自己的，演员不能泛泛而谈，一定要言之有物，阐明会让角色这样说的背景和原因。演员要做的不是考虑在讲台词时，用虔诚、轻蔑还是讽刺的语气，而是确定是角色生命中的什么特殊事件让他愤世嫉俗、自私自利。或许是他自知做过错事却逃过惩治。究竟是什么呢？

剧本中并没有进一步的线索可以考证那个事件到底为何，所以演员要

求助于自己的想象和他人的生活。

我碰巧认识一个因杀人而入狱的人。去探望他给我留下了很深的印象。或许我需要说这句台词的时候，可以借用这段经历来替换成自己的。当然我不需要这么做。我还记得十九岁的时候，我对父母谎称身体不适，推辞了和他们的晚餐。其实我是想和男朋友约会，而我父母并不喜欢他。那晚我们骑着摩托发生了严重的车祸。在贝尔维尤的急诊室里有一位好心的护士。回忆起她的面容和双眼，就能让我创造出那句台词背后的事实。

除了替换所谈之事以外，演员还可以替换对谈之人。假设角色在和一个人背叛了他的人谈话，演员可以找一个生活中背叛过自己的人来替换演出搭档，而不是矫揉造作、假装愤怒。这种替换会让他不吐不快，效果可能真实到令人惊讶。他说出的字字句句可能毫无愤慨之情；他们也许只含悲怆，或者甚至几乎没有情感可言。

当角色通过电话交谈时，演员要为电话另一端的应答者创造一种意象（包括声音的和视觉的）。如果特写或者正视镜头妨碍了演员与戏中搭档的对视，演员就要为谈话对象的面孔创造意象。这些意象可以来自想象或者生活。不管是哪种情况，越具体、越有感知性（眼角的皱纹、皮肤的质感、周身的芳香等），效果越好。

即使现场只有一个角色，演员也总是在和某人说话。在什么情况下人会自言自语？在电视剧《阴阳魔界》（*Twilight Zone*, 1959）中，布吉斯·梅迪斯（Burgess Meredith）总戴着厚眼镜，是核战争后唯一的幸存者。他发现自己置身于公共图书馆的废墟之中。整个剧本只有一个角色，而他在整集戏中不停地大声讲话。他为什么要说话？他肯定在和什么人说话。他也许把自己当成另外一个人，在和自己说话；他可能是在和什么东西说话（比如一堆书）；他可能和一个想象中很想见到的人说话。旁白叙事也需要这一点。纪录片（或剧情片）需要给自己阐述的故事找一个特定的倾听对象。

意象也可以推动意图。也许饰演霍克依的丹尼尔·戴-刘易斯并不像我之前所说的那样在表达个人意图，而是在赋予“我会找到你”这句台词玛德琳·斯托不久后将转危为安的印象（例如用他强壮而温暖的双臂抱住

她），并集中注意力将那种意象传达给她，让她看到、感受到、分享到，燃起她的勇气和希望。这种意象可以与故事充满想象力的荒野背景联系起来，也可以是演员个人化的感受：一幅图画、一种嗓音、一缕香气等能给他带来安全与爱的意象。如果这种意象足够强烈，那么演员就不需要去考虑他的意图，更不用去决定它该是什么，只要用意象代替意图就好。

以上是文字背后意象的例子。文字之外还有属于角色所在世界的意象，有着角色所处的时代和文化、角色的社会阶级和职业的特征。如果演员扮演的是一名中世纪的骑士，当然会给他准备与时代相配的服装、道具和布景。但是心思通透的演员还会为自己创造与角色时代和职业相关的经验与目的的意象。这些东西虽然可能并不出现在他的台词中，但都是角色生命的重要组成。

很多演员通过意象为情感表达增色。意象对我们所有人都有很大影响。一旦你开始回忆儿时家中的后院，并精确重现秋千、藏猫猫的角落和纱窗上的孔洞的意象，它就开始对你造成影响。即使演员没有专门受过借助意象来表演，这种影响也确实存在。所以意象是非常好用的导演工具。弗朗哥·泽菲雷利（Franco Zeffirelli）给了在《哈姆雷特》（*Hamlet*, 1990）中饰演格特鲁德的格伦·克洛斯这样一种意象：“城堡的墙上也散发着她的香气。”

意象是诗，是文本引发共鸣的感知潜世界。全情投入的演员或导演会把意象与富于个人意味和宽广想象的相关性联系在一起。她会广泛阅读，尤其是传记与小说，会去博物馆、音乐会、草地、高山和沙漠；她会探寻当地人的生活、与陌生人聊天、竖耳倾听、与孩子们玩耍，以此来充实自己的意象和联想。

我发现很多新人导演的想象力都源于电影和电视中的意象，这是错误的做法。如果处理妥当，在电影中引援其他作品的要素确实挺有趣，但是如果真要把电影导演当成毕生事业，并最终成为大艺术家，导演必须学会从此之外的来源获取意象。

当凡妮莎·雷德格雷夫在《霍华德庄园》（*Howards End*, 1992）中向艾玛·汤普森描述她对庄园的记忆时，没人知道那幅闪耀着微光的意象从

何而来。不管来自哪里，她只是将那幅图景娓娓道出，毫无思虑和预设。这意象对她而言越是私密、具体、真实，我们（作为观众）在想象的空间、在属于每个人自己的霍华德庄园里，就遨游得越畅快。

4.6 障 碍

之所以要用演员个人相关的事物来替换，一个重要的原因就是它会给演员带来障碍。演员可能会获得这样一个角色：一个女人在深藏了自己的情感多年之后，终于鼓起勇气面对疏远已久的父亲。演员往往很期待出演这样丰富厚实角色。他们先是小心尝试，然后勇敢面对，最后大展神通。当然，在现实生活中，直面自己与父亲伤痕累累的关系可能是很痛苦的经历，我们每个人都想避免这种事。她把自己的父亲替换到这种想象的、自己从未经历的事件中，自然会带来障碍，让这场戏有了真实的情绪。

有时，谈论角色的“困扰”是探索角色需求的有效方式。“困扰”因需求和障碍而存在。专注于困扰能给演员提供一种任务，让演员的注意力向前看，而不是停留在自己是否“正确”扮演了角色上。

如同决定目的那样，追求台词的完美无缺并非聪明的选择。让我们以《为黛西小姐开车》（*Driving Miss Daisy*, 1989）的第一场戏为例。你可能认为丹·阿克罗伊德（Dan Aykroyd）困扰于如何让他妈妈同意雇用一位司机。如果他有上佳的替换对象（我无意探寻他的心理活动和创造过程），就可能行得通，但是演员常常自我提问以求触碰到表面之下的困扰。例如，他们以前讨论过这个问题吗？之前那些谈论具体是怎样的？

也许他妈妈不采纳他毫无恶意的建议，让他觉得不被尊重，觉得自己被当成小孩子而不是成年人。这就给他带来一个困扰——一个成年人、一位成功的商业人士，却被妈妈当作孩子看待。也有一种截然不同的困扰设置策略：邻居们向他抱怨（如果他妈妈知道了会很沮丧）他妈妈开车压过了他们的草坪。

这两种对困扰不同的想象对应着角色两种不同的选择。第一个会让

角色关系更加暗流涌动；第二个会让这个儿子的角色更肤浅。（又或者不会。你可以添加另外一个障碍：不管怎样他都不会告诉妈妈邻居的抱怨，以免让她感觉到丢脸。这会让他对妈妈的关心更有温柔的味道。）但是此处我并非想讨论这些选择的优缺点。我认为导演不管选择哪一种都自有他的理由。

首先，要注意这些都是“选择”。剧本中没有支持或者反对哪一个。其次，要注意探索选择不等同于要求演员演出（它们的）结果。如果你作为导演要求某种结果——例如，让演员演出人物关系下更深层的暗流，或者让他的角色更表面化——就是在要求演员根据你的要求挖掘想象和经验，为角色创造令人信服的“困扰”（如同且不限于上面的例子）。但是如果你真有兴趣，你可以致力于针对角色的困扰，与演员进行多角度讨论和实验。

你应该明白，如果你和演员一起参与对角色困扰的讨论，演出结果有可能并不符合你的期待。为了让这项工作顺利完成，你要对表演进行过程性指导而非结果式指导。

障碍是好事而不是坏事，演员们偶尔会忘记这一点。演员当然要对自己的选择有信心，但是有时他们转而想要待在自己的安全区域，选择不参与，也不被他人影响。这样的戏是不行的。角色相互之间需要被对方影响，即使都对此挣扎反对，或者装作沉着冷静，不让对方知道自己受到影响，也没关系。有风险才有收益。

有时演员之间会讨价还价（“只要那场戏你对我够狠，我就能哭出来”），这种商讨会耗竭戏的张力，因为演员在相互服务。“服务”或“合作”的概念可以很含混。我之前一直在强调倾听和慷慨演出的重要性，而现在我要说，合作是件坏事。

合作或交涉或相互服务意味着演员对戏里的潜意识进行共谋。演员对于台词怎么说、如何走位，甚至是戏中的情绪结构（例如贯串线和节奏）都有了共识。但是每个演员的情绪潜文本都应该是独立自主、不可预知、处于当下的，否则戏就会失去障碍感，角色的情感生命也由完整的事件变成了点与点之间的连线。告诫演员不要讨论彼此的演出是个好主意。一旦

演员在一起谈论角色，那么表演就会像八卦新闻——可能有趣，但是毫无创造力可言。

有时演员也和导演讨价还价，要求另一位演员站近一些，或者把小道具改得顺手点。如果你在和巨星合作，那么这些情况很容易演变得政治化，进而一些政治上的考量会促使你用相应的方式去处理。然而最好的处理方式还是就事论事、公事公办，有形的障碍已经是再好不过的情况。如果角色需要某人去吻他，而她站在房间的另一端，这个距离就为情景增添了戏剧张力，或是喜剧成分。

演员还可能针对剧本讨价还价（“那句台词太难说了”或者“我的角色不会那样说的”），这就需要导演来作决定了。有时剧本确实值得商榷。剧本也许会有一种“错误的音节”——因为某些原因，剧作者在剧本中安排了一些元素，但是对故事和角色并非必要。优秀睿智、工作诚恳、理论系统的演员会无意发现这样的台词，并且能将其告知导演。这种情况难能可贵。

另一方面，有时候剧本本身没有问题，是演员没能感受到台词背后的生命。如果你有时间和技巧（技巧越纯熟，花的时间越少），你可以坚持要求他学着感受台词、进入它的潜世界并让自己融入其中。这样会让他的表演受益良多。如果你确实擅长此道，还可以提供具体的操作建议。

1994年，巴德·斯楚伯格（Budd Schulberg）在*GQ*杂志一篇关于电影《码头风云》拍摄细节的文章中提到，马龙·白兰度因为对出租车那场戏不满意，而坚持要求导演伊利亚·卡赞修改剧本。这件事传到了斯楚伯格耳中，他说剧本无字可改。卡赞便把两人叫到一起，共同解读这场戏。白兰度的意见在于由罗德·史泰格尔（Rod Steiger）饰演的查理掏出枪来这场戏。白兰度说：“我的兄弟和强尼已经出卖了我和我所有的梦想，这种情况下，我被枪指着还会说‘我本来可以分一杯羹的’这种话吗？”斯楚伯格说卡赞是这样回复的：“那你就冷静地伸出手，把枪口压下去一点，不要让它正对着你，怎么样？”

这个故事很重要。我想任何看过这个电影的人都不会认为需要改动台词。但是白兰度的观点有理有据。我认为白兰度所反对的，是一个人非要

在有枪指着的时候（障碍下）才肯彻底倾吐心事，这像是低廉的肥皂剧中才有的情景。

这场戏到底讲的是什么呢？是关于两兄弟的事。卡赞的指导正中靶心，因为当泰瑞轻轻推开枪口的时候，我们可以感受到兄弟情义间不可言传的深沉与冷漠的柔情；我们也看到无论查理这个兄弟是多么不合格，泰瑞也知道查理不会对他开枪。推开枪口这个动作变成了这场戏的转折点。在此之后，泰瑞对兄弟直抒胸臆，查理也深受触动、倍感羞愧——后来甚至不惜牺牲生命。这是导演洞察力的典范，也是与一位对剧本有意见的好演员共事的正确方法。（有趣的是，白兰度在他的自传中宣称，那整场戏是他临时创作而成！但是在我看来这两种说法并不矛盾。白兰度提出的问题对那场戏的处理方式至关重要，所以如果说是演员创作或即兴演出了那场戏的情绪生命，也不为过。）

我想从《码头风云》这个例子，你们可以看出，让演员和编剧抛开导演直接面对面，是多么错误的做法。居中调解演员对剧本和编剧对表演的关注，是导演的职责——哪怕导演就是编剧本人！如果你是编剧兼导演，当你需要和演员谈论剧本的变动时，你也要以你导演而非编剧的身份去谈。

有时演员反对某句台词，是因为他抗拒角色由此展现出的某一面。我也遇到过这种事。我接演的每个角色，都会遇到某句台词甚至是整场戏，让我找不到感觉，或者是不喜欢。由于我深谙剧场纪律，我从未试图改变台词，但是我自认为不管我演得多睿智，结果都行不通，因为问题确实出在台词上而非我身上。但是每次在排练或者是演出的某个时刻，我最终会明白：我要做的是“解决”某段台词或者某个情况，这样才能掌握完整的角色。我一直抗拒的其实是“自己的一部分”，而这部分对角色诠释来讲是至关重要的。这种抗拒承载着大量能量，一旦被刺破，就会释放出惊人的情绪和精神能量，洞察和关联便随之诞生。

如果有排练期，导演可以允许演员按照自己的步调来解决此类抗拒。系统地处理演员的抗拒就是排练工作的一部分。如果没有排练时间，演员可以求助于导演，不然他们抗拒的台词早晚要被撤掉或者改写，可能导致

效果变差。这些抗拒并非坏事，但它们却是障碍。障碍一旦解决，就会释放能量。

4.7 事实

角色的主线可以来自戏中的事实。如果是这样，演员便不需要知道目的为何。事实本身就可以创造足够有力的需求，这样就略过了将目的转化为语言的过程。

我来举一个在进阶表演课上即兴创作的例子。我称之为“丹妮尔和医生”，“丹妮尔”是一位女性，“医生”是一位男性。（有一种变式是两者的性别交换，还有一种是两者都是女性。）首先我让女演员离开房间，然后和男演员谈话。我告诉他六个月之前他从医学院本科毕业，之后来到了远离家乡的一座大城市，成了公立医院的实习生。实习生的工作轮班时间长、薪水低、休息时间少。他在这个新城市没交到朋友。其他实习生想请假的时候，他也代为值班。两周前，一个年轻女人在昏迷中被带到医院，没有携带任何身份相关的物品，可谓是个无名氏（Jane Doe）。久而久之，医院的工作人员都称她为“丹妮尔”。在接下来的两周里，他在闲暇时间总是不自觉去探望她，对着她聊天。两天前她从昏迷中醒来，但是仍然无法说话。经检查，她能听到声音，但仍没有确切的医学证据来说明她为何无法开口。此刻正值深夜，他交班休息之后，来到了她的病房。

然后我开始和女演员单独聊天。我对她说，她两天前从一家医院中醒来，医院里的人说她已经昏迷了两周。我告诉她她可以记得或者不记得自己为何陷入昏迷，这由她自己选择。我告诉她她其实可以说话，但是过去的两天里一直保持缄默。我让她去找到深藏心底的、拒绝交流的原因。我告诉她，很多医院职员来到她的病房，但是一个来得最为频繁的实习生称呼她“丹妮尔”。

“丹妮尔”简单做了一下准备和调整工作，然后即兴表演开始了。实习生走进来。有时这种即兴表演非常精彩，但是猜猜每次扮演实习生的演员目的都是什么，让她开口说话。我没告诉他目的是什么；我也没告诉他

这场戏会发生些什么；我更没告诉他要如何感受。我只给了他事实。而且通过对“丹妮尔”的描述，我也给了他一个障碍。事实本身就足以激发他的信念感。

4.8 信念感

（表演）基本上就是在想象的环境中，简单、如实地实践人生。

——布莱恩·辛格（Bryan Singer）

电影《非常嫌疑犯》的导演

如果某位演员有这样一句台词，大意是“这是我收到的第一封信”，就像电影《邮差》（*The Postman*, 1995）的主角那样。毫无疑问，这位演员在现实生活中是收到过信的，但是他要创造一个假定情境来合理化台词背后的事实，比如为情景创造信念感。一个人从未收到过信是什么概念呢？如果我一生都住在一个小村庄里，没上过学，没收过信，会是怎样的感觉？我又是谁？为了给角色既定的情境创造信念感，演员就要问自己这些问题。“既定情境”是角色情况或者角色状态的另一种说法。编剧和制片一般称之为背景故事。我喜欢管它叫“事实”。

不管情境看似多么反常，有些演员都可以靠足够的想象力将自己融入自然的信念感中。当斯坦尼斯拉夫斯基的理论还未统治影人圈的时候，三四十年代的杰出演员们不管故事多么愚蠢、牵强，都让自己对其中的情境深信不疑，通过自己的信念感影响观众。五十年代以来，马龙·白兰度、蒙哥马利·克里夫特（Montgomery Clift）、詹姆斯·迪恩（James Dean）、杰拉丹·佩姬（Geraldine Page）与金·斯坦利（Kim Stanley）的早期作品开始对观众深度呈现感情世界。如今，我们要求剧情片演员展现角色的内在生命和每时每刻的真实感，这往往是三四十年代的电影明星们做不到的。但是他们有着绝佳的信念感——对角色的强烈信任，和让观众一同相信的强烈意愿。

不管演员偏爱怎样的剧本分析与准备技巧，多多少少都会涉及在想象

现实中对信念的锻炼。其他任何技巧，例如目的和替换，其实都是通往信念感的手段。如果演员不能在哪怕最基础的前提下让自己相信这场戏，他就会落入说服观众的陷阱。

我认为，汤姆·汉克斯和蒂姆·艾伦（Tim Allen）在《玩具总动员》（*Toy Story*, 1995）中的表演堪称演员信念感的典范。至今我仍然不知道他们是怎样做到的；或许他们提前对故事的主线、节奏、移情调整和潜文本做了详细规划，但我多少还有些不确定。他们好像一往无前地投身于自己创作的人物形象中。而角色也不再是人，而是玩具，从而让这种投入更显迷人特质。我可以想象这两位才俊毫不费力地乘着想象的翅膀，回到他们每天都赋予玩具以生命的童年。

4.9 调 整

有些人用术语“调整”来表示表演中的选择或者浓淡处理。例如导演会这样说：“我们来试试另一种调整。假设你想跟他打上一架。”这其实是个目的，对吧？但是有时候它就被说成调整。这也没什么不对的。我在《为黛西小姐开车》的例子中提到的给儿子的角色添加的障碍，其实也可以称作是一种调整。

调整也是诠释事实的一种方式。在田纳西·威廉斯的《奥菲的沉沦》中，有一场戏讲蕾蒂和瓦尔初次相识。瓦尔那天下午才到达小镇，在蕾蒂的店里暂作停留，离开时把吉他忘在了那里。当他回到店铺的时候已经是午夜时分，他站在阴影中看到下午刚把病弱的丈夫从医院接回家的蕾蒂，急匆匆地从楼梯上下来给药师打电话。她好多天未能成眠，还弄丢了安眠药。在暗淡无光的小店中他们把彼此吓了一跳，从此双方的相识开始了。

这场戏有个很关键的事实：白天早些时候，当蕾蒂和丈夫从医院回来的时候，瓦尔也在店里。丈夫仅有的台词只是对蕾蒂的苛责之言。要演出瓦尔这个角色，一种方法就是正视上述事实。他第一次见到蕾蒂的时候，蕾蒂正忙于将她虚弱又挑剔的丈夫扶上楼休息，同时又要照看生意。

根据那天下午的见闻，瓦尔是怎样看待蕾蒂的呢？根据戏中事实，有以下几种可能的选择：

（1）他认为她身处困境，需要援助之手；

（2）他认为她有能力开起一家商店，很值得尊重，说不定可以帮到他（他没有工作）；

（3）他认为她有点疯狂、危险，不好相处；

（4）他觉得她很吸引人；

（5）她跟自己的妈妈同龄。

对那天下午的首次见面印象作出选择（即使你回头重读那场戏，也不会找到任何蛛丝马迹，这就说明演员确实有的选），可以让瓦尔的扮演者对另一位演员作出调整，以创造两者之间的关系。

调整还可以用“如果……会怎样？”的方式，来为剧本的事实添加想象的故事背景。以《为黛西小姐开车》为例，那个“邻居抱怨自家草坪上的车轮印”的设定就是想象的故事背景创意。它并不在剧本中。这就是一个“如果……会怎样”的例子，正如“如果他有个住在他妈妈家隔壁的同事，在一次开会的时候拿黛西小姐开车的习惯开了一个下流的玩笑，会发生什么？”

调整也能不通过形容词就描述出角色的行为习惯。除了说角色 A 对角色 B “很尊敬”以外，你还可以说 A 的调整是“B 是个位高权重的人”。或者，如果你想动作大一些，调整也可以是说 B 随身携带武器，据说如果感觉有人对他不尊敬，就会来上一枪。这就是想象的调整的例子，适用于 B 在剧本中并没带枪或者甚至和枪毫无关系的情况。这个想象的枪是属于 A 的演员自己的秘密，让他可以合理化人物关系与谈话的理由。这种调整也可以用“好像……那样”来描述——“好像 B 身上有枪，只要他感受到我对他有任何不敬，就会给我来一枪似的。”你可以看到这种调整和让角色表现得非常尊敬对方（或者决定角色形象是荒谬的、神经质的）有着一样的效果，但是它能让演员的注意力放在搭档身上，而不是自己身上。

如果你觉得有必要和演员谈谈角色的情感，你可以给他一个隐喻式的调整，这样会少些结果导向的影响。所以你可以这样说：“那种愤怒不是你的孩子被醉酒的司机撞死的感觉，更像是电话公司告诉你下周四才能进行维修，还要求你到时全天在家等着。”

为了理顺某句困难的台词，演员可以尝试一下跳脱的想象调整。《邮差》里的演员为了令人信服地讲出关于生平第一封信的台词，可以调整为好像自己在说：“这是我第一次收到美国总统的信。”你也可以称之为想象的潜台词。

4.10 潜台词

潜台词是未宣于口的言语。如果台词是“请关上门”，它可以有多种不同的潜台词：“请关上门。（你这个笨蛋）”“请关上门。（我们好开会）”“请关上门。（亲爱的，我们终于可以独处了）”“请关上门。（别让那个疯子进来）”每次的台词都是相同的，但是不同的潜台词就会展现出不同的结果。从某种意义讲，不同的潜台词意味着不同的台词表达方式。

潜台词就是她话语中的真实含义。潜台词在现实生活中随处可见。“你剪头发了啊。（终于剪了，之前太难看了）”和“你剪头发了啊。（我真希望你没剪，还是之前好一些）”潜台词的含义可以完全相反。我相信我们都遇到过听起来是“我很抱歉”，而潜台词是“我觉得还是你的错”的情况。

潜台词是另一种创造意图感或者需求感的有效途径。在“动作动词清单”中我把我称之为“固定潜台词”的内容放在了每个动词旁边。例如，若你想让演员用动词表现轻视，潜台词就可以是“你一文不值”。

有时候我告诉演员，让他们把整场戏都当成在谈论性那样去演。我要求他们表现得明确、有画面感，但是不必大声说出来，让它以潜台词的形态存在就好。当戏和性毫无关系的时候，这样做非常有效。我并不是要让戏变得与性有关，而是要让演员对戏保持浓厚兴趣，同时彼此之

间充满活力。

有些戏只有演员的互动而没有对话，例如《金玉盟》（*Affair to Remember*, 1957）中加里·格兰特和黛博拉·蔻儿（Deborah Kerr）在船栏杆边的那场戏。两人没有说话，但是从面部表情可以清楚看出他们在交流。他们在用潜台词交流。如果你想让一个演员给另一个演员一个“表情”，比如一个怀疑的表情，如果你想避免使用形容词，你可以用潜台词——“你是认真的吗？”——来表示。在使用潜台词交流的时候要注意别过火，别变得装模作样。也就是说，演员用潜台词的目的应该是与对手演员沟通，而不是为了讨好观众。

4.11 真实生活

一个人的生活目的很大程度上取决于他是谁。演员通过与角色生活目的产生联系来创造角色生命的信念感。给角色世界的物品和活动赋予生命这件事，与找到她的内心欲望和冲动同等重要。物品有着强大的力量，可以激发能量。导演在为每场戏具体构思的同时，也会明显地涉入演员的真实生活。让演员系统地参与现场走位或者布景设置工作，对演出很有帮助。

演员不应该把道具看做负担，而是为表演增添丰富度的好机会，这点很重要。如果角色在玩牌，演员必须认真对待手里的牌，仔细观察，决定是弃牌还是持牌——而不是因为剧本让他盖牌，他便照做。

当演员拿到剧中要戴的道具手铐时，他需要与之形成联结，赋予它生命。只要他给物件生命，它也会将生命还赠给他，就像是戏中的对手演员那样。手铐对于真实生活中的囚犯和对于演员来讲感受完全不同，因为演员在戏后就可以摘掉它们。演员为了真实地演出囚犯，就要调整对手铐的感觉。初次戴手铐的囚犯和已经对此轻车熟路的囚犯感受又有不同。演员与其直接决定演出结果——角色的反应是顺从的或是反抗的——不如做些实体的移情调整。例如说，钢铁的冰冷让人感觉不到手的存在，或者手铐在手上如同一把刀割断了手，或者被铐上的感觉让他想起了某次可怕的童

年经历，又或者手铐对他来说熟悉到近乎慰藉。

特有的时代感或阶级感正是基于物品和活动来体现的。人的需要不会因为历史变迁和社会分阶而有所不同，是他们生活中的物品和活动也在改变。物品还可以是一根“避雷针”，让人物关系避开僵硬刻板的印象。有一次在课堂上，两名学生演出《歌不为父唱》（*I Never Sang for My Father*, 1970）中的一场对手戏。扮演父亲的学生与儿子产生激烈的对抗，可能看起来很有戏剧性、很过瘾，但是并不令人信服。我给了他一张报纸，告诉他在戏中去读报，而不只是当成道具拿着。我要求他在戏后说得报纸上的文章在讲什么。而后那场戏演得非常漂亮。道具是让演员抛开思想束缚、进入状态的绝佳方式。如果演员专注于某项任务，比如说做三明治，这种注意力也可以将情绪生活赋予任务感。这样情绪事件就可以自然而然地发生，无须矫揉造作地表演。

表演基于真实生活。目的可以通过物品来表现，并实体化角色的内在生命。白兰度在《欲望号街车》（*A Streetcar Named Desire*, 1951）中与小公寓里的所有物品都建立了实体关联——收音机、盘子、布兰奇的行李等。这将史丹利这个角色的行为核心——要保住他所有的财物——实体化。在《码头风云》第一场和伊蒂的戏中，白兰度临时添加了一点东西：他捡起她的手套，戴在了自己手上。这一记生花妙笔让他们的关系血肉丰满：像男孩之间的友谊；显示了他的意图（戏弄她）；揭示了两人教育和修养上的差异；还是一种性暗喻。同时，这也给饰演伊蒂的伊娃·玛丽·森特在后续的戏中一个可行的目的——要回她的手套！

大多数演员喜欢华服美妆，《柏林苍穹下》（*Wings of Desire*, 1987）一片中对此有很到位的演绎。彼得·福克（Peter Falk）饰演一位正在赶往片场的演员，他正苦于对如何表演角色拿不定主意，只能安慰自己到时候可能有漂亮的戏服可以穿，说：“好的戏服是成功的一半。”

通过戏服与角色的真实生活联结（这是好事），和靠戏服出演（这是坏事）是有区别的。举例来说，如果美术指导决定让所有女性角色都穿白色衣服（就像《芳心之罪》[*Crimes of the Heart*, 1986]那样），那么每个演员都要精挑细选，以便看起来好像早上出门恰好选择了那件衣服。这让

她可以植根于角色的现实；如此一来，无论美术指导要呈现怎样的主题，观众都可以感受到它是故事和题材的一部分，而不会认为是某种小聪明。

在《肖申克的救赎》（*The Shawshank Redemption*, 1994）中，摩根·弗里曼饰演的角色刚刚出狱，四十年来头一次穿西装，看起来有些局促不安。在接下来的几场戏里，我们看到他开始逐渐习惯于穿着常人的衣服。弗里曼把注意力集中在具体的西服上，而不是刻意展示人物的别扭。作为演员的摩根·弗里曼当然很熟悉穿西装的感觉，但是角色并非如此。如果演员把注意力放在肩垫上，观众看起来就会觉得他对肩垫很陌生；或者他把注意力放在袖筒上，看起来就觉得是因为比监狱的蓝色制服紧；或者把注意力放在帽子上，会让人觉得这个角色不知道帽子怎么戴着合适，好像怎么戴都不习惯。

创造角色很重要的一部分是为她找到量身定制的行为活动。她织毛衣吗？嚼口香糖吗？她的同盟目标是怎样的？敌对目标又是怎样的？注意避开那些老掉牙的设定。

有时演员会私下对身体做调整。他们根据对身体私密的了解来创造拥有不同感官冲击力的角色。为了扮演出一个光彩照人的角色，他们可以创造出一个承受肉体痛苦、深受身体折磨之苦的内在生命。他们会着眼于身体的中心部位，例如一个聪慧的人，大脑就是他力量的核心。对角色真实生命的信任会让你的角色形象变得完整。演员有时候拥有可以开发角色内在的“魔法钥匙”。这些“钥匙”通常是身体选择。它们被称为“特征行为”（character work）。达斯汀·霍夫曼（Dustin Hoffman）说，在扮演《小巨人》（*Little Big Man*, 1970）中的杰克·克拉布时，他找到的魔法钥匙是：“他可能二十年都没有顺畅排便过。”

在《洛杉矶时报》的一篇访谈中，马丁·兰道（Martin Landau）这样形容他在电影《艾德·伍德》（*Ed Wood*, 1994）中所饰演的贝拉·卢戈西的身体特性：“我面部表情很丰富，而他的表情却很有限。我得好好研究他的脸。当我上了妆之后，我就要学会服从于脸上的部分肌肉。我眼睛睁得很大，而他几乎不；我笑的时候可以看见很多牙齿，而他丝毫没有；他的头会偏向某个角度；他特殊的走路方式和我不同。”兰道没有这样

说卢戈西：“他眯着眼看人。”而是说：“我眼睛睁得很大，而他几乎不。”你看出其中的细微差别了吗？他的专注具体、明确、充满感官性，而不是评判性的！

不管上妆与否，所有的特征行为都应该是感官性的。有时候，复杂困难的特征行为更需要通过一丝不苟的细节来展现，例如丹尼尔·戴-刘易斯在《我的左脚》（*My Left Foot*, 1989）中的表演，或是崔茜·尤玛（Tracey Ullman）出演的数不胜数的角色；有时候，演员只需要做轻微的身体调整，即可让角色的他者性更加象征地而非自然地呈现，就像杰夫·布里吉斯（Jeff Bridges）在《外星恋》（*Starman*, 1984）里那样。他只需简单而彻底地投入角色特征行为，观众便欣然置身其中。

有时角色的特征行为是电影风格的功能之一。科恩兄弟（Coen Brothers）的电影就要求风格化的表演。只要可以保持风格的内部一致性，演员能够倾听并融入角色的需要，实体调整有机地产生于体内，而非对角色理智化的判断，那么风格化表演就可以很精彩。

演员有时候会爱上他们这项“事业”，开始为了演出而演出，表演就会变成“小把戏”。或者他们可能开始从自身出发，擅自为角色作选择，演出就变成了“表演角色”或者“故作姿态”。导演需要留意这些情况，并在“小把戏”或者“角色选择”妨碍故事进行的时候，要求演员放弃它们。

4.12 何谓精准？

优秀的演员多多少少都会用到直觉。其中的佼佼者不需要有意识地运用任何技巧，而是靠直觉来倾听和表现意图，在角色的事实、印象和实际生活中创造信念感。但坦率地讲，也有些演员声称自己靠“直觉”，为没有上过表演课程却能有更好的——或者说是更准确的——表演而沾沾自喜。技巧的意义并非抑制或是阻碍演员的直觉，而是为了角色的选择更加精准。

“精准”这个概念很是让人摸不准，至少当我最开始学习表演的时候

就是如此。它如此难以把握的原因在于没有唯一的定义。让表演变得“精准”的方式也要视情况而定。

假设导演要求演员 A 在和演员 B 对戏的时候表现得更“严厉”一些，演员 A 可以想象当日早些时候听见 B 讲了一个无礼的笑话。这已经比强作“严厉”要精准得多了。她进一步还可以想象出事情的细节，或者回忆自己类似的经历。她可以回忆或者假设事发的门厅房间、他的声音、她脸红的样子，等等。这种调整只适用于演员 A 烦恼于不良笑话的情况。如果不是这个实例，她就要作其他选择。她需要的是一种当下可以带来简单可信行为的选择，以避开老套笼统的“严厉”演出。

寻找更多精准选择的行为被称作“充实”表演，也常被称为寻找“色彩”、“标准”或“层次”。保罗·纽曼在《演员工作室》节目中谈到过演员被导演要求加快节奏的时候该怎么做。他说演员应该单独在角色身上多下功夫，“充实”角色、自我提问、寻找节奏、增加调整、反向思考、改变韵律、加入更多明确细节。如果导演在下一镜后说“好极了，就是这样”，保罗说可以去问场记两个镜头分别花了多久，他觉得回答百分百是第二个镜头比第一个长——可导演却觉得是第一个太长了！

这说明，在第一个镜头中，演员只是在“蛮干”，没有与台词的潜世界相联系；这或许是因为他对潜世界的探索挖掘还不够充分。奇怪的是，“蛮干”会让一场戏感觉起来很慢，因为如果这场戏的潜世界没能被激活，那么戏就会变得平泛，观众也自然会希望它早些结束。为了找到可以让戏剧有观看价值的内在生命，其实要慢下来才对。

在保罗·纽曼所举的演员蛮干的例子中，“加快节奏”实际上是一种结果式指导；如果盲目听从，只会适得其反。但是有时候“加快节奏”这种指示也是准确可行的——当看似缓慢的戏真的很慢的时候。

在排练时，演员为了理解转变，需要慢下来。但是在数次排练之后，如果转变确实起了作用，就该像实际生活中那样加快速度，但是演员可能仍然处在排练的探索节奏中。如果那样的话，加快节奏会比维持排练状态更加自然。如果演员正为了转变筋疲力尽，或者表演时自说自话，加快节奏也会让戏重振活力。这种情况下，演员需要停止思考，放开一切，自然

表达。如果演员此时仍然一味思考转变，那可谓是灾难。但是很遗憾，没有书能手把手教你如何去做。

在这些情况下，导演的职责又在何处呢？他要获知并修正每个演员的每个问题吗？当然不是。把所有指示变成自己的，并且用个人经验和联想进行充实，这是演员的分内之事。既然如此，导演又为什么要多此一举学习如何进行可行的（选择性）指导呢？因为这可以让事情走向正轨，让演员和导演一起融入进程，让众人精神保持前进势头。好的演员会熟练地将结果式指导进行转换或填充，但即使是他们，如果长期经历这种阻碍，也会变得疲惫困惑，新人们更是容易失去耐性。所以如果导演可以和他们同舟共济，并且通过提供可行的选择来进行指导，必然对事情有所裨益。

我第一份专业工作是在导演约翰·科蒂（John Korty）手下做事。我们当时在拍一部由史黛芬妮·辛芭丽丝（Stephanie Zimbalist）主演的电视电影。我在其中扮演史黛芬妮新男友的姐姐。在我们拍摄的第一场戏中，我端着咖啡走到门口，挨着她坐在台阶上。导演在排练的时候对我说：“你可以坐得离她更近些，因为你欢迎她加入你的家庭。”

后来当我对电影制作更加了解时，我意识到他当时可能是想让我们的双人镜头画面更紧凑一些，但是他选择将指导意见与人物关系联系起来，而不是直接向我要求结果。或者可能是他的想法直觉地与包含角色目的和需求的创造性现实相关联。我在片场待了四天，有趣的是，我从没看到现场的任何人用胶带为演员做定位标记。导演借助提供与角色处境和关系相关联的指导来进行定位工作。他的技术人员从不抱怨。大家都爱他。

如果导演可以自如运用想象的移情调整，演员自然会崇拜他，并且愿不顾一切与之共事。反之，没有经验的导演强迫演员接受他的想法，即使使用想象性选择的措辞，也会被看做愚蠢的好事佬。所以如果能在课堂上或者与自己相熟的演员进行商讨演练，就再好不过。我们的目的不是用别的话换掉笼统的用语（例如“放开点”或者“收敛点”），而是为了让你自己思考，感触得更深、更精准。

Chapter 5

内心结构：转变、时间、贯串线



演员在面对角色的内心转变、情绪变化和情绪事件时，常常会遇到麻烦。演员最自觉、最在意是否能“命中”的就是内心转变。导演要求演员命中特定情绪“标签”的目的式指导又经常加剧了演员的焦虑。糟糕的表演也最常出现在角色内心转变部分。

在实际生活中，思想或者感受的变化是完全无意识的，是我们最自觉、最原始的行为之一。我们从来不会计划去改变主意，产生新的感受，经历从心发生的变化、反应、觉悟，或者让思想改旗易帜。我们也许会忽视、约束或克制因这些微小的内在事件产生反应，但是我们无法预防它们发生，也不能随心唤起。“内在事件”是由我们的潜意识活动引起的。

演员的心理转变是另一回事，需要有所准备。要如何做呢？首先，以下是可能会出错的地方：

（1）转变没有发生，因为演员在剧本中没有找到、没有理解，或者不相信在那个时间发生了转变或事件。

（2）转变是故意的或虚假的。演员决定某种转变，然后展示给我们看，而不是真诚地、有机地创造，并自然呈现。

（3）转变是强制性的。演员打算有机地呈现转变，但是未能成

行而感到自责，最后强硬地做出来，觉得总比什么都没有要好。

（4）转变苍白无力。因为演员担心表现得强迫或者生硬，担心过度实施或者过度演绎，最后导致完全不再上心。

（5）转变过于流程化、模板化、简报化。这也是一种“戏甫一开场就看到结尾”的情况。我们看到演员“上紧发条”、全心期待下一个情绪事件、让我们得知她虽然现在勃然大怒，但是随时准备好痛哭流涕。现实生活中，情绪转变没有过程，没有动机。它们总是以迅雷不及掩耳之势不请自来。

（6）转变太逻辑化，过于追求正确。换句话说，不管这种转变执行得有多到位，看起来都像是谋划过的，因为它缺少真实生活中内心转变的特质。演员作了一个平庸而肤浅的选择。

转变是一种情绪性事件。有时候它也被称作“片刻”（moment）或者“换拍”（beat change）。许多电影作家用“片刻”和“换拍”代替“暂停”作为剧本内的舞台指示用语，所以这两个词讨论起来总是很麻烦。当你在剧本里看到括号中的“换拍”或者“片刻”时，就意味着剧作者的思维在此时有个短暂的停顿。这和我们所讨论的节拍和转折并无关联。

“片刻”是说演员让彼此停下来，然后互相影响。有时最真实的“片刻”就是演员失去警惕以至于会忘词的时刻。这时候演员切勿把手头的戏停下来。这种内在的突发事件能够产生巨大的能量。她应该让这个内在突发事件变成情绪事件，然后继续演下去，好好利用其中释放出来的能量。忘掉的台词很容易立刻想起来。当然，导演必须坦然接受这种情况，要能够分清楚“哑点”（dead spot）和可以释放能量的内在突发事件的区别，并营造一种氛围，让富有创造力的突发事件可以有施展的空间。有时候演员会忘记，“片刻”是一种事件，而不是一种感觉，也不是终点。当“片刻”发生时，演员应当有对应之道。

角色的情绪事件对演员来说或成或败，是一种发现、抉择或者是错误，而不是无从实施的领悟或反应。所以，当我说某个角色的情绪事件也许是角色所作的一种“选择”时，这个词和我们所讨论的演员的选择并非

同一事物。“演员的选择”也叫作“性格选择”，是对角色内在生命的创造。而角色的选择是另一回事，是指一场戏中的情绪事件。

内心转变需要在当下发生。角色的输赢、发现、选择和错误需要在当下形成。我们希望它们像在生活中那样从潜意识里自然浮现。他们需要在银幕上被发现、被解读，因为情绪事件就是在讲述故事，但是我们不希望它被简报化或是特意强调，而是希望它们自发、生动、敏感几种特质兼备。

演员需要做到情感联结、全情投入，以及拥有和其他演员及环境相互影响的能力和意愿。这些要靠贯串线来实现。贯串线让表演变得简单而镇定；恰逢其时的情绪转变让表演细致入微。

导演需要构建整场戏（和整个剧本）。导演理解（通过剧本分析）和创建（在排练中）每场戏的戏剧结构的工具包括：这场戏讲的是什么？中心事件是什么？节拍如何？作为中心事件准备和由中心事件引出的次级事件（节拍事件）是什么？角色的贯串线是怎样的？关于上述工具我们将在剧本分析一章中详细讨论。就目前而言，我从导演的视角所说的“事件”即是“发生了什么事情”。这与情节事件不完全相同，它是一个情绪事件，例如道歉或者调情。在一段关系中的某个情绪事件可能描述为“不管她怎么做，都无法让他振作起来”。当观众感觉到这一点，被其感染，与之情绪联结（不管他们自己是否会这么形容），他们都会想要知道：“这对夫妇最后能不能在一起？”或者说：“接下来会发生什么？”导演的职责就是把戏的时间组合成一个令人满意的故事，也就是让观众一直想知道接下来会发生什么。

不管演员和导演对事件的理性理解有多深刻，它都只在发生的当下起作用。如果一场戏构建得当，演员就可以专心致志于他们的选择，进而将自己投入时刻当下。这样戏就自然而然地“构建”起来，快慢起伏恰到好处。演员完成一个选择的方法——比如说，他如何让另一个演员离开房间，或者如何给予抚慰——便来自于演员之间时时刻刻的互动。

理想的情况是这样：为每个角色找到一个简单的选择（贯串线），像个钩子一样钩住角色所有的行为，让演员可以大展身手。但是解决了戏中

的中心问题后，却常常还有些无法生效的情绪转变需要被凸显、深化或者清除。导演在此处使用结果式指导最有风险。如果导演想让演员进行情绪转变，但是不想用结果式指导，此时就可以用“快速修正”中的工具，例如：

印 象

关于描述印象和关联如何创造转折这一点，我能想到最贴切的描述就是斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》一书中提到的一桩轶闻：一位女士刚刚被告知她的丈夫死于工厂的一次意外。她呆立在原地，数分钟未动。此刻在她脑中盘旋的问题是：“如果他不能回家，我特意准备的晚餐要怎么办？”人在遭遇无法处理或者不能接受的信息时，思维就会以这种不可思议的方式运作。在妻子脑中，“丈夫”的印象与“晚餐”相连接，并没有触及更深远的想法。此时最有用的印象反而是不相称的、脱离语境的甚至匪夷所思的，因为人的思维就是那样运作的。

动 词

简单充分地进行动作动词的转换，而不去思考其中缘由，是制造转变的上佳之选。如果演员从哀求骤变为指责，我们（作为观众）就知道转变已经发生了。这要比硬拖着我们去看一场矫揉造作的“过程”更令人信服。

如果导演要向演员描述这样的转变，他应该避开串联性的语句。与其说：“她正在恳求他，‘某件事却突然让她’开始折磨他”，不如这样说：“她一路恳求他到现在，然后开始折磨他。”

肢体动作

如果演员没能顺利在内部产生情绪事件或转变，导演就可以建议一些外部手段。比如从椅子上站起来、放下报纸，甚至转过头去等。如果剧本足够深厚，这些方式可以很恰当地推动当时的情境，并避免陷入过度紧张的转变。

无论如何，最糟糕的结果式指导就是告诉演员，角色在某个点领悟了什么，或者他打算采取什么行动。如果你不能提供明确可行的建议，例如一个贯串线、可演出的事件、印象、动词或者肢体动作，那么最佳选择就是说一些类似于“我认为这里需要变化”，或者“我想我们应该在这里来个转变”，然后让演员发挥自己的才智去实行。

贯串线可以让演员在角色之间获得历史感、冒险感和需求感。贯串线可以是一个目标（核心/需求）、一个动词、一次调整、一个困扰、一个假定情境（事实）、一个潜文本或一种意象。另一种思考方式是把贯串线当成一种优先参与（primary engagement）或者焦点（focus）。因此它可以是某场戏中的某个事物，例如角色把偷来的戒指还给朋友。本来装在口袋里让他坐立不安的戒指，最终回到了朋友手上闪闪发亮，这个戒指就成了优先焦点，或者说是贯串线。角色的优先参与可以伴随着某种记忆或者印象，也可以和毒品或者烈酒相关。

角色的优先参与还可能与第三个角色相关联。大多数双人戏里，都会有一个与在场两人密切相关，却不在场的第三人。在电影《醉乡情断》（*Days of Wine and Roses*, 1962）中，多数都是克尔斯顿和乔之间的对手戏。某几场戏里，不在场的第三人是曾借贷给他们的克尔斯顿的父亲；另外几场中，不在场的则是他们在隔壁房间熟睡的女儿。

专注于贯串线能让演员与其他演员保持情感联系，又能留住属于自己的特质。演员自己的特质，比如一个强有力的选择，可以让演员不被其他演员的节奏带着走，同时又能倾听他人，并与他人尽情飙戏。你不会希望演员跟着别人的步调走，那样太戏剧化了，除非你在执导肥皂剧。在现实生活中，我们反倒总是相互融入。我们不自觉地融入对手的生活，配合他的议程来保护自己或者解释自己。这就是我们希望电影可以比实际生活更出人意料、在情感上更纯粹、更有启发性的地方。这也是人们说表演需要“尖锐”或者“醒目”的原因。当然，“尖锐”或者“醒目”这种说法过于模糊笼统，对演员无法起到指导帮助作用。

只要演员能生动、集中地体现动词、事实、印象、事件和真实生活等元素，电影就可以有非自然主义和醒目的风格，又不虚假，不夸大。要体

现“醒目”，选择和转变就必须干脆利落、明确具体、专注投入、不拖泥带水。当演员专注于自己的特质，他们需要确定以下事宜：相互从对方身上汲取能量，不将对方隔离在外；不管对方做什么，自己都能做出调整，始终执行自己的意图；能把对戏演员丢给自己的东西当作可执行的障碍去演出。这就是电影中常见的对峙场面在生活中其实很少见，却能做到鲜活、真实可信的原因。也因为如此，喜剧和幻想的场景才能那样感染我们。

“醒目”也与那些并非平淡无奇的选择有关。也就是说，要找到比日常生活更深入的真实，看到事物内在本质。我认为当很多人谈及醒目的真实时，他们误认为这只是在表演四周加个框架而已——这只会让表演看起来强迫、虚假或过火。醒目的意思应该是比现实生活中更诚实。

当演员发现剧本更深一层的真实，他们最好能将其珍视如隐私。如果要拿来和导演讨论，方式方法要慎之又慎。演员也不应该和其他演员谈起自己的想法，那样做会让灵光变得平常、变成家常，会让思想失去能量、损及演员的注意力。梅丽尔·斯特里普（Meryl Streep）曾在吉尼·西斯科尔（Gene Siskel）的访谈中说过，她给自己饰演的每个角色赋予一个秘密，一件她的角色不希望别人知道，也不会与同剧的其他演员分享的事情。在影片《克莱默夫妇》（*Kramer vs. Kramer*, 1979）中，她的秘密就是她从未爱过她的丈夫。

当演员能各自保守秘密，当他们的转变干脆利落、意象极具个人特质、目的（动词）站在台词表意的对立面——表演便有了“锋芒”。如此，演员的表演才能对电影的风格作出应有贡献。

Chapter 6

演员的资源 and 训练



我以个人的和所见所闻的他人的经验构建角色。在英格玛·伯格曼给我手稿的那一天，他同时也赐予我力量，让我觉得自己是最了解角色的人。她同时成了我和英格玛的真实存在。

——丽芙·乌曼（Liv Ullmann）

真正伟大的演员深爱着他们的技艺。他们将表演视为灵魂的实践之所，探索成长的途径和人生的道路。表演可以是一场宏大的爱，又可以是对生活最重要事物所知所感的无私分享。

有些杰出的演员从未接受过表演课程，而是独创了秘而不传的技巧。还有些演员把他们的老师奉若神明。我认为，最好的演员要能够鉴别和寻找真正的老师，并从所有人与物中自取所需。

这一章谈的是演员如何做到每时每刻将真实经验代入选择中。为了完成这项任务，演员有以下四种资源可供选择：

- （1）记忆，或者过往的经历
- （2）观察
- （3）想象

(4) 即时经验，或者叫“此时此地”

6.1 记忆（个人经历）

这里所说的“记忆”是指演员的个人记忆和经历，即生活中的种种体验。演员取材于个人生活，并非因为他经历过比别人更独特更显著的生活磨炼或艰辛岁月。个人经历作为表演资源的目的不是自我沉溺，而是诚实。

没人能真正经历别人的生活。每个个体在本质上对他人而言都是未知的。因此，如果演员恰到好处地运用自己的经历，他就可以让表演变得独特、精准、情感真实。

演员在进行个人替换或者涉及情感回忆时，记忆就成为演员的资源。情感回忆（又称情绪记忆）是基于感官记忆的技巧。

感官记忆是通过五种感官——看、听、闻、尝和触——的记忆进行想象的创造。在进行感官记忆的练习中，演员要回忆肢体的感受。她让回忆（在身体中）通过肢体激发，而不是（在脑中）通过理性激发。在练习一开始，学生在手中拿着一个物件，例如一杯热咖啡，然后集中注意力于亲身的感官印象：杯子的重量、温度、轮廓；蒸汽扑面的感觉；咖啡的香气等。这种关注应该是感官性的而非理性的，即是说，她脑中进行的并非知性的温度评估（例如：“挺暖和的”，或是“很烫”），而是单纯体会掌上面上、指间鼻间的感受。她得尽可能明确地分辨肌肤不同区域传来的独特知觉。当她能够全神贯注于物件的感官印象，那么此刻即使把物件拿走，她也可以依靠想象中的那杯咖啡，也就是对真实物体的感官记忆来表演。她竭尽所能想象重量、温度、材质、香气等细节，越多越好，但是最重要的是抛开压力。这种练习的目的不是向观众展示某个物件，而是训练个人的感官注意力。

当我在课堂上带领学生进行感官记忆练习时，我通常要求他们闭上眼睛，因为在日常生活中，眼睛作为感觉门户已经被过度依赖，导致人们在视觉不可用的情况下很难指望触觉、听觉和嗅觉。而且，在正常生活中，

我们会优先用眼睛来做评估与区分，然而其他感官却被抛到一旁。

为了进行“情感回忆”的练习，学生要从自己的生活中选择某个充满情绪的事件。她要回忆的不是情绪本身，也不是事件本身，而是对此事具体的感官记忆。例如，墙壁的颜色、厨房的味道、腿下垫子的触感、手中玻璃杯上凝结的水汽。情感回忆（或“情绪记忆”）是由同仁剧团（Group Theatre，又译为团体剧团）的创始者、演员工作室（Actors Studio）的领头人李·斯特拉斯伯格（Lee Strasberg）开创、发展成风靡美国的表演技巧。这个技巧通过选择显著饱满的情绪事件，和练习重温事件相关的感官经验，让演员得以随心所欲回到此事的情绪世界中。

替换也是一种简洁版的情感回忆技巧。神奇的“就好像……一样”则是另一种通往个人替换的途径：“就好像我的工作岌岌可危”“就好像我姐姐刚刚枪杀了她丈夫”。这是一种为角色关系加码的方式，也是让演出保持简单而真实的方法。有时候导演可以对过度表演的演员说：“忘记角色的事。当成是你自己去演。”演员不需要为了将自身记忆和经验套用于人物塑造，而非得用情感回忆或替换或“就好像……一样”的技巧。演员有很多私房技巧，可以把自己对生活的感悟代入表演。

6.2 观 察

除了个人经验之外，演员也明白，观察他人可以让角色清晰立体。角色可以靠观察自己接触过的他人行为和肢体特征来扮演与自己截然不同的角色。把观察当作演员的工具，这种方式有时被称作“由外而内”的演出。演员可能会扮演特定阶级或职业的角色；他因此需要找到那个人与他人——比如，一个毕生以耕种为生的农夫和常年坐办公桌的白领——得以区分开来的物质性不同。如果要扮演同一角色的不同年龄段，例如《珍妮曼小姐自传》（*The Autobiography of Miss Jane Pitman*, 1974）中的赛西丽·泰森（Cecily Tyson），或是《小巨人》中的达斯汀·霍夫曼，演员要通过观察年长的人来创造老人特有的肢体特征：关节往往有些僵硬，走路或站立时，双脚分得比较开。演员借由观察不同种类的醉态——一言不

发、步履蹒跚、酒酣耳热、酒后生怒等，就可以为心目中的醉鬼角色形象创造特殊的肢体特性。

由外而内的表演让人更容易想起英式表演、大学戏剧社和二十世纪三四十年代的演员风格。演员会预先规划身姿、面部表情、台词表达，甚至会对着镜子演练。我在20世纪70年代初学习表演时，美国演员习惯将这种表演方式称之为“技术性表演”；略为轻蔑的称呼则是“计划性表演”。

关于演员的表演应该“由内而外”还是“由外而内”，一直都充满争议。“由外而内”表演的危险在于，对外部技巧的依赖超过了参与、投入，可能导致表演做作和浮夸。而“由内而外”的表演与斯坦尼斯拉夫斯基和当今美国大多数的表演技巧教学更有渊源。那“方法派演技”（the Method）又是什么呢？斯坦尼斯拉夫斯基将他的表演方式称作一种新“系统”（system）。在纽约和洛杉矶，“方法派演技”指的是李·斯特拉斯伯格的表演方法，特别是指情感回忆（affective memory）的表演技巧。在其他的一些地方，例如我初学表演的旧金山、芝加哥和其他大城市，“方法派演技”是指遵照或者意图遵照斯坦尼斯拉夫斯基的表演技巧来训练演员，也就是更倾向于“由内而外”的那些表演训练。

有趣的是，如果斯坦尼斯拉夫斯基本人听说他的教学被理解为严格要求由内而外，可能会大吃一惊。虽然他的表演教学三部曲的第一部《演员自我修养》专注于如何可靠、真实地激活演员内在生命，可第二部《演员创造角色》（*Building a Character*）则完全强调通过具体的外部手段——化妆、服装、语调、姿势、步态来创造角色特性。所以我认为《演员自我修养》这本书的序言造成了这样的困扰：众多“由内而外”技巧的支持者将此书奉若圭臬，但书的序言却是由约翰·吉尔古德（John Gielgud）这位受过传统英式训练的演员、“由外而内”技巧的忠实信徒所写！

最好的演员无疑两者兼具，既能由内而外又能由外而内。众所周知，马龙·白兰度是由内而外的演员，但是他其实也能由外而内演出；正是为了扮演教父，他才要求把脸颊填高。安东尼·霍普金斯虽然系出英式表演

学派，并因此秉持由外而内表演风格，但是在专访中也承认有由内而外表演之举。谢莉·温特斯声称她曾在20世纪70年代看见他坐在“演员工作室”的教室后面专心听讲。

某个角色可能会让演员想起自己认识的某个人，她就可以顺便参照那个人的肢体动作和情绪行为。谢莉·温特斯在斯坦利·库布里克（Stanley Kubrik）的电影《洛丽塔》（*Lolita*, 1962）里，要饰演一位和自我印象大相径庭的女性。库布里克建议她想想在认识的人里是否有和此角色类似的来作参考。她选择了印象中小时候在皇后区见过的一位“伪女文青”（pseudo-intellectual lady），并借鉴了她一举手一投足、穿衣方式等外部特性。实际上谢莉把这个过程叫作“替换”（substituting），和我在“演员的选择”一章中“印象”部分提到的“替换”并不相同。它其实是一种移情作用。演员有时候会全部照搬熟识之人的人格面貌。我曾在某个电视剧里决定扮演我的母亲。这个人得是演员很熟悉的，不管是真实的还是想象的。这是一种基于实体观察的移情作用。

为了通过想象融入某个角色，演员通常需要进行一些调研。马丁·兰道在《艾德·伍德》中扮演已故影星贝拉·卢戈西，为了惟妙惟肖地演出卢戈西的肢体细节，他看了三十部卢戈西的电影和大量影片专访，甚至研究并学习了一口匈牙利语。扮演警察的演员为了搞清楚警察如何使用它的勤务装备（制服、枪套等），通常会下功夫去和真正的警官共同执行巡逻任务。

6.3 想 象

许多演员是因为电影可以让他们置身于超凡的想象中而迷上这个行业的。对于我们（我必须说“我们”，因为我毋庸置疑也是其中一员），想象的现实（比如书本、戏剧和电影中的角色）和现实生活中同样真实，而且更加诱人。想象现实中的信念感能让演员闹中取静，让他能全神贯注于创造的国度中，摆脱现实社会的束缚。

不管是不是演员，我们所有人都坐在一座巨大的冰山上，下面蕴藏着

丰富的资源——记忆、探索、感受、冲动、意象、关联、迂回思考。这些东西并非我们日常所用，已被封存归档，不再唾手可得。而它们却是我们想象力的源泉。斯特拉·阿德勒^①（Stella Adler）将其归纳入潜意识的宝库，认为是“集体无意识”（collective unconscious）的来源。

我在课堂上即兴演出教学时，目睹学生们释放潜意识资源的深度与广度——比在有意识情况下要丰富得多。我见过学生在即兴演出时，转瞬间便可令人相信他们在操控一艘太空船，或是置身于越南的丛林里；而不久之前他们还痛苦挣扎着想象自己身在家庭厨房，试着让其实很像他们本人的角色台词取信于人。即兴演出能让演员充分发挥想象力和信念感，我是这一观点的忠实信徒。

再来谈谈“幻想”（daydreaming）。桑福德·麦斯纳在《桑福德·麦斯纳谈表演》（*Sanford Meisner On Acting*）^②一书中主张演员将幻想作为一种资源。什么意思呢？有时候演员行业之外的人会对我说，他们是分析性的思维，不擅长想象，也不明白我所谓的幻想角色的生活是怎么一回事。这其实是大多数演员自然而然会去做的事情：只要简单提到某个概念，他们就会开始运作，围绕其进行意象、关联和背景故事（想象的和个人的）的建立。他们同时开始设想角色的核心：“我认为他热爱死亡！”或者设定角色的外表：“我要让这个角色蓄起胡子！”“说这句台词的时候，我可以撞翻椅子吗？”

想象力弥足珍贵：它是涌起信念的泡沫，而结果式的指导会刺破它。演员们像孩子一样耳根子很软。相对地，导演则扮演了父母的角色。如果导演对演员说：“在剧本的这个转折点上，我们要表现出愁云笼罩的样子。”这就像让孩子体会成人的世界。观察“在剧本的转折点上”要做什么，是导演的职责。演员要做的只是将其表现出来。

① 斯特拉·阿德勒所著《表演的艺术》已由后浪出版公司出版。——编者注

② 本书中文版即将由后浪出版公司出版。——编者注

6.4 即时体验

即时体验是指演员对当下发生的事情，和来自其他演员与环境处的刺激保持警醒。这是一种“每时每刻”的工作。有些人称之为对“外部现实”的专注，用以和“内部现实”——充满意象、需求和移情调整的潜世界——区别开来。

桑福德·麦斯纳开创的“重复练习法”是一种可以提升每时每刻表演活力，和与对戏演员彼此投入性的教学方式。相关论述在他的著作《桑福德·麦斯纳谈表演》中有提到。两个演员彼此相对而坐，轻松地将注意力放在对方身上。当其中一人有某种冲动时，他也许会说些什么——对另一位演员的观察，或是对自我感受的阐述——例如：“你的眼睛是棕色的”或者“我的胃不舒服”。另一个演员原样重复第一个人说的话，然后两人轮流重复这句话，直到其中一人有了想换点内容的冲动，然后继续按照之前的方式进行下去。

这种练习需要仔细地监督，要确保参与者是在倾吐心声，而不是认为自己该做些什么了，或者觉得要讨好现场的监督者。这种方法最高明的地方在于：即使你没有想说些什么的冲动或者主意，也能参与其中，因为你可以重复别人说过的话。只要有了恰当的监督，这个练习就可以让演员放飞思想、停止自察、融入当下。

这种重复动作让台词有种废话的感觉，所以演员就没有必须“说对”的压力。这种练习让演员可以毫无负担地投入台词文本甚至是情境。在典型的麦斯纳式课堂上，学生们只有在进行数个月的重复性练习之后，才被允许情境的即兴表演。

我在课堂上使用的则是麦斯纳教学法的变种，是我从大卫·普罗瓦尔（David Proval）处学来的。两位参与者彼此对坐，互相放松地看着对方。过一会儿后，其中一位要说些关于对方的话，但是要用“你有……”的形式，而且其中避免任何修饰词。比如说，如果一位想说“你有一双美丽的眼睛”，那他必须说成“你有眼睛”；另一个人重复这句话，但是要把人称代词改成“我”。再一会儿后，两人被要求说出自己的感受，但是需要

用“你让我觉得……”这种形式，然后对方重复“我让你觉得……”等。最重要的规则是“你让我觉得……”是一种“形式”（form）。参与者只需要说出实际的感受，而不用在意这些感受来自何处。实际上，也没有人会来源做任何分析。

这种练习很是不同凡响。没有人为操纵或强迫，学生可以通过饱满、新鲜的转换，和简单而深刻的“闹中取静”来“直达终点”。这种练习的目的在于建立演员的自信，让他们即使有台词要背，也可以创造即兴的情感潜台词，给予台词鲜活生机。他们的诚实、真情感和对对戏演员的专注可以产生能量。他们的转变会因此饱满而自然。

当演员有了可以信赖自己感受和信赖他人的自信心，他们就可以把一切外来刺激转化为能量。即使他们不满于导演的指示，或者不喜欢另一个演员，或者在燥热的摄影棚里拍摄一场背景设定于南极洲的戏，演员仍然可以在“此时此地”保持鲜活状态，将一切事物当作表演的能量，而不会排斥、隔绝、假装一切都不存在。如果演员头痛，他就顺势让角色也头痛；如果演员紧张，他就想象角色在因何而紧张。

有些演员把直接经验当作演出准备；也就是说，他们不只是想象，或者从自身经历中寻找相似之处，而是亲自体验角色的部分经历。艾瑞克·斯托罗兹（Eric Stoltz）为了饰演《水舞》（*Waterdance*, 1992）中瘫痪的角色，坐了两个月的轮椅。奥利弗·斯通（Oliver Stone）为了准备《野战排》（*Platoon*, 1986），带领演员体验了类似新兵训练营的生活。霍莉·亨特（Holly Hunter）曾描述她为《叠影谋杀案》（*Copycat*, 1995）里某场戏做的准备，在戏中她要发狂似地冲进一个房间，她让剧组的一群临时演员配合她做即兴表演：在拍摄前，他们围着她将她推来推去。众所周知，达斯汀·霍夫曼一向坚持体验角色的真实状况。在电影《霹雳钻》（*Marathon Man*, 1976）的拍摄过程中，有一天早上他来到拍片现场，这场戏中他的角色一晚上没睡觉。他跟同戏演员说：“我为了这场戏整晚没睡。”与之同戏的恰巧是劳伦斯·奥利弗（Laurence Olivier）。奥利弗的回答相当经典：“亲爱的，那你就这样演好了！”

6.5 感官生活

加入感官细节可以让演员的选择深化并保持新鲜度。情感回忆的技巧之所以出色，是因为它是可以唤起情感事件的感官生活，它比苦苦思索情绪（“我觉得很害怕”）或者甚至事件本身（“我妈妈在尖叫”）要生动得多。

如果演员要运用替换技巧，他从放松的状态开始，然后在记忆中探索关于用来替换的人或事的真实感官细节。他需要运用所有的感官：视觉、听觉、嗅觉、味觉和触觉。假设他要用童年厨房的桌子来代替剧组布景师刚买的桌子，他就要回忆它的颜色、刮痕、姐姐留在桌面下的口香糖，等等。

借由感受此时此地对戏演员的容貌和身体，角色的目的和意图得以保持新鲜、生动。例如：“我在她的眼中看到，或者从声音（不只是语言）里听到原谅了吗？”

感官生活也是让想象和探索的资源栩栩如生的必要条件。假设电影的背景设定于中世纪。演员为了了解角色的具体生活，下功夫进行阅读和研究。这过程全凭想象。想象的工作应该是感官的。当他想象自己坐在那个时代的木质椅子上，他要让自己体验粗糙的木头摩擦腿部的感觉。当他想象自己穿着盔甲，他不只是想象那套盔甲，而是感受披甲于身的重量感。如果演员不能让自己的想象准备工作植根于感官生活，他的演出就会显得理性和做作。

建立在观察上的角色准备工作也要源于感官。假如演员扮演一个跛行的角色，他可能会想进行简单的模仿，或者展示步伐不均匀的表象。感官化与精确化息息相关——需要的不是一般化的跛行，而是某种特定的、来自于臀或膝关节的、僵硬或者疼痛的跛行。但这种体会不需要演员背负任何压力或者责任。专注是一种操作用语。如果专注达到表演效果的百分之五或百分之十，那已经足够了；剩下的就交给想象吧。

感官记忆的练习可以很自由。我发现在我的课堂上，只要让学生们抛开身上的压力或患得患失的心情，感官记忆就可以帮学生缓解一些日常的

压力，而正是那些压力影响我们对创意资源的获取。感官记忆练习让我们回归孩童般对简单事物的专注，例如贝壳里的流光溢彩，或玫瑰花瓣的质感，或一杯热咖啡在手中逐渐流失温度的过程。

感官记忆对演员来讲很实用。假如某个角色在一场戏中被火炉烫了手，他的扮演者不会真的去摸滚烫的火炉。他只是摸着冷却的炉子，假装它是热的。某些复杂的特效需要演员在蓝幕前演出，以获得似乎置身于悬崖边或者机翼上的效果。从莎士比亚时代起，饰演麦克白的演员就需要做到能假装看到并不存在的匕首。

由外而内的演员可能从他观察所得的库藏中，搜寻某人被火炉烫到的肢体反应，然后借用或者模仿。而由内而外的演员创造烫伤感觉的感官记忆，然后作为对这种创造的、想象的刺激的回应，让手跟着那种冲动做出反应。我想你可以发现，对电影来讲，尤其是大银幕，感官记忆的方法会更可信。

这是说演员真的感觉到烫伤的痛苦了吗？完全不是。这就是这种表演工具的奇妙之处。这种专注创造了一个想象的现实，而观众受邀用自己的经验或想象填补空白。

6.6 感 受

我认为，想唱蓝调，首先要能感受它。

——比莉·哈乐黛（Billie Holiday）

演员要去“感受它”吗？如果是，他要作为本人还是作为角色去感受？如果角色正感觉害怕，演员也应该真的害怕，还是只要看起来害怕就可以？

对于这个问题，不同的演员会有不同的答案。我自己的回答是：是，也不是。我认为当比莉·哈乐黛（在一次电台访问中）说想唱蓝调要先能感受蓝调的时候，她是在说真实性的问题。确切地说，真实性并非感受，而是目的，但是没有感受就不会有真实性。无论艺术家们给我们怎样的真

相，都必须在感性基础上真实，而不能只在理性层面上。演员要服从于角色所需要的情感诚实，而不是设法增强情感浓度。我强烈推荐所有导演都亲自去上一堂表演课，这样你才能理解全身心表演的气场。

感受不会让人受伤。有时候导演担心太深的情感会让演员隐藏自己，不与他人交流。对演员来说，传达深藏的情感是一种宣泄；他们之所以选择这个行业，可能就是因为有机会涉足灵魂中黑暗艰辛之处。导演需要和演员同往吗？是，也不是。你可以深入想象角色的内在生命，尊重诚实演员的勇气，同时尊重他的隐私。

情绪是能量。没必要为了让演员进入你认为角色需要的情景，而操纵、威胁、羞辱或者谩骂演员（即使有些演员并不介意你这样做）。你可以邀请他们为这场戏的意象多投入一些，换句话说，让表演更个人化。或者你可以给他们更大的自由，让他们“放得更开”。但是同时你要承诺会在一旁密切关注，以确保表演不会过度。

出于自身的原因，情绪绝不能“放纵”，更不能有“目的性”。当演员沉醉于眼泪和情绪制造出来的效果，同时让大家看到他们的情感是多么丰富，那表演就毁了。当演员有所感触的时候，他需要有效驾驭这股能量来转换成“任务感”或困境感。如同我在第一章所述，在实际生活中，人们从不试图产生情感，相反往往试图避开情感。如果演员试图“对抗”自己的情感，表演反而会更出色：演员在葬礼中试着不要笑出来（就像玛丽·泰勒·摩尔在她著名的长寿节目演出《小丑笑呵呵》[*Chuckles the Clown*]这集时一样）；演员强忍泪水会显得更辛酸；演员压抑愤怒时会更可怕。

6.7 教师和精神导师

斯坦尼斯拉夫斯基的教学法通过20世纪30年代的同仁剧团风靡美国。哈罗德·克拉曼（Harold Clurman）的《热情年代》（*The Fervent Years*）、乔安娜·伍德沃德的纪录片《百老汇的梦想家：同仁剧团的传承》（*Broadway's Dreamers: The Legacy of the Group Theatre*），还有更为简略的

李·斯特拉斯伯格的《激昂的梦幻》(*A Dream of Passion*)^①和伊利亚·卡赞的《生命》(*A Life*)中都有对同仁剧团沿革的描述。它对美国表演界有着深远影响。同仁剧团的四位成员：斯特拉斯伯格、麦斯纳(我之前提过他)、鲍比·刘易斯(Bobby Lewis)和斯特拉·阿德勒直接或间接地教育和影响了几乎所有美国演员和新世代的表演教师。

我在前面描述过的资源，某种程度上与这些伟大导师们研发出来的技巧相互呼应。斯特拉斯伯格强调“记忆”，英式技巧强调“观察”，斯特拉·阿德勒强调“想象”，而麦斯纳的反复练习法重视“即时体验”。

情感回忆对某些人来说像一种巫术，所以有时会遭到强烈的反对。而它的好处在于让记忆(一种所有演员随意使用的资源)变得感性而非知性；让替换更加明确，并帮助演员潜入社交面具之下。

以下是斯特拉·阿德勒严正强调的关于情感回忆的潜在问题：

(1) 它可能变得很危险，变成一种类似无照行医的情况。“情感回忆”的事件往往是深藏童年回忆的伤痛。学生们可能被推入无法掌控的情感区域。

(2) 它让演员把角色代入自己，而不是将自己带进角色。换句话说，演员在饰演每个角色的时候似乎都在述说自己悲惨的童年，而不是描述剧本的情境。

(3) 在斯特拉斯伯格的课堂上，学生们会进行数次情感回忆练习，哭泣、愤怒或恐惧。按他的说法讲，这个特定回忆从此便属于这个演员，而且永远有效，但事实可能并非如此。我们每一天都和前一天有些不同。运用情感回忆本身就是一种对情感的释放，所以与之相关事件的情绪也会有所变化。

(4) 一人不能同时分身两处。情感回忆把演员带出当下，导致他对替换这件事本身的专注超过对同戏演员的专注。

(5) 演员的表演可能沦为“笼统情绪”。

① 本书中文版即将由后浪出版公司出版。——编者注

方法派演员可以紧抓住感觉，导致表演变得主观、太内在，不用意图表现，不用肢体呈现——或者更糟的是，自我沉溺。在我的课堂上，我一向要求学生把情感回忆练习与某种需求、目的或关系相关联，而不是联结情绪。演员必须表现情境（困境、困扰、任务），而非情绪。角色的台词、处境、实际生活、需求，以及从对戏演员处获得的信息，有时候会给演员一种感觉，但有时也会毫无收获。

虽然我发现情感记忆和感官记忆都是用作教学工具的无价之宝，但是斯特拉·阿德勒对我的影响还是要比李·斯特拉斯伯格深。虽然我热衷于重复性练习，但也尽可能寻找任何能让我的学生唤醒和投入想象的方式。实际上，回忆和想象的区别非常细微。大多数演员在练习时都会同时运用个人经验、想象、观察和直接体验。（演员在提起一只空荡荡的旅行箱时，可以运用巧妙的感官记忆或者想象力，将它当作是装满的。可是为什么不直接放些东西进去呢？）当对角色的研究工作进行到某一点时，演员需要进一步探索个人的经验和联想。老实照此做，就可以打开想象之门。感官记忆本身就是一项想象的练习。所有表演技巧都是为了让演员迸发灵感的火花。

让我们谈谈安东尼·霍普金斯这位优秀演员，我认为他将自身资源运用到了极致。在电影《尼克松》（*Nixon*, 1995）中，霍普金斯没有想要全盘模仿理查德·尼克松的样子，而是专注于几个特定行为细节——肩膀、下巴、双手和一些发声方式。同时他也对尼克松的情绪生活进行观察（他在访谈中提到过这点），用以建立角色的内心世界，特别是与导演奥利弗·斯通一同探索出结论：尼克松其实是一个“局外人”。霍普金斯说斯通找他演尼克松，是因为导演觉得“我性格很孤独，和尼克松相似……听到他这么说，我很惊讶，我想我这辈子还真是一头独狼，当我还是个学生时就是这样了。”在我看来，这种想法有意识或者无意识地影响了他，使他在创造尼克松的角色形象时，采用了“筑起围墙以抵御作为局外人的痛苦”的中心思想。

总之，他融合了观察与个人经验来创造他的尼克松形象。另一方面，他在创造汉尼拔·莱克特的形象时，则充分发挥了他生动、敏锐、可行的想象力。他经常使用“直接体验”来跟其他演员进行双方面的交流。例如

他在与艾玛·汤普森合演的《告别有情天》（*Remains of the Day*, 1993）那场“书”的戏中，精彩地展现了纯粹的化学作用和真实的心理活动；正是因为两位演员都把戏交到对方手中，才有这样精彩的表现。

任何表演技巧都可能被误用。我听说过，如果重复练习时没有监督到位，就会变得放纵、失控。演员如果过分依赖观察和想象，而放弃自己的记忆，表演就会变得黏腻或者通俗老套。总之，不同的技巧适用于不同的人。

在英国，现场戏剧表演，包括莎士比亚的作品也自然地成为儿童教育的一部分。演员如果能全然投入（而不是装腔作势的朗诵）莎士比亚的作品演出中，那么对于情感开放、想象创造、冒险精神，以及纯净、明确的情绪转换都有其教育意义。凡妮莎·雷德格雷夫曾指出，她觉得自己接受的英国传统击剑训练与演员之间对戏有一定关联；换句话说，就是倾听。

美国还有很多杰出的表演教师，虽然他们不像同仁剧团的大师们那么众所周知。佩姬·芙丽（Peggy Feury）和洛依·伦敦（Roy London）从未家喻户晓，但是教育出很多杰出的演员，受人敬仰。有些表演教师对他们的教学方式非常武断，更有甚者专制如暴君。潜入社交面具之下确实很困难；我们多数人身披个性逻辑与社交的甲冑，阻碍我们进行深刻感受。表演老师有时候会亲自上阵，试图通过威压和操弄学生的方式来刺穿这层盔甲。而演员只能回应与屈从，不幸成为这种威吓下受伤的灵魂。作为一名教师，我认为反其道而行之——给予学生更多自由，并允许他们失败——效果要好得多。

表演课相较其他事物，应该是个能够刺激想象，鼓励创造自由，可以毫无顾忌公开和坦诚感受的地方。表演课程对身心有益当然好，但是不应该成为心理疗程。

6.8 延 伸

扮演那些和我不同的角色的经历，让我得以发现身上的那些角色特性。

——阿尔·帕西诺

如果某种移情调整不管用怎么办？如果演员设法融入给定情境，进行想象调整，找到目的，进行替换之后，仍然无法满足剧本需求，又怎么办？比方说，演员被要求演得更“严厉”些。比如说，她想象与之对戏的演员 B 说过带有种族歧视的话，想以此进行移情调整，但是没能让她对演员 B 表现得更严厉，反而让自己觉得沮丧、焦虑，又怎么办？她可能把对戏演员“替换”成一个自己不太喜欢（或者不太怕）的人，这也许能让她做出严厉的反应。或者她可以进行另一种调整，例如，假设演员 B 犯了错，会耽误摄制进程，让她错过期盼已久的一个社交活动。但是如果这样还是行不通呢？

万一是因为“严厉”这件事不曾出现在她的词典中、有违她的天性呢？如果她这辈子从没对人严厉过怎么办？这时她应该把结果式指导的“严厉”翻译成某个动词：或许是教导、说教、反对或者惩罚。然后从头再来，重新梳理自己的情绪。难道她真的从未有过反对或惩罚的冲动吗？我们都有过这些冲动，即使我们从未将其化为行动。演员需要找到这种冲动，然后在虚构世界中将其实践——进行现实生活中从未有过的行为——用过之后再抛开！

演员必须让选择成为自己的，这样才能让潜意识与之相联系，并发挥作用。演员可以通过进行与真实生活中不同的个性化选择，来扮演与自己相异的角色，比如在某个他绝不会乞求的场合选择乞求的行动。这是一种可行的选择。当然，他必须像真的在乞求那样，老老实实去做。正因为演员有这种纯粹、美好的自由，他们在表演中展现自己人生中没法做到的事情。就像英格丽·褒曼（Ingrid Bergman）在《秋日奏鸣曲》（*Autumn Sonata*, 1978）中那样，将那位母亲（对丽芙·乌曼饰演的女儿）的轻蔑演得活灵活现。她在剧中怨天尤人、指手画脚，使尽浑身解数，即使现实生活中都不一定有人会做到那种程度，因此使得表演浓墨重彩，极具风情。

演员不需要真的与男主角或者女主角睡在一起，也不需要真的杀过人才扮演杀人犯。林恩·雷德格雷夫（Lynn Redgrave）说过，她在饰演与自己全然不同的角色时表现得最好。格伦·克洛斯也说过同样的话。在什

么情况下我才会作出杀人的选择呢？每个人自有其行动准绳。演员抓住戏中真实的其中一角，解锁一小部分，剩下的靠想象来完成。霍莉·亨特称之为“生活在我略为了解的地方，但那并非我真正的居所”。

好的导演是打开演员资源宝库之门的钥匙，可以提供延伸的机会，完全允许演员去“尝试”，去放开表演。

6.9 舞台表演和影视表演

格伦·克洛斯说过，演员的状态就是让自己搅动身体周围空间分子的状态。在舞台上，演员需要“搅动的分子”远及包厢的最后一排。而在电影中，演员则要搅动摄影机镜头中的所有分子。这两种体验对演员来说截然不同，所以需要演员进行能量和专注力的调整。某些舞台演员无法在镜头前演出，某种程度上讲，害怕面对镜头；也有些电影演员的表演在舞台上完全失效。但是这两方所进行的准备工作很相似。演员准备的目的永远是角色的情感真实。至少对我来说，在电影里显得过于虚假和做作的表演，搬到舞台上也会是同样的观感。（四机拍摄的电视喜剧需要进行五天的排练，然后才在观众面前现场拍摄或者开始录制；这对演员来说既是舞台表演，又是电影拍摄体验。）

舞台剧演员（以及四机拍摄的喜剧演员）在排练阶段就必须综合核心、转变、贯串线和节奏，建立完整的角色描述。因为电影表演的进行是离散的，所以可以通过技巧和快速修正来缝补、整合。某些导演偏好这种做法，而不是选择让演员创造完整角色描述，认为完整的角色描述会与演员时刻当下（moment-by-moment）的新鲜感相抵触。西德尼·波拉克虽然有舞台剧背景，并习惯于安排冗长的排练，但近些年也更倾向于无排练的表演。他自信摄影机开始工作之前，只需要只言片语，就能让演员演出他想要的效果。一些导演则不会把完整的剧本交给演员，例如肯·洛奇，据说有时候伍迪·艾伦也会如此。

另一方面，由于电影的演出是离散的，对于自信的导演来说，跟知道如何完善角色塑造的演员（梅里尔·斯特里普正是其中一员）合作着实让

人兴奋不已。每个导演都独有其排练和拍摄手法，例如马丁·斯科塞斯、西德尼·吕美特、罗伯特·奥尔特曼、简·坎皮恩（Jane Campion）和昆汀·塔伦蒂诺，他们都很重视演员的贡献。

6.10 专业手法

技艺娴熟的演员拥有丰富的专业知识，知识越丰富，越难“放下包袱”。

——凡妮莎·雷德格雷夫

在学习表演技艺之余，电影和电视演员还要学习摄影技术。其中包括找定点、配合灯光走位，还有不眨眼。久而久之，他们的技巧愈发纯熟，反而使表演显得油滑，让观众失去兴奋感。演员也因此热情冷却、马虎大意、草率笼统。他们甚至会只是为了找点事做，而接演并不太感兴趣的角色。

演员经常开发出可用来创作的、可以信任的一兜子戏法和一系列效果。我的老师琼·谢尔顿称之为“踢踏舞”（tap dancing）。她的意思是，依赖特意为之的情绪炫耀或喜剧花招，却以牺牲倾听为代价。这种行为也被称作“扮鬼脸”（mugging）。举例来说，浪漫喜剧天后卡洛·朗白（Carole Lombard）、艾琳·邓恩（Irene Dunn）和克劳黛·考尔白（Claudette Colbert）创造了“乖僻”（quirky）喜剧女主角类型，并将其发展到巅峰。她们既是优秀的群体演出者，又是优秀的倾听者。她们总是和对戏演员互动演出，又从不故作“乖僻”。如果女演员为了取悦观众，特意自创成套眼神、耸肩动作和语调变化，以营造乖僻效果，为此她的精力全投入制造类似效果中，而忽略了对戏演员的反应，这就叫“玩自己那一套”。

这种做法也被称作“作践”了表演，或者叫“带表演走歪门邪道”。汤姆·汉克斯在罗杰·伊伯特（Roger Ebert）的访谈中，提到自己在一些早期作品中的表演诀窍：需要强调某个戏剧性时刻的时候，他就用一招

“半转头看别处，半仰望天空”的方式演出。然后他表达了对某些导演的感激之情，他们对这些东西了如指掌，提醒他这不过是噱头。你应该明白，有满兜完善技巧的演员都是杰出的天才，诚实和倾听无损于他们的自创性，反而会有所增益。他们心里都明白这一点。这些演员都能够拿出精妙绝伦的诚实之作。有时候他们需要的只是一个有担当的导演来要求他们拿出真材实料，那么他们自然会大放异彩。

另外，资深演员有很多机会参加很多剧组，因此他们会学到以下这些事：如何在样片中观察自己的表现；如何判断拍摄内容的优劣；如何设计灯光和镜头角度，尤其是那些能够更好表现他们的演出效果的角度；如何获得尊敬。你可能发现，其中的一些事情，例如灯光、摄影机位置和看样片，通常被视为导演的工作。

要指导有权力解雇你的人比较难。我认为年轻导演需要直面这种状况，与明星开诚布公地讨论问题。你得让演员知道你爱他们、尊重他们，并且想要对他们的才能物尽其用——这就是你之所以处于导演位置的理由。如果你在你经手一项工作的时候，有位你不喜欢的演员被硬生生塞给了你，那我也没什么好建议。但是如果你明知道某位演员比较难搞，但是又认为他会给项目带来兴奋感，那就放下包袱专心去做吧！去努力追求你想要的东西，和演员搞好关系。好的演员明白，如果他们和导演都各尽其力，他们可以表现得更好。所以有时候你需要证明给他们看，你是知道如何做好自己的本职工作的。

高水准的演员选择剧本十分谨慎，对导演工作了解甚多，而且通常在上戏的时候早已准备妥当，专业范儿十足。与他们共事时，你不能让自己胆怯，更不要因为他们的气场心生恨意。要想办法和他们沟通，挖掘他们的资源，向他们学习，但是要记得坚守身为导演的职责。演员不会因为导演让他们接手导演的活儿而觉得倍感荣光。

电视连续剧的导演会遇到特有的难题。詹姆斯·伯罗斯（James Burrows）几乎执导了《计程车》（*Taxi*, 1978）所有的剧集，但现在只负责拍摄试播用片，而其他导演多数没这么好命，只是被当成“枪手”，直接空降到成形的剧集，对他们的期待基本只有“指挥交通”的程度而已。

这种情况下，演员确实有底气说自己比你更了解他们的角色，那么他们为什么要听从你任何具体的指示呢？

电视剧每周都可能会换导演，然而演员的专业性却要求他们保持角色性格的一贯性。也就是说，让角色的核心（spine）保持恒定。导演一进来就试图改变角色基本描述，这种行为很可能是有问题的，这对演员和观众来说都是一种伤害。

如果演员的专业经验比你更丰富的话，你应该怎么做？首先，来做剧本分析吧。

Chapter 7

剧本分析



……我注意到，也很好奇，为什么有些导演急着早早起床。那是因为他们有大量该做的功课没有做好。

——安东尼·霍普金斯

你在读（或者写）剧本时，脑中自然会听到台词，看到角色。但是如果你是电影的导演，这只是起点而已！这远不是完整的剧本分析。它们还停留在你脑中。你需要想办法把脑中所见呈现出来。

很多导演都是视觉系动物，他们的视觉想象力要比故事想象力出色得多。但即使对于身兼编剧的导演来讲，要让故事想象力活灵活现也绝非易事。

剧本里的词句、对话以及（某种程度的）演出说明都是给导演和演员的线索，让他们得以实行自己的责任和权限，找寻角色行为和感受的广阔潜在世界。这个世界的比重，好比冰山在水下的百分之九十那部分。为了理解剧本，你需要在这些角色的潜世界中进行运作和创造，并且相信它，信任它。

人们往往一听到台词，就对台词的字面解释坚信不疑，这种做法害处很大。反之，导演要由内而外地了解角色和剧本结构。剧本分析的目的在于

于找出这些人（角色）都是谁、他们发生了什么事，然后成为故事的讲述者。这样一来，你就用不着小心翼翼地拿捏导戏的措辞和术语；你对角色有了真知灼见，就能和演员好好交流。

你应该把剧本中的角色当成活生生的人，而不是用来操控的俗套、陈规、兵卒、电影元素和戏剧要素的综合体。你可能发现了，我在交替使用“角色”和“人”这两个词。我把角色当作人，尊重角色的独立与隐私，与现实中遇到的人采取同样的对待方式。这样，想象中的角色就能跃然纸上，呈现独立自主的人生。这让指导演员的工作充满乐趣。

我有一系列好点子，可以让你更深入角色的生命。无论哪种类型的电影，无论剧本优秀或是平庸都适用。好的剧本拥有丰富而含蓄的潜世界，而且从不会过度诠释；你需要对其进行深入的剧本分析，才能不遗漏任何奇珍异宝。但是即使面对一个糟糕的剧本，你也要进行同样的工作。糟糕的剧本通常诠释过度、苍白肤浅，所以你需要为其在文字后构建内容、丰富血肉、赋予生命的质感。

虽然演员的表演无法真正超越需要表现的材料本身（你必须注意不要让剧本负担超载的深度，以免变得做作），但是面对含混平庸的剧本内容，也使用挖掘好剧本内涵与层次的手法去操作，仍然能让它平添活力和趣味。（海伦·亨特 [Helen Hunt] 在电影《龙卷风》[*Twister*, 1996]中好像就是这么做的。）我希望你去做的最重要的调整之一，是一旦你决定执导一个剧本，就要把它当成好剧本去对待。停止品头论足，立刻投入。

编剧老师在谈及剧本结构时，也会提到一些分析方式，我所说的分析方法并不是要与之一较高低。编剧们可能会发现，理解导演和演员所用的工具对自己的工作很有帮助，我的一些练习也能让他们的创意之泉源源不断。但是我的剧本分析不是为了帮你进行剧本写作，而是帮助“把剧本搬上大银幕”的工具。在我看来，这两个过程截然不同。也就是说，如果你心中对剧本结构的印象停留在某种层面，例如认定谁是“英雄”、谁是“良师益友”、谁是“敌人”，那么为了剧本分析的考虑，我会让你抛开这些人物分类，而把每个角色当成身处某种情境下的有血有肉的人来看待。

我会借助一组表格来说明我的剧本分析方式。表总共有 4 个，内含行列，它们是一种教学工具。对某些人来说，这些表不过是笔记的框架，但我不这样用。我通常把导演笔记写在横格笔记本、纸巾或者电话账单的背面。剧本分析并非如在表上看起来那么线性化，但是我相信好的导演都会有这样一种思考过程，并且做过类似的记录工作。

准备工作和即兴发挥这两件事并无冲突。准备的目的是让自己随时迎接和信任角色的重要时刻，并审查平庸的想法，以便让自己可以在排练时和在现场演绎雄心壮志。

7.1 准备首次阅读剧本

我把第一次阅读剧本称作“浏览”（skim）。这样称呼它，是因为我不认为你眼睛第一次扫过整篇剧本的文字时，就能发现个中奥妙。哪怕你读得很慢，也不能在第一次“浏览”时领会剧本中的大量可能性。你也许会感觉到剧本中有很多可能，但是这和你亲眼“看到”那些可能是不同的，因为你对剧本的预期会让很多内容不经意被过滤掉。

“浏览”会给你留下珍贵的印象和感受。但是这些第一印象受到你既有知识的影响大过剧本自身能够给你的。它会告诉你，你在电影中可以投入怎样的个人体验？为这么这样做很重要？你可以为现有的题材贡献怎样的个人原创的观点？在你看来，“这部电影在说些什么？”所以，你应该马上把这些第一印象记下来。表 1 第 1 栏就是给你做笔记的地方。这时候先不用在意是不是用了结果式的语句来描述自己的想法。当你记下来之后，我建议你先把它们搁置一段时间，以免让它们僵化为成见，要让自己在首次阅读剧本的时候直达内容本身。

7.2 自编自导的情况

如果剧本是你自己写的，你可能不需要再“浏览”；你已经知道剧本在讲些什么。但是我建议你在初读剧本的时候，假装自己并非剧作者，以

一种开放、新鲜的态度去阅读。

导演的过程就是对剧本的改编。即使是自己写的剧本，你也必须做这个改编的工作。你需要摘掉编剧的帽子，换作导演的身份，把剧本当成是别人写的。一开始这件事看似天方夜谭，但是我告诉你，我确实和可以做到这一点的导演共事过，他们对自己创造的角色十分自信，甚至可以让角色拥有独立的人生。他们不会被演员的贡献所干扰，而是可以和演员共同合作，让角色跳脱思想，跃出纸面，自享人生。

所以，我所谓弄懂剧本的意思，不是说“发现作者的意图”。我这样说并没有对剧作者不敬的意思，也没有想要“解构”作者的意图。好的剧作通常发生在最有创意的层面，比如说，潜意识层。与作家共事时，我一再发现，作者不总是自己作品的最可靠解释者。他无意识冲动要比有意识的意图丰富得多。将剧本里的线索改编，让它们适合再现于银幕上，是一种截然不同的过程，需要的能力也有别于写作的天分。有人可能两种才能兼备，但是它们确实自成一体。

7.3 修改演出指示

在你正式阅读剧本之前，你需要先修改演出指示（editing stage directions）——然后删去其中大多数内容。至少所有的演出指示必须经过“改编”（adapted），不能来者不拒、全当作演员必须触及的情感标记去对待。电影工作者不难理解，美术指导必须改造剧本中描述的布景和外景地，而非死板硬套去实现。演员也是如此。

演出指示有很多种，其中一些尤其需要改造：

描述角色内心世界的指示

“充满渴望地”“友善地”“脸色发青地”“令人畏缩的眼神”，等等，这些都应该删掉，理由和远离结果式指导的原因相同。尤其要注意删掉（至少要强烈质疑）的插入语包括：“停顿”（pause）、“节拍”（beat），以及“她花了些时间”。

上述的所有演出指示都是形容词、副词、情绪转变或者心理学的解释、情绪示意（例如“他无法移开目光”或“她作了个决定”），这些指示都无法演出。编剧之所以把这些简短的情绪控制指标放在剧本里，是想要为角色提供潜文本。这对制片人、监制、发行商和经纪人是有帮助的，因为他们每周要看大量的剧本，所以需要针对性地节省时间的技巧。

导演和演员的真正工作是为角色创造潜世界。用这些捷径来描绘角色的感情生活不会让导演和演员的工作更简单，而是变复杂。你也许想私下保留一份无删减版本的剧本，在排练中偶尔拿出来，以确保你和演员所作出的选择至少符合编剧的建议。但是一开始选择划掉它们，对你开发故事的想象力大有裨益。

《致命诱惑》（*Fatal Attraction*, 1987）中那场割腕的戏，剧本中指示演员要带着笑容，但是格伦·克洛斯无法真实可信地演出来。所以导演阿德里安·莱恩允许她自由发挥，最后她在戏里哭了出来。

描述走位和其他无关故事起承转合的指示

“她浑身不自在”“他看着手表”，这些也应该删掉。“她浑身不自在”这种演出指示也是对角色内心世界的一种简写，是上述第一种演出指示的变种。它比“很沮丧”这种对角色的描述要好一些，但本质上没什么区别。

除了发现潜文本，找到将剧本中的情绪事件具体化的动作和行为也是你的工作，同时是表演和导演创意的最大挑战。在《廊桥遗梦》（*The Bridges of Madison County*, 1995）中，梅里尔·斯特里普着眼于调整摄影师衣领的这个小动作，创造了整部电影最性感的片段。

如果演出指示里有令你感兴趣的情节或者走位（block），可以让情绪事件生活化，或者令角色台词合理化，你可以用问号把它标记出来，在排练的时候试试看。但是如果演员在排练的时候，融入情绪事件的同时还带出了其他的肢体语言（动作），你可以衡量一下再作出选择。

给角色准备个人物品的指示

在上面提到的例子里，也许我们想把一个角色的外套和另一个角色的手表分别记录下来，作为可能用到的私人物品。物品在人（角色）的生活中扮演了很重要的角色。当我们在演出指示或者对话中发现与角色生活物件有关的线索时，就要把它们圈起来，然后列在表3第8栏的“实体生活”中。

举例来说，“在他的桌子上有个银色相框，里面是一位女士和两个小女孩儿的照片。”这就该圈起来，作为角色的个人物品之一。任何暗示角色内心世界的形容词或副词都要删掉。（例如，“一幅她太太和两个女儿的合照温馨地摆在书桌上”，你应该删掉“温馨地”。）即使你最后完全没有拍摄这个相框，它对你的剧本分析仍然有效并必要。它可以引出一些问题：“这幅带相框的照片背后有怎样的故事？是谁把它带来并放在桌上的？照片只是一种责任和形式的表现，还是出于浓厚的情感？他们现在还是夫妻吗？是否最近离婚的事实让他如此痛苦，以至于无力收起这张照片？”

提供背后事实的指示

“距离这个小镇上一次发生犯罪事件，已经有25年了。”“他以班级第一的成绩毕业于哈佛。”演出指示中背景故事的事实分为以下两个小类别：

（1）引用的是来自剧本中的事实，也就是说，剧本里有某句台词，提及角色以班级第一的成绩从哈佛毕业的事实；

（2）并非来自剧本的事实，即没有任何台词提到关于他教育背景的事。

在第一种情况中，由于事实已经在对话中出现，演出指示中就不再需要了，你可以删掉它们。我发现，追溯背景事实这种侦探性质的工作，要比盲目接受有趣、有创意得多。

在第二种情况中，因为背景事实没有出现在对话中，它们可能包含着

有用甚至必不可缺的线索。如果是这样，你可以把它列入“事实”清单中（见表2第1栏）。另一方面，作者的这种陈述如果在你看来有帮助，也可以用来当作“想象的选择”。如果没有，你可以丢掉它，然后创造你自己的。这种情况，就填到表3的第1栏中。目前为止，我还是建议你先用问号把它们圈起来。

提供意象的指示

举例来讲，在《阿甘正传》（*Forrest Gump*, 1994）片头画面中，有个从阿甘指缝中飞走、随风而去的羽毛的影像。它在原始剧本中就有提到，而且即使最终没在电影中出现，最初也应该把它圈出来，作为剧本的意象和电影主题的备用线索。它应该被列入表2的第6栏。

描述某个情绪事件的指示

某个与情节因果有关的事件（例如，“他在一堆衣服里翻找，直到找出一把枪”“他们开始亲吻”）需要留下，它们已经被删掉了描述性的字眼（例如原来是“他在一堆衣服里疯狂地翻找……”）。任何心理学的解释（例如“他无法移开视线”）都应该翻译成情绪事件（“他没有移开视线”）。当你把这些描述性语句翻译成“事件”之后，把它们重点标记下来。你要确定别把剧本里情绪事件的基本信息和可选的表演动作混为一谈；可选的表演动作也可以重点标记，但是要在旁边加上问号。为什么要删掉多余的演出指示，并且怀疑可供选择的那些呢？一个重要的原因就是，这样做可以让你找到并标示真正重要的指示——告诉你隐藏在对话中的“情绪事件”的那些指示。

当你完成这些事情之后，剧本就只剩下散落的、画了圈或者重点标记的和一些带问号的演出指示。圈起来的意象、事实和物件会列在适当的表上。重点标示的内容则包括了角色实体和情感生活的线索。

以下是马克·麦道夫（Mark Medoff）的剧作《红色游骑何时归》（*When You Comin' Back, Red Ryder?*, 1979）中的开场戏。在你正式阅读之前，你应该快速看一遍，并试着自己划掉和做标记。

安琪

早上好，史蒂芬。

史蒂芬没看她，只是扫了一眼时钟，嘴里发出吮吸牙齿的啧啧声——他一直有这种习惯。然后他翻开报纸，拿起来挡住视线。安琪平静地走到柜台后。

对不起我来晚了。我和我妈妈的“每日一吵”今天有点超时。

史蒂芬把报纸弄得哗啦作响，大声吮弄牙齿。

我已经说过对不起了，史蒂芬。哦，天啊，我只不过晚了六分钟。

史蒂芬

才六分钟？我已经下班了，却得在这儿闲逛六分钟，是吗？我的空闲时间就要浪费在这种破地方，是吗？

安琪

史蒂芬，你在用纸杯喝咖啡。

史蒂芬的脸深埋在报纸后。

史蒂芬

这点钱克拉克还是负担得起的，相信我。

安琪

这不是重点，史蒂芬。

史蒂芬

不是吗？那么你要告诉我重点？等会儿，我去拿支铅笔。

安琪

重点是，如果你要在这喝咖啡，你应该用玻璃杯。如果你要外带咖啡，就得付十五分钱而不是十分钱，然后把价值五分钱的纸杯带走。这就是重点，史蒂芬。

史蒂芬

好啊，那我要带走这杯，有什么问题吗？

史蒂芬从烟盒里拿出最后一支烟，把赠品券塞进衬衫口袋，然后把烟盒揉成一团，像投篮一样扔过服务区。

安琪

史蒂芬。

她捡起烟盒，开始每天早上的日常工作：填满装盐和胡椒的瓶子和糖罐，铺好餐具垫，把史蒂芬每天早上故意给她留下的一团脏乱弄干净。史蒂芬把手伸过来，从柜台下方拿起一条剩下一半的罗利烟，抽出一包新的，把剩下的放回原处，再把新的那一包放到柜台上。

你要用香烟赠品券换什么，史蒂芬？

史蒂芬读着报纸，抽着烟，小口喝着咖啡。

史蒂芬？

史蒂芬

（放下了报纸）

我告诉你多少次了，别叫我史蒂芬。

安琪

我不喜欢叫你“红毛”（Red）。管一个棕色头发的人叫“红毛”听起来好蠢。

史蒂芬

那就是我的名字！我不喜欢史蒂芬这个称呼，我喜欢“红毛”。我从小时候开始就是一头红发。

安琪

但你现在不是红发了，是棕色的。

史蒂芬

（十分恼火）

但那时候我确实是啊！那时候才算数！

安琪

谁说那时候才算数的？

史蒂芬

就是你大哥我说了算！我可没叫你“卡洛琳”或者“玛奇”吧？

安琪

因为那本来就不是我的名字。我的名字就是安琪（Angel），所以——

史蒂芬

对啊，可我看你也不像天使啊。

安琪

我也爱莫能助，史蒂芬。但自我出生起，这就是我的名字了。没人问过我不是喜欢安琪这个名字，但至少——

史蒂芬

你可以改啊！

安琪

为什么改？改成什么？

史蒂芬

（想了一小下，准备算计她）

改成梅布尔。

安琪

为什么是梅布尔？

史蒂芬

嗯，没错，就是梅布尔。

安琪

为什么？你喜欢梅布尔这个称呼？

史蒂芬

我讨厌梅布尔。

史蒂芬盯着她，吮弄着牙齿。

安琪

行了，史蒂芬，如果你这么着急走，为什么还坐在这弄你的牙？

史蒂芬

好啊，我马上走。老实说，我只是想好好抽根烟，喝杯咖啡。如果这你也觉得过分，你就直说。你肯定没看最近的医学报告，上面说人每天都应该放松两分钟。如果你觉得让我在这儿安静坐两分钟也算过分，那你就直说。我可不想被你说是占着茅坑不拉屎。

（环顾四周）

天哪，你看看有多少人在排队等着这个茅坑！

安琪

（停顿）

你有关注最近在演什么电影吗？

史蒂芬

全是狗屎，你觉得呢？

安琪

（停顿）

有天早上，我看到你在赠品券上圈了些东西。

史蒂芬

什么赠品券？

安琪

罗利烟的赠品券。

史蒂芬

来，过来。

安琪靠了过去。他拿下她耳朵上架着的铅笔，在报纸上画了个圈。

看。我刚才在报纸上画了个圈。那我就
要把那辆车弄回来吗？

安琪

得了，史蒂芬，告诉我吧。你想换什
么？

史蒂芬

天哪，有完没完？我想换什么关你什
么事？

安琪

别这样，史蒂芬，我又不是FBI什么的。
有什么好生气的？告诉我你要换什么
嘛！

史蒂芬

（生气地嘟囔）

背包。

安琪

什么？

史蒂芬

怎么搞的？你耳朵里塞了全家乐享装薯条吗？

安琪

我只是没听清你刚才说什么。

史蒂芬

背——包——

安琪

谁会要背包？

史蒂芬

柜台最后面那个家伙就会要啊。那个墨西哥裔的老家伙。他要搭便车去危地马拉。

安琪

你想要背包？为什么？

史蒂芬

背包通常用来干什么？

安琪

你要去露营？

史蒂芬

我不是要去露营。我一定要离开这个该死的小镇，出去之后哪儿都可以露营！

安琪

什么时候？我是说，你要什么时候走？

史蒂芬

什么时候？等我把一些事情安排好，就立刻走。

安琪

那又是什么时候？

史蒂芬

那是什么时候？等我把事情安排好——你觉得会是什么时候？给我拿个甜甜圈。

安琪

（递给他一个甜甜圈）

你要去哪儿？

史蒂芬

我要去哪儿？我要搭车去那边（向左指），或者搭车去那边（向右指），直到闻不着那种臭烘烘的村子的味道，我就停下来，找份体面的工作，养活自己。

史蒂芬拿起甜甜圈，一口咬下去。

安琪

黑麦的还是全麦的，史蒂芬？

史蒂芬

这个甜甜圈真不错。我觉得他们是用埃

尔默牌胶水把面包屑粘在一起做出来的东西。

安琪

黑麦的还是全麦的，史蒂芬？

史蒂芬

（嘴里塞得满满当当）

别闹，这并不可笑。

安琪

嘴里塞满东西的时候别说话。

史蒂芬

看，我的咖啡都冷了。这下你满意了？

他看着她。她给他拿了一个马克杯，新倒了一杯咖啡，放在他旁边。他盯着咖啡看了一分钟，然后把它从马克杯倒入他的纸杯中。

我告诉你了，我马上就走。

安琪

哦，对，我忘了。

史蒂芬

嗯，是啊。

安琪

如果你想搭便车走，你最好先把头发留起来，然后换身衣服。你现在这身行头已经过时了。没人会让穿着和发型像你这样的

男人搭便车的。何况手臂上还带着文身，写着“初生即亡”。现在人们纹的都是“爱”啊、“和平”啊什么的，不是“初生即亡”这种东西了，史蒂芬。

史蒂芬

去它婶婶的爱与和平！（原文为Aunt Fanny's butt）而且，谁说我要搭他们的便车了？你觉得我很想得淋病吗，还是怎样？每天半夜都有两三百个卡车司机经过这里，他们跟我说，任何时候都可以载我一程。你以为我会自降身份去搭那些白痴的车？你疯了吧？

安琪

两百个卡车司机？呃，抱歉，我得揭你的底了。这儿如果不是还有赖尔的加油站和他的汽车旅馆开着，我们这儿唯一的客人就是赖尔自己了。

史蒂芬

你又懂了，是吧？听起来好像是你整晚都在这儿，而我在家闲得屁股发霉？所以你知道现在还有多少卡车司机会停在这儿？

安琪

史蒂芬，你知道自从公路的分流道开通之后的三个星期，晚上到底有多少客人吗？你真想知道有多少吗，史蒂芬？

史蒂芬

算了吧，天啊，我没兴趣知道。我只想要两分钟空闲来读这该死的报纸，这不过分吧！如果你觉得过分，那就说是，我马上滚蛋，滚到该死的墓地或者任何地方去！

接下来我会这样做：

在头两页，我会圈上“报纸”“香烟”和“赠品券”，作为史蒂芬的个人物品。它们在对话中都被提及，所以是他不可或缺的个人物品。其实，我们可以在对话中把它们圈出来，而不用在演出指示里。你可能会注意到，编剧并没有写“他在用纸杯喝咖啡”这样的演出指示。这里确实没有必要把它写出来，因为相关信息已经出现在对话中。为了让剧本读起来简明愉悦，作者放弃了关于咖啡杯的演出指示，换成了报纸和香烟。为了把剧本转换（adapt）到舞台或者银幕上，我们需要把演出指示拆解，摘出里面的线索，而不要把它们当成说明书来读。所以我会将安琪进入店门和史蒂芬反应的演出指示都删掉。

接下来作者提到了一些物品（盐和胡椒罐、糖的分装盒、餐垫、清洁用品），它们都是安琪的潜在个人物品。我们可以判断，因为它们是餐厅常见物品，而且在对话中也没有提及，所以它们不是核心物品。我会删掉它们。接下来我要用问号重点标示与安琪工作有关的活动，以及史蒂芬扔掉空烟盒又另外拿一包这些演出指示。我也很想把这些指示都删掉，因为我喜欢在排练的时候找到属于自己的走位和思路。但是保守起见，我会用问号来标记这个指示，等排练的时候可以试试。另一方面，我会划掉“史蒂芬读着报纸，抽着烟，小口喝着咖啡”和“（史蒂芬）放下了报纸”这两个指示，因为它们似乎预示着内心世界。

就在“我讨厌梅布尔”这句台词后，我会用问号标示“吮弄着牙齿”，因为它引出了安琪的下一句话“为什么还坐在这弄你的牙？”虽然史蒂芬不一定非要吮吸牙齿，他用牙签剔牙也可以符合台词。我只是想在

排练时确认一下，扮演史蒂芬的演员是否能在演这个动作之前，自然地吮吸自己的牙齿（如果是一位明星扮演这个角色，可能不会有试镜来验证这件事的机会）。所以这时候，我要回到这场戏的开头，把“吮吸牙齿”标记起来。

在剧本大概一半的地方，“他拿下她耳朵上架着的铅笔”，我可能会用问号重点标记这里。这个小动作可能是编剧写的，也可能是从这部戏的首轮制作（first production）中挑选出来的。无论是剧作者的构思，还是首轮制作导演的主意，你都可以直接拿来用，但是你也可以有自己的创意。作为导演，我不确定会使用这个演出指示，但是我可能至少想在排练中拿来和别的一起试试。至于其他相邻的指示，例如“十分恼火”“生气地嘟囔”等都是结果导向的，所以我全都会删掉。

到了甜甜圈那一段，我会标记“甜甜圈”这个词，但是我肯定会把“递给他一个甜甜圈”“史蒂芬拿起甜甜圈，一口咬下去”“嘴里塞得满满当当”删掉。为什么？这些都是多余的，它们的活动线索已经在对话中出现过了。但是正因为这样，它们同样也是必不可少的。我希望它们可以更加生动形象，所以我把甜甜圈当作一个演员那样，让它进入这场戏。排练的时候，我们会想办法让这个新角色为原有的角色关系带来变化。

我会重点标记“她把咖啡倒进马克杯，他又把马克杯里的咖啡倒回纸杯”这样的动作。如果想让他“我告诉你了，我马上就走”这句台词更合理，就需要某些行动来支撑。而且我喜欢这些动作。我肯定自己会想要在排练的时候试试这些点子。但不是说我就非它不可了。如果到时候它行不通，我还会发掘些别的方法。

现在剩下的演出指示，要么被圈起来了，要么做了重点标记；圈起来的也被列入了相应的某个表中。虽然我把没圈起来的和没有标记的指示都删掉了，但不表示作者最开始不应该把它们写进来。有些编剧的演出指示深刻而实用，这场戏里的演出指示写得也不差。但是也有些非常了不起的编剧，可以写出最精简的演出指示，例如契诃夫（Anton Chekhov）、哈罗德·品特（Harold Pinter）、霍顿·福特（Horton Foote）。莎士比亚剧本中除了特殊的“退场”（exeunt）之外，没有任何演出指示；剧中的所有

肢体活动和事件活动都要由对话中推断、演绎。而剧作家谱系的另一端，还存在伟大的作家，有着如墙上水泥一般密不透风的、不可实施的演出指示——尤金·奥尼尔（Eugene O’Neill）就是其中一位。

剧作者为了制片人方便阅读，把这些无法演出的指示放在剧本中也无妨。实际上，制片人判断剧本时，会同等看重对话和演出指示。所以要记住，写得最好的、最有感染力的演出指示，是用动词、事实、印象、事件和肢体活动来表达，而不是形容词和解释（例如，用“她摘下眼镜，揉了揉眼睛”取代“疲惫地”）。一旦剧本被选中，交到导演、美术指导和演员手里，剧作者就必须把他笔下的角色带到这个世界上来，就像父母把年满十八岁的孩子送走那样。你要相信他们已经拥有良好的价值观；你要相信你已经尽力了。

导演要能够辨识出必要的演出指示（情绪事件、个人物品和主题印象），并删除或者质疑剩下的部分，这一点很重要。即使我建议作为导演的你留下来的那些指示，对演员来讲也可能并不重要。很多演员惯于删掉所有的演出指示，让他们自己可以从头开始创建角色的情感人生。

在浏览的过程中，我会扫一眼演出指示。但是一旦我精心修改之后，就会把它们暂时放在脑后，将注意力转向对话。

7.4 制作表 1：对剧本的第一印象

大声朗读是获得第一印象的好方法。你要把文字当作朋友。大声朗读时，不用太在意身边是否有人。放开声音慢慢读。不要轻声细语或含糊不清；不要急；不要试图“成为”角色，也不要评判自己；不要听自己在说什么，尽情享受语言的美，在口中品尝文字；不要念出演出指示（即使是那些你画圈或者强调的）。

如果你能做到自在、不拘束，那么大声朗读对你会有两个好处。第一，你会有新的想法或者疑问，如果是疑问还更好。不管怎样，你都要把它们简单记下来，因为如果你在正确地朗读，同时说明你正在忘我投入，那么过一会儿你可能就不记得它们了。

表 1 第一印象

1	2	3	4	5	6
想法/第一印象	支撑想法的证据	台词的转述	难解的台词或事件	“三种可能的”含义	台词背后的事实与真相

“拥有”角色

大声朗读的第二个好处是，能让导演开始“拥有”（owning）他们的角色。正如每个演员都要“拥有”他们的角色那样，导演也要分别拥有每一个角色。此时你还不懂得所有文字的含义，只是让它们在你体内找到属于他们的呼吸和声音。你正在将他们带出纸面。

台词的改写

接下来你可以开始把自己的话放在他们的台词中了。这是否听起来有些极端？我也不知道。这种想法源于我课堂上非常有效的一个训练。我让学生念一段她早已熟悉的独白。然后我让她告诉我，这段话在说些什么，并用“她是这样一个角色……”起头，告诉我她通过这段话对人物是如何理解的。我告诉她，她的描述长度不限，比原文长或短都可以，也可以自由发挥；事实上她想到什么就可以说什么。在这之后，我让她继续做同样的事——用自己的话讲述那段独白，可以随心所欲——只是要把角色口中的人称代词从“她”换成“我”。

这样做的目的并非要重写剧本，而是要“拥有”人物，获得关于人物的直觉。灵感总是在你还未意识到它的存在时突然浮现。

让我们拿史蒂芬的台词来试试看：

好啊，我马上走。老实说，我只是想好好抽根烟，喝杯咖啡。如果这你也觉得过分，你就直说。你肯定没看最近的医学报告，上面说人每天都应该放松两分钟。如果你觉得让我在这儿安静坐两分钟也算过分，那你就直说。我可不想被你说是占着茅坑不拉屎。

（环顾四周）

天哪，你看看有多少人在排队等着这个茅坑！

在台词的改写练习里，我听过学生有这样的阐述：“这是个对所有事情都反应过度的人。他是个控制狂。不管安琪说什么，他都要强词夺理把她驳倒。”

我相信你看得出来，这种对角色的判断是无法演出的；史蒂芬估计不会认为自己是控制狂。当这个学生开始进行下一步，把人称代词换成“我”的时候，他会明白些什么，因为他得这样说：“我是个控制狂。我不能忍受任何人骑在我头上。”代入第一人称的做法会让他有所体会，可能是某种不适感，也可能是顿悟。

事实上，当他体会了这个过程，就会意识到，所有人心中都可能有些控制欲。对角色的判断可能是很准确的，但是它们无法付诸行动。只要你拥有角色，只要你承认我们每个人都有或可能有同样的感觉，那么你就不再是评判角色，而是设身处地，将心比心。同理心（empathy）就是“这家伙是个控制狂；其实我有时候也这样（虽然我自己并不想）”，而不是“这家伙是个控制狂——就跟那些我受不了的人一样，他们让我的生活一团糟，道不同不相为谋！”

同一段话的另一种改写方式是：“我累了。我不想待在这儿了，可是也不想回家。我老婆让人觉得枯燥无味；其实，抽烟是我仅剩的乐趣之一。我妈满脑子就想着这点儿事儿，整天唠叨着不让我在家抽烟。”这是

一种可能。这段话还有很多种改写方式。这种改写为我们提供了一种对话背后可能的潜文本，或者是关于背景故事的一个新构想。（妈妈禁止在屋子里抽烟这件事不是剧本里的，是我编出来的。）这也能引导我们走入角色的经历和内心感受。

我认为导演在初读剧本的时候，应该做一些剧本改写工作；并不需要改动剧本的每句台词，但是如果时间允许，越多越好。让这种工作变成一种乐趣，成为你有机会就会做的事，而不是不得不做的事。你也可以做笔记，记在表1的第3栏中。但是你别觉得非记不可；你可以把这种练习当成一种经历，而不是为了获得信息。如果你开始觉得它令人厌烦了，那说明你一直在很机械地做，所以不妨停一停，换个剧本分析工具试试。但是你改写做得越多，你就越会觉得它容易、有趣。

台词改写练习的目的在于让你解放思想，更好地利用直觉。进行这个练习的时候，人们常常发现自己对角色的看法，往往是自己此前都没想到过的。潜意识的资源在此时充分参与了剧本分析的工作。

台词改写练习可以逐渐缓和演员对某个角色的成见（抗拒），或者打破刻板印象。当你发现某个演员有抗拒倾向时，可以问他：“你怎么看待这家伙？你喜欢他吗？”如果他的回答充满负面色彩，你就可以静静地说：“把上述话再说一遍，但是把人称代词换成‘我’。”

“这不过是……”和“假设”

我很不喜欢学生使用“这不过是……”的说法。我认为这几个字是艺术家最大的敌人。与其说“这不过是一场床戏”，不如说“这是一场床戏”。与其说“他不过是和妈妈道歉”，不如说“他和妈妈道歉”。你是否看出其中的巨大差异？好的导演要激励演员。“她不过是在等待医生的检验报告。”“这不过是两个朋友之间的冲突。”“他不过是在讽刺法官。”你如果轻贱如此重要的事件，就别再想激励任何人。身为艺术家，我们的目标是照亮人之事，而不是轻视它们。

“显然”对于我来说是另一个危险信号。“史蒂芬显然没有被安琪吸引到。”也许是我自己太倔强，但是只要我听到有人说剧本里某件事很

“明显”，那么我就会反向思考。好的剧本中没什么是明显的。角色就像真人一样敏感、任性、充满矛盾、缺乏自知之明。其他没有启示性的词语还包括“基本上”“潜在地”“之类的”，等等。你要把自己当作一个勇于承认而非强辩或遮掩真实想法的人，这样的话，当一个新点子或者信息来临的时候，你也可以改变主意。

还有一种说法导演会常用来概括他们的剧本分析：“假设……”“假设安琪和她妈妈一起住。”不要假设任何事。你要做的是调查、想象和选择。

设想“三种可能”

初读剧本的最大优点之一是，你会发现不懂或者不合理的台词。不幸的是，今天的好莱坞不去探寻这些台词背后的可能性，反而要重写台词，让一切尽可能合乎逻辑。

逻辑会成为想象力的严重阻碍。在一个好剧本里（要记得，为了剧本分析，我们要把所有已经决定执导的剧本当成好剧本），这些无根之论和矛盾之处，甚至是你一开始就不喜欢的台词，都可能是财富。这些台词可能是通往你一直抗拒的深层内涵的关键；这个难以捕捉的关键和来之不易的深层内涵，会让剧本的真相更有力。

你一旦发现不喜欢或者觉得不合理的台词，我建议你马上记下这句台词三种可能的内涵。不用费力寻找正确答案，也不要评估你的想法，赶紧记下来就好。

我们来看看安琪的台词：“谁会要背包？”她为什么这样说（除了要引出史蒂芬下句台词中的笑话之外）？她刚问他要用品券换什么。为什么她看起来并不明白“背包”就是她所问问题的答案？

有三个可能的答案：

（1）也许背包让她有些联想，但是和她对史蒂芬的印象相去甚远，导致一时之间无法把两者联系在一起。例如，也许她有个妹妹是女童子军领队，昨天刚跟她谈起过她们队伍背包的事。听到背包这个词让她联想到昨天和妹妹的谈话，而她需要反应一会儿才能把“背

包”这个词代入当前对话中。

(2) 也许她一听到“背包”这个词，就立刻联想到史蒂芬要离开的事，可能他在其他场合就曾经提过。也许他的离开这个画面让她很难过，以至于无法立刻反应过来。

(3) 也许她正专心做些肢体或者思维活动，比如擦咖啡机，或者整理昨天的账目，或者和供应商谈论今天的订单。

我并不是很在意这些想法是否合理，只是要找到三个互不相同的想法。在找某种或者任何一种可以开启自己的东西，让我觉得自己有很多好主意，什么都行，就是不要无精打采地盯着剧本。如果我能做到不经评价把它们记下来，就可能开启内心深处的资源。我不是在尝试寻找正确答案，而是让自己发动起来。

遇到那些平庸、电影腔调的台词时，我发现“设想三种可能”是最有用的解决方式。例如“你就是不明白，对不对？”或“你很抱歉？你只会说抱歉？”现实生活中几乎没有人会说这些话，但是在电影中却司空见惯。我们反而要特殊留意这些台词，找到背后的真相和潜文本，让它们不再听起来像陈词滥调，矫揉造作。

如果你可以接受“任何台词都会有一种以上的意思”这种说法，就不会在演员无法感受你认为引人注目、美好或好笑的剧本内容时，心态失衡；也不因演员对剧本有不同理解而慌张焦躁。你也可以把“设想三种可能”用在对话有所抗拒的演员身上，让他们“发动”起来。当他们说“我觉得这不合理”的时候，你可以问：“那么它会不会有别的意思？”

文字背后的真相（事实）

还有一种方法可以让你理解那些不可思议的台词，就是找到台词指向的事实或事件。这个对你喜欢的台词和困扰你的台词都有效。实际上，你喜欢的台词可能尤其危险；你可能爱上其中的智慧或诗意，却忘记找寻背后的真相。（这是演出莎士比亚作品的陷阱之一。）处理这种台词的时候，你要做的不是找到可以最有效展示其魅力的阅读方式，而是探寻其背

后的真实。

拿《阿甘正传》里的一场戏举例，阿甘打电话给前台，抱怨水门窃贼（watergate burglars）很吵。此片的导演在剧本分析（以及演员在表演）的时候，不能将注意力放在这场戏的滑稽性上，而应放在这件事情背后的真相上——例如，阿甘睡觉很浅。

更多阅读剧本的想法

有时你可以试着一次性大声念出某个角色的台词。这种方法不需要你默念其他角色的台词或者任何演出指示，也不需要试图弄明白每场戏的意义。你只要放开嗓门，慢慢地一句接一句念他或她的台词。也许灵感就此降临。你可能想和另一个人一起读剧本，但是读的时候不要尝试扮演角色或是演戏，而是尽可能多地看着对方，每场戏互换角色的台词。或者（我最喜欢的方式）是对着另一个人大声朗读整个剧本。不要念角色的名字或者任何演出指示，即使是圈起来的或者标示的也一样。

最后，我强烈建议你在剧本分析、影片前期工作和排练的过程中，尽量多地重读剧本（默念或者朗读都可以）。但是每一次读都要当作是第一次，对涌现出来的念头全盘接收（你可以做笔记，所以不需要背下来），这样就能让自己回到最初阅读剧本时的心态。你会惊讶于此时浮现的想法和疑问。

7.5 制作表 2：分析剧本的固有要素

我把剧本的事实和印象称作“固有”（immutable）要素，因为它们不依赖于解读；它们就在剧本中。固有要素是导演工作的极佳出发点，理由如下：

（1）不需要灵感就碰触得到。如果你还没“进入状态”（in the mood），发现自己只是死盯着剧本，无处下手，就可以从这些要素开始。

（2）它们是剧本的骨架，是剧本的地基。你了解了它们之后，才会有自信说自己理解了剧本。

（3）它们是通往潜世界的魔法钥匙。在你灵感之泉枯竭的时候，可以回到这里，问几个问题，就可以让灵感重现。

（4）两者都是导戏的绝佳方式。剧本的事实就是剧中的情境和想象的外部环境，是演员作为出发点的理想场所。印象则是塑造表演与深化表演的绝佳工具。

（5）它们可以帮你避免与演员产生争执。如果某个演员对剧本的解读没有围绕事实和印象的中心，你就可以明白指出来，它们客观存在、黑白分明。这对于避免演员评断或是同情角色尤其有用。你可以这样说：“对，但是关于那个事实又该如何呢？”这种方法可以让人在客观讨论中抛开主观自我。

有时候演员的解读虽然掌握了事实和印象，但是与你的想法不同。如果这样的话，你应该敞开胸怀倾听演员的想法，他们的想法也许可以与你的平分秋色，甚至可能技高一筹。如果你能分清这种情形（演员自有高见）和上述演员想法脱离剧本的情况之间的区别，就说明你对表演讨论和开始排练的准备已经足够充分。

表 2 固有要素：事实和印象

1 事实	2 证据	3 疑问	4 争论/矛盾/ 议题	5 研究 A.重读剧本 B.外部 C.内在	6 印象	7 联想 A.来自故事情节 B.外在的 C.私人的/内在的

事实和证据

事实对演员来说很有力量，例如神奇的“就像……一样”。演员创造一组简单的环境，让自己去相信，然后在其中发挥本领。出于练习的目的，我们引用《红色游骑何时归》中的一场戏，暂且把它当成是一个完整的剧本。如果我们要把它拍成电影，或者进行排练，当然要先检视剧本里的所有事实。把一场戏当作完整的剧本去处理，是为了教你剧本分析的方法，实际情况中便可套用至真正的完整剧本上。

有些事实很明了，其他的需要我们推断。我们不会坚持要编剧把所有事情都写清楚，相反我们会自己找寻证据、追踪线索。但是我们不要无中生有、弄虚作假，也不要假设、评断，或者着急下结论；我们要以事实为准绳。这是侦探性质的工作，有时候还会用到一些法庭的规则。例如，道听途说不能当成证据，不能因为某个角色说某事是真的，我们就当它是真的。我们要找到详尽的证据作为支撑。

“事实”是已经发生过的事件，或者戏开始之前的真实情形，也就是角色的处境。“事件”是该戏中发生的事情，但是一旦发生了，它们就变成了事实。举个例子，史蒂芬吃了一个甜甜圈；这是戏中的一个事件。然后在接下来的戏中，“史蒂芬已经吃过早餐”就变成了一个事实。

有时学生提议将“安琪喜欢史蒂芬”当作这场戏中的一个事实，这并非事实。我不是说这个角色的扮演不能那样选择，但是任何与角色心理状态有关的事情都不是事实。它只是一个选择或者一种解释。

通常，我问学生这场戏的事实为何时，他们通常的回答是“史蒂芬想离开”。这也不是事实。这种陈述除了违反“不能描述心理状态”这条之外，还与他一直坐在那里的的事实相悖。这种情况可以列入表2第4栏的“争论/矛盾/议题”中。

别忘了，角色和真人一样，常常不说真话，他们往往也不知道真相。他们对事物的记忆是不完整、不准确的，他们可能不承认近在眼前的事实，当然有时候也会撒谎。

从角色关系入手，建立《红色游骑何时归》中的事实，是一个很好的起点。我会建议这个描述作为事实：“史蒂芬和安琪在同一家餐厅工

作。”有些学生对此很有意见。他们认为如果划掉了所有的演出指示，那他们是不是都在这儿工作就值得怀疑了；可能是史蒂芬在这儿工作，安琪是他的朋友或者女朋友，甚至是顺道来接他回家的姐姐。好吧，那我们就退回去看看证据。

剧本靠前部分就有证据（表2第2栏）显示，史蒂芬在那里工作，他的台词是这样：“我已经下班了，却得在这儿闲逛六分钟，是吗？”此处也有安琪同样在这儿工作的证据：她知道店中的规矩（如果用纸杯喝咖啡要付多少钱）；她可以掏出甜甜圈和咖啡给他；还有这样一句台词，“这儿如果不是还有赖尔的加油站和他的汽车旅馆开着，我们这儿唯一的客人就是赖尔自己了。”这句话中她用的人称代词所有格是“我们的”。另一方面，如果这是个小镇上的小饭店，而且她被认为是他固定的女友，她就有可能对这间餐厅很熟悉，不仅清楚餐厅的规矩，还能在女侍者不在的时候给他倒咖啡，甚至把那个餐厅称为“我们的”餐厅。她问史蒂芬是否知道最近上映的影片，也可以看作他们是朋友或者男女朋友关系的证据。

关于她确实在那里工作，更有利的证据在于她最后一段台词：“你知道自从公路的分流道开通之后的三个星期，晚上到底有多少客人吗？你真想知道有多少吗，史蒂芬？”我要通过寻找这句话背后的真相来了解它。首先我要回忆一下类似的小餐厅（我还在其中一个工作过）。每次值班结束时，要把点餐单按照数字顺序收集整理好，以便第二天早上经理可以快速浏览，并与收银机核对总金额。安琪的轮班（如果最后我们证实安琪确实在那里工作）在史蒂芬之后。所以，如果她确实在那里工作，每天早上她都要清点史蒂芬的点餐单，这甚至可能是她的工作内容之一。解开台词背后的事实（又称“合理化”台词），我们会发现它与之前提到安琪可能在那里工作的证据吻合，从而证实了我们的推论。

推荐事实：安琪接班迟到了。

也许我们可以接受安琪随口这么一句的说法，因为史蒂芬没有表示反对。我认为可以确定她迟到没有超过六分钟；如果超过了，史蒂芬很可能就会抱怨（你说什么，六分钟？已经八分钟了好吗！）。我也有些

疑问（表 2 第 3 栏）：她以前迟到过吗？是习惯性迟到吗？这次是第一次吗？

也许她没有真的迟到。我在做服务员的时候，其他服务员都习惯早到半小时。如果他们按时到达，就会认为自己迟到了，其他人也是这么想的。如果我是这场戏的导演，我会建议女演员进行这样一个小小的移情调整，给她另一种心理层次（见表 3 “想象空间的选项”第 6 栏“移情调整”）。

我会有这样的调整想法，来自我恰好有过在餐厅当服务生的经历。如果你对餐厅员工的习惯和传统不熟悉，可能就得下功夫做些“调研”了（表 2 第 5 栏 B）。

推荐事实：安琪每天都和她妈妈有互动。

“我和我妈妈的‘每日一吵’今天有点超时。”安琪的这句台词是她们住在一起的有力证据，但是不能真的证明（她们可以分开住，但是每天早上打电话）。她说是“每日一吵”也不表示她们真的每天吵架，而是“感觉上”每天都在吵。如果去问安琪她妈，她妈可能会说从没和女儿吵过架！

“史蒂芬不想让安琪叫他史蒂芬”是事实吗？不。我们只能说，他们两个之间确实有过一段关于他名字的谈话。虽然他说“我跟你说过多少次了……”，但也可能只是一次而已。对某些人讲，讨论这种问题两次就已经很多了。

我们甚至无法确定史蒂芬小时候是否真的被叫作“红毛”。即使他说的是真的，我们也不能把它当作事实。有趣的是，当我们认真重读这场戏（表 2 第 5 栏 A）的时候，我们发现他其实不是那么说的。他说的是，他小时候有一头红发；当然我们也不确定这是不是真的。因为他现在是棕发，所以即使他那样说了，也没有证据。我们可以确定的事实是，“他说他小时候是红发”，而且这场戏之前，至少一次“要求安琪叫他‘红毛’”。

另一种方法是把它列入表 2 第 4 栏的“争议”中。他的名字是两人之

间的一个争议事项。其他争议也许是安琪的迟到（如果我们假设她习惯性迟到），或者是餐厅的规定，例如纸杯的使用规定。

其实，当我写下关于杯子的规定时，我也做过反向思考：可能纸杯并不是两人之间长久以来的问题，这次只是特殊情况。也许他总违反规定使用纸杯，平时她一直采取纵容的态度，但是今天没有。又或者他平时都用瓷杯子，今天早上突然决定小小叛逆一下。我不是要说服你相信这些想法，重点在于它们只是想法——选择——不是事实。（乍看上去它们像是较次的选择，但是没人知道会怎样。有时候看似不可信的选择却能给表演带来神秘感和尖锐度。你可以在镜次之间悄悄告诉演员这些想法，让他们的演出变得鲜活。）

疑 问

虽然你不会为了解答所有疑问而重写剧本，但是疑问也许是剧本分析的最重要收获。多列出些疑问来。如果某个角色说：“你喊什么喊？”与其假设另一个角色真的在喊，不如提出一个疑问：“那个人真的在喊吗，还是第一个人接受能力太差？是否他在意的其实是第二个人所说的话？”

对我来说，这场戏最重要的问题是史蒂芬的这段话：“等我把事情安排好，我就……”角色也可能撒谎，所以他可能只是在胡扯——可能没什么需要他安排的事情。他还留在这个小镇而不离开，可能只是因为他还没有离开的能力。但是这种想法会让我开始对史蒂芬进行概括和评论，所以我不想让我的剧本分析工作止步于此。

他要安排些什么事情呢？可能他刚处理完他所说的事情，接下来又有新的事情要安排了，但即使如此，那也应该是某件具体的事。他和谁一起住？他和父母同住吗？家庭中有虐待或者酗酒的情况吗？他是不是离开之前，要先安排好妈妈之后的生活？

如果你发现自己急着下结论，我希望你把它变成疑问句的形式。举例来说，如果你发现自己说的是“很明显这已经发生过很多次了”，那么改为这样问：“这情况以前发生过吗？”这个问法在任何情况下都是很合适的。有一个问题你永远要记得问：“这场戏有什么事情是头一次

发生？”

只要某件事有一种以上可能的解释，那它就不是事实。开放这么多可能性，可能起初会让人觉得眼花缭乱。你也许会有这种感觉：“我本以为知道自己在做些什么，但是现在不知所措了。”这种看似混乱的方法有两个目的。一是把想象的故事带入生活。围绕剧本的事实“幻想”可以让我们有机会了解故事到底要告诉我们什么。另一个目的是让我们准备好进行选择。你需要一个范围来从中选择；否则那就不是选择，而是假设。当你逐渐对这个技巧熟悉之后，会发现它比心理分析、解释或者闲聊角色要清晰、自由得多。

我经常听到导演用否定的话语来描述角色。“史蒂芬不是个好员工。”“安琪可能没有男朋友。”只要我听到类似的陈述，我就把它们转化为疑问：史蒂芬工作表现如何？安琪有男朋友吗？如果史蒂芬工作表现不好，那么他擅长什么？如果他对自己的工作不感兴趣，他对什么感兴趣？安琪的性经验如何？（这个问题对于任何角色来说都是好问题。）

有时候我听别人这样谈论角色：“她没什么幽默感”，或者“他不太聪明”。被大家称为“迟钝”的角色本身也不想迟钝，所以如果一个演员努力展现智力迟钝的样子，那么他就是抱着优越感看角色，只是在演出一种结果（世俗对他的评判）。这样的人（角色）通常会“努力跟上别人的脚步”。演员永远都不要展示出某个角色是如何“迟钝”的，而是要设身处地地思考，角色会怎样面对降临在他身上的命运。

人不管怎样，都会有一技之长。对于每个角色，你都应该问：这个人擅长什么？什么让他觉得可笑？他的痛苦源自何处？他平时如何娱乐？他是哪个行业的大师？他最害怕什么？他从事或者最渴望从事什么职业？他尊敬什么人？他人生中经历过最重大的事情是什么？角色从一开始到故事（或者戏）的结尾经历了怎样的变化？

偶尔你会遇到丝毫有趣味的角色。这情况很少见，需要大胆选择。大多数时候，让一个角色生动立体的方法就是寻找严肃角色的幽默感和滑稽角色严肃的一面。

你要不停地问，角色有什么话没说出来？当某个角色突然停止讲话，

或者被其他人打断，你要问自己，角色本来要说什么？你对剧本下的功夫越久越彻底，就会涌现越多的问题，这是好事。困扰你的事情反而能带来最大的创意，就像贝壳里的沙石磨砺成珠。有时我会和身兼编剧的导演一起工作，为他们打开他们自己创作的故事背后的潜世界，但是他们没有为自己的创作喝彩，而是想重写剧本，把潜文本全放进去！千万别！别修正，别掩埋！而是要提问、想象、好好编造故事。你会为剧本增添联想和理解的层次。还有，不要忘了，指导演员的最好方法就是提问。

研 究

疑问引发研究：

（1）剧本研究。有时候重读剧本会找到问题的答案，还会顺便搜集到事实。或者还可能产生新的问题。重读时，我们注意到史蒂芬没说过自己小时候被叫作“红毛”，问题出现了，“他什么时候开始有自己被叫作‘红毛’的印象的？”

（2）外部研究。不明白意思的词语和想法一定要想办法弄清楚。由于年纪够大，我恰巧记得罗利牌香烟的赠品券这个东西，但是如果我不知道那是什么，就得去研究。任何你不清楚的东西都要去研究。如果你不知道该从何下手，先试试从词典开始。

（3）内部研究。这里我说的是你的内在——经验、观察和理解。把你对生活所知所感与剧本分析准备工作联系起来。举例来说，当你在探寻关于史蒂芬名字的事实、疑问和选择时，应该想想你自己的童年。你那时候有外号吗？有你喜欢的吗？有没有你很崇拜的英雄人物或者故事角色而希望以他名为名呢？你的朋友里谁的外号很酷？

新人导演最常忽略这种工作。但是如果你想制作有内涵和独创性的电影，就必须投入这项工作。如果你自己不为工作投入，又怎么要求演员呢？如果你只是在技术层面进行所有影片前期工作，最后的成果只会是一个空有技巧没有灵魂的作品。

两位电影泰斗级人物，费德里科·费里尼（Federico Fellini）和英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）经常拍摄纯自传式的电影。但是黑泽明、威廉·惠勒（William Wyler）、约翰·休斯顿（John Huston）和约翰·卡萨维茨并没有挑选自传式的剧本，他们的作品也各有其作者的烙印。

每当有人单纯就卡萨维茨的电影风格做评论时，我都感觉很震惊。对我来说，他的作品最杰出之处，首先在于总是言之有物，其实是与观众之间没有情感上的距离，特别是电影《受影响的女人》（*Woman Under the Influence*, 1974）里的主角。吉娜·罗兰兹（Gena Rowlands）简直是上天赐予的礼物，她让电影的一切杰出之处得以实现，但是如果没有导演个人的认可和奉献，如此具有原始亲密感的演出不可能在大银幕上呈现。

我把“内在研究”这个简单的剧本分析工具提供给你，即使剧本看起来无法和你产生共鸣，也可以帮你与剧本的事实和印象接轨。

印象和联想

剧本中另一种不变的信息就是剧本的印象。接下来的这个剧本分析工具就是一种开启印象内宝藏的方式，这是一种自由联想的练习。你的联想来自于你自己的记忆、经历、观察、想象和研究。由这些联想交互融合而成的无意义素材，围绕角色和角色的处境编制出生活的纹理。

剧本分析中值得关注的印象有两种：编剧的主题印象和每个角色的个人印象。这两者与我在“演员的选择”一章中提到的“演员的个人印象”或是“替换”都不同。

首先，我拿《红色游骑何时归》中的这场戏来进行印象辨识，并为每个角色单独列出其印象。安琪提到她和她妈妈“每日一吵”的“日程”，还有史蒂芬的“香烟赠品券”；她用了“蠢”这个词；她提到了史蒂芬的外号“红毛”和她自己的名字“安琪”；提到史蒂芬“吮吸牙齿”、“电影”、罗利烟的“赠品券”、“FBI”和“露营”；也谈到了文身——“过时”的文身和“爱与和平的文身”；还提到“赖尔”“客人”和“分流道”。

史蒂芬提到以下印象：“脏乱差的地方”“克拉克”“铅笔”“问

题”“算”“梅布尔”“医学报告”“屎”“报纸”“汽车”“背包”“耳朵里塞了全家乐享装薯条”“墨西哥裔老家伙”“甜甜圈”“搭便车”“破地方”“埃尔默牌胶水”“冷掉的咖啡”“芬妮婶婶的屁股”“淋病”“两三百个卡车司机”“白痴”“闲得屁股发霉”“墓地”和“初生即亡”。

“自由联想”的技巧有点像我在“演员的选择”那章“意象”一节中，处理“下雨”的重复方式一样，让自己围绕着印象四处飘动，记下所有一闪而过的对印象的反应，联想范围要尽量自由、宽广，不要擅自筛选，也不要担心涌现的灵感是否真的有用。也许它们中只有很少一部分有用，比如说百分之十。为了让剧本分析真的对你有所裨益，你还要在上面多花些功夫才行。

好了，我们就从安琪和她“妈妈”的“每日一吵日程表”开始吧。

“每日一吵日程表”让我想起了每日班机时刻表、飞机、机场、双座飞机、大型喷气式飞机、空中交通管制。它也会让我想起重量级拳击比赛、穆罕默德·阿里（Muhammad Ali）、乔治·福尔曼（George Forman）、麦克·泰森（Mike Tyson），他又让我联想到强奸、监狱，还有专访过他的芭芭拉·沃尔特斯（Barbara Walters）和拳击馆。我从没去过拳击馆，但是我想象中那里很阴暗，天花板很低，四面是水泥墙，击打沙袋的声音砰砰作响，还能听到类似野兽的低吼和肉体被拳击手套撞击的闷响。然后我又想到没有身体接触的言语冲突（verbal fight）和家庭冲突（family fight）。我们已经越来越靠近了。在我想到安琪直接提到的“家庭冲突”之前，为什么要先经过“空中管制”和“拳击馆”这两个明显跑题的东西呢？

我也不知道。我没有特意审查我的想法。我放任想象自由前进，让它引导我，而不是试图引导它。“想象”这件事天然地不受“要有用”这项命令支配。如果我强求自己的想象只涉足有用的区域，那它可能一无所成；它会像根棍子一样傻傻戳在那里。当导演盯着剧本发呆，不知道如何开始剧本分析工作时，就是这种状态。

话题继续回到安琪身上。“每日一吵”的说法，再跟着个“日程表”，让我想起例行公事般的争吵和唠叨，也许总是围绕同一个话题。我

见过感情深厚的伴侣会拌嘴或是激烈争论，也见过家庭成员之间相互憎恶、无视。安琪的状况是哪种呢？她们都吵些什么？也许安琪喜欢在早晨熨烫制服，但是妈妈觉得她应该在前一晚做这件事。（在我十几岁的时候，我和父亲就因为这件事吵过架。）也许是安琪把吐司面包端上桌子的時候没有抹黄油，妈妈说她这样没脑子，甚至觉得这是对长辈的不敬和排斥。又或者妈妈总是要在早餐的时候抽烟，又把烟掐在咖啡杯里，这些行为让不抽烟的安琪很反感。

这些争执对她造成了多大的伤害？我来做点“内在研究”。我和自己父母吵架，不管次数多么少，不管因为多么小的事情，我都会很伤心。粗看起来，这种体会似乎和安琪用“日程”这种风轻云淡的称呼很不同，可如果她是在故意轻描淡写呢？如果她心中其实深藏着痛苦和孤独呢？

印象和联想的练习是唤起演员注意角色所谈论的事，而非他随口所说或者自称的感受。这种说法是因为人们讨论的事情清楚地反映了他们在想些什么，什么对他们来说很重要，他们的兴趣和需求是哪些。换句话说，是什么促使了他们这样做。这是一种对角色情感资源的窥探，让我们产生疑问和想法，借此助力“选择”。

角色在说些什么的时候，也能让我们体会到角色当下可能有的感受。在实际生活中，人们会改变话题，会有弗洛伊德所说的最能透露真实想法的下意识失言（freudian slip），会忘记刚才说了什么，而且往往意识不到为何。或者，不如这样说：他们的联想都来自于潜意识。安琪曾提到“爱与和平的文身”，这对她是否是一种有吸引力的印象？她对嬉皮士的印象如何？她是否梦想“头上插着鲜花，奔往旧金山”？

当我看着之前列出的史蒂芬的印象时，如果不作判断、自由联想，就会蹦出一些想法来。他的印象中有四个与排泄物有关：脏兮兮的地方、茅坑、狗屎、臭烘烘的村子，更别提“去它婶婶的（屁股）”和“闲得屁股发霉”了。还有两个关于死亡的：他“初生即亡”的文身和“墓地”。（那个文身虽然是安琪提起的，但是我还是把它当作史蒂芬的印象，因为毕竟是在他身上；而既然她确实提到了文身，我推断它是纹在看得见的部位。）

这些是否说明了关于他的什么事？你是否看到，他这些诉诸排泄物的印象，要比只是说“他看不上自己住的这个小镇”要有力得多？他的两个关于死亡的印象是否意味着他关心的某个人去世了？或者是否他情感深处一直藏着自杀的念头？这就是不加约束的想象给我带来的好处。也许借由安琪的“每日一吵”联想到的“空中交通管制”毫无建树，但是通过自由联想把史蒂芬的死亡和排泄物印象联系起来，最终可能真的会发挥效用。

他在说搭便车的时候提到了“淋病”。这和“爱与和平的文身”是否有关系？这是说他认为自己可能从车座上感染性病吗？或者他有与一群嬉皮士共乘一辆车的性幻想？他提到“医学报告”，是说他家中有人病了吗？“墨西哥裔老家伙”是不是种族歧视的描述？有没有其他意思或者联想？史蒂芬懂得多少西班牙语？他有墨西哥裔美国朋友吗？

片名的印象又是什么呢？我们看片名的时候探索的是影片的主题印象，而不是一直在进行的人物印象。“红色游骑”听起来很西部风，但是我没有什么相关的联想。丈夫告诉我（这是我外部研究的一部分）他记得红色游骑是他年轻时一部著名漫画中的牛仔英雄。这个剧本的主题难道是“英雄气概”吗？在看到完整的剧本之前，我们不能妄下结论，但是可以在表2第5栏B项“外部”中记下来，标明关于这个漫画英雄红色游骑还需要做外部研究。

我们还可以对英雄气概进行一些自己的联想（内在研究）。在1996年奥斯卡金像奖颁奖典礼上，看到得奖纪录片《安妮·弗兰克回忆录》（*Anne Frank Remembered*, 1995）的制片人将我儿时的英雄梅普·吉斯（Miep Gies）介绍给观众时，我激动得不能自己。即使对英雄气概的定义可能和史蒂芬或者安琪不同，也和编剧的想法不同，但我仍然可以让自己对英雄气概的联想，来启动我与剧本和角色之间的关联。

印象和联想的练习还可以更加实用。“爱与和平的文身”清楚地标示出剧本时间背景设定于20世纪70年代初期。“甜甜圈”让我联想起小时候见过的简便餐厅中放置太久甚至发干的甜甜圈：摆放甜甜圈的树脂玻璃柜，打开时还会颤颤巍巍的；釉面甜甜圈的釉光反射在树脂玻璃柜的内壁上，拿起来的时候还会有糖粘在手上；糖霜甜甜圈、果酱甜甜圈、巧克力

甜甜圈、法式扭纹甜甜圈；拨开不新鲜的、干瘪的糖霜甜甜圈，和拨开一个新鲜出炉的果酱甜甜圈有截然不同的感觉；泡吃甜甜圈、我叔叔安迪（他很喜欢把甜甜圈浸泡着吃），还有关于泡着吃是否礼貌的争论。这种关于甜甜圈的叠句式联想让我有些关于“活动”的点子，可以在排练的时候拿来让演员试试看。

你在思考印象时，应该注意角色所讨论的不在场的人、地点和事物：安琪的妈妈、克拉克、赖尔和卡车司机；公路分流道、史蒂芬要从罗利烟赠品券换的背包，以及赠品券本身。演员要针对所有这些不在镜头内的人和事进行个人或想象的替换。如果你现在就把它们记下来，当你开始选角的时候就会记得去注意，演员在提到这些词的时候，是在谈论一些真实存在的事情，还是仅仅在念台词。

我们了解了剧本的骨架——事实和印象，就会产生一些关于想象空间的想法，可以让骨架血肉丰满起来。这也是把想法转化成可执行的指导的好机会。在检视各种可能的选择时，千万要记得我们要找的是台词背后可能正在发生的事。小心避开那些太明显、太直击台词表面意义的选择。如果想更熟练运用反向思考，就要考虑那些最初你认为是错误的选择。

7.6 制作表 3：想象空间的选项

经历（背景故事）

演员和编剧经常为角色编写小传。这些是不在剧本中的“事实”。既然它们不在剧本中，那么只有当它们起作用了，能激发演员的想象力，将演员如弹射般快速推入对当下情景的信念感中，才能算是事实。

“疑问”是引领我们进入想象的背景故事的工具。举例来说，在推断史蒂芬和安琪在同一家餐厅工作之后，我们可能会问他们认识多久了。他们可能是在工作上认识的，或者他们从小就认识了。戏中对两种说法都没有任何证明。即使我们读完了整个剧本，也可能找不到任何证据。

如果他们早就相识，他们年龄一样大吗？上学时是同年级吗？他们都

是好学生吗？他们其中有人留级过吗？他们各自交往的是什么样的朋友？是普通人吗？他们的家人相互认识吗？他们对彼此的印象如何？他们有没有可能约会过？如果有，又发生过什么？

表 3 想象空间的选项

1	2	3	4	5	6	7	8
经历 (背景故事)	刚才发生的事	目的 (角色需要与想要的事物)	争议事项/面临怎样的利害关系/问题/障碍	动作动词/意图 (角色在做什么)	移情调整 A. “就好像” B. “如果” C. “就像是……的时候”	潜文本	实体生活 (身体、衣着、环境、物件、活动)

如果安琪以前总让史蒂芬抄他的作业呢？这就可以是一个想象的背景故事选择的例子。它并不在剧本中，但同样剧本中也没有证据表明它不可能发生。为它定制“如果……”的模式，是因为它不是真的事实，它只是一个选择，只是为演员创造行为，也可以称作移情调整（表 3 第 6 栏）。演员不需要认同其他人想象的背景故事。如果扮演安琪的演员选择“她高中时经常让史蒂芬抄她的作业”这种背景（这也许是导演的建议，也许是她自己的主意），扮演史蒂芬的演员并不需要认同这曾经发生过，或者甚至不需要知道她作了这样的选择。

那么如果他们是在餐厅工作时认识的，谁先在那儿工作？可能安琪从小就在那个镇子里生活，而史蒂芬一年前才出现在餐厅。也许她一直当

史蒂芬是朋友。如果他才来没几个月，就开始用比较伤人的恶作剧整她呢？这种移情调整更加明确，和“他是个性情恶劣的人”这种评断很不一样。然后，再次对以上每个想法进行内在和外部的剧本研究。你用什么恶作剧整过别人？别人用什么恶作剧整过你？问问别人关于恶作剧的经验。反复阅读剧本，看看里面有没有证据支持以上想法。

在之前重读剧本的时候，我们提出过这样的疑问：“他从什么时候开始有被别人叫作‘红毛’的印象？”如果是两个星期前才有这种想法，那和被人叫了很久会有完全不同的想象背景故事，也会让安琪有不同的“移情调整”。要特别关注角色的记忆。不能把记忆整个当作既定事实，它们总是带有愿望和想象的色彩。但是其中也总是有真相的，有时候还会是比事实更加深入的真相。史蒂芬说他小时候是红头发。有多红呢？如果他现在是棕色的头发，那似乎以前不太可能是“红毛”。他是如何得出曾经是红发这个概念的呢？是不是因为他有个很喜欢的叔叔是红头发，叔叔比父亲对他还好，所以他一直偷偷想象这叔叔才是他真正的父亲？

我们在此要找的是有助于演员快速相信角色情景的各色“故事”。导演的剧本分析很重要的一个目的，是让自己准备好，过后可以把这些故事讲述得生动、深情。

刚才发生的事

如果你手头的戏和它的前一场之前有明显时间间隔，就要用到表上这一栏（表3第2栏）了。这叫作“镜外节拍”（off-camera beat），是角色在这场戏之前每时每刻的点滴生活。扎实植根于生活一点一滴的物质经验的戏，会拥有“生活的质感”，一种“正在进行某事”的感觉。

史蒂芬占着那个“茅坑”多久了？他一直在读报纸上的什么文章？前一晚有多少顾客光临？他们都是谁？在空旷的餐厅中会感觉寒冷吗？我也值过夜班，所以我得以想象史蒂芬之前的八小时是怎么过的。如果从没值过夜班，你有没有在一个孤单的地方整夜睡不着过？你能想象吗？你能不能找到值过夜班的人问问（进行研究）感受？尽可能在你的想象中创造感官细节：墙壁的颜色、破旧的油地毡块、随着夜深逐渐变味的咖啡、试图

拿来打发时间的填字游戏、无聊的幻想、打瞌睡。

至于安琪，她怎么来上班的？开车来的吗？走路来的？乘公交？有人顺路送来？天气如何？当她走进餐厅时，是感觉有点暖和还是更凉了（室内有空调吗）？她早上洗头了吗？

演员把这种工作当成为戏做的感官准备。但是这对导演来说也很适用，可以作为对角色在银幕之外生活的调查。

目的 / 意图 / 需求

在剧本分析过程中，你应该为每个角色的目的想出尽量多的备选意见。如果你不确定某个角色的目的为何，不用因此苦恼，先记下来再说。如果你暂时没有好主意，至少也要写下来三个较差的想法当作开端。如果你确定角色的目的，再也想不出其他可能，那也至少要把相反的想法记下来。

学习分析剧本和处理目的时，应该遵循以下原则：每个角色每场戏只能有一个目的（除非一场戏中有三个或更多的角色；这样的话，每个角色可能对其他所有角色都有不同的目的）。

哪些证据可以让我们确定某个角色的目的呢？其中最没用的信息就是角色“说”他想干什么。当角色强调他们的行为动机时，我们应该找到声明背后潜藏的争议事项或者矛盾情感。

以下是几个开始着手选择角色目的的有效方式：

（1）着眼于事实提出疑问：“在这种情况下，人会想要做什么？”然后列出清单。想法不要局限于“我在那种情况下会怎么样”或者是“那个角色会怎么样”，甚至“一个正常人会怎么样”也不够。不要囿于成见。列出尽可能多的备选想法。

（2）着眼于角色的行为。要注意角色“做”了什么，而不是他“说”他做了什么。

（3）着眼于他谈及的事情，也就是他的印象。这会让我们获知一些细枝末节，让我们了解角色的潜意识，也就是他想要却不知道自己想要的东西。

(4) 着眼于戏中的情绪事件，观察戏里“发生”了什么事，又是如何收尾的。角色是想要这些事发生，还是想阻止它们？

(5) 着眼于人们对生活的愿景：爱、自由、权利、掌控、冒险、慰藉、安全、家庭、性、金钱、尊重、荣誉。我们什么都想要，对吧？但是总有些事情值得我们牺牲一切去追求。对角色来说什么最重要？什么事情值得他为之牺牲？什么事情让他不惜一切也要避免？什么事情让他感兴趣？

(6) 把你的想法转化为可演出的形式。不要说“他对她着迷”，而要翻译成“他想和她上床”；与其说“他在发泄挫败感”，不如说“他在找碴”；与其说“他想找人谈谈”，不如说“他需要一个朋友”。

(7) 如果你没有任何灵感，去看看附录C的“简单意图范例”清单。

(8) 如果你仍然觉得脑中一片空白，不妨问问自己：“他想让另一个角色心情好还是不好呢？”

某个角色的目的应该与其他角色相关联，形成自己的“障碍”，并且让演员个人可以支持、投入。你可能会针对某个目的发现全世界最酷的点子，但是如果演员不能投入，你就得去找另一个选择。关于目的还有一个重要的事情要记住：它们不需要真实。人们往往不知道自己想要什么；他们想要的并不一定是他们真的可以拥有的，而且获得手段往往算不上正确。

我们来看看《红色游骑何时归》中一些可能的目的。我会给每个角色找三个目的，并且争取各不相同。先看看史蒂芬的：

假设史蒂芬的目的是：“他想离开餐厅”。他是那样说的，但是他的说法和他一直坐在凳子上看报纸的行为相互矛盾。如果他想走，为什么不走？而且他的这个目的无法让他和安琪产生关联。如果两人没有经由某种情感需求产生任何关联，观众很难对这场戏保持兴趣。我们希望能够让这种想法变得“可演出”。一种选择可以是“他希望她离开”。这看似很不

合理，但是它反而可操作；它会行得通，最后甚至会很有趣。我们不试试看的话，就不知道它是否可行。

“马上……”这句台词是否证实他家里有点麻烦？他下班之后还在餐厅晃荡，是不是因为不想回家面对那些问题？这场戏中的某些事件也让我有这种想法：她的确有照顾他（清理他留下的脏乱、给他拿咖啡和甜甜圈）。也许她这些行为是对史蒂芬未宣于口的需求的一种回应。他甚至使用了“安排/照顾”（take care of）这个短语，可能正是他情感深处需求的一种体现。

“史蒂芬希望安琪尊重他，把他当作一个英雄看”，我们可以认为他是想当英雄。我是因为剧名中“红色游骑”这位牛仔的英雄意象而有这种想法。看起来史蒂芬的所作所为没有让人待之以敬，但是别忘了，人们为了追求自己的目的，往往做出错误的行为。

安琪又是怎样的呢？我想她可能希望史蒂芬喜欢上她，或者说得具体点，想让史蒂芬晚上邀请她去看电影。另一种可能是她想让史蒂芬尊重自己的聪明才智。她可能希望他离开，也可能希望他留下。她可能希望他把工作做得更好，交班的时候可以打扫干净点，遵守餐厅规定，等等。也可能她希望“被需要”。

我现在希望你做的，不是开动脑筋指出以上哪种说法是对的（或者为什么它们都不对）。如果行不通，那么哪个都不对；如果行得通，哪个都没错。这些是为排练而准备的想法，或者当你认为某种选择可行，实际却行不通时，你可以回头求助于它们。总而言之，它们和“想象的背景故事”一样，都是帮助你练习和联结故事想象（story imagination）的方法。

争议事项 / 面临怎样的利害关系 / 问题 / 障碍

你发现自己想说“史蒂芬和安琪‘只不过’在回应彼此”，或者“他们并不在意对方的想法”时，那就要当心了。换句话说，你这样会让他们在戏中看起来毫无紧张感。

角色的“贯串线”或者“优先参与”（primary engagement）并不总与戏中的另一个人相关。优先参与的对象可能是一个印象或者记忆，或是另

一个不在场的人，甚至是一个物件。《红色游骑何时归》这场戏就可以用这些选择来试试看。比如说，安琪的“优先参与”不是史蒂芬而是克拉克，因为站在克拉克这边能够保住她的工作。也许她最近刚被提拔为经理（这也可能是她每天早上清点收据的原因）。这样的话，我们可以说“她的工作”是她目前最在意的事情。史蒂芬的“优先参与”可能是他的报纸，也许他正在努力阅读一篇真的很吸引他的文章。选择这场戏的优先参与，是在两人之间还是其他地方，会影响你的执导风格。作为导演，这场戏有一件事会吸引我，那就是它潜在的幽默性。我猜，如果将两人的关系设定为这场戏的“优先参与”，会给我带来更多喜剧的选择。但即使我希望这场戏最终看起来是有趣的，仍然要寻找角色的痛楚，这也是另一种提问“面临怎样的利害关系”的方法。对“史蒂芬需要被别人当成英雄看待”这种想法的探索，可能让我们觉得史蒂芬在意的是他的“自我形象”或“英雄气概”。可能他有继父或继母，而他们总是瞧不起他。

安琪的母亲有工作吗？安琪的父亲在哪儿？安琪是她母亲唯一的依靠吗？为什么安琪的母亲没有工作？她体弱多病吗，还是因为自私？安琪最在意的事情可能是这样一个未来：漫无止境地照顾一位不知感恩、贪婪苛刻的母亲。这种想法会让我们觉得，安琪希望史蒂芬留下来。

动作动词

动作动词就是角色为了实现目的而做的事。有时候整场戏的进行只围绕一个动作动词。这也许表明她正要获得想要的东西，不需要改变行动方式；或者说明角色个性中的固执之处。动词往往随着“节拍”（beat）变化。

如果你对某句台词有某种视觉或听觉的印象，可以将其翻译成动词。举个例子，如果在你的印象中角色举着拳头呐喊，也许你想给那句台词施加的动词就是“威胁”或者“激励”，甚至是“乞求”。

有些导演和老师认为，你应该为每句台词准备一个对应的动词。对初学者而言，这种做法有一定危险，因为这种方法会让你习惯于机械性地将台词按照先入之见转化为动词。为每句台词找到对应动词的工作，并不能

代替对戏剧中心情感事件和角色贯串线的理解。

虽然“使（某人）信服”列在我的“动作动词清单”上，我仍然建议你与这个动词保持适当距离。“使（某人）信服”太过温吞，却常常挤占了其他方法的位置。举例来说，当我要求我的学生表演“指责”时，他们经常会理解为必须使另外一个人确信自己有错。我们在日常生活中可能会这样做——这是社会化的合理行为——但是缺少戏剧性。（虽然说，比起为了证实台词的真实性，而要求演员进行紧绷的、矫揉造作的“电影化职责”，还不如让演员简单、诚实地让别人承认错误来得好。）

其实清单里的任何动词都可能是史蒂芬或者安琪的选择。虽然很难想象史蒂芬会调情、花言巧语或是安慰别人，但是你也可能大吃一惊。如果某个演员用“安慰”的意图演出史蒂芬的台词，这种行为可以称为“反向演出”（playing the opposite）或是“逆台词演绎”（playing against the lines）。在没看到专业演员的尝试前，你不应该提前裁定。

移情调整

移情调整是导演最有力的工具之一。它是进入“让我们假装……”状态的邀请函。能够提供有感知性和诱惑力的移情调整的导演可谓稀有，同时也备受演员崇敬。

“移情调整”可以是“就好像”或者“就像是……的时候”，也就是一种隐喻或者一种类比。阿瑟·佩恩（Arthur Penn）在接受《演员工作室》采访时，提到他在电影《小巨人》的一场戏中给达斯汀·霍夫曼移情调整的建议。在那场戏中，霍夫曼的角色必须让卡斯特将军相信他不是叛徒，否则就要被处死。佩恩担心这场戏演出来的效果只剩滑稽，所以需要更有力的情感暗流。他建议霍夫曼（当初以更长、更生动的方式叙述）采取一个类似的心理环境：为了最终杀死压迫者，霍夫曼在集中营里必须否认自己的犹太人身份。在拍摄完成后，霍夫曼看起来像是要“取悦”卡斯特，但也正是因为有了这个秘密的移情调整，在角色插科打诨的表象之下，还有深一层的危机与凶险。

移情调整还可以是“如果……将会如何？”这是一种想象的背景故事

选择。在《综艺日报》（*Daily Variety*）的一篇专访中，约翰·特拉沃尔塔谈到在罗伯特·奥尔特曼执导的根据哈罗德·品特（Harold Pinter）的剧本改编的电影《送菜升降机》（*The Dumbwaiter*）中的表演经历：“我有场戏是对着别人大声念报纸，喋喋不休。奥尔特曼最开始没说什么。后来他走过来，在我耳边轻声说：‘如果你的角色是个纯文盲，纸上的字一个都不认识，嘴里说的内容都是瞎编的，会怎么样？’赞！这句话改变了一切，贯穿了整部戏的情节。”

奥尔特曼当时心里在想些什么呢？也许他觉得那段戏太死板，想通过移情调整的方式增添点刺激感。也许他一直都是这样设想的，设定这个角色的个性一直都表现得风风火火，假装无所不知。这个移情调整未曾做出不可操作的评断，只是巧妙创造了角色那部分的性格面貌。

这可能也只是奥尔特曼一时的想法，源于演员某些无意识的行为，导演只是心血来潮顺势而行。当特拉沃尔塔说“这句话改变了一切”，就表示这个新的移情调整已经成了他的“贯串线”。

“如果安琪和史蒂芬当年一起上高中，而安琪常常给史蒂芬抄她的作业，又会怎么样？”“如果安琪刚被提升为餐厅的经理呢？”“如果安琪和史蒂芬发生过性关系呢？”这些移情调整可以是两个演员（包括导演）的共识，也可以是私人选择的，甚至是秘而不宣的。史蒂芬可以把情况调整一下，看起来像是他们关于咖啡杯和自己名字的事情已经聊过上百次了。另一方面，安琪的调整可以是：他们从未谈论过咖啡杯的事情，对于史蒂芬名字的争论也只有一次而已。安琪可以把戏演得“好像”她和史蒂芬曾经约会过一次。但是史蒂芬可以做出调整，不认为那是什么约会，只不过恰好在同一天晚上，坐在电影院的同一排（中间还隔了三个座位）而已。在实际生活中，人们对同样事件的记忆往往天差地别，或者至少会赋予不同的含义。

这种“就像是……”的调整可以是一种“移形”（shape-shifting）——现实中的小波折，或是内心的即兴演出。史蒂芬可以做个移情调整，把安琪说的每个字都当作是刺透耳膜的利刃，或是抓过黑板声音令人发狂的指甲。

以下列举一些“快速修正”的移情调整的例子，可以用于很多戏：

父母 / 子女

两人互为父母与子女，这是在实际生活中很常见的关系，也可以是一种理解角色间关系的方法。

地位高低

基斯·乔斯通（Keith Johnstone）的著作《即兴剧》（*Impro*）让我得知了“地位高低”这一套不只适用于分析剧本中角色的关系，在现实生活中也有效。我对此有一种变化的运用，是让演员（男女皆可）想象自己是“国王”。

好消息 / 坏消息

与其说某个角色高兴或者沮丧，不如用“她所见所闻都是好消息”或者“她所见所闻都是坏消息”来描述。

骚扰 / 压制

这个概念基于我发明的一种热身练习：某个演员使出浑身解数去打搅另一个人，而对方劝阻或者镇压前者的行为。很多戏都遵从这一结构。

“就像是一笔生意”“就像他们已经结婚了”，类似用法还有很多。

潜文本

如果排练时，饰演史蒂芬的演员表现得过于尖酸刻薄，让这场戏变得太压抑，失去了本该有的情感联系和幽默感，没有了障碍和危机，应该怎么办？你可以这样对他说：“我们来个移情调整。如果昨晚有个卡车司机答应你，下次经过时载你去拉斯维加斯，而且让他姐夫给你介绍个工作呢？所以这整场戏你的潜文本就可以是：这件事你决定谁也不告诉。”潜文本可以支撑起移情调整或者目的，让它们得以正常运作。

潜文本也可以是一种诠释特定台词含义的方法。当安琪说“你现在是棕色头发啊”，她的潜文本可能是：“白痴吧你，棕色红色都分不清

吗？”另一种可能的选择是：“反正我比起红头发更喜欢棕色的。你现在的头发很好看，我觉得你帅呆了，你的名字‘史蒂芬’也好听极了。”这样台词出来的效果就很不一样。

实体生活

在此我们关注的是角色世界中的物质和实体活动。史蒂芬有他的报纸、烟和咖啡。

安琪有她的咖啡壶、甜甜圈托盘以及餐厅柜台上的其他用品。这些物件几乎也成了戏中众角色的一员。史蒂芬的报纸、烟和咖啡都是他的朋友。安琪与玻璃咖啡杯和纸杯也自有其关联，还会保护纸杯，防止它被滥用。甜甜圈是在这场戏中段出现的全新角色。甜甜圈是哪一方的？当这些物件在你想象中有了自己的声明之后，你就要开始进行现场的走位和细节安排了。也许安琪正在擦拭甜甜圈的树脂玻璃柜的铬合金配件，这让史蒂芬突然想要个甜甜圈吃。

通过实体生活的练习，演员创造了与自己生活在不同年代的角色。每天练习使用手动收银机（就像七十年代初，也就是这场戏发生的年代）创造了和当今电脑化时代有所区别的精致现实。其他可以考虑的实体生活则是一些个人秘密。如果安琪今天早上感觉头痛呢？如果史蒂芬患有痔疮呢？史蒂芬多久没洗澡了？

听着，你不用把所有关于角色描述的元素都拿出来和演员讨论。你不需要带着图表和他们坐下来一同筹划。给你这么多栏位的原因，就是让你能够灵活处理。到最后，你很有可能只选择一种最喜欢的方式来分析角色、给予指导。比起其他方法，你可能更喜欢用印象、移情调整或意图。同样，演员也各有看待事物的偏好方式。多条路总要好一些。如果一种方法行不通，你还可以有备选方案。

工具的选择可以点亮剧本的风格。有些剧本靠角色的目的驱动，有些靠着对潜文本印象的指引，还有些完全依靠所有参与者以强烈信仰跃入想象的现实。举例来说，选择用印象来和演员沟通，而不是用动词，将有助于电影风格的体现。

与剧本的事实和印象不同，演出的选择完全是可变而有趣的。不管演员的选择如何，只要它行得通就可以；不管你和演员是否对选择有共识，只要行得通就可以。当演员对于选择有了新想法，你恰当的回答绝不是“对”或者“不对”，而是“试试看吧”。试过之后再说“可以，没问题”或者“再继续找找看”。

7.7 制作表 4：辨认事件

每场戏都有一个核心情绪事件，也就是在互动的角色之间发生的事。它可以是一件微不足道的事情，但是如果一场戏中什么事都没发生，那场戏就不应该出现在剧本中。导演要负责留心情绪事件是否发生，还要把每场戏的所有事件串联成故事。

有一种辨认戏中事件的有效方法，就是把它按节拍分解。“节拍”（beat）这个词常被误认为是情绪的改变或暂停，或者和这场戏的步调、速度、节奏有关。这个词其实从20世纪20年代才在美国的演员和导演之间流传开来。相传有位苏联导演来纽约进行系列演讲。当时有位学生问他：“你怎样处理一场戏？”他回答道：“一拍一拍（beat by beat）地处理。”由于他讲的英语口语很重，所以他要说的其实是“一块儿一块儿（bit by bit）处理”。这个故事很快流传开来，这句话就被演员们解读为“按节拍处理”（working with beats）。

所以，“节拍”的原意说的是“小块”，也就是一场戏的小片段。斯坦尼斯拉夫斯基称之为“单位”（unit）。最简单有效的辨认方式就是靠主题（subject）：主题改变时，就会出现新的节拍。这种决定节拍的方式，最好的地方就在于它很客观。靠情绪上的变化来辨认节拍的方式有两个缺点：第一，“情绪”非常主观。它到底是什么时候转变的？关于这件事你很容易和制片、编剧和演员产生分歧；第二，敲定各种情绪的变化会带你走近“情绪示意”的悬崖。我们不希望描绘“情绪示意”；我们要找到戏中一致贯彻的情绪构架，要知道这场戏在说什么，戏中的核心情绪事件又是什么。

表 4 事件

1 节拍	2 主题	3 谁提起来的	4 转变与关联	5 发生什么事 (议题)	6 (某场戏的)核心事件 A.剧情内的(剧本文字的) B.情绪的(总体性的)

找出节拍的第一步是辨别主题的每一个变化，不管这个变化有多简短。但是最终我们要辨认出三个主要的节拍：开始、中间和结尾。当然不总是三个，有时候是两个或者是四个，但是最常见的还是三个。除了在理解剧本结构上的作用，主节拍还可以用作排练单位（rehearsal unit）。顺便说一下，常有人会问，节拍可以随着不同角色的不同时间点变化吗？答案是可以。

表 4 第 1 栏用来记录节拍，然后用某种方式将其键入剧本。你可以写下“节拍1”，然后在剧本的对应段落画一道线，在旁边写下一个“1”。或者你可以直接像这样描述：“第一页第一行到第二页第六行”。

第 2 栏是节拍的主题（有人称之为节拍标题）；第 3 栏是带出该主题的角色名字。我总需要反复浏览一出戏很多次，才能发现它的结构。所以第一轮填写时，我只搜寻第 1 栏到第 3 栏的信息。

然后我再回头去看，通过搜寻第 4、第 5 栏的信息来将所有事情串联起来。第 4 栏的目的是提醒你开始注意节拍之间是如何产生联系的。它们经常通过很小的事件或者议题相连（第 5 栏）。回头通读一场戏的时候，我们会注意到节拍的转变，并发现这些相关的微小事件，这会让我们对于

这场戏的事件或者它在讲述的事情有所了解（第6栏）。

在继续读下去之前，你应该再看看《红色游骑何时归》这场戏，然后按照你自己的节拍将其分解。

节拍1：从开头到台词“……我的空闲时间就要浪费在这种破地方，是吗？”

主题：安琪迟到。安琪提起来的。

节拍2：从“史蒂芬，你在用纸杯……”到“……有什么问题吗？”

主题：纸质咖啡杯。安琪提起来的。

节拍3：安琪的台词：“你要用香烟赠品券换什么，史蒂芬？”

主题：他的香烟赠品券。安琪提起来的。

节拍4：从“我告诉你多少次了……”到“我讨厌梅布尔”。

主题：他们的名字。史蒂芬提起来的。某种角度讲，这是个见仁见智的问题。我们可以说节拍3和4是同一个节拍，安琪连续叫了史蒂芬的名字三次，也算是提起了这个话题，而后她也承认自己知道史蒂芬不喜欢这个名字。

节拍5：从“行了，史蒂芬，如果你这么着急走……”到“……你看看有多少人在排队等着这个茅坑！”。

主题：史蒂芬继续留在餐厅。安琪提起来的。

节拍6：关于电影。安琪提起来的。

节拍7：从“有天早上，我看到你在赠品券上圈了些……”到“你要去露营？”

主题：赠品券。安琪提起来的。

节拍8：从“我不是要去露营”到“……养活自己”。

主题：史蒂芬的计划。安琪提起来的。

节拍9：从“黑麦的还是全麦的，史蒂芬？”到“是啊”。

主题：食物。安琪提起来的。

节拍10：从“如果你想搭便车走，你最好……”直到戏的最后。

主题：搭车。安琪提起来的。

看到了吗？第一步很容易；思路越简单越好。现在我们再来一遍，参照第4、第5栏的资料优化我们的想法。

节拍1的主题是安琪的缺陷——迟到。节拍2的主题是史蒂芬的缺陷，安琪提起来的。也许此处的事件不过是因为史蒂芬拿她迟到的事情大做文章，安琪不甘示弱给予回敬。也许安琪走进餐厅，期待着史蒂芬的欢迎，对她和蔼可亲的道歉表示感激，然后被她“每日一吵”的小玩笑逗乐。没想到他竟然指责她迟到的事情，于是她借着咖啡杯的事情回了他一记。

扳回一局之后，她提起了赠品券的事。史蒂芬把话题转向了“名字”，而且为了报复她说错自己的名字，下套把安琪的名字也拉下水。然后安琪再次改变话题，指出他的另外两个毛病：他没有照他所说的马上离开，而且坐在桌边吮弄牙齿。他再次开始回击。

这是定义第一主节拍的一种方式。到目前为止，他们双方未分胜负。不管对方丢过来什么，另一方都会马上还以颜色。我们可以称之（小节拍1-5）为“第一主节拍（或段落）”，主题或标题可以是“斗智”或者“斗嘴”。然后我会将“第二主节拍”（小节拍6、7、8）称为“史蒂芬的计划”。这个转变可以看做是安琪认输，然后带出新的话题（电影、赠品券）。“第二主节拍”的事件就是安琪发现史蒂芬正一步一个脚印，计

划离开这个小镇。

在“第三主节拍”（小节拍10）中，事件是安琪阻挠史蒂芬的逃离计划，史蒂芬处于下风，威胁说如果他的计划不被重视，就宁可逃到“墓地”去。我在第二轮检视剧本的时候有了这样的想法。但是第三轮的时候，我发现那本赠品券也有重要的意义。实际上在第一主节拍中，赠品券就提到过。也许它标志着第二主节拍的开端。在这个构架下，第一主节拍就是小节拍1和2，第二主节拍是小节拍3-8（主题是“史蒂芬的计划”）；但是其中有段史蒂芬引起的斗嘴导致的暂停（这么看的话，史蒂芬唯一引起的就是关于名字的节拍），可能是为了岔开“他的计划”这个主题。

那么小节拍9又如何？我逐渐觉得这场戏的核心事件是“被抛弃的危险”，也就是说，安琪发现史蒂芬即将弃她而去。所以“第三主节拍”包括了小节拍9和10——安琪对此消息的反应。首先她开了个玩笑（“黑麦的还是全麦的”），然后她对她的离开进行劝阻。这似乎是一种ABA结构。“第一主节拍”（开头）的斗嘴可能是他们彼此关系的基础。“第二主节拍”（中间）包括了这场戏的核心事件：被抛弃的危险。而“第三主节拍”（结尾）又回到斗嘴上，但是这次干系更重了。

在第6栏中，我提到了这场戏的“内部（或剧本文字的）事件”和“情绪（或总体性的）事件”。内部事件是角色认为正在发生的事件。情绪事件是将这场戏搬上大银幕需要进行的艺术考量，关于你想借此表达什么人生感悟，还有这场戏与故事走向有着怎样的关系。

我已经说过，这场戏的情绪事件是“被抛弃的危险”。内部事件则是“餐厅里的换班”。作为导演，你必须辨认并创造出情绪事件，因为它可以让观众参与到故事中来。但是不要忘记内部事件，因为它会让戏拥有生活的质感。如果没有简单、内在的事件，戏就会显得浮夸、做作。在《演员工作室》系列访谈中，格伦·克洛斯曾说过，当她陷入困境时，最需要的就是导演将她拉回到“最最简单的真实”的跑道上。我想她的意思是，演员在玩转移情调整的时候会想太多，有时候反而需要有人提醒那些简单、内在的事件。

无论节拍和一场戏中核心事件的前因后果是多么的微不足道，都需要

让观众跟得上，才能把故事讲下去。节拍要伴随某种动作（可能是非常微小的动作，哪怕是眼皮的轻微跳动），或者是动作动词的变化而变得抑扬顿挫。

如果你想了解的话，古典的结构，也就是“规则”（虽然这个规则经常被人打破）是这样的：每个节拍的改变都源自某种肢体运动加上每个角色动作动词的改变。在《红色游骑何时归》这场戏中，情况看起来是这样的：在第一主节拍里，史蒂芬坐在凳子上，稳如泰山，跷着脚，高举报纸。安琪收起她的皮包，脱掉毛衣，整理工作服，可能再补一下妆。在节拍1结束时（史蒂芬的台词：“……有问题吗？”）应该会出现肢体动作的改变、走位或者细节安排。

实际作者已经对此提出了一些建议（“史蒂芬从烟盒里抽出最后一根烟，把赠品券放进衬衫口袋，然后把烟盒揉成一团，投篮似的扔过服务区”），来标志第一主节拍的结束，同时用香烟赠品券开始第二主节拍。这实际上是一个很好的建议。如果我在修改演出指示时删掉了这几句，可能会马上回头，擦除删除符号，重新用问号标记起来；它绝对值得在排练时拿来一试。如果我要用其他的演出安排来代替它们，就要确定这个替代动作能够达到与作者建议相同的效果。

作者也同时安排了安琪的活动变化。角色的活动外在体现了他们情感变化的来龙去脉。他的想法很好，但是我仍然希望你想想有没有替代方案。正如你所见，我们在为排练做准备。不管你的排练期是长（比如一两周）还是只有正式开拍前的十分钟，排练时最重要的就是保持放松。让导演保持放松、同时集中精神的最好方法就是胸怀韬略；准备的点子越多越好，哪怕你到时候根本一个都没试。

史蒂芬正在与他的密友——报纸、香烟和咖啡谈心。安琪则与和她熟悉的、有感应的物件互动——盐和胡椒罐、抹布（我当服务生的时候，在每次交班前都会用一块浸过白醋水的布擦拭餐厅里的铬合金部件，所以我自然而然会考虑增加这个细节）。这些关系贯穿整个节拍。他们对角色的牵引力与角色之间的牵引力一样强烈。

和食物有关的节拍（小节拍9）紧跟着核心情绪事件（发现了史蒂芬

的计划，或者被抛弃的危险）出现。这时候出现某些活动是很合理的。围绕着甜甜圈及咖啡续杯的活动能帮助角色双方转变、引导听到这个突如其来的消息时的感受。

用动作来切分戏的节拍，可以引导初步的走位方案。让我们来看看如何通过动作动词的改变来实现这个目的。以下是一些建议：史蒂芬——节拍 1，端详；节拍 2，吹嘘；节拍 3，严惩或攻击。安琪——节拍 1，说教；节拍 2，诱惑；节拍 3，提醒或要求。将这些节拍的改变放进戏里，并确保演员好好贯彻每一个节拍，就能让观众被故事吸引，也能让一场长段的戏看起来没那么啰唆，还有助于掌控戏的节奏。在你准备打破规则之前，首先学会如何遵守规则永远是聪明的做法。但有时候我并不建议把剧本的节拍当作演出的节拍直接导入戏中，这会让戏看起来有点单调迟缓。但是无论你是否把剧本节拍当作表演节拍，仍然需要对剧本的节拍（结构）有所了解。

我们现在已经对戏里的事件心中有数。这能让我们决定这场戏要讲些什么事情。我认为这场戏的事件是“被抛弃的危险”，所以我可以（暂时）说这场戏说的是一场胎死腹中的爱情。我不是说我认为安琪和史蒂芬上过床，然而在导戏的时候，我想我会强调这两个人很相配，同时也会体现出两人之间和周围环境的各种力量导致他们无法在一起。这是我对这场戏的看法。

此刻我要回到表 3，从我想要在戏中看到的事情这个角度出发，重新考虑我的想象选择。我会首先为角色找到他们的贯串线，但是只有和他们一同排练之后，才能知道我的这些想法有没有可以行得通的。我所做的并非执导这场戏。先有演员，才能有戏。我所做的是通过研究戏的“结构”来“准备”导演这场戏。

7.8 剧本在讲什么

最后我们还是回到剧本分析最根本的问题：剧本在讲些什么？“印象”和“事件”是这个核心问题答案的线索。

“这部电影在讲些什么”可以归纳为一个主题、印象、悖论、疑问、核心或者是事件。

这部电影在讲些什么，如果用一个主题来归纳，可能是一个名词。例如《教父》讲的是一个家族的事（当然，这部电影之所以伟大，原因之一就是它讲的是一个家族的故事，而不是枪杀一群人的故事）。电影更深一层的主题可能是“失去”——失去长子、教父失去了对迈克和其他子女的期望、失去父亲、失去传统的作风和价值观。

电影的中心思想也可以用“印象”或“隐喻”来归纳。《阿甘正传》开场时随风飘扬的羽毛就是一种向命运屈服的意象。阿甘向机会（或命运）低头；他接受生活赐予的一切。电影中最著名的台词（“生活就像一盒巧克力”云云）是对于同一个主题的另一种隐喻。

《逃亡者》的高潮戏中有这样一个意象：一株枯死的无花果树突然长出果实。这一意象指代的是生殖力、性行为和复活。电影最初的片名是《奥菲的沉沦》（又译《俄耳甫斯的沉沦》），也是另一种强烈的意象。在希腊神话中，俄耳甫斯是一位音乐家，他得到幽冥之神的许可，进入冥界去寻找自己死去的新娘，并且让她重生。但是有个条件，他们从冥界返回人间的路上，俄耳甫斯不许看新娘的脸。出于强烈的渴望，他没有遵守这条规定，便永远地失去了她。身为艺术家的俄耳甫斯为了一个女人勇闯冥界，却最终失去了她。虽然后来电影改了名字，排除了这个意象，但是它仍然是这部思想内容复杂的作品的核心。《逃亡者》的导演西德尼·吕美特曾经说过，对他来说，这部电影讲述的是“为了保护心中和世界上所有敏感与脆弱的事物所进行的抗争”。我认为这个概念囊括了以上所有意象。

当一部电影的主题以叙述的方式来表达时，那句叙述通常会是一个“悖论”（paradox）。例如，“阿甘屈服于命运，却最终征服命运”就是一种用悖论阐述电影主题的方式。《窈窕淑男》（*Tootsie*, 1982）的主角虽然装扮成女人的样子，却变得更男人了。《天生爱情狂》（*Don Juan DeMarco*, 1994）中的唐璜是一位有着上千恋人的花心大情圣，却指导精神医师进行一夫一妻宣誓。你也可以说，《飞越疯人院》（*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975）解开了“人类的精神既脆弱不堪，同时又不可征

服”这个矛盾。

我认为，芭芭拉·罗登（Barbara Loden）1971年的杰作《旺达》（*Wanda*）的主题是：无条件的爱虽然对被爱的人没有帮助，却给那些付出爱的人带来了治愈和救赎。我想这同样也是《离开拉斯维加斯》的主题。

电影的主题也可以表达为一个“疑问”。“杰克能够避免重复多年前在唐人街犯下的大错吗？”（答案当然是“不能”。）

电影的主题也可以描述为“核心”或者动词。你可以说《歌不为父唱》的核心是“原谅”。或者，一部电影的核心或高潮“事件”会告诉我们电影在讲述什么。《卡萨布兰卡》（*Casablanca*, 1942）的高潮事件是“牺牲”：里克为了更远大的理想而放弃了对伊尔莎（大概也是真爱）的追求。当我们把整部电影看完，就可以发现“牺牲”的主题贯穿始终。

当你弄清楚电影在讲什么之后，也不能忽略了内部事件。换句话说，即使我之前说过《教父》讲的是家族或失去，而不是黑手党，但是它仍然是一部关于黑手党家族的电影。电影制作者必须把这样一个家族的日常生活细节体现得明确而真实，不然电影会因为看起来做作而不被人接受。

《唐人街》（*Chinatown*, 1974）中的“内部事件”就是一件凶杀案的调查过程。

7.9 核 心

所有角色（或者至少主角）的核心都会与剧本的核心主题（或任何主题）有一定相关性，但不一定呈现为线性关系。虽然《窈窕淑男》讲的是一个装扮成女人的男人变得更有男人味的故事，但并不意味着“变得更有男人味”就是主角迈克尔·多西的核心。我认为他无论作为迈克尔还是桃乐茜，核心都应该是“找麻烦”。即使角色从一个别人眼中爱找麻烦的白痴万事通，变成一个将找麻烦的冲动转化为面对爱情承诺勇气的男人，这个核心都“未曾改变”。

一个人的核心（或者终极目标、人生需求、剧本的贯串线、剧情的

红线)在一生中可能会变一到两次。在现实生活中,人的核心往往从来都不改变。一个人一辈子的追求往往在八岁的时候就已经定下来了。对某些人来讲,“家庭”会成为他们余生的核心驱动力,具体动力可能是“逃离家庭”“得到母亲(或父亲)的认可”或“比自己的兄弟更成功”。

人的核心在一生中可能会改变一两次,往往因为发生了非常重大的事件,例如战争、灾难、婚姻、至爱之人过世或者迎接新生命的到来。举例来讲,当一个人有了孩子,他生活重心就落到孩子身上,包括关怀和抚养。这可能让一个人的核心完全改变,但不是绝对的。如果他的核心一直都是“家庭”,那么一个婴儿的诞生只是对此进行加强,而没有产生质变。如果他的核心一直都是“成功”,那么抚养孩子这件事没有改变它,而是符合原本的内容。

角色在整部电影中的“核心”始终如一,几乎就是一个剧本可行与否的关键。它是角色在整个剧本中追求的东西。你甚至可以称之为角色的解决方案,因为你一旦找到它,就可以将整个剧本的走向托付于它了。

以下我将提供一些关于如何确认角色核心的建议。首先,列出在剧本开端处关于角色的事实(内容可以是过后在剧本中发现的,但是它们在故事开始前就必须是真实的)。接下来,尽量多地列出我们能想到的角色“可能”的核心,还有角色在剧中环境下对生活可能产生的期待——也是角色核心的候选方案。然后,浏览剧本中的事件,通过检视事件过程中角色的行为,进行候选核心的排除和添加。我们早晚会遇到引起角色转变的事件和由其造成的后果。我们在检视角色转变前后及其过程中的行为时,可行的核心就应该一目了然了。

在查看角色事实的过程中,我们要注意在他身上发生过的最重要的事情。在电影《布拉格之恋》(*The Unbearable Lightness of Being*, 1988)中,对主角保罗影响最大的事情就是两年他妻子的去世。我和学生在某一节课上分析过他的核心,在看过他在电影的每个事件中的表现后,我们得出这样的结论:他的核心是“妻子过世后,想办法继续活下去”。

这个核心对于演员和导演来说,要比对保罗进行“影片开始时封闭内

心，而片尾时敞开了胸怀”（针对他的发展轨迹或心理转变）这样的描述要有用得多。

我们来亲眼看看他的行为。在电影的一开始：

（1）他每天写作；

（2）他每天去香烟店（他本可以一周买一次，但是每次却只买一天份的）；

（3）在第一场戏中，他甚至讲故事给香烟店中的老顾客听。

我从这些事实中注意到，电影最开始的时候他确实在工作，而且每天都保持和人有（最低限度的）接触。由于他还陷入丧妻之痛中不能自拔，所以这种与外界社会的接触已经是他可以承受的最大限度；虽然这并不多，但确实是存在的。他可能已经保持这种最低接触状态很多年了。

当那个年轻人把他从卡车轮下面救出来时，他的转变事件发生了。我们很容易就想到，保罗心不在焉地穿行在车流中表明了他求死的意愿。但是我认为，这场事故的重点不是保罗走到了卡车面前，而是他对救命恩人的态度。他对年轻人表示感谢——这是这么久以来他给人留下过的最深刻印象（我并非在批评演员的表演，只是就剧本的结构而论）。从这个事故开始，一系列事件接踵而来：保罗开始伸手接触外部世界，然后退缩，再前进得更远一些，进两步退一步，逐渐敞开自己的内心。

通常核心是以一种动词不定式来表示（例如，“报复自己”[to revenge himself]、“寻找爱情”[to find love]等），但也可以是隐喻、移情调整、印象或者意图的形式。我们可以用隐喻传达对保罗同样的看法；也许是“蛋壳里的小鸡”。那个年轻人通过救了保罗的命敲碎了蛋壳；如梦初醒的保罗开始从内部努力啄开蛋壳，直到完全自由。

在电影《告别有情天》上映后的一次访谈中，艾玛·汤普森将她的角色核心隐喻描述为一只展翅飞向安东尼·霍普金斯所饰角色的小鸟。当她的翅膀折断于这个执着的男人身上时，她接受了另一个男人的求婚（转变事件），而这个男人也从未想过要和她比翼双飞（我们是从最后一场戏推

断；因为她和她丈夫的关系没有在镜头内展现过）。但是她从未停止展翅高飞的梦想。

核心也可以很简单，而且通常很简单。但是要注意那些天花乱坠或者显而易见的想法。在某堂课上，我们对休·格兰特（Hugh Grant）在《四个婚礼和一个葬礼》（*Four Weddings and a Funeral*, 1994）中的角色核心进行了分析。我们认同将“结婚”和“保持单身”作为备选，但是这些想法看起来都太直白了，所以还是继续回顾剧本中的事实和事件，看看能不能找到些更好的。（当然我们舍弃了“他想保持单身，直到某事发生，然后他就有了结婚的打算”这种结构，因为这根本就不是一个核心。）

课堂上的某个学生是英国人，他信誓旦旦地对我们说，从角色的行为和口音看来，我们可以接受他出身上流社会这样一个事实。接下来有趣的是，他心中一直念念不忘的女人是一个美国人。也许他的核心是“排斥自己的典型英式身份背景”。在一番争辩之后，我们注意到这样一个事实：他有一个身患残疾的弟弟（他弟弟耳聋）。我们都知道这种情况会对一个人产生深远的影响，甚至可能会决定他的核心。于是我们在可能的备选核心中加上这样一条：照顾他的弟弟。

对我来说，电影的构架已经一目了然了。我甚至可以想象那样一个画面：万事优先弟弟需求的童年。这种情况下，哥哥很容易陷入某种下意识的约定或童年家庭的牵绊，妨碍他做出成年人的承诺。可不是嘛！正是哥哥的付出为转变事件奠定了基础。弟弟叫停了婚礼，让哥哥摆脱了这桩糟糕的婚姻（他打心底里从未想过对其做出任何承诺），让他得以自由追寻自己的真命天女安迪·麦克道尔（Andie MacDowell），和她喜结良缘。对我来说，这种发展在情感上有着完美无缺的合理性：主角想把任何人放在人生的首要位置之前，都要先得到弟弟的特许。

在《四个婚礼和一个葬礼》中，主角的转变事件同时也是电影的高潮，但是这种情况不是必然的。“转变事件”并非必须是电影的高潮。它是角色个人生活中的一个事件，而不是情节设计。但是关于转变最重要的一点，是它们开启“事件”，而不是“发人深省”。人和他的所作所为（或者不作为）本是同体。在实际生活中，真正的转变（极少发生的事）

可能伴随着某种领悟，但是即使真的有了领悟，通常也会姗姗来迟。真正让人在行动上有所改变的，是发生在他们身上的事情，或者他们自己所做的事，而非他们领悟到了什么。

正如我所说的，了解一个角色的核心的比较好的方法，是去看在他幼年的核心家庭里缺少什么（或者乐趣是什么），然后看他对此有怎样的表示。另一种方法则是看看我们都想要的那些重要的事情：性、爱、成功、自由、生存、权利、心灵满足、关注、复仇等，然后再想想其中哪种对角色而言至关重要。还有一种决定核心的方式，是将你对角色的（结果式）描述转化为核心。与其说某个人 / 角色很自私，不如说他的核心是关心自己的舒适和便利。与其说某个角色没有安全感，不如说“他希望所有人都喜欢他”。为了让自己变得精通于寻找核心，你需要首先善于观察人类的经验和行为。

7.10 结 语

某位曾与我共事过的导演让我对他指导的一部短片进行评价。当我说我认为某场戏行不通时，他表示那场戏从没引起他的激情，因为在视觉上找不到东西可以拍。听着，如果你在戏中找不到“可以拍的东西”，那就不要拍。这位导演在戏里找不到东西——这场戏在讲的事情——可以拍，那就说明剧本分析工作没有做好。

当你知道剧本在讲些什么之后，要确认剧组的所有人都在朝“同一部电影”努力。举例来讲，如果特效人员没有被告知电影的主题，比如说是救赎，那么他们就可能以为是惊悚。如果你不告诉服装人员电影在讲什么，他们可能以为主题就是服饰。如果没有和演员进行剧本主题的通气，他们可能觉得这部戏主要靠他们的表演。

你也不用特意坐下来把已经填好的图表都拿来给演员看。实际上，当你完成了所有表格之后，你大概就应该将它们付之一炬了。这项工作的目的不是填满表格，而是理解剧本。这些准备工作的目的是筛查你平庸的想法，好让你准备迎向与演员开始合作时闪耀的睿智光芒。这些准备工作不

是为了让你得以“提前执导”电影，而是让你建立自信，清楚自己对演员和剧本从内到外都一清二楚，这样才能在排练或者拍摄现场当下做到尽在掌握，一切顺利。笔记、计划和图表只是让你产生创造性的跳板。

关于剧本分析的快速总结：别被演出指示分散注意力，专注于角色关系上。用动词、印象、事实、事件和实体生活代替形容词。了解电影在讲什么，其中角色又都是哪些，并能够让自己的想法有理有据。当已有的主意行不通时，要有备选方案。反复阅读剧本，重复反思和深化思想。我认为能得到演员最佳回应表现的指导，源于导演对一切事物的洞悉。

Chapter 8

选角



我有一些适用于演员试镜时的客观评判标准和一份操作流程。凭直觉选择或擅长于此的人，总是不假思索地做着这些事情，并且对自己正在采取某种步骤这件事一无所知。如果你一直在凭直觉选角，而且觉得有效果，那么你应该坚持下去。但是如果你对选角工作成果并不满意，这里正好为你准备了一些客观的衡量方式、一份检查清单和一组操作程序。这些方法可以唤醒并训练你的直觉，假以时日，你应该就不需要再想着这些规则和步骤了。

首先我来问问你：选角的时候，你在期待些什么？大多数导演期待的是在心灵剪辑机（*moviola-of-their-mind*）中一直孜孜以求的那份表演。这种想法可谓错得离谱。

试镜不是表演。试镜和表演是两种不同的技巧。很多演员两种技巧兼备；也有些演员很会试镜，但真上场时不行；还有些演员实际表现很好，表演效果一流，但是完全不擅长试镜。你的电影或电视剧中更想要哪种演员呢？

导演总以一种寻找“梦中情人”的方式去选角。也就是说，你脑中有一个对角色的想法或理想状态，然后去寻找能够与之匹配的演员。这简直是自找麻烦，也是一种拖累。导演、制片和随从人员齐聚一堂，挤在一间

憋闷的屋子里，诚心静待一个演员进来技惊四座。这种期待让他们的焦虑与日俱增，让他们目光呆滞，看每个演员都觉得没有不同，而且已经忘记他们想要把这个剧本搬上银幕的初衷。等着被梦中情人迷醉这种做法太被动了。

那么你要如何在试镜过程中保持主动呢？如果追寻的不是表演，又应该是什么呢？

选角工作有四点很重要：

8.1 演员的能力

这里说的也就是天分（命运通过天生和经历赋予他的）加上技巧（他为了发挥天分所付出的努力），其中包括：

（1）直觉工具：情绪的广度和弹性、敏感度、智慧、倾听的能力、保持时刻当下的能力、诚实、释放内在自由和隐私的能力、通过想象跃入再造现实的能力。

（2）表演技巧：能够演出简单意图的能力，能够演出台词背后的含义，创造印象，能作出明确而有深度的选择，能作出清晰、完整、可信的转换的能力。

（3）肢体技巧：广度、弹性、表达能力、声音和动作技巧。

（4）艺术敏感性：品味、直觉、幽默感、分轻重知缓急的能力。

（5）心性：无畏、信赖、使命感、情感和肢体的忍耐力、表演欲望。

8.2 他是否适合这个角色

当你在考虑一位演员是否适合某个角色的时候，我建议你先考虑他是否具备扮演这个角色所需要的能力，然后再考虑他的“相貌”和“素质”。我的意思是，要看他能不能触及角色的核心，能不能理解并掌握角

色的经历和角色人生中的转变事件，这并不意味着需要演员与角色有过同样的经历，但是最后的表演与他的生活经历、智慧、敏感性、广度、使命感和技巧密切相关。

如果你负担得起，请一位选角导演（casting director）来协助你会很有帮助。他们对演员所知甚多，还可能提醒你考虑一些没有想到的人，甚至是对某些角色的选拔方式提出新的想法。当然，要确保你们心里可以想到一起去。你们在开始共同工作之前，先进行一次开诚布公的谈话，聊一聊你的品味和个人之见，还有你对角色的各种想法。也可以想办法看一看选角导演过往工作的相关资料。还要确保选角导演已经看过剧本，并且对整个项目跃跃欲试。

某些角色可能会有特殊的肢体需求。这方面一定要搞清楚，免得浪费你和演员的时间。但是我还是要鼓励你，在作这种选择之前要再三考虑。读过肯·凯西（Ken Kesey）的《飞越疯人院》的人都知道，护士瑞琪是一个又丑又吵的胖女人；而扮演她的路易斯·弗莱彻（Louise Fletcher）本人却苗条、迷人、沉稳，也正是这个角色为她赢得了一座奥斯卡奖。很明显，电影制作团队作了一个独具匠心的决定——他们认为护士瑞琪“让她照看的所有人都尽在掌控”这个核心要比她的外表更重要，而赋予她通常意义上官僚的仪表反而让人更加印象深刻，也更令人毛骨悚然。

8.3 你们是否能合作顺利

选择的演员要能够听你的指导，这是合作关系的底线。但这并不意味着演员永远不能质疑你的想法，或者不能改用自己的主意——事实上，恰恰相反。我是说，你们能够相互沟通、彼此尊重，最好能激发、挑战并支持彼此的创意；这样设身处地为对方着想，可以让双方都产生灵感、相互启发，并且乐于为对方贡献自己的一份力量。

有些演员把工作放在他们的自我之上，这些人可以真正敞开胸怀，展示自己的资源、情感、理解和冲动；他们乐于接纳素材、意外事件、角色的矛盾和复杂性，接纳一同工作的演员，接纳新鲜而深刻的见解，并诚心

诚意想办法将指导落到实处。我希望你可以找到这样的人一起共事。

8.4 选角，也要选角色关系

也就是说，你要理解剧本中的角色关系，比如说，你要知道是怎样的行为和经历使这个特定的家庭真正成为一个家，也要知道你选择时需要考虑的是一个整体，而不是一群独立的角色。

想熟知一个演员的能力，了解她是否适合这个角色，还有是否能和你顺利合作的最好方法，就是之前和她共事过。想得知这一切，没有捷径可走。无论何时，当你选择了某位不曾共事过的演员，那就暗暗祈祷不要出错吧。这也是为什么这么多伟大的导演——费里尼、伯格曼、卡萨维茨、伍迪·艾伦等——不厌其烦地和同一些演员合作，并建立了属于自己的班底。这是一种信任，因为导演已经知道如何和这些演员一同工作，知道他能得到怎样的效果，知道什么能够激发他们，知道他们能到达什么样的程度，并知道在什么情况下需要拉他们一把。

如果你刚刚起步，当然不会有自己的班底，但是哪怕这只是你的第一部电影，为什么不考虑建立自己的班底呢？这样的话，你就可以为演员寻找合适的角色，而不是为角色寻找合适的演员。与其纠结“我该怎么撑过选角这一关”，不如考虑“我应该如何建立班底”。要把选角当作种田而不是打猎。不要想象自己发现合适的演员，然后命中猎物，要想象自己在辛勤耕耘。首要考虑建立班底的各种需求，这会让你的选角工作轻松不少。这可以让你释放能量，而释放能量又会让你有更多能量。

准备试镜的时候，你要为演员安排和他人对词的戏码，这叫作“台本”（side）。虽然第一轮面试中你只是与他们分别单独见面，但是仍然可以让他们进行对词。你可能会想选择那些意有所指又内藏玄机的戏，选角导演会给你提供相关建议。通常第一次试镜的时候用不着包含特技、裸露或表现情绪崩溃的戏，但还是你说了算。如果你要选的角色没有合适的试镜戏，你可以从另一个剧本或者舞台剧中选择一场戏，挑选其中与你所选相似的角色来进行试镜。顺便说一句，演员工会（Screen Actors Guild）

要求台本必须在试镜前的特定时间里交给演员。你最好和当地的分会确认一下。即使你接手的拍摄工作并非从属于工会，但最好还是让自己习惯于遵守工会规定比较好。

如果你每次只面试一位演员，我建议找一个与选角工作无关的人来与他们对词。如果你有选角导演帮忙，通常她或者某个助手可以做这件事，但还是建议选个局外人来，如果是个演员就更好了。因为在选角时，你要寻求的重点之一就是看演员是否会倾听，所以你必须看清楚演员是否能和对戏的人擦出火花。也就是说，跟演员对词的人要给他内容让他得以发挥，如果这个对词的人同时也在评估演员的能力和与角色的契合度，那么主要目的便很难达到。有些特别优秀的选角导演可以做到评价演员的同时，也能和演员进行互动，但是让一位外来的演员与试镜者对词还是更好一些。你可以让同一位演员扮演所有的对词角色，不需要性别和年纪都对得上，但是要能给试镜者借以发挥的材料。事先跟这位演员进行一下交流比较好，让他明白他不是在做试镜工作，而是在帮你的忙。

如果你不确定自己能否分辨演员在倾听，可以试着这样做：提前和“帮忙”的演员碰个头，如果她与同一位试镜者进行了不止一次的对词，那么请她每次表演自己角色的时候都做出细微差别。如果“帮忙”的演员每次表现各有不同，但是试镜演员读起台词来一成不变，那么你就知道无论从对方那里得到了什么，他对台词只是生搬硬套，灵活性很差，而且不会倾听。你需要的是有弹性表演的演员，随时可以随着对戏演员进行变化。如果你在选角时找到了那样的演员，就等于省却了好多麻烦。

在试镜演员开始表演之前，告诉他你想先听听他之前已经准备的表演方案，然后再给他几种不同的方式来试试看。提前声明这一点比较好，否则如果他按自己的方式表演了之后，听到你告诉他换种方式，会以为自己做得有问题，而你告诉他的才是对的。在我看来，如果有了“扮演这个角色的方式有正确答案”这种想法，就等于踏出了错误的一步。别忘了，对于最终选择的演员来说，选角的过程就是他和你的第一次排练。你可以这么对他说：“我想再多看一点，请你多读几次，多换几种方式玩玩看。我不介意你离题，也不介意你台词没有完全念对。”

这是你第一次得以看到演员的选择，包括选择的创造性如何，是否明确、真实，又对文本做出了怎样的回应。你应该期待的是这些事情，而不是一场表演。对选择的创造性和明确性的关注，可以让你对演员的能力有所了解。注意他对剧本中什么内容做出反应，你就会知道他是否适合这个角色。

如果演员没有你的指示就不肯开始，换句话说，希望你能在她表演之前向她描述一下角色，或者告诉她你对角色的看法，那么这表示她对此有恐惧情绪，习惯于在试镜时把表演“当成任务去完成”，而且不想在导演需求不明的时候贸然行动，错失良机。当然，你也可以借此机会告诉她，你不是在寻找某种表演，而且你很乐于和演员一起进一步探索角色，她也可以通过不同方式的移情调整进行多次试演。

要选择那些有主见又甘愿冒险的演员，我觉得这一点对你来讲很重要，所以我强烈建议你在提出指导意见之前，先听听演员带来的是怎样的准备工作。然后，即使你不喜欢他最初的表演，也应该指出一些方向，然后让他再来一遍，因为你之前答应过。你应该对他的第一次表演做记录，为了确保你对他下一次的要求与此次有本质上的区别。指导时要用目的和移情调整，别用结果式指导。与其说“我认为这个角色……”或哪怕是“我想让你……”，不如试着说“如果……会如何”或“让我们试试……”。

如果你让演员尝试些不同的方式，而他们每次的表现都毫无变化可言，这就意味着出现了某些重要情况。你要注意他们是否能听从你的指示，是否能表演目的或者移情调整，也可以对他们表演的广度有所了解。你会想要给他们点时间去尝试，可能会对他们这样说：“我不需要你们勉为其难，你们可以出去走走想想，然后再回来。等你准备好了，我们就开始。”你想知道他们是否能凭自己想出新鲜主意，并且亲自加以实现，但是不用非要他们在十秒内完成这一切。

你还应该注意他们是否能借助意象让自己言之有物。如果台词是“我的车还在店里”，他们看起来是否真的像是在谈论些什么，或者只是在读台词？这就是“事物背后皆有其意象”的意思。你也要留意转变是快速、

利落、完满，还是勉强、生硬、做作？而且在整个过程中，你要一直观察演员之间的倾听和每时每刻的真实。

在剧本分析过程中，你要一直观察角色的行为，这样你在选角时就会想看看，演员是否有能力令人信服地将那些行为表现出来。如果你觉得有一些移情调整、意图或者目的可以深入角色内心，那么在选角过程中检验演员是否有能力掌控它们，可谓是绝佳时机。当然，这和寻找某种表演仍然是两码事。

在选角时，我喜欢用即兴演出观察演员是否能够自由运用潜意识资源。演员工会如今有规定，禁止对选角时的即兴表演进行录像。如果你对此还有任何疑问，可以与工会取得联系。

在你最后决定结果之前，通常可以将之前感兴趣的演员再次“召回”（call back）。将他们召回的时候，建议你让他们和其他试镜演员配对，观察不同组合之间彼此交流的情况。此时就可以看到所谓的“化学效应”，其实也就是沟通。此刻你要选择的是一种关系，而不是两段表演。你完全可以这样说：“我寻找的是演员之间的关系。”

你也可以在选角时做些不寻常的事情：亲身上阵与演员对词。这和我之前说过的“演员要找对选角结果毫无干系的人来对词”截然相反。但如果是你来和演员对词——只要你不进行任何表演行为——你可能会发现，此刻你与演员紧密相连。当然你可能需要忍耐得住两人之间热烈的眼神接触和情感交流。

在某场试镜中，有位导演问我，我会从什么角度认可某个角色，反之又如何。我的一位演员朋友告诉我，她参加过的一次试镜让她即兴表演从一数到十，花多长时间都行。她说她总共花了十分钟，最后让自己疯疯癫癫、大笑甚至痛哭流涕。虽然她没有赢得那个角色，但是后来制作方给了她另外的出演机会。在要求演员表现了那么多之后，却没有给他们角色，你可能会因此觉得内疚，但是如果演员知道他们已经享受了充分表现自己的机会，并不会因为没有获得角色就感觉很糟糕。

你们都知道，我喜欢反向思考，所以我喜欢用“逆向类型”（cast against type）原则选角也应该顺理成章。逆类型选角的成功要靠直觉去探

寻演员的秘密灵魂。如果它确实生效了，你同时也解放了演员潜藏的真实自我。当我首次给学生指派独白任务的时候，我只是刚刚和他们见面，并且和每个人做了简单的自我介绍。我可以“奢侈”地为演员找到合适角色，而不是为角色寻找演员。我所追寻的特质不露痕迹，换句话说，我是在进行逆类型选角，但是我会凭直觉猜测学生感兴趣的事情。总有学生在事后告诉我，我为她选择的角色意义深远。我认为，判断演员是否适合某个角色，诀窍就在于看这个角色有没有相关的特质或经验，可以“俘获演员的想象力资源”。

还有，我不认为通过录像带的表现可以选好角。录像带能唤起你曾经在选角中出现过的想法或决定的回忆，但是你无法在其中看到我提过的任何细微之处。你只能被迫在其中寻找表演行为。如果制作人或公司主管想要参与选角过程，不要给他们寄录像带了，直接邀请他们来看召回现场吧。

你可以像雇用员工那样，向与某个演员共事过的导演查证他的经历；记住，要请教导演，而不是剧组其他成员。剧组成员对演员会有不同的判断标准，何况很多片场都散布着蜚语流言。按照你熟悉的用人方式去处理就可以了。我有个学生曾做过公司主管，她告诉我她每次都要花上一个小时来面试每一位应聘者。她的同事对此表示质疑，但是她的部门总是生产率很高而失误率很低。后来当她开始导演工作时，她在选角工作缺乏准备的情况下，屈从于制片人的压力盲目选角，对此她深感后悔。

如果你想和演员进行一些社交性的谈话，别一上来就说：“跟我谈谈你自己。”“跟我谈谈你自己”这句话会让演员感觉面试压力很大。大多数演员实际上还是很腼腆的。在有压力的面试中，尽力让自己看起来轻松自如，这种能力和表演能力几乎不沾边。如果你希望通过社交会话和演员进行更加开诚布公的交流，要记住：鼓励他人开诚布公的最好方法，就是让自己先开诚布公。尽情释放你的能量。

演员到达某一种职业水准之后，就不用再需要为了角色而参加试镜。大多数时候，一部电影出于投资的考虑，都需要至少一位这种档次的明星级演员出演。明星在看剧本之前，就需要谈妥酬劳。但这个明码合同还要

附加一个“取决于会面结果”的例外条款，万一演员和导演的初次会面很糟糕，那么双方还有脱身的余地。除非片方出价符合经纪人为演员制定的“价码”，否则他不会将意向书或者剧本拿给演员看，往往甚至都不会通知演员。

当然，如果剧本足够好，项目够吸引人，也会有众所周知的明星考虑以低于平时身价的酬劳出演角色。如果你的预算较低，而且自认为项目符合上述条件，你可以试着找门路，越过经纪人直接将剧本送到演员手中。比如说，找某个认识他兄弟或者他的发型师的人，或者任何相关人士都可以。

一旦某位明星强力加盟了你的项目，你有时候也可以请他与扮演其他角色的演员对词。如果最终行得通，这绝对是个好主意，因为毕竟你选角时看重的是彼此间的关系。

但是，让明星出演你的电影的最好方法，可能还是你亲自去发掘一位。马丁·斯科塞斯和哈维·凯特尔（Harvey Keitel）就是一对好例子。他们认识的时候，斯科塞斯还是纽约大学的学生，正在拍摄自己的处女作。他在报纸上登文招募演员；哈维·凯特尔此前从未表演过，却一时兴起接下了这份工作。此后他们携手共进，名声大噪。如果你对演员不感兴趣，就永远无法精于选角。多去看看舞台剧，看看独立电影，在其中发掘新人，发掘你喜欢的人和你喜欢他们的原因。

关于选角，你要明白一点，那就是你难免会犯错误。想做一个成功的导演，你就要学会如何处理所犯的错误。能否纠正你选角时犯的错，取决于你欣赏演员优点和容忍演员缺点的能力。没有完美的演员，他们都各有其缺点。你要寻找的不是一个完美的演员、一个不需要你进行任何指导的人，而是一个优点多到足以让你忍受其缺点的人。

Chapter 9

排练



见到马丁·斯科塞斯的时候，我强烈感觉看到的是我自己的一部分。马丁让我更加了解自己。我们之间的合作从来不是那种“你走到那里，然后转过身”的命令形式，而是抱着共同的目的，深入探索我的内心。

——哈维·凯特尔

我要感谢我们的导演托尼·理查德森（Tony Richardson），因为他允许演员尽情玩转表演。

——杰西卡·兰格
因《蓝天》一片获得奥斯卡金像奖

无论何时何地，或是任何拍摄项目，我都愿为你赴汤蹈火。

——唐·钱德尔（Don Cheadle）

以电影《蓝衣魔鬼》获洛杉矶影评人最佳男配角奖，
在致辞时对导演卡尔·富兰克林如此发言

某些导演可以给演员发自内心的许可，让演员的演出清澈明朗，让他

们可以轻松自然地作出充满智慧和力量的选择。我在第二章“时刻当下”中提过，昆汀·塔伦蒂诺给予约翰·特拉沃尔塔的许可就是这一种。我相信，在上述引言中，哈维·凯特尔、杰西卡·兰格和唐·钱德尔提到的都是同样发自内心的许可及其带来的回报。导演西德尼·吕美特在电影《热天午后》（*Dog Day Afternoon*, 1975）拍摄途中观看样片时，就开始感觉电影有了自己的生命，看起来似乎在自动拍摄一样；我想他说的应该就是一种“许可的回报”现象。当然，剧本要好，导演要知道怎么拍，演员要有技巧、天赋，要适合角色，也要做好准备工作。本章讲的就是需要演员和导演一同进行的准备工作——排练。

有些导演从来不排练，也就是说他们开着摄影机排练。汤姆·汉克斯形容潘妮·马歇尔（Penny Marshall）用“消耗性的拍摄方式”（*filmmaking by attrition*）进行影片《飞越未来》（*Big*, 1988）的制作，因为她每场戏都拍很多次。威廉·惠勒也在拍摄过程中排练，每场电影冲印出来的底片往往长达一百万英寸；惠勒的传奇在于他给每个演员的唯一指导就是：“再来一次。”

如果你自有一套可行的排练和拍摄方法，就应该保持下去。有人可能会觉得本章提到的排练方式太过激进，甚至会引起争论。正如剧本分析方法那样，这些方式之所以被设计出来，就是为了打消你任何想要“把事情做对”的想法，只有这样你才能在拍戏当下保持内心明澈。

导演们常常觉得，在电影或电视制作过程中，缺少排练时间是不可避免的。事实上，排练的时机足够多。演员在拍摄现场很多时候都无所事事。导演除了要对演员负责之外，当然还有其他职责，但是在一天十小时的拍摄工作中，有多少时间是真正用在实际拍摄呢？很少，对吧？其他时间都用来做准备工作了。为什么拍摄现场的准备时间都用在技术要求上，却不花在演出上呢？如果不想让排练在忙碌喧嚣的拍摄现场勉强进行，你可以趁工作人员还没到现场的时候开始排练。

某些演员和导演对排练心怀畏惧，或者说他们不信任排练。他们认为排练会扼杀表演的新鲜度与自发性。这是一种对排练的误解。排练不是画出连点成线的图形，用来让演员生搬硬套，而是开启剧本更多可能性，

找到其中的情绪和实体结构，然后鼓励演员放手去做。我认为，很多导演（演员）说他们没有时间排练或者不信任排练，其实是在说他们不知道要怎么排练。如果你真的不知道怎么排练，那就干脆不要做。好好选角，确定演员彼此倾听，然后放手让他们去做。残酷的现实是，排练可能是一种令人失望沮丧的体验。如果只是按套路阅读台词，尝试各种结果式指导，那么不管选角有多成功，或者初读剧本多有成效，一切都将付之东流，情况只会变得更糟。

排练不是表演。排练的目的不是直接“抓住精髓”，而是要找到能够在镜头前发挥作用的想法。我们在排练中寻找的是情报而非表演。排练的目标不是追求完美。让排练工作有成效的唯一方式就是理解它，并把它当成一种过程。

但即使是重视过程的排练，在走上坦途之前也难免崎岖。试镜中或者第一次对词时演员凭直觉做出的好表演，在排练时必须打散甚至丢弃，这样你才能运用技巧创造可重复、可实行的表演构架。这种体验可能会让人很不安。导演可能想在一遍又一遍的排练中，抓住首次对词中演员的新鲜出色表现，但是未能如愿以偿。即使演员在试镜或者对词时拥有上佳表现，也只能说明他们可以做到，而不是已然掌握。不管多么杰出的对词表现，过去了就是过去了，就像一夜情一样。如果你已经决定担起一份承诺关系，就要接受它的时好时坏，可能是前进两步，退后一步。

但是排练也有它好的一面。创造力这种东西储量丰富、自我再生、取之不尽用之不竭。你用得越多，获得的就越多。这就是排练之所以能够让表演变得广阔宏大、自由无垠的原因。就像斯托卡特·詹宁（Stockard Channing）在《六度分离》（*Six Degrees of Separation*, 1993），朱迪·霍莉黛（Judy Holliday）在《绛帐海棠春》（*Born Yesterday*, 1950），或者马龙·白兰度在《欲望号街车》中的演出一样，每一部戏的排练周期都很长，因为在搬上银幕之前已经在百老汇上演了数个月。对排练目的的合适理解，应该是放松演员情感和想象的“肌肉”，这样他们才能毫无负担、放松精神去演出。当演员能够完全放松，那么即使连续几小时进行排练，他们也能不断涌现新的情感和想象的信息；持续涌入的情感和思考让演员

保持时刻当下的状态，却能不可思议地令表演鲜活。这就是惠勒和马歇尔那种“消耗式拍摄”方式得以实现的原因。冗长乏味的重复（repetition ad nauseam）会消解演员想要把事情做“对”的紧张情绪，降低他的自我保护情绪，让他不再对表演进行核查和控制，停止“刻意表演”，最终让自己原始、纯粹，保持时刻当下。汤姆·汉克斯说他曾经恳求潘妮·马歇尔停止消耗式拍摄，因为他已经“丝毫不记得台词了”。说不定这种“听之任之”正是她想要的效果！

如果你的预算无法支撑取之不尽的底片量，那么就应该学会在摄影机开动之前进行排练。如果你真的知道应该如何排练，你就用不着把时间点、节奏及戏剧性时刻都留到剪接室处理。如果有演员作了古怪的选择、挑战了你的权威或者对角色表现出抵触情绪，你也用不着惊慌失措。你也不需要担心演员“进入巅峰状态”太早，因为你很快会知道如何应对。

9.1 排练计划

不管你是有一周、一天还是只有半小时来排练，都必须知道要在允许的时间内完成什么目标，然后做个时间表，规划具体任务。有些导演——例如罗伯·莱纳（Rob Reiner）、西德尼·吕美特、罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）等——会在技术人员进组前，设定一个一星期或更久的排练期。无论在拍摄现场还是剪辑室里，这种方式都可以节省大量时间、金钱，甚至减少心绞痛发作的概率。有些导演更喜欢在拍摄的每一天进行排练；梅尔·吉布森（Mel Gibson）在执导电影时，会在每个工作日结束前进行第二天戏份的排练。还有些导演在每个工作日的早上排练当天的戏份；还有的导演在拍摄空当挤出半小时来排练。

在剧本分析阶段，你就要根据不同的排练目的规划戏份。要想好哪些戏要一起排练；确认动作和情节连贯的戏，哪怕场景不同，也可以把它们当作同一场戏来处理。举例来说，一场戏从餐厅开始，持续进行至大街上，虽然这是两个场景，但是也要当作同一出戏来排练。然后当你正式拍

摄这场戏时，演员表演起来才会有一气呵成的感觉。由于电影几乎从不按照时间顺序拍摄，你可能要按照时间顺序进行排练，从而定位或创造剧本的故事曲线。或者你可能需要把涉及某一段人物关系的所有戏放在一天排练，以便专注于这段关系的发展曲线。

做一个排练计划，要包括以下内容：

- （1）你对电影的看法，以及它对你个人的意义何在；
- （2）所有角色的核心和转变；
- （3）每场戏的事实、意象和它带出的问题；
- （4）每场戏在讲些什么，它的情绪事件是什么，这场戏是如何嵌入剧本的故事线的；
- （5）角色可能的主线，包括每个角色的目的备选方案，以及对想象的背景故事做出移情调整的计划；
- （6）各场戏的节拍（开端、中间及结尾）、每个节拍的主题和实践，以及对于如何处理每个节拍的想法（动作动词和移情调整）；
- （7）每场戏的实体生活和它的“内部”事件；
- （8）你已完成及未完成的研究；
- （9）你的“作战计划”（plan of attack）：你想在排练时完成哪些事，以及打算采取的步骤；
- （10）走位图示（blocking diagram）。

排练计划并非不可违背的神谕。它是“剧本分析”一章概述过的剧本分析工具，也是一种提醒你自己做准备的方法。一旦准备完毕，你就可以把它们完全丢掉，踏入时刻当下。我强烈反对将排练计划带到排练现场。

9.2 全阵容通篇对词

很多导演喜欢以完整演出阵容进行剧本从头到尾的通篇对词。这样做

的目的在于使所有演员形成对电影的兴奋感，让演员与彼此和剧本之间产生联系，并且倾听台词的演出。

第一次通篇对词时你需要介绍一下各位演员（或让他们自我介绍），你也要说几句话。你可以借由这个机会让演员知道这部剧本对你来说意味着什么，展示你的决心和值得信赖的程度。告诉他们你的排练计划，让他们知道你很乐于听取他们所有的意见和困难；尤其如果他们对其他演员的表演有任何想法或者疑问时，你希望他们可以私下告诉你。最后，告诉他们，你觉得很荣幸能有这样一个演出团队。

把这次对词的基本规则告诉他们，让他们知道这不是一次表演，他们可以做任何想做的事情，走来走去，或静止不动都可以。你可以说：“我希望你们可以尽情享受，互相认识一下，听听剧本的台词。我要看到的不是表演。”

提前定好你想要听到哪些演出指示（越少越好），然后找个人来念。你可以这样说：“某某人会读一些演出指示给大家听，但是我们用不着被绑在上面。随着排练工作的深入进行，我们会着眼于创造人物关系，而不是执行演出指示。”

导演应该借着第一次对词为自己做些考虑，营造一种庄严的气氛，让人感觉这次演出不只是一份工作。我建议第一轮的对词（有时被称为“桌上对词”）不要用桌子，直接围成一圈进行，因为桌子也会（在心理上）起到一种障碍作用。为了让每场戏的排练都有意义，你必须让全体演员了解你对这次排练过程所作的奉献，并把排练目标的严肃性逐渐灌输给他们。

9.3 场景排练

关于排练的好处，是不用担心出错，因为并不是来真的。警惕“力求完美”的心态。不要刻意追求灵感，把注意力集中在可信度上。别期待演员在场景排练之前钻研过他们的台词。有些人会那样做，而有些人不会。一般来讲，让演员为了排练提前钻研台词这种要求并不合适，除非你曾与

他们共事过，并且已经确立这种流程。

排练的目的在于：

（1）确定演员可以真诚倾听、踏实工作、挖掘自我潜能，并且能与剧本材料建立真实可信的关联；

（2）研究剧本文本，即探讨个别台词的疑问、困难和可能的含义，弄清楚该场戏的结构（事件、贯串线和节拍）；

（3）安排走位，找到该戏实体生活；

（4）建立演员和导演之间的关系与交流系统，倾听并尝试演员的想法，仔细探查他们的抗拒情绪。

开场白

在排练刚开始时，你可以花五分钟时间谈谈这场戏，并问问演员是否有任何疑问或者想法。仔细听取他们的问题，记下他们在意的事情。如果可以的话，就给出一个快速的回应，但是通常这些问题很难一句话说清楚，都要在排练过程中进行探索。你可以说：“这个问题问得很好。我是这样想的……”或者“我本身也在考虑这个问题。接下来我们会弄清楚的”。

如果你愿意的话，可以简单地谈谈剧本的主题。如果可以简单轻松地介绍一下你对剧本材料的理解就更好了。例如，“我妈妈就是在剧本里提到的那种州立精神研究所工作”，或“这些角色间的关系让我想起了我祖父母”，或是“我也遇到过类似的事情”。史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）在采访中大方地谈起，他与电影《E.T. 外星人》（*E.T.*，1982）的联系源于父母的离婚。我敢说他在导演这部电影的时候，也曾如此开诚布公地对演员表述过。

为排练设定框架和目标，用来与角色和人物关系相联结，或者弄清楚戏中没提到的事情，或者规划出具体的活动事宜。把你关于演出指示的处理策略告诉演员，让他们明确了解，未经允许或动作设计，不得有任何击打或暴力行为。快速开始对词；我的经验是：演员开始排练之前，导演讲

话不要超过五分钟。

暖身练习又如何呢？它们有时候有帮助，有时候没有。艾玛·汤普森在出版的日记中提到，李安在拍摄《理智与情感》时，不顾某些演员的抱怨，要求演员进行暖身练习。如果你也要这么做，那么就做些有创意、有魅力的暖身练习，并确认它们有助于排练目标的达成。

第一次场景对词

以简单、自在、谈话式的形式开始对词，不需要任何表演和走位，只需要讲和听就可以了。这是一种从零开始的运作方式，有人称之为“纯粹阅读”，但是我认为这种说法落实起来有些令人困惑。你不会真的希望演员死抱剧本、单调朗读，而是希望他们互相之间可以通过交谈与倾听彼此结合，不带有浓烈情绪和个人态度。你希望他们在某种程度上可以表现得像是在聊天气，或是在聊午饭吃了什么，而不是谈论妈妈是否又开始吸毒。

有些人认为排练应该让演员对剧本和对彼此感觉都很“自在”。这种说法的意思是，要确认演员是在交谈、倾听，而非表演。虽然无法一直依赖首次对词时的新鲜感，你仍然可以坚持在排练中让演员保持彼此倾听、相互影响的状态。

如果演员已经做到倾听、回应彼此，同时观察周围的实际环境，就足以让戏活灵活现，然后最好别再做多余的事情打扰这种状态。导演最终要对剧本事件的效果负责，而诠释事件的最好方式就是让演员脱离台词的束缚，保持单纯倾听。这样做至少可以让观众听得到台词。如果你只有几分钟时间可以用来排练，就要确保演员彼此关联（倾听），包括进行目光交流（除非有足够的理由不这样做）。接下来再加入一些简单的实体生活细节，看，一切已经尽在掌握！

此时你有一个选择的机会。你想要更深入这场戏的构架与形体吗？如果是的话，恐怕你是在自讨苦吃。一旦开始进行真正的指导，你就与演员的表演产生联系，同时背负了责任。如果事情出了差错，就再也回不去了。机器已经开始运转，齿轮已经咬合。如果还想继续下去，后果自负。

贯串线

落实场景结构的第一步就是寻找角色的贯串线。我所谓的“落实场景结构”，意思是找到一个讲述剧本故事的方式。演员对某场戏的结构胸有成竹时，就可以无拘无束地为戏注入自发、鲜活的生机。

要弄清楚演员对于戏中角色遭遇的想法。如果演员有自己的想法，哪怕和你想的不一樣，也是好事；这可以让她保持诚实，拥有能量，产生联结。不要挫伤她的积极性，而是在她建议的基础上实践。举个例子，如果她说，“我认为在这样的关系中，这种事总在发生”，你可以说，“对，我也想知道是不是这样。他们之前的争吵是什么样的？这个话题会不会是第一次出现？”排练就是用来尝试不同想法的，所以也要带上演员的想法。实践方式可以双管齐下：第一种，先试一下他们的主意，就当是这个主题已经多次讨论过，然后再当作是头一次发生试一下；第二种是即兴演出你们关于这个主题的最后一次对话。（我在稍后会有更多关于即兴演出的讨论。）即兴演出会带来新的内容，足以让你感到惊喜。不要担心失去地位或者失去自我。你（通过剧本分析）为排练进行充分准备的目的，不是死守自己的想法，而是要放松自我，解放自我，让自己自然而然掌握知识、做好准备。那样的话，演员的想法就不再可能对你造成威胁，反而会助长和巩固你的权威地位。

提问是一种很好的指导技巧，即使你对问题的答案已经心中有数。我们希望演员可以自我指导，甚至让他们以为指导意见都是他们自己的主意。这个过程的目的不是要屈从于演员，因为在演员把你给他的指导转变成自己的想法之前，你（导演）无从验证自己的想法是好是坏。你用不着也不应该毫无保留地把所有想法说给演员听，即使他们确实想听。约翰·卡萨维茨从不回答演员的任何问题，都要把彼得·福克（Peter Falk）气疯了！福克很确定卡萨维茨知道想在表演中看到什么，但偏偏不告诉他要做什么或者如何做！卡萨维茨对排练过程和诚实表演所付出的努力是毋庸置疑的。他有着非凡的领袖气质，并不在意自己的电影票房是否成功。

你可能会发现自己与卡萨维茨的程度相去甚远，或者觉得自己施展

不出他那般手段。如果是这样，如果演员看起来无计可施，你必须准备好自己投身进去，解决问题。演员面对问题往往局促不安，因为她担心自己（回答不上来）而看起来很蠢；在这点上，明星和菜鸟可能没什么区别。演员不希望看到导演没有主见的样子。

通过剧本分析，你应该已经对看到的事件有所了解。然后要找到贯串线，才能创造事件、构建场景，并深化演员和剧本材料以及其他演员之间的联系。通过剧本分析工作，你已经对贯串线心中有数，现在就可以实际尝试了。虽然把贯串线放在排练末尾也可以，但我的经验是应该先找到贯串线，然后逐步添加层次和节拍。

角色贯串线的基础是他的既定环境，即他的事实或者处境。通过对角色事实或者背景故事的简单提示（例如，“十年来你第一次见到前男友，他已经结婚，而且有两个孩子。”），就可以创造角色的贯串线，而且对某些演员来说，这足以作为指导。你要学会如何讲好角色的背景故事，别让演员听起来昏昏欲睡。如果你对剧本的理解理性和死板，那肯定没法把故事讲得出彩。要让自己在感性的层面上与剧本故事衔接起来，但是不要教导演员如何去感受。要善用讲故事的手段：事实、意象、事件、动作动词和实体细节。想象自己是角色、是演员，然后在讲故事的时候，通过回忆自己和旧情人的经历（在上面的例子中）做属于自己的替换。你甚至可以把自己的经验讲给演员，这可以让演员了解你与材料的联结，并鼓励他进行自己的联结。

还有一种方式，可以通过角色的目的或需要去获取贯串线。也就是说，不去空泛地讨论角色如何，而是观察他的行为——他想要什么，还有他为此在进行怎样的努力。每个角色（每个人）总会有一个目的，而且这个目的（无论在实际生活中还是在电影中）不会轻易改变。对于戏剧结构来讲，每场质量上乘的戏里，每个角色都会有一个目的。所以目的可以是创造贯串线的有效方法，还可以让你借此和演员开始讨论角色。如果演员抱着理性评判的态度去讨论角色，你可以（温和地）打断他：“你认为角色想要的是什么？”

然而，目的并不一定对每个演员来说都是最好的手段。有些演员没有

经过关于目的的训练，所以也不喜欢运用这种工具，因为他们觉得目的和动作动词都太理性化了。所以我希望你还有其他导演方式可用（之前的章节也提过这一点），例如调整、隐喻、意象或者议题；或者是角色的“主焦点”（primary focus）、任务、困扰、潜文本或实体生活。

一次只用一种工具就好。之所以要在剧本分析阶段准备这么多不同的导演工具，是因为可以让你有不同的选择；如果你选的第一个不好用，还可以换成其他的。不管怎样，不要一次性把背景故事、目的、移情调整、动作动词、意象和实体生活等清单都给演员。一次只做一件事就好。

层 次

导演通常会一次性跟演员讲太多事。做事要层层深入、步步为营。如果你对演员说：“你爱你的丈夫，想为他加油打气，但心中对前男友还有余念。”你这种指导只会让她无所适从。两种矛盾因素相互抵消了。演员会觉得你不知道自己想要什么，或者她只选择听从你两个指示中的一个。最糟糕的结果可能是她两者都尝试，然后两个想法相互抵消，最后表演看起来要么勉强，要么平淡。换句话说，如果你为演员建立一个“她想为丈夫加油打气”的贯串线，然后下一次排练这场戏的时候，你可以再对某句台词进行这样的移情调整——她回忆起和前男友一起跳舞的场面。

如果演员确实在倾听，你却仍然不喜欢演出的效果，可以选择丰富层次。有些人会这样说：“试试我们能不能在这儿加入其他色彩”，这里提到的“色彩”（或“层阶”）也就是我所说的选择、移情调整或者层次。或者你也可以试试其他的主线，例如，用“让她照顾你”代替“让她对你感到抱歉”。但是你不用为接下来要尝试的选择提出具体的建议；你可以这样说：“我在想，我们这里是不是可以有更强烈些的选择？”

在谈论选择的时候，要注意演员眼中是否有光芒亮起。无论你提出问题还是进行指导时，如果演员回以迷茫或者惊恐的表情，就要马上说：

“或者……也可以是这样……”，然后把话题转移到其他想法或者另外的问题上。演员必须找到可以依靠的选择。理想的状况是，能够抓住演员想象力的选择，也正是可以直指剧本材料核心的选择。如果优秀的演员可以

在自由、创新的环境下，和准备充分的导演共同为优秀的剧本进行有条不紊的工作，那么理想的状况往往会出现。

利用节拍工作

你应该记得，我在关于剧本分析的章节说过，主节拍可以当作排练单位使用。从头到尾反复排练一整出戏绝对不是什么好主意。在你完整进行一两次完整排练，并且形成了演员的倾听和与角色贯串线的联结之后，就可以将戏打散成节拍，即分段排练。每出戏都有两个或三个（有时候是四个）主节拍；很短的戏也可能只有一个主节拍。

不要将所有节拍的内容和转变都描述出来，然后再进行整部戏的排练。从一个节拍开始，可以先进行某些简短的讨论或者指导；然后再开始下一个。当你开始第二个节拍的时候，不用算上第一个从头再来；将其独立出来，然后集中精神去做就可以了。

这就是排练的核心。在排练中你可以探讨棘手的台词、酝酿意象、解读潜文本、创造事件、建立转变、处理目的并找到活动和动作。这也是构建戏剧结构、将情感生活定位于走位和节奏的过程。

与此同时，你是在煮一锅以剧本台词和活动为主料，以联想、潜文本、意象和环境为配料的汤。你也是在提出问题，利用想象的联结、个人的回忆和意象，利用生活中观察到的奇闻异事，利用排练过程中对演员表演和动作作出的评论。你正在导演电影。

9.4 排练指南

演员不一定需要在排练时进行完全的情感投入。在排练中，我们寻找的是可以让戏剧结构活灵活现并激发演员兴趣的选择。我们寻找的虽然不是表演，但是这种方式可能偶尔会指引我们走向表演，而且通常适当的情感投入可以帮助我们辨别某种选择是否可行。排练可以让演员通过不同的方法，提前尝试将来在现场需要的东西。如果他们可以与未来的合作演员共同演绎这些不同的情感路线会更好，因为情绪过程必须透过与特定演员

的互动才得以呈现。

排练中需要的情感投入量取决于剧本材料。如果材料饱满且层次分明，那么演员为了开启想象宝库和通往深层情感的大门，就需要在整个排练过程中全情投入。而轻量级的素材只需要在排练时点到为止即可，充满想象力的表演要留到正式拍摄时展现。然而，正如排练中的倾听要一直保持那样，演员无论如何都要避免说明式或预设式的台词阅读。

如果你觉得他们没有表现出印象和既定的情境，你可以试着通过疑问、意象和你自己对材料的想象，给他们讲述更好的故事。例如，你可以说：“你有过龙卷风天气中被困的经历吗？我有过一次。”或者可以这么说：“我理解，这是排练，你还没有全部投入。我知道你会一直努力的。”在讨论完选择之后，你可以问“这能让你有所触动吗？”或者“你能实现这些内容吗？”你可以经常询问他们喜欢怎样的工作方式。

排练的节奏要比正式表演慢。在排练过程中，演员需要探索，让他们自己活在台词中、找到层次和转变，并与其他演员建立互动（交流）关系。如果他们不静下心来做这些事，就可能变得急于求成或者徒有其表。所以在前期的排练中，演员的节奏没有符合你的要求也是很正常的。你可以这样提醒一下：“接下来（或很快）我们要加快节奏了，但是现在尽管慢慢来，没关系。”

慢可以，但是声音不能太小。通常来讲，当演员说话声音不够大时，就说明他们在担心自己做得不“正确”，害怕对自己的选择进行尝试，或者距离找到可以实践的选择还有很多工作要做。有时候他们自己抓住一种情绪不放手，不分享给其他演员。如果你对如何处理这种情况不太有把握，不妨简单地说：“我们要大点声。”

时刻观察自己是不是在重复相同的指导意见。如果那样的话，就说明你的意见行不通，或者演员并不理解甚至在抗拒。如果演员说“我们在这里要怎么做，请再讲一次”或者“我正在用心体会”，就说明你的指导令人困惑或者太过繁复。

如果某种想法或者指导不起作用，就要自己站出来承认。你可以这样说：“我想我们的方向是对的，但是可能我的想法还不够好，不足以让

我们达成目标。”或者说：“我不确定之前解释的对不对。我们再来试试吧，只不过这次……”每一次和演员的沟通，包括社交性的闲聊和肢体语言，都是你们导演和演员关系的一部分；换句话说，实际上你在演员面前的一言一行皆为指导。

要学会用给予许可、而非强制的方式进行指导，例如这样：“你可以慢一点没关系”，而不要说“你太快了”。好的指导通常委婉而及时。如果导演对某个想法抱了太大希望，演员就会有压力想要做好，担心无法恰当地表现出来。

好的指导措辞方式包括：“如果……怎么样？”“我们来看看这样会不会行得通”“或许……”“关于这段我有些想法……”或者“还有另外一件事很有意思”。我自己最喜欢的说法是（我可是在分享我成功的秘诀啊）：“我这个主意不一定行得通。”这句话可以让大家放下思想包袱；它之所以屡试不爽，是因为我确实是认真说的。我之所以要尝试某种想法，就是因为想知道它是否可行。在演员实现我脑中的想法之前，它永远只是个想法。我还喜欢其他的说法，像是“我可以感觉到你的冲动”或者“你刚才的表现启发了我”。如果你全神贯注于演员的表演，这些情况都会发生。排练需要全体协同合作。当演员发挥出色时，他们的贡献更多地发自本能。导演要尽可能地利用演员的本能建立戏剧结构。

要求演员表演得“轻描淡写”（underplay），不如建议他们“逆着台词来”，例如挖掘对立面。如果你想“强化”表演，可以试着建议演员进行深度挖掘，而不是更用力些。与其要求“多些张力”或者“更有构造”，不如要求更强力的选择和更多的倾听。你说“（表现得）猛烈一些”时，意思可能是“再放松点”。你说“把情绪放下来”时，意思可能是“简单诚实就好”。

不要对演员说“把重点放在这个词上”，而是要给他提供一种台词背后的印象或事实方案。如果演员问你如何念某段台词，你可以回答：“你是在问这段台词是什么意思吗？我们一起来看看。”如果演员对角色的态度或者情绪提出建议，你可以说“我们来找出它的动作动词”，或者“我不在乎角色看起来会是什么样子”。称赞演员的时候，最好说“表现得很

好”“我们的工作已经走上正轨了”“我们朝这个方向继续努力”“我们步调一致”，而不是说“真是完美”“你做到了”或者“等我们正式拍的时候，你就照这样演”。

这些建议都可以让你远离结果式指导。你会希望为以上建议找到属于自己的操作方式。你对此越熟悉，就越能感觉到自己是在与演员交流，而不是自顾自地说着术语。

在我的一次排练技巧课上，演员的第一句台词内容是要求另一个角色给她一些隐私空间。当导演做出“预备……”的手势，另一个演员就会走进来，然后第一个演员说：“能麻烦你在我们开始之前再给我点时间吗？”这个例子可谓典型，因为演员对同伴的直觉反应正是角色之间互动关系的映射，但是她没能善加利用。实际上随着排练的进行，她要求对方让她独处一会儿的台词，就再也没有刚才随机的真实感了。足够机警的导演可以把握机会，充分利用这种偶然事件。你可以这样对演员说：“刚才我不小心听到你跟助理导演抱怨松糕的事。我希望你在戏里也有那种状态。”你完全可以将演员无意识的行为反馈给他们，他们就可以拿来作为可行的表演选择。

别让演员相互指导对方。你一旦注意到演员开始对其他角色表演方式指手画脚，就要讲求策略，同时坚定地阻止这种势头。你可以用给予准许的方式对他说：“别担心，我来处理。”让他们知道你欢迎所有的意见，但是他们的意见应该单独与你分享，而不是与其他演员、制作人、编剧或任何人。不要让演员彼此讨价还价。不要搞混“让演员放松”和“让演员回到属于他的舒适地带”这两件事；前者是排练的目的之一，而后者绝不是什么好事。让演员在一个可以完全放松、坦诚自如的氛围中，是为了鼓励他们接纳障碍，而不是躲开障碍。你可以与演员单独谈谈他们的表演和选择。我会在排练初期分别和演员谈一谈；如果排练一切顺利，很快演员就可以自然地达到闹中取静的表演状态，甚至听不到我和其他演员的谈话。

有时会有某位演员的表演非常强势，你试图协助较弱的那一位提升到与之相当的水平，但此时前者竟然变弱了！你只能来来回回反复进行这个

过程。有时候你只需要和某一位演员协作就可以盘活一场戏。这时候就应该选择表现最佳的演员，这样他也许就可以带动较弱的演员。如果你选择的是较弱的那一位，专心让他化繁为简就好了。

要善于创造。可能你给出一个很好的指导意见，但是演员却没领会其中要义，或者是这个意见没有起到作用。首先，你要换种方式来要求演员——这就是仔细进行剧本分析的目的所在。如果事事不顺，可能演员的心里会有抗拒因素，也可能有更好的方式来处理这场戏。你可以清点一下演员能够帮忙解决问题的地方。你的行事准则应该是追求戏中的真实，而不是强行实现个人意愿。

保持放松，做你自己就好。不时站起来走动一下，让能量保持流动顺畅。如果你紧张了，这种紧张情绪就会传到演员身上；你会因此无法倾听，甚至无法发觉演出的哑点、不真实和无效的台词。哑点一旦出现，就说明还有事情没有做好：还有事件没有传达出来，有台词没能理解，台词背后的事实没有被验证，意象没有被挖掘；还有更多明确的选择要做，和更多的转变要处理。

在你学习排练方法时候，我强烈建议你花点时间尝试三种不同的方式来进行（关于贯串线和每一个节拍），但其中至少要有一种你确认是“错误”的方法。这可以让你学会如何探索和利用对立元素。综合利用对立元素和并列元素会变成你的第二本能。这对于处理演员缺乏经验或者不知所措的情况也很有用，可以防止他们落入既定台词阅读方法的状况发生。

如果排练开始变得枯燥无味，试着加入一些肢体动作。让演员来回扔枕头，甚至可以来一场枕头大战。让他们念出潜台词。如果他们感觉对戏演员不在当下状态，就让他们说：“你现在不可信。”如果他们熟悉麦斯纳的反复练习法，就鼓励他们在排练中实践。也就是说，一旦演员感觉卡住了，或者觉得没有和台词产生联结，她可以把自己的感受说出来，或者说出对另一位演员的观察体会，或是重复另外那位演员的台词。

如果演员抗拒这种练习，你可以说：“现在的状态太死板了，我想做点不合理的事情，让一切打散重来，让彼此感觉更新鲜。”或者是“你们看起来太拘谨了。我有个主意可以打破僵局，你们想不想试试？”如果他

们不感兴趣，你可以说：“好吧，我们遇到点麻烦；你们来想想怎么办。表演现在有点僵硬，我想回到最开始你来我往的状态，像打乒乓球那样。你们打算怎么办？说说我能为你们做些什么。”

9.5 即兴表演

虽然在排练过程中，即兴表演有时用来为对话改变或者添加台词（见约翰·施莱辛格 [John Schlesinger] 在《午夜牛郎》[*Midnight Cowboy*, 1969] 影碟中的评论，或导演迈克·李 [Mike Leigh] 对剧本写作时所用即兴法的阐述），但是本书中我对于把即兴表演当作一种排练方式更感兴趣。约翰·卡萨维茨就是这样运用即兴表演的；他电影中的表演总会有这种即时性，会让观众觉得演员在拍摄时确实是即兴表演。即兴表演作为一种排练手段，可以帮助演员融入角色和角色所处的世界，但是它能做的不止这些。演员在排练中最核心也是最困难的任务，就是念出那些他已经读过、背过并且排练过的台词，还要假装是第一次说出来。为了做到这一点，他必须即兴演出时刻当下的情感生活或潜文本。即使台词已经熟记，走位和情绪结构（贯串线和节拍）也加入戏中，排练时即兴表演的情绪生活、措辞和动作，仍然可以帮助演员更深入地活在当下。

即兴表演并不意味着可以放弃准备工作。有备而来的导演在排练时如果运用即兴表演工具，会得到更大的收获。如果他可以将优秀的即兴演出中收集到的思维火花，以可操作的方式反馈给演员，就可以获得最大的收益。

有些演员不喜欢即兴表演。他们可能担心那不是真正的即兴表演，而其实是导演对某种效果有所期待，却有意不让他们知道。即兴表演的效果要建立在自由和信任的基础上。即兴表演不是心血来潮的轻率举动，而是神圣的表演工具，是通往潜意识的大门。无论即兴表演激发了什么样的潜意识素材，都应该受到重视。即兴表演无所谓“错误”。

以下是排练中几种有用的即兴表演方式：

意 译

你可以鼓励演员用自己的话来表达台词。这样他们就不需要费心费力证明台词的真实性，可以尽情为自己的角色创造意象、冲动和活动。

根据事实即兴表演

我最爱这种方法。我喜欢把一场戏里所有明显的事实都挑出来，给演员绝对的自主权，让他们围绕着这些事实进行即兴表演；但是要遵守两个原则：“不能拒绝”（no denial）和“无须负责”（no obligation，以及之前提过的，不伤害任何人的协议）。我告诉他们要让事实成为现实，但是不要使用任何台词，也不要遵循剧本的情节。这是一种无组织的探索性处理，能为你提供信息，也能让你洞察角色的目的、基本关系、潜文本和议题。这种方式可以为剧本（人物）的层次化创造可能。

举例来说，假设两个演员在排练《红色游骑何时归》，经过讨论，一致认为两个角色并不相互倾心，也相处不来；然后再假设他们已经以“吵架”为角色目的，顺利通读了整场戏。接下来，你（导演）就可以建议他们根据戏中简单的事实进行即兴表演——安琪和史蒂芬在同一家餐厅工作；安琪和母亲住在一起（或者每天会有交谈）；她的上班时间紧随史蒂芬之后；餐厅客人很少；两个人之间曾有过一段关于史蒂芬名字的对话。如果两位演员有着完全随心所欲的自由，而且也曾有机会尝试自己的想法，就很有可能即兴奉献一场“两个角色相互毫无敌意”的表演！此时，新的角色层次已经浮出水面，可能互有情感甚至是热望。如果你能以一种可实践的方式提醒他们，例如“你们看起来就像是一对姐弟”（一种移情调整），也许会起到很大作用。你并不需要第一时间就对他们说明，可以先当场把这个想法记下来，然后在某个镜次拍摄前，悄悄告诉其中一位（或者两位）。

用即兴表演创造背景故事

你可以借助演员的过往故事来进行即兴表演。例如《红色游骑何时

归》这场戏，导演可以要求演员即兴表演史蒂芬和安琪的换班场景，但时间换成剧本设定之外的一天早上，比如两个月之前。或者探索安琪在高中时帮史蒂芬做作业的可能性，即兴演出一场那个年代的戏。我认为这比单纯理性探讨角色的过去更为有用。

约翰·卡萨维茨经常会写一整场戏，让演员围绕它进行即兴演出，却不打算把这场戏放进最后的电影成品中。1989年，《名利场》（*Vanity Fair*）杂志采访阿尔·帕西诺，问他是否还在使用情绪记忆的技巧方法，他的回答是他更喜欢“脱离剧本”进行即兴创作。

戏前的节拍

在某场戏开始之前，围绕之前可能发生的事情（尤其是实体生活）进行即兴表演，可以让这场戏看起来有“山雨欲来”的感觉。举例来讲，如果你在排练《毕业生》（*The Graduate*, 1967），可以让演员即兴表演本杰明开车把罗宾逊太太从派对送回家的那一段戏。在某个时间点，你可以突然说：“把下场戏的台词加进去。”

平行事件或平行关系

一次即兴表演就是一个精巧复杂版本的“就好像……一样”（as if）。真正的即兴表演是将“就好像……一样”真实演绎出来，而不只是说“我们就像……那样来试试”。

假设在剧本分析中，你为某场戏的核心事件想出了一种隐喻，例如“你和卡车司机这场戏里发生的事情，就像是邮局职员告诉你他没有二十美分的邮票那种感觉”。在排练时你可以先即兴表演邮局的情节，然后再进入卡车司机的戏。或者如果是一场关于某个律师的戏，你可以建议演员进行“不要把自己当作那个律师，而是当成另一个很像她的人”的即兴表演。

从“轻量级”（与戏中的事件呈平行关系，但是戏剧张力小一些）的即兴表演开始排练会很有用，对于情绪张力高的戏来讲尤为明显。举个例子，如果我们要拍一场发生在太空站的戏，某个角色正准备推动操纵杆，将其他角色抛射到太空中，我想我可以很确定地说，任何演员都没有在生

活中遇到过这种情景。所以我们可以从一个“轻量级”的即兴表演开始，例如某个演员将另外一位炒了鱿鱼。

“重量级”的即兴表演也可以有很好的表演。奇怪的是，尽管即兴表演或隐喻的内容比正式的戏更为异想天开（例如，某场戏说的是炒人鱿鱼的事，而即兴表演则是太空站的抛射事件），演员却更能更有效地在即兴演出中找到与情节的联结和信赖感；我认为这仅仅是因为他们在即兴表演时可以脱离台词和责任感的束缚。

“平行事件”的即兴演出可以用来创造意图感。你可能已经想好，某个角色的意图就是要惩罚另一个角色。但是可能演员陷入了过度戏剧性与浮夸的想法，这时你就可以说：“我要让你按照你自己惩罚人时会用的方式去惩罚他。例如，另外一个演员跟你说好在排练之前会研习台词，最后却食言了。就按照这个来惩罚他。”然后再把这场戏的台词放进去。

无声的即兴表演

无声的即兴表演可以为角色的物质世界与相互关系增添生活的质感。你可以建立一个肢体世界，让演员无须讲话就可以进入。这样你便可以可以让演员直接从即兴表演进入正式的演出。无声的即兴表演在拍戏时很有用，可以在导演说“开始”之前，让演员彼此进入合作与互动状态。如果你想在正式拍摄期间进行这种即兴表演，那么最好在排练时就让大家熟悉这个套路。

“第三角色”的即兴表演

你可以要求演员在表演时，假装他们谈论或者思及的第三个角色在场。我曾见过一场戏正是通过这种方式华丽翻身。

即兴表演还可以有其他方式：让演员互换角色、进行“轻量级”/“重量级”的即兴表演，等等。

随性去做！

设计属于你自己的即兴表演方式。尽量设置具体的、真实的即兴表

演，而不是抽象的和心理的。

即兴表演往往比戏本身还要长。演员会自发性地讲出潜台词，有时候他们会对自己的创造兴奋不已，以至于想要把他们即兴发挥的某些台词加入剧本中。如果你不同意，可以这样说：“好的，当然没问题，尽管加进去；但是要把它们当作潜台词！”

“即兴表演”不是“演出”本身，只是为可能的演出选择——想象的背景故事、目的、移情调整、潜文本——提供信息。这些才是你应该追寻的东西，所以过后在拍摄的时候，你可以说：“我们昨天的即兴表演很棒，看起来当时你的意图是要控制他。我们今天这场戏不如就那样试试看。”这样，你就把对即兴表演的洞察，以可演出的方式“反馈”给演员了。

9.6 走位：实物和肢体活动

把“走位”想象成角色与环境的关系，把“表演动作”（stage business）想象成角色和物件的关系。走位与肢体细节共同将角色的内心生活具象化、阐明了戏中的事件，并为戏添加生活质感。如果你不知道如何给一场戏安排走位，主镜头（master shot）就是在浪费时间、浪费胶片。

好用的主镜头一个最大的优点，在于可以允许演员的对白发生重叠。演员在表演时，开口念台词之前一定要有一个短暂的停顿，这几乎已经成为行规，是为了让剪辑有充分的空间。这种停顿在生活中对话时几乎永远不可能发生，它对演员的倾听也是一种很大的阻碍。虽然演员可以通过对目的的演出来克服这种障碍，但是如果允许对白重叠，让演员可以自由表演，就会有大量新鲜、自在、生动的表演出现。

无论如何，在排练中你都要在某个时间点开始加入一些动作。要尽量有组织地进行这项工作。你可以说：“我们要开始添加一些实体环境的感觉了。”可以是一把椅子、一个物件，一次少来一点。为所有物件创造历史，跟它们交朋友。或者画出一幅实体环境的假想图，鼓励演员去想象，给他们时间去观察，让他们对其产生信任感。

当演员的一切工作顺利、有机地进行，他们就会以具象化情感事件的方式，进行很多自发的动作。你大可以利用这种冲动，例如这样对演员说：“保持住你在说那句台词时的那种手势。”然后你应该把它记录下来。如果可以的话，你还应该记下可能引发那个动作的意图或是移情调整。那个引起你注意的动作背后的想法往往是偶然发生的，演员很可能记不得，因为她正置身角色之中。

剧本分析让你对演员的活动已经有了一番考量。排练过程可以让你看到这些想法是否适用，如果不适用的话可以就地调整，还可以给演员实现他们自身想法的机会。一个洞穿人心的手势就可能创造戏中需要的所有内在生命。举个例子，你可能想在某场戏中让一个演员摸另一个演员的脸。这种指导没什么问题，让演员自己找到令人信服的方式去表现就好。但是如果你这样说可能会有些帮助：“我希望你摸他的脸，但是不要马上就投入情绪去做，你可以选择任何时间。”顺便说一句，要注意演员彼此之间的触碰，要确定这些动作对这场戏有意义。

学会让演员动静有据，可以使戏正常运作，还能帮助演员找到自己的能量和中心。有时候演员会浪费能量进行无目的的行为，还会因为肢体上的困境导致情感上的困境。

要把物件代入排练。物件是演员的强力手段之一。在恰当的剧本位置、恰当的排练时间点，找到恰当的物件提供给演员，可以彻底改变演员的表演。有些演员喜欢把物件——具体事物——添加到他们的角色特性中。不习惯具体事物的演员可以在排练中花时间对这方面进行练习，让他们把物件资源完全变成自己的。例如，你给演员一副眼镜，让她架在头顶却仍然四处寻找，想借此表现幽默感。她要花点时间来适应这个小道具，让它变成自己的东西，尤其当她在生活中并不戴眼镜时。否则她的表演非但无法因此增色，反而会被拉下水。

如果你真的喜欢某个物件，就要灵活运用它。再出彩的东西，也要好用才是真的出彩。如果戏里不需要它，你就必须放弃，然后换个新的东西来。既然你非常聪明、独具创意地发现了这个物件，就要相信自己还能发现同样好的其他东西。这个准则适用于你在剧本分析中发现的一切想法。

它们只是你的起点，而不是整个蓝图。

如果你给演员做了一个走位指示，但是他忘记了或者做不来，你应该再研究一下。可能这个走位是错的，你就要改变一下；或者演员对这场戏有些地方还不太明白。你可能要和演员探讨一下演出的选择问题，并回顾角色的情感生活。

你可以为走位创造一条贯串线，即演员贯穿整场戏都要涉及的某个活动。然后随着排练的节拍前进，你就会发现各个节拍都应该放在什么位置。角色会有属于自己的领域，其他人可能对其产生尊敬、入侵、保卫或者靠近等互动。障碍可以对应地具体创造出来。有些物件可以隔开角色、作为某个角色那一方的身份存在，或者成为某段关系的出气筒；举例来讲，如果某个演员想要惩罚另一个角色，可以拿她手里的馅饼出气。但是即使物件有属于自己的风格、主题或叙事目的，它们仍然必须具备生活的质感。例如，如果你想让演员隔着桌子发生冲突，就要注意你向演员介绍这张桌子时的说法。如果你把桌子说成是发生冲突时用来倚靠的道具，就是在让演员注意到你想要的冲突效果。更好的做法应该是让演员能与桌子先产生联结，告诉他们这是角色前一天吃晚饭用的桌子，借以唤起演员对角色具体生活质感的注意。

虽然我更喜欢按照演员的心头冲动来有组织地安排走位，但是仍然建议你提前制作一张走位图示。先准备一张拍摄现场的平面图或模型，然后准备一些娃娃屋的家具（或者用硬纸板制作家具模型）和一组玩具兵人；在你说台词的同时移动玩具兵。接下来为你设想的移动模式制作一幅鸟瞰平面图。重复这个过程，直到准备出至少三种演员移动的方式。在完成上述工作之前，不要做任何镜头表或者分镜头脚本工作。有些导演在和演员排练之前不会做任何分镜头工作（甚至根本不分镜），这样才能与演员协力完成走位步骤。我向你们推荐史蒂文·卡茨（Steven Katz）写的《电影镜头设计：从构思到银幕》（*Film Directing Shot by Shot*）^①，这本书里囊括

① 该书中文版已由后浪出版公司出版。——编者注

了实际演出以及构建对白场景的相关知识。

你很难在实景地或在搭建场景中进行排练，因为场景往往在排练期间才设计或开始建造。为了充分利用排练的空间，你需要测量场景的尺寸，并用胶带标示出来；然后按照正式拍摄时预期的尺寸，找来尺寸近似的家具和物件（道具）放到排练场地内。对一场戏发生的场景之外的情绪变化进行排练，对演出也是有帮助的。例如，一场戏发生在车里，但是并不需要在车里进行排练。如果你在排练室里找到了这场戏的情感解决方案，当你来到拍片现场之后，演员必须将情感事件限制在汽车的狭小空间中，这反而会为这场戏带来一个有益的障碍。另一方面，如果一场戏的场景充斥着嘈杂的音乐，甚至要随音乐起舞，那么就应该珍惜机会伴着音乐进行排练，即使在正式拍摄的时候根本不会播放音乐。

演员在排练的过程中要保持“时刻当下”的状态，只有在“全局标记”（marking through）走位时例外。有时你需要像编舞那样进行复杂的走位练习，也就是在投入任何情感要素之前，先机械性地过一遍位置，让走位成为正式表演时的第二本能。在人数很多的时候，这种指导方式也是很必要的。这种方式叫“全局标记”或者“走过场”。演员在做全局标记走位的同时，脑中不应该想着表演，因为如果他们只是做了半吊子的表演，在正式演出时可能会陷入歌咏式、预设式的台词阅读。而在拍摄现场进行的排练，即为灯光组和摄影师做的走位，在全局走位时也不需要投入任何情感。

绝对不要做有关性和暴力的即兴演出排练，但还是要进行精心设计和不投入情绪的全局标记走位；在角色的实体生活基本敲定、演员的安全确实保证之后，再让演员投入感情即可。

通常戏中的每个节拍变化，都会随着角色行动、动作动词的变化，或者新的节奏来体现。将节拍的改变实体化，可以帮助观众进一步理解故事。经验丰富的导演对于什么时候需要遵循节拍“进行到底”（play through），什么时候又要“逆着”剧本里的节奏，创造一种类似切分音的效果，已经培养出一种直觉。知道何时让“情境”（moment）或者节拍做出改变，什么时候“进行到底”更为有效，这也是导演的天赋和艺术才能

的一部分。在处理节拍的时候，你可以不按剧本顺序来。尤其在时间紧张的时候，我发现首先在最丰富——包含戏里核心事件——的节拍上下功夫很有用。

导演要锻炼出这样的直觉：知道什么时候让演员来带动戏，什么时候又要停下来研究一下。即使你已经跟演员说过你要来带领这场戏，仍然可以先停下来看看有什么需要改进。

9.7 抗拒

演员可能对真正涉足他们内心深处灵魂的选择产生抗拒情绪。我曾经与一位演员合作，她扮演一名叫“西莉亚”的角色，在某场戏中表现得很糟糕，还拒绝和另外一位出演角色名叫“强尼”的演员沟通。最后她终于忍不住爆发：“但是没办法啊，我恨强尼！他又懒又自私，对西莉亚又很差。”

在她对强尼的评价之下，其实暗藏着她对自己的角色西莉亚的评判：西莉亚是个软弱的女人，竟然能忍受一个这么配不上她的男人。我让她进行这样的想象：强尼是西莉亚曾经的心头所爱，即使她现在希望这个男人离开自己的生活，却仍然被他深深吸引。然后我说：“我想他们曾经发生过什么事。”我希望她把这种障碍也当成自己的一部分，而且不想让她觉得我在批评她。如果我一开始就告诉她，她这种愤怒对于角色的扮演完全是错误的，那么我永远不可能得到她后来那种优秀的表现。

即使演员实际抗拒的可能是她自己人格中不想面对的一部分，导演也不需要大包大揽去分析她的精神或性格缺陷、探讨她的表演问题、指责她偷懒，或者说她对待你的权威态度不端正。处理抗拒问题的最好方法，就是引出演员下意识做出的评判（并加以排除）。

你还可以对心怀抗拒的演员（私下）说：“你看起来对这部分有点抗拒，但是我相信你可以的。你希望我留你一个人独自处理，还是希望我和你一起克服困难？”或者“你在想什么？”“你在烦恼些什么事？”“我做了什么你无法认可的事情吗？”只要有疑问，就干脆问出来。让演员

勇敢前进，问他们需要你做些什么，问他们工作进展得如何，还有他们因为什么感到困扰，但是要注意尊重他们的隐私。如果你想讨论某个选择，可以加一句“如果你不介意和我分享的话”。这个建议更多地出于对艺术而不是道德的考量，它会减弱演员对选择持有的心理负担，让你有机会和他真正谈一谈。

懂得尊重演员的隐私和他们工作方式多样化的导演，与胆怯的导演之间也有区别。懂得尊重是好事，胆小怯懦不是。作为导演，你必须弄明白两者之间的差异。

有些演员性情恶劣，对每个表演指示都会质疑，不管你提出什么建议都会找原因说它行不通，或者说自己无法接受。有趣的是，一旦这些演员抱怨、争论、威胁某项指导之后，竟然往往会义无反顾地去照做！我自己有时候也会变成这样的演员。我为自己进行的辩护是：“你是希望演员对你说不，然后去做，还是希望演员口中称是，却阳奉阴违？”由于抗拒通常是下意识产生的，所以往往很隐秘。也就是说，演员可能正在努力配合你，但是他却对此一无所知；也可能对你说“好的”，可身上每一个毛孔都在抗拒。隐秘的抗拒对排练过程来讲，要比显露的抗拒更有害，所以要先把它查出来，再加以处理。

有时候你可以允许抗拒的演员不去遵循你的指导，但是要保留一个“尚未”（yet）的潜台词。也就是，你可以这样说：“好吧，我们先（暂时）忘记这件事吧。”演员需要一些时间，他可能已经接受了这个指令，只不过没有立即执行而已。他没必要马上对你的指导做出什么回应，你要让他对此放心。不要觉得某个演员很难搞，而是要认为他遇到了困难。把所有与演员之间的问题都当作艺术上的问题，这样你才不会被卷入对他人精神问题的臆想中。但是不要在和演员相处的时候退缩。无论什么时候你和演员之间出现问题，都要更加努力寻找解决方案。你甚至可以这样说，“我一定要解决这个问题”，让你的决心战胜不安。别让演员的不安全感（这往往是演员表现不佳的原因）感染你。

如果演员公开表示抗拒，或者你发现了潜在的抗拒，我建议你这样说：“发生这种情况我很高兴！”或者“我很高兴你能说出来”。很多导

演对演员知之甚少，认为选角的目的就是找到完美无缺的演员。根本不存在这样的人！例如说，如果演员不停地在同一处忘词，这可能就是因为他存有抗拒心理。即使是我希望你能与之共事的那种心胸完全放开的演员，也会有抗拒的时候，只是他们对这种情况更有经验，也敢于承认抗拒的存在。当某些地方出了问题，他们会说：“我心里估计有点抗拒。”如果演员当着你的面这样说，你就不用太担心了，这说明他很信任你，愿意让你介入这个过程。

如果演员觉得被分配到的角色并不适合自己，他们可能会很慌张。对于演员来说，一个挑战性大、令人热血沸腾的角色，和一个完全不适合他、会让他看起来愚笨不堪的角色，这两者之间只有一线之隔。即使最终选角不是导演决定的，而是制片人或者电影公司坚持要求的结果，导演仍然要担负起职责。哪怕你觉得某个选角是错误的，也不要表现出焦虑。如果你不打算重新选角，就要把已定的人当成角色的最佳选择，要与他沟通，让他知道你对角色的要求就是让他诚实表现。你还要支持他研究剧本，这样他才能不停挖掘，把角色融入自身。你要这样和所有演员沟通，这就是所谓的“深度允许”。

有时候演员会评判导演的做法，也会因为不认同导演的能力而抗拒他的指导。不要把这当成是在针对你。你要关注的永远应该是工作，而不是自尊或人格。要把精力放在活化剧本上，还要注意倾听演员在言语间要跟你传达何种意思。也许他们想确认你知道自己在做什么。大多数演员来到片场时，早已计划好自己该怎么做。如果你初出茅庐，正跃跃欲试着想来一次值得纪念的排练，就要说服他们，让他们相信和你一起排练绝不会是痛苦的体验，而是卓有成效的。优秀的演员宁愿单打独斗，也不愿意忍受俗套、无启发性而又扰人心神的指导。

明星和其他演员一样，也需要指导，甚至可能需要的更多，因为他们要冒着更大的风险。而且他们身边总是围绕着一一些虚情假意、花言巧语的人，只会让明星们以为自己的一切表现完美无缺。明星需要可以信任的导演，他们需要确定你会对他们说实话。

面对优秀的演员不要心生怯意。导演贝蒂·托马斯（Betty Thomas）

在拍摄某部HBO电影的第一天，就发现与之共事的凯西·贝茨（Kathy Bates）好像在收着劲儿。制片在看过当天的样片之后，决定这场戏应该重拍，而且建议托马斯出来掌局。第二天托马斯对贝茨说：“对于你昨天的表演，我无话可说，也没什么好指点的，但是我知道你可以比昨天好无数倍，所以我们得再来一次。”如果一位优秀的演员没有像你预期那样投入，这就是正确的处理方法；而且这不是在恭维，而是在说实话。当你和演员合作的时候，不要想着按照自己的意愿操控他们，而是要让他们觉得有安全感，才能甘愿为了剧本要求去冒险。要让他们知道万事无虞，告诉他们“我不会让你表演过火的”或者“如果太过火了，我会马上告诉你”。然后，记得要言出必行。

如果你不能倾听演员在做什么、在给你什么、在抗拒什么，那么排练就毫无用处。好的导演与演员的合作方式可以做到因材施教。有时候，让演员完全按照自己的步伐表演是最好选择。知道什么时候应该帮演员加把劲，什么时候又要让演员自己找到出路，培养这种直觉需要靠深入了解剧本素材和专注倾听演员。如果你问演员一个问题，要倾听他的回答，并且倾听言外之意。如果演员问你问题，用心听问题要比回答更重要。这个问题的潜台词是什么？他心里在想什么？

有一次，某个学生在一出母子戏中扮演母亲的角色，她对我谈及她的担心：“这两个角色之间可不能出现任何性的意味。”当然，我回答道：“嗯，我们可以观察一下。”她的发言并不意味着她对这个问题已经有了严格的定义，也不说明如果你建议她做出“就好像另一个角色是她的恋人”这种移情调整，她就一定会挑战你的意见。相反地，她的意思是她脑中已经出现了那样的想法，而且在她的感情库藏中盘旋飞舞。也许她很抗拒这场戏的这一面，但是她也在告知你，她已经准备好放弃抵抗。

有些演员运用意象和直觉的方式更像是孩子，而不是成年人。鼓励他们放手去玩；他们的职责是发现诚实的行为，不是把控成效。你是演员的安全保障，演员会反复来确认这件事。如果演员不能经常从导演身上得到安全感和机敏、真诚的反馈——她能够辨认、理解、遵循的指导——就会求助于他处，可能是她的助理人员、公关、发型师，或其他不尽如人意的

源头。如果某个演员看起来自给自足，不需要你的关注，此时千万不要自欺欺人，这不是你喘息的时机，而更像是危险的预兆。

别让演员自我封闭。如果演员在作假或者胡扯，你要与他们较量、挑战，甚至直接迎上去。但是不要争论，因为你永远不可能辩赢演员。她也许会屈服，但同时会变得封闭、退缩。你要明白争论和较量的区别；争论源于对彼此关系某种更为悲观的认知。所以，不要与任何人争论。

不管演员做了什么，你都要一如既往地爱着他们，像一位母亲爱着她的孩子，即使孩子很调皮。要给他们无条件的爱。如果出现了什么问题，让他们明白你愿意和他们肝胆相照。

9.8 电视连续剧

出演电视连续剧的演员，可能已经排练角色的核心和实体生活长达五年或更久。在优秀的剧集中，这种排练经历可以让演员自由融入角色，因而产生真正的整体演出效果。在某些长寿剧中，演员变得只是表演一种姿态；但是在那些好作品里，他们真的可以你呼我应。

以“枪手”身份半路杀出的连续剧导演必须通过观看之前的其他各集，来研究角色的核心。然后，如果你知道怎样做好剧本分析，又对此经验丰富，就可以快速进展（你可能在拍摄的几天前才拿到剧本）；然后你就可以专注于剧本的事件来给演员提出建议，帮助他们把戏剧性的时刻表现得更震撼、更真实，把喜剧场面表现得更犀利、更好笑。

不要忘记客串艺人（guest artist）和小配角（day player）。客串演员需要导演的关注和与常规班底的排练机会，这样才能融入整体演出。你可以尝试一些别出心裁的方法。我的一个演员朋友曾经作为客串艺人，在电视剧《罗斯安家庭生活》（*Roseanne*, 1988）中出演约翰·古德曼（John Goodman）的牌友。他对我说，那部电视剧的导演让出演某场扑克戏的所有演员在一起玩了一早晨的扑克牌。

9.9 结 语

一个纪录片导演告诉我，她在对主题人物进行前期采访时，有时候几分钟之内就能看出这些人能提供什么样的材料。所以她在前期的采访中不会提及重要的问题，而是等到摄影机镜头前再说。其他情况下她必须深入挖掘，花很长时间和对方交谈，搜寻出想要作为拍摄题材的内容。这个过程与剧情片的排练过程非常相近。它不是行为准则，也不是济世良方。有时候你需要用量杯精确操作，而有时候轻抓一小撮即可。

不要在指导排练的时候翻阅剧本分析笔记。你的剧本分析是准备过程，而在排练时你要身处时刻当下状态工作。排练中最好的事情，就是你的想法可能会改变。你可以和演员一同探索那些你在独自准备时没有发现的剧本中丰富、复杂或单纯的内容。你也可以把某个演员的好想法全部采纳。

所以要敢于冒险，勇于选择。你随时可以改变主意。如果什么地方出了问题，不要把它当成是失败，而要看做是前进的时机。做你自己，保持自己的幽默感。要记住，在排练时享受快乐永远没错。不要单纯因为觉得自己应该说些什么而开口。如果你没有什么重要的事可说，那就什么都不要说。

排练应该带着疑问收尾，让演员可以在拍摄之前有内容可以继续练习。如果你是以表演收尾，演员可能会在开拍之前（不管是两周还是十五分钟）一直试图维持那种表演状态。我们并不想让演员念着排练时的状态进入正式拍摄，而是要他们跃跃欲试，渴望一展身手。

如果你有五天或以上的时间来排练一部完整的剧本，以下简要总结一下你需要做的事：

（1）不带任何移情调整地从零开始读每一场戏。

（2）在每场戏的事实、背景故事、戏前节拍、目的等元素的基础上做即兴表演。

（3）每场戏尝试多种不同的贯串线，至少包含一个被所有人认

定是错误的。

(4) 逐个节拍地工作，找到动作和物件，创造事件。

(5) 留意没有诠释清楚的时刻 (unrealized moment)，并加以解决。

(6) 与剧本的意象保持相通。

如果你只有二三十分钟可以排练，以下简单总结你需要做的事：

(1) 在一起读过台词后，坐下来放松心情，这样演员才能联结并找到简单的动作和物件。

(2) 寻找虚假的时刻，将其解决。

Chapter 10

拍 摄



一旦他们站在起跑线的位置准备出发，接下来的事情其实就是培植、信任以及让他们度过美好时光。我所说的度过美好时光，不一定非要在片场放声大笑——虽然我们有时确实欢声笑语不断。但我的意思是，要允许演员犯错误和尝试新的事物。关键在于，你们在拍摄同一部电影，所有人对这件事有共识。

——马丁·斯科塞斯

拍摄应该被看做排练的延伸——无压力、探索、自由——而且比排练更好的是，拍摄是一次享受和冒险。我们希望所有人都热情饱满，注意力高度集中。我们期待新鲜、简单、诚实、情感鲜活、时刻当下的演出。我们不想看到演员排练时表现极佳，可一旦摄影机运转起来，就开始“为表演而表演”。拍摄时最大的问题是，如何在技术和财务的双重压力下，仍然保持富有创意的氛围。

你可以做一件事，就是找时间与演员相处，但不是社交时间，也不完全是工作时间，而是“魔法时间”。在“魔法时间”里，你可以重新创造排练时的奇妙良性循环，也可以与演员重建关系，让相互间的关系成为他们工作中的一个首要因素。我无法告诉你要怎么做，每个导演都因为自身

的人格特征而有其独特的操作方式。有些幽默，而有些像父母一样；有些导演的专注和权威几近军队风格，而有些导演低调到让人感觉似乎“不在场”。有些导演实行“以逸待劳”路线，也就是假装对整个过程完全放手（实则凌驾一切）。有些导演秉持商业化运作；有些很有个性魅力；有些则流露着深层直觉，甚至是心灵感知力的光辉。

马龙·白兰度在他的自传中提到，他某天下午在《欲望号街车》的片场，看伊利亚·卡赞执导一场没有他的戏。卡赞坐在移动摄影车上，情感完全融入了那场戏，口中默念着台词，挥舞着双手，模仿演员的面部表情。卡赞的全神贯注给了他很大启发，让他知道自己下个镜次该有怎样的表现。

关于如何培养并保持自己的注意力和现场结合度，并借此辨识和引导进入闪闪发亮、热得作响、“山雨欲来”的状态——一场戏的生命所在，以下是我的一些看法。

10.1 在每个镜次拍摄前后，和每个演员谈谈

理想状态下，演员在拍摄中正处于最原初的状态，此时外来的一切都会影响到他们。在每个镜次前后和他们聊两句，可以让他们感觉到你的关心。如果可能的话，给他们点新的东西去实现。

西德尼·吕美特在接受《首映》（*Premier*）杂志1993年的专访时被问到在排练时希望完成怎样的进度，他回答：“75%。我会把剩下的25%留在摄影机前完成。通常这正好够我让演员实践一些新的情绪处置方式。重复表演是情绪创造的最大敌人之一；所以如果我可以找到新的东西达到同样的效果，我就一定会利用它。这就是我留给摄影机前完成的部分。我不会一次耗尽可能的多样性。”

他所谓的“多样性”，是指在剧本分析时收获的所有想法。完整的剧本分析之所以这么好用，就因为它可以让你产生很多不同的想法和不同的表现方式。拍摄时，你可以有多种新方法激发你和演员在排练时得出的结构；或者如果某种结构突然“罢工”了，你也能有灵感来做出彻头彻尾的

改变。你会有很多可供表演的零碎想法，可以在每个镜次之后交给演员，让他们一心前进，因为演员在戏中的表演有如逆水行舟，不进则退。就像在电影《安妮·霍尔》（*Annie Hall*, 1977）里，伍迪·艾伦的角色将爱情这回事比做鲨鱼：如果它无法前进，就会死去。

在这个时间点上，你的指导要么着眼于让演员专注于某些可演出的任务（例如“我要你记下每一次逗她笑的情景”），要么给他们更多自由，要么在他们的演出变得太过理智或矫揉造作时，让他们放轻松、回归简洁。你也许想和每个演员单独谈谈。演员和导演之间的所有交流都需要私下进行。有一个概念叫作“人群中的隐私”，意思是，即使你们谈话双方都在其他人（工作人员或其他演员）的听力范围内，你也能创造出限于你们两人的隐私环境；实际上，“人群中的隐私”是导演的必备技巧。在某些场合，和所有演员一起谈话可能是更好的选择，但是你需要对此深思熟虑再决定。

如果真的没什么有用的话好说——例如，如果必须多次拍摄与某个演员无关的镜头，或者某个优秀的演员陷入莫名的苦战，而你知道他已经了解有问题出现——那么就不要再勉强说一些深奥的话。但是为了让状况缓和下来，让大家把注意力重新集中，或者恢复与戏的联结，还是要说些什么或做些什么——至少要有眼神交流。让演员知道你在支持他。你也可以讲个笑话，甚至告诉他一个秘密。

不管怎样做，在与演员交流时，不要传达出你的焦虑感。要一直向前看。如果出现了问题，要为此感到兴奋，并积极寻求解决方案。

10.2 别要求重现表演

如果你很喜欢演员在刚刚的镜次或排练时的表现，但是仍然需要重来，不要说“就像刚才那样再来一遍”，要换成这些说法：“我们开始来真的了。”“做得很好，保持这个势头。”“你抓到了新的东西，表演更丰富了。”要让所有人注意向前看。

10.3 别让演员的表演变质

注意不要让演员陷入套路化的台词阅读。留意演员脸上的紧张表情，留意是否有过度演出。要确认演员明白你会捍卫他们的当下现实。如果你足够放松且警觉，同时把全部注意力放在演员身上，你就可以发现表演中“错误的音符”（false note），因为它们会打散你的注意力。不管什么时候演员遇到“错误的音符”，导演都要提醒他。

有时候可以为戏添加层次；有时候整场戏的结构都需要重新搭建。即使在拍摄现场，时间和金钱都在不停流逝，你遇到问题也不能感觉紧张或者有压力，否则你将无法想出创造性的解决方案。

如果你需要快速修正，不妨试试反向思考。即使那样做显然是“错误”的，也可能于方寸间求得转机，因为效果足够震撼。反向思考还能给演出带来新鲜感，因为它可以让演员从台词阅读和某种责任感中解放出来。

如果一切方法都失效了，就让演员抛开一切准备，让自己简单再简单，“只要说和听就好”。

10.4 使用许可式的说辞

要说“你可以早一点把小刀捡起来”，而不是“你捡小刀的时间点不对”。对演员的指导和反馈尽可能正向与肯定，设身处地为演员考虑。告诉他们你喜欢的是哪里，还要告诉他们哪里仍然需要加强。如果演员正苦苦挣扎，哪怕时间已经不多了，也要给他点余地。心理紧张和负担是工作中的最大敌人。要把所有问题都当作是挡在创意面前的障碍处理。

10.5 要诚实

演员会想知道自己的表演够不够好。如果你和演员的关系足够好，你个人的魅力也够大，就可以这么说：“你好像有点脱离状况。”“还

不够。”“感觉时好时坏。”“我不确定这样行不行，来试试新的东西吧。”“太表面化了，看不到内在。”“看不到情绪交换，我希望你们能产生交锋。”“告诉我，我能帮上什么忙。你感觉卡住了吗？你在烦恼什么事？”“我刚才说的可能不够清楚，但是我知道你能做得更好，我也想看到更多。”有时候直接说“不够真实”，这种直白带来的震撼可以直击要害。顺便说一句，“不够真实”这种说法要比“不够愤怒”好一些。

10.6 不要使用结果式指导

排练的时候，演员尚有空闲来琢磨结果式指导，把它翻译成可实行的状态；但是在拍摄时，他可没有那种时间了。事实上，你可能也不想让演员深思你的指示。要捕捉他们毫无警惕的状态，然后把他们快速推进戏里。要做到这一点，最好的方法就是运用动词、事实、印象、事件以及实体生活，也就是可演出的指示。

结果式指导是不准确的指导方式。假如你喜欢某位演员在第一镜次时皱眉的样子，而且这个镜头要再拍一次，你可能要求她重现那种皱眉方式，实际上你此时所求并非你当时喜欢的东西。你当时喜欢的其实是她源于对动作动词、事实、印象等产生出的那种倾听、互动或情绪事件。

如果不得不使用结果式指导，你应该说：“我知道我给你的是个结果式指导。”或者“我知道我要的是结果，但是你还要把它转化成可演出的东西。”如果你被迫示范台词阅读，可以这样说：“别把我这个真当成台词的读法，我这方面很差的。”说了这么多，我得承认，结果式指导有时候还是有效果的，但是通常只能成功一次。让演员演出你要的效果，可能在某次镜头中令你一偿心愿。但是如果恰好当时摄影机镜头上出现了灰尘，你在下一个镜次可能就要想个新的能演出的点子了。

10.7 确认演员只有一个信息反馈来源

其他演员、编剧、制片、摄影指导、场记或工作人员如果对某个演员

有任何怨言（或哪怕是恭维），都只能和你私下说明。先感谢他们给你带来信息，然后再决定要不要对此采取什么行动。

确定你是唯一可以喊“卡”（cut）的人。要告诉演员，即使他们犯了错误，如果你不喊停，也要继续演下去。不要让摄影指导或者技术人员中断拍摄。如果你的预算有限，要控制胶片用量，而摄影指导觉得某场戏不好，要在结束之前告诉你，那么要事先商量好暗号，以便他们可以谨慎地提醒你，这时你就可以喊“卡”。

10.8 临开机前……

当你说“开始”（action）的时候，争取不要带着“各就各位，预备……跑！”的语气。这种无意识的“发令枪”潜在情景感会让演员变得紧张，还会有一种“马上就要上场表演”的感觉，不利于发挥出好的、时刻当下的表现。要用一种承认、放开、准许和鼓励投入的感觉说“开始”。

一场戏肯定要身处某个事件当中。你要留意演员如何“振作精神”准备演戏；哪怕是他听见“开始”时的一个深呼吸，你也要看到。一场戏开始前，演员需要有些变化产生：对这场戏具体生活的领会、肢体的自由度和临场效果，还有和其他演员的互动感。

你可以允许或鼓励演员默默地为角色的意图做准备、大方即兴表演戏前的节拍，或者高声讲出意图所系的潜台词，甚至在开机前互相说声“你好”。谢莉·温特斯在1996年《专访》（*Interview*）杂志中说过，导演简·坎皮恩在拍《淑女本色》（*The Portrait of a Lady*, 1996）时，让演员在每场戏开始前大声说出心里的想法。如果你可以（像这样在开拍前）鼓励演员不要自我审查，也不要评判自己的冲动是否恰当，直接说出心里话，对表演最有益处。

10.9 站在摄影机旁

为了辨别好的表演和平庸的表演之间的微小差别，你要站在摄影机

旁观察演员，而不是透过监视器去看。有些导演视力不好，甚至听力也不好，却能分辨演员是否在倾听：黑泽明多年几近目盲；威廉·惠勒在第二次世界大战服役时，失去了大部分听力。我要强调的是导演的专注力。导演在监视器后面无法对演员付出全部心神。当你站在摄影机旁边时，演员可以感觉到你的投入和专注；如果导演不在那里，演员就会感觉很奇怪。

10.10 允许演员失败

“这不会是最后一次拍摄。不管这次效果如何，我肯定还要再来一次。”“这可能行不通。”让演员有犯错的自由，是导演和演员相处时最有力的工具之一。紧张是拍摄现场最大的敌人。当你或演员紧张时，你（他们）就无法在演出的当下去看或听，也无法思考或选择。如果某个演员因为念错台词而毁掉了某个镜头，告诉他别管台词对不对。我见过有导演这样做，效果有如魔咒般神奇。

用两种不同的方式拍同一场戏，可能会很有效果。两种方式可以同时减轻演员的负担。《卡萨布兰卡》最开始就计划拍摄两种不同的结局。导演在看过第一个结局，也就是伊尔莎和她丈夫一起离开那个版本之后，立刻决定拍摄了那个“伊尔莎与里克一起离开”的第二结局。我认为，电影结局的选择毫无疑问要出于对故事的考量。但是也许因为演员不再把某一个镜头当成是电影的结尾，这让演员没有了心理负担，更加自由，因此提高了表演的品质。

如果有来自演员或者制作人的压力，让你以他们的方式取代你自己的来摄制，你应该把这个用两种方式拍摄的状况当作一次机会，而不是一种负担。如果在拍了很多镜头之后，演员还没达到你的要求，你可以试着说：“我会洗印最后这一次，它已经达到我的要求了。但是我们再来一次，就当是娱乐而已。这次来点不一样的，比如按照错误的来。”

10.11 学会让导演、演员双方能量相称

和演员沟通时，如果你的能量远多于或远少于演员的能量，事情就会变得很困难。在拍摄时，演员的情绪可能会变得很不稳定。如果你发觉他的能量很弱，就要把你的能量控制在仅比他高一点的状态，这样他才可以听你的话，而且还有额外的收获：慢慢把他的能量拉高。如果他的能量超乎寻常的高，你也要把自己的能量拉高，直到比他低一点点的程度，这样会让他冷静下来。

在拍摄时，对演员来说最糟糕的事情就是等待，等待会严重消耗能量。一些可以让彼此更相融的暖身运动——例如互掷球、捉迷藏、枕头大战、隔空拳击、隔空击剑等——可以唤醒演员的精神，将他们的注意力引到彼此身上。

如果演员因某事感觉沮丧，例如在现场和其他演员发生不愉快、不认同你的指导，甚至是个人问题，你要耐心地鼓励他们将这些情绪转化为表演的能量。所有感受都是能量，而有能量就是好事。要把困难转化为机会，而不是走向失败。

10.12 寻点走位、配合镜头、对白重叠

导演的首要任务应该是让一场戏有目的地推进、发展，让观众也跟着一起走，从而创造出隐约可见的“山雨欲来”感。演员的首要任务则是在时刻当下保持真实，同时与此时剧本的情感生活相联结。如果演员选择按照某种预设方式念台词，这对他的表演来说是最糟糕的事。那些以鲜活、动态的状态演出每一个镜次，并且演出每次都看似一样的演员，其实一直在前进，一步步深入剧本的意义，深入自身的资源。这种创造性的“向前运动”（forward movement）的优先权（别忘了，“情绪”[emotion]这个词的词根就是“运动”[motion]）需要得到足够的重视。

当演员对“配合镜头”（matching shot）以及“寻点走位”（hitting mark）做技术性考量时，他们的表演就会变得华而不实、匠气十足。我

觉得，导演和技术人员要以更具创意的方式面对寻点走位、配合演出（matching performance）、对话重叠（overlapping）等问题，脱离传统观念的束缚。举例来说，伍迪·艾伦从来不拍备存镜头（coverage），几乎只拍主镜头（long masters）。他这么做的原因之一，就是演员可以自由地重叠对白。西德尼·吕美特说即使演员没有在每个句台词之间短暂停顿，导致台词重叠，也可以做对白剪切——就是辛苦点而已。

10.13 性与暴力

关于某场裸露戏的走位和拍摄计划，你要先找每个演员单独谈，然后再两人一起谈。在没有肉体和情感之前，先从头到尾排一遍动作。在此之后，这场裸露戏就应该像其他戏那样，要求演员投入不加遮掩的情感，进入“闹中取静”的状态。裸露戏各有各的不同；角色都有其背景故事、麻烦、意图、实体环境等。

所有的暴力和特技动作都必须有相关领域的专家在场监督。

10.14 要知道什么时候说“去冲印吧”

有时候（但不是必然地），演员可以通过告诉你某个镜头是否“感觉上”够扎实，来帮你决定这个镜头要不要冲印出来。演员为了与自己的潜意识相联结，就不能观察、检视、控制自己的表演。有时候他贡献了一场非凡、真挚、时刻当下、毫无戒备的表演，却认为自己表现并不好。有时候他会因为不设防的瞬间，或者某个让他卸下防备的指导而忐忑不安。有时候演员可能会说：“我没感觉”或“我必须要有感觉”。但是真正优秀的、简单真实的表演，往往不会让表演者有任何感觉。当你（通过剧本分析和排练）发现了某场戏的目标结构，那么即使演员“没有感觉”，这场戏也可以进行顺利，故事也能讲清楚。

10.15 要专注

这一点我已经说过了，但还是要重申一下。如果你想知道某场戏的情绪事件有没有表现出来，就要把全副心神放在演员身上。这并不是说镜头的构图和取景就不重要，但是如果你想让演员的气场充满整个镜头，就要释放足够的能量去努力。

10.16 要有创造力

如果你过于疲惫、精神紧张，而导致无法作决定，在拍摄现场也没有好点子，所以只能在片场把笔记内容作为蓝本执行；或者，你没有让自己真正相信的想法，只是为了说些什么而回答问题；又或者，如果你正尝试使用正确的术语，避免犯任何错误，那么我可以向你保证，你的电影最终效果肯定不是你希望看到的样子。

即使你已经很习惯和演员相处，有时候还是可能会犯错误，对演员说错话。你要如何从这些错误中恢复过来，把它们转化为冒险和机会，这才是体现你导演才能的地方。

你不用搬照排练时的方式去拍摄一场戏，也不用遵照剧本分析笔记。即使不依照你的准备工作和排练成果，它们也没有被浪费。作家不会想要出版他的初稿；剧本分析就是导演的初稿，排练则是第二稿，第一个镜次则是第三稿，以此类推。

竭尽全力准备，保持专注，然后放手去做。不要直奔目标，要尽情享受过程。这是世界上最美妙的工作。

Epilogue

结 语



我喜欢深入挖掘人们与事物互动的方式，这也是和我共事的人所喜欢的。发现生与死之间的微妙平衡，我想这是我的电影的唯一主题。

——约翰·卡萨维茨

为了持续深造自己的专业技艺，导演有很多的日常练习可以做。阅读、参观博物馆、看纪录片、做白日梦、留心倾听周围、探访朋友们的生活故事、给孩子们讲故事、去街上认真给人指路、成为可以让别人倾吐秘密的人、研究人的心理和行为、拥抱自己的回忆。

很多导演需要更多地倾听演员的声音。内向的导演要融入环境，和演员斗智斗勇。大多数导演说话时要更中肯有力、直击事实和印象，避免用解释表达。提前学习、准备，然后和演员一起练习。相信自己，只要照着准则去做，你就会逐渐拥有处理新状况的直觉能力。让你的想象之树繁荣生长。让角色拥有属于自己的生命，不只是被电影掌控，而是延伸到电影之外；你也可以勇敢地将自己对生命的感受和思考投入其中。

书本无法教会你如何导戏，所以和演员一起排练很重要。如果你无法学习排练技术的课程，那就和演员见面、寻找剧本，然后自己去研究。或

者可以去执导舞台剧，它要比电影成本低得多，而且从某种程度上讲要比执导电影演员更困难，所以也是一种好的自我准备选择。把握机会，勇于犯错，爬起来再战！

跟排练一样，所有的学习过程都是进两步退一步（还有另外一种可能是进一步退两步）。我知道自己很冒险，因为我把自己的秘诀写在书里给你们看，所以我无法回应你们的疑问，也无法亲眼观察和监督你们如何运用，（如果操作不当）所有这些秘诀都可能会失效。有一次，某个学生对我说，她第一次尝试用“导演表演”工作室中学到的技巧，但是体验让她很沮丧。她说：“你教导我们的工具很有威力，像一把利刃。一旦使用方法有误，就会伤到自己。”要在安全的情况下练习使用这些工具，让它们变得称心如意。

不要心怀畏惧进行操作，不要说“我别无选择”。

多数演员在上戏剧研究课程时，即使从来没有在舞台上表演过，也会研习舞台剧知识。如果导演没读过任何舞台剧本，在受过专业训练的演员面前，就会像个文盲一样。电影已经存在一百年左右了，在它出现之前，如果从事戏剧行业的人员掌握了相关技术的话，他们早就可以拍电影了。即使你对戏剧不感兴趣，也要读剧本，并且研究戏剧的历史，尤其是莎士比亚的作品。莎士比亚的剧作拥有非凡的电影特质。无论你是否有兴趣执导改编自莎翁作品的电影，作为一位严肃认真的电影创作者你都要学会对莎士比亚进行研究，并从中汲取大量养分。

很多导演更擅长执导某一种性别身份的电影。虽然不能一概而论，但是部分导演执导异于自己性别的电影时，会遇到更多困难。所以，导演要付出更多的努力，以深入了解异性的各种体验。德博拉·坦纳（Deborah Tannen）的《你不会明白》（*You Just Don't Understand*）正是一本关于这个（两性交流）主题的实用书籍。

所有演员的工具也同样对你有用：倾听、选择目的、进行移情调整。例如在开会时，为了减轻不自在的感觉，你可以运用演员的技巧，把所有的注意力放在另外一个人身上。这也能让你在会议中分辨某人所说和所做（潜台词）有什么不同。

想好你自己（作为导演）的目的。这可能无所谓对或错，但是对你来讲，这个目的要诚实且明确；例如在某几天里，平安度过当天早上，就是一个绝对有效的目的。导演通常会受困于无用的、无意识的目的，例如“不要犯错”或者“维护自己的尊严”。要记住永远把工作放在第一位。

你又期望对观众达成怎样的目的呢？如果你想让他们看到你的聪明才智、心思敏感，或者见证你的痛苦；又如果你想教化、惩罚他们，或者像奴才那样谄媚他们，那你就是自找麻烦。

要把你的电影当作在给别人讲故事。从生活中选择一位特定的人，当作你要讲故事的对象，然后你做的一切决定都要设身处地以这个人对故事的兴趣和联结作为最重要参考。看似矛盾的是，保持你的故事个人化、独特、明确的风格，反而最有可能让它得到普遍共识。但是你要把注意力放在听故事的人身上，而不是落在自己讲故事的需求上，这样你的故事才能避免自我陶醉。

你的创造力不是一个容量有限、可以倒空的碗，而是一股源头不可知、不可见的清泉。你倾注所有时，同时也在汲取。如果你不确定自己在做什么，不要退缩，要勇于表现自己，这样才可能催生突破。如果你万事小心翼翼，可能会避免犯错，但同时也不会有任何成就。

你不能决定自己的视野，甚至无法确定它的存在，但是你要相信自己的确拥有视野，而且终究会找到它。想要找到它，就要在工作中的每个细节探寻最真实的真相。勇于自我挑战，目标要放长远，因为我们毕竟是人，做事难免会有敷衍。如果你的目标只是“过得去”，那你永远过不去。如果你的目标是倾尽全力、坚持最真实的真相，那么运气好的话，也许就能过了这一关。

附录 A

指导“天生”演员：儿童和非职业演员

“天生的”演员自由、无拘无束、不在乎他人的想法。他们可以为角色提供特有的生活经历或理解，让他们成为角色的绝佳人选。他们在受到注视的时候，反而更放得开，而不像大多数不专业的演员那样，会因为被注视而趋于自我封闭。

你要找的儿童演员，应该是那些想象力活跃、情绪开朗而细腻，并且可以自然表达情绪的孩子，而无须在意他们是否经过表演训练。为孩子试镜时，也要对孩子的母亲进行同样仔细的试镜。父母可能会用错误的方式训练孩子学习台词。孩子们可以很快记住台词，所以通常不到最后时刻，你不需要把台词交给他们。

即兴表演在对儿童进行试镜的时候很有用，可以看出他们是否能在虚构的提示下，传达出你想要的东西。即兴表演在和孩子排练的时候也很好用。你会想要挖掘他们的想象力，因为那正是他们的强项。你不需要骗他们说：“你妈妈病了。”你可以这样说：“你妈妈很好，但是你能想象她生病时会怎么样吗？”

你需要配合儿童演员，要让自己的能量和他们相称。如果你的能量与他们的相差太多，就无法和他们沟通。你可以通过比和成年人聊天更自然的方式，与他们沟通感情，因为他们还未能理性地疏通自己的感受。（除非他们正在上表演课！）

电影《白气球》（*The White Balloon*, 1995）的导演贾法·帕纳西（Jafar Panahi）曾在专访中描述他和七岁的艾达·莫哈默德哈尼（Aida Mohammadkhani）一同工作的经历：“我当时知道艾达演得了这个角色，但是在拍摄的第二天我还是决定试试她。我禁止她做一件不可能避免的事情，然后因此责骂她，她开始哭。我对她说：‘你看，我让你哭多简单？’

但是我不想这么做，因为这样会让你不开心，我还是希望能和你保持友好的关系。我有个建议，每当你在电影里需要哭的时候，我们就对视，然后我一哭，你就哭，怎么样？’她开始不相信这种方法会有用，但是头几次我们相互看、一起哭，后来她就可以自己哭了。”

我想不出比这更好的方法来指导孩子演戏了。

青春期前的孩子和青少年正介于儿童和成年人之间。你仍然可以捕捉到他们无拘无束的想象力，但是他们也逐渐变得更有自我意识、更有规矩。导演要从个人角度获得他们的信任和尊敬，才能获得最简单、真实的表演。

想要从非职业演员身上获得最好的效果，就要确定你要求他们做的事贴近他们自身，而且足够简单。告诉他们像平常那样交谈。你可以用一些简单的动作动词和移情调整：“就像你责骂自己的孩子一样责骂她。”“就像你在捉弄在电视前睡着的老公那样。”“认真看着这个男人的脸，仔细想想要不要收他的支票。”别忘了，非职业演员可不知道“走位寻点”“对白不重叠”或是“寻找灯光位置”。

喜 剧

在一场戏中，哪里比较好笑这种判断往往因人而异，但是有些喜剧创作原则我觉得会对你有帮助。这些让电影或电视剧变得好笑的原则，可以用在四种情况下：情境、台词、角色和（或）肢体动作。

喜剧要演得真实

优秀的喜剧和剧情片一样，演员要更多关注时刻当下的真实感，而非刻意追求效果。如果情境就是好笑的，那么演员就应该直接享受它，与之相连结的方式越简单、诚实越好，这个情境也会因此更好笑。最好的幽默之下往往埋藏着真实的痛苦。拉尔夫·克拉克姆登（杰克·格利森 [Jackie Gleason] 在《蜜月期》[*The Honeymooners*, 1955] 中饰演的角色）就总遇到很严重的麻烦。

如果台词很好笑，那么当演员比起台词更加重视对意图的表现时，台词就会变得更有趣。如果演员在表演时的潜台词是“看，这台词多好笑”，那种好笑的感觉就会不翼而飞。

有时候，如果一个身体上的微小动作引人发笑，演员就会尝试再次榨取这个动作的价值，刻意追求动作本身。这样的话，动作便脱离了情境，变成了一种小伎俩。它会把观众带离故事本身，而且最终变得并不好笑。假设在排练的时候，一个角色用厕纸擦鼻涕引出了一个笑点。如果接下来演员在正式拍摄的时候还要重复这个动作，她必须要确定自己的目的只是要拿纸擦鼻涕，而不是要逗观众笑。

很多演员接受“即兴喜剧”（comedy improv）或“小品喜剧”（sketch comedy）的课程学习，培养出了在不同想象情境下“呈现”（do）不同

“特质角色”（characters）的能力。但是进行“特质角色呈现”（do characters）的演员绝对不能单纯“表演角色特质”（play character）。优秀的特质角色演员之所以优秀，是因为他们能够为性情古怪的角色，创造出肢体和行为上的移情调整，而且仍然可以全情投入演绎真实。

有时候导演也要介入表演，提醒演员他的表演已经过界，变成了把戏。保罗·纽曼回忆在排练《金钱本色》（*The Color of Money*, 1986）的时候，导演马丁·斯科塞斯对他说：“别刻意搞笑。”

倾 听

演员倾听时，就是在为台词让路。这样的话，只要台词够好笑，观众就听得见、听得懂。整体演出可以让喜剧发挥最佳效果。演员之间向来有往，造成一种乒乓球效应。我认为较好的喜剧作品必然会出现更多的倾听。首先，出色的演员会被出色的剧本吸引。其次，演员会信任剧本，知道如果他们可以不急不躁、相互斗戏，就能让观众开怀大笑。

詹姆斯·伯罗斯在《洛杉矶时报》的专访中，提到他执导电视剧《计程车》的工作中扮演的角色：“（我）只不过是个牧马人而已。那个剧里已经有太多‘自我’（ego）个体了。我真的就是个牧马人，目的是带出整体的自然性。我的工作就是，在门口检查你（演员）的自我。”他的意思是说，他负责让演员彼此倾听。我相信，是他那种“可以将演员凝聚起来，可以让他们彼此倾听、在表演时互有往来，而不是证明自己的好笑”的能力，让他在执导电视喜剧方面取得了非凡成就。

感官生活

动作喜剧必须植根于感官感受，而非外部表现。这就是说，演员不要故意睁大眼睛做吃惊状；他要创造一个可以真正触动他的印象，或是全神投入到他所看到的具体感受中；或者需要两者兼具。

自由、冒险、富于想象力的演出

真正的喜剧创作是一件有风险的事，需要一往无前、不经自我检视地投入到潜意识当中——可能还需要一点触动。在我心中，“丑角演出”（clowning）是一种高贵的专业。伟大的喜剧演员敢于揭露自身想象世界中最混沌无序的一面，微妙地让我们感觉到世界的美好。喜剧演员不能关注自己的表演，也不能注意观众反应出的效果。确保正确的演出效果是导演的职责。喜剧的导演要成为演员的安全保障，要能够分辨演出的好坏，要允许演员勇敢冒险、体验失败、全神投入。

如果导演了解一些喜剧的技巧，也会很有帮助。

笑点设计

所有笑话都要经过设计。一句“直白台词”（straight line）建立了情境；“搞笑台词”（punch line）或“抖包袱”（payoff）则将气氛迅速扭转。在歌舞喜剧中，“直率角色”（straight man）和“搞笑角色”（funny man）的设定泾渭分明。乔治·伯恩斯（George Burns）第一次与格雷西·艾伦（Gracie Allen）合作时，觉得自己应该是搞笑的角色，把直白的台词给了格雷西；但是他很快意识到，格雷西的表演获得了更多的笑声，所以他们互换了角色。然后，他那句简单的问话（“你今天做了什么，格雷西？”）让他成为电影界最著名的“直率角色”。在为纪念乔治·伯恩斯百岁诞辰而发行的《综艺日报》专访中，丹·艾克罗伊德（Dan Ackroyd）提到在早年的《周六夜现场》（*Saturday Night Live*）中，相对于约翰·贝鲁西（John Belushi）和比尔·默里（Bill Murray）来讲，他是扮演“直率角色”的那个。《窈窕淑女》里的“直率角色”则是杰西卡·兰格扮演的。“直率”演出并不会让演员成为“搞笑”演员的附属品，也不说明他就不能让观众发笑。《宋飞正传》初期将杰瑞定位成剧中的“直率”核心人物，正如玛丽·泰勒·摩尔在她主演的剧中所扮演的角色一样。剧中的“次要滑稽”（second banana）角色会在与更“正常”角

色碰撞时，迸发出更多笑料。有时候，同一个角色肩负双重职责：在同一句台词中，抖出某个笑点，并同时埋下一个新的。

有些笑话是无须开口的。例如，《神探飞机头》（*Ace Ventura: Pet Detective*, 1994）的一场戏，主角艾斯在一间阴暗的储藏室中秘密寻找病历。这个笑点设计分为两个阶段。第一个阶段（严肃的情境），我们知道艾斯需要悄无声息。第二个阶段，镜头切换到室内低机位，带到他秘密潜入储藏室的场景——地面上堆着一长串的气泡包装袋。他不小心踩到气泡包装袋，喧闹的爆破声就是第一句“搞笑台词”。同时，爆破声也埋下了下一个笑点：艾斯意识到了危险，挣扎着要把双脚抬高，以免弄出更多爆破声。当然，重力打败了他，越来越多的爆破声接连到来。这是一个精心设计的笑料，“包袱”接连不断，直至最后一个气泡被踩爆。但是即使是一个“廉价”的笑料，例如某个角色的脑袋意外撞到屋椽上，也要经由设计，以此建立他离开房间的理由。

时 机

时机的掌握，简单说来就是知道在念出某句台词之前要等多久。有时候短暂的停顿会更好笑；有时则不要停顿会好一些。时机涉及演员和观众的关系；如果没有和观众公开接触过——无论是剧场训练、现场巡回喜剧还是单口相声演员的经历，就很难培养出完美的捕捉时机的直觉。

更大声、更快、更好笑

喜剧需要有喜剧性的能量表现。这不是说每句台词都要用喊，而是要靠演员彼此之间的“堆叠”。另一方面，有时候演员会用“低调处理”（comes in under）的方式表达搞笑台词，让能量发生骤降。

给观众留有笑的余地

这是一种微妙、神秘的东西，要靠喜剧演员从骨子里去体会。它与时机的掌握、喜剧能量和冒险有关，意思是演员要让观众参与进来，给观众笑的余地。这种说法其实很微妙，因为演员要让观众参与进来的同时，还不能刻意去表现效果。

对立元素

喜剧的核心和灵魂是惊喜和并置。进行与台词表面意思相反的演出，是一种惯用的喜剧手法。

有喜感的移情调整

如果某个角色弄丢了一包口香糖，却“好像”（as if）丢了装有一千美元的信封似的，这种不相称的移情调整也可能会让人觉得有趣。

动作动词

完满演绎某个简单的动词（意图），并尽可能维持住，然后进行洒脱、完整的转变，可以帮助笑料的建立或传递。

抑扬顿挫的音调

对于这种技巧，更好的描述应该是“移情调整”。例如，“提高音调”意思就是用“每一句台词都好像是疑问句”的方法讲话。

如果拍喜剧的导演不知道如何为演员提供喜剧技巧方面的反馈和建议，演员就很难对他深信不疑：举例来说，如果演员讲出搞笑台词之前，多停顿一会儿，会不会引发更大的笑声？什么时候用“低调处理”比“向

上堆叠”效果更好？什么时候提高音调可能让笑点表现更佳？你还需要拥有很好的想象力，才能发现对立元素，并想出有喜感的移情调整。

但是，所有喜剧的技巧和小窍门都应该永远为故事的核心情境服务。喜剧导演的主要任务是把故事放在廉价的花招之前；让演员融为整体，在表演时保持互动；保持轻松的格调和自由的气氛，让有想象力的表演受到重视。最后……

万象归一

导演是让一部电影或者电视剧最终得以完整呈现的守护者。我建议，你在培养自己美学鉴赏能力的同时，要学会寻找在戏剧剧本中蕴含的幽默，和喜剧剧本中深藏的痛苦。

附录 C

动作动词和意图清单

动作动词清单（及对应的潜台词）

要求	（我要求这样做）
使（某人）信服	（我认为你应该……）
说服	（你看这怎么样……）
鼓励	（我知道你可以做到）
激励；鼓动	（勇往直前；我有个梦想）
夸耀	（你真正引以为傲的事物）
抱怨	（这不公平）
请求/恳求	（请帮帮我）
哄骗	（来嘛，甜心儿……）
好言相劝，劝诱	（你确定你不想……）
谄媚/奉承/赞赏	（你真棒！）、（你真擅长……）
抚慰	（没问题，别担心）
戏弄/逗弄	（你真可爱）
调情	（过来，坐在我旁边）
引诱	（你深深地吸引了我）
唬弄	（等着瞧吧……）
挑战	（你够男人吗？）、（你敢吗？）、（我赌你不行）

指责	(你说谎、我看见你做了)
揭露	(我知道你在搞什么把戏、我看穿你了)
刺激	(来干一架啊)
警告	(我警告你)
严惩	(你是个坏人、我受够你了)
嘲笑	(取笑穿着等)
贬低	(你毫无价值、什么都不是、无足轻重)
伤害	(你伤害了我)、(我要让你尝尝苦头)
端详	(数皱纹, 注意衣着和人的细节)
刺探	(打听和自己无关的事, 尤其是关于金钱和性方面的事)
跟踪	(我在监视你)

简单意图范例

我要你笑

我要你哭

我要你紧紧抱着我

我要你照顾我

我要你服侍我

我要你同情我

我要你跪在我面前

我要你打我

我要你离开这个房间

我要你吻我(跟我做爱)

我要你跟我玩

想知道你有多了解我

想知道你是不是在讲实话

更多动作动词

指责	轻视	引领
归咎	使气馁	调遣
责罚	挫锐气	奉承
使蒙羞	使沮丧	哄骗
斥责	贬低	劝诱
训斥	否认	出卖
谴责	蔑视	唠叨
痛骂	讥笑	赌气
攻击	中伤	抱怨
恐吓	暗中破坏	诉苦
纠缠	劝阻	发牢骚
吓唬	责备	劝诱
欺凌	批评	操纵
胁迫	奚落	驱策
伤害	嘲弄	引诱
强迫	跟踪	刺激
施压	揭穿	挑畔
迫害	突袭	激将
批评	对抗	激怒
冲撞	测试	参与
掠夺	索求	领先

阉割	命令	纠缠
毁掉	召集	窥探
捶打	指导	挖苦
压制	指引	审问
折磨	训诫	暗讽
限制	教导	检查
使颓丧	宣扬	算计
败坏	吹嘘	诊断
警告	抢风头	归类
告诫	吓唬	鼓励
威胁	辩护	授权
慷慨陈词	乞求	吹捧
提醒	请求	支持
嘲笑	使信服	建立
嘲弄	说服	表彰
接纳	误导	称赞
批准	诱骗	致敬
断言	使放弃	褒扬
谄媚	防备	赞美
阻挡	问候	抵抗
祝福	针对	屈服
宣布放弃	原谅	挑战

挽救	违抗	治愈
煽动	信赖	劝诫
注意	激起	托付
激发	抚慰	激起
抚摸	灌输	珍惜
通知	掌握	解释
触及	澄清	使悲伤
证明自己	缓和	详细说明
纵容	规劝	安抚
谈判	平息	调解
抚慰	让步	征服
投降	拥抱	忍耐
抑制	使窒息	淹没
照顾	使安心	感激
推开	抱歉	躲避
使转向	焦躁	找架吵
防卫	推脱	欺骗
反驳	否定	调情
斗争	怂恿	扭打
追求	使惊吓	爱抚
激励	破坏	揭露
暴露	干扰	伸手拿

拒绝

追忆

使满足

享受

款待

使快乐

迁就

使眼花

唤醒

催眠

诱惑

做爱

逗

推测

鼓舞

品尝

扮小丑

转移

说笑

使触动

使惊讶

引诱

戏弄

梦想

玩耍

溺爱

(用鼻子)磨蹭

逗弄

使轻松

庆祝

引起

抛媚眼

挑逗

参考片目

以下所列电影条目格式依次为中英文片名、导演、发行年份，按照本书中引用顺序排列。

- 《蝙蝠侠归来》*Batman Returns*, Tim Burton, 1992
《巡弋飞弹》*Never Say Never Again*, Irvin Kershner, 1983
《不可饶恕》*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992
《蓝天》*Blue Sky*, Tony Richardson, 1994
《骗局》*Deception*, Irving Rapper, 1946
《当哈利遇上莎莉》*When Harry Met Sally*, Rob Reiner, 1989
《码头风云》*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954
《逃亡者》*The Fugitive Kind*, Sidney Lumet, 1959
《再生缘》*Patch of Blue*, Guy Green, 1965
《最后一场电影》*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971
《离开拉斯维加斯》*Leaving Las Vegas*, Mike Figgis, 1995
《蓝白红三部曲之红》*Red*, Krzysztof Kieslowski, 1995
《矮子当道》*Get Shorty*, Barry Sonnenfeld, 1995
《风月俏佳人》*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990
《死囚漫步》*Dead Man Walking*, Tim Robbins, 1995
《岳父大人》*Father of the Bride*, Vincente Minnelli, 1950
《电视台风云》*Network*, Sidney Lumet, 1976
《彩色响尾蛇》*Colors*, Dennis Hopper, 1988
《追梦赤子心》*Rudy*, David Anspaugh, 1993
《辛德勒的名单》*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993

- 《教父》*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972
- 《教父2》*The Godfather: Part II*, Francis Ford Coppola, 1974
- 《巴黎最后的探戈》*Last Tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, 1973
- 《最后的莫希干人》*Last of the Mohicans*, Michael Mann, 1992
- 《哈姆雷特》*Hamlet*, Franco Zeffirelli, 1990
- 《哭泣的大地》*Cry, the Beloved Country*, Darrell Roodt, 1995
- 《霍华德庄园》*Howards End*, James Ivory, 1992
- 《为黛茜小姐开车》*Driving Miss Daisy*, Bruce Beresford, 1989
- 《邮差》*The Postman*, Michael Radford, 1995
- 《玩具总动员》*Toy Story*, John Lasseter, 1995
- 《金玉盟》*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1957
- 《欲望号街车》*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951
- 《柏林苍穹下》*Wings of Desire*, Wim Wenders, 1988
- 《芳心之罪》*Crimes of the Heart*, Bruce Beresford, 1986
- 《肖申克的救赎》*The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994
- 《小巨人》*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970
- 《艾德·伍德》*Ed Wood*, Tim Burton, 1994
- 《我的左脚》*My Left Foot*, Jim Sheridan, 1989
- 《外星恋》*Starman*, John Carpenter, 1984
- 《醉乡情断》*The Days of Wine and Roses*, Blake Edwards, 1962
- 《克莱默夫妇》*Kramer vs. Kramer*, Robert Benton, 1979
- 《珍妮曼小姐自传》*The Autobiography of Miss Jane Pitman*, John Korty, 1974
- 《洛丽塔》*Lolita*, Stanley Kubrick, 1962
- 《水舞》*The Waterdance*, Neal Jimenez and Michael Steinberg, 1992
- 《野战排》*Platoon*, Oliver Stone, 1986
- 《叠影谋杀案》*Copcat*, Jon Amiel, 1995
- 《霹雳钻》*Marathon Man*, John Schlesinger, 1976
- 《尼克松》*Nixon*, Oliver Stone, 1995
- 《沉默的羔羊》*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991

- 《告别有情天》*Remains of the Day*, James Ivory, 1993
- 《秋日奏鸣曲》*Autumn Sonata*, Ingmar Bergman, 1978
- 《致命诱惑》*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987
- 《廊桥遗梦》*Bridges of Madison County*, Clint Eastwood, 1995
- 《阿甘正传》*Forrest Gump*, Robert Zemekis, 1994
- 《送菜升降机》*The Dumbwaiter*, Robert Altman, 1987
- 《受影响的女人》*Woman Under the Influence*, John Cassavetes, 1974
- 《烟》*Smoke*, Wayne Wang, 1995
- 《四个婚礼一个葬礼》*Four Weddings and a Funeral*, Mike Newell, 1994
- 《窈窕淑男》*Tootsie*, Sydney Pollack, 1982
- 《天生爱情狂》*Don Juan DeMarco*, Jeremy Leven, 1995
- 《飞越疯人院》*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Foreman, 1975
- 《旺达》*Wanda*, Barbara Loden, 1971
- 《唐人街》*Chinatown*, Roman Polanski, 1974
- 《歌不为父唱》*I Never Sang for My Father*, Gilbert Cates, 1970
- 《热天午后》*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975
- 《六度分离》*Six Degrees of Separation*, Fred Schepisi, 1993
- 《绛帐海棠春》*Born Yesterday*, George Cukor, 1950
- 《E.T. 外星人》*E.T.*, Steven Spielberg, 1982
- 《理智与情感》*Sense and Sensibility*, Ang Lee, 1995
- 《卡萨布兰卡》*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942
- 《午夜牛郎》*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969
- 《毕业生》*The Graduate*, Mike Nichols, 1967
- 《安妮·霍尔》*Annie Hall*, Woody Allen, 1977
- 《白气球》*The White Balloon*, Jafar Panahi, 1995
- 《金钱本色》*The Color of Money*, Martin Scorsese, 1986
- 《神探飞机头》*Ace Ventura: Pet Detective*, Tom Shadyac, 1994
- 《龙卷风》*Twister*, Jan De Bont, 1996
- 《蓝衣魔鬼》*Devil in a Blue Dress*, Carl Franklin, 1995

参考书目

- Adler, Stella, *The Technique of Acting*, Bantam Books, 1988
- Ball, William, *A Sense of Direction*, Drama Book Publishers, 1984
- Bates, Brian, *The Way of the Actor*, Shambhala Publications, Inc., 1987
- Bergman, Ingmar, *Images*, Arcade Publishing, 1994
- Brando, Marlon, with Robert Lindsey, *Brando: Songs My Mother Taught Me*, Random House, 1994
- Broadley, Margaret, *Your Natural Gifts*, EPM Publications, 1972
- Clurman, Harold, *On Directing*, Macmillan Publishing, 1972
- Clurman, Harold, *The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties*, Da Capo Press, 1975
- Cole, Toby, and Helen Krich Chinoy, eds., *Actors on Acting*, Crown Publishers, 1970
- Cole, Toby, and Helen Krich Chinoy, eds., *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theater*, Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1976
- Funke, Lewis, and John E. Booth, eds., *Actors Talk About Acting*, Avon Books, 1961
- Grandin, Temple, *Thinking in Pictures: and Other Reports from My life with Autism*, Doubleday, 1995
- Hagen, Uta, *Respect for Acting*, MacMillan Publishing Co., Inc. New York, 1973
- Johnstone, Keith, *Impro*, Routledge/Theatre Arts Books, 1979
- Katz, Steven D., *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*, Michael Wiese Productions, 1991

- Kazan, Elia, *Kazan: A Life*, Alfred A. Knopf, 1988
- Leonard, George Burr, *Mastery: The Keys to Long Term Success and Fulfillment*, Dutton, 1991
- Lumet, Sidney, *Making Movies*, Alfred A. Knopf, 1995
- Mamet, David, *On Directing Film*, Penguin Books, 1991
- Meisner, Sanford, and Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, Vintage Books, 1987
- Redgrave, Vanessa, *An Autobiography*, Random House, 1991
- Reich, Wilhelm, *Character Analysis*, Touchstone, 1945
- Ross, Lillian, *Player*, Simon, 1962
- Ross, Lillian, *Picture*, Doubleday, 1993
- Shepard, Sam, *Cruising Paradise*, Knopf, 1996
- Sherman, Eric, *Directing the Film: Film Directors on their Art*, Acrobat Books, 1976
- Shurtleff, Michael, *Audition*, Walker Publishing Company, 1978
- Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, Theatre Arts Books, 1936
- Stanislavski, Constantin, *My Life in Art*, Theatre Arts Books, 1948
- Stanislavski, Constantin, *Building a Character*, Methuen/Theatre Arts Books, 1949
- Stanislavski, Constantin, *Creating a Role*, Routledge/Theatre Arts Books, 1961
- Strasberg, Lee, *A Dream of Passion: The Development of The Method*, Plume, 1987
- Tannen, Deborah, *You Just Don't Understand*, Morrow, 1990
- Thompson, Emma, *The Sense and Sensibility Screenplay and Diaries*, Newmarket Press, 1995
- Ueland, Brenda, *If You Want to Write*, Graywolf Press, 1987

引文来源

第二章保罗·马祖斯基和拉尔夫·尼尔森、第四章让·雷诺阿和杰克·尼科尔森，以及结语约翰·卡萨维茨的引文都出自《导演电影：电影导演的艺术》（*Directing the Film: Film Directors on Their Art*），埃里克·舍曼（Eric Sherman）著，美国电影学会（American Film Institute）出版。第二章阿德里安·莱恩的引文出自《电影导演谈导演》（*Film Directors on Directing*），约翰·安德鲁·加拉格尔（John Andrew Gallagher）著。第二章开头伊利亚·卡赞的引文出自保罗·格雷（Paul Gray）给我的一本小册子。

以下的引文全部出自《洛杉矶时报》：第二章的海伦·米伦、黛安·基顿；第三章的丹尼斯·弗朗兹、琼·艾伦、盖瑞·马歇尔；第四章的布莱恩·辛格；第七章的艾玛·汤普森；附录A的贾法尔·帕纳希；附录B的詹姆斯·伯罗斯。

第二章和第四章拉尔夫·费因斯的引文出自1995年《名利场》（*Vanity Fair*）的文章。第二章摩根·弗里曼的引文出自《洛杉矶观点》（*Los Angeles View*）。

第三章及第六章凡妮莎·雷德格雷夫的引文出自《自传》（*Autobiography*）。第六章丽芙·乌曼的引文来自布莱恩·贝兹（Brian Bates）所著的《演员之道》（*The Way of the Actor*）。

第九章哈维·凯特尔（Harvey Keitel）的引文、第七章安东尼·霍普金斯的引文、第十章马丁·斯科塞斯的引文，以及第九章唐·钱德尔的引文出自《综艺日报》（*Daily Variety*）。安东尼·霍普金斯演出《尼克松》的信息出自《橘郡纪事报》（*Orange County Register*）和《纽约客》（*The New Yorker*）。

所有来自莎莉·菲尔德、保罗·纽曼、格伦·克洛斯、西德尼·波拉克、霍莉·亨特的逸闻和语录，都出自Bravo频道的系列节目《演员工作室》（*Inside the Actors Studio*）；第四章关于《哈姆雷特》的轶事除外，这段是引自《洛杉矶时报》。第九章贝蒂·托马斯的逸闻出自《DGA 杂志》（*DGA Magazine*）。

第四章提到的熨衬衫情节出自1990年由南希·巴尔（Nancy Barr）编导，玛多·莫斯特（Mado Most）制作的舞台剧《凯奇女士》（*Mrs. Cage*）。

出版后记

导演并不是一件简单的工作，无论对于职业导演还是想要成为导演的新人来说，常常疑惑的一个问题是：作为一个导演究竟需要些什么能力？没错，你需要读懂剧本并加以修改；你需要挑选合适剧本的场景；你需要绘制出指导全局的分镜头；你需要对摄影、灯光、音乐各个部门提出意见，但是所有这些仍然是不够的，当你来到现场，还有一个致命的问题在等着你：如何将你所想的一切呈现出来？

演员是导演最重要的工具和伙伴，他们用自己的表演将导演的意图和想法传递给观众，而导演则通过自己的指导来提升演员的表演技巧——毕竟，“导演”这个词的本意，正是指导和训练演员。这种相互的关系在现实中往往因为交流不畅而遭受破坏，或者是演员遭遇了瓶颈而导演无法予以及时的解答，或者是导演的意思在演员那里被误会和曲解。很多时候，这些细微的缺陷往往给整部影片带来灾难性的后果，让导演和演员以及其他剧组人员在前期的努力付之东流。

正是在这样情况下，我们引进了朱迪丝·韦斯顿的这本《如何指导演员》，韦斯顿女士是美国著名的表演与导演教师，在洛杉矶创办了独立的工作室。在过去的三十年中，她指导了无数杰出的影视创作者，包括《鸟人》《荒野猎人》的导演亚历杭德罗·伊尼亚里图和《为奴十二年》的导演史蒂夫·麦奎因，以及大批在金球奖、艾美奖、圣丹斯电影节上获得肯定的导演、编剧、演员和制片人。

在书中她将自己多年的经验做出了详细的归纳和总结，大到对于演员和导演关系的思考，小到在指导演员时的用词和语气；从选角到排练，韦斯顿女士为那些苦于不知如何与演员沟通的导演们提供了全套的建议和指南。在编辑这本书的过程中，我们对于文中提到的新概念和专有名词，都

在查阅资料之后尽可能给予了规范统一；另外，对一些中英文表达习惯的不同，我们也做出了相应处理。

本书原名“*Directing Actors*”，我们将其译为“如何指导演员”，是想突出和强调这本书所具有的实践价值。因为这确实是一本可以让导演们经常带在身边，甚至在拍摄的间隙也可以随手翻阅的书。如何指导演员，是一个好导演的必修课，也是值得不断学习和探讨的话题。朱迪丝·韦斯顿的第二本著作《导演的直觉》（*The Film Director's Intuition*）也在后浪电影学院丛书即将引介出版的计划中，希望能尽快与读者见面，给各位创作者提供值得学习借鉴的经验。

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

2016年3月

没有不会“演”的演员 只有不会“导”的导演

- ★ 全球畅销十余年，启发无数导演的经典实用教程
- ★ 掌握演员心理，在片场实现高效沟通
- ★ 深入开掘演员潜能，注入角色灵魂
- ★ 从剧本分析到选角排练，每一步皆给予精确指导

“你教我的东西都非常有用！万分感谢！”

——亚历杭德罗·冈萨雷斯·伊尼亚里图

代表作《荒野猎人》《鸟人》(奥斯卡最佳导演)、《通天塔》(戛纳最佳导演)

“每当我走进片场，就会想起朱迪丝教我的东西。每当我开拍一个新项目，我就会复习跟她学习时所做的笔记。每当我进行排练，我就会采用她所教授的技巧……我没有进过电影学校，我所做的就是坐在朱迪丝的课堂上，用心学习她所说的一切，然后开始动手拍我自己的电影。由衷地感谢她，和她为我做的一切。”

——艾娃·德约列

代表作《塞尔玛》(提名奥斯卡最佳影片、金球奖最佳电影导演)

“我参加了朱迪丝·韦斯顿的一个研讨会课程。在课上我了解到一个关于角色的关键点。她认为所有好的角色都有一个贯穿线，这个理论认为角色都有一个内在驱动力，一个不断追逐的占主导地位却不被察觉的目标，一个挠不到的痒处。这个说法让我醍醐灌顶。”

——安德鲁·斯坦顿

皮克斯工作室核心人物，《机器人总动员》《海底总动员》导演，《玩具总动员》编剧



拍电影网
www.pmovie.com



后浪出版咨询(北京)有限责任公司
POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO., LTD.
www.hinabook.com

后浪微信: hinabook



陈列建议：电影、艺术教材、大众读物



ISBN 978-7-5502-7035-0

定价：36.00 元

[General Information]

书名=如何指导演员 导演的必修课

作者= (美) 朱迪丝·韦斯顿著

页数=281

SS号=13962039

DX号=

出版日期=2016.05

出版社=北京联合出版公司