

WILLIAM ESPER

威廉·埃斯珀的採訪

節選自：新一代的表演老師

威廉·埃斯珀 (William Esper) 認為，“演員之間的真正交流是當他們彼此傾聽，然後真實做出自己本能的回應。” 他贊同桑福德·邁斯納的表演方法，即演員的表演不取決於自己，而是取決於對手，根據對方的言行給出自己真實的回應。他認為，這是所有表演訓練的基礎。

埃斯珀於 1965 年在紐約創立了自己的工作室。在過去的八年裡，他也在羅格斯大學的梅森格羅斯藝術學院帶領藝術碩士和學士 (MFA and BFA) 的專業演員訓練課程。埃斯珀畢業於社區劇院學校 (Neighborhood Playhouse)，曾與桑福德·邁斯納 (，後來又與他共事多年，成為邁斯納表演方法的主要宣導者。他也是紐約圓形定目劇團 (Sanford Meisner) 和瑪莎·葛蘭姆 (Martha Graham) 一起學習。他在那裡接受了桑福德·邁斯納的教師培訓 Circle Repertory Company, Circle Rep) 的前藝術總監，曾是加拿大班夫藝術節 (Banff Festival)、芝加哥聖尼古拉斯劇團 (St. Nicholas Theatre Company)、紐約 WPA 劇院和圓形定目劇團的客座藝術家和導演。

你是如何開始教表演的？



我的經歷和桑福德·邁斯納密不可分。我去了社區劇院學校和他一起學習，就在他去加州成為二十世紀福斯 (Twentieth Century Fox) 的演藝新人部總監之前，我完成了我的學業。之後他果斷回到紐約，創辦了美國音樂與戲劇學院 (American Musical and Dramatic Academy)，該學院至今仍存在，但形式已大不相同。邁斯納在學院期間有非常出色的師資力量。那大約是 23 年前的事了。後來學院變得不太穩定，我和邁斯納一起重新回到了社區劇院學校，一直到 1977 年。

我的教學內容是基於我與邁斯納共事十七年的所學。他是個傑出的教師，傑出的劇場人。他有三個重要的貢獻：巨大的真實感，與演員工作的創新模式，以及對戲劇的大量感受和熱愛。邁斯納的性格與史特拉斯伯格 (Strasberg) 不同，更像史黛拉·阿德勒 (Stella Adler)，但我認為在技術上比她更精進。他一系列的表演訓練方法非常棒。他讓我真正的懂得一套結構嚴謹層層遞進的系統訓練（一次執行一個步驟，以及每個步驟都是下一步的基礎）對演員的重要性，一個演員昨天做了什麼奠定了他今天做什麼。這樣，演員就有了不斷發展和精進自己的過程。它是基於即興表演的一套非常特定的方法；它不是分散的，而且非常有用。

我不認為自己是一個表演老師，因為我並沒有真正開設表演課。我接受專業演員訓練，也很擅長做演員訓練，而不僅僅是給一個班級上課教他們一些方法來提高他們下一次的表演水準，這並不是我的訓練重點。我認為唯一可以教授的東西是基本原則，因為每個演員的問題總能歸為以下這些原則：他沒有傾聽他的對手；或者他不知道他為什麼在那兒；或者他沒有弄清楚自己和其他演員之間的關聯；或他自我意識過剩，只是在表演自己的情緒。

演員從開始工作的那一刻起，就面臨著如何處理劇本這一問題，因為劇本本身就很容易破壞表演工作。如果一個演員可以記住台詞並且說出來，你會認為他是在演戲，而實際上，他可能只是在說台詞而已。所以為了釐清表演中到底發生了什麼，有一個好辦法，就是暫時不用劇本。這意味著即興表演。但即興本身也有困難之處。當你從演員手裡拿走了劇本，他就會開始自創對白。所以很多即興表演對演員沒有幫助，因為當他開始編造對白、在情境裡任意發揮，想著自己該說什麼的時候，他就沒有專注在情境中。而實際扮演角色的時候，你不必考慮要說什麼；已經有人為你寫好了台詞，你只需要記住台詞，不用自創對白。

我根據邁斯納提出的即興表演形式作為第一年的訓練。我從他的重複練習開始：兩個演員（甲乙）面對面站在舞臺上，甲對乙觀察並進行描述，可能是關於乙的穿著或其他吸引甲的東西，然後乙重複甲說的每句話。例如，一個學生可能會對另一個學生說：“你穿了一件非常漂亮的綠色襯衫。”如果這讓穿著綠色襯衫的演員感到高興，他可能同樣重複“你穿了一件非常漂亮的綠色襯衫”這句話，但說的時候帶著他愉悅的心情。重述形成了一種對白的替代，你的台詞就是對方說的話。你用自己的觀點 (from your point of view) 不斷重複這句話，只有在感受到想做出改變的衝動時，才可以改變原話的內容或說話的方式。

你所說的“用自己的觀點”是什麼意思呢？

你在當下最直接最真實的感受。這對於演員的成長非常重要，也是第一年訓練的主要內容。許多學員雖然有很多演出經驗，卻和自身非常疏離。他們往往就是機械化地“演”而不知道如何主觀地、用自己的觀點去反應。這對演員來說不是好事，因為表演基於他對於一切的真實感受。最終，表演的每一個片段都是由演員對那一刻的真實感受組成。但是在此之前，他必須毫無保留的感受自己的內心並與這種感受保持密切協調。

你認為重複練習的目的和目標是什麼？

重複練習首先就是幫演員學會如何傾聽。這是表演的基本。你必須從傾聽開始，透過傾聽才會開始交流。演員之間真正開始交流是當他們用心傾聽彼此，然後從自己的觀點做出真實的回應。由於他們必須重複每句話，就勢必得注意聽，否則練習無法進行下去；這個練習迫使演員立即建立連結，真正彼此傾聽。

重複練習本身並不是一個完整的練習；它是表演工作的開端，也為更複雜的即興表演打下基礎，最終能讓演員真實地活在想像的情境中。它有幾個立即的效果：它迫使演員傾聽，把注意力從自己身上轉移到眼前的對手身上；它發展演員的衝動感與自發性，讓他能依據自己的感性衝動作出真實的反應，而不是靠理智去表演。

沒有自發性的表演就像沒有鹽的湯：陳舊、單調且沒有任何意義，而且永遠也培養不出有吸引力、有個性的演員。因為自發性表演與舞台魅力緊密相關，在我們日常生活中無法自發性生活的人也只是無聊的人，反之有自發性能力的人則顯得格外迷人。這是種討喜的特質。只有當你自發地表現出來的自己才是真正的自己，而不是被包裹束縛的自認為的自己。老師需要做很多工作引導演員作出自發性的反應，給他們一個發現並瞭解真正自己的機會。真正的自己是透過自發性反應表現出來的，而不是理性修正過的反應。

重複練習是如何進展的？

重複練習的第二步就像是打乒乓球，演員在彼此身上來回反彈自發的衝動。跟之前一樣，兩個演員在舞台上面向彼此，其中一位開始對另一位進行觀察，例如：“你穿著一件漂亮的毛衣”這句話，兩人先將這句話重複三十次，然後其中一個演員在不斷重複的過程中會產生想要改變這句話的衝動，他可能會說“好吧，我穿了一件漂亮的毛衣，所以呢？”意思是知道了。這樣的練習讓演員們學習如何感知衝動並真正的表現出來。演員永遠要根據自己的真實衝動調整重述的方式；他可以改變重複練習中的字詞來確保自己能誠實地回答。

重複練習的第三步與行為有關。演員不僅需要對對手的話有反應，還需要對其行為作出反應。這一階段的重點不是對手在說什麼而是他究竟在表達什麼。一個演員可能對他的對手說“老兄，你今天穿了一件漂亮的毛衣”，他的對手可能會回答“你好像不喜歡它。”因為第一位演員的語調讓人覺得他不喜歡這件毛衣。隨著訓練的增加，學生會越來越敏感，會更深刻地感受到對方真正在表達什麼，在練習中也會更頻繁地改變重複的句子並愈發意識到對方行為背後的意義。隨著演員反應越敏銳，重複的過程也變得更靈活，甚至可能每三到四次重述就會換新的句子。

到了這個階段，演員關注著對方的行為，對這些行為的反應便開始出現在重複練習中。例如“你在笑什麼”或“你為什麼這麼嚴肅？”此刻演員之間的連結非常緊密，他們不僅更加努力地傾聽對手在說什麼，而且專注於其中真正的意義。剛開始他們可能得來回二十次才會發生什麼讓句子改變，但持續地練習讓他們越來越靈活，改變也發生得越來越頻繁；最後重複完全消失，演員將時時刻刻根據彼此的潛臺詞來反應。在這一階段，確保所有的話都來自練習本身是很重要的。

因為我們知道，演員喜歡對話，但是這會干擾他們的情緒，因為他們無法同時思考和感受。演員必須植根於他的情感當中。作為一個演員，他個人的想法並不重要，更重要的是他的同理心和共鳴能力，能用自己的感受去反應，那才是演員。

許多偉大的演員無法清楚的表達他們是怎樣表演的，所以他們不適合當老師。我知道艾爾弗雷德·倫特（Alfred Lunt）就是這樣，他是一個優秀的演員，但他當導演時他無法告訴演員他要什麼以及演員應該如何表演，他只能親自展示應該怎麼演。教學是一種特殊的天賦。你不僅需要有洞悉有才能的人們是如何做的能力，更需要有良好表達的能力，這樣別人才會理解。

在四到五節課的重複練習之後，我引入了一個叫做獨立活動（Independent Activity）的任務。這是對重複練習的補充。一個好的獨立活動必須具備三個要素：它必須有一定的難度；它對演員來說有非常明確、特定且重大的意義；並規定在有限的時間內要做好這件事。也就是說演員要問自己，“我能在合理範圍完成這個任務的最短時間是多少？”當然，這一切都是想像的，但必須被當作真的去完成。

學生們使用道具進行重複的動作並完成這項任務時，是非常困難和複雜的，這迫使演員必須非常專注。演員的注意力在自己做的這件事上會束縛他的意識，使他除了自己正在做的事情之外，無法思考任何其他事情。與此同時，演員必須一邊做自己未完成的事，一邊重複其對手的話。

現在一個演員正在進行他的獨立活動，他的夥伴需要時刻對他的行為做出回應，除此之外再加上時間限制。我告訴正在進行獨立活動的學生，他必須在一定的時間內完成任務，同時進行重複練習。例如，要在一小時內把鐘修好。這就增加了緊迫感。

獨立活動讓演員意識到的最重要的事情之一就是合不合理的問題。為什麼我必須在一小時內修好這個鐘？這是演員培訓的一個主要領域，我認為在很多培訓中都沒有完全理解這一點。直到演員問自己為什麼要這麼做，他的創造力才開始發揮作用。此刻才開始真正運用演員的想像力。這是訓練的另一個重要部分，因為所有的訓練都是基於戲劇性的想像。

一個理想的獨立活動是令人糾結的；演員努力要完成這該死的任務，不論具體是什麼任務，都會讓他很沮喪，甚至他還不會意識到自己有多沮喪。由此產生的情緒是很美妙的，而這不僅僅是因為演員變得積極起來的關係。固然每個人都期待演員要是情感積極的，但這個情緒的美妙之處，在於演員沒有“情感意識”。對一個演員來說，最糟糕的事情之一就是他變成了一個自我情感意識很強的演員，他專注於自己的感覺，並試圖製造這種感覺，這樣並不好，他必須融入到自己角色裡。如果他知道做這件事情的原因，而且意識到對他的意義，那麼他的情感會更飽滿。

這就把我們帶回到合理化 (justification) 這個重要的概念。渴望和夢想等元素在這個階段被加到練習中，因為參與獨立活動的演員必須賦予這個活動一些對他來說很重要的東西，將這個活動合理化。比如他如果修好這個鐘，可以賣很多錢，然後去巴哈馬度假。他把這種渴望帶到表演中，雖然完全就是想像，但對他個人來說有真實的意義。

現在我們開始討論演員的需求和欲望。演員必須讓自己完成獨立活動的需求越來越強烈。假設一個女演員得製作一個陶罐，因為她想要賣掉陶罐買一件很漂亮的雞尾酒禮服，讓自己看起來像個百萬富翁。或者一個演員可能需要錢去看他垂死的父親。演員必須為完成獨立活動找到越來越私人和緊迫感的理由。

當演員在進行獨立活動時，我對另一個沒有在進行獨立活動的演員提出一個簡單的目標 (objective)，而這個目標跟場上的演員有關。例如，他想借 50 美金。我會讓他在場上的人忙於獨立活動時走上門。

這個在重複練習中是怎樣體現的呢？

比方說一個演員上場，帶著上門造訪這個簡單的目標，然後用淘氣的方式敲門：答滴滴答答，答答；前來開門的另一位演員會根據這個敲門聲作出反應。他可能會說：“你在開玩笑嗎？” 如果他無法從敲門聲中聽出內容，他可能會描述他觀察到的一些行為，例如“你看

起來很冷”。整個過程中都不存在刻意製造的對白；所有即興表演（包括重複練習）裡的對白都是來自演員對當下發生的事的真實反應。類似這樣的練習或即興表演可以有各種發展的方向。

在訓練中，我反覆強調邁斯納的一個重要原則，也是他的核心：即你做什麼並不取決於你自己，而是取決於對手對你做了什麼。你一切行動都是基於另一個演員做了什麼，你給出相應的回饋。這意味著演員得先把目標放一邊，把所有的注意力集中在另一個人的行為，以及每個當下他對這些行為的感受。演員把每一刻的感受表現出來，而不是用目標指揮自己，這是非常重要的；目標會在之後透過情感準備 (Emotional Preparations) 來啟動。

你如何將重複練習帶到到場景中？

學生練習的第一個場景都是簡單的衝突場景。我給學生佈置的場景通常來自《仁者無敵》(Tomorrow the World)或《惠特曼大道》(On Whitman Avenue)等爛劇。這些場景是對立觀點的人之間產生的簡單衝突。

演員們需要背熟每句臺詞。在培訓的第一年，演員們需要背下每個劇本。這樣做的目的是將演員的全部注意力集中在他的對手在演什麼，而不能分心記臺詞。

當學生表演一個場景，他們不需要提前設計。這個場景的展開是兩個演員的行為相互作用的結果，他們的行為是即興的。我不想要他們去表演場景，而是讓場景在他們身上展現。一個學生可能一開始只知道他在哪裡以及他為什麼在那裡，最後他會明白他的人物關係，然後他就可以與對手演員自發地互動。這種記住劇本並即興表演的能力至關重要，必須培養對此極具感受力的演員。當今的劇院中有大量的工作需要這種在有劇本的情況下還能即興創作的的能力。

這種能力是冷讀（**cold readings**，不帶情緒地把台詞唸過）的基礎。它也是影視工作的關鍵，因為那裡重視的是即興表演，而不是排練。排練是劇場的概念，你不能訓練只會在劇場工作的演員。

當一個學生在現場表演時，他不能直接回應對方的話，也不能表達他感覺對方說了什麼，他必須用他背下來的台詞回答，這樣他就不必考慮該說什麼，因為他已經有台詞了。這些台詞就像是重複練習中的句子，重點是學生要第一時間回答，不能讓學生有思考和調整自己的情緒的時間，這樣他才是自發的衝動下做出的反應，老師必須很細緻才能捕捉到，然後告訴學生：“你看，在這一刻，你的衝動沒有體現出來。”

這就是我所謂的在有劇本的情境中“即興表演”。學生時時刻刻都在感受他自發的衝動，而台詞就是他衝動的外在表現；他用台詞作出當下的反應，先不去考慮這樣是否符合角色或劇本。在這個階段，學生還不會考慮這些，因為他還在努力建立從自己出發、與自己工作的表演方法。一個好的演員會根據潛台詞（他真實的內心變化）去調整台詞。你必須打破演員對劇本的常規反應；大多數演員對劇本有種墨守成規的傾向，我試圖讓他們擺脫這種習慣。這時候，我不希望演員去試圖解決場景中遇到的解釋性問題；這些後面會處理。

訓練的下一步是學習情感準備(Emotional Preparations)。

情感準備跟規定情境 (prior circumstances) 的概念有什麼不同？

是有些不同。情感準備指的是演員使自己與規定情境產生情感連結的方式。假設這個演員正在演一個場景，剛演了十句臺詞，他的舞臺妻子就問他：“你為什麼這麼高興？”他回答：“親愛的，你現在看到的是克羅基茨維爾國家銀行的新任副行長。”觀眾會想，“這就是演員為什麼這麼高興的原因。”演員在上場前進行情感準備，好讓自己活起來，這樣他出場的瞬間就和他的規定情境有了情感上的連結。

你怎麼教學生進行情感準備呢？

讓學生做白日夢式的幻想。在生活中，白日夢往往是被什麼給誘發的，而我們自然地隨它遊走。這不是關於想像，而是真正地發夢，活出整個白日夢的情境。演員必須進入那種飄忽的狀態，因為唯有這個時候，隨著意識逐漸放鬆，無意識的活動才正要展開。

演員必須懂得白日夢和思考之間的區別。想著跟某人上床和做著跟某人上床的白日夢是不同的。白日夢更能喚起人的情感。

在情感準備中如何運用白日夢練習？

我讓一個學生安靜地坐下來，給他找一個話題，開始做白日夢。例如，我可能會說，“你是世界的皇帝，”或“你是一個明星，”或“你將會死去，”或“幻想世界上最壞的事情可能會發生在你身上。”當一個演員開始練習做白日夢，我可以強烈的感受到他是非常自由的，因為他沒有被現實生活的經歷束縛。這無關乎曾經發生過什麼，而在於可能發生什麼；與你經歷過最恐怖或美好的事都無關，而是關於可能會發生的事情。一旦一個演員說出了可能發生的事，他就是開始做白日夢了。

你怎樣指導學生來幫助他們開發這個能力？

我先請演員放鬆，然後我可能會給他一個主題做開頭，之後他如果有浮現其他聯想就把這個主題放掉。比方說白日夢從你被一個經紀人拒絕了開始；後來，一個警察打了一個流浪漢，你發現自己被捲進來了，和警察打了一架。這種白日夢可能出現在對權威非常敏感的人身上。警察可能會突然變成你父親，而你在跟父親吵架。然後你從白日夢中醒來，感到怒不可遏；這就是你上台的時候需要滿足特定情境的情緒。當然，演員需要很長時間才能自如地使用它。這是表演最微妙的地方之一，需要老師保持高度警惕，這樣演員才不會表演自己的情緒。

這與情緒記憶 (Affective Memory) 有什麼不一樣？

情緒記憶是指追憶過去的經歷，我認為它有很多問題。首先，你得教演員怎麼進行情緒記憶；但白日夢並不需要教，任何人都會做。其次，情緒記憶經常因為演員不想回到過去而難以推進。這也讓表演變得很沉悶。你不能三十年來一直重複回憶你母親的葬禮，這是不健康的，對演員也不好。你也不需要這樣做，因為當你的母親去世時，它在你身上創造了一個對失去很敏感的區域，這個敏感區域就是你所需要的。當你做任何有關失去的白日夢，想到失去了對你來說很珍貴的東西，你就會變得情緒化。如果你厭倦了一個白日夢，你可以創造另一個。一段時間後，關於你母親葬禮的內容會逐漸消失，僅僅作為情感的來源，但你可以創造許許多多個白日夢。

人類有很多情感：恐懼、憤怒、痛苦、快樂、羞恥等等。快樂就是快樂，痛苦就是痛苦。它來自哪裡並不重要，因為一旦它在演員身上出現，就可以輕易地將它與戲劇情境連結起來。

你是否鼓勵學生在學習的過程中透露他們的白日夢？

不。他們從不透露自己的白日夢，這個太私密了。首先，談論它們對演員沒有幫助，一個人的白日夢對另一個人來說可能很無聊。其次，白日夢來自於潛意識，往往是非常殘酷和醜陋的。人們在白日夢裡經常會做一些他們在現實生活中永遠不會做的事情。如果演員透露了這些事情，他就會開始擔心人們會怎麼看待他。只要白日夢能給演員帶來生活的真實感，他是從哪帶來的並不重要；只要他能在舞台上真實地生活，沒有人在意他是怎麼做到的。當然，他必須放下個人的情緒，充分並真誠的回應他的對手。演員試圖維持在自己的情緒中是很危險的。

訓練的下一階段是什麼？

接下來我們要做的是有具體場景的即興表演，這些場景都有規定情境，需要演員提前作好情感準備。這是另一個層次的表演，學生們帶著情感關係的設定，在強烈的情感中互相配合。

例如，我們會做一個即興表演：一個女人為一個男人開了門，而那個男人就是兩年前在她懷孕後離開她的人。

接下來，我在即興表演中設置了兩個學生都熟悉的情境。在上面的例子中，男人可能會回來，因為他意識到自己是個傻瓜，之前和他一起私奔的女人才是壞女人，他真正愛的還是她。這和先前簡單的即興表演屬於完全不同的層次，之前設定的目標可能只是要借一輛車去約會。透過這種方式，演員可以學習在想像情境中真實生活的能力，而能勝任要求更高的場景。

在第一年，所有的學習都與直接表演有關，演員在想像的世界中做自己，想像自己就是某個角色，對發生的事情做真實的反應。在第一年不會給他們任何具體角色的工作。

在第一年結束後，會培養出一個非常擅長做自己的演員，他有很強的自我意識、有很強的真實感以及“在想像情境中真實生活”的能力。他能夠自發性的表演，並始終將自己真正的衝動付諸行動。他太敏感了以至於總是受別人行為的影響，總是可以感受到自己真實的情感。一個演員，他有豐富的想像力，可以非常自如的做任何事情。他知道如何處理目標，如何關注他人，懂得根據彼此之間正在發生的事情來調整台詞，而不是被台詞控制。一個演員，他拿到一個劇本就可以即興表演，迅速找出規定情境，然後問自己：“我或角色有什麼感覺？”或者“我對角色這樣的感覺有什麼看法？”然後他開始創造，從自己身上找到角色的情感生活，建立起情感連結；然後進入交流，完全放鬆，放下自我，透過與對手演員的交流活出意料之外的每一刻。當你看著這場演出，你會確信那就是真實的生活。這就是第一年訓練的成果。

你如何幫助學生發展角色？

第二年的訓練，我們使用了即興表演的技巧，讓學生表演自己，但在他的行為中需要增加一個元素，比如跛行、語言障礙、方言或口音——一個與他自己不同的元素。在這階段，他沒有劇本，只是即興。演員仍然是他自己，只是增加了口齒不清或腳踝扭傷等元素；我們開始練習根據角色的身體或感官特質做調整。我們也開始進行對立元素如冷和熱的感覺訓練，也嘗試讓演員練習用不屬於自己的想法去表演。

可以具體描述一下嗎？

比如，我設立了一個即興的情境，一個人欠了另一個人很多錢沒有還。那個欠錢的人可能會認為另一個人怎麼會因為 1000 美元這樣的小事而生氣呢？如果我有錢我就會還你，但我沒有所以我還不了。我可以找份工作，但他不能逼我去工作。這就是演員做了一個不是他本人

想法的演出。這是表演和角色塑造中非常重要的因素。對欠錢有這種看法的人代表著非常特定的一種角色。

選擇一個觀點的標準是，它必須是符合人類真實的東西，即大多數人(不是古怪或瘋狂的人)所過的生活。你可能會飾演一個堅信偷竊沒有錯的角色，或者一個因為丟了一小筆錢而難過的角色。他們都可以成為一個角色。

角色的塑造非常複雜。有很多方法可以塑造一個角色。一種方法是透過情感生活：快樂的女人是一種角色；抑鬱的男人是一種角色。我們可以問角色一個有趣的問題——他對生活抱持什麼觀點。有些人視人生為一場無止境的派隊；另一些人對人生很悲觀。也就是說，角色可能被一段特定的情感生活所支配，從而影響他的各種反應。我教導演員表演時要掌握這條角色的情感線，如此一來所有表演都能根據這個支配著角色的內在因素做調整。我們會先在練習中嘗試，再帶到戲劇場景中；比方《怨女癡男》(Two for the Seesaw)中吉特爾(Gittel)潰瘍發作的戲。吉特爾這個角色有一個生理特徵是她有很疼的潰瘍。這也是一個非常好的教學工具，演員需要調整所有的對話，以適應角色身體和情感上的痛苦。如果再加上口音，這個角色就更完整了。

你會用動物做角色練習嗎？

有時會，但對學生來說，重點在於搞清楚他不是字面上的動物，而是具有動物特徵的人。他像熊一樣，但他不是熊。讓學生只在字面意義上做動物練習是很危險的。

在動物練習中，行為才是最重要的。當你想要扮演一個勢利的角色時，駱駝是很好的選擇，因為它們看起來真的像是在俯視這個世界。當你需要扮演一個非常焦慮的人時，松鼠是很好的選擇。某些品種的狗也很好。事實上，當你演繹某種風格時，你可能會說風格來自於你想法的戲劇性。在我曾導演過的《鄉下女人》(Country Wife)，兩個演員分別扮演牛頭犬和貴賓犬的寫信場景效果非常好，因為演員與動物形象很吻合。我讓另一個演員做同樣的場景，他使用一個舊的福特 T 型車的形象作為男性角色，效果也很好，他越心煩意亂，就越像一輛老爺車那樣氣喘吁吁。這很戲劇化。

但是我有點超前了。當一個演員在塑造角色時，他必須做出具體的選擇。這就是角色工作的核心：做選擇。在《時限》(Timelimit) 這齣戲裡有一個場景：一個人上場接受訊問，而正好前一天他剛經歷了可怕的、讓他非常痛苦的事情。演員或許會選擇用”這個房間可能被下了圈套”的樣子上場，他會用特定的方式走進來，並且，透過這個選擇，捕捉到角色的謹慎多疑。

在第一年的培訓中，學生們從來沒有真正地選擇過要採取什麼行動，因為他們遵循的原則是”除非其他演員讓我做否則我不會有任何行動”：所以他們什麼都做。但是一旦演員開始詮釋，他就得更加意識到自己在做什麼；他必須把劇本轉化成選擇——即要做的事情，行動。

你所說的“行動”是什麼意思？

講笑話是一種行動，教課、調情、自我介紹、下命令這些也都是行動。第二年的大部分訓練都在建立學生對行動、意圖和目標的理解。其他訓練則幫助學生去認識到，雖然大多數人都做著同樣的事情，但區別是他們做事的方式。例如，牧師和歹徒都可以給人警告。區別在於他們給出警告的方式不同。

真正有趣的是當牧師以歹徒的方式發出警告，反之亦然。

沒錯。然後就會出現更多意想不到的行為，這對演員來說是很有趣的，把神父演得像歹徒、歹徒演得像神父；當一個演員找到可以不按劇本的安排來演的方法，他就能給人留下深刻的印象。

你會建議學生那麼做嗎？

當然。好的演員總是可以超越劇本。你不會永遠只想演劇本。在我看來，這個很關鍵。這也是史特拉斯伯格的感官工作 (sensory work) 的關鍵：永遠不要只是表演劇本。表演吃冰淇淋的時候，你表演的是吃冰淇淋時那些冷和熱的體驗。

我認為演員只有在非常成熟、穩定、真實後才可以進行時代劇的工作，否則將會是一場災難。那就像雜耍，要一次拋三個球是可以的，但你必須一步步地努力找到方法才可以同時拋四個、五個、六個。

我在紐約的工作室裡很難做時代劇，因為我的位置不方便指導演員的聲音、臺詞和動作。儘管有幾位我長時間共事的同事，我也熱切邀請學生跟他們一起工作，但他們不是都願意做這方面的工作。但我在羅格斯大學就可以。

你在羅格斯大學也教過同樣的課程嗎？

羅格斯課程的前兩年訓練和我的私人課程一樣。但在藝術碩士(MFA)課程，第三年的教學都在處理風格。我會從維多利亞-愛德華時期的戲劇——蕭伯納和王爾德開始，因為它們更容易理解。然後講到復興，莫里哀和莎士比亞。

你鼓勵學生利用角色所處的情境。你是否曾經鼓勵他們用個人經歷替代？

我不相信替代 (substitutions)。我反對這樣的做法，因為這樣會分裂一個演員。替代是導致方法派名聲不好的原因。有兩個演員在舞臺上，他們彼此關係很不好；他們試圖在對方的臉上看到另一個人，因為他們在做替代。那樣的表演會讓人覺得對方不存在，變得心不在焉。當一個演員使用替代時，他必須為他所做的事情找到個人的正當理由，這個理由卻經常會與劇本不符。

但你說過合理化的過程包含利用與所扮演的角色相似的個人經歷。

我確實教導演員做個人化 (personalize)，大多數正規的老師也會這樣做。個人化指的是演員利用個人的例子來釐清表演的某些部分。剛才舉的”房間可能被下了圈套”的例子就是一次“好像”的運用——演員將場景中較難以理解的部分跟自己了解的部分加以比較。

您是否給學生這些“好像”的情況，還是讓他們自己尋找？

我讓他們問自己：“這個當下對應到我個人的什麼經歷？它是什麼樣的？”

個人化可以從演員自己的生活中獲得。一個女演員在演丈夫離開她的一場戲，她可能會發現這就像她八歲的時候，她的父親離開了，她看著他走出門。這是一樣的感受。但重點是，一旦演員獲得了個人化的理解，就得把其中的行為提取出來，把個人化扔掉。她不能一直站在那兒想著她父親要走。她找到的個人化就像是一顆堅果，行為就是堅果的果核，她得把核取出來把殼扔掉。相反的，替代要演員帶著個人化上場並努力在場上保持個人化。

其中一個關鍵的問題是關於意義。我從不訓練演員從字面思考，而是從本質思考。重要的從來不是事實，而是事實對他的意義。問題不在於什麼是真的，而在於意義的關聯。例如，假設我在處理一場戲，劇中的我在職場得到重大的升遷。也許我的個人經驗無法連結到這個角色所做的工作，但我可以連結到成就，而升遷就是成就；我就能開始建立我自己的關聯，因為成就就是成就。一旦與我自己建立起關聯，它就賦予了劇本鮮活的意義。

在第二年課程中處理詮釋的時候，還有一個關於回家作業的問題。演員應該如何做準備呢？他得帶著劇本一路做白日夢。如果他想針對一個場景花一小時做白日夢，他得用這個小時徹底地探索它，找到它對自己的意義，即它與自己的關聯。這是非常私人 and 主觀的工作，妥善完成的話將會產生某種條件反射(conditioning)的效果。

我記得保羅·索維諾 (Paul Sorvino) 演出《冠軍賽季》(That Championship Season) 的時候，劇中存在一個問題。第一幕結束在索維諾告知朋友自己與他的妻子有染，朋友拿槍對

著他說：“我要殺了你。”然後落幕，中場休息；當布幕再次升起，便從剛才停下來的地方直接開始。這對表演來說是個真正的挑戰，因為演員必須在十分鐘的中場休息裡一直保持在這個瞬間，才能在重新上場時帶著同樣的面對死亡的恐懼。我與索維諾談到這個問題，他說戲剛上演的時候， he 會用整個中場休息做情緒準備；一段時間之後 he 產生了制約反應，只要從暗場中走出來，情緒就來了。他已經形成了一種條件反射，上場該有的都到位了。回家作業也是這樣的作用，就像這樣一遍又一遍地做準備，直到情感跟那個當下緊密相連，說來就來。

史坦尼斯拉夫斯基 (Stanislavsky) 說，演員排練是為了養成習慣。首先，他決定自己想要什麼習慣，然後透過排練來得到它；也就是說，藉由反覆練習讓自己形成條件反射，形成習慣。漸漸地整個表演也都變成習慣。到了排練的最終階段，要把所有的習慣變得優美。說到底，表演也是一種美學的考量，它得呈現出令人滿意的美感。這也是為什麼看一個人在台上努力喚起情緒總是令人不快；它缺乏美感，也不動人。它得不著痕跡，看起來就像剛發生一樣。

您在教學方面是否有與邁斯納不同的地方？

我欠他的實在太多了。我從他那裡學到好多東西，使我能夠和演員一起做我想做的一切。我和他的不同之處與其說是方法上的不同，不如說是課堂氣氛上的不同。我覺得我很擅長營造自由的氛圍。我同意必須有紀律和強烈的使命感，但也必須保持一種自由的氛圍，這樣演員才會覺得可以自由的犯錯的，才會願意冒險。

所以同時，必須要維持一個標準，這樣最出色的學生才能說，“我知道有個標準在，而我可以達到這個標準；我拿自己與這個標準比較，並由此知道我是有明確收穫的。如果我能讓比爾·埃斯珀 (William “Bill” Esper, 即威廉·埃斯珀本人) 或任何有名望的老師滿意，我就是有真本事的。”

我與邁斯納的不同還在於我對時代劇和風格劇的密切關注。他對那些很感興趣，且非常擅長處理時代和風格，但他沒有像我這樣投入。我在那個領域工作了八年。我感覺這是美國演員最重要的前沿性的東西：把真正的美國史坦尼方法付諸實現，打造一個真實的演員，具備以生動的戲劇性來呈現內在真實的能力——這就是一切。除非你能拿經典來檢驗自己，否則你不能說你對表演藝術是認真的。

你必須對劇場和表演的藝術有自己的看法。我是人文主義者，我去劇場學習人性，學習有關我們生活的這個世界。如果劇場無法為我闡明生活，我可一點都不想去。