

10 如何進入角色

在所有的學習之後，真正留下的只有那些我們親身實踐的。

——歌德

在我們這行，「如何進入角色」一直是極具爭議的題目，對認真的演員來說尤其如此。對那些想要有系統地處理角色，以節省時間與精力進入享受詮釋角色核心時刻的演員來說，這問題格外重要。因為我們都非常清楚，演員最常陷入不確定與掙扎、摸索的痛苦時期，通常都是在我們工作的**起始階段**。

根據本書前幾章提到的重點，其實已有許多方法可以幫助我們進入角色，其中之一便是運用你的**想像力**——那就讓我們先假設你選擇從想像力開始工作吧。

當你選擇運用想像力幫助表演時，你一拿到角色就要先把劇本讀過幾遍，直到你對整齣戲熟悉到有整體的概念為止。

接著只專注在你的角色上，一開始先想像他在每一場景中是什麼樣子，然後留心在最吸引你的時刻（可以是場景、動作、台詞等）。

重複上述步驟，直到你真正「看見」角色的**內在生命**與外在形象，並等待他喚醒你自己的感受。

試著「聽見」角色說話。

也許你會看到你的角色如同劇作家描繪的樣子，也有可能你看見**你自己**帶著妝、穿著戲服、扮演角色的樣子，兩種狀況都是對的。

開始試著和角色合作，對角色提出問題，「看見」他的答覆¹。關於這齣戲的**任何**一個時刻你都可以提出問題，你可以不管場景先後次序、前後連貫，想問哪個段落都可以。如此你便能在順過角色大輪廓的同時調整你的表演，這邊修一點，那邊再更完美一點，讓你的表演持續進步。

開始逐漸加進動作和台詞，讓角色透過你的身體**成形**。

即使正式的排練開始了，你也須繼續上述的工作。把你在舞台上彩排時所累積的所有感想帶回家：你自己的表演、對手演員的表演、導演的建議與動作指令、現階段的舞台設計等。把這些也一併放入你的**想像**中，再次順過表演的同時不斷問自己：「我這時可以怎麼改進？」首先把答案放在你的想像裡，先在腦海中試著改進此處表演，接著再把它演出來試試看（這依舊是排練期間你自己要在家工作的部分）。

如此運用你的想像力，你便會發現它讓你的表演工作事半功倍，你還會發現過去那些阻礙你的限制、關卡都跟著消失了。因為我們腦海中的畫面是「個人創作特性」最直接、最真誠的產物，是**超脫任何限制束縛的**。所有阻礙演員的事物不是來自尚未開發的身體，就是來自某種個人心理因素的作祟，像是自我意識過強、缺乏自信、害怕犯錯（特別是在第一次排練時）等。這些惱人因素對「個人創作特性」來說都是不存在的。正如「個人創作特性」不受個人心理侷限，我們腦海中所創造的畫面也不受肉身所限制。

聽從你的藝術直覺，你就會知道何時想像力已成功幫助你建立角色。這時你便可將想像力放下，別太倚賴它，也別從頭到尾都把它當作唯一的途徑。還有許多表演技巧是可以同時運用的。

¹ 原文為 getting its "visible" answers。作者意指對角色提出問題後，持續觀察想像中的角色，從他可見的身體行動與行為舉止來找到答案。比如問角色是否快樂，可從觀察他動作質感的輕重來感受。和「理性推測」角色行為的方法不同。

你也可以從運用**氛圍**的基礎來開始你的工作。

想像你角色的動作與台詞是要在各種劇本指定或暗示的不同氛圍中完成。接著，選擇在周遭空間創造其中一種氛圍（如練習十四），並在此氛圍的作用下開始表演。確認你所有動作、聲音質感、台詞處理是否都與此氛圍吻合一致。完成後再選擇另一氛圍重複練習。

史坦尼斯拉夫斯基曾建議，演員在開始工作角色前就要先「愛上角色」。就我的理解而言，在許多當下，他指的其實是「愛上包圍角色的**氛圍**」。在莫斯科藝術劇院的許多製作都是透過氛圍來發想與詮釋的，藉此讓導演與演員能夠「愛上」整齣戲及每一個角色（如契訶夫、易卜生〔Henrik Ibsen〕、高爾基〔Maxim Gorky〕、梅特林克充滿氛圍的劇本，總讓莫斯科藝術劇院的成員們能盡情揮灑，充分表現他們的愛）。

對作曲家、詩人、作家與畫家來說，他們時常早在真正動手創作前，就開始享受這個即將誕生的作品氛圍。史坦尼斯拉夫斯基堅信導演或演員若因某些緣故而跳過這個著迷的階段，那麼接下來處理劇本角色時恐怕會困難重重。毫無疑問的，我們可以把這份忠誠、這份熱愛視作「第六感」，它讓我們看見他人所看不見的，感受他人所忽略的（正如戀愛中的情侶總是會在彼此身上看見別人所看不見的迷人優點）。因此，當你透過氛圍來處理角色時，也更能藉此發掘那些易忽略的有趣特質與微妙韻味。

你若是從**情緒感知**（sensation of feelings，見第四章）²開始著手，也會有不錯效果。試著找到角色最突出、最具代表性的特質，或是你決定選擇工作的角色質感。舉例來說，法斯塔夫的角色特質

² 第四章提到的身心合一之感知狀態。

可能是愛惡作劇卻又懦弱無比；唐吉訶德或許在一派輕鬆的質感裡還結合了浪漫與勇氣；馬克白夫人是黑暗但強烈的意志；哈姆雷特的主要質感對你來說則可能是尖銳試探又思緒縝密；聖女貞德在你的想像中或許充滿了內在平靜、心胸開闊且極度真誠的質感。每個角色都有著他最深刻、最明確的特質。

為角色整體找到最具代表性的特質後，把它當作一種你所渴求的情緒**感知**來體會它，再試著於其作用下，把你的角色演出來。你可以先在腦海中用想像力演出，接著在現實中（在家或在舞台上）排練。

當你親身實作後，或許會發現你用來喚醒真實感受的「感知」並不見得正確。在這情況下，你必須馬上做調整，直到滿意為止。

為你的角色選好幾個主要感知，在劇本空白處記筆記，這樣一來，你就可以把整個角色分作幾個段落或單位。別分成太多段落，否則只會徒增困擾。你把角色拆得越少，對你的表演會越有幫助。對一個中等分量的舞台或電影角色來說，拆作十個段落或許就已足夠。接著就如實地按著你的筆記，再次排練你的角色。

要記得，如第四章所提到的「質感」或「感知」，都只是喚醒你內在藝術感受的途徑而已，一旦你內在有感覺了，就完全把自己交給你的感覺吧，它們會帶著你讓角色成形。而在你試著尋找正確感知的過程中所記下的筆記，也會在你的感覺變得遲緩、甚至完全消失時，成為助力，再次讓感覺「醒」過來。

另一個進入角色的方法，是透過心理動作（PG）。

試著為整個角色找到正確的心理動作。若無法馬上找到角色整體的心理動作，可以試著反其道而行，先從尋找次要心理動作開始，最後主要心理動作也會慢慢向你顯現。

根據你找到的心理動作開始表演，執行台詞與動作。倘若在實際應用一個心理動作時，你發現它不是那麼正確，那麼你就要依照

你對角色的理解與你自己的藝術品味來做調整。心理動作的力度、型式、質感與節奏你都要能靈活掌控，並且還能依你的判斷不停變化、調整，直到滿意為止。排戲過程中導演所給的指示、對手演員的處理方式、劇作家的劇本改動都可能催化心理動作之轉化。所以，盡量保持其彈性，直到你完全滿足於你所建立的心理動作。

不管是排練或正式演出，讓心理動作從頭到尾參與角色的整體旅程。並在每次出場前先操練，讓自己進入心理動作的狀態中。

為你的角色找到他生活的**整體節奏**，同時也為每一場戲和不同時刻找到相對應的獨特節奏，並依據這些不同的節奏來重新操練你的心理動作。

在挖掘角色同時，也要隨時掌握**內在節奏**與**外在節奏**彼此間的相互作用，盡可能地用各種方式結合這兩種相對的節奏感（見第五章末）。

運用心理動作來進入角色時，也可以用它來確立角色在不同對象面前所展現的不同**態度**。即使是有經驗的好演員，時不時也會犯下這種重大的錯誤，覺得角色無論遇見劇中的其他任何角色都會是維持同一個樣子。但不管是戲還是真實人生都不是這樣。你或許曾注意，只有那些最僵化、頑固、凡事只想到自己的角色，才會在任何人面前都用同一種方式「做自己」。在舞台上用這種方式演出，只會讓角色變得如傀儡般單調失真。就先從自己觀察起好了，你會發現自己在不同人面前，是如何本能地用不同方式應對進退，出現不一樣的感受與思考模式。即使他人在你身上的作用多麼微不足道，你表現出來的永遠會是「自己加上他人」的樣子。

在舞台上就更明顯了。「哈姆雷特加上克勞迪斯」與「哈姆雷特加上奧菲莉亞」所表現出來的哈姆雷特並不一樣，或者該說，兩者表現出哈姆雷特的不同面向。哈姆雷特並不會因為顯露了他豐富本質中的兩個不同面向，而失去了角色的完整性。除非劇作家特別

想表現角色的單調固執特質，否則我們都得盡可能地找到不同對象在自己角色身上所造成的大小影響。就這層面來說，心理動作將能提供無量的幫助。

從頭到尾走一遍你的角色，試著找到其他角色在你的角色中喚醒的主要感覺（或是情緒感知）是什麼：讓你覺得溫暖？無感？冰冷？猜疑？信任？熱血？好辯？害羞？膽怯？壓抑？或是這些角色在你角色內在激發了什麼樣的**欲望**？是讓你想要征服？臣服？報復？吸引他人注意？誘惑？交朋友？激怒？討好？嚇人？撫摸？還是抗議？但別忘了隨著劇情發展，你的角色也可能在面對**相同**對象時**改變**態度。

通常你會發現，用來表現整體角色的主要心理動作往往只需要小小的微調，就能掌握面對其他角色時的態度。透過心理動作的運用，讓你有機會為角色添上不同顏色，豐富你的表演質地，使其更精彩吸睛。

若你想要從建立**角色與角色塑造**（如第六章所述）開始工作，那麼你可以從想像的身體與中心著手「玩」起，藉此尋找適合你角色的特質。首先你可以分開運用想像的身體與想像的中心，之後再將二者結合。

建議你拿著劇本，記下角色所有動作與行為，包括進出場等不管多不起眼的細節時刻，好讓自己能更輕鬆地掌握與吸收角色身體。接著，試著把這些大大小小的事件一件一件地執行出來，不管動作是大是小，讓動作順著靈感而行，無論它是來自於想像的身體、中心，或兩者同時的作用。不能以誇張的姿態表現，也別用力凸顯其作用，否則你的動作會變得無比做作。想像的身體與中心自身就擁有足夠的能量，不需「借助」任何外力推動，就能改變你的心理狀態與表演方式。若你真心想表現細膩有質感的角色特質，就讓你自身的「藝術性」與「真實感」帶領你進入想像身體與中心的

愉快「遊戲」吧！

練習一段時間後，你可以配合動作加上幾句台詞。一開始只要幾句就好，慢慢越加越多，直到角色在整齣戲裡的所有台詞都用這方式排練完畢。很快你會找到角色應該用什麼方式說話：是快、是慢、是安靜、是衝動、是深思熟慮、是輕盈、是沉重、是無趣、是溫暖、是冰冷、是熱情、是嘲諷、是擺架子、是親切、是喧噪招搖、是低沉、是積極、是挑釁，或是溫馴。諸如此類台詞的韻味，同樣會透過想像的身體與中心親自向你揭露——只要你完全聽從它們的建議，順從而不急見成果，享受其中樂趣，而非把它當作不耐煩的苦差事執行。

這樣一來，不只你的表演與說話方式可更加彰顯角色特質，就連角色氣質也會清晰顯現，讓你更輕鬆地進入角色。不需片刻，角色的寬度與深度就會在你面前三百六十度展開。不過在你完全吸收、內化角色之前，千萬別隨便中斷與想像身體和中心的「遊戲」。

在角色工作的初步階段，你也可以試著運用一些第八章提及的「結構之律」，其中對於《李爾王》眾多角色的例證分析即可作為運用參考，此處不再贅述。

說到這裡，我強力推薦各位可以參考史坦尼斯拉夫斯基對於處理角色的建議。他在《演員自我修養》（*An Actor Prepares*）書中對於他所提出的「單位」（Units）與「目標」（Objectives）³準則有著非常詳盡的描述。「單位」與「目標」或可說是史氏最精彩的創

³ 史氏認為每個角色在每個場景中的行動可以被切分為不同的單位（Units），而每個單位裡都必須要有一個角色的目標（Objectives），每當角色在場景裡改變了他的目標，單位就會更新。因此演員必須清楚了解角色想要的人事物，才能找到角色的動機，完成每個單位的角色行動。華語世界對這兩個專有名詞的翻譯皆有出入，在此提供較為詳盡的說明以供讀者理解。

見，一旦運用得宜，任何演員都能迅速掌握角色與劇本精髓，充分理解戲劇架構，並據此讓角色表演更有把握。

史氏曾表示，若要好好研究劇本與角色結構，那就得先把它們分成好幾個單位（片段或段落〔bits or sections〕）。他建議我們從大單位開始，尚不須進入細節，若大單位對你來說不夠明確，可再把大單位分作中單位與小單位。

史氏進一步提及，「目標」指的是角色（非演員）的欲望與期待、其所求所想。目標一個接著一個，彼此接續登場，否則它們會相互重疊。

角色的所有目標最終會匯聚成一個總體目標，形成「一條合理且連貫一致的流」。史氏又將總體目標稱作角色的**最高目標**（superobjective），也就是說所有較小的目標（不管數量多寡）都必須服務一個目的——完成角色的最高目標（主要欲望）。

史氏接著提到：「在整齣戲的湧流中，所有個體的、次要的目標（也包括各角色的最高目標）最後都應當聚集並實現**整齣戲的最高目標**，也就是劇作家在文學上的創作母題，是激發他創作的關鍵思想。」

至於要如何將角色目標訴諸文字，史氏的建議是從「我想要做什麼」⁴開始，而這個適合填入的動詞就表現出角色的渴望、意圖與目標：我想要**說服**、我想要**擺脫**、我想要**了解**、我想要**掌控**……諸如此類。絕對不可用「感覺」和「情緒」來定義目標，如我想要**愛**或我想要**覺得難過**，這都是要避免的，因為感覺和情緒是無法被**完成的**。你要**嘛愛**或不愛、**難過**或不難過，就這樣而已⁵。真正的目標是建構在你角色的**意志**上。「目標」的產生自然會伴隨著感覺與情緒，但它們自身無法轉為「目標」。因此我們一方面得處理各

⁴ 原文為 I want or I wish to do so and so.。

⁵ 本書前幾章節已詳細說明如何喚醒內在感受與情緒。

個**獨立**角色的次要目標與最高目標，另一方面還得同時處理**整齣戲**的最高目標。

現在讓我們來看看上述的史氏概念如何能與本書提到的方法做最好的結合。

把角色或整個劇本切分單位的程序，可參考第八章所提到的結構之律，先把角色或劇本分作三個主要段落，接著再依需求分成更小的子段落。

以亞瑟·米勒（Arthur Miller）《推銷員之死》（*Death of a Salesman*）劇本為例，主要角色的**第一單位**可以是：推銷員威利·羅曼，疲憊不堪，不再年輕，困頓失望，工作家庭兩邊煩惱。他試著結算自己一事無成的漫長人生，卻迷失在回憶中，然而他還不想放棄，還想與命運最後一搏，沉澱累積，等待再一次出擊。**第二單位**：最後戰役的展開。這段有如揉雜著希望、失落、小衝突、小失敗的繽紛萬花筒，充滿過去痛苦與快樂的回憶。但勇敢出擊，換來的只是更深的困惑，粉碎了最後所有希望。**第三單位**：威利放棄奮鬥。他已失去所有力氣，失去了現實感，失去了自己的心，迅速拖著自己墜入致命的結局。

以《櫻桃園》（*The Cherry Orchard*）來說，主要角色羅巴金（Lopachin）的**第一單位**可以是：儘管個性粗魯，卻謹慎小心、甚至溫和地挑起與拉尼夫斯基一家（Ranevskys）的紛爭，慢慢地（即使已經約束自己）變得越來越挑釁。**第二單位**：羅巴金使出關鍵一招——買下櫻桃園。他如勝利者般完全處於上風，但尚未與拉尼夫斯基一家開戰。**第三單位**：羅巴金放膽行動，不再顧忌。櫻桃樹斷於斧下，拉尼夫斯基一家不得不收拾行李，打包離開莊園；老態龍鍾、忠心耿耿（幾乎已成了家族一份子）的老僕費爾斯在這棟上鎖的棄屋裡，被眾人遺忘地死去（也象徵了羅巴金的勝利姿態）。

《欽差大臣》（*The Inspector General*）劇中，市長向官員下了詳

細指示，準備和欽差大臣開戰——這是市長角色的**第一單位**。**第二單位**則是：假大臣來了，雙方開始鬥法。市長縝密又有耐心的計謀看來成功達到效果，危機解除，勝利到手。**第三單位**：發現致命錯誤，真大臣來到。市長、官員與婦女們被徹底擊潰，狼狽落敗。

一旦用這方法找到三大主要單位，接下來就可以繼續建立它們的次要段落。關鍵是永遠跟著劇本中的衝突發展，把衝突的每個新的顯著階段都當作較小的單位（不過也要記得史氏的叮嚀：「分段越大、越少，你要處理得也就越少，更能方便地掌握全貌。」）。

說完單位，就讓我們來談談「目標」吧。

我個人的看法主要在於找到目標的「方法」與「次序」。史氏在提到尋找角色的最高目標時，毫不諱言其費時費力的需求。他說，要先經過一再的犯錯、放棄一個個錯誤的最高目標，才能找到正確的那一個。

史氏並補充道，有時常常要等到幾次演出之後，**觀眾的反應**變得明顯了，我們才能藉此了解且確認真正的最高目標。史氏的這個說明似乎表示演員可安於掌握數個次要目標，即使不知道次要目標的方向也沒關係。

不過就我個人看法而言，我認為演員最重要的，就是要能事先掌握各個次要目標共同集結的最終目的，就算只是先有個大方向也好。這實際上就是要去了解角色的主要目標。換句話說，演員要在一開始就明確知道整個角色的**最高目標**是什麼，否則怎麼有辦法順利地將所有目標匯合成「一條合理且連貫一致的流」？對我來說，最好的解決方法，是要求演員一開始就先找到角色的最高目標。經過幾年的親身試驗，我誠心相信這是最實際的途徑，而我也本著個人信念提供以下建議。

我們都知道在一齣戲的發展中，無論大小角色，或多或少都會經歷某種衝突，不管對象是何人何事。面對衝突，非輸即贏。以威

利·羅曼為例，他奮力對抗，直到命運不幸地壓制了他，輸掉了這場戰鬥。《櫻桃園》的羅巴金與拉尼夫斯基一家對抗，最終成了贏家。《欽差大臣》劇中的市長與來自聖彼得堡的大臣假分身對抗，不幸落敗。

這時我們或許會問：角色後來怎麼了？在他得到勝利後，接下來他會／想做什麼？若他贏得這場戰鬥，他該做什麼？……諸如此類的問題（通常是劇本所延伸暗示的）可幫助我們更明確地指出角色在劇中爭取的是什麼，或者角色的**最高目標**究竟是什麼。比如說，若推銷員威利真的成功戰勝命運，他會變成什麼樣子？他會去做什麼事？很可能他會因此成為最平庸的推銷員，如同劇本走向所暗示的。他的理想生活或許就像劇中另個角色戴維·辛格曼（Dave Singleman）的人生一樣，八十四歲了還繼續為橫跨三十一州的事業奮戰：「戴維那老頭走回房間，你知道，他穿上那雙綠絨拖鞋——我永遠忘不了他那樣子——然後拿起電話，打給買家，連房門都不用出，八十四歲了繼續這樣賺錢。看他這樣，我才明白當推銷員才是每個男人夢寐以求的職業。」除此願景之外，威利若有個收音機，加上小小的廚房花園，還「人見人愛」，那他可就真正開心了。所以我們可以說他的最高目標是「**我想要過戴維·辛格曼般的生活**」。當然你也可以去尋找更適切的最大目標，把第一個答案當作指引方向，幫助你繼續尋找讓你滿意的最高目標。

現在讓我們來看看羅巴金的最高目標吧。在拉尼夫斯基家族領地當佃農多年，他慢慢把自己提升到「仕紳階級」的地位，穿起白背心、黃鞋子，有了點錢，但還想賺更多。然而，他始終無法克服在拉尼夫斯基一家面前油然而生的自卑情結。他們忽視他，在他們旁邊，他始終無法覺得從容自在。現在他的機會終於來了，勝利到手，他棄絕了櫻桃園，將老莊園剷平，迫不及待等著大筆財富手到擒來。因此他的最高目標可以是：「**我想要藉著金錢的力量，讓自己成為有自信的大人物，得到完全的自由。**」

用同樣的方式來檢閱《欽差大臣》劇中的市長。他因躲過懲罰而開心不已，自豪著自己的「假」勝利。接著他做了什麼？他變成什麼樣子？他成了蠻橫的暴君，先前才狠狠羞辱了市民，還想繼續在聖彼得堡擺官架子。他的白日夢鄙俗又危險，因此我們可以說他的最高目標是：「**我想要統治並踐踏所有我能力所及的人事物。**」

當我們得以掌握角色的最高目標之後，便可繼續尋找較小的目標。有了大方向，讓我們不致盲目摸索；若是反過來先從小目標找起，可能就難得多了。最高目標自然而然會幫助你看見在它底下的小目標。

不過我要再次建議你暫緩尋找小目標的步驟，先求得一個更高的視野。我們可再往上爬一點，來到制高點，從那裡縱觀整齣戲全貌，將所有事件、單位、角色的最高目標等一覽無遺。這個制高點就是**整齣戲的最高目標**。

藉由同樣的方法提問，可以幫助我們找到整齣戲的最高目標，或至少為我們指引一個方向。不過這次提問的對象並非角色，而要直接訴諸**觀眾**。當然，我的意思不是要你等到有機會時才去問真正的觀眾，而是要**想像**觀眾的存在，並推測他們的可能反應。

在尋找劇本的最高目標時，導演和演員可以對想像觀眾提出的問題有千百種。但最關鍵的是，請想像的觀眾向你顯露在戲落幕後他們所感受到的**心理結果**（psychological result）。

於是，藉著你沈思的心智深入觀眾的內心，檢視他們的笑與淚、憤怒與滿足，他們或動搖、或確定的想法——舉凡所有觀眾離開劇院後，會帶回家的點點滴滴。這些就是他們給你的答案，比你多方採證、揣測劇作家的寫作靈感與下筆原因都還要來得有用的多。而這，簡而言之，就是**整齣戲的最高目標**。

演員或許會好奇為何我們要討教於想像的觀眾，直接問作者不是更簡單嗎？透過研讀劇本，理解他的主軸思想、他對最高目標的

概念為何，難道不也會得到一樣的答案嗎？

才不會！不管導演或演員多詳實地研讀劇本，他們所理解的作者企圖也只是自己的詮釋而已。而無論作者創作企圖為何，最終關鍵的最高目標其實是來自觀眾對他劇本的解讀。觀眾心理與導演、演員大不相同，甚至跟劇作家也很不一樣，否則為什麼每次新戲推出時，無法預期的觀眾反應總讓我們驚奇？這並非巧合而已。每次在首演夜，觀眾反應總一次次推翻我們的期待與揣測。這是為什麼？因為觀眾（作為一個**整體**）是用他的心而非腦袋來理解一齣戲；因為演員、導演、甚至劇作家的個人觀點都無法動搖觀眾的心；因為首演夜的反應是當下的、即時的、不受外在任何趨勢或形勢影響的；因為觀眾不分析，只體會；因為觀眾絕不會對劇本的人性價值無動於衷（即使劇作家刻意保持中立）；因為觀眾從不會迷失在細節或閃避中，而總能直覺地察覺全劇精髓，細細品味。這些可能的觀眾反應會給予你更多信心保證，讓主軸思想、劇作家的主要動機或所謂的全劇**最高目標**，都能透過觀眾「心」中無任何預設立場的心理結果向我們表明。

有人曾問知名俄國導演瓦赫坦哥夫（Evegeny Vachtangov）：「為何你執導的作品，還有那些你特別為演員發展、編排的諸多小細節，總是可以成功地打動觀眾？」瓦赫坦哥夫的回應大意如下：「那是因為我每次排練時，一定會想像有觀眾在台下看著我排戲，我期待他們的反應，並聽從他們的『建議』，同時我會去想像一群所謂的『理想』觀眾，避免受到低俗品味取巧影響。」

然而我所謂的「想像觀眾反應」，無論如何絕不該被理解為對任何導演或演員詮釋的否定，或一味地被觀眾牽著鼻子走。我的意思恰恰相反，我們需要的是誠懇且充滿藝術的雙方合作。藉由諮詢想像觀眾其不設限的「心」，有了觀眾的「聲音」作為靈感，導演與演員對劇本的詮釋會更有方向。對表演來說，觀眾就像是主動的共同創作者一樣，**一定要**及早詢問觀眾的意見（特別是當我們在尋

找劇本的最高目標時)，以免最後措手不及。

一開始，你的想像觀眾或許會以模糊、難以掌控的泛影現身，但你必須依此找到所有精確的結論，構思所有可能的想法，界定一切情緒。只要透過一個簡單練習，就能讓你習慣想像觀眾的存在，對他們產生信心。

若要更深入探討觀眾的「心」，我們就得再次回到劇本範例。

到底有多少不得志的推銷員每天在這國家來來去去，四處奔波？對一般美國公民而言，一生中會遇到幾個推銷員？幾十個？幾百個？他會為了推銷員抑鬱不得志的命運而落淚嗎？他是否傾向忽略這些推銷員？把他們當作理所當然、不值一提的存在？他是否曾停下來想，推銷員或許也是各有煩惱與磨難的某種階級或志業？……然而，在1949年2月10日，紐約的某個舞台上，有個名叫威利·羅曼的小小推銷員，忽然間感動了無數顆心，撼動了無數人的心靈。他們落淚，激動地以愛與同情在此昭告：推銷員威利是個好人。戲的結尾，見到推銷員執意決定結束生命，觀眾離開劇院時還帶著「某種」不安，過了好幾日都無法忘記劇院裡威利的故事。

有沒有人能解釋這整個反應是怎麼產生的？你可能會說：「這是藝術的魔法。」的確，若不是亞瑟·米勒與伊力·卡山（Elia Kazan）兩位重量級藝術家，以及整體卡司了不起的才華，絕不可能達成這般令人讚賞不已的效果。但他們又以自己的魔法向觀眾揭露了什麼？讓我們從頭回溯整齣演出，藉此觀察這部戲在觀眾「腦海」中的映象（別忘了我們目的是要尋找可能的全劇最高目標）。

大幕升起，推銷員威利進場，觀眾開心地笑著，他們的第一個、最原始的戲劇天性獲得了滿足：「多麼自然啊！就和真實人生一樣！」不過舞台上的牆面是透明的，接著有陣笛聲響起，聚光燈開始往不同的地方打光。慢慢地，觀眾不知不覺地發現自己也被「調整」進入另種狀態，因為他們的視線**穿透**了牆面，在什麼之中聽見音樂，並跟著燈光**超越**了日常對時間和空間的感知。藝術的魔

法開始作用。觀眾的知覺現在越來越深刻，開始轉變。他們看著推銷員，看著他的迷惘與煩亂，跟隨著他略為混亂的心境。

然而舞台的一切**並非**全然「自然」，還有那隱約浮現的「什麼」，裡裡外外生成了威利的迷惘、煩亂與沮喪。但「什麼」指的是什麼？是他對某種事物的強烈渴望，深切卻始終無法實現？的確，他希望自己能受大家喜歡，能在事業上有所成就，他也需要錢來負擔生活開銷。然而觀眾在潛意識中不再滿足於這些過於簡單明顯的解釋。那些透明的牆與那陣笛聲似乎來自別的地方。威利很值得同情，他是個好人，那麼在「急需賺錢」、「想成功」與「人見人愛」**背後**到底隱藏了什麼？不管是什麼，一定都是「好」的，才符合他妻子琳達是如此愛他、珍惜他的推論設定。答案到底是什麼？是對金錢的需求嗎？

隨著劇情進展，觀眾越來越專注；他們的思緒越來越精準，心境也越來越溫情，且開始懷疑這個推銷員的人生這麼可悲，會不會根本不是真人？懷疑的感受越來越強烈，就好像威利或許只是他人的面具而已？琳達、畢夫、哈比是真的，他們在自己**裡面**沒有藏著什麼，他們看起來是什麼就是什麼，不用去揣測他們**背後**有什麼。事實上，若他們和威利一樣擁有超越時空的特權，那才會讓他們變得奇怪且「不自然」。只有威利可以成為「別人」，戴上推銷員的面具，但這面具似乎也正折磨著威利。

沒多久，面具也開始折磨觀眾了。在台下坐著看戲的，也想要擺脫面具，擺脫「推銷員」的束縛。觀眾發現威利的煩亂來自於同樣的欲望——威利也在和面具對抗，為了自由而奮戰，努力把面具從臉上拔下、從心中扯離、從整個人身上擺脫開來。但可憐的威利自己看不見，渾然不知他究竟為何而戰。隨著劇情發展，面具變得越來越透明，忽然間，觀眾發現在「推銷員」外在形象中被捆綁、束縛的，其實是一個可貴的「人」。真正的悲劇越來越清晰。「推銷員」鞭打著「人」，一步步將他驅趕至致命的結局。而讓觀眾心神

不寧的，正是這「人」，而不是其邪惡的另一面。「威利，醒醒吧！別再責怪外在命運了！」觀眾似乎在心中吶喊著。「你要怪罪的，是你裡面最糟糕的那一面啊，『推銷員』就是你黑暗的命運。」觀眾想要警告角色，但已然太遲了，威利放棄了奮戰。在夜色籠罩下，他雙手拿著鋤頭在花園種菜籽，這是「人」在死亡前的最後哭喊。接著我們聽見引擎聲呼嘯而過……威利殺了「推銷員」，也殺了這個「人」。

演出結束，最後戰役的心理結果這時才開始在觀眾心中發酵。或許觀眾還會這樣和自己說：「的確，在人類歷史中，似乎從來沒有一個時代像現在這樣，讓推銷員的『面具』如此強烈、如此危險。要是我們不好好檢視這一切，記住面具底下是什麼，它就會像惡性腫瘤一樣越長越大。」

這是屬於美國本土的悲劇，卻也是全人類的悲劇。劇作家以創作警世，整齣戲的最高目標若隱若現地顯影於觀眾的靈魂裡面，也許無法明確地說，但可以總結為：**試著分辨你內在的「推銷員」與「人」，並努力讓「人」擺脫束縛，得到自由。**

《櫻桃園》提供了另一種最高目標，我們就來看看這第二個例子。

從戲的一開始，觀眾便清楚意識到劇中最重要的角色正是「櫻桃園」。它經歷歲月淬鍊、無比美麗、占地寬廣、名聞遐邇，劇本甚至說它還被收錄在百科全書裡面。衝突就圍繞著櫻桃園發生，然而有趣的是，在這場衝突中沒人真正出面捍衛櫻桃園。羅巴金奮力堅持眾人應該賣掉櫻桃園；拉尼夫斯基一家（沒主見、沒用又墮落的知識份子雜屑）一副駝鳥心態，毫無抵抗之力；女兒安雅幻想著多采多姿的燦爛未來，彷彿飄浮在雲端；家中僕役或雇員不是對櫻桃園漠不關心，就是對它的歲月之美滿懷敵意。然而櫻桃園依然屹立在那，雖無人守護，但仍茂盛地生長著。

櫻桃園得到觀眾全部的認同與同情，宛若是座令人愛護珍惜的歷史遺跡，那麼古老又那麼美，觀眾自己都想挺身捍衛櫻桃園了，想搖醒沉睡的人們，要他們不再漠不關心。一股絕對的無助感慢慢佔據觀眾全心，他們看著羅巴金步步逼近，準備拿下櫻桃園，淚水不禁在眼眶中打轉，軟弱無助的擔憂幾乎叫人難以承受。遠方傳來砍樹聲，幕落，全劇終。觀眾走出劇院，被這片白色櫻桃園之「死」深深觸動——儘管它是個無生命的角色，卻充滿了各種活生生的特質。觀眾想為櫻桃園發出不平之鳴：**保留過去最美好的部分，以免它成為權力巨斧伺機興建醜陋未來的犧牲者。**這或許會是《櫻桃園》的最高目標。

再來看看第三個例子：

從大幕升起那一刻開始，觀眾似乎有各種理由可以開心享受《欽差大臣》這齣戲。看著人人討厭的官員們出了一個又一個紕漏，被逼入死角、被恐懼蒙蔽，和假冒的敵人奮戰。邪惡與邪惡對抗，白白浪費了時間、金錢與腦力。善良的一方直到最後一刻才加入戰局，然而觀眾早就知道了，迫切等著善良的一方在邪惡勢力使計內耗後壓垮對方。市長越顯意氣風發，沾沾自喜於自以為的勝利，觀眾就越期待正義的復仇降臨。當善良的一方終於登場，連續兩度致命打擊（假大臣的信與真大臣蒞臨）將邪惡勢力掃地出門，觀眾覺得自己得到補償，心滿意足地享受勝利。對這座小鎮的居民來說，一直以來都在這廣大的國家被壓迫，深深感到失落，然而最終得到了救贖。不過對觀眾而言，小鎮只是個微型象徵，這整個國家早就沒救了，被各式各樣的「市長」產生的蜘蛛網纏繞。台下熱血沸騰的觀眾，早已燃起心中激昂意志，幾乎就要坐不住，而這正是劇作家想要達到的創作目標：**我們要從殘暴獨裁政權與獨攬大權的結黨小官手中拯救國家！他們往往比高官還更無情邪惡！」**

《欽差大臣》首演時有個小插曲，意外地讓上述觀眾反應顯露

無疑。在觀戲時，其中一名觀眾忽然深受感動地大喊：「所有人都罪有應得，特別是我！」說話的是最高層級的「市長」——沙皇尼古拉一世。儘管沙皇本性冷酷，他倒是和子民一樣，清楚看見了這齣戲的最高目標。

這正是導演和演員可藉由想像觀眾來找到劇本最高目標的方法，不須等到真正的觀眾坐滿戲院後才能揣測觀眾反應。

不過我想再次提醒讀者，所有我提出的例子的解讀，都不是要造成任何獨斷的藝術制約。我唯一的目標是要說明方法，並非要限制任何導演與演員施展他們的創作自由。相反地，導演與演員在創作上更應積極要求自己的原創性，才能善待自我的才華與本能，讓它們幫助自己成為獨特、有原創性的藝術家。

在找到（或只是接近）整個劇本與各角色的最高目標後，你可以試著繼續尋找中目標與小目標，不過千萬不要用頭腦分析，理性只會讓你變得冰冷無感。就算你**知道**那是什麼，也無法讓你**想要**它或**渴望**它；它會始終如醒目的新聞頭條般橫過心頭，意志卻是無動於衷。你要尋找的目標必須在你整个人裡面紮根，而不光是在頭腦裡，你所有的感受、意志、甚至身體，都要完全為目標所「充滿」。

試著注意，你在日常生活中出現某種無法立即實現的欲望或目標時，會有什麼反應？當你被迫等待時機成熟，才能圓滿達成目標時，內在會出現什麼變化？你整个人不也發自內心地想**持續地滿足目標**嗎？從目標在你靈魂內成形的那一刻起，你就被某種內在行動「佔據」了。

舉例來說，若你想要安慰某個心情沮喪的友人，單說：「別擔心，冷靜點。」一句是不夠的，你需要花上好幾天來完成目標，這段期間難道你就毫無行動嗎？想必不是。你會發現不管是否在對方面前，你**無時無刻**都身在其中，持續地感受著想要好好安慰對方的

心境，而且你彷彿還「看見」朋友從你這兒成功得到安慰的樣子（即使過程中一再懷疑是否真能成功安慰對方）。在舞台上也是如此，若你不去感覺自己被目標完全「佔據」，那麼你的「目標」充其量只會停留在理性層次，而非充滿你整個人；換句話說，你只是用頭腦**思考**，而非真心**渴望**。這正是為什麼許多演員錯在等待——內在被動——劇作家允許他們完成劇中目標的時機來臨。假設某目標在劇本第二頁開始出現，但直到第二十頁才能實現目標，演員若無法完整地吸收目標，也無法讓目標滲透他的整個身體和心理，就只能被動地等到劇本演到第二十頁。比較認真的演員發現「目標」處理不妙時，也只能用理智不斷告訴自己：「我要安慰他……我要安慰他……」但這依然於事無補。理智的重複依舊只存在於頭腦的行動而已，完全無法喚醒一個人的內在意志。

將目標轉換為心理動作，會喚醒你整個人，讓你動起來，幫你克服這些侷限與挑戰。又或者，你可以**想像**你的角色（從假設的第二頁到第二十頁）被目標「佔據」。仔細地觀察他的內在生命（見第二章練習十），直到他在你心中召喚出類似的心理狀態，也可運用先前提到的**感知**練習來喚醒感受。

最後總結「如何在排練初期進入角色」的主要建議：

無論你或導演多認真，實在不須同時運用**所有**方法。你可以選擇那些你最有感覺的、對你來說最有用的，或是最有效率的方法。很快你會發現有些方法適合某些角色，有些方法則適用於其他角色，你可以自由選擇運用。最終，你能將每個方法都試過一遍，而且說不定全都能成功操作得宜，不過千萬別為了追求角色的最佳表現而過度操作自己，這是不必要的。最重要的是，方法必須**幫助**你，讓你的表演工作愉快有趣，只要運用得宜，不管什麼狀況都不會讓表演變得困難沉重。表演本來就該是一門令人快樂的藝術，絕非苦差事一樁。