

坊園調度設計

羅姆著

內 容 說 明

《場面調度設計》一書，是根據蘇聯著名電影導演羅姆在蘇聯國立電影大學講授的導演課的講演稿翻譯而成的。這本書通過理論與實踐，生動而詳盡地講述了場面調度的基礎知識。場面調度設計是舞台導演和電影導演的最基本的藝術手段之一。導演的場面調度設計，就等於一本啞劇劇本，設計得好的場面調度，總是可以使演出達到深刻的、驚人的效果。羅姆在這本書中，通過具體的例子闡述了舞台場面調度和電影場面調度的不同。闡述了蒙太奇、俯仰角度、景的大小、搖鏡頭、推鏡頭的使用方法，以及它們在電影場面調度中所能產生的巨大作用。

今天和你們談談場面調度問題。場面調度——这是重要的导演手段，首要而基本的导演手段。

电影場面調度比舞台場面調度复杂得多，細致得多。两者有很多原則性的区别。电影場面調度比之舞台場面調度，从程度上說来，更加是导演思想的基本表現，虽然你們要做电影导演，但研究研究舞台場面調度也是非常有益的。現代的电影場面調度有两个来源，一个是舞台場面調度，一个是电影摄影机。舞台場面調度是电影場面調度的基础，是它的內部支柱。决不能忘記这一点。

舞台导演有着多种多样的活动，这是大家都知道的。他要处理演員。处理演員就包括了部分的場面調度。除了在演員处理工作中要作一切教育、解釋和分析工作以外，他对場面調度的理解从某一个阶段起也会决定演員的行为，并和演員的行为紧密地融汇在一起。

导演需要处理美工。处理美工的工作一开始就关系着場面調度。布景在很多方面决定着場面調度，反过来，如果导演和美工师合作得好，导演的場面調度意图又往往会决定舞台布景的处理，这一点特別是在斯坦尼斯拉夫斯基的某些經驗中看得十分清楚。斯坦尼斯拉夫斯基一向非常器重那些能够使自己的布景适应于已設計好的場面調度的美工师，內行的美工师們从来不追求在舞台上創造标新立异的布景場面，这种場面即使可能非常合乎建筑学、厂史学和考古学的观点，或者非常富有表現力，但就是沒有給演員和导演留下进行

場面調度的余地，即場面調度的支點。斯坦尼斯拉夫斯基器重的是那些能使布景的全部要素——它的表現力，它的美——服從于導演設計，服從于導演構思的美工師。

導演可以確定戲的節奏，但是節奏是和動作，和場面調度息息相關的；導演可以確定戲的音樂處理，但是音樂也是和場面調度息息相關並相互影響的；舞台導演可以確定燈光，但是燈光也同樣是和場面調度有關的。

可見，場面調度和導演活動的各个方面都是有關的。而它，還在更大的程度上決定着演員的行為，同時它也是舞台上演員動作的結果。

場面調度最簡單的意思就是演員根據劇本，按照動作邏輯，在舞台上所作的基本動作的總和：上場，下場，坐下，站起，走近舞台前緣或走向舞台深處，走向對手或離開對手，這些最簡單的動作的總和我們就管它叫作場面調度，即演員在舞台上的位置。

在十九世紀末以前（在俄國則是在斯坦尼斯拉夫斯基以前），場面調度的概念是非常簡單的。在很多劇院里，所謂場面調度，按其實質說來，只是一種安排位置、上場、下場和走動的方法，其目的是為了便于演員朗讀台詞。這就形成了一系列程式化的舞台規則。如果站在觀眾前面的演員，是右肩對着觀眾，那麼，按照舞台規則，在向後轉時他就沒有權利轉動左肩，而一定得臉面向着觀眾，轉過身來。演員決不可以從正在說着話的對手面前走過，把他擋住；決不可以為了使一個演員面對另一個演員，而讓他背向觀眾等等。

演員位置都要安排得既不要彼此遮擋，又要都讓觀眾看得見，轉身要面向觀眾，可走的地方才能走，需要出場時才能出場——這就叫做安排位置，或是象我們現在說的，叫做場面調度。這裡，沒有一點真正藝術的影子。實際上很多劇

团当时就没有导演。

斯坦尼斯拉夫斯基确立了一系列新的場面調度的职能，当然，正和他經常所做的一样，他也运用了俄国和外国某些先进演員和先进剧院积累起来的丰富經驗。他綜合了这些經驗，概括并发展了它們，确定了一套全新的場面調度的任务。

最近几年来，艺术領域里曾針對場面調度問題掀起了一場爭論，因此現在来分析这个問題也就特別重要。事情是这样的，在十九世紀的最后十年和二十世紀的前三十年，俄罗斯剧院中的場面調度已經达到了刻意求工的地步，在某些导演手中，場面构成和处理得纖巧入微的場面調度，在很多方面压倒了演員，压倒了剧作者的台詞。于是便出現了一些学派，其中也包括电影中的学派，他們反对場面調度这种畸形发展的作用，根本否定場面調度的美学意义，并断言（其中也有很多电影导演）場面調度这个概念老早就过时了。他們說，演員应当随心所欲地按照台詞含义，按照剧情的要求来生活和行动，至于場面調度的美，它的造型表現力等等，是无足輕重的。

我坚决反对这种論調。我認為你們每个人对这个問題都应当有自己的看法。

当然，場面調度的最簡單的原理是由人在生活中用来表現自己的思想感情的基本动作构成的。你不可能坐着朗讀全部的台詞，虽然亚历山大剧院的演員瓦尔拉莫夫，由于肥胖老迈，上台后总是坐在舞台前緣几乎是放在对角綫上的安乐椅中，面对观众，一直坐到下場。此外他什么事也不想作。由于他具有巨大的魅力，高超的舞台技巧和表現力，所以他坐在安乐椅上也能自如地控制整个劇場，观众們只要看着他，就会有一种惬意的感觉。然而这只是个例外。一个身体不那

么胖、声望不那样高的演員，并且如果他的表演又是比較现实主义的，当然总会有按台詞含义，按剧情发展来行动的要求。略言之，所有这些动作，就构成了場面調度。

在探索場面調度时，偶然性也常常可以启发我們作出一些生动有趣的处理，但是这絕不是說，整个場面調度都是偶然产生的。場面調度以后一定要形成某种固定不变的形式，因为它是要达到一系列准确的目的的。

郭尔恰可夫在他的斯坦尼斯拉夫斯基回忆录里，曾就《費加罗的婚礼》一剧的处理工作談过这样一件事情，他說斯坦尼斯拉夫斯基为了在人們拥进小院子里参加婚礼的这一場戏中寻求富有表現力的場面調度群象，便吩咐把所有可坐或可站的东西全从舞台上搬走，而把一些破旧的桶子、木板、椅子、凳子之类，横七豎八地堆在一块儿。接着就吩咐演員們馬上从一扇小門跑进来，叫他們尽快地从这个乱堆堆里找个可坐或可站的东西，要是找不着，那么他在舞台上的地位就很不不利了。演員們一窩蜂涌进来，搶桶子的搶桶子，搶凳子的搶凳子，把一所小門挤得水泄不通，有的摔倒在地，有的跃而入，有的抓住別人手里的东西。斯坦尼斯拉夫斯基就随时把这些偶然形成的构图固定了下来。当然，重演的时候，那就是另一个样了，偶然性减少了，場面調度逐漸形成了，最后，所有那一切都变得呆呆板板、規規矩矩了。但是斯坦尼斯拉夫斯基及时注意到了一些偶然形成的群象，后来就有意識地恢复它們本来的面貌，完成了这场戏的最后的設計。

由此可見，导演可以利用演員的独创精神，因为演員的偶然的和自然的动作可以造成零散的場面調度的位置，而导演則把这种位置固定下来，抛掉多余的东西，留下需要的东西，然后加以組織，使場面調度納入合乎需要的軌道。

正象我們能出口成章一樣，我們也能隨時隨地構成場面調度。出場人物隨便怎樣配置，都會自然而然地形成場面調度。

但是，偶然形成的場面調度，看來不管怎樣生動有趣，總是不能徹底表現導演意圖的。有些杰出的作家，如普希金、托爾斯泰、陀斯妥耶夫斯基，都認為場面調度具有極大的意義，為了解決電影和戲劇方面的爭論，我們有必要經常向這些偉大的作家們學習。

場面調度是作為演員的要求而產生的，這是它產生的內在原因。但是它的目的並不是要演員自由自在地或從容不迫地處在舞台上，不是要他在想走的時候就走，想坐的時候就坐。場面調度的目的在於把所發生的事件的意義和情緒傳達給觀眾，在於賦予動作以美學的形式，這就完全是另一回事了。有的時候，演員想要走的欲望完全跟觀眾的這種欲望或導演用來表達動作、表達戲的意義和情緒的欲望不相吻合。場面調度首先是一種把戲的內容和感情傳達給觀眾的方法，在這種意義上它正象台詞一樣，因為生活不僅是包括言語，而且也包括活動。在這方面，它們是處於同等地位的，場面調度在導演手中就是一本無言的台詞，一種無言的動作。設計得好的場面調度完全可以象言語一樣地表達出一場戲的思想，表達出一場戲的動作。如果導演能把場面調度處理得很好，處理得生動有趣，那麼，簡單點說，觀眾就是捂着耳朵，也能懂得舞台上發生的事情。而如果場面調度沒設計好，演員想怎麼行動就怎麼行動，那麼，要是不聽台詞的話，觀眾就什麼也不會明白。動作和台詞結合起來，便會產生一場戲的意義、氣質和感情。這樣說來，場面調度就是導演的語言。作者的台詞都是由演員說出來的，導演只不過是加以校正而已。導演僅僅是台詞和演員之間的一個教師和編輯。作

者往往并不規定演員的动作，在这种时候，导演便出来充当賴以展开剧情的哑剧剧本的作者。

由此可見，場面調度就是导演为了把自己的思想傳達給观众所用的一种独特的語言。它应当表現一場戏的思想、动作和内容，表达一場戏的全部情感和节奏，分出主次，把观众的注意力集中在主要的地方，最終創造出戏的外部設計——舞台場面。否定場面調度——这是一种特殊的虚无主义的表現。

——場面調度可能很美，或者不美！可能富有表現力，或者沒有表現力；經過导演的設計，可以获致生动有趣、大放异彩的場面，或者适得其反。

不言而喻，灯光和布景等等，在这方面有着巨大的作用，因为要是沒有这些，就不可能进行場面調度。

怎样才能通过場面調度把主要的东西突出出来呢？

斯坦尼斯拉夫斯基回答了這個問題，他談到他早期的导演經驗时写道，

……“为了使剧本和它的表演者获得成功，必須有与剧本的高潮瞬間相适应的着重的地方”。

可見，斯坦尼斯拉夫斯基并不是指剧作的着重的地方，而是指与剧本，即剧本的高潮瞬間相适应的导演艺术的着重的地方。“如果演員本身沒有力量达到这一步”，斯坦尼斯拉夫斯基繼續写道，“就需要导演来帮助了。”

这是斯坦尼斯拉夫斯基很早以前的一点經驗，后来他就不再提起这个附带条件了，不提到演員了，而直接了当地認為必須求助于导演。——“为了应付这种場面，我也研究出了許多不同的手法。例如，在《烏里吐尔·阿科斯塔》一剧中，有两处必須使观众牢記不忘。一处是在第二幕，在瑪納塞家过节时，阿科斯塔受到咒罵的場面；另一处是在第四幕，阿

科斯塔在教室里宣布放弃自己的信仰的場面。”

这样，斯坦尼斯拉夫斯基就在古茨科夫的《烏里叶尔·阿科斯塔》中选出了两个高潮的瞬間。第一个瞬間是自由主义者阿闊斯塔达受到咒罵，第二个瞬間是阿科斯塔宣布放弃自己的信仰。当然，这也就是剧作的高潮的頂点。斯坦尼斯拉夫斯基將它們叫作着重的地方，并集中力量用导演元素来予以加强。怎样做法呢？

……“在第一个場面里我需要美丽的社交界妇女和年輕的男子。……在第二个着重的場面即平民性質的場面，需要有一些年輕的性情暴躁的学生”……

接着他說道：“第二幕开幕时布景是一座花园，那里面放置了許許多多平台，使場面調度显得多样化，而当观众看到了一大群服飾豪华的漂亮男女在台上出現时，全場不禁发出惊呼声。”

由此可見，斯坦尼斯拉夫斯基为了这场在剧作上是第一个高潮的戏，采取了惹人注目的場面調度的材料——布置了一堂布滿平台的特殊布景，引出許許多多的人，这真是无限新穎，使得观众不禁发出惊呼声来。

接着他对純属場面調度設計的哑剧动作这样描写道：“仆役們端着酒和甜食穿来穿去，騎士們以当时那种迂腐的礼节在向女人們献殷勤。女人們故作媚态用扇子半掩臉孔，向追求者丢送秋波。音乐奏起了，有些人在跳舞，有些人簇拥在一起，构成美丽的图案。”

再往下看：

“談笑正酣之际，忽然从远处傳来了不詳的号角烏烏声……欢乐的場面立刻停止了……一切陷于混乱，人們惊慌起来。这时，从舞台后部出現了一群可怕的身穿黑衣的律法博士。教堂仆役們手执蜡烛，带来了聖經和写在紙卷上的律法。”

为了突出剧作的中心，在咒罵阿科斯塔这一場戏中，斯坦尼斯拉夫斯基采用了大量純属哑剧的导演手段。他創造了群众場面，布置了特別布景，开头是一片节日的欢乐气氛，然后法师出場，于是便开始了那場破口咒罵的戏。他用自己的导演手段，即場面調度，創造了必要的着重演出的場面。

換一种情况，也可以把这个問題理解得更简单一些。「要知道剧本中着重表現的高潮瞬間并不是經常可以添上群众場面，法师和音乐之类的东西的，然而却可以而且也应当通过場面調度、演員走动、頓歇，或者相反通过突然地改变演員在舞台上的位置的全盘設計，来強調这一瞬間的意义。」比如說，果戈理在《欽差大臣》的結尾处就正是这样做的。他的剧本以宪兵的出現告終，宪兵走进市长公館，說道：“奉圣旨从彼得堡来的官員現在住在旅館里，命令你們立刻前去。”戏到这里本来就可以閉幕了；但是果戈理沒有这样做，他还描繪了一个出色的哑場，为每一个人物找到了新的姿态和各自不同的面部表情。果戈理提議用純演出的、导演的場面調度的手法来表达宪兵的这几句話的巨大效果，他精确地描繪了这个場面設計，使它當場就可以通过所有的細節再現出来：有的插着腰叉着腿，有的張口結舌，有的弯着腰——“这下子可糟透啦！”等等。这场戏，按照果戈理的意图，应当保持不动“差不多一分半鐘”之久，然后再閉幕。照果戈理的意見，舞台上人物的位置的突然变换，新的富有表現力的姿态、化石般的哑場，都应当給观众留下无比强烈的印象，这时再用台詞或說明来描繪这个敲詐勒索、賄賂公行的社会怎样象晴天霹靂般全盘分崩瓦解，就是多余的了。

我們可以設想一种更简单的情況，就拿混有奸細的秘密大会的場面來說吧。在电影里，可以用特写把这个奸細突出

表現出来，但在舞台上，就沒有这种可能了，难办的是这个奸細在一整場戏里一言不发，但导演又必須使观众注意他，留心他，監視他，看他怎样行动，怎样傾听。当然，这时注意这个奸細的奇怪举动的只能是观众，决不可以是对手。有沒有构成这种場面的舞台方法呢？有，只是不如电影那样精确。这就是場面調度方法。为此，必須采取这样一种布置，使那个奸細不管坐在怎样不令人注意的地方，而注意力却总是集中在他身上，这就要靠場面設計了，在設計中，可以把人物的地位这样安排一下，做到只要通过人物們的交談、动作地点的变换，就必定会使观众把他們每次很自然地集中在說話人身上的注意力，轉回到这个默不作声的人身上来，因为他是坐在場面設計的最有利的位置上，处在場面設計的中心的，尽管这一中心并不永远都和布景中的实际中心相吻合，它很可能是在旁边的一个什么地方，在舞台深处或前緣，这完全要根据布景、灯光和人的位置而定。

場面調度可以确定节奏，这是十分清楚的，并且場面調度还与整个演員工作有着直接的关系。

斯坦尼斯拉夫斯基講过这样一件事：当他还是青年导演的时候，曾同一个职业剧团排演过《欽差大臣》，他們把这个戏演給他看。他从头到尾看完以后，認為演出完全和果戈理背道而馳，襲用了自古以来那套根深蒂固的刻板手法。他說，这出戏要末就原封不动，要末就从头排过。演員們都表示願意跟他一同搞新的方案。

你們以为斯坦尼斯拉夫斯基是用下面的話开場的吧：“你們全都矯揉做作，硬挤情感。自然一些吧！仔細揣摩一下它的意味吧！”等等？我們通常总是这样理解斯坦尼斯拉夫斯基的方法的。其实完全不是这么回事！他完全是从另一方面着手，讓我們看一看他是怎样写的：

“……开始吧，我走上舞台，說道，‘這張沙發現在是摆在右面！把它移到左面！出場的門現在是在右面；把它放在中間！你們是坐在沙發上开始這幕戲的嗎？換過來，应当坐在安樂椅中！’——我當時就是這樣用我那種專橫的態度來命令那些真正的演員的。……‘現在，按照新的場面調度從頭演起！’——我命令道。但是演員們茫無所措，臉上流露出驚奇的神情，捉摸不透應當坐在那裡，或是走向那裡。現在……他們沒有了任何立足之地，完全交托給我了，於是我就開始來擺布這些演員，完全象擺布業余演員一樣。”

這一段話，說明了很多問題。

簡簡單單變動一下場面調度，就使演員們那種習慣了的刻板化手法，馬上失去了立足點。他們茫無所措，因為他們要在一種不習慣的條件下來行動了，這就是說，他們要從右往左，而不是從左往右走了。看來這完全是一回事。不，不是一回事！現在他們完全掌握在導演的手中了，因為新的位置轉換，要求新的行為，而新的行為又要由導演來指點。

但是也不應忘記，除了導演任務，除了創造美而富有表現力的場面、節奏，強調主要的東西而外，基本上，場面調度還是要以演員的合於生活真實的形体動作為依據。全部的導演技巧，便在於把這兩種因素，即把場面調度的外在表現力、它的動作設計等等，同正確表現出來的演員的內在動作配合起來。

在優秀的散文作家的作品中，總是有最精確的場面調度。我第一次遇見這種情況，是在我導演莫泊桑的《羊脂球》的時候。莫泊桑規定了人物坐在公共馬車上的位置。我以為這種坐法是偶然的。他們到底為什麼要那樣坐，能不能調動一下呢？我為了使這些乘客們搭配得更生動有趣，更對比分明，曾試圖重新加以調配，換換乘客們的坐位。我反復

調換了好幾次（在寫分鏡頭劇本時），深深覺得要讓這些乘客們調換位置，那真是萬分困難的事，因為他們的位置早就經過了匠心的安排。雖然莫泊桑根本就沒有在紙上寫出一切細節，而只是在一個地方草草提到伯爵是坐在後面，他旁邊是伯爵夫人等等，但是他在劇情的整個發展過程中，卻隨時都看到了場面調度，看到了他的乘客們是怎樣坐着的。

導演也應當有這種視象。當他着手進行工作時，往往在演員開始行動之前，他就看到了場面調度，雖然在這以後由於演員的自發的、衝動性的行動會使這一場面調度作重大的修改。斯坦尼斯拉夫斯基的《奧瑟羅》導演計劃是被深刻理解了場面調度視象的典範。每一個導演都應當看看這本書。這本書的排版很好，悲劇的台詞和斯坦尼斯拉夫斯基從國外寄給莫斯科藝術劇院的全部意見是平行排印的。斯坦尼斯拉夫斯基對演員位置的每一次移動都有詳細的規定，並作了深刻的說明。

斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科藝術劇院進行的《海鷗》一劇的導演工作，也可以作為導演對場面調度具有獨特的視象的一個生動有趣的例子，關於這一點，他在《我的藝術生活》一書中曾有所闡述。

斯坦尼斯拉夫斯基承認，他並不怎麼喜歡《海鷗》。當丹欽科跟他講述這個劇本時，斯坦尼斯拉夫斯基是喜愛它的，但等到他獨自閱讀這個劇本和台詞時，他又感到索然無味了。

……“不過演出設計……還是要由我來做……為了進行工作，”斯坦尼斯拉夫斯基寫道，“我從莫斯科搬到朋友的莊園里去住。我必須在那里寫出《海鷗》的場面調度和導演計劃，而且把計劃一批一批地送到普希金村去，好供他們初排。”

当丹欽科跟演員們排練这个剧本时，斯坦尼斯拉夫斯基就远离他們，从事純理性的研究工作，一面写，一面陸續把場面調度設計寄給他們。

“当时，”斯坦尼斯拉夫斯基写道，“演員們还缺乏經驗，所以专制的工作方法几乎是不可避免的。我一个人躲在書房里，凭自己的情感所感觉到的，凭內心視覺和听觉所看到和听到的，写出全部詳細的場面調度。在这种时候导演是不管演員的情感的！”在这里，斯坦尼斯拉夫斯基打了个惊叹号，显然这是为了強調这样做并非完全正确。

“我当时一心認為，”他写道，“可以命令別人按照我的意志去生活和感受；我对所有人員，而且在戏的每一段落，都发布了指示，这些指示是必須遵行的。”

从这些話的口吻表明，斯坦尼斯拉夫斯基完全否定这种做法，并根据后来的經驗得出了一定要有演員参加場面調度設計的結論。不过，場面調度究竟是要由导演和演員共同來設計，还是由导演单独設計，这只不过是准备場面調度的方法問題，場面調度的質量問題（因为如果能吸收演員参加場面調度的設計工作，演員就可以在多方面帮助并提醒导演，从而便会使动作显得更自然些），但归根結底，場面調度終究是最主要的导演手段，这个手段的重要性是无法估价的。

斯坦尼斯拉夫斯基談到霍普特曼的《沈鐘》一剧的演出时写道：

“使成千观众的注意力集中在自己一个人身上，这是件困难的事情。噢，如果真有演員能够完成那种站在提詞室前的簡單的动作設計，倒也好了！那样一来，劇場工作就会大大簡單化了。但是……世界上沒有这样的演員。我注意了那些最偉大的演員，想弄清楚他們独自站在舞台前部，面对脚灯，不借任何外在的帮助，究竟能使观众集中注意自己多少

分鐘……經驗告訴我，在一場強烈的動人心弦的戲里，他們能夠把成千觀眾的注意力毫不間斷地吸引到一個人身上的最高能力是七分鐘（這是了不起的！）；在一場平常的平靜的戲里，最低是一分鐘（這也不算少！）。時間再久，他們的表現方法便不夠多樣化了……請注意，這是天才演員的情況！”斯坦尼斯拉夫斯基寫道，“那些普通演員，又會是什麼樣呢？”

他認為這裡就需要導演用場面調度來援助演員了，使他能在舞台上抓住觀眾的注意力，突出主要的、基本的東西，摒棄次要的東西，加進一系列感染觀眾的效果，把注意力從這一個演員轉移到另一個演員身上，等等，等等。所有這些——就是場面調度的任務。

導演必須完美地掌握這種藝術。

在設計場面調度時，導演起碼要把劇中人物安排得使觀眾每時每刻都能看到他應看的那個演員。這也不是簡單的事。要做到這一點，往往需要有獨特的手法。

列寧共產主義青年團劇院曾上演過蓋爾蓋爾和李托夫斯基的《我的兒子》這樣一個戲，現在這個戲差不多已被人遺忘了。扮演這個戲里的老母親的是謝拉菲瑪·碧爾曼。在這個劇本的一幕戲里，劇作者是这样安排的：一開頭，有好幾分鐘時間，老母親呆在場上，一句話也不說。

碧爾曼給自己選擇了這樣的場面調度：當劇情在舞台前緣展開的時候，她卻一動不動地坐在舞台深處，背對着觀眾，面對着壁爐。開頭的時候，這個坐在舞台深處的高大瘦削的身影，並沒有引起人們特別的注意。但當她在舞台上背對着觀眾一連坐了好幾分鐘也不轉過頭來的時候，觀眾的注意就逐漸集中到她身上來了。這個老婦人的背影越來越使觀眾們驚訝。觀眾開始對舞台上發生的事情有了異樣的感覺。

女主人公的沉默的背影向观众暗示了她对所发生的事件的态度，仿佛她正同其他的人物爭吵。观众越来越急不可耐地等待着她轉过身来，因而当这个老妇人轉过身来时，全場不禁为之一怔。她这骤然的一轉，造成了令人震惊的印象。

这场戏本来也可以表演得很平常，然而那宏大而又简单的場面調度却创造了这样高度的表現力。

舞台場面調度，同电影比起来，有许许多多特殊的困难，但同时也简单得多。

当然，最大的区别，是剧院里的場面調度是針對固定不动的观众設計的，而电影場面調度則是針對活动的观众設計的。虽然从根本說来，舞台場面調度是电影場面調度的基础，但是电影場面調度还要依賴于特殊的电影視象手法。

当导演設計舞台場面調度时，总是針對着假定的观众，这些观众大致都坐在中央过道处池座的正中，通常均在十一至十三排的水平面上。导演工作台就摆在这里，但实际到劇場看戏的观众所看到的場面調度，就不象导演看到的那样了，因为場面調度是从池座的数学中心設計的，而观众却有的坐得靠右，有的坐得靠左，有的坐得近些，有的坐得远些，有的又坐得高些。

在斯坦尼斯拉夫斯基以前，在莫斯科艺术剧院創立以前，在繼莫斯科剧院創立之后出現的那许许多多舞台空間相当精致的剧院創立以前，舞台通常都是一个极其简单的方盒子，舞台平面空間很大，后面和旁边是涂繪过的幕布（一块一块的麻布，有的从上往下挂着，有的笔直地豎在那里）。全部动作都是在这个四四方方的两个向度（深度和寬度）的空間中表演的。

斯坦尼斯拉夫斯基开始在剧院里推行第三向度——垂直度。早在莫斯科艺术剧院創立以前，斯坦尼斯拉夫斯基就在

剧团里开始了舞台地面的变革工作，在舞台上布置下各种各样的平台，梯子和过道。他尽可能破坏人们对舞台地板的感觉，从而不仅创立了第三向度——高，而且使舞台有了縱深感，由于有很多可以挪动的平台，因而他就更充分地运用了舞台空間，創造了时而在舞台前緣表演，时而又挪到別的地方表演的可能性，——一句話，他想尽一切办法丰富并发展了場面調度。

尽管这样，舞台上所表演的东西还是与統一的视点相适应的。

由影場面調度是針對活动的观众設計的，它不給观众留
什么独立活动的余地。在剧院里，观众可以自己選擇注意的
对象。不管导演是怎样費尽心机想把观众的視線吸引到一定
的点上來，但他仍然可以随心所欲地望着別的地方。如果他
喜欢的是演次要角色的青年女演員，那么，这时就怎么也不
可能要他来看老头了；如果他喜欢的是苏菲雅，他就可以不
看法穆索夫，不管导演怎样煞費苦心也是枉然。所以，剧院
里的观众完全可以自行選擇注意的对象。舞台导演正是要和
这点展开斗争，发挥出最高的創造才能，用場面調度設計使
观众去看他应看的地方。

有一次，剧院試演《根深蒂固》这个戏，这时我作了如下的实验。在戏的高潮瞬間，当参議員和他的女儿在进行一場决定性談話的时候，我使全部剧情都在舞台前緣进行，把安乐椅摆在舞台前緣的角落上，这就是說，我把参議員放在最右边的角落里，把女儿放在最左边的角落里，彼此距离15米，他們之間的對話需要經過整个舞台的前部。从情节发展来看，對話非常緊張，每一問每一答都决定着黑人姑娘和主人公的命运。我觉得非常有趣，就象是在看一場网球賽似的。人們的头部同时左右轉动，不停地追踪着穿梭飞行的思想，就