

参 考 材 料

关于导演学的几篇参考文章

上 海 戏 剧 学 院

戏剧研究室編印

一九六二年八月

为了便利导演系戏曲导演班进行导演学的参考研究，汇集了几篇较系统的有关文章刊载成册。其目次如下：

（一）导演的五个基本技术 1

第一、画面的组合 1

第二、绘意 18

第三、动作 23

第四、节奏 41

第五、做工 56

〔原文陆续刊载于1940—1941“剧场艺术”月刊。作者张骏祥。〕

（二）怎样决定一个戏的体格 66

〔原文刊载于1940年一月号“剧场艺术”月刊。作者张骏祥。〕

（三）表演的好坏怎样去评定 76

一 序言 76

二 表演的人材怎样去测验 77

三 表情的原料 79

四 表演的工具——（甲）身体 80

五 表情的工具——（乙）声音 81

六 一个角色怎样去准备 82

七 结论 83

〔原文刊载于1941“剧场艺术”月刊春季特大号。作者佐临。〕

（四）怎样排戏 85

一 排戏为什么要导演 85

二 导演的任务 86

三 怎样选择剧本 88

四	研究剧本·····	90
五	导演排戏的准备工作·····	95
六	排演步骤与方法·····	98
七	有关排演的种种问题·····	101

〔原文陸續刊载于1958“戏剧报”。作者严正。〕

、(五)戏曲导演点滴体会·····103

一	上场·····	103
二	再谈上场·····	107
三	下场·····	110
四	舞台调度·····	114
五	群众场面·····	135

〔原文陸續刊载于1959“戏剧报”。作者李紫贵。〕

导演的五个基本技术

张 骏 祥

第一、画面的組合

导演完了五个基本技术，来捏塑一出戏的演出。象是导演的五个手指，凭了它们的灵活的运用，导演表现出原戏情感的和理智的价值。情感的价值是指戏的种类(悲剧、喜剧、笑剧或闹剧)，戏的体格(Style)，戏的情调(包括情绪、气氛与背景)而言。理智的价值包括戏的技巧成分——如悬置(Suspense)、高潮(Climax)、如顿挫(Drop)和戏的题旨(Theme)及亚里士多德的六个因素：情节、人物、意识、语言、节拍与场面。因为戏的种类、体格、情调各各不同，因为戏的写作的技巧，题旨的观点，以及六个因素的着重所在一本与一本不同，所以导演在运用这五个基本技术时，应该象一个大厨师运用烹饪的五味，在它们的种类、分量上斟酌行事，挑剔拣选，抑此扬彼，求得理想的配合。只有一件事是无疑义的：这五个技术的运用之结果，必须使全剧在体格上一致，就好比甜菜是甜菜，辣菜是辣菜，不能混乱的。

五个基本技术的第一个是画面的組合，或简称組合(Composition)

組合的精神是秩序(Order)。六根横七竖八扔在桌上的火柴没有秩序，谈不上組合。可是如果把它们这样排列一下：



(图 一)

立刻就有了秩序，也就有了組合。可是这种組合是太单调，太平板，太不耐看。这不能成为一幅画，就如六个人并排立在台口算不得戏。一个艺术的組合必须

还得有兴趣，有中心，有一个抽象的满足人的官感的美。组合的定义可以这样写：

组合乃是由强调 (Emphasis)、稳重 (Stability)，和谐、平衡、层次 (Sequence) 和线、面、体几种因素而达到一个直觉的快感之基本部分的运用。

导演的组合比一个画家的更烦难。图画组合是二度空间的，舞台的组合是三度的：除了上下左右之外，还添出一个前后。导演的画面不是平面的，而是立体的，他比画家多一个实际的深度 (Depth)。再说，画家的组合只是空间的关系，导演的组合不只是空间的而且是时间的。舞台的画面是时时刻刻在变，是每分每秒在换，是一个活的组合。导演不只是须要把演员在台上配置成一个美妙的画面，而且要顾到这些演员走动后的下一个画面，再下一个画面以致无穷的画面。而这些走动他并没有绝对的权威来主持，因为他必须受剧本的限制。他不是指挥一场抽象的舞蹈，他必得承认剧本中情节上所要求的演员的位置。

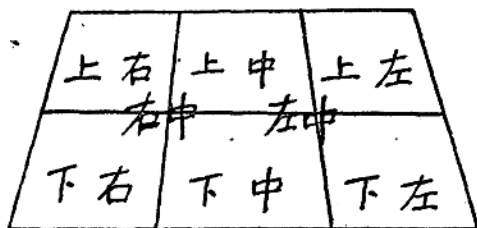
所以，在上述的那些因素里，得添上一个“变化”。让我重复一次：组合乃是由变化 (Variety)、强调、重心、和谐、平衡、层次和线、面、体几种因素而达到一个直觉的快感之基本部分的运用。

导演的组合是如此艰难，似乎只有音乐家作曲可以比得上。但是导演组合的工具并不是比别人丰富。就拿他同画家来比吧：画家可以由位置、尺度、形状同颜色来组合。他可以放一颗树在右下角放一颗树在左上角；他可以画一颗大树配一颗小树；他可以用一个方体称一个圆体；他可以运用不同深浅 (Intensity)、明暗 (Value) 的颜料。相当于这些的导演有的是什么呢？说位置吧，因为他的单位是人体，是不能半空悬起的人体，虽然他可以用高低不平的台阶来补救，究竟大多数的时候他的人物是位置在平面的地板上。说尺度吧，演员永远是那么大小尺寸，不能由导演高兴一下把些配角缩成三寸。说形状吧，他的活动限于演员不同的身体姿态：或坐或立或俯或仰。说颜色，他只好仰仗服装和灯光的颜色。

所以导演是运用最不利的工具做一个最艰深的工作。倒像我们现在从事剧运的人的境遇：得在最不利的物质条件下求最完美的演出。然而这并不足以使学习导演的人灰心。经验说伟大的艺术在窘乡绝境中更容易产生。再说，导演虽比不上别的人自如，你读完这篇文字，就会发现他的变戏法的家伙也真够丰富。而且，正因为舞台上的组合是瞬息千变，所以是暂时的，只要给一个刹那的印象，无须像一张图画组合那样复杂，耐人寻味。

变化。一出戏演出的疆干，是人物在台上走动的路线，就是说演员由区位至区位间的变化。

舞台通常为了剧场中彼此谈话的便利，分成了八个区位。有的时候因为布景形状的不一，有一两个区位会被省去，或者前后共划成三份每份三区一共九区。但那些都是比较不常见的例外。



(图 二)

最简单的变化，可以是每场换一个区位来演或是在某一区位的应用中间掺杂进别的区位(这里所谓“场”，是指从有演员上或下到又有演员上或下中间一段戏而言)。在一场中演员又不一定全被限制在一个区位里。反之，他们可以走过两个或三个以至全体八个区位。所以区位的变化是无穷尽的。就说只有两个人在台上吧：如果两人全在一区位中，我们可以有八个不同的组合；如果两人不在一个区位中呢？甲站在右下区可以有七种不同的组合，甲变换一个位置就有另六种，所以总计有四十三种，加上前八种共有五十一组合。这是假设甲乙两人容貌服装绝对相等，否则数目要加倍计算。这只是就两个演员说，演员增多变化也就自然地增加，有五个演员在台上就可以有不下千种的变化。所以一个导演重复地应用台上一两个区位叫观众看得厌倦，是无可赦免的笨拙。至于一场究竟应该用一个或多个区位，应该把演员集中在一二个或分散在多个区位上，这完全是看对话中所含的意义而定，等我写到“导演的基本技术第二——翰意”时将更论及。

学者只要记住：区位的变化虽多，那并不是说就该每个区位用到。各出戏的动作不一样多：笑剧、闹剧要的动作多，区位的变化自然增加；悲剧和高级喜剧以语言为重，动作减少，区位间的变化自然减少。写实的戏用到台上每个区位每个角落，正如我们日常生活中不只在—间屋子中间转。可是在古典戏中，那就只有下场三个位置和上中区比较常用。

舞台上的区位，吸引观众的力量大有高低。十九世纪欧洲“明星政策”盛行时代，主角演员永远站在下中那个位置。去年 Ethyl Barrymore 演“Whiteoaks”那个一百零一岁老太太的一把椅子始终放在中下略右的位置。这原因不难想见：那是最显眼的位置。叫一个演员在每一个区位站立一次，我们可以断定一个强弱的次序：

中下→中上→右下→左下→右上→左上

右上左上两个区位通常总是被本场不重要的人物占领，就是因为它们太弱太不吸引注意。如果把一戏的关键所在的场放在那两区演，除非有其他组合的手法来强调，那就大错特错了（我看到好多剧本同演出，为得要台上地方宽大，把主要的与动作有关的家具如大沙发书桌等等都放在上场，于是主要的场也不得不在上场区演，演员离得观众远远地像是可望而不可接，这是一个大谬误）。

不过这种强弱之分，是就一个演员立在一个区位不动而言。如果演员由一区走入另一区，强弱的关系就又有不同。譬如：一个演员立在右上方，他是在一个顶弱的地位。可是假如他从右上区走到中下区呢？他就好像闯进了我们的眼帘。反过来，一个演员从中下区走到左上区，他就自然而然地出了一场戏的中心。这一切将在“基本技术第三——行动”中详细讨论，现在不细述了。

除了强弱性质的差异之外，每个区位又有其特殊的性格。

我们可以说每一区位有每一区位的情调，戏的每场只有用某一区位最为合宜。譬如说：一对甜蜜蜜的情人做爱，大约总是用右下或左下区，罗蜜欧与朱丽叶花园夜会不好在右上方或左上方——那些区位太冷——又不便在中上或中下区——那些区位太刚。反之，一幕滑稽的夫妇吵嘴无妨在中下区演。一场凶恶的谋杀应该在中上或中下区，克妮坦顿丝屈拉(Clytemnestra)谋杀亲夫后，亚加米农的尸草从台正中大门里推出，才令人生怖惕之心。可是如果是作者和导演愿意掩藏起或是轻轻抛过的惨剧呢？舞台上不能像银幕上那样把一部分不愿观众见到的避开镜头，只好放到右上或左上区去，顺便利用演员的身体遮挡一下观众的视线。神灵或其他假托的超自然的势力总是放在上场三个区位，因为它们离得观众较远（有的时候，一个区位可以经巧妙的处理，具有特殊的象征意义。我导演过一出戏，这是说一个治家严厉的老头子，他人已去世，可是家里人好像他还活着似的谈虎色变。他有一把常坐的椅子，别人轻易还是不敢往上坐。因为全剧的动作和情节全以那把椅子为枢纽，我不便把它放在上场区，于是我把它放在右中，而令别的演员始终不踏进那个区位。他们总和那张

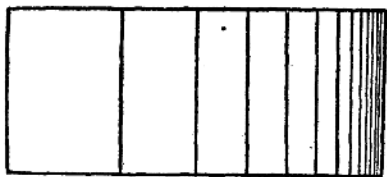
椅子相隔一个距离，要走过时他们甚至繞道而行。这样一来，那个右中区位就成了一个神秘所在，好像那个死人坐在那把椅子上一样）。

应用区位的时候，也应该考虑到区位的性格对于角色个性和一場的意旨的关系。譬如說：这个角色是个隐晦的有着自卑錯綜的人，或是个掩掩藏藏的偷鸡摸狗的朋友，你总不該把他放到中下区来。假如这个角色是个轰轰烈烈的英雄或是个气焰熏天的惡魔，你又不便把他塞在一个角落上。由于区位的应用，你可以表現角色的性格和你对于这个角色所給的分量。同样地，区位可以影响你的對話中的含义。重要的對話，你要它深入观众的脑筋的，絕不要放在上場演，这是显而易見的事。

每一区位既有其特殊的象征作用，从区位到区位間的变化更是导演好的表現手法。从强到弱由暗至显都可以帮助人物情节的进展。假如我写一本希特勒的戏，我可以把第一幕他未遇时的故事放在右上区，后来他在国社党做領袖就到了上中区，等到他叱咤风云不可一世之秋，我叫他端端正正立在台口当中，气势逼人。这是个简单的例子，运用得巧妙时，自然不必这样明显而得到一样的效果。学导演的人可以拿馬洛的爱德华二世 (Marlowe: Edward II) 作个练习，在二世皇帝几次得权失权場面中尽量应用这种区位变换的暗示力量。

以上所說，都是指区位之間的变化而言，也就是指位置 (Position) 的变化而言。其实，就是在一个区位之中，組合也可以有无数的变化。演員尽可以在一个区位之中走动，尽可以在一个区位之中坐、臥、俯、仰地改变身体的姿态，而使画面生出形状 (Shape) 的变化。同区位变换一样的道理，两个或两个以上的演員顛倒輪流地臥、蹲、坐、立、俯、仰、曲和直……就可以生出无穷的組合。有的时候，剧本指定某某几人在某一区位演一大段戏，导演沒有任何理由叫某人走出那个区位。这时候，为了打破單調，导演必須依靠本区位內的走动和身体姿态的改变。在导演术中一个技术名詞叫做“化开” (Breaking up)。

“化开”的多寡應該由导演斟酌情形而定。大約一場的起首三分之一不需要很多的化开，因为每一个新人上下場便喚起观众一番新的注意与兴趣。这种注意力逐漸衰退，所以余下的三分之二應該又分作三份，这三份中的第一分需要很少的化开，其余的二份再分作三份……这样一直分下去，形成一个加速度的形式，像图三：格子大小不一样，需要的化开数量却相等。所以每場的末了，姿态的变化趋于頻繁，直到有人上場或下場。由于化开的逐漸加多，戏越走越緊張，而达到一个高峰。



(图 三)

为得实验身体姿态变化的多端，讀者可以放两个人在一个区内，从甲站在凳子上乙臥在地下起，经过甲站在地上乙坐在地上，甲乙同坐凳子上，乙站着甲坐在地上到乙站在椅子上甲臥在地上为止。从这过程可以看出先是甲势凌乙而终于为乙克服。这不过是几个粗大的变化，一坐一臥之間，身体屈伸程度之不同多不胜数。把身体姿态的变化与区間的变化綜合起来，导演的組合永远不会而且不該犯單調和呆滯的毛病。

我已經說过什么是导演的位置、尺度和形状。学习导演的人可以糾合几个同志，自己去作組合变化的实验：他可以实验位置尺度不变下的形状的变动（例：一幕肺病医院露台上，一排病床，病人只能在床上坐臥傾側），可以实验位置与形状不变下的尺度的变化（导演不能把演員放大，但是可以在他身后增加待从来放大他所在的团体）；可以实验尺度与形状不变下的位置的变化（区間的变化）。不必有脚本，不必有故事，只是做一种抽象的舞蹈組合样的实习，可以給自己无数的启发。之后，假如愿意就剧本作实习时，我愿作如下的介绍：

区間的变化——“少奶奶的扇子”第一幕。姿态的变化与化开——“以身作則”第一幕方营长与宝善一場。

区位象征意义——馬洛：“爱德華二世”。

強調(Emphasis)。一張图画必有其重心，一个舞台上必有一个或一个以上的角色是組合的中心，为观众的目光所集中。导演的工作就是选择出应该那个角色做这个中心。他根据剧中每場人物的重要程度和對話的长短决定何人应该着重，何人应该是其次，因而按这次序来比例地強調(Emphasize)。我看到过有些演出，那发言的人常常是在观众頂不注意的地方，沒有任何手法把观众目光引到他身上，成为观众視綫焦点的人在戏里反倒无足輕重。这是不明強調的作用。

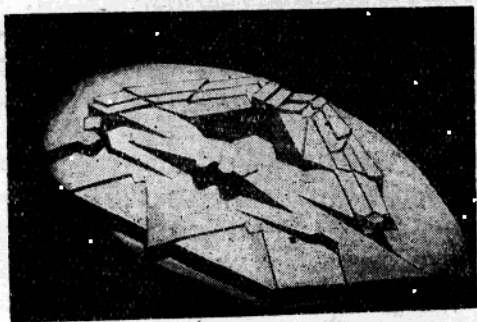
要观众听见一定得叫他們看見那个說話的。

前面說過前一世紀的“明星”們总要占住中下区，而且常常是全面向观众，这样使得观众的目光不得不集中在他身上。可是这不过是強調的一种方法，此外方法还正多。在有些戏里，这种开门見山的手法还必须避免，倒不如比較巧妙一些的手法。

強調可以由区位、高低、姿态、焦点、空間、重复等方法中任何一种或多种并用而达到。

(一) 区位：如果別的因素全相等，在强区的角色，就得到強調。

(二) 高低：一个頂容易然而頂有效力的強調方法是把要着重的演員放在一个高一些的地方。机构主义(Constructivism)的布景以及空間舞台的布景总是无数层次的台子台阶，一个角色只要跳高两层就可以吸住观众的目光。(图四)



(图 四)

自然主义的和写实主义的戏里虽然不能应用那样的舞台，可是有一两层台阶或是有一段楼梯或是有一个坡子的布景对导演总是一种方便。按常理說，站得高一点的角色显得比較重要，容易引起观众注意。可是也有例外：假如舞台上十个角色，有九个站在离地三尺的台子上，只有一个倒臥在地平面，这时候抓住戏的不是那九个人反是这第十人，因为这儿有了对照的成分，人的眼睛总是向那个破格的反常的份子集中。

运用高低这个方法时有一点应该小心的，就是角色所占的地位的高低应该与这角色的身份情緒等等符合。一个謙卑的角色不好站得总比別人高。反过来说，一个角色由卑微至显貴尽可以用由低的台面逐漸升高来影射。一切导演的手法全是活的，只看你会不会得应用(我导演过一个哲理剧，述一人死后徘徊在天

堂門口懺悔生前的罪愆。我用了一个阶层式的布景，他每悔一过就升高一层台子，每一迷恋于以往的誘惑就跌下一层，最后他的灵魂清白无瑕，天門大开，一派白光自台右角极高处直射而下，幕閉时只見他合十向光源处最高层走去）。

(三)身体姿态。我在前节說起一个区位内的戏可以用身体姿态来化开。所謂身体姿态者，不只是指整个身体立坐或俯仰的角度而言，演員的面孔的方向于組合上也有很重要的影响。我的意思是：一个演員身体对于观众的关系可以断定这个角色在戏中位置的强弱。观众的注意力总是集中在那面孔对着观众的演員，因为这时候角色与观众中間的情感的接触最大。演員的身体慢慢轉开，情感的接触愈来愈小，关系愈来愈弱。大約可以列出这样一个表来：

全面向观众→四分之三向观众→半面→全背→四分之三背向观众。

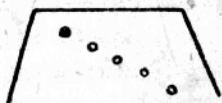
前面我說上場区总比下場区弱，这是指其絕對的价值而言。現在假如有两人在做戏，一在左上一在右下，那么說起話来，在右下的势必轉成四分之三背向观众去看着在左上的，这人自然是四分之三面向观众，并且很容易地得到观众的注意。技术上我們說他抓了这场戏。所以站在上場不一定是弱，假如有別的因素来強調的話。

至于身体轉过是向左轉过或向右，在本身来讲是无强弱之別，可是这里包含了区位的問題。譬如一个角色向左轉身，自然而然是要向左方移动因而走入一个較强(上中或下中)或較弱(上左或下左)的区位。如果两人在做戏，轉身又包含了誰左誰右的問題。大約在右方的人是比在左方的人占强一点(台上的左右在观众正相反是右左，眼睛的习惯是由左往右，所以在上手的占强)。

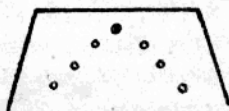
就跟区位及高低的强弱一样，身体姿态的强弱也可以由对照破例。譬如全台的人都是全面向着观众，只有一个人是四分之三背向观众，那么观众一定由于好奇反注意这个人。在乔治阿里斯(George Arliss)演的“李却留”(Richelieu)里，一开場就是一群官臣向着镜头紛紛爭論，而当在这个镜头的正前面的是李却留主教的头的背影。在保罗茂尼演的“Juarez”里我們也有个类似的镜头：那些将領都是全面向观众，只有 Juarez 是整个背向镜头，两人都是默不作声像座雕塑，但是观众的注意力反集中在两人身上。这种反手法在导演术上常常得到惊人的效果。

(四)焦点(Focus)。导演在处理上得法，观众的目光可以被引导到某一角色身上。所以焦点的定义是：观众的眼睛在看过台上各人后所停住的那个人物。焦点有直接焦点，間接焦点和反焦点三种。直接焦点者，就是說观众的目光一下就直接地趋向焦点。这可以是由于(a)有形的綫，像下面两个图，图五

中白球演員排成一條綫指向黑球演員；圖六中黑球演員是三角形的尖端。假如在圖五里，那五個演員的身材是逐漸增高或全都手指黑球，那麼這種強調就更顯明更露骨了。有的时候，身體姿態也可以形成一條上下的綫，譬如：甲臥在地上，乙坐在地上，丙半跪在地上，丁站着弯腰，黑球站着兩手舉向天。或者五個人全站在一個樓梯上，可是一個比一個高一层，黑球站得最高。焦點自然而然是在黑球身上。



(圖 五)



(圖 六)

直綫的同三角的比起來，總是三角的好。原因是三角形可以多一点變換：三角的大小可以改變，三角的形狀可以改變（三邊可以互相稍長），三角的位置可以改變（底邊可以从与足灯平行轉到与其垂直再轉到平行一百八十度，三角的頂點可以从上場轉到下場）。

(b) 无形的視線。街角上站了个人癡癡地望着天，路过的人不由的也抬头望望。这种道理也适用在劇場之內。大概台上大部演員眼睛看着誰，观众也就看他。讓我們假設台上是一幕大劇場的內景，一个坐在二层楼上靠边的看客大約总不会引起我們注意。可是如果台上的观众全轉身看着这个人交头接耳地議論，台下的观众立刻也就会抬头去看他。一个皇帝或是大將軍登場总不会不引起人注意，因为在場的人为了剧情不得不全注視着他。癖性坏的演員在別人說話时眼睛不看着发言人，直是东張張西望望，这是完全不懂剧院的合作精神。



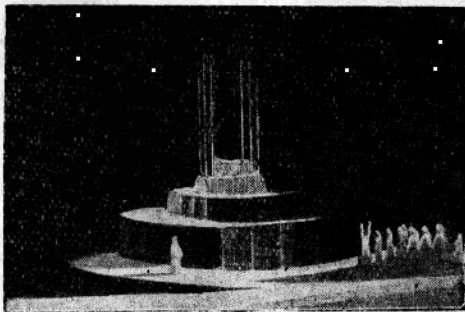
(圖 七)

唯一的对待办法就是在他发言时别人全不看，叫他了解一个舞台上别的演员的眼睛怎样可以指挥观众的眼睛。

不过，无论如何，直接焦点有些时候总是太明显太造作。在某一些体格的戏剧中固然是合适，在写实的戏中往往显得太露骨，需要一点掩盖。所以要有间接焦点。间接焦点是什么不难顾名思义：叫大部分演员目光集中于一个或两个角色，而这一个或两个角色的目光又集中在一个人身上，这最后一人乃是注意的焦点。同时那两个过渡的人物也得到相当的强调可以叫作次焦点。

另一个掩盖起直接焦点之刺眼处的方法是反焦点。这就是说：叫台上大部份演员目光集中某一角色，可是有一两个角色却向相反的或其他的方向看。在Peer Gynt那张图里(图七)，全体演员都注视着那个妇人，只有中间略左那个女孩子低头回顾。这不但可减少焦点的力量，反增加组合的趣味。

(五)空间。一个角色在台上所占的空间的大小可以表现他的重要程度，他可以从占的面积比别人大这一点上得到强调，或者是由于同一群密集的人隔开，像一个军官之与队伍分开。在Iphigenia in Aulis这个图里(图八)，Iphigenia得到强调不仅是因为站在靠中的区位，大半是由于较多空间的关系。这种道理也未始不可应用在时间上。譬如说五个人按次登场，头四个每隔三秒钟走进一个，第五个却等到十秒钟，无疑地观众对他特别注意。所要注意的只是所谓时间与空间的占领应该与角色的性格以及角色与角色间的关系不抵触。我说军官与队伍分开，你不能用了更多空间这法子，或多停七秒钟这法子来强调队伍中的一个士兵，除非他是误卯或是有紧急军情报告等等在剧情上有特殊的地位。

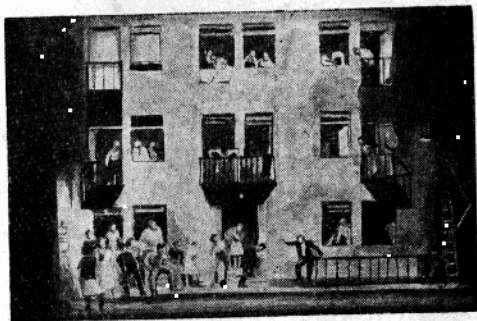


(图 八)

(六)重复。在一張图画中，面积大的东西比面积小的多引起注意。在舞台上导演无法临时增加演员的尺度，但是他可以用人数的多寡来造成体的大小。所以在舞台上，一个角色后面立上另一个人，这个角色立刻得到强调。他后面的人越多，他越显得重要。威风凛凛的大将军背后没有两个卫队总不大像样，一个风头十足的女人后面簇拥着一群急色儿总很惹人。有的时候，不必用人，就凭舞台上的家具也可以得到同样的效果。一个会议室内景中，别人都坐在一張普通的椅子上，主席坐的却是一把高背的鏤花的椅子，那不用說戏是被他抓住。

以上各种方法的任何一种或是任何两种或两种以上的并用，都可以使任何演員得到强调。

强调的种类可以分作三类。任何一类皆可用以上的方法达到：第一、直接强调：观众的目光很便利地被引导到某一重要人員身上，連反焦点間接焦点也可作此用。第二、双方强调：观众的目光平均分配在两个人的身上。莎士比亚的罗米欧与朱丽叶开场两家对剑，Tybolt 与 Benvolio 应该平均强调。当然这



(图 九)

两人所得的注意不能永远平均，而是时而此长彼落时而此弱彼强。而且，为得打破一个均势局面的单调，不属于任何一方的第三者几乎是必须的。第三、分散强调：在写实的戏里，观众的注意力往往刻刻变换，由甲而乙，由乙而丙，由丙而丁，或又由丁而甲……有时候是两个或三个团体，观众的目光由第一组人跳到第二组又跳到第三组。譬如我前面說的那个劇場內景，观众本都注視楼上那个人，我們也跟着看一看，原来是个美丽絕倫的女子。我們看見他似有意若无意地抛下一方絲帕，在池子座里跳出一个少年拾起手帕夺門而去。我們一眼

跟定他，那知道剛到門邊就有個武士拔劍拦住去路，於是我們的目光又集中在這個武士身上……譬如一個茶館里有兩桌客在吃茶，導演叫觀眾在甲桌說話時看着甲桌，乙桌談話時看到乙桌，他就可以用個堂倌在甲桌乙桌間跑來跑去指導我們的眼睛，或者甲桌上突然有人大拍其桌子，一会儿乙桌又翻了茶杯。各人有各人的手術，優劣之分在於應用得自然與否。

強調方法之千變萬化不一而足，可舉個例來證明：一個角色的登場，可以用多少不同的法子來喚起注意呢？

- (a) 從一個高樓梯上走下來。
- (b) 登場前幕后的聲音效果，如足聲或汽車喇叭之類。
- (c) 登場前先聽見說話。
- (d) 台上本來人聲鼎沸，他一走進來全體肅然無聲。
- (e) 台上人全體注目。
- (f) 上場前先看見他在窗前過。
- (g) 台上有人聽見他走來，說是他來了然後向門看。
- (h) 先有一個小廝進來，開了門等着他。
- (i) 在一群人走進後略頓片刻獨自走進。
- (j) 走到門邊時略停片刻。
- (k) 聲音比台上人高，動作比台上人大而多。
- (l) 先有個人進來，停住回頭望門。

(m) 台上燈光的变化（除非為了特殊的效果及戲的體格允許，導演不應該依賴外在的力量。但是在形式化的戲里用了特殊顏色的光來提出一個角色未嘗不是一件可允許的事）。

有三點應該注意：(a) 這些強調的方法常常是并用，如图九是有形的綫與無形的視線并用，如图八是空間法與直接焦點并用。(b) 有時從某一觀點看，某人站在最弱的地位，但是由於某一強調方法，反倒是全場中心。如图九的老人，本站在最弱的地位，若非台上人那樣看着他，誰也不會注意到他。(c) 應用任何方法使用強調時，除非是形式化的戲，應該不要顯得造作，應該用些不重要的物化開太造作的綫與形。一兩點不守章法的例外常使一張畫更耐人尋味。

學習導演的人可以自己做些實驗。他可以試一幕會議室的戲，八個人圍了一張長方桌子開會，八個人都有發言機會。用什麼方法使每次發言的人得到觀眾注意呢？怎樣可以找機會叫近台口的人走開叫觀眾看見坐在桌子後面的呢？他可以試一幕車站候車室內景，怎樣把觀眾的視線從抽雪茄的商人引到抱孩子的

妇人，再到一个土头土脑的乡下佬，再到一对你卿我爱的新婚夫妇？他可以試一幕电车的内景：卖票的，学生，送货的，少奶奶，扒手，喝醉酒的，到站忘了下的……每个人都有話說，需要观众的注意。在起始这也許是个煩难的工作，但在技术老练之后会变成一个趣味无穷的玩意儿。

(七)穩重((Stability)。因为地心有吸力，一切东西皆有个重心(Gravity)。人們的眼睛习惯于眼前的事物，所以对于沒有重心的現象，感到一种不愉快。看了一张只在上幅画了三个婆婆起舞的人物的画，或是一个只在上場区分堆了好些人的舞台面，你的精神上立刻感受到一种不自在，因为这些画面“不穩”，你像看到一个碩大无比的花瓶放在一个針箍大小的座子上。

所以舞台上每个画面，必得仿佛有根鏈子牢牢系住，不是搖搖欲墜。这个应该怎样去做，沒有一定的規則，得看画面的情形而定。当然最簡單的是在中下区放上一两个人，叫他成为一个重心；可是有时候也无妨应用右下或左下两区。在机构主义或其他任何应用层阶高台的布景里，这一点最要注意。你尽管把你强调的角色往高处送，但是你必得在下場低处放上相当的角色做一个压住高处人物的秤垂。这个秤垂的重量，視上場及高处的人物之多寡高低作正比例的增加，就如秤垂的重量与鈎子上的重量成正比一样。怎样掂斤論两是由导演决定。这不会是一件难事，因为任何人都有一個均勢的感觉的。穩重問題大約发生于台上有很多人的时候。場上如果只有两三个人，只应用到一两个人区位时，这个問題就不存在，因为观众自然而然割去其余的区位，而两三个人在一两个区位之間断乎不会发生头重脚輕的現象。

前面說过組合的精神是秩序，但是一个死板板的秩序不能引起人的兴趣，有趣的秩序必有三个通性：和諧、层次和平衡。这是一切艺术的精神：音乐也好，图画也好，不同的只是那个媒介品，在精神上都是一样地具有和諧、层次和平衡。

(八)和諧 (Harmony)。和諧的原素是一致。六个大小相同的玻璃球平排放着是秩序是和諧，但是太呆板太單調。位置、尺度、形状、顏色四者不一定完全一致才能得到和諧，反之只要四者中的一个有一致就可以显出和諧。一支鋼笔，一支鉛笔，一支毛笔并齐放在书桌上有一种位置的和諧，卖建筑材料的玻璃窗里陈設着不同顏色不同厚薄的各种木、磚、磁、瓦等等，因为大小全切得一样，有个尺度的和諧。肥皂泡吹出来大小不一，左右紛飞，一个有一个的顏色，但是都是圓的，有个形状的和諧。七块七巧板大小形状不同，虽然乱七橫八扔在桌上，因为是漆了一种顏色，所以仍然有个顏色的和諧。

导演者不能也不要找六个长短肥瘦相同的演员，穿了一色的服装，用同一姿势坐在台前——除非是为了滑稽的效果。他只要在姿态，区位，高低，大小（团体的大小，集中或分散），空间……等中有一点或两点一致，就可以得到和谐，其余的尽可不一致。在绝对的一致与绝对的混乱中间可以分出无数等级，导演看戏的体格决定其等级。古典戏需要整齐，形式化的戏不怕造作，自然主义的戏要寓和谐于杂乱之中，不可显出导演的斧痕。

（九）层次（Sequence）。层次是组合生命的推进，是组合的节拍，是静中的动。不只是音乐，图画也一样地有它的节拍，有逐渐引到全画面中心的层次。不只听觉可以感受节拍，视觉也一样地可以感受。笛子的包皮一层一层，河水被风吹成粼粼的皱纹，夕阳落山时半天烧得由橙而红而紫而蓝而青。睁开眼睛一看，自然界的万物无不有其层次的美。不过层次可以有呆的与活的（Static or Dynamic）之分，其进比可以是均等的或是几何的。电线杆子隔了十丈一株，那是呆的层次；蚌壳上的螺纹，絨幔上的复褶，是活的层次。体操教员口中的叫笛老吹一二一，小河流水潺潺有致，虽同一有层次，层次的性质不一。

舞台上的层次多半是空间的问题。这个空间可以是重复的，呆的；演员可以像电线杆子样排开。但也可以是几何的，像波濤的起伏。不能说那种准比那种好，完全看所演出的戏适宜用那一种。在几何的层次里，所应用的规则应该简单，不能复杂到难以辨认。譬如甲与乙隔一尺，乙与丙二尺，丙与丁四尺是个好层次。但是如果甲与乙隔二尺，乙与丙隔五尺（二之平方加一），丙与丁隔十尺（二之三方加二），丁与戊隔十九尺（二之四方加三），就只是一片混乱而已。

所谓空间的间隔不限定所有人物全在一条直线上，他们也无妨是在一条弧线上，屈曲线上甚或任何不规则的线上。

空间可以引伸到时间的空间（Time in space）上应用。这就是说在时间的划分上有层次。譬如说五个人先后登场，乙在甲后一秒，丙在乙后二秒，丁在丙后三秒……这一场戏就愈走愈弛缓；反过来，如果由三秒而二秒而一秒，则戏就愈走愈紧张了。这在“基本技术第四——节拍”中将更谈到。

层次的造成又不一定限于演员间的距离。凭了高低，人数，与身体姿态也一样可以得到层次。五个演员站在楼梯上，甲比乙高一层，丙比乙高二层，丁比丙高三层……这是一个高低的层次。宫门外头一群朝臣三五成群，一堆是五个，一堆是四个，一堆是三个，只有正立在门外的一堆是两个——这是个由人数而造成的尺度的层次。五个演员围了一张桌子发愁：甲坐在凳子上，头埋在