

第二篇

---

編劇篇

戲劇是什麼？戲劇是將故事公開上演。

劇作者和導演便是「描述故事的人」和「指揮演出故事的人」。

前者利用語言文字把故事描述出來，後者利用表演和表現媒介，把故事搬演出來，兩者都需要方法和技巧。

——陸愛玲

「大多數戲劇的優美之處，是依靠著行動和聲調來發覺的，我只建議那些別具隻眼者能在閱讀劇本時，發現所有的戲劇技巧」

——法國喜劇作家、演員莫里哀(Molière)

「所有稱之為劇本者，都只在舞台上演出時才能被了解」

——德國戲劇理論家、美學家、批評家、導演  
布雷希特(B. Brecht)

# 第一章 劇作者的準備與認知

## I. 寫作的準備

(1) 三種能力：想像力、觀察力、文字表達能力  
劇本的內容與取材，或寫實、或象徵、或寓言神話、或科幻心理，無不是源自日常生活百態的感想和啟發。豐富的生活經驗、細膩的觀察思考和天馬行空的想像力自然是不可或缺的。但是天馬行空、無遠弗屆、片段零散的想像，如果能有豐富的生活體驗，配合生活中的細微觀察，以及透過適切的文字的表達，方能成為一部作品。

(2) 五多：多聽聞、多閱讀、多思考、多組織想像、多寫作

想像力、觀察力、文字表達能力是劇作者的修養。但是還得做到多聽聞、多閱讀、多思考、多組織、多寫作這些訓練，來留住很不容易得到的想法與素材。多聽聞方面，不外乎常走進劇場接觸戲劇。多閱讀方面，則可藉著讀劇本分析、戲劇原理一類的書籍，增進戲劇知識。可能的話，試著熟讀不同形式與種類的劇本，試著找出對話中的重點，以及作者怎麼

說、怎麼描述的。多寫作，勿庸贅言，是寫得好的不二法門。

## II. 劇場意識與觀眾想像力

(1) 戲劇的虛擬（假定）性質的認識與運用：

戲劇不同於電影的寫實，它特別強調其假定性質，現代戲劇中用來製造幻覺的前台大幕漸漸捨棄不用，就是這個意思。因此劇作者必須明白：真實不一定令人信以為真，虛擬不一定達到真實的效果。

(2) 戲劇不同於小說：

劇作者必須強烈的感覺到「現實」與「想像」之間相互強制約束，也必須考慮到劇本不是寫給一個或是幾個讀者，而是寫給一群觀眾，有時還會有特殊反應的集體觀眾。因此劇作者還得注意到，在寫作中如何引導觀眾入戲，並留給他們思考與想像的空間。

(3) 劇作者與觀眾：

劇作者的寫作應當考慮觀眾，但不應受觀眾影響而寫作，否則不僅失去寫作的自由與樂趣，更失之媚俗。

### III. 劇本與小說創作不同

小說與劇本都講求所謂的故事、情節、人物與思想，也都強調戲劇性、戲劇張力，但此兩種書寫藝術仍是大不相同。在表現方式上：

(1) 小說通過各種敘述與對話的形式來呈現人物心理與事件鋪展的過程。戲劇則是除了劇本（也包含了敘述與對話）之外，還要藉著演員幾可亂真或誇張的表演（語言與動作）、劇場元素的配合（舞台布景、燈光、服裝、音樂），在觀眾的眼前活生生的呈現人物、場景與主題。

(2) 小說中的人物來自抽象的想像，並不直接的指某一現實生活中真實的人。在戲劇裡，人物與演員是可能在某些方面很相像的，因為劇作家可能從身邊的人物身上獲得靈感，或受與其經常工作的演員影響而創造一個人物，又或者是特意擷取某個演員外形上或心裡上的特徵來創造一個人物。

(3) 小說由小說家一人獨立完成，戲劇中劇本的思想闡述、感情的傳達和觀點視野的啟發，均無法由劇作家自行展現完成，必須透過導演和演員，甚至一個舞台技術團隊的演出才能完成其最終目的。劇作者

和其劇本在戲劇（完成）的整個流程中只是一個開始，在觀眾面前公開演出後才算結束，就此一觀點看，劇作家和其他文類作家的性質是不同的。

（4）小說家與其讀者的關係和戲劇家與他的觀眾是不同的。沒有觀眾的存在，就沒有戲劇，但小說的完成是與其讀者較無關係。

#### IV. 戲劇的類型

戲劇因其性質的差異而有不同類型：喜劇、悲劇、悲喜劇、通俗劇、鬧劇以及寫實劇、反寫實劇、寫實與象徵混合…等等，不同類型的戲劇，其寫作技法自然有差別，劇作者應視劇本的內容與題旨，決定其寫作的型式，因此了解戲劇類型成為劇本寫作的重要認知。近代戲劇各類型的特徵混用反而成了一種形式，但得了解所使用的形式及在適合劇本的前提下為之，過分重視形式而為形式所羈絆，甚至為形式而寫作的情形，都將剝奪寫作的自由與真義。

## 第二章 劇本的內容

### I. 故事

西洋戲劇創始於希臘，她的戲劇裏，神話故事是最重要的素材，在時空上，橫跨過去未來、天地神人，內容論及愛怨情仇、命運征戰、預言與毀滅；故事的編制與幅度都極為可觀。英國莎士比亞的戲劇故事，將人類與內在自我的種種切面：愛情、慾望、忌妒、復仇、追尋自我，融合了作家獨特的詩性語言，抒發得淋漓盡致，他的悲喜劇，特別是悲劇，成就斐然。法國的莫里哀，將人性中的平庸、詭計、吝嗇一面，以喜劇的手法凸顯出來，成就了他膾炙人口喜劇聖手之聲名，他們的戲劇作品至今仍是西方戲劇文化中最重要精神象徵。

至少在本世紀中期以前，故事是戲劇的內容，而劇本是演戲的起點、表演的依據，是不變的原則。雖然在後現代主義時代，劇本的寫作目的、內容、形式與方法上，甚至劇本本身的定位，都起了革命性的變化。但是戲劇劇本的存在仍有其必然性與價值，對開始嘗試劇本寫作的人而言，構思故事與如何描述故

事，也仍是學習的基礎。

任何一個簡單的故事都少不了幾個部份：故事的主人翁（人或動物）、事件（社會的、心理的、現實的、虛構假設的）、時間、地點（集中的、延展的）。劇作者就像一名說書人，巧妙嫵婉，輕重合宜地敘述著一種思想或情感。故事的敘述目的在於表達作者想要說這個故事的重點，也就是主題。簡言之，作者透過故事來表達一己對生命、對世界的看法。

在說（敘述）故事的過程中，自然少不了有個開頭，事件發生的經過，當然還有個結尾，這就是故事的基本結構。

這個開頭、中間的經過與結尾三部份，便呈現了一個「順序排列」敘述故事的概念，為了和主題相呼應，以及事件可能不只一件，也許非單方面敘述的方式有可能多方面進行，此外，為了吸引人繼續追蹤故事的進展，「有趣味」將是很重要的一環，這個順序的排列則必須達到「統一」的要求。

## II. 主題

任何藝術創作，都必須表現明確的主題，戲劇也



不例外，戲劇是表現人生的，而人生是包羅萬象的，劇作者的任務之一，是藉著戲劇向觀眾提出人生的各種問題，形成台上台下的互動，也藉著戲劇與觀眾共享情感與思想上的某種看法，以及共同尋找人類的過去，發現人類的未來。

尤其在強調文化藝術無國界的現代戲劇裡，戲劇的主題不再僅限於道德的、倫理的、哲理的、社會的、藝術的…，它可以甚至只是一個觀念，一種現象，一種狀態，也可以是幾種主題相互滲透或分層進行。

### III. 人物

在創造思考的過程中，先有故事或情節，還是人物，都無可厚非。主要是創作的衝動停在那一部份之上，那就可以是劇作的起點，即便只是一些欠缺經驗片段抽象的想像。

古典戲劇裡人物的創造，約略有以下幾個方向：

- (1) 此人物必須對觀眾有認知的價值（此一認知可以是情感上的或理智上的）。
- (2) 此人物必須具有戲劇性（為引起觀眾興趣，因

一般人是無戲劇性的)。

(3)人物彼此對照描寫：莎士比亞的《哈姆雷特》、莫里哀的《偽君子》便是佳例。

在戲劇中，神鬼動植物也都是人格化的人物，沒有人物，故事、情節、主題、對話皆無法產生。在創造人物上，並沒有什麼分類或標準，我們或許聽說過「類型化人物」，指的是西方義大利即興喜劇以及我國傳統戲曲裡，將人物依其社會身分或職位來分，目的在於現代戲劇中，人物可以是任何人，不必像古典戲劇裡那麼講究「戲劇性」，不僅不做類型化分類，人物反而有刻意模糊背景的傾向，甚至沒有姓名職業，人物是與情節或氛圍共同進行的。

#### IV. 語言

戲中的人物在既定的某些情況下說話和行動，一如日常生活中我們的語言和行徑，然而和日常生活相反的是，在戲中所有的說話與行動都是為了讓觀眾有所感知。其中影射、暗示、隱喻等手法之運用，對全劇的發展效果與戲劇主題起了強大的影響。此處的「說話」指的就是台詞，包含了對話、獨白、旁白以及

誦詩、歌唱等等，也是戲劇構成最主要的部份，其中以對話為最。

對話是提供演員扮演劇中人物、在舞台上彼此交談用的。戲劇中的對話與獨白，都是人物藉之描述呈現演員思考性格與行為動機的方式。演員對話看似日常語句，但實際上每句都是經過安排，或做預先說明，或為影射，或為表態，或為暗示，對全劇的發展產生起伏跌宕的效用。獨白更常用於角色表露和剖析內心最深沈的、最細微的思想或情感。或解釋他人他事，表白一己心事，具有釐清戲劇複雜情節，讓觀眾有「洞悉」的感知力。莎士比亞的戲劇裡，獨白大量的使用，也是其戲劇的風格之一。

旁白的用法有點類似電影中的OS(OUT SON)，在劇場中的使用方式不盡相同，通常是舞台上的角色聽不到，也不代表某人物的語言或聲音，主要對象仍是觀眾，旨在營造效果，或聯繫前後場的事件進行或氛圍。

在語言的掌握上，應注意以下幾點：

(1)切合人物身分、年齡、職業、教育水準、性格，所謂什麼人說什麼話。

(2)形容詞少。應淺顯時，不宜長篇大論。

(3)配合戲劇類型（喜劇、悲劇、鬧劇）而明確地使用適宜的語言形式。

(4)配合整體寫作的形式（故事／非故事、寫實／非寫實、傳統／現代）

## V.時空

任何一個戲劇動作都是在時間與空間的交集中實現的，戲劇中的時空又受現實中的時間，場所限制。

### A. 時

戲劇中的時間不一定等於演出的時間，劇中三十年，劇場裡不過兩三個小時，或是更短，相反的，劇中人心裡的瞬間感受，都可能演上十分鐘，甚至接連推展更長時間的相關演出。

戲劇時間可能是精確的，或者壓縮於一定的時間長度，也可能是概括的，沒有限制的。希臘悲劇《伊底帕斯王》，美國劇作家米勒名劇《推銷員之死》便是這類作品。

### B. 空

戲劇空間不等於劇場空間，前者又可能是呈現數

個空間，而劇場空間永遠只是一個，有大小限制的場地，劇場空間必以象徵性的方式來處理戲劇空間，可使肖真的限制減少，增加想像，即使是以寫實方式處理戲劇空間，也只能是代表性的寫實罷了。因此戲劇空間與演出時間、劇場空間之間，正是一種以假為真，以想像代寫實的關係，而這種關係又須與戲劇情境有關，方才發生作用。

## VI. 結構

所謂戲劇結構，就是將整個劇中情節，很技巧地組織起來，將觀眾的注意力層層件件地堆積於戲劇欲表達的主題上。

以下簡述傳統戲劇的結構形態，以及受新思潮及電子科技影響的現代戲劇的結構，提供參考。

### A. 「頭，中，尾」起承轉合的寫法

就像作文章，起承轉合是寫作基礎，戲當然也是有組織的，一般而言編劇不能沒有頭、中、尾的敘述法，似是中外一致的。

希臘亞里士多德談到劇本的基本原則，如是說：「開端、中段、結尾，而且凡有助於了解戲劇的一切手

段，都應當包含在劇本之內，無庸外求。」

中國清代戲劇理論家，劇作家李漁(1611—1679)則認為一個具有完整結構的劇本，是頭、中、尾的組合與呼應，而且起頭要優美，中段要浩大，結尾要震撼。

近代劇作家熊佛西(1900—1965)對此說法，深以為然，稱之為頭、身、腳，並更進一步說：「不論材料繁簡，即使是獨幕劇亦然，「頭」——介紹所有角色，弄清楚彼此關係；「身」——要有風波，風波要有意義，又叫發展，發展須清楚，有暗示，有吸引力，「腳」——劇尾，應含蓄而有餘味。

法國十九世紀文學家大仲馬擅寫小說，不擅寫戲，但對寫戲的要領卻極為了解，他這樣告訴他的兒子小仲馬：「第一幕長一點，清楚一點，介紹所有的角色，第二幕發展第一幕所說的，第三幕短一點，然後結束，但是處處要有連絡，處處要有趣味與餘味。」

這段話看來簡單容易，然則編寫上該注意的地方都提到了，例如：戲劇演出各幕的長度(影響戲劇進行的節奏)與結構(衝突)、人物之間的關係網絡(涉及戲的進行與情節發展)、劇本的幕段、場景的分置(涉及時空

與行動)等等。

### B. 西方傳統戲劇結構

劇情綱要 → 蘊釀 → 上昇的動作 → 高潮(轉捩點)  
→ 下降的動作 → 終場

西方戲劇理論系統來自古典悲劇，而悲劇所展現的是一種衝突，所以批評家認為戲劇是情節高潮的造成與紓解。關於傳統戲劇的結構，可以這樣來說明：戲劇一開始首先有序幕（或說明、楔子），由於希臘古劇多源自神話、史詩，故事的因果繁複曲折，可追溯得極遠，人物眾多且關係複雜，因此一個類似前情提要的說明是有其必要的，將戲劇情節之前發生的、對該戲有影響的事件和角色預先說明，使觀眾對戲劇有個上下連繫之感；然後精心佈局劇情，設下埋伏（蘊釀），漸漸一步步地向上推進（上昇的動作），直至（高潮），也就是全劇的轉折，通常顯示劇中人有了新的體認或決定；此一急轉之後通常是快節奏的行動，即（下降的動作）；行動後所帶來的結果就是（終場），經常是複雜的事件做了某種程度的了斷，主人翁走向死亡。例如：伊底帕斯王。

(1)在這個過程中，衝突、錯綜與發現等寫作技

巧，穿梭其中。

(2)也有從事件上的因果律來作為戲劇的大架構，也就是說戲劇的首尾呼應主題，每一場景之發展皆符合邏輯推演，人物的動機、慾望與塑造亦合乎此一規則。

(3)以一個人物為主的結構，來呈現人們對生活中各種經驗的不同反應。或者藉之呈現社會現象、生活百態。亦或者藉著人物的外在表現，來探討其內在心理變化與人性的種種問題。如《浮士德》、《唐璜》(註7)、《哈姆雷特》。

### C. 反傳統寫法

#### (1)以一個中心思想而寫

戲劇發展至二十世紀中期，有了巨大的變化與革新，四五十年代劇壇人才倍出，彷彿一個換血過程，不僅在表演方式上有重要變革，導演藝術與地位備受肯定成為本世紀最重要的大事。更重要的是改變了劇本編寫的傳統觀念和方法，拓寬了劇本編寫的原有界域，扭轉讀者閱讀劇本長久以來的慣性方式，從而激發自我觀點與寫作上的潛在想像力。既然劇本寫作擺脫了傳統的束縛，在此一時期的劇本書寫也充滿著實



驗、自由創造的性質。

摒棄傳統編劇以情節為重，將重心置於一個中心思想，事件的連繫多用來彰顯或領悟一個意念。此一結構多見於現代劇作家的手筆。荒謬劇作家如愛爾蘭籍劇作家貝克特(S.Beckett)的《等待果陀》、《終局》，尤乃斯科(Ionesco)的《禿頭女高音》、《犀牛》皮藍德羅(L. Pirandello)的《六個尋找作者的劇中人》等人的劇作皆為典型例子。大陸旅法作家高行健的幾部劇作如《彼岸》、《生死界》，雖然並非完全同類型的寫法，卻是深受此影響。這一類型劇本之作者必須對舞台藝術和演員的表演極其了解，高行健的作品則幾乎是為了演出而寫，純粹的閱讀是無法深得其意的。

荒謬劇的劇情無所謂開端與結尾，貫穿全劇的主要是「一種過程」，換言之，整齣戲只是由一個含糊事件轉移到另一個未知的事件。因此相反於傳統戲劇終了時必有一明確的結果，荒謬戲劇則是「不確定感」瀰漫整個作品。

這樣的戲沒有事件，情節、時空間不確定、無開始無結束，沒有衝突、沒有高潮，更無所謂劇情上升下降的動作，幾乎完全掙脫了傳統寫劇的章法，可以

說是現代戲劇劇本寫作上的最大特徵。

儘管如此，並不表示傳統結構在時代交替中，完全被揚棄，戲劇是在每個時代發現它的最新表現。劇作者自當從新舊交替之中找到屬於自己的創作。

## (2) 即興腳本創作

從沒有劇本，只依一個劇情大綱，由演員以即興的方式自行表演的情形，到有了劇本但仍然留給表演很大的空間，在十七世紀義大利盛行的即興喜劇 (Commedia dell'arte)，即是此例 (註8)。二十世紀的即興創作方式，因導演的領導方式不同而更富彈性，即興腳本的寫作通常也因此而由導演代勞，若是由編劇者執筆，那麼想當然的，它必須非常了解表演，以及他得和導演、演員長期共同工作。

(註7) 莫里哀的戲劇《Dom Juan》。

(註8) 見註2。

## 第三章 對表演媒介的認識

現代劇作家意識到，不能只提供劇本而不顧實際演出，劇作若要成功，就不能不考慮它在舞台上或劇場裡所展現的方式，此處就演出時間、演出空間及舞台四大元素來談談：

### I. 演出時間

戲劇的演出不論是因節令、民俗需要而搬演，或是一般的演出，演出長度為2—3小時之間，獨幕劇則短至30分鐘左右，不過如果劇本的時空與故事篇幅浩大，演出時間亦有可能加長。英國名導P.Brook所執導的《摩訶婆羅達》演的是印度史詩，戲劇時間無以數計，演出時間則長達8小時餘，從午夜演到清晨（註9）。而有舞台的魔術師美稱的美國導演R.Wilson也有過一齣長達168小時，即七天的演出記錄（註10）。

了解這些限制與可能發生的狀況，在寫作時便能兼顧內容上是否合宜。

## II. 演出空間

由於現代戲劇的自由性比過去高出許多，創作者在編寫劇本時，常常已經得先考慮上演時的空間狀況：鏡框式舞台還是實驗劇場，有凸出舞台面的還是與觀眾席連成一般高低。劇場內部之高度與劇本中要求的技術是否可以配合。創作者如果能較早掌握這些基本訊息，將更能幫助劇本完成後的順利上演。

## III. 表演與舞台

一齣戲的完成與否，表演的成績十分重要。演出的聲音、動作、造型、語言表達上，都是這張成績單加分的憑據，此外，我將舞台、燈光、音樂、服裝四大設計組別亦列為表演項目下，因為在現代戲劇裡，它們占有重要的地位。巧妙的運用與配合，它們就不再只是陪襯幫腔的角色，從舞台燈光亮起，到幕落，它們一直都在觀眾的眼前，呈現一種表演的姿態。

（註9）於1985年法國亞維儂戲劇節中演出。

（註10）R. Wilson於1972年在伊朗西南部城市，古波斯文化中心的Shiraz附近導演《護衛靈之山》(Ka

mountain) 一劇，規模龐大，長達七天。見  
《符號學與戲劇理論》Keir Elam著，王坤譯，  
1998，P.24。

## 第四章 劇本寫作的基本格式與例舉

### I. 故事大綱（或說劇情綱要）

有些作者知道自己的目標，但有些作者在作品真正完成前，並不知道自己到底要什麼。故事大綱的擬寫，不是把想法固定，甚至限制，而是作為一個劇本的中心，使劇本在創作之中不至分散，而無法完成。在初稿與定稿之間的寫作過程裏，可能會發現自己的關注轉移或角色的重心改變，劇情綱要甚至有可能得重新寫過。

對初步撰寫劇本者而言，先擬一個故事大綱，將現有的資料全列入，不一定得內容細節俱全，在初步的創作過程中，再逐步加減潤色，標題如無，不必急著定題，在作品完成後自然會出現。在劇情綱要裡，我們可以發現戲劇故事的發展方向與方式。

### II. 人物介紹

戲劇人物介紹並不像小說中的人物敘述，亦即對出現的人物做或是起碼的、或是深刻的外貌或行為上的描寫，因此它的目的在提供導演、演員研讀，人物

的形體必須藉由表演者的語言、肢體配合戲劇行動表現出來，因此在劇本之前的介紹不過是個概括性的提示，應力求清楚。人物介紹方面實際上並無什麼規定與類型，可概略地分三種：

(1)通常劇中人物介紹最多只在人名、年齡、職業、人物之間的關係上。

(2)也有僅僅列其人名者，餘交由劇本的內容去呈現，如《等待果陀》：愛斯特拉公／弗拉底米爾／樂克／波左。

(3)在劇中人物僅以一種代號或職稱來命名的也有，著名的瑞典劇作家史特林堡的《夢幻劇》便是一例（人物超過46位）：因陀羅(聲音)／女兒（艾格妮）／玻璃匠／軍官（亞弗瑞）／父親／母親（克麗絲汀）／里娜／女門房／海報員／提詞者／警察／律師／哲學院院長／神學院院長／醫學院院長／他／她（與維多利亞聲音重疊）／領年金者／煤礦工甲／煤礦工乙／正人君子等…他在全劇之前寫了一份簡單的人物表（稱謂）在人物進場時，才作人物介紹。

對於開始學習編寫劇本者，將此作為練習是很好的。戲劇的演出就某一方面來說像在「走棋」，或動一

二子，或全盤挪移，每個子的位置與移動都舉足輕重，每個子都一樣重要，得好好經營；舞台就像棋盤，每一幕、每個場景都在變化，戲分的安排應盡量平均，使每個人物應在不同的場景中有其吃重的表現；對同一場景中的次要人物的塑造，劇作者也應注意其位置與發揮的可能。

### III. 時地說明

劇本的時地說明，主要在點明戲劇行動發生的時空環境，提供想像的基礎，不需做過多的描寫，除非必要。以下是幾個例子：

《亨利第四》：一幢人跡罕至的別墅，地點在意大利，  
時間是現代。

《茱莉小姐》：八十年代瑞典鄉間式住家的大廚房。仲  
夏夜。

《海鷗》：劇情發生在索林的莊園裏。第一幕和第二幕  
之間隔兩年。

《等待果陀》：鄉村道路，一棵樹。黃昏。

貝克特曾經說過一個戲劇寫作上重要的概念：  
「戲劇空間不是一個集中固定(extention)的空間，而是



一個結合縮小(contraction)的空間」(簡言之，非集合多種東西，而是融合不同的東西)。在編寫上，要曉得如何容納材料，如何使想法(idea)出現在適合之處，而無多餘或空隙之感。

#### IV. 語言的形式：對話、獨白、敘述

人物對話是最基本的劇本形態，以表現人物之間的互動關係、推動情節，以及暗示、影射主題為主。寫法是人物名之後加冒號，例如：

護士：那你這三十多年一直都在想他呀？

江清柳：有的事情不是說忘就忘的。

護士：誰說的？像我…我那個男朋友小陳——你見過的嘛！

江清柳：他怎麼了？

——《暗戀桃花源》

獨白通常用來表現該人物的心理狀況、內心的想法與情感，也是披露人物性格的方式之一。例如：

女人：我，我幸運多了。屬於我的王子每天傍晚回來。我的等待不曾落空。他從不離開我，我從未嚐過孤獨的滋味。早晨，他出門到原野，每到

傍晚他就回來。二十年了，每到傍晚他就回家。其他的時候，我的確是單獨一人，等待他。然而等待是一件多麼美好的事呀！當我仍很確定…（她茫然的轉身面對觀眾）什麼，要確定什麼呢？（搖搖頭）確定…心愛的人…會回來。等著她的時候…我望著原野，一如古時候那位城堡裡的女人般靜靜地繡花…但是我並不可憐！我很幸福！幸福！呼！（邪惡的喊叫）

——《電梯的鑰匙》

敘述法大不同於小說之敘述，後者是直接由作者口中說出。在戲劇裏，敘述口吻必須經過角色之口，像對話一樣。例如：

江清柳（慢慢敘述）：三十七年夏天…我們兩人在上海認識。那個夏天，是我一生中最快樂的夏天。到了九月，她要回昆明老家，我們在上海公園分手，以為只是小別幾個月，就可以再相聚，沒想到就一輩子沒看到了…

——《暗戀桃花源》

古希臘悲劇中的敘述常由歌隊來擔任，此一敘述結構使戲劇形成明顯的雙線進行結構，悲感張力既不減弱而又能維持其悲劇效果；對近代戲劇理論與劇場表演方式有巨大影響的劇作家布萊希特，則在其史詩劇場中，大量使用敘述者來執行這個任務，並運用歌唱、誦詩等方式來變化敘述方式，改變也擴充了劇場表演的形式與觀點。他的劇作有《四川的好女人》、《高加索灰欄記》、《三分錢歌劇》、《勇氣媽媽》。

## V. 舞台指示

舞台指示，是指劇作家對戲劇進行中，有關演員必要的情感姿態、無言的動作、台詞的聲調或舞台走位、出入場位置等等做的提示；及戲劇行動（註11）的變化，燈光、佈景與服飾的更換以及戲劇中的停頓、沉默等指示。這些指示確切提供了有關作者的意圖與作品的精神，幫助讀者推想戲中事物進展，更是除了語言之外，導演和演員適當的詮釋與表演的最佳線索。

舞台指示（*didascalie*）一詞來自古希臘戲劇，劇作家對演員的演出所作的指示。（註：當時的劇作家

身兼演員與今日導演的工作之故。)但在十七世紀以前舞台指示並非戲劇劇本的必要部份，大多數的劇本完全沒有指示，(在哈辛的《費德爾》(Phèdre)劇中只有一處)，咸被認為夾在字裡行間打斷閱讀的興味。舞台指示變得重要是十八世紀中葉以後的事，狄得羅(Diderot)和鮑馬歇(Baumarchais)大為強調其價值和好處，此後舞台指示開始幾乎被使用在每一部作品中。到了本世紀中，在荒謬劇作家貝克特，史詩劇場布萊希特的劇本中，舞台指示也減低到最少的程度，這顯示著：舞台指示應以影響戲劇演出為必要性，過多而細瑣的舞台指示不只限制了表演、導演的發揮空間，也會限制戲劇演出的多種可能性。

在寫法上，應與對話有明顯的差別，換行寫在括弧內，或以不同字體寫出，舉例如下：

(一)姿態與動作一般列於人物名後：

吉彌(敏捷地隨母親的視線望去且倍感焦慮地轉向兒子)：是那小女孩嗎？

——《六個尋找作者的劇中人》

(二)有大的動作或走位時：

(畢甫走進漆黑的廚房，拿一根煙，然後走出屋子。他

來到前台的金色光暈裏。他一面抽煙，一面凝視夜晚)

——《推銷員之死》

(三)轉變場景、佈景或道具時：

(現在舞台顯示出一個樸素、空蕩的房間，有一張桌子及一些椅子。椅子上坐著一位軍官，穿了一套很特殊的現代制服。斜靠椅背，用軍刀敲著桌子)

——《茱莉小姐》

(四)人物的上下場時：

(秋霞從右出口下，但隨即又匆匆出來。不久後面跟著擦著嘴角的淑潔)

——《也無風雨也無晴》

(五)不同時空同步進行時：

(暗處傳來女人的笑聲。威利沒有轉身過去，但笑聲持續至琳達的話說完)

——《推銷員之死》

## VI. 分幕分場

戲有單獨一幕到底的獨幕劇，也有分幕分場，一如小說中的分章分段一樣。

## 獨幕劇

獨幕劇的場景與事件情節常以單線進行，人物安排與時空轉接，最好簡單。在「人物介紹」、「時地說明」都很簡潔，「舞台指示」亦然，現舉獨幕劇《動物園的故事》之開場指示為例：

「幕起時，彼得坐在右邊的板凳上，正在看書。一會兒，停止看書，取下眼鏡擦鏡片，然後再繼續看。基立入。」

## 多幕劇

古典戲劇的分幕與分場有一定的規則，常依美學上和技術上的考慮來定幕與場的劃分。現代劇場的分幕分場較有彈性，有以時空為準，也有以事件為準的。

在幕與場之間有時必需顯示出時空不同，開場或至少在第一幕前的場景說明也就構成其必要性，現舉義大利劇作家皮藍德婁的經典劇作《六個尋找作者的劇中人》為例：

（觀眾進場時，幕已升起，舞台有點散亂。劇場是空蕩蕩的，台上沒有什麼擺設。觀眾以為他們闖進一個即將排練而非演出的劇場。在下舞台，有一張小

桌子、三把背向觀眾的椅子。場燈亮起。一位穿工作服的技術員從工廠晃進來。他拿著《史甘奈瑞爾》(Sganarele)背照幕(註12)，且試著把摺紋扯平。舞台監督傑克從翼幕衝進來。)

再以《海鷗》為例：

(索林莊園裡的花園一角。一條寬闊的圓徑，通向花園深處的湖泊，面對著觀眾，一座草草搭成的業餘舞台，橫斷著這條圓徑，把湖水全部遮住，台子兩旁是些叢林。幾張長凳，一張小桌子。太陽剛剛西下。閉著的幕後，是雅科夫和其他工人。咳嗽聲，錘擊聲。幕開時瑪沙和麥德維堅科正散步回來，由左方上。)

劇本寫作和表演一樣隨時代、藝術表現形式的不同，而在編寫形式上有所改變。人物、時空與場景的寫法不再以時空訂定、提醒觀眾想像為考慮，而以戲劇中傳達的中心思想(見第二章第二節)適合於任何時空為前提。不僅是人物、時空上的描述儘可能簡單，場景描寫亦然，俾使文字的表現可更落實於舞台表演。例如《今之昔》與《等待果陀》二齣戲，簡單的人物、時地介紹後就直接以(舞台指示)入戲。

以《今之昔》為例：

角色：狄理、凱特、安娜（年齡皆四十餘歲）

場景：一個改裝過的農莊。上舞台中央有一扇長窗戶，左上舞台是通往臥室的門，右上舞台是大門。台上有少許的摩登家飾；兩張長沙發和一張單人沙發。

時間：秋天。夜。

（燈光微暗，台上看得出三個人影。狄理垮垮地坐在單人沙發上，靜態的。凱特身子彎在一張沙發上，靜態的。安娜站在窗邊，向外看。）

以《等待果陀》為例：

人物：愛斯特拉公、弗拉底米爾、樂克、波左

時地：鄉村道路，一棵樹。黃昏。

（愛斯特拉公坐在石頭上，兩隻手使勁地脫他的鞋子。他精疲力竭的暫停下來。又再試著繼續做前面同樣的動作。）

（註11）戲劇行動（action）是指戲劇事件的編排。即故事中的主角在追求生命中的幸與迴避不幸當中的命運轉變。



(註12) 背照幕，即一種具透明性的幕布或塑膠幕布，  
可以將影像投射在幕布上，反射出來。

## 第五章 劇本寫作的練習與示例

本章練習共分成(A)(B)兩部份，(B)中的不同練習，都得先作好(A)的部份，方才進行。

在(B)之練習中，為了初學者在撰寫過程中不致於被零散的靈感與語句所左右，而致散漫不可收拾，而有了劇本長度、演出時間的限制。

### (A)

#### 人物介紹

- ◎請以三～五行的篇幅來介紹每個劇中人物。
- ◎儘量避免單寫一個人物，因為這很容易和寫作者自己的性格、遭遇和看法相混淆。
- ◎戲劇是相互關係的藝術，以對話為主要練習；儘量不單寫獨白，原因如前。

#### 時地說明

- ◎請以七行以內的篇幅說明時空環境。
- ◎必要的、對表演產生直接影響的空間狀況，可詳細

寫出來。

### 故事大綱

◎ 十五～二十行的故事概要，愈詳細愈好。

## (B)

### (1)有頭有尾的故事寫法

提示：a.以自身周遭發生的事，編寫成有頭、有中間、有經過、有結尾的故事。然後依劇本格式（第五章）來寫成劇本形式。

b.故事不要太過複雜，人物不要太多，時空不必太大太長。

條件：a.獨幕劇

b.開頭富吸引力，結尾富驚喜（奇）感。

演出時間：約五分鐘

劇本長度：約1200字

(2)以一個既定的戲劇空間和兩個人物背景為想像基礎的寫法

一個既定的空間，是指在一個固定的，甚至封閉的空間裏發生的故事，時間上沒有限制，可以上下數十年，可以只是半天幾小時，這樣在限制中另有自由

的寫法，可以讓初學者暫不必陷入因戲劇空間轉換而必須顧慮舞台景片與分場景的處理，以及人物的數度入出場問題，而專心於人物的塑造、事件的進行。

請分別寫兩個人物的背景，一男一女，兩者之間不要有絲毫的聯想，也不要寫太多的細節，寫時不要想整齣戲要如何發展，故事情節如何鋪陳等等，儘量讓這兩人彼此陌生化。

這裡以富有寓言性質的《在大蟒的肚子裏》（註13）和寫實情節的《M和W》（註14），二齣戲為例。它們寫法上均無時間空間次序，亦沒有明顯的起始結尾和所謂的衝突或高潮，但題旨清楚，人物通常只就其某一面向發揮即可，《M和W》劇中一如男/M，女/W所示，戲劇重心不在人物的性格、心理傾向上著墨，而是男性與女性思考行為之對比和作者個人的思想觀點的傳達。此一練習兩人或數人一起做更好。

提示：a. 片段式的，即不必透過頭、身、尾的方式。

- b. 塑造人物的「相遇」狀況，試圖從已知的資料與條件中發現此一「相遇」的時空與動機。

條件：a. 獨幕劇，一個既定的空間。

- b. 第一個人物僅以強調他的外表特徵、身分為

主。

c.第二個人物則為一般性的描寫。

演出時間：約五～十分鐘

劇本長度：約2000字

(3)試以你所熟知的一則童話故事或中國古老故事改寫為一場現代的喜劇。

提示：人物與時空景物的現代化場景、語言的運用可以做較自由的挪移與創想。例如《愛麗絲夢遊仙境》，或《黃粱一夢》等。

條件：a.省略獨白

b.跟著故事的敘述順序進行

c.試稍加入喜中帶點悲或深沉的寫法

演出時間：約十～十五分鐘

劇本長度：二幕（或二場戲），約2000字

(4)時空轉換的寫法

提示：先決定戲劇情節發展中的時間與空間。

a.時間上，二個或三個不同的時空轉換。如去年的生日和今年的生日；或一年當中的幾個時間點。

b.空間上，從一個空間（或地點）轉移至另一個

空間。如從學校到家裡；或從台北到台中；或從飯廳到客廳。

條件：a.二個場景的戲。

b.注意時空轉換時可能產生的不同狀況與結果。

演出時間：約十～十五分鐘

劇本長度：約2500字

#### (5)敘述的寫法

提示：敘述一件事或一個現象的來龍去脈。對話與敘述交互使用在敘述中，可以自由加添歌唱、誦詩等等。

條件：演出時間：約十五分鐘

劇本長度：約2500—3000字

#### (6)塑造人物的寫法

提示：a.確定人物的社會身分

b.確定人物性格類型

c.確定人物之間的關係

條件：a.社會型的主題

b.三人為限

c.二幕戲

劇本長度：約3000字

演出長度：20分鐘

劇本只在作者最後出版編註時才找到它自己確定的形式。事實上，劇本直到首演，甚至在上演的過程中還可能被改動，或因導演的詮釋手法，或因觀眾的反應，亦有因演員之故而增減劇本的，直到作品達到某種程度的成功。由此更可看出劇本的撰寫乃為了演出的根本目的。

要說服他的觀眾，劇作家似乎只有兩個互為對立的選擇：

(1)不直接陳述作者意見，而以暗示的方式來完成主題的表達。

(2)單刀直入，表明立場，詳細的舞台指示描寫。

總之，要意見表達清楚，而劇本又不失其活力，使用寓言與象徵，隱喻和語言運用等技巧很重要。

然而沒有什麼比寫了再寫、不斷的寫更能寫好劇本，也沒有什麼比深刻的觀察與思考更能充實劇本的內涵。至於寫作的技巧，還必需有堅實的內容為基礎才可探討，而充沛的靈感與處理這些靈感的方式，就是技巧了。此外，熟讀各種不同形式的劇本，試找出作者要說的話、要表達的理念，以及他說什麼、怎麼

說，更是學習編劇者的重要功課。

另外就是多閱讀、多分析不同時代與不同形式的劇本，再嘗試書寫不同種類、不同程度的劇本。

戲劇在每個時代創造出它的最新形式，好的劇本不受時空考驗，相反的它能讓不同時代、地域的人接觸後得到不同的體會與認知，感情與啟發，願在此與喜愛戲劇創作的青年朋友共勉之。

（註13）馬森著，見《馬森獨幕劇集》。

（註14）王文興編寫，見聯合文學第40期。