

The Creation of Original Screenplays

原創劇本的誕生 電影、舞台劇、電視劇本的編寫實務 The Creation of Original Screenplays

黃英雄
Hero HUANG
台灣編劇藝術協會理事長

壹、前言

電影、舞台劇、電視等劇種的藝術呈現各有其獨特的表現方式與手法，共同的特點則是需要先要完成一本吸引人的劇本來做為演出與拍攝的依據；雖然舞台劇本曾有過集體創作，但只是集眾人腦力激盪完成劇情，仍需要寫出結構完整的劇本，基本的態度依然不離劇本創作的範疇。

一部電影或一齣戲劇必須呈現完整的結構與主旨，創作者在不同時期的背景思緒及哲學生命觀點下會有著不同的表現方式，總的方向而言，需與人生的面向及觀點有著密切的關係。一本成功的劇作不但能影響社會的脈動、為當代提供新的現象指標，甚至歷經時間的考驗之後依然對後世有深厚的影響。

以亞瑟·米勒¹的名作《推銷員之死》(*Death of Salesman*)²為例，雖然創作時間已歷經近半世紀，卻始終是許多研究戲劇的人學習的對象。

撰寫一本好的劇本並非難事，但要完成傳之後世的佳作就不很容易；大家常觀賞的電影劇本也離不開這樣的原則。

被讚譽為有史以來最經典的《北非諜影》(*Casablanca*)是創作劇本學習的最佳範例，無他，乃因其結構完整地呈現人性糾葛與戲劇衝突：劇中人物在面臨抉擇之際所作的判斷與犧牲常常將戲劇的衝突推至頂點；在矛盾與掙扎的情節中，我們看到撞擊人性心靈底端的悲痛，感動與共鳴油然而生，甚至在這樣的對待中產生了另類思維，從而改變了生命的態度。

電影與戲劇的呈現是一種手段，劇作者不一定

想刻意地去影響或改變觀眾，基於人性的善意作為創作的出發點則是必然要具備的。這份善意應是人性中的光輝本源，不論劇種或任何形式的故事，必然得從人性中逆向思索，從而探索到人的問題。

3D動畫技術剛剛出現時，擁有這項先進動畫技術的小組曾為了要製作一部什麼樣的影片而開會討論了將近六個月，透過分析與辯論，他們得到的結論是決定拍攝一部有關「人」的故事；因為人才會關心人的事，於是一部精彩的《玩具總動員》3D動畫的作品問世了。此片不僅贏得全球觀眾的讚譽，同時票房也取得亮麗的成績。

劇本呈現有相當多的比例改編自文學創作，舉凡新詩、散文、詩歌、傳記文學等等都是改編的素材來源。日本名導演黑澤明特別喜歡以這種形式來經營他的電影，如《蜘蛛巢城》改編自莎士比亞的《馬克白》，《亂》改編自莎士比亞的《李爾王》，《羅生門》改編自芥川龍之芥的兩篇小說《竹籬中》與《羅生門》。

電影《遲來的情書》(Onegin)取材俄國大文豪普希金的十四行詩作，《追憶似水年華》(Le Temps Retrouve)改編自法國大作家Proust耗時十五年寫成的同名小說《A la recherche du temps perdu》中的最後一部。

自優美的散文、精心撰寫的報導文學作品深入呈現，都具有相當渾厚的戲劇力量；區別兩種表現的差異，再賦予新的詮釋，就很容易從劇本的呈現中體現另一番的天地。

許多劇本寫作的工具書中提到角色性格與戲劇衝突，這樣的觀念是正確且必須的；本文延續這些傳統的呈現，並以更多的篇幅從另類的角度作新的思索與詮釋。

一般對劇本的了解多偏向電影與舞台劇的理解，事實上多元化的映象藝術中常以不同的創作來詮釋，除了專業人員的參與外，亦可以與其他創作者互動互融。譬如電視劇的劇本呈現雖與電影有著許多相同之處，但在整體的文本調性與創作心態則有所不同；廣播劇雖然已經式微，但其編寫的格式與技巧卻在常日的活動中被大量應用；其他如京戲、歌仔戲、歌舞劇、甚至歌劇等，都有待對劇本創作有興趣的朋友們共同耕耘。

劇本創作多依循著結構的完整而表現，因此就故事格局而言，一個完整的劇本具備了一篇中篇甚至長篇小說的能量，創作者在完成劇本後，事實上也完成了一篇中篇或長短小說。蓋因結構早已因劇本的呈現而築成，接下來只是文筆的拿捏與筆調的不同罷了。

劇本與文學是一體兩面的表現，文學中常常看

得到劇本的影子，而劇本也難與文學劃清界線；不僅如此，任何一種哲學態度其實都可以成為劇本的養分。這些觀念會陸續討論與驗證。

貳、故事大綱

下筆寫劇本之前，重要的是必須先寫一篇故事大綱，既為大綱，則有具體而整全之意。一篇故事大綱可讓編劇自己了解即將動筆創作的故事整體結構，讓製作公司主管了解這篇故事能否繼續發展，因此除了整體敘述之外，必須兼顧故事的具象事件、精神主旨、人物性格、抉擇衝突甚至伏筆象徵。

一般而言，成功而出色的故事大綱字數以一千二百字為佳。新聞局近年常有「優良電影故事」徵選，就特別限定字數限制在一千二百字內，這是相當正確的作法。因為短而精煉比長而雜亂更能顯示作品的精華，何況以精準的一千二百字呈現給提案的對象或要求校正的師長，對雙方都是有利的。

事件是故事大綱的精髓

「事件」是故事大綱中最為重要的條件，編劇應事先自我思考故事中究竟發生了什麼重大的事件；就是因為這件事的發生，才有了完成這篇故事的必然；否則平淡的故事大綱令人望而卻步。若不是什麼驚天動地的事件，也可以讓劇中人物面臨一場鉅變，從而改變了原先的生命步調，甚而改變各人的價值觀。

接下去，我們以巴西電影《中央車站》為例，來看一看故事大綱的例子：

朵拉在里約熱內盧最主要的火車站——中央車站為不識字的人寫信，寫一封信收一塊錢，如果需要代寄，就得加收一元。

這一天，安娜帶著她九歲的兒子約書亞來要求代為寫信，因為約書亞一直很想見他素未謀面的父親耶穌。

朵拉的父親四處拈花惹草，在她小時候就離家出走，所以朵拉不信任混亂穢濁的人際關係，藉著為人代筆寫信而聽著別人的「告解」，漸漸將自己定位在上帝的位階而背後批判委託她寫信的人，甚至自行決定這些書信是否送寄的命運；與鄰居好友艾琳一起閱讀信件，若發覺其中充滿謊言則予以撕毀；若二人意見不同，則暫時把信收入抽屜改天再作決定，而安娜寫給丈夫耶穌的信就被放置在抽屜中。

第二天安娜與約書亞又來到中央車站，口述了第二封給耶穌的信，但剛一出車站，安娜因轉身等

待檢拾陀螺的約書亞而被急馳而來的公車輾斃。

朵拉不忍心，先是收留約書亞，卻受了地痞流氓的蠱惑而將約書亞賣給買賣小孩的一對夫妻。獲得一千元佣金的朵拉立刻買了一部夢寐以求的電視機。艾琳責備朵拉，因那些人會將約書亞的器官賣掉，朵拉心中不安，第二天冒險將約書亞救出，並帶他回家鄉尋找生父。

經過一段路程，朵拉欲自行回里約，誰知約書亞也偷偷跟隨下車，且將背包及朵拉放置其中的錢全遺丟在車上，兩人錯過回里約的車，幸好遇上好心的司機凱撒，不但載送二人一程也給予了豐盛的食物。凱撒是傳播福音的人，朵拉對他動了情，凱撒反而逃避而離去。

朵拉只好以手錶抵用，二人才得以坐上一輛簡陋的拼裝車繼續趕往目的地，但屋主卻表示耶穌早已賣掉房子搬走，兩人拿著新地址卻無錢坐車前往，又飢又累相互埋怨，約書亞憤怒離去。為了尋找約書亞，朵拉累急昏倒，醒來發現睡在路邊，頭卻枕在約書亞的大腿上。

約書亞想起朵拉會寫信，於是大聲吆喝，果然引來人潮要求寫信，賺了錢後兩人住到旅館內好好地休息疲憊的身軀，第二天約書亞買了一件洋裝送給朵拉。車子到達新市鎮，發現耶穌又搬家了，但隔壁的小孩立刻通知耶穌的另兩個孩子摩西和以賽亞在車站找到朵拉和約書亞，並請二人回家作客。

摩西和以賽亞很快與約書亞打成一片，並以木工車床作了一顆陀螺送給約書亞。在獲知約書亞是安娜之子，以賽亞才告之父親因思念到里約熱內盧工作的安娜而隻身去找她，但至今一直未回來，只託人寫了信回來。兄弟二人請朵拉讀信，朵拉才體會到耶穌與安娜夫妻的真情。

朵拉在早晨獨自離去。將約書亞送回了目的地，體驗到世間真正的關懷之情，在回程的車上她寫了一封信給約書亞，表示她的思念與懺悔，相信終其一生，她與約書亞都會在遙遠的兩地相互的祝福。

以上約一千二百字的故事大綱幾乎將劇本的全部結構明白地呈現，前後呼應的符徵道具以及角色性格，甚至戲劇衝突完全涵蓋。由於故事大綱完整，繼續要分場或劇本書寫就變得輕而易舉。

一、故事蘊含重大事件

每一篇故事大綱絕對有一個重大的「事件」。如果安娜不是因為車禍而身亡，約書亞就不會流落街頭，朵拉也不會介入，如此後面的一連串的過程與省悟就不可能發生，也就不會有這部電影的存在。因此「車禍」就變成《中央車站》最重要與關鍵的事件。

當然劇本的書寫必須仰賴其他的「具象事件」來堆砌與呼應，但這是屬於劇本書寫階段的思考，故事大綱中可以不詳究。這方面的探索，留在劇本書寫的這個階段再來詳細討論。

二、符徵前後呼應

安娜的死亡是因為約書亞過馬路時手上的陀螺被路人撞丟了，約書亞回頭撿陀螺，而安娜則回頭呼叫約書亞以致被公車撞斃；「陀螺」這個道具物件成為約書亞永遠揮之不去的痛。故事最後，約書亞同父異母的哥哥用車床車了一個陀螺送給弟弟當見面禮。一樣的陀螺前後出現，卻帶給觀眾及劇中人不同的思維。因此「陀螺」這個具象的道具就成了故事中相當重要的符號與象徵。

同樣地朵拉在車站為文盲寫信，當她與約書亞陷入絕境時也靠替人寫信而否極泰來。兩次的差異在於第二次有約書亞的介入，從而實踐了兩人在試煉之後相互薰染的體悟。若非如此具象鮮明的符徵，是很難為故事加分的。

三、角色性格試煉

朵拉父親在她小時候就拋棄她們，長大後對於人性的觀點傾向偏激而憤世，撕毀或丟棄別人委託的信件就是性格的呈現。故事結束，朵拉因為看到耶穌寫給安娜的信而有所省悟；這種性格的轉變是戲劇重要的情節與意旨呈現，轉變來自相同的道具——信。由於信在故事中被賦予新的意圖詮釋；角色性格能圍繞在這番詮釋中而有所改變，自然能使得人物性格顯得立體而鮮明。

四、戲劇衝突與矛盾

朵拉受到金錢的誘惑而將約書亞賣給人口販子，經過艾琳的指責，朵拉良知受到煎熬，遂在第二天冒著生命的危險將約書亞救出。人性的自我批判與善惡掙扎，往往是戲劇最重要的落處。二人返鄉途中一再受到挫折甚至陷入困境，也是戲劇衝突的另一種表現。

五、故事的調性與風格

華特·薩勒斯（Walter Salles）的《中央車站》被歸類為「公路電影」，即是在八〇年代後公路肩負了兩地交通之後延展出的新文化呈現，從而使得劇中人物能在公路上的各種撞擊與衝突中得到試煉。朵拉與約書亞從里約熱內盧一路往無盡的巴西偏遠小鎮而去，透發了故事的另一種風格與企圖。這篇故事讓世人了解到巴西存在許多文盲的困境；也提供了這個民族的缺失及批判⁴。

六、故事的主軸精神與哲學態度

巴西是個天主教國家，作者將這篇故事的主軸放在「宗教」的訴求中，手法相當高明不著痕跡。人物命名是一個頗為明顯的表徵，耶穌是一名木匠與宗教上耶穌得道前也是木匠有了呼應。至片尾父親始終未

曾現身，即是從兒子等待的期許中，影射了宗教信徒對耶穌的盼望。

七、獨到的詮釋觀點

無論改編或新的創作，一篇故事大綱必然要有令人耳目一新的慨嘆與感動。《中央車站》深入底層民衆的生活，從而延展出人性對待與里約熱內盧這個大城的脈動。透過短短的故事大綱與敘述的過程，可以感受到故事背後隱然的生命動力，這份能量必然是創作者以獨到的見解與新的詮釋才能辦到的。

故事大綱除了一千二百字的標準敘述之外，字數可長可短。好比說真正提案給電視公司，可能需要再度拓染開成爲三千至五千字較爲完整的描述；給媒體刊登在影視版的濃縮敘述，因爲版面的限制，字數大約只能在一百字內完成。國外的訓練常在第一次以一千二百字來描述如《中央車站》的故事過程，第二次則濃縮爲三百字，第三次則限定在二十字之內，第四次則以一句話來詮釋，最後只用兩個字來表現。

透過這種一再測試的訓練，創作者逐漸在字裡行間學會掌握住故事的靈魂主旨以及情節輕重的拿捏。在往後的故事大綱創作中，很快就可以得心應手地信手捻來。

很多人不太在意故事大綱的書寫與修改，往往會陷入一種毫無邊際的想法。也許剛開始有相當出人意表的點子，但缺乏有系統的整理，經過幾日的思索而無進展者，很快地這個「點子」不但無法成型，甚至會煙消雲散。這種例子很多，相當可惜。

一再地修改也是故事大綱這個階段相當重要的。因爲已經完成的故事大綱若經一再修改，將會發現其中存在的許多盲點；除非有人爲你提供意見，否則自行修改絕對是重要的步驟。

參、分場大綱與塊狀分場

確定了故事大綱後，接著要進入「分場」的階段。所謂分場即是將情節分置在連結的時空之中，或是以順敘法、倒敘法甚至是雜敘法編排而成，從而呈現故事的映象美感與事件糾葛或人物鬥爭。

分場的呈現因劇種的不同而略有差異，本文將就常見的舞台劇、電影以及電視劇本的角度作詳細的區分，以便提供較清楚的概念，避免從事不同文本創作有所混淆偏差。

舞台劇本對許多人而言是較爲困擾的，原因是要將完整的故事情節濃縮在一個舞台上，必須就表現的時空重新設定。縱然故事時間縱橫有數十年，但依然可以清楚地舞台上展現故事的格局與脈絡。

以曾經來台北國父紀念館演出的北京市曲劇團，

其招牌戲《茶館》⁹爲例，時空從一八九八年起共四十多年的歷史演變，只分爲三幕，以北京四九城的裕泰茶館爲場景，將老舍這部長篇巨構濃縮在二個多小時的戲劇之中。由於北京曲劇以單弦曲牌爲主要來源，同時兼收北方曲藝和民間曲調，結合舞台劇的方式來呈現，必須刪除大量的情節以便符合戲劇的演出。這樣的改編方式，會在後面的「改編劇本」章節中再來討論。

爲了呈現完整的舞台劇分場，僅將北京市曲劇團的《茶館》的分場列出如下：

茶館

第一幕

時間：一八九八年

場景：裕泰老茶館

人物：王利發、常四爺、宋恩子、吳祥子、松二爺、傻楊、小明珠、秦二爺、劉麻子、龐總管、康六、康順子、其他茶客、隨從若干

大綱：王利發掌櫃繼承父業裕泰老茶館，誠懇待人，整日對人鞠躬哈腰，事業蒸蒸日上。常四爺不滿清廷顛覆無能而發牢騷，被鷹爪宋恩子與吳祥子抓住官銜，連一起喝茶的松二爺也難倖免。彈琴的傻楊帶著女兒小明珠在茶館討生活，遇上秦二爺爲了開工廠而救國的觀念與常四爺起了口角。劉麻子爲太監龐總管尋找新娘，窮困的康六在生命交關之際不得已以十兩銀子將女兒康順子賣給龐總管。

第二幕

時間：第一幕二十年之後

場景：裕泰老茶館

人物：王利發、宋恩子、吳祥子、常四爺、松二爺、劉麻子、逃兵二兄弟、康順子、康大力、王掌櫃妻、軍閥、兵士若干

大綱：清朝被推翻後，袁世凱當上了大總統，但民間疾苦依然不斷。裕泰茶館雖然想重新開張，但爲袁世凱效命的宋恩子與吳祥子上門勒索，王掌櫃無奈答應每月送上孝敬的錢，連巡警也上門敲詐，使得王掌櫃感嘆不已。常四爺與松二爺又見面了，常四爺賣菜爲生，松二爺子女不孝，只有黃鳥兒陪伴他。劉麻子約了兩名逃兵在茶館見面，遇上逃至茶館的康順子與養子康大力。原來龐總管被姪子活活餓死後，龐家陷入財產爭奪戰中，康順子趁機逃出，王掌櫃的妻子留她母子在茶館內幫忙。兩名逃兵被宋恩子與吳祥子盯上，將逃兵身上的大洋騙上手後，爲了交差，硬指劉麻子爲逃兵，劉麻子被拖出茶館外當場砍頭而亡。

第三幕

時間：第二幕之後的二十多年

場景：裕泰老茶館

人物：王利發、王大栓、周秀花、王小花、小丁寶、小劉麻子、小唐鐵嘴、小二德子、小宋恩子、小吳祥子、龐四奶奶、康順子

大綱：時局一變再變，王掌櫃一家生活愈來愈苦。小劉麻子介紹小丁寶到茶館當招待，其實是藉處長的支持，欲沒收裕泰茶館當成煙花場所。此時龐總管的姪子龐海順在一班人簇擁下欲在西山登基當皇帝，遂遣龐四奶奶到茶館來接康順子回去當太后，但爲順子所拒。小唐鐵嘴當上天師，極力

說服康順子，並指責康大力去當了游擊隊。眼看即將會連累茶館一家人，康順子遂要求離去，由兒子王大栓護送。當小唐鐵嘴開始恐嚇時，王掌櫃知道茶館再也開不下去，交待媳婦帶孫女王小花趕上兒子王大栓，趕緊遠離北京不用再回來。老邁的常四爺與秦二爺陸續來到茶館，三人感嘆人生一場空，加上時局的逼迫，遂撒著紙錢為自己吊祭一番。

「茶館」雖然以間隔的二十年作出幕與幕的連結，每一幕卻包含了許多場的呈現。這樣的分場是以人物的出場作為區野，與電影或電視的分場不相同。但舞台的連結呈現下，不只使得節奏顯得輕盈明快，也能技巧地將其他的情節放置在轉場之間。好比說第一幕轉第二幕，不僅道出了當時的背景時空，亦反映了百姓在時局的壓迫下的困境與痛苦。

將老舍的長篇鉅著《茶館》濃縮在三幕之中，是需要相當高超的技巧，除了對原著的全面了解之外；也得兼具解構後再重新建構的觀念。這也是為什麼許多人物在出場一次之後就沒有了交待，如康順子的養子康大力就是一個例子。編導將戲劇的主軸放置在王掌櫃一家的演變，除了使得戲劇的主線顯得更緊密之外，也更能突顯茶館這個顯相的議題。

從三幕各自敘述的段落故事來看，每一幕都有著它的結構與訴求，這是舞台劇與電影、電視不一樣的分場觀念。其他的傳統舞台劇也許時空沒有那麼久遠，但大部份都會分個五場到十場。這當然也必須在書寫劇本之前將每一場的分場大綱作呈現與敘述。近年漸漸為人注目的歌仔戲創作大部份也以大型舞台劇的方式來書寫，再在其中加入歌詞的填寫。

舞台劇本也有很多一景到底的呈現，亦即全然不依靠燈暗來轉場，或者是情節的能量可以在整齣戲中連續表現，這樣的創作觀念被後來的小劇場大量採用。因為一景到底的舞台可以省略許多成本。何況在觀眾嗅不到轉場的氛圍，更增添了節奏的力量。

九〇年代中期耕莘小劇場，連續五年舉辦了「耕莘藝術季」，來自四面八方的各路實驗劇團大部份都採用這種「一景到底」的手法。

事實上這樣的表現蘊含了場與場的連結，畢竟戲劇的進展有著時空的變化，編劇可以用技巧來刻意模糊這些轉場。但在書寫劇本之前的故事大綱內，應該也要精確地將分場的事件與情節呈現。

《四次元的劇本》與《幻想擊出一支全壘打》是一九九二年與一九九三年耕莘劇團於國家戲劇院實驗劇場演出的作品，巧的是兩劇本都採用一景到底的戲劇形式。特將這兩篇的故事大綱與概略分場提供讀者參考。

《四次元的劇本》故事大綱

編劇許道生晚上聽到隔壁一位老人為孫女說故事，思路枯竭的





他立即將之寫成一個劇本。

許道生捲入與女演員的桃色糾紛，將尚未完成的劇本遺留在圖書館。館員陳蓓蓓閱讀著這本尚未完成的劇本，當閱讀到劇中人黃仲賢與慧君因躲避走私集團的追殺而逃入圖書館時，卻真的從外面跑入了一對名叫仲賢與慧君的男女。

蓓蓓此刻面對這兩位劇中人物竟活生生地站在面前，一時不知所措。當許道生回圖書館取劇本時，四人立時捲入一場難以釐清的人性糾葛，甚至大家一時也分不清自己是在現實或劇中。

仲賢為了擺脫劇本造成坎坷的命運，以槍強迫道生依照他指示的劇情寫上結局，一切似乎真的按照他的決定進行，但他的私心卻忘了交待肚中孩子的命運，於是，悲劇又發生了。

「四次元的劇本」舞台設計是以高低不等的區塊劃分了不同的時空，當演員依劇情從一個區塊走入另一個區塊時，燈光隨之轉換，就在瞬間完成轉場。由以下之概略分場即可知道一景到底的節奏與戲劇動力。

《四次元的劇本》概略分場

第一場

許道生被黃仲賢追殺而逃上大樓頂樓，在無路可退之下，兩人開始扭打，由於用力過猛，兩人一齊跌落地面。

第二場

道生醒來才發現是一場夢，半夜裡總會有人打電話來而不出聲。這回道生正欲破口罵，才發現是賈製作打來催稿。

第三場

一個未知的時空中，一名爺爺講故事給孫女鐸兒聽，他講的正是第一場仲賢要殺道生的原因，認為編劇把道生的命運寫得太苦了。爺爺開始從仲賢的以前談起。

第四場

仲賢與女友慧君到海邊散步，發現一群走私客，為首的老人阻止手下「黑貓」（道生飾）殺仲賢，要二人加入走私集團。黑貓教仲賢很多走私的行規，同時也惡狠狠教訓了仲賢。

第五場

道生為劇本的進展而困擾，妻子淑貞安慰他，淑貞要道生在寫完劇本後帶她去海邊渡假，道生的思緒似乎與劇中的海邊連結在一起了。

第六場

妻子離去後，道生發現有人按門鈴，來人竟是皮蛋（仲賢飾）與大腹便便的青青（慧君飾）。皮蛋指責道生在皮蛋當兵時引誘青青而懷孕，並要他付出一百萬擺平。青青見道生似乎不關心她也憤而離去。淑貞回來恰好聽到一切，憤怒打道生一巴掌。

第七場

爺爺又講故事了，他向鐸兒表示慧君離開仲賢時帶走了一個秘密，因為她懷孕了，而肚子內的孩子是黑貓強暴她而留下來的；仲賢找到慧君之後答應帶她遠離走私集團，但遇上黑貓，雙方爭執，仲賢殺了黑貓後帶慧君逃逸。

第八場

道生漸漸分不清皮蛋和青青的事與仲賢和慧君命運的重疊。圖書館員陳蓓蓓（淑貞飾）告之要閉館，道生在廁所的垃圾桶內發現一把丟棄的槍，蓓蓓卻阻止道生報警，因



《四次元的劇本》劇照 —
人與命運的既定與突破是這齣戲的主軸。（黃英雄攝）

她未婚夫與其他女人有染，對方男友恐嚇一百萬，今天是期限的最後一日。道生漸漸感嘆耳邊好像有一種「主宰」的力量給他壓力，但他需要它，因為那似乎是故事的源頭。道生決定讓「主宰」出乎意料，拿槍去警局報案。蓓蓓閱讀著道生留下的劇本，寫到仲賢與慧君跑入圖書館時，仲賢與慧君正巧入內。仲賢發現劇本中的人正是自己，而過去寫的劇情都已經發生，仲賢想殺蓓蓓，慧君肚痛欲臨盆；道生發現劇本未拿，急急回來，仲賢誤認道生是黑貓；而道生以為仲賢是皮蛋。仲賢以槍強迫道生按他的想法寫上結局。

第九場

仲賢與慧君躲入圖書館，但躲在裡面的黑貓挾持了慧君，仲賢放下手槍，黑貓欲殺仲賢，卻被慧君從背後射殺。這是仲賢更改的結局，但慧君卻指責仲賢讓她變成殺人凶手；也沒交待慧君和孩子未來的命運。

第十場

慧君爬上大樓頂樓欲跳樓自盡，以求解開這糾葛不清的夢；仲賢救她，但兩人均從高樓跌落。

第十一場

鐮兒覺得故事中的人很可憐，爺爺表示劇中人逃不出自己設定的邏輯，所以命運就這樣延續下來。故事還沒有完，但爺爺要鐮兒睡覺了，因為明天他要講更好聽的故事。舞台中央一具電腦螢幕跳動著一些圖案與數據，好像在嘲弄這個世界。

雖然概略粗分為十一場，但其實全劇在劇本的書寫與演出都是連續而一貫的。以創作劇本而言，這樣的方式必須考量到場與場的連接性，雖然演出時，導演會對這個問題提出其詮釋方式，但如果在劇本寫作的同時就能有這方面的考量與鋪設，倒也是編劇自身應該作到的。順暢的場次排列，有助於編劇對劇本的自我檢視。

電影與電視劇的分場

電影與電視的表現手法基本上差異性不大，都以「具象的映象語言」來做詮釋；不同的部份則在電視因製作成本而衍生的「話劇形式」，影響到其節奏與調性。

以公共電視的「人間劇展」為例，雖然定位在九十分鐘的電視劇本創作，但一般而言都是以電影的角度來創作書寫。但若以大方向來說，電視台的八點檔還是被列為電視的創作主流，若有機會在這個領域上表現，還是應該以電視劇本的觀念來呈現。

電影的分場

一部電影大約以九十分鐘為基準，看起來應該不是很難，但因為電影必須表現他的特質，所以在呈現意旨或情節應該以「具象的動作」或「映象語言」來呼應，因此每一場的呈現都必須徹底地考量該場次中的具體事件。如果缺乏這些要素，則該場次很容易成為廢場。

可以自我訓練將寫好的九十分鐘劇本或分場刪成卅分鐘的戲，而觀眾依然看得懂的話，這表示被刪掉的場次是廢戲；也表示劇本顯得鬆散而平淡。作者應該重新去思考問題的癥結。

分場必須將全劇的結構以自己的創意與理念連接呈現，基本的節奏及起承轉合必須納入考量。時下許多歐洲的藝術電影其跳接的方式非常快速，很多人受到影響，寫劇本時也採用近乎點狀的手法，這一點是有待商榷的。原因是我們看到的電影其實已經經過導演剪接之後的「三度詮釋」⁷，與真正的劇本呈現有著很大的差異的。

二〇〇二年勇奪奧斯卡最佳女主角、金球獎最佳劇情片以及美國影評人協會年度最佳影片的《時時刻刻》(The Hours)》三段的情節敘述了一九二三年吳爾芙的生活；也連結穿插了一九五一年住在洛杉磯的婦女蘿拉的互動情節；更技巧地呈現由麥可·康寧漢獲得普立茲獎的新版小說《時時刻刻》⁸。於是三段不一樣的情節但幾乎是在敘述同一位女人的雜敘電影就相當令人驚豔與讚嘆了。這部電影在改編劇本這個章節中會再提出來討論。

電影開頭三個不同時空的女人同時醒來，姿態不一樣，氛圍隨著環境時空之不同而有差異，但三個家

庭同時在早晨之際插上一瓶鮮花。這樣跳躍式的剪接絕對不是編劇在分場時所給予的訊息。《時》劇的導演史蒂芬·戴爾第(Stephen Daldry)在影片上映接受訪問時就曾表示,三段不同時空的情節是分開來拍攝的,只是分鏡時就必須先設定好三段不同時空的剪接點。

所謂一場(Scene)是指在某一個相同的時間和空間,人物及情節甚至是意象的表達就稱爲一場。只要離開這個空間就必須分場。相同的空間卻是不同的時間也必須分場,一般爲了讓觀眾可以更爲理解,都會在相同空間但不同時間中加入一場介紹空間外觀的空鏡。

剛剛下筆寫劇本分場時大都無法一口氣分到足夠九十分鐘的分場,這是正常的過程。第一次的分場如果有二十場,那下次修改就會變成四十場,如果再重新檢視第三遍自然可以輕易地寫出完整的分場。

根據這樣的創作原則,就會逐漸演變成所謂的「塊狀分場」。以巴西一九九八年獲獎無數的電影《中央車站》爲例,就是個極佳的典範。

第一塊狀分場

朵拉在里約熱內盧最主要的中央車站爲不識字的人寫信,寫一封信收一塊錢;如果需要代寄,就再加一元。這一日安娜帶著她九歲的兒子約書亞來要求代爲寫信,因爲約書亞一直渴望見他素未謀面的父親。

第二塊狀分場

朵拉回家後就約隔壁好友艾琳過來評鑑受委託寫信的內容,有人一口氣寫了十封信給筆友,內容全是謊言與誇大,兩人就將信撕掉。朵拉與艾琳的父親像一般的巴西男人一樣,在她們小時候就拋棄了她們,因此對於安娜寫給丈夫的信,朵拉認爲是安娜假藉兒子名義而要求與丈夫見面。朵拉要撕信,但艾琳攔阻,因她有種直覺望著信中附寄的約書亞相片有種說不出的疼惜之感。兩人想法不同時就將信放置抽屜中,以待日後再決定。

第三塊狀分場

朵拉再回中央車站擺攤子時,安娜又帶約書亞來,這回她要求重寫一封信給丈夫,朵拉自小對父親相當不諒解,對安娜的痴迷有些不悅,而約書亞用陀螺劃著寫字檯也令朵拉生氣地搶下陀螺。安娜帶著約書亞走出車站,卻將一條手帕遺忘在寫字檯上。過馬路時約書亞手上的陀螺被對面走來的行人撞落地面,約書亞急著回頭撿陀螺,安娜則站在路中央等他,沒想到一輛直衝而來的公車將安娜輾斃。

第四塊狀分場

流落街頭的約書亞要朵拉替他寫信,但他身無分文而被朵拉所拒,第二天朵拉吃早點時發現睡在地上的約書亞,遂拿了一塊三明治給他,但約書亞拒絕了。在站內收保護費的地痞注意到約書亞,於是地痞和朵拉合作欲將約書亞賣給人口販子。朵拉帶約書亞回家,艾琳非常喜歡他。第二天朵拉騙艾琳說欲將約書亞送往天主教收容中心,卻交給人口販子後得款二千元,地痞分了一半。朵拉立刻買了一台新電視機,艾琳覺得事有蹊蹺,責備朵拉,因那些人口販子會將小孩的器

官摘下以獲暴利。

第五塊狀分場

這一夜朵拉失眠了,第二天拿了其他信中的小孩照片去找人口販子,佯稱尚有多名孩子可供交易,趁人口販子不注意時,強拉約書亞搭計程車離去。朵拉打電話回去,知道地痞已去找艾琳;不得已替約書亞買了車票,但在車子出站前,朵拉終究是放心不下,於是也買了一張票上了車。

第六塊狀分場

朵拉與約書亞在車上互不交談。但慢慢地約書亞開始問她公路里程是如何計算,朵拉沒好氣地說是用猜的。朵拉買了一瓶酒在車上喝醉,約書亞將剩下的酒喝得精光,然後在車子後座胡言亂語。中途站朵拉見約書亞還在睡覺,於是將所有的錢塞在他的背包中,另外拿一點錢給司機,要司機到站時提醒約書亞下車。朵拉下車買了一張回程票,在商店喝咖啡時卻發現約書亞也下了車,而約書亞竟將背包遺忘在車上,朵拉急急趕出,公車早已絕塵而去。

第七塊狀分場

生氣的朵拉身無分文,所幸在商店內遇上卡車司機凱撒。凱撒是傳福音的人,請兩人吃飯,也讓二人搭便車。夜晚三人露宿公路邊,朵拉突然有種想要有歸宿的衝動,第二天吃飯時,朵拉激動地拉住凱撒的手,反而把凱撒嚇跑了。趁朵拉上廁所之際,凱撒急急開車離去,使得朵拉爲之心碎,靠在玻璃窗前望著離去的卡車,不禁淚下。

第八塊狀分場

朵拉見一輛拼裝車正欲開往約書亞的家鄉,但需支付二十元的車資,於是將手上的腕錶抵用,這才展開了另一段的旅程。在車上旅客吟唱著一種宗教的歌曲,約書亞說以前媽媽安娜也教過他。於是在半途休息時,朵拉將安娜留下的手帕交給約書亞,然後綁在一個小教堂前的樹上,風吹著飄盪的手帕,像是安娜在天之靈的呼喚。

第九塊狀分場

終於到達父親耶穌的家,當男主人回來知道有個孩子來認祖歸宗不禁面色沉重,但仔細一看原來要找的是上一個房子的主人,男人將地址交給朵拉。天黑了,這個小鎮開始聚集人潮準備舉行宗教的感恩大會,二人又飢又渴,朵拉再也按捺不住憤怒,情不自禁地說出安娜不該生下約書亞;這樣的話語讓約書亞傷心地躲開,朵拉反而著急地四處尋找,終於體力不支倒地昏迷。

第十塊狀分場

第二天朵拉醒來時,發現自己躺在約書亞的腿上,兩人經過昨晚的患難後似乎更加理解對方了。感恩會的人潮尚未散去,約書亞突然想起朵拉會寫信,於是站在路旁吆喝起來。果然吸引了大批的人來要求寫信。兩人賺了錢,一起住到旅館內好好休息一下。約書亞用五元買了一件洋裝送給朵拉,因爲他認爲朵拉穿裙子一定會很好看。

第十一塊狀分場

第二天兩人到新地址尋找,但主人說耶穌又搬走了,而且一直沒有消息。但主人的兒子卻偷偷騎腳踏車去車站旁找正在上工的耶穌兒子以賽亞。朵拉爲了不讓約書亞傷心,決定要帶他回里約熱內盧,同時撫養他。但在車站等車時,以賽亞向朵拉表明自己是耶穌的第二兒子,並堅持一定要二人回家作客。

第十二塊狀分場

以賽亞的哥哥摩西是個優秀的木匠，比他父親耶穌的手藝還要好，連首都都來下訂單。初見面，用車床車了一個陀螺送給約書亞。以賽亞告訴朵拉，因其母早已死亡，父親再娶安娜，而懷孕的安娜爲了貼補家用跑去里約熱內盧打工。因音訊全無，耶穌竟也去首都找她，但至今兩人都尚未回來，只有父親寄一封信回來給安娜。兄弟三人請朵拉拆信並唸給他們聽。朵拉看完信後才知耶穌與安娜是如何相愛。

第十三塊狀分場

第二天清晨，朵拉起個大早，換上約書亞送給她的洋裝，照約書亞在路上的建議擦上了口紅，將安娜寫給耶穌的信放好，望望熟睡的三兄弟，快步走向車站。車子離去後，朵拉邊掉眼淚邊寫信給約書亞，希望如果想念她的話可以看著在感恩會上的合照。約書亞急急趕往車站，但車子早已離去。約書亞含淚看著合照；朵拉也在車上看著合照。這一輩子他們將永遠不會忘記這段情緣。

由這樣十三個塊狀分場的段落呈現，可以知道電影戲劇的結構與段落都有其「放大」與「濃縮」的交互運用。更明確地說，這十三場塊狀分場都有其各自的調性與主旨呈現。

編劇如果能夠先從塊狀分場來檢視，將更容易在寫劇本之前找出問題的盲點。如果一個塊狀言之無物，則強行以劇本來呈現，勢必會使得這個段落顯得薄弱而無力，也就是一般人所稱的廢戲。

每一塊狀分場其實是每一個時空的擴大，從而使得角色在這個時空中有了事件來詮釋。每一塊狀之間也有著不著痕跡的连接點，如此將使得劇本的調性如行雲流水般地通暢；而人物性格自然也會在塊狀分場中有了立體的呈現。就主旨意識型態而言，每一塊狀其實都應該有個意旨，所以最好能爲每個塊狀取一個小主題，而所有的小主題結合起來能詮釋出整篇故事的大主題，絕對是一篇佳作。

如果每一塊狀分場可以寫到七場分場，那整篇劇本將會有九十一場，將符合電影劇本的要求。以下就針對從塊狀分場進入正式分場的討論，仍以第一塊狀分場作實際的說明：

S：1 景：中央車站

時：日 人：空鏡

△ 漆黑的畫面、有著吵雜的聲音

△ 上字幕

S：2 景：月台上

時：日 人：上班人潮若干

△ 電車停靠月台，門一開，旅客及上班人群蜂擁而出。

S：3 景：車站內一角

時：日 人：朵拉、胖婦人

△ 胖婦人委託朵拉寫信給獄中的丈夫，邊說邊哭泣地表示願意等他出獄，因她愛他。

S：4 景：車站大廳

時：日 人：上下班人潮

△ 車站內正是上下班人潮擁擠的時刻。一波波的人潮擁出，

另一波人潮又往內而入。

S：5 景：車站內一角

時：日 人：朵拉、瘦弱老人

△ 一名瘦弱的老人委託朵拉寫信給朋友，責怪朋友忘恩負義，臨走前怎可拿走他公寓的鑰匙。

S：6 景：車站外的走道

時：日 人：行人若干

△ 連接車站與外面道路的走道，依然是人潮洶湧。

S：7 景：車站內一角

時：日 人：朵拉、安娜、約書亞、年輕人

△ 安娜與兒子約書亞來委託朵拉寫信給丈夫耶穌，語氣中對丈夫游手好閒頗有微詞。約書亞想到不久就能與從未謀面的父親見面，興奮地用陀螺的釘子劃著寫字檯。

△ 朵拉望著安娜母子的背影似乎想起自己的過去。

△ 接著一名年輕人委託朵拉寫信給與他在汽車旅館內渡過激情一夜的情人。

S：8 景：車站一角

時：日 人：朵拉、地痞、行人若干

△ 又是一波波的人潮，但已不似先前那麼擁擠。

△ 朵拉慢慢收拾起攤子，地痞立刻過來收保護費。朵拉如數支付，雙方似乎維持良好的關係。

以上是由第一塊狀所作的分場。每一場次雖然極短，卻正確而技巧地展現中央車站的忙碌與這個城市的生態。故每一場看似導演的「分鏡」，卻有時空的轉折，因此還是得用「場」來區分。

至於後面連續不同演員不同的書信內容，就屬於導演的「分鏡」。這麼多畫面堆砌與組合，是導演在這個塊狀分場中的整體敘述與介紹，巧妙地將安娜母子摻雜其中，算得上是相當高明的技巧與佈局。尤其約書亞用陀螺在寫字檯上劃過的特寫，埋伏了一股劇力萬鈞的呼應。因爲約書亞的陀螺才使得母親喪命；但最終與兩個哥哥相認，哥哥高超的木工手藝也雕刻了一顆陀螺送他。前後兩顆相同的陀螺卻因不同時空的出現，而呈現了不同的意義。這種用道具作爲符徵的手法，在電影或戲劇中都是不可或缺的。

《中央車站》值得論述的原因是一齣標準的宗教影片卻技巧地融入了商業與藝術電影之中。約書亞與兩名兄長的名字都取之於聖經；父親耶穌始終不會在影片中出現，但他的職業是木匠，與真正的耶穌得道之前也是木匠是一致的。當最後朵拉唸完信，三個兒子的對白也呈現了「信念」的堅定與否？哥哥摩西說：我就知道他不會回來；以賽亞說：總有一天他會回來；約書亞則堅定地說：他一定會回來的。

劇本分場時，必須兼顧著更多的戲劇要素。除了伏筆與符徵之外，隨著事件的編排與進展，也應技巧地呈現人物的性格。

《中央車站》被稱爲標準的「公路電影」，在交通隨著市鎮的開發而逐漸便利起來之後，從某一地到達另一地的過程與試煉，常使得人物的思想與觀念有

了全新的改變。

符合這個類型的電影就被概括於「公路電影」的範疇；在八〇年代之後，隨著高速公路的普及，更加速了這類電影的興起。

朵拉帶約書亞找到父親的居所，表面上是約書亞尋回了他的根；事實上反而是朵拉透過這段旅程的試煉而發現了「家」的真意。朵拉在里約熱內盧為人寫信時是仇視人際關係的，原因是她與艾琳的父親在她們很小的時候就拋棄了她們。導演透過朵拉這個角色對巴西的男性狠狠地批判一番，事實上這是巴西男人的通病，也是為什麼當約書亞與朵拉找到第一個地址而主人也叫耶穌時，他望著約書亞並不否認，只問他乖不乖。這段戲是劇本的經典，簡單的應對卻訴說了無限的詮釋。朵拉在後面的對白中曾經告訴約書亞：她在十八歲那年遇上了父親，曾上前問他是否還認識她，而父親竟然以為朵拉是曾與自己上過床的某一位女子，從此朵拉對家與親情持否定的態度。

但在看了耶穌寄給安娜的信，再與安娜寫給耶穌的信相互對照後，朵拉第一次感受到家與親情的光輝。這樣的撞擊使朵拉猶如頓悟一般，清晨離去時寫信告訴約書亞，她此刻最想念的就是自己的父親。

透過朵拉意識型態的全面轉變，《中央車站》的真正意圖展現無遺，最終幾乎所有的人物都得到了救贖；而朵拉的性格從對人性的否定到肯定，則是在劇情的延展中拓染而開的戲劇魅力。

前面所述戲劇的要素與氛圍，最好在分場大綱就能用最精鍊的文字來敘述；分場大綱或只是提供自己寫作的方便，但較正式的場合中，如公共電視的提案，或為電視、電影公司所編寫的劇本，絕對要在分場大綱這個階段多下一點工夫。

肆、電影劇本的書寫格式

當分場大綱擬妥之後就開始直接書寫劇本。

有關劇本的書寫方式眾說紛紜，事實上能夠在每一場中提供一種全新的角度與詮釋都可以算是成功的作品。在情境的介紹或人物的動作與對白中，當然必須以「具象的動作或意涵」來當作鋪陳，這應該是很多編劇高手都同意的見解。

至於格式以橫式或直式並無特殊規定，劇本最大的功用是來「演出」的，基於此，我們對劇本的書寫創作當然是以能演出為主，當然好的導演絕對有辦法去詮釋極端複雜的畫面與糾葛，但這是屬於導演的詮釋範圍，以編劇的角度而言，寫出能讓好導演也為之一亮的劇本應該是一種本份。

為了讓讀者有更清楚的概念，以下仍以《中央車站》的劇本來作為討論的焦點。

- S：1 景：中央車站
時：日 人：空鏡
△ 漆黑的畫面，隱隱傳來車站的廣播聲。
△ 上片頭字幕
- S：2 景：車站月台
時：日 人：人潮若干
△ 隨著主題背景音樂起，列車停靠在空無一人的月台上，車門打開，蜂擁的人潮迫不及待地走出車廂，快步地朝自己的目的地離去。
- S：3 景：中央車站內一角
時：日 人：朵拉、胖婦人
△ 延續著主題音樂。
△ 一名微胖的中年婦人邊落淚邊向朵拉說著寫給丈夫的信中內容。
婦人：親愛的……我的心只屬於你……（泣）我不在乎你的過去……我愛你……我愛你……在牢裡的日子，我會在外面守候著你……
- S：4 景：車站大廳
時：日 人：人潮若干
△ 車內正是上班人潮最擁擠的時刻，一波波的人潮擁擠出，另一波人潮又往內而入，像兩股匯集的河流，顯現了無比的動能與力量。
- S：5 景：車站內一角
時：日 人：瘦弱老人、朵拉
△ 瘦弱的老人請朵拉替他寫信，他的表情是揶揄中帶著一點樂天知命。
老人：我想寫信給一個騙我的人，索賽馬，多謝你這樣對待我，我相信你，你卻欺騙我，還奪走我公寓的鑰匙…
- S：6 景：車站外的走道
時：日 人：人潮若干
△ 連接車站外的走道上人潮依然洶湧，似乎像滔滔不斷的河水般一直流著。
- 安娜：（OS）耶穌——
- S：7 景：車站內一角
時：日 人：安娜、約書亞、朵拉、青年、女子、其他託寫信的人若干
△ 承上場安娜的OS音。
△ 安娜與兒子約書亞來託朵拉寫信。安娜是那種任勞任怨的婦人，約書亞清秀的臉龐有些疲倦也夾帶著一股稚氣。
安娜：認識你是我最大的不幸……
△ 朵拉一邊聽安娜的敘述，一邊在信紙上振筆疾書。
安娜：是約書亞要我寫信給你的，我說你遊手好閒，但是他還是要見你……
△ 朵拉邊寫信邊好奇的抬頭打量著安娜，似乎暗忖安娜一定也是跟她過去所認識的女人一樣，明知會受男人的氣，但還是假借各種理由想將對方拉回身邊。
△ 約書亞有些委屈，下意識地將手中把玩的陀螺在朵拉的桌面上劃過。
△ 鏡頭穿插人潮穿過地下道的畫面。
△ 信寫完了，朵拉以一種職業的笑容對著安娜。
朵拉：地址呢？



《幻想擊出一支全壘打》劇照一 以麻將四個方位代表棒球場的內野，也呈現了人性的複雜與糾葛。
(黃英雄攝)