

△ 似乎對朵拉沒什麼好感的約書亞聽到母親唸完地址後滿意地笑了。

△ 朵拉寫完後，頭也不抬地說……

朵拉： 下一位——

△ 安娜起身偕同約書亞離去，朵拉反而抬頭注視著安娜的背影，似乎想從她的身上可以找到一些困惑的解答。

△ 鏡頭轉安娜母子走入人潮中。

△ 一名年輕人緊接著坐在朵拉的桌子前。

青年： 姪瓦……

朵拉： 姪瓦……

△ 朵拉順著對方的語氣開始寫起信來。

青年： 親愛的寶貝……

朵拉： （困惑）親愛的寶貝？

青年： （興奮的表情）一想到妳緊貼著我，在汽車旅館裡纏綿，汗水交融，我還是會…還是會…

△ 朵拉見對方語塞，情不自禁地替他接了口。

朵拉： 心眩神迷！

青年： 對！心眩神迷！

△ 鏡頭轉成另一名年輕女子來委託寫信。

女子： 我不知道確實地址！

朵拉： 沒有地址不能寄。

女子： 你就寫：麵包店過去第三家，貝南布哥州，秘諾馬市。

△ 鏡頭轉一名年輕黑人來寫信。

青人： 百夷亞州、剛森市。

△ 鏡頭轉一名白髮老婦來寫信。

老婦： 被那斯州、卡狼歌拉市。

△ 另一名年輕女子來寫信。

女子： 夕亞拉州、木夕布黑魯。

△ 一名蒼老男人來寫信

老人： 敏那斯州、莫三比市。

S：8 景：車站一角

時：昏 人：佩卓、朵拉

△ 車站內的人潮逐漸少了，朵拉開始收拾桌上的文具。

△ 地痞佩卓走向朵拉。

佩卓： 朵拉小姐…

△ 朵拉將預備好的錢交給佩卓，佩卓滿意地收下。

佩卓： 明天見！

朵拉： 再見！

△ 朵拉伸手與佩卓握手後轉身離去。而佩卓則將朵拉寫信的桌子抬走。

以上是以《中央車站》演出的電影版本重新還原在劇本的呈現上。雖然這應該也包含了導演的剪接手法在其中，但整體而言，還不失劇本編寫的原味。

編劇在每一場之中除了對白應有詮釋意旨或帶動劇情及交待情節之外，若能夠精鍊並轉化為動作者應該較為理想。至於場景的氛圍、角色的思維、或象徵與符號的放置，都應該在△這個記號下來做敘述詮釋。

事實上劇本寫作的好壞認定，有時在這方面的成功堆砌會帶給人更深的印象。譬如《中央車站》的朵拉在為安娜寫信時，由於她自己的家庭殘缺而受害，

故對一般的親情與人際關係是充滿不信任的，因此她見到安娜似乎「一廂情願」地向老公訴苦，心中當然是不屑的，這段戲觀眾是看到最後才知道，但在書寫時卻必須放置一點「具象的伏筆」，到最後就能展現呼應的力量。因此在敘述朵拉的心中世界時，最好能用外在的行動來表現，如此亦能適當而技巧地展現人物個性。

至於文字上的敘述應力求角色的直接動作與行為，但在適當的機會中卻必須以極具拓染的文字來輔助，這一點其實也是在編劇的創作中難度較高也常引起一般人的討論。試以《中央車站》第五場來做說明。

△瘦弱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。

所有呈現在鏡頭前委託寫信的人就屬這位老人最有趣，因為他被朋友欺騙，而且他的朋友在騙他之後還帶走他公寓的鑰匙，老人敘述的口氣雖有著些許的責備，卻始終笑容滿面。

情境的介紹正是為了呼應老人的對白，如此有整體的詮釋，老人性格就變得更為鮮明而立體，相信看過《中央車站》的人應該會對這名角色印象深刻。

至於情境氛圍，我們以第四場作說明：

△車站內正是上班人潮最擁擠的時刻，一波波的人潮擁出，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。

很多人都看過車站擁擠的情形，但如果可以用一種類比的敘述來表現，不但能正確地呈現要傳達的情境，其意旨也因為文字的技巧與魅力而變得更為寬闊起來。以匯聚湍流來形容人潮雖不見得是全新的詮釋，在簡單的過場戲中算是描述深刻的。

車站擁擠是一種常態，但對某些角度而言，它也是生命的轉折點；如果編劇在這方面的創作亦能兼顧到這些企圖與理想的話，則其作品絕對是令人刮目相看的。

## 伍、舞台劇本的書寫方式

舞台劇本則以筆者獲得聯合報第十四屆小說獎的作品、曾改編成劇本於國家劇院演出的《幻想擊出一支全壘打》之同名劇本為例：

### 《幻想擊出一支全壘打》故事大綱

羅青田與同學丁傑、家寶在運動場上打棒球。擔任捕手的家寶指揮青田投出一個快速直球，丁傑用力一揮棒，球飛出，擊中一位不知名的旁觀者；旁觀者送醫前就斷了氣，眾人一哄而散，這陰影如影隨形跟隨在三人心中。

青田與妻子葉瑪不合，葉瑪不久與賺了錢的丁傑有染；青田陷

# The Creation of Original Screenplays



《幻想擊出一支全壘打》劇照 — 人性的矛盾與掙扎永遠是戲劇的動力。(黃英雄提供)



《幻想擊出一支全壘打》劇照 — 以十六部電視機畫面呈現與劇情併線而行的意識詮釋。(黃英雄攝)

入李靜的情網中，李靜是家寶的妻子，與家寶不是不恩愛，但總是無法拒絕青田的愛慾；家寶因丁傑妻子美麗的報復丁傑與葉瑪有染，而與美麗偷情。

這種二重三角的男女關係，只是意圖刻劃突顯人的無窮慾望，而在慾望的背後更能清楚體認生死的真正價值與含義。青田自始至終都在追索那千分之一秒的撞擊，而這種撞擊似乎隱藏了人生極大的秘密。誠如棒球的術語：高飛球與全壘打是住在隔壁。「生」和「死」事實上也是如此接近，甚至兩者本是一體。

青田在歷經一切打擊後，終於認清了生死的「本質」；他選擇了死亡。好像一隻螞蟻勇敢地從桌面跳下……他開車停在平交道上，冷靜地品嚐那千分之一秒的快速撞擊，於是他的頭像顆被擊出全壘打的球，凌空飛出……。

#### 人物介紹：

羅青田：三十歲左右的汽車推銷員，由於與妻子感情不睦，在精神壓力下，回想起學生時曾打棒球，一記高飛球正好擊斃了一名旁觀者。在追索生死真相的過程中，他終於選擇了他想要的。

葉瑪：二十七歲，青田之妻，聰明美麗但想法總是比較現實和實際，與好幻想的青田有了間隙，以致雙雙感情出軌。

丁傑：三十歲房地產仲介商，青田大學同學，腦筋反應過人，有一套賺錢方式，是吸引葉瑪的原因。

美麗：二十七歲，丁傑之妻，屬於千金小姐嬌寵成性的小可愛。

家寶：三十歲，青田的同學，極重思考邏輯，事實上反而較無主見。

李靜：二十七歲，家寶之妻，個性冷靜溫柔，卻暗中沉溺在肉慾之中。

眾生相：六至十人，以各種時空的人物打扮來串連或象徵劇情的呈現；也可由職棒選手扮演，以達戲劇效果。

#### 佈景說明：

△本劇可採一景多場、或多景多場之設計。設計簡圖之區位只為編寫劇本之方便而訂。導演可依劇中需要與創作理念自行決定。

△上舞台的天幕以能放映幻燈片及各種映像工具為原則，甚至可採用聲光的震撼演出。

△舞台區位之左右，以演員面對觀眾的左右為左右<sup>10</sup>。

## 《幻想擊出一支全壘打》劇本

### 第一場

場景：青田家客廳

時間：二〇〇〇年的某一天

人物：青田、葉瑪

佈景：中舞台有一張方形的桌子，就像你我常看到的方桌或麻將桌。由方桌兩邊向左右舞台延伸的平台，其構造正如一座棒球場的平面圖。如果方桌的平面是內野區，那平台就如外野區一般。但這些構造完全是象徵式的，譬如在一、二、三壘的壘包在戲劇進行中瞬間轉場時可權充室內的椅子或其他用途；而平台區往舞台下延展放射，變擴大為外野全壘打的界線。

△在右上舞台處放置一架電視機，如果可能還可以播放各種放映機、電腦、DVD或其他音響，讓觀眾可以立刻感覺到這兒是一位充滿活力的現代男人居處，在充滿資訊的氣氛中，迸發另一種人文的素養與成熟的力量。

△左上舞台有一長形的沙發（可用平台或象徵性的造型），此區常隨劇情之改變而有不同的詮釋。但其佈置應讓人感覺一種「家」的熟悉感，唯一不同的是這兒的燈光氣氛始終散發著一股揮之不去的憂鬱感，而這鬱悶的感覺猶如潛伏著未知的爆發力，也正因這種侷促不安，「對立」的感覺愈來愈強烈，正如生和死的意象愈離愈遠……

△舞台原本是一片黝黑，只有右上舞台的電視正播放著職業棒球賽的轉播，由畫面看來，兩隊似乎正戰得如火如荼。

△背景中傳來優雅浪漫的古典音樂，柔和的旋律似乎與戰況激烈的棒球賽很不調和；若從另一個角度來看，兩者似乎又有相互調和的作用。

△在浪漫的古典音樂中，觀眾彷彿聽到男女呻吟喘氣聲……。聲音由慢而漸快，由低調而高亢。

△左舞台的燈光緩緩打在床區，觀眾只見床後一雙女人的腳高舉，一雙男人的腳起出床區，這應該是男女做愛的對鏡頭。

△天幕上的電視傳來觀眾的歡呼聲與播報員高亢的語調，原來是球賽中的打擊者擊出了一支高飛球，球賽的聲音掩蓋了做愛的呻吟。

△青田光著上半身攀附在床後，興奮地望著電視。

青田：哇塞！全壘打！又是一支全壘打耶……啊？不好……

△電視畫面是一位守備員，跳上牆伸手一撈正好將球接住。觀眾有人鼓掌叫好；有人唉聲嘆氣。

青田：啊？接殺？再多使點力不就全壘打了？

△青田雙眼直盯著螢光幕，似乎有點不甘心，沒注意到妻子葉瑪已起身穿上絲質晨袍，當葉瑪欲往左舞台下時，青田回身發現一把抓住了她……

青田：耶……妳去哪兒？

葉瑪：你看你的棒球轉播，我可沒吭氣，所以你也甭問我要去哪兒？

青田：可是……我們剛剛做了一半……我還沒……

△葉瑪望著青田忸怩不安的下體，語氣和神色都充滿了嘲弄、刻薄。

葉瑪：你的「小弟」被封殺了！

青田：葉瑪——

△青田追了兩步才發現自己未穿衣服，尷尬地抓起浴巾裹住身體，緩緩坐在床沿。

△電視球賽正好一名打擊者被三振出局，場內更是人聲沸騰……

OS：（播報員）三振出局！

青田：（喃喃）啊？三振出局？

△轉場音樂緩慢而沉重，似乎每個音弦均重重地敲擊在觀眾的心頭。黑暗中似乎潛藏了一股即將爆發的鬱悶。說得確切一點，好像從音樂節奏中感覺到即將發生的一些不可預測的事。

### 第二場

場景：野外

時間：第一場前十三年的某一天，青田三人都是高中生

人物：青田、丁傑、家寶

佈景：延續第一場的舞台佈置，但以一塊迷彩大布將所有大小道具蓋住，使得場景變成野外的斜坡。

△燈光緩緩打亮前，傳來疾速的腳步聲，丁傑和家寶身著棒球裝，捉著球具從觀眾席奔上舞台。兩個人一前一後停步喘氣。不時驚恐地往後看，似乎在逃避什麼。

家寶：你看到了……那個人……喊一聲就躺下了……

丁傑：不要說了……，也許……他只是休克……

家寶：可是我瞧見他……兩眼翻白

丁傑：那又怎麼樣？什麼地方不好走？難道他沒看到我們在打棒球嗎？

家寶：怎麼會那麼巧？你一棒打擊出去，球正好擊中他的胸部……

丁傑：那怎麼能怪我？要怪就要怪投手，要不是青田投了一個正中直球……噢？對了，青田呢？

△話語未畢，遠遠傳來快步奔跑的腳步聲，青田也是一副棒球選手的模樣，從觀眾席旁奔上舞台。

△家寶急急迎上。

家寶：青田……那個人……沒事吧？

青田：我不知道……人很多……七嘴八舌的，後來不曉得是誰提議送他去醫院？

家寶：我的天呀！打棒球要是打出命案來，那可真是天下奇聞。

青田：其實……那個人倒地時就已經死了！

丁傑：你怎麼知道？

青田：我摸過他的脈搏和呼吸，他早就斷氣了……所以……

家寶：我知道了，是你提議送他去醫院？可是……

青田：你要我留下來一個人扛？那個人的死活跟我無關，我們只是在玩棒球，不是嗎？

家寶：可是他死了耶！怎麼好端端的，一下子說死就死了？

青田：這是一項意外，如果丁傑那一棒的角度再往上一點就沒事了。

丁傑：喂！別把事情盡往我一人推！要不是你投了那樣的球，我怎麼會？

青田：那應該怪我了？那我該怪誰？我該怪家寶！

家寶：什麼？這跟我什麼關係？

青田：你是捕手耶！我完全聽你的指揮，你作什麼暗號，我就投什麼球……

家寶：我是根據當時的狀況判斷，要你投一個快速直球，我錯了嗎？我們是在打棒球……天呀！這是什麼邏輯？

丁傑：家寶說得對！我們只是在打球，要怪就怪那個人爲什麼無緣無故跑進操場？

青田：可是…他死了，一個生命就這樣結束了…

家寶：依據我的思考邏輯，這個人的死跟你、跟他、跟我甚至跟任何人都沒有關係。

青田：一個人爲什麼生？爲什麼死？一定有個原因，最起码警察將來一定會追查他的死因。

家寶：那個球…

青田：你說什麼？

家寶：是那個球殺了他……那個球是兇手！

△青田與丁傑兩人訝異，但兩人都沒有反駁。畢竟這個答案似乎他們心中默認的最佳答案，只是由家寶說出來罷了。

家寶：你們…不同意我說的？

△青田與丁傑互望著，兩人似乎都在期待由對方先承認，但誰也不願先搭腔。空氣就這樣凝結起來，四周陷入一種深遠的惶恐。

家寶：（沮喪）這麼說…。你們認爲……我們都是兇手？

青田：不！

丁傑：不！

△兩人幾乎是同時說不！以致兩人均嚇了一跳。

青田：你說！

丁傑：你說！

△兩人再一次同時說出。

青田：你先說！

丁傑：不！還是你先說！

青田：我…我突然覺得家寶剛才說的很有道理！

丁傑：（興奮）對！我也這麼想，家寶的邏輯性一向最強，他的話錯不了。

家寶：（有點畏縮）你們是說…我們都是兇手？

青田：不！兇手是那個球！

家寶：好！那現在我們有了共識，下一步該怎麼做？

丁傑：最好立刻解散球隊，我的意思是起碼一年內都不要打球。

家寶：我同意！這可以讓別人忘記這件事跟我們有關；甚至可以讓我們很快忘記這件事！

青田：可是如果有人向警方提起我們？

丁傑：打死我們都不承認，你們認爲呢？

家寶：我同意！

青田：我……也同意！

丁傑：這件事不能說說就算了，爲了取得彼此的信任，我建議我們應該一起發誓。

△丁傑舉出右手，家寶將右手放置其上，青田則猶豫一下才緩緩將右手放在家寶手背上。

△三人默默抬頭望天，三人似乎感覺到這是他們一生中彼此最接近的時刻；但在內心深處卻又覺得彼此的位置愈來愈遠…

△天際閃耀著一股藍光，照在三人臉上。

家寶：（喃喃）現在我終於知道什麼是「生命共同體」了。

△轉場音效起，是一種輕快而嘲弄的節奏。

△燈暗

以上是《幻想擊出一支全壘打》舞台劇的第一、及第二場劇本，正式在國家實驗劇場演出時，舞台上的佈置方位略有改變。劇本中做愛的情節與床區全部

變成暗場，不只是爲了讓表演區有著更多的空間作肢體展現，重要的是由劇本到真實演出，還是會有很大的變化。由於這一點是多於導演的詮釋範疇，故在此略過而不加討論。

## 陸、編劇不能忽略的項目

### 一、改編劇本

《幻想擊出一支全壘打》改編自作者在聯合報小說獎得獎的同名小說，因此在此繼續討論改編劇本的技巧與精神。

小說中的文字敘述全部以意識流來呈現，分爲（一）千分之一秒的剎那、（二）外遇、（三）被捏扁的可樂鋁罐、（四）支配規律的力量、（五）他去了哪兒、（六）爆炸、（七）葉瑪的反擊、（八）鐘聲、（九）恍惚的空間、（十）永恆的感覺、（十一）螞蟻、（十二）生前死後、（十三）片斷的陷阱、（十四）平交道等看似各自獨立而不連結的副題。

輔仁大學宗教研究所所長陸達誠神父爲《幻想擊出一支全壘打》作序時提到「這篇小說隨意識流洶湧而出，極少修飾」。楊昌年教授的序文也提到：「由小說進展到實驗劇本，在意識與手法兩方面均有新增的豐美枝葉搖曳」<sup>11</sup>。

正因爲小說的敘述調性是一種心境深處的反芻思索，故整篇小說的角色只出現青田與葉瑪的感情互動與糾纏，在如此缺乏情節的具象呈現而又必須改編成劇本時，編劇就必須以一種全新的視野重新去整理，然後將角色抽離或加強佈置。

《幻想擊出一支全壘打》改編成劇本時，除了葉瑪與青田之外，增添了丁傑與美麗、家寶與李靜這兩對夫妻；高中時期打棒球發生的命案是杜撰的<sup>12</sup>。

爲了增加戲劇的具象表現，以符合演出的條件，刻意讓這三對男女在感情的對待中有了相互的影響與牽引。劇中的麻將桌不只是棒球場內野的象徵，技巧地將四個人放置麻將桌前，必然留下一對出軌的男女，這樣的情節一共出現三次，也讓劇中人物在這三次的獨白中透露了內心的情感世界以及受創的心靈。

改編的意義在於保留原著的主旨精神，但必須以全新的觀點來詮釋原著。改編最忌諱一成不變地將原著演出，這將失去改編的意義。有許多小說家非常在意自己的作品被「重新詮釋」而相當不以爲然，但這樣的堅持是有待商榷的。原作者應該有一種認知，自己的作品被改編後成功或失敗，其實都必須由改編者負責；原著小說的價值與尊嚴是不受影響的。

故改編劇本的前題是編劇必須在改編之前得到原作者的同意之外；也必須要有一種絕對超越原著的信心，否則改編的成績必然會備受考驗的。

## 二、佈局與呼應

劇本的創作除了結構的完整與變化之外，情節佈局及呼應幾乎可以決定一篇劇本的成功與否。

一個背景、某物件、甚至是其中一句對白被放置在劇情的前面，當故事結束時，類似或相同的背景、物件或對白再次出現，卻呈現完全不同的意旨與氛圍，劇中人物甚至觀眾均能從改變之中體驗到新的領悟，此即佈局與呼應的魅力與功用。

法國電影的《玩真的》(*The Girl On The Bridge*)<sup>13</sup>這部片子明確地以「橋」作為佈局與呼應<sup>14</sup>。

蓋伯是一名失意的飛刀手，原因是很少有女人能長期當他的刀靶，縱然願意卻也不肯與她們介入感情的糾葛，因為有了感情，他將無法專心在台上準確地射飛刀；因此蓋伯常常在橋上踟躕，希望能遇上欲跳河尋死的女人說服她來當刀靶。

影片開始，蓋伯說服一直自認倒霉的艾蒂放棄尋死的念頭來當他的刀靶。影片的結尾，反而是艾蒂回到原本的橋上，果然遇上了急欲尋死的蓋伯。這前後完全不同的情境對待，背景都是相同一座橋，於是這座橋就變成重要的意象，從而有了前後呼應的力道。透過首尾兼顧的呈現，更能襯托出影片過程以及蓋伯與艾蒂的真情愛意。

《中央車站》中約書亞因陀螺而使得母親車禍身亡；但當朵拉帶他回家時，同父異母的哥哥摩西以車床車了一個新的陀螺送約書亞；此刻這顆陀螺雖與前面的陀螺一模一樣，展現的意義與詮釋卻完全不一樣，從之前的事件禍端轉變為試煉的完成與救贖。

《遮蔽的天空》(*The Sheltering Sky*)是義大利國際大導演貝納多·貝托魯奇(Bernardo Bertolucci)一九九〇年的作品，將這個故事的時空背景設定在第二次世界大戰以後，藉著『旅行者』與『遊客』的區別與定義開始辯證生命的態度。貝托魯奇是少數能夠認真探索生命本質的導演之一，他利用片頭咖啡店中老人喝咖啡的情景延續到最後一場，並且成功地展現人生急欲尋找的故鄉，原來就在我們自己腳下。「這一切的過程像走完一大圈後，終究必須回到原點；相同的人卻有著完全不同的生命感悟」<sup>15</sup>。

前後出現的老人都在咖啡店相同的位子，喝著相同的咖啡；當姬特與丈夫在撒哈拉沙漠歷經生離死別的試煉後，在面對相同表情與眼神的老人之際，姬特不免大徹大悟。這樣的鋪排正是情節呼應的映象語言，不僅使得劇本結構因為佈局的成功而顯得更為厚實，在看似呼應得體的安排中更增加了這篇劇本的厚度。

所謂的「厚度」大部份是在劇本的主旨意趣上有著令人「驚豔」的表現，意旨與哲學或文學脫離不了關係；基於此，這個議題在劇本的呈現上就顯得更加

重要了。

## 三、意旨的哲學性

沒有一部文學作品或劇本只是單純地論述著一些生活的瑣碎片斷，即使單純地以生活的片斷作為表現的題材，也必然在表相的層面底端技巧地展現一些人文色彩與哲學的觀點。

以著名的《推銷員之死》(*Death of A Salesman*)為例，亞瑟·米勒(Arthur Miller)筆下的落魄推銷員威利·洛門(Willy Loman)，無法認清社會的現實與脈動，一廂情願地活在過去一段推銷成績風光的日子。《亞瑟·米勒的戲劇研究》乙書，曾經提到：「現代悲劇裡的『英雄』，是沒戴皇冠，沒穿王袍的常人，居於掌鏡、處理常事<sup>16</sup>」。

從這個角度不難發現，任何在日常生活中的應對，若深入賦予一種思考與詮釋，都能建立獨立的面向，也因為這種深入表相事件的再度思索或者伴隨劇情而自動洋溢而出的意旨，都是劇本中不可或缺的要素。

其實從各種宗教所延伸而出的哲理，常常能為乾枯的劇情提供更豐沛的力道。

《芭比的盛宴》(*Babette's Feast*)敘述一名逃難至丹麥小漁村投奔一間教會的女廚師，在牧師百歲冥誕時正好中了彩券，於是芭比利用這一萬法朗作了一場標準的法國大宴，來賓正巧是十二人，不言而喻是耶穌的最後晚餐。當未曾嚐過的美食透過舌頭的品染之後，瞬間讓靈魂昇華到了天堂。原本交惡的村人在酒足飯飽之後不但相互原諒了對方，自動地手牽手唱起聖歌讚頌起天主來。「牧師與兩姐妹對信徒的教化救贖以『嘴』為出發點，他教他們唱聖歌，以此來洗滌心靈，卻忽略了嘴的另一功能——『吃』。」<sup>17</sup>

提到美食的電影，不得不提到二〇〇〇年法國導演貝納·哈伯(Bernard Rapp)的作品《當男人看上男人》(*A Matter of Taste*)。人和人之間可能同時喜歡某一種食物，若有人設下一種陷阱，一步步讓一名他喜歡的人漸漸與自己的美食嗜好相同，最後甚至可能連時間也相同，痛苦、悲傷以及孤寂都是相同的品嚐。

這部電影當然不會只是界定在美食的嗜好，深層意義是在探索人與人之間是否有可能在意識思維中能夠全然一致；如果是這樣，已經取得共鳴與共頻的兩人在決裂之後，必須依靠抗憂鬱症的藥才能度過困境也就不足為奇了。

有關「思索一致性」的電影代表作，應推《去年在馬倫巴》(*Last Year in Meribenbad*)<sup>18</sup>，雷奈根據霍·格里耶寫的分鏡拍攝，因此究竟誰是這部影片的真正主導者至今依然有著爭論。霍·格里耶在其後的討論會中曾經表示他創作這劇本是意圖以「想像的建構」

來塑造一個虛擬的空間。「而每個人其實都可以憑著思維去幻想自己心中的堡壘，但當屬於自己妄念建構的城堡完成後，別人是否有可能進入這個思想建構空間？甚至從而在相同的空間共榮互動<sup>19</sup>？」

類似這些厚重思考，雖說均屬作品的主旨意圖，其實均離不開哲學的考量。畢竟以哲學（或佛學）為後盾的作品才能真正展現它的精華所在，也才能讓觀眾在觀賞之餘，留下更多的思維空間。

這些道理其實很容易為創作者所理解，只是能真正做到的少之又少，原因不外於創作的過程中不易注入新的詮釋。好比說「愛」幾乎是每一部作品都不會忽略的主題訴求，所謂的新詮釋，並非技巧手法的多變或其他科技的輔助，而是為了讓觀眾一新耳目，創作者應有自信把「愛」的表現方式以前無古人、後無來者的具體呈現，不僅提供導演與演員更寬闊的表演空間，也提供了觀眾對這種新的詮釋有著新的回應與思考。

以何種行動或具體動作來呈現一對情人的相愛？是與其他的人際關係相較？或是發生重大衝擊？甚至擴大至故事的整體範疇？創作者在這方面應該要有全盤新的考量。

希臘電影《香料共和國》(A touch of Spice)<sup>20</sup>雖是導演的傳記故事，卻第一次以「香料」來傳達作者的人生觀。外公告訴小時候的凡尼斯：辣椒像太陽，每個人都需要陽光，因此每道菜都應放辣椒；宇宙中的金星被形容為肉桂，肉桂的甜蜜與苦澀可用來詮釋女人；地球上有生命，人必須依賴食物而活，所以鹽這種必需品就被用來形容地球。

《香料共和國》要敘述的理念並非如此粗淺，要解釋這部影片必先了解土耳其與希臘二千多年來的思想情仇。

希臘是全世界最先發展民主方式的國度，早期西方文化的始創者。西元前四七九年希臘聯軍與波斯軍隊在布拉底打了一場關鍵的戰爭，由於希臘聯軍戰勝，故今日影響全世界的西方文化是「希臘文化」。雖然是民主發源地，西元前三三八年被馬其頓人打敗並遭併吞；西元前三三四年菲力普之子亞歷山大大帝率馬其頓與希臘聯軍打敗波斯帝國，此後稱為「希臘文化時代」。

羅馬人西元前一九七年征服馬其頓與希臘，而土耳其的鄂圖曼帝國在十四世紀擴充佔領拜占庭帝國，一四五三年攻陷伊士坦堡，從此希臘便一直受到波斯鄂圖曼帝國的統治。直到十八世紀才有所謂的希臘獨立戰爭，但一八二五年又被土耳其軍隊攻陷。一八二七年英國、法國、俄國聯合介入並摧毀土、埃聯軍，才使得希臘被同意成立自治區；一九二九年埃及退出土、埃陣線，希臘才得以宣佈獨立。

二次世界大戰後，希臘的憲法規定國王為一國之

長，便陷入政局的紛亂與不安，軍人干政讓政局每年都會有所改變，直到一九七五年新憲法成立為新共和國迄今。

如果無法了解這段二千年來的歷史恩仇，將很難理解《香料共和國》的真正意旨與精神；從另一個角度而言，導演迪索·布麥斯特(Tassos Boulmetis)<sup>21</sup>為了詮釋潛藏在他心中的悲痛（母為土耳其人，父為希臘人），技巧地將希臘與土耳其的飲食作表相的呈現，實質卻是放置了政治上的糾葛與沉重。

「香料」與「政治」兩件毫不相關的面相巧妙地連結並作出巧妙的呼應，是必須具備一點哲學素養。劇中賣香料的外公在洗土耳其浴時曾對同夥說：他認為局勢一定相當不安，因為他認識的外交官已經開始吃大蒜；外交官為顧全外交禮節，縱然喜歡吃大蒜，多有所忌諱；如果開始吃大蒜，表示不再與他國有所謂禮節談判。這樣的台詞使得《香料共和國》因如此巧妙的對白而增添了寬廣度。

另外，土耳其浴被形容像煮熟的「淡菜」，打開外殼便毫無保留。凡尼斯為了珊美而約珊美的丈夫穆斯達法談判時，約在土耳其浴中，兩人因為袒裸而有了理性與明確的決定；雖然長年等待的愛落空，殘留在空氣中的香料卻帶給凡尼斯與觀眾更多的深思。

#### 四、五覺與六識的本能與創作潛力

所謂的「五覺」指的是眼、耳、鼻、舌、身這五種肢體器官對周遭的接受與反應，加上人的「意識」，與眼識、耳識、鼻識、舌識、身識合稱為「六識」。

任何的藝術創作皆與這種由心向外放射與接收的互動有著重要的關連，甚至很多的劇本創作就是依據人的五種感官而將之組合成一部令人驚豔的藝術影片。

《愛你的五種方法》(The Five Senses)<sup>22</sup>以一名女按摩師來詮釋「身」的接觸感覺與愉悅；以一名從事香水生意的男同志來解釋他對「鼻子」的靈敏享受與潔癖；以一名即將失聰但又非常喜歡聽歌劇的眼科醫生來解釋面對即將失去「聽覺」的忐忑；又以一名陷入情慾的蛋糕女師傅來呈現有關「舌頭」的嚐試；最後再以一名十六歲而喜歡偷窺的少女來表達「眼睛」的慾望。

先前曾提過故事必須要有「具象事件」作為故事的動力與連結，「愛你的五種方法」這部法國佳片自然也不會疏忽這個劇本的基本條件。其具象事件則是前去按摩的女老師將女兒委託按摩師女兒照顧，女兒卻因在公園偷窺情侶做愛而使得小女孩失蹤。

小女孩的失蹤是劇本中最重要要素，藉著這個事件，將住在同一公寓中的每個角色因此有所呼應。

本片的場景結構放置在一樓公寓內，場景如此集

中的故事也是舞台劇本的素材。當然任何的題材都有辦法在舞台上呈現，若有人執意某些場景較難呈現，就無法在舞台上演出，這是外行的說法。蓋劇本完成後，有意執導演出的導演，必須懂得該如何去詮釋。

《幻想擊出一支全壘打》最後一場青田開車在平交道被火車撞得身首異處，頭被玻璃切割而飛出，像一顆被擊出全壘打的球<sup>23</sup>……。欲將這場戲在有限的舞台上展現確實有些困難，但並非是不可能的。由於這屬於導演的領域故在此不予詳論。

伊朗影片《天堂的顏色》(The Color of Paradise)<sup>24</sup>也是一部將五覺發揮得相當淋漓盡致的影片。片中目盲的主人翁墨曼在盲人學校接受教育，摸著小麥的穗子、河中的小石頭，甚至青翠的樹葉以及海邊的細沙，一般人眼中不甚起眼的東西，在他的觸摸中都是他最有興趣的「字母」。這麼好學的孩子卻因為自私的父親欲再娶妻子而將他帶至盲人木匠那邊學習木工，於是一場令人鼻酸而動人肺腑的故事就這樣展開了。

墨曼剛回家時摸著奶奶又黑又粗的手一直誇說奶奶的手又細又白，墨曼雙眼看不見，但這是因為他感受到奶奶對他慈愛與親情，這份緣自內心的溫情喜悅，直接在墨曼的心境中轉化為「天使般的對待」。在劇本的創作中，這種被「放大」與「提升」的意念詮釋，常常會有令人意想不到的戲劇效果。

墨曼在搭車時喜歡將手伸出車外，因為他想用手抓住風。在一般人的眼中，風是不可能被抓住的，但失去「眼」識的墨曼則增強了「身」識，所以他「可以」抓到風；更能在校園中憑著聽覺與觸覺用石頭驅趕一隻野貓，並將掉落在地上羽翼未豐的小鳥送回樹上的鳥巢。這一切的展現將五覺與六識詮釋得相當動容，也使得《天堂的顏色》在加拿大影展中得獎連連，被觀眾票選為「最佳影片」。

## 五、映象動能與情境生命

學會一些模式與技巧之後，編寫劇本應該不是難事。但能夠完成一篇令人拍案叫絕的作品則不是每個人都能做到。

有人說劇本不是用來閱讀而是用來演出的，這樣的觀點絕對正確。但在演出前劇本能否讓人動容，能否感動導演及演員是相當重要的自我要求。最起碼在每一場的敘述中都應該讓導演有種「震撼」的喜悅，因為這種感覺才能促動導演有著「二度詮釋」的動力。

編劇在每一場的敘述中需要以文字的堆砌呈現角色的內心情境、周遭氛圍所見到的意義，困難的是在同一場當中併線進行的多重線索必須同時呈現，又必須兼顧緊湊的節奏、角色外在行為及內心思維同時揮灑，這個環節常常成為編劇出現敗筆之處。

要處理這麼複雜的情節，在電視連續劇中可以話外音獨白或對白輕易解決，但好的電視劇本也有類似的考驗，這一點在下一個段落再來說明。

《藍色情挑》(Blue)<sup>25</sup>是波蘭導演克里斯多夫·奇士勞斯基最高峰的作品；在影片的開場我們立刻接觸到所謂「映象語言」的魅力與電影劇本的功力。為了讓讀者能有個討論的依據，特將《藍色情挑》電影前六場戲依場次排列還原為劇本。

S: 1 景: 公路

時: 昏 人: 空鏡

△ 黝黑的畫面隱隱傳來汽車疾馳在馬路上的聲音。

△ 片頭字幕打出。

△ 輪胎在馬路上疾馳的特寫。白色的分隔線像一道道飛箭與車行方向背道飛逝，像一種剝離與失落，令人忐忑不安。

S: 2 景: 公路隧道

時: 夜 人: 空鏡

△ 汽車依然繼續向前狂奔。略顯彎道的隧洞上方的成排照明燈光，整齊劃一地從汽車玻璃窗邊呼嘯而過，沒有猶豫的冷光更顯得一股冷淡。

S: 3 景: 轎車內

時: 夜 人: 安娜

△ 小女孩安娜坐在車子後座，或許是長途的旅程勞累，兩眼無神地從後窗望出，一閃而過的各式路燈在她臉龐上劃過光與影的舞蹈。

△ 或許是小女孩感應到一種生命中令人困惑而無法清楚掌握的未知，在急速的搖晃中不自覺陷入了這樣的徬徨無依。

△ 汽車的怒吼聲在黑夜中持續怒吼著，顯示他們離目的地還有一段距離。

S: 4 景: 公路上

時: 晨 人: 安娜

△ 坐在後座的小女孩安娜或許是坐久而無聊，剝開一支棒棒糖，也許也不是真的想吃糖，只是抓住銀色的糖果紙，手伸出車窗外。

△ 銀色的糖果紙隨風啪啦作響，像是在困境中極力掙扎一般，沒多久終究敵不過強勁的風，糖果紙咻地一聲隨風吹走了。

S: 5 景: 公路旁

時: 晨 人: 父親、安娜

△ 汽車停在高速公路的路旁，安娜內急，下車後急急奔向路邊的草叢。

△ 父親下車後伸著懶腰，顯然這趟長途車讓他疲憊不已。

△ 坐在前座的母親茉莉似乎也期待早點到達目的地，於是在車內催起來。

茉莉: (OS) 安娜，快上車——

△ 鏡頭轉車盤底下的煞車油管，略顯濃稠的煞車油正一滴一滴地滴著，像沙漏一般令人有種即將被掏空的感覺，也似乎從中感受到一股即將到來的風暴。

S: 6 景: 鄉間公路

時: 晨 人: 男孩

△ 早晨鄉間車道顯得霧氣濛濛，略顯寒意的氛圍在路邊等車的滋味不怎麼好受，男孩似乎已經錯過許多搭便車的機

會，以致自己也對下一部車是否會停下來沒有信心。

- △ 男孩決定自我打賭一番，抱著手上的木球，若能將握把的尖端插中木球的洞，那下一部車一定會停下來載他。但連續的測試似乎都失敗了。
- △ 遠遠傳來汽車疾馳的聲音，男孩不自覺地停下拋刺木球的動作，轉頭循聲望去，
- △ 晨霧中兩道車燈像奔出獸欄的怪獸疾奔而來。男孩憑感覺可以斷定這種高速疾馳的車子停下來機會是很小的。但男孩還是以姑且一試不抱任何希望的心情伸出右手比著搭便車的手勢。果然如他所料，車子在他面前疾奔而過。
- △ 男孩並沒有太大的失望，不再理會離去的車子，無意識地拋上了木球，沒想到這回握把卻不偏不倚地插中木球。
- △ 男孩露出興奮的神情，但很快思緒就飄過一絲的困惑。如果插中木球車子就會停下來，顯然這次的自我打賭是失敗了。
- △ 這份思緒尚未完全結束，車行的方向立刻傳來一聲撞擊的聲音。男孩急急轉頭望去，方才那輛疾馳而過的汽車因煞車失靈、轉彎不及而撞上了路邊大樹。
- △ 男孩驚訝得說不出話來，原來自我打賭終於應驗了，只是以這種方式停下來並不是他所願意的。
- △ 男孩急急拋卻腦中的紛亂，潛意識的念頭讓他起身奔向車禍的木樹旁，但跑了幾步後才發現自己竟還抱著心愛的滑板，於是男孩丟掉了滑板後快步奔向車頭全毀的車禍現場。

以上短短幾場幾乎完全捨棄了對白，但透過映象語言的呈現，我們不但可以了解茉莉一家人趕了一夜的車，從夜晚到早晨的時空變化，以及安娜內急，父親伸懶腰，都是映象的具象表現。

安娜糖果紙與風的對抗也訴說了一個幼小生命的掙扎，當糖果紙飛走後似乎已經預告了安娜夭折的命運；而在車上留下的棒棒糖在後面也有精彩的連結：當母親茉莉取回女兒遺物時，拿起棒棒糖狠狠地咬著，似乎是替女兒嚼完未竟的甜食。這種呼應不僅高明，也讓情節佈局有了令人深刻的印象。

第5場煞車油的滴落交待車禍的緣由，故對於這種重要的事件，編劇應竭力將它具象地放大，註明特寫只是一種建議與提示，畢竟那是導演的工作。

第6場是最難表達的場次，原因是在極短的時空中情節是如此快速地進行，同時又必須詳盡地訴說角色的內心世界。人的思緒是躁動紛亂的，每個躁動紛亂有著不同的面向詮釋，人性的複雜也就由此而生。一般的編劇要同一時間之內處理一個人無盡念頭的表現是相當困難的。

男孩的木球道具雖是一種媒介，但在此處技巧地連結了男孩心中紛亂的世界；其實正確地說，因為這種人性的呈現，讓角色顯得更人性化、立體化。這一場戲並未忽略場景周遭的氛圍，一切的敘述都是根據前面以「五覺」的感受來詮釋的。

這是電影最迷人但也最難詮釋的映象語言，其實

不只有電影如此，舞台劇及電視劇也都應該如此呈現，只是電視劇礙於經費，故在書寫方式與電影會有些許的不同。

## 六、電視劇的書寫方法

在台灣目前稱得上「專業」編劇的，大部份都是依賴電視劇本的稿費。一則電視劇本需求量遠大於其他劇種，其他方面的考量，電視劇本的編寫可以作為收入的來源，也是對自己編劇技巧的一項歷練。

電視劇的編寫方式嚴格地說應該與電影沒有多大區別，但兩者之間的製作費用、可能與製作人的理念不同、以及觀眾特性不同，相對地在編寫的方式與觀念就有了許多的差異。

一般的單元劇大都份界定在九十分鐘長度，由於只有一集，因此書寫的方式大致與電影沒有多大區別。電視劇除了三十分鐘的連續劇、每集九十分鐘或二個小時的連續劇之外，大部份都是指每集六十分鐘的電視劇。

被視為「黃金時段」的八點檔標準電視劇，本章節便以它為討論的方向。從事一檔電視劇的書寫之前，須先提出一個企劃案以及完整的故事大綱。由於結構較龐大，因此故事大綱的字數必須超過三千字以上才會獲得認可。

大綱獲得通過之後，必須就電視台規劃的集數作分集大綱；一般的習慣是以四十集為基準。其中會有很多的變數，好比說收視率低可能會以二十集草草收場；收視率極佳，有可能延長集數。台灣目前電視台的生態並不正確，複雜的情形日後會有專文討論，本文只就電視劇的創作過程提供訊息。

分集大綱的意思顧名思義是將每一集的大綱以三百字至六百字呈現，每集的大綱必須把該集的主旨以及重要的具象事件表現出來。由於一小時的戲不算短，因此每一集的大綱中最少要有兩次的「衝突」，也就是俗稱的「大戲」。連續劇之所以會吸引許多觀眾自然有其映象魅力，但很多戲劇創作者言談中不屑書寫電視劇，因為認為電視劇本的創作層次太低。但其實若能真正了解電視劇本的寫作過程與方式，就會發現電視劇本要寫得被很多人「認同」也不是一件容易的事。

分集大綱獲得認可之後，再來就必須進入分場大綱。也就是將每一集的分集大綱寫成大約三十至四十場的分場大綱；當然這個場數是以一般的創作態度作標竿的。有的連續劇為了省錢幾乎已變成「話劇」，也就是將近半個小時之內都以同一場次的對白與爭執來呈現，這種方式六十分鐘的戲大概不到五場就解決了。編劇也許應該負一點責任，電視台製作人或主其事者可能也要負些責任。

分場大綱完成而獲得認可後，可以開始進入劇本

的書寫工作，方式與電影一樣應力求映象的詮釋；只是電視劇的需求量較大，編劇往往來不及思索或創作，只好以最簡單的方式「對白」來呈現；另一方面製作人或電視台爲了省錢，有時也會主動要求編劇不要寫太多的外景戲，因爲內景（如客廳）可以在棚內搭景拍攝，將節省很多的經費，只是品質有時候可能低劣得令人難堪。

電視劇本依靠大量的台詞，卻也不能忽略情境的鋪設、角色的性格與衝突。之前曾爲民視寫過的「我有兩個丈夫」這齣戲中有一場戲足以說明電視劇的特質，特摘錄如下以供參考。

故事的大意是在日劇時代戰爭末期，添發娶了秋菊後被日本徵召到南洋當軍伕，不久軍方送回添發的骨灰，萬念俱灰的秋菊與婆婆相依爲命。一個夜裡秋菊救了一名逃兵炳坤而日久生情，婆婆無奈地答應秋菊再嫁炳坤，炳坤也擔負起照顧二人的責任。沒想到此時受傷的添發回來了，原來軍方送錯了骨灰，事已至此，添發又因受傷、不良於行、也不能人道，於是雙方協議，秋菊單日與添發睡在東廂房；雙日則與炳坤睡在西廂房。

S：1 景：小路

時：日 人：炳坤

△ 炳坤今日很早就把一擔竹筍賣完了，一邊走一邊把玩著方才向雜貨郎買的水粉，這是他預備今晚秋菊過來西廂房時要送她的禮物。

S：2 景：東廂房內外

時：日 人：炳坤、秋菊、添發

△ 炳坤離三合院前不遠就看見秋菊捧著一臉盆的水，急急走向東廂房。原本欲開口呼喚，因困惑而將到口的話嚥了回去。

炳坤：（OS）奇怪？秋菊去添發的房間作啥？今天她應該是我那邊才對……好，跟過去看看，看她到底在作啥？

△ 炳坤心中嘀咕著，遂蹣手蹣腳地走到東廂房的窗邊。他想找些空隙瞧瞧裡面的情形，卻失望了；只好將耳朵貼在牆邊，希望不會漏聽了什麼。

△ 鏡頭轉光線略顯幽暗的房間內。添發懶散而沮喪地躺在床上，或許就是這種毫無生氣的氛圍，讓人感覺似乎聞到一股潮濕的霉味。

△ 聽到秋菊推門而入的聲音，添發的表情有著短暫的喜悅，但很快回復原有的冷漠。

△ 秋菊將臉盆放在八腳紅眠床前。

添發：妳來作啥？今天妳應當去那邊，等一下被那個人看見，那個人臉色會很難看！

秋菊：今天好熱，我來幫你擦身軀……

添發：有洗沒洗還不是一樣……

△ 秋菊不語，逕自解開並脫掉添發的上衣，擰乾臉盆內的毛巾，再用力擦著添發的上身。

△ 黃昏的夕陽從窗口斜照而入，使得房間內有著些許的動能。

添發：全世界大概也只有我吳添發最窩囊！竟然要跟別人公家

某！（共同擁有妻子）

△ 秋菊似乎忍著氣不搭腔，擦背的手隱約更用力了。

添發：妳替我想看看，世間還有公理嗎？人家說：天無照甲子；人也要照天理。但是天理在哪兒？妳說，我到底是上輩子作了什麼傷天害理的代誌？這世人要受這種委屈？

△ 添發看秋菊似乎不理他，使他更覺得不悅。

添發：秋菊，妳是啞巴嗎？爲什不應一聲？妳可知道我現在根本無臉走出去，村子的人怎麼看我，妳會不知道嗎？他們都在笑我「賣某作大舅」！

△ 秋菊還是不理他，惹得添發更憤怒，突然搶下秋菊手上的毛巾丟在地上。

添發：好了啦！我不需要妳加我擦身軀！妳講！我在妳的眼中是不是一個廢人？爲什麼上天要這樣對待我？妳說！妳說呀！

△ 添發愈說愈激動，雙手搖晃著秋菊，秋菊感受到無盡的委屈，不覺淚盈滿眶。

秋菊：你痛苦…你委屈…你只會爲自己想！添發仔，那我呢？你有替我想過嗎？難道這一切都是我歡喜甘願？

添發：不是歡喜甘願？是按怎妳要嫁他？難道妳忘了我才是妳的丈夫？

秋菊：當我接到軍方送回來的骨灰時，你可知我跟阿娘是怎麼傷心？阿娘好幾次要去跳溪自殺，若不是我攔著她，她早就死了，而我白天安慰阿娘，可是晚上我也好幾次想跟著你去……就是那晚我要去柴房上吊，才發現炳坤…

添發：不要提他的名字！

△ 窗外的炳坤聽到人提到他的名字，不覺神情更緊張，耳朵貼在牆上貼得更緊了。

秋菊：我知影你恨他，每個人若是你也一定恨他，但是有件事就算你不聽我還是要講，厝內無一個查埔人，當時若不是炳坤伊……我跟阿娘早就餓死了。也因為這樣，阿娘才作主將我跟他送作堆！

添發：好了！我不要聽啦！爲什麼？爲什麼這種事會發生在我身上。妳告訴我！爲什麼？

秋菊：你可以恨我！也可以恨任何人，但是要怪應該怪這個時局和命運！若不是戰爭，咱也是跟別的夫妻一樣夫唱婦隨…（泣）

△ 秋菊說到傷心處泣不成聲，原本激動的添發反而有些不知所措。

添發：秋菊……

△ 秋菊擦了擦眼淚，撿起地上的毛巾，然後輕拭著淚水。

△ 行動並不方便的添發趁秋菊站在床沿，遂順勢拉著她的手。

添發：秋菊，妳知道我不是真的怪妳，只是我的心實在很難過。我的委屈除了妳，我…我不知道該向誰說？

秋菊：我知影…添發仔，我說過這一切攏總是命啦！

△ 秋菊要走，添發突然更用力，將秋菊拉回自己懷中。

添發：秋菊！妳不要走…我要

秋菊：不要啦…光頭白日的…

△ 添發的雙手緊緊抱住秋菊，秋菊原先有些抗拒，但很快就回應著添發的熱情。

添發：妳可知道在南洋時我就常常想回來之後我一定要好好補償妳，就像咱們剛結婚的時候那樣——

- △ 窗外的炳坤似乎感受到屋內的那股熱情互動，更著急地再度尋找空隙想一窺室內究竟，手上不自覺地將那盒水粉捏扁了。
- △ 屋內的添發激動地解開秋菊的上衣，用力地吻著秋菊。秋菊似乎也被引動了情慾，熱情地回應著。
- △ 當在緊要關頭之際，添發突然警覺自己的不舉，原本的激情突然像被潑了冷水一般。
- △ 逐漸陷入亢奮激動的秋菊似乎也感受到添發的退卻，困惑但蕩神地呼叫著添發。
- 秋菊： 添發……
- △ 添發突然憤怒地將秋菊推開。
- 添發： 妳走啦——
- △ 被推倒在床邊的秋菊不解地望著添發。
- 秋菊： 添發……你是按怎啦？
- 添發： （怒）妳走！現在就走！
- △ 添發將放置旁側的臉盆丟向房門，臉盆的水灑了一地。
- 秋菊： 你是起丁一么？（發瘋）
- 添發： 對！我是起丁一么！妳趕快走！要不然等一下被丁一么仔打到，妳會倒霉的！
- 秋菊： 你……你為什麼要這樣折磨我？我知道你不是這樣的人，但是為什麼你要這樣折磨自己也折磨別人？事情演變到這種地步誰也想不到，但是我要你知道，我對你的心就像我們當初結婚一樣，不管你變成怎樣，我永遠就是你的「家後」（妻子）。
- △ 秋菊滿腹委屈掉著淚，撿起地上的臉盆正欲開門離去時，添發又從背後喚住她。
- 添發： 秋菊——
- △ 秋菊停下，但沒有回頭，猶豫半晌，還是決定開門走出。誰知此時添發不顧一切地從床上滾下，然後用雙手使盡力量向前爬行，至秋菊身邊時，緊緊地抱住秋菊的腳。
- 添發： 不要走……秋菊……不要離開我——
- △ 秋菊似乎也受了感動，不覺蹲下身來，又與添發緊緊抱在一起。
- △ 屋外的炳坤再也忍受不住了，他走到門前想從門縫中偷瞧，沒想到正好踢到地上一瓶空的酒瓶。
- △ 屋內相擁的兩人聽到門外酒瓶滾動聲，驚訝地分開，秋菊起身打開房門一瞧，門外正站著表情不悅的炳坤。
- 秋菊： 炳坤……是你！
- 炳坤： 我……這是要給妳的！
- △ 炳坤將水粉盒塞在秋菊手上，頭也不回地轉身離去。秋菊望著手上那盒已經捏扁的水粉盒，不禁再度悲從中來。

如果以電影的角度去看待這一場劇本的書寫方式，是會格格不入的。但如果用另外的面向去思考，要編劇寫出這種俗稱「灑狗血」的電視劇的表達方式，其實也不見得是每位編劇都能辦到的。

電視劇本著重於人性與情感的「全力放大」，編劇應先拿捏住角色的背景與塑造的性格，在情境對立中全然釋放開來。這自然牽扯更多的人際互動關係以及人情世故。除了近乎「鬥爭」式的台詞之外，還得兼顧情節的進展，否則易流於停滯的窘境而在原地打轉，這也是一般電視編劇容易犯的毛病。

列舉這一場作為討論是著重在同一場中卻有兩個分割的空間與人物同時進行，甚至在沒有見面的情況下有著相互糾葛的互動。同理如果在客廳與房間的兩個空間同時進行著不一樣的情節，對編劇而言是一項考驗。

寫電視劇本可能會遇上延長集數的情況，這表示該劇必定是收視極佳，雖未必是一種好的現象，但如果非延不可，以編劇的角度而言，千萬不可增加旁枝人物來延展劇情，這樣轉移陣地的結果反而得不償失，情節將因喪失原有的重心而變得鬆散。最直接而有效的方式是必須拓染事件，透過新突發的「事件」再度開關或延長戰場，才不會讓觀眾喪失原有的觀賞興味。

## 柒、尾語

劇本的書寫雖因劇種的不同而略有變化，但其面對每一本劇本的創作態度應該都是一樣的。如果自覺有很好的題材卻始終下不了筆，這一定是自己準備的素材還不夠勻稱，也就是說感到有交集的點與具象事件太小，尚不足以架構成一篇完整的故事或劇本。但也千萬別為此而灰心，不妨將這個構想先寫下來，幾十個字的記錄在日後必然會發酵而拓染。

在建構完整的劇情之前必須要有像文章的起承轉合之類比，也就是整體須有（一）起因、（二）轉捩、（三）結局這三種考量；也有加上佈局而成為四種的要素，亦即（一）佈局、（二）糾紛進展、（三）轉捩、（四）結局。這些要素中必須兼顧三種編劇的技巧，即（一）解決糾紛之前應該十二分緊張、（二）解決糾紛之時，要十二分出奇、（三）解決糾紛之後，要十二分滿意。套一句編劇最常用的術語，即是「出乎觀眾意料之外；不失事理人情之中。」

決定開始寫劇本之時，必須衡量劇中角色是否真實，編劇應該認清人物的個性與角色性格其實是環境社會所造成的；或者說是與社會脈動相連結甚至相互影響的。因此所謂的不真實也就是偏離社會的呼應，角色性格就會有脫離現實之嫌。當然人物的描述也應該在這個原則上拿捏出更為獨特性的展現；所謂的獨特性必然是最令觀眾與編劇激賞之處。基於此，若調配得宜，正反的落差與對比，或陰陽虛實互動的賓主關係，自然就會明朗甚至對情節更加有所助益。

除了這些，「調性」也是編劇應該要努力營造與掌握的。雖然喜劇、悲劇或悲喜劇各有其展現的空間，卻不能相互混為一談。這與所謂的「風格」也有某些程度的關連。好比說希臘國寶級的導演安哲羅普洛斯的電影始終沒有希臘的豔陽天，以灰濛的霧氣與大雪、泥濘與潮濕、灰濛與陰暗來呈現劇中人物的

幽情。這當然也使得他的影片變成了一種獨特的調性與風格。至於他那聞名於影壇的「一場一鏡頭」自然是一種自創的藝術手法，可以明確地說，所謂一場一鏡頭就是舞台劇的延伸，只是把舞台放大到大自然的場景罷了。

完成劇本應該不是什麼難事，但編劇應該捫心自問的是要完成的這齣劇的意旨是否夠得上有厚度？意即在劇本中所呈現的主題精神是否足夠令觀眾深入思索？這是編劇在設定之前就必須在適當的情境中提出一些能夠增進人類永久幸福的一種社會主張或哲理，在前面的章節中曾經提過，編劇在劇中所提的主旨思考必須兼俱寬廣及厚度，更重要的是這些主旨必須以映象語言或具象動作來呈現，忌諱以直接的台詞說出，避免成為敗筆。

編劇應該以更多的心思放置在情境敘述的三角形下面，有時難免會落入類似「散文」的描繪，但如果是相當具象而突出反而是有助益的。因為編劇在劇本中的呈現不是要導演按照劇本來導，編劇應該在字裡行間提供導演更多的視野以及轉變為映象的空間。也就是一個事件的意義該如何去詮釋，或個人的心事與情緒該如何呼應，都必須轉化為映象語言的當下提供更多的線索與可拍性。

總之要完成劇本並非什麼難事，但要完成令人驚艷的作品則需要兼顧一些必須的原則。本文以實務的經驗提供一些創作過程中的問題與看法，希望對初學編劇或對劇本創作有興趣的人提供一點參考與意見，並希望大家日後在劇本的創作中能多讀、多看、多寫、多聽，百尺竿頭更上一層樓，為台灣創作出傲世傑出的劇本。

#### ■註釋

- 1 亞瑟·米勒 (Arthur Miller) 寫作範圍甚廣，有小說、報導、評論、舞台劇、廣播劇、電影腳本、短篇故事以及訪問錄等約158篇之多，摘錄自張靜二 (1989)：亞瑟·米勒的戲劇研究 (第一版)。台北市：書林出版。
- 2 《推銷員之死》於1949年2月10日在紐約百老匯莫洛斯克劇場 (Morosco Theater) 開演，至1950年11月18日始告結束，前後共演出742場，可謂盛況空前。
- 3 《中央車站》(Central Station) 是巴西導演華特·薩勒斯 (Walter Salles) 1998年震驚世界影壇的作品，被評為全世界最好看的電影之一。
- 4 《中央車站》演出後雖暴露了巴西比例頗高的文盲現象，倒使得巴西政府必須正式面對這個問題，因而在各車站內仿效劇情設置替人寫信的服務，提供了識字班的推廣。
- 5 《茶館》是大陸作家老舍的長篇鉅著，曾多次被改編為劇本，本文介紹內容乃以到台灣公演的北京曲劇《茶館》為主。
- 6 耕莘小劇場原係耕莘文教院新大樓的地下二樓一塊只供票友票戲之所，九〇年時黃英雄當選耕莘青年寫作會理事長，著手將地下室二樓改建為小劇場，在連續二年獲得文建會的補助而成為台北市著名的小劇場，可惜在九二一地震後大樓拆除，小劇場也不存在了。
- 7 編劇為一度創作，導演為二度創作，剪接為三度創作。
- 8 吳爾芙的創作原書名叫《時時刻刻》，但出版前改為《戴洛維夫人》，故麥可·康寧漢以男性觀點重新詮釋《戴洛維夫人》時，

將書名取為《時時刻刻》。

- 9 「塊狀分場」概略分場的新創名詞摘錄自黃英雄 (2003)：編劇高手 (初版)。台北市：書林出版。
- 10 摘錄自黃英雄 (1994)：幻想擊出一支全壘打 (初版)。台北市：遠流出版。
- 11 摘錄自黃英雄 (1994)：幻想擊出一支全壘打 (初版)。台北市：遠流出版。
- 12 這個構想來自一則新聞，事件發生的地點在台灣某大學的操場。
- 13 原名「橋上的女孩」，導演：派翠西·拉康提 (Patrice Leconte)，演員：丹尼爾·奧圖 (Daniel Auteuil)、凡妮莎·帕哈迪 (Vanessa Paradis)。
- 14 節錄自黃英雄 (2004)：國民電影院 (初版)。台北市：國立國父紀念館編印。
- 15 引述自黃英雄 (2003)：藝術電影賞析 (初版)。台北市：國立國父紀念館編印。
- 16 摘錄自張靜二 (1989)：亞瑟·米勒的戲劇研究 (初版)。台北市：書林出版。
- 17 摘錄自黃英雄 (2003)：藝術電影賞析 (初版)。台北市：國立國父紀念館編印。
- 18 編劇：六〇年代法國新浪潮電影的代表人物阿雷·雷奈 (Alain Resnais)、阿雷·霍·格里耶 (Alain Robbe Grillet)。
- 19 摘錄自黃英雄 (2003)：去年在馬倫巴 (初版)。台北市：黃英雄的部落格。
- 20 希臘出品，導演：迪索·布麥特斯 (Tassos Boulmetis)，2004年半自傳式作品，希臘有史以來賣座總冠軍電影，獲希臘影展八項大獎。
- 21 迪索雅典大學物理系高材生，拿到歐納西斯獎學金後，到美國加州UCLA攻讀電影，回國後開始參與電影、電視、廣告製作，本片是他半自傳式的電影，歷時十年籌劃，身兼編劇、導演、製作數職。
- 22 導演杰里米·伯德斯華 (Jeremy Podeswa)，1999年參與坎城影展獲得佳評的電影。
- 23 本劇在國家劇院實驗劇場中演出，以影片及意象手法，直到人頭落地時才還原舞台的現實情境。
- 24 導演馬基·麥吉迪 (Majid Majidi) 曾以《天堂的孩子》崛起國際影壇，伊朗第三代導演。
- 25 波蘭導演 克里斯多夫·奇士勞斯基 (Krzysztof Kieslowski) 以法國國旗藍白紅三顏色拍攝了《藍色情挑》、《白色情迷》、《紅色情深》三部電影，分別代表著自由、平等、與博愛，稱為藍、白、紅三部曲。

## The Creation of Original Screenplays