



编剧秘笈

刘天赐

刘天赐集多年从事编剧工作心得，在本书内介绍各种编写剧本的方法：主题思想的表达、人物的塑造、戏剧的冲突性、电视剧分段步伐的设计、写大分场、小分场的技巧、集体创作法.....材料丰富，依此勤加练习，创作能力会大大提高。

强楚

前 言

这本书写给什么人看？

应该怎样看？

应该怎样应用？

第一个答案是：这本书写给下列人士支观看的。阁下并非这类别人士，可以节省金钱了。

企图做电影电视导演、编剧的。

企图做电影电视演员的（参加选美不包括在内）。

现役电影电视导演、编剧。

满怀艺术细胞、醉心电影电视工作的准艺术家宜观看。

传媒系、新闻系毕业生、研究生、讲师及在学之学生。

对电影电视感到好奇人士。

第二个答案是：

这本书共分三大部分：

一、如何编写电影电视剧本。

二、编剧名家、理论家的宝贵经验、语录，并加上作者的解说、意见。

三、编剧须知。编剧怎样工作可以更加顺利。

读者应该依次序顺看。

当第一部分看完之后，再看第二部分。把第一部分的概念与大作家、大理论家所提的经验互相印证，可加深认识。在第一部分概论之中，故意不加理论的根据，纯粹希望读者阅读时不需花太多脑汁消化。

第二部分应论细意玩味，切合创作经验，或者切合具体剧本来认识侧更佳。

第一部分与第二部分都甚少引例，即使引例不取自某电影剧本，或电视剧本，乃取自很普通的古典小说。这些例子虽不是剧本，然而戏剧性很重，可以引证戏剧的要素。

为什么不引剧本呢？

因为引香港电影电视剧本，只有香港部分观众有印象（也许一点印象也没有），引国内话剧、电影电视剧剧本，或台湾电影电视剧剧本也有地区性的限制，倒不如引丰富戏剧性的古典小说片断了。中台港三方面读者都容易接受。

为什么要强调“戏剧性”这三个字呢？

因为电影、电视剧中，尤其电影，并不是一定具有戏剧性的，有些非常卖座的电影，其中的戏剧性单薄。卖座的原因纯粹是拍得好的“连环图”，也有些是拍得很好的“一边串笑话”。这些产品并不注重戏剧性。这本书主要是讲述如何写“戏剧性浓厚”的电影、电视剧，故此特别注重“戏剧性”三个字。这书并非讲述如何写一部卖座片，是讲述如何写一部卖座的剧情片。

为什么经常强调“普罗观众”？

因为这本书讲述准备“公演”的电影与电视剧剧本应如何写法。各位须知，电影电视剧或者不必公演的，有些导演编剧所拍的戏剧，只供同好欣赏，或者一群有共同趣味的人欣赏（他们美名之曰《艺术电影》）。这本书的范围并不包括这类电影电视剧，这本书讲述的是公开在院线上演，公开在电视广播的剧本导演编剧拍片及写剧本时企图吸引广大观众欣赏，并不希望只有少数人士欣赏。他们希望每一阶层，每一年纪层，每一教育程度层的人都可以欣赏，并从中有所获得。如果这种“企图”成功，在商业中渔利人家，称之为“商业电影，商业电视”，作者并不反对。

第三个答案是：

读者必须记着：“编剧”与“编剧理论”是两回事情，可以是优秀的编剧家而非优秀的编剧理论家；也可以是优秀的编剧理论家而非优秀的编剧家。编剧认识理论之后，像照明的通向编剧的道路。请留意，只是照明而已，编剧还须自己步行前往，身体力行才可达到目的地。编剧最后提交的，是可供导演拍摄的剧本。导演可以不理睬编剧运用什么理论写作，他只要优秀的剧本而已。故此论，或以理论批评作品的人，不宜做编剧，只宜做剧评家了。

活学活用是最佳的应用理论方法。读者阅读时宜具清明灵活的心态，能够举一反三触类旁通；再加上灵活运用始可得益。况且，艺术是没有创作必然的定律，“尽信书不如无书”，读者须有强烈的怀疑之心，从实验中求证所述的理论，方才培养到编剧家的独特见解。宜虚心学习，大胆怀疑，小心求证，有信心去造。

干编剧难在于既要活泼灵活敏感，又要谨慎细心崇山峻岭忍耐，有各种不同形式的触觉，发掘新奇，有勇于冒险的精神，又同时要有超人的记忆力、幻想力、联想力、分析力，归纳和演绎能力。可以连续几天活动不停，也可以一坐十多小时执笔狂书而不倦，容易对任何事物产生兴趣，也可较为深入地研究事理之本源。

最重要的，还是有浓厚的创作兴趣，对于构思设计布局安排本不会感到麻烦，也有浓厚的执笔写作兴趣，数万言剧本视之家常便饭，也有浓厚的精益求精的态度，遇到可以改良时必不怕麻烦大加修改。

如上述情况使阁下害怕，请详细考虑，应否选择当编剧，这并不是一件优差呀！

第一章 主题

(一)主题是什么？

但凡说一句话，做一件事都会有“目的”。早上起床，准备外出，在衣橱中选了衣服。

为什么今天要穿毕挺的西服，结上领带呢？因为要装扮整齐，准备会见客人哩。选择合适的衣着，就是今天使客人有良好印象的“目的”。

走到街上，截了计程车，要讲出“目的地”，司机才可选定方向驾驶。否则是“漫无目的”往前行，永远去不到所要往的地方。

初学作文课时，教师会起一个题目，“题目”，就是要学生由此题目产生思考，利用文字把思想表达出来。换句话说，“题目”就给予学生一个要思考的“目的地”。如果学生误解题目，或者不遵循题目所指的“目的地”而创作，便“文不对题”，兴胡乱说一大堆废话无异。

写剧本与写文章一样，也与说话、做事一般，要有一个“目的”。观众看了戏之后，获得讯息，感受作者的思想，这是编剧最重要的任务。

编剧与写文章略有不同。文章印行之后，读者直接从刊物中阅读，字里行间，可以吸收作者赋与的主题思想。

编剧所编的剧本，无论是电影剧本、电视剧本、舞台剧本，都不是直接呈现在观众眼前。剧本要经过另外一位仁兄(仁姐)用画面传达到观众的眼里心里。这是间接的传播，写剧本与写文章不同，就关系在这一个关节之上。

如果导演、编剧两个岗位合而为一，即是导演兼任编剧，导演拍摄自己所写的剧本，就无需与其他人合作了。导演当然知道自己所写的剧本要说什么，怎样表达所要说的最好。如果导演与编剧分工的话，两个不同工作的岗位，就要有密切的沟通，套用一个常用的词语，大家要有“共识”，否则必定各走各路。导演所拍成的产品，必与编剧的原意大相迳庭，编剧者的苦心(如果有的话)，泡汤可也。尤其在建立“主题思想”这个工序，事必要使两个脑袋有共同的想法。

或者有人会反问，导演可以先看完整的剧本，从剧本中领略编剧的思想，了解他苦心经营的主题，然后运用拍摄技巧，诠释作者的主题思想的。导演的岗位，就是剧本的“诠释人员”罢了。像莎士比亚舞台剧，拍纽西蒙的喜剧，难道在棺材中掀起莎翁，大家秉烛夜谈，应该如何去导演，如何去诠释的吗？

这个疑问，想很多编剧同业都会提出。但大家却要明白现实的情况。

(二)四种情况

我以为从事商业的电影电视编剧应该首先知道，他准备编写的剧本，是在一个什么情况

下编写的剧本。粗略分别有四种。

1、为制片家，即出资本的老板而写的。有一类老板，心无“杂念”，只视拍戏为生意

的投资。老板相信导演、编剧(或是演员)会带给他利润，只此而已。故此，剧本作什么主题，导演怎样处理，老板毫不过问。却有一类，老板要“定题目”的，他有一个主题思想却欲借所投资的电影、电视剧发挥，编剧(甚至导演)只不过协助他表达主题思想的“助手”罢了。在此情况，编剧要受指挥，要依“太上本子”编写，服从则留，不服从则去。岂可不先考察这种情况呢！

2、为导演而写的。导演是制成品(电影、电视剧)的“总司令”，他是有自己的“作战计

划”的。通常，编剧者都是由他雇请，作为他“作战计划”的“参谋”。编剧先要察觉，他受雇为参谋抑或受雇为政委。参谋者，是协助他编定作战计划，使之组织起来，结合起来，容易执行。这种情况，导演心中早已有要说的主题了，雇请参谋，不在乎如何再定主题思想，而在于认识导演的想法，努力去找素材丰富他的想法、烘托他的想法。就像老师出了文章题目，学生要认识清楚，决不可以阳奉阴违，否则只落得写了一个不合意的剧本。

也有导演只持有粗略的主题思想，雇用编剧只想集思广益，确定他的思想，编剧尽量引导、启发。鼓励导演，务求使他清楚明白编剧的意见，达成共识。切记一点，就是导演是全部工作的总司令，总司令行军调将而不知全局，必定失败，而总司令了解所拍的主题，欣赏主题，让它成为自己的见解，所拍出来的产品，才会成功。

3、为演员而写的。请不要误会这句说话。为演员而写，并不是指为某演员的特性而度

身订做，而是为演员所准备发挥的主题思想而编写。这种情况并不常见，但也曾经出现。主要演员有他所想。所要表达的主题，而投资者完全因为靠主要演员的演出而投资。导演编剧都就协助全的工作人员了。主要演员所订的主题，犹如导演所订的主题，要是赞成，便要尽力协助达成的了。

4、为编剧的思想而写的。这是最幸运的编剧。投资者、导演都完全信赖编剧的主意，

导演只铨释润饰的技术工作，一切依编剧原意执行，这最好不过哩！

作为编剧，一定先了解身处在什么情况之中，工作才会顺利。至于什么情况是正路，见仁见智了。有一句话，编剧不可不知。专业编剧是有所选择的，违背自己的思想、信仰、道德标准及原则的事，可以选择不去做的。但一经选择去做，即要尽力而为，专业的态度是：尽了本身最大的努力，把事情做到最好，无论是编剧主宰剧本，或是其他人主宰的剧本！

(三) 主题是怎样决定的呢？

如果形容编剧技术（或者技巧）是武术中的外家功夫的话，主题思想可以形容是内家功夫。内家功夫要修养而成，并非从天才获得。

谚语有云：世事洞明皆学问，人情练达皆文章。写作就是作者对世事、对人情的认识，加上自我对世事对人情的见解。所谓世事、人情就是生活的本质。

在群体生活之中，晨早起床直至晚上休息，其中十多小时的过程，都是生活。眼所见、耳所闻、鼻所嗅、口所言、心所想都是活生生的生活（也有认为睡中所发的梦，亦是生活的一种映照）。以写作。编剧为专业的人，生活就是写作的本钱。生活和多姿多彩，多接触，多感受，就不断增加自己写作的本钱，充实自己思想的仓库。这些本钱一经有系统的储藏，有系统的归类，他日便是万金不换的材料。做生意要有资本，打功夫要有气力，写作要有丰富的思想力和素材资

源呀！

作家是不是要不规律的生活，使到生活多姿多彩，变化多端的呢？

要生活多姿多彩，并不暗示生活在不规律之中，最重要是扩大生活的接触面，磨利五官的感觉，加强思想（分析力、了解力、联想力）的敏感度。

曾经有一位女编剧，要扩大自己对舞女的认识，跑到舞厅当了一夜舞女。说不客气点，当了一夜舞女，甚至一个月舞女，未必就可以扩大对舞小姐生活的认识。扩大生活面并非指要事事亲身去做，才会感受得到的。描写杀人犯，不必亲身杀过人吧！

其实不局限自己的生活层面，已经是在不断扩大生活面了。编剧要好学，从日常生活中学习，比普通人勤力而学得快。举个例说：乘地铁上班，见到乘客挤迫在车厢里，可学的东西实在太多哩！

人们对挤迫的习性是怎样的呢？从中可以看到人类自私的心态。靠近车门的地方，人群挤得喘不过气来。肩碰肩，腿叠腿，人与人的面孔挤得险些碰在一起。但是车厢中部，还剩下很多空位置！乘客都存有自私的心理，一旦躲进车厢中部，到站时，可能要挤过重重人墙才可以下车。万一水泄不通，岂不错过下车的机会？于是辛苦也要靠近车门了。

挤迫的人群有什么习惯性的动作呢？小姐们一手挽着手袋，把手袋用作“挡箭牌”，放在胸前，把百分之一百的乳房地带密密保护，另一只手死抓着扶手不放。涂着化妆品的面孔，一动也不动，恐怕稍微移动便会碰到临近的男人。一双柳眉深深锁着，一张小口紧紧合着，一对慧眼，瞪得比铃子还大，警觉地射向四周围得牢牢的人们。

身穿整齐西服的男士，伸长了手臂，侧身插入人群之中，也不顾全体面，礼让淑女的虚伪面孔，一概全盘拉下。在夺位而出的刹那，使出双龙出海招式；或出肘、或打肘，务求杀出一条血路，冲出重围。

上述这些都是日常司空见惯的大城小景，非我行家可能视而不见，听而不闻。但作家、编剧宜一一记在心头，这些滑稽相、自私相、凶恶相、贪便宜相、愚昧相，一切人生之相，日后都可能是谋生财产的哩。

地下铁路内的众生相算是被动式的观察和感受，编剧亦宜主动的去观察和感受。愿意主动的认识不同阶层，不同职业，不同背景的众生，与他们交谈、认识，是属主动性的。

愿意不耻下问，是编剧最重要的心态。世间的事，看起来都似乎很容易明白。编剧只看了皮毛，就用盲人摸象的方法，联想下去。大挥笔墨，胡乱创作，写出来的材料，便是想当然的东西。一个人的联想力有限，来来去去，都是重覆两三种变化，这便成为公式了。无论主题、内容、细节，流于公式化，便失了戏剧的趣味。没有新颖的趣味，怎可以吸引广大的观众呢？当编剧宜凡事细心观察，深入的认识。在较为深入的认识之中，可获取较多的素材，较多的体会，也使所定的主题，更为细致生色，与别不同了。凡但粗枝大叶的观察，不屑一顾的心理，都是编剧最大的障碍！

(四)正确 的主题思想

主题思想既然称之为思想，如果编剧有机会发挥思想的话，他一定要培养本身独立的性。

传统的讲法，要求编剧具有正确的世界观，高度的思想水平，也讲究编剧有鲜明的立场、有正确的观点，而我的看法，比较肤浅。我认为编剧及导演，必须有一个正确的人生价值观念。

有正确的人生价值观念，便可建立正确价值的主题思想。何谓“正确”呢？正确似乎颇难界定，实际上又很容易界定。凡是使到人类在群体生活中有着和谐的，都是“正确”。

观众欣赏一出戏剧之后，无形之中，已被潜移默化，学习了导演编剧给与的“教训”。试想：一个“不正确”的价值观念，传达到观众内心，会引起多少恶果？即使观众群中，有大部分会对“不正确”的价值观反感，仍然有可能影响到少部分未成熟的观众呀！

粤语片拍了近一百套的《黄飞鸿》，贯彻一个忠义为主的人生价值观。黄飞鸿代表坚持这个信念的“英雄”，对手坏人既反其道而行，在正邪不两立的斗争中，就产生了戏剧性。黄飞鸿必定得到最后胜利，也代表忠义获得凯旋。试想，坏人，代表反对忠义一派，获得最后胜利，坏蛋全变“英雄”，后果会怎样呢？一个不符合人类群体和谐原则的价值观，可被观众唾弃，观众嘘声四起而散场，以后无人再问津这类剧集；又或者错误教导了少部分观众，对社会也可能做成灾祸。

（五）如何表现主题思想呢？

所谓“思想”，就是剧作者在表现主题时，所持的态度、看法、主张、意向等。作者没有主见时，问题就大了。他根本不可能建立一个“主题”。作者不只要又主见，他还要有一个自己深刻体会的主题，才能写成出色的作品。“黄飞鸿”的作者、导演，甚至演员，都要彻底相信“忠”、“义”二个字，这个“忠”、“义”的价值观，一定是十分明确的、贯彻的、毫不怀疑的。有了这个信念，作者，可以有路依随，为这个“主题”思想而安排剧情、性格、结局。主题主宰了一切，要是作者并非信赖这个价值观，人云亦云，又或是怀疑分子，作者没有可能收集到足够的素材来烘托主题出来。即使勉强为之，观众只会感到作者虚伪，而感受不到作者热血澎湃，倾力表达思想感情的热力。那么，剧情会变得矛盾丛生软弱无力的了！站在观众的立场来说，观众内心亦渴望获得作者给予一个正确的主体思想。但是，没有一个观众希望作者硬生生说起道理来，说教般表现主体思想。看戏的趣味，在于被戏中生动的人物形象，紧张曲折的情节吸引着。欣赏戏剧之际，观众脑海里，不会思想到剧中的主题，作者亦不必要他们在这个时候思想。看完戏后，回想起来，或者言谈之间，突然领悟了作者的“思想”。这才是主题思想的趣味呢！

传统的说法，认为作者应该刻意地，不知不觉地“点明”主题。这个问题，议论甚多，关系在“点明”二字。“点明”表示把主题赤裸裸的暴露，画龙点睛般“点”出来，我感觉到此非上乘的“艺术”。“艺术”的“点明”，在于深一层的手法，不露痕迹，却有线索可寻。写一个剧本的难处，就在这关节上。下文自有很多技巧可以克服这点难处。譬如说：剧本的主题思想，就隐伏在人物性格和吸引的剧情之中。人物性格愈鲜明，剧情的发展愈吸引，主题亦愈易安排。剧本明显的、清楚的、“划公仔划出肠”的说明主题，是低能的剧本。没有作者的技巧，没有剧作的艺术，有啥好看呢？

要有技巧地表现主题，主题本身要讲究“机灵性”。

（六）主题的“机灵性”

纯粹说道理的问题和答案，就是缺乏“机灵性”的主体思想。戏剧有一个任务，就是要娱乐观众，使观众的感情、情绪产生激荡，使他们溶入戏剧之中，和主人翁一同感受喜怒哀乐爱恶欲。缺乏“机灵性”的主题，就是只顾说教的主题，不赋予剧本戏剧性，也没有潜能使剧情发展为鲜明而强烈的斗争。

缺乏矛盾的对立，不能够产生戏剧性，缺乏对立面，亦产生不到好看的剧情。太普通性的

主题不能刺激观众；而太偏激的主题，亦引不起他们的共鸣。

（七）主题思想宜单纯？宜显露抑或宜暗喻？

主题最适宜是单纯。单纯的意思，是单一而纯粹。一出剧里，作者只可以表达一个思想，超过一个思想，观众便看得糊涂了。戏剧发展也不能循单一的指示进行，使人看得眼花缭乱。

主体思想要纯粹，就是要集中。全剧的人物性格，剧情发展，最后的结局，都是为主体思想服务的，纯粹而集中，一气呵成，依路渐进，条理清晰。否则节外生枝，使人看得累极。

主题宜否外露抑或暗喻，则人言人殊了。赞成显露派，认为既然赋予一个正确而机灵性的主题，为什么不大大方方的表露，使观众容易察觉呢？这本是作者的原来意思嘛！赞成暗喻派认为：既然不是演讲，不是传教，主题应藏于深处，“有心人”可以发掘出来。平凡之辈，看了之后，随他们认为好了。剧本的巧妙处，就是巧妙的暗藏所要说的话。甚至乎作者最有兴趣见到，观众或者影评、视评人争议他所立的主题。当见到穿凿附会，无中生有的猜度时，作者喜上眉梢，满足感妙不可言的牙！

第二章 人物

（一）人物最重要

小说以至戏剧，最使读者观众难忘的，并非剧情，而是剧中的人物。看“三国演义”的读者，总记得孔明、关羽、张飞、曹操，而他们所做的事情，恐怕并不一一记得清楚。看“上海滩”，观众至今还记得许文强、丁力，他们的事迹却渐模糊起来。

生动鲜明的人物形象，永远栩栩如生活在读者观众的脑海里。严格来说，我们容易被人物的性格吸引。人物性格，就是编剧着手筹备剧本，最先、最重要准备的工夫。剧本的整个结构，就是为了刻划人物性格而存在的。

传统编剧方法，就以设计人物第一，安排情节结构第二。先有人物，再有情节，亩产量一个顺产的剧本。先有情节，再配以人物，就像一宗难产了。

（二）为什么要首选设计剧中人物？

原因很简单，戏剧就是世人生活的缩影(也许是动物、神仙鬼怪为主角，其实也反映人性)。观众追求看到人性、人情、人欲因而产生共鸣及兴趣。

情节是故事。为什么有“故事”发生呢？就因为有不同的性格，在特定的环境内，发生了各种不同的关系，产生了矛盾，发生了斗争，成就了戏剧性。故此，戏剧情节必须从人物性格里派生出来。

《红楼梦》描写林黛玉柔弱性格，才产生悲剧的情节。《水浒传》中，武松刚毅不为色欲所动，始能产生杀嫂情节。若《红楼梦》中作者写林黛玉赋王熙凤的性格，全书情节马上改写；武松的性格变成西门庆，杀嫂变成奸嫂的了。

人物第一，情节第二是创作的步骤，并不表示编剧着重人物性格的描写，而忽略了情节的发展。只顾着笔墨去描写剧中主角，只是罗列表象，只是角色的流水账。编剧要好好安排情节，使到所描写的性格突出生动、鲜明活现。

试想，你认识一位朋友，使你对他认识加深是在什么情况之下呢？是透过一件或一连串的事情，从他的反应、言论、行为等地方，进一步认识他的。俗语有说：“是久见人心”。人的性格从长远的观察中，可以看得清楚；也从危难困厄之中，看得透彻。剧中人的性格，也是从各种冲击、考验、试探中显露出来。编剧要掌握人物的塑造与情节的结构，使他们结合起来，不可重此轻彼的。

(三)怎样去塑造人物呢？

这是编剧最重要掌握的技巧，不能塑造人物，编剧基本就不合格。

1、塑造方法

剧中人物，就是我们生活中的人物(即使是历史上的人物，古代的人物，无中生有的人物)，他们都是我们“亲眼见到”的人物，都具有典型的性格。典型的性格指透过编剧技术加工塑造之后的性格，把复杂缤纷的性格，固定在大类的典型之中。

编剧必须深入生活，做生活的主人，努力去观察世间各类人物。把资料分析、研究、概括、集中，加工成为典型人物。搜集资料的工作是夜以继日，一天廿四小时，一年三百六十五天的。

2、写札记

作为一个专业编剧，要养成一种善于吸收资料的本能。但凡生活中见到、听到、嗅到的东西，宜马上分类记忆。初学的编剧，最好随身带备了小记事簿及笔，把所见所闻，第一时间记录下来。这个方法，叫做写札记。古今中外很多作家，都有写札记的习惯。但凡他认为值得记录下来的东西、感觉，都会写在札记之中。包括对陌生人的描写、古怪有趣的名字、一时的感慨，值得记载的都记在札记之中。札记要常加整理，详细注明特别的地方，否则日后翻阅时，会摸不着头脑的。

除了生活上所见所闻所思之外，阅读报章、杂志、看电视电影，听播音等等，都可不断摄取新奇的资料。编剧采而纳之，不客气地“偷”了过来，记在簿上。

3、嗅觉敏感

或有人问，天下的事多着呢？应怎样选择记取呢？

编剧取纳材料，当然不可以“有杀错，无放过”滥取的。编剧要培养本身对行业的“嗅觉敏感度”。一事物呈现眼前之际，编剧的脑袋，随即会“嗅”到这件事物的“可用性”，亦可以嗅到这件事物的“启发性”。非专业编剧看电影，可能被剧情吸引着迷；专业编剧看电影，却被该电影的导演及编剧的技巧吸引着迷。一边不断吸收他人的技法，一边比较自己的构思，这是专业编剧敏锐的“嗅觉”了。各编剧有各人的“嗅觉”特色。甲“嗅”到人物性格的巧妙塑造；乙“嗅”到情节细腻的安排。甲乙都会各取所需，丰富脑海中的资料库。

我经常说：“职业编剧不可以依赖灵感，却可以依赖敏感”。守株待兔等待“灵感”来到才可以动笔，除非有神仙肚子。职业编剧须养成长久功夫，不是一朝一夕养成这种敏感的“嗅觉”本能的。时时紧记观察、研究乃编剧的要务，慢慢养成吸收材料的习惯，也慢慢的增强“嗅觉”

的敏感度。一天廿四小时，包括睡眠中梦境，都是写作的材料。本身的喜怒哀乐爱恶欲，都会变成日后剧本上的感情。

4、怎样设计人物

未落笔写情节之前，先要设计好剧中人物(即使有上佳的情节在手，开始时，亦须搁在一旁，花时间先搞好人物性格的设计)。

传统的做法，要替每一位剧中人物写下他的“小史”。当如真真实实的人物般写他(她)的一段“小史”。

“小史”可分为“物理方面小史”、“社会方面小史”、“心理方面小史”。

(1) 物理小史

*性别

*年龄

*高度、体重、发色、眼色、肤色、体形、体态、健康情况、不正常之处、遗传等等。

(2) 社会小史

*社会阶层

*工作历史

*教育程度

*家庭历史

*智商

*社会历史

*嗜好

(3) 心理小史

*心态

*道德观念

*野心

*情绪

*脾气

*态度(对各方面的人和事)

心理症结

*迷信

*幻想等等

写人物小史不是太花时间、太琐碎吗？编剧未必可以利用上述的人物资料于剧本中，

岂不是白费时间精神吗？

不会的。编写、构思、商议设计剧中人物是最重要的准备工作。透过这项工作，编剧对剧中人物了如指掌，就像他的一位亲戚，或者他的一位老朋友般。试想：剧本中的人物，是编剧的“婴儿”，编剧怎可粗枝大叶地认识自己的“婴儿”呢？一位不甚熟悉的朋友，很难详细说出对他的感情。编剧对剧中人认识不透彻，怎样可以写出活龙活现的角色呢？

(4)投射法

当构思、商议、编写剧中人物时，其实作者内心会找一个同类型的形象做样板。编剧也可以用“投射”方法，把熟悉的一个人物，投射在剧中角色身上。一九七三年，无线电视台拍摄一套处境喜剧“七十三”，创作主任许冠文就用他的父亲，许世昌先生作为一个“模特儿”，好让编剧有一个“投射”的对象。有一个活生生的人物做“模特儿”，编剧的构思工作容易得多了。“依样葫芦”绘画出一个人物形象来。

编剧要注意，把“模特儿”一模一样搬到作品中来，人物往往缺乏典型意义。编剧的技巧，不是“照抄”，而是发掘、改造。

5、什么是“人物的典型”？

让我先说明这一个概念。

典型的意思，指那个人物可以代表某一类人物的共性(也称普遍性、通用性、共性)。写一个残暴的君主，这人物集秦始皇、明太祖、元顺帝等等暴君的心理，观众看到这一个人物，马上接受“暴君”这个典型的观念。他一言一行，使观众察觉到“暴君”之可耻可笑的性格。寻找“典型”，作者要有深刻的观察力、分析力、概括的能力。透过作者的设计，这个“典型人物”便有思想，有内容，并非凭空捏造的一个只具躯壳的人物。

单有“共性”，不能写活一个人物的。除了“共性”之外，还需有自己独特的“个性”。所谓“个性”，就是他与同类的人物有不同的、独有的地方。由他独有的“个性”，再表达出典型的“共性”来。

用“七十三”一剧的一家之主老陈作例。老陈是一个销售电器的小白领。他在年青的时候，当过小兵，做过“排长文书”、“证书的军医”。他职位低微，但有领导指挥的欲望，家中的妻子和两个儿子，都成为指挥的对象。很多同类的都市小人物，与老陈有同一心态，同一行为。而老陈却又有他自己的“个性”。他不敢指挥媳妇，也经常受到两个儿子的讪笑。在很多场合之中，他要自己的立场、思想，却又与时代脱节，引起笑话。

比较原来的“模特儿”许老伯，他和老陈只有“共性”相同。想当年威风八面，不肯承认与社会脱节，唯“个性”则大大不同了。许老伯处理家中矛盾的事时，不似老陈。老陈容易妥协，容易被取笑，容易自食其果，许老伯恐怕会强硬多一点，不认低威多一点哩！

故此，编剧在厘定人物性格的时候，必须兼顾“共性”与“个性”。搜集愈多可能发生的“反应”，再“提炼”剧中人的性格来。设计性格时，假设一些日常生活可能接触的事，当这些事“冲击”剧中人物性格后，估计“他”作什么反应。“估计”并非凭空估计，而是须依着早定下来的资料，“社会小史”、“心理小史”的材料而“估计”。反覆多次的“试探估计”，作者能深入认识所创造的人物。一如认识我们的亲戚朋友，是经过“冲击”，经过“利害”冲突，才见到活生生、真情实感性格的呀。

(四) 戏剧中人物有什么特性呢？

每一个主要角色写了“小史”之后，作者有了最原始的写作材料。这些材料却未可以安排“上场”，尚要“加工”、“打磨”、“改良”的哩！

设计戏剧人物时，心里存有一个要求：往后的剧情，便由他们带出。这是“根基”，又像“种子”，最明智的做法，乃把“根基”预留充足的“支撑力”；把种子赋与丰富的“发展力”。

1、绝不平凡

故此，人物不能平平凡凡，需要充满不平凡的特性。平凡的事，平凡的人，平凡的处境只是日常生活的现象。观众看戏，目的就要看不平凡的事，不平凡的人，不平凡的处境。

戏剧把生活中可能发生不平凡的事、人、处境有系统地、浓缩地表现在观众面前。编剧设计人物（无论主角、配角），都要有不平凡的一面。我们通称为“传奇人物”。传奇者，是与平庸庸庸，毫不稀奇相反。观众期望有出奇不意，合乎情理的事、人、处境发生。一个循规蹈矩的警察，每天上班下班，工作吃饭拉矢有啥好看？若赋予他的性格一种坚毅不屈的精神，无意中卷入一宗国际大盗掳劫金库的大案中。他如何单身勇智兼施，歼灭比他力量强大百倍的贼人。这是不平凡的小人物，做了一件不平凡的大事。不平凡的小人物，有不平凡的身手，不平凡的智慧，才可应付极之不平平凡的遭遇。编剧准备这些不平平凡的“基础”，不平平凡的“种子”，好待将来大笔大派用场。

读《三国演义》便知黄巾起义，天下烽烟四起，平凡的小人，那可以写入小说。不平平凡的刘备、关羽、张飞、曹操、诸葛亮，就在不平凡的大时代，做一番不平凡的事来。

2、建立关系

个别人物设计完成后，编剧宜把视野扩大，扩大层面去看人物之间的关系。再下一步去看人物关系的发展。

人物的关系是构成剧本的一个主要元素。了解人物关系的重要性，让我先剖开戏剧的构成，让大家看看戏剧“内脏”的真相。

戏剧就是描写冲突。戏的本质：就是冲突。人类有一个“本性”，很希望看到冲突与和谐。人生之中。构成冲突的条件实在不胜枚举。透过大小、简单复杂的，引发出和谐。没有战争的冲突，哪有和平的和谐？没有恁心的冲突，哪有深爱和谐？

3、关系冲突

戏剧之中，经常采用的冲突，可分为三类型：

（A）人与人之间的冲突。人与人之间可冲突的地方太多太多了：利害的冲突，信念的冲突，信仰的冲突，性情的冲突，是非、善恶、美丑的冲突都是。编剧的技巧，是把这些冲突有条有理，有系统，有组织，有因果，有意思地“说”给观众听！

除了大部分戏沿于人与人之间的冲突外，也有人写：（B）人与自然的冲突。自然指环境、鬼神、宇宙，一切非人为的对抗体。

也有写：（C）自己与自己的内心冲突。良心和欲念的冲突，信仰与信念的冲突。

大多数戏剧都利用人与人之间的冲突。故此，人物之间的关系，便甚为重要了。人物与人

物的冲突，最基本的戏剧元素是：对立。有了对立，才引起矛盾。通常利用正面人物表示作者的正确思想、肯定的价值观；用反面人物来表示作者反对及否定的价值观。

4、尖锐对立关系

用最简单的四个字形容，叫“忠奸分明”。“忠”“奸”代表极端不同的位置，是极其鲜明的对比。“忠”和“奸”的关系，就是对立的性格，正面和负面的关系。两种关系相遇，除了“忿争”之外，别无他法可以相处一来。两极不同引发的“忿争”，便是观众要看的戏。

编剧处理一大群人物关系第一步，须要安排最矛盾、最极端、最尖锐的一对（或一群相对）的冲突关系。这是性格关系的中心，其他关系，可由这关系衍生的。或者会问：是否戏剧必须有忠、有奸呢？一部爱情故事，忠奸未必分明呢？

所谓“忠”“奸”，未必指价值上的差异，而是一种对比。罗密欧与茱丽叶相恋的故事，罗密欧家长，茱丽叶家长都未必尽是“奸”。家长之间的仇怨，却是阻碍这对男女相爱的阻力。我们可以看作：两人相爱是一面，反对人相爱是另一面，是极端的另一面。有了两面的对峙，冲突、矛盾便发生。要是没有反对的势力，罗密欧、茱丽叶可以相爱，毫无阻力，有什么好看？不过是一部美丽的图画，浪漫美艳的纪录片而已。

对立的关系确定之后，可以着手铺排辅助对比的关系。戏剧是讲究简洁浓缩的，设计人物，应该源此原则。戏剧出现的人物，必需对戏产生作用。换句话说：是必需的人物，不是可有可无的人物。每一个出场的配角，都应赋与他（她）一个任务，是用来衬托主角，反映主角的。而主角在剧本结构上的任务，是用来衬托主题，反映主题的。每一个配角间接与主题结上关系。

5、各类人物

传统的人物理论说：主角应当是“尽是人物”；重要配角，应是“性格人物”；次要配角，应是“类型人物”。

“心理人物”是作者应该细意描写他们心理状况的人物，主角的心理影响他的行为。作者利用主角的思想、行为，表达他要说的话。

“性格人物”是代表某类独特性格的人物。作者主要描述他性格的特征，让他协助带动剧情。这些性格是鲜明的、易见的。如果用“刘备过江招亲”说“性格人物”，赵子龙便是很明显的例子。赵子龙勇猛威严，年青有为，使到东吴一班大将惊惧天他的威势，一个英姿勃发的性格，衬托起整段故事的趣味性。

“类型人物”指共性为主要性格的角色。例如某类媒婆、傻小子、机灵丫头等。他们没被刻意刻成有个性的角色，是一类大家常见而易懂的性格代表而已。

6、人物关系表

转回说人物的关系上。现在的导演喜欢编剧用图解文来绘画出全剧“人物关系表”。编剧首先要找一个中心人物——男或女，或两位一起，然后从中心人物展开关系线索。每一条关系线，说明与主角的社会关系，例如父子、夫妻等，也会说明主角与他们的感情关系，例如恩人、仇人、情敌等。

由主角出发到其他角色关系里去，其他配角与配角之间的关系，也会连接起来，亦以他们的社会关系、感情关系作出说明。

这是一幅很简明的关系图表，一目了然。编剧常常忘记的，或在图表中不能详述的，还有

几点。我特别提出来一起研究。

7、人物关系表要点

* 人物的关系，无论是社会关系、感情关系，都应该以主角（们）为核心。关系远离主角（们），就易成遥远的旁枝，与主干分散太开了。

* 不要建立太多、太复杂、纠缠不清的关系网，即使颇长的电视连续剧集，关系网太复杂，编剧易挂一漏万；也合观众消化不良。

* 人物的关系并非固定在一个层面上。人物的关系应该带领着情节推展。换句话说：人物的关系有先后时间性。早期是同学，后期是夫妇；早期是对头，后期是密友。社会关系不断变化，感情关系亦宜有所变化。记着，感情变化不应无迹可寻，内里必有原因。原因就是不平凡的事情，也就是戏的曲折处。关系表宜注明时间，早段的关系，末段的关系得说明清楚。

* 配角与配角的关系，不可以喧宾夺主。他们之间产生的剧情，不可以遮盖了主角与配角之间的关系。否则，剧情就失去主干脉络，观众亦无主线可供追随之。

* 关系网络有逻辑根据。关系有一定的法则，感情关系也有规律可循。不平凡的关系，可引申成冲突的关系。嫂嫂爱上小叔，人伦关系不会容许，内里有曲折奇情的原因，言之成理，便是一节好戏；深爱情人，又痛恨情有，在感情的规律上是矛盾的，如果其中有因有由，有理有情，便又是动人的情节！最忌没有理由没有逻辑的关系，不充足的理由必难以令人置信！此乃犯驳的源由呀。

编剧制图表之前，宜再三考虑主题、人物、故事、结局才好下笔。图表是未来剧本的“胎”。胎型欠稳，影响他日“婴儿”的面貌。

（五）表现人物性格

现在，让我们研究剧本中如何表现设计好了的人物。

编剧最大的任务，就是如何在剧本中表现主角、配角的性格。剧本不同小说，小说可用作者描述的文字，一一细意描绘主人翁的性格。戏剧却不用描述文字表达，要观众看到剧情去了解主人翁。

1、戏剧全靠动作

所谓剧情，就是“动作”和“语言”。

“动作”在戏剧上的解释，并不局限于“活动的作为”。戏剧中的“动作”，是角色上行为表现，亦同时是心理表现。唯这些表现，都是在“动”中表达。“动”是一切的活动，没有“活动”，没有“动作”就不是戏。没有观众要看没有动作的戏剧的（十多年前，有人曾拍摄一个人在睡觉，由他睡至醒达数小时，谓是实验电影！睡眠严格来说，可以说成“动作”。这是没有变化的动作，最重要是没有意志与动机，这部“电影”并不可说是戏剧，是纪录片而已）！

用什么方法使人物性格浓缩而简洁地、精辟地表露在观众眼前呢？

答案是：突出人物的意志与动机。

2、突出人物意志与动机——性格坚强

上文说过，编剧（或整剧的负责人）决定主题。主题透过主角的性格来表露，编剧要以主

题思维系主角的意志与动机。

戏剧要有吸引力，主角的意志就要坚强。观众明显地、潜意识地，要求主角的意志极为坚强，能以坚强的意志贯串全剧的冲突。主角本身有强烈的意愿，在剧中斗争，有决心毅力胆色，为主题斗争到底。或有人认为“斗争”两字，是否适合于全部戏剧？有些戏剧，并非火辣辣的打生打死的。“斗争”不是指狭义的“斗争”，是广义的“斗争”。戏剧就是冲突。在冲突之中，必有相对的两面。斗争者，就是全身投入冲突之中，使性格在斗争之中显现出来，使剧本的主题，从冲突斗争之中不经意地显露。一个性格薄弱的人，不愿在斗争中死缠烂打，一早投降、一早妥协的人，岂能带来戏剧性的故事？岂能鲜明的表现主题呢？

《编剧理论与技巧》一书，引了一个很好的例子，说明主角斗争的性格。他的“斗志”，他下的决心（动机），使到戏剧性浓郁，观众被戏吸引得牢固。作者用“宋江杀惜”的主场来举例。

宋江知道阎婆惜他的公文袋，亦知道公文袋里的梁山密信是不可以洩露的。如果阎婆惜是他亲爱的太太，剧情就没有冲突了，落在阎婆惜手中，她会替宋江保密。可是阎婆惜并非贤妻，观众知道她与奸夫通奸，迟早要和宋江决裂。适逢宋江与阎婆惜将会冲突的时候，阎婆惜拿到宋江痛脚，一只可以杀身的痛脚。观众意味到“好戏”便在后头了。“好戏”者，就是宋江如何与阎婆惜发生冲突，这冲突是不可避免的，是势所必然的。观众要看宋江如何处理这冲突，阎婆惜如何利用这冲突。

这是作者安排的冲突环境。安排得巧妙，“戏味”油然而生。

宋江的意志，即他的决心，观众一清二楚。他的动机：要救朋友，也救自己，观众也了如指掌。冲突开始，宋江处于下风了。观众处于下风的宋江行为及语言里，见到他的性格。他屈辱、他低声、他强忍(都是戏剧动作)，反映他意志坚强，为求取回公文袋与阎婆惜争到底。阎婆惜的性格也从她的意志(她的心理状态)和动机(行为)上见到。她得势不饶人，把一直处于下风(弱小妇人，通奸淫妇)的姿态，瞬息间变成处于要协者的姿态。编剧从了解这位少受教育、生性泼辣妇人的心理，写成剧中的“动作”。一副小人得势的嘴脸，嚣张野蛮的性格，毫不饶人，“使铜银夹大声”的言语，尖锐地和宋江进行“斗争”。阎婆惜的心态，也是“坚强”的。宋江的“坚强”，阎婆惜的“坚强”，冲突注定激烈，观众欣赏戏味的心愿也愈浓郁。尖锐而不能化解的冲突中，戏剧危机与悬疑产生了。怎样“收科”呢？此时观众会“期望”“收科”的方法。

宋江的情绪渐渐高涨。直至发现了“刀”这件物件时，获得观众同情的宋江，举手宰杀阎婆惜的“动作”(即是宋江的意志、动机)，获得观众“心理上的支持”。也可以说：戏剧发展到的顶点，编剧已把宋江杀惜的情绪，溶入观众的意欲里。激动的观众，甚至可能高叫剧中人“杀了她，杀了这淫妇”！编剧至此，算是十分成功了。

从这个例子看，设计性格强烈的角色，放进适当的戏剧处境中，即会有“戏”出现。要求角色性格强烈，须赋与角色单纯、准确、清晰、有目的、有运用潜能的性格；并煽动这个性格的情绪，使之高涨，戏就易于发展出来。

在编剧技巧中，常用“煽情”两个字。所谓“煽情”者，就是编剧煽动观众的情绪。煽动观众的什么情绪呢？煽动观众的感情，包括观众对角色的同情心、爱恨心，粤语谓之“肉紧”。观众的情绪被牵起了，“肉紧”起来，即是刺激了他们的官能与思想，这就是“吸引之道”，“好戏”的原因。

3、强调人物性格的感情

因此，编剧给与角色的，最重要是他(她)的感情。编剧要写的，是角色强烈的感情，不是写他的理智。因为强烈的感情，才可以感染观众，激动观众，使观众的感情、情绪同时被煽动起来。

观众看主角人物时，同时要看到他的意志坚强，他的动机明显。他的心理、行为，亦要清楚不含糊。

传统揭示人物性格和编剧方法有几种，编剧宜记取采用。惟最重要的原则是：戏剧是由角色做戏出来让观众看的，观众不是看剧本文字的，也不是听编剧说故事的，一切以看到戏剧动作为主。

4、以戏剧动作表达

如果我们细心观察周围的人，也许发现一个道理：认识别人是从他们的行为处认识得比较清楚。最浅显的观察方法，是从他的外貌着手。一般而言，相貌、穿着、小动作、走路姿势、谈话姿势、工作姿势等等，都不经意流露出这人的性格的。日常生活中，“扮相”给与这人物百分之五十印象。在戏剧之中，“扮相”却可以超过百分之五十。

深入一点认识别人，可能需要一段时间，俗语说“日久见人心”，在平淡的日子之中，需要的时间会多。在充满矛盾、冲突、利害的环境里，会加速对别人性格的认识，此所谓“患难见真情”也。

在浓缩的时间里，电影观众没有太长的时间来了解角色的性格，编剧须明显地介绍角色性格给观众知道。于是，角色一进场，便要经“考验”，经“患难”，经“危机”，经“冲突”，经戏剧元素来表现他的性格。安排一宗戏剧性浓的遭遇，观众可看到他的性格主要部分。在极短的时间内，角色就为观众所熟悉了。

香港电视剧“网中人”，有一场小小的戏，目的是利用戏剧动作介绍一个重要角色——阿灿。阿灿是逃亡到香港的大陆青年，他的文化、教育、趣味都与香港土生土长青年脱节。他的性格中，充满了自卑、自大，不甘心让人耻笑为“大陆仔”，没有洋化城市潇洒的青年。这是很典型性的人物。当年香港观众周围亲戚朋友之中，大不乏这类青年。编剧给与阿灿的，是一个不愿认输的倔强男个性。

透过戏剧动作怎样介绍他呢？编剧安排他被骗及被人捉弄的场面。当看完这场戏后，观众已深深地认识阿灿。不止认识，还认识得很透彻，心里马上将他与同类的人比较，共鸣感油然而生。

这场戏写阿灿和人家打赌吃数十个汉堡包。香港居民已习惯吃汉堡包，知道不可以连吃数十个。阿灿没有这方面的知识，可能连汉堡包也未吃过，毅然“赌博”，香港土生土长的青年，没有人愿意打赌的，唯有“大陆仔”，才有此傻劲“胆量”。阿灿吃数十个汉堡包就是“戏剧动作”。“打赌”、“夸言胜利”也是“戏剧动作”。透过这些“戏剧动作”观众认识这个大陆仔的自卑、自大、愚昧、与文化脱节、不甘心为人耻笑等等心理，也看出他的意志和愿望。这是利用“行动”来描写上述一切，也是戏剧的“笔墨”。不费语言，不费文字，观众便领略到编剧的意图。

5、以台词、语言表达

对白是发明了有声片之后，在电影电视剧本中的一项表达方式。

俗语有说：“言为心声”。日常生活中我们认识一个人，听他一言一语，对他产生印象。

戏剧里的语言，占了剧本很大的篇幅，下文有专题讲述。而这里只讲，利用对白可以描写角色的性格。

看《金瓶梅》书中写潘金莲与武松的一段对白。

潘金莲(独白)：“我今日着实撩斗他一斗，不怕他不动情。”

莲：叔叔寒冷。

松：感谢嫂嫂挂心。

(莲接过乱笠儿)

松：不劳嫂嫂生受。

莲：奴等了一早晨，叔叔怎的不归来吃早饭？

松：早间有一相识请我吃饭，却才又有作杯，我不耐烦，一直走到家来。

莲：既恁的，请叔叔向“火”。

松：正好。(坐好)哥哥哪里去了？

莲：你哥哥出去买卖未回，我和叔叔自吃三杯。

松：一并等哥来家吃也不迟。

莲：哪里等得他！(酒已拿来)

松：又教嫂嫂费心。

莲：(敬酒千娇百媚地)叔叔饮满此杯。(武松一饮而尽)天气寒冷，叔叔饮过成双的盏儿。

松：嫂嫂自请。

莲：(满带春意，酥胸微露，云鬓半躺)我听得人说，叔叔在县前街上养着个唱的，有这话么？

松：嫂嫂休听别人胡说，我武二从来不是这等人。

莲：我不信！只怕叔叔口头不似心头。

松：嫂嫂不信时，只问哥哥就是了。

莲：呀，你休说他，哪里晓得什么？如在醉生梦死一般，他若知道时，不卖炊饼了。叔叔且请杯。

(潘金莲连饮三杯，哄动春心，武松知了八九分，并不兜揽)

莲：(在武松肩上一捏)叔叔只穿这些衣服，不寒冷么？

(武松不自在，不理她，潘金莲拿起火钳拨火)

莲：叔叔你会簇火，我与你拨火，只要一似火盆来热便好。

(武松焦燥)

莲：(看不到武松焦燥，丢下火钳，拿一杯酒来，自呷了一口，剩下半盏酒，看着武松)你若有心，吃我这半盏儿残酒。

(武松信手夺过来，泼在地下)嫂嫂不要恁的不识羞耻。

(武松把手只一推，争些儿把妇人推了一交)

松：(睁起眼)武二是个顶天立地噙齿戴发的男子汉，不是那等败坏风俗伤人伦的猪狗，嫂嫂休要这般不识羞耻，为此等的勾当，倘有风吹草动，我武二眼里认的是嫂嫂，拳头却不认的是嫂嫂。

莲: (通红了面皮)我自作耍子,不值得便当真起来,好不识人敬!

(潘金莲收下家伙,自往厨下去)

透过潘金莲勾引武松的一段对白,可以很明显地描写潘金莲、武松二人的性格和心态。

全文不译作白话文,读者心里盘算现代口语化,也觉十分生动的。

舞台上早期用独白、旁白来表达角色的“心声”(性格的内心活动),是很简单的方法。

可是,接近生活的电影、电视剧,用独白、旁白表示“心声”似乎不大自然了。其实电影电视剧所在的剧场已扩阔了许多许多,编剧想表达角色思想行为的地方也很充足。不妨多作设计,利用戏剧动作或其他方式表达,观众看起来觉得自然很多的。

6、以其他媒介表达

“媒介”并不狭指传媒体,其他剧中人也是传媒体。生活之中,我们认识一个人,可能从别人的讲述获得资料,俗语有云:“久仰大名,如雷贯耳”,中的角色,未必全靠实体形象出现,也会以“虚体形象”先出场的。透过旁人,如配角先向观众介绍,绘述有形有色,出场效果同样有力。当然,凭其他媒体的“宣传”“反宣传”而使观众获得的资料,未必可窥全貌,只属辅助方式。“耳闻不如眼见”,角色始终以真面具与观众见面最是实际的。

7、以“出场”“入场”小节表达

介绍角色出场的传统做法,戏曲中以音乐锣鼓的声势,衬托角色的地位。戏曲中,贵人出场,仪像队先行,随行人队的规模,也明示了尊贵的身份。在地方戏曲古老排场中,角色走到台前,向着观众自我一番,才进入演出。

未必每位观众都早知到剧情,早认识人物的,剧中人是观众“新”认识的朋友。出场自我介绍,是角色会见观众最直接的方法。电影电视,甚至舞台剧,已甚少用完全不讲究技巧的介绍人物方法了。现代编剧,需要从“旁敲侧击”中,利用角色第一次出场的小节表现他的突出的性格,也是最关键的性格。例如要描写角色是粗心大意的人,一上场,可能已经穿错了太太的外衣。这是出场的一个小节,小节动作中暗喻很多笔墨才能形容的事情。小节要观众一看便明,“暗喻”不可模棱两可,不可转折高深。

“人物出场”在戏剧技巧中是相当重要的,编剧要懂得运用这种技巧。

8、第一印象

日常生活中,遇到的陌生人,他对你产生最深刻的是“第一印象”。“第一印象”最使人难忘。非但人如此,陌生的地方,陌生的物件,陌生的声音,“第一印象”都是最深刻的。戏剧讲用经济的手法,浓缩的手法表达,“第一印象”的效用,最是经济浓缩。

上文已经说过,戏剧的主题是透过主角的遭遇、感情、戏剧动作来表达的。而主角的性格,便是带动剧情的发动机,是以主角必须在戏剧的最先部分上场。“最先部分”难于界定,总之应在戏的前大半期应该出场了。

编剧心中有一个分寸,安排角色必要鲜明地分别主次。主角的出场一定要比配角的出场更有分量。编剧设计主角第一次出场时,场合、时间、所发生的事情,都应有浓厚的戏剧性。主角最重要的性格,应在此处显现。他的面貌、形象、关系着主题思想的性格,应一并介绍,不落釜

凿痕迹地介绍。

配角，与如上文提到，一切的配角，都为了主角(主题思想)而存在于剧本之中。他们都领有“任务”，或是烘托主角，或是反映主角，或是连系其余角色，配角的存在归根到底依赖着主角。编剧设计配角出场时，要照顾到宾主位置，不可喧宾夺主。

无论设计什么角色上场，都应注意观众的感受。编剧是创造角色的“上帝”，他对角色了如指掌。可是看戏的人，并非编剧，他们是普罗大众，不要以为编剧知道的，观众也知道。为观众着想，从他们“一无所知”的角度去介绍角色，才不会缺漏。无论以“实出场”、“虚出场”介绍角色，交待都要鲜明。也许会问，编剧要制造悬疑气氛，介绍角色出场，可能故弄玄虚，使观众暂时摸不着头脑，然后才慢慢揭露真相。

这是布局的一种技巧。要留意一点，人物出场是观众“第一印象”，故弄玄虚只是手法，应该迅速揭盅。“玄虚”者，亦是描绘性格鲜明的技术，节不可舍本逐末，为“玄虚”而失却了给与“第一印象”的企图。

9、马上带来“问题”

主角出场之后，并不是就此“完场”。编剧马上要使观众有一种感觉：“好戏就在后头”

哩!故此，主角出场之后，马上带来“问题”-----推动整个剧情之问题-----剧情因主角来了，产生变化，引起戏剧的开端。桃园结义，刘、关、张三位主角出场，结义之后，有什么好戏随之而来呢？马上在引出打黄巾贼的戏文。

王允设计诛杀董卓，正一筹莫展时，侍婢貂蝉出场，她原有关心国家安危之心，借拜月来表明心迹。王允灵机一触，巧施“美人计”，把貂蝉分头介绍给董卓、吕布二人，引动父子二人争风吃醋，制造内乱。

王允无计可施，是作者布下貂蝉出场的伏线，也是烘托她出场的布局。镜头一转，貂蝉拜月，马上介绍这位美女的心态(关怀汉朝兴衰)，表达她的性格，坚定献身救国的立场，也同时她痛恨国贼董卓的情绪。可是小女子苦无良策救国杀贼，满怀抑郁之情，只能向天禀告。这时“问题”来了。貂蝉真的不可能救国除奸，为国为民贡献棉力吗？问题也马上获得答案，不是。王允灵机一触，观众领略到问题有“下文”了。“下文”者，戏来了。什么戏？貂蝉与董卓的冲突，貂蝉与吕布的冲突，董卓与吕布的冲突，一直向爆炸点进发，每个冲突都不可以妥协，不可以缓和。忠臣与奸臣之间的斗争，也是不可以调停。貂蝉一出场，各类冲突的“幼芽”便开始滋长，戏便顺利展开，一直斗到完场为止。观众看戏之乐趣是看冲突如何发展下去，卒之弄到什么田地。可敬可爱的性格(人物)好何获胜，可恨可憎的性格(人物)如何衰落！

主角出场，马上带来问题，是一个很重要的概念，宜再三思考认识。至于角色的下场，剧作家认为与上场同等重要，也是人物表现性格的大好机会。这里说“下场”，并非完全指该人物的“收场”，而是说角色在离开“舞台”，在段落结束前的表现。

再用吕布被曹操捉着，白门楼被斩前的一段作介绍。

吕布请求刘备替他说情，他不知曹操心中的打算。吕布认为刘备在曹营之中有一定的说情能力。刘备听了吕布的要求，只是略略的点了一点头(在三国启示录中，已指出刘备的点头是非常“缩骨”(取巧)的了。刘备点头，办代表他明白，知道吕布的意思。刘备并没有答应，用语言吕布一定尽力挽救。)结果，曹操听谋臣之建议，当席缢杀吕布。吕布被拉下城楼时，指着刘备大骂：“你这个大耳牛，竟然忘恩负义”！注(一)吕布在“下台”之际，吐出了他内心的语言，从恳求刘备至怨恨刘备的变化中，观众认识到他的性格。吕布为人，唯利是图，有利益，可以认贼作父，没有利益或失去利势，便露出真性情，破口大骂。

附带一说,《三国演义》以“刘备点头”一个动作,表示出刘备极富机心的性格。平凡的人,可能一口拒绝吕布的请求,或者奸诈地虚与答应。惟刘备性格是“模棱两可”(狡猾,点头之中,大有“学问”)。刘备不平凡的“戏剧动作”,显示出他不平凡的个人性格。

10、以布景道具灯光烘托

古语有一句:“见微知著”。编剧可借角色客厅的陈设,角色所用的道具,来描写剧中人性。美国片“回到未来第一集”开场的时候,镜头指向一所摆满大大小小时钟的客厅,时针到达七点时,所有闹钟都响了。见一罐狗食物从滑轮滑下,机械手抓紧,然后被开罐机打开盖。机械手倾倒罐头,食物流到一个塑胶盆内,一只大狗便上前进餐。一连串道具的机械动作(也是“戏剧动作”),使观众对屋主人的性格产生好奇心。他一定是个古灵精怪的科学家,他发明的东西顶有趣的哩(伏下时光仪器的线索)。

同样,在美国片“教父第三集”中,导演用很古旧而华丽的布景,用名贵的油画、家具来烘托出“教父”米高的口味,他混入上流社会的长久历史,和他神秘莫测的性格。

至于运用音乐,灯光等等,编剧宜作提议,这方面是导演的工作。下文亦会专论导演和编剧之合作关系。

11、以对比突出

对比在戏剧中是非常重要的技巧。诗经的作法中,已提出有“赋”、“比”、“兴”三种描述方式。“赋”是平铺直述,粤语说:“有碗数碗,有碟数碟”。编写戏剧,“赋”法常应用。或者有人认为:平铺直述太闷了,表达任何情况、意念、人物语言时,都不宜用直接描述的方法。编剧不懂利用直接描述方法,只因为学艺不精罢了。这产简单而难精巧的方法,要储藏很多素材,平铺直述起来才有趣味。“比”就是对比。对比是表达两件东西的不同特性,使观众看了之后,内心产生比较的认识。“上海滩”创作初期,订立了一位英雄的性格,他是许文强;同时也订立了一位仰慕许文强的角色丁力。丁力的作用,是对比许文强。丁力江湖阅历肤浅,对比许文强江湖经验丰富;丁力冲动对比许文强冷静;丁力鲁莽对比许文强细心。描述人物性格时,可利用“兴”的方法。“兴”者,暗喻之谓也。上文所说,用效果、音乐、灯光衬托角色出场,属于“兴”的方法。在英国片“驱魔人”之中,驱魔的老神甫到达受害女孩家时,导演/编剧安排拍摄神甫的背影,强烈的灯光把神甫的影子打得长长地盖在房子墙上。这是一种暗喻。观众不用解释,能意味神甫的功力与魔怪的邪法必发生强烈的冲突,好戏就在后头。

“赋”、“比”、“兴”三种基本描述方法可利用于戏剧动作、语言、情景等情况中。

12、交响乐团的启示

设计一群人物性格,不可能于一两次的思考过程中可以完成,正如一队交响乐团,可能由百多位音乐家组成。总指挥选定多少主音音乐乐器,多少辅助音乐乐器,决定如何结合,如何分工。每一组,甚至每一件乐器,都有自身的作用。全队须极度统一,衷诚合作,才能使演奏的乐章获得最佳的诠释。严格组织的交响乐团,不会出现滥竽充数的乐手。

编剧像交响乐团的总指挥。当他思考设计一群人物时,就要考虑他们的独立性格,同时也考虑他们的合群作用。人物之间发生关系,产生剧情。一群人分开宾主(重要性)后,要设计对比,设计反映,设计烘托的关系。同时最重要的,是设计矛盾、冲突、斗争的关系。一群人物之中,不必有同样的性格,戏剧讲求浓缩。一群人物之中,不可有多余的性格(完全与戏剧发展扯不上关系的人,即使性格多么鲜明突出也不能存在),戏剧讲求集中。一群人物之中,不可有昙花一现的人物(开始时出现,忽然无缘无故消失,观众猜不出来龙始末,也不能存在),戏剧讲求完整。一群人物之中,不可以有暧昧人物(性格难以捉摸,始终没有适当理由出现,也不产生

戏剧作用的人)，戏剧讲求清楚易于明白。

古代戏曲人物群中，差不多把人物性格分了类别。有所谓生、旦、净、丑。现代的语言，即分了男主角、女主角、男女配角、性格角色、奸角、丑角等等。性格的距离大，分别的细节精细，是设计一群人物的秘诀。

13、“化学作用”

有人提出一个很有趣的名词，叫做“引发化学作用”。戏剧“化学作用”与真正的“化学科学”没有关系。这句话说明：性格与性格相遇，要安排他们的关系可以引起很大变化的可能性。编剧设立一群角色，思考某一个性格遇上另一个性格时将会产生什么“变化”，犹如两种化学物质混和时，会产生什么“化学作用”般。

《三国演义》中含有大量戏剧特性（故此由此衍生的戏剧故事也很多），作者安排诸葛亮机灵多智的性格遇上自命雄才伟略、智谋显赫的周瑜时，读者（观众）马上感觉到，两个性格相遇会产生连场好戏。诸葛亮的性格碰上周瑜的性格，属一山不能藏二虎之局，所谓“化学作用”便产生。“化学作用”不只是一连串的变化，也引至“后遗”的变化，带动以后的剧情。变化出人意表，合乎情理，便是戏之所在。

一对不发生“化学作用”的性格碰在一起，必然沉闷，即使“化学作用”轻微、短暂，亦一样沉闷。能够发生强烈变化的性格，必是极端的。不可妥协的。俗语所说：“死对头”、“冤家”、“势不两立”、“你死我亡”、“有你无我”的性格。在情境而言：即是“绝地”、“九死一生”、“背水之战”、“千钧一发”的情境。一如白血球遇上细菌，悍猫遇上狼鼠，正派遇上邪派，除“你死我亡”之外，别无他法可平息，可解决的了。

有人会问：“编剧是否设计一群剧中角色时，每一个角色都须彼此对立呢？”当然不是。对立面应放在主角性格的对面。对立的東西，可能是制度，是思想，是一种价值等等。然而，制度、思想、价值等等都是抽象的名词，没有血，没有肉，也产生不到实质的斗争，落实处全靠人物，应用人物代表一切抽象的概念。不对立的性格，可能是同一阵线的同志和朋友，即使同阵线的同志朋友，也可以产生对立。不同的脑袋，对事物的了解认识不同，有不同的思想反应，也会产生“对立”的“斗争”。大前题调协，小枝节分歧，分歧也是对立的一种形式的。最重要是沉思的地方宜放在与主角正面对立，发生最尖锐、最不能妥协的对手性格身上。

14、如何设计对手

（如果主角称之为忠角，对手就是奸角，可是有些情况，未必是价值中的“忠”、“奸”分别。故此，为方便理解，我作“对手”这词语。）编剧理论家曾确实地讲了一句：“没有对手（相反的性格），就没有戏剧。”“没有斗争，也没有戏剧！”

成为主角对手，不可以是平凡之辈，不是随便一种性格可以担当“反派”这个重任。“反派”的性格同样要坚强，要感情丰富，要有激烈的情绪，不肯妥协，充满野心。“反派”要从心理上、行为上绝对反对编剧赋予主角性格的价值思想。主角讲仁义，反派讲功利；主角讲仁慈，反派讲残忍；主角赞成的，反派必反对。

或者会问：天下间岂有完全一百八十度相反的性格呢？多多少少也有点大异小同吧！

不对！

戏剧不是日常生活，“人生如舞台”，舞台绝不如人生。戏剧是经过加工的“艺术”，要观众享受好的戏剧，就当遵从的定律。反派之为反派，注定他必要失败，不论形式上失败，抑或精神上失败。

所以，反派要有的性格，坚持反派的“道理”，并且奋勇地、倾力地、拚命地反对主角。反派并非主角，他的反派性格可以单纯、直接。愈单纯直接，来自他的有压力、反动力愈大愈强。

要描写反派，一定要集中火力在他反动的势力上。没有像样的敌人，没有势均力敌的对手，主角与反派的斗争毫无趣味。反之，反派稍上风，或者暂时得胜，会使观众感到主角所受的压力，发生同情、不值、反抗之心。这种共鸣感，是观众最高的享受。观众与主角同时感到不可抵御千钧一发的反动力量，或破坏力量时，被强烈压抑的心情，就是最后胜利、释放压力时快感的来源。反派压力单薄，主角轻而易举解决反动力，不是戏剧的精彩处，也永远不能把戏剧情绪带入观众心底，是失败的戏剧。

或者会问：某些戏剧或电影，主角本身就是“大奸角”、“大反派”，而正义的角色，反而沦为配角，这是什么道理呢？这些戏剧，电影也不见得没有观众支持呀？

这个问题要分开两个层次解答。

每一类：作者的主题意图是什么？是同情“反派”，认为他违反人情、道德规律的行为是对或是错呢？普遍的做法，编剧透过“大反派”的主角所作所为，批评这种做法是不对的。即使一切反人情反道德规律的行为带来虚假的名誉、财富，实在“在反派”内心空虚，或者受良心谴责。这是反面教材法，宗旨仍然是善良的，“大反派”是入地狱的魔鬼，让观众见到他最后精神受苦的过程。

而第二类：作者并没有批判“大反派”的恶行，没有批判，就是歌颂。观众不可能认同违反人情、违反道德规律的行为是可以歌颂的，也没有可能觉得有意义。如果说“好看”，可能只是官能刺激上的直接反应。要知道：电影这种媒介，不一定表现戏剧，也许是刺激官能的“连环图”。如何做刺激官能的连环图，不在此书范围内吧！

或者，有人以为，主角的“反派行为”是对社会的控诉，间接对做成这些“反派行为”进行批评，使观众思考“反派行为”的成因，正控诉做成“反派”的主凶哩。如果有此企图，作者应该明显地说明，含糊的谴责、指控，就是不从观众立场出发。使到戏剧主题暧昧，并不是作者应该做的事啊！

第三章 戏剧冲突

（一）《坐楼杀惜》的启示

未谈论一部戏剧应如何写起，老鼠从什么地方拉龟，让我先抄写一段“小浒戏”，好让读者看看。这是改编自《水浒》的“坐楼杀惜”。

上文交待宋江忘记取回公文袋，他与梁山泊英雄的通讯，就放在这个袋子中。本来，忘记取的东西，放在自己的睡房，没有什么大问题。睡房中只有最亲密最亲爱的夫人在，还会出什么事儿，问题就是宋江的枕边人并不与他亲密，亦不与他亲爱。读者/观众都知道阎婆惜不喜欢宋江，红杏出场。阎婆惜正要找机会脱离宋江，不是随随便便的分手，是要宋江付出很大代价的分手！

戏剧的精彩处就是：

1、观众已知来龙去脉，编剧、导演把宋江的性格，阎婆惜的性格，一一刻划出来。观

众“熟悉”作出公断，对他们的思想行为有三数成的准确估计，趣味来自观众一边看戏，一边猜度他们的思想行为，又大部分猜得（大部分指很多描写都是观众期待着的；而小部分的剧情，却出乎观众的意料）。编剧的“天才”，是比观众“想深入多一步”。在合乎情理之下，发展使人惊讶的剧情，这些曲折的剧情，未必是观众能想及的。

2、观众在台下/幕下/电视机前知道资料，比台上/银幕中/荧幕内角色更多，更详细。

观众知，角色不知，趣味就衍生了。观众发现“问题”所在，角色懵然不知；观众替角色担心、焦急，角色却未知身在险境；观众发现危机、矛盾，角色仍然未准备去面对冲突，这些都是戏剧带给观众的乐趣，也是编剧、导演故意安排的技巧。

先来看剧本及按语：

宋江：我失落一样东西，大姐可会看见？

惜姣：不错，看见了，不是一只“叫化袋”么？

（按：惜姣用反问的语法，证实她发现关系宋江生命的“公文袋”，暗示她内心已不准备和宋江虚伪的周旋。她发现“公文袋”时，已看过袋内重要的文件，在电光火石之间，决定利用这个发现来恐吓宋江。如其所愿！观众未目击她发现“公文袋”的经过，从这句话中，可以捉摸到她的心理，也可以“嗅”到她准备要胁宋江的行为。这是含蓄的暗示，溶入了戏中的观众不难发现。观众会如何从此泼妇手中取回关系着生命的证物？）

宋江：是，是，一只“叫化袋”，快快把还与我！

（按：宋江的戏剧动作是强作镇定。观众要看的，反而是惜姣如何处理这个场面。宋江带戏给惜姣，惜姣领观众入戏。）

惜姣：拿去！

（将袋掷在地上）

（按：观众正估计惜姣如何出手，怎料事情发展得太顺利，她居然掷还“公文袋”。观众心中马上“生奇”，咦！惜姣弄什么玄虚呢？观众即时不会相信惜姣愿意掷回公文袋，事情一定有蹊跷。事有蹊跷就是一个新悬疑，也使观众加深怀疑，感兴趣了。此乃戏味之所由来也。）

（宋江连忙拾起，摸袋内的信件）

宋江：啊，大姐，里面还一锭黄金呢？

（按：这个动作，这句说话，运用得巧妙极了。观众早知袋内最重要的不是那锭黄金，而是“贼信”。宋江不提“贼信”，表示他仍然保留秘密。宋江希望惜姣只发现黄金而不是“贼信”，他用黄金来试探惜姣，这次试探，引起他们之间的冲突，也意味着冲突马上开始。有冲突，有戏焉）

惜姣：黄金我收下了。

宋江：本是送与大姐买花儿戴的。

惜姣：谢谢你。

（按：观众可以看到宋江流露焦急的情绪，他的话似是不急不燥，但潜伏在说话之后面的情绪，是何等焦急！反观惜姣，轻松地说句“谢谢你”，是何等悠闲，成为一个强烈对比。这对比之下，悬念性加强了，斗争气氛也弥漫四周了。焦点的“贼信”似乎未显现，观众一如宋江的

心情，下意识追问“贼信”下落呢！惜姣发现了没有？她一定发现了，她会怎样与宋江斗下去呢？）

宋江：啊，大姐，里面还有一样东西，可会看见？

惜姣：敢是书信？

宋江：噯，不错，把还与我。

（按：宋江的戏剧动作承着观众的心理发展，直接问“贼信”之所在，而惜姣也不浪费时间，把斗争“升级”，她主动说出敢是书信？她挑起冲突，也暗示她胸有成竹，处于上风。反派要与主角势均力敌，戏才好看，况且处于上风乎？观众内心期望宋江“战胜”，处于下风又如何“战胜”？这又是一大疑问，扣着观众看下去的趣味！

惜姣：你的书信上面，写的什么言语？

宋江：没有什么言语。

（按：发展到上述剧情时，是编剧最困难的时候。惜姣决心不还信，观众可以猜度到的；她怎样处理不还信，却不易猜度得到，只好看戏。如果马上写她泼辣提条件，发出要挟，戏就没有转折。味道是有的，但不是巧妙的安排。编剧故意借惜姣问：“书信上写什么？”把整段戏的最大冲突鲜明地提出来。摆明车马要“搏杀”，“进攻”宋江的力量，明显而尖锐起来。凡戏剧斗争都要迫到“你死我活”的境地，不是“你死我活”，戏不会好看的。）

惜姣：好呀！你私通梁山！

宋江：啊，大姐，不要说出来，快快把还与我。

惜姣：你要书信倒不难，要依我一件事情。

宋江：什么事？

（按：如看比武，对手第一招便使杀手锏，气氛就刺激极了。惜姣出手第一招，就直刺宋江死穴，毫不留情，毫不妥协，也表示出毫不退让的信念。她要置宋江于死地！“私通梁山”是宋江现阶段最怕泄露的事实，是他的痛脚。敌人就朝着这痛脚猛攻狂打，斗争的气氛升级一大步。观众看不断升级的斗争如何演变，这也是戏之所在焉。）

惜姣：你写封休书，把我休了。

宋江：我宋江一不休妻，二不卖子，写的什么休书？

惜姣：你不写，我走了。

宋江：你到哪里去？

惜姣：我睡觉去。

（按：写这段最大的困难，要写宋江不愿屈服，不愿妥协的原因。有些观众心里已经替宋江叫苦，既然惜姣提出离婚，何不“迁就”泼妇，写其休书，赎回“贼信”呢？不写休书要有理由，不愿妥协要有根据，否则便犯驳，观众看了觉得不大流畅，感到兀突，也会认为发展生硬，广东话谓：“找戏来做！”编剧利用宋江的一句话，把不愿写休书解释过去。他自认男子汉大丈夫，何以要休妻？！何以要卖子？现在的观众不会认同吧！“休妻”在今天太普遍了，换了宋江是现代的公务员，他所解释的理由不会受观众接受的。以宋朝为背景，大男人不愿随便休妻，却值得同情，尤其以他在江湖的地位，写休书而让妻子可名正言顺与奸夫相好，更是他不可妥协的重大原因。平衡利害，宋江反对的逻辑也可以通过。编剧要记着，写古装有写古装剧的逻辑，有古

装的行为准则，有古装的思想系统。惜姣讨价未偿，一声“走了”，并不代表这场斗争暂时完结。她说去“睡觉”，好像这事情不急，睡醒了再说。其实，这话暗示宋江和观众：她的讨价不接受还价的，是“不二价”。她坚持要宋江屈服，她坚持要斗争下去，也迫宋江继续斗下去。戏味又重来，下一个高潮有准备来临之势。)

宋江：我与你写。

惜姣：你与我写。

宋江：啊，大姐，无有纸墨笔砚写不成了。

惜姣，你来看，这不是么？

宋江：啊，阎大姐，你早有此心么？

惜姣：早有此心。

(宋江作要写状)

宋江：怎样写法？

惜姣：我说你写。

宋江：你且说来。

惜姣：立休书人宋江休妻阎惜姣……

宋江：慢来，不是休妻，而是休妾阎惜姣。

惜姣：任凭改嫁张……

宋江：张什么？还是立早，还是弓长张？

(按：宋江让惜姣去睡，戏便中断了，导演编剧不可以中断这场斗争，看来又是宋江主动再挑起事端来。其实挑战的仍然是在上风的惜姣，笔墨纸砚老早准备好了，证明泼妇在发现“贼信”后，已经想通想透，部署了“战争”步骤。宋江处于下风，听命于对手，编剧也不忘制造轻微的矛盾，让宋江争到一口气，“她不是妻，是妾”，明明是贬低惜姣的家庭地位。惜姣存心要得到全面胜利，不顾面了，自供奸夫姓名。一见她邪恶不忌羞耻的性格，二见她处于上风忘形的态度。因此，也揭起斗争中另一高潮——宋江怎样去处理徒弟和“爱妾”为他戴上的绿帽。编剧同时埋伏了宋江稍后杀惜姣的原因，也埋下观众同情宋江，憎恨惜姣的理由。)

惜姣：(旁白)被他把我问住了，我说出口来了，还怕他不成。(向宋江)任凭改嫁张文远！

宋江：呀呸，张文远是我的小徒，你为何私通与他？

惜姣：你写不写？

宋江：我不写。

惜姣：你不写，我走了。

宋江：哪里去？

惜姣：睡觉去。

(按：原剧本是舞台剧本，惜姣用旁白说出她的“心声”。电影电视剧里，这类表现手法不自然，没有人会向观众说话的，即使用画外声音(VO)也不是上好手法。我认为整句可以删去，

画面上呈现惜姣面部表情，一面决心，一面悍厉，观众必明白她内心这句话。“潜台词”不必划出肠了。张文远的身分，如果上文没有介绍，观众第一次认识这个人物和他与宋江的关系，则借宋江之口介绍给观众是对的。如果上文已介绍了，这句不必重复，现代剧本要写得简洁而含蓄，观众记忆剧中资料，不必处处重提的。恐怕读者会发现惜姣拒绝宋江还价时，都说去“睡觉”，这是编剧故意安排的。全段戏，惜姣说“去睡觉了”凡四次，每一次都是加强压迫宋江就范的一种威胁。剧中，惜姣一步一步要胁宋江，得寸进尺，玩弄于指掌之中，以她作佯说睡觉来做“连贯性”，有效的“连贯”使到一出戏或一段戏生色不少。“连贯”的作用是（A）前后呼应，借呼应来强调感情及思想；（B）是增添色彩，借事件、语言、动作等等的重演，加重戏剧的效果，或增强笑料，功加深愁情；（C）是贯串剧情、情感、气氛，借连续续相关的变化线索，织成统一的内容。“连贯”运用得巧妙，要看准落“连贯”的地方。戏剧上受注意的地方，一是剧情转折处，一是人物性格突出处，一是主题思想所在处。落“连贯”时，要选择这些地方，这些地方才需要呼应，才需要增强，才需要统一。用在闲处，“连贯”实大材小用矣。有时，编剧未必处心积虑安排“连贯”，顺笔而至，大似“神来之笔”，编剧发现细如一条头发，大如一只雄狮，轻如____一声微嗔，重如一篇宏文都可以利用成“连贯”的材料。一经采用，即要存于脑海之中，一组一组应用，不可有头无尾，虎头蛇尾，何必叫做呼应哩！）

宋江：我与你写。（写字）拿去。

惜姣：拿来。（看一下）这不成。

宋江：要怎样写呢？

惜姣：要你打上手模足印。

宋江：呀呸！我宋江一不休妻，二不卖子，打的什么手模足印？

惜姣：你不打，我走了。

宋江：你往哪里去？

惜姣：睡觉去。

（按：打手模是再一次运用“连贯”的写法，再一次强调惜姣进迫，宋江忍让。为什么要“再一次”进迫及忍让呢？是酝酿宋江所受的压力，要观众和宋江饱受充足的压力，压至反动力不得不渲泻为止。戏剧要合理夸张，日常生活中的日常人物性格，不需要特别强调，特别夸张；而戏剧是需要的，不只需要，还是必要。煽动之“煽”，是略为把常情夸大，剧情就明确，气氛便清楚，情绪便激昂，戏就好看。）

宋江：我与你打。

惜姣：你与我打。

（按：与上文“我与你写”、“你与我写”呼应）

（宋江打手模足印状）

惜姣：拿来。

宋江：慢来，你将书信把还与我。

惜姣：我还能逃得脱你的手么？

宋江：我谅你也逃不出我手。拿去。

(按：先伏杀惜的远因)

惜姣：(接着休书)告辞了。

宋江：你又去睡觉？

惜姣：我去睡去。

宋江：书信把还我的好！

(按：这又是一次戏剧的转折关口。宋江已完全屈服于惜姣的淫威之下，以堂堂男子，处于妇人要胁的下风，吃尽苦头。最后达成惜姣之指示_____写下屈辱的休书。如果此时惜姣交回“贼信”，高潮马上回落，上文写的戏就成白费，观众期望的不是平凡的结局。编剧要紧记，上文斗争的笔墨都是为完场的高潮服务的，决不可以轻易结束。工作上的做法，大多决定了结局，确定了高潮，然后依照“结局”(高潮)而编写“原因”。有果才种因，种因全为果。)

惜姣：书信不能在这里还你。

宋江：哪里还我？

惜姣：郸城县堂上还你。

宋江：我来问你，郸城县是狼？

惜姣：不是狼。

宋江：是虎。

惜姣：不是虎。

宋江：吞吃我宋江？

惜姣：虽不是狼虎，你也要怕他三分。

宋江：还是把还我的信。

惜姣：近前来！

(宋江走上去，阎惜姣打他一嘴巴。)

惜姣：(开言骂宋江)私通那梁山，你要我的书和信，随我去见官。

(宋江气极，动手打惜姣)

宋江：(打骂阎婆惜)你敢把我宋江欺，劝你把还我书和信。哼……哼……

惜姣：你还打我？

宋江：我还打不得你？

(拔出刀来)

惜姣：你还杀我？

宋江：喀！

(将惜姣刺死。)

(按：剧的高潮就是冲突达到最激烈的地步。编剧早要宋江杀人，故此，阎惜姣无论如何都

不会归还书信。观众会问，惜姣接了休书，可以满足欲望，“战争”不是胜利了吗？对，观众从息事宁人处想，惜姣可以这样做；可惜她的性格是个悍妇，胜利冲昏了头脑，她认为宋江五次忍让就代表全盘投降，岂知压力的尽头出现突破。由交郸城县公堂，至两人打架，编剧都用最短的句子写对白，他有意制造急速的节拍。上文宋江忍让，惜姣耍娇，都是“慢板”、“中板”，急转直下，就用“快板”。剧情一急就到高潮停止，是人的“生态韵律”，观众容易感受。

借用“坐楼杀惜”这一段戏，最重要就是说明戏剧结构中，引至有戏剧性是冲突。

(二)戏剧冲突的内涵

首选认清冲突。

冲突是两体或超过两体的不调和发生要求调和的变化。冲突的变化是激烈的、对立的、产生斗争的。

戏剧的冲突是：戏剧中主要角色和主要对立角色之间的冲突，是描写人的冲突。或是主角与自己内在的冲突，也或许是主角与自然之间的冲突。

西方著名戏剧理论家，对戏剧冲突下了不同的定义，本书并非研究戏剧的理论，只把这部分收于后部作为参考。最重要的认识，还是如何利用。

(三)如何形成戏剧冲突

既然冲突是人与人之间发生的事情，编剧最主要落墨处，也是“人”。

1、人与人之间的冲突

在设计人物一章中，提及设计人物的方法。本章强调的是：剧本中的主人翁，他/她的性格一定要使观众向往、崇敬、欣赏。

观众看戏，抱有“准备投入戏中”的心情，只待导演编剧“施法”吸引他们投入而已，普罗观众，在社会中吸收了相当多“做人的宗旨”、“社会的规范”、“道德的标准”，不经不觉中他们的内心已有了善恶的分野；真、假的判断；是、非的认识。无论是饱学多才之士，或者贩夫走卒之徒，无恶不作的歹类，都有内心“良知”。他们都有向善、向真、向美的先天要求。世间值得向往的“偶像”、崇敬的“偶像”、欣赏的“偶像”未必很多，在艺术加工后的戏剧中，观众一见值得向往、值得崇敬、值得欣赏的角色，便会不期然关心他们的遭遇，同情他们的困苦，爱护他们的行为。

观众的内心永远追求这种“英雄”形象。“英雄”之谓英雄，因为他有人类响往的坚定意志，坚决要达到他的崇高正确的目标。英雄能人无所不能，是“仁爱”、“正义”、的化身。对社会，主人翁是个愿意牺牲性命而救群众于水火的伟人、烈士；对家庭，主人翁是个慈爱、贤良、为丈夫妻子儿女效命的善人；对爱侣，主人翁是个敢爱敢恨、爱情至尊的大情圣。

“偶像”之为偶像，就是他/她具有这些极端善良、择善固执的性格；也同时有一个坚定的意志，可以为原则、宗旨、愿望，向往、渴望而作出斗争，不只斗争，还要斗到非得胜利不可，斗到至死方休！

建立这种主角的性格，赋与他们这种意志力量，即有冲突的基础。与之发生冲突的对立面，就是和主角性格、意志(包括愿望、向往、渴望)相反的性格和意志。这些都是主角发展意志的阻

碍。有阻碍，就有清理；有反对，就有抵抗；有破坏，就有防御；有进攻，就有反击。一切“正”、“反”双方对立的统一行为，便是“战争”，不可妥协的“殊死战争”，这是戏剧冲突，也是所谓“戏”。

或者说：有些“戏”的主人翁未必是“善良的化身”。“不善良的化身”的主角，何必有“善良”的一面？或是有“不善良”的结局？这些都是讽刺、警惕的“反面教材”。或者说：新派的“突破”，偏要写“反英雄”。“反英雄”是表现“英雄”的一种手段，“反英雄”最终也是“英雄”！

尤其编写电视剧要特别注意：电视的传播是最广泛的，可“进入”家庭，广传到不同教育程度、不同生活背景的男女老少观众里去。编剧需要切合广大观众向善心理，设计善良伟大正面的“英雄”。不须含蓄，不段故意“突破”，不须曲折地把主人翁的性格遮掩。“正路”的电视剧，励志的电视剧，鼓舞人性善良的电视剧，必定成功，不容置疑。

2、剧情的冲突

从剧情而言，冲突是：引起冲突的问题。

编剧不是写文章，不同写讲词，不是发表论文，是写“故事”，是写富有戏剧动作的剧情，因为剧本不是给观众读的，而是经演出后给观众看的。所谓故事，就是角色的戏剧动作与感情的发展过程。

基本的公式是：

引起问题____引起冲突的事情____追求答案____发生激烈的中解决问题____最后获得答案____暗示主题思想____重新获得和谐(喜剧收场)____仍然未获得和谐(悲剧收场)。

当然，上述公式只是剧本上最大的主干，一出戏剧，绝对不可能粗枝大叶，光秃秃的只出示主干。主干之外，还有相当丰富的枝叶，好使整体茂盛，美观，强壮。支干的结构，其实也是依据主干的结构而成。即是说，支干也是写冲突，写斗争，写斗争的结果。

无论一株大树有多少支干，有多少枝叶，都属同一株大树。编剧在安排支干、枝叶时，必须记清楚，支干枝叶都是从主干而来，与主体不可脱离关系。严格来说，一切支干枝叶的存在，都是为一个目的：“服务主干”。一切分枝的冲突，分枝的斗争，分枝的斗争结果，都为了衬托主干，反映主干，引向主干的。开一条支线，开一个配衬角色性格，归根到底都不能独立。

写“武松杀嫂”，武松被安排作主角，武松的性格就是刚正不阿。人生大欲，色字当头的欲望，引出武松忠义的性格，正是编剧企图暗示的主题思想。武松的性格、意志从什么地方可以证实呢？透过剧情来证实。剧情要有冲突嘛，便有潘金莲“反派”的出场。武松和潘金莲的冲突，是淫妇要勾引小叔。“勾引”是戏剧性极重的戏剧动作，一切潘金莲勾引武松的布局、动作、说话、表情，都是戏剧的动作。武松拒绝、怒斥、离场，也是戏剧性的动作。

这故事中引起的问题，就是淫妇不甘下嫁武大郎，爱慕二郎英伟，不顾礼仪，只顾私欲的心态与行为。解决这个问题：发生“勾叔”事件。

引起冲突：不是一方勾引，一方拒绝，一方坚决地千方百计色诱，另一方坚决地、毫无妥协地拒绝。

斗争就是：勾引的布局，细节；拒绝的决心与怒斥，离开。

主干是：淫妇始终红杏出墙，正人君子服仇警恶惩奸。

支干是：淫妇卒之勾引到奸夫西门庆，发生奸情。奸情再次刻划出主人翁的性格，不容奸

人得惩。

支干人物是：（一）武大郎，懦弱的丈夫，不幸娶了淫妇，懦弱的性格使妻子不安于室。一方面使淫妇的性格表现鲜明；另一面对比武松的坚毅，正直不妥协，疾恶如仇。（二）是西门庆，色胆包天的恶棍，比对色欲临头始终不受的武松。（三）是王婆，协助达成奸情的淫媒。

西门庆、潘金莲的奸情是支线。支线的作用是使到武松宁犯杀人之罪，也都要为兄报仇。冲突的结果——戏的高潮，就是西门庆、潘金莲毒杀武大郎；武松为兄报仇，杀死奸夫淫妇。

支线上也满布冲突。武大郎与潘金莲不对称的婚姻，形成二人之间的冲突；西门庆不能直接勾引潘金莲，借王婆布局“捱光”（勾引），是西门庆及潘金莲与社会道德规范的冲突；西门庆要求王婆做媒，王婆暗示给与利益，是西门庆与王婆的冲突；卖梨小哥发现奸情，与王婆相争，是小厮与王婆的冲突；武大郎捉奸，被西门庆踢了致命的一脚，是西门庆与武大郎的冲突；王婆、西门庆教唆潘金莲杀夫，潘金莲恐惧，是潘金莲内心正邪思想的冲突；潘金莲决心杀夫，寅夜下毒，是潘金莲与武大郎的冲突；毒发后西门庆贿赂件工何九，何九明知毒杀而受贿，是西门庆与何九的冲突；县正堂受贿不理，反责武松，是狗官与武松之冲突。这些都是整出戏的枝节上的冲突。每一冲突，都有（一）戏剧动作；（二）与主要冲突——武松与潘金莲之水火不容完全有关，无论间接直接；（三）每一种冲突都与角色性格、意欲有关，是从他们的性格起源的；（四）每一个冲突都是具有发展性的、连系性的、因果性的，不是“无厘头”，没有关系原因的。

3、发展性的冲突

所谓“发展性的冲突”，是说明冲突是怎样的“发展”？具体一些说：发展即“逐渐升级的冲突”。冲突的“升级”，从程度上讲。

戏的开始，要吸引观众，可能安排一次严重的冲突。跟着“问题”出现了，急不容缓要解决，各类矛盾随之而来，纷纷营造冲突的布局。生要冲突来了，就像台风吹袭一样，初时是弱风，继而烈风，继而巨风，继而狂风，直至高潮。这便是“逐渐升级的冲突”。

安排这种冲突的程度，有下列几点应当注意：

（一）未下笔之先，要计划分配逐渐升级冲突的过程。上文说过，以终点的大高潮为一切冲突的根源，最后的大高潮，即最激烈的冲突要先构思好、设计好。冲突的内容（戏剧动作）早有预谋，因果关系亦早已盘算，然后再往上颁布次严重、次激烈的冲突。此法所收的效果比顺次设计逐渐升级的冲突会好！

（二）逐渐升级的冲突要讲究“速度”，在戏剧中，有人称之为“节奏”。优良的戏剧结构，讲求合适的节奏。现在先不谈怎样使剧本有节奏，只说明逐渐升级的冲突切忌“均速”，而要“加速”。“均速”者，即每一段落都平均有多少次冲突；“加速”者，即开头冲突的频率较少，中段增多，后段频密。即是说：戏剧后段，要一波接一波澎湃而来；汹涌而来的冲突，多而凶猛，戏才好看。

（三）每次冲突的升级，都并非“生安白做”的，不是为了要“升级”而硬生生地堆砌事件和动作出来，而要为主线冲突发生关系有联络，有因果关连的。

（四）每次冲突，本身应有冲突的结果，即有小高潮。观众一看到冲突，马上会集中精神看变化，他们期望得到变化的结果。编剧未必要马上揭盅，把结果那场奉上，但是切不要忘记在最近、最合适的时间，把冲突的结果揭露。相隔时间太长，观众可能忘记那次冲突的前因后果，趣味便减轻了。不适合的时间揭盅使观众把多次冲突的结果混淆。有喜欢故弄玄虚的导演编剧，纵横交错

地把冲突交织，然后有条有理地、抽丝剥茧地再分解开交织了的死结，我认为这是门很高很深的导演编剧技巧，初学者不必仿效，画虎不成反累犬。在电视剧本中，绝对不宜，电视剧忌观众要集中脑力看。安坐家中，面对电视荧幕，不及漆黑影院般集中。一旦戏剧线路复杂，冲突重叠，真使参差程度的观众，看到目定口呆，不明所以。电视剧在观众一看便明的。

（五）编剧的技巧，在某些原则及公式之下，有高度创意，使到每次都具有不同的形式和内容。由头到尾都用一类或两类形式表达冲突，即使是极富戏剧性的冲突，也使观众生厌。要以不同的场面设计，不同的方式写不同的冲突场面。形式不同，意思则一。

（六）前段的冲突，是后段冲突的开路先锋；前段的高潮，是后段高潮的伏线，冲突要有呼应才好看。有呼应看到统一性，看到变化的曲折趣味！

（七）戏剧冲突的目的，是激发观众的感情。观众愿意，也不自沉地投入“戏”文之中，付出感情，有爱有恨，有喜有乐（这是看戏的乐趣）。故此，逐渐升级的冲突要使观众的感情、兴趣逐渐加强，至到一发不可收拾。不可以“断瘾”，不可以反趋平淡，撩不起观众准备与角色共同产生感情起伏，就不是成功的戏剧，就不是有剧味。不可以大胆突破“趋向平淡”，观众喜欢“浓郁的感情”。

（四）合情合理

“合情合理”四个字颇为抽象，怎样才算“合情合理”呢？怎样才是“犯驳”呢？想深一层，实在很是玄妙。

看动画片，小童喜爱的“和路迪士尼卡通”、“大力水手”等等，我们见“大力水手”一拳便把反对手布鲁图打上天空——夸张一点到了太空，然后才落地，落地不只，还要把地壳弄成一个大洞，恰好是布鲁图摊开身体的“大”字形。可怜的布鲁图居然未死未散，不一会便弹起来，重新“变”回人形。嘿，这是什么“情理”？小孩子看了，只乐得哈哈大笑；成年人看了，其实也哈哈大笑，只不过藏在心里笑罢了，反正一样欢乐！

看警匪片，英雄一拳打向反派，反派飞上太空，跌回地面，弄破地壳，然后弹起，恐怕观众，连小孩子也骂太不合理了，除非看的是“魔怪片”。即使“魔怪片”也得早形容魔怪的法力，否则也会说成无稽。

这些例子告诉了我们，各类剧种，有各类观众默认的逻辑，有观众默认的夸张程度。我替观众默认合理程度改了一个名，谓之“逻辑线”。

1、“逻辑线”

“逻辑线”是从剧类定立的。

“大力水手”是动画，人物设计漫画性夸张。人物性格，无论是大力水手，反派布鲁图，爱侣爱丽斯都是鲜明的人物，是最具典型的人物——大力水手是典型弱者常被欺负至极点；布鲁图是典型的强者，从不讲理由，见了大力水手便尽平生之力欺负；爱丽斯是典型少女，是无助的，也是构成大力水手与布鲁图相争的中间人，两人为争夺爱丽斯而斗争。导演编剧一早摆明这个“阵势”，大家要看大力水手如何又遭布鲁图虐待凌辱欺负，再看大力水手喝了菠菜罐头又如何反攻倒布布鲁图。一切都是夸张的、一切都是超乎观众即瞬间的想像（也故意使到观众没有时间去想，出奇不意地夸张的完成一个戏剧动作）。观众大力水手，不再看性格，只是看编剧海阔天空、天马行空式的想像力，观众接受大力水手一拳把对手打上太空。现实生活不可能做到的动作，在一切海阔天空奇想之下，在出奇不意的戏剧动作之中，“被打上太空”是观众能够接受的“逻辑”。

反之，没有这些夸张的描写，反觉得太过平淡。依照同样的“逻辑”布鲁图跌在地上做成一个“大”字陷坑，是可以接受的。观众脑海中，明知这是不可能发生的，却可能发生在超生活经验的动画片中。大力水手吃了菠菜，力大无穷，毫无生活经验支持，但有幻想力的支持，这是“可信”的，可足欣赏的。

在魔怪片中，“魔怪”是超越观众经验的东西。超于经验时，观众没有办法以经验来判断所发生的事“合不合情理”。故此，“驱魔人”中，魔鬼上身之后，小女孩的头壳可以三百六十度转动，观众不会认为“不合逻辑”，“不合情理”。驱魔神甫的法力，也是超于观众经验的。观众没有准则判断“可能”或“不可能”，没有经验去认为“合”或“不合逻辑”。导演编剧表现的剧情、状况只好接受（也有个别观众是绝对不接受动画片的夸大，绝对不接受“魔怪片”的神奇，他们认为这些是无稽之谈，对生活没有意义的。其实，作为观众要有起码欣赏戏的趣味触角，有心理准备溶入剧中的感情，也有心理准备依导演编剧所定的逻辑线而幻想。否则，这些不算是观众，是观众以外的人类而已民）！

武侠片也有超于观众经验的构思。想“八卦赶蝉”，想“掌风”，想“隔山点穴”，想“连环刺出七剑，剑剑正中死穴”，皆难于以现实经验接受的。作者带领观众进入了“武侠世界”里，这些现实生活的经验便要一一忘记，接受的是“武侠世界”中的“经验”与“超经验”。幻想就沿着这一条逻辑线上进行，不要妄越，也不必回到现实逻辑线上作批判。

大抵超乎经验的逻辑例子，大家举一反三更明白了。在想一下，究竟现实的戏剧，即发生在此时此地的戏剧（或发生在古代的现实之中的戏剧），是否也有超乎经验的事情发生呢？发生了，观众以经验基础来判断，是否每一件事都合情合理？为什么有些剧情明明是“奇而怪诞”，观众乐于接受；有些剧情明明是“只差毫厘”，观众责备犯驳的呢？

1、真实是.....

研究这个问题，让我们先看清楚：（一）现实生活的“真实”，（二）戏剧演出的“真实”。

现实生活的真实，和艺术的真实绝对不一样的，有人喜欢说，戏剧必要写真人真事。真的人物，真的故事最可信，最有逻辑，最易惹起观众的感情。创作的人物，创作的故事，一定有漏洞，犯驳，可信性低，不可以激起观众的感情。

编剧埋头“纪录”（并不是编写，设计及创作）真人真事，天下间不需要有“编剧”了。真实生活，发生的事情是琐碎，或者是凌乱的，试回忆一天“真实”生活，原原本本的纪录下来，是多么沉闷的呀！现实的“人”，性格是多面的，现实的事，夹杂复杂的千条万缕，毫不整齐。以现实的矛盾发展而成的冲突是稀松的、不戏剧性的，日常的“真”是平淡、乏味的。

戏剧所以吸引观众，因为以真人、真事、真感情为基础，加以编导的技巧。设计一个更具典型，更具理想，更带普遍性的人物性格，再把所发生的事情（剧情）加发集中、浓缩，转化成为“戏剧”。编、导并安排戏剧中的感情，从剧情发展中，人物关系变化中传染给观众，使他们产生共鸣，使他们溶汇在戏剧之中，同声一哭，或同声一笑。故此，现实生活上的“真实”与戏剧演出的“真实”并非同一样东西。只可以说，戏剧的“真实”必要来自现实生活的“真实”，也必要经编、导技术加工。

要求“似真”是对的，编剧要熟悉生活，熟悉生活的复杂性及基本特征。此即是进一步探讨生活内的事情、感情的由来和关系。“世事洞明皆学问，人情练达是文章。”人情练达，开放自己生活圈子，开放自己的眼睛、耳朵、触觉，也须开放自己的感情。这些经验，于“无形之中”“教导”编剧写作，指示通顺或不通顺之路。

当然，编、导施展技术加工的时候，免不了加上想象力。不加想象力，就没有作者的个性，

没有作者的风格。想象力不可以随便妄加，必须以现实生活为基础，创造比现实更高、更强烈、更集中、更典型、更理想、更带普遍的形象。不依现实生活的想象，一定得不到共鸣，一定犯驳。编剧的经验、认识，也得经常与观众的经验、认识“对准”，“观众的眼光是雪亮的”。他们看戏，无论看什么类型的戏，什么形式表达的戏，心中都有“数”。观众不懂怎样做导演、怎样编剧，他们知道那里不通、那里不顺、那里兀突、那里犯驳。观众欣赏戏时，绝大多数不是评论家、绝大多数不是行内人，他们用最直接的感情，最简单的怀抱来看戏，来享受，来受刺激。戏剧在他们的眼前、脑海中流过时，一有兀突便马上察觉，却说出不顺的道理来。编剧要训练自己，具有普罗观众看戏的“平凡心”，有他们最直觉、最简单的心态。以观众“平凡”心态看一次，幻想一次自己所写的作品，检查出“不通”、“有顺”、“兀突”、“犯驳”的地方，再用专业的知识来补充、改良、再造、掩饰这些缺点。

请记着，普罗观众认为“不真实”、“不通”、“有顺”、“兀突”、“犯驳”的地方，就是剧本的最坏的地方，编剧不要解释，不要驳斥，不要给与藉口。编剧不是剧本的辩护律师，即使有理，编剧又怎能逐个观众分头解释、辩护、鸣冤呢？况且剧本要解释、辩护、鸣冤就不再是好剧本了。所以编剧要培养自己具有“普罗观众”的眼光与趣味！

2、普罗观众的眼光与趣味

问题就是：什么才是“普罗观众”的眼光与趣味？这是很难下界定的，很是抽象的东西。要具有“普罗观众”的眼光、趣味，首选要抛弃了自以为高人一等“艺术家”、“专家”、“剧评家”等等的假面具，不要自以为曲高和寡就是清高，“普罗观众”看不懂，看不过瘾才是罪过。其次要有尊重“普罗观众”的心态。编剧立意把作品贡献给“普罗观众”，并不是贡献给“影评人”、“剧评人”，不是要为老板喜爱而写作，不是为得某奖而编剧，编剧的唯一对象就是“普罗观众”。即使心底确知自己的认识水平比他们高，也不可以轻易忽视他们的意见和意愿。其三，养成聆听“普罗观众”意见，分析“普罗观众”意见，归纳“普罗观众”意见的习惯。愿意虚心去听，去学，去思索，日常无处不是他们的意见与愿望。

什么是“普罗观众”真难确定，唯上述的办法可以接近“普罗观众”。惯于接近，就有了他们的属性，享有其属性，即自己也是“普罗观众”的一分子，事情就好办许多了。

3、“逻辑线”宜思考之三点

编剧要在未下笔之初，决定整出戏的“逻辑线”。整出戏的“逻辑系统”要统一，不可开始是夸张超现实的“逻辑”，一拳可以打上青天，中段回到日常生活“逻辑”，一拳只伤皮外；“逻辑”系统不统一，观众看得很累的。观众不接受骤变的“逻辑系统”，他们的脑海无所适从哩！定立整个“逻辑系统”前，须检查观众将会接受这系统的能力。不可能派问卷调查才下笔吧。检查方式，正如上文所述，就是把编剧(或导演)的头脑暂进分家，以普罗观众一分子的身分去思考：

(一) 题材与表达形式合不“合拍”。广义地说，任何题材用任何形式表达都可以合拍的。然事实并非如此。歌颂爱情的文艺片，用极其夸张的闹剧表达，不是普罗大众容易接受的“搭挡”。我不反对用创新的形式去表达旧的题材，唯一要注意是观众可接受的水平，不要随便强加压力给他们呀！

(二) 设立想象力的最高限制点，想象力是无边无际的。编剧设立适当的“逻辑系统”时，要告诉自己想象的顶点在哪里。举一个例子：写武侠剧集，对高人的描写，一定超乎现实许许多多。敢高顶点在哪里？高人也是人，不可以打死而复生，他可以有功力支持百斤以上的重击，然雪崩于前，压力何只亿兆斤力，高人还可以“顶”得住吗？顶得住便超离了“逻辑线”了，或许是“神怪片”的“逻辑线”哩！每一环的“逻辑线”都会有“普罗观众”认识的最高点限制，切勿超越此线。

(三)自相矛盾的逻辑系统不可用。举一个最常见的例子——民初武侠片描写角色精通中国武术。因为环境、服装改变了，“逻辑系统”比较接近近代生活，夸大的地方难再是“八步赶蝉”，“隔空点穴”，拳来脚往仍然可以虎虎生风。一旦对手抽出火枪来，麻烦就来了，观众全部相信火枪的威力远远大过铁沙拳；观众全部相信子弹的威力可穿破任何内家功夫。金钟罩、铁布衫乃血肉之躯，不可能抵挡子弹；轻功盖世，飞檐走壁，绝不可能快过子弹。观众心内的“逻辑系统”，比较编剧的另一种逻辑系统后，发生掩护、抗拒、矛盾。

编剧宜放弃自己的“逻辑系统”，不然便是“犯驳”、“不通”。编剧要思考的就是：观众心目中已有“逻辑系统”，就和依照他们惯用的“逻辑系统”为主导？举例说观众认为：“中外古今的鬼都惧怕强光的”，编剧可以写某深山恶鬼不怕洋人十字架，不怕大蒜，不折僵尸锤、棺材钉，因为(编剧的逻辑假定深山恶鬼，未见过十字架，怎会怕十字架呢)？但是，深山恶鬼强光也不怕，太阳强光之下仍可行凶，观众就未必接受了。不怕十字架仍有观众愿意接受，不怕强光观众必认为“太离普”啦。

2、谁带领谁？

或者有人问：究竟“戏剧是带领观众，抑或观众带领戏剧呢？”看了一切以“普罗观众”为最重要服务对象的论点，似乎鼓励“普罗观众”带领戏剧的潮流走呢？

这是一个“普罗观众”心底的问题。从专业人员角度认识，应该清楚知道：社会民生____人民的生活____是思想的来源、素材的来源，不在此源头取材，无疑闭门造车，永不得“民心”。编剧获得群众的“启示”之后，要下一番概括、过滤、集中衍化的工序，并非生吞活剥，或者有碗数碗，有碟数碟地把素材呈现在观众面前，编剧的艺术就是“艺术加工”。故此，群众领导潮流，抑或艺术家领导潮流都不宜下一个确实的判断，这是互相依靠、互相结合的。单依观众趣味而没有艺术加工，作品失却光彩；单依艺术加工没有观众兴趣支持便失去意义。

(五) 认识观众

编剧认识“观众”，了解“观众”，可参考科学的方法的。

世界各地都有专业的机构，进行电视观众调查，定期发表报告。他们采用社会科学研究方法，以统计学的知识，在观众群中，随机抽样。现在已采用电子收视仪器，使到调查所得的数据，更接近“真实”。

1、收视率

编剧宜认识如何去阅读这些数据。以下将几个观念解说给大家知道。

收视总人数：要收看电视，必先有电视机，从电视机的总销量中，可以察觉到估计的电视总收视人数。

收视率：设一百是最满额的收视。收视率二十，即表示：在此特定的时间单位内（通常是十五分钟），有百分之二十正在收看。

家庭收视率，观众收视率：刚才的例子只说明有百分之二十收看，是百分之二十的家庭抑或观众呢？有分为家庭（户口）和观众的收视率。假定香港有一百二十万户“电视家庭”，百分之二十户收看，即有二十四万户收看；假定香港有四百八十万“电视观众”（并非居民人口），百分之二十观众收视率即有九十六万“电视观众”收看。

收视比率：香港有两间电视台，每台当有该时段的观众，就有了户口与家庭观众的比较。

假设甲电视台当时收视率为三十，乙电视台同一时收视率为十二，即当时之电视观众两台总和是四十二点；也表示，百分之四十二（户/观众）正看电视（不分哪一台），而百分之五十（户/观众）关上电视机。甲台在当时占优，收视比率是七一·四二%，乙台只占当时收视比率的二八·五八%。

平均收视率，与平均收视比率：从整天，或者黄金时段中看收视情况，用一个平均数，即把整天，或某黄金时段的收视率，或收视比率平均下来，以平均后的数据显示。

上述的电视调查概念，可以提供给我们一个约莫的收视情况，作为编剧、导演，单看这些情况，是不足够的。专业人士要更详细研究：

（一）该时段内观众的构成成分。详细的收视报告里，以年龄、性别为单位的数据。可以从一个电视节目的报告中，看到不同年纪观众、不同性别观众的组成，究竟年青观众（四至二十四岁）的人多看？抑或中年观众（二十五至四十九岁）多看？又或年老观众（由五十岁起）的多看？更仔细的研究可以看出：女性由四岁至廿四岁有百分之几人数收看；男性四五十岁起有百分之几人数收看。

这些数据，从长久的分析来看，可给予我们一些启示，某剧集的趣味是吸引那些性别、那年龄的观众。我说要“长久的分析”，因为某一日，某一段的收视报告资料是不全面的。专业人士应该看收视的“趋势”“惯势”而获参考资料。我所说的“可以给些启示”，启示的意思，是启发专业人士的想法。资料数据是“死物”，对编剧而言，没有多大意义，从数据中找寻假定的原因，进而证明之，才有科学精神；而从数据之中，联想到原因，试图分析原因，依假定的原因改良，再看改良后的数据作比较，这是所谓“启示”。

从数据剖释中认识观众是不足够的，编剧亦要从社会知识上认识观众。

2、深入认识观众

编剧要经常留意社会的统计数据：社会人口的构成，何种年纪群居多呢？近数年的人口构成图表显示，香港人口是呈“橄榄核”型，底部（初生婴儿、儿童）为数少，顶部（老年人）也比例少，中部（年青人、中年人）比较阔大。又从社会的家庭类别，现在的小家庭形式中知道，年青人结婚，（或准备结婚）都搬出来建立自己的小家庭。小家庭多了，即代表“户口”也多了，小家庭看收视的趣味不同于核心家庭的。又注意到家庭之中，掌管选节目的权力是否转移？其他如社会经济情况、就业情况、职业类别、教育情况等等，上述种种情况，都直接间接影响“观众”的“口味”、“心态”。经验所提，在丰裕的社会，观众对过度贫穷、凄惨的故事不感兴趣，这些行内人称之为“烂衫戏”的破旧包装，得不到共鸣。所表人根本未捱过穷，没有这方面的感受，老年中年人有此感受，却不想提起，形成“烂衫戏”的包装缺乏吸引力，反而以豪华时装作为包装的戏剧有观众喜爱。在丰裕的社会，传播力强的社会，观众惯见大富之家的排场，心里总有点向往。电视剧中见到这些人物的冲突，为名为利为色的斗争，不只有兴趣知道，还可证实于日常见闻之中，兴趣也加浓的哩！

工商业繁盛的社会与农业渔业发达的社会，人民收入稳定丰足的社会，与贫脊的社会，观众的心理差异太大了。编剧应关心社会的政治趋势，社会秩序，人心所趋；变化中的社会，各类变化影响观众的道德判断、生活价值，要与观众的忧虑、期望，同步同脉搏。认识关怀社会群众心理，是订立主题、选择表达形式的必经之路。总之，编剧对社会事事关心，溶入社会的脉搏之中，与社会的脉搏同步，与观众的感情合拍，作品才得到共鸣与支持。

认识社会，认识民生，认识观众心理之外，还未足够；认识了，还要有见地，在作品中把见解提示出来，切中社会的要求与渴望，观众始会欣赏！

至于编写电影剧本的编剧，“基本功”与编写电视相同，只差没有的收视数据作为参考。然

而，票房的数据，也是一种数据，可以从中看到端倪。电影编剧打探观众接受作品程度，可亲身进入影院感受，在不同的场合（午夜场、正场、下午场，甚至不同区域的影院），会发现有不同的反应。电影观众处于黑漆院内，精神集中，反映强烈，惹笑处，哄堂大笑；紧张处，默言无声；松散处，观众不耐烦，犯驳处可能嘘声四起。散场之际，观众会不吝惜的发表对该电影的总评价，听他们的口碑评论，看他们欣喜或失望的表情，未观全貌，也得八九成了。

“口碑”这方面最宜留意。无论电视电影公演（播影）之后，总有人谈论。观众只从亲身感受处说话，没有利害的客套语，成绩的优劣，容易察觉。这些评论，就是编剧的宝贵资料，日后改良的指南。代表“口碑”的剧评、影评，亦要细心阅读，选择中肯的评论作参考。观众的来电、信件，更是免费的教材，珍而重之，尽量吸收。我认为评击的意见、踩台的意见最为有益有建设性，虚心地接受评击，得益至大。

第四章 戏剧结构

（一）起承转结

凡写文章，都是教导分为“起”“承”“转”“合”四个大段落。编写剧本，也须利用这“四字真言”。

1、步伐

在未讲如何分开四大段落之先，让我提出一个分段的重要观念。这观念称之为“分段步伐设计”。

马迷都知道骑师策骑竞赛须运用策略，其中一项策略是控制马匹分段速度。例如马匹发出的“爆炸力”只能维持十数秒，不可让它起步之初，已发出强烈的“爆炸力”。要马匹在适当的时机、适当距离才去发力，否则早段已跑“干了气”，后段的冲刺，如泄了气的气球，怎也不可超前的。

编剧预早知道所写剧本长度（集数），然后作出设计。举例：写二十集的电视连续剧，每集播出时间四十五分钟，分四段播出，大约每段十一至十二分钟。编剧依此长度，开始作出“总的设计”和“分段步伐设计”。

2、“总的设计”

“起”____占多少集。“起”包括介绍主角人物性格，各主要人物的关系，主线剧情的开展等等。

“承”____占多少集。“承”包括由主要人物产生的主要冲突，冲突发生的前因，由主线而开展出来的支线如可建立。主线故事开始变化，也是各主要人物关系同进的主要变化。

“转”____占多少集。“转”是主要剧情的峰回路转。人物性格、人物关系的转变，奇峰又在此段突出，支线亦在此段百流归宗，伏下结局的归穴，安排结局的脉络。

“合”（或称[结]）____又占多少集。“结”是暗示主题的所在。各支线都到了尽头，集结在一条主线身上。人物性格、意志的冲突，到了不能拖延、不能妥协、不能以别的方式解决的关头；人物关系也推展到不可避免、不可忍让的矛盾中，把一切前面所积聚的冲突、感情在此引爆！

通常来说：“起”用一至三集应足够。主角出场给观众第一印象、主要冲突的事件、剧情引起的问题，应在第一、二集内出现及铺排。主角及主要冲突不在“起”处安顿好的话，观众难以忍耐看下去；“承”的部分可能长至五至十集，看支线旁边人物的设计多少而定；“转”的部分，有人喜欢延长一点，即用五六集交待转化，亦有人认为“转”得急才好看，视乎什么类型剧集了；“合”的部分却不可太长，通常一集至两集之内，便把高潮完结。过长的高潮不是“高潮”。观众情绪很难激昂太久，太久成为“反高潮”！高潮过后，应马上完结，婆婆妈妈的赘言，是白费篇幅的。

放映电影有长度限制，大约是九十分钟至一百分钟。香港的影院，喜欢九十分钟左右的长度（可以开四点场多赚点票房），以九十分钟计算，要约八部半“本”胶片。编剧和导演亦依照这个长度来作“步伐设计”。第一“本”片主角出场，介绍性格和主要的冲突。第二本至第六本应是“承”“转”两部分，留下最后一本半做“大结局”。编写电影剧本要懂浓缩的技巧，旁枝不能开得太多。主线开展后，即沿着主线发展冲突，冲突要步步紧迫升级，节奏才紧凑，编剧的功力（技巧）讲究得多了。我提议工作方法之一，是先以定结局。构思结局的处理后，一步步反方向构思“承”“转”部分。“承”“转”都要为“结局”服务，为“结局”铺路；否则可能“虎头蛇尾”，缺乏一气呵成的气势，节奏不流畅，没有电影的韵律感。

借用一部很著名的印度片“二亩地”作为“起”“承”“转”“合”的举例。

“起”：

贫穷的亚里父母子三人耕田为生，不料大地主计划把土地变成大厦，把欠债的贫农一律赶绝，收回土地，大展发财之计。

（落笔就先建立起一个危机。原来快快乐乐生活的主人翁一家，即将面临迫迁之苦。观众在最短的时间内，知道还款赎地是没有可能的，大地主与小贫农之间的利害冲突难以化解。最使观众焦急的，就是大地主胜券在握，亚里一家面临绝境。亚里算术去应付这个难关呢？观众要去看下去（这里产生一个戏剧的悬念）。)

“承”：

亚里决定护产，到大城市去赚二百卢布还债，亚里的儿子也偷偷地追随着出城。两父子大乡里城中溜达，卒找到车夫及擦鞋童的工作。日子迫近，节衣缩食剩得一百二十卢布。奇遇来了，亚里遇上一个赶路的女人，以加倍车资赶路，怎料却失事入院。儿子买来很多药，父亲才知他转行做扒手，亚里大怒，猛打孩子。二人相抱而哭。

一波未停，一波又起。亚里妈急不及待从乡下跑来，却又撞车入院。

（故事承接全剧主线：亚里要赎土地，父母子三人不断的吃苦。眼见成功在望，却又节外生枝，好事多磨，受尽世间残忍的遭遇。观众被剧情带到____希望____失望____又希望中兜转，剧情仍然“咬”着他们三人善良的性格而进展。善良的人，永远受折磨，凶恶的人，却步步向成功。观众“肉紧”、同情、咬牙切齿！)

“转”：

选择妻子性命及赎回土地之间，亚里选择救妻子，不只散尽所蓄救活妻子，还要卖血赎命。卒这，错过了还款期限，回到乡下，土地已建了大厦。

（剧情转入冲突的末期，贫农始终不敌富商，观众和主人翁一起失望。）

“结”：

亚里在土地上抓了些东西，给工头发现，以为他偷窃。亚里把抓起的东西藏在手里，工头硬要抢来看，却发现是一把泥土，工头狠狠地摔掉它。心爱的土地从此永别，父母子三人远去！

（结局是悲惨的。斗争是失败的，几经艰苦拚斗，卒之无可奈何地抓起一撮属于他的泥土！故事的主题启示了观众，控拆了不公平的现象。）

3、电视剧分段步伐的设计

电视剧可以分为：“单元剧”、“剧集”、“连续剧”三大类。

A、 单元剧____编剧首先要知道，单元剧的播放长度一般是一小时，电视播映时段被广告时间分隔（这是很重要的分段因素）。一小时节目，分为四节，每一节大约十至十二分钟，编剧宜在一节结束时，建立一个小高潮、小悬疑，“吊”一“吊”观众“胃口”，吸引观众有兴趣在广告播映之后继续收看，行内称之为建立“追看性”。每一节剧情之末段，应是观众期待继续收看的小高潮、小悬疑。这是电视戏剧一个特点，没有每段完场时的“吊钩”____兴趣会被广告时间中断，“吊钩”确保观众继续追看。

B、 剧集____电视剧集以每一次播出的戏剧为一个单元，剧中人物仍然在下一集中出现，人物性格、关系在整个剧集中顺序发展，通常一套电视剧集播映十三集（也有超过十三集，或少于十三集的），编剧需知道剧集的总长度，设计总分段，安排性格、关系发展时，有一个约莫的构思局面。无线电视八一年开始的处境喜剧“香港八一”，便是电视剧集。每集的设计，一如单元剧的分段设计无二。

C、 连续剧____无论短、中、长篇的剧，只要连续播出的，都属连续剧，尤以中篇(即二

十集)的连续剧最为普遍。连续剧最大特点，是要求观众连续追看。看完今天的一集，无论如何，都要看翌日的下文（连续剧失去连续追看的兴趣，使连续几十集一起失败）。假设一套二十集的连续剧，每集播一小时，编剧须先作好几个分段的设计。（一）每集有四个分段，每段皆要有小高潮小悬疑，一如电视单元剧之做法。（二）每集最后的一节高潮是很重要的。这是一个“吊钩”，吊着观众翌日一定要收看，类似章回小说每章结尾，必定是一个悬疑。“看官欲知后事如何，且听下回分解”，这是说书的技巧，到了悬疑处，必定收科。观众听众读者：“恨”得心痒难耐，翌日自会好奇地“追看”、“追听”、“追读”下去。（三）电视节目的安排，播映时间是星期一至星期五，星期六、日暂停，两天的阻隔，观众追看的心情会被冲淡。故此，必要在星期五播出那集结尾，加入一个“大悬疑”、“大问题”、“大高潮”。这个“吊钩”要及富吸引力，使到观众在星期六、日“休假”之后，星期一准时开启电视机，寻找期待的“答案”。（四）将临“大结局”的两三集，编剧已聚集了剧集多条线索，总汇于最后“大大高潮”之中，一切的悬念，一切的问题，一切的情绪都将会在“大结局”中揭晓道破。这时最需要在这二本集结尾时，赋与“吊钩”，引诱观众、迫使观众一定收看“大结局”。一套连续剧成功与否，不看前面的种种安排，却看最后的“大结局”。累积的趣味浓厚，收看的人能满足累积的期望，自然有口碑，也代表此剧成功。导演编剧都应存有“吊钩”这个观念。分配各类大、中、小型“吊钩”应早有预谋，似是无心，实是精心的设计。

电影编剧也须注意“吊钩”这个观念。电影是一气呵成的，九十分钟之内，甚少有中断休息。观众对银幕的注意力太集中了(四周漆黑，只有银幕有光线，岂不集中)，要求剧情比电视剧更紧凑。观众投入情节时，稍有松弛的场面，观众精神马上松散；一松散便失去看下去的兴趣。电影编剧要加入很多吸引观众聚精会神的“元素”，“吊胃口”是一种有效的办法。

4、吸引观众的手法

● 重点出击法：

无论是电视或电影观众，他们都基于好奇之心来看电影电视剧的。他们对所看的“戏”，都有或多或少的要求，满足要求便乐在其中。

故此，导演编剧都要向观众负一个清清楚楚表达故事之责，最忌含糊不清楚，条理知识紊乱，零碎松散，导演编剧不要扮高深，作假艺术家状(艺术缺乏普罗共鸣，不是“艺术”)。使戏清楚明白，一定要懂得抓紧重点，重点出击，主要人物关系，人物性格，冲突的原因、过程、结果，都须清楚表达出来，尤其电影剧本，只有九十分钟长度，不可浪费篇幅于旁线上，或过多的营造、堆砌，兜兜转转而不入“正题”。

● 重覆法

为了突出重点，编者故意重覆描述多次，无形中加强观众对此人、此事、此关系的注意力。电影观众注意力集中，尚且忽视编导落笔的重点(导演可能透过大特写镜头，或重覆画面提醒观众)，何况不太集中的电视观众呢？重覆不是“没有技巧的重覆”，要构思重覆描述的方法，要巧妙安排重覆的场合。例如在“省港旗兵”第一集，主角于大圈帮中作卧底，以一个“毛像”打火机暗示他卧底的身分。编导故意着墨于这个打火机上，最后泄露身分，也全因这个打火机。重覆描述打火机，观众在不言而喻中，明白来龙去脉了。

* 分轻重法

俚语有所谓“分庄闲”。写剧本要分清楚那些地方、人物关系、事件，这些都是牵动全剧进行、吸引观众兴趣的元素，都属必大写特写的部分(此谓之“庄”，其余不重要的谓之“闲”)。

主要地方，要用心思详细的描述。写主要角色关系，不可放过每一细节，关系重大的细节，观众必喜欢看到。写到主要的剧情，要细微刻划，精心安排次序。主要的场面，要悉心铺排，由浅入深介绍出来。主要的冲突，尽量刻划每一细节，设计每一个戏剧动作和语言。

一切“闲场”，又称“过场戏”，只要把该场准备交代的表达清楚，便可以收笔。同样，写不牵连主线和不关连主角的人物，要节省笔墨，带过便算，切不可“庄闲”不分，错把精力放在闲场闲角之内。

● 战略位置法

吸引观众投入戏中，给他们的“第一印象”最重要。戏的开始就是“第一个印象”，也是必挖尽心思要攻克同观众心理的“桥头堡”。戏一开场，观众的期望最大，导编就要借助这个心理，“攻击”此点。有人认为大场面、大气派的开场最易吸引观众，这个说法只对了一半。大场面大气派使观众有一个意外的惊讶感，并非扣住他们投入的最重要因素。最有力的因素，就是该戏的悬念。

(二)悬念

悬念发自观众的情绪，这种情绪被挑起，就得伸展。编导挑起悬念，观众就希望知道结果。一种迫切期望心理，使他们进入“入胜”的状态，在急切欲知悬念真相的状态下，必会加倍留神；同时，亦对戏中人物、事件、事情发生“如同身受”的感觉。这是观众“忘我”的趣味。

除了开首是“战略重点”之外，剧中转折的地方也是“战略重点”。凡戏必须曲折，平铺直述就平淡无奇，有曲折地方，就要有理由去解释。试把整个故事以最简单、最经济的方法讲述一次，会发觉那些不可以活力，不可以浓缩，不可以不存在的情节，就是所谓转折的地方，正是要

强调的战略重点。当然，最后的结局也在此例。

(三)强烈对照

对照的作用是衬托、反射。俗语说：“没有高山，显不出平地！”世事原来都用比较和对照而显示出来的。戏剧特别喜用对照。

各层面有各层面的对照方法。要设计非常忠诚的一面。设计全剧性格时，需用对比方法，使各类性格有强烈差异，多姿多彩。有卤莽的张飞，可衬谨慎小心的诸葛亮；有不贪女色的武松，反映专门偷妇人的淫棍西门庆。性格对比，可使人物更鲜明，冲突易于发生。剧中人物多同一类型，不成强烈对比，故事的冲突性也极难发挥，难有好戏上演了。

另一个层面是，情境要有强烈对比。喜乐气氛场面之后，宜有悲哀的场面，使到悲情显著；同样，悲情之后，以喜剧意味缓冲，使两者同进突出。

编剧技巧中，就有一方法叫“喜剧的舒缓”。在紧张之极，期待之极，悲哀情绪发展之中，来一记小小的“引人发笑噱头”，能使被拉紧的情绪，得到一瞬息的舒缓。“引人发笑的噱头”调和气氛，实际增强了气氛。舒缓一口气后，紧张、期待、哀痛的情绪一再被挑起，感受会更加“过瘾”，更加入迷，亦可算对比的方法。

写喜剧方法中，“对比法”用得甚多，十试十灵。喜剧演员，用最严肃、最认真态度去做一些最可笑、最滑稽的事，方产生强烈的喜剧效果。我们看差利的“摩登时代”，他在工厂内，面对没有人性的机器，以最严肃最认真的态度干起活来。观众见他严肃、认真的表情，又见他被机械及死板制度控制的情况，不期然笑了起来。差利不需要以扭曲面部的大动作引笑，一脸死板、严肃便是喜剧，听过“冷面笑匠”这个名词吗？“笑匠”而不“冷面”，不严肃去做荒谬的事，哪有可笑之处呢？至于写作，也用对比方法。写极荒谬的事，宜用最严肃最认真的手法及语气，透过强烈对比，喜剧感讽刺味油然而生。为荒谬而荒谬，为夸张而夸张，落入俗套，幽默感荡然无存。

语言亦需用对比法。一个慢郎中，一个急先锋两人相持不下，要解决一个急切解决的问题，就是观众兴趣所在。听一个慢条斯理的说话，又听一个急如升火的在催促，观众便会感到兴趣。口是心非、心是口非的说话、相关的说话、“错摸”——(甲说是东，乙理解是西的说话)、语意超过一个意思的说话，都是对比法，都使观众“啖”落“有味”就是吸引力了。

整套戏层面上讲，须常用对比法：“没有高山，就没有平地。”节奏和高潮没有起伏，不是引人入胜的剧本。戏之中，要有“高山”，更要有“平地”。每一节都是“高潮”，“高潮”相形见拙，营造“高潮”，要有“山雨欲来风满楼”的死寂平静。建立激烈厮杀的感情，要有似觉安宁实在暗涌的感情做对比。要紧张，就先有松弛；要焦虑，先要安心；要悲痛，先有喜乐，一切一切都是从对比中见到效果。只要回忆所看过的灾难电影、紧张电影，甚至文艺电影，不难发觉成功的例子都是懂得利用对比的方法。

剧情设计层面上讲，也常用对比法。写一对共赴患难的兄弟，最宜先写他们初时结仇，誓不两立。前面的仇怨获得化解，后面的交情更显得深厚；写斗争到死我活的一对冤家，宜先写他们之间最初深厚的友谊，一经转变，便是你死我亡。

对比是从生活中体察来的，也是能产生共鸣感的。善于运用对比法，大大帮助各层面的设计。

(四) 悬疑

运用悬疑法，先了解“如何玩弄观众于掌上”这个概念。“玩弄”并非“捉弄”，切勿把

观众“捉弄”、“欺骗”，欺骗他们实在罪大恶极。所谓“玩弄”，解释为设法引起他们看戏的兴趣，增加他们“入戏”的趣味。编剧要把观众捧成“上帝”。编剧要观众知道剧中人背后的关系，事情的原因，他们看着剧中人，不知情的剧中人，一步步走向剧情的发展及终点。

编剧其实是“太上上帝”、他把剧情的一部分告诉了观众，使他们成为“上帝”，却又不把全部告诉他们。编剧故意留下一些事情，好让观众猜度和想像，最后在剧情末段发展及结局中，全部揭盅。

这种手法，我称之为“玩弄观众”。观众在“玩弄”之中，感到“过瘾”极了，“玩弄”得好，他们赞不绝口哩！明白应如何“玩弄”观众，让我说明悬疑法的运用。

编剧不断供给观众资料，也不断要观众产生急切期待的心理状态，一如编剧不断给与观众谜语，观众不断要寻求谜底一样。请注意“期待”这两字，奥妙就在“期待”两字之上。

为什么观众产生“期待”呢？

首选，他们一定对主角产生兴趣、产生感情，才有心“期待”将会发生在他们身上的事。没有强烈的感情维系，何必理会呢？广东俚语谓之“睬你都傻”。其次，发生的事，一定合乎情理，是他们可接受的。妇孺、文盲也有情和理观念，超过能接受的情理观念，观众不会关心及期待的。

戏剧之吸引，是先给观众一个大悬念，即是该剧最大问题、最重要问题、中心思想。问题是一个大问号，超过一个答案(最好只有两个答案)。编剧以戏剧提出问题之后，引诱观众去解答问题，最后才揭开答案，是大部分观众准备失道寡助的答案，悬念之吸引处是观众永远不可以百分百肯定他猜的答案是“对”或“错”。解开悬念的过程是曲折的，能使观众误入歧途，或三心两意。

每出戏其实都有这一个大悬念，只看明显与暗晦而已。“梁山伯与祝英台”一剧的悬念是：究竟他们可不可以结成夫妇？有情人终否成得眷属？答案是可成眷属，可惜封建的家庭，扼杀他们恋爱的自由，只能死后化为蝴蝶而成佳偶。期待“攻击”人类好奇心的“弱点”。观众知道一个或几个关键的资料，他们脑海中会组织这些资料。组织过程之中，发现有缺少之处，想不到，猜不着。属意料之中，属意料之外，未能确定，便是好奇。好奇心促使“追着”，看看究竟发生什么变化，又看看与一己的猜度符不符合，使人追看，是使溴酸盐伸延，乃成功所在。

由此观之，要制造悬疑，便要：

(一) 清楚交待及说明事件。前因后果得明显介绍，即是使观众掌握若干关键资料，好让他们有线索可以猜度。

(二) 产生悬疑之前因须有布局。戏最忌一览无遗，一览无遗便平铺直述，平淡无奇。“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”，有曲折，有奇峰，早留通往奇峰之路，到“转弯”时，才有充足理由“转”一个靓弯。

(三) 悬疑要注意一个“疑”字，“疑”者未定也。俗语说：“十五个吊桶，七上八下”是最佳境界。“疑”是气氛，也是实在。使观众产生疑惑情绪之后，好玩了，要观众猜不到下文，随编剧之意。虚则实之，实则虚之。虚虚实实，让他们一时难以捉摸，一时又捉摸透彻。观众在此“疑”心之下，自我陶醉。

(四) 悬疑的技巧，有一个“拖”字诀。“拖”是抑制、拖延。观众追求答案时，心情是紧张的、兴奋的，也是急切的。使这些紧张、兴奋、急切心情“升级”，就得用个“拖”字诀，抑制着、拖延着答案，好比火上浇油。合理的拖延，使到剧情进入紧张之峰顶，危机进入爆发前最后阶段，所谓千钧一发之情境也。

“拖”字诀应用时得小心，太多故弄玄虚的拖延使观众反感的，使用上应照顾拖延的合理性。能否加强紧张的戏剧力？高潮将暴发的必然性？与及拖延时间的合理程度。

(五)紧张和焦虑

紧张就是不松弛。加强悬疑性，必使剧情紧张。从剧情讲，紧张包括一波未平，一波又起的悬念。观众接受能力之下，频密注入关键性资料，一如打结，一结未解，又一结覆上来，绝不容许观众松一口气。人物性格、人物关系变化频密，转瞬之间化敌为友，又化友为敌，剧情瞬息在不同局面之中产生紧张；从情感方面来讲，亦同一道理。紧张的程度，是加速度的，不是均速的。一如重物滚下山，愈滚愈快，愈滚愈大，紧张不可能由急向缓，是由缓向急，直至到爆炸为止。

焦虑源自观众对剧情的投入。只消观众对剧中人物有强烈爱恨感，就顺情产生这种焦虑之心、不妨之心、同情之心、咬牙切齿之心、恨之入骨之心。一如“紧张”般，是要一件复一件的事态接连而生焦虑的。面临绝境吗？又见生机。见生机吗？又生枝节变成绝境。可是又出现一线曙光，可惜再遇绝境！焦虑——放松——再焦虑——再放松循环下去，一次比一次加强，一次比一次危殆。每一次绝处逢生，是悬疑的加强，“死唔死得呢”、“今次又点生翻呢”？使观众怀疑，同时感到焦虑。

悬疑与惊栗同属一类。有些悬疑，观众完全不知。编剧只报线索，他不期望观众和他一起寻谜底，只要观众静心欣赏，看谜底如何巧妙的被揭开。

也有让观众完全知道或及早知道一切谜底的。知道一切还有兴趣吗？有！惊栗片便故意使观众知道凶手/杀人者/邪恶势力，剧中人却懵然未知，危机无处不在，观众自然替主角担心。而解救主角、制服凶手及邪恶势力的方法也可成为另一种悬疑，观众想知道究竟如何惩凶灭妖呢？

运用“拖字诀”要留意，观众对于被编剧“玩弄”，是有容忍限度的。老于看戏的人，早就准备被“吊胃口”，但他们心中有数，在适当时刻，谜底便会公开的。“适当的时刻”没有标准，编剧心里也应有数，拖延到某处，估计观众情绪已将近到达最高点，就应该揭开谜底。否则过度的拖延使观众感到不耐烦，反成不美哩！

总而言之：悬疑之法宜持续，不宜中断；宜集中，不宜分散；宜多花样，不宜主次不分，切忌喧宾夺主。

(六)惊讶

使观众吃一惊，是吸引观众的另一种方法，所谓“吃了一惊”，情况可多着呢。

狭义的说：使到观众在没有丝毫准备之际，发生意料之外事情，观众不期然吃了一惊。惊险片、侦探片、鬼怪片、科幻片经常利用此手法。

怎样可以使到观众大吃一惊呢？编剧几乎完全靠剧中情节(故事的铺排)而使观众吃惊的(戏

剧悬念是由人物性格造成的)。观众的思想、情绪“进入”剧情之后好像一列火车上了一条逻辑的轨道,沿着剧情的逻辑线前进。剧情带动观众进入危机之中,就像进入“过山车”的轨道一般,突然弯曲,突然倒转,又突然缓慢,突然加速。观众如过山车上乘客,不断吃惊,不断的享受刺激。

从这个例子看,观众吃惊要剧情合理(沿逻辑轨道前进,不是海阔天空飞翔),也要不断徐疾有致,跌荡得宜;出奇不意之中,要言之成理。观众被吓了一跳后,仍认为便是的合情的。然而,使人惊讶的技巧中,有一种纯粹故作“惊人之笔”,突然在毫无准备之下,令人大吃一惊。神怪片、惊险片之中,编导常用突然而来的“魔爪”,不知那里伸出来的“鬼舌”,使观众大吃一惊。这些都属表达技巧上使人吃惊的手法。

广义的说,剧情奇峰突转,水落石出,都是惊讶一种。甚至乎超常规、超乎想像及期望,也是一种吃惊。

美国片“孽缘”中,凶煞的情妇已“死”在浴缸内,但见有气泡在水中冒出,情妇未曾死绝,忽然弹起来追命,是一种惊讶!拚最后一口气追杀,同归于尽,是意外的惊栗。[

侦探片常在水落石出时,突然使观众吃惊。一直可疑的凶手,往往不是原凶。原凶必定是“出乎意料”的人物,他的身分一旦出现,观众都感到诧异,诧异是吃惊的一种表现。

编剧甚难于在剧本中表达如何用拍摄技法吓观众一跳(这都是导演玩的把戏),编剧却可以铺排剧情,伏下使观众惊讶的笔墨。惊讶于出期不意、惊讶于突然转变、惊讶于水落石出。

上述几种方法,有人取其中之三种,称之为“戏剧三S”。(Suspense, Surprise, Suspicious)悬念、惊讶、生疑。

我们再来说明几点戏剧结构上的关键处。编剧是戏的绘图师,建筑物先要有测量、计算力学、颁布设备、设计用地等等工序,才绘图定计,依计而行的。从零开始的时候,编剧已经要开始准备。

(七)编剧的准备

(一) 戏种? 时装、古装、动作, 侦探? 逻辑线是夸张的呢? 现实的呢? 幻想的呢? 还是浪漫的呢?

(二) 剧本长度, 上文已说过了。

(三) 粗略成本, 花在拍摄方面的成本(很多时成本很大, 却花在演员酬劳方面)。

(四) 主题思想(很多时与导演共定, 不必早知)。

(五) 角色人选(选最理想演员担任角色, 事半功倍; 不太合适的, 或程度不够的演员, 或者要多费导演功夫了)。

凡建筑都必须有布局, 没头没尾, 没有开场没有结局不是“艺术”, 而是缺陷。

或者会部问: 没有结局是不是不完整呢? 很多戏剧都把结局写成一个询问符号、一个大问号的呀! 对, 作者没有明示一个肯定答案未必是不完整。唯可以听随尊便。留下一个大问号, 是“请君选择”, 请君“评定”的态度; 不同于留下一个大问题, 还待作者解决。

再以建筑为例。一群建筑物或一座建筑物, 必有最显眼、最吸引的地方, 也即是建筑物独

立的特色；有特色才使人印象深刻难忘。优秀剧本要有能够使观众集中注意能力，使观众易于记起、易于感到兴趣。写电影剧本，尤其注意这一点。电影播映时间短短九十分钟，没有太多时间让观众去发掘剧中的特色，宜及早让他们看见，电影剧本最大的特色在所描述人物性格引起的剧情主线。单刀直入主线，步步进迫，最为有利。电视连续剧有比较长的播映时间，开头的三集，还有时间空间描写人物，未认真切入主线；然而，开场太多旁枝非是美事，宜“闲话少说，言归正传”，把观众引入主线为最先急务！

把观众引入主线，引入最有趣的问题上，传统戏剧称之为“上升动作”。我嫌这个名词难于解释，斗胆改称为“燃点导火线”，如一个炸力强大的炸弹，被人点着导火线一样。

(八)燃点导火线

不去燃点剧本的“导火线”，还有什么“紧张”、“期待”、“悬疑”、“惊讶”的吸引力可言呢？变成平淡的叙述而已，没有矛盾、冲突、斗争的“好戏”的卓越哩！“导火线”是大结局的“因”，大结局是爆炸的“果”。这两点——“导火线”、“爆炸”——要前后相呼应，互有密切的因果关系。工序上，可以先定“爆炸”，再定“导火线”的。折子戏“坐楼杀惜”的“爆炸”是杀死阎惜姣，是该戏高潮所在，不能妥协的斗争结果；“杀惜”的“导火线”是宋江遗失了内有梁山贼信的公文袋。由取回公文袋，一直至三番四次的屈辱、谈判；由你虞我诈的门面说话，直至没有遮拦的冲突对骂，都是点起引线后的过程。未曾遗失公文袋，则未曾燃点起“导火线”，也未曾把戏推上驶向高潮的轨道。

编剧要捉摸准备燃点的时间、地点。太早燃点“导火线”，观众摸不着头脑，难于建立随之而来的紧张和期待气氛。未知前因，等如未知某处有个炸弹，又不知炸弹的威力，更不知炸弹波及范围，有啥趣味？要在燃点导火线之先，一一交待前因(关键的资料)，燃点导火线才引起追看的兴趣。又以“坐楼杀惜”为例。观众起码要知道：宋江的贼信不可落入惜姣之手，否则对宋江不利，有杀身之祸。知道此点，公文袋落入淫妇之手，戏才有危机，观众感觉紧张，有追看下去的兴趣。

燃点“导火线”之后，紧紧接着的剧情，就是主线戏。电影的主线最好是“死咬不放”，反覆、曲折、奇变离不开这条主线，所谓“一线到底”，是最的电影编剧结构。此法最能一气呵成，步步进迫观众的情绪，步步强迫投入戏的迷宫，成为导演编剧玩弄于指掌上的物件。电视单元剧集与电影的结构性质相同，而电视连续剧则略有差异。

电视连续剧篇幅较大，“入题”之后，“燃点导火线”之后，还有大量空间才发展到爆炸(结局)，中间需要安排横线的衬托、旁枝的反影。好像一干大树枝叶茂盛，分枝并非“离题”，也并非火药引去了另一桶炸药，而是在最终爆炸前，先行引爆连串关联的小爆炸，这些爆炸最终爆炸关系密切，使到最终爆炸更灿烂惊人。如一串炮竹，不论如何分枝，不论中间爆出什么花样，一个连一个的炮竹，一个引爆另一个，终底都为爆破最后一个而爆炸的。要是“导火线”燃点了，偶然才爆一声，久久才响一下，到最后才一声巨响，这串爆竹便没有气势，粤语谓之“湿水炮仗”而已。

连续剧是一串设计巧妙的炮竹，一经点燃，关关都响。旁枝的人物、旁枝的故事要有吸引力，要有追看性，要有戏剧冲突，但又不可喧宾夺主，又不可与主线无关。每一条旁枝的结局，都引到主线上产生因果关系，衬托关系，反映关系。与主线(或主角)完全没有关系的情节，反客为主的旁线，都应删改放弃。除了有特别用心之外，旁线至长不可超于两集。对主线的悬念产生疑虑、对主角产生感情，是戏剧的重点，编剧不容逛得太远的！

按照主线的发展，一路朝着结局大方向迈进，所谓“一线到底”的戏，单不单调呢？

“一线到底”，指主线情节贯彻到底，并非说把故事一枝竹杆直通到底。直通到底变成新闻报导，毫无传奇色彩，故事也就太乏趣味了。怎样可使剧情曲折离奇呢？

(九)曲折离奇

1、新人新性格加入法

重要的新性格出现，多了新的关系和新的关系发展，也构成新的感情，亦多了新的矛盾与冲突，此乃剧情曲折的元素。美国片“驱魔人”中，驱魔神甫出场，观众要看这位神甫有没有法力驱魔？怎样驱魔？驱魔不成又会怎样？“楚留香”电视剧集中，神秘的“石观音”出场，观众要看她是什么人？是正是邪？是楚留香的朋友或敌人？于楚留香查案有啥关系？

长篇连续剧编写手法之一，有用加入重要的配角，志在引发旁枝的高潮，也同时使危机、紧张的情绪迫近大结局多一步。

2、出乎意料的发展法

戏剧吸引人之处在：既在观众料想得到，又要观众出奇不意；既要观众如“上帝”般知道一切背景，又要观众有所不知，期待编剧解结。在构思剧情发展时，宜试列出多条去路。最易设想得到的，是观众最直觉感受到的去路，未必要选这一条路发展，多构想另一条新路，甚至反面想一条小路，往往可以产生“出奇不意”的效果。合乎情理的“意外”发展，就衍生出“问题”来，使观众产生新的的好奇心、追看心。

3、性格转变法

上文已详述一切的情节，应由人物性格产生，这是剧本“顺产”的方法。剧中角色性格改变了，合乎道理的改变了他（她）们性格所产生的剧情便会起了错综复杂的纠纷。中篇、长篇的连续电视剧，经常利用这种手法使中段情节有承继力。试想，周处除三害故事中，周处的性格变了，岂不大有文章？

唯要注意“合理转变”四字。不合理，或对观众来说，不合他们认识的人情道理的改变，他们不愿接受。便是在铺排、说明，以戏剧行动表达清楚角色性格转变才可以加强剧力。故此，有导演说过：“人物怎样发达，又怎样发达后折堕，便是戏的题材！”某人物成功使性格改变，失败又使性格改变，有改，有变，便做成“问题”，戏剧由变而生了。

戏剧结构上还有两点供大家研究。

(十)巧合

第一点是：巧合，究竟编剧应如何利用巧合的呢？

古语说“无巧不成书”。古典小说、说书、唱戏广泛应用偶然性的事件，也即是说利用“巧合”来“过桥”。

为什么会有“巧合”呢？很简单，人类生活里确实存在不少偶然巧合的事情。这些偶然性的事情，在复杂多变的社会里经常出现，出现后留为佳话。深究“偶然性”的原因，一直追到源头，可能有“必然性”呢？人生常常遇上奇巧的事，巧妙而又难以理解的事多着哩！

戏剧中的巧合，浓缩了、加速了剧情的发展因素。戏剧中没有巧合，很多线索都无法归结在一起。运用巧合要注意：“偶然履带 包括必然性。”观众接受戏剧的巧合，他们期望“巧合”，

只要巧合带来进一步的戏剧冲突，有好戏可瞧，巧合就轻而易举的“过骨”。反之，有巧合而无戏，则观众就有时间去思想批评：“这太不成话了”、“太荒谬绝伦了”。

巧合要安放在剧情关节点上，不宜随时随地都放巧合。情节曲折之处，也是转捩点，观众加强注意力的地方、起眼的地方；在这些地方，巧合才发生戏剧作用。滥用巧合，不放在适当之关节处，容易突出破绽，难有“巧合”的说服力。巧合宜新鲜，款款不同。一出戏、一套剧集的巧合要设计，不可以套用“公式”。公式的巧合，即使巧妙，也“招式用老”，使观众没有兴趣再看多一次了。

巧合不可以成为基本情节的内容，作为情节发展，或冲突开端则最好。基本情节(主线情节)筑于巧合之上，不会获得观众赞赏的(除非是讽刺巧合的喜剧)。利用巧合解决斗争，也宜尽量避免。这种设计，对于观众来说，太简单了。早期粤语片，警察不迟不早，最危险的关头出现擒凶，观众都觉得太巧合了。导、编没有更出色的情节来解救危机吗？消费者希望导、编挖尽心思，搞尽脑汁。惯性巧合似未落足心思了。利用巧合描写主角性格，也非美事。巧合这种方法没有力量深入刻画主角的性格，观众感觉是巧合的“天意”而已。

写喜剧，巧合是便于利用的“药引”。喜剧冲突是“出乎不意，合乎情理的”冲突。“出乎不意”靠巧合做成有利条件；巧合的“情理”，也产生幽默的感觉。巧合在戏剧结构中是必要的，应该十分小心应用。偶一不慎，都会弄“巧”反拙了。

(十一)伏线

另一个题目要讨论的是“伏线”，伏线有几大功用。

A 伏线是连贯整个剧(如果是剧集，则是全剧集)的针线。戏剧在有整体的观感，伏线前后呼应，便是联系各部分剧情的连贯力。

B 伏线预告剧情、暗示剧情。编剧“玩弄”观众，使他知道背景、原因。要引他追究进展便要放出预告。作为“预告”的伏线，一定与后来相关的结果吻合，不只吻合，还技巧地吻合。这些伏线可使观众如梦初醒，加深他们吃惊、好奇；也无形之中，使他们不自觉地“早料此着”。观众有逞英雄的心态，猜透导演巧妙布局，就像猜中谜般兴奋。编剧何不让他们有猜中的“贴士”呢，伏线就是“贴士”了。

C 伏线是巧合的“道理”、“原因”。上文说过，追寻巧合的道理，实在太费力，巧合不说明又恐太唐突。唯先安排“伏笔”，观众便早有印象，印象加深，观众开始熟悉；巧合出现时，似乎是“理所当然”的了。

D 伏线是剧本净化剂。一条起，一条收，此起彼落的伏线帮助观众净化、系统化剧情。写文章要有章法，搓麻将也讲章法，章法是步骤先后次序安排得宜。伏线帮助观众了解一段一段的剧情，使到剧中见章法，在错综复杂的人物关系及剧情中，可见段落分明，有条有理。中篇及长篇电视连续剧中，观众吸收人物性格、关系、剧情变化颇为吃力，以“设伏线”、“解伏线”说明以上的资料，无形中加深他们对剧的认识。对剧有认识才会追看的！那么应如何落伏线好呢？

落伏线要不动声色，不留釜凿痕迹。尤如下棋，落一妙着，看似声东，实在击西；看似指桑，实在骂槐；看似无谓，实在大有关系。香港片“英雄本色”中，杀手在走廊先放下几枝枪，看来没有什么预谋，原来是杀手逃生时的火力。美国片“花都奇遇结良缘”中，有一段曾轻轻提及集邮，原来是把财产变成高价邮票以逃过耳目，这些都是巧妙伏线安排的例子。要巧妙，得从“结果”上着手。编剧早预“结果”，把“结果”化成谜面，到适当时机，精心的把预谋埋伏；也有写到细节时，发现细节可以发挥，顺水推舟成为一条伏线的。

埋下伏线后，在观众未曾忘记前，要把谜底揭发出来。电影剧本中，观众注意力集中，历时不长，大抵没有忘记的可能(至多揭发时，再点明伏线，使观众易于明白)。电视中篇及长篇连续剧中，太长时间之后才揭发伏线，有被忘记的可能。有时重覆伏线，层层纠缠，会使观众吃不消。

写电影剧本、电视剧本都为公演而写，以开放给普罗大众欣赏为目标。他们教养不同，兴趣有异，看戏的目的求娱乐则相同。故作玄虚，复杂错乱，过于平淡都是大忌。伏线最忌“神龙见首不见尾”。观众感觉到伏线的存在，而作者又不提出伏线的呼应，观众是会失望的，情绪被引发而没有结果，必定怀恨在心。建立路牌作指引，伏下伏线作引路，总不可乱指一通，让他们错入“歧途”，开他们玩笑的哩！

(十二)分场

这什么要分场呢？

戏剧是一种模仿，把冲突和斗争呈现在观众的眼前，不只呈现，还精简地呈现；故此，只呈现最有关键的情节(故事)，最能刺激观众的感情。一切无关的枝节，都被浓缩、删除。

1、分场的分段方法：

舞台上的戏剧，用揭幕、落幕、亮灯、暗灯(或全黑)来表示时间、地点的转移。电影院内，银幕上升下降只代表开场散场，影片中的时间、地点转移用溶入溶出、切割画面或特技切割镜头代表，而电视也大致与电影相同。当编剧写一段情节时，要先选择好这段情节在什么时候发生(时)；在什么地方发生(地)；有什么人参与(人)。

时分日、夜，或细致地注明黄昏，甚至中午十一时五十分(如果有极大关键的话)。这是时间的“时”。编剧也要注意情节相关系的时间，例如是紧接上一场的时间，或者是上一场的翌日，又或者是上一场同一时间，或半年十年之后。银幕及荧光幕从不中途落幕代表时间的连续及与上一场的相互关系，要观众知道时间的连续关系，编剧导演就要想办法明示或暗示了。明示的方法：以明显的文字注明“一年后”、“一小时后”；暗示的方法：以插一段“流水落花”，或者由演员对白、行动、化装暗里说明；也有利用道具，例如时钟的指示，景物的变迁来暗里说明时光的过去，或过去了多久。

一般而言，编剧的责任是在分场的开始时，注明场与场时间的关系。至于表达方式，则应待导演做工夫的了。

地指发生情节的地点。传统上都因为地点的转移，而“分”开“场”的，而这点普罗观众早已习惯。故此，为了方便了解剧情，不宜打破这个传统。

地点分“大的”与“小的”。例如同在一房子之中，分成：在客厅、睡房、厨房等等。如果剧情分别在不同地点进行，适宜以各“小的”地点分开场面，观众看起来会更加清楚。在同一场面不同时间发生不同的情节，分场时当注明时间的转变，好待导演向观众说明时间的转移，否则使观众一头雾水。

一般而言，场与场之间是时间的顺序，下一场接上一场之后的情节，但可以是回忆、覆述以前的情节。故此，编剧要在回忆、覆述情节时，加以注明，好使导演设计表达回忆、覆述的意思。

人物在该场面出现也当注明，使到制片、导演在组织拍摄时有足够的资料，编剧须准确地报出所用的人物。特别的地方，例如不寻常的打扮，或复杂的身分，编剧也当注明，使到导演、

制片、演员易于明白所写。例如演员假扮另一个角色，或被误会成另一身分，诸如此类。为了使工作方便，编剧需要把每场冠以顺序的号码。

在戏曲的分场中，作者都习惯给与一个“题目”。“题目”就是用最简洁的文字写出那一场的主题故事或主要情节。例如“帝女花”便有“庵遇”、“香夭”等等。编写电影剧本时，给与每一大情节一个“名目”，好使有关工作人员清楚明白。大情节有了“名目”，使编者更能集中精神专写这“题”，不致乱生枝节，这是好习惯(大情节可以是一场，也可以是多场的)。电视中篇、长篇剧分场中，这种做法，叫做“大分场”。

2、大分场

大分场是一个大情节的总名称，有时可能以几集、几十场来诉说一个大情节。电视连续剧不宜忽视先分“大分场”，先议度好“大分场”，才作“小分场”。“大分场”也叫“斩件”，一如宰割一只大牛，先要分开大肢体部分，才可以细腻地再分割牛脾肉、牛腩肉。电视中篇、长篇连续剧的“分场”或准确的分段方法，至为重要。因为一套中篇剧至少有二十小时的播映时间，一套长篇剧更会多至一百小时。香港从来没有一个编剧单人完成一套中篇、长篇连续剧的编写，这样“庞大”的工程，多采用“集体创作方法”。

3、集体创作方法：

“集体创作法”如何可以分工、合作，而使剧本获得完整性。统一性呢？这里先得明白“集体创作方法”的结构。

一般而言，“集体”的队伍包括：一名剧本审阅，三至四名编剧，该剧集的制片，也是创作队伍的一分子。这一支创作队伍负责：

(1) 拟定剧集的形式。即是什么类型的戏剧，是古装？时装？改编？创作？是喜剧？悲剧？侦探剧？武侠剧？……多少集呢？

(2) 拟定主题。该剧集意图说明什么呢？想暗示给观众一个怎样的讯息呢？

(3) 怎样编写这个剧集呢？这包括 a：剧中人物性格的设计；b：剧中主要人物关系及他们关系的变化；c：剧情的分段(依起、承、转、结而决定每段大约占多少“大分段”(大情节)，最后的结局又如何？d：每一大情节的细分场，每一场说什么？而每一集、每一节(广告时间之前后)应写什么？如何安排高潮？

成功的“集体创作”，全赖下列几个条件：

1、全队满怀编写这套剧本的兴趣，并且要兴趣浓厚，坚持至完成全剧为止。好些编剧不喜欢“集体”，只喜欢个人埋头的设计及撰写，不认为集体创作会有趣味，他们不宜参加这种工作方式，只可以编写单元剧、剧集、或电影剧本。集体创作的成员，对别人的意见，别人的桥段，在感到浓厚的趣味。一边听，一边启发自己的联想，依照别人的设计加以润饰、改良、增添。故此，成员对剧本的了解力、欣赏力、联想力；对素材的敏感度，对他人所思的容忍度都要有高水平。

2、全队都要有“为公忘私”的心态。认为产生剧本是众人的事，荣辱共同拥有。一队之中，必有程度参差不同的编剧，功力深厚的，宜有形无形地协助程度肤浅的，不求个人突出，只求整个剧本突出。

3、全队愿意投入。因程度参差，个人英雄主义作祟，使到队员并不投入。全队五六人只有一两人开腔提议剧情，其他的袖手旁观，或甚至加入没有建设性的批评，如此则队伍士气大

坏，没有可能创造出好的剧本来。各队员投入工作，建设性地互相补漏，补充意见，互相沟通支援，才有好的集体剧本。

4、全队应以剧本审阅为主脑。主脑宜带动创作。未成熟的意念若提出来，有激发其他队员联想的力量，对未成熟的意念容忍并加以开导及改良，集体创作才生效。取舍素材，要依照原定主题及戏剧原理来裁夺。审阅应在裁夺后对取舍理由加以说明。作为剧本审阅，有一个非常重要的任务，就是负责统一众位编剧的上文下理、角色性格、语气用词，使整套剧看起来犹如一人执笔，有统一性，有完整性。这件工作不简单，有赖各编剧对原来构思的认识程度，他们互相切磋的努力。小队中的编剧，不只重覆检查自己负责的剧本，也应该观看其他编剧的剧本，参考同组的写法，依据原定，或“龙头”编剧的设计而发展（“龙头”编剧是该组最深资的编剧，常派为写第一轮剧本的人）。

执笔时，一定会加上相当多“即时”的笔触，这些小节，都非在讨论小分场时想得到的。加了这些小节，丰富了剧本的内容，又不妨碍主线的发展，是可以接受的。但要向审阅交代，也应向队友交待，好使他们“捉”住这些小节，日后成为伏线或呼应。

集体创作之中，剧本审阅和队员要安排足够的素材，安排丰富而剧味浓郁的素材并非容易之事，构思电视剧情之法，总有几条验方。

(十三)构思剧情方法

1、写人物性格反应法

古语有云：“患难见真情”，当一宗情节发生之后，有关系的人物自然会有所反应。这是考验角色间关系、感情的最佳时刻。编剧应捉牢这个机会，思索角色周围的人，看他们会有怎样的反应，然后写这些反应。透过这些人物对遇事主角的感情表达，即可加深观众对他们关系的认识，也可加深对主角性格的描写。这些描写，都是电视观众喜爱看的。连续剧常犯的毛病是“粗枝大叶”，不深刻描写有关角色的反应，只求继续发展桥段，此所谓要“去桥快”。实在是“捉了鹿不懂脱角”。

2、写事件的影响

一个“冲击”之后，必定带来不少“影响”。“影响”改变了角色的性格，也改变了角色之间的关系，又伏下下一个情节、下一个冲击的开端。编剧思考“冲击”产生的各方面反应，写这些反应造成的余波，电视连续剧中，观众比较有耐性欣赏“余波”。“余波”不断激起小高潮、小冲突，“捉”住这些反应、冲击的影响，情节便变得充实、多姿多彩了。

3、写感情的变化

电视连续剧不能单表现剧情。剧情是事实，冷冰冰的，写感情才有温暖感。写剧情发展，一场场都是交待说明“始末详情”的戏，观众只吸收“事实”，没法产生共鸣，在述事中应夹杂主角们的感情。主角是人，活生生的人，必有人伦关系与感情，冲击之前、之中、之后，（君臣）父子、兄弟、夫妻、朋友之间的感情如何引发出来呢？这是大做文章的时候，可选最与主题发生关系的感情加以描绘。这些场面，适当的夹于述事之中，增加整剧的“温暖感”，增加观众的兴趣。

4、写支线的“头”，写支线的“尾”

凡“支线”必与主线有关，不可喧宾夺主。有关者，即足以影响主线、反映主线、衬托主

线也。电视连续剧不可能没有“支线”，这都是所谓“插科打诨”之来源，也是“旁敲侧击”的写法。支线顺情流入主体剧情之中，有“起”也应有“终”，大段落之中，应兼顾安排顺势而产生的支线，也顺势把前面应“收”的支线作一完结。“顺势”两安最是重要。一株大树所生的旁枝是有自然的姿势，总不会无端横空架出横支；安排支线，也需如此。要在剧情发展之中，有意无意、不着痕迹的加入支线，让它“完成任务”后，便“了结”它。故此，支线不宜同时过多，不要复杂，也不要盘根纵错、蔓生外枝，好使观众容易明白来龙去脉。支线一无作用，配角一无作用，宜顺势终止，不可使头绪纷乱的呀。

(十四)小分场

小分场又写什么呢？小分场以“地点”为分场；大分场是以“剧情”为分段。小分场应写发生于该特定地点的戏剧动作，包括语言(对白)。写戏剧动作，就是写角色做什么？

1、形象化

先向大家介绍一个名词，英文叫 Visualization，中文译为“形象化”。熟悉所有角色后(知道何人饰演，及取得各类主景设计图样，可以帮助脑海中“人物”、“布景”形象显示能力)，编剧的脑海便是该戏剧的“第一舞台”。编剧应该培养有一种“内视”“内听”的专业能力。“内视”者，编剧的脑海中布置了剧本中的场景，让剧中角色在这场布景中活动，思考电影剧本的时候，脑海便是银幕，一个镜头一个镜头的出现情节、对白。编剧不单可以“见”到角色的动作、镜头的运用，也可以听到角色的对白(如果知道谁主演而又熟悉他声音的话)；脑海之中可以“看见”同场的一干角色，先出场，后入场的，也很清楚的“听见”对白，这并不是什么“奇异功能”，编剧(或导演)确有这种能力。有了这种能力，写一场戏便不怕有“失”了。什么是“有失”呢？譬如写得头昏脑胀，会忘记在场还有其他角色，白白的要他(们)出场，却失去他(们)出场产生的作用。又或者顾全小范围之内的事，整座布景其他的空间都废置了，失去了作用。

编剧能够“内视”、“内听”，脑海中有建立“第一舞台”的能力，依照“此情此境”，用笔“记录”“内视”“内听”，便是剧本了。只要脑海中换了各人所据的位置，另一组戏及镜头又会重新出现，依此又可以修改剧本了。

要拥有这种“形象化”能力，须下“死功夫”。最初编剧合上眼睛，试图构思一堂布景：譬如说经常到的一所餐厅，看看脑海中能否呈现这餐厅的全貌，然后进一步，用主观的角度“周游”这餐厅一次。编剧经常处身这个“场地”，他容易“内视”到这餐厅的情况，在脑海中重现他曾看过的景象。编剧可试图把一个熟悉的朋友“放进”这餐厅，让他坐着喝咖啡，或走动或呆坐。如果实验成功，“内视”的能力便慢慢累积下来。

再次设想一所未见过的餐厅，一切布景陈设都由编剧心生，又设计一个不认识的人在此，或动或静。如果该“人”可在“景”中活动，又成功了八分了。再想像熟朋友的声音，或熟演员在脑海中朗颂一段文字的声音，如果这声音“出来”了，一门专业的谋生技能就这样大功告成。他日一有构思，第一时间之内，景、人都马上走入“脑海”的“第一舞台”之中。

编剧也要粗略地认识镜头的运用，大致知道导演分镜头的基本方法(可从观察或书本中寻找)，这样可帮助他的“内视”能力。因为写电视、电影剧本，都是以一个接一个镜头作为描写次序，尤其描述戏剧动作时。

2、该场最重要的情节

除了交待时间的过去、在何地点，或交待特别的说明，如梦境、回忆的“场面”外，应写该场最重要的情节。每一场存在都有一个“任务”，即这一场究竟主要目的是说什么。目的要清

楚交待，编剧设立每场戏先要自己明白这场的目的。有时，一场之中存有的目的多于一个，编剧表达时便要层次分明。电视剧要浅白，太多层次反而不美，不如另立一场再加说明。最重要的“目的”一定是“落墨”最多的地方，其他的地方只是衬托而已。

3、说明技巧

剧本之不同小说，在于它不能直接用文字与读者(观众)沟通。一本小说，可以用万余字描写一座建筑物，使读者脑海中产生这座建筑物的“外形”、“陈设”、“气派”等等。而在电影电视中，观众则是实实在在看到这建筑物的“外形”、“陈设”、“气派”。前者需花读者很多阅读时间；后者以几组镜头作描写，只花观众一分钟的时间而已。

写小说，作家可以暂停故事的进展，加入作者的评述；或者利用故事中人物表达他们对事情的感想、估计或评价。一切的手段，都非常合情合理，不至生硬难于接受。唯电影电视，编剧不可能站出来在荧光幕前剖白，而剧中人，也难于常用“心声”、自自言自语作解说。观众需要编剧告诉他们更多资料，编剧也需要观众知道他们必须知道的资料，故此下笔时，须要技巧地写“非叙述”，“非描写”，非“评论”，“非说明”的叙述、描写、评论与及说明。这句话不是很矛盾吗？

编剧应该知道：如何通过间接的、暗喻的、对比的、反射的、烘托的方式，交待上述的叙述、描写、评论及说明。

观众第一次见到戏中主景(一座建筑物)时，感到有点陌生，编剧可运用技巧，让观众认识这座建筑物。例如描写一事情在该建筑物发生：一只狗从厨房偷了一块骨头，仆人追打这小狗，小狗亡命而走，在建筑物内四窜，穿房入舍。仆人愈追愈狠，宜得杀了此狗。最后小狗走入后山丛林中失却所踪。

这段文字是(1)戏剧的动作，不是硬生生的叙述；(2)冲突，仆人与狗的斗争，不致平淡；(3)间接的描述，观众随着追狗的剧情；看到了大部分的建筑物的内容，有了印象，编剧利用技巧介绍这个场景；(4)不刻意的描写；写了狠心的仆人一“笔”，给观众“介绍”了他主要的及与后来剧本发生关系的性格(下文一定要呼应、连贯，才有意思)；(5)伏下屋后有一处丛林；剧情需要时可利用建筑物与丛林的地理关系再作铺展。

透过几十行方案文字，化成几百尺菲林，作三分钟电视播出时间，就可以知道、感觉上述五点资料。这就是编电视电影剧的技巧，一“举”要“多”得的技巧。

初当编剧的人，都易犯上用角色的对白来叙述、描写、评论或说明解释剧本的毛病。这是颇拙劣的方法。一遇到叙述、描写、评论评论、说明及解释时，第一个观念即删除以“对白”来完成这个任务；强迫自己不用对白，只可以用“画面”，脑海中即可以再现一千零一种方法。试比较哪一促“画面”说故事的方法最浓缩，最一“举”多“得”，便利用这方法来“写”此段剧情。要脑海出现“画面”，可多参考连环图。连环图是用“画面”说故事的。当然，多看电影——画面描绘力丰富的电影，也是很好的“教材”。

4、分场的格式

写分场基本上没有任何固定格式的，传统为了方便制片工作，一场之开始是：

第(几)场

时：日或夜或特定时间。

人：此场的人物，或加上特别的注明。

景：所发生的地点，或特别强调的地方。然后是内文。

写动作，传统上都用括号()代表；写对白，都先冠以该人物的简称，如某某：(加上冒号)。须统一剧内人物的简称，主角叫“陈有才”，先统一用“才”字代表。不宜一时用“陈”，一时用“才”，又一时用他的身分“大哥”。看剧本的人，会被弄糊涂的。

对白的语气态度亦应作小许说明，如：才(激动地说)：你太令我失望了。怎样激动留给导演诠释，编剧只要注明他所写的意图而已。

传统上，剧本以一系列对白为一整体。写完一系列动作，或一系列对白时，可以另行再写，不似文章分段的格式。电影电视都用画面表达，故此，一系列动作、对白，都宜以编剧“主观的”“分镜头”来写。

不过，这是编剧脑海中的“分镜头”而已，只供阅稿人的理解，并非导演最后的拍摄“分镜头”剧本。导演应有自己对剧本的了解，重新组织“分镜头”。是故，剧本中的一切叙述、描写、评论、说明、解释，都习惯尽在“不言”中，不必再花笔墨下注脚了。

(十五)集体创作须知

集体创作连续剧的筹备过程中，有几款作为各编剧、各导演沟通、统一的文件，必要提早准备。

(1) 整剧的大纲：A：主题；B：故事总纲领，即剧集开首至结尾的故事硬概；C：起、承、转、结的各关键处(应从主角的遭遇处着手。旁枝可以减除，作用就是使工作人员略知导、编的总意)。

(2) 详细的人物性格描写：愈详细的人物性格描写愈好(在人物性格一章中已介绍做法了)。敲定角色的演员后，导演会先拍造型照。编剧可提供他们脑海中的角色扮相、特征、特点以供参考，也需把确定的造型，存入脑海之中。

(3) 角色称呼表：角色与角色互相有称呼，依伦理关系有身分的称呼，宜先做角色称呼表格，以便统一称谓。

(4) 角色简称表：这是为写剧本时求统一的人物代名词。上文已述作用。

(5) 主景表及设计图样：编剧设计了故事之后，根据构思做布景或找合适的外景场地。宜加入编剧的构思设计，也得看清楚最后敲定的图样、平面设计、立体透视图。此种图样帮助编剧“第一舞台”的“内视”印象。为了有效地运用资源，电视剧多重覆在几个大主景之内拍摄，编剧知道这个限制，不必分散剧情发生的场地。编剧熟悉几个主景，对描述角色的动作有很大的帮助。

(6) 新加入的闲场景，新加入的闲角人物，新加入的小道具，新加入的小线索通知表。同队每一个编剧，都可能在负责撰写的剧本中加入新场次、闲角、小道具、小线索。应由专人统一资料，尽快通知小组每一成员，好作呼应。避免各写各的不统一，互相矛盾。

(7) 武侠剧集要有“武功层次”总表。表内列明各武林中人的“武功层次”。明显的有比较，也有发展。每一层高手遇上第八层低手，轻而易举得胜；同级高手，势均力敌才可以大战三百回合。法力魔怪片同属此例。

(十六)分场须注意的地方

上文说过分场的作用，是用事件发生的地点、时间来分开段落。分场时要注意：

1、背景。原因、时间

常要记住，观众是“第一次”认识剧情的。他们不是导演、编剧脑海中的细胞，他们绝对不知道导/编会怎样想，也不知道他们在故事之前，设立什么背景。是故，编剧应“提示”观众，他要写下故事的前设、背景和一切观众应该知道资料。尤其在戏剧开场前的背景资料。

在开场时用简短的文字，利用字幕向观众作小小的说明，是表达手法的其中一种。利用字幕说明背景有利有弊。好处是很迅速明确的交待“前因”。例如故事发生在什么年代，这个年代有什么特点，使到戏的发展有必然性的背景。

写明朝锦衣卫横行、忠臣被诛，“龙门客栈”用字幕介绍给观众，观众不懂明朝历史，也知道锦衣卫即是朝廷奸臣收养的杀手，横行肆虐，专杀忠良。忠奸之势马上分明，戏剧压力也马上传播。坏处是文字在银幕或荧幕上产生的传播力不可信赖，尤其在电视的荧幕上。假如观看的人不懂得文字，是文盲，或者阅读能力不高，字幕便白费了。或者问，现今社会还有文盲吗？普罗大众中，文盲仍然存在，电视观众层面太大，免不了会有文字程度不高的人。故此，我认为荧幕上用文字表达的意念愈少愈好。关键的资料，绝不宜用文字表达，部分观众错过了文字说明，便很难了解下文的了。

舍弃不用文字，用什么表达呢？最佳的表达方式，还是画面。画面是戏剧动作和对白。

舞台上常应用角色的独白来介绍背景。传统的舞台演出，角色第一次出场之际，跑到台前向观众“自报身分”、“自报背景”。观众第一次见到角色时，是陌生的(即使老观众可能从扮相、服装、面谱中认识背景。仍要兼顾新来的观众，缺乏看戏经验的观众)。一番简短的“自报”，就使观众获得看下文资料，“西厢记”中，红娘一出场，先介绍自己丫环身分、她和小姐莺莺的关系，也说明了处身在白马寺，来此寺的原因，更介绍了主家婆守旧固执的性格。西洋戏剧中，经常有“介绍人”在开场前走到台上，他并不是“剧中人”，他一一介绍，有时还加上作者一两句的评论与感叹，引领观众进入舞台，欣赏及后剧情的发展。每幕开场时，“介绍人”也负起说明这一场背景的责任，引导观众“连接”上场和这场的思想，或者给该场剧情的一些“心理准备”。

电影电视，绝少利用独白和“介绍人”的方式来表达前因，编剧要动作技巧来表达这些资料。这些技巧没有规格，可说任由发挥。经常采用的方式，是利用“序场”来说明背景。“序场”也是戏，把要交待的事，通过戏剧方式用画面说过了。如果能够“一物多用”，既交待故事来源，又交待时代背景、戏剧形式、主要人物和他们的关系，是最浓缩而简洁的“序场”。

可是短短的“序场”并不能交待太多资料，编剧只可以利用“序场”交待最重要的资料、最关键的资料，也是引起其后故事发生的主因，可能是该剧最大的悬念。美国片“回到未来”中，编剧在“序场”中介绍科学化的喂狗仪器，使观众感觉到仪器的主人是个古怪奇特的科学家，感觉到往下的戏含幽默谐趣、带浪漫的设计(不爱拘束)，后来的“时光变流仪”才有可信性。观众对“时光变流仪”引申的“逻辑”接受了，剧情始有趣味。否则，这种“科幻片”必定处处犯驳！

电影序场多用作放映“工作人员名单”(导演、制片、出品人)。电视剧集没有“序场”，剧集开场时，已经是“正场”。主角出场要精心设计，除了用一段剧情说明他的性格外，并兼顾他与其他主要角色的关系、剧情背景和故事关键的说明。中篇剧“上海滩”许文强出场时，正值五四运动，学生上街示威，与军警冲突，观众知道他处身的年代，他性格正直热情不惧权势。电视剧“射雕英雄传”开场，正值北宋末年，胡人入侵。郭家与杨家指腹为婚，提示了乱世的年代，两个未来主人翁的关系，忠臣之后，国破家亡的大时代会有一番传奇的遭遇。

编剧可以利用半集，甚至一集的篇幅，把“前因”、“关系”、“性格”、“风格”等等向观众交待清楚，原则是要简洁清楚。用平铺直述的手法(赋)难简洁，多用对比、烘托(比)有暗示(兴)的手法为佳。

2、段落

一件剧情，由始至终，无论在多个场地发生，或经历多长时间，算是一个大段落。写一个大段落要一气呵成。一“因”牵着一“果”或多“果”，再牵着再引起的“因”产生的“果”，有条有理，有迹可寻，有路可归，时空的逻辑，先后的次序要排列得明确。或问，好些电影剧情都是时空交错，反次序而排列，或用回忆镜头，或用幻想场面，是否不好？对初学编剧的人，未学行，切勿学走，还是依序顺写的好。观众看得明白至为重要。每一个大段落结束，都带出另一个大段落；前一段落的“果”，是后一段落的“因”，互相扣紧，互相瓜葛相连的。要连贯得好，要像解了一个“谜”，又来一个新的“谜”；观众街道多些答案，好满足好奇心，却被另一个更有趣的悬念吸引，要再解另一个“谜”，直至看完“大结局”，才释放了这个被编剧悬念吊着的心和被编剧玩弄的情绪。

故此，新段落开始时，须提示观众，须给与他们足够的资料、足够的疑点，引诱他看下去。

小段落是在一个地点及一段小时间内发生的事情，也可能是数个地点，一段或多段时间发生的事情。小段落发生的剧情只是一件事，单独的事件，大段落是整个原因至结束，小段落是其中一件事罢了。

如果用“武松”的剧情来举例：整出戏由武松在景阳岗遇虎起至杀潘金莲报仇是全剧故事。大段落分成：(1)打虎(2)遇兄(3)勾叔(4)杀夫(5)报仇；小段落分成(1)打虎中 A 景阳岗虎患，店小二卖酒有条件，三碗不过岗 B 武松喝醉贸然上岗 C 武松遇虎，打死老虎(三个小段落)；分场是：第一场在市集，群众惧虎，风声鹤唳；第二场紧接上场时间的黄昏酒家内，武松要喝酒，被小二警告。

把戏剧发展详细分析，就很容易把“场”(即地点、时间)分别出来。写内容时也易于掌握的了。

分场要注意地点、时间转移的逻辑。凡由一地点转移到另一地点，必定有原因。没有原因，为什么不在同一地点继续完成呢？勿以为场数多，节奏便会快，这是错觉。节奏快慢与剧情的内容多寡有关系，与分场多少没有关系。一场戏，即同一地点，或同一时间可以发生很多内容。反之，变换很多地点、时间，而没有充足的事件，或事件兜转不前，节奏也是极慢的。有一条备用的定律可以参考。 $T=M/V$ （密度的物理定律： $D=M/V$ ）， T 是节奏， M 是内容， V 是时间。在一个特定的时间内，发生的内容愈多，节奏也会愈快，戏的“密度”也愈浓缩。

写一场戏，要“有话则长，无话则短”。主力戏要想通想透，不放过任何一些小节，一些感情，尽量写得细密；“戏味”才会出来。反之，一场交待少许剧情的因由，交待没有关键性的因果，没有感情的描述，则可短则尽短。分轻重的写场面，至为重要。

Georges Polti 在三十年代出版了一本书，把戏剧曾应用过的三十六条“大桥”归纳起来，写了一本名为《The Thirty-Six Dramatic Situations》的书，现在撮要给大家参考。看到每一个戏剧处境时，最佳方法是加以细想，想想这个戏剧处境曾见过吗？能有例子可以配上的吗？加以思想之后，认识必定会加深的了。

(十七)三十六戏剧处境

1、Supplication

（恳求）

角色：迫害者

被迫害者

裁判者，但他的裁判受人怀疑

2、Deliverance

（拯救）

角色：不幸者

威迫者

拯救者

3、Crime pursued by Vengeance

（服仇）

角色：服仇者

犯罪者

4、Vengeance taken for kindred upon kindred

（内亲服仇）

角色：报仇的内亲

犯罪的内亲

受害者值得纪念的东西

内亲间的亲属

5、Pursuit

（追踪）

角色：惩罚

逃亡者

6、Disaster

（灾难）

角色：失势的力量

胜利的敌人

传讯者

7、Falling prey to cruelty or misfortune

（不幸的受害者）

角色：不幸者

迫害者

灾难

8、Revolt

(反叛)

角色：暴君

谋反者

9、Daring enterprise

(创业)

角色：勇敢的领导人

目标

困难

10、Abduction

(诱拐)

角色：诱拐者

被诱拐者

临护者

11、Enigma

(迷惑)

角色：追查者

不明真相者

迷惑的问题

12、Obtaining

(争持)

角色：恳求者

不肯妥协者

裁仲人

对立者

13、Enmity of kinsman

(内哄)

角色：不良的亲属

被亲人憎恨，或非常憎恨亲人的人

14、Rivalry of kinsman

(骨肉相争)

角色：得意的亲人

失意的亲人

相争的目标

15、Murderous adultery

(致命的奸情)

角色：通奸者

被出卖的配偶

16、Madness

(疯狂)

角色：狂人

被害者

17、Fatal imprudence

(致命的不守本分)

角色：不守本分者

受害者

因而受损的物件

18、Involuntary crimes of love

(为爱而犯罪)

角色：爱人者

揭发事件者

19、Slaying of a Kinsman unrecognized

(误杀至亲)

角色：杀人者

被误杀的至亲

20、Self-sacrificing for an ideal

(为理想而牺牲)

角色：英雄

所为的理想

牺牲的人或事物

21、Self-sacrifice for kindred

(为亲属而牺牲)

角色：英雄

牺牲的人或事物

22、All sacrifice ed for a passion

(为迷恋而牺牲)

角色：热爱者

被迷恋的对象

牺牲的人或事物

23、Necessity of sacrificing loved one

(为必要而牺牲所爱)

角色：英雄

所爱的受害者

牺牲的必要

24、Rivalry of superior and inferior

(上司与下属的斗争)

角色：上司

斗争的目标

25、Adultery

(通奸)

角色：受骗的丈夫或妻子

通奸者

26、Crime of love

(乱伦)

角色：爱人者

被爱者

27、Discovery of the dishonor of a loved one

(发现不贞)

角色：发现不贞者

不忠贞者

28、Obstacles to love

(受阻挠的爱情)

角色：相爱者

阻挠相爱的人物、情况

29、An enemy loved

(爱上敌人)

角色：被爱的敌人

爱敌人的情人

敌人

30、Conflict with a god

(人神的斗争)

角色：人

神

31、Ambition

(野心)

角色：野心者

引起野心的东西

阻挠的困境

32、Mistaken jealousy

(误会的妒心)

角色：妒忌者

所妒忌者

引致误会的因由

33、Erroneous judgment

(冤狱)

角色：错误判断者

受害人

错误的因由

34、Remorse

(忏悔)

角色：犯罪者

受害人

审问者

35、Recovery of a lost one

(寻找遗失的东西)

角色：找寻者

被寻到的东西或人物

36、Loss of loved one

(亲人被害)

角色：被杀的亲属

目击受害的亲人

杀人者

第五章 戏剧语言

电影发展成有声片后，声音(包括音乐、效果、对白)便大大影响了这个媒介。电影电视剧本上的对白，成为剧本主要材料之一。

写对白并不容易、简单，写得好，要下很大的功夫。现介绍写电影电视剧本对白的几个原则：

(一) 对白原则

1、语求肖似

每个人说话都有他个人的特色，生活上多加观察，大家可以体会得到。戏剧人物性格鲜明，说话应有鲜明的特色。试看，不同年龄，不同身分，不同出身，不同爱好的人，都有他们各自的思想、性格、品质。风貌。设计角色说话时，必先再三认识“他”的身分、性格、特点。年纪大的，说话老成点吧；“他”身为一家之主，说话严肃一点吧；“他”出身书香世代，说话文雅一点吧；“他”爱好挣面子，说话得体点吧！我们还要注意“他”处于什么时代，在民初、在现代、在古代；老成、严肃、文雅、得体都有各时代不同的表达词藻，不同的说话方式。

说话要看对象。“他”对后辈的说话，往往以长辈的语调作教训；对方是平辈的时候，话也会减去直接教训的态度，以规劝的方式进行了。如果对方是“他”的长辈，同一意思的说话，会变得谦卑有礼，可能更加间接的规劝，十分含蓄的进谏了。同一件事，同一番说话，不同的对象，便大大的不同。

说话也看处境。说话的环境影响一切，公堂上、法庭上的说话，影响对原告被告的裁判，说话态度是谨慎而理智的。只有“他”们两人共处一室，没有其他人在场时，私话与公堂上的话便截然不同的。同一意思，在不同处境，有不同的说法。

说话看时机，“他”处于急不容缓，千钧一发的时候，在发出最紧急的要求时与胜券在握，滋油淡定，十拿九稳时，怎可能相同呢？说话也看事态。“他”处于危急存亡，事情发展对“他”极之不利的時候，说话自然紧急、迫切。“他”处于有利地位，事情人急“他”不急，语态当会悠闲。谈一宗公事，说事实的会多，谈情说爱，说感情的话居多了。

故此，落笔写对白时，要仔细留心各种情况：时代、身分、性格、对象、处境、时机、事态。

没有人听过古代人物的对话，古代人怎样组织说话从何而知呢？录音机只发明了几十年，古人对话的方式，只可以从古籍中获得资料。一般而言，写古装的话要注意：长幼尊卑的身分，这是古装剧对白一大特点。古代重男轻女，重文轻武，重老轻幼，尊君轻民，都是观众习惯了的情况，编剧要留意及遵守。古装剧也注意古代说话的修辞及称呼。同一种事物称谓，古代与现代大大不同，现代人可能以外来语“拜拜”表示再见；古代人绝不会说“拜拜”，“再见”也似乎太现代了，可能说声“请”。现代人称“爹地”、“妈咪”，古代可能称“爹”、“娘”。凡此种种，都应多参考古代小说、武侠小说以吸收写古装剧的词藻。

写现代时装剧应该从生活中吸收对白的时代感资料。日常生活，要留心各种不同年纪、身分、教养、阶级的人，他们有组成说话的不同语法。年纪老的，所用词藻与青年已不相同了。年老的可能仍然称警察为“绿衣”，邮政局为“书信馆”，他们说话中要分长幼尊卑，界限分明；年青的，已不计较老嫩尊卑辈分的客套语了。

同一时代的人，也因长年居住的地方，接受不同文化而产生不同语法和词藻。例如在香港长大的人，与在大陆长大的人，对于某些事物谓，某些语法的运用，均大大不相同。即使同样香港长大，也因阶级不同而说不同语法和词藻。世家子弟与市井之徒，说话怎可以一样呢？世家子弟多用有关系连接的说法；市井之徒，多用简单直接的说法。而受洋文化教育有点艺术修养的人，说话喜欢含蓄，带点幽默感，一句话可能有多层意思，“啱”落才发觉。手作仔、劳工阶层，说话总是直接简单。遇上复杂感情，或千头万绪的道理时，他们的语言变成不敷应用，拙于表达。

再者，现代各行各业都有惯用语。警察之间互相交谈，公事上有不同的代名词；商人之间谈生意，有行业的惯用语；黑社会里人物之间交谈，用很多“切口”（暗语），三教九流之中，暗语更多。编剧写到各种人物，各种阶层人物时，要亲身观察，深入认识他们，才可以写出肖似他们的对白。

留心聆听各类人物组织说话的方法：惯用的词藻。称呼，表达的范围、对象；抽取特点，从语言中才能恰如其分的刻划到人物的身分、教养的性格。

2、话中有剧

生活中所说的话，所听的话实在很杂乱，戏剧中的对话不能杂乱。戏剧是浓缩的艺术嘛。

戏剧中的对话主要有两大功能：（A）描写人物的性格，（B）推动剧情发展。根据两大功能检查所写的对白，既可描划性格，亦可推动剧情，有“一石二鸟”的作用。只能满足其中一项功能，亦起了对白的作用；反之，若对白中没有上述功能，便大可以删除了。

人物性格之间产生矛盾，做成冲突之后，剧情便顺利发生。剧情发生之同时，直接、间接参与剧情的人物会有“反应”。这“反应”就诉之于戏剧动作和语言了。故此，“活”的对白、富戏剧性的对白都是从戏剧冲突中迸发出来，是从人物心理抒发出来的。有此情，有些境，才有此

“话”，有此“话”，就有此“答”。对答、说话、争辩、解释、调协、说明、行责备等等语态，须带动剧情，把剧力（冲突）发展下去才算是戏剧的语言。

茫茫头绪，四处找寻写什么对白，是舍本逐末的办法。解决剧情应如何进展，如何使剧力上升，再契合人物性格，对白便油然而生。不必探索枯肠始可写好对白。

3、语贵精炼

戏剧语言是表达人物性格的一种方法，观众从语言中感染人物的性格。

编剧如何利用这个方法呢？这是思考及组织说话的问题。

上文所说，对白要视所讲人身分、教养、阶层等等而定。地位高、教养好、阶级尊贵的角色懂得运用词藻，组织语法，把复杂的内容简洁化、精炼化、含蓄化。然则地位、阶级、教养较次的人物语言难于简洁化，精炼化，含蓄化吗？又简洁、精炼、含蓄的对白有什么价值呢？

了解这问题，道德要明白戏剧语言简洁化、精炼化、含蓄化是什么？

对比日常生活的语言，生活中的语言是绝不简洁、精炼的（也许有时会含蓄）。戏剧把时间、空间都压缩了，只让观众看最有戏剧性的部分，也是最有趣的部分，故此，连带戏剧语言必须是“必定的存在原因”才存在的。这就是简洁化了。

同一组或同一句说话，有不同的表达方式；相等于同一事情，都有不同的表现方式，编剧要选择最有剧力、最少误会、最易引人注意含最丰富感情的方式来说话。

至于说话精炼，有以下几个原则：

（1）简洁：简洁是不啰嗦，不冗长，要说的话不兜圈子（描写肖似啰嗦的性格时，或许会啰嗦）。落笔写时，心理已有这个简洁的准则，写来就会简洁很多。一般而言，编剧未想透该场的剧情，未深入认识所写的角色，才会啰啰嗦嗦让角色说一轮不关重要的话，这反映了作者本人未决定怎样写的心理状态。

日常生活中，好些话都不能准确地表达意思。因为不准确，于是用上很多句子、词藻来补充说明。剧本的对白要一针见血、“到肉”，下笔时，对于要表达的意思，宜反覆试想多遍。比较用怎样的说法是最准确的意思，同时又符合人物性格、关系、处境、事态，一如作诗的人，推敲所用的文字一般。最准确的话，一定是简洁而有力的。

运用准确的话，要注意选用最合适的动词。说话和文字之中，动词是一句话中最叫心的词语。阅读文章须留心文字的运用，着眼点在动词。记取作家精警的动词，对剧本语言有莫大的帮助。平日生活多观察，也非常重要。各阶层都有各类不同的词藻，有各类不同的动词。吸收这些材料，对写作极之有益的。

编剧不同写文章，对于过冗长的形容词要考虑才可入稿。不适当采用形容词使到对白生硬，不似日常的说话，失去生活化的物质。

（2）“戏眼”：所谓“戏眼”是舞台剧中的用词，有点相似英文 **punchline**。

“戏眼”是富有哲理性、激发性的一句话。这种话在合适的人物口中、合适场合之下，说出来犹如画龙点睛、一语中的。观众被这句话击中“要害”，登时发出共鸣，继而发出欣赏。“戏眼”是必要的，是编剧精心安排的杰作。挑动感情、煽动情绪之后，利用高度浓缩、刻意雕琢的一两句话，把作者的思想，透过剧中人语言表达出来。

上文说过，观众看戏，并不是看讲论文，也不是研究哲理，他们是为求娱乐而看电视、电

影的。记着这动机，无论如何不要让角色长篇大论的发表哲理，而哲理性的话、共鸣性重的话，得待观众进入状态后，才锐意一“击”。一“击”之后，切勿画蛇添足，妄加补充。观众在极度精神集中之下，百分之一百懂得作者弦外之音。

(3) 条理：文章要有条理，对白亦需要条理分明。编剧须懂得“复杂问题简单化”，“简单问题复杂化”的运用。电影剧情最宜直接及简单化。九十分钟里，观众的理解力、分析力不能接受线路纵横、过度复杂的剧情及语言的，而且他们也缺乏时间细味消化。电影电视剧情都是“顺流而下”的，观众看了画面，懂或不懂，画面瞬即过去；不似画籍文章，不明处可以翻看前页，或咬文嚼字或覆卷细思（看录影带、雷射碟虽可以翻卷覆看，但一般观众不会如此做）。故此，电影编剧要懂“复杂事情简单化”的技巧，把对白简单化。最佳方法是削去枝叶，把“线”拉直。

然而，没有枝叶，没有曲折必枯燥无味，编剧也要识“简单问题复杂化。”

或会问，这不是矛盾得很？让我介绍这个问题的中心点吧。

无论“简单化”、“复杂化”都照应着条理来说。先要看准条理，才决定怎样“化”。看条理要抓重点，重点之外，要简单化时就简化；重点枝节，要复杂化时就要细意描绘刻画，与写对白精炼原理也是同一原则。

重点的对白，不妨加以绘形绘声，强调渲染夸张。闲话可删则删、可短则短，不说也无妨。是故，戏剧语言有“虚”有“实”，有直接有间接，有花巧有平实。矛盾是可以统一的，只在乎是“要言”或“闲言”。

4、含蓄

含蓄是精炼的深一层、纵一面的发展，是戏剧语言的一种技巧。一如剧情的铺排，对白贵乎有“弦外之音”，贵乎“不一览无遗”，贵乎“曲径通幽”，贵乎“似隐似现”。

含蓄的语言，也来自生活。与人交谈，句句平铺直说，太乏味了。文字与语言有一种魅力，读者观众可由一言一语中“心领神会”内在的意思。

观众溶入剧中，认同剧中角色性格时，他们此时的思想，便会与剧中角色一般。观众设身处地，幻想自己就是剧中人，在此情此境中了解剧情，感受情感，处于“入戏”的状态下。而这时，含蓄的对白会发生奥妙效用。

(1) 潜台词

编剧加诸角色心底里的说话（又称潜台词），观众自自然然的“领会”到，即使表面一句话，内藏不同的意思，观众是决不会误会、决不会误解的。他们不需要细加分析，一番思考才能领悟，因为含蓄不过是技巧，含蓄并非“混淆”。

观众欣赏含蓄的对白，因为这个“谜语”的答案，早有前因相连，早有情绪联系。甚至在某些情况下，角色的表情、眼神、动作、轻微反应，都可使观众“心领神会”，完全明白角色要说的话、心想的话。这种没有声音的话，比有声音的说话更有力量，更具吸引。含蓄的“没有说话的说话”，使剧情更加增强。

“潜台词”有加强戏剧力量的作用，往往也产生于紧张激烈的戏剧冲突中。戏剧性最浓时，例如双方针锋相对的对话，编剧宜细加电教，不要说得直率，毫无隐藏，要有技巧地表现曲折、含蓄，好好用潜台词。请记住，剧本产生浓厚戏剧性的地方，最容易产生潜台词。同理，潜台词宜在戏剧性最浓的地方出现，效果事半功倍。

广义地说：潜台词有几个不同的表现方法。

（2）比喻

合适的比喻，能够令情况和事态更明白清楚，巧妙地、深刻地表达出要说的话。

有段古剧说蔡伯喈中了状元，被迫与姓牛的贵族小姐成婚。蔡伯喈怀念糟糠之妻，又惧于环境，难于直说。

这场戏中，就用“比喻”之法，写蔡伯喈暗示牛小姐他的心事，是一段含蓄的对白。（已译成白话文）

牛：我知你会操琴，为什么还闪闪缩缩呢？

蔡：不是，这弦不中弹呀！

牛：为会么不中弹呢？

蔡：当日用的是旧弦，我弹得惯，这是新弦，我不习惯弹哩！

牛：旧弦在哪里呀？

蔡：我抛弃了旧弦多时了。

牛：为什么要抛弃了它呢？

蔡：只为这条新弦，我就了旧弦。

牛：为什么不抛弃新弦呢？

蔡：新弦难于抛弃呀，我心里只想那旧弦呢！

牛：算了罢！

大家照应着蔡伯喈与牛小姐的关系，了解蔡伯喈被迫弃妻赵五娘的情绪，一定明白蔡伯喈所说的潜台词，也欣赏这一段对白的技巧。

“旧弦”、“新弦”、“弹不得”、“舍不得”、“抛不了”字字都有外面一层意思，内边另一层意思。观众明白比喻，明白情况，觉得这段对白生动、“过瘾”。假如拙劣地写蔡伯喈坦白向牛小姐承认舍不得前妻赵五娘，牛小姐不及赵五娘，他恐惧权势才娶新妇，那末，什么戏剧味道也完全消失，观众的兴趣也荡然无存。写对白之技巧，是在戏剧性浓厚的地方，巧妙地安排曲折而浅显的对白。

（3）双关

双关、甚至“三关”“四关”是巧妙的语言安排。一言含两个意思；或者一言之中使甲听到其中一意；乙听到另外一意，观众明白隐藏的两个意思，欣赏编剧巧妙的智慧设计。

“坐楼杀惜”中宋江与淫妇阎婆惜感情破裂，婆惜与姓张的奸夫找机会与宋江决裂，宋江心知肚明，碍于情面，二人未正式反目而已。

知道背景，再看这场夫妇决裂的对白，便甚堪回味！

宋江：你这双鞋子，花儿好，样儿也好。

阎婆惜：（讽刺地）你还有什么要褒贬的呀？

宋江：有褒贬就是“颜色”有点不对！

阎婆惜：你知道“颜色”不对，就不应该来看哪！

“颜色”在对白中指鞋子颜色，骨子里暗指阎婆惜的面色。“颜色”一语双关，观众看了，双关之意都一起明白，兴趣油然而生。

相关的对白用处很大，喜剧应用一语双关更是普遍。欲想熟习运用双关词句，必要从多看文字着手。吸收作家对文字的运用，研究成语出处典故，善查字典、辞典。又对文字、词语发生追源溯始的兴趣与行动，不经不觉，可以掌握文字多样形式的运用。一触同类的说话，双关词句油然而生，不需搜索枯肠的。油然而生的双关语，独具特色，巧妙绝伦；堆砌生安的双关语，失却巧妙之意，不宜采用。

（4）反语

反语是用相反的意思来表达正面的意思。

说反语先要明白“正语”应该说什么。从上文中及感情连续中理解“正语”应该说什么时，角色说出的“反语”才有力量，始不会混淆误会。

喜剧、讽刺剧常有挖苦、揭露丑恶的说话，也能引起哄堂大笑的效果。多采用“反语”。

选用《红楼梦》几段对白做例子。《红楼梦》是小说，写的对白却充满戏剧性。留心观察小说的对白写法，对刻画人物，明写、暗写台词都有很大益处。

第一段引第六回故事。故事说刘姥姥第一次入荣国府，获得管家媳妇王熙凤的接见。刘姥姥是穷家人，来探远亲目的不外想占点便宜。机灵的熙凤，一早洞悉姥姥心愿，不能破坏大家风范的前题下，她好好歹歹说些漂亮而不衷心的说话，志在打发姥姥。这段对话，充满“暗流的冲突”，表面风光客气，内里各怀“鬼胎”。

王熙凤出来见姥姥。未见面诈作不悦，埋怨通传人周瑞的老婆。

凤姐：“怎么不早说！”

（这句话像说给周瑞的老婆听，其实指东说西，说给姥姥听，解释待慢的原因）。

姥姥见了，连忙在地上拜，口中问候奶奶安。

凤姐：“周姐姐，挽着不拜罢。我年轻，不大认得，可也不知是什么辈数儿，不敢称呼！”

（这句话表现出王熙凤巴辣的性格，用“年轻”来饰掩她的“不知”。不知姥姥是什么关系的亲戚，暗示姥姥上来贾府做什么？彼此的关系即使有，也很遥远，称呼也成为问题哩！）

周瑞的老婆：“这就是我才回的那个姥姥了！”

（这里不写姥姥回熙凤，是一种不说台词的台词。观众可“见”姥姥尴尬的面色，读者可以想像姥姥尴尬的反应。叫姥姥怎样说他们稀薄的关系呢？观众听了王熙凤暗藏的质问，会“嗅”到机灵尖锐的凤姐对着愚昧率直的姥姥，会有一场未可分辨胜负的“斗争”。）

凤姐（笑）：亲戚们不大走动，都疏远了。知道的呢，说你们弃嫌我们，不肯常来；不知道的那起小人，还只当我们眼里没有人似的。

（这是极富性格描写的一段对白。技巧上作者利用“反语”来描写凤姐麻利的性格。一句

“疏远”了，就先划分了界限，“弃嫌”这两个字就是反语，世间怎有穷人弃嫌富贵人家呢？下一句是反“反语”：“只当我们眼里没有人似的”，看起来是她不会这样做，实在的意思，包涵了她便是这样做。她说得明白点，就是眼里没有穷亲戚！这种欲盖弥彰“反语”的话，观众沿着王熙凤性格想，必定会明白真意。剧中人刘姥姥当更清楚这句话里的骨头。）

姥姥（忙念佛）：我们家道艰难，走不起。来到这里，没的给奶奶打嘴，就是管家爷们瞧看也不象。

（姥姥针锋相对的招数，只有尽量“认衰”（自谦），把自己降到不可再下降的底层，凤姐还怎样去踩。凤姐尖酸而藏锋的对白，志在踩姥姥。姥姥让你踩，自己也踩自己，看凤姐还有什么对拆招数？写姥姥对白，作者关照到这场“唇舌之战”怎样明打、暗打下去。）

凤姐：这话没的叫人恶心——不过借赖着祖父的虚名，作个穷官儿罢咧，谁家有什么？不过是个旧日的空架子。俗语儿说的好“朝廷还有本门子穷亲”呢？何况你我？

（这是绝好刻划性格的。从凤姐简简单单的话中，见到她的神态，也见到她个性的特色，机巧而泼辣。凤姐见姥姥踩自己，用“自认地底泥”化解穷亲戚的挖苦，马上又顺着此路“认只有虚名，只有空架子”。虚名、空架子是“虚话”又是“实话”。说“虚”，哪有人信大富之家徒具虚名、空架子呢？是自谦之辞而已。说“实”，先关上后门，穷亲戚小心，帮不了大忙的哟！凤姐加上一句语带双关及有刺的话，“朝廷还有三门子穷亲”，一句话把姥姥定了位、压下去，这叫“比喻法”。加重语句，凤姐还说“何况你我？”这句不由得姥姥开口了。）

曹雪芹写到这里，也计算到刘姥姥穷于回答，便不写姥姥反应。观众读者却可从凤姐尖锐的对白中，发觉刘姥姥的面应一块红，一块白。穷人被损自尊心的惨状，历历在目。

再看凤姐怎样打发姥姥离开的一段对白。

陪坐了不久，平儿（凤姐的丫头）来回话。

凤姐：我这里陪客呢，晚上再来回。要有很要紧的，你就带进来现办！

（这句话表面说给平儿听，实际说给姥姥听。“陪客”是客气话，凤姐的对白是陪这位客人呢！她表现极忙，顶多要事，就想姥姥提出离开。凤姐的对白是“反语”，暗藏逐客令。但姥姥似乎听不懂。）

一会，周瑞的老婆又报：“太太说：‘今日不得闲儿，二奶奶陪着也是一样，多谢费心想着。要是白来逛逛呢便罢，若有甚说的，只管告诉二奶奶，都是一样。’”

（周瑞的老婆这番说话其实是王熙凤的心声，大有可能是平儿教周瑞的老婆说的，为了替凤姐“解围”，不再被姥姥缠着。周瑞的老婆说话也不失大户雇妇的风范。她又不是直接说，好像通传太太（王夫人）的话。最后两句，直截了当，“有甚说的，只管告诉二奶奶”是摊牌的话，迫姥姥摊牌。对白的艺术就在于时隐时现，时虚时实。王熙凤的话，隐中有现，周瑞老婆的话，实中有虚。）

姥姥：也没甚说的，不过是来瞧瞧姑太太，姑奶奶，也是亲戚的情分。

周瑞的老婆：没甚说的便罢，若有话，只管回二奶奶，和太太是一样儿的。（一边递眼色。）

姥姥（会意，红了脸）：论今日初次见，原不该说的，只是大远的奔了你老这里来，少不得说……我今日带了你这儿（指外孙板儿），不为别的，因他爹娘连吃的没有，天气又冷，只得带了你这儿奔了你老来。（推板儿）你爹在家里怎么教你的？打发咱们来作煞事的？只顾吃果子！

（作者借刘姥姥不善词令，吞吞吐吐的话，描写她当时的心态，也刻画她的性格。读者观众一定知道姥姥进贾府的真正动机，她是来求施舍的。凤姐更知姥姥的目的，故此才发出有骨的奚落的话。姥姥的对白写得明，反而不美，要写得吞吐才见戏。读者观众早知的，作者不必画蛇添足，也不必低估观众读者了解的能力，宜以他们所知的程度，顺势铺排下去。）

凤姐（笑）：不必说了，我知道了。

（留心这个笑字。这‘笑’的动作包涵了胜利、耻笑的味道，笑的表情也是丰富的潜台词，一笑包涵了很多说话。）

招呼未吃饭的姥姥和板儿吃饭之后，正文才来。

凤姐（笑）：且请坐下，听我告诉你老人家。方才的意思，我已经知道了。论起亲戚来，原该不等上门就有照应才是；但只如今家里事情太多，太太渐上了年纪，一时想不到是有的。我如今接着管事，这些亲戚们又都不大知道，况且外面看着，虽是烈烈轰轰，不知大有大的难处，说给人也未必信。你既老远的来了，又是头一遭儿和我张个口，怎么叫你空回去呢？可巧昨儿太太给我的丫头们作衣裳的二十两银子还没动呢，你不嫌少，先拿了去用罢。

（请细看凤姐说话的安排，哪一句先讲，哪一句后讲。每一句都说得仁义已尽，每一句也说得风光得体。字里行间，含蓄暗示‘长贫难顾’，却反‘长贫难顾’四个字收藏起来，若隐若现。姥姥及观众听了，心里总会意会到的。这是戏剧性语言含蓄、精炼的典范。）

姥姥（喜上眉梢，眼也开了，笑）：我们也知道艰难的，但俗语说的：‘瘦死的骆驼比马还大’呢。凭他怎样，你老拔一根寒毛比我们的腰还壮哩！

（姥姥的答覆并不容易的。直接说多谢，感恩不尽，不似乡下老妇的说话；再修饰客套的话，更不似姥姥无知愚憨的身分。怎样致谢才贴切呢？作者用一句乡下的俗话代替了文雅人千句谢辞。这种对白，便是一石二鸟之法，既描写姥姥身分性格，也满足她想的意思，一句俗话比喻不尽的情怀。怎样才可以有此灵感呢？重覆一次写对白的秘诀：编剧要留心观察，记取多阶层人物的说话方式，吸收大量资料，需用时，脑海自然流露合适的对白。要是脑海的仓库空虚，哪有神来的一笔呢？）

交了银子之后，看凤姐的收场说话。

凤姐：这是二十两银子，暂且给这孩子们作件冬衣罢。改日没事，只管来逛逛，才是亲戚们的意思。天也晚了，不虚留你们了，到家该问好的都问个好儿罢。（一面说，一面就起来了。）

（细味凤姐这段收场说话，言语中很深无地埋藏了一句：‘请不要再来’。她说做件冬衣，意思是这点救济可以使穷人捱过了寒冬，春来之后，有了耕作不必再来乞助了。她说‘改日没事再来逛逛’，背后是说，‘有事’不要来逛逛哟。一番似暖的问候，也尖酸得很。‘该问候的才问候’，她不说：‘问候府上各人’。问候有不该的吗？不该问候的是谁呢？显然是有点讽刺姥姥的了。姥姥也没有回答。作者利用精妙的笔法，安排一个势利尖酸的王熙凤对一个愚昧懵懂的刘姥姥，造成强烈的对比。对比出两款性格截然不同的特点，描绘出富人贫人之间利益的矛盾。这是对白之外，深一层的写作人物技巧。）

透过上述一段的对白，希望能够领略到写对白的技巧原则，再加仔细玩味、引证、吸收。写剧本的技巧和写对白的技巧，都不能死记公式、套用公式，是灵活运用公式和原理；编剧要举一反三，也要触类旁通。欣赏例子，研究原理时，加入自己分析理解，‘技巧’才可以融汇入脑

海中。当技巧融会贯通之后，任何素材也可以化成合用的写作材料，编剧功力始能提升的了。

附录 (一)

大作家、编剧理论家语录及解说

1、后人作传奇，但知为一事而作，尽此一人所行之事，逐节铺陈，有如散金碎玉。以作零出则可，谓之全本，则为断线之珠，无梁之屋。作者茫然无绪，观者寂然无声，无怪乎有识梨园望之而却走也。此语未经提破，故犯者恐多，而今而后，吾知鲜矣。李渔《闲情偶寄》

解说：无论电视或电影剧本，剧情最宜由人物性格繁衍而出。写好了人物性格亦须写好他们的关系，写好了关系还要写关系之间的变化；变化的过程有急有缓，有直有曲，有缓慢有激烈。要选(或要制造)有深厚戏剧冲突性的关系变化写成情节，否则，情节便不丰富。观众没有兴趣看一个有性格的角色，在一段平淡无奇的剧情中默默地演出的。

2、头绪繁多，传奇之大病也。作传奇者，能以‘头绪忌繁’刻刻关心，则思路不分，文情专一。其为之词也(剧本)如孤桐劲竹，直上无枝。李渔《闲情偶寄》

解说：集中在主线发展剧情是‘普遍原则’，尤其是在编写电影剧本。电影只得约九十分钟的放映时间，太多枝节，必使主线失色，喧宾夺主，或头重尾轻的。编剧要经常关照着主线的发展，产生一条支线时要问：“这条支线是不是由主线而产生的？能不能反映、烘托、承接主线？也要思考，这条支线需占篇幅若干？再考虑支线笔墨应如何铺排？即使支线的人物，剧情比主线更有趣亦要迁就主线，不可便之‘夺主’。再不然，保留这条支线人物、剧情，另起炉灶，成为一出独立主题的剧本。

写电视连续剧原则相同，分别在于电视连续剧播出时间较长。比如说，二十小时的连续剧，单一条主线剧情人物，不足应付二十小时的篇幅，支线是必须的。设计这些支线，可以细致地描写支线人物性格，铺排详细的支线剧情。唯要注意，支线原是主线的‘子女’，没有关系，没有主次分别的支线，一定损害全剧结构的。一切分支、分流，最后都要汇合到主线身上的。

3、真正伟大的剧本，是深刻地激动我们感情的剧本。韦格莱《A.B.Walkley》

解说：剧本只写剧情和铺排事件是不足够的。任何一出成功的电影，一套成功的电视剧集，都使观众对剧中主角产生感情-----欣赏、向往剧中人的感情。故此，剧本必要写感情，不写感情则枯燥乏味。

4、我认为(主题)应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来。
恩格斯

解说：这句话太明显、直接了。听道理、听哲学的人不去看戏的。直讲道理就没有技巧了。

5、主题是孕育在作家的体验中的一种思想，这种思想是生活暗示给作家的，它潜伏在作家的印象仓库里，还未成形。当它需要用形象来体现时，它会唤起作家心中要形成这种思想的欲望。
高尔基《主题与作者》

解说：编剧对社会、对人类熟悉的四周要有密切的认识，才有主见，有主见才可以孕育要说的‘主题’。不成熟的见解或根本没有见解，主题从何而来呢？这是编剧的‘内家功夫’。

6、无疑地，一位剧作家可能以这些琐碎的事实，即听到的几句对话，或偶然在人群中见到一个人，或幻想作为出发点。他可能自发地把一些经验或见闻贯穿起来成为一出完整的戏，而丝毫不了解隐藏在他的后面的原则。但是，无论他了解与否，创作的过程绝不是像表面所看见那样‘自发’。‘几句说话’或‘在人丛中见到的一个人’或‘讲得很细致的故事’，都不会由于偶然而将他吸引住，原因在于他是具有一定观点的人。他的观点-----他自己的经验是构成观点的基础-----使他感到有必要把它集中地表现出来，他需要找一些和他心目中存在的事件有关系的事件.....基础观念是抽象的，因为它是许多经验的总和。在没有把它变成一件‘活’的事件之前，他不能感到满足。 劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》

解说：编剧的眼睛、耳朵、心灵是二十四小时开放的，也是二十四小时处于吸收状态的(连造梦也是素材来源)。编剧为什么能吸收从日常生活中获得的素材呢？因为编剧有观点和有见解，缺乏观点和见解，所看、所听、所想的材料，都是废料，不可能存入编剧脑海仓库里；也不能在里面融会贯通。应用时，也不能产生“活”的剧情。

7、主脑非他，即作者立言之本意也。传奇亦然。一本戏中，有无数人名，究竟俱陪宾，原其初心，只为一入而设。即此一人之身，自始至终，离、合、悲、欢中具无限情由，无穷关目，究竟俱属衍文；原其初心，又只为一事而设。此一人一事，即作传奇之主脑也。 李渔《闲情偶寄》

解说：李渔论主题，主题人物，主线的理论是‘集中论’。集中全力写主角，写一条主线，一个主题，这是最稳阵的编剧方式。观众一气呵成看完，心中并无他想。电影剧本多用此种模式，唯并不是独一无二的模式。成功的电影、电视剧也曾用多于一个主角、多于一条主线，为共同的目标表达唯一主题。例如‘七十二家房客’，在戏剧分类中，有人称之为‘人物展览式’戏剧。这种戏剧类型，有较主要角色和较次要角色。主要角色的性格有机会分别地或独立地在观众眼前展示，从他们性格衍生出的剧情都是优秀的戏剧，都吸引观众。主要角色个别情节发展之后，或者会由其中一线汇合另外一线，或者以此线为结束并不连系其他诸线，剧力仍不会减薄。由各人物性格衍生出的剧情共同地关照着一个主题而进行，观众从‘人物展览’模式的戏剧中，只可得着一个讯息或一个主题。电视剧集(在异于电视连续剧，通常每周播送一次，每次有单元故事)情况近似‘人物展览’模式。每集都选群角其中的一个为该集‘主线人物’，发展他的故事，每一集的小故事也有个别的主题思想。这电影剧集，乃用整个风格来维系整体性，属‘处境喜剧’不会一集喜剧，一集悲剧。也用人物性格的统一来维系统一性，剧中人物性格变化稍慢，或终其局而不变性格的。

8、虚构的目的，在吸引人，因此必须切近真实，戏剧不可随意构，观众才能相信。 古罗马批评家-贺拉斯

解说：主要在‘不可随意’四个字。剧本中大部分内容都属虚构，虚构之可以成理、合情，是因为虚构也依据的事情、人物、道理来虚构的。一切肤浅、未成熟、未有经验支持的想法，必要详加引证、考查、分析，才好采用，否则便是闭门造车之作，‘想当然’的故事，自不能使观众共鸣。

9、戏则戏矣，例须似真；若真者，反不妨似戏也，今戏则太戏，真者亦太真，俱不是也。李卓吾评点《琵琶记》

解说：写戏用日常平淡的记叙法，不会好看的，太平淡乏味了；太过于‘戏剧化’亦失了真实感。故此，太真实不好，太虚假也不好，要真中有假，假中有真，真与假揉合得天衣无缝，这才是编剧艺术的上品。

10、一椿不可能发生而可能成为可信的事，比一椿可能发生而不可能成为可信的事(对编剧来说)更为可取(作素材)。亚理斯多德《诗学》

解说：观众看戏，从来不追查编剧所得的素材来源，宣传说：‘改编自真实故事’，观众看后，发觉并不‘真实’，正是‘真作假时真亦假’。编剧以自己的经验，认识观众的程度，判定哪椿事观众可信，以为“真”；哪椿事，观众会判以为“假”，不相信的。

11、艺术家应当有升到最高处各落到最底深处的能力。列·托尔斯泰

解说：空喊话可以从很多角度去理解。编剧有强大理解力，可把现象归纳到抽象的共性上，但他们不是理论家、哲学家；是故，又要把层次降到普罗大众的程度，用普罗大众欣赏戏剧的心理去思考剧本。从深处认识编剧的艺术，从浅处衍生给普罗大众观看。

12、尝怪天地之间，有一种文字，即有一种文字之法脉准绳，载之于书者，不异耳提面命，独于填词制曲之事，非但略而未详，亦且置之不通。李渔《闲情偶寄》

解说：这是李渔感叹戏剧技巧难于掌握，也鲜有人为这种技巧传薪。研究编剧技巧的人，以能意会最佳。编剧技巧并非物理化学定律，一成不变。不必拘泥于清规戒律之中。最重要是融会贯通，举一反三。

13、没有，也不可能有任何现成的“技巧药方”。因为剧作家应该每次都重新寻求与剧中新的生活材料相适应的艺术形式，这种新的生活材料在颇大程度上，决定着未来的一部作品的体裁、风格和结构。霍罗多夫《戏剧的特性和戏剧结构的特性》

解说：初学编剧，总希望有公式可套，或不知不觉中，套用了前人成功的模式。可是，观众是‘腌尖’的，耳熟能详的模式与桥段，他们并不再感到兴趣。观众心底的要求，是希望导演、编剧给与他们新的生活材料，和与之适应的表达形式。最紧记着：我们是创作人员，并不是抄袭人员，没有创意，则没有风格，没有合适观众的新鲜产品，也不可以妄求观众欢迎。

14、东施之貌，未必丑于西施，只为效颦于人，遂千古之诮。使当日逆料至此，即劝之捧心，知不屑矣。吾谓填词(写剧本)之难，莫难于涂窠臼；而填词(写剧本)之陋，亦莫陋于盗袭窠臼。李渔《闲情偶寄》

解说：或有人部：‘天下文章一大抄’。编剧不“抄”别人的“桥”，哪里可创作得多呢？我认为抄字最忌，编剧要抄，则要有机灵变通之法。要多看别人的文章，也应多看电影、电视剧集。看到值得欣赏的地方，宜记录起来，慢慢加以消化分解。脑海中应提出一个问题：这场面、这设

计、这台词、这桥段为何突出？为何精彩呢？了解别人优异的技巧，能从概念上吸收，从原则上吸收，日后依据原则而创作，并非是抄袭，只算是“偷师”而已。生搬硬套，则技不如人。

15、一切真正的艺术，它的思想性和艺术性都是通过技巧表现出来的。它一刻也不能排斥技巧，因为一旦离开了技巧，艺术就落入到低级状态和自然状态，甚至不成为艺术。《戏剧报》一九五九年九期。学习技术，提高技术

解说：编剧不是写文章，决不可以当编剧如写文章，编剧要用技巧来说故事。没有戏剧性的剧本，不可能获得观众支持，算作者的主题思想多么独特，多么严正，都不是“戏”。

16、艺术家选定主题以后，就只能在这充满了偶然的、琐碎的事件生活里，采取对题材有用的、具特征的细节，而其余都抛在一边。莫泊桑《论选材》

解说：或会问：究竟是先有主题再找素材，抑或先有素材始定主题呢？我认为不必拘泥于先后。有时编剧或者导演(监制)有了主题，同时也有了相当符合主题的素材，包括人物性格、剧情，便可以着手组织剧本。有时看了某些吸引的性格，发现了性格的变化，与及引致矛盾和冲突，脑海中联想到一个道理，一种见解，也可以先归纳成为“主题思想”。再沿此“主题”再搜集更多适合的素材，构成要写的剧本的原料。很多时，编剧碰到有趣的人物性格，有戏剧性的片断剧情，便粗枝大叶地去组织剧本，这样做，会发现“无以为继”、“稀松疏散”，很多问题因根基不稳而接踵而来，理由很简单，编剧还未建立起他要“写什么”的总纲领。没有根基的主题思想，就不能领导编剧开展故事，也没有准则去采摘素材，即使“完成”剧本，也只是东凑西凑的“百补衣”而已。即使编写技巧高超，只是“有佳句，无佳章”的剧本，观众看后，一点得不着，“得啖笑”、“得啖惊”、“得啖喊”而已。这都不是戏剧。

17、事实还全是真理，它只是原料，应该从这原料中溶炼和抽取真正的“艺术真实”。鸡和羽毛不能一起烤，但是由于崇拜事实，我们把偶然的、不重要的事物与基本的、典型的事物混淆起来。应该学会拔掉事实本身不重要的“羽毛”，应该善于从事实中取得有意义的材料。高尔基

解说：编剧留意生活，从中获取思想和素材，但不代表“全盘照收”、“全盘照写”，过滤的工作是必要的。过滤之后，需把选取的材料熔炼在剧本中，依据戏剧定律加以应用。这是“活”的材料，这是编剧脑海中的一个重要的工作，吸收-----消化-----储存-----变化-----应用。我的意见是：以主题、性格、剧情为主体，素材可配合主体，不可要主体迁就素材。

18、有了不少素材在手上，而不知如何布局，或布局停止不前，那毛病就在于他心中没有足够明确的要求(主题思想)来精选他的素材。贝克《戏剧技巧》

解说：定立了主题思想是全剧的方向，有目的始可选择手段，主题思想可以从“因果”关系上着想。举例说：“以暴易暴不是解决问题的办法”。编剧构思性格与剧情时，先由“因果”处想，暴力的因是什么？怎样发生？解决的方式选了暴力，因是什么呢？过程是怎样呢？暴力的因是什么？暴力的报复又成了什么果？因果关系常常都给与编剧相当多的创作灵感，是一条引入思考的路径。

19、一出戏的生命完全决定于它的逻辑和现实性，概念上的混乱足以阻碍戏的进展，磨钝它的锋芒和破坏它的平衡。 加斯纳 CASSNER

解说：“逻辑”这里解顺理性。所谓理，人情道理的理而已。观众是人，对于人间的情理总有认识，即使是个蛮不讲理、泯灭良心的大奸大恶，看戏时亦会依人间正常情理看戏(所以说观众的眼光是雪亮的)。编剧要比观众更了解人情道理，顺着人情道理思考，就是戏的生命。孤僻怪诞、不合人情见解，一定不会受到观众的共鸣，写剧本也必失败。

20、要主题思想完全溶化或埋入故事里，才能动手写剧本。实际编写剧本的过程中，主题思想必须时刻激发他，阻止他无益的思考，使他的作品到处渗透着(主题的)真理。

阿契尔《剧作法》

解说：编剧最感棘手的时候，就是故事发展不能畅顺，没有办法写下去。为了充塞篇幅，唯有节外生枝，离题万丈。避免‘离题万丈’，先计划整套剧的架构建筑外，还要细细想清楚主题。每一个主题都应该有深远的思考性，明辨主题，深入主题，帮助设计人物性格和铺排剧情。粗枝大叶定立主题，不加以细思、辨认、反覆研究，写作阶段必逢阻碍的。

21、一部戏是在命运环境中，或快或慢发展着危机。一场戏剧性的情境，就是危机中的危机，清楚地把戏剧情节推向发展。戏剧可以称之为‘危机的艺术’，正如小说是‘逐渐发展的艺术’。阿契尔 《W.Archer 剧作法》

解说：戏剧之吸引观众，因为它有高潮，最后的结局，也即是最大的高潮。所谓‘危机’应该从广义上了解，有关剧中人生命的‘危机’故然是‘危机’；一个秘密、一缕感情、一个美梦，遭受揭穿、割裂、打破都是‘危机’。要掌握观众的情绪，要他们为危机而提心吊胆、产生惊讶紧张的心情。不能掌握观众的情绪，不使他们的情绪起波涛，必然是闷极之戏了。

22、戏剧是人意志与限制，和贬低我们的自然势力或神秘力量之间的对比表现；它所表现的是：我们之中的一个推到舞台上去生活，云和命运斗争，和社会规律斗争，和其他人类斗争，和自然斗争，也和周围的人感情兴趣偏见愚行恶意斗争。 布轮退耳《戏剧规律》

解说：戏剧就是冲突，冲突的行动便是斗争。戏的吸引力，即在观众看到一场 性格坚强，刚毅不屈，坚持到底的斗争。是武斗、文斗并不重要，重要是主角的性格，在斗争中显示出的精神，也从斗争中反覆引证出作者的主题思想。安排一系列的斗争，是编剧必需准备的工作。

23、如果戏剧真是意志的斗争.....这种斗争必须时常隐藏在行动下面。.....意志冲突不一定老在敌对两人之间一贯到底，有时可以分散在其他敌对人物之间，交错复杂地进行意志冲突。 亨利.阿瑟.琼斯《Henry,Arther Jones》戏剧规律序文

解说：意志是什么？意志是期望、欲望。剧论家认为发生冲突的原因，乃系有两派人物，或两个人物，彼此的意志(希望所得到的)有极大的矛盾，可能是你得我失，也可能是你死我亡。在不能妥协之下，唯有以冲突的行动解决意志上的不协调(不和谐)，故此编剧注意，剧中必有‘反面’，不论是人物，不论是制度。写冲突，要分轻重，要分层次人，要有秩序，冲突写得好，必然要精细、集中、分散得宜、单调的冲突与斗争也不是好看的。

24、变幻不常，言当如是，又有不当如是者……如填生、旦之词，贵于庄雅；制净、丑之曲，多带诙谐；此理之常也。乃忽遇风流放佚之生、旦，反觉庄雅为非，作迂腐不情之净，丑转以诙谐为忌；诸如此类者，悉难胶柱，恐以一定之陈言，误泥古拘方之作者，是以宁为阙疑，不生蛇足。李渔《闲情偶寄·结构第一》

解说：编剧的气质，最重要是机灵，脑筋动得快，最忌死板，‘一本通书读到老’，不知量情变化。编剧是写世人之节，世人之事。世事是变化万千的，一切规律、理论、学说，只是前人经验，编剧宜灵活吸收，不宜死执一论，拘泥一格的。

25、编剧有如缝衣，其初则以完全者剪碎，其后又以剪碎者凑成。剪碎易，凑成难。凑成之工，全在针线紧密；一节偶疏，全篇之破绽出矣。每编一折，必须前顾数折，后顾前者，欲其照映，顾后者，便于埋伏。照映、埋伏，不止照映一人，埋伏一事，凡是此剧之有名之人，关涉之事，与前此、后此所说之话，节节俱要想到。宁使想而不用，勿使有用之忽之。李渔《闲情偶寄·密针线》

解说：编剧设计故事大纲，或写大分场，小分场，都宜参考李渔此段说法：‘经常前瞻后顾’。很多时，巧妙的伏线，就在反覆研究前后布局时，灵机一动的。布局精巧，也需经常反覆看前算后，第一次的布局构思未必尽善，几翻推敲，把前后场面调动，增加减少，能布下一个更佳的局面，是细腻的。耐心的、精巧的功夫，不可以粗枝大叶，想到即写。缝衣要讲究细心，针线要讲究周密。编剧岂可粗心大意，想当然的呢？

26、传奇无实，大半皆寓言耳。李渔《闲情偶寄·审虚实》

解说：‘实’解完全真实的实况。百分之百真实是平淡的，在观众立场来说，是‘闷战’。渗真于假，混虚于实，企图借剧情说他的思想主题耳。切勿以实况就是好戏识之。

27、诗人(编剧)的职责不在于描述发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律，或必然律可能发生的事。亚理斯多德《诗学》

解说：亚理斯多德时，并没有编剧一词，故仍用‘诗人’。编剧当了解：事情发生的原因与结果。有认识力，依照正常人情道理预测事情的轨迹，大致相同的‘因’，会产生大致相同的‘果’，人情道理的轨迹是可以预测的。编剧的想像力、联想力要有根据，不能凭空乱猜，轨迹便根据。有根据不落空，不脱离观众可共鸣的范围。

28、在剧作家创造每一剧情境时，必须对自己提出三个问题：(1)我该怎么办？(剧作家对主题的观点)；(2)别人该怎么做？(人物的心理观点)；(3)应该怎么做？(戏剧情境和社会意义)小仲马《欧洲戏剧论集》

解说：要注意自己的观点之外，要认识中所写的人物的观点，设计人物性格时，应该透彻认识了解这些人物。剧中人物是编剧‘创造’的，编剧不可以胡乱的‘指使’他们。剧中人物在所定的性格中，固定了有规律的思想，有情理的行为，也有他们的‘观点’。要设身处地，以他们的性格去构思他们的想法、他们的行为。这样角色才是‘活’。

也不能随便创造情境，安排每一个情境，都是精心的选择，有理由支持，有需要而决定的。

安排情境与人物性格有直接关系，看似偶然的人，处于偶然的地点，发生偶然的戏剧故事，其实一切的‘偶然’都适心安排，顺理成章，使到观众不知不觉而已。这便是编剧艺术与心思了。

29、头绪繁多，传奇之大病也。‘荆’、‘刘’、‘拜’、‘杀’（荆钗记、刘知远、拜月记、杀狗记）之得传于后，只为一线到底，并无旁见侧出之情。三尺童子，观演此剧，皆能了了于心，便便于口，以其始终无二事，贯串只一人也。后来保持者，不讲根源，单筹枝节，谓多一人可增一人之事。事多则关目亦多，令观场者如入山阴道中，人人应接不暇-----作传奇者，能以‘头绪忌繁’四字刻刻关心，则思路不分，文情专一，其为词也，如孤桐劲竹，直上无枝，虽难保其必传，然已有‘荆’、‘刘’、‘拜’、‘杀’之势矣。李渔《闲情偶寄》

解说：写一出电影剧本，李渔‘减头绪’的主张必要参考。写一套二十集以上电视剧本，不加旁枝，不加旁枝人物，不可满足很长的篇幅了。加旁枝，加旁枝人物的原则，要他们不减主线、主线人物的地位，他们是烘托分子，不可喧宾夺主。

30、戏需要‘建筑’——‘建筑’得符合于思想意念和生活材料，‘建筑’得明智、合理、经济、引入，‘建筑’得使建筑材料不致于妨碍观众看到主要的东西——生活。霍罗多夫《戏剧的特性和戏剧结构的特性》

解说：选择剧本的素材是很重要的，每一类剧本都有它的特质，直接影响选材。古装剧、武侠剧、时装肥皂剧、处境喜剧都各有各选材的特别要求，要花心思研究各类剧种的特质和要求，始有各类剧选材的宗旨。例如时装剧，要选当时当地最具生活感的素材，这些素材最是观众熟悉，也是观众经常感受到、目击到、联想到的。举例：二、三十年前，‘大乡里出城’还可以选为素材，因为当年还有乡村，还有‘大乡里’，现在香港的乡村已渐少，乡村中的生活也接近城市，愚昧的‘大乡里’人物再不可制造笑料，观众没有这种感受，没有这种经验，产生不到这种联想。今天（一九九二年）当地（香港）说小市民炒楼投机；说中产阶级设法移民，或移民之后的苦果，观众有同感，有经验，可以接受，可以联想。切合时宜：符合时间、地点，普罗大众的人情道理，乃选材最大原则。

31、结构不要能是虚构的-----不是出于形式上的需要，而是从表现出主题和作者对主题的态度那种构思中产生的。爱森斯坦《结构的问题》

解说：最要注意的字眼‘作者对于主题的态度’几个字。作者是定立主题的人（如果是的话），他对主题的态度一定要坚信及诚恳。作者不相信主题思想，只为建立一个主题而立一个主题，根本的错误便产生了。作者肯定主题思想，反覆思考清楚，在反覆思考辨别主题时，可以启发如何结构剧本的‘灵感’。反覆思考，辨别主题需要思想上有结构，有逻辑，思维上的结构与逻辑就是他日剧情结构逻辑的启示。

32、如果冲突被看作是各种性格的对抗，那末，结构便是在戏剧动作中实现的冲突。霍罗多夫《戏剧特性和戏剧结构的特性》

解说：戏剧要表现冲突，单冲突是没有强大的吸引力的。正如一出由头冲突到尾，由头战斗到尾的戏，是没有趣味的。冲突要安排得法：有原因、有过程、有曲折、有转变，都是戏剧结构的问题。表现吸引观众的冲突，要有设计，有技巧，有步骤，有系统的安排，这便是结构。

33、只用优美的文学词藻和真实的人物性格来建筑剧本，而不首先具有完整计划，犹如建筑师建造房屋，挑选了最好的材料，选择上等砖瓦、木料、钢铁，却不注意地基高低对不对，厨房、厅房、楼梯和布局合不合用，全屋子格式均不均匀，便不便利。 布轮退耳《戏剧规律序言》

解说：要戒除‘只看树木，不见森林’的浅陋。计划全剧的蓝图、分段、布局是很重要的准备功夫，建筑图则不好，一切上等材料都白费。反之，结构紧密，安排恰当，素材次一等，观众也看得明白，也看得‘过瘾’。

34、至于结构一字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始，如选物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之身，当有无数断续痕，而血气为之中阻矣。工师之建宅亦然，其址初乎，间架未立，先筹何处建厅，何处开户，栋需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可挥斤选斧。倘造成一架，则便于前者不便于后，势必致而就之，未成先毁，犹之筑舍道旁，兼数宅之匠，资不足供一厅一堂之用矣。故作传奇者，不宜卒急。拈笔袖手于前，始能疾书于后，-----当读时毛所撰，惜其惨淡经营，用心良苦，而不得被管弦，副优孟者，非审音协律之难，即结构全部规模之未善也。 李渔《闲情偶寄-结构第一》

解说：中外戏剧理论家，都引建屋为例，告戒先做好蓝图才可下笔。尤其编写中篇长篇电视剧，最重要有整个剧集的各阶段构思，切不可‘见步行步’。全盘计划统摄了全剧的逻辑性，感情线，也贯彻了主题思想。最重要的是：有了全盘计划，下笔才知有什么缺乏，不会胡乱找素材，胡乱开支线。系统的长篇连续剧始能有吸引力，有追看性，否则，产品像一盆散沙，零碎不全，不合人道情理!由此可见，剧本的结构工作何等重要。

35、布局按照戏剧体裁的规则而分布在剧中的一段令人惊奇的历史。 狄德罗《论戏剧艺术》

解说：注意‘戏剧体裁’四字。编写剧本不是画抽象画，不可随意乱来，是有法度，有规则的一门‘艺术’。无论顺叙、覆叙、倒叙；先惊后疑，先疑后惊；都依照观众可理解的程度来安排布局的。其次注意“惊奇”两字。而已是使到所讲的故事和所写的人物性格鲜明吸引，没有“惊奇”就没有吸引力，剧情变成平淡。平淡又何须着意的布局哩！

36、当你在一场戏中写不下去的时候，不要为等待写作冲动而搁笔，而要完全停止写作。研究那场戏剧情境，不要为研究情境而研究情境，而要研究了人物性格以后仍无结果，才将这场情意和以前的人物历史加以联系来研究-----剧作家在仔细写出一个人物或几个人物的历史之后，就能很满意地写出那场戏来。人物历史的细节了解，帮助(作者)看清楚人物能不能进入这场戏剧情境之中。如果能进入，又怎样进入。

解说：这是很实用的编剧指南。认识人物性格衍生剧情，剧情停滞时，要看“源头”出了什么错？人物性格处于赋有戏剧性的处境中始发挥最大的戏剧力。写剧本、做分场时，不可草率决定处境是什么？拿人物性格及将要发生的剧情一块思考，选择几个可能发生戏剧性强的处境研究，挑选最新奇、最有戏剧性潜质的处境下笔，一切会顺利得多的。

37、一个作家-----发现自己写不下去了。他大体上知道要写的情境是怎么一回事，但他不

能推动剧中人物在这情境里自由地自然地行动(推展剧情),是由于作者对那些情境不认为是人物创造的,而认为作者可以强迫人物在某些情境中,这样那样活动。 贝克《戏剧技巧》

解说:看这一则原译句子很费神,因为贝克把说话倒转来说。当剧中性格在‘他’所‘创造’的情境下‘活动’,一切戏剧动作都是顺利而合理的,剧本发展并没有遇到阻碍。何谓‘创作’呢?是配合剧中人性格而的安排的情境。例如写一场喜剧,描写赖债,编剧设计追债者是‘急惊风’,避债者是‘慢郎中’。这一对人物性格充满喜剧潜能,又是对比强烈、尖锐矛盾的性格,追债的地点(即情境),选了一所餐厅内男厕。可以想像‘慢郎中’避债者躲在男厕,‘急惊风’外边穷追的‘巧妙’境况,会带来多层误会,也有潜能作喜剧发挥。只在餐厅小桌上追债,喜剧潜能减少许多了。故此,选情境要视乎戏种、人物性格,与所发生的剧情,不可以随手拈来。这是编剧的计算。

38、撰曲者,不化其身为曲中之人,则不能为曲。 孟称舜《古今名剧合选序》

解说:‘曲’在今天可引申为‘戏剧’。编剧把自己溶入剧中人的性格和处境之中,设身处地感受将面对的人事和关系,从剧中人以想戏剧动作、设想对白。不假设是剧中人,戏剧动作、对白就脱离了戏,没有‘活力’了。

39、人物是我们写作时,不得不注意的基本材料,所以我们必须了解人物,了解得愈透彻愈好。 埃塔列《Lojos Egri》 The Art of Dramatic Writing

解说:编剧要从各方面了解所创造的人物。形象、性格、嗜好,一切一切,一切最微小的地方都是他日写作的原料。微小、精细的材料,最是精彩。犹如欣赏一坐雕刻艺术品,看其大处见气魂;看其小处, 见心思,巨细不可遗的。

40、主题,不仅过是人物总估价;情节,仅不过是人物在行动之中。个别的人物本身就是人世的一部分-----人物是剧作家与观众之间的思想通道。在人物里,抽象的思想面为具体的形像——并且有说服力。人物动作的主宰,又是动作的目的。从人物性格逻辑挥发展示中,故事就发展了,在故事的发展中,才产生人物性格的变化。 韦尔特《独幕剧编剧技巧》

解说:观众看戏,看他的思想和行为,从中领略作者的思想。搞好剧中人性格和行为便于把作者思想暗示出来,塑造有‘趣味’的人物,观众才耐心看他的经历和剧情。观众不关心剧中人,不觉值得关心,值得小奖章,一切主题思想都不会有效,戏也不会好看的。

41、戏剧里,毫无疑问对观众最强烈的、最直接影响的是动作。可是如果剧作家要各观众畅所欲言地沟通思想,那么,写好台词是不可缺乏的。一部戏永久价值,却在于人物的塑造。 贝克《戏剧技巧》

解说:这段话目的是提醒编剧把人物制造的作用放在第一位。戏剧动作、对白都由所端午的人物表达出来。基础不好,动作和对白会好吗?

42、情节就是:人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般相互关系,某种性格典型的成长所构成的历史。 高尔基《文学论文选》

解说：编剧写故事(情节)，写什么？写所设计人物之间各种关系而已。透过剧中人与人的关系，看到所产生的冲突和调和，便看到戏。人物性格在变化的关系中成长，给与观众启示！

43、要写得紧凑，就必须对你所写的事物知道得极为充分、确凿，可以毫不费力就把最精彩的和最重要的东西挑选出来，而不使你的作品杂乱臃肿，要知道详尽，才能写得简炼。 巴乌斯托夫

解说：编剧须好学，须杂学，对什么事都要有求知的兴趣。想发表一番言论，或描写一个人，知得少、懂得少，怎可具体落实的说呢？剧作同一道理，写人物，写剧情，写感情，作者一知半解、经验浅薄，只写粗枝大叶的概况，或不着边际的废话。材料充足，有深切感受，写来游刃有余，游刃有余始有卓见，有言人之未言的，才有精彩处。认识不深，多属空泛之言，陈旧之言，观众不愿多听，不屑一顾吧！

44、曲文之词采，与诗文之词采非但不同，且要判然相反，何也？诗文之词采贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉忌分明；词曲不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。凡读传奇而令人费解，或初闻不见其佳，深思而后得意之所在者，便非绝好之词。 李渔《闲情偶寄》

解说：李渔这一段话十分精彩，写剧本最忌是说得隐晦。角色性格当鲜明，是活生生的人，剧情须合情合理，观众明白最是重要。要观众看得明，发生感情，激起情绪，便是‘艺术’。看不明白，胡乱说是‘艺术’实在骗人！世间没有看不明白而具艺术价值的艺术品。电影、电视是大众的娱乐，这前题要确定。电影、电视要带给观众趣味，使他们能享受其中趣味，这是编导的工作。电影电视反映社会，属言论的一种，让观众获得启示，也是一种‘艺术’。含糊不清，暗晦不明，模棱两可题材和剧情必有观众欢迎，注定失败。

45、伟大场面十分之八九是由‘突变’造成的。 阿契尔《剧作法》

解说：所谓‘伟大场面’并非指制作工本大，场面大，演员多的场面，乃指戏剧发到高潮，引人入胜的场面。所谓‘突变’，乃指戏剧发展到一个合情合理的关键，突然间产生变化。变化把事态扭转过来，变化带来新的疑问，也带来新的惊奇；幻想不到又似预计得到的心理中，观众要求剧情一步步开解他们心中的谜团。是故，就产生‘高潮’了。每一个剧本都要预备营造‘突变’，适合时机产生剧情的‘突变’，把剧情带到高潮上去。平淡、平铺直述缺乏突变的戏剧，一定不受欢迎。

46、吃惊的不在于惊讶，而在于真理。事件的突然出现给吃惊以力量，但它的合情合理才使它放光芒。大家记住，真理在极大的程度上，常常使人吃惊的。 韦尔特《独幕剧编剧技巧》

解说：所谓‘真理’，乃指人世经常遇的人情道理，是正义的道理。这些道理永远被埋藏、被掩饰。编剧要深信，观众都秉承着‘良心’来看戏的，他们不用隐藏良知，不须掩饰良心。导演、编剧透过戏剧反映人间正义的道理时，他们自会感应得到。‘真理’与良知能契合，这是戏剧吸引的一个原因。观众的良知契合编剧所写的‘真理’时，犹如当头棒喝，怎不使他们惊讶呢？显示‘真理’愈着力，棒喝也愈着力，使观众良知‘吃惊’也愈巨大的。

47、观众在剧场里的座位，就像天皇的皇位上，对人类命运看得清清楚楚，无所不晓，但又袖手旁观，不负责任。阿契尔《剧作法》

解说：如果观众是天皇，编剧便是天皇的上帝。编剧造成一个‘奇妙’的情境，一边要观众知道剧场中(舞台、银幕、荧幕)，一切事情，包括剧中人不知道的一切；一边又故意隐藏最关键性的真相，使到他们增加好奇心，穷追剧情发展不舍。编剧把剧中人的命运，作有限度的透露。观众可以看见剧中人背后的一切，包括喜怒哀乐，却又未必看到剧中人的‘将来’。人类乃好奇的动物，对自己无关痛痒，可以袖手旁观的事，好奇心驱使下，必定追究，这是戏剧性吸引观众原因之一。然而，又不能让观众完全袖手旁观，要他们把情绪投入戏剧之中，随着主角的喜怒哀乐惊而激动感情。观众认同并且感受同一感情，就产生‘快感’。剧场之中，大笑一场，或者大哭一场，满意地离开。此亦是戏剧吸引观众原因之一。

48、应用‘吃惊’的技巧，剧作家完全依靠戏剧情节。悬念允许他用剧中人物的性格刻划，来使戏剧情节复杂多变。换句话说，‘吃惊’是戏剧情节造成的；而‘悬念’是人物性格造成的。贝克《戏剧技巧》

解说：首选编剧要明白，戏剧情节应该多变，不可平淡，人物性格却不可以作不稳定的变化。一般而言，人物的性格也在变，变的速度极慢。经年累月，久历沧桑，性格始有理由起变化的，否则便与实际人生违背了。故此，‘惊奇’乃产生于合理合情之中。人物性格未完全展示，带来问题；关系交错，亦带来问题，此即悬疑的问题也。

49、怎样加强悬念，次序的改变(戏剧情节)能大大加强悬念。 贝克《戏剧技巧》

解说：凡戏应有一个大悬念，这是全戏的灵魂。观众为什么要看这出戏呢？他们要获得解开这悬念的答案。编剧暗示(或明示)这个悬念时，最重要观众接收到、感觉到，继而编剧捉住观众好奇的心理，把悬念的答案‘弄来弄去’，不到结局始终不揭露。‘弄来弄去’，即所谓扭曲剧情，增加枝节，把观众的心推到答案之中，随即又拉离，把进路推到山穷水尽处，却发现柳暗花明又一村，这是编剧的技巧。‘拖延’永远有扩大戏剧的作用。所谓‘拖延’，并非没有实质内容的拖延时间，而是操纵观众情绪，抓紧观众好奇心理而产生的蓄意‘拖延’。到了情绪被波动之后，观众乐意被‘玩弄’。编剧故布疑阵，大卖关子，拖延结果，观众都乐于被“弄”的。

50、一出好戏最主要的是：好的细节安排实际练习。要把戏剧场面一个接一个合乎逻辑排列起来，是简单的；要把戏剧场面一个接一个合乎兴趣地排列起来，也是很简单的。安排场面既要合逻辑，又合乎兴趣可就不简单了。剧情细节的安排要自然，要感情丰富，才能安安稳稳接上高潮。这个困难必须在剧情酝酿中加以克服。 韦尔特《独幕剧编剧技巧》

解说：编剧的功力见于：如何反剧情表达出来，既有逻辑，又有趣味！剧情从设计得透彻的人物性格出发，人物的关系变化得到顺利发展。铺下一条逻辑性很强的轨道，剧情依轨道前进，必定合理了。选择场面甚考心思，要有趣味细节，要有丰富感情，只有从日常生活中提炼得到。编剧靠日常生活中敏锐的观察、系统记忆，写出好的细节、写出丰富感情。写剧本需要酝酿的，酝酿期做搜集资料，须全盘设计蓝图，计算步伐。没有足够酝酿，剧本不会搅得好，这不是一蹴而就的工作呀！

51、猜破而后出之，则观者索然，作者赧然，不如藏拙之为妙矣！李渔《闲情偶寄》

解说：观众看戏的趣味，在乎半知而未知，既知而贪知。太神秘及玄虚，观众没有心情看下去，愈看愈不知也。太率直太透明，观众又没有猜谜的兴趣，有什么好看呢？编剧的技巧，就是使观众略知一二，引发他们追看其三四；猜到三分之一，还有三分之二的部分使其惊奇。‘留’、‘放’是技巧，不可不知。

52、水穷山尽之处，偏宜突地波澜，或先惊而后喜，或始疑而终信，或喜极信极而反致惊疑，务使一折之中，七情俱备，此为到底不懈笔，愈远愈大之才。李渔《闲情偶寄》

解说：设计整出戏的蓝图，宜注重计算剧情的曲折处，尤其电视长篇连续剧，剧情一定充满曲折性。曲折性之吸引，因为其中包涵不断的怀疑，不断的惊奇。然而，曲折的剧情至重要合情理，否则观众被‘玩弄’后，觉‘找戏来做’之感。合情理则先有安排，布伏笔，早观全局，早下伏线，再曲再折，再巧合，再离奇，观众都会相信的了。

53、收煞宜紧，忌宽。宜热，忌冷。宜作郑五歇后，令人揣摩下文，不知此事如何结果。如做把戏者，暗藏一物于盆、盎、衣之中，做定而令人身才覆，此正做定之际，众人射覆之时也。戏法无真假，戏文无工拙，只是使人想不到，猜不着，便是好戏法，妈戏文。李渔《闲情偶寄》

解说：上文所论，是李渔对(小收煞)的意见，(小收煞)可算是电影中段的一个段落，在长篇中篇电视连续剧集中，可以引申解为每一集的结尾。上文提到连续剧的物质，就是每集、每周都吊观众‘胃口’，观众的‘胃口’给吊正着，包保对剧集如痴如狂。我并不同意李渔文中一句，‘只是使人想不到，猜不着’。我的意见是，每段落收场时，应有悬疑，吸引着观众，悬疑的答案，观众或可以猜到的。可是，观众不必百分之百皆定答案，他们心里知道，或奇峰突出，或山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村的。先令观众关心、起疑心便成功了，观众愿意去猜，等如有心追看谜底。有时让他们猜中也无妨，关键不在猜中与否，乃在有心去猜也。

54、引起戏剧兴趣的主要因素，是依靠悬念。悬念靠殷切的好奇心——感情的——想知道从已知的原因中会得出什么结果，并且从这些结果中又会得出什么样的后果。安德罗斯《编剧技巧》

解说：全段文字中，注意‘感情的’三个字。感情在戏剧中占很大的作用。观众首先要对剧中人物产生感情，向往他们的思想行为，对主角产生爱慕、同情、怜悯等正面的情感，继而必会产生关怀的心理，设身处地为主角——观众爱慕、同情、怜悯的人物——设想。这时候，观众已溶入戏剧的领域之中。他们先主角之忧而忧，先主角之乐而乐，万事都以主角为中心设想，关心主角，对主角的‘前程’便感兴趣。‘前程’是未知数，戏剧性的‘前程’更须曲折离奇之极，这种追求‘前程’的好奇心，便是引起追看的主要因素。悬疑吸引观众；刻划主角性格，使观众关怀主角，是制造悬念的先决条件。

55、悬念是：兴趣不断地向前延伸，却知后事如何的迫切要求-----使观众笑，使观众哭，使观众期待是对剧作家一句很好的箴言-----舞台上惊人之事，必须早有预示，突然发生的事，必须让观众早料到。贝克《戏剧技巧》

解说：这段文字有两处要注意。其一：使观众期待。期待什么？期待结果，有果必有因。

编剧先写因，暗示果。有条永恒定律，编剧不可忘记：‘种善因，得善果；种恶因，得恶果’，‘善有善报，恶有恶报，若然未报，时辰未到’，设勿拗撬或违反这条定律。或者有人说：‘太老土了，千篇一律的定局，哪好看呢？’这观念错了，‘善有善报，恶有恶报’，变化多着的。原则不可变动，细节千变万化呀，观众期待的是变化万千的细节；观众期待的，也是不歪道理的结局。观众心里的正义感，不容破坏的。其二要注意惊奇之事，必须让观众早料到。早料结果，怎可产生‘惊奇’呢？所谓‘早料到’有感觉，早嗅出‘惊’‘奇’。集中精神看戏时，少许提示(无论演员的动作、对白、眼神、身体语言，导演强调的镜头运用)，都足以提示观众，使他们‘早料’。这是观众入戏后的‘第六感觉’。有‘第六感’，惊奇、悬疑、震栗、恐惧才生强烈效果。我们叫这种技巧做‘先营造气氛’，正如名句，‘山雨欲来风满楼’呀，惊讶、震栗、恐怖、离奇、刺激情绪的事情须有预早的气氛烘托，气氛弥漫后，观众更集中看结果。其实，观众亦喜欢欣赏气氛的。捉到了惊奇场面的‘鹿’，切不可忘记脱‘鹿’角——先布设好气氛呀。

56、剧作家在戏剧高潮紧张和集中注意力之后，让观众从紧张到平静，扩大眼界，更可以使到观众感到人生的尊严和美丽。 韦尔特《独幕剧技巧》

解说：所谓‘人生的尊严和美丽’是人与人相处的和谐道理。上文引述‘因果循环律’是其中一条道理。对人生的常道有基本认识，始能在剧本的结局，暗示出道理来，注意：设勿‘明示’、‘说明’，乃是‘暗示’或‘隐喻’。没有观众喜欢结局时听理论、听道理的，他们喜欢感受道理，他们要导演编剧启示，不要导演编导教导！

57、高潮是在观众中早已引起的紧张性，和带有感情的兴趣性达到了最高点。 贝克《戏剧技巧》

解说：看戏最重要看到高潮。高潮是全剧‘结穴’地方。无论主线多曲折，支线多丰富，也无论剧中带出多少悬疑，感情有多少转折，最后都要在高潮中解脱。故此，高潮是连紧着剧情与感情的。观众被先布下的紧张性、趣味性所‘迷惑’，被这些悬疑、惊奇‘引诱’，一直被引入归向结局高潮的道路。他们还要求什么？只要求一次强力的‘收煞’，使到观众心中的‘迷雾’炸开，使到被压抑的情绪可以舒展(或更加无奈)，也使到他们获得人生的一点启示。假如高潮不能关照及统摄之前埋下的紧张、趣味，或未能彻底作大解决，观众不可能满意地离场。优良的剧本应使观众满意地、依依不舍地离场。

58、我几乎可以说：我是为了最后一场 戏而写剧本的。 易卜生

解说：对于九十分钟长度的电影剧本来说，这是一句金石良言。因为放映时间短促，在建立人物性格、主题之后，就要决定大结局是怎样的了。时至今天，结局场需要‘一本’至‘一本半’菲林长度，即十至十五分钟的过程，安排高潮要有篇幅，故此，在开首设计时，应已想及结局，再从结局向上进展前因。这句话另外一个意思：最后的一场，即高潮之所在，正是全剧主题提示的地方。为什么写这个剧本？是为提示主题，故为最后一场写这剧本绝对是不错的了。

59、你问我怎样写戏，回答是从结尾开始。 E-李果夫

解说：并不是每位作家都从结尾开始，逆上而创作的。结尾开始可使到上文的结构有条有理，可以精巧地布置伏线，同时也确保高潮顺利产生，百无一漏。我提议初学的编剧，或写长篇

连续剧的选择这种工作方法。有些作家习惯写剧时，顺着气势，一边写，一边补充情理，发展到一半时，始归入结局的思考中。这种写法，可能有神来之笔，釜凿痕迹少见，但功力不及的，可以弄到虎头蛇尾，不是初学者的做法。

60、除非你已经完全想妥最后一场的动作和对话，否则不应动笔。 小仲马

解说：小仲马强调最后一场的重要性。连动作对白也应早有预谋，并非指什么也没有便开始设想最后一场，起码人物设计，剧情结构，主题都想好，否则，剧情也不可以紧密地联系起来。

61、高潮是全剧必需场面，是主题思想最突出的、最鲜明的地方，是人物性格揭示最深刻的地方，是戏剧情节发生突变的地方，是全剧最紧张的转机所在，高潮写不好，全剧就失败了。顾仲彝《编剧理论与技巧》

解说：顾仲彝简短地把高潮的作用写得清楚。我们要注意在‘突出’、‘鲜明’、‘揭示’、‘转机’这几个词语上，设计高潮，要全面照顾主题、人物性格、剧情发展、剧情转机这几项目。最好的办法，就是依性格发展剧情，顺流写下，停下来检查所写的符不符合上述高潮的要求，假如并不符合，便‘加料’在未足的地方。‘加料’不可以妄加，要切合环境和情理，因为高潮必有上述因素，故此，细心加插这些原素是可行的。

62、高潮不论用动作、对话、姿势或思想(直接表达或暗示)表现出来，它总是在观众中产生一场、一幕，或全剧最强烈的感情。 贝克《戏剧的技巧》

解说：要注意‘最强烈的感情’的‘最’字。千万条线索，终底在高潮中解脱。切勿把比高潮更浓的感情放在前面，也不要把最激烈的斗争放在高潮斗争的后面，唯有高潮是最浓郁的、最激烈的。高潮一过，便是完场，切不可拖一条长尾巴，画蛇添足，来一个‘反高潮’。什么情绪都会破坏尽了。

63、任何一出戏，决不能缺乏一个引起观众最大期待的集中点。观众需要这样一个集中点，否则他们就不能确定对戏中事件应当采取的态度。 劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》

解说：这是戏之引人入胜处。吸引观众的基本原则，或明或隐，全剧要有最大的悬念。这个悬念，也是为什么观众可以被吸引住的所在。悬念可以化成一个问号，可是未必要‘画公仔画出肠’般明显，观众在戏的前段感受到这个悬念(即使说不出来)也是足够的了。有了问题，就求答案，各人有各人对答案的见解和估计；答案当有差异，也会与编剧本意相违的，这没有问题。最重要的任务不必要观众赞成编剧的见解，而要观众愿意投入、被吸引，享受追看的乐趣。

64、让戏剧动作向前进，而又把它拉回来；用脚蹬踢马腹，要马向前跑；但又勒住缰绳使它保持自然步法——这就： 这就是剧作法中最重要的方法，也是刺激戏剧艺术家发挥他最大的努力。 亨脱《现代剧》

解说：此段文字的比喻很是矛盾。让戏剧发展向前(俗称去桥快)，为什么又要勒住呢？岂不是拖慢节奏，搅乱了步伐吗？我们要灵活了解这句话。戏剧展开时，编剧会发觉一股力量在推动整个剧情的发展，因为人物性格设计完善，人物性格交错发生关系时，剧情便顺‘流’而下，

滔滔不绝，简直没有退缩回转余地。编剧迁就这股‘洪流’，着笔都是顺理成章的。然而，顺流而下的桥段欠缺神采，需要在顺流的弯曲处‘歇一歇脚’，精细地铺排一下‘感情’。‘去桥’速度要有快有慢，有停有顿，有硬崩崩的事实，也有软绵绵的感情。有人以虚虚实实形容之，有人以徐徐速速形容之。剧本去势像音乐、像诗歌，须有韵律感，千万别以为快就是‘爽’，高潮多就富吸引力。每一段都‘快’变成‘不快’；每一段是‘高潮’，变成没有‘高潮’。徐疾有致，虚实相适，有理有情，有精有细，安排得宜，是编剧至高境界！

65、剧作家不能亲自出面说话——他把自己溶化于众多人物之中。但溶化之后，他必须掌握这些从他想象中瓶子里放出来的精怪——引导他们从冲突走向结局。最后通过他们的命运道出戏的主题，给观众闪烁着崇高思想完整的印象。

66、只有剧作家本人完全进入角色的心里情况下，任务才能完成。幻觉中，清楚地看到剧中人物，而且与之混得很熟，就是进入角色了。应该了解剧中人的命运，预见他的行为，理解他的内心。 托尔斯泰

解说：再一次以剧作家写作经验告诉我们，设计人物性格，了解人物性格，巧妙地使用人物性格，使所设计的人物产生戏剧性的冲突，对所写人物应比认识周围亲友性格还要深刻。如果一组编剧分工写稿，应来一次‘认识剧中人性格的座谈会’，编剧导演拿主要人物性格作讨论，不断以刺激性的事件加诸他们身上。例如发觉配偶通奸，男主角会怎么办？被人冤枉获罪，主角又会怎么办？一组编剧和导演反覆表达他们对主角性格的观点，各人修正个人的见解，综合定案，讨论愈长，对主要角色认识愈深。只有导演和编剧合作，两人也应作一次确定性格的讨论会，务使导演与编剧达到大致的共识(两人两个脑袋，总有差异，只可以调节到较为接近)。所创造的人物性格鲜明、突出，又经得起反覆考核，这种性格当好看的呀。

67、我坐下来写一个人之前，总把人物的性格在心里想透了。我一定得把握住他灵魂最后一条皱纹。我永远从人物性格写起，舞台背景，戏剧效果等一切油然而生，不会叫我操心。只要我掌握人物性格的每一方面，我心里也得有他的外部形象，要想到他最后一个钮扣，他怎样站着，怎样走路，怎样行动，他的声音又是怎样等待。把他的命运写尽了，我才罢手。 易卜生

解说：上文说过，从人物性格作为起点发展剧情，是顺产的剧本，剧情不可完全不兼顾。齐集全体出色鲜明的人物性格后，总要选择事件——由他们性格中可能产生的事件——写情节，不同舞台剧本，电影电视伸延的范围很大，时间也伸延很长，可选择的情节也多着。易卜生的说话适应于编写‘时间’‘空间’狭窄的舞台剧。现在的电影电视剧同样从人物性格写起，而‘时间’、‘背景’、‘戏剧效果’并不是油然而生，而要编剧操心去选择，关照全局去选择最合适的，才可应用。

68、一方面是解结前进，另一面又抑制着这前进的意向——唯恐剧本过早结束——剧作者可以自由抑制吗？不，乃是由冲突中存在的、为克服时间和斗争所必需的各种矛盾来抑制的，使解结贴近的那种力量在挪远解结的那种力量作斗争。这种斗争，也构成了中间几幕戏的内容。

总之，系结是始终孕育着解结的，为了使果实成熟，需要有(戏剧的)时间。过早诞生，对作品有害，拖延(既定的)时间，使观众认为从开始就被引入迷途。 霍罗多夫《在第一幕和最后一幕戏之间》

解说：最重要的观念是：必须顺从‘剧本的去势’。发现剧本去势太速，或者太慢，调节去势的速度，不可硬来呀！剧情的去势受到剧情内的冲突因素而决定的。营造矛盾、发展冲突斗争须有酝酿期与爆发期，该视这段冲突斗争的性质，决定酝酿及爆发期长短、缓速，过早或太迟都不利于整体剧本。这是编剧心理计算功夫，当考虑全剧各种冲突比例，冲突的重要性，也视乎此冲突的吸引力。长篇电视连续剧，至少播映二十小时，需要多量的冲突点。每个冲突点，都要多细致地布局。铺排，使之酝酿成熟、爆发，伸延到后期发展的内容，都充满连锁引发的戏剧性。细节是极需要的，粗枝大叶失去电视连续剧细腻的艺术。九十分钟电影剧本，没有太长的时间容纳太多冲突点，大约两至三个冲突点已经足够了，并不表示九十分钟的电影剧本不需要细意的布局、铺排，而是不可太‘贪心’注入数量过多的冲突点。一者浪费拍摄资源；二者挤迫的时间内，过多的冲突使到每节冲突都未完整地建立，观众不‘消化’的哩！

69、一个作家实在就是一个全能的演员，能用一支笔写出王二、张三和李四的语言，而且都写得恰如其分。剧作家在写人物台词之前，先把自己化为角色，设身处地，梦往神游，再考其关目，试其声音，然后把最准确、最传神的台词直书下来。 老舍

解说：写台词是编剧最困难的功夫，因为要酷似，又要精炼，更要贴题。各类人物有各类人物的说话语态，各类情境有各类情境说话措词，实在太复杂了。唯一修炼办法便是实地观察，无时无刻不注意周围各类人物的言行举止，同时也须增广生活接触的范围，多看电视、电影、报章、杂志、小说、散文。写对白就是描写人生经验。

70、言者，心这声也。欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地？说一人，俏一人，呼则握笔，口却登场。全以身代梨园，复以神魂四绕，考其关目，试其声音，好则直书，否则搁笔。 李渔《闲情偶寄》

解说：编剧必须具备强烈的幻想力，能够把剧情、人物放进脑海之中，让角色在脑海的舞台上‘试演’一次，编剧深切认识角色，溶进感情，脑海中的‘他’（她）便是活的、有生命的。这‘生命’遇上冲突、矛盾时，性格、意志油然而生，脑海中呈现‘他’应该做的事，说出‘他’应该说的话来。同时，编剧脑海中另一角色——也是活的，有生命的角色——遇上了‘他’（她），依照性格和意志就产生戏剧行动。一场未在荧幕、银幕上演的戏，先在编剧脑海中每一次上演。编剧细心‘欣赏’这场戏如何如何演出，角色如何如何说话，甚至把戏‘暂停’，思想跳出这个‘脑海舞台’，理智地分析利弊，检查得失，然后跳回‘脑海舞台’修正他们的戏剧行动与对白，把行动和对白纪录下来便是剧本了。‘梦往神游’的能力必须锻炼，这是编剧专业的特点。

71、一个会讲故事的人，必然善于用不同的腔调、语气，甚至不同的词藻来述叙不同的动作、表情、神态。例如讲到一个贪睡偷懒的人时，不仅要描绘他怎样伸懒腰，打呵欠，一面叽哩咕噜地从床上爬起来，而讲述者的语调也慢吞吞的，有气无力。如果他讲的是急性子的，在发怒的人，他的语气、腔调会迥然不同，他的句子是简单的、不连贯的，声音是重浊而高亢的。 托而斯泰

解说：优秀的编剧必是说故事的高手，也是写文章的高手。说故事，写文章须善于运用词彙，善于描写细节。编剧的文学修养，即运用文字，运用想像力、联想力要高于常人。无口头或笔墨不能表达意思、或者言不达意的，不可能成为优秀的编剧。无论口头或笔墨的表达能力都要不断磨练，不断改进，才有进步。编剧不可以忘记此点。

72、剧本是最难运用的一种文学形式，其所以难，是因为剧本要求每个剧中人物用自己的语言和行动来表现自己的特征，而不用作者提示(旁加注解)。

解说：写小说，作者可以把小说的故事暂时搁下来，加上作者的评论、说明，或者加上主人翁的心声和想法，作用是使读者进一步明白故事、人物性格。戏剧之中，这种说明方法是不存在的，尤其在今天的电影、电视剧中，观众透过剧中人的行为、语言就要了解剧中一切。编剧不是小说作者在写故事，不是说书人在说故事，而是利用剧中人的行动、语言向观众“说”故事。紧记这个原则，对写剧本是有益的。

73、一部严肃的戏，缺少进展就退化成新闻报导，一部喜剧缺少进展，就成为一则笑话而矣。 韦尔特《独幕剧编剧技巧》

解说：要注意是‘进展’二字。剧情必须向前发展，要有发展的潜能。潜能愈充足，发展就愈丰富。戏的发展的潜在在人物性格，在主题思想，在人物关系的变化之中。编剧要推动剧情进展，要驾驶进展速度，还要像耍戏法般，把过程驶过曲折而危机重重的道路，然后把乘客(观众)带到高峰(高潮)，使他们在‘旅程’中获得心理上、官能上丰盛的满足。

74、(观众)被引进一条曲曲折折、早计划好的曲径，是一件莫大愉快的事。在那儿(观众)只看见前面一段路，看不见(作者)的目的地，直到(作者)到达之后，才发现。 屈米登《论戏剧诗》

解说：使观众早知剧终，与不让观众早知剧终，两派学说都有理由根据。现代的电影、电视剧都很注重过程，尤其长篇的电视剧，更须注重过程。现在的观众不会忍耐一段长久沉闷的酝酿过程，而等待精彩绝伦的短暂高潮结局，观众进入影院或坐在电视机旁，只希望由头到尾都被‘戏’吸引着。现在的电影、电视剧必须关心观众的要求，一开始便‘入戏’，便‘戏来戏往’、‘滔滔不绝’。过程，高潮迭起，一步一步‘迫使’观众追看结局，结局是出乎意料的，抑是顺应民意都属其次，观众觉得合情合理，不枉追看多时，才是最重要。

75、观众持续不断的兴趣，可以确切称之为‘将将疑疑的期待’。 劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》

解说：将信将疑是最大吸引力的来源，完全不信或完全相信，都没有强大吸引力。编剧是出谜语的人，谜语不可太深，也不可太浅。观众可以猜到，但又不能肯定必定猜中，编剧向他们的好奇心、幻想力、联想力挑战。观众将信将疑，心痒难耐，誓要看到答案，这便是吸引他们的力量了。揭开谜底，答案合理，即使猜错，心底也服气的(猜中更自鸣得意哩)!假如答案牵强，不近正常人情道理，欺骗观众聚精会神，便使他们起了怨忿之心，下一次未必会‘上当’了。布局、铺排、系结、解结、时间及一切表达方式，都称之为‘章法’。章法成熟、巧妙，即可‘玩弄’观众于掌上，使到他们将信将疑的。

76、要求(戏剧)行动进展特别迅速和活泼。展现在我们面前的，不是已经完成的，而是正在完成的事件，不是(作者)向你报导，而是每一个登场人物向你现身说法，为自己说话。 别林斯基《别林斯基选集》

解说：值得注意的字眼：‘正在完成的事件’。戏剧该有始有终，是一件完整的事。事件在未开场前，已有相当多的前因，使到事件富浓厚戏剧性；开场之后，剧情就一步一步‘完成’这件事件，前因演变成后果，一个个‘果实’顺情顺理出来。切记，没头没尾的故事，使观众看得头大如斗，烦闷极了的。不可以为无头无尾便是‘新潮’，便是‘艺术’。普罗观众不要求深奥，更不要求假艺术，他们要求娱乐，从戏剧性中获得的娱乐。

77、戏剧紧张是包括两方面：一方面在戏剧冲突的双方，保持着相持不下而时刻向前运动着的客观状况；另一方面在观众上造成迫切期待下文的心情，这样两方面合起来，构成戏剧紧张性。 顾仲彝《编剧理论与技巧》

解说：所谓‘紧张’是一种力量，拉紧观众追看戏剧的心。看一场相持不下、不可妥协、生死存亡的斗争；一场经过蓄意安排、条理清晰的斗争是观众看戏的目的。因为经过严密的安排，观众迫切要追看下文的欲念便是戏剧的紧张了。不迫切，不使观众期待的戏剧，即没有紧张性的戏剧，不会受普罗大众欢迎的。

78、说明有四个特点：好的说明方法要清楚；必须有充足的理由，就是说，说明要自然，这些事实应当这样交待出来；说明方法必须有趣，使必须交待的事实能抓住观众的注意，乐意记住它；这方法必须使说明迅速交待清楚。 贝克《戏剧技巧》

解说：清楚、充足、有趣、迅速乃说明任何概念的法则，而特别强调第三点‘有趣’。‘有趣’并不一定要‘引笑’、‘幽默’才是趣，使接受说明的人产生感觉兴趣之心，即是‘有趣’。例如提出深刻观察所得，发人之未发，必定有趣；例如持有不同的观点与角度而又合乎情理，出人意表，亦是‘有趣’。任何事件中，任何人物中都可发掘‘有趣’，不可随便放过微小细节。先具发掘‘有趣’之心，再具欣赏‘有趣’的心，锻炼成寻找趣味的触角，则任何人物、事件都有趣味资料了。

79、好戏只用十行字就可以把故事讲清楚，而坏戏用一版篇幅也说不清它混乱的意念。因此对一个初学写作的人，可以介绍他用以下的预测性的试验来断定他未来的剧作是好是坏——他能不能把剧本的梗概用一百字写出来。 阿契尔《剧作法》

解说：这是很常用的一个测验编剧能力的方法。道理很简单，愈充分的材料，愈的透切的认识，使到作者选择最精炼简单而准确的词彙表达意思。不然，万语千言也说不清杂乱及未成熟的构思，编剧技巧如是。搜集的材料多，对角色性格及剧情了解透彻，便可用最的笔墨编写，文气一发而下，顺势而来。否则处处碰到解不开的结，行不通的路，陷入剧本的迷途中，进退艰难。故此，编剧必定在下笔前了解透彻所要写的。

80、第一幕要清楚，最后一幕要短，全部要有兴趣。 大仲马《编剧秘诀》

解说：第一幕给观众第一个印象。要知道，观众程度参差，并非都略知剧情背景和人物性格的，先要假定观众对剧中背景、人物、前因等待一概不知，第一场(或早段)戏文须交待清楚。最后一场(或最后段)累积悬疑，整出戏的悬念，一切大小问题，千里寻龙，到此结穴。不可拖泥带水，宜精简地替热烈期待的观众揭盅。结尾忌拖延，忌兜圈，忌再开旁枝，忌画蛇添足；中间的过程，不能平淡发展，一定要充满趣味。趣味是什么，也在上文说过了。

81、紧张是：来自冲突中双方力量的平衡。 劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》

解说：一面倒的争斗是缺乏趣味的，胜负之数已决定了，势均力敌的斗争，才有趣味性。胜负未卜，富有猜度性、争议性，故此，要安排势均力敌、旗鼓相当的对手；有时甚至较胜一筹的对手，使到‘决斗’有预感的气氛，鹿死谁手，尚未分晓的感觉。对手较强大，压迫力也增强。焦虑、紧张、不安笼罩观众的心底。这差不多是制造冲突的基本法则。

82、紧张是戏剧结构的秘密，是戏剧技巧的主要目的，是心力伸张或意向向前。阿契尔《剧作法》

解说：‘紧张’是解作不断令观众聚精会神，注意力极度集中。观众为什么要聚精会神，注意力极度集中呢？因为他们的情绪，已溶汇在戏剧的情绪之中，观众对剧中人、主角、配角，都发生了感情，有些观众还‘认同’主角是他自己。故此，角色的一切行动，一切感情，观众都有息息相关的感觉；在生死一发，或是面临抉择时，观众只有聚精会神，极度关注剧中的变化了。编剧写具吸引力的剧本，必需写好剧中人的性格、关系、矛盾、冲突和不可妥协的斗争。

83、外部动作，或是内心的活动，其本身并非戏剧性的。它们能否成为‘戏剧性’，必须看它是否能自然地激动观众的感情，或者通过作者的处理而达到这样的效果。 贝克《戏剧技法-论戏剧性》

解说：‘感情’两字最重要。观众欣赏戏剧时，到吸引力使他们认同、关心角色的一切，这便是观众与角色产生‘感情’。人与人产生感情除了外形的吸引外(面缘)，最重要是性格。例如使人响往的性格，观众遂产生爱护他的感情。性格鲜明，观众容易认同，容易了解；性格暧昧，不统一，或是反覆无常，就难于了解，也难于产生感情。‘感情’关不局限于喜欢、欣赏、讨厌、憎恶，唾弃也是感情，反派性格也可以激发起观众的感情。‘自然地’三个字也须注意。观众内心是没有偏见的(假定他们对反派角没有偏见)，观众认识剧中人物即以日常生活的感受为基础。编剧以一般观众日常生活的价值观，作为写性格的基础，则是‘自然的’了。或者有人会问？戏剧是创新的，最忌‘老套’，编剧写忠、写奸，通常重覆‘忠’、‘奸’的性格和重用忠奸的语言行为，岂不是‘老套’？我认为抽象性的‘忠’、‘奸’、‘仁义’、‘暴戾’等概念是没有时代性的；具体的‘忠’、‘奸’却因时代不同，地点不同，环境不同，有很大的差别，要顾全剧本中发生的时间、地点、环境而切合‘忠’、‘奸’的行为、语言、态度。况且人的性格并不单纯，设计性格时，应加入时代、地域、环境的特色因素。这些因素，构成独特而鲜明的人物性格，要不失自然的一面。

84、紧张：一种用以拉住观众的，稍带神秘色彩的‘东西’，一种观众和演员精神的同一化-----紧张取决于‘到达爆发点’之前剧本的动作所承担的情绪。紧张来自冲突，双方力量的平衡。 劳逊《戏剧与电影的剧情理论与技巧》

解说：使观众极度集中精神，必使观众的感情溶汇进剧中人物感情之中。劳逊提出在剧情‘爆发点’之前的情绪，也是紧张的来源。剧情须充满惊奇、悬疑、曲折的，一如‘过山车’全程的设计，一上了‘过山车’，即不能自主，全被轨道的曲折起伏带动，观众只有聚精会神，才可以减轻不断湧来的惊讶和悬疑。观众‘入戏’，才可以享受到戏剧性的紧张。平淡、无奇、单调、直接、沉闷都不是吸引观众的力量。编剧一直要检讨全剧的过程，删改、修正一切‘反紧张

的动力’。

85、传奇无冷热，只怕不合人情。如其离合悲欢，皆为人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒发冲冠，能使人惊魂欲绝。即使鼓板不动，场刊上寂然，而观者叫绝之声，反能轰天动地。是以人口代鼓乐，赞叹为战争，交之满场杀伐，征鼓雷鸣，而人心不动，反欲掩耳避喧者为何如！岂非冷中之热，胜于热中之冷；俗中之雅，逊于雅中之俗乎哉！ 他渔《闲情偶寄》

解说：李渔的见解，戏剧场面并不是一定要热闹的。热闹戏，未必一定好看；冷清的戏，也未必不好看，关键要于‘合不合人情’。不论观众年纪、职业、性别、教育程度，都有‘人之常情’。也无论是圣哲完人，贩夫走卒，抑或是泯灭人性的江湖大盗，丧尽天良的混世魔王，他一坐下来看戏，便搬出‘正常的人情道理’作为欣赏戏文的准则。不符合‘正常人情道理’，他们就看不眼，不期然产生反感，反感一成，就失去兴趣看下去。远离人情道理，就远离观众的价值判断能力，也离开他们的范围(编剧的素材可以超越观众学识的范围，却不可超越观众价值判断的范围)。

86、性格描绘是人的本性的表现，大家能认识了解和接受的性格特征。心理分析是人物性格的挖掘，把在我们知识范围内还知道，不理解的深奥莫测的心灵领域揭露出来。 阿契尔《剧作法》

解说：编剧应对各类性格颇具认识及有相当心得的人，设计剧中性格时都替所设计的人物进行‘心理分析’，把剧中人的性格解剖、追源，也准备性格进展历程的路向。观察、评论、研究各类人物，是唯一取材的方法。编剧的生活应是开放的；多交朋友，多认识不同阶级人物，不同教育程度、不同性格的人。搜集资料之后，还要分析与研究，抽取精华，整理储备，以便他日所需。不善观察、分析性格，绝不能设计吸引观众的人物的。

87、戏剧情境要强而有力，要使情境和人物性格发生冲突，让人物的利益互相冲突，不要让任何人物企图达到他的意图而不与其他人物的意图发生冲突。让剧中所有人物同时关心一件事，每个人各有他的利害打算。 法-狄德罗《论戏剧诗》

解说：设计情境，即剧情发生之所在地，是一门技巧。有时因情境使剧情顺利发生；有时为剧情要借助某种特殊情境；可是，最重要的地方，乃是参与剧情的人物与所在的情境有没有冲突的潜质。比方说：法庭是原告被告冲突而产生斗争的‘战场’，是律师与证人‘开战’的地方；是庄严正义与狡猾诡辩‘决战’的沙场。观众一见这个情境，就准备接受一场激战，‘利益冲突’是最普遍而最方便构成冲突的‘冲突’。利益之争最易形成与受到了解，只要分析当此之事，当此之时，剧中人性格所得的‘利’，所获的‘害’，便知矛盾发生在什么地方。再把矛盾尖锐化，不准备妥协，就顺利完成‘必争’的局面，也是一场‘好戏’上演的预备功夫。‘各人有他利害的打算’是把形势复杂化，把很多个可能爆发的‘炸弹’串连在一起；各人的‘利害打算’，也透露了各人心底的性格，各人意志的趋向，无形中看到他们之间的差异、矛盾与冲突的潜力。‘利害冲突’是生活中最普遍的冲突，特别鲜明。编剧宜从‘利害’关系处分析事件、性格、行为、语言。这是一条制造戏剧冲突的捷径，描写人物性格的捷径。然而冲突并不一定是利害关系，‘意志的冲突’也许不计较利害的。我们也需要知道。

88、戏剧的基本特征是社会冲突——人与人之间，个人与集体之间，集体与集体之间，个

人或集体与社会或自然力量之间的冲突；在冲突中，自觉意志被运用来实现某些特定的可以理解的目标，它所具有的强度应足以导致冲突到达危机的顶点。 劳逊《戏剧冲突律定义》

解说：戏剧的冲突定义至此十分周全，要注意是‘冲突的强度’。冲突可以是疲弱的、无精打采的、半死不活的冲突，这些编剧都不要选择及营造，编剧需要发展到不可妥协，不可避免，必成危机的冲突。危机就是，关乎主角性命、前途，或是与观众有共同价值观的正面原则受到的阻碍。斗争是没有肯定结果的，主角未必表面胜利，也未必失败，这是结局的悬念，也是危机在趣的地方。要把剧情向前推展，推到顶点然后解决，才可获得高潮，也是把观众的情绪推至沸点，以结局出示编剧的心声、见解和答案。使冲突加强，再加强，达至顶点是最重要的编剧技巧。

89、戏剧产生于一个剧本里的某人，或某些人，自觉的或不自觉的面对敌对的人，或环境、或命运进行斗争。当观众知道引起斗争的障碍是什么，而戏中人物却不知道的，那斗争总是比较紧张的，戏剧就这样产生了，并且继续下去，一直到戏中的人物也知道了那障碍是什么。当我们看着在人物身上所引起的肉体上、心理上精神反应时，戏就松弛下去；当反应完全终止时，戏就完结了。人物对障碍的反应最强烈时，是那个障碍以另一人的意志形式出现，两个(相反)的意志力量几乎势均力敌。 琼斯《对戏剧的普遍规律下定义》

解说：注意‘障碍’二字。有人认为未必一定需要冲突斗争才形成戏剧，排除障碍也是戏剧的元素。排除障碍其实也是付诸行动的一种斗争，容易排除障碍，哪有戏之可言呢？戏剧性基本是建立‘对立面’，尖锐的‘对立面’，日常人情道理可以了解的‘对立面’，观众认同这‘对立面’，戏可以继续演下去。‘对立面’，形成紧张，也形成追看的吸引力，一旦消失对立，一旦和缓对立，或是减弱对立，已近完场。戏剧是把对立形势不断加强，不断拉紧，不容协调，否则必定不好看。

90、人物只说为什么上场是不够的，我们应该从关系中看出他们必须上场的具体理由；人物只说为什么要下场也是不够的，我们应当在事后亲眼看到为了哪个缘故才下场的。不然的话，作者放在人物嘴里的只是借口，不是理由。 莱辛《汉堡剧评》

解说：编剧最易犯的毛病是粗枝大叶地为剧情、为性格设立藉口。到剧情发展瘀塞处，一个简单的藉口便轻轻带过。编剧惯用这种‘掩眼法’连接剧情或描写人物性格，将会惹来失败，因为观众心里感到不顺，不愿意信服简单解释的借口，观众心中有逻辑，他们不晓写剧本，但懂得看戏。故此须再三以观众清明的心态，反观所写的剧本检查有没有牵强的借口，观众感到不舒服的地方。如果有，即代表那关节未曾深思熟虑，最佳方法是再从人物性格出发细味这个牵强的关节，也不妨先舍弃原来的想法，重新从人物性格处着想。经验告诉大家，基础不好桥段，怎样修饰，改动上文的细节，都是白费的。更改须从根源地方着手，要有剧情的理由、缘故才可下笔。欺人欺己的借口必须先抛弃。

91、主人翁的性格总是从他的社会集团，他的队伍中的各种各样人物身上所采取的许多特点构成。为了大概真实地写出一个工人、一个神父、一个小店铺老板，必须很好地认识清楚成百个工人、神父、小店铺老板。 高尔基《我怎样写作》

解说：人物的典型是从很多的特殊个别形体中抽取的。为什么编剧要选典型的形像呢？因为是典型是最易认同的，最易令观众了解的。或问：没有特别的气质，纯粹典型人物，哪有特出的面貌？对，编剧要注意，选择典型的形象之外，还要给与与别不同的个性。写一个神父，有神

父典型的形象、行为模式、说话态度、职业表情，而他还可有与别不同的幽默感、乐观的处世态度。这便是典型中有个性了。

92、性格描绘是辨识人物，心理分析是揭示人物。性格描绘表现人物性格的已知领域，而心理分析是揭露人物性格和品质的根源。 韦尔特《独幕剧编剧技巧》

解说：对剧中人作分析、探讨是编剧的主要工作，考虑角色行动前，最佳方法乃是先分析角色当时的心理状况。究竟角色会不会这样做呢？如果自己是剧中人的性格，会怎样做呢？这样做，观众能不能接受？也即是说，观众能不能直觉或想像到角色有此行动的心理状态呢？不单只为某一个角色设想他心理状态，还需要替环绕着这角色的人设想，替面对这角色的人设想，替一切有关这件事(这段剧情)的其他剧中人设想。编剧会发现，依照设计人物的性格设身处地设想他们的动机、反应、感受，可以增加很多料想不同的情节和感情；可以丰富人物性格，也可以带动剧情进入高潮，也可以使该段剧情增加不少趣味！

93、故事所能引起的趣味，大约可分为三类：(1)是情节的趣味；(2)是人物的趣味；(3)是社会的趣味-----以打动观众好奇心-----迷惑许久，忽然开朗，可以一快-----此所引起是情节趣味。晓得有生命的人物，他们的性情人格，存心和企图，观众同情地等待着欲晓得剧中人处在目下困难的环境下，究竟挣扎出怎的一条出路-----这是人物的趣味，提出描写社会上一种不平不善现象，以及一部分人当前的所作的不妥、不满意的解答，使观众深思，寻求一种情形的意义或结论，此所引起社会的趣味。 洪琛《编剧二十入问》

解说：其实一出电影或一套电视连续剧都应包括上述三种趣味，尤其是电视剧须吸引大批普罗观众收看，更不可缺少其中一项趣味。反映社会，引起市民共鸣，就是社会趣味。处境喜剧尤其注重此元素。

94、每一个故事都有三层背景：地方的、时代的、社会的(社会狭义的指社会中某一职业阶层或团体)。编故事，三层背景都要顾到；但有时三者之中格外注重一种，即背景中的事实，更加须写得详尽了。 洪琛《编剧二十入问》

解说：对于剧情发生的背景知识，一定要丰富。像改编历史剧，某朝代的须有超于普通有的认识，但也不须走向牛角尖。背景资料不全，写来犯驳，使观众觉得马虎粗糙的。最合适的程度，是比一般观众所知的深一层，有些素材是他们听过，但又不太清楚的，审供发挥的好素材；有些是他们观念上认同，却又未见实事的，这也是好素材。有些是观众认为这样的，编剧研究所得与之相反，这此素材虽然‘贵重’，切勿用以强拗观众了。例如编剧研究唐朝的服装即如日本今天所见的和服、傢俬布置也大致相同，使用类似和服的衣着入戏，观众只觉得戏中人物穿日本衣服，甚少认为这是研究所得的资料。编剧又怎样和观众辩论谁是谁非呢？何况编剧并不是辩论家，只是提供剧本的创作人罢了。

95、叙述故事的法门之一，是任何故事，都不能平铺直述，一条线说下去。必须各方面铺排，要有起伏，有跌宕，一到了会出现闷场的时候，就要另辟蹊径。叙故事的法门之二是：转过去说故事的另一些发展，这些发展，必须大是有趣，能吸引人，不然，看故事的，就不再看下去了。 倪匡《到阴间去》

解说：注意‘到了会出现闷场的时候’一句。编剧与作家一样，经常要注意自己所写的，将会不将会出现闷场！这是专业的‘警觉性’。通常在故事段落与段落之间会出现闷场。警觉将会有闷场，即要另辟蹊径，把观众的兴趣重新撩起。古典小说常用：‘一枝笔不能述两头事’，观众感觉紧张处，作者硬生生的停下来，转去说另一头故事，此乃险着。盖另一头故事必须有此头故事同等紧张及吸引力，观众才有心情忘记刚才的紧张，享受新起一头线索的紧张；其次此新一头的故事线索，似与上一头无关，其实有莫大这关系。作者先要布置安排妥当，才要用这转说的笔法呀。

附录(二)

编剧须知

(一)基本技法

- 1、养成搜集资料习惯。
- 2、设计妥善储藏资料系统。
- 3、训练对事情有所见解，一种为普罗大众接受而稍为比普罗大众深入一点的见解。
- 4、训练观察人、物、事情入微，有良好正确的分析能力。
- 5、通透戏剧原理，经常愿意主动检讨所思是否合理合情。
- 6、认识社会，认识时代，认识观众。从观众观点及普遍理解能力出发检讨自己作品。
- 7、人崇高做人处世的宗旨，有正义仁爱的心，有自觉应向社会普罗大众负责的心。

(二)个人修为

1、懂得制造别人信心：编剧面对的人是导演、制片(资本家)，或者代表资本家接纳剧本的人。使到‘买家’有充足信心是编剧必须的任务，也是谋生的法则。要使‘买家’充满信心，则要：

- (1) 永远早到十分钟，以培养开会心情，永不早退。
- (2) 有翩跹的准备功夫，最好有文字的纪录，永不使‘买家’感觉临急就章，冲口而出，顺口开河，胡说八道！
- (3) 无论文字表达或语言表达，都简炼扼要，现在‘买家’喜欢编剧以语言表达故事，编剧要自我训练讲述故事大纲的口才技巧，辅助的身体语言、眼神、声调和面部表情。
- (4) 众多工种联合会议时，切勿‘卖桥’，只对导演及‘买主’才卖。
- (5) 除‘卖桥’之外，不乱发言，言必中的。
- (6) 切记不要在导演及‘买家’面前做‘教师’，教授他们编剧理论，也不苟且做‘应

声虫’，心中不舒服的意见马上记录，待机想透从新建议。切记你是编剧，不是导演，不可越俎代庖，替导演出主意，尤其在‘买家’面前。编剧是导演主要的助手，助手有助手的天职。

(7) 遇到争辩，平心静气。深思熟悉虑，有足够而难于反驳的理由时一攻而下。切勿前言不对后语，或者漏洞百出，或者似是而非。

(8) 编剧态度一定要保持专业人士风范，不亢不卑，自信心坚强而不固执，有理由的地方愿意接受更改的意见。

(9) 永远保持对创作有浓厚兴趣，困惑瘀塞时，仍然努力发掘出路，企图打通瘀塞。

(10) 表现拉入生活，见闻广阔，资料充足。

(11) 愿意与同组编剧(如集体编剧)交流，永不争先夺功，也永不退后隐藏。

(12) 交稿守时，绝对守时，千辛万苦都在承诺时间交稿。

(13) 稿件要细心处理，格式统一。完工之后必再加修改。字体虽草不可难读。

以上各点，是编剧最低的要求，最起码要做到的事。专业编剧必细加检讨自己，以上各点做到满分吗？

(二)知己知彼之术

编剧的天职是帮助导演完成剧本创作。切记：剧本是戏的‘工作蓝本’，观众并不是来看写满文字的剧本，观众是来看拍成画面的电影、电视剧的。

编剧帮助导演设计‘工作蓝本’必定要与导演互相沟通，很透彻的沟通，并且对所准备的剧本达成统一共识。导、编二人不能达成共识，所拍的戏永远不会完美，演变成编剧只是导演的‘奴隶’，或导、编奸裂。导演、编剧达成共识，彼此均要沟通下列各项：

- 1、 导演的意图(或者‘买家’的意图，或导演反过来要求编剧的意图)。
- 2、 主题。
- 3、 戏的类别(武侠？文艺？歌舞？喜剧？处境喜剧？长篇‘肥皂剧’)。
- 4、 成本预算(如在电视剧，成本还包括后期加工的特技成本)。
- 5、 演员派角，研究市场和剧本的需要及取舍。
- 6、 当时的市场情况，营业的基本策略。例如以海外市场为主的产品，剧本的写法应参照当地市场资料。
- 7、 时限。工作时间的分配。编剧要计算创作、写稿、修改的日期及程序。
- 8、 剧本的时代背景、地理背景、社会背景。导编要门外汉彼此的资料，配合资料，不致矛盾。
- 9、 全剧的风格——逻辑线的标准。
- 10、 限制。例如只可以全剧利用棚厂布景拍摄，制作资源不可能盖搭之场景，角色

的用期，拍期的限制，或各类不依常规的限制。编剧早于创作时一并解好了限制。

知‘仓’知法则：

作为一个专业的编剧，应该自发学习导演、制片、摄影及其他工种的工作。这都是有利写剧本的。导演如何从文字剧本化作分镜头剧本，如何教戏，又如何现场指挥，至剪接、配音、合成、宣传都一一要努力学习。懂得导演技巧的编剧，他日可成导演之外，还丰富了个人编剧的知识。对于营业、宣传、成本有多些了解，必定减少‘买主’、导演麻烦，成为受欢迎的编剧。

编剧、导演二个岗位关系密切，互相懂得对方的工作技巧、方法，对制作定有帮助。

附录(三)

写故事大纲的要点(包括卖桥要点)

知己知彼、百战百胜。作为编剧，对你的‘买家’(导演、制片人、资本家)的心理一定要认识，他们都期望所出的产品成绩优良，能够吸引观众，因而获得名誉上、利益上、艺术上的满足感。‘买家’就是编剧的‘第一个观众’，一定要在第一时间吸引着他，使他对剧本计划‘着迷’。如果不能吸引‘买家’的兴趣，惶论吸引普罗大众的兴趣了。

写故事大纲(卖桥)的重点，就由如何吸引‘买主’(作为普罗观众)而出发。写故事大纲不可长篇大论，不应超过二千五百字。即是说，只花‘买家’十五分钟时间，便可看完(买家)多数不愿花太久的时间看故事大纲的。

根据戏剧的创作理论，剧情由人物性格而产生，故此，一定要用最精简的笔墨描写主角、反角(主角的敌人)、主要次角等。角色的性格是复杂的，宜写初期如何，后期如何，如能够安排(人物关系表)更佳。看表比文字描写容易‘入脑’。为了使‘买家’对角色更加了解，可以提出编剧心中的演员名单，通常都有助于‘买家’的想像。

凡戏剧必有最主要的冲突，最后变化成的斗争，故事大纲应沿着这条主线而写。电影故事大纲可粗分成三段：

第一段：交待清楚是何类剧种(喜剧、恐怖、侦探等等)，继而时代、社会、人物的主要关系，最重要是戏剧中产生一个什么‘问题’。这‘问题’，就是全剧的大悬念，编剧必须正面提出来。‘问题’出来之后，引起‘买家’的好奇心，想知道下文如何发展。

第二段：是剧本中段的情节，最重要是矛盾的加深，冲突的准备，也须说明多一点前因后果，使‘买家’对‘问题’更感兴趣。这一段之中，要做好结局(高潮)的准备，提出几个关键问题，使到结局更具悬疑性。

第三段：写结局。文笔要快、伶俐。编剧不宜道白结局，宜暗示结局是这样的。尤其出奇不意的结局，以暗喻为佳。

编剧以语言表达故事大纲的，注意的地方与写故事大纲差不多。惟编剧要注意：

- (1) 修辞。未演讲之先，须先写下要点，思考最贴切而经济的用词，切勿词不达意。
- (2) 故事的先后次序安排很重要，原则是把问题暗示、明示，隐约提到谜底，吸引

‘买家’的注意，引诱他提问，才精简地道出答案。

(3)描写人物要生动，不妨多举例，让‘买主’发挥。情节最重要，只说大概，节勿说每一场细节，或者每一场画面(情节说多错多，当时犯驳的机会也多)。

(4)一边说故事，一边要留心‘买家’的反应。他是‘第一个观众’，如果发现被吸引，努力讲下去；发现闷场，马上要转过新的发展。故此，编剧在见‘买主’之前，应有百分之二百的材料准备，并且极度熟悉所讲人物故事(最好不带文字，空手而去，白口而言)。

(5)神态要坚定，对自己所创造的人物、故事有信心。有信心才使眼神流露气定神闲之色，也使‘买家’产生信心。很多时，‘买家’被编剧的神态影响信心，失失慌，口吃，不流畅都使他们失去信心。故此加强‘买家’信心，事半功倍。

电视的‘卖桥’方法与电影差不多，编剧要特别注意是：

(1)分段情节。‘买主’(通常是总监级)可能怀疑情节能否在二十集或更多集数内可足够发挥。编剧最好有系统地表达。例如第一段五集含多少情节，第二段五集又含多少情节-----如此类推。

(2)电视剧很注重角色中的人物关系及他们的发展，‘卖桥’时应重点讲述角色中的关系及发展概况。从‘感情线’、‘事业线’两路进发，使到‘买家’相信该剧包罗万有，社会各层面的观众都可以包容兼收。电视观众的层面很广的。

(3)优良的电视连续剧可以靠口碑累积观众，尤其长篇肥皂剧必须有此‘最后之大高潮’吸引全城的人。‘最后大高潮’必是观众最同情、最获共鸣的主角的遭遇。这是关系到主角生死、荣辱、前途的一次最大考验。编剧应早定下这个高潮的结局，并在适当的营造气氛下引出，表示这套戏剧必定是有巨大吸引力，成为城市热潮。

最后，编剧要记着，面见‘买主’时必须注意事项：

(1)切勿和买主辩论芝麻绿豆的小情节。即使胜利，也无补于事。

(2)有关主题的见解，只宜与导演商量，资本家、制片家未必懂得，也无谓对牛弹琴。

(3)非不得已，不要对‘买家’妄加驳斥，最佳方法是用笔记录‘买家’要求，回来细细考虑。有些意见未必是不可取的。日后，才向他们交待怎样应用其意见，又为何不应用其意见。

(4)不要做教师教导导演、资本家、制片家、演员或其他闲人。只能与同行的人讨论编剧理论之应用。

(本书完)