

812.5-
18

約翰·歐文作
孤槐譯

戲劇寫作教程



972

37314

白

約翰·歐文作
孫槐譯

戲劇寫作教程



華中國書公司印行

中華書局
一九四二年
版



FUDAN

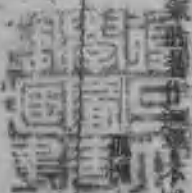
JP20000049394M 复旦图书馆

戲劇寫作教程

歐文著 孫曉譯

約翰·歐文 (John G. O'Brien) 爲現代愛爾蘭的著名戲劇家。他雖是愛爾蘭人，但只起初與愛爾蘭的戲劇運動會有過很深的關係，後來就寄寓倫敦從事寫作。近年每週「時尚周刊」裏題爲「成人所見」的新戲，文字極爲精幹清晰。這本「戲劇寫作教程」(How to Write a Play) 雖是講作法的書，也具有這種風格，和普通教授氣體的書不同。如當牠一本文學作品讀，也是好的。

戲劇寫作教程



(一)

這本書的題名，完全是騙騙傻子的。無論我或是旁人都不能對讀者說，「如何寫劇」可以有一個確實的條件；譬如說，繼十二基尼（英國古幣，值二十一先令）譯者）受十二課教程，他或她就可以坐下來頗自信地編造出傑作來。通常有一種廣布而實在虛幻的信仰，以為多數的事情，是可以由訓練而完成的，所以在報紙上就常常可以看到一些廣告說明：登廣告者可以用函授的方法，把無才幹的人教成有用的新聞記者，藝術家，或是作家。這些教授似乎從學生那裏頗得了一些便宜，因為應納的費用，頗為不少。但我却懷疑學生從教授那裏，究竟能得到多少好處。好幾年前，我曾收到一封信，來自一個住在美國中西部，具有成為新聞記者的野心，而在紐約的一個學校裏上面授課的青年，他付了很大的代價給教授，以換得函授

寄到的二十課講義，教他「如何來主持紐約世界報」。在他做完第七課的時候，就有些懷疑那教授的到底能教他一些什麼東西了，於是決定弄點把戲去試驗他一下。他抄了我在英國「觀察報」及美國「繁華林報」上發表的一段文章，當作自己刻作的樣本寫給那個教授，並所得到的那個批評，十分糟糕！「在這教授的生平裏，從沒有見過這樣謬誤，或是字句結構得這樣惡劣的東西。若是這青年不改正這點，他還是放棄了作新聞記者的志願，而作一個牧場奴的好！他那裏想得到世界上的或一角的或一編輯竟會印那樣的劣作。……」這青年對這教授宣布了他所弄的把戲，並告訴他：我的作品曾印在一家美國雜誌和一家英國報紙上！顯然地，這一來完結了那教授，而且也幾乎完結了我，因為我怕那教授或早已察出那學生的把戲，而對我的作品下一個正確的批評。若是我是那教授，我可一定會這樣辦的。

相似的故事，可以由許多教授調解作家的人的自己經歷中提示出來。幾年前，

英國出了一本大標題爲「如何在文學上成功」的書，幾個月後，却登了此書的作家國不能在文學上成功而自殺的消息。由此可見：一件主要地是在人格的顯示，而既不是可以用簡明的術語形容，又不可化爲一種公式的工作，教人去作，那簡直是一種欺騙。每一教授都能指示，莎士比亞(Shakespeare)，莫里哀(Moliere)，易卜生(Ibsen)，斯德林堡(Strindberg)，柴霍夫(Chekov)，以及蕭伯納(Bernard Shaw)的作品，而指示給他的學生們，說：這些是如何驚人的結構者。——事實上確有一個哥倫比亞的教授，高興地告訴他學生：就是技巧上說，他可以寫像莎士比亞一樣好的劇本，這一切都是容易的。只有一件事，那教授拿世界的諸大劇作家的劇本沒辦法：就是他們已先我而寫出了這些劇本。所以在這本書裏，我並不想對讀者說怎樣去成功一個成功的劇作家的話，因爲，若是我知道這秘密，我自己就可以成功一個了。我所想做的一切，只是敘述戲劇作法上的一些基本事實，並從成名作家的作品

中選出範本以釋明我的敘述。而且我要重覆說一遍，沒有一個人能夠教別一個人如何成爲一個作家，若是一個人在開頭讀這一本書的時候，他沒有寫劇本的能力，叫他放下這本書時，他還是依然不能的。我希望他可以懂得一點技巧上的困難，以及了解一點安排在幕面的難關，但他不能有更多的希望。若是在讀完一本戲劇作法的小冊以後，就希望能寫戲劇，那就等於說在讀完創世紀以後，就希望能創造一個世界，一樣滑稽。

(11)

有許多訓練寫劇的書籍，由學者們寫出了，而他們自己幾乎全體都仍不能寫劇，或者他們依照他們自己的規程寫出些劇本，而那些劇本都是一場慘敗！蕭伯納曾難切地說過：「能者做，不能者教。」哲姆士·巴賽爾士(Sir James Barrie)可說

是自來爲舞台寫東西的最好的技巧家了，在傳給「哈羅德·卡賓的戲劇集」的敘文裏說過，他「曾小心地去買了一本如何寫劇的書……以備考察卡賓先生寫得是否合式；但那本書太爛透了，要作家知道的竟是那麼多，使研究的問題逐漸困難。於是我趕快放棄了這個諮詢。」這是一般作家對於教授的意見。有兩本很受讚揚的關於舞台藝術的書，一本是英國人——G·拜克(George Baker)，前哈佛大學，今猶魯大學教授——著的；一本是蘇格蘭人——已故的W·阿歇(William Archer)——著的。G·拜克的書叫「戲劇技巧」；W·阿歇的書叫「作劇」。G·拜克教授有教授青年如何了解劇場技巧的異常的能力。他在哈佛創立了一個學校，在裏面訓練學生以全部劇場事業，從升幕到演劇以及寫劇。（原註：他現在羅德管理一相似的學校——本書出版於一九二八年。譯者註）他的學生所寫的以短劇爲多。劇集已出了幾本；他們一律在戲劇技巧上見長。稿子是能動了，然而他們所能成就者也止此。

由G。拜克教授的實驗室裏，產生了兩個著名的劇作家：A。希爾頓，他在還來畢業的時候，就寫了一篇 *Swenson* 之二，在紐約演了很久；一位是B。奧尼爾 (*Emmett O'Neill*)，是自來美國所產生的一個最傑出的劇作家。A。希爾頓在本國 (英國) 演劇，是由他的「達曼司」一劇而出名。該劇曾在倫敦上演而成功，並由D。鼓恩小姐到內地去作巡迴表演，這是一個純熟劇本的最好榜樣。E。奧尼爾的作品，在英國是作劇作廣告了。大凡熟知近代戲劇的人都很習熟。我舉出這兩部作品，也許是用作G。拜克教授的保證，但同時我也得說明，他的學生B。奧尼爾把他老師所傳授的規律，幾乎破壞殆盡。W。阿秋也有幾種能教學生舞台技術的特質。他有既久且長的戲劇批評的經驗；他把許多易卜生——一個偉大的技術家——的戲劇翻成英文；他自己又是幾篇劇本的作者。其中「綠女神」一篇在英、美都很流行，成功。

戲劇寫作教程

八

這樣似乎一切劇作家對於G·拜克及W·阿秋兩位的作戲劇技術的教授，表示敬仰了，但事實上却不是這麼一回事。我簡直沒有碰到一個不譏笑他們的書的劇作家。我聽見蕭伯納及申謨塞脫·毛罕均曾確切地說「戲劇技巧」及「作劇」兩書對於指導或作家的，實在是有毒的。他們懂得這兩本書的價值；他們的主要點是無可爭議的，一切作家最後必發現他自己的技巧，而他自己如何教自己寫作。世界上是否有一個作家，會由批評家的和指示該如何寫他的作品評論裏，得到助力，這一件事，是很可疑的。並沒有一個作家，是由教授的訓練，得到他寫作劇本或其他作品的能力的。W·阿秋，是無限的信仰規律的，但他的一篇成功劇本「綠女神」，却不過一個理性——他是一個很大的理性家——的過程，一個夢的結果。在他睡覺的時候，綠女神的故事，奔騰地，狂亂地，不斷地，輸入他的心頭；由這些露骨地反乎他的信仰的畫面，却產生了他的唯一的成功作品。

批評家對作家的影響一定大

我是指望做作家的人，並沒有得到那難捉摸的戲劇本能——這是沒有人能夠如適當的說明的——他最好還是放棄了他想做劇作家的指望；因為無論怎樣有技巧的人也不能向他說明如何成功的祕密。每一個有適當的天資的人，能夠由細心研究專書及課本，而成為很好的藥師、律師、醫師；但一個有適當天資的人却不能由同樣的過程，成為一個卓越的作家。普遍地，人們都相信一句謠話，說一個人至少能作一本書，大概正由這個，所以每年才有那樣多厭倦的書發行發布。若是相信這話的人，他們自限於一本書的作者，這話還遠不致為害太大！糟糕的，是他們並不因為被說他們能了解自己，就僅僅以他們自己的生活寫出一本書來。他們漸以為也很容易地了解別人；於是他們不斷地弄出比第一本更無聊，更無聊的淺薄草率品，以迄「獻死方休」。

關於寫作任何作品，有一件奇妙的事實，便是：「偏是能幹，聰明，常識豐富，教育高深的人，國際懂得技巧的規律，但反不能依據牠們以產生可讚美的作品，而別些常識不豐富，教育不高深的人，甚至明知要破壞規律的却產生了傑作。」

一個人雖然犯了教授先生苛責學生時所指的錯誤，仍不礙於其能寫出傑作。衆之心的劇本，在莎士比亞的著作的結構上，也許可以指摘出或本書的錯誤，那些錯誤，在培根之徒的眼中，一定認爲是山於沒有在牛津劍橋受過教育及沒有能爲貴族中人。一個戲劇學教授，也許能由愛爾蘭戲劇家奧凱塞的劇本測出很長的錯誤表，弄得奧凱塞害羞，或甚至使他不致再寫劇本。可是奧凱塞卻寫「朱諾與培考克」(Juno and Paycock)及The Plough and The Shovel而使當時的觀衆都深深感動。他的戲劇且不限於感動情感者及淺薄者或受低級教育者：他竟感動了一切的心，由智識階級到上級社會。這是創造的藝術方面可驚喜的事實。無論何人，不論他的環境與

教育如何，都可實習的；同時也沒有一個人，就是能因他幸有好的出身與教育，而一定在這一方面能成功。馬羅與班讓生是大學中人，而莎士比亞則是初級小學的學生。前兩個人寫出了出名的著作了，但後一人却寫出了傑作。通曉與習識並不是戲劇家，詩人及小說家的重要素。莎士比亞使大學中人生氣的地方，不在他的能寫戲劇，而是因在劍橋讀書的人，簡直沒有完成只受教育於初等小學的而人之手的工作的十分之一的能力。所以濟慈在撰述仍在威斯敏士達讀書並想去巴黎升學的年齡，寫了藥房，倒也並不壞。迭更斯的沒有進大學，並不是一件十分不利的事情。說莎士比亞，濟慈，及迭更斯如住過牛津，也許受到無可補救的損害，而馬羅則沒有住過劍橋，也許會是較為清醒而不太紛爭的人，因而能活得較長（彷彿認為馬羅是因決鬥而死，手頭無書可查，姑如此注，譯者）。而寫得較多的說法，因決鬥在爭論之中，但我却不贊助這個爭論。E. 奧凱塞的大部分的生輝，就是住在鄉卜林的平民。

覽中，做貼廣告的工作生活。在他十二歲的時候他還不知道如何讀書寫字。他所獲得的一點教育也只有愛爾蘭的國民小學所給的貧乏的一點，他在那裏面也只讀了三年。莎士比亞所受的教育，比起奧凱塞來已是較好的教育了。奧凱塞所知道的，都是他自己學習的。他的眼力很弱，幾乎可以說半瞎，但是他比我們多數眼力完善的人更有效地運用他的弱的眼力。要證實「具有戲劇本能的人的能夠制勝，那似乎無可控御的困難，而寫出深刻印象各種人物的心上的劇本」之說，可由他得一個好的例證。由種種他這樣的例子，大概可以論定一個人若在他的身上，射出了戲劇本能的火花，就沒有一件事可以阻止他成為戲劇家；而由相反的例證，也可以證實那些縱有一切財產與教育的人，也完全不能寫出有價值的劇本。

渴望成為戲劇家的人，必定要先搜尋他的內心——不是心智——看一看那裏是有戲劇本能。若是沒有，他還把注意力轉向別種文學上而去的好。他對戲劇所長的

體裁專門，例如他該寫小說，散文或是傳記的而偏寫劇本，或是他本是天生的一個書記，煉糖人，或是頭等的醫商，而偏試寫各種著作，都是徒費他的光陰。各種文體之中，沒有一種文體——連詩體也包括在內——是和戲劇體一樣難運用的。他給與作家以在用別種方法表示時所沒有的束縛。雕刻家直接弄他的石塊，畫家直接弄他的畫布，而戲劇家不能直接弄他的戲劇。他須要求演員，布景家，及排演人的助力。他的借重觀衆，又比小說家的借重讀者爲多。他是被逼得要運用幾乎顯露的語言的經濟。小說家可以用他歡喜多少就多少的字數，隨便他六萬字或二萬五千字；而戲劇家則不能用過三萬字，而且只有自己冒險去用。平均每劇所用的字數，不比一篇長的短篇小說中所用爲多，而他在質上面，要等於二個長篇小說。戲劇家受着別種作家所受不到的社會習慣的影響。他的劇本的長度，一定要供人在晚餐之後，最後火車或電車開出之前舒服的觀看。因印刷的花費太大，出版家不喜歡太長的小

說：但這並不使他們禁止作家寫長的長篇。而在戲劇家方面，可以說極確實地加了限制，他是必得記着一篇有很多角色，許多布景的劇本——尤其這作家若是著名，或不大有名或是沒有成功的——簡直就不能演出。克利門斯·鄧安士，寫了一個「爲那白斯的葡萄園」的劇本，就只能在風聲雷暴實際演出。因爲這劇在現代劇場裏要費很大的費用，就使他還未能在此間或別處演出。

(四)

以前已經幾次講過戲劇本能，說沒有牠，劇本就寫不成，現在讀者大概總要求一個對於這種本能的定義，牠是什麼呢？可以獲得嗎？第二問題比第一個問題比較容易明白答覆些。回答是一個「不能」。這種戲劇本能的本身，並不能使一個人成爲戲劇家。但是沒牠時，却簡直不能成爲一個戲劇家。牠究竟是什麼，你難確說。

也許，但並非確定的說，那些自然而然地比起寫「敘述」來更是歡喜寫「對話」的人是具有這本能的；也可以適當地說，歡喜劇本形式比歡喜其他形式為甚的人，可能具有戲劇本能；不過就事實上仔細考察，却見有些寫對話的能手並不能成一個戲劇家。因有戲劇本能的人所寫的對話，是飄逸而顯出技巧的。我曾經讀過許多作家的小說，據我所知，作家並無知於戲劇之學，然而却富於此種性質。這種本能，不但使具有之者能自由地運用對話，運用戲劇技巧（並不需要與後台熟悉而得到）並且能使他故事中的事件輕快而與利的發展。蔓延在小說中是很動人的，但在舞台上顯沉悶；這是作戲劇的致命傷。若是亨利·哲姆士放棄了小說，而堅持着要做戲劇家，大概永不會得到他的贊美者的贊美。爲愛好曲折，綽綽的言詞的人所歡喜的長而迂迴的句子，若是在舞台上說出來，一定會引起場中人的不斷的呵欠。一切所謂「文學劇」的東西，可以說都是作者沒有具戲劇本能的好例。格雷柏（Greeb, Chabo）