



中西名剧导读

中西话剧剧目 导读 贰

杜长胜 主编



YZLI0890116374

學苑出版社

中西名剧导读

中西话剧剧目 导读

贰

杜长胜 主编



学苑出版社

图书在版编目(CIP)数据

中西话剧剧目导读. 2 / 杜长胜主编. —北京: 学苑出版社, 2010.1

(中西名剧导读)

ISBN 978-7-5077-3474-4

I. ①中… II. ①杜… III. ①话剧—剧本—作品集—世界 IV. ①I13

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第008731号

出版人: 孟 白

责任编辑: 潘占伟

封面设计: 徐道会

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码: 100079

网 址: www.book001.com

电子信箱: xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话: 010-67675512 67678944 67601101 (邮购)

经 销: 新华书店

印 刷 厂: 河北三河灵山红旗印刷厂

开本尺寸: 720×960 1/16

印 张: 30

版 次: 2010年10月第1版

印 次: 2010年10月第1次印刷

定 价: 59.00 元

序 言

在世界戏剧艺术之林中，中国戏曲独树一帜，以其鲜明的民族特征和深厚的文化底蕴令人惊叹。它在长期的发展过程中，始终与广大群众保持着紧密的精神联系，具有广泛的群众性，不仅是大众最主要的文化娱乐形式，也是培育优秀民族精神的重要根源。中国戏曲积淀着民族的文化心理、道德观念和审美意识，是我国灿烂的古代文化中重要的组成部分。关汉卿、王实甫、汤显祖、洪昇、孔尚任等人的杰作，与屈原、李白、杜甫、苏东坡、曹雪芹等人的经典之作一样，同为我国民族文化宝库中的璀璨明珠。近代以来在地方戏广泛发展的基础上舞台艺术勃兴，经过历代艺人、文人的反复磨砺，锤炼出大批优秀传统剧目和许多杰出艺人，京剧是其集大成者。20世纪中叶以降，在“百花齐放、推陈出新”的方针指引下，广大戏曲工作者进行了卓有成效的戏曲改革工作，无论在整理改编传统剧目方面，还是在新编古代戏和现代戏方面，都取得了巨大的成就，田汉、欧阳予倩等大批当代作家创作了许多思想上艺术上都超越了前人的优秀作品，具有鲜明的时代特征，成为社会主义文化中不可或缺的部分。现代戏的日趋成熟，为我国戏曲艺术的发展开拓了一条无限光明宽阔的道路，这是新时代的一个最鲜明的特点。话剧虽然是从外国引进，但在近百年的发展中，逐步与中国的现实相结合，同样形成鲜明的民族特征，成为中国观众喜闻乐见的艺术形式，产生了郭沫若、田汉、老舍、曹禺等创作大家和大量经典的、优秀的作品。学习、研究我国戏剧的优秀成果，对于弘扬民族艺术、振奋民族精神，有着重要意义。特别是在今天全球经济一体化的背景下，西方文化以其强势如潮水般涌来，如何坚守和维护民族赖以安身立命的文化根基，更有着紧迫的现实意义。但是，倡导民族戏剧和弘扬民族文化，并非盲目排外，恰恰相反，是以海纳百川的胸怀、放眼全球的目光，广采博收，取精用宏，为我所用。事实上，中国戏剧具有开放性、包容性的特征和传统，在广泛吸收营养的过程中不断完善和发展。因此，学习和借鉴世界各国的优秀戏剧成果，不

仅是发展民族戏剧的重要条件，而且是提高民族的文化素质、培养健全的文化人格的必备条件。当然，继承传统和学习外国，都是有条件的，一是要具有马克思主义的分析、批判精神，二是要有为当代所用的自觉目的。

中国戏曲学院研究生部为了教学的需要，也为了向广大戏剧工作者和戏剧爱好者提供系统阅读的方便，组织有关专家编选了这部《中西名剧导读》，共选入 60 部戏曲剧目、20 部话剧剧目。所选剧目都具有较高的思想性、艺术性、舞台性，都经过时间和观众的检验，在剧坛上产生过重大影响。它们既是戏剧院校教学的理想范本，又是剧团选择剧目的重要参照。其中，戏曲剧目占比重较大，京剧数量又较多，这是根据教学需要考虑而定的。总观全书，中国戏剧部分包括宋元南戏、元杂剧、明清传奇、各地方戏、京剧以及话剧等多剧种的代表剧目；外国戏剧部分包括古希腊戏剧、古典主义、现实主义、浪漫主义、现代主义（包括象征主义、表现主义、存在主义、荒诞派）等各种思潮、各种创作方法和各种流派的代表剧目，形成中外合璧、古今兼备、各具特色，洋洋洒洒的宏大气势。我觉得这是一部很合时宜、很需要的书。当前我国戏剧遇到困难，要解决这个问题，从根本上说，还是要从提高戏剧从业人员的水平入手，特别是戏曲从业人员，由于历史等原因，更需要补上这一课。

为了方便读者，对于其中的古典剧目作了简明扼要的注释，并在每剧前面，约请有关专家、学者撰写导读，介绍创作的时代背景，分析剧目的思想、艺术成就和美学特征。这对于理解戏曲剧目更为重要。另外，中国戏曲的特别之处不仅体现在文本上，更重要的还是体现在舞台上。比如中国戏曲虚实结合的表演原则、灵活自由的时空观念，程式化、虚拟化、节奏化的表现手法，唱、念、做、打的表演手段等等，离开舞台、离开表演就会难以呈现。据主持编选工作的同志讲，他们在编选剧目的同时，已经开始搜集有关的录音、录像、电视、电影，力求使文本与舞台演出的音像资料成龙配套，成为立体的、形象化的教材，使形象的感受和理性的认识紧密结合，在动态中、整体中得到更高的启迪。该同志的话，使我想起了好长时间以来的一个心愿：编一部戏曲“折子戏”专集，它集中精彩的唱腔、表演、功夫、特技，对学习者、研究者更为有用。我建议他完成了《中西名剧导读》以后，再来完成这一任务。他欣然接受这个建议，我万分高兴，在此《中西戏剧导读》即将出版之际，情不自禁地表示喜悦之情、祝贺之意。

郭汉城

2006 年 4 月 13 日

编者的话

中国的戏曲艺术蕴育于中华古代文明的早期，形成于中华古代文明的中晚期，与古希腊戏剧、印度梵剧并称为世界三大古老戏剧。当后者因为种种原因渐渐退出历史舞台时，中国戏曲却独树一帜地存活至今，伴随着中华文明的发展与日俱新，并在与现实的抗争中，不断地汲取不同文化艺术的营养，不断地丰富和完善自我，逐步形成了拥有 374 个剧种^①的庞大的演剧体系，成为中华民族传统演剧文化的集大成者。

然而，上个世纪的两场重要的文化运动，“五四”新文化运动和“文化大革命”（以下简称“文革”），却对戏曲艺术造成了巨大的影响。

回首九十余年前，以陈独秀、胡适、鲁迅等为代表的“五四”新文化运动主将们，高举“科学”与“民主”两面大旗，动摇了封建思想的统治地位，不仅使民主和科学思想得以弘扬，也使人们的思想尤其是青年的思想得到空前的解放，为“五四运动”的爆发作了思想准备，同时，也为后期传播社会主义思想奠定了基础，其历史的积极意义是不言而喻的。然而，也正是他们在那个特定历史条件下所产生的如下这些言论，其引发的极端民族虚无主义思潮，对后世甚至今天都产生了强烈的负面影响——

钱玄同认为，京剧缺乏理想，文章不通，称不上是戏剧。……中国旧戏重唱，且脸谱离奇、舞台设备幼稚，无一足以动人情感。^②傅斯年则认为中国戏曲是“各种把戏的集合品”，“就技术而论，中国旧戏，实在毫无美学之价值”^③……

正是由于这些“主将们”的特殊社会地位和影响力，使人们不经意间将中国传

① 张庚主编：《当代中国戏曲》，当代中国出版社 1994 年版，101 页。

② 钱玄同：《寄陈独秀》，《新青年》1917 年 3 月 1 日第 3 卷第 1 号。

③ 《戏剧改良各面观》，《傅斯年全集》第一卷，湖南教育出版社 2003 年版，45 页。

统文化艺术与“过时、落后、腐朽、封建”等概念划上了等号。王斌^①在《在一定的政治经济基础上产生一定医药卫生组织形式与思想作风》一文中认为：中医是封建医，应随着封建社会的消灭而消灭。中国语言学界旗帜人物吕叔湘先生曾说：“汉字加文言，配合封建社会加官僚政治，拼音加语体文配合工业化社会加民主政治——这是现代化的两个方面。”^②并认为“汉字拖四个现代化的后腿”^③……

如果说，“五四”新文化运动主将们的偏激反传统言论，仅仅停留在理论和局部行动上的话，那么，“文革”对于中华民族与中国传统文化艺术便是一种全民的、根除式的彻底割裂。其波及范围之广、影响之深远是“五四”新文化运动无法比拟的。十年，中国传统文化艺术元气大伤。至上世纪80年代，中国戏曲艺术仅有200多个剧种得到恢复^④……

当中华民族从“文革”的苦难中挣脱出来后，中国传统文化艺术却依然深陷世俗的自贬、自残、自戕的漩涡之中。此时，人们对于中国传统文化艺术形成了逆反心理。更令人遗憾的是，大多数人并没有接触过或真正了解中国传统文化艺术，多是盲目地以讹传讹。在中国现代化和改革创新的大背景下，中国戏曲艺术的发展，提及传统，常被冠以“保守”、“落后”、“陈腐”和“层次低下”；言改革创新，常以消灭戏曲程式和行当为主要目标；艺术评价理论标准多以西方戏剧理论及其审美的尺度为现代化的指标。戏曲艺术中的一些有“思想”的人们，争先恐后标榜自己的“先进”，不顾戏曲舞台上美的要求，任由真实的眼泪横流，将化妆脂粉冲得宛若道道沟壑，在舞台灯光下闪烁；动辄耗资几百万将戏曲舞台堆满写实性布景……现实中有些从业人员只要能标榜“先进”、“创新”，哪怕置换艺术灵魂和心脏也在所不惜！因此，在一些戏曲新创剧目中，存在着表演话剧化和舞蹈片段化、音乐歌剧化、演唱歌曲化、艺术审美思想趋于写实的倾向，一定程度上肢解了戏曲艺术审美思想的统一性，从而导致新创戏曲剧目存活率较低的不争事实。

上述现象的产生，究其根源在于文化主体意识的缺失。楼宇烈先生曾一针见血地指出：“失去了主体意识，不是盲目自尊，就是盲目自卑，看不清别人的优点在什么地方，自己究竟缺的是什么。这时候向别人学习，就会把所有东西都一块儿拿

① 新中国第一任卫生部副部长。

② 《吕叔湘文集》第四卷，商务印书馆1992版，116页。

③ 高等院校文字改革研究会筹备组编：《语文现代化》第1辑，语文出版社1980年版。

④ 张庚主编：《当代中国戏曲》，当代中国出版社1994年版，151页。

回来，这其中可能更多的是垃圾。”^①

舞台演剧艺术涉及表演、文学、音乐、美学、艺术设计、工艺美术等诸多学科，从反映内容的深层而言，虽然它所反映的不一定是历史学家、考古学家笔下的历史，更多是艺术家和老百姓心中的历史，但是它却能通过作品，立体地反映出不同的时代，或同一时代的某个国家、某个地区和某个民族，在艺术哲学、伦理学、社会学、民俗学、心理学等方面的思考与风貌，同时，可以塑造人的灵魂。戏曲艺术作为中华民族传统的舞台艺术，其博大精深在于它蕴育于中华文明的早期，形成于中华古代文明的中晚期，作为中华民族传统演剧文化的集大成者，它以物质和非物质的艺术形态立体呈现了中华文明阴阳观念、人文精神、崇德尚群、中和之境和整体思维的思想内涵^②，践行了中国古代大思想家、教育家孔子所倡导的艺术的社会功能和作用。千百年来，无数中华子孙是在观赏以歌舞搬演的戏曲故事中摆脱蒙昧，在欣赏中了解祖国的文化传统、历史，形成民族价值观，养成民族的思维方式，认同中华民族的家与国。正因为如此，戏曲艺术成为近百年来中西之争、新旧之争的重要标靶之一。

清代著名思想家龚自珍在总结历史时说：“灭人之国，必先去其史。”楼宇烈先生说：“所谓的‘灭其史’，也就是灭掉它的文化。你釜底抽薪地把一个国家的语言文字都改掉了，它的人民连自己国家的文字都不识，连自己国家的文化都不知道，还会认同它吗？一个不认同本国文化、文字和历史的人，你让他爱国，他爱得起来吗？”^③

纵观世界文明发展的历史，中华文明虽然大多时间都并不落后，但不可否认，在近代，中国落后了（演剧文化并未落后）。西方人视中国为落后和愚昧的国度，源于他们只看到了近代的中国，而不了解中国的历史；中国人视中国近代落后愚昧也无可厚非，但由此全盘否定中国几千年“原生性”^④中华文明及其文化传统，则纯属一叶障目，其思想的浮浅和愚昧是显而易见的。恰如今天面对全球性的金融危机而彻底否定西方文明同样也是幼稚的。面对经济全球化的大趋势，作为中华民族

① 楼宇烈：《中国的品格》，南海出版公司 2009 年版，41 页。

② 袁行霈、严文明、张传玺、楼宇烈主编：《中华文明史》（总绪论），北京大学出版社 2006 年版，6—11 页。

③ 楼宇烈：《中国的品格》，南海出版公司 2009 年版，31 页。

④ 袁行霈、严文明、张传玺、楼宇烈主编：《中华文明史》（绪论），北京大学出版社 2006 年版，1 页。

传统演剧文化的集大成者，如何重新树立文化主体意识，积极地保存好民族演剧文化遗产，在创新发展中保持民族的艺术特色，同时，以民族艺术精神为核心，借鉴、吸收、融合异质文明的艺术之优长，推动戏曲艺术实现伟大的复兴，走向世界，使中华文明优秀的文化以多种方式与世界人民共享，“一切有良知的学者，在这个关系人类命运和前途的重大问题上，应率先采取尊重的态度，担负起馈赠的任务，并影响自己的政府保持文明的多样性，寻求不同文明的和平共处与共同繁荣”^①。

基于这样的认识，我们在编选这套戏剧戏曲学专业研究生专业教材时，有如下考虑：首先，通过阅读一定数量的舞台演出剧本和有针对性的引导，增强戏剧戏曲学专业各研究方向的研究生在剧本文学方面的修养，提高他们对剧本文学的认识能力和理解能力；其次，本套教材所选剧目的历史最长的有几千年，最短的不足二十年，其中大多数剧目虽历尽沧桑，但至今还可以看到其流变性的舞台演出，或者有音像资料传世，这将有助于研究生通过剧本文学深入舞台艺术本体进行研究性学习和思考，在中西舞台艺术比较过程中探寻、总结、归纳，为建立戏曲艺术创新理论体系贡献自己的智慧和力量；第三，我们无意将读者的目光引向中西舞台艺术的高低、优劣的比较，而是希望树立文化的主体意识，通过研究性学习，了解、认识中西舞台艺术之间的共性与差异，并通过对中西舞台艺术异同的考察，体味中西社会文化、思想、审美趣味和民族心理的异同，增强对中华民族传统演剧文化必要的尊重与信心，建立正确的世界艺术观，兼收并蓄，融会贯通，推动戏曲艺术在当代和未来的发展。

《中西名剧导读》共选中西舞台演出剧本 80 个。其中戏曲剧本 60 个，中西话剧剧本 20 个。编选原则以时间为纵线，上承古代，侧重近现代，兼顾名家名作以及主要的剧本文学风格流派。除此之外，近现代戏曲作品兼顾主要剧种；中国话剧以 1949 年前为选本的时间范围，惟难舍老舍先生传世名作《茶馆》，故破例入选。

由于编者水平所限，剧目选择难免挂一漏万，甚至有谬误之处，敬请方家批评指正。

^① 袁行霈、严文明、张传玺、楼宇烈主编：《中华文明史》（总绪论），北京大学出版社 2006 年版，19 页。

目 录



1	培尔·金特
115	罗斯莫庄
185	闯入者
207	樱桃园
263	鬼魂奏鸣曲
299	琼斯皇
327	六个寻找作者的剧中人
377	推销员之死
465	后记



培尔·金特

〔挪威〕亨利·易卜生 著

萧 乾 译

《培尔·金特》导读

赵建新

挪威戏剧家易卜生(1828—1906)是最早被介绍到中国的西方戏剧家之一。从“五·四”新文化运动时期开始,中国文化界就出现了大量关于易卜生的译著和介绍文章,其《玩偶之家》等剧也被搬演到舞台,娜拉等剧中角色还成了当时家喻户晓的人物,影响了当时的一代人。1918年,《新青年》推出了“易卜生专号”,赞誉他是“欧洲近代第一大文豪”,并有了“易卜生主义”之说。在中国话剧发展的进程中,好像还没有哪个戏剧家的影响能超过易卜生。

从1849年左右创作第一部剧作《凯蒂琳》,到1899年完成《当我们死人醒来的时候》,在整整50年间的时间内,易卜生总共创作出了25部剧作,可以大致把这些作品分为三个阶段。第一个阶段从1849年到1868年之前,这一时期的主要作品是历史剧和哲理剧,它们大都充满了浪漫主义的激情,富于幻想,冲突尖锐,代表作为诗剧《布朗德》和《培尔·金特》。第二阶段是从1869年到1883年,这一时期易卜生的创作领域由民族历史神话传说转入现实社会生活,风格呈现出现实主义特色,代表作为《社会支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》和《人民公敌》。第三阶段从1884年到1899年,这一时期的作品有浓厚的象征主义色彩,人生哲学与戏剧人物心理的剖析进一步深化,期间易卜生共写了《野鸭》、《罗斯莫庄》、《建筑师》和《当我们死人醒来的时候》等8个剧本。

实际上,我们只是出于分析上的方便才人为地把易卜生的戏剧创作分为以上三个阶段。易卜生从一开始走上戏剧创作到完成最后一部作品,始终有一个共同的主题贯穿其中,那就是力图通过个体精神的历练以通达“绝对”和“完美”的路途。通观他的作品可以看到,两种感情上的气质形成了易卜生这个人:一种是想逃避他生养之地黑暗压抑的困境的要求,另一种是想走进并拥抱光明的自由王国的强烈欲望。这种永不休止的冲突和不能自拔的痛苦,由易卜生的内心一直涌动到他的笔端,渗透在他的每部作品和每个主要人物之中。而其作品风格和题材的差异,仅是这种冲突和痛苦在不同时期的表现而已。

大师之所以成为大师,往往在于其作品的丰富性和复杂性往往很难以某种固

定的理论来对它加以裁定。易卜生的创作亦是如此。他不但代表了19世纪现实主义戏剧在欧洲所能达到的最高点,而且其后期的剧作也成为现代派戏剧的主要源头之一。正是在这个意义上,他才被称为“欧洲现代戏剧之父”。在此我们选取的五幕剧《培尔·金特》,则是一部极具浪漫主义色彩的诗剧。

《培尔·金特》取材于中世纪挪威民间流传的“浪子回头”的故事。山村青年培尔·金特富于幻想、生活懒散、喜欢撒谎吹牛,让母亲又爱又恨。他参加别人的婚礼,一时意气用事拐跑了新娘,却因为又喜欢上了一个叫索尔薇格的姑娘而弃新娘于不顾。为了逃避村民的追捕,培尔开始了流亡生活。他以“保持自己的本来面目”为生活的原则,曾闯入山妖王国成了山妖大王的驸马。后来到了海外,靠贩卖黑奴和偶像成了富翁,发誓要靠金钱成为全世界的皇帝。之后,他又假扮先知和学者,甚至被尊为疯人院的国王……晚年的培尔从海外返回家乡,嗟叹一生。这时,他遇到一个铸纽扣的人,此人专门追索一生不曾保持自己真正面目的人,然后把他放在铜勺熔化。培尔认为自己的一生保持了真实本性,但他所找到的证人没有一个人为他证实。培尔为逃避厄运,最后回到树林中的茅屋,与已等待他一生的索尔薇格相遇。培尔问索尔薇格:“那个真正的我,完整的我到哪里去了?”索尔薇格告诉培尔:“你一直在我的信念里,在我的希望里,在我的爱情里。”

《培尔·金特》写出了主人公培尔自我求证的一生。这个人物犹如歌德笔下的浮士德,精神向往高蹈,而欲望却使其沉沦。他粗鲁不堪、吹牛撒谎、信口开河,但又想象丰富,浪漫可爱。从他嘴里说出的冰河、驯鹿、湖水、金鹰、峡谷等,无不洋溢着诗情画意。在剧作中,我们会看到,主人公往往是刚完成精神的畅想,接着便是肉体的沉沦,在精神与肉体的争斗中,培尔竭力完成自我本性的信守,可到头来却发现自己的一生无非是在搭建一座空中楼阁。追求了一生的“自我”,最后发现丧失殆尽的恰恰是“自我”!培尔是人类绝大多数的代表,正如山妖大王所说的,“人类都是一个样,你们的嘴不停地在讲灵魂,其实你们对肉体的兴趣大多了”。培尔为了不泯灭自己的人性,虽然最后拒绝了山妖,但仍旧答应安上山妖的尾巴,并和山妖生下了一个非人非妖的私生子;在海外,培尔自以为把世界赚到手的同时也坚持了“自我”,而回首却发现只不过是一场噩梦而已;他假扮先知想骗取爱情,爱情也离他而去;他立志成为学者考察历史,却在狮身人面的怪物身上看出了自己半人半兽的痕迹……易卜生以讽刺的笔调借山妖大王的话说:“我的子孙在这个世界上无处不在,而且很有权势,但你们到处散布我这个妖王仅仅是个神话人物!”

易卜生在剧作中指出,一个人可以有两种方式保持自己真正的面目,有正确的,也有错误的。培尔梦想寻找到一块上书“由此而行”的路牌,以期完成自我

实现，最后却发现只不过是实践了“为自己就够了”的山妖哲学而已。培尔·金特以反证的形象写出了利己主义者寻求生命自由的失败，以自己终生求索的经历否定了自我求证过程中的趋利避害的道德倾向。但培尔·金特也不是一个心地卑劣的人。他深爱着自己的母亲，在母亲生命垂危之际，他安慰母亲的谎言散发着诗意的色彩、人性的光辉，感人至深。无论走到哪里，他都对自己有着清醒的认识。他的一系列“自我”实现虽然在道德意义上趋向于恶，但却涌动着一股强大的力量，在这力量的深处，是一连串的憧憬、欲望，是种种幻想、向往和灵感的汪洋大海……

乡关何处是归途？培尔身影漂泊，始终在寻求“回家”的路途。最终，他发现了最真实的自己，就在对人的信念里，在希望里，在爱情里。

《培尔·金特》是喜剧性的，语言戏谑粗俗，结构轻散自由，笔触天马行空，风格粗犷豪迈。而它的感染力，除了主人公严肃的人性探索之外，更多的集中于传奇式的流浪汉冒险史的放肆、离奇的幻想和浓郁的北欧情调。

诗剧《培尔·金特》和《布朗德》被认为是易卜生早期最具思想内涵和影响力的作品。两部剧作是一枚钱币的两面，从不同的角度反映同一个主题。两个主人公都被同一个问题紧紧缠住：一个人怎样才能忠实于自己的本性？布朗德的道路是为别人牺牲一切去挽救自己，而培尔·金特是时时刻刻从自我出发；布朗德始终在不屈不挠追求自己的理想，而培尔·金特则是遇到危险就退让，从来没有真正的自我，最后也以此告终；布朗德是超凡致圣，培尔·金特是趋利避害。但是，布朗德和培尔·金特是在两个极端表达同一个主题。自我的确证、自由的追求，以哪种方式为实现的途径？这大概是易卜生在两部剧作中要思考的东西。培尔·金特并不是一个一般意义上的花花公子、酒色之徒，他一直在寻找自我实现的方式，而且怀着真诚之心。说他在某种程度上类似于歌德笔下的浮士德，正是因为他的冒险经历是想穷尽人生的各种可能，只不过实现的途径是一种畸形的。易卜生自己说过，在主要信仰方面，布朗德就是他在最佳状态下的自己，而逍遥自在的培尔·金特则是费尽各种心机想获取各种荣誉的那个易卜生。易卜生对布朗德是尊敬的，而对培尔·金特貌似厌恶，实际却有钟爱之情。在艺术风格上，《布朗德》结构严谨，气氛悲怆，具有古典派的风格；而《培尔·金特》却是轻松自由，具有浪漫主义的地方情调。

剧中人物

奥丝——一个农妇

培尔·金特——她的儿子

背着口袋的两个老妪

阿斯拉克——铁匠

参加婚礼的客人们、管家的、提琴手等

一对夫妇

索尔薇格 } 他们的女儿

海尔嘉 }

黑格镇农庄主

英格丽德——他的女儿(新娘)

马斯·穆恩——新郎

新郎的父母

三个牧牛女

绿衣女

山妖大王

众妖臣、小妖及女妖

两个巫婆、精灵

绿衣女生的丑儿子

卡莉——佃农的妻子

科顿

巴隆

埃贝克夫

特龙皮特斯塔拉

} 培尔·金特的游伴

一个贼

一个窝赃者

安妮特拉——阿拉伯酋长的女儿

阿拉伯人、女奴和舞女

贝葛利芬费尔特博士——开罗疯人院院长

胡胡——来自马拉巴的语言改革家

霍显——东方国家一大臣

背着木乃伊的农民

众疯子及看守
挪威船长及船员
大师傅
一个陌生人
主持葬礼的牧师
葬礼参加者
法律代表
铸纽扣的人
一个瘦子

时 间

剧情从 19 世纪初叶开始, 约在 1867 年告终。

地 点

事情一部分发生在古德布兰斯达尔及周围的山岭间, 一部分发生在摩洛哥海滨、撒哈尔沙漠、开罗疯人院及海上。