

外国文学研究资料丛刊

外国现代剧作家
论 剧 作

中国社会科学出版社

外国现代剧作家 论 剧 作

中国社会科学院外国文学研究所
外国文学研究资料丛刊编辑委员会编



中国社会科学出版社

外国现代剧作家论剧作

*

中国社会科学出版社出版

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 10 1/2印张 243千字

1982年3月第1版 1982年3月第1次印刷

印数1—10,000册

统一书号：10190·078 定价：1.20元

外国文学研究资料丛刊

编辑说明

本丛刊主要编译世界各国古代、中世纪、近代和现代的重要文学资料，以供外国文学、文学理论的研究和教学等工作参考用。选材以有代表性、有重大影响或有较高学术价值者为主，兼收正面和反面材料。分辑出版，每辑有一个或几个中心。一般为资料汇编，个别也选收专著。

丛刊的内容包括以下各个方面：（1）马克思主义经典作家文艺思想研究资料，（2）文艺理论问题研究资料，（3）文学史上重要时期、重要流派或思潮研究资料，（4）现代、当代各国文学流派研究资料，（5）重要作家和批评家、重要作品研究资料，（6）其他。

前 言

戏剧是个武器。

在一些文化、历史潮流的转折时期，戏剧起过先锋作用。

远在文艺复兴时期，莎士比亚和他的同代作家就曾以戏剧为武器，打破中世纪文化的禁锢。而法国浪漫主义运动的兴起是以雨果的《爱尔那尼》打头阵的。在为争取“文学自由”而反对伪古典主义、为争取“政治自由”而反对复辟王朝的斗争中，上演浪漫派戏剧《爱尔那尼》成了一次真正的战役。

在现代西方，如美国三十年代的萧条时期，资本主义制度矛盾大暴露，劳资斗争尖锐，也是戏剧首先发难：左翼剧作家克里福德·奥戴茨的《等待左派》象匕首一样戳穿了资产阶级统治的残酷与伪善。在奥戴茨前后，也有一批作家以戏剧为武器，尖锐地揭露和批判了美国资本主义社会。

二次大战后，又一个戏剧流派——荒诞派——以荒诞不稽的舞台形象使战后的一代人为之一惊，打破了人们关于一个井然有条的、合乎理性的、以个人为中心的世界模式，逼得人们重新思考那些历来想当然的传统观念。总之，离开戏剧的发展，我们对西方文学、西方文化的了解将是不完全的。

长期以来，我们对西方戏剧的认识往往倾向于以易卜生为代表的剪裁干净的、尊重第四面墙的、传统的现实主义戏剧。而事实上，在摸索用戏剧形式最有效地表现现代西方世界的矛盾与混乱时，西方戏剧早就打破现实主义传统形式的束缚，驰骋在浪漫主义想象的自由空间，如瑞典斯特林堡的梦幻剧；爱尔兰的叶芝、

沁孤、奥凯西的诗情洋溢的浪漫剧；德国的凯塞、托勒和美国奥尼尔的表现主义；英国现代诗体剧；美国桑顿·怀尔德首创的“表演主义”；还有西班牙的洛尔伽、意大利的皮兰德娄都在戏剧形式上有许多创新，且不论战后的反传统主义在戏剧方面的突破。总之，西方现代戏剧是个丰富的艺术宝藏，全面了解它的发展是我们外国文学研究工作中不可缺少的一环，而西方戏剧的艺术经验对我国戏剧的繁荣发展肯定也是有借鉴作用的。

更难能可贵的是，许多西方现代剧作家除创作外，还留下不少关于戏剧艺术的理论文字，这不仅有助于我们对西方现代戏剧的了解，而且对我们当前一些文艺问题的探讨也是有参考价值的。

美国戏剧专家托比·柯尔(Toby Cole)编选的《剧作家论剧作》(Playwrights on playwriting)一书^①搜集了外国——主要是西方——著名剧作家关于戏剧创作的论述，都是现代西方戏剧理论的名篇。编者把材料分成理论与创作经验两部分；我们全文翻译，保留原来的编排形式，只删去了易卜生材料中过于琐细的部分文字，并在书名前加上“外国现代”字样以突出这本资料的性质和特点。为方便读者，每篇后面附有作者简介。我们希望这本书的出版多少能有益于我国戏剧创作的百花齐放和理论研究的百家争鸣。

原书导论作者是美国戏剧理论家约翰·加斯纳。这篇导论引用丰富的材料论述了戏剧文学史上现实主义与浪漫主义的交错发展和互相渗透；作者还综合了各种复杂因素去评价特定环境背景下的戏剧创新的意义，并引导读者去观察一个有趣的现象——作家的理论宣言与创作实践之间的差距。总之，原导论提出不少有

^① 美国纽约希尔与王出版社(Hill and Wang)1960年版。

启发性的问题，有助于读者更好地理解这些材料，因此，我们也全文翻译，供读者参考。

协助本书编辑工作的有刘象愚同志。

朱 虹

导 论

一

现代剧作家已经形成一个意识到自我的派别，这对任何熟悉戏剧的人都不是什么秘密。任何一个人，如果他的货色煌煌然引人瞩目并且成为批评界如此难得的众矢之的，就不外乎是这种意识到自我的人。而且，现代剧作出现于十九世纪后半期，当时，关于理性的论争正向戏剧领域扩展，作家甚至变得出语玄妙，莫测高深。在艺术方面，旧的主张遭到挑战，新的主张则为人们所阐释与维护。文学批评的时代正在走向极盛。批评家变成剧作家、演出者或舞台导演。如果批评家能够转而成为剧作家，则随之而来，剧作家也能够转而成为批评家。戏剧演出，其本身如果确实不能说是愚拙的，也可以说曾经是一种简单的活动，由于唯理智论和唯美主义的浸染，也开始鼓吹象阿庇亚^①和格雷^②这样的舞台美术家以及像安东尼和斯坦尼斯拉夫斯基这样的导演艺术家所提出的理论。在即兴创作和理性无知已经消失而思想和观念形态的东西有所繁衍的戏剧领域，批评的目标时而确定，又时而改变。现代戏剧看起来似乎是因某个纲领的提出而生，又可能随另一纲领的提出而灭。

托比·柯尔将剧作家们本人关于现代戏剧文学的浩繁论述

① 阿庇亚 (Appia Adolphe 1862—1928)，瑞士舞台美术设计家、戏剧理论家。

② 格雷 (Craig Edward Gordon 1872—1966)，英国演员、导演、舞台美术家和戏剧理论家。

选编成集，内容丰富多采，体例引人入胜。阅读富有才华的作家关于他们的创作原则和问题的论述，这无异于对现代戏剧的形成进行考察。我们仅仅考虑到意愿与成就两者总是不能统一，作为全然以演员的参与和舞台上的演出为手段的一门艺术来说，尤其如此。但如果明确了我们所要评判的是戏而不是作者的意图，则固然有受惑于这两者之间的“故意谬误”的危险性存在，也不致妨碍我们把注意力集中于剧作家的创作上面。况且，他们的看法未必能够使我们沉迷不悟而一心皈依；也未必能够把我们的眼界限制住，或者使我们迷惘于他们的千变万化之中，以致丧失自己的判断能力。我们处身于一个折中主义的时代，不见得会在极端的戏剧理论面前上当受骗，我们已经习惯于种种矛盾。

而且，幸而剧作家们的观点还是比较简单的。我们发现他们从事于两种戏剧，一种是现代戏剧，另一种是现代派戏剧。前者追求内容、风格和形式上的现实主义，后者则热中于富有诗情和想像的艺术。前者在十九世纪七十年代开始在戏剧领域排除浪漫主义和假现实主义，而后者在九十年代开始对现实主义加以非难、节制，并取而代之。然而，浪漫主义戏剧终于没有为现实主义作家所废除，现实主义戏剧实际上也没有被新浪漫主义、象征主义、表现主义的作家以及其他诗剧或想像剧的支持者所置换。纵观我们的整个世纪，剧作的各种风格是彼此碰撞而又相互沟通的。

再者，现实主义和剧作上的任何非现实主义风格一样，毫无疑义，也是一种“风格”。非现实主义的风格表现得如此显著，仿佛就是要给人以风格化的印象；而现实主义的风格却含蓄到浑然无迹的程度。对于演员和观众之间的想像中的“第四堵墙”，无论是把它竖起来，还是把它拆除掉，总而言之，我们所注意的是戏剧的真实。现实主义作家在戏剧出现过火的“戏剧化”之后，力求使之减弱；而通常属于年轻一代的反对派即反现实主义作家却在

戏剧出现“抑戏剧化”的情况之后，还要为之加强。犯过火的毛病的，是那些平庸的浪漫主义作家及演出事务主持者；犯抑戏剧化的毛病的，则是那些平庸的现实主义作家及演出事务主持者。卓越的剧作家对于现实主义无论是为之辩护还是加以反对，其目的则并无二致，都是为了创造出卓越的戏剧。

当然也不能说他们在创造中总是获得成功的，或者他们各自的作法不会发生错误。科学主义把自然主义作家引入歧途；对于平凡事物的偏爱，则使现实主义作家黯然失色。而过份相信主观，即导致象征派作家把诗弄成迷雾，表现派作家把梦化为魇魔。因此，当剧作家各自提出相互冲突的意见和纲领时，我们就无须乎在他们的论争中执着地偏袒任何一方。在这方面是有着剧作家自己为我们提供的实例的。比如，梅特林克把易卜生说成伟大的象征派作家，而肖伯纳则把易卜生誉为卓越的理念戏剧家。辛格自称是易卜生和左拉的敌人，然而，他却又力图使人相信他是在促使富有创造力的现实主义在爱尔兰能够繁荣起来。奥尼尔在某个意义上认识到自然主义已经衰亡，但这并没有阻止他写出了自然主义悲剧《榆树下的欲望》，也没有阻止他以《卖冰人来了》和《长夜漫漫路迢迢》使自己的后期戏剧生涯达到顶峰。这都说明，现代戏剧作家从易卜生和斯特林堡到奥尼尔和奥凯西，实际上大都没有完全遵奉任何哲学学派或戏剧风格，虽然从他们所写的东西看，往往像是完全有所遵奉。

在阅读这本《剧作家论剧作》时，最好能够理会到，作者在他们所做的最激烈的论断中通常都表明要摒弃那种可能不再感到必需或紧要的习惯作法。要理解他们的主张何以如此坚决，就必须对他们所抵制的那些作法有所了解，否则就需要有能力凭借想像对这些作法加以鉴别，而这只要注意一下当前流行的不良作风，或者说，只要注意一下那些已经声名狼藉的作法（包括无聊的现

实主义、矫饰的象征主义或病态的表现主义)的暗中回潮,就会发现简单得令人兴味索然。因而,肖伯纳在攻击 Sardoodledom^①时,他想到的是某种矫揉造作的乏味剧作。而斯特林堡虽然极力提倡人物的多面塑造,他却并没有反对那种纸龙式的描写^②。他在自己的充满辩证的论文里,念念不忘同样出现于博西科尔特^③的戏剧和狄更斯的小说中的那种十九世纪的作法,这就是把个人化为某种类型,又把类型化为某种特征,于是人物描写变成了漫画。他提出“一个舞台上的角色要表明他的身份是个定型而标准的绅士,只要求他表现人物的某些生理缺陷——跛足、假腿、酒糟鼻子……就行了”看到他这样的主张,我们应当意识到,这种挑战已经到了何种地步。

剧作家只是在以创作者的身份而不是以理论家的身份考虑他们所专注的问题和原则时,他们所谈的话才能够对我们产生深刻的影响,这应该是显而易见的。我们阅读他们的论文,目的在于寻求门径以了解他们共同的和个人的目标与成就。我们应当赞同布鲁克斯·阿特金森^④所提醒我们的话:“法则不过是创造的副产品,而创造本身才是艺术的唯一职守。”我们拿出一位剧作家的论述,并不是要从中寻求什么“法则”。我们之所以仍然要阅读他们的论文,乃是因为可以对于他们个人的艰辛与成就有所了解,也是因为可以使我们从那种按照规范去期求、去反应的僵化状态中解脱出来。举例说,肖伯纳曾经宣称:“寓有议论的戏剧是现代戏剧;而仅有动人场面的戏剧则是过时的戏剧。”从这话里,我们汲

① Sardoodledom, 肖伯纳杜撰的一个词;用指“佳构剧”(Well-Made Play)。

② 指缺乏心理分析,只重外部刻划的人物塑造。

③ 博西科尔特(Boucicault Dion 1822—1890),美国戏剧家、演员,出生于爱尔兰。

④ 布鲁克斯·阿特金森(Atkinson Brooks 1894—),美国戏剧批评家。

引出来的就不是绝对原则，而是激励（包括激励不同的意见）。

医药处方在一定程度上要依靠病人的合作始见功效，这个道理也是显而易见的。肖伯纳可以满有把握地设想过时的作家不会去写议论剧，然而他应当比他的任何一个读者都更加清楚，议论剧如果出自蠢人之手，结果必将沉闷乏味，如果出自过时的思想家、或者根本不是思想家而是世俗之辈之手，则不论其怎样滔滔不绝地以花样翻新的语言装点自己的思想，写出来的仍将是过时的货色。与此相反，对于诸如道德、风俗之类“过了时”的问题以毫不怀疑的态度去加以论述，如果说这种论述不是来自布鲁斯·巴顿或某些“生活态度积极”的评论家，而是来自莱昂内尔·特里林^①，说不定也会具有鲜明的现代色彩。也会出现这样的情况，即医药处方对病人此时奏效如神，彼时就效验低微；议论剧此时产生了《人与超人》，彼时就产生了《范妮的处女作》。因此我们就不能不得出这样的结论：剧作家论述剧作问题，只有在引起争论或启发联想而不是重弹旧调的时候，才值得人们注意。

剧作家甚至并不见得真正知道他们所获得的成就，或者他们是否取得了自己所企望的成就，一个剧作家甚至可能由于偏离自己的预定目标而取得始料不及的成就。但这并不意味着一位剧作家对自己的作品了解或者甚至误解都无所谓。契诃夫自认为他写成的《樱桃园》是一部“喜剧”，这对于我们理解——特别是通过译者理解这个戏，是有重要意义的，尽管我们应当相信并且感谢（像我就是感谢的）他并没有把它写成喜剧。肖伯纳所做的一些序言，尽管和其中所介绍的戏剧关系不大，但仍然是令人满意的、富有启发性的。这些序言可以反映出产生戏剧时的思潮，而揭示思潮正是肖伯纳剧作的一个重要特点。

^① 莱昂内尔·特里林(Trilling Lionel 1905—)，美国文学批评家兼作者。

诚然，作为一个特定的计划，其直接的成果可能不比间接的成果更为重要。以叶芝为例，他设想在建立爱尔兰民族戏剧中推动诗剧的发展，然而在爱尔兰却只有一个叶芝。他从阿比剧院^①的同事那里得到的值得注意的戏几乎全部是反映农民生活的散文体戏剧，像沁孤的《航海者》和《西方世界的花花公子》之类。他所需要的首先是爱尔兰剧院中的浪漫主义戏剧；而对他来说，甚至梅特林克也还不足以称之为浪漫主义作家。他曾经在1910年从沁孤那里弄到不大成熟的剧作《感伤的戴尔德莱》，然而，保全他那岌岌可危的修道院剧院的，却不是从凯尔特族人^② 灿烂的过去汲引出来的浪漫主义，而是从并不灿烂的当前硬扭出来的喧嚣的现实主义，在当时，也正是奥凯西的《朱诺与孔雀》和《犁与星》使阿比剧院得到了拯救。可是，就在年轻的奥凯西的这种现实主义创作中，叶芝也发现了“诗剧”，并且予以鼓励。创作上令人难以索解的事是层出不穷的。以叶芝而言，在1917年以后当他以个人的卓绝努力创造诗剧的时候，他的写作竟然不是为了自己的爱尔兰民族戏剧，而是为了私人的客厅演出，在形式上竟然不去仿效本土的戏剧，而去仿效外来的、日本的戏剧，这也是一反常态的怪事。

莫里斯·梅特林克的例子同样具有启发性。当这位比利时象征主义作家在1896年撰写《日常生活中的悲剧因素》这一著名论文时，他建议以无情节的静剧作为现代戏剧的完美形式，这个想法赢得了广泛的支持。后来，他又一改初衷，把自己这个说得天花

① 阿比剧院 (Abbey Theatre)，1904年由格雷格里夫人、叶芝等创建于都柏林的剧院，是爱尔兰戏剧运动中心。1924年成为英语国家第一个国家资助的剧院。1951年毁于火，1966年重建。著名剧作家叶芝、格雷格里夫人、沁孤、奥凯西、鲁滨逊等都为这个剧院写戏，重点是现代题材，采用诗化而又具有现实主义特色的语言，这方面，沁孤有着突出的影响。

② 凯尔特族 (Celts) 是公元前十世纪前后居住在欧洲中部、西部的部落，现爱尔兰、威尔士、苏格兰等地仍分布有其后裔。

乱坠的想法视为一种幼稚的放肆（在写给已故的巴雷特·克拉克的信中所说）而予以放弃，转而去写多少带有情节剧特点的所谓“活跃的”戏剧。不过，柯尔女士经过一番堪称典范的鉴定，还是重印了他这篇提倡“静剧”的论文。作为一个剧作家，梅特林克在他创作力高度旺盛的时候，写出这篇阐明自己观点的文章，对于他从事像《闯入者》、《室内》和《盲人》这些博得现代戏剧的现实主义大师斯坦尼斯拉夫斯基本人赞赏的独幕诗剧的创作实践，是起了为之辩护的作用的。梅特林克的论文发表八年之后，沁孤进行了与此有关的实践。他在都柏林创作了实际上属于无情节戏剧的《航海者》，这个戏为最伟大的英语独幕悲剧开了先河。梅特林克在反映人们对专工情节描写的剧作的广泛不满时，他是感受到现代戏剧的脉搏的。这种不满导致了像斯特林堡、肖伯纳、叶芝和安德烈耶夫所代表的不同写作流派对“佳构剧”的抨击（其中叶芝的抨击就反映在他那篇坚持浪漫主义理想的论文当中），安德烈耶夫就宣称——应当说，很不成熟地——在现代世界上，生活已经进入心灵。不管怎样，情节与外部动作在现代戏剧里毕竟失去了它们的地位，就如同在小说里更加彻底地失去了它们的地位一样。在左拉式的自然主义的“生活的片断”中，在肖伯纳风格的议论剧中，在主观与心理剧中，以及在其它类型的戏剧写作中，无不反映了这种倾向。像《玻璃动物园》和卡森·麦卡勒斯^①的《婚礼成员》（还有当前贝克特、尤涅斯库等人的先锋派作品）等为人所重的戏剧，都在不断以其特点证明梅特林克在半个多世纪前留下的带有浪漫倾向而又包含教理、但丝毫不涉荒诞的原则所具有的生命力。

^① 卡森·麦卡勒斯(McCullers Carson 1917—1967),美国小说家,《婚礼成员》(Member of the wedding)系据同一作者的小说改编,写于1946年。

二

因此可以说，为创造一种现代戏剧所付出的努力，在各个方面都得到了这个集子里所介绍的各位剧作家给予的支持，以及他们亲自为之做出的阐述。为这样一种戏剧付出的努力是多种多样的，而在全面探索现代戏剧的理论和实践当中，一定要说多样中寓有统一，这就就会出现弊病。为了证实一个法则，人们必须看到许许多多法则以外的东西。但在现代的实验和成就中，首先是要有决心去表现某些方面的现实，某种范围的体验，某种想像或信念。这就是易卜生在发展现代现实主义过程中他的作品的结构原则，也是布莱希特在传播他的反自然主义的“史诗现实主义”过程中他的作品的结构原则。肖伯纳和奥凯西在他们的戏剧中表现社会乐观主义，贝克特和尤涅斯库在他们的作品中表现虚无主义，情况无不如此。

易卜生早在 1874 年就宣称：“近十年我所写的，全部是十年来我精神生活的感受。”此时，寻求体验的真实性的问题被提到了人们的面前。这个问题的再次提出，则是在左拉发表这样的声明的时候：“我期待着有人帮助我摆脱不真实的人物，摆脱这些不足以作为论人依据的善与恶的标记。……我期待着每个人都把那些业务上花梢的技巧，那些生造的程式，以及眼泪和假笑统统抛弃。”左拉倡导的自然主义中的错误常常被人大事宣扬，这些错误导致了不应有的后果，即使人们不再相信需要使戏剧人物具有分寸性，使戏剧行动具有一定程度的意义深刻的确切性，以及使戏剧动作具有流畅性。斯特林堡也不容忽视，他对两种自然主义做了必要的区分，一种是只看到现实生活的细枝末节的渺小的或“琐碎的”自然主义，另一种是以教条主义的遗传学和感情贫乏的社会学为霍甫特曼的《织工》提供广阔境界的自然主义，至于同一作

者的《寂寞的人们》或《日出之前》，当然不属此例。

匡正错误观点，也许没有别的作法比斯特林堡于1889年在他的著名论文《论现代戏剧与现代剧院》中所述的这种区分更为理想。这篇论文，由柯尔女士以卓越的见解编入《戏剧家论戏剧》一书，至今仍为论剧所不可少。一方面，我们在戏剧中发现“只见树木不见森林的渺小艺术”，这是一种“被误解了的自然主义”，它只是每件事物的翻板，其实没有揭示任何东西。另一方面，我们有了创造“伟大的自然主义”的可能（例如，象《黑暗的势力》和《犁与星》中所显示的那样），用斯特林堡的话说，这种自然主义所寻求的是伟大的斗争”，并以表现人类强大力量的冲突为快事。斯特林堡还提出这样一个为“渺小的自然主义作家”所难以想像的要求，即希望剧作家通过个性去观察现实。他认为反映生活时缺乏个性，这是一种贫乏的表现，因为“没有灵魂”。当他对这种缺乏个性的反映生活的方法表示反对时，他自觉或不自觉地表现出某种极不寻常的作为，即对现代戏剧他不但要求注之以情，而且还要求入之以诗。当这些因素一旦随着他所谓的“重大主题”在一个戏中出现时，现实主义戏剧和想像剧的区别，自然主义戏剧和诗剧的区别，也就成为技术性的、并且基本上成为表面性的问题了。

弄清了这一点，则无论“戏剧戏剧化”的诗人和鼓吹者在什么时候谈论他们的作品，我们都无须乎感到自己成了现代戏剧的落伍者，或者感到自己成了现代戏剧的局外人。在梅特林克要求剧作家在戏剧中表现“超乎日常生活之外”的生活本质，并提倡表现“灵魂的气氛”时，我们不会因此而跌入江湖骗子的邪路，而只能走上富有写生状物才能的戏剧家的正途，虽然在契诃夫和梅特林克之间，我们宁爱前者的“气氛”。梅特林克提出戏剧中要有“妖术”，当他从《建筑师》中发现这种“妖术”时，我们无妨对他这种

观点表示欣赏。他甚至还写出如此幼稚的话：“是这种妖术，它使来世的力量表现为行动。不管我们愿意与否，都应向它屈服。”即使我们怀疑这里面有廉价的神秘主义，我们仍然无妨对他的观点表示欣赏。叶芝和沁孤则要求戏剧要有丰富的语言，对此我们也可以表示同意。“在舞台上，我们必须看到现实，我们还必须获得乐趣。”这个见于《西方世界的花花公子》的序言中的沁孤的名句，并不要求剧作家以离奇的火箭术跳出时间与空间的范围。沁孤的优美的对话来自爱尔兰农民中间，就语言上的成就而论，我们期望于这位剧作家的，和我们期望于约翰·高尔斯华绥这位英国舞台的自然主义作家的，两者是相去无几的。高尔斯华绥在《写戏常谈》一文中，对《西方世界的花花公子》这个戏，以其情节与诗化风格两者结合的浑然天成而加以赞美。他只反对形式上的拙劣搭配（我理解，这指的是台词的诗化和题材本身之间的互不协调），并且指出，在一般自然主义的戏剧中，诗“只能是具有完美而贴切的对偶、韵律和形式的那一种——诗，实际上蕴蓄于一切生机勃勃的事物之中”。

现代剧作家试图使现实与诗这两种可能的境界都能够达到美的极致，或者力图使这两者能够浑然一致或相互迭替。在这方面他们所运用的各种各样的方法，是不可能在这篇简短的引论中详加论述的。不过，这种情况自然地是事实，即有些现代剧作家（叶芝、洛尔伽^①、吉罗杜^②和尤涅斯库——姑举数人为例）也偶尔主张异想天开，从而在突然之间把我们带到日常生活的轨道之外。但我相信，他们一般是不会这样做的，除非他们于无意中把自己的戏搞得不能不伦不类，或者甚至有时根本没有意识到自己已经超出了戏剧的圈子。当然，也会出现这种情况，即日常生活中的现实

① 洛尔伽 (Lorca Federico Garcia, 1898—1936)，西班牙诗人、戏剧家。

② 吉罗杜 (Giraudoux Jean 1882—1944)，法国小说家、随笔作家和剧作家。