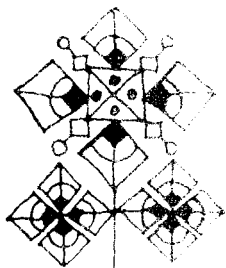


荒 芜 译



奥尼尔剧作选

上海文艺出版社

责任编辑：金子信

封面设计：张 恢

奥尼尔剧作选

〔美国〕尤金·奥尼尔

荒 芜 译

上海文艺出版社出版

（上海绍兴路74号）

新华书店上海发行所发行 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 11.75 插页 2 字数 271,000

1982年8月第1版 1982年8月第1次印刷

印数：00,001—7,500册

书号：10078·3316 定价：1.10元

奥尼尔及其代表作

荒 芜

美国戏剧在美国文学史上开始占有一席之地，在世界文坛上开始出头露面，只不过是第一次世界大战以后的事。大约一九一五年左右，一个新的戏剧运动在美国出现。一批目的明确的青年剧作家和戏剧工作者自觉地组织起来，反对舞台上的低级趣味、感伤的爱情故事和百老汇的商业主义。他们抱着满腔热情，提高戏剧的艺术质量，创作和演出严肃的美国戏剧。在这批剧作家中，出现最早、作品最多、成就最大，在国际上声望又最高的是尤金·奥尼尔 (Eugene O'Neill)。他给美国戏剧带来新的动力，作过重大的贡献。他得过四次普利茨奖金和一次诺贝尔奖金。他的作品对当代世界戏剧发生过深远影响，不仅具有独特的风格、意境和艺术手法，并且含有浓郁的诗意。

尤金·奥尼尔于一八八八年十月生在纽约百老汇大街上一家旅馆里。纽约的百老汇大街是个戏院林立的地方；奥尼尔的父亲杰姆士·奥尼尔又是一个很有才能的演员。所以人们说，从奥尼尔的诞生地和家庭出身看，他后来成为戏剧家，实在是命中注定了的。讲到他的家庭，奥尼尔说：“我爸爸演的基度山伯

爵非常成功。每年出去巡回演出一次，就能赚钱，因此他就不再演别的戏。晚年他后悔基度山伯爵断送了他的艺术家前途。”奥尼尔的母亲弹一手好钢琴，所以他从小就喜欢音乐。每次他父母出去旅行演出，他都跟了去，跑遍了美国的各大市镇。童年时代的艺术上的熏陶和感染终于使他走上了戏剧创作的道路。奥尼尔对于他爸爸演的基度山伯爵没有什么好感，他认为那是典型的惊险剧，脱离生活，华而不实，看久了会生厌。也许正是这种原因才引起了奥尼尔在戏剧创作上推陈出新的强烈愿望。

奥尼尔在天主教小学里读了四年书，以后又读了四年中学，一九〇六年他考取了普林斯顿大学。他在那里读了一年，因为闹事休学。这时他对于上大学已不感兴趣。一九〇九年底，他跟一个工程师到西属洪都拉斯去探金矿。金子没探到，却得了热带疟疾，但异国人物和风光显然给他留下深刻印象。回国以后，他在他爸爸剧团里当了一个短时期的助理，接着又去航海。这一次是乘挪威帆船到阿根廷去，从波斯顿到布宜诺斯艾利斯走了六十五天。在阿根廷，他什么活都干，当过职员、工人。他喜欢在码头上逛荡，跟水手、搬运工人和流浪汉们交朋友。晚上，他到水手们常去的咖啡馆里，跟他们喝酒、玩牌、吵嘴，听他们唱歌，讲冒险故事。不久他又乘运输牲口的船只押运驴子到南非。这一段生活非常艰苦，有时连饭都吃不上。一九一一年，他在一条英国货船上当水手。他回到纽约以后的日子同样难过，住的是码头旁边一个名叫“吉米牧师”的鸡毛小店，每月房钱只要三元。他的一位同房因为穷得活不下去而跳楼自杀。《安娜·克利斯蒂》第一幕酒吧就从这里取景。多年之后，奥尼尔对人说：“酒吧里的那些人都是我的最好朋友。”

就在当水手时，他在一次赌博中赢了一笔钱。他大请其客，

喝得烂醉。等他醒来时，他已经被塞进开往新奥里安的火车里，身上一文不名。幸好他爸爸的剧团正在新奥里安演《基度山伯爵》，他就参加跑龙套，有时演监狱看守，有时在一场戏里演三个不同的角色。他爸爸偶尔批评他的演技，他挖苦说：“演这种戏，能演出什么名堂来！”

一九一二年他在新伦敦的《电讯报》当记者，报纸老板拉铁摩尔很赏识他。奥尼尔后来对人说：“他是第一个认为我真正有话要说，而且相信我能把话说出来的人。”那年年底，医生告诉他，他有肺病。他进了疗养院。强制的休息使他有时间去考虑写作。他在日记里写道：

在疗养院里，我消化、评价往年积累下来的生活经验，我第一次想到我的未来生活。

他决定作一个剧作家。他有生活经验，读过许多戏剧名著，希腊的、伊丽莎白时代的、特别是易卜生和斯特林堡的，也有一些舞台专门知识，他所缺乏的是写作技巧。一九一四年他到哈佛去跟贝克教授学写戏。据贝克说，奥尼尔在他的班上学习非常勤奋，很快就掌握了独幕剧的形式，但对于处理多幕剧还不够熟练。由于他的生活底子厚，他比其他同学显得成熟得多。可惜他交不起学费，只读了一年就走了。由于健康不佳，他没有服兵役，没有参加第一次世界大战，却住进了纽约文化人的居住区格林威治村。在这里他结识了劳工运动激进分子、共产主义者、无政府主义者以及“地地道道的土著”，黑人和意大利籍的居民。也就是这个时候，他接触到普洛文斯坦的业余剧团。这对奥尼尔来说，是一件大事。这个剧团是演员和剧作家合办的，给他提供了异常有利的条件，成为发展戏剧天才、提高创作能

力、检验剧本成败的试验场所。奥尼尔说：

剧团帮了我大忙。他们鼓励我写作，上演了我早先和后来写的许多作品。不过要说没有他们，我就不会继续写下去，那也不是老实话。我在这条路上已经走得太远，不能撒手不干了。

奥尼尔最早的八个独幕剧都是他摸索创作方法的习作。他上哈佛学戏以前，曾向一个纽约杂志投稿，寄了两个剧本去。隔了两年，杳无音信，他去信要求退稿。编辑台勒后来告诉奥尼尔，他压根儿就没有看过稿子，“因为他认为演员的儿子是不会写出好剧本来的”。一九一七到一九一八年，《精华》杂志先后发表他的三个独幕剧《远航归来》、《鲸鱼油》和《加勒比海的月亮》。

我第一次得到承认是在《精华》杂志上，我寄了三个独幕剧，都是写航海的，给编辑孟肯，他回信说，他很喜欢。……使我吃惊的是三个剧都发表了。

他的第一个上演的剧本是《向东开往卡狄阜》。他的第一个正式公演的剧本是《天边外》。这个剧奠定了他在美国剧坛首屈一指的地位，并获得一九二〇年的普利茨奖金。一九二〇年的《琼斯皇帝》和一九二一年的《毛猿》取得了更大成功。《安娜·克利斯蒂》(1922)写一个老水手的流落风尘的女儿到海上探亲、改恶向善的转变过程，富有想象力和诗意。这个剧本赢得了一九二二年的普利茨奖金。到了一九二三年，奥尼尔的父亲、母亲和哥哥相继去世，有感于人事奄忽，他写了一些家庭悲剧，如《上帝的孩子都生了翅膀》(1923)和《榆树底下的欲望》

(1924)。前者写黑人与白人通婚的悲惨结局。《大神勃朗》(1925)、《财主马可》(1925)、《拉萨勒斯笑了》(1926)都是象征戏，作者用象征手法来揭露人类灵魂中潜在的激流，表现利与爱、生和死的冲突。一九二六年美国耶鲁大学因为他赋予戏剧艺术以新的和活的形式，因为他是第一个在国际剧坛上受到广泛推崇与重视的美国剧作家而授予他文学博士学位。他的剧本被译成各种文字并在欧洲诸国和日本上演。在中国最早翻译他的剧本的有洪深、王实味、顾仲彝。一九二八年由于《奇异的插曲》，他第三次获得普利茨奖金。这个戏通过一个女人的一生，少女、妻子、母亲的三种身份和时代，深刻地揭露了当时的社会，指出人生不过是一个个奇异的插曲。一九三一年的《悲悼》三部曲则是希腊悲剧的推陈出新，是作者继《奇异的插曲》之后，为了向埃斯库勒斯或者莎士比亚看齐而努力迈进的一大步。这个戏写的是潜意识中的清教主义与爱情的冲突，终于导致一个家庭的解体。奥尼尔的晚期作品有《啊，荒原！》(1932)、《没有结局的日子》(1933)、《送冰的人来了》(1939)、《日长夜永》(1941)等。批评家认为《送冰的人来了》写得比较成功。《日长夜永》是一部自传性的作品。从一九三四年起，他着手写一个九部曲，描绘一七七五至一九三五这一百六十年间的美国生活。一九四三年以后，因为健康关系，未能完成。一九五七年瑞典上演过其中的一个剧本《诗人气质》，一九六二年又上演过一个《更有气魄的公馆》。

一九三六年他获得诺贝尔文学奖金。他是获得诺贝尔文学奖的第二个美国人(第一个是一九三〇年的辛克莱·刘易士)。

他很欣赏中国古典文化和艺术，一九二八年他路过上海，他以为这个东方古国一定别有风光，不料上海的洋楼、汽车、柏油马路使他大失所望。后来他在一篇笔记中说：“我憋着一肚子闷气离开了上海。”

奥尼尔于一九五三年去世，终年六十五岁。

《天边外》不仅是奥尼尔的成名之作，在美国戏剧发展史上，也是一座里程碑。作者在一封信里谈到写作《天边外》的起因。

《天边外》的想法是从现实生活中摄取来的。我在英国货船上当水手，往来于纽约和布宜诺斯艾利斯之间。船上有一位挪威水手跟我非常要好。他常常发牢骚说，他一生中最大的悲哀和错误，就是小时候离开他爸爸的小农庄逃到海上来。他在海上呆了二十年，没回过一次家。他咒骂大海和海上生活，但却又夹杂着对海洋的温情厚意。他喜欢滔滔不绝地大讲他如何离开农庄的那件蠢事。这大概就是生活吧。这个人常常出现在我的记忆里。我想，如果他带着那种感情，留在农庄上会怎么样呢？会出什么事呢？不过我马上就明白，他绝不会留下。他装出一副想回农庄的样子，无非因为他觉得有趣。从那一点开始我就想出另外一种类型的人，更有文化、更文明一些，象我那位挪威同事一样，生下来就喜欢大海的惊涛骇浪，只不过那种对海洋的向往在他心里却变成了模糊的、难以捉摸的漫游癖。他的意志力又不大坚强，为了一点带有诗意的渴望，比如说爱情吧，他就会抛却他的美梦，接受农庄的苦役。

这里讲的就是主角罗伯特·梅约的性格。他从小就梦想到天边外去。不过那时他的梦想是非常朦胧的，是一个没有具体内容的模糊愿望。他不懂得现实世界，他以为理想的东西和生活现实之间不会有什么距离。他跟他哥哥安朱都爱上了邻家姑娘露斯，他以为露斯爱的是他哥哥。正当他要跟舅舅去航海时，

他得知露斯爱的是他。于是安朱代替他去航海，他留下来和露斯结了婚。不久露斯发现她爱的人是安朱。三年过去了，不会务农的罗伯特把农庄搞得一塌糊涂，自己又害了肺病。安朱虽然一度回来，却给这对夫妇带来更多的失望。露斯发觉安朱已不再爱她，罗伯特则发觉安朱是个实利主义者，没有给他带来他想知道的天边以外的消息。又过了五年，安朱赶回家来，罗伯特已经病得快要死了。临死以前，罗伯特拉着安朱的手，把露斯托付给他说：

露斯受了罪——记住，阿安——只有通过牺牲——天边外的秘密——

全剧揭示了一个人的梦想的转化过程：美——爱情——牺牲。

实际上，剧中每个人物都在追求那个可望而不可即的东西，都有一个天边外的的问题。罗伯特是个白日作梦者，他梦想的是美。“有一种声音在叫唤我，”“那叫我去的就是美，遥远而陌生的美，我在书本里读过的引人入胜的东方神秘和魅力，就是要到广大空间自由飞翔，欢欢喜喜漫游下去，追求那隐藏在天边以外的秘密。”露斯梦想的是安朱。安朱梦想的是轻易到手的财富。杰姆士·梅约的梦想是把那个农庄变成他那个州最漂亮、最有出息的农庄。

梦想是希望的同义语。它和幻想与理想的关系应该是弟兄的关系。当它还处于天真幼稚的阶段，想入非非的时候，它就是幻想；等它入世较深、经验较多，处于更成熟的阶段，它就是理想。根据主客观条件，时代社会形势而制定的科学计划或规划，那是更切合实际的理想。一个没有梦想的个人或家庭，一个没

有理想的社会、国家或民族，大概是不会生存下去的。

每个伟大的作家都带有几分浪漫主义气息，要不然，他就写不出伟大的诗歌、戏剧、小说来。奥尼尔也不例外。奥尼尔既是一个现实主义者，同时又是一个浪漫主义者。作为一个思想家，他尊重现实，拒绝做梦；但是作为一个诗人，他又热爱幻想，舍不得不创造一个奇妙的世界来代替一个残缺的世界。他意识到这个矛盾，有意识地把这个矛盾写到剧本里去。他对那些为了追求一线光明而勇敢地走上悲剧结局的人特别感兴趣。因为他不仅知道生活本质是千变万化的错综复杂关系，绝不是逻辑推理的平均数，他还知道正是在发挥诗意的梦想方面，他具有剧作家的透视力与独创性，能去探索生命的最后意义。

对于罗伯特的结局的看法，并不是没有争论的。有人认为罗伯特的死亡是最后的胜利。有人则认为罗伯特最后的呼声“这不是结束”是个沉痛的悲剧，辛辣地讽刺了浪漫的幻想和虚假的理想主义。它的正面意义在于同情人世的苦难，通过同情，得到净化。

有一次有人问奥尼尔为什么不写喜剧，不写幸福。他回答说，他当然愿意写幸福，如果他能碰见那种奢侈品，如果他发现幸福有足够的戏剧性，又跟生活的基调相一致。但是幸福是什么呢？它不过是一个字眼，得意洋洋，或者觉得生活过得顶有意思。如果只是这个意思，那么，他知道一个真正悲剧所包含的东西，要比全部带有圆满结局的喜剧所包含的东西，丰富得多。认为悲剧是不幸只是今天的看法。希腊人和伊丽莎白时代的人可不这么看。他们认为悲剧是极大的鼓舞，从精神上提高他们去深入理解生活。通过悲剧他们从日常琐事中得到解放，认识到生活的更崇高的意义……“我并不因为生活的小巧玲珑而爱它。”奥尼尔说，“小巧玲珑象一层衣服那样浅薄。我是一个更

真诚地热爱生活的人。我爱赤裸裸的生活。在我看来，甚至在丑陋的生活中也有美。”可见，奥尼尔是个敢于正视生活的人。他用艺术家和诗人的笔解剖生活。他的戏剧人物就可以作证。就以罗伯特而论，不管你说他怎样都可以，他经受挫折，认识失败，面对死亡。但是他不退缩，不屈服，勇敢地把生活重担挑起来。正是这种品质使得奥尼尔的阴森悲剧放出异彩，无数的男男女女的反抗火焰照亮了那个灾难重重的世界。

《天边外》分三幕，每幕两场，一场外景，一场内景。广阔敞亮的外景和狭窄局促的内景交替出现，给予观众以性质截然不同的视觉印象。天边暗示人们的愿望和梦想，小屋则是对梦想的局限。作者通过这种安排来取得渴望与失望的节奏与变化。奥尼尔主要是从罗伯特的角度来布置他的场景的。但室内外的对比也着眼于两兄弟的思想矛盾。外景里弯弯曲曲的大路和远景是安朱大显身手的广阔天地。内景的那间小屋，用罗伯特的话说，好象是关了他一辈子的牢笼。

室内布景有其前后一贯性。作者只要在细节上作点小小改变，就能展示一个家庭由盛而衰的变化。原来相当整洁的梅约家的起居室，现在显得凌乱、邋遢。从随手放的锄、书、衣服上，可以想见罗伯特的懒散；从桌布、窗帘和玩偶上，可以看出露斯的漠不关心。最后一幕是一片衰败之气：桌布没有了，窗帘破破烂烂，壁纸上大片污渍，火炉生了锈。根本没有再提到书，间接说明罗伯特的梦想已经给单调的农庄生活扑灭了。

外景复杂些，表现罗伯特和安朱的不同愿望。天边以内的田野景象暗示安朱与土地的和谐关系，正象罗伯特所说，安朱象一株谷穗、一棵树，是土地的产物。但恰恰是这个安朱，后来却拿他喜欢创造的粮食，作起投机买卖来了。那棵老苹果树尽管象安朱一样，根扎在土壤里，却又象带有诗人气质的罗伯特，努

力把它的曲折的枝桠伸向天空。最后一幕里，也就是在这棵光秃秃没有一片叶子，好象死了似的老苹果树旁边，罗伯特用尽最后的力气，支起身来，指向大海。

作者把第二幕第二场安排在小山顶上，一面望着大海，一面望着农庄，就是为了让安朱来诅咒海洋，让罗伯特来诅咒土地，让露斯来表示她的爱与憎。大石头和大橡树是大地力量的象征。

最后一场又把我们带到乡村大路上。和第一场相比，青春的生机已让位于晚秋的死亡。人们不仅把荒废的土地与玛丽的夭折、罗伯特的重病联系起来，并且和安朱的投机失败联系起来。另一方面，黎明继黄昏之后就要出现。栅栏的倒塌同样也可以看成为一个转折点，把罗伯特跟真正的生活、跟永生隔绝开来的那一堵墙也行将归于消灭。

《毛猿》和《琼斯皇帝》一样，是奥尼尔作品中令人最感兴趣的。这是一出象征戏，不分幕，共八场，也有大段独白。主角扬克是个怪人，怪就怪在象个毛猿。他孑然一身，没有家庭、父母、妻子和朋友；他头脑单纯，没有教育、文化和知识；他没有失业和衣食住行诸问题；他有的是超人的体力，一大堆奇怪的想法和强烈的自尊心。他最初出现在大邮船的锅炉房里，那是他安身之地；中间几经折腾，到处碰壁，最后走投无路，死在动物园猩猩笼里，那是他的归宿。这个剧本以它的辛辣的讽刺，尖锐的思想冲突、新奇的人物形象和布景而引人入胜。它从一开场就打动了人们的好奇心，终场以后，仍给人们留下深思和回味。

谈起扬克的原型时，奥尼尔说：

我跟烧锅炉的工人从来没有来往，凑巧在“吉米牧师”旅馆里我结识了一个。他在我们邮船上工作，名

叫德里斯科，爱尔兰人，一个倔强的家伙。不久之后，我听说他在大洋中跳水自杀了。为什么这个身强力壮又跟他那个有限世界完全协调一致的德里斯科要自杀呢？这个“为什么”给了我写作《毛猿》的最初念头。

《毛猿》的主题是对人类生存价值的探讨。换句话说，人怎样才能被当作人，或者个人与社会之间的矛盾如何才能解决。当然这是个老问题了。荷马的史诗、屈原的《离骚》，都对此进行过研究。高则诚的赵五娘、易卜生的娜拉为了寻找一条出路，先后离开了她们的家庭。但是过去的社会解决不了这个问题。今后也有待于千百万人的努力奋斗。《毛猿》中最引人的就是第一场中扬克和老水手爱尔兰人派迪之间的一段对话，显示了两个时代——帆船时代和轮船时代；两种社会——封建社会和资本主义社会在思想上的分裂。扬克夸口说，炉膛口的烧火工人比头等舱里那些“废物”高明。“谁开动这条船？难道不是我们这帮人吗？那么谁顶事呢？难道不是我们吗？我们顶事他们不顶事，就是这么回事。”一直在听着扬克说话的老爱尔兰人这时叫了起来，声音中充满了往日的悲哀：

真想回到我青年时代的那些美妙的日子里去！呕，那时有许多漂亮的船——桅杆高耸入云的快船——船上都是优秀的、健壮的人——那些人都是海的儿子，就象海是他们的亲娘。呕，他们的干净皮肤，他们的明朗眼睛，他们的笔直的背和丰满的胸膛。

接下去奥尼尔用抒情诗一样的笔调写下了海洋的诗情画意，它的气味、声音和风貌。这是作者的神来之笔。最后派迪嘲

笑说，现在“烟囱里的黑烟污染了海，污染了甲板——该死的机器敲打呀、跳动呀，摇晃呀——看不到一道阳光，呼吸不到一口新鲜空气——用煤灰塞满了我们的肺。我是在想，就象动物园里关在铁笼子里不见天日的那些该死的猿猴！”

勒昂代表的是另外一种意见。他和扬克之间的对话也值得注意。他说：“我们生活在地狱里，而且很快就要死在这里。怪谁呢？……所有的人都是生来自由平等的，那是圣经里面说的。就怪那些坐头等舱的懒惰的肥猪。他们死拖我们，弄得我们只有在这该死的船舱里当工资奴隶，流汗呀，煎熬呀，吃煤灰呀。就怪他们——那个该死的资产阶级。”扬克的回答是：“圣经嘛？资产阶级嘛？那种救世军——社会主义者的空话，象你们这帮家伙的话，我听过的可多啦。”在另一场里，勒昂又向扬克说：“你把这一档子的事完全搞错了。你干的和说的就好象那是你和那头臭母牛（指米尔德里德）之间他妈的一件私事。我要说服你，她不过是她那个阶级的一个代表。我要唤醒你的阶级意识，那时你就会看出，你必须要打击的是她的阶级而不是她一个人……记住，专靠暴力终久要失败的。暴力不是我们的武器。我们一定要通过和平的手段来达到我们的要求——全世界大步前进的无产阶级的选票。”扬克的回答是：“选票，见鬼！选票是开玩笑，懂吧。把选票交给女人，让她们干去！”

作者本人对《毛猿》究竟怎么看？一九二四年十一月十六日，他在写给《纽约论坛报》的一封信里作过解释。他说，《毛猿》讲的是人的一种象征。人和大自然本来一致。作为一个动物，那种一致性他向来就有。但是现在他失掉了自然的一致性，而又没有获得精神上的一致性。既然在天上和地下都找不到一致性，他就挂在半空中，想求得和平，却受到两方面的夹攻。大众看见的只是烧火工人，但给剧本带来重要意义的却是象征。扬

克无法向前走，就想往后退。他跟猩猩握手就表示这个意思。不过后退也无路，所以猩猩掰死了他。这是戏剧里常见的主题，过去有过，将来也还会有，也就是人跟他自己命运的斗争。斗争的对象过去是神，现在则是自己、自己的历史、为肯定自己的价值而作的种种努力。

历史的行程虽然曲曲折折，但总是后退却不行。派迪想退回到帆船时代，已经此路不通。扬克走得更远，终于死在笼里。那么跟着勒昂前进，似乎也有困难。第一，扬克的阶级觉悟不高，他认为勒昂说的不过是些空话。第二，勒昂所宣扬的通过和平手段争取无产阶级选票的政治纲领是否可行，也大成问题。高度发达的资本主义国家如何向社会主义转化，至今仍然是个新课题。

在《毛猿》里，笼子的形象充满全剧。开场对前舱是这样描写的：

一排排窄窄的铁床，三层，四面都有……排排铁床
跟支持它们的立柱交叉起来，很象一个钢铁笼子。天
花板压在他们头上，他们直不起腰来。

出现在我们面前的不是前舱里的烧火工人，而是笼子里的野兽。但是一上来，扬克可没有意识到他在现代机械化社会中的被奴役地位。相反，他夸耀他是统治现代世界的力量，完全满意于他的命运。从前舱的铁笼子，他走进关人的监狱笼子，走进关兽的动物园笼子。在国际产业工人协会那一场里，给黑色建筑物包围的狭窄的街道，也象一个笼子。这样，扬克才逐渐认识到他自己的处境，我们也才逐渐明白，他生活在大大小小的笼子里。不是他支配世界，而是世界支配着他。

《毛猿》不是反对某一特殊社会阶级的“抗议”剧。奥尼尔自己说过，与其把扬克当作一个工人，还不如把他当作“人的一个象征”。在他看来，五马路上资产阶级木偶式的漫步和锅炉房里烧火工人的机械动作是一码事，因为两个阶级都远远离开了自然。

《毛猿》的副标题是“古代和现代生活的八场喜剧”。大邮轮象征现代生活。派迪所回忆的帆船则是古代生活的缩影。奥尼尔甚至把邮轮当作有生命的东西，把前舱比作“肚腹”，把铃比作“心”，把机器的跳动比作血液的波动，把打开的火炉有时比作利齿馋嘴，有时比作火红的眼睛。他的意思无非想说明现代生活已经成为一种命运，人要和这种命运抗衡，是徒劳无功的。

《悲悼》三部曲是奥尼尔晚年最重要的作品。这个剧揭露了人们灵魂深处的清教主义与自由、爱与恨、生与死的矛盾冲突，从而显示了一个家庭毁灭的全部过程。剧本的故事情节大致与希腊悲剧《厄勒克特拉》相仿佛。阿伽门农出征特洛伊回来，给他的妻子克吕泰墨尼斯特拉谋害了。阿伽门农的女儿厄勒克特拉鼓动她的弟弟阿瑞斯特斯杀死了他们的妈妈。在《悲悼》里，艾斯拉·孟南从战场上回来，被他的妻子克利斯丁谋害了，艾斯拉的女儿莱维尼亚鼓动她的弟弟奥林杀死妈妈的情夫，又逼妈妈自杀。

奥尼尔早就打算利用《厄勒克特拉》的情节来写一个现代悲剧。他知道当代富有理解力的观众不会对于希腊神祇、复仇之神或命运之神或因因果报应再感兴趣。那么用什么来代替它们？如果用现代科学——社会学、心理学、生理学的论点来代替它们，当代观众会不会接受，能不能受到感动？他的回答是肯定的。他并且进一步认为，象厄勒克特拉这种题材，只有用心理分

析方法来处理,才能显得更为合情合理,为当代观众所接受。

接着来的是怎样把观点、角度安排到情节中去、人物的性格中去。在希腊悲剧中,这些问题容易解决。作戏无法,请个菩萨。人既然是他自己无法控制的神力的牺牲品,反正是被动的,必要时拿出一条神示就行了。但是在现代戏剧中,要说明人物行动背后的动机是什么以及它们如何在起作用,那就复杂而困难得多了。

比如奥林这个人,他的性格就极为复杂。他爱母亲,他恨父亲,他怕姐姐。他是个军人,又是个孩子。他能残忍到开枪杀人,也会疯狂到要向姐姐求爱。在克利斯丁和莱维妮亚对他展开的争夺战中,他犹豫多疑,毫无主见。奥尼尔分析了他的前因后果,告诉我们他的精神和行动基础是清教主义的信念。清教主义认为一个人生来就有罪,就得受惩罚。这种良心上的谴责终于成为他自杀的内因。另一方面,清教主义的罪恶感往往毒化了人与人之间的正常关系,以致因爱成恨,将恩作仇。骨肉之间俨如仇敌几乎成了孟南一家世代相承互相关系的特征。正象莱维妮亚对赛斯说的:“爷爷盖的这个宅子象一所供奉仇恨和死亡的庙,莫想在这里得到安宁。”赛斯更清楚,他早就说过:“那所宅子最初是用仇恨盖起来的。宅子里一直有一股邪气。”

玛丽亚是个没有上场的人物,但是她却是个重要角色。从剧本中我们知道她是个典型美人。剧本对她作过正面的描绘:

赛斯 玛丽亚吗?她老是笑着、唱着——活泼泼而又富有生气——她象个野物,身上有种自由的野气。也美得很。头发的颜色跟你妈妈的和你的恰恰一样。

还有侧面的描绘: