

外国戏剧百年精华

wai guo xi ju bai nian jing hua

典

百年
典藏

藏

BAI

NIAN

DIAN

CANG

上

人民文学出版社

waiguoxijubainianjinhua

外国戏剧百年精华



上

(京)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

外国戏剧百年精华(上、下)/-北京:人民文学出版社,2005.6

(百年典藏)

ISBN 7-02-004816-1

I. 外… II. 戏剧文学-剧本-作品综合集-世界-20世纪 IV. I13

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 101728 号

责任编辑:苏福忠

责任校对:郑南勋

责任印制:周小滨

外国戏剧百年精华(上、下)

Wai Guo Xi Ju Bai Nian Jing Hua

人民文学出版社编辑部 选编

人民文学出版社出版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

艺苑印刷厂印刷 新华书店经销

字数 1200 千字 开本 880×1230 毫米 1/32 印张 47.125 插页 4
2005 年 6 月北京第 1 版 2005 年 6 月第 1 次印刷

印数 1-5000

ISBN 7-02-004816-1

定价 75.00 元

(共两册)

出版说明

我社自2004年5月一次性整体推出大型选本丛书“百年典藏”11种之后,受到广大读者的关注与欢迎。许多热心读者纷纷来信来电,希望我们能在其中增加戏剧的选本。《中华戏剧百年精华》与《外国戏剧百年精华》就是应广大读者要求新编而成。

这是一部外国二十世纪的戏剧集,共选收二十个剧本,其中八位剧作家获得了诺贝尔奖,五部剧作获得普利策奖;每部作品都在上演期间获得了巨大轰动,在世界戏剧史上具有里程碑式的意义。

二十世纪的外国戏剧基本上是从社会问题题材开始的;经过两次世界大战,西方世界发生了巨大变化,社会变化对人的精神世界产生了深刻影响,仅从戏剧这一文学体裁的流派变化就能看出其影响的深度和厚度。我们在编选过程中为充分体现这一特色,把现实主义、自然主义、象征主义、存在主义和荒诞派等多种流派的代表性作品基本上都选收进来了。

本集子选目由苏福忠和止庵提出,广泛听取了有关专家和学者的意见后最终确定;在此,谨向他们一并表示深切谢意。但是,选集的遗珠之憾在所难免,敬请广大读者多多包涵。

人民文学出版社编辑部

2005年4月

目 录

- [瑞典]奥古斯特·斯特林堡
朱丽小姐…………… 高子英 李之义 译 1
- [英国]乔治·萧伯纳
皮格马利翁…………… 杨宪益 译 55
- [俄国]安东·契诃夫
樱桃园…………… 满涛 译 146
- [比利时]莫里斯·梅特林克
青鸟…………… 张裕禾 李玉民 译 207
- [意大利]路易吉·皮蓝德娄
亨利四世…………… 吴正仪 译 308
- [美国]尤金·奥尼尔
进入黑夜的漫长旅程…………… 汪义群 译 371
- [德国]伯特olt·布莱希特
大胆妈妈和她的孩子们…………… 孙凤城 译 495
- [法国]冉-保罗·萨特
禁闭…………… 冯汉津 张月楠 译 578
- [爱尔兰]塞缪尔·贝克特
等待戈多…………… 施咸荣 译 622

奥古斯特·斯特林堡

斯特林堡(1849—1912) 瑞典剧作家和小说家。斯特林堡出生于斯德哥尔摩,家境不好,从小养成了孤僻、敏感和多疑的性格。他十八岁考上了乌普拉大学,却因学费和生活费困难而中断学业,到了二十三岁还没有毕业。在辍学期间,他大量阅读世界名著,席勒、拜伦、易卜生、歌德、莱辛和狄更斯,都是他喜欢的作家,为他后来的创作打下了良好的基础。但是他的创作一开始并不顺利,许多作品无法问世,一直到了他近四十岁,他的作品才为他赢得名声。他一生创作了六十多个剧本,其中影响大的有《奥洛夫老师》、《父亲》、《朱丽小姐》、《到大马士革去》、《死魂舞》、《一出梦的戏剧》、《古斯特夫·瓦萨》、《鬼魂奏鸣曲》和《大路》。除了剧本,他的小说写作也很有成就,例如《红房间》、《女仆的儿子》和《在海边》等。

斯特林堡是一个勇于创新 and 探索的作家,从现实主义到自然主义,又从自然主义到表现主义和象征主义,每种流派的创作都取得了很高的成就,对欧美很多作家都产生了影响。爱尔兰剧作家旭恩·奥凯西在给朋友的信中热情洋溢地赞扬说:“斯特林堡,斯特林堡,斯特林堡!那些人中间就数他最伟大!”美国剧作家奥尼尔对朋友说:“我希望永生成为事实,因为那样我就能够和斯特林堡见面了。”

《朱丽小姐》是一出独幕剧,全部故事发生在仲夏之夜。朱丽小姐出身贵族,身为爵爷的父亲和女权主义的母亲长期不和,朱丽小姐因此性格乖戾,天真,优柔寡断。家中男仆世故而狡诈,深得朱丽小姐的喜欢,而悬殊的社会地位使他们难有结果,男仆使出各种手段,策动了朱丽小姐的离家出走。剧本不很长,剧情发展却大起大落,给观众一种惊心动魄的感觉。

朱丽小姐

作者前言

长期以来,戏剧在我的心目中就像大多数艺术一样,是一部“穷人圣经”,即供目不识丁的人看的一部插图圣经,而剧作家则是用通俗的形式兜售时代思想的凡人布道者,其通俗足以使作为剧院主要观众的中产阶级不必动多少脑筋就能理解要说明的问题。因此,对于青年、学问不多的人和妇女来说,剧院一直是一所小学校,这些人还保留着自我欺骗和受人欺骗的低能,他们容易接受作者的幻想和受他的影响。所以在我看来,在我们这个时代,当处在幻想中的不健全、不成熟的思想看来正朝着思索、探讨和检验发展的时候,戏剧艺术像宗教一样正作为一种濒临死亡的形式被人抛弃,因为我们缺乏欣赏戏剧所必要的条件。目前戏剧界出现的这种笼罩整个欧洲的深刻危机,特别是在那些产生当代最伟大思想家的文明国度里,即英国和德国,戏剧也像大多数其他艺术一样已经死亡,这种情况证实了这样的看法。

在另外一些国家,那里的人以为,用比较新的时代内容去填补陈旧的形式便可以创造出一种新的戏剧;但是,一方面新的思想还没有时间得以普及,观众尚不能理解它们;另一方面,各个学派之间的斗争刺激了人们的感情,大多数观众公然用鼓掌和嘘声有力地控制剧场。在这种情况下,不可能有真正不抱偏见的欣赏。此外,也还没有为这种新的内容找到新的形式,使戏剧达到形式和内容相符的程度。

在这个剧中我并没有企图创新,因为不可能办到,我只不过按照我想象中时代对这种艺术的要求努力使形式现代化。为此,我选择了一个可以说是位于当今争执的题目之外的主题,或者说被

这个主题吸引住了，因为社会上的升降、地位的高低、好与坏、男与女的问题，现在是、过去是、将来也永远是人们所关注的。数年前我听说过的一件事给我留下了深刻的印象，我便从生活中选择了这一题材，我发现它适合于写悲剧，因为看到一个万事顺心的人毁灭会给人留下悲伤的印象，看到一个家庭的灭亡则更加悲伤。但是，也许会有这样一个时期到来，那时我们会变得如此开化、如此文明，我们可以无动于衷地观看目前看来这么野蛮、卑鄙和冷酷的生活图景。因为到那时我们的判断器官发达起来，感情成了多余的和有害的东西，我们也就省免了这些被称为感情的低级和不可信赖的思维机器。

剧中的女主角博得我们的同情纯粹是由于我们的软弱性，由于我们无法抵制对同样的命运会降到我们自己头上的恐惧感。然而极为敏感的观众可能还不满足于这样一种同情，对未来充满信心的人可能会要求消除罪恶的良方，换句话说就是要求有一条纲领。但是，首先是不存在绝对坏的东西的，因为一个家庭的灭亡对另一个家庭是一种幸运，使它有机会上升；既然幸福仅仅是相比较而存在的，那么上升和下降的变换就构成了生活中最大的快乐之一。我想问问为了改变猛禽吃鸽子、虱子吃猛禽这种悲惨状况而要求制定一个纲领的人：这有什么用呢？生活并不像数学一样呆板，只是大的吃小的，而蜜蜂置狮子于死地，或至少使它发狂，也是常见之事。

我的这个悲剧给许多人留下悲伤的印象，那是他们自己的错误。当我们变得像第一批法国革命党人那样坚强的时候，我们就会因为看到在国家林场上把长期妨碍着其他具有同样生长权利的树木的那些衰退和超龄的树木伐掉而得到绝对美好和愉快的印象，就像看到一个无法医治的病人终于死去时所得到的那种美好的印象一样。

最近人们抱怨我的悲剧《父亲》实在太悲，似乎要求看愉快的悲剧。人们大声疾呼需要生活的愉快，剧院老板们到处招揽滑稽剧，好像生活的愉快就在于滑稽和描写人类，仿佛他们都患着舞蹈

症和白痴病。我却是在生活激烈和无情的斗争中寻找生活的愉快的,我的快乐在于了解和学习知识。所以我选择了一个极不平凡的例子,然而是一个有教育意义的例子,一句话,是一个例外,但是一个能反证规律的巨大例外,这无疑会触犯那些喜欢因循守旧的人们。其次,使简单的头脑感到不快的,是我对那件事的解释并不流于简单,观点也不尽一致。现实生活中的一个事件——这是一个相当新的发现!——通常是由一系列程度不同的原因引起的,但是一个观众在多数情况下选择的,却是对他的判断来说最容易理解的东西,或者最能为他的判断能力带来光彩的东西。一个人自杀了。商人说是因为生意蚀本。女人们说是死于单相思。病人说是因为病魔缠身。遭受挫折的人说是由于希望破灭。但是情况可能是,自杀的原因包括所有这些方面,或一方面也不包括,也可能是死者抛出另一种东西而把自杀的根本原因隐藏起来,为的是给自己留下一个好名声。

我对朱丽小姐的悲惨遭遇用这样一些情况去解释:母亲的性格;父亲对姑娘不正确的教育;她自己的天性和未婚夫对这个软弱退化的头脑的影响;更直接的原因是:仲夏节之夜的节日气氛;父亲的外出;她月经将至;与动物玩耍;跳舞引起的感情冲动;暮色的魅力;鲜花对她的性欲的巨大影响;最后是一个偶然的机促使他们俩进入一个不易被人发现的房间,再加上那个冲动的男子迫不及待。

我没有单纯从生理学方面描述,没有一味从心理学方面进行分析,没有只责怪母亲遗传给她的性格,没有只把责任推给月经或归结为“道德败坏”,没有仅仅宣扬道德!这最后一点,因为剧中没有牧师,我让它通过一个女厨师的口说出来。

对这件事从多方面进行解释,我愿意把它作为符合时代精神的东西引以自豪!如果在我之前还有其他人也这样做过,那我就为我的颠倒之言无独有偶而庆幸,一切创作历来都被视之为颠倒之言的。

就人物性格刻画而言,我出于下列理由把我的人物写得十分

“缺乏个性”：

性格这个词随着时间的推移有了多种含意。最初的意思大概是指思维意识中占主导地位的基本特征，并与脾气混为一谈。尔后它就变成了中产阶级用来形容机械动作的人的一种说法，即一个有了固定特征或者适应了生活中某种角色的人，便被称为性格。实际上停止发展的人便被称为个性；而不断发展的人，在生活的大河中不使用固定的风帆而是见风使舵的精湛的航行者却被称为缺乏个性。这自然是从贬义上讲，因为它是那样难以被人捕捉、难以被人分类登记和难以管教。资产阶级关于灵魂不变的概念被搬到了一直被资产阶级统治的舞台上。一种性格变成了一个一成不变的绅士，他始终醉醺醺地、滑稽地和苦恼地出现在舞台上，而为了显示他的性格，只需在他身上增加一只畸形的脚、一条假腿、一个红鼻子之类的生理缺陷或者让他一再重复“好极了”、“巴吉斯愿意”^①之类的话。这种简单地看待人的方法甚至在伟大的莫里哀身上也还存在。在他的笔下，阿巴公^②仅仅是一个吝啬鬼，而阿巴公完全既可以是一个吝啬的人，又可以是一个出色的管理财务的人、一个完美无缺的父亲和一个深孚众望的地方官吏，此外他的“缺陷”对继承他财产的女婿和女儿来说是大有好处的，所以不应当指责他，即使他们要等待一段时间再同房。所以我不相信简单的舞台性格。剧作家们对人的性格得出的那些概括性的结论，如这个人愚蠢、那个人粗野、这个人忌妒、那个人吝啬等，都应当被懂得思维意识是何等丰富和知道“罪恶”的另一面还有非常类似美德的东西的自然主义者所推翻。

作为生活在一个过渡时期的现代性格——至少比前一个时期更加异乎寻常——我把我的角色塑造得比较动摇、破碎、新旧混

① 见狄更斯的《大卫·科波菲尔》第五章。巴吉斯是一个脚夫，爱上了科波菲尔家的女仆辟果提。在小科波菲尔去伦敦求学的路上，巴吉斯请小科波菲尔在给家里写信时转达他对辟果提的爱情。巴吉斯是一个沉默寡言的老实人，没有别的话可说，一再重复：“巴吉斯愿意。”

② 莫里哀戏剧《怪吝人》中的主人公。

杂；在我看来，现代思想通过报纸和谈话渗透到仆人生活中来已经不是不可想象的事情了。

我描写的灵魂(性格)是过去的文明和现在的文明、书籍和报刊上的只言片语、人体上的某些部分、节日盛装上撕下的碎布的堆砌，完全像一个人的灵魂一样是七拼八凑而成的。另外，我让弱者去盗用和重复强者的话、让人物相互之间借用思想或“意图”，以这种办法谈了一点进化史。

朱丽小姐是一种现代性格，各个时代并不缺乏这种半男半女、仇视男人的人，只不过因为她现在被发现出来并且又喊又叫罢了。这个半男半女的人是一个极力钻研，如今以卖身来换取权力、勋章、奖状和文凭的类型，像以前为金钱而卖身的人一样，都意味着堕落。这不是一个好的典型，因为它不能长久存在，但遗憾的是它却把它的苦难繁衍下去；而堕落的男人又似乎毫无意识地在她们中间进行选择，这样她们就繁衍并产生一些性别未定的男女，这些人受着生活的折磨，但会幸运地死去，或因与现实生活不能协调，或因被压抑的本能无法控制地爆发起来，或因想赶上男人的希望成了泡影。这一典型是悲剧性的，它揭示了同天性进行的绝望斗争，而作为现在被自然主义所驱散的浪漫主义的遗产，它也是悲剧性的。而自然主义追求的只是欢乐，那种强大的和好的类型的欢乐。

但朱丽小姐又是现在已经让位给新的精神贵族，或称大脑贵族的旧军人贵族的残余；是一个母亲的“罪恶”在一个家庭中引起的不协调的牺牲品；是她在一个时期内的糊涂想法、所处的环境和个人身体不适的牺牲品；这一切和以前说的命运或普遍规律是一回事。自然主义者把罪责与上帝一起抹煞了，但是行动的后果，惩罚、坐牢或由此而产生的恐惧却无法消除。原因很简单，无论自然主义者承认与否，这些都会存在，因为感情上受了伤害的人无论如何不像没有受伤害的局外人那样温顺。即使父亲被迫停止报复，女儿也会像她在这里做的一样，出于天生的或从上层阶级那里继承下来的荣誉感而进行自我报复。这种荣誉感是从哪里来的呢？

从野蛮而来，从雅利安人的故乡而来，从中世纪的骑士制度而来。这事尽管很美好，但是目前对这一种族的存在来说却是一种危险。这是贵族的剖腹自杀，日本人内心活动的规律是，一旦受人侮辱便剖开自己的肚子，这种情况现在以另一种方式存在于贵族的特权——决斗之中。所以男仆让能活着，而朱丽小姐失去荣誉却无法再活下去。农奴比王侯的优越之处就在于对荣誉缺乏这种致命的偏见；在我们所有雅利安人身上都有一点贵族或唐吉诃德^①的韵味，它足以使我们对那些因为做了不光彩的事身败名裂而自杀的人表示同情；我们的贵族韵味如此之足，当我们看到一个没落的伟人像死尸一样瘫倒在地上就会为他伤心，即使那个跌倒的人以后重新站起来并用自己的光荣行为恢复名誉也是这样。男仆让是一个新类型的奠基人，一个具有显著个性的人。他原是佃农的儿子，而现在却把自己培养成了一个未来的绅士。他有发育良好的感觉器官（嗅觉、味觉、视觉），接受能力强和有对美的感觉。他已经摆脱了原来的处境，达到了损人利己而毫无顾忌的地步。他已经与周围的人格格不入，把他们蔑视为他不屑一顾的生活的一部分，而他们正是他所害怕和逃避的，因为他们了解他的底细，窥探他的企图，并用忌妒的目光看着他上升，怀着喜悦的心情期待着他毁灭。这就是他在对高官厚禄的向往和对已爬上上层的人的仇恨中间摇摆不定的双重的不稳定性格的由来。他自称是一个上等人；他已经掌握了上流社会的奥秘，外表光洁，但内里却是一个粗野的家伙；他已经沾沾自喜地穿起燕尾服，而这一点丝毫不能说明他清白无瑕。

他敬重小姐，却害怕克里斯婷，因为她手里掌握着他可怕的秘密；他的冷酷足以使他不让夜里发生的事干扰他的前程。在他身上有奴隶的野蛮和统治者的无情，这使他看到流血而不晕眩，在困境中可以化险为夷；所以他安然无恙地从那场斗争中摆脱出来，后

^① 西班牙著名作家塞万提斯(1547—1616)写的同名小说中的主人公。他是位读骑士传奇入了迷的游侠骑士，闹了许多荒唐的笑话。

来很可能变成旅馆老板；即使他不能成为罗马尼亚伯爵，他的儿子一定也会成为大学生，也许会当上省警察局长。

此外，当他说实话的时候，在下层阶级如何看待人生的问题上，也就是从下面如何向上看这个问题上，他提供了极其重要的情况，然而他是不常说实话的，因为他讲话时考虑得更多的是对自己是否有利，而不是是否真实。当朱丽小姐流露出她相信下层阶级的人都会感到来自上面的压力如何沉重时，让欣然表示赞同，他的用意在于争取她的同情，但是当他意识到把自己与平民分开对自己更有利时，就马上改正自己说的话。

让占了朱丽小姐的上风，除了他现在是一种上升的力量之外，还在于他是一个男人。从性的差别方面来说，由于他具有男人的力量、发育良好的感觉器官和采取主动的能力而成了一个上等人。他的劣势主要是他暂时所处的社会环境，不过他很可能把仆人的制服甩掉。

他的奴隶心理表现在他对伯爵（如对靴子）的敬畏和他的宗教迷信上；但他所以敬畏伯爵更多是因为伯爵居于高位，而他自己正在为之奋斗；即使在他征服了这家的女儿并看清了这家人是金玉其外败絮其中之后，这种敬畏也还存在。

我不相信在两个本质不同的人之间会产生什么“更高”意义上的爱情关系，所以我让朱丽小姐作为保护自己或洗刷自己的手段自以为爱上了让；而叫让设想，如果他的社会地位有了改变，他就会真正爱她。我想爱情大概也和风信子一样，在它开出充满活力的花之前一定要先在暗处扎下根来。这样，它才能迅速发芽、开花和结籽，因之也就很快死去了。

克里斯婷是一个女奴隶。她没有主见，被厨房的炉火弄得懒懒散散，把道德观念和宗教当作挡箭牌和替罪羊。她到教堂里去是为了在耶稣面前摆脱她在伯爵家里因为偷盗而感到的精神压力和取得无罪的愉快心情。此外，她又是一个配角，所以我故意像描写《父亲》中的牧师和医生一样对她轻描淡写，因为我想要的正是像多数农村牧师和乡村医生那样的日常人物。我的这些配角使一

些人觉得抽象，这是由于平常人在从事自己事业的过程中在某种程度上本来就是抽象的，换句话说就是没有独立性，只表现他们在从事某种事业过程中的一个侧面；只要观众感觉不到有从多方面了解他们的必要，那末我的这种抽象的描绘就是十分正确的了。

最后，在对话方面我打破了一点常规，没有把我的人物塑造成为为了引出一个巧妙的回答而坐着提出愚蠢问题的传教士。我避开了法国戏剧对话中那种对称的和数学公式式的结构，不让人的头脑有规律地思索，就像在实际生活中一样，在一次谈话中不把整个题目谈完，而是让一个人所谈的任何一点都会把另一个人的想法引向别处。所以对话也是零乱的，就像一组乐曲中的主题一样，在开始几场中先勾画出轮廓，尔后进行加工、发展、重复、详述和深化。

故事情节是容易理解的。因为实际上只涉及到两个人物，所以我紧紧围绕这两个人写，只引进了一个配角——女厨师，而让那个父亲的忧郁的灵魂笼罩在整个事件上作为背景。这是因为我好象发现，对新时代的人来说，他们最感兴趣的是心理发展过程，我们爱追根究底的灵魂不再满足于观察某件事的发生，而是要知道它究竟如何发生的！我们想看到线索，想看到布局，想查看那个双层底的箱子，想拿起那个具有魔力的戒指去寻找上面的接头，要掀起魔术家的纸牌看看上面有什么记号。

写这个剧本时我正在看龚古尔兄弟的纪实小说，这些书是当代文学作品中对我们最有说服力的。

在布局技巧方面，我进行了不分场次的尝试。这是因为我似乎发现，我们日益衰退的想象力可能会受场次间歇的干扰；有场间休息，观众就有时间思考，从而抵消作者这个催眠术家施加的影响。我这个剧大概要演一个半小时，既然人们能够听同样长或比这更长的一次讲座、一次布道或一次议会辩论，那末我想一个剧在一个半小时内也不会使人感到疲劳。早在一八七二年我初期习作的一个剧中，即在《被放逐者》中，我就尝试过这种集中的形式，然而收效甚微。那个剧共分五幕，写完之后我才注意到它支离破碎

和絮絮叨叨的效果。那个剧的手稿已经烧掉了，但是从它的灰烬中却产生了一个结构严密的大型独幕剧，它共有五十页，整整演出一个小时。所以目前这个剧的形式并非全新，但似乎为我所特有，而且通过变换风格颇能符合时代的要求。我的用意在于让观众将来养成一个晚上一直坐着看一出戏的习惯，但这一点还要看。然而为了给观众和演员休息的机会而又不使观众脱离想象，我采用了三种艺术形式，即独白、哑剧和芭蕾舞。这些都是戏剧的一部分，源出于古典悲剧，只是抒情独唱现在变成了独白，合唱变成了芭蕾舞。

独白现在被我们的现实主义者们当作不自然的东西淘汰了，但是如果我提出动机是什么那它就会自然了，而且可以进一步利用。一个人独自在屋里走着大声朗读他的讲稿是自然的，一个演员高声背诵他的台词是自然的，一个婢女对她的猫讲话，一个母亲在她的孩子身边唠叨，一个老处女对着她的鸚鵡说话，一个睡着的人说梦话，都是自然的。为了给演员一个独立表达的机会和片刻间离开作者的指挥棒自由一下，独白最好不写出来，稍微提示一下就可以了。因为梦中说的话、对鸚鵡或猫说的话大都无关紧要，对故事情节也没有什么影响，所以一个有天才的演员沉浸在当时的气氛和环境即兴想出的话有可能比作者写得更好，作者事先并无法预计要说多少话或说多久才不至于把观众从梦幻中惊醒。

众所周知，意大利一些剧院已经回到即兴演出上去了，从而造就了一批富有创造精神的演员，不过即兴演出要按作者的计划进行。这可能是一种进步或者一种处在萌芽状态的值得称为创造艺术的艺术形式。

在独白显得不自然的地方，我便采用了哑剧的形式，这样我仍然给了演员比较大的创造余地和独立获得荣誉的更多机会。同样，为了不使观众过分疲劳，我采用了音乐——从仲夏节舞会可以充分证明这样做是合适的——让它在不说话的表演中发挥它唤起幻想的威力。但是我请音乐设计师认真考虑乐曲的选择，避免流行的轻歌剧、舞蹈节目或地方特点太强的民间曲调所产生的与本

剧不相符的气氛。

我这里采用的芭蕾舞是不能用一种所谓群众场面来代替的，因为群众场面往往演不好，一大群嬉皮笑脸的人都想借此机会显示自己，从而干扰观众的想象力。一般的人不会临时编造骂人的话，只会使用双关的现成话去骂人，所以我没有去创作讽刺歌，只是采用了我自己斯德哥尔摩地区记录下来一个不太出名的舞蹈游戏中唱的歌。歌词大体上还合适，却并没有击中要害，不过我的本意也是如此，因为奴隶身上的狡猾性（软弱性）不容许他直接去攻击别人。在一个严肃故事情节中不容许出现高谈阔论的小丑，在一个家族被钉进棺材的情况下不容许出现粗野的冷笑。

在布景方面，我借用了印象派绘画艺术中不对称和简洁的特点，我认为这对于促使观众去想象是有益的；因为人们既然因此无法看见整个屋子和家具的布置，他们也就有了推测的余地，也就是说把想象力调动起来，把看不见的东西弥补进去。我也成功地避开了穿过一道道门那种令人厌倦的退场，尤其可笑的是那种用布做的门轻轻一触就动；一个怒气冲冲的父亲晚饭没有吃好，把门砰地一摔走出去，也会使“整个房子晃动起来”，这种布做的门也无法表现出他愤怒的气氛。当然在舞台上轻轻摇动。同样，我为了让剧中的人物与环境融为一体和打破繁琐的布景，只采用一个布景。但是只用一个布景就必须真实。不论布景画家多么轻而易举地可以画出喷着火焰的山和瀑布，再没有比使舞台上的一个房间看上去大体上像一个房间更难的了。即使墙壁是用布做的，现在也该是停止在布上画放东西的架子和炊具的时候了。已经有那么多舞台上的惯例要我们接受，我们至少不必再过分动脑筋去相信画成的锅子了。

我让后面的墙和桌子斜放是为了让演员在桌旁相对而坐的时候能够一个正面表演，一个侧面表演。我在歌剧《阿依达》^①中见

^① 意大利著名作曲家威尔第(1813—1901)为庆祝苏伊士运河建成写的以埃及为题材的歌剧。

过一个斜放的后墙，它把人的视线引向了迷茫的远方，看上去这并非仅仅为了抗议乏味的直线布景。

另外一项很需要的创作就是我取消了脚灯。看来这种自下而来的灯光的作用是使演员的面部显得丰满一些；但是我想问：为什么所有演员的脸都要丰满呢？难道这种自下而来的灯光不使脸的下部，特别是颌部失去许多优美的特点吗？难道不使鼻子看上去变形、不在眼部留下阴影吗？如果不是这样，那么另外一点总是肯定的：演员的眼睛感到难受、目光失去感人的表演能力，因为脚灯照射的网膜部分在一般情况下是受保护的（被迫看水上阳光的海员除外），因此除了粗野地翻眼，露出白眼珠外，无论从旁边还是在后排顶楼座位上，都很少能看到其他眼部表情。特别是女演员常常疲倦地眨眼睛大概也是这个原因。当一个人在舞台上想用眼睛说话的时候，他没有别的办法，只有朝观众直视过去，这样他或者她就与舞台下面的观众发生了直接的联系；这种坏毛病，不管说得对还是不对，被人们称之为“和熟人打招呼”。

难道足够强的侧面灯光（用反光板等）就不能给演员用面部最宝贵的财产——眼技来加强面部的表演能力吗？

让演员为观众演出而不是与观众一起演出尽管是一种愿望，而我却不抱这样的幻想。我并不希望在一场重要的戏中从头到尾都要看到表演者的整个脊背，但是我殷切希望在关键性的场面不要为了博得观众的掌声而像二重唱一样都在提词人藏匿的地方前面表演，而是根据需要在合适的地方表演。换句话说，这里没有什么根本性的改革，只是一些小小的变动，因为把舞台变成一间第四堵墙不存在的屋子，也就是让部分家具背朝观众席，至少目前看来是有干扰作用的。

在我要谈化妆问题的时候，我不敢让宁要漂亮不顾真实的女士们听到我的话。但是一个男演员可以考虑，如果在化妆的时候像戴假面具一样在自己脸上硬安上一种抽象的特征，对他是否有利。我们可以设想，倘若一位绅士用眉笔在他两眼之间画一种明显易怒的特征，倘若他始终面带怒容的脸在答话时需要笑一笑，