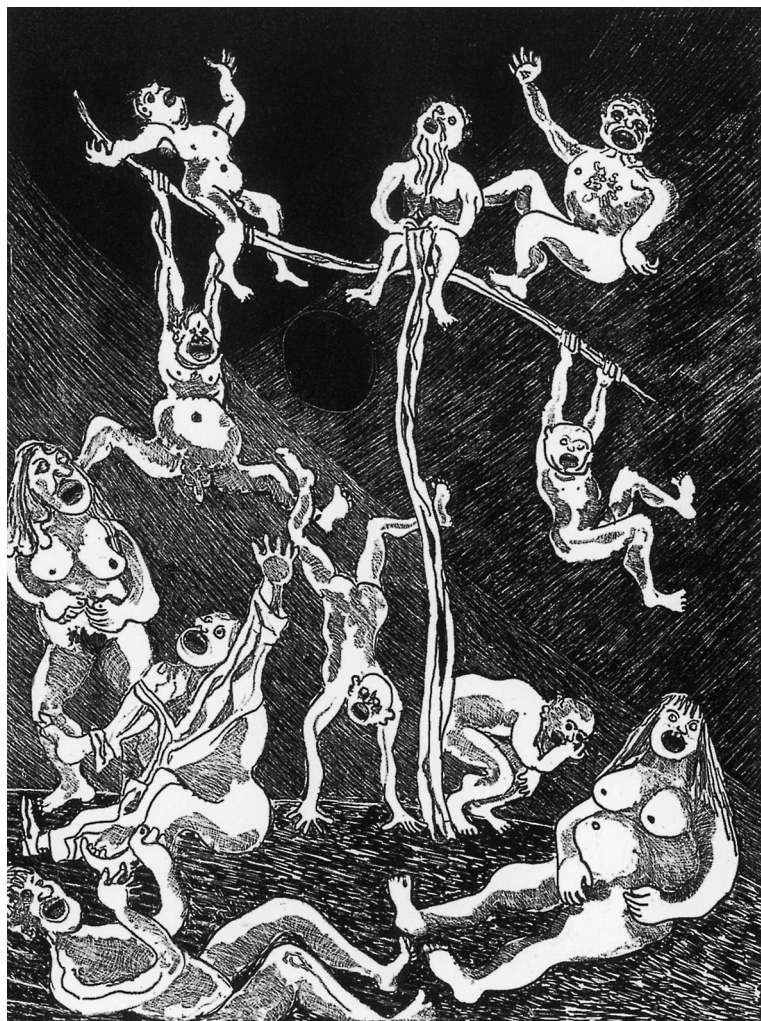


# 老妇还乡1



迪伦马特画像

(1963, 油画, 200×140cm, 瓦林作)



哄堂大笑

(1990, 石版画, 38×迪伦品特作 )

## 译 本 序

第二次世界大战以来的西方德语剧坛明显地存在着三代作家，以成就而论，其中第二代是奠基性的。这一代人一般都出生在两次大战之间，在二十世纪五十年代中期到六十年代中期这十来年的时间内，他们以资本主义叛逆者的姿态，竞相写出一部又一部杰作，造成了战后德语戏剧园地的鼎盛时期，从而为当代的德语戏剧赢得了世界声誉。这一代人中名声最大的，当推瑞士的德语作家弗里德里希·迪伦马特，在西方评论界，有人称他是“布莱希特死后最重要的德语戏剧天才”，有人认为他是“当代最受人欢迎的两个欧洲作家”之一，甚至有人把他同阿里斯托芬、易卜生和萧伯纳相提并论。迪伦马特作为西方作家，他的艺术在资本主义世界备受赞扬当然是不难理解的，令人瞩目的是，他的戏剧在不同社会制度的国家也广受欢迎，以至有的国家把他的全部剧作都搬上了舞台。这不禁使人想到另一位德语戏剧家布莱希特，他与迪伦马特在政治信仰和基本艺术观上是格格不入的，但他的艺术也越过政治和意识形态的层峦叠嶂，在迪伦马特所隶属的世界里受到普遍的尊重。这种现象在现代世界戏剧史上并不是常见的。奥秘在哪里？恐怕是：这两位戏剧大师都是独树一帜的巨匠，他们继承传统，又不抱残守缺；着眼于创新，立足于实践，以至在戏剧理论、戏剧创作和舞台实践方面都有独特的建树，构成自己的体系，成为德国现代戏剧史上不同发展阶段的代表。如今，布莱希特早已为我国读者所熟知，然而作为戏剧家的迪伦马特我国读者则了解的还不多。因此，趁迪伦马特的戏剧作品第一次在我国公开出版的机会，对作者及其作品作一初步的介绍和探讨是必要的。

迪伦马特是个道地的瑞士人，祖辈几代都居住在主要讲德语的伯尔尼州，为政治家和作家世家；迪伦马特的父亲则为牧师。迪伦马特于一九二一年一月五日出生于伯尔尼市附近的科诺芬根，一九三五年随家庭迁往伯尔尼市，在那里读完中学。一九四一年起在苏黎世度过一个学期后，又回伯尔尼攻读哲学、文学和自然科学。但他同时对美术很感兴趣，作了许多具有“怪诞”特征的绘画和雕刻。毕业后在苏黎世《世界周报》担任过一个时期的美术和戏剧编辑。这时期他也写了些尝试性的剧作和小说，后被收集在一九五二年出版的《城市》（四卷）一书。青年时期的迪伦马特文学上主要受古希腊喜剧家阿里斯托芬的影响，哲学上接受了十九世纪丹麦哲学家克尔恺郭尔的存在主义学说，并对表现主义的艺术发生兴趣。一九四七年，迪伦马特的第一部剧作《立此存照》被搬上舞台，作者随即走上文坛。从这一年起，他开始了专业写作生活。先后在巴塞尔和比勒湖畔一个村子居住几年以后，于一九五二年迁至诺因堡居住至今，其间一九六八至六九年任巴塞尔剧院经理。一九七一年任苏黎世话剧院的艺术顾问。一九七二年他谢绝了这个剧院要他担任的领导职务，而决心从事具体的舞台实践工作。

迪伦马特比他许多同时代的德语作家幸运，由于他的国家的特殊地位，他的家园没有遭受过纳粹铁蹄的蹂躏，他的精神没有受过法西斯奴役的创伤。他在安静的环境和气氛中接受着缪斯一次又一次的拜访，收获着一个又一个艺术硕果。截止他去世时的一九九一年，这位勤奋的作者已写出戏剧、小说、广播剧、电视剧、电影剧本、儿童文学作品以及戏剧理论著作等达三十六种。尤其是小说和戏剧的写作交替进行，仿佛二者在进行着比赛一样。因此，仅仅说迪伦马特是戏剧家显然是不全面的，凡读过他那脍炙人口的小说《隧道》（1950）、《法官和他的刽子手》（1952）、《择偶记》（1955）、《抛锚》（1956）和《诺言》（1958）等的人，谁都不会怀疑：他是个出色的小说家。但在迪伦马特的创作中表现了他杰出才能的，使他的艺术着上了独特的色彩，

并把他的名字远远带出了国界的则是戏剧，是他那令人啼笑交进的“喜剧”。

## 二

迪伦马特的舞台戏剧作品已发表或上演过的除改编者外约有十七部，其中大部分都收集在自一九五七年至一九七一年出版的《喜剧集》一至三卷中。这个译本所收的迪伦马特的五部剧作主要选自他的《喜剧集》。一九八一年编纂二十九卷集时，作者普遍进行了修改，作为最后的定稿本。这次本书再版时，译者根据他的一九八一年的修订版作了校订。下面分别予以分析、介绍。

四幕喜剧《罗慕路斯大帝》(Romulus der Große)是迪伦马特的成名作，成于一九四八年，上演和发表于一九四九年。作者对自己的写作要求十分严格，他的许多剧作发表后，都一改再改。《罗慕路斯大帝》直到一九八一年先后经过了五次修改。剧本主人公罗慕路斯·奥古斯都是西罗马帝国的末代皇帝，他在一座乡村别墅里饱食终日，专心致志饲养着一群母鸡。一天，专差从早到晚不断飞报：前线失守，日耳曼人正向罗马进军……他却无动于衷，依然向古董商出售他的历代皇祖们的胸像。东罗马皇帝向他要求联合抗击入侵，他不予理会。廷臣们和他的妻女以及从敌狱逃回的未婚驸马爱弥良心急如焚，一致要求退到西西里岛去组织抵抗，他也不答应。这时“实业家”鲁普夫趁火打劫，他愿意替皇帝出一千万金币换回被敌人占领的意大利领土，条件是：公主必须嫁给他。皇后和爱弥良为了挽救“祖国”，忍辱负重，愿意接受这个苛刻的条件。但罗慕路斯皇帝却予以拒绝，并且反驳了大家对他的斥责，认为：当罗马已变成了罪恶深重的帝国时，我当一个只知吃喝的无为皇帝，正是为了充当“罗马的法官”来宣判这个帝国的死刑的。不久，他的家属们在逃往西西里的途中葬身鱼腹。后来，正当众人对他以匕首相见的时候，日耳曼人到了。罗慕路斯要求日耳曼首领鄂多亚克把他杀死。对方说，不，我是和我的侄子特奥德里希与全体百姓来归顺你的。但紧接着他又要求罗慕路斯塔救他，因为他预见到他的侄子一旦继承了皇权以后，必将

恢复旧罗马的一切,那时他会把他杀死。最后罗慕路斯在日耳曼人的军礼前宣告引退。

《罗慕路斯大帝》选择的历史背景是欧洲奴隶制向封建制过渡的转折时期。公元三世纪以后,以奴隶制为基础的西罗马帝国已过了它的全盛期而走向衰落,社会内部封建性的生产关系已开始萌芽。这时他面对北方处于原始公社末期的日耳曼人的迅速崛起和不断入侵已不能抵御,到了公元四七六年,罗慕路斯皇帝终于被鄂多亚克所废,一度称霸欧洲的西罗马帝国随之宣告灭亡。但鄂多亚克却于四九三年被东哥特国王特奥德里希所杀。从作品看,作者所展示的历史背景的大轮廓是真实的,他把日耳曼首领鄂多亚克塑造成正面形象也是正确的,因为日耳曼人对罗马的入侵符合历史发展的趋势。但故事情节无疑是虚构的,所以作者加了个副标题:“非历史的历史剧”,并作过如下的说明:

罗慕路斯·奥古斯都十六岁接位,十七岁下台,迁进坎帕尼亚的卢古鲁斯<sup>①</sup>别墅,年俸六千金币,他把他最心爱的母鸡叫做罗马。这是史实。历代称他为奥古斯都,我则把他变成一个成人,把他的在朝时间延长二十年,并称他为“大帝”。

作者的用意显然不是想通过这个剧来再现历史,而是借用历史来阐述某种政治的、历史的和哲学的观点。为此,他让主人公代表正义,穿上“傻瓜”的外衣,主持“审判世界的法庭”,揭露暴力统治的反人民本质,谴责“世界帝国”的强权政治,批判沙文主义和盲目的爱国主义等等。但是这个审判世界的法官最后却不得不接受“世界法庭”对自己的审判。因为在作者看来,历史的轨道是无法改变的,任何人在这方面的努力都必然得到悲剧的结局。因此鄂多亚克还在胜利之时,就预感到他的悲惨之日。这是作者强加给他的人物的宿命论哲学。

《罗慕路斯大帝》在形式上采用了古典主义“三一律”的原则:故事发生在一昼夜之间(时间统一);始终在皇帝的乡村别墅(地点统一);情节始终围绕着主人公单线发展(情节统一)。人物不是根据情

---

<sup>①</sup> 卢古鲁斯(前114—前57),古罗马大将,以好享受著称。

节的发展而刻画的性格典型，而是按照主题的需要设计的思想类型，例如东罗马皇帝泽诺是沙文主义的化身，皇帝的未婚驸马爱弥良是狭隘爱国主义的代表，骑兵队队长马玛是盲目英雄主义的样板，皇后是小市民功名欲的标本。主人公开始是个滑稽可笑、为人所不齿的废物。但第三幕以后，他逐渐显示出是个捍卫正义的“法官”，越来越高大的起来，人们对他由厌恶到同情到尊敬。迪伦马特认为，整体世界是不可把握的，但个人世界是可以驾驭的，所以每个人都应“做他所应做的事情”。罗慕路斯大帝做了他应做的事情，因此他在整体世界中是失败者，而在个人世界中却是胜利者。迪伦马特的其他作品也往往以个人世界的成功与整体世界的灾难或政治领域的失败相对峙。

在创作《罗慕路斯大帝》以前的许多年里，迪伦马特就被一个更为古老的历史题材所吸引，这就是古巴比伦的塔楼。一九四八年，在写完了《罗》剧以后，作者即着手这一题材的写作，但不成功。五年以后，即一九五三年，作者在完成了一部艺术上更臻成熟的喜剧《密西西比先生的婚姻》(1952)以后，终于实现了他的久蓄之志：写成了三幕喜剧《天使来到巴比伦》，这是一部交织着美丽的童话和历史传说色彩的浪漫主义之作，它显示了作者非凡的想象力和巨大的戏剧才能。

一个乞丐打扮的天使下凡到人间，他带着上帝赋予的使命，要把上天刚从虚无中创造出来的少女库鲁比作为恩赐交给人类中最卑贱的人。这时，正值内布卡德内察尔推翻了他的前任尼姆罗德，在巴比伦称王。他声称要创造一个“完美无缺”的“福利国家”，为此下令禁止行乞，所有的乞丐必须为国家供职，但最后只剩下一个名叫阿基的乞丐顽固到底，拒绝服从。国王在惩罚他以前，想表示一点“人道”的姿态，当面劝戒一次。于是他化妆成“尼尼微的乞丐”，在幼发拉底河的岸上坐等阿基。结果两个“乞丐”聚到了一起。阿基向“尼尼微的乞丐”提出条件：两人进行一场行乞比赛，如果我输了，就照你的意见办；你输了，你就回尼尼微继续行乞。在比赛中，阿基心灵嘴巧，从各行各业的人的手中乞得大量金钱，以至把被绑的废王尼姆罗德也乞到了手，“尼尼微的乞丐”根本不是对手。于是天使以为这个赌输了

的无能又无助的乞丐就是人类中的最卑贱者，就把“上天的恩赐”库鲁比交给了他。但内布卡德内察尔却嫉恨上帝把礼物赐给乞丐，而不赐给国王，便拿库鲁比来出气，把她踢翻在地。这时阿基就乘机用废王向内布卡德内察尔把库鲁比交换了过来。但库鲁比的美丽倾倒了巴比伦全城。大家一致要求这位“仙女”必须当王后。阿基因为拒绝放弃行乞而面临着绞刑，但他巧妙地换取了刽子手的职务。库鲁比被带到宫廷后，发现“尼尼微的乞丐”原来是国王，一下都懵了。她要求国王放弃宝座，和她一同逃走去行乞。国王虽然爱她，但他不肯放弃已经夺得的权力。这时底下爆发了起义，群众冲进宫廷，要求立库鲁比为王后，但“不一定要陛下当国王”。起义遭到了镇压。于是大家又骂库鲁比是带来不幸和死亡的“女妖”。国王要把她处以绞刑，这样她又落到当了“刽子手”的阿基手中。阿基带着她向茫茫的沙漠奔逃，而她则仍然以为那个“尼尼微的乞丐”才是她的归属。可那个曾经伪装成“尼尼微的乞丐”的国王内布卡德内察尔则一心想着“统治世界”。他决心把人类统统赶进一个圈栏里，在它的中心建造一座摩天高塔，“直插我的敌人的心脏”。

在《天使来到巴比伦》中，迪伦马特塑造了他全部作品中一个最有光彩的形象。作者把他作为人类历史上卑贱者的代表，赋予他被压迫者所具有的一切智慧和美德，使他在精神力量上不仅远远超过了所有统治阶级的人物，而且也使上天的使者相形见绌。你看这位天使多么愚钝，他只看到了地球表面的自然的美，却看不到人间的缺陷，甚至连礼物也错给了人。而阿基，他始终都没有失去他应得的礼物，虽然他并不需要这样的恩赐。显然，这个人没有任何救世主也是能自救的。迪伦马特通过阿基的形象，既否定、讽刺了地上的主宰者——国王，也否定、讽刺了天上的主宰者——上帝。他向人们揭示：像内布卡德内察尔这样的庸人，只知争权夺利、涂炭生灵，而不会接受爱，不知享受美的俗物却主宰着世界，而像阿基这样富有聪明才智的人却流落在底层，那么，这个世界是多么颠倒！他又向人们揭示：上天既然连它所要救济的对象都看不准，也找不到，那么它要充当人类的施主又何从谈起！而且上帝的赐物是从虚无中创造出来的，人类即使得到它，也不过是一种虚幻罢了。因此信仰上天，指望

上帝的恩赐无非是一种精神安慰而已。

但作者没有停留在仅仅对一种离我们久远的历史的谴责和对遥远的上苍的贬抑上。他没有忘记也没有回避现实：他揭露了所谓“福利国家”的欺骗性，他抨击了财富的惊人集中，他嘲弄了无休止的权力斗争，等等。为此他把现实的图案描到历史的背景上去，于是古巴比伦的街头响起了有轨电车的铃铛，幼发拉底河沿岸的古寺庙与现代的摩天大楼竞相辉映，使舞台呈现一幅色彩斑驳的画面。

故事生动有趣，情节发展不是很快，但结构上跌宕有致。抒情和叙事交替进行，诸多的插段和大量的奇思妙想穿插其间，诙谐的语言夹带着尖锐的词句，鬻歌的诗文配以圣经的音调，无聊的叙述紧跟着诗的激情，闹剧和悲剧的音响此起彼伏，既有杂耍性的插科打诨，又有宗教性的严肃寓言……总之，作者力图运用多样化的风格避免传统的表现形式，取得了成功的艺术效果，从这点上说，它较之《罗慕路斯大帝》更具特色。

一九五五年，迪伦马特以演讲方式发表了他的代表性的戏剧论著《戏剧问题》，作者从时代特点出发，强调艺术不能永远囿于传统，他在自己创作实践的基础上，提出了他的喜剧理论和主张。这篇著作可以说是迪伦马特的创作进入“黄金时代”的导言。在此后的六七年的时间里，他的作品（无论戏剧还是小说）社会批判色彩明显加强，艺术上也臻于完美，以至产生了他一生中最有光彩的两部剧作《老妇还乡》（1956）和《物理学家》（1962）。这两部典型的迪伦马特式的喜剧不仅很快风行西方世界，而且也轰动了当时苏联东欧各国的剧坛。它们奠定了作者在当代世界戏剧史上的地位。

《老妇还乡》的故事发生在中欧某国一个名叫居伦的小城。这个城市正面临着灾难性的经济危机：工厂倒闭，国库空虚，失业和饥饿威胁着全市居民。人们把摆脱危机的惟一希望寄托在一个出生于本地的美国最富有的女亿万富翁的回乡访问上。这个女富翁名叫克莱尔·察哈纳西安。四十五年前她与本地小商人伊尔有情，怀孕后遭遗弃，流落他乡，沦为妓女，后嫁给美国一个最为豪富的石油大王。她这次带着扈从、证人和总管回乡复仇：以弄死伊尔为条件，宣布“捐助”给居伦人十亿巨款。她亲自在居伦人中物色了一个运动员为剑

子手和一个替她掩盖死因的医生。市长开始“以人道的名义拒绝接受”；但不久，原来生意萧条，每况愈下的伊尔小百货店突然变得生意兴隆起来，人们纷纷赊账买这买那，包括市长在内，人人都“阔”了起来，甚至连伊尔的儿子也买了漂亮的小汽车。原来对女富翁想入非非的伊尔越来越明白人们要以他为牺牲品，便要求警察局以“挑唆谋杀罪”逮捕她。警察局却奉命去进行全市性的所谓“抓黑豹”的围猎活动，伊尔进一步明白他们“要抓的是我，是我”。接着他又在市政厅看见人们在装饰他的棺材，制订全市建设的计划蓝图；他要出国，全城都去车站“送行”，伊尔领悟，这是不许他离开本地……在对他的精神围困的恐怖气氛的包围圈日益收紧的情况下，伊尔的精神逐渐瓦解，从而醒悟：“一切都是自己的过错惹出来的。”他决心以自己的死赎回自己的罪过。最后在众目睽睽之下，在那位“运动员”面前他终于倒下了。市长在全市大会上宣布了女富翁捐赠十亿美元的喜讯，并领呼口号：接受捐赠“不是为了钱”，“而是为了主持公道”。

从构思角度看，《老妇还乡》这个戏并不新颖，它近似古希腊悲剧《美狄亚》（女主人公遭遗弃而发生仇杀），但思想内容，人物形象和表现手法都不同于《美狄亚》。欧里庇得斯笔下的美狄亚是个反抗的女性，是个被同情的形象，而《老妇还乡》的女主角则纯粹是个复仇狂，是个令人憎恶的形象。作者通过这个女富翁的复仇欲的如愿以偿，生动揭示了资本主义社会“钱能通神”的规律，无情揭露了大资产阶级凭恃金钱力量无恶不作的凶残面目。

这出由女富翁克莱尔·察哈纳西安导演的，由居伦城的头面人物（市长，警察局长，前法院院长，甚至还有那位校长）参加演出的所谓“主持公道”的把戏，是对资产阶级法律的辛辣嘲弄。像伊尔这样的人，当然是应当为他以前的罪过承担道德甚至法律责任的，但他的罪过显然远远没有构成死罪。然而法律依附于金钱，他的生命受不到法律的保护。而上述那些执法的人明明知道这是一件极不公道的谋杀，却昧着良心高唱“为了主持公道”；他们明明为了钱，却恬不知耻声称“不是为了钱”。这些上流社会的正人君子有一副多么伪善的面孔！

作者通过这个剧本探讨了金钱与道德的关系。居伦人得到了金

钱的好处,但道德良心受到腐蚀;伊尔为这场交易付出了生命,但他从中认识到“一切都是自己的过错”,愿意以生命来赎罪。因此他是金钱势力的受害者,却是精神道德的胜利者。居伦人在最后对“主持公道”进行表决时,人人都举起了手,惟独伊尔除外。在作者看来,这时的伊尔“表现了一种伟大精神”,一种“庄严的气派”。在金钱的浊流滚滚而来之际,他反而成了惟一没有被席卷的顶风者。这是用生命换来的人格。

《老妇还乡》是以情节的双线对比发展为其基本结构的:一条是居伦人在贫穷中经不起金钱势力的引诱而良心被收买的过程,一条是男主人公伊尔在恐怖气氛的包围中逐渐认识到自己的罪过而终于以生命来赎罪的过程;前一条线索展示的是道德的不断下降,后一条线索展示的是道德的逐渐上升;前者导致的是喜剧的结局,后者导致的是悲剧的收场。这是一出典型的悲喜剧。剧中真实的细节描写杂以漫画式的夸张,滑稽的场面透露着庄严的气氛,轻松的言笑包含着尖刻的讽刺……而它们又交响着希腊悲剧中经常出现的音调:天命和审判,罪愆和赎罪,复仇和牺牲。这一切构成了剧本动人的戏剧力量和绚丽的色彩。它因此被称为“现代的古典剧”。

如果说,具有明显的瑞土地方色彩的《老妇还乡》已经部分采用了国际性的题材(选择世界上最大的富翁为主人公),那么这种题材在《物理学家》中就占着显著地位了。一个没有说明国籍的、名叫约翰·威廉·默比乌斯的核物理学家,发明了一种能够据以发明一切的万能体系。但他惟恐他的这一科学成果被东西方的大国用于军事目的,导致人类的毁灭,出于一个正直的科学家对人类的责任感,他决心放弃个人的一切,抛妻弃子,假托“所罗门”向他“显灵”,装疯躲进了一家精神病院。但他的发明已被东西方的科学情报机构获悉,它们分别派了一名著名的物理学家装疯打进了这一家疯人院;他们一个自称爱因斯坦,一个自称牛顿。后来,三个分别护理这些物理学家的护士识破了他们,并先后一一爱上他们。物理学家们为了自己的使命和信念,不得不忍痛把她们勒死。这三起“病案”接连在三个月内发生,不能不引起警察当局和司法部门的注意。他们把护士换成了男看护,而且给每个病房加了铁窗。物理学家们见势不妙,便利

用一次吃饭的机会，彼此亮了身分。两个间谍科学家都要默比乌斯去自己的国家，默比乌斯则用自己的信念和观点说服了他们，指出今天的物理学家的惟一出路就是住疯人院，因为“我们不住疯人院，世界就要变成一座疯人院”。但就在这时，疯人院女院长突然宣布他们被捕，因为他们的谈话已被她所窃听。原来这个名门望族的后裔、五十多岁的驼背老处女是垄断托拉斯的股东，她有自己的特务机构和打手，那三位被勒死的护士原是她派去监视物理学家的。现在她撕下了假面具，宣称她已偷拍了默比乌斯发明体系的所有资料，并利用这些资料“开办了一个又一个工厂，建立起一个强大的托拉斯”，而且说，“我引导你们杀人”，因此，“你们将永远关在这里”。爱因斯坦悲呼：“世界落入了一个癫狂的精神病女医生手里。”

《物理学家》这个剧本是在西方普遍笼罩着核恐怖的气氛下写出来的。它以超级大国的争霸为背景，描写了资本主义国家中一部分正直的科学家为了避免人类的灾难，宁愿牺牲个人的一切，拒绝为大国的军事目的服务而遭到的悲惨结局。剧本的构思是有生活原型做基础的。二十世纪四十年代末，被称为“原子弹之父”的著名美国物理学家J.罗伯特·奥本海默同样出于对人类的责任感，毅然拒绝美国当局委任他担任一项更宏大的计划——制造氢弹的负责工作，他因此在五十年代前期美国实行麦卡锡主义期间受到“亲共”、“叛国”等罪名的指控和审讯(1954)，九年后才恢复名誉。一九六四年西德剧作家海纳·基普哈特根据这一案件的审讯记录写成的文献剧《奥本海默案件》轰动一时。人们如果把这两个剧本比较着阅读，不难发现它们的异曲同工之处，它们以不同的艺术手法，反映了当代国际舞台上的争霸局面及其对部分科学家和普通人造成的思想上和心理上的强烈反应。所不同的是《奥》剧政治气氛很浓，而《物》剧则哲理性较强；前者追索的是主人公遭遇的政治因素，后者除此以外还追索了主人公命运的社会根源。但《物》剧的作者过分渲染了核武器的毁灭作用，因而在一定程度上削弱了剧本的思想性。

《物理学家》的主人公默比乌斯同罗慕路斯、伊尔一样，都是属于作者所提倡的所谓“勇敢的人”。在他们的处境里，因为他们的职责和人类的命运是矛盾的，所以他们的惟一的办法是不行动，但不行动

本身也是一种行动,因为它需要勇气,需要自我牺牲。所以默比乌斯决定“收回”他的天才发明,并决心一辈子住疯人院。作者在后记《关于〈物理学家〉的二十一点说明》中说:物理学的“后果涉及一切人”,“凡涉及一切人的问题,只能由一切人来解决”,“个别人想自己解决的任何尝试都必然失败”。可是迪伦马特又认为,每个人必须“做他所应做的”(《赫刺克勒斯和奥革阿斯的牛圈》后记)。所以迪伦马特笔下的所谓“勇敢的”主人公在现实面前都是失败的英雄。

德国著名文艺评论家汉斯·迈耶尔认为,《物理学家》是对布莱希特《伽利略传》的“逆转”:伽利略在人类迫切需要他的科学发现的时候,屈服于反动势力的压力,被迫宣布“收回”他的理论,而默比乌斯则是在他的发明可能构成对人类命运的威胁的时候,自觉地下决心“收回”他的科学成果。因此,不同的时代条件赋予两位主人公的相同行动以不同的意义。但从另一方面看,伽利略“收回”科学,却并没有停止他的科学研究,而且后来把他的成果遗交给他的弟子安德烈,因此归根到底伽利略对人类历史是有贡献的,而默比乌斯实际上并没有能收回他的发明,反倒被别人窃据并加以利用了。从这一点上说,迪伦马特所塑造的这个科学家形象,其内在的精神力量并不如伽利略。迈耶尔的这一分析普遍认为是中肯的。

《物理学家》是一部哲理剧,不是性格剧。作者又一次采用了古典主义的“三一律”形式,写成了又一部悲喜剧力作。它在艺术上的成功首先应归功于作者构思的巧妙:疯人院由科学家的避风港变成终身监狱,有力地突出了悲的思想主题,又具有强烈的“喜”的戏剧效果。那三个“疯子”的人物设计别具匠心,他们使剧情的发展始终响着悲剧的基调,又伴以轻松幽默的气氛;他们那真真假假的疯言疯语,既有滑稽的笑料,又有严肃的哲理,不时闪烁着智慧的火花。剧本上演后,立即轰动欧美剧坛,成为二十世纪六十年代初德语国家舞台上上演得最多的剧目。

在《老妇还乡》与《物理学家》这两部杰作之间,迪伦马特于一九五八至六一年写出了他惟一的一部讽刺性喜歌剧《弗兰克五世》,又名《一家私人银行的歌剧》。这是一部有争议的作品,它在西方资产阶级评论家那里往往遭到否定,但在迪伦马特所有的作品中,恰恰是

这部作品思想性最强。它以夸张的画面，讽刺的语言，揭露了大资产阶级敛取财富，积聚资本过程中的卑劣而残酷的手段和血淋淋的罪恶。作品写的那家“私人银行”“曾经统治过华尔街”，“控制过全中国”，到弗兰克五世时，它已经历了两个世纪，五个世代，而从第三个世代起就开始走下坡路，负债“突破五亿大关”。它的继承者们为挽回这种颓势，经营管理上越来越不择手段，诈骗、偷窃、窝赃直至谋杀，无所不用其极，实际上它成了一家“盗匪银行”。弗兰克五世对他手下的人，或者为谋取钱财，或者怕人泄露内幕，害了一条又一条人命，以至这家银行的襄理、弗兰克五世“最好的朋友”伯克曼也不能幸免。于是，银行由弗兰克五世接管时的一百多人，四十年后只剩下了六人。这时，被弗兰克五世夫妇有意安排在国外学习的一对儿女赫伯特和弗兰齐斯加偶然从父亲的日记中发现了他的劣迹。兄妹俩对父亲这种“不诚实”的愚蠢做法感到气愤，决心推翻他取而代之，为此他们买通了银行职员波伊利。最后，正当弗兰克五世和他仅存的两个职员为抢劫金库火并时，赫伯特来到，波伊利立即把枪口掉转，于是弗兰克五世成了儿子的囚犯。儿子把他锁进了钱柜处死了他，自己成为弗兰克六世，当了这家银行的老板。但父亲是死而瞑目的，因为他“怀着钦佩的心情”在儿子身上看到了“祖宗的英灵”。

这似乎是作者构思中的同一条思路：在《老妇还乡》中他让人们看到了资本家手中的金钱的威力，在《弗兰克五世》中他又让人们看到资本家的金钱是怎样取得的。诚然，资本家做生意，并非都是，甚至主要不是通过这种盗匪行径进行的，而是通过“合法”的、“诚实”的手段进行的。但《弗兰克五世》的意义恰恰在这里：它揭示了资产阶级特别是垄断资产阶级作为一个整体，其牟利的手段总是以“合法”与非法、“诚实”与欺诈、“温和”与残杀的方式交替进行的。弗兰克银行的历程就是这样，起初它是“诚实”的，后来亏本了，一步步才有了“五世”这一手，现在这一手又证明不行了，因此又呼唤祖先的“英灵”，于是来了“讲诚实”的弗兰克六世。而迪伦马特的观察力在这一问题上的深刻性就在于：他揭示了资产阶级所谓“诚实”的经营方式比之赤裸裸的强盗行径更为“冷酷无情”。弗兰克五世进冥府前，他儿子与他的一段对话是全剧的画龙点睛之处。赫伯特说：“你向我隐

瞒你的银行,这不是你的罪过,爸爸……你的罪过是,你不是去改变我们这家祖传银行的经营方式,而是要解散它。”他所主张的“经营方式”是所谓“诚实”。而在他看来,“讲诚实比作恶更要求冷酷无情,只有真正的无赖才能够行善”。他的话果然使父亲开了窍。弗兰克五世自认“苍天没有赋予我以行动的力量,而你则将作为我们这个时代所需要的那个大无赖,你将规规矩矩、披荆斩棘地领导着我们这家祖传的银行……去做本世纪最大的买卖”。果然,弗兰克六世在“保持姓氏纯洁”,“避免家业破产”的名义下处死他“亲爱的爸爸”时的那种毫不犹豫的态度,表明这位“诚实”的新老板在“冷酷无情”方面比起他的老子的确有过之而无不及。剧本在这方面的刻画有人会感到不合乎情理,其实这是符合资产阶级的商业道德和生活哲学的。

《弗兰克五世》这部歌剧由于它的揭露和讽刺的尖锐性,由于思想内容和风格上的某些特点,人们很容易把它与布莱希特的《三角钱歌剧》相联系,并常常因此而遭到否定。作者对此不以为然,他在一九六三年对这个剧的批评家们作了一次讲演,提供了理解这个剧的钥匙,他特别提到关于伯克曼的一场,指出:“从这关键性的一场出发去评判《弗兰克五世》的话,则全剧就清楚了。谁领会我这句话,那全剧就开始同他说话了。谁在这一场中不理解我,那就根本理解不了我。”所谓“关键性的一场”,即伯克曼忏悔的那一场。这个“襄助”弗兰克五世干了大量坏事的帮凶,经过事实教训,终于醒悟过来,发现自己受了主子的欺骗和利用,进而认识到自己的罪行:“在死神了结我以前,我想了结一下我的罪孽。”这种所谓“原罪感”是迪伦马特作品中的普遍音响(如《老妇还乡》中的伊尔、小说《抛锚》中的特拉普斯、《诺言》中的封·龚登等)。这是他的哲学思想,也是他塑造人物的重要原则之一。迪伦马特在表现方法上经常采用绘画中的色彩对比手段和作曲中的对位法,表现两个对比性的主题及其分别体现的两个对比性的人物。弗兰克五世和伯克曼就是按照这一原则设计的。这里是一个至死不变的元凶和一个能够悔罪的从犯的对比。通过伯克曼的悔罪,作者写出了坏人变成好人的可能性。所以他的《弗兰克五世》以“公民本来是盗匪”这一命题反驳了布莱希特《三角钱歌剧》的“盗匪本来是公民”的命题。没有伯克曼悔罪这一场,《弗兰克

五世》的命题便不能成立，所以它是理解全剧的关键，也是上述两部歌剧之间表面相似而实质不同之所在。

二十世纪六十年代以后，除《物理学家》外，迪伦马特还创作了几部喜剧，其中《流星》(1965)仍不失为其高峰时期的作品。他以基督教哲学为背景，写了一部富有诗意的喜剧。此后的作品有：《一颗行星的肖像》(1971)、《同伙》(1973)、《期限》(1975)等。同时，他还根据他的“悲喜剧”原则改写了好几部自己的和别人的作品，如《赫刺克勒斯和奥革阿斯的牛圈》(1963；原为同名广播剧)、《再洗礼派》(1966；原为《立此存照》)、莎士比亚的《约翰王》(1968)、《泰特斯·安德洛尼克斯》(1970)和《斯特林堡戏剧》(1969；原名《死之舞》)。据报道，一九七九年迪伦马特把他写于一九五六年小说《抛锚》(Die Panne)改编成喜剧。从总的倾向看，《流星》以后，迪伦马特的戏剧创作越来越虚妄，越来越荒诞，以至《同伙》上演后立即遭到一致的否定，说它“毫无生活气息”。<sup>①</sup> 不过也有人不同意这样的看法，认为它们只是审美取向不同罢了。

### 三

迪伦马特自己曾经说过：我是个叛逆者，不是革命者。应该说，作者的这个自我鉴定是中肯的。这是我们观察他的创作的基本出发点。

这里需要加注脚的是，迪伦马特并不是那种人们所习见的某个家庭、某个阶级或某个特定社会的叛逆者，而是整个世界的叛逆者。他视野里的世界没有不同社会制度之分，有的只是罪恶、不公、荒诞，总之，是个被全面否定的对象。他从“道家”的角度，向它提出挑战，对它进行讥讽、揭露和抨击。因此被称为“令人不舒服的迪伦马特”。

但迪伦马特毕竟生活在资本主义社会，他观察最具体、最真切，感受最深刻的是资本主义社会的现实，尤其是资本的罪恶。在《罗慕

---

<sup>①</sup> 见杨·克诺普夫：《弗里德里希·迪伦马特》第142页。