

# 彼得·汉德克戏剧中的本体怀疑

张劲松

(集美大学 外国语学院,福建 厦门 361021)

**摘要:**自20世纪60年代起,奥地利作家彼得·汉德克以时代特有的本体怀疑精神,在对戏剧本体和人的本体的双重质疑中展开戏剧创作与实验,他相继推出了挑战传统戏剧、体现时代激情的“说话剧”,深刻质疑语言本体的“语言剧”,以及回归传统探寻自我的“新主体剧”。汉德克戏剧创作的这三大构成中既贯穿着他探索戏剧实验的完整历程,也展现了他的戏剧全貌和总体艺术风格。借此,汉德克终为当代德语戏剧赢得了国际声誉。

**关键词:**彼得·汉德克;本体怀疑;戏剧实验

**中图分类号:** I521.073      **文献标志码:** A      **文章编号:** 1674-6414(2020)06-0025-07

在20世纪60年代的西方世界被一股浓厚的本体怀疑情绪笼罩的时候,奥地利作家彼得·汉德克(Peter Handke, 1942—)开始跻身德语文坛,此后他笔耕不辍,在包揽了多项德语文学大奖之后,终于在2019年摘得诺贝尔文学奖桂冠。至此,汉德克修得功德圆满,“以各种门类的作品成为欧洲战后最具影响力的作家之一”(沙沛雪,2019)。对汉德克的文学创作稍加盘点,我们就会发现戏剧在其整个文学生涯中起着至关重要的作用,因此有必要对其戏剧创作进行研究。

## 1 质疑戏剧本体的“说话剧”

战后西德社会在经历了50年代的经济腾飞之后,政治上僵化的“哈尔斯坦主义”逐渐遭民众唾弃,1963年社会民主党与基督教民主联盟遂组建联合政府,完成西德的资本主义制度重建,并融入西方自由主义阵营。然而,青年人却表现出强烈的愤怒与不满,这股力量逐渐形成了“议院外的反派”,在紧随而至的世界性学潮中发展至巅峰。在这样的社会背景中,欧洲戏剧的发展脉络也清晰可见——在法国荒诞派戏剧活动的基础上,迅速融入新左翼运动的洪流之中,从戏剧形式到内容都与社会结构的剧变相互贯通,叠加交织。这一点从当时汉德克及其所属的“格拉茨文学社”的激进文学诉求中也可见一斑。作为反叛青年,汉德克毫无例外地以叛逆而激进的特征跻身德语文坛。

汉德克的文学创作可追溯到1961年,他虽进入格拉茨大学学习法律,却积极参加文学活动,成为“格拉茨文学社”的骨干分子。他在1964—1965年间连续发表《预言》《自答》和《冒犯观众》等剧作,这位自称“自由的马克思主义者”集中火力尽情猛攻“资本主义文学传统与习惯”。对传统戏剧发起全面进攻的《冒犯观众》让他一举成名。汉德克热衷于戏剧创作,除了个人兴趣之外,与当时德语剧坛的没落不无关联。20世纪五六十年代,德语戏剧发展乏善可陈,十分萧条,除了时过境迁的布莱希特的间离剧、霍赫胡斯(Rolf Hochhuth, 1931—)的“文献剧”及一些荒诞派戏剧之外,再也找不到任何亮点了。当时德国著名评论家瓦尔泽(Martin Walser, 1927—)说过“德国缺少戏剧”(高中甫,1999:224)。而占据德语舞台的要么是瑞士德语作家的剧作,要么为英法或美国的剧作,据统计在德国两百多家剧院上演的戏剧只有不到20%为德语作家所创作(高中甫,1999:244)。正是德语戏剧的青黄不接为青年汉德克提供了创作平台,他抓住时机,推出了咄咄逼人的“说话剧”。他在剧中所表达的那种“决不与人雷同”的艺术创新令剧坛为之震撼,被视为“形式的摧毁者”。

1965年上演的《冒犯观众》让汉德克名声大振,他的首部长篇小说《大黄蜂》也在经历了批评界的冷

收稿日期:2020-06-16

作者简介:张劲松,男,集美大学外国语学院副教授,硕士生导师,主要从事外国文学研究与英汉比较研究。

淡反应后得以出版,让汉德克一夜之间在德语文坛声誉鹊起。在汉德克这部成名剧中,仅从题目就可感受到他的“反戏剧”的激进锋芒。该剧缺乏必要的故事情节,也没有演员之间的对白,只有大段大段的激怒观众的激烈演说辞,所以,汉德克使用了“说话人”而非演员充当角色。当观众走进剧院时,空空荡荡的舞台上没有布景和道具,只有四个站立中央的“说话人”。他们冲观众喊道:“你们听不到以往你们在此所曾听到的。你们看不到以往你们在此所曾看到的。你们看不到熟视之物。你们听不到耳熟之事……你们看到了无图景象。”(Handke, 1971:13)四个“说话人”除了冲观众乱喊一通,没有任何表演和对白。在剧中,汉德克对这些“说话人”一概不做年龄和性别的规定,也不提供具体台词。该剧在德国上演时,是四个男性“说话人”出场,而在英国首演时变成了二男二女。显然,“说话人”的性别或数量并不重要,而“说话人”与观众之间的互动关系——用侮辱性的语言挑衅观众最为重要。因此,舞台上充满了这样的话语:“嘿,你们这些癌症患者!嘿,你们这些长痔疮的!”“噢,你们这些要死不活的家伙!”“你们这帮痞子、杀人犯。”(Handke, 1971:14)

在“说话”的表演形式下,表面上看汉德克只是在宣泄一种时代的愤怒情绪,以及驰骋于“历史”原野的渴望,事实上他从三个方面进行大胆的戏剧实验:一是否定戏剧的代言体属性与放逐表演;二是剔除戏剧内在的交流程式并消解故事;三是破除戏剧与生活的界限。这三点无异于传统戏剧的基石,而汉德克针对戏剧本体进行了一场前所未有的改造。

所谓戏剧的代言属性有两层含义:一是指剧作家把自己所要表达的社会认知和生活感受转化为人物的语言和动作,并且只能以剧中人物身份代他们书写个性化的语言,而不能使用叙述语言。二是指在戏剧演出时,演员必须依照剧本的规定,替角色代言。而汉德克的《冒犯观众》里没有个性化的人物语言,只有类似于叙述的“说话”。剧中的四个“说话人”用极其粗鄙的语言冒犯并激怒观众,他们不是在替人代言,而是有自己的真实身份。显然,汉德克以冒犯观众的说话方式,试图全面取消戏剧的代言体属性,从而使占据舞台的是“说话”而不是表演。正如汉德克所言,文学要表现还没被意识到的现实,破除一成不变的价值模式。从这种意义上看,“说话剧”从否定戏剧代言的基本属性切入,取消了人物,剔除了戏剧“扮演”的本性,直至颠覆了戏剧本体,“我们通过讲话来发表观点。我们的讲话就是我们的动作。我们的讲话产生了戏剧效果”(Handke, 1971:14)。

此外,从观演模式来看,戏剧作为一种艺术交流程式存在着两种交流系统:一是戏剧空间内在的交流;二是剧场空间的外在交流。内在交流指的是剧作家刻意营造的故事系统,主要由人物间的对白与独白推动剧情发展,并营造一种逼真的舞台幻觉;而外在交流主要指剧场中的演员与观众的那种心领神会的交流。这两种交流系统分属两个不同的时空,前者为剧本的故事时空,后者为剧场时空。在《冒犯观众》中,由于取消了代言属性,直接向观众喊话,这就造成内在交流程式的断裂:戏剧不再为观众讲述故事,只是滔滔不绝地“说话”。观众再也看不到表演了。该戏剧在丧失了内在交流的同时瓦解了戏剧的故事时空。也就是说,汉德克刻意要使故事时空与演出时空趋于统一,即剧场只有一种时空——“说话人”与观众共享的现实时空。这样一来,演戏就成了演讲,观戏无异于参会。

在取消了戏剧内在交流程式之后,“说话剧”自然就破除舞台与现实的界限,实现了演员与观众的等量齐观。“说话人”对观众致辞这个行为本身成为戏剧的核心内容,观众也就不再是戏剧的外在观赏者,而是戏剧的主角。这就颠覆了传统的观演关系,拆除了隔离演员与观众的那“第四堵墙”。有评论者指出,“说话剧”的主角是语言自身,而戏剧本体被推翻。所有这一切不过是一种政治化的戏剧表达,把激进青年对现实的批判化为舞台上的艺术形象,为那个激进的时代推波助澜。

汉德克使戏剧的本质本身被推上了审判台。像尤奈斯库一样,他对情节和性格这两种戏剧中的传统要素没有兴趣,但他在其剧作里却很好地使看似东拉西扯的台词与观众的思维一样合理,并揭示语言左右了我们的思想并确定了我们的种种生活方式。他也像布莱希特一样,竭力使平庸无奇的东西显得陌生,而老生常谈的话则显得令人难以容忍,从而使其观众始终意识到所发生着的事只是做戏而已(斯泰恩,2002:746)。

“说话剧”在剔除了表演之后,剩下的只有“说话”了。这“话”肯定不同于传统的对白,必定要涉及对语言自身的肢解。例如,《预言》(1964)中的四个衣着随便的“说话人”如此开场:“苍蝇像苍蝇那样死去。疯狗像疯狗那样乱窜。被宰杀的猪像被宰杀的猪般嚎叫。公牛像公牛般咆哮。”(Handke, 1972:2)《自

责》(1965)中的一男一女两位“说话人”均用第一人称“我”说话,他们的“话语”可以互换。他俩在空荡荡的舞台上轮番说出了这样的开场白:“我来到了这个世界。我呱呱落地。我注册了出生登记簿。我出场。我茁壮成长。我长大成人。……我必须运动。我可以运动。”(Handke, 1971:43)“说话人”在《冒犯观众》中凸显了“你们”在剧院中的活动,而在《自责》中则讲出了“我”在人世间的活动:“我上这家剧院,我听这部剧作。我说这部剧作。我写这部剧作。”(Handke, 1971:6)

这种近似于语言游戏般的“话语”开场,在缺失关联域的情况下,让词语不断循环,同义语重复。这也是荒诞派的惯用手法,人们从《等待戈多》《秃头歌女》等剧中都可以感受到。我们甚至可追溯到达达主义这里。在达达派看来,战争摧毁了一切,包括人的语言,因此,人们只是不停地“哒哒哒”。在某种意义上,达达派的艺术手法启示了汉德克。他表面上以语言游戏的方式上演“说话剧”,使语言成为戏剧的主角,而暗中却昭示观众,世间所有一切包括真理与语言本身都不过是同义重复的“哒哒哒”。

任何艺术创新都不是一帆风顺的,必然遭遇各种挫折,汉德克的“说话剧”也是如此。1966年当《冒犯观众》在法兰克福剧场上演时,观众从进入剧场那一刻起就没有安静过。他们不时哄笑、发出嘘声和挑衅的口哨,甚至还突然走上舞台,使演出一度被迫中断(李明明,2018:13-22)。同时,这部惊世骇俗的剧作也曾让在场的人文学前辈们目瞪口呆,大发雷霆(安仁,2019)。2016年,在中国乌镇上演《冒犯观众》时,汉德克坦承,当年该剧的发表与演出都遇到了相当大的非议与抵触,只有孩子们没有反对,因为他们不懂得何谓冒犯(史航,2019)。

## 2 质疑人本体的“语言剧”

汉德克在“说话剧”中已经展露出游戏语言与质疑语言的端倪。他在1968年上演的《卡斯帕》中加大力度,集中质疑语言的本质——浸透着对人的本体的深刻疑虑。人们往往认为语言与其所描述的对象之间的统一性就像被一面镜子那样照得清清楚楚,但从本体论角度看,人不过是一种语言的存在。20世纪20年代的奥地利哲学家维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889—1951)率先从认识论角度质疑语言的不确定性。他在《逻辑哲学论》(1921)一书中指出语言的边界就是世界的边界,也就是人存在的界限(维特根斯坦,1988:50)。到了50年代,此看法经由结构主义者和后结构主义者的不断阐发,逐渐明晰了对语言本体的高度不信任,甚至是否定。汉德克的《卡斯帕》从对人的本体处境的质疑中考察语言,这就是《卡斯帕》这样一出无论从故事性还是戏剧性来看都非常枯燥的戏剧在西方结构主义兴盛的背景下受到喝彩的原因。

同时,为了达到戏剧对现实的折射效果,在上演《卡斯帕》时,汉德克摒弃传统戏剧的固定程式,打破观众为舞台情节所左右的观演关系,让观众随时都有一种被嘲弄、被拉进戏剧的忐忑不安的感觉。即便是在剧场休息中,也开足马力播放一系列支离破碎、含混不清、不着边际的话语,制造一种特殊的观演气氛(聂军,2002:64-70)。

《卡斯帕》是汉德克的第一部长剧,它取材于一则德国民间传说故事。据记载,1828年纽伦堡的大街上出现了一个行为怪异的青年,他衣衫褴褛,眼光呆滞,脸上毫无表情。他就是卡斯帕·豪塞,被囚禁于山林达16年之久。他弄不清自己的身份,对这个世界也不了解,只会说一句含混不清的话:“我想成为一个像我父亲那样的骑士。”(Handker, 1969:53)据说他是一个显贵的私生子,其父害怕丑闻张扬,就把他囚禁在山林中。自卡斯帕现身之后,热心人士纷纷出来教他学习语言。汉德克选取卡斯帕的原型故事,对其传奇经历并无多少兴致,而是试图通过其学习语言的过程探讨“人与语言”的主题,这正是维特根斯坦和结构主义者所关心的中心议题之一。

戏剧中的卡斯帕一出场,就不停地嘟囔着:“我想成为一个像我父亲那样的骑士。”他不厌其烦地重复着这句话,并随着情绪的波动,使用不同的语调,或疑问,或欢快,抑或愤怒而恐惧;他哼唱,喃喃低语或大叫,其实他并不明白这句话的意思。如果剔除卡斯帕话语中的具体生活内容,剩下的就是一种机械而无意识的重复。依照结构主义者的“言语”与“语言”观点来看,卡斯帕的这句话相当于“言语”,是私人性质的,下意识的。而此刻传来的三位提词人的场外音——他们以平稳而冷漠的语调对卡斯帕说话,从句子的具体使用讲到周围事物乃至对自我存在的表达。这些提词人的场外音相当于结构主义的“语言”,转载了语言的社会属性和与系统性。卡斯帕在提词人的启发下,逐渐开口练习说话。刚开始,他依旧嘟

嚷着“我想成为一个像我父亲那样的骑士”，最后通过反复练习，他终于掌握了语言规则，说出了一系列完整的句子。在结构主义者看来，人的社会化就是一个语言习得的过程，对卡斯帕的塑造不正体现了此观点吗？

卡斯帕学习语言经历了异常痛苦的过程，对此汉德克进行了富有象征意义的戏剧表达。在卡斯帕出场前，观众看到幕后有人影闪动，并不断挪动和摸索，只见两块帷幕在晃动中被不断掀起，最先露出了一只手，又露出了整个身体，然后是紧握帽檐的另一只手。帽子下面正是戴着面具的卡斯帕，只见他满脸的惊讶与困惑。这种“摸索”式开场，暗示着学习语言的艰辛探索过程，正如汉德克所指出的那样：“卡斯帕显示了如何用说话来引导人类学习语言，因此，该戏剧也可以说是一种说话的折磨。”（Handke, 1971:1）的确，学习任何语言都将经历一个艰辛的过程。

该剧共65节，从第33节起出现了六个卡斯帕，象征人格分裂。卡斯帕在学习语言的社会化过程中，其自然本性遭到肢解，被一分为六，丧失完整的自我。从人类存在于世界的那一刻起，就与语言结缘，人们为了生存必须学习语言，而语言有其自身规则，必然会对人造成某种制约。汉德克在《卡斯帕》中把这种制约抽象化为一种压制性力量，即社会对人所施加的种种非人性化的要求。六个卡斯帕都学会了与幕后提词人一模一样的话语，“随着第一个句子的使用，我已经被捕捉住了”（Handle, 1969:63），显然社会在同化个人的同时，也阉割了人的自由天性。在戏剧结尾时，卡斯帕不断说“山羊与猴子”（Handle, 1969:82）。这两个词意味深长，既表明了无意识是语言的全部结构，又暗示掌握了语言的人终归还是脱离不了动物属性。表面上看，卡斯帕掌握了语言，其实他在这个世界上并不会说话，世界把他毁灭了。通过上述语言学般的探索，《卡斯帕》向观众传达了语言不仅是人们的交际工具，而且也是操控人的手段——语言中包含着主宰。

总体上看，剧中的卡斯帕学习语言经历了三个重要过程：第一，他要想融入社会，必须通过学习语言来理解世界，继而确立自我与世界的关系。第二，只有在他掌握了语言后，才可以轻车熟路地行动。第三，最终他还是掉入了语言的陷阱。通过卡斯帕学习语言的三个过程，戏剧转载出这样一个主题：一个被动的个体如何拒绝命运安排成为一个独立的主体。但是，这样的尝试以失败告终。经过汉德克的戏剧表达，与传说中的卡斯帕迥然不同，剧作旨在凸显“人与语言”这个主题。更进一步说，也就是人的本体性存在问题。

### 3 寻求自我的“新主体剧”

20世纪70年代，西德及奥地利相继从“激进政治化”过渡到“去政治化”。与此相呼应，青年人的反叛热情也逐渐降温，于是他们便在艺术上张扬新主体性，进入了“文学主体化时期”。汉德克也开始从“格拉茨文学社”的对语言本体的深重怀疑中抽身，转而寻找体现自我的“新主体剧”。汉德克在《驰骋在博登湖上》（1971）、《不理性的人终将消亡》（1973年）、《真实感受的时刻》（1975年）和《无以复加的紧张》（1976年）等剧中，从语言游戏、语言批判转向寻求自我的“新主体剧”。这一点也出现在同期的小说——《守门员面对罚点球时的焦虑》（1970年）、《无欲悲歌》（1972）、《短信话长别》（1972年）和《左撇子女人》（1976年）中。

如果说60年代汉德克的“说话剧”针对戏剧和语言本身的话，那么随着70年代的文学去政治化，其戏剧创作也转向自我探索与社会批判。当时汉德克是这样解释的：“对于我，最首要的是方法。我没有我想要写的主题，我只有一个主题，就是把我自己弄清楚，更清楚些……我不可能是一个从事活动的作家，因为我不知道政治上的选择何去何从（顶多是一种无政府主义的）。”（高中甫，1999:254）汉德克的这篇《我是象牙塔中的居民》无异于告别前期反传统戏剧实验的宣言。

汉德克对于主体性的凸显，最早出现在《驰骋在博登湖上》中。该剧借一则古老的德国寓言故事，隐喻人们普遍感到的无以名状的生存危机。传说德国古代有个骑士，在某个大雪纷飞的傍晚来到博登湖边。他要到对岸的村庄去，就必须骑马穿越博登湖。虽然辽阔的湖面上结了厚厚的冰层，但是，骑士不敢贸然前行。他四下张望，只见雾霭逐渐向四周弥散，远处的阿尔卑斯山脉的轮廓已经模糊不清，甚至还遮蔽了近处的屋舍和透出的灯光。骑士迷路了！他恍恍惚惚走进一个村庄，而对于自己在大雾中已经穿越了博登湖浑然不知。当他向当地村民寻找船只过湖时，村民大惑不解地说：“真奇怪！湖面上的冰这么

薄,你是怎么过来的?”一听此言,骑士才知道原来自己一直身处险境,惊恐之余,从马上坠地而亡。此后,德国民间就流传着一则谚语:人们身处险境而不察,直至骑马穿越了博登湖。

汉德克一反以往的做法,上演《驰骋在博登湖上》时在舞台上重新使用了大量的布景和道具,并增设人物角色,向传统戏剧回归的迹象非常明确。不仅如此,为了达到逼真的演出效果,汉德克还要求人物角色的姓名必须使用演员的真实姓名。戏剧只取民间故事的基本框架。

故事发生在一家酒吧。舞台上布置了一扇挂着画毯的门、一张桌子、一把躺椅、几只酒瓶。出场的主要人物有:加宁、乔治、博登……

舞台帷幕升起后,加宁坐在椅子上,两腿翘在桌子上,紧闭两眼,嗓音嘶哑地喊道:“太糟糕了!”他的指甲涂成了黑色,右手带着数枚戒指,

加宁说:“有个冬天我到一家餐厅吃饭,我是说晚上,室外淅淅沥沥下着雨,我们坐在窗前议论着一桩跳河自杀案。我们翻着餐厅的菜单。”(Handke, 1973:12)

博登:每到下雨,我总是撑起雨伞穿行于街区。当我发现自己已经到了街对面,我还是抓住伞柄不松手。

下楼梯的时候,我迫不及待要下去;当我走到底层时,才舒了一口气,感觉逃出了恐惧。我们都有回头探望的习惯。(Handke, 1973:35)

他们说着无聊的闲言碎语,有人说自己只会讲博登湖的故事,也有人说自己是痴人说梦。

乔治:当我穿越那片茫茫森林之时,既看到了参天大树,也见到一些枯枝败叶,自然规律的使然吧。(Handke, 1973:38)

乔治又说,最近工作令自己心不在焉、心烦意乱,原来是同工作本身扛上了。无论如何,工作不过是一场游戏而已。

加宁挥动着胳膊,这让乔治看到了他手上的多枚戒指。待加宁取下手上的戒指,乔治迫不及待地戴在自己的手上。乔治忙着给他递烟灰缸,显得无比兴奋。

加宁:每个手指都戴上戒指,是炫富吗?是要早死吧?

乔治:天生的倒霉蛋,天生的罪犯,天生的麻烦鬼。很多人一旦拥有某些东西,他们就失去了平衡,不再是自己了,而且变得荒诞可笑,生活也是一场游戏。(Handke, 1973:19)

然后,其他人物角色逐一登场,他们嘟嘟囔囔或自言自语。

剧情临近尾声时,一个背着婴儿的女人上场。她把塑料婴儿从众人的手中传递一圈后退场,全剧终。

通过上述梳理,可以看出该剧只取德国民间故事的框架,表现在博登和乔治两个人物的只言片语中,并成为整个故事中的一条若有若无的线索。这种笔法与乔伊斯在《尤利西斯》中对荷马史诗的影射很相似。尽管这条情节线索不甚清晰,但是,与汉德克此前的“说话剧”相比,这部戏剧已经显明向传统戏剧回归了。评论界普遍认为《驰骋在博登湖上》是《卡斯帕》的继续与深入,其主题不外乎揭示社会中制约人们行动的各种“看不见的规则”,甚至连人们的庸碌的日常生活也不能幸免。汉德克在戏剧前言中说:“《驰骋在博登湖上》既不是悲剧,也非喜剧或滑稽剧。它既无教育意义,也不是为了大众的娱乐。它是所有这些戏剧类型在社会中的一种具体呈现,并依靠剧中的演员所具有的人类的脆弱、痛苦、冷漠和漫不经心,使其意义不断明晰或晦涩。并且戏剧反过来同样上演了其中的一部分。”(Handke, 1973:5)这段话就是提醒观众,《驰骋在博登湖上》探讨人与其生存环境的关系这个主题,为的是重新探寻人的主体性。也就是说,汉德克一定程度挣脱了“说话剧”的樊篱,开始探索自我和建构新的主体性了。这是一种汉德克式的“新主体剧”,它主要从两个方面进行:在剧本故事中进行的人物主体性的探寻;在演出中强化演员等同于戏中的人物角色,不断激发他们自身的主体性。显然,在重返传统戏剧的同时,汉德克依然对破除舞台与生活之间的界限有所保留。

1974年上演的两幕剧《不理性的人终将消亡》把对主体性的探寻推向高潮,引发了德语剧坛的热议,该剧被誉为是一部资本主义消费社会的批判剧,为汉德克赢得广泛赞誉。该剧既有回归传统戏剧观演模式的明显倾向,又有对戏剧实验的深入探索。让我们从两幕剧的故事分析开始:

第一幕主要讲述超级商业巨头赫尔曼·奎特锐意改变市场的无序生产与竞争,邀请四位企业家——卡尔·卢茨、哈尔德·冯·武尔瑙、科尔伯·肯特、保拉·塔克斯和一位小股东基尔布来自己府邸商讨。

奎特先晓以利害,滔滔不绝地讲述了目前市场上的六大乱象。他呼吁大家联合起来,制定以规范价格和共享商业信息为宗旨的“卡特尔”。这些“有着狼性生存规则”的企业家发现“卡特尔”有利可图——既可以共同占有市场,还可“温柔”地打压小企业,何乐而不为呢?这样,奎特如愿成立了“卡特尔”。但是,他的真实想法却是:“我将违背承诺。我会把他们的价格连同他们一起毁掉。我会把我已经过时的自我感觉当作生产工具……这将是一场悲剧,一场商战悲剧。我会是这场悲剧中的幸存者,还有我在这笔买卖中的资本,这只会是我,我自己。”(汉德克,2015:12)奎特不仅这么想,而且马上付诸行动。

果然第二幕一开场,他就从市场中招来大量刑满释放人员,把工资压到最低,并用廉价的原材料,剽窃同行价格昂贵的产品,最终使其他“卡特尔”成员濒临破产。于是,这些企业家找上门来,指责奎特说:“我们都面临着灭亡的结局,曾经的价格观念让我们面临困境。我们深受其害,步履维艰……你在竞争中的卑鄙手段真是让我们不寒而栗。奎特,你毁了我们制定的统一价格!你把价格压到了战前的水平!一切都完了。”(汉德克,2015:72-73)最后,小股东基尔布愤怒地拔出刀来,而奎特不为所动,“我的肌肉上箍着一层死皮。整个肉体麻木无比,内心深处才是我应该存在的地方——只有那里还有些轻微的颤动,还能让人感觉到的些许湿润”(汉德克,2015:89)。基尔布质问他为什么这么做,奎特毫不在乎地说:“我事先对自己一无所知。在叙述的过程中,我才想到了自己经历的点点滴滴,这些东西自然而然地串到了一起。”(汉德克,2015:89)他又说:“但我内心的自我意识仍然十分强烈。是的,我内心的自我意识很强烈!”(汉德克,2015:90)说完,奎特奔跑着,把头撞向一块巨大的岩石,直至倒地身亡,全剧终。

通过梳理可以看出,汉德克在《不理性的人终将消亡》中把资本主义社会生产的无序性和追逐利润的无限制性用戏剧方式呈现在舞台上,对所处时代进行整体性批判。奎特所谓的“自我”实现,不过是亲手导演了一幕“资本世界的悲剧”。而他自己在发起“卡特尔”之前就已经陷入了一种难以自拔的异化状态中,不仅失去了“回归自然”的可能性,甚至连梦想都不复存在,他就像是在空气中游荡的尸体一样,最后绝望地用头撞向巨石,告别世界。

剧中主要角色是一个典型的“漫游者”形象,跟汉德克小说中着力刻画的人物如出一辙。奎特第一次出场是在自家的客厅中,远处依稀可见城市的轮廓。该剧具有传统戏剧的所有元素:布景、道具、演员等等。只见身着运动服的奎特情绪恶劣,疯狂地打击沙袋,因为他看到穿着睡衣并染过了脚指甲的妻子。他对心腹管家汉斯说,他常常感到孤独,“这种孤单是如此真切实在,以至于我现在都能够不假思索地诉说一番。可是孤单让我变得轻松,它把我揉碎,我融于其中。这种孤单是客观存在,是世界的特性,但不是我的特性。所有的事情都以和谐的方式离我远去”(汉德克,2015:15)。这样看来,奎特是一位尚未超越萨特的“恶心”式人物的形象。奎特企图在一场商业改革中重新找到自我,然而资本自身的逻辑又把他引向了深渊。因此,汉德克只是从剧作的形式方面有回归传统的迹象,而内在思想上依然保持后现代性,保留其创作初衷——“用表象来刻画最深层的东西,超前于所有人感受到人类灵魂的美”(沙沛雪,2019)。人物之间的对白大部分是心照不宣的独白,与作家同期的小说手法如出一辙。这一时期汉德克的剧作以探讨自我生存问题为核心,淡化了早期“说话剧”的取消戏剧代言属性和取消戏剧内在交流系统,大踏步返回到内心自我的探索中去,在传统与现代的张力中游刃有余。

20世纪90年代,汉德克又陆续创作了《形同陌路的时刻》和《筹划生命的永恒》等可圈可点的剧作。综合起来看,这些剧作整合了“说话剧”“语言剧”和“新主体剧”的风格特征,既是前期实验剧的继续与深入,又有叙述上的大胆创新。这些剧让观众感到不是活动的人物而是事件发生的地点构成了表现中心,为观众留下无尽联想和思索。恰如汉德克自己所言:“别吐露出所看见的东西,就让它们留在图像里吧。”(柏林,2016)

更为重要的是,汉德克自始至终坚定地把文学创作视为对人性的呼唤和对艺术创新的唤求,因而成为一位有良知的另类作家。从穷学生时期创作《冒犯观众》和《大黄蜂》起,他就挑战整个德语文学界,把戏剧观众视为“缺乏个性的群氓”和“西方文化的掘墓人”(汉德克,2013:37)。功成名就后的汉德克在科索沃战争中,因为力挺塞尔维亚遭到整个西方世界的封锁——他在欧洲一些国家的戏剧演出均被取消,杜塞尔多夫市政府也拒绝支付授予他的海涅奖金。尽管如此他依然把文学创作视为对正义与良知的追求,我行我素,不为所动。

## 4 结语

综上所述,20世纪60年代,汉德克以其特有的才情和德语境所特有的哲学思辨精神,以戏剧创作的方式与那个充满本体怀疑的时代保持一种独特的异质同构关系。也正因为如此,汉德克从登上文坛那天起,就开始摆脱创作的窠臼——在写作初期较多地依赖于自身的生活经历,创作出映射自身生活形象的作品,然后才能进入艺术的想象世界,而是一出手就以抽象的形式进行戏剧创作,而后再回身到具象的或寓言化的世界中。所以,虽然卡斯帕和穿过博登湖而浑然不知的骑士等人物取材于德国民间故事,却带着浮士德式的深刻哲理性。这与汉德克深厚的思想根基有必然关联性。具体而言,汉德克一方面从阿尔都塞(Louis Althusser, 1918—1990)和戈德曼(Lucien Goldman, 1913—1970)等人的马克思主义结构主义批评理论以及阿多诺(Theodor Adorn, 1903—1969)的否定辩证理论中汲取思想力量,另一方面又把激进青年的政治失意加以戏剧化表现,对荒诞世界进行全方位批判,写出了他所持守的独特价值。汉德克所追求的是带有哲学家眼光的写作,即把思想融化在作品之中,但又不能图解思想的创作。

在这种意义上看,汉德克实现了自己的初衷,他的戏剧创作蕴含厚重的思想,对德语戏剧的发展做出了独特的三大贡献:第一,他以戏剧带动小说创作,再以小说丰富与完善戏剧;第二,在基于戏剧本体与人的本体的双重否定视阈中,汉德克式的戏剧艺术风格日臻成熟;第三,汉德克的剧作不仅为德语戏剧赢得国际声誉,而且可与当代欧美剧作大师——意大利的达里奥·福(Dario Fo, 1926—2016)、法国的诺瓦里纳(Valere Novarina, 1942—)、英国的斯托帕德(Tom Stoppard, 1937—)、美国的阿尔比(Edward Albee, 1928—2016)等人并驾齐驱。

## 参考文献:

- Handke, Peter. 1971. *Offending the Audience and Self-Accusation*[M]. Great Britain: Cox and Wyman Ltd.
- Handke, Peter. 1972. *Prophecy*[M]. Great Britain: Cox and Wyman Ltd.
- Handke, Peter. 1969. *Kaspar and Other Play*[M]. New York: Farrar, Straus and Giroux Inc.
- Handke, Peter. 1973. *The Ride Across Lake Constance*[M]. Great Britain, Cox and Wyman Ltd.
- 安仁. 2019. “诺奖”是骂不来的[N]. 金融时报, 2019-10-18.
- 柏琳. 2016. 特约对话. 李静. 彼得·汉德克:对这个世界悲观不被允许,乐观又太愚蠢[N]. 新京报书评周刊, 2016-11-05.
- 高中甫. 1999. 二十世纪德国文学史[M]. 青岛:青岛出版社.
- 李明明. 2018. “词语之戏”——对《骂观众》一剧的文本与剧场解读[J]. 外国文学(6):13-22.
- 聂军. 2002. 人之初,语言之本——论彼得·汉特克的剧作《卡斯帕尔》的表现艺术[J]. 外语教学(6):64-70.
- 彼得·汉德克. 2015. 形同陌路的时刻[M]. 付天海,等译. 上海:上海人民出版社.
- 彼得·汉德克. 2013. 骂观众[M]. 梁锡江,等译. 上海:上海人民出版社.
- 沙沛雪. 天才作家? 支持杀戮? 汉德克获诺奖引不同凡响[J/OL]. [2019-10-11]https://p.dw.com/p/3R7sG.
- 史航. 2019. 汉德克:孟京辉改为了我对戏剧导演的偏见[N]. 新京报, 2019-10-10.
- 斯泰恩. 2002. 现代戏剧理论与实践(三)[M]. 刘国彬,译. 北京:中国戏剧出版社.
- 维特根斯坦, 1988. 逻辑哲学论[M]. 张申府,译. 北京:北京大学出版社.

## A Study of Ontology Doubt in Peter Handke's Drama

ZHANG Jinsong

**Abstract:** Since the 1960s, Austrian writer Peter Handke, with the unique spirit of ontological skepticism of the times, has made dramatic creation and experiment in the double questioning of the ontological of drama and human beings. He has successively launched “speech drama” which challenges the traditional drama and embodies the passion of the times; language drama which deeply questions the language ontology; and “new subject drama” which returns to the tradition and seeks for self. The whole exploratory process of his drama experiment runs through in the three major components of Handke's drama creation and shows his whole picture and overall artistic style. Thus, Handke finally won international fame for the contemporary German drama.

**Key words:** Peter Handke; ontological doubt; drama experiment

责任编辑:龙丹