

# 无声的出席

——厄登·冯·霍尔瓦特的静止戏剧研究

陈燕

(北京第二外国语学院 北京 100024)

**摘要:** 本文的研究对象是厄登·冯·霍尔瓦特的静止戏剧。霍尔瓦特是一位用德语进行创作的奥地利—匈牙利作家,是20世纪20、30年代最重要的德语剧作家之一。本文通过分析霍尔瓦特剧作中的各种类型的“静止”,向读者展示了现代戏剧中除了梅特林克和契科夫作品之外的静止戏剧,并从社会批判层面对“静止”产生的原因作了挖掘。本文的意义在于丰富现代戏剧的类别、加深对现代戏剧的认识。

**关键词:** 静止戏剧;厄登·冯·霍尔瓦特;语言危机

[中图分类号] H0-05

[文献标识码] A

[文章编号] 1003-6539(2013)12-0068-08

## Silent Presence: The Static Drama of Ödön von Horváth

Chen Yan

(German Department, Beijing International Studies University, Beijing 100024, China)

**Abstract:** This article intends to research the static drama of Ödön von Horváth. Ödön von Horváth is an Austrian and Hungarian German dramatist, who is one of the most important German dramatists of the 1920s and 1930s. By analyzing the numerous “stillness” this article attempts to show a kind of static drama besides Maurice Maeterlinck’s and Антон Чехов’s works and digs the reason from the perspective of social criticism, aiming to enrich and deepen the theory of modern drama.

**Key words:** Ödön von Horváth; static drama; language crisis

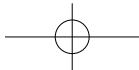
### 一、引言

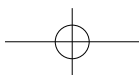
步入现代社会后,人们对理性主义的发言人语言开始表示怀疑,这尤其体现在戏剧作品中。在现代主义戏剧发展过程中,原来起主要作用的语言因素逐渐削弱。静止戏剧就是在这种情况下诞生的。静止戏剧最早由比利时象征主义文学家莫里斯·梅特林克提出。1896年,他在戏剧理论著作《日常生活中的悲剧》中这样说道:“我不知道,那种认为静止的戏剧是不可能成功的观点对不对。在我看来,这种戏剧其实已经存在了。”(梅特林克,1982:

36) 静止戏剧是戏剧动作处于停滞状态的戏剧,这种戏剧使戏剧矛盾的冲突、人物性格的发展、跌宕起伏的情节等进入一种休克的状态。静止戏剧力图使戏剧失去一切由戏剧情节向前发展所带来的意义,摆脱传统戏剧美学对它的束缚,因此,19世纪末、20世纪初静止的戏剧出现,不仅仅是对西方传统戏剧强有力的挑战和反叛,更是对情节剧的否定(冉东平,2003:60)。梅特林克的《闯入者》、契河夫的《樱桃园》以及贝克特的《等待戈多》都是静止戏剧的代表。这些作品减少了剧中人物的动作,以沉默、停顿、静止来代替激烈的矛盾冲突、迅急的戏剧节奏以及大量的台词。

[收稿日期] 2013-09-10

[作者简介] 陈燕(1977~ ),女,博士,北京第二外国语学院讲师,主要研究方向:德语文学、戏剧学。





厄登·冯·霍尔瓦特 (Ödön von Horváth, 1901~1938) 是一位用德语进行创作的奥地利—匈牙利作家, 是20世纪20、30年代最重要的德语戏剧作家之一, 他关于大众剧的理论和作品同时“摧毁”和“发展”了德语大众剧, 成为20世纪60年代新一代批判性大众剧作家们例如马丁·施佩尔 (Martin Sperr)、弗兰茨·萨威尔·克勒茨 (Franz Xaver Kroetz) 和赖纳·威尔纳·法斯宾德 (Rainer Werner Fassbinder) 等人的楷模。1931年, 在著名剧作家楚克迈耶的提议下, 霍尔瓦特以作品《维也纳森林的故事》获得德国戏剧界最高成就奖克莱斯特奖。德国纳粹上台后, 霍尔瓦特被迫逃离奥地利和德国, 在巴黎流亡途中, 不幸被闪电劈下的树枝砸死, 年仅37岁。霍尔瓦特短短一生留下了大量的作品, 包括20部剧作、5部长篇小说以及大量的散文和随笔, 他的很多作品都被翻拍成了电影。

静止是霍尔瓦特戏剧作品舞台指示中的重要手段之一, 霍尔瓦特的戏剧中充满了静止, 仅仅《卡西米尔和卡罗琳娜》一部作品就有100多个静止。这些长短、深浅不一的静止穿插在故事情节中, 就像音乐作品中一个个休止符号, 把戏剧作品变成一部部跌宕起伏的音乐旋律, “静止” (Stille)、“一个静止” (eine Stille)、“一个长的静止” (eine lange Stille)、“一个大的静止” (eine große Stille)、“大的静止” (große Stille)、“深的静止” (tiefe Stille)、“尴尬的静止” (peinliche Stille)、“死亡一般的静止” (Totenstille)、“停顿” (Pause)、“短的停顿” (kurze Pause) 等正是扣人心弦的休止符。可以毫不夸张地说, 霍尔瓦特的大众剧正是“静止戏剧”。

## 二、静止和沉默的区别

沉默是静止的前身, 后来慢慢发展为静止。对于英语和法语中的“silence”, 德语有两种解释, 一种是“schweigen”, 中文译为沉默, 另一种是“Stille”, 中文译为静止。在英法两国的戏剧作品中, “silence”一词既

可以表示沉默又可以表示静止, 而在德语戏剧作品中, 沉默和静止则分别用不同的词表达, 沉默为动词“schweigen”, 静止为名词“Stille”。

在20世纪之前的德语戏剧中, 只有沉默没有静止, 并且身体语言往往伴随着沉默。1800年左右, 戏剧里的沉默基本是集体沉默, 例如在克莱斯特的悲剧《彭忒西勒亚》第九场, 在彭忒西勒亚的惊呼之后, 女侯爵们吃惊地默默无语相互打量着 (Kleist, 1987: 368)。席勒的悲剧《奥尔良的少女》的结尾不是以女英雄的死亡作为结局, 而是一片无声的沉默: “旗子从她的手中脱掉, 她倒下死在上面——全场深受感动, 默默无语。” (Schiller, *Jungfrau*. 1998: 812) 这两个集体沉默烘托氛围, 比起单个的沉默更能够强烈地影响观众, 达到特定的戏剧效果。随着19世纪市民阶级的发展, 个体意识的进一步增强, 戏剧中的沉默不仅仅是烘托氛围的戏剧手段, 而且成为刻画人物性格的重要手段, 沉默成为意味深长、富于辞令的语言。这时候, 集体沉默转变为个体沉默, 也常常伴随着身体语言, 例如在席勒的《唐·卡洛斯》中的“卡洛斯的目光转向地上, 沉默着” (Schiller, *Carlos*. 1997: 95)。席勒、克莱斯特的舞台指示和歌德的舞台指示一个很大区别在于, 后者的舞台指示只是单纯地形容人物的动作, 例如某人坐下、打开信、拔出剑等, 而前两者尤其是克莱斯特的舞台指示中的动作往往伴随着沉默不语。

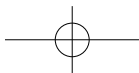
在19世纪末20世纪初的戏剧作品中, 沉默成为戏剧作品中一种非常普遍的手段, 这时的沉默不再伴随着身体语言, 而更多包含否定的意思, 是无声的回应。这种沉默仍然是个人发出的行为。例如在胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔的剧作《胆怯的人》中有这样一个片段:

克雷申切: 那么, 我得跟你说明白: 如果婚姻无效, 有些人会说闲话, 你要娶她。

汉斯·卡尔沉默着。

克雷申切: 我是说, 有些人就喜欢无事生非、胡说八道。

汉斯·卡尔沉默着。



克雷申切：你从战场回来后拜访她了吗？

汉斯·卡尔：没有，当然我应该去拜访。

(Hofmannsthal, 1979: 342)

在这个例子中，克雷申切将汉斯·卡尔的沉默理解为反对娶安托瓦内特为妻子，试图说服汉斯同意娶安托瓦内特，而汉斯的沉默则表示他不愿意说或不想说或正处于对此事的思考中还没有做出决定。这个例子说明，沉默具有交际功能，是由个人发出的行为，处于对话当中，没有脱离对话范畴。

进入20世纪后，戏剧作品中的沉默愈演愈烈，逐渐发展为静止。沉默不再是个人行为。在两人的对白中，不是像在《胆怯的人》中那样，第一个人说完，第二个人沉默，第一个人再对此做出反应。而是第一个人说完后，舞台指示是沉默、静止或者停顿，然后第一个人或者第二个人再接着说。这时候，沉默脱离了人物，不再由人物发出。现代派的各种戏剧尤其是荒诞派戏剧将沉默发展到极致。在霍尔瓦特的《卡西米尔和卡罗琳娜》第十六场，也就是卡罗琳娜和卡西米尔分手前的整场只由3个德语词构成：

卡罗琳娜 出现了。

静止。(Horváth, *Kasimir und Karoline*, 2001: 82)

在这一场中，没有任何对话，静止不再属于对话，脱离了语言，不是由某个具体的人发出的行为，也不包含确定的含义，例如卡罗琳娜的心理活动。正如梅特林克所说的，这时候，人的心理活动在一种奇异的方式下受到了抑制，人和宇宙面面相觑地对视着(梅特林克, 1982: 37)。此时此刻，静止的对立面不是语言而是包含着语言的喧嚣声，包围着卡罗琳娜的寂静和喧闹的十月慕尼黑啤酒节形成鲜明的对比，成为“死一般的静止”。

从上面的两个例子中，可以看出，沉默和静止有本质的区别：沉默是一种语言行为，属于语言范畴，是人们在交际过程中一方向另一方做出的行为，富于言辞和指示性，是有意识

的陈述实际行为；静止则脱离了语言范畴，其对立面是声音，静止更多地和无意识以及不确定的表达意义联系在一起。在20世纪的戏剧发展过程中，沉默逐渐代替了静止，成为对话之外和声音相对的主体。例如在贝克特的《等待戈多》中，多次出现沉默、停顿。这里的沉默不再是某个人发出的、包含一定意义的动作，而是穿插在松散的、毫无逻辑的对话中，上升至和剧中人物同等地位的一个主体，成为声音的对立者，沉默就好像是在场的人之外的另一个“人物”。它不属于符号范畴，既没有声音、也不再伴随身体语言，而是真正的“空洞”。这种沉默类型的出现是现代语言危机在戏剧中的体现。

### 三、霍尔瓦特的静止戏剧艺术

霍尔瓦特的作品里大部分是静止，也有一些沉默，这些沉默是某个人发出的动作，例如阿尔伯特沉默、莱尼默不做声、第三个同志突然不说话了等。但是这种沉默在霍尔瓦特作品中为数很少。霍尔瓦特作品中的静止类似于《等待戈多》中的沉默。这些静止在不同的地方有不同的意义和内涵。霍尔瓦特本人非常重视没有音乐和静止的地方，其中一个重要原因是他认为这些地方表现了剧中人物的“意识和潜意识斗争”(Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein)，而揭开“意识的面具”(Demaskierung des Bewußtseins)是霍尔瓦特创作的主要目的之一。对于如何理解静止表现出来的“意识和潜意识的斗争”，可以用《卡西米尔和卡罗琳娜》第十七场和第一百一十场中的片段进行说明。

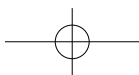
#### 第十七场

卡罗琳娜：你刚才说，我离开你是因为你失业。这是一种深深的侮辱。一位品德高尚的女人在自己的男人受到苦难的时候，更不会离开他。

卡西米尔：你是一个品德高尚的女人吗？

卡罗琳娜：你自己应该知道。

卡西米尔：你现在更不会离开我？



卡罗琳娜 沉默不语。

卡西米尔：你应该给我一个答案。

卡罗琳娜：我给不了你答案，你自己去感受。

静止。(Horváth, *Kasimir und Karoline*. 2001: 82~83)

在这个场景中，对于卡西米尔的问题，卡罗琳娜始终没有正面回答。卡罗琳娜自认为是一位品德高尚的女性，在卡西米尔失业的情况下不会离开他，但在卡西米尔的步步紧逼下，卡罗琳娜却沉默不语，没有正面回答他的问题，这段对话结束后出现了静止。这里的沉默仅仅是卡罗琳娜发出的行为，而静止则蕴含着卡罗琳娜内心激烈的思想斗争。卡罗琳娜属于尚未被经济危机影响到的小市民阶层，是办公室职员，衣食无忧，父母有退休金保障，还保留着市民阶层的道德观念和优越感。市民阶层处于具有权利意识的上层阶级和具有阶级斗争意识的下层劳动人民之间，尚无明确的等级制度和阶级斗争思想观念，仍然沉浸在安逸舒适的生活里，即使未婚夫卡西米尔的失业也未能改变她的生活态度。卡罗琳娜在慕尼黑啤酒节上吃喝玩乐，丝毫没有把未婚夫的失业放在心上。在20世纪20年代通货膨胀的背景下，失业意味着衣不蔽体、食不果腹，以至于卡西米尔后来沦落为和他人一起进行团伙盗窃。对于卡西米尔失业后自己会不会离开他的问题，是卡罗琳娜不想面对的，卡罗琳娜目前也没有明确的想法。卡西米尔的逼问，使她不得不面对自己，将未能觉察的问题从潜意识中激发到眼前：自己到底是不是一个所谓的品德高尚的女性？自己究竟会不会离开失业的卡西米尔？当卡罗琳娜面对真实的自己的时候，她无法回答也不敢回答。后文中，卡罗琳娜用行动让卡西米尔印证了他的猜测。静止除了包含人物激烈的思想斗争外，还超越了人物的行为，表现出寂寞和寂静包围着此时此刻的卡罗琳娜。这里的静止显示出一切嘎然而止，鸦雀无声，与先前啤酒节上的喧嚣形成了强烈的对比，卡罗琳娜和卡西米尔淹没在一片寂静之中，语言、甚至一切声音都显得微不足道。

第一百一十场

爱尔纳：您的想象力真丰富，只有少数男人才会有如此丰富的想象力，例如迈克尔就没有。您说迈克尔对我不好，这您说的很对——我不能再忍下去——她突然压低嗓门喊了起来。耶稣，玛丽亚，约瑟夫！迈克尔！弗朗茨！耶稣玛丽亚——她捂着嘴哭起来。

卡西米尔：怎么了？

爱尔纳：那儿——他们逮住了他。弗朗茨！您看那两个刑警——宽恕我，弗朗茨！——不，我不骂，我不骂——

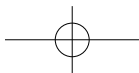
静止。

卡西米尔：都是这个女人的错，这个娼妇，卡罗琳娜！

爱尔纳：他根本不反抗——直接跟着走了——她坐下来。我再也看不到他了。(Horváth, *Kasimir und Karoline*. 2001: 132)

在这个场景中，把风放哨的爱尔纳发现了其男友弗朗茨偷车被警察抓住，她的第一反应是惊讶、震惊，随即为弗朗茨哭了起来，但是不一会儿，爱尔纳就镇定下来，并说“弗朗茨，宽恕我”。这里的静止表现出爱尔纳“意识和潜意识的斗争”，因为爱尔纳突然意识到在自己潜意识里，希望尽早摆脱经常对自己打骂的弗朗茨。弗朗茨有过前科，曾蹲过监狱，并得了肺结核。爱尔纳明白，这次弗朗茨的被捕意味着他们永远的离别。对此，爱尔纳与其说为弗朗茨难过，不如说为彻底能摆脱弗朗茨而高兴。

霍尔瓦特作品中的静止绝不是“伟大的静穆”，而是“低俗的停止”。启蒙运动时期和古典主义时期的戏剧中，人物往往由于内心充满崇高的感情而沉默，霍尔瓦特的静止却变质成一种低俗趣味，符合小市民的庸俗氛围，这个时候小市民往往没有正确表达自己感情的能力或者说缺乏感情去表达。正如在《维也纳森林的故事》的最后，玛丽安娜“爱无能”的静止代表小市民集体的“爱无能”。在《维也纳森林的故事》里，静止反复出现在关于死亡和



爱情的场景中，但是这不是令人敬畏的死亡和令人心醉的爱情，而坠入庸俗之中，无法再令人感动，如《维也纳森林的故事》里第一幕第二场关于死亡的静止：

奥斯卡：去年的今天她走了。

骑兵上尉：谁？

奥斯卡：我的妈妈，骑兵上尉先生。饭后两点半——我们的上帝先生解救了她。

静止。

骑兵上尉：已经一年了吗？

静止。

奥斯卡：对不起，骑兵上尉先生，我要去换盛装——为安魂弥撒。

离开了。

骑兵上尉 没有反应；走到别的地方。

静止。

骑兵上尉：又是一年——到20岁是走路，到40岁是小跑，过了40是飞奔——

静止（Horváth, *Wiener Wald*. 2001: 111~112）

在这段关于死亡的对话中，除了在场的奥斯卡和骑兵上尉之外，死亡通过静止作为第三个人显现出来，与静止相对应的是声音。对话部分的“妈妈”、“饭后”、“解救”等庸俗的词语打破了死亡本应有的严肃、悲伤的氛围，上帝被称为“上帝先生”，奥斯卡母亲的去世被理解为被上帝解救，骑兵上尉只自私地关心自己的未来，他用谚语形容生活节奏，将生命这种形而上的严肃事情降低到平庸的世俗的水准上。这里的静止沾染着小市民的气息，不再表示庄严的事情。它和声音相辅相成，一方面再现小市民此时此刻的心理，另一方面跳出声音的限制，似乎以旁观者探索的眼光冷静地观察一切。

第一幕第三场则展示了性爱和静止的关系：

瓦勒丽：啊，现在我累了！他在他的旁边坐下。

魔王：死去的天鹅。她在她的旁边坐下。

静止。

瓦勒丽：我能把我的脑袋放到你的膝间吗？

魔王：高山之上无罪恶。

瓦勒丽：这么做了。因为地还是很硬——今年的冬天很长。

静止。

瓦勒丽 轻轻的：你，你也这么觉得吗？当阳光照到我的皮肤上时，我总是不知道——

魔王：什么？告诉我。

静止。

瓦勒丽：你刚才拿着我的紧身胸衣玩？

静止。

魔王：那怎么样？

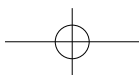
瓦勒丽：那怎么样？

魔王 突然俯身向下吻了她。（Horváth, *Wiener Wald*. 2001: 132）

这里的静止透露了对话时两人焦躁不安的心情。在这个场景中，对性爱的渴望伴随着两人的尴尬和羞愧。静止隐含了魔王对瓦勒丽的性爱暗示从开始的克制到后来的冲动。和上一场的静止代表着死亡一样，静止在这里代表无法表达的禁忌。一个人向另一个人发问，但是另一个人却避开回答这个棘手的问题例如死亡、性等，另一个人暗示、转换话题或者反问对方。这里的静止显得庸俗和充满暧昧色彩，不再代表深层次的感情，和市民语言一样变得肤浅和平庸。

静止不仅仅发生在对话中，霍尔瓦特的戏剧作品往往从头至尾贯穿着音乐，例如饮酒歌、进行曲、施拉默尔轻音乐、维也纳华尔兹和流行音乐等，这些音乐是家喻户晓的通俗音乐，经常在旋律的中间或高潮部分被打破，例如：

“骑兵上尉弯下腰看中奖名单；突然华尔兹停止了，在节拍的中间”（Horváth, *Wiener Wald*. 2001: 112）；“瓦勒丽 慢慢出现在门口——华尔兹又停止了，在节拍的中间”（Horváth, *Wiener Wald*. 2001: 163）；“乐队现在轻声演奏拉德茨基进行曲，观众们重新进入观众厅，因为齐柏林飞机已经飞往弗里德里希港。当所有的人都坐了下来，乐队在节拍的中间停了下来”（Horváth, *Wiener Wald*. 2001: 100）。如果没有这些音乐的停顿，欢乐的民间音乐带来的是其



乐融融的团结气氛，这种气氛却被嘎然而止的旋律打破，令人扫兴。和团结的气氛相对立，嘎然而止的旋律突出个人的孤立。同时，这些嘎然而止的旋律似乎给人们当头一棒，让沉浸在旧时幻想中的剧中人以及观众或者读者清醒过来。

与静止相对的不仅是说话声，还有各式各样的嘈杂声，这些嘈杂声可分为由人发出的和不由人发出的声音，很少是轻声的，大多十分尖锐刺耳，往往一个场景反复单调地重复某一种声音。例如《维也纳森林的故事》的多瑙河边，爱克纳的射击声在耳畔反复响起，在马克西姆俱乐部不断响起的是敲锣声，人发出的是笑声、大笑声、爆笑声、咆哮声、尖叫声。这些声音环绕着对话，和静止形成鲜明的对比。下面是《信仰 爱情 希望》中的一个场景：

伊丽莎白 打断他：根本不是真的！

普兰特尔：安静！

制标本者：安静！

普兰特尔 用手指着威胁。女士，女士——谁叫谁没理。

制标本者 叫喊：没理！是！

静止

伊丽莎白：现在我不会再说一个字的。

制标本者 敌意的：说的好听——。

(Horváth, *Glaube*. 2001: 93)

在这个场景中，制标本者和伊丽莎白的语言和他们想要表达的意思相矛盾，伊丽莎白说她现在不说话了，而制标本者想进一步附和普兰特尔的话，他的叫喊却和他的话自相矛盾，达到一种讽刺效果。与一片嘈杂声相对应的是穿插在中间的静止。

有时候注视也能产生静止，例如在《意大利之夜》中的第三场：

蕾妮：卡尔先生！如果有人这么走路。她笑了起来。

卡尔：什么？！他盯着她。

蕾妮：不做声了。

静止。(Horváth, *Italienische Nacht*. 2001: 81)

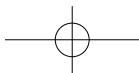
这里的“盯”(fixieren)起到两种作用，它不仅是看而且能使他人停止，这使得蕾妮的笑声卡在喉咙里，导致最后静止的产生。

静止在霍尔瓦特大众剧中无处不在、无时不在，穿插在对话和音乐中。这些静止如此之多，以至于难以数清。荒诞派戏剧将静止作为一种弱化戏剧性、消解一切戏剧冲突的手段，霍尔瓦特并没有像荒诞派戏剧家那样走得那么远。他的静止虽然放慢了戏剧节奏，但没有充分弱化戏剧冲突。他的静止既包含人物的内心冲突和思想斗争，又跳出人物和语言的束缚，和声音对立。在大部分情况下，如上面几个例子中，霍尔瓦特只写静止，它表示什么，有什么内涵，都是不确定的，留给观众或读者无限遐想。静止留下一个又一个空格，让观众/读者自己去填补。实际上，无论怎样去填补，也填补不了这个空缺，它意犹未尽，语言无法表达出它的意犹未尽。沉默和静止对语言具有侵蚀性、破坏性和威胁性。

#### 四、静止产生的原因

霍尔瓦特剧作中的人们来不及说话，着急地往嘴里塞各种东西。在本来应该表达思想、相互交谈的地方，却用吃喝堵住了自己的嘴。这正是出现这么多静止的原因之一。无论富人还是穷人，都在大吃大喝。在《维也纳森林的故事》里，屠夫奥斯卡的助手哈夫里切克在出场时总是吃着香肠，例如：“他愤怒地嚼着一根小香肠”(Horváth, *Wiener Wald*. 2001: 110)、“他又开始吃起来”(Horváth, *Wiener Wald*. 2001: 112)、“他吐出香肠皮”(Horváth, *Wiener Wald*. 2001: 112)等。在马克西姆俱乐部里，人们用手抓着色拉米香肠津津有味地吃着。在《卡西米尔和卡罗琳娜》里，有钱人劳赫和施佩尔大口抽着雪茄，大口咀嚼着烤鸡，小市民卡罗琳娜和舒尔廷格也在一口接着一口地舔着冰淇淋。大家在吃吃喝喝中麻醉自己，暂时忘却烦恼。人们在慕尼黑啤酒节上唱道：

“喝吧喝吧，兄弟们喝吧  
把烦恼丢在家里  
你的忧伤和你的痛苦



生活只是一场玩笑！  
你的忧伤和你的痛苦  
生活只是一场玩笑！”

突然静止 (Horváth, *Kasimir und Karoline*.  
2001: 107)

人们不但心甘情愿地用吃喝堵住自己的嘴，而且擅于用吃喝堵住对方的嘴。这表现在不同阶级中，上层阶级堵住下层阶级的嘴；在同一阶级中，残暴者堵住柔弱者的嘴。在《卡西米尔和卡罗琳娜》中，尤安妮塔哭诉马戏团侏儒团长不把他们当人对待，侏儒用杏仁糖堵住尤安妮塔的嘴，尤安妮塔只好“无精打采一颗接一颗吃着杏仁糖” (Horváth, *Kasimir und Karoline*. 2001: 98)。劳赫为了达到独自占有卡罗琳娜的目的，多次将雪茄和烈酒塞进下属舒尔廷格的嘴里。在《维也纳森林的故事》的最后，奥斯卡用一个吻堵住玛丽安娜的嘴，也堵住了玛丽安娜的反抗。当矮小的侏儒用杏仁糖塞住高大的尤安妮塔的嘴，并称呼她为“小尤安妮塔”时，他剥夺了尤安妮塔作为一个成年人的说话权利，把尤安妮塔降格为一个未成年人，侏儒成为其代言人。同样，奥斯卡也把玛丽安娜降格成为一个未成年人，成为其代言人。嘴的表达功能被剥夺，只剩下吞咽的功能。此时的尤安妮塔和玛丽安娜需要的，不是只有吞咽功能的嘴，而是表达自由思想的嘴。弱者被剥夺了话语权，只剩下强者在喋喋不休。这揭示了言说是一种垄断品，是强权阶级的特权，弱势阶级无权言说，只能被迫沉默和倾听，被剥夺了做人的权利。

《维也纳森林的故事》里一共出现5次“死一般的寂静”，这5次“死一般的寂静”都出现在马克西姆俱乐部的场景中。在主持人宣布下一个节目是舞蹈《追寻幸福》后，台下“死一般的寂静”。紧接着，在《追寻幸福》的舞蹈中，玛丽安娜和她的亲戚朋友相互认出时，也出现了“死一般的寂静”。军乐声、舞蹈声、觥筹交错声、观众嘈杂声交织在一起，这些和突然而至的“死一般的寂静”形成鲜明的对比。霍尔瓦特认为，人们之所以认为他的戏剧可怕、恶心，是因为他在作品中揭开了市民温

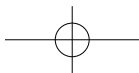
情脉脉的面纱，将残酷的现实展现出来。最残酷的莫过于霍尔瓦特直指小市民阶层依赖的道德基础的倒塌，如同尼采所说的那样“上帝死了”，在这个“耶稣、玛丽亚、约瑟夫”不离口的市民社会，上帝的奇迹始终未能出现，无论玛丽安娜如何祈祷，上帝总是沉默不语。在传统市民社会向现代社会转变过程中，腐朽的市民阶层希望抓住最后一根稻草，但是剧中无数的迹象表明了上帝的缺席。死一般的寂静成为一种毁灭性的空白。

静止代表语言的残缺，也代表人际关系的残缺，同时静止疏远和孤立了作品中的人物。静止成为一种常态，时刻伴随着人们的生活。它的多次出现说明人们交际能力的丧失以及现代社会中传统市民道德的失效。在高速发展的现代社会，沉默并没有被淹没在越来越快的节奏中，反而演变成更加复杂的静止，说明现代社会中人的孤独感不仅从没有停止过，而且在深度和广度上不断延伸。

## 五、结语

霍尔瓦特的“无声的出席”一起构成一章音乐总谱，每个停顿、静止和沉默都代表不同的含义，长度、深度各有不同。霍尔瓦特在其具有指导作用的短篇《使用说明》中，反复强调演员要正确表演各种各样的静止。在他看来，迄今为止还没有人正确导演过他的《卡西米尔和卡罗琳娜》，演员必须要很仔细地按照舞台指示进行表演，尤其是“没有音乐”和“静止”的地方，因为这些地方表现出“意识和潜意识的斗争”。1996年，克里斯托夫·马尔塔勒 (Christopf Marthaler) 在汉堡德意志剧院导演的《卡西米尔和卡罗琳娜》严格遵循剧本的舞台指示，切切实实上演了100多个“静止”，对话和沉默、音乐和静止的不断交替创造出浓重和压抑的气氛，取得了很大成功。霍尔瓦特作品的这个特点被后来的大众剧作家克勒茨继承，克勒茨甚至精准到以秒来计算静止的时间。

霍尔瓦特多次强调，不要以现实主义和自然主义的方式而要以风格化和强调的方式上演



作品,要“突出每个对话”,对于场景中不说话的人,他要求“他们必须看——不要动”,只有说者才能动。从霍尔瓦特的戏剧理论中可以得出这样的结论,身体动作伴随着语言,而不动则伴随着静止,也就是说动与不动对应声音与静止。霍尔瓦特的作品说明语言和沉默两者没有谁有优先权,也没有先来后到的顺序,而是两者相互依存。但是,在语言和沉默之间,霍尔瓦特显然更倾向于沉默,因为在他笔下,语言往往是空话、废话,而沉默却意味深长。德国戏剧学家曼弗雷德·普菲斯特在《戏剧理论与戏剧分析》中认为,在现代主义戏剧中,哑剧因素不再以整场戏插入的方式出现,而是紧密伴随在语言前后。非语言因素不是要使语言所表达的内容更加明确,而是作为一种心灵状态的不自觉呈现,或是在意识到语言无能为力时不得不代之以沉默(Manfred, 1982: 40)。法国哲学家梅洛-庞蒂认为,非语言因素围绕着语言,显露出语言,给予语言意义和形象,而包含霍尔瓦特的戏剧作品在内的静止戏剧可以说是这一理论的反作用体现。

#### 参考文献:

- [1] Hofmannsthal, Hugo von. *Der Schwierige* [M]. In : ders. *Gesammelte Werke, Dramen 4*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 1979.
- [2] Horváth Ödön von. *Kasimir und Karoline* [M]. In : ders. *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Traugott Krischke. Band 5. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2001.
- [3] Horváth, Ödön von. *Geschichten aus dem Wiener Wald* [M]. In : ders. *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Traugott Krischke. Band 4. Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 2001.
- [4] Horváth, Ödön von. *Glaube Liebe Hoffnung* [M]. In : ders. *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Traugott Krischke. Band 6. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2001.
- [5] Horváth, Ödön von. *Italienische Nacht* [M]. In : ders. *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Traugott Krischke. Band 3. Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 2001.
- [6] Kleist, Heinrich von. *Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden* [M]. Band 1. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München : Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1987.
- [7] Pfister, Manfred. *Das Drama Theorie und Analyse* [M]. München : Wilhelm Fink, 1982.
- [8] Schiller, Friedrich. *Don Carlos* [M]. Infant von Spanien. In : ders. *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- [9] Schiller, Friedrich. *Die Jungfrau von Orleans* [M]. In : ders. *Sämtliche Werke*. Band 2. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- [10] 莫里斯·梅特林克. 日常生活中的悲剧[A]. 陈焜译. 外国现代剧作家论剧作[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1982.
- [11] 冉东平. 突破现代派戏剧的艺术界限——评萨缪尔·贝克特的静止戏剧[J]. 外国文学评论, 2003, (2).

## 本刊声明

1. 本刊所发作品仅为作者观点,不代表编委会或编辑部的立场。
2. 欢迎对本刊所登文章开展学术讨论。
3. 本刊对所发作品享有中文专有出版权,请勿一稿多投。
4. 欢迎转载本刊文章,并按规定付酬及注明出处。
5. 本刊对来稿保留修改权,有特殊要求者,请事先声明。
6. 本刊对所发论文享有汇编权、翻译权、电子出版权及信息网络传播权、转让权,所支付费用合并入稿费中发放,如有异议,请事先声明。