

易卜生的反讽现实主义

——《社会支柱》的空间再现形式和 19 世纪晚期的世界图景

孙 柏

[摘要] 从易卜生的散文剧转向开始，现代戏剧进入了它的现代主义阶段，其形式特征就是《社会支柱》所开创的反讽的现实主义。反讽的现实主义虽然也如实地描绘资产阶级的生活场景，然而真实目的却是表现这个空间的非自足性和不完整性——沿着舞台上下的界线，世界失去了它的连续一致，转而被某种至关重要的断裂分割开来，由于人物闯入或离开的戏剧行动所造成的冲击，舞台构成了对资本主义社会空间及其世界图景的批判。

[关键词] 现代戏剧；形式批评；空间再现；世界图景；反讽的现实主义

[作者简介] 孙柏：文学博士，中国人民大学文学院副教授（北京 100872）

作为一名欧洲知识分子和世界公民，易卜生的中后期戏剧对他所处时代的世界—历史进程进行了自觉而深刻的反思，它涉及欧洲衰落和美国崛起的历史过程中世界观点的转移。在他的散文剧转向中，易卜生既放弃了《培尔·金特》那种全景式的世界图景，也对一般的现实主义客厅剧进行了具有决定性的改造。19 世纪晚期，随着资本主义体系内在矛盾日益激化，原先那幅稳定的世界画面开始分裂和破碎，现代性规划所隐含的罪恶过去不断被召唤回来。戏剧舞台不再是想象一个完好世界的隐喻空间，而只是这幅残破画面的换喻式的拼图和碎片。作为欧洲寓像的资产阶级客厅，在易卜生那里已变成了一座“现代性的闹鬼的房子”——而《社会支柱》奉献了第一个从外部世界返回欧洲中心造成袭扰的幽灵形象，这就是从美国归来并且携带着美国气息和意象的约翰·汤尼森。尽管早在培尔·金特身上，美国之于欧洲的历史内涵就已经得到了相当表现，但是从《社会支柱》开始，现代戏剧的主人公，就不再是巡游于整个世界的历险家，而是回到原来居所讨还历史债务的幽灵了。

一、易卜生的散文剧转向：剧场观看机制和改变了的世界图景

在《布朗德》《培尔·金特》以后，易卜生转向了散文化的现实主义客厅剧，他扬弃了对“世界—历史”进程的描绘，而转向了它的局部。回到现实主义客厅剧，表面看来是一种倒退，但后来的历史证明，易卜生在 19 世纪 70 年代中期实现的乃是一次对现代戏剧意义深远的转向。这一转向铭刻着两次断裂：转变为欧洲知识分子的易卜生不仅告别了民族主义的浪漫诗剧，同时他也把欧洲一般的、肯定的现实主义带向了批判的现实主义——在形式的层面，更准确说，是反讽的现实主义。

作为现代戏剧的规范形态,资产阶级“客厅剧”的意识形态效果主要在于它形成了一种认知和再现世界的“密室”效应。雷蒙德·威廉斯曾经提出了现代戏剧形式和资本主义社会空间关系的论题:经常是通过资产阶级客厅来表现的这一社会空间,总是喻指着阶级活动的场域,易卜生以降的现代戏剧的总体趋势,正是中产阶级知识分子的阶级局限及其突破这种限制的可能——对现实主义的反弹始终是以打破这一阶级局限为标的的^①。

在威廉斯的基础上,爱德华·萨义德的帝国主义文化批评引入了阶级范畴与其他如种族、性别等社会范畴的内在相关性,并且强调它们之间总是彼此借重、相互书写的,这是因为资本主义世界从一开始就同时携带着所有这些问题了:不同文化(西方和东方,宗主国和殖民地)间的水平差异总是和不同阶级之间的垂直差异相互缠绕、纠缠在一起的。固置于阶级话语的马克思主义学说,恰恰有落入欧洲中心论的危险。基于这样一种批评视野,萨义德本人在帝国主义的问题意识之下,尝试了一种主要针对小说的形式分析的探索。^②在小说看似无限丰富、无限自由的指涉框架里,通过财富的转换和迁移,征服者/主体与常常隐现于财富背后的殖民地/客体的关系得到了部署;当然,通过对于这种部署模式的反转,小说也同样可以用于表达反殖民的抵抗。

关于社会空间和再现边界的关系问题,弗雷德里克·詹姆逊在题为《现代主义与帝国主义》的一篇文章里对现代小说的解读,可能给我们侧重于舞台空间的形式分析带来更多的启发。詹姆逊指出,进入帝国主义阶段,由于资本主义生产体系的一些重要环节如劳动力市场和原材料市场绝大部分集中在被殖民地,因而作为欧美文化中心的大都市就无法从日常生活的经验中把握这个世界的全貌,于是这种再现的边界和限制经常会体现在小说这样的大都市的文化产品中。詹姆逊认为:“殖民主义意味着,作为一个整体的经济体系,其结构中一些重要环节现在被置于别处了,即超越于宗主国或是大都市的日常生活和既存经验之外;海外殖民地的生活经验和生活世界与帝国权力核心的极为不同,而且是生活于帝国权力核心的主体(无论其社会阶层如何)无从感知也无法想象的。”^③就是说,由于整个世界在经验层面已无从把握,所以19世纪古典小说那种全景式的总体性便无法再维系下去;但这并不意味着那些表面上不可见的事物就此彻底失去了任何再现的可能,相反,文学再现自身的界线被当作既是内容的又是形式的主题被引入到作品中来,使那些不可见的事物总会以缺席的方式在场。因此,在小说形式的问题上,当帝国主义无限伸展的意象和旧的现实主义趋于总体化的限制发生矛盾时,界线或边界本身就取代了原先可以通过透明的语词符号来表征的内容而成为小说再现的核心。

我们可以认为:詹姆逊演绎的是资本主义生产的“密室”效应在更广阔的社会空间中的延伸。尽管其适用度仍有待检验,然而无可否认,詹姆逊的这一论说是极富洞见的,虽然他考察的是小说文本,但其基本思路对于戏剧研究同样颇有借鉴意义。因为戏剧艺术的媒介特征,尤其是现实主义客厅剧的媒介特征,再现边界的难题更直接表征为舞台和剧场的空间性。正是借助这一思路的引导,我们将很容易理解易卜生的散文剧转向,究竟为现代戏剧带来了怎样的历史性转折。

尽管易卜生及其追随者都曾宣称,他们的戏剧更加贴近于19世纪末欧洲的社会现实,但是他们所依据的再现原则已根本不再是被扬弃的、一般的现实主义了,同时也与前述全景式的总体再现截然不同。现代戏剧的再现是建立在缺席与在场的张力关系之上的,而资产阶级客厅以及使之得以呈现的戏剧舞台的“密室”特征则构成了这种再现关系的支点。缺席者曾被密室效应排斥在了资产

① 雷蒙德·威廉斯:《现代主义的政治——反对新教派》,116-135页,北京,商务印书馆,2004。

② 爱德华·萨义德:《文化与帝国主义》,北京,生活·读书·新知三联书店,2003。

③ Terry Eagleton, Fredric Jameson, and Edward Said. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, p. 51.

阶级的视野之外，那些看不见的底层——工人阶级、少数族群、被殖民地、妇女、社会边缘和弱势群体，也包括批判知识分子自己——似乎仍然被剧场的边界所隔离和屏除；但他们并没有真正消失，恰恰相反，他们的消失是为了能以某种幽灵的方式重新返回并造成袭扰，直至最终以颠覆整个剧场空间的方式来象征性地颠覆既存社会。这才是詹姆逊先在小说叙事分析中提出、继而由大卫·萨伏兰从戏剧领域加以认证的资本主义社会空间在现代主义文学艺术中的表现——“现代性的闹鬼的房子”^①。

表面上看，易卜生放弃了表现一个完整的世界图景的努力，转而接受它的一块拼图、一块碎片；而实际上，他所要强调的是这块具体的，而且有明显局限的舞台，与它外面未及表现乃至根本被它所遮蔽的广阔社会空间之间的相互关系。在易卜生的作品里，欧洲戏剧首次真正从形式上传递了这一信息：世界—历史进程是动态的——这种动态不仅发生于封闭空间内部的时间链条之上（如《培尔·金特》的景观剧表象所展示的那样），而且呈现为不同社会空间之间的互动。也就是说，剧作家不再固守那幅稳定的世界画面了，而是去寻找它支离破碎的裂痕，并把这裂痕作为剧场的边界。而这类剧目真正核心的戏剧动作不是发生在既定的（仅只维持着坚固表象的）舞台之上，而是发生在舞台上下代表的不同世界之间，构成对那条再现边界的穿越。如果说易卜生的第一部现实主义散文剧《青年同盟》仍然遗留着19世纪法国戏剧的影响痕迹的话，那么接下来的两部重要作品《社会支柱》和《玩偶之家》，则以一种彻底的创新姿态确立了现代戏剧的动作主题，它们都相对于舞台空间而发生、而成立：闯入，或，离开。

娜拉“砰”的那一下关门声，震撼了欧洲乃至整个世界剧坛。虽然奥斯丁·奎格利令人耳目一新的解读，指出了娜拉走出和进入的是同一扇门，她离开“玩偶之家”而投身其中的社会其实仍然是与舞台再现的空间相一致的同一个社会。^②尤其是她视为榜样并去投靠的林丹太太，在促成了娜拉的觉醒之后，自己却回归了家庭。然而这并不妨碍易卜生此剧形式创新的意义。至于它确实存在的悖论和难题——究竟有没有一个不一样的世界和社会空间，能够使性别支配和工作至上主义强制下的女性获得真正的自由和应有的权利——将由易卜生的后继者萧伯纳和契诃夫在各自的作品中予以进一步的探索。

而易卜生的《社会支柱》表现的——与娜拉的离开相对，是对资产阶级客厅所代表的那个世界的闯入。联系着前面的讨论，我们将会看到，也正是从这部剧开始，一种新的剧场观看方式被创造了出来。此前欧洲剧场中的再现原则或观看的形而上学，从此被揭露为资产阶级意识形态的密室效应：作为现代欧洲空间像寓的资产阶级客厅不再是自足的了，它的存在必须以外在于它的、无法真正消融的世界为前提——而那个陌生甚至隐含着潜在威胁的外部世界既有可能是异质性文化的海外殖民地，也有可能是资本积累罪恶的过去。《社会支柱》的主题，就是这个罪恶过去从外部世界的幽灵式的返回。

下文中我们将从“观看”的问题切入这部划时代的散文剧，尝试探讨易卜生开创反讽现实主义的一般和特殊两方面的历史意涵——一般方面是在于易卜生改变了剧场观看机制和原先由这一机制确定的世界图景，其特殊方面则是在于通过美国意象而唤起的殖民历史的在场。

二、“还是博尼克家对着花园的那间屋子”：开启资产阶级的密室

“阁下的人生观已使您进入大思想家的行列。大多数人对生活中每一场景都只能枝枝节节地看，

^① Ric Knowles, Joanne Tompkins, and W. B. Worthen. *Modern Drama: Defining the Field*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 2003, pp. 117–127.

^② Austin Quigley. *The Modern Stage and Other Worlds*. New York: Methuen, 1985.

他们不去看生命的全貌。您的视线是全面的，您的胸襟包罗万象。”^①这是培尔·金特的商业伙伴德国人埃克贝夫对他的吹捧之词。源自航海大发现的资本主义的扩张、占有与掠夺，在这部浪漫诗剧舞台表演/行动自身的依据便是培尔·金特这种“包罗万象”的视点，而狮身人面像以及开罗疯人院那两场戏已证明：欧洲中心的世界图景已经破灭了——易卜生否弃了这位殖民探险家、美国商人对世界的观看。

而在《社会支柱》中，当马塞说起自己向往着自由的狂风大浪的海洋时，旧道德的卫道士罗冷——当时他正在博尼克家组织“本地妇女进德会”研读一本《妇女乃社会之奴仆》的书——对她劝诫道：“你说‘狂风大浪的海洋’当然是打比方。你意思是指好些人在里头翻船的那个不安定的世界……咱们可比他们强多了，坐在阴凉地里，背朝着外头，眼睛看不见那出乱子的地方。”^②罗冷所主张的正是现实主义客厅剧此前一直在运作的那种剧场观看机制，即只能看见部分社会空间，并以这一局部来替代世界整体。所幸，这种环境很快就会被打破——因为社会意识的祛魅（也是历史的祛魅）几乎就是这部剧的目的，它的方式是提供一种全新的观看。实际上，《社会支柱》就是一部关于“观看”的戏剧——一部观看一间资产阶级客厅密室的戏剧，一部窥破资产阶级道德隐秘的戏剧。

《社会支柱》的剧情我们都非常熟悉了。这一讽刺性的标题指的是戏剧主人公卡斯腾·博尼克，多年以前，为了维护这位造船商和慈善家的名誉、财富和社会地位，他的妻弟约翰·汤尼森代他担负了全部丑行和罪责而远走美国。戏剧开始的时候，博尼克正谋划着一番新的宏图伟业，名为造福本地实则巧取豪夺，然而意想不到的，就在这个紧要关节，约翰却突然从美国回来了。为了使自己的爱情和事业能够光明正大地公之于众，约翰要求讨还博尼克从他这里夺走的清白。焦头烂额之际，博尼克甚至想到要让这个难以摆脱的幽灵彻底消失以永除后患。

一桩过去的丑恶罪行、一个被掩盖多年的秘密，它的终于披露并促成现时的戏剧冲突——这一结构手法，或者构成情节主线（比如这部剧），或者作为组织全剧的一个基点，总是易卜生中后期剧作的主要特征。归根结底，这是由反思现代性规划的主题所决定的。关于《社会支柱》的上述情节及其所表现的这一主题已经引起了足够的讨论。而我们在这里所要关注的是，该剧如何通过舞台置景、如何利用这一空间，来打破博尼克家客厅的密室、窥破这个所谓“社会支柱”背后隐藏的不可告人的秘密的。下文的分析将试图阐明，观看作为一个戏剧动作是怎样被内在地结构于该剧之中的。

先来看搬演故事的场景——这四幕剧将都发生在“博尼克家对着花园的那间屋子”：

前方左首，有一扇门通到博尼克办公室。靠后些，也在左墙上，另有一扇形式相似的门。右墙中央是上外头去的大门。后墙几乎全是大玻璃窗，有一扇门，门外是廊子，廊下有一溜宽台阶通到花园里。廊子上张着一幅遮太阳的天幕。从廊子里望出去，可以看见花园的一角，花园周围有栅栏，栅栏中间有一扇小门。栅栏外头是一条平行的街，对面排列着一溜木头小房子，油漆得鲜艳夺目。正是夏天，太阳晒得热乎乎的。街上有人来来往往，有人站着谈话，在拐角一家铺子里，有顾客出出进进。^③

我们注意到，在这部剧中舞台实际上被划分成了前后两个部分：前半部分是博尼克家的客厅内景，后半部分是花园及外面的街道。而区分开这两部分的，就是那几扇“大玻璃窗”。如果说一个现实主义风格的客厅内景存在着一面被移走的“第四堵墙”，以供观众欣赏演员表演的真实生活的幻觉；那么贯穿全剧始终存在于舞台上的“大玻璃窗”就不仅在博尼克家和本地的公众之间区分出

①②③ 易卜生：《易卜生文集》，第三卷，359、12、8页，北京，人民文学出版社，1995。

了内与外，而且（与“第四堵墙”相对）形成了一扇供那些公众观看的视窗——换言之，它把“博尼克家对着花园的那间屋子”变成了双重舞台，它恢复了公众作为知情者和观看者的双重权利。

然而要是单有玻璃窗的话，只能使博尼克一家的隐私暴露无遗，还不能构成观看或发现隐秘的戏剧性。上面引述的舞台提示中遗漏了一点，即那些玻璃窗的窗帘——有了它，才能真正促成密室被关闭和打开的戏剧动作。第一幕的开始部分，“堕落妇女进德会”的太太们在闲谈中向观众交代了“社会支柱”博尼克家唯一不光彩的污点，即十五年前约翰与女演员通奸并卷款外逃的丑闻——“并且事情还出在这所房子里！”当然，我们已经知道，这全都是博尼克的栽赃和造谣，这也就为后面事实真相被揭破埋下了伏笔。在这段关于前情的铺陈之后，美国轮船“印第安少女”号进港的消息传来，从船上下来的马戏班出现在玻璃窗外的街道上，这里首先形成的是密室内的人向外的观看。除了博尼克的儿子渥拉夫、博尼克的妹妹马塞怀着极大的兴趣欣赏着这些从自由世界降临的来客以外，其他几位太太们都满心厌恶和恐慌地盯着外面，好像他们那种自由自在、不循规蹈矩的波希米亚式的举止都可能会把不道德的瘟疫传染到这个干净的城市里来一样：

鲁米尔太太：真是一群走江湖的。霍尔特太太，快瞧那肩膀上搭着背包穿灰衣服的女人。

霍尔特太太：不错——快瞧——她把背包挂在阳伞把儿上了。她一定是马戏团的老板娘。

鲁米尔太太：那个长胡子的男人一定是老板喽！简直像个海盗。希尔达，别瞧他！

霍尔特太太：奈达，你也别瞧他！^①

卫道士罗冷更是如他自己所说的那样，始终背对着窗户而坐，一直都没吭声的他终于忍无可忍，要求诸位太太小姐“避一避，咱们犯不上看这些怪样子。”博尼克太太立即响应：“你看咱们把帘子拉上好不好？”于是，“女客们重新回到桌子旁边。罗冷关上通廊子的门，把门帘窗帘都拉好，屋子变成半黑。”^②——这是第一次通过门与窗的使用而形成密室。

可是这个刚刚形成的密室马上就被打破了。因为被指认为马戏班老板娘的女人，正是从美国回来的楼纳，她径直朝这所房子闯了进来。寒暄之后，楼纳直截了当地抱怨起这间屋子里的异样：“你们大家为什么这么愁眉苦脸地坐在这阴惨惨的屋子里缝白衣服？是不是家里出了丧事？”紧接着，这个“闻惯了大草原上新鲜空气的人”又把窗帘都拉开了，她不仅要给这间密室“放点新鲜空气进来”，而且更重要的是明天约翰“来的时候这屋子一定得豁亮通气才行。”^③

在第一幕进行了充分铺垫而后渐次展开的这些情节里，易卜生尽可能克制地维系着一般的现实主义表象。但即便如此，博尼克家令人深感逼仄、压抑的气息也是昭然若揭的，这分明就是一座“现代性的闹鬼的房子”。实际上，正如易卜生研究专家卢卡斯所提示的那样，在《社会支柱》的一个初稿里，第一幕的结尾处就已经在明确地召唤着“群鬼”的意象了。^④那时，包括约翰和楼纳在内的美国船上下来的游客，正走在屋外喧嚷的大街上，博尼克的瞎眼的老母亲（后来被删去的一个角色）对她的儿子说：“卡斯腾，你没感觉到吗？好像旧时的鬼魂又都回来了”，博尼克回答道：“什么！鬼魂？啊，亲爱的妈妈……是呢，你的可怜的眼睛让你陷在黑暗里。”^⑤

第二、三幕里，博尼克竭力想维持住他的密室，戏剧动作集中在了通向外面的那扇门上。当他虚情假意地要感谢约翰代他受过时，博尼克不忘事先谨慎地把门锁好，他的真实目的是希望自己的妻弟继续保守秘密。^⑥但后来由于罗冷当着楼纳的面指斥约翰当年的“丑陋”行径，约翰才不得不要求博尼克说出真相，致使戏剧冲突激化。第三幕开始的时候，博尼克的秘书克拉普要向他报告负责修理船只的工人渥尼玩忽职守、“想把‘印第安少女’号船上的人都送到海里去喂鱼”的时候，

①②③⑥ 易卜生：《易卜生文集》，第五卷，17、29-30、31-33、47页，北京，人民文学出版社，1995。

④ F. L. Lucas. *Ibsen and Strindberg*. New York: The Macmillan Company, 1962, p. 156.

⑤ Henrik Ibsen. *From Ibsen's Workshop*. London: William Heinemann, 1923, p. 54.

也请博尼克把门关严。同样是这一幕后面,渥尼再次跟博尼克讨论“印第安少女”号的问题,当渥尼领到第二天必须把船开出去的命令离开以后,良心不安的博尼克一度想收回成命:

博尼克站了会儿,拿不定主意,他快步走到门口,好像想把渥尼叫回来,可是又在门口站住,攥着门拉手,犹豫不决。^①

第四幕里,封闭与打开密室的戏剧动作又从门转移到了窗子,而且它最大限度地调动了“观看”以使被遮蔽的事实真相曝光的戏剧性。本来,博尼克的合作伙伴们安排了全体市民在今晚到花园里来“向公民领袖致敬”。忙着布置室内的鲁米尔要把窗帘拉上,楼纳在给她帮忙:

楼纳:(拉住一根窗帘绳)我给妹夫闭上幕——其实我倒愿意给他把幕拉开。

鲁米尔:回头你可以再给他把幕拉开。等到花园里挤满了人,你把窗帘拉开,让人家看看这又惊又喜的一家子。公民的家庭应该让大家一目了然。^②

接下来,美国水手准备起航的歌声不断传来。约翰和棣纳决定远走高飞;而博尼克的儿子渥拉夫也偷偷溜出门去,要去闯荡新世界。当渥拉夫乘坐“印第安少女”号逃走的消息传来,把所有希望都寄托在自己儿子身上的博尼克顿时陷入了崩溃和无底的绝望之中。就在这时,最为反讽的场面出现了——游行队伍已到了博尼克家门前。“门帘窗帘全都拉开了。满街都是明晃晃的灯彩。博尼克住宅对面有一幅灯彩大标语:‘社会支柱卡斯腾·博尼克万岁!’”而博尼克则完全失去常态:“(往后退)快把标语摘下来!我不愿意看!快把灯吹灭!……你们难道看不见这些灯光一闪一闪地都在眨眼笑咱们?……我看这些灯光像送丧的蜡烛!”

幸好,在最后关头渥尼违抗了博尼克的命令没有让“印第安少女”号开出去,贝蒂把渥拉夫领了回来,约翰和棣纳也是乘着另一艘船走的。经过这件事以后,博尼克真心接受楼纳的劝诫,决心自己揭下假面具,他向涌进客厅和花园的市民坦白了过去及至现在所犯的罪过,并请求他们原谅。

三、反讽的现实主义

基于上面对《社会支柱》所做的形式批评,我们应该如何来理解易卜生戏剧的美学风格呢?特别是应该如何界定在易卜生这里展现的现实主义和现代主义之间的关系呢?这从来都是一个众说纷纭、至今也莫衷一是的难题。然而,要想对这一问题提供某种解答,最先要做的就是抛弃那种表面的、肤浅的理论拜物教,从而真正深入或准确说是回到形式与内容的辩证结构中去,尝试把握易卜生的创造。

不过为了表述清楚,我们不妨先勾勒一下这种崭新的戏剧形式的基本轮廓。从易卜生的散文剧转向开始,现代戏剧进入了它的现代主义的阶段,其形式特征就是《社会支柱》所开创的反讽的现实主义。它与既有的或一般的现实主义之间的根本区别是在于:一般的现实主义肯定舞台再现的社会生活,并把舞台上下的世界视为一个毋庸置疑的连续性的整体;而反讽的现实主义虽然也如实地描绘资产阶级的生活场景,然而真实目的却是表现这个空间的非自足性和不完整性——沿着舞台上下的界线,世界失去了它的连续一致,转而被某种至关重要的断裂分割开来,人物的行动也就不再单纯地发生在舞台上,而是被转移到了舞台上下的分界处,《社会支柱》和《玩偶之家》由此而贡献了现代戏剧最为重要的两个形式主题:“闯入者”和“心之所往”。由于剧场作为一个“观看的场所”所提供的“视界/世界”的裂隙、交错,更由于人物闯入或离开的戏剧行动所带来的冲击,

^{①②} 易卜生:《易卜生文集》,第五卷,65、89页,北京,人民文学出版社,1995。

舞台构成了对资本主义社会空间的批判——也就是说，在这样的再现策略支配下，现实不再是肯定的，而是否定的。

因此，我们只有从戏剧的形式角度才能真正理解易卜生的中后期作品为什么以及如何是现代主义的——因为，归根结底，那是对现代性规划发动的文化抵抗。现代戏剧共时性的、空间化的特征与“现代”观念之间形成了一种有趣的关系。因为“现代”——以及由此派生的“现代性”“现代化”“现代主义”——似乎都首先是一个时间概念。然而这种时间性，从欧洲文艺复兴时期以来，有着明确的、持续的现世取向，即以现在的世俗的人自身的生活为本位的取向。可以说，实现这一目标的工程完全贯穿了近代早期至19世纪的历史，而一般的现实主义戏剧的确立，正可以看作是从文学艺术领域对这一目标接近实现的确证之一。特别是在易卜生之前早已高度成熟的现实主义客厅剧里，那个房间已作为资产阶级完满世界而封闭。“现代”作为一种时间观念似乎正失去它的时间性。

然而，易卜生的真正创造恰恰表现为一种空间性——就是说，他把现代性的问题转换到空间的维度来予以呈现。需要理解的是，在时间的维度上，易卜生实际一直都是“现代”观念的倡导者而非反对者。《群鬼》等作品表达了作者对旧世界的忧惧和厌憎，仿佛挪威以至整个欧洲仍在忍受着已死的鬼魂的缠绕——那的确是易卜生的一个真切的感受，一个肯定“现代”观念的认识。但鬼魂并不真的是从过去而来，它是现世的一部分，它只能从这个现在时的另一个地方、另一处空间返回。现代被抹去了的时间性转变成了空间性，“时代的脱节”开始呈现为世界的分裂。时间性本来就有着空间的面貌，它既存于文艺复兴起航的地理大发现，更伴随着工业革命的巨大推动而席卷、冲击着世界的每一个角落；这种“进步”和“发展”的势力会由于具体动力结构的差别，由于每一次落地而遭遇的接纳或阻滞的力量的差别，而呈现为参差不齐的历史落差。现代性规划所造成的鬼魂也就有了各不相同的归宿或去处——有的一去不返，有的则期待着有朝一日的归来。

对易卜生而言，成为一名欧洲的知识分子是决定性的转变。他获得了世界历史的视野，并且试图从他的剧作中超越挪威和斯堪的纳维亚半岛的地理局限，来对这一新的更开阔的视野进行描绘。《培尔·金特》就是这样一幅世界历史的图绘。但是，演员和布景发生了分离，那幅稳定的全景式画面再也不可能建立起来了。在现代化的驱动下，资本主义的全球进程空前地加剧，使人最终挣脱命运和自然的羁绊，实现自身解放的时刻似乎就在眼前。然而这一历史行动也是戏剧行动的实际结果，却是使得这个世界变得支离破碎了，在从欧洲出发的“现代人”的主体能动性的驱使之下，全球化从一开始也同时就是全球分裂的过程。

“现代”瞩目于时间性的思维方式本身遭受了挫折，连同因果链条的叙事也被它的同一性逻辑折损了自身。全球分裂即是时间的开放性的创伤，原先那幅完整的世界画面，变成了再也不能严丝合缝地凑齐所有图版的拼图。易卜生放弃了对世界的观看，转向已成为资产阶级“密室”的那个房间——既然全景式的再现已失去了可能，一种缺省模式也许是更好的选择。作为世界之隐喻的剧场过时了，它将随着正在幻灭的世界想象一同消失；取代它的则是世界的碎片中那块表面最齐整、界线最分明的版图。剧场和资产阶级客厅作为内封闭空间达成了一致，但它却被外部的诸世界所包围、所侵蚀、所威胁……以内部的在场来表现外部的缺席——现代戏剧的这种缺省的再现模式，是从易卜生对现实主义的反讽式运用开始的。

至此，“现代”之无以为继的时间性初步获得了一种空间性的表达；作为对现代化的文化抵抗，现代主义正式宣告诞生。戏剧/剧场艺术媒介的空间特征使得这种表达能够直接质疑现代性规划中关于进步、发展的话语，并极富讽喻效果地说明：坐落在欧洲的世界想象之上的那个封闭、统一的内部，不再能包容整个地球，而只是回避了世界多样性和复杂性的囚居之所。

舞台空间与社会空间的相似关系，逐渐向它们之间的相邻关系过渡。易卜生开创的这种反讽的

现实主义（它不同于一般的现实主义，也不同于景观剧），总是使作品的价值从戏剧的事实（舞台上扮演的剧情的世界）弹向剧场的事实（观演契约所依凭的整个社会关系），于是，艺术与生活之间界线的问题就被提了出来。《社会支柱》以及《玩偶之家》等作品中的戏剧行动已不再是平行于幕线的，而是垂直于幕线的。凭借这样的形式变革，易卜生最终是创造出了另一个观众，即剧终前涌入“博尼克家对着花园那间屋子”的市民——该剧从主题（客厅）到形式（剧场）都构成了对“密室”的开启，现代戏剧将由此而重建它的公共性。

Ibsen's Ironic Realism: Representation of Space in *Pillars of Society* and the Weltanschauung in Late Nineteenth Century

SUN Bai

(School of literature, Renmin University of China, Beijing 100872)

Abstract: With Ibsen's turn to the prose plays, modern drama stepped into its modernist stage. The formal emblem of it is the ironic realism initiated by his canonized work *Pillars of Society*. The bourgeoisie's life was also accurately performed as it were, but the true purpose of the play was to demonstrate the insufficiency and the incompleteness of this Weltanschauung. Gapped by some crucial rupture, the world seemed to split along with the border between on-and off-stage and lost its consistency. With the dramatic action of protagonist's leaving or into-breaking, the spatial steadiness of the bourgeoisie society represented on the stage was once and for ever shattered.

Key words: modern drama; formal criticism; representation of space; weltanschauung; ironic realism

(责任编辑 张 静)