

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

寫實主義戲劇中的敘述策略：易卜生之《娃娃之家》的個案
研究

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC93-2411-H-002-043-

執行期間：93年08月01日至94年07月31日

執行單位：國立臺灣大學戲劇學系暨研究所

計畫主持人：紀蔚然

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 94 年 10 月 30 日

中文摘要

根據後結構主義敘述學者布如克斯，結構（structure）與形構過程（structuration）有所不同：前者屬靜態，呈固體狀；後者屬動態，呈流體狀。分析敘述結構時，布如克斯指出，我們應該著重於結構「形變的動態過程」。本研究即以動體結構的視角，分析《娃娃之家》的形構過程，並驗證本劇的敘事結構，不斷在繁衍、變易、轉型與辯證。《娃娃之家》並不是從純然的通俗劇忽地轉換成純然的寫實劇；正如所有的諧擬作品一樣，它是混雜體：從通俗劇變形至寫實劇，並於結尾時完成了「驅魔」的儀式。但研究最後指出，儀式雖然完成，但「餘獨」仍在，本劇終究無法跳脫當時父權主義對性別的分類思考模式。

關鍵字：結構、形構過程、諧擬、混合體

英文摘要

According to Peter Brooks, a narratologist in the poststructuralist vein, the main difference between structure and structuration is that the former is seen to be rigid and static, while the latter focuses more on the fluid and active side of a narrative form. In analyzing a text, Brooks maintains, it is more fruitful to pay attention to the dynamic processes of narrative transformation. Taking cues from Brooks, this research paper intends to show that the structure of Ibsen's first realistic play, *A Doll's House*, is not as clear-cut as most scholars may have thought; it is in fact a hybrid in which the form transforms from melodrama into a full-fledged realism. To a great extent, the play goes through a process not unlike that of an exorcist ritual. The conclusion of the paper, however, emphasizes that, though it may have shed the theatrical trappings of melodrama, the parodic exorcism is incomplete since it still operates in the mode of patriarchal typologies concerning the sexes.

Key words: structure, structuration, parody, hybrid

報告內容

寫實主義的敘述策略

——易卜生《娃娃之家》的個案研究

I 前言

西方文學術語裡的“exposition”可被逡譯為「鋪陳」，其主要功能有三：呈現「現在」、指涉「過去」、預示「未來」。洽特蒙（Seymour Chatman）認為鋪陳的重點即在說明，常以「摘要」（summary）的方式呈現，提供讀者有關人物與事件在故事開始「之前」的資訊（67）。這位結構主義敘述學者所強調的層面是指涉過去，但鋪陳同時得為即將要發生，甚或最後要發生，的情節種下因子。套用結構主義的講法，鋪陳是三合一，既為現在進行式，也包括過去式，更涵蓋了未來完成式。這個看似無可非議的論點——種什麼因，得什麼果——暗藏了一個根深蒂固的假設：在敘述結構中，開頭決定了中間與結局。

為「故事」與「情節」釐清差異時，廣義的結構主義學者曾做了以下的分野：fabula 與 sjuzet、histoire 與 recrit、story 與 discourse。¹ 在這相對的三組術語中，前者泛指，在敘述之前，素材裡事件原本發生的順序；後者則指，在作品裡，敘述違反了時間先後，致使事件被以另一種順序呈現出來。依此，大部分的結構主義學者都秉持著「故事」先於「情節」，及「情節」取決於「故事」的觀念。然而，誠如卡勒（Jonathan Culler）指出，此為無解的「雞生蛋或蛋生雞」的千古疑問：「故事」當然會影響「情節」，但於關鍵緊要時刻（critical moments），「情節」顯然導致「故事」的產生，不管是為了藝術、意義或娛樂上的考量（178）。因此，我們不應將「故事」與「情節」視為「不可變之素材」與「可變之敘述手法」的對比；兩者皆可變，且變數的因果絕非截然二分。和不可預知未來的人生不同，一部作品有很清楚的結局，既然作者對中間的過程與後來的發展了然於胸，那他在選材上勢必受到影響（引申自 Brooks 的觀點，28）。

同樣的，在敘述結構中，起頭並不一定就決定了中段與末端。敘述雖以時間的線性發展，以起頭、中間、結尾的順序侃侃道來，但在分析結構時，我們大可不必死守著時間性（temporality），可將它空間化（spatialize），將平面的文字敘述當作一件立體雕塑：誰可斷言是哪一部份的尺寸決定了全部的比例？² 因此，從這個角度來檢視，「有其因必有其果」裡所指的「因」並不一定是指開頭，有時是「倒果為因」：結局決定了開端。換言之，敘述結構有點像一隻自咬尾巴的蛇，頭部有尾，尾端有頭，不但首尾不分，連中間亦難辨識。因此，自亞里斯多

德以降，文學批評所謂的「開頭」、「中間」、「結尾」只是討論時之權宜用語，不宜將三者截然量化，計較「開頭」止於何時、「中間」或「結尾」始自哪裡；更重要的，不應將孰重孰輕的層級關係加諸於三者之間，而硬性區分何者決定了何者。

以上的鋪陳亦如是。它雖是為即將要出現的文字與即將發展出的論點開路，但既然作者對論述的過程及其所引申的結論已有底案，「前言」的策略與樣貌在在受到「後語」的啟發與圍限。

II 研究目的：方法與文獻回顧

自其 1879 年問世以來一直到現今，挪威戲劇大師易卜生（Henry Ibsen）之《娃娃之家》（*A Doll's House*）持續受到學者的關注，持續引起詮釋上的爭議。本文擬從此劇的起頭談起，說明：女主角娜拉（Nora）離家的結局影響了前面的鋪陳。嚴肅的詮釋不只是初閱時的印象整理，它更是回顧的行動，是一種使時光逆流的藝術：分析局部時，把全部納入考量；解讀細節時，將視野放在整體。換句話說，這就是從「後面」來解析「前面」的閱讀策略。本文將提出一個觀察，那就是在《娃娃之家》及很多現代戲劇之代表劇作裡，起頭往往承載了轉喻的功能（metonymic function），雖為局部，實則代表全部（Brooks 27）。

幕啟，燈亮。心情愉快、哼著小調的娜拉血拼回家，送貨員將一株聖誕樹交給奶媽海倫（Helen），這時女主角開口說了全劇的第一句話：

藏好聖誕樹，海倫。在晚上它還沒裝飾好前，千萬別給孩子們看到。
(1068)

說完，娜拉轉身問送貨員：

娜拉：多少錢？

送貨員：六便士。

娜拉：這裡是一先令。不，不用找了。(1068)

送貨員走後，娜拉從口袋拿出杏仁餅乾，吃了一兩片，然後躡手躡腳地走向丈夫的書房，確定他在家後，對自己說：「嗯，他在」(1068)。接下來，娜拉與他丈夫托佛德（Torvald）有一段對話，大意是，在托佛德的眼裡，娜拉喜歡亂花錢，毫無節儉的美德。期間，丈夫問太太，要是有一天他不幸死了，她拿什麼錢還債主，娜拉任性地說，她才不在乎，要是心愛的人都死了，哪有閒工夫理會「陌生人」(1069)。此話一出，隨即招來托佛德溫柔的訓誡：

娜拉，娜拉，你果然是女人！不過，說真的，娜拉，你是知道我的原則的：不欠債，不借錢。一個靠舉債度日的家庭是不可能享有自由和快樂的。(1069)

這時，娜拉施計撒嬌，假裝生氣，托佛德只好拿出錢來哄她，後者高興地收下，並為丈夫細述她剛買了什麼東西：

好便宜喔！你看，我為依瓦買的新衣，還有一把木劍；替巴伯買了木馬和小喇叭；還為艾美買了娃娃和床架——它們很普通，不過反正她沒多久就會把它們弄爛的。(1069)

托佛德把娜拉的「揮霍無度」歸咎於她已逝父親的影響：

跟你爸爸一樣。你總是甜言蜜語從我這搞錢，等錢到手了，你就讓它從指間溜走，永遠不知道錢跑哪去了。你的血液流著浪費的基因，這種惡習是會遺傳的。(1070)

之後，兩人沈浸在未來富足的陶醉感，丈夫說有錢真美好，太太回道「簡直是奇蹟」(1071)。³接著，門鈴響起，而隨著林德太太 (Mrs. Linde) ——象徵著來自過去「鬼魂」——的造訪，娜拉的日子與夫妻倆的關係起了戲劇性的變化。⁴

約翰斯頓 (Brain Johnston) 曾指出，易卜生的劇作裡，起頭裡的細節總是比結尾時的細節來得豐富許多 (*Ibsen Cycle* 14)。對這個觀察，洪恩比 (Richard Hornby) 嗤之以鼻，認為易卜生對細節的經營自始至終從未稍歇，儘管文本於接近尾聲時舞台指示減少了，但那只是假象，於真實演出時，細節依然繁複。顯然，以導演過易卜生劇作為傲的洪恩比誤會了約翰斯頓的本意。後者所謂的細節並不只是舞台動作 (stage business)，而是一些看似可有可無的戲劇動作。以《娃娃之家》的起頭為例，約翰斯頓意指的細節不僅包括了娜拉偷吃餅乾、或是她付錢給送貨員、或是她小心翼翼走向先生書房等舞台動作，更涵蓋了諸如娜拉對奶媽的交代、她與送貨員的對話、她的自言自語、及她鉅細靡遺地描述所購得的禮物等等戲劇情節。面對如此瑣碎的細節安排，一位細心的讀者或專業的導演可能會質疑：為什麼這麼囉唆？何不燈亮後聖誕樹便已置於舞台上，幹嘛多加個送貨員，多加個「要五毛給一塊」的無聊對答？還有，娜拉的喃喃自語有必要嗎？最後，我們需要知道她買了哪些東西嗎？

如果我們將過程與結局納入考量，這些看似無意義的細節於結構上至關重要，不能單以人物刻劃或氣氛營造來作解釋。有些學者對劇中的細節感到不耐，葛雷 (Ronald Gray) 就是其中一位。雖然他認為本劇的鋪陳極為高明，但是全劇並非沒有缺失：

《娃娃之家》的要點是，就整體而言，它克服了一些不堪 (misgivings) 的成份。它有令人尷尬的因素；有模糊不清的情境，【但劇本】沒有提供更進一步說明，而且甚至娜拉最後的離家出走，乍看之下，太過戲劇性，或者以歌劇性 (operatic) 來形容更恰當。然而，儘管如此……【全劇】所生產的強烈動力足以解釋它為什麼是一部成功的議題劇。

(42)

葛雷所說的「尷尬的因素」是指，托佛德和娜拉互動時總是肉麻地以暱稱叫她，不是「小松鼠」，就是「小鳴禽」(songbird)。因此，他認為只要將暱稱改為較簡單的「親愛的」(my love) 或「甜心」(my sweet)，即能表現托佛德多麼疼愛妻子 (uxoriousness) (42)。

有些學者則採取辯護的立場。約翰斯頓就認為《娃娃之家》的難度是，文本必須在議題的展現及戲劇效果之間達到平衡，而且正因為人物的作用主要是為了彰顯議題，所以他們的刻劃必須得有別日常生活的戲劇性 (*Third Empire* 274)。「這對藝術家來說，無異是難度高的走鋼索，」約翰斯頓寫道：

從一個具啟發性的張力時刻走到另一個，還同時必須承載足夠的、令人信服的寫實細節；劇作家不能像小說家一樣為了解釋枝微末節而阻礙了戲劇動作。如果議題具宇宙性，則那些純然寫實的細節勢必會顯示出令人尷尬的裂隙，或匠氣斧鑿，或矛盾之處。(274)

因此，約翰斯頓的結論是，我們應遵循英國浪漫派詩人柯立芝 (Samuel Coleridge) 的建議，不要像葛雷一樣在可信度上鑽牛角尖 (274)。

兩位學者隔空交火，卻沒擊中要害。兩人都同意《娃娃之家》是一齣議題劇 (thesis play)，以探討問題為重，其他都是次要的；也同意它於細節處理上或有不合理或不夠寫實之處。不同的是，葛雷對此稍有微詞，約翰斯頓則建議我們睜一隻眼，閉一隻眼。我們或可反問：難道議題性與戲劇性本質上就相互排斥？莫非人物之一言一行一旦帶有「戲劇性」就有損寫實的真諦？

金錢，這個符號，在《娃娃之家》佔極重要的地位，幾乎每個人物都為了錢而做了一些違反自我或法律的事。兩位長者的去世——娜拉的爸爸與阮克醫生 (Dr. Rank) 的父親——意味著封建社會已漸凋零，跟著而來的是以金錢掛帥的工業社會。文本對封建時代並未透露絲毫的懷舊感，因為兩位代表皆被賦予負面形象：一個揮霍無度，一個荒淫無度。然而，它對這新興的資本主義時代也有所批判。娜拉與送貨員的對話及她付錢的動作很巧妙地點出：這是買賣的行為。當那些禮物被一一堆在桌上時，它們代表著商品，而不厭其煩地描述著禮物的娜拉正是一個快樂的消費者。托佛德謹守的「不欠債、不借錢」原則看似健康，但當他把自由或美麗和有錢之間劃上等號時，他已將抽象價值物化了。甚且，物化的現象已同時污染了夫妻的關係，使其淪為交易行為。托佛德把娜拉當作他的財產，要她

保持姣好的身材，不准她吃甜食；他對娜拉的暱稱表面上是疼惜妻子，其實是不把她看作有獨立思考能力的主體，唯有在「以父之名」說教時，托佛德才會直呼「娜拉」。

對先生這種以上對下、紆尊降貴的態度，娜拉並不是不明瞭，但她選擇扮演小女人的角色，一方面是為了維持夫妻之間的和樂，另一方面是為了達成目的：從丈夫那拿到更多的錢以便還債。娜拉叛逆的情緒很清楚地表現在偷吃餅乾的舉動上，而她的自言自語——「嗯，他在。」——則顯示她的心機較托佛德深重許多。威良德（Hermann Weigand）即曾指出，娜拉擅於演戲與賣弄（見 Haugen 77）。相對而言，自以為是的托佛德則傻呼呼的，毫不察覺到妻子的雙面性：「【娜拉】在仁慈主人面前扮演寵物，她嗲聲嗲氣的話語底下，暗藏著帶有目的自尊及可怕的意志」（Templeton 1997, 139）。⁵若說這對夫妻在玩一場扮家家酒的遊戲，有意識的妻子顯然比無意識的丈夫更佔上風。因此，從以上幾點看來，娜拉的於劇末的改變並不突然，且後來兩人權力位階的互換實在不能以「逆轉」稱之。有關這點下文會有更詳盡的論證。

以上這些在在呼應了結局；或可倒過來說，本劇的結局「預告」了起頭的「暗樁」。一些重要的字眼與情節同時出現在起頭與結尾。娜拉於開頭所說的「奇蹟」，到了尾聲時再度出現，只是意義不同，前者的指涉的是消費者對資本主義召喚的回應，後者暗示的是：唯有平等對待，不談犧牲，夫妻的關係才有意義。⁶還有，在前頭娜拉稱假想的債主為「陌生人」，到了攤牌時刻，娜拉也稱結婚八年的丈夫為「陌生人」（1126）。在娜拉所買的商品當中，有一個值得進一步討論，那就是送給小女兒的娃娃與床架。這份禮物正是「娃娃之家」的縮影，是全劇的轉喻：就像女兒「沒多久就會把它們弄爛」一樣，娜拉最後的義無反顧也把這個家庭結構撕碎了。最後，娜拉的第一句話——「藏好聖誕樹，海倫。在晚上它還沒裝飾好前，千萬別給孩子們看到。」——即已開宗明義地點出這對夫妻的關係：隱藏與裝飾是他們互動的基本模式，要等娜拉於第三幕尾卸掉化妝舞會的「戲服」後，她才能以真面目面對丈夫。

以上的討論並未涵蓋起頭裡所牽引出的所有議題（如，托佛德有關遺傳與基因的看法有待進一步釐清），但它足以顯示：第一階段的鋪陳已以轉喻的方式大致包含了全劇所觸及到的面向。而且，若沒有結局的呼應，很多符號與意象，如「奇蹟」、「陌生人」、「娃娃與床架」等等，便顯得作用單薄，甚或累贅。「很多具啟發性的敘述分析者，」布如克斯（Peter Brooks）寫道：「都秉持一個信念，那就是結局書寫開始，渲染中間……於敘述時，每件事都受到深植於結構裡、即將來臨的結局所改變；說穿了，敘述以倒迴（in the reverse）方式行進」（22）。布如克於後又說，那些我們以為的「前事」或「前因」唯有在回顧時，唯有從後面往前讀時，才被賦予「前」的意義（29）。

《娃娃之家》的首尾符合了托得羅夫（Tzvetan Todorov）對「敘述形變」（narrative transformation）所作的觀察：起頭與結尾是既相同又不一樣（the same-but-different）（Brooks 27）。可惜，布如克斯指出，這位將敘述結構視為靜

態物的蘇俄學者並未於「形變的動態過程」(the dynamic processes of transformation)多加著墨(27)。於此，布如克斯對結構(structure)與形構過程(structuration)的分野可資借鏡：前者屬靜態，呈固體狀；後者屬動態，呈流體狀(18)。以下我們將從動體流力的視角，分析《娃娃之家》的形構過程，看它如何從通俗劇(melodrama)變形至寫實劇，並於結尾時完成了「驅魔」的儀式。

III 敘述的挑逗／挑逗的敘述

自問世以來，《娃娃之家》引來無數讚譽，也招致不少非議。非議之中，早期大都是有關道德上的抱怨，如「娜拉怎能拋夫棄子」(Zucker 181-183)，近期則專注於美學上的責難。一言以蔽之，很多評家認為此劇最大的缺點，在於它不是純粹的寫實戲劇，裡面摻雜了過多通俗劇的成份。這些講究風格純粹的學者，令人聯想到劇中托佛德對克羅史達得(Krogstad)的反感：自以為是、道德高標的前者認為犯過罪的後者「不潔」。

例子不必列舉太多，幾個就足以說明上述的批評傾向。愛爾蘭劇作家、易卜生的忠實支持者，蕭伯納(George Bernard Shaw)曾不諱言地表示，只要刪去幾句對白，及改變娜拉離家的結局，《娃娃之家》便可成為「一齣很平庸的法國通俗劇」；因此，依他所見，第三幕尾端那場夫妻對談的戲碼，不但將全劇解救自通俗劇的深淵，也將戲劇帶入新的境界(見Gray 53)。葛雷完全同意此說，並追加寫道：易卜生不但遵循通俗的模式，還幾乎被那些模式同化，所幸結尾扭轉了整個構造(54)。羅得茲(Norman Rhodes)也有樣學樣，將此劇的形式與結構分為兩部份，開始的部份包括第一、二幕及第三幕的前段，屬十九世紀通俗劇的類型；結尾的部份則是第三幕的最後一場，酷似一齣微型希臘悲劇(120)。以上的看法令人納悶。如果他們所言屬實，一段短短的寫實尾巴怎能解救全劇，如何為西方劇場注入新血，還被喻為現代戲劇的濫觴？問題的癥結在於，這三位批評家及其他學者把形式想得過分僵硬，非彼必此，全然無視《娃娃之家》裡，不斷在繁衍、變易、轉型、辯證的敘述結構。

誠然，《娃娃之家》挪用了為數不少的通俗劇的元素，它們包括娜拉與托佛德之人物塑造、他們之間你儂我儂的互動模式、克羅史達得對娜拉的勒索、勒索信所造成的懸疑、克羅史達得受到林德太太而決定不再勒索等等。這個文本現象令很多學者懷疑此時的易卜生或許還無法擺脫通俗劇的影響，威廉斯(Raymond Williams)就是其中重要的一位。他認為本劇的人物和浪漫戲劇的類型沒什麼兩樣，而且在情節處理上也跳脫不出通俗劇的俗套；因此，它雖具有反浪漫的色彩，卻也只是在浪漫主義的架構下所做出的反動姿態(48-49)。由劇中主要角色神似通俗劇種的人物類型足見，《娃娃之家》在易卜生的寫作生涯裡，不算是進展，反而是退化(50)。這位令人尊敬的文化／戲劇學者的觀察，可說是針針見血，處處擊中要害，但他的結論——《娃娃之家》為退化的現象——卻有待商榷。

對於這個問題，哈契翁（Linda Hutcheon）所提出諧擬（parody）的理論或有助益。⁷ 根據哈契翁，一般（寫實）作品的主要目的是把文本當成一面鏡子，用以照映外在世界，但諧擬作品的那面鏡子則不但照映了外在世界，還更反射到它諧擬的對象（可能是一部或多部作品，也可能是風格或文類）。最重要的，諧擬文本後設地自我反射，誘導讀者仔細看清它的屬性。因此諧擬的特色是雙重論述（inter-discursive，一為作品本身，一為被諧擬的「文本」），也是同時是雙聲帶的（two-voiced）（68）。諧擬與諷刺文學有別：諷刺與被諷刺的對象的關係總是敵對的，但諧擬與其諧擬的對象的關係可以是善意的（比如，我們可寫一首諧擬莎士比亞的十四行詩，為的是向大師致敬），也可以是敵對的（揶揄被諧擬文本之不足、僵化或過時），更可以兩者兼具，致意中混雜著揶揄。不管是哪一種，諧擬絕對不是「臣服式的模仿」（slavish imitation），即便是「致意型」的諧擬也多少帶有另起爐灶、再闢蹊徑的企圖。總的來說，諧擬不是過去所稱之「寄生式的」（parasitic）存活，消極地依附在被諧擬的對象。反而，它應被視為一種「驅魔」（exorcism）的儀式，於積極的對話、撞擊、辯證過程中，企圖擺脫被諧擬對象（parodied text 或 texts）的陰影（74）。

《娃娃之家》當然不是純粹的寫實劇，它是一部以通俗劇為對象的諧擬之作，於挪用後者元素的同時，更迂迴暗示這些元素之可茲利用並有待改造。通俗劇裡，情節先於人物，人物的一言一行是為了推動事件的發展，使其更峰迴路轉，引人入勝。易卜生的劇本也有高潮迭起的事件，一會兒有人要勒索，一會兒該人又不勒索了，一會兒有人想自殺，一會兒三角戀愛呼之欲出（娜拉與阮克醫生之間的曖昧關係的），好不熱鬧。但是，這些事件的主要功能是在強化人物個性，尤其是娜拉瞬息數變的思緒。據此，在《娃娃之家》裡，人物先於情節，事件只是手段，人物的複雜性才是目的。在通俗劇的世界裡，善惡是截然二分的，好人可以悲情到底，惡人可以壞到骨裡。乍看之下，娜拉與克羅史達得活像「主角」與「反派」，而且雖然兩人都同樣犯了偽造文書的罪行，因文本透露了娜拉救人的動機，而隱瞞克羅史達得的動機（或許他不是貪心，也有難言之隱，是為了拯救病危的妻子也說不定），致使觀眾同情主角，痛恨反派。然而，娜拉並非全善，她的「罪行」在於遮掩自我，長期安於隱藏與粉飾的模式中。同理，克羅史達得也並非極惡，他訴諸放貸與勒索是對維多利雅時期（以托佛德與阮克醫生為代表）對不淨不潔零度容忍的反撲。因此，當他受到林德太太精神感召，在她那找到依靠而決定不再勒索時，觀眾不至認為太過突兀或不可信。

《娃娃之家》挑逗式的敘述策略，在它隱藏克羅史達得的犯罪動機便可略窺端倪。這種敘述的挑逗或挑逗的敘述在類似「奇蹟神助」（deus ex machina）的手法更為明顯。全劇出現兩次危機或可迎刃而解的關鍵時刻。第一次發生在第二幕前段裡，娜拉與阮克醫生之間的挑情戲：

娜拉：你看！

阮克：絲襪。

娜拉：肉色的喔。漂亮吧？現在有點暗，但明天——不行，不行，你只能看腳踝的部份。好吧，就讓你看腿部吧。

阮克：嗯！

娜拉：你怎麼那麼嚴肅？你不覺得我穿起來會很合身嗎？

阮克：這我就不得而知了。

娜拉：好壞！（用絲襪輕打他耳朵）算是懲罰你。

阮克：還有什麼好東西我可以看的嗎？

娜拉：沒有，因為你太調皮了。

……

娜拉：如果我請你——算了。

阮克：什麼？

娜拉：要你證明你對我的友情。

阮克：是！快說！

娜拉：我指的是幫很大的忙。（1099）

然而，一旦醫生對她表明愛意後，娜拉馬上打消意念。愛幻想的一面，使娜拉喜歡沈浸在扮家家酒的氛圍裡，但務實的一面，卻使她無法接受露骨的示愛。她不怪阮克愛她有錯，只怪他「這樣跟我明講，實在沒有必要」（1100）。

正如娜拉在跟醫生挑情，這場戲也在挑逗觀眾，拿他們的預期開玩笑。之前於第一幕，娜拉告訴林德太太，她在走投無路時常幻想，有一位有錢的老紳士於死前將他的財產變賣成現金，全數遺贈給她（1077）。娜拉在幻想奇蹟神助，而熟悉通俗劇公式的十九世紀觀眾也在期待奇蹟神助的來臨。因此，當他們看到這場戲時，心中勢必會將醫生與老紳士聯想在一塊，心中必然以為危機得以解除，娜拉有救了，但它卻殘酷地嘎然而止，足足吊盡了他們的胃口。面對如此無疾而終的三角戀愛——既未成熟，也沒爆發——敏感的觀眾應會意識到，他們正在看一齣不同的戲碼，因為沒有引爆的三角戀愛在通俗劇是絕對不可能發生的。

到了第三幕，當托佛德接到克羅史達得寫來的第二封信時，奇蹟真的發生了，只是這一切要等到娜拉看清丈夫的真面目後才來臨。對觀眾而言，這種極盡挑逗之能事的敘述手法，更令人難受：它讓我們預知有第二封信，因此外在的危機已不構成威脅，但我們仍被迫陪著娜拉目睹托佛德卸下面具的齷齪，並意識到真正的危機是更具威脅性的內在隱憂，就像已入侵阮克醫生脊椎的致命病毒。於這一段戲，林德太太扮演著結構上關鍵性的角色，是她使克羅史達得打消勒索的念頭，但也是她決定讓真相顯現：「托佛德有必要知道一切。這不幸的祕密必須揭露；這對夫妻倆得坦承相待，如果他們繼續活在隱藏與虛假當中，那就不可能了」（1111）。林德太太的「殘酷」無異是敘述策略的「殘酷」。於文本裡，她代表理性之聲；在結構上，她是寫實主義的一顆棋子或一粒炸彈，儼然是真相的代言者。林德太太與阮克醫生於第一幕初次見面時，有一段奇怪的對話：⁸

阮克：不曉得在你的家鄉有沒有一種人，他們喜歡到處嗅嗅，看看能不能聞到道德敗壞的氣息，一旦找到一個就把他放在明處，好做觀察。結果是，道德健康的人反而被冷落了。

林德：不過我認為，那些不健康的人才需要被關照。

阮克：沒錯，就是你這種論調，才會把整個社會搞得跟病院沒有兩樣。

(1079)

表面上，道德上自以為是的醫生藉此表達他對克羅史達得的鄙視，認為社會不該給這種人機會。之前，他講得更明白不過了：「甚至連他都揚言，存活對他很重要」(1079)。言下之意，在醫生眼裡，克羅史達得沒資格存活，跟他荒淫的父親一樣，罪不可赦。阮克醫生的言論顯現了維多利雅時代可怕、反動的一面——道德上的潔癖——而林德太太的反駁正代表了當時歐洲社會裡進步主義的（progressive）的觀點。同時，兩人的對話有後設的旨趣。因為醫生對社會趨勢的不滿，正呼應了當時保守人士對寫實主義專門挖掘瘡疤的批判——「把整個社會搞得跟病院沒有兩樣」——我們或可將這段看似莫名奇妙的對話，解讀為一場有關文學／戲劇的論戰。當然，林德太太所代表的正是寫實主義的立場：如果地毯下有一隻死老鼠，嚴肅的作家有將它掀起的道德義務。

沒有人可以否認《娃娃之家》前兩幕的基調頗富通俗劇的色彩，但若因此而斷定它有瑕疵則值得再議。若從諧擬的角度來看，這顯然是本劇最耐人尋味之處。沒錯，娜拉和托佛德之間的互動很有通俗劇的味道。不但如此，兩人的言語與形塑幾乎是「抄襲」自當時最流行的法國通俗劇裡的模型。娜拉對貴人相助的存有幻想，及冀盼丈夫會英雄救美的舉動，顯示她通俗劇看太多了，把自己想像成裡面的女主角。托佛德也好不到哪去。在第三幕，當他喝醉對娜拉有欲求時，他深情款款地說：

你知道嗎，當你我像今晚跟很多人在一起時，我為什麼很少跟你講話，離你遠遠的，只是偶爾偷偷看著你，你知道我為什麼這樣做嗎？那是因為我假裝我們暗中相愛，你是我的祕密新娘，而且沒有人意識到我們之間的關係……而且當我們離開派對時，我將圍巾披在你美麗青春的肩上——可愛的頸上——然後我把你想像成我年輕的新娘，我們剛從婚禮回來，而我第一次把你帶回家——第一次跟你獨處——跟我害臊的小親親完全獨處。(1114)

如果觀眾覺得還不夠肉麻，托佛德還可以更「噁心」：

就剩下你跟我了。我親愛的太太，我無法把你抱得更緊了。你知道嗎，娜拉，我常常希望你受到重大的威脅，這樣我就能冒著流血的危險，和一切，只為了你。(1117)

這不只是性慾在說話，而且是一個把自己幻想成通俗劇男主角的人的嘔語。因為夫妻兩都活在夢裡，都同時在角色扮演，兩人的互動暗藏著戲中戲的結構，使一齣現代悲劇增添了喜劇的成份。相較之下，林德太太和克羅史達得這兩人則務實理性許多，且雙方最後的復合也是在很冷靜的「推論過程」下完成的，一點都不浪漫。

由此可見，作為結構裡的符號，娜拉與托佛德代表著浪漫但逃避現實的通俗劇，而林德太太和克羅史達得則象徵著真相必須大白的寫實劇。隨著這兩對命運的消長——第一對從合到分，從快樂到痛苦；第二對從分到合，從落寞到喜悅——劇本的屬性也從通俗劇過渡到寫實劇。值得強調的是，這齣戲並不是從純然的通俗劇忽地轉換成純然的寫實劇；正如所有的諧擬作品一樣，它是混雜體(hybrid)。在林德太太進場後，第一幕已成了通俗與寫實相互排擠辯證的混合物，只是在這個階段通俗劇略佔上風。第二幕同樣也是混合物，只是在娜拉拒絕醫生的「奇蹟神助」之後，寫實的味道就愈來愈濃厚了。一直要等到第三幕娜拉換掉舞衣時，整個結構才變成了十足的寫實主義。娜拉的兩面性呼應了敘述結構的雙重性；她的蛻變呼應了結構上的蛻變。隨著理性的娜拉取代了浪漫的娜拉，文本的結構也同時脫胎換骨。就在那刻，驅魔的儀式於焉完成。

IV 驅魔之後的餘毒

驅魔並不如想像中那麼容易，有時儀式完成但「餘毒」仍在。就結構而言，《娃娃之家》最後一場戲可說是貨真價實的寫實風格，至於娜拉及整個文本，這兩者是否已完全滌淨了父權主義的意識形態則有待進一步分析。

在討論諧擬的弔詭時，哈其翁認為諧擬具雙重性，是一種被「被授權的僭越」(authorized transgression) (Hutcheon 26)。諧擬文本之所以師出有名，是因為它必須事先承認被諧擬對象之威權／主流地位，才會藉由諧擬的方式批判後者。基本上，諧擬是帶有批判距離的重複 (Hutcheon 6)，但即便是有意批判，在模仿時，諧擬同時強化了模仿對象的威權。因此，諧擬的意識形態位置，是介於「威權」與「僭越」之間，它的僭越是有限的，因為諧擬總是「被它欲意顛覆的範例所授權」(authorized by the very norm it seeks to subvert) (Hutcheon 75)。套用巴赫丁 (Bakhtin) 的用語，諧擬文本與被諧擬文本之間的拉扯，同時存在著向心 (centrifugal) 和離心 (centripetal) 兩個逆反的力量 (Hutcheon 76)。這種共謀與抵抗的弔詭關係，在《娃娃之家》裡，不但可見於寫實劇與通俗劇之間，亦發生在女性自覺與父權意識形態之間。

都是易卜生惹的禍。一八九八年，當劇作家受邀擔任挪威女性權益聯盟 (Norwegian Women's Rights League) 第十七年生日慶典的開幕講者時，他說：

感謝你們的致意，但關於我致力於女權運動的榮譽，我不能接受……沒錯，解決女性的問題，及其他問題，是令人渴望的，但是那並不是我【寫《娃娃之家》】的本意。我所關照的一向是針對全人類的描述。（引自 Templeton 1989, 28）

這一席話影響了學者的研究方向達上百年之久，使他們（大部分為男性）策略性地規避了女性議題（Templeton 1989, 28-29）。早期的例子可免贅述，讓我們把時間拉到 1960 年代之後。於 1963 年，華俊西（Maurice Valency）即強調分析《娃娃之家》時必須顧慮的易卜生的原意（151）；到了 1980 年，艾斯林（Martin Esslin）則認為，此劇對女性議題的關心，可被置放在較廣大的視野來檢驗，即娜拉的自覺其實是一個「身為人」（as a human being）的自覺（78）。甚至到了 1988 年，一位女性學者莎阿里（Sandra Saari）仍聲稱，易卜生將娜拉的問題提昇至現代世界全人類的困境（見 Rhodes 121）。

的確，娜拉的自覺具有象徵的層面，但一昧將她的處境宇宙化，而忽略其個別性，尤其是她之為十九世紀女人的身分，只會把娜拉變成「天使……沒有性別」（Templeton 1997, 112）。巴盧琦（Elaine Hoffman Baruch），少數幾個直接碰觸性別議題的批評家之一，於一篇頗具權威性論文裡聲稱，《娃娃之家》是一部出類拔萃的女性主義作品，並於結尾寫道：它呼應了女性主義的信念，那就是「父權世界來日不多，且我們即將進入歷史嶄新的秩序」（387）。巴盧琦的樂觀態度令人羨慕，但不敢苟同。先不論父權制度是否來日不多或來日方長，有待推敲的是：《娃娃之家》真的是卓越的女性主義之作？換個方式問就是，驅魔的儀式可真完成了？

答案端賴我們從什麼批評視野，從什麼時間點檢視而定。作為一部十九世紀末、呼籲女性自覺的作品，這個劇本著實有其出類拔萃的一面。於〈《娃娃之家》裡之男性氣概與女性特質〉一文裡，田波頓（Joan Templeton）提出至目前為止有關性別議題最精闢的分析，值得詳述。於劇尾娜拉轉型之前，文本早就反轉了「性別桌子」（sexual table），坐在屬於男性一端的是果敢救人一命、賺錢還債、敢講髒話的娜拉。「感覺幾乎就像個男人」（1077），娜拉於第一幕如是說。反諷地，坐在屬於女性一端的是個性纖細、過分敏感、天塌下來就先躲閃的托佛德（Templeton 1997, 141）。難怪阮克醫生於第二幕提到他日子不多時，要娜拉答應他一件事：「我要告訴你，海爾默纖細的個性使他無法忍受任何醜陋之事，到時候我不要他來醫院看我」（1098）。於此，托佛德簡直是被醫生形容成維多利亞時期「典型的女性」，反而勇於面對一切的娜拉才能是社會定義下真正的男人。於第三幕，喝醉酒的托佛德對林德太太發表了奇怪的高見：

你知道嗎，你應該刺繡的……對，比較優雅。我示範給你看，你用左手向這樣拿著繡布，然後右手拿著針，像這樣，慢慢的，從容的動作，有沒有看到？……至於針織嘛，只有醜陋可言；你看，手臂貼緊身體，織

針一上一下的——有點中國人的調調——。(1113)

講究優雅的托佛德完全沒想到，他可愛的太太也曾為了還債，偷偷從事針織的手工（Templeton 1997，141），但更具反諷的一點是，這個大男人雖這輩子沒做過針織或刺繡，但談到這個話題時，還真是十足的「女人味」。

據此，前文提到娜拉的雙重性有修正的必要，因為不是只有她得面對人格分裂的問題，托佛德也是。在社會角色功能上，娜拉扮演小女子，托佛德則扮演大男人，然在真我的層面上，前者的作風較偏向男性，後者的感覺較偏向女性。表面上，托佛德是家中「穿長褲」的男人，完全沒意識到，他的個性並不符合那個社會標籤。托佛德對什麼事都有意見，但早期把他視為英雄的評論者忽略了一項重點，那就是他每一套說話都值得懷疑。比如，他在第一幕尾聲時，以專家的口吻對娜拉大放厥辭：

托佛德：親愛的，身為律師，這種事我看多了。幾乎每一個年輕罪犯都有個不老實的媽媽。

娜拉：為什麼只有——媽媽？

托佛德：通常因為媽媽的影響，當然一個壞父親也會有同樣的效果。每位律師都很清楚這個事實。這個克羅史達得就一直他孩子面前散播謊言，毒害他們。(1090)

身為觀眾，我們不會像娜拉一樣只問「只有媽媽嗎？」，我們會問：有如此命定嗎？托佛德的論調剛好反應了當時整個歐洲思潮——尤其是以法國文豪左拉（Zola）為代表的自然主義——的盲點。有些人把達爾文（Darwin）的研究方法從生物學的領域整個移植運用到社會人文的領域，而導致將環境與基因視為主體形構的決定性因素。劇本結尾，克羅史達得的洗心革面，及娜拉的轉變，就是對這種謬論最佳的反駁。或問，娜拉怎會天真到誤信丈夫的危言聳聽，而一時不敢讓孩子接近她的地步？如此的娜拉怎可於後搖身一變成為「女性的代言人」？沒錯，娜拉的反應的確天真的可以，但此時的她正處雙重人格交相搏鬥之際，她過度的反應更加凸顯了內在的矛盾。正因為身為「社會奴隸」的娜拉意識到這個矛盾，她才有反省，甚至改變，的空間和潛力。

雖然文本在一開始便天衣無縫地為男女主角做了一道「換性手術」，但巴盧琦和田波頓都同時忽略了一點：如此的策略只是換湯不換藥。《娃娃之家》雖然呈現了一場驅魔儀式，但父權的遺毒仍然藏存。文本做到的只是將女人變成男人、男人變成女人——暗示女人也有潛力當男人——但它還在將男女分為兩類的模式上打轉；不但沒有打破父權的迷失，更無意識地強化了全劇欲意打破的性別分類：女人代表陰柔、纖細、非理性，男人代表直爽、強悍、理性。離家出走前，娜拉對托佛德說：「我相信我是個理性的人，像你一樣——或至少，我必須努力去

變成這種人」(1123)。縱使事實證明托佛德才是家中的「娃娃」、溫室裡的「小孩」，但此時的娜拉還是承認了托佛德之為「理性的人」的身分地位。娜拉口中的「人」(human being) 其實就是十九世紀人文主義定義之下的「人」：受過教育、有恆產的歐洲白種男人。

因此，從十九世紀的觀點，《娃娃之家》於人物的塑造及敘述策略上有其突破的面向，但它終究是十九世紀的產物，重複了「女人可以成為男人」過時理念，無時不刻流露著「女人想要變成男人」的欲望。抵拒兼共謀是諧擬文本與被諧擬對象的關係；同理，《娃娃之家》和父權制度的關係也是如此的曖昧矛盾。⁹

根據扎可(A. E. Zucker)，早期的易卜生是個大男人主義捍衛者，當他於1869閱讀了《女人的臣服》(*The Subjection of Women*, John Stuart Mill 著)後，易卜生鄙稱這位呼籲兩性平等的英國哲學家為俗人(172)。因此，十年之後，他會編寫出像《娃娃之家》這樣的劇本是一項「奇蹟」(Zucker 172)。同一年，在羅馬之斯堪的那維雅俱樂部(Scandinavian Club)裡，易卜生提出女性應擁有選舉權的議案，在討論時他對成員說：「女人有以直覺說出真相的天分」(見 Rhodes 126)。正如《娃娃之家》有意為女人討公道卻於無形中限她們於性別框架中一樣，易卜生的語言穿幫了。

注釋

¹ 第一組是蘇俄形式主義的分法，第二組為法國結構主義的分法，有時是 *histoire* 與 *discours* 之別，第三組是英美學界的分法，有時為 *story* 與 *plot* 之別。

² 參考 Joseph Frank 所著之 *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick : Rutgers UP, 1991)。

³ 本文採用的版本翻成：“It’s a miracle.”。有的英譯版本翻成：“It’s most wonderful.”。

⁴ 至此，算是完成了第一階段的鋪陳，林德太太的出現將鋪陳帶入第二階段。為了於「現在」交代「過去」，有些寫實主義戲劇之鋪陳顯得稍嫌壅塞，以致混為一團，一則阻礙戲劇動作的行進，一則資訊過多，使讀者不易消化。《娃娃之家》第一幕裡，娜拉與林德太太久別重逢的敘舊即有「交通堵塞」之弊。根據洽特蒙，美國小說家福得(Ford Madox Ford)即曾建議於鋪陳時將過往的資訊打散，才不至糊成一堆(67)。這點契可夫做到了，但「過去」在他的劇本與在易卜生的劇本裡有不同的作用，於下一章節將會論及。

⁵ 娜拉的人物型塑有更複雜的面向，下文將會釐清。

⁶ 劇中，“It’s a miracle”被重複數次，但意義一直在變，可分四個階段。除了起頭與結尾外，中間呈現了第二和第三個階段。第二階段的意義是指娜拉想到自殺，有意犧牲自己以保全丈夫的名聲；第三階段的意義是指娜拉企盼丈夫能為她犧牲名聲，扛下一切。如此的安排呼應了整體的結構，且容後說明。

⁷ 有關諧擬文類的定義與歷史，從古代、現代到後現代，可參考 Margaret A. Rose 所著之 *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern* (Cambridge: Cambridge UP, 1993)。

⁸ 在我翻閱的諸多資料裡，沒有一篇論文或一本專書討論到這一段對話。因為它太過無由來，若不從結構理解，而單從內容來詮釋的話，可說是不知所云，因此各個英譯本有些差異，但所幸還不算離譜。台灣市面上最新的中文譯本則把此段翻得離譜到錯譯的地步了：《玩偶之家》，劉森堯譯，書林出版，2002年(頁31-32)。有關本劇譯文的問題，參考 Kirsten Sheperd-Barr 所著之 *Ibsen and Early Modernist Theatre, 1890-1900* 第二章“A Dolls House and La Maison de Poupee”。(London: Greenwood Press, 1997: 37-58)。

⁹ 於“The Politics of Money: Incomplete Feminism in *A Doll’s House*”這篇論文裡，兩位作者 Shafiuddin Ahmad 與 Angela Gawel 認為本劇充其量只是「未完成的女性主義」。他們從馬克斯主義的觀點出發，認為《娃娃之家》只把目標對準父權制度是不夠的，它忘了打擊資本主義。如以上討論所示，資本主義所衍生出的問題也是本劇的焦點之一，並沒有到被忽略的地步。這篇文章有不少論點值得參考，例如此劇在複製資本主義中產階級的意識形態，但當兩位作者為著「有趣感性的娜拉後來變成沒趣理性的娜拉」感到惋惜時，他們的看法就有點失焦了：Dalhousie Review, 70(1990): 170-190。

引用書目

- Baruch, Elaine Hoffman. "Ibsen's *Doll House*: A Myth of Our time." *The Yale Review*. 68(1980): 375-87.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard UP, 1992.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1978.
- Culler, Jonathan. "Story and Discourse in the Analysis of Narrative." *The Pursuit of Signs*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Esslin, Martin. "Ibsen and Modern Drama." *Ibsen and the Theatre*. Ed. Errol Durbach. New York: New York UP, 1980: 71-82.
- Gray, Ronald. *Ibsen—A Dissenting View*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.
- Haugen, Einar. *Ibsen's Drama: Author to Audience*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1979.
- Ibsen, Henrik. "A Doll's House." Trans. Michael Meyer. *Elements of Literature*. 3rd Edition, Ed. Robert Scholes, et. al. New York: Oxford UP, 1986: 1067-1126.
- Johnson, Brain. *The Ibsen Cycle*. Boston: G. K. Hall, 1975.
- . *Text and Supertext in Ibsen's Drama*. University Park: Pennsylvania State UP, 1989
- . *To the Third Empire: Ibsen's Early Drama*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1980.
- Rhodes, Norman. *Ibsen and the Greeks*. London: Associated UP, 1995.
- Templeton, Joan. "The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen." *PMLA*. 104(1989): 28-40.
- . *Ibsen's Women*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Valency, Maurice. *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama*. New York: Schocken, 1982.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London : Hogarth, 1987.
- Zucker, A. E. *Ibsen: The Master Builder*. London: Thornton Butterworth Limited, 1930.

成果自評

本研究計畫最主要的貢獻在於，它從結構主義與後結構主義敘述學的觀點，為西方現代戲劇的濫觴——易卜生之《娃娃之家》——的詮釋另闢蹊徑，並為多年來有關此劇的爭議——尤其是充塞其間各個通俗劇元素——提出具另類的看法。自十九世紀末問世以來，《娃娃之家》裡有關「女人的議題」一直沒獲致應得的重視。雖然晚近的研究認為本劇是一齣不折不扣的女性主義作品，但本報告指出，它終究是其時代的產物，於打破父權主義的同時，仍脫離不了父權主義的意識形態。