

# 二十世紀之交的「娜拉」：一個跨文化的歷史觀察

許慧琦\*

## 一、緒論

19世紀挪威劇作家亨利·易卜生(Henrik Ibsen, 1828-906)影響後世至深的戲劇《玩偶之家》(*Et Dukkehjem, A Doll's House*, 又稱《娜拉》)<sup>1</sup>, 除了開創新戲劇手法外, 劇中女主角「娜拉」(Nora)的覺醒與出走, 更震撼了世界各地無數觀眾與讀者, 激起廣大的反應與迴響。在五四時代的中國, 她被塑造為新女性的代言人, 鼓舞當時的青年男女反抗傳統, 對婦女解放也有相當的啓迪作用。

這個中外知名的新女性形象, 是在怎樣的時代背景下產生的? 什麼樣的思潮脈絡, 允許她從北歐、歐洲、美國, 一路發展到日本、中

---

\* 國立政治大學歷史系博士。

<sup>1</sup> 此劇原名為*Et Dukkehjem*, 譯為英文後, 多以*A Doll's House*或*Nora*的劇名出現; 傳入中國後, 其譯名包括《玩物之家》、《傀儡家庭》與《娜拉》。有鑑於胡適在其〈易卜生主義〉文中首先將其稱之為《娜拉》, 為求統一起見, 以下本文將把此劇統稱為《娜拉》。

國來？她的精神與面貌，以及人們的討論重點，是否隨著時空遷移，而有所改變？

本文旨在對上述問題，進行初步的考察。西方討論《娜拉》與娜拉的著作相當豐碩，但中文方面則僅多從文學或戲劇層面著手，缺少對其做歷史性的文化研究；另外，從跨文化的角度審視娜拉周遊列國的足跡，仍付之闕如。本文將時間斷限鎖定於19世紀末到20世紀初年，討論娜拉成爲五四新女性形象代前人之前的跨國之旅，基本上爲娜拉在中國的前歷史(pre-history)。希望透過這樣的觀照，能擴大中國的性別史研究視野，並爲日後娜拉形象在中國的塑造與傳播，提供一較爲廣泛的跨文化理解。

## 二、引進中國前的娜拉

《娜拉》是個根據真實故事改編，批判19世紀末西方資本主義社會與家庭黑暗面的故事。<sup>2</sup>娜拉的個人覺醒作爲，爲何及如何能在不同

---

<sup>2</sup> 「娜拉」此一形象確有個真實原型在，而且是位挪威女子。該女名叫蘿拉·彼得生(Laura Petersen, 1849-1932)，是位年輕的挪威女作家，素仰易卜生之大名，曾創作《布蘭德的女兒》(*Brand's Daughters*)以呼應易卜生的劇作《布蘭德》(*Brand*, 1866)。1870年易卜生開始與她通信，並於翌年與她會過面。他們過從甚密，易卜生似乎更曾賦稱蘿拉爲他的「雲雀」(skylark)。之後蘿拉與丹麥教師維多·凱勒(Victor Kieler)共結連理，不久維多感染肺結核，醫生建議病人宜多往氣候較暖的地區靜養。蘿拉爲此暗中借貸了一筆款項，使他倆得以到義大利旅行，並治癒維多的疾病。1878年借貸之期已屆，蘿拉被迫還錢，她請易卜生幫忙出版自己創作的小說。但易卜生認爲此小說寫得不好，無法出版，便去信催促蘿拉將事情全盤告知其夫；蘿拉不肯，竟開空頭支票以應付債務。此一偽造文件被揭發後，蘿拉始向其夫告白。遠料其夫絲毫不顧念她所爲之動機，反而大發雷霆，怒斥她沒有資格再爲人母。蘿拉因此而瀕臨精神崩潰邊緣，維多將她送到公共收容所，並申請離婚以杜絕她再與孩子有所接觸。蘿拉在收容所被拘禁一個月後，懇求其

的社會與文化中，同樣激起熱烈的迴響？本部份將從《娜拉》誕生的時代背景，亦即易卜生的創作過程著手，追溯該劇周遊列國所引起的討論，進而將中國置於20世紀之交的全球性歷史脈絡下，觀察國人選擇及參與世界潮流的心態與表現。

### 1. 易卜生與十九世紀末的歐洲現代性

亨利·易卜生於1828年3月20日出生於挪威的史基恩(Skien)城，原排行老二，後因長兄早夭，成為家中長子。他8歲時，家庭經濟狀況因父親事業遭遇變故而一落千丈；15歲便被送到格利姆斯達(Grimstad)當藥房學徒，此後6年邊工作邊自習讀書。<sup>3</sup>1848年冬，當他寫出生平第一部劇作《卡特琳娜》(Catiline)時，連大學學位也沒拿到，大部份都靠自修來獲取知識。<sup>4</sup>早期易卜生的劇作家之路走得並不順遂，卻始終未曾放棄創作。1857年，他接受挪威首都某家劇場的職務，翌年娶了蘇珊娜·多蘿森(Suzannah Thoresen)為妻，並與其繼母瑪達蓮娜·多蘿森(Magdalene Thoresen)成為文學與人生上的終生好友。1863年易卜生獲得挪威政府一年的補助經費，於1864年3月起身前往羅馬遊覽學習，沒想到這次出遊，就長達27年；這段期間他只曾在1874年與1885年返回挪威作短暫的停留，其餘時間，則往來於義大利、德國、丹麥、瑞典甚至埃及等國家，並持續其創作。<sup>5</sup>1869年，他發表了首齣散文戲劇《少

---

夫讓她回家。她丈夫非常勉強地答應了。這個悲慘的真實故事，是刺激易卜生寫出《娜拉》的原始動機。見Sally Ledger, *Henrik Ibsen* (London: Northcote House, 1999), pp. 5-6.

<sup>3</sup> 見曹永洋，〈近代西洋戲劇的建築師——亨利克·易卜生〉，《幼獅月刊》第34卷第4期，民國65年4月1日，頁17。

<sup>4</sup> 見余我，〈近代劇的開創者易卜生〉，《自由青年》第47卷第2期，1972年2月1日，頁54-55。

<sup>5</sup> 見James Mcfarlane ed., *The Cambridge Companion to Ibsen* (Cambridge: Cambridge

年同盟》(*The League of Youth*)，改變以往用韻文寫作的風格；此後他的著名劇作，多數都以散文寫成。

1880年代初期，易卜生的戲劇逐漸從挪威向外(包括英、法、德、奧、義、俄、波等眾多西方國家)傳播。歐洲開始出現各種語言的易卜生劇作譯本與舞台表演，吸引許多觀眾注意與報刊討論，其文學盛名不脛而走。其中期以後的幾部重要劇作，如1877年的《社會棟樑》(*Pillars of Society*)、1879年的《娜拉》(*A Doll's House*)、1881年的《群鬼》(*Ghosts*)、1882年的《國民公敵》(*An Enemy of the People*)等，都因揭發並深入探討當時西方社會的種種弊端，而倍受爭議，聲名大噪。19世紀中葉以降的歐洲，在政治情勢、意識型態與經濟結構各方面，都出現巨幅的震盪；以易卜生寫出處女作的1848年為例，民族主義、自由主義加上社會主義的力量，匯聚成多道革命洪流，奔騰於歐洲各地，造成法國第二共和的誕生，日耳曼各地的民族統一與民主立憲運動，馬克思與恩格斯聯合發表的〈共產黨宣言〉(*The Communist Manifesto*)。1860到70年代是義大利與日耳曼地區進行建國的艱苦階段，易卜生在這些年代裡出入義、德等國，親身見聞實際發展，受到不少刺激與啓發，有助於他進行不同主題的創作。<sup>6</sup>這些因周遊列國而培養出的世界主義(cosmopolitanism)視野與信念，使他能超越身為挪威人的小國眼界，透過其詩人與文學家細膩而深入的觀察與體會，不留情地揭發歐洲多數國家資產階級社會的醜惡與弊端。<sup>7</sup>從生前到死後，易卜生都屢被讚譽為現代劇(modern drama)之父，<sup>8</sup>有人則視他為首位代言中產階級

---

University Press, 1994), pp. xvi-xix.

<sup>6</sup> 例如易卜生曾於1888年2月26日寫信給友人提及其*Emperor and Galilean*一劇即受到德國文學的影響而寫出。見Mary Morison trans. & ed., *The Correspondence of Henrik Ibsen* (New York: Haskell House Publishers Ltd, 1905), p. 413.

<sup>7</sup> 見Sally Ledger, *Henrik Ibsen* (London: Northcote House, 1999), p. 4.

<sup>8</sup> 見Martin Esslin, 'Ibsen and Modern Drama', in Errol Durbach ed., *Ibsen and the theatre: the*

的偉大劇作家。<sup>9</sup>他不遺餘力地揭露當時歐洲衛道人士力圖維繫的舊道德、舊思想的弊端與黑暗面，掀起一波又一波的討論熱潮，毀譽參半。<sup>10</sup>易卜生的劇作，觸及當時及日後人們不斷思考並期望能解決的問題；從他的創作，可窺見19世紀後半葉歐洲人對現代性(modernity)的想像、質疑與追求。

如果我們參考查爾斯·泰勒(Charles Taylor)對現代性理論的詮釋，則可謂西方早期對現代性的解釋，是以「傳統信念的喪失」為主而出發。泰勒的見識有助於我們瞭解，自啟蒙時代以來的西方現代性圖象，總是透過一些選擇過的價值與想像，例如解放、獨立判斷、個人自由等精神原則的推動，以助長現代性的形成。<sup>11</sup>由此來看易卜生的戲劇，他汲取與發揮的正是當時重要的進步思想，如社會達爾文主義(Social Darwinism)，心理分析法(Psychological analysis)，尼采(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)的超人哲學等，以之反省積習漸深的西方社會，並開啓新思考方向。<sup>12</sup>19世紀後期的西方，是一個質疑以往傳統、亟思樹立新思想、新文化以成就屬於其時之現代性的年代。易卜生大膽地把戲劇變成一個嚴肅地討論道德與社會問題的場域，其中他所觸及的性別議題，成了當時眾所矚目的焦點。甚而有之，由於他塑造出一系列具有鮮明性格的女性角色，並賦予其以反抗傳統的覺醒解放精神，使得當時及日後的女性主義者，從他對「人性」的深刻反省中，也汲

---

*dramatist in production* (New York: New York University Press, 1980), p. 71; Joan Templeton, *Ibsens' Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 323.

<sup>9</sup> 見Miriam Alice Franc, *Ibsen in England* (Boston: The Four Seas Company, 1919), p. 133.

<sup>10</sup> 見Miriam Alice Franc, *Ibsen in England*, p. 24.

<sup>11</sup> 查爾斯·泰勒(Charles Taylor)，蔡佩君譯，〈現代性與公共領域的興起〉，收入廖炳惠主編，《回顧現代文化想像》(台北：時報文化，1995)，頁57。

<sup>12</sup> 見Sally Ledger, *Henrik Ibsen*, pp. 21-23.

取豐富的啓示。<sup>13</sup>

易卜生中期以後的散文劇作，對傳統與現狀的質疑與批判，開啓了「現代社會劇」的濫觴；他對既有文化的破壞及對個人自覺的肯定，則提供後人創造現代性的靈感與動力。<sup>14</sup>舉例言之，《社會棟樑》諷刺的是世人的愚昧與膚淺，將表裡不一的公眾名人推崇為道德高尚的社會支柱，並指出真正的社會棟樑是「真理與自由的精神」。《娜拉》透過一對中產階級夫妻從表面幸福轉變為尖銳衝突的經過，探究資本主義雙重道德標準的婚姻真實、家庭生活與婦女處境等問題。《群鬼》中，女主人公阿爾文夫人(Mrs. Alving)的掩蓋自覺以顧全大局，孟代爾牧師的沽名釣譽與虛偽勸告，兒子歐世華的遺傳梅毒與放逐自我，則共同營造出一個「不出走娜拉」的悲慘下場，晦暗的結局令人不寒而慄。<sup>15</sup>《國民公敵》非難「多數人的意見就是正確的」此一觀點；該劇藉由主人翁斯鐸曼醫生堅持個人判斷力，為捍衛真理不惜與大眾為敵的行動，鼓吹尊重個人自由意志與獨立思考的空間。《野鴨》則從反面點出過度自以為是，強迫別人接受不切實際的理想可能帶來的危險性。<sup>16</sup>易卜生這些挑戰道德規範、法律及宗教信條，並譏諷虛偽與妥協的創作，雖然深受保守主義主的抨擊，導致舞台表演屢屢遭禁，波折橫生，卻受到改革人士的認同與宣揚。易卜生劇作所蘊涵的批判性與戲劇張力，是他吸引歐洲各國劇評與文壇的重要因素，也是當時其批評者、愛慕者與追隨者具體化並固定化其創作理念，將之歸納為「易

<sup>13</sup> 見Alan Bullock著，董樂山譯，《西方人文主義傳統》(台北：究竟出版，2001年)，頁220-222。

<sup>14</sup> 見Miriam Alice Franc, *Ibsen in England*, p.133.

<sup>15</sup> 19世紀後半期在歐洲備受矚目與討論的遺傳理論(heredity theory)，明顯地呈現在該劇中。

<sup>16</sup> 以上易卜生劇作見《易卜生文集》(北京：人民文學出版社，1995)，第5、6、7卷。

卜生主義」思想的主要原因。<sup>17</sup>雖然後世不斷從易卜生劇作中汲取各種理念與靈感，進行創作與討論，但易卜生的思想，實難被定位於某種既有的思潮裡；個人主義、自由主義、社會主義、無政府主義、女性主義、人道主義等，都能從易卜生的思想尋得蛛絲馬跡。這種「無政府的偶像破壞主義」，就是易卜生的思想特質，也是他留予後世最寶貴的遺產。<sup>18</sup>

19、20世紀之交，易卜生戲劇逐漸跨出歐美，在東亞等國所發展與傳播。1906年5月23日，易卜生病逝，許多報章相繼刊出訃聞及相關報導：美國雜誌《獨立者》(*Independent*)編輯愛德恩·史洛森(Edwin Emery Slosson, 1865-1929)推崇易卜生的創作：

主要的特色為現代性與普世性(modernity and universality)。……在將近四分之一的世紀中，幾乎所有其他國家的舞台受到他的影響，比它們本國作家都要來得深遠。<sup>19</sup>

此處的現代性，意謂著對個人意識的重視，對獨立精神的強調，對舊有制度與思想的挑戰，以及對未來美好社會的追求。易卜生的劇作啟發了許多有心改革現世的知識分子；透過這些追隨者的傳播與發揚，易卜生的思想從19世紀末開始，持續影響著20世紀以後的世界。其中最為人所熟知者，當屬《娜拉》。

<sup>17</sup> 見Martin Esslin, 'Ibsen and Modern Drama', in Errol Durbach ed., *Ibsen and the theatre: the dramatist in production*, pp. 71-72.

<sup>18</sup> 見 Einar Haugen, *Ibsen's Drama: Author to Audience*(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979), p. 14.

<sup>19</sup> Michael Egan ed., *Ibsen: the Critical Heritage* (London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1972), p. 451.

## 2. 《娜拉》在歐美掀起的風潮

《娜拉》劇本中的娜拉，開始是以其夫郝爾茂(Torvald Helmer)口中的「小雀兒」、「小松鼠兒」等暱稱所代表的中產階級家庭主婦形象出現的。做為銀行行長丈夫的寶貝妻子，娜拉原本相信自己快樂又幸福；直到一位即將被其夫解雇的銀行職員柯士達(Krogstad)現身，挾著當初娜拉為救丈夫之病而向他借錢的秘密，逼迫娜拉遊說其夫撤消對他的解職令後，娜拉的想法與命運，從此產生巨大的轉變。她原本懼怕丈夫無法原諒她私下借貸的舉動，但又安慰自己，他應能諒解此舉是為了他。這樣惶恐不安的心情，在狂歡後的聖誕夜到達最高點，郝爾茂知情後，立即怒責她「沒有宗教，沒有道德，沒有責任心」，不許她再看管兒女；旋又因柯士達將娜拉當初的借據寄還，終止醜聞爆發的可能性，而放鬆心情，並以饒恕其妻為「說不出的暢快」。<sup>20</sup>此刻的娜拉，卻發覺八年的婚姻生活實為一場騙局、鬧劇，頓時領悟從父親到丈夫都把她當「頑意兒」的事實，也看穿宗教、道德與法律的虛偽，決心靠自己來教育自己、瞭解世界，「努力做一個人」。<sup>21</sup>劇情就在娜拉果決地走出家門，其夫失望中又期盼「奇事中的奇事」發生的表情下落幕。

《娜拉》生動地描繪出個體性(individuality)在19世紀中產階級社會與家庭裡，遭受的種種制約，及個人覺醒後的轉變。<sup>22</sup>劇中包括娜拉、郝爾茂、柯士達、林敦夫人(Mrs. Linde)等，都以自己的方式，尋求自

<sup>20</sup> 此處譯文引自易卜生著，羅家倫、胡適譯，〈娜拉〉，《新青年》第4卷第6號，1918年6月，頁566。

<sup>21</sup> 〈娜拉〉，《新青年》第4卷第6號，1918年6月，頁569。

<sup>22</sup> 見Keith M. May, *Ibsen and Shaw* (London: the Macmillan Press Ltd, 1985), p. 58.; Theodore Jorgenson, *History of Norwegian Literature* (New York: Haskell House Publishers Ltd., 1970), p.264.

己的價值(worthiness)。<sup>23</sup>娜拉與其夫不同的是，她抗拒衡量是非的既有標準(宗教、道德、法律)，決心依靠自己去思考，去明瞭人事。易卜生這齣「現代悲劇」(modern tragedy)並未以毀滅為終，反倒預示了一個新的未知；娜拉在劇末的幡然覺醒與飄然而去，郝爾茂謹遵社會成規行事，卻失去妻子的愛與信任，都讓世人深有所感，並有所反省。<sup>24</sup>

1879年12月21日，《娜拉》於哥本哈根(Copenhagen)的皇家劇院(Royal Theatre)舉行世界首演，獲得了「空前的成功」(unparalleled success)，首季演出達21次之多。<sup>25</sup>此劇開放且出人意料的結局，引起眾聲喧嘩的討論。<sup>26</sup>不少人若想確保家中宴會能順利進行，甚至須在門前掛上「請勿討論《娜拉》」(Her tales ikke Dukkehjem)的牌子，以免席間宴客因對該劇持不同意見而起爭執，有失和諧氣氛。<sup>27</sup>《娜拉》對當時社會造成的影響力，可見一斑。<sup>28</sup>

<sup>23</sup> 見Harold Clurman, *Ibsen* (London: the Macmillan Press Ltd, 1977), pp. 114-115.

<sup>24</sup> 見Edvard Beyer, *Ibsen: The Man and His Work* (New York: Taplinger Publishing Company, 1970), p.117.

<sup>25</sup> 見Frederick & Lise-Lone Marker, *Ibsens' Lively art: a Performance Study of the Major Plays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p.46.

<sup>26</sup> 當時便有評論家表示，很少有劇作像《娜拉》的結局這樣出人意外，而引起如此多驚愕反應者。見“Representing te Source Text: Ibsen's *Et Dukkehjem / A Doll's House*(1879)”, in Egil Törnqvist, *Transposing Drama: Studies in Representation* (London: Macmillan Education Ltd., 1991), pp.84-85. 另見Jennette Lee, *The Ibsen Secret: A Key to the Prose Dramas of Henrik Ibsen* (London: G. P. Putnam's Sons, 1910), pp.8-9.

<sup>27</sup> 見Gretchen P. Ackerman, *Ibsen and the English Stage 1889-1903* (New York: Garland Publishing, Inc., 1987), p.18; Frederick & Lise-Lone Marker, "The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House*", in *Contemporary Approaches to Ibsen* (Oslo: Universitetsforlaget, 1971), p. 84.

<sup>28</sup> 英國劇評家威廉·阿契爾(William Archer)曾引述《娜拉》在哥本哈根首演後的某篇劇評，提及在育幼院裡與同伴玩家家酒的10歲小女孩向其他小朋友表示，假如她碰到像娜拉同樣的處境，她也會跟娜拉一樣，離家出走。見William Archer, "Ibsen and English Criticism", *Fortnightly Review*, July 1889, in Thomas Portlewait

不少劇評者批評易卜生寫出這樣的結局，只是想出奇制勝。丹麥劇評人及劇場管理者布朗(M. W. Brun)在12月24日於《*Folkets Avis*》雜誌中，指責娜拉沒在一開始就把借貸之事告知丈夫；他認為更令人無法接受的，是娜拉的拋棄母愛(rejection of maternal love)：

讓我這麼問：在數千名身為妻子或母親的女性中，有哪一個真的會像娜拉最後所做的一樣，願意拋棄丈夫、孩子與家庭，只為了成為一個人(a human being)？我堅決地回答：沒有，就是沒有！<sup>29</sup>

有關娜拉在劇中放棄母職的抉擇，是歐洲文藝界爭執不休的重點之一。有布倫不相信真有婦女會像娜拉般拋棄三個兒女，也有評論人承認易卜生這樣的安排是此劇的弱點，但整體而言仍瑕不掩瑜。<sup>30</sup>《娜拉》首演帶給世人的難忘印象，除了劇情引人入勝外，還要歸功於擔綱演出娜拉的貝蒂·漢寧(Betty Hennings)。劇評家對這位芳年29的女演員讚賞有加，身為小說家與演員的荷曼·班(Herman Bang)稱許她「改變了讀者與觀眾，因為一旦我們看過她的娜拉，她就彷彿跟隨著我們穿過一幕又一幕，我們看到甚至讀到的，不是娜拉，而是她。」<sup>31</sup>貝蒂·漢寧生動而淋漓盡致的演出，為這齣現代意味十足的劇作增色不少，並影響其後文藝界對該劇的詮釋方向與接受程度。<sup>32</sup>許多人甚至將貝

---

ed., *William Archer on Ibsen: The Major Essays, 1889-1919* (England: Greenwood Press, 1984), pp. 13-14.

<sup>29</sup> Frederick Marker & Lise-Lone Marker, "The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House*", in *Contemporary Approaches to Ibsen*, p. 86.

<sup>30</sup> 見 "One Nora, many Noras", in Frederick Marker & Lise-Lone Marker, *Ibsens' Lively art: a Performance Study of the Major Plays*, pp. 47-48.

<sup>31</sup> "One Nora, many Noras", in Frederick Marker & Lise-Lone Marker, *Ibsens' Lively art: a Performance Study of the Major Plays*, pp. 48.

<sup>32</sup> *Ibid.*

蒂·漢寧與娜拉做了心理上的認同。<sup>33</sup>這種角色投射的心態，日後在其他國家也發生過。<sup>34</sup>事實上，揣摩「娜拉」的個性與心理變化，是演員與導演們非常艱鉅的挑戰。他們不斷地問自己：「娜拉究竟是個怎樣的人呢？」這個問題，同樣為觀眾與讀者所反覆咀嚼。<sup>35</sup>

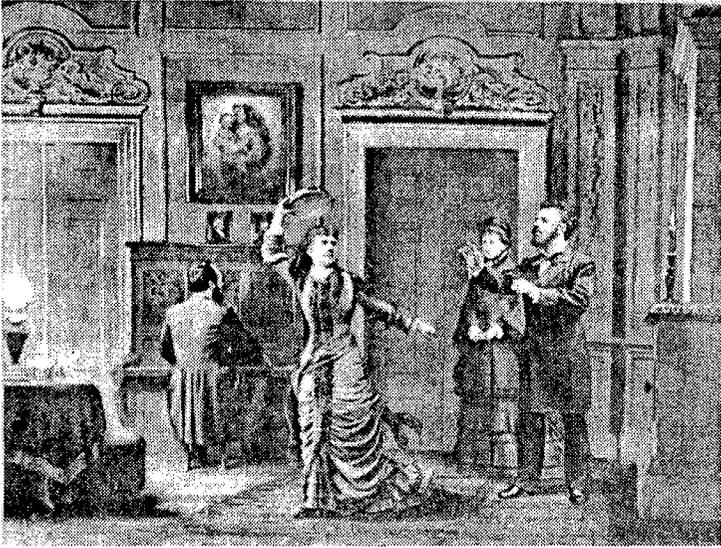


首位擔綱演出娜拉的貝蒂·漢寧(Betty Hennings)兩種扮相

<sup>33</sup> 見 Joan Templeton, *Ibsens' Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 112.

<sup>34</sup> 如在英國，首位演出娜拉的珍娜·阿徹琪(Janet Achurch)，以及日本的松井須磨子(Matsui Sumako)等，都被人視為如同「娜拉」一般的新女性。

<sup>35</sup> 見 Einar Haugen, *Ibsen's Drama: Author to Audience*, p.66. 相較之下，我們將發現娜拉形象日後在中國的發展與傳播，並未與著名女演員本身言行有太大關聯。



《娜拉》首演中第二幕的太蘭梯拉舞(tarantelle)

(跳舞者娜拉，指揮者郝爾茂，彈琴者蘭克醫生，旁觀者林敦夫人)<sup>36</sup>

《娜拉》在歐洲各國的演出，屢因結局與社會道德規範相牴觸，而波折叢生。在德國，易卜生曾受劇場經理之要求，被迫修改此劇；<sup>37</sup>甚至有主演娜拉的女演員，以「我絕不會離開我的孩子」為由而拒絕演出。<sup>38</sup>對於這些現象，易卜生做出捍衛該劇原貌的反應；此可從他寫給友人普拉佐伯爵(Count Moritz Prozor)<sup>39</sup>的信中看出：

事實是我不可能直接授權對此劇結局做任何改變。我甚至可以

<sup>36</sup> 三圖皆出自 Edvard Beyer & M. C. Bradbrook & Inga-Stina Ewbank eds., *Contemporary Approaches to Ibsen*, pp. 96-97.

<sup>37</sup> 見Mary Morison trans. & ed., *The Correspondence of Henrik Ibsen*, p. 325-327.

<sup>38</sup> 這名德國女演員名為 Frau Hedwig Niemann-Raabe。見Einar Haugen, *Ibsen's Drama: Author to Audience*, p.10.

<sup>39</sup> 此位普拉佐伯爵是住在法國的俄國外交官，曾將易卜生的劇作譯為法文本。

說這整齣戲就是為了最後一幕而寫的。<sup>40</sup>

易卜生並爲了答覆時人對於此劇的抨擊，繼續寫出《群鬼》，以阿爾文夫人爲圖遮掩其夫罪過反致衍生的兩代悲劇，來解釋如果娜拉選擇留在家中，有可能變成像阿爾文夫人一樣，由於缺乏勇氣與自覺，而鑄成大錯。<sup>41</sup>

在《娜拉》出現於倫敦舞台前，其已被譯成六種語言，並成爲歐洲數國首都街談巷議的熱門話題。<sup>42</sup>1880年，《娜拉》的英文翻譯本首度出現，但翻譯錯誤百出；直到1882年另一譯本出版後，該劇本始大爲暢銷。<sup>43</sup>1889年6月7日，《娜拉》於倫敦新戲院(Novalty Theatre)舉行首演，觀賞者包括蕭伯納與艾蘭諾·馬克思(Eleanor Marx)等人。<sup>44</sup>該

<sup>40</sup> 見Mary Morison trans. & ed., *The Correspondence of Henrik Ibsen*, p. 436.

<sup>41</sup> 《群鬼》寫的是一位有個風流丈夫的阿爾文夫人，年輕時曾想離開他，卻被她的牧師朋友(他們兩人其實互相愛慕)以維護道德爲理由而勸留在家，守著名存實亡的家庭。不幸的是她唯一的兒子早在娘胎裡就感染其夫在外傳染上的梅毒，有致命的遺傳性疾病。為了在兒子面前維護其夫的尊嚴，她把幼子送到國外讀書。其夫死後，她將房子改造成孤兒院，卻在兒子從國外回來，意外揭穿了他鍾意的家中女僕竟是同父異母之妹的事實，孤兒院更在一場火災中毀於一旦。最後兒子瀕於癡呆，阿爾文夫人只能後悔莫及。劇中所謂的「群鬼」，指涉的是父母傳下來的東西，以及各種陳舊的思想信仰。

<sup>42</sup> 包括德、法、義、俄等國，其後甚至在南美洲國家與澳洲公演。見羅納德·格雷，盛寧譯，《易卜生——一種不同的觀點》，收入《易卜生文集》第八卷(北京：人民文學出版社，1995年)，頁391，頁391；Edvard Beyer, *Ibsen: The Man and His Work*, pp. 121-122.

<sup>43</sup> 見Miriam Alice Franc, *Ibsen in England*, pp. 57-61

<sup>44</sup> 早在《娜拉》以原版面貌出現在英國舞台前，馬克思(Karl Marx)的幼女艾蘭諾·馬克思便與其同居人愛德華·艾福林(Edward Aveling)在1886年1月15日，約了志同道合的友人，辦了場《娜拉》劇本的閱讀會。這對愛人分別朗讀娜拉與郝爾茂二角，柯樂克則由日後發揚易卜生主義的劇作家蕭伯納擔任。著名藝術家威廉·莫里斯(William Morris, 1834-96)之女梅·莫里斯(May Morris)充任了林德夫人的角色。這次的私人表演，可謂易卜生聚作在英國文藝界的初試啼聲。1889年6月7日在倫敦新戲院的首演，爲依照易卜生原劇本表演。在此之前，此劇曾於1884年3月3日以名爲《毀壞了蝴蝶》(Breaking a Butterfly)的改編劇本在倫敦上演過，

劇甫落幕，隨即在當地報章中掀起議論風潮。<sup>45</sup>因演出娜拉一角而聲名大噪的演員珍娜·阿徹琪(Janet Achurch)，曾在1889年7月接受訪問，表示「娜拉」是她演過的兩百多個角色裡，最鍾意、挑戰度也最高的一個。她認為兩性都能從該劇中勘得某些道理：

真正需要做的是儘可能不魯莽地踏入婚姻，如果雙方只是一時熱情衝昏頭，而缺乏任何智趣與個性上相似之處，那麼這樣的草率婚姻，只是預備讓你以後會經歷一場可怕的覺醒。<sup>46</sup>

當時讚揚易卜生思想者，主要包括社會主義者(socialists)，費邊社成員(Fabians)及女性主義者。<sup>47</sup>他們分別從自身的理解與認識出發，在易卜生的作品裡找到能與之呼應的理念。<sup>48</sup>這些多半出身中產階級的知識份子，不滿當時工業化所引發的社會問題，力倡改革；易卜生挑戰既有體制與價值觀的寫作風格，自然深受他們歡迎。<sup>49</sup>蕭伯納曾讚譽娜拉將家門甩於身後的意義及重要性，勝過滑鐵盧(Waterloo)的大砲，因為：

當她回來時，這就不再是原來那個舊家庭了；因為當父權不再

---

其大幅修改了《娜拉》的原貌，以致為不被人視為《娜拉》在英國的首度演出。  
另見 Sally Ledger, *Henrik Ibsen*, p.1.

<sup>45</sup> Michael Egan ed., *Ibsen: the Critical Heritage*, pp. 102-108.

<sup>46</sup> “Janet Achurch on the difficulty of being Nora”, July 1889, in Michael Egan ed., *Ibsen: the Critical Heritage*, p. 125.

<sup>47</sup> 所謂的「費邊社」(the Fabian Society)為1884年由蕭伯納(Bernard Shaw, 1856-1950)與魏勃夫婦(Sidney and Beatrice Webb, 1859-1947 & 1858-1943)等人在倫敦創立的一個漸進的社會主義團體。事實上，關於易卜生究竟是否為女性主義者申言，這是一個值得探討的問題，不過此處非本文重點，可參見Gail Finney, “Ibsen and feminism”, in *The Cambridge Companion to Ibsen*, pp. 89-105.

<sup>48</sup> 見 Sally Ledger, *Henrik Ibsen*, p.2-3.

<sup>49</sup> 參見 Ian Britain, “A Transplanted Doll’s House: Ibsenism, Feminims and Socialism in Late-Victorian and Edwardian England”, in Ian Donaldson ed., *Transformations in Modern European Drama* (London: The Macmillan Press Ltd, 1983), pp. 24-25.

宰制一切，當原本的一家之主('breadwinner')承認他的依賴性之後，就是舊秩序的終結了。<sup>50</sup>

短短幾句話，勾勒出娜拉出走對既有社會體制的衝擊。此後，不少人圍繞著娜拉出走後可能有的結局打轉，接連出現該劇的想像性續作。如華特·貝森(Walter Besant)在1890年1月刊登於《英格蘭插畫雜誌》(*English Illustrated Magazine*)的《玩偶之家；及其後》(*A Doll's House - and After*)，敘述娜拉離家25年後的故事；娜拉最後家破人亡，而這一切都因她當初離家而起。<sup>51</sup>這篇充滿道德批判的續集小說，引起易卜生擁護者的抗辯。一個月後，蕭伯納以比原劇更為激進的《也是玩偶之家之後：貝森先生對易卜生劇作所作的續集之續集》(*Still After the Doll's House: A Sequel to Mr. Besants' Sequel to Henrik Ibsen's Play*)予以回應。艾蘭諾·馬克思也與以色列·贊維(Israel Zangwill)寫出諷刺意味的遊戲之作《整修過的玩偶之家》(*A Doll's House Repaired*)。<sup>52</sup>與易卜生同時期的瑞典劇作家史特林堡(August Strindberg, 1849-1912)，則不滿易卜生的《娜拉》與《群鬼》一類劇作都有意抹黑男性，回應

<sup>50</sup> Michael Egan ed., *Ibsen: the Critical Heritage*, p. 376.

<sup>51</sup> 在這篇小說中，作者敘述了娜拉離家25年後所發生的故事。郝爾茂開始酗酒、不務正業且被銀行解僱；她的兩個兒子，一個跟老爸同樣是個酒鬼，另一個則是侵吞公款者。至於唯一的女兒雖是個純潔可愛的女孩，卻因為擁有一個不甚名譽(父親酗酒母親出走)的家庭，使其未婚夫最後與她解除婚約。至於身為母親的娜拉，則成了知名度甚高也毀譽參半的新女性作家，她主持一間沙龍，時常進行知識性的會談；其「所寫作的小說……使保守人士視為洪水猛獸。她並主張廢除家庭，高舉以愛情為唯一的原則。」她的聲望並不好，其女並拒絕與她同住的提議。此小說的結局是，一日娜拉途經車站時被一起事故阻擋，此時林德夫人出現並告知那起意外正是娜拉之女跳河身亡；林德夫人要娜拉反省這些年來因她的所作所為造成的種種悲劇，但娜拉仍然不表後悔，並要求車夫加快速度以免錯過她要搭的火車。見 Sally Ledger, *Henrik Ibsen*, p. 13. 以及 Gretchen P. Ackerman, *Ibsen and the English Stage 1889-1903*, pp. 58-61.

<sup>52</sup> 見 Sally Ledger, *Henrik Ibsen*, p. 13.

以《般格爵士之妻》(*Sir Bengt's Wife*, 1882)。<sup>53</sup>也許這些想像與創造，落實了易卜生對該劇的期許；他曾說過：

我的任務是描寫人們。但事情往往總是這樣：假如描寫多少有點準確，讀者就會把自己的感情和情緒也都放進去。他們認為這是詩人的意思；然而，不，完全不是。每一個人人都按自己的理解重新創作詩人的作品，根據自己的個性美化它，修飾它。進行創作的不僅僅是作家，而且還有讀者，他們是創作的夥伴，而且與詩人本人相比，讀者常常更像是詩人。<sup>54</sup>

推動易卜生劇作不遺餘力的劇評家威廉·阿切爾(William Archer, 1856-1924)，與易卜生私交甚篤。他曾直言易卜生的貢獻，並非發明什麼新理念與新觀念，而是運用某些新觀念來攻擊社會陳俗舊制，使現代生活透出一線曙光：

舉例來說，我曾被問及易卜生是否有意在《娜拉》的最後一幕告知觀眾，一個覺醒的妻子必須要離夫棄子，以獨自成長，豐富其靈魂？易卜生根本無意如此。……這齣戲的目的，是在於讓人們澈底瞭解問題所在，而不是要強迫他們在此一特殊案例中採取這種特殊的解決之道。<sup>55</sup>

易卜生並非刻板地鼓勵已婚婦女出走，「他描繪出典型的家庭生活；他賦予男女主角生動的個性特質；他將他們置於一連串事件中，由此展現他們因應人事的不同反應，以預示後來的發展；最後，他使女主

<sup>53</sup> 見Michael Robinson ed., *Strindberg's Letters Vol. I 1862-1892* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), p.34, 228.

<sup>54</sup> 易卜生，「1898年5月26日在挪威保衛婦女權利協會的慶祝會上的講話」，收入《易卜生文集》第8卷(北京：人民文學出版社，1995年)，頁234。

<sup>55</sup> William Archer, "Ibsen and English Criticism", *Fortnightly Review*, July 1889, in Thomas Portlewait ed., *William Archer on Ibsen: The Major Essays, 1889-1919*, p. 17.

角採取了男主角相信是出於她個人本質與情勢所需的行動。的確，這個行動是刻意被設計來使問題獲得強有力的解決。」<sup>56</sup>西方評論家們看得很清楚，易卜生以開門為始、以關門為終的安排，象徵性意味大過於實際的行動。<sup>57</sup>威廉·阿契爾認為該劇真正打動人心之處，並非娜拉選擇出走是對或錯，也不因她的出走宣言多麼義正嚴辭，而在於她的心情是如此真實，她的表白是如此誠摯，郝爾茂的反應又是如此人性。

這齣戲所以引發英國社會超乎一般看戲心情的嚴肅討論，在於它觸及維多利亞社會(Victorian society)中產階級婚姻與兩性觀的核心。<sup>58</sup>多數觀眾與讀者原本認同的，是郝爾茂所代表的男性中心的父權價值觀。<sup>59</sup>郝爾茂在劇中對娜拉說：「我日夜替你做事，忍窮忍苦，我都願意，但是世上沒有一個男子肯爲了他所愛的婦人犧牲自己名譽。」娜拉回道：「幾十萬的婦人都肯爲了他們的情人男子犧牲名譽。」<sup>60</sup>易卜生透過娜拉與郝爾茂對於愛情和自我的不同陳述，反映出當時中產階級的雙重道德標準：男性重自我實現，女性重自我犧牲。<sup>61</sup>由此可想見，

---

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> 見Nada Zeineddine, *Because It Is My Name: Problems of Identity experienced by women, artists, and breadwinners in the plays of Henrik Ibsen, Tennessee William, and Arthur Miller* (Merlin Books Ltd., 1991), p. 11.

<sup>58</sup> 此指英國女王維多利亞在位時期(1837-1901)，此階段為英國擴張國力的顯著時期，同時也是中產階級雙重性道德價值觀形成的重要時期，當時女性普遍被壓抑性慾，以至於產生精神性疾病。見Michel Foucault, *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction*, trans. From French by Robert Hurley (New York: Random House, Inc., 1990), pp. 3-13. 另見“A Doll House, or ‘The Fortunate Fall’”, in Brian Johnston, *Text and Supertext in Ibsen’s Drama* (London: The Pennsylvania State University Press, 1989), pp.137-164.

<sup>59</sup> 威廉·阿契爾便曾指出英國社會實存在太多像郝爾茂那樣的男性；至於娜拉，則少之又少。見William Archer, "Ibsen and English Criticism", *Fortnightly Review*, July 1889, in *William Archer on Ibsen: The Major Essays, 1889-1919*, pp. 16.

<sup>60</sup> 此譯文出自胡適、羅家倫等譯，〈娜拉〉，《新青年》第4卷第6號，頁570。

<sup>61</sup> 當時中產階級男性，多以其妻為天真、幼稚，且活動範圍只應在家庭裡，凡事

娜拉的出走，除了自我覺醒外，還包括對愛情的徹底失望。儘管郝爾茂自以為深愛其妻，但對已產生自覺意識的娜拉來說，他不過把她當傀儡，覺得跟她在一起很好玩罷了。借貸事件衍伸出的發展，推翻了娜拉夢想中的家庭與婚姻關係，使她質疑自身責任的優先順序；她走出玩偶之家，是爲了尋求一個答案。易卜生並未揭示此答案爲何，娜拉出走後的未知，正是該劇賦予世人最寶貴的禮物——想像後續發展的創造力，與付諸行動的實踐力。

《娜拉》與《群鬼》等劇作，從歐洲傳到美洲，同樣掀起熱烈的褒貶之爭與議論聲浪。<sup>62</sup>早在1870年，威斯康辛大學規劃挪威文學的課程時，便以易卜生的作品爲教材。<sup>63</sup>1882年5月20日，《群鬼》首度登上美國芝加哥(Chicago)的舞台；<sup>64</sup>此後10年間，《娜拉》、《國民公敵》、《博克曼》(*John Gabriel Borkman*)陸續在紐約、波士頓(Boston)、費城等地巡迴演出。<sup>65</sup>1882年6月2日，《娜拉》的改編版《童妻》(*The Child Wife*)在威斯康辛州的密爾瓦基(Milwaukee)演出；不同於原著，《童妻》中的丈夫體諒妻子的作爲，最後以雙方和解，喜劇收場。<sup>66</sup>原版的《娜

---

以丈夫的意見爲依歸。見Richard D. Altick, *Victorian People and Ideas* (New York: W. W. Norton & Co., 1973), pp. 50-59. 至於當時西方社會普遍對女性特質的要求，主要是溫柔、婉約而順從，也就是所謂的「端莊淑女」(the proper lady)。見Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer, Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen* (London: The University of Chicago Press Ltd., 1984), p. 4.

<sup>62</sup> 見Hjalmar Boyesen, "Open Letters: Henrik Ibsen", in Michael Egan ed., *Ibsen: the Critical Heritage*, pp. 146-147.

<sup>63</sup> 見Robert A. Schanke, *Ibsen in America: a century of Change* (New York: The Scarecrow Press, Inc., 1988), p. 6.

<sup>64</sup> 見James Mcfarlane ed., *The Cambridge Companion to Ibsen*, p. xxii.

<sup>65</sup> 有關易卜生的劇作在美國的重要演出時間及地點，參見*Ibsen in America: a century of Change*, pp. 310-313.

<sup>66</sup> 見Joan Templeton, *Ibsen's Women*, p. 115.

拉》舞台首演，是自1889年10月30日起，從波士頓展開的巡迴演出。<sup>67</sup>此劇照例在美國劇壇產生大幅的震盪與衝擊，撻伐與支持者各執一端，互不相讓。劇評家艾維斯利(P. P. Iverslie)在《諾頓》(*Norden*)週報上對《娜拉》的評語為「道德墮落的悲哀見證」，他斥責易卜生的劇作是非基督徒的(un-Christian)。相對地，女性主義者安妮·梅爾(Annie Nathan Meyer)則稱許易卜生的《群鬼》與《娜拉》都「充滿了女性是負責任者的美麗真理」。<sup>68</sup>

娜拉形象的出現，為19世紀末以降的歐洲戲劇舞台開啓了新女性形象的大辯論。<sup>69</sup>後代的劇作家如蕭伯納等人，不斷繼續創造出符合時代潮流的新女性形象，其中較為國人所熟知的，為《華倫夫人之職業》(*Mrs. Warren's Profession*)(1893)中的薇薇。當代學者曾指出，易卜生對推動維多利亞時期的文化現代性(cultural modernity)，有不可抹滅的貢獻。<sup>70</sup>《娜拉》則對其時開始出現於英國的「新女性」(*The New Woman*)風潮，有著先行的前導作用。<sup>71</sup>

由《娜拉》的刺激而形成的西方新女性思維，經由文化的交流，東渡亞洲。這股西風首先吹拂並引起迴響的國家，是由天皇率領進行維新的島國日本。「娜拉」在20世紀之交的日本，成了備受議論的「醒女」標本。

<sup>67</sup> 見Robert A. Schanke, *Ibsen in America: a century of Change*, p. 10.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 7-11.

<sup>69</sup> 見李玉花，〈從娜拉到聖女貞德——試論現代歐洲戲劇中的新女性形象〉，《南京師大學報》(社會科學版)，1996年第3期，頁83-89。

<sup>70</sup> 見Sally ledger, *Henrik Ibsen* pp. 1-4.

<sup>71</sup> *The New Woman* 這個名詞，在英國最早出現於1894年5月一位激進作家莎拉·葛蘭(Sarah Grand)在《北美評論》(*North American Review*)所發表的文章中。其後這個名詞迅速被運用與討論，廣泛見於各類輿論刊物、作品、劇本上。見Vivien ardnere & Susan Rutherford eds., *The New Woman and Her Sisters: feminism and theatre 1850-1914* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992), pp. 2-4.

### 3. 娜拉到了東方：日本

「娜拉」在日本的傳播，主要依附於約在1909年興起的新劇運動(shingeki)而展開；日本的新劇運動，又與日人的民族主義思想密切相關。<sup>72</sup>19世紀的日本與中國，都曾遭遇西方帝國主義的叩關與侵略，但在接受衝擊方面，中國很難卸除以天朝自居的獨尊心態；相較之下，日本的反應與應對策略較具彈性。德川幕府還政天皇，開啓明治維新的改革局面，將日本逐步帶入近代化的社會。<sup>73</sup>日本文學作為民族精神的一種體現，率先發生了重大變革。年輕的知識份子受到歐美近代文化思想的影響，開始醞釀新文化觀念。<sup>74</sup>新劇運動，在這樣的時代背景展開，展露日本追求現代化與國家富強的思想與欲望。透過翻譯並表演西方著名劇作，日人力求在戲劇技巧與思想文化上學習西方。外國劇作有關婦女問題者，則刺激日本社會思考進而反省自身婦女問題。易卜生的劇作在當時的日本，被視為近代劇的代表而加以介紹，繼因其個人主義與婦女解放思想而聞名，得以適時在日本社會發揮影響力。<sup>75</sup>

最早正式將易卜生介紹到日本的，是提倡演劇革新的坪內逍遙。<sup>76</sup>明治25年(1892)他曾著短文〈亨利克·易卜生〉，率先引介這位歐洲近

---

<sup>72</sup> 日本新劇運動，企圖以寫實主義的方式，暴露出社會的各種矛盾與問題，以求激勵觀眾與社會尋求解決之道。見 Laurel Rasplica Rodd, "Yosano Akiko and the Taish, Debate over the 'New Woman'", in Gail Lee Bernstein, *Recreating Japanese women, 1600-1945* (California: University of California, 1991), pp. 175-198.

<sup>73</sup> 見呂理州，《明治維新——日本邁向現代化的歷程》(台北：遠流，1994)。

<sup>74</sup> 見費振剛，〈中國現代新文學與近代文化——魯迅、郭沫若同日本文化的交融與差異〉，收入林玉、嚴紹璽編，《傳統文化與中日兩國社會經濟發展》(北京：北京大學出版社，2000)，頁442。

<sup>75</sup> 見 Okazaki Yoshie ed., V. H. Viglielmo trans., *Japanese Literature in the Meiji Era* (BUNSHA, 1955), pp. 96-98, 517-527.

<sup>76</sup> 見劉崇稜，《日本文學概論》(台北：水牛圖書，1994)，頁279。

代戲劇之父。<sup>77</sup>翌年，高安月郊抄譯《國民之敵》與《社會棟樑》，1901年首度將《娜拉》（《人形の家》）完整翻譯並介紹到日本，但當時並未引起太多共鳴或回響。與此同時，另有森鷗外繼續翻譯《布蘭德》、《娜拉》與《群鬼》等劇。直到明治39年（1906），易卜生逝世的消息傳來後，以島村抱月為首的許多人，突然開始對易卜生產生濃厚的興趣，頓時掀起一陣易卜生熱，其劇作並開始在劇場演出。<sup>78</sup>《早稻田文學》於該年出版「易卜生紀念號」<sup>79</sup>，小山內薰、柳田國男、田山花袋、岩野泡鳴、長谷川天溪等人，則於翌年2月成立「易卜生會」（Ibusen Kai），推動易卜生劇作及其思想，不遺餘力。<sup>80</sup>1910年夏，坪內逍遙曾發表一系列「現代劇中的新女性」演講，介紹易卜生、蕭伯納等人的劇作，說明這些劇作中大部分的女主角，都是拒絕傳統刻板與受限制的女性角色，以努力發現自我並追求更為平等的兩性關係。<sup>81</sup>

近代日本學者本間久雄曾在《婦女問題十講》書中，將個人主義定位為婦女運動的主要思想來源。這股自文藝復興時代即萌芽，到近代愈見勃興的思潮，在19世紀末期，由尼采與易卜生等人發揚光大。他尤其稱許易卜生的個人主義思想，對婦女解放有重要的影響。

根據易卜生的思想，當個人與社會對立之際，非但個人毫無遜色，且個人方面，應占重大之地位。……然彼著《傀儡之家》（詳後）中，於婦人之覺醒，尤能發揮盡致，毫無遺憾，近代性道德革命之第一人，如愛倫凱（Ellen Key）者，受易卜生此個人

<sup>77</sup> 見劉立善，《日本白樺派與中國作家》（瀋陽：遼寧大學出版社，1995），頁342。

<sup>78</sup> 見 Okazaki Yoshie ed., V. H. Viglielmo trans., *Japanese Literature in the Meiji Era*, p. 521.

<sup>79</sup> 見吳廷主編，《日本史》（天津：南開大學出版社，1994），頁580。

<sup>80</sup> 見葉渭源，唐月梅，《20世紀日本文學史》（青島：青島出版社，1999），頁128-129。

<sup>81</sup> 見 Vera Mackie, *Creating Socialist Women In Japan: Gender, Labour and Activism, 1900-1937* (Cambridge: Cambridge University press, 1997), p. 82.

主義思想之甚大影響。<sup>82</sup>

本間久雄在該書第十講介紹日本婦人思想時，特別提及娜拉<sup>83</sup>：

舍八年同棲之夫，放置可愛三子於不顧，彼女所謂棄「傀儡衣裳」，叫絕「第一任何為貴者，予乃人也」之間，飄然家出，如易卜生「傀儡家庭」之諾拉者，為前述近代婦人中，最新自覺之女魁，於近代婦人解放史上，保有重要之位置，然如諾拉輩，試下一確評，則為以「人」而覺醒之個人主義，不外其具體化也。<sup>84</sup>

對本間久雄而言，娜拉不僅代表婦女的自覺與解放，更具現了人類的個性覺醒，其重要性不言而喻。

在個人主義、自然主義<sup>85</sup>等思潮的激盪下，20世紀之交的日本，開始從藝術、思想與婦人問題各層面，瞭解與詮釋易卜生劇作。曾經留英的作家夏目漱石，對《娜拉》有過發人深省的見解。他於明治38年(1905)所著的《我是貓》(吾輩は猫である)小說中，使用「人形」這個辭彙，以此重新省思當時普遍流行且仍不斷發展的良妻賢母概念。<sup>86</sup>在該小說裡，夏目漱石將「人形」定義為完全聽從丈夫意願的妻子。他並於1912年撰有〈娜拉可以生活下去嗎？〉一文，對娜拉這樣的女

<sup>82</sup> 本間久雄著，姚伯麟譯，《婦人問題十講》(上海：學術研討會，1934年，3版)，頁14。

<sup>83</sup> 娜拉當時在日本，被稱為諾拉或諾頓。

<sup>84</sup> 本間久雄著，姚伯麟譯，《婦人問題十講》，頁375。

<sup>85</sup> 自然主義發端於當時日本文藝界，後來擴大成為一股思潮，並著力於介紹外國文藝作品加以學習參考；其中即包括易卜生的幾齣重要劇作。據本間久雄的說法，由長谷川天溪氏所創的「現實暴露之悲哀」標語，可為自然主義的簡要詮釋。見本間久雄著，姚伯麟譯，《婦人問題十講》，頁377-378。

<sup>86</sup> 見高橋康雄，《斷髮する女たち—モダソガルの風景》(東京：教育出版株式會社，1999)，頁35。該作者推斷夏目漱石應該在寫《我是貓》之前，便已讀過被翻為《人形の家》的《娜拉》而受其啟發。

性形象，在真實世界裡的發展，提出饒富興味的見解：

我認為體現易卜生哲學的娜拉這樣的女性，在實際社會上不可能如此容易就出現。不過，雖然這樣的女性無法出現，娜拉的形象還是不會讓人感到不自然或不合理。像這樣的形象應該不論任何時期都會令人感到新潮。但是娜拉的實踐，對我而言是不可能的。我也無法想像將來得以讓娜拉這樣的女性出現的時代會來臨。當初易卜生寫娜拉的想法，是認為世間的道德規範只對男子有利而對女子有害，才產生出這本書。所以人們在此前提下，會認為娜拉的行為是理所當然，並能認同之。但是在這個故事背後，其實是蘊藏著一個哲理，而不是一個失去理性的熱情。當我看娜拉時，與其說覺得感動，不如說我可從娜拉身上得到某些訓誨與啟示。我不知道在現代的日本婦人中，有多少人理解娜拉，但恐怕不多吧！如果日本婦人看到娜拉以後，就提出所謂的覺醒云云，那實在是值得大家深思的問題。

87

也許當時與夏目一樣，對娜拉的精神抱持理智態度予以理解並吸納的人並不多。多數人從該劇汲取的，是娜拉走出家庭追求自我的新潮表現。而使娜拉尤其備受日人矚目的另一原因，在於該劇首度由女性擔任主角，突破了日本自17世紀以來禁止女性登臺演出的限制。飾演娜拉的女演員松井須磨子(Matsui Sumako, 1886-1919)，自該劇公演後，其演藝事業臻至巔峰。<sup>88</sup>松井為女演員在日本新劇史上掙得一席之地；在許多日人眼中，她簡直就是娜拉的化身。<sup>89</sup>她曾兩度結婚，後在

<sup>87</sup> 見〈ノラは生るか〉，《國民雜誌》，明治45年2月。轉引自高橋康雄，《斷髮する女たち—モダソガルの風景》，頁40-41。

<sup>88</sup> 見Joan Templeton, *Ibsens' Women*, p. 114.

<sup>89</sup> 見岩橋邦枝，《愛と反逆——近代女性史創つた女たち》（東京：株式會社講談社，1984），頁56-61。

坪內逍遙主持成立的文藝協會中，認識了時為有婦之夫的島村抱月，在他的賞識與鼓勵下，努力從事演劇訓練，並與他墜入愛河。1919年初，島村抱月病逝，松井須磨子自殺殉情，追隨島村而去，在日本引起極大的轟動。<sup>90</sup>

19世紀末葉以來，西方源源不斷地東傳的文明與思想，刺激了日本個人主義與婦女解放思想的發展。<sup>91</sup>20世紀初，日本文壇吹起一股自然主義風，其否定固有道德與傳統，強調個人意識的充實與自覺，受到許多知識女性的認同與支持。<sup>92</sup>當時日本研究婦女問題的著作頗盛，諸如上杉健吉的《婦人問題》(1910)、河田嗣郎的《婦人問題》(1910)、以及吉田熊次郎的《女子研究》(1911)等，都援用了西方的婦女思想加以論述。<sup>93</sup>「到了明治末葉，文藝思想界，自然主義的運動大興，個人主義的思潮日急。近代文學中所表現的『新時代之女性』刺激當時受了多少教育的中流階級的，年少氣銳的女子不小。」<sup>94</sup>娜拉之名在日本的傳播，是與新女性意識的萌芽，及婦女解放運動的發端並行的。<sup>95</sup>明治44年(1911)，《娜拉》在日本舉行首演，博得好評。<sup>96</sup>此後，「娜拉主義」(ナライズム)、「新女性」(新しき性)這類名詞，開始流行於當時的社會。<sup>97</sup>

<sup>90</sup> 見岩橋邦枝，《愛と反逆——近代女性史創つた女たつ》，頁56-70。

<sup>91</sup> 本間久雄著，姚伯麟譯，《婦人問題十講》，頁373-375。

<sup>92</sup> 見陳水逢編著，《日本文明開化史略》(台北：臺灣商務印書館，1993)，頁412。

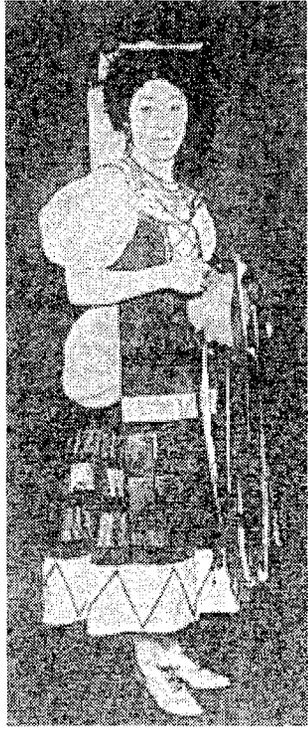
<sup>93</sup> 見本間久雄著，姚伯麟譯，《婦人問題十講》，頁378-379。

<sup>94</sup> 此為《青鞜》創辦人平塚明子之文，引自易漱瑜，〈半年來居東京的實感〉，《少年世界》第1卷第8期，1920年8月1日，頁151。

<sup>95</sup> 見岩橋邦枝，《愛と反逆——近代女性史創つた女たつ》，頁59-62。

<sup>96</sup> 見田晴子、林玲子、永原和子編，《日本女性史》(東京：吉川弘文館，平成10年)，頁229。

<sup>97</sup> 見岩橋邦枝，《愛と反逆——近代女性史創つた女たつ》，頁59。



日本第一位娜拉松井須磨子(Matsui Sumako)的娜拉扮相<sup>98</sup>

同年9月，日本第一個著名的女性文學團體，青鞜社，在平塚明子(雷鳥)、木內錠子、中野初子、保持研子、物集和子等人召集下成立。長谷川時雨、與謝野晶子、岡田八千代氏等人贊助，田村俊子、野上彌生子、茅野雅子、尾島菊子等人為最初社員，並創辦《青鞜》雜誌(*Seito*)。<sup>99</sup>本間久雄曾謂：

<sup>98</sup> 該照出自岩橋邦枝，《愛と反逆—近代女性史創つた女たち》，頁61。

<sup>99</sup> 見武田清子，《婦人解放の道標—日本思想史にみるその系譜》(東京：株式會

「青鞜」之出現，為日本近代婦人思想上，新紀元之事件，不僅婦人思想史上為然，即自男女道德史之立足地，或自更廣義言之，於我國文化史上之立足地，均為堪注目之大事件，於是以此「青鞜」之出現為界線，我國近代婦人思想及性道德觀念，煥然一新。<sup>100</sup>

1912年1月，《青鞜》的第2卷第1號有近10篇由該刊社員發表對《娜拉》的批評及感想文章，堪謂「娜拉專號」<sup>101</sup>；其他主流雜誌也紛紛發行專號討論「新女性」的主題。<sup>102</sup>娜拉引起20世紀初的日本對「新女性」的熱烈討論，除因其女性自覺的舉動鼓舞日本女性外，另一方面則因其與當時流行的「良妻賢母」觀念相抵觸。這個在1891年(明治24)首度出現於《女鑑》上的名詞，堪謂結合民族主義與近代國家觀念的女子教育理型。娜拉的拋夫棄子與良妻賢母的理想，恰成強烈對比，自然引發爭議，招致批判。當時有位作者長谷氏，用詆毀的語氣，斥

---

社，1985），頁7；山川菊榮，《日本婦人運動小史》（東京：大和書房，1979），頁101-105。

<sup>100</sup> 本間久雄著，姚伯麟譯，《婦人問題十講》，頁379。

<sup>101</sup> 以下為該號有關《娜拉》的文章表列：

| 作者       | 文章名稱        |
|----------|-------------|
| 葉        | 人形の家より女性問題  |
| みとり      | イブゼンの「人形の家」 |
| 君        | 「人形の家」を読む   |
| H        | メラさんに       |
| Y        | 「人形の家」に就て   |
| ジエンネットリ- | 「人形の家」(評論)  |
| 松井須磨氏談   | 舞臺の上で困つた事   |
| 無名氏      | 「人形の家」に似た劇曲 |
| パーナ-ドシヨウ | 「人形の家」(評論)  |

<sup>102</sup> 見 Vera Mackie, *Creating Socialist Women In Japan: Gender, Labour and Activism, 1900-1937*, p. 82.

責娜拉這種「為個人主義所誤之女子」，行事盲目，誤導日本青春女子做出與家庭衝突的爭執事件。長谷氏稱那些言行有別於傳統的新女子為「醒女」，而諾賴(娜拉)即為醒女的主要不良示範：

諾賴一劇，乃演一西洋女子名諾賴之歷史，其腳本風行日本。……棄愛兒，別親夫，撇家庭，為不受束縛之自由女子，以行其所守之道。……上所述之婦人，乃新女子之代表。故開通女子者，乃犧牲良人並殺父不悔的女子之代名詞也。此種危險思想，自西洋輸入日，乃產出許多和製諾賴，和製海芝泰，和製瑪庫塔。青鞞社一派之女詩人，就中放異彩者，如平塚雷鳥，尾竹紅吉，種種作為，早已披露於種種新聞紙上，無介紹之必要。<sup>103</sup>

也許如夏目漱石所言，「和製諾賴」不可能這麼容易就出現在日本社會。不過，為爭取自由而出走的娜拉，確被不少日本知識女性視為婦女解放的象徵。<sup>104</sup>

《娜拉》之得以引進日本，主要是乘新劇運動發展之機，並切合當時日本自然主義與個人主義的文藝思潮，使知識份子對娜拉在該劇所揭櫫的人性覺醒，產生一定程度的共鳴，並隨之推動日本婦女運動的進行。從歐美輾轉傳到日本，《娜拉》的世界之旅，備受爭議；其往往為了配合當地社會可接受的尺度，被迫修改結局以便順利演出。娜拉成為許多擁護女權人士的新標竿，也許是易卜生所始料未及，因為他曾謝絕挪威的女權組織欲加諸他以「擁護女權」的殊榮。<sup>105</sup>但無

<sup>103</sup> 長谷氏著，上海進步書局編，《現代之女子》(上海：進步書局，1916初版，1932年5版)，頁27。

<sup>104</sup> 見劉立善，《日本白樺派與中國作家》，頁349。

<sup>105</sup> 易卜生於1898年5月26日在挪威保衛婦女權利協會的慶祝會上，曾發表過如下談話：「……婦女們為之奮鬥的那個事業在我看來是全人類的事業。誰認真讀讀我的書，誰就會明白這一點。當然，最好是順便也解決婦女問題，但我的整個構想

可否認的是，從19世紀以降，娜拉形象不斷出現在許多社會，透過語言文字與舞台畫面所提供的心智與視覺雙重影像，成為眾人檢討自身與思考改進的思想泉源。娜拉的覺醒與出走精神，可以喚醒的不只是處於劣勢的女性，而是所有不滿於被視為傀儡般的人；這樣的普世性思想，因而得以超越時空的藩籬，被援用來對抗不同的不公正制度。因此，儘管20世紀初的中國社會依舊缺乏中產階層，娜拉卻仍受知識分子的青睞，被引進並被塑造為挑戰傳統的新形象之一。

### 三、「娜拉」初到中國

由以上敘述可知，娜拉備受歐美亞各國文藝界矚目之因，包括該劇別出心裁的劇本構思，擔綱女演員的精湛演技，劇情展現的批判與女性自覺意識，以及特別是娜拉拋夫棄子的驚人出走行徑。這些引發他國熱烈討論娜拉的因子，不盡然都能在中國激起同樣的火花，促成討論或產生共鳴。那麼，娜拉如何得以在中國有所發揮？介紹者的動機，是否與其他國家有所不同？

本部分將從民初知識份子對個人與國家、社會之關係的新論述，剖析易卜生的劇作及其思想得以受國人矚目的思想背景。繼而說明《新青年》的「易卜生號」，如何正式將娜拉引進中國。

---

不在這裡。我的任務是描寫人們。」見易卜生，「1898年5月26日在挪威保衛婦女權利協會的慶祝會上的講話」，收入《易卜生文集》第8卷，頁234。針對易卜生是否伸張女權或是人權之類的問題，丹麥名劇評家喬治·布蘭德(George Brandes)認為早期的易卜生對女性問題其實是很沒興趣的，但後期他成了一位真正的偉大詩人，放寬了他的心胸與眼界，也關注到婦女處境與社會加諸其上的桎梏；一言以蔽之，布蘭德指出易卜生從事了一場「為進步而奮鬥的戰役」(in the battle of progress)。見 George Brandes, *Henrik Ibsen, A Critical Study*(New York: Benjamin Blom, Inc., 1964), p.77.

## 1. 國人對易卜生的初步認識與定位

自清末以來，許多具改革意識的知識分子，開始關注國民性這個課題，指陳「一國強弱之因果關係，不能不求之國民性中，可知國民性之統一，為國家存立之要件。」<sup>106</sup>國民性之所以漸受重視，在於國人面臨內憂外患的存亡關頭，對自身傳統與社會文化產生質疑，而要求突破傳統、解放自我，以求整體的改造與進步。辛亥革命促成中國政體的改變，理應使國民與國家間的關係更為密切，創造民主政治。事實卻不然。袁世凱的圖謀帝制、返歸復古、表彰節婦烈女等舉措，拉扯出知識份子期許新文化的理想，與掌權人士企圖維持舊制的現時實之巨大落差。激進的年輕學者由此覺悟到非變革人心、風俗與倫理，無以根本剷除中國社會的弊端與問題，因而醞釀「借思想文化以解決問題」的「全盤性反傳統主義」思潮。<sup>107</sup>許多人申論並企圖重整個人與家庭、群體、社會、國家間的關係；<sup>108</sup>被視為「近世一切新文明皆導源於此」的個人主義，便以其高揚個性、尊重個人意志的特色，躍為不滿現狀者攻擊傳統的最佳利器。<sup>109</sup>陳獨秀的〈孔子之道與現代生活〉一文，是借個人主義以圖「打倒孔家店」的著例。<sup>110</sup>易卜生的劇

<sup>106</sup> 勞勉，〈論國家與國民性之關係〉，《甲寅》第1卷第6號，1915年6月10日，頁13。

<sup>107</sup> 見林毓生著，穆善培譯，《中國意識的危機——“五四”時期激烈的反傳統主義》，頁15-93。

<sup>108</sup> 近代中國從建構民族國家的論述中，逐漸發現國民概念與公民意識。綜觀前幾年的《新青年》，可發現許多言論對現代國民精神的期許，傳達出類似的訊息，即強調個人對社會國家的責任與貢獻，「救國必先有我」（易白沙，〈我〉第1卷第5號），「吾國欲求自存，必須求之國民自身」（高語罕，〈青年與國家之前途〉第1卷第5號）；而「儒家之愛民與法家之弱民，雖有仁暴寬狹之不同，而其根本不認有個人之自由則一也。」（光昇，〈中國國民性及其弱點〉第2卷第6號）。

<sup>109</sup> 家義，〈個位主義〉，《東方雜誌》第13卷第2號，1916年2月10日，頁6-10。

<sup>110</sup> 該文以批判康有為為當時視儒家為宗教，並倡議立孔教為國教的舉措為起點，申

作，即因其個人主義的精隨，被國人發現，引進中國。

中國的首位易卜生介紹者，應屬魯迅(周樹人，1881-1936)。魯迅於1902年以官費留學日本，由學礦改學醫，再棄醫而習文；他期望借重文學的社會功用，對民族精神與國民靈魂發揮潛移默化的影響，以重塑國民性格，拯救中國。<sup>111</sup>他首從介紹歐洲新文藝思潮入手，尤其是被壓迫民族的革命文學。當他留日期間，正值易卜生熱潮方興未艾之際，不少中國留學生都在彼時接觸易卜生；此與日後易卜生在中國廣受歡迎，不無關聯。<sup>112</sup>魯迅相當推崇的白樺派作家有島武郎，曾在留美階段大量閱讀易卜生的作品，回日本後並著數文介紹易卜生的思想，多少影響魯迅對易卜生的接受程度。<sup>113</sup>

在魯迅論及易卜生的眾多作品裡，屬1907年寫的〈文化偏至論〉與〈摩羅詩力說〉為最早。<sup>114</sup>〈文化偏至論〉的思想脈絡，承自歐洲19世紀中葉以來對理性主義與近代社會流弊的反動，旨在批判近世文明的虛偽與偏執。<sup>115</sup>魯迅強調個人的精神自覺，首在超脫俗見陋識與

---

論現代生活乃「以經濟為之命脈，而個人獨立主義，乃為經濟學生產之大則，其影響遂及於倫理學。故現代倫理學上之個人人格獨立，與經濟學上之個人財產獨立，互相證明，其說遂至不可動搖。」陳獨秀，〈孔子之道與現代生活〉，《新青年》第2卷第4號，1916年12月1日。

<sup>111</sup> 見朱棟霖、丁帆、朱曉進編，《中國現代文學史1917~1997》上冊(北京：高等教育出版社，1999)，頁9。

<sup>112</sup> 包括魯迅、田漢、郭沫若等人，都在赴日求學期間接觸並接受易卜生思想。見丹尼爾·哈康遜、伊麗莎白·愛德，王忠祥譯，〈易卜生在挪威和中國〉，收入《易卜生文集》第8卷，頁422；王立明，〈郭沫若與外國文學〉，《瀋陽師範學院學報》(社會科學版)第23卷第5期，1999，頁16。

<sup>113</sup> 見劉立善，〈日本白樺派與中國作家〉，頁342-350。

<sup>114</sup> 此可謂中國最初介紹易卜生的文章。見阿英，〈易卜生的作品在中國〉，收入阿英，《阿英文集》(香港：生活·讀書·新知三聯書店，1979)，頁667。

<sup>115</sup> 見黃繼持，〈導言：魯迅的行程〉，收入黃繼持編，《魯迅著作選》(台北：臺灣商務印書館，1998年)，頁4-5。

名利爭逐，「搥物質而張靈明，任個人而排眾數」<sup>116</sup>。他對個人主義在當時中國的發展，有以下的觀察：

個人一語，入中國未三四年，號稱識時之士，多引以為大話，苟被其溢，與民賊同。意者未遑深知明察，而迷誤為害人利己之義也歟？夷考其實，至不然矣。<sup>117</sup>

由此可略知，清末多數國人仍視個人主義為群體團結之障礙。魯迅不滿當時中國社會「尙物質而疾天才」、「個人之性，剝奪無餘」的心態，有意引進個人主義以為矯正。由此他提及易卜生：

其後有顯理伊勃生(Henrik Ibsen)見於文界，瑰才卓識，以契開迦爾之詮釋者稱。其所著書，往往反社會民主之傾向，精力旁注，則無問習慣信仰道德，苟有拘於虛而偏至者，無不加以抵排。更睹近世人生，每托平等之名，實乃愈趨於惡濁，庸凡涼薄，日益以深，頑愚之道行，偽詐之勢逞，而氣宇品性，卓爾不群之士，乃反窮於草莽，辱於泥塗，個性之尊嚴，人類之價值，將咸歸於無有，則常為慷慨激昂而不能自己也。<sup>118</sup>

魯迅勾勒出易卜生桀傲不馴、不與世俗同流合污的個性與作品風格，並以《國民公敵》為例，闡揚其宗旨：

如其民敵一書，讓有人實守真理，不阿世媚俗，而不見容於人群，狡獪之徒，乃巍然獨為眾愚領袖，借多陵寡，植黨自私，於是戰鬥以興，而其書亦止：社會之象，宛然具於是焉。<sup>119</sup>

魯迅綜述易卜生、尼采、施蒂納(Max Stirner, 1806-1856)、叔本華(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)、齊克果(Soren Kierkegaard, 1813-1855)

<sup>116</sup> 魯迅，〈文化偏至論〉，收入《魯迅全集》(北京：人民文學出版社，1973年)，頁46。

<sup>117</sup> 同上，頁50。

<sup>118</sup> 同上，頁51-52。

<sup>119</sup> 同上，頁52。

等人的思想為「二十世紀文化始基」、「將來新思想之朕兆」與「新生活之先驅」。<sup>120</sup>青年魯迅期許自己向這些大家學習，成為領導國人邁向新生的精神界戰士。<sup>121</sup>這種強烈的信念，促使他再寫出〈摩羅詩力說〉，發抒更為激昂的個人主義精神：

今則舉一切詩人中，凡立意在反抗，指歸在動作，而為世所不甚愉悅主悉入之。……上述諸人，其為品性言行思維，雖以種族有舒，外緣多別，因現種種狀，而實統一于一宗：無不剛建不撓，抱誠守真；不取媚于群，以隨順舊俗；發為雄聲，以起其國人之新生，而大其國于天下。其之華土，孰比之哉？<sup>122</sup>

「立意在反抗，指歸在動作」，體現了摩羅詩人的核心意識；「以起其國人之新生，而大其國于天下」，則道盡魯迅對這些摩羅詩人的表現與貢獻之嘉許，及感慨當時中國無法與西方比擬的失落。曾在〈文化偏至論〉出現的反抗型思想家，皆被網羅於摩羅詩人旗下，易卜生也不例外：

伊氏生於近世，憤世俗之昏迷，悲真理之匿耀，假《社會之敵》以立言，使醫士斯托克曼為全書主者，死守真理，以拒庸愚，終獲群敵之諍。自既見放於地主，其子復受斥於學校，而終奮鬥，不為之搖。末乃曰，吾又見真理矣。地球上至強之人，至獨立者也！其處世之道如是。<sup>123</sup>

歸納〈文化偏至論〉與〈摩羅詩力說〉裡的易卜生，可知魯迅欣賞易卜生之處，在其力抗群庸愚眾、執守真理不渝的堅決意志。魯迅與他筆下的易卜生，彷彿都化身為孤獨卻不倒的超人戰士，向世人高

<sup>120</sup> 同上，頁49-50。

<sup>121</sup> 見林毓生，〈魯迅個人主義的性質與含意——兼論「國民性」問題〉，《二十一世紀》第12期，1992年8月號，頁90。

<sup>122</sup> 魯迅，〈摩羅詩力說〉，頁66, 98-99。

<sup>123</sup> 同上，頁75。

呼人性可貴之所在，爲其尊嚴、獨立與自由。〈摩羅詩力說〉藉由闡述西方師人的精神，表達了青年魯迅的人生哲學。<sup>124</sup>〈文〉、〈摩〉二文，爲易卜生在晚清中國打出第一炮。陳獨秀則曾在《青年雜誌》第1卷第4號的〈現代歐洲文藝譚〉中，將易卜生與法國的左拉、俄國的托爾斯泰，並列爲西洋三大文豪。當時他筆下的易卜生，是「刻畫個人自由意志者也」。<sup>125</sup>而真正在五四時期把娜拉介紹到中國的，當屬胡適(1891-1962)。他在1910年負笈美國後，開始其認識易卜生之旅。在美留學7年期間，胡適奠定了日後宣揚易卜生主義的思想基礎。從他早年如何認知中西文化的異同，思考個人與社會的關係，與中國自強之道，可瞭解他介紹易卜生劇作的動機與心態。

胡適少時即有改革社會的理想與抱負，勤於著述；出國前已在《競業旬報》發表約15萬字的文章和詩詞，洋溢著啓蒙與改革氣息。<sup>126</sup>他抨擊當時清末社會的腐敗與傳統制度的僵化，也相當關心女子問題。<sup>127</sup>在美國的求學階段，胡適時常思索中國傳統面臨西方文明挑戰時應如何轉化的問題。<sup>128</sup>他認同梁啓超所提「國家欲自強，以多譯西書爲本，學子欲自立，以多讀西書爲功」的理念，<sup>129</sup>在1916年2月3日寄給陳獨秀(1879-1942)的信中提及：

今日欲爲祖國造新文學，宜從輸入歐西名著入手，使國中人士有所取法，有所觀摩，然後乃有自己創造之新文學可言也。

<sup>124</sup> 見孫郁，〈20世紀中國最憂患的靈魂〉（北京：群言出版社，1993年），頁34。

<sup>125</sup> 陳獨秀，〈現代歐洲文藝譚〉，《青年雜誌》第1卷第4號，1915年12月15日。

<sup>126</sup> 見胡適，〈胡適早年文存〉（台北：遠流，1995），頁7-15。

<sup>127</sup> 胡適曾發表過數篇有關女子問題的文章，包括〈世界第一女傑貞德傳〉、〈中國愛國女傑王昭君傳〉、〈敬告中國的女子〉、〈曹大家《女誡》駁議〉、〈婚姻篇〉等；見胡適，〈胡適早年文存〉，頁100-155。

<sup>128</sup> 見余英時，〈中國近代思想史上的胡適〉（台北：聯經，1984），頁21。

<sup>129</sup> 梁啟超，〈西學書目表序例〉，《飲冰室文集類編》（台北：華正書局，1974）。

胡適相信要「新民」，必須「新文學」；而為使中國人有可效法的典範，必須引介先進的西方各國名著，從學習開始，進而創造自己的新文學、新文化。<sup>130</sup>汪叔潛的〈新舊問題〉一文，曾定義「所謂新者無他，即外來之西洋文化也。所謂舊者無他，即中國固有之文化也。」<sup>131</sup>署名後聲的論者，則認為中國數千年來昧於專制，「初不解何謂政治權利，何謂國民義務也。故一旦接觸歐化，新知啓迪，聰俊之士，覺而自奮，慨然以恢張民權，重造民權為己任。此於中國社會，謂非得未曾以之新民乎！」<sup>132</sup>向西方取經，因而成為留學生的當務之急。胡適與魯迅相同，都相當看重文學的社會功用：

吾以為文學在今日不當為少數文人之私產，而當以能普及最大多數之國人為一大能事。吾又以為文學不當與人事全無關係。凡世界有永久價值之文學，皆嘗有大影響於世道人心者也。（此說宜從其極廣義言之，……如李白、杜甫、白居易，如今之易卜生(Ibsen)、蕭伯納(Shaw)、梅脫林(Maeterlinck)，皆吾所謂「有功世道人心」之文學也）<sup>133</sup>

胡適這種普及新文學以教育大眾的觀念，與其於日後提倡「白話文學」的行徑一氣呵成。他主張循序漸進地譯介西方名著，不可囫圇吞棗全盤接受：

譯書須擇其與國人心理接近者先譯之，未容躐等也。貴報(《青年雜誌》)所載王爾德之《意中人》(Oscar Wilde's "The Ideal Husband")雖佳，然似非吾國今日士大夫所能領會也。以適觀之，即譯此書者尚未能領會是書佳處，況其他乎？而遽譯之，

<sup>130</sup> 見李爽學，〈蕭乾論易卜生在中國〉，《當代》第15期，1987年7月1日，頁104。

<sup>131</sup> 汪叔潛，〈新舊問題〉，《青年雜誌》第1卷第1號，1915年9月15日。

<sup>132</sup> 後聲，〈新國家與新教育〉，《甲寅》第1卷第8號，1915年8月10日，頁1。

<sup>133</sup> 《胡適留學日記(四)》，收入《胡適作品集》第37冊(台北：遠流出版事業股份有限公司，1986年)，頁56-57。

豈非冤枉王爾德耶？<sup>134</sup>

胡適以「能有效刺激中國進步」為吸收西方思想的依據，譯介的書籍則以「與國人心理接近者」為優先；而他所認定的優先順序，自以他個人判斷為主。當日流行於美國社會的易卜生戲劇，其抨擊傳統陋習與主張個人解放的意念，正切合胡適的脾味與選擇譯書的標準，因而成就日後《新青年》出版「易卜生號」的遠因。

胡適在剛到美國的那一年，便觀賞過《群鬼》，並深受易卜生戲劇的吸引。<sup>135</sup>1914年2月3日，胡適記述他與友人同往觀看法國劇作家白里而的《梅毒》(*Damaged Goods*)。他讚揚此劇以花柳病為主題，深入探討該病之遺毒及對社會家庭的影響，並提及易卜生的《群鬼》也屬類似主題。<sup>136</sup>對十九世紀晚期吹起一片「世紀末熱」的西方來說，梅毒是退化、衰頹的象徵。《群鬼》藉由描繪宗教與道德的虛偽、疾病遺傳的悲劇，反映其時西方的文化墮落與人心恐懼，對五四時期的中國知識份子產生不小的衝擊。<sup>137</sup>魯迅便曾多次援用該劇對於「群鬼」的意象，表達他對「混亂思想遺傳的禍害」之深切觀感。<sup>138</sup>胡適也引用《群》劇中的對話，申明他反對把「兒子孝順父母」列為一種「信條」的立場：

(孟代牧師) 你忘了沒有，一個孩子應該愛敬他的父母？  
(阿爾文夫人) 我們不要講得這樣寬泛。應該說：「歐士華

<sup>134</sup> 胡適，《藏暉室劄記》(上海：亞東圖書館，1939)，頁845-846。

<sup>135</sup> 胡適是在1910年獲美國庚子賠款的公費資助，先後入美國的康乃爾大學及哥倫比亞大學研究哲學與文學。由日記的記載可發現胡適觀賞《群鬼》一劇不止一次；他甚至還看過《群鬼》的影戲。見《胡適留學日記(四)》，收入《胡適作品集》第37冊，頁105。

<sup>136</sup> 見《胡適留學日記(一)》，收入《胡適作品集》第34冊(台北：遠流，1986)，頁172-175。

<sup>137</sup> 見孫隆基，〈「世紀末」的魯迅〉，《二十一世紀》第12期，1992年8月，頁99-100。  
五四時對《群鬼》較著名的譯作，屬潘家洵刊載於《新潮》1卷5號(1919年5月)的翻譯，後收於《易卜生集》上冊(台北：臺灣商務印書館，1991)。

<sup>138</sup> 見孫隆基，〈「世紀末」的魯迅〉，頁100。

應該愛敬阿爾文先生(歐士華之父)嗎？」

這是說，「一個孩子應該愛敬他的父母」是耶教一種信條，但是有時未必適用。即如阿爾文一生縱淫，死於花柳毒，還把遺毒傳給他的兒子歐士華，後來歐士華毒發而死。請問歐士華應該孝順阿爾文嗎？若照中國古代的倫理觀念自然不成問題。但是在今日可不成問題了。假如我染著花柳毒，生下兒子又聾又瞎，終身殘廢，他應該愛敬我嗎？<sup>139</sup>

胡適不只將欣賞戲劇視為純娛樂，更認真咀嚼戲劇所傳達的寓意。他側重易卜生中期後以討論社會問題為題材的劇作，視其為問題劇「鉅子」：

自伊卜生(Ibsen)以來，歐洲戲劇鉅子多重社會劇，又名「問題劇」(problem play)，以其每劇意在討論今日社會重要之問題也。業此最著者，在昔有伊卜生，今死矣，今日名手在德為赫氏，在英為蕭伯納氏(Bernard Shaw)，在法為白里而氏。<sup>140</sup>

除了前往戲院觀賞易卜生的戲劇外，胡適也閱讀易卜生的劇本與書信，並對其展開一番研究。<sup>141</sup>雖然筆者無法確定胡適是否在美觀賞過《娜拉》，但以該劇在美國的高演出率<sup>142</sup>，及他後來在〈易卜生主

<sup>139</sup> 胡適，〈我的兒子〉，收入《胡適作品集》第6冊《貞操問題》(台北：遠流，1994年)，頁74。

<sup>140</sup> 《胡適留學日記(二)》，收入《胡適作品集》第35冊(台北：遠流，1986年)，頁53。

<sup>141</sup> 例如胡適曾於1915年8月9日的日記中記載他閱讀了易卜生的《海娼傳》(*Hedda Gabler*)，並表示其「極喜之」。見《胡適留學日記(二)》，頁84。至於胡適曾閱讀其書信的證據，則以他曾在日後〈易卜生主義〉一文中引用了易卜生的《尺牘》中數段文字可見一斑。另見Elizabeth Eide, *China's Ibsen: From Ibsen to Ibsenism* (London: Curzon Press, 1987), p. 15. 另見胡德才，〈現代中西戲劇關係的第一塊里程碑：胡適的《終身大事》和易卜生的《玩偶之家》〉，《中國文化研究》總第13期，1995年秋，頁122。

<sup>142</sup> 根據Robert Schanke在其書中對易卜生的劇作在美國演出的圖表，可知《娜拉》可謂演出次數最頻繁的劇碼。見Robert A. Schanke, *Ibsen in America: a century of*

義〉中對娜拉所展現的熟悉程度，可推想他至少讀過《娜拉》。<sup>143</sup>1914年，胡適與韋蓮司女士(Edith Clifford Williams, 1885-1971)在康乃爾大學結識，兩人維持了終生的情誼。<sup>144</sup>韋蓮司的思想言談及與胡適的交情，關鍵性地影響了胡適對婦女問題的看法。<sup>145</sup>胡適對韋氏的人格極為稱道：

其人極能思想，讀書甚多，高潔幾近狂狷，雖生富家而不事服飾；一日自剪其髮，僅留二三寸許，其母與姊腹非之而無可如何也，其狂如此也。……女士最灑落不羈，不屑事服飾之細。歐美婦女風尚(fashion)，日新而月異，爭奇鬥巧，莫如所屆。女士所服，數年不易。其草冠敝損，戴之如故。又以髮長，盡剪去之，蓬首一二年矣。行道中，每為行人指目，其母屢以為言。女士曰：「彼道上一婦女日易其冠服，窮極怪異，不自以

*Change*, pp. 310-312.

<sup>143</sup> 胡適曾於1914年一次針對「容忍遷就」與「各行其是」的問題提出的見解中，提及《娜拉》：

次請言西方近世之說，…此「不容忍」之說也。其所根據，亦並非自私之心，實亦為人者也。蓋人類進化，全賴個人之自蓋。思想之進化，則有獨立思想者之功也。政治之進化，則維新革命者之功也。若人人為他人之故而自遏其思想言之獨立自由，則人類萬無進化之日矣。(彌爾之《群己權界論》倡此說最力，伊卜生之名劇《玩物之家》亦寫此意也。)

吾於家庭之事，則從東方人，於社會國家政治之見解，則從西方人。上述言論出現的《娜拉》(亦即《玩物之家》)，並沒有鼓勵女性走出家門的意思，而旨在強調其與《群己權界論》(即*On Liberty*)同樣提倡個人獨立自主精神的重要性。見《胡適留學日記(二)》，收入《胡適作品集》第35冊，頁190-191。

<sup>144</sup> 韋蓮司在紐約專攻藝術，其父H. S. Williams 執教於康乃爾大學地質系。兩人交往情形，見周明之，〈五四時期思想文化的衝突——以胡適的婚姻為例〉，收入汪榮祖主編，《五四研究論文集》(台北：聯經，1987)，頁183-189；周質平，《胡適與韋蓮司：深情五十年》(北京：北京大學出版社，1998)。

<sup>145</sup> 見周質平，《胡適與韋蓮司：深情五十年》，頁1-15。

為怪異，人亦不之怪異，而獨異我之不易，何哉？彼誠不自知其多變，而徒怪吾之不變耳。」女士胸襟於此可見<sup>146</sup>。

胡適讚許韋蓮司個性獨立、思想率真、行為自然，傾慕之心溢於言表；這些特質都是他期許中國女性能做到的。他曾在1915年10月30日的日記裡寫著：

吾子識吾友韋女士以來，生平對於女子之見解為之大變，對於男女交際之關係亦為之大變。女子教育，吾向所深信者也。惟昔所注意，乃在為國人造良妻賢母以為家庭教育之預備，今始知女子教育之最上目的乃在造成一種能自由能獨立之女子。國有能自由獨立之女子，然後可以增進其國之道德，高尚其人格。概女子有一種感化力，善用之可以振衰起懦，可以化民成俗，愛國者不可不知所以保存發揚之，不可不知所以因勢利用之。<sup>147</sup>

這種能親歷西方女性將獨立自主的精神落實到現世生活，對胡適的女性觀，有相當正面的刺激作用。胡適對韋氏的引述，至少仍延續到1918年9月他在北京女子師範學校演講的「美國的婦人」中。他以韋氏為例，說明美國女子不嫁而能獨立生活的自立精神<sup>148</sup>：

如今單舉一個女朋友作例。這位女士是一個有名的大學教授的女兒，學問很好，到了二十幾歲上，忽然把頭髮都剪短了，把從前許多的華麗衣裳都不要了。從此以後，他只穿極樸素的衣裳，披著一頭短髮，離了家鄉，去到紐約專學美術。他的母親是很守舊的，勸了他幾年，終勸不回頭。他拋棄了世家的家庭清福，專心研究一種新畫法；又不肯多用家中的錢，所以每日

<sup>146</sup> 《胡適留學日記(二)》，收入《胡適作品集》第35冊，頁57-58，179。

<sup>147</sup> 《胡適留學日記(三)》，收入《胡適作品集》第36冊，頁215。

<sup>148</sup> 從周質平的《胡適與韋蓮司：深情五十年》，頁15-17，45。

自己備餐，自己掃地。他那種新畫法，研究了多少年，起初很少人賞識，前年他的新畫在一處展覽，居然有出重價買去。將來他那種畫法，或者竟能自成一家也未可知。但是無論如何，他這種人格，真可算得「自立」兩個字的具體的榜樣了。<sup>149</sup>

除了與韋氏等美國女性的交往與體會外，胡適也恰逢其會地目睹美國婦女參政運動的蓬勃發展，並對婦女爭取自身權益的努力，印象深刻。<sup>150</sup>

歸結胡適在《留學日記》中所描述的女性，及對女權運動的觀感，可知美國這個新環境對他所造成的衝擊是全面性的，包括學識、社會風氣、文化習尚與兩性互動。他甚至寫信給在中國鄉下的未婚妻江冬秀，希望她能多讀書識字，以便溝通<sup>151</sup>。綜而言之，易卜生的劇作帶領胡適邁向解放自我、追求獨立與自由的境界；韋蓮司則彷彿一個真正實踐娜拉精神的新女性，不畏懼從傳統出走，堅持自己的原則，依靠自己的智識維生。這些經驗與想法，都促使胡適選擇易卜生及其娜拉，以之為中國人應效法的典範。

除上述青年學者外，中國話劇界也對易卜生有初步的認識。1914年，「新劇同志會」曾演出《娜拉》。<sup>152</sup>該年《俳優雜誌》第1期的頁

<sup>149</sup> 胡適，〈美國的婦人〉，《胡適作品集》第6冊《貞操問題》，頁41。

<sup>150</sup> 在胡適留美期間，美國的婦女參政運動正進行得如火如荼，並於歐戰進行的同時繼續奮鬥不懈，終至大戰結束後獲得婦女投票權。參見Linda G. Ford, *Iron-jawed Angels: The Suffrage Militancy of the National Woman's Party 1912-1920* (Maryland: University Press of America, Inc., 1991)。胡適曾於日記中敘述目睹美國婦女參政運動者示威遊行的過程，並表示當日的遊街令他感動之事，包括秩序之整肅，心理之莊嚴，女教習之多，遊行著者之堅忍耐苦。見《胡適留學日記(三)》，收入《胡適作品集》第36冊，頁216。

<sup>151</sup> 參見白吉庵，《胡適傳》(北京：人民出版社，1994)，頁90-92。

<sup>152</sup> 見歐陽予倩，《自我演戲以來》(上海：神州國光社，1939)，頁79。

首便有“世界腳本著作大家”「伊蒲生君肖像」<sup>153</sup>；由話劇界先進陸鏡若口述介紹易卜生的劇作，並強調他中期以後的表現：

「伊蒲生」者，腳本家也，著作等身，而得名則在五十一歲以後。蓋彼五十一歲以前諸作，尚不足為莎翁之敵。今舉其五十一歲以後所著腳本如下：

(人形之家)1879年 (亡魂)1881年 (民眾之敵)1882年 (鴨)1884年 (羅思媚而思后姆)1886年 (海上之美人)1886年 (海答加蒲拉)1890年 (棟樑)1891年 (小哀約夫)1894年 (約翰加布立兒布爾克芒)1896年 (復活之時)1899年

以上諸作，稱為伊蒲生之社會劇，皆描寫歐洲現代社會實象之名作。伊蒲生歿於一九〇六年，年七十八歲，自彼出而劇界趨勢為之一變，謂為莎翁之勁敵非過分之言也。雖其將來之勢力如何，姑勿論，要其為劇界革命之健將，破壞莎翁勢力之爆裂彈，彼實為之導火線。嗚呼！其文章魄力亦足以驚人傳世矣。<sup>154</sup>

陸鏡若將易卜生冠以「莎翁的勁敵」、「劇界革命之健將」等名號，讚揚之情，溢於言表。這些對易卜生的早期介紹，集中突出的多是易卜生的寫實與批判精神。整體而言，易卜生在20世紀初年的中國社會，並未引起廣泛注意。<sup>155</sup>但從這些介紹性文章，已可窺見日後國人對易卜生劇作的想像與期許方向：亦即將之定位為社會改革家。

1910年代的西方社會，開始經歷自工業革命發展，現代社會形成以來最大規模的衝擊——戰爭的爆發；許多思想、信仰與價值觀，都

<sup>153</sup> 當時易卜生被譯為伊蒲生。

<sup>154</sup> 鏡若口述，叔鷺達指，「伊蒲生之劇」，《俳優雜誌》第1期，1914年9月20日，頁4-6。

<sup>155</sup> 一如阿英（錢杏邨，1900-1977）所言，「卻是中國社會的發展，沒有到達需要、也就是真正理解易卜生的階段」。見阿英，〈易卜生的作品在中國〉，收入阿英，《阿英文集》，頁668-669。

或多或少因為這場人為掀起的災難而動搖或重建。同時期的中國社會，卻因自身的民族革命，帶動了對傳統倫理與思想的重新省思，而望向西方尋求新典範。所謂的復古與革新思潮，背後所依附而發的根源，亦即東方與西方文明，事實上都正經歷著前所未有的挑戰；但也正是在這個新舊交替、青黃不接的時代裡，中國的新文化運動健將們揚起大旗，為自身爭取到發言反傳統的良好時機，也連帶地擴展了婦女問題的面向，使其成為反抗傳統、學習西方的重要嘗試園地。不合傳統、離經叛道的娜拉，便在眾青年渴望自由、呼吸新文化新空氣的時代中，於1918年6月以易卜生主義代言人的身份，躍登中國言論舞台，帶領新生代青年走出傳統、走出家庭，邁向另一個境界的想像與認同空間。

## 2. 《新青年》的「易卜生號」

留學日本的魯迅，在〈文化偏至論〉與〈摩羅詩力說〉中將易卜生置於慷慨激昂、孤傲不馴的精神界戰士之列。在美就讀時接觸易卜生劇作的胡適，則從易卜生中期的社會問題劇，歸納出其創作精神與思想信仰，以「易卜生主義」的面目呈現在國人面前，正式揭開娜拉形象在近代中國傳播與演變之旅。

雖然《新青年》於1915年創刊時，胡適還在美國求學，但他始終與國內文藝界保持聯繫。<sup>156</sup>1917年1月1日，胡適發表在《新青年》第2卷第5號的〈文學改良芻議〉，正式掀起中國改革文言文為白話文的浪潮。<sup>157</sup>陳獨秀進一步發表〈文學革命論〉，將改良之風從文學形式帶

<sup>156</sup> 《新青年》曾刊載胡適的新詩、文學專文、譯文、札記與通信。

<sup>157</sup> 見沈松僑，〈一代宗師的塑造——胡適與民初的文化、社會〉，收入周策縱等著，〈胡適與近代中國〉（台北：時報文化，1991），頁140-147。

到文學內容的轉變，開啓所謂新文化運動。1918年6月15日，《新青年》首度發行專刊，是為「易卜生號」，其中介紹了易卜生的生平、思想與作品。<sup>158</sup>該刊內容見表一：

表一：《新青年》「易卜生號」文章列

| 作者  | 譯者     | 文章名稱                                    |
|-----|--------|---|
| 胡適  |        | 〈易卜生主義〉                                 |
| 易卜生 | 胡適、羅家倫 | 《娜拉》( <i>A Doll's House</i> )           |
| 易卜生 | 陶履恭    | 《國民之敵》( <i>An Enemy of the People</i> ) |
| 易卜生 | 吳弱男    | 《小愛友夫》( <i>Little Eyolf</i> )           |
| 袁振英 |        | 〈易卜生傳〉                                  |

作為《新青年》頭一次發行的特輯主角，易卜生的作品與其思想，想必象徵著某種時代意義。1928年，魯迅在〈《奔流》編校後記〉摘引日本青木正兒教授〈將胡適漩在中心的文學革命〉一文，對十年前的中國社會背景做了的交待：

民國7年6月，《新青年》突然出了《易卜生號》。這是文學底革命軍進攻舊劇的城的鳴鏑。……使他們至於如此迅速地成為奇兵底原因，卻似乎是這樣——因為其時恰恰昆曲在北京突然盛行，所以就有對此叫出反抗之聲的必要了。那真相，徵之同誌的翌月號上錢玄同君之所說(隨感錄十八)，漏著反抗底口吻，是明明白白的。<sup>159</sup>

<sup>158</sup> 在1922年底《新青年》停刊之前，《新青年》一共發行過四個專刊，一為「易卜生號」，一為第6卷第5號(1919年5月)的「馬克思主義研究專號」，一為第7卷第4號(1920年3月1日)的「人口問題號」，一為第7卷第6號(1920年5月1日)的「勞動節紀念號」。

<sup>159</sup> 魯迅，〈《奔流》編校後記〉，收入《魯迅全集》第7卷(台北：谷風出版社，1989年)，

由此可知易卜生雀屏中選之因，在於《新青年》有意援用外來思想以反抗傳統舊制。<sup>160</sup>但為何選易卜生？魯迅進一步解釋：

如青木教授在後文所說，因為要建設西洋式的新劇，要高揚戲劇到真的文學底地位，要以白話來興散文劇。……但我想，也還因為Ibsen敢於攻擊社會，敢於獨戰多數。那時的紹介者，恐怕是頗有以孤軍而被包圍於舊壘中之感的罷，現在細看墓碣，還可以覺到悲涼，然而意氣是壯盛的。<sup>161</sup>

對當時國人而言，易卜生的特出之處，在於他不妥協、不同流合污的獨立判斷，對社會保持質疑的批判態度，及奮勇的戰鬥精神。<sup>162</sup>這說明為何胡適等人集中精力於宣傳易卜生的寫實散文劇，而非早期的韻文劇，或晚年的象徵主義劇作。日後胡適在《新青年》回覆讀者來信時曾明言：「足下試看我們那本『易卜生號』便知道我們注意的易卜生並不是藝術家的易卜生，乃是社會改革家的易卜生。」<sup>163</sup>文學家蕭乾更直言：

中國人在看到西方劇作中，居然以人敢鼓吹妻子從自以為是的丈夫身邊走開，看到居然有人願意寫出一位為真理而寧與全民為敵的醫師的時候，其興奮之情，西方人是很難想像的。黃帝

頁162-163。

<sup>160</sup> 見Mao Chen, *Between Tradition and Change: The Hermeneutics of May Fourth Literature* (New York: University Press of America, Inc., 1997), pp. 55-78.

<sup>161</sup> 魯迅，〈《奔流》編校後記〉，《魯迅全集》第7卷，頁163。

<sup>162</sup> 復旦大學研究生王曉昀的博士論文〈易卜生與中國〉將易卜生進入中國的時代契機概括為：一、以新人格的建設為首要任務的現代思想啟蒙運動；二、這一運動對文學（包括戲劇）所提出的揭示現實社會問題的要求；三、婦女解放思潮。其認為此為易卜生在本世紀初的中國思想文化界得以獨領風騷的三個主因。轉引自胡德才，〈現代中西戲劇關係的第一塊里程碑：胡適的《終身大事》和易卜生的《玩偶之家》〉，《中國文化研究》總第13期，1995年秋，頁124。

<sup>163</sup> 〈通信：論譯戲劇〉，《新青年》第6卷第3號，1919年3月15日，頁333。

以來的社會傳統，如今終於有人敢舉大旗而與之抗擯了。<sup>164</sup>此時中國正特別需要借助西方經驗來反抗中國傳統，譯自西方的文學作品，如易卜生這類的社會批判劇，自備受國人歡迎並加以宣揚。<sup>165</sup>

胡適詮釋的易卜生主義，基本上有三大宗旨：一是對中國傳統家庭制度的抨擊，二為擁護個人主義，三為要求社會接受不同於以往傳統的新聲音。<sup>166</sup>簡言之，易卜生主義到了胡適筆下，成了個人主義與寫實主義的綜合體。<sup>167</sup>用胡適的話來說，當易卜生「把社會種種腐敗齷齪的實在情形寫出來叫大家仔細看」之後，不忘告知一個「保衛社會健康的衛生良法」，使人們目睹寫實主義呈現的黑暗真相後，能發展出「完全積極」的個人主義，以求解決問題。<sup>168</sup>胡適為中國社會量身訂作的易卜生主義，基本上主導了日後國人對易卜生的接受方向；<sup>169</sup>

<sup>164</sup> 蕭乾，〈易卜生在中國〉（“Ibsen in China”），轉引自李爽學，〈蕭乾論易卜生在中國〉，《當代》第15期，1987年7月1日，頁105。

<sup>165</sup> 鮑家麟，〈民初的婦女思想(1911~1923)〉，收入《中國婦女史論集續集》（台北：稻鄉出版社，1991），頁308。

<sup>166</sup> 見 Elizabeth Eide, *China's Ibsen: From Ibsen to Ibsenism*, pp. 20-22. 胡適的〈易卜生主義〉一文，更被李歐梵視為「有關對五四個人主義最具影響的陳述(聲明)」。

見李歐梵，〈現代性的追求〉（台北：麥田，1996），頁94。

<sup>167</sup> 見胡適，〈易卜生主義〉，《新青年》第4卷第6號，1918年6月，頁490-503。事實上，易卜生的劇作與詩文中，也曾展露出浪漫主義、社會主義等思想，但胡適並未曾加以說明。可參見 Errol Durbach, 'Ibsen the Romantic': *Analogues of Paradise in the Later Plays* (London: the Macmillan Press td, 1982).

<sup>168</sup> 西方的個人主義思想，相當廣泛而難以精確定義，而胡適即選擇並認同了易卜生劇中傳達的思想，並謂「易卜生最可代表十九世紀歐洲的個人主義的精華」。見胡適，〈介紹我自己的思想〉，《胡適作品集》第18冊《我們走哪條路？》（台北：遠流，1988，3版），頁232。有關個人主義的源流及其發展，見史蒂文·盧克斯，朱紅文、孔德龍譯，《個人主義：分析與批判》（北京：中國廣播電視出版社，1993）。

<sup>169</sup> 見 Shuei-may Chang, "Casting Off the Shackles of Family: Ibsen's Nora character in Modern Chinese Literature, 1918-1942", Ph. D. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994, p.46.

易卜生原抨擊的是資產階級的守舊成俗，胡適則將之轉為對孔教社會制度的批判，尤其是對中國大家庭制度的非難。<sup>170</sup>五四時期傳播易卜生思想的方式，與西方不盡相同——西方易卜生思想的散播，主要偏重劇場演出與隨之衍生的討論。西方劇場的起源甚早，早期的欣賞者多為中上層階級，到了19世紀末，劇場觀眾群漸擴大到中產與工人階級。<sup>171</sup>觀賞戲劇已成為西方大眾的普遍娛樂，若有劇作探討某些社會所關注的課題，往往能引起觀眾或讀者的共鳴，甚或與當時思潮合流，互相助長影響力。易卜生思想在中國的宣揚，則有賴知識份子先對其戲劇進行濃縮與綜合，粹取出他們認為中國所需的養份，向大眾宣傳。

胡適汲取自易卜生戲劇並為國人帶來的最大資源，在其對社會的批判火力，與對個人的尊重。<sup>172</sup>

引介娜拉的方式，得到初步的證明。《娜拉》恰恰符合這兩點要素，成為胡適多次提及做為論述重點的例證。胡適引用《娜拉》說明易卜生寫出近世社會家庭裡的四大惡德——自私自利；倚賴性，奴隸性；假道德，裝腔做戲；懦弱沒有膽子。再來，他引用娜拉為其救其夫不惜干冒偽造文書罪，以及娜拉發自內心對宗教的疑惑，說明易卜生批判現世法律、宗教與道德的虛假與箝制人心。其中最重要的，在於胡適選擇以娜拉的「救出自己」這句告白，做為詮釋易卜生式的個人主義名言：

(郝爾茂)....你就是這樣拋棄你的最神聖的責任嗎？

(娜拉) 你以為我的最神聖的責任是什麼？

<sup>170</sup> 見賈祖璋(J. B. Grieder)著，張振玉譯，〈胡適對社會改革的主張與理想〉，收入史華慈等著，《近代中國思想人物論——自由主義》(台北：時報文化，1980)，頁324-325。

<sup>171</sup> 見 Ronald Gray, *Ibsen – a dissenting view: A study of the Last Twelve Plays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), p.54.

<sup>172</sup> 見吳二持，《胡適文化思想論析》(北京：東方出版社，1998)，頁92-105。

(郝) 還等我說嗎？可不是你對於你的丈夫和你的兒女的責任嗎？

(娜) 我還有別的責任同這些一樣的神聖。

(郝) 沒有的。你且說，那些責任是什麼？

(娜) 是我對於我自己的責任。

(郝) 最要緊的，你是一個妻子，又是一個母親。

(娜) 這種話我現在不相信了。我相信第一我是一個人正同你一樣。——無論如何，我務必努力做一個人。<sup>173</sup>

將女性視為可獨立於家庭、丈夫與兒女之外的個人，是《娜拉》帶給中國女性最強烈的衝擊。這種衝擊，對當時的中國男性同樣深刻。對近代許多中國知識份子來說，中國仿如沉寂千年的睡獅，亟待被喚醒，以團結禦侮。<sup>174</sup>娜拉的覺醒，正與國人這種等待甦醒的渴望不謀而合，而成爲炙手可熱的宣揚對象；娜拉卸下爲妻爲母的出走行徑，更直接挑戰了中國舊道德規範，受到新青年與改革者的認同。除了娜拉的正面形象外，《群鬼》中的阿爾文夫人則被胡適塑造爲截然不同不同的對照形象。阿爾文先生常在外尋歡問柳，妻子向牧師朋友訴苦，孰料牧師不僅認爲其夫之舉不足爲奇，反倒要求阿爾文夫人應恪尊婦道，善盡妻職：

妻子對丈夫，什麼都可以犧牲；丈夫對妻子，是不犯著犧牲什麼的。……這種極不堪的情形，何以居然忍耐得住呢？第一，因為人都要顧面子，不得不裝腔做戲，做假道德遮著面孔。第二，因為大多數的人都是沒有膽子的懦夫。……那「群鬼」戲裡的阿爾文夫人沒有娜拉的膽子，又要顧面子，所以被他的牧

<sup>173</sup> 胡適，〈易卜生主義〉，頁503-4。

<sup>174</sup> 見 John Fitzgerald, *Awakening China: Politics, Culture, and Class in the Nationalist Revolution* (Stanford: Stanford University Press, 1996), pp. 1-66.

師朋友一勸，就勸回頭了，還是回家去盡他的「天職」，守他的「婦道」。他丈夫仍舊做那種淫蕩的行為。<sup>175</sup>

阿爾文夫人如此忍氣吞聲地謹守婦道，維繫家庭和諧表象的下場，竟是禍連下一代。由於其夫在外花天酒地，使後來阿爾文夫人產下的兒子，遺傳丈夫的梅毒病菌，最後近於癡呆，演變成無法挽救的悲劇：

他母親恐怕他在家學了他父親的壞榜樣，所以到了七歲便把他送到巴黎去。……他丈夫死後，他妻子還要替他裝面子，花了許多錢，造了一所孤兒院，作他亡夫的遺愛。孤兒院造成了，他把兒子喚回來參預孤兒院落成的慶典。誰知他兒子從胎裡就得了他父親的花柳病的遺毒，變成一種腦腐症，到家沒幾天，那孤兒院也被火燒了，他兒子的遺傳病發作，腦子壞了，就成了瘋人了。這是沒有膽子，又要顧面子的結局。這就是腐敗家庭的下場！<sup>176</sup>

阿爾文夫人的沒膽子與要面子，抑制了她原本萌發的自覺意識，掩蓋家中的諸多敗德，徒然造成家破人亡的悲劇。相較於勇於突破現狀的娜拉，阿爾文夫人的下場在胡適的筆下，也發揮了令人不寒而慄的警惕作用。

接續〈易卜生主義〉文後的；是《娜拉》(A Doll's House)、《國民之敵》(*An Enemy of the People*)與《小愛友夫》(*Little Eyolf*)的譯文。《娜拉》不只被排在最前面，更是其中唯一被完整譯完的劇本；《新青年》重視此劇之意，可想而知。<sup>177</sup>這篇《娜拉》譯文，值得注意之處，在其忠於原劇結局而未加更動。這樣看似理所當然的譯筆，若與

<sup>175</sup> 胡適，〈易卜生主義〉，頁492-493。

<sup>176</sup> 同上，頁493。

<sup>177</sup> 《國民公敵》在《新青年》的第5卷第1到4號繼續刊載，《小愛友夫》則於第5卷第3號續載。

德、英及美國首次翻譯並演出該劇的情形相較，就能看出其特殊之處。<sup>178</sup>歐洲各種要求改變劇情的呼聲，來自出版商、譯作者、劇院老闆到女演員，不一而足；其所慮或所懼，無非是該劇結局可能觸犯社會成俗。反觀中國，《娜拉》之所以能以原貌呈現，並非因當時社會已進步到允許娜拉自由發展的階段；若果如此，娜拉的出現也只會被視為稀鬆平常而無足為奇了。「易卜生號」忠於《娜拉》原味，其意義在於彰顯五四時代反傳統意識的激烈性。具改革意識的知識青年，企圖超越中國社會變遷的速度，以先行者的姿態，為人民想像出符合世界潮流標準的現代性，以打造具有個人獨立意識的現代化國家。民初社會仍存留的種種迂腐觀念與各式各樣的人身限制，雖令改革者失望，卻也成為他們企圖突破現狀的反面動力。袁氏垮台後，眾軍閥爭權奪位造成的混亂情勢，則使人們乘隙爭取某些過去享受不到的言論空間與自由。這些思想與時代背景，都解釋了娜拉之所以能在此時，以原來面目與中國人相見之因。

「易卜生號」的壓軸之作，為袁振英的〈易卜生(Henrik Ibsen)傳〉。<sup>179</sup>袁氏推崇《娜拉》為易氏最著名的劇作，並將該劇定義為「婚姻問題上之悲劇」，盛讚其描寫家庭黑暗面的淋漓盡致：

此劇仍點寫社會之詐偽，及名分心，攻擊家庭制度；寫婦女之地位，如愛鳥之在金籠，其表明家庭之罪惡，發展女子之責任；其光榮權利，不在訓夫教子，乃在乎己身之獨立及自由。……娜拉……本其天真爛漫之機能，以打破名分之羈絆，得純粹之

<sup>178</sup> 舉例而言，《娜拉》在1882年於美國密爾瓦基市(Milwaukee)上演時，名為《童妻》(*The Child Wife*)，1884年在倫敦上演時，名為《毀壞了蝴蝶》。見Egil Törnqvist, *Ibsen: A Doll's House*(Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 65. 並見Gretchen P. Ackerman, *Ibsen and the English Stage 1889-1903*, p.18

<sup>179</sup> 他日後仍持續寫作有關易卜生戲劇及思想的評論。見袁振英，《易卜生傳》(香港：受匡出版部，1928)。

自由，正當之交際，男女之愛情，庶幾維繫於永久，且能真摯！處今日家族婚姻制度之下，男女愛情，必無永久純一之希望；徒增社會之罪惡耳！且家庭中之惡濁空氣，青年子女，日夕所呼吸；其不日趨下流者顯矣！易氏此劇真足為現代社會之當頭棒，為將來社會之先導也。<sup>180</sup>

袁氏推崇易卜生與宣揚娜拉覺醒舉動之情，溢於言表。《新青年》的「易卜生號」，開啓並推動了易卜生主義在中國的發展空間，<sup>181</sup>以至於1920年，周瘦鵑在《小說月報》譯易卜生《社會柱石》的引言中表示：「瑙威大戲劇家易卜生H. Ibsen這名字幾乎人人都知道了。從十九世紀以來，他好似文藝界上一輪明月，月光四照，直要掩沒了莎士比亞。」<sup>182</sup>茅盾(沈雁冰)在1925年這麼論述易卜生：

易卜生和我國近年來震動全國的‘新文化運動’是一種非同尋常的關係。六、七年前《新青年》出《易卜生專號》曾把這位北歐大文學家作為文學革命、婦女解放、反傳統思想……等新運動的象徵。那時候，易卜生這名兒，縈繞於青年的胸中，傳述於青年口頭，不亞於今日之下的馬克思和列寧。<sup>183</sup>

茅盾將易卜生與1910年代末期以來風行於中國的馬、列思想相提並論，可見易卜生在五四青年心目中的地位，及其可能發揮的影響力。胡適也曾在1930年寫下〈介紹我自己的思想〉，評估自己所介紹的易卜生主義「在民國七八年間所以能有最大的興奮作用和解放作用，也正是因為他所提倡的個人主義在當時確是最新鮮又最需要的一針注

<sup>180</sup> 袁振英，〈易卜生(Henrik Ibsen)傳〉，《新青年》第4卷第6號，1918年6月，頁612-613。

<sup>181</sup> 見 Shu-fen Chang, “Ibsen on the Early Stage of Chinese Spoken Drama”, 國立成功大學外語學院碩士論文，1998，頁8。

<sup>182</sup> 瘦鵑，〈「社會柱石」小引〉，《小說月報》第11卷第3號，1920年3月。

<sup>183</sup> 茅盾，〈談談〈傀儡之家〉〉，《文學週報》第176期，1925年6月。

射。」<sup>184</sup>從主編陳獨秀以降，以「偶像破壞」自許的《新青年》，在努力破除「宗教上政治上道德上，自古相傳的，虛榮欺人不合理的信仰」<sup>185</sup>之際，竟也樹起了新的偶像，並不餘遺力地加以宣傳。魯迅便曾將達爾文、易卜生、托爾斯泰與尼采等西方大師列為致力於「偶像破壞」的人物，並表示「即使所崇拜的仍然是新偶像，也總比中國陳舊的好。與其崇拜孔丘關羽，還不如崇拜達爾文易卜生。」<sup>186</sup>其效法西方的心態，一覽無遺。

易卜生傳入中國並受到重視，反映出中國新知識份子與新青年渴望獲得反傳統動力，以援以重塑中國文化精神。娜拉的個性覺醒，恰恰切中這群反傳統思想者的脾胃，而得以被賦予超乎純粹女性形象的能量。「娜拉」形象日後在中國的發展與演變，則反映出知識份子對中國現代性的階段性想像，與不斷轉變的性別認同。<sup>187</sup>

#### 四、結論

由本文的探討，可瞭解外國知識份子與輿論對娜拉形象的塑造，及其在不同文化脈絡中被呈現出的游移狀態。易卜生透過書寫娜拉，塑造出一個將「個人自主」擺在絕對服從神聖婚姻之前的女性形象，對西方傳統以來的婚姻觀、其背後的基督教教義、及圍繞其而衍生的兩性雙重道德標準、愛情觀等思想，提出具震撼性的異議，也更激發

<sup>184</sup> 胡適，〈介紹我自己的思想〉，《胡適作品集》第18冊《我們走哪條路？》，頁232。

<sup>185</sup> 陳獨秀，〈偶像破壞論〉，《新青年》第5卷第2號，1918年8月，頁91。

<sup>186</sup> 唐俟，〈隨感錄：四六〉，《新青年》第6卷第2期，1919年2月15日，頁213。

<sup>187</sup> 相關論述，參見許慧琦，〈「娜拉」在中國：新女性形象的塑造及其演變（1910s~1930s）〉，國立政治大學歷史所博士論文，2001年6月。

19世紀末葉在西方快速發展的女性主義思想。19世紀末葉，歐、美等國誕生了所謂的「新女性」(New Woman)，指稱當時的女性小說家、劇作家、畫家、女性主義者、社會改革者等人士。<sup>188</sup>她們的出現、存在並自我歸類為「新女性」範疇，對於以男性為中心的社會現狀，造成一大威脅，因而飽受輿論批判與譏諷。<sup>189</sup>但這種兼具個人與群體意識的性別認同，卻是女性真正為自我發言(speak on her own behalf)的重要開始。<sup>190</sup>《娜拉》一劇，因鼓吹女性為自己負責、爭取獨立自由的思想，受到眾多新女性的認同。自由主義女性主義者貝蒂·傅瑞丹(Betty Friedan)，曾讚揚《娜拉》為20世紀之交啓發女性至深的重要劇作：「在維多利亞時代裡，歐美數以千計的中產階級婦女，在娜拉身上看見自己。」<sup>191</sup>

20世紀之交的「娜拉」，在各國所掀起的討論焦點，雖不盡然相同，但其備受重視的普遍性，卻說明了當時的世界各國，幾乎無例外

<sup>188</sup> 本文第1章第2節註釋247曾指出 The New Woman 名詞在西方最早出現的源頭。一般來說，西方第一代新女性的主要活躍年代，為1880至1890年代；第二代新女性的活動高峰期，則在1920到1930年代。見 Sally Ledger, *The New Woman: Fiction and feminism at the fin de siecle*(Manchester: Manchester University Press, 1997), pp. 1-34; Nancy Woloch, *Women and the American Experience* (New York: Alfred A. Knopf Inc., 1984), p. 269-306.

<sup>189</sup> 見 Juliet Gardiner ed., *The New Woman* (Collins & Brown, 1993), pp. 1-7; Elaine Showalter, *Sexual anarchy: gender and culture at the fin de siecle* (New York: Viking, 1990), pp. 38-58.

<sup>190</sup> 當時那些號稱「新女性」的女子，對於新女性的定義有相當大的歧異。其皆以個人自身經驗與理念出發，來詮釋心目中的新女性；但對於整個父權社會而言，她們卻皆展現出反抗傳統性別角色認知的「新」氣息與特質，因此不管在個人意識或群體意識上來看，這群知識女性都有意為自己發言。Sally Ledger, *The New Woman: Fiction and feminism at the fin de siecle*, p. 10.

<sup>191</sup> 見 Norman Rhodes, *Ibsen and the Greeks: The Classical Greek Dimension in Selected Works of Henrik Ibsen as Mediated by German and Scandinavian Culture* (London: Associated University Press, 1995), p. 126.

地擁有足以提供《娜拉》引發社會討論或關注的充條件，此即以男性權力為核心而實踐的父權體制(patriarchy)。《娜拉》受到保守人士的大力抨擊，與激進改革者的全力擁護，其被賦予的現代性精神相當明顯，歐美與日本社會藉由討論娜拉所展開的辯論，也不斷刺激相關性議題的發展。

在國外頗受爭議的《娜拉》，在五四初期被引介到中國後，反而似乎相當順利地，並未招致許多反對言論。《新青年》的「易卜生號」成功地喚醒了中國青年，使他們內在渴望自由與獨立的需求因而甦醒，進而召喚婦女相偕而起，掙脫羈絆，追求獨立的人格和生活。<sup>192</sup>娜拉這個形象，逐漸在知識份子的巧妙挪用下，被塑造為鼓勵未婚女子走出家門的重要典範；也由此轉變了娜拉在國外的形象。此後，娜拉便隨著知識份子出於對時局與性別問題的瞭解或需求，展開其在中國的形象之旅。

---

<sup>192</sup> 見張曉麗，〈《新青年》的女權思想及其影響〉，《史學月刊》1998年第4期，頁110。