戲劇研究　第5期
Journal of Theater Studies
2010年1月　　頁69-98

走出個人的真空—易卜生的反諷與《人民公敵》

何一梵
台大戲劇研究所兼任助理教授

"I do but ask, my call is not to answer."
– Henrik Ibsen

導論

「個人」（individual）在歐洲是一個現代的產物。它的出現，爲歐洲人的精神生活帶來新的景觀。米蘭．昆德拉（Milian Kundera）在論及小說藝術與「個人」的關聯時，曾這樣說到：

> 現代（Temps modernes）將人變成「唯一眞正的主體」，變成「一切的基礎」（套用海德格的說法）。而小說，是與現代一同誕生的。人作爲個體立足於歐洲的舞臺，有很大部分要歸功小說。……只有小說將個體隔離。闡明個體的生平、想法、感覺，將之變成無可替代：將之變成一切的中心。[1]
>
> 一個父親的死亡會留下一扇敞開的門，這也正是我們從小就聽到的 —你的生命將在你的孩子身上繼續，你的孩子就是不朽的你。可是如果我的故事在我自己的生命之外仍可以繼續，這就是說，我的生命並非獨立的實體；這就是說，我的生命是未完成的；這就是說，生命裏有些十分具體且世俗的東西，個體立基於其上，同意融入這些東西，同意被遺

[1] 米蘭．昆德拉著，尉遲秀譯：《相遇》（臺北：皇冠書局，2009年），頁47。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 忘：家庭、子孫、氏族、國家。這就是說，個體做爲「一切的基礎」是一種幻象，一種賭注，是歐洲幾個世紀的夢。[2]

昆德拉認爲，是因爲「加西亞・馬奎斯（Gabriel Garcia Marquez）的《百年孤寂》（*One Hundred Years of Solitude*），小說的藝術似乎走出了這場夢」。那麼，做爲比小說更爲古老的戲劇呢？

本文的立論點是：早在1882年，易卜生（Henrik Ibsen）即以《人民公敵》（*An Enemy of the People*）這個劇本，讓戲劇的藝術「走出了這場夢」。爲了說明這點，本文將首先對易卜生之前，歐陸哲學對現代性的反省做一扼要回顧，據此指出「個人主義的幻象」（將「個人」當「一切的基礎」，而這裡的「一切」，也包括文學、藝術與戲劇）在現代的出現，乃是西方文明從十七世紀開始逐漸理性化的結果。而對笛卡耳「我思故我在」（cogito ergo sum）的再解讀，則可以進一步指出，這種笛卡耳式的理性（Cartesian reason）不僅是一種思維方式，也是一種人存在的方式。隨著現代科學與技術的興起，使世界愈來愈理性化，「我思」（cogito）也被預設成人面對世界的基本態度，其結果，則是人被逼著以「個人」的方式存在。

十八世紀末的早期德國浪漫主義，對人成爲「個人」的處境，有許多反省。我思的「個人」被視爲是孤立的、疏離的，活在一個被上帝遺棄的世界（A God forsaken world）中，或簡言之，一種存在的眞空中。浪漫主義者並進一步指出，由於笛卡耳式的理性本身所預設的主體、客體對立的模式，使主體在構築理性知識的同時，本身即被放置在一個眞空的地位中，以便與客體相對，或說，在客體之外。這使人想要認識自己、認識世界，都變得不可能，畢竟，世界與自我，兩者都是我們無法抽離自己、置身事外的。

鑑此，他們提出了整體論（holism），不再將主體視爲與客體對立（儘管這樣可以製造知識），而是在這個世界整體之中，並據此重新思考這個人在其中的整體性（totality），要如何被揭露，以消除個人存在上的眞空與孤立。而這個揭露整體性的工作，浪漫主義者認爲，科學與哲學不再有能力完成，而需要仰賴文學與藝術。

然而，衡諸戲劇史的發展，整體論的觀點並沒有立即影響到戲劇的發展。一直到十九世紀中葉，主導戲劇模式的觀念，主要還是以亞里斯多德（Aritstotle）

[2] 同前註，頁48。

臺灣大學學術期刊資料庫

的《詩學》（*Poetics*）爲典範。對這個亞里斯多德式典範（Aristotelian Paradigm）的尊崇與提倡，先是文藝復興時在十六世紀的義大利，再是新古典主義時於十七世紀的法國，而延伸至十九世紀上半葉流行的巧構劇（well-made play）。追索這個典範的興起，則與西方文明步入理性化的進程同步，換言之，這個戲劇典範同樣是以「我思」的「個人」爲基礎，卻也強化了個人的眞空。

彼得・桑第（Peter Szondi）在《現代戲劇理論》（*Theory of the Modern Drama*）一書中，則將這個典範稱做大寫的「戲劇」（the Drama），認爲「戲劇」在十九世紀中葉發生了危機，而從這個典範出走成了現代戲劇的開始。易卜生則是試圖修正這個典範的第一人。

彼得・桑第的理論，特別是他對易卜生的解讀，並非無可議之處。關鍵在於他並未離開戲劇作爲一種「再現」（representation）的看法。我將指出，戲劇做爲一種再現，仍然無法讓觀眾跳脫主體與客體對立的關係，更不可能讓戲劇做爲一種揭露整體性的工具。只有將戲劇看成一種「反諷」（irony），觀眾在其中的整體性才有可能被揭露。而這一點，最早是易卜生透過《人民公敵》一劇予以完成的。

一、存在的真空

「現代」或「現代性」的開始，意謂著理性意識型態的合法性（the legitimacy of rational ideology）在文明的進程中取得了優勢的支配地位。一般認爲，笛卡耳的「我思故我在」（cogito ergo sum）[3]，則是具體而微地說明了理性運作的模型的特點。根據笛卡耳，思考必須從懷疑（doubt）出發，視一切可疑的爲虛妄，並不接受不可被證明的事物。藉著「自然之光」，也就是理性，擺脫感官經驗的誤導，尋找確定的事物。由於一切外在的事物皆可被懷疑、皆無法確定，這裡唯一能讓它肯定的阿基米德點（Archimedean point），就是思考者自身的存在。

從另一方面觀之，笛卡耳式的理性（Cartesian reason）帶來了一種主體（the

[3] 必須說明，笛卡耳先是在1637年的《方法導論》（*Discourse on Method*）以法文（Je pense de je suis）陳述這個觀點，而在1644年的《哲學原理》（*Principles of Philosophy*）中，才以拉丁文重述這句話。由於本文的重點不在深究笛卡耳的哲學，兩者之間的差異及其意涵，此處並不進一步探討。

臺灣人文學術期刊資料庫

subject）、客體（the object）對立的模式。由於感官經驗的不可信任，思考的主體因此不會在被思考的對象（客體）中，而是在與之對立的一方，對之進行懷疑、檢視，以生產確定的知識。這使得知識的生產只能討論主體可以「置身事外」、與之相對的事物。對無法置身事外的事物，譬如，這個世界與主體自身，笛卡耳式的理性顯得無用武之地。而一味仰賴理性的結果，則是我們既無法了解這個世界，也無法瞭解自己，這使得人在這個世界中定位（orientation）產生了困難。另外，笛卡耳式的理性所預設的主體、客體對立模式，也使主體的地位顯得可疑：一個思考的主體若不與他思考的客體在一起，那他在哪裡呢？換句話說，人一旦進行思考，雖然我們能確定思考者的存在，但他存在的狀態究竟是什麼？

這個問題可以藉著對笛卡耳論點的進一步解讀得到釐清。笛卡耳論點中的缺陷在於：這個世界一定是先有某物或某事的存在，懷疑才能進行。懷疑只能是對既有事物的懷疑，若本來空無一物，懷疑怎麼開始？如何可能？因此，笛卡耳的論點只能是「不接受」無法證明或禁不起懷疑的事物，但「不接受」本身已經肯定了它們的存在（所以上帝、鬼魂、仙子、蜘蛛人等等都存在，只是禁不起懷疑或驗證程序，不被笛卡耳式的理性或科學家接受而已）。但如果硬生生地把「不接受」當作「不存在」，而只有「我」存在，那麼這個「我」只能存在於一種眞空中。

這個看法其實也隱含在cogito ergo sum的說法中。根據拉丁文中「存在」（sum）一詞的詞性，這個在思想中的我（或主體），其實是「在那裡」（being there），有別於「在這裡」（being here）的存在（fui）。因此，若就cogito ergo sum的字面直譯，它的意思應該是「我思，所以我在那裡」（I think, therefore I am *there*）。（there爲筆者所加）

Cogito ergo sum反映出笛卡耳對思考的一個觀察：人只要理性地思考，人就從他思考的對象逃逸了出去，到了「那裡」。而「那裡」是個奇怪的地方：除了自己的存在外，一無所有（當然也沒有上帝），其它一切都是思考的對象，是相對於主體的客體，雖然，它們都「在這裡」，在我們本來居存在其中的現實。換言之，「我思」（cogito）帶來了「個人」，肯定了「個人」——卻把人高高舉起，放到存在的眞空中。

當科學與技術從十七世紀開始在西方文明中取得了重大成就，西方歷史也踏上理性化的進程。這使得笛卡耳式理性（從懷疑出發，不接受不可證明的事

臺灣大學學術期刊資料庫

物）不只是一個理論上的問題，更內化成我們實際面對世界的態度。面對這個理性化、甚至是科學化的世界，我們被要求選擇「我思」（cogito）（而非「我相信」、「我同情」、「我感覺」等等），當作一種標準的回應方式，甚至是一種存在的方式[4]。 選擇「我思」的結果，無可避免的，是只有「個人」這個角色，成爲我們唯一合法的選擇。如此，在擁有豐富知識的同時，在享受科技與技術帶來的果實的同時，將「我思」的「個人」當作「一切基礎」的結果，其實是爲「個人」帶來存在上的眞空。

理性帶來個人存在上的眞空，這個處境，至少在十八世紀末時，已經普遍被德國浪漫主義所反省。根據彼得・桑第的研究，在浪漫主義中扮演關鍵角色的費德李西・施烈格（Friedrich Schlegel），就曾以莎士比亞筆下哈母雷（Hamlet）的處境自擬。在1793年寫給其兄的信中，施烈格即認爲：

> 但若一個人以那種方式尋求眞理，本質會變得喑啞；面臨這樣一種意志，這樣嚴格的檢驗，這個世界什麼都不是；因爲我們脆弱的存在創造不了什麼可以滿足我們神聖的要求。在他存在的內心最深處，是一種令人害怕的虛無，輕視這個世界，還有他自己。[5]

另外，在1795年的他的〈論希臘詩的研究〉（“On the Study of Greek Poetry”）一文中，施烈格也如此評論哈母雷：

> 做爲一個獨特處境的結果，他高貴特質中的所有活力都被壓縮到他的理解活動裏，但行動的力量則完全被摧毀了。他的心靈被分割，彷彿在拉肢刑具上被撕裂至不同的方向；它瓦解並沈入無用的理解中，……對於這種無法改變的不和諧——做爲一種哲學悲劇的眞正主題，恐怕沒有比以哈姆雷身上思考的力量與行動的力量間無邊無際的失衡，更完美的呈

[4] 一個簡單的問題可以凸顯，或測試「我思」內化到個人存在的程度：看見路邊的乞丐，你會不會給錢？對那些回答「不會」的朋友，我經常得到的反應是「因爲……」。在這裡，大腦「合理化」的運作已經自動替代了心中的惻隱之情。「我思」將「我同情」合法地驅逐了。

[5] 原英文如下：“But if one seeks truth in that way, nature grows dumb; in the face of such a will (solche Triebe), of such strict examination, the world is nothing; for our fragile existence can create nothing that satisfies our divine demands. The very innermost heart of his existence is a fearful nothingness, contempt for the world and for himself. Peter Szondi, “Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with Some Remarks on Tieck’s Comedies,” in *On Textual Understanding and Other Essays,* trans. Harvey Mendelsohn (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 59.

臺灣大學學術期刊資料庫

現。[6]

根據這些引文，桑第認爲施烈格是在克服「由徒勞的理解在孤立的個人身上所引起的負面效應」（the negativity that this futile notion of the understanding engenders in the isolated individual）[7]。

因此，在桑第的耙梳中，施烈格的出發點有一個對人在當代處境的關懷：嘗試克服人在理性化時代中孤立的處境。或者說：克服個人存在上的眞空，建立人與他居存世界的聯繫，並能再一次（亦即，在中世紀的世界觀垮臺之後）將之當作一個整體來對待。也唯有恢復這種整體性（totality），人才對自己在世界上的定位（orientation）有一份自覺。而要完成這個任務，施烈格認爲能倚靠的不再是科學與哲學——它們比較像是造成個人眞空處境的元兇，而是文學與藝術。這成了他的詩學理論，甚至是整個浪漫主義文學理論的基本論點。

然而，儘管桑第對施烈格的詩學理論作了詳盡的考察，包括後文中會談及的觀念「反諷」（irony），他卻忽略了這些觀念必須被統合在「整體論」（holism）的觀點下，才能得到適當的理解[8]。 在這方面，安德魯・鮑伊（Andrew Bowie）則提出了比較完整的看法。在他重新還原一個浪漫主義的文學理論時，施烈格具有整體論特色的觀念，成了這個理論的核心：

> 浪漫主義的整體論特色可體現在費德李西・施烈格的格言中：「一個眞正的單一現象是藉著它所屬於的世界的脈絡，而被完全決定與解釋的。」[9]

這個觀點完全迥異於笛卡耳式理性中所預設的主體／客體對立模式，並首先對

---

[6] Szondi, p. 59. 原英文如下：“As a result of an extraordinary situation all the vigor of his noble nature is compressed into his understanding, but the active force is entirely destroyed. His mind is divided, as if torn apart in opposite directions on the rack; it collapses and sinks into the abundance of his idle understanding, ... There is perhaps no more consummate representation of the inalterable disharmony that is the real theme of philosophical tragedy than the boundless disproportion, in Hamlet’s character, between the thinking force and the active force.”

[7] Szondi, p. 60.

[8] 必須註明，桑第研究的方向，最後並不是在觀點上追索施烈格的潛力，而是像是一種考據上的努力，釐清施烈格的觀點與其他同期浪漫主義者的異同。

[9] Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory* (London: Routledge, 1997), p. 67.原英文如下：“Romantic holism is characterized in Friedrich Schlegel’s dictum that ‘A real single phenomenon is completely determined and explained via the context of the whole world to which it belongs’.”

臺灣大學學術期刊資料庫

於眞理與語言，得出完全不同的看法。在笛卡耳理性的思維下，眞理，或陳述眞理的語言，取決於是否與對象一致（identity），本身是一種對客體的「再現」（represenation）（「這個杯子是白色的」這句話如果是眞的，那必須眞的有個白色杯子在那裡）。在這個意義下，眞理出現的形式，是一種可被認知的（cognitive）、確定的（determinate）知識，經由嚴謹的論證程序（discursive procedure）所達到（合乎邏輯，有證據證明），以求能禁得起懷疑——笛卡耳式理性的起點。

但在整體論的觀點下，眞理不再是取決於外在的對象，而是由表述眞理的語言自身所處的脈絡所決定（如果不知道白色不等於黑色，杯子不是桌子，也不懂語言的文法，那「這個杯子是白色的」這句話本身根本毫無意義）。因此，既然主體、客體對立的關係被消除，眞理（或眞理的語言）不再被認爲是再現了某種被藏起來的對象或客體，某種相對於主體的「身外物」；眞理被認爲是主體本來就「在其中」的、本來就有的；或者說，主體本來就被眞理擁有。在這個觀點下，對施烈格等浪漫主義者來說，比起科學與哲學，文學與藝術更有能力揭露眞理，因爲後者提供的雖然不是一種論證的、確定的、可認知的知識，但這樣的形式，確有能力讓其中的每個字獲得意義，讓每個音符不是噪音。換言之，文學與藝術不是某種眞理的再現，而是一種非再現（non-representational）的眞理；或者說，它們本身就是眞理。

一如鮑伊特別強調的，施烈格等浪漫主義者並不是排除科學，或科學的眞理。只是要克服笛卡耳式的理性爲個人帶來的孤立與眞空，將世界做爲一個整體予以警覺，科學與笛卡耳式的理性被認定無能爲力。此外，既然人與整體性（totality）的關係是「在其中」，所以整體性不是一個藏起來的對象或客體，不能依賴「再現」這個機制予以正面表達爲一種知識。簡言之，整體性是無法正面說清楚的。

這意謂著，如果要發展一種揭露整體性的機制，那這個機制必須建立在對「再現」的否定上。在這個邏輯下，施烈格發展出「反諷」（irony）或「浪漫主義的反諷」（Romantic irony）。「反諷」按其修辭上的定義，是指「所表現的不是所意謂的」（what is represented is not what is meant），因此，「反諷」本身即含有對「再現」的否定。此外，與「再現」或「表達」不同，「反諷」並不給人一個理解上的終點，而僅僅是提供一個起點（「這個杯子是白色的」，做爲一個呈現知識的陳述，它是我們理解的終點，但若做爲一個反諷，這個陳述本身

臺灣大學學術期刊資料庫

則是一個理解上的起點，而不是理解期待獲得的內容）。

在這個反省下，有別於「再現」所製造的「正面的知識」（positive knowledge）（句法上則以「這是……」做正面的表述，或者，做爲問題「這是什麼？」的答案），「反諷」做爲一種揭露整體性的機制，帶給我們的是一種「否定的知識」（negative knowledge）——一種在句法上我們無法斷言「這是什麼」，但有能力讓我們斷言「這不是什麼」的「知識」。

這種「否定的知識」，是一種無內容（contentless）的知識，僅能對正面的陳述進行否定，透過「否定」來揭露自己的存在，但做判斷的主體與這樣的知識却保有一份緊密的關連，他／她存在於這樣的知識之中。換言之，因爲與存在的緊密關連，我們有能力指出某物不是x，雖然無法正面表述出x是什麼。

對於這種「反諷」所帶來的、無法表述的「否定的知識」，施烈格則稱之爲「警敏」（agility）或「警敏的意識」（agile consciousness）。在《觀念》（*Ideas*）一書的第六十九則，施烈格寫道：「反諷是一種對永恆的警敏，對無限豐富的混亂，清楚的意識」（Irony is a clear consciousness of an eternal agility, of the infinitely abundant chaos.）[10] 而桑第更進一步對這個觀點提出詮釋：

> 永恆的警敏是活在混亂中的現代人的特質。在將他混亂的存在提升到有意識的層次上，在有意識地活出它時，他也對之採取一種反諷的態度。[11]

再現的理性知識，因爲經過懷疑的考驗，本身具有確定性，對人訴求的是一種「認同」，而不是「警敏」。相對地，若嘗試將「否定的知識」轉化爲「正面的知識」，硬要說「它是什麼」，則是將人「在其中」的眞理，轉變爲一個被語言物質化的、一個「身外物」般的眞理。這樣做所付出的代價，反而讓接受（正面的）知識的人失去了這種「警敏」——眞理散發出的光芒，反而讓人麻木與盲蔽。

許多學者已經指出，揭露這種對眞理或理想的追求導致人的僵化、甚至毀

---

[10] Friedrich Schlegel, entry 37 of *Ideas in Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trans. Ernst Behler and Roman Struc (University Park: Pennsylvania State University Press, 1968), p. 155.

[11] Szondi, pp. 67-68. 原英文如下：“Eternal agility characterizes the man of modern times, who lives in chaos. In raising his chaotic existence to the level of consciousness, in living it consciously, he is adopting an ironic attitude towards it.”

臺灣大學學術期刊資料庫

滅，是易卜生劇作中常見的主題[12]。但我將說明，這不只是易卜生劇本中常見的主題，更進一步滲透在他的戲劇形式中，亦即他的戲劇構成（dramaturgy）[13]上。戲劇於他，已不再是一種觀點（或衝突的觀點）的再現，而是一種反諷。藉此，易卜生讓戲劇走出以「個人」爲基礎的戲劇模式。關於這一點，我將藉助桑第對於現代戲劇的觀察，並進一步提出我的修正與論點。

二、彼得・桑第（Peter Szondi）的現代戲劇理論

隨著「我思」在現代的出現，戲劇的發展在歐洲也是以「個人」爲基礎。彼得・桑第在《現代戲劇理論》（*Theory of the Modern Drama*）這本影響深遠的著作中，即指出從文藝復興開始，戲劇逐漸發展成一種模式。他將之稱爲「絕對戲劇」（the absolute drama），或直接稱作大寫的「戲劇」（the Drama）：

> 現代性的「戲劇」（The Drama）出現於文藝復興。它是一種無畏的智性努力下的產物。這是由一種新興的、具有自我意識的人所做的努力，在中世紀的世界觀垮臺之後，他尋求創造一種藝術性的現實，在其中，在一種人際關係（interpersonal relationships）的基礎上，他可以定位與反映他自己。[14]

桑第的觀察等於說：這是一個做爲「我思」的個人，在一個世界觀已是眞空的地方（中世紀的已經垮臺了），像科學家理解一塊岩石一樣，理解舞臺上的「人

---

[12] 在這方面，最有代表性的觀點，分別是德巴賀（Durbach, Errol）的*Ibsen the Romantic: Analogues of Paradise in the Later Plays* (London: Macmillan, 1982)，與莫依（Toril Moi）的*Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2006).前者用「反浪漫主義」（anti-romanticism）來形容易卜生劇本中的這個特質，後者則是用「反理想主義」（anti-idealism）的觀點來說明這點。

[13] Dramaturgy這個字在臺灣常被翻譯成「戲劇學」。但這個翻譯過於籠統，顯得大而無當。在英文的使用中，我們常見 Shakespeare's dramaturgy或 Ibsen's dramaturgy這樣的用法，意指一個劇作家在構成他的劇本時，所用的方式，有其獨特的風格與理念在其中。故此，這裡將dramaturgy翻譯成「戲劇構成法」。

[14] Szondi, *Theorie Des Modernen Dramas* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1956). *Theory of the Modern Drama*, trans. Michael Hays (Cambridge: Polity, 1987), p.7. 原英文如下："The Drama of modernity came into being in the Renaissance. It was the result of a bold intellectual effort made by a newly self-conscious being who, after the collapse of the medieval worldview, sought to create an artistic reality within which he could fix and mirror himself on the basis of interpersonal relationships alone."

臺灣華語學術期刊資料庫

際關係」（interpersonal relationship），認定這是某種現實的反映，藉此理解自己，定位自己。

桑第同時也形容，當觀眾在看戲時，他們是一種被動的觀察者，「沈默，雙手併攏」[15]，專注面對鏡框舞臺上提供的種種。而觀眾的狀態更可以被今天的看戲經驗所延伸：當場燈關掉，觀眾席進入黑暗的同時，即便是有同伴，觀眾也被黑暗強迫成爲一個個孤伶伶的個體，一個偷窺者，一個「個人」。

缺乏世界觀的劇場更像是一個在世界之外，或世界邊緣的地方[16]。 它與這個世界不預先存在任何象徵性的關係，不爲任何世界觀背書，所以，它容許任何世界觀的觀眾進入，也容許任何型態的戲劇上演，非常的自由、民主。不像中世紀的世界觀與「神蹟劇」之間，在戲開演之前，舞臺上與舞臺下已經預設了某種象徵性的聯繫，並爲將要進劇場的觀眾做了準備。桑第把「戲劇」又稱做是「首要的戲劇」（the primary drama），意思是「戲劇」所演的，不是任何外在於劇場的「首要事物」（something else primary）的「次要呈現」（secondary representation）；它就是呈現它自己，做爲它自己（it presents itself, is itself）[17]。也就是說，在這樣一個位在世界邊緣的劇場，上演的內容只可能是首要的，除了服務觀眾的「看」，什麼都不服務。

從另外一個觀點觀之，觀眾與「戲劇」的關係，完全符合笛卡耳式的主體－客體對立的模式。舞臺上提供給觀眾的是一種「首要的對象」，一種「展示」，一個可被思考的「客體」，提供給做爲個人的觀眾（主體），孤伶伶地在黑暗中，「在那裡」，好好的「看」與「思」一番，希冀從那「藝術性的現實」中，可以「定位與反映它自己」。

很顯然，這樣一種劇場與「戲劇」的模式，完全符合了理性意識型態的要求。它仍然篤信「戲劇反映人生」的幻覺，認爲在世界觀失落之後，戲劇可以反映現實，並讓做爲「個人」的觀眾在一種理智的觀察與思考下，知道現實，或者說，獲得對現實的知識，並進而定位自己的存在。然而，如前所述，在易卜生之前，至少從早期德國浪漫主義開始，已有將近一百年的時間，理性的意識型態已

15 Szondi, p. 8.

16 相對於「劇場在世界之外」，我提出「劇場在世紀之中」這個概念，並用來解釋莎士比亞的劇場與戲劇。相關論述請參見《給青少年的莎士比亞》之「導論」。分別刊於《美育》雙月刊165，166，167三期。

17 Szondi, p. 9.

臺灣大學學術期刊資料庫

經被反省、批判。換言之，這個建立在「個人」與「理性」的基礎上所發展出來的戲劇模式，也有理由不再被視爲理所當然。桑第的論點是：「戲劇」到了十九世紀中葉，遭遇到了危機，它以「人際關係」（the interpersonal）爲基礎的模式不再能負荷觀衆對「個人內在」（the intrapersonal）與日遽增的關注與需要，而易卜生成了第一個面對這個危機的劇作家，對「戲劇」進行了改革，使新的模式（桑第以1896年的《卜克曼》（*John Gabriel Borkman*）一劇爲例）能符合「個人內在」的呈現。

先不論桑第對易卜生的評價與解讀是否得宜，他爲理解現代戲劇（modern drama）所提供的歷史架構——認爲現代戲劇的肇生，乃是在以「我思」的「個人」爲基礎所發展的歐洲古典戲劇（或「戲劇」）發生危機後的一次出走——則整合了易卜生之前，歐洲對現代性的反省，特別是對理性意識型態的批判。由此觀之，他的架構也暗示了這樣一種可能：如果昆德拉認爲馬奎斯的《百年孤寂》讓小說走出了歐洲「個人主義的夢」，那現代戲劇，特別是它的先驅者易卜生，則是讓戲劇走出了這場夢。

然而，可能是預設了讀者對德國文學理論傳統的熟悉，桑第雖然對浪漫主義的文學理論，諸如施烈格對「反諷」看法，知之甚詳，但他在《現代戲劇理論》一書中，卻對他們的影響保持沈默。在該書的導論中，桑第自承他對現代戲劇的討論受到了黑格爾（Hegel）形式與內容辯證觀念的影響，還有在黑格爾的影響下，阿多諾（T. Adorno）《現代音樂的哲學》（*Philosophy of modern Music*）、班雅明（W. Benjamin）《德國悲劇的起源》（*The Origins of German Tragic Drama*）、以及盧卡奇（G. Lukacs）的《小說理論》（*The Theory of the Novel*）三本著作的影響，但對浪漫主義與施烈格的觀念則隻字未提[18]。

但追索桑第的研究軌跡，這裡的確有一個從浪漫主義發軔，一種建立在歷史哲學的基礎上所發展出來的文學類型理論（theory of genres）或「以類型爲基礎的詩學」（gerne-based poetics），貫穿在施烈格、黑格爾、盧卡奇等人的著作中，並被桑第引用在《現代戲劇理論》的導論中，成爲討論現代戲劇的核心架構。這個理論認爲不同歷史條件下人的存在內容，只能由不同的文學類型（黑格

[18] 關於這個一點，Jochen Schulte-Sasse在《現代戲劇理論》一書英文版的前言中，則是將桑第的架構重新放回這個傳統，並且（即便是簡短地）說明了施烈格在這裡的角色。參見該書英文本前言，頁ix-x。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 學術期刊資料庫

爾則進一步將之擴展成文學的「形式」）予以表現。浪漫主義以古希臘文學類型的演進爲範本，認爲史詩（epic）、戲劇（drama）、抒情詩（lyrics）三種文學類型不僅是在時序上先後成爲主流[19]，更反映了人在三種歷史狀況下不同的處境。更進一步認爲，當代（對浪漫主義者而言，即十八世紀末）最足以成爲「像史詩一樣」的文類，則是小說[20]，而不是戲劇，因爲唯有小說才能與古希臘時的史詩一樣，將這個世界作爲一個整體，完整的呈現。

桑第認爲，這個類型理論在盧卡奇的《小說理論》中，得到非常完整的發揮與詮釋[21]。另一方面，他以這個類型理論當架構，認爲「戲劇」在以「人際關係」（the interpersonal）爲基礎去呈現一個「藝術性的現實」，以讓理性的主體從中「定位與反映他自己」時，這個戲劇模式也同時犧牲了許多東西，讓之無法呈現，其中，即包括這個包容對象的世界本身（the world of objects）[22]。故此，桑第認爲，當現代戲劇背離「戲劇」的模式，意欲呈現「戲劇」無法呈現的內容（但史詩或小說可以）時，它背後有一個史詩般的企圖，爲一個「史詩的我」（epic I）[23]所驅策。

然而，桑第論點確有一個迷思：他仍然固執於藝術「再現」的功能，而並沒有考慮到「反諷」作爲一種揭露整體性的可能。他在回顧施烈格對「反諷」的觀點時，也只侷限在「反諷」做爲一種作者介入作品的態度，並未將之延伸到觀眾或讀者的角色上。因此，他認爲易卜生在戲劇上的創新，還是僅僅在於一種「個人內在」（the intrapersonal）的呈現。然而，如前所言，不論呈現的內容爲何，

19 這三個文學類型就其先後次序而言，不同的浪漫主義理論家有不同的看法。但基本上還是以這三個文類爲主，對古希臘人與現代人的處境作反省。桑第在 “Friedrich Schlegel’s Theory of Poetical Genres: A Reconstruction from the Posthumous Fragments” in *On Textual Understanding and Other Essays*, trans. Harvey Mendelsohn (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986)一文中，有做幾近考據式的比較。

20 根據桑第，浪漫主義（Romanticism）這個名稱中一個重要的意涵，即是強調長篇小說（romance）作爲當代史詩（epic）的可能。

21 桑第不僅在回溯浪漫主義的類型理論時，多次提及盧卡奇的這本書。對細心閱讀過盧卡奇《小說理論》與桑第《現代戲劇理論》兩書的讀者，則不難發現桑第在很多地方則是借鏡盧卡奇的著作，這個類型理論更是成爲他討論現代戲劇的核心。幾乎可以這樣說：盧卡奇使用了浪漫主義的文學類型理論來討論小說，桑第則是用之來討論現代戲劇。這裡其實有一個在觀念上一脈相承、又有所修正的系譜關係，但很遺憾，很多討論桑第的著作與文章，都未對這個傳承有所回顧，桑第的觀念也因此常被誤讀。

22 Szondi, *Theory of the Modern Drama,* p. 7.

23 Szondi, p. 6.

臺灣大學學術期刊資料庫

一旦用了「呈現」這個機制，主體—客體對立的關係就會同時成立。如此，觀衆在劇場中仍然被困在那個理性主體的位置，成爲一個「我思」的「個人」這個根本處境並沒有因此改變。

然而，一如前面鮑伊的觀察，施烈格的理論具有一種整體論的視野（反映在他的格言：「一個眞正的單一現象是藉著它所屬於的世界的脈絡，而被完全決定與解釋的。」）。那麼「反諷」的功能應該與「呈現」相對，它帶來的會是一種對主體—客體關係的消除。在這一點上，易卜生對劇場的思考以及從「戲劇」中出走的距離，依我的觀察，比桑第理解的更遠：他不再視「呈現」爲戲劇的基本機制，而是將之當作一種「反諷」。在這個意義上，他的劇本不再像是一面鏡子，而更像是一個軟體，引導觀衆以一種否定的態度，激活（activate）觀衆對整體性的警敏。我將在下文中，以易卜生的《人民公敵》爲例，說明易卜生如何將「反諷」的策略應用在此劇中，驅使觀衆從「個人」的眞空離開，自覺到自己在其中的整體性。

三、易卜生的「反諷」與《人民公敵》

一直以來，「寫實主義」與「社會問題劇」的概念，緊緊黏附在我們對《人民公敵》（*An Enemy of the People*）的理解上。在易卜生是寫實主義劇作家的成見下，這個劇本被認爲反映了社會的弊病與問題。衡諸這個劇本的寫作背景，這些觀點似乎言之成理：隨著《群鬼》（*Ghosts*）在1881年的出版，還有輿論對之猛烈的抨擊（許多書局甚至因此將《群鬼》下架），易卜生只花了一年的時間完成了《人民公敵》——有別於他平均兩年完成一個劇本的速度。因此，有些批評家認定《人民公敵》是易卜生的「洩憤之作」（venting his immediate anger）[24]，是易卜生針對加諸在《群鬼》的惡意攻擊，所做的一次反擊。在這樣的理解下，《人民公敵》被解讀成一次對理想主義（idealism）與個人主義（individualism）的致敬，反對腐朽的傳統與集體的僵化保守，而劇中的史塔克曼醫生被認爲是易卜生的代言人。許多在易卜生書信與演講中呈現的觀點，譬如，他輕視自由派政

[24] McFarlane, J. W., Introduction to *The Oxford Ibsen: Vol V1, An Enemy of the People, The Wild Duck, Rosmersholm* (London: Oxford University Press, 1961), p. 1. 該書以後簡稱AEP，所有《人民公敵》的英文引文都是出自這個版本。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 臺灣博碩學術期刊資料庫

黨與自由派媒體的僞善，堅持獨立思考是道德的基礎等看法，都可以在史塔克曼醫生的臺詞中找到。

然而，在寫實主義／理想主義／個人主義三位一體的光環下，許多評論者蔑視《人民公敵》的藝術價值，認爲它的完成太過倉促，是易卜生所有作品中最不重要的。譬如，易卜生作品的早期英譯者威廉・雅克（William Archer）認爲這是易卜生劇本中：「最沒有想像力，最不訴求我們感性的一個劇本」。而約翰・諾森（John Northam）在他的《易卜生的戲劇方法》（*Ibsen's Dramatic Method*）一書中引用了威廉・雅克的話後，則是深表贊同。總之，不管是形式上「寫實主義」與「社會問題劇」的標籤，還是主題上「理想主義」與「個人主義」的立場，《人民公敵》中所運用的戲劇構成法（dramaturgy）一直爲評論者所低估，沒有被充分的探討[25]。

本文探討《人民公敵》的起點，一樣是將之當作對《群鬼》的回應[26]。 在《群鬼》中，阿爾文太太（Mrs. Alving）就明白解釋「群鬼」是比喻已經「死去的理論」（old defunct theories）、「死去的信念」（old defunct beliefs）[27]，這些也正是《人民公敵》的主角史塔克曼醫生（Dr. Stockmann）口中所說的「死去的眞理」（dead truths）或「大多數人的眞理」（the majority truths）。那麼，如果《群鬼》的悲劇在於阿爾文太太是「死去的眞理」的犧牲者，那麼，我們應該把史塔克曼醫生當作一個勇敢對抗「群鬼」的反對者，像是前面將史塔克曼醫生當作易卜生的代言人，並爲《人民公敵》送上「理想主義」、「個人主義」光環的立場一樣？或是，史塔克曼醫生也是一個眞理的犧牲者，只是那個眞理不是死的，而是活的？

---

25 同樣的回顧可見陳諺玟：〈在角色與觀眾的間隙之間：易卜生《國民公敵》的形象研究〉（臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2009年），頁7。

26 很多學者已指出，易卜生的確有視上一個劇本爲命題，進而從對立的角度著手創作的習慣。譬如，《彼爾・金特》（*Peer Gynt*，1867）即是相對於《布蘭德》（*Brand*，1865）所做。

27 阿爾文太太在《群鬼》第二幕對「群鬼」的解釋，英文臺詞如下："... It's not just what we inherit from our mothers and fathers that haunts us. It's all kinds of old defunct theories, all sorts of old defunct beliefs, and things like that. It's not that they actually *live* on in us; they are simply lodged there, and we cannot get rid of them. I've only to pick up a news-paper and I seem to see ghosts, as gliding between the lines. Over the whole country there must be ghosts, as numerous as the sands of the sea." Henrik Ibsen, *The Oxford Ibsen: Vol. V, Pillars of Society, A Doll's House, Ghosts, trans*. J.W. McFarlane (London: Oxford University Press, 1961), p. 384。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

本文的立場是後者，但這並不表示，筆者認爲易卜生將史塔克曼醫生處理成眞理的殉道者。事實上，易卜生自己在給友人的信中曾解釋自己與史塔克曼醫生的異同[28]。另外，易卜生曾經在1882年6月給出版商黑格爾（Frederik Hegel）的信中，也提到《人民公敵》有許多喜劇的特色：

> 昨天我完成了我的新劇本。它叫《人民公敵》，有五幕。我不確定是否我應該叫它喜劇，還是一齣嚴肅的戲劇。它有很多喜劇的特色（characteristics of comedy），但也有一個嚴肅的主題……[29]

在寫實主義／理想主義／個人主義三位一體的觀點中，易卜生的這個陳述從來沒有得到正視，彷彿「喜劇的特色」是理想主義／個人主義的眞理觀中，不相容，甚至不能想像的元素。但筆者認爲，正是將這個陳述當眞，易卜生在本劇中所安排的細節，甚至他反諷的戲劇策略，才能有適當的理解。

這個喜劇的視角尤其適用在第一幕。在這裡，易卜生在讓我們目睹史塔克曼醫生如何處理他認定的眞理之前，先讓我們看見他如何處理食物，並在食物與觀念之間建立了類比。

一些評論者已經注意到《人民公敵》的第一幕中，對食物不尋常地強調。譬如，羅寧（Rønning, H.）認爲史塔克曼醫生與市長對飲食習慣不同的反應，剛好強調出史塔克曼醫生「不足的現實感」（inadequate sense of reality），以及他「無能區別公衆領域與私人領域的差異」（inability to distinguish between a public and an intimate sphere）。而正是這樣的一種無能，導致史塔克曼醫生無法與他出生的社會重新整合[30]。哈落德森（Haraldsson, Róbert H.）則強調食物與好的消化如何影響一個人的道德，而史塔克曼醫生認爲市長的偏好輕食與消化不良，正好解釋了後者腐化的德行[31]：「他不斷灌自己所有那些該死的粗茶」、「是他的

---

[28] 易卜生在1882年9月9日所寫的一封信中，提到他跟醫生兩人處的很好，在許多議題上彼此一致。只是醫生在許多地方比他更「腦袋糊塗」（muddled headed），而且醫生有許多怪癖（peculiarities），使醫生可以說一些他自己說不好的事情。參見Ibsen, *Letters and Speeches*, ed. Evert Sprinchorn (London: Macgibbon and Kee, 1965), p. 210.

[29] Ibsen, *Letters and Speeches*, p. 207.

[30] H. Rønning, "'Individualism and the Liberal Dilemma'. Notes Towards A Sociological Interpretation of *An Enemy of the People* by Henrik Ibsen," *Ibsen-årbok Oslo* 3 (1975), p. 106.

[31] R. H. Haraldsson, *Plotting against a Lie: A Reading of Ibsen's an Enemy of the People* (Publications of the Philosophical Insitute; Reykjavik: University of Iceland Press, 2004), p. 60.

臺灣學術期刊資料庫

胃。消化太不好了」[32]。 食物在哈落德森的觀點中是精神滋補品的同義詞，而腐化的眞理類比成腐化的肉。

在這些解讀中，食物是某種觀念的比喻，也就是說，兩者之間的關係是比喻性的（metaphorical）。然而，稍微細心一點，就其本身的樣子（literally）檢視劇本的細節，會發現食物與觀念之間的類比並不隱晦。

食物在劇中本來是史塔克曼醫生一家熱心好客的手段，而整齣戲一開始，也不是發生在史塔克曼醫生家的客廳，而是餐廳。根據舞臺指示，餐廳是在上舞臺，透過一扇門，在整個第一幕中，都呈現在觀眾眼前。但第二幕起始的舞臺指示，易卜生給的第一句話卻是：「醫生家的客廳，通往餐廳的門是關上的」。這顯示第一幕中將餐廳當呈現的焦點，完全是個戲劇上的設計。至於第一幕（也是全劇）一開始在餐廳中發生的行動，舞臺指示如下：

> 畢林，一條餐巾塞在下巴下，坐在晚餐桌旁。史塔克曼太太站在桌旁，遞給他一個菜盤，上面有一大塊帶骨的牛肉。桌子其它的位置是空的，而桌上很凌亂，彷彿剛用過餐。[33]

有兩個地方告訴我們史塔克曼一家是如何對待食物的：「一大塊帶骨的牛肉」還有「凌亂的餐桌」。它們很快地建立一種印象：餐廳像是剛被一群人蹂躪過，而大快朵頤的食物是帶骨的牛肉——不怎麼需要細緻烹調的食物。接下來的對話，則是讓我們知道史塔克曼醫生多麼嚴格遵守用餐要準時的原則。

> 史塔克曼太太：你知道我先生是多麼嚴格要求用餐要準時的。[34]

然而，沒過多久，我們就看見史塔克曼醫生輕易地違背了自己的原則。當與霍司特船長與兩個兒子一起散步回來，史塔克曼醫生在舞臺上第一次出現的臺詞，是快活地喊著：

> 史塔克曼醫生：（在門口）去吧，小伙子們。他們絕對是又餓壞了，親

---

[32] 中文爲自譯。英文如下：“all that damned weak tea he keeps pouring into himself” (AEP, p. 32). “[i]t’s his stomach. Digestion’s none too good” (AEP, p. 31).

[33] 英文如下：“*Billing, a napkin tucked under his chin, is seated within at the supper table. MRS. STOCKMANN stands by the table and hands him a serving dish on which is a large joint of beef. The other places at table are empty, and the table is in disarray as though after a meal*” (APE, p. 23).

[34] MRS. STOCKMANN. You know how strict my husband is about keeping punctually to his mealtimes... (APE, p. 23).

臺灣大學學術期刊資料庫

愛的。來吧，霍司特船長，你覺得來片生牛肉如何……？[35]

這段臺詞首先顯示了史塔克曼醫生的熱情好客，但也讓我們看見他非常容易違背自己的原則。既然他不需要對兩個兒子展現待客的熱情，僅僅是因爲他們的飢餓，準時用餐的原則就被拋到一邊了。

接下來，當史塔克曼醫生欲請市長喝杯酒，卻被市長拒絕後，我們之前對餐桌如此凌亂的懷疑，被市長的驚呼證實：

市長：我似乎……（他看到餐廳）這眞不可思議，他們竟然要吃這麼多食物。[36]

這句臺詞同時也是一句舞臺指示，告訴我們在餐廳中，一個多麼狼吞虎嚥的場面正在進行。除了史塔克曼醫生的兩個兒子，畢林與霍斯泰得也在，霍司特船長又剛加入飯局。在向來只吃「茶、麵包、奶油」，「傍晚不吃熟食」的市長眼中，看見這麼多的食物（帶骨的牛肉與生牛肉）這麼快被吞噬，的確讓他震驚，也強化了他之前對這群人陰沈的抱怨：

市長：（降低他的聲音）眞可笑，這些天生的鄉巴佬！他們沒有一點得體的地方。[37]

這些在餐廳中「不得體」的場景，剛好反映了史塔克曼醫生質樸的待客風格：他待客的誠意展現在提供大量的食物，而不是這些食物被享受的方式。尤有甚者，由於史塔克曼醫生待客的熱情是如此高漲，他無法想像別人在飲食習慣上可能有不同的需求，甚至否定這些需求。當關係到市長多少有點清教徒般的飲食習慣時，史塔克曼醫生熱情卻盲目的「鄉巴佬」風格尤其明顯：

市長：又是甜酒！

史塔克曼醫生：是的。你坐好，我們今晚好好喝一杯。

市長：謝謝，但我不喜歡酒宴。

史塔克曼醫生：這不是酒宴。[38]

---

35 DR. STOCKMANN. [*in the doorway*]. In you go, lads. They are absolutely ravenous again, my dear. Come along, Captain Horster, what do you say to a bit of roast beef... ? (APE, p. 27).

36 MAYOR. It seems to me... [*He looks into the dining-room*.] It's incredible the amount of food they mange to put away. (APE, p. 27).

37 MAYOR. [*lowering his voice*]. Funny, these people from peasant stock! They never have any tact. (APE, p. 26).

38 MAYOR. Toddy as well!
DR. STOCKMANN. Yes, sit yourself down and we'll make an evening of it.

臺灣大學學術期刊資料庫

緊接在這段對話之後，則是史塔克曼醫生直接對食物與觀念做了類比。首先，食物被他比喻成是年輕人的滋養品。因爲食物的養分，年輕人有力氣在將來的社會中「煽動搞事」（stir things up），雖然，這個比喻很快遭到市長的質疑。

> 史塔克曼醫生：（搓他的雙手）是的，看見年輕人吃得好，不是很棒嗎？他們有個好胃口啊！本來就應該如此。他們需要食物……需要建立他們的力量。在未來幾年，他們會是煽動這個社會的人，彼得。
>
> 市長：那，如果我可以問的話，有什麼需要被「煽動」，像你說的那樣？[39]

這段對話說明了史塔克曼醫生的觀念：一個人如果因爲食物有了好體力，他就可以去「煽動」這個社會。但實際上，除了體力，觀念也可以煽動社會，一如在後來的劇情中，史塔克曼醫生的觀念煽動了他的社會，讓他成了「人民公敵」。

史塔克曼醫生的背景，也就是他從遙遠的北方移居到城市的經歷，再一次強化了食物與觀念的類比。

> 史塔克曼醫生：……但想想我，在北方住了這麼多年，完全與每件事切斷了關係，幾乎看不見一個新面孔，也沒有機會有個像樣的對話……對我來說，現在好像來到了某個令人激動的大都會。[40]

從這段話還有它的上下文，我們知道史塔克曼醫生過往在北方的生活：既沒有「體面的收入」去分享食物，又沒有「體面的對話」去分享他的觀念。這也解釋了爲什麼他現在處於這個令人激動的都會（throbbing metropolis）中，有如此高的熱情去分享他的食物與觀念。雖然，他很快就會發現，這個讓他期望甚高的地方，沒有他的容身之地。

史塔克曼醫生對待觀念就像他對待食物一樣。對他來說，兩者都是可被擁有的東西，因爲只有擁有它們才能進而分享它們，或是證明他的好客熱情。此外，

MAYOR. Thanks, but I don't care for drinking parties.

DR. STOCKMANN. This isn't a drinking party. (APE, p. 27).

[39] DR. STOCKMANN. [*rubbing his hands*]. Yes, isn't it grand to see young people eating well? Such an appetite they've got! That's as it ought to be. They need food... need to build up strength. They'll be the ones to stir things up a bit in the coming years, Peter.

MAYOR. And what, if I may ask, is it that requires 'stirring up', as you put it? (APE, p. 27-28).

[40] DR. STOCKMANN.... But think of me, living all those years in the North, cut off from everything, hardly ever seeing a new face, never the chance of any decent conversation... for me it's like coming to some great throbbing metropolis. (APE, p. 29).

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

像對待食物一樣，史塔克曼醫生並沒有很審愼地處理他的觀念。這不是說，他在發現眞理的科學程序上非常粗糙。剛好相反，根據他向大學求證，以及結果未出爐前不透露絲毫口風的謹愼態度來看，史塔克曼醫生在處理浴場污染一事上，非常具有科學精神，在求證程序上展現了充分的仔細與審愼。然而，他具備這樣審愼的態度只在眞理的發現之前，而非之後。譬如，他對在鎭上設立浴場一事，與市長之間彼此爭功，毫不讓步。即使我們知道設立浴場是他的點子，但觀衆也看到，在發現並分享了他的觀念之後，史塔克曼醫生對觀念的處理並不周到，完全不顧可能的結果（譬如，市長的懷恨）。此外，史塔克曼醫生毫不妥協地堅持對觀念的「所有權」，使觀念像他們家餐桌上的食物一樣，可以被他「私有」，甚至被他「吞噬」。最顯眼的例子，則在第一幕結尾。當收到大學寄來的信，證實他對浴場污染的假設時，史塔克曼醫生對他的「新發現」感到興奮不已，卻完全沒想到，隨之而來的，將是災難性的後果，包括浴場名聲的受損，以及鎭上經濟的垮臺。這些嚴重的後果（市長在第二幕都一一指出），卻在史塔克曼醫生與衆人慶祝「新發現」的這一刻，完全無人念及。

> 史塔克曼醫生：謝謝你們，我親愛的朋友，謝謝你們！我太高興了……能爲自己的家鄉與同胞做些服務，這是多麼好的感覺啊！萬歲，凱瑟林！
>
> （他雙臂環繞著她，拉著她轉了又轉；她尖叫，試著抵抗。笑聲，掌聲，爲醫生歡呼。男孩們則從門中探出頭。）[41]

哈落德森對這個歡慶的場景，給了如下的評語：

> 當然，他可能很高興能及時發現這污染，如同史塔克曼太太所暗示的那樣，但他應該看出他的發現是非常讓人傷心的。正是在此處，我們發現很容易將史塔克曼醫生想成是個觀念人（man of ideas），覺得自己終於要被聽見了，也相信大眾將會因爲聽到他傳達的信息而高興，即使對這

[41] DR. STOCKMANN. Thank you, my dear friends, thank you! I am extremely happy... What a wonderful thing it is to feel that one's been of some service to one's home town and fellow citizens. Hurrah, Katherine!
[He puts his arms round her and whirls her round and round; she screams and tries to resist. Laughter, applause and cheering for the Doctor. The boys poke their heads in at the door.] (APE, p. 41).

臺灣大學學術期刊資料庫

> 些聽眾來說，所要聽到的消息是非常嚴重而危險。[42]

哈落德森據此論斷史塔克曼醫生是個「觀念人」（man of ideas），但沒有進一步處理史塔克曼醫生與觀念的關係。從此之後，這齣戲的戲劇行動進入這樣一個歷程：史塔克曼醫生，這個「觀念人」，在認定自己可以擁有觀念的同時，卻逐漸被他一個個新發現的觀念「帶走」（carry away）了。

第二幕，史塔克曼醫生先是被霍斯泰得唆使，將他的戰場從浴場的污染，提升到「政治的污染」。儘管不情願承認所有鎮上的權威都是腐敗的，但受了阿斯拉克遜的鼓舞，他決定擴大他的戰爭。然而，眞正促使他下定決心，對抗「政治的污染」，卻是起因於對他哥哥徹底的失望：市長不但否定史塔克曼醫生的科學發現，質疑它的有效性，還要求他僞造另一份報告。

史塔克曼醫生的目標現在從技術層面提昇到政治層面。自此之後，除了在第四幕的冗長演講中短暫提到過一次水污染的問題，以及第五幕短暫考慮過尋求污染問題的解決之方（隨後會論及此點），史塔克曼醫生對此技術性的議題不再多說過一個字。就他的關心而言，具體、特殊的事物已被抽象、普遍的事物所取代。甚至在第三幕，當敘述市長對他的無理要求時，史塔克曼醫生也是用「他們」，而非暴露市長的名字（彼得），去說明早先他所遭受的經歷：

> 史塔克曼醫生：……他們用各種事威脅我；要剝奪我最基本的人權……
>
> 畢林：什麼！你的人權！
>
> 史塔克曼醫生：……他們嘗試要貶低我，搶走我的自尊，強迫我將個人利益放在我最神聖的信念之上。[43]

然而，這個從「他」到「他們」升高的過程並沒有在這裡停下。由於「自由派」的背叛（包括霍斯泰得、畢林、阿斯拉克遜），這個過程繼續向上提昇。在第四幕，史塔克曼醫生的「新發現」升高到另一個眞理：「自由的多數派永遠是錯的」。

---

[42] Haraldsson, pp. 94-95.

[43] DR. STOCKMANN.... *They*'ve threatened me with all sorts of things; to deprive me of my most basic human rights...
BILLING. What! Your human rights!
DR. STOCKMANN.... *They* tried to degrade me, to rob me of my self-respect, tried to force me to put personal advantage before my most sacred convictions.... (APE, p. 67).（粗黑字強調處爲筆者所加）

臺灣博碩士論文知識加值系統 臺灣博碩學術期刊資料庫

隨著史塔克曼醫生腦中觀念不斷的高昇，同樣的「高昇」也發生在他的對手身上。換言之，易卜生很技巧地將史塔克曼醫生，他的對手，還有觀衆，三方捲進一場觀念的戰場裡。在其中，滿斥著對立的命題與反命題，卻在潛移默化中將原初水污染的問題邊緣化。在第四幕一開始，參加集會的鎭民因爲受《人民先鋒報》的擺佈，甚至並不知道這場集會所爲何來，水污染的問題也幾乎不在鎭民與自由派人士的談話中出現，只有市長用政治修辭含糊地提及：

> 市長：……我想我可以保守地假定，我們之中，今天沒有一個人願意看到有人對浴場衛生狀況以及本鎭提出不負責任又誇張的說明。
>
> ……
>
> 市長：……這很清楚的表示醫生的提議——除了是對本鎭領導階層的市民的一次譴責投票外——不過意謂著加重對納稅人的負擔，因爲這要花費至少好幾十萬克朗不必要的開銷。[44]

諷刺地，這次是史塔克曼醫生力圖阻止霍斯泰得將話題的焦點轉至他的家人，並要求：

> 史塔克曼醫生：你只談水供應與下水道就好！[45]

然而，就像他可以輕易地違反他準時用餐的原則，史塔克曼醫生這裡也輕易地違反了自己對別人立下的規定。他並沒有「只談水供應與下水道」。相反，他開始了那段有名的演說，其中，食物再一次被比喻成觀念，並藉此強調他對眞理壽命的看法：

> 史塔克曼醫生：我在計畫一場革命，對抗多數人專利擁有眞理這個謊言。這些把多數人召集起來的眞理是什麼呢？這些眞理如此年長所以實際上已衰老了。而當一個眞理老成那個樣子時，先生們，你幾乎沒辦法區別它跟謊言的不同。（笑聲與嘲弄）好吧，信不信隨你！但眞理無論如何不是那強悍高壽的麥修撒拉（譯註：聖經記載的以色列長老）所想

---

44 MAYOR.... I think I may safely assume that not a single one of us present here today wants to see irresponsible and exaggerated accounts put about concerning the sanitary conditions at the Baths and in the town generally (APE, p. 90).

……

MAYOR.... It clearly shows that the Doctor's proposal-apart from being a vote of censure on the leading citizens of the town-simply means saddling the ratepayers with an unnecessary expenditure of at least several hundred thousand crowns (APE, p. 91).

45 DR. STOCKMANN. You stick to the water-supply and the sewers! (APE, p. 92).

臺灣大學學術期刊資料庫

像的。一個尋常構成的眞理的生命，一般說來，大概是十七或十八年，最多二十年；很少會更久。但像那樣老的眞理通常已磨損得很薄了。但只有這時候多數人才能跟眞理有關。它推薦給他們像是給思想的健康食品。但那種飲食中沒什麼好的食物價值，我可以告訴你——做爲一個醫生，我知道我在說什麼。所以多數人的眞理只是像鹹肉一樣，都已經放太久而變壞了、發霉了。那是時下道德敗壞的根源。

……

史塔克曼醫生：你一定很生氣，彼得。我是盡可能緊扣住我的主題。因爲那是我試著要說的：這些大眾，這些該死的團結大眾——這就是污染我們精神生活，毒害我們立足之基的根源。

……

史塔克曼醫生：我親愛的霍斯泰得先生，別跟我談根基良好的眞理。這些今日大眾能認出的眞理，是我們祖父時代的先進思想家所倡導的眞理。我們這些今天在進步前哨的人，已經不再認得他們了。依我之見，只有一件事是確定的：沒有任何社會可以靠那種又乾又老的眞理骨頭，過健康的生活。[46]

---

[46] DR. STOCKMANN. I'm plotting revolution against this lie that the majority has a monopoly of the truth. What are these truths that always bring the majority rallying round? Truths so elderly they are practically senile. And when a truth is as old as that, gentlemen, you can hardly tell it from a lie. [*Laughter and jeers*.] All right, believe it or not! But truths are not by any means the tough old Methuselahs people imagine. The life of a normally constituted truth is generally, say, about seventeen or eighteen years, at most twenty; rarely longer. But truths as elderly as that have always worn terribly thin. But it is only then that the majority will have anything to do with them; then it will recommend them as wholesome food for thought. But there's no great food-value in that sort of diet, I can tell you-as a doctor, I know what I'm talking about. All these majority truths are just like salt meat that's been kept too long and gone bad and mouldy. That's at the root of all this moral scurvy that's going about (APE, p. 97).

……

DR. STOCKMANN. You must be mad, Peter. I'm sticking as close to my subject as I can. For that's just what I'm trying to say: that the masses, this damned compact majority-this is the thing that's polluting the sources of our spiritual life and infecting the very ground we stand on (APE, p. 97).

……

DR. STOCKMANN. My dear Mr. Hovstad, don't talk to me about well-founded truths. The truths the masses recognize today are the same truths as were held by advanced thinkers in our

臺灣大學學術期刊資料庫

這些精彩的論點贏得了不少評論者的同意。譬如說，哈落德森完全同意這些對眞理的籲求，像是「自我依持」（self-reliance）、「批判盲從因襲」（criticism of conformism）、「生命築基於眞理」（basing life on truth）等，並認爲它們代表了易卜生／史塔克曼醫生自己的觀點。另外，他也同意易卜生／史塔克曼醫生在書信與劇本中所鼓吹的眞理：「多數派永遠是錯的」（the majority is always wrong）、「少數派永遠是對的」（the minority is always right）、「世界上最強壯的人是最能孤獨地佇立的人」（the strongest man in the world is the man who stands most alone）等。這些眞理命題（或是史塔克曼醫生的「新發現」）是否有效、一致，並不是本文爭辯的焦點，甚至做爲白紙黑字的眞理命題來看，筆者全部同意。本文認爲，《人民公敵》所要質疑的，不在這些活的眞理本身，而是對這些眞理的呈現（representation of truth），以及它所帶來的後果。

史塔克曼醫生呈現這些眞理的論證背後有一個邏輯：爲多數人同意的，乃被少數人不同意。根據這個邏輯，是一個人的位置決定了眞理，而非眞理本身。換言之，既然眞理有它的「生命週期」（life-span），大多數人所接受的眞理是「衰老的」（the elderly one），而只有少數人，或者說，那些遠離大衆的人，可以認出、接受活的眞理。因此，毫不意外，史塔克曼醫生覺得自己在這個世界上找不到一個立足之地，除非是在「原始森林」（primeval forest）或「一座南海小島」[47]—— 他所擁有的眞理將他帶走（carry him away）了。

史塔克曼醫生被他逐漸升高的眞理「帶走」這件事，還可以從另一個角度觀之：他對眞理的看法（conception of truth）完全是笛卡耳式（Cartesian）的。在這個意義上，不難理解爲什麼史塔克曼醫生總是用「新發現」（new discovery）來稱呼他所相信的眞理，不論那是有關水污染、「政治污染」，還是「精神污染」。然而，如前所論，笛卡耳式理性（Cartesian reason）的特色之一，即是主體的位置：它與客體相對，在一個不屬於經驗世界的「那裡」，一個存在上的眞空之地。因此，做爲一個「觀念人」，一個將笛卡耳式理性當效忠典範的科學家，史塔克曼醫生看待眞理的方式已經註定會將他「帶走」，從他居存其中的地方。

---

grandfathers' day. We who man the advanced outposts today, we don't recognize them anymore. In my opinion, only one thing is certain: and that is that no society can live a healthy life on the old dry bones of that kind of truth (APE, p. 98).

47 a little South Sea island. (APE, p. 108).

臺灣大學學術期刊資料庫

這種對眞理的（笛卡耳式）呈現，或者說，一種對眞理正面的表述（眞理是……），如前所言，僅帶來一種正面的知識（positive knowledge），就其結果而言，它終究是物質性的，是一個東西（a thing），它外在於主體，可以被擁有，甚至私有。這樣的一個東西，一種物質，當做爲眞理存在時，不只可以被看到或認知到，還會散發出誘人的光芒，像尋常會將眞理比喻成光一樣。雖然，這樣的「眞理之光」是建立在「非黑即白」的邏輯上，對黑暗、不眞的，予以排除。

這不是易卜生第一次處理一個被「非黑即白」的眞理「帶走」的戲劇角色。在1865年的《布蘭德》（*Brand*）中，布蘭德牧師絕對而又無情的宗旨：「全有或全無」（all or nothing）也導致他對世俗世界的拒絕——他在其中找不到棲身之所，同樣成了一個「人民公敵」。在劇末，這個「全有或全無」的排它性眞理讓布蘭德在臨終前對著空中絕望的吶喊：

> 回應我，上帝，在這死亡的顎口上
> 對人的意志已沒有救贖了嗎？
> 沒有一絲救贖的尺度了嗎……？[48]

如果布蘭德死前的質問也同樣是易卜生對「全有或全無」這種眞理的質疑，那很難相信，在完成《布蘭德》十七年之後，易卜生試圖將史塔克曼醫生（一個同樣迷戀「全有或全無」這種眞理的戲劇角色），當作他的代言人，也很難相信，易卜生只不過是將《布蘭德》的主題，在《人民公敵》中再重複一次而已。因此，如前所言，易卜生對這種眞理的處理，更有可能是一種反諷。只是這個反諷所造成的距離，不是在易卜生與史塔克曼醫生之間（後者不再是前者的代言人），而是在戲劇的呈現（dramatic representation）與觀眾之間。

在第四幕一起捲入那些高高在上的眞理命題後，史塔克曼醫生與觀眾開始從那些智性的演說與爭辯中走入現實。他攻擊大眾的後果，還有史塔克曼一家的困境，都在第五幕呈現：他們很快會失去房子，女兒佩卓的教職也被暫停了；霍司特船長被解雇，這意味著史塔克曼醫生想搬去美國的希望也落空了。此外，史塔

[48] Answer me, God, in the jaws of death:
Is there no salvation for the Will of Man?
No small measure of salvation ... ?
Ibsen, *The Oxford Ibsen: Vol. III, Brand, Peer Gynt*, trans. J. W. McFarlane (London: Oxford University Press, 1972), p. 250.

臺灣大學學術期刊資料庫

克曼醫生在全劇唯一的、也是最後的機會，以技術手段實際地解決水污染的問題，也在這幕出現。在理解到家人未來經濟上的依靠端賴浴場的前途時，史塔克曼醫生的確考慮過基爾的提議，試圖尋找其他方案（「某種預防措施，或預防藥」）[49]，以替代他原先費錢又費時的解決之道。然而，因爲霍斯泰得與阿斯拉克遜懷疑史塔克曼醫生對大衆的攻擊別有動機，他又憤而將基爾的提議拒絕。

必須提醒，這是易卜生剝奪了史塔克曼醫生尋求替代方案的可能。針對霍斯泰得與阿斯拉克遜的陰謀論，史塔克曼醫生的「不！不！不！」不僅拒絕了基爾的提議，放棄了家人未來經濟上的依靠，也拒絕讓自己從「全有或全無」的邏輯中釋放出來。也就是說，史塔克曼醫生的拒絕讓他仍停留在觀念的領域，繼續被他笛卡耳式的思維驅策著，也因此在劇末時，他再一次提出另一個「新發現」：「這事情就是，你看，世界上最強壯的人是最能孤獨地佇立的人」[50]。

因爲被逐漸升高的理念「帶走」，史塔克曼醫生最後這個「新發現」在邏輯上完全與笛卡耳的 cogito ergo sum （我思，所以我在那裡）的邏輯一致。不論是根據史塔克曼醫生的處境，亦或根據我們自身的經驗，我們很容易同意這句話，並在其中找到安慰或鼓舞。然而，有兩件事情很快地引起我們的注意，使我們對理智上傾向於同意的觀念，感到有些不太對勁。

首先，在舞臺上展示的畫面完全傳達了相反的訊息：他一點也不孤獨（alone），他的身邊環繞著家人，船長，還有十二個準備受他教育，期待可以改變未來的街童……在在都顯示，不論現在或未來，他沒有任何可能會「孤獨」。

此外，不僅史塔克曼醫生沒有「孤獨地」佇立，觀衆也沒有。當大幕降下，場燈亮起，這些原本在黑暗中被逼著成爲「個人」的觀衆，馬上理解到自己也並不「孤獨」，不管是在觀衆席，還是在眞實生活中。換言之，史塔克曼醫生最後的「新發現」像是對觀衆的一種「挑釁」，因爲任何人不挺身對抗精神上的污染，不尋求絕世而獨立，就等於信奉過時眞理，與製造精神污染的大衆合謀。這些大衆，正是作爲「個人」的觀衆，幾分鐘前，當在理智上仍同意史塔克曼醫生的觀念時，所不以爲然的一群人。現在，他們也在裡面。

[49] some sort of prophylactic, some preventive or other. (APE, pp. 117-118).

[50] The thing is, you see, that the strongest man in the world is the man who stands most alone. (APE, p. 126).

臺灣大學學術期刊資料庫

在史塔克曼醫生的「挑釁」下，觀眾現在可以從眞理／觀念的領域中出走，轉而用一種比較同情的態度，將心比心，對待這群大眾。基於這個劇本表面上寫實主義的風格，觀眾可以允許對浴場的處境與小鎮的未來，做「寫實地」、進一步的分析，並可以預見史塔克曼醫生無法想像，但不可避免會發生的後果：浴場的名聲將無可挽回地被傷害了，特別在開了一場大會之後。既然小鎮的浴場還有其它競爭的對手（市長在第二幕時以這理由警告了史塔克曼醫生[51]），一個謠言就足以影響浴場的信譽。因此，浴場委員會將被迫做些變革，即使不完全遵照史塔克曼醫生的提議。此外，鎮民們，特別是那些依賴浴場爲生的人，將被迫承認史塔克曼醫生一開始所揭示的眞相，並將責任歸給當權者。多數人的眞理雖然是「衰老的」、「死去的」，但在經濟的壓力下，多數人永遠是善變的。換言之，假定多數人對某種死去的眞理具有忠誠，則跟史塔克曼醫生堅持活的眞理（那怕將他與世隔絕，從眞實世界「帶走」），一樣不可能。

覺察到這些不可避免後果，不是因爲我們相信史塔克曼醫生或易卜生所提出的觀念或眞理，也不是因爲我們不相信（在某些情況下，我們會同意「多數人是錯的，少數人是對的」），而是因爲我們從中出走。這讓我們恢復了一種警敏的現實感（an agile sense of reality）（透過劇本寫實主義外貌的引導），並據此試著去洞悉戲劇中的處境。這個現實感所涉及的現實（reality），不是劇中角色的，而是我們自己的，是我們所居存其中的現實。或簡言之，我們的存在。

只是在這一刻我們對這現實的存在沒有任何知識，不是因爲有某種知識告訴我們「存在是……」，所以我們與之建立了關係。也就是說，雖然我們有能力去察覺史塔克曼醫生最後陳述的眞理「不對勁」，有能力去看出浴場與小鎮的未來不是史塔克曼醫生所認定的樣子，但我們說不清楚這個存在是怎麼回事。因此，我們對存在的知識只能是「否定的」，是在易卜生的「反諷的戲劇構成學」（dramaturgy of irony）運作下，激活了我們本來就有，但無法正面予以表述的存在感。由此觀之，這個反諷的關係是在戲劇與觀眾之間：舞臺上所呈現的（那些活的眞理與觀念）不再被設計爲我們理解的終點（雖然它們在理智上很容易贏得我們的同意，使《人民公敵》貼上「個人主義」、「理想主義」等標籤），而是

51 市長臺詞如下：
市長：許多這個區域的其它地方也能同樣發展成健康度假的地方。
MAYOR. A lot of other places in the district could equally well develop into health resorts. (AEP, p. 54).

臺灣大學學術期刊資料庫

做爲起點。戲劇現在像個軟體程式，引導我們去覺察這些眞理的「不對勁」，並將我們放回如此覺察的基礎中。

在《人民公敵》中，易卜生的「反諷」策略之所以可行，是因爲觀衆的位置與史塔克曼醫生的位置，天生是不可能相容的。觀衆不是那種要「孤獨地」佇立或要遺世以獨立的人；他們進劇場（go to theatre）（在這個意義下，史塔克曼醫生恐怕不進劇場，而寧可去「原始森林」或「南海小島」以便「孤獨地」佇立）。這個集體性的面向，使劇場這個地方既不能滿足史塔克曼醫生的期待，也沒辦法見容他笛卡耳式的眞理觀。反諷的結果是提醒了我們一個關於劇場存在的簡單事實：劇場不是實驗室，也不可能將觀衆當成是以「我思」爲基礎，但存在卻是眞空的「個人」。

然而，從現代以來，在理性的意識型態的主導下，這個將觀衆當作「我思」的「個人」所發展出的戲劇，或桑第所描繪的「戲劇」（The Drama），成了我們熟悉的類型。不僅這個世界被笛卡耳想像成一個（眞空的）實驗室，劇場也是。它成了一個在世界邊緣的地方，史塔克曼醫生渴望去「孤獨地」佇立的所在。然而，這個世界沒有辦法被簡化成一個實驗室，劇場也不可能。觀衆只是在這個「世界邊緣」的地方，被「戲劇」假定成「個人」，並因此同意史塔克曼醫生發現的眞理，但是，被激活的現實感也很快讓我們理解到，我們無法因此「孤獨地佇立」，而人眞實的存在也從來不能如此。因此，在拒絕被史塔克曼醫生的眞理綁架後，我們不再將「我思」的有效性視爲理所當然。它負面的結果——一種存在的眞空（「在那裡」、「孤獨地佇立」）現在被暴露出來，爲我們所認知。藉著否定這種狀態，讓我與「非知識」的整體存在有所遭遇，讓觀衆走出「個人」的眞空，也讓戲劇的藝術，藉著《人民公敵》，走出了「個人主義的幻覺」，走出了歐洲幾世紀的夢。

臺灣大學學術期刊資料庫

走出個人的真空—易卜生的反諷與《人民公敵》

何一梵

台大戲劇研究所兼任助理教授

本文意在論證，易卜生在《人民公敵》一劇中，發展出一種反諷的戲劇構成法（dramaturgy of irony），藉此讓戲劇走出以「個人」爲基礎所發展的戲劇模式。這種以理性的「個人」爲基礎的戲劇，是理性意識型態從文藝復興逐漸興起後的產物。然而，當進一步檢視理性的意識型態，特別是笛卡耳對「我思」（cogito）的看法，則會發現這個意識型態所塑造的「個人」，存在上其實處於的眞空。

這個對理性化時代個人處境的反省，在十八世紀末時，即在早期德國浪漫主義者中如施烈格（F. Schlegel）的理論中出現，並發展出一種「整體論」（holism）取向的反諷，以消除笛卡耳理性中主、客體對立的模式。而桑第（P. Szondi）根據他對浪漫主義文學理論的回顧，發展出討論現代戲劇的架構，認爲現代戲劇是從理性主體爲基礎的戲劇模式（他稱爲「戲劇」 “the Drama”）的出走。然而，由於未深入理解「反諷」與「整體論」的意涵，他對易卜生的解讀並不適當。本文將立足於對他的架構有所修正的基礎上，進一步以《人民公敵》爲例，說明易卜生將「反諷」運用在戲劇中，使觀眾從「個人」的幻覺性中出走，並對整體的存在有所警敏。

關鍵詞：反諷　易卜生　施烈格　桑第　人民公敵

臺灣大學學術期刊資料庫

Departure from the Emptiness of Individuals — Ibsen's Irony and *An Enemy of the People*

I-Fan Ho
Associate Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

This paper will show that Ibsen develops a dramaturgy of irony in *An Enemy of the People* (1882) by which drama deviates from the individual-based model – a product of rational ideology arising from Renaissance. However, further examining this rational ideology, Descartes's idea of *cogito* in particular, the existence of this individual shaped by rational ideology consists in the emptiness of being. In the late eighteenth century, this critical examination already appeared in the ideas of Friedrich Schlegel, a significant figure of the Early German Romanticism. He proposed a holistic conception of irony, which aims to substitute for the inherent opposition of Cartesian rationality between the subject and the object.

On the other hand, based on his review of Romantic literature theory and Schlegel's ideas, Peter Szondi develops his framework in which modern drama is regarded as the departure from the rational, individual-based dramatic model, which he calls the Drama. However, due to his insufficient understanding of holism in relation to irony, his analysis of Ibsen's innovation in dramaturgy is inappropriate. I will modify Szondi's framework and illustrate through my analysis of *An Enemy of People* that irony is employed by Ibsen in this play, invalidating the assumption of the rational individual as the basis of drama, and making it possible that the audience can restore their agile consciousness of their being in the world as a whole.

Key Words: Irony Ibsen Schlegel Szondi *An Enemy of the People*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

米蘭．昆德拉著，尉遲秀譯：《相遇》，臺北：皇冠書局，2009年。

陳諺玟：《在角色與觀眾的間隙之間：易卜生《國民公敵》的形象研究》，臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2009年。

Bowie, Andrew. *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. London: Routledge, 1997.

Descartes, René. *Discours De La Méthode*. Leiden, 1637. *A Discourse on the Method of Correctly Conducting One's Reason and Seeking Truth in the Sciences*. Trans. Ian Maclean. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Durbach, Errol. *Ibsen the Romantic: Analogues of Paradise in the Later Plays*. London: Macmillan, 1982.

Haraldsson, Róbert H. *Plotting against a Lie: A Reading of Ibsen's an Enemy of the People*. Publications of the Philosophical Insitute; Reykjavik: University of Iceland Press, 2004.

Ibsen, Henrik. *The Oxford Ibsen: Vol. III, Brand, Peer Gynt*. Trans. J. W. McFarlane. London: Oxford University Press, 1972.

_____. *The Oxford Ibsen: Vol. V, Pillars of Society, A Doll's House, Ghosts*. Trans. J. W. McFarlane. London: Oxford University Press, 1961.

_____. *The Oxford Ibsen: Vol. VI, An Enemy of the People, The Wild Duck, Rosmersholm.* Trans. J. W. McFarlane. London: London Oxford University Press, 1961.

_____. *Letters and Speeches*. Ed. Evert Sprinchorn. London: Macgibbon and Kee, 1965.

Kunston, Harold C. "*An Enemy of the People*: Ibsen's Reluctant Comedy." *Comparative Drama* 27:2 (1993): 159-175.

Moi, Toril. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Northam, John. *Ibsen's Dramatic Method: A Study of the Prose Dramas*. Oslo: Universitetsforlaget, 1971.

Rønning, H. "'Individualism and the Liberal Dilemma'. Notes Towards A Sociological Interpretation of *An Enemy of the People* by Henrik Ibsen," Ibsen-årbok Oslo 3 (1975): 101-121.

Schlegel, Friedrich Von. *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*. Trans. Ernst Behler and Roman Struc. University Park: Pennsylvania State University Press, 1968.

Szondi, Peter. *On Textual Understanding and Other Essays*. Trans. Harvey Mendelsohn. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

_____. *Theorie Des Modernen Dramas*. Frankfurt A. M., 1956. *Theory of the Modern Drama*. Trans. Michael Hays. Cambridge: Polity, 1987.

臺灣大學學術期刊資料庫