戲劇研究　　第19期
Journal of Theater Studies
2017年1月　　頁135-188
DOI: 10.6257/JOTS.2017.19135

圖像的誘惑：探繪劇場圖像學的理論發展與分析架構*

林雯玲
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

前言

劇場作爲獨特的藝術形式，除了觀眾和表演者同時在場，還在於其只存在此時此地，永遠無法重演複製。這稍縱即逝的特質，讓劇場史學家在拼湊、重建過去的劇場面貌時，比其他藝術遭遇更多的難題，尤其是在攝影發明前的時期。除了仰賴各式文字記錄，出現在不同媒介的劇場圖像——可能指涉和劇場相關的演出、人物或成規的圖像再現——更是重要史料。這些無聲的圖像提供一個窺探的窗口，甚至重建一個已然消逝的歷史場景的線索，深深誘惑、挑逗著興奮的劇場史學家們，佐以各式文獻資料，挖掘、詮釋圖像可能訴說的劇場事，而這個充滿豐富可能性，同時隱含各式詮釋陷阱的追尋，乃劇場圖像學（Theatre Iconography）的開端。試想：時光回到一五九六年，荷蘭學生約翰·威特（Johannes de Witt）到倫敦旅遊，某天到天鵝劇院看戲時，信手素描了劇院構造，後來經朋友（Arend van Buchell）複製轉畫（參見圖1），威特將其收藏於日記本中，還加了筆記說明。當時誰會想到該素描的再複製品，竟成了我們拼湊、重建莎士比亞時期劇院面貌的最重要且唯一的圖像來源？[1]當學者於十九世

* 此篇論文爲科技部專題研究計畫：〈劇場圖像學的理論與應用（I）〉（104-2410-H-024-025-）的部分研究成果。

1 這張天鵝劇院的素描圖做爲當時劇院的雛型不無爭議，最明顯的是該圖的比例，且舞台竟然沒有常用的trap-door等。Foakes質疑該圖的可靠度，指出其他問題：如文獻顯示當時

臺灣大學學術期刊資料庫

紀首度「發現」這圖像的考證價值，其歷史性的重大意義就像劇場圖像學的哥倫布探險，令人興奮也充滿可能的謬誤結論，讓人以爲到達想像的新大陸。



圖1：Arend van Buchell複製其友Johannes de Witt所繪的倫敦天鵝劇院圖，1596年。
來源：維基公領域。該素描目前在荷蘭Utrecht University Library

這個宛如哥倫布冒險的學門——劇場圖像學，從借用符號學的概念，以及藝術史學家歐文．帕諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）爲主要人物所奠立的現代圖像學衍生發展以來，到一九九〇年代的西方已是一個成熟、獨立的領域。我從追溯近二十年的相關理論，產生兩大觀察結論：一則，對於劇場圖像作爲劇場史料顯示某種有趣的弔詭，一方面大力鼓吹不該輕忽圖像，另一方面隨即殷殷告誡圖像隱藏諸多詮釋陷阱，導致無法具體證明對應的劇場現象，讀完不免有自打嘴巴之感。再則，不少論文援引帕氏理論，不管是讚賞或是批評，受到的啓發有限，感覺是劇場圖像學者不得不向相關領域和前輩大師——藝術史的圖像學和其代名詞帕氏[2]——點頭致意，儘管只是蜻蜓點水。這讓我不禁思考：（1）劇場

倫敦只有兩家劇院（the Rose, the Theatre）允許戲劇演出；這圖很可能是de Witt自己複製圖的再複製圖；van Buchell 和de Witt的畫風很不同，且前者可能更動後者的素描；比較兩者之前的幾幅素描，顯示van Buchell不是很好的畫者等等，詳細討論，參見R.A. Foakes, "Henslowe's Rose/Shakespeare's Globe," in *From Script to Stage in Early Modern England* (NY: Palgrave Macmillan, 2004), pp. 15-24.

[2] 陳懷恩提到在當代藝術史中，帕諾夫斯基是「四戰之地」，毀譽都來自同一個藝術史學定位：「帕諾夫斯基等於圖像學」。參見陳懷恩：《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》（臺北：如果出版社，2008年），頁185。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖像作爲劇場史學研究的來源是重要的，但如何建立一個比較有系統的考核方法，亦即統整這些零散討論、無處不在的陷阱？而帕氏的理論有沒有可能在跨領域的應用中被重新理解，在此幫助劇場圖像學的論述呢？此外，（2）劇場圖像作爲劇場史學研究確實有其限制與困境，有沒有可能隨著劇場圖像媒介和功用的演變歷程，而來測繪、擴展劇場圖像新的研究範疇？最後，（3）劇場圖像學在臺灣是相對陌生的，不僅需要被介紹，更重要地，現今臺灣和此相關的研究領域是什麼？又可以如何對話？這些思考開啓此劇場圖像學研究計畫，構成本論文的研究問題。

本文第一部分先概述帕諾夫斯基的圖像學三層分析法，再爬梳西方劇場圖像學論述。接著，我綜合諸位學者分散各論文的圖像分析提醒要點，並結合重新審視帕氏圖像研究法得到的啓發，利用其藝術史圖像分析強調必須理解圖像的藝術、歷史、和文化脈絡來作爲歸納統整劇場圖像的史學研究陷阱，提供實際應用的考核方法，並佐以西方爭議的經典劇場圖像爲例說明，這是本文的主體。

在第二部分，爲突破劇場圖像作爲史學研究的限制與進一步開拓劇場圖像的多元研究面向，我主要依圖像生產方式分爲三期，嘗試測繪一個相對應、跨領域的劇場圖像分析架構與歷史進程：包括（1）經由劇場圖像來考證某一個演出或某一時期的劇場現象，可能與舞台、人物角色、服裝、演技方法等相關的**劇場史學研究**，演化到（2）**文化研究**的範疇，視劇場圖像爲多重文化力量角力的結果，審視它揭露的「社會形構」，而不盡然是再現一個演出。爾後，再從文化研究進一步獨立細分出來，邁入（3）**「表演」研究**的範疇。一則是強調圖像的表演性，視可大量流通、以演員爲主的圖像爲一種展演，挖掘該展演如何利用對階層、族群或性別意識的操弄，以達形象塑造或行銷的目的。其次，「表演」爲字面意義，透過分析科技圖像研究導演的製作演出形式或演員的呈現，強調二十世紀進入導演時代，導演的製作取代劇作家的創作也成爲研究的對象。在此部分，本論文著重建立架構，因而僅提供簡短例子輔助說明。奠基在此分析架構，未來我將從理論聚焦到應用，進行系列圖像研究。針對第三個問題，我在結論部分審視臺灣目前圖像學相關研究，討論西方劇場圖像理論跨文化應用的可能性，亦即它和相近學門戲曲文物研究的初步對話。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、劇場與圖像學的連結

（一）定義劇場圖像與帕諾夫斯基圖像學概念

劇場圖像在本文中指的是可能直接或間接指涉和某個時期或某個戲劇製作相關的演出、人物或成規的圖像再現，因此不包括劇場演出中所使用的道具、布景、服裝或者是古劇場遺跡等重要文物。一般而言，較少爭議的劇場圖像是與劇場直接相關的舞台和服裝設計圖、照片、或立體的模型與雕塑，然而，存在更多的是間接相關的劇場圖像，他們出現在各式材料媒介，如石棺、壁畫、繪畫、插圖、海報等等，都是劇場史學家探究的重要圖像，其中以演員爲主體的圖像，只包括穿著戲服、彷彿以角色入畫的圖像，唯本文所測繪的劇場圖像研究第三範疇，著重分析演員圖像的表演性，將包括不以角色入畫的圖像。這些劇場圖像和文字書寫雙雙構成已消逝的劇場活動的再生來世，讓史學家得以拼湊、理解某個時期的劇場面貌。然而早期傳統的劇場史學研究著重劇本和劇作家的歷史，以文字文獻爲主，圖像的運用往往是偶然。直到一九五〇年代以降，西方劇場史學家才視圖像爲「研究的**可能**要素，而非只是**偶然**的要素」，一則是認知到以文本爲中心的研究侷限，二來是受到藝術史學家對於劇場和中世紀及文藝復興藝術關聯的豐碩研究成果的啓發影響。[3]而這種「系統地企圖整合劇場的圖像再現做爲研究劇場史的重要資訊來源」[4]就是劇場圖像學的濫觴。

探討劇場圖像作爲劇場史學研究的重要理論文章約從一九八〇年代開始出現，這些論文顯示劇場圖像學的理論主要承繼瑞士語言學家弗迪南．索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）和美國哲學家查爾斯．皮爾斯（Charles S. Peirce, 1839-1914）所奠立的符號學概念，以及德國藝術史學家歐文．帕諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）所測繪的現代圖像學理論。帕洛夫斯基在一九五五年以英文於美國出版的《視覺藝術的意義》[5]所建構的三層圖像分析法，不僅成爲藝術領域圖像學方法論指標，也是劇場圖像學討論的基礎點，因此

[3] Cesare Molinari, “About Iconography as a Source for Theatre History,” unpublished paper presented in Venice in 1991.

[4] Robert L. Erenstein, “Theatre Iconography: An Introduction,” *Theatre Research International* 22.3 (1997): 185.

[5] Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (NY: Doubleday, 1955). 猶太裔的帕氏於1934年到美國普林斯頓大學講學，期滿因德國拒絕其入境，繼續留在美國，此書才以英文發表。

臺灣大學學術期刊資料庫

在爬梳劇場圖像理論前，有必要先簡介帕氏主要概念，以便理解其中一些劇場學者對帕氏的討論。

帕式在此書中最大的貢獻是建立一套描述／分析／詮釋的圖像分析系統，並區分iconography與iconology兩個詞的差異。[6]前者的字根來自希臘動詞graphein，意思是「寫」（to write），所以是對於圖像（icon）的描述與分類，後者字根源自logos，意指思想、推理（thought, reason），指的是對圖像的詮釋，[7]因此簡單的說，圖像研究從客觀**描述**所看到的物件，進而**分析**其關聯性而決定主題，最後**詮釋**其象徵或深層意義，這三種詮釋行爲各自有對應的工具與原則，帕諾夫斯基繪表顯示其關係，翻譯如下：

表1：帕洛夫斯基對圖像研究的三種解釋與對應原則[8]

詮釋的對象	詮釋的行爲	詮釋的工具	相應的詮釋原則（**傳統史**）
I **第一或自然**主題（A）事實的（B）表現性的——構成**藝術母題**的世界	前圖像學描述（疑似形式分析）	**實際經驗**（對**物件**和**事件**的熟悉）	**風格**史（洞察在不同歷史情境下，**物件**和**事件**由各種**形式**所表達的方法）
II**第二或傳統成規**主體，構成**形象、故事**和**寓言**的世界	圖像學分析	**文獻資料知識**（對特定**主題**與**概念**的熟悉）	**類型**史（洞察在不同歷史情境下，特定的**主題**或**概念**由**物件**和**事件**表達的方法）
III**內在意義或內容**，構成「**象徵**」**價值**的世界	圖像詮釋學闡釋	**整合直覺**（對**人類心靈基本傾向**的熟悉，受個體心理和世界觀所制約）	**文化徵候**史或一般的「**象徵**」史（洞察在不同歷史情境下，**人類精神基本傾向**由特定**主題**和**概念**表達的方法）

（註：英文原文用斜體字體強調，此處以黑體字代替）

表1顯示三種分析層次，第一層爲前圖像學的描述（pre-iconographical description），藉由線條和顏色（亦即形式），指出畫中所看到的各項事物，如

[6] 藝術史研究中，帕諾夫斯基非第一個用iconology一詞的人，但他是建立系統、區分這兩個概念的重要先鋒者。陳懷恩指出1912年，瓦堡在羅馬的研討會首次用「圖像解釋學」的分析（ikonologische Analyse）來描述他的藝術史學方法。見陳懷恩：《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，頁79。另外，針對Icon, iconography, iconology三個字於西方何時出現與釋義，以及中文翻譯問題的討論等，可參見陳懷恩著作，該書將iconography、iconology分別翻譯爲「圖像學」與「圖像解釋學」，頁19-27。

[7] Panofsky, “Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art,” in *Meaning in the Visual Arts* (NY: Doubleday, 1955), pp. 31-32.

[8] Panofsky, pp. 40-41.

臺灣大學學術期刊資料庫

人、動物、房子等等，而這些是畫作常見的創作母題（motif），該階段只描述並不說明彼此之間的關係。第二層次爲圖像學分析（iconographical analysis），連結上述的各個母題，建立關聯，確立其形象、題材與主題。第三個層次爲圖像詮釋學（iconological interpretation），需確認作品的深層與象徵意義。三個層次均有相對應的詮釋工具，分別是實際經驗、文獻資料知識，及整合直覺的能力。

最後，還有相對應的詮釋原則：三者都必須在傳統史（History of Tradition），亦即歷史情境下，分別考量圖像的風格史、類型史與文化徵候史。表中需要說明的可能是第三層次的詮釋原則文化徵候史，它體現帕氏承襲自其師阿比．瓦堡（Aby Warburg, 1866-1929）的文化圖像學的概念，認爲不同藝術文類或文化活動顯示某時某地的共同文化氛圍與嗜好，因此圖像詮釋就得挖掘圖像的內在原則，這些原則「顯示某個國家、某個時期、某個階級、某種宗教或哲學信念的態度——所有這些都不自覺地受到一個個性的限制，並且凝結在一件作品中」[9]，亦即圖像見證時代精神的共通性卻又流露藝術家的獨特性，因而研究者必須對於圖像所在地區的文化歷史特性及創作者的價值信念或整體創作有所理解，我們不妨稱前者爲圖像的文化脈絡（cultural context），後者爲創作者的個人藝術脈絡。綜合而言，同瓦堡一樣，帕氏視圖像爲待解的符碼，強調挖掘圖像的「內在意義」，則必須審視圖像共時與歷時的諸多文化、藝術、社會等脈絡。以上簡短的介紹足以供讀者理解下列一些劇場圖像論文如何評論帕氏。同時，爲了用詞的易懂與一致，在文後第二部份我將以**歷史脈絡**取代帕氏表中的傳統史與歷史情境，以**藝術脈絡**涵蓋媒介的風格史和類型史，並擴張至藝術家的創作藝術脈絡，以**文化脈絡**取代文化徵候史，來思考這些概念如何統整圖像詮釋的陷阱。

（二）西方劇場圖像學理論爬梳

爲了重建逝去的劇場場景，利用圖像的資料分析，並未在劇場史學中缺席，但是將劇場與圖像學連結探討，企圖建立理論、逐漸成爲一門學門，則得等到一九八〇年代一系列的研究論文發表，劇場與圖像學結合在一起討論是個漸進的過程。一九八〇年，荷蘭學者霍庚棟（W. Hogendoorn）出版探討劇場圖像和劇場史學探究的論文，尚未用到劇場圖像學的字眼，主標題引自莎士比亞《雅典的提蒙》劇中的一句台詞，To The Dumbness of the Gesture/ One Might Interpret，顯

[9] Panofsky, p. 30.

臺灣大學學術期刊資料庫

然將劇場史學者想要建立圖像與劇場關係比喻爲就像在看一齣啞劇，充滿主觀詮釋的陷阱，次標題即爲「論舞台圖像文件的忠實度」，強調「劇場圖像文件基本上都必須被視爲充滿問題的」[10]，應用圖像作爲劇場證據需多重考量。霍庚棟以一幅荷蘭最著名的十八世紀演員圖像爲例，它描繪名演員楊．彭特（Jan Punt, 1711-79）演出熱門悲劇《阿奇里斯》的高潮場景——第四場末，阿奇里斯聽到好友的死訊，充滿憤怒決定重上戰場（圖2）。霍庚棟指出雖然圖像和刻文都明白指出舞台場景，但是若要做爲演員演出形態則是有問題的。一來是畫家必須考量行家收藏者所「辨認」的阿奇里斯形象，而可辨認性是由當時流行的文化符碼如何闡釋阿奇里斯決定的。他考察當時文獻如何描述阿奇里斯，並對照劇場人的評論，發現一個矛盾的現象——十八世紀一個劇作家極爲讚賞該圖，顯然因其符合認知的符碼成規；然而，另一和彭特一起演出的演員卻評論該圖確實呈現十足的演員本人，可是和彭特實際演出的面容是很不同的。換句話說，圖像再現了演員本人，但並非精準再現演員在舞台扮演的角色。他結論該圖再現的是畫家、劇作家和荷馬三者所闡釋的理想的阿奇里斯的形象。彭特圖像的例子顯示畫家遵循帕氏所稱的繪畫的風格史和類型史，因而導致與眞實舞台演出之間的斷裂。



圖2：十八世紀荷蘭演員Jan Punt 演出阿奇里斯一角。
來源：公領域，取自阿姆斯丹國家博物館網頁 https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1906-153

一九八五年，波蘭符號學家塔德烏什．科贊（Tadeusz Kowzan, 1922-2010）發表的論文〈劇場的圖像學：圖像符號和它的指涉物〉首度將劇場與圖像學連在

[10] W. Hogendoorn, "'To the Dumbness of the Gesture/One Might Interpret': On the Fidelity of Pictorial Stage Documents," *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 10 (1980): 312.

臺灣大學學術期刊資料庫

一起使用，但劇場用的還是形容詞（theatrical）。該文沿襲索緒爾和皮爾斯符號學對於符徵（signifier）和符指（signified）及指涉物（referent）三者的概念，定義劇場圖像物件爲「一種示意的象徵再現，也就是一個圖像符號，其指涉物是曾屬於某個劇場事實的現象，而且它和指涉物的連結是建立在相似」[11]。因此劇場學家「面對劇場圖像物時，就是要決定被再現的歷史事實」[12]。然後他用不同的圖像例子說明決定這連結，或者對應的劇場事實的各種可能問題，並進一步闡述圖像符號和指涉物在劇場脈絡的多種可能性，不僅包括最常見的企圖以圖像符號來證明解釋指涉物；也有可能關係逆轉，較不爲人熟知的指涉物因爲圖像符號的分析而被挖掘，如古希臘出土的紅彩陶器一再呈現的喜劇場景（iconic sign），見證文本（referent）的失傳；[13]而在歷時的關係中某些圖像既是符號又是指涉物，形成指涉鎖鏈（referential chain）；[14]或者圖像符號先於指涉物強烈存在而掠奪主體，翻轉兩者關係，反倒讓指涉物更像是圖像符號。[15]科贊對符號和指涉物的多重關係分析細膩而有趣，但對於劇場史學探究的實際用處稍顯狹隘，畢竟圖像並不一定得完全對應到一個劇場現實（指涉物）才有助於劇場史學研究。該文最後一部分簡短討論到圖像學（iconography）和圖像詮釋學（iconology）兩個字的差別，他讚賞帕氏讓圖像詮釋學一詞重新被注意，並賦予重要意義，也贊同當考量到圖像與劇場、文學、文化、及歷史間複雜的關係時，圖像學是不足的，唯有圖像詮釋學結合其他學門，方能助於找出圖像背後隱藏的事實，可惜此處論述相對簡略，不如文前分析深刻。

科贊之後的另一篇重要論文爲一九九一年義大利劇場學者凱薩．莫利納利（Cesare Molinari）在威尼斯的劇場圖像研討會發表的「關於圖像學作爲劇場史的來源」，他將圖像文件和劇場史的關係分爲直接、間接、以及再現理想概念三

---

11 Tadeusz Kowzan, “Theatrical Iconography/Iconology: The Iconic Sign and Its Referent,” *Diogenes* 33.130 (April 1985): 60-61.

12 Kowzan, pp. 60-61.

13 Kowzan, p. 63.

14 例如1493年由Jean Trechsel所編的特倫斯（Terence）喜劇，內有不少圖像，科讚認爲這是符號，其指涉物爲特倫斯的喜劇文本，然而當隨時間演進，後人的演出可能參考該圖像，因而圖像成爲演出的（部分）指涉物。Kowzan, pp. 64-65.

15 科贊舉Thomas A. Sebeok 提出的一個有趣的假定：多數名人都是出現在各式媒介，如電視、相片、雜誌等以此圖／影像爲人所知，假設有一天我們突然看到教宗本人，那麼，此刻眼前活生生的人反倒成爲一個已存在形象的圖像符號。Kowzan, p. 67.

臺灣大學藝術學門資料庫

種，而後一一就細項討論、舉例說明，並提出注意事項。相較於科贊的文章，該文更聚焦於圖像和對應劇場事實的關係探究，且開始分類。文中繁多的細項與廣博的圖像例子，顯示莫利納利對西方劇場史發展和圖像的深厚知識，但是全文因屬研討會演講發表，較缺乏書寫論文的組織和系統。以上三篇論文均揭示劇場圖像作爲劇場史學研究的重要來源，對於拼湊、考證一個過去的劇場現象與成規，充滿可能性，卻也有諸多陷阱，我將此探究先暫定爲劇場圖像研究的第一種或傳統範疇。

有鑑於利用圖像作爲劇場史學研究的局限，任教於德國的劇場學家克里斯托夫．巴爾梅（Christopher Balme）於一九九七年發表的論文企圖另闢蹊徑。他指出先前的理論都渴望彌合視覺圖像和假定的劇場事實之間的斷裂，而這之間其實是充滿爭議的關係，巴爾梅稱此爲指涉困境（referential dilemma）[16]，反映在學者們多年研究累積下來，此領域已產生著名的問題劇場圖像經典（canon）。因此，不再苦苦追求、企圖證明圖像對應的劇場關係，他轉向借用藝術史學者諾曼．布萊森（Norman Bryson,1949-）視繪畫爲社會形構（social formation）的符號藝術的概念，強調「不要將其〔圖像〕視爲一個個別藝術概念的紀錄，而是論述習慣的紀錄及反映社會形構的符號」，主張「評論者的任務就是挖掘一幅畫的符號語言的語意學，以及它和更大的社會形構的關係」[17]，就劇場圖像詮釋而言，劇場成規本來就是社會形構的一部分，劇場圖像反映並連結到此形構。我認爲如此一來，翻轉了傳統上將劇場圖像作爲史學研究的限制，跨界到文化研究，值得借用作爲劇場圖像研究的第二個範疇。

但令人不解的是，巴爾梅隨之簡短評論帕氏的三層分析法只有前兩層（描述和分析）也可以應用到劇場，但第三層圖像詮釋在尋找藝術作品的「眞實意義」則不適用，因此他要用社會形構取代此點，閱讀三幅演員圖像爲複雜的文本。然而，帕氏第三層圖像詮釋——圖像的深層意義——其所對應的原則，就是建立在對於物件所有文化、歷史脈絡的挖掘，即連描述和分析也強調其歷史情境，因圖像的形式、風格不純粹是視覺性的感知，也受時代文化的制約，或者說反映時代和藝術家的世界觀／文化概念，這也是他漢堡時期批評沃夫林（Heinrich

[16] Christopher B. Balme, "Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma," *Theatre Research International* 22.3 (Autumn 1997): 190.

[17] Balme, p. 193.

臺灣大學學術期刊資料庫

Wölfflin,1864-1945）偏重形式的要點之一。[18]巴爾梅片面擷取用詞，顯然有些誤解帕氏概念。不過，巴爾梅以布萊森「社會形構」一詞強調劇場圖像可以做爲研究社會的形貌、價值可能更勝於劇場歷史探究，的確是較易被理解，尤其當時布萊森理論極其盛行、廣爲流傳。[19]

巴爾梅的論文收錄在重要學術期刊《劇場國際研究》（*Theatre Research International*）一九九七年所出版的劇場圖像學的專號中，爲當時蓬勃的理論出版和研究活動的一環，見證一九九〇年代劇場圖像學已經發展爲值得重視的研究學門。不僅荷蘭著名的劇場史學家羅伯．伊壬斯坦（Robert Erenstein）[20]在「荷蘭高等研究機構」主持爲期一年（1994-1995）的圖像學研究，參與的學者在附屬的研討會發表成果。另外，從一九九七到二〇〇〇年，歐洲科學基金會有一個以「歐洲劇場圖像學」爲主題的研究社群，每年都舉行國際研討會。這兩個機構的研究論文分別被集結成目前西方少數以劇場圖像學爲名的專書。前者有不少論文被收錄在一九九九年，由美國俄亥俄大學的舞蹈和音樂圖書管理員湯馬斯．黑克（Thomas F. Heck）主編的書：《圖／想像表演：表演藝術圖像學的概念與實踐》[21]。或許因爲主編者的背景，他負責的章節比較像是給入門者的手冊，從第一章對於任何有icon（圖像）的字源作百科全書式的爬梳（包括iconography, iconology, iconism等），但是並沒有放在任何表演藝術的領域下來審視或做連結，第五章和第六章分別提供歐美各地重要的實體圖像資料中心與網路圖像資料庫的詳細資訊。其他章則由不同的書寫者撰寫相關主題，第二章在藝術史學領域中討論帕諾夫斯基的圖像學概念，第三章是應用的部分，分音樂、舞蹈和劇場圖像的論述與應用，其中伊壬斯坦負責書寫的「劇場圖像學」最相關，該書第四章則轉向劇場舞台美學（theater scenography）的理論建構，和本書討論的主題無關。因此該書和本研究最相關的是第二章的一部分和第三章劇場的部分。

---

18 帕氏對沃夫林藝術史基本概念的批評，參見陳懷恩：《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，頁188-194。

19 Christopher Pinney指出「幾乎達到一種霸權式的理論流傳」(achieved a near hegemonic theoretical currency)。Christopher Pinney, "Four Types of Visual Culture," in *Handbook of Material Culture* (London: SAGE, 2006), p.133.

20 Robert Erenstein在阿姆斯特丹大學任教到退休，爲義大利即興喜劇的研究權威，也是歐洲最早注意到劇場圖像的學者之一。

21 Thomas F. Heck ed., *Picturing Performance: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice* (Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1999).

臺灣大學學術期刊資料庫

另一本「專書」出版於二〇〇二年，主標爲《歐洲劇場圖像學》，次標指出是歐洲科學基金會從一九九八到二〇〇〇年三年會議手冊（*European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*），書內收錄多篇精彩論文，我僅就理論相關的部分做討論。理查．伍德菲爾（Richard Woodfield）在〈對於劇場圖像學的一些反思〉中，主張之前不管是以帕諾夫斯基圖像學或索緒爾和皮爾斯符號學模式出發的理論都是有缺失的，因爲他們忽略觀者的心理過程。一個物件是什麼不單單是由其個別視覺特徵決定，還取決於觀看者的「心理定勢」（mental set）[22]，觀者利用「放入括弧」（bracketing）的技巧會使用一套適合的認知，排除不必要的刺激物。我認爲伍德菲爾只是用一個不同的詞彙「觀者的心理」重述前人的提醒，和帕氏的圖像分析必須認清藝術媒介或文類的成規並無不同，換句話說，現在的觀者如何回到那個圖像創作者和觀者共享的歷史、文化與媒介脈絡。另一篇巴爾梅的論文名稱即已點出其內容：〈移動的媒體：劇場圖像學與其限制〉。[23]同樣地，針對繪畫和劇場的關聯，荷蘭學者李科．維里耶（Lyckle de Vries）的〈劇場圖像學：可能嗎？〉以劇場的術語，將繪畫分爲七個要素，解釋每個要素有可能影響畫作，致使其脫離眞實情況，換言之，畫家的藝術考量決定性地影響圖像成品。[24]

以上爬梳近二十年來重要的西方劇場圖像理論，可以發現多數書寫雖強調以圖像研究劇場史學的重要，卻又總是以不同詞彙、不厭其煩地提醒讀者分析圖像時所該注意的陷阱，莫利納利（Cesare Molinari）甚至認爲「問題在於這些圖像文件有多可靠，或者說白一點，圖像文件是否根本可靠呢？」[25]而每篇文章或多有舉例，但提醒要點沒有一個系統，並常用不同的語彙重複提相同的概念，令人對此學門感到些許挫折與混亂，要是有個如帕氏易懂的圖像學分析系統必定大有幫助。因此在思考如何統整這些陷阱時，我重新審視帕氏的三層分析，並從其對應原則中得到啓發，於下節嘗試彙整劇場圖像分析該注意的基礎檢覈表，我相信

22 Richard Woodfield, “Some Reflections on Theatre Iconography,” in *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*, eds. Christopher B. Balme, Robert Erenstein, and Cesare Molinari (Rome: Bulzoni, 2002), p. 51.

23 Christopher B. Balme, “Moving Media: Theatre Iconography and Its Limits,” in *European Theatre Iconography*, pp. 351-360.

24 Lyckle de Veries, “Theatre Iconography: Is It Possible?” in *European Theatre Iconography*, pp. 65-84.

25 Molinari, “About Iconography as a Source for Theatre History.”

臺灣大學學術期刊資料庫

只要小心並多方考量，劇場圖像仍舊是劇場史學研究的重要文件。

二、彙整劇場圖像作為劇場史學考證的詮釋陷阱

帕洛夫斯基的圖像學完全是以繪畫、雕刻等進行藝術史範疇相關的思考，並沒有針對劇場或考量圖像與劇場史的關聯，因此可以理解上述這些劇場史學家雖多少都提到他的理論，實際啓發並不多。但是，回到圖像作爲藝術史和劇場史學研究的對象，目標是不一樣的根本區別，帕氏的論點就可以產生新的、跨領域的應用。圖像在藝術史學中是被探究、要理解的**物件**（monument），帕氏認爲藝術脈絡（包括媒介與藝術家個人的藝術脈絡）、歷史時空和文化脈絡影響圖像創作者呈現物件與主題的方式，因而理解這些脈絡即構成理解圖像物件的要素。相較之下，傳統劇場史學的圖像分析，視圖像爲**文件**（document）而非物件，目標是以其來理解或證明一個假定的相對應劇場現象，理想情況是圖像忠實再現劇場現象。然而，從帕氏圖像學得知這三個脈絡成規影響圖像再現，如此一來，圖像和其所指涉的劇場現象難免產生距離，或者說遵循這三個脈絡即是「忠實」——藝術的忠實，但非再現的寫實。劇場圖像分析若不察這三個脈絡成規而看圖訴說劇場事，便落入陷阱；更何況忠實再現劇場現象往往也非多數圖像創作者的主要目標。因此，圖像三大脈絡在帕氏藝術史圖像學是詮釋原則，是打開圖像意義的鑰匙，而在劇場圖像學則成爲必須注意的詮釋陷阱。

在圖像的描述、分析和詮釋架構下，我以從帕氏的詮釋原則梳理出的三大脈絡，作爲統整圖像詮釋的陷阱。唯帕氏的理論是針對藝術史的研究，應用時必須有所衍生，例如原本前圖像學的描述是列舉圖像中所看到的各項事物，以形式做客觀的描述。若應用在劇場圖像學時，**描述**部分還需包括圖像的尺寸大小、有無標題、製作日期、圖像來源與目前保存位置、圖像的材質媒介、圖像的委託者與製作者，最後才是客觀內容。畢竟這些描述的項目有可能影響接續的**分析**與**詮釋**，況且描述、分析和詮釋三個層次有時則需同時進行，無法切割劃分。我先繪表2於下一頁。

接著，我會就提醒與陷阱的部分進一步論述，並以西方經典劇場圖像舉例說明。主要理由是這些圖像經常被收錄在西方劇場史教科書籍，亦被收錄在臺灣二

臺灣大學學術期刊資料庫

○一六年四月最新出版的《西洋戲劇史》[26]，由於書寫目標不同與篇幅限制，教科書通常欠缺圖像的脈絡說明，因此圖像往往變得理所當然，成爲史學書寫的佐證，易形成另一種知識陷阱。此外，經典圖像的選擇也盡量跨越不同文化、時期與媒介材質，這是極富野心，容易自曝其短，甚至失去焦點的方法。然而，我相信唯有如此才能顯示劇場圖像學的廣度，與隨之衍生的複雜性，也或可幫助初接觸此領域者快速入門。最後，經典爭議圖像的相關文獻浩瀚，難免整理介紹居多，但是某種程度我也加入這些爭議圖像研究的對話，其中有我的思考與觀點，有的因而產生新的研究計畫，有的所述或許不足，然野人獻曝也是一種邀請的姿態，希望引起更多臺灣學者加入圖像學的研究。

【表2：劇場圖像作爲劇場史學研究的常見陷阱與考核表】



【表2企圖涵蓋劇場圖像作爲劇場史學研究時，所隱含的陷阱問題，亦即進行圖像分析詮釋時所需要考量的三大脈絡：藝術文類、社會歷史、文化脈絡】

[26] 在此提供頁碼，供參考。《聖者阿波尼殉道》圖，頁104；「天鵝劇院」素描，頁155；Drolls《機伶人》插圖，頁189；《乞丐歌劇》，頁278；「貫里克扮演理查三世」，頁286。胡耀恆：《西方戲劇史（上）》（臺北：三民書局，2016年）。

臺灣人文學術期刊資料庫

（一）考量圖像的原物質環境

研究者必須意識到當圖像被縮小或放大收錄於書籍中當作劇場史的文件時，即喪失原物件所處的物質與文化環境所產生的意義。[27]圖像可能原本是掛於私人廳堂或劇院、銘刻於功用器皿或原爲壁畫、亦是附屬書內的插圖，在這些特定空間，屬於某個或數個階層才能看見，因這個環境產生意義。例如此段第三小節將仔細探討的十五世紀著名法國畫家尙．傅凱（Jean Fouquet）所畫的「聖者阿波尼殉道」（Le Martyre de sainte Apolline）圖，學生時代我第一次看到該圖就是在布羅凱特（Brockett）著名的劇場史書籍中，被收錄爲中世紀劇場演出形式的證據。由於說明簡短，我以爲這圖單獨存在，是畫家看了演出後所畫的作品，直到研究劇場圖像學，才恍然大悟，原來它本是給某一貴族閱讀的私人祈禱書內的多幅泥金裝飾畫之一。這個遲來得知的脈絡——原圖像的物質環境，讓我避免視圖像爲理所當然的劇場演繹，或是爲劇場而做的天眞假定，而必須從該書撰寫目的、設定的對象觀者，且與其他圖像比較，才能初步建立分析系統。不過，觀者雖企圖接近原作的空間，因所處的時代不一樣，必定受到文化制約，不同時期的觀者看到的重點與解讀都可能不同。

此外，原圖像與複製圖像都可以有其獨特的光暈印記，劇場史學家須注意的是溯其軌跡與其間的意義變動。原圖像產生自特定的時空網絡，這獨特的位址使其散發班雅明所說的光暈（aura），當其被大量複製，移除脈絡，變成一張書本中的圖像，原本的光暈不再，然經不斷地回收循環、銘刻印記，讀者／觀者卻也因此重新賦予該圖像不同的位址與脈絡，例如上述劇場史書籍裡的「聖者阿波尼殉道」圖，又如一般劇場讀者或許不知道古希臘紅彩陶器的原始功用，但連同古希臘劇場遺址，這些陶器圖像似乎成爲我們想像與具像古希臘劇場的少數依據。教科書重複出現拿著面具的演員與陽具突起的羊人等陶器圖像帶著讀者進入兩千多年前的劇場，也因此某種程度，這些複製圖像抽離原脈絡，而有了新的意義連結與新的光暈。劇場學者必須提醒讀者勿把此靈光當做恆久不變、跨越時空的原初光暈，而是藉著挖掘那個原創的物件，追溯其變化的軌跡與意義。

[27] David Wiles, “Seeing is Believing: The Historian’s Use of Images,” in *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, eds. Charlotte M. Canning and Thomas Postlewait (Iowa City: University of Iowa Press, 2010), p. 235.

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）圖像的材質媒介與藝術脈絡成規

劇場圖像隨材質媒介的不同，而有其媒介的美學脈絡、成規或是理論須遵守，因而影響再現的方式。若劇場圖像的媒介是繪畫，那它先是藝術品，融合藝術家的想像與劇場事實，絕非是未經協商的眞實再現。先前霍庚棟文章所寫的荷蘭十八世紀「阿奇里斯」的圖像就是一個好的例子，在此我另外舉英國畫家威廉．霍加斯（William Hogarth）一七四五年所畫的「賈里克扮演理查三世」（Mr. Garrick in the Character of Richard III）（圖3）著名經典圖像爲例，僅著重在媒介類型的部分做一概論，而先忽略其他面向分析。[28]若以帕氏的前圖像描述，此幅畫非常清楚地指示著名演員經理人大衛．賈里克（David Garrick, 1717-1779）扮演理查三世，描繪的劇中時刻是理查三世在博斯沃思原野戰役前夕，獨自在帳篷中因惡夢驚醒，夢中他看到以前因爭奪王位被他殺害的人們的鬼魂，鬼魂們警告他將在明天的戰役中受到應得的死亡懲處。畫中人物的表情和姿勢傳達了某種驚恐情緒，劇場史學家會佐以當時流行的報紙評論、小冊子、和傳記，希望從圖像推敲這圖像和四年前賈里克演出該劇的場景、演技呈現與服裝。然而，從媒介文類描述開始，這圖像就已揭露複雜的問題，且受到文類與畫家的成規影響。



圖3：1745年，霍加思所繪的「賈里克扮演的理查三世」。注意：演員的S形身軀、臉部表情與手勢，還有帳篷內後方的耶穌圖像。

來源：維基公領域，原畫存於英國利物浦博物館 http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/paintings/18c/item-236016.aspx

28 我將在下一個研究計畫以此圖爲案例：在本論文測繪的三大架構中來分析，一是屬劇場圖像學範疇，拆解賈里克的演技：自然、傷感、寫實主義與圖像再現；其次跨入文化和表演研究範疇，視該圖像爲社會的潛文本，挖掘此歷史畫和肖像畫混種其隱藏的畫家的藝術地位、價值與文化概念；最後，則是分析圖像的表演性與演員形象的塑造。

臺灣大學戲劇學術期刊資料庫

首先，這幅圖像不尋常地綜合肖像畫和歷史畫兩種類型。畫中主題是當代的一個名人，顯然是肖像，但是又非以本人身分在居家的環境出現；就類型而言，從該畫的大尺寸（190x250cm）和風格，並從法國畫家查爾斯．布朗（Charles Le Brun, 1619 -1690）的著名歷史畫（The Family of Darius before Alexander）擷取靈感，遵循歷史畫的美學成規。同時，這幅畫的人物表情姿態也遵循流行的美學風格——查爾斯．布朗在一六八八年著名的演講〈情感的表達〉（The Expression of the Passions）所建立並多次出版的書籍。該演講雖是針對畫家，且圖解示範不同人物的各式情感，不僅影響其後繪畫一百年，也成爲十八世紀演員的教科書。繪畫與舞台演員的情感表現都是遵循布朗的美學成規，表現符碼化的情感，那麼這或許說明爲何霍加斯所繪的多張賈里克扮演不同角色的圖像，在角色情緒最緊張的時刻，如哈姆雷特和理查三世看到鬼魂，他們的驚恐表情和手勢卻都是非常突出而雷同的。最後，除了當代的繪畫美學風格外，尚須考量畫家個人的美學風格。一七五三年，霍加斯出版《美的分析》（*The Analysis of Beauty*）一書，強調五大原則，綜括一個主要概念即是美麗線條（line of beauty），霍加斯將圖中理查三世驚醒坐起的身形畫成他說的Ｓ（serpentine）形——他認爲的「這是美麗與優雅的線條」，即已反映藝術家欲呈現的理想形貌。這些因素指出劇場圖像若是以繪畫爲媒介，往往須遵從媒介類型成規與藝術家的風格，絕不是未經協商、忠實再現劇場場景。

（三）圖像製作者與委託者

影響圖像再現的方式除了圖像製作者的個人風格與美學概念，還包括他和委託者的關係，以及委託的目的。劇場學者必須檢視相關的因素，判斷圖像可能因而被加工、理想化、或寓言化：例如製作者是否設法迎合贊助者的品味嗜好，或滿足對方形象塑造的考量；以及製作者是否企圖藉圖像向對方傳達訊息，或提升自己的藝術地位等等。因此，不管圖像是僅爲私人欣賞或供大眾觀看，考量圖像最初是「爲誰」與「爲何」而畫是相當重要的，圖像詮釋的可能性因此拓展，而圖像與劇場的關聯得以更精準地被梳理。下面以十七世紀兩幅卷首插畫「無名小卒」的差異，以及十五世紀著名的「聖者阿波尼殉道」圖爲例，分別說明畫者因考量委託者的關係，劇場圖像因而被加工與寓言化，不盡然反映劇場成規習慣。

圖4爲一六〇六年英國出版的劇本《無名小卒與重要人物》（*Nobody and*

臺灣大學藝術期刊資料庫

Somebody）的卷首插圖，[29]畫中爲一手拿著請願書的「無名小卒」。主標題下行文字補充說明這是「Elydure的編年歷史，他幸運地三次被加冕爲英國國王」，而且這劇本是「女王陛下的僕人所演出的眞正版本」。「女王陛下的僕人」指的是劇團「皇后安的劇人」（Queen Anne's Men），當時除了在英國巡演，也在倫敦北郊紅牛旅館改建的劇院（the Red Bull Inn）演出。圖像的主副標題已道出該劇雙情節軸線，次情節的場景設在宮廷，描述國王重複加冕與去冕事件，因而導致相關人物在短時間內地位急遽變化造成喜劇與諷刺；主要情節則是「重要人物」（Somebody）故意幹盡各種壞事，嫁禍給大善人「無名小卒」（Nobody）。後者是自十六世紀末以來，極受英國觀眾歡迎的舞台角色。



圖4：1606年《無名小卒與重要人物》卷首插圖。
來源：Victoria and Albert Museum http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-to-z-of-ceramics/#O

這插圖顯示「無名小卒」寬鬆服裝的特色慣例，反映雙關語Nobody指的既是無名小卒，也指沒有身體（no body），與其對立人物（Somebody）身體很長幾乎看不到腳的服裝設計，造成視覺的雙重指涉與趣味。此外，此部分的喜劇諷刺效果更來自玩弄文字的雙關用法——nobody可以同時指人物「無名小卒」和「沒

[29] 該圖和劇本可參考一個專門研究伊莉莎白時期著作的學術網站Elizabethan Authors，http://www.elizabethanauthors.org/Nobody101.htm，讀取日期2016年4月10日。

臺灣大學學術期刊資料庫

有人」，是主詞也是受詞，因而達到嘲諷社會的目的。例如，劇中一段細數「無名小卒」的善行：「有二十位窮人來到他家門前，無名小卒〔沒有人〕給他們錢和食物；如果他們衣不蔽體，無名小卒〔沒有人〕給他們衣服；異域戰爭歸來的窮困士兵，生病受傷，無名小卒〔沒有人〕收容他們提供庇護……。」正因「無名小卒」指的也是「沒有人」，反諷了社會的不公平與貧困者的眞實處境。[30]

《無名小卒與重要人物》這齣戲隨著英國巡迴劇團流傳到歐陸，甚至留下存於奧地利格拉茲（Graz）的十七世紀劇本手稿，其卷頭插畫也是主角「無名小卒」（圖5），兩幅圖像的連結與差異提供一個有趣的圖像分析案例。這幅插畫中的拉丁文字告訴觀者畫中人是「無名小卒」，兩手分別拿著含有十字架的串珠與經文，另一行拉丁文寫著「無名小卒的勇氣到處存在值得讚賞」。同時，手稿也以拉丁文註明約翰．格林（名字爲德文形式）將劇本獻給馬希米立恩大公爵（Grand Duke Maximilian），他是霍布斯王朝費迪南大公爵的兄弟，而霍布斯王朝是當時反宗教改革的堡壘。佐以其他文獻紀錄互相檢視應證，一六〇八年確實有一位叫做約翰．格林的英國演員帶領著劇團到歐陸巡演，並於格拉茲宮廷演出，[31]這圖像應該是格林扮演的無名小卒，其史料價值無庸置疑。



圖5：格林所扮演的無名小卒。
來源：公領域。下面連結可看到彩色版本 https://www.pinterest.com/pin/389068855285468462/

然而，這張「無名小卒」圖像和英國版本

30 從閱讀文本以及將此劇本置於當時演出的物質環境——作爲大眾娛樂與考量觀眾組成，我覺得這種諷刺性雙關語有很強的吸引力，與Anthony Archdeacon 持相同的看法，而不像有些學者認爲該劇更像是道德劇的屬性。Anthony Archdeacon, “The Publication of *No-body and Some-body*: humanism, history and economics in the early Jacobean public theatre,” *Early Modern Literary Studies* 16.1 (2012). 可參考網頁 http://purl.org/emls/16-1/archnobo.htm，讀取日期2016年4月10日。

31 當時十八歲的馬麗亞．瑪格妲蓮娜公主看完英國劇團演的戲後，寫信給其兄費迪南描述內容劇目。George W. Brandt ed., *German and Dutch Theatre: 1600-1848* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 47.

臺灣大學期刊資料庫

有三大顯著差異——人物左手拿十字架念珠，右手拿聖經，加上拉丁文的刻文內容——又該如何解釋？難道是演出時更改劇本或道具？包爾梅曾經利用該圖像的改變來詮釋當時的社會形構：認爲它凸顯演員格林對於天主教的認同，並考量到宮廷觀眾反宗教改革的立場；這張插圖顯示文化再編碼的過程，說的是一個天主教演員扮演一個充滿美德的角色，兩者都爲世俗的權力服務。[32]包爾梅的分析點出劇場圖像可做爲理解社會形構的重要概念，然而其斷定格林一定認同天主教徒的論點則嫌過度詮釋，欠缺說服力。[33]從當時文化和劇場環境來看，所有的英國劇團到德國演出，必須同境內劇團一樣要先申請許可，在宗教紛爭加劇的時刻，格林可能像布萊希特的「勇氣媽媽」一樣，隨時因應情勢而更改爲天主教或新教的旗幟，以求得演出的機會，而這正是當時尼哥德慕派（Nicodemism）的權宜作法，除非有其他證據，否則並無法說明演員格林是天主教徒或認同天主教。

總結而言，原著情節並沒有提到這些天主教物件，「無名小卒」改拿念珠與經文比較可能是爲了迎合贊助者的嗜好，而無關劇場再現。可以斷定的是：此插圖企圖對其演出贊助者，也是圖像設定的欣賞者，展演天主教特性，以符合當地文化情境。英國版和歐陸版「無名小卒」圖像是珍貴的劇場史料，兩者的差異顯示圖像也是文化史料的紀錄。審視圖像設定的觀眾或委託人的社會背景有助於決定它與劇場或文化脈絡更相關，才不會落入分析陷阱：亦即只看劇本插圖就判斷此爲演出的服裝和道具，而造成誤讀。

另一個和委託者相關的圖像詮釋最著名的經典案例當屬十五世紀著名法國畫家尚．傅凱（Jean Fouquet）所畫的「聖者阿波尼殉道」（Le Martyre de sainte Apolline）（圖6），該圖像一般被視爲描繪一齣已失傳的中世紀神祕劇的演出，但美國劇場史學家湯瑪斯．培仁（Thomas A. Pallen）考量圖像與委託者的關

32 Balme, “Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma,” p. 195.

33 另外，我覺得包爾梅僅用兩幅「圖像相似」判斷格林帶著英國版的劇本同行不是很具說服力。首先，格林在德國演出的劇目很多是受惠於皇后安的劇人（Queen Anne’s Men）於紅牛劇院（the Red Bull Theatre）的演出劇目，才有辦法演出如馬婁的《浮士德博士》和《馬爾他的猶太人》，同時於格拉茲宮廷短短的兩個星期演了九個不同的劇碼，可以推論他的劇團是帶著英國劇本到德國的。此外，畢竟無名小卒從十六世紀末就是流行的角色，寬鬆的服裝成規可能就是最大的特色，格林演出時的戲服應該也是反映此成規，不一定要參考插圖。前者請見Willem Schrickx, “Pickleherring and English Actors in Germany,” *Shakespeare Survey* 36 (1983): 142.

臺灣大學博碩士論文

係，認爲該圖像是藉由一個高度具劇場性的殉道場景來警示圖像委託者艾蒂安．歇瓦立（Étienne Chevalier, c.1410-1474）位居高位要謹愼思危。[34]他認爲劇場學者追問可從該圖得知哪些中世紀的舞台呈現根本是問錯問題，因爲該圖（尺寸201x148mm）是爲貴族歇瓦立而做的私人祈禱書（Book of Hours）[35]中的一幅泥金裝飾圖，客觀問題應該是：畫者想要透過這圖像對這位觀者說些什麼？培仁並非唯一質疑該圖爲神祕劇演出的學者，[36]但他從社會文化和藝術文類兩個脈絡出發，尤其關注畫者與委託者的關係，其分析非常細膩具說服力，值得在此概述幾個重點，也可藉此理解此幅廣泛被視爲中世紀劇場證據的經典圖像，其爭議與不確定性。



圖6：十五世紀著名法國畫家尚．傅凱（Jean Fouquet）所畫的「聖者阿波尼殉道」（Le Martyre de sainte Apolline）泥金裝飾圖，尺寸201x148mm。
來源：維基公領域。原圖收藏於法國尚蒂伊城堡的孔代博物館(Condé Museum, Château de Chantilly)

34 Thomas A. Pallen, “Caveat emptor: a reinvestigation of Jean Fouquet’s ‘The Martyrdom of Saint Apollonia’,” in *European Theatre Iconography*, pp. 141-154.

35 時間書（Book of Hours）是中世紀流行的私人禱告書，最初是修道院的僧侶所用，將一天分爲八個時段（hours）禱告，而後流行普及到一般俗人。其內容往往包含有日曆，以及依宗教節日、季節、月、日與時辰劃分適當的禱告文與詩篇。每篇禱告文常常伴隨一幅泥金裝飾圖（illuminations），描繪聖經故事場景、聖者，偶爾也會有委託者的肖像或鄉村場景圖等，內容文字都可以客製化製作，但是含有漂亮泥金裝飾圖的禱告書非常昂貴，只有皇室、貴族，偶或有富有的商人負擔得起。尚．傅凱爲歇瓦立所做的祈禱書已經散佚，四十七幅留存下來的泥金裝飾圖，有四十幅主要收藏在法國的The Musée Condé Chantilly，其他七幅分爲各國美術館收藏。關於時間書的內容結構請參閱http://www.medievalbooksofhours.com/learn#basic或http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=picturingprayer，讀取日期2016年4月10日。

36 少數認爲該圖並非神祕劇演出的學者還包括蕾斯利．卡拉漢（Leslie Abend Callahan），她從當時開始流行的獵捕女巫、公開行刑的文化架構及祈禱書的其他小畫，認爲該圖描繪的是一種公開處決的儀式。Leslie Abend Callahan,“The Torture of Saint Apollonia: Deconstructing Fouquet’s Martyrdom Stage,” *Studies in Iconography* 16 (1994): 119-138.

臺灣大學藝術期刊資料庫

「聖者阿波尼殉道」圖被認爲是描繪神祕劇演出的原因有幾個。一則，畫家傅凱年輕時在故鄉圖爾（Tours）就和戲劇盛會有些淵源；再則，聖者阿波尼的故事並非出自當時多數祈禱書的材料來源——十三世紀編纂的聖者故事集（*Golden Legend*）。[37]學者們因而推測傅凱的畫作靈感必定來自他看過的神祕劇，而圖畫正顯示進行中的演出：植物構成的邊條，撐起立起的圓形舞台，也隔開闖入的觀眾（或闖入者來拯救阿波尼），各式觀眾擠滿後方兩層的鷹架看台，樂師在左上方，天堂與地獄之口左右對稱，中央則是主角阿波尼被綁著躺在平台上，其他人拉出她的牙齒，而右方穿著藍衣者被解釋爲可能是劇中人物，或者今日導演先驅——負責人與提詞者。

多數劇場史書籍也往往收錄「聖者阿波尼殉道」圖在中世紀劇場的部分，反映這樣的詮釋觀點，毫無質疑地視其爲神祕劇演出。例如奧斯卡．布羅凱特和法蘭克林．希爾第（Oscar G. Brockett & Franklin J. Hildy）合著的《劇場史》一書說明「中間偏右邊的人物往往被認爲是導演。注意觀眾和升起的表演平台」；[38]《牛津圖解劇場史》附有全頁的黑白圖像，並指出這是一齣使徒聖者的戲，拿著指揮棒的是導演或舞台督導；[39]《劇場與劇院》一書仔細解釋：每個獨立的「房站」（house或mansion）立在高起的平台，其中有兩個台階通向中間的圓形演出場地（place或platea），沒有即刻參與演出的演員坐在房站上，觀眾則包圍中間的主場景。[40]

「聖者阿波尼殉道」圖像確實充滿了戲劇演出的元素，但培仁從傅凱的畫風與其所繪祈禱書的慣例等來反駁這些被視爲是神祕劇演出的假定。首先，傅凱所繪的其他祈禱書內的泥金裝飾畫也有裝飾性隔開物，目的是用來隔開畫的前端和中間以創造景深，並不是創造舞台。[41]此外，同其他小畫一樣，圖畫內也有用標示牌，然而它的功用並不像在神祕劇中用來指示地點或主題，而有特殊的意涵。

---

37 Pallen, p. 142.

38 Oscar G. Brockett and Franklin J. Hildy, *History of the Theatre,* 10th ed. (Boston: Pearson, 2008), p. 82.

39 John Russell Brown ed., *The Oxford Illustrated History of Theatre* (Oxford: Oxford University Press, reissued 2001), pp. 79-81.

40 Richard Leacroft and Helen Leacroft, *Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present day* (London and NY: Methuen, 1984), p. 34.

41 從下面這個網路的藝廊十四幅傅凱所繪的泥金裝飾畫中，可以看到高台的使用。http://www.wga.hu/html_m/f/fouquet/bookhour/index.html，讀取日期2016年4月10日。

臺灣大學藝術期刊資料庫

此標示牌右邊是典型宗教圖像神聖的心，內有拉丁文字Pax意指「和平」，左邊有一隻鵜鶘棲息於B字最左方，一個野人拿著有委託人歇瓦立家紋飾的盾牌蹲在B字內。由於鵜鶘用自身的血餵養幼鳥，長久以來，在宗教圖像中被認爲代表基督的愛與犧牲，培仁因而認爲畫家將阿波尼與基督的受難做寓言式的類比。他也認爲最左邊露出屁股的人物應該是宮廷的弄臣隨從，而帶著書和指揮棒的人應該是司法官，而不是導演。培仁也比對傅凱的繪畫風格，推論他開始揚棄他熟知的線性透視法，偏好較自然、偏圓形的形式，因而也可能會自由地、象徵式地使用劇場元素和氛圍，反映在空蕩的王位、樸實非華麗的天堂，以及沒有當時流行的劇場景觀等。

培仁從繪畫與畫家本身的風格和類型史分析，質疑該圖爲神祕劇演出的假定，然後再透過審視當時社會歷史情境脈絡，互相佐證，他主張該圖內容隱藏寓意，在警示委託人歇瓦立應居安思危。當時歇瓦立正處事業高峰，甫被查理七世任命爲財政部長，然而若非原本曾擔任各項財政職務的雅克．科（Jacques Coeur）突然失寵，被羅織罪名監禁起來，全部家產充公，財政部長的職位應該會指派給其熟人雅克．科。這件大事離傅凱完成祈禱書最後的幾幅畫僅隔約一年，因此培仁認爲傅凱藉由阿波尼的故事以及神祕劇場景的形式雙重隱喻，或者說重新編碼，警告委託人歇瓦立要小心該優渥的職位可能帶來的危險。爲了加強寓意並幫助觀者解讀，傅凱刻意降低畫中劇場演出的繁複元素，而且中間戴皇冠的人物和之前傅凱畫的查理七世圖像非常相似；傅凱怕他的顧客沒有看出這個警告，在畫中給予更多的線索：神聖的心（the *Sacred Coeur*）指涉了雅克．科（Jacques Coeur，Coeur指心臟）；拷打者的服裝和查理七世的僕從穿著綠、藍和白制服一樣；更重要地，主題也是刻意的選擇。阿波尼於二月九日受難，歇瓦立的宮廷守護人——查理七世的情婦艾格尼絲．索雷爾（Agnes Sorel）——也是在一四五〇年二月九日去逝。若在宗教畫中，母的鵜鶘象徵基督的犧牲，那麼女性阿波尼則透過歇瓦立同天死亡的守護人而象徵歇瓦立一樣。[42]

培仁的分析從畫者與委託者（觀者）的關係、藝術脈絡與社會脈絡等多元面向切入，細膩而具說服力，他並不否認該圖的劇場元素，但並非如多數文獻斷言：是神祕劇的演出。有趣的是，當一派學者發現阿波尼殉道並未在當時祈禱書的取材來源中，而認定這必是畫家看過的神祕劇演出；相對的，培仁則認爲這是

[42] 以上分析請見Pallen, pp. 141-154.

臺灣大學學術期刊資料庫

畫家刻意的選擇，用來類比編碼以傳達訊息。這幅爭議圖像的兩派分析也提醒我們劇場圖像學的兩點研究限制：畫中的一個突出的事實——爲何是聖者阿波尼，因學者分析的面相著重點不同，以及對相關文獻的選擇與詮釋差異，而有不同的結論。此外，雙方論點也顯示圖像分析無法屏除臆測的部分，欠缺**直接**文獻，永遠無法得知傅凱的眞正意圖，也無法斷言該圖與中世紀劇場的關聯程度。

（四）圖像內容與劇場的相關性

就如「聖者阿波尼殉道」圖的例子顯示圖像與劇場的關聯性分析是極其複雜的。最直接相關的各式設計圖或是演出時的舞台攝影照片，他們的問題相對較少；然而，多數圖像都是屬於間接相關，影響詮釋的因素變多，也因此往往充滿爭議。此段就古希臘紅彩陶器圖像、文藝復興書籍蝕刻圖，十八世紀英國油畫，到十九世紀攝影發明等四大時期的主要劇場圖像說明或概述其爭議與陷阱，以演繹不同媒介的劇場圖像分析的複雜度。

目前和劇場最相關的古希臘紅彩陶器，包括西元前五世紀以雅典爲中心的阿提卡區，以及隨後在現今義大利南部和西西里島墳墓內挖掘出的裝飾性紅彩陶器，分屬兩大不同時期與區域。後者不少圖像繪有神話故事場景，推測約西元前四世紀在地製造的，然而他們和西元前五世紀以雅典爲中心的劇場的關聯性，長久以來，多所爭議。若從陶器所繪的圖像人物的特殊服裝、面具、舞台等推測，可能和劇場相關的有數百個。圖像展現喜劇場景的演出較無爭議（圖7），但是和悲劇的相關性就充滿爭議，因爲喜劇的情節都是新創的，沒有看過演出而能夠描繪喜劇場景比較不可能；[43]相對地，悲劇都是根據神話而來，所以陶器的圖像是畫想像的神話故事，還是看到的劇場演出？一九七一年英國古典學者最早聚焦分析陶器圖像與希臘戲劇關係的先鋒巨作《希臘戲劇的圖解》[44]，從書名與書中介紹該書審視超過兩百個「特別處理戲劇演出的」[45]阿提卡和南義大利陶器圖像，流露出對圖像和戲劇關係的肯定與信心，然而該觀點往往被後來的學者們

[43] 這個論述雖然成立，但是不得不小心後來畫家奠基在前人的創作而想像發展與創新，喜劇場景有可能演化成一個脫離劇場脈絡的常見的母題（motif），例如希臘紅彩陶器很多「奔跑的奴隸」圖像極可能是如此。

[44] A. D. Trendall and T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London: Phaidon Press Ltd, 1971).

[45] A. D. Trendall and T.B.L. Webster, p. vii.

臺灣大學學術期刊資料庫

普遍視爲太過天眞，[46]作者在其後的著作中也修正看法，[47]態度轉變爲謹愼與懷疑。



圖7：於義大利南部亞普里安區發現，約西元前400–390年的紅彩陶器。從陶器的銘刻文字是亞提希臘文，而非當地語言，顯示這個鬧劇的原始來源是希臘陸塊。圖像內容爲兩個男子共謀要偷婦人的鵝，或是已經偷鵝，婦人威脅要將他們報官。高：30.6公分，直徑31.8公分。

來源：公領域，取自紐約大都會博物館網頁(OASC)
http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/251532

46 該書的重要性無庸置疑，也因此討論陶器和劇場關係的文獻，一定會提到該書。不幸地，該書的態度彷彿成爲殷鑑，例如針對Taplin於2007年出版的著作*Pots and Plays*，有三篇書評都提到他避免*Illustrations of Greek Drama*的「天眞」、「錯誤」、或邏輯上的「假精確（false precision）」，分別見T. H. Carpenter, "Book Review, *Pots and Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*," *American Journal of Archaeology* 112.4 (October 2008): 774; Anthony Snodgrass, "Book Review: Oliver Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*," *International Journal of the Classical Tradition* 16.1 (March. 2009): 92; Jocelyn Penny Small, "Book Review: *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase Painting in* [*sic*] *the Fourth Century B.C.* by Oliver Taplin," *The Classical World* 102.4 (Summer 2009) : 506.

47 Trendall八〇年代的書寫，認爲可以肯定描繪喜劇演員，而悲劇的部分只有來自西西里島的兩個紅彩陶器圖像確定是悲劇演出，其他則很難論斷，但應該是畫者看過演出，留下的印象在現在圖像中。Arthur D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* (London: Thames and Hudson, 1989), p. 262.

臺灣大學博碩士論文資料庫

陶器圖像是否和悲劇相關普遍存在兩種截然不同的派別。藝術史學派的圖像學家認爲陶器所繪是關於希臘人所熟知的神話，完全是想像的，和悲劇演出的神話故事無關；[48]而古典戲劇家卻認爲圖像依附之前的劇本而存在，關係密切。在近期重要研究中，英國專精希臘戲劇的著名古典學者、已退休的牛津大學教授奧利佛．塔普林（Oliver Taplin）採取傾向後者的中間路線，他認爲和悲劇可能相關的圖像是對某個神話中的某個時刻的再現，而此時刻已經受劇場演出的影響，也就是想像已經融入觀看劇場經驗的印象，從圖像中一些和劇場相關的八項符號標誌可以得知，包括人物穿著非日常性的服裝、悲劇演員穿的高靴子、可能類似舞台背景由四根柱子支撐的門廊等等。[49]不過，該書逐一審視南義大利一〇九件器皿，並且標上不同程度和悲劇相關性的用詞，如從「相關」、「相當密切相關」、「很可能相關」、「可能相關」、「可以說相關」、「也許相關」、「可能相關但是機率不大」、「可能相關但絕無法確定」、「較可能無關」等等，[50]這些不同程度、細膩的「也許」與「可能」的分類，指出的正是這些器皿和戲劇演出兩者關聯的不確定性。

即使圖像能證明和戲劇相關，那畫者對於戲劇的知識從何而來，也是沒有共識的，塔普林主張這些地方一定有規律的悲劇演出，而且「這些花盆的觀賞者也是戲劇的觀賞者」[51]，然而已退休、專精古典考古學的義大利學者盧卡．朱利安尼（Luca Giuliani）則主張「我們眞的無法得知是否西元前五世紀的阿提卡悲劇曾經在前四世紀的阿普利亞區演出」，並認爲時人對於悲劇的知識主要是因爲文本的散布，而非演出，而且他也首先以陶器用途——都是從墳墓挖掘出來的喪葬

48 抱持此派看法的藝術史學家包括：J. M. Moret, C. Aellen, J. P. Small, etc. 參見G. M. Sifakis, "Book Review: *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* by Oliver Taplin," *The Journal of Hellenic Studies* 129 (2009): 225.

49 其他五項包括岩石拱門、無名的見證角色、拿著彎曲拐杖的白髮矮小老人、復仇神靈及其他相關角色、請求的場景等。Oliver Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007), pp. 37-41.

50 這些英文用詞的區分對於非以英文爲母語者，並不是很容易區分其差別。Taplin討論每個器皿圖像都會列出和悲劇演出的相關性，不僅有不同程度的「可能」相關性，如"related; quite closely related; more than probably related; may be related; might be related; plausibly related; may well be related; possibly but not probably related; possibly, but far from definitely; more probably not related to any tragedy …"。往往之前還加上不同的副詞區分，如"apparently; just possibly; evidently; arguably"等。Taplin, pp. 47-266.

51 Taplin, p. vi.

臺灣大學學術期刊資料庫

用品——來思考這問題的最早學者之一，塔普林提出六點理由反對或質疑朱利安尼的看法，[52]我想在此介紹性的正文中無須詳述，但從學者們的辯論分析可知牽涉的相關領域包括劇場遺址、葬禮成規、文本傳布、陶器的製作風格與流傳等諸多問題，這些不同專業領域的分析變數造成陶器圖像與劇場的關係游移，不容易定位。

功用性器皿紅彩陶器上的裝飾圖像是研究古希臘劇場圖像的大宗，進展到文藝復興時期則當屬劇本內頁的圖像。隨著印刷術的發展，當時出版的劇本內往往有卷首（frontispiece，和標題頁相對的那一頁）、標題頁（title page）或內頁的蝕刻版畫場景圖，從前人研究可歸納出兩個陷阱。首先，不少蝕刻圖是畫者想像某著名演員演出這個角色，並不是實際演出情形。其次，圖像畫者有時爲了畫面的乾淨，會選擇刪掉一些舞台裝置。因此勞倫斯（W. J. Lawrence）針對十七、十八世紀劇本內的場景印刷建議採用「正向原則」，而非「負向原則」，亦即場景印刷中有出現的事物是有效的證據，但無法說明沒有出現的就不存在，[53]因爲畫家爲了構圖和諧刪掉突兀的劇場物件或是和舞台動作無關的外部東西，若依循負向原則往往導致錯誤結論，例如一六七四年倫敦德雷巷（Drury Lane）

[52] Taplin列出六點理由反對Luca Giuliani的說法，在此簡短舉例。例如（1）、若說悲劇演出是常見的，那爲何考古學家在南義大利（Lucania, Apulia）只挖掘出一石造的劇場遺址，相較之下，西西里島——兩個唯一顯示舞台悲劇場景的花瓶出土之處——卻有許多遺址。Taplin的解釋是當時流浪劇團在不同城市演出時，可能利用斜坡做木造的座位，並搭造臨時的舞台；石造的劇場是較晚才開始產生的，即使在雅典本地也是如此。（2）、當時的文學家會被聘請到名人的喪禮中演說，Giuliani認爲這些受過教育的人在喪禮上對觀者（多數是農民）說明圖像內容，Taplin認爲觀眾本身就看過演出，無需再經人解釋。（3）、Giuliani認爲圖像常常畫的是使者轉述某事件的台詞部分，或文本中被敘述而非演出的段落。所以是透過文本傳播，而非從演出得知內容。Taplin則以爲是因地制宜的演出造成和文本有所差異。我也認爲Giuliani這結論不夠說服力，因爲悲劇中最具血腥的場景是透過敘述，而非演出，但是觀眾可以自行想像，畫者也有可能是看了演出，但將印象最深刻的台詞視覺化，這並不是不可能。另外，針對演出和文本未見得符合此點，Ismene Lada-Richards支持Taplin因地制宜的地方演出（local staging）的說法，她還提出一點很具啓發性的觀點，亦即我們現在讀的文本是封閉、固定的，但當時未必是今天我們閱讀到的經典本，應該是文本與演出互相流動、共生的關係，文本歷時演進，若圖像和文本要互相對照，應該和當時的文本（們）做比較。見Taplin, pp. 9-14；Ismene Lada-Richards, "'By Means of Performance': Western Greek Mythological Vase-Paintings, Tragic 'Enrichment', and the Early Reception of Fifth-century Athenian Tragedy," *Arion-A Journal of Humanities and the Classics* 17.2 (Fall 2009): 99-166.

[53] W. J. Lawrence, "Theatrical Prints as Historical Evidence," *The Connoisseur* (September 1905): 29.

臺灣大學學術期刊資料庫

演出的法國歌劇《阿里阿德涅》（*Ariadne*）卷首圖呈現乾淨的畫面，完全刪掉當時已經存在現今樂池位置的樂隊、舞台拱形結構兩側的出入口，還有所有燈源（圖8）。儘管如此，多數印刷蝕刻圖像不失爲幫助推測舞台構造、服裝、技術佈景等劇場相關的要素。這張取自一六六二年由弗朗西斯．柯克曼（Francis Kirkman）編輯二十六個簡短喜鬧劇（稱爲*droll*）而成的《機伶人》（*The Wits*）[54]卷首蝕刻圖（圖9），在西洋劇場史教科書中很常見，該圖並非一齣戲的演出實況，而是由不同短劇中的人物合組而成，往往被用來說明英國劇場使用前舞台蠟燭腳燈與吊燈的證據。[55]這張圖的燈具也可以輕易打破賈里克在一七六五年才將腳燈從法國引介到德雷巷劇院的這個流傳一時的劇場傳說。

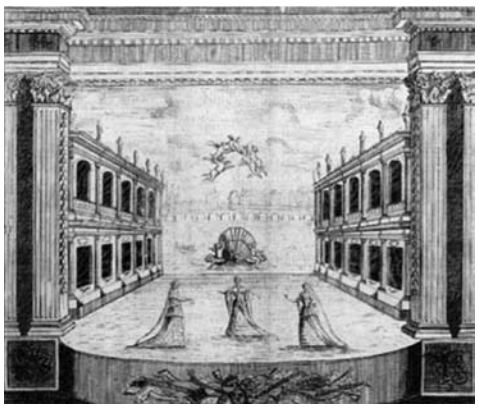


圖8：1674年《阿里阿德涅》（*Ariadne*）卷首圖，爲求畫面的乾淨，刪去不少舞台已有的設施。來源：維基公領域

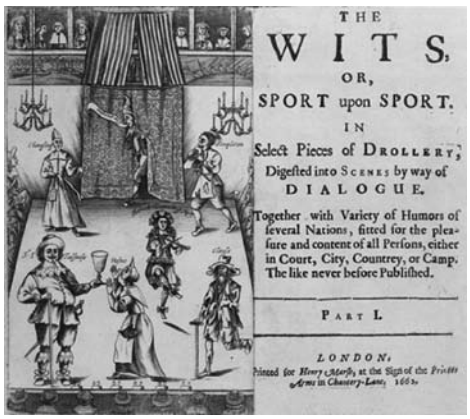


圖9：1662年《機伶人》卷首蝕刻圖，有蠟燭吊燈和前腳燈，不過觀眾位置與演出場地仍是個謎。來源：維基公領域

除了劇本的蝕刻圖（engraving），十八世紀的英國，繪畫是另一個廣大的劇場圖像來源，並首度開始出現演員利用印刷的肖像圖像來形塑形象的成功案例。相較於收錄於劇本內的蝕刻插圖，繪畫要考量的因素更多，畫家如圖像的導演和劇作家，思考滿足繪畫創作既是藝術品也是商品的需求，它不獨爲記錄劇場演

54 *Droll*是英國劇院關門期間（1642-1660）發展出來的一種因地制宜的簡短喜劇劇種。當時劇院因清教徒的憎惡而關門，但是戲劇仍在私人住宅、酒館、甚至舊劇院偷偷上演，爲了應付隨時可能有闖入來檢查的士兵，這些演出就必須容易移動、簡短。*Droll*往往由舊劇本的龍套或次要角色改編、簡化而成的插曲式的表演，在查理二世復闢，劇院重新開張後，此劇種仍然持續流行到十八世紀末。參見Michael Mangan, *A Preface to Shakespeare's Comedies: 1594-1603* (NY: Routledge, 2013), pp. 69-70.

55 Brockett and Hildy, p. 204; Brown ed., p. 255.

臺灣大學藝術期刊資源庫

出而存在，與劇場相關性也不如劇本插圖直接，勞倫斯所提的正負向原則都不適用，而且完成度越高的作品，加入畫家主觀安排的要素也越多，原始的素描版更能捕捉到演出的眞實氛圍。在一七二八年一月，當林肯劇院（the Theatre Royal at Lincolns Inn Fields）演出約翰．蓋（John Gay）所寫的《乞丐歌劇》，馬上大爲轟動，創紀錄演出六十二晚，初挑大樑的女演員拉維尼亞．芬頓（Lavinia Fenton）因而大受歡迎，不僅成爲熱門話題人物（toast of the town），追求者衆，印刷圖像無所不在，[56]當時著名畫家霍加斯三年內畫了至少六版的《乞丐歌劇》，[57]因而提供一個很好的例子，藉由檢視各版差異，發現霍加斯畫作藝術上越趨完美，加工越多，畫面與劇場學者想要做爲劇場現象判斷的事實更遠。弔詭的是，最後一版與其摹刻版卻是最常被收錄在劇場史書籍的經典圖像。

霍加斯所畫的《乞丐歌劇》一般都被當作十八世紀演出的寫實場景直到二十世紀中葉，如同馬文．卡爾森（Marvin A. Carlson）一九七五年的論文指出多數學者似乎有一隱蔽的共識，以查爾斯．皮爾斯（Charles Pearce）的看法最具代表性：「霍加斯在精準度上如同攝影，〔圖像上的〕垂幕和刻文也許可以被視爲他實際看到的眞實再製，舞台上貴族的座位安排也是如此。」[58]這和早期研究者威廉．舒爾茨（William Schultz）的書寫並無不同，他認爲該圖顯示最初表演的舞台與劇院內部構造，是「精準的當代作品」。[59]然而在卡爾森重新審視該圖像不同版本的數十年後，至今多數劇場史相關書籍收錄《乞丐歌劇》圖像，仍然是霍加斯加工最多的版本以及依此蝕刻的印刷版，也依然沒有提供足夠細節的說明或提醒讀者小心作爲史料的考證部分。例如《劇場史》一書使用蝕刻印刷版，文字解釋爲：「蓋的《乞丐歌劇》。波麗和露西爲大盜馬切斯（Macheath）的生命求情。注意場上的觀衆。威廉．布萊克根據一八二九年霍加斯油畫蝕刻。取自

56 William E. Schultz, *Gay's Beggar's Opera: Its Content, History, and Influence* (New Haven: Yale University Press, 1923), pp. 23-35.

57 馬文．卡爾森在1975年的論文詳述可能的六個版本緣由，唯有些是私人收藏，只有描述，並未附圖。另外也可參考英國TATE網頁的版本說明，非常仔細，http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-a-scene-from-the-beggars-opera-vi-n02437/text-catalogue-entry，讀取日期2016年4月25日。Marvin A. Carlson, "A Fresh Look at Hogarth's *Beggar's Opera*," *Educational Theatre Journal* 27.1 (March 1975): 30-39.

58 Charles E. Pearce, *"Polly Peachum"*: *Being the Story of Lavinia Fenton (Duchess of Bolton) and "The Beggar's Opera"* (NY: Brentano's, 1913), p. 95. 全書已數位化公開，參考http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044040159543;view=1up;seq=144。

59 Schultz, p. 5.

臺灣大學博碩期刊資料庫

哈佛劇場收集。」[60]其他使用霍加斯最後繪畫版的有《活劇場：歷史》（*Living Theatre: A History*），圖像文字主要在解釋劇種，說明十八世紀劇場民謠歌劇的流行，《乞丐歌劇》作爲成功的例子，融合了當時流行歌曲，講述低下階層的故事，有關圖像的部分，只指出爲威廉．霍加斯所繪的《乞丐歌劇》的第三幕的一景。[61]相反的，《劍橋插圖英國戲劇史》的說明聚焦於圖像：「霍加斯所繪，描繪乞丐歌劇第三幕的一首樂曲〈當我宮廷中的英雄出現時〉，演員擠在拱形結構體的下舞台，兩側包廂觀眾隨意交談。監獄的場景是藉著下舞台側翼、後窗以及絞刑架創造出來，下舞台兩側的羊人雕像是林肯律師學院劇場的固定特點。」[62]這詳盡的敘述隱藏的態度仍然是：這圖像如攝影般的寫實，並增加羊人雕像的爭議性敘述。[63]

若就劇場事實，《乞丐歌劇》能夠告訴觀者的就是場上觀眾的存在、演員穿著當時代服裝（雖不符合劇中低下階層角色，而顯得豪華）[64]、以及劇中場景時

---

60 Brockett and Hildy, p. 210. 其他使用蝕刻版的劇場史學書籍包括：A. M. Nagler, *A Source Book in Theatrical History* (New York: Dover Publications, 1959), p. 378.

61 Edwin Wilson and Alvin Goldfarb, *Living theatre: A History,* 4th ed. (Boston: McGraw Hill, 2004), p. 315.

62 Simon Trussler, *The Cambridge Illustrated History of British Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 163. 也可參見中國翻譯本劉振前、李毅等譯：《劍橋插圖英國戲劇史》（濟南：山東畫報出版社，2006年），頁114。

63 有提到羊人雕像爲劇院特色的描述，尚有David Thomas ed., *Restoration and Georgian England 1660-1788* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), pp. 122-123. 但是兩者都沒有提供來源或分析的方法，似乎是以相信圖像寫實的觀點推出的結論。Marvin Carlson在其論文中引用當時劇院提詞者Davies的報告反駁上述觀點：「舞台兩側裝飾豪華的鏡子，［演員］昆說這是很棒的裝置陷阱來捕捉女演員的身影，她們欣賞自己更勝於演戲這專業。」我傾向同意Carlson的觀點。最近的研究是David Wiles於2010年所寫的書籍章節，《乞丐歌劇》爲文中探討的三個案例之一，Wiles有提到各家的描述，應該會發現到底有無羊人雕像的不同看法，但內文完全沒有處理這問題，只是文章總結：「就技術或物質方面而言，這張圖絕非蓋的觀眾在劇院看到的景象，因爲布景、舞台和觀眾都已經急遽的被轉變了。」分別見Thomas Davies, *Dramatic Miscellanies I* (London: S. Price, 1784), p. 139. Wiles, p. 234. 原Carlson 的註釋10指出Davies的出處是1785 年，應爲誤植，那是第二卷。

64 例如Chloe Wigston Smith就指出大盜的穿著：紅外套配金色和綠色的背心，模仿當時的貴族觀眾，而女演員穿著精美的絲質服裝，圖畫裡的演員很容易與舞台上的觀眾混合，演員與觀眾的界線似乎消除，或者觀眾也是角色。Chloe Wigston Smith, "Dressing up Character: Theatrical Paintings form the Restoration to the Mid-eighteenth Century," in *Prologues, Epilouges, Curtain-Raiser, and Afterpiece: The Rest of the Eighteenth-Century London Stage*, eds. Daniel J. Ennis and Judith Bailey Slagle (Newwark: University of Delaware Press, 2007), p. 81.

臺灣大學學術期刊資料庫

刻。然而，或許爲了畫面布局構圖，油畫沒有顯示當時已經存在的舞台吊燈和前腳燈；舞台被放大，監獄牆壁和窗戶延伸取代原有的側翼，以至於監獄感覺很寬敞且具寫實感；背景融合後面場景出現的人物；布幕取代鏡框式的畫框；場上人物也是有所更動。因此，若視其爲劇場寫實圖像，實有諸多誤解，然而對收錄此圖的劇場書可能礙於篇幅，都對這些點靜默不提。

以下我將簡短介紹霍加斯所繪《乞丐歌劇》的重要版本演進，聚焦於其中兩個版本來討論，可以發現圖像如何從記錄劇場演出到鑲嵌演員眞實生活的社會故事，亦即圖像的不斷衍生變異，從捕捉劇場的一個時刻到被畫家挪用來再創與敘事，當然也見證畫家油畫創作的逐漸成熟。目前收藏於英國溫莎堡皇家收藏（Royal Collection at Windsor Castle）的《乞丐歌劇》炭筆素描，應該是最早的版本，[65]它最能捕捉到舞台演出的氛圍，舞台上擠滿觀眾，面貌不清，簡單幾筆勾勒，顯示數目繁多，約數十人，和我從劇院留下的帳冊紀錄，以二月的演出算出平均場上觀眾數爲六十二人相近。[66]因觀眾爲簡筆勾勒，視覺焦點仍是在前面五位劇中人物。中間站立者爲大盜馬切斯被捉到新門監獄，兩旁是他的情婦露西和妻子波麗分別向她們的父親求情，姿勢生動，這也是其後版本的原型。從藍色紙上留有油彩痕跡，判斷霍加斯重繪成油畫版本時，不時參考該素描。可惜或許因爲畫面品質和版權，這幅素描並非流傳版中最爲人知的。

霍加斯根據這幅素描所繪的《乞丐歌劇》油畫，有四幅隸屬美術館的公開收藏，依造時間順序，較早的一幅是一七二八年畫給製作人約翰．里奇（John Rich），後由當時藝術史學家霍勒斯．沃波爾（Horace Walpole）在拍賣會中買下，目前收藏在耶魯大學的Lewis Walpole圖書館（圖10），這幅油畫相對簡單，也不常見於書籍中。本文要討論的其中一幅，是三面坐有觀眾的版本，收藏於

65 版權關係，圖像請參閱下面連結：https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/9/collection/913487/scene-in-the-beggars-opera，讀取日期2016年4月24日。

66 當時該劇院的帳冊都有記錄每天的總收入、舞台觀眾人數與總觀眾人數，《乞丐歌劇》之前雖也有場上觀眾，但次數不多，而且通常是一、二位而已。《乞丐歌劇》大受歡迎，改變了這情形，我發現舞台觀眾從個位數到超過一百人，最多的是四月十一日，場上觀眾有124人。原帳冊目前分別收藏在英國大英博物館與美國的哈佛劇場收集，巨著《倫敦舞台》有收錄，本處參考第二部。Emmett L. Avery ed., *The London Stage 1660-1800: A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comment, compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period*. *Part 2: 1700-1729* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1960-1968), pp. 957-982.

臺灣大學博碩士論文資料庫

美國國家美術館保羅．梅隆收藏（National Gallery of Art, Washington, Paul Mellon Collection，約繪於1728-1729）（圖11，在此以美國國美館版稱之）；另外兩幅時間最晚的油畫，只有舞台兩邊有觀眾，幾乎一樣無法辨別，分別收藏於美國耶魯大學的英國藝術中心的保羅．梅隆收藏（Yale Center for British Art, Paul Mellon Center, 1729）（圖12）與英國的泰特（TATE）美術館（約繪於1731年）[67]，



圖10：45.7 x 53.3 cm，1728年，霍加斯所繪的《乞丐歌劇》較早的版本之一。
來源：Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University



圖13：1790年William Blake根據泰特版蝕刻而成。
來源：公領域。



圖11：51.1 x 61.2 cm，約1728/1729年（National Gallery of Art, Washington, Paul Mellon Collection）
來源：公領域，取自http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.61392.html



圖12：59.1 x 76.2 cm（Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection）。這三幅油畫可以看到霍加斯的繪畫技術的進步純熟，以及繪畫尺寸越來越大。另外，倫敦泰特美術館（TATE）收藏的另一幅和這幅幾乎一樣，根據1729版本畫成的。時間爲1731年，網路上所看的圖像色彩比這幅鮮豔。
來源：公領域，取自http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1669269

67 TATE網頁的圖像非常清晰，請參考http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-a-scene-from-the-beggars-opera-vi-n02437，讀取日期2016年4月25日。

臺灣大學藝術期刊資料庫

一七九〇年威廉．布萊克（William Blake）根據此圖製成的磨刻印刷畫也是收藏在泰特美術館（圖13，在此以泰特版稱之）。這也是目前劇場史書籍最流行的收錄版本。

從美國國美館版到泰特版呈現幾點大的差異，一在於舞台的複雜與所呈現的大小。美國國美館版的舞台只有帷幕，且感覺比較擁擠，而泰特版的監獄看來宏偉巨大，波麗腳下還有地毯，上方帷幕上有座右銘，左右兩舞台還有羊人雕像，比較屬於巴洛克式的華麗舞台。其次，在於美國國美館版的場上觀眾三面包圍演員，而泰特版只有左右兩側有觀眾且人數降低，上舞台的觀眾改爲後面場次出現的人物，成爲組合場景。最後是視覺焦點的改變，國美館版的觀眾面貌模糊，主要焦點在演員們構成的場景，尤其波麗的手指向馬奇斯；然而到了泰特版，清晰可辨的場上觀眾和演員們似乎融爲一體，分不清演出的界線在哪裡，波麗的手不再指向馬奇斯，且眼神看向一名場上觀眾，她腳下的地毯也讓她成爲圖像的中心。這些不同版本的演進顯示畫家霍加斯從蝕刻師起家，邁入油畫創作的短短幾年，在技術上的進步與成熟，然而對於往往被稱爲第一張記錄劇場演出的繪畫，卻因此隨之呈現更多畫家自身的創意，而產生許多值得劇場圖像研究者注意的地方。

首先，就國美館版而言，觀眾的組成顯示畫家自身的創作或寓意，並不一定是舞台事實，該圖舞台觀眾包含一位黑小孩緊盯著波麗看，但一般而言，僕人是坐在其他較便宜的區域。他的存在或可反映當時上流社會女性喜歡擁有小黑人的風潮，而肖像繪畫也將之一起入畫。[68]霍加斯之前的歐洲繪畫喜歡將非洲小僕畫爲一驚訝的觀者，[69]霍加斯則往往隱藏寓意，如在家庭場景中，暗示他同一起出現的狗一樣都是有錢人收藏的物品，或藉由此他者的地位凸顯和諷諭英國的上流社會等等。[70]此圖中的黑小孩可能無特殊意涵，但他是台上觀眾少數專注看演出的，尤其是其目光投注於波麗身上，一方面，圖畫觀者可能隨其目光投注於波麗身上；另一方面，圖畫觀者觀看此黑人僕童專注凝視，正如平常生活中窺視或目睹主人家中的動靜一般，這是有趣的一筆。

---

68 David Dabydeen, *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth-Century English Art* (Manchester: Manchester University Press, 1987), p. 39.

69 Dabydeen, p. 51.

70 參閱Peter Wagner, "Hogarth and the Other," in *Word & Image in Colonial and Postcolonial Literature and Cultures*, ed. Michael Meyer (Amsterdam and NY: Rodopi, 2005), pp. 21-45.

臺灣大學學術期刊資料庫

最晚的泰特版則透過可辨認的觀眾、增加的文字與羊人雕像呈現兩個演出，一個是蓋的《乞丐歌劇》場景，另一個是畫家霍加斯的社會劇，或者說當時觀眾容易看出的戲中戲，每個新增的細節都是霍加斯的敘述安排。圖中芬頓扮演的波麗向父親求情，眼睛卻看著場上觀眾——穿戴嘉德勳章的博爾頓公爵（Duke of Bolton）——芬頓的眾多追求者之一。當這幅畫完成時，芬頓已成爲年紀大她兩倍、已婚的博爾頓公爵的情婦，並於第一季結束時的六月離開舞台，[71]在當時是沸騰的社會大事。那麼，喜歡看戲且以充滿敘事的諷刺畫與進程畫聞名的霍加斯，將此帶入畫中，別有意涵。一如學者們普遍解釋他增加代表慾望的羊人雕像來諷喻此事，且右方羊人一隻垂下的手還指向坐於下方的博爾頓公爵；戲中的大盜馬奇斯處處留情，畫中兩女互相爭奪他也爲他求情，現實生活中則是貴族與出身低下的女演員的婚外情戲碼。因此，此版布幕上的拉丁文格言「宛如在鏡中」（*Veluti in Speculum*, as in a mirror）與引自荷瑞斯（Horace）《詩學藝術》的「寓教於樂」（*Utile Dulci*, the useful with the agreeable），反映對劇場的看法，然而在此圖的社會脈絡下，別有辛辣的寓意，戲中的諷喻延伸到人生，[72]一如演員和場上觀眾似乎混在一起的構圖。正因此畫的諷刺性，卡爾森合理推測爲何磨刻師出身的霍加斯沒有磨刻此圖，而是到十八世紀末布萊克才蝕刻此圖，主要可能因爲諷諭的對象是掌有權勢的當代貴族與首相，油畫爲特定私人收藏，而磨刻則是廣爲散布，兩者不同。[73]

霍加斯所繪的《乞丐歌劇》被認爲是最早的劇場演出場景油畫，雖是直接相關，但從上述的版本演進分析，可以得知最常被收錄的最後完整版，藝術成就最高，但或許不是劇場史學家希冀的最忠實反映劇場的演出成規、氛圍與劇院的實際構造，而更像是霍加斯的創作，如他所言：「我努力像劇作家一樣對待我的題材，我的圖就是我的舞台，男男女女是我的演員，藉著某些動作和姿勢來展示一

[71] 芬頓的母親開設咖啡館，當時可以說是不名譽、仲介情色的場所，怕芬頓受到影響，她將她送到寄宿學校，十多歲時接回來，傳說曾被包養，芬頓於1726年開始演戲。六月離開舞台後，芬頓和伯爵一起同居二十年，生了三個孩子，直到伯爵的妻子1751年過世，兩人結婚，三年後伯爵過世。參考Dan Cruickshank, *London's Sinful Secret: The Bawdy History and Very Public Passions of London's Georgian Age* (NY: St Martins Press, 2010), pp. 117-125.

[72] Carlson, p. 34; Jenny Uglow, *Hogarth: A Life and a World* (London: Faber and Faber, 1997), p. 140.

[73] Carlson, p. 34.

臺灣大學學術期刊資料庫

場啞劇。」[74]

隨著科技的進展，十九世紀中葉攝影發明，漸漸取代蝕刻印刷成爲劇場紀錄的媒介，而在當時劇場作爲大眾娛樂的主要來源，社會對於演員圖像的渴求，加上演員、攝影師之間存在一個利益共生的關係，流傳下來眾多彷彿是劇場演出的攝影圖像，但是這些作爲劇場史考證的證據是相當有限的。由於曝光的技術問題，多數十九世紀的英國和美國維多利亞時期的劇場相關照片都是在攝影棚內拍攝的，[75]雖然演員穿著戲服，彷彿是以角色入鏡，但很多道具、背景布幕等都是攝影棚提供，未必是演出所使用的，所以若演員太常造訪某家攝影棚，可發現不同角色用相同道具的情形。[76]在英國和美國，多數攝影師事實上並無意重演其中的場景，攝影師主要引領演員擺出近似、可辨認的角色姿勢，這些圖像指涉演出，但不企圖紀錄演出。[77]對於一般付錢的顧客，攝影室如同劇場，短暫再造現實與發明身分；而就演員的攝影而言，它成爲劇場的擬像（simulacrum），在空間、姿勢、服裝上皆有重疊的符碼，反映高度的劇場性，[78]這點特質讓劇場圖像學研究者更須小心演員攝影圖像與劇場眞實演出的連結。

十九世紀攝影的發展過程中，攝影和演員的關係不斷更動，同時隨著其他交通科技的進步，建立複雜的連動關係。與本研究最相關的應該是十九世紀中期名

---

74 William Hogarth, *Anecdotes of William Hogarth: Written by Himself* (London: J. B. Nichols and son, 1833), p. 9.

75 根據Claudia Balk的研究，一直到十九世紀末（1890s）才有可能在封閉的劇院內拍照，而且比較像是靜止的群像圖，拍照時無法用眞實的舞台燈光或拍攝動態的演員。不過，根據David Mayer的說法，早在1870s年代就可以在劇場內的舞台拍攝全劇團，只是費用高昂，缺乏商業利益，所以很少在劇院內拍攝照片，得等到二十世紀初，技術比較進步，且照片可以付印出版，才開始流行，不過，當時都是拍攝彩排場，彩排都得停頓，演員不喜歡但不得不爲之。分別參考 Claudia Balk, "'Theatricality' and Photography—Iconographic Similarities in Nineteenth-century Role Portraits: Postures, Costumes and Spatial situations," in *European Theatre Iconography*, p. 340; David Mayer, "'Quote the Words to Prompt the Attitudes': The Victorian Performer, the Photographer, and the Photograph," *Theatre Survey* 43.2 (November 2002): 234-244, 247.

76 Balk, p. 342.

77 Mayer, p. 227.

78 我的老師Laurence Senelick指出難怪攝影早期發展的重要人物和劇場的關係密切。例如銀版照相法的發明者Louis Daguerre是法國歌劇院（the Opéra）成功的布景設計師，也是Théâtre de Grenelle該劇院的經理人；不少早期經營相館的攝影師也是演員出身，如Disdéri和John Clark等。Laurence Senelick, "Theatricality Before the Camera: The Earliest Photographs of Actors," in *European Theatre Iconography*, p. 318.

臺灣大學藝術學門資料庫

片式照片（*cartes de visite*）的發明，所謂名片式相片，是如名片大小的照片，在一八五四年由法國攝影師安德雷．狄德理（André Adolphe-Eugène Disdéri）取得專利，主要利用蛋白印相法（album print），並使用多重曝光，負片上可記錄多達八個影像，大大降低了生產成本，而且圖像也可以大量複製，一張照片的價錢極低。因而，名片式照片普遍被用來作爲廉價生產肖像的方法，朋友、家人或訪客間流行彼此交換照片。除了這種私人照片，包括名演員在內的各式各樣公衆人物的名片式照片在相館、報攤、書局等地方被大量販售，廣爲中產階級所消費與蒐集，以豐富家裡展示的相片簿。演員和攝影師因而形成利益的共同體，前者可以藉此提高知名度或行銷演出，後者則可以藉獨家的照片賺錢。[79]

十九世紀和演員有關的攝影圖像可能無法反映實際的劇場演出，但是置於演員所處的時空與文化來看，當圖像可以大量流傳，攝影圖像也形成一種演員展演自身的表演媒介。圖像的表演性延續十八世紀演員印刷肖像，並隨著攝影這更爲便利的媒介而進一步得到發揚，因而我將此歸爲劇場圖像研究的第三範疇，將在下節討論。

三、測繪劇場圖像學的進程與跨領域研究學門

本文前段爬梳了西方劇場圖像學到二十一世紀初的文獻與理論發展，它的起源是做爲劇場史學研究的重要方法，重建消逝的場景。然而，隨著劇場圖像生產方式的改變，我認爲其研究不必再局限於充當一個劇場現象的文件證據，而是同藝術史學一樣，圖像本身也可以是研究的物件，有不同焦點與探究問題的跨領域研究範疇。根據西方劇場史的發展和圖像生產方式的改變，我嘗試測繪一個劇場圖像研究從早期以劇場史研究爲主，到同時著重文化研究和表演研究的三大跨領域範疇，下面爲簡單的製表：

[79] 若圖像主角是名人，其照片在各式管道販售，不僅盜版情形嚴重，而且可能被原攝影師重新加上不同標語複製；且隨攝影的進步，依不同技術媒介又被其他攝影師複製。Mayer, pp. 240-241.

臺灣大學博碩期刊資料庫

表3：測繪劇場圖像研究的三大跨領域範疇

圖像的生產方式	圖像的媒介	性質	西方劇場史對應的常見圖像媒介與研究轉向
傳統手工圖像	＊造形藝術：壁畫、浮雕、馬賽克、掛毯、彩繪玻璃、素描、繪畫、版畫、雕像 ＊裝飾性藝術：石棺、花盆、盤子、杯子、彩繪玻璃、骨灰甕、燈具 ＊泥金裝飾手抄本	＊功用性 ＊實用性 ＊裝飾性	**【劇場史學研究爲主，藝術史學爲輔】** **＊古希臘**：紅彩陶器爲大宗、器皿、浮雕、雕像、面具 **＊羅馬**：壁畫、石棺、浮雕 **＊中世紀**：繪畫、浮雕、設計草圖、泥金裝飾畫
印刷術發明後、攝影發明前的圖像 [新增加]印刷圖像	繪畫轉印於書籍插圖、郵票、圖畫書、設計圖 【文藝復興：作家權威性的建立；十八世紀：報紙、小說、各式手冊】	＊與文字共生 ＊知識性 ＊娛樂性	**【劇場史學、藝術史學與文化研究並重】** **＊文藝復興和十七世紀**：劇本卷頭與內頁木刻、蝕刻版畫爲大宗；繪畫；設計圖 **＊十八世紀（演員的時代）**：演員肖像爲大宗
攝影發明後 [新增加]科技圖像	照片、海報、節目單	＊記錄 ＊宣傳 ＊行銷	**【劇場史學、文化研究，以及表演研究】** **＊十九世紀**：演員的時代，延續十八世紀圖像的表演性 **＊二十世紀**：導演的時代，經典製作取代劇作家成爲作者（舞台、場景、演技）

劇場圖像研究的第一個範疇爲劇場史學研究，亦即文前提過恩斯坦所說的「系統地企圖整合劇場的圖像再現做爲研究劇場史的重要資訊來源」[80]，仰賴的多數是傳統手工圖像和攝影發明前的印刷圖像，例如文藝復興時期出版的劇本，內含木刻或蝕刻圖像。隨著西方十六世紀印刷術的發展，使得劇場圖像的

[80] Erenstein, p. 185.

臺灣大學學術期刊資料庫

生產越來越普遍，且因生產時鎖定的特定訴求對象越來越多，印刷圖像被賦予新的目的，超越劇場史學研究重點，而邁入第二個詮釋架構，重點轉到文化研究的範疇，這也就是文前所提到的巴爾梅引藝術史學者布萊森的概念「不要將其〔圖像〕視爲一個個別藝術概念的紀錄，而是論述習慣的紀錄及反映社會形構（social formation）的符號」，圖像此時不僅是文件也可以是物件，透過圖像可以理解當時的社會和文化價值。這個轉變尤其與手工圖像可以透過蝕刻等技術，大量印刷生產最爲相關。一方面，十七、十八世紀時，附有圖像的演技或情感分析書籍普遍流傳，和演員的演出或者演員圖像互相穿刺參照，對於劇場史學的探究如演技、場景都有幫助。另一方面，十八世紀開始出現報紙、八卦刊物和雜誌月報等出版品，對演員圖像的需求大增，同時從油畫轉印的蝕刻圖像更是普及。圖像的散布讓演員意識到圖像的宣傳效果與形象塑造的作用，而圖像的意義無可避免地緊扣當時的社會文化結構。

第三個研究架構則是進一步從前兩個範疇衍生獨立出來，即以十九世紀中葉攝影發明後的科技圖像爲媒介，尤其是照片、海報、節目單等，重點爲文化研究和「表演研究」範疇。此處的「表演」有兩重意義，一是將演員的圖像視爲一種展演進行分析，因爲當圖像媒介成本降低，容易大量流通開始，演員已經懂得控制圖像生產的形象，來達成其目標，其表演性建立在利用階層、族群或性別意識的操弄，以達形象塑造或行銷的目的。圖像的表演性從十八世紀蓬勃的印刷肖像就已經開始，表演的多是「可尊敬」的特質，如英國著名演員經理人大衛．賈里克（David Garrick）更是精密控管其圖像，其明星地位與得以擠身上流社會與此不無關聯。到了十九世紀，劇場仍是演員的時代，隨著火車、汽船等交通發展而形成的巡迴明星與新發明的名片式照片結合，造就橫跨歐美劇場的明星演員，而後隨著各式大眾媒體的發展，演員的公眾圖像總是有目的地訴說著各式訊息，不管是迎合或挑戰社會的規範，圖像表演多元而自覺，遠超越十八世紀以符合理想特質營造的「可尊敬性」。

由於文前的例子多屬前兩個研究範疇，在此簡短舉兩個十九世紀女演員的例子來闡釋第三範疇。透過大量流傳的照片，法國的莎拉．本哈德（Sarah Bernhardt, 1844-1923）和美國女演員雅妲．愛賽克．曼肯（Adah Isaacs Menken, 1835-1868）分別以單一重複與多元撲朔的圖像，或迎合、或抗拒當時對於性別特質和角色的想像而達到宣傳的目的。本哈德在其漫長的職業生涯中，留下諸多以角色入鏡、在攝影棚內拍攝的照片；不過，其中一張廣爲流傳的照片卻是本哈

臺灣大學藝術學研究所

德本人躺在（或睡在）棺材內的照片（圖14），約拍攝於一八八〇年。根據美國藝術史學者卡羅．歐克門（Carol Ockman）的分析，這照片是本哈德自覺而刻意的宣傳手法與操縱媒介的最佳證明；它和本哈德扮演的悲劇和通俗劇角色往往在舞台上死亡等互相指涉加強（圖15），「死亡」可以說形成「本哈德的圖像性（iconicity）」[81]。六十多年來，本哈德幾乎每晚在舞台上死亡，常常一天兩次，直到七十九歲去逝前幾天，次數多到一九一二年一篇紐約報紙如此寫道：本哈德「服毒死亡估計總數超過10,000次，跳進佈景設計師的塞納河7,000次，用手槍送5,000顆子彈進她的頭部，拿刀刺自己的次數跟她所有的死亡數加起來一樣頻繁」[82]。而這舞台上的死亡透過照片圖像大量生產、不斷自我複製，更超越本哈德的生命。死亡的必要與可消費性，乃建立在女性死亡的文化意涵。歐克門指出在當時男性的想像中，「死亡代表溫柔服從的女性特質的理想階段」，本哈德行銷的死亡圖像所訴諸的正是十九世紀風行對柔弱殘缺、早夭的女性想像與「透過女性犧牲達到超越的精神價值的文化潮流（cultural tropes）」[83]。



圖14：約拍攝於1880年。
來源：公領域。



圖15：《茶花女》的瑪格麗特是本哈德演出的著名角色，首演爲1880年。
來源：公領域。

另外，我曾撰文討論十九世紀美國女演員雅妲．愛賽克．曼肯（Adah Isaacs Menken, 1835-1868）如何利用流行的名片式照片呈現多元的性別形象

[81] Carol Ockman, “Sarah Bernhardt: Death and the Icon,” in *European Theatre Iconography*, p. 331.

[82] Ockman, p. 336. 原資料是取自哈佛大學的劇場收集。

[83] Ockman, p. 333.

臺灣大學學術期刊資料庫

與角色維持其轟動的地位。[84]曼肯雖然靠著在一齣老掉牙的通俗劇《馬茲帕》（*Mazeppa*）中反串扮演劇名所指的男主角，以史無前例的驚險動作和「裸露」崛起出名，[85]但曼肯維持不墜的名氣主要在於利用大量流傳的名片式照片展演多元與多變、且異於主流的身體和性別展演。其中，穿著戲服入鏡的曼肯圖像有兩點特色，一是身體展現高度的性慾化。照片圖像強調角色與名人的可辨認性，不必如舞台演出必須展現符合情節和人物特質的姿勢或動作，因而可以呈現更多變化，擺出強調性吸引力的姿態（圖16）；此外，因爲曼肯的長相與體型，反串腳色時，一點都不陽剛可信，而是美麗的雌雄同體，趣味地模糊男女性別的劃分，同時成功地訴諸異國情調的稀奇性（圖17）。另一大類曼肯的照片可歸類爲生活扮演範疇，曼肯似乎以眞實生活的身分入鏡。某些照片中，她挪用了當時的眞女性形象，展演可尊敬的居家身體（圖18），即使如此，曼肯也深知變化的重要，相較於當時一般女性拍照呈現僵硬的身軀、木無表情的單調，曼肯卻敢露出酒窩微笑，打開頸部的領子等等。在對性別和性慾都是本質論的時代，曼肯的圖像扮演，不論是高度性慾化、雌雄同體、或是貞潔居家，無疑是令人困惑，也令人著迷，其萬花筒式的身體和性別展演是成功推銷女演員作爲一個商品的重要原因之一。

[84] 林雯玲：〈無法抗拒的轟動與行銷：雅妲．愛賽克．曼肯在十九世紀美國舞台上、下的身體和性別展演〉，《藝術評論》第28期（2015年1月），頁37-75。

[85] 在劇情高潮處，馬茲帕王子被敵人剝光衣服綁到馬背，然後馬匹往小山急奔而去。曼肯拋棄當時多數使用假人的習慣，親自上陣。更令人震驚的是，穿著肉色緊身褲的她看起來像是裸體。曼肯的《馬茲帕》造成極大的轟動，很快到紐約市演出，而後在美國各大城市巡演，並踏上倫敦和巴黎演出。短短四年內，曼肯成爲歐美名人。

臺灣大學藝術史研究資料庫



圖16：約攝於1864年10月倫敦。照片中的曼肯雖以舞台角色出現，但卻不受舞台情節和人物的限制，而可以擺出更性感誘人的姿勢。
來源：Victoria & Albert Museum。



圖17：1860年代，曼肯女扮男裝演出《黑眼蘇珊》裡的水手，兼具雌雄同體與異國情調。
來源：Victoria & Albert Museum。



圖18：約攝於1865年，曼肯挪用居家婦女的眞女性形象。
來源：維基公領域

除了演員圖像的表演性外，圖像表演的另一層涵義，採取「表演」的字面意義，乃指拍攝於演出時的舞台照片，凸顯的是某個導演的導演風格、製作演出形式、舞台設計、甚至是演員的呈現。本研究範疇強調二十世紀進入導演時代，在經典的製作中導演取代劇作家成爲「作者」，製作成爲另一個被研究的「文本」。例如某種情況下，我們會說彼得．布魯克（Peter Brook）的《仲夏夜之夢》，指的即是一九七〇年英國皇家莎士比亞劇團推出的馬戲團概念設計，舞台、選角、服裝與詮釋都多方創新、簡潔而充滿想像力的布魯克的《仲夏夜之夢》。[86]這樣的製作在該劇的製作歷史或導演的創作生涯具有里程碑的意義，而需被研究。一方面，雖說目前多數劇團會以攝影記錄演出，終非廣爲流傳或易取得的資料，演出的照片成爲一般人搭配文字文獻認識與理解導演作品風格的重要媒介。

另一方面，誠如蘇珊．森坦（Susan Sontag）在不同的脈絡下寫到：「追

[86] 一系列照面請參考Royal Shakespeare Company (RSC)官方網頁https://www.rsc.org.uk/a-midsummer-nights-dream/past-productions/peter-brook-1970-production，讀取日期2016年4月24日。

臺灣大學學術期刊資料庫

憶，越來越像是喚起某張照片，而不是想起某個故事。」[87]相較於劇本，舞台演出的銘刻性還有畫面，而攝影圖像企圖凍結這個瞬間，延續某種生命。英國劇作家沙拉．肯恩（Sarah Kane）如此描述她不斷回到劇場的原因，在於「希望暗黑房間的某處，某個人能夠對我顯示一個能烙印在我心裡的畫面，留下比當下更永久的印記」[88]，訴說的正是劇場畫面的力量。因而，當我想到《仲夏夜之夢》，即使從未親自看過布魯克執導的演出，只看過攝影照片，浮上心頭的是：白色簡單的三面景片，懸掛的各式鞦韆，包括醒目的紅色羽毛幻化而成的仙后寢宮，仙王對仙后點愛情汁液，精靈帕克在一旁觀看的一幕，三人藍、綠、黃色的簡單戲服襯映白色背景，構成視覺的焦點。又或者，換個說法，布魯克在《空的空間》提問：「劇場人的嚴峻考驗是：表演結束，還有什麼留下來呢？」他認爲文字終會褪去，「是戲劇的中心意象（central image）——它的剪影——留下來，如果所有元素都融合的好，那麼這個剪影就會是它的意義，這個形狀就會是它必須訴說的精髓。」[89]而這個意象，也許，透過攝影這一個不完美的媒介轉換，讓來不及參與的劇場愛好者，得以想像與具象一齣戲的某個場景，例如文字描述不如一張圖像生動地顯示弗謝沃洛德．梅耶荷德（Vsevolod Meyerhold, 1874-1940）一九二〇年代執導的《欽差大臣》（*The Government Inspector*）中著名的賄賂場景：握著大把鈔票的手從半圓形背景的十一個門中，一隻隻伸出來。

總結而言，在此範疇，演出的攝影圖像，包括從錄影擷取的靜止畫面，成爲研究導演「文本」的一個雖不完美、卻有用的媒介；它的局限在於無法捕捉演出的氛圍、受到取材角度的限制、化動態爲靜態、喪失演出脈絡等缺點，只是如果我們有幸在一齣戲中感受到肯恩所求、布魯克所強調的劇場畫面，烙印心中的那個畫面不也可能是靜止的？

結論：圖像研究在臺灣與劇場圖像學跨文化實踐的可能性

本文首先爬梳了西方劇場圖像學的重要文獻論述，接著在分析、描述和詮釋的方法下，以圖像的藝術、歷史、和文化三個脈絡來整理劇場圖像作爲史學研究

87 蘇珊．桑塔格著，陳耀成譯：《旁觀他人之痛苦》（臺北：麥田出版社，2004年），頁102。
88 Sarah Kane, “The Only Thing I Remember Is…,” *Guardian*, 13 August 1998, p.12.
89 Peter Brook, *The Empty Space* (London: Penguin, 1968), p. 136.

臺灣大學學術期刊資料庫

的陷阱與考核表，行文聚焦於以西方經典圖像舉例說明，而此考核表提供一個劇場圖像作爲劇場文件的基礎檢視方法。另一方面，我企圖翻轉劇場圖像的史學研究限制，擴展與測繪劇場圖像跨領域研究的三大範疇，從圖像指涉劇場，到圖像訴說與展演文化，最後視圖像作爲演員與導演的「表演」。劇場圖像是文件，也是物件。在此初步架構下，未來將進行一系列的劇場圖像分析。限於我的學術訓練背景，本文選擇的都是歐美劇場的圖像。然而，書寫過程中，我也時時反思圖像分析在臺灣劇場研究中的位置，以及相關的探討爲何？而我的研究是否可以和在臺灣已有的相關研究產生對話？

在臺灣，尚缺劇場圖像學理論的研究，僅周慧玲的《表演中國：女明星、表演文化、視覺政治1910-1945》和本研究測繪的第三範疇，分析演員圖像的表演性最爲相關。該書探究二十世紀上半中國的表演圈，將女演員的演出和現實生活視爲一體的公共論述，使她們成爲社會凝視焦點的文化現象。[90]作者強調中國在現代化脈絡下獨特的歷史情境，產生新女性和摩登女郎的論述，造就了五四運動以來，幾位女明星的多重表演，導致舞台角色和社會角色的互相穿刺。此外，當時明星的概念亦源自好萊塢電影工業，建立以媒體宣傳將演員包裝爲明星，且精算每個出現在大眾面前的形象，而這包括照片。圖像成爲演員展演的媒介之一。

相對地，在藝術史或視覺藝術領域，臺灣有比較豐富的研究出版，最完整的藝術圖像學（以與劇場圖像區分）理論著作當屬陳懷恩的《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，詳盡而有系統地爬梳圖像學——描述藝術內容、理解藝術意義的學門——的歷史發展和核心議題，先釐清iconography和 iconology兩個字的字源、不同時期的使用意義與翻譯問題，接著分章節依時間區分早期、傳統、現代圖像學，及其後現代轉向等做討論。然而，藝術史研究圖像本身爲不朽作品（monument）和研究劇場圖像作爲另一個指涉物的文件（document），兩者在本質和方法上是有所差異的，早期劇場圖像學的研究從符號學和帕諾夫斯基的理論得到啓發，但隨即展開自己的路徑。該書和本研究最相關的部分即爲第六章和第七章有關帕氏現代圖像學的建立和圖像學研究方法的確立。

另外，圖像在視覺藝術領域的蓬勃研究也反映在數十筆有關各式各樣分析海報的碩士論文，值得一提的是一美術系的碩論〈紙上劇場：莎士比亞戲劇海報創

[90] 周慧玲：《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》（臺北：麥田出版社，2004年），頁19。

臺灣大學學術期刊資料庫

作論述〉[91]，以符號學的概念和文本觀點分析國內外莎士比亞八個劇本的演出海報，簡短解析海報的文本觀點是採劇本主題、角色人物，還是戲劇場景，然後指出海報中的符號具（亦即符號），和其符號義（亦即象徵意義），適合要從事海報設計的藝術工作者，可惜其分析方法和選擇的海報沒有一個系統，如同一個劇團，或限制在某個時空下同一劇本的海報，因此無法透露社會形構或某個劇場的成習等，若是，海報可以是劇場圖像研究的好題材，例如十九世紀的法國馬戲團海報替當時的大眾娛樂記錄下璀璨的一頁，成爲史學材料。

相較於圖像在臺灣現代劇場理論的論述稀少，傳統戲曲的史學研究則有包含圖像在內的豐富的戲曲文物考證，且已發展成學門。戲曲文物一般「是指存留在社會上或埋藏在地下的有關戲曲的歷史文化遺物，包括舞台建築，與戲曲有關的繪畫、雕刻、碑石題記，傳抄或版印的劇本、資料，以及各種墓葬遺物等」[92]。可能因爲戲曲文物包括了演出眞實用過的遺物與遺跡，而非僅僅是圖像，一般中國戲曲學者的書寫總流露對戲曲文物高度的信賴，這點和只以圖像再現爲主的西方圖像學殷切提醒要視圖像爲有爭議、有問題、絕非透明的態度迥然不同，例如在二〇〇九年出版，研究廣泛而詳盡的《戲曲文物通論》，試圖建立中國戲曲文物發現的歷史分期、種類與分布，然後探究這些文物所揭露的演出場所、腳色形象與演出形態，該書指出文物的三大功能在於（1）能與歷史文獻相印證，（2）補充或糾正史料記載的不足，（3）展示史料未紀錄的演出形態，並強調第三類文物的價值非同小可，「因爲它眞實地反映一定時期戲曲演出的面貌」。[93]導論介紹中無不強調文物和圖像的考證價值，無有懷疑。其中第三類，特別以山西霍山南麓廣勝寺的水神廟（明應王殿）東南面牆壁的一幅戲班圖爲例，也就是著名的元代忠都秀壁畫，指出其所描繪的三種化妝方式是以往的史料所未提到的。先前多數文獻提到這幅圖像的論述也是相信它「眞實」對應某個存在過的指涉物，隱約流露早期該壁畫先鋒研究者劉念茲一九五七年對於該圖像鐵證如山的假定：「它的最實際的價值，是在于〔於〕讓今天的人們還能目睹六百年以前戲劇演出的形象。」[94]戲曲文物作爲證據的這種信心似乎持續到二十一世紀。

---

91 吳家祺：《紙上劇場：莎士比亞戲劇海報創作論述》（臺北：國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，2010年）。

92 黃竹山、延保全：《戲曲文物通論》（臺北：國家出版社，2009年），頁10。

93 同前註，頁12-13。

94 劉念茲：〈元雜劇演出形式的幾點初步看法——明應王殿元代戲劇壁畫調查札記〉，收入

臺灣大學學術期刊資料庫

然而，以忠都秀壁畫爲例，戲曲學者的詮釋方法最多是輔以文字資料，參考劇本人物的台詞和重要的元代戲劇評論《錄鬼簿》、《青樓集》等書。鮮少學者考量藝術媒介和文化脈絡等西方圖像學在意的問題，且幾乎忽略圖像基礎事實描述部分。我不禁思考：此壁畫同樣是圖像再現，西方圖像學的懷疑論調與本文測繪的考核表是否可以用來重新審視戲曲文物圖像呢？兩個不同但相似的學門是否可以互相對話與吸取養分呢？我利用考核表，初步蒐集研究，發現忠都秀壁畫誘發的「研究問題」比能回答的元雜劇問題還要多，限於文長與主題，得另外撰文，才能進行西方圖像學的跨文化實踐。

這個圖像學研究從劇場史學考證劇場出發，延伸到跨領域學門研究架構，又走向跨劇種與東西文化，彷彿是圖像另一種迷人而危險的誘惑，雖需奮力泅泳於浩瀚的史料與資料中，卻無法抗拒。然而，這篇論文或可拋磚引玉，也許誘惑專精臺灣現代劇場歷史的學者以及蓬勃發展的戲曲文物研究專家，共同加入對話，進行圖像方法學的比較與應用實踐，必能更豐富此領域的研究。

臺灣大學學術期刊資料庫

吳國欽等編：《元雜劇研究》（武漢：湖北教育出版社，2003年），頁137。

圖像的誘惑：探繪劇場圖像學的理論發展與分析架構

林雯玲

國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

劇場史學家在拼湊、重建過去的劇場面貌時，除了仰賴各式文字記錄，出現在不同媒介的劇場圖像——可能指涉和劇場相關的演出、人物或成規的圖像再現——更是重要史料。無聲的圖像誘惑、挑逗著興奮的劇場史學家們佐以各式文獻來挖掘、分析圖像可能訴說的劇場事。這個充滿豐富的可能性，卻又隱含各式詮釋陷阱的追尋乃劇場圖像學（Theatre Iconography）的開端。此學門從符號學及由藝術史學家歐文．帕諾夫斯基（Erwin Panofsky）爲主要人物奠立的現代圖像學衍生發展，到一九九〇年代的西方已是一個成熟、獨立的領域，但在臺灣卻是相對陌生的。

本文有兩大主要目標，一是透過爬梳先前圖像學相關文獻與重新審視帕氏理論，利用帕氏圖像分析強調理解圖像的藝術、歷史、和文化脈絡來作爲歸納統整劇場圖像的史學研究陷阱，以提供實際應用的考核方法，同時佐以西方經典劇場圖像爲例說明。其次，爲突破劇場圖像僅作爲證據的侷限，並開拓其多元的研究面向，依圖像生產方式分爲三期，嘗試測繪一個相對應、跨領域的劇場圖像分析架構：包括（1）經由劇場圖像來考證某一個演出或某一時期的劇場現象，可能與舞台、人物角色、服裝、演技方法等相關的劇場史學研究，演化到（2）文化研究的範疇，視劇場圖像爲多重文化力量角力的結果，審視它揭露的「社會形構」，而不盡然是再現一個演出。爾後，再從文化研究進一步獨立出來，邁入（3）「表演」研究的範疇。一則是強調圖像的表演性，視可大量流通、以演員爲主的圖像爲一種展演，挖掘該展演如何利用對階層、族群或性別意識的操弄，以達形象塑造或行銷的目的。其次，「表演」爲字面意義，透過分析科技圖像研究導演的製作演出形式或演員的呈現。最後，結論部分審視臺灣目前圖像學相關

臺灣大學學術期刊資料庫

研究，討論西方劇場圖像理論跨文化應用的可能性，亦即它和相近學門戲曲文物研究的初步對話。

關鍵字：劇場圖像學　社會形構　劇場史學　文化研究　歐文・帕諾夫斯基

臺灣大學學術期刊資料庫

The Seduction of Pictorial Images: Mapping the Theoretical Development of Theatre Iconography and Its Analytical Framework

Wen-ling LIN

Associate Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

To reconstruct what theatre in the past was like, theatre historians not only rely on written records, but turn to pictorial images that may represent or refer to elements in theatre. Such mute pictures greatly seduce theatre historians to speak for them, to analyze what they may tell us about past theatre events. This quest, promising and yet full of traps of interpretation, forms the beginning of the study of theatre iconography. Drawing first on semiotics and the theory of iconography by Erwin Panofsky, this discipline has evolved and was already well-established in the west by the 1990s, but it remains an unexplored territory in Taiwan.

This article aims to provide ways to systematically examine the traps of interpreting theatre pictorial images for constructing past theatrical practices. In this part, I first map the development of theatre iconography in the west, re-examine the key concepts of Panofsky, and put his analytical methods in a new perspective to summarize the traps. A wide category of canonical theatrical images provides examples. In addition, to bring the study of theatre pictorial images out of the confinement of serving as evidence only, this article attempts to provide a multi-disciplinary theoretical framework of theatre iconography corresponding to three periods of image production based on the development of technology. Accordingly, it starts with theatre historiography and evolves into cultural studies, examining respectively how pictorial images may reveal important conventions about theatre, and how they disclose “social formation” or the cultural codes that govern the society. Further growing out of cultural studies is the third framework, “performance” studies. On the one hand, it sees pictorial images of actors in the age of mechanical production as a conscious performance and analyzes how these performances may play with race, ethnicity, gender, or sexuality to achieve the goals of image-shaping and marketing. On the other, through so-called technical photos, it refers to the study of the theatrical productions of the directors or the acting of the actors. Finally, in the conclusion, I examine research in Taiwan that is related to theatre iconography and further consider the application of the analytical framework drawn up by this research to theatre studies

臺灣大學藝術學門資料庫

in Taiwan.

Keywords: theatre iconography　social formation　theatre historiography
cultural studies　Erwin Panofsky

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

吳家祺：《紙上劇場：莎士比亞戲劇海報創作論述》，臺北：國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，2010年。

周慧玲：《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》，臺北：麥田出版社，2004年。

林雯玲：〈無法抗拒的轟動與行銷：雅妲．愛賽克．曼肯在十九世紀美國舞台上、下的身體和性別展演〉，《藝術評論》第28期，2015年1月，頁37-75。

胡耀恆：《西方戲劇史（上）》，臺北：三民書局，2016年。

陳懷恩：《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，臺北：如果出版社，2008年。

黃竹山、延保全：《戲曲文物通論》，臺北：國家出版社，2009年。

劉念茲：〈元雜劇演出形式的幾點初步看法——明應王殿元代戲劇壁畫調查札記〉，收入吳國欽等編：《元雜劇研究》，武漢：湖北教育出版社，2003年。

劉振前、李毅等譯：《劍橋插圖英國戲劇史》，濟南：山東畫報出版社，2006年。

劉瑞琪主編：《近代肖像意義的論辯》，臺北：遠流出版公司，2012年。

蘇珊．桑塔格著，陳耀成譯：《旁觀他人之痛苦》，臺北：麥田出版社，2004年。

Archdeacon, Anthony. “The Publication of *No-body and Some-body*: humanism, history and economics in the early Jacobean public theatre.” *Early Modern Literary Studies* 16.1 (2012). Available at http://purl.org/emls/16-1/archnobo.htm [accessed on 10 April 2016].

Avery, Emmett L. ed. *The London Stage 1660-1800: A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comment, compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period. Part 2: 1700-1729*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1960-1968.

Balk, Claudia. “‘Theatricality’ and Photography—Iconographic Similarities in Nineteenth-century Role Portraits: Postures, Costumes and Spatial situations.” In *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*. Eds. Christopher B. Balme, Robert Erenstein, and Cesare Molinari. Rome: Bulzoni, 2002.

Balme, Christopher B. “Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma.” *Theatre Research International* 22.3 (Autumn 1997): 190-201.

_____. “Moving Media: Theatre Iconography and Its Limits.” In *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*. Eds. Christopher B. Balme, Robert Erenstein, and Cesare Molinari. Rome: Bulzoni, 2002.

_____, Robert Erenstein, and Cesare Molinari, eds. *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*. Rome: Bulzoni, 2002.

Brandt, George W. ed. *German and Dutch Theatre: 1600-1848*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Brockett, Oscar G. and Franklin J. Hildy. *History of the Theatre*. 10th ed. Boston: Pearson, 2008.

Brook, Peter. *The Empty Space*. London: Penguin, 1968.

臺灣大學學術期刊資料庫

Brown, John Russell ed. *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, reissued 2001.

Callahan, Leslie Abend. "The Torture of Saint Apollonia: Deconstructing Fouquet's Martyrdom Stage." *Studies in Iconography* 16 (1994): 119-138.

Carlson, Marvin A. "A Fresh Look at Hogarth's *Beggar's Opera*." *Educational Theatre Journal* 27.1 (March 1975): 30-39.

Carpenter, T.H. "Book Review, *Pots and Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*" *American Journal of Archaeology* 112.4 (October 2008): 774-775.

Cruickshank, Dan. *London's Sinful Secret: The Bawdy History and Very Public Passions of London's Georgian Age*. NY: St Martins Press, 2010.

Dabydeen, David. *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth-Century English Art*. Manchester: Manchester University Press, 1987.

Davies, Thomas. *Dramatic Miscellanies I*. London: S. Price, 1784.

de Veries, Lyckle. "Theatre Iconography: Is It Possible?" In *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*. Eds. Christopher B. Balme, Robert Erenstein, and Cesare Molinari. Rome: Bulzoni, 2002.

Erenstein, Robert L. "Theatre Iconography: An Introduction." *Theatre Research International* 22.3 (1997): 185-189.

Foakes, R.A. "Henslowe's Rose/Shakespeare's Globe." In *From Script to Stage in Early Modern England*. NY: Palgrave Macmillan, 2004.

Heck, Thomas F. Ed. Picturing Performance: the Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1999.

Hogarth, William. *Anecdotes of William Hogarth: Written by Himself*. London: J. B. Nichols and son, 1833.

Hogendoorn, W. "'To the Dumbness of the Gesture/One Might Interpret': On the Fidelity of Pictorial Stage Documents." *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 10 (1980): 306-332.

Kane, Sarah. "The Only Thing I Remember Is…." *Guardian*, 13 August 1998, p.12.

Kowzan, Tadeusz. "Theatrical Iconography/Iconology: The Iconic Sign and Its Referent." *Diogenes* 33.130 (April 1985): 53-70.

Lada-Richards, Ismene. "'By Means of Performance': Western Greek Mythological Vase-Paintings, Tragic 'Enrichment', and the Early Reception of Fifth-century Athenian Tragedy." *Arion-A Journal of Humanities and the Classics* 17.2 (Fall 2009): 99-166.

Lawrence, W. J. "Theatrical Prints as Historical Evidence." *The Connoisseur* (September 1905): 29-33.

Leacroft, Richard and Helen Leacroft. *Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present day*. London and NY: Methuen, 1984.

Mangan, Michael. *A Preface to Shakespeare's Comedies: 1594-1603*. NY: Routledge, 2013.

臺灣大學學術期刊資料庫

Mayer, David. "'Quote the Words to Prompt the Attitudes': The Victorian Performer, the Photographer, and the Photograph." *Theatre Survey* 43.2 (November 2002): 223-251.

Molinari, Cesare. "About Iconography as a Source for Theatre History." Unpublished paper presented in Venice in 1991.

Nagler, A. M. *A Source Book in Theatrical History.* New York: Dover Publications, 1959.

Ockman, Carol. "Sarah Bernhardt: Death and the Icon." In *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*. Eds. Christopher B. Balme, Robert Erenstein, and Cesare Molinari. Rome: Bulzoni, 2002.

Pallen, Thomas A. "Caveat emptor: a reinvestigation of Jean Fouquet's 'The Martyrdom of Saint Apollonia'." In *European Theatre Iconography*: *Proceedings of the European Science Foundation Network*. Eds. Christopher B. Balme, Robert Erenstein, and Cesare Molinari. Rome: Bulzoni, 2002.

Panofsky, Erwin. Meaning in the Visual Arts. NY: Doubleday, 1955.

Pearce, Charles E. *"Polly Peachum": Being the Story of Lavinia Fenton* (*Duchess of Bolton*) *and "The Beggar's Opera."* NY: Brentano's, 1913.

Pinney Christopher. "Four Types of Visual Culture." In *Handbook of Material Culture.* London: SAGE, 2006.

Schrickx, Willem. "Pickleherring and English Actors in Germany." *Shakespeare Survey* 36 (1983): 135-148.

Schultz, William E. *Gay's Beggar's Opera: Its Content, History, and Influence.* New Haven: Yale University Press, 1923.

Senelick, Laurence. "Theatricality Before the Camera: The Earliest Photographs of Actors." In *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*. Eds. Christopher B. Balme, Robert Erenstein, and Cesare Molinari. Rome: Bulzoni, 2002.

Sifakis, G. M. "Book Review: *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* by Oliver Taplin." *The Journal of Hellenic Studies* 129 (2009): 225-226.

Small, Jocelyn Penny. "Book Review: *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase Painting in the Fourth Century B.C.* by Oliver Taplin." *The Classical World* 102.4 (Summer 2009): 506-507.

Smith, Chloe Wigston. "Dressing up Character: Theatrical Paintings form the Restoration to the Mid-eighteenth Century." In *Prologues, Epilouges, Curtain-Raiser, and Afterpiece: The Rest of the Eighteenth-Century London Stage*. Eds. Daniel J. Ennis and Judith Bailey Slagle. Newwark: University of Delaware Press, 2007.

Snodgrass, Anthony. "Book Review: Oliver Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C." International Journal of the Classical Tradition* 16.1 (March. 2009): 91-94.

Taplin, Oliver. *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007.

臺灣大學藝術期刊資料庫

Thomas, David ed. *Restoration and Georgian England 1660-1788*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Trendall, A. D. and T.B.L. Webster. *Illustrations of Greek Drama.* London: Phaidon Press Ltd, 1971.

Trendall, Arthur D. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily.* London: Thames and Hudson, 1989.

Trussler, Simon. *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Uglow, Jenny. *Hogarth: A Life and a World*. London: Faber and Faber, 1997.

Wagner, Peter. "Hogarth and the Other." In *Word & Image in Colonial and Postcolonial Literature and Cultures*. Ed. Michael Meyer. Amsterdam and NY: Rodopi, 2005.

Wiles, David. "Seeing is Believing: The Historian's Use of Images." In *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*. Eds. Charlotte M. Canning and Thomas Postlewait. Iowa City: University of Iowa Press, 2010.

Wilson, Edwin and Alvin Goldfarb. *Living theatre: A History.* 4th ed. Boston: McGraw Hill, 2004.

Woodfield, Richard. "Some Reflections on Theatre Iconography." In *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*. Eds. Christopher B. Balme, Robert Erenstein, and Cesare Molinari. Rome: Bulzoni, 2002.

網路資源

Books of Hours.〔online〕http://www.medievalbooksofhours.com/learn#basic [accessed on 10 April 2016].

Discover and save creative ideas. "actor-manager John Green in the role of No-body"〔online〕https://www.pinterest.com/pin/389068855285468462/ [accessed on 26 April 2016].

Elizabethan Authors.〔online〕http://www.elizabethanauthors.org/Nobody101.htm [accessed on 10 April 2016].

Harvard College Library: Picturing Prayer.〔online〕http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=picturingprayer [accessed on 10 April 2016].

National Gallery of Art. "A Scene from The Beggar's Opera"〔online〕http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.61392.html [accessed on 26 April 2016].

Rijksmuseum. "Jan Punt als Achilles, Jan Punt, 1770"〔online〕https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1906-153 [accessed on 26 April 2016].

Royal Collection Trust.〔online〕https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/9/collection/913487/scene-in-the-beggars-opera [accessed on 24 April 2016].

Royal Shakespeare Company (RSC).〔online〕https://www.rsc.org.uk/a-midsummer-nights-dream/past-productions/peter-brook-1970-production [accessed on 24 April 2016].

TATE.〔online〕http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-a-scene-from-the-beggars-opera-vi-n02437/text-catalogue-entry [accessed on 25 April 2016].

The Lewis Walpole Library, Yale University. "Sketch for the Beggar's Opera"〔online〕http://images.library.yale.edu/strawberryhill/oneitem.asp?i=1&id=174 [accessed on 26 April

臺灣大學學術期刊資料庫

2016].

The Metropolitan Museum of Art. “Terracotta calyx-krater (mixing bowl)”〔online〕http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/251532 [accessed on 26 April 2016].

Victoria and Albert Museum. “N is for Nobody”〔online〕http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-to-z-of-ceramics/#O [accessed on 26 April 2016].

Web Gallery of Art.〔online〕http://www.wga.hu/html_m/f/fouquet/bookhour/index.html [accessed on 10 April 2016].

Wikimedia Commons. “File:Drury Lane 1674.gif ”〔online〕https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drury_Lane_1674.gif [accessed on 26 April 2016].

Yale Center for British Art. “The Beggar's Opera”〔online〕http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1669269 [accessed on 26 April 2016].

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫