臺大文史哲學報　第五十九期
2003 年 11 月　　頁 369～400
臺　灣　大　學　文　學　院

文學作品當旅遊導讀:
霍桑《大理石牧神》影像插圖本的由來與意涵

鄭 永 孝 *

摘　要

本文重點在探討霍桑的長篇小說《大理石牧神 》一八六零年在英美兩國出版時，並沒有插圖；而同年稍後正式的歐洲版也沒有。但不久到羅馬的英美兩國遊客逐漸把這個文本當做旅遊導讀，並且在書店出現一種特殊的影像插圖本。遊客可以自己選擇像片，然後書店將書折開，把像片浮貼在空白頁上，再重新裝訂，成為非常特殊的一種影像插圖本。此一「後」製作形式的版本產生的原因，主要是由於遊客的需要，同時與故事背景、旅遊風尚、以及影像科技的發展，都有關係。而書商則因為有利可圖，樂於滿足顧客的需求。這種作法一直延續了幾乎五十年，到第一次世界大戰前才停止。這期間所製作的數量難以估計，是出版史上一個非常奇特的現像。在重製過程中，遊客/讀者的角色產生混淆與重疊的現像，書寫語言也逐漸被視覺語言所取代，並且造成了遊客在文本/影像之間的選擇與詮釋問題。結論指出，《大理石牧神》的影像插圖本，雖然是在特定時空下的產物，卻充分顯示了遊客/讀者發揮自主的一個最佳範例。

關鍵詞：霍桑、大理石牧神、小說、旅遊、影像插圖本

本文 92.1.27 收稿；92.10.15 通過刊登。
*國立台灣大學外國語文學系教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

Literary Work As Travel Guide: The Transformation of N. Hawthorne's *THE MARBLE FAUN* As A Photographically Illustrated Book

Cheng, Yung-Hsiao *

Abstract

This paper analyzes a very unique photographically illustrated edition of Nathaniel Hawthorne's *THE MARBLE FAUN* (1860). When the novel was first published in England and the United States, there was no illustration. But soon the English-speaking tourists found the book useful as a guide to the city of Rome and a very special edition with photo images gradually emerged. Its appearance was closely related to the background of the story, the Italian book-sellers, the travelers from the English-speaking countries, and the popularity of photo images. The tourists could actually take part in the meta-creation of the book, and the booksellers were more than glad to rebind the book for them since they can reap substantial profit from such undertaking. What is surprising is that the practice lasted almost fifty years and the number of such rebound books was beyond counting; it is a very rare phenomenon in the history of book-making. This study shows that the buyers of such illustrated editions were actually playing the double roles of tourist/reader, substituting the text with the visual arts they came to appreciate in Rome. It also involves the tourists' personal choice and interpretation of the text/ image. The conclusion points out that

* Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University.

臺灣大學學術期刊資料庫

such practice serves as a good example of the self-expression from the countless tourists in making use of a romance as a practical traveling guide and a valuable piece of souvenir.

Keywords: Nathaniel Hawthorne, THE MARBLE FAUN, Fiction, Tourism, Photographically Illustrated Book

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

文學作品當旅遊導讀:
霍桑《大理石牧神》影像插圖本的由來與意涵

鄭 永 孝

一、前言

一八三九年影像科技在法國公諸於世後，照片可替代傳統木刻或銅雕的印刷品，做為書籍的插圖，是很明顯的事。不過在起初的四十年間，並無法將照片或底片直接製版印刷。這段時間裡以像片做為插圖的書藉，都是用手工一張張的浮貼(Tip-in) 在印好的書藉所預留的空白頁上。照像凹版印刷(Photogravure)是經過許多人長期不斷的研究與試驗，到了一八八零年代，才逐漸成熟，可以把照片和文字同樣的製版，大量印刷。真正的達到使用照片做為書藉插圖的理想。(Price 233-235)

攝影技術開始時，就有兩種截然不同的製作方式。起初大約十五年間，比較流行的是由兩位法國人，尼斯(Joseph N. Niepce 1765-1833) 和達蓋爾(Louis Jacques Daguerre 1789-1851)，所發明的通稱達蓋爾版像片(Daguerreotype)；這種像片可以做的很清晰，價格也不貴，所以廣受大眾歡迎。不過達蓋爾版的底片材質是用銅片，並且照片是由底片直接沖洗而成，每照一次只有一張，不能沖洗複印，類似現在可以馬上看的寶麗洛像片(Polariod)。同時達蓋爾板像片要從某個角度看才會清楚，照片表面也容易損壞，要裝在像框內，所以並不適合做為書藉的插圖。

另外一種影像科技就是現在仍然使用的以底片沖印的方式，是英國數學家

臺灣大學學術期刊資料庫

泰博 (William Henry Fox Talbot 1800-1877) 所發明的碘化銀紙照相法 (Talbotype 又稱 Calotype)。 由於是用底片沖印，可以有多張照片。不過在開始十幾年，因為底片材質不理想，相片的清晰度並不如達蓋爾版，底片也不容易保存。同時泰博對於使用的人，要經過他授權，並且要求大筆版權費，使得他的技術並沒有像達蓋爾版一樣，立刻廣為流行。泰博為了要推廣他的發明，在一八四四年六月到一八四六年四月之間，分為六次，以廿四張影像做為插圖，出版了《自然的畫筆》(*THE PENCIL OF NATURE*) 一書。他用浮貼的方式，把照片一張張的貼在預留的空白頁上。泰博這劃時代的創作，由於文字部份是在說明他的碘化銀紙照相法發明的經過和將來各種可能的用途，因此不但是攝影史上最重要的經典作品，也是印刷史上的一個里程碑。[1]

以文學作品為主，配上影像的插圖本，從一八五零年代，就陸繼出現。其中比較出色的有英國女攝影家卡瑪濃(Julia Margaret Cameron 1815-1879)，以十九世紀詩人丁尼生(Alfred Tennyson 1809-1892) 的長詩 *IDYLLS OF THE KING* (1859) 的節縮本，用真人穿著古裝拍攝，詮釋詩中主要人物，充滿詩意又動人；筆名艾略特 George Eliot 的英國女作家 Mary Ann Evans (1819-1880)，她的長篇小說《羅姆拉》*ROMOLA* (1863)，也有影像插圖本；由於故事背景發生在十五世紀的佛羅倫斯，因此在義大利廣受到英美遊客喜愛。喜歡以英國中世紀騎士傳奇事蹟為背景的歷史小說家史考特(Sir Walter Scott 1771- 1832)，他的長詩《馬米昂》(*MARMION* 1808)，也配上攝影家 Thomas Annan (1846-1907)的照片出版過插圖本。美國詩人郎費羅(Henry Wadsworth Longfellow 1807-1882) 早期的長篇小說〈奚拔里昂〉(*HYPERION, A ROMANCE* 1839)，由著名的英國風景攝影師兼出版家佛立茨(Francis Frith 1822-1893)，親自到書中主角所到的地點(沿著德國萊茵河流域的地區) 拍攝。這一本出色的影像插圖書，代表一位傑出攝影家對此小說的看法和詮釋。(Armstrong 344-357)

本文所要探討的是美國小說家霍桑(Nathaniel Hawthorne 1804-1864) 的長篇小說《大理石牧神》(*THE MARBLE FAUN 1860*) 影像插圖本出現的原因，以及其『後』製作過程中所涉及的遊客/文本/影像之間的互動關係。這本小說一

1 泰博的《自然的畫筆》，現在有下列兩种複印本：

1.H. Fox Talbot'S The Pencil Of Nature. Rpt.of the 1844-46 ed., with a new Introduction by Beaumont Newall. NY.: Da Capo Press, 1969.

2.The Pencil Of Nature: Anniversary Facsimile. Ed.by Larry Schaaf. NY: Hans P. Kraus, Jr., 1989.

臺灣大學學術期刊資料庫

八六零年二月底在英美兩國出版時，並沒有插圖；同年五月底出書的正式歐洲版也沒有。但是不久之後，很多來自英美兩國的遊客卻把這本小說當做在羅馬旅遊時的導讀，並且在當地書店購買許多景點和藝術品的照片，浮貼在書中，成為一本遊客自己參予製作的影像插圖本。(Wilsher 63) 這些特殊的《大理石牧神》版本後來都被遊客帶回家，成為各人珍藏的很特殊旅遊紀念品。這種在出版史上極為少見的『後』製作過程，產生了遊客/讀者角色的混淆與重疊問題，以及遊客在文本/影像之間的選擇與詮釋現像。再者，由於照片是遊客自己選的，使每一冊的照片內容和數量皆不相同，也因此每本都是獨一無二的，是個非常獨特的影像文本案例。

二、〈大理石牧神〉影像插圖本的由來

一八五七年底霍桑卸下在英國利物浦(Liverpool) 的公使職務。本來他就有到歐洲旅遊的計劃；這時候乘著回國前，實現長久以來的願望，正是最好的機會。 他太太蘇菲亞(Sophia)更是一直希望能夠到義大利去旅遊。十九世紀的美國人對歐洲豐富的藝術作品、雄偉的大教堂、許多歷史的古蹟，只能藉著文學和遊記得知大略。真正能夠到歐洲去的人是少數。當時美國博物館內收藏的歐洲藝術品數量相當有限，使得很多文人心中常有自己身處於文化沙漠的感觸。如果能夠到希臘或義大利這些古文明發生的所在地，觀賞西方藝術品的原著，吸收古老文化的氣息，對於作家的視野和修養自然會有很大的影響。(Byer 170)

霍桑一家五口在一八五八年正月經過法國到達羅馬。當年夏天他們還曾到佛羅倫斯住了六個月。霍桑一向有個好習慣，每天會把參觀的地點、內容和心得很詳細的記載下來。不過他這些類似日記的隨筆(Notes)，因為數量很多，生前也沒有打算出版，因此從未加以修改。雖然他在法國和義大利的時間不長，大約只有一年四個月，但是現代版的《法國和義大利隨筆》 *(THE FRENCH AND ITALIAN NOTEBOOKS*) 還是厚厚的一大本，超過一千頁。[2] 這些隨筆對於他不久之後開始書寫《大理石牧神》有很直接的關係，因為他故事的背景就在羅馬，當地很多著名的古蹟或藝術品也都出現在書中，這些隨筆也就成為他

2 霍桑作品的標準本是由 Ohio State University Press 從一九六二年起所出版的 Centenary Edition，至今共有廿三冊，文中提到的是下列一冊：THE FRENCH AND ITALIAN NOTEBOOKS, Centenary Edition. V. 14. Ed. by Thomas Woodson. Columbus: Ohio State UP, 1980. 1054pp. 本文中縮寫為 *FIN*.

臺灣大學學術期刊資料庫

寫作時重要的參考資料。

霍桑到了羅馬之後不久，約在一八五八年七月中，開始撰寫《大理石牧神》；到了一八五九年一月三十日，霍桑寫信給波斯頓的出版商 Ticknor & Fields Co.，說草稿已經完成，他準備在回到美國後，再仔細修改潤飾，然後出版。 不過一八五九年六月底回國途中，他在英國停留時，英國出版公司 Smith, Elder & Co., 知道霍桑已經大致寫好，就和他商量，先在英國出版，並且獲得美國出版商同意。 因此他不得不在英國住下來，花了好幾個月，把草稿仔細修改過，到十一月八日才全部完成。這本小說就在一八六零年二月廿八日先在英國以三冊出書；而美國版則遲了一星期在三月七日以兩冊出版。這兩個版本的書名也有點不同；美國版的書名是 *THE MARBLE FAUN: OR ,THE ROMANCE OF MONTE BENI*。 而英國版的書名，出版商則採用霍桑起初曾經想用的 *TRANSFORMATION: OR, THE ROMANCE OF MONTE BENI*。(*MF* xxvii) 在德國萊比錫的出版商杜芝納公司(Firma Tauchnitz)，曾在一八五二年出版過歐洲版的霍桑小說《紅字》(*THE SCARLET LETTER,* 1850)，該公司在取得作者和英國出版商同意後，也在同年五月十七日出版了兩冊的《大理石牧神》歐洲版。(Todd & Bowden 128) 書名與英國版相同。由於這個版本可以在歐洲各處正式銷售，所以羅馬書商賣的都是杜芝納公司的版本。

《大理石牧神》是個充滿懸疑的愛情故事。時間是在一八五零年初，背景大部份在羅馬。主要人物是四個青年男女，一個是膚色略黑年輕美貌的畫家密麗姆(Miriam Schaefer)，一個來此學習繪畫的美國女學生希噠(Hilda)，美國雕刻家肯揚(Kenyon)，還有喜歡密麗姆的義大利年青貴族杜納德羅(Donatello)，他英俊的外表很像著名牧神雕像 (The Faun of Praxiteles)。密麗姆的身世一直是個謎，也是大家好奇的重點，但她不願透露自己的家庭背景。她的朋友發覺，她顯然有難言之隱。各種說法因此到處流傳；有人說她是個離家出走的猶太銀行家的女兒，也有人說她其實是個德國貴族的公主，或說是一個有部份黑人血統美國地主的女兒，或是一個英國貴族的女兒，因某種家庭因素，不願意留在家裡。密麗姆有一次和她的朋友到羅馬著名的地下墓窖參歡時失蹤，但隨既出現，她身邊就多了一個神密人物，滿臉鬍鬚的安東尼奧修士(Brother Antonio)。密麗姆說這個修士是她的模特兒，而他隨時都跟在密麗姆的身邊，後者似乎無法擺脫他，使杜納德羅很不高興。不久在密麗姆眼神的鼓勵之下，杜納德羅把安東尼奧推下了懸崖致死，而整個過程又被剛好被在附近的希噠目睹。從此杜納德羅心中一直背負著殺人的重擔，心中非常痛苦，就回到故鄉達斯康

臺灣大學學術期刊資料庫

(Tuscany)，而密麗姆不久也從羅馬消失。接著肯揚去拜訪杜納德羅，兩人一起漫遊山城巴路吉亞(Perugia)，並參觀化裝遊行。最後四個人又全部回到羅馬。希噠和肯揚決定結婚回美國，而杜納德羅則向司法單位自首。不過作者對於密麗姆的身世還是沒有交代，只說如果她的真實姓名暴露的話，恐怕會牽涉到一樁很可怕的事件。

霍桑雖然沒有說明密麗姆身世的密祕，不過文本中的各種暗示，很容易使讀者聯想起十六世紀時羅馬發生的一件真實的亂倫悲劇。當時一位年青的少女辛姬(Beatrice Cenci 1577-1599)，因為和她母親和兄弟共同策劃謀害殘酷的父親 Francesco Cenci，被判死刑；不過她在作証時說，父親迫使她發生亂倫。(圖一)《大理石牧神》的第七章，霍桑就是以“ Beatrice ”為篇名，描寫密麗姆在希噠的住所，見到了後者所仿作的辛姬畫像。希噠發覺密麗姆看畫時專注的表情，竟然「…幾乎變成和畫上的表情一模一樣。」(*MF* 67) 作者暗示密麗姆也處於某種不可告人的罪孽陰影之中；她之所以用眼神鼓勵杜納德羅犯下殺人的悲劇，可能與她難言的密秘有關。

密麗姆和杜納德羅兩人間複雜的愛情折磨，是《大理石牧神》文本最吸引讀者的地方。不過這個故事，由於密麗姆的身世一直籠罩在不可告人的氣氛中，以及杜納德羅謀殺的陰影，悲劇的意味很濃，並不是很適合心情輕鬆愉快的遊客。顯然《大理石牧神》的歐洲版本之所以逐漸成為遊客喜愛的書藉，與故事的情節關係不大；而和故事以羅馬為背景以及文本中對藝術作品的呈現有關。

《大理石牧神》出版後在英美兩地銷售情況相當好。美國版到一八六零年底就賣出 14500 套，比霍桑在世時以往的任何一本小說還要多。(*MF* xxix) 不過很多讀者和書評家一開始就指出文本的結局過於模糊。為了彌補這一點，霍桑在出版商的建議之下，不到一個月，就在增印的版本裡，加上了後來通行的第五十章之後的一段『尾聲』(Postscript)。不過增加這一部份只是使結局比較明朗一些，作者對於密麗姆的身世和未來還是沒有清楚的交待。

這個故事問世後雖然有不少好評，不過在結構和敘述技巧上有許多值得商榷的地方。除了上面所提的結尾模糊，文本的結構散漫、過於傳統化的人物、情節不連貫等都很明顯。(Williams 117) 不少批評家同時也指出，文本內容就像一冊介紹羅馬景點和藝術品的遊記。(Idol & Jones 247-278) 作者往往非常詳盡的描寫當地的古蹟和藝術品；尤其對某些名畫和雕像，霍桑更是不厭其煩，不僅詳細刻劃其外觀，甚至還分析或討論其主題或意義。霍桑這些描述與評

臺灣大學學術期刊資料庫

論，其實大部份都取自於他日常的隨筆。現代讀者如果拿來和他小說裡的相關段落比較，就會發現其中有不少部份非常相似。作者往往只把他的隨筆稍加潤飾，就直接套用在小說裡。全書五十章中，有四十五章都出現這種移植的情形；尤其是三十二章、三十三章、三十七章和四十八章，都很明顯。(Manning, xvii)

《大理石牧神》裡所運用的背景，其實都是遊客來羅馬想要參觀並且一定會去的景點，例如聖彼德廣場和教堂、萬神廟、羅馬圓型競技場、地下墓窖、許願噴泉(Fountain of Trevi)、摩西噴泉(Fountain of Moses)等；聳立在街道上著名的石柱，例如康斯坦丁石柱(Arch of Constantine) 和泰達斯石柱(Arch of Titus)，甚至畫家拉飛爾的墓地(The Tomb of Raphael)；還有許多在博物館裡著名的雕像和繪畫。 我們如果注意文本中描述這些景點與藝術作品的段落，會發現它們不是為了故事進行時所需要的某種特別氣氛，或是影射該藝術品對人物的影響，而是純粹當做藝術品在描述；也就是文本的書寫語言往往是在做圖像語言的工作。作者從一個藝術觀賞者的角度，描寫其形狀、大小、優雅之處、個人的感受等。他著墨的重點與方向，不是全然為了配合故事的情節或人物需要，而是用來表達自己主觀的見解。這種現像從故事的前兩章就可以看出來。

故事開始時，作者描述四個主要人物在羅馬 Capital 的雕塑藝廊，欣賞相傳是古希臘著名藝術家 Praxitiles 的牧神雕像(The Faun of Praxitiles)。(圖二) 作者以長達三頁仔細描繪牧神的外貌，牠站立的姿態、臉形的特微、嘴唇、鼻子、下巴等。接著敘述牠在傳統的神話中，往往認為是一個毫無道德觀的生物，他均稱古典的面貌和年青俊秀的表情給人可以加以教化的聯想。接著一段從牧神的獸性本能談到人類難以理解的低等動物，而在牧神雕像中，最明顯之處就是牠尖尖又毛茸茸的耳朵。最後一段他感嘆只有最有天份的雕塑家或詩人才能想像出如此精美的造型。霍桑如此詳盡的描述牧神的雕像，對於喜愛藝術的遊客而言，可能很實用。但對文本的進展而言，真正有關的一點只是接下來第二章裡，密麗姆要看看和牧神長的很像的杜納德羅，是不是也有一副同樣尖尖又毛茸茸的耳朵。同時，整個文本之中，讀者也看不到杜納德羅有任何獸性之處，並且他也不是一個沒有道德觀的人。相反的，他心中一直非常懊悔因為深愛密麗姆，而把安東尼奧修士推下懸崖致死。從杜納德羅對自己的行為所顯示出來的痛苦與掙扎，以及後來所表現的懊悔，而向警方自首，我們很難解釋為什麼霍桑在開始時，需要那麼長的篇幅描寫牧神的外表以及在傳統神話中所像徵的含意，因為這些和他在文本裡的行為毫無關係。顯然作者對藝術品的喜

臺灣大學學術期刊資料庫

愛，使他運用過多的書寫語言在執行圖像語言的工作。

相同的例子也出現在第十七章和十八章。作者安排四個男女好友夜遊圓型大競技場(Coliseum) (圖三)。從十七章開始連續三頁 (*MF* 153-155)，霍桑描寫此一古蹟的台階、祭壇、十字架等遺蹟，並談到歷史上有多少慘酷血淋淋的場面在此地供羅馬人娛樂觀賞。(*MF* 153) 這種人人皆知的常識也出現在文本中，值得斟酌。到十八章時，作者刻劃競技場內到處散落的大小石頭(頁 163-166)。 他甚至還說，義大利古蹟的石塊掉落之後，大自然就棄之不顧，讓它們赤裸裸曝露在陽光之下，看起來與任何石塊相同，毫無古意；不像英國古蹟的石塊上都有青苔或大片的藤蔓覆蓋著，看起來充滿古老的氣氛，令人敬仰。(*MF* 165) 小說裡有如此作者的情緒性語言，會使讀者覺得像是在讀遊記一般。

由於《大理石牧神》這些與主旨無關的藝術品描述與評論篇幅不少，出版後就受到嚴厲的批評。倫敦的 *LITERARY GAZETTE,* 在書評說：「那些從沒有見過羅馬的人，不管是沒有親自去過或沒聽過親眼見到的人所說的，霍桑這本書可以讓他獲益不少；不過要說這是一本小說，我們只能斥之為無聊的幻想。」(307) 《泰晤時報》(*THE TIMES*)，在四日七日的書評也很不客氣的指出，這本小說「對於義大利的藝術瑰寶、羅馬古蹟的特徵、以及當代羅馬人的生活現像，是我看過的最好導讀。」(*MF,* xxxiv-v) 對一位當時在大西洋兩岸久享盛名的作家會有如此嚴厲的評語，是相當否定的現像，因為故事已經被定位在旅遊書藉，而不是一部有相當深度的心理小說。這種聲音並沒有隨著時間而平息。著名小說家詹姆斯(Henry James, 1843- 1916)，廿年後出版的霍桑專書裡，同樣把這本書的主要用途認為是遊客的讀物。他說：「這本書是每一個到羅馬的英美遊客必備的常識；每個會說英語的遊客，不管是已到過羅馬，剛到羅馬，或要去羅馬，都會讀這本書。」(James 161) 詹姆斯表面上像是在推薦《大理石牧神》，但他把讀者鎖定在遊客，已經把文本降級，成為一本到羅馬旅遊的介紹性讀物。

過去一百多年來，也一直有學者對這本書持負面的看法；有人甚至說這不是小說而是遊記。 一九二三年， Charles C. Bigelow 在一篇導讀中說：「每一個會說英語要去羅馬旅遊的人都會看這本書，因為這已經成為要欣賞這個永恆的城市必須俱備的一項心裡工具和一本進階的教科書。」(iv) 一九五八年，一位學者甚至說，這本書「或許不是歐洲文化的簡明讀本，卻是到義大利最好的導讀。」(Geismar vi) 另一位批評家更直接了當的說，這是一本「遊記」

臺灣大學學術期刊資料庫

(travelogue)，因為「我們讀到的是旅遊而非故事。」(Dauber 217-218) Robert H. Byer 也在一篇探討本書和視覺藝術的文章裡說：「霍桑的《大理石牧神》，不管是當時或者是接下來的漫長歲月裡，美國讀者都把它當做像是義大利藝術品的導讀。」(163) 有一位學者說，雖然霍桑原本祇是要藉義大利做為傳奇故事的背景，不過他寫出來的卻變成「遊客式的回憶或日記裝扮成的幻想故事。」(Armstrong 342) Susan Manning 在 2002 年的一篇《大理石牧神》的導讀中說：「這本書當時之吸引人，可能是因為做為一本生動的羅馬導遊手冊，既精彩又可靠，而不是因書中對美的經驗本質和重要性有相當深入的探索。」(xxxiv) 她對於霍桑要用藝術品來探索美學的本質是否成功，也表示置疑。這本小說到現在仍然有批評家認為是一本旅遊導讀，或羅馬藝術品的簡介，難怪當時遊客會把《大理石牧神》真的當做這種用途。

對於文本中有過多遊記般的書寫篇幅這一點，其實在出版前，霍桑似乎就預料到會有如此反應。 他在故事的「前言」(Preface) 有下面的一段話，或許可以解釋為什麼他用不少篇幅描述他在羅馬所見到的景物：

> 這本傳奇故事是我在義大利相當長的居留時期草擬的，後來在英國重寫，並準備好付印。我的原意是要寫一個幻想的故事，牽涉一個深刻的教訓，並無意刻劃意大利人的生活態度和性格。
>
> 作者在重寫這個故事時，有點訝異的發現，自己相當深入的描寫義大利的器具、古蹟、繪畫和雕像。不過這些景物在義大利處處可見，尤其是在羅馬，令人無法忘懷。 我自得其樂，順手寫來，難免出現。(*MF,* 3)

霍桑在此明確的說，他主要的目的是要建構一個「幻想的故事」，其中含有「深刻的教訓。」背景既然在羅馬，會出現許多當地的景觀和人物，是很自然的現像。不過他也承認，身處這個古蹟和藝術品「處處可見」的國家，使他難以忘懷，因此下筆時較為鬆散。如此創作態度，顯然不是很嚴謹，因為他是在書寫一個傳奇故事，其中必然牽涉到寫作時所必須遵循的創作規範：情節的進展，人物的刻劃與背景的運用，主題的呈現，都必須妥善的安排。 霍桑是個很有經驗的作家，應該很清楚他不是在寫遊記。藝術創作不能夠以「自得其樂」的方式「順手寫來」， 導致於他過於深入描述不少景點和藝術品，並且加以評論。另外故事中人物出入的背景，都是遊客很熟習的羅馬幾個熱門參觀景點。 再加上英美兩地重要媒体的書評也指出這本小說很適合遊客使用。這本當代傳奇故事，就漸漸成為到羅馬旅遊時大家喜歡參考的讀物。

臺灣大學學術期刊資料庫

美國小說家何威爾(William Dean Howells 1837-1920)，從一八六二年起，擔任過四年的美國駐威尼斯領事。 他曾提到和同事到羅馬旅遊時，把霍桑這本小說當做「羅馬的美學手冊」(Aesthetic hand-book in Rome)。 他說大家在參觀時，「…很專心的查看書中提到的所有景點，因為提到的一定很重要。」(Howells 226-7) 他也承認《大理石牧神》的確影響他對羅馬的看法。 這可能是使用這本書做為導讀的最早記錄。顯然當時到羅馬旅遊的人，在該書出版後沒有多久，就已經開始用《大理石牧神》當做藝術作品和古蹟的導讀。

《大理石牧神》之所以轉變為影像插圖本，一個很重要的原因是當時羅馬書店的一種特殊做法。由於有很多遊客在參觀各處古蹟後，為了要保留記憶，會到處去找尋這些景點的照片，正如現代遊客喜歡在著名景點前面拍照留念。雖然當時攝影已經普遍，價格也不高，但是仍然不適合一般出門度假的遊客使用。 因為攝影機又大又重，並且又要攜帶一罐罐玻璃瓶的感光和定影的化學藥品；加上當時通用的底片需要在現場處理，過程需要有點技巧，一般遊客不會去買這些照相器具帶出國拍照。

羅馬的書店為了滿足遊客喜歡收集《大理石牧神》中出現的一些雕像、繪畫、古蹟、建築物等的照片，夾在書中相關的章節，做為紀念，於是就事先在店裡準備好這些相關的照片，讓上門來買書的客人可以同時選購。遊客可以任意選擇自已喜歡的像片張數。 為了增加銷售數量和方便遊客，書店還備有像片目錄，同時也出售一套五十張 (外加一張霍桑肖像)，以配合全書五十章。然後書店會替顧客把書拆開，依照客人要安排的位置，把相片浮貼在空白頁上，最後再把全書重新裝訂，成為一冊道地的由個人編排的影像插圖本。使遊客在閱讀時可以同時流灠書中所提到的景物，如此不但方便，更可以提高閱讀興趣。現存的這種版本，大都是燙金精裝本，配上華麗的皮封面取代原來杜芝納版的紙封面。使得原來不起眼面貌，整個改頭換面，成為一件很有價值的旅遊紀念品。

到羅馬的英美遊客，原本購買《大理石牧神》的目地，只是要在旅遊參觀之餘，欣賞這個以當地為背景的故事。但沒多久，他們就發覺書中對羅馬各主要的景觀皆有詳盡描述；尤其對於一些著名的藝術品，如彫像與油畫，作者從一個初次接觸的外國人觀點，所表達的看法，顯然要比正規的導讀更適合他們的口味。遊客的態度因此起了微妙的變化；他們把這本傳奇故事看做是有雙重功能的書－文學作品兼旅遊導讀。霍桑又是寫過《紅字》的著名作家，使《大理石牧神》更俱吸引力。遊客有了這本書，除了欣賞精彩的故事，又可以讀到

臺灣大學學術期刊資料庫

作者對於羅馬許多藝術品和古蹟的觀察和心得。再者，他們還可以做成插圖本，做為日後旅遊的紀念品。如此一舉數得，自然成為英美兩國遊客的最愛。

《大理石牧神》出版後就有批評家認為像是一本介紹羅馬的旅遊讀物，而接著遊客也認同這種看法，不但做為導讀，並且進而改裝為影像插圖本，更增強這種看法的正確性。小說讀者原本應不會熱衷於故事中某些景觀的真假虛實，畢竟文學作品是想像的產物，理論上與現實有一段距離。不過在此一文本中，兩者的距離被作者縮短了。遊客樂於把《大理石牧神》配上影像，因為文本的書寫語言有一大部份其實是在做影像語言的工作，所以配上照片來呈現反而清楚的多，並且未來還能夠喚起他們昔日到此一遊的感受；顯然作者的書寫藝術確有討論的空間。《大理石牧神》的內容與書寫形式，或許有進一步探索的必要。

三、 遊客/讀者身份的重疊

十九世紀能夠到歐洲旅遊是貴族或是富人的專利。英美兩國的遊客最希望去的國家就是法國、義大利或希臘。當時旅遊都是很悠閒的以月為單位，例如到義大利的遊客往往選擇冬天在比較溫暖的羅馬往幾個月，夏天時則到北部較為涼爽的威尼斯或佛羅倫斯。遊客因此有充分的時間可以仔細觀賞當地的名勝古蹟；悠閒的行程也讓遊客可以閱讀與當地人文、歷史等相關的書藉。像羅馬這樣一個歷史悠久古蹟眾多的城市，更需要好的導讀，滿足遊客的需要。

由於當時的遊客，大都是有相當素養，一般的旅遊書藉並不能滿足他們的需要。反而是一些作家到義大利的遊記更能夠激發他們的興趣與想像。所以英國著名傳記作家鮑思威爾(James Boswell, 1740-95) 一七六五年訪問羅馬時，就隨身帶著前輩著名散文家艾笛生(James Addison 1672-1719) 的《義大利見聞》(*REMARKS* ON *SEVERAL PARTS OF ITALY* 1711)。(Boswell 45) 而在一八四零年代，小說家耿更思(Charles Dickens 1812-70) 在義大利各處遊歷的作品《義大利景觀》(*PICTURES FROM ITALY* 1846)一書，提供遊客更富豐與深入的觀察與心得，要比一般單調的純旅遊書精彩的多。在一八五零年代，英美遊客最常用的一本義大利旅遊書是霍桑的朋友希拉瑞(George Stillman Hillard) 寫的《六個月暢遊義大利》(*SIX MONTHS IN ITALY* 1853)。這本書非常暢銷，四十年間出了廿一版。 書中有三分之二的篇幅都在介紹羅馬。(Sweet 41) 霍桑像大部份遊客一樣，在義大利也要依賴介紹性的讀物，其中就包括這一本。(*FIN* 76)

臺灣大學學術期刊資料庫

遊客使用旅遊書籍做為簡介，是很正常的現像；不過遊客如果使用小說當做旅遊的導讀，則很不尋常。文學作品裡，雖然可能運用實際的景點或藝術品，這些實物總會受到故事人物的主觀或情節的需要所影響，不會－也不必－是很客觀持平的敘述。遊客如果將《大理石牧神》裡的藝術評論，認為可靠又實用，做為旅遊時觀賞藝術品的指標，則他的閱讀經驗，無形之中已經在扮演兩個不同的角色，既是旅客也是讀者：他將閱讀的抽像欣賞功能轉移到現實的旅遊功能。他的身份產生重疊的現像，並使其閱讀目的產生偏差；將純幻想的文本做為旅遊時的資訊來源。基本上，文本是個獨立封閉的世界，是為了某一個特定的主題所創造與存在；但決不會只是單純的描述某些實體的外表或景觀之美而已。《大理石牧神》是個純想像的故事，不是專門用來介紹羅馬的古蹟或是藝術品。如果讀者進入作者所建構的幻想世界中，不是要欣賞文本中曲折的情節與生動的人物刻劃，體會作者所要傳達的主題，則他的閱讀經驗已經產生扭曲，文本也失去了它應有的功能。

就文本的內容而言，《大理石牧神》的情節圍繞在四個年青人正面對生命中關鍵性的轉變時刻。他們都與藝術的表達和創作有關；除了杜納德羅，其他三個人都是藝術家；而杜納德羅很明顯的被塑造成一個著名藝術品化身。文本中關切的主題其實並不是要尋找密麗姆的身世之謎； 此之所以作者一直到結束時還是以矇矓的手法來處理她的未來。他主要是希望運用這個傳奇故事，來探討長久以來困擾他心中的一個問題：欣賞藝術時所遭遇的困難，尤其是在藝術館中，觀賞者往往會感到挫折與茫然。正如一個當代的書評家說，霍桑書寫這個故事，「部份原因是要減輕自已美感的焦慮，証明他像任何有文化修養的人一樣，可以很深入又完整的欣賞藝術。」(Williams 130) 可以說，霍桑質疑自己的美感經驗，他想証明他也能夠深刻的感受到藝術品所帶來的滿足與啟發。 因此他選擇藝術品和藝術家做為故事的素材。羅馬是個歷史悠久的古城，處處都是古蹟，藝術品又多的不可勝數，做為故事的背景，是很適當的選擇。

霍桑之所以選擇藝術家和藝術作品做為故事的骨幹，或許還有更深一層的因素。他希望打破歷來傳奇故事的固有類型，例如遙遠夢幻似的人物、古老矇矓的背景、不可思議的轉折等。 他故事裡的人物，都是活生生的當代人，背景也是人人可以隨時去觀賞的地點。由於故事的主題，是要探討觀賞藝術作品時的困難，以及藝術品也可能令人失望，所以文本裡不僅安排許多藝術品，他並且深入的描寫這些藝術品。作者認為在欣賞藝術的過程中，人與藝術品之

臺灣大學學術期刊資料庫

間，會有一層隔離，非寫實的藝術品和觀賞者之間，會受到個人經驗與過去/現在時間交錯的影響，以及藝術家的意圖和觀眾所期待的差異，造成欣賞的障礙，使觀賞者有空洞的挫折感。《大理石牧神》的重點就是要探討這些多重又複雜的觀賞因素。(Steiner 97) 為了顯示藝術欣賞並不是一件很容易的事，故事的第三十七章，作者還直接以『空洞的藝術畫廊』(The Emptiness of Picture-Galleries) 做為標題，藉著希嗟和一個德國老畫家的談話，道出了欣賞藝術的困難以及做為藝術家的掙扎與無奈。霍桑顯然認為，為了克服欣賞藝術品的障礙，最有效的方法就是在故事裡直接運用著名的藝術品。因此他使用兩件具有時代背景、高知名度的藝術作品，將其最重要的特徵，選擇性的加以解構，然後溶入故事的人物裡，成為他們的外表或性格的一部份。例如他把杜納德羅的外表刻畫成有如 Praxiteles 著名的大理石牧神雕像；又如把清純的少女希嗟描寫成有如 Guido Reni 的油畫「辛姬肖像」裡的辛姬一般。這種手法，可以說是一種「傳奇解剖」(Romance anatomy)。(Steiner 91) 而從書寫藝術的觀點而言，這是一種「分身」(Doubling) 的技巧，把藝術作品裡的人物移植到故事裡。 一位現代的評論家對這種手法有非常精僻的比喻。她說：「運用分身的手法，霍桑想像著，要是把一副作品消減了，不讓它掛在藝術館的牆上，而變成一個原著的分身活生生的走來走去，會是個什麼樣子。」(Williams 131)。當然作者需要建構一個引人入勝的情節來配合他的人物。這種後設/移植的手法往往不容易十分完美；例如希嗟並沒有和密麗姆同樣有一段難以啟齒的亂倫悲劇，作者只能給她加上一樁無意中見到的謀殺案，成為她心中的重擔，使她一直猶豫要不要對朋友講出來。又如原來的牧神彫像，耳朵很大，但是故事裡的杜納德羅總不能有太離譜的大耳朵。霍桑如此塑造人物，主要的目地是希望提供一條藝術欣賞的途徑，克服觀賞藝術品的障礙，使讀者/遊客能真正的感受到藝術作品的真髓。不過作者的苦心，似乎並沒有獲得到羅馬的英美遊客的共鳴。主要原因是作者對藝術品的高度興趣，使文本中出現過多的圖像語言，與主觀的藝術評論。這些段落其實比較適合在一般介紹藝術作品的書藉，而不是用在一個傳奇故事裡。他想呈現的雖然是個很有意義的課題，但敘述的手法和故事內涵卻失去了平衡，導至遊客反而樂於發揮文本中很明顯的功能：介紹羅馬的藝術品和古蹟。

霍桑要藉著傳奇故事的架構，來顯示欣賞藝術作品的困難，並不容易。他把時間放在一八五零年代，背景大部份在羅馬，雖然拉近了與讀者的距離，卻也同時失去了傳奇故事對讀者最大的誘因－時空上的隔離感。羅馬雖然有相

臺灣大學學術期刊資料庫

當多的景點和藝術作品，可以滿足遊客，但這個古老城市並不是樣樣都好。旅遊書籍常把羅馬過份美化，略過缺點，使遊客到了現場之後，才發現並不如他們的期望。例如很多遊客都覺得羅馬其實不是個美麗的城市；市區雜亂，到處有一股臭味，道路凹凸不平、扒手很多。(Sweet 28) 有些著名的古蹟，例如萬神殿，附近街道的小販很多，髒亂不堪。(圖四) 霍桑自己剛到羅馬不久，對於這個城市的觀感也不好。 他在一八五八年二月三日的隨筆裡就說過很不喜歡此地。對於一些景點也表示失望。(*FIN* 54) 例如他在三月十八日參觀聖彼得廣場和教堂之後，當天的隨筆就說:：「我想，我最後的結論是，來羅馬前，我心中有一個更好的聖彼得，比真的要好的多。真實的令人失望。」(*FIN* 136) 如果連作者對於這個著名的建築物都有如此的感概，一般遊客對於一些古蹟和藝術作品，恐怕也會感到失望。

遊客和讀者本質上是不同的個體，兩者閱讀的目的與態度並不相同。到羅馬的英美遊客，他們購買《大理石牧神》主要是做為旅遊時古蹟和藝術品的介紹，不是純粹要欣賞故事。因此文本中書寫語言和圖像語言的重要性對他們而言幾乎是相同的。他們依賴的雖然是個純幻想的文本，目的卻不是文學所能帶來的美感經驗，而是實用的資訊。當然，對一個只是要參觀異國風貌的遊客，他在現場觀賞時的反應與震撼，只能依賴方便的文本，滿足他面對景物時無知的好奇。致於觀賞後心中所引發的錯綜複雜的美感經驗，他恐怕無法分辨或凝聚，只好寄托在買來的影像裡，夾在《大理石牧神》的空白頁上，帶回家去。

讀者/遊客身份重疊的現像可以從下面一個有趣的例子看出來。一位匿名的遊客在一八七一年美國出版的雜誌上，刊登了一篇他如何印証書中所描寫的幾個景點，和他親自到現場觀察之後，有什麼差別。(Anonymous 493-494) 這位遊客說他剛讀過這本書。有一天他走到羅馬的郵局附近，想起了書中第六章『處女的神龕』(The Virgin's Shrine) 和第卅六章『希噠的塔』(Hilda's Tower) (圖五)，應該就在那一帶，這兩章描寫的都是希噠的住所。他沒多久就找到那一幢房子，發現其實這是一排參層樓的平常住家，邊間上面多蓋了半層，略高一些，像是一個塔。希噠就住在塔頂的房間。在故事第六章，作者藉著密麗姆去拜訪希噠的機會，描寫前者走到這一棟樓房時，看到牆面上的『處女的神龕』裡，有盞油燈一直亮著。據說很久以前，這棟房屋的所有人，曾經發過誓言，燈火如果熄了，就要把整棟樓房贈送給教庭。密麗姆在外面，看見有一群白鴿在四周飛翔，有些鴿子則停靠在各樓層的窗簷上；接著看到最上面希噠的窗戶打開，丟出來一把飼料，群鴿立刻展翅而飛，往上截取食物。使這棟原本

臺灣大學學術期刊資料庫

是個很破舊不起眼的平民樓房，似乎像個浪漫的仙境。怪不得密麗爬到了希噠的房間時，大大的稱讚這間又高又清爽的住處。她說：

> 希噠，你能找到這樣一間遺世獨立的房間真是太棒了！你高高在上，遠離羅馬城的各種怪味道，呼吸的是芳香的空氣；也因此，你清純的處女之身，超越了我們塵世的虛榮心和情感，以及我們凡人的泥污和塵埃，而和白鴿與天使為鄰……。 (*MF* 53)

希噠自己也承認住在高處是有意料不到的好處，景觀很好，幾乎可以看到五十英哩外的地方。 她又說：「高處的空氣使我精神百倍，使我有時候還想從塔中飛出去，相信自己會往上飛。」(*MF* 54) 作者筆下的希噠，真的像天使一般！

這位遊客問附近的人，才知道這裡的人把它叫做『猴塔』(Monkey's Tower)。這位讀者為了印証霍桑的描寫是否正確，還爬上去仔細的看。他發現塔頂上的房間其實並不像作者所寫的樣子能夠住人，因為只有幾呎高，當做儲藏室，裡面塞滿了破傢俱和一袋袋的雜糧。(Anonymous 493)不過他倒是很佩服作者把這樣一個破舊矮小的閣樓美化成故事中那麼俱有詩意的少女房間。他讚嘆的說：

> 霍桑運用這個塔的例子，的確顯示他把最通俗的實際景觀，很巧妙的溶合在最浪漫的詩意中。對於沒有詩意的人，不管是《紅字》裡的清教徒或是《大理石牧神》裡的「猴塔」，都不會讓人聯想到浪漫的故事。不過霍桑能夠在仔細刻劃現實面時，以他純粹富有詩意的想像力，注入了幻想的氣氛，使兩者合為一體。(Anonymous 494)

這位遊客對於霍桑想像力，讚賞有加。也許只有一個能到現場的遊客，親眼見到一間很平凡的矮小儲藏室，在作者巧妙的筆觸之下，轉變為充滿詩意又浪漫的少女房間，對於作者的想像力的確衷心佩服。但這也是一個少見的讀者/遊客角色重疊所造成的一個真實案例。文本中這裡是一個少女的房間，在作者筆下似乎是一處天使的住所。當這位讀者到了現場，面對的卻是一間矮小紊亂的儲藏室，其失望之情，可以想見。不過這位讀者能夠把兩個截然不同的場景從文學創作的觀點加以合理化，在現實與幻想之間找到了平衡點。必竟閱讀文學作品的最終目地並不是要去查明其中某個外景或內景真實的面貌，它只是作家想像的產物，並不需要有一個真實世界的複製品。

遊客在欣賞故事之餘，如果也見到出現在故事中真實的場景，則他在書寫語言和圖像語言之間，往往會產生重疊的現像。作者所致力刻畫的背景，恐怕

臺灣大學學術期刊資料庫

會不如其原本所預期的效果。霍桑這個故事，幾乎把所有羅馬重要的景點都包括在內，而遊客對這些古蹟先前不知聽過多少次，來之後也必定會去參觀，所以心中早就很熟悉。他們主要是來印証景觀與自己想像中的面貌是否相同。因此就故事背景而言，《大理石牧神》缺乏適當的『美學距離』(Aesthetic distance)，隔絕在讀者和文本之間，以產生傳奇故事需要的幻想效果。此之所以大部份這類故事，時間都在遙遠的過去，人物與背景隨著時間因素而截然不同；霍桑自己的《紅字》就是一個很好的例子。但是在這個文本裡，人物都是現在的人，其中三個人來自英美兩國，和大部份遊客相同；同時故事的背景不是想像中的過去，而是眼前鮮明的古蹟，是他們遠渡重洋要來參觀緬懷的文化遺產。霍桑以當代人物和實際的景觀做為故事的骨架，如果使它們存在矇朧的背景之中，並且賦予某種特殊的像徵性，使羅馬的藝術品和古蹟能加強文本中人物追求藝術之美的執著與努力，才能真正發揮它們的功能。不過到羅馬的遊客，他們現場所見和他們閱讀的文本內容，全然相同。面對活生生的古蹟和文本裡的描述，遊客自然會選擇真實的一面，以藝術品和古蹟為主。霍桑的故事，既然是以書寫語言在做圖像語言的工作，遊客自然會將其置於次要的地位。《大理石牧神》被看成一本旅遊書，適合在羅馬觀光的時候參考，也就不足為奇。

四、 遊客在文本/影像間的互動與詮釋

旅遊本質上是視覺的活動，與此相關的讀物，例如景點簡介、導讀、或遊記，都無法取代遊客在現場的感受。 影像在旅遊過程中，只是副產品，是遊客設法保留現場的複製品。自古以來，遊客就以各種方式，希望能夠留下自己見過的景觀； 除了文字記錄，以圖像語言的方式，例如素描、水彩、甚至油畫，都曾留下不少精彩的作品。攝影科技的來臨，提供另一種更迅速簡便的媒介。影像高度的寫實功能與方便性，使遊客更容易留下曾經『到此一遊』的証據。這種複製現場的願望，到了廿世紀，已經成為必要的罪惡。照像機成為每個遊客的必備道具，每到一地，拍照成為主要的旅遊行為，形成了『觀光等於拍照』的扭曲消費形態。美國當代著名作家蘇姍宋妲(Susan Sontag)，在她的《論攝影》(*ON PHOTOGAPHY*) 一書中，對這種現像，說過下面一段話：

> 旅行成為照片蒐集的策略…使大多數旅客覺得被迫…停下腳步，拍照，然後繼續走。 這種方法對已經被殘酷無情的工作倫常所障礙的

臺灣大學學術期刊資料庫

> 人－像德國人、日本人、美國人－特別具有吸引力。用一只相機緩和焦慮，使慣於受工作驅策的人，在他們渡假而且被認為應該正在享受樂趣的時刻，覺得自己目前並沒有在工作。他們必須有點類近於工作的親切模仿可做： 他們可以拍照。(《論攝影》8)

宋妲把現代遊客的攝影行為看做是旅遊時的「代替工作，」其實有點不公平，因為希望能夠留下自已見過的景觀，這種心態，自古皆然，並非現代人所獨有。十九世紀能夠到羅馬旅遊，都是優閒的人，並沒有無情的工作壓力，但他們還是熱衷於收集像片。顯然任何時代旅遊的人，以圖像語言做為記錄的方式，是很自然的心理需求，無可厚非。遊客拍照的目地，是為了要把短暫的視覺經驗轉化為一項可以長久保存的實體，做為日後回憶的媒介。要在個人的一生中，留下一些足以回味的片斷，這是運用科技來保持記憶/紀念的功能。

前面提到，在一八六零年代，一般遊客要用攝影留下現場的景像，並不方便，所以購買當地書商準備好的影像，比較簡便。由於羅馬的書商提供整套與《大理石牧神》相關的照片，因此在發揮紀念/記憶的功能上，文本能移結合影像，無疑是最佳的選擇。《大理石牧神》的情節牽涉到羅馬許多古蹟和義大利各階層的人，影像插圖本因此也保留了一八六零年代，古蹟在當時的景觀，一些比較特殊的區域(例如猶太人聚居的貧民區(圖六)，以及社會各階層的面貌(例如警察、傳教士、農人等)。做為一種可靠的寫實工具，這些影像都因為出現在故事中而特地拍攝的，卻意外的留給後世一份難得的社會現像的資源。雖然當時購買這些影像的遊客，只是做為日後幫助記憶的媒介，不過影像在這個文本中，也意外的發揮了它潛在的社會寫實功能。

遊客在選擇影像時，會因為自己是否見過書中所提到的景物而有所不同。他們在參觀之後，可以藉著影像加強印像，做為以後記憶的參考。因此實証的經驗是選擇時的重要因素。為了保存自己在旅途中的印像，利用影像做為重現的橋樑，使記憶或印象不會隨著時間而逐漸暗淡或消失；這是影像科技帶給遊客最大的好處。有些遊客會在像片的底部有空白的地方，寫下日期或景物的名稱，如此等於留下了他在某年某月某日在某個著名景點遊覽的事實，這和現代人喜歡在照片背後寫下時間地點相同。影像插圖本因此扮演了雙重角色，不僅保存了旅遊時攫取的印像，也是一項記憶的實體，是我們隨時可以用來喚起記憶的工具。從一張照片裡，旅客能夠保存一個自己特別喜歡的景觀。而將來，他可以對人說，這個景觀特別值得珍惜，因為我有相片為証。

因此印像的重建是遊客選擇影像的重要因素；必竟他們是來羅馬旅遊，不

臺灣大學學術期刊資料庫

免會有曾經「到此一遊」的心理。加上各人藝術喜好的不同，對於景物的反應也會有差異，因此每一本重新裝訂的版本其照片內容和數量也就不同。這一點是杜芝納版的《大理石牧神》插圖本最重要也最特殊的地方。 而在所有的照片中，幾乎每一冊的前面都是一幅霍桑一八六零年在英國拍攝的肖像；(圖七)這也是惟一可以確定攝影家身份的照片，其餘的影像作者如今皆難以指認。

遊客對影像的選擇和排列次序，大都是配合故事情節發生的背景所在，或是參考文本每章的篇名 (Chapter Heading)。由於有些篇名直接使用古蹟或藝術品的名稱，因此很容易選擇插圖。例如第二章的篇名是 "The Faun"「牧神」，描述的是著名的 "The Faun of Praxiteles"， 所以配上這個石彫的像片便理所當然。第七章是 "Beatrice," 敘述密麗姆在希噠住處欣賞後者所仿做的這副名畫，因此 Guido Reni 的辛姬畫像便不可或缺。 大部份遊客選取的影像則配合故事發生的背景。例如第十七章的篇名是 "Miriam's Trouble"，而第十八章是 "On the Edge of a Precipice"，兩章的篇名並沒有暗示任何背景的地點。其實這兩章是描寫他們四個人在晚上到羅馬圓型大競技場，因為當時就有不少遊客喜歡夜遊此一古蹟，在裡面唱歌跳舞狂歡。(*MF* 153-154) 不過他們四個人這時心中各有所思，沒有心情歡樂，所以只在裡面走動交談。第十七章往往配上這個古蹟的雄偉外景，第十八章則用此古蹟的內景照片。不過當時要照夜景有困難，所以這兩張只能用白天的影像替代。又如從三十八章到四十章，描寫希噠走到聖彼德大教堂對教士告解的經過。第三十八章的篇名 "Altars and Incense" 並沒有指出任何地點，第三十九章的篇名 "The World's Cathedral," 這是聖彼德教堂的另一種稱呼，第四十章 "Hilda and a Friend"，也沒有指出任何地點(情節是她在告解後，才發覺肯揚一直在附近注意她)。由於聖彼德教堂內外可以做為插圖的景觀和藝術品很多，第三十八章多以教堂雄偉外景為插圖，三十九章則以著名的聖彼德彫像 (Statue of St. Peter) 最常見，第四十章再配上一張教堂內景。

有些遊客所選擇的影像不僅能夠配合故事的情節，甚至還超越了故事的像徵性，達到更高的意境。例如第十三章「彫塑家的工作室」("A Sculptor's Studio")，描寫密麗姆到肯揚的工作室，後者給她看了一個自已不曾示人的小象牙盒，裡面放著一隻他用大理石雕出的女性手掌。其實這是肯揚心中愛慕希噠，利用和她相處時，好幾次私下仔細歡察她的右手之後所刻的。但是在影像插圖本裡，照片所呈現的是兩位女性的右手，溫柔的握在一起，給人一種全然不同的視覺美感。當初想到用兩隻手拍攝的攝影師，值得讚佩。當然這個畫面

臺灣大學學術期刊資料庫

很容易令人連想起米開蘭基羅在西斯汀教堂圓項上所繪的著名壁畫，「上帝創造亞當」，上帝的手快要接觸到亞當的手畫面。 這張影像裡，兩隻纖細的手輕輕的握著，優雅端莊，比原來故事所描寫的畫面要好的多，畢竟一隻手掌在盒子裡，並不是很賞心悅目。這也顯示出影像的運用雖然與文本的內容不同，但也表現出遊客對於好的作品，能夠做出最佳的選擇。(圖八)

另外有些影像則意外的保留了當時義大利的民俗人文景像。例如第四十七章「農夫和村姑」("The Peasant and Contadina")，原文敘述杜納達羅和密麗姆兩人故意開玩笑打扮成鄉下人模樣；而在照片中兩個年青男女，扮成農人與村姑，保留了難得的地方彩色，使後世的人能見到一八六零年代義大利鄉下人的真實穿著。(圖九) 同樣的，當時羅馬警察的全身照，也是很值得保留的影像。(圖十) 至於像片的數量，每冊大約從五十幅到一百幅最多；但也有三十幅或高達二百多幅的例子。(Williams, 124-5) 其實要加上照片再重新裝訂並不便宜。有一個讀者就曾經提到當時杜芝納版的價格只要義大利幣 4 里拉(lira)，加上照片重新裝訂成精裝本，工錢就要 20 里拉，選購一百張照片要 25 里拉。所以本來只要四里拉的書，最後可能就要 49 里拉，幾乎要十二倍的花費。還好當時能夠到歐洲去渡假的都是富裕的遊客，他們才有能力花這筆錢。(Goldschmidt & Naef 204)

這種由遊客自已選擇照片做為插圖的作法，大約在杜芝納版的《大理石牧神》出版後沒多久就開始，至於確定的時間已難查考。(Armstrong 283; Schloss 39) 現存版本中，可以確定最早製作年代的是一八六八年。(Goldschnidt & Naef 204) 不過杜芝納公司不久也知道羅馬書店這種由讀者來選擇照片做為插圖的獨特做法。 因此該公司在羅馬除了出售一般的版本，也供給書店附有空白頁的版本；如此，就不必把 書拆開，遊客只要買照片，直接貼上去就可。(Manning 18) 有些遊客不喜歡貼上太多照片，因此就把空白頁用來記載自己參觀景點的日期或心得，甚至還有人寫上自己的作品。一八九一年有一位美國遊客 Elia W. Peattic，就在空白頁上留下了自己寫的一首詩。她還把這首詩寄到雜誌上發表，標題竟然是:「《大理石牧神》的空白頁。」("On A Blank Leaf in *THE MARBLE FAUN*") (Peattic 847)。可見空白頁的用途並不止於浮貼相片，還可以當做個人在羅馬時的記事本，具有多重功能。

有一位在波斯頓著名的出版公司 Houghton , Mifflin & Co. 做編輯的 John Torrey Morse, 在一八八七年時到羅馬度假。他寫信回公司說：「當然我在讀《大理石牧神》，大概是第十次了。我自然很想要去買一套相片當做插圖，我

臺灣大學學術期刊資料庫

自己就會裝訂；我希望自己選擇照片。同時我也想把書在這裡用著名的羅馬牛皮封面 (Roman vellum)裝訂，使整套書更有地方性色彩。」(Williams 144) 由於該公司是美國《大理石牧神》的出版商，他甚至要公司寄給他一本還沒有裝訂的該書散葉，以便在羅馬裝訂。這可能是因為杜芝納公司的版本，紙的品質比較差，不如美國版。這位編輯就像大多數到羅馬的遊客一樣，也希望自己能夠參予製做影像插圖本，帶回家做紀念，就像現代遊客到異地旅遊時，也會想要買當地的紀念品一般，可見當時這種版本多麼受到歡迎。

到了一八八零年代，由於《大理石牧神》的影像插圖本帶回美國已經成為一種風尚，也是公開的祕密，因此 Houghton，Mifflin & Co.這家公司，覺得該書的插圖本有潛在的市場。所以在一八八九年出版了一套兩冊的《大理石牧神》插圖本，配上五十一張照片，前面封頁裡是霍桑的照片，然後每章有一張，但故事最後的『尾聲』則沒有。這個版本和遊客在羅馬自己製作的最大不同是，書中的像片不是一張張以手工貼上去的，而是以當時新的印刷技術，把照片以凹版印刷(Photogravure)套印在書中，全書的文字和插圖皆以印刷的方式出現。 讓美國的讀者，也可以見到另一種形式的影像插圖本。[3]這個版本的出現可以印証當時《大理石牧神》插圖本受人歡迎的現像，同時也滿足了很多無法到義大利旅遊的讀者好奇心。雖然如此，直到第一次世界大戰前，到羅馬的英美遊客，還是繼續帶回來自己製作的杜芝納版手工影像插圖本，做為個人一件有意義的紀念品。顯然這種「後」製作的形式，有其特殊的魔力，並不是一本類似的「標準版」可以取代。

五、 結語

雖然《大理石牧神》在某些批評家眼中並不是一本成功的小說，而更像一本羅馬的藝術導讀；但對於許多原本只是要到義大利度假的遊客而言，書中不少長篇幅的藝術品介紹和評論能夠滿足他們的需要，模陵兩可的結局，並不會使他們困擾。他們來羅馬主要目的是要參觀古蹟和藝術品，並不是要欣賞霍桑的小說；因此文本的情節和結局並非他們關注的重點。正如一位現代評論家說，他們需要的是一項「智慧工具」(Intellectual equipment)。(Williams 117) 這個小說含有相當程度的知識內涵，不僅可以做為介紹羅馬的讀物，也是旅途

3 這個影像插圖本現在由下列書商再版：Hawthorne, Nathaniel. The Illustratedmarble Faun. Introd. By Nathalia Wright. Delmar, NY.: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1991.

臺灣大學學術期刊資料庫

中消遣時光的好伴侶。故事本身使讀者經歷一場夢幻又懸疑的美感旅程。故事所描述的許多古蹟、名畫和雕刻作品，都是他們親眼見到的，使文本與景物有互補與印証的功能。如此虛/實的交錯與呈現使遊客的角色不斷的變動或重疊。他們在現場參觀時，眼前景色會投射於故事虛擬的情境中，有置身於故事中背景的感覺；他們因此更能夠體會作者豐富的想像力。角色的變換/重疊使他們的美感經驗受到相當程度的衝擊與修正，他們或許會有些困惑，但同時也獲得了精神上的滿足。霍桑運用藝術作品做為故事的骨架，把純粹依賴視覺的藝術欣賞做為他探索的主題，這是一個相當抽像的課題，要藉著一本傳奇小說呈現並不容易。從嚴謹的小說創作觀點而言，這個故事確實滲雜太多遊記式的內容以及與主題無關的純藝術品描述。一位現代批評家則有不同看法，他說：「十九世紀有很多作家在他們的傳奇裡運用繪畫、雕塑、建築、刺繡，或彩繪玻璃，不過沒有人將傳奇與視覺藝術的關係提升為他/她故事的主題。這是《大理石牧神》最輝煌的成就。」(Steiner 120)

從眾多到羅馬的遊客反應看來，霍桑在此文本嘗試的主題可能有些曲高和寡；他們感興趣的是在影像語言上，對於傳奇小說與視覺藝術之間的關係，恐怕不是他們關注的重點。他們熱衷於製作影像插圖本，使文本也成為回憶的一部份。旅遊結束後，這本書還繼續扮演閱讀/回憶的功能。這種版本之所以廣受歡迎，就在於能夠扮演不同的角色，具有不同的作用，使遊客有多重的滿足感，能夠更完整的呈現出他們在羅馬旅遊時的身心感受。《大理石牧神》因此從一本純文學作品，成為羅馬的藝術導讀，最後則變成遊客一件充滿回憶的紀念品，使這個影像插圖本流行長達半世紀之久。

臺灣大學學術期刊資料庫

(圖一) 【辛姬肖像】 (Portrait of Beatrice Cenci) (油畫 局部).

(圖二)【牧神雕像】 (The Faun of Praxiteles)

臺灣大學學術期刊資料庫

(圖三) 【圓型大競技場】(The Coliseum)

(圖四) 【萬神殿】(The Pantheon)

臺灣大學學術期刊資料庫

(圖五) 【希嗟的塔】 (Hilda’s Tower)

(圖六) 【猶太人貧民區】 (Jewish Ghetto)

臺灣大學學術期刊資料庫

(圖七) 【霍桑肖像】

(圖八) 【手】

臺灣大學學術期刊資料庫

(圖九) 【農夫與村姑】 (The Peasant and Contadina)

(圖十) 【羅馬警察】

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

宋妲。《論攝影》。黃翰荻譯。台北：唐山，民國八十六年。

Anonymous. "Scenes from *The Marble Faun." Scribner's Monthly.* 2 (1871): 493-494.

Armstrong, Carol. *Scenes In A Library: Reading The Photography In The Book, 1843-1875*. Cambridge, Mass.: The Mit Press, 1998.

Bigelow, Charles Curtis. " Introductory Note" To *The Marble Faun*, Vol. 9 of *The Works Of Nathaniel Hawthorne*. NY.: Bigelow, Brown, 1923.

Boswell, James. *Boswell On The Grand Tour: Italy, Corsica, And France, 1765-1766.* Eds. F. Brady & F. A. Pottle. London: William Heinemann Ltd., 1955. 45, Note 2, 62.

Bryant, Marsha Ed. *Photo-Textualities: Reading Photographs And Literature*. Newark, NJ: University Of Delaware Press, 1996.

Byer, Robert H. "Words, Monuments, Beholders: The Visual Arts In Hawthorne's *The Marble Faun*." In *American Iconology*. Ed. David C. Miller. New Haven: Yale University Press, 1993. 163-185.

Dauber, Kenneth. *Rediscovering Hawthorne*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

Geismar, Maxwell. "Introduction," to *The Marble Faun*. NY.: Washington Square Press, 1958.

Goldschmidt, Lucien & Weston J. Naef. *The Truthful Lens: A Survey Of The Photographically Illustrated Book, 1844-1914*. NY.: Grolier Club, 1980.

Gollin, Rita K. *Portraits Of Nathaniel Hawthorne*. Dekalb,Ill.: Northern Illinois University Press, 1983.

Harding, Brian. Ed. *Nathaniel Hawthorne: Critical Assessments.* Vol. I. Mountfield, East Sussex: Helm Information, 1977.

Hawthorne, Nathaniel. *The French And Italian Notebooks*. Centenary Edition. V. 14. Ed. Thomas Woodson. Columbus: Ohio State UP, 1980.

_____. *The Illustrated Marble Faun.* Introd. By Nathalia Wright. Delmar, N.Y.: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1991.

_____. *The Marble Faun: Or, The Romance Of Monte Beni*. Centenary

臺灣大學學術期刊資料庫

Edition . V. 4. Ed. William Charvat, Et Al. Columbus: Ohio State University Press, 1968. (本文中參照此版本之處，均以 MF 兩字母表示)。

Henisch, Heinz K. & Bridget A. Henisch. *The Photographic Experience 1839-1914: Images And Attitudes*. University Park, Penn.: Penn State University Press, 1994.

Howells, William Dean. *Roman Holidays And Others*. NY.: Harper & Brothers, 1908.

Idol, Jr., John L. & Budford Jones. Eds. *Nathaniel Hawthorne: The Contemporary Reviews.* NY.: Cambridge Univ. Press, 1994.

James, Henry. *Hawthorne*. NY.: Ams Press, 1968.

Literary Gazette: A Journal Of Art, Science And Literature. "New Novels." N.S. 4 (10 March 1860): 306-307. Eds. John Idol & Budford Jones, *Nathaniel Hawthorne: The Contemporary Reviews.* NY.: Cambridge Univ. Press, 1994. 249-250.

Manning, Susan. "Introduction" To *The Marble Faun*. Oxford: Oxford University Press, 1968. Ix-Xxxix.

Nowell-Smith, Simon. " Firma Tauchnitz 1837-1900," *Book Collector*, V.15 (Winter 1966): 423-436.

Peattic, Elia W. "On A Blank Leaf In *The Marble Faun*." *Century Magazine*, 42 (1891): 847.

Price, Lois Olcott. "The Development Of Photomechanical Book Illustration." Ed. Gerald W. R. Ward, *The American Illustrated Book In The Nineteenth Century*. Winterthur, Delaware: Henry Francis Du Pond Winterthur Museum, 1987. 233-255.

Schloss, Carol. *In Visible Light*. NY.: Oxford University Press, 1987.

Sontag, Susan. *On Photography*. NY.: Anchor Books, (1977),1990

Steiner, Wendy. Pictures Of Romance: Form Against Context In Painting And Literature. Chicago: University Of Chicago Press, 1988. 91-120.

Sweet, Timonthy. "Photography And The Museum Of Rome In Hawthorne's *The Marble Faun*." Ed. Marsha Bryant, *Photo-Textualities: Reading Photographs And Literature.* Newark NY.: University Of Delaware Press,

臺灣大學學術期刊資料庫

1996. 25-42.

The Times (London)〔Review of〕*Transformation*. April 7, 1860. 5.

Ed. Brian Harding. *Nathaniel Hawthorne: Critical Assessments.* Vol. I. Mountfield, East Sussex: Helm Information, 1977. 449-455.

Todd, William B. & Ann Bowden. *Tauchnitz International Editions* In *English 1841-1955: A Bibliographical History*. NY: Bibliographic Society Of America, 1988.

Williams, Susan S. "Manufacturing Intellectual Equipment: The Tauchnitz Edition Of *The Marble Faun.* " *Reading Books: Essays On The* Material *Text And Literature In America*. Eds. Michele Moylan & Lane Stiles. Amherst, Mass: University Of Massachusetts Press, 1966. 117-150.

Wilsher, Ann. "The Tauchnitz '*Marble Faun'.*" *History Of Photography,* 4 (January 1980): 61-66.

引用圖片來源

(圖一) 【辛姬肖像】 (Portrait of Beatrice Cenci) (油畫 局部). 原作以往認為是 Guido Reni (1575-1642) 所作。 現在大都認為是 Elisabetta Sirani 的作品，約一六六零年。 引自: Susan S. Williams, p. 125.

(圖二) 【牧神雕像】 (The Faun of Praxiteles)(據傳是希臘雕刻家 Praxiteles 作品, 公元前三世紀).引自: Carol Armstrong, p. 343.

(圖三) 【圓型大競技場】(The Coliseum)引自: Timothy Sweet, p. 32.

(圖四) 【萬神殿】(The Pantheon)引自: Timothy Sweet, p.31.

(圖五) 【希噠的塔】 (Hilda's Tower)引自: Susan S. Williams, p. 135.

(圖六) 【猶太人貧民區】 (Jewish Ghetto)引自: Timothy Sweet, p. 37.

(圖七) 【霍桑肖像】英國 John. J. E. Mayall 攝於一八六零年五月十九日。引自: Rita Gollin, p.56.

(圖八) 【手】引自: Heinz K. Henisch.,p. 321.

(圖九) 【農夫與村姑】 (The Peasant and Contadina)引自: Heinz K. Henisch, p. 319.

(圖十) 【羅馬警察】引自: Susan S. Williams, p. 126.

臺灣大學學術期刊資料庫