戲劇研究　第21期
Journal of Theater Studies
2018年1月　頁89-132
DOI: 10.6257/JOTS.201801_(21).089

拆解大衛・賈里克的「自然」演技：脈絡、內涵、與理論*

林雯玲
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

前言

一七四一年十月十九日倫敦郊區一家沒有執照的小劇院（Goodman's Fields Theatre），其劇單上一如慣例預告當晚多樣的節目與演出人員，主要節目爲分上下兩部分的音樂演唱與演奏會，[1]中間穿插免費的戲劇演出《理查三世的生與死》，接續爲舞蹈表演與一短幕民謠歌劇，扮演主角理查三世的演員罕見地並未具名，僅寫著「一位紳士」，附註「從未在舞台出現過」。據報導，當晚觀眾反應極其熱烈，倫敦舞台前所未見。[2]這位紳士——二十四歲的大衛・賈里克（David Garrick, 1717-1779）一夕／戲成名，倫敦名流更絡繹不絕湧入看戲，[3]紛

* 感謝兩位審查委員提供仔細的指正與建議。本論文爲科技部專題研究計畫〈劇場圖像學的理論與應用（II）：閱讀霍加斯的「賈里克扮演理查三世」圖像〉（105-2410-H-024-006-）的部分成果。感謝科技部提供部分經費，筆者得以於2017年7月至哈佛大學劇場收集資料庫，富爾杰莎士比亞圖書館與倫敦大英圖書館進行移地研究，查閱實體的檔案庫史料與蒐集圖像，以及參閱重要的網路資料庫，如「十七與十八世紀伯尼報紙資料庫」（17th and 18th Century Burney Newspapers Collection）（研究期間臺灣沒有此資料庫），以及臺灣有的全文資料庫Eighteenth Century Collection Online，後者的文獻有些在半開放性資料庫如HathiTrust Digital Library可取得。

1 該劇院以音樂會的方式規避唯有柯芬園劇院和德雷巷劇院兩家專利劇院得以演出正規戲劇的法令。

2 *The London Daily Post and General Advertiser* (London, England), 20 October 1741, Issue 2182.

3 *The London Daily Post*, 27 November 1741, Issue 2215; *Thomas Davies, Memoirs of the Life of David Garrick: Interspersed with Characters and Anecdotes of His Theatrical Contemporaries.*

臺灣大學學術期刊資料庫

紛留下各式讚嘆之詞，大文豪亞歷山大．波普（Alexander Pope, 1688-1744）預言：「賈里克作爲演員，前無古人，後也將無來者」，[4]退休的著名女演員波特太太（Mrs. Porter）前來一睹究竟，讚嘆賈里克是：「天生的演員」，「第一次演出就比任何有二十年演出經驗的人還要好！」[5]賈里克首度登台即以橫空出世的天才演員之姿崛起。不過，劇單所稱的「從未出現在舞台」並非全然是事實。一七三七年，賈里克與老師及家庭友人塞謬爾．詹森（Samuel Johnson, 1709-1784）一起離開故鄉利奇菲爾德（Lichfield）到倫敦各自打拼，[6]因其父過世家庭經濟更形拮据，遂放棄林肯學院學業與其兄合資從事酒的經銷，[7]並結識演員查爾斯．麥克林（Charles Macklin）、演員經理人亨利．吉法德（Henry Giffard）等。在一七四〇年新的劇場季，很早就對劇場和演戲著迷的賈里克，[8]受吉法德請託，臨時代替突然生病的啞劇演員登台演出，其創作的第一個劇本（*Lethe*）

the Whole Forming: A History of the Stage, which Includes a Period of Thirty-six Years , vol. I (Dublin: Joseph Hill, 1780), p. 35.

4 James Boaden, "Biographical Memoir," in *The Private Correspondence of David Garrick: With the Most Celebrated Persons of His Time; Now First Pub. from the Originals, and Illustrated with Notes. And a New Biographical Memoir of Garrick*, vol. I, ed. James Boaden (London: H. Colburn and R. Bentley, 1831), p. vii。這一句是最常被引用的說法，但兩本傳記作者寫的卻是「恐怕這年輕人將被寵壞，因爲將沒有人可與他競爭」Thomas Davies, p.36. Arthur Murphy, *The Life of David Garrick, Esq.* (London: J. Wright, Piccadilly, 1801), p. 26.

5 "Rev. T. Newton to Mr. Garrick, 26 April 1741" in James Boaden ed., p. 8.

6 賈里克家的經濟無法在他讀完當地的文法學校後繼續供他進大學，他被送到附近Edial一所由Samuel Johnson開設教授拉丁文和希臘文的住宿學校，於1736年中旬開張，但只維持幾個月，就破產關門，賈里克因此和（後來的）詹森博士建立一輩子的友誼。Joseph Knight, *David Garrick* (London: Kegan Paul, 1894), pp. 10-11.

7 賈里克的父親爲職業軍人，是令人敬重的職業，然法令規定除非與外國征戰或駐紮外地，方能領全薪。其父長年只領半薪，雖也曾積極駐紮外地，但要養活七口之家頗爲困難。賈里克十多歲時，曾到里斯本與從事酒品經銷、富裕的叔父學習一段時間。此爲賈里克與長七歲的兄長，分別從叔父和父親繼承一些遺產後，從事酒品經銷的淵源。Joseph Knight, pp. 1-14; George Winchester Stone and George Morrow Kahrl, *David Garrick, a Critical Biography* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1979), pp. 4-5.

8 「塞謬爾．詹森誕生地博物館」（Samuel Johnson Birthplace Museum）爲慶祝賈里克三百年誕辰，舉行特展（Exhibition: Johnson & Garrick, a Friendship in Constant Repair），展覽資料（Early Life and Lichfield, Act I）指出賈里克十歲在主教的皇宮（Bishop's Palace）第一次籌畫並演出戲劇*The Recruiting Officer*，1735年就讀詹森所創立的學校時，即顯露對劇場濃厚的喜愛，總是很欣喜巡迴劇團到鎮上演出。展覽期間爲2017年6月17日到9月24日，筆者於7月24日造訪。

臺灣大學學術期刊資料庫

也在柯芬園劇院成功上演。[9]賈里克深知由於演員地位低下、名聲不佳，兄長不會同意他轉行，隔年夏天他偷偷以Mr. Lyddall[10]的名字跟著吉法德的巡迴劇團在伊普斯威奇（Ipswich）演出，[11]這段經歷可以算是賈里克極短暫的演員學徒生涯。在他因演出理查三世一炮而紅，受到觀眾的熱烈愛戴，以及務實考量演員優渥的報酬後，[12]賈里克決定以演戲爲業，不斷懇求兄長與家族的諒解，當他的名字首次出現在劇單上已經是十一月二十八日。[13]一七四七年賈里克進一步和詹姆斯．萊西（James Lacy）合夥買下倫敦的兩家專利劇院之一的德雷巷劇院，共同管理直到一七七六年退休，[14]創造劇場史學家所稱的「賈里克的時代」。

作爲演員，賈里克被認爲推翻當時流行的演說式演法，以自然演技縱橫倫敦舞台超過三十年，更罕見地精通喜劇和悲劇兩種劇種，如其傳記作者湯瑪斯．戴維斯（Thomas Davies）生動地比喻：「賈里克像劇場的牛頓發出光芒；他給演講和演技帶來新視野：他揚棄咆嘯、誇張、怪臉，而恢復了自然、輕鬆和簡單」。[15]但是何謂自然輕鬆或自然演技？我們肯定不能以現代的審美觀點來理解

---

9 George Winchester Stone and George Morrow Kahrl, p. 24.

10 此爲劇院經理的太太的娘家姓氏。Joseph Knight, p. 19.

11 Thomas Davies, pp. 14-15; Joseph Donohue, “The theatre from 1660-1800” in *The Cambridge History of British Theatre Vol. 2 1660 to 1895*, ed. Joseph Donohue (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 24.

12 賈里克寫信給兄長時，估計年薪可賺300鎊。根據英國中央刑事法院網頁，英國幣制當時12便士（pence）等於1先令（shilling），20先令等於1英鎊（pound），21先令等於1金幣（guinea）。低薪的工匠一年約賺15-20鎊，馬車伕12-26鎊，養家約需40鎊；「中產階級低於100鎊無法過得舒適，中產階級和純然有錢階級的界線爲500鎊左右」。參考“The Proceedings of the Old Bailey,” https://www.oldbaileyonline.org/static/Coinage.jsp，讀取日期2017年9月10日。當時演員薪資上漲驚人，一報紙投書比較數位主要演員在1708-09和1742-43該季的薪資，前者如名演員貝特頓（Betterton）年薪166鎊加演員收益場（benefit night，收入全歸這位主要演員所有，開銷由劇院支付）76鎊，後者如賈里克則是630鎊加收益場500鎊，其他對照也顯示演員年薪漲幅約接近四倍。*The London Daily Post*, 15 October 1743, Issue 2782.

13 Joseph Donohue, p. 25; Philip H. Highfill and Kalman A. Burnim, et al, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800 Volume 6: Garrick to Gyngell* (Carbondale, Illinois: SIU Press, 1978), pp. 7-8. Joseph Knight寫的是12月2日, p. 42.

14 兩人分工爲萊西主管財務與衣物，賈里克處理劇作家、演員、與所有製作的實務。因此賈里克難免容易得罪劇作一再投到劇院，卻沒有被演出的劇作家，以及沒有受雇或要求加薪未果的演員。

15 Thomas Davies, p. 43.

臺灣大學學術期刊資料庫

十八世紀的自然。那麼，有沒有更具體的描述來幫助現代讀者建構當時人認定的自然與想像賈里克石破驚天的演技方法呢？筆者因教授西洋劇場史課程，參閱所有中英文主要教科書籍，發現他們往往搭配賈里克相關的場景圖像，簡短介紹賈里克的演技，「自然」的風格是普遍的共識，但各家解釋重點不一。《牛津圖解劇場史》認爲賈里克的演技特色在於其情感強度與創新的自然主義（intensity and innovatory naturalism），演出的速度與活力讓他不會困於一種情感表達中，超越前人慷慨激昂的風格或英雄式的演法；[16]《劍橋插圖英國戲劇史》則有一欄討論賈里克的表演風格，提醒讀者「自然」是指擅長表演情感的跌宕起伏，心境轉化更細膩；[17]《活劇場：歷史》指出賈里克「以自然風格聞名」，說明賈理克強調仔細地準備與研究來發展人物的個人特質；[18]布羅凱特的《劇場史》則避免用形容詞論斷風格，而是描述面容、肢體，如穿透的眼神、表達性的身體等，「透過對當下情境的專注，賈里克使得他做的一切令人信以爲眞。最重要的是，他似乎抓住每個角色的複雜性，賦予比其他同時期演員更飽滿完整的表達」；[19]臺灣出版的《西方戲劇史　上》提到「當時的演出風格講究音調鏗鏘、動作複雜誇張，賈瑞克則力求逼眞自然」、「他這種簡單寫實的表演風格，爲他贏得了很多的讚美。」[20]

上述西方教科書的描述具體指出一大重點：賈里克扮演人物情感細膩、情感轉換快速、強度突出，都指向人物的情感再現。然而，自然演技有無包含其他特質呢？例如聲音與姿態爲何？雖然不少史學家用「革命」來形容賈里克的自然演技，但改變是漸進的，「自然」應該被視爲觀眾的審美「成規」，這些成規如何被改變？亦即，觀眾怎麼接受他的演技是自然，而認爲演說式演法是過時不自然的？沒有太多舞台經驗的賈里克又從哪裡學到較自然的演技？他打破、轉化、與承襲流行的演說式演法又是什麼？一般理解的自然是映照生活萬物，那當時的人

16 John Russell Brown ed., *The Oxford Illustrated History of Theatre* (Oxford: Oxford University Press, 2001), p. 263.

17 西蒙・特拉斯勒（Simmon Trussler）著，劉振前、李毅、康健等譯：《劍橋插圖英國戲劇史》（濟南：山東畫報出版社，2006年），頁122。

18 Edwin Wilson and Alvin Goldfarb, *Living Theatre: A History* (Boston: McGraw-Hill Education, 2004, 4th edition), p. 346.

19 Oscar G. Brockett and Franklin J. Hildy, *History of the Theatre* (Boston: Pearson, 2008, 10th edition), p. 222.

20 胡耀恆：《西方戲劇史　上》（臺北：三民書局，2016年），頁285。

臺灣大學學術期刊資料庫

如何認定、理解舞台再現的自然？包含哪些共識準則？這些都無法在教科書中找到答案，而且「自然主義」、「逼眞」、「簡單寫實」易誘發人們較熟知的、自十九世紀中葉起論述自然主義和寫實主義的現代用法與想像，更是極易造成混淆的語彙。因此，筆者轉向專門討論賈里克的諸多書籍論文探索，在爬梳重要文獻後，證明繼續追問自然有其必要，爾後，進一步藉由梳理十八世紀蓬勃的報紙評論、演技手冊與傳記等出版，企圖具體拆解賈里克的「自然」演技，比較描述並歸納通則，更進一步挖掘、闡述其背後的理論根源。

一、追問「自然」：文獻探討與研究方法

西方專門討論賈里克演技的論文或專書章節繁多，臺灣則付之闕如，[21]然比起教科書來說，這些文獻可以在脈絡下仔細探討賈里克的演技，只是不同的切入角度與用語，往往令人越挖掘，越陷入意義的迷宮。早期研究英國十八世紀演技的經典論文，阿倫．唐納（Alan S. Downer）所寫的〈穿著最佳服裝的自然：十八世紀演技〉，認爲「自然」始終是當時演員的演技準則，惟因每位演員和觀眾對自然的定義與詮釋不同，而造成代代的差異革新，若如劇場史學家傾向僅認定賈里克的演技才是自然，以他爲分期點分爲賈里克之前與之後，對其他演員是不公平的；因此，他依時間順序以著名演員爲代表區分爲四大演技派別，佐以演出的場景描述取代定義，分別是貝特頓（Betterton）節制嚴肅的自然派，漸漸轉爲西伯—布斯—威爾克斯（Cibber-Booth-Wilkes）的誇張派，再回到麥克林—賈里克（Macklin-Garrick）的節制自然派，最後爲肯伯—席登斯（Kemble-

[21] 國內針對賈里克的研究，有歐馨雲所寫的三篇論文。一篇討論賈里克的另類英雄劇所展示的人文主義式的愛國主義；一篇剖析賈里克1755年製作的《中國節慶》（*The Chinese Festival*）雇用法國芭蕾舞孃引起暴動的眞正原因，在於英國和法國交戰所誘發的愛國主義被挪用爲階級角力和劇場競爭的結果；一篇則討論賈里克於1759年製作《中國孤兒》（*The Orphan of China*）一劇已經吸取四年前《中國節慶》的教訓，而去除法國味，完全賦予英國風，反映當時英國的國族主義和東方主義，以及與法國海外爭取殖民地的帝國主義競爭。歐馨雲的研究緊扣當時社會政治氛圍，非僅限於文本，很具啓發性，但和演技較無關聯。分別參考Ou Hsin-yun, “Alternative Heroic Plays: David Garrick and Humanistic Patriotism,” *Fiction and Drama* 18.1 (2007 b): 155-171. “The Chinese Festival and the Eighteenth-Century London Audience,” *The Wenshan Review of Literature and Culture* 2.1 (2008): 31-52. “David Garrick’s reaction against French Chinoiserie in *The Orphan of China*,” *Studies in Theatre and Performance* 27.1 (2007a): 25-42.

臺灣大學學術期刊資料庫

Siddons）的新古典莊嚴派。接著，他綜合地討論演員台詞傳達，從報章評論與演技手冊舉例當時強調姿勢與語調的優雅（grace）、「自然」等。[22]此篇論文從史料中提供描述實例，最大的啓發爲「自然」是相對的，但由於其研究範圍較廣，並非針對賈里克的「自然」深入挖掘，且定義自然爲節制（restraint）仍然很抽象，也無法得知節制到何種地步才是自然。

美國劇場史學家約瑟夫．羅奇（Joseph Roach）的名作《演員的情感：演技科學的研究》第二章認爲賈里克所處科學現代化的十八世紀，得以從古典的演說修辭理論架構脫離，不再依循由古羅馬昆提力安（Quintilian）流傳下來的演說理論。他主張十八世紀是一個機械化的宇宙觀，承繼笛卡爾（René Descartes, 1596-1650）的概念：人是一移動的機器（雕像），有一理性的靈魂（或稱爲「機器內的鬼魂」〔ghost in the machine〕），指引精神氣到正確的管子，靈魂的主要情感（驚奇、愛、恨、欲望、快樂、悲傷）將透過身體內機械化的行動具體化，然後自動傳達到外在的特徵，[23]亦即透過想像力，鬼魂可以形塑一個情感的形體，並引發它，身體機器隨之改變，因此當時的自然是「機械性」的（mechanical）。羅奇闡述的正是當時演員與畫家所共同參考的流行的情感理論——有系統地分類情感與其引發相對應的肢體與表情，羅奇仔細追溯此理論在歐洲的脈絡發展，提供一個大的理解架構。然而，僅以「科學」或「機械化」論述自然，過於強調演技理論的一個面向，也無法回答：賈里克的演技和演說式演法是全然的斷裂嗎？更重要的，若賈里克之前與同時期的演員也都是遵循情感各有其動作姿態，那麼爲何獨獨賈里克的演技被稱爲自然呢？因此，必須追問賈里克的獨特勝出之處，即是新認定的「自然」。

其他重要文獻有另創詞彙來稱呼和自然相當的概念，卻易造成另一種誤解或需先釐清的背景知識。如研究十八世紀視覺藝術著名的歷史學家希勒．魏斯特（Shearer West）在所著的《演員的形象：賈里克和肯柏的口語與視覺再現》，著重當時文化脈絡下的圖像分析與書寫評論，則以寫實主義稱賈里克的演技，[24]

---

22 Alan S. Downer, “Nature to Advantage Dressed: Eighteenth Century Acting,” *PMLA* 58.4 (1943): 1026-1034.

23 Joseph Roach, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting* (Delaware: University of Delaware Press, 1993), p. 64.

24 Shearer West, *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble* (London: Pinter, 1991), pp. 58-68.

臺灣大學學術期刊資料庫

她認爲「與其說賈里克對創造自然的演技法感興趣，不如說他創造寫實主義特徵的特點。」[25]同自然主義一樣，寫實主義又是另一個易混淆與亟需解釋的語彙。但她指出一個很重要的概念：寫實主義是從觀眾對演戲的期待與審美觀定義的。那麼自然當然也是因文化、時間有所差異，本文探究的即是賈里克時期觀眾評論者的期待或認定的成規爲何。

又如，艾倫．休斯（Alan Hughes）以三篇論文討論十八世紀藝術和演技風格的關係，分別聚焦美學、姿勢和情感，在第一篇中他覺得我們無法判斷當時的人如何判斷自然，「自然」的差異其實是「風格」的不同，他主張不如將演技視爲一種視覺藝術會更有收穫，尤其是當時兩者聯結密切，因此他借用藝術史的術語，將十八世紀的演技法分爲三個連續的進程：巴洛克、洛可可、和新古典，而賈里克被歸類於洛可可時期，[26]三者某種程度都在追尋理想的美，主要差異在於巴洛克和新古典強調模仿理想的自然，如柏拉圖所稱的完美的原形（Form），而會參照古典繪畫，新古典又比巴洛克多了崇高（sublime），隱含沉穩克制的道德概念，拒絕巴洛克無節制的情感；而洛可可則傾向亞里斯多德主張的感官可覺知的自然，因此在日常生活周遭尋找美，多了幽默感。[27]休斯的文章對實際的演技著墨甚少；分類對於欠缺背景知識的讀者，反而必須先釐清這三個不同藝術風格的差別；我在文後也將討論亞里斯多德的論述被挪用，而發展爲主張藝術在描述事物「應該的」樣貌，而非實際所見，證明賈里克時期雖強調觀察生活，審美準則仍在追求理想的美。不過，此篇論文和唐納針對整個十八世紀演技的論文一樣，啓發提醒讀者當時演技風格的轉變都是漸進、相對的，且當時的演技理論確實和繪畫藝術同樣師承文藝復興的人文古典論述。休斯在第二篇文章則討論姿態，認爲三種風格在姿態上很難區分，均參考古典繪畫與雕塑；[28]最後一篇簡短論述情感理論，[29]後兩篇文章提供基礎的概念，但和三個藝術史術語無緊密關聯，此種分類助益不大。

---

25 同前註，頁65。

26 Alan Hughes, “Art and Eighteenth-Century Acting Style. Part I: Aesthetics,” *Theatre Notebook* 41.1 (1987a): 27.

27 同前註，頁28-30。

28 Alan Hughes, “Art and Eighteenth-Century Acting Style. Part II: Attitudes,” *Theatre Notebook* 41.2 (1987b): 79-89.

29 Alan Hughes, “Art and Eighteenth-Century Acting Style. Part III: Passions,” *Theatre Notebook* 41.3 (1987c): 128-139.

臺灣大學學術期刊資料庫

有些研究則不用自然演技，而強調當時演技意欲引起觀眾的情感與道德作用，稱賈里克的演技爲「感傷演技」（sentimental acting）或「感傷劇場」。[30]此論述根基於當時英國不少演技理論強調演員必須眞實感受到角色的情感，觀眾才能因感受到這種往往被理想化的情感，而達到道德教化作用。早期研究者如二十世紀中葉的厄爾．瓦瑟曼（Earl Wasserman），以同情的想像力（sympathetic imagination）定義關鍵概念「sensibility」，此詞源自古典理論如亞理斯多德、西賽羅、和昆提力安等主張：最能感動他人者自己必先感動最深，十八世紀英國諸多演技手冊作者都支持此理論，但也遭遇到詹森博士和法國狄德羅的質疑與挑戰。[31]羅奇專書第三章更完整梳理「sensibility」這概念如何從法國轉介翻譯到英國，[32]產生焦點的轉移，並區分「sensibility」爲回應刺激的即刻情感能力，而「sentiment」則是「內在情感（passion）誘發的感受（feelings）或想法」，簡言之，前者爲回應外在情感的傾向而後者是情感本身。[33]他們的文獻討論演技相關的一個概念但不以此形容演技，後來著作則基於同樣的要點，而稱賈里克的演技爲感傷演技或感傷劇場，以此點出發的近代文獻，如雷．伍茲（Leigh Woods）在《賈里克擁有舞台》一書中即用同情、情感和情感回應（sympathy, sentiment, sensibility）三個字來形容主流演技和文化思維，亦即基於人性本善的概念，對於戲劇人物採取同情而道德化的手法。[34]同一年，威廉．沃森（William B. Worthen）在《演員的概念》一書，第二章討論十八世紀賈里克演技，標題即強調「實現角色的感受：感傷劇場的姿勢、感受與社群」（Realize the feelings

30 Sentimental一詞的中譯，如一位審查者建議爲「富有情感」更爲貼切，但因考量翻譯慣例，如當時流行的「感傷小說」，因此不予更動。

31 Earl R. Wasserman, “The Sympathetic Imagination in Eighteenth-Century Theories of Acting,” *The Journal of English and Germanic Philology* 46.3 (1947): 264-272.

32 瓦瑟曼和羅奇都指出這個概念最早是由法國Pierre Rémond de Sainte-Albine所著的書籍*Le Comédien*（1747）完整發展。英國的John Hill將此書用英文鬆散地翻譯並有許多增添，成爲*The Actor*（1750），於1755年增補修改再版，參見Earl R. Wasserman, p. 267; Joseph Roach, pp. 98-105。此外，John Hill在1755年出版的這本書又被鬆散地翻回法文，成爲狄德羅在其書*Paradoxe sur le Comedien*攻擊sensibility的起點，他認爲移情只不過是情感狂熱，無法有創意洞見，干擾藝術的控制；他認爲演員必須精準地呈現理想情感的外在徵兆，成爲一個中立的觀者，有智力的穿透力但是沒有入情，參見Earl R. Wasserman, pp. 271-272.

33 Joseph Roach, p. 99.

34 Leigh Woods, *Garrick Claims the Stage: Acting as Social Emblem in Eighteenth-Century England* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984), p. 23.

臺灣大學學術期刊資料庫

of his Character: Gesture, Feeling, and Community in the Sentimental Theater）爬梳當時相關理論，從約翰．希爾到蘇格蘭哲學家亨利．凱姆斯（Lord Henry Home Kames）在《評論的要素》（*Elements of Criticism*, 1762），所發展出的仁慈主義者的社會理論，視劇場爲社會的縮影，展現的眞實情感可誘發同情，應用衍生，而組成一個仁慈的社會，最後論及時人高度自覺的社會角色的展演。[35]美國劇場史學家布魯斯．麥肯納基（Bruce McConachie）在編輯的《劇場歷史介紹》中有相同的論述，解釋「感傷」在當時是正面的字眼，十八世紀觀眾的理解會是：「它是種在舞台和社會的演技，統合了智慧、情感與道德」，「賈里克是在啓蒙時代扮演讓劇場藝術感傷化的重要人物」。[36]由於本文聚焦探究賈里克的演技，演技和劇場（欲）對觀眾造成的影響作用非研究範圍。此外，本研究不以不同的語彙來描述或類比賈里克的「自然演技」，例如也有學者因爲賈里克表情和姿態展現的情感強度，而將他歸類爲「浪漫派」演員範疇，[37]這樣另創語彙往往需要更多背景知識的釐清；更重要地，「自然」是當代劇場史學文獻以及十八世紀劇場評論最常用的關鍵語彙，它亟需在脈絡下來理解與定義。

本文採用的方法爲參閱一手史料來建構時人認定的自然演技的內涵。一則審視十八世紀英國演員和劇評家競相出版的重要演技手冊和相關傳記。包括賈里克本人在書信與所著的〈論演技〉的短文，留下不少分析角色的詮釋例證；報紙主編與劇作家亞倫．希爾（Aaron Hill, 1685-1750），以及作家與植物學家約翰．希爾（John Hill）所著的演技手冊；還有當代名人傳記中有評論賈里克演技的書寫，如劇作家理查．坎伯蘭（Richard Cumberland, 1731-1811）、演員麥克林的回憶錄等等。再則，透過梳理當時報章雜誌的戲劇評論讚美與批評演員演技關鍵點來歸納其所反映的審美準則與成規。英國報業從一六二一年開始出現，到十八

35 William B. Worthen, *The Idea of the Actor: Drama and the Ethics of Performance* (Princeton: Princeton University Press, 1984), pp. 70-84.

36 Bruce McConachie, “Theatres for knowledge through feelings, 1700-1900” in *Theatre Histories: An Introduction*, eds. Gary Jay Williams, et al (New York: Routledge, 2006), p. 174.

37 請參考導言與第一章，Celestine Woo, *Romantic Actors and Bardolatry: Performing Shakespeare from Garrick to Kean* (New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 2008), pp. 1-16, 17-48.

臺灣大學學術期刊資料庫

世紀中葉，刊載戲劇評論已經成爲常態，[38]不僅賈里克曾經擁有報紙的股份，[39]當時的劇院經理人設法與主編保持友善的關係，都反映了報紙的影響力，所以研究十八世紀演技無法忽略報紙、小冊。雖如休斯生動說明當時是「說話刻薄的黃金時代，沒有敘述是中肯而無偏見的」，[40]但劇評的偏見不也用另一種方式揭露某些事實？報紙、小冊偏頗的攻擊或讚美大隊的溢美之詞，其著墨點不也正反映（或塑造）某種主流的演技評判觀點，只要小心歸納分析，仍具有參考價值。

再者，排除特意吹捧或攻擊的文章，一些觀眾評論所舉的例子鉅細靡遺的程度令筆者感到驚奇，反映出對劇本和演出的熟稔，因而值得被看重，也提醒我們兩點當時的劇場事實：莎劇演出的頻繁與固定看戲的觀眾群。巨著《倫敦舞台》的作者採用他認爲非常嚴謹的研究數據，估計在一七五八和一七六〇年間，每周到兩家專利劇院看戲的觀眾約一萬兩千人，而這一群人中已經建立「相當大的核心固定看戲的觀眾群，對演出劇目、經理人、演員、女演員、舞者、歌者非常感興趣，也對於劇作家好奇」，推估「兩家專利劇院每周約百分之三十的觀眾是一樣的，他們熟知劇院的每位演員」，[41]觀眾和演員、劇院關係親密，對於臨時換演員非常介意，劇院通常得費心解釋道歉。此外，一七三七年的審查法案通過後，要求新劇本都必須先接受審查，莎劇成爲兩家劇院重複演出的安全劇碼，在賈里克登上舞台之前四十年，倫敦所有劇院（有時多達五家）共有二千零二十場莎劇演出，涵蓋三十齣莎翁劇目；對比因賈里克極度推崇莎翁，在其推助波瀾下，光是在他的劇院就有一千四百四十八場莎劇演出，包括二十七齣劇目。[42]因此，觀眾每季都會看到大致相同的卡司演出某些相同的劇碼，以至於固定看戲的

38 Charles Harold Gray, *Theatrical Criticism in London to 1795* (Whitefish, MT: Literary Licensing, LLC, 2012), pp. 1, 105.

39 賈里克曾經擁有*The Public Advertiser, St James's Chronicle*, *The Morning Post*, *The London Packet*的部分股份；兩家劇院的經理人都設法與報紙編輯保持良好的關係，參考John Brewer, *The Pleasures of the Imagination*: *English Culture in the Eighteenth Century* (London: Routledge, 2013), p. 332; Charles Harold Gray, pp. 164, 201-202. 此外，報紙也接受讀者匿名投書，不乏由演員或親友投書讚美自己與攻擊對手的短文。

40 Alan Hughes, "Art and Eighteenth-Century Acting Style. Part I: Aesthetics," p. 26.

41 George Winchester Stone 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 4:1747-1776* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965), pp. cxci, lxxiv.

42 George Winchester Stone ed., pp. 186-187.

臺灣大學學術期刊資料庫

觀眾對戲很熟悉，常會注意到演員聲音與姿勢等細微變化。或許，可以將這些常看莎劇劇目的經常性觀眾類比爲舊時中國和臺灣的傳統戲曲戲迷，他們對於情節內容、甚至台詞早已了然於心，欣賞與細探的在於演員的表現與詮釋，前者注重台詞的傳達方式，後者則是唱功，使得這些戲迷成爲侃侃而談的評論者；加諸當時倫敦報紙的讀者投書、劇場專欄與蓬勃便利的出版業，提供了戲迷發表的場域，因此留下我們可以拼湊演技成規的線索。

二、演說式演法與呼喊「自然」：觀眾品味的形塑與改變

賈里克因其令人耳目一新的自然演技一夕崛起，在無數論述中，被描繪爲掀起傳奇性的劇場革命，推翻當時名演員詹姆斯．昆恩（James Quin, 1693-1766）代表的「舊派」演法或是演說式演法，可見賈里克的「自然、輕鬆」是相對於當時的主流演法而言，要理解賈里克的創新，就得先回到何謂舊派與怎麼演變爲舊派。

顧名思義，演說式的演法最重台詞的傳達，聚焦語調與發音，搭配固定的手勢，尤其突顯主要演員的重要台詞部分（稱爲points），如長的獨白、臨死前的台詞，同時搭配擺出的靜態的姿勢（attitudes），此姿態像是台詞傳達的背景，[43]而非爲了揭露人物的內心情感或建構人物的特質，所以有些學者稱此爲聽覺的劇場，如同哈姆雷特問道：「國王會聽這齣戲嗎？」（Scene 2 Act III），而非「看」這齣戲。此種演技法招致的批評，尤見於一七三〇年代最重要的報紙《提詞人》（*The Prompter*），[44]主編亞倫．希爾在一系列專欄文章闡述演員的養成與責任，他對當時演員的批判有助於我們理解賈里克登台時流行的演說式演法。在六十四期，希爾的專欄以哈姆雷特對演員的勸告作爲開頭格言：「我曾經看過受到極度讚賞的演員，……無法像一般人一樣地講話或走路，而是大聲吼叫和昂首闊步，讓我不禁想到自然造物者必定在造這些人時失誤了，他們模仿人類糟透了。」[45]希爾認爲當時的演員就如哈姆雷特所描繪的一樣：行動不優雅，沒有檢視自然而是轉向昆提力安（Quintilian）的演說技巧，卻忘記這是爲培育演說

43 Celestine Woo, pp. 19-20.

44 發行日期從1732年11月12日到1736年7月2日，每周兩期。

45 *The Prompter* (London, England), 20 June 1735, No. 64.

臺灣大學學術期刊資料庫

者而非演員的規則。早在一七一六年，希爾所寫的一齣悲劇（*The Fatal Vision*）的獻詞中，即見類似的批評，他撻伐舞台上造作不自然的聲音語調，稱演員無知、頑強，不知區分自然（natural）與可怕（monstrous）的說話方式，一再因循沿襲。[46]在第六十六期，希爾再度哀嘆當時舞台欠缺好的悲劇演員，批評兩家專利劇院的演員演技毫無尊嚴：「膨突圓圓的嘴，空洞漂移的眼神，昂頭闊步的嚴肅愚蠢，手臂擺動的緩慢，以及乾枯沉悶、又拖延的聲音，像在可憎的單調中帶著鴉片。」[47]類似的批評眾多，又如：「源自演說的僵化窒息，產生沉悶、無情感的拉長聲音的單調，令人極度疲憊」，[48]一七四〇年他讚美演員布斯先生（Mr. Booth）的演技，不忘批評其他演員「咆嘯單調」。[49]

希爾在廣爲流傳的報紙上持續批評當時劇場風氣與演技，倡導自然，有助於逐漸改變觀眾對於演技的接收，且其演技方法的論述影響廣泛。[50]希爾的批評點可歸納如下：其一，聲音語調不像日常生活，往往用咆嘯（ranting），唐納對咆嘯再分爲「演說的單調」（declamatory monotone）與「聲音的譁眾取寵」（vocal claptrap），[51]前者指演員從頭到尾大多用激揚的語調，後者指演員聲音越來越激揚，再突然下降以引發觀眾的掌聲。[52]若從演員必須轉化爲可信的角色的觀點，此種台詞傳達無助於讓演員變成角色：前者無法呈現角色細膩的情感，後者所展現的也非角色情感，而是演員聲音變化技巧的精湛。其二，姿態的笨拙與昂首闊步（strut），來自演說搭配固定的手勢造成的僵化與正式嚴肅。其三，空洞漂移的眼神指出當時演員台詞說完，就脫出角色不注意場上的習慣。不僅是龍套角色低語聊天、與池子觀眾打招呼，或眼神漂移四處觀看，即使主角也是對其他演員缺乏關注，直到提詞人呼喚他們。如名演員席伯夫人（Mrs. Cibber）一七六三年演出《哈姆雷特》一劇時，第三幕數度起身微微對包廂的仕女們行

46 Aaron Hill, *The Fatal Vision: Or, The Fall of Siam: A Tragedy: as it is Acted at the New Theatre in Lincoln's-Inn-Fields* (London: E. Nutt, 1716), p. vi.

47 *The Prompter*, 27 June 1735, No. 66.

48 Aaron Hill, *The Works of the Late Aaron Hill, Esq.; in Four Volumes: Consisting of Letters on Various Subjects, and of Original Poems, Moral and Facetious. With an Essay on the Art of Acting*, vol. I, 2nd ed. (London: printed for the benefit of the family, 1753), p. 232.

49 Aaron Hill, *The Works of the Late Aaron Hill, Esq.; in Four Volumes,* vol. II, p. 117.

50 日後希爾再據報紙文章修改，於1753年出版《演技的藝術》（*The Art of Acting*），是當時頗具分量的手冊。

51 Alan S. Downer, p. 1023.

52 Thomas Davies, p. 33.

臺灣大學學術期刊資料庫

禮致意，[53]比較細膩的則不時偷偷從扇子後面偷瞄包廂；又如葉慈夫人（Mrs. Yates）忘詞，也不在意觀眾聽到，大聲責罵提詞人。[54]所以亞倫．希爾一七三三年給兩位演員的建議，總是不忘提醒：「一旦台詞講完，不要立刻就放鬆、無精打采、漠不關心，而是要持續地看著對你講話的人，或你講話的對象」，[55]還強調台詞說完，必須「專注別人的回答，宛如眞誠地關心」爲「重要的寂靜動作」。[56]

將希爾的三點批評對照一篇較仔細評論賈里克一七四一年演出的理查三世，即可窺視到底他正式登台的演出有哪些破舊立新：

> 聲音既不哀嚎、不怒吼、也不轟炸，而是轉折全然輕鬆、抑揚頓挫自然、說話優美。儀態步伐愉悅，既不高視闊步也不造作扭捏，不僵硬拘謹也不無精打采。當三、四個演員與他同在台上，他注意任何人講的話，絕不會說完自己的台詞就脫出角色，輕視地看著台上較劣等的表演者，或是不必要地吐痰，還是眼神巡遊全部的觀眾。他的行動從未膚淺、笨拙、太常重複，而是優雅、體面與合宜的。[57]

這篇評論顯示賈里克沒有當時演技的缺失，而是輕鬆、優雅、不造作。

然而，賈里克並非第一位嘗試打破演說式演法的演員，先鋒應當是他熟識的劇場前輩麥克林，只是當時較生活化的演法不被接受，而且他的演出以喜劇角色爲主，未若悲劇演員值得受到重視。麥克林常回憶在一七三〇年代，林肯劇院的經理人約翰．里奇（John Rich）曾經因爲他台詞傳達的方式「太〔日常〕熟悉」而解雇他，[58]但他始終維持這種方式演出，在一七四一年二月才因扮演《威尼斯商人》的夏洛，打破以丑角詮釋此角色的傳統，引起觀眾對夏洛的同情，獲得成功肯定。麥克林的準備工作包含研究猶太人的歷史與服裝，而發現威尼斯的猶太

---

53 引自Alan S. Downer p. 1036.

54 *The Morning Chronicle and London Advertiser* (London, England), 20 March 1775, Issue 1817.

55 Aaron Hill, *The Works of the Late Aaron Hill, Esq*, vol. I, p. 202.

56 Aaron Hill, *The Works of the Late Aaron Hill, Esq,* vol. I, p. 219.

57 出自當時Percy Fitzgerald 轉印的剪報，原應該是爲*The Champion*而寫，1742年10月爲*Universal Magazine*轉載，廣爲流傳，引文參考Joseph Knight, pp. 28-29；George Winchester Stone and George Morrow Kahrl, p. 47.

58 William Cooke, *Memoirs of Charles Macklin: Comedian with the Dramatic Characters, Manners, Anecdotes & etc. of the age in which he lived: Forming an history of the stage during almost the whole of the last century. Also a chronological list of all the parts played by him* (London: printed for James Asperne, 1806), p. 13.

臺灣大學學術期刊資料庫

人戴紅色帽子，他並親自到倫敦的猶太人區觀察他們的言談行爲。[59]麥克林觀察自然以再現自然，也是之後賈里克和諸多理論推薦學習的方法。在一七四四年，當麥克林被排除在德雷巷劇院演員名單的期間，[60]他聚集了一群羽翼未豐的年輕演員，正式教授演技，其中一個重點即是：「破除學生使用造作的語言習慣，此種語言過去好長一段時間被認爲屬於舞台……他會要求學生先用平常生活講話的方式……然後在舞台上給予多一點點力道，但保留相同的語調」。[61]未登台前的賈里克，除了向演員經理人吉法德請益學習外，對他有影響的演員就是麥克林。賈里克到倫敦不久即和麥克林結爲好友，在一七四三年發生爭執前，麥克林常說兩人未曾分離過兩天。[62]賈里克必定從與麥克林交談及看他演戲，觀察學習麥克林如何準備角色與演出。一七四四年賈里克出版的演技手冊強調演員要觀察衆生，雖未講名字，其中一例顯然以麥克林演出的夏洛爲榜樣，指出他仔細地觀察某一族群的行爲舉止與服裝，並審愼判斷，加以應用而獲得成功。唐納等學者咸認爲賈里克從麥克林學到以較口語的方式傳達台詞和延宕的斷句法。[63]演員約翰．飛利浦．坎伯（John Philip Kemble）的傳記作者和麥克林有私交且常看他演出，不禁指出：「一般都認爲賈里克引進舞台演出巨大的變革：演員在他之前從未是自然的」，但他認爲這樣的判定不公，因爲麥克林已經打破傳統。[64]

以上可見，劇場改革與觀衆品味的改變往往不會一夜發生。希爾在廣爲流傳的報紙上持續批評當時劇場風氣與演技，倡導自然，加上演員麥克林嘗試以較生活化的語調打破演說式演法，均緩慢地形塑、培養與試驗觀衆如何接收不一樣的演法，爲賈里克的自然演技獲得大衆接收鋪了路。賈里克首演《理查三世》的

59 Jean Benedetti, *The Art of the Actor: The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day* (London: Routledge, 2012), p. 54.

60 1743年，一群演員聯合反抗當時幾近破產而要降低演員薪水的德雷巷劇院經理人Charles Fleetwood，他們對內廷宮務大臣上訴陳情，希望自組劇團獲得執照到其他劇院演出，但被拒絕。賈里克和多數演員見情勢不可爲，最後重新與經理人簽約，但麥克林似乎成爲代罪羔羊，唯一被經理人排除在外，他因而覺得賈里克背叛他，於1743年12月5日以小冊子公開此事指責賈里克，賈里克也印製小冊解釋，麥克林又再印製另一聲明，兩人決裂一段時間，參考Arthur Murphy, pp. 57-69.

61 John Genest, *Some Account of the English Stage: From the Restoration in 1660 to 1830,* vol. IV (Bath: H.E. Carrington, 1832), p. 76.

62 William Cooke, p. 97.

63 Alan S. Downer, pp. 1015-1017.

64 James Boaden, *Memoirs of the Life of John Philip Kemble, Esq: Including a History of the Stage, from the Time of Garrick to the Present Period,* vol. I (London: R.H. Small, 1825), p. 249.

臺灣大學學術期刊資料庫

成功則如當晚在場的麥克林所言：「決定大眾的品味」，[65]或者說，對自然的新概念。即便賈里克一「戲」成名，似乎證明多數觀眾的品味已經改變，但如其傳記作者戴維斯指出，首演的前幾個場景，賈里克較貼近生活、自在的新奇演出方式讓評論者猶豫，對於其是否合宜感到些許遲疑，畢竟他們熟悉的是聲音上揚再突然下降以引起讚嘆與誘發掌聲的台詞傳達，[66]名演員昆恩後來去看了更說：「如果這個年輕傢伙是對的，那我和其他演員必定就都錯了。」[67]因此，可以想見一些觀眾的反應也許會比較像是亨利．菲爾丁（Henry Fielding, 1707-1754）一七四九年出版的暢銷小說《湯姆瓊斯》裡的僕人。主角瓊斯一群人去看《哈姆雷特》，戲後瓊斯問甘草角色——他的僕人——最喜歡哪位演員，僕人對此明顯的問題感到有點生氣，答說：「當然是國王啊！」一旁的米勒夫人回說：「你跟全城的人意見不一樣，他們都認爲演哈姆雷特的演員是有史以來最棒的演員。」對此，僕人嗤之以鼻，輕視地說：「什麼，他是最棒的演員！我也可以演得跟他一樣好。我確定如果我看到鬼，我也會和他一樣反應。還有，那場他和他母后間的對手戲，你們說他演得很好，怎麼說？老天爺幫幫忙，任何人，只要是好人，有那樣的母親，也會像他一模一樣地回應。我知道你們一定是在跟我開玩笑，但是，夫人，雖然我以前沒有在倫敦看過戲，但在鄉下倒是有的。那位國王值得我的錢，他所有的話都很清晰，跟其他人一樣大聲，一看就知道是演員」。[68]這段有趣的問答，雖主要以僕人直白的觀點製造喜感，卻生動地揭露賈里克較生活化的自然演法，以及習慣舊成規的觀眾的反應接收。

然而，時間證明昆恩終究是錯了。相較於無知的僕人，當時還是學生的坎伯蘭（後來成爲劇作家與擔任重要政府公職）代表另一派成爲主流品味的反應。一七四六年十一月十四日他在柯芬園劇院看了昆恩和賈里克同台演出的《懺悔者》（*The Fair Penitent*）後，生動地描述：昆恩「深沉渾厚的語調，伴隨來回的動作，比較像是在議院而非舞台。他以一種崇高尊嚴的冷漠展現英勇氣概，

65 William Cooke, p. 99.

66 Thomas Davies, p. 33.

67 William Cooke, p. 100; Thomas Davies, p. 37.

68 Henry Fielding, *Tom Jones, or The History of a Foundling*, in *Select Works of Henry Fielding In Two Volumes. With a Memoir of the Life and Writings of the Author by Sir Walter Scott, and an Essay on His Life and Genius by Arthur Murphy,* vol. I (Philadelphia: Carey and Lea, 1832), p. 371.

臺灣大學學術期刊資料庫

彷彿輕視給予他的所有掌聲。」但當賈里克一上台，輕快的步伐與面容，讓他覺得：「天啊，多麼大的轉變！僅僅在這麼一個場景的轉換，彷彿跳過一世紀；舊事物被掃除，明亮的新次序立刻被帶出，清楚注定要驅除無品味時代的野蠻與固執，因長久以來根深的偏見與迷信，投入氣勢宏偉的演說所造成。」[69]這段敘述對照賈里克與昆恩演技的巨大差異，認定昆恩的演法過時。不僅如此，其他觀眾對不同演出的批評之處也呼應此種看法，如賈里克擔任德雷巷經理人時，一篇劇評批評柯芬園劇院演出的《理查三世》，主角從頭到尾咆嘯的聲音，僅表達理查三世的殘暴與憤怒，毫無細膩可言，[70]從類似此種劇評批評的論點可確定觀眾審美品味的轉變。

值得一提的是，坎伯蘭和戴維斯及後來十八世紀劇場評論者的描述一樣，總賦予賈里克相對自然的演技一種極度創新、突然爆發的革命之感，容易讓今天的讀者忽略在劇場脈絡下觀眾品味或對演技方法的接收與改變是漸進發展，同時，也和舞台物質環境有所關聯。賈里克的演技隨著他中後期改善觀眾看戲位置成規，才有可能變得越來越越偏向生活化的自然。賈里克登台時的劇場演出，除了樓廊、池子、包廂等位置，連舞台上都坐有觀眾，還有閒蕩在舞台和後舞台的觀眾；此外，當時觀眾若在主戲演出第三幕後才入場，[71]只要付半價，第三幕結束前離開也可以要回一半的入場費，不僅演出中觀眾來來去去，他們也毫不保留表達好惡，劇評指出感動處所有觀眾掉淚，逗趣時哄堂大笑不止；對讚賞的演員報以熱烈掌聲，甚或要求重覆演出、唱歌、跳舞，也同樣無情地欺負不喜歡的演員，噓聲吵鬧致使演出中斷，甚至有演員被趕下台；[72]觀眾閒聊雖是常態，一七五一年一篇評《無事生非》的劇評還是抱怨坐在後座的兩位女性不斷對演員

69 Richard Cumberland, *Memoirs of Richard Cumberland: containing an account of his life and writings, interspersed with anecdotes and characters of several of the most distinguished persons of his time, with whom he had intercourse and connnexion* (London: David West, John West, and O.C. Greenleaf, 1806), p. 35.

70 Newspaper clippings of articles about David Garrick, L.g. 289(9), Folger Shakespeare Library.

71 當時專利劇院一晚的演出約三到五個小時（時間因有無延遲開演或觀眾打斷有所差別），在開場詞（prologue）後，主要演出是一個五幕戲劇或三幕音樂劇，約兩個半小時，中間穿插幕間娛樂小品（entr'acte entertainments），之後爲約三十分鐘的小戲或鬧劇，最後是終場詞（epilogue），參考John Brewer, pp. 263-264; Mark S. Auburn, "Garrick at Duruy Lane, 1747-1776," in *The Cambridge History of British Theatre Vol. 2 1660 to 1895,* ed. Joseph Donohue (Cambridge : Cambridge University Press, 2004), p. 150.

72 Mark S. Auburn, p. 285.

臺灣大學學術期刊資料庫

品頭論足讓他無法好好欣賞演出。[73]此外，觀眾的抗議暴動亦非罕見，理由各式各樣。[74]同台的演員，若非輪到他有台詞，則是脫出角色，甚至交談。在這樣的演出物質環境下，可以理解大聲激昂的演說式演法是有其道理的。賈里克管理德雷巷劇院不久，即嘗試廢除舞台上的觀眾，[75]到一七六二年才成功。[76]之後，也是費了一番努力才取消第三場後入場半價的優惠。不過一般而言，賈里克時期的劇院觀眾比起之前安靜，自然演技才能興起，[77]即使如此，仍有觀眾投書抱怨演出時賣橘子的女性在樓廊不停地製造喧鬧聲干擾看戲，他很驚訝賈里克制訂很多好的新法令管理劇院，竟然漏掉這點。[78]總之，一般讚頌賈里克「自然」演技的書寫，易造成一夕產生的錯覺，[79]因而此段特別強調除了評論書寫塑造觀眾的品味，其他演員的嘗試、舞台的構造和親密的觀演關係都和演技形式的發展息息相

---

73 *The London Advertiser and Literary Gazette* (London, England), 2 December 1751, Issue 235.

74 例如觀眾因一女演員未依劇單所宣傳的演出而鬧事暴動，參考*Irish Theatre Intelligence* 9-12 May 1767, Issue 966；觀眾因爲耳聞他們喜歡的演員可能不會如原訂計畫在另一演員的收益場演出，於是在一演出的開場詞時叫囂，要求經理人先出來說明，參考*Middlesex Journal and Evening Advertiser*, 6-9 March 1773, Issue 615；也有因觀眾太多湧入池子造成暴動，參考*The Gazetteer and New Daily Advertiser* (London, England), 7 February 1780, Issue 15908；或者因池子的觀眾抗議演出刪除幾個段落，引發包廂觀眾不認同，產生暴動，致使這齣戲才演到第四晚就夭折停演，參考*The General Evening Post*, 3-6 February 1776, Issue 6573。凡此例子不勝枚舉。

75 德雷巷劇院提詞人Richard Cross在日記中描述1748年2月22日*The Foundling*的演出，一位Lord Hubbard引領一群觀眾叫囂阻饒演出，理由是戲太長要有別的餘興節目，賈里克出來處理，希望他們保證至少到第九晚前都保持安靜，但是之後仍有些許噓聲，演員麥克林還被蘋果丟到，戲最終得以演完。Cross認爲這群人吵鬧抗議背後眞正的理由是：不被允許閒晃到舞台後方。George Winchester Stone, "David Garrick's Significance in the History of Shakespearean Criticism. A Study of the Impact of the Actor upon the Change of Critical Focus during the Eighteenth Century," *PMLA* 65.2 (March 1950): 188.

76 同前註，頁188；Mark S. Auburn, p. 161.除了觀眾的反對，在演員的收益場演出，演員當然希望位置越多越好，而保留在舞台的位置。賈里克以已經增加觀眾席次爲理由廢除舞台上的位置，柯芬園劇院隨之跟從。

77 George Winchester Stone ed., *The London Stage 1660-1800*, p. xciii; "David Garrick's Significance," p. 188.

78 *The Morning Post and Daily Advertiser* (London, England), 4 February 1774, Issue 403.

79 如Auburn的專書小節標題爲「賈里克在演技的革命」，Cooke專書結論：「賈立克引入劇場的革命」，或者如富爾杰圖書館展覽資料指稱賈里克的演技「在自然主義方面是革命性的」，分別見Mark S. Auburn, p. 147; William Cooke, p. 98; "David Garrick, 1717–1779: A Theatrical Life exhibition material," Folgerpedia. https://folgerpedia.folger.edu/David_Garrick,_1717%E2%80%931779:_A_Theatrical_Life_exhibition_material，讀取日期2017年10月24日。

臺灣大學學術期刊資料庫

關。自然演技絕非自然地與突然地誕生，而有其各式脈絡，觀眾的接收亦然。

三、「自然」是觀眾認定的審美成規

在釐清賈里克自然演技的產生與接收的脈絡後，此段藉由報章評論與演技手冊來梳理何謂「自然」，精準地說，「自然」演技指的是當時觀眾所認定的成規，隨時間與文化區域有所差異。即使在甫邁入十九世紀的英國，作家查爾斯·蘭姆（Charles Lamb, 1775-1834）有天在西敏寺內，突然看到一個雕像，覺得姿態造作矯情，他上前一看，發現是賈里克的雕像。[80]這個描述雖有可能是個人主觀的認定，但某種程度顯示何謂自然已經逐漸改變。賈里克時期的「自然」，也非全然與演說式演技決裂，有承襲與變革之處，可以分下面三點來討論：（1）延續以往對聲音和語句讀法的注重，但賈里克的台詞表達日趨口語，斷句依人物情感與心理狀態，而非傳統語法。（2）同樣相信情感（passions）有相對應的表情與姿勢動作，但是除了再現清晰可辨的情感，更重要地，賈里克情感的轉換流暢迅速，使其扮演的角色更爲自然可信。（3）由於承襲文藝復興古典理論，詩作、繪畫與劇場均強調再現理想的自然，因此自然演技指涉演員言語與姿態的輕鬆優雅，而這正是賈里克的演技特色之一。爲方便理解，繪表如下（表一），並與賈里克成名前倫敦舞台流行的演說式演法對照。

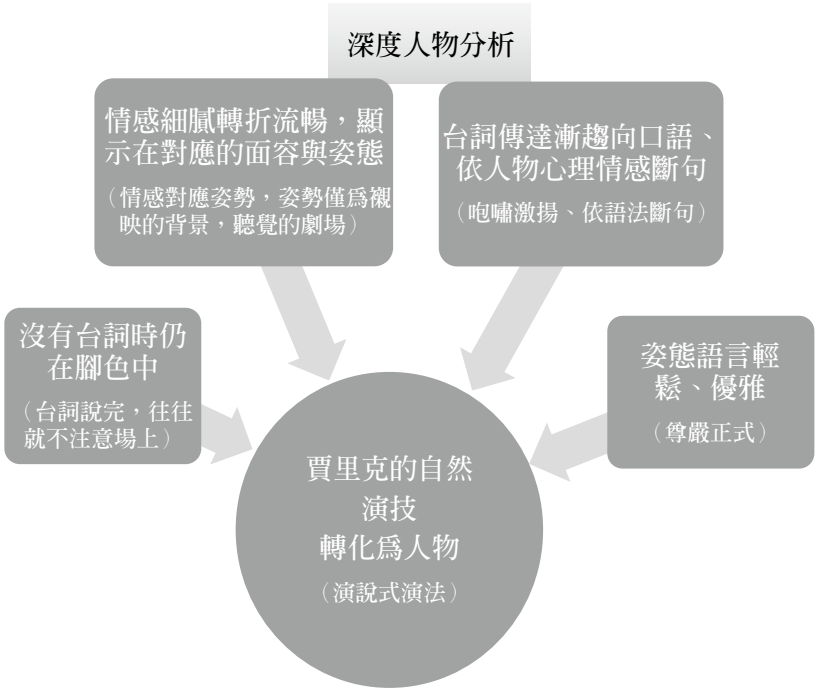
（一）承襲重視台詞傳達的傳統，但語調漸趨向口語，斷句依人物情感與心理狀態

如上段所述，賈里克和麥克林一樣，在語調上漸趨向口語，都是比日常生活再有力道些，但這並非表示當時的演技完全與聽覺的劇場斷裂，報紙評論仍然非常強調演員的聲音，尤其對於新登台的演員一定評論其音質、語調與身高，[81]其次則爲語句的讀法與斷句，在在顯示延續演說對於台詞傳達方式的重視。此外，從賈里克保留的信件中，有幾封是他的友人甚至是陌生觀眾，對於其台詞傳

[80] Charles Lamb, "*On the Tragedies of Shakspere* [sic] *Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation* 1811." http://www.bartleby.com/27/21.html，讀取日期2017年10月24日。

[81] 報紙例子繁多，因簡短攏統，不一一列舉，筆者較不解的是：爲何要重視身高，後來發現和當時認定的理想自然的概念有關，詳細請見後文討論。

臺灣大學學術期刊資料庫



「自然」是觀眾認定的審美成規，構成的準則可以被改變與形塑，是漸進的過程。括號內容爲賈里克登台時，當時流行的演說式演法。

達方式的建議與批評，從語調變化、音量大小、發音的精準、到停頓點或斷句之處，鉅細靡遺的程度令人驚訝。例如，一七四一年賈里克演出理查三世不久，十二月十六日接到來自同鄉的牧師湯馬斯．牛頓（Rev Thomas Newton）來信關心他的健康外，還特別指出在理查三世和安對話的場景，賈里克有一句台詞說得不恰當：在這句台詞「對我而言，你犯下最糟的罪，就是活太久」（To me the worst of crimes – outliv'd my liking），後半句用同樣的聲音，只有提高一點是不夠的。牛頓認爲應該要改變聲音，用更爲暴躁與生氣的聲調。[82]又如一七四二年賈里克在都柏林演出《哈姆雷特》，收到署名「祝福者和欣賞者」寫來的一封極

[82] "Rev Thomas Newton to David Garrick, 16 December1741," in *The Private Correspondence of David Garrick: With the Most Celebrated Persons of His Time; Now First Pub. from the Originals, and Illustrated with Notes. And a New Biographical Memoir of Garrick*, vol. I, ed. James Boaden (London: H. Colburn and R. Bentley, 1831), p. 4.

臺灣大學學術期刊資料庫

長的信，讚賞賈里克演出，但篇幅幾乎都在指出賈里克表達台詞的問題，如列舉諸多用字發音錯誤將a發成e；還有台詞之間停頓太長等。[83]針對賈里克扮演的馬克白，觀眾去信讚美前三幕很完美，但在第四和第五幕則有些缺失，例如在「走吧！離開我的視線」（Avaunt and quit my sight）開頭的那段，馬克白必須講得更大聲和更快，因爲他是勇敢的角色；這觀眾也認爲不應該以旁白（aside）的方式講出「從以前這裡就有無數的謀殺流血」（Blood hath been shed ere now）這段台詞，當下若馬克白還能顧忌到在場的人不可以聽到這段話，表示他心智清楚能夠保持鎮定，根本就不必再講這段話，而會立刻讚美客人。[84]這些欣賞賈里克的粉絲觀眾，因期待他有更好的演出而提出建議。當然，賈里克也面對來自對手的攻擊或批評，最著名的當屬後來與賈里克交惡的劇作家塞德斯．菲茲派悌克（Thaddeus Fitzpatrick），他以讀者匿名投書方式到報刊（*Gray's Inn Journal*）的一系列文章，後來出版爲小冊，文中糾正賈里克演出三個角色的細節全部針對停頓、重音、語調與抑揚頓挫，單就理查三世的第一個獨白，他舉出二十處句子重音放錯字與不當停頓；而在《哈姆雷特》，說明僅以一小段落爲例，不合於造句法的休止停頓（caesura）就有二十處等，[85]他認爲這都顯示賈里克誤解莎士比亞及不懂文法。

這些評論顯示延續演說式演技重視台詞傳達的傳統，其中，賈里克廣受批評的停頓點的問題，要如何解讀是比較複雜的，因爲它牽涉到演員拿捏停頓的時機與停頓長度，而非停頓本身是個問題。當時有評論者批評「停頓」爲賈氏版本的「聲音的譁衆取寵」（claptrap），尤其停頓點有時是在激揚的情感之後，如同演說式演法，也在誘發觀眾的掌聲；也曾有第一次看賈里克演戲的觀眾因爲停頓太長，誤以爲賈里克忘詞。誠如詩人和諷刺家查爾斯．邱吉爾（Charles Churchill, 1732-1764）蠻中肯的指出：「最好的事物實施過度就是錯的；〔賈里克〕突然的動作可能太頻繁，停頓可能太長；但是只有用在適當的時間與地方，嚴謹的判斷會讓它們帶來優雅……」，[86]接著他表示當賈里克以眞誠自然的情感，顯示在五官面容，他的演技有極大的力量，此時，「每個突然的動作是自

83 "Well-wisher and admirer to Mr. Garrick, 14 August 1742," in Boaden ed., pp. 12-14.

84 "To Mr. Garrick, 17 January 1743-1744," in Boaden ed., pp. 19-20.

85 Thaddeus Fitzpatrick, *An Enquiry into the Real Merit of a Certain Popular Performer* (London: printed for M. Thrush, 1760), pp. 28-33, 21-22.

86 Charles Churchill, *Poems,* vol. I (Dublin: printed for P. Wilson, 1764), p. 40.

臺灣大學學術期刊資料庫

然；而每個停頓是思想。」[87]邱吉爾的評論適切地道出賈里克也有掌握或判斷失當的時候，而對於停頓的評論尚需考量當下演出的其他動作表情細節，決定其是否引人思考還是不必要的矯情。

賈里克曾經在一封信中具體解釋他如何決定停頓，完全取決於人物內心的情感，而這也說明爲何停頓在最佳情況下，會是思想。一七六二年初，賈里克罕見地回覆署名H.H.來信質疑他演出馬克白的問題，在此舉一例說明。[88]H.H.指出這段台詞「雖然謀殺只是個念頭而已，但這個念頭讓我膽顫幾乎忘記自己是誰」（My thought, whose murder yet is but fantastical, /Shakes so my single state of man, &c.），停頓點落在形容詞「完整的」（single）之後很奇怪，因爲片語是「完整的人」（single state of man）。賈里克回應是：在語句最後停頓才是錯誤的，因爲當時馬克白完全處於出神狀態，陷入想到謀殺的恐怖，雖尚未行動，但僅僅閃過念頭就足以「自然地」讓馬克白聲音顫抖低調。更重要地，賈里克解釋他並非停頓而是「自然地」將「聲音延宕」，如此才能刻劃馬克白內心的恐懼。同樣地，他演哈姆雷特的這句台詞「我想你是來參加——我母后的婚禮」（I think it was to see – my mother's wedding），常被批評在「參加」（see）後面不當停頓，其實也是聲音延宕：哈姆雷特的悲傷造成語句的斷裂，聽眾應該可以感受到聲音的延宕，一聲嘆息後，他接續完成這句話。[89]

從賈里克的回答舉例，可判斷他不是如傳統以語句的語法爲單位，而是仔細推敲人物的心理與情感，以此決定台詞的停頓與重音，亦即，人物符合情境發展出的可能相對應的語言模式。除了台詞傳達，下一段將討論賈里克扮演人物的舞台動作，也強調依人物的心理狀態設計，而這兩點使他更能轉化爲可信的角色，再現「自然」，這也使他超越其他同樣都是遵守情感理論的演員。

（二）遵守符碼化的情感再現，但情感轉換流暢細膩，外顯在對應的肢體面容

文獻探討部分已經提及十八世紀英國的演員、文人、畫家熟知情感理論，根源自十七世紀法國笛卡爾在《靈魂的情感》（*Les Passions de l'âme*, 1645）所

87 Charles Churchill, p. 40.

88 "H.H. to Mr. Garrick, 22 January 1762," in Boaden ed., pp.132-135.

89 "H.H. to Mr. Garrick, 22 January 1762," in Boaden ed., pp. 135-137.

臺灣大學學術期刊資料庫

闡述的概念，認爲人體動物氣（esprits animaux）的移動，將情感傳達到身體，造成相對應的姿勢與面容，之後路易十四的宮廷畫家夏爾．勒布杭（Charles Le Brun, 1619-1690）將此想法發揚光大，更具體描繪人類情感對應的圖像。一六八八年他在巴黎皇家學院著名的演講〈情感的表達〉，針對畫家圖解說明不同人物的各式情感，認爲懂得情感表達的姿勢與面容，將可以畫出歷史畫的任何主題。該演講後來出版成書，多次重印，他的概念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勒布杭的美學成規，表現符碼化的情感。

勒布杭的《情感的表達》一七〇一年在英國翻譯出版，影響深遠，不僅許多畫家和文人都讀過相關書籍，[90]許多當時的演技理論或手冊都可看到勒布杭論述的影子，如提到動物氣，並對情感分類（雖分類法不見得一致），然後再細論其對應的表情姿態。早期最重要的有亞倫．希爾在主筆的報紙闡述此種演技方法，不久出版爲《演技的藝術》（1753），他將戲劇情感區分爲十種，包括喜悅、悲傷、恐懼、憤怒、同情、輕視、恨、忌妒、驚奇與愛，予以定義，再細分子類與逐一描述。他建立四點公式，強調演員必須先孕育出這個情感的想法與形象（idea, image），面容肌肉、眼神會因此有所不同，隨之傳達到姿勢體態，最後再開口說話，聲音語調自然就到位。[91]換句話說，經由強烈的想像力孕育此情感，一個人的面容、聲音、姿勢等自然就會產生此情景／境需要的自然，或者說，相對應的形體。

劇作家也是演員的山姆爾．福特（Samuel Foote）所寫的《舞台情感公約》（1747）書名雖強調情感，但四十四頁只有前十二頁簡短討論情感，後面主要評論賈里克演出的李爾王、昆恩和巴利演出的奧賽羅。他認爲情感分類法很多種，若在痛苦和愉悅兩種範疇下來看，所有情感可概括爲愛與恨，從中再細分次情感。[92]福特並未逐一討論每種情感，僅仔細舉例描繪不同程度的憤怒，及其相對

[90] Jenny Uglow, *Hogarth: A Life and a Word* (London: Faber and Faber, 1997), p. 287. Line Cottegnies, "Codifying the Passions in the Classical Age: a Few Reflections on Charles Le Brun's Scheme and its Influence in France and in England," *Études Épistémè*, 1 (2002), p. 146. Cottegnies也指出英國從1701年到十九世紀末，與勒布杭有關的書籍至少十四本，對照德國只有五本。

[91] Aaron Hill, *The Works of the Late Aaron Hill, Esq.*; *in Four Volumes*, vol. IV, pp. 355-414.

[92] Samuel Foote, *A treatise on the passions so far as they regard the stage: with a critical enquiry into the theatrical merit of mr. G-k, mr. Q-n, and mr. B-y. Front Cover* (London: Printed for C.

臺灣大學學術期刊資料庫

應的聲音、眼神、語調、肌肉收縮放鬆等的差異，[93]他的論述也應證當時情感對應肢體面容的理論原理。同樣地，牧師羅傑．皮克林（Roger Pickering）所寫的《悲劇劇場表達的思考》（1755）雖非用情感分類，主要是以演員身體各部位，如聲音、眼神、耳朵、頭、手的管理等等分類，討論內容仍以情感理論爲基礎，例如第七節指出腿和腳搭配每種情感，都有適當的位置，如「因恐懼而起的震驚，左腿往後拉和右腿有些距離。若在同樣的心理情感〔震驚〕，卻是因和所愛的人意外相遇而起，右腳比左腳往前，也因此哈姆雷特看到父親鬼魂時的震驚，和〔非洲王子被抓成爲奴隸的〕歐魯諾寇（Oroonoko）突然看到他所愛的女人愛茉茵妲（Imoinda）是很不同的，所以要用不同的方式表達」，他並抱怨有些演員無法顧及腳的位置移動，而降低優雅與尊嚴。[94]

上述著作論述顯示劇場相關人士普遍熟知情感理論，演員麥克林和賈里克也不例外。麥克林在〈演員的藝術與責任〉一文中提到「演員的責任在於總是正確又親密地知道每個人物的情感（passions）和體液（humors），並熱切地感受到它……如果演員對於情感沒有哲學性的知識，就不可能忠實地模仿情感……每種情感和體液都有其獨特的外貌、語調和姿勢的種類……」。[95]賈里克在其演技手冊，將戲劇分爲喜劇和悲劇，並指出前者仰賴的是體液後者是情感，但有些時候這兩者是相同的，他以具體例子解釋兩者的不同與動作展現。[96]短文的最後幾行話說明該篇文章盡量精要，但很快會出版完整討論演技的條約方法，並比較詳盡、精準地描繪每種體液與情感，包括他們的來源與結果，以作爲演員學習和觀眾評判演員的標準。這段話顯示賈里克曾經想要如勒布杭一樣，針對每種情感和

Corbet, 1747), p. 11.

93 Samuel Foote, p. 12.

94 Roger Pickering, *Reflections upon theatrical expression in tragedy: With a proper introduction, and appendix* (London : Printed for W. Johnston, 1755), p. 31.皮克林有不同的出版品，但生平事蹟不詳，僅知是個不同於英國國教派的基督教牧師（a dissenting minister）。在其所出版的手冊導言中，他自述「和劇場沒有任何關聯，只是一個常常看戲的人」，參考Roger Pickering, p. 8.

95 Jean Benedetti, p. 55.

96 賈里克的演技手冊和他出版的有些匿名文章一樣，看似批評自己，實則轉移焦點，成爲另一種替自己辯護的方式。David Garrick, *An Essay on Acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable faulty actor, and the laudableness of such unmannerly, as well as inhumane proceedings.. To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth* (London: W. Bickerton, 1744), p.5-7. 參考https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004809594.0001.000/1:1?rgn=div1;view=fulltext，讀取日期2017年9月9日。

臺灣大學學術期刊資料庫

體液的作用、形體樣貌一一論述，也反映他熟知情感理論。來源之一包括他早期從演員經理人吉法德得到一本在一七二八年出版的《論情感的本質和行爲：道德感例證》，[97]雖然該書作者弗朗西斯．哈奇森（Francis Hutcheso, 1694-1746）討論的是道德的哲學議題，但書中有一大部分在討論情感和情感所支配的動作都是可以被管理、控制的。

十八世紀演員與畫家都遵循符碼化的情感再現，甚至如賈里克所指出，也是作爲觀眾判別演員好壞的準則。那麼，爲何獨獨賈里克的演技被讚賞爲自然？從評論歸納，發現在於他能夠仔細研究人物，先分析其情感、心理，而後再現情感於外顯的面容與姿態時，清晰細膩與轉換快速流暢，讓賈里克的呈現非常「自然」，使觀眾相信舞台的角色。賈里克在其演技小冊仔細討論如何準備喜劇《煉金術士》裡的小菸草商亞伯．道拉格（Abel Drugger）和馬克白，提供了諸多思考的細節，以前者爲例：

> 他打破尿盆時，念頭轉的都是這尿盆的高昂價格，以及隨後可能受到的懲罰。心理狀態若是如此，他身體不同的部位會如何被激起回應呢？那麼，他的眼睛不敢看、視線移開他害怕的東西，藉著嘴唇轉向那東西，每條肌肉會產生顫抖的虛弱。接著頭右側傾向尿壺，讓身體上半部產生所想像得到的喜劇式的害怕與羞愧；要使身體下半部同樣可笑，他的腳趾頭必須從腳跟內翻、屏住呼吸，膝蓋就會無可避免地顫動，手指頭也同時顫動的話，就完成了荷蘭畫家所能想像的怪誕驚恐的圖畫。[98]

接著賈里克比較馬克白的驚恐與展現的方式，一樣先分析心理，再仔細描述五官肢體的位置，這些細節讓賈里克的情感再現超越情感理論隱含的普世性，人物因舞台動作的細節，某種程度有了獨特性。

由於上述的準備工作，賈里克的情感再現非常細膩，呈現在所對應的感官，包括面容、眼神、聲音等都清晰可辨。賈里克的另一本傳記作者，亞瑟．莫非（Arthur Murphy）描述賈里克第一次演出理查三世：「他一站上舞台，面容即顯示他扮演的角色；他的想像力如此強大，將他轉換成扮演的角色；情感快速連續上升，以至於在他開口前，臉部五官即可辨讀：他的面容、聲音、態度隨著每

---

97 英文名稱爲：*An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections: with Illustrations on the Moral Sense*. Woods指出賈里克在一封信中提到此書。Leigh Woods, pp. 8, 24 Note 1.

98 David Garrick, *An Essay on Acting*, pp. 7-8.

臺灣大學學術期刊資料庫

種情感而轉換。」[99]而賈里克扮演哈姆雷特看到鬼魂的情景：「在轉換所有情感時，他的聲音和態度清晰改變；並且在每個停頓，他的面容顯示他的心思。鬼魂第一次出現時……震驚下，他一動也不動，觀眾看到他的臉色越來越蒼白。」[100]不管莫非的傳記書寫是根據在場觀察、或是收集資料、還是印象式書寫，都展示當時已經形成對賈里克演技的固定看法與評價——呈現清晰可讀的情感與情感轉換快速。同時，在「臉是心靈與情感的指標」的信念下，[101]評論者認爲賈里克「他從極度的情感到敬畏，如此強烈地被表達在眼睛、面容、態度與聲音中，以至於他的心必定有感受到此情感。」[102]又如湯瑪斯．米爾斯（Sir Thomas Mills）收到賈里克的肖像寫了首讚美詩，談到該圖能適當地捕捉到賈里克的演出，「再現火與精神，穿刺的眼神，會說話的面容，由輕鬆與優雅組成的形體」[103]，幾乎綜合當時描述賈里克演技最常用的語彙，包括聚焦面容表情，還有輕鬆優雅。

賈里克的情感再現除了細膩外，另一特色是情感轉換流暢迅速。一七四二年一首寫給賈里克的詩作，讚美他演的理查三世和李爾王，寫道：「你這變身海神普羅迪斯，如此輕鬆地成爲你想要扮演的人物！……在你的暴君理查，我看到細膩、堅定與勇敢，而我的靈魂沉迷在你快速轉換的各種情感中。」[104]賈里克的法國之行，風靡巴黎的藝文圈，在一沙龍的示範表演，弗里德里希．格林（Friedrich Grimm）對賈里克快速地轉換極端的情感，從愛到憤怒，從憤怒到欣喜，從欣喜到哀傷，留下深刻的印象。同樣地，賈里克在羅馬的一場晚宴，「他的面容展現不同的情感：愛、恨、害怕、同情、忌妒、渴望、歡喜，轉換如此快速而突出，讓在場的人震懾不已，明白自己目睹的是模仿自然的最佳典範。」[105]

---

99 Arthur Murphy, pp. 22-23.

100 Arthur Murphy, p. 31.

101 “Face is the index of the mind”出現在筆者參閱的諸多十八世紀劇評與演技手冊，是普遍的信念，在此僅舉一例：Roger Pickering, p. 40.

102 *The General Evening Post*, 18-20 January 1770, Issue, 5659.

103 筆者原先是從富爾杰莎士比亞圖書館的資料庫「賈里克夫人剪報」（L.G.285(8)）看到此首詩的剪報，但無刊登出處，後查閱到確實刊登的出處（之一）是*Scots Magazine*。由於當時有些報導或文字會轉載，並無法確定最初的剪報是來自何處。*Scots Magazine* 38 (1776): 214.

104 原文如下：“Thou Proteus, that, with so much ease,/assumed what characters you please!.../ When in thy Richard I behold/ The tyrant, subtle, stern and bold,/ My soul, with various passions tost,/ Is in the quick Transitions lost….” *The Champion, Or, the Evening Advertiser* (London, England), 27 July 1742, Issue 420.

105 “Memoirs of David Garrick, Esq; the celebrated English Roscius, with his Portrait finely En-

臺灣大學學術期刊資料庫

更重要地，約翰．希爾推崇賈里克不僅情感轉換快速，而且看來「輕鬆」，在隨時準備好的狀態。[106]諸如此類讚賞賈里克快速轉換情感的特殊能力的例子不勝枚舉。此外，一些流傳的有關賈里克生活的軼事，也能讓人窺探其快速轉變面容和呈現不同人物的能力。最著名的是賈里克捉弄他的畫家朋友們，面容瞬間數變不易捕捉，常常讓畫家得不斷修改畫作。[107]如威廉．霍加斯（William Hogarth, 1697-1764）繪《賈里克扮演理查三世》，臉部是畫在另一畫布後才加上去；而湯馬斯．庚斯博羅（Thomas Gainsborough, 1727-1788）以肖像畫逼眞著稱，也承認從未發現畫任何肖像比畫賈里克的更難，因爲他臉部表情太靈活多變而難以捕捉。[108]又如賈里克在巴黎時，開馬車佚的玩笑，兩次跳下車立刻換裝上馬車，車夫都沒發現他是同一個人，到第三次時才告訴渾然不覺的車佚。[109]

賈里克情感展現的細膩與強度，使其化爲可信的角色，讓觀衆移情而感同身受。「如果他生氣，你也是；如果他沮喪，你也是；如果他驚恐，你也是；……他是個巫師，他引領你到任何他想到的地方。」[110]一名作者也描述他的情感如何受賈里克的演出所牽引，同悲同喜，同哀同怒，他認爲如果場中坐滿清教徒，「也會不由自主地爲他的李爾王而哭，因他的亞伯．道拉格而笑。」[111]文人詹姆士．包斯威爾（James Boswell, 1740-1795）深曉賈里克演李爾王的動人心弦，在日記中寫到他因此提早兩個小時到劇院，遠離熟人，看了很滿足，眞的掉了很多眼淚。[112]類似全劇院觀衆爲賈里克的李爾王一掬同情之淚的劇評繁多，最令筆者

graved." *The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* (October 1776): 187.

106 John Hill, *The Actor : a Treatise on the Art of Playing: Interspersed with Theatrical Anecdotes, Critical Remarks on Plays, and Occasional Observations on Audiences* (London: R. Griffiths, 1750), p. 69.

107 Ronald Paulson, *Hogarth: High Art and Low, 1732-1750* (NJ, New Brunswick: Rutgers University Press, 1992), p. 250.

108 轉引自Desmond Shawe-Taylor, *Every Look Speaks: Portraits of David Garrick* (Bath: Holbourne Museum of Art, 2003), p. 14.原出處："Gainsborough's obituary," *The Morning Chronicle*, August 1788.

109 *The London Chronicle* (London, England), 17-19 April 1783, Issue 4129.

110 Anonymous, *The Life and Death of David Garrick Esq*., (London: sold by J. Pridden etc, 1779?), pp. 12-13.

111 Paul Vaillant and M. Cooper, *The Present State of the Stage in Great-Britain and Ireland: And the Theatrical Characters of the Principal Performers, in Both Kingdoms, Impartially Considered,* vol. III (London, 1753), pp. 20-21.

112 James Boswell, p. 257.

臺灣大學學術期刊資料庫

印象深刻的紀錄是賈里克引退的那一季，劇院冠蓋雲集，第一幕最後李爾詛咒女兒的忘恩負義，觀眾莫不隨著他掉淚，[113]甚至連演出兩個女兒的演員，受到感動竟「忘卻角色該有的殘酷，接下來都是以痛苦的心帶著淚眼演出。」[114]文獻探討部分提到一些學者稱賈里克的演技爲感傷演技，就是基於其誘發觀眾情感的力量，但是，筆者透過評論想強調的是賈里克再現角色的自然可信。

本段從評論建構賈里克再現情感的兩大特色，但評論本身同時提供線索，揭示「自然」是一種不斷演變的成規。賈里克時期特別重視人物分析，反映在劇評內容與體例書寫，揭露新的審美標準。當時報紙較長篇的劇評的體例，評論者往往先以極長的篇幅分析劇中主要人物的性格與心理等，[115]而後依此爲準則，相對簡短地論斷演員的姿態等是否符合。此外，上述觀眾對賈里克示範快速轉換情感的回應，顯示觀者必定對於再現的情感分類（如六大主要情感）及其對應的面容有所共識或基礎知識，才能快速判斷或立即明瞭表情對應的某些情感，並能肯定演員的表情是憤怒而不是相關的次情感忌妒，可以合理推測文人觀眾和演員一樣知曉六大主要情感，而學會辨認符碼化的表情。某種程度，如賈里克和其他的演技手冊所提的，手冊出版的目的除了是作爲演員的學習手冊，也是觀眾評斷演員的指引，依此建立一套再現與審美成規，其中之一就是清晰可辨的情感。

（三）「自然」是輕鬆、優雅

由於賈里克的身高略低於中等體型，[116]不像昆恩展露優越的尊嚴感，而是「扮演崇高的悲劇角色，總是極度優雅，而卑微的喜劇角色則非常輕鬆」，[117]此爲賈里克最爲人讚嘆之處。從當時報紙評論最常用輕鬆、優雅（with ease and grace）來讚美演員，反之，則是笨拙（awkward）或吃力（laborious），顯示此爲是否自然一致的判斷準則。例如《倫敦紀事報》一七五七年四月十六日的劇場專欄，評論莫瑟先生（Mr. Mossop）演出的馬克白有很多優點，顯示他似乎

113 *Middlesex Journal and Evening Advertiser*, 21-23 May 1776, Issue 1116; *The Morning Post and Daily Advertiser*, 24 May 1776, Issue 1117.

114 *Middlesex Journal and Evening Advertiser*, 21-23 May 1776, Issue 1116.

115 Charles Harold Gray, p. 138.筆者首次查閱報紙讀到這種劇評時，感到奇怪困惑，以爲是文本人物分析專欄。

116 賈里克的身高有說是五呎四吋或五呎五吋，分別是162.5和165.1公分。

117 Anonymous, p. 9-10.

臺灣大學學術期刊資料庫

精確地研究過角色，不足之處則在：「儀態欠缺足夠的自在（freedom）與英勇（gallantry）」，建議下次「如果莫瑟先生能夠以較不經意的（carelessly）方式演出這個角色，他會演得更好。因爲一旦他過度努力表現想取悅（to please），他的儀態將變得受限；反之，馬克白的每個姿態（attitude）需要勇敢與自由，而這正是賈里克先生無比的優點，他一舉一動都是如此自信，與他極度優雅的驚恐（graceful horror），如果我們可以這樣形容的話，共同支撐起這極困難的角色，即便是他自己在其他角色的演出也幾乎難以超越。」[118]而一七五八年一篇評論德雷巷劇院演出的《羅密歐與茱麗葉》，認爲扮演羅密歐的年輕男演員體型適合莎翁筆下的羅密歐，但是「他在前兩幕的演出較欠缺好演員所需的輕鬆與優雅。」[119]此種以演員是否優雅輕鬆作爲論斷演技的標準與演員的優劣，主宰整個十八世紀中後期的倫敦劇評。又如一七七五年，一篇讀者投書指出柯芬園劇院九月演出的《可疑的丈夫》整體表現不錯，但演員仍有改善空間，建議布斯太太「研究行動與語言的優雅」驅逐過時的正式拘謹（formality）。[120]萊西先生（Mr. Lacy）一七七四年首度登台演出亞歷山大一角，一篇劇評覺得沒有什麼好話可說，因爲「他的體型笨拙、不吸引人，聲音清楚有力但欠缺和諧；行動突兀、粗俗而牽強；態度不自然、造作、而令人不悅；連續咆嘯說出台詞，沒有適當的差別也沒有愉悅的變化，欠缺每種情感所需要的不同的語調。」[121]

以上可見，輕鬆優雅的自然演技成爲好演員的標準，也是演員追求的目標，但是較無天分或是不得要領的演員，因誤解其意欠缺準備，想要自然卻反而陷入薄弱無生氣的缺失。一七五〇年，約翰．希爾在其三百多頁、討論演技的專書《演員》（*The Actor*）第十一章主論自然演技——輕鬆不造作也不受限（constrained），他特別提醒演員不要誤認「輕忽」（careless）爲自然，演員其實是下過功夫研究，但看來要不費吹灰之力，若看得出研究的痕跡就是研究未完成。[122]一七七五年的一篇劇評也指出演技法改變後演員呈現的缺點，並強調研究

118 "The Theatre 34," *The London Chronicle* (London, England), 16-19 April 1757, Issue 47. 同時被轉載於*The Evening Advertiser* (London, England), 19-21 April 1757, Issue 487.

119 "The Theatre 1," *Lloyd's Evening Post* (London, England),, 4-6 October 1758, Issue 190.

120 *The Morning Chronicle and London Advertiser* (London, England), 21 September 1775, Issue 1975.

121 *The General Evening Post*, 8-11 October 1774, Issue 6366; 也出現在"Theatrical Intelligence," *The Morning Chronicle and London Advertiser*, 10 October 1774, Issue 1679.

122 相較於當時往往只有十幾頁到數十頁的演技手冊，這本書對演技有更廣泛的討論，並於

臺灣大學學術期刊資料庫

的重要。該文先讚美賈里克使「流行的咆嘯，虛僞的語調，與浮誇的闊步都被嘲弄……他讓世人相信能夠輕鬆表達各種情感是舞台的優點」，接著話鋒一轉，認爲所有的革命都有得有失，「我們發現從膨脹浮誇的英雄姿態到了無生氣、日常對話的虛弱輕薄」，[123]以此批評當時演員欲遵循自然，卻無法達成的窘境，評論認爲天才型的賈里克輕易精通，而較無天分的演員必須努力才能達到這目標，但後者不了解，完全忽略研讀演說法（elocution）。

從上述分析可以合理的結論，自然是演員儀態與言語的輕鬆優雅，且需要事先研究準備才能達成，必須彷彿天生，不落痕跡。現代讀者應當很容易理解自然是輕鬆不造作，但爲何要優雅呢？若戲劇在「反映自然」，理當包括自然萬物，笨拙與優雅並存，美與醜都是人間風景，爲何獨獨強調前者呢？筆者將在下一節挖掘其背後的理論根源。同時，賈里克雖有當演員的天分，但是他絕非如評論假定的自然生成，不用準備，因此，本文最後一段探究賈里克如何達成自然演技，其準備功課爲何。

四、優雅之必要：承繼文藝復興美學理論的展現

以上藉由梳理戲劇評論與演技手冊，歸納自然演技是符合當時的幾個成規，包括重視台詞傳達的發音和語調，細膩再現符碼化的情感，及姿態與語言的輕鬆優雅。這些論點有其產生的時空或理論脈絡，其中，尚未被挖掘解釋的就是「優雅」之必要。英國從十六世紀中到十八世紀中幾乎所有關於藝術和文學的理論都會評論繪畫和詩作的緊密關係，稱呼爲姊妹藝術，主張兩者僅在表達方式與媒介有所差異，其本質、內容、目標都一樣——在反映自然，尤其是理想化的自然。此概念的產生追溯自義大利文藝復興時期，人文學者去脈絡化地挪用古希臘羅馬學者的論述，如亞里斯多德指出詩作與歷史的差異，他認爲詩作比歷史更富哲思，因爲歷史是已發生的獨特事件，然而詩作並非描述事件如實發生的樣貌，而是「應該」的樣貌。人文學者就此漸漸衍生解釋繪畫和詩作都要模仿與再現人性與生活應該的樣貌（ought to be），亦即其最優越的存在形式。[124]因此，複製眞

1755年修改再版；該書鬆散地翻譯、增添自法國Pierre Remond de Sainte-Albine的書*Le Comedien* (Paris, 1747)。John Hill, pp. 232-233.

123 *The Morning Chronicle and London Advertiser* (London, England), 23 October 1775, Issue 2003.

124 Rensselaer W. Lee, "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting," *The Art Bulletin*

臺灣大學學術期刊資料庫

實、可觀察的自然是次級的，再現理想的自然、普世的眞理是最高級的，因爲欣賞理想的美與次序對人的品德性情有所助益，這與歐洲劇場史學新古典主義的肖眞概念異曲同工，咸認爲藝術上的眞理高於生活的眞實。

自此也產生創作類型分類，有高低層級之別與各自的形式和主題成規。在戲劇，悲劇高於喜劇，一如史詩享有詩作最高的地位，而繪畫種類的位階從最低階的靜物畫、風景畫、肖像畫、到最高階的歷史畫。歷史畫的風格崇高，從古典神話、歷史或聖經中取材，往往描繪引人追問的重要關鍵時刻（pregnant moment）或以寓言故事方式再現美德，而富有哲思與教化意義，享有最高的榮譽。[125]同樣地，悲劇的目的「藉著引導我們的情感，暗示道德教化與改善我們的心靈」，[126]這些創作類型因其隱含或被賦予的功能而處與最高位階，也因此有嚴格的主題和風格限制，必須再現理想化的美與自然。英國十八世紀名畫家約書亞．雷諾茲（Joshua Reynolds）在對皇家學院的演講中指出歷史畫家不要爲猥瑣細節所局限，古代英雄必須被顯示爲人類美的典範，即使證據證明非如此，據說亞歷山大大帝身材矮小，「但歷史畫家不應該如此描繪他」，必須賦予他偉大的特質。[127]在另一場演講，雷諾茲再次強調：「舞台呈現和繪畫一樣，都是訴諸較高階的自然，以及訴諸由天分、教育、和經驗所達成的意見判斷」。[128]皮克林的演技手冊抱持相同的看法，他指出舞台上被演出的歷史人物，眞實情況未必優雅有尊嚴，但他反問：亞歷山大脖子扭曲，難道劇場再現也必須是扭曲脖子嗎？當然不是，他強調：「悲劇，像繪畫一樣，必須顯示自然，但應是最佳狀況下的自然。」[129]文獻探討所提的唐納的經典論文主標題「穿著最佳服裝的自然」即點出這個概念。這些論述充斥再現理想的自然，高於眞實的自然，畫家與演員也因其擅長的畫種和劇種的階層性而有聲譽高低之別，悲劇演員地位高於喜劇演員，就像歷史

22.4 (1940): 197. Lee的文章詳舉數例文藝復興時期人文主義的繪畫理論如何去除引文的脈絡，片段挪用亞里斯多德的《詩學》及賀瑞斯《詩的理論》來解釋繪畫與詩作的目標。

125 John Brewer, pp. 170-171; Jenny Uglow, pp. 73-79.

126 Roger Pickering, p. 9.

127 Joshua Reynolds, “Discourses III,” *Discourses on Painting and the Fine Arts, Delivered at the Royal Academy* (London: Jones and Company, 1825), p. 15.

128 “‘Joshua Reynolds’ Extracts of The Discourse,” *The World, and Fashionable Advertiser*, 2 January1787, Issue 2.

129 英文原文：TRAGEDY, like PAINTING, must show us NATURE; but under as much *Advantage* as she will properly admit of.” Roger Pickering, p. 23.

臺灣大學學術期刊資料庫

畫家擁有最崇高的地位。

十八世紀英國不僅繪畫與詩作理論承襲上述的文藝復興人文主義理論，還從靜態藝術間的類比進一步衍生套用到動態的劇場和演技藝術，基於這些藝術的目的在演繹理想的自然，而發展出一些潛在的假定，以及舞台動作與語言必須優雅的概念。首先，「最佳狀況下的自然」提供線索，解答爲何諸多劇評對初登台的演員，尤其是演出悲劇主角時，一定評論聲音與身高體態。悲劇就像是歷史畫，隱藏的假定是扮演英雄的演員必須高大（當時認定身高至少需六呎）、音質宏亮，符合理想的形象。賈里克的身高略低於中等，往往被認爲不適合扮演悲劇英雄，但他以演技驅除觀眾的疑慮，克服先天的限制與成見，[130]如約翰．希爾認爲賈里克可能是曾扮演國王最矮的演員，但他演起國王沒有一吋的短缺，全世界因其演技完全忽略他體型的不足，雖然希爾不免嘲弄賈里克過去在鞋底加軟木塞墊高半吋的作法。[131]賈里克也曾經幽默地說「如果扮演英雄或其他任何通常給高大演員演出的角色，我的週薪將不會超過四十先令」，以此嘲弄經理人習慣以演員的體型身高判斷優缺點的習慣。[132]

除了高大的英雄形象，演員體態、語言必須輕鬆、優雅方足以再現理想的自然。相較多數評論只引用此概念，約翰．希爾在一七五〇年的《演員》第十八章專論「演技的優雅」，指出不管是悲劇和喜劇，演員在講話與行動都要優雅，「當我們宣布悲劇的一切都要有尊嚴地進行，我們指的是演員與此的關聯；此字涵蓋所有屬於此劇種演出的所有優雅」，[133]而喜劇比較需要解釋，高雅的喜劇（genteel comedy）是種「描繪自然即使在有所缺陷的狀態下，仍呈現其優雅的藝術，而且沒有改變自然的面貌」，[134]賈里克演出的藍傑（Ranger）、阿契（Archer），與本尼迪克（Benedick）等喜劇角色提供最佳例子。[135]希爾解釋：「這是舞台普世的法則——事物若非在自然中最完美的狀態就不該被呈現在舞台：每個演員必須使他的角色和劇作家所描繪的生活中的人物相似，然後還要使

130 不少類似的描述。僅舉一例，參照Samuel Foote, p. 14.

131 John Hill, pp. 67-68.

132 Thomas Davies, pp. 31-32.

133 John Hill, p. 300.

134 John Hill, p. 301.

135 分別爲十八世紀喜劇《疑神的丈夫》（*The Suspicious Husband*）、《浪蕩子的計謀》（*The Beaux' Stratagem*）與莎翁喜劇《無事生非》（*Much Ado About Nothing*）裡的角色。

臺灣大學學術期刊資料庫

這個相似盡可能的完美與令人愉悅；演員就是一種肖像畫家，他的職責始終是要描繪一個美麗、吸引人的相像（a handsome likeness）；我們排除那些作者要影響我們到相反方向的人物，除了這些之外，在舞台呈現的每件事物必須是最優美的。」[136]

希爾不僅在專書，後來在其主筆的報紙（*London Advertiser and Literary Gazette*）劇場專欄（稱爲The Inspector），也數次論述繪畫與演技都在呈現理想的自然與美的概念。一七五一年十二月就有三篇討論繪畫與演技的關聯，其文顯示當時舞台畫面如何被當作繪畫，以及演技和繪畫同時展演理想的自然的古典人文概念。十二月十七日的專欄認爲繪畫和演戲這姊妹藝術的目標都在再現自然，用模仿的能力，選擇最重要和獨特的來呈現，但是「人性非完美，在現實中往往會玷汙崇高的人物，然而，在這兩種藝術都被避免了，因他們最高貴的嘗試是再現我們人性中最尊嚴的樣貌，非如我們所見，而是如其有時可能出現的〔高貴理想〕樣貌。」希爾接續寫道：「繪畫大師心中銘刻所有美德的理想形式以及所有能夠榮耀我們本色的特質；同樣地，他們也存在演員的想像中」，[137]揭露再現高貴崇高乃爲實踐藝術的教化目標。希爾於隔天的專欄再次論述畫家和演員從事的藝術工作的雷同，目標都在愉悅與教導，不同的是前者有選擇題材（subject）的自由，後者則必須扮演劇作家已經選擇好的角色，但不代表因此後者就是較次級的藝術，兩者自古以來就是互惠的，[138]十二月三十日則接續之前的繪畫和演戲的比喻，並以演員舉例說明。[139]

若說演員舞台姿態與語言必須優雅以再現理想自然形象，賈里克超越其他演員的優點之一是：不管喜悲劇角色，他都能駕馭自如，並保持優雅。如前面劇評所形容賈里克扮演理查三世的驚恐是「優雅的」，又如格林一七六五年在巴黎看到賈里克的演出，指出賈里克喜歡打入人群觀察模仿，寫道：「他是隻完美的猴子，模仿他看到的每件事物；然而他總是始終保持優雅。」[140]此外，賈里克演出曝露人類缺陷的喜劇劇種亦然，莫非描述他生動地演出喜劇《煉金術士》裡

136 John Hill, pp. 306-307.

137 *The London Advertiser and Literary Gazette*, 17 December 1751, Issue 248.

138 *The London Advertiser and Literary Gazette*, 18 December 1751, Issue 249.

139 *The London Advertiser and Literary Gazette*, 30 December 1751, Issue 259.

140 Peter Holland, "Introduction, David Garrick" in *Garrick, Kemble, Siddons, Kean*, ed. Peter Holland (London: Bloomsbury, 2010), p. 31.

臺灣大學學術期刊資料庫

的小菸草商：「以眞正喜劇的風格：沒有鬼臉、沒有突然的靜止、沒有狂野的手勢」。[141]不僅如此，報紙劇評顯示賈里克有一特質：他能提升劇作家的作品，將最瑣碎、微不足道的部分或平庸的戲劇內容變得崇高，例如一劇評指出在《珍．秀爾的悲劇》（*The Tragedy of Jane Shore*）這齣戲哈斯汀斯（Hastings）和艾莉西亞（Alicia）的愛情場景，[142]因劇本粗糙、組織不良，這場戲原是哭哭啼啼、擁抱親吻等細瑣情節，但是賈里克演出的哈斯汀斯，「完全不是如此，他讓這場景高貴崇高，令人感到同情又充滿敬意」。[143]以上可見，承襲古典理論的演技所要求的優雅，賈里克不僅在崇高的悲劇劇種如此，包括在喜劇角色、各式情感、和瑣碎情節場景中，他也都能展示輕鬆優雅，這是他被評論讚賞的獨特之處。

五、演員功課：如何再現生活的與理想的「自然」

十八世紀眾多的演員手冊顯示劇場是當時不少倫敦人重要的娛樂或文化活動，演員除了可能研讀演技手冊並熟習情感理論外，賈里克特別強調的演員功課還有分析人物，前面舉例的劇評亦反映此趨勢。在一封寫給他培植的演員威廉．鮑威爾（William Powell, 1734/5-1769）的信中，他建議鮑威爾若要再精進演技，「必須將通常用來和朋友或諂媚者消磨的時間，拿來研讀與精準地考量你的人物」。[144]賈里克強調「認眞研讀七年，可能就可以演一輩子」，而且研讀的書不要僅限於劇本；他特別指出莎士比亞的劇本一定要隨時帶在身邊，經常閱讀將越能了解劇本，便可以演得越好。[145]賈里克的一些書信往返顯示他對莎劇人物研究仔細，更因此建立某種權威，常有人寫信請教他有關莎劇台詞詮釋或不同版本的疏漏與差異之處。

此外，演戲、詩作和繪畫等藝術都在反映自然，演員功課當然包括觀察眾生百態。常被讚賞精準再現自然的賈里克不管在論述或傳聞軼事中特別強調這點的重要，他在一七四四年出版的手冊中具體建議要成爲優秀的演員就要研究與觀察

141 Arthur Murpy, p.21.

142 *The Tragedy of Jane Shore*爲Nicholas Rowe十八世紀初根據史料所寫的悲劇，Hastings和Alicia爲劇中男女主角。

143 *Lloyd's Evening Post*, 8-10 November, Issue 205.

144 "Mr. Garrick to Mr. Powell, 12 December 1764," in Boaden ed., p. 177.

145 "Mr. Garrick to Mr. Powell, 12 December 1764," in Boaden ed., p. 178.

臺灣大學學術期刊資料庫

人性，並強調：「畫家若要對世人展現完美的作品，讓他從生活中複製，讓自然造訪藝術家；如果演員在其專業中要同樣出類拔萃，讓他被介紹給世界（走入人群），與各種不同體液的人對話」，爾後消化吸收，轉化爲自身可用的東西。[146]有關賈里克善於觀察的軼聞不少，最廣爲流傳的當屬他敘述觀察一位朋友因哀傷發瘋，運用在揣摩演出李爾王。據傳賈里克的這位朋友有天抱著他唯一的兩歲女兒在餐廳窗戶旁玩，一不小心將女兒摔出窗外當場死亡，這位可憐的父親自此發瘋，賈里克常去探望這位朋友，卻看他每天在窗戶旁與假想的女兒玩耍，重演悲劇，每每淚如湧泉，哀傷痛楚盈滿全室，「然後他坐下，看來滿腹心思，眼睛直盯著一個點看，有時則看向四周彷彿乞求同情。」賈里克說他因此學會模仿發瘋，李爾王的成功歸因於他仔細觀察與模仿自然。[147]同時期的人也評論賈里克喜歡觀察各行各業的人來創造角色，例如他觀察店員和男僕演出喜劇《煉金術士》與《說謊的僕人》（*The Lying Valet*）裡的菸草商和僕人，[148]他們也是賈里克最受觀眾歡迎的喜劇角色。

除了賈里克和麥克林親身實踐觀察自然以再現自然外，其他的演技理論手冊也都建議要觀察自然。如湯馬斯．威爾克斯（Thomas Wilkes）強調畫家和演員從大自然這本書可習得甚多，特別是觀察人物的日常生活，以及人物不同情感及其所展現的相對應的肢體與面容，[149]如此便可和畫家霍加斯一樣擅長描繪人物，他並舉了許多例子強調，如威廉．康格雷（William Congreve）在寫劇本（*Love for Love*）時，喬裝爲水手混入其中，暗中觀察三星期；[150]皮克林同樣認爲「沒有人可以精通劇場表達，除非他能夠精準地察覺自然如何展現數種不同的情感」，不過，他進一步指出要精準地覺察，不是只有觀察，也需要「天分、教育、閱讀、經驗。在悲劇中，更需有紮實的思想，而這絕不會伴隨卑劣的道德」，[151]反映出悲劇的教化功用以及演員必須感受（feel）其角色的論述。

演員除了需要觀察自然，演技手冊也建議研究歷史和歷史畫、[152]或是古希臘

146 David Garrick, p. 10.
147 Arthur Murphy, pp. 20-21.
148 Mark S. Auburn, p. 148.
149 Thomas Wilkes, *A General View of the Stage* (London: printed for J. Coote, 1759), pp. 92-93.
150 Thomas Wilkes, p. 94.
151 Roger Pickering, p. 11.
152 Thomas Wilkes, p. 95; Roger Pickering, p. 38.

臺灣大學學術期刊資料庫

羅馬雕像。[153]皮克林認爲想要在舞台上成功的演員必須研究最好的繪畫、雕像、與印刷圖像，因爲肢體態度透過各式情感被用一種宏偉精湛的方式表達，對演員於台上的呈現將有所助益。皮克林的說明再次顯示繼承文藝復興崇高、理想美的概念與融合當時流行的情感理論。在義大利文藝復興時期，爲了再現理想的自然，而發展出參考與模仿古代雕像繪畫作爲理想美好事物的原型，例如人文學者和繪畫理論家魯多維科．多爾切（Lodovico Dolce, 1508/10-1568）指出，畫家可以走入自然，從中挑選最美好的特質組合成圖，但是自然總有不完美，例如在當代女性無法找到完美的典範，因爲女子在自然最好的狀態下仍有所缺陷，畫家繪畫時必須更正其不完美之處，就得先研讀沒有缺陷的古代作品，因爲他們已經是以前畫家所努力再現的理想的自然，含有所有藝術的完美形式。[154]據此邏輯，十八世紀英國，演員和畫家所需參考的前人崇高的畫作與雕像，不僅是古代，還包括文藝復興歐陸各國尤其是義大利的大師作品。演員，如同畫家，從古老大師的作品中模仿理想的自然，演員在舞台如同畫家在畫布的創作，以其自身肢體、聲音再現「最佳狀態的自然」。

結論：追憶「自然」演技

賈里克初登台時被讚譽「恢復」自然與「拯救」自然，到他退休前，賈里克已經等於自然的代名詞。報紙充斥如此描述「自然教導賈里克觸動人心的藝術」、「模仿他就是模仿自然」，「賈里克先生從自然的學派（Nature's school）孕育、裝扮和扮演角色」，[155]賈里克退休時戲迷哀嘆「自然和拉修斯都已消失」；他去世後，則懷念「他讓每個人認識自然，也讓每個人成爲評論者」。[156]透過本文梳理十八世紀的「自然」，讀者應能理解報章讚嘆賈里克的是理想的自然，在演技上該詞涵蓋幾個重要概念：語調漸趨口語，斷句奠基於人

153 William Cooke, *The Elements of Dramatic Criticism* (London: printed for G. Kearsly, 1775), p. 199.

154 Rensselaer W. Lee, p. 205.

155 依序分別參考*The Public Advertiser*, 5 July 1763, Issue 8964; *Gazetteer*, 10 November 1766, Issue 11757; *St. James's Chronicle or the British Evening Post* (London, England), 23 January 1776, Issue 2331.

156 依序分別參考*The Morning Chronicle,* 23 September 1776, Issue 2291; "Memoirs of the Life of the Late David Garrick, Esq.," *The Westminster Magazine* (February 1779): 57.

臺灣大學學術期刊資料庫

物心理情感的動機邏輯：言語與姿態極度強調輕鬆優雅，且遵守符碼化的情感再現，對應細膩的表情與動作，轉折快速流暢。賈里克以此自然演技縱橫倫敦舞台三十多年，被公認能夠駕馭喜劇與悲劇，收服廣大的戲迷，一七七六年他退休時，倫敦展現賈里克狂熱（Garricko-Mania），戲迷極度不捨，報紙標題顯示對賈里克的尊崇，「理查三世昨晚告別劇場人生」或稱其爲「德雷巷的理查國王」；[157]人們再度以讚嘆莎翁稀世之才華，來表達哀傷：「我們再也看不到像他這樣的人了」（We shall not look on his like again，源自《哈姆雷特》裡的台詞）。[158]某種程度，賈里克的自然演技從舞台延伸到生活，優雅的談吐、善於社交，廣博的書籍與繪畫收藏，[159]是作家也是有品味的收藏者，是演員更是有文化素養的紳士，讓他得以跨越階層，晉升上流社會，收服王公貴族。賈里克舞台與生活的自然扮演，符合時人理想化的自然，或者說，符合主流審美成規與社會文化概念，死時更得以榮葬於西敏寺。他從初登台怕家族蒙羞不敢具名的演員到與莎士比亞一樣成爲英國國族文化象徵而永垂不朽，誠如詹森博士所言：「他的職業使其致富，而他使其職業可敬」，爲賈里克的演員生涯下了最好的註腳。

限於文長，本文透過文字史料拆解賈里克的自然演技與演說式演法的異同演變，並挖掘背後的理論根基，但未能觸及如何利用賈里克以各式角色入畫的諸多劇場圖像來理解他的演技，以及避免落入詮釋陷阱。這些劇場圖像往往企圖捕捉他情感快速轉換的瞬間，或是劇中高潮的時刻，比文字更具象，更易印記在我們腦海。一七七二年二月的《聖詹姆斯紀事報》評論賈里克扮演的哈姆雷特看到鬼魂時的精彩演技：「就如同沒有任何時代的作家寫鬼魂寫得像莎士比亞，我們的時代沒有演員曾經像賈里克一樣地看到鬼魂。」[160]那麼，賈里克到底如何看到鬼魂？眼神、面容、與姿態如何再現符碼化的情感？再多的文字恐怕比不上一幅根據班哲明．威爾森（Benjamin Wilson）油畫鑿刻的印刷圖像更能生動印記在觀者腦海之中：看賈里克穿透的眼神與張開的嘴巴所構成的驚恐面容，伸長的手、張

157 Newspaper clippings, L.g.289(4), Folger Shakespeare Library.

158 Newspaper clippings, L.g.289(6), Folger Shakespeare Library; “A Sudden Thought on the Death of David Garrick, Esq.,” *The Public Advertiser*, 3 February 1779, Issue 13829; Anonymous, p. 19.

159 賈里克死後將其廣博的劇本收藏，共1300本在1780年捐贈給大英博物館，現在爲大英圖書館的Garrick Collection of English Plays。

160 *St. James's Chronicle*, 20-22 February 1772, Issue unknown.

臺灣大學學術期刊資料庫

開的手指和雙腳前後站立的姿勢；或是，霍加斯所繪的《賈里克扮演理查三世》圖像，捕捉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坐起。這些圖像多少能幫助我們追憶賈里克在今日看來不太自然的自然演技，而本文梳理「自然」背後的理論根基與通則，某種程度，亦可以幫助觀者理解這些畫作呈現的一些演技概念，尤其是當時畫作與演技同樣遵守古典理論與再現符碼化情感。一篇評論讚賞賈里克扮演哈姆雷特：「他看到鬼魂、對鬼魂講話的方式，他自然的、圖像般的姿態，驚恐的面容，低沉顫抖的表情，逐漸和諧地上升到語言與情感的高潮點，我幾乎要說這一切給予我們最愉悅也最驚人的情感。」[161]「自然的、圖像般的」（natural, picturesque）兩個形容詞放在一起不言而喻，饒具意義，隱含劇場圖像、演技和「自然」概念三者的密切關聯。

[161] "Dramatic Censor, No. 1," *The General Evening Post*, 18-20 January 1770, Issue 5659.

臺灣大學學術期刊資料庫

拆解大衛・賈里克的「自然」演技：脈絡、內涵、與理論

林雯玲

國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

一七四一年十月，二十四歲的酒商大衛・賈里克（David Garrick）在倫敦郊區一家沒有執照的小劇院首度演出《理查三世》主角，以令觀眾耳目一新的「自然」演技，震撼倫敦，一戲／夕成名，其崛起往往被描繪爲掀起傳奇性的劇場革命，推翻當時名演員詹姆斯・昆恩（James Quin）代表的「舊派」演法或是演說式演法。一七四七年他更和萊西合夥掌管兩家特許劇院之一的德雷巷劇院，直到一七七六年退休，賈里克以成功的演員與精明的劇院經理人，縱橫倫敦舞台三十年，造就「賈里克的時代」。然而，仍待追問的是：賈里克石破驚天的自然演技在十八世紀到底所指爲何？「自然」應該被視爲該時期倫敦觀眾的審美品味或認定的「成規」，那麼這些成規如何被改變？亦即，觀眾怎麼接受他的演技是自然，而演說式演法過時了？舞台經驗有限的賈里克又從哪裡學到較自然的演技？舞台再現的自然可能包含哪些共識準則？和生活的自然有何異同？賈里克和其他演員一樣都是遵守流行的情感理論，他的演技超越他人的特殊之處爲何，而會被讚賞爲自然？本文藉由梳理十八世紀蓬勃的報紙評論、演技手冊與傳記等出版，企圖回答上述的問題，具體拆解賈里克的「自然」演技，包括審視「自然」成規改變的脈絡，歸納自然演技的幾個通則，同時挖掘、闡述背後的理論根源。

關鍵字：大衛・賈里克　自然演技　演說式演技　十八世紀英國劇場　情感理論

臺灣大學學術期刊資料庫

Exploring David Garrick's Natural Acting: Context, Content, and Theory

Wen-ling LIN

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

In October of 1741, David Garrick, a 24-year-old wine merchant, made his debut as King Richard the Third at an unlicensed theatre in the suburbs of London. He instantly caused a sensation and became famous overnight with his innovative acting style. Described as "natural," Garrick's acting was often considered revolutionary, overthrowing the old school of rhetorical acting, as represented by James Quin. Afterwards, Garrick successfully claimed the London stage for over 30 years and created what theatre historians call "the age of Garrick." However, it remains to ask: what was natural acting in 18th century London? Whether acting is natural depends on the taste of the audience or the conventions of theatre appreciation; then when did London theatre-goers start to consider rhetorical acting outdated and how did their taste get changed? How did Garrick learn the craft of acting before his debut? Theatre aimed to hold a mirror up to nature, so what did "nature" refer to? This article attempts to answer these questions by examining theatre criticism in newspapers, published acting manuals or treaties, and biographies in 18th century London. It explores the context in which Garrick's new style of acting became acceptable, sums up the characteristics or contents of his natural acting, and explains the theories related to what count as "nature."

Keywords: David Garrick natural acting rhetorical acting
18th Century English theatre theory of passions

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文獻資料

胡耀恆：《西方戲劇史　上》，臺北：三民書局，2016年。

西蒙．特拉斯勒（Simmon Trussler）著，劉振前、李毅、康健等譯：《劍橋插圖英國戲劇史》，濟南：山東畫報出版社，2006年。

Anonymous. *The Life and Death of David Garrick Esq*. London: sold by J. Pridden etc, 1779?.

Auburn, Mark S. "Garrick at Duruy Lane, 1747-1776." In *The Cambridge History of British Theatre Vol.2 1660 to 1895*. Ed. Joseph Donohue. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Benedetti, Jean. *The Art of the Actor: The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day*. London: Routledge, 2012.

Boaden, James ed. *Memoirs of the Life of John Philip Kemble, Esq: Including a History of the Stage, from the Time of Garrick to the Present Period*. Vol. I. London: R.H. Small, 1825.

_____. "Biographical Memoir." In *The Private Correspondence of David Garrick: With the Most Celebrated Persons of His Time; Now First Pub. from the Originals, and Illustrated with Notes. And a New Biographical Memoir of Garrick.* Vol. I. Ed. James Boaden. London: H. Colburn and R. Bentley, 1831.

_____ ed. *The Private Correspondence of David Garrick: With the Most Celebrated Persons of His Time; Now First Pub. from the Originals, and Illustrated with Notes. And a New Biographical Memoir of Garrick.* Vol. I. London: H. Colburn and R. Bentley, 1831.

Boswell, James. *Boswell's London Journal 1762-1763*. Ed. Frederick Albert Pottle. New York: McGraw-Hill, 1950.

Brewer, John. *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. London: Routledge , 2013.

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

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

Churchill, Charles. *Poems.* Vol. I. Dublin: printed for P. Wilson, 1764.

Cottegnies, Line. "Codifying the Passions in the Classical Age: a Few Reflections on Charles Le Brun's Scheme and its Influence in France and in England." *Études Épistémè* 1 (2002): 141-158.

Cooke, William. *The Elements of Dramatic Criticism*. London: printed for G. Kearsly, 1775.

_____. *Memoirs of Charles Macklin: Comedian with the Dramatic Characters, Manners, Anecdotes & etc. of the age in which he lived: Forming an history of the stage during almost the whole of the last century. Also a chronological list of all the parts played by him*. London: printed for James Asperne, 1806.

Cumberland, Richard. *Memoirs of Richard Cumberland: containing an account of his life and*

臺灣大學學術期刊資料庫

writings, interspersed with anecdotes and characters of several of the most distinguished persons of his time, with whom he had intercourse and connnexion. London: David West, John West, and O.C. Greenleaf, 1806.

Davies, Thomas. *Memoirs of the Life of David Garrick: Interspersed with Characters and Anecdotes of His Theatrical Contemporaries the Whole Forming, Vol.1: A History of the Stage which Includes a Period of Thirty-six Years*. Dublin: Joseph Hill, 1780.

Donohue, Joseph. "The theatre from 1660-1800." In *The Cambridge History of British Theatre Vol.2 1660 to 1895*. Ed. Joseph Donohue. Cambridge University Press, 2004.

Downer, Alan S. "Nature to Advantage Dressed: Eighteenth Century Acting." *PMLA* 58.4 (1943): 1002-1037.

Fielding, Henry. *Tom Jones, or The History of a Foundling*. In *Select Works of Henry Fielding In Two Volumes. With a Memoir of the Life and Writings of the Author by Sir Walter Scott, and an Essay on His Life and Genius by Arthur Murphy.* Vol. I. Philadelphia: Carey and Lea, 1832.

Fitzpatrick, Thaddeus. *An Enquiry into the Real Merit of a Certain Popular Performer*. London: printed for M. Thrush,1760.

Foote, Samuel. *A treatise on the passions so far as they regard the stage; with a critical enquiry into the theatrical merit of mr. G-k, mr. Q-n, and mr. B-y*. London: Printed for C. Corbet, 1747.

Garrick, David. *An Essay on Acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable faulty actor, and the laudableness of such unmannerly, as well as inhumane proceedings.. To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth.* London: W. Bickerton, 1744. Https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004809594.0001.000?rgn=main;view=fulltext [accessed on 9 September 2017].

"David Garrick, 1717-1779: A Theatrical Life exhibition material." Folgerpedia. Https://folgerpedia.folger.edu/David_Garrick,_1717%E2%80%931779:_A_Theatrical_Life_exhibition_material [accessed on 10 October 2017].

Genest, John. *Some Account of the English Stage: From the Restoration in 1660 to 1830.* Vol IV. Bath: H.E. Carrington, 1832.

Gray, Charles Harold. *Theatrical Criticism in London to 1795*. Whitefish, MT: Literary Licensing, LLC, 2012.

Highfill, Philip H., Kalman A. Burnim and Edward A. Langhans. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800 Volume 6*: *Garrick to Gyngell.* Carbondale, Illinois: SIU Press, 1978.

Hill, Aaron. *The Fatal Vision: Or, The Fall of Siam: A Tragedy: as it is Acted at the New Theatre in Lincoln's-Inn-Fields*, London: E. Nutt, 1716.

_____. *The Works of the Late Aaron Hill, Esq.; in Four Volumes: Consisting of Letters on Various Subjects, and of Original Poems, Moral and Facetious. With an Essay on the Art of Acting*. Vol. I, II, IV. London: printed for the benefit of the family, 1753.

Hill, John. *The Actor: a Treatise on the Art of Playing: Interspersed with Theatrical Anecdotes, Critical Remarks on Plays, and Occasional Observations on Audiences*. London: R. Griffiths, 1750.

臺灣大學學術期刊資料庫

Holland, Peter. “Introduction, David Garrick.” In *Garrick, Kemble, Siddons, Kean*. Ed. Peter Holland. London: Bloomsbury, 2010.

Hughes, Alan. “Art and Eighteenth-Century Acting Style. Part I: Aesthetics.” *Theatre Notebook* 41.1 (1987a): 24-31.

_____. “Art and Eighteenth-Century Acting Style. Part II: Attitudes.” *Theatre Notebook* 41.2 (1987b): 79-89.

_____. “Art and Eighteenth-Century Acting Style. Part III: Passions.” *Theatre Notebook* 41.3 (1987c): 128-139.

Knight, Joseph. *David Garrick*. London: Kegan Paul, 1894.

Lamb, Charles. “On the Tragedies of Shakspere [sic] Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation 1811.” Http://www.bartleby.com/27/21.htm [accessed on 24 October 2017].

Lee, Rensselaer W. “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting.” *The Art Bulletin* 22.4 (1940): 197-269.

McConachie, Bruce. “Theatres for knowledge through feelings, 1700-1900.” In *Theatre Histories*: *An Introduction*. Eds. Gary Jay Williams, et al. New York: Routledge, 2006.

“Memoirs of David Garrick*, Esq; the celebrated English Roscius*, with his Portrait finely Engraved.” *The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* (October 1776): 185-187.

“Memoirs of the Life of the Late David Garrick, Esq.” *The Westminster Magazine* (February 1779): 57-59.

Murphy, Arthur. *The Life of David Garrick, Esq*. London: J. Wright, Piccadilly, 1801.

Ou, Hsin-yun. “David Garrick’s reaction against French Chinoiserie in *The Orphan of China*.” *Studies in Theatre and Performance* 27.1 (2007a): 25-42.

_____. “Alternative Heroic Plays: David Garrick and Humanistic Patriotism.” *Fiction and Drama* 18.1 (2007b): 155-171.

_____. “The Chinese Festival and the Eighteenth-Century London Audience.” *The Wenshan Review of Literature and Culture* 2.1 (2008): 31-52.

Pickering, Roger. *Reflections upon theatrical expression in tragedy: With a proper introduction, and appendix*. London : Printed for W. Johnston, 1755.

Paulson, Ronald. *Hogarth: High Art and Low, 1732-1750*. NJ, New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.

Reynolds, Joshua. *Discourses on Painting and the Fine Arts*, *Delivered at the Royal Academy*. London: Jones and Company, 1825.

Roach, Joseph. *The Player’s Passion: Studies in the Science of Acting*. Delaware: University of Delaware Press, 1993.

Shawe-Taylor, Desmond. *Every Look Speaks: Portraits of David Garrick*. Bath: Holbourne Museum of Art, 2003.

Stone, George Winchester. “David Garrick’s Significance in the History of Shakespearean Criticism. A Study of the Impact of the Actor upon the Change of Critical Focus during the Eighteenth

臺灣大學學術期刊資料庫

Century." *PMLA* 65.2 (March 1950): 183-197.

_____ 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 4:1747-1776.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965.

_____ and George Morrow Kahrl. *David Garrick, a Critical Biography*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1979.

"The Proceedings of the Old Bailey." Https://www.oldbaileyonline.org/static/Coinage.jsp [accessed on 10 September 2017].

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

Vaillant, Paul and M. Cooper. *The Present State of the Stage in Great-Britain and Ireland: And the Theatrical Characters of the Principal Performers, in Both Kingdoms, Impartially Considered.* Vol. III. London, 1753.

Wasserman, Earl R. "The Sympathetic Imagination in Eighteenth-Century Theories of Acting." *The Journal of English and Germanic Philology* 46.3 (1947): 264-272.

West, Shearer. *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*. London: Pinter, 1991.

Wilkes, Thomas. *A General View of the Stage*. London: printed for J. Coote, 1759.

Williams, Gary Jay, Phillip B. Zarrilli, and Carol Fisher Sorgenfrei, eds. *Theatre Histories*: *An Introduction*. New York: Routledge, 2006.

Wilson, Edwin and Alvin Goldfarb. *Living Theatre: A History*. Boston: McGraw-Hill Education, 2004, 4th edition.

Woo, Celestine. *Romantic Actors and Bardolatry: Performing Shakespeare from Garrick to Kean.* New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 2008.

Woods, Leigh. *Garrick Claims the Stage: Acting as Social Emblem in Eighteenth-Century England*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.

Worthen, William B. *The Idea of the Actor: Drama and the Ethics of Performance*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1984.

報刊資料

Irish Theatre Intelligence (Dublin, Ireland)

Lloyd's Evening Post (London, England)

Middlesex Journal and Evening Advertiser (London, England)

Newspaper clippings of articles about David Garrick., L.g.289, Folger Shakespeare Library.

Scots Magazine (London, England)

St. James's Chronicle (London, England)

The Champion, Or, the Evening Advertiser (London, England)

臺灣大學學術期刊資料庫

The Evening Advertiser (London, England)
The Gazetteer and New Daily Advertiser (London, England)
The General Evening Post (London, England)
The London Advertiser and Literary Gazette (London, England)
The London Chronicle (London, England)
The London Daily Post and General Advertiser (London, England)
The Morning Chronicle and London Advertiser (London, England)
The Morning Post and Daily Advertiser (London, England)
The Prompter (London, England)
The Public Advertiser (London, England)
The World, and Fashionable Advertiser (London, England)

臺灣大學學術期刊資料庫