

閱讀威廉·霍加斯的《賈里克扮演理查三世》圖像： 作為劇場文件與社會文本*

林雯玲**

摘要

十八世紀英國著名演員與劇場經理人賈里克 (David Garrick) 以「自然」演技縱橫倫敦舞台超過三十年，其圖像更成為廣大戲迷最愛收集的商品之一。當時不僅畫家喜歡畫名人賈里克，賈里克亦喜歡入畫。流傳至今的賈里克肖像及與圖像數量超過三百多幅，遠勝過當時期的任何一個人。其中，霍加斯 (William Hogarth) 1745 年所繪的油畫《賈里克扮演理查三世》，其印刷圖像成為十八世紀英國流傳最廣的劇場圖像，也常收錄在現今劇場史書籍，彷彿被視為賈里克自然演技的證據。然而，欠缺說明，觀者如何得知它和賈里克演技的關聯並避免落入詮釋的陷阱？此外，這幅畫不尋常地混合肖像畫和歷史畫兩個類型，描繪賈里克扮演其著名舞台角色英國國王理查三世的戲劇場景。霍加斯的畫作向來以敘事性和劇場性著稱，那麼，他透過這幅類型混雜、主題獨特的畫作欲建構的敘事為何？本文將「賈里克扮演理查三世」圖像置於筆者所測繪的劇場圖像學三個分析架構中的前兩個範疇來「閱讀」。首先，在劇場史學研究範疇下視劇場圖像為記錄文件，審視該張圖像可能揭露的賈里克的演技方法與詮釋陷阱。第二部分進一步在文化研究範疇下，視圖像不僅是指涉他物的文件，亦是值得研究的物件，探究圖像作為社會的潛文本，隱藏何種（繪畫和劇場）藝術價值觀、文化概念，以及牽涉的商業力量。

*感謝兩位審查委員提供諸多建設性的提問與仔細的建議，促使論文得以修正更完整。本論文為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，使筆者得以於 2017 年 7 月到哈佛大學劇場收集資料庫，富爾杰莎士比亞圖書館 (Folger Shakespeare Library) 與倫敦大英圖書館進行移地研究。

**國立臺南大學戲劇創作與應用學系專任教授兼系主任。

《藝術學研究》
2019 年 06 月，第二十四期，頁 81-149

關鍵字：威廉·霍加斯、《賈里克扮演理查三世》、大衛·賈里克、自然
演技、劇場圖像

「畫家雖離開塵世，他（的畫作）仍迷倒眾生；只要英國長存，他的聲譽永不墜；但在舞台高視闊步的人，名氣鮮少撐過半世紀；演員無法以鋼筆和畫筆來留存，他和他的藝術共同被埋沒在同一個墳墓」——賈里克（David Garrick）¹

一、前言

十八世紀的英國劇場是演員的時代，中葉起，更是劇場史學家所稱的「賈里克的時代」。1741年10月，沒有多少演戲經驗的酒商賈里克（David Garrick, 1717-1779）在倫敦郊區一家沒有執照的小戲院（Goodman's Fields Theatre）首度演出西伯（Colley Cibber）改編莎士比亞的《理查三世》，以輕鬆、自然的創新演技法一夕／戲成名，迅速晉身收入優渥的主要演員，先後在倫敦兩家專利劇院德雷巷劇院（Drury Lane）與柯芬園劇院（Covent Garden）演出，1747年更進一步和萊西（James Lacy）合夥掌管德雷巷劇院，直到1776年退休。賈里克以成功的演員與精明的劇院經理人，縱橫倫敦舞台近30年，不僅演出的喜劇和悲劇角色均深受觀眾歡迎，更是少數得以晉身上流社會的演員。1779年賈里克去逝，地位尊崇，安葬於西敏寺，約五萬人夾道送行觀禮。² 以劇場史學研究來看，賈里克如何編創劇本、改革劇院與作為莎士比亞的文化推手都可由文字史料分析論斷，相較之下，賈里克的演技藝術已然消逝，後人僅能從間接的評論文字與圖像拼湊、想像。難怪賈里克1766年，在為他和科爾曼（George Colman）合寫的劇作《密婚》（*The Clandestine Marriage*）撰寫的開場詞中不禁感慨：「畫家雖離開塵世，他（的畫作）仍迷倒眾生……演員無法以鋼

¹ David Garrick, "Preface to *The Clandestine Marriage*," Eighteenth Century Collection Online. <<https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004800451.0001.000/1:4?rgn=div1;view=fulltext>> (2017年10月4日檢索)。

² "David Garrick, 1717-1779: A Theatrical Life Exhibition Material," Folgerpedia, Folger Shakespeare Library Website. <https://folgerpedia.folger.edu/David_Garrick,_1717%E2%80%931779:_A_Theatrical_Life_exhibition_material> (2017年10月10日檢索)。

筆和畫筆來留存，他和他的藝術共同被埋沒在同一個墳墓」。

或許，因為理解畫作的永恆，更深諳當時蓬勃發展的視覺文化是演員宣傳和塑造形象的利器，賈里克留下眾多以角色入畫的繪畫和版畫印刷圖像，數目遠遠超過前人和同時期的演員，而在這些圖像與諸多文字紀錄中，賈里克早已不朽。當時不僅畫家喜歡畫名人賈里克，賈里克本人也喜歡委託畫家畫肖像或以舞台角色入畫；他和許多畫家成為好朋友，信件往來顯示他關心委託的畫作進度，也常給予繪圖建議。在 1764 年和 1765 年間，賈里克與妻子到法國、義大利參訪，帶著許多他的印刷圖像贈與相關人士，當圖像在巴黎用罄，他立刻寫信拜託兄長設法寄給他更多的版畫圖像。從他信中清楚地說明不同畫家畫的圖像版本與可聯繫的知名版畫師名字，在在顯示賈里克對於圖像的重視，因此熟悉畫家和版畫師的技巧與聯絡方式。

當時賈里克的肖像與劇場相關場景圖像，形式包括昂貴的油畫，更多是鑿刻的版畫印刷，因可複製生產，價格較為低廉，一般人也負擔得起。由於賈里克是倫敦舞台最受歡迎的演員，以他為對象的版畫圖像成為倫敦戲迷最愛收集的商品之一，在他造訪巴黎後，亦在該城市形成風潮。賈里克的作家朋友科爾曼 1766 年從巴黎寫信給他，提到：「每條街道都掛著你的盜版印刷圖像，由雷諾茲所畫的那幅〔《賈里克在悲劇與喜劇謬思女神之中》〕……。」³ 賈里克退休後不久，1777 年有讀者投書報紙，哀悼印刷店找不到「畫得像我們無可模仿的拉修斯（Roscius）」的好圖像，⁴ 店內雖販售一些賈里克的印刷圖像，卻不是從大師的原畫作鑿雕，手藝不佳，既不像又不自然，他希望可以品質更好的版畫以方便收集觀看，尤其賈里克這麼有名，後人一定

³ James Boaden ed., "Mr. Colman to Mr. Garrick, 27 July 1766," *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, VI* (London: H. Colburn and R. Bentley, 1831), p. 232.

⁴ Roscius 為古羅馬時期的名演員，後來成為優秀演員的代稱，當時報章雜誌常稱賈里克為 Roscius。

會熱切地想要一睹他的圖像。⁵ 從盜版猖獗與觀眾的抱怨可見市場對賈里克圖像的需求，而賈里克也樂於滋養市場。他留下的圖像數量超過當時期的任何一個人，被描繪在約四百五十幅不同的油畫和版畫，⁶ 單在大英博物館「印刷和繪畫部門」的收藏目錄，顯示擁有賈里克一七六幅不同的版畫圖像；⁷ 而且館中只有維多利亞女王的肖像畫數目超過賈里克。⁸ 賈里克圖像媒介更衍生至雕塑、瓷藝人偶、獎牌、紀念幣等等【圖 1】、【圖 2】。⁹ 誠如研究藝術和劇場的義大利學者艾利維提 (Maria Ines Aliverti) 所言，十八世紀英國，「演員和藝術家、畫家、版畫家共享大計：創造一個嶄新的視覺文化，能夠將他們的名聲傳播給更廣的觀眾。」¹⁰

當時替賈里克作畫的英國與歐陸名畫家至少十多人，¹¹ 賈里克更和多位畫家結為好友。其畫家朋友中，聲譽崇高的英國畫家雷諾茲

⁵ *The Morning Post and Daily Advertiser* (London, England), 21 April 1777, Issue 1404.

⁶ Burnim 與 Brewer 均指出是 450 幅，另一來源指出約 300 幅。前者分別見 Kalman A. Burnim, "Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist," *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*, ed. Shirley Strum Kenny (Washington D.C.: The Folger Shakespeare Library, 1984), p. 185; John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* (London: Routledge, 2013), p. 332。後者見 Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim, and Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800: Garrick to Gyngeell V6* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1978), pp. 81-103.

⁷ 轉引自 Todd Andrew Borlik, "'Painting of a Sorrow': Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick's Hamlet," *Shakespeare Bulletin*, 25.1(2007): 12. 原出處 Freeman O'Donoghue, *Catalogue of Engraved British Portraits Preserved in the Department of Printings and Drawings in the British Museum Volume II* (London: The British Museum, 1908-25), pp. 276-286.

⁸ Philip H. Highfill, et al, *A Biographical Dictionary of Actors*, p. 80; Gary Jay Williams, "Case Study: Theatre Iconology and the Actor as Icon: David Garrick," *Theatre Histories: An Introduction* (NY: Routledge, 2006), eds. Phillip B. Zarrilli, Bruce McConachie, Gary J. Williams and Carol Fisher Sorgenfrei, p. 231.

⁹ Burnim 指出超過三十件不同作品。Burnim, "Looking upon His Like Again," p. 185.

¹⁰ Maria Ines Aliverti, "Major Portraits and Minor Series in Eighteenth-Century Theatrical Portraiture," *Theatre Research International* Vol. 22. No.3 (1997): 237.

¹¹ Ronald Paulson, *Hogarth: High Art and Low, 1732-1750* (NJ, New Brunswick: Rutgers University Press, 1992), p. 251.

(Joshua Reynolds, 1723-1792) 替他畫有不少肖像，《賈里克在悲劇與喜劇謬思女神之中》、《賈里克扮凱特力》尤其著名；又如著名的諷刺畫家霍加斯 (William Hogarth, 1697-1764) 所畫的《賈里克和他的妻子》與本文要討論的《賈里克扮演理查三世》；還有庚斯博羅 (Thomas Gainsborough, 1727-1788) 畫有《賈里克和莎士比亞半身雕像》與威爾森 (Benjamin Wilson, 1721-1788) 所繪的《李爾王》、《哈姆雷特》著名場景等。其他常見的賈里克相關劇場圖像如海曼 (Francis Hayman, 1708-776) 的《哈姆雷特》、《理查三世》、與《多疑丈夫》；著名德國畫家若夫納 (Johan Zoffany, 1733-1810) 的《《農夫返家》的賈里克》和喜劇《煉金術士》的亞伯·道拉格 (Abel Drugger) 等等。如同美國劇場史學家伯尼 (Kalman Burnim, 1928-2006) 觀察指出：「英國肖像繪畫和大衛·賈里克一起達到顛峰」。¹²

比起文字記錄，賈里克的劇場相關圖像更易烙印在觀者心中，成為今人窺探、想像賈里克演技藝術的方式之一。因此，幾乎所有西方劇場史教科書提到賈里克，一定會收錄一幅相關圖像以資佐證，彷彿視其為演出的「史料」。其中，英國十八世紀流傳最廣的劇場圖像，也是今天為多本劇場書籍收錄的圖像，當屬霍加斯 1745 年所繪的巨幅油畫《賈里克扮演理查三世》【圖 3】，¹³ 它捕捉劇末理查三世於博斯沃思原野戰役前夕，獨自在帳篷中因惡夢驚醒坐起的時刻，夢中理查三世看到以前因爭奪王位被他殺害的人們的鬼魂，鬼魂們警告他將在明天的戰役中受到應得的死亡懲處。這油畫完成後隔年，經霍加斯和格里恩 (Charles Grignion) 一起鑿刻複製，版畫圖像極受歡迎，至少被摹刻十四次，甚至製成掛毯，某種程度，圖像的廣泛流傳轉化賈里克成為偶像明星 (icon)，更開啟大規模莎士比亞繪畫的傳統與演員印刷版畫的市場。¹⁴

¹² Burnim, "Looking upon His Like Again," p. 185.

¹³ 本文所引用的圖像，全部已經屬於公領域或是非商業用途可以引用，礙於印刷出版，縮小的圖像品質較不佳，有興趣的讀者請搜尋出處網頁，可以放大觀看到圖像的諸多細節。

¹⁴ Heather McPherson, "Garrickomania: Garrick's Image," Folgerpedia.

《賈里克扮演理查三世》圖像的流行與重要性，也與其緊扣賈里克 1741 年首度登台演出《理查三世》一夕成名的傳奇崛起息息相關。這場關鍵演出讓超過二十位不同的畫家，在三十多年來，皆曾經繪製賈里克在《理查三世》的場景。¹⁵ 當時戲劇評論認為賈里克的理查三世是以「自然」演技推翻「舊派」或演說式演法的劇場革命；「輕鬆、自然」在十八世紀中葉起更發展為判斷演員優劣的關鍵準則之一。賈里克最早的傳記作者戴維斯（Thomas Davies）如此評論該演出：「賈里克像劇場的牛頓發出光芒，他給與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。」¹⁶ 精準地反映當時人對賈里克的讚賞觀點。但是，何謂自然輕鬆？對照霍加斯所繪的著名圖像，人物微張的嘴、震懾的眼神，生動地捕捉驚恐的表情，但是人物右手上揚，五根手指頭極度張開，坐起的身形扭曲，在筆者今日的眼光看來，似乎顯得不太自然。不禁令人思考兩個關聯的問題：一則，「自然」演技應是一種審美成規，隨時間轉變，依文化有所差異，那麼賈里克時期的觀眾認定的自然所指為何？再則，《賈里克扮演理查三世》圖像（以及其他賈里克劇場相關圖像）往往被收錄在劇場史書籍，彷彿被視為不證自明的劇場紀錄，然而欠缺說明，如何得知它和賈里克演技的關聯？

若要回答圖像如何幫助觀者理解賈里克的演技，就得先針對第一個問題釐清自然演技的脈絡與內容。因之，筆者經由梳理十八世紀的報紙評論、演技手冊和傳記，已撰文探究演說式演法為何過時，自然演技的概念如何被重新形塑，並分析歸納構成自然演技的三點審美品

<https://folgerpedia.folger.edu/Garrickomania:_Garrick%27s_Image>（2017 年 10 月 4 日檢索）。

¹⁵ 三十年指從 1741 到 1771 年。McPherson, “Garrickomania: Garrick's Image,” Folgerpedia.

¹⁶ Thomas Davies, *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), p. 43.

味。¹⁷ 其中和本文最相關者為演員的行動與言語必須優雅，文後會再論述。奠基在前篇論文梳理出的自然演技概念，本文企圖回答第二個問題，並以小題大作的的方式，將「賈里克扮演理查三世」圖像置於筆者前一個研究計畫所測繪的劇場圖像學三個分析架構中的前兩個範疇來「閱讀」。¹⁸ 首先，在劇場史學研究範疇下，視劇場圖像為可能的記錄文件，我審視該張圖像可能揭露的賈里克的演技方法或詮釋陷阱。其次，援引德國劇場學家巴爾梅（Christopher Balme）借用藝術史學者布萊森（Norman Bryson, 1945-）視繪畫為社會形構（social formation）的符號藝術的概念，強調「不要將其〔圖像〕視為一個個別藝術概念的紀錄，而是論述習慣的紀錄及反映社會形構的符號」，主張「評論者的任務就是挖掘一幅畫的符號語言的語意學，以及它和更大的社會形構的關係」，¹⁹ 因而論文第二部分進一步在文化研究範疇下，視圖像不僅是指涉他物的文件（document），亦是值得研究的物件（monument），審視圖像作為社會的潛文本，隱藏何種（繪畫和劇場）藝術價值觀、文化概念，以及牽涉的商業力量。尤其是霍加斯所繪的《賈里克扮演理查三世》巨幅油畫具有獨特的三重性：奇特地混合肖像畫和歷史畫兩個類型，並描繪賈里克扮演其著名舞台角色英國國王理查三世的劇場場景。當時劇場圖像鮮少具有此特點，如雷諾茲的《席登思為悲劇謬思女神》或是《賈里克在悲劇與喜劇謬思女神之中》這兩幅肖像名畫，恰好是有助提升演員形象典型的例子，但他們不包含戲劇場景，亦即畫中人不具備演員與戲劇角色的雙重身分，而其他若有描繪劇場場景的圖像則無跨越到歷史畫的畫風與主題。《賈里克扮演理查三世》獨具的三重性讓劇場史學家著迷，除了分析和賈里克演技的相關性，更不禁探求：霍加斯的畫作向來以敘事性和

¹⁷ 請參考林雯玲，〈拆解大衛·賈里克的自然演技：脈絡、內涵、與理論〉，《戲劇研究》21期（2018.1），頁 89-132。

¹⁸ 請參考林雯玲，〈圖像的誘惑：探繪劇場圖像學的理論發展與分析架構〉，《戲劇研究》19期（2017.1），頁 135-188。

¹⁹ Christopher B. Balme, "Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma," *Theatre Research International* 22.3 (1997): 193.

劇場性著稱，那麼，它可能要對觀者訴說什麼，待挖掘的敘事為何？

《賈里克扮演理查三世》雖是劇場圖像學領域的經典圖像，但先前對該圖像的研究往往過於簡略，本文企圖深入回答上述兩個重要問題，針對先前文獻的評析則在文後相關討論時進行。

二、《賈里克扮演理查三世》圖像與劇場再現的關聯

劇場演出相關畫作總是企圖捕捉最重要的一景，呈現演出精采高潮之處，以其巨大的視覺力量，引導觀者的想像，比起文字更易留下深刻印象。這也是為何劇場史學書籍談論到賈里克，總要搭配圖像，然而圖像無聲，隱蔽的訊息必須透過有意識的挖掘才能彰顯，同時也必需避免詮釋陷阱。筆者曾指出圖像作為劇場史料必須先進行基礎描述，再考量圖像的原物質環境、圖像的材質媒介與藝術脈絡成規、圖像製作者與委託者，最後才是分析圖像內容與劇場的相關性。²⁰ 因為即使畫家有意如實描繪所見的演出，前面的要素都影響畫家如何再現畫作主題，何況有時戲劇演出僅是畫作的靈感來源，畫家非為紀錄場景而繪圖。

霍加斯繪製《賈里克扮演理查三世》並未受到任何人委託，因而避免因應委託者的要求而影響畫作，精明的霍加斯選定當時最受歡迎的演員，亦是其友的賈里克為畫作對象，無疑地，也有考量未來畫作出售與價格的商業因素。值得注意的是，霍加斯於 1745 年完成此畫作，並非在賈里克首度演出該角色的 1741 年或隔年，同時，也非如他先前畫《乞丐歌劇》是根據演出場景先快速素描再繪製成油畫，而是全部在畫室完成，雖然可以肯定喜歡看戲的霍加斯在四年中，必定看過賈里克重新演出該角色，但因首演的傳奇性，有些書寫易造成此畫為描繪首演的印象，少數則不察四年的時間差距而誤植。²¹ 此外，這幅圖像不尋常地綜合肖像畫和歷史畫兩種類型。畫中主題是當代名

²⁰ 林雯玲，〈圖像的誘惑〉，頁 146-168。

²¹ 例如《西方劇場史上》說明該圖像創作於 1741 年。胡耀恆，〈西方劇場史上〉（台北：三民書局，2016），頁 286。

人，顯然是肖像，但是又非以本人身分在居家的環境出現。該畫主題亦是英國國王，具備真人般的大型尺寸（190x250cm）和崇高風格，構圖明顯自法國畫家勒布杭（Charles Le Brun, 1619-1690）的著名歷史畫（*The Family of Darius before Alexander*）擷取靈感，因而也是歷史畫。綜合上述的基礎描繪，影響這圖像再現主題的方式，有三個主要因素：歷史畫的畫種成規、媒介（繪畫）的成規、與畫家自己的美學創作概念。換句話說，畫家因為遵守這些成規，而不會忠實呈現畫作如所見，造成欲以畫作探究演出的詮釋陷阱。然而，霍加斯的這幅畫非常特別，反倒因為十八世紀繪畫和劇場被稱為姊妹藝術，遵守某些相同的美學成規，而有助於觀者「想像」、「拼湊」賈里克如何扮演理查三世。因此在針對這三點成規討論該圖像和劇場的可能關聯或造成的誤讀之前，有必要先提出繪畫和劇場共同承繼文藝復興再現理想美的大概念，以及其對劇場審美成規和演技藝術衍生的影響。

英國從十六世紀中到十八世紀中藝術和文學理論咸認為繪畫和文學關係緊密，文學理論家、畫家和演員更常以姊妹藝術稱呼繪畫和舞台，他們承繼文藝復興時期繪畫和詩學理論，主張兩者的目標都在再現理想化的自然——人性與生活應該的樣貌（*ought to be*），其次才是再現日常生活的自然，因為欣賞理想的美與次序對觀者的德行有所助益。²² 自此概念產生創作類型分類，有高低層級之別與各自須遵守的形式和主題成規。在戲劇，悲劇高於喜劇，而繪畫位階則從最低階的靜物畫、風景畫、肖像畫、到最高的歷史畫。當時演技手冊不僅類比舞台與繪畫，充斥舞台應再現理想的自然之論述，更擴充至演技藝術，而發展出「輕鬆優雅」為自然演技的準則之一。如希爾（John Hill）1750年出版的《演員》一書第十八章「演技的優雅」，指出演員無論講話與行動都要優雅，「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，然後還要使這個相似盡可能的完美與令人

²² 此段概念精簡擷取自筆者已發表的論文，林雯玲，〈拆解大衛·賈里克的自然演技〉，頁 117-121。

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）；……在舞台呈現的每件事物必須是最優美的。」²³ 他在主筆的報紙劇場專欄也一再闡述相同的概念，如 1751 年 12 月就有三篇文章強調繪畫和演戲的目的都在再現人性如其所應該的樣貌、銘刻最具尊嚴與美德的理想形式。內容重申兩種藝術的教化目標。²⁴ 皮克林（Roger Pickering）1755 年出版的演技手冊有一段話生動地指出其中的精髓：「悲劇，像繪畫一樣，必須顯示自然，但應是最佳狀況下的自然。」²⁵ 他舉例說明舞台上被演出的歷史人物，雖實際上未必優雅有尊嚴，仍得優雅呈現，他反問：亞歷山大脖子扭曲，難道舞台也要再現他扭曲脖子嗎？名畫家雷諾茲二十多年後的演講，有一段極雷同的概念。他強調歷史畫畫家不要受限於猥瑣細節，古代英雄必須被顯示為美的典範，巧合的是他也舉亞歷山大大帝為例，指出據說他身材矮小，「但歷史畫畫家不應該如此描繪」，必須賦予他偉大的特質。²⁶ 雷諾茲於另一場演講再度強調：「舞台呈現和繪畫一樣，都是訴諸較高階的自然」。²⁷ 凡此論述，不勝枚舉。除了理論著作，劇場評論也反映這樣的思維，不僅常將舞台比喻為畫布，²⁸ 並衍生出以「優雅」判斷演技優劣。而賈里克言語與動作的優

²³ 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), pp. 306-307.

²⁴ *The London Advertiser and Literary Gazette*, 17 December 1751, Issue 248; 18 December 1751, Issue 249; 30 December 1751, Issue 259.

²⁵ Roger Pickering, *Reflections upon Theatrical Expression in Tragedy: With a Proper Introduction, and Appendix* (London: Printed for W. Johnston, 1755), p. 23.

²⁶ Joshua Reynolds, "Discourses III," *Discourses on Painting and the Fine Arts, Delivered at the Royal Academy* (London: Jones and Company, 1825), p. 15.

²⁷ "Joshua Reynolds' Extracts of The Discourse," *The World, and Fashionable Advertiser*, 2 January 1787, Issue 2.

²⁸ 在此僅舉數例。例如一篇報紙評論柯芬園劇院 1775 年演出的悲劇《帖木兒》（*Tamerlane*）兩位主要演員演得非常的好，「喜來登先生（Mr. Sheridan）和巴利先生（Mr. Barry）兩位往前站，就像畫家畫的突出的人物；他們佔據畫布中完全相對的處境，顯然是畫家設計他們應該出現的位置」，明顯將舞台演員位置類比為繪畫構圖。用畫作比喻賈里克演出場景的例子更多，在他演出李爾王對天呼喊的場景，劇評指出：「他所呈現的圖畫，去掉語言，實在值得拉菲爾在他想像力最豐富時來動筆」。一篇報紙劇評讚賞 1776 年賈里克再度演出理查三世精湛的

雅輕鬆廣為評論所讚賞，一篇評論甚至讚賞賈里克的馬克白看到鬼魂時，連驚恐都是優雅的（graceful horror）。²⁹ 舞台演出的評論、演技手冊、與繪畫理論演三者揭露舞台與繪畫（尤指悲劇與歷史畫）共同追求理想美的成規，本文下段將討論因為這個共通性，《賈里克扮演理查三世》反而有助於觀者思考賈里克如何詮釋與再現理查三世。

（一）畫種成規：歷史畫／悲劇再現理想的自然

熟習《理查三世》劇本或是看過該劇在劇場和電影演出的現代觀眾，觀看霍加斯的這幅畫，一定會震懾於理查三世形貌再現的今昔之別，懷疑霍加斯畫中英挺俊拔的國王怎麼會是莎士比亞筆下以醜陋邪惡著名的殘缺之人——理查三世？³⁰ 是畫家因歷史畫畫種高貴宏偉的成規要求，而大幅美化畫中人物，去掉賈里克扮演理查三世的殘缺與

演出，遠遠將一堆模仿者甩在身後，並逐一仔細地指出其優點，如「為了顯示其內心的轉折所做不同的停頓，增加了猛烈急迫性，連同高漲的野心，一起賦予了戲劇畫布曾經存在過的最生動的色彩」。而賈里克演出哈姆雷特看到鬼魂的經典場景，1770 年一篇劇評指出：「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。」分別參考 *The Morning Chronicle* (London, England), 6 November 1775, Issue, 2015. Edmond Malone, Alexander Pope, Samuel Johnson and Alexander Chalmers, *Historical and Explanatory Notes with Various Readings Illustrative of the Works of W. Shak[ea]speare, from Johnson, Steevens, Malone ... &c., &c: To which are Prefixed: A History of the Stage* (Paris: Baudry's European library, 1839), p. cviii-cix. *The Morning Post and Daily Advertiser* (London, England), 28 May 1776, Issue 1120. "Dramatic Censor, No. 1," *The General Evening Post* (London, England), 18-20 January 1770, Issue. 5659.

²⁹ "The Theatre 1," *The Lloyd's Evening Post* (London, England), 4-6 October 1758, Issue 190.

³⁰ 理查三世的外貌與特質描繪和史實差距頗大。此乃因為莎士比亞（1564-1616）時期的統治者（也是劇場贊助人）為都鐸王朝（1485-1603），才終結理查三世（1452-1485）所屬的金雀花王朝、篡位成功不到百年，因此當時莎翁等文學家與歷史家均服膺都鐸王朝建構的神話，描繪一個和史實差異頗大的理查三世，以合理化都鐸家族篡位繼承的正統性。Marjorie Garber, *Shakespeare After All* (New York: Anchor Books, 2005), p. 132; Peter Saccio, *Shakespeare's English Kings: History, Chronicle, and Drama* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1977), pp. 157-158.

邪惡特質？還是這幅畫雖有美化人物，但也的確捕捉到賈里克詮釋與扮演理查三世的方式，並提供線索讓我們來揭露或映證十八世紀劇場的某些審美與再現成規？梳理這個問題前，必須指出雖然賈里克和整個十八、十九世紀英國演出的版本都是西伯於 1700 年首演的改編版本，³¹ 然而西伯版本主要刪減莎翁版的人物數量與劇本長度，使該劇更適合當時舞台演出習慣與時間，³² 也因此更聚焦在主角理查三世，但情節發展大致雷同。如西伯刪掉莎劇的著名開場——理查三世獨白說明自己外貌如何醜陋，沒有人會愛他，無法享有世俗與感官的歡愉，因而不計代價要成為擁有權力的惡徒。相較之下，西伯將理查三世具體自述其變形不堪的外貌安排在第二幕前半，³³ 台詞取自莎翁的《亨利六世第三部》第三幕第二場，尚未成為理查三世的格洛斯特公爵表達相同概念的獨白：他認為自然對他極為不公，為何他出生就是手臂萎縮，有著大山般隆起的駝背，兩腿長短不一，身體的每個部份比例奇怪，這樣的人會被愛嗎？理查三世的殘缺外貌與詭異的出生不僅在《理查三世》被描繪，也在莎翁其他歷史劇，透過自述與他人對話不斷被強調而特別突出。也因此，自二十世紀末起的西方舞台或電影的理查三世，其殘缺常常被凸顯成為景觀（spectacle），具體呈現萎縮的手，或拄著拐杖、戴著支架的長短腿，³⁴ 加上嚴重駝背，甚至不乏以

³¹ Scott Colley, *Richard's Himself Again: A Stage History of Richard III* (New York: Greenwood, 1992), p. 37.

³² 在西伯版本，理查三世上場時間更多，成為演員喜愛的專屬角色；其劇本長度只有莎劇的一半，自原劇的 3800 行取 800 行，再加上從其他莎翁歷史劇擷取的台詞與西伯寫的 1000 行，詳細說明可以參考 Colley, *Richard's Himself Again*, pp. 15-35. Annaliese Connolly, *Richard III: A Critical Reader* (London: A&C Black, 2013), p. 30, pp. 48-49.

³³ Colley Cibber, *The Tragical History of King Richard the Third. As It Is Now Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane. Reviv'd with Alterations by Mr. Cibber* (London, Printed for W. Mears, etc., 1718), p. 19.

³⁴ 開啟此類裝扮的著名經典理查三世為名演員沙爾（Antony Sher）與皇家莎士比亞劇團（Royal Shakespeare Theatre）於 1984—1986 的演出，獲得諸多學術討論。沙爾在演出前一年的準備期，因為跟腱斷裂必須拄著拐杖半年，提供一個他思考詮釋理查的背景。他說他扮演理查的中心意象就是一個多肢的生物（出自莎劇的理查三世第一幕第三場，瑪格莉特皇后詛咒理查，形容他是駝背的蜘蛛），沙爾認為殘缺是理查的有利武器。裝扮上，沙爾穿黑色服裝，從手肘處衍生的黑色拐

真正有肢體障礙的演員演出。³⁵ 若人物肢體正常，則面容多數銘刻著令人難忘的陰森，或是說怪異特色，亦成另一種景觀。

然而，霍加斯的這幅畫完全沒有上述這些現代理查被強調的特質，可以說正因為當時歷史畫和悲劇追求理想美與教化的美學準則，反而捕捉到賈里克再現與詮釋理查的方式：（1）外貌裝扮上淡化角色的殘缺，凸顯英勇尊嚴的國王形貌（2）理查雖精於算計，仍時受良知折磨，引起觀眾同情。首先，賈里克或十八世紀的理查未見明顯的殘缺，可從當時的劇評與同時期的其他理查圖像交叉印證。筆者審視賈里克時期與之後二十年的報紙劇評，發現呈現一致的審美成規：往往強調人物分析，著重判別演員聲音語調，動作是否優雅、輕鬆，以及情感呈現和轉換，但是幾乎沒有談論服裝。更突出的是，對理查三世的任何演出劇評，竟然無一談到角色的殘缺與呈現。這種匱缺可以推論理查三世的裝扮大致一樣，而沒有引起注意或不用特別討論，史料印證當時喜劇演員普遍穿著十八世紀當代衣服，而演出莎翁悲劇則穿著伊莉莎白時期的服裝。³⁶ 此外，兩篇報紙劇評可進一步幫助我們拼湊當

杖延伸成為身體的一部分，彎著身軀，加上披風後面兩條黑色的東西，確實看來像六隻腳生物（或黑蜘蛛）。精簡討論可參考 Colley, *Richard's Himself Again*, pp. 234-237。圖像可參考 “Richard III, Royal Shakespeare Company, 1984,”

Shakespeare's Staging: Media Resources for Students & Teachers, University of California at Berkeley.

<<http://shakespearestaging.berkeley.edu/images/richard-iii-royal-shakespeare-company-1984>>（2018年5月22日檢索）。

最近例子則如2011年6月，著名電影演員史貝西（Kevin Spacey）於倫敦 Old Vic 劇院演出理查三世，也是一腳戴著支架，一手戴手套與拿拐杖，兩腳長短不一和兩肩傾斜。圖像參閱 Michael Billington, “Richard III- Review,” 2011 June 29, *The Guardian*.<<https://www.theguardian.com/stage/2011/jun/29/richard-iii-review-kevin-spacey>>（2018年5月22日檢索）。

³⁵ 2017年英國 Hull Truck Theatre 就以先天患有海豹肢症的 Mat Fraser 扮演理查三世，圖像請參閱 Charles Hutchinson, “Barrie Rutter's Parting BroadSides as Influential Yorkshire Actor-manager Exits Stage Left.” *The Press*, 24 November 2017. <http://www.yorkpress.co.uk/leisure/theatre/15681463.Barrie_Rutter_s_parting_BroadSides_as_influential_Yorkshire/>（2018年5月22日檢索）。

³⁶ 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*

時理查三世的殘缺應該是普遍被淡化。賈里克退休後，演員只要是扮演他演過的角色，幾乎一定會被拿來比較。1777年的一篇劇評以賈里克的演技為標竿，評論演員柯克派翠克（Kirkpatrick）扮演理查三世之不足，認為「演員要扮演好理查，必須有好的理解力，清楚的判斷，優雅的行動，會說話的眼睛，強而有力的聲音，同時，對聲音要有絕對的掌控力，能夠任意調整使語調隨著虛偽、愛、憤怒等不同情感表達而極輕鬆、真實且快速地轉變。這樣的演員帶著萬丈光芒出現，而賈里克第一次登台就是如此。」³⁷ 這評論透露賈里克演出理查的方式與留下的傳承，其中理查仍具有「優雅的行動」，顯示其殘缺似乎被淡化或忽略，否則舞台行動會受限，不優美更無法敏捷，先前的研究也傾向這樣的結論。殘障學研究學者米切爾和史奈德（David T. Mitchell and Sharon L. Snyder）指出考利（Scott Colley）將四百年的《理查三世》英美舞台演出歷史，分為兩大相對的陣營：「一方為誇張他的殘缺以彌補否則看來欠缺〔殘暴的〕動機，另一方則淡化理查的殘缺，視其為不過是古老的〔人物〕刻劃設計，而聚焦於理查的陰謀詭計。他也以問題指出演員的兩難處境：要跛行，還是不跛行？」³⁸ 考利書中提出扮演理查的諸多選擇，身體部分包括「他跛行嗎？可以使用左手嗎？他是活力充沛，衝勁猛暴的？還是因殘缺行動受限？」³⁹ 這段話點出先前諸多舞台呈現，已經被嘗試過的再現選擇。而他的結論是：「賈里克活力充沛、衝勁猛暴的理查，由坎伯莊嚴的君主與戰士的理查形貌繼承。」⁴⁰ 凸顯十八世紀著名演員的理查並沒有為殘缺所侷限。此外，一篇劇評罕見地討論理查三世的服裝，但已經是在十九世紀初，可推論演員服裝的改變引起注意而得到討論。這篇 1815 年

Period: Part 4:1747-1776 (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965), p. cxiv.

³⁷ “Theatrical Intelligence” section, *The Morning Chronicle and London Advertiser* (London, England), 8 November 1777, issue 2643.

³⁸ David T. Mitchell and Sharon L. Snyder, “Performing Deformity: The Making and Unmaking of Richard III,” *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000), p. 103.

³⁹ Colley, *Richard's Himself Again*, p. 13.

⁴⁰ Colley, *Richard's Himself Again*, p. 60.

的劇評反對名演員基恩（Edmund Kean）演出理查三世戴的大帽子與羽飾，並希望他設法「顯現較好看的殘缺」（get a little handsomer deformity），建議去掉長襪裡塞大襯墊，腿部適當突起即可，⁴¹ 此評論揭露基恩開始凸顯理查腿部殘缺，或是沒有延續之前只有些微突起的慣例，而引發注意，基恩的再現方式與今日相比算是細微，但評論者似乎仍延續十八世紀對理想美的要求，而有所批評。

從當時劇評再回到該時期的圖像來進行比對審視，也似乎印證霍加斯／賈里克淡化理查的殘缺是劇場再現的習慣。霍加斯所繪圖像忠實反映當時理查三世穿著伊莉莎白時期服裝的慣例，下半身為寬鬆短罩褲（trunk hose）配緊身襪，上半身則為合身的衣服（doublet），搭有一皮毛滾邊的外衣，⁴² 完全沒有顯現任何殘缺，而富爾傑莎士比亞圖書館數十張十八世紀主要演員扮演理查三世的相關圖像亦是如此。⁴³ 值得注意的是，這些圖像包括不知名創作者的蝕刻印刷畫，此種商

⁴¹ Leigh Hunt and John Hunt, *The Examiner: A Sunday Paper, on Politics, Domestic Economy, and Theatricals* (London: Printed by John Hunt, 1815), p. 140. 這段評論提供有趣的線索，可以來比對畫作。不過，因為這是基恩才開始演出理查三世的第二年，並不知道之後他是否更改裝扮。畫家 John James Halls 於 1814 年所繪的基恩扮演理查三世油畫，站姿並不挺直，背部微駝，似乎暗示輕微的殘疾。流行的諷刺畫也首度流露些許蛛絲馬跡。一幅基恩在舞台演出的諷刺畫看不出任何的體型殘缺，但是另一幅諷刺畫，顯示他巡演美國時，和美國演員 Edwin Booth 同時競演理查三世，這幅圖像可以較明顯看出微駝的背部。諷刺畫會凸顯放大特點，若這幅畫只有這麼微小的駝背，或許可以假定基恩以些微突起的背部來呈現駝背，但仍然不明顯。唯一例外是諷刺畫《劇場地圖集》（*The Theatrical Atlas*），但這幅並非描繪人物演出，而是諷刺柯芬園快破產的經理人，都是仰賴基恩的理查三世演出才不至於破產，因此該幅畫刻意強調極度駝背的理查三世扛著柯芬園在背部。要等到十九世紀末期，理查三世的舞台再現開始出現和十六世紀末理查三世歷史肖像雷同的髮型裝扮，如演員 Richard Mansfield 的裝扮。這些圖像請參考富爾傑莎士比亞圖書館的數位圖像資料庫（Luna: Folger Digital Image Collection）。〈https://luna.folger.edu/luna/servlet/view/search?q=BIB_Subject%3D%22Shakespeare%2C+William%2C+1564-1616.+King+Richard+III%2C+depicted.%22&pgs=250&res=2&cic=FOLGERCM1~6~6〉（2018 年 5 月 10 日檢索）。

⁴² Stone ed., *The London Stage 1660-1800*, p.41. Diana De Marly, *Costume on the Stage, 1600-1940* (Totowa, N.J. : Barnes and Noble, 1982), p. 43.

⁴³ 富爾傑莎士比亞圖書館的數位圖像資料庫。

〈https://luna.folger.edu/luna/servlet/view/search?q=BIB_Subject%3D%22Shakespeare%2C+William%2C+1564-1616.+King+Richard+III%2C+depicted.%22&pgs=250〉

業印刷畫比較不會如個人收藏的肖像油畫須滿足美化人物的要求，相反地，做為廣大戲迷可負擔的收藏商品，反而必須標誌劇中角色可辨識或特有的特質，但是，沒有一張印刷圖像顯示理查三世的殘缺，一如油畫，描繪的不外乎最後一幕在戰場上，形體正常的理查一手揚起劍拔的英勇姿態，就是如霍加斯所繪的理查因惡夢驚醒坐起的場景，反映這是演出最值得記憶、令觀眾印象最深刻的場景。若說十八世紀追求理想美的概念使理查的再現無論在舞台或畫作均淡化其殘缺，凸顯英勇形貌；那賈里克扮演理查驚醒的這一幕凸顯人物受到良心的折磨，牽涉到演員詮釋，呈現藝術再現理想的自然，以達到教化目標的美學概念，以及下段要討論的賈里克獨特的「感傷演技」(sentimental acting)。

德裔藝術學者佩夫斯納(Nikolaus Pevsner, 1902-1983)在1955年英國BBC廣播電台演講「英國藝術的英國性」，其中一講討論十八世紀英國藝術的民族性是用藝術媒介來說教與改革人性，尤其聚焦討論霍加斯畫作如何反映當時強調「透過眼睛所能觀看到的」來達到教化目標。⁴⁴佩夫斯納演講中論及的藝術主要是繪畫與建築，但事實上，另一個眼睛觀看的藝術——十八世紀英國劇場，亦充斥以劇場，尤其是悲劇，分別作為道德教化之所與媒介的論述。十八世紀英國劇場史權威學者史東(George Winchester Stone)指出劇院經理人藉由劇目的選擇，幾十年來舞台也加入當時在詩作、藝術、社會意識與宗教等都可觀察到改革人類道德與行為的風潮。⁴⁵作為經理人，賈里克選擇被認可的劇目，尤其尊崇、宣揚莎士比亞的劇作，被讚美除去劇院的邪惡與愚蠢；作為演員，他分析人物心理動機、道德化詮釋角色，並以理想化、充滿美德的情感誘發觀眾回應，亦即，產生「同情／理的想像」(sympathetic imagination)而有教化作用。再進一步而言，因劇場被

&res=2&cic=FOLGERCM1~6~6) (2018年5月10日檢索)。

⁴⁴ Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art: an Expanded and Annotated Version of the Reith Lectures Broadcast in October and November 1955* (Middlesex, England: Penguin Books, 1976), pp. 36-39.

⁴⁵ Stone ed., *The London Stage 1660-1800*, pp. xx-xxi.

視為社會的縮影，觀者應用、衍生被激起的同理的情感，即可以組成一個仁慈的社會。仁慈主義社會的理論在整個十八世紀英國廣被闡述，⁴⁶ 同時，「關於同理的想像的評論或是哲學書寫繁多」，⁴⁷ 形成一個時代的「感知」，或者史東所言的「社會意識」。賈里克道德化手法詮釋人物、誘發觀眾情感的演技常被稱為感傷演技，美國劇場史學家麥肯納基（Bruce McConachie）解釋當時觀眾對「感傷」這正面字眼的理解會是：「它是種在舞台和社會的演技，統合了智慧、情感與道德」，而「賈里克是在啟蒙時代扮演讓劇場藝術感傷化的重要人物」。⁴⁸

從以上推論，賈里克以感傷演技法來詮釋與再現理查三世，⁴⁹ 他的理查絕對不會只是純然愛好權力的變態怪物，或陰森不可解的邪惡化身。先前文獻和當時劇評不僅證實如此，更談到角色誘發的同情的想像。考利的《理查三世舞台演出史》指出當時多數評論者認為「賈里克的理查三世是個冷酷、功於算計的惡人」，卻也「流露陷於對權力的渴望與良知道德的掙扎」，並總結「賈里克的理查……仍然是個人，而非怪物，暗示他的悲劇的確是人的悲劇」。⁵⁰ 其傳記作者史東和卡爾認為賈里克的理查「闡釋了同情的想像的勝利」：注意細節，呈現一個獨特的惡徒，而非僅僅是概括的邪惡樣貌。⁵¹ 亦如劇場史學

⁴⁶ William B. Worthen, *The Idea of the Actor: Drama and the Ethics of Performance* (Princeton: Princeton University Press, 1984), pp. 70-84.

⁴⁷ Colley, *Richard's Himself Again*, p. 39.

⁴⁸ Bruce McConachie, "Theatres for Knowledge through Feelings, 1700-1900," *Theatre Histories: An Introduction*, eds. Gary Jay Williams, et al (New York: Routledge, 2006), p. 174.

⁴⁹ 《賈里克擁有舞台》的作者 Woods 認為賈里克對於許多主角的處理都是賦予一個引人同情的動機，如李爾王是因為年紀大，身體虛弱，與必須對後代的依賴，而非今人認為他驕傲與魯莽造成其悲劇。除了人物詮釋，Auburn 提出賈里克劇目的選擇與劇本的更改都走向傷感主義，相信人性本質良善，悲喜劇都傾向展演人物的美德，只是結局不同。分別見 Leigh Woods, *Garrick Claims the Stage* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984), pp. 34-36. Mark S. Auburn, "Garrick at Duruy Lane, 1747-1776," *The Cambridge History of British Theatre Vol.2 1660 to 1895*, ed. Joseph Donohue (Cambridge University Press, 2004), pp. 152-153.

⁵⁰ Colley, *Richard's Himself Again*, p. 43.

⁵¹ George Winchester Stone and George Morrow Kahrl, *David Garrick, a Critical Biography* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1979), p. 28.

家唐納修（Joseph W. Donohue）所指出：賈里克給予人物心理動機，提問為何理查是個惡徒，⁵² 因此，可以理解的，賈里克的詮釋方式，再加上其著名的情感強度，容易誘發觀眾產生同情（或同理的）想像與感動。至於賈里克賦予人物的心理動機是什麼？《倫敦舞台概觀》（1759）有一段作者威爾克斯（Thomas Wilkes）描述賈里克的演出細節與自己深受感動的敘述，提供了在場的解答。他指出賈里克的理查三世對於自己身體殘缺是厭惡與不自在，特別有一處，理查比較自己與其他人，深感自己的不足與不同，讓他決定邪惡——那麼我就不要像其他人。「賈里克在這些地方透過他的演技顯示理查三世難相處與易怒的轉折；他對你顯示理查三世的這個審視〔帶來的覺知〕傷害他：而我看到一些演員在此處對自己微笑，好像對外表感到高興，這是錯誤的〔詮釋〕。」⁵³ 威爾克斯的論述顯示西伯版本擷取自《亨利六世第三部》第三幕格洛斯特公爵（理查）殺了國王亨利六世的著名獨白段落（I have no brother, I am like no brother）。賈里克非嘲弄戲謔地、對觀眾眨眼睛說出此段獨白，而是生動地詮釋理查因深感殘缺所引起的不足、自卑與無法被愛，而造成他成為邪惡之人。賈里克 1776 年引退前，相隔四年再扮演理查三世，一篇劇評再度提到理查夢中驚醒時「良知的運作」使其勇敢的靈魂更顯急躁魯莽。映證賈里克始終維持賦予邪惡的理查心理動機與良知的詮釋手法。此外，理查英勇的特質依然突出，該觀眾補充若一定要選擇最棒的一場，則是理查最後在戰場上勇敢面對里奇蒙，他「連靈魂都是武裝的，而其面容如此細膩地表達垂死的暴君」。⁵⁴ 觀眾的情感被這樣的理查牽動，而同情他的命運。如賈里克登台第二年，觀眾投書報紙的讚美詩寫道：「在你的理查，我看到那個暴君：細膩、固執而大膽，／我的心神專注於你快速轉換的各式情感。／接著當我看到你假裝得很好的悲傷，雖是敵人，

⁵² Joseph W. Donohue, *Dramatic Character in the English Romantic Age* (Princeton: Princeton University Press, 1970), pp. 229-231.

⁵³ Thomas Wilkes, *A General View of the Stage* (London: printed for J. Coote, 1759), p. 237.

⁵⁴ *The Morning Post and Daily Advertiser*, 28 May 1776, Issue 1120.

我同情你；／跟安一樣，⁵⁵ 我變得寬容，而且很高興你懺悔。／但當你再度變回殘暴之人，並決定了那個不幸嬰兒的命運，／我幾乎無法想到你竟會扮演一角，而希望以劍刺入你的心臟……」⁵⁶ 在賈里克舞台生涯後期，另一首讚美詩可以總結其對理查三世的詮釋：「我從未看到一個理查如此偉大，或是曾經對理查的命運有這麼多的同情。」⁵⁷

霍加斯的《賈里克扮演理查三世》不刻劃理查三世的邪惡，而凸顯國王高貴與英勇的特質，恐懼中不忘一手抓緊劍拔，以及他在此時刻對抗內心良知的刺痛與折磨。一方面，固然該畫作服膺歷史畫的崇高畫風，以及主題描繪引人追問的重要關鍵時刻、道德選擇，或是以寓言顯示美德的成規。另一方面，這樣的再現恰好捕捉到賈里克扮演理查三世的「感傷演技」特色。賈里克傳記作者莫非描述賈里克演出該景：「他在帳篷內的獨白發現了內在的人性（the inward man）……當他從夢中驚醒，他全然是驚恐的景觀：他以男子氣的聲音呼喊：『給我另一匹馬』，他停頓，面容沮喪，進一步憂慮地呼喊：『把我的傷口包紮起來』，爾後跪地，用非常虔敬的語調說：『上天啊！發發慈悲吧』……」⁵⁸ 美國劇場史家威廉斯（Gary Jay Williams）解釋「內在的人性」為當時人知曉的符碼用語，意指人性內心自然向善的傾向，所以賈里克將這個時刻化為道德的覺醒與轉折，視覺力量強大。⁵⁹ 總結上述討論，十八世紀的觀者以當時代的感知（或社會意識）來審視《賈里克扮演理查三世》，比起今人更可以察覺畫中人物的內在人性，

⁵⁵ 理查三世的著名場景，悲傷的安（Lady Ann）知道她的公公亨利六世與丈夫愛德華王子均為理查（設計）殺害，服喪哀悼，正要移靈安葬亨利六世。理查此刻上前求愛，安一開始咒罵他，卻不敵理查的舌燦蓮花，最後安竟然同意嫁給理查。在此經典場景，詮釋理查的方式也有極大差異，如理查純然為了展示自己的口才與狡詐，而向安求愛，或是確實有動心、渴求被愛。

⁵⁶ “To Mr. Garrick,” *The Champion, or The Evening Adventurer*, 27 July 1742, Issue 420.

⁵⁷ Brush, “On Seeing Mr. Garrick in Richard, and Mr. Lacey in Richmond the Other night at Drury-Lane,” *The Morning Chronicle*, 5 June 1776, Issue 2197.

⁵⁸ Arthur Murphy, *The Life of David Garrick, Esq* (London: J. Wright, Piccadilly, 1801), p. 23.

⁵⁹ Williams, “Case Study,” p. 236.

而這是霍加斯在畫布，也是賈里克在舞台所呈現的理查三世——一位邪惡卻也受良心折磨的國王。

值得一提的是，該圖像以歷史畫崇高的畫風再現理查三世，也因此同時呈現扮演該角色的演員賈里克美好的特質，尤其是畫作必須顯現高大的國王形象，並未如實反映演員賈里克常被劇評討論的略低於一般人的中等高度。然而，若該圖像僅僅是肖像畫而非綜合體，畫家考量委託者，往往也會美化肖像。根據艾利維提針對十八世紀英法演員肖像的研究，這些肖像和演員們努力要獲得一個令人尊敬的社會地位息息相關。在演員非以舞台角色，沒有穿戲服入畫的肖像，往往流露出高度控制的道德特質；而以舞台角色出現的肖像，同樣以理想化的綜合體呈現演員和人物的特質。⁶⁰ 因而，賈里克廣泛流傳的肖像和劇場相關圖像，除了宣傳效果，也以時人可辨認的道德特質塑造其可尊敬的形象，一如時人可以辨認「賈里克扮演理查三世」畫中人物顯示的「內在的人性」。

（二）媒介美學成規：符碼化的情感再現

十八世紀英國舞台與繪畫除了追求理想的美，兩者還遵循另一個相同的美學成規——符碼化的情感再現。當時流行的情感理論認定人的情感可以分類，而每一情感有相對應的面容與姿勢。此乃源自十七世紀法國笛卡爾（René Descartes, 1596-1650）在《靈魂的情感》（*Les Passions de l'âme*, 1645）所闡述的概念，認為人體動物氣（*esprits animaux*）的移動，將情感傳達到身體，造成姿勢與面容的改變，畫家勒布杭（Charles Le Brun, 1619-1690）之後將此想法發揚光大，1688年他在演講中具體描繪人類情感對應的表情和姿勢圖像，後來出版成為《情感的表達》。該書1701年在英國翻譯出版，有深遠的影響，成為演員和畫家參考的教科書。英國多數畫家和文人閱讀過勒布杭的書籍，⁶¹ 霍加斯在1753年首度出版的著作《美的分析》中即寫道：「瀏

⁶⁰ Aliverti, "Major Portraits," p. 235.

⁶¹ Jenny Uglow, *Hogarth: A Life and a World* (London: Faber and Faber, 1997), p. 287.

覽情感從寧靜到極度覺悟可能不會出錯，如同在那本稱為勒布杭的心靈的情感（Le Brun's passions of the mind）——一本常見的繪畫書所依序描寫的，從這位大師的作品中挑選出來為學習者學習使用，〔閱讀後〕你將立刻對所有常見的表情有所簡明的概念。」⁶² 除了勒布杭，霍加斯長久的好朋友帕森斯（James Parsons, 1705-70），⁶³ 也在 1747 年將其對英國皇家學院的第二系列演講《解釋人相學》（Human Physiognomy Explained）完整圖解出版，這位成功的醫師兼業餘藝術家對於情感的分類與勒布杭大同小異，最主要差異在於如書名次標題和序言指出，他認為情感的真正導引體是肌肉，而非動物氣。霍加斯結合實務觀察，⁶⁴ 抑或是受朋友帕森斯理論的影響，⁶⁵ 在《美的分析》中對於人體的肌肉骨骼有不少的分析，更強調習慣性的肌肉動作也會影響面容。無論如何，如同當時的畫家，霍加斯熟悉與遵循古老的理論：居於靈魂中的情感傳達到腦部，創造表達各式情感相對地應面容和身體動作。

比較勒布杭和帕森斯圖解的恐懼面容【圖 4】、【圖 5】，兩者非常相似，再比較文字描述，後者使用較多的醫學術語，但都同樣強調眼睛、嘴巴與手的姿態。勒布杭說明：「嘴巴很寬，嘴角明顯；前額和眼睛刻劃很清楚；頸部的肌肉和血管伸展；頭髮站立；面容蒼白……手臂應該往前伸，腿站在快要盡全力飛奔的位置……」⁶⁶ 帕森斯則先解釋牽動此情感的肌肉：「枕額肌拉起眉毛與前額頭的橫紋；兩邊的

Line Cottagnies, “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. Cottagnies 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。

⁶² William Hogarth, *The Analysis of Beauty: Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste* (London: W. Strahan, 1772), p. 127.

⁶³ 帕森斯在愛爾蘭和法國受教育，1736 年定居倫敦，1741 年成為英國皇家社會的一員，自 1746 年起受邀進行三系列的演講。

⁶⁴ Uglow, *Hogarth: A Life and a World*, p. 287.

⁶⁵ Shearer West, *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble* (London: Pinter, 1991), p. 94.

⁶⁶ 轉引自 West, *The Image of the Actor*, p. 101.

上脛舉肌會用力拉開瞳孔上方的眼瞼；……二腹肌（下頷）和背闊肌將下顎往下拉」，因此眼睛和嘴巴都是打開的，嘴角有一點往下垂，而肌肉移動的多寡區分了同一情感的三種不同程度：害怕、驚恐、與恐懼，若能伴隨一些身體動作，就可以完整表達。⁶⁷ 他舉了兩個例子說明，例如在地面面對敵人時，手舉起來，手指頭張開，害怕這致命的一擊，又或要逃離危險，雙手往前推，回頭看令人恐懼的東西。⁶⁸ 勒布杭也強調「在驚恐時，動作要比厭惡更猛烈，身體極度避開令他驚恐的東西，手必須大開，手指頭分開。」⁶⁹

對照審視《賈里克扮演理查三世》圖像，人物微開的嘴、震懾的眼神流露驚恐的表情，右手上揚，五根手指大大打開，這些姿態面容都符合情感理論的再現成規，或如魏斯特（Shearer West）所言「運用公式」。⁷⁰ 尤其突出的是人物食指的戒指上升到靠近指端的位置，當時人以情感理論如此解釋：「他是如此激動，啟動每條神經與肌肉，以至於戒指都被往上推，可見，當心受到影響，情感從中心傳到身體的最遠端，並擴散到周遭。」⁷¹ 若同時比對另一常被描繪的著名戲劇驚恐場景——哈姆雷特看到鬼魂，不管演員或畫家是誰，圖像中人物的姿勢與表情都是非常相似，在在印證當時畫家普遍遵守情感再現的成規。例如根據肖像畫家威爾森（Benjamin Wilson, 1721-1788）所繪的油畫（已經失傳），⁷² 由麥卡多（James McArdell, 1729-1765）在 1754 年鑿刻的《賈里克扮演哈姆雷特，第一幕第四景》版畫圖像廣為流傳

⁶⁷ James Parsons, *Human Physiognomy Explain'd in the Crounian Lectures on Muscular Motion for the Year 1746* (London: printed for C. Davis, 1746), pp. 60-61.
<<https://ia801701.us.archive.org/21/items/jstor-104826/104826.pdf>>（2017 年 10 月 4 日檢索）。

⁶⁸ Parsons, *Human Physiognomy Explain'd*, p. 62.

⁶⁹ 轉引自 West, *The Image of the Actor*, p. 100.

⁷⁰ West, *The Image of the Actor*, p. 100.

⁷¹ John Trusler and Mrs. Hogarth, etc. *Hogarth Moralized. Being a Complete Edition of Hogarth's Works* (London: S. Hooper and Mrs. Hogarth, 1768), p. 197.

⁷² 威爾森和霍加斯、賈里克都是朋友。賈里克委託他畫的肖像，在 1769 年的莎士比亞節中使用。由他所繪與賈里克相關的劇場圖像，包括羅密歐與茱麗葉在墳墓的那一景（1751-52），與李爾王在暴風雨中（1761）。

【圖 6】，⁷³ 雖然銅版畫依鑿刻技巧和印刷品質，有的或許較無法傳達原作細膩的表情，然這版畫透過眼神和微張的嘴巴顯示哈姆雷特驚恐的表情，其雙手往外升高，十根手指張開，彷彿阻隔或推開使其驚恐的東西，兩隻腳前後站立，人物表情與姿態也都符合符碼化的情感再現。另一幅威爾森繪製賈里克栽培的演員鮑爾（William Powell, 1735-1769）在同樣場景的油畫【圖 7】，更可看到人物生動的表情，雙手手指也是同樣張開，腳的姿勢亦然。

如果當時演員不懂情感理論，上述不同畫家描繪不同演員扮演不同角色如理查三世和哈姆雷特，但在同一情感時（看到鬼魂的驚恐），畫中人物表情與姿勢卻顯示驚人的雷同，只能反映這是畫家遵循繪畫的情感再現成規，而非演員的表現。但是，十八世紀豐富的演技理論手冊與演員的短文出版等，在在顯示情感理論主宰倫敦舞台，不僅是演員的教材也形塑觀眾的審美準則。這些論述往往先對情感加以分類，接續描繪對應的表情與姿勢，雖然他們的分類未必與勒布杭的完全一致，但大概概念並無差異。筆者曾在〈拆解大衛·賈里克的自然演技：脈絡、內涵、與理論〉一文中舉了數個重要著作仔細闡述，包括希爾（Aaron Hill）將他在報紙發表的專欄集結出版為《演技的藝術》（1753），分類十種情感，加以定義描述，並建立四點公式，以求達到情感對應的面容、肌肉、眼神等；演員／劇作家福特（Samuel Foote）則著有《舞台情感公約》（1747），在愛與恨兩大情感範疇下，細論次情感與其對應的聲音、語調、肌肉收縮等；皮克林的《悲劇劇場表達的思考》（1755）雖以身體部位分類，仍主要討論該部位在不同情感時相對應的適當位置，例如「因恐懼而起的震驚，左腿往後拉，和右腿有些距離」，這同時讓我們想起上述圖像人物恐懼時的腳的站姿。⁷⁴ 更重要的，演員們的文章亦反映他們熟知且遵循情感理論。賈里克的前輩好

⁷³ 賈里克於 1742 年 8 月在都柏林首次演出哈姆雷特，也是他回到倫敦後，在 1742-3 年的劇場季演出的第一個新悲劇角色。在 1776 年 5 月 30 日，59 歲的賈里克最後一次演出哈姆雷特，總數為 87 次。

⁷⁴ 詳見林雯玲，〈拆解大衛·賈里克的自然演技〉，頁 110-111。

友演員麥克林（Charles Macklin）在〈演員的藝術與責任〉強調每位演員必須要精曉並感受到人物的情感（passions）與體液（humors），才能模仿每種情感或體液外顯的獨特的外貌、語調和姿勢。⁷⁵ 同樣地，賈里克的〈論演技〉也以情感影響悲劇人物，而體液影響喜劇人物的概念展開，並主張每種情感和體液有各自對應的外貌、姿勢。賈里克除了以其演出的喜劇和悲劇角色舉例說明，最後還補充他很快會出版更完整的演技條約，精準仔細地描繪每種體液與情感，其產生來源與外顯結果等，以作為演員學習和觀眾評判演員演技的準則。⁷⁶ 賈里克補充的這段話很具啟發性，揭露依情感理論作為演技方法，坊間充斥的演技手冊的功用，以及當時劇評為何著重分析演員情感表達。

由上可見，當時演員和畫家一樣，共同遵守符碼化的情感再現方式，因此霍加斯的圖像確實可以幫助我們想像賈里克扮演的理查三世驚醒坐起的面容與手勢。值得一提的是，演技藝術和繪畫的緊密關聯，不僅在共同遵守前述兩項美學成規，更在於觀察好的繪畫（尤其是歷史畫）、印刷圖像、雕刻等也是當時演員的重要功課之一。⁷⁷ 因為這些畫作人物的肢體、情感已經淬鍊，被用最佳的方式再現，可作為美好事物的原型，換句話說，演員除了走入生活，觀察自然以再現自然，更重要的，必須模仿理想的自然，以再現理想的自然。賈里克是個喜歡觀察人群，也是著名的畫作收藏家不無原因。⁷⁸ 而賈里克更曾在一封信中建議畫家海曼（Francis Hayman）如何畫他的李爾王在暴風雨中的場景，也顯示他以畫作構思舞台畫面的方法。⁷⁹ 十八世紀英國，

⁷⁵ Jean Benedetti, *The Art of the Actor: The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day* (London: Routledge, 2012), p. 55.

⁷⁶ 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.

⁷⁷ Wilkes, *A General View of the Stage*, p. 95; Pickering, *Reflections*, p. 38.

⁷⁸ 當然賈里克收藏畫作，也滿足晉身上流社會的必備階層特色。

⁷⁹ 信中寫道：「假定發瘋的李爾倒在地上，艾德格在旁；李爾的姿態應該是一隻手撐地，另一隻手狂野地指向天空，而肯特和弄臣照顧他，格洛斯特則帶著火炬走向他；李爾真正的瘋狂，艾德格假裝的瘋狂，以及其他三個人物不同的關心

演技與畫作是如此密切糾葛的藝術。因而，若演員是從畫作學習表情姿態，後人不也可從場景畫作想像演員的表情姿態？

（三）畫家個人的美學主張或風格

《賈里克扮演理查三世》圖像遵循歷史畫與情感再現成規，反而可引領觀者拼湊賈里克扮演理查三世的可能樣貌，然而此圖像所彰顯的畫家個人的美學主張，卻是屬於畫家，而非舞台。圖像中賈里克從噩夢中驚醒的坐姿，呈現一個非常奇特的彎曲形狀，這純然是霍加斯美麗線條概念的展現。霍加斯的美學論述詳見於 1753 年出版，為大眾而寫的《美的分析》（*The Analysis of Beauty*），該書強調美須考量六大原則，⁸⁰ 並針對在頁首即凸顯的主要概念——「美麗線條」（line of beauty）闡述【圖 8】。他認為相較於直線與其不同方式的組合，適當彎曲的「蛇形線條」（serpentine）是美麗和優雅的線條【圖 9】，⁸¹ 顯現於自然萬物的組成「部分」，讓觀者感受到愉悅與生動，他以日常生活所見之物，如椅腳、樹葉到古典雕刻等來印證說明。霍加斯的「美麗線條」概念自 1740 年代初期醞釀，在所繪的畫作從《赫維爵士和他的朋友們》（*Lord Hervey and His Friends c.1738-1739*）到《時髦婚姻》（*Marriage A-la-Mode, 1743*）等都可看到蹤跡，⁸² 最顯著的宣示當屬他在 1745 年繪製的著名自畫像《畫家和他的狗》（*The Painter and his Pug*），左下角的調色盤畫有一彎曲線條，並寫著「美的線條」。因此，可以合理推論賈里克扮演的理查三世，從惡夢中驚醒坐起的瞬間，其身形或許不會如此的傾斜彎曲，呈現接近 S 形的蛇形線條

面容將會有好的效果。假定要表達肯特特別擔憂與苦惱，就讓肯特單膝跪下請求李爾王起身並跟著格洛斯特走……」。David Garrick, “Letter to Francis Hayman, October 1745.” 轉引自 Peter Thomson, *The Cambridge Introduction to English Theatre, 1660-1900* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), p.134.

⁸⁰ 六大原則包括（比例大小的）合宜，（一個平衡的）多樣性，規則、對稱或一致性（只有達到合宜的功用才有效用），簡單（必須有配合多樣才有用），複雜（線條的獨特性），與宏偉（FITNESS, VARIETY, UNIFORMITY, SIMPLICITY, INTRICACY, and QUANTITY）。

⁸¹ Hogarth, *The Analysis of Beauty*, p. 52.

⁸² Uglow, *Hogarth: A Life and a World*, p. 402.

（serpentine），畢竟從「驚恐坐起」的現實情境思考，這樣的體態似乎不太自然，而是霍加斯基於「美麗與優雅的線條」原則所繪而成，反映藝術家欲呈現的理想形貌。

綜合上述，作為劇場史料而言，這張圖像能夠幫助讀者想像賈里克扮演理查三世驚恐的面容與手勢，被淡化的殘缺與道德化的詮釋手法，然而坐起的扭曲姿態應該是反映畫家強調的美學主張，且基於崇高畫風的要求，演員長相體型均被理想化，但也不可能差異太多到無法辨認。誠如藝術史學家格爾茨（William H. Gerdts）指出，劇場肖像的多重特殊性和繪製一般肖像不同，畫家面臨在畫作上呈現三種形象的挑戰，包括必須「和該演員相似、有可辨認的明顯相似性；為滿足觀眾，投射傳統或歷史上該角色被描繪的方式；如果可能，顯示該演員對於這角色獨特的詮釋」。⁸³ 就第三點而言，在《賈里克扮演理查三世》，它顯示賈里克的「感傷演技」與另一擅長使用的方法：突然的動作反應（start）與後續的停頓（pause）。由於這常常發生在激昂的情感之後，形成某種靜止的高潮場景，有很強的情感力量，這也是畫家最愛捕捉的時刻。

最後，我想針對一般圖像作為劇場文件的不確定性，與賈里克劇場圖像因為在十八世紀普及引發的史料考證問題，提出兩點看法與觀察。本文第一部分的論述始終用想像、拼湊、與推論來闡述其與舞台可能的關聯，因為消逝的歷史真實永遠不可得，但劇場史學家仍得面對過去。經由仔細地蒐集散落的史料碎片，根據這些殘缺不完美的線索詮釋分析，依此小心拼湊、重建一個可信的敘事。「史料蒐集——詮釋——建構」的每個環節絕非穩定，而與「演出」相關的史料，不管是文字或圖像（尤其在攝影發明前），早已經是「記憶」，記憶的缺失、不可靠在此不用贅述。因而，劇場史學家重建過去舞台演出成規的結論某種程度

⁸³ 原出處 William H. Gerdts, “Natural Aristocrats in a Democracy: 1810-1870,” *American Portraiture in the Grand Manner, 1720-1920*, ed. Michael Quick, Marvin S. Sadik, and William H. Gerdts (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1981), p. 34. 轉引自 Amanda Jean Olson, *Facing Celebrity in America: Thomas Sully's Theatrical Portraits of Fanny Kemble* (Master thesis, Southern Methodist University, 2008), p. 9.

是暫時的，也印證在一些經典劇場圖像的詮釋常有不同新的觀點。⁸⁴我也同意導演布魯克（Peter Brook）在《空的空間》的提問與回答：「劇場人的嚴峻考驗是：表演結束，還有什麼留下來呢？」他認為文字終會褪去，是戲劇的中心意象會留下來。雖然布魯克是從導演的角度強調表演各元素的融合，可以創造一個濃縮演出意義的精髓畫面，但不也同時點出：觀眾是如何記憶演出。或許，我們可以說賈里克時期的諸多畫家捕捉烙印在他們心頭的那個中心意象，這個畫面經由繪畫這不完美的媒介的轉化，提供我們後人具象與想像這些僅存在瞬間的某個演出場景，它並無法忠實，但是在透過與其他相關文獻與圖像的互相探究，它仍可以啟發、引領觀者思考曾經發生的劇場事。

其次，現在網路極易取得的賈里克劇場相關圖像幫助觀者想像他消逝的演技藝術，但矛盾地，十八世紀賈里克圖像的普及反而引發一個較少出現的史料考證問題——亦即圖像可能影響當時觀者記憶，致使文字紀錄不可靠。以往，劇場史學家重視文字文獻高於圖像文獻，所以劇場圖像往往需再佐以其他文字紀錄支持。然而，由於賈里克劇場圖像在十八世紀廣為流行，是大眾喜愛的收藏商品，圖像也許可能置換真實演出，取代觀者心中的記憶，成為文字記錄的來源。觀察之一，諸多評論讚嘆賈里克穿刺的眼神（piercing eyes）。除非評論者都是坐在舞台上視野與光源好的位置，或池子第一排，才有可能感受到眼神轉換的細節，否則「穿刺的眼神」這種評論，有可能來自圖像觀察，而不盡然是演出留下的印象。賈里克相關的劇場油畫圖像原作，其眼神震懾的力量非常突出，觀者容易留下深刻的印象，而印刷圖像視鑿刻者的技巧，雖或許無法如油畫細膩，也多少捕捉到神髓。當然，另一種可能性則是評論者只是援引陳腐的語彙，表達時人固定的看法。

觀察之二，德國教授科學家利希滕貝格（Georg Christoph Lichtenberg, 1742-1799）兩度受邀造訪英國，對於賈里克演出的哈姆

⁸⁴ 如十五世紀傅凱所畫的「聖者阿波尼殉道」泥金裝飾圖和神祕劇的關聯，或是古希臘紅彩陶器的圖像與希臘戲劇的關聯，學者有截然不同的推論。

雷特，留下非常仔細的文字記錄，被廣為引用，成為很有影響力的文獻，其中一小段為：「他突然轉身，膝蓋顫抖地往後退兩三步；帽子掉到地上，他的手臂，尤其是左手臂往外伸直，手到頭部一樣高，右手臂較為彎曲，手也較低，手指張得很開；他的嘴巴張開；因此，站得比他人往前一步，他像化石無法動彈，雙腿開開的，但不失優雅，看過這鬼魂的朋友扶著他，以免他跌倒。……怖滿驚恐的寂靜……他最後才以顫抖的聲音說：天使啊！保護我們。」⁸⁵ 對照文字紀錄和威爾森描繪該景的圖像，包括魏斯特的諸多學者以此敘述來佐證威爾森所繪圖像（由 James McArdell 在 1754 年鑿刻，見【圖 4】）忠實地反映賈里克的演出，⁸⁶ 讀者或許困惑，因該圖只有出現哈姆雷特一人，但若對照威爾森繪製鮑爾演出同一角色【圖 5】，還包括鬼魂與攙扶他的朋友，應該更貼近舞台場景。然而，另一學者博克力克（Todd Borklik）主張「印刷圖像廣為流傳，影響觀者對演出的記憶」，他認為「德國利希滕貝格教授對於哈姆雷特看到鬼魂的特別仔細的紀錄，可能不是因他有照相般的記憶」，反而是該圖像的口語文字版，暗示他根據圖像而非演出來描述該景，此外，因為利希滕貝格教授也是引介霍加斯印刷圖像到德國的人，他的書寫更有可能受到研究視覺藝術的影響。⁸⁷ 博克力克的推論頗為合理。在多數劇場史學研究案例，文字紀錄與圖像吻合，原是可以互為佐證，形成可靠的推論。但是，在賈里克的例子中，因圖像普及，反倒可能形成文字書寫參考的來源（不管是否有無意識），而使文字紀錄或許無法成為佐證，造成糾葛難解的史學研究問題。

⁸⁵ 轉引自 Shirley Strum Kenny, *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800* (Washington D.C.: The Folger Shakespeare Library, 1984), p. 196; Alan R. Young, *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900* (University of Delaware Press, 2002), pp. 37-38.

⁸⁶ West, *The Image of the Actor*, pp. 101-102.

⁸⁷ Borlik, "“Painting of a Sorrow”: Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick’s Hamlet,” p. 13.

三、圖像為社會的潛文本

上節聚焦圖像作為劇場史學研究的文件（document），此節視圖像本身即為研究的物件（monument），延伸劇場圖像的應用範疇，跨入文化研究的分析架構。《賈里克扮演理查三世》圖像很不尋常地以歷史畫和肖像畫的綜合體形式出現，它不像當時流行的演員肖像，也不像純粹描繪某場演出的一場景或畫家想像的戲劇場景的劇場圖像，而是以歷史畫的崇高畫風、構圖與尺寸捕捉演員賈里克扮演的理查三世，其主題對象（賈里克與理查三世）和形式（歷史與肖像畫）的特殊組合，顯示這幅畫作絕非僅僅在呈現戲劇場景，即使在舞台場景明確，且根據演出繪製的《乞丐歌劇》，霍加斯還是能夠細膩地指涉、諷刺時人，⁸⁸ 那這幅結合獨特形式與主題的畫作，欲對當時的觀者訴說什麼？可以揭露的社會形構為何？

先前討論《賈里克扮演理查三世》圖像的文獻，幾乎都會提到這幅畫既像肖像、又像歷史畫的特質，少數有較深入論述但都未具十足說服力。如致力於圖像研究的劇場史學家巴爾梅（Christopher Balme）的論文〈詮釋圖像記錄：劇場圖像學與指涉困境〉，認為此種混種說明當時演技理論的一個概念：演員能夠同時擁有自己和角色的兩種情感狀態知覺，因而分別以肖像和歷史畫混合呈現，展示演員的雙重存在於真實世界和舞台世界，⁸⁹ 可是他並沒有以其他文字舉證霍加斯畫圖時即有此意圖，難免令人覺得他是以前人的見解，解答當時演員是否真能感受到演出角色的情感的爭議，而且當時多數的演技理論與戲劇評論都是強調演員必須感受到角色的情感（feel his part）、成為角色才有辦法說服觀眾。⁹⁰ 綜觀霍加斯一生，他並未針對此問題提出看法，

⁸⁸ 關於這圖像版本的演進與畫家透過畫作嘲諷時人，可參考林雯玲，〈圖像的誘惑〉，頁 164-167。

⁸⁹ Balme, “Interpreting the Pictorial Record,” p. 197.

⁹⁰ 如 Aaron Hill, John Hill, Roger Pickering 所著的演技手冊與報紙劇評。當然也有少數持相反論述的，如賈里克的老師和友人詹森博士（Samuel Johnson）就認為「如果賈里克每次真的都相信自己是那怪物理查三世，那他每次演出時，就應該被吊死。」

他關心的不在演員，而是畫家與繪畫，若要追問擅長敘事的霍加斯要對當時熟知繪畫的觀者說些什麼，就必須將畫作放在霍加斯的畫家生涯和整個英國文化政治的脈絡中來審視。

(一) 繪畫的層級與畫家的藝術地位

首先，若從畫家霍加斯(1697-1764)的繪畫生涯、⁹¹ 主流繪畫理論與賈里克名人演員的地位切入，這張圖像某種程度可以說是霍加斯承繼他對劇場的興趣，同時挪用名演員於他未得到認可的最高畫種——歷史畫，再度嘗試企圖更上一層樓，希冀得到肯定，而產生跨越畫類成規的形式。霍加斯並非受正規的繪畫訓練出身，由於家庭貧困，十五歲時被送去當銀雕工匠學徒，學習以鑿刀雕刻的鑄版技術(engraving)。⁹² 當時霍加斯主要雕刻銀製品，如湯匙、刀叉、盤子、酒杯、盾牌和徽章裝飾等小物，往往需要大量精準複製，二十歲的霍加斯覺得這是極其單調沉悶、又受侷限的行業，他「最大的野心是銅板雕刻」。所以在1720年4月自立門戶開店後，因渴望成為在銅板上創作的版畫家，他10月開始到一家新開的繪畫學校學習(the Vanderbank academy)，⁹³ 但他發現強調臨摹以學習精準比例、透視等

⁹¹ 霍加斯的繪畫生涯可參考他晚年自己寫的傳記軼事，唯須小心他對過去事件的詮釋。學者對於霍加斯生平和畫作依時間進程，有全面完整的分析，可參考 Uglow, *Hogarth: A Life and a World*; Ronald Paulson, *Hogarth: High Art and Low, 1732-1750* (NJ, New Brunswick: Rutgers University Press, 1992), *Hogarth: Art and Politics, 1750-1764* (NJ, New Brunswick: Rutgers University Press, 1993)。書中有很大篇幅討論霍加斯生平與畫作，則參考 Brewer, *The Pleasures of the Imagination*; William Vaughan, *British Painting: The Golden Age from Hogarth to Turner* (London: Thames and Hudson, 1999); David Bindman and British Museum, *Hogarth and His Times: Serious Comedy* (CA: University of California Press, 1997)。

⁹² Engraving 一詞的翻譯，主要參考〈版畫〉，國立台灣大學視覺素養學習網，該網頁對於版畫藝術亦提供清晰的簡介。
<<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/finart/chap10/chap10-02.htm>>(2017年10月10日檢索)。

⁹³ 由年輕畫家 John Vanderbank 和資深畫家 Louis Cheron 共同創立，霍加斯在此學校和一些一起學習的畫家成為終身好友，如 Francis Hayman, George Lambert 等等；有些成為敵人，如 William Kent。

技巧的傳統教法難以滿足，⁹⁴ 而發展出他認為更有效的自學方法：觀察自然眾生，記憶腦海中，然後再繪畫組成，⁹⁵ 這經驗影響他日後呼籲英國該創立不同於歐陸的繪畫學校。霍加斯在這段期間除了承接一般生意如名片、商店宣傳卡，於 1722 年開始繪製小說插圖，並於 1724 年首度公開販售他繪製的諷刺版畫印刷作品《面具舞會與歌劇》（*Masquerades and Operas* 或是 *The Taste of the Town*），⁹⁶ 嘲弄當時對外國文化盲目崇拜的品味。該版畫印刷頗受歡迎，但因盜版猖獗與印刷商的剝削，霍加斯僅能夠餬口。

精明的霍加斯覺得為私人顧客繪製油畫是另一條出路，在 1724 年原繪畫學院破產後，他於年底加入另一所新設立的學校，由享有英國唯一歷史畫家聲譽，也是國王主要御用畫家的松希爾爵士（*Sir James Thornhill, 1675/6-1734*）⁹⁷ 在柯芬園自家開設。1729 年霍加斯和松希爾爵士的女兒密婚，後取得爵士諒解，⁹⁸ 約於此時，霍加斯開始創作油畫，主題是在柯芬園劇院演出六十二晚、風靡倫敦的《乞丐歌劇》，顯示霍加斯精明的商業眼光與對劇場的興趣。霍加斯接下來畫了至少五個版本的《乞丐歌劇》，自炭筆素描到隨時演進的油畫版本，可以看到霍加斯繪畫技巧日益成熟。這幅畫一般被歸類為「群體交談肖像畫」（*conversation piece*），尺寸不大，約在十二到十五吋（30.48

⁹⁴ 霍加斯覺得他是在學臨摹（*copying*）而非畫圖（*drawing*），臨摹作品未見得是好的，即使是臨摹大師作品，也不過是將水從一容器倒到另一容器。臨摹讓臨摹者只能每次看到一點點片段而非全部，結果學習很少，若將繪畫比喻為書寫，臨摹者就像律師的抄寫員，抄寫每一行，卻無法記住，若抄寫拉丁文，也不解其意。

⁹⁵ *William Hogarth, Anecdotes of William Hogarth: Written by Himself* (London: J.B. Nichols and son, 1833), pp. 5-6.

⁹⁶ 這幅畫並非霍加斯創作的第一幅版畫，在 1721 年，他的版畫《南海騙局》（*The South Sea Scheme*）諷刺當時倫敦牽連政要的大醜聞，要到 1724 年才公開。《面具舞會與歌劇》雖是諷刺，但較不會得罪權勢之人，且因當時普遍呼籲改革劇場品味，迎合潮流又有商機。

⁹⁷ *James Thornhill* 於 1710s 建立英國唯一歷史畫家的聲譽，1720 年成為國王的御用畫家（*Serjeant-Painter*），後並授予爵位，成為第一位獲得此殊榮的畫家，他在 1723 年入選為皇家社會（*the Royal Society*）的成員。

⁹⁸ 霍加斯和松希爾爵士的關係對於霍加斯社交人脈的擴張有所助益。

-38.1 公分)，⁹⁹ 顧名思義是一群人似乎在交談，場景可以在室內或戶外。1730 年代初期，霍加斯即以這種小幅的交談畫建立聲譽，吸引有錢的客戶並建立人脈，不過，利潤仍不夠豐厚足以支撐全家生計，畢竟他雇不起助手，學習一些肖像畫家讓助手像生產線般地分工畫肖像畫不同部位，更何況一幅交談畫內又有多位人物肖像。霍加斯也認為這畫種雖有些新意，多些想像空間，終究仍是單調（less kind of drudgery）。¹⁰⁰

由於上述兩個原因，霍加斯很快地同時投入他自創的諷刺性進程畫，稱之為「現代道德主題」（modern moral subjects）。第一批此類作品為 1731 年完成的六幅油畫，隔年鑄版印刷的《浪女歷程》（*A Harlot's Progress*），描繪一名從鄉下來到倫敦的女孩成為妓女的過程。這些連環的敘事性繪畫，每一幅像是戲劇演出的一景，描繪倫敦中下或底層眾生的生活，富含道德教育意義，加上霍加斯敏銳的觀察與生動的筆觸，在鑄版印刷後廣為流傳，此類圖像不再如繪畫侷限於私人收藏，而是販夫走卒、普羅大眾可負擔的商品，霍加斯因此名利雙收，¹⁰¹ 更由於作品大受歡迎導致盜版猖獗，「數千仿作在全英國流竄，甚至還被做成一齣啞劇上演」。¹⁰² 貼近生活的諷刺進程版畫系列讓霍加斯成

⁹⁹ Hogarth, *Anecdotes of William Hogarth*, p. 8.

¹⁰⁰ Hogarth, *Anecdotes of William Hogarth*, p. 8.

¹⁰¹ 根據 Paulson，當時鄉下牧師一年的收入是 23 英鎊，僕役是 8 英鎊，普通演員一季的薪水是 200—250 英鎊，霍加斯光是從 1731—1732 年《浪女歷程》訂閱的收入就超過 1500 英鎊。Paulson, *Hogarth: High Art and Low*, p. 45. 若置於當時生活物價，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為 500 鎊左右」。參考“Currency, Coinage and the Cost of Living,” *The Proceedings of the Old Bailey*. <<https://www.oldbaileyonline.org/static/Coinage.jsp>>（2017 年 10 月 4 日檢索）。

¹⁰² Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England, 4: With Some Account of the Principal Artists* (London: J. Dodsley, 1782), p. 73. 因盜版猖獗，霍加斯主導聯合其他版畫家進一步對國會請願，促成 1735 年 5 月保障版權的「鑄版師法案」（Engravers' Act，俗稱霍加斯法案）的制定。

為收入優渥的名人，¹⁰³ 他也得以自由地發揮創意與天分，畫布真正成為他的敘事舞台，¹⁰⁴ 日後流傳為辛辣諷刺、帶幽默機智的霍加斯式（Hogarthian），他自己認為「這些主題既娛樂又改善心靈，有最大的公共效用，因此有資格列為最高層」。¹⁰⁵

事實上，如本文第一部分所述，當時英國主宰品味的鑑賞家、貴族，還有學院派的畫家們，承繼歐陸古典繪畫理論，咸認為最高階的歷史畫畫家享有最高榮譽。以低下階層為對象的諷刺畫並無法提升霍加斯的畫家聲譽，他甚至還必須為此付出代價。當時皇室的委託對畫家是一種肯定，霍加斯雖在 1732 和 1733 年間受皇室委託繪畫一幅群像交談畫《印地安皇帝的一景》（A Scene from “The Indian Emperor”），紀念包括大人和小孩等皇室成員觀看上流階級在私人場合演出的兒童版的《印地安皇帝》，¹⁰⁶ 這是霍加斯繪畫生涯中最尊貴的作畫對象，但小孩演戲的特殊主題並未提升霍加斯的地位。¹⁰⁷ 原本霍加斯積極爭取為 1733 年秋天將舉行的一場皇室婚禮作畫，已獲得皇后許可，但中途遭撤銷，影響其他皇室宮廷成員的委託案隨之取消，除了因為僭越原有宮廷畫家享有的特權，更因他所建立的諷刺畫名聲，專門研究霍加斯的學者生動地寫道：「可以想像格拉夫頓公爵（Duke of Crafton）如此問皇后：你想要在《浪女歷程》和《莎拉·馬爾肯》（1733

¹⁰³ 霍加斯通常先畫油畫，再據此鑄版印刷出版，從 1731 年到 1745 年，他以連環諷刺畫的方法，創作了讓他成名的《浪女歷程》（A Harlot's Progress）（六幅）、《浪子歷程》（The Rake's Progress）（八幅）及《時髦婚姻》（Marriage A-la-Mode）（六幅）警世的諷刺畫三部曲，其中《時髦婚姻》為最著名的一套諷刺畫。其他還包括《勤勞與懶散》（Industry and Idleness）（十二幅）、《殘酷的四階段》（The Four Stages of Cruelty）等。

¹⁰⁴ 霍加斯在傳記中寫道：「我如作家般考量主題，我的圖畫就是我的舞台，男人和女人是我的演員，經由某些動作和表情來展演一齣啞劇。」Hogarth, *Anecdotes of William Hogarth*, p. 209.

¹⁰⁵ Hogarth, *Anecdotes of William Hogarth*, p. 9.

¹⁰⁶ 國會議員與鑄幣局長 John Conduitts 安排在他家演出這業餘兒童版的戲劇，由當時德雷巷經理人 Theophilus Cibber 指導，觀眾包含皇室貴族與他們的小孩，在座的威廉奧古斯都王子（坎伯蘭公爵 Duke of Cumberland）還要求於 4 月 27 日在他的皇宮為其家人再演一次。

¹⁰⁷ Paulson, *Hogarth: High Art and Low*, p. 9.

年因謀殺、搶奪被公開絞死的罪犯）的作者手中不朽嗎？」¹⁰⁸

然而，霍加斯從不放棄，他始終有更大的野心，一方面，他極力反對鑑賞家崇尚外國畫家與古典大師的品味與美學，企圖建立屬於英國的繪畫理論與派別；另一方面，他也積極希望證明他有繪畫高階層畫種的能力：包括莊嚴的肖像畫與崇高的歷史畫。在 1733 年，霍加斯從柯芬園搬到安靜時尚的萊斯特廣場（Leicester Square）區域，賃屋而居，將范戴克爵士（Sir Anthony van Dyck, 1599-1641）的頭像掛新居大門上方，反映他決心追隨、師法這位來自比利時的查理一世宮廷御用的主要肖像畫家。此外，這也是一種宣言，表達其承繼有著北方淵源的英國畫派，而非法國和義大利的古典外國派。¹⁰⁹ 霍加斯在 1738 到 1743 年間進行越來越多的肖像畫創作，¹¹⁰ 雖然他曾抱怨肖像畫的兩點「邪惡」特質：機械化複製相似之物的沉悶，以及畫家忍不住理想化或諂媚繪畫對象的誘惑，¹¹¹ 但因希冀提升聲望的野心與金錢報酬優渥的務實考量，¹¹² 讓他持續投入肖像畫的創作，並獲得相當程度的成功，雖未成為宮廷御用的肖像畫家，至少從 1740 年起，霍加斯的名氣與技巧受到中上流社會的青睞，肖像畫委託案日漸增多。

另一方面，霍加斯也於 1730 年代嘗試最崇高的歷史畫，成果卻飽受批評。他並未接到任何委託贊助案，而是聽聞聖巴塞洛繆醫院（St Bartholomew's Hospital）正洽商當時在倫敦的義大利畫家（Jacopo Amigoni），討論繪製畫作裝飾新完成的建物樓梯，霍加斯從中介入主動爭取，並允諾免費贈與，除了因他出生於醫院鄰近區域的情感與慈

¹⁰⁸ Paulson, *Hogarth: High Art and Low*, p. 14.

¹⁰⁹ Paulson, *Hogarth: High Art and Low*, p. 50.

¹¹⁰ Richard Wendorf, "Hogarth's Dilemma," *Art Journal* 46.3(Fall 1987):200.

¹¹¹ Wendorf, "Hogarth's Dilemma," p. 200.

¹¹² 十八世紀中葉英國，有經驗的畫家半身像收費約 24 個金幣（guineas，等於 1.05 鎊（£）），全身像為 48 個金幣，而工人的年資平均約為 20 鎊，可見只有有錢人可以負擔肖像畫；此外，英國肖像畫收費金額在國內外都是相當優渥，例如頂尖畫家雷諾茲在職業高峰期半身像收費為 100 金幣，全身像 200 金幣，相較同時期羅馬最出名的肖像畫家 Pompeo Batoni 全身像收費 60 個金幣，參考 Vaughan, *British Painting*, pp. 42-43.

善因素，更重要地，他欲以此證明他有畫歷史畫的能力，並鼓舞其他英國畫家從事歷史畫創作。他在 1736 年和 1737 年完成兩幅大型歷史畫，分別為從新約聖經取材的《畢士大池》(The Pool of Bethesda, 1736)¹¹³ 與《好撒馬利亞人》(The Good Samaritan, 1737)，卻被多數畫家和評論家批評。典型評論如當時著名的藝術鑑賞家渥爾波 (Horace Walpole)¹¹⁴ 指出《畢士大池》病患太過寫實，方式也不適合，例如呈現一位得潰瘍的有錢婦女的僕人試圖打退也渴望治療的人，還有病患企圖賄賂等，雖不無可能但是「太荒謬」，這些嘲弄適合進程畫，但非神聖的主題，他認為霍加斯「野心勃勃想要成為優秀的歷史畫家……但他描繪日常生活苦難和犯罪的天分，在需要尊嚴和優雅的畫種遺棄他。」¹¹⁵ 後來雷諾茲在對皇家學院的演講 (Discourse XIV) 也公開批評霍加斯完全不懂歷史畫的原則，卻「非常魯莽，或說相當放肆傲慢，竟然嚐試他先前毫無經驗的偉大歷史風格。」¹¹⁶ 現代學者比較中肯地指出這畫作飽受批評的主要原因在於池邊等待治療的病人非常寫實，面容顯示各式病症，違反古典歷史畫普世的尊貴形式，該畫「混雜歷史畫的理想與病患的寫實，融合高雅與怪誕醜陋，打破歷史畫定義的畫風」，¹¹⁷ 而不被接受。

《賈里克扮演理查三世》是霍加斯在這兩幅失敗的歷史畫作後所

¹¹³ 新約聖經約翰福音 5:1-18. 所記載，耶穌行使第三個神蹟，傳說畢士大池的水因天使不定期攪動池水，先下池水的第一個人便可以得到醫治，因而水池擠滿患有各式疾病的人，包括一個癱瘓三十八年的人得到耶穌神蹟醫治。

¹¹⁴ 輝格黨國會議員也是藝術史學家、文學家與古物收藏者，從 1762 年開始，根據版畫家和古物收藏家 George Vertue (1684-1756) 留下的大量重要史料筆記，出版了四冊的《英國畫壇軼事》(1762-1771)，以及在《英國出生與居住的版畫家作品目錄》(1763)。

¹¹⁵ Walpole, *Anecdotes of Painting*, p.164. 當時極少數讚美該畫的是與霍加斯一起在學院學習的 Vertue，他雖不贊成霍加斯以謀略技巧取代他人，以及在報紙上刊登看似公告實則自我讚賞的廣告文，卻獨排眾議認為：霍加斯「有獨特的天分和才華，在諷刺畫和交談畫成功，現在則是歷史畫」。

¹¹⁶ Reynolds, *Discourses on Painting*, p. 94. 雷諾茲也稱讚霍加斯有獨特的才華，發明戲劇性的繪畫新種類，這方面可能無人可及，腦中裝滿一般生活場景、眾生百態，但是他卻看不到自己的不足。

¹¹⁷ Uglow, *Hogarth: A Life and a World*, p. 286.

繪的最接近歷史畫的巨型油畫。重要的是，這幅畫並非受賈里克或任何人委託而畫，而是霍加斯主動繪製。如文前所言，畫作明顯模仿勒布杭著名歷史畫的構圖，但主題卻是當代演員扮演莎士比亞歷史劇中的一景，歷史畫一般從宏偉的史詩、古老的神話取材，也不乏從重要的國家文學巨著，但是卻沒有由當代演員扮演、宛如舞台場景的主題，到底他畫的是演員賈里克？還是歷史的國王理查三世？這個雙重性可視為霍加斯形式的創新嘗試，但背後含有畫家追求藝術聲望的渴望，他更希冀由成功的肖像畫邁向歷史畫而得到肯定。霍加斯曾經成功繪製《乞丐歌劇》，再度看向他熟悉的劇場並不意外，某種程度，亦可以說他挪用當時已成為倫敦舞台最重要的名演員賈里克的聲望，及利用已經圓熟的肖像畫技巧來提高成功的可能性。當然，描繪受歡迎的演出與演員也確保了畫作雕版印刷後容易出售的商業動機。這幅油畫的確以高價賣給約克夏的一位先生，霍加斯極其自豪驕傲地說：「他付我兩百磅，超過任何英國畫家單一肖像曾經收取的費用」，¹¹⁸ 若加上數版的版畫印刷圖像，利潤更為可觀。

《賈里克扮演里查三世》雖獲得商業上的成功，卻無助霍加斯建立歷史畫畫家的聲譽。原因仍然根植於歷史畫所應有的主題選擇。1764年，德國藝術史評論學家溫克爾曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768）認為氣候影響地貌也影響人，北歐國家，尤其是英國，欠缺歷史畫畫家，他們無法如義大利、希臘等地畫家從想像力出發，抑或描繪英雄傳說、神話與寓言式主題，這些雪國之人僅僅是臨摹者、二流的肖像畫家，唯一的彌補方法是從該國偉大的文學著作取材想像，但是英國畫家所繪的莎劇或米爾頓的場景，若用真實演員或以演出場景當對象則僅能稱得上是二流的肖像畫。¹¹⁹ 溫克爾曼對繪畫主題與階層的論斷充分表達古典理論的觀點，顯示不同畫種的主題和位階無

¹¹⁸ Hogarth, *Anecdotes of William Hogarth*, p. 22.

¹¹⁹ Johann Joachim Winckelmann, *The History of Ancient Art Vol I*, trans. Giles Henry Lodge (Boston: J. R. Osgood, 1880), pp. 156-166. David Meyer, “‘Quote the Words to Prompt the Attitudes’: The Victorian Performer, the Photographer, and the Photograph,” *Theatre Survey* 43.2 (November 2002): 224-225.

法撼動的關聯。這種根深蒂固的概念也可解釋《賈里克扮演理查三世》圖畫雖大受歡迎，仍無法幫助霍加斯獲得歷史畫的委託或贊助，霍加斯也無法以此畫奠定歷史畫家的聲譽。

（二）：建構獨特的英國敘事、展演英國性

《賈里克扮演理查三世》除了隱含畫家企求以歷史畫建立聲譽的渴望外，因繪畫對象與畫風展露的雙重性，可以被視為霍加斯長久以來透過文字與圖像建構「英國性」的敘事展現之一，亦即，透過建立不同於歐陸的審美準則與繪畫訓練，因而產生英國藝術文化的獨特性，或者說，英國自成一格、不亞於歐陸的文化藝術地位。文前曾提到藝術史學者佩夫斯納觀察總結十八世紀英國藝術的民族性是用藝術媒介來達到教化目標，他也舉霍加斯的道德進程畫為例，不過，本文並非對當時英國建築和繪畫等藝術的綜合審視，而是聚焦於霍加斯個人在繪畫所追求、建構與實踐的英國性。先前與這幅畫相關的文獻，雖有戲劇學者威廉斯在《劇場歷史介紹》曾碰觸到這個概念，但並未深入論述。他認為這幅歷史畫的巨幅尺寸與崇高畫法榮耀了理查三世，這個理查是「四個理查三世的綜合體：一位細膩具象化道德時刻的大師——賈里克——的理查，英國歷史的理查，偉大的國家詩人莎士比亞的理查，還有當時偉大的英國藝術家霍加斯的理查。每個單獨存在補足對方，將他們放在一起則建構一個國族敘事，企求達到神話的地位。」¹²⁰ 這個簡短的結論顯然是將圖像置於當時整個政治與文化脈絡下來解釋，但或許因限於篇幅，威廉斯並未詳加論述說明，反而顯得令人困惑，而且霍加斯在當時還沒有被認為是偉大的畫家，要到十九世紀霍加斯的地位才在英國獲得肯定。更精準地說，應該是霍加斯自認其所代表的英國繪畫，希望和莎士比亞一樣，同樣成為獨特的國家文化。接下來，我將從當時政治和繪畫藝術的脈絡，進一步深入闡述這幅畫為何可以被解讀為霍加斯展現英國性敘事的作品之一。

¹²⁰ Williams, "Case Study," p. 237.

國族敘述與神話的建構，往往源自特殊的時空脈絡，有其產生的必要性，如新國家成立、與外族爭戰或受外族的統治等，透過強調歷史與文化的獨特性來打造民族性與認同。而十八世紀的英國，在政治方面經過多年內部的宗教紛擾，於 1686 年光榮革命時驅除天主教的斯圖雅特家族，1707 年英格蘭和蘇格蘭國會才簽訂「聯合條約」(Treaty of Union) 成為大不列顛王國 (Kingdom of Great Britain)，整個十八世紀，這個建立在基督教新教精神的國家「不是在戰爭中就是準備戰爭」，¹²¹ 因之社會普遍展現愛國主義。尤其是在 1715 和 1745 年間，斯圖雅特家族在法國的幫助下企圖重回執政（稱為詹姆斯黨叛亂），觸動英國的恐懼，也牽動與法國的緊張關係。1745 年叛軍在一場戰役中打勝仗，不僅報紙以斗大粗體抗議，劇院也重製演出相關愛國劇目、主題式歌曲與小場景，表達支持英國國王，反對斯圖雅特王朝、法國與天主教。在德雷巷劇院 9 月的一場演出，演員演唱《天佑我王》，觀眾熱烈鼓掌、後續接唱，開啟英國在公開重要場合唱國歌的傳統。¹²² 這段期間，英國和法國也因奧地利王位繼承戰爭 (War of the Austrian Succession, 1740-1748) 而於 1743 年互相對抗。之後，兩國於 1754 到 1755 年更因海外殖民利益衝突不斷，隨後爆發七年戰爭 (1756-1763)，英國高漲的國族氛圍可想而知，也說明為何賈里克在 1755 年雇用法國芭蕾舞者演出《中國節慶》，導致票房嚴重挫敗。

敏銳觀察當時倫敦社會的霍加斯，也回應這樣的政治氛圍與表達他的觀點。從 1740 年代起，霍加斯有意識地凸顯自己為「英國」畫家 (a self-consciously English artist)，其愛國主義尤其反映在畫作中對外國人的刻板描繪，¹²³ 英國藝術史學者契稜 (Mark Cheetham) 則稱此為民族主義，他也認為是霍加斯闡述其英國性的三點架構之一。¹²⁴ 霍

¹²¹ Simon Trussler, *The Cambridge Illustrated History of British Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p.178.

¹²² Stone ed., *The London Stage 1660-1800*, pp. xxvii-xxviii

¹²³ Bindman and British Museum, *Hogarth and His Times*, p. 45.

¹²⁴ 其他兩個架構為個人自由與獨立的觀看 (individual liberty, independent looking)，即本文下段所探討的不同於歐陸，屬於英國的審美品味與繪畫訓練。Mark

加斯在不同主題的多幅畫作融入反法國的情感或是嘲弄天主教，如《一天的四個時光》(Four Times of the Day, 1736) 系列中的《正午》、《勤勞與懶散》(Industry and Idleness, 1747)、《啤酒街與琴酒巷》(Beer Street and Gin Lane, 1751) 等等。¹²⁵ 其中，霍加斯在 1748 年第二次造訪法國回來所繪的《喔，老英國的烤牛肉》(O, the Roast Beef of Old England, 又稱《加萊城門》The Gate of Calais)【圖 10】，¹²⁶ 主題就在嘲諷法國特性，以對比凸顯英國的美好，值得在此稍作說明以顯示霍加斯的愛國主義。圖畫中央有兩人抬著剛從英國運送到法國加萊港一塊巨大的英國牛肉（象徵英國的富裕），要送到當地的英國酒館，一旁站著穿紅衣的肥胖天主教士，用手指貪婪地戳著牛肉，霍加斯用這唯一肥胖的法國人來嘲弄天主教的腐敗，巨大的牛肉與胖主教對照旁邊兩個衣衫襤褸且營養不良的法國士兵，喝著稀疏的湯，覬覦地看著牛肉。圖像右前方角落有一個神情悲哀飢餓的詹姆士黨士兵，倚靠城門而坐，僅有一小塊麵包和洋蔥可以吃。畫中遠景呈現在城門後，有一旅館懸掛畫有鴿子的旗幟，並可見到天主教士們帶著十字架出巡，人民跪拜，呼應圖畫左前方一群脖子帶著十字架的婦女，蹲坐看著魴魚，面貌都有些猙獰。城門左側有一人在作畫，他的右肩被一隻手抓住，指涉霍加斯因在加萊港素描，卻被誤認為間諜而被捕的事件。¹²⁷

Cheetham, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism, The Englishness' of English Art Theory Since the Eighteenth Century* (Farnham, Surrey, England: Ashgate Publishing, Ltd., 2012), p. 23.

¹²⁵ Bindman and British Museum, *Hogarth and His Times*, p. 45; Cheetham, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism*, p. 31.

¹²⁶ 油畫版與蝕刻印刷版圖像以及說明，請參考泰特美術館網頁“O, the Roast Beef of Old England,” TATE.

<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-o-the-roast-beef-of-old-england-the-gate-of-calais-n01464>>;

<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-mosley-o-the-roast-beef-of-old-england-the-gate-of-calais-t03918>> (2017 年 11 月 14 日檢索)。

¹²⁷ Hogarth, *Anecdotes of William Hogarth*, pp. 62-63. 霍加斯用文字和圖像充分表達對法國的厭惡。他的書提到第一次從英國多佛港到法國加萊港的英國人，一定會對於僅一海之隔，兩地人民卻差異如此巨大感到驚訝。掩飾在矯飾的禮貌下，加萊港的「貧窮、奴役、天生的無理，給你一個全國風情的真實樣貌；兩邊的神職人員也南轅北轍迥然不同……。」

這幅畫描繪「法國人的卑屈盲從、迷信、偶像崇拜，犧牲自由臣服於天主教會所付出的代價」，¹²⁸ 畫作的名稱借用自當時英國人耳熟能詳的愛國歌曲《老英格蘭的烤牛肉》。這首歌原為菲爾丁（Henry Fielding）為他的劇本《格魯布街歌劇》（*The Grub-Street Opera*, 1731）演出所寫的民謠，後來在 1735 年由著名的歌劇演員萊弗里奇（Richard Leveridge）重新譜曲填詞，讚揚英國特質，成為對抗法國的流行愛國歌曲。¹²⁹ 歌詞內容述說以前牛肉是英國人的食物，「讓我們〔英國人〕的頭腦高貴，滋養我們的血液；我們的士兵勇敢，而我們的朝臣有本事」，但是，當英國人從娘娘腔的法國學會吃他們的燉菜和跳舞，就只有飽飽的虛榮自滿等，歌詞繼續讚頌英國榮耀的歷史時刻與英國美好事物。霍加斯的畫作與其名稱指涉的歌曲，均毫不掩飾地嘲弄法國與天主教；在時代氛圍下，霍加斯透過畫作反映和展示其愛國主義或民族主義。

更重要的，霍加斯的英國敘事尤其表現在致力建立英國畫派，反對當時遵循義大利文藝復興的古典美學論述及尊崇外國和古老大師（*Old Masters*）作品、輕視英國在地畫家的做法。他透過文字和圖像攻擊、諷刺古典理論，也鼓吹倡導屬於英國自己的繪畫理論、審美準則，強調新的訓練畫家的方式，同時與其他藝文領域互相指涉以建構英國文化的獨特性。在 1737 年 6 月，霍加斯回應一訃聞內容感嘆英國藝術不如法國，他署名「愛英國」（*Britophil*）投書《聖詹姆斯晚報》（*The St. James's Evening Post*），一個月後又轉載於《倫敦雜誌》（*London Magazine*）的每周文章專欄，文中嘲弄畫作經銷商及其引領盲目的古典美學風潮，他寫道：「貶低每件英國作品對他們有利，以免危及生意：不斷運著一船又一船的死亡的基督、聖家、聖母，還有其他黝黑的畫作，¹³⁰ 既不娛樂又沒有裝飾性；只要在上面潦草寫上難辨認

¹²⁸ Timothy Erwin, "William Hogarth and the Aesthetics of Nationalism," *Huntington Library Quarterly* Vol. 64, No. 3/4 (2001): 409.

¹²⁹ 這首歌是當時新編的諸多流行愛國歌曲中的一首，其受歡迎程度顯示在「劇場觀眾在新劇本演出之前和之後會唱這首歌，偶而也在演出中，成為常規」，參考 *David Starkey, David Starkey's Music and Monarchy* (Random House, 2013), p. 259.

¹³⁰ 當時人鼓吹模仿古老大師的畫作，觀察到黑暗陰影佔去絕大比例。如雷諾茲認

的義大利大師的名字，讓我們可憐的英國人，成為易上當的人。」¹³¹ 霍加斯文章反駁的論點，也重複出現於其他諸多短文，關照的三大重點在於：如何評論藝術、如何教導繪畫、與建立英國藝術的地位。¹³² 他認為唯有建立一個平等公開、藝術家都能加入的學習環境，同時揚棄古典繪畫理論，建立英國自己的審美評論標準，即可達到獨特的英國繪畫藝術，霍加斯一生都在追求實踐這個理想。1735年他接手聖馬丁巷學院（St. Martin's Lane Academy），即建立在上述的理念，該學院純然是英國特色的（straightforwardly English），¹³³ 他反對之後仿法國皇家學會成立的菁英式的英國皇家學會，而其美學概念在著作《美的分析》（1753）有最完整的論述。

霍加斯不僅透過文字書寫與繪畫嘲弄古典美學概念，也宣告其美學概念與建構英國繪畫的獨特地位。從早期《浪女歷程》的訂閱票券名為《窺視自然的小男孩們》（Boys Peeping at Nature），即彰顯霍加斯獨立的美學創作觀，票券左側有一小男孩正在畫圖臨摹一座有數個乳房的黛安娜女神雕像，右側一小男孩正坐著鑿刻，中間小男孩則在羊人小孩的鼓勵下，掀開雕像的裙子偷窺女神的裙下風光，反映霍加斯反對臨摹歐陸藝術品習得自然，而是直接觀察自然、探究真相的藝術觀，也呼應畫作《浪女進程圖》第二幅畫作呈現的數種模仿，如嘲諷成為猶太商人情婦的鄉下女子盛裝模仿法國時尚。前段提到霍加斯的自畫像《畫家與他的狗》（The Painter and His Pug）鑲嵌其藝術與美學宣言，展現在左下方畫盤具體畫著他所倡導的「美麗線條」；而且人物沒有如當時多數畫家的自畫像穿戴正式衣服和假髮；在自畫像框外，亦不尋常地出現寫實生動的狗；畫像圖框下面有三本書，作者是

為這些大師們的作品之所以成為不朽的作品，是由於「作品的四分之一有光，另外四分之一儘可能地深暗，其餘的一半著色。在林布蘭的作品中，暗的部分和亮的部分的比例是八比一。」取自〈雷諾茲〉，國立臺灣大學視覺素養學習網。
<<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-wt/reynolds/reynolds.htm>>（2017年10月4日檢索）。

¹³¹ Brewer, *The Pleasures of the Imagination*, p. 175.

¹³² Cheetham, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism*, p. 26.

¹³³ Cheetham, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism*, p. 27.

莎士比亞、米爾頓、和斯威夫特 (Jonathan Swift)，霍加斯視這三人分別為悲劇和喜劇、(崇高) 史詩與諷刺作品的典範，而他不僅要精通所有這些類型，有朝一日更希望與這些偉大的英國文化人物齊名。

將《賈里克扮演理查三世》圖像置於上述霍加斯在視覺圖像與文字論述反映的英國性的脈絡下，可以說霍加斯藉由融合肖像與歷史畫，以賈里克扮演理查三世來榮耀英國與其文化，建構其獨特性，該圖像鑿刻版畫的訂購券更清楚顯示畫作的創作意圖。票券繪有一條繩子串起桂冠環繞的卷軸、畫盤與面具【圖 11】，分別以其所代表的文學、繪畫、劇場藝術與圖像描繪的英國歷史共同建構、凸顯英國文化獨特性。同時，卷軸也指涉《理查三世》作者莎士比亞，莎翁到了十八世紀，已經成為英國國家詩人的象徵；面具代表扮演理查三世的演員賈里克，當時已經被認定是英國劇壇最優秀的演員；畫盤指的是該油畫畫家者霍加斯。霍加斯刻意地將自己與已成國家文化象徵的莎翁，以及重量級的同時代人物賈里克串聯，凸顯其在繪畫界的自我定位與渴望，也希望觀者做這樣的聯想：霍加斯的繪畫象徵英國的繪畫，一如其他兩位代表英國文學與劇場藝術，共同構成獨特的英國文化。

四、崇高之不可及：霍加斯的未竟之業與遲來的肯定

《賈里克扮演理查三世》這幅歷史／肖像油畫和印刷版畫均獲得商業上的成功；當時，從藝術鑑賞家渥爾波到僕童都收集霍加斯的各式作品，但並未為他招來歷史畫的委託，霍加斯仍然無法建立歷史畫家的聲譽。霍加斯在 1759 年最後奮力一擊，當時委託者 (Sir Richard Grosvenor) 允諾霍加斯自選畫種、主題與要求任何價格，他把握這個機會，以崇高歷史畫描繪西希斯蒙達的故事 (Sigismunda Mourning over the Heart of Guiscardo)，¹³⁴ 卻遭受前所未有的嘲弄，¹³⁵ 連委託

¹³⁴ 薄伽邱《十日談》中的一則故事：坦克雷德王的女兒西希斯蒙達和地位低下的侍從瓜斯卡多密婚，憤怒的國王下令處死瓜斯卡多，並挖出心臟裝在金杯中送給西希斯蒙達。這幅畫描繪哀傷流淚的西希斯蒙達一手撫著金杯。

¹³⁵ Walpoe, *Anecdotes of Painting in England*, p. 169.

者最後甚至拒絕接受完成的油畫。霍加斯仍不死心，將此畫列入參加 1761 年畫展展出的八幅畫作之一，結果這幅畫還是面臨嚴厲的批評而不得不撤下。渥爾波批評圖像中的「女子一點都不像西希斯蒙達，就像我和海克力斯（Hercules）大力士截然不同」，¹³⁶ 她比較像是一個哀傷的妓女，眼睛因憤怒而紅腫，除了表情粗俗外，「她的手指因碰觸愛人的心臟沾滿血，擺在她面前的心臟像是羊肉丸晚餐。畫作欠缺嚴肅的哀戚、壓抑苦痛的尊貴、不由自主的眼淚、對將遭受的命運的沉思、與因絕望而化情愛的溫暖為神聖。簡言之，該存在〔歷史畫〕的特質全部都付之闕如，而所有存在的都該被驅除……。」¹³⁷ 從渥爾波的評論道破它無法符合歷史畫必備的崇高特質。

同樣地，雖然霍加斯在聖馬丁巷學校的教學傳承到之後幾個畫家，但霍加斯並未能重塑有不同於歐陸品味的英國繪畫，最終的勝利屬於 1768 年建立的英國皇家藝術學院（The Royal Academy of Arts）所代表的古典理論。¹³⁸ 第一任院長雷諾茲主張英國藝術要奠基於堂皇的風格（the grand style）才能與歐陸匹敵，¹³⁹ 他的聲望在當時遠超越霍加斯，不僅受封為爵士，其肖像畫收費價格昂貴，¹⁴⁰ 仍有諸多委託案，尤其包括重要的皇室成員（如 duke of Cumberland, duke of York, Prince of Wales 等），雷諾茲死後更榮葬在聖保羅大教堂，是繼范戴克之後的第一人。雷諾茲的繪畫論述和霍加斯完全不同，1759 年他發表於詹森博士所辦的報紙（*The Idler*）的三篇文章，嘲弄霍加斯提出的對比與美麗線條，開宗明義表明偉大的畫作不是如荷蘭風俗畫家般機械性模仿自然，而是如義大利方式以想像力轉換自然，並從藝術中模

¹³⁶ Walpoe, *Anecdotes of Painting in England*, p. 167.

¹³⁷ Walpoe, *Anecdotes of Painting in England*, p. 168.

¹³⁸ Brewer, *The Pleasures of the Imagination*, pp. 176-177.

¹³⁹ 雷諾茲早期在倫敦拜著名肖像畫家 Thomas Hudson（1701-1779）為師，1749 年到歐洲遊歷，兩年間尤其熱切鑽研分析義大利大師們的作品，1752 年 10 月從義大利回到倫敦定居，迅速成名，替皇室成員繪製肖像。

¹⁴⁰ 1759 年雷諾茲收費價格上漲到頭像 20 金幣，半身像 50 金幣，全身像 100 金幣。1760 年他在霍加斯租屋的時髦區域萊斯特廣場對面買下一棟屋子，年收入超過六千英鎊，參考 Paulson, *Hogarth: Art and Politics*, p. 355.

仿自然。¹⁴¹ 相較於渥爾波雖認為霍加斯並不屬偉大畫家的殿堂，但他看到諷刺畫的價值，雷諾茲卻認為諷刺畫在繪畫層級上毫無位置。1770年他在對皇家學院的演講，指出「那些投入描繪低層粗俗人物，並精準地展現粗俗心靈所外顯的各式情感的畫家（例如我們在霍加斯的作品所看到的）值得大為嘉許，但是因為他們的天分使用在低下、受限的主題，我們給予的讚美也如其所繪對象必須有所限制。」¹⁴² 霍加斯終未能成功對抗這種承繼文藝復興高尚藝術的主流審美品味，在他生前繪製的最後一素描圖（*The Bathos*, 1764），雖持續攻擊他認為虛假錯誤的崇高理論，堅持自己對美的概念，如畫作全名所指：「嚴肅，或是崇高畫作沉淪的方式，獻給暗黑繪畫的賣買者」，並有一註解「看看如何加上低層、荒謬、褻瀆的情境讓你們最嚴肅的主題蒙羞的方式」，畫作刻意「沉淪」將瑣碎與嚴肅並置，如廣告文宣寫著該畫打算「作為該作者所有版畫作品的附錄圖解」。¹⁴³ 那麼，畫作呈現荒涼破敗、盈滿的死亡虛無之感也映照畫家的抑鬱苦澀與作品註解：¹⁴⁴ 對於一生追求建立獨立於歐洲古典繪畫理論之外的英國畫派是徒然的，他承認自己的挫敗。

霍加斯做為畫家的地位約到十九世紀 20 年代後才得到他的同胞

¹⁴¹ “False Criticism on Painting,” 29 September 1759, No.76 ; “Grand Style of Painting,” 20 October 1759, No.79; “The True Idea of Beauty,” 10 November 1759, No.82. 收錄在 Joshua Reynolds, *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds, first President of the Royal Academy Vol II* (London: T. Cadell Strand, 1835), pp. 121-135.

¹⁴² Reynolds, “Discourses III,” *Discourses on Painting and the Fine Arts*, p. 15.

¹⁴³ 英文題名：The Bathos, or Manner of Sinking, in Sublime Paintings, inscribed to the Dealers in Dark Paintings, 英文附註：See the manner of disgracing ye most Serious Subjects, in many celebrated Old Pictures; by introducing Low, absurd, obscene & often prophane Circumstances into them. 英文廣告詞：“serve as a Tail-Piece to all the Author's Engraved Works, when bound up together.”

¹⁴⁴ 在畫的中央偏左，時間以有著翅膀的老人形貌，疲倦地倚靠旁有墓碑的柱子，嚥下最後一口氣，他的左手拿著破掉的煙管，右手抓著遺囑，下有鐮刀、沙漏，腳旁散落著破裂的畫盤、破裂的大鐘等物件，被遺棄的小酒店，一根傾斜的柱子上掛著「世界終止」，遠景有一顆傾斜的枯樹，還有掛著人的絞刑架。以上圖像描述參考英國皇家收藏網頁：“The Bathos,” Royal Collection Trust. <<https://www.royalcollection.org.uk/collection/913466/the-bathos>> (2017年10月4日檢索)。

普遍的肯定。¹⁴⁵ 收錄在《霍加斯傳記軼事》的九篇摘要評論可以看到論述的轉變，從一般批評其歷史畫欠缺判斷與品味，對光線構圖比例無知，或能力侷限於低俗對象的畫作等，¹⁴⁶ 到呼籲重新評估、仔細分析霍加斯畫作給予極高的讚賞。最具影響力的包括名作家蘭姆（Charles Lamb, 1775-1834）1811年所寫的論文〈論霍加斯的天才和人格〉，他以一件軼事開頭：在圖書館，一名紳士被問到館內的書最尊敬誰的？他答：「莎士比亞」。接下來呢？「霍加斯」。蘭姆很高興紳士的回答，因為霍加斯的「圖像再現確實是書籍，有豐富暗示性的文字意義。他人的圖畫，我們用看的；他的印刷畫，我們用讀的」，¹⁴⁷ 在這件軼事中，霍加斯的文化象徵地位幾乎被提升至次於莎翁層級。蘭姆接著反駁以雷諾茲為首的歷史畫派，主張不該將描繪低下階層人物的畫作歸為次級，或與創作者畫上等號，並有說服力地分析霍加斯畫作獨特之處。

同樣在1818年，論文家赫茲利特（William Hazlitt, 1778-1830）演講討論霍加斯的作品，分析繪畫的「熟悉」與「宏偉」風格之別，指出先前評論對霍加斯有欠公允。¹⁴⁸ 首先，評論者常以畫作所屬的階層而反對他，但是他不屬於任何階層，而是以無法被超越的多樣性與原創性展示人類的歷史，且能同時避免該類型創作不是因忠實複製而平淡無味，就是怪誕過度與誇張。¹⁴⁹ 接著，赫茲利特逐一仔細以畫作舉例反駁常見的對霍加斯作品的迷思，闡述區分「熟悉」與「宏偉」風格的主要差異，他認為不在於一般人常提出的模仿與發明、粗

¹⁴⁵ 審美品味的改變是漸進形塑的，具體的時間很難得知，Bindman 認為是十九世紀初，Vaughan 則寫十九世紀中。分見 Bindman and British Museum, *Hogarth and His Times*, p. 19; Vaughan, *British Painting*, p. 19.

¹⁴⁶ Hogarth, *Anecdotes*, p. 74.

¹⁴⁷ Charles Lamb, "Essay On the Genius and Character of Hogarth," *Anecdotes of William Hogarth: Written by Himself* (London: J.B. Nichols and son, 1833), p. 92. 該文首度刊登於 *The Reflector II*, No. 3(1811):61-77。

¹⁴⁸ William Hazlitt, "On the Works of Hogarth: On the Grand and Familiar Style of Paintings," *Lectures on the English Comic Writers* (London: Oxford University Press, 1907), p. 175.

¹⁴⁹ Hazlitt, "On the Works of Hogarth," pp. 175-184.

俗與溫雅、喜劇與悲劇、荒謬與嚴肅之別，因為霍加斯畫作也都擅長後者（屬於宏偉的認定）。赫茲利特認為霍加斯畫作展現天才所有的成就與原創性，只有一點例外：他的作品受限於實際經驗的世界，無法企及另一個存在概念中更強大的宇宙，因此誘發的思想與情感亦然，「霍加斯只能轉錄或傳送有形和可見的，而非抽象和不可見的」，無法如拉菲爾（Raphael）、提香（Titian）、魯本斯（Rubens）的作品引發觀者的企望與提升。¹⁵⁰ 赫茲利特評論中肯，顯示對畫作的熟悉與知識，破解前人的成見或流傳的偏見，並指出他認為霍加斯的不足之處。蘇格蘭作家坎寧安（Allan Cunningham, 1784-1842）在其巨著討論霍加斯的作品，稱讚其獨特性與英國性，自成一格，描繪生活如其所顯示，¹⁵¹ 他的結論質疑渥爾波所評：「作為畫家，霍加斯幾乎沒有優點。」那什麼是畫家的優點？「如果是再現人生——給予人的形象、展示心的運作、紀錄人性的好壞……以歡樂搖動我們，以可畏的反思使我們哀傷，以自然的排列、鮮明的動作、和生動的色彩來取悅我們」，霍加斯全都做到了，若他不是畫家，誰算是畫家？赫茲利特呼籲一個更廣義的畫家定義，¹⁵² 或者說，不同的審美標準。這些十九世紀初同時代文學圈著名人士的論述漸漸改變形塑霍加斯在英國繪畫的地位，成為一個他曾經想望的國家文化象徵，後人稱其為英國派之父（the father of the British school），¹⁵³ 一般美術史稱其為漫畫始祖。

五、結論：兩種「自然」的命運

本篇論文跨越劇場史學與藝術文化研究領域來閱讀霍加斯的名畫《賈里克扮演理查三世》。前者考量圖像作為建構過去劇場事件與演出成規的史料，如服裝、舞台、場景等，本文主要聚焦於賈里克著名的演技藝術，這也是劇場圖像所能顯示的劇場要素中最難判讀的。

¹⁵⁰ Hazlitt, "On the Works of Hogarth," pp. 187-198.

¹⁵¹ Allan Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects, Vol 1* (London: J. Murray, 2nd edition, 1830), pp. 188-189.

¹⁵² Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters*, p. 196.

¹⁵³ Vaughan, *British Painting*, p. 2.

因為圖像轉化演員的演技藝術，從動態變為靜態，立體變為平面，流動脈絡變為獨特時刻，在在都是不同的感官經驗，雖有此侷限，圖像某種程度超越文字記錄，因為它和劇場藝術都是視覺的。而在十八世紀英國，因演技和繪畫理論互相參照，演員和畫家共同遵守符碼化再現情感的表達方式，以及歷史畫與舞台必須呈現理想的自然的美學成規，這幅圖像讓我們得以窺視賈里克細膩的情感表情與姿態，顯示其擅長的感傷演技特色，以道德化的手法展演一個仍具有尊嚴與遭受良心折磨的邪惡國王。然而，觀者也須小心畫家自己的美學風格與畫作類型成規而改變構圖與美化人物。此外，本文閱讀《賈里克扮演理查三世》為社會文化的潛文本，尤其是這幅畫具有獨特的三重性：畫中對象既是名演員也是英國國王，且不尋常地混雜肖像畫與歷史畫。將之置於霍加斯的創作生涯與英國繪畫脈絡下審視，一方面，這圖像訴說霍加斯的渴望與企圖，他始終追求能夠在屬於最高階畫種的歷史畫得到肯定，而挪用他已經擅長的肖像畫與劇場主題，當然精明的霍加斯不忘所繪對象讓圖像有廣大的市場；另一方面，霍加斯藉此鑲嵌他建構的英國性敘事，其獨特的文化內涵，或英國性，建立在以莎翁為代表的文學、賈里克的劇場，以及一個不同於歐陸古典大師的英國畫派——霍加斯的繪畫。

然而，霍加斯終究沒能以歷史畫建立聲譽；而其作為獨特的「英國」畫家地位也是十九世紀才予以建立；相較之下，他的朋友賈里克生時即是英國少數得以晉身上流社會的偉大演員。十八世紀詩人史馬特（Christopher Smart）曾寫道：「當從畫布開始思考人物，霍加斯是畫界的賈里克」，¹⁵⁴ 基於兩人都以最細緻的幽默呈現生活平常樣貌，擅長模仿自然。這個有時被使用的聯結或許非那麼精準。賈里克從初登台即被讚譽「恢復」自然、「拯救」自然，到他退休前，已經等於自然的代名詞，報紙充斥如此描述「模仿他就是模仿自然」，「賈里克

¹⁵⁴ Christopher Smart, "Poems of Smart," *The Works of the English Poets from Chancer to Cowper*, Vol. XL ed. Alexander Chalmers (London: J. Johnson, 1810), p. 53.

先生從自然的學派（Nature's school）孕育、裝扮和扮演角色」。¹⁵⁵ 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，創造無數為觀眾難忘的經典角色，其中尤為重要的是，他是一流的莎翁悲劇演員，演繹理想的自然，而非僅限於較為低下的喜劇劇種的演出，只能模仿生活的自然。賈里克的自然演技從舞台延伸到生活，合宜地扮演一個上流社會文化人士，具有優雅的談吐，收藏有廣博的書籍與繪畫，善於社交，讓他跨越階層，收服王公貴族。簡言之，賈里克舞台與生活的自然扮演，符合時人理想化的自然，亦即主流審美成規與社會文化概念，因此生時即地位崇高。

對照之下，霍加斯雖然在他所發明的道德進程畫再現自然如生活所見，極其生動地捕捉眾生百態，然而因無法在歷史畫得到肯定，¹⁵⁶ 欠缺優雅與崇高，在當時認為寫實的自然為次級的信念下，霍加斯作為畫家的聲譽始終受限。從與賈里克同鄉的牧師牛頓（Rev Thomas Newton）寫給他的一封信中，可以清楚地看到霍加斯在十八世紀受到的典型評價。牛頓牧師在賈里克演員生涯初期，因為看到他的名字出現在一些劇單，演出喜鬧劇角色，信件中表達失望甚至生氣，他清楚地告訴賈里克，他不喜歡他演出這樣的角色，質疑：「你能演出偉大的角色，為何奇怪地要降低自己演出低下渺小的角色呢？」接著他說：「如果我是演員，我當然要努力成為貝特頓〔悲劇演員〕，而非諾克斯或道格特〔滑稽喜劇演員〕；就好像如果我是畫家，我當然希望成為拉斐爾，而非霍加斯……」¹⁵⁷ 牛頓牧師的看法充分表達承襲古典理論：詩作、繪畫、戲劇各有其層級，再現不同的自然，創作者的聲譽也因此層級而不同。霍加斯生時，

¹⁵⁵ 依序分別參考 *The Gazetteer and New Daily Advertiser* (London, England), 10 November 1766, Issue 11757; *The St. James's Chronicle* (London, England), 23 January 1776, Issue 2331.

¹⁵⁶ 即使現代學者也是如此認為，如 Vaughan 寫道：「霍加斯的歷史畫並不是非常傑出，欠缺他的肖像畫和諷刺畫展現的火花與活力」；而 Uglow 則指出：「霍加斯並不滿足，每種畫種都要成功，版畫、肖像、歷史畫，但是不盡然」，參見 Vaughan, *British Painting*, p. 112; Uglow, *Hogarth: A Life and a World*, p. x.

¹⁵⁷ Boaden ed., "Rev. T. Newton to Mr. Garrick, 18 January 1741," *The Private Correspondence of David Garrick*, pp. 5-6.

林雯玲，〈閱讀威廉·霍加斯的《賈里克扮演理查三世》圖像：
作為劇場文件與社會文本〉

所欲證明的繪製各種畫種的能力與所追求的英國畫派，可說挫敗而終，要等到十九世紀才得到認可，霍加斯終於成為畫界的賈里克——英國文化象徵人物，「賈里克扮演理查三世」圖像隱藏的渴望與意欲建構的英國文化性也得以實現。

（責任編輯：張育晴）

引用書目

報刊資料

The Champion, or The Evening Adventurer (London, England)

The Gazetteer and New Daily Advertiser (London, England)

The General Evening Post (London, England)

The Lloyd's Evening Post (London, England)

The London Advertiser and Literary Gazette (London, England)

The Morning Chronicle (London, England)

The Morning Chronicle and London Advertiser (London, England)

The Morning Post and Daily Advertiser (London, England)

The St. James's Chronicle (London, England)

The World, and Fashionable Advertiser (London, England).

中文論著

林雯玲，〈拆解大衛·賈里克的自然演技：脈絡、內涵、與理論〉，《戲劇研究》21期（2018.1），頁 89-132。

林雯玲，〈圖像的誘惑：探繪劇場圖像學的理論發展與分析架構〉，《戲劇研究》19期（2017.1），頁 135-188。

胡耀恆，《西方戲劇史 上》，台北：三民書局，2016。

西文論著

Aliverti, Maria Ines. "Major Portraits and Minor Series in Eighteenth-Century Theatrical Portraiture." *Theatre Research International* 22.3 (1997): 234-254.

Auburn, Mark S. "Garrick at Dury Lane, 1747-1776." *The Cambridge History of British Theatre Vol.2 1660 to 1895*. Ed. Joseph Donohue. Cambridge University Press, 2004. 145-164.

- Balme, Christopher B. "Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma." *Theatre Research International* 22.3 (Autumn 1997): 190-201.
- Benedetti, Jean. *The Art of the Actor: The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day*. London: Routledge, 2012.
- Bindman, David and British Museum. *Hogarth and His Times: Serious Comedy*. CA: University of California Press, 1997.
- Boaden, James 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*, VI. London: H. Colburn and R. Bentley, 1831.
- Borlik, Todd Andrew. "'Painting of a Sorrow': Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick's Hamlet." *Shakespeare Bulletin*, 25 (1):3-32.
- Brewer, John. *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. London: Routledge, 2013.
- Burnim, Kalman A. "Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist." In *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*. Ed. Shirley Strum Kenny. Washington D.C.: The Folger Shakespeare Library, 1984:182-218.
- Cheetham, Mark Arthur. *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain: The 'Englishness' of English Art Theory Since the Eighteenth Century*. Farnham, Surrey, England: Ashgate Publishing, Ltd., 2012.
- Cibber, Colley. *The Tragical History of King Richard the Third. As It Is Now Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane. Reviv'd with Alterations by Mr. Cibber*. London, Printed for W. Mears, etc., 1718. Available at <https://catalog.hathitrust.org/Record/007361147>.
- Colley, Scott. *Richard's Himself Again: A Stage History of Richard III*. New York: Greenwood, 1992.

- Connolly, Annaliese. *Richard III: A Critical Reader*. London: A&C Black, 2013.
- 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.
- Cunningham, Allan. *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects, Vol 1*. London: J. Murray, 2nd edition, 1830:54-194.
- 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.
- De Marly, Diana. *Costume on the Stage 1600-1940*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1982.
- Donohue, Joseph W. *Dramatic Character in the English Romantic Age*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Erwin, Timothy. “William Hogarth and the Aesthetics of Nationalism.” *Huntington Library Quarterly*. 64.3/4 (2001):383-410.
- Garber, Marjorie. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2005.
- Garrick, David. Prologue to *The Clandestine Marriage*. London: T. Becket and P. A. de Hondt, 1766. Available at <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004800451.0001.000/1:4?rgn=div1;view=fulltext>
- 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>（2017年9月9日檢索）

- Gerdts, William H. "Natural Aristocrats in a Democracy: 1810-1870." In *American Portraiture in the Grand Manner, 1720-1920*. Eds. Michael Quick, Marvin S. Sadik, and William H. Gerdts. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1981.
- Hazlitt, William. "On the Works of Hogarth: On the Grand and Familiar Style of Paintings." In *Lectures on the English Comic Writers*. London: Oxford University Press, 1907 :175-198.
- 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: Garrick to Gyngell V6*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1978.
- 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.
- Hogarth, William. *Anecdotes of William Hogarth: Written by Himself*. London: J.B. Nichols and son, 1833.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty: Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*. London: W. Strahan, 1772.
- Hunt, Leigh and John Hunt. *The Examiner: A Sunday Paper, on Politics, Domestic Economy, and Theatricals*. London: Printed by John Hunt, 1815.
- Kenny, Shirley Strum. *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*. Washington D.C.: The Folger Shakespeare Library, 1984.
- Lamb, Charles. "Essay On the Genius and Character of Hogarth" In *Anecdotes of William Hogarth: Written by Himself*. London: J.B. Nichols and son, 1833:91-177.
- McConachie, Bruce. "Theatres for Knowledge through Feelings, 1700-1900." In *Theatre Histories: An Introduction*. Eds. Gary Jay Williams, et al. New York: Routledge, 2006.

- Malone, Edmond, Alexander Pope, Samuel Johnson and Alexander Chalmers. *Historical and Explanatory Notes with Various Readings Illustrative of the Works of W. Shak[*e*]speare, from Johnson, Steevens, Malone ... &c., &c: To which are Prefixed: A History of the Stage*. Paris: Baudry's European library, 1839.
- Meyer, David. “‘Quote the Words to Prompt the Attitudes’: The Victorian Performer, the Photographer, and the Photograph.” *Theatre Survey* 43.2 (November 2002): 223-251.
- Mitchell, David T. and Sharon L. Snyder. “Performing Deformity: The Making and Unmaking of Richard III.” *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000. 95-118.
- Murphy, Arthur. *The Life of David Garrick, Esq.* London: J. Wright, Piccadilly, 1801.
- O’Donoghue, Freeman. *Catalogue of Engraved British Portraits Preserved in the Department of Printings and Drawings in the British Museum Volume II*, London, The British Museum, 1908-25.
- Olson, Amanda Jean. *Facing Celebrity in America: Thomas Sully’s Theatrical Portraits of Fanny Kemble*. Master thesis, Southern Methodist University, 2008.
- Parsons, James. *Human Physiognomy Explain’d in the Crounian Lectures on Muscular Motion for the Year 1746* (London: printed for C. Davis, 1746). Available at <https://ia801701.us.archive.org/21/items/jstor-104826/104826.pdf>
- Paulson, Ronald. *Hogarth: High Art and Low, 1732-1750*. NJ, New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
- Paulson, Ronald. *Hogarth: Art and Politics, 1750-1764*. NJ, New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.
- Pevsner, Nikolaus. *The Englishness of English Art: an Expanded and Annotated Version of the Reith Lectures Broadcast in October and*

- November 1955. Middlesex, England: Penguin Books, 1976.
- Pickering, Roger. *Reflections upon Theatrical Expression in Tragedy: With a Proper Introduction, and Appendix*. London: Printed for W. Johnston, 1755.
- Reynolds, Joshua. *Discourses on Painting and the Fine Arts, Delivered at the Royal Academy*. London: Jones and Company, 1825.
- Reynolds, Joshua. *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds, first President of the Royal Academy Vol II*. London: T. Cadell Strand, 1835.
- Saccio, Peter. *Shakespeare's English Kings: History, Chronicle, and Drama*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1977.
- Smart, Christopher. "Poems of Smart." In *The Works of the English Poets from Chancer to Cowper, Vol XL*. Ed. Alexander Chalmers. London: J. Johnson, 1810.
- Starkey, David. *David Starkey's Music and Monarchy*. New York: Random House, 2013.
- Stone, George Winchester 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.
- Stone, George Winchester, George Morrow Kahrl. *David Garrick, a Critical Biography*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1979.
- Thomson, Peter. *The Cambridge Introduction to English Theatre, 1660-1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Trusler, John, Mrs. Hogarth, et al. *Hogarth Moralized. Being a Complete Edition of Hogarth's Works*. London: S. Hooper and Mrs. Hogarth, 1768.
- Trussler, Simon. *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- Uglow, Jenny. *Hogarth: A Life and a World*. London: Faber and Faber, 1997.
- Vaughan, William. *British Painting: The Golden Age from Hogarth to Turner*. Thames and Hudson, 1999.
- Walpole, Horace. *Anecdotes of Painting in England, 4: With Some Account of the Principal Artists*. London: J. Dodsley, 1782.
- Wendorf, Richard. "Hogarth's Dilemma." *Art Journal* 46.3(Fall 1987):200-208. 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. "Case Study: Theatre Iconology and the Actor as Icon: David Garrick." In *Theatre Histories: An Introduction*. Eds. Gary Jay Williams, et al. NY: Routledge, 2006.
- Winckelmann, Johann Joachim. *The History of Ancient Art Vol 1*. Trans. Giles Henry Lodge. Boston: J. R. Osgood, 1880.
- Woods, Leigh. *Garrick Claims the Stage*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.
- Worthen, William B. *The Idea of the Actor: Drama and the Ethics of Performance*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Young, Alan R. *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900*. University of Delaware Press, 2002.

網頁資料

〈版畫〉，國立臺灣大學視覺素養學習網。

<<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap10/chap10-02.htm>>（2017年10月4日檢索）

〈雷諾茲〉，國立臺灣大學視覺素養學習網。

<<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-wt/reynolds/reynolds.htm>>

(2017年10月4日檢索)

Billington, Michael. "Richard III-Review," 2011 June 29, *The Guardian*.
<<https://www.theguardian.com/stage/2011/jun/29/richard-iii-review-kev-in-spacey>> (2018年5月22日檢索)

"Currency, Coinage and the Cost of Living," *The Proceedings of the Old Bailey*.< <https://www.oldbaileyonline.org/static/Coinage.jsp>> (2017年9月10日檢索)

"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> (2017年10月10日檢索)

Hutchinson, Charles. "Barrie Rutter's Parting Broadships as Influential Yorkshire Actor-manager Exits Stage Left." *The Press*, 24 November 2017.<http://www.yorkpress.co.uk/leisure/theatre/15681463.Barrie_Rutter_s_parting_Broadships_as_influential_Yorkshire/> (2018年5月22日檢索)

Luna: Folger Digital Image Collection.
<https://luna.folger.edu/luna/servlet/view/search?q=BIB_Subject%3D%22Shakespeare%2C+William%2C+1564-1616.+King+Richard+III%2C+depicted.%22&pgs=250&res=2&cic=FOLGERCM1~6~6>(2018年5月22日檢索)

McPherson, Heather. "Garrickomania: Garrick's Image." Folgerpedia.
<https://folgerpedia.folger.edu/Garrickomania:_Garrick%27s_Image>
(2017年10月10日檢索)

"O, the Roast Beef of Old England." TATE.
<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-o-the-roast-beef-of-old-England-the-gate-of-calais-n01464>> (2017年10月10日檢索)
<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-mosley-o-the-roast-beef-of-old-England-the-gate-of-calais-t03918>> (2017年10月10日檢索)
"Richard III, Royal Shakespeare Company, 1984." Shakespeare's Staging: Media Resources for Students & Teachers, University of

California at Berkeley.

<<http://shakespearestaging.berkeley.edu/images/richard-iii-royal-shakespeare-company-1984>>（2018年5月22日檢索）

“Richard III Images” Folger Shakespeare Library.

<https://luna.folger.edu/luna/servlet/view/search?q=BIB_Subject%3D%22Shakespeare%2C+William%2C+1564-1616.+King+Richard+III%2C+depicted.%22&pgs=250&res=2&cic=FOLGERCM1~6~6>（2018年5月22日檢索）

“The Bathos,” Royal Collection Trust.

<<https://www.royalcollection.org.uk/collection/913466/the-bathos>>（2017年10月10日檢索）

圖版目錄

- 【圖 1】柯克(Kirk F.)，賈里克肖像銅幣，1773 年，利奇菲爾德(Lichfield)的「塞謬爾·詹森誕生地博物館」(Samuel Johnson Birthplace Museum) 特展 (Exhibition: Johnson & Garrick, a Friendship in Constant Repair)，展覽期間為 2017 年 6 月 17 日到 9 月 24 日，筆者攝影 2017 年 7 月 24 日。
- 【圖 2】創作者不詳，約 1850 年，模仿霍加斯《賈里克扮演理查三世》圖像製成的壁爐架陶器裝飾品，「塞謬爾·詹森誕生地博物館」，筆者攝影 2017 年 7 月 24 日。
- 【圖 3】霍加斯，《賈里克扮演理查三世》，1745 年，油畫，190 cm x 250 cm，收藏於英國利物浦博物館的沃克美術館 (Walker Art Gallery)，來源維基公領域 (Wikimedia Commons)。
- 【圖 4】皮卡特 (B. Picart)，《兩張臉，其一為輪廓，表達驚恐》，1713 年，印刷圖像，來源英國 Wellcome Collection Website (CC. By 4.0)。
- 【圖 5】J. Mynde 鑿刻，《害怕與驚恐》，1747 年，收錄於 James Parsons 著作 *Human physiognomy explain'd*，印刷圖像，來源英國 Wellcome Collection Website (CC. By 4.0)。
- 【圖 6】麥卡多 (James McArdell)，根據威爾森 (Benjamin Wilson)《賈里克扮演哈姆雷特，第一幕第四景》，1756 年，美柔汀銅版畫，c. 45.7 × 33 cm 來源：Folger Shakespeare Library (CC BY-SA 4.0)。
- 【圖 7】威爾森 (Benjamin Wilson)，《鮑爾扮演哈姆雷特，第一幕第四景》，約於 1768—1769 年，油畫，126.4 cm x 116 cm，來源 Folger Shakespeare Library (CC BY-SA 4.0)。

- 【圖 8】霍加斯，《美麗線條》，1753 年，出自《美的分析》頁首。
- 【圖 9】霍加斯，七條曲線，1753 年，出自《美的分析》頁 49。
- 【圖 10】霍加斯，1748 年，《喔，老英國的烤牛肉》油畫，80 cm × 96 cm 收藏於英國泰特美術館，來源維基公領域（Wikimedia Commons）。
- 【圖 11】霍加斯，《面具與畫盤》，1745 年，蝕刻印刷，11 cm x12 cm，來源大英博物館（CC BY-SA 4.0）。

圖版



【圖 1】 Kirk F.，賈里克肖像銅幣，1773 年。當時的《情感雜誌》（*The Sentimental Magazine*）送給讀者的一系列賈里克銅幣之一。



【圖 2】作者不詳，約製於 1850 年，依霍加斯所繪的《賈里克扮演理查三世》所製成的壁爐架陶器裝飾品，見證賈里克去世後多年仍然受歡迎。



【圖 3】霍加斯（William Hogarth），《賈里克扮演理查三世》，1745 年，沃克美術館。

林雯玲，〈閱讀威廉·霍加斯的《賈里克扮演理查三世》圖像：
作為劇場文件與社會文本〉



【圖 4】皮卡特 (B. Picart)，《兩張臉，其一為輪廓，表達驚恐》，1713 年，根據勒布杭原圖解鑿刻。



【圖 5】帕森斯，《害怕與驚恐》
(Fear and Terror)，
1747 年。



【圖 6】麥卡多（James McCardell）根據威爾森（Benjamin Wilson）《賈里克扮演哈姆雷特，第一幕第四景》油畫鑿刻的美柔汀銅版畫，1756年。



【圖 7】威爾森（Benjamin Wilson），《鮑爾扮演哈姆雷特，第一幕第四景》，約於 1768-1769 年。注意畫中哈姆雷特手指伸開與腳站立的位置。

林雯玲，〈閱讀威廉·霍加斯的《賈里克扮演理查三世》圖像：作為劇場文件與社會文本〉

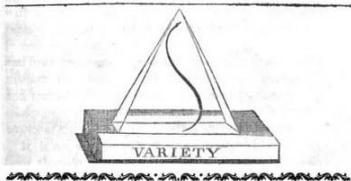
THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.

WRITTEN
With a view of fixing the fluctuating IDEAS OF TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

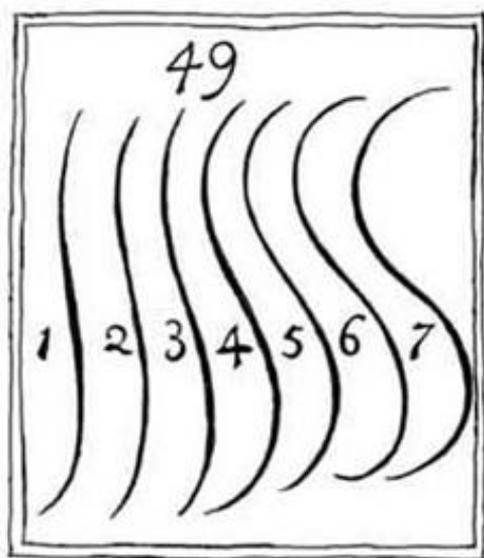
*So vary'd he, and of his tortuous train
Carr'd many a wanton wreath, in fight of Eve,
T's here her eye.*—Milton.

A NEW EDITION.



LONDON:
Printed by W. STRAHAN, for Mrs. HOGARTH,
And Sold by her at her House in LEICESTER-FIELDS,
MDCCCLXXII.

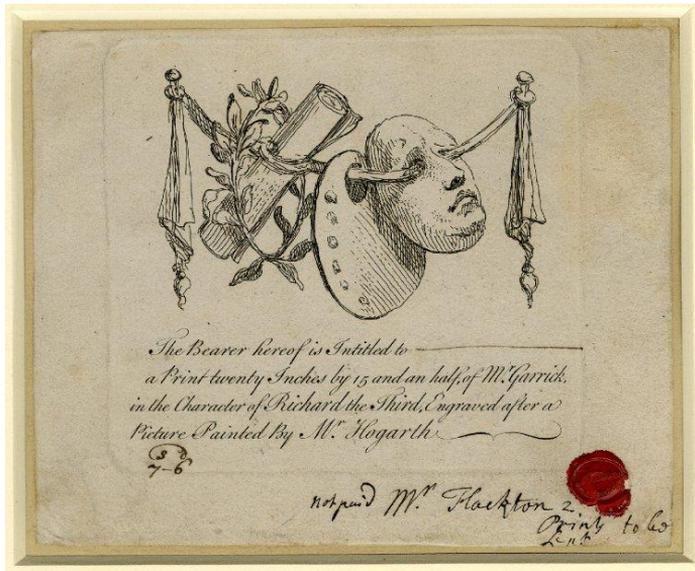
【圖 8】霍加斯，《美麗線條》，1753 年，出自《美的分析》頁首。



【圖 9】霍加斯，1753 年，出自《美的分析》頁 49。霍加斯認為所有的曲線都是裝飾性的，但只有一條是完美的，能稱為優雅與美的線條就是圖中第 4 條，5-7 條因彎曲太過，顯得噁心和笨拙（gross and clumsy）；而 1-3 條則因為太直，變得不愉悅和粗劣（mean and poor）。



【圖 10】霍加斯，《喔，老英國的烤牛肉》（O, the Roast Beef of Old England），1748 年。



【圖 11】霍加斯，《面具與畫盤》，1745 年，《賈里克扮演理查三世》訂購票卷。

**Reading Hogarth's Painting *Garrick as Richard the Third*
as a Theatrical Document and Social Text**

Wen-ling Lin *

Abstract

David Garrick's natural acting ability made the actor-manager a star on the London stage for over 30 years. His fans eagerly collected images of him. As much as painters loved to paint Garrick, Garrick himself loved to be painted. More than 300 portraits and pictures of Garrick, far more than those of his contemporaries, are known to exist. One of these, the engraved picture of Hogarth's oil painting of *Garrick as Richard the Third*, became the most popular theatrical image in 18th century England. It has been included in books related to the history of Western theatre, and presented as evidence of Garrick's natural acting. However, without further explanation, how can this picture help the viewers understand Garrick's art of acting without falling into interpretative traps? In addition, this picture presents an unusual combination of portraiture and history painting, depicting Garrick as King of England in a theatrical scene. What is the narrative that Hogarth, known for his inclination to tell stories through his paintings, intended to construct through this image with its hybrid genre and unique subject? This article attempts to interpret this theatrical image by situating it in two of the three analytical frameworks of theatre iconography proposed by this researcher. First, in the category of theatre historiography, the image is examined as a theatrical document to discover what it may reveal about Garrick's acting and draw attention to the traps of interpretation. Second, in the category of cultural studies, the image, seen as not just a document, but a monument, is

* The author is currently Professor and Chair of the Department of Drama Creation and Application at the National University of Tainan.
E-mail: linwenling@gm2.nutn.edu.tw

read as a social text, involving cultural codes, artistic conventions, and commercial forces.

Keywords: William Hogarth, *Garrick as Richard the Third*, David Garrick, natural acting, theatre iconography

林雯玲，〈閱讀威廉·霍加斯的《賈里克扮演理查三世》圖像：
作為劇場文件與社會文本〉
