

## 【外国戏剧】

# 发现中国:启蒙时期欧洲戏剧的新视野

施 晔

**【摘 要】**自1667年首部展现明清鼎革史的悲剧《崇祯或大明王朝的崩塌》问世以降,欧洲启蒙戏剧家对中国题材的兴趣愈益浓厚。与日俱增的中国信息推波助澜,催生出“鞑靼征服中国”“中国孤儿”“中国公主”等影响深广、传承至今的戏剧母题,“戏剧中国”由此成为启蒙时代欧洲盛行的“中国风”艺术的有机组成部分。如若细读相关戏剧文本,可以发现中国母题及由此生成的中国形象其实是启蒙戏剧家自我确证和自我反照的镜像,从物质、制度和思想等不同层面折射欧洲审美趣味的变迁、政治体制的痼疾和海外殖民的野心,同时展现出他们的理想国愿景,进而试图从孔子之道中寻求思想外援。这些作品里的中国母题尽管表现方式不同,接受效果各异,但似涓滴汇入启蒙时期“中国大叙事”的洪流,映带贯通,泽被西方戏剧文学至今。

**【关键词】**欧洲戏剧;中国母题;启蒙时期;新视野

**【作者简介】**施晔,博士,上海师范大学人文学院教授,研究方向:中外文学与文化关系研究、西方汉学家研究及明清小说戏剧研究,电子邮箱:shiye@shnu.edu.cn。

**【原文出处】**《中国比较文学》(沪),2022.4.73~88

**【基金项目】**本文为国家社科基金重大项目“18世纪欧亚文学交流互鉴研究”(项目编号:21&ZD278)的阶段性生活成果。

15至17世纪两百年间,地理大发现带动了欧洲的文化大发现,东游入华的商人、冒险家及传教士源源不断西输中国信息,启蒙时期欧洲戏剧家观察世界的视野因而豁然洞开,中国成为他们心目中富裕的东方乐园、神秘的哲人之乡和巨大的题材宝库,他们热衷于从中撷取戏剧创作的灵感,或者寻找改良社会的思想和安抚灵魂的智慧。顺应启蒙时代盛行于欧洲的“中国风”(Chinoiserie),书写、搬演中国元素无疑是令戏剧界最为兴奋的时尚。

启蒙时期蕴含中国元素的戏剧题材多样、剧种繁多。若从创作方式看,或可粗略分为三大类:一是自创剧,即整合从多渠道获取的中国信息,以此为素材创作剧本,如荷兰戏剧家冯德尔(Joost van den Vondel)根据明清鼎革史创作的悲剧《崇祯或大明王朝的崩塌》(*Zungchin, of Ondergang Der Sineesche Heerschappyye*, 1667,下文简称《崇祯》),意大利戏剧家哥尔

多尼(Carlo Goldoni)提炼耶稣会士中国信息及欧洲商人航海笔记撰写的歌剧《荒岛》(*L'isola Disabitata*, 1757)等。这类作品或以传统古典主义悲剧表现中国朝代兴替、帝王败亡的严肃题材,或以自负傲慢的笔触展现欧人在东亚开疆拓土的殖民事业。二是改编剧,也即根据明确底本改编的戏剧,如意大利诗人梅塔斯塔齐奥(Pietro Metastasio)改撰《国语》“邵公舍子救宣王”史事为《中国英雄》(*L'Eroe Cinesi*, 1752),法国启蒙思想家伏尔泰(Voltaire)改编元杂剧《赵氏孤儿》为《中国孤儿》(*L'Orphelin de la Chine: Tragédie*, 1753),意大利剧作家卡洛·戈齐(Carlo Gozzi)撷取波斯民间故事《卡拉夫王子与中国公主》撰写轻喜剧《图兰朵:中国公主》(*Turandot, Principessa Chinese*, 1762)等。除上述两类外,更多的则是拼凑剧,也即在欧洲戏剧中植入中国元素以迎合受众对中国的好奇心以及当时正在欧洲流行的“中国风”,或可称其

为伪中国剧(Pseudo-Chinese Plays)。如英国剧作家塞特(Elkanah Settle)改编莎士比亚《仲夏夜之梦》为《仙后》(*The Fairy-queen: An Opera*, 1693),将美轮美奂的中国花园移置其中,成就了一出省力而讨巧的拼凑剧;梅塔斯塔齐奥的独幕剧《中国女子》(*Le Cinesi*, 1754)以“中国女子”之名行介绍西方戏剧之实,<sup>①</sup>剧中的中国茶室实为18世纪西方瓷器热、茶饮热的具像化。可见,从历史到现实,从物质到思想,从地理空间到精神世界,中国为欧洲戏剧提供了丰赡的原型与灵感,推动了启蒙时代“中国大叙事”的形成和发展,并为启蒙运动构建了一种可资形塑的中国想象。

#### 一、发现:中国与启蒙时期欧洲戏剧的新母题

启蒙运动早期的欧洲仍是法国古典主义戏剧当道之时,文人们奉古希腊、罗马戏剧为典范,以音韵铿锵的朗诵、造作夸张的动作为特征,题材多取自神话、史诗、宗教、历史及古代戏剧,以歌咏王权、克制情欲、倡导理性为要旨,并严格遵循“三一律”结构规则。随着启蒙运动的发展和资产阶级的壮大,古典主义戏剧渐趋式微,戏剧理应反映现实社会、抨击专制暴君、反抗宗教蒙昧的呼声日益高涨。顺应这一时代趋势,启蒙戏剧家也将目光投向东方寻找创作灵感,从中国文化宝库中发掘、重构出诸多新母题,择其要者如下:

鞑靼征服中国母题。作为欧洲文学史上首部“中国风”剧作,1667年冯德尔出版于阿姆斯特丹的《崇祯》无疑在中西文学交流史上具有里程碑意义,他首次以古典悲剧演绎中国历史事件,首次将鞑靼征服中国母题引入了欧洲文学界。对于启蒙初期的欧洲来说,这是一个兼具历史与现实意义的新母题。历史上鞑靼人两次入主中原,发生于12至13世纪的金蒙覆灭两宋是其一,发生于17世纪的明清鼎革是其二。13世纪蒙古铁骑横扫东欧引发“黄祸”,

欧人对鞑靼的原始恐惧及潜在戒心始终隐现于他们的戏剧作品中。而明清易代战争正值启蒙运动的萌发期,当清人入主中原的消息由耶稣会士及旅华商人传至泰西后,再次给欧洲文人带来了极大震动和深刻反思。戏剧家们迅速撷取这一新题材为我所用,在冯德尔《崇祯》之后,17世纪又陆续出现了英国剧作家塞特(Elkanah Settle)的《鞑靼征服中国:一部悲剧》(*The Conquest of China by the Tartars: A Tragedy*, 1676)、荷兰剧作家胡斯(Joannes Antonides van der Goes)的《恰泽尔:中国的覆灭》(*Trazil, of Overrompelt Sina*, 1685)等剧本。剧作家一方面在此母题框架内透过王朝兴亡、城邦毁灭等宏大题材思考人生意义、昭彰上帝神意,另一方面又轻车熟路地沿用巴洛克戏剧中的冒险艳情故事,将主人公替换成鞑靼大汗和中国女子,以真假掺半且极具异域风情的故事吸引娱乐受众。由这一母题拓展出的戏剧、小说在17世纪业已形成文本群,<sup>②</sup>且于此后两个世纪不断壮大。如18世纪初,这一母题得到意大利剧作家的青睐,里奇(Urbano Ricci)的音乐剧《中国的泰昌皇帝》(*Taican, re della Cina*, 1707)、马尔泰洛(Pier Jacopo Martello)的悲剧《天命》(*I Taimingi*, 1713)、<sup>③</sup>萨尔约(Antonio Salvi)的歌剧《中国的鞑靼人》(*IL Tartaro nella Cina*, 1715)等皆与鞑靼入侵中国相关。征服中国的“鞑靼”俨然成为一种文学原型,被剧作家不断想象、重构、利用,这一母题也因不同的创作主旨呈现出由“再现历史”向“戏说历史”的转向。

中国孤儿母题。自入华耶稣会士马若瑟(Joseph de Prémare)法译记君祥元杂剧《赵氏孤儿》起,中国孤儿母题便于1830年代后在欧洲戏剧界流传开来。先有杜赫德(Jean Baptiste du Halde)《中华帝国全志》(*Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique et Physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*, 1735)收录马若瑟节译本,1741年

英国剧作家哈彻特(William Hatchett)抢先将其改编为《中国孤儿》(*The Chinese Orphan: A Historical Tragedy*, 1741)。此后,有关这一母题的剧本源源不断地涌现。作为维也纳宫廷御用诗人的意大利剧作家梅塔斯塔齐奥也受孤儿母题启发,创作了悲剧《中国英雄》(*L'Eroe Cinese*, 1752)。但他另辟蹊径,改编《国语·周语》中“召公舍子救宣王”史事为歌剧,<sup>④</sup>塑造忠臣伦戈(Leango)以襁褓中的亲子替代王子席文诺(Siveno)受戮,抚育王子成人后又将手中王权归还给他的感人事迹,盛赞“古代伦戈(参见召公 Tchao-Kong 之故事——本文作者注)高尚忠诚的事迹依然在中华帝国的广袤土地上熠熠生辉”(Metastasio 1753: 无页码)。<sup>⑤</sup>伏尔泰也曾读过此剧本,“著名的梅塔斯塔齐奥神父为他的一部诗剧选取了一个与我相似的题材,亦即一个孤儿被从灭门惨祸救出,神父的故事是从公元前九百年的中国史事中遴选而来的”(Voltaire x)。<sup>⑥</sup>但伏尔泰改编的《中国孤儿》在这一母题的文本群中最具影响力,他以理性与仁爱的启蒙思想替代原作的忠义与复仇主题,将原剧中发生于春秋晋国的史事挪移至元朝,鞑靼首领成吉思汗(Gengis-kan)为孔子之道感化,征服者最终戏剧化地臣服于被征服者。英国作家墨菲(Arthur Murphy)综合伏剧及《中华帝国全志》所收元杂剧改编的《中国孤儿》(*The Orphan of China; A Tragedy*)于1756年面世,此剧固守汉皇孤儿对鞑靼入侵者的复仇主题,极大地鼓舞了英人为争夺欧洲霸权及海外殖民地而奋战的爱国热情,1759年在伦敦皇家剧院上演后大获成功。由此可见,元杂剧《赵氏孤儿》中狭隘的家族恩怨逐渐被更具现实性的民族、国家矛盾所取代。此外,中国孤儿母题在欧洲戏剧中出现分化现象,一是向忠君爱国、抗击外族入侵方向延伸,以梅塔斯塔齐奥《中国英雄》、墨菲《中国孤儿》、布歇(Boucher)《瓷菩萨》(*Les Magols*)为代表;<sup>⑦</sup>一是彰显良俗美德的

汉民族相较于野蛮游牧民族的优越性,宣扬理性与仁爱最终战胜野蛮与暴力,以伏尔泰《中国孤儿》为代表;一是借题发挥,以孤儿母题抨击政敌,彰扬保皇主义思想,以哈彻特《中国孤儿》为代表。

中国公主母题。中国公主图兰朵的源头可追溯至波斯民间故事集《一千零一日》中“卡拉夫王子与中国公主”(Histoire du prince Calaf, et de la princesse de la Chine)的传说,法兰西学院东方学者克鲁瓦(François Pétis de la Croix)约于1710至1712年间最早将此书译介至欧洲。<sup>⑧</sup>在克鲁瓦译本中,“卡拉夫王子与中国公主”的故事起始于第四十五至四十七日,接续于第六十至八十二日,叙述鞑靼王子卡拉夫(Calaf)听闻中国公主图兰朵(Tourandocete)美貌绝伦,从鞑靼诺嘉斯(Nogaïs)部落前往北京求婚,以超凡的智慧解答图兰朵谜题,并排除一切艰难险阻最终抱得美人归的浪漫故事。1729年,法国作家勒萨齐(Alain Rene Lesage)与多纳瓦尔(D'orneval)将此故事改编为三幕歌剧《中国公主》(*La princesse de la Chine*)于巴黎上演,图兰朵这一人物开始进入西方戏剧人物谱。但此剧属于为贵族阶层解闷遣兴的笑剧(farce),仅以“中国风”的布景、服饰和音乐哗众取宠,“中国公主”只是剧作家迎合上流社会中国趣味的噱头。1762年,意大利剧作家戈齐(Carlo Gozzi)创作轻喜剧《图兰朵:中国公主》(*Turandot, Principessa Chinese*),对克鲁瓦译本的故事情节及人物形象作了巧妙的艺术加工,并融入了传统意大利喜剧的即兴演说和杂技表演,在威尼斯公演后大放异彩,声名远扬。德国诗人维尔特斯(Friedrich A.C. Werthes)颇爱此剧并将其德译。此后,随着德国著名诗人席勒(Johann Christoph Friedrich von Schiller)据维尔特斯译本改编的悲喜剧《中国公主图兰朵》(*Turandot, Prinzessin von China*, 1801)及意大利剧作家普契尼(Giacomo Puccini)名满天下的歌剧《图兰朵》(*Tu-*

randot, 1924)的相继问世,图兰朵的形象逐渐丰满、定型,中国公主、图兰朵之谜也成为欧洲戏剧作品中的新母题。

除上述诸种新母题外,欧洲传统文学母题亦因中国元素的融入而出现转型。如滥觞于希腊神话和罗马史诗的荒岛母题源远流长,概以航海探险、荒岛求生为要旨,如希腊神话中伊阿宋盗取金羊毛时在雷姆诺斯岛经历的诸多奇遇,荷马史诗《奥德赛》中赫拉克勒斯在基奇科斯岛战胜巨人的伟绩。文艺复兴时期,随着航海及商贸业的发展,荒岛叙事得到长足发展,莎士比亚传奇剧《暴风雨》描述了米兰公爵普洛斯彼罗被其弟安东尼奥篡夺爵位,只身携带幼女米兰达逃到一个荒岛,并依靠魔法成为该岛主人,此剧被视为荒岛文学的开山之作。此后,随着通往美、亚两洲海上新航道的开辟,葡、西、荷、英等国相继崛起,涌现出诸如笛福(Daniel Defoe)《鲁滨孙漂流记》(*Robinson Crusoe*, 1719)、斯威夫特(Jonathan Swift)《格列佛游记》(*Gulliver's Travels*, 1726)等经典小说,荒岛叙事进入高潮期,并由探险求生向殖民定居转型,哥尔多尼的歌剧《荒岛》便是代表。此剧叙一艘荷兰商船在中国海岸线附近占据某个荒岛,船长罗伯特(Roberto)在岛上遇见因抗拒父亲包办婚姻而被扫地出门的美少女姜海拉(Gianghira)。罗伯特与姜海拉坠入爱河,正当有情人将成眷属之际,抢夺海拉的中国船只出现在天际。双方展开了一场恶战,最终荷兰人大获全胜,戏剧以庆功舞会和欢乐婚礼作结。荒岛母题在欧洲尽管并不新鲜,但上岛模式以被动漂流而非主动寻找为主,且在18世纪之前未曾跨越地中海或大西洋。此剧则将荒岛挪移到万里之遥的中国,且以殖民定居替代遇险求生,凭借浓重的殖民情结成为荒岛母题转型的代表。

上述新母题因鲜明的异域性和国族标签而极易识别,不论是被鞑靼武力征服的“文弱”(Voltaire 43)

的中国朝臣,历经磨难终报大仇的孤儿,还是对男人抱有成见、想爱又不敢爱的残暴公主,抑或在亚洲四处寻觅商机、强占荒岛开辟殖民地的西方列强,都具有鲜明的个性特征,即便被改头换面或作时空挪移,亦能轻易辨认出本尊原型。此外,这些母题皆具有较为清晰的传承谱系,但在传承过程中又不可避免地发生变异,如伏尔泰《中国孤儿》将孤儿报仇母题异化为儒道化人主旨,以便宣扬其启蒙思想主张;有的母题还能分化出相对独立的新母题,如中国公主母题可分解出公主嫁王子及图兰朵之谜两个母题,新的母题又可与别的母题组合成新故事。更重要的是,这些母题或源自中国真实历史事件,或植根于儒家思想土壤,或生发于中华帝国与相邻中西亚文明的交融,或反射地理大发现后的殖民与反殖民对抗,移译至西方后被不断复制和强化,甚至深入西人的集体无意识中,最终超越文本与时空的局限,成为具有世界性的普遍可交流的领悟模式,因而兼具民族性与世界性(王先霈、陈建宪23-26)。<sup>⑨</sup>上述诸种母题所关联的中国形象总体而言以昌明、富裕、仁政、浪漫等正面特征为主,但也难掩军备武装情见力屈的困窘。总之,从书案到舞台,启蒙时期“戏剧中国”的趋势渐成气候。

## 二、新变:启蒙时期欧洲“中国风”戏剧的艺术特质

采纳中国母题是启蒙时期“中国风”艺术在戏剧领域中的突出表现,那么相对于传统古典主义戏剧,欧洲剧作家们如何吸纳这些来自异质文化的题材为我所用,中国元素给欧洲戏剧又带来了怎样的艺术新变?通过细读相关戏剧文本并结合当时受众的反馈,可以发现“中国风”戏剧在主题演绎、形象塑造及布景设置方面均出现了较为显著的变化。

悲剧题材的喜剧化。中国母题在欧洲传播的最初阶段正是崇尚古典主义悲剧的17世纪,严格遵循

“三一律”创作范式的首部“中国风”戏剧《崇祯》在荷兰的出世并不令人意外,因为蒸蒸日上的荷属东印度公司和大举东进的耶稣会正源源不断地输送中国信息入欧。冯德尔以卫匡国(Martino Martini)《鞑靼战纪》(*De bello Tartarico historia*, 1654)、尼霍夫(Johan Nieuhof)《荷兰东印度公司使团访华纪实》(*Het gezantschap der Neerlandtsche Oost-Indische Compagnie*, 1665)等为素材,创作了这一反映明清易代战争的五幕历史剧,不仅设置了帝国灭亡与福音传播双重主题,铺陈崇祯王朝灭亡前夜发生于北京皇宫的惊心动魄的故事,并以第四、五幕中的三个主干情节血书遗诏、剑斫公主、袜带自缢构成戏剧高潮,展现出古典主义戏剧以悲剧表现庄严宏大主题、强调“三一律”结构模式和语言诗化典雅等特点。<sup>⑩</sup>但自冯德尔之后,很多剧作家在处理这一母题时均呈现出悲剧题材喜剧化的倾向。塞特尔便把鞑靼征服中国母题衍化为表现爱情及复仇双重主题的喜剧,尽管剧名中仍标注“tragedy”一词。其《鞑靼征服中国》一剧共五幕,设有两条相对独立的情节线:一是鞑靼王子崇德(Zungteus)与汉族巾帼英雄阿玛旺戛(Amavanga)的爱情主线;一是王子赖昆斯(Lycungus)在北京弑君篡位,后被崇德和汉将魁达佐(Quitazo)合力剿灭。戏剧以中国百姓拥立崇德为皇帝、阿玛旺戛出人意料地起死回生并与崇德喜结连理、共践大位的喜庆场面收结,不仅弱化了这一主题的严肃性,而且使标题中的“悲剧”二字名不副实。这种化悲为喜的处理方式与塞特尔对待明清易代的态度有关,他仅将其与西方城邦间的战争等而视之,并不似冯德尔般同情明王朝的境遇,反而在情感天平上更倾向于鞑靼,故以崇德为主角、以鞑靼征服中国为全剧主脑,政治立场的改变必然影响戏剧的定调。此剧1673年在伦敦多塞特花园(Dorset Garden)公爵剧院上演后反响平平,情节拖沓、结构松散是一原因,著名文学家蒲伯(Al-

exander Pope)在其《愚人记》中也曾讽刺塞特尔作品的浮夸与冗长(Pope 49-51);更重要的是,此剧因缺乏悲剧氛围和特质而遭人诟病,“大幕在婚庆和加冕礼中落下——如此欢快的命运反转甚至具备了一出喜剧的必要条件”(Qian 55)。

但塞特尔这种融合悲、喜剧的实践却是欧洲戏剧变革的先声。18世纪以降,启蒙运动主将狄德罗(Denis Diderot)根据时代趋势及社会需求提出建立市民戏剧、严肃喜剧的理论纲领,立志打破古典主义戏剧悲喜剧壁垒森严、不能混杂的藩篱,指出严肃喜剧的对象并非传统喜剧的卑下人物及其丑行,而是值得社会赞扬和光大的人类美德及责任(121)。狄德罗及博马舍(Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais)等人关于严肃喜剧的理论及实践事实上在戏剧界兴起了启蒙运动,<sup>⑪</sup>对西方戏剧理论的发展产生了革命性影响。秉承这一理论共识,最负盛名的古典主义戏剧家伏尔泰也以精巧的手法重构中国孤儿母题,将充斥着刀光剑影、血海深仇的“孤儿报仇”母题作了去孤儿化、去悲剧化处理。此剧虽以《中国孤儿》为名,主题却是嗜血凶残的成吉思汗被理性睿智的“孔子之道”感化而立地成佛,“这个人物是理性与天赋降服盲目与野蛮的绝佳范例”(Voltaire v)。臧惕(Zamti)、伊达美(Idamé)与孤儿的悲剧命运出现反转,最后家国之仇、爱恨情仇全然泯灭于熙和太平之中,悲剧(Tragédie)《中国孤儿》因而成为一部以宣扬儒家仁政德治思想为要旨的悲喜剧。

戏剧人物的混血化。人物的混血化是“中国风”戏剧的另一显著特征。在波斯民间故事“卡拉夫王子与中国公主”中,公主图兰朵是中国皇帝奥尔东汗(Altoun-kan)之女,仅从公主之名即能嗅出浓郁的混血气息。有学者考证,“图兰朵由Turan和dot两个词组成,前者是地名,意指中亚地区,后者意为女儿、姑娘,Turandot即是‘图兰国的公主’之

意”(穆宏燕 55-56)。公元9世纪左右,回鹘人在图兰地区建立的喀喇汗王朝与唐王朝结盟,“唐朝继以公主下嫁,故回鹘世称中朝为舅,中朝每赐答诏亦曰外甥”(脱脱等 9695)。该王朝的汗王遂自称“中国汗”,王朝所属图兰地区便与中国产生了关联,这种关联后因蒙古人在该地区建立金帐汗国而更为密切。因此,“(《一千零一日》)故事虽然明确说明了图兰朵是‘中国’公主,但这个‘中国’是指图兰还是指中原,难以判定。尽管‘图兰朵’这个名字让我们有理由认为故事主人公是图兰地区某个汗国的公主,因为‘中国’可以指图兰,‘图兰’一般不能指中原,但是,因故事发生在蒙古帝国‘一家人’时期,把元朝蒙古皇室公主叫作‘图兰公主’也不是不可以”(穆宏燕 57)。可见,由于历史原因,学界至今仍对图兰朵的身份、血统抱有疑问。此外,图兰朵的野蛮残暴也与娴静高贵的中国公主截然不同。但这些并不影响这位血统混杂的中国公主在欧洲舞台上熠熠生辉,因为“中国风”艺术的最显著特征便是异质文化的混杂和交融,表现在戏剧人物的塑造上,便是剧作家们所实践的一种“杂交”法,图兰朵因而成为“一个文化混血儿,彻头彻尾的文化杂交儿”(Rojek 49)。这种方法不仅体现在民族或血统的杂融,更是人物精神气质的混合,胡斯的《恰泽尔:中国的覆灭》一剧以崇祯自缢、李自成篡位随即覆灭的史实为主体,塑造了迥异于冯德尔《崇祯》的鞑靼征服者形象。胡斯把正处于“黄金时代”的荷兰人的精神特质注入鞑靼人身上,把他们描写成骁勇好战、朝气蓬勃的群体,且无论在文化还是道德方面并不亚于汉民族;而崇祯皇帝在他的笔下则是中国的蒙特祖玛二世(Monctesuma II, 约 1475-1520),这个被西班牙人征服的中美洲阿兹特克君主与崇祯一样,尽管势位至尊、权倾天下,却因外族入侵而一朝身死国亡。胡斯的全球意识和世俗精神使他对人物的塑造超越了民族、阶级或宗教

的局限,成就了17世纪末期欧洲戏剧中突出的具备时代精神和资产阶级意识的混血儿。伏尔泰等启蒙精英则更擅长将西方文化基因移植到戏剧人物身上,《中国孤儿》中的成吉思汗尽管是个嗜血残暴的鞑靼汗王,但此人物痴恋心上人伊达美的专情、赦免臧惕夫妇及孤儿的义举又有挥之不去的西方骑士特征;梅塔斯塔齐奥的《中国女子》是维也纳宫廷庆典活动“中国舞会”(ballo Cinese)的开场戏,剧中的三个女性角色是由哈布斯堡王族的公主们扮演,因而处处洋溢着开放、睿智、浪漫的西方上流社会女性气息,她们咏唱着特洛伊王后安德洛马奇(Andromaca)的悲剧和男女互诉哀情的牧歌剧(Metastasio 1958: 438),也从另一角度说明剧中人物基本是按皇后玛丽亚·特蕾莎(Maria Theresia)及其他贵族女性的形象量身定制,只不过给她们戴上了一顶时髦的中国冠冕。“中国风”艺术在兴起及传播的过程中,“始终抵制任何使其精粹的努力,从而显现出一种特质,也即其本身是一首混成曲,一种拒绝纯粹及正统而倾向于彻底混血的指导原则”(Porter 403),戏剧亦然。

舞台布景的中国化。在以中国为名的戏剧中设置“中国风”舞台布景是题中应有之义。1752年在维也纳美泉宫首演的《中国英雄》的场景被设置于想象中的西安王宫,梅塔斯塔齐奥在舞台布景的设计上煞费苦心,无论是鞑靼公主以瓷器、山水画及中式家具装饰的茶室(第一幕),还是曲水环绕,四处装点着亭榭、小船的花园(第二幕),抑或终场前作为神庙出现的宏伟宝塔(第三幕第七场),皆洋溢着浓郁的异域风情,以迎合特蕾莎皇后等上层贵族对“中国风”的癖好。再如1754年7月1日在巴黎喜歌剧院(Paris Opéra Comique)隆重上演的芭蕾舞剧《中国节日》(Les Fêtes Chinoises, 1754)几乎无甚情节及主题,编导诺弗尔(Jean-Georges Noverre)请来了著名洛可可装饰大师布歇(François Boucher)设计人物服饰及舞台布景,

以奇幻新异、充满想象力的“中国风”舞台效果吸引观众,在当时轰动一时,取得了极大成功。

更有意思的是与中国根本无关的戏剧亦被植入“中国风”布景,而且成为当时戏剧家提高上座率的法宝。塞特于1693年推出的五幕歌剧《仙后》实为莎士比亚《仲夏夜之梦》的改编剧,主要人物和情节与原剧大同小异,其成功秘诀正是作家以浓墨重彩描绘并在舞台上得以充分展现的中国花园。自第五幕起始,中国歌舞者与女神朱诺同台歌咏,<sup>⑩</sup>当朱诺吟唱纯洁恒久的爱情时,其孔雀宝座在歌声中缓缓升起。伴随着雄伟的交响乐,“昏暗的仙境突然被照亮,变成一个晶莹透亮、完美无瑕的中国花园,极具异域风格的建筑、植物、飞禽、走兽历历在目。花园尽头宏伟的拱门后,出现无数的藤架和成排的树木。花园上方又有一空中悬园,几道梯子通往屋顶,房屋两侧是美丽的凉亭和优雅的奇树,异禽飞翔于空中,露台顶部的喷泉将水柱倾注于巨大的水池中”(Settle 48-49)。作者特意安排中国歌手献唱,又调用6只猴子翩翩起舞,歌咏神力赐予的光明、纯洁、平安、自由、快乐。歌剧结尾,6只大瓷花瓶缓缓升起在舞台中央,瓶中栽种着中国橘树,所有演员加入中国人的表演方阵中为婚礼之夜狂欢。“塞特于《仙后》因为增添了中国风味而得到预期的成功,第五幕尤其吸引当时观众的视听。”(Appleton 72)异国情调让传统莎剧焕然一新,尽管《仙后》里的中国花园具有鲜明的反情节性,去掉此花园根本无碍剧情的收结,但在宝塔、罗伞、凉亭、瓷器、猴子等中国装饰元素深入人心的时代,这一花园却绝非可有可无之物,而正契合当时方兴未艾的“中国风”审美时尚。

传奇性的母题、混血化的人物与奇幻瑰丽的舞台场景一起构成了“戏剧中国”最突出的艺术特质,恰好呼应了启蒙时期“中国风”轻快优雅、多元混杂、奇异新颖的艺术品格,为庄严凝重的欧洲舞台带来

了主题、人物、布景等方面的新变,以奇突瑰丽的想象、鲜明强烈的个性、大开大阖的情节和多彩多姿的异国情调使欧洲剧坛面目一新,也为18世纪末的狂飙突进运动及此后的浪漫主义戏剧做好了铺垫。

### 三、棱镜:中国形象与西方世界的借镜自鉴

“戏剧中国”现象在启蒙时期欧洲的出现是历史的必然和时代的需要,地理大发现导引的文化大发现升华为近代欧洲上层建筑的有机组成部分,由此衍生出的文学艺术作品建构出西方世界的接受棱镜,也即一面通过他者形象反射自我的镜子。借镜自鉴,戏剧里的中国母题所蕴涵的异域形象处处折射出启蒙文化精英基于文明与野蛮、先进与落后、基督教与异教二元对立的自我优越感,同时又展现出可贵的自我否定的勇气及自我超越的愿景。建构他者方能确证自我,自我只有区别于他者,方能获得认同,“戏剧中国”同样提供了一个借此达成自我认同或自我审视的“他者”,中国母题作为这一特定“他者”的供体,呈现出鲜明的反射性和强大的可塑性。

反射性在于通过中国形象达成受体的自我确认。无论是鞑靼人征服中国、孤儿报仇还是荒岛定居母题,皆反射了与他者间构成二元对立的自我形象。鞑靼与汉民族的“文野之争”形象阐释了理性与智慧的无上优越性,欧洲与中国的殖民和反殖民之争则强调了工业革命、科技文明所支撑的军事实力在全球资源再分配中的关键性。而一贯以文明、先进自居的欧洲文化自然可以傲视一切异质文明,即便崇尚儒家文化的伏尔泰亦自认法兰西远胜于中国,中国人“根本不知道我们有多优秀,他们甚至尚未进化到想要模仿我们的程度”(Voltaire 7)。因此,哥尔多尼在《荒岛》起始便渲染中国包办婚姻的反人性及反人权,以此反照自由恋爱所体现的西方社会文明;继而又以中国人在海战中的惨败彰扬荷兰海上军力的强大。戈齐《图兰朵:中国公主》大幕初启

便是极其恐怖血腥的场景,以美丽而残暴著称的中国公主图兰朵把北京变成了屠宰场,惨遭杀戮的求婚者的鲜血冲刷着巨大的“野蛮”(barbarie)(Gozzi 10)二字。姜海拉之父的专制、图兰朵的蛮气掺杂在臧惕、伊达美的忠信节义中,构成了西方的多元中国人想象,其目的并非去认识或再现一个真实的中国或中国人,而是构建起一种西方所需要的关于中国的想象,“其中包含着对地理现实的中国的某种认识,也包含着对中西关系的焦虑与期望,当然更多的是对西方文化自我认同的隐喻性表达,它将概念、思想、神话或幻象融合在一起,构成西方文化自身投射的‘他者’空间”(周宁 309-310),通过“他者”达成自我的反射和确认。

在自我确认优越文明的同时,一些母题又折射出西方人殖民扩张的野心和对伊斯兰世界的原始恐惧。自莎翁《暴风雨》始,荒岛定居母题就是欧洲殖民冒险史的隐喻。而哥尔多尼明确地把戏剧场景设置在太平洋上的中国岛屿,他崇尚勇猛好战、野心勃勃且拥有先进航海科技的荷兰,这一崛起于17世纪的海上帝国在亚洲爪哇、马六甲等地疯狂扩张,罗伯特船长们登陆的荒岛正以台湾为原型,因为荷兰东印度公司早在1624年便在该岛南部建立了热兰遮贸易点(Zeelandia),而剧末中荷海战也正指涉1662年郑成功与荷兰人在热兰遮的决战。《荒岛》竭力粉饰荷兰殖民者,无视他们在东南亚欠下的累累血债,就在该剧上演前的1740年,荷兰人曾在巴达维亚血洗中国人社区(Boxer 236)。哥尔多尼故意违背热兰遮决战的史实,以荷兰殖民者大获全胜收结《荒岛》,这恰是18世纪欧洲列强愈益膨胀的殖民野心的投射。而鞑靼人征服中国母题则是西方世界国族焦虑的写照。鞑靼(Tatar)一词源自突厥语“tat”(麻赫默德41),其词义在不同时期及地区多有变化,曾有异教徒、外来者、波斯人等义,“不管怎样的变化,他们的地位却

似乎始终不高。拉德洛夫曾说,tat用以指称被奥斯曼帝国吞并的那些省份中的古伊朗人和库尔德人,因此义为‘悲惨的’‘贫穷的’”(芮传明 202-203)。后“tat”一词又被加上后缀“ar”,成为部落名,更多指柔然人(公元4至6世纪在蒙古草原上继匈奴、鲜卑等族之后崛起的部落制汗国)的残余部落(麻赫默德433)。历史上的鞑靼民族支系众多,自然分布很广,主要位于欧亚交界处的东欧、西亚、中亚、中国新疆等地区。蒙古人西征时,中亚和欧洲人也将他们统称为鞑靼。“鞑靼人无论在分布地域方面还是在宗教方面都有差异。他们绝大多数人都信奉伊斯兰教逊尼派。但是,某些西伯利亚鞑靼人遵循传统的宗教信仰——萨满教。中乌拉尔地区的少数鞑靼人在15-18世纪的不同时期接受了东正教。”(马萨诺夫153)信仰伊斯兰教的鞑靼人自然成为基督教世界的天敌,13世纪柏朗嘉宾就在《蒙古行纪》中提到约翰长老率军迎战鞑靼人之事(柏朗嘉宾、鲁布鲁克49)。<sup>⑧</sup>“鞑靼”一词的内涵及外延随着时代不断变迁,但其贬义基因始终未变,<sup>⑨</sup>鞑靼意象因而具备了“野蛮”“落后”“贫穷”“外来”等类型化意义,这种约定俗成的隐义本质上是社会性的,折射出西方世界深埋在潜意识中的异教恐惧及国族焦虑。《赵氏孤儿》一剧中两大汉人家族间的矛盾被伏尔泰异化为汉蒙民族矛盾,从而使孤儿与鞑靼母题异文合并,并逆转了征服的性质,让蛮力征服者鞑靼人俯首于被征服者的文明之光下,这种逆转其实仍是西人国族焦虑的曲折表现,被征服的中国引发了欧洲社会的共情和同情,因为基督教世界始终承受着穆斯林世界的威胁。

中国母题的可塑性则体现在欧洲剧作家常以中国之酒杯浇自己之块垒,中国戏剧中的反面形象常被用来影射自己的政敌或敌对国。文学作品因而成为人们的武器,用于和现存的、棘手的问题作斗争。

哈彻特的《中国孤儿》尽管改编自元杂剧《赵氏孤儿》，却成为他抨击当时英国执政党沃波尔(Robert Walpole)政府的工具。作为坚定的反辉格党人，哈彻特将《赵氏孤儿》中强烈的忠君思想作为其戏剧的主脑，浓重的保皇主义具现在正剧之前呈送给反对党领袖、第二任阿盖尔公爵约翰·坎贝尔的献词中，犹如一篇口诛笔伐沃波尔的政治檄文，声称《中国孤儿》“是中国诗人的格言，描绘首相们为恶魔，阻止诚实之人被他们诱骗”(Hatchett vii)。为了表示其捍卫英王乔治二世绝对统治的忠心，哈彻特将原剧中的“屠岸贾”改名为“Siako”，并封他为“首相”(Prime Minister)，以此人物暗指当时执掌国家财政大权的沃波尔，批评其阴谋弄权、腐化贪婪及对国王的恶劣影响，可见“中国孤儿”母题提供给“英国保皇党人一种增强其社会政治观的方法”(Markley 78)。为强化剧作的影射和批判性，哈彻特不惜弱化剧中的孤儿复仇主题，突出国王对首相的“过分”信赖和依从关系。尽管笔者并未找到此剧公演的证据(可能未获当局审核批准)，但剧本出版次年(1742)，沃波尔即在选举中受挫辞职，可见哈彻特可能也为这一政治事件贡献了自己的努力。墨菲的《中国孤儿》则以孤儿母题隐喻英法、英西之间的紧张对立关系，<sup>⑤</sup>以孤儿得报大仇表现祈盼不列颠摆脱困境战胜敌国的愿景。1758年，著名戏剧家盖瑞克(David Garrick)在伦敦特鲁里街剧院(Drury Lane Theatre)推出墨菲的《中国孤儿》，由耶茨(Mary Ann Yates)扮演女主角伊达美，并大量采用“中国风”布景及服饰。演出获得巨大成功，在伦敦连演9场。此时正值英法七年战争后期，剧本虽改编自伏剧，但并未像剧院此前上演的法国喜剧《中国节日》那样遭受观众抵触，反而因鲜明的抗击外族入侵主题而加强了英人的民族意识和反法情绪。虽然上述各剧难免脱离中国语境的自说自

话，原本的故事也往往被改编得面目全非，然而在当时的语境下，缺乏历史真实性反而成为戏剧魅力的一部分，体现出剧作家的政治敏感性、民族自尊心及擅以他山之石攻玉的睿智。

中国母题的可塑性更体现在启蒙剧作家援引明末清初中国的宗教宽容政策和儒家哲学支撑自我政治理想的实践上，尽管他们对儒家思想及清代宗教政策的了解并不深透全面，但他们选择相信“中国人致力于精神的完美和内心的平静，总体来说由此三部分组成，也即儒者治理国家，道家治理肉体，佛徒治理灵魂”(Tscherner 44)。这些母题所包蕴的哲理和智慧极具参照性及建设性，为艰辛求索中的启蒙思想家提供了构建“开明专制”孔教乌托邦的想象资源。自17世纪下半叶始，启蒙运动精英逐渐意识到戏剧是维护资产阶级利益及攻击贵族和教会的有力武器，用戏剧宣扬政治理想、伦理道德是一种行之有效的。伏尔泰、沃尔夫、魁奈等人合力营建起孔教乌托邦抵抗腐朽专制的路易王朝，成为西方文化中一股强大的革命力量，并尝试以戏剧的形式对当时的政治、宗教、社会现实提出质疑，试图以开明专制理想撼动欧洲传统意识形态，从而树立变革的尺度、寻求维新的方法。戏剧也被他们用作和社会痼疾作斗争的独特武器，中国母题为启蒙运动设定了想象方式和理论问题，并且提供了思想资源与表述策略。比如伏尔泰便以《中国孤儿》及《风俗志》等作品建构孔教乌托邦的开明君主专制政体，反照法国由宗教神权与封建王权合谋而成的恶俗暴政，以中国有教无类的教育方略和公平竞争的科举体制，批判法国森严的等级制度及尖锐的阶级矛盾。在伏尔泰的心目中，孔子的仁义道德化民为俗，养成了一个忠孝节义、知书达理的礼仪之邦。唯有这样的政治方称完美，而孕育这种善政的正是中国

的儒家之道,一种能使残暴的鞑靼人心悦诚服的道德体系:

你们已把我这个征服者化为王者。(对臧惕)请您担任我朝论道经邦的宰相;希望您的为政之才与人品一样高明;希望您阐扬理性正义,移风易俗。我请求战败之民治理战胜之民;您应以文德统治万民,从此崇文黜武,约束武力于您的掌控之中。我将率先垂范、披甲执弓,以我的帝王之尊顺从于您的箴规。(Voltaire 65)

成吉思汗在儒道感召下从噬血魔王演变为开明君主,他对哲人臧惕的希望正是剧作家自己的理想国愿景,中国形象由此不断被启蒙剧作家利用,变成社会文化运动的一面旗帜,引领着在宗教、政治及经济领域分别寻求宽容主义、开明专制、重农政策的改革力量,孔子与中国因而成为西方启蒙运动的精神象征。然而孔教乌托邦终究只是一座停留在理论层面的空中楼阁,是启蒙思想家破除宗教幻象后制造出的又一新异幻象,无论在中国还是西方,这种国王哲人化或哲人国王化的想象根本无法立足于现实世界,启蒙思想家在沙滩上建起的楼阁很快便被法国大革命的巨浪冲毁。尽管如此,中国母题及由此构建的中国形象在西方戏剧语境中,仍是一种公共话语场域,决定这一场域的并不只是某种具有内在一致性的共同的对象,而是某种共同的历史、传统和话语体系;这一场域亦非出自某位剧作家的独立创造,而是所有剧作家在特定历史文化语境中营建的精神及文学空间,在此空间中,蕴含中国母题和形象的戏剧文本互文对照、接续传播,提供了折射自我困境、展现理想愿景、寻求思想外援或殖民正义性的文化场域。

对于启蒙时期的欧洲戏剧家,中国是一个取之不尽、用之不竭的灵感源泉,几个世纪累积沉淀的中

国信息凝聚升华为具有相对一致性和延续性的故事原型、话语体制及意象传统,从而形成相对稳定的类型和套话,尽现中国母题顽强的生命力和巨大的可塑性。冯德尔从明清鼎革史中找到了他彰显上帝神力永恒而人间王权短暂的古典悲剧题材,胡斯则从入主中原的鞑靼人身上看到了一个朝气蓬勃的新王朝,并由此燃起荷人直贸中国的希望;塞特乐、梅塔斯塔齐奥以华美、奇巧的中国花园、茶室呼应当时盛行于欧洲的物质层面的“中国风”,在营建视觉桃花源的同时也激发起观剧者对中国器物的欲望;伏尔泰、哈彻特、墨菲则把政治理想、道德愿景寄托在“中国孤儿”身上,让孤儿“把孔子之道灌输进不列颠同胞的耳朵,我们接受这由东方舶来的恩赐,恰似希腊人幸运地从流亡者手中接过金羊毛”(Murphy 5);哥尔多尼以定居中国荒岛呼应欧洲17至18世纪的殖民狂潮。由此可见,启蒙时期西方戏剧的中国想象大致集中在物质、制度和思想三个向度,物质向度满足了市民、贵族阶层的声色耳目之乐及器物享受;制度向度推演出中国哲人王的德政方略及适用于欧洲的君主开明专制政治;思想向度则从中国母题中汲取仁爱、信义、真美的精神滋养,感受儒家思想的光芒烛照,通过改良变革达成自我超越。从17到20世纪,欧洲戏剧中的“中国风”几经盛衰,折射出中西方政治及经济势力的升沉轮替。而从这种潮起潮落、生生不息且至今仍在延续的艺术生命轮回中,我们可以看到,每当西方的世界观念体系发生确证危机急需重构之时,中国母题都能承担起确认身份、宣泄焦虑和启发思想的重任。

注释:

①此剧为独幕歌剧,首演于1754年,由意大利诗人梅塔斯塔齐奥为奥地利女大公玛丽亚·特蕾莎创作,由德国作曲家

克里斯托弗·威利巴尔德·格鲁克(Christoph Willibald Gluck)谱曲。

②如哈格多姆(Christ.W.Hagdorn)的《尔衮——或伟大的蒙古人》(*Aeyquan oder der grosse Mogol*, 1670)、哈佩尔(Eberhard Werner Happel)的《亚洲的俄诺干布》(*Der asiatische Onogambo*, 1673)、罗伯特·霍华德(Sir Robert Howard)的《征服中国》(*The Conquest of China*, 1698)等小说或戏剧皆属于这个文本群。

③天命,清太祖努尔哈赤的年号。

④史事出自《国语》“召公以其子代宣王死”。参见左丘明《国语》,上海:上海古籍出版社,2015,10。

⑤本文引文末标注译者处皆为作者自译。

⑥此事发生的时间应是公元前843年(周厉王三十七年)。

⑦《瓷菩萨》是由法国东印度公司武官布歇创作的独幕诗剧,亦属伏剧《中国孤儿》之拟作,雇佣意大利戏班于1756年3月19日上演。参见范希衡:《〈赵氏孤儿〉与〈中国孤儿〉》,上海:上海古籍出版社,2010年,41。

⑧François Pétis de la Croix. *Les mille et un jours, contes persans*. Vol. 1. Paris: Bechet Aine, Libraire, 1840. 307-407.

⑨王先霏、陈建宪的《神话解读——母题分析方法探索》总结出母题的四组总体特征:易识别性与易分解性、独立性与组合性、传承性与变异性、世界性与民族性。

⑩详见施晔:“冯德尔历史剧《崇祯》:17世纪欧洲天主教视野下的明清鼎革”,《上海师范大学学报》(哲社版)6(2021): 60-70。

⑪博马舍的喜剧《塞维勒的理发师》(1772)和《费加罗的婚姻》(1778)吹响了法国资产阶级革命的号角,标志着古典主义喜剧向资产阶级喜剧的过渡。

⑫罗马神话里的天后,朱庇特之妻,罗马十二主神之一。

⑬《柏朗嘉宾蒙古行记》《鲁布鲁克东行记》最早分别出版于1247、1255年。

⑭“鞑靼”一词约于唐时传入汉地,后成为中国北方游牧民族的总称,尤其是蒙古人、满人的专称,汉语中还出现了鞑子、鞑虏等衍生词。

⑮1739至1748年间,大不列颠与西班牙发生了一场军事冲突,史称“詹金斯的耳朵战争”(War of Jenkins' Ear)。

#### 参考文献:

[1]Appleton, William W. *A Cycle of Cathay: The Chinese Vogue in England during the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Columbia University Press, 1951.

[2]Boxer, C. R. *The Dutch Seaborne Empire 1600-1800*. London: Hutchinson, 1965.

[3]柏朗嘉宾、鲁布鲁克:《柏朗嘉宾蒙古行记 鲁布鲁克东行记》,耿升、何高济译。北京:中华书局,1985年。

[4]Carpin, Jean De Plan and Rubruk. *Histoire Des Mongols; The Journey of William of Rubruk (bai lang jia bin meng gu xing ji lu bu lu ke dong xing ji)*. Trans. Gen Sheng and He Gaoji. Beijing: Zhonghua Book Company, 1985.]

[4]狄德罗:《狄德罗美学论文选》,张冠尧、桂裕芳译。北京:人民文学出版社,2008年。

[5]Diderot, Denis. *Critiques Artistiques Choies de Diderot (di de luo mei xue lun wen xuan)*. Trans. Zhang Guanyao and Gui Yufang. Beijing: The People's Literature Publishing House, 2008.]

[5]Gozzi, Carlo. *Turandot: Principessa Chinese*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1879.

[6]Hatchett, William. *The Chinese Orphan: A Historical Tragedy*. London: Printed for Charles Corbett, at Addison's-Head, 1741.

[7]麻赫默德·喀什噶里编:《突厥语大词典》。北京:民族出版社,2002年。

[8]Kashgar, Mahamud. ed. *Büyük Türkche lughet (tu jue yu da ci dian)*. Beijing: The Ethnic Publishing House, 2002.]

[8]H·Э·马萨诺夫:《哈萨克斯坦民族与文化史》,杨恕、焦一强译。北京:民族出版社,2018年。

[9]Macahob, H·Э. *История казахстана народы и культуры rus (ha sa ke si tan min zu yu wen hua shi)*. Trans. Yang Shu and Jiao Yiqiang. Beijing: The Ethnic Publishing House, 2018.]

[9]Markley, Robert. *The Far East and the English Imagination, 1600-1730*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2006.

[10]Metastasio, Pietro. *L'Eroe Cinese*. Dresda: Argomento,

1753. Unpaged.

[11]---. *La Letteratura Italiana Storia e Testi*. Vol. 41. Ed. Mario Fubini Opere. Milano e Napoli: Riccardo Ricciardi Milano, 1958.

[12]穆宏燕:《波斯札记》。郑州:河南大学出版社,2014年。  
[Mu, Hongyang. *The Persian Notes (bo si zha ji)*. Zhengzhou: Henan University Press, 2014.]

[13]Murphy, Arthur."Prologue." *The Orphan of China, A Tragedy*. Dublin: Printed for G. and A. Ewing, 1759. 3.

[14]Pope, Alexander. *The Dunciad, An Heroic Poem*. London: Re-printed for A. Dodd, 1728.

[15]Porter, David L."Eighteenth-Century Fashion and the Aesthetics of the Chinese Taste." *Eighteenth-Century Studies (Aesthetics and the Disciplines)*3(2002): 395-411.

[16]Qian, Zhong-shu."China in the English Literature of the Seventeenth Century." Ed. Adrian Hsia. *The Vision of China in the English Literature of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Hong Kong: The Chinese University Press. 1998. 29-68.

[17]芮传明:《古突厥碑铭研究》。北京:商务印书馆,2017年。  
[Rui, Chuangming. *A Study on the Ancient Turkic Khanate Inscriptions (gu tu jue bei ming yan jiu)*. Beijing: The Commercial Press, 2017.]

[18]Settle, Elkanah. *The Fairy-Queen*. London: Printed for Jacob Tonson, at the Judges-Head in Chancery-lane, 1693.

[19]脱脱等:《宋史 列传第二四九》卷四九〇。长春:吉林人民出版社,1995年。

[Tuotuo, et al. *The History of Song Dynasty (song shi lie zhuan di er si jiu)*. Vol. 490. Changchun: Jilin People's Literature Publishing House, 1995.]

[20]Rojek, Chris. *Stuart Hall*. Cambridge: Polity, 2003.

[21]Tscharner, Horst von. *China in der deutschen Dichtung bis zur klassik*. München: E. Reinhardt, 1939.

[22]Voltaire. *L'Orphelin de la Chine*. Paris: Chez Michel Lambert, Libraire, 1755.

[23]王先霈、陈建宪:《神话解读——母题分析方法探索》。武汉:湖北教育出版社,1997年。

[Wang, Xianpei and Chen Jianxian. *The Myth Interpretation: An Exploration of Motif Analysis Method (shen hua jie du mu ti fen xi fang fa tan suo)*. Wuhan: Hubei Education Press, 1997.]

[24]周宁:《跨文化研究:以中国形象为方法》。北京:商务印书馆,2011年。

[Zhou, Ning. *Cross-Cultural Studies: Using Chinese Image as an Approach (kua wen hua yan jiu yi zhong guo xing xiang wei fang fa)*. Beijing: The Commercial Press, 2011.]

## Finding China: Chinese Motifs in European Dramas in the Enlightenment Period

Shi Ye

**Abstract:** Since the appearance of the tragedy of dynastic change *Zungchin*, of *Ondergarg Der Sineesche Heerschapye* in 1667, European Enlightenment dramatists have been keen on Chinese themes. Ever-growing information concerning China greatly accelerates the composing of the influential and long-inherited drama motifs, such as "Tatar conquering China", "the orphan of China" and "the princess of China," etc., claiming "China-themed drama" the inherent part of Enlightenment "Chinoiserie" art. With close reading of the related scripts, the author finds that Chinese motifs and the image of China related to it are actually the mirror of European dramatists' self-confirmation and self-reflection, displaying not only the changes of European aesthetic tastes, chronic illness of political system as well as the ambitious overseas colonization in the aspects of material, regulations, ideas and so on, but also their Utopia vision, which inspired them to search the foreign aids from the doctrine of Confucius. Although the presentation and reception of these Chinese motifs vary in different works, they unanimously flow into the river of "Chinese Narratives" in the Enlightenment period, bringing fresh blood to the Western dramas till today.

**Key words:** European dramas; Chinese motifs; Enlightenment; new horizon