戲劇研究　第26期
Journal of Theater Studies
2020年7月　頁113-148
DOI: 10.6257/JOTS.202007_(26).113

如何「導演」中國？
——以一八三〇年代法國演出的《少康》和《成吉思汗》為例

羅仕龍
國立清華大學中國文學系助理教授

前言

異文化的「想像」與「形象」是跨文化與比較文學研究的重要課題。「劇場」一詞的字源在古典希臘語裡既有「看的地方」之意，戲劇文本與演出自然是體現異國想像及其形象化最重要的空間載體之一，也是上述議題不可忽略的研究物件。不同於小說、詩歌等其他文類，戲劇作品在表現異國形象時，除了劇本文字本身的文學想像與鋪陳之外，更涉及觀劇大眾的集體想像及其具象化的實踐過程。尤其對於商業性質的演出來說，凡在劇中呈現異國元素時，既必須在一定程度上符合大多數觀眾的既定想像（否則無法讓觀眾明確辨識，進而達到劇作欲指涉的寓意），又常必須突破既定窠臼以求創新（否則難以在激烈的商業演出競爭中吸引觀眾）。這正是十九世紀初期法國戲劇在表現中國題材時所遇到的挑戰：

* 本文主要取自本人博士論文Lo, Shih-Lung. "*La Chine dans le théâtre français du XIX^e siècle*" (Ph.D. diss., Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2012), pp. 130-147. 所涉章節未曾出版，亦未曾以中文發表。部分內容改寫爲中文後，曾宣讀於2019年10月11-13日南京大學戲劇影視藝術系舉辦之「全球化時代的戲劇評論」國際學術研討會，再經修改、補充後完成本文。承蒙南京大學呂效平教授、高子文教授、陳恬教授等多位先進與同儕在會議期間提供的意見，以及本刊兩位匿名審稿人悉心閱讀後給予本文論述框架、細節修正的補充，謹此敬表謝意。

臺灣大學學術期刊資料庫

一方面，自十八世紀延續而來的「中國熱」方興未艾，且隨著漢學在一八二〇年代中晚期的學院裡被建置爲專門學科，法國各階層從智識活動到日常雜貨對中國的興趣有增無減，戲劇演出自然也少不了中國題材；另一方面，劇院的運作與經營愈顯成熟，民間經營的劇院林立，各種類型的演出皆有嘗試，而「中國」也成爲各劇院在商演競爭時的常見題材。

十九世紀的法國同時是報刊媒體爭鳴的時代，報刊成爲市民獲取資訊、交流意見的重要場域。戲劇廣告、每日演出劇碼、劇評等資訊，成爲各大報刊固定欄目。一八〇〇年一位華工因故流落法國，爲此還讓巴黎一處劇院乘勢編演以中國人爲題的劇碼。雖然劇情與中國現況沒有什麼關聯，但巴黎當局特別安排這位華工前往觀看，當時的報紙劇評對此也有報導。[1]可見十九世紀初期的法國報刊已漸有劇評的一席之地，且確實能引起觀眾／讀者的閱讀興趣，讓報刊文字報導與評述與舞臺演出、市民生活之間建立密切的互動。

隨著劇院組織與戲劇演出的各個環節逐步發展完善，戲劇製作的分工也更加精細，劇作家的文字不見得是主導整場演出的唯一要件，重量級演員的表演也不見得是劇院唯一所需。特別是在通俗、商業的戲劇演出裡，來自市井各個階層的觀眾更有興趣的可能還包括了舞臺佈景、服裝道具、場景轉換等視覺表現。「導演」的概念於是呼之欲出。此處的「導演」不完全等同於今天的定義，尚未成爲劇場專門的「導演」（metteur en scène）職務，也不一定是基於強烈且一己獨到的藝術理念統攝全劇製作。但在當時劇場實際演出的過程中，的確需要初具「導演」（mise en scène）概念，才能讓各個製作環節有效結合，達到最好的演出效果。「導演」一詞在法語裡有「場面調度」的意思，十九世紀初期的「導演」大抵可以從這個角度理解。根據法國戲劇學者杜爾（Bernard Dort）的研究，一八二〇年以前的「mise en scène」一詞意指「爲演出而改編文學文本」，故而所謂小說的「mise en scène」，意思就是「這本小說的舞臺改編」。[2]戲劇學者帕

[1] 羅仕龍：〈《茶花兒》與《天神與貓》：張德彝《述奇》系列兩齣中國題材戲劇新探〉，《中正漢學研究》24期（2014年12月），頁190-192。文中指出，該齣中國題材的戲劇名爲《中國人，又名愛與天性》，1800年6月8日首演於巴黎「西堤劇院」（Théâtre de la Cité）。

[2] Dort, Bernard. “Condition sociologique de la mise en scène théâtrale,” *Théâtre reel: essai de critique 1967-1970* (Paris: Seuil, 1971), p. 51. 本文所引用的法文論述、報刊資料皆由筆者自行譯爲中文，下不贅述。

臺灣大學學術期刊資料庫

維斯（Patrice Pavis）的分析則認爲，「mise en scène」一詞已見於法國大革命時期，一八二八年以後成爲一門獨立完整的工作。[3]無論如何，據法國戲劇史學者瑪婷（Roxane Martin）彙整資料指出，巴黎劇院至遲到一八三〇年代皆已設置有「舞臺提詞者」（régisseur de la scène）一職，實際上已具有「舞臺調度者」（metteur en scène，亦即中文慣稱的「導演」）的功能。[4]這裡所謂的「提詞者」（régisseur），由於需要在排練甚至演出過程裡提醒演員何時應答，提示演員在劇中應有的應對進退、舞臺出現位置、前因後果等，的確已經初具調度舞臺的功能與任務，只不過還不見得能像二十世紀的導演，足以站在權威的地位，以個人強有力的意念介入演出，創造全劇統一的藝術風格。

翻查一八三〇年代的報刊與劇本，便可知「導演」的概念與職務已然出現，堪可證明前段所引衆家說法。例如一八三五年《戲劇世界》（*Le Monde dramatique*）曾刊載過文章探討喜劇與通俗音樂劇（mélodrame）的場面調度有何不同。[5]一八三七年於巴黎演出、繼而於一八三八年出版的《成吉思汗，又名征服中國記》（*Dgenguiz-Kan, ou La conquête de la Chine*，下文簡稱《成吉思汗》）劇本裡，演職員分工表上則列有「metteur en scène」一職。[6]可見，早在一八三〇年代，「導演」不論是作爲藝術手段抑或作爲劇場職務分工，都已經進入一般書面語彙。令人好奇的是，當劇本文字不再是觀衆唯一的關注焦點，且劇院也的確有人管理場面調度時，報刊劇評是否注意到每一齣戲不同「導演」／場面調度？而劇評對於戲劇的場面調度與演出是否有更進一步的介入？當現實生活中的中國遠在他方閉關自守，對於中國饒有興致的作者與觀衆只能寄情於歷史中國的想像，而劇場則通過場面調度將歷史想像予以具象化。本文將藉由一八三四年巴黎上演的舞劇《少康》（*Chao-Kang*），[7]以及上述一八三七年上演的《成吉

[3] Pavis, Patrice. *La Mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives* (Paris: Armand Colin, 2007), p. 13.

[4] Martin, Roxane. "L'Apparition des termes 'mise en scène' et 'metteur en scène' dans le vocabulaire dramatique français," in *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, eds., Mara Fazio and Pierre Frantz (Paris: Desjonquères, 2010), pp. 26-27.

[5] Daniels, Barry. "La Mise en scène et les décors dans la première moitié du XIX[e] siècle," in *Le Décor de théâtre à l'époque romantique: catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*, ed., Barry Daniels (Paris: BnF, 2003), p. 34.

[6] Anicet-Bourgeois, Auguste. *Dgenguiz-Kan, ou La conquête de la Chine* (Paris: Marchant, 1838).

[7] Henry, Louis. *Chao-Kang* (Paris: J. Bréauté, 1834).

臺灣大學學術期刊資料庫

思汗》，試著探討劇評、（前）「導演」、異文化之間的互動，以進一步瞭解當時的戲劇舞臺如何「導演」中國場景，而這樣以中國想像爲題材的戲劇又是如何介入群眾心理，與讀者和觀眾共同「導演」了鴉片戰爭前的中國形象。

一、《少康》：在精確的歷史與迷醉的想像之間

「少康中興」的歷史可見於《左傳》，主要是關於太康失國、后羿竄權、寒浞政變，最後少康憑藉有田一成、有衆一旅復國之事。十八世紀法國耶穌會士馮秉正（Joseph-Anne-Marie de Moyriac de Mailla, 1669-1748）根據朱熹《通鑒綱目》及其他史書資料撰寫而成的《中國通史，又名帝國年鑒》（*Histoire générale de la Chine, ou annales de cet empire*）裡，詳細描述了這段夏朝歷史，將少康之名譯寫爲「Chao-Kang」。[8]稍早之前，另一位耶穌會士杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde, 1674-1743）神父在《中華帝國全志》（*Description de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*）亦略述及少康故事，篇幅雖然較短，但「寒浞」（Han Tso）之名可見於其中。[9]及至一八一三年，法國著名的百科《古今傳略通考》（*Biographie universelle ancienne et moderne*）亦收有少康故事，[10]內容主要根據馮秉正神父所記而來。簡言之，十九世紀前期的法國讀者若對中國古代歷史有興趣，並不難得知少康復國的故事。相對照於法國自大革命以來歷經的共和、帝制、復辟等種種混亂政治局面，古老中國那段暴政覆滅、撥亂反正的歷史，似乎隱隱約約若合符節。從歷史大舞臺對照到戲劇舞臺，漢學家儒蓮（Stanislas Julien, 1797-1873）於一八三四年重譯元雜劇《趙氏孤兒》，將曲文與念白悉數譯出。[11]其中第五折開場便譯有晉國上卿魏絳詩云「忠臣受屠戮，沉冤二十年；

[8] Mailla, Père de. *Histoire générale de la Chine, ou annales de cet empire*, t. 1 (Paris: Ph.-D. Pierres et Clousier, 1777), pp. 141-151.

[9] Du Halde, Jean-Baptiste. *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, t. 1 (Paris: P.-G. Le Mercier, 1735), pp. 296-297.

[10] Michaud, Joseph-François and Louis Gabriel Michaud, eds., *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 8 (Paris: Michaud frères, 1813), pp. 49-53.

[11] 前述杜赫德神父於十八世紀編纂的《中華帝國全志》收有馬若瑟（Joseph Henri Marie de Prémare）神父根據臧晉叔《元曲選》所翻譯的《趙氏孤兒》法文譯本。《趙氏孤兒》雖是第一個譯爲西方語言的元雜劇劇本，但馬若瑟譯本刪去曲詞，只留賓白。法國文豪伏爾泰曾根據馬若瑟翻譯的《趙氏孤兒》改編爲《中國孤兒》（*L'Orphelin de la Chine*），

臺灣大學學術期刊資料庫

今朝取奸賊，方知冤報冤」，再一次令人聯想到撥亂反正的時代意義。不管是少康中興抑或趙氏復仇，故事主角都是具有合法繼承權的孤兒。正是在儒蓮《趙氏孤兒》譯本問世的同一年，巴黎「諾迪克劇院」（Théâtre Nautique）搬演了《少康》，首演日期是一八三四年十月十六日。《趙》劇或因限於戲曲形制，故而這場復仇大戲從未在法國劇場搬演，反倒是《少》劇在舞臺上展演了遙遠中國的正邪對抗。與《趙氏孤兒》不同的是，《少康》乃偏重肢體與舞蹈表現的「芭蕾默劇」（ballet pantomime），在劇本封面有清楚標示；劇分三幕，音樂由卡爾里尼（Luigi Carlini, 1795-187？）編寫，舞臺佈景設計則出於德瓦爾（Devoir）與布爾歇（Bourchet）之手。

諾迪克劇院院址設於馮塔杜廳（salle Ventadour），劇院之名「Nautique」原意爲「水上」。位於巴黎市中心的「諾迪克劇院」並不是眞的建於水上，但卻常運用水以增加舞臺演出效果。劇院負責人亨利．柏納雄（Henri Bonnachon, 1784-1836）常被時人稱爲「路易．亨利」（Louis Henry）或僅稱「亨利」，十九世紀初於巴黎歌劇院嶄露頭角，後赴義大利發展個人舞蹈事業，創作過百餘齣舞蹈作品，融合法國與義大利風格，兩地皆有上演。一八二〇年，亨利已在那不勒斯的聖卡羅劇院（Teatro San Carlo）擔綱演出歷史舞劇《少康》；[12]一八三四年，舞劇《少康》在巴黎演出，由亨利本人演出少康一角。《少康》劇情集中在少康、寒浞的善惡對抗。從現存劇本（因無臺詞，事實上較偏向劇情分場綱要說明）以及當時的劇評可綜合得知，《少康》演出內容刪除了馮秉正等漢學家著作裡複雜的政治家族鬥爭細節，情節分爲三幕外加尾聲，簡述如下：

> （第一幕）皇帝少康假扮僧人微服出巡，受邀參加地方鄉官的女兒訂婚喜宴，不料倨傲的督撫寒浞突然現身搶親。少康勸阻未成，隨身書僮公佈少康身分，但少康仍被寒浞手下軍隊擒拿，押入大牢。
>
> （第二幕）寒浞有意篡位。少康一行隨從與禁衛軍要求釋放少康，亦在寒

1755年首演，情節異於元雜劇原作。《中》劇演出後反響甚大，直至十九世紀都有演出；但《趙》劇卻未曾在十八、十九世紀的法國演出。1834年儒蓮的《趙氏孤兒》新譯本則完整保留了曲詞與賓白。

12 義大利文版本爲*Chao-Kang*, ballo istorico [*sic*] (Napoli: Dalla Tipografia Flautina), 1820. 可見於法國國家圖書館歌劇院分館（Bibliothèque-Musée de l'Opéra），館藏編號C. 3931 (97)。義大利文版本與法文本不盡相同。本文限於篇幅，主要討論法文本的演出，將不涉及義大利文與法文本之間的改動。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 浞宮內悉數被逮捕。寒浞逼迫少康讓位，少康抵死不從。寒浞氣憤不已，下令毒死少康。寒浞即位大典上，大祭司拒絕爲寒浞加冕。少康臨死前在大牢裡宣佈王位將傳予鄉官的女兒。
>
> （第三幕）鄉官向民眾宣告皇帝崩殂的消息。寒浞宮裡的宦官趁亂將少康的貼身書僮帶出宮以保全其性命。眾人聽聞寒浞篡位消息，又見書僮滿身鮮血出逃，憤起組織抗暴隊伍聲討叛逆。正當靈柩行經大街時，少康突然從棺木中跳出。原來寒浞宮裡的奴隸並未從命毒死少康。少康領導民眾抗暴，擊退寒浞部隊；寒浞增兵捲土重來，但民眾不分男女老幼，紛紛投入少康旗下，終於打敗寒浞，凱旋而歸。
>
> （尾聲）寒浞被關在鐵籠裡，巡行大街後在廣場被處死。民眾慶賀少康重登王位，年輕書生娶得鄉官女子，終成眷屬。

舞劇演出的形式在一定程度上仰賴豐富的肢體表現，演出期間出版的《藝術家》（*L'Artiste*）週刊便讚譽《少康》一劇「肢體動作豐富，富於精神與活力」。[13]反過來說，舞劇的形式因爲缺乏語言臺詞輔助，且因演出著重在正邪對抗，所以上述人物與部分元素雖取自中國古代歷史，但其情節架構實則可以發生在任何一個地區或文化。《每日報》（*La Quotidienne*）和《戲劇郵報》（*Courrier des théâtres*）的評論都是從這個角度切入：《每日報》在盛讚《少康》「華美豪奢的場面調度」（luxe de mise en scène）之餘，指出《少康》是「一齣道道地地的通俗劇故事」；[14]《戲劇郵報》也點出《少康》有著「舊派通俗劇的情節」。[15]此處兩篇劇評使用的「通俗劇」（mélodrame）一詞，今天一般也譯爲「情節劇」，可用來泛稱各種媒介上出現的通俗劇情故事。在十九世紀前半期，「mélodrame」所指範圍較小；情節雖然不脫善惡對抗、好人勝出之類，但

---

[13] Anonymous, "Théâtres," *L'Artiste* [Paris], tome 8, 1834, p. 151.《藝術家》週刊於1831年創刊，1904年停刊，以內頁精美版畫與文章品質著稱。

[14] J. T., "Le Théâtre Ventadour," *La Quotidienne* [Paris], 20 October 1834, p. 2.《每日報》於法國大革命後不久，即1790年創刊，立場偏向保皇黨。1848年，法蘭西第二共和建立，《每日報》改組爲《聯合報》（*L'Union*），立場仍偏保皇勢力。

[15] Anonymous, "Nouvelles de Paris,"*Courrier des théâtres* [Paris], 21 octobre 1834.《戲劇郵報》是1823到1842年間存在的一份法國報紙，其前身是《戲劇、文學與藝術報》（*Journal des théâtres, de la littérature et des arts*, 1820-1823），後又更名爲《戲劇、文學與藝術新聞報》（*Nouvelles des théâtres, de la littérature et des arts*, 1842-1842）。刊名雖然三度變更，實際上是同一份報紙。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺詞需配有音樂（即「mélo」旋律加上「drame」戲劇之意），且主題多涉及身分的錯認與重建、權力／利的失去與復得。法國戲劇學者湯瑪索（Jean-Marie Thomasseau）在其著作《通俗劇》（*Le Mélodrame*）裡有清楚的定義與分期，例如他將一八〇〇年至一八二三年的早期通俗劇稱之爲「古典通俗劇」，其主題往往涉及迫害、重逢與確認，以及傷感的表現，人物則包括叛徒、無辜受害者，並穿插趣味配角、個性正直高貴的老者等等。[16]《戲劇郵報》所稱的「老派通俗劇」，或許正是以這一標準來衡量。

只是《少康》到底還是不同於一般的通俗劇，其中最大的差異便在於《少康》是齣舞劇，在幾乎沒有臺詞的情況下，其表現力與方式自然不同於有臺詞的戲劇，而必須依恃場景安排與演員身體表現。《賊船報》（*Le Corsaire*）便指出，像這類帶有音樂、舞蹈卻沒有臺詞的表演，若是觀眾不懂得舞臺走位或舞蹈的寓意，就會讓一齣原本強調英雄精神的故事變得毫無熱情且乏善可陳。[17]

不過，換個角度來說，或許也正是因爲《少康》不通過臺詞表現劇情，反而使它得以集中加強舞臺技術、創造中國形象與意象。過去涉及中國歷史的戲劇，例如伏爾泰（Voltaire, 1694-1778）於一七五五年改編自《趙氏孤兒》的《中國孤兒》（*L'Orphelin de la Chine*），雖然在十八世紀風靡全歐，但全劇重點在於生命哲學、家國情操的思辨，以滔滔不絕的詩行念白，抒發劇作家對中國道德的崇敬。這樣的戲劇演出形式，面對十九世紀商業劇場裡的新興市井階級，吸引力或許有限。巧合的是，法蘭西戲劇院（Comédie-Française）在十九世紀初期雖仍有定期演出《中國孤兒》的紀錄，但卻從一八三四年（亦即儒蓮《趙氏孤兒》新譯本問世那一年）起停演，一直要到二十世紀初期才有紀念性質的復排。

舞劇《少康》既不需要處理絮絮叨叨的中國哲學思辨與歷史難題，那麼舞臺上實際遭遇到的問題就是如何爲大眾製造出中國想像裡那遙遠、神秘的傳奇氛圍。事實上，在現實主義還沒有成爲戲劇編寫的主流前，十九世紀初期在戲劇舞臺上處理歷史題材的方式正著力於強調遙遠、神祕的氣氛。湯瑪索在〈十九世紀的劇場與場面調度〉（Le Théâtre et la mise en scène au XIX^{e} siècle）一文中指出，

16 Thomasseau, Jean-Marie. *Le Mélodrame* (Paris: PUF, 1984), pp. 26-40.

17 Anonymous, "Butin," *Le Corsaire* [Paris], 1st-2 November 1834. 雖然《賊船報》的名稱顯得有點開玩笑，但這份以表演、文學、藝術與時尚爲主題的報刊，從1823年創刊至1858年停刊之間，刊印過大量水準極高的評論，諸多知名文人如波德萊爾（Charles Baudelaire）都曾是該報的編輯。

臺灣大學學術期刊資料庫

一八三〇年代的歷史題材戲劇在舞臺上往往採用「鑲嵌法」，亦即「將歷史故事轉化爲圖像的、描繪式的鄉譚，大部分時候排除掉關於人性的客觀思考。相反地，在舞臺上抒發的是某種訴諸情感的體會，並將歷史唯美化」。[18]由此便不難解釋爲何出自漢學家精準考據的復國大業歷史故事，到了《少康》舞臺上卻只將歷史極度簡化，而其簡化卻是爲了強化凸顯某種想像中的中國歷史情調。在這種要求下，如何綜合運用中國元素（不管是敘事本身或是舞臺視覺方面），以創造出足以渲染情感的唯美氛圍，場面調度（導演）就成爲全劇成功與否最關鍵的推手。

十九世紀法國知名作家兼記者哈布（Charles Rabou, 1803-1871）在《巴黎日報》（*Journal de Paris*）的劇評略帶戲謔地說，《少康》劇中呈現的中國是基於一種「中國瓷偶主義」（magotisme），不管劇裡要講什麼風俗、趣味或是原創的發現，總之通通可以包藏在這詩意且富創造性的想像裡頭；這樣一齣歷史劇的腳本，就只是爲了提供一個框架，框住「一堆娛人耳目的巧妙與新奇元素，恰如其分且完整發揮想像力，然後再充滿巧思地組合起來」。[19]所謂「中國瓷偶主義」乃是哈布自創的詞彙，故意以當時流行的中國瓷偶來指稱《少康》一類的歷史劇，亦即雖然骨子裡不見得眞的是從中國販售而來，也不見得是什麼貨眞價實的中國古玩，但至少外表看起來就是一般人想像的那個「中國」。由此也可呼應上述湯瑪索所言，十九世紀初期的歷史劇並不見得眞的在意細節，而即便有所考據，更多是要渲染一種遙遠唯美、符合觀眾想像的異國氛圍而已。無怪乎莫洛（Jacques-Joseph Moreau, 1804-1884，法國第一位研究藥品對中樞神經作用的外科醫生）會把他看《少康》演出的經驗聯繫到大麻造成的迷幻效果，說他在大麻的作用下隱隱約約重新見到了《少康》劇中「行走著、舞動著，不停晃動著」的中國燈籠，迷離難分。[20]從這些報刊與書籍評論看來，也再次說明《少康》如何成功將中國古代歷史轉換爲舞臺上如影似夢的劇場體驗。

---

18 Thomasseau, Jean-Marie. “Le Théâtre et la mise en scène au XIX^{e} siècle,” in *Histoire littéraire de la France*, eds., Patrick Berthier and Michel Jarrety (Paris: PUF, 2006), p. 181.

19 Rabou, Charles. “Théâtre Ventadour,” *Journal de Paris* [Paris], 19 October 1834.《巴黎日報》創刊於1777年，1840年停刊。該報主要報導文藝動態，介紹每晚戲院演出，此外也報導許多巴黎時事、趣聞，以及時人關心的社會話題。前述1800年間華工流落巴黎，又被安排到劇院觀戲之事，主要便可見於《巴黎日報》的報導。

20 Moreau, Jacques-Joseph (de Tours). *Du Hachisch et de l’aliénation mentale: étude psychologique* (Paris: Éditions Fortin, Masson et Cie, 1845), pp. 17-18.

臺灣大學學術期刊資料庫

二、《少康》的導演方法、效果與同時代觀眾的迴響

（一）水與火的舞臺：從燈籠到「水劇」效果

今天一般影視媒體表現東方場景時，常於舞臺或鏡頭前設置燈籠。就法國戲劇來說，一七八五年演出的歌劇《帕努吉在燈籠島》（*Panurge dans l'île des lanternes*）便安排有燈籠盛會的場景。雖然《帕》劇劇情與中國無甚關連，但作者榭德維爾（Étienne Morel de Chédeville, 1751-1814）坦言該劇最後一場戲的靈感來源，乃是杜赫德神父《中華帝國全志》裡有關中國「燈籠節慶」（可能即是元宵節）的描寫。[21]無獨有偶，以中國爲題材的《少康》並沒有少了燈籠，而十九世紀的劇評顯然也沒忽略這項中國元素。例如戲劇專業報刊《幕間報》（*L'Entr'acte*）的評論便描述燈籠在場上的運用，指出最後一場戲名爲「燈籠飛旋舞曲」，觀眾可以看到「一隻瓶壺傾注運河之上，從中便漫流出一整片美麗的水，還有那五顏六色的各式燈籠啊，那奇裝異色手持燈籠揮擺的女舞者們啊，那整個豪華壯觀的凱旋場面啊！」[22]作家艾薩爾（Alfred des Essarts, 1811-1893）刊載於《仕女報》（*Journal des Demoiselles*）的劇評也描述了這個眩目的場景：「一座巨大的橋與千百盞手提燈籠的影子虛虛實實倒映在水塘裡，不過至少這水塘是眞的。遠方是北京城在閃爍著，整座城市被數不盡的燈光圍繞，就像戴上光環一樣。而在您面前的是停不下來的飛旋舞動，渾身上下配備著活靈活現、明亮閃爍、澄澈通透的小燈籠」。[23]

除了燈火在舞臺上造成的眩目效果之外，諾迪克劇院演出的《少康》自然要強調水的舞臺效果。《賊船報》便極爲讚歎，指出水火之間交互輝映，在舞臺上創造出「取之不盡、觀之不竭的璀璨組合」，就像是一場「環繞全景的奢

---

[21] Chédeville, Étienne Morel de. *Panurge dans l'Ile des lanternes* (Paris : De Lormel, 1785)，見該劇本之「作者提醒」（Avertissement de l'auteur）以及最後一場戲的腳註，無標示頁碼。

[22] Anonymous, "Théâtre Nautique," *L'Entr'acte* [Paris], 17 October 1834.《幕間報》全名《幕間，評論與劇碼一覽：戲劇、文學、藝術》（*L'Entr'acte: revue-programme: théâtre, littérature, arts*），每日發行，創刊於1831年的巴黎，直至1902年才停刊，共維持71年，是法國十九世紀重要的戲劇報刊。

[23] Des Essarts, Alfred. "Revue des Théâtres," *Journal des demoiselles* [Paris], 15 December 1834.《仕女報》爲巴黎出版的半月刊，1833年創刊，1922年停刊，主要設定的讀者群是青少年階段的女性，內容包括科學、文學、時尚、戲劇動態與新知等。

臺灣大學學術期刊資料庫

華饗宴」。[24]當代法國戲劇學者貝爾提耶（Patrick Berthier）的研究指出，諾提克劇院之所以成立，其實就是爲了打造一所「水景劇院」（hydrorama）。所謂「水景劇院」，乃是由「hydro-」與「-rama」兩個字根組成：「hydro-」有「水」的意思，而「-rama」則是對應到十九世紀上半期流行的「全景劇院」（panorama）；簡言之，「hydrorama」（水景劇院）就是通過機械設備在表演廳內，極盡所能利用舞臺空間，以水景製造出環繞劇院的光影視覺效果。[25]觀眾席設水中央的這個劇院究竟給觀劇帶來什麼樣的感受與效果呢？戲劇史家、前法國歌劇院圖書館研究員薇爾德（Nicole Wild, 1929-2017）彙整建院當時的檔案、剪報資料說明，「水景劇院」的目標是希望能成功創造出波浪、透明清澈、水光反射的種種效果。其舞臺即爲一巨大水池，每天更換新水，水中可容納長度二十五法尺的船舶；劇院內三面爲方正牆面，舞臺底部（亦即距離觀眾最遠）那面牆則爲圓弧形，延伸至觀眾上方有如天景，使得觀眾看舞臺猶如見到海平面般，視線則被水、天環景包圍。藉由這樣的設計，可以造出河海、湖泊景象，並結合水光效果，設計日升日落、月光、深夜等各種細膩的光影變化，甚至連波濤洶湧、暴雨交加的雷電效果都有可能，輔以各種精美屋舍、橋樑及其倒影，佈景的繪製等等，讓觀眾身歷其境。[26]

十九世紀的戲劇書刊沒有錯過這種相當新奇的劇場設計。例如一八三〇年代出版的《劇場以及趣味遊樂場所史》（*Histoires des théâtres et des lieux d'amusants*）便介紹過諾迪克劇院，說他是劇院善用「水資源的示範樣本」。[27]莫瓦內（J. Moynet, ?-?）於一八七三年出版、當時廣爲流通的劇場著作《劇場背後：機械與舞臺設計》（*L'Envers du théâtre : machines et décorations*）則是這麼形容諾迪克劇院：「一座最爲優雅的中國廳堂，汩汩流洩水源的水族館佔據著這中國廳堂室內的正中心」，觀眾可以在其中看到最爲「自然」的魚兒。[28]無論如何，在《少康》上演的一八三〇年代，劇院用水製造效果似乎是很流行

[24] Anonymous, "Théâtre Nautique," *Le Corsaire* [Paris], 18 October 1834.

[25] Berthier, Patrick. "Une expérience sans lendemain: Théâtre Nautique (1834)," *Revue d'Histoire du théâtre* 52.205 (January-March 2000): 19.

[26] Wild, Nicole. *Décors et costumes du XIX^e siècle*, vol. II, "Théâtres et décorateurs: collections de la Bibliothèque-musée de l'Opéra" (Paris: Bibliothèque nationale de France, 1993), pp. 132-133.

[27] De Rouvières, *Histoires des théâtres et des lieux d'amusants* (Paris: Librairie des étrangers, ca. 1830-1840), p. 43.

[28] Moynet, J. *L'Envers du théâtre: machines et décorations* (Paris: Hachette, 1873), pp. 233-234.

臺灣大學學術期刊資料庫

的事。例如後文將會提到的奧林匹克馬戲劇院（Théâtre du Cirque-Olympique）曾在一八三四年編演過《上演了，或劇裡耍猴戲》（*Au rideau, ou les singeries dramatiques*）。這是在正式演出前暖場用的滑稽逗弄短劇。兩個沒有臺詞的中國角色上臺，一起帶著一大袋水把它放在舞臺中央，頗有呼應當時劇場流行的意味。

有意思的是，爲什麼中國場景要用「水景劇院」的舞臺機巧來表現呢？難道是當時對中國的想像跟水有關嗎？不妨看看一八二三年巴黎出版的《表演年鑒》（*Almanach des Spectacles*）裡關於中國戲劇的描述。化名K. Y. Z.的作者聲稱看過一出「近日在北京上演，獲得極大成功」的戲，名爲《海洋與大地的聯姻》。根據作者的描述，「大地首先前來展示他富饒且多樣的生產品」，接著海洋把所有海裡的生物傾倒在舞臺上；經歷幾個回合的展示之後，一頭鯨魚「在前排觀眾席上吐出七、八噸的水。這些水眼看要把現場觀眾整個好端端地給淹沒了，隨即又在地板四週排出……每個人都不禁高呼：太迷人了！太新鮮了！」[29]文筆雖然生動，但這齣水淹舞臺、技術高超的《海洋與大地的聯姻》其實並非K. Y. Z.獨見。早在小斯當東（Sir George Thomas Staunton, 1781-1859）——乾隆年間英國馬戛爾尼使團團員斯當東之子——的日記裡即有記載，[30]亦可見於使節團隨團醫生巴羅（John Barrow, 1764-1848）的《中國旅行記》（*Travels in China*）。《中》書由卡斯德拉（Jean Henri Castéra, 1749-1838）譯爲法語，一八〇五年出版，[31]在大清閉關鎖國期間，成爲法國觀眾想像中國戲劇的重要根據。這齣英國使節團所記載的戲劇演出，經澳大利亞華裔學者葉曉青（1952-2010）考據，確認是朝貢戲《四海昇平》。[32]十九世紀初期的法國讀者與觀眾自然無從得知這齣戲的原貌與性質，但上述關於海洋、大地的精采視覺效果與高超舞臺技術，卻

29 K. Y. Z. (Adolphe Loève-Veimars), *Almanach des Spectacles* (Paris: Louis Janet, 1823), pp. 10-12.

30 Staunton, Sir George.“L’Ambassade anglaise arrive auprès de l’empereur de la Chine, en Tartarie, dans le palais où ce prince fait sa résidence pendant l’été (chapitre XVII),” in *Voyage dans l’intérieur dans la Chine et en Tartarie, fait dans les années 1792, 1793 et 1794, par Lord Macartney*, t. III, trans., Jean Henri Castéra (Paris: F. Buisson, 1798), p. 126.

31 Barrow, John. *Travels in China* (Philadelphia: W. F. McLaughlin, 1805), p. 137. 法語譯本見Castéra, Jean Henri. Trans., *Voyage en Chine, formant le complément du voyage de lord Macartney* (Paris: F. Buisson, 1805), t. I, pp. 341-342.

32 葉曉青：〈《四海升平》：乾隆爲英使馬戛爾尼來訪而編的朝貢戲〉，收入夏曉虹編：《西學輸入與近代城市》（北京：北京大學出版社，2012年），頁168-181。

臺灣大學學術期刊資料庫

因此演變成法國人對於中國戲劇的認知，許多戲劇的或非戲劇的著作，日後在論及中國戲劇時都會引用甚至改寫這段描述。例如，在一篇刊載於一八二八年《十九世紀法蘭西信使》（*Le Mercure de France au dix-neuvième siècle*）週刊有關中國戲劇的評論裡，文章作者就對中國劇場以水製造的效果充滿高度好奇。[33]一直到十九世紀後期，舉凡有關於中國戲劇的文章，不管是戲劇史，[34]演員指導手冊，[35]百科全書，[36]探險故事等，[37]這齣大地與海洋的演出都常被用來證明中國劇場技術之高妙。即使到了一八六〇年代，都還有法國外交官的遊記提到這個演出。[38]《少康》之所以在舞臺上大量運用水的效果，除了因爲「水景劇院」可營耳目之娛，可收新奇時尚之功，或許也與《大地與海洋的聯姻》這齣傳誦一時的「中國戲劇」有關。《少康》的作者或許並不僅局限於創造一齣有中國元素的戲劇，甚至更以一齣想像中的中國戲劇爲師，以中國戲劇的方式在法國舞臺上打造一出有中國元素的水景劇。

（二）如何「準確」再現中國？

上述的燈籠火焰、運河渠道的水景光影，乃至對於中國戲劇效果的學習，在在反映出《少康》一劇極盡可能要在舞臺上準確再現（想像中的）中國場景；如何讓全劇的視覺風格、表演等元素精準一致，建立場上準確的「中國」，則有賴導演概念的統攝。當時的劇場觀眾勢必也注意到該劇對「精準」、「準確」

---

33 Anonymous, “Théâtre chinois,” *Le Mercure de France au dix-neuvième siècle*,” [Paris], t. 23, 1828, pp. 517-519. 《十九世紀法蘭西信使》爲週刊形式，1827年創刊，1832年中止（1829-1832年間標題略改爲*Le Mercure de France du dix-neuvième siècle*），原爲延續1824年停刊的《法蘭西信使》而創立，是一本純文學期刊。

34 Castil-Blaze, “Prélude,” *Théâtre lyrique de Paris: l’Opéra-Italien de 1548 à 1856* (Paris: Castil-Blaze, 1856), pp. 40-41.

35 Bernier de Maligny, Aristippe-Félix. “Théâtre chinois (notes de M. Rochette),” *Théorie de l’art du comédien, ou Manuel théâtral* (Paris: A. Leroux, 1826), pp. 524-526.

36 Article “Chinoise (langue et littérature),” in Montor, Artaud ed., *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, t. 5 (Paris: Treuttel et Würtz, 1835).

37 Dumont d’Urville, Jules-Sébastien-César and Louis Reybaud, *Voyage pittoresque autour du monde, résumé général des voyages de découvertes*, t. 1 (Paris: L. Tenré, 1834), p. 328.

38 Poussielgue, Achille. *Voyage en Chine et en Mongolie de M. de Bourboulon, ministre de France, et de Madame de Bourboulon, 1860-1861* (Paris: Hachette, 1866). 法國外交官書中提到的中國戲劇有兩齣，其中一齣是關於大地與海的聯姻，另一齣則是關於中國被韃靼征服的故事。

臺灣大學學術期刊資料庫

的要求，因而時人劇評有不少特別指出舞臺上完美呈現的中國效果。《爭鳴報》（*Journal de débats*）劇評主筆賈南（Jules Janin, 1804-1874）指出，《少康》遵循「中國文明裡最嚴謹的慣例規範」。[39]《郵報》（*Le Courrier*）讚譽這齣中國戲劇，因爲其中「沒有一丁點兒歐洲味」。[40]《立憲報》（*Le Constitutionnel*）注意到本劇藝術家的努力，以及他們對於中國「長期且認眞的研究」。[41]《戲劇報》（*Gazette des théâtres*）的評論指出，每一個畫面都「以細心與精準的方式製作與進行」。[42]《環球導報》（*Le Moniteur universel*）將《少康》的成功歸因於「服裝與舞臺佈景的精準」，以及對於「風俗、日常舉止、習慣與道具最眞切的觀察」。[43]《幕間報》的劇評則可謂是總結上述各方意見：「與其說我們過去有過一些中國作品，倒不如說是找幾個中國人來隨便演些嘲諷的玩意兒，把他們裝扮得跟屏風上的中國瓷偶差不多長相；然而，這是第一次我們在一座大型劇院裡認眞嚴肅地看待這個國家民族的風俗，以及他們奇特的衣裝。」[44]

《幕間報》的劇評提醒了兩件事。第一，在一八三〇年代以前的中國題材戲劇演出，多半篇幅短小，演出多局限在小型劇院。這些演出之所以受歡迎，乃是因爲劇情基調生動有趣，或是演員表演輕鬆逗趣，這一類的演出可以《兩個中國怪老叟》（*Les Deux magots de la Chine*, 1813年首演）爲代表。[45]第二，即便有中國題材的作品在大劇院演出，但其中呈現出來的中國多半仍是拼拼湊湊，稱不上是眞正的中國風貌，尤其許多作品其實源自東方的阿拉伯，只不過

---

39 Janin, Jules. “Théâtre Nautique,” *Journal de débats* [Paris], 20 October 1834, p. 1.《爭鳴報》1789年創於巴黎，直至1944年停刊，每日出刊，是法國重要的綜合性全國大報。

40 Ed. M., “Théâtre Nautique,” *Le Courrier* [Paris], 18 October 1834.《郵報》每日出刊，1819年創於巴黎，1851年停刊，是一份綜合性報刊，包括國內外時事、財經消息、文藝評論等。

41 Y., “Théâtre Nautique,” *Le Constitutionnel* [Paris], 19 October 1834.《立憲報》每日出刊，1815年創立於巴黎，數度被停亦數度更名，1914年徹底停刊。內容鎖定政治、文學兩大主軸，銷量曾一度超越《爭鳴報》。

42 Anonymous, “Théâtre Nautique,” *Gazette des théâtres* [Paris], 19 October 1834.《戲劇報》爲半週刊，1831年創刊，前身是《演員報》（Journal des comédiens）。1838年與《戲劇半週刊》（*Revue du théâtre*）合併，成爲《戲劇半週報》（*Revue et Gazette des théâtres*）。

43 P., “Théâtre Nautique,” *Le Monde universel* [Paris], 20 October 1834.《環球導報》每日出刊，1789年創刊於巴黎，1901年停刊，原爲政令宣導之用，多刊有國會議事內容，後亦有藝文評論。總體來說，報社立場偏保守。

44 Anonymous, “Théâtre Nautique,” *L’Entr’acte* [Paris], 17 October 1834.

45 羅仕龍：〈兩個中國怪老叟：十九世紀初期法國通俗劇場裡的喜劇中國〉，《中外文學》第37卷第2期（2008年6月），頁103-138。

臺灣大學學術期刊資料庫

隨意添上了一些東方中國元素而已。雖然偶有歌劇院演出《中國農民》（*Le Laboureur chinois*，1813年首演）一類的作品，將中國思想融入劇情裡，但從當時大多畫報也可以看出所謂的「中國」，其實仍然是虛無縹渺的美麗幻想。例如十九世紀初期便有以「中國」爲名的髮型（coiffée à la chinoise）或妝扮（toilette chinoise），說穿了不過只是儘量把頭髮梳高綁成髮髻，看起來宛如中國寶塔罷了。[46]至於考究歷史細節的儒蓮新譯版《趙氏孤兒》，則只停留在紙上文字，未有眞正演出。

誠然，精確、精準與否沒有絕對僵化的標準，它根據不同的環境而調整，並且隨著時人的認知而有所改變。《費加羅報》（*Le Figaro*）的劇評便認爲，《少康》一劇是通過服裝的精準來凸顯中國角色。劇評進一步分析指出，該劇令人倍感「無限歡愉」的「中國風情」，主要取決於「那些上面畫著麅鹿的裙袍，有著光鮮亮麗的蜥蜴、獅身鷹、金蟾圖樣，還有那些圓的、尖的、方的各色小帽，以及像是蒼穹繁星般閃爍的孔雀羽毛」。[47]《仕女報》的劇評也指出，《少康》劇中的女性角色「跑起來時身後伴隨三十尺長的絲帶飄揚」。[48]從法國國家圖書館現存的馬汀奈（Martinet）出版社出版品中，可以找到一系列《少康》戲服的版畫複製品，或多或少足以讓今人想像該劇如何以戲服來精確體現其心目中的中國形象。[49]

美國舞蹈史學者溫特（Marian Hannah Winter, 1910-1981）的研究指出，馬汀奈出版的《少康》戲服版畫，其實取材自十八世紀拉哈爾波（Jean-François de La Harpe, 1736-1803）所撰《旅遊通史簡本》（*Abrégé de l'Histoire générale des voyages*）書中所附中國插畫。[50]這些插畫於一七八〇年以圖畫冊的形式發行單行本，[51]後於一八〇三至〇四年間由寇密拉斯（Victor Delpuech de Comeiras, 1733-

[46] Lo, Shih-Lung. "La Chine dans le théâtre français du XIX^{e} siècle," pp. 731-732.

[47] Anonymous, "Théâtre Nautique," *Le Figaro* [Paris], 18 October 1834, p. 1. 《費加羅報》爲1826年創立的綜合性日報，迄今仍每日出刊，爲全球知名的法國報紙。

[48] Alfred Des Essarts, "Revue des Théâtres," *Journal des demoiselles* [Paris], 15 December 1834.

[49] 《少康》一劇的服裝插畫有部分可藉由法國國家圖書館網站的「影像庫」（Banque d'image）服務線上閱覽，見：https://images.bnf.fr/#/doclist/1584369127028（2020年3月20日檢索），或以「Chao-Kang」關鍵詞檢索。

[50] Winter, Marian Hannah. *Le Théâtre du merveilleux* (Paris: Olivier Perrin, 1962), pp. 136-137.

[51] La Harpe, Jean-François de. *Abrégé de l'histoire générale des voyages* (Paris: Hôtel de Thou, 1780).

臺灣大學學術期刊資料庫

1805）補充文字內容，慕塔迪耶（Moutadier）出版社重新發行。在這套慕塔迪耶出版的書籍裡，關於中國的版畫分散於第六、七、八等三卷。令人好奇的是，從十八世紀直到十九世紀初都被視爲代表性的中國插畫，是否眞是根據中國現況觀察而來呢？實情恐怕並非如此。事實上，《旅遊通史簡本》的插畫主要根據的是杜赫德神父、倪赫夫（Johan Nieuhof, 1618-1672）等人著作裡的版畫而來。倪赫夫是十七世紀荷蘭旅行家，曾於一六五五年至一六五七年間遊歷中國，其著作所附中國插畫往往被後世傳抄轉錄，甚至也有不少變造，成爲中國門戶閉鎖期間法國插畫家參考的重要依據之一。《少康》的服裝插畫多得益於前人的中國圖像繪製，即便如此，該劇在中國服飾方面的設計與繪製並非全無變革，其中有些細節明顯與貝納爾時代不同。在馬汀奈出版的《少康》角色服飾版畫裡，便可看到十七世紀版畫裡未有的男性髮辮。從《少康》於舞臺演出的一八三四年來說，男性髮辮顯然是符合同時代（清代）規例的；《少康》有意準確再現中國，於此可見一斑。

然而矛盾的是，《少康》的故事劇情並不是發生在清代，而是遠古的夏朝，男子自不當蓄留清兵入關後才強制推行的髮辮。這項歷史細節的混淆，或許一方面凸顯了《少康》以及同時代戲劇對於「準確」的中國歷史元素的熱切追求，但另一方面也反映了時人欲表現中國習俗時的知識不足。至於女性角色方面，除了服裝的華麗之外，在瑪汀奈出版的版畫上可以看到她們頭上多有簪花，配戴鈴鐺狀的飾品。這些都是十八世紀以來，在法國戲劇圖畫裡常見的中國女性形象，其中髮簪是中國用品，戴花則與「中華」（「花」之國度）的聯想有關，而鈴鐺飾品則出自中國風鈴的形象。瑪汀奈版畫裡《少康》女性角色所穿著的鞋子前端揚起，則取自阿拉伯風格，與中國無甚關聯，只是兩種「東方」的混淆而已。上述舞蹈史家溫特倒是特別指出，《少康》劇中的所有女性角色都是由男子扮裝演出，而這些女性角色所用之「妝容及風格化的飾品，都是地地道道出自中國戲劇」。[52]然而，不論是《少康》的腳本抑或同時期的報刊劇評，都沒有足夠的證據可以支撐溫特的說法。

（三）借鑒自中國戲劇的中國式身段與手勢

除了舞美設計、劇場技術之外，《少康》也注意到演員的身體表現，藉以補

[52] Winter, *Le Théâtre du merveilleux*, p. 136.

臺灣大學學術期刊資料庫

充舞臺調度（導演）需求。特別是因爲《少康》爲舞劇性質，所以演員通過身體所呈現的舞臺畫面，恰與舞臺視覺效果共同構成劇場中的中國印象。身兼編劇、編舞、導演的亨利或許不一定有成熟、總體的「導演」概念，但他確實是注意到這些不同面向的舞臺元素結合。在《少康》腳本正文前的〈致觀衆〉（Au public）一文裡，他坦言，只要「一段以詩行寫成的短獨白，就可以輕易解釋舞臺上發生的最爲複雜的戲劇行動，然而就算花上千百個身段，得到的效果卻只是讓主題更爲混淆，讓觀衆絲毫弄不明白意思」。不過，即使困難如此，亨利還是試圖以演員的身段與手勢來表現中國角色。他在同一篇文章裡給了兩個例子。其一，若要表示「帝王的冠冕」或是皇帝本身，就要「運用默劇的方法，在額頭前方以手環抱，用來標注王位所在位置」。其二，是借助表現「五根鬍鬚」的手勢，用來象徵「蓄留相同數量鬍鬚的督撫」。亨利認爲，觀衆應該可以瞭解這些傳統的身段與手勢，「只要給他們稍微一點解釋」。

同樣是在〈致觀衆〉一文裡，亨利表達出熱切的期望，希望能重拾羅馬時代默劇的精神。然而，這種羅馬精神或傳統能適用於中國角色嗎？如果歐洲默劇裡沒有專門用來表現中國角色的固定身段、手勢或姿勢，那麼難道「只要給他們稍微一點解釋」，就可以在舞臺上搬演觀衆可以瞭解的中國角色或意涵嗎？亨利的說法與構想顯然並不能讓所有觀衆認同。《巴黎週刊》（*Revue de Paris*）的劇評便質問道，「要怎麼樣用五根手指表示五根鬍鬚呢？五根手指不是同樣也可以表示五根假髮，或是五根其他類型的毛髮嗎？此外，怎麼會有五根鬍鬚呢？特別是在中國，我根本就弄不明白，更何況他們不是本來就已經有兩根長到無以復加的鬍鬚嗎？」[53]這段劇評很清楚地說明，在當時的劇場演出裡，想要用所謂的「中國手勢」去指涉中國角色，事實上對觀衆的理解來說是有一定的難度。這也再次說明，所謂「導演」古老、遠方的中國歷史，除了有賴劇場藝術家借用前人所積累的中國素材，另一方面也依賴觀衆長期以來對於中國的想像。這篇劇評點出了當時觀衆對於中國人的想像，其實是只有兩根細長的鬍鬚，而不是更多根，也不是歐洲常見的滿面鬍鬚。

上述所謂中國的「身段」或「手勢」，如果不是來自羅馬戲劇，或許靈感來自中國戲曲的虛擬表演程式。自然，當時一般法國觀衆甚至漢學家並沒有機會得

[53] L. G., "Chronique," *Revue de Paris*, nouvelle série, t. 10, 19 October 1834, p. 217. 《巴黎週刊》創立於1829年，1845年停刊，內容主要是政治時事評論、文學藝術評論。

臺灣大學學術期刊資料庫

見中國戲曲表演，其對於中國身段與手勢的表演，很大程度來自前人有關中國戲曲的書面描述。

一八一七年，英國漢學家德庇時（John Francis Davis, 1795-1890）翻譯的元雜劇《老生兒》出版。德氏曾任職東印度公司，旅居廣州的經驗讓他有機會目睹中國戲曲的演出。《老生兒》譯本裡便收錄了德氏所撰長文，文中詳述中國戲曲演出風貌，[54]成爲十九世紀前半期許多西方讀者和學者想像中國戲曲演出的重要材料。一八一九年，布魯吉耶德索爾松（Antoine Bruguière de Sorsum, 1773-1823）依據德庇時英譯本《老生兒》譯爲法文。法譯本的《老生兒》也將德庇時介紹中國劇場演出的長文收入。

這篇譯自德庇時的法文文章向讀者介紹了中國戲曲的象徵性表演手法，對當時的法國讀者來說應是相當新奇。根據文中說明，「當將軍接到軍令要他帶兵出征位於遠方的行省時，他用一根木棒表示跳上馬背，他揮動鞭子，或是勒緊馬籠頭的皮帶，（……）」；「如果需要突襲猛攻城牆，就由三到四個士兵平躺堆疊，用來代表堡壘」。[55]當時的漢學家對此想必頗有興致。例如法國學院漢學機制的奠基者雷慕沙（Jean-Pierre Abel-Rémusat, 1788-1832）在法譯《老生兒》出版前一年即已讀過該劇英譯本，並在《博聞報》（*Journal des savants*）撰文逐一列出他所不熟悉或未知的中國戲劇知識，其中就包括了象徵性的身段或手姿表演。[56]對於從來沒看過中國戲劇演出的觀眾或讀者來說，德庇時的描述聽起來不免像是藉助手勢與身體動作的默劇演出。當亨利在《少康》劇中試圖挖掘歷史資料與中國戲劇創造的舞臺效果時，是否同時也注意到中國演員身段手勢的價值（即便只是前人文字資料的描述），藉以將舞臺上所導演的「中國」效果極大化呢？

若從這個角度觀察，《少康》的演出就不僅僅局限於在舞臺上鋪設華麗的中國裝飾而已；它除了是包括道具、服裝、聲光效果與演員走位的舞臺調度，更還

54 Davis, John Francis. “A Brief View of the Chinese Drama, and of Their Theatrical Exhibitions,” *Laou-Seng-Urh, or, An Heir in His Old Age* (London: John Murray, 1817), pp. ii-xlv.

55 Bruguière de Sorsum, Antoine. Trans., *Lao-Seng-Eul* (Paris: chez Rey et Gravier, 1819), pp. 12-13.

56 Abel-Rémusat, Jean-Pierre. “*Laou-Seng-Urh, or, An Heir in His Old Age*,” *Journal des savants* [Paris](January 1818): 29. 《博聞報》1665年創立於巴黎，是歐洲最早的文學與科學期刊，1792-1816年間曾停刊，復刊後持續迄今。原爲月刊，後改爲半年刊。

臺灣大學學術期刊資料庫

蘊藏了初步的導演概念，要在舞臺上呈現出一總體的中國形象，將時人的中國想像通過實踐化爲具體。藉著改編漢學家考據的中國古代歷史，《少康》意圖在舞臺上創造出具有中國精神與外觀的戲劇表演。甚至可以說，這是以戲劇的方式向古老的中國致意。

可惜的是，《少康》雖然引起報刊劇評不少關注，但演出期間倒不特別長久。一八三五年一月二十四日，《少康》完成第六十三場演出，而力圖以「水景劇院」爲訴求的諾迪克劇院也宣告永久關閉。儘管如此，《少康》的某些導演手法似乎爲後人所沿用。一八六一年，法國劇院根據第二次鴉片戰爭英法聯軍的新聞時事改編爲《北京掠城記》（*La Prise de Pékin*），[57]劇中使用的水影、火光等舞臺調度手法令同時代戲劇評論家再次想起《少康》。本文前引莫瓦內的著作《劇場背後：機械與舞臺設計》書中，便將《少》、《北》兩劇的舞臺調度與技術做了一番對比。[58]

三、《成吉思汗》：中西政治衝突的指涉？

戲劇演出的靈感除了來自傳教士漢學家對中國古代歷史的研究之外，學院派漢學家對於近代歷史的研究也啓發了法國的戲劇演出。《成吉思汗》即爲一例，其創作與呈現顯然受到十九世紀漢學家對於元代的研究。

一八三〇年代的法國漢學發展重點之一乃是戲劇。漢學家儒蓮在一八三二年直接從中文譯出元雜劇《灰闌記》，一八三四年重譯《趙氏孤兒》（詳見前文），其弟子巴贊（Bazin aîné, 1799-1862）則於一八三八年出版《中國戲劇選》，收錄《倩梅香》、《合汗衫》、《貨郎旦》、《竇娥冤》四齣元雜劇。[59]

---

57 關於本劇的介紹、演出與當時觀眾和報刊劇評的返響，可參考羅仕龍：〈《北京掠城記》：十九世紀法國戲劇舞臺上的中國遠征〉，《華文文學》2016年第4期（總第135期），頁47-54。

58 J. Moynet, *L'Envers du théâtre: machines et décorations*, pp. 233-234.

59 有關巴贊譯介的四齣元雜劇及其在法國的傳播，可參見：（1）羅仕龍：〈中國「喜劇」《倩梅香》在法國的傳譯與改編〉，《民俗曲藝》第189期（2015年9月），頁63-117。（2）羅仕龍：〈中國守財奴的妙汗衫：從元雜劇《合汗衫》的法譯到《看錢奴》的改編與演出〉，《編譯論叢》第10卷第1期（2017年3月），頁1-36。（3）羅仕龍：〈從詞彙之譯到視角之異：論元雜劇《貨郎旦》在法國的傳播和接受〉，《政大中文學報》第31期（2019年6月），頁251-294。（4）羅仕龍：〈從律法的價值到文學位階的再確立：《竇娥冤》在法國的傳譯與接受〉，《戲劇研究》第23期（2019年1月），頁73-106。

臺灣大學學術期刊資料庫

漢學家對中國的歷史也感興趣，例如一八三七年起，法國費爾敏·狄鐸（Firmin Didot）出版社開始刊印《中國，或此浩瀚帝國的歷史、地理與文學述記》（*Chine ou Description historique, géographique et littéraire de ce vaste empire*）系列叢書，全書陸續增加內容，終於一八五三年定稿，標題變更爲《現代中國，或此浩瀚帝國的歷史、地理與文學述記》（*Chine moderne, ou Description historique, géographique et littéraire de ce vaste empire*）。其中第一部分是漢學家鮑鐵（Guillaume Pauthier, 1801-1873）主筆的中國歷史，第二部分則由巴贊撰寫。該套叢書插畫豐富，解說詳盡，是時人欲認識中國的重要參考書。

正是在這樣的氛圍之下，巴黎在一八三四年上演了前述的《少康》，而後更在一八三七年九月三十日的「奧林匹克馬戲劇院」首演艾尼塞-布爾喬（Auguste Anicet-Bourgeois）編寫的「三幕六場正劇」（drame en 3 actes et 6 tableaux），劇名《成吉思汗，又名征服中國記》。「奧林匹克馬戲劇院」在編制上可說是今日巴黎「夏特萊劇院」（Théâtre du Châtelet）的前身，也是前述於一八六一年演出《北京掠城記》的場館。名之爲「馬戲」，固然是因爲演出部分過程可能使用動物，同時更是爲了強調演出場面盛大。雖然有劇本出版，但劇本文字常爲輔佐劇情，文字本身倒不一定有特別強烈的文學性。另一方面，也正是因爲凸顯場面效果，所以導演所調度的視聽效果更顯重要。就這一點來說，《成吉思汗》與《少康》之所以強調導演功能的目的是很接近。

根據現存的《成吉思汗》出版劇本，其劇情可簡述如下：

（第一幕）中國皇帝崇凱（Tschongaï）要求韃靼國納貢。韃靼首領成吉思汗不願忍受中國侮辱，故而揮兵進犯北京城。危急之中，皇后艾爾美（Elmaï）堅持國人應力抗韃靼入侵，但崇凱皇帝卻決定挑選一位公主下嫁成吉思汗，以平息雙方戰火，換取休兵。根據抽籤結果，將由伊達美（Idamé）公主下嫁和親。然而，這位崇凱皇帝與艾爾美皇后最疼愛的伊達美公主，卻是威尼斯人馬可波羅（Marco Polo）的心上人。馬可波羅在中國朝廷供職，爲了社稷大局，只能違抗個人心意，銜命護送伊達美公主遠赴韃靼。

（第二幕）北京城的居民歡慶和平到來，馬可波羅的法國僕役朗得利（Landry）也表達他對中國的情感。甫抵達韃靼的中國公主伊達美受到當地民眾熱烈歡迎，只是她才剛被成吉思汗冊封，兩國戰雲又起。原來崇凱皇帝安排的這場聯姻乃是騙局一場，他利用機會集結各地中國軍隊，趁韃

臺灣大學學術期刊資料庫

> 靼國大喜之日出其不意反擊。成吉思汗大怒，下令斬首伊達美，然而劊子手卻不忍傷害這位優雅的中國公主。作爲中國使臣的馬可波羅於是向成吉思汗獻策，建議用他從歐洲帶來的毒藥毒死伊達美，留下全屍。成吉思汗應允，並將馬可波羅與伊達美的屍首一併驅除，趕回中國。
>
> （第三幕）伊達美在中國宮殿裡醒來，因爲馬可波羅所謂的毒藥不過只是昏睡劑而已。然而，皇帝一家人的團圓並不能確保國家的安全。即便中國軍民奮勇抵抗，仍不敵韃靼軍隊。成吉思汗奪下北京城，繼之以大屠殺和焚城作爲報復。北京城一夜間灰飛煙滅。韃靼征服者砍下崇凱皇帝首級，丟棄於中國後宮。馬可波羅、艾爾美、伊達美則慌張出逃，流亡歐洲。

從上述情節述要可以看出本劇與史實無甚關聯，至多只是拼湊了異族滅漢（元滅宋或是清滅明）、馬可波羅東遊等歷史片段，進而予以自由發揮。中國公主「伊達美」之名則顯然是出自伏爾泰改編自元雜劇《趙氏孤兒》的《中國孤兒》。在伏爾泰筆下，伊達美是成吉思汗的舊日情人，成吉思汗因爲感於伊達美和其夫婿尚德（Zamti）的愛國情操與儒家美德，最後放棄征服中國的野心。在一八三七年演出的《成吉思汗》裡，雖然成吉思汗與伊達美有嫁娶關係，但成吉思汗並未因此受到中國美德感動，反而是中國皇帝單方面的毀約導致中華帝國最後的傾覆。

從伏爾泰《中國孤兒》到奧林匹克馬戲劇院的《成吉思汗》，從對中國美德的推崇到懷疑中國人的信諾，劇中所呈現的態度轉變或許可以令讀者或觀眾聯想到一八三〇年代的現實世界。如果歷史上的馬可波羅曾見到忽必烈大汗的壯麗帝國，那麼《成吉思汗》裡的馬可波羅所見不過終將是個戰火蹂躪之地。崇凱皇帝對韃靼的不信任，或許暗示清代自雍正以來歷任滿洲皇帝對於歐洲傳教士的懷疑；艾爾美皇后與伊達美遠走歐洲，或許暗示鴉片戰爭前的中國早已無美可言。中國皇帝與外國交往時的反覆不定，究竟是指涉中外之間終將招致一戰（如同中國與韃靼之間一樣）？又或者，被北方韃靼異族入侵的中國（一如現實中被滿洲人統治的中國），是否得將希望寄託在歐洲人身上——曾因雍正禁教而無法前往中國的歐洲人，是否終將回到中華大地拯救中國人（一如馬可波羅解救艾爾美、伊達美），在海外延續文化命脈（一如漢學家的工作）？需要提醒的是，《成吉思汗》雖然可與一八三〇年代中西交往的脈絡比較閱讀，反映出鴉片戰爭前的詭譎不安，但終究不是一齣嚴肅的歷史劇，更多是一齣需要演出票房的通俗戲劇。

從劇情與人物塑造來看，《成吉思汗》裡的漢、蒙兩族君王均非善類。劇中

臺灣大學學術期刊資料庫

的中國皇帝並沒有展現十八世紀歐洲所想像的勸農愛民形象，韃靼首領也未見伏爾泰《中國孤兒》裡傾慕中國美德的明君身影。兩位君王呈現出的更多是殘暴不仁、爾虞我詐的形象。馬可波羅的法國僕役朗得利便說崇凱皇帝「可以每天殺害十萬臣民爲樂，終身以此作爲消遣」（第一幕第二場第四景）。相較之下，劇中的中國女性則懷有高貴情操，隨時可爲家國犧牲。伊達美公主爲了拯救其深愛的父親與臣民，毫不畏懼下嫁蠻夷，堅信天神傳達給她的「崇高而偉大的思想」（第三幕第一場第九景）。艾爾美皇后則更加堅毅勇敢。爲了讓士兵能更快速撤離，脫離敵軍壓境的險惡，她寧可讓護送她的兵士將她放在荒野之中，吩咐他們各自趕緊逃跑（第一幕第一場第二景）。艾爾美皇后寧死不屈，奪下朝廷將軍的匕首，向人民宣告她「將不會是成吉思汗的奴隸，不願以己身妝點他的凱旋」；「寧可自由而死，不願卑躬屈膝而活」（第一幕第一場第五景）。對艾爾美皇后來說，抵抗就是唯一的信條，因而痛斥崇凱皇帝擬定的休兵方案，鄙其爲「羞恥且不確的和平」（第一幕第二場第七景）。當崇凱皇帝遇害，屍首運回北京時，艾爾美皇后召集全城人民，發表長篇演說，洋溢愛國熱情：

> 難道絕望已經取代你們心中的憤怒了嗎？看看我！我的眼中已經不再有淚水！聽聽我！我的聲音裡已不再有啜泣（……）我缺的不再是眼淚，而是血！填滿我內心的不再是痛苦，而是恨！（……）因爲女子、老者、幼童都將是戰士……莫要因爲帝國淪亡而懷憂喪志：軍隊征戰有輸有贏，但當人民站起來時，終能拯救祖國！（第三幕第二場第四景）

不論是伊達美公主或是艾爾美皇后，身爲中國女性的她們展現出男子不及的氣魄與勇敢。這樣的性格不免令人聯想起伏爾泰《中國孤兒》裡鼓勵丈夫共同殉國的伊達美，在《成吉思汗》劇中把想像裡的中國女子剛烈美德展現得一覽無遺。

儘管有公主堅忍不拔，有皇后慷慨激昂，但《成吉思汗》裡所描述的中華帝國人民卻有深重的奴性，而其奴性來自慵懶閒散的生活。劇中雖然除了軍隊士兵之外，沒有特別安排中國常民的角色，但通過法國僕役朗得利的描述，讀者與觀眾還是可以從中想像。朗得利自從與馬可波羅失散之後，在中國主人家中每天要做的就是照顧兩萬隻蠶，閒暇之餘就是喝茶、吃飯和睡覺。如此閑適風光在十八世紀布歇（François Bouchet, 1703-1770）等人的「中國風」（chinoiserie）繪畫當中，或許足以寄寓東方想像，但對十九世紀的劇本作者來說或許已顯墮落。當馬可波羅意外找到失散的朗得利時，說他好像變成了「奴隸」一般。不料朗得利卻回覆馬可波羅說，「自由讓我好累呀。（……）奴隸生活對我的健

臺灣大學學術期刊資料庫

康更好一些。（……）如果自由是幸福，那麼過著奴隸般的生活就是有益身心；幸福需要追逐，身心安頓只需要躺在原地；（……）我已經決定留在中國，因爲中國是懶散者的天堂」。在主僕兩人一連串的對話最後，朗得利總結道，「中國是個古老的國家，從來不曾改變，就好像它一出現在這個世界上的時候就是現在這樣子……每個城市就像是個螞蟻窩」（第一幕第二場第四景）。這段臺詞顯然並非恭維之詞，而是清楚向觀眾與讀者點出，中國就是個懶人窩，待久了連智性都要被癱瘓。這或許是第一次在法國戲劇裡將巨大的中國人口數量比做螞蟻窩。事實上，在本劇上演不久之後鴉片戰爭以降，諸如此類的比較廣泛出現在公眾語彙之中。例如漢學家畢歐（Édouard Biot, 1803-1850）在《亞洲學報》（*Journal asiatique*）的文章裡就說中國「填滿了一群天生下來就像螞蟻窩裡的工蟻一樣工作的人口」。[60]一直到了十九世紀末，在駐華外交官克洛岱爾（Paul Claudel, 1868-1955）的短篇小說〈夜之城〉（Ville la nuit，1896年撰寫）裡，也可以看到作者用螞蟻窩作爲比喻，形容上海一類滿是洞口的城市。[61]有意思的是，雖然馬可波羅看似責難中國生活的奴性，卻爲了心愛的伊達美而加入對抗韃靼的行列，跟隨艾爾美高呼：「伊達美的祖國已成我的祖國；把武器交付給我吧！此刻我願爲復仇而活！」（第三幕第二場第四景）當這位來自威尼斯的旅人帶著皇后與公主流亡歐洲時，或許暗示中國的希望在西方，通過西方才能重建中國。什麼樣的中國？那既是西方觀眾想像的中國，也是在舞臺上建構的中國；或許不存在於現實（畢竟彼時多數觀眾未曾到過中國），而通過導演的概念呈現。

四、《成吉思汗》的導演方法、效果與同時代觀眾的迴響

（一）從細節到景觀的視覺效果製造

前文說明《成吉思汗》劇本可能的解讀角度，但對一般觀眾來說，或許更關

[60] Biot, Édouard. “Nouvelles et mélanges: note sur la guerre entre l’Angleterre et la Chine,” *Journal asiatique*, série 3, t. 11 (January 1841): 95. 《亞洲學報》由法國亞洲研究學會（Société asiatique）創立於1822年，迄今出版不輟，由法國國家科研中心（CNRS）補助，是法語世界裡歷史最悠久的東方研究學術期刊之一。

[61] Spence, Jonathan D. *La Chine imaginaire: la Chine vue par les Occidentaux, de Marco Polo à nos jours*, trans., Bernard Olivier (Montreal: Les Presses de l’Université de Montréal, 2000), p. 169. 短篇小說〈夜之城〉後收入克洛岱爾《認識東方》（*Connaissance de l’Est*）文集。

臺灣大學學術期刊資料庫

注征戰場面、宮廷氣派等視覺效果。《郵報》在刊出劇評中細數奧林匹克馬戲劇院慣用的操作模式，總結認爲劇中「詩行是次要的；演員是次要中的次要；舞臺佈景、舞蹈、戰爭場面則總是位居要角」。[62]從劇中多樣的角色（中國、韃靼、法國、威尼斯）便可以看出，《成吉思汗》著重在視覺效果的多樣性，而歷史或許只是用作劇情背景，甚至可以完全不顧史實。在這樣的概念下所導演的「中國」戲劇，究竟要捕捉哪些可辨識的中國元素，又要如何回應觀衆想像中的那個中國呢？

前文述及十九世紀前半期專門出版戲劇版畫的馬汀奈出版社，曾出版過兩張《成吉思汗》的服裝插畫，分別是中國公主伊達美以及大臣孝聰（Hiaotsong）。[63]如果說兩人的服裝展現了時人想像的東方或中國特色，那麼主要是體現在寬大的衣袖，以及鞋頭上翻的尖頭鞋。其中，鞋子前方往上翻的尖頭鞋乃是阿拉伯式的傳統服飾，此阿拉伯的「東方」非彼「中國」代表的東方，由此便可見當時一般人對中國的認知仍常與中東、近東混淆，或許也顯現出時人對於中國的陌生，以致只能將「東方」作爲一涵括範圍廣大的想像，而無法進一步細分。[64]此外，孝聰身上穿戴的孔雀羽毛、珠鍊等配件或許可以提示其中國官員身分，但耳朵上掛的耳環則顯然源自土耳其衣飾打扮風格。不管觀衆是否能細分演員身上展現的各個不同「東方」地域之混搭，至少可以感受到劇院與劇組人員特意用心呈現的「東方」形象。例如《戲劇報》的評論就認爲《成吉思汗》一劇

62 Ed. M., “Théâtre du Cirque-Olympique,” *Le Courrier* [Paris], 2 October 1837, p. 2.

63 《成吉思汗》彩色蝕刻版畫，「謝里-莫惱」（Chéri-Menau，扮演孝聰一角）演員服裝、「胡莒萌小姐」（Mlle Rougemont，扮演伊達美一角）演員服裝。兩張演員服裝版畫尺寸皆長23公分，寬14.5公分，可見於法國國家圖書館數位資料庫，連結：https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6400567j（2020年3月20日查詢）。

64 此處西方人對於「遠東」、「近東」乃至於整個所謂「東方」的混淆，或令人聯想到日後薩依德（Edward Said）所著《東方主義》（*Orientalism*, 1978）一書，以及薩依德所指出的「東方」形象是如何被西方人誤解、混淆與再創造。需要特別說明的是，薩依德的研究對象乃是中東、近東，其與歐洲國家的關聯性較不同於中國與西方之間的關係。有關中國形象如何在法國文學裡被建構，近年來多有論著，讀者可先參閱以下數本，尤其是第一本由法國漢學家艾田蒲（René Étiemble）所撰者：（1）Étiemble, René. *L'Europe chinoise* (Vol. 1: De l'Empire romain à Leibnitz. Vol. 2: De la sinophilie à la sinophobie) (Paris: Gallimard, 1988-1989).（2）Guy, Basil. *The French Image of China Before and After Voltaire* (Geneva: Institut et Musée Voltaire, 1963).（3）Schwartz, William Leonard. *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature 1800-1925* (Paris: Champion, 1927). 惟以上三本著作關於戲劇的篇幅較少。

臺灣大學學術期刊資料庫

「像亞洲研究學會（Société asiatique）的成員一樣博學，（……）直到最微小的細節也不放過」。[65]

展現中國視覺元素的還包括舞臺佈景，由費拉斯特（Humanité René Philastre, 1794-18??）與康彭（Charles-Antoine Cambon, 1802-1875）共同設計。根據劇情推斷，至少需要有皇宮、公共廣場、塔樓內部、中國大臣寓所、韃靼帳篷等。知名作家戈蒂耶（Théophile Gautier, 1811-1872）對東方頗有愛好——其女兪第德（Judith Gautier, 1845-1917）受其影響，日後成爲知名漢學家，改編過多齣元雜劇——觀看完《成吉思汗》後對場景及舞臺佈景有詳盡描述，評論發表在《新聞報》（*La Presse*）。[66]戈蒂耶的筆下充滿詩意，極盡所能說明舞臺上的細節，例如「房間屋舍漆亮拋光，塗上釉彩，頂點處呈彎曲狀，好像是中國大臣的繡紋鞋，在尖角處總會綴上一顆顆鴕鳥蛋大小的珠寶，或是銀鈴」；「精雕細琢的瓷塔，上面以青白兩色作畫，塔樓的每一層都可以見到屋簷，其簷角就好像是強風中被吹彎的雨傘一樣」，還有「龍騰般的橋」等等。戈蒂耶憑藉著他本人對於中國的理解，還順便在評論中將奧林匹克馬戲劇院的舞臺佈景跟中國繪畫做了番比較，指出中國繪畫毫無透視法的概念，也毫不在意比例大小問題云云。

《成吉思汗》演出中可能也運用了水的效果。這一點在戈蒂耶的劇評裡也有述及。在《成吉思汗》演出到第三幕時，戈蒂耶注意到「一片金黃色的布幕，既可透光且空氣流通，可與最美的透景畫（Diorama）相比；[67]縱橫的水道上滿滿都是竹帆艇，穿透著迷人的光亮；（……）可以說是中國的威尼斯，是瓷器上的卡納萊托（Canaletto）」。[68]卡納萊托是十八世紀義大利畫家，以畫威尼斯風光聞名。戈蒂耶這段描述融合想像與現實，從文意上無法直接判斷「水道」是舞臺

---

65 Darthenay, "Théâtre du Cirque-Olympique," *Gazette des théâtres* [Paris], 5 October 1837.

66 Théophile Gautier, "Feuilleton de la Presse. Cirque-Olympique," *La Presse* [Paris], 9 October 1837, pp. 1-2. 《新聞報》創於1836年，1952年停刊，是法國創刊最早的平價通俗報紙。巴爾札克（Honoré de Balzac）曾在《新聞報》上首刊多篇小說。此處引用之劇評後收入戈蒂耶《二十五年來法國戲劇藝術史》（*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*）, vol. 1 (Paris: Hetzel, 1858), pp. 44-47.

67 「透景畫」是十九世紀流行的一種娛樂方式。戲院通過自然光線或人工光線的輔助，配合屏幕上展示的風景畫片，加上簡易的畫片變換（例如從白天到黑夜的時間變化，或是地點的轉變等），達到某種類似影像播放的效果。因爲繪畫構圖採用透視法，所以對觀者來說可以感受到距離遠近的差異，增加其實景效果。

68 Gautier, Théophile. "Feuilleton de la Presse. Cirque-Olympique," *La Presse* [Paris], 9 October 1837, pp. 1-2.

臺灣大學學術期刊資料庫

裝置抑或只是佈景畫面，但可以確定的是，一八三〇年代以中國爲背景的戲劇製作，的確是希望能展現出水的畫面或舞臺效果。不論「水」的意象或想像來自於舞臺技術的發展，抑或可能只是源自馬可波羅遊記裡所見聞的南北大運河，「水」在演出中國題材的戲劇時，是場面調度所不可缺乏的要素。從另外一個角度來說，即便是爲了滿足觀眾的預期心理而在舞臺上使用「水」，也必須要有精細的佈景繪製或進步的大型舞臺裝置才有可能做到。正如《立憲報》的劇評所言，《成吉思汗》的劇情有賴細緻的中國佈景與壯觀的中國場景才得以成功，它繫於「既細膩又突出的方式，（……）細節上有意識地悉心處理，（……）總體上又要巨額花費」。[69]不論是服裝、景觀、效果是否符合實際上的中國歷史或事實，但目標則相當一致，便是要總和這些面向的要素，在舞臺上通過調度手段以創造出符合觀眾想望、寄託觀眾想像的舞臺中國。這便是戲劇「導演」最核心的概念，而觀眾與評論者的認知，確乎也影響了導演的思維方向。

（二）「導演」中國的可能性

本文開頭曾大致梳理十九世紀初期的「導演」概念。在《成吉思汗》出版劇本上，則的確標明「導演」（mise en scène，或言「場面調度」）乃是出自拉魯（Ferdinand Laloue, 1794-1850）之手。拉魯本身是奧林匹克馬戲劇院的總監，也曾擔任過其他劇院（例如巴黎「大馬戲團」Hippodrome）的管理者。二十世紀初期的研究曾將拉魯視爲「大道上的第一位導演」（premier metteur en scène du Boulevard）。[70]所謂「大道」，是指十九世紀巴黎通俗、商業劇院聚集的街區，後用以泛指一般的通俗戲劇。那麼，拉魯究竟是怎麼樣「導演」《成吉思汗》劇中的中國呢？或者，從導演藝術的角度來說，「中國」是否可以納入導演史的發展脈絡，成爲一個可在舞臺上操演的元素，用來檢視導演技術呢？

從十八世紀乃至十九世紀初，當「中國熱」方興未艾之際，舞臺上的「導

69 Y., “Théâtre du Cirque-Olympique,” *Le Constitutionnel* [Paris], 2 Octobre 1837.

70 Allevy, Marie-Antoinette. *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle* [Paris, E. Droz, 1938] (Genève: Slatkine Reprints, 1976), p. 115. 本書《十九世紀前半期的法國導演》（書名的mise en scène係指作爲戲劇呈現概念的「導演」），原出版於1938年，1976年重印。書中有一章節專論〈導演〉（標題metteur en scène係指作爲劇場專門職務的「導演」），其中一部分專門論及拉魯，但並沒有特別分析《成吉思汗》一劇的導演手法與概念。

臺灣大學學術期刊資料庫

演」技術其實是相對簡單的，甚至不一定有導演的概念。舞臺上或許有些象徵中國的道具，但至多是增添異國情調，而不見得能構成一完整概念的「場景」。在《成吉思汗》的演出裡，從舞臺繪製、演員裝扮到劇情搬演，全劇的各方面環節已逐漸整合爲一總體的中國場景；雖然其中不免仍有混淆之處，但只能歸咎於創作者與藝術家對於中國（作爲一個地理空間或一個文化體）的細節認知尚有待釐清，而不能不說拉魯等工作人員的確是嘗試在舞臺上營造出一整個「中國」。「導演」（或「場面調度」）乃是在馬戲、表演與故事情節之間建立聯繫，讓《成吉思汗》的各方面成爲協調一致的整體。《環球導報》的評論盛讚《成吉思汗》一劇，認爲其導演是「靈活、巧妙，且常有戲劇性」，[71]或許也正說明拉魯的確創造出前後連貫的舞臺演出，並且緊隨劇情故事發展讓每個橋段的調性互相搭配。

就劇本文字本身來說，一八三〇年代的作者在寫作時已經注意到文字如何用於場面調度問題。法國當代戲劇學者于貝絲費爾德（Anne Ubersfeld, 1918-2010）即曾指出，雨果（Victor Hugo, 1802-1885）劇本書寫具有劇場性，是「舞臺的作品」（travail de la scène）。[72]從于貝絲費爾德的觀點出發，學者將雨果的歷史劇《呂克絲．波基婭》（*Lucrèce Borgia*，1833年巴黎首演）視爲是第一齣具有「導演／場面調度」意義的演出。[73]前引法國戲劇學者湯瑪索則爲文詳列當時劇作家所創發的各種文本書寫方式，探討它們如何想像並幫助書寫文字具象化，以作爲舞臺場景調度時的依據。湯瑪索特別指出，一八三〇年代撰寫劇本者開始使用「舞臺指示」（didascalies），「舞臺指示的書寫成爲越來越常見的一種操作方式」，其目的是「藉由劇院門口所販售、價格不貴的『導演小冊』（livrets de mise en scène）這種出版品，或者是藉著報刊上刊載的文字，提供讀者種種舞臺演出進程和細節，藉以延長觀劇的效果」。[74]綜上所述，導演的觀念在一八三〇年代的法國劇場逐漸成形，一方面讓劇作家在書寫時考量到舞臺演出

71 P., “Théâtre du Cirque-Olympique,” *Le Moniteur universel* [Paris], 3 October 1837.

72 Ubersfeld, Anne. “Présentation,” in Victor Hugo, *Œuvres complètes: Théâtre I* (Paris: Robert Laffont, 1985), pp. xii-xiii.

73 Godeau, Florence. “Banquets fatals : *Thyeste* de Sénèque et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo,” in Alain Montandon, ed., *L’Hospitalité au théâtre* (Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003), p. 83.

74 Thomasseau, “Le Théâtre et la mise en scène au XIXe siècle,” *op. cit.*, p. 177.

臺灣大學學術期刊資料庫

效果，另一方面則透過周邊的出版品與文字，延續舞臺上所看到的導演效果，將其轉化爲可讀的文字。從這個角度來說，充滿種種異國元素的「中國」，不但可以提供導演在舞臺上施展技藝的空間，同時也可以或必須與當時關於中國的知識和想像相結合，一方面可在舞臺上展示出完整的「中國」場面，另一方面則可充實周邊出版文本的篇幅，不致流於空泛。

艾尼塞-布爾喬的劇本書寫並未自外於這一波「舞臺調度」的書寫潮流之外。他極盡所能地運用文字解釋，讓舞臺上所有走位的細節和人物角色的動作都能被讀者看見。以下引用《成吉思汗》的三段舞臺指示，以說明劇作家如何通過筆下的書寫創造（或再現）舞臺上的場面調度效果。

> （**選段一**）伊達美身後尾隨她的姐妹、朝中大臣與奴僕，從宮殿的台階上步下，而後從左方下場。總管大臣回到宮內。伊達美的身影才一遠離，觀眾就看到某種像轎子般的椅子，由兩個奴隸抬出。右邊的門邊可以看到朗得利穿著中國服裝上場，手搖一柄大扇子；另一側則有奴隸撐著一把遮陽用的大傘。觀眾可以注意到轎椅上坐著一位身形龐大的中國官員。轎子一到宮殿門口就停了下來。其中一名奴隸用他的前額叩打宮殿前廳的台階。一名侍衛隊的軍官上場。（第一幕第二場第一景）
>
> （**選段二**）這壁廂是人們引著成吉思汗與耶律（Yelu）的馬匹上場，那壁廂是人們抬著伊達美的轎子上場。成吉思汗向馬可波羅做出告別的手勢之後，由隨從相伴，漸次遠離；馬可波羅與軍士們所抬的轎子一起從另一側離開。舞臺布幕關上一會兒之後，隨即重開。場中的帳篷也是如此，先闔再開。觀眾會看到一片混亂的戰場。騎兵手持刀劍與火炬，相互砍殺。中國人用來投石塊的戰爭器械以及巨型火炮轟隆作響。兵士們暫時撤退，讓場中空了出來。觀眾會看到巴步甫（Papouf）全副武裝，半張臉都被遮住，用盡他那肥胖身軀的氣力，能逃多快就跑多快。（第二幕第二場第七景）
>
> （**選段三**）幕升起時，廣場上、街道中、運河兩側、屋舍的窗户旁，到處都是人身攢動。四面八方湧進帆船和戰車，裝載著武器或士兵。巨炮被拖曳至矗立在運河的橋上，以便防禦備戰。這個場次必須以高度快速的節奏進行。士兵們穿過人群，向城牆奔去。（第三幕第二場第一景）

上述幾個例子可以說明湯瑪索所謂的「種種舞臺演出進程和細節」，並且很可以讓讀者在閱讀時「延長觀劇的效果」。或許《成吉思汗》的舞臺指示有時太關注

臺灣大學學術期刊資料庫

一些瑣碎且無關緊要的細節，但反過來說，的確也只有通過細節才能重建歷史，也才能在舞臺上呈現較完整的中國樣貌。不同於《少康》劇本強調人物角色內心的細膩變化，《成吉思汗》的劇本文字並不著重描寫內在情感，而更多是要捕捉舞臺上的情節與行動，通過各種外加於演員表演的指示與說明，將人物心理的矛盾與衝突予以外現，甚至讓讀者通過閱讀的方式，感受到劇場上所欲彰顯的張力。有學者因此在評述拉魯時指出《成吉思汗》舞臺指示裡「（物品）編號清單」（第一幕第二場第三景）的重要性，因爲它「讓我們得知舞臺運作的方法如何完美地協調安排，並且知道如何動態地建構出劇情場景圖像」。[75]從文本到舞臺呈現，《成吉思汗》與「中國」乃是一八三〇年代種種涉及導演／場面調度的戲劇嘗試之一。諸樣中國元素像是一個豐富的資料庫，讓當時的戲劇藝術家得以探索舞臺書寫的可能，將取材自歷史的文本具象化，在舞臺上導演「中國」。

小結

對於十九世紀的商業劇場而言，「中國」既遠且近：遠的是物理時空距離，近的是積累於大衆文化裡對中國諸多正面與負面的印象。在這種情況下，以中國爲題材的戲劇既需創新又需守成：創新，乃因在日趨激烈的商業劇場競爭之中必須有新的亮點吸引觀衆；守成，乃因必須能在舞臺上提供觀衆立即可辨識的中國元素。在戲劇仍爲大衆娛樂主流的年代裡，舞臺呈現、劇場實踐與大衆想像息息相關。一方面，劇場將觀衆的中國想像落實於舞臺；另一方面，舞臺上所創造的中國形象又不斷介入觀衆的想像。中國的想像與形象，便在這複雜的流動之中成形，而導演概念的出現，正牽涉上述諸多面向。

近年，諸多學者思考當今的中國形象與想像是如何在歷史語境中生成並擴散，成爲中西文化交流的重要元素。過去有關中國形象與想像在文學裡的呈現，多半集中於文本的探討。本文嘗試借助報刊劇評以及少部分圖像資料，分析一八三〇年代法國演出的歷史劇《少康》和《成吉思汗》在「前全球化」時代裡的構思與舞臺實踐成果，進而聯繫到十九世紀前半期的「導演」／舞臺場面調度

[75] Robardey-Eppstein, Sylviane. “Ferdinand Laloue, ‘peintre à la manière large’ au Cirque-Olympique (1827-1841),” in Mara Fazio and Pierre Frantz, ed., *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)* (Paris: Desjonquères, 2010), p. 359.

臺灣大學學術期刊資料庫

概念。兩劇作者取材自漢學家刊印於書本裡的中國歷史研究，添加各種可得的中國戲劇知識，運用舞臺上的「導演」實踐、戲劇文本的書寫等方式，統合有關中國的想像元素。演出實際情況通過劇評的再敘述，共同「導演」並鞏固了十九世紀舞臺的中國形象，其影響幾乎延續至世紀之末，是戲劇史上也是中西文化交流史上不可遺漏的研究案例。

臺灣大學學術期刊資料庫

如何「導演」中國？
——以一八三〇年代法國演出的《少康》和《成吉思汗》為例

羅仕龍
國立清華大學中國文學系助理教授

本文檢視「導演」（metteur en scène）作爲劇場專門職務以前，於一八三〇年代初生的導演（mise en scène）概念。「導演」一詞的法語原意爲「場面調度」，亦即在有限劇場空間裡調度劇作家與藝術家的無限戲劇想像。縱橫古今的歷史故事、跨越東西的異國時空或許是最能提供「導演」發揮的題材，而報刊媒體與劇評在十九世紀的興起及其在公眾領域的討論，則又一定程度參與或介入戲劇場面調度的意見，甚至在演出期間影響劇本的編寫形式或內容，並且記錄了戲劇實際演出的經過，成爲今日了解戲劇史與戲劇觀念變遷不可或缺的第一手材料。準此，本文嘗試以十九世紀《少康》（1834年巴黎首演）、《成吉思汗》（1837年巴黎首演）兩齣以中國爲題材的法國大型戲劇制作爲例，一方面藉由劇評拼貼還原當初的演出經過與制作細節，進而了解「導演」在其時的實踐；另一方面，本文也將藉由劇評、劇本與演出的對照，說明觀眾的意見如何通過劇評介入戲劇實際的呈現樣貌，進而在「前導演」時代（乃至「前全球化」時代）的法國舞臺上，共同「導演」了門户開放前夕的遠方「中國」。其影響不僅限於一時的受眾群體之間，更可能影響了整個十九世紀法國戲劇與大眾話語裡的中國形象與想像。

關鍵字：法國戲劇　導演　中國歷史　歷史劇　劇評

臺灣大學學術期刊資料庫

How was China "Mise en Scène"? ——Examples of *Chao Kang* and *Dgenguiz-Kan* Performed on French Stage of the 1830s

Shih-lung LO

Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University

This paper aims to survey the emergence of the concept of "mise en scène" which can be retraced to the 1830s, much earlier before the appearance of the director ("metteur en scène") as a profession in the end of the nineteenth century. The term "mise en scène" suggests the conceptualization and the visualization of playwright's and artist's unlimited imagination within a limited space on the stage. Historical events and exotic elements are probably ideal materials for the experiments of "mise en scène." In addition, the development of the theatre critic and the mass media in public life allow the audience to participate in the discussion of the "mise en scène" of each play. In this paper, I will take two plays inspired from Chinese history – *Chao Kang* (1834) and *Dgenguiz-Kan, ou La conquête de la Chine* (1837) – as examples to understand how the French theatre represented China on the theatre stage in the 1830s. I will consult theatre critics to examine details of the production, and attempt to explore the practice of the "mise en scène" in these two plays. I will also compare the text, theatre reviews and the performances in order to explain how the "mise en scène" intervened with the representation of China on the stage. The influence of the "mise en scène" of China may extend to the end of the nineteenth century and helps to shape the imagery and imagination toward China.

Keywords: French theatre Director Chinese History Historical Play Theatre Review

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文獻資料

葉曉青：〈《四海升平》：乾隆爲英使馬戛爾尼來訪而編的朝貢戲〉，收入夏曉虹編：《西學輸入與近代城市》，北京：北京大學出版社，2012年。

羅仕龍：〈兩個中國怪老叟：十九世紀初期法國通俗劇場裡的喜劇中國〉，《中外文學》第37卷第2期，2008年6月，頁103-138。

_____：〈《茶花兒》與《天神與貓》：張德彝《述奇》系列兩齣中國題材戲劇新探〉，《中正漢學研究》24期，2014年12月，頁185-215。

_____：〈中國「喜劇」《傞梅香》在法國的傳譯與改編〉，《民俗曲藝》第189期，2015年9月，頁63-117。

_____：〈《北京掠城記》：十九世紀法國戲劇舞臺上的中國遠征〉，《華文文學》2016年第4期（總第135期），頁47-54。

_____：〈中國守財奴的妙汗衫：從元雜劇《合汗衫》的法譯到《看錢奴》的改編與演出〉，《編譯論叢》第10卷第1期，2017年3月，頁1-36。

_____：〈從律法的價值到文學位階的再確立：《竇娥冤》在法國的傳譯與接受〉，《戲劇研究》第23期，2019年1月，頁73-106。

_____：〈從詞彙之譯到視角之異：論元雜劇《貨郎旦》在法國的傳播和接受〉，《政大中文學報》第31期，2019年6月，頁251-294。

Abel-Rémusat, Jean-Pierre. "*Laou-Seng-Urh, or, An Heir in His Old Age*." *Journal des savants* (January 1818): 27-35.

Allevy, Marie-Antoinette. *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle* [Paris, E. Droz, 1938]. Genève: Slatkine Reprints, 1976.

Anicet-Bourgeois, Auguste. *Dgenguiz-Kan, ou La conquête de la Chine*. Paris: Marchant, 1838.

Barrow, John. *Travels in China*. Philadelphia: W. F. McLaughlin, 1805.

Bernier de Maligny, Aristippe-Félix. *Théorie de l'art du comédien, ou Manuel théâtral*. Paris: A. Leroux, 1826.

Berthier, Patrick. "Une expérience sans lendemain: Théâtre Nautique (1834)." *Revue d'Histoire du théâtre* 52.205 (January-March 2000): 19-48.

Biot, Édouard. "Nouvelles et mélanges: note sur la guerre entre l'Angleterre et la Chine." *Journal asiatique*, série 3, t. 11 (January 1841): 95.

Bruguière de Sorsum, Antoine. Trans. *Lao-Seng-Eul*. Paris: chez Rey et Gravier, 1819.

Castéra, Jean Henri. Trans. *Voyage en Chine, formant le complément du voyage de lord Macartney*, t. 1. Paris: F. Buisson, 1805.

Castil-Blaze. *Théâtre lyrique de Paris: l'Opéra-Italien de 1548 à 1856*. Paris: Castil-Blaze, 1856.

Chédeville, Étienne Morel de. *Panurge dans l'Ile des lanternes*. Paris: De Lormel, 1785.

臺灣大學學術期刊資料庫

Daniels, Barry. "La Mise en scène et les décors dans la première moitié du XIX[e] siècle." Barry Daniels, ed., *Le Décor de théâtre à l'époque romantique: catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*. Paris: BnF, 2003.

Davis, John Francis. *Laou-Seng-Urh, or, An Heir in His Old Age*. London: John Murray, 1817.

De Rouvières, *Histoires des théâtres et des lieux d'amusants*. Paris: Librairie des étrangers, ca. 1830-1840.

Dort, Bernard. *Théâtre réel: essai de critique 1967-1970*. Paris: Seuil, 1971.

Du Halde, Jean-Baptiste. *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, t. 1. Paris: P.-G. Le Mercier, 1735.

Dumont d'Urville, Jules-Sébastien-César, and Louis Reybaud. *Voyage pittoresque autour du monde, résumé général des voyages de découvertes*, t. 1. Paris: L. Tenré, 1834.

Étiemble, René. *L'Europe chinoise* (Vol. 1: De l'Empire romain à Leibnitz. Vol. 2: De la sinophilie à la sinophobie). Paris: Gallimard, 1988-1989.

Gautier, Théophile. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, vol. 1. Paris: Hetzel, 1858.

Godeau, Florence. "Banquets fatals: *Thyeste* de Sénèque et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo," in Alain Montandon, ed., *L'Hospitalité au théâtre*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003.

Guy, Basil. *The French Image of China Before and After Voltaire*. Geneva: Institut et Musée Voltaire, 1963.

Henry, Louis. *Chao-Kang*. Paris: J. Bréauté, 1834.

K. Y. Z. (Adolphe Loève-Veimars). *Almanach des Spectacles*. Paris: Louis Janet, 1823.

La Harpe, Jean-François de. *Abrégé de l'histoire générale des voyages*. Paris: Hôtel de Thou, 1780.

Lo, Shih-Lung. *La Chine dans le théâtre français du XIX[e] siècle.* Ph.D. diss. Sorbonne Nouvelle University, 2012.

Mailla, Père de. *Histoire générale de la Chine, ou annales de cet empire*, t. 1. Paris: Ph.-D. Pierres et Clousier, 1777.

Martin, Roxane. "L'Apparition des termes 'mise en scène' et 'metteur en scène' dans le vocabulaire dramatique français," in Mara Fazio and Pierre Frantz, eds., *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*. Paris: Desjonquères, 2010.

Michaud, Joseph-François and Louis Gabriel Michaud. Eds. *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 8. Paris: Michaud frères, 1813.

Montor, Artaud. Ed., *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, t. 5. Paris: Treuttel et Würtz, 1835.

Moreau, Jacques-Joseph (de Tours). *Du Hachisch et de l'aliénation mentale: étude psychologique*. Paris: Éditions Fortin, Masson et Cie, 1845.

Moynet, J. *L'Envers du théâtre: machines et décorations*. Paris: Hachette, 1873.

Pavis, Patrice. *La Mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.

臺灣大學學術期刊資料庫

Poussielgue, Achille. *Voyage en Chine et en Mongolie de M. de Bourboulon, ministre de France, et de Madame de Bourboulon, 1860-1861*. Paris: Hachette, 1866.

Robardey-Eppstein, Sylviane. “Ferdinand Laloue, ‘peintre à la manière large’ au Cirque-Olympique (1827-1841).” Mara Fazio and Pierre Frantz, eds., *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*. Paris: Desjonquères, 2010.

Schwartz, William Leonard. *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature 1800-1925*. Paris: Champion, 1927.

Spence, Jonathan D. *La Chine imaginaire : la Chine vue par les Occidentaux, de Marco Polo à nos jours*. Trans., Bernard Olivier. Montreal: Les Presses de l’Université de Montréal, 2000.

Staunton, Sir George. *Voyage dans l’intérieur dans la Chine et en Tartarie, fait dans les années 1792, 1793 et 1794, par Lord Macartney*, t. III. Trans., Jean Henri Castéra. Paris: F. Buisson, 1798.

Thomasseau, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris: PUF, 1984.

_____. “Le Théâtre et la mise en scène au XIX^{e} siècle,” in Patrick Berthier and Michel Jarrety, eds., *Histoire littéraire de la France*. Paris: PUF, 2006.

Ubersfeld, Anne. “Présentation,” in Victor Hugo, *Œuvres complètes: Théâtre I*. Paris: Robert Laffont, 1985.

Wild, Nicole. *Décors et costumes du XIX^{e} siècle*, vol. II, “Théâtres et décorateurs: collections de la Bibliothèque-musée de l’Opéra.” Paris: Bibliothèque nationale de France, 1993.

Winter, Marian Hannah. *Le Théâtre du merveilleux*. Paris: Olivier Perrin, 1962.

報刊資料

Artiste (L’) [Paris].

Corsaire (Le) [Paris].

Constitutionnel (Le) [Paris].

Courrier (Le) [Paris].

Courrier des théâtres [Paris].

Entr’acte (L’) [Paris].

Figaro (Le) [Paris].

Gazette des théâtres [Paris].

Journal asiatique [Paris].

Journal de débats [Paris].

Journal de Paris [Paris].

Journal des demoiselles [Paris].

Monde universel (Le) [Paris].

Mercure de France au dix-neuvième siècle (Le) [Paris].

Moniteur universel (Le) [Paris].

臺灣大學學術期刊資料庫

Quotidienne (La) [Paris].
Presse (La) [Paris].
Revue de Paris [Paris].

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫