



# 双翼蝴蝶：浅析《蝴蝶君》的跨文化戏剧意义

袁佳颖

© 2017 比较文学与跨文化研究 (2), 54-59 页

**内容提要：**跨文化戏剧是在全球逐渐一体化的循序变革中各国家、各民族文化融合的产物。而体现中国文化的跨文化戏剧也不乏佳作，其中美籍华裔剧作家黄哲伦创作于90年代的《蝴蝶君》较有代表性。这部取材于真实事件的戏剧，通过作者的独特构思，精妙曲委，不仅从历史文化方面以后殖民主义解构与更新了西方关于东方的定义，更在舞台表演方面体现了中西方的戏剧传统渊源已久的相似性与融合度。可以说从内容和形式两层意义上都实现了跨文化性。《蝴蝶君》是现代跨文化戏剧作品的一次革新尝试，它的成功对于中西文明平等对话、世界跨文化戏剧的发展与传播具有重要意义。

**关键词：**跨文化 后殖民主义 解构 表演 间离 平等

## 一、跨文化戏剧历史中的《蝴蝶君》

“跨文化戏剧”是伴随着世界文明的交融而产生的—种新型戏剧概念，自上世纪80年代以来成为国际戏剧理论界关注的热点。美国先锋戏剧大师理查·谢克纳曾率先就美国戏剧中多种戏剧传统融汇的现象在其著作《人文主义的终结》(1982)中介绍了该剧作的起源。1988年德国著名戏剧专家艾利卡·费舍尔-李希特(Erika Fischer-Licht)撰写的《走向跨文化戏剧的理论》对国际以及中国的跨文化戏剧讨论产生了重要影响。90年代初，戏剧专家帕切斯·帕韦斯(Patrice Pavis)提出的第一个整合性的跨文化戏剧的交流模式——“沙漏模式”，强调了“来源文化”对“目标文化”的输出。在中国，“跨文化”戏剧也日益成为一个值得关注的话题，上海戏剧学院的孙惠柱教授在2008年北京奥运会前夕就中西方的文化与戏剧冲突问题撰写了他的专著——《谁的蝴蝶夫人？》。孙教授早在1991年就已提出，跨文化戏剧的历史渊源可以一直追溯到2500年前的古希腊戏剧。《波斯人》、《酒神的伴侣》以及《美狄亚》等都是内容意义上的跨文化戏剧。而随着

文明交融的深化与发展，跨文化戏剧已经从初级阶段的内容跨文化、第二阶段的形式跨文化逐渐演化为近年来的第三阶段——内容和形式二者相结合的跨文化戏剧。尽管以今天的眼光看来，《蝴蝶君》所反映的问题已不时新，但是剧中体现的二十世纪中期中西方文化与政治的对立、冲突等潜在问题并未获得解决，它所涵盖的戏剧元素，无论是从文化层面还是舞台表演层面而言，既是对古老历史的传承，也是当今现状的证明，更是对未来的发展的预想。同时它还体现出跨文化戏剧内容上“杂交”和情节上“流动”的特点。

## 二、《蝴蝶君》中的“远东世界”

《蝴蝶君》的故事原型是来自—则真实的时政新闻，但其内含模式则是来源于意大利歌剧《蝴蝶夫人》。这便不能不提到一位同样是法国人的作家——皮埃尔·洛蒂。通过他形似日记的一部短篇小说——《菊子夫人》，他的这段短暂的日本“租婚”经历成为了日后被改编为各种版本的《蝴蝶夫人》的雏形。在歌剧《蝴蝶夫人》中，西方观众为这位美丽痴情、勇敢忠贞的日本女性感到



由衷的同情与怜惜。然而可能令观众们感到失望的是，洛蒂与他的“菊子夫人”在将近两个月的同居期间，彼此几乎无多少感情交集。

洛蒂是一个以海军为职业的作家，《菊子夫人》中所记述的故事，大致是他所属的军舰在日本逗留期间的经历。这部小说在极为细腻地展现了当时十九世纪的日本民俗生活的大体状况的同时，也流露出了作者以一个欧洲人的眼光打量这个未开化民族的傲慢态度。这种显而易见的歧视也体现在对日本百姓的评价中，洛蒂眼中的他们，“矮小”、“蠢笨”且“阴险”。而他对在日本的短期伴侣——菊子夫人，更是提不起兴趣。菊子极为独立的日本生活方式让洛蒂感到疑惑和反感。从头到尾，两个人都没有能达成彼此理解、信赖的共通之处，洛蒂始终将其视为一个娃娃，一个花钱雇来的陪伴，甚至一件摆设，连菊子的忧郁，他也懒得理会。

这位洛蒂笔下的日本女子——菊子夫人，她内敛、沉默、矜持，对西方文明除了严肃的观瞻外，并无太大热情，这与普契尼歌剧中那个娇憨活泼、一心向往美国世界的蝴蝶夫人简直大相径庭。但是惟其如此，才证明了这是一个较为真实的东方女性，一个冷静地看待这段不公的、屈辱的婚姻关系的东方女性。

从某种意义上来说，黄哲伦的“蝴蝶君”是对洛蒂笔下的“菊子夫人”的回归。一个是西方人在日记的平铺直叙中描写的真实人物，一个则是由华裔剧作家所创造的戏剧人物，两者的身份意义有着比歌剧作品中的“蝴蝶夫人”更具说服力的真实性，且在某一点上达到了一致——对西方的理性态度。菊子夫人与洛蒂的婚姻如同一个短期合约，并且始终维持着一种礼节上的和谐。她在洛蒂临走时边数着薪酬钱币做玩乐，也在他离去后以长久的跪叩礼作庄重的道别。她善弹三弦，爱吸水烟，不为洛蒂身后坚船利炮的西方文明所震动，一派天然地保持着本民族生活的规律，这是她的蒙昧之态，也是她的真实之处；而“蝴

蝶君”宋丽玲虽以假扮东方女子的方式魅惑了法国外交官伽里马，但“她”从一开始就已经尖锐地挑明了伽里马的“东方主义”幻想——“就因为是一个东方人为了一个西方人自杀——啊！你就发现它是美丽的。”<sup>1</sup>甚至在最后的法庭对质中控诉了西方人的“国际强奸心理”。尽管两者的身份、经历、认知的原因都不尽相同，但是从人物的态度与选择来看，宋丽玲与菊子夫人在某种意义上合二为一，代表了一种刨除了西方的殖民影响的真实面貌。

但之所以洛蒂的“菊子夫人”成为了之后普契尼的“蝴蝶夫人”，并最终演化为“蝴蝶君”，“是从“源文化”到“标的文化”的跨越发展过程，就如同经过一系列的选择和改造，包括文化、艺术、社会学和人类学的实验模型，改编者的视角，戏剧形式的选择等等。”<sup>2</sup>在西方人的观念强加下，“蝴蝶夫人”被抽空了应有的独立性与思考能力，成为一个代表东方的“西方想象”，一个殖民话语的传声筒，也成为了《蝴蝶君》意欲批判的原型。

《蝴蝶君》的戏剧效果极大一部分来自于对《蝴蝶夫人》的颠覆意义。在西方，尽管蝴蝶夫人是经典悲剧的代名词，但也不乏质疑与反对的声音。经由上一部分所做的对比，歌剧作品中的蝴蝶夫人显然是经由西方人添枝加叶后创造的“人工产品”，她不仅对美国海军上尉平克顿怀有对恩人般的崇敬和爱慕，更是对他所代表的美国世界抱有无限的憧憬，不惜改变信仰以明心意。虽然她孩童般的天真稍许缓和了她那令人难以忍受的媚俗之态，但有人就撰文指出这个“病态”的亚洲女性形象根本就不真实，是白人为了让少数民族永远逆来顺受，特意建构出来麻醉他们的“政治叙事”。

这就引发了关于这部歌剧作品的后殖民主义批评，孙惠柱教授援引赛义德的《东方主义》一书的扉页语来定义这种殖民叙事——“他们不能代表他们自己，他们只能由别人来代为表

1 [美] 黄哲伦，《蝴蝶君》，张生译，上海：上海译文出版社，2010年，第29页。

2 孙惠柱，《谁的蝴蝶夫人》，北京：商务印书馆，2006年，第261页。



达。”<sup>1</sup>“蝴蝶夫人”巧巧桑显然是被西方的强加价值观所架空的女性形象，尽管西方观众们会为这个遭受遗弃的异族少女的悲惨经历所震动，但却浑然不觉其中的中西价值观的微妙悬殊。这是建立在以白人种族高于有色人种、西方文明优越于东方文明的论调基础上的西方殖民主义逻辑。作为一种公共艺术，一个社会意识和政治文明的展示平台，“戏剧再现的过程本身就是很可能有意无意地把一个族群的文化价值强加到另一个族群成员头上：一边说要表现他们的不同特色，一边却在把他们漫画化；一边说要倾注他们存在的价值，一边却在抹杀他们的存在。”<sup>2</sup>

因此，在《蝴蝶君》中，黄哲伦就通过让扮演“蝴蝶夫人”的宋丽玲再现歌剧情境来反讽其扭曲的意识形态——有一场由秦同志扮演的蝴蝶的女仆铃木劝说蝴蝶另攀高枝的情境：“我说，山岛怎么样？嘿，嘿——不要把脸转过去——这个男人可是个亲王……可你却说什么“但是他是个日本人？”你也是个日本人！你以为你已经被白种人的上帝触摸过了？他是个有着一双脏手的水手！”这段台词极富批判性，有力地否定了《蝴蝶夫人》的价值观。

但同时，宋丽玲也借用了“蝴蝶夫人”的外壳，将自己成功包装为西方人眼中的东方女子。这虽然从情节和细节而言有着荒谬性与讽刺意味，但个中原因却不乏令人深思之处。

“殖民主义同时还是一种心理状态，它植根于殖民者和被殖民者以前的社会意识形态中。它表述了一种特定的文化连续性，并背负着一种特定的文化包袱。”<sup>3</sup>来到中国的伽里马虽然此前已经有过《蝴蝶夫人》的观演经历，但却立刻被宋丽玲的演绎所感染。作为一个并无突出雄性魅力的男人，同族的西方女人只能让他感受到压迫和紧张，而当面对一个异族的、尤其是东方民族的“柔弱女子”，他很容易就能享受凌驾与掌控的快感。这来源于他潜意识里受到的鼓舞：“有个东西

深深地埋藏在她的脑海里……她无法控制自己……她一定会向你屈服。这是她的命运。”<sup>4</sup>

但这部戏剧却是以获悉真相的伽里马的死亡为结局，因为他最终发现自己爱上的“蝴蝶夫人”竟是由一个男人扮演的。这一颠倒的身份、地位使他感到惊愕、恐惧，一直以来占据他内心的殖民主义优越感遭到了毁灭性的打击。尽管有学者提出这种长期的关系证明了伽里马的隐性的同性恋倾向，但是他无法正视这一现实，正如他从未正视过他所面对真正的东方文化。

跨文化戏剧是东西方彼此认知概念中的形象预设的展示，往往也能呈现出某些既定人物的被模式化了的内容。凡萨大学的都文伟教授指出：从寓意角度来说，《蝴蝶君》就是西方人和东方人真实身份的一次总体探讨。西方人长期对亚洲人有一种偏见，认为亚洲人女性化、柔弱、顺从、娴于艺术乃至不可思议，这种偏见被西方文学不断僵化和强化。一种强化的观念保持足够长时间以后变成了一种现实，它又翻过来证实了这种僵化的观念。<sup>5</sup>

伽里马对于宋丽玲的迷恋，与其说是来自对宋丽玲柔弱而娇美的印象，不如说是来自于他自己心目中的“蝴蝶夫人”的预设。他的神魂颠倒使自己失去了基本的判断力——一方面，两者身份不同，一个是日本女子，一位歌剧人物；而另一个则是中国“女子”，一位京剧名伶。另一方面，伽里马从一开始并不是没有受到来自现实的警告，他对宋氏所扮演的“蝴蝶夫人”形象的夸赞被嗤之以鼻，宋甚至以反例讽刺了他的“帝国主义优越感”。宋氏的建议：“如果你希望看点真实的戏剧，哪天来看看京剧吧。这可以拓宽你的头脑。”<sup>6</sup>这里显然已经隐含了作者意欲展现的宋丽玲所代表的京剧文化。

尽管在剧中，黄哲伦只是将京剧作为一种东方元素置于点缀地位，但却无法令读者无视宋丽玲的“反串”成功背后渊深的京剧背景。宋氏形

1 孙惠柱，《谁的蝴蝶夫人》，北京：商务印书馆，2006年，第178页。

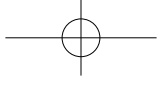
2 赵稀方，《后殖民戏剧理论》，北京：北京大学出版社，2009年，第36页。

3 周云龙，《越界的想象，跨文化戏剧研究》，厦门：厦门大学出版社，2010年，第171页。

4 [美]黄哲伦，《蝴蝶君》，张生译，上海：上海译文出版社，2010年，第40页。

5 都文伟，《百老汇的中国题材与中国戏曲》，上海：上海三联书店，2002年，第16-17页。

6 [美]黄哲伦，《蝴蝶君》，张生译，上海：上海译文出版社，2010年，第29页。



象之于伽里马的神秘与雌雄莫辨之魅力可以追溯到早期以梅兰芳为代表的中国京剧在海外的影响。“在陈凯歌记述梅兰芳的相关文章中，他客观且敏锐地发现了梅兰芳能够“魅惑”中西方观众的一个极为重要的因素，即梅兰芳的表演对男女性别藩篱的成功逾越。……梅兰芳在戏里戏外的不同性别之间的游走，在中西方不同的文化语境中有着不同的隐喻意义。因此，‘性别’将成为论述梅兰芳的跨文化戏剧实践的另一个重要范畴。<sup>1</sup>可见“男旦”的性别本就对不熟悉京剧的西方人有着一定的迷惑性。而宋丽玲的巧妙伪装更得益于京剧中严苛的男旦训练。“男旦演员不仅必须在训练过程和舞台演出中‘以其身为女’和‘化其心为女’，而且在日常生活中也必须这样做。戏班男旦在饮食起居上都要严加约束。”<sup>2</sup>

男性反串女性的戏剧角色并非仅现于京剧，西方芭蕾舞中的男芭蕾角色、日本歌舞伎中的“女形”都是由男性扮演，且这些异性反串的角色魅力往往极其地优于女性，伊恩·布鲁马认为这种反串的角色“并不是试图表现一个具体的女人，而是理想化的‘女人’。”<sup>3</sup>男旦们的“阿尼姆斯”属性不仅无损女性特质，反而促使他们能够精准地拿捏把控、恰到好处地展现女性的美感。宋丽玲对此深有体会：“只有男人知道应该如何扮演一个女人。”

除去这些在长期的戏剧培养中习以为常的心性、习惯以及姿态，宋丽玲的成功也与其在与伽里马的相处过程中所采取的方式有关。

与洛蒂所描写的处于本民族情境下的菊子夫人不同，黄哲伦的“蝴蝶君”宋丽玲是通过实现“自我东方化”来不断强化伽里马的“蝴蝶夫人”幻想从而获得稳定的控制权的。詹姆斯·莫伊对《蝴蝶君》的批评：这些边缘化的、无性化的、甚至面目不清的亚洲人形象对欧美人的感觉根本构不成任何威胁。相反……尽管这些异国情调的

东方主义怪玩意儿现在是由美籍亚裔创造出来的，可这些新的脸谱化的再现传递的还是欧美人的欲望。”<sup>4</sup>

所谓的“自我东方化”是产生于因梅兰芳的成功而兴起的“东方文艺复兴”的思潮，是“在西方的精神鼓励下，对于自我的‘东方情调’与文化优越感的强调和强化，‘表面上看是一种超越西方中心主义世界观念秩序的冲动，实际上也是西方中心主义的产物’”<sup>5</sup>。特定模式的作用总是随着使用方式而变更，宋丽玲就是通过营造这种以西方眼光投射的东方情调来辅助她的计划顺利实施。她在不平等的东西关系中发现了一个不同于殖民者的参考框架的另一层参考框架，使得她能够窥视到殖民者的认知框架中的诸多弊病和缺陷，以至于能够反其道而行之。

宋丽玲以邀请伽里马了解东方文明为由与他接近，并不断表现着既高傲又怯懦、既矜持又谦卑的态度，“她”以舞台上的演技活化出西方观念中的东方女人应有的命运：清醒的臣服于西方男子的网罗中。这使得伽里马一步步强化了他的东方主义优越感，并进一步确信：她——觉得自己不如我。<sup>6</sup>这便体现出了戏剧的隐性结构：表面上是伽里马成为了宋丽玲的主人，但真实情况却是，伽里马早已深陷于宋丽玲精心编织的“东方幻梦”的骗局中不能自拔。

总结上述三部分，可见《蝴蝶君》中的跨文化内容不仅丰富，而且具有深厚的挖掘价值。不同的文化之所以会产生冲突，是由于没有通过较为平等地、合理的理解方式。而跨文化戏剧正是旨在通过多样的戏剧表现传统来展现其“杂交性”。

### 三、《蝴蝶君》里中西戏剧观的融合

黄哲伦在回答剧作中主题形式的处理问题时说：“理智地看来，亚洲与西方戏剧的融合对我来

1 周云龙，《越界的想象，跨文化戏剧研究》，厦门：厦门大学出版社，2010年，第191页。

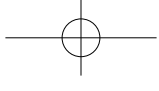
2 陈世雄，《戏剧人类学》，上海：上海古籍出版社，2013年，第366页。

3 伊恩·布鲁马，《日本文化中的性角色》，张晓凌、季南译，北京：光明日报出版社，1989年，第120页。

4 孙惠柱，《谁的蝴蝶夫人》，北京：商务印书馆，2006年，第184页。

5 周宁，《世界之中国：域外中国形象研究》，南京：南京大学出版社，2007年，第30页。

6 [美]黄哲伦，《蝴蝶君》，张生译，上海：上海译文出版社，2010年，第50页。



说是一件有趣的事情。……我认为从形式方面来处理问题显得更加有趣。”<sup>1</sup>因此，在《蝴蝶君》中，中国传统的戏剧模式与观念和西方的戏剧表演巧妙地融合在了一起，获得了一种具有相当自然的文化跨越性与独特美感。

就舞台展现看，《蝴蝶君》的背景基本是一个带有西方格调的东方背景。舞台演出区放置了一些绘有中国墙窗图案的移动屏风，它们可以根据剧情发展做各种组合。另外中国式的红木桌椅占据了大部分的舞台空间。从观众席上看去，中心舞台后面有一道弧形的斜坡，斜坡沿着舞台背景从右至左伸入观众席前方。幻想场景的表演都是在这斜坡上进行。中国红的颜色成为舞台的主色调，与白色的斜坡形成对比。除此以外，贯穿始终的中国背景音乐和担任了所有东方角色的亚裔男女演员本身为这出戏增加了异国风情。

在这个舞台布景的基础之上，《蝴蝶君》中由伽里马的自述所展开的戏剧故事就能够通过这个斜坡上下转换了。中国的京剧舞艺与带有日本风情的西方歌剧得以在这个舞台上交错、切换，共同组成了《蝴蝶君》的跨文化印记。

一方面，当需要表现戏剧场景主题时，舞台上的豪华细致的布景和道具便尽其所能地体现着东方情调的“异国豪华之美”。另一方面，作者部分地运用空舞台概念使剧情急需的时间和空间得到最大限度的自由流动。例如幼时的伽里马在他叔叔的壁橱里翻看色情杂志时的场景，以及光用扩音器的播放的音效就足以营造出宋丽玲与伽里马共同散步的北京街头的夜晚，或者切换成两人所处的巴黎大街、伽里马公寓等不同环境。这种极具象征意义的手法正是黄哲伦对中国戏曲的出色借鉴。而以器物来创造性地表明各种意念，如以几样不同的家具摆放来象征不同的场所：剧院、办公室、公寓等等。当伽里马所扮演的蝴蝶夫人举刀刺向自己的喉咙自杀时，演员从和服的领子里抽出一条红丝巾，象征着鲜血飞溅。这些具有象征意味的场景既能使观众产生真实情境的联想，

又丰富了戏剧的审美性。

除了为舞台融入充足的东方元素外，黄哲伦在处理方式上则是借鉴了布莱希特的戏剧理念，然而，这还是布氏在观摩梅兰芳的京剧表演后所得出的。二十世纪中叶的梅兰芳访美演出，使西方世界为之轰动，美国的新闻评论称：“数百年来中国演员在舞台上创造出一整套示意动作，使你感觉做得完全合情合理，……我倾向于相信正是这种示意动作的普遍性使得我们感到梅兰芳的表演含义深邃。”<sup>2</sup>更有知名文艺评论家指出：“令人感兴趣的是我们注意到希腊古剧和伊丽莎白时代的戏剧同京剧颇为相似。”<sup>3</sup>然而值得注意的是，美国评论界真正认同的，与其说是京剧，不如说是京剧的演出方式——他们仅仅由梅兰芳的京剧表演联想到了自己西方的古老戏剧传统。而德国戏剧家布莱希特却在这种表演中看到了他所能辨认出的一种有助于观众从“移情”的圈套中挣脱出来的“间离”手法。

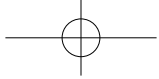
这种手法表现在《蝴蝶君》的舞台上较为明显的部分，就是表演环节中道具员的介入。因为剧情是根据男主角的自我回忆展开的，且不断变化着场景，因此舞台上的场景更换也分外频繁。于是，就出现了道具员和上台或下台的角色一起搬桌椅、移动屏风，置换背景的行为。或者，在历史背景变化时，道具员会扛着印有不同标志的旗帜，象征不同的地点和场景，如以法国标语的大旗来表示地点已经变为六十年代后期的混乱的巴黎。这种转变方式就如同在中国传统戏曲舞台上那样。道具员的介入是打破舞台幻觉的最有效的手段，他们的出现促使观众与舞台故事拉开了一定心理距离，以便于对整体剧情做理性的分析判断。

而与此同时，舞台上的演员们的表演也时刻提醒着观众们这场戏剧的寓意性。主人公伽里马和宋丽玲在剧中都有多重身份，他们时时能够跳出这个故事的时间顺序而从一种宏观的、总结性的角度来看待某一个场景的意义：在第二幕第三、

1 David Savran, *In their Own Words*, New York: Theatre Communications Group, 1988, p. 121.

2 周云龙,《越界的想象,跨文化戏剧研究》,厦门:厦门大学出版社,2010年,第188页。

3 同上,第189页。



四两场戏中，伽里马抱怨秦同志的突然出现，而宋丽玲则“开导”他说：“瑞内，通情达理一点。如果没有她，他们怎么可能明白这个故事？”这里的“他们”显然指的是在场的观众，而接下来伽里马就走向观众说：“现在，你们该明白，为什么我的故事会让这么多人觉得如此有趣。……从我的观点尽量理解它。我们都是我们的时间和空间的囚徒。”这里他的解释，其实却是一个引发观众思考与期待的谜团，随着剧情发展逐渐揭晓谜底。

《蝴蝶君》中的伽里马自始至终都对心目中的蝴蝶夫人迷恋不已，于是，从戏剧开场时的宋丽玲在舞台斜坡上的京剧舞蹈与最后伽里马自己扮演蝴蝶夫人的表演可谓首尾呼应；最开始时的伽里马向舞蹈着的宋丽玲身影喃喃呼唤：“蝴蝶，蝴蝶……”也与结尾时恢复男装的宋丽玲面对死去的伽里马尸体的问询：“蝴蝶？蝴蝶？”遥相呼应，这样的处理使戏剧中耐人寻味的意蕴在结尾时刻又浮出水面。“间离”的手法的运用，使这部戏剧又叠加出了丰富的多层次效果，促使戏剧不仅构成了东西文明的多维度对话，更在某种程度上引

发了关于东西方关系中的传统偏见的一场辩论，并最终让这场戏“能把结论一起带给能引起政治反响的观众。”<sup>1</sup>

《蝴蝶君》的舞台再现，应故事的背景需求，将东方京剧与西方戏剧的表演手法有意识地掺杂在一起，从叙事、表演和事件评论三方面都取得了相当理想的效果。戏剧表演与故事内容交相辉映，在为观众提供异国情调的享受同时，也不断对现实问题提出尖锐的质询。

### 结语

《蝴蝶君》作为一部跨越中西文化的戏剧作品，在戏剧故事所涵盖的内容与戏剧表演所展现的舞台效果中都着意于两种不同的文明交融。黄哲伦是一个有着亚裔背景的美籍剧作家，无论其对中国传统文化的见解是否正确，这部作品都是对长期西方有关东方社会偏见的一次成功纠正。通过作品内部的文明冲突，本戏剧是作家所期望的跨文化的交流：从作为人的共同的和平等的立场出发，来相互真诚地面对对方。

（作者单位：浙江师范大学）

1 David Savran, *In their Own Words*, New York: Theatre Communications Group, 1988, p. 118.