

## 对东方主义二元对话模式的解构

### ——评黄哲伦的《蝴蝶君》

李金实

(延边大学外国语学院, 吉林延吉 133002)

**摘要:**黄哲伦的《蝴蝶君》通过对真实的新闻事件的改写和对意大利歌剧“《蝴蝶夫人》的解构”, 并利用各种东西方的戏剧表现形式多侧面地揭发了东方主义意识形态下形成的话语霸权主义。本文以萨义德的《东方学》为理论依据分析这部作品是怎样结局的反转打碎以西方为主体的东西方二元对话模式的。目的是说明以西方为主体的对话模式只能是西方自以为是的自说自话, 并以此强调如果想达到真正的对话必须还原一个真实的东方。

**关键词:**东方主义; 二元对话模式; 解构; 黄哲伦; 蝴蝶君

#### 1. 引言

美国的亚裔戏剧创作在早年没有任何引人注目的成果。这是因为生活在美国的亚裔通常是与同族人相邻而居, 进不到主流文化的视野当中。因此尽管早在二十世纪初就有一些亚裔作家创作了一些戏剧, 但直到二十世纪六十年代, 才有人真正地、持续地探讨建立亚裔剧场的可能性。1965年终于在洛杉矶成立了第一个美国亚裔剧团 East West Players。随后在美国各地都有建立亚裔剧团或工作室, 例如 1973年在洛杉矶成立的美国亚裔戏剧工作室。

美国亚裔戏剧的第一次繁荣是在 East West Players 成立之后。首当其冲的是在 1973年成立的美国亚裔戏剧工作室从事创作的文学家赵建秀(Frank Chin) 1972年创作的《鸡屋华人》(*The Chickencoop Chinaman*) 和 1974年创作的《龙年》(*The Year of Dragon*) 描写华人华埠文化, 填了华裔戏剧的空白。1977年, 赵建秀的《龙年》打入了美国的主流剧场, 成为第一部得到公认的亚裔戏剧作品, 也是第一部在全美国电视上播出的亚裔戏剧。以上这些成果及美国亚裔剧团的形成, 使美国亚裔有了发表自己言论和话语的机会和渠道。

黄哲伦 1957年出生于美国洛杉矶一个中产阶级中国移民家庭。1979年毕业于斯坦福大学, 专攻英语。他对戏剧的兴趣是在读本科高年级时产生的。他师从美国著名的剧作家 Sam Shepard (*The Tooth of Crime* 的作者) 和 Maria Irene Fornes (*The Conduct of Life* 的作者)。在他们的指导下, 黄哲伦在 1978年以处女作 *F.O.B.* (《刚刚下船的中国移民》) 参加了奥内尔戏剧中心举办的全国剧作家大会。后来由 Joseph Papp 搬上百老汇的舞台, 并获得 1980年年度最佳新剧奖。他的代表作是 *M. Butterfly* (《蝴蝶君》)。此剧 1988年首次在华盛顿特区公演即获得极大的成功, 后来被搬到戏剧圣地百老汇演出。此剧为他赢得了托尼最佳戏剧奖, 并获普利策奖提名。

实际上, 种族及少数族裔问题不只贯穿于黄哲伦的作品中, 也是其他亚裔美国剧作家不可回避的主题。一直以来在美国主流文学中, 亚洲人除了作为典型化的反面形象外几乎无一席之地。黄哲伦通过自己的戏

---

【作者简介】李金实(1968-), 女, 英语语言文学硕士, 延边大学外国语学院英语系讲师; 研究方向: 英美戏剧及美国当代小说。

剧创作为处于社会边缘的华人、华裔，甚至其他少数族裔提供了发表自己的言论和话语的机会和渠道，同时促使西方直面少数族裔真实状况，为修正西方对东方的误读做出了努力。

## 2. 对东方主义二元对话模式的解构

### 2.1 《蝴蝶君》的写作背景

黄哲伦的《蝴蝶君》的灵感来自一个真实的事件——《纽约时报》的一则新闻

A former French diplomat and a Chinese opera singer have been sentenced to six years in jail for spying for China after a two-day trial that traced a story of clandestine love and mistaken sexual identity...Mr. Bouriscot was accused of passing information to China after he fell in love with Mr. Shi, whom he believed for twenty years to be a woman. (The New York Times. May 11, 1986)

1986年，一名法国外交官因给与他同居近二十年的中国情妇提供情报而被判六年刑期。在庭审时，这名外交官说这么多年来他都没有想到他的情妇居然是一名男性。在《蝴蝶君》中黄哲伦把这则新闻中的人物改名为高仁尼(Gallimard)和宋丽伶(SONG Li-ling)。黄哲伦的再创作重点不是在于人们普遍关心的问题，即为什么一个男人在与他人有了如此亲密的接触却会把一个男人误认为一个女人的问题，而是在于通过法国外交官高仁尼和他的中国情人宋丽伶之间的关系探索欧美帝国主义是怎么对亚洲和东方在经济上和政治上进行压迫，并从意识形态上依据自己的意志对东方进行典型化的。

这部戏剧除了以真实素材为依据之外，从题目到内容都与意大利歌剧《蝴蝶夫人》有着密切的关系。正如黄哲伦本人在《蝴蝶君》的编后语所说的一样，他的这部作品是对“《蝴蝶夫人》的解构”(Watt, 1995: 991)。黄哲伦没有简单地重复或模仿原作而是巧妙地利用这个故事来建构读者理解他的这部戏剧的情感轨道。黄的《蝴蝶君》的情节交错地在北京和巴黎展开，同时剧中不断地对秋秋桑和平克顿的故事加以反转表现，并通过使用服装的转换及双层舞台结构使剧中的人物可以自然而随意地穿梭于过去与现在、想象与现实之间。因此增加了剧情的复杂性和主题的多重性。

### 2.2 东方主义的概念

东方主义这个术语是由美籍巴勒斯坦裔学者萨义德最早提出来的。他在1978年发表的《东方主义》(Orientalism)一书中指出东方主义作为一种话语是欧洲文化霸权的产物。“欧洲文化通过东方主义这一学科以政治的、社会的、军事的、意识形态的、科学的以及想象的方式来处理——甚至创造——东方。”所以东方在东方学中，“过去不是(现在也不是)一个思想与行动的自由主体”(萨义德, 1999: 4-5)。东方并不是实在的东方，它是被西方创造出来的谎言。东方从来不是客观的、纯粹的东方，它是西方人心目中的他者。

美籍印度裔女学者斯皮瓦克把在西方(主流、中心、支配)与非西方(非主流、边缘、被支配)这一关系中的“非西方不能说话”这一后殖民理论的基本原理，运用到人类文化的所有方面。作为一个马克思主义者，她认为在社会的阶级区分层次中，处于社会最底层的贱民，自己是不能说话的。因此，从阶级的角度看问题，“贱民不能说话”就是一个最有典型性的代表。从有说话权与无说话权的角度看，除了种族问题、阶级问题外，还有一个性别问题。斯皮瓦克还是一个妇权主义者，特别关心妇女问题。自父系氏族社会以来，社会都是一个男权的社会，一切都被男人所支配。男人书写着女人，男人主宰了关于女人是什么和女人应该说什么的话语。从赛义德的理论原点出发，可以看到一切弱势群体都被剥夺了话语权，都不能自己表现自己、言说自己、书写自己，都在被他人表现、言说、书写。在此基础上斯皮瓦克总结到，所有的失语者总归起来，无非是三类：种族、阶级、性别。被压迫种族(如黑人)、被压迫阶级(穷人)、被压迫性别(女人)，都是不能说话的，都是哑言群体。

正像萨义德揭示出了东方不是如西方话语所言说的那样，从而使人产生了对东方真相的关怀一样，斯

皮瓦克指出了被压迫种族、阶级、性别并不是如人们以前所书写、所言说、所认为的那样，从而使人们对这些被压迫者的真相有了一种关怀。黄哲伦通过高仁尼和宋丽伶之间的故事来探讨东西方对性别和种族问题上的误解和西方对东方强加的误读。了解这种东方主义意识形态里根深蒂固的以西方人为主体的二元对话模式是理解黄哲伦的《蝴蝶君》的一个很好的起始点。因为这篇作品是对这种不合理的二元对话模式的有力考验和解构。

### 2.3 对东方主义二元对话模式的解构

黄哲伦的《蝴蝶君》作为美国亚裔戏剧的代表作融汇了东西方有代表性的戏剧表达形式。在此作品中我们可以看到日本歌舞伎、中国京剧、西方歌剧以及电视情景喜剧的表达技法。这些技法的使用并不是对东西方传统表现方式的简单套用，而是把这些手段与西方当代的戏剧中的后现代表现主义相接轨，达到了非常好的表现效果，并有效地为主题服务。这部剧的舞台使用双层结构，以1988年由John Dexter导演时的舞台为例，当时的底层舞台的四角放上椅子划出一个四边形的空间，在这个舞台主要演出真实的以及现在发生的内容，而上层舞台用一个倾斜的弧面与下层舞台相连，在上层舞台主要表演想象的以及过去的情节。由于上下舞台紧密相连，使人物可以自由地跨越时空进行对话，使情节可以任意地在想象与现实、过去与现在之间转换。剧中的人物也不是单一身份的固定形象，作者使用变换服装的技法，使人物具有多重性格和身份。例如，男主人公高仁尼，在剧中的主要是以法国驻中国外交官的身份出现，这时他的穿着比较正式，但在必要的时候戴上一顶海军上校的帽子便转眼间在观众的注视下变身成为《蝴蝶夫人》中的平克顿，在剧终时他换上了蝴蝶夫人的服装，戴上了女式假发便变成了不幸的蝴蝶夫人。剧中的宋丽伶等其他人物也使用同样的方法使他们具备了多重的身份。这些表现手法的使用本身是对传统表现手法的挑战，同时也象征着多元共存，平等自由对话的可行性。

从剧情上看，表面上这是一部关于令人难以置信的男同性恋的故事。本剧以高仁尼在狱中回忆往事的形式开始的。开场时他对着在上层舞台和着京剧伴奏唱歌的宋丽伶非常深情地喊到：蝴蝶，蝴蝶……他们的相识要追溯到1964年。有一天，法国驻北京外交部的会计高仁尼在人民大会堂观看歌剧《蝴蝶夫人》时，已被舞台上饰演蝴蝶夫人的那位中国“女子”宋丽伶深深吸引住了。对东方文化一直怀着好奇心和神秘感的高仁尼完全被散发着浓郁东方气息的宋丽伶给迷住了。高仁尼被提升为使馆的副领使，但由于各种原因，他与宋丽伶已半年未曾谋面了。一天，宋丽伶主动写信给高仁尼，信内含蓄地表达了她的内心世界。高仁尼激动地第二次来到宋家并真诚地向宋求爱。他与从不在其面前宽衣的宋丽伶终于确定了关系。其实，高仁尼的副领使一职的主要任务便是收集中国的有关情报给法国当局。殊不知，中方同样为了获取有关美国在越南的行动情报，派了男装女扮的京剧旦角宋丽伶来接近高仁尼并从其处获取相关信息。不知内情的高仁尼再次来到宋丽伶家时，宋谎称她已有了他的骨肉，高仁尼信以为真。以后，文革开始了，高仁尼已不能在中国人中间出入自由了。一次偶然的机会有高仁尼在一个楼梯处遇到了他朝思暮想的宋丽伶。更令他惊喜的，宋的怀里竟还抱着“他们的儿子”。可是，宋与“其子”马上就被红卫兵带走了。此后，高因工作表现失准而被调回法国，在归国前，他再次来到宋家，但宋家已面貌全非，而这时的宋丽伶却在接受劳动改造。1968年的一天，高仁尼在巴黎歌剧院又听到了《蝴蝶夫人》中的咏叹调，这时他更怀念远在他乡的宋丽伶，出乎意料地，宋竟来到巴黎并找到了他，俩人旧情复燃。后来，高仁尼因泄露情报而被捕，没想到站在法庭上指证他犯罪的男子却是宋丽伶。在囚车上，同因间谍罪而被判刑的宋脱光衣服，露出了男儿体，高仁尼这时才真正明白他爱了一个完美的谎话。后来，在狱中，高仁尼穿上蝴蝶夫人的戏装，戴上女人的假发，用刀剖腹自杀，嘴里喃喃地说到：蝴蝶？蝴蝶？

黄哲伦把宋丽伶塑造成为另一个蝴蝶夫人是对东方主义二元对话模式的解构和对西方父权话语模式的戏仿。作为西方人的高仁尼对东方文化的神秘感和捉摸不定感有着强烈的好奇心，他通过对中国的一些接触与自我理解，构建出了一个自我想象的意识空间。此间，他遇上了中国伶人即宋丽伶，她那矜持的气

质和令人难以捉摸的心理世界，使本已对东方文化有浓厚兴趣的高仁尼神魂颠倒。应该说，他对宋丽伶的爱不是一种单纯的肉欲与冲动，而是他对自己内心里早已浇铸好的那个完美的东方女性的幻想模型的应证。他从这个温顺被动的东方“女人”身上找到了他所期待的爱。事实上，他爱上的并不是宋丽伶本人，而是她所表现出来的符合西方人意识形态上理想化了的“女性”特征。正如宋在剧中所言：“只有男人才知道一个女人应该如何”（Watt, 1995: 1015）。他的这个理想与女人无关，是西方霸权主义意识形态作怪的结果。但在剧终时高仁尼不得不面对自己在不知不觉中被宋丽伶利用的事实，不得不承认自己才是那个被动、无知，顺从的蝴蝶夫人。最后他只能面对宋脱光了的男儿身，并绝望地剖腹自杀。这象征着男权话语模式的不正当性，也寓意西方话语霸权主义的失败，说明了东方学中以西方为主体的话语模式是对被压迫种族、被压迫阶级、被压迫性别的歧视和偏见。

### 3. 结 论

黄哲伦的《蝴蝶君》改变了人们心中常规的男女性别区分法。黄哲伦用变换服装等手法打破人们意识中传统的性别区分法。人的性别分为生理性别和文化性别。生理性别是天生的，而文化性别则是后天决定的。一个人是否是真正的男子汉或女人不是由生理性别决定的而是由自我意识和他人的意识决定的。在妄自尊大的西方人眼里，东方人不管男人还是女人都是温顺懦弱的，因此，东方女人是他们向往的性伴侣，而东方男人是缺少男子汉气概的“东亚病夫”。换句话说，东方不论女人还是男人在他们的意识中都是“女人”。在男同性恋者中有个不言自明的惯例，那就是如果一方是西方人，另一方是东方人，那么西方人自然扮演男性的角色，而东方人就扮演女性的角色。剧中的高仁尼坚持说自己在过去的二十年来从来都没有发现宋丽伶是一个男性，这与其说他在撒谎，不如说他是从骨子根本没有，也不想把宋当成一个男人。这都是西方文化霸权主义在作怪，他们根本就对他者的存在视若无睹，对客体的话语充耳不闻。但本剧的结局迫使那个自以为是的西方人不得不直面意想不到的事实，这正是对西方话语霸权主义者的教训。

黄哲伦的《蝴蝶君》对西方与东方的主客体关系也进行了探讨。根据东方主义，在西方人眼里，东方是因西方而存在，西方是强者，而东方是弱者，因此，东方是非常愿意与比自己强的一方结盟的。这就像东方的女人一样，“虽然她嘴里说着‘不’，但眼里却说着‘是’”（Watt, 1995: 1021），也就是说她从心里是愿意被征服的。高仁尼把这种主观臆断的理论发挥到对美国对越南的战争的预测上，认为越南的抵抗是暂时的，不久之后越南就会半推半就地俯首称臣，因为“东方总是屈从于一个更强的势力”（Watt, 1995: 1009）。但事实却大出他的预料，越南战争成为了美国唯一以彻底失败告终的战争。黄哲伦由此来说明以西方为主体的对话模式只能是西方自以为是的自说自话，并以此强调如果想达到真正的对话首先必须还原一个真实的东方。

总而言之，黄哲伦在《蝴蝶君》中用各种表现手法深入揭发了东方主义意识形态下形成的话语霸权主义。并通过对真实素材及世界名作的重写与戏仿展现东方主义二元对话模式是怎么建构了东方人，并强迫他们去按照西方的意愿去饰演自己的角色，而不是按照自己的真实身份而生存。但黄哲伦的更主要的目的看来是用这部作品强有力的说服西方对东方的真相有一种正确的认识。

#### 参考文献：

- [1] Klaus, Carl H. & Gilbert, Miriam. (1995). *Stage of Drama: Classical to Contemporary Theater*. New York: St. Martin's Press.
- [2] Watt, Stephen & Richardson, Gary A. (1995). *American Drama: Colonial to Contemporary*. Harcourt Barce College Publishers.
- [3] 刘象愚, 杨恒达, 曾艳兵. 从现代主义到后现代主义. 高等教育出版社, 2002.
- [4] 马新国. 西方文论史. 高等教育出版社, 2002.

- [5] 萨义德著. 王宇根译. 东方学. 北京: 三联书社, 1999.  
[6] 徐颖果. 美国华裔文学选读. 南开大学出版社, 2004.  
[7] 曾繁仁. 20世纪欧美文学热点问题. 高等教育出版社, 2002.

## Deconstruction of Orientalist Dialogue Pattern in David Henry

### Hwang's *M. Butterfly*

*LI Jin-shi Yanbian University*

**Abstract:** David Henry Hwang's *M. Butterfly* is a play based on a piece of news and it is also a "deconstructivist *Madame Butterfly*". The drama discloses the western discourse hegemony constructed by orientalist ideology from many aspects by applying both western and eastern drama techniques. This thesis, under the guidance of Edward Said's theory of *Orientalism* analyses the west-east dialogue pattern which was led by the west. It is aimed to reveal that the west-east dialogue pattern is one-sided monologue and emphasize the true dialogue will be achieved only by the revivification of true orient.

**Key words:** Orientalism; dialogue pattern; deconstruction; David Henry Hwang; *M. Butterfly*

(Edited by Nizee, Jessica and Ashley)