

西方人的《蝴蝶夫人》情结

孙惠柱

《东南大学学报》2004年第6期

—

爱德华·赛义德在《东方主义》一书的扉页上印上了马克思的一句名言：“他们不能表达他们自己，他们只能由别人来代为表达（represent，即代表）。” [1]马克思这句话本来是用来讲阶级差别的，这个“他们”说的是被压迫的无产阶级被剥夺了话语权；赛义德则把这句话套用来形容东方人在西方文学中的处境。从表面上看，这个说法对歌剧大师普契尼的《蝴蝶夫人》（1904年）和《图兰朵》（1924年）都很适用，因为这两个剧中的东方人完全是普契尼这个意大利白人创作的，其间没有一点东方人的参与。具体而言，应该说这个批评对《图兰朵》非常贴切，该剧中那个杀人如麻的中国公主本来就是荒唐的编造，而张艺谋等中国人用一面“西方经典”的大旗来包装所谓的“中国故事”，借用他人胡乱的“代表”来表达自己，更是荒唐之至。从赛义德理论推演出来的后殖民戏剧理论认为：

戏剧再现的过程本身就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的成员头上：一边说要表现他们的不同特色，一边却在把他们漫画化；一边说要庆祝他们存在的价值，一边却在抹杀他们的存在。 [2]

这正是《图兰朵》的问题。可是，热衷于赛义德理论的西方知识分子一般都忘了《图兰朵》，却常常抓住《蝴蝶夫人》不放。美国就有很多人根据这一理论批评《蝴蝶夫人》说，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”。《蝴蝶夫人》究竟是一部什么样的作品？

《蝴蝶夫人》和《图兰朵》的主人公都是异国姻缘中的东方女子，恰恰构成了一个强烈的对比：图兰朵磨刀霍霍，发誓要杀尽所有看上她的男人；蝴蝶夫人却忠心耿耿，默默地为一个负心的郎君而自杀身亡。当然，这两个女人都不是东方女子的榜样，但蝴蝶夫人是生活中确实存在的现象。在审美的意义上，《蝴蝶夫人》在20世纪世界各地舞台上取得了罕见的持久成功；在现实或者说社会学的层面上，蝴蝶夫人又意味着什么呢？西方的左派——尤其极端的女性主义者，还有那些生活在白人世界里的亚洲人后裔——把蝴蝶夫人说成是逆来顺受的“模范少数民族”亚洲人形象的始作俑者——一个负面的原型。在当代美国，对于西方人塑造的东方人形象的一个公认的判断是：“一百年来在美国代表亚洲人的流行形象从来没有超越过这样一个层次——给它最好的评价也就是脸谱化。” [3]这方面最著名的代表就是蝴蝶夫人。但讽刺的是，《蝴蝶夫人》的演出并没有因为这些批评而减少，反而还催生出一系列以之为原型的衍生作品。于是批评家更加批

评说，蝴蝶夫人流毒深广，模仿者众多，已经成了脸谱化的亚洲女子的代名词。这样的批评实在不大公平，应该说，有人模仿是因为这个故事有典型意义，怎么能怪原作者呢？其实二者的差别在很大程度上就是因为，不同于《图兰朵》中凭空捏造的东方人形象，《蝴蝶夫人》中的日本女性是从许多真实的生活素材中提炼出来的。

和《图兰朵》相似的是，以歌剧闻名于世的《蝴蝶夫人》原来也是一个话剧，而在话剧之前，最早的故事原型也来自书中；但《蝴蝶夫人》的书——话剧——歌剧的三级跳比《图兰朵》紧凑得多，前后总共才17年（《图兰朵》从书到歌剧花了200多年）。更重要的是，这个跨文化戏剧的创作过程整个比《图兰朵》晚很多，是在东西方之间开始了较大规模的交流，西方艺术家对东方有了较为切实的了解之后。日本于1854年在美国舰队司令佩里的大炮面前签下第一个打开国门的条约，1868年宣布明治维新，对西方世界全面开放，1887年一本描写日本人的法文小说《菊子夫人》问世，1889年英译本出版。小说的作者皮埃尔·洛蒂是个法国海军军官，从小爱海，其海上生涯长达42年，遍及大西洋、太平洋和印度洋周边的许多国家，他的小说故事性不强，游记的味道很浓，虽然只是浮光掠影，书中作为第一手资料记录下来的异国情调已经很可以吸引没有机会亲自去猎奇的欧美读者。

《菊子夫人》大致上也是这样，几乎是洛蒂自己和一个日本女人同居两三个月的日记节选。这个日本女人菊子并不是后来的《蝴蝶夫人》中那样的妻子，也不是女朋友，也不能算是妓女，而是介乎三者之间的短期合约夫人，时间以军舰在港口驻扎的时间为限。虽然主人公“我”说到他们的关系时用的词是“结婚”，他们的关系事实上是租赁，这在当时的日本是合法的。菊子夫人和后来人们所熟悉的蝴蝶夫人这一悲剧形象在性格上有很大的差别，基本上是个轻喜剧的形象，根本不可能为那个白人男人而要死要活，他们一开始就说好了时间和价钱，知道他到时候要走的。小说中最令人难忘的一笔也是发生在“我”离开以后。那时候“我”倒“感受到一种短暂的悲哀”，开始当他再次回房间去取一件小行李时，还没进门就意外地听到了菊子的歌声：

歌声是快乐的！我狼狈不堪，十分扫兴，几乎后悔又回来这么一趟。

.....

地上，摊着所有我昨晚按协议给她的那些美丽的皮阿斯特，她正以一个老兑换商的灵巧和技能，捻摸、翻弄它们，将它们往地上掷，拿一柄行家的小锤，使它们在他身边发出丁丁声，一面唱着不知什么鸟儿的浪漫曲，大概使她兴之所至随便哼出来的……[4]

这个菊子无情无义只要钱，上一任“丈夫”还没走远，已经在做准备接待下一任，这恰好证实了头天晚上“我”已经理性地做过的判断：“我努力使这次开拔给自己留下深刻印象，使自己动动感情，可惜收效甚微。这日本，如同当地那些小个子好男人和好女人，肯定缺乏不知什么素质，人们可以暂时拿他们寻开心，却毫不依恋他们。”[5]

和以后广为留传的蝴蝶夫人的形象相比，菊子夫人并不是一个十分“正面”的形象，对她的描写明显地反映出白种男人居高临下的沙文主义偏见。这种偏见直到现在还很常见，就在我写下这些文字的昨天晚上，看了一个刚刚获得 2004 年美国电影“金球奖”的美国片《迷失东京》，片中用两个美国人的眼光来看今天的日本，个个都滑稽可笑，个个都让我想起当年洛蒂眼里的菊子夫人。虽然人们并不能否认洛蒂的故事的真实性，因为洛蒂于 1885 年在长崎驻扎期间确实有过这样的经历，而且像菊子这样从乡下来到开放港口挣外国男人钱的歌伎当时也确实不少；然而在那时候，就是许多西方人也觉得这个日本小女人不够“典型”，对于他们自明治维新以后接触了日本文化所刚刚产生的浪漫热情有点泼冷水的味道。

西方人对日本文化的兴趣和它给人的神秘感很有关系。日本是远东最远的国度，开放得比中国还要晚（中国在 1840 年就和英国打了一场鸦片战争），但其开放却是用的和平的方式，而且一旦开放就很彻底。日本的小巧玲珑的建筑、诗歌（俳句）、戏剧（能剧）、工艺品，甚至包括他们人的体型，都使得西方人眼界大开。对于亲身在日本住过的洛蒂来说，他们的用具都像是“过家家”的东西，他们的人“还算小巧，由于长得古怪，手很细柔，脚也纤巧，可是从总体说来，很丑陋，而且矮小得可笑；神态像古董架上的小摆设，像南美洲的狨猴，像……我也说不上像什么……”[6] 然而在欧美的文艺圈里，“日本主义”（Japonisme）却成了一时的时尚，法国人马奈的印象派画、爱尔兰人叶芝的仿能诗剧和美国出身的庞德的意象派诗歌等等都成了当时西方主流文化中的热门话题。而这些和精明的菊子夫人的形象放到一起来看，显然很不协调。

尽管如此，《菊子夫人》还是于 1893 年被安德列·麦色杰搬上舞台变成了歌剧，那是因为西方对日本题材的兴趣实在太强烈了，而当时在西方能找到的日本故事又实在太少。这个歌剧和后来《蝴蝶夫人》的成功完全不可相提并论，现在已经很少有人知道它了。在该剧演出的同时，其他西方艺术家也在积极寻找更适合他们需要的日本形象。这时候又一个了解日本的跨文化作家出现了，他叫拉夫卡蒂欧·赫恩，生长在爱尔兰，19 岁移居美国，后来当了记者，40 岁上去了日本，以后一直住在那里教书写作，还娶了日本妻子生了孩子，变成了日本公民，写了好些关于日本的英文书和小说，向西方人介绍他所欣赏的日本文化的方方面面。

短篇小说《哈茹》（1896 年）的主人公是一个在日本的旧式传统下教养出来的女子哈茹，不管遇到什么事也不会表现出丝毫的忌妒、悲伤和愤怒，但最后终于因为发现丈夫不忠而悲愤死去。这位日本女性比菊子夫人更像是后来的蝴蝶夫人的原型。在赫恩的另一篇小说《红色婚礼》（1894 年）中，他描写了东方的殉情自杀的仪式。“东方的自杀不是源自盲目的狂躁的痛苦，也不仅仅是一种冷静和技术性的自杀，这是一种祭仪。”[7] 同样的仪式后来成了《蝴蝶夫人》中高潮时的关键情节。

在赫恩早期关于日本的作品中出现的多是比菊子夫人更为可爱的形象，这也和他的个人情况有关。他自己的形象一点也不吸引人，个子很矮，一只眼睛瞎了，而且明显地凹下去，另一只又凸出来。他从来没有接

近过和自己同种的白种女人，在美国娶的第一个妻子是个黑人，在日本娶了日本人。他在日本感觉比在美国好得多，因此更愿意向他的同胞介绍日本好的一面，特别是日本文化中传统的一面，诸如礼貌、温和、忠义、敬老等等，写日本女性时也强调她们的优雅、迷人、感性等方面，恰恰和菊子夫人相反，而这些特征正是当时迷恋于日本文化的异国情调的欧美人士更喜欢的。

1898年，第一篇名为《蝴蝶夫人》的文艺作品发表在美国《世纪杂志》上，这是一个短篇小说，讲的也是发生在长崎的一个白种军人和一个日本歌伎之间的婚姻。小说的作者是美国人约翰·路德·郎，他从来没有去过日本，但他的姐姐欧文·考瑞尔太太嫁给了一个派驻日本的传教士，对日本十分了解，经常给郎讲日本的故事。虽然小说《蝴蝶夫人》从《菊子夫人》那里得到了很多素材，但它的主人公的性格和故事的结局完全不一样，郎在这里揉进了一个当时在长崎发生过的真实的故事：一个日本歌伎给一个英国商人生了个儿子，英国人把儿子拿走放到长崎，请郎的外甥代为教育。歌伎试图自杀但被救起，后来在东京住到1899年正常去世——这是真正的现实生活中的蝴蝶夫人。

小说《蝴蝶夫人》把男主角的形象也颠倒了过来，现在他不再是一个风趣迷人博学能干的法国海军舰长，而是一个头脑简单却又极端自私的美国中尉；他不再是履行合约的临时丈夫，而是个典型的忘恩负义的负心郎。不但平克顿根本没把痴情的蝴蝶夫人放在眼里，他的美国妻子也好不到哪里去，当她在领事馆见到蝴蝶夫人乔乔桑时，她居高临下地说道：“多迷人，多可爱呀！……能亲我一下吗，你这个漂亮的玩物？”^[8]

郎的小说对美国人淡淡的讽刺并没有激怒美国读者，向来自高自大不怕人骂的美国读者有足够的肚量来接受这么点批评，或者干脆就没把它看成是批评，相反他们被蝴蝶夫人这个难以想象地温柔恭顺的“理想妻子”迷住了。小说引起了轰动，演艺业的明星、导演、制作人都纷纷来找郎商谈购买舞台剧版权之事。最后郎决定把版权卖给当时美国戏剧界的头号大腕大卫·贝拉斯科。贝拉斯科一身而三任：制作人、编剧、导演，而且都做得极其出色——这样的戏剧全才以后几乎再也没有过。贝拉斯科和郎合作担任编剧，然后就亲自制作和导演了同名的话剧，于1900年在百老汇推出。按照当时的美学标准和技术条件，这是个极其写实的演出，舞台上所制造的幻觉几可乱真。最为人称道的是一个创纪录的14分钟没有台词的场面，真能让观众以为蝴蝶夫人和她的孩子和佣人在台上挨过了令人心焦的12个小时：

角色们等着，看着，夜幕降临了，星星出来了，点了用来欢迎平克顿归来的灯笼一个又一个地熄灭了，台上一片漆黑。然后，渐渐地，东方破晓，鸟儿开始唱起来。14分钟的静场展示了12个小时的生活时间，让贝拉斯科在百老汇和伦敦西头的观众都像被魔法镇住了一样。是这个场面确认了这位戏剧家作为“舞台魔法师”的顶级地位，也是这个场面使在伦敦的约克公爵剧院看戏的普契尼最受感动。^[9]

普契尼最喜欢这个场面还有一个原因是，他听不懂几句英语的台词，但他看懂了这个戏，戏一结束他就走进后台，找贝拉斯科要求买下改编歌剧的版权。

歌剧《蝴蝶夫人》是1904年2月17日在意大利米兰首演的，首演没有成功，但问题并不全在剧本和音乐，甚至主要不在剧本和音乐。没有贝拉斯科这样的导演驾驭舞台细节的功力，演出在技术上出了很多毛病，例如音效不对，观众在台下怪声学起来；一阵风把乔乔桑的和服吹得鼓了出来，就有人在观众席里怪叫：“蝴蝶怀孕喽！怀的是托斯卡尼尼的孩子！”那是故意出女主角以及与她有染的指挥托斯卡尼尼的丑。也有普契尼的仇人存心要出他的洋相，趁机捣乱。但普契尼锲而不舍，改了三稿以后，终于在1907年的巴黎演出中得到成功，从此该剧演遍了世界各地，至今没有停过。《蝴蝶夫人》虽然是个悲剧，乔乔桑穿着和服自杀死去，西方人却并不认为和服有什么晦气，反而觉得这种独特的东方服饰极有魅力，掀起了一股和服热，普契尼只好不断地谢绝那些请他去为各种牌号的和服做宣传的邀请。

“蝴蝶夫人”是为西方权力者张目的政治叙事吗？奇怪的是，多数西方人和住在亚洲的亚洲人对《蝴蝶夫人》的看法却是很接近的，这两个截然不同的群体都很欣赏《蝴蝶夫人》，都认为这是个凄美的爱情悲剧，带着相当浓重的还算得上纯正的日本味道。在西方歌剧院里唱乔乔桑是几乎所有亚洲女歌剧演员的梦。近年来西洋歌剧唱得好的亚洲演员越来越多，中选得以主演该剧的亚洲女性也多了起来，前几年中国女歌唱家黄英就成了其中之一，国内的报纸一致为她大声叫好。虽然从历史上看演乔乔桑的大多数演员还都是白人，好像也并没有从根本上改编多数人关于这个戏的亚洲味道的定性。如果说这个戏针贬了什么，那就是造成乔乔桑悲剧的平克顿这个重婚的美国军官。真正的亚洲人很少会把蝴蝶夫人看成是个不值得同情的人物。可是，住在西方世界的亚裔和许多女性主义者就不这么看。原因是因为蝴蝶夫人遭到白人丈夫遗弃的悲剧故事在现实中重演过无数次，少数民族女士就最不愿意白人把她们看成是蝴蝶夫人那样的软骨头。她们要想在生活中挺起腰杆，因此就特别讨厌在舞台上看到这种凄惨的“美”。

在美国社会中，和白人结婚的亚洲女性相当多，大大超过娶了白人的亚洲男性，也超过了嫁给白人的黑种女性。按照上述“价值强加”和“政治叙事”的理论，蝴蝶夫人=理想妻子的情结已经在西方成了一种神话，而这是白人为东方人编织的圈套。但事实上，能够成为神话的故事都有一定的现实基础，像蝴蝶夫人一样最后自杀的亚洲妻子固然不会很多，但跟白人相比较为温柔恭顺的则绝不会在少数。可是，这些嫁给白人的亚洲女子对蝴蝶夫人这个名字往往十分敏感。在现在流行的女性主义者眼里，蝴蝶夫人绝对是太落伍了，哪怕是事实上当了蝴蝶夫人，也不能在口头上承认这个称号。

那些嫁给白人男子的东方女性会不会像白人娜拉那样勇敢地在丈夫面前争自己的权利？在生活中有成千上万的人已经这么做了，但那样的亚洲女性在舞台和银幕上却极少看到。其实近年来西方文坛出现了越来越多的亚裔女性作家，这方面她们的话语影响已经大大超过了亚裔的男性；然而，在她们作品中，人们看到的更多的却是亚洲女性对同文同种的男性的贬低和嘲弄。

例如，根据美籍华裔谭恩美的小说《喜福会》改编的同名好莱坞电影描写了形形色色的两代美籍华人妇

女（该剧还曾经改编成话剧在上海演出，曾又赴美演出的计划，但没有实现），影片中也出现了好些个中国男人，却一个个非蠢即恶，连台词都不给他们——这是一群没有话语权的木偶；找来找去，全片中惟一那个还算有点人味的男子却是个娶了华人女子的白种男人。比谭恩美更早出名的美籍华裔女作家汤婷婷（马克馨·洪一金斯敦）的成名作叫《女斗士》，后来也搬上了舞台，其中心意象是作者小时候听老人讲的花木兰的故事，书中的男性形象也远比女性负面，这几乎成了美籍华裔女作家写作的惯例。究其原因，一方面，她们的西方读者就是喜欢窥视东方女性的故事，而对东方男人兴趣缺缺；另一方面，这也是她们中许多人自己的生活的真实反映——这些女作家大多数就是嫁给白人以后呆在家里写作为生的。时代变了，她们可以成为比丈夫更有名甚至也更有钱的新派蝴蝶夫人”，掌握了很大的话语权，但她们一方面以卖弄她们眼中的亚洲文化来争取畅销，另一方面却总是更愿意把抨击的矛头朝向自己同胞中的男性，而不是指向在她们所置身的社会中掌握权力的白种男性。这一文化和性别的矛盾恰恰说明了“蝴蝶夫人”现象的普遍意义。

是一个男性美籍华裔作家的剧本对西方人的“蝴蝶夫人情结”及其背后的白人/男人沙文主义做出了最漂亮的批评。剧作家黄哲伦（大卫·亨利·黄）极其聪明地把“东方主义”理论和1985年报上看来的一则奇闻揉到一起，写了个跟《蝴蝶夫人》对着干的剧本，叫《蝴蝶君》。这个剧名起得非常巧妙，M. Butterfly，又像英文又像法文，缩写的M.就是不让人看出此君是男是女。

为《蝴蝶君》提供素材的奇怪故事是：1960年代一个京剧演员和法国外交官成了情人，20年后，两人带了孩子住在巴黎的时候被警察逮捕，法官在法庭上向前外交官宣布，这位演员不仅是个间谍，而且是个男人。法国人大吃一惊，事后对人解释说，因为他尊重东方人的习惯，在上床之前总是先关了灯，所以一直不知道。这个简单而又充满悬念的故事吸引了所有的读者，制作人找到黄哲伦聘他为百老汇写一个剧本。消息传开以后，大家都在等着看这个好戏，也都在猜测，这个戏会怎么里解开很多人心头的悬念——他们俩关了灯以后又怎么了？

黄哲伦最大的聪明就是，他完全彻底地回避了这个问题。他知道一旦去回答这个问题，剧本就难以避免情色之嫌。他别出心裁地为这两个男人的奇特关系想出了一个形而上的解释，发表了一个极其政治化的宣言。这么个难登大雅之堂的苟且故事怎么能跟政治拉上关系呢？这里是普契尼的《蝴蝶夫人》给他帮了大忙：京剧演员宋利灵男扮女装演出歌剧《蝴蝶夫人》时，被观众中的法国外交官伽利马喜欢上了，伽利马把宋利灵当成了女人，两人从此相好了二十多年。这怎么可能呢？原来这个法国人跟19世纪那个成了日本公民的美国作家赫恩一样，总觉得在白人女性面前感觉不好，老是梦想着要征服一个蝴蝶夫人这样的理想女人；但他到了东方人面前又有一套根深蒂固的帝国主义眼光，硬是把一切亚洲人都看成是女性化的，以为他们总是温柔恭顺，只会被动地欢迎强硬的男人。后来真相终于揭穿了，宋利灵在法庭上——也是在舞台上——一件件剥光衣服重现男儿身，把伽利马大大地奚落一通，骂所有的西方人对待东方人的态度都是一种“国

际强奸者心态”，以为东方人只是在嘴上假假地说“不”，眼里其实说的是“要”，心里就盼着那些西方男人带着硬家伙来“进入”。这里他的一些台词几乎像是在宣读一篇政治论文：

原则一：男人总是相信他们喜欢听的话。……

原则二：每当一个西方男人接触到东方的时候，他就已经糊涂了。西方人对于东方人有一种国际强奸者心态。……

西方人认为自己是雄性的——大炮、大工业、大款，而东方是雌性的——柔弱、纤巧、可怜……但是艺术不错，还充满了难以言喻的智慧——女性的神秘。

她嘴上说着不，但眼里却在说要。西方人相信东方人在内心深处想要被人掌控，因为女人是不能给自己拿主意的。……

你们指望东方国家在你们的枪炮面前低下头来，你们指望东方女人在你们的男人面前低眉顺眼。

……我是个东方人，作为一个东方人，我永远也不可能成为一个完全的男人。[10]

伽利马无言以对。这之前，他对东方人性别的误读已经致命地影响了他的情报工作，他竟向上级报告说，不要理会胡志明的抗议，越南人也是东方人，心里才欢迎拥有长枪大炮、硬通货的美国人呢。这么荒唐的推理放在这样一个奇特故事的语境中，竟也合乎角色的逻辑，全剧就这样突显出了“东方主义”偏见之荒唐。戏结尾的时候，法国男人生活和工作都被他的帝国主义和大男子主义偏见弄得一团糟，幻想破灭了，但他就是死不甘心，竟自己穿上蝴蝶夫人的服装，当场用毛笔在脸上画上一个日本女人的脸谱，用传统的日本方式“美丽”地自杀了。

《蝴蝶君》用生动的形象为赛义德的理论做了最好的讲解。但这个极为政治化的话剧因为掺进了性丑闻和间谍故事，在台上十分好看，一点也不觉得有说教气。戏里既有异国情调，又充满了悬念，而且还是取材于西方报上的新闻故事，尽管把白人骂得那么凶，白人们还都看得挺高兴。《蝴蝶君》在百老汇大获成功，得到1988年的通尼最佳剧作奖，还得了个最佳男演员奖，值得注意的是，通尼奖评委没把男主角奖授予在节目单上用最大字体排在第一行的大牌明星约翰·黎斯构（他的字体比剧作家名字还大，足见地位之高），倒把男配角奖给了剧中演宋利灵的名不见经传的华裔演员B.D.王（他在节目单上故意只用名字的缩写，让观众看不出性别，看戏时观众果然都在窃窃私议台上的蝴蝶夫人究竟是男是女）。那以后全世界各地的演出不计其数。讽刺的是，作为英语文学中最大胆地挑战西方人的蝴蝶夫人情结的剧作，这个剧的中心意象却还是那个温柔恭顺的“蝴蝶夫人”。在这个故事里，甚至一个中国的男人都知道，对付西方人最好的办法就是去扮成一个“理想的东方女子”——一个蝴蝶夫人，因为拥有长枪大炮硬家伙的西方人最喜欢看到女性化的亚洲人——柔情、羞赧、文静、脆弱，只等着让人家雄纠纠地“进来”。所以，詹姆斯·莫伊还是严厉地批评该剧说：

这些边缘化的、无性化的、甚至面目都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，

他们提供了很好的晚间娱乐，然后就飘散而去了，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。[11]

莫伊说的并非全无道理，但这不应该是针对黄哲伦的剧本的批评。戏是写给人看的，黄哲伦给百老汇写戏，观众绝大多数都是欧美人。他已经在狠狠地当面嘲讽他们了，他们还是拼命鼓掌，你还能有什么办法？蝴蝶夫人情结可以批评，可以嘲讽，可以解构，甚至还可以动变性手术，但就是不可能撇开，这个悖论又一次说明，这一情结在西方人心中是多么根深蒂固。

差不多就在黄哲伦解构《蝴蝶夫人》的时候，一群白人戏剧家也动起了《蝴蝶夫人》的脑筋，但他们绝对是要顺其道而行之，弄一个当代的新版本。他们的灵感也是来自一个真实的故事，那故事简单得多，只是一张离别的照片，一个越南母亲正要把她和美国大兵生的孩子送到美国去，从此她将再也见不到自己的骨肉。法国作家阿伦·布勃利尔和作曲家克劳德-米歇尔·勋伯格看到这张照片后，说动了当今世界上最成功的戏剧制作人英国人凯默任·麦肯拓什，后来又邀到美国词作家小理查·莫特比加盟，把《蝴蝶夫人》的故事和这张照片的越南背景揉起来，搞出了音乐剧《西贡小姐》，在百老汇演了十多年。

《西贡小姐》没有像《蝴蝶君》那样解构，而是忠实于《蝴蝶夫人》的主题，但因为创作期间《东方主义》一书和其它后殖民主义的理论已经风行于世，作者肯定注意到了知识分子中的这股潮流，也考虑到西方国家中少数民族的心理和政治要求，于是不但把80多年前的那个更多以异国情调取胜的《蝴蝶夫人》放到1975年刚刚结束战争的越南，而且更为直接地批评了对妇女与孩子不负责任的美国大兵。这个戏并非由美国人创作，既批评了美国人，又要在美国演出，因此在筹备和首演的前后麻烦不断。美国人莫特比一开始就不愿加盟，他担心美国观众会受不了新版《蝴蝶夫人》的批评，因为越南战争是美国人的一大心病。他说：

这两个法国人肯定是普契尼的崇拜者，他们建议把《蝴蝶夫人》和越南战争揉到一起，弄一个新的现代版。可是越南战争对美国的伤害太大了，一直到他们找我的1986年那时候，很多美国人还是不愿听人讲起越战的事情。……我觉得他们要搞这样的项目简直是疯了。[12]

后来他看到奥利佛·斯通的电影《野战排》成功了，觉得美国人大概可以慢慢接受越战题材，又去看了阿伦·布勃利尔和克劳德-米歇尔·勋伯格的音乐剧《悲惨世界》，这才接受了写歌词的任务。《西贡小姐》在伦敦首演取得了成功，此时已经计划于1991年春天在百老汇开幕，没想到在纽约排戏的时候，美国军队开始准备第一次海湾大战。因为这个戏里的负心郎是个在南越跟妓女闹出“人命”以后仓皇出逃的美国大兵，有不少人就担心这个戏批评美国大兵，捅破了美国人心上的越南疮疤，会影响美国人特别是派往海湾的军人的士气，因此劝制作人麦肯拓什取消或者至少推迟演出，等海湾战争打完再说。否则爱国的美国人可能会抵制这个戏，这样票房也会失败。但麦肯拓什不肯退缩，说他筹备这个戏比布什的战争计划早得多，而且已经卖出一千多万美元的票，不能变卦。大家都为他捏着一把汗，可是海湾战争打得出乎意料地顺利，很

快就胜利谢幕，美国人在战场上出掉了那口憋了一二十年的越南闷气，也就不在乎到剧场去为因他们的大兵而受难的西贡小姐抹一把眼泪了。《西贡小姐》也在百老汇一炮打响，一直演到 2002 年，战争和反战的戏剧竟实现了“双赢”。

但是，一些美国的亚裔活动分子却受不了西贡小姐的眼泪，首演的头两个星期里每天晚上都有以女性为主的亚裔举着牌子到剧场门口去示威，抗议该剧的白人创作者丑化亚洲人的形象，特别是丑化了亚洲的女性。他们呼吁说，亚洲妇女要站起来，而百老汇代表的美国主流文化还在继续把她们当玩物，大家应该抵制这个戏！

公平地说，《西贡小姐》是有很多可以批评的地方，这里赛义德的理论还是很有用的。剧中所刻意表现的文化他者并不是和美军作战的越共官兵，而是亲美媚美赖美国大兵为生的西贡妓女，一旦离开美国人就如丧考妣。剧中也有一些男性越共的场面，但几乎全都是脸谱化的木偶。唯一有点性格的越共角色是女主角“西贡小姐”的前男友，美国人撤退以后他成了一个有权的军官，要想从她身边夺走她和美国兵生的杂种孩子，竟被这个前女友一枪打死！这个戏对委身于美国大兵的越南妓女给予无限的同情，对跟美国人打过仗的越共就冷若冰霜。此外，《西贡小姐》比《蝴蝶夫人》更明显地媚俗和商业化，女主人公不再是只委身于一个白人的居家妻子，而是从一大群妓女当中选出来的“西贡小姐”，作者还矫情地把她设计成是个处女，让她只和大兵睡了第一夜就怀上了孩子。剧中一开幕就是妓院，台上晃动的全是向美国兵搔首弄姿的脱衣舞女的大腿。除了戏里，连戏外都用了很多亚洲女性的胴体来招徕观众，百老汇剧场外面的墙上贴满了越南妓女的巨幅剧照，全是比基尼。

可是亚裔组织的抗议活动并没有成功，也不可能成功，这一点他们从一开始就知道，抗议不过是出出气罢了。从总体上说，《西贡小姐》毕竟展现了一个由美国的战争和军人造成的悲剧，对越南女子的同情要远远多于对美国兵的。再说，每天晚上就是有那么多观众要来看戏，而且还包括了很多亚裔和亚洲来的旅游者，你怎么办？

对于东方人来说，要想在可以预见的将来改变西方人心中的蝴蝶夫人情结，几乎是不可能的事；不过，要想挽回东方人特别是东方男性的心理平衡和“自尊”，倒未必没有可能。其实蝴蝶夫人已经不仅仅是西方男人独有的情结，现在东方也出现了白种的“蝴蝶夫人”。1992 年《洛杉矶时报杂志》的一篇长篇通讯专门跟踪了一批在东京谋生的“金发歌伎”，文中写道：“西方女子在成群结队地去日本，她们在名为‘女主人酒吧’的地方娱乐男人，很轻松就能一夜挣上 1000 美元。不过，事情并不是简单地拿了钱就走人。”

[13] 这些金发歌伎所做的就是现在国内称为“三陪”的工作，但因为她们说不了几句日语，陪聊也聊不出什么来，主要是陪酒和陪唱卡拉 OK。她们的顾客多半都极有钱，因此除了在酒吧里的本职工作，她们也可以跟顾客谈额外的交易。一个名叫佳凯但不肯说出姓氏的女孩说了这样一个故事：一个平时总是带两个保镖

来的日本大老板迷上了她，总是缠着她说爱她，要包她做情妇。佳凯说可以谈谈条件，大老板答应先给她25万美元去开公司，还要把她写进他的遗嘱。佳凯说可以，但要带上律师，把一切都写清楚，“要看到文件证明那笔钱已经转到了她在三菱银行给自己的公司开的帐户上。” [14]

原来佳凯已经不是蝴蝶夫人，而是菊子夫人，不，比菊子夫人还厉害得多。菊子夫人是先服务再收钱，而且还没有当着男人的面数钱；佳凯必须先收钱再服务，一点也不含糊。毕竟过去100多年了，毕竟是美国女人在对付日本男人，这里有时代的差别，也有文化上的差别，但是，歌伎和她的男主顾的关系还是没有本质上的改变，只不过她用不着像蝴蝶夫人那么伤感、那么煽情，为一个玩女人的男人根本就不值得。

[1] Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

[2] Joseph R. Roach: “Introduction to Cultural Studies,” *Critical Theory and Performance*, ed. Janelle G. Reinelt et al. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, p. 14.

[3] James Moy: “David Henry Hwang’s *M. Butterfly* and Philip Kan Gotanda’s *Yankee Dawg You Die*: Repositioning Chinese-American Marginality on the American Stage,” *Critical Theory and Performance*, ed. Janelle G. Reinelt et al. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, p. 79.

[4] 皮埃尔·洛蒂：《冰岛渔夫·菊子夫人》艾珉译，上海译文出版社，1995年，第230—231页。

[5] 同上，第226页。

[6] 皮埃尔·洛蒂：《冰岛渔夫·菊子夫人》艾珉译，上海译文出版社，1995年，

第 141 页。

[7] Lafcadio Hearn: *The Selected Writings of Lafcadio Hearn*, ed. Henry Goodman. New York: Citadel Press, 1949, p. 371.

[8] 转引自 Edward Behr, et al. :*The Story of Miss Saigon*. New York: Arcade Publishing, 1991, p. 19.

[9] Edward Behr, et al. :*The Story of Miss Saigon*. New York: Arcade Publishing, 1991, p. 21.

[10] David Henry Hwang: *M. Butterfly*. New York: New American Library, 1989, pp. 82-83.

[11] James Moy: “David Henry Hwang’s *M. Butterfly* and Philip Kan Gotanda’s *Yankee Dawg You Die*: Repositioning Chinese-American Marginality on the American Stage,” *Critical Theory and Performance*, ed. Janelle G. Reinelt et al. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, p. 86. 此人其实是个华裔，姓氏应该是中文的，但因发音变异，原姓难以稽考。

[12] 转引自 Edward Behr, et al. :*The Story of Miss Saigon*. New York: Arcade Publishing, 1991, p. 57.

[13] Karl T. Greenfeld: “The Broken Dreams of the Blond Geishas,” *Los Angeles Times Magazine*, Nov. 8, 1992, p. 22.

[14] 同上, pp. 50-51.