

黄哲伦《蝴蝶君》“戏中戏”结构作用分析

张雪倩, 米昊阳*

成都大学 四川成都

【摘要】美国华裔作家黄哲伦的戏剧《蝴蝶君》一直被视为对东方主义颠覆性解构的经典文本,在后现代主义视角下,围绕其展开了关于性别与文化、民族与国家、身份与认同等议题的讨论。作为一部戏剧杰作,其本身的戏剧创作手法却常常受到忽视。本文拟从间离效果、角色塑造、身份认同三个方面分析《蝴蝶君》“戏中戏”结构的作用效果。

【关键词】戏中戏;《蝴蝶君》;戏剧结构;戏剧效果

【收稿日期】2025 年 2 月 14 日

【出刊日期】2025 年 3 月 17 日

【DOI】10.12208/j.ssr.20250096

Analysis of the function of the play within a play structure in David Henry Hwang's "M. Butterfly"

Xueqian Zhang, Haoyang Mi*

Chengdu University, Chengdu, Sichuan

【Abstract】David Henry Hwang's play "M. Butterfly" has long been regarded as a classic text that subverts Orientalism. Under the postmodernist perspective, discussions have been held around it concerning gender and culture, ethnicity and nation, identity and recognition. As a dramatic masterpiece, its own dramatic creation techniques are often overlooked. This paper intends to analyze the effect of the "play within a play" structure in "M. Butterfly" from three aspects: alienation effect, character shaping, and identity recognition.

【Keywords】Play within a play; "M. Butterfly"; Dramatic structure; Dramatic effect

“戏中戏”指的是在戏中演戏,许多学者都表达过对“戏中戏”的理解,但始终莫衷一是。曼弗雷德·普菲斯特曾在他的著作《戏剧理论与戏剧分析》中给出了一种较为全面的定义,指出:“戏中戏可以采取一个片段的形式嵌入更大的主情节系列中,这样它就可以汇聚作品的主要焦点;也可以在数量和质量上都超出主情节,使主情节缩减为一个框架——有时就剩一个序幕和尾声。”^[1]“戏中戏”是很多剧作家热衷运用的戏剧创作手法之一,同时还作为一种戏剧结构,为戏剧创作提供了丰富的可能性。外国文学史上著名的“戏中戏”作品是莎士比亚笔下的《哈姆雷特》和《仲夏夜之梦》,在中国的文艺作品里,明清戏曲中最常用这种创作手法,如徐渭的《四声猿》和李玉的《清忠谱》。但纵观古典时期,“戏中戏”都只是作为戏剧结构的一部分,仍没有脱离传统的叙事性结构,只是剧作家体现新颖巧思的一种技巧。进入 20 世纪,经皮兰德娄、日奈等

现代剧作家的继承与发扬,“戏中戏”的技巧被运用到精妙绝伦的地步,“戏中戏”与戏剧情节的关系发展到完全交融、难分彼此的程度。黄哲伦作为当代美国文学界具有重要影响的剧作家,其作品《蝴蝶君》中的“戏中戏”结构具有新时期特色,不仅打破了传统戏剧叙事性结构的惯例,还颠覆、解构了普契尼的经典歌剧《蝴蝶夫人》,传达了作为少数族裔作家的观念和思考。以上,“戏中戏”结构都是一种重要的手段。本文拟从间离效果、角色塑造、身份认同三个方面,分析《蝴蝶君》中“戏中戏”结构的作用效果。

1 间离效果:对内戏的理性思考

1939 年,德国著名戏剧家布莱希特在《论实验戏剧》中提出了“陌生化”理论(间离效果),“对一个事件或一个人物进行陌生化,首先很简单,把事件或人物那些不言自明的、为人熟知的和一目了然的东西剥去,使人对之产生惊讶和好奇心。……陌生化就是历史

*通讯作者:米昊阳,成都大学文学与新闻传播学院讲师

作者简介:张雪倩,成都大学文学与新闻传播学院硕士研究生

化,亦即说,把这些事件和人物作为历史的,暂时的,去表现。”^[2]他主张破除观众与演员、演员与角色、观众与角色之间在情感上的共鸣,以便观众在观看时保持清醒的头脑,理性地看待舞台上的一切。这种陌生化的手法作为布莱希特剧场理论中最突出的成就,对当时世界剧坛产生了很大的影响,指引了戏剧创作。黄哲伦就坦言:“我一度对布莱希特的理论非常感兴趣,我曾经吸收了一些他的做法。”《蝴蝶君》“戏中戏”结构的运用可以看作是布莱希特表演观点的一个成功实践,它几乎抓住了“陌生化”理论的所有要点。

《蝴蝶君》以第一人称内聚焦视角叙述故事,由主人公伽利马在狱中通过回忆的方式倒叙展开,时间从现在回溯过去再回到现在,所以《蝴蝶君》的外层结构为伽利马在狱中讲述与“蝴蝶夫人”的故事之后选择了自我了断,但在外层结构之下,不断插入大大小小的片段构成“戏中戏”,使主线叙事呈现出时断时续的状态。首先是第1幕第3场和第5场,伽利马向观众介绍他最喜爱的歌剧——普契尼的《蝴蝶夫人》。伽利马在其中扮美国海军军官平克顿,造成“一饰两角”的分裂感。而伽利马实现人物身份转换的方式是“从他身下的板条箱里拉出一顶海军军官帽,砰地戴到自己头上”,并没有做完全的换装,在饰演的过程中也不断面对观众对话,打断观众对表演的连续性和角色认同的连贯性,产生了演员与角色之间、观众与角色之间的双重疏离感。这场“戏中戏”展现的是平克顿抛弃巧巧桑回美国,巧巧桑绝望等待多年等来的却是平克顿在美国结婚的消息,表现了伽利马作为白人男性对东方的幻想与追求,渴望拥有自己的一个温顺美丽、甘于奉献的蝴蝶夫人,这当然是东方主义者一厢情愿的想象。但在《蝴蝶君》的主层故事中,却是作为白人男性的伽利马被欺骗利用,带着对“蝴蝶夫人”幻影的追求死去,《蝴蝶君》整个剧本的外层结构借用了另一个文本《蝴蝶夫人》的情节,戏与戏中戏形成了互文指涉的特殊关系,这种结构关系被多次运用在创作中,如莎士比亚《哈姆雷特》,陈凯歌《霸王别姬》,约翰·福尔斯《法国中尉的女人》等。《蝴蝶君》中戏中戏的出现较早,所指涉的又是另一部耳熟能详的著名文本,能令观众对接下来发生的情节产生期望,但不同于《哈姆雷特》里戏中戏和主戏发展一致,互相补充,《蝴蝶君》里两个戏的人物命运出现了截然不同的发展趋势,当主戏与戏中戏的故事情节产生背离时,观众的期待视野被打破,就产生了间离的效果,使观众有了耳目一新的感觉并从全新的角度审视《蝴蝶夫人》和思考黄哲伦所要传达的对东方主

义的解构意图。

《蝴蝶夫人》的故事情节作为戏中戏的重要内容在剧本中被反复上演,第1幕第6场宋丽玲也扮演了巧巧桑一角,不同于伽利马舞台上的表演,宋丽玲将巧巧桑的演绎一直延续到了“现实生活”中,甚至包括性别。观众受限于伽利马的第一视角,一直到第3幕第1场才能发现宋丽玲的真实身份——间谍,而且是个男人,当宋丽玲在舞台上卸下女装,观众与伽利马的震惊是同步的,温顺的蝴蝶夫人并不存在,一切都是演戏!服装的变化引发人物身份的变化,提醒观众不要陷入戏剧的幻觉效果中。因此,对于宋丽玲来说有着双重演员身份,在和伽利马日常接触的过程中扮演一位看似柔弱为爱奉献的东方“女子”,实际上利用伽利马获取情报,是这段关系中真正的上位者。伽利马在与宋丽玲交往的过程中,不自觉被拉入到了“戏中戏”,只有当宋丽玲独处时,对伽利马来说才是回到了现实生活。同时,宋丽玲又作为戏曲/剧演员,依靠着表演《蝴蝶夫人》和京剧吸引伽利马,在舞台上扮演“戏中戏中戏”,从舞台到现实生活,宋丽玲不是卸妆,而是换妆,一直快到戏剧结束,宋丽玲的真实身份才得以揭晓。这种反转的效果归功于中国传统戏曲元素的应用,东方的戏曲形式更自由、更程式化,是对现实生活的高度凝练,在布莱希特看来,中国古典戏曲的表演方式与他的“间离化”构想不谋而合,他认为:“从风格的角度来看,史诗戏戏剧并不是什么新鲜的东西。就其表演的性质和对艺术的强调来说,它同古老的亚洲戏剧十分类似。”^[3]这种表演形式能够让观众清楚地明白舞台上的演出不过是一场戏而已,从而误导观众和伽利马将台下的女装宋丽玲当做真实,误以为宋丽玲已经出戏了,而实际还在角色扮演当中。同时,戏曲演员也清楚地知道自己正在被观看,更不容易与角色共情,相比伽利马对现实和表演的混淆,宋丽玲显然更符合布莱希特对演员与角色要产生距离的要求。宋丽玲女装扮演的“戏中戏”内容隐藏了戏剧舞台的框架限制,占据了主戏的大部分情节,与主戏不是相互独立、边界分明的,而是呈现出了相互缠绕、若即若离的状态,在“戏中戏”里,伽利马认为自己成为了平克顿,拥有了一只“蝴蝶夫人”,极大的满足了白人男性的权利欲望,而实际上伽利马才是被蒙骗、心甘情愿奉献情报的“巧巧桑”,并为永远追求不到的东方幻影在狱中自尽,主戏与“戏中戏”的边界逐渐模糊,相交甚至交融,“戏中戏”打破自身的叙述框架融入主戏中,伽利马不断跨越戏内戏外,混淆了现实和虚构的区隔。最终,伽利马在狱中扮演着蝴

蝶夫人自尽一幕, 戏中情节与现实的情节合二为一, 戏中戏跃出被嵌入的框架, 产生了打破第四堵墙的效果。

《蝴蝶君》中“戏中戏”结构带来的间离效果是多方面的, 其中既有古典时期的特点: 1.互不干涉的套层结构。如宋丽玲的京剧表演, 只是作为营造气氛出现, 但京剧这一表演形式本身的程式化特点自带了间离效果。2.互为镜像的套层结构。即内戏《蝴蝶夫人》的故事发展与外戏背道而驰, 观众的期待视野被打破而产生的间离效果。又有现代性的特点: 宋丽玲的性别表演从舞台上延伸到了现实生活中, 戏中戏的内容与主线互相影响, 作为一种结构支撑起了整部剧, 二者的边界逐渐重合, 现实与虚幻的混淆产生了打破第四堵墙的效果。这些多重的间离效果使观众保持理性地思考, 从而质疑《蝴蝶夫人》潜在的东方主义思想。

2 镜像结构: 对主体性的消解

在运用“戏中戏”结构的作品中, 如果外层结构借用了内层结构的一些情节, 那么这两个叙述层常有相似的人物特性和人物关系, 使得不同层次的文本之间像照镜子一样互相映照, 戏里的现实时空和戏中戏的虚拟时空彼此映射, 相互交错, 互相阐释, 如果上位系列的人物又在下位系列中扮演角色, 身份的重合使其在双叙述层之间穿梭, 当其不能处理好真与假的关系时, 就会产生身份认同的困惑, 戏剧张力就体现在混淆的角色关系中, 这种真实与虚幻造成的冲突涉及主体性的建构和自我的确认, 正与拉康的“镜像阶段”理论一致, 也难怪拉康将镜像阶段比作一出戏剧^[4]。《蝴蝶君》中伽利马的悲剧便是镜像认同下的悲剧, 试进行分析。

拉康认为的镜像阶段发生在 6-18 个月的婴儿身上, 不同于动物照镜子后的乏味, 婴儿对镜中的像产生了自恋式的认同, 并且认为这就是“我”, 因为相比于现实中的婴儿不完整、不协调的自我认知, 镜中的婴儿是完整、统一、可操作的, 从而导致婴儿对镜中的理想状态产生高度的追求, 引发了误认。借此理论能够解释为什么伽利马如此迷恋《蝴蝶夫人》这部歌剧, 因为现实中的伽利马存在主体性缺失的危机。在不断插叙的回忆里, 反映了伽利马在现实时空中的形象: 懦弱的、边缘的、不受重视的。第 1 幕第 4 场, 伽利马处理不好和女生的关系, 害怕和她们打交道, 马克称他为“软骨头”。第 1 幕第 5 场, 伽利马和妻子海尔佳结婚是基于妻子的家世, 他们之间没有爱情。第 1 幕第 11 场, 伽利马回想起第一次经验, 感觉就像是“树叶被卷进了我的嘴巴里, 我的双腿失去了知觉”, 并不愉快。第 1

幕第 12 场, 伽利马面临着工作被辞退的危险。第 2 幕第 5 场, 海尔佳让伽利马去医院检查身体, 伽利马是他们夫妻没有孩子的主要原因。可见, 不管在社会关系还是夫妻关系中, 伽利马都是处于弱势的地位, 主体是匮乏的, 对应着镜像阶段中镜外的婴儿, 无法认清身体各部分的机能以及自己和周围的人物的关系, 处于混沌状态。当伽利马第一次看到《蝴蝶夫人》中的平克顿, 就像第一次看到了镜中的自己, 也就是其理想自我, 这是跟现实中的伽利马完全相反的镜像: 强壮的、有身份的、性别关系中主导的。这个镜像让伽利马获得了一种富有安全感的同一性体验, 并对其产生了终生的迷恋。他渴望成为平克顿, 渴望拥有自己的一只蝴蝶夫人, 任凭自己处置、无私奉献, 让他在这段关系中体会权力支配的快感, 找回失落的主体性。伽利马不止一次坦言“我知道这朵小花正在等我的电话, 而且, 因为我邪恶地拒绝这样做, 我第一次感觉到那种权力的冲动——这是一个男人的绝对的权力”“我的身体哆嗦了起来。不是因为性欲——不, 是因为权力”, 权力, 就是伽利马存在方式的确认, 伽利马通过平克顿的形象形成了完整的自我。但那终究不是真实的, 平克顿不等于伽利马, 平克顿只是伽利马想象的一部分, 如果自我想发展成为真正具有自我完整意识的自我主体, 就需要他者的确认。处在镜像阶段的婴儿, 通常是由母亲来完成这种确认, 在《蝴蝶君》中则是由宋丽玲来完成的。伽利马反复向宋丽玲提问“你是我的蝴蝶吗”“我要你说出来”, 当宋丽玲肯定说出“是的, 我是。我是你的蝴蝶”时, 戏中戏(镜中)内平克顿的形象与伽利马自我等同起来, 借助宋丽玲作为他者的目光, 伽利马实现了自我主体性的确认。拉康将这一认同的过程定义为“主体在认定一个影像之后自身所起的变化”^[5], 也就是伽利马将平克顿的形象据为己有, 不断弥补和平克顿的差异, 这种转变发生在细节中。如前所述, 伽利马原本是一个弱势的人, 但当他拥有了蝴蝶之后, 一切都不一样了, 他升职了, 图伦评价他“如果是一年前, 你可能就不在了。但是在过去的几个月里, 我不知道这是怎么发生的, 你已经变成了一个有进取心的自信的……家伙”, 伽利马对美国在越南战场的局势进行分析, 仿佛一切尽在掌握之中, 这种信心十足的态度好像他真的成为了平克顿一样, 因此与其说伽利马对蝴蝶夫人疯狂的迷恋使得他爱上了宋丽玲, 不如说是爱上了想象中高大的自己, 从始至终都是伽利马的一场彻头彻尾的自恋。但是拉康也提到, 这种对镜中形象的认同是需要借助他人的凝视来完成的, 完满的自我形象

无形中注入了他者性,这种形象本身就是异化的、分裂的,镜像认同所谓的同一性根本上是一种误认,把属于想象的东西当做真实的,把属于他者的属性当做自己的,一旦失去了他者的确认,主体又将跌落回混沌的状态,所以当宋丽玲恢复男性身份,打破了为伽利马塑造的类平克顿的完美镜像时,伽利马就会对现实的一切难以接受,最终崩溃,自行了断。伽利马的悲剧来源人对“真我”追求的无能为力,主体都是被他者所建构的。

拉康的镜像阶段理论受到黑格尔的启发,黑格尔关于自我意识问题的主奴辩证法认为,两个主体的自我意识是相互存在的,没有独立性,伽利马因宋丽玲成为伽利马,宋丽玲因伽利马成为宋丽玲。同样,被其象征的东西方也像互相照镜子一样,从彼此身上找到自我,不存在没有东方的西方和没有西方的东方。因此,西方通过将东方认为是落后的、女性化的是来确立自己主体性的地位,正如宋丽玲所说的一样“西方认为他是男性的——巨大的枪炮,庞大的工业,大笔的钞票——所以东方是女性的——软弱的、精致的、贫穷的……”^[6],这种“西优东劣”的二元对立体系是东方主义者为了建构“自我”而人为构建的产物,在萨义德看来东西方之间存在着“权力关系、支配关系、霸权关系”^[7]。但这种对镜中幻像的认同从一开始就是误认、是异化的,是很容易被解构的,黄哲伦正是在《蝴蝶君》中嘲笑了白人高傲的东方主义态度,这种意图是通过剧中戏中戏结构的镜像特征传递的。

3 戏曲元素:对身份属性的追问

“戏中戏”结构可以打破单一化的风格特点,营造出不同于整个剧本的另一种风格和气氛,同时也能表达创作者的戏剧观、人生观,特别是在《蝴蝶君》中内戏部分还运用到了中国传统戏曲元素,结合黄哲伦华裔剧作家的身份,京剧应当是作为一种中国文化的象征性符号,体现了作者对中西方异质文化的复杂态度和表达对自身文化身份属性的追问。

黄哲伦是出生在美国的第二代华裔,自幼接受美式教育,认同美国自由民主等理念,并能熟练地运用英文进行创作,与父母辈相比,更加拥抱美国主流文化,并自认为已经获得了主流文化的高度认可。但实际上,黑头发黄皮肤的他们永远无法抹去自己的肤色,永远无法摆脱被西方视为“他者”的命运;另一方面,他们一时间又不能完全切断来自中国传统文化的影响,深层的文化心理层面还停留着来自中国浮光掠影的记忆,相隔甚远的文化故国的残片不断闪现在他们眼前——或来自父母的描述、或来自唐人街的见闻。于是,当他

们对主流文化热烈拥抱遭到冷遇之后,不得不回过头来,正视过去,将这些破碎的残片进行缝补、填充,来寻求一种心灵支撑。戏曲元素作为一种文化记忆符号,最常见于华裔作家的作品中,尽管他们并不一定都听过或看过真正意义上的戏曲,但仍让作为“离散者”的他们找到了身份认同的持久力量,在反复书写的过程中一步步让自己断裂、破碎的身份建构得完满。黄哲伦回忆初读《花鼓歌》这部小说时,形容自己像找到失散已久的亲人一样大喜过望,“这里有我耳熟能详的人物、文化、环境,但我从来不曾设想会在一本书上读到它们”。京剧元素也不止一次地出现在他的作品当中,比如在他早期的戏剧《舞蹈与铁路》中,就描述了两个修筑铁路的华工在艰苦工作之余来练习关公戏,龙就说道:“当高山已经把你的肌肉变成冰块的时候,练习(关公戏)是丑陋的。当我的身体被伤害得这么厉害,以至于无法来到这里的时候,我看着别的中国人就想,‘他们已经死了。只是因为白人强迫他们,他们的肌肉才工作。我活着是因为我仍然能强迫我的肌肉为我工作。’”^[8]在这里,练习戏曲成为了国外华工对个人尊严的确定。在1988年初版《蝴蝶君》中,有三处内戏采用了京剧元素,分别出现在开场宋丽玲的京剧舞蹈、宋丽玲在舞台上表演《贵妃醉酒》以及结尾伽利马的记忆闪回中。这三处内戏均以舞台效果的形式呈现,采用仪式化的风格,将京剧表演的呈现简化成片段式的移动和走位,即“舞台后部的区域突然被一束刺眼的白光照射,变成了京剧表演的舞台。两个舞蹈演员随宋一起登场,宋在那两个舞蹈演员间优美地滑行。鼓声突然砰地一声停了下来。宋摆出一个姿势,径直看着他。”^[9]黄哲伦此时明显不了解京剧,对京剧艺术的运用还停留在为戏剧营造一个充满东方异域风情的氛围上面,这当然也是为了商业效益的考量,但也不仅限于此。开场时“在中国音乐的铿锵的敲击声中”,宋丽玲表演着京剧,“渐渐地,灯光和声音同时淡出;京剧的音乐融入一幕西方的歌剧、普契尼的《蝴蝶夫人》的‘爱的二重奏’的乐声中。”^[10]这里西方歌剧的音乐代表了西方的文化和社会背景,伽利马以西方的方式诠释宋的舞蹈,表达了剧作者对中西方文化之间沟通障碍,互相误解的无奈和挣扎困惑。第3幕第2场,当宋恢复男儿身的时候,西方的《蝴蝶夫人》和中国的京剧音乐同时响起,震声的音乐暗示戏剧的高潮,音乐的混合更显示了两种文化斗争的加剧。此时的黄哲伦已经渡过了早期“因故国文化缺失而产生的自卑情结”于是“趋于宗主国的文化标准”的心态,开始逐渐接受遥远的东方的“另一个根”

并思考中西文化间冲突交融等问题。当《蝴蝶君》大获成功,黄哲伦跻身一流作家行列,摆脱了早期华裔移民流亡不定、边缘化的境地之后,除了思考华裔身份建构——因为通过中国传统文化符号已经确立了自己的身份定位,还进一步探究了“身份流动”的问题,这在2017年复排版《蝴蝶君》中体现得更为深刻。复排版《蝴蝶君》与初版《蝴蝶君》最大的不同在于增加了京剧的武打场面和具体的故事内容,而不仅仅是作为一种东方色彩的视觉氛围。复排版请了专门的京剧顾问,演员有专业唱段和武打动作,为西方观众展现了真实的中国戏曲样式。同时,对于戏曲片段的呈现也不再游离于戏剧故事之外,而是更紧密地与剧本思想和舞台形式相结合,特别是在增加的宋丽玲表演《梁祝》的片段中,内戏中祝英台不断穿梭于男女性别身份中,与宋丽玲模棱两可的性别身份相呼应,借宋丽玲之口说出了他所追求的是一种平等的性别关系(“但在我的作品中,男孩女孩是平等的”),他向往的是在多元文化背景下,所有身份、性别的人类平等共处,正如黄哲伦在《蝴蝶君》后记中所表达的那样:“《蝴蝶君》有时会被认为是一部反美国的戏剧,是对西方支配东方、男人支配女人的模式化观念的一种谴责和反对。恰恰相反,我把它看成是对各方的一个请求,希望它能穿透我们各自的层层积累的文化和性的误解,为了我们相互的利益,从我们作为人的共同的和平等的立场出发,来互相真诚地面对对方。”^[11]

4 结语

黄哲伦的《蝴蝶君》一直是被看作反东方主义的范本,其研究也多围绕着性别与文化、民族与国家、身份与认同等话题展开。本文主要从《蝴蝶君》戏剧本身入手,探讨“戏中戏”结构在颠覆和解构《蝴蝶夫人》经典文本、表达剧作家戏剧观、人生观的作用。首先是戏中戏结构内外层叙事背离发展以及内戏与主戏相互融合产生的打破第四面墙的效果,引发了观众对于内层文本《蝴蝶夫人》代表的刻板东方主义印象的思考与怀疑;其次是运用拉康的镜像学说理论,戏中戏结构造成的镜像特征解构了伽利马(西方社会)主体性的建构,西方社会通过贬抑东方来确立自我的行为是不可靠的、是摇摇欲坠的;最后,戏中戏结构中内戏关于中国戏曲

元素的运用,传达了作为少数族裔的剧作家对于中西方文化交流与沟通和自身文化身份属性的追问与思考。

参考文献

- [1] 曼弗雷德·普菲斯特.戏剧理论与戏剧分析[M].周靖波,李安定译.北京:中国传媒大学出版社,2004:289.
- [2] 贝托尔特·布莱希特.布莱希特论戏剧[M].丁扬忠译.北京:中国戏剧出版社,1990:62-63.
- [3] 贝托尔特·布莱希特.戏剧小工具篇[M].张黎,丁扬忠译.北京:北京师范大学出版社,2015:126.
- [4] 拉康.拉康选集·助成“我”的功能形成的镜子阶段[M].褚孝泉译.上海:三联书店,2000:93.
- [5] 拉康.拉康选集·助成“我”的功能形成的镜子阶段[M].褚孝泉译.上海:三联书店,2000:90.
- [6] 黄哲伦.蝴蝶君[M].张生译.上海:上海译文出版社,2010:129.
- [7] 爱德华·W.萨义德.东方学[M].王宇根译.北京:生活·读书·新知三联书店,1997:8.
- [8] Hwang, David Henry. Trying to Find Chinatown: The Selected Plays of David Henry Hwang. [M]. New York, Theatre Communications Group, Inc, First edition, June 2000.
- [9] 黄哲伦.蝴蝶君[M].张生译.上海:上海译文出版社,2010:33.
- [10] 黄哲伦.蝴蝶君[M].张生译.上海:上海译文出版社,2010:3.
- [11] 黄哲伦.蝴蝶君[M].张生译.上海:上海译文出版社,2010:154.

版权声明: ©2025 作者与开放获取期刊研究中心(OAJRC)所有。本文章按照知识共享署名许可条款发表。

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



OPEN ACCESS