戲劇研究　第11期
Journal of Theater Studies
2013年1月　　頁89-112

亞裔男性演員在美國：五反田寬的《美國狗去死吧》*

謝筱玫
國立臺灣大學戲劇學系助理教授

前言

亞美劇場經歷七〇年代趙健秀（Frank Chin）等劇作家的開疆闢土，終於在八〇年代嶄露頭角。第二波[1]（the second wave）亞裔劇作家走在前輩鋪好的路上，心態與技藝上皆有備而來，其中黃哲倫（David Henry Hwang）、五反田寬（Philip Kan Gotanda）的作品已成功躋身主流，儼然爲亞美劇場的中流砥柱。本論文所要談論的《美國狗去死吧》（*Yankee Dawg You Die*，1988年）即爲日裔作家五反田寬（1951-）的作品。五反田爲美國第三代日裔，先後有音樂與法律的學位，在學期間即展現對音樂創作與演奏的興趣，曾以亞裔經驗爲出發創作了

* 五反田寬的《美國狗去死吧》一劇的兩名主角皆爲男性，本論文的舉例與分析因而多以亞裔男性形象與男演員爲主，故在此參酌並感謝匿名審查人之建議，將原標題〈亞裔演員在美國〉加入「男性」二字。但本文所提出的觀察與討論，即亞裔演員所面臨的大環境，以及如何在這樣的環境下安身立命等問題，不獨限於男性，也是亞裔女性演員共同的困境與生命課題。

1 我在此同意休士頓(Velina Hasu Houston)與李金(Esther Kim Lee)，使用「波」而非「代」(generation)。蓋「代」一詞有年齡層的暗示，而「波」則可以強調不同時期的美學風格與文藝政治訴求。第二波作家有許多乃劇場正規訓練出身，有MFA創作文憑，較第一波創作者更正面樂觀，也具有挑戰主流劇場的野心。見Velina Hasu Houston, "Introduction," *The Politics of Life: Four Plays by Asian American Women* (Philadelphia: Temple University Press, 1993), p. 23. 及 Esther Kim Lee, *A History of Asian American Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 125-126.

臺灣大學學術期刊資料庫

不少鄉村搖滾風格歌曲，並一度自組樂團，（黃哲倫也是成員之一），最後在他的第一個戲劇作品《酪梨小子》（*The Avocado Kid*，1979年）——發想自桃太郎故事的音樂劇——找到了更適合他發揮創造力的媒介，自此正式走上戲劇創作領域。其作品自《二代漁夫之歌》（*A Song for a Nisei Fisherman*）、《洗》（*The Wash*）開始躍上主流劇場，之後更將觸角伸及電影，編導《洗》（*The Wash*，1988年）、《吻》（*The Kiss*，1992年）、《人生好味道》（*Life Tastes Good*，1999年）等片並參加多次國際影展。

儘管作品已獲得主流關注並登上大舞台，他的創作選材仍不欲迎合特定觀眾，「應該是觀眾走向你，這麼說或許聽來頗自大，但這相當於一種信念。」[2]有些亞裔作家抗拒亞裔美國的族裔標籤，認爲那是創作上的緊箍咒，五反田則認爲那是一種政治上的賦權，而隨著時代演變，「亞美」一詞也可以衍生出不同的意涵，因而可產生不同的訴求與創作內容。[3]他的作品皆從週遭的日裔經驗出發，而且形式多元，寫實與非寫實的表現手法皆有所嘗試。其筆下的人物往往展現無比韌性；《美國狗去死吧》一劇像是他對美國亞裔演員的致意。「我想要捕捉在他們所處的那個世界中，試圖維持身爲演員與身爲人的尊嚴之困難。」[4]此劇談笑間隱含政治針砭，四兩撥千金戲耍刻版印象。亞裔族群在美國長期被主流媒體塑造爲異己，身爲這個產業結構中的亞裔演員究竟如何看待自己的職業？此劇藉由兩位不同世代的男演員彼此的互動與衝突，思索亞裔演員如何自處。本論文以美國演藝產業的大環境切入，檢視亞裔演員相對邊緣的地位，同時試著將《美國狗去死吧》放入此社會文化脈絡之中分析，探討：身爲資本主義文化工業下的生產者／受害者／獲利者，亞裔演員如何尋求平衡。

美國舞臺上最早的亞洲形象之一當數一七六七年出現於費城南渥克劇院（Southwark Theatre）的《中國孤兒》（*Orphan of China*），該劇由伏爾泰（Voltaire，1694-1778）的法文劇本（1755）翻譯改編而來，白人將臉塗黃，以中東裝扮演出中國人。於是，在多數美國人並未親見眞正的中國人之前，所謂的

[2] Michael Omi, "Introduction," in *Fish Head Soup and Other Plays*, by Philip Kan Gotanda (Seattle: University of Washington Press, 1991), p. xvi.

[3] 見Esther Kim Lee, pp. 145-146. 及 Ann-Marie Dunbar, "From Ethnic to Mainstream Theater: Negotiating 'Asian American' in the Plays of Philip Kan Gotanda," *American Drama* 14.1(Winter 2005): 15-31.

[4] Michael Omi, p. xx.

臺灣大學學術期刊資料庫

中國就是充滿異國情調的符號，也反映歐美對於亞洲這些古文明的印象：即，中國、印度等是曾經富庶繁盛但已然沒落的文化古國。十九世紀前半，博物館展覽與馬戲團常以教育與娛樂之名，展示東方人，東方身體的異質性對多數的美國人而言仍是新奇的，用以滿足當時觀眾的偷窺與獵奇心態。一八五三年廣東戲班（Tong Hook Tong）一行四十二人應邀渡海至舊金山剛成立不久的中國戲院演出，爲第一個眞正由中國人擔綱演出的戲劇，在西岸僑界造成轟動。但轉移至紐約市演出時卻遭慘敗，打不進東岸白人爲主的市場。與中國有關的主題向來很受紐約觀眾喜愛，諸如《美國佬在中國》（*The Yankees in China*, 1839年），《愛爾蘭人在中國》（*Irishman in China*, 1842年），《倫敦佬在中國》（*The Cockney in China*, 1848年）等喜劇，但皆爲由白人扮黃演出中國人（且多帶搞笑成分），美國觀眾習慣的是西方版本的中國表演，對中國戲曲的表演美學與唱法感到十分陌生困惑，該廣東戲班的挫敗顯見當時美國觀眾尚未準備好觀賞正統的中國傳統表演，仍習慣看白人模擬的想像中國。實際上，直到二十世紀，白人戲仿的亞洲人遠較眞實的亞洲人有票房吸力。[5]

根據《亞美劇場史》（*A History of Asian American Theatre*）一書，亞裔美國人（Asian American）一詞在一九六五年以前是不存在的，更遑論亞美劇場（Asian American Theatre）一詞。今日這些稱呼皆因美籍日裔歷史家市岡（Yuji Ichioka）在一九六五年鑄組了此一詞彙而生。第一個亞美劇團「東西表演家」（The East West Players）亦在同年於洛杉磯成立。美國的亞裔演員長期侷限在數量少之又少且多爲負面刻板形象的角色中（家童、園丁、侍者、洗衣工、二戰期間的日本兵、越共、溫柔藝妓、性感壞女人），亞裔劇團的出現，不啻提供其劇場工作者一個恣意創作的平台，也陸續產生了許多敘說亞裔美國人經驗的劇作。透過表演與創作，美國的亞裔族群積極爭取能見度與社會資源，並與大時代互動

[5] 1870年代美國開始一連串的排華運動與排華法案，此時的美國舞臺也反映了這種風氣，由1879年《中國佬得走》（*The Chinese Must Go*）這樣的劇名可見一斑。莫伊（James Moy）有力地檢視並批判美國文化百餘年來如何在觀光、舞台上、博覽會、銀幕等場域展示與呈現中國人，造就今日美國普遍對中國人的刻板印象。關於這個主題可以參考其書 *Marginal Sights: Staging the Chinese in America* (1993)。此外，1930年代興起於唐人街的夜總會提供了另一個表演與想像東方的場域。夜總會文化應此時唐人街開始發展的觀光產業而興盛，各亞裔表演者聚集於此，極盡能事地滿足白人觀眾對亞裔（女性）的幻想。當時用來招攬客人的廣告詞：「關於中國女孩的傳言，都是眞的。」由此可見。見Esther Kim Lee, pp. 8-10.

臺灣博碩士學術期刊資料庫

對話，重新建構自身形象。

在此之前，就如本劇作者五反田寬透過《美國狗去死吧》劇中的資深演員之口提醒我們，他年輕的時候並無所謂的「亞美意識」，有的只是一群熱愛表演的東方人（Orientals），在美國各表演場域從事雜技歌舞等演藝工作。而也正因爲他們的披荊斬棘，後繼者才能站在他們打下的江山、奠下的基礎上前進。確實，一九六〇年代以平權爲訴求的社會運動推動美國社會邁向多元化，女性與邊緣族群伴隨著反越戰民氣開始發聲，挑戰主流，一時間百家爭鳴，衆聲喧嘩。美國長期以來的白人男性中心權威逐漸鬆動。美國亞裔運動即在這股風起雲湧的民權潮流中興起。

因此，「亞美」（Asian American）一詞是爲了政治社會目的而被建構出來的詞彙與意涵。以亞洲一詞來涵蓋許多不同語言文化、種族、歷史經驗的群體頗受爭議。「亞裔美國」一詞，集合囊括了這些族裔，儼然代表了所有群體，因而容易掩蓋其間的個體性與差異性。做爲泛一族群，美國亞裔運動訴求的是亞裔之間的同胞愛，是集體意識與共同的身分認同，反映六〇、七〇年代的社會運動，凝聚亞裔過去個別受壓迫的歷史經驗，爲了中止歧視，爲了爭取能見度，亞裔團結集合爲一個大群體。

一、亞裔男性代表：傅滿州與陳查理

這種策略結盟見諸於戲劇上，因亞裔族群深受刻板形象之害，故在其劇場中反覆挑戰主流社會對他們的觀看／觀感。美國主流社會對於亞裔的刻板印象，反映在媒體對於東方形象的形塑刻劃上，如溫吞有禮的陳查理探長、陰險狡詐的傅滿州、危險挑逗的龍女（dragon lady，如妓女、傅滿州之女等）、溫順可人的蓮女（lotus blossom，如藝妓、中國娃娃、夏威夷美人）。

傅滿州與陳查理分別從二十世紀初暢銷的犯罪小說與偵探小說衍生，化身於多部廣播劇、電視劇與電影中。[6]英國作家羅默（Sax Rohmer）如此描述他小說中的傅滿州，「長著莎士比亞的額頭、撒旦的臉，腦袋刮得精光，細長的、不

[6] 根據姜智芹的研究，西方關於傅滿州博士的電影一共有14部（1921-1980），關於陳查理探長的電影更多，光是自1925年第一部相關電影《沒有鑰匙的房間》開始，到1949年的《天龍》，已多達47部。見姜智芹：《傅滿州與陳查理》（南京：南京大學出版社，2007年），頁75、152-153。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

乏魅力的眼睛閃著綠光，像貓眼一樣。他集東方人的所有殘忍、狡猾、智慧於一身……。」[7]他是科學家，也是醫學博士，統領著一個秘密邪惡組織，在政治上意圖顛覆西方世界，同時也試圖控制自然規律，製造混合生物。[8]相形之下，美國作家比格斯（Earl Derr Biggers）以頗正面的角度塑造了來自夏威夷檀島的華人警官陳查理，他以耐心沉著與機敏解決許多疑案，同時又具備溫良恭儉讓的傳統中國美德，並且時常口出（類）東方格言。比格斯寫了六部陳查理系列小說，但最後以小說爲原型拍攝的電影多達四十八部，並有三十九集電視連續劇（1957），二〇〇〇年坊間甚至出現《陳查理電影百科全書》（*The Charlie Chan Film Encyclopedia*），足見這號人物的影響力。陳查理有十一個小孩，戀家顧家，符合美國中產階級的價值觀，然而他身形肥短，「邁著女人似的輕快步伐。他那象牙般的臉像嬰兒一樣可愛。」[9]他雖然聰明，但婦孺般的外形使他不構成威脅；他雖然破案無數，但生性低調，加上英文略帶口音及文法錯誤，因此雖然是故事的主角，現實生活卻吊詭地徘徊於主流社會的邊緣，扮演從屬的角色。

薩伊德（Edward Said）曾指出，東方主義乃西方以知識與文藝所建構的學門，透過論述東方、研究東方、再現東方，東方被確立爲一個黑暗、落後、被動的形象，藉以襯托西方的知性文明，並合理化其帝國的侵略與殖民統治。東方主義爲一種知識權力，透過西方對東方的文學創作與史地政治研究等文本的傳承書寫與相互引用，形成了一個縝密穩固的闡釋網絡；東方於是被西方定義與界說。薩伊德直指「再現」（representation）的高度人工製造性，第一代華裔劇作家趙健秀亦有感於此，在《雞籠華仔》（*The Chickencoop Chinaman*）一劇中即藉由主角譚林之口開宗明義宣告：「中國佬是創造出來的，而不是生出來的。」[10]他

7 同前註，頁46。

8 傅滿州系列電影在劇情上通常有一些公式可循。在多部電影中演過傅滿州女兒的周采芹（Tsai Chin）在她的自傳中提到：「除了名字不同之外，劇情都一成不變，這或許也是爲什麼我去拍第五部前連劇本都懶得看了：傅滿州想征服世界，逼迫西方科學家幫忙，他們當然不願意，但在傅滿州挾持他們漂亮的女兒之後只得就範。他們假意合作，最後設法摧毀傅滿州的計畫。電影結束——但最後傅滿州可怕的聲音會出現，威脅著電影院裡的西方觀眾他將捲土重來。」見James S Moy, *Marginal Sights: Staging the Chinese in America* (Iowa: University of Iowa Press, 1993), p. 105.

9 見姜智芹：《傅滿州與陳查理》，頁46。

10 "Chinamen are made, not born." See Frank Chin, *The Chickencoop Chinaman and The Year of the Dragon* (Seattle: University of Washington Press, 1981), p. 6.

臺灣大學學術期刊資料庫

數度爲文指出，美國白人社會透過通俗文化所生產的華人形象往往陰陽怪氣，[11]如傅滿州與陳查理之流。黃癟邪惡的傅滿州野心勃勃，透露美國人對黃種人勢力擴張的恐懼焦慮，而陳查理的謙卑順從，趙健秀認爲是美國主流用以閹割華裔族群的男子氣概；陳查理系列故事在美國大衆媒體的流行，成功建構了一個模範少數族裔形象，將華人從潛在的敵人轉變爲安分守己、不惹是生非的乖乖牌，以此馴服教化其他少數族裔，甚至造成亞裔與其他弱勢族群的對立。趙健秀以「種族歧視之愛」（racist love）與「種族歧視之恨」（racist hate）來說明這種現象。[12]

相對於亞裔男子的去性化，亞裔女性則充滿著性吸引力，同時也落入兩極的形象刻劃中：犧牲奉獻、楚楚可憐的蓮女，與妖豔動人、強勢邪惡的龍女。這些女性形象隨著二十世紀初浪漫通俗劇的盛行而反覆生產、流布、強化，最有名的當數戲劇與歌劇中癡心等待白人情郎、最後爲愛自盡的蝴蝶夫人，諸如此類題材的流行也反映了西方帝國主義的征服與自信。[13]

因此，美國的亞裔表演工作者難以在一個空無開闊的舞臺上自在揮灑，其表演與創作往往要與種種行之有年的、鬼魅般的東方形象協商對話。

二、口音之必要

《美國狗去死吧》即以影視傳媒對於亞洲人的再現爲主題。標題靈感來自作者五反田寬一次在咖啡館與朋友玩的遊戲，（他也把這遊戲寫進該劇之中），他與友人聊到有關第二次世界大戰的老電影，試圖回想其中最經典的反派日本兵臺詞。就在這你一言我一句當中，最後他們「發現簡直是一場可笑的刻板印象交鋒。」他的朋友用濃厚的好萊塢東方腔說出「美國狗去死吧」，五反田寬又以更誇張的口音回敬「美國狗去死吧」，反覆數回合下來，最後是一個誇張到不行的

11 姜智芹的研究也呼應這一點：傅滿州的男性氣質包含兩種互相矛盾的內涵，他在小說中沒有男性吸引力，也沒有生理需求；在好萊塢電影中他是個指甲纖細、舉止女性化的男人，煉丹與吸鴉片似乎使他性趣缺缺，而他強暴白人女性主要是爲了生育聰慧的混血後代。見姜智芹：《傅滿州與陳查理》，頁72。

12 單德興：〈趙健秀書寫亞裔美國文學史〉，《銘刻與再現：華裔美國文學與文化論集》（臺北：麥田出版社，2000年），頁221。

13 林英敏：〈蝴蝶圖像的起源〉，收入何文敬、單德興主編：《再現政治與華裔美國文學》（臺北：中央研究院歐美研究所，1996年），頁185-210。

臺灣大學學術期刊資料庫

程度，「而這樣的表演來表現美國電影中的亞洲人正是剛好而已。」[14]或許這也是作者刻意以非標準英語的「狗」（dawg而非dog）爲劇名之因，dawg與dog的拼讀閃失（slippage）之間，直指再現與眞實之間的落差謬誤。

《美國狗去死吧》看似輕鬆諧趣，但它其實企圖反映一個很深刻的議題，即亞裔演員因其族裔身分在美國演藝圈所面臨的無奈困境。作者藉由兩位亞裔男演員：文森（Vincent），六十餘歲，小有名氣、曾獲奧斯卡最佳男配角提名的藝界老鳥，以及布雷利（Bradely），一位初嶄露頭角的二十多歲年輕人，兩人由陌生到熟悉、由歧異衝突到彼此卸下防備、開始理解對方、成爲朋友甚至相互學習的過程，點出亞裔演員面對整個大環境所做的掙扎與努力：或隨波逐流、或批判反抗、或調適妥協。

本劇分兩幕，每一幕由數個短景（scenes）組成，大多是寫實的對話，但手法上穿插並置電影片段與插曲／小短景（interludes），以支離破碎感營造夢幻效果。一開場模仿電影電視片頭介紹主角的方式，在屏幕上逐次打出文森和布雷利的名字，同時以聚光燈帶出兩位演員，影視效果十足。燈光再度亮起時，我們看到一段像是四〇年代黑白電影的片段，文森以卡通般的誇張可笑演出看守監獄的日本軍官，他對著企圖想逃跑的美國戰犯說：

> 你們以爲可以扯我後腿嗎？我可是聽得懂你們的話。我加州大學畢業，〔一九〕三四年那一屆的。我開著美國車，身邊坐著大胸部的金髮美女……啊？不不不，不是「髒地板」，地是乾淨的，三四年那屆，不不不，不是「髒地板」，地很乾淨，今天早上才打掃過。三四，不不不，不是「髒地板」，聽清楚了，看著我的嘴，三四，三四！三四！[15]

這裡點出早期好萊塢電影在描繪東方人的時候常見的一種手法：刻意強調其口音，並以此製造笑點。日本軍官氣急敗壞地重複「三四」（thirty-four），但聽在美國人耳中卻是「髒地板」（dirty floor）。三四與髒地板的誤會呼應著劇名dawg／dog的罅隙，在正式故事尚未展開前，這段序曲即向觀眾昭告這齣戲想要處理的，是關乎影視傳媒、關乎眞實與誤會、關乎形象塑造與傳布的。

元（Nancy Wang Yuen）曾訪問許多洛杉磯地區的亞裔演員，他們皆談到口

[14] Philip Kan Gotanda, "Author's introduction to *Yankee Dawg You Die*," *New American Plays*, vol. I, ed. Peter Filichia (Portsmouth, N.H.: Heinemann,1992), pp. 79-81.

[15] Philip Kan Gotanda, *Yankee Dawg You Die* (New York: Dramatists Play Service Inc., 1991), p. 6.

臺灣大學學術期刊資料庫

音的問題。讓這些演員受不了的是，即便演的角色是土生土長於美國的第二代、第三代移民，他們也往往被要求使用口音。[16]好萊塢用口音將他們劃歸於異己，口音區分了人我，我認爲這種做法背後的邏輯是，強加口音於亞裔角色，等於將亞裔移民排除在外，暗示他們尚未美國化，亞裔仍無法獲美國眞心接納爲一份子。也難怪這些生於斯長於斯、自認爲是美國人的亞裔演員對於老是被要求加上特殊腔調一事耿耿於懷。正如同霍米．巴巴（Homi K. Bhabha）所指出，刻板印象符號——諸如口音、膚色——乃用來標誌差異，主流需要一而再再而三地搬演強調這些差異以確保自身的地位；這種重複搬演刻板印象的迫切需求，也透露掌權者對於自身地位並不那麼有安全感，所以才要透過重述、透過反覆貶抑與固定他者形象來區分高下、鞏固優勢。[17]

腔調口音是在舞台或銀幕上最方便有效來凸顯差異、標誌特殊族裔的符號之一。但是好萊塢對亞洲口音的堅持，有時又是不求甚解、隨意、指鹿爲馬式的。例如元訪問的一位日裔男演員史賓瑟（Spencer，化名）有次試演一個日本黑道角色，導演等到他用了廣東腔才覺得這是她要的日本感覺。[18]有鑑於此，演員史考特（Scott，化名）索性自創獨特亞洲口音，混雜了香港腔、英國腔、美國俚語，用以滿足大眾對「亞洲腔」的需求與期待，而看到他的口音收效，逗得全場白種觀眾捧腹大笑時他也不免沾沾自喜。[19]值得注意的是，「假口音」有兩層意涵，一是動詞，假裝：原來是說標準英語的人，要假裝自己說話有腔調；另一是形容詞，非眞實的、杜撰的：他自行創造出另一種（並不存在的）腔調。於是這成了雙重的創造，而這個創作又建立在美國影視工業對亞裔的生產消費模式上，一方面符合主流的期待，但同時又吃定對方的無知與不求甚解，因此得到一點創作空間，以假口音向導演製片觀眾吐舌頭：哈哈，這根本哪裡的腔調都不是，但反正你們也聽不出來！假口音在此的使用，是妥協，也是嘲弄，顯出弱勢試圖扭轉劣勢，苦中作樂的努力。此舉亦呼應巴巴的戲仿（mimicry）概念；巴巴的戲

16 關於亞裔演員所遭遇的問題，元的文章提供了許多第一手訪談資料。見Nancy Wang Yuen, "Performing Race, Negotiating Identity: Asian American Professional Actors in Hollywood," *Asian American Youth: Culture, Identity and Ethnicity*. Eds. Jennifer Lee and Min Zhou (New York: Routledge, 2004).

17 Homi Bhabha, "The Other Question," *Screen* 24 (November 1983): 18-36.

18 Nancy Wang Yuen, p. 255.

19 Nancy Wang Yuen, p. 260.

臺灣大學學術期刊資料庫

仿原是爲了替殖民統治下的庶民進行平反，但對照此弱勢族群在主流強權下的生存策略之情況也若合符節。巴巴試圖跳脫殖民主與被殖民者之二元對立關係，關注其間的協商與流動，因而聚焦於混雜（hybridity）這種庶民再造物的含混與模稜兩可（ambivalence）特性：庶民在模仿殖民主的同時，總是會有意無意地加入自己的文化元素，因而造成模仿的罅隙（slippage）、不完全，並在其間進行（自己人才能心領神會的）抗議與抵制，因此，戲仿的目的乃達成一種集體的精神昇華（collective catharsis），這種似是而非的創造也鬆動了威權，拓展顛覆主流的空間。[20]

李（Josephine Lee）融合演員的身體、觀眾、劇作家的角度來談刻板印象在舞台上造成的複雜張力：最早是白人在舞台上塑造他們想像中的亞洲形貌，東方演員出現之後，雖然基於市場考量，只能循白人創造模式來展演東方，但亞洲身體的存在、由本尊來演出，即與原先誇張的樣板產生了另一種觀看的可能。亞洲觀眾的加入，又有別於先前全然是白人觀眾的反應；以亞裔在銀幕上有限的曝光度，當亞裔演員出現時，即使演的是刻板角色，多數亞裔觀眾通常是湧生親切與歡喜。因此，當刻板印象在亞美劇場出現時，亞裔劇作家可以將白人創造出來的刻板印象爲己所用，在諧擬間注入批判意識；當台下觀眾有許多自己人時，刻板印象反而提供了演員與觀者共同的語彙，將刻板印象加諸給他們的暴力轉化爲幽默，以詼諧的方式進行反擊與報復。[21]

從這個角度來解讀劇名：原出自一場嬉戲，作者與友人拿自己族裔被醜化一事來解嘲，劇名強調口音，以戲耍的姿態呈現既定事實，試圖消解傷害；但「美國狗去死吧」字面上看來也像一種回罵，抗議他們被定型被貼標籤。

三、《西貢小姐》風波

亞裔形象的樣板化也影響了亞裔演員的演出機會。例如一九六〇年代，對美國大眾來說，所謂眞實地道的東方形象可能仍是白人扮黃的樣貌。曾獲奧斯卡與東尼獎提名的日裔演員岩松（Mako Iwamatsu，1933-2006），提到自己在六〇年

[20] Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994), pp. 85-92.

[21] Josephine Lee, *Performing Asian America: Race and Ethnicity on the Contemporary Stage* (Philadelphia: Temple University Press, 1997), pp. 96-103.

臺灣大學學術期刊資料庫

代參加《羅生門》電視劇的選角，出生於日本、自小隨父母移民至美國的他當時對其中盜匪一角志在必得，認爲自己有族裔背景的優勢，孰料，劇組拒絕了他，理由是他在一群白人扮黃的演員中看起來太過日本、太顯眼了。[22]

好萊塢慣於將有色人種標記，而白人則處於「未標記的特權場域」（unmarked site of privilege）[23]，最常見的情況莫過於白種演員在角色的選擇上得以跨越種族藩離，優遊於各個族裔之間，其藉著化妝技巧將臉容塗黑或塗黃來扮演有色人種之例不勝枚舉，例如前文所述的陳查理系列故事，自第三部電影開始就全由白人演員飾演陳查理；傅滿州系列電影也都是白人男性擔綱演出傅滿州。又，被比喻爲美國現代版的《羅密歐與茱麗葉》（*Romeo and Juliet*）的音樂劇電影《西城故事》（*West Side Story*, 1961年），拉丁裔的女主角瑪莉亞即由白俄裔的娜塔莉．伍德（Natalie Wood）膚色加深並加上口音飾演。相對於白種演員的優勢，有色人種演員的角色就得受限其族裔性而有志難伸。[24]這也是爲什麼九〇年代初賣座音樂劇《西貢小姐》（*Miss Saigon*, 1989年）由英國移師美國上演時，爲了選角一事引發了軒然大波：其中戲分較重的法越混血酒店老闆（Engineer）一角，這麼難得可以讓亞裔演員發揮的機會，居然是由白種演員塗黑貼眼皮出演，亞裔演員的挫敗不滿可想而知。

《美國狗》一劇於一九八八年首演於柏克萊，之後轉戰洛杉磯；一九八九年四月至紐約外百老匯（Playwrights Horizons）演出。約莫在此時，美國亞裔演藝圈也發生了一件大事，即環繞著《西貢小姐》選角與內容爭議而引發的衝擊效應。評論家瑞奇（Frank Rich）在事件告一段落之後表示，《西貢小姐》事件宛如一場政治社會劇，其力度與影響遠比任何一齣戲都來得重大。[25]

一九八九年《西貢小姐》在倫敦首演並且熱賣，該劇製片麥金塔（Mackintosh）

---

22 Esther Kim Lee, p. 24.

23 Dorinne Kondo, *About Face: Performing Race in Fashion and Theater* (New York: Routledge, 1997), p. 6.

24 根據美國演員工會於1986年完成的一項四年調查研究顯示，美國的專業劇場有超過百分之九十的製作都是清一色由全白人卡司擔綱演出。見Harry Newman, "Holding Back: The Theatre's Resistance to Non-Traditional Casting," *TDR* 33.3 (Autumn 1989): 23.

25 Frank Rich, "Miss Saigon Arrives, From the Old School," *New York Times* 12 April 1991, p. C1. 關於這齣戲上演前後所引發的社會討論，許多論文都有說明：李金（Esther Kim Lee）的*A History of Asian American Theatre*與島川（Karen Shimakawa）的*National Abjection*兩書皆有一章專門記錄分析此事件，本文對與此事件的轉述主要即參考兩人的著作。

臺灣博碩學術期刊資料庫

於是決定把此劇行銷到美國，預計在一九九一年於百老匯推出，保留該劇的主要演員，即女主角莎隆嘉（Lea Salonga）與飾演混血老板的普萊斯（Jonathan Pryce），其他角色則在當地重新徵選。音樂劇以原班人馬國際巡演並不罕見，只是外國演員名單得通過美國演員工會（Actors' Equity Association）同意才能取得簽證。亞裔圈子在得知角色分配的消息不久，就針對白種演員出飾黃種人一事上書工會表達不滿。

美國十九世紀開始流行扮黑歌舞秀（minstrel show），即由白人扮演黑人，以誇張搞笑的方式演出歌舞短劇，黑人在其間被刻劃爲懶惰、愚笨、遲緩、迷信、樂天，這種醜化取笑黑人的演出在今日美國已是政治不正確的禁忌。既然白人扮演黑人已經是不入流之舉，那爲何工會可以容許白人扮演黃種人呢？亞裔圈子希望美國演員工會可以施壓，改變《西貢小姐》選角的決定。

儘管如此，《西貢小姐》的製作人麥金塔仍堅持用英國演員普萊斯，其製作團隊一度聲稱放諸亞裔男演員中找不到適當人選，（事實上根本沒有針對混血老闆一角進行公開甄選），麥金塔最後甚至不惜取消演出也要力保這位演員。麥金塔在媒體上訴求藝術自主，認爲他們的藝術創作自由受到打壓，聲稱自己反倒成了種族歧視（reverse racism）的受害者，一時許多早就不滿保障弱勢名額的白人也跳出來聲援，認爲工會對《西貢小姐》的刁難是「弱勢恐怖主義」（minority terrorism），工會成了思想箝制警察（thought police）。這些批評聲浪顯然沒有把整個亞裔在美國的歷史境遇考量進去，誠如黃哲倫所駁斥：「來自亞美族群、來自第三世界的批評不能說是藝術管制（censorship），因爲那並不足以阻止藝術家創作。而現今主流的運作，歷年來所發行的電影都不會想放入亞洲人，這個才是藝術管制，這才眞正限制了藝術家的工作能力。」[26]

島川（Karen Shimakawa）敏銳地指出麥金塔在選角上的雙重標準。麥金塔堅持用亞洲女性演出，認爲唯有如此才能展現東方美與異國情調；但對於使用白人來演亞洲男性，他又強調演技與觀眾的想像力可以超脫現實。她進一步援引包（Angela Pao）表示，一切其實是商業考量：東方女體有消費市場，東方男性則無，而看著白人假扮黃種人（貼眼皮、牙齒弄黑、古銅皮膚、頭髮油膩）自然更

26 Karen Shimakawa, *National Abjection: The Asian American Body Onstage* (Durham: Duke University Press, 2002), p. 55. 黃哲倫最後並以此事件爲題材寫了*Face Value*(1993)，爾後又衍生*Yellow Face*(2007)一劇。

臺灣大學學術期刊資料庫

有趣、更有賣點。[27]

《西貢小姐》在內容上也招致批評，角色複製刻板印象：楚楚可憐的東方少女、邪惡的東方男性（即女主角的未婚夫／男主角情敵／越共）、穿著清涼火辣的亞洲女體、受苦的農民、處女／妓女／爲白人男子而死的癡情女。黃哲倫一九八八年拿下東尼獎的《蝴蝶君》才解構了普契尼歌劇《蝴蝶夫人》，《蝴蝶夫人》又借屍還魂，只是場景轉換到了越南，變成美國越戰大兵與越南少女在時局弄人之下的愛情悲歌：兩劇的女主角最後都希望小孩可以隨生父到西方過更好的生活，最後都選擇自殺。編劇免除了白人男子的罪惡感，讓他可以揮一揮衣袖瀟灑脫身，透過東方女子的自我了斷，卸下那個屬於過去的尷尬包袱。

這樣一齣在種族與性別意識型態上大有問題的音樂劇，卻也提供許多亞裔演員演出機會。經過一番抗爭，歐亞混血老闆的角色在一九九一年底開始由亞裔擔綱，而這齣音樂劇一直演到二〇〇〇年底才下檔，成爲百老匯史上賣座時間最長的音樂劇之一。這將近十年的演出時間確實提供了許多有色演員寶貴的工作經驗，培養訓練了不少相關人才，可謂亞裔演員的「金礦」。[28]例如，黃哲倫二〇〇二年在百老匯登場的新編音樂劇《花鼓歌》（*Flow Drum Song*）就因而有廣大的亞裔音樂劇人才可以選用。而《西貢小姐》爭議事件之後也在美國的藝文界起到一定程度的教育作用，人們意識到「扮黃」也跟「扮黑」一樣含有種族歧視的歷史印記而成了舞台禁忌。就培訓人才與教育社會這兩項意義層面而言，李金肯定《西貢小姐》的貢獻，但她也進一步詢問，這是以什麼爲代價呢？十年來吸引了六百萬觀眾來看穿著比基尼的亞洲妓女，以及加深了百年來東方處女／妓女爲了西方男子自殺的刻板印象。[29]誠然，協助推動刻板印象與爭取演出曝光機會，兩者孰輕孰重？這一直是亞裔演藝圈的兩難。同樣的，五反田寬筆下的文森與布雷利展現了他們在表演上的專業能力，於是他們之所以無法擔任重要角色一事，也凸顯了美國演藝工業的種族歧視問題。

27 Karen Shimakawa, pp. 45-48.
28 Esther Kim Lee, pp. 198-199.
29 Esther Kim Lee, p. 199.

臺灣大學學術期刊資料庫

四、抵抗或順從？：亞裔演員的矛盾

前半部的戲劇衝突主要源於這兩位演員因年紀、經驗、世代的不同，對演藝工作有不同的認知期許所致。戲劇一開始的場景是這兩位演員在一個派對的陽台上透氣而相遇初識。布雷利糾正文森的用詞：應該是「亞裔」（Asian）而非「東方人」（oriental）；是「同志」（gay）而非「同性戀」（homosexual）；是「獨立製片」（independent films）而非「低成本電影」（low-budget movies）。輕輕幾筆帶出人物性格，我們馬上感受到初出茅廬的布雷利富含政治正確的敏感度，而且年輕氣盛、充滿著亟欲改變世界的理想抱負。儘管兩人有許多不同，但因爲種族膚色之故，無形中他們又有著共性。「能跟像你我這樣的人在一起眞好，眞自在。」一語道出兩位亞裔演員在這場派對中的「少數性」。兩人對於身爲少數族裔也有著自覺，例如，談到「關於……的電影」（films about people like...）這裡就以無聲的點頭示意帶過，表示「關於我們亞裔的電影」，或某經紀人「她旗下的藝人主要都是……（我們這種）」這裡又以手勢無聲帶過，飽含一種盡在不言中的默契、一種對特殊身分的敏感自覺度。而這種提到亞裔圈子的低調，看在觀者眼中竟有一種幽默趣味。

布雷利起先有點急切地想在老前輩面前展示、介紹自己，文森則擺出資深演員的姿態，（兩人都在演），同時這兩位陌生人又暗中打量評估對方。文森揣度布雷利這小子的實際斤兩，布雷利則觀測文森是否如謠傳中去做鼻子整型。流言蜚語之盛，又從文森後來回敬布雷利一則關於他的小道消息中看出，也讓觀者感受到亞裔演員這圈子之小。接下來，文森提到自己最近演了一部商業科幻片，他的名字還出現在廣告當中，布雷利努力回想，突然記起文森那辨識度極低的角色，文森試圖維持尊嚴，強調「我的妝是有點濃」之際，布雷利忍不住大笑，直指他的造型簡直是臉上長滿毛的猩猩，第一場就在這笑聲及之後的尷尬中結束。

整齣戲的風格調性，於第一場景表露，兩個同族裔的演員，（兩人都是日裔），彼此無歷史壓迫問題，又因年齡差距大，也無角色競爭問題。但藉著同業之間的微妙互動，尖銳地點出亞裔演員共同面臨的問題，（難道亞裔在美國主流電影中只能演像長毛人這類的邊緣角色？我們不免心生此問）。而這些問題的呈現方式，則巧妙地包裝在令人莞爾的情境中。

劇中，資深演員文森所扮演的角色包括侍者、越共、猩猩、毒販等，他的奧斯卡提名代表作是飾演彼得奧圖的的忠心跟班紗季（Saki）。紗季死前在主人懷

臺灣大學學術期刊資料庫

中要他繼續加油奮鬥的台詞連後生小輩布雷利都可以朗朗上口。然而，小他近四十歲、演藝學院出身的布雷利則挑明表示自己絕對不會接演這類貶抑亞裔形象的角色，他嚴厲譴責文森：

> 你以爲每次你演出那些不堪的角色時，唯一失去的只是你的尊嚴，只有你要付出代價。你難道不知道每次你做這些事，在電影院裡的幾百萬觀眾都會看到。每次你爲了餬口而演出那些刻板印象，就有人要付出代價——而那不是你。不。那是某個無辜走回家的亞裔小朋友。「看啊，那個中國仔！」[30]

布雷利認爲，正因爲文森這種人與主流共謀，生產散佈強化刻板印象，受害的是整個亞裔族群。電影電視形塑幾種特定亞裔樣板，復又挾著強大的傳播力量流傳開來，影視所呈現的亞裔形象取代其眞實的樣貌，也影響、決定了他們在社會上如何被看待；現實生活中眞正的亞裔究竟如何行住坐臥已經不重要。亞裔演員於是面臨著道德選擇題，是否該隨波逐流，繼續生產這類負面的形象？可是，如果能選擇的角色就只有這些，那又該如何是好？

爲了反駁所演的角色無男子氣概，文森強調自己早年曾演過一個「親吻白種女性」的角色，布雷利對此卻毫無印象。最後文森才領悟到那個讓他自豪的時刻，其實在夜間重播時段被剪掉了。這一景就在文森發現後的難堪痛苦、布雷利看著文森之間戛然而止。安靜看著文森的布雷利在這一刻沒有嘲笑，應該有著同情與理解，因爲接下來的一景，兩人已成爲會去酒吧喝酒的朋友。布雷利邀文森參與亞美劇場演出，文森先是排斥抗拒，覺得那是一群相互取暖的東方人玩意，也是畫地自限窒息狹隘的活動，但在布雷利力邀下，他參與了，並且樂在其中。

演出親吻白種女性的角色對文森而言是值得一提的勝利，足見此類腳本在美國演藝圈之罕見；然而這一段最終仍在剪輯中被捨去，沒能出現在銀幕上。亞裔男性在舞臺與銀幕上通常是不具男性魅力的，他們不是強暴犯就是情場失意者。方（Richard Fung）表示，亞裔強暴犯類型近年甚至已經銷聲匿跡，最近常見的兩種亞裔男子是書呆子／科技宅男，或者是功夫之王／忍者／武士，一是腦袋聰明發達，一是拳腳身手了得，這兩種類型或危險或友善，但有一個共同點，兩者皆環繞著一種去性的、禪的氛圍，簡言之，亞洲男性的下方那話兒是缺席的。[31]

[30] Philip Kan Gotanda, *Yankee Dawg You Die*, p. 26.

[31] Richard Fung, "Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn," *How Do I*

臺灣大學學術期刊資料庫

黃哲倫的得獎之作《蝴蝶君》（*M. Butterfly*）主題呼應了這一點，該劇以性別反串這種聳人聽聞的社會政治事件去嘲諷西方社會的東方主義迷思，中國男伶假扮女性成爲法國外交官情婦長達二十年，藉此竊取情報。主角宋向法庭解釋爲何可以顛倒乾坤、矇騙法國情郎二十年：「身爲東方人，我永遠不可能是完整的男人。」[32]東方男性長期被媒體形塑成陰柔的形象，西方對東方的想像倒成了其盲點而反過來被操弄、被擺了一道。

今日洛杉磯地區的亞裔演員確實也面臨角色受限之苦。一位韓裔的女演員指出，分派給亞裔的角色很少是「正常的」，通常都是兩極化，要不就是愚昧魯鈍，要不就是聰明過人。她說：「我很少接到一個眞正有意思的角色，像是扮演一個有缺陷的女人，或是一個不那麼完美的家庭主婦。我好像要不就是殺手，擅長武術、暗殺技巧的那種，要不就是東方受害者……。」另一位華裔女演員也表示，她其實很想演「鄰家女孩」那種比較「正常」的角色，但那種角色都是白種女星「像珊卓布拉克、茱莉亞羅勃茲」的專利。[33]

這齣戲除了指出美國演藝生態整個大環境的問題，同時也探討亞裔演員如何在這樣的生態中自處。在第一幕的一段插曲中，並置了兩個世代的不同因應之道，燈光先後分別投射在兩人身上。先是文森的得獎感言（美國亞裔演員獎），他表示「我從未拒絕接演任何角色」，演員的責任就是演好自己的角色，而不像政治人物可以改變世界。然後是布雷利因爲導演要求他掩嘴吃吃笑，憤而拒演，他強調「日本男人不會這麼笑。」相較於布雷利拒絕成爲複製刻板印象的幫兇，文森似乎悠遊其間，甚至拿它來消費。在主持活動的會場上，他開了一個玩笑：「你知道中國人的眼罩叫什麼嗎？牙線！」將東亞人的小眼睛拿來說嘴。這則小插曲鮮活地對照兩人在演藝圈的不同自處之道。當刻板印象儼然成爲商品的時候，身處於資本主義文化工業下的製造者／受害者／獲利者（三位一體）如何應對？

作者似乎站在年輕的布雷利的角度來看美國演藝工業對於亞裔演員藝術上的壓迫，然而，《美國狗》一劇不僅僅只是探討假的刻版印象與眞實的亞裔這樣簡單的二元對立而已，這一劇還暗示了在抵抗與順從的兩難之間尚有其他更幽微的

Look? Queer Film and Video, ed. Bad Object-Choices (Seattle: Bay Press, 1991), p. 148.

32 "And being an Oriental, I could never be completely a man." David Henry Hwang, *M. Butterfly* (New York: Penguin, 1993), p. 83.

33 Nancy Wang Yuen, pp. 254, 256.

臺灣大學學術期刊資料庫

因應之道。[34]雖然文森只能演B咖角色，但好歹他的演藝事業算是不錯的，有一定的知名度與能見度。他也很清楚自己在做什麼。面對布雷利對他的不以爲然，他說：「我很高興我做了。是的，你沒聽錯。我很高興我做了而且我不覺得可恥，我就是想演。我不會對任何人說抱歉。某種程度上這是一種勝利。對，勝利。至少有個東方人在銀幕上演戲，被看見。證明我們存在。」[35]五反田寬筆下的文森是個充滿戲胞且喜愛演戲的人，他對於亞裔演員的處境與自己的選擇並不是沒有自覺，但很多時候他也頗自得其樂，甚至可以自我東方化以滿足消費者。於是，如島川所指出，樂趣（pleasure）、慾望（商品）、資本主義在刻板印象的生產與消費過程中勾結，在傳播流通間推波助瀾。[36]同時，文森告訴布雷利，若非他們忍氣吞聲演出種種不堪的角色，今天也不會有他這位後輩。他們那一輩打下了江山奠下了根基，「我們蓋了一座山頭，或許小，但也足以讓你今天站上去睥睨我們。」[37]

第二幕之後文森與布雷利的關係亦師亦友：文森指導布雷利如何演莎劇，並且羨慕他有機會可以演羅密歐，（雖然是在亞裔劇場中）。接下來，布雷利陷入等電話的焦慮，遲遲等不到角色通告。文森安慰布雷利：「我們都經歷過這些電話不響的時期。」布雷利在職業上處於低潮，好不容易等到一個試演機會又沒被錄用。這危機也爲他之後的轉變鋪路。因爲接下來一景，他神采飛揚地談到拒絕以假口音演出，但是，如果對方加價，他就願意接受。在這裡，理想與堅持已經可以用討價還價的方式讓步了。布雷利已感受到現實的重擔與生存的壓力並開始妥協。

最後一景，又回到了兩人初識的派對陽台上，閒聊間我們得知兩人本有機會在一部科幻片中合作，電影名《憤怒的黃色星球》，看來是一部富含種族歧見的製作。這次，文森卻推掉了其中「邪惡的楊」一角，爲了去演另一部獨立製作電影，無報酬的，但在戲中他得以演出戰前的日本移民生活，也就是他父親那一輩人的故事，這令他雀躍期待。文森拒演，布雷利卻接了「楊的兒子」一角，並且覺得要爲自己的叛徒行徑解釋，他自我辯解，他想他或許可以坐下來跟製作團隊們談，或許可以慢慢改變些什麼，況且如果他不接，也會有別人來演，說不定演

34 Karen Shimakawa, p. 116.

35 Philip Kan Gotanda, *Yankee Dawg You Die*, pp. 25-26.

36 Karen Shimakawa, p. 117.

37 Philip Kan Gotanda, *Yankee Dawg You Die*, pp. 25-26.

臺灣大學學術期刊資料庫

得更落入窠臼。一點一滴的改變或溝通都好：「某種程度上這是一種勝利。對，勝利。」[38]理想派布雷利最終還是向現實低頭，成了他自己之前所不齒的演員。這段自我辯解最後竟與先前文森的告白極度神似，他們都對自己說，沒關係，某種程度上這其實是個小小的勝利。亞裔演員，老的少的，最終都要面臨這個產業的侷限，最終要經歷掙扎，找到心理的平衡點。文森對這位年輕人的改變，並沒有責備譏笑，靜默中有著過來人的包容。

結語

致力黑人平權運動的金恩博士（Martin Luther King，1929-1968）一次遭人毒打，那一刻他感受到內心的奴隸幾乎要妥協認輸了，自此他體悟到，他所要面對與克服的，除了外面的白人，還有自己內心的那個奴隸。[39]這齣戲除了寫出亞裔演員所需面對的外在環境，我認爲更重要的是它試著處理亞裔演員的內部矛盾，並且試圖尋求化解矛盾的可能。這裡的內部矛盾有兩層，一是在亞裔圈子（community）當中的，一是自身的。在亞裔圈子中，對於是否該有所爲有所不爲、與主流對抗以改變現狀，還是只能隨波逐流淪爲幫兇，有著兩股不同聲浪，並體現在本劇兩位演員上。在他們相互衝擊的過程中，才發現這並非如此單純可以截然二分的。於是兩位演員最後都有所改變，產生了諒解、包容、調合。布雷利終究還是爲五斗米折腰了，在他的心路歷程轉折與心態調適之間，他走上了文森曾走過的路，也更了解文森的選擇；而文森則從布雷利初生之犢的精神中，試著找回那個三十五年前敏感、害羞、滿懷熱情與抱負的靈魂。作者在第二幕第三景，使用了鏡像的比喻，雨天帶給文森清明澄澈，它像是一面鏡子，映照出自我的本相。文森在其間看到的是布雷利，也是三十五年前的自己。一開始文森與布雷利似乎代表了兩種不同的生命型態路線，但在這一刻，作者告訴我們，媚俗與堅持，順從與抵抗，對於想闖出一番名號的演員來說，其實是一體的兩面。

另一層的內部矛盾，則屬於內心的自我觀照，尤其是文森。文森在亞裔圈子裡是知名的藝人，演過無數角色。文森的「表面」經歷許多改動與壓抑。他爲了演藝事業去整型，甚至改名換姓，他在第一幕第三景的時候告訴布雷利，他其

[38] Philip Kan Gotanda, *Yankee Dawg You Die*, p. 50.

[39] Philip Kan Gotanda, "Author's introduction to *Yankee Dawg You Die*," p. 44.

臺灣大學學術期刊資料庫

實是日本人，因爲美國的反日情緒他在第二次大戰後將藝名改爲中國姓。他同時也是一名無法坦然面對自己性向、未出櫃的同志。[40]他演出無數落入種族窠臼的角色，但他也清楚自己的作爲，所以我們聽到他訴說自己的夢境，夢中他在聚光燈下，有人拿腳本給他，用一種溫暖的聲音說：「有問題嗎，文森？我們只是要你自己幹你自己而已。慢慢來沒關係。如果你需要的話，我們這邊有上好的潤滑劑……就這麼的念這段台詞吧。」[41]對於自己爲了追求成功所付出的代價，他一直以來不願多想，直到遇見布雷利，在其失聲大笑或怒罵中，文森被迫要面對自己。在布雷利的影響下，他開始參與亞美劇場演出，他推掉商業片的機會，選擇獨立製作，感覺很棒。

作者對文森的刻劃入微且充滿理解與情感。結尾，布雷利解釋接演《憤怒的黃色星球》後他可以怎麼去改變製作團隊，文森像是要轉移布雷利的罪惡感，演起本劇開演時的短景，日本軍官一開始用濃濁的口音斥喝：「你們這些愚蠢的美國大兵，我知道你們想逃走，你以爲可以扯我後腿嗎？我可是會講你們的話。我UCLA一九三四年那屆畢業的……」但不久他脫去口音，字正腔圓、賣力眞摯地念出相同的台詞：「不不，不是髒地板，聽清楚了，看著我的嘴，三四，三四！三四！！你到底哪裡有問題？……我畢業於加州大學洛杉磯分校。我在聖華金河谷出生，從小到大都在加州長大。爲什麼你聽不懂我在說甚麼？爲什麼你不能接受眞正的我？」[42]布雷利被他的演出打動了，靜靜地鼓掌。最後這一段與其說是對大環境的控訴，毋寧是關於自身如何與自己交代、轉化，去除口音、去除外界賦予的面具，面對自己的挫折感並將它放下，回歸初心，找到內心的平衡點。

---

40 文森對於自己的感情十分低調，直到第二幕他要趕去醫院探視爲他服下過多安眠藥的男友時我們才確定他是同志，但他仍不願承認。莫伊（Moy）認爲文森在族裔與性別認同上閃躲規避，批評亞裔中生代劇作家如五反田寬（以及黃哲倫的《蝴蝶君》）以形象不健全的（disfigured）亞裔男子爲創作主題，有討好美國主流社會、淪爲白人文化共謀之嫌。見James S Moy, pp. 124-125. 我能理解莫伊期望建立更多亞裔正面形象的心理，但此處我認爲五反田寬只是寫實地描繪某一種人物（不願出櫃的名人在那一輩頗常見），表達的是對同志與迫於時勢與生計而改名換姓者的理解接受。本論文的匿名審查者之一指出，文森的性取向似乎點出亞裔男演員在白人社會中所面臨的「去勢」情境，並呼應亞裔男性在美國文化的「去性化」問題，因此不應忽視文森的性取向。筆者認爲，五反田在劇本中十分低調地處理文森的性取向，應該是更想聚焦於整個大環境的族裔壓迫問題。而本文所採取的論述角度乃以文化社會的脈絡來探討亞裔演員的困境，性別政治固有深究並要，然並非本研究之切入點。還望藉此文拋磚引玉，吸引更多研究者從不同的角度討論亞美劇場。

41 Philip Kan Gotanda, *Yankee Dawg You Die*, p. 46.

42 Philip Kan Gotanda, *Yankee Dawg You Die*, p. 50.

臺灣大學學術期刊資料庫

最後，兩人轉而望向滿天星斗，找到了北極星，畫面寧靜。作者似乎以此暗示，整個大環境或許迫使人們做出不得不然的選擇，使人懷疑困惑，但天上總是有那麼一顆北極星，默默地指引著我們方向，讓人不會迷失於洪流中。

臺灣大學學術期刊資料庫

亞裔男性演員在美國：五反田寬的《美國狗去死吧》

謝筱玫

國立臺灣大學戲劇學系助理教授

一九六〇年代以平權爲訴求的社會運動使美國長期以來的白人男性中心權威逐漸鬆動，邊緣族群開始發聲，挑戰主流，一時間百家爭鳴。美國亞裔劇場運動即伴隨著這股風起雲湧的民權潮流而興起。亞美劇場經歷七〇年代趙健秀（Frank Chin）等劇作家的開疆闢土，終於在八〇年代嶄露頭角，第二波亞裔劇作家如黃哲倫（David Henry Hwang）、五反田寬（Philip Kan Gotanda）的作品已成功躋身主流，儼然爲亞美劇場的中流砥柱。本論文所要談論的《美國狗去死吧》（*Yankee Dawg You Die*，1988）即爲日裔作家五反田寬（1951-）的作品。此劇藉由兩位不同世代的男演員彼此的互動，思索是否該與主流對抗、有所爲有所不爲，還是只能隨波逐流淪爲共謀。亞裔族群在美國長期被主流媒體塑造爲異己，身爲這個產業結構中的亞裔演員究竟如何看待自己的職業？美國亞裔表演工作者的創作往往要與種種行之有年的東方形象協商對話，亞裔劇作家如何善用刻板印象而進行顛覆？本論文以美國演藝產業的大環境來看亞裔演員相對邊緣的地位，同時試著將《美國狗去死吧》放入此歷史脈絡中分析：一開始兩位演員似乎代表了兩種不同的生命型態路線，但在劇末作者暗示，媚俗與堅持，順從與抵抗，對於亞裔演員來說，實乃一體的兩面。

關鍵字：亞裔美國戲劇　亞裔演員　五反田寬　《美國狗去死吧》　《西貢小姐》

臺灣大學學術期刊資料庫

Asian Actors in America: Philip Kan Gotanda's *Yankee Dawg You Die*

Hsiao-mei HSIEH
Assistant Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

The Asian American theatre movement emerged with the rise of the civil rights movement in the 1960s, which challenged white-male dominance and gave voice to minorities. The efforts of pioneering Asian American playwrights such as Frank Chin in the 1970s paved way for the "second wave" playwrights, among whom David Henry Hwang and Philip Kan Gotanda (1951-) gained mainstream acceptance and visibility since the 1980s. This essay discusses one of Gotanda's plays, *Yankee Dawg You Die*. By portraying the interactions between two actors of different generations, the play debates what role an Asian American actor should play in the entertainment business. The Asian American community had long been constructed as alien by the mainstream media. In what way does an Asian American actor, as part of the industry, regard his own profession? The work of Asian American performing artists often has to negotiate with various established oriental stereotypes. How does an Asian American playwright play with these images and further subvert them? In this article, I examine the US performing arts industry, and the relatively marginal position of Asian American actors, while attempting to situate the play *Yankee Dawg You Die* in this historical context for analysis. In the beginning of the play the two actors seem to represent two totally different visions, but in the end the author suggests that compliance and confrontation, submissiveness and resistance, are actually two sides of a coin for an Asian American actor.

Keywords: Asian American theatre Asian American actor Philip Kan Gotanda *Yankee Dawg You Die* *Miss Saigon*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

林英敏：〈蝴蝶圖像的起源〉，收入何文敬、單德興主編：《再現政治與華裔美國文學》，臺北：中央研究院歐美研究所，1996年。

姜智芹：《傅滿州與陳查理》，南京：南京大學出版社，2007年。

單德興：〈趙健秀書寫亞裔美國文學史〉，《銘刻與再現：華裔美國文學與文化論集》，臺北：麥田出版社，2000年。

Bhabha, Homi. "The Other Question." *Screen* 24 (November 1983): 18-36.

_____. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

Chin, Frank. *The Chickencoop Chinaman and The Year of the Dragon*. Seattle: University of Washington Press, 1981.

Dunbar, Ann-Marie. "From Ethnic to Mainstream Theater: Negotiating 'Asian American' in the Plays of Philip Kan Gotanda." *American Drama* 14.1 (Winter 2005): 15-31.

Fung, Richard. "Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn." *How Do I Look? Queer Film and Video*. Ed. Bad Object-Choices. Seattle: Bay Press, 1991.

Gotanda, Philip Kan. *Yankee Dawg You Die*. New York: Dramatists Play Service Inc., 1991.

_____. "Author's introduction to *Yankee Dawg You Die*." *New American Plays*, vol. I. Ed. Peter Filichia. Portsmouth, N.H.: Heinemann, 1992.

Houston, Velina Hasu. "Introduction." *The Politics of Life: Four Plays by Asian American Women*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

Hwang, David Henry. *M. Butterfly*. New York: Penguin, 1993.

_____. *Yellow Face*. New York: Dramatists Play Service Inc., 2008.

Kondo, Dorinne. *About Face: Performing Race in Fashion and Theater*. New York: Routledge, 1997.

Lee, Esther Kim. *A History of Asian American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Lee, Josephine. *Performing Asian America: Race and Ethnicity on the Contemporary Stage*. Philadelphia: Temple University Press, 1997.

Moy, James S. *Marginal Sights: Staging the Chinese in America*. Iowa: University of Iowa Press, 1993.

Newman, Harry. "Holding Back: The Theatre's Resistance to Non-Traditional Casting." *TDR* 33.3 (Autumn 1989): 22-36.

Omi, Michael. "Introduction." *Fish Head Soup and Other Plays*. Philip Kan Gotanda. Seattle: University of Washington Press, 1991.

Rich, Frank. "Miss Saigon Arrives, From the Old School." *New York Times*, April 12, 1991. C1.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

Shimakawa, Karen. *National Abjection: The Asian American Body Onstage*. Durham: Duke University Press, 2002.

臺灣大學學術期刊資料庫

Yuen, Nancy Wang. “Performing Race, Negotiating Identity: Asian American Professional Actors in Hollywood.” *Asian American Youth: Culture, Identity and Ethnicity*. Eds. Jennifer Lee and Min Zhou. New York: Routledge, 2004.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫