

文化翻譯與湯亭亭的三重猴戲

莊坤良

國立台灣師範大學英語系
E-Mail: kunliang@cc.ntnu.edu.tw

摘要

本文從文化翻譯的角度出發，為文探討湯亭亭《猴行者：他的偽書》一書中，阿辛這位華裔青年藝術家以劇場演出的方式來達成以下三重目的：第一，批判「美國的東方論述」的文化霸權，質疑大眾傳媒及學校教育對華裔美國人形象的扭曲，並彰顯華裔美國人文化雜種的屬性，以達成重新「發現」華裔美國人的目的；第二，說明阿辛以非裔美國人為師，以黑人爵士樂的「偽書」為譬喻，企圖「發明」華美社群的嘗試；第三，指出湯亭亭以文化翻譯「雜化」美國源頭，作為華裔美國人「爭回美國」的策略，並說明華裔美國人與美國這個多元國家的辯證關係。

關鍵詞：文化翻譯、美國的東方論述、想像社群、偽書

壹、文化翻譯

翻譯是當代文化論述中一個非常重要的譬喻。傳統的翻譯講求原文的再現(the representation of the original),以意義的再生產為主調,兼及兩種文字/文化之間美學經驗、語言結構、文學功能及文化意涵的對等轉換,基本上是根植於柏拉圖(Plato)的模擬論(Mimesis),以「信」(fidelity)為判定翻譯好壞的最高原則,但是甚少去質疑什麼是「信」。模擬論決定了原文與譯文的權力關係,原文的地位高高在上,不可動搖;譯文亦步亦趨,只能隨原文起舞,二者的互動機能被化約成絕對的上下宰制關係。當代後結構主義的翻譯論述企圖解構原文(de-originating the original),來顛覆這種宰制關係。例如,班雅民(Walter Benjamin)反對譯文依賴原文的傳統認知,主張將原文與譯文同時放在歷史的流變中來檢視二者相互依存的辯證關係。他在「譯者的任務」(“The Task of the Translator”)一文中提出譯文是原文的「來世」(afterlife)的另類觀點(Benjamin, 1968: 71),亦即原文是譯文的「今生」,因為原文生命的延續寄託於譯文的出現,譯文一旦完成即為新的原文,等待新的譯文來延續其文學生命,在這不斷翻譯的過程中,原文也不斷地生長成熟。如果新的譯文不再出現,原文就失去依附,其存在價值也就相對失落。這樣的論述,質疑了模擬論中原文的神格地位,徹底顛覆了以原文為中心的翻譯觀,取而代之的是將翻譯置於歷史的長河,在時間/時代的變遷中,原文的「今生」在譯文的「來世」裏,不斷開花結果。而每一次的(再)翻譯,都是將原文重新詮釋,使其具有新的時代意義。

原文不是永恆不變的一灘死水,相反地,它不安、流動的本質,正是其生命動力的來源。作者在書寫原文時,將他所處時代的政經社會現狀及個人特殊的生命體驗,化為文字,為時代及個人做歷史

的見證。我們可以說這個「原文」具有明確的「歷史意義」(meaning)。但這個「原文」在爾後的歷史演變中，經歷不同的時代思潮更迭，不斷地被再詮釋之後，也會在未來的閱讀裏產生新的「時代意義」(significance)。原文的歷史意義雖然重要，但醞釀其書寫的時空環境早已丕變，原意早已失落無法重建，因此必須藉由譯文，用當代人的語彙來反映當代的文藝思潮。換言之，語言因歷史變遷，會隨不同時代，轉化舊詞舊意而生出新詞新意。以這樣的歷史視域觀之，原文不是自外於歷史的超驗「存有」(being)，反而是一種從未完成的「生成」(becoming)。

原文與譯文皆不斷與時成長，翻譯介入這兩者之間的互動，自是變動不居。這種「恆動」的觀念，也可用戴希達(Jacques Derrida)在《哲學的邊緣》(*Margins of Philosophy*)一書中所發明的「延異」(differance)來加以說明。戴希達挪用拉丁文的動詞“differre”——意指時間上的延遲(to defer)和空間上的差異(to differ)——創造全新的字“differance”。以“a”代“e”，迫使我們去感覺那聽不見的差異。而這差異遂成被壓抑的他者(the other)，在每一次的翻譯過程中，留下不可磨滅的痕跡(trace)。在痕跡的擦拭與符號的追逐之中，翻譯變成一種永無止盡的「遊戲」(play)。戴希達說「翻譯是意旨與意符之間差異的實踐」(1981: 21)。易言之，翻譯就是「延異」，在彰顯與關閉之際，在延緩與差異之間，翻譯維持了一個開放的創造性空間。於此，既有的思想不斷地修正自我，而新的思想也不斷由此地界產生。

上述班雅民與戴希達的翻譯觀強調「流動」、「遊戲」、「延異」、「變遷」，目的在解構原文的權威，凸顯原文與譯文的共生關係。事實上，從詞源上來看，「翻譯」這個詞的希臘文是“metapherein”，拉丁文是“translatio”，二者皆含有「移動」(movement)、「中斷」(disruption)、「錯置」(displacement)的意義；

德文的「翻譯」是“übersetzen”(意思是“to put across”),是由希臘文“metapherein”(to move over)轉變而成;法文是“traducteur”,介於“interprète”和“truchement”之間,兼具閱讀與詮釋二義(de Man, 1986: 83; Niranjana, 1992: 8)。「翻譯」在這些不同的文化脈絡裏,有著共同的指向——踰越與變遷(transgression and transformation)。它正是原文與譯文兩種不同「文字」體系及其背後所隱藏的不同的「文化」價值觀之間,互相開放、改變、創造的過程文化翻譯——如文字翻譯,也充滿了踰越與變遷。文化翻譯的影響可由文化政治與文化流動兩方面來觀察。首先,文化翻譯因涉及權力位階不平等的兩種文化之間的「互相翻譯」,因此離不開文化再現的政治。阿薩德(Talal Asad)考察西方文明與第三世界文化之間互動的情形時,指出「文化翻譯是一種權力運作的過程」(1986: 148)。西方世界高舉啟蒙、科學、進步的大旗,以書寫文字再現他者(第三世界)的文化;西方以文化代言人的權威身份自居,將他者定位為被研究的課題(an object of study),由歐洲中心的觀點出發,代替他者發言。這種文化再現/翻譯是一種「體制的力量」(institutionalized force),它可以建構、主導、決定他者的「民族記憶」(folk memories),但同時也會引起他者對這種主導力量的抗拒(Asad, 1986: 163)。換言之,在這個不平衡的文化權力架構之下,文化翻譯於實際運作之際,如范奴逖(Lawrence Venuti)所言,必然涉及兩個不同價值觀的對立:「馴化」(domestication)及「異化」(foreignization)。「馴化」以族裔中心的霸權偏見出發,意圖將外來的異文化不著痕跡地吸納入一己的文化版圖,亦即將他者同質化/自然化,來為自己的政經、社會、國家機制作服務,這種行徑充滿了種族歧視、文化自戀與自大的帝國主義情結。「異化」是一種文化抗拒的策略,弱勢的第三世界以文化差異抗拒被同化的壓力,並藉此凸顯獨特的經驗與價值,以建構一己文化之主體性(Venuti, 1993:

211, 217)。文化翻譯正是「馴化」及「異化」這兩種力量互相抗衡、越界、影響、妥協與改變的過程。

另從文化流動的面向來觀察，柯里佛德 (James Clifford) 認為文化翻譯就是一種「文化旅行」。文化因旅行所引起的「輸出與輸入」現象，在全球文化網路綿密的交織當中，早已使得所謂的溯本追源成了不可能的任務。也就是在西方與第三世界「種誌接觸」(ethnographic encounter) 的過程中，文化本源「總已是」(always already) 互相雜化了 (Clifford, 1992: 100)。巴巴 (Homi K. Bhabha) 在探討後殖民遷徙所引發的疆界跨越與文化新生問題時，也引用魯西迪 (Salman Rushdie) 的《魔鬼詩篇》(*The Satanic Verses*)，指出文化翻譯是一種「邊界線上」(borderline)、「褻瀆神明」(blasphemy) 與「雜交的融合」(union-by-hybridization) 的經驗 (1994: 224-225)。文化旅行與後殖民遷徙鬆動了文化本質主義的霸權，質疑神聖與世俗、連續與斷裂的分立，並凸顯文化翻譯流動、踰越、融合與創造的力量。易言之，文化翻譯可以瓦解原文 / 譯文、中心 / 邊陲、真實 / 虛構、東方 / 西方、自我 / 他者的二元對立結構，解構文化「本源」的迷思，進而顛覆文化民族主義者對種族、血緣、語言「純正」的盲目堅持。文化翻譯肯定文化開放與創新的必要，它提供一個雙向頻道，讓兩種不同的文化站在對方的立場與角度來看問題，並藉此瓦解文化本質主義的偏見及人類根深蒂固的刻板印象；它開闢一個全新的第三空間，於此，主流文化與邊緣文化互相開放自我，迎納他者進入自己的文化體系，並藉此新元素的刺激，提供雙方自我文化再生 / 更生的機會；它可以「去熟悉化」(de-familiarize) 僵化的文化表現方式，並促使人類不同社群以更包容的胸襟，重新檢視人們對個人認同、社群歸屬及國家建構的傳統認知。

著名的華裔美國作家湯亭亭 (Maxine Hong Kingston) 也利用文化翻譯作為她的寫作策略。張敬珪 (King-Kok Cheung) 在評湯亭亭的

敘述策略時說湯亭亭將「中國故事美國化，歐美故事中國化」(1993: 122)。這種寫作策略以兩種文化之間的「相互演出」(interplay)來拒斥二元對立的絕對差異，及對本源純正的迷戀追求(nostalgia for the lost origin)。文化在這種互相翻譯的「創造性」過程裏會產生一個游移不定、具有無限可能的、顛覆性的第三空間，並於此交會的新空間，孕育出新的文化感性(cultural sensibility)。有別於傳統的華裔美國文學，湯亭亭擅長利用文化翻譯來再現華裔美國人的移民經驗，並創造華裔美國人新的文化認同。¹ 例如在《女戰士》(*The Woman Warrior*)中，她以翻譯的藝術來詮釋文化旅行與創新。這本書的最後一句話是：「它 [胡笳十八拍] 譯得很好！」(1976: 209)。胡笳十八拍是漢朝大文豪蔡邕的女兒，也是著名的女詩人蔡琰流落南匈奴十二載的故事。蔡琰為匈奴王所擄，隨其征戰大漠南北。匈奴以蘆管繫箭，發出巨響，敵人聞之喪膽。蔡琰以為這是匈奴們唯一的「音樂」，直到有一天，在月光下聽到匈奴們面向篝火，圍成一圓圈，以笛子合奏，笛音悠揚，動人心弦，蔡琰不自覺以漢樂唱和，唱出她異地流離的哀怨心聲。蔡琰由帳篷走向篝火，由邊緣走向中心，席地而坐，與匈奴合唱大漠之歌。和諧的音樂跨越語言種族界線，開啟文化溝通大門。蔡琰返回中土之後，將大漠歌聲翻譯成中文，以本土樂器演奏，樂曲廣為流傳，成為中土的新文化傳統。蔡琰的翻譯開拓新的文化感性——「荒漠冰雪」(an

¹ 早期的華美文學創作以林語堂、劉喬昌 (Pardee Lowe)、黃玉雪 (Jade Snow Wong) 為代表。林語堂的《吾國吾民》以輕鬆幽默的筆調書寫著中國的人生哲學，筆下不見當時代華人的生活困境 (Kim, 1982: 27-29)。劉喬昌的《虎父虎子》(*Father and Glorious Descendant*) 充斥華人自我貶抑的描述，強調華人對國家(美國)的忠誠與愛，無視美國社會對華人的種族歧視 (Kim, 1982: 61-65)。黃玉雪的《五女》(*Fifth Chinese Daughter*) 描寫追求「美國夢」成功的例子，她寫白人想像中的中國，徒然加深美國社會對中國人的刻板印象 (Kim, 1982: 66-72)。以上三人所代表的華美文學皆未能從華裔美國人的主體位置出發，去建構華裔美國人的心靈及文化認同。

icicle in the desert)(1976: 208)——極冷與酷熱、大漠與匈奴兩種截然不同的文化，互相越界，交融共生，新的風格，新的表現方式，於焉成形。湯亭亭將蔡琰的故事以英文再現，異地接枝，傳達相同的訊息，創造華裔美國人新的文化認同。

湯亭亭的《女戰士》和《金山勇士》(*China Men*)分別描述其母系及父系先人由中國到美國淘金及落地生根的故事。嚴格說來二者都是一種重寫第一代華人移民歷史的嘗試。一九八九年，距《金山勇士》出版九年，湯亭亭出版她的第一本小說《猴行者：他的偽書》(*Tripmaster Monkey: His Fake Book*)。² 有別於前二本書以「說故事」(talk stories)的方式，記述父祖輩移民美洲的故事。湯亭亭的這本小說把歷史時空拉到六十年代的舊金山，以全面性跨文化翻譯的手法，將中國古典小說、歐美文學傳統及美國流行文化三者互文並呈，敘述第五代華裔子弟惠特曼·阿辛(Wittman Ah Sing)的新美國經驗。阿辛的形象，正如《猴行者》的書名所暗示的，融合了六十年代的嬉皮精神、中國古典小說的想像、及跨越不同歷史時空的移民文化，彰顯華裔美國人身上中美兩種不同文化互相糾葛的現象。“Trip”一詞，一語雙關，它指中國人由「此地」(中國)移民到「彼岸」(美國)的空間移動，也暗示著各種不同疆界的跨越及其所伴隨而來的文化錯置等飄泊離散的(diasporic)經驗。另外，“trip”也指美國六十年代的嬉皮，吃迷幻藥而產生的幻覺、夢境、狂想、出神、想像的「旅行」經驗。因此，“tripmaster”係指習於環境變動且長於想像的大師。華裔美國人正像這位大師，能在歷史斷裂、時空錯置、文化變遷的新地，不斷改變自己以因應新環境創造新生活。書名中的「猴子」也是一詞雙關，它既指《西遊記》裏的「石猴」孫

² 《女戰士》和《金山勇士》因市場考量，被歸類為自傳體的「非小說」(non-fiction)，以滿足大眾讀者對少數族裔書寫的好奇。《猴行者：他的偽書》作為第一本「小說」，表明了湯亭亭欲走出族裔書寫的框界，將華美創作寫進主流美國文學的企圖。

悟空 (stone monkey)，也指嬉皮運動年代裏一隻會「嗑藥的猴子」(stoned monkey)。「石猴」一舉手七十二變，一翻身十萬八千里；「嗑藥的猴子」想像力超越俗世的侷限，出入古今，無所不及。湯亭亭把阿辛比作“tripmaster”，移花接木，把善變的中國猴子換為道地的美國加州公民，同時把孫悟空協助唐僧西天(印度)取經的神話史詩 (Journey to the West) 與中國人移民美國西部的歷史紀實 (Journey in the West) 互相翻譯，暗示了這本書解放、顛覆、變遷、想像與創新的訴求。

本文擬以《猴行者：他的偽書》為文本，挪用當代後殖民論述，探討湯亭亭以文化翻譯為手段，藉阿辛這位華裔青年藝術家的劇場演出來達成以下三重目的：第一，批判「美國的東方論述」的文化霸權，質疑大眾傳播及學校教育對華裔美國人形象的扭曲，並彰顯華裔美國人文化雜種的屬性，以達成重新「發現」華裔美國人的目的；第二，說明阿辛以非裔美國人為師，以黑人爵士樂為譬喻，企圖「發明」華美社群的嘗試；最後指出湯亭亭以文化翻譯「雜化」美國源頭，作為華裔美國人「爭回美國」(re-claiming America) 的策略，並說明華裔美國人與美國這個多元國家的辯證關係。

貳、美國的東方論述

薩伊德 (Edward W. Said) 在《東方主義》(Orientalism) 一書中批評西方人慣以「文本式」(textual) 的態度來看待東方的異文化 (1979: 92)。所謂「文本式」的態度係指西方帝國根據人類學研究、冒險家的探險報告、商賈軼聞、旅遊札記或其他異域傳奇等之書寫來想像 / 建構東方，亦即西方將東方視為一靜默無聲的「文本」，任意賦予意義，並將之化為可供挪用、交換的知識，甚至於藉此「發明」東方的「事實」。在西方的書寫與東方文本之間，西方展現其「意

志力」,用以統攝、宰制、決定東方文化再現的表現方式與內容(Said, 1979: 94-95)。換言之,東方在西方霸權的凝視、想像及書寫之下,被物化/文本化成為脫離歷史時空、永恆不變的「他者」。東方在這個殖民書寫的權力架構之中,被定位成一「被書寫的客體」(the written object),像博物館裏的靜態展示,東方只是被觀賞、被研究的對象。職是,東方被剝奪其作為「書寫主體」(the writing subject)的位置,成了被禁聲消音的沈默他者。如薩伊德在其書前頁引馬克斯(Karl Marx)的話說,「他們不能代表自己,他們只能被代表」。東方不能主動說自己的故事,只能被動地隨西方的腳步起舞。在這種上下的權力位階關係中,東方在「歐洲中心」的帝國凝視之下,不但成了「異域風情」(exotic)及「詭異難解」(inscrutable)的他者,也進一步成了西方種族及性別歧視的方便藉口。在西方的殖民想像裏,東方的女人成了淫蕩女神/神女的象徵,是西方男性展示性雄風的對象;在西方的集體潛意識裏,東方民族是進化較晚的「次人類」(sub-human),有待西方基督文明的救贖。以「東方主義」中殖民權力、書寫、再現、性別、種族的理論架構來檢視中國人在美國移民入籍、落地生根、進而淪為「內部殖民」對象的經驗(Takaki, 1989: 99),我們可以發現美國境內的東方民族也承受類似「東方主義」霸權的殖民效應。李磊偉(David Leiwei Li)考察中國人在美國的移民經驗提出所謂的「美國的東方論述」(American Orientalist discourse),正是此一歷史現象的回顧及省思。湯亭亭的《猴行者:他的偽書》則是對這「美國的東方論述」的直接回應與批判。

「美國的東方論述」的霸權思想由內外兩個方向宰制華裔美國人的思想與行為。根據葛蘭西(Antonio Gramsci)的霸權理論,國家是由「政治社會」(political society)和「市民社會」(civil society)聯合構成的。「政治社會」係指以軍隊的高壓武力及警察的監督管制對被殖民的他者或弱勢族群進行直接的宰制;「市民社會」則以出

版、廣播、電視、電影等大眾傳播媒體、學校教育、社會福利政策、及宗教活動等機制來對他者進行軟性支配操控。國家機制透過此二者之交互運作：一面以外在有形的懲罰脅迫，一面以內在無形的教化規範，建構一種權力論述，誘導人民認同及內化國家所宣揚的生命價值與道德倫理，藉以喚起被統治者主動積極認同統治者的領導及其權威 (Gramsci, 1971: 262-263; Hall, 1986: 19)。百年來，華人在美國的處境正是葛蘭西這種霸權宰制的寫照。華裔美國人一方面受到「政治社會」的迫害，從踏上美洲大陸開始便遭受美國政府法律的歧視，包括勞力剝削、禁止女性家屬入境、排華法案、不得入籍、遣送回中國等強制性迫害；另一方面由於「市民社會」的霸權機制，華裔美國人被教導去學習主流社會的價值、美學、文化、語言及生活習慣，間接受到自己的落後、野蠻、迷信，進而學會自卑、自輕、自恨。這種文化霸權的宰制除深化主流社會種族歧視的意識形態外，也使華裔美國人由「華裔」過渡到「美國人」的國族認同道路，變得更加艱辛漫長。

在《猴行者》中，湯亭亭的第一重猴戲即是借阿辛來強力批判主流社會透過學校教育及電影工業對華裔美國人進行「美國的東方論述」的霸權宰制，並揭示華裔美國人文化雜種的本質。阿辛在大學時，有次在上科學實驗課時，全班同學被要求填寫一份有關如何定義華裔美國人的問卷調查。問卷一邊寫著「中國人」，另一邊寫著「美國人」，主試者唸一連串的形容詞，同學們必須就每個形容詞「勇敢」、「沈默」、「歡笑」、「恐懼」、「隨和」、「拘謹」、「直爽」、「滑頭」、「熱情」、「冷漠」、「冒險」、「謹慎」、「無憂無慮」、「刻苦耐勞」、「開放」、「保守」、「慷慨」、「吝嗇」、「善於表達」、「拙於言詞」、「遊樂」、「勤奮」、「外向」、「內向」、「健美」、「勤勉」、「謙和」、「高深莫測」等選項分別在「中國人」與「美國人」之間勾選一格

作答。結果「美國人」這一邊得到所有較正面的選項，「中國人」則剛好相反(1990: 328)。「市民社會」的文化霸權假科學之名證明華裔美國人(Chinese-American)是由連字號(hyphen)左邊「壞的」中國因子，及右邊「好的」美國因子所組成。這套人為的建構，揭露了「我們／你們」、「白人／非白人」、「中心／邊緣」、「西方／東方」、「自我／他者」等二元對立的絕對想像：「東方是非理性、腐敗(墮落)、幼稚、『不同的』 歐洲是理性、道德、成熟、『正常的』」(Said, 1979: 40)，而這種想像背後的邏輯正是西方對東方永遠佔有一個「優勢的地位」，在西方與東方的互動關係中，它從未失去其「相對的上風」(Said, 1979: 7)。這種華裔(東方)與美國人(西方)的關係建構，正是「美國的東方論述」強加在華裔美國人身上的霸權寫照。

「美國的東方論述」對華裔美國人形象影響最大的莫過於代表主流文化的電影工業了。在充滿種族與性別歧視的美國通俗文化中，東方女人的形象，不是「蘇絲黃」就是「蝴蝶夫人」；中國男人的形象，不是被塑造成陰陽怪氣的陳查禮就是滿口「夫子曰」的傅滿洲。阿辛在最後一章 個人秀 (“One-Man Show”) 裏，大肆批判美國電影把華裔美國男性與死亡、去勢、奴隸劃上等號。例如，在改編自短篇小說 *The Chink and the Child* 的電影 *Broken Blossoms* 裏，黃種人(the Yellow Man)，亦即「清客」，這個多情的中國男人愛上白人女孩，但他跨越種族界線的愛慾，觸動白人種族污染的「雜交」(miscegenation) 恐懼症，威脅了白種男性作為白種女性保護者的尊嚴，因此挑釁這種禁忌的華裔男性只能在自殺中再次壓抑自己的慾望。主流社會不費力、不沾血就宣佈華裔男性的死亡，這種媒體謀殺卻被說成華裔男性的「求死意願」(death wish)。類似這種將華裔男性閹割去勢使其不能愛慾的情節也是另一部電影 *The Bitter Tea of General Yin* 的主題。陰將軍不能以行動去撫摸親吻他的白人

女伴，最後只有服毒自殺。一如阿辛說的：「他們以命名來閹割我們，是陰將軍而不是陽將軍，你知道嗎？中國男人再次被陰柔化為女性」（1990: 322）。著名的詹姆斯龐德 (*James Bond*) 電影系列及小說更是充滿了種族暴力、扭曲的正義與變質的救贖。東方女人是迷戀龐德的採珍珠女郎，而龐德是正義的化身，匪徒的剋星。電影中，馬可 (Mako) 這個中國人被一群中國人活生生地剝皮，“哎呀” (Aieeeee!) 的慘叫聲令人毛骨悚然。馬可求大明星史提夫麥昆 (Steve McQueen) 給他一槍，幫他痛快解脫。中國人自相殘殺，中國人必須感謝打死他的白人，他的女性同胞袖手旁觀：「波卡虹塔絲 (Pocahontas) 沒有救他，她正忙著尋找她的約翰史密斯 (John Smith)」 (1990: 324)。同樣地，由尊龍主演的《龍年》 (*Year of the Dragon*) 也好不到那裏，只見他俊美的臉孔被打得血肉模糊。東方男人在大銀幕上「被射、被刺、被踢、被痛打、被剝皮、被機槍掃射、被炸成碎片。就是沒被親吻過」 (1990: 324)。

學校教育教導華裔美國人自我貶抑，電影工業把中國女性想像成招手即來的性伴侶，出現在失眠者的午夜電視影片裏，成為夢境中的幽靈；而中國男人則在軀體、外表、心理上被惡意醜化、污衊、去勢、閹割，成為失聲沈默的他者。同時，中國人在電影媒體上一再以洗衣婦、廚師、工人、僕人等角色出現替他們的白人主子服務，在這刻板印象的持續建構過程中，中國人成了永遠的奴隸，不能當自己的主人，只能哀求白人來作他的主人。在「美國的東方論述」的宰制下，女性被物化，男性被異化，華裔美國人被剝奪了用「第一人稱代名詞主動語態」說出「我」的權利 (1990: 318)。湯亭亭不滿這種視華裔美國人為「無聲/失聲」的他者，乃塑造阿辛這隻喋喋不休的嬉皮猴子來顛覆這負面的刻板印象。《猴行者》開頭第一章，敘述者就以嬉怒笑罵的方式，向她的讀者推介一隻想「玩弄世界於掌上」的嬉皮猴子——新華裔美國人阿辛 (1990: 35)。

阿辛以「最美國的」美國詩人惠特曼 (Walt Whitman) 為師，高唱華裔美國人版的「自我之歌」。³ 阿辛這隻集理想、叛逆、自由、自尊、自信於一身的美國猴子，強烈表達要推翻「美國的東方論述」所建構／想像的華裔美國人的形象，並積極重塑華裔美國人新文化認同的雙重目的。阿辛首先批判「模範少數族裔」的政治運作，揭穿主流社會藉此標籤來「醜化」、「溫馴化」華裔美國人。阿辛告訴他心儀的女孩李南茜 (Nanci Lee) 說，華裔美國人不應當做主流文化所歌頌的那位心地善良卻被社會隔離的「鐘樓怪人」或那位努力向上卻天生不能言語的「海倫凱勒」(1990: 32)。中國人的外表雖然與白人不同，但絕非外貌可憎、弓身曲背、又聾又啞、言語不清的怪物。

居處國家權力及社會邊緣的華裔美國人被視為「不能被同化的他者」(unassimilated others)，最主要的原因即來自中國人與白種美國人在體型外貌上的巨大差異。主流文化的種族偏見將這種差異視為國族認同的標記，將美國人等同於歐洲裔白人。導因於此，白種美國人因生物特徵而自傲，中國人卻因先天的身材面貌而自卑。事實上，世界人種殊異，中國人的頭髮、眼睛、身材本來就與白人有很明顯的差別。阿辛首先質疑白人以金髮作為審美標準的正當性。他以生物科學的觀點指出，所謂的金髮及黑髮皆是由同一色譜中的漸次差異而形成的。金髮或黑髮不是絕對的分類，它們本身由不同

³ 說阿辛是惠特曼精神的化身，可由阿辛的名字及本書各章名稱的安排上看出端倪。阿辛的英文名字是 Wittman 與大詩人 Whitman 拼字雖然略有不同，但是唸起來相近，聽不出兩者差別。另《猴行者：他的偽書》一書計分九章，根據 James Tanner 的考據，第一章“Trippers and Askers”及第二章“Linguists and Contenders”皆出自惠特曼《草葉集》〈自我之歌〉(“Song of Myself” from *Leaves of Grass*) 中的第四小節，第五章“Ruby Long Legs’ and Zeppelin’s Song of the Open Road”的靈感來自惠特曼的詩“Song of the Open Road”，第六章“A Song for Occupations”也與惠特曼的詩作同名 (Tanner, 1995: 64-67)。由此乃見本書之創作深受惠特曼多元、民主、自由、解放精神的影響。

色調所構成，因此金髮又可分“Ash blonde. Honey blonde. Taffy”，黑髮也有“Kettle black. Cannonball black. Bowling-ball black. Licorice. Licorice curls. Patent-leather black. Leotard black. Black sapphire. Black opal”等不同的色調(1990: 59)。所謂的「純」金髮或「純」黑髮皆不可用來作為認定不同族裔的絕對標準。阿辛以自己為例，他的中國頭髮就是棕色的而不是黑色的。

以西方為中心的審美觀深深地宰制著東方女性對自己身體的認同。就像莫瑞生(Toni Morrison)的小說《最湛藍的眼睛》(*The Bluest Eye*)中所批判的非裔美國女人的「藍眼珠情結」，東方女性也對自己特有的單眼皮感到自卑。第二代日裔美國人小笠原芳(Yoshi Ogasawara)是即將畢業的醫學院女學生，告訴阿辛她想去割雙眼皮，以使自己看起來更美麗。事實上，英文裏並沒有「單眼皮」或「雙眼皮」這種詞彙。它們是東方女性內化西方審美價值及戕害自己身體所創造出來的新詞。這展示在臉上的傷痕正是東方女性自我矮化的戳記。割雙眼皮成了東方女人模擬西方女人，自我異化的起點。在每個東方女性的心中都有一個被扭曲的自我形象，希冀自己是個雙眼皮藍眼珠的金髮美女。阿辛在他的狂想劇結束後，走上舞台，告誡他的女性族人，只有拋棄割雙眼皮的愚蠢念頭，勇敢地以自己的本來面貌來面對自己及世界，才能重新找回屬於自己的尊嚴及「發現新的美麗」(1990: 312)。除了頭髮和眼睛外，阿辛也說中國女人的身材也不必一味地以西方標準的苗條來自我設限，其實中國古代亦有「肥胖才是美的傳統」(1990: 147)。中國男人的身材雖然不像白種人高大壯碩，但是比例均勻自有其美。中國男人不是「閃閃發亮的小中國人」(1990: 69)。其實，「人並不會閃閃發亮」，而且「有睪丸的人並不弱小」(1990: 69)。

美國社會視中國人為異端的原因除了身體外貌的理由外，中國人的姓名及說英文特別的腔調恐怕也是原因之一。阿辛首先以自己

及其父母的命名來思索並尋求新的身份認同。阿辛的母親以她的藝名「長腿紅玉」為名，拋棄她的中國舊名，思以新名字來開啟在美洲大陸的新生活。阿辛的爸爸以德國飛行船大王 Zeppelin 來命名，則影射命名與國籍沒有絕對的關係。名字作為意符的隨意性，也可由「阿辛」這個姓氏上看出。湯亭亭把哈特(Bret Harte)和馬克吐溫(Mark Twain)筆下詐賭的「中國異教徒」(heathen Chinese)阿辛(Ah Sin)拿來當作男主角姓名，以只會「像猴子般模仿主人摔盤子」的阿辛(Moy, 1993: 26)當新華裔美國人，是把屈辱拿來當作稱呼掛在嘴上，藉以凸顯美國社會對華裔美國人的歧視與不義。「阿」字在中文裏沒有特別意義，只是一個稱呼的起頭，只因海關入境所需，阿辛成了官方認可的名字。這種命名的偶然性，一如許多歐洲移民以所搭的船名「高登」(Gordon)為姓，皆隨意新生。湯亭亭倒名為姓，把阿辛當姓氏，也倒姓為名，把大詩人惠特曼這個英文姓氏當作阿辛的名，倒置了原有的秩序，彰顯跨文化翻譯所產生的新命名，打破歐洲語文的霸權優勢，使中文的英譯也具有與歐洲語文相同的正當性。這種命名方式，除凸顯文化差異外，也肯定了自我的獨特性。於是我們看到阿辛在舞會中，向他的東方朋友大聲呼籲：「我們沿用男人的中國名字，女人的名字也不用翻譯，丟掉什麼寶珍珠牡丹梅花花開，什麼基督教的聖名——讓那些說慣英文名字的美國佬也嚐嚐南蠻馱舌的聽障之苦」(1990: 138)。中國人應該抬頭挺胸地用自己的「方言及腔調」說話，大可不必畏畏縮縮，欲言又止，害怕別人異樣的眼光(1990: 34)。

阿辛鼓勵他的族人以自己的黑頭髮、黃皮膚為傲，以自己的中國姓名為榮，以自己的特有腔調大聲說出自己的故事，勇敢地以自己本來的面貌來重建自己的主體尊嚴，其目的在於打破沈默，化被敘述的客體為主動說話的主體，轉被壓抑的小寫的「我」(me)為自我肯定的大寫的「我」(I)。阿辛向他的族人說：「我們是戰神關公

的子民。不要叫他們從我們的精神及語言中拿掉戰鬥的意義。我、我、我、我、我、我、我、我。『我 - 戰士』征服西部和地球和宇宙」(1990: 319)。企圖喚起華裔美國人失落的英雄傳統，阿辛以連續九個大寫的我強調建立「我」作為族裔主體的重要性。阿辛分析「我」這個中文字，指出「我」內含有「戈」，我字即有戰士的意義。中國男性是戰神關公的子民，充滿陽剛之氣，而中國的女性也有尚武的傳統，花木蘭代父從軍，秦紅玉擊鼓力退金兵的故事史有明載，這才是中國男女的真面目。湯亭亭引《西遊記》中的美猴王之歌，將九個英文的「我」排列成

I. I. I.

I. I. I.

I. I. I.

以九個英文的「我」組合成一個集體的大「我」(1990: 305)，唱出華裔美國人從個人歸屬的心理掙扎到建構華裔美國人集體潛意識之渴望。

阿辛指出肯定自我的迫切性，但這個「我」的重建首先必須面對「族裔連字號」(ethnic hyphen)的問題。美國是一個由移民組成的國家。世界各地的移民在不同的時間、以不同的理由、用不同的方式，各自帶著一己獨特的文化進入這個聯合組成的國家，兩百多年的發展之後，各族群有著截然不同的命運。多數的歐洲移民經過同化之後逐漸變成「透明」的美國人，但是絕大多數的中國移民，雖然經過幾個世代的融合，仍無法拋棄族裔連字號及其所代表的「疏離」、「異化」。「華裔 - 美國人」，正如其他的少數族裔，逃不開連字號的詛咒，經常面臨文化翻譯裏「歸化」或「異化」的兩難抉擇：不是加入同化的國家機制而逐步消失，就是緊抱自己的母國傳統成為永遠的他者。這個看似二元的選擇，若以跨文化翻譯

的角度來觀察，卻不盡如此。

「族裔連字號」連接兩個不同的文化體，本身即是一個翻譯的符號。文化翻譯涉及兩者之間的互動，總是有得有失。魯西迪考察後殖民時期，處帝國邊緣的殖民地人民回到殖民地母國的都會中心，面臨舊世界與新世界的文化衝突，思索個人與國家的認同關係，肯定文化旅行所帶來的新經驗，喟然而嘆：「我們都是翻譯的產物。一般都認為在翻譯的過程裏，必然會失去某些原來的意義；但是我堅信，我們也會得到一些新的東西」(Rushdie, 1991: 17)。後殖民這種飄泊離散的翻譯經驗也表現在華裔美國人的文化認同上。背負新舊兩種不同的文化傳統，在「歸化」與「異化」，得與失，取與捨的文化翻譯過程中，華裔美國人由翻譯的越界與融合中學會擁抱不純、雜揉、混血、突變與新生，同時走出不變、安適、延續的舊傳統，以全新的視野來省視自己所擁有的雙重文化背景，並透過翻譯的政治運作，開創新的文化感性。以「華裔 - 美國人」為例，連字號跨越「華裔」與「美國人」，將兩者互相連接，互相踰越。在這雙重的文化旅行裏，「華裔」的文化純正性彷彿是翻譯裏的「原文」，在不斷地(再)翻譯/越界遷徙的過程中，也不斷地更新改變，倘使此純正性存在，充其量也只是文化民族主義者刻意的「發現」；同理，所謂的「正統」美國人也只是主流文化虛構的大敘述，用以發明/鞏固主流文化對其他弱勢族群的霸權宰制而已。相反地，在兩者互相越界互相改變的「連線空間」(hyphenated space)裏，一種全新的「華裔 - 美國人」於焉產生。這個突變的新人類是華裔卻有美國人的因子，是美國人卻有華裔的成份，是兩者互相翻譯而成的「文化雜種」。文化翻譯生產文化雜種，華裔美國人的雜種屬性開啟華裔美國人個人認同的新境地，也連帶對華裔美國人的社群意識及美國的國家建構產生了深遠的影響。

參、想像社群

湯亭亭的第二重猴戲是要去發明華裔美國人的社群意識。《猴行者》的創作受到愛爾蘭大文豪喬伊斯 (James Joyce) 的影響深遠。⁴ 就像喬伊斯的《青年藝術家的畫像》(*A Portrait of the Artist as a Young Man*) 書末, 主人翁——愛爾蘭青年史蒂芬·戴德勒斯 (Stephen Dedalus) 發願說, 「迎向生命啊! 我要堅忍地去面對真實的經驗, 並在我靈魂的煉鋼廠裏鑄造尚待創造的民族心靈」(1977: 253), 湯亭亭在《猴行者: 他的偽書》中, 也假阿辛來「發明」華裔美國人尚待創造的民族心靈。阿辛這隻嬉皮猴子是六十年代文藝青年, 受到民權運動的啟蒙, 亟思以非裔美國人為師, 以藝術創作為職志, 相信藝術可以陶冶性靈、改造社會, 並夢想凝聚族人共同演出一場大戲, 以表演藝術來重建華裔美國人的社群意識。

六十年代由金恩博士 (Dr. Martin Luther King, Jr.) 領導的民權運動改變了美國歷史的發展。非裔美國人為爭自由平等而發出巨吼, 其他少數族裔也起而呼應, 一時蔚為風潮, 華裔美國人亦投入此一歷史洪流。湯亭亭這本猴書的書寫, 正是這一段歷史的再現。

⁴ 在一篇訪問稿中, 湯亭亭說, 她的《猴行者》從喬伊斯的作品中得到很多的啟發 (Perry, 1993: 175-176)。筆者於西元一九九三年四月五日在美國加州橘郡表演藝術文化中心 (Cerritos Center for the Performing Arts) 聽湯亭亭演講及朗讀她新書中的片段, 會後筆者問她, 《猴行者: 他的偽書》與《尤利西斯》(*Ulysses*) 有沒有關係。她說, 兩者都是民族的史詩, 當然有很多類似的地方。可見湯亭亭的《猴行者: 他的偽書》具有為華裔美國人立傳作志的雄心抱負。事實上, 由主題來看, 湯亭亭的阿辛像喬伊斯的戴德勒斯, 都是不折不扣的文藝青年, 具有高度的熱忱與理想, 企圖去完成一項歷史的使命。結構上, 《猴行者: 他的偽書》的最後一章總長三十六頁的〈個人秀〉更是《尤利西斯》最後一章長達三十七頁的“Penelope”的仿作, 只不過她把女主角天馬行空的意識流夢話改成男主角充滿憤怒喧囂的獨白。另外, 在《尤利西斯》第十五章“Circe”這個魔幻寫實的戲劇中, 布魯姆 (Leopold Bloom) 提出「布魯姆撒冷理想共和國」(Bloomusalem) 的主張, 湯亭亭也塑造阿辛去建構華裔美國人的劇場, 以創造華裔美國人的良心, 兩者手法也十分相似。

非裔美國人透過音樂、舞蹈、表演藝術來結合族人，參與運動，成就非凡。湯亭亭羨慕非裔美國人的爵士音樂傳統，因為爵士樂奏出非裔美國人共同的心靈之歌，成為凝聚非裔美國人意志、力量與認同的源頭。在《猴行者：他的偽書》中，有感於非裔美國人的成就，湯亭亭假阿辛之口，發出喟嘆：「我們的爵士樂在那裏？我們的藍調呢？」(1990: 27)。

湯亭亭師法非裔美國人，欲藉藝術來表達華裔美國人心聲的意圖，可由《猴行者》一書的副題「他的偽書」看出端倪。所謂的「偽書」(fake book)係指爵士樂手使用的樂譜，是一本由簡譜集合而成的書。爵士樂的確實來源至今仍無肯定的答案，一般相信是來自西非黑人的民間藝術。它隨著黑奴的買賣進入美國之後，與美國本土的民謠、藍調等其他不同的音樂融合而成為一種特殊的音樂表現形式。換言之，其本身就是一種混雜多變，含有多樣傳統的綜合體。根據《環華百科全書》的註釋，「爵士樂主要是一種即興的藝術，無法用樂譜記下來 爵士樂的特徵，在於即興奏出自由的節奏及通順的對位；不像其他音樂使用標準式的節奏，而代之以連續不斷的切分節奏；曲調風格與藍調有相當關係」(張之傑，1982, 11: 680-681)。英文裏的“fake”當作動詞時，有仿製、模擬、發明、詐欺、施詭計之意，“to fake”就含有「模仿」(to mimic)的意思。爵士樂手根據不同的時空、場地、心情來詮釋音樂，他們每一次對簡譜的「翻譯」演出都是最新的也是最後的一次，所有的演奏都是變奏，都是空前絕後的唯一存在，沒有原版的絕對正確，只有每次的「差異」演出的多元變遷之美。換言之，「偽書」是一本充滿實驗性質、游移不定、含納多元、變動不居、尚未完成的文本。阿辛稱他的劇本是“a play-in-progress”(1990: 18)，正是這種「偽書」的精神寫照。從這個角度來看，《猴行者》也可以是湯亭亭的「偽書」，這是本「偽」(fake)書因為它「缺少原創性」，它含納

中西文學不同的傳統，以互文的方式將中國古典小說，及許多不同源頭的歐美文學作品與電影，互相「翻譯」演出。⁵ 正如爵士樂譜預留無數的想像空間，它是一本開放的文本，也期待各路讀者來作不同的閱讀和詮釋。就像湯亭亭在一篇訪問稿中所說的：「是的，這是一本偽書，我丟一些東西出來，由你在心裏、想像以及生活中即興參與共同來完成它。而我也會在續集裏來完成它」(Perry, 1993: 175)。湯亭亭以《猴行者》這本小說當作她的「偽書」，希望能透過集體的閱讀／演出來凝聚華裔美國人。

在主流社會的刻板印象裏，華裔美國人只擅長理工科方面的學習，缺乏人文藝術的素養。阿辛在高中時，即受到這種偏見排擠而未能參加學校劇團的演出。阿辛去申領失業救濟金，接受面談時，在申請表格上填寫「我要一個劇作家的工作」，他知道必須為自己

⁵ 湯亭亭熟諳歐美文學傳統及當代電影文化，本書中提到的歐美文學作家包括 Hemingway (1); Rilke (8); Walt Whitman (9); Defoe (19); F. Scott Fitzgerald (21); Beckett (23); Spenser (49); Robert Frost (51); George Sand (52); Kerouac (69); William Carlos Williams (83); Chaucer, Milton, Dickens, Pound, Eliot (113); Gertrude Stein, Charles Olson, Allen Ginsberg, Dostoevsky, Tolstoy, Thomas Mann, Tennyson (115); Gary Snyder (182); Rimbaud (185); Thomas Hardy (336) 等；提到的歐美文學作品包括 *Of Mice and Men* (50); *King Lear* (60); *Ulysses*, *Finnegans Wake* (89); *Lady Chatterley's Lover*, *Howl* (99); *Don Quixote* (120); *Far from the Madding Crowd* (155); *King Solomon's Mines* (267); *A Midsummer Night's Dream* (268)；亞裔美國人作家及作品包括：黎錦揚的《花鼓歌》(C. Y. Lee's *Flower Drum Song*), *The World of Suzie Wong* (23); Jade Snow Wong (191); Carlos Bulosan (263); 林語堂與水仙花姊妹 (291) 等等；提到的電影包括 *West Side Story* (70); *Breakfast at Tiffany's* (71); *The Wizard of Oz* (84); *Last Year at Marienbad*, *Lolita*, *The Seventh Seal*, *Jules et Jim*, *The Treasure of the Sierra Madre*, *Children of Paradise* (86); *Dumbo* (89); *Doctor Zhivago* (95); *The Longest Day*, *Cleopatra* (100); *Fantasia* (147); *Alice in Wonderland* (179); *James Bond movies* (323); *Year of the Dragon* (325) 等。這些不同文學／文化中的人物、書名、電影，以互文方式融入湯亭亭的文本敘述當中，使整本書變成一本不折不扣的「偽書」，讀者可以隨興／即興在這些文化翻譯的互文網路穿梭之中，獲得不同旨趣的閱讀經驗。

「發明」工作(1990: 241)，來證明中國人也擅長藝術創作。阿辛要打破這種偏見，乃矢志要當自己族群的「說書人」(1990: 247)，以族群的代言人、民族的詩人自許，藉文學藝術的表演來連接族人與歷史傳統，意圖喚起尚未被創造的華裔美國人良知。阿辛在公車上向乘客朗讀里爾克(Rilke)的詩集，雄心勃勃地要開創一個嶄新的閱讀傳統，在跨越大西部的鐵道上，以讀詩作為服務旅客的全新職業。湯亭亭企圖將土地與生活結合，透過文學藝術的「翻譯」演出，引領華裔美國人重建(remapping)先民在美國西部的開拓上走過的地理與歷史，以喚起華裔美國人共同的記憶，積極參與美國這個「想像社群」的建構。阿辛模擬華人在大西部移動的軌跡，搭火車重新走一趟，依不同的地方選讀不同的文學作品，來回應不同的移民經驗：火車由加州中部的農業大縣 Fresno 出發時讀 Saroyan；經過 Salinas Valley 讀 Steinbeck；經過 Monterey 讀 *Cannery Row*；經過 Big Sur 海濱要讀 Jack Kerouac；到 Weed 的路上讀 *Of Mice and Men*；在 Mother Lode 讀 Mark Twain 和 Robert Louis Stevenson；經過 Redwoods 讀 John Muir；進入落磯山脈時讀 *The Big Rock Candy Mountain*。到好萊塢及 San Elmo 則讀 John Fante 的作品。橫越加州中部山谷時讀菲裔美國人 Carlos Bulosan 的 *America Is in the Heart*。到奧克蘭時可以讀 Gertrude Atherton 和 Jack London，到舊金山時讀 Ambrose Bierce，但是拒絕讀 Frank Norris 和 Bret Harte 等歧視華人移民的作家的作品(1990: 8-9)。

此外，儘管中國人移民美國已有一百多年的歷史，但一則因主流社會以政治法律的手段迫害，一則因文化差異及生活自保的需要，中國人一向困居於「中國城」之內，成了被孤立的「他者」。有感於華裔社群長期被忽視，阿辛乃宣稱：「我們必須做些集體性的工作來對抗孤立」(1990: 141)，因為「要一位真正的中國人承認他或她沒有自己的社群，或歸屬於社會的底層或邊緣，那是傷害他

們至深的」(1990: 10)。基於這種對社群的渴望，阿辛乃構思籌組一劇團在中國城演出一場大戲，作為他以藝術創作「發明」華裔美國人社群認同的起點。阿辛將他的劇團命名為「美國的梨園子弟劇團」(The Pear Garden Players of America)，這個命名具有特別的意涵。中國人具有悠久的梨園傳統，隨中國人移民美洲大陸，梨園劇場也隨之流傳於美國，成為海外華人心靈上共同的依附。但是隨著美洲梨園傳統的失落，華裔美國人也失去了以劇團凝聚社群的動力，因此阿辛成立這劇團來尋回華裔美國人的梨園傳統，並演出自己族群的故事。阿辛到中華公所借演出場地，他向管理的阿叔說：「我們很壞。中國人是怪胎，非法移民，化外之民、法外之徒，美國的放逐者。但我們創造這個地方——這處互相扶持的宗親會所。我們創造劇場，我們創造社群」(1990: 261)。阿辛希望藉這場戲的演出來連接所有華人的記憶，延續華裔社群的歷史，使華裔美國人「團結在同一個舞台上」(1990: 138)，想像共同的生活際遇，建構未來共同的生命世界。

正如爵士樂只有簡譜沒有標準的演奏模式，阿辛的這場大戲，也只有基本的敘述架構，沒有固定的對話、場景、人物，預留了許多可供即興揮灑的空間。首先，湯亭亭以中西大挪移的藝術魔法，將中國古典小說(主要是《水滸傳》、《三國演義》和《西遊記》)、歐美文學作品及美國通俗文化等三種不同的藝術傳統，以跨文化翻譯的手法，將三者作一混沌雜交，互相僭越的大融合，中國歷史與美國土地，虛構的小說人物與電影超級巨星，演員與觀眾，以時空錯置的狂想方式互相「翻譯」，以嘉年華會式的嬉怒笑罵顛覆既有的秩序，呈現獨一無二、不能化約的華裔美國人經驗。阿辛身兼劇作家、導演、發行人及演員，秉持民主開放的理念，讓所有的人，不論種族、膚色、職業、性別、階級，都能參與演出，將所有「被遺忘的事物，被忽略的人物」(1990: 52)統統納入劇中。因此，所

有曾經出現在書中的人物，包括阿辛的父母親、阿姨們、祖父母、大學女友李南茜、白人妻子、公車上遇到的華裔夜校生茱蒂 (Judy Louis)、耶魯年輕詩人 (Yale Younger Poet)、日裔美國人、中華公所的管理員、不知名的鐵路工人、廚子、礦工、農夫、洗衣婦 等皆出現在舞台上。蘭斯 (Lance Kamiyama) 扮演劉備，查禮蕭 (Charley Bogard Shaw) 演張飛，阿辛扮關公，耶魯年輕詩人扮孫權，阿辛的祖父演孔明，人人皆粉墨登場。演員與觀眾輪流上台、下台，交換角色，即興演出，台上台下，打成一片，水乳交融，共同演出屬於自己族裔社群的故事。休戚與共的感情交流，喚起華裔美國人的英雄傳統記憶，重拾失落的自尊與自信。阿辛的這場大戲，時間橫跨古今，劇情連接中西，架構雄渾，是一曲動人的生命樂章，緊扣所有華裔美國人的心弦：

這齣戲規模宏大。史詩。獨幕劇容不下我們的故事……我要把綿延不斷的戲劇帶回到我們的劇場，連演七天七夜，劇情絕不重複。因為生命也是綿延不斷的。就像從前日子裏的劇場一樣。我是指在這個國家的從前日子裏。觀眾每天晚上都回到劇場看戲。劇場與我們共同生長。(1990: 149)

阿辛以戲劇來建構社群，他的人生哲學是：「人生道上自由行，任何與你偶然相遇的人們都是你的同胞」(1990: 223)。這場戲因觀眾及演員不斷加入而不停地擴大，象徵華裔美國人的社群也不斷滋長延展。阿辛的大戲夜夜將他的族人聚在一起，想像共同的生命旅程，他相信人生如戲，戲如人生，人生與戲皆綿延不斷。因此「社群的建構並非一勞永逸。人們必須不斷去想像、實踐和再創造這個社群」(1990: 306)。這種隨機多元、不斷擴展的社群觀念正像翻譯的本質——變動不居，不斷延異，沒有最後的譯本，只有永遠的變遷和不斷的文化建構。

阿辛的舞台戲看似混沌一片，雜亂無章，但事實上所有不相干事物底下卻枝椏相連，環環相扣。混沌也是另一種秩序。人們會對無法解釋的混沌現象賦予意義及新的秩序。湯亭亭舉大眾文化裏的電影及電視來說明人類經驗互相銜接、互相依存的現象。在第三章，湯亭亭以「雪秀」(snow show)的例子來說明此一現象。所謂「雪秀」是指將電視轉到沒有播出節目的空頻道，然後雙眼直瞪螢幕上因光點閃動而成的雪景：「因為人們的心靈及視覺無法接納混沌，於是他們把這些光點連接成圖畫——不論彩色或黑白電視——隨音樂律動而起舞。每一個躍動的光點都可以是這個地球上數十億人口中的某一個人」(1990: 94)。人們以想像安排事物的秩序，縮短人與人之間的距離，建構生命相依相惜的社群關係。

在同一章裏，湯亭亭也舉電影 *The Saragossa Manuscript* 來詮釋人類心靈交流的現象，及走在人類大生命的旅程中，你我都是一家人的親密關係。阿辛的朋友查禮告訴他：

我在繪製生命情節的流程表。我計算我能夠走進一個故事內的故事內的故事內的故事內有多遠。突然間，每件事物都變得有意義了……在幕與幕之間、在剪輯之間、在並列的同時都有了嚴謹的因果關係。沒有遺漏……我們因時光及血緣而結合在一起。人與人之間緊緊相依相連，我們成了不折不扣的同一個人，體驗了人類大生命中的無盡風貌。現在，在我身上，我可以更清楚地看到我的父親和我的祖父。(1990: 102-103)

這種由個人生活向群體生命延伸的哲學、由想像到發明社群的過程，正是阿辛這場即興、開放、看似雜亂無序的演出。這場戲把一群「偶然相遇的人們」緊緊凝聚成一個堅實的想像社群，就像安德森(Benedict Anderson)所說的，「儘管人們甚至於沒見過、沒聽過其他的同胞，但是在他們心中卻共同存有一種休戚與共的手足之

情」(1991: 6)。而這種心手相連的想像就落實在我們日常生活中：走在陌生的城市巷道中，每一扇門扉內，每一幕掀開的窗簾之內，每一盞點亮的燈之下，都在敘述一則則不同的生命情調。我隨他人進入他們陌生的世界，卻發現我也在他們之中共譜生命故事。我們「不斷地走入和走出彼此的生命故事」(1991: 103)，跨越你我的疆界，互相翻譯彼此的生活經驗，使人們緊密連接成不可分割的生命共同體。華裔美國人的社群想像正是這種生活與劇場理念的延伸。劇場、社群與生命成了三合一的意符，華裔美國人的經驗在其中互相交流，緊緊相連。

肆、爭回美國

湯亭亭的第三重猴戲是要以翻譯的手法來進行「爭回美國」的計畫。其實這個「爭回美國」的主題，不斷出現在湯亭亭的創作中，成了她的終極關懷。例如在《金山勇士》中，她用跨文化翻譯的手法來重新書寫中國人參與美洲開發的歷史經驗。第一章 論發現，湯亭亭移花接木，改寫／誤譯《鏡花緣》裏唐敖(林之洋)跨海尋金誤入女人國(美國)的故事，來質疑發現新大陸的神話。這個虛構的故事以神話式的「從前從前」開頭，但終了卻指向一明確的地理時空，「在女人國裏，無稅無戰爭。有的學者說那個國家是在武后統治時(西元六九四年 七 五年)被發現的，但有些人主張在更早的西元四四一年，在北美洲就發現了」(1980: 5)。湯亭亭刻意將神話與史實並列，將歷史時空錯置，使唐敖到達美洲的時間比哥倫布發現新大陸(西元一四九二年)早了一千多年。透過這種翻譯手法，將中國小說與美洲歷史交雜並陳，藉以凸顯華裔美國人在開發美國的過程中，不可抹滅的參與及現存(presence)。本書最後一章 論傾聽 呼應第一章的 論發現，湯亭亭以三種不同且互相矛盾的「發現」

版本來解構哥倫布「發現美洲」的「大敘述」。這三個版本分別是：第一，一位菲律賓學者告訴一群華裔美國人說，中國人於西元一六三年到呂宋尋寶，帶回大量黃金，並分別向菲律賓國王、西班牙皇后及中國皇帝進貢。但故事中的「我」這個敘述者卻不能肯定菲律賓學者的話是否可信，因時過午夜，他可能早已昏昏欲睡，聽不清楚學者濃厚的腔調。換言之，華裔美國人海外尋金及發現金山的經過，宛如神話般虛幻，不可盡信。第二個版本是一個華裔青年說的，一位中國和尚和柯鐵茲 (Cortez) 一起去墨西哥或是比他更早到美洲大陸。同樣地，這個故事的時間不定，充滿疑問，無法判定真假。第三個發現的版本更是離奇，充滿魔幻寫實的玄想。文中有一不知名的某人說，他聽某些西部牛仔說，中國人搭熱氣球一路由中國飄洋過海來到加州。這三個不可盡信的「發現」，不但無法解釋發現新大陸的迷思，反而產生更多的疑問。湯亭亭解構本源的權威／神話，藉顛覆／發明 (invert/invent) 美國源頭，開啟多元文化、複音共存、互相傾聽的空間，以建構一個多元族裔的新國家想像。

在《猴行者：他的偽書》這本書，湯亭亭更進一步深化她雜化美國源頭的策略。湯亭亭將中美雙方的地理歷史互相置換翻譯，使「華裔」與「美國人」互為源頭，共同參與國家文化的集體建構。在這種刻意雜化的策略下，我們看到：「珠江三角洲」(1990: 37)、「長江口的吳國」(1990: 172) 都成為美國人的家園；阿辛的廣東祖先抵抗英國殖民統治將鴉片倒入廣東港口，「正如波斯頓的茶葉黨」(1990: 323)；歌詠華裔美國人移民經驗的「金山之歌」改編自美國民謠「O Susana!」，只不過把阿拉巴馬改為加利福尼亞而已；阿辛的曾祖父與「五月花」號同一時期到達美國，中國人與歐洲人同是美國的最早移民；尤其是阿辛的爸爸到金山淘金的首站居然是美國開發史上第一個英國的殖民定居地，位於東岸維吉尼亞的「詹姆斯鎮」(1990: 199)。詹姆斯鎮的殖民與開發對美國的建國及發展具有

許多重要的歷史意義。西元一六〇六年英王詹姆斯一世成立維吉尼亞公司 (Virginia Company) 開始美洲大陸之殖民開發。隔年即在詹姆斯鎮島 (Jamestown Island) 設立據點進行商業、貿易、移民、淘金、開拓、墾荒與傳教等事業。這其間英國移民與世居當地的美洲原住民阿剛奎安 (Algonquian) 民族因語言文化、風俗習慣、宗教信仰、價值觀不同，衝突倏起；再加上白人對土地資源的貪婪掠奪，引發原住民對自我生存方式的捍衛，因此雙方戰事不斷。只有在阿剛奎安酋長愛女波卡虹塔絲下嫁煙草富商魯爾富 (John Rolfe) 後的幾年間，雙方才有少許和平相處的歲月。詹姆斯鎮另一個重要歷史意義是非裔美國人首次由此以奴隸身份進入美國，西元一六一九年，荷蘭籍奴隸販子首先引進非洲黑奴，成為非裔美國人參與美洲開發的濫觴，及幾世紀來美國國內種族衝突的源頭。詹姆斯鎮象徵美國開國源地，它的開發與白人移民拓墾、印地安大屠殺、黑奴買賣這些歷史事實共同成為美國的文化遺產及集體潛意識 (見 “History of Jamestown”)。湯亭亭以文化翻譯為手段，雜化美國源頭，間接宣稱華裔美國人的祖先與歐洲白人、美洲印地安民族、非裔美國人同為美國開國民族的企圖自是不言而喻；地理延展、歷史糾結、時空置換，民謠與民族記憶交織，經由這種文化翻譯的雜種建構，華裔美國人展開新的主體認知及國家認同的旅程。

「爭回美國」的計畫必須先肯定華裔美國人個人及集體的美國屬性。湯亭亭說，「一部華裔美國人的歷史就是一場爭取成為美國人的戰鬥；我們不畏艱辛地為獲取合法的美國公民而戰」(1982: 59)。華裔美國人雖然參與美洲開發超過一百年，但是仍在尋找「那個可以表示我們來自美國而不是其他地方的名字」(1990: 326)。阿辛告訴他的族人，「我們是大西部的兒女——整個美國是我們的」(1990: 327)。華裔美國人必須認同我們耕耘過的這片土地，才能滋生休戚與共的歷史感情。西元一九一一年 (中華民國建國) 和一九四

九年(中華人民共和國創立)都不是我們的革命，「七月四日」才是我們的革命紀念日(1990: 282)，因此華裔美國人的「祖國是美國，美國是他的故鄉」(1990: 41)。所謂回家，是回到美國這個家。正如連接美國中西部鐵路完工後，被驅逐出境遣送回中國的華裔美國人，幾經流離，輾轉回到工作居留的小鎮銀市(Silverado)，這群歸「鄉」的遊子，舉行一場嘉年華遊行大會，鑼鼓喧天，大聲驕傲地宣佈我們回來了，「我們發現你，美國」(1990: 211)。這些以美國為家的告白，明白宣示華裔美國人不是過客，是歸人。因此在《猴行者：他的偽書》最後一章「個人秀」之中，阿辛鼓勵華裔美國人不但要拿掉“連字號”，還要大聲說出自己的「美國屬性」(Americanness)：

不再是過客。移民不再被愚弄。你不是海外華僑。你屬於此地。你要留在這裏。我是根植於此地的原住民。我的父母是原住民，我的祖父母也是原住民。我是金州的原住民子女。
(1990: 327)

華裔美國人藉雜化的策略肯定自己的美國屬性及國家認同，也同時彰顯了華裔美國人與美國這個國家的辯證關係。美國是一個由多元民族、異種文化、雜種源頭所聯合組成的國家，“United”這個字本身即隱含了美國這個國家先天便具有內在的差異性、多樣性等因子。這種國家建構的異質性特點正好彰顯了以文化差異為團結基石(coalition based upon differences)的現代民主思潮。巴巴謂「少數論述」的存在凸顯國家作為一個文化的實存(entity)，其實是「以內在的文化差異，及由不同民族、對立的權威和互相抗拒的文化位置所構成的歷史作為標記的」(Bhabha, 1994: 148)。因此美國作為一多元民族「聯合而成的」(united)國家，「總已」是差異的聯合。同理，

華裔美國人作為一個族群也是歧異多元的組合。⁶ 美國因其內在各文化之間互相「翻譯」、越界、交流，乃創造出一個不斷更新的美國國家文化。少數族裔及不斷移入的新移民，不斷為美國注入新血，改變美國的構成。少數族群文化也不斷參與並改變美國主流文化之建構，同時也與主流文化互動而不斷改變自身文化。易言之，少數民族的差異成就了「美利堅合眾國」，而這個國家建構也保障了少數民族之間及之內的文化差異；肯定華裔美國人的文化認同即是肯定美國為一個多元的民主國家，反之亦然。

湯亭亭在西方知識與權力所構成的論述當中，以東西互譯的文化策略，為華裔美國人的書寫開創一個雜化的第三空間，介入並干預主流論述的建構，凸顯文化「差異」與美國文化的「雙向翻譯」關係。湯亭亭的寫作以翻譯為戲仿 (parody)，其目的在以不同的面貌重現原文 (repeat with a difference)，這樣的策略當然不可能是中性的，相反地，它必然是帶有目的的政治演出。以巴巴的話來說，翻譯是一種「模擬戲仿」(mimicry)：它是一種「雙重發聲」——同時具有「相像與威脅」(resemblance and menace) 的效應 (Bhabha, 1994: 86)，亦即譯文一面遵循原文的法則規範，一面逸出原文的侷限禁忌，進而威脅挑釁原文的權威。在這模擬 / 顛覆並存的矛盾中，翻譯開啟了一個雜種的創造性空間。巴巴在論這種文化雜種的現象時說，「雜種彰顯傳統權威源頭的模稜兩可本質，雜種以一種

⁶ 「華裔美國人」作為一個社群的總稱，就因本身內在的階級、來源、國家、職業、世代、族裔之歧義性而顯得問題重重。早期的華裔移民大多來自廣東的勞工階層，在美國的蔗田、礦坑、鐵路工地出賣勞力。後期移民，特別是西元一九六五年之後，則由不同的地區及國家移入美國。這些較新的移民分別由台灣、香港、中國大陸、新加坡、馬來西亞、中南半島的越、棉、寮及菲律賓、印尼、南韓等地的華僑所構成，除中南半島的難民外，大都具有中產階級專業人員的身份，其與美國主流社會的互動關係和早期移民相較，有天壤之別的差異。由於來自不同的國度，擁有不同的文化背景，這些新移民彼此之間都是「陌生人」，更遑論那些第二、三、四代移民與新到移民之間的關係了。

顛覆的形式，把支配性的論述狀態轉換成不斷的干預(intervention)」(1994: 112)。依此模擬／顛覆的策略，湯亭亭在《猴行者：他的偽書》即「模仿」美國文學的經典作品《白鯨記》(*Moby Dick*)的口吻「叫我依希梅爾」(1990: 34)來干預美國種族、性別、國家、文學等傳統的建構。湯亭亭把華裔美國人與象徵美國東岸新英格蘭白種男性傳統的「依希梅爾」，互相置換，跨越種族界線，質疑「美國的東方論述」的種族偏見，也間接肯定華裔作為美國人的正當性。換言之，阿辛可以長得像依希梅爾一樣，白皮膚藍眼睛，依希梅爾也可以有中國人的黃皮膚黑頭髮。因此《猴行者：他的偽書》的敘述者宣稱，一般的美國人都可以有一個「中國人的臉孔」(1990: 34)；阿辛的爸爸也可以看起來像「印地安人、巴斯克人、墨西哥人、義大利人、吉普賽人、菲律賓人」(1990: 200)。另外，「依希梅爾」也與非裔美國男性作家瑞德(Ishmael Reed)同名，瑞德與著名的非裔美國女性作家華克(Alice Walker)之間的互相敵視與攻擊，與華裔社群內的「湯亭亭 - 趙健秀」之爭，如出一轍。⁷《猴

⁷ 在非裔美國人的文學界裏，瑞德批評華克為討好白人主流文學，背叛非洲文化及醜化非裔美國男性。在華裔美國人的社群中，趙健秀也批評湯亭亭為迎合主流白人讀者口味，扭曲「正統」的中華文化，醜化華裔男性，物化華裔女性，只為成就一己的聲譽。趙健秀與瑞德私交甚篤，且其文學創作受黑人民族主義的影響甚鉅，瑞德將趙健秀比喻為激進的文化民族主義者非裔美國人Malcolm X，指其鼓動、領導華裔美國人正面向主流文化的霸權挑戰(Iwata, 1990: E9)。湯亭亭在一篇訪問稿中說，「《猴行者》中那位全知的敘述者是一位華裔美國女性，她叫觀音，她就是我」(Schueller, 1992: 78)。湯亭亭以華裔女性的角度塑造一位華裔男性惠特曼·阿辛當主角。在湯亭亭筆下，阿辛這位憤怒的年輕藝術家，長髮披肩，玩世不恭，多言善辯。帶有激進文化民族主義傾向，有時歇斯底里地批判主流文化，有時卻又自我矛盾。但一切只為作自己族裔的代言人，創造華裔美國人的個人及國家認同。事實上，湯亭亭所創造出來的這隻嬉皮猴子，不是別人，正是趙健秀。生活中的趙健秀與小說中的阿辛，有太多雷同之處。兩人在年紀、教育、職業、族裔、文學志業、甚至於婚姻上皆相似。湯亭亭對書中阿辛的態度則是，同情、支持、鼓勵、讚美、斥責、嘲諷兼而有之。

行者：他的偽書》的女性敘述者宣稱自己是「依希梅爾」，也隱含湯亭亭企圖跨越「女性主義與英雄主義」的二元對立，尋求緩和少數族群之間與之內的緊張關係，以共同建構族裔主體及多元文化的立場。⁸再者，這種「模仿」也雜化美國的國家建構，彰顯美利堅合眾國，如其名所示，是個「聯合而成的」國家，它不只是東岸歐洲後裔的想像社群，也是西岸的亞洲後裔，及全國各地的拉丁裔、非洲裔與本土原住民共同的想像社群。最後，湯亭亭也藉這種「模仿」來干預主流文學的建構，暗示她的文學創作，也可以與梅爾維爾(Herman Melville)共同列入美國主流的文學傳承之中，而不再被歸類為少數族裔的書寫。以上這些翻譯／模擬／干預／顛覆的政治運作，再次彰顯湯亭亭企圖打破「美國的東方論述」中主流媒體與學校教育對華裔美國人的刻板印象，將華裔美國人自白人社會有意識的醜化及華裔社群無意識地內化白人價值的雙向制約中解放出來，湯亭亭透過性別、種族的踰越，重建華裔美國人的文化雜種及國家認同，也同時將自己的華美文學創作藉「典律化」的機制來達成參與並改變美國文學史的建構。

湯亭亭的《猴行者：他的偽書》以中、美兩種文化之間的「互相翻譯」為書寫策略，在踰越的新空間裏，建構華裔美國人及美國國家的雜種屬性。再者，文化翻譯的本質是變遷，變是唯一不變的真理，只有接受變才能產生新思維和新認同。湯亭亭在她的書中所企圖表達的是，華裔美國人必須在文化翻譯之間，保持「變」來回應不斷變化的美國文化，以便在與主流社會的互動中，不斷發明新的文化感性來達成重新定義自我、凝聚華美社群及建構多元國家等目的。湯亭亭藉阿辛這隻七十二變猴王演出的這場大戲，正是這三重問題的政治演出。

⁸ 張敬珏將湯亭亭與趙健秀之爭比喻為女性主義與英雄主義的對立，詳見 Cheung (1992)。

參考文獻

- 張之傑 (編) (1982)。《環華百科全書》，第十一冊。台北：環華。
- 張敬珪 (1994)。說故事：湯亭亭《金山勇士》中的對抗記憶 (單德興譯)，單德興、何文敬 (編)，《文化屬性與華裔美國文學》，頁 25-38。台北：中研院歐美所。
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities* (Rev. & extended ed.). New York: Verso.
- Asad, T. (1986). The concept of cultural translation in British social anthropology. In J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing culture* (pp. 141-164). Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, W. (1968). The task of the translator. In H. Arendt (Ed. & Intro.), *Illuminations* (pp. 69-82). New York: Schocken Books.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. New York: Routledge.
- Cheung, K.-K. (1990). The woman warrior versus the Chinaman Pacific: Must a Chinese American critic choose between feminism and heroism? In M. Hirsch & E. F. Keller (Eds.), *Conflicts in feminism* (pp. 234-251). New York: Routledge.
- Cheung, K.-K. (1993). *Articulate Silences*. Ithaca: Cornell University Press.
- Clifford, J. (1992). Traveling cultures. In L. Grossberg, C. Nelson, & P. A. Treichler (Eds.), *Cultural studies* (pp. 96-116). New York: Routledge.
- de Man, P. (1986). Conclusions: Walter Benjamin's "The task of the translator." *The resistance to theory* (pp. 73-105). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1981). *Positions* (A. Bass, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy* (A. Bass, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. N. Smith, Eds. & Trans.). New York: Interna-

- tional Publishers.
- Hall, S. (1986). Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity. *Journal of Communication Inquiry*, 10, 2: 5-27.
- History of Jamestown. (2002, July 3). The Association for the Preservation of Virginia Antiquities. <<http://www.apva.org/history/index.html>> .
- Iwata, E. (1990, June 24). Word warriors. *Los Angeles Times*, pp. E1, E9.
- Joyce, J. (1977). *A portrait of the artist as a young man* (C. G. Anderson, Ed.). New York: Penguin Books.
- Kim, E. H. (1982). *Asian American literature*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kingston, M. H. (1976). *The woman warrior*. New York: Vintage Books.
- Kingston, M. H. (1980). *China men*. New York: Vintage Books.
- Kingston, M. H. (1982). Cultural mis-readings by American reviewers. In G. Amirthanayagam (Ed.), *Asian and western writers in dialogue: New cultural identities* (pp. 55-65). London: Macmillan.
- Kingston, M. H. (1990). *Tripmaster monkey: His fake book*. New York: Vintage Books. (Original work published 1989)
- Li, D. L. (1992). The production of Chinese American tradition: Displacing American Orientalist discourse. In S. G.-L. Lim & A. Ling (Eds.), *Reading the literatures of Asian America* (pp. 319-331). Philadelphia: Temple University Press.
- Morrison, T. (1972). *The bluest eye*. New York: Washington Square Press.
- Moy, J. S. (1993). *Marginal sights: Staging the Chinese in America*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Niranjana, T. (1992). *Siting translation*. Berkeley: University of California Press.
- Perry, D. (1993). *Backtalk: Women writers speak out*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rushdie, S. (1991). *Imaginary homelands*. London: Granta Books.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

- Schueller, M. J. (1992). Theorizing ethnicity and subjectivity: Maxine Hong Kingston's *Tripmaster monkey* and Amy Tan's *The Joy Luck Club*. *Genders*, 15: 72-85.
- Takaki, R. (1989). *Strangers from a different shore: A history of Asian Americans*. Boston: Little, Brown.
- Tanner, J. T. F. (1995). Walt Whitman's presence in Maxine Hong Kingston's *Tripmaster monkey: His fake book*. *MELUS*, 20, 4: 61-74.
- Venuti, L. (1993). Translation as cultural politics: Regimes of domestication in English. *Textual Practice*, 7, 2: 208-223.

Cultural Translation and Maxine Hong Kingston's *Tripmaster Monkey*

Kun-liang Chuang

Abstract

Based on the postcolonial theory of cultural translation, this paper aims to bring to light the three purposes that Wittman Ah Sing, the rebellious Chinese-American young artist in Maxine Hong Kingston's *Tripmaster Monkey: His Fake Book*, intends to achieve: First of all, he tries to re-invent Chinese-American identity by criticizing the cultural hegemony of the so-called American Orientalist discourse, on the one hand, and on the other by asserting the diasporic Chinese-American self as a new ethnic entity of cultural translation. Secondly, he appropriates the innovative spirit of jazz music to create an imagined community as Chinese-American. Thirdly, by hybridizing the origins of Americans, he wants to re-claim America for all Chinese-Americans who have indisputably contributed to the multicultural formation of America as a united nation.

Key Words: cultural translation, American Orientalist discourse, imagined communities, fake book