

# 歷史之餘

當代非裔美國人劇場中缺席的父親們<sup>1\*</sup>

黃仕宜<sup>\*\*</sup>

---

## 摘要

本文探討不同年代的黑人(非裔美人)劇作家,威爾森(August Wilson, 1945-2005)與帕克斯(Susan-Lori Parks, 1963-),如何以劇場來達成政治目的。他們的作品雖均強調種族歧視並批判主流文化,但兩者在處理歷史上黑人被「強迫缺席」的議題上,差異甚大。討論始於文學檔案裡,黑人家庭中缺席父親的刻板印象與事實,繼之探究生理、文化與歷史脈絡下的「父親」。本文援引洪席耶理論中關於「政治」、「感性政體」與「平等」的概念來討論兩位劇作家的主要作品《籬笆》(*Fences*, 1983)與《美國劇》(*The America Play*, 1994),並主張帕克斯的觀眾,透過「感性政體的重新分配」,能得到較大程度的「解放」。

關鍵詞:當代非裔美人劇場,《籬笆》,《美國劇》,威爾森,帕克斯,洪席耶,缺席父親,感性政體,被解放的觀眾

---

1 感謝匿名審查員們的審閱與指教

\* 本文103年7月11日收件;103年10月22日審查通過。

\*\* 淡江大學英文系助理教授。

# Leftovers from History

## Absent Fathers in Contemporary African American Theatre

Shih-yi Huang\*

---

### Abstract

This article explores how African American playwrights of different generations, August Wilson (1945-2005) and Susan-Lori Parks (1963-), employ theatre to carry out their political aims. While both of their works foreground racial discrimination and are critical of mainstream culture, Parks departs from Wilson in response to African Americans' forced exclusion from history. My discussion begins by comparing the stereotypes and the facts surrounding absent fathers in African American families in light of literary archives, and then elaborates biological and cultural/historical notions of the "father." Drawing on Jacques Rancière's ideas of "politics," "regimes of the sensible" and "equality" to discuss these two playwrights' master works, *Fences* and *The America Play*, the paper argues that Park's work has a more emancipating effect on audiences through its "(re)-distribution of the sensible."

Keywords: Contemporary African American Theatre, *Fences*, *The America Play*, August Wilson, Susan Lori Parks, Jacques Rancière, absent father, the distribution of the sensible, emancipated spectator

---

\* Assistant Professor, Department of English, Tamkang University.

當白人的戲熄燈後，就是黑人的戲了。

—— Susan-Lori Parks

## 一、前言

「好啦。威爾森先生，現在你已寫了四齣劇本，耗盡黑人經驗。接下來你要寫什麼？」美國劇作家威爾森(August Wilson)在生前與帕克斯(Susan Lori Parks)的訪談中，莞爾提及過往某訪談軼事。帕克斯問，「你有沒有揍他？」威爾森否認，他回應說身為劇作家的目標便是去證明非裔美國人經驗是「耗不盡」的(Parks, “The Light”)，且沒有任何一個概念無法被其生活所涵蓋。縱觀威爾森與帕克斯二者的創作，正可謂是此種對抗霸權文化之餘音嫋嫋，不絕如縷。

本文以此插曲為引，探討二位劇作家在透過劇場美學來詰問政治，刺激新主體的誕生過程，所展現在技巧與展望上的異同。文章援引洪席耶(Jacques Rancière)在其《美學政治》(*The Politics of Aesthetics*)，及《被解放的觀眾》(*The Emancipated Spectator*)等書的理論觀點輔佐討論，並以「父親」為切入點，探討威爾森的《籬笆》(*Fences*, 1983)與帕克斯的《美國劇》(*The America Play*, 1994)中缺席的父親們如何挑戰知識／主體的形構。本文認為非裔美人寫實劇中的「父親」，正如同「窮人」在洪席耶作品中的譬喻，被強迫缺席。並置《籬笆》與經典劇本《推銷員之死》(*Death of a Salesman*)中的父親系譜最能對此「缺席」議題展開深入對話。透過藝術框架，此對話實現餘部(the part of no part)與主體的「爭辯」，並以此干預已配置好的感性政體(the distribution of the sensible)。洪席耶所點出的這種內建於有形與無形藝術體制以及美學經驗中之政治性，正是威爾森寓政治於藝術的方法。<sup>2</sup>

相對的，年輕一輩的帕克斯則以表演與劇場特有的美學來顛覆政

---

2 下文將分別詳細解釋這些關鍵詞及在本文中的用法。

治。透過調侃這份強迫的缺席，開啟個人尋找歷史位置的可能性。《美國戲》描述一個無名小卒(the Lesser Known)，放棄家庭與挖墳職業，決心實現自我。他終於複製「歷史大全／洞」(The whole/hole of History)，挖了屬於自己的洞，並在此主題樂園中扮演開國元勳林肯(The Founding Father)，自稱棄嬰父親(The Foundling Father)，日日供遊客選取槍支「暗殺」他。無名小卒化身偉人之為偉人的歷史一刻，並以此自我定位。帕克斯作品中的出走父親，不再琢磨悲情的社會壓迫，而是主動出走到歷史的黑洞中，以喜劇、嘲諷，及自身的空／洞(hole)，去直視那個往下俯瞰的「全／權」(whole，或洪席耶所謂的「警察」)。<sup>3</sup> 這份直視，即提供重省已建立的感性政體的機會。

不管是威爾森以坦蕩的心態，窮盡畢生精力證明非裔美國人經驗「耗不盡」，還是帕克斯以嘲諷的手段，質疑所謂的「全／權」，兩者均透過舞台經驗，製造讓普世價值／全／權暫時當機(short-circuit)(*The Politics* 70)的政治契機。

## 二、藝術政治：威爾森作品中的父親、歷史與傳承

威爾森的劇本雖不是政治劇(處理政治議題之戲劇)，但「藝術都是政治性的」(Isherwood)的信仰，則貫穿其「匹茲堡系列劇本」(The Pittsburgh Cycle)(Colley-Lee)。<sup>4</sup> 透過劇場藝術，威爾森重寫以白人為主的當代歷史，希冀找到非裔美國人定位。他在嶄露頭角的首部作品《馬雷妮的黑臀》(*Ma Rainey's Black Bottom*, 1984)中，藉由李維(Levee)這角色點出這問題：

3 洪席耶所定義的「警察」不同於一般定義，其只具象徵功能，但無社會功能。警察的目的是去切分感官經驗：共享(a shared “common”)與分配(the distribution)間的聯繫是透過感官來決定的(Rancière, *Dissensus* 33)。

4 此系列又稱「百年系列」(century cycle)，是威爾森以非裔美人經驗，以每十年為基礎所創作的二十世紀非裔美國人歷史。

看，我們就是剩菜。有色人種就是剩菜。那有色人該怎麼辦？這就是我們等著要去找到的。但首先，我們必須知道我們是剩菜……問題不在白人那。白人知道你不過是剩菜啊。因為他是吃乾抹淨的那一個，他知道他吃了什麼。可是我們不知道自己被拿去作為歷史的食材……(qtd. in Üsekes 117)

威爾森作品中的非裔美國人，正如同洪席耶政治理念中的demos——其在希臘字根中既指「整體國民」，又指「窮人」(qtd. in Halpern 563)。對洪席耶而言，政治的緣起不在於公眾事務，而在demos這個互相涵蓋又互相排斥的字眼中：有色人種在歷史的論說中，正是洪席耶所謂的「那部份沒位置的」(the part of those who have no part)(Rancière, *Dissensus* 33)<sup>5</sup>——筆者稱之為「餘部」。這些「殘羹冷飯」、「歷史之餘」在尋找自己的定位時，最重要的正是如劇中角色所言，必先有自知之明。

換言之，以白人為主的歷史(whole)，與餘部的非裔美國人(no part)，彼此能有什麼關係？洪席耶認為，當這些不被算入的餘部要與主體(全部)認同，而產生爭端時，便是政治的開始(*Politics* 70)。而這正是威爾森作品帶有強烈政治意涵的關鍵。洪席耶否定革新派提出的「平等」概念：教育大眾或減低不平等的各類手段都不過是複製「教師填補無知與知識間的鴻溝」這樣的邏輯而已(Guenoun 3)。在其《無知的教員：知性解放的五堂課》一書中，洪席耶點出所有的人人在智性上都是平等的。教師不該加諸自己的解釋於學生自身對書本的理解上。這樣的教學法是一種干預，其目的在彰顯知／無知的階級差異(Rancière, *The Ignorant* 4-6)。這種對平等的理解，正是自學成功、肯定非裔美國人經驗是「耗不盡」的威爾森與其筆下角色的樣板。

---

5 洪席耶在其“Ten Theses on Politics”對此詞有詳細解釋(Rancière, *Dissensus* 27-44)。文中指出民主的主體並非群體的所有成員，或是其中的勞動人口。而是一個相對於已經被估算在群體部分裡的另一個補充的部分。關於此詞譯法，文中視文脈譯為「餘部」、「那部分沒位置的」及「沒有部分的部分」。

威爾森所選擇的劇場藝術，是洪席耶認為美學之政治力量所在。洪席耶反對柏拉圖對勞工一個蘿蔔一個坑似的安排。鐵匠不能修鞋，木工不能打鐵。讓工匠嚴守各自工作崗位，才是一個社會的健康結構。柏拉圖的理想社會中，對社會位置的安排就如排演完善的舞台，不容許即興表演的空間。一個演員必須完全貼近他被安排的「社會角色」，任何「多餘」的情緒、對其他角色的渴望等，都是叛亂的表徵。然而這份「多餘」，對洪席耶而言，卻正是劇場滋養解放種子的關鍵。一旦工匠目睹「私人」的工作領域呈現在「公開」的場合(舞台)，早被(工作)固定化的情感經驗便會活絡起來。在2012年「解放是每一個人的事」的訪問中，洪席耶重申他在《美學政治》裡提到的「感性政體」概念：

……我嘗試在《無產者的夜晚》這本書裡希望展示出來的思想……工作了一整天的工人，晚上如何思考和創作的情況……資產階級和從事文學的人會寬厚地認為，工人雖然沒有寫出阿歷山大體的詩歌和重要的詩作，但他們創作了工人工作時的歌曲和大眾節日的歌曲。這種想法，其實是把工人禁〔錮〕在他原有的工人身份裡。我感到震驚的是，工人自我解放不是透過知識，因為這些工人完全了解自身的處境，但他們認為自己未必有能力去過另一種，不是被支配的生活模式。自那刻開始，解放的目標，就是給予一種存在方式，一種感知方式，和一種認為自己完全是人類公民的思想方式。(Yeung)

走出私人工作崗位到劇院去觀賞戲劇本身，正是解放「感性政體」的重要活動。參與公共事務(空間)的機會與時間，得以目睹私人工作崗位「再現」在舞台上。藝術(舞台)並非另一個工作領域，而是私人工作崗位的曝光。因此除了自身的職業，工匠多了另一層次(公民)的存在感。此舉顛覆柏拉圖「各司其職」的理想社會——這時間與空間上的鬆動，使工匠有扮演人類公民的機會(Halpern 566)。

柏拉圖所謂的「各司其職」，意味著防衛社會階級的流動。放在內戰

後、公民運動前的二十世紀前半期美國社會背景下，正是非裔美人嚴苛的文化考驗。依蘭(Harry Justin Elam Jr.)指出：「威爾森筆下的非裔美國人男性所面臨的議題之一，即他們是否要內化白人霸權……他們如何面對這監禁的『標籤』——一種烙印非裔美國人為有過失之『歷史廚餘』(delinquent 'leftovers from history')的另類奴隸形式……這就是威爾森的角色必須奮力去克服的。他們必須掙扎著去打倒體系」(146)。由於內戰後的重建時期(Reconstruction)並未如預期地為非裔自由人民(Freeman)建立起一個平等安樂的社會環境，大批的非裔美人被迫離開熟悉的南方，徒步遷徙往北方都會。社會資源的嚴重缺乏導致多數非裔美國人在城市中只能以偷搶生存。這造成社會與文學檔案中非裔美國人父親懶惰、不負責任、「缺席」(家庭生活)的印象。史戴博(Brent Staple)回顧自身成長經驗，於評論中指出，威爾森的《籬笆》劇中的麥克森(Troy Maxson)正是他自己父執輩的典型人物素描，此類父親形象在四五零年代非常普遍(“Fences”)。為此，威爾森利用劇場的解決之道是：「我必須創造出一個負責且喜愛家庭生活的角色……身為黑人男性，我們不斷地被告知自己多不負責任。所以我必須試著去呈現正面又負責的形象」(qtd. in Hussein 145)，「並非所有的黑人男人生了孩子後就腳底抹油」(qtd. in Bogumil 36)。威爾森實踐了洪席耶所說的使「工匠」或前述的「有過失的『歷史廚餘』」有扮演「人類公民」(良民)的機會。<sup>6</sup> 史戴博認為，像麥克森這種逃離南方莊園，迎向北方都會的典型缺席父親，不只是寫實的描繪，更提供非裔美國人觀眾關於自己的另一種形象。對男

---

6 Delinquent在此有諸多含義。此字有「怠忽職守的」、「有過失的；犯法的」、「到期未付；拖欠的」等意思。每個意思都恰如其分地點出本文討論中非裔美國人尷尬的文化位置：不遵守「各司其職」之社會階級位置的非裔美國人，就是怠忽職守者；《籬笆》描述那個年代非裔美國人無可避免成為罪犯的體制，犯法是非裔美國人文化的原罪；而「到期未付；拖欠的」則令人聯想起劇中將非裔美國人禁錮在犯罪標籤裡的社會現實：不管再怎麼辛勤工作，非裔美國人都無法擁有「信用」(“Working every day and can't get no credit.”)來獲取基本的物資需求(傢俱)。麥克森描述洋鬼子(white devil)說，「我可以給予你所需要的信用，但你必須償還利息」(Wilson 1165)。



性觀眾而言，這是一種他們從沒能理解的父親。而對於那些極有可能與麥克森這樣的男人住過、一同呼吸過的女性，更能體會在公民運動之前的非裔美國人男性是如何愛人、背叛人，又是如何被社會摧毀與背叛（“Fences”）。這樣的藝術贖罪，除了正面的教化作用，更重要的是藉由顛覆形象來防止倒因為果的陷阱，達到披露體制不公的社會現實。換言之，這安排可以避開（不負責任的非裔美國人男子的）刻板印象被用來為不公平的體制除罪，更透過並置餘部的非裔族群與主體的白人體系，製造對話的可能，從而促使政治的發生。

這個餘部（非裔美國人）與主體（主流白人社會）亟須對話的年代，可由《籬笆》之場景與軸力仿其他經典的美國劇本看出：「一個強大卻具破壞力的主角；房子為主要場景（家庭為社會縮影）；<sup>7</sup> 對於與自我定位攸關的成功事業非常在乎……過去與現在自我形象的衝突，導致與下一代的衝突；孩子需接受或摒棄父母之影響」（Bogumil 38；粗體為筆者所強調）。米勒（Arthur Miller）的經典作品《推銷員之死》除了在架構主題上與《籬笆》最相仿，後者刻意地對前者亦步亦趨的比照與對話，更是威爾森藝術中餘部與主體間「爭辯」（dispute）之政治意圖的直接展現。威爾森再現歷史陰暗處那群沒有位置的人（Lewis 712），將種族歧視的傷口刻劃在一個人的意識、家庭層次（Bogumil 37）。麥當娜（Carla J. McDonough）也點出，麥克森的存在比起羅曼雖然有力多了，卻仍呈現許多類似的失敗與盲點。兩者的男子氣概都在以物質導向的美國夢中被衡量，只是麥克森的掙扎多了種族偏見的苦痛（147）。此「爭辯」體現洪席耶定義的政治，是見證威爾森藝術理論的最佳角度。在《美學政治》的序言中，羅契爾（Gabriel Rockhill）提到：

政治的本質包含對感性配置的干擾……因此，洪席耶定義的政治（*the political*）是相對性的（relational），根植於對警察秩序的干

7 其他諸如Edward Albee的《美國夢》（*The American Dream*, 1961），Eugene O'Neill的《日暮途遠》（*Long Day's Journey into Night*, 1956）等劇亦有十分雷同的結構與元素。



預，而非一個特定的政權建構……對那些沒有歷史位置，被視而不見、聽而不聞的人們而言，唯一可以穿透警察秩序的方式，便是藉履行假定的普世政治，亦即「我們皆平等」，然後以能夠轉化（transform）社群美學配置（aesthetic coordinates of the community）的**臣屬**（*subjectivization*）來達成。（3；粗體為筆者所強調）

因此，在架構與主題方面，兩劇的雷同也許會被解讀為非裔美國人作品只能「臣屬」（*subjectivization*）於白人作品之下。但這種臣屬，正是改造美學配置的手段，也是主體與餘部可在藝術上並存的原因與目的。換言之，那份臣屬，只是爭辯（政治）的開場。讓觀者心中浮現出似曾相似的角色、情節、場景、對話等，才能讓其掌握到舞台上正在對話的對象；而兩劇在種族、價值觀等方面所呈現的差異，讓那「沒有部分的部分」（the part of no part）得以發聲。這正所謂，相似以形成對話之基，差異以達成辯駁之效。

最能串起兩劇並提供最佳視角的，即「缺席父親」。不管是摒棄還是接受缺席的父親，此角度在兩劇中均偏向比喻式的挪用。此外，《籬笆》是個描繪「沒有部分的部分」意圖爭個部分——不管是歷史上的正名（recognized as “the part”），還是現實上的家園——卻都鐵羽而歸的故事。洪席耶主體與餘部的理論，提供一個視覺與動態上的豐富框架：主體與餘部的交互詰問，黑白領土的從屬圈圍，使得「空間」成為連結兩劇的第二關鍵。下文對《籬笆》的分析即以缺席父親為針，空間意像為線，鉤織出這個雙重敗北交錯的歷史意義——以作為威爾森之藝術政治的案例研究。

籬笆圍繞著的家園，是美國夢的象徵。能實現這個夢想的，是代表美國夢的價值：「勤勞工作」保證能在這個「自由平等」的國度裡向上攀爬。透過顛覆傳統舞台上的非裔美國人形象，《籬笆》一開始即預告對這個自由的嚮往與實現（Bogumil 36-37）：週五下午，麥克森與朋友包諾（Bono）談論薪資與非裔美國人升遷問題。此時舞台呈現出來的麥克森，

是個充滿勇氣、膽識與責任感的男人，長期以來都扮演朋友心靈導師的角色。麥克森父親為佃農，他給麥克森的影響負面多於正面。作為一個白手起家(self-made man)的人，其父的缺席似乎是必然。唯有離開沒有社會位置的父親，才能逼迫麥克森摸索出自己的社會位置。非裔美國人父親在歷史上被強迫缺席，為了不步上父親的後塵，兒子也要把這樣的父親在自己的歷史上除名才行。取代缺席非裔美國人父親的位置的，是威爾森作品中極少出現、卻控制全局的白人父親。麥克森(Maxson)這個姓影射了美國南北分界線的「麥森—狄克森線」(The Mason-Dixon line)，因此也意味著他將離開南方非裔美國人父親，轉投北方白人父親懷抱。認同的轉向，反映在領土的佔領上。《籬笆》設定在大聯盟招募第一位非裔球員羅賓遜(Jackie Robinson)不久後，暗示著非裔美國人的文化領地也即將面臨改變。包顧美(Mary Bogumil)認為羅賓遜的棒球場即是美國，目的是使所有的非裔族群也有摘(美國)夢的權利(40)。

如果說，米勒旨在講述以「推銷」來實踐「這世界是我的」之價值的失敗，《籬笆》則喟嘆以勤勞工作使非裔美國人達到「我有個世界」之不可行。《推銷員之死》所代表的美國夢是「外擴」的資本主義：隨著工業革命，市場與帝國一同擴大。父兄代表的班(Ben)行遍天下，他的成功，代表染著資本色彩的美國夢與國家版圖的平行擴張。羅曼勵行推廣班「走一趟叢林出來就是百萬富翁」所代表的價值(1075)，導致兒子畢夫(Biff)從高中就在每個工作崗位上順手牽羊，因為父親「在我體內吹脹著熱空氣，讓我無法接受任何人的命令」(1096)。換言之，以物質為唯一標準的價值觀切斷人與人之間的聯繫(Fix)，致使羅曼抱怨辛勤工作一輩子繳完房貸後，房內卻空無一人(1067)，而房外不停地砍伐綠樹，自己被無盡的建案囚禁在城市監獄內(1067)。年老糊塗的羅曼三番兩次想透過班尋找幾乎不曾存在自己生命中的父親，得到的只是更多(對美國夢)的困惑。<sup>8</sup>

8 羅曼(Willy Lowman)想像中的父親——他追尋一輩子卻無著落的——所代表的美國夢

相對於《推銷員之死》的外擴，《籬笆》所描繪的美國夢則是希冀在殘酷的現實社會中「圈圍」起一個家園。透過麥克森，劇本揭露，以平等為目標的美國夢，是永不可能實現的紙上談兵（Kiffer）。麥克森的父親正是洪席耶所指（歷史上）被強迫缺席的窮人，而麥克森本身，則又因此在他兩個兒子的生命中缺席。這種循環勾勒出歷史論述（文化父親）與個人生命（生理父親）的糾葛關係：父親不曾在家（歷史）——屬於非裔美國人的文化圍籬總不斷地被摧毀，<sup>9</sup> 而不在，卻又無所不在的白人正是那個破壞者。巫思凱（Çiğdem Üsekles）指出威爾森戲劇中缺席的白人暗示體系為非裔美國人生存的元兇（115）。畢格斯筆（C.W.E. Bigsby）評論《籬笆》中戲裡白人勢力是股「界定的不存在」（a defining absence）（299），姜翠芬在〈非裔美國戲劇中的非裔美國人勞工形象——《圍籬》（*Fences*）的個案研究〉延伸此概念，提到「在舞台上的不在（absence）正是整個劇本、整個戲劇中的『存在』（presence）。讀者觀眾處處都看的到這些非裔美國人是生活在種族歧視的困境中，我們隨時都感覺到這些黑勞是生活在白資的壓迫下」（姜翠芬 15）。這股隱匿卻主控的力道正如同缺席父親，考驗並牽引著非裔美國人（“the part of no part”）面對定位自我的生存智慧。顯然在威爾森的作品中，主體缺席的目的，是為了聚焦在餘部尋找自我定位的預設背景。換句話說，非裔美國人能否以異於傳統的創意眼光，來檢視並發展出自我的存在？這種缺席（的主體）與餘部在現實上是對立

---

廣袤壯美，充滿了人與人，人與物間的情感。劇中羅曼的父親是以悠揚的笛音首次出現在舞台上（Fix）。笛聲「細微優美，傾訴著綠野、樹林與地平線」（Miller 1066）。羅曼的父親手作笛子、吹笛子、販賣笛子並因此致富。幼小的羅曼對父親／家庭的記憶便是伴隨著貨運馬車遷徙各地的笛聲——一個牽繫著他一輩子的夢。這似乎暗示著，1890之前，商品不僅僅是商品。生存生財的過程與物之情、人之義緊緊相扣。然而隨著工業革命，帝國與市場一同擴大，以物質為唯一標準的價值觀逐漸使人與人的倫理產生劇烈改變（Fix）。羅曼的父親在他三歲十一個月時，遠赴阿拉斯加，從此再無音訊。而羅曼對美國夢的認知，則來自快速致富的商業鉅子哥哥班（Ben）。

- 9 威爾森本身也是如此：「我成長的過程中，沒有父親。二十歲時，我就到中央大道的族群中去學習如何當個男人」（Rawson）。

的，在藝術上卻可以是並存的。而並存的效果，就是洪席耶定義下的政治。<sup>10</sup>

地理上的空間意象也反映在人際鎖鏈上的空間意象。《推銷員之死》充滿著熱鬧來去的角色與洶湧人潮的想像，雖然多數是記憶中的幽靈人物（代表美國夢的虛無）或是無關緊要的路人甲（如次子哈比〔Happy〕在餐廳搭訕的女子）。光是羅曼的偶像辛國勉（Dave Singleman）的客戶與參加喪禮的就有上百人（1083）。此外，羅曼急切地想躍身人群，攀附關係的渴望更主宰整劇的調性。領土隨著銷售擴張，而推銷員正是此戰役的前鋒。人際關係（社會脈絡）廣度的拓展（相對於深度的耕耘），就是領土擴張的意義。由於拓展的是物品的流線，因此推銷員本身是否討喜成了關鍵。朋友查理（Charlie）描述羅曼／推銷員在笑容與光亮的皮鞋中乘风破浪，可一旦人們沒有回以微笑，他們的世界便瓦解了（Miller 1098）。從頭到尾，觀眾都不知道羅曼在銷售什麼，只知道他的存在感完全維繫在別人對他的表面友善上。銷售自己就是羅曼的生存邏輯。只有透過交易上的友善，他才覺得自己是個成功地被銷售的出去的「貨物」。換句話說，《推銷員之死》似在暗示，當人與物之間的聯繫斷裂，萬物貨物化的過程必也包含人類本身。鄰居查理說，「一個推銷員就該去做夢啊！孩子們。夢是跟著領土一起來的。」長子畢夫認為羅曼做錯了夢，毅然清醒而離開。而次子哈比則認為他要去實踐並延長父親的夢。

對羅曼和麥克森而言，通往美國夢的階梯是截然完全不同的。這反映在劇中大異其趣的人際關係想像。相較於《推銷員之死》中萬頭鑽動的（美國夢）夢土，《籬笆》裡的麥克森在人際關係上的想像與理解上不但單純保守，甚至因為過度防衛而幾於僵化。關於羅曼念茲在茲的問題「你喜歡我嗎」，《籬笆》中的麥克森似乎在回應他：「我不喜歡你！」相較於

10 洪席耶所謂的政治，如前所述，是不被算入的餘部要與主體認同，而產生爭端的時刻（*Politics* 70）；是一個在平等認證（verification）的過程中，與已建立的定位（identification）與分類（classification）產生抗衡的領域（*Politics* 89）。所謂在藝術上並存的效果，就是創造這個政治的時刻與領域，來重新認證平等。

羅曼肯定社會關係(人脈)對成功的重要性，麥克森卻認為，對非裔美國人而言，社會關係不但不具作用力，反而可能使懷夢少年摔破頭。威爾森在劇情開始前，這麼描述城市中美國夢的色差：

世紀初，困乏的歐洲人透過頑強的利爪、誠懇、與厚實的夢想，從城市裡翻身了。他們撐大了城市的肚圍，爆出上千的熔爐、紡織機、肉鋪及麵包店，上千的教堂、醫院、殯儀館與放債人。城市在成長。它滋養自己。任何人只要有才華，商場謀計，願力與任勞任怨的能耐，它就提供有限合夥企業。

非洲奴隸的後代並不被歡迎參與這場勝舉。他們來自於卡羅來納、維吉尼亞、阿拉巴馬、密西西比，與田納西。滿懷期待，來勢洶洶地找尋。城市拒絕了他們，所以他們逃離到河岸邊、橋下、以柴枝防水紙搭成的破房空屋裡去安頓。他們收集破布與木頭。販賣勞力。擔任清房人員，洗衣工，擦鞋匠，而在絕望與報復性的驕傲中，他們偷竊，兀自活在追求自己的夢想中。他們終於可以自由的呼吸，以尊嚴的力道與內在的優雅昂揚地面對生命。

1957時，歐洲移民的艱苦奮鬥終成功地穩固了美國的工業能量。在忠誠與愛國主義的催化下，戰爭爆發並大獲全勝。生活富裕，完滿而興旺。亞特蘭大勇士隊贏得世界杯，但讓六零年代成為動盪、眩目、危險與煽動之十年的改革熱潮卻仍羽翼未豐。(1161)

麥克森在與主流(白人社會)認同的同時，認知到自己夢的領土(特別是物質上的成功)，只到門外的籬笆。劇中描繪的二零年代的非裔美國人生活，較之其上一代，勉強擁有置產(不管多小)的能力。麥克森坦誠、勤勉、強壯(Wilson 1161)，而他清楚知道是這些特質使他脫離父親猥瑣(搶奪自己兒子的女友)、貧困、奴隸般的生活形態(一輩子沒有自

己土地)。然而，麥克森能飛翔的天空僅止於此。辛苦的清潔員勉強維持一家生計，膽識只能用在跟白人爭取垃圾車司機的位置。一度為優秀的棒球選手的麥克森知道再怎麼辛勤努力，深為非裔美國人的他也不可能透過棒球開疆闢土。<sup>11</sup> 因此當么兒克里(Cory)有機會拿到足球獎學金上大學時，麥克森拒絕了。理由是當個收銀員或學習修車才是正道。

缺席的父親對麥克森是矛盾的。首先，為了不要步上窮困、遺棄家庭、道德薄弱的父親的後塵，麥克森清楚知道「安份守己」是「漂白」必經之路，湔洗父親的遺毒，邁向個人主義，是他可以安全擁有籬笆內生活的保證。然而，麥克森卻一直拖欠著太太羅斯(Rose)催他去修築的籬笆工程。籬笆雖然象徵著美國夢，至多不過是跛腳的、被圈限的殘夢。建立籬笆意味著謹守清潔員工作(甚至別想到垃圾車前頭當司機)，放棄進入大聯盟夢想，當個主流社會眼中的良民等。但此社會角色亦意味著籬笆外的夢想就沒有他的份了。另一方面，不建立籬笆，不背負(社會賦予這位置的)責任，卻又意味著挑戰(洪席耶所謂的)「主體」的叛逆，這與他想「漂白」的信念背道而馳。再怎麼說，籬笆裡的天空是當時的非裔美國人可能爭取的最大的領土了。在這樣的兩難下，麥克森不敢有夢，也不准周邊的人做夢：羅斯將夢想投資在一次五毛的彩券上，被他嫌浪費；克里不准去打足球；長子里昂(Lyons)想學音樂也被他嗤之以鼻。沒夢的漫長歲月中，他安份守己的生存逐漸僵化成只為脫離父親而存在的窒息感。

沈重而矛盾的責任感扭曲親情與愛情的樣貌。在被麥克森拒絕足球獎學金之後，克里問：「為什麼你從沒喜歡過我？」被激怒的麥克森反問

---

11 麥克森這角色似以威爾森的繼父貝佛德(David Bedford)與非裔美國人棒球選手吉勃遜(Josh Gibson)為樣板。吉勃遜是二零到四零年代非裔美國人棒球隊中最佳捕手。然而正如同劇中的麥克森，吉勃遜因為種族的關係無緣進大聯盟。一般認為，1947年35歲的吉勃遜於壯年過世，與其失去達成美國夢高度相關。數月後，羅賓森(Jackie Robinson)與布魯克林道奇隊(Brooklyn Dodgers)正式簽約，成為美國職棒大聯盟現代史上第一位非裔美國人球員(Koprince 349-52)。



克里，法律有規定他要喜歡自己的兒子嗎？他並質詢克里，自己是為了什麼供給這些物質資源？克里囁嚅：「因為你喜歡我？」麥克森咆哮：

麥克森：喜歡你？我透早出門……克勤克儉……因為我喜歡你？你是我見過最蠢的白痴。那是我的工作。是我的責任！你懂嗎？一個男人就該照顧家庭。你住在我的屋子裡……睡在我的床單上……肚裡撐著我的食物……因為你是我兒子。你是我的血肉。不是因為我喜歡你！因為照顧你是我的責任。我欠你那一份責任！我們今天就說個明白，免得愈扯愈遠……我不會喜歡你。蘭德先生不是因為喜歡我才付薪水給我。那是因為他欠我。該給你的我都給了。我給了你生命！我和你母親攜手合作。喜歡你的黑屁股不在這交易內。不要過著擔心誰喜不喜歡你的日子。你最好搞清楚他們沒對不起你。你懂我說什麼嗎，男孩？

克里：是的，長官。(Wilson 1170)

這段話可說是《籬笆》與《推銷員之死》對話的精髓。對歷史的餘部而言，受人喜愛不是升天之鑰，因為被歷史拒絕存在的個體哪有權利談喜不喜歡？雖然畢夫與克里皆擅長足球，都是有能力獲取名校足球獎學金的青年，他們的父親對此反應卻兩極。比起中年的羅曼對待畢夫的親暱、期望、驕傲、滿足，麥克森對克里是威權的（要求克里句末加「長官」）(Wilson 1170)、禁閉、而難以親近的。羅曼對畢夫的「喜歡」，除了父子天性，更是因為羅曼享受畢夫受師長同儕愛戴的成就感。對羅曼而言，這受歡迎的程度就是成功的門票。這可由他對哈比的相對冷漠看出。麥克森卻不同。他並不覺得兒子被老師喜歡就是成功，儘管羅斯想說服他，兒子被球隊招攬本身就是個榮耀。他認為種族歧視永遠無法使非裔美國人從球類運動中出頭天。換言之，被人喜歡這件事，對羅曼是生死大事，對麥克森而言，不僅無關痛癢，且還可能阻擋其走向安份守己的正道。對麥克森而言，「喜歡」不存在他的字典裡；人脈（受人喜歡）



非但不是生存之鑰，更無關緊要。羅曼把對人脈的看重，融合到父子親情；麥克森卻無法與沈重責任的愛恨矛盾達成和解。橫堵在親情間硬梆梆的責任感，成為他父職的唯一面貌。麥克森對責任的糾葛，如羅曼對社會關係的執迷，既成就也摧毀了籬笆內的家庭。

### 三、坐上父親的位置：《美國劇》中被解放的歷史觀眾

就某方面而言，威爾森與帕克斯的作品，都是洪席耶所謂「平等」的實踐。羅契爾解釋，洪氏所指的平等不是一個目標，而是一個需要不斷被確認的預設值。因此民主既非一種政府形式，也非一種社會生活。民主的解放是一種散漫的過程，但感官配置的重組，卻無法保證能全然抹滅隱在警察秩序下的不公(3)。《籬笆》與《美國劇》兩個作品都是這個散漫過程的一環。麥克森「改邪歸正」卻仍強有力地存在(身型高大，勇於挑戰包括死亡在內的任何事情)正是能「轉化社群美學配置的臣屬」。低調的蟄伏在主流所安排的(美學)位置中，假以時機，改以(美學)游擊戰的姿態出擊，這種戰術，在帕克斯的作品中似乎被發揮得更淋漓盡致。

我們也許可以提問，威爾森點出的這個「喜歡的邏輯」，雖構成兩劇精彩的對話，但達到了威爾森所希求的政治目的幾分？《籬笆》裡有多處的情節安排都與《推銷員之死》高度相似：主角皆追(美國)夢不利，都有個非凡俗的兄弟，缺席的父親，兒子均為足球界的明日之星，皆因無法承受夢碎的重量而選擇出軌，髮妻在某種程度上均能理解包容這個背叛，故事均以房貸、家園、物質生活的掙扎與父子關係等帶出主題。這種亦步亦趨的比較，很難不令人聯想到威爾森寓政治於藝術的目的：歷史之餘連折翼的美國夢的機會都沒有，因為他們根本沒有做夢的權利。

若以洪席耶的戲劇理論來看，也許有除了與主體對話外的另類作法。在《被解放的觀眾》一書中，洪席耶指出，觀眾不是藝術創作者可以控制的。觀眾會怎麼想，有時可能跟創作者的期待完全相反。縱使威爾森創造出這麼精彩的對話，仍逃不過如此提問：「一直想非裔美國人的事，一直寫非裔美國人的事，會不會厭倦？」問話者卻沒想過，自己是

否會為了一直想白人的事而感到厭倦(Bryer 80)。這個插曲，顯示透過舞台展演的非裔美國人經驗，被當作是一個知識的客體(object)。以洪席耶的觀點來看，只有把觀眾從傳統的教學邏輯中解放出來，才能把藝術的政治力量再向上提升。洪席耶認為即使是從亞陶到布萊希特的前衛劇場，也沒有跳脫劇場與觀眾間的教學邏輯：演出者與觀賞者被先知／弟子與主動／被動等二元對立關係主宰。在此邏輯下，台上的「先知」與台下的「弟子」並非「聞道先後」的單純關係，而是「創造無知」的權力遊戲(*Emancipated* 8)。「先知」為了保持其「知者」的地位，必須永遠搶先一步，隨時指出「弟子」之無知。「先知」最重要的工作，不是散播知識，而是創造與弟子之間的距離。掌握住「無知的知識」(9)就是先知之為先知的關鍵。放到劇場的框架下，一旦演出與觀眾間的關係無法突破這個邏輯，「是否會耗盡黑人經驗」這樣的疑問便會一再上演。

當「知」與「無知」的關係不再遵循知識多寡的邏輯，而以立場的差異重新定調，侷限在後者的觀眾便有了被解放的機會。深諳劇場藝術的帕克斯，瞭解在真實(real)與再現(representational experiences)間的差異沒被消泯掉的狀況下，劇場依舊能容納著超現實(hyperreality)的概念("Echoes" 179)。於是同樣處理非裔美國人歷史問題，帕克斯得以避開這種教學邏輯，在達成威爾森的政治目的上可說是再進一步。觀眾不被侷限在一種被動、無知的地位，而是暴露於各式流動的符碼中，被引導並鼓勵去翻譯這些符碼(成為另一種符碼)。這就是學習的精華(*Emancipated* 10)，就是解放的練習。無知觀眾的課題，並非築起與(舞台上藝術的)的知識橋梁，而是走進符碼的森林，以既知理解未知。換句話說，觀眾的學習，只再進一步的熟習這個翻譯符碼的技巧，而非「獲取」某個先知／藝術創作者已定調的一份知識(*Emancipated* 11)。

《美國劇》緣起於1994年夏天，迪士尼集團計劃在維吉尼亞州蓋「美國歷史主題樂園」的爭議。許多歷史學家反對這個計劃。首先，主題樂園沒有能力掌握美國歷史。此外，就較「再現美國歷史中種族暴力與壓迫」這個目的來考量，迪士尼樂園可說是最不恰當的選擇。樂園遊客與

歷史觀眾間天差地別的心境、期待與態度，將會是篡改糾結歷史的最佳捷徑(Elam and Rayner 178)。同年，帕克斯在〈擁有〉(“Possession”)一文中質疑歷史的正當性，並提出劇場是個可以創造並改寫歷史的展望(3)。然而，許多評論卻批判帕克斯沒有提供清楚的另類非裔美國人歷史作為非裔美國人主體性的依歸。觀眾這份渴望「完整」(wholeness)的歷史與主體沒有在帕克斯的劇場作品中得到滿足。《美國劇》不提供另類歷史與主體性的直線教學。它是一輛隨時會解體的歷史捷運，意義隨時準備跳車。海可(Frank Haike)指出：「《美國劇》是齣關於歷史，複雜且多層次的戲。歷史與戲劇本身都拒絕被確定下來……對此劇的觀者與讀者而言，就在一部份開始有了點意義時，這故事的另一個帶些微差異的版本又開始讓人產生疑竇」(4)。擺盪在真實與再現間的《美國劇》是拒絕成為知識客體的「超現實」(hyperreality)。透過舞台與觀眾兩立場間的交互作用，來填補彼此間的鴻溝，帕克斯於是把歷史概念、個人與歷史關係的定調等，如洪席耶所說的，輕巧地轉嫁到觀眾的肩頭上(*Emancipated* 11)。

在威爾森嘗試尋找(父親)缺席理由之處，帕克斯則掠過因果，直接從這些父親們被歷史背叛與遺棄的地方談起。帕克斯的《美國劇》不談為何(缺席／被遺棄；why)，只談缺席之後(被遺棄後怎麼辦；how)。呈現在舞台上的《美國劇》以自稱「棄嬰父親」的無名小卒扮演林肯揭幕。帕克斯如此描述無名小卒所在的歷史場景：「他在一個不知在何方的大洞裡。這個洞跟『歷史之大洞』(the Great Hole of History)如出一撤」(7)。帕克斯透過無名小卒，大玩「洞」(hole)與「全」(whole)的雙關語來鋪排小人物的故事。「他挖『洞』但是『全』扣著他(He digged the hole and the whole held him.)」(7)。他與新婚太太露西(Lucy)去參觀他們最愛的一個洞。不是他自己挖的，是個主題樂園的巨洞。裡面有歷史遊行。歷史裡有名的人物一一從他們面前走過。回家後，那些大人物的身影依然在無名小卒的心中盤旋不去。像回音一樣。無名小卒拋家棄子，一路往西，沿途上無數的人稱讚他與林肯的相似度。於是他找來個黑箱

子，在裡頭擺上一張搖椅。邀請大眾以一次一文錢的代價，進入黑箱，選支他提供的各式手槍來「暗殺林肯」。無名小卒一次又一次的重複林肯在劇場哈哈大笑時，忽然在「碰」一聲之後，頹軟倒下的過程。暗殺完畢的遊客，會吐出當年殺手布思(John Wilkes Booth)在暗殺後所說的話：如「獻給暴君」或「南方人報仇了！」之後，無名小卒便會「復活」過來，開始絮絮叨叨自己身為無名小卒的故事。

以一非裔無名小卒飾演白人總統，是要重新創造非裔美國人歷史，還是感嘆歷史洪流裡的迷途羔羊？《美國劇》似欲補足餘部的非裔美國人歷史，但其選擇的重複射殺的儀式，卻不斷詰問這個假設。首先，表演的本質質疑著歷史的「全權」。以劇場的「空」間(empty space/hole)呈現「過去『全』部的時間」(歷史)(whole)，這以「空」代「全」，不正點出歷史本質的荒謬性？帕克斯問「歷史在哪？歷史不夠用了，我只好自己捏造一些來用」(qtd. in Elam and Rayner 181)。餘部被屏除在歷史主體之外的現實，讓「活生生的過去經驗」(lived experience—real past)與「架構出的歷史」(constructed history)之間不能抹除的鴻溝愈行擴大。不在場的真實雖然看不到摸不著，卻不斷被後代的人經歷著，如黑奴的過往(Elam and Rayner 181)。道肯(Laura Dawkins)認為《美國劇》並置冷酷空洞的儀式來紀念林肯被暗殺的史實——「把一段複雜、創傷的歷史壓縮到數個美國神話之一」(89)，反映出當代以博物館等機構取代傳統儀式所造成之歷史與記憶的斷裂。在場的「假裝」(presence of pretense)無法「挽回」過去，只能以想像、回憶、想法等來填補不在場的「真實」(real)。

這填補的工程，考驗身為符碼的「演員」(actor)該如何琢磨演出(歷史的)角色(role)，也挑戰觀眾對歷史、自我定位的重新檢驗。與父親神似的棄嬰被排斥在有順序的時間(歷史)之外，他的存在本身是沒有時間感的。貝克(Houston A. Baker)在《藍調，意識形態與非裔美人文學》(*Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*)提到完整非裔美國人主體性的理論(“Black and Whole”)：在充滿能量，沒有時間

空間概念，也沒有白人文化再現的黑洞中，才有使非裔美國人文化爆炸的空間(151-54)。這理論與多數評論家渴望一個非裔美國人主體性、歷史性的「全」(whole)是一樣的慾望。怪的是，帕克斯卻丟了個「空／洞」(hole)作為解答。李順希(Sun Hee Teresa Lee)認為，帶著這個「全」的慾望，去解讀帕克斯的作品恐會忽略其作品中激進的政治評論(6)：我們如何積極的參與反對主流歷史學與其實踐的抗爭？換言之，對帕克斯而言，歷史與個人透過歷史定位的主體性並沒有本質(5)。這個渴望「全」的慾望，從觀賞舞台的觀眾心理投射出來，便會視舞台上的演出為知識的客體。這是被動要求答案的懶惰學生才有的目光。李順希的讀法，點出帕克斯與洪席耶強調的，轉嫁到觀賞者的肩頭上的當代藝術裡的政治力量。

這個政治力道，便是要從擺脫警察／感性政體開始。洪席耶提到，以教學邏輯主控的劇場，把觀眾定調在一個特定的感性經驗裡。否則，為什麼被動地觀看戲劇的觀眾，等同於無知？不正是因為假設觀眾「享受」歌舞昇華的場景「因而」無視於影像背後、劇場以外的社會現實？這樣的二元與邏輯定義的二元(如黑白、陰陽、男女等)是不同的。這種假定性的二元，是屬於感官性的，一個先驗的、已分佈好的感官經驗：是一種透過感官來定義有能力與沒能力的差別(*Emancipated* 12-13)。觀眾的解放從何而起？洪席耶認為，正從挑戰這些假定的二元開始。當我們理解到，觀看本身，並不表示被動、無知，它更可以是一種主動探知的行為。一旦這個「感性政體」鬆動了，立場(position)的配置就能進行大改造。「觀者亦如學子或學者般在表演。她觀察、選擇、比較並翻譯。她將此次所見，與以往在其他地方所看到做連結。她以眼前的詩句為基底，創造自己的詩句。以自己的方式重新設計來參與表演……」(*Emancipated* 13)。於是，擺盪於在場與缺席(absence/presence)，書寫與表演(written/performance)，經驗與紀錄(lived/recorded)，記憶與儀式(memory/ritual)兩端點中的歷史觀，正等著觀眾自己去做連結，去透過重新設計來參與。



鬆脫感性政體的箝制，正是洪席耶所謂的平等概念。<sup>12</sup> 而威爾森與帕克斯所追尋的，非裔族群的歷史與個人定位，最終不也是要求永遠平權的自由？畢竟，老師排好的座位有著統一班級的目標。真正的歷史位置只能靠自己去追尋訂定。這就是為何洪席耶真正的敵人不是柏拉圖，而是亞里斯多德(Aristotle)。柏拉圖提出「緊守崗位」的理想，頂多壓抑所謂「多餘」的欲求。而亞里斯多德才是透過《詩論》(*Poetics*)定調洪席耶稱之為「再現藝術政體」(Representative Regime of Art)技巧的鼻祖。哈沃德(Peter Hallward)在〈上演平等：論洪席耶之劇場政體〉(“Staging Equality: On Ranciere’s Theatocracy”)中點出亞里斯多德如何操縱人民之「餘」，使其歸順於政權：他將模仿(mimesis)的能量疏導至一個純粹的藝術技巧(*tekhné*)，如文類的階級(the hierarchy of genres)，禮儀的支配(the reign of the *bienséances*)等。此法得以保留「模仿」與「民主」的顛覆能量，確保人民在一個分散的、「正確的」民主制度內「服從」(假使不說是「缺席」的話)，巧妙地將「餘」控制在肯定而非貶損(政權)的模式上(124)。

洪席耶與帕克斯對抗亞氏《詩論》美學的方法有異曲同工。如哈沃德所言，洪席耶平等的概念多在一個中介的結構(liminal configuration)——也就是所謂的餘部——上操作。演員(actor)是角色(role)之餘：前者將「多餘」的情緒、慾望等，收編到一個完整固定的主體形狀(全)。扮演林肯的無名小卒是演員，被安排扮演某社會角色的每一個人，也都是演員。透過舞台傳達出的「不屬於」創作者意義的，也是餘。對洪席耶而言，這個「餘」正是政治力量的發電機。「這第三個東西本身與其意義都不屬於任何人。但它存活在舞台與觀眾之間，排拒任何統一的傳遞，任

---

12 如前所述，洪席耶認為每個人(的智力)都是平等的。感性政體的配置(如假設老師／學生，學者／勞工等在感知上的差距)才是造成不平等印象的原因。平等並非一致發放的利益，而是一種主體性，一種可以擾亂被認為是自然狀態的感官經驗(“undo the supposedly natural order of the sensible”)。透過「處理一個錯誤的政治主體，便能改造群體裡的美學配置，以履行唯一的政治理想：我們都是平等的」(Rancière, *Politics* 86)。

何因果的定位」(*Emancipated* 15)。如拉庫－拉巴特(Lacoue-Labarthe)對劇場的定義，洪的政治概念起源於那群不屬於任何一部分的部分，第三勢力(階級)(qtd. in Hallward 128)。在〈帕克斯劇作中的移民與記憶〉一文中，布朗－基洛伊(Elizabeth Brown-Guillory)點出帕克斯作品中的遷徙美學(migratory aesthetic)——其政治力量亦源自於非裔美國人先祖歷經的強迫移民、失落的歷史，新的主體因此從斷裂中滋長出來(186)。伊蘭與亞歷山大(Elam and Alexander)也見證這種美學：「……當奴隸販子將非裔美國人帶往新世界，他們便創辦了一個『第三國度，』一個介於非洲與美國的中介空間。透過歷史，帕克斯察覺到此『第三國度』並認為非裔美人之定位與自我知識裡的改變，進化，與易變性是不易被察覺的。非裔美人仍然受苦於從非洲被帶往美國，並被棄置在『第三國度』中那種被孤立、斷層、異化的感覺」(14)。布朗－基洛伊認為，帕克斯的舞台不斷地重複著異位、遷徙，是一種抗爭的表演(188)。

本文主張，《美國劇》不只是對柏拉圖防堵餘部的反對，更解放被亞里斯多德以《詩論》馴服的餘。帕克斯運用舞台與觀眾間第三、中介、餘部的力量，將關於歷史責任與定位的答案從舞台轉嫁到觀眾身上。無名小卒(演員)扮無名小卒(角色)扮林肯(舞台上歷史的象徵)扮林肯(歷史人物)——無止境的指涉(signification)肯定劇場的空性，並昭告歷史本身的空性。台上的「餘部」——那個(演員的)身體所「沒有」在扮演的，遠遠壓過其主體，亦即那個身體正在扮演的(角色)。史畢娃克(Gayatri Spivak)說：「當我們談到從屬階級意識中所伴隨的問題，什麼不能說變得很重要……」(28；粗體為筆者所強調)。這個中介的第三個東西，就是失語的餘部，在一個非裔的無名小卒扮演林肯總統的指涉(signification)下，震天價響，刺耳不已。帕克斯利用被主體(角色)排擠在外、不能整合、零散粉碎的餘部來進行劇場知識的遞嬗，如洪席耶所言：「我們無須將觀眾改造成演員，將無知者改造成學者……每個觀眾在她生命中都已經是個演員，而每個演員……也都是同一個故事裡的觀眾」(*Emancipated* 17)。春天不是夏季的導師，而孟秋更非仲冬的弟子。



對洪席耶而言，時間洪流裡的每個子民，都該透過演出與觀看，調節出最適合自己的歷史溫度。

#### 四、結語

在評論百老匯寇特劇院(Cort Theater)在2010年重新演繹的《籬笆》時，劇評家布蘭特里(Ben Brantley)這麼描述丹佐華盛頓(Denzel Washington)所飾演的特洛伊(麥克森)：

他的特洛伊，毫無意外的，比瓊斯(James Earl Jones)的(特洛伊)瘦小，但那也意味著這角色比較人性化，也被刻劃得較精細。華盛頓先生得奮力去一磚一磚地建造他的特洛伊，而不是一個壓倒性的第一印象。但我們所感受到的每一份勁都來自於角色，而非演員。  
(粗體為筆者所強調)

不管是瓊斯還是華盛頓，《籬笆》的演員都套在傳統寫實劇場的邏輯裡：演員對角色的臨摹愈精準，愈成功。這個演員與角色間的關係，散發一種(非裔美人)面對主流歷史價值的態度。那亦步亦趨的比較，看似追求「全」，卻只突顯自己的「空」。追得愈迫緊，空得愈徹底。「已耗盡非裔美國人經驗」的質疑，便是對那追尋的旅途的疑問。追尋總有終點，卻不知道目標可能根本不存在。相反的，實驗性質的《美國劇》則提供另一種態度。在觀看《美國劇》的過程中，觀眾對角色的聚焦很模糊，因為那個演員會以各種形式，一直跳出他所飾演的角色。這使觀看本身變成不斷的質詢：「那正在扮演的人(正在飾演角色的演員)，在找什麼？」以「空／洞」面(代表)「全」的感性政體，以嘲弄顛覆其控制力量，才得以筆畫出自己的輪廓。相較於《籬笆》可能被解讀成的委屈求「全」，《美國劇》帶著哈林文藝復興時期(the Harlem Renaissance)作家赫斯特(Zora Neale Hurston)在其作品中所展現的適度輕鬆與幽默。這暗示著，追求歷史定位不需講對錯。一旦陷入對錯邏輯，反滋生求「全」之慾。道德縱

有是非，歷史卻無對錯。空的本質，就是空。輕鬆地面對空，也許反能在那空蕩蕩的舞台上，找到自己的位置。

不管是寫實還是實驗劇，兩位劇作家都透過劇場，引爆政治，重新定調「平等」。《籬笆》於2009年春季重新搬上舞台，執導的正是帕克斯。她在接受紐時訪問時說：「像《籬笆》這樣偉大的作品，會喚起內在的才華。才華盛開(a blossoming of talent)——因為有才華的男人與女演員找到自己的位置(see a place for themselves to be)」(Robertson；粗體為筆者所強調)。這段話是詮釋兩位劇作家關係最好的註腳。我們也許可以說，威爾森的系列作品，「填補」了二十世紀非裔美人文學史中，缺席父親的空位。這使得帕克斯滋長足夠的能量，得以輕鬆定位，去面對那個歷史的空／洞。

#### 引用書目

- Yeung, Sabrina. 〈Jacques Rancière 訪問：解放是每一個人的事〉。法語翻譯小組。2012年3月4日。網路。2014年3月20日。
- 姜翠芬。〈非裔美國戲劇中黑人勞工形象：《圍籬》(Fences)的個案研究〉。《外國語文研究》1 (2004): 1-20。
- Baker, Houston A. Jr. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: Chicago UP, 1984.
- Bigsby, C. W. E. "Redefining the Center: Politics, Race, Gender." *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 299.
- Bogumil, Mary L. *Understanding August Wilson*. Columbia: U of South Carolina P, 1999.
- Brantley, Ben. "It's No More Mr. Nice Guy for This Everyman." Rev. of *Fences* by August Wilson. *New York Times* 27 Apr. 2010. Web. 20 June 2014.
- Brown-Guillory, Elizabeth. "Reconfiguring History: Migration, Memory, and (Re) Membering in Suzan-Lori Parks's Plays." *Southern Women Playwrights: New Essays in Literary History and Criticism*. Tuscaloosa: Alabama UP, 2002. 183-97.
- Bryer, Jackson R., and Mary C. Hartig, eds. *Conversations with August Wilson*. Jackson: UP of Mississippi, 2006.
- Colley-Lee, Myrna. "A Theatre of Color Costume Design for the Black Theatre: August Wilson's Pittsburgh Cycle". 2012. Web. 7 July 2015.

- Dawkins, Laura. "Family Acts: History, Memory, and Performance in Suzan-Lori Parks's *The America Play* and *Topdog/Underdog*." *South Atlantic Review* 74.3 (2009): 82-98.
- Elam, Harry, and Alice Rayner. "Echoes from the Black (W)hole: An Examination of *The America Play* by Suzan-Lori Parks." *Performing America: Cultural Nationalism in American Theater*. Ed. Jeffrey D. Mason and J. Ellen Gainor. Michigan: Michigan UP, 1999. 178-92.
- Elam, Harry Justin Jr. *The Past as Present in the Drama of August Wilson*. New York: Cambridge UP, 2004.
- Elam, Harry, Jr., and Robert Alexander, eds. *Colored Contradictions: An Anthology of Contemporary African-American Plays*. New York: Plume, 1996.
- Fix, Charlene. "The Lost Father in *Death of a Salesman*." *Michigan Quarterly Review* 47.3 (2008). Web. 20 Mar. 2014.
- Guenoun, Solange, James H. Kavanagh, and Roxanne Lapidus. "Jacques Ranciere: Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement." *SubStance* 29.2 (2000): 3-24.
- Haike, Frank. "The Instability of Meaning in Suzan-Lori Parks's *The America Play*." *American Drama* 11.2 (2002): 4-20.
- Hallward, Peter. "Staging Equality: On Ranciere's Theatrocracy." *New Left Review* 37 (2006): 109-29.
- Halpern, Richard. "Theater and Democratic Thought: Arendt to Ranciere." *Critical Inquiry* 37.3 (2011): 545-72.
- Hussein, Shamal Abu-Baker. *The Image of Man in Selected Plays of August Wilson*. Bloomington: AuthorHouseUK, 2012.
- Isherwood, Charles. "August Wilson, Theater's Poet of Black America, Is Dead at 60." *The New York Times* 3 Oct. 2005. Web. 20 Mar. 2014.
- Kiffer, Meredith. "August Wilson: The Search for Black Identity and Social Standing in 20th Century America." Web. 29 May 2014.
- Koprince, Susan. *African American Review* 40.2 (2006): 349-58. *Jstor*. Web. 29 Mar. 2014.
- Lee, Sun-Hee Teresa. "Unnatural Conception: (Per)Forming History and Historical Subjectivity in Suzan-Lori Parks's *The America Play* and *Venus*." *Journal of American Drama and Theatre* 19.1 (2007): 5-31.
- Lewis, Barbara. Rev. of *The Dramatic Vision of August Wilson* by Sandra Shannon. *African American Review* 33.4 (1999): 712-14. *Jstor*. Web. 15 May 2014.

- McDonough, Carla J. "August Wilson: Performing Black Masculinity." *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama*. Jefferson, NC: McFarland, 1997. 147.
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. *The Wadsworth Anthology of Drama*. Ed. W.B. Worthen. 5th ed. Boston: Wadsworth, 2007. 1064-98.
- Parks, Susan-Lori. "Possession." *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, 1995. 3-5.
- . "The Light in August." Interview with August Wilson. *Theatre Communications Group*. Web. 3 Mar. 2014.
- . *The America Play*. New York: Dramatists Play Service, 1995.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Trans. Steven Corcoran. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.
- . *The Emancipated Spectator*. New York: Verso, 2011.
- . *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Trans. Kristin Ross. Stanford: Stanford UP, 1991.
- . *The Politics of Aesthetics*. New York: Continuum, 2004.
- Rockhill, Gabriel. Introduction. *The Politics of Aesthetics*. By Jacques Rancière. New York: Continuum, 2004. 1-6.
- Rawson, Christopher. "Obituary: August Wilson, Pittsburgh Playwright Who Chronicled Black Experience." *Pittsburgh Post-Gazette* 3 Oct. 2005. Web. 12 Jan. 2015.
- Robertson, Campbell. "Broadway Comeback Is Planned for August Wilson's 'Fences'" *The New York Times* 19 Mar. 2008. Web. 15 Jan. 2014.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London: Routledge, 1995. 24-28.
- Staples, Brent. "'Fences': No Barrier to Emotion." *New York Times* 5 Apr. 1987. Web. 23 June 2015.
- Üsekes, Çiğdem. "We's the Leftovers." *African American Review* 37.1 (2003): 115-25.
- Wilson, August. *Fences*. *The Wadsworth Anthology of Drama*. Ed. W. B. Worthen. 5th ed. Boston: Wadsworth, 2007. 1159-85.