《瓷器》演出劇照 | 攝影Dita Marina Obert |圖片提供The Chance Theater

在「家」「國」內／外
謝耀《白色土地三部曲》中的離散酷兒*

文｜張靄珠｜國立交通大學外國語文學系教授

被種族化和性別化的他者

自十八世紀中葉開始，亞裔美人長期被美國再現機制刻劃成異國、神秘、嗜血和未開化的。美國舞台上第一次出現中國人的角色可追溯至1767年於費城首演的《中國孤兒》（從明朝戲曲改編而來）。這齣戲是第一位出現於美國舞台上的中國人角色，由白人演員將臉塗「黃」後演出[1]，且將中國人描繪成被種族化和性別化的「他者」。美國再現機制中一再出現的亞裔人刻板印象除了投射出美國人對「他者」的存在焦慮和欲望，也反映出「美國大眾公開展示中國人身體，並予以商品化」。[2]

---

* 編註：本文首次以英文Inside/Out 'Home' and 'the Nation State' : Asian American Queer Diaspora in Chay Yew's Whiteland Trilogy發表於2002年第三屆《文山評論》國際學術研討會（主辦單位：政大英文系，發表地點：國立台灣政治大學）。後以篇名Inside / Out 'Home' and 'the Nation-State' : The Queer Diaspora in Chay Yew's Whitelands Trilogy收錄於Chang, Ivy I-Chu. (2003). *Queer Performativity and Performance* (pp. 85-119).Taipei: Bookman. 本篇為作者張靄珠教授特為《婦研縱橫》親譯之中文全文版本，在此鳴謝。

1 Williams, 2000, 43.

2 Moy, 1993, 40.

1877年，馬克・吐溫（Mark Twain）和布雷特・哈特（Bret Harte）共同合作的*Ah Sin*於華盛頓哥倫比亞特區的國家戲院試映後，在七月三十一日於紐約第五大道戲院上映。雖然這兩位作家衷心地想在作品中描繪美國西部邊界的生活，他們的劇中主角阿森（Ah Sin）被極度物化，且被刻劃成一個有著奇怪徵狀的他者。阿森以一個邊緣化負面的角色出現，作為推動情節的推力。當阿森不斷屈服於肉體的虐待時，布拉德瑞克（Broderick）輕蔑地稱他是「黃皮膚的吊稍眼……你這說話急促含糊的白痴……你這道德的癌症，你這未解決的政治問題。」[3]在其他事件中，袒披司特（Tempest）太太將阿森比擬為「可憐的啞巴動物，牠的尾巴沒長在應屬的位置上卻長在頭上」，和「心靈空白，一生只會模仿」（52-53）。布拉德瑞克和袒披司特太太對阿森的輕視暗示當時劇作家對中國人的種族歧視。在布雷特・哈特早期寫作中，他描述了「典型的」中國人面貌：「大體而言，中國人的面部表情既不歡愉也不快樂……可不斷感覺到他們的退化、秘密的苦痛、或自取其辱……他們很少笑，且他們的笑充滿異常和挖苦的特性——就像機械性的痙攣一般。」他形容中國人的皮膚：「他的皮膚延伸到他的頭直到他長長的豬尾巴生長的地方，就好像一張醒目光滑的咖啡色棉紙一樣。他的雙眼黑且亮，他的眼皮吊稍成十五度……」。[4]另一個作家馬克・吐溫則在他對飾演Ah Sin的美國演員的評論中透露出他的中國恐懼症（Sinophobia）：「任何人看到Parsloe先生（飾演阿森的演員）都可看到他在舊金山所能見過最自然且貼切的中國人形象，我想他對此角色的詮釋近乎完美……不久後，中國人將遍佈美國各地，而且也將成為一個棘手的政治問題，因此，讓大眾預先在舞台上對中國人有些認識是好的。」[5]亨利・格林姆（Henry Grimm）在1879年的鬧劇《中國人必須走》（*The Chinese Must Go*）將中國人描繪成更具威脅性和邪惡。尤其是男主角史林・強克・平（Slim Chunk Pin）是一個奴隸主，他會說英語，和白人交涉，且會操弄他的屬下。在此劇中，這個邪惡的天才和其他詐欺的角色活生生地述說了加利福尼亞州的中國恐懼症。[6]

在強化及鞏固「白人優越」的前提下，亞裔美人呈現出被種族化且性別化的他者身分，不僅可將其歸咎於異國的「商品價值」或「畸型的」亞美人身體，也可歸因於政治上將亞美人合法排除於美國領土之外的企圖。英美人透過文字媒體、卡通、和電影傳播來強化「中國」和「他者」的醜化、矮化。美國的種族隔離政策見諸於1882年和1892

3 Harte and Twain, 1961, 10-11; 87

4 Moy, 1993, 28.

5 Ibid., 23.

6 Ibid., 42-44.

年移民政策中對中國人的排斥。如同詹姆士・莫（James Moy）指出，1882年排華法令是美國第一個排斥特定種族移民的法律。和前年（1982年）增加約29213個華人移民比較，在1983年由於排華法令及日益加劇的中國恐懼症，華人移民人數減少2000名。到了1893年，在the Geary Act（蓋瑞法案）延續1882年嚴格驅逐出境的立法規定下，只有472個華人來到美國。[7]

為了確保更大的經濟效益和減少移民勞動力的開支，一連串的排外法律禁止「不具生產力」的家庭成員諸如：妻子和小孩，進入美國。 駱里山（Lisa Lowe）寫下：

> 在1870年以前，美國公民權都排外地只賦予白人男性；到了1870年，非裔子孫才被賦予公民權，但華裔男人必須等到1943年至1953年廢止排外法令才拿到公民權。長久以來，公民的「男性身份」首先和他的「白皮膚」不相分離，一直到國家將公民權延伸到非白人男性身上，這些公民才被正式視為「男性」。[8]

Lowe接著指出，一系列的排外法律，包括立法規定：一旦美國白女人嫁給「無公民權的外國人」，其公民權將自動消失；種種措施造成早期亞裔移民社群長期處於缺乏女人的單性社會。這樣的排外法律不僅導致「單身漢社會」，也導致單身亞裔男性長期從事被「女性化的」行業——像開洗衣店、餐廳、和裁縫店等等。由於被剝奪了建立核心家庭的權利，亞裔男人長期侷限於單性社會，被視為去性別或性異常的男人。[9]排外的移民和勞工政策禁止亞裔移民成為合法的「正常」男性；而白人也將亞裔男性歸類於公私領域中「被閹割的」和「女性化的」離經叛道之人。

男性主體和文化國族主義

1965年，美國廢除對亞裔移民的限制導致美國人口組成的改變和亞裔美人的爆增。再者，1960年代的政治氛圍隨著民權運動的興起和其他解放運動而改變，包括亞裔美人運動和女性主義運動。黃秀玲（Sau-ling Cynthia）指出，這個時期「最先看到廣泛將『亞裔美人』這個複合詞當作一個自覺的政治行為，也是首次明確定義亞裔美人族裔認同和性別及性傾向不可分。」[10]因此，亞裔美人社群的文化生態隨著那些以「反種族歧視」、「反自我東方化」為職志的男性和女性作家的出現而欣欣向榮。在這波被名為「文化國族主義」（cultural nationalism） 的亞美族裔運

7 Ibid.

8 Lowe, 1996, 11.

9 Ibid.

10 Wong & Santa Ana, 1999, 185.

動中（以黑權運動的「文化國族主義」為仿效對象），以學界最為人知曉的*Aiiieeeee!*（1974）及其編輯群趙健秀（Frank Chin）、陳耀光（Jeffery Paul Chan）為主，文化工作者將重心放在亞美社區，視其為抵拒策略和政治行動的基礎，並據以建立另類經濟組織和抵拒文化場域。[11]他們計劃建立一個統合亞美認同，強調深植於美國亞美歷史的文化認同，並藉由向東亞文化及古典文學傳統文化尋根來增強其認同，特別是中國古典文學和日本史詩中武士「英雄傳統」。[12]其次，在*Big Aiiieeeee!*的前言中，編輯抗議美國主流社會對亞裔人（特別是中國人）的刻版形象：「中國男人，在最好的狀態下，是娘娘腔未出櫃的同性戀如陳查理（Charlie Chan）；在最壞的情況中，他們是邪惡的同性戀像傅滿洲（Fu Manchu）。」[13]亞美文化工作者要求「道地的」亞美男性主體之建立，以抵拒美國社會對亞裔男人的「閹割」。

當男性作家致力於自我定義和建立父系家族時，同時期的女性作家則致力於母系家族的鞏固，且雙方均經由對英雄祖先的建構來建立亞裔新形象，以期復建亞裔美人的男性和女性位置。此外，一些女性作家在其作品中挑戰東西方的父權體制和種族主義。黃秀玲比較男女作家作品的不同，以靳蔚文（Vivian Chin）為例指出，男性作家的男性作品強調家族系譜的道地性及沒有子嗣的焦慮，和固定的認同位置；反之，女作家的作品較為流動、多變、強調對根源及認同的不確定性。[14]這時期女性作家文學作品以湯婷婷（Maxine Hong Kingston）1976年的暢銷作品《女鬥士》（*The Woman Warrior*）最具代表性。然而，《女鬥士》的出版卻引發*Aiiieeeee!*派的撻伐，並催化對性別（gender）和性（sexuality） 持續不斷的爭論，此被張敬珏（King-kok Cheung）形容成男性和女性兩大派別之間「英雄主義對女性主義」的議論。[15]

*Aiiieeeee!*的編輯群高舉男性主義大旗，抨擊亞美女作家背叛族裔，和白男人浪漫媾合；在政治層面上，則是缺乏族裔「道地性」。這樣的爭論自趙健秀和湯婷婷以來，便長期沿著「道地性」或「虛假性」的軸線爭論不休。雖然男性陣營成功爭取到甚多文化空間，並在美國版圖上形塑融合的亞美少數後裔，然而他們強調整合的男性主體、種族道地性、和對美國國土的認同激起了爭論和批評。黃秀玲批評族裔認同政治的排外性，指出當「亞裔美人」必須藉由對「美國」土地的認同，並根據美國標準來證明「亞裔美人」的稱號（例

11 Omi & Takagi. eds., 1995, 1-2.

12 Chin, Chan, Inada & Wong, 1974, xxiii- xli.

13 Ibid., x iii

14 Wong & Santa Ana, 1999, 191.

15 Cheung, 1990, 241.

如：鐵路興建，用英文書寫）[16]無疑是重複了國家「nation-state」支配的意識型態。黃進一步說明，文化國族主義者藉由恢復和對「失去的」父親角色的模仿來建立一個道地的男性主體，也不啻是複製了美國白人核心家庭的價值和父權體制。[17]張敬珏批判文化國族主義策略中英雄主義和女性主義之間的歷史衝突，也觀察到「亞裔男性在美國所受到的種族歧視和侮辱和傳統亞裔社會中女人遭受到的侮辱是相似的。」[18]所以，張要大家注意：當我們為解決亞美男性氣概的困境時，要小心勿落入另一個陷阱，反過來壓迫女性，如此將會加深父權中心的價值和白人優越感。在檢視 *Aiiieeeee!* 陣營中的文化國族主義作品時，David L. Eng察覺到這些作品中種族歧視的基調和恐同症。Eng不僅不贊同他們將「內化的自我厭惡」置換成對亞美女性的攻擊，[19]也批評他們對同性戀消極的態度，他舉例說明，當這些亞美男性作家控訴美國主流社會對亞美男性的侮辱，如「未出櫃的娘娘腔同性戀陳查理」和「邪惡的同性戀傅滿洲」，這些控訴字眼本身便隱含亞美男作家的恐同症。[20]Eng評論道：「男性作品所顯現的強迫式異性戀和族裔文化道地性教義，其實也反映了異性戀和種族主義的支配性結構，在這樣的支配結構下，亞美男性在歷史上被女性化，也趨向於自我厭惡。」[21]然而，Eng強調內化自我厭惡的心理形式和外在物質影響間的變動關係又再一次引起種族和性別的話題。

異質，雜化，和酷兒

在1980年代後期，亞美文學和藝術開始具備異質（heterogeneity）和離散的特徵。從文化國族主義轉變到多元主體位置和跨國族離散的政治文化因素包括：美國和亞美人口組成的改變、美國的多元文化主義、全球化和跨國資本主義的影響加劇，和種種後現代性因素之影響。[22]駱里山在其1991年出版的論文《異質、雜化、多元：亞美差異》（*Heterogeneity, Hybridity, Multiplicity: Making Asian American Differences*）便指出了亞美再現與認同之轉折。[23]駱強調，亞美認同乃是建構於種族、國族、性別，以及性的交界，且建構過程是多元、矛盾的。所謂的異質，乃是異於以往排外移民法令之跨越種族、階級、性別、乃至世代的範疇；所謂多元，乃是沿著父權、資本主義，乃至種族之多重權力關係所建立的多重矛盾認同位置。駱且進一步從物質層面分析「雜化」過程的弔詭性，檢視種族隔離、勞力移

16 Wong, 1995, 3-4.

17 Wong & Santa Ana, 1999, 187.

18 Cheung, 1990, 244.

19 Eng, 2001, 21.

20 Ibid., 209.

21 Ibid., 21.

22 Wong, 1995, 191.

23 Wong & Santa Ana, 1997, 1.

民、經濟錯置等因素，指出「雜化」猶如雙面刃，既可被主流勢力挪用，予以商品化，亦可為少數抵拒策略所用，作為重新發聲的途徑。[24]張敬珏道出駱的觀點突顯了亞美再現和認同政治的轉折：

> 這樣的轉變從尋求「美國本土性」到鍛造亞裔和亞美的連結；從以種族和男子氣概為中心到尋求種族關係，性別，階級，和性（sexuality）等多重軸心；從關心社會歷史和社群責任到處於後現代主義和多元文化主義的窘境和諸多可能性當中。[25]

與先前的作家相比，這時期（從1980年代晚期迄今）的亞美作家面對的是一個較友善的文化氛圍和商業利益環境。在此氛圍中，可察覺到多元文化主義和全球文化流動的趨勢，而作家們也更大膽探究性別與性（sexuality）。酷兒書寫和視覺藝術開始出現，描述在美國出生的不同亞裔人種和移民多彩多姿的同性之愛和欲望。酷兒藝術家以對同性戀烏托邦或異質空間的盛讚來書寫情色主義，以對抗長久以來亞美歷史中沈默噤聲的形象，或是抵拒那視亞美社群中男女同性戀如無物的觀點。[26]在亞美認同政治和再現策略方面，酷兒理論家David L. Eng從文化國族主義跨躍到跨國文化主義（transnational culturalism），並建議以離散酷兒策略來取代那單一的、自以為是的男性主體。David L. Eng用一連串的問句來帶出他的策略：

> 我們如何將酷兒性和離散的概念理論化，來對抗傳統美國歷史中把亞美視為外來他者或病癥的歷史遺緒？酷兒性和離散如何成為一種批判性的方法論，讓我們理解亞美種族和性別的形構原本就是在本土和離散之間往返進行的過程？[27]

Eng主張：如果以往的亞美文化國族作品透過美國本土和異性戀機制而宣稱建立在家國的政治策略之上，新的亞美政治應會以酷兒性和離散為出發——「重新思考透過多樣認同結構的家與國，以及跨越國界內外的眾多地理位置。」[28]他進一步從傳統離散觀點區分出「離散酷兒」。Eng認為，在我們爭論少數認同政治時，這種保存個人歷史發展的酷兒聯結提供了特別的看法。[29]Eng將「酷兒」視為主體場域，這個場域並非植基於壓迫或壓抑，而是從種族、階級、國族之差異去思考主體的有效性和社會政治效應。[30]

與其強調「國」和「家」的傳統

24 Lowe, 1996, 11.

25 Cheung, 1997, 1.

26 Wong & Santa Ana, 1999, 186-87.

27 Eng, 2001, 33.

28 Ibid., 219.

29 Ibid., 226.

30 Ibid.

概念，離散酷兒政治強調文化和社會實踐，以探索國境本土和離散之間的社群、認同、和再現的新形式。循著Eng的質問，我們將檢視謝耀的劇作《白色土地三部曲》來重新思考離散酷兒主體、家、國、和多重主體結構及不同場域之間的關係。而且，我們可以分析離散酷兒操演如何建構一個另類場域，此場域又如何彌合或暴露出個人和集體的不一致，物質和想像的相悖。再者，我們可以研究亞美酷兒文化產品和主流文化之間的距離如何轉變成交涉場域，而在此場域中，歷史被記憶也被重新創造，失落的記憶再次復得，以及那被沉默噤聲者再度發聲。

謝耀的《白色土地三部曲》（*Whitelands Trilogy*）：I、《瓷器》（*Porcelain*）；II、《他們自己的語言》（*A Language of Their Own*）；III、《半生》（*Half Lives*）

謝耀是當代亞美戲劇界中，繼黃哲倫（David Henry Hwang）之後最被看好的劇作家和導演之一。他生於新加坡且他的劇作生涯也始於此。他的第一齣劇作《好像他聽到一樣》被新加坡政府禁止上演，因為劇中同性戀角色在舞台上正面的形象與社會價值系統相悖。[31]劇作經過修改，由王景森（Keng-Sen Ong）導演，於1898年演出。

▲《瓷器》（Porcelain）演出劇照
劇著Chay Yew | 導演Oanh Nguyen | 演出Nghia Luu
攝影Dita Marina Obert | 圖片提供The Chance Theater, CA, US.

然後，謝耀搬到波士頓，任職於電視台並持續創作，接著於波士頓大學讀研究所。他的第一部知名劇作《瓷器》（*Porcelain*）是他1991年畢業論文的學生戲劇。謝耀說啟發他寫下這齣劇作的原因是發生在波士頓大學和哈佛大學的性醜聞。在這兩所大學，經常會發現男人在公廁做愛，而這些性醜聞正是學生報的辛辣素材，並在讀者間激起廣泛的討論。然而，他劇本中同性戀的主題、和陌生人隨意邂逅的廁所性愛、謀殺等情節讓學生演員感到不舒服，並在讀過劇本後立刻拒絕接演。謝耀為了順利取得碩士學位，便將《瓷器》暫時擱置，著手創作另一部作品。[32]1992年，當謝耀成為第一個在倫敦的亞英劇團——木蘭劇團的常駐劇作家時，他決定翻出舊作並於劇院上演。沒想到演出結果相當成功，除了移至皇家劇院演出以外，

31 Drake, 1998, 10.

32 Yew, 1996, 347.

還讓謝耀贏得1993年倫敦戲劇獎（The London Fringe Award） 最佳劇作家的殊榮。從那時起，此劇便正式在全美上演。

三部曲中的第二齣《他們自己的語言》（*A Language of Their Own*）在1995年4月由王景森（Keng-Sen Ong）導演，於紐約大眾戲院（New York Public Theater）首演。《語言》獲得當季同志反歧視聯盟媒體獎最佳劇作，及George and Elisabeth Marton Playwriting Award。1996年，謝耀在馬克廣場（Mark Taper Forum）的亞裔戲劇工作坊擔任常駐藝術家和導演。然後，在東西方劇團（The East West Players）成立十三週年暨第一屆美國亞太戲劇節，他與鄧希摩（Tim Dang）導演及其他劇場藝術家合作，綜合《瓷器》、《他們自己的語言》和《半生》三部作品，製作長達六小時的三部曲，進行馬拉松式的演出。1998年，謝耀還獲得Robert Chesley劇本創作獎。

謝耀在其創作中，藉由文類混雜和實驗劇場來探索當代亞美議題和其所衍生的問題。他認為：「在這新的世代，並不只存在單一形式的亞裔戲劇、聲音和風格，而是各種形式並存，包括魔幻寫實主義、超現實主義和荒謬主義。」他進一步挑戰先前作家所依附的「種族道地性」和亞美人「以家和亞裔神話為根基」的概念。「新一代劇作家有意無意地反抗劇場的常規，和亞裔認同的傳統定義。這些新劇作的主題也與以往不同。謝天謝地，終於不再出現日本拘留營戲劇、世代關係、家庭通俗劇或中國鐵路故事了。與其讓歷史和神話決定我們的屬性，我們現在深入挖掘屬於我們自己的議題和問題。」[33]另一方面，雖然他的戲劇著重在亞裔男同性戀的性愛，但他試著去創造男同性戀政治劇，而不是媚俗的作品，或是美國主流男同性戀劇場中可見的色情劇。謝耀表示：

> 我很肯定Ronnie Larson的作品在劇作史上佔有的地位（Larson是Making Porn, Peep Show和10 Naked Men等百老匯劇作的知名作者），我或許不是這些作品的愛好者，但我感覺得到他的作品是這個大家庭——男同性戀戲劇的一份子。然而，這讓我想到：男同性戀觀眾只想看肉慾、快感、展現生活風格的戲劇，或大眾所知道的快樂男同性戀情節而已嗎？難道是因為戲劇增強了我們的生活型態和自我形象嗎？或這是我們努力的方向呢？事實上，我也很擔心這些形象所帶來的影響。當然，劇場中不斷擁抱的裸體男性透露了一些關於我們自己的事情。

謝耀以同性戀劇作家像克魯格・魯卡斯（Craig Lucas），賴瑞・克萊門（Larry Kramer），和東尼・庫許納

33 Drukman, 1995, 59.

（Tony Kushner）為例來說明：「我覺得好的戲劇必須觸及關於人性以及我們在這世界上的核心問題，這些問題不只反映我們的生活，它們啟蒙、激發、娛樂了我們，令我們萬分激動。」[34]

1996年3月，東西方藝術劇團初演的《白色土地三部曲》是謝耀的重要代表作，益增他在美國戲劇界的重要性。劇評家邁克爾・雷諾茲（Michael Reynolds）對《三部曲》作了一番評論，「這三部曲是重要的鉅作，探索並批判亞美／同性戀認同的結構，透過劇中主角的掙扎來抵拒純粹白人社會。」[35]在這場戲中，一道具象徵意涵的白牆框住舞台的周邊，分別代表三部曲中的倫敦、波士頓、和洛杉磯。第一部《瓷器》挑戰觀眾去思考，是什麼讓十九歲且即將要前往劍橋大學就讀的李約翰（John Lee）在一間東倫敦的公廁性交？而且，是什麼驅使他去射殺威廉斯・霍普（Williams Hope）？霍普是一個勞工階級的白人，和李在同一間公廁發生了六次性行為。此劇由李約翰（由菲律賓演員艾力馬帕（Alec Mapa）所飾演）在倫敦監牢等待審判展開。他坐在極簡主義的舞台上，昏黃的光線打在他身上。純白的舞台背景懸掛著一隻隻紙鶴。李約翰的故事以獨白、倒敘、和訪問的方式進行，陳述他對種族認同和急欲與白人同化的焦慮。Tom Jameson、Tom Donalolson、Phil、Oakley和Thomas Weber四個演員圍繞著李約翰，以「聲音表演」來詮釋其他角色，從巡官、心理學家、白人愛人、媒體記者、乘客、約翰的父親，到好奇的媒體觀眾，甚至還模仿刺耳的街市噪音。有時這些聲音猶如希臘劇合唱隊班，推動劇情或評論劇中人。迴應於瓷器一般的白牆，乃是聲音的繚繞隱喻了那無所不在卻又隱而不顯的白人對李約翰這類的同性戀的監視。在這樣的環境下，李約翰全招了。他敘述他在公廁內與同性發生性行為的複雜感受：

> 老實跟你說，我討厭廁所。我真的很厭惡——但是，當我在那裡邊時，心中便起了一股震顫——我不知道這是什麼——我享受它。而且，在那裡有人想要我，即使只是一分鐘。我真是白癡——覺得我真的屬於——覺得也許會達到某種成果——有人將——喜歡我，愛我——這難道不是你聽過最愚蠢的事嗎？[36]

約翰對廁所苟合性愛的熱衷，不只是方便他在褻瀆的言詞和踰越中尋求性興奮，其原因更為複雜，如同劇中代表電視機觀眾的聲音所描述：長久監禁於寂寞和隔離中，廁所性愛不僅提供約翰從孤寂中逃離的簡便道，也給他虛幻的歸屬感和愛。身為一個亞裔男同性

34 Drake, 1998, 12.

35 Yew, 1997, 77.

36 Yew, 1996, 374.

戀者，他覺察到自己與亞裔文化和家庭的疏離。身為客居倫敦的亞裔，他感到被忽略、被拒絕。在男同性戀酒吧和夜店中，他是膽小且微不足道的。當約翰在巴斯陸公園（Bethnal Green）的公廁與同性發生性行為時，他遇見讓他心儀的威廉斯・霍普。霍普跟約翰不同，他到那邊是為了滿足他的性慾望，而不須向自己或他人承認自己的同性戀傾向。受約翰「東方美」的吸引，霍普特意邀請約翰到酒店喝一杯，然後事情進展到他家和床上。很快地，他們發展成情侶關係。

▲《瓷器》（Porcelain）演出劇照。劇著 Chay Yew | 導演Oanh Nguyen | 演出Nghia Luu | 攝影Dita Marina Obert | 圖片提供The Chance Theater, CA, US.

在他們的約會中，伴隨著霍普最愛的音樂《蝴蝶夫人》，而約翰總扮演著順從的「男僕」、「被插屁眼」的角色，甚或被迫接受「約會強暴」來滿足霍普的幻想。不久，他們的關係開始超越肉體的層次。約翰想要發展進一步的愛情，但霍普希望這段關係依舊停留在肉體層面。在霍普發現他無法再「控制」與約翰的關係後，他感到恐慌，並且毫不留情地侮辱約翰，叫他「同性戀男人」、「中國佬」，而且試著終止見面。霍普拒絕了約翰那「不正常」、「噁心的」同性戀愛情，重新回到當初的公廁去尋找新的獵物。約翰一而再，再而三地被拒絕後，由受挫轉變成憤怒。他將自我認同的角色由普契尼的歌劇《蝴蝶夫人》的東方女主角，轉變到比才（Bizet）的歌劇《卡門》中那詭計多端、充滿男子氣概卻為愛人所拒的歐洲復仇者——唐璜（Don Jose）。如同唐璜殺掉卡門一般，約翰最後殺掉自己的愛人霍普。

約翰和霍普的關係奠基於雙方潛意識的自我欺騙。由於內化的恐同症，霍普雖深深著迷於約翰那柔弱的「東方美」，卻不斷排斥自己的同性戀慾望，視其為「不真實」。他和約翰的相遇看起來滿足他的米后（Rice Queen）幻想（「米后」是一個用於男同性戀社群中的貶意詞，意指較喜愛亞裔人的男同性戀白人），即引起他對亞裔男子身體的熱愛和慾望。在這段關係中，事實上亞裔總是扮演「女人」的角色，而米后在文化和性別上是個「男人」。然而霍普的米后幻想經歷自我的心理修飾，且被錯置白人男性和東方女人的異性戀情節上。霍普和約翰在一起的時候，總是播放《蝴蝶夫人》的音樂，並低聲吟唱頌讚約翰的美麗，視他如同一個被動的、異國情調十足的東方女主角。霍普對約翰的「去勢」反應出他試圖維持的白人

男子氣概，並試著將自己無法接受的亞裔男性身體偽裝成可接受的女性幻影，只為了殖民式的消費、特權和娛樂。透過這樣的心理轉換機制，霍普把自己的同性愛欲置換「過渡」到異性戀情感結構，徘徊懸盪在恐同症和戀同癖之間。當霍普玩弄著米后的幻想時，他不僅是個白人異性戀者，同時亦依附在一個安全、有特權的位置；這樣的幻覺依附於反同性戀、歧視非白人的象徵領域和文化禁忌中。

對於約翰而言，他需要一份從種族藩籬釋放出來的親密感，在他感到被背叛後，殘暴地殺害他的愛人，這是由於虛假的自我和真實的自我之間相互牴觸；此外，約翰殘害霍普的原因，比致命吸引力所引發的「浪漫」報復更為複雜。事實上，他的謀殺罪刑肇因於性別和種族的鬱結。他在種族、性別、和性（sexuality）的挫敗感，隨著他對霍普的愛日益加深；他將自己的「白人欽羨」投射在他們的親密關係上。約翰對法院指派的心理醫生沃森醫師（Dr. Worthing）坦承，他有時候希望自己是白人：

> 我看到雜誌上看到英俊的白人男性擁抱、接吻、手牽手的照片——好像他們對彼此很重要。總是白人男性。總是快樂的。總是在一起。即使是在色情書刊中。我看到長得好看的白人男性在做愛。我不知道。我看到我自己在那些照片、雜誌和錄影帶中。突然間我變成那個人人都想和他做愛的美麗白人男性。[37]

身為被白人支配的男同性戀文化中的亞裔，約翰在遇見霍普之前，總是感到被排除於欲求（being desiring）和可欲求（desirable）之外。他的自我否定和白人欽羨被置入於他對霍普偏執的愛情中，而這段愛情卻在約翰被迫斷念和絕望之餘演變成毀滅式的行為。約翰被霍普殘忍地拒絕，也意味著約翰妄想融入白人社會希望的破滅。白色瓷器的隱喻突顯了他渴望結合他的中國特質（Chineseness）和白人標榜的價值。他曾經一度和心理專家討論他對那源自於中國的工瓷器製造過程的迷戀：從沙礫中鍛造出精緻且美麗的藝術品，由尖銳、未加工的岩石碎礫創造出純淨的白色整體：兩種極端的物質的熔合。瓷器對約翰而言是一個象徵同化的理想例子。然而，離散酷兒的狀況並非白色瓷器，卻更適合以經常在戲劇中被援引的「烏鴉和麻雀」的寓言來說明：烏鴉想盡辦法要變成麻雀，但是失敗了。如劇作家謝耀所說：「你可以曾經屬於一棵佔滿烏鴉或麻雀的樹。事實上，你屬於一棵你自己的樹，因為你在兩者之間。」[38]亞裔離散酷兒懸盪在流離與安頓之間，持續被剝奪公民權（這公民權又是依照白人和異性戀的標準所定義），放逐於家國之外。由於受到歧視

37 Ibid., 373.

38 Drake, 1998, 14.

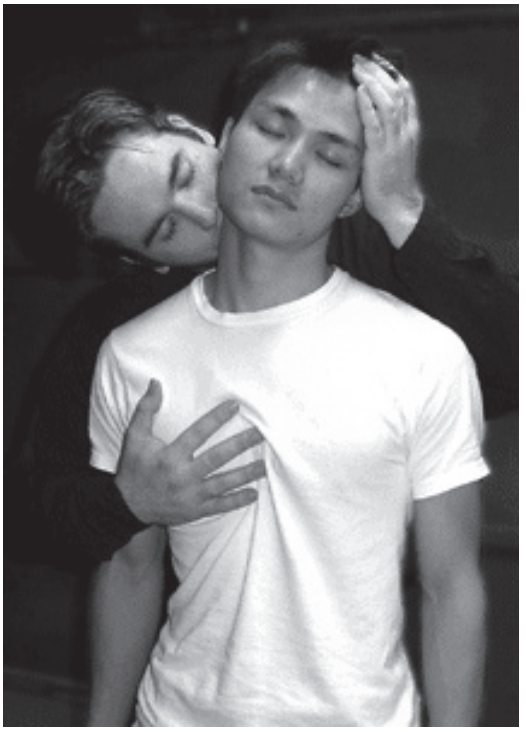
與被排斥的痛苦，約翰的報復不只是反抗對同性戀和非白人的壓迫，也是種族和性別憂鬱的宣洩。茱蒂絲・巴特勒（Judith Butler）引用佛洛伊德（Freud）觀點，指出憂鬱乃是無法哀悼釋放失去的客體所造成的結果；主體持續將失去的客體內化為心理特質，導致其在心裡層面臣服於他者，進而自我責難，並行使出無法宣洩的憤怒和愛。[39]約翰對失敗的親密關係感到沮喪，但又拒絕哀悼逝去的客體（the loss）。約翰高度認同失去的客體／大他者，並且內化其特質。他從認同女性化的、被動化的東方蝴蝶夫人轉移到佔有欲強的、有男子氣概的、歐洲的唐璜，藉由將霍普殺害來宣洩自己無法消除的憤怒和情愛。約翰在劇中冷靜的說道：「他將從此不再離開。現在只要我想要就可以擁有他。」「現在我終於可以得到威爾（Will）整個人了。」

在《瓷器》中報復的行為可被看作是東方典型亞裔男同性戀者的「爆發」：這部作品傳遞了謝耀對於西方施加於亞裔男同性戀者之種族／性別去勢的憤怒和反抗。在其他激進亞美男同性戀藝術家如房理查（Richard Fung），也相當關注將「亞裔人」和「肛門」結合的議題。在他極為重要性的短篇論文〈尋找我的陰莖：男同性戀情色電影中被情慾化的亞裔〉（Looking for My Penis: the Eroticize Asian in Gay Video Porn）一文中提及，在北美，同性戀的表演時常反應並加強白人的優越。商業化的男同性戀電影經常給予白人男同性戀者形象、快樂、和慾望等特許權，而亞裔男性則被呈現為「神秘的」、「異國的」。在那些強調白人陽具力量和快樂、優越的表演和錄影帶中，亞裔男性總是被賦予為「家庭男孩」、「下面」的角色，以亞裔男人展演出白人男性對亞裔女人的「藝妓」或「好太太」的幻想。[40]對亞裔男同性戀者的幻想其實顯示美國同性戀文化中不對稱的權力關係，這種關係複製異性戀模式中男人支配女人的意識形態。在《瓷器》中，謝耀以約翰的報復行徑帶給觀眾戲劇性的衝擊，藉由暴露出「亞裔男人」等同「肛門」的典型，來激起觀眾質問白人異性戀者和亞裔離散酷兒間不平等的關係。謝耀冒著顛倒支配者和被支配者二元邏輯的風險，利用主人的工具來摧毀主人的房子。

《白色土地三部曲》的第二部分，《他們自己的語言》，從種族憤怒脫離，呈現值得慶祝的融雜形式，描述美國國內多族裔的男同性戀社群中多采多姿的性愛生活和內部衝突。此劇以充滿律動性的獨白和對話歌頌性愛、慾望、認同的矛盾衝突，以及面對愛滋病時，同志愛人的悲慘際遇和哀悼傷逝。演員配合著肢體互動，以片片斷斷的對話或獨白，有時彼此應和重疊，有時各說

39 Butler, 1993, 234.

40 Fung, 1991, 157.



▲《瓷器》（Porcelain）演出劇照。劇著Chay Yew | 導演Oanh Nguyen | 演出Nghia Luu | 攝影Dita Marina Obert | 圖片提供The Chance Theater, CA, US.

各話，展演人與人之間親密溝通或誤會隔閡。演員們與觀眾的互動比和演員之間來的頻繁；奧斯卡（Oscar，由Steve Park飾演），在一連串的對話和獨白中，對觀眾訴說他和銘（Ming）的初次相遇，回憶他們第一次的擁抱，並一次又一次地重演他們的分手。銘是美國出生的二十歲華人，迷人又自戀，說得一口流利的美式英文。奧斯卡是三十歲的華裔會計師，待人親切卻吝於表達自我的感情，他英語有些不甚明顯的口音。他們彼此相愛，卻經不起愛滋病的挑戰。在第二幕，他們各自移情別戀：奧斯卡愛上宜家家具（IKEA），和丹尼爾（Daniel，由Radmar Agana Jao飾演）——一個開朗樂觀，帶點瘋狂，前途看好的年輕菲律賓裔男同性戀激進份子。銘搬到西岸和羅伯特（Robert，由Ben Shepard飾演）同居。羅伯特是一個白人演員兼餐館領班。他給銘更多自由，但同樣未能真正擄獲銘的慾望。銘和奧斯卡雖然各自找到新歡，仍然藕斷絲連。如同劇名示，語言是劇中角色表達認同的方式，透過閒談、修辭和暗喻，成為親密溝通或誤會隔閡的路徑。另一方面，當一個人把「母語」當成第二外言，和自己的同胞進行文化上接觸時，是最為弔詭的。於美國出生的銘就曾提到他在中國餐廳無法點餐的尷尬情況：

> 我不能在中國餐廳點任何東西。我知道餐點長得怎樣，嚐起來如何。當然，如果我試著用英語描述給侍者聽是沒用的。端過來的往往不是我要的，而且還用白眼瞪我，就好像我犯了什麼文化強暴或種族褻瀆罪一般。如果我試著用每個白人遊客在中國城都知道的一連串簡單的破廣東話來點餐，他們會低聲抱怨並反用破英文來回敬我。他們無法忍受我的母語。[41]

銘學母語的經驗呈現出他的中間性——他幾乎是中國人，卻又不太像；他幾乎是美國人，但又不是。他的「中間性」和破母語讓他在中國城裡比中國人少了一點「道地性」，又不適宜歸

41 Yew, 1997, 458.

屬於「說英語的外國人」。他「模仿」母語的結果在社會的夾縫產生語意的空白。霍米・巴巴（Homi K. Bhabha）談論移民者對外來語的模仿過程中往往沉默、無法發聲，顯示移民所在地藉由社會和種族想像將這些外來移民消音為「模糊不清的語意、無法翻譯的殘留物。」[42]

除了綜合雙語經驗和日常生活閒聊來描繪出亞裔離散酷兒的中間性之外，謝耀融合流行文化典故和男同性戀機智，並加入其亞美文化經驗來進行同志角色扮演。在第一幕中，銘憶起在小學時，他試著藉由模仿《窈窕淑女》中的奧黛莉赫本（Audry Hepburn）來改進他「沒有精鍊過的、洋涇濱語的、有瑕疵的」英語，而且幻想像她一樣講一口漂亮的英語，穿著賽西爾・畢頓（Cecil Beaton） 的晚禮服，這種形象已成為男同性戀者的時尚標竿。即使是在面對愛滋病時，丹尼爾亦搬演同志流行文化的意象，用他那裝腔作勢的英語，夾帶一點點法語，述說他的感覺：「和HIV陽性的人住在一起是很艱辛的，要付出很大的代價。你必須注意自己的脾氣、留意你所說的，並且明白事理。像瓊・克莉佛（June Cleaver）（電視節目中一位知名的男同志扮裝媽媽）頂著漂亮髮型過日子。難熬的程度會讓你感到更像帶著線鋸的琳達・布萊兒（Linda Blair）。」[43]AIDS （愛滋病）以及ABC（美國出生的中國人）是謝耀字彙遊戲中經常出現的縮寫，再加上那些普及男同性戀的醫學名詞「T-cells, AZT, PCP」等用以形容愛滋病症狀及藥物名稱。這種現象說明愛滋病已改變愛的語言和親密閒談，如同它改變愛人一樣。AIDS是個嚴肅的話題，但謝耀似乎避免讓這個主題過於沈重。與其著力於呈現男同性戀被AIDS破壞扭曲的形象和災難性癥狀，謝耀寧可將那些HIV—陽性反應的人描繪成如「正常人」一般，他們雖然生病，卻盡力不讓生活分崩離析。

在描繪同性戀愛情和慾望時，謝耀熟練地將主角對彼此微妙的操控融進語言中：熱情、失落、信任、放棄、親密感、成見、和嫉妒。人際關係的進展和習得語言的過程是類似的，如同Robert所描述，他們「如同嬰兒般學習彼此的語言」，這段關係從彼此的探索和模仿開始；然後當愛人「講話如出一轍／思考同源／感覺如同一體」時，即已臻你儂我儂，如膠似漆之境；最後是關係的結束：他們「失去興趣／變得懶惰／變得冷漠」且「說不同的語言。」[44]事實上，如謝耀所言：戀人的交往和語言一樣，「會想要去說那個語言，去重新創造它，即使要付出辭不達意的代價。」所以，他強調話語的重要性。[45]雖然完

42 Bhabha, 1999, 317.

43 Yew, 1997, 486.

44 Ibid., 506-7.

45 Drukman, 1995, 61.

好的溝通可能只是幻想或理想，親密的塑造仍仰賴語言的共享，猶如一場高難度卻又無比吸引人的遊戲。戀人絮語是一場追逐和被追逐的遊戲——在每天的親密閒談中，充斥著一連串無法滿足的慾望和語言之間的滑移失落，以及一連串符號和意義的置換。

在《語言》劇中，愛情和語言糾纏的主題相當複雜，並和AIDS難解難分。銘和奧斯卡反覆上演分手戲碼，因為長達四年的愛情，他們需要給彼此一點空間。奧斯卡的檢驗結果為HIV陽性讓事情變得更加棘手。銘想要照顧奧斯卡，但奧斯卡堅持分手，部份原因是他不想讓自己的病成為銘的負擔，「他有大好人生等著他，而我的日子突然所剩無幾」。然而，他並沒有向銘透露他真正的感受。另一方面，當他知道銘的檢測結果為HIV—陰性時，也難免有被棄的失落感，這會促使他們愈走愈遠。

> 銘：我突然感到自由。就像我長了一對翅膀。為了飛走。
>
> 奧斯卡：我為他感到高興。我是這樣想。然而我感到有點被遺棄、被背叛。
>
> 銘：然後情況變得不安。
>
> 奧斯卡：我們感到焦慮。
>
> 銘：我們之間無話可說。
>
> 奧斯卡：如果有，那個我們常說的詞是AIDS。
>
> 銘：如果沒有，我們用想的。高聲地。
>
> 奧斯卡：我們停止發生性行為。和彼此。
>
> 銘：突然間，我不能忍受他的撫摸。
>
> 奧斯卡：我們窩在公寓裡，日子有些難熬，我們在各自不同的世界裡。[46]

除了那原已加諸在亞裔男同性戀人身上的國家、種族、性別、性的認同類別，AIDS的流行產生新的病徵認同類別，將男同性戀區分為不是HIV—陽性，就是HIV—陰性。分手後，銘和白人演員羅伯特交往，和他搬去洛杉磯同住。奧斯卡加入HIV—陽性陣營，在那兒他遇見丹尼爾，HIV—陰性、大學生、前途看好的同性戀激進份子。奧斯卡自嘲地談論AIDS如何影響到他的生活，並在他日常的對話中加入新的語言：

> 人們有許多比去俱樂部或體育館更想做的事。我們一週見面兩次，並談到既然我們是HIV—陽性，情況將會是怎樣。對我來說，我看不到任何改變。我的薪資依舊不變。我

46 Yew, 1997, 462-63.

> 的愛人依舊離開了。不管怎樣，我不會組織俱樂部。身為HIV—陽性，最壞不過的下場就是失去你的男朋友。失去部份你認為理所當然的自己。你依舊沒變——但絕對不是整個沒變，不是完全沒變。在我們的陣營中，有新的單字，新的語言來討論T-cells，AZT，和PCP，星期日有素食野餐，星期二有爵士樂保齡球，星期四有高級的療程。[47]

對那些HIV—陽性患者而言，「AIDS」這個單字從帶有「性」的意涵轉變成「醫療」的範疇。閒暇時，他們不在體育館、派對和俱樂部中徘徊，他們的生活日程表被規劃於一系列醫療晤談和個人或團體復健的「欄位」中。AIDS的鬼魅已將性（sex）去性愛化：性不僅只是社交、不僅只是親密的連結；更是一條鎖鏈，從過去到未來的鎖鏈；一連串有害的性史和傳染病史。AIDS陰影加深了亞裔同性戀集體記憶的離散性；懸盪在不／可追溯的過去與不確定的未來之間。在第二幕，奧斯卡和忠誠的、善體人意的丹尼爾同居，但並未與他發生關係。與此同時，他仍然懷念和銘過往時光，銘是唯一真正引起奧斯卡強烈慾望的人。在派對中，兩個已分手的戀人相遇了，他們彼此欲擒故縱，重溫舊夢。然而，他們也察覺到已無法再回頭，已經沒有「純粹的」、「不受打擾的」過去可供回憶依附，不只是因為彼此的生活已加入其他人，更因追溯過去意謂著追溯一連串有害的性史和傳染病史，包括你自己、你的伴侶、他的伴侶。

對丹尼爾而言，和HIV—陽性室友在一起可說是心靈和身體的艱難訓練。有時他熱切的渴望能夠暫時逃到一個「沒有AIDS和死亡的世界」，在那裡他可以花「一兩個小時，什麼都不用想，和一個不知名的男人在一起」；然後，「在兩個陌生人之間的激情結束後」，他又回到絲毫未曾懷疑的男友的客廳。[48]丹尼爾主動扛起照顧奧斯卡的甜蜜負擔，不只因為他愛奧斯卡，而且因為他渴求「家」。丹尼爾渴望「家」和他對在「宜家」購買家具的狂熱是呼應的，符合都市遊牧族對「家」的看法：立即、負擔得起、容易打包和拆卸、隨拆隨搬。對亞美男同性戀而言，「家」從「地方」和「根」分離開來，和酷兒慾望和親密感連結。解散「家」意謂和愛人分離，以及「把物品打包裝在咖啡色的箱子中。電話斷線。轉寄信件。」[49]亞美酷兒總要面對在傳統亞裔觀念的「家」和酷兒慾望之間的拉鋸戰。在亞裔傳統中「家」和根、地方、居處和無子嗣的焦慮息息相關。男同志在被視為堡壘和棲息所的家中，卻得時時面臨恐同凝視和罪惡感。因此他們對「家」概念從傳統對「地方」和「家的

47 Ibid., 470.

48 Ibid., 502.

49 Ibid., 512.

根基」的觀點撤離，四處遷徙流離到各地。在傳統定義的「家」「國」空間，他們不一定擁有使用那些特定空間的權力；相反地，他們時常得面對種族主義、性別歧視和恐同症。亞美酷兒定位「家」和「地方」的困難讓他們為此衍生了新的文化認同形式。那些分享相似的理想地圖或創造兩者之間的空間的組織包括：同志酒吧、俱樂部、地方或跨國組織和其他社會網絡，都是為了建立酷兒聯盟和公民權的權宜性空間。

在《語言》中，雖然AIDS引發愛和親密感中固有的緊張、矛盾及悲愴，多族裔的男同性戀社群中彼此的支持，以及離散酷兒族群的親密聯繫，為無家可歸的離散酷兒族群開啟了未來「親族關係」和「家」的創造性。離散酷兒的實踐行動發生在「國」和「家」之間的夾縫，已進行酷兒認同和親族關係的策略性協商。Gayatri Gopinath提出，當跨國或離散的酷兒實踐者在眾多國家之間的縫隙進行協商交涉時，他們必須為離散酷兒的親密聯繫協商出一個空間。Gopinath進一步強調，離散酷兒親密感往往發生在具有多重國籍的酷兒之間，而其多重國籍的身份構成他們的全球性。對離散酷兒而言，他們可能藉由「家」和「親族關係」中尋求酷兒親密感；而這裡所謂「家」和「親族關係」有別於傳統的定義，而是來自跨越地理疆界的連結，以及去地域化的慾望與愉悅。[50]

然而，在《語言》中，亞美酷兒對「家」和親密感的夢想被AIDS給破壞，公民權也連帶被剝奪，所以，一個離散酷兒慾望新地圖的遠景依舊只是一個可能和理想。接近劇末，當奧斯卡和丹尼爾（現在是HIV陽性患者）到「宜家」購買家具時，奧斯卡病倒了，並從那時開始住院。最後，奧斯卡選擇自我了斷。他要丹尼爾拿安眠藥給他。

奧斯卡：我要走了。

丹尼爾：離開。是的，我知道。

奧斯卡：如果醫院發現——

丹尼爾：我會說我不會閱讀英文或之類的——

奧斯卡：說我自己做的——

丹尼爾：誤讀瓶子上的處方箋——

奧斯卡：說我自己想要這樣——

丹尼爾：我自己會想想看。

奧斯卡：我們合作愉快。[51]

丹尼爾和奧斯卡共同策劃用「安樂死」來結束奧斯卡的痛苦和生命，他們使用一個策略——假裝不會說也不會

50 Gopinath, 1995, 125.

51 Yew, 1997, 507-8.

閱讀英文——一個很多移民為了躲避警方和移民官員質問的常見手法。諷刺的是，英文對他們而言本是為了取得美國公民權和社會認可的先決條件，現在卻變成他們規避法律的方式。他們終其一生不遺餘力熟讀英語，為的是對抗亞美人被視為沈默且無知文化的去勢形象。在殖民模仿的過程中，他們試著講起話來像美國人般的道地，試著填滿白人和異性戀所構成的社會和種族想像中的空白。現在面對AIDS和死亡之際，他們共謀沈默和不發聲的策略，以結束奧斯卡的生命，也終結他在公民和外來者、活著和死亡之間的懸盪身份，他們試著保持沈默和不發聲的作法，呼應那象徵「亞裔—美人—酷兒」被壓抑情境的連字號空間。帶有連字號的空間在文法上

▼Alex Mapa, Tsai Chin和Dana Lee在東西方藝術劇團創作的《白色土地三部曲》之第三部《半生》劇照。導演Tim Dang | 攝影Shane Sato | 圖片來源http://muse.jhu.edu/journals/theatre_journal/v049/full/49.1pr_yew_fig02f.jpg。

和歷史上不只是標示出亞美酷兒的分裂主體和懸盪的位置，也標示出他們被剝奪了「家」和那合法定義成美國公民權的權利——這權利又往往和白人和異性戀價值相連。在把「亞裔美人」的同化融合的前提下，美國的同化政策乃是要刪除連字號所象徵的文化差異和懸盪的主體位置，然而那被壓抑的連字號卻不斷地回返、擾亂象徵領域的一致性，不斷暴露美國白人異性戀範喻的矛盾。如同David L. Eng所說：「Asian和American之間的滑移使我們注意到美國國家本身微妙的結合；相對的，維持Asian (-) American之間的連字號，也意味這亞美族裔是外來的、異國的、和可排外的，以保護美國國家自身的穩定性。」[52]「亞裔」、「美國人」、和「酷兒」之間連字號的懸盪空間所標示出重複出現的差異和中間性，卻也是離散酷兒的協商空間，以為未來的亞美酷兒認同再發聲；這種認同奠基於重新思考「家」、「公民權」、和「國家」的差異；且重新定義家庭和全球化之間的關係。在《語言》中，雖然奧斯卡死了，但是其他愛滋倖存者像銘、丹尼爾則繼續以亞裔男同性戀的身分，在不同民族社群裡和「家」與「國」之間的夾縫中奮戰，用親族關係、抵拒策略、和離散酷兒社群的親密感來支持彼此。

《白色土地三部曲》中的第三部分——《半生》由東西方藝術劇團的創

52 Eng, 2001, 211-12.

作，它被視為此三部曲中最粗糙的，且影評認為它不時讓觀眾失焦。[53]《半生》是一部關於亞美人的美國夢覺醒的家族故事。一位亞美建築師（Dana Lee）是建造白色土地購物商場的設計者和監督者，這個企劃的完成實現他的夢想。由於在白人公司工作，他堅決將他的家庭和白人中上階級的環境融為一體；然而，他的夢想和妻子的夢想互相抵觸，她妻子是無法適應美國社會的新加坡移民。他們同性戀的兒子（Alec Mapa）也嚐到美國夢碎的滋味，他用盡一切想成為一個能當獨當一面主角，卻總是被尋求「更加典型的」臉孔的經紀人拒絕，而總是被指配演出送披薩的亞裔小子角色。在恐同症家庭和白人主宰表演事業的雙重排外下，他兒子陷入了文化精神分裂的泥沼中。一方面，他挑戰他母親對亞裔傳統的緬懷，且阻撓他父親融入白人中上階級的夢想；另一方面，一連串演藝事業的受挫讓他在藥癮、搶劫、和詐取錢財中尋求慾望的解放。此劇在家庭的分崩離析、白色土地購物商場的倒閉，及每個人希望的破滅中悲劇性的完結。雖然《半生》是以通俗劇和多愁善感的語調來書寫，但它再次提出「家」、「國」、和「公民權」概念的問題意識，如同之前對《他們自己的語言》分析中的討論。

在《白色土地三部曲》中，那連字號所隱喻被壓抑之文化差異和中間性的亞美酷兒，擾亂「美國夢」的一貫性，酷兒和離散可被視為主體的場域，此場域記錄了移民的時空錯置、放逐國外、種族，和性的殖民。那不斷壓抑回返的文化差異和中間性是協商交涉的地帶，在此歷史被重新追溯和毀壞、失落的回憶被重新創造、被壓抑的沈默終能再發聲。亞美離散酷兒政策創造了新形式的社群、認同和再現，且在性和種族的全球化過程中，跨越「家」、「國」和眾多地點疆界，塑造了多元的主體形式。

53 Reynolds, 1997, 79.

參考文獻

Bhabha, Homi K. (1994). *The location of culture*. New York: Routledge.

____. (1999). DissemiNation: Time, narrative, and the margins of modern nation. In Homi K. Bhabha (Ed.). *Nation and Narration* (pp. 291-322). New York: Routledge.

Butler, Judith. (1993). *Bodies that matter*. New York and London: Routledge.

Caster, Wendy. (1997). *Porcelain* and *A Language of Their Own*: Two plays. *Lambda Book Report*. 6(3), 29-30.

Cheung, King-kok. (1990). The woman warrior versus the Chinaman Pacific: Must a Chinese American critic choose between feminism and heroism? In Marianne Hirsch and Evelyn Foxkeller. (Eds.), *Conflicts in feminism* (pp. 234-51). New York: Routledge.

____. (1997). *An interethnic companion to Asian American literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chin, Frank, Jeffery Paul Chan, Lwason Fusao Inada, and Shawn Hsu Wong. (1974). Preface. In Frank Chin et al., *Aiiieeeee! An anthology of Asian American writers* (xxiii-xli). New York: Mentor.

Chin, Soo-Young, Feng, Peter X., and Lee, Josephine. (2000). Asian American cultural production. *Journal of Asian American Studies*. 3(3), 269-82.

Clum, John. Ed. (1996). *Staging gay lives: An anthology of contemporary gay theatre*. Boulder: Westview P.

Drake, David. (1998). Fusion: Interview with playwright Chay Yew. *Lambda Book Report*. 7(4), 8-15.

Drukman, Steven. (1995). Chay Yew: The importance of being verbal. *American Theatre*. 12(5), 58-60.

____. (1998). How Now? Chairman Mao? *American Theatre*. 15(7), 14.

Eng, David. (2001). *Racial castration: Managing masculinity in Asian America*. Durham and London: Duke University Press.

Fung, Richard. (1991). Looking for My Penis: The eroticized Asian in gay video porn. In Bad Object Choice (Ed.). *How do I look?* (pp. 145-68). Seattle: Bay.

Gopinath, Gayatri. (1995). Funny boys and girls: Notes on a queer south Asian planet. In Leong, Russell C. (Ed.). *Asian American sexualities*: *Dimensions of the gay and lesbian experience* (pp. 260-266). New York: Routledge.

Hall, Stuart. (1992). Cultural identity and cinematic representation. In Cham, Mbye B. (Ed.). *Ex-Iles: Essays on Caribbean cinema* (pp. 220-236). Trenton: African World Press.

Harte, Bret, and Twain, Mark. (1961). *Ah Sin*. Frederick Anderson. (Ed.). San Francisco: Book Club of California.

Houston, Velina Hasu. (1997). *But still, like air, I'll rise: New Asian American plays*. Philadelphia: Temple University Press.

Kurahashi, Yuko. (1999). *Asian American culture onstage: The history of the East West players*. New York: Garland.

Li, David Leiwei. (1998). *Imagining the nation: Asian American literature and cultural consent*. California: Stanford University Press.

Lowe, Lisa. (1996). *Immigrant acts*. Durham: Duke University Press.

____. (1998). The power of culture. *Journal of Asian American Studies* 1(1), 5-29.

Omi, Michael, & Takagi, Dana. (Eds.). (1995). Thinking theories in Asian American studies. *Amerasia Journal* 21, 1-2.

Ma, Sheng-mei. (1998). *Immigrant subjectivities in Asian American and Asian diaspora literatures*. Albany: SUNY Press.

Moy, James. (1993). *Marginal sights: Staging the Chinese in America*. University of Iowa Press.

Reiter, Amy. (1995). A language of their own. *Back Stage* 36(17), 32.

Reynolds, Michael. (1997). Performance review: *Whitelands. Part I: Porcelain; Part II: A language of their own; Part III: Half lives*. *Theatre Journal* 49(1),75-9.

Roman, David. (1998). *Acts of intervention*. Bloomington: Indiana University Press.

Takagi, Dana Y. Maiden. (1996). Voyage: Excursion into sexuality and identity politics in Asian America. In Leong, Russell. (Ed.). *Asian American sexualities: Dimensions of the gay and lesbian experience* (pp. 21-35). New York: Routledge.

Ting, Jennifer P. (1998). The power of sexuality. *Journal of Asian American Studies* 1(1), 65-82.

Williams, Dave. (2000). *Misreading the Chinese character: Images of the Chinese in Euroamerican drama to 1925*. New York: Peter Lang.

Wong, Sau-ling Cynthia. (1995). Denationalization reconsidered: Asian American cultural criticism at a theoretical crossroads. *Amerasia Journal* 21(1&2), 1-27.

Wong, Sau-ling C. & Santa Ana, Jeffrey J. (1999). Gender and sexuality in Asian American literature. *Signs* 25(1), 171-223.

Yew, Chay. (1996). Porcelain. In Clum, John. (Ed.). *Staging gay lives: An anthology of contemporary gay theatre* (pp. 348-400). Boulder: Westview.

____. (1997). A language of their own. In Houston, Velina Hasu. (Ed.). *But still, like air, I'll rise: New Asian American plays* (pp. 451-512). Philadelphia: Temple University Press.