

國立台東大學兒童文學研究所

碩士論文

青少年小說中非裔美國人族裔文化
之再現
---以《我叫巴德，不叫巴弟》為例

研究生：陳麗娟 撰

指導教授：吳玫瑛 先生

中華民國九十九年六月

國立台東大學
學位論文考試委員審定書
系所別：兒童文學研究所

本班 陳麗娟 君

所提之論文 青年小說中非裔美國人族裔文化之
再現-以《我叫巴德，不叫巴弟》為例

業經本委員會通過合於

☒ 碩士學位論文

☐ 博士學位論文

條件

論文學位考試委員會：

賴維菁

(學位考試委員會主席)

劉文雲

吳淑英

(指導教授)

論文學位考試日期：99 年 5 月 20 日

國立台東大學

附註：1. 一式二份經學位考試委員會簽後，送交系所辦公室及註冊組或進修部存查。

2. 本表格式與學制通用，請依個人學制分送教務處或進修部辦理。

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學研究 系(所)

組 98 學年度第 二 學期取得 碩 士學位之論文。

論文名稱：青少年小說中非裔美國人族裔文化之再現——以《我叫巴德，不叫巴弟》為例

本人具有著作財產權之論文全文資料，授權予下列單位：

同意	不同意	單 位
☒	☐	國家圖書館
☒	☐	本人畢業學校圖書館
☒	☐	與本人畢業學校圖書館簽訂合作協議之資料庫業者

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

☒同意 ☐不同意 本人畢業學校圖書館基於學術傳播之目的，在上述範圍內得再授權第三人進行資料重製。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請

文號為：_____，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
☒	☐	☐	☐

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未勾選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：吳政英 (親筆簽名)

研究生簽名：陳麗娟 (親筆正楷)

學 號：1596005 (務必填寫)

日 期：中華民國 99 年 6 月 16 日

1. 本授權書 (得自 <http://www.lib.nttu.edu.tw/theses/> 下載) 請以兩面填寫並影印裝訂於書名頁之次頁。

2. 依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議：研究生畢業論文，至少需授權學校圖書館數位化，並彙送

於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。

授權書版本: 2008/05/29

博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所
_____組 98 學年度第 二 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 青少年小說中非裔美國人族裔文化之再現---以《我叫巴德，不叫巴弟》為例

指導教授： 吳玫瑛

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

- 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授權人：陳麗娟

簽 名： 陳麗娟 中華民國 99 年 06 月 16 日

誌謝辭

終於寫完這一本論文，剛鬆了一口氣，這才發現到還有一篇更重要的文章忘了構思，那就是誌謝辭。並非沒有思考過怎麼去呈現，只是寫論文的這段時間中，整個腦袋中裝滿的都是論文、閱讀的都是論文、思考的都是論文，現在突然要放棄這種理論性的論述並寫出一篇文情並茂的文章，我整個傻住，忘了該怎麼扭轉自己的腦袋瓜子。

首先，感謝我的指導教授吳玖瑛老師，在我思緒如同五彩繽紛的氣球到處紛飛的時刻緊緊抓著手中的線，在我困惑不前時指引我前進的方向，在我束手無策時提醒我寫作的初衷，您的笑容總帶給了我輕鬆愉悅的心情，引發我繼續前進的動力。口考委員賴維菁老師與劉文雲老師謝謝您辛苦的閱讀我不成熟的論文後，還精闢的提供我許多改善的意見，拓展我的見聞，充實我的論文內涵，讓這篇論文更趨完整，感謝您。

謝謝健玲在我論文陷入瓶頸而沉思時，提供我意見，砥礪我前進。謝謝婷雯不時的為我帶來祝福，替我打氣、加油。謝謝恩甄耐心傾聽，紓解我的論文寫作症候群。吳家班的姊妹們謝謝妳們，有妳們相伴一起渡過這段艱難的日子，真的是太幸運了。

謝謝公主、兒文所老師們及 96 兒文暑的諸位，認識你們真的太好了，三個暑假以來在台東與妳們相伴的日子，天天過得精采萬分，這段革命情感永伴心頭。北區讀書會的夥伴們 mina、阿樂、小魚兒、珮君、J、小美、霏媽咪...，謝謝你們這段時間的情義相伴，與妳們相聚時的歡笑聲讓我非常期待下回的相聚。

宜臻，謝謝妳從大學就與我相伴到現在，引導我這個總是在外旁觀的局外人踏入兒童文學的大門，在我陷入思考時給我許多支持與意見，在我心情鬱悶時伴我聊天、散心，在我最需要一個朋友時，妳總是不辭辛勞的出現在我身邊，協助我、陪伴我，千言萬語說不盡我對妳的謝意。

感謝親愛的爸、媽、弟、妹在這段時間中，不但忙碌我的婚事、關心我的健康，還總不時的提醒我把握時間寫論文。感謝體貼的公公、婆婆不嫌棄我這剛入門的媳婦什麼家事都不太會，卻毫不在意讓我以論文為優先考量。感謝我的同事給我鼓勵、支持，讓我有時間完成學業、完成論文。

方先生，打從我考上東大兒文所就與你相識，第二年我倆就完成了婚姻大事，第三年為了論文奮鬥的日子中有你朝夕相伴，第四年小妞妞即將隨著論文的完成而誕生。這段時光說不長、說短不短，為了我的學業，你總是如同管家般打理家中的事情、督促我為論文努力、陪伴我在難得的假日時光中端坐於電腦前，謝謝你！老公，有你真好。

論文終於寫完了！回想起這一路相伴的你（妳）們，除了感謝，還是感謝！

青少年小說中非裔美國人族裔文化 之再現 ---以《我叫巴德，不叫巴弟》為例

作者：陳麗娟

國立台東大學 兒童文學研究所

摘要

弱勢族裔在世界上爲了追求平等必須通過漫長的歲月，並且付出極大的努力，其中，最悲慘的一群就是非裔美國人。在人權高漲的年代中，非裔美國人文學作品越來越受到重視，非裔美國籍青少年文學也有越來越多的非裔美籍作家爲了奪回自己的發言權而進行創作。

本文利用細讀文本去分析克里斯多福·保羅·克提斯的作品《我叫巴德，不叫巴弟》中非裔族裔文化的再現。透過文本中一再出現的姓名、爵士樂及喻指等意象進行探究，瞭解其所欲表達的概念與非裔美國人歷史經驗息息相關，表達出非裔美國人特有的文化特色。尋回真實姓名是非裔美國人旅途的終點，命名現象承載著非裔美國人歷史的傷痛。爵士樂傳達出非裔美國人對於平等、自由與滿足的渴望及訴求，傳承爵士等同傳承非裔美國人歷史與精神文化。喻指表達出對當時社會制度的不滿並隱含著非裔美國人歷史經驗的智慧結晶，展現非裔美國人能擁有多元表現的可能性。進一步闡明克提斯認爲非裔美國人族裔文化再現的認知爲歷史經驗造就文化特色、自由與平等是恆久的訴求、具備雙重意識是認同特色。

關鍵詞：非裔美國人、族裔文化、姓名、爵士樂、喻指

The Reappearance of African American Ethnic Culture in Adolescent Novel- The example of “Bud, not Buddy”

Li-Juian Chen

Abstracts

Disadvantage ethnicities in the world need to spend long time and make great efforts for pursuing the equality. Among these ethnicities, the most miserable group is African American. In the time when human rights upsurge, more and more African American writers of African American adolescent literatures write for retaking their speaking rights.

In the study, I analyze the reappearance of African American culture in Christopher Paul Curtis’s work, “Bud, not Buddy.” Discuss and study the images of name, Jazz music, and significance which appear over and over in the writing to understand the concepts they want to present are related to African American historical experience closely and show the unique characteristic in African American culture. Finding the real name back is the destination of African American travel. Name phenomena afford African American historical pain. Jazz music conveys African Americans’ eagerness and demands to the equality, freedom and satisfaction. The inheritance of Jazz music equals to inherit African American history and spiritual culture. Significance expresses the dissatisfaction to the social system at the time, conceals essence of

wisdom of African American historical experience and shows the possibility that African American can own multi-culture. This explains farther that Curtis thinks the consciousness to the reappearance of African American ethnic culture are historical experience creates the characteristic of culture, freedom and equality are forever demands, the equipment of double consciousness is the characteristic of affirmation.

Keywords: African American, ethnic culture, name, Jazz music, significance



目 次

第壹章 緒論

第一節 研究背景.....	1
第二節 研究動機.....	4
第三節 研究範圍及文本介紹	7
第四節 研究方法與研究限制	10
第五節 文獻探討---對非裔美國人文學的中文研究.....	11

第貳章 姓名的意象

第一節 姓名的意涵.....	14
第二節 人物姓名.....	18
第三節 錯誤姓名.....	21
第四節 綽號.....	27
第五節 真實姓名.....	31
第六節 姓名的貢獻.....	35

第參章 爵士樂的意象

第一節 爵士樂知多少.....	37
第二節 爵士樂中的藍調風格.....	41

第三節 爵士樂中的即興演奏.....	46
第四節 爵士樂團與樂器.....	54
第五節 爵士樂的意義.....	60

第肆章 喻指的意象

第一節 何謂喻指.....	64
第二節 巴德・卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則.....	67
第三節 人物形象.....	76
第四節 喻指的真意.....	84

第伍章 結論

第一節 歷史經驗造就非裔美國人文化特色.....	87
第二節 自由與平等是非裔美國人恆久的訴求.....	90
第三節 具備雙重意識是非裔美國人的認同特色.....	92
註解.....	95
引用文獻.....	98

第壹章 緒論

第一節 研究背景

「人，生而平等」，從小筆者就被如此教導，世界各國的憲法也以此為基礎設立，然而，卻見到在現實社會生活中，人並非真正平等。世界各國中，位處在社會下層階級的少數弱勢族裔(ethnicity)所遭受的待遇更是令人不堪回想。在目前全球多元化發展下，許多長久以來位處白人主流邊緣而深受排擠、鄙視的弱勢族裔們，無不極力掙扎、向外發聲，他們不願意再擔任無言無聲的一群，任由以白人為主流強權社會繼續以藐視的眼光看他們。向強權奪回自己族裔發言權這段抗爭歷史是極為長久的，這當中更是歷經了以白人為主流的強權社會階級的忽視或打壓，幸而在經歷過漫長歲月的人權抗爭，這些弱勢族裔才得以受到當國政府與社會大眾的重視。

在現今世界上許多的弱勢族裔中，身處美國的非裔美國人(African American)不但擁有最悠久的移民歷史、其所遭受的待遇也是最為悲慘的。自由世界的美國號稱是「世界民族的大熔爐」，在美國領土上除了原先居住的原住民族及來自英國的美國白人外，還居住著許多的來自各大洲的種族，如：日裔美國人、韓裔美國人、古裔美國人、非裔美國人等，而今，我們卻企圖經由對「非裔美籍」這類詞彙的認定來擴大與強化對美國文化內涵，藉此以打破美國是個文化大熔爐的觀念(廖炳惠 12)¹。

長期研究亞裔和非裔美國文學的李有成認為，「黑奴自述恐怕是美國歷史上最富顛覆性的文學類型」(《踰越》25)，世界上沒有一個民族如同非裔美國黑人般以奴隸自述開啓其文學傳統，這正是非裔美國文學源流的獨特性(《文學的多元文化軌跡》25)，因此黑奴解放前的黑奴自述不但是非裔美國文學的源頭，在黑奴解放運動中也是推動的重要動力(《踰越》26)。非裔美籍作家在十八世紀開始進行創作，十九世紀開始出現有關奴隸自傳的文學創作，李有成在《踰越》一書中提到

1845 年出版的《道格拉斯自撰生平敘述》(*Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself.*)，並且視此文本中非洲奴隸的識字為一種踰越的行為，他認為這種踰越的行為可以讓非洲奴隸獲取社會權力，瓦解奴隸制度，也因此，「書寫」的行為深為白人奴隸主所恐懼。非洲奴隸經過白人基督宗教的洗禮後所獲得的不只是影響世界深遠的黑人靈歌音樂，還有白人主人所恐懼的識字能力，在 1951 年獲得紐伯瑞文學獎(Newbery Medal)金獎的美國白人作家伊莉莎白·葉慈(Elizabeth Yates)所寫《自由人》(*Amos Fortune Free Man*)中，被販賣到美洲大陸的阿曼因為各聚落的語言不同以致無法與其他的黑人交談，自然也就無法和白人主人交談，當一開始不斷重複著自己名字的阿曼瞭解到與周圍的人們最有效溝通的方式就是使用英語後，阿曼也就捨棄了自己的語言而開始使用起英語與人溝通，阿曼學習的主要途徑就是來自對聖經閱讀。在《自由人》中還呈現出對非洲奴隸在白人社會地位上的描述，原先對英文大字不識的非洲奴隸在美洲新大陸的社會地位僅僅是個物品，當美國白人奴隸主積欠債務時，非洲奴隸就會被交易以抵債；當美國白人奴隸主過逝後，非洲奴隸的所有權也就會隨著白人主人的遺產繼承轉移而轉移，簡而言之，非洲奴隸是毫無人身所有權可言，也因此，對「自由」的渴望更是當時的非洲奴隸所汲汲營營的，而「書寫」(writting)就是非洲奴隸發聲爭取自由的武器。

「非裔美國文學的經驗具有指標意義，成為其他弱勢族裔文學看期或學樣的對象」(《踰越》17)，當非洲奴隸獲得夢寐以求的「自由」後，大多就在受奴役的地區附近覓地定居下來，美國境內的自由非洲人後代子孫在多元文化社會發展下成為今日所稱的「非裔美國人」(African-American)。在黑奴自述文學的持續推動下，在一九二零年興起的哈林文藝復興文學運動²，非裔美國人在戲劇、小說、詩這些方面的文學發展開始展露光芒，以詩來說，

「哈林文藝復興的詩人作家留下了許多動人的創作，是非裔美國文學的重要遺產：杜爾森(Melvin B. Tolson)、古冷(Countee Cullen)、莊森(James

Weldon Johnson)等人的詩；芙雪特(Jessie Fusset)、拉森(Nella Larsen)、杜默(Jean Toomer)等的詩和小說；修思(Langston Hughes)的詩和戲劇；賀登絲(Zora Neale Hurston)的小說和民俗調查等等」(《文學的多元文化軌跡》12)。

在此時期中出現了很多文學作品，這是非裔美國人第一次最主要而且具有自覺性的文學運動，這場文學運動改變了以往由白人中產階級所主導的文學世界，讓美國人民意識到非裔美籍作家的興起。童妮·莫里森(Toni Morrison，又稱彤妮·莫莉森、湯妮·莫里森、彤妮·莫里森)是第一位受到國際重視、榮獲諾貝爾文學獎的非裔美籍作家，她的獲獎讓許多弱勢族裔的作家們精神為之一振，也讓世界的視野不再只是注目在主流文化的文學上，其他弱勢族裔群體希望「社會大眾能夠了解其受迫害的事實，這不僅是為了追求真理，並且是為了藉此更加了解自己的處境，以與眾人共同促進社會改革」(班克斯 8-9)，因此更多弱勢族裔的文學趁勢興起。

第二節 研究動機

探究非裔美國人的歷史，我們必然會提到「非洲人移居北美的開端，乃是人類歷史上最滅絕人性的歷史悲劇之一。因為他們不是被視為『人』，而是被當作『會說話的牲口』運進北美的」(陳靜瑜 243)。距今約三百九十年前，美國歷史上記載的第一批非洲奴隸到達美國維吉尼亞州之後，就開始他們在異鄉土地上漫長的被殖民生活，從此開啓了更多非洲人民被迫離開所生長的非洲大陸土地、離開族人，被關在空氣不流通的船艙中，忍受暈船、疾病之苦，千里迢迢的通過了中央通道(Middle Passage)被運送到美洲大陸，在異鄉的土地上毫無尊嚴、自由的，被迫當起白人的奴隸來，這樣的情形一直持續到約兩百年後的一八零八年，美國立法禁止非洲奴隸進口爲止。這些重獲自由的非裔奴隸們在美國一步一腳印的紮根，在美國文化與非洲文化之間搖擺，多年以後，身爲他們下一代、下下一代的非裔美國人藉由文學與藝術上的成就重新溯源，企圖以文字和藝術來記憶上一代、上上一代的祖先所經歷的不平等對待，讓非裔美國人的歷史永久流傳下來。

而「對黑人作家而言，寫作不只是美學行為而已，更是一種政治行為」(《踰越》25)。非裔美國人透過文字書寫，逐一反駁在白人主流文化下的歷史記載及文字解讀中認爲非洲及非裔民族不具備文明、是個黑暗大陸、毫無文化的說法，企圖強調對非洲的認同，以身爲非洲人爲榮，抗拒白人書寫中對非裔美國人的刻板印象。爲了達成向外發聲以讓更多人們重視非裔美國人的歷史，非裔美國人透過文字書寫的方式除了向主流社會中的人們介紹自己的文化及習俗、逐一反駁在歷史及文字解讀中認爲非洲及非裔民族不具備文明、是個黑暗大陸、毫無文化的說法，更企圖藉由書寫來保留非裔美國人獨特的被殖民歷史。

在美國兒童文學的發展中，紐伯瑞文學獎向來是眾所矚目的兒童文學獎項，這是於 1921 年美國圖書館協會(American Library Association)爲紀念英國人約翰·紐伯瑞(1713~1767)對兒童文學書籍出版的卓越貢獻而設立的。紐伯瑞身爲十八世

紀中最有名、最成功的出版家，他將童書包裝得極為精美，再將童書以便宜的價格賣出，童書的內容除了韻文、圖片，還有與小讀者互動的遊戲，十分重視作品的娛樂性。紐伯瑞曾出版的童書種類很多，有文集、有小說、有教育類書籍，此外，他的著作《好二鞋》也對兒童文學發展十分重要，因此，可說紐伯瑞為童書的出版奠定下基礎，約翰·洛威·湯森(John Rowe Townsend)稱他為美國現代童書的始祖(027)。紐伯瑞獎(Newbery Medal)每年都會頒發給年度最優良的童書，從1922年起由紐伯瑞文學獎選拔委員會，挑選在前一年出版的最佳兒童讀物，依據文本題材或概念的解釋、信息能否被準確清晰又有組織的介紹、劇情發展、文字描述、書寫形式安排及適切性等方面的考量，再經過考慮是要推薦給兒童與青少年讀者的文本後，才頒發獎項，現今紐伯瑞文學獎在兒童文學創作獎項中是世界最為知名獎項之一。

然而長久以來美國兒童文學界中的作者多是美國白人，所書寫的文本故事也多以白人兒童為主角，僅少數能見到有非裔美國人角色的文本。多元文化主義「從社群或某個文化族群間的差異出發，強調的重點是對主流文化宰制的質疑，對特定文化的肯認」(但昭偉、蘇永明 85-86)。但由美國白人作家所寫的與非裔美國人相關故事，如：翻譯成多國語言的馬克·吐溫(Mark Twain)作品《頑童歷險記》(*Adventures of Huckleberry Finn*)³。也可見到白人作家對非裔美國人的負面書寫，在1970年獲得紐伯瑞文學獎(Newbery Medal)金獎的美國白人作家威廉·H·阿姆斯壯(William H. Armstrong)所寫《大嗓門傳奇》(*Sounder*)中，關於非裔美國人的描寫多為負面、無聲的⁴。對此，非裔美國人警覺到文學上的發言權被侵佔了，基於「肯認文化可以使特定族群的兒童，不致於面對強勢文化族群時，產生自我否定的認同危機」，強調各文化的積極面向(但昭偉、蘇永明 100)，非裔美籍作家開始為非裔美籍青少年創作文學作品。

科瑞塔·史考特金(Coretta Scott King Author Award)獎項是專門為獎勵非裔美籍兒童文學創作而設立的，由馬丁·路德·金恩博士遺孀所設立，鼓勵非裔美國

人通過文學和形象藝術創作非洲裔美國人經驗、歷程的藝術性作品，供非裔美籍青少年、兒童及幼兒欣賞，透過文字刻畫及展現民族的經驗、現在與對未來的展望，冀望藉由自己族群眼光進行的書寫，讓孩子自小能培養對自己族群的認同，了解自己的言行義務，成為一個多元社會的公民。藉以期望獎勵非裔美籍作家創作，且向大眾證明非裔美國青少年文學也有出色的作品。

非裔美籍作家克里斯多福·保羅·克提斯(Christopher Paul Curtis) 的第一本青少年文學創作《華特森家族驚奇之旅》(*The Watsons Go to Birmingham-1963*)出版後，旋即獲得科瑞塔·史考特金獎及紐伯瑞文學獎兩個獎項的銀獎，也因此深受文學各界的注目，他的第二本創作《我叫巴德，不叫巴弟》(*Bud , not Buddy*)更是獲得科瑞塔·史考特金獎及紐伯瑞文學獎金獎兩項殊榮，克提斯在 2006 年的最新創作的《巴斯頓的伊利亞》(暫譯，*Elijah of Buxton*)也獲得科瑞塔·史考特金獎及紐伯瑞文學銀獎的肯定。克提斯在 1953 年 5 月 10 日出生於密西根州(Michigan)的福林特市(Flint)，父母給予克提斯許多家庭時間，也立下許多期望遵循的規則。克提斯在全是黑人的社區中成長。多年以來，社會上的非裔美國人與白人是隔離的，非裔美國人被迫去上隔離學校、教堂以及商店。對非裔美國人而言，工作的選擇機會也被嚴格的限制。在這樣的時期中，克提斯的外公擔任過密西根州大湍城火車站的腳伕，專門幫旅客搬運行李上車，也曾經是黑人棒球聯盟的棒球投手，只是在經濟不景氣的情況下被迫離職，他在離職後曾開了一家小餐廳，後來又成為大湍城第一個計程車黑人司機，直到 1972 年 74 歲時才退休。克提斯的爺爺白天是汽車油漆工，晚上則是一個樂團的團長，在大湍城和懷俄明州擁有不少的事業，也領導過不同的樂團，其中最令人難忘的樂團是大蕭條黑暗暴客(*Dusky Devastators of the Depression !!!!!*)(10-12)，此外，克提斯的爺爺也是第一個贏得飛行員執照的非裔美國人 (Ann G. Gaines9-11)。

克提斯現定居於加拿大，持續創作中，最新的文本《巴斯頓的伊利亞》正是以加拿大的非裔美國人經驗為主題來創作的作品。

第三節 研究範圍及文本介紹

克提斯獲獎文本作品並不僅限於《我叫巴德，不叫巴弟》一本，《華特森家族驚奇之旅》是他第一本受到矚目的作品，而近來於 2006 年出版的《巴斯頓的伊利亞》新作也同樣受到各方肯定，三本同時獲得科瑞塔·史考特金獎及紐伯瑞文學獎肯定的克提斯文本作品同樣都隱含著非裔美國人的歷史與文化。然而因為三本文本各具特色，不但所設定的背景時代不同，主題方向亦不盡相同，因此若要一併進行三本文本的討論，將會呈現不同時期的非裔美國人文化意涵，如：奴隸制度、自由人、識字、不平等的社會現象等，研究範圍也將橫跨整個非裔美國人在美國的歷史。然而透過閱讀《我叫巴德，不叫巴弟》，卻發現此文本並未如同其他的非裔美國文學文本般明顯刻畫出黑白種族間的對立與區分，又考量到《我叫巴德，不叫巴弟》不但受到美國白人文學界主流的紐伯瑞文學獎金獎的獎勵，也受到非裔美國文學界中科瑞塔·史考特金獎獎項的肯定，受到這樣的認同可以說是前無來者的殊榮，因而引發深入研究《我叫巴德，不叫巴弟》文本的興趣。

《我叫巴德，不叫巴弟》是克提斯以自小生長的熟悉地方---密希西根州的福林特市(Flint, Michigan)為故事發生的場所，他以祖父、外祖父的事蹟為藍本，虛構出一九三〇年代經濟大蕭條中的一個非裔美籍青少年巴德的尋親故事。作家從書本中蒐集資料以鋪成故事背景，且深切的為前人寶貴的知識、智慧與歷練隨著前人逝世而消失無蹤感到遺憾。

巴德·卡洛威(Bud Caldwell)在六歲那一年，相依為命的母親突然過世了，巴德妥善的保管許多母親遺留下來的遺物，並被安排住進社福機構---兒童之家，巴德在兒童之家的期間歷經多次的被收養，並且發展出自己的一套處世哲學，他把它取名為「巴德·卡拉威創作有趣生活、成為超級騙聖守則」(Bud Caldwell's Rules and Things for Having a Funner Life and Making a Better Liar Our of Yourself)，在他逃離寄養家庭---亞默斯(The Amos)家後，這個守則提供了他在行為處事上的協

助。母親的叮嚀更是他深深記憶在心中、不敢或忘的，因此，他不斷的向遇到的人解釋自己的正確名字「我叫巴德，不叫巴弟」。

十歲的巴德因為在亞默斯家接受到不平等的對待，於是在半夜向亞默斯家的人表達自己的不滿後離家出走，他原先計劃在天亮後前往圖書館尋找一位向來對他友善的希爾小姐（Miss Hill），希望能得到希爾小姐的幫助。不料，卻得知希爾小姐因為結婚的關係搬到了伊利諾州的芝加哥（Chicago, Illinois），幸好，巴德遇到同在兒童之家生活的同伴-蟲蟲（Bugs），兩人決定相伴前往美國的西部工作謀生，因此兩人結伴前往貧民救濟處(胡佛村)（Hooverville），期望能從那裡的人得知如何跳上前往西部的火車。然而在胡佛村待了一夜後，巴德卻意外的為了撿拾掉落的母親遺物，而來不及跳上火車，因此只好目送蟲蟲遠去。與蟲蟲分道揚鑣的巴德在走投無路的情況下，他決定依照母親留下的傳單去尋找那一位極可能是他從未謀面的父親的樂團樂手---賀曼·E·卡洛威（Herman E. Calloway）。巴德回到圖書館中查詢如何前往樂團所在的密希西根州大湍城（Grand Rapids），在接受過圖書館小姐親切的對待之後，巴德一個人步行前往大湍城。途中，受到「左撇子」路易斯先生（Lefty Lewis）的協助，讓巴德不但在路易斯先生家中感受到家庭的溫暖氣氛，而且路易斯先生讓巴德省去沿途波折之苦，直接送巴德到達大湍城尋找父親。但是卡洛威先生不承認巴德，不但認為巴德說謊，而且還打算把巴德送回兒童之家。幸得樂團中的其他成員建議卡洛威先生多做瞭解後再決定，也因此，巴德得以跟隨樂團前往各地駐唱，並且接觸爵士音樂（Jazz），親身體驗爵士音樂的美妙。直到一次的意外相處，讓巴德與卡洛威先生有了相認的契機，巴德從樂團成員中得知卡洛威先生其實是母親的父親，也是自己的外祖父，至此，巴德找回自己的真實姓名巴德·卡洛威（Bud Calloway）也終於找到一個歸屬的地方。

在美國經濟大蕭條的背景下，克提斯的文本呈現出當時的社會現象，也表達出非裔美國人在面對此艱難環境下的樂觀態度，藉由巴德姓名的演變延伸出非裔

美國人的歷史經驗，在整段尋親過程中，非裔美國人精神文化的代表爵士音樂更自然而然的進入巴德的生活中，而隱含在文本守則條例裡與人物形象上的喻指表達出對社會現象的嘲諷，看似一場單純的尋親之旅，卻處處與非裔美國人歷史經驗緊緊相扣，由此可知，克提斯所欲藉由《我叫巴德，不叫巴弟》傳達的意涵不僅局限於此。克提斯可說是第一位同時獲得紐伯瑞文學獎及科瑞塔·史考特金獎項的非裔美籍作家，筆者期望能藉由分析克提斯《我叫巴德，不叫巴弟》文本中明顯呈現出來的姓名、爵士樂及喻指等意象，瞭解其所欲表達的概念，並進一步闡明克提斯認為非裔美國人族裔文化再現的認知。



第四節 研究方法與研究限制

筆者將由細讀文本去看非裔美籍作家克提斯在 1999 年作品由維京國際出版、甄晏翻譯的中文版《我叫巴德，不叫巴弟》，並以文本中一再出現的姓名、爵士樂及喻指三個意象為討論要點逐一陳述與分析，進而了解三個意象所呈現出的概念，以瞭解克提斯在文本中所欲倡導的概念。

本論文分為五章，第壹章為緒論，陳述本研究之研究動機與問題、研究範圍與文本介紹、研究方法與限制，以及相關文獻的探討；第貳章為姓名意象，分別介紹文本中非裔美國人的姓名現象，以期能瞭解非裔美國人的姓名概念代表的意義，以認識姓名所帶來的貢獻；第參章爵士樂意象將針對文本中出現的爵士樂風格及爵士樂團與樂器進行討論，瞭解非裔美國人透過爵士樂所體現出對於平等、自由的渴望與訴求。第肆章喻指意象則依據巴德使用「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」及人物形象來進行討論，瞭解守則條例及人物形象在非裔美國人文化中表達的意義，第伍章結論將依據貳、參、肆章的討論結果，企圖歸納出克提斯對於非裔美國人族裔文化再現的認知為歷史經驗造就非裔美國人文化特色、自由與平等是非裔美國人恆久的訴求、具備雙重意識是非裔美國人的認同特色。

研究者使用的語言為中文，與文本原文語言不同，考量到翻譯文本文字時，原意可能會與原文文字使用意義上有所出入，因此將以中、英文版本相互對照，進行文本解讀。

第五節 文獻探討

對於來自非洲的美國人的稱呼歷經「美國黑人」(Black)、「非裔黑人」(Negro)、非裔美人(African-American)都是，隨著時空背景的不同，稱呼也有所變動，在各相關文本中因譯者翻譯的不同或有不同的稱呼，但近來對於來自非洲的美國人以統一用「非裔美國人」(African American)稱呼之。

廖炳惠在《關鍵字200：文學與批評研究的通用詞彙編》談到：

「藉著『非裔美籍』(African American)這個字眼，可以表達出當初遠從非洲跨洋而來的奴隸，經過辛酸的漂泊而漸漸落地生根之後，他們已經在美國本土，成為融入美國文化的美國人，他們也有他們自己獨特的文化模態、生活方式與文學表達。」(011)

非洲文化向來以口頭敘述為文化傳統的主要傳承方式，但非洲奴隸所擁有的語言或因為不同部族而有所差異，非洲奴隸們彼此之間也只能依靠美國白人所使用的語言來進行溝通，自己部落的語言反而漸漸遺忘了，當非洲奴隸得以獲得自由，並且想要回到非洲的家鄉時，發現非洲家鄉卻早已人事全非，有的甚至完全無法指出家在非洲大陸的哪一個角落，陳靜瑜在《美國族群史》中也說到當今非裔美國人的處境為無法說清自己的祖先來自非洲大陸的哪個地方，已經失去在非洲的根源(243-244)。非裔美國人的文化傳統可說是幾乎完全在美國土地上所形成，除了與非洲文化擁有共同的非洲本源之外，現已融入了白人及歐美主流文化，與非洲文化越行越遠，因此對於非裔美國研究也就有別於非洲研究。

隨著時代的變遷，以往位居白人主流邊緣的弱勢族裔開始拿回自己族裔文化的發言權，因此弱勢族裔的文學在現代漸漸受到重視。非裔美國人在接受了美國白人語言、教育、宗教的薰陶後，使用美國白人語言發展出擁有自己民族特色的文化產物，如：文學、音樂等，廣受大眾歡迎。

非裔美國人小說如何定義？伯納德·W·貝爾(Bernard W. Bell)認為：

「指非洲血統的美國人所寫的任何散文敘述體作品，它們用符合傳統習俗的、虛構的特有方式——有主題地、有結構地、或有風格地——解釋了美國黑人的經驗。」(4)

國內以非裔美籍作家文本為論文書寫內容的研究者尚且不多，然而研究者大多以獲得1993諾貝爾獎文學獎得主的非裔美籍作家童妮·莫里森的作品為主要研究對象，如：黃麗娟的〈論托尼·莫里森《寵兒》的創作手法與思想傾向〉、蔡書璿的〈童妮摩里森《寵兒》中移置的形式〉等，也可見到以其他非裔美籍作家為研究對象的論文，如：左拉·赫頓，惟以上所述的論文仍以成人文學為主，國內對於非裔美籍青少年文學作品的研究尚無。

國內對黑人音樂的學術論文研究者不多，與黑人音樂相關的書籍以「爵士樂」與「藍調」等關鍵字陸續在臺出版，如：格羅尼克《藍調百年之旅》、王秋海《爵士樂》等，張翔一在〈台灣地區爵士樂聆賞風潮初探〉中提到「爵士樂」可簡單歸納為三個元素，分別為即興、創新和在地融合。同為中文書寫的中國大陸則擁有較多針對黑人音樂的期刊研究，楊九華、萬小娟在1997年發表〈爵士音樂的歷史-反訴的歷史〉、周展於2002年發表〈爵士樂探源〉、2006年梁志健著有〈《看不見的人》中的黑人音樂〉、姜江發表〈黑人音樂與美國非裔族群的自我表達〉、2008年發表的期刊文章較多，有樊力菡的〈探索布魯斯音樂對流行音樂發展的影響〉、王媛媛的〈《看不見的人》中的爵士樂〉、王齊偉的〈影響世界的美國黑人爵士音樂〉。

國內關於非裔美國文學批評理論的文章十分稀少，僅李有成、陳東榮等人對非裔美國文學批評家裴克（Houston A. Baker, Jr）與蓋慈（Henry Louis Gates, Jr）有進一步的探究，中文譯版的非裔美國文學批評理論也缺乏，目前中國大陸對此方面書籍的翻譯及理論研究較多。蓋慈認為非裔美國文學的每一個文本在歐美文學傳統及非裔美國文學傳統兩個傳統中佔據空間。因此，「非裔美國文學一方面從自身的傳統吸取營養，一方面也無法自外於西方的文學傳統」（《文學的多元文化

軌跡》19)，李有成認為對非裔美國人而言，雙重意識標示著他們在美國歷史的經驗軌跡，並且「界定非裔美國人的文化屬性，提供非裔美國人審視文化差異的空間」（《文學的多元文化軌跡》25）。而與喻指意象相關之蓋慈喻指理論⁵研究，目前主要以中國大陸的期刊論文為主，2004 年朱小琳發表〈視角的重構：論蓋茨的喻指理論〉、2007 年鄧素芬的〈指喻理論與非裔美籍文學批評〉、2008 年賀冬梅著有〈蓋茨喻指理論淺析〉、林元富發表〈非裔文學的戲仿與互文：小亨利·路易斯《表意的猴子》理論述評〉。



第貳章 姓名的意象

克提斯在《我叫巴德，不叫巴弟》的作者序中提到，文本中的角色雖然是虛構的，但部分角色是以真實人物為藍本創作出全新的角色，這些全新的角色所使用的姓名又會對文本的內容、主題造成什麼樣的影響，值得深入探索。姓名各種形式的演變集中在巴德這個文本的主角上，並且在整個文本中穿插出現，故為了瞭解克提斯在《我叫巴德，不叫巴弟》所給予的姓名及其在文本中的演變，將針對《我叫巴德，不叫巴弟》中主角巴德的命名現象來深入探討姓名問題，以呈現出巴德在文本中姓名轉變的意義。

第一節 姓名的意涵

姓名指的是人的姓氏與名字。大陸學者甘振翎認為姓名是語言文字符號中的一種，只是姓名和一般的文字符號不同，因為它代表著一個個體與其他個體的不同處，藉由姓名我們得以區分出你、我、他之間的差異，故可以說姓名所代表的意義遠遠「超越文字本身意義的文化內涵」(83)。歸納其詞性，姓名其實是一種特殊的專有名詞，其特殊點在每個姓名都代表著每個獨一無二的個體及其身家背景，或是其所歸屬的親族與文化，因此姓名不能被廣泛的使用於所有的個體，只能特定去意指某個個體。姓名對人而言，其重要性在於姓名通常也表現出命名者對此人的祝福與期待，英國文學批評家大衛·洛吉(David Lodge)提到「我們的名字通常有語意目的，出自父母輩的期盼或喜悅」(55)。姓名的產生常伴隨著具其文化特色的命名儀式，透過各種命名儀式的舉行則代表此人已經獲得同族親友的認同，並且獲得祖先的承認，於是此人成為他們族群中的一份子。然而，不論眾人能否如同其姓名所蘊涵的意義般成長或有所成就，命名這一項行為都是極為神聖的儀式，其所給予的姓名都是經過深思熟慮，也是眾人希望被命名者能夠達到的期望。

文本反映生活，「非洲人通常都有好幾個名字，每個名字在不同時間、不同場

合使用」(陳志杰 73)，而對非裔美國人來說，姓名所代表的意義更是長遠。李冬鵬在〈從姓名看《所羅門之歌》中的尋根過程〉中提到，在非洲文化中，姓名代表個人與家庭、部落、過去的聯繫 (81)，它是很重要的一個文化符徵，也是一個承載著有關家族、部落和種族之文化與歷史的載體。此外，甘振翎認為命名現象也反映了美國黑人在奴隸制度中及其以後的種族歧視制度下所遭受到的不公平對待，姓名可以說是「非洲的民俗特點和歷史文化傳統的再現」(83)，也「體現非裔美國人的民俗特點，發揚他們的民族文化傳統」(87)。以諾貝爾文學獎得主同時也是非裔美國籍作家莫里森的小說為例，劉向東認為莫里森的小說文本中的姓名總是蘊藏著深意，超越了姓名的本意，表達出言此意彼的意涵 (77)，陳法春也表示莫里森非常重視作品中人物的命名，因此莫里森在作品中會詳細介紹人物姓名的由來以及含義，也會利用姓名空白或命名現象來給予命名，以反映人物的個性，暗示人物的命運，表現出非裔美國人的自我意識與文化歸屬意識 (6)。由此可知，透過認識文本角色姓名，將可發現每個作者所給予的姓名都有一段有意義的故事，它們自行形成文本的一個創作特色，故姓名也能清楚呈現文本的主題。

命名就是給予姓名的舉動，非裔美國人繼承著非洲人的文化傳統，擁有好幾個名字，在不同的場合中使用的名字也就不盡相同，對非裔美國人而言，命名現象的意涵不僅僅於表達作者對角色的塑造，同時也以非裔美國文學中經常可見的命名現象，如：人物姓名、錯誤命名、綽號、真實姓名等方式呈現出非裔美國人歷史過往的紀錄 (甘振翎 83) ⁶。在文本中姓名的演變自人物姓名開始，歷經多次的錯誤命名，獲得了綽號，最後找到真實姓氏，拼湊出既完整又正確的姓與名，真實姓名終於尋回。而非裔美國人在美國的經歷，也恰如文本命名現象的演變般，在過去的歷史中上演。身為非自願移民的非裔美國人只能知道自己來自非洲，卻不知道自己的根在非洲的哪一個地方，自己原本的姓名在離開非洲、進入美洲後就被迫拋棄了，取而代之的是販奴者給予的姓名，依據自己喜好、常見的姓名來命名，或以旅途中經過的地名為名，或以聖經命名，又或以牲畜名為名，其姓名

不受重視的情況正凸顯出當時非裔美國人的處境。對奴隸身份的非裔美國人來說，命名權主要還是在奴隸主身上，因為「命名在本質上是力量、權勢的表現形式」(劉向東 78)，而非裔美國人這群弱勢族裔群體無從掌握命名的權力，於是非裔美國人所擁有的姓名多來自販奴者與奴隸主。因此對非裔美國人而言，當他們到達美洲大陸後，都有過被他人蓄意或無意更改姓名的歷史過程，歷經數代後要再找尋自己的真實姓名已經是件頗具難度的事情，但唯有擁有真實姓名才意味著此人物真實存在。重獲自由後，非裔美國人得以回復自己原有的姓名，但多數非裔美國人在漫長的奴隸歲月勞役下，卻早已遺忘了自己的真實姓名。失去原先所擁有的名字也就失去了自己的與非洲文化的聯繫，過去存在於心中的文化傳統、家族歷史也因為真實姓名的喪失而遺忘了。對非裔美國人而言，「名字是一個人身分的象徵，名字的失落代表著身分的失落」(李冬鵬 82)，所以命名權力的掌握不僅是代表自己奴隸命運的改變，也是獲得自己命運主控權的象徵，也因此許多非裔美國人在重獲自由後就會變更自己的名字企圖重塑自我以及對自我的期許。但美國白人並沒有因為奴隸制度的廢止或非裔美國人獲得自由而尊重非裔美國人，在許多美國白人的眼中，非裔美國人的地位依然是卑微的，以致被忽視其存在，因此有許多錯誤命名的現象發生，導致非裔美國人必須為了捍衛自己的姓名而努力。甘振翎提到「綽號的命名也是非洲文化裡的一種古老的傳統，它體現了黑人群體對其成員的特殊認可」(86)，綽號對非裔美國人的重要性可從「綽號體現群體對其成員的特殊認可，有些成員因為沒有綽號而感到悵然若失」(翁德修、都嵐嵐 80) 這句話當中體會到，綽號的命名是根源於非洲文化的古老傳統，代表著非裔美國人群體對待個體的態度，因此，擁有綽號意味著被非裔美國人群體所接納，對非裔美國人而言非常重要。而在綽號的命名上可見到非裔美國人對待此人的看法、態度，以及作者所持的觀點與立場，所以非裔美國人作家在創作文本中的人物綽號時，往往經過精挑細選(甘振翎 87)。真實姓名的找回才能證明個體的真正存在，也代表非裔美國人在死後得以與真正祖先相認，找到自己的歸屬，所以真實

姓名的找尋對非裔美國人而言，是恆久不變的主題。這些命名現象反映出非裔美國人所經歷過的不平等歷史與待遇，也可說是非裔美國人文學作品中的一項獨特的創作特徵，而重新獲得真實姓名對非裔美國人的意義更是非凡。

姓名在現實生活中是如此重要，在文本中其重要性也是不容忽視的，洛吉認為在每個文本中的每一段敘述中必然會有一個被述說的對象，不論它是文本中最重要的主角或是在旁襯托的配角，關於這個被述說對象的諸多陳述會以不同組合方式排列，成功塑造出風格獨特的角色，在這些關於角色陳述中，最重要又最吸引人的元素當然是人物的姓名（56）。劉向東也認為姓名在文學創作中常扮演著一定重要的角色，所以作家歷來在姓名的選擇上頗費心思（77）。在文學創作中，角色的命名可說是經過作者有意或無意下對角色形象塑造的設計，對作家而言，「命名向來是創造角色的重要步驟」（洛吉 56），作家對於角色的命名非常重視，「以傳承文化為己任的作家們才不放過以人物名字為工具進行人物刻畫、氣氛營造乃至於作品主題揭示的機會」（陳法春 5），文本角色的姓名往往隱含著作者對角色命運的安排，也左右著文本情節的發展。對作者和讀者而言，「小說裡的姓名從來就不是中立的，姓名總是意有所指」（洛吉 56），因此雖然只是一個簡單的姓名，卻也隱含著創作者無限的巧思。

克提斯在《我叫巴德，不叫巴弟》文本中給予主角的名字多達五個，不同的場合中銜接著出現的是另一個名字，從「巴德」（Bud）與「巴弟」（Buddy）、「卡列倫斯」（Clarence）、「愛睏的拉朋」（Sleepy LaBone），到「巴德·卡德威」與「巴德·卡洛威」間的演變，姓名對文本的重要性還可從克提斯所訂下的書名《我叫巴德，不叫巴弟》中一窺究竟，瞭解到克提斯想要經由姓名演變以凸顯出此文本創作的特色，以及透過姓名可呈現出來的意涵蘊藏著非裔美國人獨特的歷史經驗。因此對文學來說，姓名是作者寫作意圖的載體，而對非裔美國人文學而言，文本中命名現象更承載著非裔美國人歷史的傷痛。

第二節 人物姓名

「巴德」這個名字是源自英文，從一個暱稱演變而來，意指「朋友」。不論是透過文本的書名或是主角巴德一再的複述「我叫巴德，不叫巴弟」，都可見到巴德基於母親的交代，一再的向他人堅持自己的姓名叫巴德，這一個行為正是源起於母親所說的話。母親告訴巴德「bud 是花蕾，是即將綻放的花。……花蕾是等著綻放的愛，等著讓全世界看見你。那就是你」(61)。透過這段話讓巴德知道自己姓名的真意，表達母親對巴德的期望，從母親對「巴德」這個姓名的解讀中可以體會到母親對巴德的愛，也可得知母親對巴德未來無限光明、寬闊的盼望，期盼巴德能成為如同綻放的花般有所成就。因此，姓名也可以是一個母親對孩子愛的表現，表露出母親對孩子未來的期盼與祝福，希望孩子將來過的好、出人頭地。透過作者的命名，讀者可以知道這是一本有關於男孩歷險成長的文本，使用巴德做為文本主角的名字，預告著主角巴德是即將綻放的花，當適當的時機來臨時，已經準備好要綻放的巴德將會有所成就，而文本內容也將圍繞著主角的故事，呈現出體驗自我實現的旅程。

作者安排巴德的名字是由母親命名的，雖然巴德是毫無自主權的被命名者，但對巴德而言，這是他真正的名字，而巴德名字的意義透過母親說出來的，顯出母親對巴德而言是相當重要的家人。巴德從小生活在單親家庭中，母親是他唯一的親人，溫柔的母親形象時時出現在巴德出外歷險的過程中。巴德從「六歲」這個年紀產生許多的聯想，如：牙齒鬆動、掉落所產生的驚恐，更進而聯想到自己在六歲時母親不幸過世，巴德提到「六歲真的很難熬。我六歲時住進這裡，媽媽就在我六歲時過世」(20)，母親遺物中的「新爵士大師」廣告傳單，這是母親在死前數天帶回家，看到這一張廣告傳單更讓巴德想起母親在看到傳單時傷心難過的情景，巴德回想到「我之所以對這張傳單印象深刻，也是因為媽媽把它帶回來後不久，有天我敲她的房門，就發現她已經死了」(22)。當巴德入睡時，他會

聞著毯子的味道，因為這股味道總會讓巴德想起媽媽，還有每晚媽媽唸著睡前故事給自己聽的樣子，巴德總是透過想像讓自己置身在故事中，然後讓自己在故事結束前睡著（108）。當巴德在「大卡洛威車站」過夜的隔天起床時，巴德彷彿在作夢般，誤以為是從前媽媽在巴德還沒睡醒前要去上班時，會為巴德將衣服折疊得整整齊齊，並且留下一張寫著「親愛的巴德，請保持整潔，晚上見。我愛你」的字條給巴德（233）。這些種種有關母親的回憶中，透露著巴德非常重視、珍惜母親，對於母親的一舉一動都深刻記憶在心中。巴德重視母親給予的一言一語，當母親告訴巴德「你叫巴德，千萬不要讓人叫你別的姓名」（60），作者在此給了巴德一個動機，讓巴德在不同的情況下都會向他人堅持自己的正確姓名。

巴德強調自己的姓名是「巴德」主要是在他人主動詢問巴德的姓名。當黛茲·瑪隆（Deza Malone）在胡佛村相遇時，巴德進行自我介紹（95-96）、當「左撇子」、路易斯詢問他的姓名（134-135）、向金姆（Kim）及史卡特（Scott）自我介紹（158）、乖佬艾狄（Steady Eddie）詢問姓名（199），巴德均強調自己的姓名是巴德，請大家不要稱呼他錯誤的名字。巴德對母親的情感深厚、對自己的名字信任，所以當胡佛村的少女黛茲·瑪隆詢問巴德有多確信母親對巴德的愛時，巴德表明他確信的程度就如同自己是巴德不叫巴弟一樣清晰。可見巴德十分信任自己姓名，姓名也是巴德在喪母後精神上的一個強而有力的依靠。透過反覆強調自己的正確姓名，能加深文本中他人對巴德姓名及個人的印象。而透過強調正確的名字，讀者與巴德一次次的體會母親對巴德的愛意。此外，巴德藉由反覆的說出並且確認自己姓名，來肯定自我，相信自己是如同母親所說的花蕾，將會有綻放的一天，澄清自己身份、價值，對自己給予正面的認同。作者更藉由反覆的強調正確名字的重要性，加深讀者對巴德名字意義的印象，引起讀者對於文本情節發展的期盼，時時等待著巴德自我實現的那一刻。

母親認為巴德「只要適當的溫度和照料，就會開花。」（61），然而巴德從兒童之家到寄養家庭間來來回回不知多少趟，當他再度到亞默斯（Amos）家寄養時，巴

德不但未感受到亞默斯家所給予的愛，反倒因為亞默斯家小孩的虐待、大人的誤解而逃家，在幾經波折後，巴德最終決定跟隨線索去尋覓自己的父親，透過「左撇子」·路易斯先生的協助，巴德平安且順利到達大湍城，並且得以在賀曼·E·卡洛威先生的樂團中遭受到眾人的喜愛，種種愛的對待讓巴德卸下心防，並且有機會融入樂團之中。樂團成員先送給巴德的樂器是豎笛，但巴德卻無法吹奏出聲音，最後樂團成員又送給巴德一隻薩斯風，巴德第一次嘗試吹薩斯風就能吹奏出聲音，巴德終於成為一朵真正綻放的花，可見文本中人物的命名隱含著作者對人物性格、命運的刻畫及安排。

克提斯使用「我叫巴德，不叫巴弟」為書名，除了呈現出稱呼巴德這個真正姓名的重要性，也似乎蘊含著整個故事就是巴德尋找適度的溫度與照料並且等待綻放的文本內容。作者企圖表達的是非裔美國人常常被人錯誤命名，用負面的或不經心的名字去稱呼非裔美國人，蓄意貶低非裔美國人的人格，形成對非裔美國人的歧視與偏見，所以非裔美國人應該重視自己的名字。

第三節 錯誤姓名(misnaming)⁷

在文本中巴德出現的錯誤姓名有兩個，一為巴弟、一為卡列倫斯。

一、巴弟

每個母親都希望能讓人看到自己子女的優點、稱許自己子女的長處，因此對巴德的母親而言，她反對巴德被稱為「巴弟」，因為她認為「巴弟」並不是一個好名字，母親告訴巴德「巴弟」是狗的姓名，又或是當你與朋友不合後會被使用的稱呼，因此母親告訴巴德無論如何都不要讓人叫他為巴弟，目的是避免被人貶低巴德的身分、輕視巴德。

「巴弟」是他人給予的錯誤命名，使得巴德必須一再重申自己的正確名字，這樣的情形共出現三次。在文本一開始，巴德就被誤稱為巴弟，當巴德在兒童之家聽到社工小姐走來，卻覺得這是壞消息，因為這些代表著某個孩子找到寄養家庭，又或者是有人要挨板子了，社工小姐詢問巴德名字時，她就叫錯了巴德的名字，稱呼巴德為巴弟·卡德威，當時巴德也主動向社工人員表達自己的名字不叫巴弟(15)，社工小姐在下一次稱呼巴德的時候更正稱呼，但並未因此而向巴德道歉，還將手放在巴德肩上以將巴德拉出領早餐的隊伍，表現出社工小姐對待巴德的態度不佳，即使如此，社工小姐依然掌握權勢可為巴德分配被寄養的家庭。作者在此創造出社工小姐這個角色來揭開文本的情節發展，社工小姐在文本中代表著政府福利機構，透過社工小姐原本對待巴德的態度，可知作者想要表達的是當時美國政府雖然也立法規定要為非裔美國人服務，但比起之後巴德遇到的其他政府機關人員，如：圖書館員工、警察等，擁有權利可大力協助非裔美國人解決問題的政府福利機構，它對待當時的非裔美國人態度依舊是不尊重的。

對巴德名字的誤稱繼續被沿用到當巴德在偽善的臨時寄養家庭亞默斯家時，亞默斯家的十二歲兒子陶德·亞默斯(Todd Amos) 會在父母背後欺負巴德，在夜晚趁大家熟睡時對巴德惡作劇，但在被父母發現時，卻會假裝成被巴德欺負的被害

者模樣，讓巴德因此受到亞默斯夫婦的誤解與責罰。陶德稱呼巴德為巴弟，巴德先前已經告訴他兩次自己的正確名字，然而陶德依舊故我，還是叫稱呼巴德為巴弟。巴德認為自己不介意陶德已經十二歲了、體型是自己的兩倍大、亞默斯太太(Mrs. Amos)照顧他是因為有錢，但他記得母親說的話，就是不想被人以狗的姓名稱呼他(29)。透過亞默斯一家人對巴德所說的話以及他們用錯誤名字和小雜種、小混混、壞小孩來稱呼巴德，由此可見亞默斯一家人對待巴德的態度是負面的去貶低巴德。社福單位所尋求的寄養家庭本義應當是要提供並且照顧孤苦無依的孩子，然而在作者的安排下，卻成了孤兒巴德的另外一個地獄，給予巴德的除了錯誤姓名外，還有許多貶抑巴德的話語，最後除了要求巴德要道歉外，還沒收巴德的箱子，並且把巴德單獨關入黑漆的小屋中，一個巴德所說「沒有人會管你死活的地方」(47)。寄養家庭對巴德而言，儼然成為一間監獄，而巴德因為入監服刑，所以連隨身的物品都被扣留了。家庭與監獄這兩個形象南轅北轍的空間觀念，在作者巧妙的安排下融為一體，這也埋下了巴德出走的動機。透過文本中巴德的認知，可以瞭解亞默斯照顧巴德是為了錢，當時處於經濟大蕭條的環境中，一筆錢可以說是很大的誘因，因此作者安排巴德在寄養家庭中的種種遭遇，就是要呈現出一個基於賺錢為前提的家庭並非真心能提供給孤苦無依的孩子照顧，以表達出作者對當時社會福利制度的不滿。此外，透過金錢交易才來照顧巴德這樣的行為與動機，令人聯想起非裔美國人在奴隸制度下的遭遇，當時的奴隸被稱為「黑金」，因為他們具有勞動力可以做繁重的農耕工作，會為奴隸主賺得大量的金錢。在文本中，對亞默斯家來說只要照顧巴德，就等同於可以得到政府福利單位給予的一筆金錢，此時的巴德就好比是奴隸制度時的「黑金」，同樣地因為犯錯就會面臨被關到小木屋的命運。作者想透過錯誤命名的使用進一步引導出作者對文本所呈現的1930年代當時社會福利制度的批評，尤其是不滿意非裔美國人再度成為「黑金」的同義詞，被在社會上公開且合法的進行交易，貶低了非裔美國人的地位。

賀曼·E·卡洛威(Herman E. Calloway)從巴德進入他的樂團時開始，就對巴

德沒有好感，他認為尋父的故事是巴德為了獲得特定目的而編造的，因為他清楚的瞭解自己並不是巴德的親生父親，所以他認為巴德是個說謊以欺騙大眾的小流氓。他告訴巴德「你可以把其他人耍得團團轉，不過我可不同。你有些舉動真的把我惹毛了，我要弄清楚你到底在搞什麼把戲，相信我，你這個小流氓，你絕對會滾回你的地方去」(227)，雖然經過相處後，他對於巴德更加的瞭解，知道巴德並不是一個壞孩子，他向巴德表示，「巴德，我知道你這孩子本性不壞，但是我實在痛恨有人說謊，只可惜全世界到處都有謊言」(263)，可見卡洛威依然介意巴德所說的尋父故事對他形象上的傷害。在整本文本中，卡洛威僅在此處有正確的稱呼巴德，這是因為這一段的對話起因是卡洛威要告誡巴德某些待人處事的道理，同時也給予巴德一些正面的誇獎，並且期望巴德能改善自己說謊的毛病，因此會特別謹慎思考所要說出來的每一字、每一句，因為卡洛威如此慎重的態度，所以他並沒有叫錯巴德的名字。但基於他對巴德會說謊的刻板印象，讓他對巴德的舉動總是有未審先判的舉動出現，例如：當巴德給他看母親遺物---上有文字書寫的小石子時，他卻在當下立即認定，巴德不但說謊還偷竊他離家女兒的物品。最後得知巴德的真實身份後，身為巴德外祖父的他對於離家女兒(巴德母親)的死訊傷痛不已，也對其對待巴德的態度深深懺悔，然而，在他的嗚咽聲中傳出來的是「我……我……我怎麼……，我好……我好……希望……巴弟，我……我只是……」(275)，他也錯誤命名了巴德的名字，但巴弟這個名字在此情況下可視為一種親密的暱稱，身為外祖父的卡洛威企圖想從暱稱中表達出對巴德的親密感，流露出「祖孫」間的情誼，是種真情流露的表現。只是從文本中得知，不論是對待女兒或是團員，卡洛威的態度都是嚴厲的，即使是在女兒因為受不了他的嚴格而離家，或是在巴德與樂團一同前往餐廳吃飯時，卡洛威不願意與巴德同坐，因此想要換位子到另一桌，卻見到另一桌的成員個個都「像受了驚嚇似的一起站起來」(213)，動作一致的要離開那一桌。可見他依舊令人畏懼，待人的態度也未曾改過，由此可見長久以來他從未開放自己的心房，從未接納過巴德，自然也就對巴德的一切陌生了。

此外，錯誤姓名也為文本情節增加了樂趣，在人物一來一往的對話中營造出不少的矛盾與衝突，讓巴德這個主角的堅強形象更堅定。作者想藉表達錯誤姓名所傳達出的輕蔑態度來說明非裔美國人所面臨處境是不尊重且飽受人歧視的，錯誤姓名也讓非裔美國人被物化，宛如回到奴隸制度下。基於姓名巴弟的使用代表著真正姓名巴德已死，也就是擁有真正身份的這個非裔美國人被他人從世間抹煞，因此為了要證明自己真實的存在，就不能被稱呼以錯誤姓名。

二、卡列倫斯

當巴德逃家後，因為太晚到達救濟所而無法拿到任何食物，此時，有一家人主動幫助了巴德，這一個假家人名字並沒有刻意的被克提斯呈現，而只是使用「假家人」、「臨時家人」的稱呼。他們幫助巴德的方法就是讓巴德偽裝為他們一家人中的一份子，免去巴德被人拒於排隊領救濟品的行列之外，也免去巴德被管理隊伍的先生用黑色皮鞭鞭打的命運，這對巴德而言是一項極大的恩惠，所以巴德非常感激假家人的義行。家人成員中的假爸爸為了幫助巴德，還為巴德取了一個錯誤姓名「卡列倫斯」，巴德本能的想向他澄清自己的真正姓名，卻一再的被假爸爸阻止。當假家人中的假爸爸給予巴德這樣的一個名字，假爸爸是要藉由錯誤姓名「卡列倫斯」來傳達祕密訊息，希望巴德能夠聰明一點以配合假爸爸的說詞，避免假爸爸所編出來的謊言被戳破。但是巴德卻無法理解假爸爸的想法，只注意到「卡列倫斯」並非他的真實姓名，頻頻想向假爸爸和持鞭的先生、排隊的眾人澄清自己的真名，以致假爸爸的說詞差點拆穿，最後只好強推巴德進入就濟所排隊的隊伍中。在假媽媽的招呼下，排入了救濟所領食物的隊伍，隨後巴德不忘要跟假爸爸與假媽媽澄清自己的姓名，並且為假媽媽的兩個小孩稱呼他為「卡列倫斯」而表達抗議，然而卻被兩人重重的敲了巴德的頭來阻止，避免巴德不小心洩露出自己並非家人之一，這話如果讓排在假家人後頭那些不服巴德插隊的人聽見，必然會為假家人與巴德招惹來麻煩。作者安排假爸爸與假媽媽均使用暴力來阻止巴德表達自己的想法，在此舉動中表達出非裔美國人的意見常會受到他人武力或權

力的阻止而無法表達出來，然而阻止巴德的假爸爸、假媽媽也是非裔美國人，由此可見非裔美國人的意見表達不僅會受限於美國白人，同樣也會被較具權威或權力的非裔美國人所阻止，其用意為避免替其他無辜者招來紛爭。

而巴德雖然受到假爸媽的暴力阻止，依然不死心的尋找澄清自己身份的機會，幸好謊言沒有破局，巴德順利領取到食物。但對於假爸爸給予的這樣一個隱含誇獎意味的名字，巴德卻不滿意，他認為「全世界的名字那麼多，他們一定可以挑個比卡列倫斯更好的名字」(69)，一開始巴德反對「卡列倫斯」這個名字可以說是因為被錯誤命名，所以巴德想要說明自己並非「卡列倫斯」這個人，而是叫做巴德。雖然文本中巴德能將「卡列倫斯」拿來與其他名字進行比較，但卻不能明確知道巴德明白「卡列倫斯」這個名字的意義。非裔美國人在奴隸時期在農田中工作時，爲了要互相傳遞訊息，他們會使用一些秘密的語言來寄託訊息，而這些秘密的語言只有擁有相同或相似的經歷的非裔美國人能懂，因此不管是假爸爸、假媽媽，甚至於假的弟妹，都懂得使用假名字來稱呼巴德，可以見到身處在真實社會中的非裔美國人有時會不得不以「撒謊」爲尋求生存的手段之無奈。從文本中可見到巴德屢屢想要澄清自己真實姓名的舉動，與假爸爸的期望不同，可知假爸爸想透過錯誤姓名所想傳達給巴德的秘密訊息，巴德並沒有接收到，巴德並非如同假爸爸一般在社會上生活，深刻體驗受到歧視的經驗，因為巴德雖然是孤兒，卻依舊受到政府福利單位的照顧，並未真正受到真實社會現狀的洗禮，因此巴德無法理解假爸爸企圖使用錯誤姓名所傳達出來的秘密訊息，自然無法回應假爸爸，也可見得巴德並未受到社會化的影響，所以不明白有時爲了生存，撒謊(更改命名)只是權宜之策。

「卡列倫斯」這個名字意指頭腦清楚的、聰明的、著名的。作者在文本中並未刻意說明「卡列倫斯」這個名字的由來或涵義，然而卻在文本中安排了巴德說了一句對「卡列倫斯」不太認同的話，顯示出巴德拒絕「卡列倫斯」這個名字的。作者刻意使用這一個充滿讚許的名字來形塑巴德，卻遭到巴德的抗拒。若說是因

爲這個名字不符合巴德的形象，那麼總觀在此情節之前的文本中巴德的所做所爲，懂得綁緊皮箱確認有沒有人偷竊自己的東西、「巴德·卡德威創造有趣生活、成爲超級騙聖守則」、對亞默斯一家的懲罰、無依時知道要去哪兒尋求協助、……，根據以上種種，巴德可以說是個聰明的孩子，但是作者卻安排巴德拒絕這個名字。直到假媽媽在巴德領取到的燕麥粥中放入砂糖，「哦！我現在一點也不介意他們叫我卡列倫斯了。我說：『媽媽，喔，女士，謝謝妳！』」（72）巴德才嘗試融入騙局中，不介意自己被稱呼爲「卡列倫斯」，並且爲了能吃到砂糖而向假媽媽表達道謝，只不過是短短的一句話，作者卻安排巴德說得很不流暢，可見作者企圖表達出巴德還無法順暢地使用共同的秘密語言來進行溝通，假爸爸說「看來你還有得學呢，卡列倫斯」（72）。對假爸爸或是非裔美國人而言，真正「聰明」並非是一般人所認定的聰明，巴德的所做所爲雖然在一般人眼中已經是聰明的孩子才會做到的舉動，但對於非裔美國人來說，「聰明」的定義並非如此，而是指能否使用秘密語言進行溝通或訊息的傳達，因此巴德的舉動對於假家庭中的家人來說還是太生嫩了，因此假爸爸才會說出巴德要學習的還很多這樣的話。在此，假家人可說是深受社會化影響而已經發展出生存本領的人物，巴德藉由跟他們的接觸，深刻體會到善用「命名」此種欺瞞手段來維繫非裔美國人生存的社會化現象，最後巴德才能運用非裔美國人在白人優勢主流的社會條件之下發展出來的生存手段，在真實社會中謀生。

第四節 綽號

綽號是本名之外另取的名號，通常會取綽號的情況對角色來說非褒即貶，主要是根據被取綽號的角色個人特質或表現而命名的，所以綽號可以說是為特定角色量身打造的專有名詞，而一般人聽到綽號就可以知道這個角色的個人特色。

當巴德進入「大卡洛威車站」的隔天，樂團成員為了歡迎巴德的加入樂團演出的旅行，除了贈送給巴德豎笛外，也煞有其事的進行為巴德取綽號的命名儀式，對於這項命名儀式的進行，湯姆斯小姐並沒有參與，湯姆斯小姐認為「這件事是你們男人的事，你們的想法既神祕又特別，……，我只希望你們命名的過程能改進一點，因為你們四個是在為自己取名字」(245)，文本的命名儀式中參與的對象只有被命名的巴德與樂團成員，可以發現參與命名儀式的人均為男性，而且根據湯姆斯小姐的說法，男人的想法既神祕又特別，所以是參與命名儀式的人選，因為所產生的命名可能有令她無法理解的意義，因此她不參與命名儀式，此外，湯姆斯小姐也表示希望所產生的命名能夠改進一點，因為她認為替巴德取名字不但代表著現在與未來巴德的發展，也會讓人從中見到替巴德命名者的水準，而且不可忽略的是，巴德將來將會與樂團一同旅行，如果巴德的命名不夠響亮、有水準，那麼可能會連帶的影響到整個樂團的名聲，所以湯姆斯小姐才會認為替巴德命名也等同於替樂團成員取名字一般。

在文本中所呈現出來的命名儀式，一開始乖佬艾狄就向巴德要他的「斧頭」，也就是巴德的樂器，並且要求巴德站起來到他的面前，他還糾正巴德對此儀式的態度，要求巴德要莊嚴一點，不應該嘻皮笑臉的。接下來，由樂團最資深的樂師吉米先生來主持命名的儀式，吉米先生向其他樂團成員開放發言，請他們針對新團員巴德取個名字，團員依序舉手，並由吉米先生點名發言，才表達意見。第一個發言的惡棍建議為巴德取名「瀑布威利」，因為惡棍命名巴德的依據是前一天當巴德與卡洛威樂團會面後共進晚餐時，突然在餐廳中莫名的痛哭失聲。但這個建

議卻遭到吉米先生斥責他混亂會議程序，綽號的命名是要彰顯眾人對此名的看法，而巴德在晚餐後流露出來的情感是他脆弱的部分，因此並不適當將此情形用為命名的依據，徒然讓人感覺巴德是個愛哭鬼，反而忽略了巴德其他部分的優異表現，乖佬認為巴德顯然會成為音樂家，又因為巴德當天睡到十二點半，所以建議替巴德命名為「愛睏仙」。但這個提議又遭受髒頭的反對，貪睡是一般人都具備的惰性，巴德並非特別的、異乎常人的貪睡，再加上綽號取名等同於向他人介紹巴德的作用，因此取名為「愛睏仙」並不能讓眾人明確的認識與瞭解巴德，難怪髒頭認為這個名字太過簡單，他認為必須讓大家知道巴德有多瘦弱，意指「瘦弱」是在外表上巴德最引人注目的特徵，但是乖佬覺得嘟嘟蟲所取的「瘦排骨」太粗俗了，他認為必須巴德的名字必須要很有格調，讓大家一聽到就覺得巴德是個很有格調的孩子。吉米先生認為可為巴德取名「骨頭」的法語發音「拉朋」，但是嘟嘟蟲認為僅僅只有「拉朋」聽起來並不響亮，乖佬艾狄認為可以將眾人的提議折衷一下，兼具團員提出的兩個名字「愛睏仙」與「拉朋」，為巴德取名為「愛睏的拉朋」。吉米先生還認真的唸了一段台詞來介紹巴德上台，巴德更認為「這真是我這輩子聽過最好的名字」(248)！在獲得了樂團成員的共識後，在吉米先生的要求下，巴德單膝跪下，「吉米先生用豎笛輕輕碰了我的頭三次，說：『起身。歡迎你加入本樂團，愛睏的拉朋先生』」(248)。樂團成員會為巴德舉行這一場命名儀式也表示著他們願意接受巴德為樂團中的一份子，而透過這一個命名儀式，也改變了巴德與周圍人之間的關係。當巴德站起來後，他已經正式的加入了樂團中，因此巴德注視著的對象不再是可親的陌生人，而是自己的團員了。

「在非洲，新生兒出生幾天後要為他(她)舉行莊嚴的命名儀式。通常在儀式上，人們向屋頂倒一罐水，一名最年長的婦女將嬰兒置於水流下任其啼哭，在哭聲中大家送上禮物以示祝賀。而後有當地德高望重的長者給嬰兒取名字。……。取名之後人們還要敬神祭祖，並將孩子抱到祖父的墳前認祖」(陳志杰 71)⁸。

透過陳志杰的陳述可以發現，命名儀式在文本所呈現出與非洲文化相同的都是由參與命名的成員中最年長、最資深的成員來主持，但是後半段的授予命名儀式卻令人聯想到電影中在古時歐美的英法國家中所舉行的授勳儀式，在授勳儀式中掌權者會拿著武士所使用的劍，在肩膀或頭上輕點三下，表示認同他的身份或是授予他新的身分。由此可知，在非裔美國人的命名儀式上雖然也承接了非洲文化，卻也已經融合了異國文化的影響，使命名儀式產生了多元文化混合的現象，不再僅僅只有非洲文化的型式出現。

此外在命名上，樂團成員們使用了法語來給予命名，因為吉米先生認為「法文聽起來總是比較有格調」(247)。在法國境內使用的語言有很多種，例如：巴斯克語、普羅旺斯語、科西嘉語、布列塔尼語、阿爾薩斯語（屬德語）、弗拉芒語（屬荷蘭語）等等，這些語言都是在法國鄉鎮村莊中被使用的語言，但是法語卻是法國唯一的官方語言。某些法語我們在平常已經有在使用或是聽過了，例如：當我們用台語說著麵包，我們會發出「胖」的發音、當我們使用台語說著肥皂，我們會發出「薩文」的發音，但是我們往往不知道這些發音從何而來或其依據什麼來決定的，其實這些詞發音的來源就是法語的 *pain*（麵包）和 *savon*（肥皂）。法國從古至今給人的另外一個印象就是其極繁華虛榮又講究的的社會階級文化，不論在文學、戲劇或是舞蹈表現上均可依窺其特質，而它所歷經的大革命讓它進步與成長，法國是世界上第一個提出自由、平等、博愛的國家，維護民主，法國所象徵的這些意義是非裔美國人非常期待的，在美國的非裔人一開始的生活既沒自由、也沒平等，更感受不到博愛，民主的權利絲毫享受不到，對非裔美國人來說，法國所代表的一切象徵著進步。對樂團成員來說，使用法文發音來命名也象徵著命名者與被命名者是思想進步、做事有格調的人。

「愛暈的拉朋」可以說是為巴德這個角色的專有名詞，巴德更認為有了這個名字，從前他人對自己名字的各種誤解都能原諒了，這個名字值得每天花四個小時去練習樂器以免辜負了。這是巴德在樂團的第二天，作者安排樂團成員透過這

兩天來對他的認知，取了這樣的一個名字，除了讓他人瞭解巴德長得骨瘦如材、很愛睡覺的個人特色外，作者也透過使用法語發音來命名表達出非裔美國人期望自己能生長在進步的民主社會中，充份享受自由、平等、博愛的生活。作者更藉由綽號命名的儀式表現出一個融合了多元文化元素的命名儀式，這一命名儀式已與非洲傳統文化有所不同，表達出非裔美國人的文化已受到多元文化因素的影響，有所改變，因此湯姆斯小姐所說的既神秘又特別的想法，就是多元文化的融合。



第五節 真實姓名

對於真實姓名的找尋不但充斥在非裔美國人的生活中，也顯現在非裔美國文學創作上，在各類文學比較下，可以發現非裔美國文學創作對於人物姓名上與眾不同的一個主題就是關於真實姓名的找尋。

巴德對自己姓名的是全然的信任，從未懷疑過「卡德威」這個姓氏可能是錯誤，因為這是母親自小告訴巴德的姓氏。子女的名字向來繼承自父母，生在單親家庭而父不詳的巴德從小就繼承了母親的姓氏，巴德以前並沒有聽過母親提到卡洛威這個姓氏，因此不知道母親改過姓氏。但是當他發現「卡德威（Caldwell）與卡洛威（Calloway）很相近，兩個名字都有八個字母，而且不是每個名字都有 C、A、L、和 W 的」（115-116），巴德才驚覺其中一個名字可能是化名。但巴德仍未提出懷疑自己相信了許久的姓氏是錯誤的這個觀念，而是僅推測兩個姓氏之間或許有關係（115）。但在文本中可見到巴德擁有母親給予的錯誤姓氏，導致巴德與外祖父卡洛威即使見了面卻互不相識。

就巴德所言，「一個優秀的罪犯會選一個和真名相近的化名」（116），會聯想到卡德威和卡洛威之間，其中一個或許是優秀的罪犯所使用的與真名相近的化名，但作者卻未點出誰是需要化名的罪犯。在文本情節的發展下，母親最後成了那名在巴德眼中會使用化名的優秀罪犯者，但巴德的母親究竟所犯何罪？母親為什麼有需要改變姓氏的順序使人認不出自己的身分？母親在十一年前不告而別，離開了外祖父卡洛威，那時母親只有十八歲，眾人猜想巴德的母親「大概和賀曼樂團的一個鼓手私奔了」（280），從那時起，外祖父與樂團的每一份子都在等待著母親回來的那一天。母親離家十一年後，十歲的巴德來到外祖父的家，這代表母親在離家後沒多久就懷孕了。巴德父不詳的單親身分表示母親是獨立撫養巴德的，即使巴德在六歲喪母後，經歷了四年顛沛流離的孤兒生活，也不見真正的父親的出現。身為奴隸之子的外祖父卡洛威期望母親能成為卡洛威家族後代中，第

一個上大學而成為老師的人，從卡洛威對母親的態度與期望，倘若母親在出走又未婚懷孕，她能坦然的回到家中來嗎？對母親來說，在外祖父的眼中，她就是一名犯罪者，不告而別地私奔、未婚懷孕，這些足以讓外祖父感到失望。「有其父必有其子」，高傲的父親所教養出的子女必然也會有高人一等的自傲，可推測母親在自尊心作祟下，無法低頭承認自己犯錯以及戀情失敗，正如同外祖父多年來不能承認自己嚴厲的教養態度有錯一般。吉米先生想起當年也曾勸告過外祖父應該對母親的管教放鬆一點，然而外祖父當時回答，「放輕鬆不會讓母馬跑得更快。這是個艱困的世界，尤其對一個黑人女性來說，更是如此。……她必須隨時都能準備好」(279)，這段話真實的呈現出非裔美國籍女性的生存之艱困，對於身為一個以白人為主流的社會中所欲忽視的弱勢族裔已經是很難生存於社會之中，一個非裔美籍女性更是弱勢族裔中的弱勢者，這群女性更是廣受整體社會的忽略與輕視。巴德的母親在這樣的社會情勢下，卻寧可改變姓氏，隱藏自己的身分，又未婚生子，獨力撫養巴德長大，在此隱性埋名的期間，處境必然更加艱辛。

雖然母親利用改變姓氏以避免讓人聯想到與外祖父間的關係，免除被外祖父找到的機會，但她對外祖父的思念之情依然無法隱瞞，正如巴德提到對於母親的一段回憶，

「我記得有一天媽媽下班回來後便帶回這張傳單。我之所以牢記不忘是因為她把傳單擺在晚餐桌上時，表情非常沮喪，她一直注視著這張傳單，然後把它收起來，再拿出來，不停地拿來拿去。那時我才六歲，不懂這張傳單為何會讓她如此沮喪。她的化妝台上也有四張類似的廣告傳單，可是只有這張讓她心情特別低落。我唯一看得出的差異是其他的傳單並沒有提到福林特市。」(22)

巴德對於母親與這些傳單印象深刻的原因則是母親在把這一張樂團於福林特市演出的傳單帶回不久後，母親就因為生病而死了。這些傳單是有關賀曼·E·卡洛威以及他的樂團演出的消息，其中令母親特別沮喪的一張傳單，則是樂團在密

西根州福林特市登台演出一晚的傳單，福林特市是巴德與母親自小共同居住的地方。由此可知，母親對於外祖父即將來到自己所處的地方進行演奏，心中百感交集，糾結情緒可以從母親拿出這張傳單又收回傳單的反反覆覆舉動中表現出來，母親雖然離家，心中卻掛念著外祖父，惦記著自己所來自的地方、所擁有的真實姓名。只是這些縈繞在母親心中的思緒並沒有透露給巴德知道，所以讓巴德誤以為母親所思念的對象是自己的親生父親，最後若非母親遺物中的那些寫有特殊記號的石頭以及母親年輕時的照片，巴德也無法證實母親的真實姓名是「安琪拉·珍妮特·卡洛威」(Angela Jenet Calloway)，而非「安琪拉·珍妮特·卡德威」(Angela Jenet Caldwell)，更加的不會知道真實姓氏應當是「巴德·卡洛威」而非「巴德·卡德威」。樂團歌手湯姆斯小姐更告訴巴德，大家等了十一年，希望母親能給大家一些聯繫，然而母親卻連一點消息也沒有，因此湯姆斯小姐覺得巴德的到來是「這麼多年來，這是她送給我們最棒的消息了」(280)，顯示出巴德擁有真實姓名，得以回到真正家人的身邊，對巴德或對親友而言都是很重要的，自然對飛裔美國人而言，擁有真正的家人、家族及歷史也是非常重要的。

認真說來，《我叫巴德，不叫巴弟》是一本說明真實姓名及正確位置之重要的文本，真實姓名是克提斯最終要表達的最重要觀念。因為卡德威這個名字是錯誤的，所以巴德過往的遭遇總是充滿受人輕視、不順遂，連要學習樂器也學不好，但是因為找到了真實姓名，也順利從薩克斯風中吹出樂音，巴德充滿著喜悅與期待，等不及就想要展開新生活，作者在文本中斷斷續續出現的線索中透露兩個姓氏差異不大，預告姓氏可能是錯誤的訊息，最後藉著真實姓名的獲得，巴德得以回歸到真正的家庭，尋找到真正有血緣關係的親人，母親遺物也才能回歸到正確的地方以及真正的所有人身上，巴德回到自己母親的房間，就連所拿到的薩克斯風在第一次的練習中，就能順利的吹奏出音樂來，所有的人、物都因為真實姓名的尋回而回歸到正確的位置上。對非裔美國人來說，尋回真正姓名是生命價值所在，個體將因為真實姓名的尋回顯現出個體的真實存在，也才能將以往錯誤的一

切導回正確的位置上，此外，真實姓名串聯起過去的先民與現在的子孫間的關連，非裔美國人的家族及傳統文化觀念才能繼續繼承下去。



第六節 姓名的貢獻

從《我叫巴德，不叫巴弟》中主角巴德個人所出現姓名的轉變可以得知姓名對作品主題的貢獻主要表現在以下幾個方面：

一、姓名顯露出他人對自己的態度及期望。

巴德是母親給予的名字，隱含著母親對巴德濃烈的愛與期盼。巴弟則是他人在不經意或刻意下的錯誤命名，顯露出他人對待巴德態度上的輕蔑。卡列倫斯為陌生人對巴德的錯誤命名，期望巴德是個聰明的孩子，能配合騙局的演出，但卻因為不能符合巴德的個性，因此受到巴德的排斥。愛暹的拉朋是受到樂團成員認同且以特殊的命名儀式所贈予巴德的綽號，這個綽號充份表達出巴德的個人特質，也讓巴德感受到被人尊重，因此深受巴德喜愛。最後，在卡德威這個錯誤的姓氏下，巴德是孤苦無依的孤兒，但卡洛威這個真實姓氏的獲得，則讓巴德尋回未知的親人，找到自己的根。

這些名字串聯起整個文本，當他人對待巴德的態度與期望是正面的時候，巴德的接受度較高，能接受他人的好意，當他人對待巴德的態度與期望是負面或不正當時，巴德則拒絕接受被稱呼這樣的名字。由此可見，姓名呈現出他人對巴德自己的態度及期望，而透過非裔美國人的歷史經驗也可得知，對非裔美國人而言，眾人對其所展現出來的命名現象也顯露著眾人對非裔美國人自己的態度及期望。

二、尋回真實姓名是非裔美國人旅途的終點。

當巴德被他人以錯誤命名來稱呼時，巴德反覆的向人澄清自己的真實名字，不希望他人以隨便取的名字來叫他，從文本一開始介紹時，就開始了這樣的對話，巴德也一再的重覆「我叫巴德，不叫巴弟」(15、28、96、135、158、203、276)，因此當他人以其他的名字稱呼巴德或巴德在向他人自我介紹時，都可以見到巴德對自己名字的堅持。巴德的姓氏繼承自母親，母親當初在離開外祖父之後，為自己命名了一個新的姓氏，但這個姓氏卻是與原來的姓氏有很多的共同之處，除了

都有共同的字母外，而且都有八個字母組成，母親又為何不全然改過自己的姓氏，反而遺留下令巴德思考到兩個姓氏之間相似處的線索，假設如同巴德所說只有優秀的罪犯才會去選擇一個與真名相近的化名，令人不免要思考到優秀的罪犯為什麼會埋下令大眾能夠找到他的線索。巴德對於自己的姓氏已經有了懷疑，因為他提到「我實在想不出誰是罪犯，為什麼大家都需要化名」(116)，但他卻又輕易的什麼都不說、什麼也不戳破，這種矛盾的心態在巴德姓氏的演變中反映出來。雖然巴德不願意相信自己從小的姓氏就是錯誤的，以免多少年來所累積的信任毀於一旦，但巴德也瞭解尋回真實姓氏將幫助自己找到存在於塵世間的正确位置。

真實姓名對於非裔美國人來說「是肉體消失之後保存歷史與文化的重要載體，它不僅能幫助非裔美國人找到並確認自己的種族身分，還能幫助他們找回自己的文化之源以及精神歸屬」(甘振翎 86)，所以在非裔美國文學當中，找尋非裔美國人角色的真實姓名是一項很重要的議題。失去姓名的非裔美國人則意味著失去自由或是自我，只能被動的接受他人命令或指使而行動、被迫放棄自己種族身分及歷史文化，相對於自己的歸屬與存在，非裔美國人遍尋不到，只能漸漸流失自我的主體，因此能堅持自己真正的姓名對非裔美國人而言是件極重要的事。非裔美國人對於真實姓名是信任且重視的，因此即使要尋找一個化名，也會找尋一個與真實姓名差異不大的姓名。對非裔美國人來說，只有擁有真實的姓名，才能讓自己在死後憑此與同樣失去非洲根源而在美國大陸生存下來的非裔美國人祖先相認、團聚，回到自己正確歸屬的位置，因此尋回真實姓名是非裔美國人旅途的終點。展現在文本中，也可見到主角巴德姓名的演變，因為巴德能堅持自己的名字，並且尋回真實的姓氏，最終才得以結束他在塵世的旅行。

第參章 爵士樂的意象

對非裔美國人來說，找回自己真實姓名是非裔美國人生命中最重要主題，然而爵士樂也是文本中提到的一項重要非裔美國人文化特色。在《我叫巴德，不叫巴弟》文本中，可以發現巴德不僅是個身份上的孤兒，也是精神文化上的孤兒，因此巴德最後除了找回自己真實的姓名，回到自己真正的親人身邊之外，他也逐漸的接觸了非裔美國人的精神文化-爵士樂，並且參與了爵士樂文化。

所有銘寫於《我叫巴德，不叫巴弟》的聲音中，音樂當是令讀者印象深刻的一種。克提斯在文本中對於爵士樂的敘述很多，因此可以說克提斯利用爵士樂元素增添了巴德尋親旅途中的色彩，自從巴德踏向尋親的那一刻起，爵士樂就不再僅是母親遺物廣告傳單上的字眼，爵士樂開始以不同的型態、不同的方式進入到巴德的生活中，文本故事最後巴德不但回到親人身邊，也進入非裔美國人獨特又著名的爵士樂精神文化的懷抱。克提斯在文本中展現出對於爵士樂此一非裔美國人精神文化的重視，因此，爵士樂意象在文本中所呈現的情形，以及在文本所表達出的內涵，筆者認為值得進行探索與瞭解，以瞭解克提斯企圖以爵士樂表達出何種意涵。

第一節 爵士樂知多少

爵士樂 (Jazz)，原名「Jass」，其由來眾說紛紜。爵士樂「Jass」一詞起源於阿拉伯與非洲，又有人說爵士樂「Jass」來自法語「jaser」(意為喋喋不休)(王秋海 13)、「jasper」(意為閒聊)(方銘健 291)演變而來，但也提到它可能是密西西比河一個廣為人知的非裔美國人樂手名字「爵斯波·布朗」(Jaspar Brown)的訛化(王秋海 13)，更甚至是因為爵士樂團常在新奧爾良的蒸氣船上演奏，這種蒸氣船所發出的聲響就是爵士樂「Jass」，又或是來自白人用來貶低形容非裔美國人的音樂是低下粗俗的音樂的語詞(方銘健 291)。

但較廣為人接受的說法是，原先爵士樂「Jass」一詞來自於當時流行的法國香

水茉莉花(jasmine)香的訛音，據說當時新奧爾良紅燈區的女子特別喜愛這種香水，招呼客人時會說「Is jass on your mind, tonite」(年輕人，今晚有意思嗎)?所以爵士樂「Jass」又往往隱含有招呼客人所用的性暗示。直到後來爵士樂流傳到芝加哥，當樂隊演奏後，觀眾會因為令人心曠神怡的樂聲而喊叫著「Jass it up, boys!」(意為「夥計們，加把勁」)!於是爵士樂「Jass」一詞才漸漸失去色情的含義。而1917年2月2日的《紐約時報》娛樂版上某家餐廳刊登的廣告中，爵士樂「Jass」首次正式以「Jazz」出現(王秋海 14-15、富全偉 69)，因此西元1917年也因此被公認為「爵士元年」，爵士樂至此步上了世界舞台，盡情的發光、散熱(周展 81)。

小樂隊演奏形式的爵士樂主要興起於美國南方，爵士樂是「在美國南方的地理、社會、經濟與種族等各種條件的基礎上產生的城市民間音樂」(王秋海 51)，也是「藉由吉他、薩克斯風等樂器，以一種具有創意和舞蹈性格的展演方式，呈現自由隨機的節奏律動」(廖炳惠 144)的音樂。大陸學者李奕在〈地利、人和、天時-談美國爵士音樂的發展〉一文中提到，美國爵士音樂形成的時間約是19世紀末、20世紀初，美國南部路易斯安那州的新奧爾良是眾所公認的發祥地。十九世紀初期，新奧爾良的居民來自多種民族，除了法國人、西班牙人、加拿大人以外，半數是非裔美國人，因為新奧爾良在地理位置上就處於非裔美國人被運送至美國的必經之路。當時，新奧爾良還是法屬的殖民地，統治者法國篤信歐洲的天主教，不但重視音樂，其統治態度也較寬容、開放，非裔美國人在新奧爾良可以享受到許多平等的待遇，能不受限種族身分、能自由的通婚、能自由的工作，因此許多非裔美國人都嚮往來此享受自由的身分，也就因為這樣風氣的薰陶下，各種族間的文化得以互相交流(77)。因此若非新奧爾良這個城市擁有自由與平等的氛圍、蘊含了多元文化風格的樂風，也不會誕生了融合多元文化特色的音樂---爵士樂。

迪克·蘇綽(Dirk Sutor)提到1910年代紐奧爾良時期的爵士樂因為政府關閉紅燈區而出走到其他城市，最有名的城市就是芝加哥，爵士樂樂手們在此發展出不同型式的爵士樂樂風，同時也透過廣播及唱片的宣傳，「到了1930年代，爵士

樂已經成為流行音樂的一部份」(65)，小型的紐奧爾良樂隊型式已經被大樂隊所取代。1929 年的經濟崩盤雖然和爵士樂沒有直接的關係，但是因為接下來的經濟大蕭條因素導致許多娛樂工作場地紛紛倒閉，以致許多原先擁有穩定工作的爵士樂樂手失業，他們只好轉向位處於下層社會的大眾酒吧或私人場所進行演奏，此時在現實社會中遇到挫敗的人們在物質上無法得到滿足，因此更需要音樂所提供的慰藉，於是各式各樣風格的爵士樂樂風紛紛出現，撫慰著社會人群的各種情緒，「爵士樂隊的音樂中最重要的發展恰恰發生於大蕭條最嚴重的那幾年」(提羅 236)，因此《我叫巴德，不叫巴弟》文本背景所設定的 1930 年代可以說是爵士音樂最為蓬勃發展的時期。經濟大蕭條的 1930 年代，爵士樂發展迅速，在文本中也可發覺到爵士樂的存在不容忽視，故深入瞭解爵士樂將是另類體驗文本故事的一項途徑。

關於爵士音樂的風格特徵，眾家說法不盡一致，但大致上可歸納為拉格泰姆 (ragtime)、藍調 (blues) 風格和即興演奏的展現三個特色。拉格泰姆音樂是爵士音樂的一種特殊節奏。拉格泰姆的意思是「令人發笑的拍子」(王齊偉 46)、緊拍子」、「瑣碎拍子」，或稱為「散拍」，它是「蛋糕步」舞蹈的伴奏音樂，也是在酒吧、賭場、咖啡店、小吃店中用以娛樂賓客的鋼琴音樂。鋼琴對奴隸時期的非裔美國人來說是種夢寐以求的樂器，因此重獲自由後，非裔美國人購買鋼琴以示慶祝。拉格泰姆不重旋律，只注重節奏變化，情緒歡樂、愉快且別具一格，最主要的特徵是會變動拍子強弱的位置，將原本應為的弱拍變為強拍，原本強拍的地方變為弱拍，因此可見到「左手奏出穩健的進行式的節奏，右手彈奏較快和複雜的旋律，似乎楔入到左手的節奏之中，……，賦予音樂一種很強的節奏韻味」(王海秋 45)，也改變了節奏的規律性。「拉格泰姆的黃金時代大約是在 1890 年至 1908 年」(周展 81)，但是實際影響的時間很長遠。可以用樂譜的形式記下來是拉格泰姆與藍調音樂不同的地方，拉格泰姆可以活頁印刷出版，這不但深深影響當時的流行音樂，也是第一次出現真正有全國性影響力的非裔美國人音樂形式。

因拉格泰姆音樂不易在文本中明顯呈現以供分析，故將就文本中較為顯著的藍調風格和即興演奏的展現兩個特色進行探討。



第二節 爵士樂中的藍調風格

一、藍調風格

有異於一般傳統古典音樂由社會上層社會傳遞到底下階層的模式，爵士樂是發自於社會最低下的奴隸階層。爵士樂的起源與非裔美國人息息相關。十七世紀發現非洲以來，當時的非洲社會文化對於文明發展蓬勃的歐美社會來說是極為落後的地區，非洲人沒有發明文字以記載自己的歷史，因此人們稱呼非洲是「黑暗大陸」。雖然「非洲人沒有文字將自己的文化寫下來，但是通過音樂等其他形式將這些精神遺產繼承下來」（白麗萍 86），祖先來自非洲大陸的非裔美國人繼承了這種非洲傳統文化。西元十五世紀以來，非洲人被視為貨物、商品以進行買賣的行為就已經在歐洲歷史上留下記載，這是最不人道的一段歷史悲劇。西元 1916 年第一批非洲奴隸來到美洲大陸，而在「十七世紀中葉，每年約有 10,000 名非州奴隸渡過大西洋運送到美洲。到十八世紀，非州奴隸的買賣每年達到了 60,000 人的高峰」（陳靜瑜 249）。到達美洲大陸的非州奴隸被視為牲畜一般的對待、鞭打，奴隸大部份的時間都花在農場及棉花田中工作，在奴隸主人嚴格的控制下，非州奴隸發展出在工作時邊工作邊吟唱的工作歌。工作歌「通常採用應答輪唱的形式。一個人唱出一段歌詞，其他所有人以合唱的形式相呼應」，歌唱的內容與工作內容、日常生活有關，有時也會參雜一些對奴隸主人的抱怨（王秋海 19-20），當然是以奴隸主人聽不懂的語言演唱。「田間號子」是一個人在工作時獨唱的歌曲，「它包括一段或兩段幽長而顫抖的旋律，常用假聲」（王秋海 23），目的是為了和其他的奴隸進行交流，因此在演唱時經常會使用非洲奴隸自己的語言，避免讓奴隸主人聽懂交流的內容。而奴隸主人深受天主教教義的影響，所以會鼓勵自家的奴隸也成為天主教教徒。非洲奴隸視自己為聖經中的受難者，如：被釘上十字架的耶穌、逃離阿拉伯人而四處流浪的希伯來人。這群飽受奴役的非洲奴隸唱起教堂的讚美詩顯得特別有感受，就彷彿在訴說自己的歷史，他們會在教堂的讚美詩的演唱中

會融入非洲傳統吟唱的特徵，形成另類的「黑人靈歌」，白麗萍認為黑人靈歌是「一種受壓迫群體宗教體驗的音樂表現」(87)，為非洲奴隸提供了情緒宣洩與精神寄託的管道。早期奴隸所吟唱和演奏的這些歌曲不但保留了非洲音樂的特色，也融入歐洲音樂的風格，經過這些不同形式的音樂風格互相影響下，一種獨特的非裔美國人風格音樂「藍調」就漸漸形成，第一張藍調唱片在 1920 年誕生。

藍調含有哀怨與憂鬱的意思，因此又稱為「怨曲」，王海秋認為「藍調的產生是為了抒發演唱者個人的情感」(30)，歌唱者藉以表達出心中真實的喜、怒、哀、樂等情感，也與聽眾分享歌唱者的感受。「樂句起初會給人們一種緊張、哭泣、無助的感覺，然後接著的樂句便像是在安慰、紓解受苦的人。就好像受苦的人向上帝哭訴，而其後得到上帝的安慰與響應」(王齊偉 45)。在藍調中藉由樂器吉他來呈現出酷似人聲哭泣的音效，表達出非洲音樂的獨特風格，而藍調也有為旋律伴奏的和弦所構成的和聲，這是非裔美國人音樂受到歐洲音樂風格影響下的特色。1920 年代，藍調音樂以其和諧的節奏、個性的歌詞，以及憂鬱的旋律逐漸興起，在樂曲中「包含了很多詩一樣的語言，並且不斷重複，然後以決定性的一行結束」(周展 81)。藍調音樂隨著許多流浪的藝人從鄉間往城市流動，最後在許多大城市發展出以獨唱為主的不同藍調演唱風格，也成了爵士樂聲樂演唱上的一項特色。

一、樂曲

巴德和同伴蟲蟲在找尋胡佛村時，因為聽到了口琴的吹奏聲，所以知道胡佛村就在不遠處，隨著樂音的引導，兩人也順利地找到了胡佛村。音樂在此扮演著領路人的角色，指引迷失者一個方向，文本並沒有提到這是巴德第一次聽到的音樂，且文本是以巴德為第一人稱進行故事敘述，因此可以知道巴德能分辨得出口琴的樂聲，而透過「那個男人將他的口琴像魔術棒般揮舞」(92)也可知道巴德識得口琴這個樂器，所以可以知道巴德對音樂的瞭解並非全然的空白。稍後，巴德在胡佛村旁的溪邊聽到了吹口琴的男子正在吹奏著一首哀傷的歌曲「沙那多」(Shenadoah)，黛姿告訴巴德「這是描寫一個印第男人和女人分開了七年。可是他

們仍然彼此相愛，不管發了什麼事」(103)。

「已經度過漫長的七年，

自從我上次遇見她。

喂嘿，這不斷流淌的河水，

已經度過漫長的七年，

自從我上次遇見她。

喂嘿，我必須離開，

越過寬廣的密蘇里河。」(103)

從「沙那多」歌詞中，可以在兩個段落中見到不斷重複的句子組合，「已經度過漫長的七年，自從我上次遇見她。喂嘿，……」(103)，唯一差別是最後的「這不斷流淌的河水」(103)、「我必須離開，越過寬廣的密蘇里河」(103)。爵士音樂中因為含有即興演出的成分，因此往往會使用重覆的歌詞組合，以便思索結尾的句子，這是也是來自藍調的特色。透過歌詞中的內容，可以想見男子對女子的思念是多麼的深刻，對於分離後的情形是未知的，對於分離後的思念只能寄託在不斷流逝的河水身上，漫長七年的等待，終於，男子要起而行，動身去尋找女子。歌詞內容到此結束，男子能順利找到女子、過程中又會遇到什麼艱難，種種的疑慮在歌詞中並沒有進行交代，留下來的是給聽者的無限想像空間，這也正式爵士音樂的特色之一，凡事言不必盡。也因此，在樂曲結束後，聽者依然會陶醉在歌詞情節中，久久無法自拔，感受這段戀情故事的哀傷。

這首歌曲並非是非裔美國人所創作的歌曲，所描寫的雖然是印第安男人和女人的故事，但是當中的情節卻也深深的觸動了非裔美國人的心靈，擁有同樣的感受是不受族裔限制的，透過男子的演奏，巴德與蟲蟲都感受到這首歌曲所流露出來的悲傷，黛姿更表示這首歌令她聯想起自己的父母。黛姿父母分離許久，母親與黛姿在胡佛村中相依為命，透過文本可以見到胡佛村的生活是朝不保夕、隨時會被警察破壞或查緝。音樂是感情的載體，充滿憂傷的藍調更是負載著許多非裔

美國人共同遭遇的心聲，也特別能引起非裔美國人的共鳴，所以，黛姿她雖然不是歌詞中相戀的情人，卻也能透過「沙那多」深深感受到自己父母分離的相思之情。音樂成功地牽動聽者心中的情感，有著相似遭遇的人可以從中得到慰藉，無相似遭遇者也能被音樂深深打動，感受到曲中獨特的憂傷。

當左撇子·路易斯帶領巴德回到他與他女兒、女婿、外孫史卡特、外孫女金姆一家的住處時，外孫女金姆主動提議要唱一首她自己寫的歌給巴德聽，以交換巴德回答她一個問題，這首歌的歌詞是這樣的：

「媽咪說不，
媽咪說不，
我聽話，你不聽，
哇哈哈。
大樓塌下來，
大樓塌下來，
你被壓壞了，我沒有，
哇哈哈。」(161)

巴德認為這是他聽過最難聽的歌，但是當金姆像個公主一樣地向人鞠躬致意時，巴德還是在桌子底下輕輕地鼓掌，表現出巴德的風度。

金姆所寫的這首歌明顯的可以聽出是有關金姆與史卡特的日常生活點滴。歌詞中的「我」指的是金姆，「你」指的應當是史卡特。從第一段歌詞中的所產生的明顯比對可以知道當母親禁止去做某事時，金姆很聽母親的話，但是史卡特則不，於是第二段的歌詞中緊接「大樓塌下來」(161)，可以推知金姆指的是母親對史卡特的怒氣宣洩而出，只是金姆使用了一個替代的譬喻性形容詞來表現事情發生的嚴重性就如同大樓塌下般，「你被壓壞了，我沒有」(161)也是使用對比的方式展現，兩人受到的不同對待，最後可以發現在這首金姆自創的歌曲中，兩段歌詞末了均重複了「哇哈哈」(161)，這首歌曲的俏皮意味不但在歌詞中不斷重複的詞

句中出現，更以最後末了一句爲整首歌謠畫下句點。聽者也可以從這首歌的歌詞中推知史卡特常常不聽母親的話，因此惹得母親盛怒以及責罰，也展現出金姆對於整件事情的發生是抱持著一種幸災樂禍的旁觀者心態。知道金姆與史卡特的母親盛怒，但是並未說明史卡特受到了什麼樣的處罰或限制，也未提到史卡特是否自此收斂許多，因此這首歌曲中也沒有出現所述故事的結局，依然是以開放式的爲聽者留下許多揣測的空間。雖然此創作只是個與日常生活相關的歌謠，但是卻也展現出這一家人平時常受到音樂的薰陶，才能讓孫女自小就有自創歌曲的來陳述故事、意境的興致。

在以上兩首歌曲歌詞中，可以發現它們都具備歌詞重複的特色，歌詞中的內容都是每個人或非裔美國人日常生活中可能遭遇的經歷，而透過歌曲陳述所表達出來的是一種再平常不過的感受，雖然一則以悲悽、一則以嘲弄，這些情緒卻能深深的引起他人的共鳴，此外歌曲故事並沒有明確的結束，反倒爲聽者增添了許多的不明確未來，具備著明顯的藍調風味。

第三節 爵士樂中的即興演奏

一、即興演奏

爵士音樂的即興演奏特徵在爵士樂團進行演奏時更為明顯。「爵士音樂的靈魂，即自由自在地演奏，他們渴望以此來表達自己的一個宏願——自由地、無拘無束地生活」(楊九華、萬小娟 62)，藉由聆聽「爵士樂的隨心所欲的表演方式中去體會追尋自由的快感」(袁羽 48)，所以，「爵士樂也可說是演奏者的藝術」(方銘健 291)。對飽受不平等對待的非裔美國人而言，音樂是他們生活中唯一的精神寄託，透過音樂，他們不但得以互相心靈交流，更能藉由音樂的呈現表達出自己的靈魂深處的渴望與盼望。即興演奏也是爵士樂的重要元素。對於爵士樂即興演奏的方式。以一個小編制的爵士樂團為例，所有的樂手可能先同時演奏一段主旋律，由小號手主導旋律的進行，其他樂手負責伴奏。進行第二段的時候，鋼琴、貝斯和鼓手仍然保持主旋律的和絃伴奏，但是小號手已經開始進行即興演出，以裝飾的手法去詮釋主調，或是從主調裡去發展新旋律。樂團以原有的和絃為基礎，進行各種不同的變奏方式，到最後所有的樂手輪流上陣，即興演出，直到原有的旋律再度出現，所有的樂手又回到第一段主旋律的演出方式。「本來感情是一種摸不到的東西，但有了音樂作為表達的載體，便可以引起聽眾的共鳴。即興在音樂中表現傷感，並能感染觀眾，這便是一個優秀樂手的魅力」(白麗萍 87)，爵士樂樂手即興的以不同方式去詮釋主旋律，運用自己的創意為旋律的呈現增色，於是，每一場次的演奏都是獨一無二，不可能再次呈現在世人面前的，而同樣的一首歌，也會因為不同的演奏者各自使用的不同詮釋策略與創意，而呈現出與眾不同的演奏，透過爵士樂如同對話般隨興演唱，也增添了爵士樂的神祕與不可預測，所以爵士樂可說是樂手的藝術展現。即使樂手會在作曲者的指導之下演出，但是爵士樂樂手本身也必須具備豐富的創作力來進行即興表演。「即興演奏不僅是爵士樂最不凡的特質，還包含了演奏者個人能力的考驗」(傅慶堂 58)，歷史上諸多傑出的

爵士樂大家，其音樂演奏的技巧與創意通常是無人能比的。即興演奏讓爵士音樂在所表達的熱烈情感中傳達出解放的意識，透過即興演奏，爵士音樂不斷的對自己本身進行反叛與創新，在原調中發揮創意以充分表達出每個樂手的個人特色，爵士樂演奏中提供各個樂器自我表述的獨奏機會，樂手得以在演奏中強調自我特色以展現出同中有異、異中有同的爵士樂風格。正因為有即興演奏此一特點，爵士音樂今日在世人心目中才位處於其他音樂望塵莫及的地位。

二、哼唱

當巴德和樂團所有人一同在餐廳用餐時，巴德聽到湯姆斯小姐低聲哼唱歌曲，他認為這與以前他所聽到的哼唱都不同，因為聽到了湯姆斯小姐的哼唱，「你會不由自主地抬頭尋找，懷疑這真的是人類的聲音嗎」（218）？巴德聽過了湯姆斯小姐的哼唱後，瞭解「歌手」一詞不足以代表湯姆斯小姐的美妙歌聲。克提斯使用了一小段話來介紹湯姆斯小姐的哼唱聲。

「她哼唱的聲音讓我想到赤腳走在鐵軌上的感覺。火車還在大老遠的地方時，你便可以從腳底感覺火車來了。她一開始是緩慢而悠閒地低吟，之後你便感覺火車從遠方漸漸駛來，搖啊搖、搖啊搖地一路開了過來。接著，湯姆斯小姐的哼唱聲有如巨大而強力的東西從你身邊開過，吱哩喀隆，全身都快被搖鬆搖散了。讓你想丟下叉子，緊緊抓住牢固的東西。」

（218）

赤腳走在鐵軌上的冰涼，漸漸的感受到心靈上的震撼，由弱而輕、由輕而強，緩慢、悠哉的去體會到音樂的來臨。最受到震撼的時刻就彷彿是全身的經絡、骨骼都即將被搖得鬆散了，可知此時聽者已陷入強度極大的情緒漩渦之中，無法自己，他們最迫切需要的是找到一個可依附的支柱，穩定下自己的情緒。音樂也在震撼中結束，同樣帶給聽者的是久久不散的情緒波動，一時無法平復。在此，可以發現克提斯並沒有明確呈現出歌詞來，僅使用「哼唱」、「低吟」帶過，表達出並非特別選定歌謠或有特定內容要述說，只是因應環境或情緒即興地吟唱起來，

所以沒有刻意去呈現歌詞。雖然如此，克提斯卻十分側重在描述聽者聆聽後所帶來的感受，並且具體以鐵軌與火車帶領讀者去體會湯姆斯小姐這首歌曲所營造出來的感覺。

巴德不知自己是因為身處在一個對待自己很好的團體中，亦或是湯姆斯小姐的歌聲的緣故，突然之間，巴德的眼淚奪眶而出，流個不停，而湯姆斯小姐爲了安慰他，又繼續哼唱起來，並且讓巴德的耳朵貼在她的胸前，巴德聽見彷彿是一個蒸氣火車引擎大的東西咻、咻、咻地駛過巴德耳朵旁，巴德的骨頭和肌肉都因此癱了。克提斯安排巴德認爲此時的湯姆斯小姐用了一種讓他能輕易解讀的語言來告訴巴德，「繼續哭吧，巴德，你已經回到家了」(221)。在此可見到，爵士樂歌曲既是隨興，自然不受一般傳統樂曲規則的約束。重複卻不同的旋律，經由任意的哼唱自然也會展現出迥異的特色及意涵，因此，湯姆斯小姐又再度哼唱起來，所傳遞出的除了震撼巴德心靈的感動外，還流露出對巴德的包容與歡迎，不需透過明確的言語表達，彼此就能夠心靈神會。

三、爵士樂團演奏

克提斯在文本中針對賀曼·E·卡洛威樂團的演奏有一長篇的介紹，讓整個爵士音樂透過文字表達在你我印象中具聲化，彷彿正親臨現場聆聽著一場爵士樂的饗宴般。一開始，由打擊樂器與弦樂器率先登場，

「惡棍輕輕敲著鼓旁邊的圓形金屬鐵片，聲音就像是輕柔的雨滴垂落在鐵皮屋頂上，但那並不是平時任意飛濺的雨聲，而是規律又復活力地讓樂聲傾瀉而出。

髒頭把鋼琴彈得像敲鼓。不一會兒，琴聲和惡棍的下雨節奏混合在一起，旋律輕輕揚起，讓人想像尼加拉大瀑布的水聲應該就像這樣。巨大閃爍的水滴濺起、四射，四射濺起，落下時響亮清晰，而就在不知不覺間，樂聲又回復到惡棍那種規律又生氣蓬勃的旋律。」(253)

惡棍是鼓手，在爵士樂團中爵士鼓與一般的鼓不同，它是由大鼓、中鼓、小

軍鼓、落地鼓、腳踏鈸和銅鈸等多種打擊樂器組合而成，又稱架子鼓，可以說是打擊樂器的綜合體。在爵士樂團中，打擊樂手的地位非常重要，他可以說是整個樂團的靈魂人物。雖然打擊樂器的音色不如其他樂器音色來的廣，較顯得單調，但是打擊樂器卻具備著帶動樂團氣氛的重責大任，在爵士樂團演奏中，所有樂器的演出都要根據爵士鼓所敲打出的基本節奏來進行變化，所以鼓手不但必須熟悉各種的曲風及節奏型態，還必須要有沉穩的節奏感以擔任著控制樂曲速度的工作。輕聲的清脆樂音規律地響起，也帶來動力，因此鋼琴受到邀請而加入了演奏，弦樂器的鋼琴並非以優雅的樂聲出現，反倒配合銅鈸被敲打出的節奏突顯其鏗鏘有力的樂音，宛如正在與銅鈸對話、附和般，彼此混合譜出了一段響亮又清晰的旋律，令人聯想到世界第一大瀑布-尼加拉瓜大瀑布，瀑布的水聲帶給人的感受是震撼的，更何況是世界第一大瀑布的水聲，必然會讓聽者感受到撼動人心的極致。在一場震撼後，樂音又回到剛開始時惡棍所打擊出的旋律輕柔地敲擊著，雖然這一段以鋼琴彈奏為主的樂音結束了，但鋼琴並未因此退場，依然輕聲配合著爵士鼓的銅鈸進行演奏。

「乖佬艾狄輕輕的彈著手指，配合著鋼琴和鼓聲的節奏，嘴邊的牙籤又隨著他的手指節奏彈跳。他把他的『斧頭』含進嘴裡，與其說那樂器吹奏出音樂，倒不如說是艾狄讓它說話。一個長長的、低沉的、轟隆隆的音符後，我立刻知道，那一聲深沉而苦悶的呻吟，是世界上最美麗的聲音。乖佬把這個音符持續了很長，然後讓薩克斯風從之後的音樂風暴中退出。隨後又旋轉漂浮，加入惡棍和髒頭持續的樂音風雨中。」(253)

緊接著加入演奏的是木管樂器的薩克斯風。一提到爵士樂，浮現在你我腦海中的第一種樂器就是薩克斯風，這是因為薩克斯風能夠以「耳語、尖叫、嘶吼、甚至輕佻的笑聲，來表現人類所有的情緒」(蘇綽 137)。透過克提斯的敘述，可以知道乖佬艾狄並非立即加入演奏，而是隨興的利用彈手指來感受爵士鼓與鋼琴的節奏，直到他掌握到正在進行演奏的節奏時，薩克斯風才加入這一場演出，薩克

斯風宛如獨奏般吹奏出的樂音低沉又轟隆作響，彷彿是在苦悶地呻吟般，雖然僅演奏出一個長長的音符，就讓巴德認為聽到了世界上最美麗的聲音。薩克斯風持續了一段時間去演奏這個音符，而它在演奏完這個音符後也並未退場，而是如同鋼琴般也輕聲的加入了以爵士鼓為主的節奏之中。

至此，樂團的成員並未完全到齊，也絲毫沒有減輕樂團演奏所營造出的氛圍。而後來不及不徐任意加入演奏的下一個團員是銅管樂器的喇叭，早期的爵士樂隊中喇叭是理所當然的領奏樂器，「它擁有最大生、最尖銳的聲音，可以穿透葬禮、遊行和舞會樂隊裡銅管和鼓的巨大雜音」(蘇綽 174)，但克提斯僅表示「吉米先生拿起喇叭，加入這場音樂風暴中」(254)，並未多做說明，似乎喇叭加入了演奏之中，是渾然天成，絲毫不會令聽者覺得詫異般，然而在現實生活中，爵士樂隊的小喇叭手是極為耀眼的一個角色，小喇叭手的演奏往往會為樂隊贏得極多的掌聲，因此克提斯對於喇叭的不予介紹，反倒令人覺得詫異。

緊接著上場的是賀曼·E·卡洛威，克提斯在對賀曼·E·卡洛威樂器大提琴的描述上，不論是對賀曼·E·卡洛威或是巴德而言，總是標榜著是巨大的，企圖去突顯出這個樂手的地位與不容忽視。就整個文本看來，可以知道賀曼·E·卡洛威在文本中不但引領巴德踏上尋親的道路，也是巴德旅程最後的皈依所在，因此整體而言，克提斯對賀曼·E·卡洛威的大提琴比喇叭的描述多，主要是為了襯托出賀曼·E·卡洛威的重要。賀曼·E·卡洛威的低音大提琴也是屬於弦樂器的一種，又稱為「原音貝斯」(蘇綽 300)，它不但是爵士樂中最古老的樂器之一，它還能運用其樂音在爵士樂中大放光采，樂手可以利用不同的手法演奏低音大提琴，因此可以充分的表達出情感，低音大提琴「能用更接近打擊樂器的彈奏方式奏出更寬廣的音域，使它非常適合風格多變的爵士樂隊」(蘇綽 299)。賀曼·E·卡洛威在演奏樂器之前，先藉由頭部的搖晃去感受樂音的節奏，一手在大提琴琴把的頂端按壓著音色，一守則用來撥弄著琴弦，靠著大提琴的弦，克提斯描述賀曼·E·卡洛威「輕輕挑出的弦聲彷彿某種又胖又重的東西緩慢悠閒的走過；他似乎像是

遙遠的輕雷，漸漸從遠方傳送過來」(254)。低音大提琴的演奏方式有二：一為撥弦，一為以弓拉弦，在此賀曼·E·卡洛威是使用撥弦的方式挑出樂音。之所以稱呼此樂器為低音大提琴，顧名思義是因為「它所發出的低音範圍比一般樂器（例如鋼琴）能發出的低音部分還要低」（蘇綽 300），因此克提斯形容樂音就如同緩慢又悠閒的沈重腳步聲般，音量由遠而近地越來越大聲，也由近而遠的越來越小聲，最後就像是打在遠方的輕雷一般，樂音漸漸地傳遞過來，讓人聽聞到它的存在。

爵士鼓、鋼琴、喇叭、低音大提琴這些樂音融合在一起，各自展現其特殊的音色，讓巴德不知自己的最愛是哪種樂器，直到歌手湯姆斯小姐開始唱歌。克提斯形容湯姆斯小姐的歌聲就如同陽光般傳透了樂團樂聲所營造出的風暴，然後灑落下來。舉凡薩克斯風、喇叭等樂器在爵士樂中都是透過機械所營造出來仿人聲的樂器，人聲對於爵士樂來說更是一種真正的樂器，空氣經過聲帶，在口腔及胸腔產生共鳴，而發出聲音，「體現了人聲和樂器之間的親密關係」（蘇綽 194）。爵士樂歌手透過演唱，將濃烈的情緒託付其中，轉達給聽者，因此一個好的爵士樂歌手必然是一名好的詮釋者，此外不同於藍調歌手要求自己「以表達情感和詮釋歌曲的能力來突顯自我」（蘇綽 195-196），爵士樂歌手會與樂手相互合作，讓爵士樂歌手擁有更多可以展現自我的空間，此外「爵士樂有比較複雜的和絃組合和旋律，而爵士歌手大致說來在音樂上的表現也比藍調歌手更成熟」（蘇綽 196）。巴德認為湯姆斯小姐的歌聲美妙，不需要歌詞點綴，只是簡單的「拉答迪答得答答，哈嘻啊噉」（255）、「多得多得多滴巴」（256）就能讓聽者如癡如醉。當湯姆斯小姐唱著歌時，樂手會利用樂器來伴奏以給予歌手回應，首先是「乖佬艾狄的薩克斯風回應她的哼唱聲，當你意會到時，他們兩個像是在閒話家常」（255），乖佬艾狄之外的其他樂手也會輪流演奏自己的樂器來參與這樣的樂音互動。

透過這一場爵士樂團的演奏，能察覺到爵士樂深受非洲音樂中「呼與應」對話方式的影響。「呼與應」對話方式即「召喚、回應（即興）、交流和共鳴幾個過程」（王齊偉 48），在這些過程中，歌手與樂手彼此間透過歌聲或是樂器來相互呼應對

話，以展現出一種人與人間情感的交流表現。爵士樂中的獨奏不但可以展現演奏者個人才氣，也可以說是對演奏者高超演奏技巧的一種推崇表現，演奏者演奏的每種樂器都能以其獨特的樂音來表達情感、進行交流，進而表現到爵士樂的集體演奏上，可以發現「最吸引人的是樂團成員既競爭又合作，對於強加給他們的限制既重視又視而不見」(韓笑 166)，在一場的爵士音樂演奏中，可以發覺樂團成員各自使出絕活以展現自我風格與特色，卻也能彼此相互搭配，用不同的樂音來營造整體一致的演奏。於是透過這樣有默契的人與人間對話般生動、自然的音樂對話，爵士樂輕易的在人與人之間達到情感交流的目的，這正是爵士音樂特別吸引人傾聽的奧祕。

「每隔一陣子，吉米先生的喇叭變插進來，加入自己的意見，然後又消逝無蹤。其他樂器的樂聲輪番想打斷他們之間的交談，不過最後還是湯姆斯小姐和乖佬的薩克斯風的對話是你最想聽的。

……。然後，旋律風暴驟然而止。

最後只能聽到惡棍敲奏的雨聲和賀曼·E·卡洛威的輕雷聲漸行漸遠，彷彿暴風將要離去，吹進了另一個郡。

接著是一片死寂。」(256)

對爵士樂來說，歌手可以真實呈現出人聲，而薩克斯風則是爵士樂器中最能模仿真實人聲的樂器，因為兩者的樂音可說是較其他爵士樂器更有強烈的情感表現，也難怪巴德會深受湯姆斯小姐的歌聲與乖佬的薩克斯風聲的樂音交流所吸引。只是當聽者因為感受到爵士樂的情感流露而無法自己時，引領聽者感受的音樂卻在此時嘎然停下，還在演奏的爵士鼓聲與低音大提琴聲也漸漸消失，最後是一片嚇人的寧靜。爵士樂的節奏與富含情感，正是表達出對強調樂思並喚醒自身美感的用意，聆聽爵士樂彷彿在感受人類情感的互相交流，但爵士樂只負責帶領著聽者的情緒高昂，並未引導著聽者舒緩激昂的情緒，因此當爵士樂演奏到最高潮，並在最後一個樂音演奏完後停下，此時聽者仍擁有許多被爵士樂引導出而尚

來不及妥善處理的情緒，在失去樂音引導後，聽者心中的感受恍如失去依賴而更加紛亂，一股悵然若失的感受亦由心中升起，這是聆聽爵士樂的一大特色，聆聽者的情緒久久不能平息。



第四節 爵士樂團與樂器

一、樂團

從一開始巴德母親遺留下來的「賀曼·E·卡洛威和『大蕭條黑暗暴客』樂團！！！！！！」廣告單，巴德對六個驚歎號最感興趣，他認為「這六個驚嘆號彷彿是說這是天底下最重大的新聞，似乎你必須真的很棒，才值得擁有這六個成排的驚嘆號似的」(21)，正呼應了樂團的幾個別號，「三角洲藍調大師」、「上帝救世的使者」、「波卡大師」、「世界頂級大師」(125)，在在都提昇這個爵士樂團在你我心中的地位。爵士樂團名稱五花八門，有「賀曼·E·卡洛威和『大蕭條黑暗暴客』樂團！！！！！！」(21)、「賀曼·E·卡洛威和藍色憂鬱樂團」(125)、「賀曼·E·卡洛威和天籟福音-葛瑞斯·『喜悅』·湯姆斯小姐主唱」(125)、「賀曼·E·卡洛夫斯基和來自華沙的美妙歌手」(125)、「H·E·柏尼格特和活潑的柏林大樂團」(125)、「賀曼·E·卡洛威與努比亞新政騎士團」(182)，這些爵士樂團的名稱每個都不同，但異中有同，這些樂團名稱中都出現一個人名，有四個是賀曼·E·卡洛威、有一個是賀曼·E·卡洛夫斯基、還有一個是 H·E·柏尼格特，因為這些樂團名稱所指的是同一個樂團，因此，可推測這三個人名所指的對象是同一個人-賀曼·E·卡洛威，樂團中的大提琴手，也是樂團的實際擁有人，相反的，透過樂團名稱中加註的人名，樂團名稱再怎麼改變，只要留意這個人名，就可以知道是正宗的賀曼·E·卡洛威樂團演出，因此，賀曼·E·卡洛威這個名字對樂團而言，就是一個註冊商標，是無可取代的。

樂團名稱雖然很多，但大致可依照樂團名稱內容的演出者分為兩類，一為賀曼·E·卡洛威和爵士樂團是主要的演出者，如：「賀曼·E·卡洛威和『大蕭條黑暗暴客』樂團！！！！！！」(21)、「賀曼·E·卡洛威和藍色憂鬱樂團」(125)、「H·E·柏尼格特和活潑的柏林大樂團」(125)、「賀曼·E·卡洛威與努比亞新政騎士團」(182)，而另一個則是由賀曼·E·卡洛威和歌手是主要的演出者，如：「賀

曼·E·卡洛威和天籟福音-葛瑞斯·『喜悅』·湯姆斯小姐主唱」(125)、「賀曼·E·卡洛夫斯基和來自華沙的美妙歌手」(125)。在兩種類別中，「賀曼·E·卡洛威」所代表的意思也有所差異，如：前一類強調是以賀曼·E·卡洛威為主角，其他成員為配角的演奏形式；後一類即是指以賀曼·E·卡洛威樂團整體成員為主角，並且搭配另一主角---歌手進行演出。兩種類型的樂團名稱顯示出表演的成員會有所不同，「爵士樂團的編制極富彈性。任何一種組合都可以隨興地表現其特色」(方銘健 292)，所以樂團的演出成員並沒有固定，可能會有不同的成員與樂器加入，也可能只有少數成員進行演奏，主唱雖然是樂團中重要的一個角色，但也可能沒有參加演出的時候。賀曼·E·卡洛威樂團團員的人數有七個人，然而湯姆斯小姐提到自己有時並沒有跟著樂團一起演唱，因此可以推知，樂團沒有主唱一起巡迴演出，所以演出的團員只剩下六個人，樂團的形態就以樂器演奏為主，因此在樂團名稱上會強調賀曼·E·卡洛威和爵士樂團，當湯姆斯小姐和樂團一起巡迴演唱時，樂團名稱上不但會提到賀曼·E·卡洛威(即賀曼·E·卡洛威樂團)，也會提到歌手，可見歌手也是爵士音樂中重要的角色。因應著不同的樂團組成成員，這也可以解釋為什麼巴德母親收集的傳單中，樂團會有這麼多不同名稱的緣故。

對巴德母親而言，賀曼·E·卡洛威是她的父親，整個樂團賀曼·E·卡洛威所在就是她的家，樂團中的每一位成員都是她的家人，離家出走後的母親心中牽掛的還是這群家人，以致母親雖然在實際上離開了家，心理上還是藉由廣告傳單上的照片與家人緊緊相連。而對巴德來說，廣告傳單上的賀曼·E·卡洛威是他所想像中的父親，因此賀曼·E·卡洛威樂團是他心中認定的歸依所在，樂團的多項頭銜對巴德而言更是增加了對賀曼·E·卡洛威樂團這個家的好奇，尤其是更襯托出想像中的父親賀曼·E·卡洛威的重要與偉大，讓巴德產生一種對父親的崇拜心理。

二、樂器

巴德對爵士樂團樂器的第一次認識就在「賀曼·E·卡洛威和『大蕭條黑暗暴

客』樂團！！！！！！」廣告單中，他在傳單中看到了大提琴、鼓和小號三種樂器，由此他可以知道樂團中使用哪些樂器。同時在此段敘述中，克提斯特別安排巴德對大提琴的印象深刻，因為大提琴是比人還要高大、似乎很重透過這樣的敘述，會在你我心中建構起能夠彈撥比人高大、又重的樂器的人一定很厲害這樣的觀念，也因此巴德對於使用大提琴的賀曼·E·卡洛威才會不斷的提升敬意。爵士樂團的樂器大致上可分為木管樂器(如：薩克斯風、豎笛、長笛……等)、銅管樂器(如：小喇叭、伸縮喇叭……等)、弦樂器(如：鋼琴、吉他……等)和打擊樂器(如：爵士鼓……等)。當巴德與樂團第一次見面時，從每個人的自我介紹中，巴德更清楚的得知在賀曼·E·卡洛威樂團中的樂器共有六種，有弦樂器的低音大提琴、鋼琴，有銅管樂器的喇叭、伸縮喇叭，還有打擊樂器的鼓和木管樂器的薩克斯風，由此可知，賀曼·E·卡洛威樂團團員有六個人。

巴德與樂器的第一次接觸起源於他加入樂團時所收到乖佬艾狄送給他的禮物——一只舊中音薩克斯風的箱子，這是因為樂團成員們認為巴德如果要跟隨著樂團一起旅行，手上提著這個舊中音薩克斯風的箱子比較適合這個高級樂團的形象，而巴德也因為認為箱子的味道聞起來很棒，所以欣然接受，只是接下來，乖佬艾狄送給巴德的另一個禮物卻是一枝細長的咖啡色木製橫笛。一只舊中音薩克斯風的箱子和一枝細長的咖啡色木製橫笛怎麼也無法連想在一起，克提斯在此營造出的這一幕場景讓人覺得格格不入。當乖佬艾狄向巴德介紹「這叫做『豎笛』。等你學會換氣、音階和唇法後，就可以接著學些複雜的東西」(245)，巴德僅向乖佬艾狄表示謝謝，這是因為他從來就沒有聽過乖佬艾狄說明的這些字眼，所以巴德把乖佬艾狄說的這些不懂的字眼歸納為當地他聽不懂的語言，這也是克提斯另一個營造出的矛盾點。透過文本中這些對於巴德學習豎笛態度上的敘述，可以得知巴德學習豎笛的未來是暗淡的，因為他連一些基本的語法都聽不懂，又如何掌握方法去學習豎笛呢，然而這些問題並沒有被其他成員所發現，且巴德也沒有主動表示，在這樣的情況發展下，更是暗示出巴德是無法學會豎笛的。在爵士樂團中，

豎笛屬於木管樂器的一種，它又稱單簧管或黑管，它擁有寬廣的音域，能演奏出差異極大的情感，或咆哮，或輕聲低語，「豎笛有一種神秘、迷人、像是印度弄蛇人的音樂味道」（蘇綽 339），擁有強烈的表現力，在樂團興起的早期，豎笛也曾是主要爵士樂器之一，帶領爵士樂成為當代的潮流，因此一提到豎笛，就會令人想到早期的爵士樂。透過文本中對賀曼·E·卡洛威樂團的敘述得知，賀曼·E·卡洛威樂團並沒有成員使用豎笛這種樂器，但樂團成員卻送豎笛給巴德當禮物，期望巴德能夠學會這種樂器，在無人教導的情況下，要靠自學學會吹奏豎笛，對巴德來說無疑是一大挑戰，也是一個令人疑惑的情況。因為事件敘述上呈現出的差異與不相容，更讓閱讀者顯得充滿困惑，但同時也讓人有種期待，期待會有另一種意料中的結果出現。果真在故事接進尾聲，乖佬主動表示因為巴德的手指頭很難控制豎笛，所以另外送給巴德一個樂器，它是一個小型薩克斯風，就跟乖佬艾狄自己的樂器一樣，趁著巴德被這個禮物嚇得愣住，乖佬為他組合好樂器並且開始吹奏，巴德只覺得「哇！我的薩克斯風的聲音真美妙」（286）、「它的重量剛剛好」（288）！可見巴德非常喜歡這個禮物，他還向團員表示會拼命學習，希望能在三個禮拜內和團員們吹奏得一樣好。對於這一個禮物，乖佬艾狄並沒有像之前送給巴德豎笛樂器後不聞不問，反倒是主動表示因為巴德積極表現出自己的興趣，所以要馬上幫巴德上課，並且會帶樂譜給巴德練習，除了因為他代表樂團成員屢次贈送巴德樂器當禮物外，另一個原因是乖佬艾狄本身也是個薩克斯風樂手，所以在這樣的情勢發展下，對於表達出樂意學習薩克斯風的巴德，也不難想像的出乖佬艾狄會親自進行教學，這也呼應到克提斯對於巴德與樂團成員間互動上，對乖佬艾狄所表達出對待巴德的友善之行動表現。而巴德及團員所表現出對這兩種樂器的截然不同態度，可以顯示出克提斯認為巴德最適合使用的樂器是薩克斯風，而非豎笛，這也符合了之前巴德所替換的箱子是原來裝薩克斯風的箱子的故事情節。

想要瞭解克提斯特意安排薩克斯風為巴德最中意的樂器的原因，就必須先對

薩克斯風的歷史有所瞭解。薩克斯風的起源是在十九世紀的四十年代，由比利時人阿道夫·薩克斯設計製作的。薩克斯的父親從事管樂器的製造，因此讓薩克斯從小就有機會接觸到各種不同的樂器，並且年紀輕輕就是個優秀的音樂家，和布魯塞爾交響樂團合作演出，當他成功的改進了低音單簧管後，成功的引起了音樂界的注意，而低音單簧管也因此加入交響樂隊的演出。薩克斯後來到了法國，當時的法國音樂被稱為「軍樂隊」，是由各種的銅管與木管的管樂器進行演奏，但是合奏出的效果不盡理想，因此新樂器的誕生也是當時音樂界所盼望的，薩克斯克服當時對音響學科的瞭解有限、歷經嘗試努力後，終於發明出薩克斯風(又稱薩克斯管)，「薩克斯的音響非常飽滿有力，並且具有很強的表現力」(王 甦 66)，這就使得當時的音樂家紛紛給予這項樂器高度的讚揚，1846 年，薩克斯在巴黎獲得專利，並且以製作家的名字來為它命名。然而薩克斯風出現的時間點，莫札特、貝多芬之類的許多古典音樂大師已經逝世，因此在古典的交響樂中並不會聽到薩克斯風的演奏，此外另一個因素是薩克斯風的特別音色無法與交響樂隊中的其他樂器配合。雖然如此，還是有許多演奏家努力地在舞台上演奏薩克斯風，因此吸引了作曲家為它譜曲，二十世紀的薩克斯風演奏家們更豐富了薩克斯風的演奏技巧與演奏的曲目。王甦認為薩克斯風因為其特別的音色，以致於它更擅長演奏爵士音樂(67)，因此一談到爵士樂，薩克斯風的影像就會湧現在你我心中，薩克斯風的獨特音色可以模仿出人類各種情緒，不論是哭泣、吶喊、嘶吼、尖叫，亦或是耳語、輕笑，薩克斯風時而狂野時而溫柔，極富魅力的音色和技巧喚起內心深處的情感，也吸引了許多聽眾的心。將薩克斯風與巴德兩者進行對照後，發現它們有些相似。首先，薩克斯風相對於其他樂團樂器來說是一種最年輕的樂器，而巴德在樂團的成員中不但是年紀最小的一個，也是最新加入樂團的一個成員，就如同薩克斯風般都是爵士樂的新人。其次，薩克斯風在當時的年代來說，它不但受到許多演奏家喜愛，更因而引起許多編曲者為它進行編曲，薩克斯風是種新興樂器，就如同巴德的音樂生涯也因為對爵士樂樂器的接觸而萌芽。薩克斯風具備的特別

音色讓它無法與樂團中的其他樂器配合演出，故薩克斯風的演出多以獨奏為主，這些特點也使聽者均會明顯注意到薩克斯風的音色及其存在，就好比巴德對樂團成員來說是個特別的孩子，因為當巴德第一次和樂團成員見面時，他就直言賀曼·E·卡洛威是他的父親，對賀曼·E·卡洛威及其他成員造成不小的震撼，此外他對樂團中重要的靈魂人物賀曼·E·卡洛威的毫不畏懼也令樂團成員刮目相看，這樣的一個獨特的孩子的存在又怎能不受樂團成員的注目。克提斯讓巴德在尋親的過程中不但逐漸體會並接觸音樂，還安排薩克斯風與巴德邂逅，傳遞出某種精神文化的傳承觀念。

透過文本雖然無耳福親自一聽爵士樂的樂音，但克提斯透過樂曲歌詞、透過文字轉述，也能認識到爵士音樂的各種表現形式，如：樂曲、哼唱與樂團演奏，認識爵士樂的風格特徵，進而以瞭解爵士音樂，再再都能讓筆者實際體會爵士樂之美。

第五節 爵士樂的意義

爵士樂在《我叫巴德，不叫巴弟》中透過巴德的尋親歷程而逐漸增加對它的介紹，當巴德找到真正的身世時，也是他深入爵士樂文化的時候，爵士樂雖然不是文本當中最重要主題，但爵士樂的描寫卻增添了文本內容的豐富性，也傳達出克提斯對於非裔美國人精神文化的想法。

一、爵士樂傳達出非裔美國人對於人與人間平等對話的渴望。

現實中，爵士樂廣納了非洲、美洲或是歐洲等多元文化的音樂特色，不分種族的優劣，重視在平等的狀態下互相交流、激盪，強調彼此樂音間的互動。在文本中亦可見到，透過了樂曲的傳遞，聯繫並交流彼此間的心靈，「沙多那」是印第安男人與女人的故事，但樂曲中所隱含的濃濃思念之情並不會因為聆聽者的時間、種族、性別、年齡等區隔而無法傳遞，在金妮自創的歌謠中，雖然訴說的是金妮自己生活週遭的故事，卻也能讓聆聽者瞭解並分享到其中的樂趣。爵士樂也會藉由樂器間的演奏對話互動，讓所有的樂器在平等的基礎上都能有一展長才的表現機會，當文本中的那一場爵士樂團演奏上演時，各種樂器恰如其份的扮演好自己的角色外，也都有獨奏的機會，展現自己樂器的樂音特色，彼此間不但不會互相競爭，反倒是像在進行對話般輕鬆地話起家常來，樂音間的對話深深吸引著巴德，讓巴德陶醉在樂音交會中。因此爵士樂不但融合多元文化，它冀望在平等的地位上交流，它更重視樂音間的互動對話，綜合以上，爵士樂傳達出非裔美國人對於人與人間平等對話的渴望。

二、不斷創新的爵士樂表達出非裔美國人對於自由與滿足的訴求。

爵士樂雖然是種融合的音樂表現，但是它不斷地自我反叛、自我創新，孕涵了努力尋求進步的精神。國內學者廖莉雅談論到童妮·莫里森的作品《爵士樂》時，她認為在《爵士樂》文本中，莫里森藉由使用爵士樂來展現出非裔美國人「對抗文化霸權時雖受壓迫仍不屈服、依舊深具活力的聲音」(148)。但在《我叫巴德，

不叫巴弟》文本中，隨興又貼進你我心靈的爵士樂加深了讀者對於非裔美國人心理層面上的認識，透過非裔美國人對於爵士樂的推崇，瞭解到爵士樂不僅僅傳遞、交流了非裔美國人彼此之間的情感，更讓人體會到非裔美國人對於隨興、自由的渴望。爵士樂是非裔美國人表達心理訴求的一種表現方式，在面對壓倒性的強權威力下，非裔美國人透過爵士樂來團結非裔美國人，讓其他種族得以體會非裔美國人的悲慘處境，並且讓所有的人都能領會到非裔美國人雖然面臨再多、再艱鉅的關卡都會咬緊牙根，一步步堅持下去，相信明天會更好。這樣的樂觀精神，值得你我學習與效法。此外，透過爵士樂其對自我本身的不滿於現狀而不斷創新，如同爵士樂團所擁有的諸多名稱，利用由不同樂團成員樂音組合的各種變化來吸引聽眾，多向發展樂團的無限可能，也如同賀曼·E·卡洛威樂團的成員一般，不斷的自我進修，發展出自己獨有的技巧，以免被取代。再再都表現出非裔美國人對於目前所處情況的不滿意，這也迫使他們不斷的創新，為自己的未來謀福利，努力爭取更好的待遇，期望自己可以在社會上獲得更進一步的發展，滿足自己的需求。因此，透過爵士樂所傳達出對自由、滿足的訴求，正是眾多非裔美國人的心聲。

三、傳承爵士，也傳承非裔美國人歷史與精神文化。

巴德自從踏上了尋親的道路，就開始陸陸續續接觸到音樂。以樂團來說，透過巴德的遭遇，逐步介紹出爵士樂團的組成樂器、成員演出形式，及其在非裔美國人生活中的重要，而一般人對於樂團人物的崇敬，也標榜了非裔美國人對於爵士樂的喜愛。以樂曲來說，從一開始接觸到的「沙那多」，到金咪自創的「媽咪說不」，再到湯姆斯小姐的哼唱，最後更聆聽了一場爵士樂團的演奏。透過這四首樂曲，讓人得以瞭解爵士樂的奧秘，對於「沙那多」樂曲的聆聽，透露出不論種族有甚麼差異，任何人對於事情的感受都可能是一致的；對於「媽咪說不」自創樂曲的聆聽，除了令人瞭解到在一般的家庭中多能感受到音樂的薰陶，也透露出歌曲歌詞內容可能來自你我生活周遭微不足道的瑣碎事情；透過湯姆斯小姐的哼

唱，讓人體會到隨興所至、隨意而為的自由感受，哼唱形式加深了聽者對於即興的印象；最後一場完整的爵士樂團演奏，更讓人完整的體會到爵士樂的魅力與精彩。前兩者帶著明顯的藍調風格，有著特定的文字在述說特定的故事，後兩者則完全不呈現文字內容，反以聽者的立場去表達聆聽時的感受，透露著歌者、演奏者隨興而為的作風。不同的陳述方式或許會呈現出歌曲的不同面貌，但不變的是克提斯藉由歌曲的描寫所傳遞出的爵士樂特色，「通過它獨特的音樂語言，從不重複的、飽含豐富文化特徵的，即具個性的音樂演奏，時而低沉憂傷、如泣如訴，時而強勁高亢、機動奔放，直探聽者的心底，給人深刻的精神體驗和心靈的喜悅」(富全偉 69)。這四首樂曲末了都呈現出一種極強勁的情緒，當聽者還無法釋懷時，歌曲卻已然嘎然停下，在經典與高潮中收場，不拖泥帶水，讓聽者因為心中的震撼無法平息而產生「餘音繞樑，三日不絕」的震撼，也因為歌中未知的結果，得以讓聽者延續歌曲內涵所帶給的享受。而巴德從音樂中感到受樂曲所傳遞的情感，也體驗到隨心所欲的哼唱所帶來感動，最後更因為一場完整的爵士樂演奏而感到震撼，可見到克提斯有計畫的安排巴德由淺至深、有系統的接觸爵士樂文化，同樣的帶給讀者們深度的爵士樂體會，深入瞭解爵士樂，也才能更認識非裔美國精神文化內涵。

爵士樂的發展史與非裔美國人歷史緊緊相依。爵士樂就好比是中國人的習俗傳統，多年來，非裔美國人視爵士樂為自我族裔的最高精神文化表現，因此唯有瞭解它，才能真正認識非裔美國人，也只有習得它，也能稱得上是個真正的非裔美國人。如此重要的爵士樂自然不能失去接棒的下一代，尤其是爵士樂文化影響的並不僅僅限於非裔美國人這個族裔，當爵士音樂流行時，許多美國白人也會演奏爵士樂，在文本中賀曼·E·卡洛威樂團中的鋼琴手髒頭就是白人，因此，自我精神文化的傳承對非裔美國人來說是件非常重要的事。巴德原先的豎笛樂器可視為過去爵士樂的代表，透過文本中可知，巴德對於繼承過去的爵士樂文化並沒有太大的興趣，但是當巴德興沖沖的繼承了爵士樂中的新樂器薩克斯風時，同樣也

代表著嶄新的、未來的爵士樂文化將移交到巴德這一代子孫的身上。因此對克提斯來說，巴德的尋親之旅不僅是表面的尋找親人，也包含著在文化上尋覓自己的精神文化；不僅是繼承自己的家族姓名，也是繼承非裔美國人的精神文化，如此一來，才能讓隱含非裔美國人所受種種遭遇的爵士樂精神得以長久流傳到後代，因此，傳承爵士，也就傳承了非裔美國人歷史與精神文化。



第肆章 喻指意象

口述傳統是非裔美國文化的一項重要傳承，李有成認為非裔美國人口述傳統的文化形式包含爵士樂及喻指（signifying）意象（《文學的多元文化軌跡》21），因此在非裔美國人的文本中，經常可以發現「話中有話」的情形，而「話中話」通常才是作者所想要表達的真意。透過《我叫巴德，不叫巴弟》的閱讀，可以感覺到克提斯使用了大量的守則條例來協助文本故事的進行，並運用了大量的人物形象來進行敘述，次數之多，引起筆者的興趣，認為值得進行深入瞭解文本中一再出現的守則條例及人物形象究竟隱藏了什麼樣意涵，故將透過瞭解文本中的喻指意象分析守則條例及人物形象，以釐清克提斯藉由守則條例及人物形象所傳達的真意。

第一節 何謂喻指

在非裔美國文學中，「話中有話」的現象即為非裔美國人語言及文學中特有的喻指意象。「喻指」指非裔美國人英語是在標準英語的意義表達過程中「轉義」，因此可衍生出非裔美國文化特點。「轉義」指的是最早在文學上所使用來表意的修辭手段，因此，對仗、借代、誇張、暗喻、借喻和諷刺等或誇張、或隱含的修辭手段都屬於轉義的範疇（鄧素芬115），從文章的文字上來說，絲毫不會發覺作品中隱含著作家所要表達的真正意圖，但透過這種表意的方式，卻能夠透過理解非裔美國人文化中約定俗成的語言符號，而瞭解作者所要表達的意圖（朱小琳142），可見喻指是間接表達且無從在文字表面上發覺表達方式。

對非裔美國人而言，爲了在社會中生存下來，稱職的擔任一個欺騙者(tricker)的角色是很重要的，所以喻指經常出現在非裔美國人的語言及文學作品中，正如鄧素芬提及「喻指是非裔美國文化中的獨特語言現象」，此外她也說明「喻指的提出與非裔美國民間文化傳說中的『惡作劇的猴子』(The Signifying Monkey)有關」(115)，「惡作劇的猴子」即非裔美國文學批評理論家蓋慈提到的「表意的猴

子」。在非洲人流傳的敘述詩中，擔任傳達訊息角色的猴子一字不變的向他的朋友獅子轉述來自他們共同的朋友大象所說的言行，但因猴子轉述時帶著比喻性，所以獅子聽聞後對這些帶有侮辱意涵的訊息感到十分憤怒，進而要求大象為此陪罪，只是大象不但拒絕而且還斥責獅子的無禮，獅子這才知道整場誤會起源於自己按照字面上地去瞭解猴子的話，於是獅子回過頭去斥責猴子。從故事中可以見到，因為在字面上所表達出的多喻性，而導致故事結局的悲慘影響及混亂情形，這是大多數非洲傳說故事中明顯的轉述元素。猴子的惡作劇是依據著獅子無能力去理解話語中的含義與意義，這是關於解釋的意味深長的一課，雖然我們無法完全理解此故事中的韻文，但我們可以確認這被編碼的非裔美國人方言論述在韻文語法中所呈現出來的暗示（蓋慈55-56），因此非裔美國籍的蓋慈透過大量非州民間神話文獻歸納出的獨特觀點認為喻指是一種直接來自「表意的猴子」傳說的修辭學上謀略。

蓋慈認為「表意的猴子」伊蘇是伊蘇－伊萊格巴拉的非裔美國人親戚（44）。非洲約魯巴神話的伊蘇－伊萊格巴拉是一個具有猿猴形像的神祇，祂具有長短腳外型，一隻腳位處在神明們的領域，其他腳則休息在人類世界之中，跨越神人兩界的伊蘇－伊萊格巴拉同時也是個語言專家，祂可以說出人類與神明世界中的各種語言，再用祂獨特的修辭學架構來連結占卜文法，最後並據此來解釋神明的旨意並且將神明的旨意傳達給人們，祂也將人們的慾望將翻譯後傳遞給神明，因此伊蘇-伊萊以說是擔任著神明獨有的管理者角色，也擔任人類與神明世界中的傳遞者，祂不僅是發展出這個翻譯系統，也肩負確認或宣判神明的訊息的責任。只是在翻譯過程中，因為伊蘇－伊萊格巴拉握有翻譯權，所以祂能藉由語言的不確定性來進行翻譯，如：諧音、歧義或故意誤聽等，以傳遞出另一種既不違背神意也合乎伊蘇－伊萊格巴拉心意的訊息，以改變伊蘇－伊萊格巴拉想要去懲罰或原諒之人的命運（蓋慈5-7），因此伊蘇－伊萊格巴拉擁有在神明之上的優先權。在非洲民間傳說中稱呼伊蘇－伊萊格巴拉為「惡作劇之神」（蓋慈9）。伊蘇－伊萊格巴拉

在非裔美國人的民間傳說中，則被稱為「伊蘇」(Esu)即「表意的猴子」(the Signifying Monkey) (蓋慈44)。

伊蘇與原型伊蘇－伊萊格巴拉相比較下，伊蘇雖然被淡化了神聖性，但仍具有伊蘇－伊萊格巴拉傳遞資訊的能力，伊蘇的一隻耳朵能傾聽世人的各種聲音，然而祂也具備複雜的轉義功能，此即喻指功能，因為伊蘇所傳遞出來的話語往往是以一種比喻或模稜兩可的方式來表達，因此在不瞭解其意圖的情況下，很難去理解伊蘇所傳遞的話語的真意，所以伊蘇代表了一種專屬於非裔美國人的話語權，祂的力量則來自「修辭語言的模糊性，以建立解釋的不確定性」來決定人類的命運(蓋慈21)，對文學評論家而言，伊蘇是一種與生俱來的非裔美國人隱喻(蓋慈9)。蓋慈認為喻指的主要特徵是言此意彼的比喻性和雙聲性 (賀冬梅157)，即說者所陳述的話語，並非如同字面上的解釋般單純，而是隱含著其他的意思，只有聽者擁有與說者一樣的文化、經驗或歷史背景，才能明白說者在話語中隱含的寓意，也才能真正懂得說者所欲傳達的真意。

當十六世紀後，來自非洲各地聚落的非洲奴隸因為彼此使用語調上的差異，導致語言無法完全扮演起溝通的功用，喪失了話語權的非洲奴隸雖然在奴隸主的允許下能夠接觸宗教或得以學得英語以具備說話能力，但在當時的社會中非洲奴隸是不具備公開且直接進行自我表達的權力者，因此喻指對他們而言就成為一種委婉表達自我的管道，也逐漸成為美國非裔文化的一部分，所以喻指是構成非裔美國人文學特殊性的的重要因素，它「反映著奴隸制下非裔美國人生存狀態對語言要求的特殊性，同時表現了非裔美國人的智慧和幽默」(鄧素芬115)，因此「學習怎樣使用喻指更是成了美國非裔青少年成長的必修課」(朱小琳143)，能使用喻指才可說是成為真正的非裔美國人。

在《我叫巴德，不叫巴弟》中，巴德經常使用的「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」及對話中出現的人物形象出現次數繁多，細究其內涵則發現總是意有所指，這就是非裔美國人獨特的喻指意象。

第二節 巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則

當巴德表示，「我記住了許多事，還幫它們編號」(27)，這就是「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」的誕生。「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」這些守則可說是巴德的口頭禪，貫穿全文，表現出巴德是一個熟悉社會上的求生本領的人，但事實上，巴德只是一個年僅十歲的孩子，於是每當巴德呈現出與事實不符的老練社會經驗時，也更確認「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」是意有所指。

巴德從六歲喪母開始，就在兒童之家與寄養家庭之間來來去去，巴德在這些寄養家庭與兒童之家的遭遇如何，文本中並未直接言明，但是從巴德對於「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」的使用與內容來思考，不禁也令人納悶這些守則是如何創立的，是否為巴德這些年來流浪而體會出的經驗之談？巴德表示「我常牢記在心的是同樣的錯不要超過七到八次」(27)，因此可以推測「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」的內容正是巴德多年來的經驗累積而發展出來的。守則條例最小的編號是第三條，最大的編號卻是第三百二十八條，多達三百多條甚至更多條的守則條例令人詫異，而巴德能對這些守則條例一一記憶與妥善運用更是誇張，喻指出非裔美國人必須運用到如此眾多的經驗法則才能在險惡的社會環境下安然存活下來。

克提斯在文本前的〈作者序〉當中提到，希望讀者能夠多多瞭解前人寶貴的常識、智慧和歷練，將他們的成長經驗保存下來，永遠流傳(13)。因此在「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」中將依據常識、智慧和歷練這三個類別來進行探討。

一、常識

(一)、「第三百二十八條守則：如果你下定決心要做，就要立刻去做。稍一遲疑，你就會忘了原來的企圖」(44)。

當巴德被單獨關在小屋中，在心中滿是對蝙蝠的恐懼下，巴德決定壯士斷腕，要奮力一擊為自己謀求其他的出路，於是拿著耙子、瞄準蝙蝠，正準備攻擊蝙蝠時，豈知他又突然想到這一條守則內容，這一剎那的遲疑，就讓他錯失了一開始要行動時所具備的勇氣，導致內心反而混亂、不安而不知如何是好。巴德在緊要關頭想起了第三百二十八條守則的原因，文中本並未詳細說明，但如同守則的內容，巴德因為遲疑了，而對於自己打算進行的攻擊行動產生了許多疑惑，並且在重重疑惑下，巴德放棄了原訂的攻擊行動，轉而思考其他攻擊方式的可行性。

「凡事豫則立，不豫則廢」，巴德為遲疑而喪失了先機，無疑是最佳例證。十歲的孩子擁有這樣的認知，可以說克提斯企圖表達出對於猶疑不決的反對態度，他認為應服從先前所立下的決心去行動，不該對自己所立的決心有所遲疑，喻指出非裔美國人能擁有堅定立場的重要性，在關鍵時刻非裔美國人更要當機立斷。

(二)、「第十六條守則：如果大人說出『難道你不知道……』，千萬要有心理準備，因為他們接著要說出讓你痛不欲生的悲慘消息了」(77)。

在巴德的預測中，緊接在「難道你不知道……」後面要公布的是某人死亡的訊息，巴德所詢問的是對待巴德一向很友善的圖書館館員西爾小姐的下落，希望能夠遇到西爾小姐，得到她的指點與協助，「難道你不知道……」這句話對正在逃家的巴德而言異常嚴重，因此巴德認為「這是最壞的一條」(77)，尤其是在此情境下，得知假若西爾小姐喪生了，逃家的巴德勢必將會無所依靠，面對未來不知如何是好。

大人常認為所有的事情發展是如此的順理成章，而對有人不瞭解事情發展結果感到不可思議，但是他們往往忽略了每個人有其獨特的想法且作法亦不盡相同，孩子的想法也獨樹一幟，未必會與大人相同。由文本中得知，巴德對於事情的處理態度常抱持著樂觀的看法，因此巴德對於「難道你不知道……」這一句話聯想出的是極悲觀的想法，緊接著所知道的訊息可能是慘痛的消息。「難道你不知道……」真的是一個很糟的開頭語，常是使用來吊人胃口的一句話，用以顯現出

權勢者因擁有萬事靈通、掌握先機的心態，所以會運用機會來達到戲弄非裔美國人的目的，喻指出權勢者對於非裔美國人所表現出來的歧視態度，呼籲非裔美國人應當要多加留意，避免落入當權者的陷阱中。

(三)、「第二十八條守則：『走了』，等於『死了』」(226)。

守則內容極為簡單，簡短平凡的話語蘊含深奧的深意。事實上，人對於死亡此類負面的話總是難以輕易說出口，更遑論是對陌生人說出口了，在必然要進行解釋的情況下，多會以「走了」來代表「死了」，這樣的對話代表與對談者的疏離與陌生，以致不願意將「死亡」這樣的人生結果呈現給對談者。此外，人也常會因為難以接受死亡的結果，而以「走了」來代表「死了」，躲避死亡的事實。但透過文本的故事發展中，可以知道湯姆斯小姐說這間巴德將要入住房間中的原主人小女孩已經「走了」其實並非意指小女孩已經過世了，而僅是離開了，又或者是不知其下落是生或是死，對於湯姆斯小姐所說「她已經走了」這一句話而聯想到第二十八條守則，純粹只是巴德本能地運用守則所自行進行的揣測。

但透過此條守則的運用可以發現，大人不將事情說清楚，反而以「走了」取代「死了」來將事情含混交代過，對巴德來說是十分疑惑的，但他卻瞭解大人對於這樣含混的話比較容易說出口，也比較能接受這樣的「事實」。兩者相互抵觸的想法，看似彰顯出巴德人生經驗的豐富，但不可忽略的是巴德年僅十歲，卻懂得大人間的祕密語言之深奧，這也喻指出對命運乖舛的非裔美國人而言，人生經驗的累積不會因為年紀大小差別而有所差異。

二、智慧

(一)、「第一百一十八條守則：你必須讓大人以為，拿走你的某件東西可以傷害你。這樣他們就不會拿走你真正想要的東西。除非他們瘋了還是太笨，否則他們不會拿走你所有的東西，不然下次他們就找不到弱點可以傷害你了」(34)。

先前巴德因為先前說謊落居下風，為了避免遭受到亞默斯太太的責罰，因此先向亞默斯太太示弱，向亞默斯太太求饒，企圖掌握自己未來的命運，為此巴德

主動向亞默斯太太說出自己最害怕的弱點，希望亞默斯太太不要通知兒童之家來接他回去，但事實上，巴德卻是預測亞默斯太太會採取自己最害怕的策略，因此自己得以不用再待在亞默斯家。巴德會懂得這樣的技巧，可歸咎於母親在巴德睡前說的床邊故事，他藉以舉一反三來操控自己的命運。而在巴德假意主動的示弱下，亞默斯太太覺得已經達到威嚇巴德的效果，她網開一面的僅僅將巴德關在小屋中，因此認真的說來，巴德所施行的策略已成功的達到了目的了。然而僅是孩子的巴德能懂得大人的心思，知道大人對於孩子的認知，又懂得如何應對大人，實屬不易，況且對一個孩子而言，懂得這樣的應對之道，又是一件多麼令人痛心的智慧展現。

秉持著以柔克剛的策略，在自己許可的範圍中先行示弱以讓對方認為自己已經佔有優勢，這樣對方就不會進一步思考如何才能重重打擊己方，以免自己承受到更嚴重的傷害。這條守則看似為在上位者的大人與位居下位的孩子間的較量，顯見掌握有權力的大人總是企圖以「剝奪」的策略來懲處孩子，或剝奪權力、或剝奪自由、或剝奪所有物，種種的「剝奪」策略確實也讓孩子感受到深刻的恐懼，同時也喻指著在奴隸制度下的美國社會中，美國白人奴隸主會利用非裔美國人對某件事物的重視而同樣以「剝奪」的策略來控制非裔美國人為他們服務，最明顯的就是這些非裔美國人的「人身自由」權力，因此為了維護得來不易的各種自由權力，非裔美國人會戰戰兢兢的戒慎恐懼，以免這些權力再度被剝奪。

(二)、「第六十三條守則：永遠不要說陌生人的壞話，尤其當你置身於陌生環境裡，因為你分不出誰可能是他的親戚，或誰是大嘴巴的告密者」(202-203)。

正如同中國人的智慧所引申出的成語中所提及「隔牆有耳」，守則內容在強調不應輕易在任何人面前說出對他人詆毀的話語。你我都不知道自己說出的話語什麼時候會被什麼人聽到，因此巴德無心說出的話會帶來什麼樣的後果是不可預測的，巴德在輕敵的情況下脫口說出對賀曼·E·卡洛威詆毀的話，雖然在說完後，巴德立刻就驚覺到自己犯了錯，並且用手摀住自己的嘴巴，然而「一言既出，駟

馬難追」，再多的後悔都收不回自己說出的話了，雖然有惡棍適時的嘲弄以解圍，但是巴德並不清楚惡棍是什麼樣的人，自然也就不知他是敵是友了，所以巴德再度提醒自己要牢記守則內容，避免再度犯錯。

這條守則喻指出對當時位處於社會不公情境中的非裔美國人來說所遇見的人是敵或是友難以區分，「在美國歷史上，有好幾次黑奴武裝起義，都是由於個別奴隸告密而遭到殘酷鎮壓的」（陳靜瑜 253），因此即使同是非裔美國人，也可能因為自身利益之爭而遭到出賣，所以謹言慎行是自保的不二法則，尤其在陌生環境中，敵、友更難瞭解，也更需要遵守謹言慎行的態度。

三、歷練

（一）、「第八十三條守則：如果大人告訴你不用煩惱，而你以前也不太煩惱，你最好開始擔心，因為已經有點來不及了」（61-62）以及「第五百四十七條守則或是其中一條：當大人告訴你『不要擔心時』，就要小心為妙」（225）。

以上兩條守則的內容差異性不大，就第八十三條守則的內容來說，在文本中巴德的母親是巴德已知的唯一親人，對於唯一親人所說的話巴德是無可置疑的信任，然而母親因為巴德尚年幼，而刻意的基於保護孩子的心態對某些事情沒有說清楚，只提出未來巴德長大將告訴巴德很多事的承諾，然而，母親卻在巴德六歲時突然過世了，因此未告訴巴德的事情也跟著母親的喪生而石沈大海，巴德提到「那時候雖然我很小，我還是可以記住她的話，等到長大有需要時就派得上用場了，就像現在一樣」（62-63），對巴德而言，母親錯過了將事情告訴巴德的機會，是一項錯誤的決定。當聽到了要孩子不必擔心的話，那意味著發生了一些事，但是身為保護者的父母長輩會一肩扛起處理好這些事，並且在適切的時機以適切的方式告訴孩子，所以孩子不需要去擔心。但巴德的母親驟逝，原先給予巴德的承諾也就無法實現，所以大人並非是絕對可靠的，因為大人自己也無法預估會陪伴在孩子身邊多久，且大人為孩子立下的決定也無法保證在未來是絕對正確的，因此一昧的信任大人所說的一切，對巴德來說並不是一項明智的選擇。若說出這些

話的是新認識的陌生人，更難保障陌生人會選擇保密或予以大肆宣揚了，因此說出要人不用擔心這樣的話，反而讓人提心吊膽，保持警戒。「第五百四十七條守則或是其中一條守則」顯現出巴德在守則條例編碼的背誦上出現了混淆，對應到巴德當時所遭遇到的情境，可見到如同母親般親切的湯姆斯小姐此一角色出現，以及巴德得以居住在一個與母親房間一般擁有化妝台且佈置溫馨的房間中，均營造出孩子得以安心的場景，也讓巴德運用來適應社會環境的守則條例出現了編碼上的偏差，但這樣的情形並沒有持續很久，巴德很快的平復心情，並正確背誦出下一條守則條例的內容。「第五百四十七條守則或是其中一條守則」是當新認識的湯姆斯小姐叫巴德不要需要擔心時巴德所提出的守則條例。湯姆斯小姐雖然對待巴德十分親切，但對當時的巴德來說，湯姆斯小姐依然是個陌生人，因此對於湯姆斯小姐所說的不用擔心，巴德直覺就是「人心隔肚皮」，因此還是小心為妙。巴德會對大人的言行產生這樣的感觸，意味著巴德對於大人所說的話語保持著懷疑的態度，而無法絕對的信任，這可能與最信任的母親給予巴德的承諾最終沒有實踐，導致巴德對於大人的話語無法絕對的信任，對唯一親人的話都無法相信了，對於一個陌生者的話又怎麼能令巴德產生信任感。此兩則守則內容均喻指著他人話語的不可靠性，因此身為弱勢者的非裔美國人不應當全然的信任握權者，非裔美國人應該要深思熟慮，並且自立自強，平時就要做好所有的準備、知道所有該知道的常識以應付事情的發生。

(二)、「第八十七條守則：如果大人告訴你他們需要幫忙，那你就準備要被騙了。他們大都是要你幫他拿東西」(134)，及「第八條守則：每當大人用冷靜的口吻告訴你要仔細聽好時，千萬不要聽他的，要儘快逃跑，因為馬上就有可怕的事要發生了。尤其還有警察在追捕的時候」(173)。

第八十七條守則為當左撇子・路易斯與巴德初次相遇，想要從巴德口中得到一些訊息，因此他表示「我有一個問題，我需要你幫忙解答」時，巴德立刻分辨出他所使用的是「巴德・卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」當中的第八

十七條，也因此巴德對於左撇子・路易斯的接下來所提出的問題顯得更加謹慎，並且腦袋清晰的想出一個完美的謊言，企圖藉由左撇子・路易斯的同情與幫助順利到達大湍城。而當巴德坐在左撇子・路易斯的車上準備前往大湍城時，遇到了警車盤查，巴德以為警察是為了追尋巴德而來，沒料到左撇子要巴德聽清楚他所說的話並且遵照他的交代去做，這讓巴德想起第八條守則的內容，在巴德的預測中，接下來將會發生可怕的事情，因而導致巴德處在一個高警覺且準備逃走的情境中，但是巴德在找到任何機會逃走前，他決定假裝配合左撇子，並且遵守左撇子的交代。當左撇子下車去與警察對談時，忐忑不安的巴德設想著自己若是做出突然逃走的舉動會有什麼樣的後果，然後他決定要有所行動以儘快逃離現場，但是面臨行動的那一刻，巴德卻遲疑了，以致於他又再度下定決心「真的」要行動，只是這次當他要行動時，事情就有了與巴德預測不一樣的發展，巴德自然也就不必逃走了。

兩條守則使用的情形不一致，但其內容有些相似。前條守則內容顯現出大人以「需要幫忙」這種冠冕堂皇的名義尋求孩子的協助，「需要幫忙」會帶給協助者一種義不容辭的英勇心態，利用了孩子的正義感及虛榮心，誤以為當真給予大人莫大的協助，但實際上卻往往是佔孩子的便宜。後條守則透過大人故做鎮靜的冷靜態度去要求孩子仔細聽來表示即將發生的事態是十分嚴重的，對此發展，巴德認為遠離麻煩是最適當的作法，因此儘快逃跑成了他唯一的選擇。警察向來是正義的使者，追捕著逃犯，因此警察在後面追捕更意味著事情比你我想像中的更嚴重。

克提斯喻指出掌權者對待非裔美國人的態度可能是不安好心的，「需要幫忙」這句話對非裔美國人而言宛如一扇尚未開啓的命運之門，將不知會帶領非裔美國人走向哪兒或哪種未來，而當美國白人奴隸主認真嚴肅的要求非裔美國人要細聽他們的吩咐時，也意味著事情的後果可能是極端嚴重的。從非裔美國人歷史的經驗中可以知道掌權者並不重視非裔美國人的權力，因此給予奴隸主幫助或協助後

會招致什麼樣的後果是難以想像的，而因此即使做到掌權者的要求，對非裔美國人並不一定會有相對的好處出現，所以對非裔美國人來說，遠離麻煩是最佳的選擇，尤其是明顯的威脅出現時更應該儘速遠離麻煩發生的地方。

(三)、「第二十九條守則：如果你醒來，不知道自己身處何處，又有許多人圍著你，你最好假裝還在睡覺，直到搞清楚到底發生什麼事，以及應該要怎麼應付為上策」(151)。

當巴德毫無戒心的在左撇子·路易斯女兒絲麗太太家中熟睡，卻聽到呼喚自己的聲音不斷傳來而驚醒，在狀況不明的情形下，巴德想起這一條守則，於是他利用假裝熟睡來蒐集資訊以明瞭當前的局勢，並藉由這段時間來想出自己的因應之道，以免自己對於當前狀況措手不及。這是一條充滿了戒心與敵意的守則，考量到非裔美國人無論在奴隸時期或獲得自由之後常處在變化之中，因此克提斯欲藉以喻指出瞭解當前的情勢對非裔美國人是十分重要的，將有助他們想出因應之策以解決當前面對的處境，因為唯有對所面對的一切能充分瞭解也才能拯救自己或他人，也才能克敵致勝。

(四)、「第三十九條守則：活得越老，就會為某些事情哭得更慘」(274)。

當賀曼·E·卡洛威得知自己女兒的死訊而痛哭，巴德認為此時定然正發生悲劇，巴德有這樣的體會，看似不懂得其原因所在，而僅是就所觀察到的情況整理出一條守則來。卡洛威對於自己的女兒雖然是非常嚴厲，但他是「愛之深，責之切」的心態，吉米先生提到卡洛威先生曾說過：

「放輕鬆不會讓母馬跑得更快。這是個艱困的世界，尤其對一個黑人女性來說，更是如此。外面世界有各式各樣的人，不管是男是女，會比我更嚴厲的對待她。她必須隨時都準備好」(278-279)。

「黑人」廣義來說，通常泛指黑皮膚的非洲人，亦包含非裔美國人。卡洛威先生深深的瞭解一個非裔美國女性在社會上會受到如何輕蔑的對待與考驗，因為對於唯一親人的女兒未來將要面對的嚴苛社會，身為父親的他希望女兒能做好萬

全的準備，因此不惜以嚴厲的方式來教育女兒。當女兒要求卡洛威在每一個演出地點撿拾一顆石子給她做為紀念禮物，卡洛威即使在女兒離家十多年之後，也不忘要繼續這樣做，卡洛威對女兒愛意濃厚，所以對卡洛威而言，寶貝女兒的死亡是他無法忍受的痛楚。這條守則內容說明，年紀越大，一生中發生的事情多樣，更是遍嚐人生百態，所以老者會哭泣是特別嚴重的大事，更是喻指著非裔美國人因為曾經失去過原來位在非洲家族與家人，因此即使經歷過豐富的人生體驗，也不能忍受失親的錐心之痛，突顯出非裔美國人對家庭、家人的重視。



第三節 人物形象

運用特定的形象來表達言此意彼也是一種喻指的策略，「作家針對需要表現的描寫物件，對文學傳統中的一些基本意象的修訂或者改寫，從而含蓄地表達作者對描寫物件的態度」(朱小琳 144)。在《我叫巴德，不叫巴弟》文本中，可以發現克提斯多以人物形象來進行舉例，而這些人物形象也以非裔美國人為主，僅出現一位傳說神話的人物與一位美國白人為例，然而整體來說，這些人物對於非裔美國人來說都是眾所皆知的，其所代表的形象對於非裔美國人來說自然也就別具意義。為突顯這些人物形象所喻指的意涵，將以他人對巴德的描述、巴德對自己的期許、巴德對自己的認知以及其他等四種情形進行探討。

一、他人對巴德的描述

「左撇子路易斯摸著我的頭說：『看看這顆頭，我從沒看過這麼像的。這男孩看起來就像是從喬治·華盛頓·卡芬⁹實驗室，長腳偷跑出來的花生。你確定不是從阿拉巴馬州的吐斯基來的嗎，巴德？』」(155)

這段話是剛認識兩天的左撇子·路易斯對巴德頭型的形容，他認為巴德的頭型就像是一顆花生，因此讓路易斯聯想到發明數百種花生產品的美國農業化學家喬治·華盛頓·卡芬，因為卡芬也是非裔美國人，因此他所擁有的成就對其他的非裔美國人來說是非凡的，同樣也會讓身為同一族群的其他非裔美國人深感與有榮焉。或許是這個原因，讓路易斯在舉例時會迅速的聯想到此人，雖然讓卡芬功成名就的是一顆小小不起眼的花生，但這顆小小的花生確讓卡芬發明出各式各樣的花生產品以享譽美國，這些由卡芬所發明出來的花生產品造福許多人類。因此對巴德的頭型以卡芬實驗室逃出的花生來形容，雖然以花生來形容巴德看似有貶低的意味，但更可以從這段敘述中發覺到其蘊含了「褒」的意思，而不敢小看巴德這個人，因為他可能也會如同花生一般，雖然看似並無特別，但最終卻被研發出許多用途而令人驚嘆，指出巴德可能會有令人不可小覷的未來的意思，呼應了

文本末了時，克提斯對於巴德吹奏薩克斯風表現的描述，也見到克提斯藉此喻指出非裔美國人擁有無限寬廣未來的可能性。

二、巴德對自己的期許

當巴德被困在亞默斯夫婦的小屋中，面臨著黑暗中蝙蝠的威脅，他是如此的對自我進行期許的，「我再度舉起耙子，閉上眼睛，像傳說中能一擊斷樹的巨人保羅·拜揚（Paul Bunyan）揮出耙子」（45）。拜揚是美洲開疆闢土傳說中的人物，據稱身為大巨人的他一出生就擁有神力，他最著名的成就是手持斧頭與他的同伴一頭藍牛寶貝共同開闢了美洲的大峽谷地形。基於神話傳說，可以得知拜揚是擁有巨大神力的象徵，如同希臘神話中的大力士海格利斯（Heracles），因此巴德期許自己能像拜揚一樣，意指巴德希望自己也能擁有如同拜揚一般的驚人神力，讓自己得以藉由耙子的力量來突破目前所面臨的困境，以獲得選擇自己人生命運的機會。當然，獲得全新的機會全憑力量是不夠的，但對當時的巴德而言，以巨大的力量解決蝙蝠是唯一的選擇，因為在黑暗與恐懼的雙重威脅之下，巴德已經無法運用腦袋來進行思考，他只想到以力量與蝙蝠決勝負。

結果巴德順利的擊敗蝙蝠，但同時他也遭受到大黃蜂的攻擊，這時他才明白原先在驚慌之下看到的蝙蝠原來是大黃蜂的蜂巢，心急的巴德在大黃蜂群聚攻擊下拼命撞門，「這次我瞄準房門，伸出雙手，就像保羅·羅伯森（Paul Robeson）在足球場上跑步的樣子」（46）。羅伯森是個非裔美國人，他同時也是個美式足球、籃球、棒球及田徑場上的運動好手，他因為美式足球場上的優異表現而廣受稱許，被喻為「美式足球場上最會快步跑的人」，但是羅伯森並不以自己的表現為極致，他參與過許多的活動及工作，擔任過作家及歌手、參與過戲劇演出等等，他更致力於爭取非裔美國人的相關人權運動，然而活躍的他也受到美國當局政府的監控，因此羅伯森深受非裔美國人的愛戴。巴德希望自己能擁有保羅·羅伯森在美式足球場上的速度與爆發力，期盼能衝破小屋的房門，躲避大黃蜂的攻擊。

克提斯引用了拜揚與羅伯森兩人來描述巴德對自己的期許，希望巴德擁有拜

揚的巨大神力及羅柏森跑步時的爆發力，因此可說兩者為克提斯期許巴德能擁有力量，才能改變正面臨的一切危機以脫離威脅。對一個孩子來說，受限於體型及能力，因此強大力量的擁有自然是缺乏的，然而克提斯隱藏在此的意涵不僅局限於此，他想要表達的是對非裔美國人來說，不論是大人或小孩，他們所需要擁有的力量不僅僅是肉體上的力量來進行勞力工作，更重要的是他們在社會上、政治上的力量展現，擁有足夠的力量來推動非裔美國人的福利與權力，如此才能改變非裔美國人在當下所面臨到的不平等對待，得到真正的平等與自由。

三、巴德對自己的認知

巴德趁著夜半逃離亞默斯家，「我就像全民的頭號公敵，如果 J·艾得格·胡佛¹⁰和 FBI 現在看到我，我的麻煩就大了」(53)。一九〇九年調查局依據前一年要求美國司法部下的特派員直接隸屬於總督察下的行政命令成立，而 J·艾得格·胡佛於一九一七年進入美國司法部工作，一九二一年成為副局長，一九二四年成為局長，在胡佛擔任局長任內，調查局進行了多樣的改革，如：鑑識部門的成立、新進幹員訓練班、被授權得以進行全國性和銀行與聯邦儲備銀行的竊盜案等，一九三七年更被正式命名為聯邦調查局，即 FBI，並於一九三六年獲得得以進行有關顛覆政府活動調查的授權（凱斯勒 368-373），至此 FBI 的權勢發揮到極限。克提斯在此提及胡佛與 FBI 兩者，一為美國在經濟大蕭條時間的風雲人物，一為擁有調查、搜索權力的政府所屬機構，但巴德只是對陶德惡作劇後逃家，克提斯卻把巴德的罪行誇大比喻成全民公敵般，不但讓大權在握的中央情報局局長密切注意，而中央情報局的聯邦警察也會進行對巴德的追緝行動，如此誇大的認知，加強說明巴德認為自己是很重要的人物。

此外，巴德會以罪犯來形容他自己的行為。「我必須非常小心，雖然已經半夜，雖然我壓低身子，在街上偷偷摸摸的走著，就像美少年佛洛伊德¹¹」(55)與「哇喔！如果我繼續碰到這種事，一定可以擊敗娃娃臉尼爾森¹²，取代他成為 FBI 十大通緝要犯之一」(139)！美少年佛洛伊德因參與劫獄事件，槍殺了許多法治人員，

而遭到 FBI 的通緝，雖然他四處潛逃，卻仍免不了因為警方的追捕而被槍殺身亡。而娃娃臉尼爾森的罪行包括偷竊、搶劫、走私、殺人，後來還加入了狄林格的犯罪集團，最終死於槍下。而當巴德被迫要向加害他的陶德道歉時，巴德如此形容自己，「我低下頭，開始連串的向他道歉，就像約翰·狄林格（John Dillinger）連發射擊一樣」（33）。對一個人道歉卻使用了以槍「連發射擊」這樣的詞語，可以得知巴德對於陶德的所作所為依舊是不認同的，也對自己被迫要道歉一事感到氣憤。非裔美國人的約翰·狄林格在美國經濟大蕭條時期是一名惡名昭彰的小偷，狄林格不斷搶劫銀行、殺害員警，犯下許多罪行卻屢次得以逃離警方的攻堅，因而受到當時聯邦調查局局長胡佛的注意，組織追緝的小組專案處理，最後狄林格不敵被朋友出賣而死於聯邦警察的槍口下。在此可見到巴德比喻自己為狄林格這一號搶劫殺警的暴徒，將小小的一樁道歉誇大為狄林格用槍兇狠射擊的情境，以凸顯出自己的不滿。

巴德對自己偏差行為的認知以惡名昭彰的非裔美國人罪犯來進行形容，嚮往著自己可以比這些罪犯更厲害並超越這些罪犯的成就，由此可見這些罪犯隱然就是巴德崇拜的偶像。不論是狄林格，或是美少年佛洛伊德、娃娃臉尼爾森等人都是在一九三〇年代美國社會中響叮噠的重大通緝罪犯，巴德為什麼會對這些重大罪犯產生仿效或超越他們的興趣？從文本中所提到的一段敘述中可以知道答案。某個寄養家庭中的人曾告訴巴德「睡得那麼淺，一定有犯罪傾向」（150），只因為在睡夢中有人走進身邊，就會使巴德受到驚嚇而立刻驚醒過來，這樣的情形竟然讓他人對巴德這個孩子的認知成了未來罪犯者的候選人，而巴德深深的受到這一句話的影響，所以巴德也自認自己未來一定會變成罪犯，導致他對自己的所作所為，尤其是負面言行，都予以誇大且嚴重化。

以上均可以見到巴德對自己言行的認知顯現出一種幽默的氣息，但這種幽默並非是要引人發笑，而是要凸顯深藏在幽默之後的喻指意象。人藉由他人的觀點來獨斷判定自己是何種人並且深信不疑，無論對受評人而言或是對評論人而言，

這都是件很可悲的舉動。巴德對自己的認知更展現出一般社會中對於非裔美國人的看法偏向負面、消極，對於非裔美國人的期待似乎除了傑出的罪犯外，就找不到其他可以供參考的偶像人物或說法。克提斯在此喻指出美國社會對非裔美國人所持的偏見不僅影響了他人對非裔美國人的看法，連帶的也會影響到非裔美國人對自己的看法。

四、其他

(一)、「吹口琴的人說：『不，孩子，你在找的是胡佛村，是「佛」，不是「普」，就像霍伯特·胡佛總統（President Herbert Hoover）的「佛」一樣』」（90）。

文本中對於胡佛村的介紹為「一排排由箱子、木頭和布拼湊出來的茅房和小屋」（87），脆弱的只要強風一吹就會將胡佛村吹走了，這是巴德與蟲蟲為了打聽往西部探險火車消息的地方，因此巴德對胡佛村的期待是很大的，卻沒料到與理想不符，雖然如此，巴德並沒有因此表達出任何失望的舉動。吹口琴者告訴巴德胡普村是先前對於這個地點的誤名，這個簡陋村落的命名是來自造成美國大蕭條的總統名字，吹口琴者還表示「胡佛先生努力的要讓每個城市都有個胡佛村，好像取了別的名字就犯了法似的」（90），顯見胡佛村命名的由來是根據胡佛總統，也因為胡佛總統施政的關係，所以許多城市附近都有胡佛村，可見胡佛村跟胡佛總統有很大的關係。文本背景設定的年代在 1930，當時美國經濟大蕭條導致許多美國人失業，對此美國人多歸咎於當時的胡佛總統施政成果不佳，因此不論現實中是否真的有「胡佛村」這一個聚落型態出現，克提斯也欲藉由文本中「胡佛村」的出現來喻指出非裔美國人同樣對於胡佛總統施政結果不認同。

(二)、「『我知道他會跟你講什麼，可是我還是必須提醒你，孩子，一個黑人小孩沒有太多地方去做單獨旅行，特別是在陌生的密西根州。這個州的居民大概都是黑心的三 K 黨，不過看起來就像是約翰·布朗¹³。你知道誰是約翰·布朗嗎？』」（185）

這段話是左撇子路易斯對巴德所說的，文本中對於巴德原先身處的社會環境

並沒有特別的敘述，但也並非都沒有相關的說明。透過這一段對話中可以知道巴德原先所處的環境，居民善惡難辨，依據左撇子路易斯的說法，密西根州居民多數是種族偏見嚴重的白人，這些居民雖然看起來對待非裔美國人如同爲了非裔美國人福利努力的約翰·布朗先生一般良善，但事實上他們可能是面善心惡，會因爲種族偏見的關係而隨時在非裔美國人背後倒捅一刀，或是身爲奉行白人至上主義者（三 K 黨），明顯表現出對非裔美國人歧視的態度。而追溯到巴德之前寄養的家庭亞默斯家的態度先後不一致的矛盾情形，先是有愛心的收養無家可歸的寄養兒童，卻又對待收養兒童以差別待遇，如同社會階級中的低等人一般，雖然不知道亞默斯一家人是否也是白人至上主義的奉行者，但這一家人對待巴德的態度也可以理解或許受到社會環境的影響。

克提斯將「約翰·布朗」此一人物透過文句敘述上的使用，表達出更廣泛且多種的意涵，以致「約翰·布朗」在此脫離了其原先的用意，不僅是彰顯現實社會中布朗爲非裔美國人爭取平等所做的努力，在文本中同時也用於喻指面善心惡的白人，特別是指以惡劣態度對待非裔美國人的白人至上主義者。

（三）、「『我現在就想像得到，我從沉浸在桃樂西·丹迪莉吉的美夢中（Dorothy Dandridge），突然置身在清晨兩點半的密西根州歐華梭市外的路上，眼睜睜地看著自己的車子和人血被人載走，只看見你伸出儀表板上的花生頭』」（146），以及「她說：『不管暗不暗，就連瞎子理蒙·傑佛遜¹⁴都看得出這個小孩的眼睛不對勁。你的眼睛怎麼啦，巴德？』」（210）

兩段敘述中，出現的「桃樂西·丹迪莉吉」與「瞎子理蒙·傑佛遜」兩個人名都是非裔美國人。前者是聲音優美的歌手，普遍受到美國人的喜愛，不論種族均陶醉於丹迪莉吉的歌聲中，在當時美國大眾娛樂業赫赫有名。雖然丹迪莉吉因膚色關係不得與白人共同使用餐廳設備及泳池設施，而被迫僅能在泳池對外開放結束後使用泳池，且在丹迪莉吉使用完泳池後，飯店人員全面以大量的消毒藥水來徹底清潔泳池，這些來自種族隔離政策下的種種限制雖然令非裔美國人感到激

憤，但丹迪莉吉因為她在娛樂界上的成就與名聲，而得以入住到具種族隔離限制飯店的頂樓豪華套房，脫離當時非裔美國人僅可以居住的飯店簡陋地下室，不可諱言的是她享受到當時非裔美國人所未曾獲得的高級待遇。後者廣受美國人歡迎的藍調盲人樂手，雖然眼盲，卻能以吉他演奏出許多動人心弦的藍調樂曲，因為他的吉他彈奏技巧出神入化，配合他獨特的嗓音以及其作曲的能力，瞎子理蒙·傑佛遜又被稱為「藍調之父」，他也錄製很多藍調歌曲出版，且在美國各州四處巡迴演出，讓他的聲名遠播。克提斯藉由左撇子路易斯與湯姆斯小姐這兩個關切巴德的大人來提出丹迪莉吉與傑佛遜這兩個人物，令人感受到對丹迪莉吉與傑佛遜這兩個人物的喜愛與友善，同時，也透露出對開始接觸音樂的巴德有很大的期望，希望巴德將來在音樂上的成就也能如同兩人一般傑出，為非裔美國人獲得更好的福利待遇，也喻指著非裔美國人可以藉由其成就來突破更多的限制、獲得更好的權益此一事實。

(四)、「左撇子聽起來很像是搶劫犯的名字。就像機關槍凱利¹⁵拿槍指著某個可憐的蠢蛋時會說：『左撇子，就是這傢伙出賣我，幹掉他！』唸起來的確很順口」(172-173)，以及「哦喔。也許這是他和艾爾·卡彭¹⁶搶銀行得來的贓物呢」(178)！

這兩段話是深陷於警察臨檢的危機中，擔心被警方查獲自己離家出走的巴德在當時對於左撇子路易斯名字及言行的感覺描述，從描述中可以發現巴德對於左撇子路易斯的信任產生了動搖與不安，因此出現很多的臆測。

機關槍凱利是名綁票犯，雖然被綁的富豪毫髮未傷，幸運得以生還，但因綁票計畫周詳及成功，事後依然引起美國警察單位全面性的調查。當同夥落網後，經過詳細的追查，凱利也受到聯邦調查局探員的圍捕，幸而他即時向聯邦調查局自首投降，保全了性命，最後在監獄中死於心臟病。艾爾·卡彭是美國知名罪犯、美國黑幫頭號人物，又被稱為「芝加哥地下市長」，他擔任黑幫首腦期間，曾長期犯下走私、賭博、聚眾鬥毆等許多罪行，手段殘暴兇狠，黑白兩道均對他十分畏懼，勢力遍及軍、政、司三界，但有關當局卻遲遲無法找到有力的罪證來

將他定罪，最後只好以「逃漏稅」的名義將他逮捕，在服監期間卡彭漸漸喪失對黑幫的控制權，以致當他出獄後已無法掌握黑幫，只好隱退，最後因病逝世。

「凱利」與「卡彭」兩人均是屬於智慧型犯罪者，前者策劃了成功的綁票案，後者長時間犯罪卻未留下罪證，巴德使用兩人來形容左撇子路易斯，可見巴德認為左撇子路易斯是屬於智慧型的犯罪者。而人們無法從表面上察覺到智慧型犯罪者的犯行，以致於會受到欺騙，巴德在此之前對左撇子路易斯是絕對的信任，所以此時巴德因為覺得自己可能受到了左撇子路易斯欺騙的疑慮而產生不安，既怪罪自己怎麼沒有戒心去提防左撇子路易斯的陰謀，也以左撇子路易斯為一名高明的智慧型犯罪者為由，來解釋自己遭受到欺騙的原因。

「凱利」與「卡彭」兩人都是一個犯罪組織的首腦，前者是綁票集團策劃者，後者掌握美國黑幫大權，顯現出克提斯認為左撇子路易斯是一名偉大的首領，根據文本中的作者序中得知，克提斯以自己的外公為藍本，創造出「左撇子路易斯」這個角色，克提斯對於自己的外公事蹟描述甚多，除了是火車站中六、七名行李搬運工之一，而在非裔美國人社群中頗有地位外，亦擔任非裔美國人棒球小聯盟的投手，後來也曾開餐廳，更成為大湍城第一個非裔美國人計程車司機，相較於對於祖父的簡單敘述：樂手、司機、船長與卡車畫家（10-12），外祖父的生活經驗多且豐富，可以自此觀察出克提斯對於自己外祖父的崇拜之心，故賦以左撇子路易斯以「首領」的領導性角色，也喻指出擁有豐富且多元的生活體驗對非裔美國人而言是十分受到推崇的成就。

第四節 喻指的真意

喻指意象藉由守則條例與人物形象不斷出現在文本故事中以引起注目，對於《我叫巴德，不叫巴弟》中守則條例與人物形象的探討可以歸納喻指意象表現出以下幾點：

一、文本喻指出對當時社會制度的不滿。

克提斯在文本中並未直接呈現出黑白種族間的對立情形，反而以婉轉的方式間接呈現，因此在文本中所提及的人物形象以及守則條例都成為克提斯喻指當時社會不公的工具。以約翰·布朗來喻指身為美國白人的布朗都對社會種族歧視此一不平等現象表達出正義之聲，且站在非裔美國人這一邊為他們爭取應有的權利；但也喻指美國白人可能是面善心惡，宛如三 K 黨黨員一般，克提斯強調對當時社會種族隔離制度的不滿感受；以霍伯特·胡佛總統對當時的政局表示失望，喻指因為當時社會經濟制度失敗，而導致大眾不但失去工作還流離失所，每天為了生存與自尊而努力、奮鬥，同時也對美國白人與非裔美國人面對困境的態度進行對比，一個消極、一個積極，以透露出非裔美國人無論面對任何處境都能秉持樂觀積極的態度。「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」的條例在文本中常常出現，條條均突顯出非裔美國人正面對著種族不平等的社會制度，以至非裔美國人必須依靠「說謊」這樣的社交技巧來生存下來，而面對著掌權者種種刻意或無意的刁難，非裔美國人也必須發展出一套自己的智慧生存法則來應對，遠離麻煩、不要太過相信他人給予的保證與承諾、不輕易讓他人知道你的致命點以避免遭受到打擊等，種種條例均提示著弱勢者如何對抗掌權者，也彰顯出社會不公及對其的批判。

此外，因為非裔美國人在當時的社會階層中受到種族隔離上的對待，因此非裔美國人可以說是被輕視的，在社會性別權力以男性為主的潮流下，非裔美國人當中的女性族群更是被默視的一群，故非裔美國女性所受到的社會差別對待總比

非裔美國男性更嚴重。在透過對第三十九條守則內容的深究探討，也可以發現克提斯意圖喻指出非裔美國女性在當時社會中所遭遇到的對待比一般非裔美國男性更低落這一不平等的事實。

二、守則條例喻指出非裔美國人歷史經驗的智慧結晶。

「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」在文本中共出現十二條，但這些守則都不應當只是一個十歲的孩子能創造出來的，透過這種與現實不符的對比情形，能見識到非裔美國人因為歷史累積的經驗，而發展出不同的應對方式來維護自己的生命財產。若要相信這些守則條例當真是十歲的巴德所創造出來的，那麼突顯出來的另外一個面向則是巴德在社會上的經歷豐富，這必然與巴德在六歲與十歲間在兒童之家與寄養家庭間來來去去，遭遇到各式各樣的人，提前接受社會化的成果，才會讓巴德擁有足夠的經驗去創造這些條例。不論是哪一個面向，克提斯藉由「巴德·卡德威創造有趣生活、成為超級騙聖守則」不但表達出非裔美國人智慧的累積，更沈重的喻指出非裔美國人要在社會中生存下來所必然要發展且學會的基本技巧。

三、人物形象喻指展現出非裔美國人能擁有多元表現的可能性。

現代傑出的非裔美國人很多，他們的成就已經不僅僅局限於一般體力性的體育活動，事實上非裔美國人在各方面的表現都有驚人的成就，不論是文學上、大眾娛樂上、科學上。然而在一九二〇、一九三〇年代來說，種族歧視嚴重的當時社會對非裔美國人的認知是不公平且負面居多的，許多非裔美國人在當時社會並不能受到一般民眾所能接受到的平等對待，自然也不能享有平等的權利與機會。兩個時間點因為社會風氣與世界潮流的影響，對非裔美國人有了截然不同的對待方式，也讓非裔美國人擁有更多元的選擇與發展空間，這是克提斯期待身處在現今社會的大眾能夠注目到的現象，因此透過文本中人物形象的喻指策略，期望大眾可以再度意識到人對自我認知概念的構成會因受到來自他人的眼光影響而令人有仿效的心態。

克提斯也注意到環境對一個孩子心理狀態的影響深刻，非裔美國人所受到的他人眼光會受到種族隔離政策影響以致帶有輕視與敵視的心態，因此對非裔美國人來說，在他們成長的歷程中或多或少都會受到他人的偏差對待，而往如他人所設想的負面期待去發展，就如同文本中所提到的罪犯們一樣。這些負面的看法與期待對成人影響不小，對青少年來說影響的時間更長久，影響的效果將更巨大。文本中的巴德只是一個十歲的孩子，當母親在他六歲時過世後，可以想見的是巴德來回於兒童之家與寄養家庭之間，在社會環境下磨練、成長，自然也受到社會上人各式各樣的對待，就因為一個寄養家庭中的大人告訴巴德他將來可能是一名犯罪者，這種負面的期待深深影響了巴德的想法，讓巴德自認為自己是一名最佳 FBI 罪犯的人選，在自我概念的認知上也均以 FBI 犯罪人物來進行比擬。而其他和善的同族裔大人所提出的樂壇傑出人物形象來鼓勵孩子學習效法，表達出非裔美國孩子能夠朝向正向發展的期望。克提斯使用了正、反面對比的手法來強調不同觀點或立場的人對非裔美國孩子未來期望上的差異，喻指出在開放式且正向的期盼下，非裔美國人不但能擁有更多選擇機會，也能在各方面擁有良好表現的可能性。

第五章 結論

第一節 歷史經驗造就非裔美國人文化特色

一九三〇年代的非裔美國人「仍舊遭受到的不平等、缺乏公民權、歧視與種族隔離」(杭廷頓 156)，作為奴隸的後代「對生活有著特殊的感受與體驗」(胡笑瑛 38)，非裔美國人小說也因為非裔美國籍作家獨特的社會背景而與美國白人主流文學有很大的差異，因此在非裔美國籍作家的文學作品中，特有的歷史經驗往往會充斥其中，而在《我叫巴德，不叫巴弟》中也可見到蘊含著大量非裔美國人歷史經驗的特色。

在文本的〈作者序〉中提到，文本中的兩位長者左撇子路易斯與賀曼·E·卡洛威分別以克提斯外祖父與祖父為藍本所創造出來，也因此他們都擁有與真實人物一樣的職業與部分經歷。然而克提斯只能靠書籍資料來瞭解外祖父與祖父生存年代的社會情形，對此他感到對自己非常失望(10-13)，或許是因為如此，克提斯似乎藉由在文本中創造出的這個十歲非裔美國籍青少年巴德的角色來代替自己與外祖父、祖父共同經歷當時社會生活的種種挑戰，以彌補自己來不及擁有前人生活經驗傳承的遺憾。

巴德的命名現象歷經人物姓名、錯誤命名、綽號，最終尋回真實姓名，這段過程不但呼應著非裔美國人各種時期的經驗遭遇，更強調出非裔美國人對命名權力的獲得也是歷經多年艱辛的抗爭。沒有堅持自己的姓名就會被他人輕視以待之，當被人以錯誤姓名稱呼才得以學到社會適應的技巧，如果沒有綽號就無法證明自己屬於一個團隊、擁有了赤誠以待的夥伴，若沒有找到真實姓名就無法找到真正的血緣、真正的家人，那麼飄蕩在社會中的身心都必須時時刻刻保持戒心、無法真正的休息。文本顯露出命名是力量與權勢的展現(劉向東 78)，擁有命名權也象徵著掌握非裔美國人自己命運的主導權，對非裔美國人意義重大，非裔美國人所擁有的各種命名現象，均承載著非裔美國人奮鬥過程所遭遇的歷史傷痛。

爵士音樂樂曲中往往蘊含了長年受到創傷的非裔美國人所累積的悲慘歷史經驗。十七世紀時，音樂深入非洲人生活，即使販奴者極力欲消除其文化，卻無法消除音樂，對非裔美國人來說，音樂等同其人生中的種種（固若尼克 14）。當非裔美國人的自由、信仰、語言及身心受到了壓抑與控制時，音樂始終陪伴在非裔美國人的生活中，激勵他們、鼓舞他們，安慰他們的身、心、靈，最終發展出的爵士音樂即為其達到顛峰的成就，也對世界音樂界影響深遠。克提斯有計劃的安排巴德在尋親過程中一步步的接觸、認識爵士音樂，最後更讓巴德擁有薩克斯風這一個新興的爵士樂樂器，未來有機會成為外祖父爵士樂團的成員。尋親之旅就等同於尋「心」之旅，當巴德找到自己的親人時，他也找到了非裔美國人精神文化的歸屬之處-爵士樂，得以安頓他的精神與心靈。演變至今，爵士樂也已經不只是屬於非裔美國人的創造藝術形式，也可以說是美國的大眾通俗文化之一，它是非裔美國人在世界音樂中了不起的成就和貢獻，也是美利堅民族引以自豪的獨創藝術形式(程靜、劉玉梅 108)，而爵士樂中所有擁有的非裔美國人歷史經驗依然隱含在其中，豐富著爵士樂的情感。

對於非裔美國人，多數人會自膚色或來源地來做直接的判斷，但其實這對非裔美國人而言其實並不完全公正。此外，社會大眾因為受到社會主流態度的影響，對於非裔美國人長期給予負面偏差的刻板印象，如：犯罪者。在《我叫巴德，不叫巴弟》的文本中，巴德正因為感受到他人對自己的印象與期望是偏差的，因此對自己的認知朝向要超越同樣是非裔美國人的 FBI 十大通緝要犯為目標，成為巴德所崇拜、想要效法的偶像人物，此外，巴德用來形容他人的人物形象也是以罪犯為主，如：以卡彭及機關槍凱利來形容左撇子路易斯。在正面的表述上，他期望自己能夠擁有宛如拜揚及羅柏森般強壯能夠突破困境，凸顯出巴德認為擁有肉體力量的重要性，在美國歷史上，「奴隸制是南部種植園經濟發展的前提條件」(陳靜瑜 250)，非裔美國人在奴隸時期就被視為是宛如牲畜般的勞動力，看似克提斯提出正面的人物形象來自我形容巴德的角色，卻也不可忽視其背後所蘊藏非裔美

國人等同勞動力的喻指意象。透過這些人物形象，克提斯也喻指出他人對非裔美國人的負面刻板印象對非裔美國人的影響，尤其是對一個非裔美國籍青少年來說更是深遠，它將深深影響到非裔美國籍青少年對自我的認知與期許。克提斯透過其他友善大人使用的優秀非裔美國人人物形象，冀望大眾能明白非裔美國人在各行各業上都有出色的成就，除了體力展現的體育場上外，還有科學、大眾娛樂音樂等方面的優異表現，絕對不僅局限於巴德所認知到的罪犯而已。守則條例的內容更喻指著歷史生活經驗在非裔美國人中代代相傳的重要，將是他們在社會中所必備的生存策略。



第二節 自由與平等是非裔美國人恆久的訴求

文學對「爭取自身政治、社會和經濟等基本人權方面的強大推動作用」(覃承華、郭小娟 59)，它的重要在一九六〇年代非裔美國人民權運動中展露出來，因為傳承自非裔美國人的文藝復興期間文學的興盛，讓非裔美國人整體的社會地位雖然還是比不上美國白人，但與先前社會情況相比，卻已經有大幅度的改善(陳靜瑜 286)。

巴德母親認為「巴弟」是一個貶低人的名字，這代表著他人對自己的輕蔑，因此堅持巴德不可被錯誤命名為巴弟，而許多稱呼巴德為巴弟的人對巴德也多不友善，如：兒童之家的社工小姐、亞默斯家的陶德等，錯誤命名展現出來社會上的歧視風氣，讓不論是大人或是小孩都可能會因為深受歧視影響而產生偏差對待，因此文本中可以見到克提斯以一再重複的「我叫巴德，不叫巴弟」這一句話企圖更正他們的歧視眼光，除了強調個人的價值外，也冀望大眾能重視非裔美國人的存在價值，希望不要受到輕視、能獲得平等的對待。

爵士音樂是非裔美國人的驕傲，爵士音樂基於非裔美國人長期以來音樂特色的基礎，在多元且平等的社會風氣中融合了來自非、法、美等地的音樂曲風而形成，它的隨性、自由強調樂器及人聲都能在平等地位上進行對話、互動，而透過樂音流露出強烈的情感，不但得以串連起非裔美國人的心靈交流，感動了世界每一個角落的人，聯繫人與人間的情感，也能傳達出非裔美國人心理深層對自由、平等、滿足的訴求。

克提斯透過人物形象及條例守則條例喻指出一九二〇、三〇年代社會種族風氣，除了對非裔美國人充滿敵意與偏見外，對非裔美國人中的弱勢者-女性的嚴重漠視，讓他們想要在社會中生存實屬不易，這也是長期以來的社會現象，克提斯藉由巴德母親的遭遇提出此一現象。對克提斯來說，代代相傳的生活經驗將是協助非裔美國人獲取平等、自由及滿足的利器。

透過文本作品的書寫，非裔美國籍作家克提斯將對社會生活上的種種不滿蘊含其中。期望透過文學文本的閱讀讓社會大眾正視到非裔美國人在社會上所遭遇到種種不平等、不自由、不滿足的事實，進而能與非裔美國人共同為打造人人真正平等、真正自由、真正滿足的社會環境而努力。



第三節 具備雙重意識是非裔美國人的認同特色

《我叫巴德，不叫巴弟》為非裔美籍作家所書寫的以非裔美國籍青少年為主角的文學作品，克提斯以巴德的經歷將非裔美國人的歷史再現出來。非洲大陸對非裔美國人來說就像母親，它提供家的溫暖，而遠離非洲大陸的非裔美國人彷彿離開了母親的懷抱，最後失去了對非洲大陸的記憶，失去母親的巴德就如同失去非洲大陸的非裔美國人無依無靠。在美國土地間宛如無根的浮萍一般四處飄泊在各個美國白人奴隸主的家中，往往像個有價值的財產轉移、買賣，毫無自己可以選擇的自由，這種宛如「黑金」般的價值讓巴德得以被寄養家庭收留。非裔美國人極力掙扎、爭取存活的机会，也努力保留各種根源於非洲大陸的文化特色，留下對非洲大陸的點點滴滴記憶，因此遭受到不當對待的巴德決定如同非洲奴隸般投奔自由，企圖以在社會中所學得的常識、智慧與歷練來幫助自己在社會中生存，對於母親的思念時時以母親的遺物或是與母親共同的回憶陪伴在巴德身邊。已經過世的巴德母親也代表著非裔美國人無法再度回歸到非洲大陸文化中此一事實，非裔美國人剛來到美國時過著被奴役、毫無人權的生活，當非裔美國人有能力回溯自己的源頭時，卻發現已經在不知不覺中遺忘了自己所屬的語言、土地，非裔美國人雖然知道自己或祖先來自非洲大陸，但他們卻已經遺忘自己或祖先來自非洲大陸的哪一地區？哪一部落？因此，廣大的非洲大陸成為他們的「家鄉」，而他們卻不知自己該回到、置身非洲大陸的哪一個角落？導致非裔美國人雖然追求原生家鄉、土地、族群的皈依，而如今，他們已發現自己再不可能回到一無所有的非洲大地，確切的找到自己的族群、土地、家鄉所在，所以雖然在二十世紀初由噶威(Marcus Garvey)提出「重返非洲」的主張(《文學的多元文化軌跡》19)，引發日後美國政府推動送非裔美國人回非洲大陸的政策¹⁷，但更多的非裔美國人卻發現自己已經失去了對非洲大陸的記憶。對失去家鄉、土地、族群的非裔美國人來說，美國是他們的新家鄉、新土地、新族群，是他們寄居的地方，對失去過去非洲祖

先歷史的非裔美國人而言，他們「屬於最古老美國人之列，他們的文化傳統幾乎完全在美國土地上所形成」(陳靜瑜 244)，所以唯一之策只有在美國建立新的祖先歷史，從踏上美國土地的那一代祖先開始，創造專屬於非裔美國人的原鄉歷史、記憶與文化。文本中基於對母親的思念之情，巴德轉而希望找到與母親有關的家人，於是在尋覓的過程中，他學習了爵士音樂文化，與素未蒙面但卻血脈相連的外祖父重逢，「我們重新出發吧，媽媽，只是這次我簡直等不及了」(293)，這一句話充滿了巴德對即將展開新人生的興奮之情，也發現非裔美國人只能選擇在新的大陸承續舊的非洲大陸歷史經驗與文化的無奈，而在新的土地來發展新的生活，並且把非裔美國文化發揚光大，就成為非裔美國人對美國新生活的期盼。

文本中秉持非裔美國籍文學的特色去回溯、記載祖先的歷史，強調找到價值，但對於非洲原鄉根源的描述及追尋並未出現在文本中，繼以代之的是對非裔美國人族群的認同。雖然班克斯認為，非裔美國人會「因其於社會中所經歷的種族歧視或差別待遇，而表現出更為強烈的族群認同感和群體感」(95)。但 沈堅在 2008 年 11 月 10 日文匯報〈國籍與族裔〉一文中談到：

「美國原本就是一個以移民為主的國家，其人口的絕大多數，是由五百年來世界其他大洲遷入的移民或其後裔構成的，大多數美國人都有自己各不相同的祖居地，五花八門的族裔背景，只是共同的國家認同意識，才將他們連接到了一起。」

認同對每個人都是很重要的，以往失去太多歷史過去的非裔美國人唯有在現在的國家、土地、族群尋求認同，過去對自我族裔的認同已經轉變為對美國這個國家、土地、族群的認同，考量到美國文化的多元性，過分強調族裔認同確會影響到族群的融合，因此族群認同是當今必然的認同趨勢，克提斯也在文本中巧妙的表達出此意。反之，弱勢族裔團體假若一味的「拒絕西方文明的結果，可能也將否認他們自己的文化遺產、經驗和族群認同」(班克斯 9)，當代多數非裔美國籍作家作品「均擺脫了那種表層的社會抗議形式，有機地結合兩種文化傳統和語

言特徵，將種族意識提升到生存意義和生命意義的層面中」(習傳進 16)，克提斯透過守則條例喻指出對於當時不公的社會現象，透過人物形象喻指出正向的看待非裔美國人的重要，他在文本中並未直接呈現出黑白種族間的對立情形來營造族裔認同的情境。在當前以多元文化為主導的時代趨勢下，各族裔已不再只注目於族群間的衝突問題，也強調內心的自我認同，不讓自我族裔受掌權者刻意的矮化，而藉由文學文本得以發現，弱勢族裔透過自我掙扎、自我認識，進而自我肯定也是一種認同族裔的方式，班克斯認為「非裔文化本身是源自於國內多元的非洲族裔、原住民族群和歐裔族群等不同文化特色間相互調和的過程」(班克斯 9)，在《我叫巴德，不叫巴弟》中對於黑白模糊化的書寫不同於非裔美國人講述的故事「一般都體現出弱者與謙卑者戰勝強者、傲慢者和蠻橫者等這類主題」(轉引自陳靜瑜 261)，可以發現非裔美國人族裔的認同可透過姓名、音樂、文學等找到自信與自尊，也顯示出克提斯不再過分強調族裔間的衝突對立，因此同時具備非洲人與美國人這樣的雙重意識也就成為非裔美國人認同上的特色。

註解

¹對於族裔的觀念雖然大致上是以洲際概念為主，如：亞裔美國人、非裔美國人等，但每個洲所蘊含的族裔概念卻又因種族、文化、歷史、地理環境等條件的不同而發展出迥異的族裔文化，因此又可分為日裔美國人、韓裔美國人、古裔美國人等。

²哈林文藝復興文學運動在一九二零年興起，主要發生在紐約市哈林的非裔美國人住宅區。在此時期，非裔美國人在戲劇、小說、詩這些方面的文學發展露出活力和創造力，非裔美國文學作家不再一味的模仿白人作家作品，也不再只寫作其方言式的作品，轉而以非裔美國人的生活與文化為寫作主題，讓非裔美國人重拾其族裔自信心。領導人物有洛克（A. Locke）、休斯、赫斯頓等。

³《頑童歷險記》又譯為《哈克歷險記》，主要描述頑童哈克·芬利與非裔奴隸吉姆流浪以尋求自由的歷險故事。

⁴《大嗓門傳奇》中的非裔美國人家庭均無出現姓名，僅用家庭中家人的稱謂以顯示描述的對象，「大嗓門」為此家庭中所豢養的獵犬名字。此文本中的非裔美國人之生存權力與自由絲毫不受他人重視，無權力去進行任何的抗爭以爭取權益。

⁵又譯為蓋茨，為非裔美國人，於1950年9月16日出生於西弗尼吉亞（West Virginia）的基瑟，1973年獲得耶魯大學學士學位，1974年和1979年分別獲劍橋大學碩士和博士學位，從1975年起，先後擔任耶魯講師、助理教授，1985年即33歲時任康奈爾大學教授，現任哈佛大學非洲裔美國研究中心主任、杜波伊斯人文研究會教授兼任非洲裔美國學術研究會主席，為非洲文學研究會、美國現代語言協會、非洲作家協會、大學語文學會等學術團體的中心成員。1970年至今，蓋茨已獲得十餘項基金獎及各類研究成果獎，發表專著、叢書十八部，論文近百篇，並擔任數十家期刊的顧問、編輯及撰稿人。蓋茨喻指理論研究的主要成果有：《黑人文學與文學理論》（*Black Literature and Literary Theory*, 1984）、《黑人形象：詞語、符號與種族性的自我》（*Figures in Black : Words , Signs and the “Racial Self”* , 1987）、裴 意

的猴子：美國非裔文學批評理論》和《啓蒙時期的黑人文學：關於種族、寫作和差異》(*Black Letters in the Enlightenment: On Race, Writing, and Difference*, 1986)。

⁶對非裔美國人而言，命名現象主要顯露出非裔美國人受壓迫的奴隸時期前後的現象。《我叫巴德，不叫巴弟》此一文本寫作於 1999 年，雖與當時奴隸時期有段時間上的差異，但此文本為克提斯刻意搜尋相關資訊所寫作，且書名明確的顯露出命名現象的重要，可見命名現象為克提斯所意欲彰顯的非裔美國人特色。

⁷錯誤姓名原意為在非裔美國人歷史經驗中為美國白人刻意歧視非裔美國人的表現，文本中雖然並未刻意顯露出美國白人歧視非裔美國人以造成錯誤姓名，但克提斯卻在書名或是文本中一再重複提出「我叫巴德，不叫巴弟」來突顯錯誤姓名的存在。考量到文本中姓名意涵的重要性且克提斯企圖表達非裔美國人特色，因此文本中的錯誤姓名雖然未呈現出明確的黑白對立立場，依然值得進行探索。

⁸「非洲」是片很廣大的土地，在這片土地上居住著的部族也多，部族與部族之間也時有爭戰，因此每個部族所擁有的語言、文化、習俗自然也就不盡相同。但因為對於非洲各部族複雜文化的陌生與未探究，因此許多學者大多未深入探究非洲每部族間的差異而僅以「非洲」這一個觀念進行呈現。

⁹原文英文版中並無譯註，但中文版於文本內容相關人名後夾有譯註。為使閱讀流暢，故將譯註移置於此。「George Washington Carver, 1864-1943, 美國農業化學家，發明數百種與花生相關的產品，其中包括花生醬。實驗室位於吐斯基(Tuskegee)」。

¹⁰同註解⁹之說明。「J. Edgar Hoover, 於一九二四年至一九七二年間擔任 FBI 局長」。

¹¹同註解⁹之說明。「Pretty Boy Floyd, 原名 Charles Arthur Floyd, 綽號 Pretty Boy, 美國 1930 年代的重大通緝犯，1934 年死於一場逮捕行動中」。

¹²同註解⁹之說明。「Baby Face Nelson, 一九三四年搶劫密西根州一家人民儲蓄銀行，同時也是多起刑案的兇手」。

¹³同註解⁹之說明。「John Brown, 1800-1859, 致力廢止美國黑奴制度的白人先驅」。他主張以暴力進行解放黑奴的運動，煽動奴隸起義，因此被稱為「19 世紀最有爭議的美國人」。

¹⁴同註解⁹之說明。「Blind Lemon Jefferson, 一九二〇年代美國最受歡迎的藍調樂手，從小便失明」。

¹⁵同註解⁹之說明。「Machine Gun Kelly, 美國一九三〇年代惡名昭彰的綁票犯」。

¹⁶同註解⁹之說明。「Al Capone, 一九二〇年代橫行芝加哥的黑社會首腦」。

¹⁷噶威提出的「重返非洲」主張是美國史上第一次由非裔美國人試圖組織的大規模返回非洲運動。二十世紀初，噶威認為非裔美國人自立，且在非洲擁有自己國家的時代已經到來，不應當繼續留在美國屈居於社會中的下層階級。雖然最後「重返非洲」的運動短暫而失敗了，卻也引發 1822 年美國殖民協會（The American Colonization Society）在西非為自由的黑人建立了一個殖民地，即賴比瑞亞（Republic of Liberia）。

引用文獻

一、研究文本

克提斯(Christopher Paul Curtis)。《我叫巴德，不叫巴弟》(*Bud, not Buddy*)。甄晏譯。
臺北縣：維京國際，2006。

二、引用書籍與期刊

王利霞。〈契訶夫短篇小說諷刺風格修辭解析〉。《黑龍江教育學院學報》
28.10(2009.10)：111-112。

王秋海。《爵士樂》。臺北市：揚智文化，1997。

王媛媛。〈《看不見的人》中的爵士樂〉。《南京曉莊學院學報》。1(2008.1)：79-81。

王齊偉。〈影響世界的美國黑人爵士音樂〉。《貴州大學學報》22.1(2008.3)：44-49。

王甦。〈爵士樂的"寵兒"-漫談薩克斯管及其教學〉。《大眾文藝》2(2009)：66-67。

石在中。〈魯迅小說的諷刺〉。《語文教學與研究》。4(2007.4)：8。

白麗萍。〈苦難中產生的音樂——談美國黑人流行音樂的起源、發展及演變〉。《藝術教育》3(2008)：86-87。

甘振翎。〈非洲裔美國黑人文學的命名現象〉。《福州大學學報》2(2003)：83-87。

朱小琳。〈視角的重構：論蓋茨的喻指理論〉。《外國文學研究》5(2004)：141-47。

克提斯(Christopher Paul Curtis)。《華特森家族驚奇之旅》(*The Watsons Go to Birmingham-1963*)。劉清彥譯。臺北縣：國際少年村，1999。

沈堅。〈國籍與族裔〉。《文匯報》。2008年11月10日。

吳錫德。〈解讀寓言的世界〉。《文學中的幽默與反諷》。臺北市：麥田，2003。

李冬鵬。〈從姓名看《所羅門之歌》中的尋根過程〉。《長春理工大學學報》
18.1(2005.3)：81-82。

李有成。《踰越：非裔美籍文學與文化批評》。臺北縣：允晨文化，2007。

——。《文學的多元文化軌跡》。臺北市：書林，2005。

李奕。〈地利、人和、天時-談美國爵士音樂的發展〉。《音樂生活》(*Music Life*)(2007.5)：77-78。

貝爾(Bernard W. Bell)。《非洲裔美國黑人小說及其傳統》(*The Afro-American Novel and Its Tradition*)。劉捷、潘明元、石發林、宋紅英、王琳譯。四川：四川人民，2000。

但昭偉、蘇永明。《文化・多元文化與教育》。臺北市：五南，1990。

周展。〈爵士樂探源〉。《福建教育學院學報》7(2002)：80-81。

固若尼克(Peter Guralnick)等。《The Blues 藍調百年之旅》(*Martin Scorsese Presents the Blues: a Musical Journey*)。李佳純、盧慈穎、陳佳玲譯。臺北市：大塊文化，2004。

杭廷頓(Samuel Huntington)。《誰是美國人》。高德源、劉純佑、石吉雄譯。臺北縣：左岸文化，2008。

胡笑瑛。〈20世紀美國黑人小說初論〉。《固原師專學報》24.1(2003.1)：38-39, 76。

洛吉(David Lodge)。《小說的五十堂課》(*The Art of Fiction*)。李維拉譯。臺北縣：木馬文化，2006。

翁德修、都嵐嵐。〈論托妮・莫里森小說中人物的命名方式〉。《江寧師範大學學報》23.5(2000.9)：79-81。

袁羽。〈即興表演在路上-爵士樂與凱魯亞克的《在路上》〉。《樂山師範學院學報》23.8(2008.8)：46-49。

班克斯(James A. Banks)。《多元文化教育概述》(*An Introduction to Multicultural Education*)。李萃綺譯。臺北市：心理，1998。

葉慈(Elizabeth Yates)。《自由人》(*Amos Fortune Free Man*)。滕鴻君譯。台北市：智茂，1993。

張翔一。〈台灣地區爵士樂聆賞風潮初探〉。臺北縣：國立台灣大學新聞研究所，2003。

- 張洪偉、蔡青。〈淺析《所羅門之歌》中的人名寓意〉。《外語與外語教學》4(2004)：32-36。
- 習傳進。〈20世紀美國非裔文學發展的三次高潮〉。《長江大學學報》28.4(2005.8)：14-16, 23。
- 陳法春。〈托妮·莫里森的人物命名方式及其翻譯〉。《天津外國語學院學報》4(2001)：5-8。
- 陳志杰。〈美國黑人的取名與黑人文化身份〉。《史學集刊》4(2008.7)：71-76。
- 陳靜瑜。《美國族群史》(*Ethnic American History*)。臺北市：國立編譯館，2006。
- 梁志健。〈《看不見的人》中的黑人音樂〉。《湖北教育學院學報》23.7(2006.7)：21-23。
- 湯森(John Rowe Townsend)。《英語兒童文學史綱》。謝瑤玲譯。臺北市：天衛文化，2003。
- 覃承華、郭小娟。〈試析人權在美國黑人文學中的凸顯〉。《南寧師範高等專科學校學報》23.1(2006.3)：57-59。
- 程靜、劉玉梅。〈《爵士樂》：歷史書寫與爵士精神〉。《雲夢學刊》28.5(2007.9)：107-109。
- 提羅(Frank Tirro)。《爵士音樂史(上)》(*Jazz: A History*)。顧連理譯。臺北市：世界文物，1998。
- 富全偉。〈初探爵士樂的起源〉。《科學諮詢》18(2007)：68-69。
- 賀冬梅。〈蓋茨喻指理論淺析〉。《湘潭師範學院學報》30.4(2008.7)：156-157。
- 傅慶堂。《浮生爵想——爵士印象(2)》。臺北市：世界文物，1995。
- 楊九華、萬小娟。〈爵士音樂的歷史—反訴的歷史〉。《交響-西安音樂學院學報》4(1997)：62-63。
- 蔡謀芳。《辭格比較概述》。臺北市：台灣學生書局，1990。
- 廖炳惠。《關鍵字 200：文學與批評研究的通用詞彙編》。臺北縣：麥田，2007。

廖莉雅。〈從斷裂到再連結：論珍妮・莫莉森《爵士樂》中的遷徙、記憶與文化議題〉。《華梵人文學報》4(2005.1)：113-160。

黎普曼(Edward Lippman)。《西洋音樂美學史》。方銘健譯。臺北市：國立編譯館，2000。

鄧素芬。〈指喻理論與非裔美籍文學批評〉。《湖南第一師範學報》7.1(2007.3)：115-17。

劉向東。〈《所羅門之歌》中的名稱與主題〉。《解放軍外國語學院學報》6(2000.11)：77-80。

韓笑。〈淺談歐美流行音樂的幾種風格〉。《理論界》4(2009.4)：166-67。

蘇綽(Dirk Sutro)。《JAZZ 爵士樂天才班》。黃勛秋譯。臺北市：大塊文化，1999。

三、外文書籍

Curtis, Christopher Paul. *Elijah of Buxton*. New York: Scholastic, 2007.

Gaines, Ann G. *Christopher Paul Curtis*. New York: Rosen, 2006.

Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University, 1989.