

## 蘇童文革小說中的身體書寫 ——以《河岸》為討論對象

石曉楓\*

### 摘要

蘇童的《河岸》以少年視角表現文革敘事，形成冷酷色彩與荒誕之特質，此種荒誕特質尤其展現在身體的書寫上。本文分由「河與岸的關係：從愚人船說起」、「看與被看：身體的自主與非自主權」、「慾望與懲罰的交鋒：少年庫東亮的身體焦慮」以及「革命血統認證：身體的固著與脫逃」四節，論述《河岸》裡的身體書寫。首述放逐的身體懲罰、鎮民對於船民所執行的集體規訓、母親對父親所進行的私人規訓；次言女性身體所受集體眼光的審視及其歸屬權；再論少男成長的身體焦慮、愛欲苦惱，以及慾望的公眾檢閱、規訓的轉化等；最後回歸「愚人船」意象，論述父子血緣認證的問題。文末指出《河岸》是一則政治與欲望的身體寓言，庫家父子正是以「正義懲罰」與「情欲懲罰」之名，被施予身體的放逐。

關鍵詞：蘇童、《河岸》、文革小說、傅柯、身體

---

\* 國立臺灣師範大學國文系副教授。

# Body Description in Su-tong's Cultural Revolution Novels: Take *Bank* as an Example

Shih Hsiao-Feng  
Associate Professor, Department of Chinese,  
National Taiwan Normal University

## Abstract

Su-Tong's *Bank* tells a story of the Cultural Revolution through the eyes of the young. The novel shows grim and grotesque features, and such absurd qualities are especially obvious in his body writing. My discussion consists of four sections: "Relationship between the river and the bank: in the case of *Narrenschiff*", "See and be seen: the body's autonomy and non-autonomy", "Punishment and desire: the junior's body anxiety" and "Proof of revolution descent: the body's persist and escape". First, I discuss the physical punishment of exile, the town residents' collective executive for the boat people, and the mother's private discipline of the father. Secondly, I discuss the public's view of the female body and the attribution of the female body. Thirdly, I discuss the body anxiety of the young's growth, the anguish of the desire, and the public display of the desire, etc. Finally, I return to the image of *Narrenschiff* to discuss the descent of father and son. In the end, my discussion points out that *Bank* is a body parable of politics and desire, and the protagonist is suffered from body exile in the name of "just punishment" and "erotic punishment".

**Keywords:** Su-tong, *Bank*, Cultural Revolution Novel, Michel Foucault, body

# 蘇童文革小說中的身體書寫 ——以《河岸》為討論對象

石曉楓

## 一、前言：關於身體書寫的提問

蘇童（1963-）2009 年新作《河岸》甫出，便被大陸評論家譽為是「一部超越自我的重量級作品」，為當年度中國長篇小說最重要的收穫，也是蘇童式風格的完美演繹。<sup>1</sup>王德威則指出歷經十年的尋求突破，《河岸》應是蘇童「近年最好的作品」。<sup>2</sup>《河岸》全書線索約有兩端，一是父親庫文軒烈士身份的認定，二則是兒子庫東亮的青春成長史，藉由男孩庫東亮的自敘視角，蘇童鋪衍一段發生在文化大革命期間，靠河小鎮的荒謬歲月與人生。

小說中的主要人物庫文軒曾是烈士遺孤、油坊鎮鎮委書記，但其身份卻突然遭受質疑，原因是烈士後代的證明「魚形胎記」產生疑義，此一榮譽標誌轉眼便成為「血緣原罪」的印記，並進而引出次生的道德罪行，爆發其與多位女性的通姦關係。庫文軒因此被勒令離岸上船，兒子庫東亮亦隨之流放到河上的船隊，結識了流浪女孩江慧仙，並在船上度送青春期的騷動與不安。父與子兩條敘事線索交叉出現在小說中，十三年船上生涯裡，庫文軒孜孜矻矻於純正血統的申訴，並對以往的過錯進行自我懲罰，揮刀自宮，最終負碑投水而成魚。少年庫東亮則背負著父輩的恥辱與原罪，歷經奚落嘲弄後，猶需獨自開展其後尷尬的人生歷程。

《河岸》承襲蘇童前此著作如《刺青時代》、《城北地帶》等小說題材，以文

---

<sup>1</sup> 此為王干及吳義勤說法，參見吳義勤，〈罪與罰——評蘇童的長篇新作《河岸》〉，《揚子江評論》3（2009），頁3。

<sup>2</sup> 見〈河與岸——蘇童的《河岸》〉，收錄於《河岸》（臺北：麥田出版社，2009），頁3。以下本文所引蘇童小說原文採此版本，不另加註。

革中少年的成長歷程為敘事主軸。20 世紀 80 年代大陸進入「新時期文學」階段後，大部分重要的小說家，如王蒙（1934-）、張賢亮（1936-）、張承志（1948-）、韓少功（1953-）、王安憶（1954-）、莫言（1955-）等，都因書寫文革經驗而獲得普遍共鳴。此間包含以文化大革命為背景，而衍生出傷痕、反思、尋根、知青小說等創作主題的相關書寫，其中尤為特殊者，是另有一批約莫出生於 1960 年代左右的作家，他們的童年期正逢文化大革命運動開展之初，這批人既是歷史的在場者，又是歷史的多餘人。<sup>3</sup>文革所造成的陰影，在此輩作家筆下，往往以一種童年或少年視角的寫作方式表現，兒童對於時代氛圍的感受、青少年對於社會環境的模仿，乃至於以童稚之眼觀照歷史的隔膜感，較之其他文革小說所展現濃厚的批判性，反而更具備冷酷色彩與荒誕特質。此種荒誕特質尤其展現在身體的書寫上。

傅柯（Michel Foucault，1926-1984）曾經指出身體是來源的處所，歷史事件紛紛展現在身體上，身體既是對歷史的消解，亦是銘刻。身體表面實刻畫著複雜的社會印記，關於此，布萊恩·特納（Brain Turner）也在《身體與社會》裏提出了「肉體社會」的思想，他說：「人在肉體表現方面，在某種意義上，沒有超越社會，也不是處在社會之外。」<sup>4</sup>此種說法和約翰·歐尼爾（John O'neil）「我們的身體就是社會的肉身」論點十分接近。約翰·歐尼爾區分出現代社會的五種身體，分別為「世界身體」、「社會身體」、「政治身體」、「消費身體」和「醫學身體」，在「政治身體」部分，約翰·歐尼爾更詳細闡述了自然身體如何通過建制化成為政治身體的過程。<sup>5</sup>

身體確實是文化、社會及政治的產物，同時也影響、塑造並體現著某一時代的政治、社會與文化。對應到大陸作家面向重要歷史時期的文革敘事，儘管其間有集體記憶的同構性，以及敘述模式上的相似性，但也存在著各代書寫間重要的差異。

<sup>3</sup> 此是祝勇對於 1960 至 1970 年代，在中國大陸革命氛圍裏生長一代人的精神總括。見《反閱讀：革命時期的身體史》（臺北：聯合文學出版社，2008），頁 25。

<sup>4</sup> 轉引自李梅，〈我們的身體就是社會的肉身——論「身體敘事」的文學含義〉，《理論與創作》1（2007），頁 18。

<sup>5</sup> 見約翰·歐尼爾（John O'neil）著、張旭春譯，《五種身體》（臺北：弘智文化事業有限公司，2001），頁 73-105。

由此觀之，對於文革題材文學中「身體書寫」的研究，應當有助於我們理解當時社會秩序的衝突、變化，以及其對某一代人所產生的影響。

關於蘇童的小說研究，目前論者多從題材、主題、技巧等方面著手，創作題材方面一般區分為女性、歷史、成長等部分；主題則以人性、孤獨、生命意識等探討為主，至於意象、文體、敘事美學等創作技巧亦受矚目。整體而言，當前對蘇童小說的研究面向實已陷入瓶頸。

在此前提下，我認為上述思考角度，能引領我們進入蘇童「文革」題材小說的「身體」敘事脈絡中，觀察各種被遺棄的身體、缺席的身體、覺醒的身體、變異的身體，乃至於叛逆的身體、被消費的身體等，從而重行檢視作家在身體的暴力書寫、荒誕書寫及冷酷書寫背後所展現之意義。因此，本文乃以《河岸》為本進行剖析，期望提供關於蘇童小說研究的新視野。

## 二、河與岸的關係：從愚人船說起

### （一）愚人船的罪惡與放逐

在蘇童小說中恆常有一條河流流過他的南方故事，我們在《南方的墮落》、《刺青時代》、《城北地帶》等多部作品中不斷可以看到河流穿行；而到了《河岸》，這條河終於有了名字：金雀河。作為主人翁的庫家父子，便是被放逐到金雀河上的船民，蘇童藉由少年庫東亮的外八字症狀，暗示由於被船民生活習慣所同化，身體的「趨同」已經形成自我身份的逐日卑下。

《河岸》裡的人物實際上分為兩大類，一類是被放逐的河上人，即向陽船隊十一條船上的船民。關於「放逐」的歷史淵源，傅柯曾經指出中世紀結束時，麻瘋病奇異地從西方世界消失的原因，不是由於簡陋的醫療實踐，而是源於十字軍東征結束後切斷東方病源，以及實行隔離的結果。傅柯並援引「愚人船」（Narrenschiff）的文藝形象，想像這群麻瘋病患者受驅逐後的流浪情景。其後，這種「放逐」結構

持續被保留下來：

兩三個世紀之後，往往在同樣的地方，人們將會使用驚人相似的排斥方法。貧苦流民、罪犯和「精神錯亂者」將接替麻瘋病人的角色。我們將會看到，他們和那些排斥他們的人期待著從這種排斥中得到什麼樣的拯救。這種方式將帶著全新的意義在完全不同文化中延續下去。實際上，這種嚴格區分的重大方式既是一種社會排斥，又是一種精神上的重新整合。<sup>6</sup>

有鑑於此，張檸便指出《河岸》實際上也是一部 20 世紀中葉中國版的「愚人船」小說<sup>7</sup>，城鎮的驅逐、社會的排斥與流放，形成船民們宿命的邊緣地位以及嚴格的社會區分。「向陽船隊一共十一條駁船，十一條駁船上是一十個家庭，家家來歷不明，歷史都不清白」（58），對照傅柯所言瘋人船轉為瘋人院、「禁閉」取代「航行」之後：

被禁閉的人包括道德敗壞者、揮霍家產的父輩、放蕩的不肖子孫、褻瀆神明的人、「想放縱自己」的人和自由思想者。而通過這些相似的形象，這些奇特的共謀犯，這個時代勾畫出自己對非理性的體驗的輪廓。<sup>8</sup>

回應到《河岸》裡的情節，庫文軒之所以遭受流放，原因約有兩端：一是身體血統的雜而不純，一是身體欲望的卑劣齷齪。因此作為革命烈士身份的「褻瀆者」與私人生活淫佚的「道德敗壞者」，被放逐為船民正顯示了權威對於罪惡具有傳染力的恐懼，唯有通過恥辱的排除與遺忘，才能免於罪惡的無限繁衍。

## （二）集體規訓的力量

相對於這種身體的放逐，岸上油坊鎮的居民，便是權力與身體懲罰的來源，其中尤以綜合大樓的幹部和治安隊隊員最具代表性。傅柯在《規訓與懲罰》裡論述絞

<sup>6</sup> 見米歇爾·福柯（Michel Foucault，或譯為傅柯）著，劉北成、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003），頁 5。

<sup>7</sup> 見張檸，〈遠離愚人船的流浪漢——談蘇童長篇小說《河岸》〉，《全國新書目》11（2009），頁 65。此外王德威亦認為向陽船隊其實「未嘗不是一隊『愚人船』，庫家父子和慧仙不過是其中的抽樣而已」，同註 2，頁 7-8。

<sup>8</sup> 同註 6，頁 60。

刑架、斷頭臺等示眾酷刑趨於節制的歷史時，指出關於酷刑演變所顯示的意義如下：

懲罰與人的身體的關係畢竟與公開處決時代的酷刑中的情況不一樣了。現在，人的身體是一個工具或媒介。如果人們干預它，監禁它或強使它勞動，那是為了剝奪這個人的自由，因為這種自由被視為他的權利和財產。根據這種刑罰，人的身體是被控制在一個強制、剝奪、義務和限制的體系中。肉體痛苦不再是刑罰的一個構成因素。懲罰從一種製造無法忍受的感覺的技術轉變為一種暫時剝奪權利的經濟體制。<sup>9</sup>

「岸上」對於「河上」的行動管制，正是一種「暫時剝奪權利和自由」的監視體制。於是我們看到在「東風八號」工程決定進行之後，原為油坊鎮居民的船民們不再能夠自由上岸，治安小組王小改等人對於船民「管你的腿」的口頭恐嚇、以治安棍施行的體罰，以及藉由豬肉雜貨所進行的食物規訓，在在顯示了權力的威權與懲罰功能。「河」與「岸」於此乃形成對峙關係，船民與治安小組在豬肉攤前的首次衝突與鎮壓、船民送女孩慧仙上岸尋母的第二次衝突與逃躲，也因此演變成荒謬而失序的瘋癲式暴動。

在「河」與「岸」的對峙關係裡，油坊鎮民尚且展示出權力與懲罰施加的隨意性：對於船民，治安小組可以發佈「即日起整頓油坊鎮的社會秩序，非本鎮居民及外來閒雜人員需自覺接受治安小組的監督」（92）之通知；人民理髮店裡的剃頭師傅們，則可以針對特定人物貼出「即日起禁止向陽船隊庫東亮進入本店」（275）的告示；即連傻子扁金，亦能以個人身份高舉「即日起禁止向陽船隊船民庫東亮上岸活動！」（333）之禁令。在對身體的規訓與自由的禁令下，船民於街頭集體的放誕行為與破壞性現象、庫東亮最終在岸上與傻子扁金的搏鬥，其實反而成為群體溝通能力的最真實表達。

一如曾身歷文化大革命的學者所指陳，當「砸碎狗頭」、「千刀萬剮」成為那個時代的日常用語，當社會所能提供的文化符號都充斥了動作快感，則整個中國儼

<sup>9</sup> 見米歇爾·福柯（傅柯）著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003），頁11。

然都處於某種暴戾的青春期中，「文革」也成為旺盛而迷亂的身體狂歡節。<sup>10</sup>小說中的暴力敘事其實往往隱含了另一個潛在意義，它指陳出人們無意識裡的攻擊能量逐漸凝聚，從而形成巨大壓力，蘇童《河岸》裡的群眾鬥毆場景，也因此不過是其中某個空間、某個斷面的節制展示罷了。

### （三）私人懲罰的執行

而權力對於「犯罪者」庫文軒的個人規訓，其實早在罪惡形成的可疑階段，就已有所展示。傅柯指出當代懲罰系統仍舊是「關於肉體的政治經濟學」（political economic of body），儘管不再使用暴力和流血的懲罰手段，現代監禁和強制勞動改造仍然主要針對肉體及其力量，使之屈服並加以利用。<sup>11</sup>《河岸》裡的庫文軒在「革命烈屬」身份受到質疑後，首先便被隔離偵訊：

隔離了兩個月後，父親精神方面果然出現一些紊亂的跡象。有一天工作組的女同志找我母親談了話，承認我母親的推測有點道理，她說父親近來的活動很反常，他拒絕交代問題，動不動就要褪褲子，讓工作組檢查他屁股上的魚形胎記，不分時間、不分場合，令人難以接受。（37）

肉體及其意志所展現的力量，顯然在隔離式的強制監禁裡逐日消磨。而除了精神狀況的紊亂外，父親在離開偵訊場所之後，形成低頭彎腰走路的習慣體態，更顯示了懲罰總是涉及身體的政治規訓。所謂「我就挺一下腰，背上怎麼會那麼疼？」（38）的疑惑實深具寓意，其中隱含了「自我規訓」主動承接「政治規訓」的身體懲罰。

此外，傅柯亦曾指出權力關係是多種多樣的，它們有不同的形式，可以在家庭關係內、社會結構內或者在行政機關內運作，也可以存在於統治階級與被統治階級之間，這就說明權力不是一個政治學或社會學概念，在傅柯看來，權力是一種散佈的、不確定的領域。<sup>12</sup>援此，我們進一步觀察《河岸》裡庫文軒被工作小組隔離，後終於得以返家時面對妻子的態度，夫妻在臥室裡的秘密偵訊、庫文軒對著妻子下

<sup>10</sup> 同註3，頁283-291。

<sup>11</sup> 詳參楊大春，《傅柯》（臺北：生智出版社，1995），頁118-126。

<sup>12</sup> 同上註，頁109。

跪的家庭懲罰，在在顯示出「規訓」已由公領域滲透至私領域，從社會結構進展至家庭成員，從而形成統治與被統治的權力施受關係。

母親的密室偵訊，集中於男女關係的交代，並依此寫出工作手冊裡種種關於父親罪行的紀錄。從性的角度看，父親對母親的坦白，頗類於宗教儀式裡的「告解」行為：

……在告解中越來越強調——或許因此而犧牲了其他一些罪愆——肉慾的所有蛛絲馬跡：思想、慾望、意淫、享樂、靈肉隨動等等；因此，所有這些都必須進入告解與指引的過程，鉅細無遺。<sup>13</sup>

慾望轉換為話語，原意或許在於希望藉此控制慾望、警醒犯罪者與慾望產生疏離，然而母親對於父親慾望情事的紀錄，則一如傅柯對於宗教告解的分析：

懺悔……很長一段時間，它曾牢牢盤據在告解的實踐之中。……逐漸失去了儀式的、排他的局限性，散播了開來。它被應用於一系列的關係之中：子女與父母、學生與教師、病人與精神病醫生、犯法者與法律專家等等。其動機及期待產生的效果像它所取的形式一樣發生了變化：詢問、咨詢、自敘、信件等等；這些話語被記錄下來，經過整理修飾、集為案卷，得到出版，並被加以評論。<sup>14</sup>

母親的工作手冊未經整理修飾，充滿情緒性憤懣，而一朝落入兒子手中，竟成為子輩評論父者的工具。同時母親對於「性」的查禁結果，反而生產出更大量的性話語與性想像，從而使兒子沈溺於其間無法自拔，於此，文本（工作手冊）的製造顯然使母親成為公眾興趣（兒子／讀者）的偷窺者與代執行者。

在慾望原罪的懲罰上，經由性事的不斷暴露，《河岸》以相當殘酷的「自宮」事件，達到庫文軒對於身體的自我懲罰。小說裡的「自宮」場面頗具有表演特質，庫文軒成為自我罪惡的宣判者以及酷刑的執行者。此種「半公開」的儀式，一如傅柯所指出，需要公眾參與其中，它讓犯人的肉體揭示真理：犯罪者受懲罰的程度如

<sup>13</sup> 見米歇爾·福柯（傅柯）原著，謝石、沈力譯著，《性史》（臺北：結構群文化事業有限公司，1990），頁15。

<sup>14</sup> 同上註，頁57。

何，為公眾肉眼可見；而其犯罪程度亦可據以推測。<sup>15</sup>經由酷刑的懲罰，庫文軒一方面淨化了自我犯罪的事實，形成補償作用；另一方面亦對青春期的兒子庫東亮有所嚇阻，使其知所畏懼，所謂權力對於身體的規訓與教育、壓制與生產，由此可見一端。

自宮的身體殘缺於日後生活所帶來的，是庫文軒除了必須迎戰他人好奇的眼光外，更須面對兒子的羞辱，此種恥感以長期的「弓腰」型態，表現出自我懲罰的身體政治。而庫文軒自宮後長居於船艙內，則是進一步以身體語言顯示了對於社會的整體拒絕。乃至於後來對於小女孩慧仙來到七號船艙的過度反應，亦顯示出某種心靈創傷的徵候。由此觀之，懲罰實具有複雜的社會功能，肉體的懲戒無形中已轉成心靈的懲罰力量，庫文軒由此看到規訓之權力如影隨形，被監視者的靈魂乃成為肉體的監獄。

在論及男女被觀看的差異性時，有學者曾經指出：

男性的風度取決於他能許諾多少權力。假使他能許諾的權力很大，而且很可靠，那麼他的存在就很惹人注目。反之，他的存在就顯得渺小卑微。這種權力可以是道德的、體格的、氣質的、經濟的、社會的和性方面的，但許諾的對象永遠是別人。<sup>16</sup>

《河岸》裡的庫文軒在身份猶為「革命烈屬」之際，顯然位於權力的高層，一如兒子所陳述：

我父母的戀愛，與其說是戀愛，不如說是發現，是一次互相發現，父親發現了母親的美貌和才華，母親發現了父親的血統和前途。（49）

然而在烈屬身份消失之後，庫文軒在「經濟」及「社會」權力方面，再無法對妻子有所許諾；男女情事曝光之後，「道德」及「氣質」的許諾亦不再值得信任；而最後的自宮事件，則將個人「體格」的、「性」的權力與優勢完全斬絕。政治對於身體血統、身體慾望的剝奪，導致個體權力許諾的消失，在小說中，庫文軒的身體自此成為完全無能的代表形象。

<sup>15</sup> 同註 11，頁 130。

<sup>16</sup> 見約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方式》（臺北：麥田出版社，2005），頁 56。

### 三、看與被看：身體的自主與非自主權

#### （一）權威與集體眼光的審視

身體既是自然的產物，又是文化的產物。文化身體所側重者，乃是身體在歷史中的狀態與命運，以及身體在社會體系中的抉擇、行動與對策。《河岸》裡關於文化身體最莊嚴的展現，一在於領袖塑像及其相關建築，二則在於烈士鄧少香的紀念碑與雕像。

作為對於放逐者的警示，船民們兩度登岸與鎮民發生衝突之際，權力核心「綜合大樓」美麗而雄偉的建築、花壇裡的領袖塑像，都形成一定程度的崇高感與嚇阻作用：

陽光照耀著大樓前的花壇，花壇裡偉大領袖的漢白玉塑像沐浴著一層燦爛的金光，偉大領袖戴一頂軍帽穿一件大衣，微笑著朝向陽船隊的船民揮手。突然之間，吵吵嚷嚷的送孩子的隊伍安靜下來了，一股神秘而嚴峻的力量震懾了船民們躁動的心，邁向大樓的臺階就在腳下，但船民們看上去有所畏懼，腳步遲疑起來，大家都不願意走在前面，……（141）

祝勇曾經指出革命敘事裡的領袖塑像是一套自成體系的語義系統，有它特定的規範、程式和制度。它超越了物理意義上的複製與生物意義上的繁衍，而成為特定時代裡的精神模型。試觀其對於領袖塑像的解讀：

厚厚的軍大衣把領袖的身體遮蔽起來。不論春夏秋冬，這套行頭始終如一。這使領袖的身體處於被弱化的地位，只有面孔和右手成為領袖身上最顯著的標記。與手的果斷堅毅不同，領袖的面孔上始終帶著微笑。在經過嚴格的設計之後，他微笑得恰到好處，既不顯得誇張，也不過份隱蔽。這一微笑絕不是他身體上可有可無的飾物，而是對手勢的最佳詮釋，既包含價值判斷，也暗示著對結果的預期。……<sup>17</sup>

小說與實際生活裡所展示的塑像，明確彰顯了在文化大革命期間隨處可見的毛澤東雕像，大抵都依循特定程式塑就，穿著、手勢、微笑背後都有其特定語彙，它試圖

<sup>17</sup> 同註3，頁46-47。

以最直觀的方式呈現領袖的威嚴或慈祥、果斷或勉勵；而對領袖身體的誇大化，正是革命文藝敘事的最重要原則。一如中世紀政治神學裡關於國王的兩種身體——自然身體（body natural）和政治身體（body politic）<sup>18</sup>——的合法性虛構，領袖的政治身體儼然形成一放大身體，它引領著子民，朝向目標明確的革命道路前進。

此種正面而健康的塑像特徵，亦展現在女烈士鄧少香身上。一如吳義勤所指出，在《河岸》裡「『革命烈士鄧少香遺孤』的故事是小說的起點，也是人物命運的起點，它被高度意識形態化了，也被高度能指化了，並在故事的演進中漸漸逸出了意識形態的邊界」。<sup>19</sup>女烈士鄧少香在遇難之前，經由身體所受的精神輕薄與肉體犧牲，完成「政策」重於「身體」的革命任務，自此她的身體轉以雕像以及棋亭的設立，供人瞻仰膜拜，「被看」於是成爲一種榮譽。

在政治身體的引領下，個人身體的死亡會因進入宏大敘事，而形成差異性問題。鄧少香以犧牲個人爲代價，換取黨／國觀念的強化，她的身體因此與其他身體有了本質上的不同，烈士的身體已經爲歷史所徵用，並爲表現歷史的莊嚴、革命的理想而存在：

浮雕洋溢著一股革命時代特有的尖利而浪漫的風情，一個年輕的女人迎風而立，英姿颯爽，她肩背一只籬筐，側轉臉，凜然地怒視著東南方向。那只籬筐，是浮雕的一個焦點，吸引了大多數瞻仰者的目光，如果看得再仔細一點，你可以看見嬰孩的眼睛，甚至可以看清那小腦袋上的一綵細柔的頭髮。（14）

小說裡的鄧少香雕像既展露出母性的慈愛本質，又表現出革命的堅定熱情與健康的女性形象，此一「點石成金」的身體，遂成爲家庭服膺於國家觀念的最典型表現。

相應於雕像的紀念地「棋亭」，則以空間的形式來紀念身體的缺席，它成爲傻子扁金與庫東亮確認自身血統的爭奪地與歸屬地，也成爲意識型態的替身。除此之外，對於廣大群眾而言，鄧少香被神化的軀體，則促使油坊鎮居民爲之頂禮膜拜、燒紙焚香，丟小孩者至棋亭爲孩子叫魂、被婆家欺凌的婦女至棋亭哭訴，顯然鄧少香的身體圖騰已形成精神感召，它撫慰了油坊鎮民，而成爲崇高的存在。

<sup>18</sup> 相關分析詳參約翰·歐尼爾，《五種身體》，同註5，頁76-87。

<sup>19</sup> 同註1，頁5。

關於身體所負載的政治意涵，在《河岸》裡另有一段情節可為佐證，即流浪少女慧仙的身體遭遇。慧仙偶得地區文藝宣傳隊宋老師的賞識，從河上孤女一躍上岸，並被裝扮成《紅燈記》裡的主角李鐵梅造型，參與花車遊行。試觀花車遊行期間的盛況：

……我注意到群眾都盯著《紅燈記》裡的小鐵梅指手畫腳，所幸慧仙聰明，第二天眼神和手勢都突飛猛進，造型看上去和宣傳畫上的李鐵梅差不多了。別人都為慧仙喝彩，我也為她拍紅了巴掌。……一夜過後，看上去她已經適應了這種熱鬧的大場面，人在高處，目光偶爾悄悄瞥向群眾，一絲熟悉的微笑從她嘴角一掠而過，越發驕矜自傲了。……（203）

樣板戲裡的造型與西方肖像畫裡的人物形象，其實都帶有某種定型化色彩。約翰·伯格（John Berger）分析西方肖像畫的表現，畫裡人物表情都是服裝搭配的道具，何種服裝搭配何種表情，早已形成標準慣例。此外，人物眼神亦有特定意涵，例如國王、皇帝、大使等人物的眼神，便應顯得既超然冷漠，又小心翼翼。<sup>20</sup>當慧仙作為李鐵梅的化身站在花車上時，那高舉紅燈的姿態以及特定的戲服，便暗示了人物形象的革命性。與此搭配的眼神必須如宋老師所叮嚀：「要瞪大眼睛」。而花車居高臨下的距離感，又使得李鐵梅形象倍增威儀。於此慧仙的身體已成為革命之化身，那種威嚴與自得，促使其眼神愈發驕矜。

為了延續《紅燈記》裡李鐵梅的革命形象，慧仙的身體在花車遊行之後，更成為意識形態符號的表徵，她不能隨意剪掉辮子；而這種公眾符號的形式特定性，往往是由權力欲望所決定，一旦失去了權力加持，自身的符號價值也就隨之喪失。

相較於領袖與烈士塑像的永恆特質，花車遊行裡的造型扮演顯然具有時效性，因此當社會對個人身體的羨慕無法轉變成共同性，慧仙身體的魅力便立即失去，小說裡慧仙的「剪辮」之夢，正象徵了群眾對此符號肉身驕矜狂妄的憤懣與反動。而最終慧仙遭到趙春堂冷落，從小鐵梅變成理髮員的遭遇，更顯示了身體與權力、意識形態之間微妙的位階關係。

<sup>20</sup> 同註 16，頁 116-119。

## （二）慧仙的身體：公共財產或私有領域？

慧仙的身體是《河岸》裡饒富興味的課題。在「河」與「岸」判然的分界與對立裡，慧仙是一游移的存在，她乘船上岸，又因在岸上被母親遺棄，而為河上船民所收留。七歲的慧仙首先以「一個神秘的『禮物』在寂靜中向我打開」（123）的形象，出現在庫東亮面前；在被船民送回給高層處置的過程中，趙春堂打量小女孩有如端詳來歷不明的包裹（145）；之後得到地區官員提拔，眾人待其小心翼翼，因為慧仙「是個貴重行李，現在寄存在油坊鎮，以後要交還給上面的」（216）；而當大勢已去，趙春堂誓言將其扔回船隊的恐嚇（232）、慧仙猶如一只神秘包裹被寄存到理髮院的命運（234），以及船家對於慧仙天生「掛」命的評論（227），在在顯示其命運的非自主與浮動性。

也因此《河岸》裡，慧仙命運的翻轉必須寄身於李鐵梅的身體裡，形成一象徵性符號自不待言。而因《紅燈記》扮像受到高層孫子青睞而前往油坊鎮探視一節，則更展示了女性身體被觀看的暴力：

小柳對趙春堂說，這小騷x，果然是船上百家飯餵大的，狗肉上不了桌啊！趙春堂無言以對，婉轉地請小柳具體評價慧仙的外貌和氣質，小柳也不客氣，說，臉盤倒是不錯，八十五分，身材也算勻稱，給七十分，屁股馬馬虎虎，算她六十五分，我最重視胸部，她沒有胸嘛，這個胸，最多評個三十分！（217）

相較於女烈士雕像被觀看的「榮譽」，卸除李鐵梅形象之後的慧仙，女性肉身的被觀看反而顯示另一種「被主宰」的命運，這是普遍女性身體被凝視的視覺與言語暴力。

然而慧仙的身體之所以饒富意義，乃因作為河、岸歸屬兩非的存在，身體的尷尬性反而造就了其身體的可塑性與變化性。在年紀尚小之際，慧仙便懂得身體力量的微妙運作，她讓庫東亮覺得「我必須學習照顧一個小女孩，她比我小，比我刁蠻，比我任性，也比我可憐，這是我照顧她的所有理由。」（164）此為身體力量的「撤回」型態，從而形成被動性力量型態的展現。及長慧仙進入宣傳隊，猶能以一擋百，以弱勢地位挑釁宣傳隊女孩們的團隊意識。換言之，力量的運作與身體的弱小、身

份的卑微並無絕對關係。

除此之外，關於慧仙的身體被高官孫子審視之後的自我審視，亦值得探討。自「無胸」評價之後，慧仙開始探究自己的胸部：

……她第一次對著鏡子觀察自己的身體，發現自己的乳房不大也不小，挺起來嬌豔動人，一點也不可恥。……她不知道什麼樣的胸部可以得八十分，甚至九十分一百分。她竭力回憶在城裡的女浴室裡見過的那些時髦女人，她們乳房大小的形狀如何，她從來沒有留意過，但是她突然想起來，那些女人都是戴乳罩的！疑雲散開，她恍然大悟了。為什麼她的乳房只有三十分？她沒有乳罩嘛。為什麼她沒有乳罩？她是在向陽船隊長大的，船上的姑娘媳婦都不戴乳罩嘛。（219-220）

經此覺悟，慧仙開始購置大量胸罩，藉此告別懵懂的少女時代，同時養成打量室友及其他姑娘胸部的習慣，打量之後還悄悄評分。這段情節完整展示了女性身體「被審視」與「審視」之間的流動關係。

同樣是論述油畫裡女體的觀看方式，約翰·伯格等指出：

女性認為，女性的身份就是由審視者與被審視者這兩個對立的自我所構成。……

一言以蔽之：男人行動，女人表現。男人注視女人。女人看自己被男人注視。這不僅決定了男人與女人之間的大部分關係，同時也影響了女人與自己的關係。女人內在的審視者是男性；被審視者是女性。她把自己轉變成對象——尤其是視覺的對象：一種景觀。<sup>21</sup>

小柳與慧仙之間，本是男人注視／行動，女人被注視／表現的關係型態，然而缺乏母姊引領，尚不諳於「表現」的慧仙，在男人凝視的目光裡首次有了「被審視者」的自覺。透過小柳的眼光，她開始以「審視者」身份審視自我，亦審視其他女性。當她評斷其他女性的胸部時，是一種「男性凝視者」的眼光；而當慧仙面對自我時，她則兼具男性／凝視，女性／被凝視雙重感知，藉由「男性凝視者」的眼光，她穿戴胸罩，表現出「女性被凝視者」的景觀，從而完成男性審視者的視野期待。

---

<sup>21</sup> 同註 16，頁 57-58。

由此論述慧仙的身體自覺，關係微妙。在由被發掘到被冷落的政治語境裡，慧仙其實也正逐步開展其私人化肉體的抗爭過程。繼胸罩事件的被審視狀態之後，李鐵梅的大辮子如何處理，成了慧仙的心病。她開始扯掉辮子（公眾財產）挽成高髻（私人裝扮），然而此舉引來趙春堂（權力執行者）的憤怒，在綜合大樓打掉其馬糞髻。經此事件，慧仙的身體活動空間逐漸從綜合大樓（權力核心）移向人民理髮店（大眾空間），此一空間的轉移象徵了身體的逐漸鬆綁。其後，慧仙更在理髮店裡毅然剪掉辮子，並與老崔展開一陣搶白：

她怒目圓睜跟老崔搶一把剪子，那眼神和動作都是破壞性的。老崔有點害怕，他說小鐵梅妳的辮子是公共財產呢，要剪，一定要請示趙春堂。慧仙跺腳道，不准再叫我小鐵梅，我不是小鐵梅，是江慧仙！我的辮子歸我管，愛剪就剪，你去請示趙春堂，我就自己剪！（229）

所謂「歸我管」的宣示，正象徵了身體主權的取回。慧仙在理髮院剪了柯湘頭的同時，在綜合大樓裡亦完全失寵；換言之，空間的移轉、身體型態的改變與政治權力、個人身體主權之間，於此遂形成此消彼長的流動關係。

## 四、慾望與懲罰的交鋒：少年庫東亮的身體焦慮

### （一）慾的苦惱與愛的追求

與少女慧仙身體聯結者另有一端，即少年庫東亮的慾望與身體焦慮。傳統美學及影像凝視裡所建立的男性軀體有其評斷標準：

……男性身體的基本特徵是強壯的肌肉、高大的身材、堅毅的眼神、濃密的毛髮——這一切通常被視為征服女性的外觀。男性身體的意義首先是征服女性，這同樣是男性神話的重要組成部分。<sup>22</sup>

<sup>22</sup> 見南帆，〈身體的敘事〉，收錄於汪民安主編《身體的文化政治學》（開封：河南大學出版社，2003），頁 228-229。

作為青春期少男，庫東亮自然關注男性身體的發展，然而瘦弱膽怯、陰陽怪氣的少年所窺視到的父老軀體，「他襯褲的褶皺凸顯了一個中年男子陽具的形狀，斜向下垂，垂頭喪氣的，像一個毀壞的農具掛在乾瘦的樹上」（44）；而長久處於父親自殘的陰影下，性的恐懼如影隨形，庫東亮最終所窺見的「半條陰莖」如同蠶繭般，比想像更不堪，由此可見少年內在的恐懼與挫傷。這些身體的觀看，與其心目中的男性期望與想像產生落差。

與此並存的是母親工作手冊裡所記錄的淫亂男女關係，對於少年庫東亮所形成的影響：

我一看見趙春美和金阿姨就抬不起頭來了。這是我從小到大的秘密，一看見父親敲過的女人，我就會臉紅心慌，原因不宜陳述。我記得那幾個女人的名單曾經對我進行了性的啟蒙，如今她們的名字仍然像一個隱秘的春夢，肉欲而性感，帶著悲劇的陰影。（253）

在恐懼與好奇雙重矛盾的性啟蒙下，少年庫東亮對於自我的勃起能否自主的憂慮、在理髮院前對於慧仙身體的想像、以及「小心」的自我叮嚀，乃共同組構成一幅不健康的青春期圖像。

相對於此，《河岸》裡亦有關於少年愛意的深刻描述。蘇童在文本裡透過優雅的抒情展現出身體的美好，如他以腳底、後背的特寫，表現少年初識慧仙的喜愛與眷戀，其中孤獨與愛意便儼然深不可測。而少女氣味的召喚及身體的不自覺勃起，更呼應了男性對於氣味、靈光的想像：

（女性的風度）簡直就像是從她這個人體內散發出來的，以致男性總傾向把女性的存在想像成某種幾乎看得到、聞得到或摸得到的揮發物，像是某種熱氣、香味或靈光。<sup>23</sup>

這些身體的氣味與身體的服裝，在小說裡都成為女性的代言者。慧仙掛在駁岸欄干上的碎花襯衫彷彿會說話，在陽光下散發出妖嬈風姿。此種性的想像一如父親與母親初識時，對於母親工作服裡水綠採茶舞服的讚美：「小喬同志，你的身上，散發

<sup>23</sup> 同註 16，頁 56-57。

著革命浪漫主義的氣息呀。」（49）而對於母親日後逐漸笨拙衰老的軀體，在小說裡亦以空洞的風姿、雪花膏濃重的香氣等，屢次暗示一股滑稽而蒼涼的氣息。

少年對於母親與慧仙身體觀照視角的類同性，其實暗示了親情與愛情同構的某種情感面向。此可由「向日葵」意象做一尋索：

向日葵？慧仙在我身後叫，你畫一朵向日葵是什麼意思？

我隨口說了一句，向日葵，代表幸福嘛。

沒想到慧仙會追問我幸福是什麼意思，這問題一時把我難住了。……我不知道怎麼描述幸福這個詞，就胡亂搪塞道，幸福就是等待嘛，你等啊等啊，等你找到媽媽，你就幸福了。（167-168）

這段孩子間的童言童語，對庫東亮而言，實無意中表徵了對於母親／親情與慧仙／愛情的雙重等待。一如識者所言，《河岸》全書的「上篇」，少年庫東亮上岸的動力是尋找母親，然而此舉遭到被權力或意識形態異化的母親之拒絕；小說的「下篇」，少年庫東亮上岸的動力則主要是尋找流浪女孩江慧仙，結果卻同樣失敗。<sup>24</sup>愛的渴求遂成爲青春成長史裡永遠的遺憾與傷悲。

## （二）慾望的公眾檢閱與規訓的轉化

回到「岸上」與「河上」的討論。相對於規訓與懲戒來源的岸上，河上較接近於傅柯在《性史》開端對於 17 世紀初葉的描述：

……（17 世紀初）人們似乎仍然普遍帶著幾分坦誠。性活動並不需要如何隱秘；說話並無多大禁忌，幹事也無需怎麼掩飾；縱然犯禁，卻也司空見慣，誰也不以為怪。與 19 世紀相比，對於粗俗、猥褻、有礙體面的事，禁忌甚為寬鬆。……<sup>25</sup>

船民們對於性事慣用「敲」的語彙表示，「外來者」少年庫東亮與「寄居者」女孩江慧仙，很快便學會同樣的言語表述模式。性語彙的普遍顯示了相較於「岸上」，「船上」更具自然、原始與純樸的未開化色彩。

<sup>24</sup> 同註 7，頁 65。

<sup>25</sup> 同註 13，頁 3。

而一如船民在河上待久了亦會「暈岸」的生理反應般，當少年庫東亮帶著船上的語言習慣與鎮民交涉之際，對於趙春美、金麗麗與父親通姦情事的揭發，竟引發眾怒；慧仙在綜合大樓遭受不平等待遇，隨口嘟囔的粗口，亦會遭人糾正，性的禁忌儼然無所不在。然而岸上的性禁忌看似較船上規訓嚴密，事實上，凡此對於性的聲討，其實等同對性的另一種反向宣揚。

傅柯認為，權力話語的介入，並未使性的活動遭到禁止，性的反權力現象始終存在，他將上述論調歸結為「壓抑假說」。在性禁忌社會裡的耳語，其實正為製造出更多性話語的增殖與散布。關於此，可以少年庫東亮的日記為代表，寫滿對於慧仙愛意與秘語的日記，因為落入鎮民手中而廣為傳布，一如傅柯所言：

……我們必須把它看成是許多中心的向外疏散，各種話語均從這些中心放射出來，看成是它們形式的多樣化，看成對聯結它們的網的複雜的展開過程。……不是在語言上的謹小慎微，而是複雜化、多樣化，是各種手段的廣泛疏散。創造出種種手段去談論性問題，去讓性為人所談論，去鼓動性談論自己，去聽取、記錄關於性所說的話，將它改頭換面，重行散佈開去：在性的周圍，是整個一張手法多變、目標明確、強制它向話語轉化的手段織成的網。<sup>26</sup>

《河岸》尾聲少年庫東亮行於岸上的困境，一方面是為父親的烈屬願望奔走之顛跌，另一方面則是因日記內容而廣受奚落之難堪。相較於過去父親性生活記錄的工作手冊，少年日記所展現的反而是純潔的愛意，然而，愛意被扭曲，身體被偷窺、被想像，庫東亮的日記儼然成為醜聞文學，被四處散佈、傳閱，從而滿足了群眾對於少年性想像的窺淫。由庫少軒的隔離偵訊到庫東亮的日記偷窺，《河岸》殘酷地展現出性成為權力運作手段，由國家檢查到群眾檢查，對身體所施予的暴力過程。

而少年庫東亮的「性想像」其實早在群眾窺視的制裁前，便受到父親的變形懲戒。庫家父子的下體恐懼，源於父母對於性的禁忌與戒備，形成某種精神偏執；庫文軒自我閹割所導致的自卑感，又成為心理疾病。傅柯把心理疾病看成是一種心理衝突，這一衝突正是社會衝突的轉化。準此，父親與社會所形成的衝突，使個體的

<sup>26</sup> 同註 13，頁 30-31。

精神和意志，都受到權力話語符號的支配。這種懲戒欲，乃轉往兒子身上進行壓制與規範，對於兒子的規訓，其實便象徵自我規訓的強化；換言之，當庫少軒檢查兒子的生理反應時，其實也是在檢查自我，並進行個人靈魂的懺悔。

父親對於兒子手淫的訓誡與阻擋、對兒子凝視慧仙時如獵犬般的守候，乃至於驚見兒子生殖器發育蛻變時的震驚，在在展現出庫少軒對於庫東亮身體器官與慾望的提防、嫉妒之心。禁錮和精神閹割的理由，往往帶有政治、道德之禁忌色彩，因此父親對於兒子的監視，既是源於「血緣原罪」的詛咒，亦是對於青春欲望的懲罰和防範。

《河岸》裡以庫東亮夢見父親手持剪刀來到床前，暗示了少年的內在恐懼。相對於此，庫東亮採取的對策是「吸取夢的教訓，我半夜起來翻箱倒櫃，把三條內褲都套到了身上。」（180）這是反閹割象徵，同時也是自我保護的下意識動作。然而少年憑藉青春本能的反閹割、反懲罰、反流放，其實終究敵不過惘惘的威脅，當他在岸上遭受流氓恐嚇要「拆喇叭」的身體威脅時，幻覺中竟見到父親的臉：

這個瞬間，所有的羞辱和恐懼都被我忽略了，我忘了我躺在理髮店裡，似乎是躺在我家駁船的貨艙裡，躺在一個熟悉的噩夢裡，三霸他們的臉在我面前晃動，每一張臉都是模糊的，但我父親的臉在他們身後時隱時現，眼角的皺紋和下顎的癍癍清晰可辨，他的眼睛裡噙滿了淚水，蒼老的臉上卻浮現出一絲欣慰的笑容，我依稀聽見了父親勸解的聲音，東亮別犟，別犟，忍一下就過去了，讓他們剪，剪了也好，剪了就解脫了，剪了我對你就放心了。

（268-269）

權力與性之間的關係，從來都是否定的，權力拋棄、排斥、拒絕、阻礙、隱藏或遮掩性，而種種壓制又形成禁令的循環。庫少軒受到黨國機器的偵訊；復將此規訓轉化於青春期的兒子身上，身體的快感於是成為少年無法言宣的禁忌，甚至成為噩夢的來源，終生難以擺脫。

由此我們觀察《河岸》裡「身體」對「身體」進行監視與規訓的循環關係。在父親與我的生命裡，其實都存在著凝視的對象物：「父親」對「我」進行凝視；「我」則對「慧仙」施予凝視，凝視主體其實即為規訓的對象。對於此規訓對象，二者俱

有一定的規訓儀式，例如在船上父親對「我」行動的管束，以及在岸上理髮院前「我」檢查慧仙目光所向的行爲，此種監視眼光甚至引來慧仙對「我」身體的提防與厭惡。

再者，父親對「我」的性慾戒備、父親對「我」上岸的時間控制，乃是基於「禁止游惰原則」所做的規訓；而「我」在慧仙小時候與其玩耍的「口令、動作」儀式，亦不妨視爲一種對肉體進行工具符碼化的操練。凡此都展現了規訓者對於「馴順肉體」<sup>27</sup>的渴望。正是在這些多重的人物關係上，《河岸》體現了身體彼此的監視／規訓／守護，也展示出權力關係的多元性。

## 五、革命血統認證：身體的固著與脫逃

### （一）家族神話與革命正義之維護

青春期少男的「性愛困擾」以及革命烈屬的「血統認證」，是《河岸》一書的兩大主題。在家族神話的描寫部分，少年之父庫文軒由於臀部與眾不同的魚形特徵，一夕之間竟轉成「同眾」胎記，因而受到血統的質疑，一場「澡堂窺視」事件，被描寫成全鎮居民胎記熱的嘉年華式狂歡：

……那年秋天油坊鎮上忽然流行胎記熱，人們狂熱地探究著親朋好友的胎記，同時也從別人的嘴裡探聽自己胎記的大小形狀，……在油坊鎮的公共廁所甚至僻靜的街角，你可以看到這樣的景象，男孩們褪下褲子，撅著屁股，認真地比較各自屁股上的胎記，而熱氣騰騰的公共浴室是胎記熱的天堂，大家一絲不掛，多麼方便，人們的目光都肆無忌憚地追逐著別人的屁股，當場做出公正的評價。胎記是良莠不齊的，顏色深的，形狀大的，人們不吝讚美之詞，而顏色淺的若有若無的胎記，普遍地受到了公眾的輕視。……（24）

從庫少軒身上所引發的小鎮胎記熱，暴露了血統認證的荒謬性；尤有甚者，與其爭奪血統正當性最可能的對象，竟是傻子扁金。但這血統問題卻決定了個人命運，庫

<sup>27</sup> 對於馴順肉體所施行的活動控制，詳參傅柯，《規訓與懲罰》，同註9，頁169-176。

少軒瞬間從一名在「國王身體」保護下的烈屬轉成罪犯，歷史成爲不可承受之原罪。

在「國王身體」的相反一端，傅柯早曾注意到「罪犯的肉體」：

他們也引起了一系列的理論話語，但不是為了證實君主本人所擁有的「過剩權力」，而是為了說明這些受懲罰者所顯示的「權力的匱乏」。在這個最黑暗的政治領域裡，罪犯是國王的對稱而顛倒的形象。<sup>28</sup>

相對於革命烈士鄧少香，庫文軒戲劇性轉化成「罪犯」的顛倒形象，遂愈顯諷刺。他的精神血統決定於身體胎記之真假，而革命正當性一旦受到質疑、身體意義一旦改變，做爲至親的妻子首先便在隔離偵訊之後，顯示了對其身體的厭惡與戒備；隨之而來的，則是國家對於個人身體的放逐。從「權力的過剩」到「權力的匱乏」，歷史藉由庫文軒的身體，銘刻了權力的宰制性。

胎記這一「隱蔽的生命徽章」且在小說中持續被改寫，從鳳凰鎮上相繼有多人被指認爲烈士後代，到鄧少香被證明是領養的孤兒而非本鎮人，乃至小說後半部更透過歷史系大學生指出烈士根本不曾生育，從而顛覆了故事的原初邏輯，蘇童不斷暗示著血統論故事本身所包孕的荒誕性。然而命運的固著決定了庫少軒的悲劇色彩，河上十三年，父親致力於烈屬證的追求與上訴，甚至要兒子對著烈士英魂宣誓。至於作爲烈士後代，他則以性的懲罰意圖進行自我懺悔，而當最後發現胎記逐日褪色，烈士雕像籬筐裡的嬰孩腦袋亦憑空消失，父親那聲「改造十三年，沒有用」（323）的喟嘆，乃形成全書最大的反高潮：《河岸》一方面透過「雜種」改寫道德化的革命神話；另一方面則透過庫文軒意圖經由性的懺悔，獲得政治正當性的荒謬想像，對性與政治進行了同步嘲諷。

## （二）血緣、政治與命運之脫逃

相對於父老庫少軒的執著維護血緣，子輩庫東亮對於血統論的因應方式，則是唾棄與脫逃。少年屢次上岸寫反標的行爲，乃是以動作對於國家規訓所進行的抗議。除此之外，蘇童並藉由少年之眼與少年之感，表現對於政治與親情的強烈反諷，例如少年看到岸上威權體制對船民的鎮壓，首先面臨的困境竟是食（豬肉）的規訓；

<sup>28</sup> 同註 9，頁 31。

船民對於象徵威權主體的建築「東風八號」，讚嘆的焦點竟是廁所作為生理身體排泄地的舒適；書寫父親生活作風問題的工作手冊，被母親以《紅燈記》畫報紙加以包裹，於此情色與革命荒謬連結，李鐵梅形象反而成為挑逗少年性想像的媒介；而神聖的烈士血統被剝奪後，蘇童也可以用「食物」（少年手中麵包）的被掠取，表達巨大的荒謬感。

再者，低下的身體書寫背後所聯結的，往往是巨大的心靈創痛，例如東亮與母親在人民街公共廁所前的親情演示、少年以腹瀉表達其對母親將往西山煤礦工作的恐慌。這些身體書寫背後，尚有少年東亮藉由「空屁」一詞，對於家族血緣與個人身體神聖化的解消與否定。在「無產階級專政」的名號下，庫東亮被癩子姐姐冠上「空屁」的封號：

遠離金雀河的人們不一定懂得空屁這個詞的意思，那是河兩岸流傳了幾百年的土語，聽上去粗俗易懂，其實比較深奧，它有空的意思，也有屁的意思，兩個意思疊加起來，其實比空更虛無，比屁更臭。（34）

「比空更虛無，比屁更臭」的，其實正是政治加諸於個人身體的虛假榮耀與屈辱。少年庫東亮自暴自棄之餘，乃對著船民吶喊「我不是人，我是空屁，你們誰也別把我當人！」（266）並由此歸納出岸上、河上生活終歸是空屁的人生總結。

面對所謂空屁人生，「放逐」是庫東亮追隨父親一起受懲的自我選擇，「脫逃」則表徵了他對於命運的反抗。小說裏多次提到庫東亮的逃離和奔跑，並描寫這種奔跑所帶來的輕鬆和快感，此隱喻一方面表現了他對現實的拒絕；另一方面也在無意識層面上，體現出兒子對父親的憎惡，以及希望擺脫的恐懼。<sup>29</sup>余華過往也曾描寫過父輩的各種「脫逃」：父輩們對於現實束手無策時的解決之方，從來都不是勇敢承擔，而是撒腿狂奔，《呼喊與細雨》裡曾祖父造橋失敗時的行止是如此、父親孫廣才撞見妻子與情婦扭打時亦是如此，「逃脫」遂成為父輩最終的怯懦造象。相較於此，《河岸》裡少年庫東亮的脫逃，則顯現出某種不同於以往的身體意志，值得吾人加以重視。

<sup>29</sup> 見蘇勇，〈對抗與妥協存在與超越——評蘇童長篇小說《河岸》〉，《作家作品研究》129（2009），頁73。

## 六、結語：政治與慾望的身體寓言

本文最末仍需回歸到愚人船及瘋癲者意象。在過往，瘋癲被視為是對理性生活的背離；而在瘋癲所展現的幾種型態裡，有所謂「正義懲罰的瘋癲」與「絕望情欲的瘋癲」<sup>30</sup>，就象徵面而言，庫家父子正是以此二者之名被進行懲戒。其中尤以庫文軒的身體懲罰最具代表性：國家先以血統為名進行集體懲罰，對其施以精神閹割；其後自我再以情慾為名進行個人懲罰，並施以肉身閹割。

自宮後的庫文軒困處於船艙內的情境，頗類瘋人院裡的囚籠形象與動物園外觀：

在古典時期，瘋癲被隔著柵欄展示。凡是在它出現的地方，它都被隔開一段距離，受到某種理性的監督。這種理性不再認為自己與之有任何聯繫，不允許自己與之有過於相似之處。瘋癲變成某種供觀看的東西，不再是人自身包含的怪物，而是具有奇特生理機制的動物……<sup>31</sup>

在船民眼中，庫文軒是「半根雞巴」的展示者，是「具有奇特生理機制的動物」，是瘋癲的自閉者。他的瘋癲型態既是對於過往激情的懲罰，又是激情的終止點，他的身體秘密之展示同時便是一種身體的懲戒。

對於庫文軒精神性的自我囚禁，我們不免要提出質問：這究竟是個人瘋癲所導致的激情與譫妄？或者從根本而言，文革時期便是個譫妄的年代，強烈的激情導致社會的整體瘋癲，因此所謂放逐船民、所謂庫文軒的自我囚禁，或許不過是瘋子迫害瘋子的某種大型瘋人院展演罷了。

作為河上永遠的囚禁者，本文最終猶有一相關提問，即河水的意義為何？在《河岸》裡，河水始終有張會說話的嘴巴，它屢屢發出「下來」的呼喊與召喚，有時它以烈士鄧少香的形象現身：

……河面爆裂之處，一個舊時代的女人從水下鑽出來，她的短髮上滴落著晶瑩的水珠，面孔沾著模糊的水光，眼神裡的悲傷清晰可見，她輕啟紅唇吐出河水的秘語，下來，下來，快下來吧。……女烈士的手緊緊地抓著鐵錨搖晃，

<sup>30</sup> 詳參傅柯，《瘋癲與文明》，同註 6，頁 25-26。

<sup>31</sup> 同上，頁 64。

駁船也隨之搖晃起來，下來，快下來，下來了你們就得救了。……（324-325）

此即表徵了歷史以烈士鄧少香之幽靈為名，對庫文軒所進行的「身體」獻祭召喚。至於河水對於庫東亮的呼喊，則需對應其在岸上的「空屁」名號互為理解，小說裡的少年屢次以空屁指稱自我，而在瑪麗·道格拉斯（Mary Douglas）的研究裡，穢物是一套對物質的分類和系統秩序排列後所產生的副產品，是該秩序所不容的不適當成分。<sup>32</sup>「穢物」的象徵系統正與河水的「潔淨」系統互為聯繫，亦即作為「空屁」的我，唯有經過河水的洗滌與淨化，甚至回應其召喚捨身入水，才能以死亡換取生命最終的潔淨，從而擺脫血統論的宿命。

由此觀察蘇童在小說終局對於父子命運所做的安排，因而更饒富深意。作為被政治身體籠罩一生的個人身體，庫文軒肉身的特殊性在於：

我父親的裸體，始終是人們爭相偷窺的對象。他的裸體不同凡響，正面背面都極具觀看價值。倘若你有幸窺見他的正面裸體，便可看見傳說中的半截雞巴，那是我父親的羞恥。倘若你有機會看見他的背面裸體，也就看見了他屁股上的魚形胎記，那是父親的榮耀。這幾乎是一場漫長的防禦戰，父親悉心保護他的光榮，也全力地掩藏他的羞恥。（296）

而最終，這具「光榮」與「恥辱」並陳的軀體遍經歷史與命運的折磨，選擇了「馱碑投河」為歸宿。生命的最後一刻，父親「成為了一個巨人」，這種身體的明志，或許即為自殺者最後行使自己身體權力，與展現生命尊嚴的行為，它一方面以個人身體的消亡，解決與政治身體失調的困境，另一方面也體現了所謂雄偉符號與（性的）狂歡衝動的消長關係<sup>33</sup>，庫文軒身體與紀念碑的網綁，何嘗不可視為去勢後另一種象徵意義之補償？

蘇童曾在散文〈河流的秘密〉裡提到：「河水的心靈漂浮在水中，無論你編織

<sup>32</sup> 引自約翰·歐尼爾著、張旭春譯，《五種身體》，同註5，頁52。

<sup>33</sup> 此說見王德威的發揮：「碑銘刻歷史，封存記憶，更以它堅挺的存在成為男性魅力的表徵。庫文軒的歷史血統正確性和他的性能力成正比，良有以也。然而蘇童要寫的恰恰是紀念碑作為一種歷史『雄偉符號』（sublime figure）的虛構本質，以及這一雄偉符號與（性的）狂歡衝動的消長關係。庫文軒自命身分不同，竟然真借『勢』而起。但一旦失去了歷史的加持時，他豈能全身而退？他的自我閹割輕易成為身體即政治的寓言。」見〈河與岸——蘇童的《河岸》〉，同註2，頁4-5。

出什麼樣的網，也無法打撈河水的心靈，這是關於河水最大的秘密。」<sup>34</sup>在《河岸》的終了，庫文軒投水後的化爲魚身，或許即是蘇童對於父者身體來源的暗示，父親終以身體的消亡完成歷史，也解消了歷史。至於作爲子輩的庫東亮雖以日記換得情感紀念，但傻子扁金的禁令，卻再度顯示了「岸」對「河」的拒絕，規訓仍在持續中，生者注定永無止境的逃亡。然而生於文革亂世，身體如何能夠掙脫權力的管束？或許永遠被放逐於河上，反而是身體最自由的脫逃。

## 徵引文獻

### （一）專書

蘇童，《河岸》，臺北：麥田出版社，2009

蘇童，《河流的秘密》，北京：作家出版社，2009

米歇爾·福柯（Michel Foucault，或譯爲傅柯）原著，謝石、沈力譯著，《性史》，臺北：結構群文化事業有限公司，1990

米歇爾·福柯（Michel Foucault，或譯爲傅柯）著，劉北成、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003

米歇爾·福柯（Michel Foucault，或譯爲傅柯）著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003

楊大春，《傅柯》，臺北：生智出版社，1995

約翰·歐尼爾（John O'neil）著、張旭春譯，《五種身體》，臺北：弘智文化事業有限公司，2001

約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方式》，臺北：麥田出版社，2005

---

<sup>34</sup> 見蘇童，《河流的秘密》（北京：作家出版社，2009）。[http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com//book/2009-09/08/content\\_12013222.htm](http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com//book/2009-09/08/content_12013222.htm)

祝勇，《反閱讀：革命時期的身體史》，臺北：聯合文學出版社有限公司，2008

## （二）期刊論文

李梅，〈我們的身體就是社會的肉身——論「身體敘事」的文學含義〉，《理論與創作》1（2007），頁18-21，29

吳義勤，〈罪與罰——評蘇童的長篇新作《河岸》〉，《揚子江評論》3（2009），頁3-7

蘇勇，〈對抗與妥協存在與超越——評蘇童長篇小說《河岸》〉，《作家作品研究》129（2009），頁71-74

張檸，〈遠離愚人船的流浪漢——談蘇童長篇小說《河岸》〉，《全國新書目》11（2009），頁65

王德威，〈河與岸——蘇童的《河岸》〉，《河岸》（臺北：麥田出版社，2009），頁3-8

南帆，〈身體的敘事〉，《身體的文化政治學》（汪民安主編，開封：河南大學出版社，2003），頁228-229

