

第一章、緒論

第一節、研究動機及目的

白色情人節台中烘焙業推出春宮圖蛋糕¹（附圖一），春宮圖就立在蛋糕上，四種交媾姿勢圖搭配四種口味的情人蛋糕，有多種選擇，研發此一創舉的葡萄樹烘焙師傅何政聰先把春宮圖片利用投影機投影到白色巧克力片上，然後手工描繪出圖形，再以五、六種食用色料上色，由於是手工彩繪的，比起以往曾有人採用的掃描圖片後投影到糯米紙上的機器製作方式，更顯活潑生動，且有藝術創造力。白巧克力春宮圖片底部再黏合另一塊較大面積的黑色可塑性巧克力，這樣看來就形成了相框的效果，和灌模的性愛姿勢巧克力商品相較（附圖二），顯然人性化、藝術化許多。

另一則報導則是：

用中國水墨畫出男女的性愛春宮圖，畫家陳陽熙，請來一對男女在眼前做愛做的事，當場一筆一筆把所有動作畫下來（附圖三），這是台灣破天荒的水墨情色寫實，陳陽熙準備將 30 幅性愛作品出版畫冊。赤裸裸的男女，擁抱、親吻、愛撫，有站立、有坐姿、有躺下，有一般姿勢，也有高難度動作。畫家陳陽熙用水墨技巧，畫出性愛過程，畫中的男女，是活生生的一對情侶，所有姿勢都是真槍實彈。男女能夠這樣一起表現，算是國內破天荒的嘗試，之後畫家陳陽熙想再畫一次，卻再也沒有一對男女願意配合。這唯一的一次男女情色寫真畫，機會難得，所有的姿勢都是這對男女自己擺出來的，一個姿勢 20 分鐘，一次工作 3 小時，30 個性愛姿態，花了 7 天的時間完成。

¹ 記者廖本福、楊佩純。台中報導。東森新聞報：(2003/03/12)
<http://www.ettoday.com/2003/03/12/123-1424387.htm>

附圖一：

白色情人節

台中烘焙業推出春宮圖蛋糕



附圖二：

新竹烘焙業推出性愛巧克力



附圖三：陳陽熙水墨春宮畫



以上報導中提到「現代」的「春宮藝術」是用這樣的方式來做創作，那麼「古代」的「春宮藝術」又是用怎樣的方式來進行創作的呢？中國文化歷史悠久，是否在「性」文化藝術中留下什麼珍貴的遺產？為什麼長久時間以來「房中醫學」和「春宮藝術」卻一直被污名化？「房中醫學」等古代性學編著，究竟對夫妻生活的和諧、中老年養生保健及性技巧，究竟有何幫助？「春宮藝術」對於「性愛過程」是怎樣的露骨描寫？「春宮藝術」為什麼在「明朝」隨著「艷情小說」與「套色版畫」的流行而成為「獨立的藝術品」？這種「情色藝術」的風行是否代表著「精神」與「真慾」上的意義？「情色文化」包含了「艷情小說」及「春宮藝術」是否成了解放心靈及對抗權威的利器？這些琳瑯滿目「春宮藝術」的「性愛創作」，過去曾經是父母送給女兒的「成婚禮」，今天是夫妻、情侶共賞的「恩愛秘笈」；過去或許是讀書人藏在書房、樓閣的「雅冊」，今天是專家學者「公開研究」的重要文獻。相較於明代以前的性文物，我們能否發現「明代春宮藝術」在歷史上有何意義的？其「隱含」的「文化」與「美學」上意涵是否才是關鍵性？明代春宮藝術是否延續前期的「教育目的」及「插畫功能」？在豐富的「明代家具」：如雕繪花飾的屏風，是否提供了明代人的生活史料（附圖四）？還有各式樣的「裸體相關場景」：如內衣細部的描繪，像是襯衣、短襪等（附圖五），是否也展示了明代人穿著衣飾的狀況？「春宮藝術」能否提供研究古代性生活的珍貴史料：如從「房中醫學」的插畫本中所觀察到的性愛姿勢（附圖六）？「春宮畫」如何隨著「出版物」的普及逐漸的擴散到社會各個層面？這種現象是否使得通俗市民文化得到了空前的發展（附圖七）？這些藝術作品清楚的證明中國春宮藝術對於日本套色版畫是否有著重大的影響（附圖八）？從更深的層面來看，春宮藝術體現了整個時代的社會型態與心靈（附圖九）。中國的「房中醫學」與大量的「春宮藝術」，千百年來蘊藏著豐富的內容，皆有待專家從醫學史、社會史、藝術史去考察研究；筆者想透過心理學、社會學、文化學與圖像學方法探究明代春宮畫的起源與審美象徵。而中國古代春宮畫究竟如何誕生及發展呢？明代春宮畫的審美象徵又是如何？就讓我們來一探究竟。

附圖四：

《閨房樂趣》30×30 cm，水墨
《春夢遺葉》



附圖五：

《洞玄子》三十法之第二十三
30×24 cm，水墨，《秘戲圖考》



附圖六：

仇英，《閨房樂趣》，17世紀
34×38 cm，水墨，《春夢遺葉》



附圖七：

《素娥篇》，萬曆年間
(1573-1619)
《秘戲圖考》



附圖八：

葛飾北齋，《戲嬰圖》，約 1814 年
221x156 cm，版畫



附圖九：

仇英，《閨房樂趣》，17 世紀
34x38 cm，水墨，《春夢遺葉》



第二節、文獻探討

對中國的性文化史進行大規模研究，最值得推崇的是那位荷蘭外交官、漢學家高羅佩，他酷愛中國文化，大規模地蒐進中國古代春宮畫，系統地研究中國古代性文化，寫下《祕戲圖考》、《中國古代房內考》等不朽名著。高羅佩的性學研究，實際源自小說。他的《迷宮案》於一九五〇年準備出日文版時，出版商要求以裸女畫為封面。高羅佩斷然拒絕，說這絕非中國傳統。為了證明這一點，他分別致函日本，中國幾十家骨董商，詢問有無明代木刻裸體畫像，結果上海商號說他們的顧客有，可供臨摹，京都的骨董店卻有明代木刻冊頁的原本刻版，即一套二十四幅的彩印《花營錦陣》²。他這才明白晚明的藝術風氣。由此他開始研究中國春宮，蒐集為《秘戲圖考：中國彩印春宮版畫》一書。《祕戲圖考》一書中提到「秘戲圖」俗稱「春宮畫」，是一種房中書的插畫，也有多幅單獨成冊的，叫做「春冊」。內容是性交體位的解說圖，古人放在床邊，供行房時查閱欣賞，一般用來幫助害羞的女性在做愛時提高勇氣。傳統的父母把它藏在嫁妝的箱底，好讓女兒洞房花燭夜時有所遵循，因此又叫做「箱底畫」。中國北方的家庭把秘戲畫縫在嬰兒的肚兜襯裡，認為可以辟邪護身，為小孩帶來平安。讀書人也常在書房裡存放幾張秘戲圖或春冊，用來避火消災，因此又叫做「避火圖」³。明清以來，雖然基於封建禮教的束縛，官方禁止刊行，但是由於它已成為中國人主要的性教育參考圖，因此仍在民間祕密流傳，歷代大畫家如元代趙孟頫、明代的仇英、唐伯虎都曾繪作秘戲圖畫，藏家視為千金難得的珍品。高羅佩取得偉大的成就，成為這方面的先驅，可是又有不少侷限性：例如他沒有研究中國原始社會和末代王朝的性問題；他的研究出發點只限於中國古代春宮畫；他不掌握資料（例如湖南馬王堆漢墓發現的大量性學竹簡、帛書）；因為他既不是性學家，也不是歷史家，所以在著作中缺乏明晰的歷史觀點與性學觀點等。

²高羅佩著，楊權譯（2005）。《秘戲圖考》。廣州：廣東人民出版社。頁1。

³高羅佩著，楊權譯（2005）。《秘戲圖考》。廣州：廣東人民出版社。頁134。

一九六一年高羅佩出版《中國古代房內考》，是系統整理中國房中書籍的全世界第一人，不過高羅佩的學術研究，的確帶著親華的感情色彩。他認為在中國春宮畫及房中術中，看不見西洋人種種暴虐詭異的反自然病態，因此中華民族身心健康，兩性生活自然而正常，中國民族與文化持續不衰，最大原因是他們兩千年以來不斷地研究男女均衡的藝術。至於中國春宮畫，證明以為中國古代畫家拙於描畫人體，完全是西方偏見⁴。高羅佩對中國文化的熱情令人感動。實際上高羅佩在書中也說到不太妙的圖景：乾嘉禁毀「淫書」，幸存書冊往往流入日本。所以他在日本任職，順便做材料收集工作，正得其所哉。如果他五十年代初任職中國而廣收春宮，恐怕不僅收集不到，而且會引起外交糾紛，宣布為不受歡迎的人。

《中國古代房內考》從社會史和文化史的角度，研究中國古代的性生活，作者選用了大批中文史料，包括文學作品、房中書、有關醫書、道家內丹派房中術、色情小說、野史雜記等，期以糾正西方人對古代中國人性習俗墮落反常的流俗之見，它的內容對中國讀者亦有耳目一新之感。其實像中國這樣具高度文化教養和善於思考的民族，很早就重視性的問題，且可自由談論及行之於文字的，是在清代以後，中國人對「性」才避而不談。據高羅佩在《中國古代房內考》中記載：明代的春宮畫通常都裝裱成橫幅手卷，或作旋風裝折疊冊頁。前者大多是男女性交的連續畫面，畫了性交的各種姿勢。這種手卷高約10吋，長10至20呎，畫紙通常不超過8吋見方；它們約作24幅一套、36幅一套或其他數位，每套的幅數各有典故，並在每幅畫的後面還襯以寫著豔詩的紙頁或絹頁。手卷用綾子鑲邊，古錦為護首，最後用玉或象牙雕成的別子別緊；冊頁以木夾板或外裱古錦的硬紙板為封⁵。總之，裝幀是十分講究的。這些春宮畫，不僅在內宮、在官僚豪紳之家流行，而且在民間坊肆中也十分流行，這是明代的春宮畫與前朝不一樣的地方。由於流行廣，需求量大，有些出版商又在印刷上下

⁴高羅佩著，李零譯（1991）。《中國古代房內考》。台北：桂冠。頁2。

⁵高羅佩著，李零譯（1991）。《中國古代房內考》。台北：桂冠。頁332。

功夫，其技巧達到相當高的程度，明末尤甚。高羅佩認為最好的套色翻印於1606年至1624年，使用了五種顏色，這些畫代表了套色春宮畫的全盛期，它只流行了約20年。1644年清朝建立後，這種藝術已完全絕迹。明末的春宮畫不僅盛行于京師、天津一帶，也盛行于錦繡富麗的江南。目前有資料可查的明末江南春宮畫冊有《勝蓬萊》、《風流絕暢圖》、《鴛鴦秘譜》、《繁華麗錦圖》、《江南銷夏圖》等⁶。還有《江南銷夏圖》被認為是明代套色春宮畫的最晚的典型作品，人體姿態畫得準確細膩，對環境的描繪也獨具匠心。

近來劉達臨在中國性史上多有著墨，被稱為中國的金賽博士，上海大學社會學教授，香港國際衛生醫學研究院一級教授，德國性學與社會科學研究中心學術顧問，亞洲性學聯合會副主席。劉教授從社會學的角度研究性科學，被譽為「中國的金賽博士」；暢銷經典「性史圖鑑」作者，除此之外上有許多書籍出版，概計如下：性的歷史、性史圖鑑、性愛進化史、世界古代性文化、世界性文化圖考、中國古代性文化、中國歷代房內考、中國性史圖鑑、中國情色文化史、20世紀中國性文化、浮世與春宮。在《情色文化史——性的解放與禁錮：從雜交、春宮到房中術》一書中提到，「聖人無父，感天而生」每一個朝代、每一個民族始祖的誕生都有一個傳奇故事，殷及秦始皇是吞了「玄鳥之卵」而生；周先祖踩了巨人足印生了稷、清始祖是天女洗澡，周代規定嬪妃們在月經期間，必須在臉頰兩側塗上紅色，據說由此逐漸形成了塗胭脂的習俗⁷。明朝春藥發展至巔峰，李時珍當時所著藥典《本草綱目》，其中約一半的藥物註明具有壯陽補腎、有助性生活的功能。明朝宰相嚴嵩吐痰，不用痰盂，而要侍女的口去接，一口咽下去，名為「香痰盂」。明朝流行以少女的月經製成春藥「接命神方」（紅鉛），且以少女初潮時排出之物最可貴。從社會學、哲學、史學和性科學等廣大範疇中，旁徵博引，勾勒出生動且豐富情色文化。

⁶高羅佩著，李零譯（1991）。《中國古代房內考》。台北：桂冠。頁337-346。

⁷劉達臨（2003）。《中國情色文化史》。北京：人民日報出版社。頁86。

翟本瑞在《身體形象與情色文學》⁸中所提到的春宮畫相關則是認為：中國文化在明代以前，對性的相關事務上的觀念是自然、活潑、健康而開放的，因此在中國的春宮畫中，便可對於中國文化中對性所表述出來的意象及標準。在中國春宮畫中所出現的女人並不是不重愛慾的描寫，而重點毋寧在於中國傳統愛欲的表現方式與歐美、日本有所不同。由於傳統春宮畫的觀賞角度和現代有所不同，所以很難用現在的標準來斷其優劣。但春宮畫的目的在於愉情及催情，它預設了觀眾情欲的參與，春宮畫本身是觀眾潛意識中情欲的投射。由於西化的影響，現今許多對於身體的審美觀，都來自美國的觀點，但是中國人（東方人）的形體和美國（西方人或歐美）的形體是有很大視覺上及生理上的差距的，但日本就在這方面，形塑了和西方不同的展現模式，是比較適合東方的，同時卻又和中國文化有所差異。

傳統春宮畫沒有一個特定的視覺焦點，不像當前色情照片，口腔、性器官、乳房……等特定部位的不同組合方式，構成了視覺的重心所在；再加上男、女人數的重組可以出區分不同的慾望表顯方式，這是當前西式色情的分類基礎。傳統春宮畫不強調性器官，女性乳房幾乎完全不受重視，陰部也不甚重要，陰毛也不明顯，唯一特別強調的是那雙金蓮。而這種不重視乳房、無毛、纏足、柳腰又嬌弱的形態，不但不妨礙中國春宮畫的激情、催淫效果，反而激起潛意識中極強的情欲。在傳統的中國社會中，這些春宮畫就是人們情欲最直接的表達方式。到了十九世紀，東、西方接觸日益頻繁，不論是在民主、法制、人權……等觀念，在情欲表達上也有相當程度的影響，在春宮圖的表達手法上已有所不同，身材豐滿、乳房圓潤、肩寬腎聳、男女對視男女對視、性器官的交合，成為視覺重點，神情的挑逗神態、擁吻、撫摸乳房……等，都顯然受西方影響，這些在傳統春宮畫中很少見過。

⁸ 南華出版所網頁

http://www.nhu.edu.tw/~publish/researches/course/cultural_study/c7.htm

其他相關文獻如下：

目前從全國碩博士論文中所找到的相關論文有兩篇：分別是「明代春宮版畫之研究」⁹與「晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討」¹⁰。第一篇是由國立藝術學院的戴岳弦在八十五年時所提出的，而第二篇則是由東海大學的林玉麟在九十一年時所提出的。

第一篇重點如下：明代春宮版畫是中國藝術史上的一朵奇葩。它如曇花一現般僅大量出現在明萬曆後期至清初近百年的時間，鮮麗且艷美地，見證了當時代人的性幻想世界、保存下許多錯綜複雜的性文化線索。該論文即以對明代春宮版畫現存作品的探討，在其藝術傳統源流、時代氛圍的脈絡之中，進行其風格分析、社會面向的觀察。該論文試圖初步建立「明代春宮版畫之研究」較全面的研究架構。

第二篇重點如下：「晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討」論文，是以中國晚明時期為研究時空範圍，主要以「時代性」與「社會性」等宏觀的角度來探究，當時流行於士人與百姓之間的春宮版畫，並且針對春宮版畫的生產銷售及其特定主題，做為該論文深入研究的重點。該論文主要是以「圖像學」的美術史研究方法入手，並且以時代脈絡、畫面分析及社會觀點等多元角度來詮釋圖像。

本論文便是建構在這些基礎之上所繼續發展出明代「春宮藝術」的「審美」與「象徵」意義之開展，透過實際「春宮畫」的對照，探索研究其內容與內涵，進一步替「春宮畫」去汙名化，其意義才得以彰顯！因此筆者將論文中，透過「歷史文獻解讀」與「春宮圖像解析」的方式，以「審美」與「象徵」之間的聯結層面切入，重新認識圖像，並且深究其中包含社會意涵。

⁹戴岳弦（1996）《明代春宮版畫之研究》國立藝術學院碩論。

¹⁰林玉麟（2002）《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》東海大學碩論。

第三節、名詞解釋

一、明代春宮畫

「秘戲圖」俗稱「春宮畫」，是一種房中書的插畫，也有多幅單獨成冊的，叫做「春冊」。內容是性交體位的解說圖，古人放在床邊，供行房時查閱欣賞，一般用來幫助害羞的女性在做愛時提高勇氣。傳統的父母把它藏在嫁妝的箱底，好讓女兒洞房花燭夜時有所遵循，因此又叫做「箱底畫」。中國北方的家庭把秘戲畫縫在嬰兒的肚兜襯裡，認為可以辟邪護身，為小孩帶來平安。讀書人也常在書房裡存放幾張秘戲圖或春冊，用來避火消災，因此又叫做「避火圖」¹¹。明清以來，雖然基於封建禮教的束縛，官方禁止刊行，但是由於它已成為中國人主要的性教育參考圖，因此仍在民間秘密流傳，歷代大畫家如元代趙孟頫、明代的仇英、唐伯虎都曾繪作秘戲圖畫，藏家視為千金難得的珍品。據高羅佩在《中國古代房內考》中記載：明代的春宮畫通常都裝裱成橫幅手卷，或作旋風裝折疊冊頁。前者大多是男女性交的連續畫面，畫了性交的各種姿勢。這種手卷高約10吋，長10至20呎，畫紙通常不超過8吋見方；它們約作24幅一套、36幅一套或其他數位，每套的幅數各有典故，並在每幅畫的後面還襯以寫著豔詩的紙頁或絹頁。手卷用綾子鑲邊，古錦為護首，最後用玉或象牙雕成的別子別緊；冊頁以木夾板或外裱古錦的硬紙板為封¹²。這些春宮畫，不僅在內宮、在官僚豪紳之家流行，而且在民間坊肆中也十分流行，高羅佩認為最好的套色翻印於1606年至1624年，使用了五種顏色，這些畫代表了套色春宮畫的全盛期，它只流行了約20年。目前有資料可查的明末江南春宮畫冊有《勝蓬萊》、《風流絕暢圖》、《鴛鴦秘譜》、《繁華麗錦圖》、《江南銷夏圖》等¹³。

¹¹高羅佩著，楊權譯（2005）。《秘戲圖考》。廣州：廣東人民出版社。頁134。

¹²高羅佩著，李零譯（1991）。《中國古代房內考》。台北：桂冠。頁332。

¹³高羅佩著，李零譯（1991）。《中國古代房內考》。台北：桂冠。頁337-346。

二、明代版畫

明朝的版畫大體分爲初、中、晚 3 個時期。初中期以南北二京的國子監爲中心，刻印不少書籍。從嘉靖(1522)元年至崇禎(1627~1644)末年 120 餘年間所刻版畫，習慣上納入明代後期版畫；萬歷時，徽州、杭州、吳興、蘇州等地刻書行業驟然興起，各地書坊林立，大量刊行市民愛好的文藝書籍；這個時期的出版物，幾乎無書不圖、無圖不精，書坊經營者爲了牟利，不惜工本，請高手創稿，名工鏤版，花樣翻新，形成中國版畫史上的黃金時代。明代版刻書籍除儒家典籍、佛經道藏外，小說戲曲、應用科學、畫譜箋譜等佔有重大比例，這些書籍的插圖，對傳插知識，普及文化藝術，推廣科學技術起著重要作用，一些畫家從事插圖，與刻工合作，在版畫中創作了一些動人的藝術形象。

三、審美與象徵

審美部分包含了春宮畫的「內容與構圖」，春宮圖的內容基本上可分爲三大類：

第一類：純粹以曖昧情境爲主並有性暗示的暗春宮。

第二類：古老房中術爲主，以性姿勢爲主的明春宮。

第三類：綜合兩種形式的春宮圖，大多以情色文學爲主的春宮插圖，內容還是以描寫性姿勢爲主。

文中所要提到的是對其畫面中重要的構成要素提出詮釋及分析，如：人物、女性空間及同志題材等的特質內容分析。春宮版畫在尺寸上，主要爲 10*10 或 23*48 公分之間，在畫面呈現上具有很明顯的展示性，爲使主題更加突出，往往將主角置於畫面中央，幾乎占掉二分之一的面積，強調性愛姿勢的展示「構圖」基本上可以分爲兩大類，分別是「情境式構圖」及「教學式構圖」¹⁴。

¹⁴林玉麟（2002）《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》東海大學碩論。
頁 84。

在春宮圖像「象徵」中，我們能夠找出一些圖像是構成畫面的主要元素，像是園林、屏風、書房、樹木、花果、太湖石、動物、家具、古董、文房四寶及男女角色等，這些元素組構成一幅幅催情的美麗圖像，讓大家銷魂。春宮畫的圖像符號，主要根源有兩個系統：

一為「民間系統」，如取之「祕戲圖」中有助於生育吉祥的表徵，如桃子、石榴、瓜類等都寓意著子孫繁衍。

另一種則是「文人系統」，主要來自於「色情文學」的語言，如瓶子、牡丹、蓮花等都象徵了女人性器及女子本身¹⁵。

四、花營錦陣

中國古代的春宮畫還有以牙雕和木版畫的形式表現的。象牙浮雕的春宮畫十分精緻，立體感很強，多為官宦人家、富商巨賈所把玩。木版畫則以《花營錦陣》為代表¹⁶，它出現於明朝晚期，全套 24 圖，印成紅、黃、藍、綠、黑五色，每圖以行書配詞一首。它的畫面生動而質朴，詞牌的選擇和詞的內容對畫面起烘托作用，詞的風格混合了文學語言和通俗的口語，充滿了詼諧和幽默，這使《花營錦陣》具有雅俗共賞的特色。「花營錦陣」是近代中國木版畫史上，最精巧、最古老的春宮畫作，書名取自行逸樂的意思。堪稱為中國古典性愛姿勢大全的春宮畫。

五、日本浮世繪

花街柳巷的愛情、歌舞伎演員的倩影與活動，花前月下的吟詠，出野遊宴和旅途漂泊等等，都是「浮世繪」的素材；嬌媚的名妓、舞女以及湯女都是浮世繪的主要角色，值得注意的是不少浮世繪的風格和我國明代春宮畫有很大的相似之處。

¹⁵林玉麟（2002）《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》東海大學碩論。頁 83。

¹⁶高羅佩著，楊權譯（2005）。《祕戲圖考》。廣州：廣東人民出版社。頁 161。

第二章、心理學、社會學、文化學與圖像學的藝評

第一節、春宮畫家與民間大眾的慾望心理學

春宮藝術的產生過程雖然可以用「時代社會」來觀察其產生背景，不過如何來了解藝術家的「春宮創作」，則需藉由佛洛伊德學派來理解；佛洛伊德的一個概念「移位」，用來闡釋藝術現象時也用得頗為簡單，按照佛洛伊德的說法，當一個人希望渴求獲得某物時，「希求」和「某物」是兩個關鍵因素；「希求」的「能量」被稱作「慾望」，「某物」被稱作「客體」；如果不能獲得所希求的客體，慾望不能直接被滿足，這個人就只好去尋找一個「替代物」，從而將慾望轉移到替代物之上，這就是「慾望的移位」，如果這個代替物是文藝作品，這種移位就是「慾望的升華」。

在一般的意義上說，「春宮藝術」是「性欲移位」的替代物，它能使被壓抑的性欲以偽裝的方式得到滿足。以明代春宮畫家唐伯虎為例，歷史上記載他是個風流才子，詩、文、畫俱佳；他性不羈，有時用「江南第一風流才子」印，可是仕途命舛，以後就遊名山大川，專致力繪事，以賣畫為生。他長於人物，特別以仕女化見長。他畫春宮畫，也正是他風流不羈性格的表現，與他的生活情趣有很大關係，可能也是對當時官場和社會的虛偽以及封建禮教的諷刺與反抗¹。再者以明代「花榜」及「嫖經」亦是一個例子，開設「花榜」是對於「妓女」的品評與研究，後來又出現了研究妓女的專著——《明代嫖經》，它不僅成為古代嫖界的指南，而且從很多方面反映出明代士人和妓女的心態²。《明代嫖經》的內容大部分是男子嫖妓的原則、方式、技巧以及注意事項等等，反映了當時社會的腐朽面，反映出男人壓迫女人、玩弄女人的一種腐朽思想；但是，有些內容也多少正視了現實。

¹謝釋惟（1999）。《古中國房中養生與春宮》。台北：發達文化事業。頁 207。

²劉達臨（2001）。《性的歷史》。台北：台灣商務印書館。頁 255-259。

但是在「後現代時期」，作品中的「情色因素」變為目的，情色藝術是藝術家對性問題的直接探討。佛洛伊德認為：移位是滿足性欲的偽裝，如果說「現代主義時期」的「情色因素」還是一種偽裝，那麼「後現代時期」的性表現就不再是性欲的偽裝，而是藝術對當代文化政治的「直接表現」和「干預」。例如：晚明「春宮畫」中會使用大量的「生子符號」，如瓜類、石榴等，這在晚明「春宮版畫」中幾乎看不到，而在春宮畫中扮演裝飾地位的花草與屏風卻在春宮版畫中扮演著重要的地位，就「功能性」而言，晚明「春宮版畫」比較起「春宮畫」更「純粹化」並成為「情色娛樂」的「媒體」，對於「求子」及「性教育」等功能幾乎微乎其微了³。

我們再說「凝視」，這個概念由來已久，並在美學研究中早有運用。到二十世紀中期，對凝視概念的討論，又同佛洛伊德關於「利比多」之驅動力的理論和拉岡關於兒童心理發展之「鏡子階段」的理論相結合；早在現代主義時期，杜尚給「蒙娜麗莎」加上「鬍子」，就是為了改變人們對經典名作的「凝視」，他要讓人們將達文西筆下的人物，當成一個判斷性別的試金石來看。在「女性主義」批評中，批評家們意圖「顛覆『凝視』」即男性對女性的「窺淫」這一傳統看法，認為作品中女性目光對觀眾目光的迎視甚至反視。「偷窺」及「窺伺」的主題常常在春宮畫中被表現出來，無論是女子偷看歡愛中的性愛伴侶，或是男子偷窺手淫中的婦女，都是「窺伺慾望」的一種展現。事實上，春宮畫乃至於情色文學作品就是滿足窺視慾望的最佳媒介，觀畫者或是讀者透過視覺上直接刺激或是文字瀏覽，窺伺了一個「虛擬」的性愛景象，從而獲得了滿足⁴。

³林玉麟（2002）。《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》。東海大學碩論。頁 83。

⁴謝釋惟（1999）。《古中國房中養生與春宮》。台北：發達文化事業。頁 253。

第二節、腐朽王朝與淫風娼妓的色情社會學

整個「春宮藝術」發展其實跟「時代」與「社會」是分不開的，社會風氣形成了春宮藝術的發展溫床，於是我們藉由「喬治·巴贊和情色社會學」來理解時代與社會是如何互動發展的，其哲學論點如下：「靈魂」與「肉體」的二元對立問題，一直是「哲學上」的一個難題；「實踐哲學」試圖通過「勞動」來做「統合」工作，但效果並不顯著；其實，「勞動實踐」並沒有使人「脫離自然」，它不過是人與自然在能量上的「等價交換」，真正使人脫離自然的是「禁忌」。「禁忌」否定了人的「動物性」（特別是亂倫和暴力），因而也就是對「自然」的否定；是「禁忌」（社會秩序的保證）使人類的勞動在能量交換上占了優勢，人類因而懂得了「積累」和「佔有」，他從此必須犧牲他最寶貴的一部分特徵：「閒暇」和「放縱」；於是，「勞動」變成了「生產」和「再生產」，「禁忌」變成了「禁欲」和「主義」。

生產、積累（再生產、再積累直至滅亡）是狹義經濟學關注的核心問題，它與人民群眾日益增長的「耗費」與「需求」之間，關係十分緊張；我們必須注意到以下對應關係：生產（積累）——閒暇（耗費）；禁忌（秩序）——放縱（雜亂）。在禁忌（秩序）的護航下，生產（積累）一直沿著社會進化的烏托邦前進。在這裏，純粹的消耗是沒有地位的。喬治·巴贊關注的不是生產，而是非生產的耗費，也就是「被詛咒」的部分。《色情史》作為三卷本著作《被詛咒的部分》的第二卷，出色地研究了「色情」這種人類特有的現象，其目的當然不是色情本身，而是色情的社會學和政治經濟學；在人類對恐懼（阻止人類返回自然的心理能量）與誘惑（人類返回自然與渴望墮落的心理能量）的左顧右盼中，色情產生了，而且成了一種最典型的耗費。但它既不是生產（比如社會認可的婚姻中的性），也不是獸性（比如遭到禁忌的亂倫），更不是商品交換式的賣淫（賣淫反對禁忌，提倡非生產性的閒暇，但卻不放縱，它恰恰是一種精打細算的支付）。

色情既肯定又否定社會禁忌。色情是對人自身那些遭到禁忌的自然部分的回望和留戀（羞澀是對這種留戀的掩飾）。以明代為例：明太祖是個開國皇帝，頗想總結一些前朝覆亡的教訓以鞏固明王朝的統治，為此採取了一些措施，要求官吏不貪財、不貪色也是其措施之一。他設立了富樂院，為政府增加財政收入，但又「禁文武官吏及舍人，不許入院，只容商賈出入院內。」這就表明，官方認為出入這些場所不是正人君子所為，但是作為封建社會經濟生活的需要以及某種文化的需要，又允許它合法地存在，並向公眾開放。這種矛盾的做法自然不可能淳風俗、美教化、正人倫。明代以後，娼妓盛行，世風日下，「風俗淫靡，男女無恥」，影響十分明顯。同時，對官吏來說，這禁令基本上也是禁而未止，作為被限制宿娼的官吏，儘管其性欲要求可以通過三妻四妾來滿足，但是有些人還追求一種性的浪漫情調，由於這種浪漫情調被壓制了，反而千方百計地去偷吃禁果；明代中葉以後，娼妓越來越繁盛⁵。

禁忌，是社會公共領域對秩序的要求。放縱，是個體生命對能量耗費、對誘惑的渴求。今天，我們看到的是一種恰恰相反的情況：個人理性無比，工於算計，且越來越冷漠；社會整體卻放縱無度，戰爭、暴力、陰謀、貪婪一刻也沒有消停過。

⁵劉達臨（1998）。《中國歷代房內考》。北京：中醫古籍出版社。頁 529。

第三節、艷麗文本與禁忌圖像的多元文化論

世界各地都有著瑰麗的「春宮藝術」，因其文化背景不同而有所差異，如何藉由各個文化的背景來了解春宮藝術，則是我們應做的，我們今天所說的「文化學批評」，主要指「後現代時期」的批評，他不再以西方傳統觀點亦或進化論的價值來解讀社會及藝術；作為西方當代批評傾向的主流和代表，文化學批評是個統稱，它與「文化研究」或「文化批評」之類術語可以互換。就批評的領域和批評的對象而言，它重在「邊緣文化」和「少數論述」，重在它們與主導文化的關係；就時代和環境背景而言，文化批評以當代高科技為基石，即以所謂數碼時代的歷史條件為批評背景；就批評的策略和方法而言，它從文化人類學和解構主義中所取甚廣，兼及其他諸多方法；實際上我們也可以說，文化批評並無一種機械的特定方法。

美國當代批評家亨利·米勒為我們總結了文化批評的如下特徵。

一、批評中的文化研究，應是在「歷史的背景」中認識作品，即該作品被生產和消費的物質、社會、階級、經濟、技術和性別等環境所構成的背景。

二、批評是「跨學科」、「多媒體」的，應並置「不同」的文化現象來對其進行檢討。

三、反對「經典論」，也就是並重「通俗藝術」和「大眾傳媒」的作用。

四、用作品之「產地」的人的眼光來看作品，也就是在相異中發現作品的「地緣性」價值。

五、用二元對立論進行批評是危險的，如精英與大眾文化、霸權與邊緣文化、理論與實踐的對立等。

六、文化批評得益於「解構主義」理論，但又「反對理論化」，故應在二者中求取一種平衡。

七、文化批評的政治性在於從「主導文化」轉向「邊緣文化」。

以明代春宮圖為例，「春宮圖」並不是中國特有的色情藝術品種，許多古代文明中都有春宮圖及其衍生形式；在龐貝古城的廢墟中，保存著當年古羅馬貴族豪華宅邸中的大幅春宮壁畫⁶。古代印度、阿拉伯、波斯、日本等民族都留下了大量春宮圖，不同民族的春宮圖有著各自不同的風格特徵，大致而言，歐洲的春宮圖多有「狂熱」的意境，比較傾向於表現「情欲的躁動」，還有相當數量的作品反映了獸奸之類的變態性行爲⁷；印度、阿拉伯、波斯的古代春宮圖風格相對比較接近，一個突出的特點是喜歡描繪「誇張的」、實際上很難實踐的性交特技⁸。古代日本的春宮圖比較注意描繪男女在性生活過程中的「面部表情」，但是喜歡「誇張」男性性器的形態和尺度⁹；古代中國春宮圖中幾乎沒有任何性變態的內容，圖中的男女一般比較從容安祥，畫家往往採用「象徵」、「暗示」的手法，通過周圍景物、家具、擺設等來營造氣氛，但是對於男女形體的解剖學比例通常都未能很好掌握¹⁰，只有少數作品例外。如前所述，文化研究傾向於「大眾文化」，並要通過與精英文化的對比而肯定大眾文化的價值。我個人的文化批評觀與此有些不同。我既要從這二元關係中發現大眾文化的價值，更要從這對比中肯定精英文化的價值。

⁶戴維（2003）。《男根文化史》。北京：貨齡出版社。頁 37。

⁷愛德華著，楊德友譯（2004）。《情色藝術史》。陝西：陝西師範大學。頁 210-218。

⁸筏蹉衍那，王振華譯（2004）。《印度愛經》。台北：風雲時代。頁 67-68。

⁹映捷編輯（2000）。《浮世繪珍祕春畫 枕繪》。台北：映捷國際。頁 6。

¹⁰高羅佩著，楊權譯（2005）。《秘戲圖考》。廣州：廣東人民出版社。頁 147-148。

第四節、絕暢審美與銷魂象徵的藝術圖像學

研究春宮藝術則必須要了解「圖像學」，圖像學是現代視覺藝術研究、實踐探索中極其重要的一個理論學科，它起源於十九世紀興起于西方的傳統圖像志研究，二十世紀前半葉迅速發展為國際藝術史研究中具有統治地位的學科之一，現在已衍生為一種全新的藝術史和藝術學的研究方法，由於當代數碼圖像技術的高速發展和進步，視覺藝術創作形態正發生著又一場巨大而廣泛的變革，令圖像藝術與現代圖像學在當代的境遇異常勃興，傳統分科方式的視覺藝術形式已無法與之比擬；現代圖像學的發展，其生命力完全在於它徹底的「開放性」和「綜合性」，即無所不破、無所不合，「圖像」是被創造出來的一種可以任意衝破傳統學科「界限」並「重新組構」的研究方法和理論秘鑰，其學術內核，正是最具「前瞻性」和「創造性」的現代文化科學；正因為出發點是為了解突破「藝術形式桎梏」、研究與藝術形式相對的其他問題，所以圖像學者在最初使用「圖像」這個詞時，對圖像的基本概念就是超越一般形式差異的可視作品，即它包括繪畫、攝影、影視、設計、建築園林甚至行為裝置等一切可視的藝術作品所表徵的視覺內涵。

潘諾夫斯基的研究成果標誌著圖像學一個新的歷史階段，他將圖像學從一種「輔助性」的研究手段擢升為一門「獨立」而成熟的學術部門，不僅在實踐上做出了大量的成績，而且從理論上對圖像學作了相當完備的闡述；潘諾夫斯基及其以前的圖像學研究仍然以傳統圖像志研究為基礎，因此它仍然是一項藝術史或文化史的專門學科，其課題內容也多數局限於傳統藝術品尤其是文藝復興時期的藝術創作個案，在潘諾夫斯基以後的時期，發軔于傳統圖像學研究方法的先天缺陷開始日益凸顯，其一是它對藝術創作中形式與風格問題的漠視；其二是它對現代藝術創作即藝術學、藝術理論方面現實意義的疏離；貢布里希對圖像學發展的突出貢獻是特別努力於圖像學闡釋方式標準的建立，認為圖像學的中心任務應該是重建藝術家本來的創作方案，以

此尋至作品的本義，爲了科學地解釋作品的「本義」，貢布里希主張要充分研究作品主題的初始背景、環境資料、傳統慣例以及作者的真實意圖，這種主張在很大程度上對已是廣爲流行的圖像學在技術因素上提出了修正和革新的方案，通過貢布里希的著作我們可以發現，他的藝術學術研究系統始終是開放的，可以說從很早開始他的研究就已經像他自己所說的那樣「脫離了藝術史這個魔圈」；貢布里希在《象徵的圖像》這篇論文裏已經展示了他超越藝術史和傳統圖像學的學術抱負，首次將「圖像」與「語言」相比擬，從哲學的角度探討圖像象徵符號作爲人類思想傳播工具的意義，這是一個非常偉大的創舉，可以看作是現代圖像學的發端：經過一個多世紀圖像志、圖像學研究的盛況，幾代傑出學者的開拓與積累，人類開始認知到了視覺圖像對於人類文化發展的重大意義和價值；而這個認知形成的前提是：必須有一種方法可以幫助我們跨越一切形式與風格的障礙，使我們得以通覽全部視覺藝術與文化的含義。

一幅春宮畫所呈現的不僅只是畫面所呈現的性交姿勢而已，它可能承載了許多的文化意涵，像是民俗圖像的象徵亦或漢文化的養生觀等。圖像的構成，來自於各種圖像的元素所及合而成，因而，圖像元素在畫面中則是扮演了解讀一幅作品相當重要的關鍵了。在春宮圖像中，我們能夠找出一些圖像是構成畫面的主要元素，像是園林、屏風、書房、樹木、花果、太湖石、動物、家具、古董、文房四寶及男女角色等。這些元素組構成一幅幅催情的美麗圖像，讓大家銷魂；春宮畫的圖像符號，主要根源有兩個系統：一爲「民間系統」，如取之祕戲圖中有助於生育吉祥的表徵，如桃子、石榴、瓜類等都寓意著子孫繁衍。另一種則是「文人系統」，主要來自於色情文學的語言，如瓶子、牡丹、蓮花等都象徵了女人性器及女子本身¹¹。

¹¹林玉麟（2002）《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》東海大學碩論。頁 83。

第五節、小結

春宮藝術的產生過程雖然可以用「時代社會」來觀察，不過如何來了解藝術家春宮創作，則需藉由佛洛伊德學派來理解；佛洛伊德的一個概念「移位」，用來闡釋藝術現象時也用得頗為簡單，按照佛洛伊德的說法，當一個人希望渴求獲得某物時，「希求」和「某物」是兩個關鍵因素；「希求」的「能量」被稱作「欲望」，「某物」被稱作「客體」；如果不能獲得所希求的客體，欲望不能直接被滿足，這個人就只好去尋找一個「替代物」，從而將欲望轉移到替代物之上，這就是「欲望的移位」，如果這個代替物是文藝作品，這種移位就是「欲望的升華」。在一般的意義上說，「春宮藝術」是「性欲移位」的替代物，它能使被壓抑的性欲以偽裝的方式得到滿足。以明代春宮畫家唐伯虎為例，歷史上記載他是個風流才子，詩、文、畫俱佳；他性不羈，有時用“江南第一風流才子”印，可是仕途命舛，以後就遊名山大川，專致力繪事，以賣畫為生。他長於人物，特別以仕女化見長。他畫春宮畫，也正是他風流不羈性格的表現，與他的生活情趣有很大關係，可能也是對當時官場和社會的虛偽以及封建禮教的諷刺與反抗。

整個「春宮藝術」發展其實跟「時代」與「社會」是分不開的，社會風氣形成了春宮藝術的發展溫床，於是我們藉由「喬治·巴贊和情色社會學」來理解時代與社會是如何互動發展的，其哲學論點如下：「靈魂」與「肉體」的二元對立問題，一直是「哲學上」的一個難題；「實踐哲學」試圖通過「勞動」來做「統合」工作，但效果並不顯著；其實，「勞動實踐」並沒有使人「脫離自然」，它不過是人與自然在能量上的「等價交換」，真正使人脫離自然的是「禁忌」。「禁忌」否定了人的「動物性」（特別是亂倫和暴力），因而也就是對「自然」的否定；

是「禁忌」(社會秩序的保證)使人類的勞動在能量交換上占了優勢，人類因而懂得了「積累」和「佔有」，他從此必須犧牲他最寶貴的一部分特徵：「閒暇」和「放縱」；於是，勞動變成了生產和再生產，禁忌變成了禁欲和主義。禁忌，是社會公共領域對秩序的要求。放縱，是個體生命對能量耗費、對誘惑的渴求。以明代為例：明太祖是個開國皇帝，頗想總結一些前朝覆亡的教訓以鞏固明王朝的統治，為此採取了一些措施，要求官吏不貪財、不貪色也是其措施之一。他設立了富樂院，為政府增加財政收入，但又「禁文武官吏及舍人，不許入院，只容商賈出入院內。」這就表明，官方認為出入這些場所不是正人君子所為，但是作為封建社會經濟生活的需要以及某種文化的需要，又允許它合法地存在，並向公眾開放。這種矛盾的做法自然不可能淳風俗、美教化、正人倫。明代以後，娼妓盛行，世風日下，「風俗淫靡，男女無恥」，影響十分明顯。對於明代來說娼妓禁令基本上也是禁而未止，作為被限制宿娼的官吏，儘管其性欲要求可以通過三妻四妾來滿足，但是有些人還追求一種性的浪漫情調，由於這種浪漫情調被壓制了，反而千方百計地去偷吃禁果。明代中葉以後，娼妓越來越繁盛。

我們今天所說的文化學批評，主要指後現代時期的批評。作為西方當代批評傾向的主流和代表，文化學批評是個統稱，它與文化研究或文化批評之類術語可以互換。就批評的領域和批評的對象而言，它重在邊緣文化和少數論述，重在它們與主導文化的關係；就時代和環境背景而言，文化批評以當代高科技為基石，即以所謂數碼時代的歷史條件為批評背景；就批評的策略和方法而言，它從文化人類學和解構主義中所取甚廣，兼及其他諸多方法。以明代春宮圖為例，春宮圖並不是中國特有的色情藝術品種，許多古代文明中都有春宮圖及其衍生形式；在龐貝古城的廢墟中，保存著當年古羅馬貴族豪華宅邸中的大幅春宮壁畫；古代印度、阿拉伯、波斯、日本等民族都留下了大量春宮圖，不同民族的春宮圖有著各自不同的風格特徵。大致而言，歐洲的春宮圖多有「狂熱」的意境，比較傾向於「表現情欲的躁動」，還有相當數量的作品反映了獸奸之類的變態性行為。印度、阿拉伯、波

斯的古代春宮圖風格相對比較接近，一個突出的特點是喜歡描繪「誇張的」、實際上很難實踐的性交特技；古代日本的春宮圖比較注意描繪男女在性生活過程中的「面部表情」，但是喜歡「誇張」男性性器的形態和尺度；古代中國春宮圖中幾乎沒有任何性變態的內容，圖中的男女一般比較從容安祥，畫家往往採用「象徵」、「暗示」的手法，通過周圍景物、家具、擺設等來營造氣氛，但是對於男女形體的解剖學比例通常都未能很好掌握，只有少數作品例外。

研究春宮藝術則必須要了解「圖像學」，圖像學是現代視覺藝術研究、實踐探索中極其重要的一個理論學科，潘諾夫斯基的研究成果標誌著圖像學一個新的歷史階段，他將圖像學從一種「輔助性」的研究手段擢升為一門「獨立」而成熟的學術部門，不僅在實踐上做出了大量的成績，而且從理論上對圖像學作了相當完備的闡述；貢布里希對圖像學發展的突出貢獻是特別努力於圖像學闡釋方式標準的建立，認為圖像學的中心任務應該是重建藝術家本來的創作方案，以此尋至作品的本義，為了科學地解釋作品的「本義」，貢布里希主張要充分研究作品主題的初始背景、環境資料、傳統慣例以及作者的真實意圖，一幅春宮畫所呈現的不僅只是畫面所呈現的性交姿勢而已，它可能承載了許多的文化意涵，像是民俗圖像的象徵亦或漢文化的養生觀等。圖像的構成，來自於各種圖像的元素所及合而成，因而，圖像元素在畫面中則是扮演了解讀一幅作品相當重要的關鍵了。在春宮圖像中，我們能夠找出一些圖像是構成畫面的主要元素，像是園林、屏風、書房、樹木、花果、太湖石、動物、家具、古董、文房四寶及男女角色等。這些元素組構成一幅幅催情的美麗圖像，讓大家銷魂。春宮畫的圖像符號，主要根源有兩個系統：一為「民間系統」，如取之祕戲圖中有助於生育吉祥的表徵，如桃子、石榴、瓜類等都寓意著子孫繁衍。另一種則是「文人系統」，主要來自於色情文學的語言，如瓶子、牡丹、蓮花等都象徵了女人性器及女子本身。

第三章、墮落的艷麗文本明代封建王朝的腐朽與糜淫

第一節、荒唐穢敗的宮廷—皇王縱欲與宦官宣淫

一、政治上的腐朽和生活上的淫亂

明朝春宮藝術之所以蓬勃發展並非沒有原因的，整個朝廷與社會充斥淫風，為其提供了一個發展的溫床，內文中將提及朝廷中及社會上的時代脈絡發展，現在我們就其宮廷內先論述起；明朝的整個統治機構是十分腐敗的，皇帝不理政事，這在歷代王朝中尤為突出；自憲宗至熹宗 160 多年間，皇帝和大臣見面的次數約略可數；憲宗在位 23 年，僅召見大學士萬安等一次，只說了幾句話就在萬安高呼萬歲之聲中退朝了。武宗在位 16 年，一次也沒有召見大臣。世宗、神宗在位都達四五十年，都是 20 多年不視朝政。《明史鈔略》記載了萬曆二十一年皇太后萬壽時，神宗特別禦皇極門，朝賀畢，曾在暖閣召見了王錫爵，君臣有這樣一段對話：

……上曰：「朕知道了。」錫爵又奏：「今日見了皇上，不知再見何時？」上曰：「朕也要先生每常相見，不料朕體不時動火。」爵對：「動火原是小疾，望皇上清心寡欲，保養聖躬，以遂群臣願見之望。」

以上所述「不時動火」，實際上是長期縱欲、氣虛體弱的緣故¹；又萬曆十七年輔臣葉向高請辭，即宣諭「朕自入冬以來，動火頭暈，又害怕眼風，服藥調攝。……」這也顯然是縱欲過度的後果；神宗以後，光宗繼位，他因病服了太監崔文升藥，更重，又服鴻臚寺丞李可灼所進紅丸，在位僅兩個月就死了²；而繼位的熹宗則終日在宮中以做木匠活為遊戲，把朝廷完全交給宦官魏忠賢主持；這樣，整個朝廷機

¹劉達臨（1998）。《中國歷代房內考》。北京：中醫古籍出版社。頁 418。

²陳時龍、許文繼（2005）。《正說明朝十六帝》。台北：聯經出版。頁 260-261。

構就不能不陷於癱瘓狀態；神宗時，朝廷和地方官當中有很多空額，欠缺不補，大臣可以任意棄官歸家；到了明朝的末代皇帝崇禎，雖一度想澄清吏治，振興社稷，但已力不從心。明代國運將傾，人才薄劣，崇禎帝又秉性多疑，在為帝的17年中，竟易相50餘人，這樣走馬燈式地更換大臣，形勢是難以穩定的，即使有再好的措施也是難以貫徹的；政治上的腐朽、衰敗必然帶來生活上的糜爛、淫亂。

在明朝諸帝中，最荒淫的是明武宗，即歷史上所稱的正德帝，他在位16年；他沈迷於喇嘛教，並從喇嘛僧處獲得大慶法師的稱號；他不僅每天專心於誦讀藏文經文，還在內廷建立豹房和一些邪淫寺院，裏面住著樂師、回教徒和喇嘛僧侶等人，他就每天和這些人淫樂、嬉戲、縱酒，完全不理國家政務³；當時，有個色目人叫于永的，善陰道秘術，武宗把他召入豹房，談得十分投機；于永見武宗好女色，就說邊疆女子體型好、美豔、靈巧，比中原女子強多了，引起了武宗的淫欲；後來，他聽說于永的女兒漂亮，又要于永的女兒，于永真是「搬起石頭砸了自己的腳」，他不願送女兒入宮，而把鄰人白回子之女冒名頂替地送進宮去，可是，這犯了欺君之罪，他成天提心吊膽，佯為風痺，固死乞去；明武宗對宮內的淫樂生活還不滿足，喜歡外出遊幸，他遊幸到哪里就蹂躪到哪裏；在宣府時，每昏夜出遊，遇高屋大房，便撞入人家，或者索飲，或者搜其婦女，車駕到的地方，近侍就掠奪良家婦女供他玩弄，有時塞滿了幾十車；有一次，武宗將去揚州，先遣太監吳經至揚州，選民間的好房子改為提督府，以便駐蹕；吳經去了揚州，大肆搜索處女和寡婦，把老百姓都嚇壞了，驚慌地「突擊」嫁女，拉著個寡男就把女兒許配給他，一夜之間差不多把所有的少女都嫁光了，而且還有一些人乘夜奪門出城逃匿；當時的知府蔣瑤冒萬死之罪，向吳經懇情，情況才稍微平定一點，但是吳經記清了寡婦和倡優家之所在，在夜半派了幾個人騎馬促開城，傳呼皇帝駕到，命令大街小巷點燭如晝，率領官兵到所知道的人家搶劫婦女，如果發現有逃匿的，則破垣毀屋，直到搜到為止，當時，全城寡婦幾乎無一倖免，

³陳時籠、許文繼（2005）。《正說明朝十六帝》。台北：聯經出版。頁184-188。

哭聲震動遠近；吳經的所作所爲，顯然得到明武宗的指使和支援，明武宗每到一處，如果聽說那裏的官員在事先教人盡嫁其女或藏匿婦女的，就把那個官員捉來，加以重刑，即以揚州知府蔣瑤來說，是當時一個十分難得的有些正義感的官員，對百姓起了一些保護作用，竟被用鐵鏈鎖縛，過了幾天才被釋放，受了不少罪。

武宗有個寵臣叫江彬的，爲虎作倀，推波助瀾，起了極爲惡劣的作用⁴；他是宣府人，史稱他狡黠強狠，善騎射，武宗召見大悅，擢都指揮僉事，出入豹房，與同臥起，命統四鎮軍，帝戎服臨之，與彬聯騎，權勢莫比，廷臣諫者皆得禍，就是這麼個人，多次引誘武宗遠遊；武宗一次微服出遊去昌平，被一些大臣發現了，馬上去追，武宗不聽，到了居庸關，巡按禦史張欽不聽聖旨，閉關不納，武宗只好回來；後來令人替代了張欽的職務，又去那一帶玩了。江彬先爲武宗建鎮國府第，輦豹房、珍玩、女禦充實其中；還導引武宗在夜裏撞入人家，強搶良家婦女⁵，武宗越玩心越野，有一次他托言邊關多警，要以總督軍務的名義北行，許多大臣泣諫，武宗不聽，於是江彬導引武宗由大同渡黃河，次榆林，至綏德州，到總兵官戴欽的府第，看到戴欽的女兒，就要過去了，在歸途中又大征女樂，見到一個樂工楊騰的妻子劉氏，又淫心大發，又要過去了，很加寵倖；在乘船的時候，湖廣參議林文贊不知道這是皇帝的船，乘船一沖而過，武宗大怒，止住他，上了他的船，把他的一個妾搶走了；由此可見，明武宗的荒淫實在比隋煬帝還有過之而無不及。在明朝，政治上的腐朽、衰敗在歷史上達到了一個相當的高度，在生活上的糜爛、淫亂也達到了一個相當的高度。在中國歷史上，隋煬帝的荒淫無恥臭名昭著。從隋煬帝以後，後妃嬪禦之多史書所及，而明代與前朝相比，實在是有過之而無不及。前面已經敘述，明朝的皇帝多不理政事，而在生活上，他們挖空心思地尋歡作樂，躲在內廷過著荒淫的生活（附圖十、十一、十二、十三）。

⁴陳時龍、許文繼（2005）。《正說明朝十六帝》。台北：聯經出版。頁 187。

⁵翟文明（2002）。《中國艷史》。北京：光明出版社。頁 107。

附圖十：

《帝王臨幸圖》

30x24 cm，水墨

《秘戲圖考》



附圖十一：

《洞玄子》

三十法之第二十三

30x24 cm，水墨

《秘戲圖考》



附圖十二：

《帝王臨幸圖》

30x24 cm，水墨

《秘戲圖考》



附圖十三：

《帝王臨幸圖》

光緒年間（1874-1908）

30x24 cm，水墨

《中國春宮畫》



二、宦官爲虐和宦寺宣淫

中國幾個朝代有些問題都涉及宦官，有些宦官在宮廷生活以及國家的政治生活中都起著一定的作用；可是，宦官的惡劣作用在明朝最爲明顯，明代政治腐敗、宮廷淫亂都與此密切有關。

（一）、宦官爲虐

宦官走上政治舞臺，在漢、唐之際已經十分明顯了。唐朝，有被唐玄宗十分寵信的高力士；有在肅宗、代宗時搞宮廷政變、成爲中國歷史上第一個宦官宰相的李輔國。歷史上許多宮廷大事、陰謀活動幾乎都和宦官有關，可是，宦官勢力最大、最爲猖獗的朝代莫過於明朝了，這是衰微的社會和沒落的統治集團的一大特點；在中國歷史上，宦官爲禍雖以東漢、晚唐、明爲最劇，但明代宦官之盛和東漢、晚唐不同之處是人數衆雜，從宮內走出宮外，爪牙深入社會各個角落；而且自鄭和、侯顯出使，王振、劉瑾任司禮監，設立東廠特務組織以來，代「天」行事，權勢極盛，以迄魏忠賢的生祠遍天下，世無其匹；而且，前代的宦官禍國只在宮廷之內，而明代的宦官則是直接危害社會，荼毒黎民，真是生靈塗炭遭萬劫不復之境了。

作爲開國皇帝的明太祖深知漢、唐時宦官專政的情況，所以採取抑制宦官的原則；明初的宦官人數不及百人，後來就逐漸增加，到了末年便規定宦官的職制分爲十二衙門；而在抑制宦官方面，除了不允許他們兼任外臣的官職外，官位也抑制在各省次官之下，最高的職位是四品；明太祖爲了防止宦官與外界串通，禁止外部的所有單位與宦官有公文書的往來，明太祖死後僅一年，政治上發生了劇變，燕王朱棣舉兵反對建文帝，後來得了皇位，是爲永樂帝，並定都北京，他發現當時朝廷內部以及國內有不少反對他的力量，就設立了秘密警察機

構，搜捕各地的不滿分子，而擔當這一任務的就是宦官⁶。永樂帝以後，朝廷內部互相傾軋，統治權極不穩固，在這種情況下，宦官的勢力又迅速發展，成爲炙手可熱、甚至能決定國家命運的政治力量，不少宦官橫行不法到了極點，他們不僅強佔土地，搶奪財物，任意屠殺民衆，侮辱朝臣，而且植黨營私，勒索賄賂，搜刮了大量財富；這些宦官爲了發展自己政治上的勢力，就要投皇帝之所好，導帝淫樂，以得寵信，同時，還有這樣一個目的，即引誘皇帝縱情聲色而不理政事，這樣就便於宦官專權。

（二）、宦寺宣淫

被閹割的宦官卻能和女人發生性關係，這實在是不可思議的，但是這種現象在歷史上卻大量存在；太監娶妻，這在很早以前就有記載，如唐玄宗時的太監高力士，驚於一個名叫呂言晤的刀筆吏的女兒呂國姝之美慧，就娶她爲妻；唐代宗時權傾一時的太監李輔國娶元擢之女爲妻，元擢因此當上了梁州刺史，例如李延年除了作爲漢武帝的男寵外，又和宮女發生性關係，這是見於正史的；到了漢、唐之際，這類現象更多；後漢的宦者樂巴是歷史上記載的第一個「陽具複起」者。到唐時由於宦者高力士、李輔國曾奉旨娶婦，所以太監娶妻更爲流行⁷。爲什麼有些宦者還有性欲？還能「人道」？原因是複雜的：一是閹割得不徹底，即所謂「淨身未淨」，二是有的宦者顯貴後，想方設法使「陽具複起」，雖然此法具體如何今人已不瞭解了，三是雖不能性交，但用其他方法代替，四是裝裝樣子，五是可能有「兩性人」混入宮廷，但是不管怎麼說，許多宦官雖然失去了性功能，但本能的性欲求心理仍然存在，因此，在中國歷史上，這一類的事屢屢發生，而且情節十分惡劣，當有些宦官得勢以後，享盡人間富貴，於是就爲不能禦女而憾恨，於是就渴望恢復性能力。

⁶陳時籠、許文繼（2005）。《正說明朝十六帝》。台北：聯經出版。頁 63-64。

⁷劉達臨（2003）。《中國古代性文化》。銀川：寧夏人民出版社。頁 702。

第二節、僭越淫風的社會—士農工商與禮教娼妓

一、江南社會文化的變遷

南宋之後，隨政治重心的南移，江南地區獲得大量的開發，到了元朝亂局，這邊土地屬於張士誠所有，它憑藉充裕兵力及財力，使得江南地區成爲當時中國最安定的地方，明太祖朱元璋爲統一中原而揮兵東進，使得江南再度淪爲戰場，這邊經濟再此時受到沉重打擊。朱元璋統一全國後實施重稅及文字獄政策，用以報復當時江南張士誠的舉動，短短幾十年時間，江南地區的人才急速萎縮。但也因爲政治力對於人才的迫害，使得人才幾乎轉往工商業發展，比起其他地區，更早加速產業的結構變化。而江南地區的生活方式也開始有了根本性的變化。在食衣住行上極盡奢靡之能事，影響所及使得江南地區的富庶更促使文化再度復興，其所考取進士秀才數目成爲全國之冠。

對於物質生活的改變，往往導致於不同的生活態度及交際行爲，隨著江南市鎮不斷擴大，人口滋生，經濟活動日趨複雜，使得人與人之間的關係產生變化，首先是中國儒家價值的「義利之辯」轉趨「尚利薄情」。在這樣的環境之下，明代文人的視野也就和傳統文人的眼界有很大的不同，對於市井俗世產生更大的興趣及熱忱，這樣直接能夠從以下幾方面觀察的出來：文化上是對於藝術繪畫及戲曲小說的熱愛及愛好，雅好古董，追求雅趣，生活上則是爲官後繼續以貨殖爲業，不以貨殖爲恥，與商賈交流並追求享受講究排場，這一些行爲都與傳統士人迥異，但在這些行爲模式之後，也可以發現他們在思考上，有了更開闊的視野。文人在結社交友下則不單純爲了詩詞文藝了，相反的他們有很大的一個部分是爲了炫耀財富及宣揚自己的政治理念爲主，因此在集會結社上有了很大的質變。

明太祖朱元璋爲了確立封建制度，對於士農工商等不同階級所使用的器具制定了各種規格和法律，阻止百姓對於物質的慾望，進而鞏

固封建制度，雖然江南地區最初的手工業商品是爲了補貼重稅之下農產品的損失，不過隨著明中葉以後江南地區的經濟發展，人口增加及市鎮興起，百姓對於生活所需以外的商品產生興趣，使得江南市鎮產生了結構性的變化。當江南地區經濟分工細緻，生活用品需求滿足之後，生產物品便不在以實用爲主流，所取代的則是以流行世風爲導向的玩賞之物了。進而改變的是崇奢，僭越之風盛行，其次是名物博古之書盛行，晚明以嘉靖到萬曆年間達到高潮，富商及士井之民開始以士人的服飾爲模仿的對象，甚至於江南一帶的娼妓、奴隸等也開始穿士人的衣服了，雖然當時的士人視爲亡國之徵，但是更多的士人開始持正面的想法來看待這種現象，甚至出專書來宣揚自己的品味，企圖主導整個社會的流行。

士人在古代封建制度，扮演了相當重要的角色，他們介於政府與人民之間，出則爲官，入則爲四民之首，其身分地位在國家封建制度來說，代表著具有文化素養的準官僚階級，在社會結構來講則負擔了社會文化指標的任務。晚明江南地區士人在面臨重商崇奢與僭越之風影響之下，加上科舉致仕日趨壅塞，而原本封建所保障的地位，又遭受到富商鉅賈的挑戰，感到威脅與恐懼，而這些微妙的心理變化，逐漸的反應到藝術文化之上，也構成了社會圖像不可或缺的一環。在僭越風行之下。部分士人主張這種「無貴賤」、「貴賤消長」之風應該由政府以公權力加以禁止，於是從明中葉到晚明萬曆間共頒布一百多條的禁奢令嚴刑禁止，但似乎並無太大的用處。更有另一群相反主張的士人出現，他們主張社會上不該譴責奢侈僭越，反而更應該鼓勵浪費，唯有適度奢侈與消費，才能使得社會經濟繁榮有更好發展⁸。

⁸林玉麟（2002）《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》東海大學碩論。
頁 30。

二、禮教與娼妓並存

到了明代，禮教的推行與普及程度，尤熾于宋代，在中國歷史上幾乎達到了一個頂點。可是，娼妓也更熾於前朝而達到一個新的階段⁹，這樣，就出現了禮教與娼妓並行於世的社會怪現象；同時，地方官妓由於政府的禁止和革除而結束了她們的風流使命，而市妓卻代之而起，日益蔓延；在明太祖時，曾設官辦妓院，以後，鑒於一些官吏沈溺于此，政多廢弛，於是下令嚴禁官吏宿娼，違者重罰，於是，妓院就只對商賈和一般士民開放了；禁止官吏宿娼，是由於皇帝採納了臣下的建議，這是完全可能的。官員可以合法地擁有三妻四妾，在私生活上可以滿足其性欲需要，可是卻不得像市民那樣去狎妓，封建統治階級也要在表面上維護「政府的形象和父母官的形象」。封建社會是等級森嚴的社會，貴賤不可相通，妓女的地位等同賤民，所以官吏不得與之私通。

明太祖是個開國皇帝，頗想總結一些前朝覆亡的教訓以鞏固明王朝的統治，為此採取了一些措施，要求官吏不貪財、不貪色也是其措施之一。他設立了富樂院，為政府增加財政收入，但又「禁文武官吏及舍人，不許入院，只容商賈出入院內。」這就表明，官方認為出入這些場所不是正人君子所為，但是作為封建社會經濟生活的需要以及某種文化的需要，又允許它合法地存在，並向公眾開放，同時，對官吏來說，這禁令基本上也是禁而未止，作為被限制宿娼的官吏，儘管其性欲要求可以通過三妻四妾來滿足，但是有些人還追求一種性的浪漫情調，由於這種浪漫情調被壓制了，反而千方百計地去偷吃禁果。明代中葉以後，娼妓越來越繁盛（附圖十四、十五、十六、十七）。明代妓女之盛，首推南北二都（北京、南京）。明代的妓女之盛，除南北兩京外，還有其他一些地方，如大同的「婆娘」、揚州的「瘦馬」，都很有名¹⁰。

⁹徐君、楊海（2004）。《妓女史》台北：華成圖書。頁 82。

¹⁰徐君、楊海（2004）。《妓女史》台北：華成圖書。頁 83。

附圖十四：

《晚明妓院風情》

26×27 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖十五：

《晚明妓院風情》

26×27 cm，水墨

《春夢遺葉》

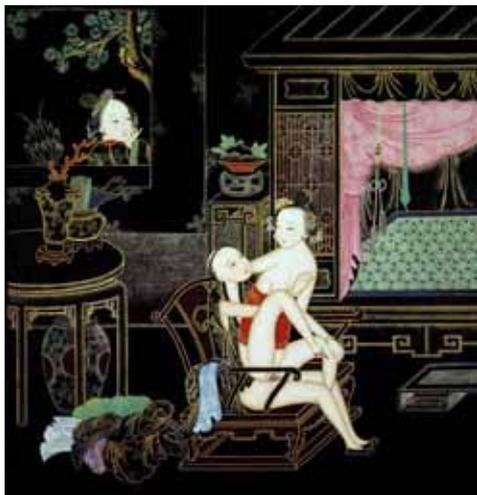


附圖十六：

《晚明妓院風情》

26×27 cm，水墨

《春夢遺葉》

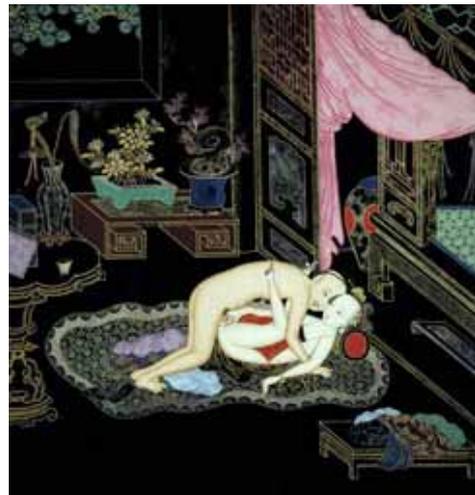


附圖十七：

《晚明妓院風情》

26×27 cm，水墨

《春夢遺葉》



「花榜」與《嫖經》

在明代中葉以後娼妓盛行一時的時候，「花榜」和《嫖經》也開始盛行。花榜興起于宋代，但在元代和明前期不多見，而到明代中葉以後，花榜又盛行起來；當時，開設花榜成爲一時之盛事，如萬曆二十五年，冰華梅史、方德甫等人在北京開設花榜，以東院、西院、前門、本司、門外妓女共40名配葉以代觥籌，轟動一時，不僅品評妓女的規模有所擴展，而且品評方式也有所發展，冰華梅史還作了《燕都妓品》；天啓元年，潘之恒作《金陵妓品》，將32名妓女分爲四類品評：一曰品，典型勝；二曰韻，豐儀勝；三曰才，調度勝；四曰色，穎秀勝。這實際上是概括了妓女的四種風格¹¹。

花榜之複熾，不僅說明當時妓風之盛，而且是一些知識份子不滿現實的表現。一些主持花榜和參與品題的文人雅士，或是鄙視功名而無意科學者，或是科場與仕途的失意者，他們帶著遊戲人生、寄情于紅粉知己的態度出入青樓酒館，消愁解憂，他們以詩文讚頌、以名花名卉來比喻這些被社會上認爲是最低賤的女人，而且以科場官場最榮顯的頭銜如文狀元、武狀元等獻給她們，這也是對社會的一種揶揄和諷刺¹²。

開設花榜已包含了對妓女品評與研究，後來又出現了研究妓女的專著——《明代嫖經》，它不僅成爲古代嫖界的指南，而且從很多方面反映出明代士人和妓女的心態。《明代嫖經》的內容大部分是男子嫖妓的原則、方式、技巧以及注意事項等等，反映了當時社會生活的腐朽面，反映出男人壓迫女人、玩弄女人的一種腐朽思想；但是，有些內容也多少正視了現實，有一些可取的觀點。例如：

¹¹劉達臨（2001）。《性的歷史》。台北：台灣商務印書館。頁258-259。

¹²徐君楊海（2004）。《妓女史》台北：華成圖書。頁82。

1、《明代嫖經》揭露出嫖客和妓女的關係本質上是「金錢」與「買賣」關係，歷史上雖有一些妓女因真心愛慕對方的人品學問而倒貼金錢或漠視金錢，但大部分妓女由於受老鴇的影響與逼迫而千方百計地賺取嫖客的金錢，甚至敲詐勒索。

2、《明代嫖經》又指出，妓女的唯利是圖、矯情惡習，「並非」出自她們的本性，而是受龜鴇的唆使、逼迫所致。

3、《明代嫖經》又進一步指出，妓女也是人，她們也具有「人的愛欲與情感」，妓女的美貌固然有很大的吸引力，但是重要的、根本的是「感情的共振、心靈的交流」，所以，嫖客對妓女當從「情」出發，以「情」為重。

4、《明代嫖經》還細緻地分析了妓女「職業心理」的種種表現，流露出對妓女的「同情與惋惜心理」。

5、《明代嫖經》是充滿矛盾的：嫖妓宿娼本來是「買賣關係」，卻提倡雙方要「以情為重」；嫖妓本來是「不人道」的，卻提倡「人道主義精神」的方式對待；嫖妓本來是男子「壓迫與玩弄」女子的典型表現，卻又提出女人也是人，在「人格上、愛欲上」要求「男女平等」，這種種矛盾反映出當時社會生活中的現實矛盾，不少人在相互矛盾的思想下生活與彷徨。

6、《明代嫖經》還指出嫖經之類的作者、支持者與擁護者大都是程朱理學、封建禮教的「叛逆者」，他們對禮教、對官場科場徹底失望，於是玩世不恭，把經書看得一錢不值，針對明代統治者把《四書》、《五經》以及程、朱等人的註疏作為科舉考試內容的現實情況，故意依樣畫葫蘆，為風月界作《嫖經》，也逐條加以註疏，這也是對當時官場科場及封建禮教的一種「嘲弄與諷刺」。

第三節、龍陽斷袖的男風—宮廷男寵與社會同志

明代的男風也是很盛的，「男風」、「性小說」、「春宮畫」的流行，是明代「性風尚」三個最突出的方面。

一、帝王的男風

明代皇帝好男風的很多，和漢代有些相仿。其中明武宗朱厚照是很突出的一個。他是一個荒淫無道的皇帝，對一切政務都沒有興趣，但對射箭、騎狩與曲樂十分喜歡，也懂梵文。他對一些年少英俊的官吏非常寵倖，有一次甚至在宮中封了120個青年作為他的“義子”，賜姓朱；明武宗和後妃同寢，一個月不過四五天，其他時間都和宮廷中的小太監在一起玩，流連往返，由此可知其性興趣。他最寵倖的男子有江彬、錢寧等。他常在「豹房」進行同性戀活動（附圖十八），不理政事¹³。明武宗常以太監錢寧的身體為枕，這是多麼親密的關係。百官老見不到皇帝，就以錢寧的行蹤來判斷皇帝的行蹤，這又是多麼荒謬！

明武宗因沈溺酒色在31歲時就死了，繼位的是萬曆帝朱翊鈞，前面說過，他也是歷史上一個著名的荒淫無道的皇帝，他也好男風。明熹宗朱由校也是搞同性戀的¹⁴。他征美妓于不夜宮，徵召變童于長春院。而這些女院與男院，就分別處於北京城中的花柳街與胡同巷。明熹宗就把這些美妓、變童置於宮中自己設的女院及男院，時常行樂其中，其中美妓賽施與變童少彌，都蒙皇上的寵倖，每有遊宴，則使寵妃姣童傅粉施朱，女衣男服，男衣女服，而交戲于前為樂。

¹³余德慧、莊慧秋等編（1995）。《中國人的同性戀》。台北：張老師文化。

¹⁴魯龍光、劉達臨（2004）。《中國同性戀研究》。北京：中國社會出版。

附圖十八：
《龍陽圖之帝王的男風》
30×24 cm，水墨
《秘戲圖考》



附圖十九：
《龍陽圖之社會的男風》
30×24 cm，水墨
《秘戲圖考》



附圖二十：
《龍陽圖之社會的男風》
20×23 cm，水墨
《春夢遺葉》



附圖二十一：
《龍陽圖之社會的男風》
20×23 cm，水墨
《春夢遺葉》



二、社會上的男風

在明代，尤其是明朝後期，同性戀在社會上已很普遍。當時不少有名的學者及士人，都是有名的「分桃之士」。他們除了妻妾外，還有年少俊美的書童，這些書童除伴主人出外或遠遊，往往也是主人的性伴侶，當時，把同性間的性關係稱為「外交」，把男子與妻妾的性行為稱為「內交」，不少士人和士人之間都有「外交」行為。如清人鈕琇的《觚賸》中就提到明代書生吳生和姜郎相好，比一般伉儷的感情還要親密。可是，他們卻被一李姓巨公所拆散，並且把姜郎帶到北方。吳生不願離開姜郎，也克服了許多困難趕到北京，而其他朋友也捐助吳生此行，促成他們倆的會面。這種真摯的感情，也是世間少有。

當時社會上這股男風，在明武宗時最盛，可以說上自天子，下到庶民，幾乎都有兩男相悅的關係（附圖十九至二十一）。《暖姝由筆》雲：

明正德初，內臣最為寵狎者，入「老兒當」猶等輩也，皆選年少俊秀內臣為之，明官吏、儒生乃至流寇市兒皆好男色。

那麼為什麼男風在明代會這麼興盛呢？唯性史觀齋主解釋說：

「明代立國，崇尚酷刑峻法，罪至流徒，則妻孥子女皆沒入官，女的成為娼妓，男則成為『賤民』；比較面目姣好的，則撥充一些權貴之家作為廝役奴隸，或是由這些權貴家庭出資競投，因為他們本身的自由已被剝奪，而且一切皆隸屬於主人，對主人的命令是不能抗拒的，也就可以隨便將他們加以享樂。……每逢一次大獄興起，往往也就是購買變童的機會。」

以上論述，似只說明了當時達官、貴族的喜好男色有一些有利條件，至於更廣泛的社會原因如下：

- 1、嫖男人和當時的法律沒有抵觸。
- 2、嫖妓女要花較多的錢，並非一般儒生所能承擔。
- 3、男人之間的親密行爲，妻子往往不加追究，有時也無權過問，這樣，男風就普及起來了。

在明代，男妓館相繼開設，此風至清不衰¹⁵。據說正德年間，北京已有男院之設，懸「長春院」匾額；而女妓居所，則稱「不夜宮」——蓋取意于蘇東坡詩：「風花競入長春院，燈燭交輝不夜城」。美妓變童相竟秀，互以奪貴顯狎客爲能，變童之名皆冠以「少」字，而明熹宗嘗微行其間。這就是當時社會上性環境的一幅圖畫。

當然，同性戀不只是男性，女同性戀者也有，但歷史上記載不多，只能從一些文學作品上瞭解一些情況。明末清初李漁所著《憐香伴》中的崔箋雲和曹語花等，都明顯地表現出女同性戀的關係。都不僅有女同性戀的敘述，還有女性對女性施行性虐待的情節，應該說，這是當時社會風情的反映。

¹⁵魯龍光、劉達臨（2004）。《中國同性戀研究》。北京：中國社會出版。頁 19-20。

三、福建男風特盛

根據許多史籍和筆記的描述，福建是明代「男同性戀」比較公開與普遍的地區，當時，福建海運很盛，去菲列賓、臺灣、日本等地通商的很多，而航海的人都相信，船上不能有「女人」，否則船會出事，這樣，長期在海上的人就以同性戀作為性發泄。

「契」這個字，在福建就是指「男性」間的性關係，中國傳統的「同性戀」的關係，當要受社會承認時，就要舉行一種「契」的儀式，建立「契父」和「契兒」、「契兄」和「契弟」等關係，在福建地區，這類關係很多，中國傳統的同性戀關係的表現¹⁶，中國人受儒家思想影響很深，十分重視家庭關係和家庭形式，所以同性戀關係也要以「父子、兄弟、姊妹」相稱。《敝帚齋余談》中提到這個問題說：

閩人酷重男色，無論貴賤，各以其類相結，長者為「契兄」，少者為「契弟」。其兄入弟家，弟之父母撫愛如婿，弟日後生計及娶妻諸費，俱取辦于“契兄”，其相愛者，年過而立者，尚寢處如伉儷。

這種「契兄」、「契弟」的關係，不但為當時當地的道德、法律、風俗、習慣所認可，而且權利、義務關係也很明確，這就是「契兄」受到「契弟」父母的愛護和尊敬，像他們的女婿一樣，而當「契弟」到了一定年齡要與女子結婚時，「契兄」就要在財力上予以支援，當時福建地區男風之盛行也有一些特殊原因，一是地處偏僻，貧民多以淫業為生，例如當地的剃頭師傅也兼經營變相男倡，並利用學徒為業。

當時，福建還有一個「賤民」階層，叫蜃民。傳蜃民為南方夷也，從前閩省乃烏諸國，到漢人進閩，他們戰敗無處可歸，相卒入水。或雲為蒙古民族，南遷閩、粵二省，元朝時甚有勢力，元初宗族子弟同

¹⁶ 余德慧、莊慧秋等編（1995）。《中國人的同性戀》。台北：張老師文化。

帝至閩不歸而留，到處橫行。元亡，失勢，閩人屢戰屢敗，至驅迫落水，習操水上。這些蜑民被視為奴、優、隸、卒一類的下賤人，他們生活在船上，夜晚不行駛時，男的做男妓，女的做妓女，對此也不以為恥¹⁷。所以，男風表面上看是一種社會風氣，但「淫風」從何而來？其中有許多深刻的政治、經濟、社會、文化原因，它甚至和階級壓迫、民族壓迫連結在一起。

¹⁷魯龍光、劉達臨（2004）。《中國同性戀研究》。北京：中國社會出版。頁 17-20。

第四節、玩賞品味的文化－色情文學與玩賞文化

明朝士人屈從於世風之下，富商鉅賈及庶民都在模仿士人們的服飾及生活，一些位於士人階級上層的鄉紳便開始以追求「雅」為主體的生活美學，來重新建立自己與平民所不同的地位及價值，其所主張的「雅」就是有「古意」、「不慕時尚」及「合時宜」等，甚至出專書在專門討論如何成為優雅的士人之類的生活品味指南，這些觀點最後發展成「雅俗之別」的美學，這套雅俗美學很快成為當時人們所熱衷，甚至連器物製作也講究雅趣，不過諷刺的是雖然士人透過文字宣傳其美學觀，出錢贊助者卻是他們所瞧不起的富商們，形成了晚明藝術文化上的獨特現象。在明代，性文藝作品出現之多，是明代性文化的一大特點，其中最突出的是色情小說和春宮畫。為什麼會造成這種狀況？主要有以下幾個原因：

1、這是對封建禮教嚴酷的束縛的一種反抗。對於人類絕對自然的需求，如果施以不合情理的壓迫，那麼其結果只能是加強，而且是病態的加強。

2、明代統治者實行高壓統治，對知識份子控制甚嚴，而且屢興大獄。所以有些文人絕意仕途，退居山間林下，在一些放縱人性的問題上舞文弄墨，藉以自娛。

3、朝廷風氣之糜爛也有關係。明自憲宗後，皇帝、貴族競談“房術”，有方士獻房中術而驟貴，為不少人所羨慕。既然有靠“房術”與“春方”而得富貴的，這自然從文學作品裏自然會反映出來。

4、古代性科學精義失傳，而且日益遭受誤解有很大關係。到了明朝，漢、唐時流行的不少房中理論書籍已難覓蹤影，在這種情況下，人們的性興趣和對性知識的需求，只能通過一些易於在民間廣為流傳的性文藝作品來得到渲泄、指引和滿足。

5、當時的社會已有資本主義的萌芽，一方面，使社會出現了一個有錢有勢享樂的新興商人階層，對性享樂起了推波助瀾的作用；另一方面，資本主義的思想萌芽又使爭取個性自由、追求個性解放的思潮洶湧而起，正是這樣，出現了這麼多性小說，春宮畫則成爲空前的盛況——這一切，使明代的性文化呈現鮮明的色彩，並如在眼前。

關於《金瓶梅》

《金瓶梅》是中國古代性文學、特別是性小說的典型與代表作。

在中國的一切舊小說中，《金瓶梅》是一部最能表現時代、最富有社會性的傑作。它是寫一個惡霸土豪一生怎樣發迹的過程，寫這個階層荒淫無恥的表現，具有很大的時代意義。它是一部偉大的寫實小說，赤裸裸地毫無忌憚地表現中國社會的病態，表現出一個最荒唐的墮落社會的景象。這個社會在很長時期記憶體在於中國，不少影響至今還常常出現在我們眼前¹⁸。

《金瓶梅》是以西門慶一生的歷史爲全書的骨幹與脈絡的¹⁹。西門慶“是清河縣一個破落財主，就縣門前開著個生藥鋪。從小兒也是個好浮浪子弟，使得些好拳棒，又會賭博，雙陸象棋，抹牌道字，無不通曉。近來發迹有錢，專在縣裏管些公事，與人把攬說事過錢，交通官吏，因此滿縣人都怕他。他又和一般幫閒人如應伯爵、謝希大、花子虛等結爲兄弟。一天，偶見潘金蓮，即設計與之通姦，鳩殺武大，娶金蓮爲妾。後來武松來報仇，誤殺他人，西門慶實未死。此後，他越發放肆，家有數妾，尙到處勾引婦女；又謀殺花子虛，娶他的妻李瓶兒爲妾，通婢女春梅，得了幾場橫財。不久，李瓶兒生了一子。他先去勾結楊戩；楊戩倒了，他更用金錢勾結上了蔡京。蔡京爲了報答

¹⁸李夢生（1996）。《中國禁毀小說百話》。台北：建宏書局。頁 48。

¹⁹管曙光（2005）。《72 個你所不知道的金瓶梅之謎》。台北：咖啡田文化館。頁 75-89。

他，竟把這一介鄉民提拔起來，在那山東提刑所做個提刑副千戶。蔡京生辰到了，他親自帶了厚厚的20扛金銀緞匹去拜壽，拜蔡京做乾爹，不久，便升了正千戶提刑官，進京陛見，和朝中執政的官僚們勾結，很說得來。這時，他一帆風順到了頂點。後來李瓶兒所生的兒子，為金蓮設計致驚風死了，瓶兒不久也死了，西門慶又於某夜以淫欲過度暴卒。金蓮與婿通姦，被正室月娘逐出居王婆家，仍被武松所殺。春梅被賣為周守備妾。後來金兵南下，月娘帶遺腹子孝哥避亂奔濟南，夢見西門慶一生因果，知孝哥即西門慶托生，因使孝哥出家為和尚，以贖前愆而修後緣。

《金瓶梅》通過西門慶這戶人家的興盛、衰微與沒落，揭露了當時腐朽的明代封建社會²⁰。書中的人物，據朱一玄編的《金瓶梅詞話人物表》統計，前後出場的人物竟有853人之多。這些人物中，除了西門慶的一妻數妾外，其他各種人物上至皇帝，下至販夫皂隸，幾乎無所不有。其中有皇親、太監、文武百官、城鄉居民、工商業者、男女奴僕、優伶、娼妓、和尚、道士、尼姑、法術、山林強寇等，還有經商買賣的，其中包括賣時新果品的、販綢絹的、販鹽的等等，洋洋灑灑渾然是一幅明代都城的《清明上河圖》。其中豐富的史料與對當時社會生活翔實而生動的描繪，至今仍具有很大的歷史價值與社會意義，同時也有很大的藝術特色。作者能夠成功地通過對於一個綜合幾種身分的人物和行動的刻畫，揭露了當時封建統治階級的壓榨和剝削人民的罪行，通過對於一個巧取豪奪以發家致富、因而肆求聲色犬馬之娛的典型人物的家庭醜史的暴露，揭穿了當時封建統治階級的腐朽齷齪的一面。作者還通過其他各種人物的刻畫和描寫，揭露了那些只是建築在金錢的勢力上的人與人的畸形的甚至是血淋淋的人際關係，把放縱情欲、追逐淫樂、道德極端敗壞、墮落的現象赤裸裸地描繪出來。

²⁰管曙光（2005）。《72個你所不知道的金瓶梅之謎》。台北：咖啡田文化館。頁181-188。

作者在塑造具體的人物形象上，也成功地創造出來一些有血有肉的典型性格，對西門慶、潘金蓮、陳經濟和應伯爵來說，他們的形象都很鮮明而有個性。關於生活細節的描寫也是《金瓶梅》在創作上所取得的突出的成績之一，作者致力於生活細節的描寫，並且能夠儘量利用這種手法來把物的性格和形象塑造得生動而真實，把事件的發展和變化刻畫得細膩而具體，這對於在它之後產生的章回小說有著很大的影響。這本書的主要情節是圍繞西門慶的私生活而展開的。這是明代中葉資本主義萌芽時期新興商人的代表，在商業資本的積累過程中，由於受到封建自然經濟與強權政治的制約，不得不勾結官僚，投靠官府，同時生活十分腐朽。西門慶擁有妻妾六人，日夜縱欲無度，還要姦污使女，霸佔僕婦，嫖玩妓女，私通上等人家的太太。可見，作者在《金瓶梅》書中比較自覺地將整部作品的構思立足在暴露人性的弱點——對「酒色財氣」的貪婪上²¹。當然，我們在批判縱欲淫樂時，也不能走向另一個極端——禁欲主義。但是這種批判與揭露總還是有一定的社會進步意義。

《金瓶梅》一書對於當時的社會做了無情而大膽的暴露，但是他並不完全是抱著批判的態度去向荒淫無恥的黑暗氛圍進行衝擊，在整個作品中對現實生活中先進的、健康的一面反映非常不足，對於糜爛而腐朽的生活和醜惡而骯髒的人物有時採取了欣賞的態度²²。作者的筆力是健旺而強悍的，然而那些汪洋放肆、無所遮攔的敘述和描寫，特別是那些淫穢的性描寫則有不少是會引導讀者走向邪惡道路去的東西。因此，此書從它產生以後，就被列為「淫書」、禁書，直到今天其全本仍不能公開發行。

²¹管曙光（2005）。《72個你所不知道的金瓶梅之謎》。台北：咖啡田文化館。頁186。

²²李夢生（1996）。《中國禁毀小說百話》。台北：建宏書局。頁52。

《肉蒲團》

除了《金瓶梅》外，被認為是“淫書”而被查禁的明代性小說主要還有：《肉蒲團》又名《迴圈報》²³。作者生平事迹不詳，當為明末清初人。小說寫未央生自恃相貌才情，定要“做天下第一才子”，“娶天下第一位佳人”。布袋和尚勸他若定娶天下第一佳人，必然導致風流罪孽；又以淫人妻者，妻必為人所淫迴圈報應相告戒，未央生不聽。於是回鄉，娶道學先生外號鐵扉道人之女玉香為妻，自以為岳父閨門嚴正，萬無一失。娶妻不久，便借出門遊學為名，出外尋訪佳人。一日未央生在荒郊茅店中遇一俠盜，名賽昆侖，二人結拜。生遂托請賽昆侖為之尋訪標致婦人，要在妻子之外另尋幾十換換眼色。後在賽昆侖的幫助下，搭上權老實之妻豔芳。權老實得知，因懼怕賽昆侖，將豔芳賣與他。賽昆侖為未央生、豔芳尋下房屋，使二人共同生活。未央生住宅隔壁住的是曾在廟中看見、久久思念的四個女子之一，名叫香雲。未央生於是越牆勾上香雲，繼又因香雲而與瑞香、瑞玉、花晨相識，一男四女，肆意宣淫。權老實得知佔有他妻子的是未央生，決心復仇。於是來到未央生岳父家，以為之做工為名，勾引上未央生之妻玉香（如附圖二十二至二十五），玉香懷孕，恐被父知，權老實就帶玉香和丫環私奔，至京，將二女賣進妓院。賣後權老實又受到良心譴責，遂出家，拜布袋和尚為師。玉香進妓院，被老鴇訓以接客特技，於是進京預備科考的香雲、瑞香、瑞玉的丈夫三人同狎玉香。後三人回鄉，將京中所遇告訴夫人，三位夫人又告訴未央生。未央生得知京中那個妓女有性交奇技，專程進京造訪。玉香認出嫖客就是自己的丈夫，就懸梁自盡。未央生又被眾人痛打一頓。於是醒悟，出家找布袋和尚拜為師傅。小說的作者在開篇第一回就宣稱，寫這部小說的宗旨在於「勸人息欲」、「勸人秘淫」，但實際上充斥全書的大量對性的細節描寫，是在勸人縱欲，勸人宣淫。

²³李夢生（1996）。《中國禁毀小說百話》。台北：建宏書局。頁 256。

附圖二十二：

《金瓶梅》小說插圖

37x32 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖二十三：

《金瓶梅》小說插圖

37x32 cm，水墨

《春夢遺葉》



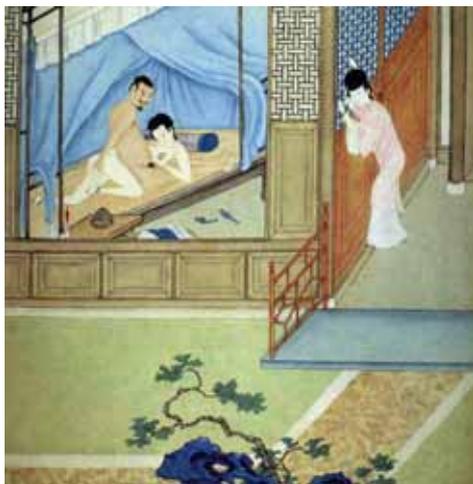
附圖二十四：

《肉蒲團》小說插圖

17世紀

37x37 cm，水墨

《春夢遺葉》



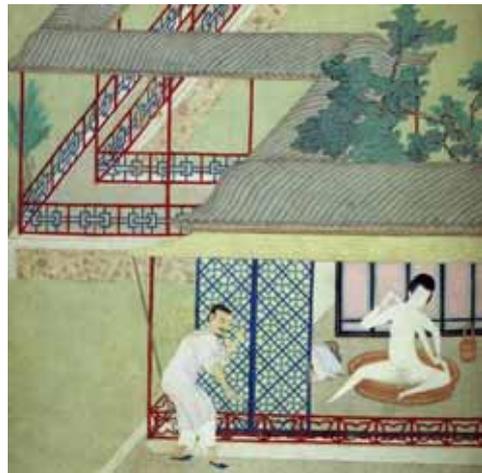
附圖二十五：

《肉蒲團》小說插圖

17世紀

37x37 cm，水墨

《春夢遺葉》



第五節、小結

政治上的腐朽、衰敗必然帶來生活上的糜爛、淫亂。在明朝，政治上的腐朽、衰敗在歷史上達到了一個相當的高度，在生活上的糜爛、淫亂也達到了一個相當的高度。在中國歷史上，隋煬帝的荒淫無恥臭名昭著。從隋煬帝以後，後妃嬪禦之多史書所及，而明代與前朝相比，實在是有過之而無不及。前面已經敘述，明朝的皇帝多不理政事，而在生活上，他們挖空心思地尋歡作樂，躲在內廷過著荒淫的生活。中國幾個朝代有些問題都涉及宦官，有些宦官在宮廷生活以及國家的政治生活中都起著一定的作用。可是，宦官的惡劣作用在明朝最為明顯，明代政治腐敗、宮廷淫亂都與此密切有關。明太祖死後僅一年，政治上發生了劇變，燕王朱棣舉兵反對建文帝，後來得了皇位，是為永樂帝，並定都北京。他發現當時朝廷內部以及國內有不少反對他的力量，就設立了秘密警察機構，搜捕各地的不滿分子，而擔當這一任務的就是宦官。永樂帝以後，朝廷內部互相傾軋，統治權極不穩固，在這種情況下，宦官的勢力又迅速發展，成為炙手可熱、甚至能決定國家命運的政治力量。不少宦官橫行不法到了極點，他們不僅強佔土地，搶奪財物，任意屠殺民衆，侮辱朝臣，而且植黨營私，勒索賄賂，搜刮了大量財富。這些宦官為了發展自己政治上的勢力，就要投皇帝之所好，導帝淫樂，以得寵信；同時，還有這樣一個目的，即引誘皇帝縱情聲色而不理政事，這樣就便於宦官專權。

明代隨著江南市鎮不斷擴大，人口滋生，經濟活動日趨複雜，使得人與人之間的關係產生變化，首先是中國儒家價值的「義利之辯」轉趨「尚利薄情」。在這樣的環境之下，明代文人的視野也就和傳統文人的眼界有很大的不同，對於市井俗世產生更大的興趣及熱忱，這樣直接能夠從以下幾方面觀察的出來：文化上是對於藝術繪畫及戲曲小說的熱愛及愛好，雅好古董，追求雅趣，生活上則是為官後繼續以貨殖為業，不以貨殖為恥，與商賈交流並追求享受講究排場，這一些行為都與傳統士人迥異，但在這些行為模式之後，也可以發現他們在思考上，有了更開闊的視野。文人在結社交友下則不單純為了詩詞文藝

了，相反的他們有很大的一個部分是爲了炫耀財富及宣揚自己的政治理念爲主，因此在集會結社上有了很大的質變。士人在古代封建制度，扮演了相當重要的角色，他們介於政府與人民之間，出則爲官，入則爲四民之首，其身分地位在國家封建制度來說，代表著具有文化素養的準官僚階級，在社會結構來講則負擔了社會文化指標的任務。晚明江南地區士人在面臨重商崇奢與僭越之風影響之下，加上科舉致仕日趨壅塞，而原本封建所保障的地位，又遭受到富商鉅賈的挑戰，感到威脅與恐懼，而這些微妙的心理變化，逐漸的反應到藝術文化之上，也構成了社會圖像不可或缺的一環。

士人屈從於世風之下，富商鉅賈及庶民都在模仿士人們的服飾及生活，一些位於士人階級上層的鄉紳便開始以追求「雅」爲主體的生活美學，來重新建立自己與平民所不同的地位及價值，其所主張的「雅」就是有「古意」、「不慕時尚」及「合時宜」等，甚至出專書在專門討論如何成爲優雅的士人之類的生活品味指南，這些觀點最後發展成「雅俗之別」的美學，這套雅俗美學很快成爲當時人們所熱衷，甚至連器物製作也講究雅趣，不過諷刺的是雖然士人透過文字宣傳其美學觀，出錢贊助者卻是他們所瞧不起的富商們，形成了晚明藝術文化上的獨特現象。

明代皇帝好男風的很多，和漢代有些相仿。其中明武宗朱厚照是很突出的一個。他是一個荒淫無道的皇帝，對一切政務都沒有興趣，但對射箭、騎狩與曲樂十分喜歡，也懂梵文。他對一些年少英俊的官吏非常寵倖，有一次甚至在宮中封了120個青年作爲他的「義子」，賜姓朱。他在南巡的時候，因爲喜歡一個歌童，侍宦以爲武宗要納他入宮，於是將這個不幸的歌童閹了。以上記載了明武宗和後妃同寢，一個月不過四五天，其他時間都和宮廷中的小太監在一起玩，流連往返，由此可知其性興趣。他最寵倖的男子有江彬、寫亦虎仙、錢寧等。他常在“豹房”進行同性戀活動，不理政事。在明代，尤其是明朝後期，同性戀在社會上已很普遍。當時不少有名的學者及士人，都是有

名的「分桃之士」。他們除了妻妾外，還有年少俊美的書童，這些書童除伴主人出外或遠遊，往往也是主人的性伴侶。當時，把同性間的性關係稱為「外交」，把男子與妻妾的性行為稱為「內交」。不少士人和士人之間都有「外交」行為。男風就普及起來了這說明了三個原因：一是嫖男人和當時的法律沒有抵觸；二是嫖妓女要花較多的錢，並非一般儒生所能承擔；三是男人之間的親密行為，妻子往往不加追究，有時也無權過問。

在明代，性文藝作品出現之多，是明代性文化的一大特點，其中最突出的是色情小說和春宮畫。為什麼會造成這種狀況？主要有以下幾個原因：

- 1、因為這是對封建禮教嚴酷的束縛的一種反抗。
- 2、因為明代統治者實行高壓統治，對知識份子控制甚嚴，而且屢興大獄。所以有些文人絕意仕途，退居山間林下，在一些放縱人性的問題上舞文弄墨，藉以自娛。
- 3、和朝廷風氣之糜爛也有關係。
- 4、和古代性科學精義失傳，而且日益遭受誤解有很大關係。人們的性興趣和對性知識的需求，只能通過一些易於在民間廣為流傳的性文藝作品來得到渲泄、指引和滿足。
- 5、當時的社會已有資本主義的萌芽，一方面，使社會出現了一個有錢有勢享樂的新興商人階層，對性享樂起了推波助瀾的作用；另一方面，資本主義的思想萌芽又使爭取個性自由、追求個性解放的思潮洶湧而起，正是這樣，出現了這麼多性小說，春宮畫則成為空前的盛況——這一切，使明代的性文化呈現鮮明的色彩，並如在眼前。

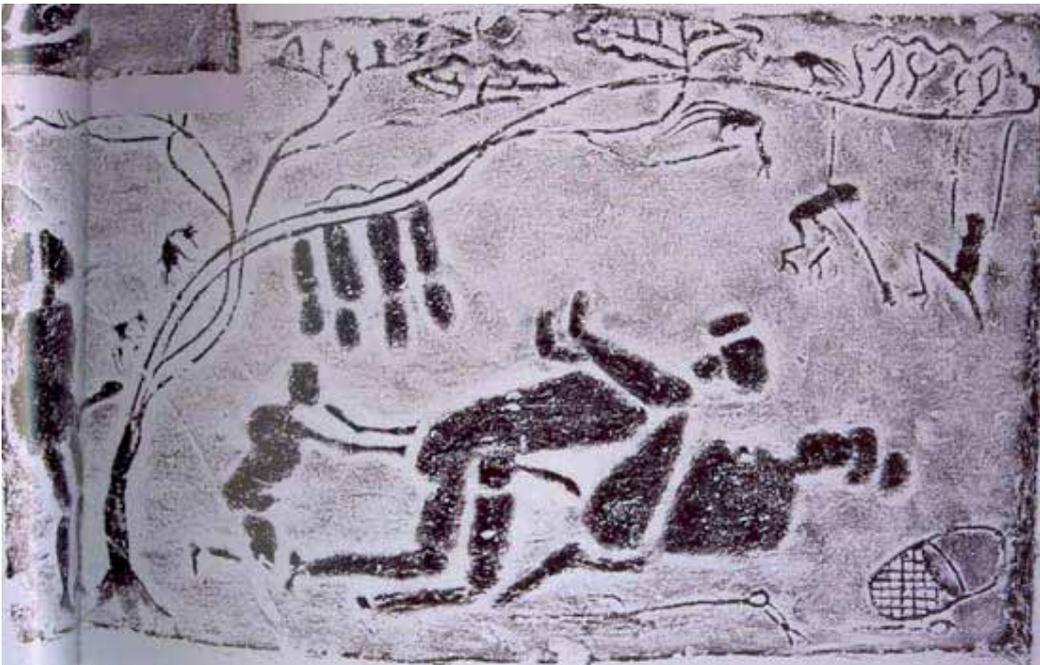
第四章、沉淪的禁忌圖像—明代春宮畫的愛慾與情色

第一節、春宵秘戲的濫觴—春宮畫之起源

一、原始遺風的民俗—野合圖及秘戲圖

春宮藝術中大多已兩人交媾形象為主，那麼明代之前呢？是否有其脈絡可循呢？我們就其歷史上所遺留下的藝術品或文物或許有個隱約的關係可循，在漢代遺留下來的一些性文物中，野合圖是很突出的，它通過一些藝術形式，至今還向我們展示了漢代某些性開放的遺風。但是漢代出現的野合圖更多、更精緻、更形象而實際。在成都發現的東漢墓中所出土的畫像磚上，有一婦女將衣服挂在桑樹上，把籃筐丟在一旁，男女裸體在樹下野合，甚至有幾個男子在排隊等候。目前在四川省博物館內還保存著兩塊出土于彭縣的漢墓「秘戲」畫像磚。其一圖上左方為一裸體男子，席地而坐，顯露出碩大的生殖器，並以手抓握，中為一樹枝，上面垂掛著類似雲朵般的枝葉。樹下兩人，一人在上，其坐在下方一人的肩頭上，右方為一對男女在性交，男在上，手抓生殖器，女在下，雙腿擡起，架於男子的肩部，男女二人皆赤身裸體，性特徵十分明顯。另一塊畫像磚左邊為一男子，露出生殖器，中間有一小人用手推其臀部；右方是一對男女的性交場面，姿勢與上圖相似，不同之處是此圖的右下角還扔著一個草筐，似有「野合」地點的寓意（附圖二十六）。另外，在四川樂山麻浩崖墓中，也有刻於門楣上的兩幅秘戲圖，一為男女二人跪坐在臥羊背上擁抱接吻；另一為男女二人跪坐擁抱接吻。在四川彭山崖墓的門楣上也曾發現過男女二人裸體性交的圖形。以上這種情況，在後代墓穴中也多有發現，如在四川宜賓地區發現的一些宋代岩穴墓中也有這種「秘戲圖」。宜賓回龍箱子石一區墓群第15號墓墓口的下方，用陰線刻著一幅“秘戲圖”，圖的左上方為一蹲伏狀的男子，右手握著生殖器，生殖器前有一圓圈，似在射精；右下方則為一對裸體男女在性交。在宋代的墓穴中還發現過墓罐，上鑄有男女秘戲的場面，一個男子正在撫捏另一個裸露上身的女子的乳房。

這種被現代人斥之為黃色淫穢的「流氓行爲」，為什麼卻在古代流行，而漢人還把它作為吉祥、如意、美好、神聖的象徵畫在墓磚上呢？原來，有一種原始性風俗允許這樣做，甚至認為「野合」比在家中交合為好，女性分娩要去田野，認為這可使「分娩順利、五穀豐登」；收割穀物要生育過孩子的婦女進行，認為這會使土地「生產」更加繁



附圖二十六：東漢墓中所出土的畫像磚上的野合圖

資料來源：劉達臨（2004）。《性史圖鑑》。台北：八方出版。

盛。當原始初民知道了生殖和男女生殖器的關聯後，生殖崇拜就和生殖器崇拜結合起來了。初民把性交、生殖和土地等聯繫在一起的原始思維對後世的影響很大，。男女野合本來是遠古人類的一種婚配形式。美拉尼西亞索羅門群島的年輕土著只能到森林裏發生性行爲，而決不允許在村內發生。在斐濟群島、新喀裏多尼亞群島、新幾內亞的某些部落，在印度的岡德人和烏托人部落裏，甚至禁忌夫妻在住宅內發生性關係，而要到森林中去媾合。

在現代，民族學和民俗學中保存的野合資料也很多。據宋兆麟指出，「廣東」連南瑤從除夕到正月初三爲放牛出欄，其間成年男女無論婚否，均可「自由性交」，不受任何習俗的約束；「雲南」紅河元陽地區的哈尼族死人後，由巫師「白瑪」主持喪儀，棺材埋葬後，送葬的人都跳「樂作舞」，然後實行不受傳統約束的「性交活動」；「四川」木裏俄亞有一個「米華登格」，意爲婦女節，從農曆十二月底至三月初，由已婚未育的婦女主持，煮酒做菜，在村中廣場上點燃篝火，男女對歌、跳舞，午夜老人和少年離去，青壯年男女則談情說愛，建立「安達」（性夥伴）關係，然後到野外「交合」¹。野合的風俗不僅遺留在某些少數民族中，漢族地區也有類似的風俗，例如，「河南」淮陽的祖廟會，每年三月三都祭伏羲、女媧，過去也流行一種「野合風俗」；「陝西」臨潼也有一祖廟，供奉女媧，三月三也舉行祭祀，遊古迹，洗桃花水，據調查，此會又名「單子會」，不育婦女挾著床單，懷裏藏個布娃娃，拜女媧後可以在林中與意中人過夜，次日她們回村時只能低頭走路，不可回頭，否則會「沖喜」。既然在古代有這種野合的風俗，那麼在一些繪畫和雕刻藝術中反映出來，也就不足爲奇了；有人認爲，在古墓中有這種秘戲圖形，可能是起著一種「壓勝」作用，可備一說，但可以肯定地說，那時的古人並不對性交、野合視如多麼淫穢、不潔，反而認爲是吉祥、美好、子孫繁昌，這和今天是不可同日而語的。

¹劉達臨（2004）。《性史圖鑑》。台北：八方出版。頁 89-95。

二、春宵宮幃的春宮畫

明代發展盛行的春宮畫作除了和畫像磚上的圖像有關，究竟何時記載其發源呢？「春宮畫」是描繪男女「性愛生活」、特別是「各種性交姿態」的圖畫，由於它最初產生於「帝王的宮室」，描寫「春宵「宮」幃之事，所以稱為「春宮²」。據一些史料記載，在「漢朝」時春宮已經出現，漢孝景帝時廣川王去的兒子海陽像他父親一樣淫亂成性，叫人在四壁畫滿性交圖畫，在此狂歡作樂；漢成帝也曾叫人把它畫在屏風上；唐代大畫家周昉經過《春宵秘戲圖》，宋代也出現過這種「秘戲圖」，元代畫家趙孟頫還因畫這種畫而知名，可是春宮畫的廣泛流行卻在明代，它也是在嚴酷的「性禁錮」與「性壓迫」的條件下發生逆變的一種「產物」。

當然，中國古代的春宮畫不僅起源於宮廷中的淫樂，也起源於民間一些性書的插圖，甚至作為一種性教育工具啓示新婚夫妻。在張衡的《同聲歌》中所述的「得充君後房，高下華燈光，衣解中粉黛，列圖陳枕張，素女為我師，儀態盈萬方，衆夫所希見，天老教軒皇」，就是說一個新娘希望在新郎左右，脫光衣服，按照「春宮圖」所指示的，跟素女和天老學習性交技巧，共用歡樂。有資料表明，在西元1世紀，似乎《素女經》之類的性學書籍已經是「連圖說明」的版本了。如《素女經》內的九勢篇和《洞玄子》內的三十法，都可能是一些圖畫的附錄說明。從《同聲歌》可以看出，在漢時有可能以春宮圖給新娘作嫁妝，以指導夫妻性生活，這被稱為「女兒圖」；這在後世的民間也有所流傳。同時在日本，大部分中國古老的性習俗，其中甚至有一些在中國已經失傳者，仍然保留了下來，特別是新娘的嫁妝中有春宮圖，這種習俗到19世紀仍然存在。由於春宮畫有強烈的性刺激作用，同時，也可用於性治療、性激發，直至今日，它都是性治療的工具之一，當然要嚴格控制其傳播範圍。

²劉達臨（2004）。《性史圖鑑》。台北：八方出版。頁230。

在中國古代，「春宮畫」起了「性教育」、「性啓示」的作用，起了激發性興奮的作用，同時還有「壓邪避災」的作用³。古人認爲性乃污穢不潔之事，如以春宮畫貼門上則鬼不敢進，貼竈頭上可避火災等等；至今中國民間尚有流傳的「護書」（謂保佑家宅平安）、「避火圖」、「嫁妝畫」（寓祈子、歌頌性愛之意）等，皆爲技法質樸簡陋的春宮圖。「春宮圖」可以「避火」是中國民間廣泛流傳的觀念，例如清末葉德輝藏書甚多，相傳他就在書中央放春宮圖，謂火神系女性，見春宮圖則羞而卻步，故可防火。

我國古代還有一種作男女交媾狀的陶瓷器，名爲「壓箱底」，也起到上述的「避邪」和性教育工具的作用；又有瓷質者，較常見的形式是外表做成桃子，蘋果、梨等水果形狀，亦有做成小船或娃娃形狀者，皆由上下兩半合成，上半爲蓋，揭去蓋則見果內有男女二人交媾，這類物件稱爲「壓箱底」，因常被藏在新娘嫁妝的箱底而得名，用意則在性啓蒙、祈於和辟邪。所謂「壓箱底」，一則有秘而不宣的意思，在女兒出嫁前夕，母持之以示女，二則古人認爲小鬼能在不開啓人們箱籠的情況下把箱內的財物竊去，有了「壓箱底」，小鬼就避而遠之，不敢來了。

春宮圖還有許多衍生形式，有專門表現男女交媾情狀的小雕像，以石、玉或象牙等質料製成，此外，又有在各種日常生活用具上飾以春宮圖者，如碗、藥盒、煙盒、鼻煙壺、銅鏡的背面。舊時文人的案頭之物，如筆筒、鎮紙之類，甚至作爲文人清玩之物的葫蘆上，都有飾以春宮圖者。還有在錢幣上鑄成春宮圖案者，稱爲「春錢」春宮圖在古代有多種用途。除了用來展示性知識、性技巧之外，春宮圖常被用來作爲煽情手段。

³高羅佩著，楊權譯（2005）。《秘戲圖考》。廣州：廣東人民出版社。頁 134。

春宮圖作為色情文藝作品，其消極作用是顯而易見。因此即使其中的精美之作有很高的藝術價值，仍然不宜供一般公眾欣賞。但是春宮圖有多方面的研究價值，它們為民俗學、文化人類學、藝術史、服飾史等方面的研究提供了特殊的史料。例如，著名荷蘭漢學家高羅佩根據 300 餘幅中國明清時代的春宮圖，統計了圖中所表現的各種性交體位和姿勢所占的百分比，得出古代中國人有著“健康性習慣的良好記錄”的研究結論。

春宮圖並不是中國特有的色情藝術品種。許多古代文明中都有春宮圖及其衍生形式。在龐貝古城的廢墟中，保存著當年古羅馬貴族豪華宅邸中的大幅春宮壁畫。古代印度、阿拉伯、波斯、日本等民族都留下了大量春宮圖。不同民族的春宮圖有著各自不同的風格特徵。

1、歐洲的春宮圖多有「狂熱」的意境，比較傾向於表現「情欲的躁動」，還有相當數量的作品反映了「獸奸」之類的變態性行為。

2、印度、阿拉伯、波斯的古代春宮圖風格相對比較接近，一個突出的特點是喜歡描繪「誇張的」、實際上很難實踐的「性交特技」。

3、古代日本的春宮圖比較注意描繪男女在性生活過程中的面部表情，但是喜歡「誇張男性性器」的形態和尺度。

4、古代中國春宮圖中幾乎沒有任何性變態的內容，圖中的男女一般比較從容安祥，畫家往往採用「象徵」、「暗示」的手法，通過周圍景物、家具、擺設等來營造氣氛，但是對於男女形體的解剖學比例通常都未能很好掌握，只有少數作品例外。這些古代春宮畫，對男女人物的姿勢、神態、心理大都刻畫得細緻而真實，可以反映出古人對男女性反應理解的深刻。

第二節、競春風流的翹楚－春宮畫之名家（附表一）

自明代下半時期以後，春宮畫特別流行，那時這方面的名畫家首推唐寅和仇英⁴。唐寅字伯虎，一字子畏，號六如居士，桃花庵主、逃禪仙吏等，吳縣（今屬江蘇）人。少與張靈相善，學畫于周臣，後結交沈周、文徵明、祝允明、徐禎卿等，切磋文藝。歷史上記載他是個風流才子，詩、文、畫俱佳；他性不羈，有時用「江南第一風流才子」印，可是仕途命舛，以後就遊名山大川，專致力繪事，以賣畫為生⁵。他長於人物，特別以仕女化見長（附圖三十）。他畫春宮畫，也正是他風流不羈性格的表現，與他的生活情趣有很大關係，可能也是對當時官場和社會的虛偽以及封建禮教的諷刺與反抗。有人說，他以所眷戀的妓女、情婦為裸體模特兒，所以對春宮畫才畫得那麼傳神，那麼維妙維肖。

至於唐寅的春宮畫，後世有不少記錄，明作家陳繼儒所輯著的《太平清話》中指出唐寅寫有與妓女嬉戲的記錄，書名《風流遁》，《太平清話》雲：唐伯虎有《風流遁》，數千言，皆青樓中遊戲語也，此書已經失傳，但從中可以看到，唐寅作春宮畫是有他的生活基礎的。另外，在《風流全集》一書的序言中，指出該書的春宮圖是根據唐寅的《競春圖》繪成的；在《鴛鴦秘譜》中也提到唐寅有另一套差不多的作品，叫「六奇」，這也許就是唐寅的所謂「花陣六奇」，此畫已不可見，但描述這些畫的文字卻保存了下來。唐寅所繪的女性常顯得壯健豐腴、圓臉、妖冶，使人聯想到唐代美女的形象。唐寅所繪的女性有個特點是「三白」，即前額一點白，鼻尖一點白，下頷一點白，這往往是後人鑒別真假唐寅畫的一個標準（附圖三十一）。

⁴謝釋惟（1999）。《古中國房中養生與春宮》。台北：發達文化事業。頁 107-108。

⁵李霖燦（2001）。《中國美術辭典》。台北：雄獅圖書。頁 174。

唐寅所作的一般仕女畫，至今傳世的有《孟宮蜀妓圖》、《班姬團扇圖》、《嫦娥奔月圖》等，但其大幅絹本的秘戲圖至今已不復見，只是在古籍中留下幾首清人題唐寅春宮畫的詩作，如：「雞頭（乳房）嫩如何？蓮船（三寸金蓮）僅盈握；鴛鴦不足羨，深閨樂正多」，「清風明月無從覓，且探桃源洞底春」等，讓後人去想像、描摹。唐寅小幅的春宮畫作品也很少傳世，據說，有一幅《小姑窺春圖》今藏日本，是他畫的。畫幅左邊有一對男女隱約地在帳中做雲雨之歡，門外一個少女在偷看，還情不自禁地把手伸進自己的裙中。清代有畫家仿唐寅畫意，畫了《隔牆有耳》，觀之亦可知唐畫之梗概。因為《小姑窺春圖》含意蘊藉，落筆精妙，許多風流名士紛紛題詞其上，如清初的陳其年就題了一首《菩薩蠻》詞說：「桃笙小擁樓東玉，紅蕤濃染春鬢綠。寶帳縝垂垂，珊瑚鉤響時。花蔭搖屈戌（開關窗戶的鐵環紐），小妹潛偷窺，故意繡屏中，瞬他銀燭紅。」唐寅還畫了一套《風流絕暢圖》，共有 24 幅，十分有名，但這套冊頁早已失傳。但明萬曆三十四年（西元 1606 年），徽派刻工黃一明曾根據唐寅的原作摹刻為版畫，並且印行於世（附圖二十七）。

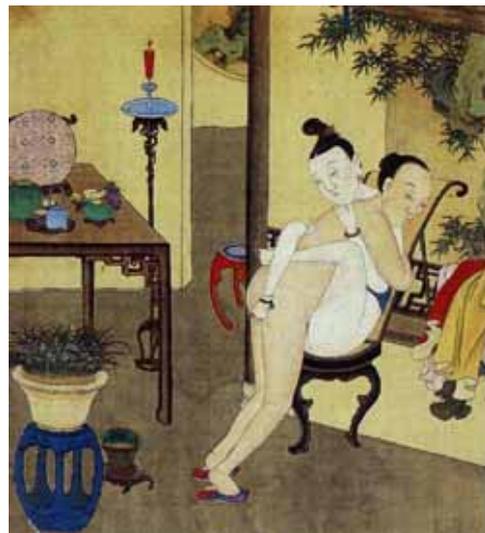


附圖二十七：《風流絕暢》萬曆年間（1606），版畫

資料來源：高羅珮，《秘戲圖考》

與唐寅可相媲美的還有仇英。仇英字實甫，號十洲，太倉（今屬江蘇）人，居蘇州（今屬江蘇）。他是工匠出身，後來也從周臣學畫，為文徵明所稱譽，從而知名於世⁶。他主要以賣畫為生，畫春宮畫也十分有名（附圖二十八、二十九）。他畫全身著衣的戀人，也畫裸體相交的男女。在一軸明春宮卷的卷首中指明他畫了一套「十榮」，即十種不同的性交姿勢，但這些畫並沒有流傳下來。仇英喜歡迎修長、苗條、鵝蛋臉的美女（附圖三十二），穿長而拖地的裙衣，特別精於作宮廷場面的畫。

附圖二十八、二十九：仇英春宮畫，17世紀，34x38 cm，水墨
資料來源：《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



至於清代的春宮畫，則以改琦最有名。他是松江人，字伯蘊，號香伯，又號七籟，別號玉壺外史，工畫人物佛像，畫山水花草蘭竹小品也運思迥別，世以新羅山人比之。他的春宮畫（附圖三十三）多工筆，蘊藉含蓄，雅而不俗；在明代，風氣所及，連大家閨秀也喜繪春畫。明人徐樹還作《識小錄》記雲：虞山一詞林，官至大司成矣。子娶婦於郡城，婦美而才，眷一少年。事露，司成必置少年于死地，而

⁶李賢文（2001）。《中國美術辭典》。台北：雄獅圖書。頁 176。

其子反左右之。司成以慣成疾。其子婦能畫，人物絕佳，春宮猶精絕。當時，天津楊柳青一帶的貧家婦女也精于此道，每年春節前將春畫當作年畫在市場銷售，這就是有名的「女兒春」。

據高羅佩在《中國古代房內考》⁷中記載：明代的春宮畫通常都裝裱成橫幅手卷，或作旋風裝折疊冊頁。前者大多是男女性交的連續畫面，畫了性交的各種姿勢。這種手卷高約10吋，長10至20呎，畫紙通常不超過8吋見方；它們約作24幅一套、36幅一套或其他數位，每套的幅數各有典故，並在每幅畫的後面還襯以寫著豔詩的紙頁或絹頁。手卷用綾子鑲邊，古錦為護首，最後用玉或象牙雕成的別子別緊；冊頁以木夾板或外裱古錦的硬紙板為封。總之，裝幀是十分講究的。《金瓶梅》第十三回末尾簡短描述了小說主人公西門慶的一件春宮手卷，據說這個手卷是從內府散出的。書中描繪說：內府鑲花綾裱，牙籤錦帶妝成。大青小綠細描金，鑲嵌十分乾淨。女賽巫山神女，男如宋玉郎君。雙雙帳內慣交鋒，解名二十四，春意動關情。這些春宮畫，不僅在內宮、在官僚豪紳之家流行，而且在民間坊肆中也十分流行，這是明代的春宮畫與前朝不一樣的地方。由於流行廣，需求量大，有些出版商又在印刷上下功夫，其技巧達到相當高的程度，明末尤甚。高羅佩認為最好的套色翻印於1606年至1624年，使用了五種顏色，這些畫代表了套色春宮畫的全盛期，它只流行了約20年。1644年清朝建立後，這種藝術已完全絕迹。明末的春宮畫不僅盛行于京師、天津一帶，也盛行于錦繡富麗的江南。目前有資料可查的明末江南春宮畫冊有《勝蓬萊》（附圖三十四）、《風流絕暢圖》（附圖三十五）、《鴛鴦秘譜》（附圖三十六）、《繁華麗錦圖》、《江南銷夏圖》（附圖三十七）等⁸。還有《江南銷夏圖》被認為是明代套色春宮畫的最晚的典型作品，設計水平很高，人體姿態畫得準確細膩，對環境的描繪也獨具匠心。

⁷高羅佩著，李零譯（1991）。《中國古代房內考》。台北：桂冠。頁332。

⁸謝釋惟（1999）。《古中國房中養生與春宮》。台北：發達文化事業。頁197。

明清春宮畫家之比較一覽表（附表一）

朝代	畫家	風格	作品		
明朝	唐寅	<p>唐寅所繪的女性常顯得壯健豐腴、圓臉、妖冶，使人聯想到唐代美女的形象。唐寅所繪的女性有個特點是“三白”，即前額一點白，鼻尖一點白，下頷一點白，這往往是後人鑒別真假唐寅畫的一個標準。</p>	<p>《競春圖》 《花陣六奇》 《風流絕暢》</p>	<p>附圖三十：</p>	
				<p>附圖三十一：</p>	
	明朝	仇英	<p>明春宮卷的卷首中指明他畫了一套“十榮”，即十種不同的性交姿勢，但這些畫並沒有流傳下來。仇英喜歡迎修長、苗條、鵝蛋臉的美女，穿長而拖地的裙衣，特別精於作宮廷場面的畫。</p>	<p>《十榮》</p>	<p>附圖三十二：</p>
					清朝
					

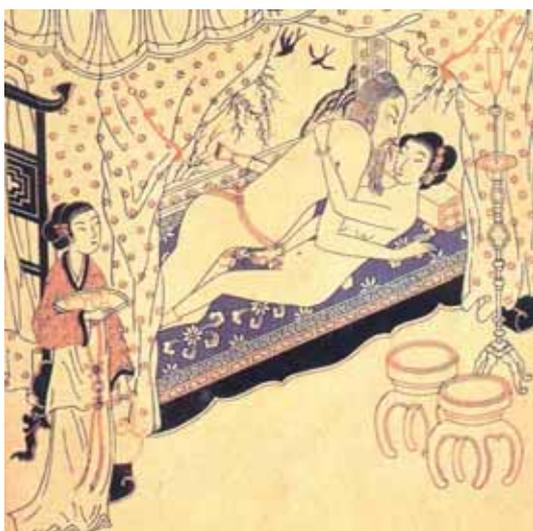
附圖三十四：《勝蓬萊》
隆慶年間（1567-1572），版畫
資料來源：高羅珮，《秘戲圖考》



附圖三十五：《風流絕暢》春覺起
萬曆年間（1606），版畫
資料來源：高羅珮，《秘戲圖考》



附圖三十六：《鴛鴦秘譜》射雛雞
天啓四年（1624）24x24cm，版畫
資料來源：高羅珮，《秘戲圖考》



附圖三十七：《江南銷夏》
萬曆年間（1628-1644），版畫
資料來源：高羅珮，《秘戲圖考》



第三節、楊柳桃花的藝術—明代版畫發展

版畫是通過繪（創作畫稿）刻（製版）印（印製、印刷）而完成的繪畫作品，而由於民間刻工的參與，它又常常具有民間美術的特色⁹。版畫既可以作為獨立的藝術作品欣賞，也可以作為具詩情畫意的「圖文」互補，還可以作為「圖解」之用。版畫可以化一而為千百，它不僅傳播藝術，同時也傳播了歷史文化、科學知識，為「知識的普及」立下汗馬功勞。中國是世界上最早發明印刷術的國家，印刷術的發明，把人類文化推向了一個嶄新的歷史發展階段。版畫作為印刷術的一個重要方面，對於普及和發展科學、文化、藝術，作出了不可磨滅的貢獻，其社會功能極為廣泛，影響之深遠大大超過了美術欣賞的範疇。從唐初至今，版畫已有 1,200 多年的發展歷史，無論是雕版、活版、彩色套印，在世界歷史上都處於領先地位，從流傳至今的大量版畫作品中，充分體現了中國人民的智慧和創造力；它更涉及眾多的學科領域，是一份非常豐富、寶貴的歷史文化遺產。

漢代畫像石及畫像磚，卻不能歸類為版畫，因為漢畫象石拓片雖在漢代繪刻，但拓印很晚，與繪刻不在同時，只能說是版畫的前身，它們蘊育著版畫的產生。在中國版畫發展史上，佛教版畫出現最早，究其原因，與佛教受到「統治者」的大力推崇不無關係，而唐代的唐太宗、武則天及唐憲宗均曾極力宣揚佛教，使佛教的影響力遍及全國，佛教版畫遂得以大量印製並向民間發散，大大加速了佛教在民間的普及，版畫的起源與雕版印刷的起源是分不開的，雕版印刷術起源於唐代初年，明人邵經邦在《弘簡錄》卷四十六中，記載了唐太宗李世民命令刻印長孫皇后所撰寫的《女則》十篇的史實；1966 年在韓國慶州佛國寺釋迦塔中，發現一卷《無垢淨光大陀羅尼經》，為木刻雕板印刷品，經文中有武則天在位時造的「地、初、授、證」四字，和歷代寫法不同，證明此件是武則天在位時刻印，後傳入新羅王朝的。

⁹李賢文（2001）。《中國美術辭典》。台北：雄獅圖書。頁 408。

明嘉靖以後，東南沿海地區商業貿易發達，書坊林立，城市經濟得到發展。市民階層膨脹，他們在經商從業之餘，不想讀聖賢書及難懂的詩文，卻對反映現實人生、描繪社會生活的通俗文學很有興趣。因此，各類小說插圖版畫應運而生，例如以小說名著《三國演義》、《水滸傳》、《金瓶梅》以及晚明擬話本短篇小說「三言」、「二拍」等為藍本的版畫都很流行。戲曲小說版畫多由坊間書肆刻印，附有版畫插圖利於銷售，出版家爭聘高手，畫家刻工可以無拘無束地發揮自己的才能，因之戲曲小說版畫題材日趨廣泛，數量愈來愈多，質量也愈來愈高，出現了大批優秀的作品，

戲曲小說插圖版畫帶來晚明版畫的大繁榮，後人稱之為「版畫的黃金時代」。小說版畫依小說題材，可分為講史類、公案類、武俠類、神靈類、言情類等，明代內府所刊版畫雖仍只限於宗教版畫，但內府刻製的版畫規模已相當大，範圍也更廣，刻工更精美，晚明時戲曲版畫，即取材於元明各家作品，題材極為廣泛，其中以《牡丹亭》、《西廂記》、《琵琶記》最為家喻戶曉。匯集成冊的戲曲集也頗流行。「戲曲」除了「戲」，還包括「曲」，「曲」只能清唱，而沒有表演和道白，又稱「散曲」，即民間歌曲的總稱。

而到了清代，刻印於紫禁城西華門武英殿的宮廷版畫被稱為「殿版版畫」，規模空前，清朝利用版畫全面為其政治、經濟、軍事、文化、科技、民族、宗教政策服務，使宮廷版畫達到了高峰。特別是清代宮廷刻印了一系列的大型版畫如《萬壽盛典初集》及《平定準噶爾回部得勝圖》等，反映出帝王好大喜功、粉飾太平的治國態度。

楊柳青、桃花塢、楊家阜、綿竹的版畫

明朝的版畫大體分爲初、中、晚 3 個時期。初中期以南北二京的國子監爲中心，刻印不少書籍。從嘉靖(1522)元年至崇禎(1627~1644)末年 120 餘年間所刻版畫，習慣上納入明代後期版畫；萬歷時，徽州、杭州、吳興、蘇州等地刻書行業驟然興起，各地書坊林立，大量刊行市民愛好的文藝書籍；這個時期的出版物，幾乎無書不圖、無圖不精，書坊經營者爲了牟利，不惜工本，請高手創稿，名工鏤版，花樣翻新，形成中國版畫史上的黃金時代。其中徽州盛產紙墨，商業手工業發達，版畫作者（包括畫家、刻印工人）名手輩出，他們相互傳習，精益求精，書籍刻印品質居全國之前列。「徽派版畫」在版畫藝術領域裏，顯示了出色的成就。明代中期以後，安徽徽州（今歙縣）地區的版畫異軍突起，雕刻名手如林，且散佈全國各地，其風格細緻精工，予明代後期版畫發展以重要影響¹⁰。明代版刻書籍除儒家典籍、佛經道藏外，小說戲曲、應用科學、畫譜箋譜等佔有重大比例，這些書籍的插圖，對傳插知識，普及文化藝術，推廣科學技術起著重要作用，一些畫家從事插圖，與刻工合作，在版畫中創作了一些動人的藝術形象。

「楊柳青」地處天津商業發達的水陸交通要地附近，靠近古都北京。明代弘治、嘉靖年間，年畫發展漸興，清代乾隆年間最爲繁盛¹¹。過去的楊柳青有「家家都會點染，戶戶皆善丹青」之說。北方年畫皆受到楊柳青年畫的影響，可見其重要。人物畫是楊柳青年畫的「重頭戲」，其中的仕女和娃娃畫倍受人們喜愛。由於人物造型的手部和臉部均採用手工暈染的方法製作，加上當時又用以進貢京城，所以畫作在造型和色彩上都有著宮廷畫的審美趣味。此外，楊柳青年畫還採用很多文人畫家畫稿，故顯得富有文人畫的恬淡和寧靜；其特點是用色柔和，色彩豐富，人物性格鮮明。

¹⁰李賢文（2001）。《中國美術辭典》。台北：雄獅圖書。頁 414。

¹¹李賢文（2001）。《中國美術辭典》。台北：雄獅圖書。頁 415。

位處江蘇省蘇州的「桃花塢」年畫，始於明代，盛於清代¹²，其繪畫風格影響了上海、蘇杭、揚州等多個地區，桃花塢年畫雕刻細膩，做工精美，以戲曲故事、古典小說和本地生活習俗為主要題材，在色彩上喜使用蘇木紅、槐黃等植物色，既具鮮明對比的效果，又令人感覺柔和典雅。到了清代晚期，桃花塢年畫在技法上，更吸收了西洋畫的明暗結構和一點透視畫法，使年畫更具「寫實」效果。

山東年畫早期以聊城東昌府和「楊家阜」的版畫為代表，題材以神佛類作品居多，風格粗獷，在明代已經具有相當規模¹³，後來，山東年畫受到楊柳青年畫的影響，題材不斷擴大；但在畫風上又具有自身的淳樸、生動的特點，形成了獨特風格，山東年畫的內容十分豐富，反映農村生活的作品具有濃郁的鄉土氣息，色彩運用也相當誇張、大膽和濃烈，反差很大，而線條則顯得狂放、不拘小節，很有農民畫的特殊風味。

四川「綿竹」盛產綿紙，為年畫藝術的發展提供了天然的上好材料，明末清初年間，綿竹年畫開始興旺，到清代道光年間，形成了興盛局面，綿竹是中國西南地區年畫藝術的最大產地，它充分吸收了建築彩繪的用色風格，色彩簡單明朗，又不失筆墨點染的手工效果，這在獨具特色的「填水腳」(或叫填水足)人物畫題材中表現最明顯，「填水腳」是工人們在歲末為多掙些銀兩而快速畫成的門神類年畫，由於技法純熟，畫工們能夠寥寥幾筆就把人物的形象出神入化地描繪下來，這是綿竹年畫中藝術性最高的代表性作品。

¹²李賢文(2001)。《中國美術辭典》。台北：雄獅圖書。頁415。

¹³李賢文(2001)。《中國美術辭典》。台北：雄獅圖書。頁415。

版畫的社會功能表現在許多方面，涉及範圍非常廣泛：上至經史通鑒、治國要略，下至天文地理、百科常識，內容包羅萬有，可以作為啓蒙讀物、教化圖說、形象紀錄；再加上很多內容是彼此關連的，例如宗教版畫從側面反映了民族關係和文化交流，戲曲小說版畫反映了中國畫在人物畫創作方面的成就，同時從側面又反映了社會生活、風俗習慣的各方面，所以，版畫是一份非常重要的歷史文化遺產，是內容極為豐富的藝術寶庫。

中國繪畫講究筆法，以線描為主，注重表現形體結構的內在本質，畫面的構圖、結構布局、人物與人物、人物與環境的關係處理都十分重視；中國古代版畫在開始時是複製繪畫，也注意人物的傳神，畫面環境也追求神韻、意境，構成了別具一格的東方特色；一些著名畫家參與了起稿工作，又經刻工高手精心雕版，使版畫作品具有獨特的成就；此外，版的質地也是影響藝術風格的一大要點。中國木刻雕版常用梨木或棗木，其質地細密軟硬適中，刻線不走樣不變形，吸水程度適於印刷；印時用水墨，墨色黝黑耐久不易漫漶，使作品適於長久保存。還有選紙，多用宣紙，其獨特的水份效果使墨色潤澤，可分濃淡，別具特色，加上刀法在木版上的變幻，則更具有木刻的韻味了；而彩印時富有層次，近於原作的特色，更顯中國繪畫清新高雅的味道。《十竹齋書畫譜》和《芥子園畫譜》中的彩色圖頁，情趣高雅，便是其中的代表。

版畫是經過繪、刻、印完成的繪畫作品，因此三者要密切結合才能產生好的作品。首先，創作畫稿很重要。早期的畫稿往往是由刻工同時完成的，因而具有較多的民間美術特色，風格樸實，情感真摯、手法簡練，但有時卻顯得粗率、幼稚。後來文人畫家參加了版畫畫稿的創作，他們的藝術修養高和富於獨創精神，使版畫出現了全新面貌。他們又從刻工處汲取經驗，掌握了版畫創作的特殊規律；而刻工也逐

漸提高了刻版水平¹⁴。有人把古代版畫稱為「複製版畫」，實際上是肯定了刻工的創意，何況有時畫稿只有一個大輪廓，很多細部具體變化，都是由刻工落實完成的。另一方面，印刷技術則關係到版畫的最後呈現效果和表現力，手工印刷同樣需要藝術修養。隨著印刷技術的不斷提高、創新和發展，繪、刻、印三者，都需要發揮藝術創造力，才能互相補足。畫稿就像靈魂，刻版像骨骼，印刷則使版畫作品有血有肉，三者結合才具有生命力。如胡曰從刻印《十竹齋箋譜》、《十竹齋書畫譜》時，「十年如一日」與合作者「朝夕相處」並「親加檢點」，「朝夕研討」才使「諸良工技藝日益加精」。

中國彩色套印技術起源很早，所用顏料為傳統的植物染料或礦物顏料，而不是化學合成顏料。最早的留存實物，是長沙馬王堆出土的西漢時用雕版套印的三版三色印花紗。據宋王讜《唐語林》記載，唐玄宗時柳婕妤曾用鏤板夾染絲織品圖案，日本正倉院藏的晚唐白地花鳥紋及紺地花樹雙鳥紋夾纈縵，便是保存至今的套色印染實物。套印方法也很多樣，如萬曆彩印本《花史》，是用幾種顏色塗在同一塊雕版上印成的；《程氏墨苑》中的彩色版畫近 50 幅，或同版塗色，或兩版套印。而《風流絕暢圖》的 24 幅小版畫，在彩色套印上有極重要地位。還有萬曆至崇禎時的《十竹齋書畫譜》、天啓間的《蘿軒變古箋譜》、崇禎間的《十竹齋箋譜》以及吳興閔寓五本《西廂記圖》，彩色套印都非常出色。清代彩色套印本，如順治本《三國志演義》、康熙時的《芥子園畫傳》、《湖山勝覽》、《西湖佳話》等。詩箋也是很別緻的版畫小品，如康熙乾隆時的《套印簡帖》散頁、晚清時的箋紙、宣統時天津文美齋刊《百花詩箋譜》等。

¹⁴李賢文（2001）。《中國美術辭典》。台北：雄獅圖書。頁 408。

第四節、木刻版畫的逸樂－《花營錦陣》

中國古代的春宮畫還有以牙雕和木版畫的形式表現的。象牙浮雕的春宮畫十分精緻，立體感很強，多為官宦人家、富商巨賈所把玩。木版畫則以《花營錦陣》為代表¹⁵，它出現於明朝晚期，全套 24 圖，印成紅、黃、藍、綠、黑五色，每圖以行書配詞一首。它的畫面生動而質樸，詞牌的選擇和詞的內容對畫面起烘托作用，詞的風格混合了文學語言和通俗的口語，充滿了詼諧和幽默，這使《花營錦陣》具有雅俗共賞的特色。「花營錦陣」是近代中國木版畫史上，最精巧、最古老的春宮畫作，書名取自行逸樂的意思。堪稱為中國古典性愛姿勢大全的春宮畫。下面就這二十四圖分別說明如下：

第一式「如夢令」（附圖三十八）：花營錦陣第一式「如夢令」，就像「做夢」一樣，為「女上男下」的姿勢，女方可隨意起落，控制著性愛進行方式，男方亦可將女方的表情及全身一覽無遺，畫面中的女子尚未脫衣就急著魚水之歡，搭配著屏畫背景，顯得氣氛十足。

第二式「夜行船」（附圖三十九）：這是傳統的「男上女下」姿勢，就像「夜裡行船」，對初次雲雨的男女特別適合，因為眼神能完全接觸，男方可接觸及親吻女方，掌控性愛節奏及速度，對女人而言，平躺著享受性愛，必要時可以抬起雙腿，讓男方更能深入。

第三式「望海潮」（附圖四十）：「女上男下」的姿勢，如同望向「海潮」，一波未平，一波又起，女方採背向伴侶的方式，很容易帶給女方強烈的刺激感，她可以隨意起落，控制著性愛進行方式，且由於看不見伴侶，更能自由地幻想，男方可以任由女方掌握，享受歡愉或者用手愛撫女方的臀部，並控制她動作的節奏及速度。

第四式「翰林風」（附圖四十一）：「文人」常愛的性姿勢，這種女方在前、男方在後的坐姿，是一種簡便的行房方式，特別是在「匆忙之間」，只要稍解衣衫即可¹⁶。女方能運用臀部上下擺動，控制性愛節奏。男方則能夠盡情地愛撫女方的胸部及身體。

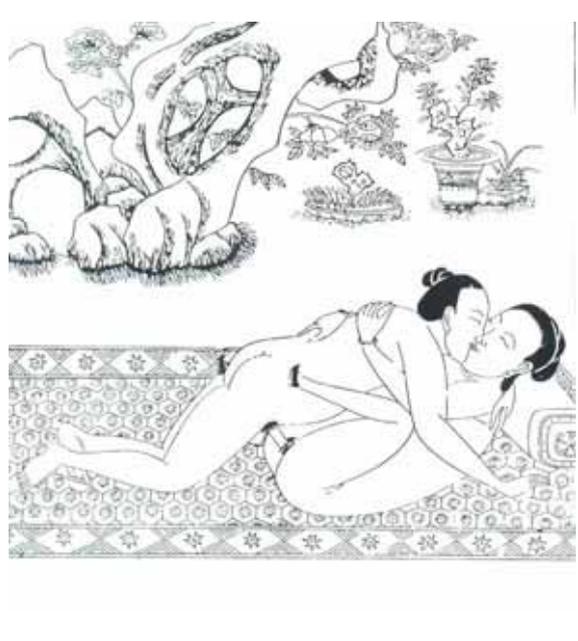
¹⁵ 高羅佩著，楊權譯（2005）。《秘戲圖考》。廣州：廣東人民出版社。頁 161。

¹⁶ 熱情男女當有此經驗－深夜寂靜的公園椅座、電影院，甚至有人在飛機上。

附圖三十八：《花團錦陣》
第一式「如夢令」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖三十九：《花團錦陣》
第二式「夜行船」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十：《花團錦陣》
第三式「望海潮」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十一：《花團錦陣》
第四式「翰林風」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



第五式「法曲獻仙音」（附圖四十二）：透過象徵的方式，以肉體當作「樂器」般的使用，也能吹奏出悅耳的曲調，誰說中國人的性觀念保守？創作於 400 年前的「花營錦陣」春宮畫冊中，已出現這種「69 式」的口交姿勢，足見晚明中國人多彩多姿的性愛面貌，以吸吮或口刺激陰莖的方式，是使男人亢奮最有效的方法，嘴部類似女人的陰道，尤其是口舌的積極刺激可帶給男人極大的快感，男方對女方口交，用舌及嘴舔擦陰蒂，可帶來強烈刺激，尤其是舌頭較手指柔軟，可做更溫和及多變化的刺激，使女人感到舒服及滿足，一般沒經驗的男性用手指愛撫女方陰部，如不得技巧，反而使女方柔軟的陰蒂感到疼痛及不舒服。

第六式「鵲踏枝」（附圖四十三）：如同「喜鵲」踏上「枝頭」般，這是具有創意的性愛姿勢，男方採站姿，女方利用臥室內衣架為支柱，門戶大開毫不設防，迎向男方（現代家庭可能要利用鋼琴或化妝台），這種姿劫很適合男方，可以盡情的採取大動作，享受衝鋒陷陣的快感，在此之外，潤滑就顯的重要了，當衝刺的越激烈的姿勢，摩擦就會越激烈，考慮到女子因乾裂而疼痛時，潤滑劑就要時時的遞補。

第七式「無人捧露盤」（附圖四十四）：女子雙腿形成的空隙，猶如「露盤」般，男方採立姿，女方利用現成的椅子或床沿平躺，讓男方採取主動攻勢，是一種極受歡迎的姿勢，因為，男方能夠加速插入衝刺及做大幅度的動作，使雙方都產生較深刻的刺激感，傳統的男上女下姿勢較難達成這種速度及刺激感，與上一個姿勢不同的是男方要捉住女子的小腿，使其大腿外翻，這樣一來刺激的部位就不一樣了。

第八式「風棲春」（附圖四十五）：就像「微風」輕拂著「春天的枝頭」，同樣是男方採立姿，女方平躺享受被插入的性受歡愉，與上一個姿勢所不同的是，女方將雙腿抬起，男方緊抱女方的大腿，則使雙方性器官呈現平行，可使插入角度更為密合、深入，並刺激女方的陰蒂，女子則可以雙手靠於頭上，好好的享受這場雲雨之歡。

附圖四十二：《花團錦陣》
第五式「法曲獻仙音」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十三：《花團錦陣》
第六式「鵲踏枝」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十四：《花團錦陣》
第七式「無人捧露盤」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十五：《花團錦陣》
第八式「風棲春」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



第九式「風中柳」（附圖四十六）：就像「風中的柳樹」般盪漾，男歡女愛，除了在床第之間變換姿勢增添情趣外，變換地點也是帶來新鮮刺激的一種好方式，圖中男女利用花園柳樹做為支架，享受在大自然天空下的性愛歡愉，別有一番風味，不少現代男女也喜愛在隱密無人的野外追求性愛的刺激感，但得小心被歹徒偷窺攝影，成了網路流傳的活春宮。

第十式「一剪梅」（附圖四十七）：如「冬天觀梅」的興奮般，女上男下的姿勢，男方平躺由背後向女方插入，女方則掌握主動，可扭動臀部，身體向前、向後皆可帶給男方刺激感。男方則可一邊欣賞女方美麗的臀部及背部。不過，女方可別興奮過度，要注意角度，如果身體太冒然向前衝，一不小心可是會折傷那根心愛的小寶貝哦！

第十一式「探喜穴」（附圖四十八）：探索「女子的喜穴」，女方平躺於床，男方採坐姿方式，似乎不太容易插入結合，圖名為「探喜穴」，應指男方可以清楚地欣賞女方的私處，用手撥弄愛撫女方的陰戶。中國女性平時受限於禮教，無論坐立之間、必須端莊緊閉雙腳，唯有床第之間，面對心愛的男人，才能毫不設防的敞開雙腿，讓玉門大開，讓男人歡天喜地「探喜穴」。

第十二式「解連環」（附圖四十九）：如同「連環解套」般，側臥式的性交姿勢，男女可以擁抱交纏在一起，雙方能保持眼神接觸、熱情接吻或愛撫，是一種舒適的性愛方式，男女雙方都可減少體力的負擔或重擔。女方若將另一腿跨到男方的背後，男方將大腿移至女方的胯部，可使女方的陰埠更張開，男方衝刺之際，更能帶給女方刺激感。

附圖四十六：《花團錦陣》

第九式「風中柳」

明萬曆 47 年（1619），10×10cm

版畫，上海性博物館



附圖四十七：《花團錦陣》

第十式「一剪梅」

明萬曆 47 年（1619），10×10cm

版畫，上海性博物館



附圖四十八：《花團錦陣》

第十一式「探喜穴」

明萬曆 47 年（1619），10×10cm

版畫，上海性博物館

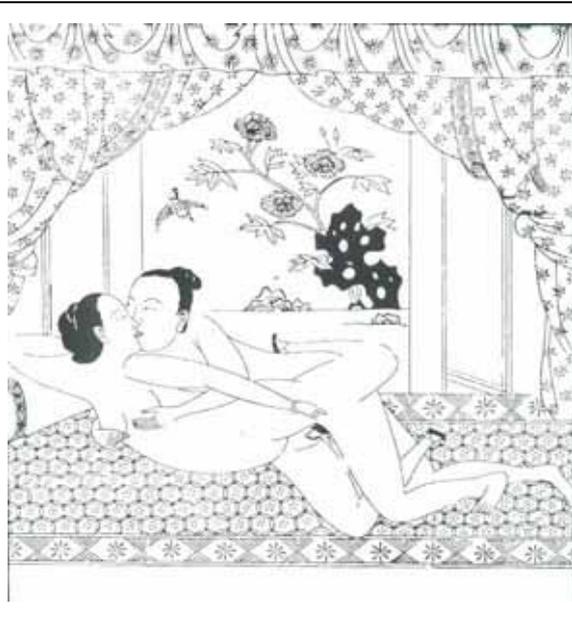


附圖四十九：《花團錦陣》

第十二式「解連環」

明萬曆 47 年（1619），10×10cm

版畫，上海性博物館



第十三式「浪濤沙」（附圖五十）：如同「浪濤拂著沙灘」，男女採坐姿親密地於澡盆做愛，坐姿雖然讓雙方無法做太多激烈的動，然而彼此可以很親熱地擁抱及愛撫，享受肌膚之親、眼神含情交流的親密感，這樣的姿勢很適合在泡湯時進行，並享受泡湯之趣，背景還有精緻畫屏為伴，很有氣氛。

第十四式「倒垂蓮」（附圖五十一）：女子的陰部如同「蓮花」般，倒著讓陽具進入，十分的有快感，女上男下的姿勢，女方可以自由動作，掌控男方陰莖的深淺及位置，男方平躺地享受女方的柔情攻勢，但可以自由運用雙手愛撫女方的胸部及私處，適時地刺激女方，女方可俯身以圓渾的乳房貼緊男方胸部，也使陰部能更貼緊男方的根部，帶來更大刺激感。

第十五式「鵲橋仙」（附圖五十二）：如同「七夕鵲橋」倆仙來相會，這是傳統男上女下的性愛姿勢，也是最被廣泛使用的姿勢。男人從上方躺在女方兩腿之間，以身體力量壓住女方，男方完全控制性愛的過程。這個姿勢也特別適合保守的東方女性，她可以平躺著被動接受男方的性愛攻勢，如果將腿抬高，則男方能衝刺、更深入壓迫女方陰道壁前方的「G」點，帶來高潮的體驗。

第十六式「眼兒媚」（附圖五十三）：欣賞雙方的「嬌媚眼神」，男女採側臥姿勢，這種姿勢可以有很多的變化，由於男女側臥，雙方都擁有主動權，形成各種可能的變化與交纏動作，嘴舌也可親密的擁吻，更可近距離地欣賞雙方的媚眼神，既可享受緊密結合感，又可親密的擁抱。由於側躺，彼此都較無體力負擔，雖不容有較激烈的動作，但可細細品嚐、延伸作愛的樂趣。

附圖五十：《花團錦陣》
第十三式「浪濤沙」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十一：《花團錦陣》
第十四式「倒垂蓮」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十二：《花團錦陣》
第十五式「鵲橋仙」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十三：《花團錦陣》
第十六式「眼兒媚」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



第十七式「挽絲韁」（附圖五十四）：如同「騎馬」一般的拉住「韁繩」，這一式與第十四式「倒垂蓮」姿勢相仿，同是女上男下的姿勢，女方以雙手挽住男方的後頸，深情凝視，身體下方可更使勁地擺動，讓位於下方的男人享受刺激感。由於男方較被動接受性愛，可延伸做愛的時間及過程，容易"忍"不住的男人，可採取這一姿勢。

第十八式「醉扶歸」（附圖五十五）：男人藉「酒」裝瘋，趁著醉意，在花前柳下，抱住女方的細腰，褪去衣裙，管它有無婢女在旁，提起那根兒，直搗玉庭去，自別有一番情趣與浪漫。晚明的春宮畫「花營錦陣」不僅畫男女性愛姿勢，也描繪出各種性愛場景，充份顯露出當時浪漫的性文化與社會風貌。

第十九式「後庭宴」（附圖五十六）：後庭式的性愛(肛交)在晚明同性戀小說是極普遍的，肛交也是異性戀使用的性愛姿勢之一，著名的金瓶梅亦曾提到肛交帶來的快感。根據美國金賽性學研究所的一份報告指出，約有 43%的女性嘗試過肛交，但 22%的人只做過一次。有一半的女性不喜歡肛交，原因是疼痛。肛交對男人來說是較刺激的，直腸括約肌的緊縮使男人在抽送之際可感送到極大的快感，然而但女人來說，畢竟直腸括約肌不像陰道壁般的伸縮潤滑，讓粗巨的陰莖插入，是很難不感到疼痛的。

第二十式「巫山一段雲」（附圖五十七）：「做愛做的事，不能一成不變」，變換性愛姿勢可帶來新的樂趣，變換做愛地點也是一種非常有效的方式，除了傳統的臥房之外，浴室、書房、廚房、客廳、餐桌，無一不是熱情男女享受性愛的場所。然而，走向「室外」，在「大自然」下無拘束地做愛，有股回復人類原始動物本能的刺激感，儘管要冒著被偷窺的風險，但無論古今中外，熱戀中的男人女人總會忍不住想把床事地點往「外」移！

附圖五十四：《花團錦陣》
第十七式「挽絲韁」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十五：《花團錦陣》
第十八式「醉扶歸」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十六：《花團錦陣》
第十九式「後庭宴」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十七：《花團錦陣》
第二十式「巫山一段雲」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



第二十一式「撲蝴蝶」（附圖五十八）：如同與「蝴蝶」嬉戲般，這一式，嬉戲的樂趣更甚於性愛姿勢的變化，女方坐於倚上，兩腿跨於扶手，讓門戶大開，男方則倒退數步，做出起跑動作，奮於向前撲去，熱烈地展開一場性遊戲，過程中則要小心的愛護彼此的性器官，避免在性行為中發生意外，安全為要。

第二十二式「魚游戀水」（附圖五十九）：古人把男歡女愛形容為「魚水之歡」，性愛的歡愉好比如魚得水般的快樂，這幅圖像中的男女沈緬於性愛的樂趣，令人嚮往，現代社會，將性愛場地移往浴室，來個"泰國浴"，用泡沫、乳液、香精、蓮蓬頭、SPA 等助興，添增變化，更能享受「魚游戀水」的樂趣與滋味！

第二十三式「東風齊著力」（附圖六十）：，猶如「東風」吹拂，花營錦陣圖至少有四分之一的場景是在戶外，男女雙方在空曠的戶外花園穿做愛，顯示晚明追求個性解放、擺脫禮教的社會開放風氣，這幅畫中的女主人斜靠於筆直的細樹，還讓婢女蹲在地上做為靠墊支，好讓自己身體可以舒服地配合男方抽送，盡情享受性愛樂趣。

第二十四式「手捧蓮」（附圖六十一）：兩人緊抱如同「蓮花」，男女採坐姿，互相擁抱，臉龐緊貼，這一姿勢，男方也不容易抽送，也不易有直接的刺激感。這個姿勢重點在於心靈層面，男女雙方緊密的結合，不僅在生殖器，而是從頭到腳、整個身體融為一體（男女雙方身體形成一圓形狀，象徵著圓融）。這個姿勢也告訴我們，男人們做愛時應別猴急，對女人來說，性器的緊密結合，加上溫柔深情的擁抱，遠比男人激烈衝刺抽送更能帶來心靈上的歡愉。

附圖五十八：《花團錦陣》
第二十一式「撲蝴蝶」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十九：《花團錦陣》
第二十二式「魚游戀水」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖六十：《花團錦陣》
第二十三式「東風齊著力」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖六十一：《花團錦陣》
第二十四式「手捧蓮」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



第五節、小結

以性愛活動為主題的繪畫。狹義的理解是指直接描繪男女性交的繪畫，實際上許多雖未直接描繪性交，但是描繪了性交前後的情景、裸體或展露性器的男女之間的調情以及其他性行為的繪畫作品，也屬此範疇。因它最初產生於帝王的後宮所以一般稱之為春宮圖。在古代，以傳授性知識、性技巧為目的的繪畫，與專以煽情為目的的春宮圖之間，並無絕對明確的界限。中國史籍中關於這方面的記載，至少可以追溯到漢代。據記載，唐代大畫家周防畫過《春宵秘戲圖》，但是，除了個別勉強的例子，如敦煌卷子伯 2702，迄今尚未發現明代以前任何成熟形態的春宮圖實物。晚明時期是中國歷史上春宮圖空前繁榮的年代。產生於這一時期的春宮圖卷和畫冊，有不少保存至今，為西方、日本和個別中國收藏家或機構所珍藏。這一時期的春宮圖精品，以唐寅(六如)和仇英(十洲)兩人的作品為代表，在藝術上達到了非常高的水準，素為收藏家所珍視，以致後來許多二三流作品都喜歡偽託出此二人之手，而「十洲春圖」則成為流行詞語。古人又普遍相信春宮圖有驅邪、遭禍的作用，因此常將春宮圖作為特殊的護符。至今中國民間尚有流傳的「護書」(謂保佑家宅平安)、「嫁妝畫」(寓祈子，歌頌性愛之意)、「避火圖」等，皆為技法質樸簡陋的春宮圖。春宮圖可以避火是中國民間廣泛流傳的觀念，例如清末葉德輝藏書甚多，相傳他就在書中央著存宮圖，謂火神系女性，見春宮圖則羞而卻步，故可防火。春宮圖作為色情文藝作品，其消極作用是顯而易見。因此即使其中的精美之作有很高的藝術價值，仍然不宜供一般公眾欣賞。但是春宮圖有多方面的研究價值，它們為民俗學、文化人類學、藝術史、服飾史等方面的研究提供了特殊的史料。例如，著名荷蘭漢學家高羅佩根據 300 餘幅中國明清時代的春宮圖，統計了圖中所表現的各種性交體位和姿勢所占的百分比，得出古代中國人有著「健康性習慣的良好記錄」的研究結論。

春宮圖並不是中國特有的色情藝術品種。許多古代文明中都有春宮圖及其衍生形式。在龐貝古城的廢墟中，保存著當年古羅馬貴族豪華宅邸中的大幅春宮壁畫。古代印度、阿拉伯、波斯、日本等民族都留下了大量春宮圖。不同民族的春宮圖有著各自不同的風格特徵。大致而言，歐洲的春宮圖多有狂熱的意境，比較傾向於表現情欲的躁動，還有相當數量的作品反映了獸奸之類的變態性行爲。印度、阿拉伯、波斯的古代春宮圖風格相對比較接近，一個突出的特點是喜歡描繪誇張的、實際上很難實踐的性交特技。古代日本的春宮圖比較注意描繪男女在性生活過程中的面部表情，但是喜歡誇張男性性器的形態和尺度。古代中國春宮圖中幾乎沒有任何性變態的內容，圖中的男女一般比較從容安祥，畫家往往採用象徵、暗示的手法，通過周圍景物、家具、擺設等來營造氣氛，但是對於男女形體的解剖學比例通常都未能很好掌握，只有少數作品例外。

據高羅佩在《中國古代房內考》中記載：明代的春宮畫通常都裝裱成橫幅手卷，或作旋風裝折疊冊頁。前者大多是男女性交的連續畫面，畫了性交的各種姿勢。這種手卷高約10吋，長10至20呎，畫紙通常不超過8吋見方；它們約作24幅一套、36幅一套或其他數位，每套的幅數各有典故，並在每幅畫的後面還襯以寫著豔詩的紙頁或絹頁。手卷用綾子鑲邊，古錦爲護首，最後用玉或象牙雕成的別子別緊；冊頁以木夾板或外裱古錦的硬紙板爲封。總之，裝幀是十分講究的。明末的春宮畫不僅盛行于京師、天津一帶，也盛行于錦繡富麗的江南。目前有資料可查的明末江南春宮畫冊有《勝蓬萊》、《風流絕暢圖》、《鴛鴦秘譜》、《繁華麗錦圖》、《江南銷夏圖》等。還有《江南銷夏圖》被認爲是明代套色春宮畫的最晚的典型作品，年代大約在1640至1650年之間，設計水平很高，人體姿態畫得準確細膩，對環境的描繪也獨具匠心。中國古代的春宮畫還有以牙雕和木版畫的形式表現的。象牙浮雕的春宮畫十分精緻，立體感很強，多爲官宦人家、富商巨賈所把玩。

版畫是經過繪、刻、印完成的繪畫作品，因此三者要密切結合才能產生好的作品。首先，創作畫稿很重要。早期的畫稿往往是由刻工同時完成的，因而具有較多的民間美術特色，風格樸實，情感真摯、手法簡練，但有時卻顯得粗率、幼稚。後來文人畫家參加了版畫畫稿的創作，他們的藝術修養高和富於獨創精神，使版畫出現了全新面貌。他們又從刻工處汲取經驗，掌握了版畫創作的特殊規律；而刻工也逐漸提高了刻版水平。有人把古代版畫稱為「複製版畫」，實際上是否定了刻工的創意，何況有時畫稿只有一個大輪廓，很多細部具體變化，都是由刻工落實完成的。

明朝的版畫大體分為初、中、晚 3 個時期。初中期以南北二京的國子監為中心，刻印不少書籍。從嘉靖(1522)元年至崇禎(1627~1644)末年 120 餘年間所刻版畫，習慣上納入明代後期版畫。萬歷時，徽州、杭州、吳興、蘇州等地刻書行業驟然興起，各地書坊林立，大量刊行市民愛好的文藝書籍。這個時期的出版物，幾乎無書不圖、無圖不精，書坊經營者為了牟利，不惜工本，請高手創稿，名工鏤版，花樣翻新，形成中國版畫史上的黃金時代。其中徽州盛產紙墨，商業手工業發達，版畫作者（包括畫家、刻印工人）名手輩出，尤以徽州虬村黃氏刻工最為著稱。他們相互傳習，精益求精，書籍刻印品質居全國之前列。徽派版畫在版畫藝術領域裏，顯示了出色的成就。木版畫則以《花營錦陣》為代表，它出現於明朝晚期，全套 24 圖，印成紅、黃、藍、綠、黑五色，每圖以行書配詞一首。它的畫面生動而質樸，詞牌的選擇和詞的內容對畫面起烘托作用，詞的風格混合了文學語言和通俗的口語，充滿了詼諧和幽默，這使《花營錦陣》具有雅俗共賞的特色。「花營錦陣」是近代中國木版畫史上，最精巧、最古老的春宮畫作，書名取自行逸樂的意思。堪稱為中國古典性愛姿勢大全的春宮畫。

第五章、情慾飛舞的放縱語彙—明代春宮畫的審美與象徵

第一節、繁華富麗的語彙—道家房中術與佛教歡喜天

一、道家和房中術

春宮藝術有一部分來自於道教房中之術的解說圖，因此我們有必要對於道教有一個概念式的認識與了解，中國古代的性科學，被稱為「房中術」。從現代性科學的觀點來看，房中術主要包含有關性的常識、性技巧、性功能障礙治療與受孕等方面，同時它又不局限於性，而是把性與氣功、養生結合在一起，和追求長生不老或延年益壽結合在一起。目前從史籍中看到的是，它最早出現於漢代，而且和道家關係極為密切。長期以來，房中術被人們塗上一層神秘、玄虛的色彩，但實際上它在很大程度上代表著中國古代的性學理論。目前所見的關於房中術專著的可靠記載，最早可追溯到西漢初年。淳於意對漢文帝自述師承時，談到其師陽慶傳給他的書中有「接陰陽禁書」，這無疑和房中術有關。馬王堆漢墓出土的竹簡書《合陰陽》、《十問》、《天下至道談》與帛書《養生方》、《雜療方》等，都屬於房中術著作。武威醫簡中也有性功能障礙治療的內容，而這正是房中術的重要內容之一。

從漢代開始，房中術和道教就有著特殊的淵源。道教是我國漢民族固有的宗教，它淵源於古代的巫術，東漢順帝漢安元年（西元142年）由張道陵倡導於鶴鳴山，凡人教者要出五斗米，所以也稱為「五斗米道」，這是道教定型化的開始。因為道教徒尊張道陵為「天師」，所以又名「天師道」。張道陵這個人在我國古代歷史的道教和房中術方面都佔有十分重要的地位，他是東漢時的沛國人，永平時拜江州令，後來棄官隱居洛陽的北邙山，章和間累召不就，杖策遊龍虎山，修煉道成。張道陵不僅是道教的傳播者，而且是個房中術專家，他「本太學書生，博通五經。晚乃歎曰：『此無益於年命』，遂學長生之道。……

其治病事，皆採取玄素，但改易其大較，輕其道尾，而大途猶同歸也。」這裏所說的「玄素」即《玄女經》、《素女經》，後者流傳至今，前者也有一些內容保存下來，都是房中術的經典著作，由此可知張道陵用房中術來給群眾治病。

道家房中術的基本思想，道家十分講求修煉，一是利用煉氣，即以「吸取天地精華」的方法修煉，二是利用吸取女子陰精的方法來修煉，而二者又有共通之處。例如後人稱男女交合為「雲雨」，「雲雨」就是天和地的交合，是由風（天）和雲（地蒸發）的結合而出雨（第三種產物）。

道家的第一種修煉方法為現代氣功之源，有不少科學道理，正統得多，健康得多；而第二種修煉方法則有些走火入魔了。道家對性的修煉太強調男方的滋補、加強，而不顧及女方的利益和對後代的責任，這種完全視性交為延長男子生命的手段，把女子作為性工具的觀點是十分有害的。他們相信從禦女中吸取大量的陰精可以延長壽限，也可以返老還童，這種長生不老的萬靈藥就存在於「元牝」中（「元牝」是處女第一次排出的愛液，即潤滑液）。道家研究一種特別的性交方法或人工方法使處女的潤滑液從陰道中排出，而且用很多殘忍的方法作試驗，這套方法一直在漢代的男女修士及師父與女弟子之間進行，這是荒謬而又不人道的。同時，有些術士又利用女性的初經、男子的初精來煉丹，雖能一時博得王公貴族的信任，但終究由於太左道旁門、荒誕不經而為有識之士所不齒，最後，「床第之學」在後代被視為「邪教」、「異端」，遭到許多人的反對而漸趨衰落。顧實的《漢書藝文志講疏》中就認為後來漢朝的「床第之學」的消失，主要是因為道家的衰微。其實，「床第之學」強調陰陽和諧，和道家片面強調的「采陰補陽」並不是一回事。

二、佛教密宗與“歡喜天”

在各種宗教中，道家主張采補之術，研究房中養生，在性方面相對地是最開放的；而佛教在這方面就要保守得多。宗教從本質上看是禁欲的，但是並非每一種宗教都是如此，並非同一種宗教每個時期都是如此，也非同一種宗教的各個教派都是如此。如前所述，在唐代，宗教並不那麼禁欲；但是我國的佛教又分天臺、華嚴、唯識、禪宗、淨土、密宗等許多教派，其中佛教密宗在性方面最為開放，在經典、佛教的繪畫和雕刻中有大量的性內容，其中最突出的就是「歡喜天」。「歡喜天」大多是佛教密宗中作男女裸身相抱交媾的佛像，即密宗佛像，俗稱歡喜佛，由於天神省稱為「天」，所以也稱「歡喜天」，又稱「大聖歡喜天」。佛教本來戒淫，但《大日經》雲：「菩提心為因，大悲為根本，方便為究竟」。這「究竟」可理解為徹底和極盡，是目的之所在；而「方便」可理解為便通和善巧，是手段的運用，也就是說，為了達到成佛的目的，在特殊情況下可以不受某些佛教戒律的約束。如佛教密宗則可以利用女性作修法的伴侶（通稱「明妃」）。「歡喜天」的形象多變，常見的有金剛、明王、觀世音菩薩等，大都擁抱「明妃」作交歡狀。

「歡喜天」有單身、雙身兩種。除了表示大憤怒、大勝利、大歡喜之外，單體、雙體都是裸體，象徵脫離塵垢界。雙體擁抱，男天代表方法，女天代表智慧，即所謂方法與智慧雙成之意。還有一種含義，說「歡喜天」是佛教中的「欲天」、「愛神」，雙體擁抱是男女通過性交以「合煉」、「雙修」。有人認為「歡喜天」有鼓勵生殖的含義。如徐珂《清稗類鈔·宗教類》雲：「歡喜天」相傳出自蒙古。某喇嘛因佛教盛行男人多持獨身主義，而不欲結婚，於是人種日衰，一部落僅數人，見而大悲，恐人類之滅絕也，遂幻其說，謂交媾本佛所有事，制為各種雄雌交媾狀，名之曰歡喜佛，獨身之俗漸消。但是，一部分佛教徒把「歡喜天」的男像當作佛的化身，把女像作為妖魔與俘虜的

化身。另一部分佛教徒則不承認這種解釋，他們說女像是佛的化身，男像原先是異教的魔王，後來投降佛教，充當了佛教的「護法金剛」

「歡喜天」的雕像與壁畫，在我國許多地方都可以見到，如著名的有拉薩的布達拉宮、北京的雍和宮、承德的外八廟、甘肅的敦煌和拉蔔楞寺、四川甘孜的一些藏族寺廟等。「歡喜天」除銅鑄外還有牙雕。一些封建帝王之所以設置「歡喜天」，一則是由於宗教信仰，但與性生活也有密切關係。《雍乾異人傳》裏有一段記載，把清朝宮廷中設置歡喜佛，皇帝借歡喜佛為媒與妃嬪交歡，宮中喇嘛僧推波助瀾，以房術固寵並分一杯羹的情形都作了生動的描述。看來，以大慈大悲、救苦救難的佛經，並不搞性禁錮、性壓迫那一套，而是道出了事情的真相，符合人性的發展需要。性交本來就是高尚的、必要的、快樂的、自然的事情，只是後人把它說得污穢與下流了。

附圖六十三：

仇英春宮畫

17世紀，34×38 cm，水墨

資料來源：

《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



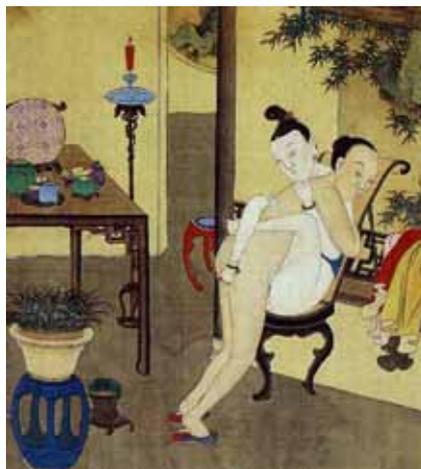
附圖六十四：

仇英春宮畫

17世紀，34×38 cm，水墨

資料來源：

《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



第二節、絕暢銷魂的審美—明代春宮畫的內容與構圖

一、內容題材元素分析

春宮圖的內容基本上可分為三大類：

第一類：純粹以曖昧情境為主並有性暗示的暗春宮。(附圖六十三)

第二類：古老房中術為主，以性姿勢為主的明春宮。(附圖六十四)

第三類：綜合兩種形式的春宮圖，大多以情色文學為主的春宮插圖，內容還是以描寫性姿勢為主。(附圖二十二至二十五)

下面所要提到的是對其畫面中重要的構成要素提出詮釋及分析，如：人物、女性空間及同志題材等的特質內容分析。

1、春宮畫中的人物描繪及特徵

春宮畫發展到明代，已由原來的教育性，漸趨向娛樂性。一般來說，春宮版畫中的人物描繪都是極優雅細緻。無論男女都是瓜子臉、額頭飽滿、眼角微上揚、笑咪咪的、嘴角上翹，呈現愉悅的神情。人物身材嫵妙，手指纖細柔美，手勢委婉，描寫身姿的線條多纖細流暢，給人一種溫柔優雅的感受。畫中的男女高矮都差不多，連面部表情、身體姿態外型、甚至連胸部描寫的都差不多。男女之間主要的差別在於髮型、性器及是否有裹腳。這顯示這時代對於男性美和女性美的品味是相近的，換言之，男性並不以魁武陽剛為美，卻以文質彬彬、貌似女性、窄小的肩膀、柔嫩白皙的四肢肌膚、為禿的腹部、一派文人書生形象為美男子的典型。這種典型無疑是重文輕武、尊儒生為上等階級的結果¹(附圖五十四至五十七)。影響所及，書生形象不但成為美學品味，也成為了當時女性的慾望對象。至於女性，則是瓜子臉、彎眉細目、肩膀狹小、胸部平坦、臀部寬大、手足纖細、裹小腳並穿布鞋。姿態輕盈、表情單調、動作多處於被動，大體在身形與男性不相上下。在少數春宮圖中，女性體型有大於男性的現象。

¹謝釋惟(1999)。《古中國房中養生與春宮》。台北：發達文化事業。

附圖五十四：《花團錦陣》
第十七式「挽絲韁」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十五：《花團錦陣》
第十八式「醉扶歸」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十六：《花團錦陣》
第十九式「後庭宴」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十七：《花團錦陣》
第二十式「巫山一段雲」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



2、春宮畫中的空間佈局及喻義

春宮畫中除了畫中人物外，畫中背景也扮演了重要角色人物所處的空間，週邊的擺設，甚至床榻椅子等，都隱含豐富的意義（附圖六十二至六十五）。藝術史學家巫鴻在分析論及雍正時代的宮廷仕女時，曾引用一個女性空間的概念，他認為詩詞、園林、宮女、藝妓等是一組可以互換的題材，這些元素構成並轉化形成一個女性空間，而與這個空間形成對比參照的是宮廷式的男性空間，兩者所相對的是男與女、公與私、武與文等的權力關係²。在春宮畫中，女性化空間透過人物及背景的一切元素被建構出來。通常，春宮畫的場景多被安排在臥房一角（附圖六十二），有些則是庭園之中（附圖六十三），這些空間都屬於私密性的或文人化、陰性化的空間，與之相對的則是公共性、陽剛性的空間，如住家的大廳或宮廷大殿，象徵權威、正統性與單一性，而女性空間則包含了豐富的人文意涵與多重的寓意。

所有感官中，嗅覺所呈現的感受是最為隱晦幽微，它似乎最能勾引人類私密記憶與潛意識，並與情色愛慾發生直接的互動連結。因此，由嗅覺帶入一個女性空間，能使人從一個男性理型世界空間進入一個幽微渾屯的意識空間，進而去探索無止境的情慾迷徑。在春宮畫之中，嗅覺無法被直接的表現出來，但在畫中常常出現香爐及一些香器（附圖六十三），暗示著滿室飄散馨香，這是一種透過視覺來表達嗅覺的一種手法，讓感官在交感作用中營造出一種女性空間的氛圍。不過，用以焚香的香爐以及放置香器的細口瓶卻常有另一層的性隱喻，影射著男女的生殖器，這種性寓意是來自於這兩種器皿的外觀與男女生殖器之間的肖似關聯，而這樣的多重涵義手法常常被春宮畫所運用，也使的春宮畫可以成為豐富多義的文本，而不單只是色情的鄙俗表現。所謂春宮畫並不是只有畫著男女交媾才算是春宮畫，有時畫中人物衣冠楚楚，姿態優雅，但整幅畫的佈局卻充滿了性意味，這當然也算是春宮畫的一種。（附圖六十三）

²謝釋惟（1999）。《古中國房中養生與春宮》。台北：發達文化事業。

附圖六十二：

仇英春宮畫

17世紀，34x38 cm，水墨

資料來源：

《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



附圖六十三：

仇英春宮畫

17世紀，34x38 cm，水墨

資料來源：

《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



附圖六十四：

仇英春宮畫

17世紀，34x38 cm，水墨

資料來源：

《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



附圖六十五：

仇英春宮畫

17世紀，34x38 cm，水墨

資料來源：

《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



3、春宮畫中的龍陽安陵題材

春宮畫中的同性戀題材亦不少，中國歷史上雖未把同性戀擡到尊崇的地位，但其記載卻是不絕於史書的，在前述第三章第三節提到了明朝帝王及社會的男風外，其最早的記載，是《雜說》中所謂「變童始于黃帝」。《商書·伊訓》中有所謂「三風十愆」，「亂風」是「三風」之一，「亂風」中包括「四愆」，其中的一「愆」就是「比頑童」。不過有人認為這兩種記載都不十分可靠，不足為據；以後，《周書》的《逸周書》中有「美男破老，美女破居，武之毀也」的話，由此看來，中國的同性戀無論如何在商代和周代已經存在了，那時宮廷內的同性戀，當然主要是統治者憑藉權勢，玩弄俊男，但似乎也有真正的戀情；例如《戰國策·魏策》載的「龍陽之好」。《戰國策·楚策》中的「安陵之好」。衛靈公的男寵彌子瑕私駕靈公的馬車去探母病，論律要砍去雙腿，靈公卻贊其孝；彌子瑕吃了一口桃子，把剩下的給靈公吃，靈公又說彌子瑕多麼關心他。後人因此將同性戀稱為「分桃之愛」。男風，到了漢代，是大大發展了，漢朝幾乎每個皇帝都有一個至幾個美男作為性愛物件，並且記入正史；到了魏、晉、南北朝，這種風氣又有了進一步的發展，從春秋戰國以至於秦、漢，男風主要存在于君主和貴族階層之中，是他們淫奢生活的一個方面；而到了魏、晉、南北朝，此風已擴展到了民間，成為社會上某些民衆的一般性嗜好，這是十分值得注意的，形成這種風氣和當時的政治動亂、軍閥割據、民無所從的形勢分不開，在這種形勢下，不少人以頹廢、放浪、利己的態度對待人生，「風流相放，唯色是尚」，甚至「以男為女」，又或者自形女色以求慰藉。此外，一般豪富之家都以蓄養變童樂伎作為「財富」的象徵；在明代，尤其是明朝後期，同性戀在社會上已很普遍。當時不少有名的學者及士人，都是有名的「分桃之士」。他們除了妻妾外，還有年少俊美的書童，這些書童除伴主人出外或遠遊，往往也是主人的性伴侶；當時，把同性間的性關係稱為「外交」，把男子與妻妾的性行為稱為「內交」。不少士人和士人之間都有「外交」行為，也因此，這樣的題材就不足為奇了。

4、春宮畫中的屏風山水及窺視圖像

透過家具屏風精緻的擺設，我們除了能夠了解明代家具的樣貌及風格，在「隱蔽」上也有著極大的效果，例如對於男女偷情性行為有所庇護，除了上述男女偷情性行為的庇護外，對於畫面上偷窺者亦存在著躲藏的棲身處，屏風的山水符號，在圖像學的運用上，也和男女主角的性愛姿勢有相互對照的效果（附圖六十六、六十七）。有些山水似乎幻化為人形，為了呼應前景的性愛圖像而存在，這不免讓人覺得是春宮畫家所安排。

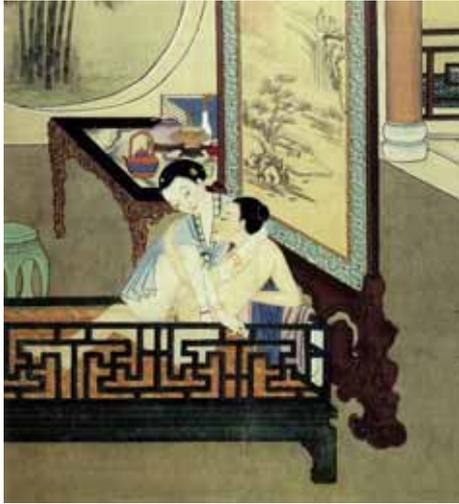
偷窺及窺伺的主題常常在春宮畫中被表現出來，無論是女子偷看歡愛中的性愛伴侶（附圖六十八、六十九），或是男子偷窺手淫中的婦女，都是窺伺慾望的一種展現。事實上，春宮畫乃至於情色文學作品就是滿足窺視慾望的最佳媒介，觀畫者或是讀者透過視覺上直接刺激或是文字瀏覽，窺伺了一個虛擬的性愛景象，從而獲得了滿足。社會道德愈是嚴禁或愈是隱密，愈是能激起窺伺者的興奮。而閱讀情色小說及觀看春宮畫同樣屬於性景戀的一種，因為這兩種媒介提供了窺伺的情境，而成爲被窺視的延伸。爲了加強這種效果，春宮畫中常常安排一個窺視者，這個窺視者常常是丫環或是男僕之類身分較低的角色，要不然就是男性窺探女性的私密行為，女性情慾向來是傳統社會所壓抑，然而弔詭的是，因爲父權社會壓抑所導致隱而難見的女性情慾，反而另男性興奮的要加以窺探。通常，這樣的主題被窺伺者會被描繪的沉醉在男女雲雨愛之中，抑或沉溺在自我私密行為之中，渾然不知也未察覺窺伺者的存在。有些春宮畫則呈現了庭院與屋內的兩大場景，甚至是在庭院一角發生性行為，而窺伺者則是在屋內。

附圖六十六：

《閨房樂趣》

30×30 cm，水墨

《春夢遺葉》

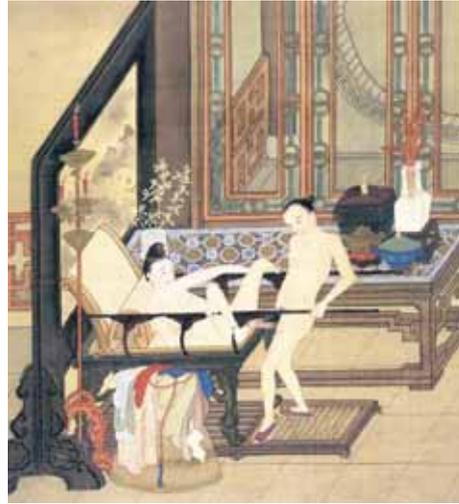


附圖六十七：

《閨房樂趣》

42×42 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖六十八：

《窺視》

仇英春宮畫，17世紀

34×38 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖六十九：

《窺視》

16×20 cm，水墨

《春夢遺葉》



二、構圖形式上分析（附表二）

春宮版畫在尺寸上，主要為 10*10 或 23*48 公分之間，在畫面呈現上具有很明顯的展示性，為使主題更加突出，往往將主角置於畫面中央，幾乎占掉二分之一的面積，強調性愛姿勢的展示基本上可以分為兩大類，分別是「情境式構圖」及「教學式構圖」³。

1、 情境式構圖

由於圖像重點是在男女雙方的「情趣性愛行為」，因此畫面上是以「情境營造」為主，主要場景在室內外皆有，安排了屏風、樹石等，使其有豐富的層次與空間感，構圖上多採用平衡與對角線的視野，形成了一種安定的效果，可以讓人安心的、慢慢的從畫面中享受情趣；此外，畫面強調人物的姿勢與動態，強調故事性的呈現，透過男女主角的動勢達到律動的效果，使畫面不至於呆板（附圖七十、七十一）⁴。

2、 教學式構圖

形式上屬於「房中術」範疇，主要強調「性愛姿勢」的表現上，人物至少佔三分之一到二分之一，多以全裸姿態呈現，整張構圖採取敞開的空間佈局，與人物動態產生呼應，背景都以大屏風及樹石構圖，空間感不豐富，於是屏風上都有山水畫裝飾，以營造虛幻空間，形成像戲曲般張力的效果（附圖七十二、七十三）。

³林玉麟（2002）《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》東海大學碩論。
頁 84。

⁴高羅佩著，楊權譯（2005）。《秘戲圖考》。廣州：廣東人民出版社。頁 143。

春宮畫構圖形式上分析一覽表（附表二）

情境式 構圖	<p>以情境營造為主</p> <p>場景在室內外皆有，安排了屏風、樹石等，使其有豐富的層次與空間感，構圖上多採用平衡與對角線的視野</p>		<p>附圖七十：</p> <p>《鴛鴦秘譜》</p> <p>天啓四年（1624）</p> <p>24x24cm，版畫</p> <p>資料來源：</p> <p>高羅珮，《秘戲圖考》</p>
			<p>附圖七十一：</p> <p>《鴛鴦秘譜》</p> <p>天啓四年（1624）</p> <p>24x24cm，版畫</p> <p>資料來源：</p> <p>高羅珮，《秘戲圖考》</p>
教學式 構圖	<p>主要強調性姿勢</p> <p>多以全裸姿態呈現，整張構圖採取敞開的空間佈局，與人物動態產生呼應</p>		<p>附圖七十二：</p> <p>《江南銷夏》</p> <p>萬曆年間(1628-1644)</p> <p>版畫</p> <p>資料來源：</p> <p>高羅珮，《秘戲圖考》</p>
			<p>附圖七十三：</p> <p>《江南銷夏》</p> <p>萬曆年間(1628-1644)</p> <p>版畫</p> <p>資料來源：</p> <p>高羅珮，《秘戲圖考》</p>

第三節、情慾飛舞的象徵－明代春宮畫的圖像與詮釋

潘洛夫斯基在『造形藝術的意義』一書中說：圖像研究是藝術史的一個枝幹，主要並不針對形式，而在於探討藝術作品的主題或含意，因此，讓我們一面分別主題以及含意的不同，一面定義形式，春宮畫亦是如此。一幅春宮畫所呈現的不僅只是畫面所呈現的性交姿勢而已，它可能承載了許多的文化意涵，像是民俗圖像的象徵亦或漢文化的養生觀等。圖像的構成，來自於各種圖像的元素所及合而成，因而，圖像元素在畫面中則是扮演了解讀一幅作品相當重要的關鍵了。

在春宮圖像中，我們能夠找出一些圖像是構成畫面的主要元素，像是園林、屏風、書房、樹木、花果、太湖石、動物、家具、古董、文房四寶及男女角色等，這些元素組構成一幅幅催情的美麗圖像，讓大家銷魂。春宮畫的圖像符號，主要根源有兩個系統（附表三）：

一為「民間系統」，如取之「祕戲圖」中有助於生育吉祥的表徵，如桃子、石榴、瓜類等都寓意著子孫繁衍（附圖七十四、七十五）。

另一種則是「文人系統」，主要來自於「色情文學」的語言，如瓶子、牡丹、蓮花等都象徵了女人性器及女子本身⁵（附圖七十六、七十七）。

當春宮畫被大量複製銷售時，其本身意涵會開始產生簡化。於是，春宮版畫在表現手法上，則更為抽象與模糊，例如：晚明春宮畫中會使用大量的「生子符號」，如瓜類、石榴等，這在晚明春宮版畫中幾乎看不到，而在春宮畫中扮演裝飾地位的花草與屏風卻在春宮版畫中扮演著重要的地位，就功能性而言，晚明春宮版畫比較起春宮畫更純化成娛樂的媒體，對於求子及性教育等功能幾乎微乎其微了。

⁵林玉麟（2002）《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》東海大學碩論。頁 83。

春宮畫的圖像符號系統一覽表（附表三）

民間系統	生育吉祥的表徵	<p>桃子 石榴 瓜類 等</p> <p>寓意 著子 孫 繁衍</p>		<p>附圖七十四： 清朝 改琦 《庭園逸樂》局部 康熙年間（1662-1722）作品 兩人於庭園間欣賞春宮畫冊 背景<u>花瓶、果盤及桃子</u>等都 象徵了性愛的愉悅 55.5×39.5cm，水墨 《古中國房中養生與春宮》</p>
			<p>附圖七十五： 清朝 改琦《三人之樂》 康熙年間（1662-1722）作品 兩個人鴛鴦戲，丫環來幫忙 背景果盆中的<u>西瓜及蓮藕</u>都 象徵了希求子孫的瓜瓞綿綿。 55.5×39.5cm，水墨 《古中國房中養生與春宮》</p>	
文人系統	色情文學的語言	<p>瓶子 牡丹 荷花 等</p> <p>都象 徵女 人性 器</p>		<p>附圖七十六： 清朝 改琦《及時行樂》 康熙年間（1662-1722）作品 庭園漫步，四下無人便行樂 背景桌上的<u>瓶子及太湖石</u>後 的<u>牡丹</u>都是情慾象徵。 55.5×39.5cm，水墨 《古中國房中養生與春宮》</p>
			<p>附圖七十七： 清朝 改琦《三人之樂》 康熙年間（1662-1722）作品 兩個人鴛鴦戲，丫環也來幫忙 背景中的<u>荷花</u>象徵女人性器。 55.5×39.5cm，水墨 《古中國房中養生與春宮》</p>	

一、圖像主題之探究

在中國女性人物畫系統中，除了宮女畫之外，還有一種專描寫「相思」或「春思」的傳統，這類繪畫通常會傳遞出強烈而明顯的「性意味」，即使在畫中，女性「未裸露」或「不直接」表現她的「性感」，但卻能透過畫中女性的「姿態及手勢」，諸如手撫臉頰或玩弄衣帶等，以及畫中的花、果、器品等「性象徵」來傳遞性訊息，而明清的欣賞者能輕易地了解其中意涵⁶，當然，這種性語言的形成與明代中期以後江南的文化傳統有著密切的關聯性，現在我們就分項探究如下：

1、 花果的圖像意涵（附表四）

在中國文藝領域中，花有著豐富的意涵及象徵，現有的畫作整理，經常出現的花朵分別為牡丹、蓮花、梅花及菊花四類，這在民間及文人系統都有其象徵，如牡丹象徵富貴、美人，蓮花象徵高潔、君子，但在春宮畫系統所代表的則是另一層的意涵，如牡丹、芙蓉及蓮花都因為形狀關係，而泛指為女人的生殖器或小腳⁷（附圖七十九）。其中，梅花，根據高羅佩的說法，是生育力和創造力的象徵，因為它能夠在嚴冬開花，春天生芽，中國人常在床上鋪蓋以及床為屏風繡上盛開的梅花，而梅花也常被用來表示枕席之歡和年輕的女人，另外，梅花能在寒冬開花的堅忍特性，也常被用來隱喻男性在性能力上的持久耐戰（附圖七十八）；至於菊花除了代表隱逸及高節的君子外，也含有歡愉及喜悅的意思，而在春宮畫之中，它則代表了男女之間的歡愛，並象徵了男色之意，這主題是源於其外型肖似肛門，因而擴張成為性快感的指標（附圖八十一）。

⁶謝釋惟（1999）。《古中國房中養生與春宮》。台北：發達文化事業。頁 245。

⁷林玉麟（2002）《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》東海大學碩論。頁 144。

高羅佩就指出，桃子自古就被認為是女性生殖和生兒育女的象徵，而桃木也與生育有關，並能驅邪避凶；石榴也被視為是女性陰戶的象徵，並同時有多子的意思，這是因為它的形象所衍生出來的意涵，同理瓜類也含有相同的意思，例如「破瓜」一詞指的是女性已成熟、女孩初潮或處女破身之意。在春宮畫中，佛手柑有著很大的性意涵，佛手柑外型酷似人手外，更象徵女性的手，其本身極具性象徵，因而成為春宮畫中很普遍的性意涵，除此之外，桃子、瓜類、石榴等亦是。

2、 樹木圖像意涵（附表五）

樹木圖像在中國繪畫及文學上有著擬人化的比喻及象徵，如松、竹、梅象徵著歲寒三友，氣節高潔，柳樹則象徵君子及柔弱等，這些是在文人系統內的象徵符號，而民間系統則是意義相差甚遠，如松樹代表長壽長青，竹子象徵節節高升，柳樹則是避邪之物。⁸春宮圖像系統中，樹木中的松樹、梧桐、竹林及柳樹是常常被運用的樹種，尤其是松樹，雖然在畫面中屬於背景角色，卻有著男性性器的象徵，像是《花團錦陣》第三式「望海潮」背景中的松樹（附圖八十二）、第二十三式「東風齊著力」背景中的竹子（附圖八十三）、《素娥篇》背景中的梅樹（附圖八十四）、《花團錦陣》第九式「風中柳」背景中的柳樹（附圖八十五），而竹子與芭蕉也因為形狀及多產亦有其情色象徵。除了植物花果之外，春宮畫中出現的動物也極富象徵意義成雙出現的蝴蝶、鴛鴦自然有愛情、歡愉之意，而成對出現狗、貓、兔子則有性交的含意，這主要是因為狗、兔子都是生殖力旺盛的動物，而貓發情的叫聲與姿態都讓人很容易直接聯想到性。

⁸林玉麟（2002）《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》東海大學碩論。
頁 102。

春宮畫之花朵圖像象徵研究一覽表（附表四）

	民間 象徵	文人 符號	春宮畫意涵		
梅花	多子 多孫	堅貞 高潔	肛門 及 淫亂		附圖七十八：《素娥篇》 萬曆年間 （1573-1619） 高羅珮， 《秘戲圖考》
牡丹	富貴	國色 天香	性器		附圖七十九： 《花團錦陣》 第十六式「眼兒媚」 明萬曆 47 年（1619） 10×10cm，版畫 《秘戲圖考》
蓮花	多子 多孫	高潔 之士	性器 及 小腳		附圖八十： 《花團錦陣》 第二十四式「手捧蓮」 明萬曆 47 年（1619） 10×10cm，版畫 《秘戲圖考》
菊花	喪事	高潔	肛門 及 男色		附圖八十一： 《龍陽圖》 高羅珮認為同性戀在 中國古代性文中被採 取較寬容及諒解的態 度 《秘戲圖考》

春宮畫之樹木圖像象徵研究一覽表（附表五）

	民間 象徵	文人 符號	春宮畫意涵		
松樹	長壽 如 松柏 長青	高節 如 歲寒 三友	性 器		附圖八十二： 《花團錦陣》 第三式「望海潮」 明萬曆 47 年（1619） 10×10cm，版畫 《秘戲圖考》
竹子	富貴 節節 高升	高節 如 歲寒 三友	性 器		附圖八十三： 《花團錦陣》 第二十三式 「東風齊著力」 明萬曆 47 年（1619）， 10×10cm，版畫 《秘戲圖考》
梅樹	多子	堅貞 高節 如 歲寒 三友	肛 門 淫 亂		附圖八十四：《素娥 篇》 萬曆年間（1573-1619） 《秘戲圖考》
柳樹	避邪 如 楊柳 枝	柔弱 君子 離別	淫 亂 女 色		附圖八十五： 《花團錦陣》 第九式「風中柳」 明萬曆 47 年（1619）， 10×10cm，版畫 《秘戲圖考》

3、 奇石圖像意涵（附表六）

中國人相信奇石與雲和雨之間有密不可分的關係，自古則被文人雅士所喜愛及蒐藏，而在明朝居家布置上則有增添文雅的品味，而太湖石要以「秀、瘦、皺、透」才算上品，這一法則後人已奉為圭臬，同時也成為庭園必備之物。春宮畫之中，太湖石被運用也並非沒有原因的，除了畫面上的雅趣外，還有著分隔空間、增加層次的效果，和屏風不同的是，奇石之中充滿許多的穿透之孔，這可使得偷窺者有藏匿的地方並且好好享受窺視所帶來的快感及樂趣；此外，象徵男根的奇石還賦予了生育子嗣的力量，如民間的男根石；以仇英春宮畫（附圖八十六）為例，男女主角在庭園的太湖石上，大搞性愛之趣，太湖石的形狀及大小正好能夠讓女主角躺在其上，使得男主角可以順利地進行交歡並且欣賞庭園綠意之美，可謂天下之樂事，另外一些畫作，甚至會在穿透的太湖石後安排男僕或俾女偷窺，享受窺視所帶來的快感及樂趣。

4、 器具圖像意涵（附表六）

春宮畫中的傢俱及擺設物品，除了象徵主人的身分背景外，同樣的也具有強烈的性暗示的成分在其中，像是書房中的花瓶（附圖八十七）、蠟燭（附圖八十八）與香爐等，都具有代表性器的意涵，如瓶，取其諧音，意味著女性性器（附圖八十七），因此在其中往往插上麈尾、筆、花之類，象徵男性性器（附圖八十七），更引喻春情蕩漾；蠟燭意味著春宵苦短，有閨怨之意（附圖八十八）；香爐則象徵了女子慾望的大小⁹。除此之外，像是春畫及鏡子（附圖九十）則屬於特殊物件，卻是明示的表示，如觀春畫，可以明瞭女子春心初動（附圖八十九）；而鏡子則多半指涉女同性戀的交媾。

⁹謝釋惟（1999）。《古中國房中養生與春宮》。台北：發達文化事業。頁 234。

春宮畫之奇石、器具圖像象徵研究一覽表（附表六）

<p>奇石 圖像</p>	<p>秀、瘦、皺、透 象徵男根的奇石 還賦予了 生育子嗣的力量</p>		<p>附圖八十六： 仇英春宮畫 17世紀 34x38 cm，水墨 《春夢遺葉》</p>
<p>器具 圖像</p>	<p>花瓶 蠟燭 香爐</p>		<p>附圖八十七： 仇英春宮畫 17世紀 34x38 cm，水墨 《春夢遺葉》</p>
	<p>春畫 鏡子</p>		<p>附圖八十八： 仇英春宮畫 17世紀 34x38 cm，水墨 《春夢遺葉》</p>
	<p>女性性器 男性性器 春宵苦短 春情蕩漾</p>		<p>附圖八十九： 《潘金蓮觀春畫》 37x32 cm，水墨 《春夢遺葉》</p>
	<p>女子春心動 窺視 女同性戀的交媾</p>		<p>附圖九十： 《屏鏡秘戲圖》 水墨 《秘戲圖考》</p>

二、圖像詮釋與分析

(一)、社會層面分析

1、教育目的：性教育指導的春宮手冊

春宮畫又名嫁妝畫或壓箱底，目的在指導新婚夫婦在洞房花燭夜時如何行房進行性行爲，進而達到傳宗接代的結果，或是針對一般夫妻提供多元豐富的性姿勢，使其享樂及養生之用。

2、平安目的：巫術的避免火災、辟邪護身

民間相傳春畫能避免火災，因爲火神系屬女性，見著春畫就害稍，掉頭就走，故能避火，通常擺在室內及門後方，日本學者福田和彥在其《中國春宮畫》中提到，日本武士有攜帶避火圖避免火器攻擊一事，同樣的，中國明代萬曆三大伐之楊應龍之亂時，邊疆民族就曾利用這類避火圖與陰門陣克制官兵的炮火攻擊。中國北方的家庭把秘戲畫縫在嬰兒的肚兜襯裡，認爲可以辟邪護身，爲小孩帶來平安。

3、娛樂目的：調情引導的春宮畫冊

在《肉蒲團》中的未央生因妻子玉香對性生活表現冷淡，就想用春宮畫來刺激她，具有挑逗情慾的目的，以提供在性行爲之前的前戲效果，有人甚至隨身攜帶欣賞玩味，稱爲「袖筒畫」。

(二)、心理層面分析

以佛洛伊德及拉岡的心理分析來檢視，春宮畫圖像多呈現偷窺及戀物的傾向，而明代士人因爲政治緣故具有強烈焦慮感，因爲其社經地位關係，導致於在情慾表達上，採取這類題材來發洩，以抒解壓力。

第四節、肉慾首繪的春畫－與日本浮世繪枕繪的比較

「浮世」原為「佛教」用語，有「塵世變幻不定、速朽之意」。後有暗指「豔事和風流放蕩」含意；對於這個世人的世界，只有「使用權」，沒有「佔有權」，所以佛家以「浮世」來泛指人世間林林總總的現象¹⁰；西方藝術書籍簡介日本的浮世繪時也直譯字面意思：「人彷彿是四處漂流的船客，任由扁舟在大海中載浮載沈，大海鉅細靡遺地展現出每條船中每位船客的喜怒哀樂，意指反映出整個當下社會現象」。原有感於隨時可能遭到翻覆湮滅的多舛命運，經過木刻版畫藝術的反芻表現後，剎那間的動作表情反而得到永恆的藝術肯定，鮮活的呈現於當時及後世。浮世繪雖然在最早繪畫創作時，是以明星角色、舞台劇、美人畫、庶民生活、風景、故事畫等等為題材，但浮世繪真正普及，卻是表現在「印刷品」的版畫媒材上，而不是以肉筆原作繪畫本身流傳，也因為出於印刷的大量版畫流行，所以流傳廣、接受度很高，更具有東方繪畫和設色的優雅表現，在藝術創作史上獨樹一幟影響深遠。

日本江戶時代通常從德川家康被任命為征夷大將軍的慶長八年(1603)算起，直至第十五代將軍德川慶喜將政權奉還朝廷的慶應三年(1867)為止，總計 265 年間，日本的政治中心不是在京都而是在江戶，全國各地的諸侯都集中在這裡。那時的江戶是個消費都市，也是個商業都市，城市居民主要由武士、商人、工匠和娛樂業的藝人組成，城里的人口據稱有 100 萬左右（同一時期，倫敦是 90 萬，巴黎只有 60 萬）¹¹。稠密的人口，興盛的商業，促進了江戶城市文化的繁榮。直至明治維新之前，江戶一直是日本的文化中心，小說、繪畫、戲劇、賞花，均在此得到蓬勃的發展，浮世繪就是江戶時期日本繪畫的傑出代表。

¹⁰映捷編輯（2000）。《浮世繪珍祕春畫 枕繪》。台北：映捷國際。頁 2。

¹¹映捷編輯（2000）。《德川盛世枕繪風流大觀》。台北：映捷國際。頁 206。

日本神話每逢關鍵，「女陰」必定登場演出，事實上，依神話所述，連「日本」這國家本身都是男神和女神性交後的產物；一個著名的故事是，天照大神關閉天窗，世界陷入黑暗，衆神便在天窗前開舞會，一名女神露出乳房和陰部，大跳豔舞，逗得全場大笑，笑聲傳至天頂，天照大神忍不住探頭出來看，天窗便重新開啓了；日本標榜天皇萬世一系，神話中的第一任天皇神武天皇所娶的皇后，芳名便是大喇喇的「女陰」。這位「女陰」皇后的父母也是激情分子，據說其父見其母，興奮之下化爲丹箭，射入對方陰中，對方懷孕，產下這位「女陰」來。明治初期（約一百三十年前），英國學者張伯倫赴日留學，打算將日本神話「古事記」譯成英文出版，結果譯文被誤認爲色情小說，留下趣談。日本神話將女陰視爲開啓神靈的路標，日本人崇拜自然，同時視「性」爲自然的一部分崇拜它，一五六三年奉派遠赴日本偏僻地區，駐日長達三十四年的耶穌會傳教士路易斯·佛洛依斯於一五八五年寫書指出，日本女人完全不重視處女純潔，失去貞操，無損於名譽，照樣能結婚。

花街柳巷的愛情、歌舞伎演員的倩影與活動，花前月下的吟詠，出野遊宴和旅途漂泊等等，都是「浮世繪」的素材；嬌媚的名妓、舞女以及湯女都是浮世繪的主要角色，值得注意的是不少浮世繪的風格和我國明代春宮畫有很大的相似之處。浮世繪興起於德川時代（亦稱江戶時代，1603年至1867年），而興起的17世紀初正是我國明朝末年春宮畫廣泛流傳的時代。日本浮世繪早期著名的大師菱川師宣（1618～1694）的《繪本風流絕暢圖》是由於看到我國的明代春宮畫《風流絕暢圖》而加以模刻的，他也利用了當時最新的印刷技術而聞名於當時；當然，和我國明代的春宮畫相比，日本的浮世繪也有不少特色：爲了迎合市民趣味，浮世繪畫家們開始拋棄人物衆多的大場景而更多地描繪生活瑣細的小節，將組合的人群分解爲單獨的美人圖而加以特寫；日本江戶時代的風俗畫，以美女、演員、春宮圖、風景等作爲主要內容。

浮世繪基本的表現形式，分爲

一、一頁單張印製的「版畫」。

二、成冊的「版本」。

三、以及在紙本或絹本上畫師直接筆繪的「肉筆繪」等三種。

最早以「肉筆繪」開始，均由富豪階級特別訂製而製作價錢亦高，中期則以版畫單張印製最流行，價格比較低廉，所以能夠大眾化及普及化。版畫的製作是由刻板師、繪師、摺師及出版商的組合所形成，每版又可重複印製，可普及於江戶一般民間，後來成爲浮世繪的主流。成冊的版本則含有文字或連續性，成爲插畫的性質。

版的製作，一般採用櫻木，因太硬則不好刻，太軟易於磨損，最早只採用墨版印刷，稱爲「墨摺印」，只採用墨一色印製，原先均爲書本插畫，每冊中插圖數頁，後來逐漸脫出單純的插畫，成爲獨立的畫本，大都以十二張合爲一冊的格式。隨後再陸續發展「丹繪」（用鉛丹爲主），以綠、黃兩色爲主調，「紅繪」（用植物性的色料紅色爲主）、繪漆（在色料中加膠，使其呈現光澤）、紅摺繪（紅繪加黃、藍色）、石摺繪（用墨色爲底、產生反白效果）、水繪（用藍取代墨色線條或沒骨法）、合羽摺（版面留有紙型紙痕）、錦繪（多色套印）等。

錦繪的技法日益精湛以後，除求色彩的多變化以外，結合「摺師」，開發「吾妻錦繪」（如織錦的壓繪細工）、雲母摺（底以雲母粉末摺印）等多種技法，使浮世繪產生豪華的效果。在各種色料的材質中，一般紅色是使用植物的紅花，黃色是使用鬱金香、海棠、雌黃、藍色是使用露草、紅色是使用氧化亞鐵、白色則使用鉛白等植物或礦物性原料爲原則。

附圖九十一：

喜多川歌磨

《行樂圖》

1801-1803

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十二：

喜多川歌磨

《龍陽圖》

1801-1803

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十三：

葛飾北齋

《行樂圖》

1760-1849

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十四：

葛飾北齋

《獸合圖》

1760-1849

22.1×15.6 cm

版畫



被視為浮世繪美人畫方面頭號代表人物的「喜多川歌磨¹²」，擅長以準確的線條和單純的色塊描繪女性的官能美（附圖九十一），刻畫女性的心理活動，但亦有同志春畫（附圖九十二）。相傳他的畫能讓人感覺到人體的肌膚血液，甚至能聽到心跳。與他同時代並且齊名的「葛飾北齋¹³」，也留下了大量春宮圖（附圖九十三、附圖九十四），活躍于 1778 至 1830 年間的葛飾北齋自稱「畫狂」，與其它浮世繪畫家相比，他很早就表現出獨立的自我意識，他從 35 歲（1814）開始陸續出版名為《北齋漫畫》的個人畫集，到他去世時已出版 13 冊，收錄作品近 3000 幅，這在古代畫家中是非常罕見的。葛飾北齋在學習傳統美人畫的同時，還涉獵當時頗為新潮的西方銅板畫技法，創造出令人耳目一新的風景畫，他的《富岳三十六景》、就是膾炙人口的佳作。在這組繪畫中，北齋將荷蘭風景版畫的表現技法與日本名所繪的傳統趣味結合在一起，以前所未有的新穎構圖和豐富的色彩運用，把一個夢幻般的風景世界展現在觀眾面前。

歌川派也是浮世繪曆史上不能忽視的重要力量，它是江戶時代浮世繪界中最大派系。其始祖歌川豐春（1735-1814）生于神奈川縣伊勢原市歌川村，故取名為歌川。豐春的門生人材輩出，初代襲名的豐國、第二代豐廣，第三代廣重；豐國的門生國政、國貞（后襲名三代豐國）（附圖九十五）、國芳（附圖九十六）均留下不少永垂不朽的杰作。歌川派門生最多時高達二百數十名。其中，出生于武士家庭的歌川廣重（又名安藤廣重，一立齋廣重，1797—1858）最為有名¹⁴，梵谷就曾收藏了大量的廣重作品。「江戶名勝百景」是歌川廣重的代表作。「夕立」是其中最著名的一幅。所謂「夕立」意指夏天傍晚時分的驟雨。廣重以俯瞰的角度，生動地捕捉住橋上被大雨困住的路人狼狽相，畫面中洋溢的溫馨和親切，每每能喚起觀者揮之不去的鄉愁。

¹² 天下健太郎（2001）。《浮世繪艷本 喜多川》。東京：株式會社美術。頁 16。

¹³ 宮竹正（2006）。《浮世狂歡浮世繪》。台中：好讀出版有限公司。頁 165。

¹⁴ 宮竹正（2006）。《浮世狂歡浮世繪》。台中：好讀出版有限公司。頁 197。

附圖九十五：

歌川國貞

《窺視圖》

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十六：

歌川國芳

《行樂圖》

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十七：

葛飾北齋

《行樂圖》

1760-1849

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十八：

葛飾北齋

《女陰》

1760-1849

22.1×15.6 cm

版畫



浮世繪春宮圖相當重視性生活中「男女面部表情」的刻畫（附圖九十七），不少這類作品有性行為學方面的參考價值，另一個特徵則是喜歡對「性器官」的形態和尺度進行「誇張」的描寫（附圖九十八），往往與實際情形有很大距離，這當然是彼時彼地性審美觀念的某種反映，這種傾向的進一步發展，則成爲一種極度誇張性器官的漫畫，那些描繪男女交媾場面的浮世繪也稱「秘戲圖」，有些裝訂成冊，稱爲「枕草紙」，作爲處女出嫁的性教必備品；綜合而論，浮世繪的鑑賞，不能以單純的藝術性觀點來探討，其內容背後所隱藏的文化質素的豐沛，與日本文化特質中的生命因素，才是我們必須細心品味的核心。當然從技法面來說，其刻工、畫師不斷追求藝術性表現的堅持，亦不容忽視，尤其是利用線條的視覺美感爲主軸的藝術呈現方式，實與中國源遠流長的藝術特質，有不可分割的相關性，是我們品鑑浮世繪作品特別值得注意的特點之一。

總之，面對浮世繪數量龐大的各類作品，應從那個角度切入了解，必須先獲得這一範疇中充分的資訊，再以綜合性的觀點，從更宏觀的角度去分析作品，才是鑑賞浮世繪的不二法門；浮世繪藝術從興起到衰退，不過 200 年左右的時間，喜多川歌磨、葛飾北齋、歌川廣重之后再沒有出現冠絕群雄的天才；明治維新以后，日本極力推行西化，從根本上破壞了浮世繪生存的基礎，而日本人自己也曾一度對浮世繪棄若弊屣，最初被帶到法國的的浮世繪作品竟是作爲瓷器的包裝紙或填充物，然而，歲月滄桑，終究抹不去浮世繪的藝術價值。作爲日本傳統文化的杰出代表，作爲日中文化交流的見證，浮世繪藝術不僅得到日本民族的珍重，而且得到了中國及世界各民族的廣泛贊譽，並成爲世界藝術長廊中的藝術品。

中日春宮畫圖像比較研究一覽表（附表七）

	中國春宮畫	日本春畫
題材	1、房中術 2、閨房之樂 3、情色小說插圖 4、文人淫詩艷詞搭配	1、閨房之樂 2、色情小說的對白
	 附圖九十九： 《金蓮觀春畫》 37×32 cm，水墨 《春夢遺葉》	 附圖九十七： 葛飾北齋 《行樂圖》 1760-1849 22.1×15.6 cm 版畫
構圖	1、情境式或教學式 2、情境式及教學式混合 3、人物占三分之一到二分之一的面積並置於畫面中央	1、情境式及教學式混合 2、人物占二分之一到五分之的面積並置於畫面中央
	 附圖一百： 仇英春宮畫 17世紀 34×38 cm，水墨 《春夢遺葉》	 附圖九十六： 歌川國芳 《行樂圖》 22.1×15.6 cm 版畫
空間	1、戶外及屋內都有 2、屏風及太湖石當背景 3、屏風山水繪具層次	1、戶外及屋內都有 2、屏風為主 3、屏風有山水繪具層次
	 附圖一零一： 仇英春宮畫 17世紀 34×38 cm，水墨 《春夢遺葉》	 附圖九十五： 歌川國貞 《窺視圖》 22.1×15.6 cm 版畫

造型	1、男以士人爲主 2、女以江南美女爲主 3、重姿勢性器不細繪		1、以武士與平民爲主 2、除姿勢外對性器誇大並仔細描繪	
		附圖一零二： 仇英春宮畫 17世紀 34×38 cm 水墨 《春夢遺葉》		附圖九十八： 葛飾北齋 《女陰》 1760-1849 22.1×15.6 cm 版畫
象徵	1、文人符號 2、民間符號 3、春宮畫象徵		1、將中國春宮畫象徵加以變形 2、增添日系符號如章魚、鮑魚	
		附圖一零三： 仇英春宮畫 17世紀 34×38 cm 水墨 《春夢遺葉》		附圖九十四： 葛飾北齋 《獸合圖》 1760-1849 22.1×15.6 cm 版畫
其他	1、翰林風 2、僧尼破戒 3、金蓮		1、翰林風 2、性虐待	
		附圖一零四： 《龍陽圖》 20×23 cm，水墨 《春夢遺葉》		附圖九十二： 《龍陽圖》 喜多川歌磨 1801-1803 22.1×15.6 cm 版畫

第五節、小結

潘洛夫斯基在「造形藝術的意義」一書中說：圖像研究是藝術史的一個枝幹。主要並不針對形式，而在於探討藝術作品的主題或含意，因此，讓我們一面分別主題以及含意的不同，一面定義形式，春宮畫亦是如此。一幅春宮畫所呈現的不僅只是畫面所呈現的性交姿勢而已，它可能承載了許多的文化意涵，像是民俗圖像的象徵亦或漢文化的養生觀等，中國古代的性科學，被稱為房中術。從現代性科學的觀點來看，房中術主要包含有關性的常識、性技巧、性功能障礙治療與受孕等方面，同時它又不局限於性，而是把性與氣功、養生結合在一起，和追求長生不老或延年益壽結合在一起。圖像的構成，來自於各種圖像的元素所及合而成，因而，圖像元素在畫面中則是扮演了解讀一幅作品相當重要的關鍵了。

在春宮圖像中，我們能夠找出一些圖像是構成畫面的主要元素，像是園林、屏風、書房、樹木、花果、太湖石、動物、家具、古董、文房四寶及男女角色等。這些元素組構成一幅幅催情的美麗圖像，讓大家銷魂。春宮畫的圖像符號，主要根源有兩個系統：

一為「民間系統」，如取之祕戲圖中有助於生育吉祥的表徵，如桃子、石榴、瓜類等都寓意著子孫繁衍。

另一種則是「文人系統」，主要來自於色情文學的語言，如瓶子、牡丹、蓮花等都象徵了女人性器及女子本身。

當春宮畫被大量複製銷售時，其本身意涵會開始產生簡化。於是，春宮版畫在表現手法上，則更為抽象與模糊，例如：晚明春宮畫中會使用大量的「生子符號」，如瓜類、石榴等，這在晚明春宮版畫中幾乎看不到，而在春宮畫中扮演裝飾地位的花草與屏風卻在春宮版畫中扮演著重要的地位，就功能性而言，晚明春宮版畫比較起春宮畫更純化成娛樂的媒體，對於求子及性教育等功能幾乎微乎其微了。

春宮畫中除了畫中人物外，畫中背景也扮演了重要角色人物所處的空間，週邊的擺設，甚至床榻椅子等，都隱含豐富的意義。藝術史學家巫鴻在分析論及雍正時代的宮廷仕女時，曾引用一個女性空間的概念，他認為詩詞、園林、宮女、藝妓等是一組可以互換的題材，這些元素構成並轉化形成一個女性空間，而與這個空間形成對比參照的是宮廷式的男性空間，兩者所相對的是男與女、公與私、武與文等的權力關係。在春宮畫中，女性化空間透過人物及背景的一切元素被建構出來。通常，春宮畫的場景多被安排在臥房一角，有些則是庭園之中，這些空間都屬於私密性的或文人化、陰性化的空間，與之相對的則是公共性、陽剛性的空間，如住家的大廳或宮廷大殿，象徵權威、正統性與單一性，而女性空間則包含了豐富的人文意涵與多重的寓意。

巫鴻和高居翰都曾提到，在中國女性人物畫系統中，除了宮女畫之外，還有一種專描寫相思或春思的傳統，這類繪畫通常會傳遞出強烈而明顯的性意味，即使在畫中，女性為裸露或直接表現她的性感，但卻能透過畫中女性的姿態及手勢，諸如手撫臉頰或玩弄衣帶等，以及畫中的花、果、器品等性象徵來傳遞性訊息，而明清的欣賞者能輕易地了解其中意涵。當然，這種性語言的形成與明代中期以後江南的文化傳統有著密切的關聯性。

「浮世」原為佛教用語，有塵世變幻不定、速朽之意。後有暗指豔事和風流放蕩含意。對於這個世人的世界，只有使用權，沒有佔有權，所以佛家以「浮世」來泛指人世間林林總總的現象。西方藝術書籍簡介日本的浮世繪時也直譯字面意思為：人彷彿是四處漂流的船客，任由扁舟在大海中載浮載沈，大海鉅細靡遺地展現出每條船中每位船客的喜怒哀樂，意指反映出整個當下社會現象。原有感於隨時可能遭到翻覆湮滅的多舛命運，經過木刻版畫藝術的反芻表現後，剎那間的動作表情反而得到永恆的藝術肯定，鮮活的呈現於當時及後世。

被視為浮世繪美人畫方面頭號代表人物的喜多川歌磨，擅長以準確的線條和單純的色塊描繪女性的官能美，刻畫女性的心理活動。他的畫中表現出對妓女和歌舞伎的同情。著名的作品有《高名美人六花撰》、《婦人相學拾體》、《歌撰戀之部》、《青樓十二刻》等。相傳他的畫能讓人感覺到人體的肌膚血液，甚至能聽到心跳。他的《婦人十態——妖嬈之姿》馳名一時。與他同時代並且齊名的葛飾北齋，也留下了大量春宮圖，活躍於 1778 至 1830 年間的葛飾北齋自稱“畫狂”，與其它浮世繪畫家相比，他很早就表現出獨立的自我意識，他從 35 歲（1814）開始陸續出版名為《北齋漫畫》的個人畫集，到他去世時已出版 13 冊，收錄作品近 3000 幅，這在古代畫家中是非常罕見的。葛飾北齋在學習傳統美人畫的同時，還涉獵當時頗為新潮的西方銅板畫技法，創造出令人耳目一新的風景畫，他的《富岳三十六景》、就是膾炙人口的佳作。

浮世繪春宮圖相當重視性生活中男女面部表情的刻畫，不少這類作品有性行為學方面的參考價值。另一個特徵則是喜歡對性器官的形態和尺度進行誇張，往往與實際情形有很大距離，這當然是彼時彼地性審美觀念的某種反映。這種傾向的進一步發展，則成爲一種極度誇張性器官的漫畫。那些描繪男女交媾場面的浮世繪也稱「秘戲圖」，有些裝訂成冊，稱爲「枕草紙」，作爲處女出嫁的性教必備品。綜合而論，浮世繪的鑑賞，不能以單純的藝術性觀點來探討，其內容背後所隱藏的文化質素的豐沛，與日本文化特質中的生命因素，才是我們必須細心品味的核心。

第六章、結論

春宮圖並不是中國特有的色情藝術品種。許多古代文明中都有春宮圖及其衍生形式，古代印度、阿拉伯、波斯、日本等民族都留下了大量春宮圖，不同民族的春宮圖有著各自不同的風格特徵，大致分析如下：

一、歐洲的春宮圖多有狂熱的意境，比較傾向於表現情欲的躁動，還有相當數量的作品反映了獸奸之類的變態性行爲。

二、印度、阿拉伯、波斯的古代春宮圖風格相對比較接近，一個突出的特點是喜歡描繪誇張的、實際上很難實踐的性交特技。

三、古代日本的春宮圖比較注意描繪男女在性生活過程中的面部表情，但是喜歡誇張男性性器的形態和尺度。

四、古代中國春宮圖中幾乎沒有任何性變態的內容，圖中的男女一般比較從容安祥，畫家往往採用象徵、暗示的手法，通過周圍景物、家具、擺設等來營造氣氛。

我們藉由史學及社會學的考據來探究春宮畫的發生及普及發現：政治上的腐朽、衰敗必然帶來生活上的糜爛、淫亂，中國春宮畫就是在這樣的情境之下發展起來的，在明朝，政治上的腐朽、衰敗在歷史上達到了一個相當的高度，在生活上的糜爛、淫亂也達到了一個相當的高度；明朝的皇帝多不理政事，而在生活上，他們挖空心思地尋歡作樂，躲在內廷過著荒淫的生活。中國幾個朝代有些問題都涉及宦官，可是，宦官的惡劣作用在明朝最爲明顯，明代政治腐敗、宮廷淫亂都與此密切有關；這些宦官爲了發展自己政治上的勢力，就要投皇帝之所好，導帝淫樂，以得寵信；同時，還有這樣一個目的，即引誘皇帝縱情聲色而不理政事，這樣就便於宦官專權。

明代社會隨著江南市鎮不斷擴大，人口滋生，經濟活動日趨複雜，使得人與人之間的關係產生變化，文人對於市井俗世產生更大的興趣及熱忱，這樣能夠從以下幾方面直接觀察的出來：文化上是對於藝術繪畫及戲曲小說的熱愛及愛好，雅好古董，追求雅趣，生活上則是為官後繼續以貨殖為業，不以貨殖為恥，與商賈交流並追求享受講究排場，這一些行為都與傳統士人迥異，但在這些行為模式之後，也可以發現他們在思考上，有了更開闊的視野。晚明江南地區士人在面臨重商崇奢與僭越之風影響之下，加上科舉致仕日趨壅塞，而原本封建所保障的地位，又遭受到富商鉅賈的挑戰，感到威脅與恐懼，而這些微妙的心理變化，逐漸的反應到藝術文化之上，也構成了社會圖像不可或缺的一環。在明代，性文藝作品出現之多，是明代性文化的一大特點，其中最突出的是色情小說和春宮畫。為什麼會造成這種狀況？主要有以下幾個原因：

- 一：這是對封建禮教嚴酷的束縛的一種反抗。
- 二：明代統治者實行高壓統治，對知識份子控制甚嚴，而且屢興大獄。所以有些文人絕意仕途，退居山間林下，在一些放縱人性的問題上舞文弄墨，藉以自娛。
- 三：朝廷風氣之糜爛也有關係。明朝的皇帝多不理政事，而在生活上，他們挖空心思地尋歡作樂，躲在內廷過著荒淫的生活。
- 四：古代性科學精義失傳，而且日益遭受誤解有很大關係。人們的性興趣和對性知識的需求，只能通過一些易於在民間廣為流傳的性文藝作品來得到渲泄、指引和滿足。
- 五：當時的社會已有資本主義的萌芽，社會出現了一個有錢有勢享樂的新興商人階層，對性享樂起了推波助瀾的作用。

明代春宮圖是指以「性愛活動」為主題的繪畫，狹義的理解是指直接描繪「男女性交」的繪畫，實際上許多雖未「直接」描繪性交，但是描繪了「性交前後」的情景、裸體或展露性器的男女之間的調情以及其他性行為的繪畫作品，也屬此範疇，因它最初產生於「帝王的後宮」所以一般稱之為春宮圖，在古代，以「傳授」性知識、性技巧為目的的繪畫，與專以煽情為目的的春宮圖之間，並無絕對明確的界限，中國史籍中關於這方面的記載，至少可以追溯到漢代；晚明時期是中國歷史上春宮圖空前繁榮的年代。產生於這一時期的春宮圖卷和畫冊，有不少保存至今，為西方、日本和個別中國收藏家或機構所珍藏。這一時期的春宮圖精品，以唐寅(六如)和仇英(十洲)兩人的作品為代表，在藝術上達到了非常高的水準，素為收藏家所珍視，以致後來許多二三流作品都喜歡偽託出此二人之手。

古人又普遍相信春宮圖有驅邪、遭禍的作用，因此常將春宮圖作為特殊的護符，其意義如下：

- 一、「護書」：至今中國民間尚有流傳，謂保佑家宅平安。
- 二、「嫁妝畫」：寓祈子，歌頌性愛之意。
- 三、「避火圖」：春宮圖可以避火是中國民間廣泛流傳的觀念，謂火神系女性，見春宮圖則羞而卻步，故可防火。

春宮圖作為色情文藝作品，其消極作用是顯而易見，因此即使其中的精美之作有很高的藝術價值，仍然不宜供一般公眾欣賞，但是春宮圖有多方面的研究價值，它們為民俗學、文化人類學、藝術史、服飾史等方面的研究提供了特殊的史料。例如，著名荷蘭漢學家高羅佩根據 300 餘幅中國明清時代的春宮圖，統計了圖中所表現的各種性交體位和姿勢所占的百分比，得出古代中國人有著「健康性習慣的良好記錄」的研究結論。

據高羅佩在《中國古代房內考》中記載的明代春宮畫的分析：

一、明代的春宮畫通常都裝裱成橫幅手卷，或作折疊冊頁。

二、大多是男女性交的連續畫面，畫了性交的各種姿勢。

三、這種手卷高約10吋，長10至20呎。

四、畫紙通常不超過8吋見方。

五、它們約作24幅一套、36幅一套或其他數位。

六、每套的幅數各有典故。

七、每幅畫的後面還襯以寫著豔詩的紙頁或絹頁。

八、手卷用綾子鑲邊，最後用玉或象牙雕成的別子別緊。

九、冊頁以木夾板或外裱古錦的硬紙板為封。

總之，裝幀是十分講究的。明末的春宮畫不僅盛行于京師、天津一帶，也盛行于錦繡富麗的江南。目前有資料可查的明末江南春宮畫冊有《勝蓬萊》、《風流絕暢圖》、《鴛鴦秘譜》、《繁華麗錦圖》、《江南銷夏圖》等。還有《江南銷夏圖》被認為是明代套色春宮畫的最晚的典型作品，年代大約在1640至1650年之間，設計水平很高，人體姿態畫得準確細膩，對環境的描繪也獨具匠心。中國古代的春宮畫還有以牙雕和木版畫的形式表現的。象牙浮雕的春宮畫十分精緻，立體感很強，多為官宦人家、富商巨賈所把玩。

版畫是經過繪、刻、印完成的繪畫作品，因此三者要密切結合才能產生好的作品。首先，創作畫稿很重要。早期的畫稿往往是由刻工同時完成的，因而具有較多的民間美術特色，風格樸實，情感真摯、手法簡練，但有時卻顯得粗率、幼稚。後來文人畫家參加了版畫畫稿的創作，他們的藝術修養高和富於獨創精神，使版畫出現了全新面貌。他們又從刻工處汲取經驗，掌握了版畫創作的特殊規律；而刻工也逐漸提高了刻版水平。

明代春宮木刻版畫則以《花營錦陣》為代表，它出現於明朝晚期，全套 24 圖，印成紅、黃、藍、綠、黑五色，每圖以行書配詞一首。它的畫面生動而質樸，詞牌的選擇和詞的內容對畫面起烘托作用，詞的風格混合了文學語言和通俗的口語，充滿了詼諧和幽默，這使《花營錦陣》具有雅俗共賞的特色。「花營錦陣」是近代中國木版畫史上，最精巧、最古老的春宮畫作，書名取自行逸樂的意思，堪稱為中國古典性愛姿勢大全的春宮畫。

潘洛夫斯基在『造形藝術的意義』一書中說：圖像研究是藝術史的一個枝幹 主要並不針對形式，而在於探討藝術作品的主題或含意，因此，讓我們一面分別主題以及含意的不同，一面定義形式，春宮畫亦是如此。一幅春宮畫所呈現的不僅只是畫面所呈現的性交姿勢而已，它可能承載了許多的文化意涵，像是民俗圖像的象徵亦或漢文化的養生觀等。圖像的構成，來自於各種圖像的元素所及合而成，因而，圖像元素在畫面中則是扮演了解讀一幅作品相當重要的關鍵了。

在春宮圖像中，我們能夠找出一些圖像是構成畫面的主要元素，像是園林 屏風、書房、樹木、花果、太湖石、動物、家具、古董、文房四寶及男女角色等 這些元素組構成一幅幅催情的美麗圖像，讓大家銷魂。

春宮畫的圖像符號，主要根源有兩個系統：

一為「民間系統」，如取之祕戲圖中有助於生育吉祥的表徵，如桃子、石榴、瓜類等都寓意著子孫繁衍。

另一種則是「文人系統」，主要來自於色情文學的語言，如瓶子、牡丹、蓮花等都象徵了女人性器及女子本身。

當春宮畫被大量複製銷售時，其本身意涵會開始產生簡化。於是，春宮版畫在表現手法上，則更為抽象與模糊，例如：晚明春宮畫中會使用大量的「生子符號」，如瓜類、石榴等，這在晚明春宮版畫中幾乎看不到，而在春宮畫中扮演裝飾地位的花草與屏風卻在春宮版畫中扮演著重要的地位，就功能性而言，晚明春宮版畫比較起春宮畫更純化成娛樂的媒體，對於求子及性教育等功能幾乎微乎其微了。

春宮畫中除了畫中人物外，畫中背景也扮演了重要角色人物所處的空間，週邊的擺設，甚至床榻椅子等，都隱含豐富的意義。藝術史學家巫鴻在分析論及雍正時代的宮廷仕女時，曾引用一個女性空間的概念，他認為詩詞、園林、宮女、藝妓等是一組可以互換的題材，這些元素構成並轉化形成一個女性空間，而與這個空間形成對比參照的是宮廷式的男性空間，兩者所相對的是男與女、公與私、武與文等的權力關係。

在春宮畫中，女性化空間透過人物及背景的一切元素被建構出來。通常，春宮畫的場景多被安排在臥房一角，有些則是庭園之中，這些空間都屬於私密性的或文人化、陰性化的空間，與之相對的則是公共性、陽剛性的空間，如住家的大廳或宮廷大殿，象徵權威、正統性與單一性，而女性空間則包含了豐富的人文意涵與多重的寓意。

巫鴻和高居翰都曾提到，在中國女性人物畫系統中，除了宮女畫之外，還有一種專描寫相思或春思的傳統，這類繪畫通常會傳遞出強烈而明顯的性意味，即使在畫中，女性為裸露或直接表現她的性感，但卻能透過畫中女性的姿態及手勢，諸如手撫臉頰或玩弄衣帶等，以及畫中的花、果、器品等性象徵來傳遞性訊息，而明清的欣賞者能輕易地了解其中意涵。當然，這種性語言的形成與明代中期以後江南的文化傳統有著密切的關聯性。

中國所保存的房中文獻是目前世界上所發現的最古老且最完整的性養生系統，其中包含了保健、醫學、修煉、儀式、藝術等領域，涵蓋廣而深邃。然而長久以來房中術和春宮藝術卻一直被污名化，隱藏在正史的陰暗處。房中學雖然在宋元之後漸趨沒落，但性文化卻往文藝上發展，並在明朝隨著艷情小說與套色版畫的流行而成為獨立的藝術品。這種情色藝術的風行代表著精神與真慾的解放，直接對抗以理學為中心的權力體系，使得情色文化包含了艷情小說及春宮畫等成了解放心靈及對抗思想權威的利器。總體來看，中國的春宮藝術歷經數千年來的發展，使得從早期的教育性目的、欣賞娛樂功能和民俗、剋煞等功能在歷史文化中交織融合，最後在明代綻放出精緻冶艷的春宮藝術，也因此現存春宮藝術大多是明清作品，明代以前的性文物仍是以功能性為主，加上普及性不高，只留下少數零星的作品，供後人去重構其脈絡。相較之於明代以前的性文物，我們能夠發現明代的春宮藝術在歷史上是深具意義的，這不僅是數量上普遍性的影響，隱含的文化與美學上意涵才是關鍵性的。

從社會表層意義來看，明代春宮藝術延續了前期的「教育目的及插畫功能」：在豐富的明代家具、雕繪花飾的屏風，提供了明代人饒富趣味的生活史料；還有各式各樣的裸體場景也同時展示了生活居家的狀況，比如內衣細部的描繪：像是襯衣、短襪等；在醫學觀點上也有相當的價值，春宮藝術描繪了各種性愛姿勢，成為人們完美性生活的參考，亦成了研究古代性生活的珍貴史料；後因印刷版畫的技術改變

產生了重大的變革，也改變了當時的消費結構，使得一些人文作品不再侷限在文人的階層，而隨著出版物的普及逐漸的擴散到社會各個層面，這種現象使得通俗市民文化得到了空前的發展；這些藝術作品清楚的證明中國春宮藝術對於日本套色版畫重大的影響，早期日本的日本浮世繪畫家不僅採用中國的彩印技藝，而且完全沿襲了中國的繪畫風格，這一點近來為日本研究者所承認，同時也打開了一條通往研究日本套色版畫的起源之路。

明代春宮藝術延續了前期的教育目的及插畫功能，後因印刷版畫的技術改變產生了重大的變革，也改變了當時的消費結構，使得一些人文作品不再侷限在文人的階層，而隨著出版物的普及逐漸的擴散到社會各個層面，這種現象使得通俗市民文化得到了空前的發展。文人繪畫中的春宮藝術淵源雖久，但是一直處於邊緣或末流的位階，未曾被視為一種賞玩的藝術品而獨立成為繪畫藝術的一門。然而在明代市民文化抬頭，情色文藝勃興的氛圍下，艷詞麗曲、春宮藝術乃成為文人藝術家創作的對象，進而上大雅之堂。若從更深的層面來看，春宮藝術體現了整個時代的社會型態與心靈。整個明代朝中上下競以尋求房中術、煉製春藥進奉，作為生官進爵的捷徑，而民間社會在富足之後，人們逐漸崇尚物質文化，熱衷物慾享受，不但江南的青樓勃興，從戲曲、小說、詩詞、繪畫等莫不將人情色慾當作創作對象。這顯示情色文化充斥著明代的社會，加上傳播媒介的發達，刺激了消費，使得情色市場大為擴張，將中國的情色文化帶到了一個新高峰。從現代的觀點來看，春宮藝術有如一面鏡子，清楚的反映了各時代各階層的消費情形與品味取向，而其中所蘊含的美學與象徵，更是整個民族心靈的具體呈現。然而諷刺的是，文明發展的愈精緻，性本能就愈是以直接刺激感官與本能的形式呈現，當我們瞠目於性本能而無遠弗屆與絢爛酷異時，不妨也回顧一下數千年來漢文化在性文化春宮藝術上的努力與成就。

有人說：裸體一旦成爲藝術便是最聖潔的，道德一旦淪爲虛僞就是最下流的。色情文藝容易招惹麻煩，可是色情文藝又是那麼的招人喜歡，怎樣才能暢快地欣賞、談論色情文藝而又不招惹麻煩呢？光是將「色情」改爲「情色」並不能完全解決問題，因爲這兩者所指稱的作品畢竟是有區別的，「情色」所對應的，大致只能是準色情文藝。要想完全解決問題，還得另覓途徑。也許是明清之際文人編輯民間情歌謠集的做法提供了靈感，聰明的現代學者想出了一個絕妙的高招——化色情爲學術！色情文藝不是淫穢下流嗎？不是不宜大衆閱讀嗎？那咱們在學術範圍內來對它進行研究行不行？嚴肅的學術研究！咱們研究它的社會背景、文化淵源、語言特色、思想方法，光一部《金瓶梅》就可以創立一門「金學」！

英國學者肯尼斯·克拉克在其著作《裸體藝術》中把這種現象認爲是一種文化符號，裸體已經不僅僅是和生理或道德相關的辭彙。當裸體不再是裸體，裸體也不再僅限於視覺的意義，裸露的身體被賦予上文化、社會，甚至是政治的含義時，通過分析裸體的意義，裸體的力量可以更好地促進人們思考自己的生存狀態。同時，裸體又代表著「失去與回歸」的含義，人類正是因爲發現了裸露身體是羞恥的而採用樹葉來遮擋身體，也正因爲此而失去了樂園。人類在被趕出樂園的同時就渴望脫下衣服，回歸裸體，回歸樂園。因此裸體在一定程度上是喚醒人類內心的鑰匙。其次，裸體代表了生命的本真。人赤裸地來到世界，這是作爲一個自然人的最本來的面目，也就是他最爲輕鬆、坦然的狀態。西方社會認爲，當人類回歸自然的同時，人類社會所固有的羞恥與道德觀就被打破了。這就需要對羞恥進行重新定義，它也促使人們進行思考：究竟是我們自然純真的面目，還是衣裝包裹下醜惡內心更值得我們去珍視呢？

明代春宮藝術的意義一覽表（附表八）

微觀	社會意義	背景	明代家具及屏風	提供了饒富趣味的 生活史料		附圖四： 《閨房樂趣》 30×30 cm，水墨 《春夢遺葉》
		主題	內衣細部的描繪	明代人生活居家的衣飾史料		附圖五： 《洞玄子》 三十法之第二十三 30×24 cm，水墨 《秘戲圖考》
			醫學觀點上	研究古代性生活的珍貴史料		附圖六： 仇英 《閨房樂趣》 17世紀 34×38 cm，水墨 《春夢遺葉》
	藝術意義	印刷版畫的技術		人文作品的社會流通		附圖七： 《素娥篇》 萬曆年間 (1573-1619) 《秘戲圖考》
		日本套色版畫的影響		浮世繪春宮畫家的影響		附圖八： 葛飾北齋 《戲嬰圖》 約 1814 年 221×156 cm，版畫
	鉅觀	體現了整個時代的社會型態與心靈				附圖九： 仇英 《閨房樂趣》 17世紀 34×38 cm，水墨 《春夢遺葉》

附表

附表一、明清春宮畫家之比較一覽表

附表二、春宮畫的圖像符號系統一覽表

附表三、春宮畫的構圖形式分析一覽表

附表四、春宮畫之花朵圖像象徵研究一覽表

附表五、春宮畫之樹木圖像象徵研究一覽表

附表六、春宮畫之奇石、器具圖像象徵研究一覽表

附表七、中日春宮畫圖像比較研究一覽表

附表八、明代春宮藝術的意義一覽表

附圖

附圖一
白色情人節台中烘焙業推出春宮
圖蛋糕 2003/03/12



附圖二
新竹烘焙業推出性愛巧克力
2005



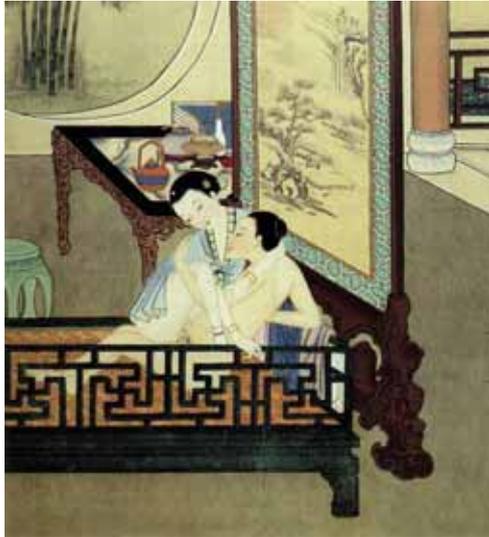
附圖三：陳陽熙水墨春宮畫

資料來源：<http://www.ettoday.com/2004/03/04/329-1595657.htm>



附圖四：

《閨房樂趣》30×30 cm，水墨
《春夢遺葉》



附圖五：

《洞玄子》三十法之第二十三
30×24 cm，水墨，《秘戲圖考》



附圖六：

仇英，《閨房樂趣》，17世紀
34×38 cm，水墨，《春夢遺葉》



附圖七：

《素娥篇》，萬曆年間(1573-1619)
《秘戲圖考》



附圖八：

葛飾北齋，《戲嬰圖》，約 1814 年
221×156 cm，版畫



附圖九：

仇英，《閨房樂趣》，17 世紀
34×38 cm，水墨，《春夢遺葉》



圖十：

《帝王臨幸圖》
30×24 cm，水墨
《秘戲圖考》



附圖十一：

《洞玄子》
三十法之第二十三
30×24 cm，水墨
《秘戲圖考》



附圖十二：

《帝王臨幸圖》

30x24 cm，水墨

《秘戲圖考》



附圖十三：

《帝王臨幸圖》

光緒年間（1874-1908）

30x24 cm，水墨

《中國春宮畫》



附圖十四：

《晚明妓院風情》

26x27 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖十五：

《晚明妓院風情》

26x27 cm，水墨

《春夢遺葉》

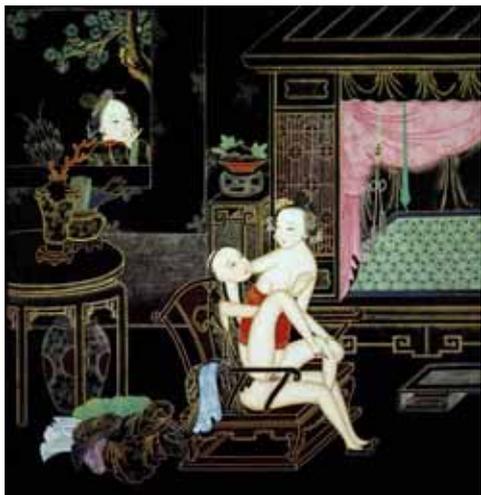


附圖十六：

《晚明妓院風情》

26×27 cm，水墨

《春夢遺葉》

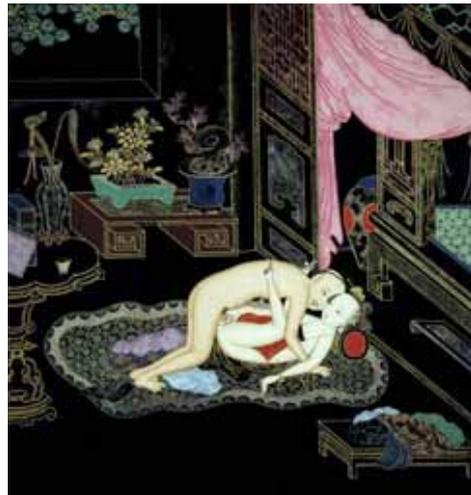


附圖十七：

《晚明妓院風情》

26×27 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖十八：

《龍陽圖之帝王的男風》

30×24 cm，水墨

《秘戲圖考》



附圖十九：

《龍陽圖之社會的男風》

30×24 cm，水墨

《秘戲圖考》



附圖二十：

《龍陽圖之社會的男風》

20×23 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖二十一：

《龍陽圖之社會的男風》

20×23 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖二十二：

《金瓶梅》小說插圖

37×32 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖二十三：

《金瓶梅》小說插圖

37×32 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖二十四：

《肉蒲團》小說插圖

17世紀

37x37 cm，水墨

《春夢遺葉》



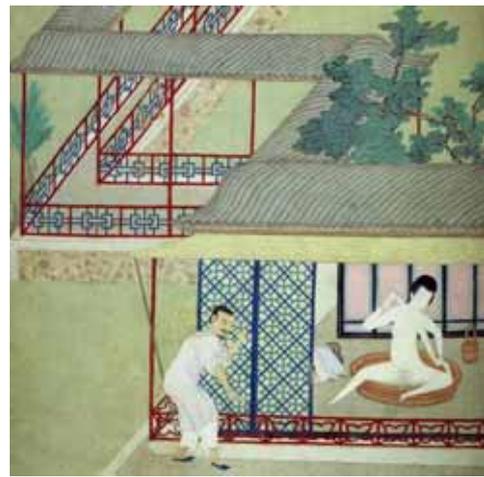
附圖二十五：

《肉蒲團》小說插圖

17世紀

37x37 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖二十六：東漢墓中所出土的
畫像磚上的野合圖

資料來源：劉達臨（2004）。《性
史圖鑑》。台北：八方出版。

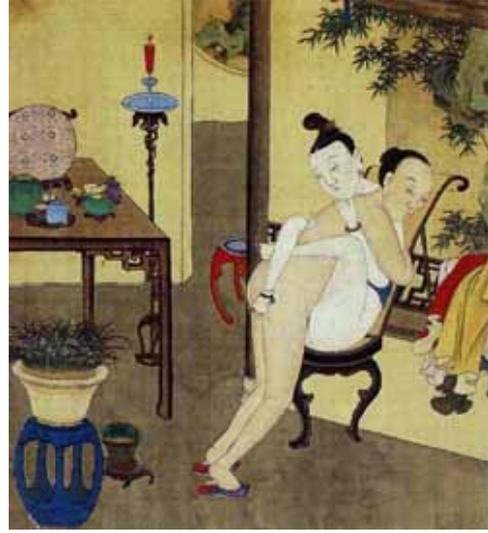


附圖二十七：《風流絕暢》春覺起
萬曆年間（1606），版畫

資料來源：高羅珮，《秘戲圖考》



附圖二十八、二十九：仇英春宮畫，17世紀，34x38 cm，水墨
資料來源：《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



明清春宮畫家之比較一覽表（附表一）

朝代	畫家	風格	作品		
明朝	唐寅	<p>唐寅所繪的女性常顯得壯健豐腴、圓臉、妖冶，使人聯想到唐代美女的形象。唐寅所繪的女性有個特點是“三白”，即前額一點白，鼻尖一點白，下頷一點白，這往往是後人鑒別真假唐寅畫的一個標準。</p>	<p>《競春圖》 《花陣六奇》 《風流絕暢》</p>	<p>附圖三十：</p>	
				<p>附圖三十一：</p>	
	明朝	仇英	<p>明春宮卷的卷首中指明他畫了一套“十榮”，即十種不同的性交姿勢，但這些畫並沒有流傳下來。仇英喜歡迎修長、苗條、鵝蛋臉的美女，穿長而拖地的裙衣，特別精於作宮廷場面的畫。</p>	<p>《十榮》</p>	<p>附圖三十二：</p>
			清朝	改琦	<p>攻畫人物佛像，畫山水花草蘭竹小品也運思迥別，世以新羅山人比之。他的春宮畫多工筆，蘊藉含蓄，雅而不俗。</p>
					

附圖三十四：《勝蓬萊》
隆慶年間（1567-1572），版畫
資料來源：高羅珮，《秘戲圖考》



附圖三十五：《風流絕暢》春覺起
萬曆年間（1606），版畫
資料來源：高羅珮，《秘戲圖考》



附圖三十六：《鴛鴦秘譜》射雛雞
天啓四年（1624）24x24cm，版畫
資料來源：高羅珮，《秘戲圖考》



附圖三十七：《江南銷夏》
萬曆年間（1628-1644），版畫
資料來源：高羅珮，《秘戲圖考》



附圖三十八：《花團錦陣》
第一式「如夢令」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖三十九：《花團錦陣》
第二式「夜行船」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十：《花團錦陣》
第三式「望海潮」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十一：《花團錦陣》
第四式「翰林風」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十二：《花團錦陣》
第五式「法曲獻仙音」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十三：《花團錦陣》
第六式「鵲踏枝」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十四：《花團錦陣》
第七式「無人捧露盤」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十五：《花團錦陣》
第八式「風棲春」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖四十六：《花團錦陣》

第九式「風中柳」

明萬曆 47 年（1619），10×10cm

版畫，上海性博物館



附圖四十七：《花團錦陣》

第十式「一剪梅」

明萬曆 47 年（1619），10×10cm

版畫，上海性博物館



附圖四十八：《花團錦陣》

第十一式「探喜穴」

明萬曆 47 年（1619），10×10cm

版畫，上海性博物館

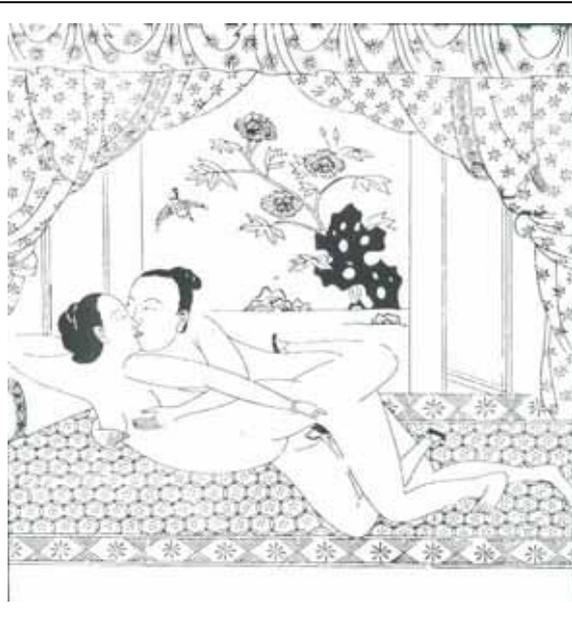


附圖四十九：《花團錦陣》

第十二式「解連環」

明萬曆 47 年（1619），10×10cm

版畫，上海性博物館



附圖五十：《花團錦陣》
第十三式「浪濤沙」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十一：《花團錦陣》
第十四式「倒垂蓮」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十二：《花團錦陣》
第十五式「鵲橋仙」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十三：《花團錦陣》
第十六式「眼兒媚」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十四：《花團錦陣》
第十七式「挽絲韁」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十五：《花團錦陣》
第十八式「醉扶歸」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十六：《花團錦陣》
第十九式「後庭宴」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十七：《花團錦陣》
第二十式「巫山一段雲」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十八：《花團錦陣》
第二十一式「撲蝴蝶」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖五十九：《花團錦陣》
第二十二式「魚游戀水」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖六十：《花團錦陣》
第二十三式「東風齊著力」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖六十一：《花團錦陣》
第二十四式「手捧蓮」
明萬曆 47 年（1619），10×10cm
版畫，上海性博物館



附圖六十二：

仇英春宮畫

17世紀，34x38 cm，水墨

資料來源：

《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



附圖六十三：

仇英春宮畫

17世紀，34x38 cm，水墨

資料來源：

《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



附圖六十四：

仇英春宮畫

17世紀，34x38 cm，水墨

資料來源：

《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



附圖六十五：

仇英春宮畫

17世紀，34x38 cm，水墨

資料來源：

《春夢遺葉》畫冊，斐卿書局



附圖六十六：

《閨房樂趣》

30×30 cm，水墨

《春夢遺葉》

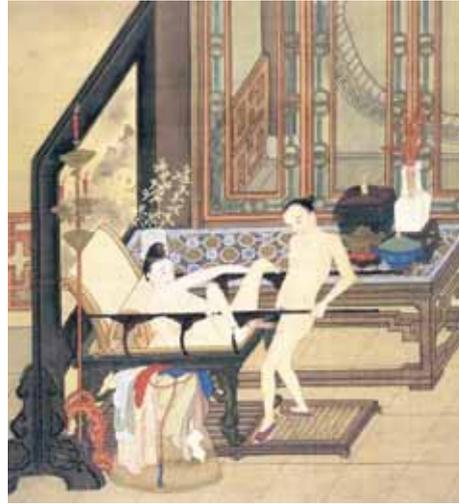


附圖六十七：

《閨房樂趣》

42×42 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖六十八：

《窺視》

仇英春宮畫，17世紀

34×38 cm，水墨

《春夢遺葉》



附圖六十九：

《窺視》

16×20 cm，水墨

《春夢遺葉》



春宮畫構圖形式上分析一覽表（附表二）

情境式 構圖	<p>以情境營造為主</p> <p>場景在室內外皆有，安排了屏風、樹石等，使其有豐富的層次與空間感，構圖上多採用平衡與對角線的視野</p>		<p>附圖七十：</p> <p>《鴛鴦秘譜》</p> <p>天啓四年（1624）</p> <p>24x24cm，版畫</p> <p>資料來源：</p> <p>高羅珮，《秘戲圖考》</p>
			<p>附圖七十一：</p> <p>《鴛鴦秘譜》</p> <p>天啓四年（1624）</p> <p>24x24cm，版畫</p> <p>資料來源：</p> <p>高羅珮，《秘戲圖考》</p>
教學式 構圖	<p>主要強調性姿勢</p> <p>多以全裸姿態呈現，整張構圖採取敞開的空間佈局，與人物動態產生呼應</p>		<p>附圖七十二：</p> <p>《江南銷夏》</p> <p>萬曆年間(1628-1644)</p> <p>版畫</p> <p>資料來源：</p> <p>高羅珮，《秘戲圖考》</p>
			<p>附圖七十三：</p> <p>《江南銷夏》</p> <p>萬曆年間(1628-1644)</p> <p>版畫</p> <p>資料來源：</p> <p>高羅珮，《秘戲圖考》</p>

春宮畫的圖像符號系統一覽表（附表三）

民間系統	生育吉祥的表徵	<p>桃子 石榴 瓜類 等</p> <p>寓意 著子 孫 繁衍</p>		<p>附圖七十四： 清朝 改琦 《庭園逸樂》局部 康熙年間（1662-1722）作品 兩人於庭園間欣賞春宮畫冊 背景<u>花瓶、果盤及桃子</u>等都 象徵了性愛的愉悅 55.5×39.5cm，水墨 《古中國房中養生與春宮》</p>
			<p>附圖七十五： 清朝 改琦《三人之樂》 康熙年間（1662-1722）作品 兩個人鴛鴦戲，丫環來幫忙 背景果盆中的<u>西瓜及蓮藕</u>都 象徵了希求子孫的瓜瓞綿綿。 55.5×39.5cm，水墨 《古中國房中養生與春宮》</p>	
文人系統	色情文學的語言	<p>瓶子 牡丹 荷花 等</p> <p>都象 徵女 人性 器</p>		<p>附圖七十六： 清朝 改琦《及時行樂》 康熙年間（1662-1722）作品 庭園漫步，四下無人便行樂 背景桌上的<u>瓶子及太湖石</u>後 的<u>牡丹</u>都是情慾象徵。 55.5×39.5cm，水墨 《古中國房中養生與春宮》</p>
			<p>附圖七十七： 清朝 改琦《三人之樂》 康熙年間（1662-1722）作品 兩個人鴛鴦戲，丫環也來幫忙 背景中的<u>荷花</u>象徵女人性器。 55.5×39.5cm，水墨 《古中國房中養生與春宮》</p>	

春宮畫之花朵圖像象徵研究一覽表（附表四）

	民間 象徵	文人 符號	春宮畫意涵		
梅花	多子 多孫	堅貞 高潔	肛門 及 淫亂		附圖七十八：《素娥篇》 萬曆年間 （1573-1619） 高羅珮， 《秘戲圖考》
牡丹	富貴	國色 天香	性器		附圖七十九： 《花團錦陣》 第十六式「眼兒媚」 明萬曆 47 年（1619） 10×10cm，版畫 《秘戲圖考》
蓮花	多子 多孫	高潔 之士	性器 及 小腳		附圖八十： 《花團錦陣》 第二十四式「手捧蓮」 明萬曆 47 年（1619） 10×10cm，版畫 《秘戲圖考》
菊花	喪事	高潔	肛門 及 男色		附圖八十一： 《龍陽圖》 高羅珮認為同性戀在 中國古代性文中被採 取較寬容及諒解的態 度 《秘戲圖考》

春宮畫之樹木圖像象徵研究一覽表（附表五）

	民間 象徵	文人 符號	春宮畫意涵		
松樹	長壽 如 松柏 長青	高節 如 歲寒 三友	性 器		附圖八十二： 《花團錦陣》 第三式「望海潮」 明萬曆 47 年（1619） 10×10cm，版畫 《秘戲圖考》
竹子	富貴 節節 高升	高節 如 歲寒 三友	性 器		附圖八十三： 《花團錦陣》 第二十三式 「東風齊著力」 明萬曆 47 年（1619）， 10×10cm，版畫 《秘戲圖考》
梅樹	多子	堅貞 高節 如 歲寒 三友	肛 門 淫 亂		附圖八十四：《素娥 篇》 萬曆年間（1573-1619） 《秘戲圖考》
柳樹	避邪 如 楊柳 枝	柔弱 君子 離別	淫 亂 女 色		附圖八十五： 《花團錦陣》 第九式「風中柳」 明萬曆 47 年（1619）， 10×10cm，版畫 《秘戲圖考》

春宮畫之奇石、器具圖像象徵研究一覽表（附表六）

<p>奇石 圖像</p>	<p>秀、瘦、皺、透 象徵男根的奇石 還賦予了 生育子嗣的力量</p>		<p>附圖八十六： 仇英春宮畫 17世紀 34x38 cm，水墨 《春夢遺葉》</p>
<p>器具 圖像</p>	<p>花瓶 蠟燭 香爐 春畫 鏡子</p>		<p>附圖八十七： 仇英春宮畫 17世紀 34x38 cm，水墨 《春夢遺葉》</p>
<p>器具 圖像</p>	<p>女性性器 男性性器 春宵苦短 春情蕩漾 女子春心動 窺視 女同性戀的交媾</p>		<p>附圖八十九： 《潘金蓮觀春畫》 37x32 cm，水墨 《春夢遺葉》</p>
			<p>附圖九十： 《屏鏡秘戲圖》 水墨 《秘戲圖考》</p>

附圖九十一：

喜多川歌磨

《行樂圖》

1801-1803

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十二：

喜多川歌磨

《龍陽圖》

1801-1803

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十三：

葛飾北齋

《行樂圖》

1760-1849

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十四：

葛飾北齋

《獸合圖》

1760-1849

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十五：

歌川國貞

《窺視圖》

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十六：

歌川國芳

《行樂圖》

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十七：

葛飾北齋

《行樂圖》

1760-1849

22.1×15.6 cm

版畫



附圖九十八：

葛飾北齋

《女陰》

1760-1849

22.1×15.6 cm

版畫



中日春宮畫圖像比較研究一覽表（附表七）

	中國春宮畫	日本春畫
題材	1、房中術 2、閨房之樂 3、情色小說插圖 4、文人淫詩艷詞搭配	1、閨房之樂 2、色情小說的對白
	 附圖九十九： 《金蓮觀春畫》 37×32 cm，水墨 《春夢遺葉》	 附圖九十七： 葛飾北齋 《行樂圖》 1760-1849 22.1×15.6 cm 版畫
構圖	1、情境式或教學式 2、情境式及教學式混合 3、人物占三分之一到二分之一的面積並置於畫面中央	1、情境式及教學式混合 2、人物占二分之一到五分之的面積並置於畫面中央
	 附圖一百： 仇英春宮畫 17世紀 34×38 cm，水墨 《春夢遺葉》	 附圖九十六： 歌川國芳 《行樂圖》 22.1×15.6 cm 版畫
空間	1、戶外及屋內都有 2、屏風及太湖石當背景 3、屏風山水繪具層次	1、戶外及屋內都有 2、屏風為主 3、屏風有山水繪具層次
	 附圖一零一： 仇英春宮畫 17世紀 34×38 cm，水墨 《春夢遺葉》	 附圖九十五： 歌川國貞 《窺視圖》 22.1×15.6 cm 版畫

造型	1、男以士人爲主 2、女以江南美女爲主 3、重姿勢性器不細繪		1、以武士與平民爲主 2、除姿勢外對性器誇大並仔細描繪	
		附圖二零二： 仇英春宮畫 17世紀 34x38 cm 水墨 《春夢遺葉》		附圖九十八： 葛飾北齋 《女陰》 1760-1849 22.1x15.6 cm 版畫
象徵	1、文人符號 2、民間符號 3、春宮畫象徵		1、將中國春宮畫象徵加以變形 2、增添日系符號如章魚、鮑魚	
		附圖二零三： 仇英春宮畫 17世紀 34x38 cm 水墨 《春夢遺葉》		附圖九十四： 葛飾北齋 《獸合圖》 1760-1849 22.1x15.6 cm 版畫
其他	1、翰林風 2、僧尼破戒 3、金蓮		1、翰林風 2、性虐待	
		附圖二零四： 《龍陽圖》 20x23 cm，水墨 《春夢遺葉》		附圖九十一： 《龍陽圖》 喜多川歌磨 1801-1803 22.1x15.6 cm 版畫

明代春宮藝術的意義一覽表（附表八）

微觀	社會意義	背景	明代家具及屏風	提供了饒富趣味的生活史料		附圖四： 《閨房樂趣》 30×30 cm，水墨 《春夢遺葉》
		主題	內衣細部的描繪	明代人生活居家的衣飾史料		附圖五： 《洞玄子》 三十法之第二十三 30×24 cm，水墨 《秘戲圖考》
			醫學觀點上	研究古代性生活的珍貴史料		附圖六： 仇英春宮畫 17世紀 34×38 cm，水墨 《春夢遺葉》
	藝術意義	印刷版畫的技術		人文作品的社會流通		附圖七： 《素娥篇》 萬曆年間 (1573-1619) 《秘戲圖考》
		日本套色版畫的影響		浮世繪春宮畫家的影響		附圖八： 葛飾北齋 戲嬰圖 約 1814 年 221×156 cm，版畫
	鉅觀	體現了整個時代的社會型態與心靈				附圖九： 仇英春宮畫 17世紀 34×38 cm，水墨 《春夢遺葉》

參考書目

- 大下健太郎 (2001)。《浮世繪艷本 喜多川》。東京：株式會社美術。
- 大衛魯賓著，傅達德譯 (2000)。《About Sex》。台北：天下遠見出版。
- 王溢嘉 (1991)。《動物啓示錄》。台北：野鶴出版社。
- 王溢嘉 (2001)。《性 文明與荒謬》。台北：野鶴出版社。
- 卡米拉著，王玫譯 (2003)。《性面具下》。呼和浩特：內蒙古大學出版。
- 卡米拉著，王玫譯 (2003)。《性面具上》。呼和浩特：內蒙古大學出版。
- 尼羅普著，許德金等譯 (2002)。《接吻的歷史》。北京：貨齡出版。
- 玄虛叟 (2004)。《趣味性史漫談》。台北：大展出版。
- 石方 (2002)。《中國性文化史》。哈爾濱：黑龍江出版社。
- 伊藤勝彥 (1993)。《愛的思想史》。台北：萬象圖書。
- 全通翻譯 (2005)。《印度性愛慾經畫冊》。台北：尖端出版。
- 江曉原 (2003)。《性感》。海口：海南出版社。
- 米利特 (2003)。《性政治》。台北：桂冠圖書。
- 米歇爾著，黃欣儀譯 (2003)。《情與慾》。台北：匡邦文化。
- 艾森卓著，揚廣學譯 (2003)。《性別與慾望》北京：中國社會科學。
- 亨利米勒著，郭海云等譯 (2004)。《性愛之旅》。北京：中國人民大學。
- 佛洛姆 (2004)。《愛的藝術》。北京：國際文化出版。
- 何春蕤 (2003)。《性工作研究》。中壢：央大性別研究室。
- 余風高譯 (2004)。《西方性觀念的變遷》。湖南：湖南文藝出版。
- 余德慧、莊慧秋等編 (1995)。《中國人的同性戀》。台北：張老師文化。
- 克拉克著，吳玫等譯 (2004)。《裸藝術》。台北：先覺出版。
- 吳溢嘉 (2001)。《情色的圖譜》。台北：野鶴出版社。
- 更敦群培，陳琴富譯 (2003)。《西藏慾經》。台北：大辣出版。
- 李霖燦 (2001)。《中國美術辭典》。台北：雄獅圖書。
- 李小江等 (1994)。《性別與中國》。北京：三聯書店。
- 李敖 (2001)。《中國性研究》。台北：李敖出版社。
- 李銀河 (2002)。《西方性學名著提要》。江西：江西人民出版社。
- 沈中琦 (2003)。《藝妓 日本浮世佳人》。上海：上海辭書出版社。
- 貝爾著，陳蒼多譯 (2003)。《女性美審美原則》。台北：藝術家出版。

周麗貨譯（2002）。《男性的終結》。南京：江蘇人民出版社。

林芳玫（1999）。《色情研究》。台北：女書文化。

臥龍村人（2003）。《素女經 房中術的鼻祖》。台北：林鬱文化。

阿布蘭森著，吳國卿譯（2000）。《美麗性世界》。台北：經典傳訊文化。

阿德勒著，施康強譯（2002）。《巴黎青樓》。北京：文化藝術出版。

青土社編，潘禧譯（2002）。《A片在美術館上演》。台北：耶魯國際。

青土社編，潘禧譯（2002）。《禁忌的春夢》。台北：耶魯國際。

青木日出夫（1997）。《性愛的世界》。東京：河出書房新社。

侯宜人譯（1995）。《女性裸體》。台北：遠流出版。

南西著，林寰譯（1995）。《男人的幻想世界》。台北：展承文化。

南西著，林寰譯（1995）。《男人的慾望城國》。台北：展承文化。

姚宏翔等（2003）。《西方藝術中的性。》桂林：廣西師範大學。

映捷編輯（1999）。《異情激艷 印度愛經》。台北：映捷國際。

映捷編輯（2000）。《浮世繪珍祕春畫 枕繪》。台北：映捷國際。

映捷編輯（2000）。《德川盛世枕繪風流大觀》。台北：映捷國際。

胡永芬（2003）。《台灣當代美術慾望禁忌》。台北：文建會。

胡佩誠（2003）。《性的解析》。北京：中國人口出版社。

宮竹正（2006）。《浮世狂歡浮世繪》。台中：好讀出版有限公司。

徐君楊海（2004）。《妓女史》台北：華成圖書。

徐尚定（2003）。《世界情色電影》。北京：九州出版社。

神農子（2000）。《神農性典》。宜蘭：許松勇出版。

馬基利斯著，潘勛譯（1993）。《性的歷史》。台北：時報文化。

馬道宗（2002）。《世界娼妓史》。北京：光明日報出版。

馬曉年（2003）。《性的學習》。北京：：中國人口出版社。

高羅佩著，李零譯（1991）。《中國古代房內考》。台北：桂冠。

高羅佩著，楊權譯（2005）。《秘戲圖考》。廣州：廣東人民出版社。

張仲瀾著，王振華譯（2004）。《陰陽之道》。台北：風雲時代。

張明玲譯（2001）。《一生的性計畫》。台北：生智文化事業。

張朝暉（2001）。《西方藝術與性文化》。上海：學林出版社。

梁濃剛（1989）。《快感與兩性差別》。台北：遠流出版。

許宜銘（2000）。《靈慾情色愛》。台北：生命潛能文化。

許薔薔等譯（2001）。《人魔檔案》。台北：時報文化。

陳時籠、許文繼（2005）。《正說明朝十六帝》。台北：聯經出版。

陳秉璋（2003）。《性美學教育》。台北：揚智文化。

曾陽晴（1994）。《色情書》。台北：皇冠文學。

筏蹉衍那，王振華譯（2004）。《印度愛經》。台北：風雲時代。

絲蒂爾著，師英譯（2004）。《內衣》。天津：百花文藝出版。

黃文叡（2000）。《現代藝術啓示錄》。台北：藝術家出版社

愛貝林等著，汪洋 譯（1998）。《春藥》台北：時報文化。

愛理士著，潘光旦譯（2002）。《性心理學》。台北：左岸文化。

愛德華著，楊德友譯（2004）。《情色藝術史》。陝西：陝西師範大學。

楊東雄譯（2004）。《幸福密碼》。喀什：喀什維吾爾文。

痴漢（2004）。《澀情片》。台北：牧村圖書。

瑪莉蓮（2001）。《乳房的歷史》。北京：貨齡出版社。

福珂斯著，孫小寧譯（2002）。《情愛的崇拜》。北京：中國盲文出版社。

福珂斯著，孫小寧譯（2002）。《情愛的覺醒》。北京：中國盲文出版社。

管曙光（2005）。《72個你所不知道的金瓶梅之謎》。台北：咖啡田文化館。

翟文明（2002）。《中國艷史》。北京：光明出版社。

蒙尼著，周煉紅譯（2003）。《人體的性缺陷》。桂林：廣西師範大學。

趙永芬譯（1994）。《感官藝術》。台北：萬象圖書。

劉其偉編著（2002）。《性崇拜與文學藝術》。台北：雄獅出版。

劉達臨（1998）。《中國歷代房內考 上卷》。北京：中醫古籍出版社。

劉達臨（1998）。《中國歷代房內考 中卷》。北京：中醫古籍出版社。

劉達臨（1998）。《中國歷代房內考 下卷》。北京：中醫古籍出版社。

劉達臨（1998）。《世界古代性文化》。上海：上海三聯書店。

劉達臨（2000）。《20世紀中國性文化》。上海：上海三聯書店。

劉達臨（2000）。《世界性文化圖考 一》。北京：中國友誼出版。

劉達臨（2000）。《世界性文化圖考 二》。北京：中國友誼出版。

劉達臨（2000）。《世界性文化圖考 三》。北京：中國友誼出版。

劉達臨（2000）。《世界性文化圖考 四》。北京：中國友誼出版。

- 劉達臨 (2001)。《性的歷史》。台北：台灣商務印書館。
- 劉達臨 (2003)。《中國古代性文化》。銀川：寧夏人民出版社。
- 劉達臨 (2003)。《中國性史圖鑑》。長春：時代文藝出版社。
- 劉達臨 (2003)。《中國情色文化史上》。北京：人民日報出版社。
- 劉達臨 (2003)。《中國情色文化史下》。北京：人民日報出版社。
- 劉達臨 (2004)。《性史圖鑑》。台北：八方出版。
- 劉達臨 (2004)。《浮世與春宮》。北京：中國友誼出版。
- 劉達臨 (2005)。《性愛進化史》。台北：柏室科技藝術。
- 劉達臨、魯龍光 (2004)。《中國同性戀研究》。北京：中國社會出版。
- 劉黎兒 (2002)。《東京情色手冊》。台北：新新聞文化。
- 德里安 (2003)。《西洋情色文學史》。台北：麥田出版。
- 潘曉梅 (2004)。《情愛簡史》。北京：中國社會科學。
- 蔡孟汝 (2002)。《情趣用品大觀》。台北：趨勢文化出版。
- 盧玲 (2004)。《圖說中國女性》。北京：團結出版社。
- 戴維 (2003)。《男根文化史》。北京：貨齡出版社。
- 薛華茲著，陳蒼多譯 (2003)。《女性性器官》。台北：新雨文化。
- 謝鴻均 (2003)。《台灣當代美術陰性酷語》。台北：文建會。
- 謝釋惟 (1999)。《古中國房中養生與春宮》。台北：發達文化事業。
- 薩德侯爵著，王之光譯 (2004)。《索多瑪 120 天》。台北：商周出版。
- 羅素著，文良文化譯 (2005)。《性愛與婚姻》。北京：中央編譯出版社。
- 羅賓貝克著，龐秀成譯 (2002)。《未來的性》。吉林：吉林人民出版社。
- Bertholet, F. (2001)。《Dreams of Spring- Erotic Art in China 春夢遺葉》。The Pepin Press。

論文

- 戴岳弦 (1996) 《明代春宮版畫之研究》台北：國立藝術學院。
- 林玉麟 (2002) 《晚明春宮版畫圖像與社會意識之探討》台中：東海大學。