

菱川師宣《枕邊絮語四十八手》

——浮世煙花的流轉

中央大學藝術學研究所 黃士誠

前言

江戶時期的日本社會，在階級上存有嚴密的封建制度，各階層的流動不易。江戶美術在此時卻呈現出許多精彩可期的面貌，其中的浮世繪成爲日本最具代表性的藝術種類，屬於升斗平民的通俗意趣，帶有某種魅力能夠進入西方藝壇，進而豎立西方世界所謂的「日本代表」；而其中的文化精髓同時也表現在浮世繪的作品上。本文試圖探討江戶時期的性別意識，以浮世繪的春畫版畫《枕邊絮語四十八手》爲主題，審視其中的權力關係。浮世繪的主題繁多，但最常見的仍爲歡場情景，因此，本文擬由從浮世繪開創者菱川師宣出發，探討《枕邊絮語四十八手》這系列的作品，也許能夠追溯師宣如何在浮世繪春畫這類題材，體現江戶的大眾文化。再者，以《枕邊絮語四十八手》作爲論述主軸，藉由與《若眾遊伽羅之緣》系列的對照，可以看出當時流行的男女情色風氣，以及男妓、若眾、稚兒在階層分類之外的邊緣地位，又是如何影響社會主流階層的性別中心。回到結合風俗畫與雕刻版畫的浮世繪，大多著重在風花雪月的尋歡場所主題，菱川師宣又表現出什麼樣的個人創新與藝術思維。

一、浮生風華的色戀

十七世紀末，以墨筆勾勒或直接在墨線印刷上附加色彩的浮世繪，稱爲「肉筆浮世繪」，之後出現套色版畫類型則稱爲「錦繪」，浮世繪是發達於江戶中後期的民間藝術，以幕府所在的江戶爲中心，初期的江戶時代仍保留桃山時代的審美觀。在德川家光（1604-1651）之時，佛教宗派的勢力已退出政權，另外產業的發達與人口集中，使得平民階級的地位提昇，而王朝文化的末流混合大眾的鮮活文化，在京都上層的「町眾」之間，發展出古典的纖細優雅與庶民的率直奔放共存的日本美學，「琳派」是京都的新意表現，是庶民文化與王朝美學的新典型，並開始往江戶移動。江戶作爲一新政權中心，去除傳統的包袱，正值京都風格進入江戶生活空間之際，而 1657 年的明曆大火¹，進而促使都市更新的計劃，意外

¹ 這場大火在短短兩天之內將江戶的三分之二化爲灰燼，燒掉 500 多家大名宅邸、700 多家旗本宅邸、不計其數的武士宅邸、300 多座寺廟、400 多個市鎮遭受火吻。江戶城的西之丸、天守閣、

地開啓庶民文化最真實直接的一面，也就是以市井小民的生活百態為主題的浮世繪版畫。市民階級展現經濟實力，然而在堅固的封建體制下，只能藉由參加祭典、慷慨大方的遊宴以及感官的耽溺縱情，藉由藝術以抒發身分地位處於社會底層的心理憂鬱。

江戶浮世繪版畫最重要的特徵在於題材都是歡樂場所的內容，「浮世」一詞源自佛教用語，出於《咸淳集》²的「坐看浮世夢」，表露現世之苦，「浮世」(ukiyo)等同「憂世」，意指「厭世」，在十五世紀之後，被解釋為「塵世」與「俗世」，在江戶市民生活的紙醉金迷與酒池肉林氛圍下，「浮世」則變為妓院、歌舞伎等享樂的風月場所。

因此，浮世繪對青樓的描繪是江戶時期的寫照，是日本藝術首次赤裸地追求享樂與官能主義。日本將春畫稱為「枕繪」，有其中國藝術的淵源，在701年，中國醫書裡偃息圖的記載，已出現在日本古文獻裡，這可能是日本枕繪的起源。³這類作品的人物、物件細節與空間配置，交織出氛圍流動的曖昧性，男女交相混合的表情與動作，呈現極具戲劇張力的誇張感，幾近變形的姿態加上情節的天馬行空，更帶有一種怪誕的詭譎，形塑日本枕繪的詼諧樂趣。這種敗德、猥褻、放浪形骸的場景，直接表露出日本拘謹表面下，無法壓抑的狂熱情愛與官能生活本性。日本枕繪的發展，大致可有以下幾個成因：⁴

- 1、在中國與日本，箱底版畫（即春畫）都是性教育的參考用書。
- 2、生命繁衍是人類共同的根性，因此生殖崇拜的宗教儀式從未間斷。
- 3、性器具有生殖功能，同時也帶有趨凶避邪除魔的目的。
- 4、春畫具有辟火、辟蟲的護符功用，放置書房衣櫃密層，以作為鎮宅之用。
- 5、最直接滿足於觀者的官能追求，以提供性幻想，透過春畫的移

本丸禦殿全部都被燒毀，死亡人數高達10萬人以上，延燒面積達2574公頃。但是這場大火之後也促成了都市更新計畫，計畫包括有防災措施，開闢防火巷、廣小路。因而江戶擺脫京都風格，以全新面貌塑造新興都市的各式風格。

<<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%98%8E%E6%9B%86%E5%A4%A7%E7%81%AB>>
(2009/2/25 瀏覽)。

² 鄭思肖(1241-1318)，字憶翁，號所南，又號三外野人。宋末元初畫家、詩人。祖籍連江（今福建福州）。南宋末年通過科舉，曾獻策抵抗元人南侵軍隊，未被採納。宋亡，隱居吳中（今江蘇蘇州）。40年間寫下了大量抒發愛國情操的詩文，有《咸淳集》一卷、《大義集》一卷、《中興集》一卷，共收詩250首，雜文4篇，前後自序5篇，共命名為《心史》。「浮世」正是一詞出自《咸淳集》，〈書懷寄孟耐翁正傳〉一詩：「弓冶學不就，悠悠信所之。坐看浮世夢，吟白少年髭。樹冷巢營鶻，出晴角解麋。觀茲歲又晚，而我獨何為！」。

<<http://www.hudong.com/wiki/%E9%83%91%E6%80%9D%E8%82%96>>
(2009/1/9 瀏覽)。

³ 映捷編輯小組編著，《日本浮世繪珍秘春畫》（台北縣汐止市：映捷國際公司，2000），頁1-2。

⁴ 映捷編輯小組編著，《日本浮世繪珍秘春畫》（台北縣汐止市：映捷國際公司，2000），頁3-8。

情融入，獲得滿足與舒緩。

在江戶時期，「江戶的性愛」應稱爲「江戶的色戀」，「色」與「戀」帶有「情交」的部分，如同「色」裡包含著「戀」，而「戀」同時也混合了「色」，風花雪月的歡場雖然看似以「色」作爲主要目的，但人們在這裡所追求的終究還是「愛戀」，或是接近戀愛的氛圍。此時也出現許多江戶時期性愛的著作，藤本箕山的《色道大鏡》（1688）雖以「色道」爲名，內容則是在討論青樓與妓女，即是色道指南集成；假名草子的《田夫物語》（1638-43）是討論同性戀的先驅，但僅在探討男性該以男性或女性爲對象，而非在探討「性」的本身。在當時，假名草子在此把好女色稱爲「田夫者」（鄉巴佬），而把好男色稱爲「華奢者」（風流的城市人），因此可由此看出，在江戶時期的「男色」也成爲城市風流的嗜好，王朝貴族將色戀的能手稱爲「好色者」，並以貴族紳士之禮相待。另外江戶時期也有出版大量的「色道指南書」，都在探討交合體位、男女生殖器的品評、性愛工具、男性交媾技巧與性戲的解說，這些都只是在談論「色」而已，而非「色戀」。

日本的性意識可說是以「好色」爲系譜，是色戀的文化，然而後來出現的大量色道指南書，焦點都著重在「色」，未觸及「戀」，這可能與當時的享保改革（1722）有關：

今坊間書冊多涉誨淫，風俗相關，當抄檢淨盡，勿使版行。（享保七年十一月）⁵

這條禁令針對的無非是「色」的部分，遭禁的圖像潛入表面之下，變得更加盛行，在享保改革⁶前的大部分作品都會記上作者名、年號、及出版者資料，對於作品沒有任何限制，非交合的圖像仍占有相當的比例，然而在改革之後，伴生的種種規定和限制造成社會反動，反而使得民間普遍流傳的交合圖像大爲增加。

二、菱川師宣的男色與女色

菱川師宣（1618-1694）同是浮世繪與木版春畫的開端。在他之前，已有許

⁵ 白倉敬彥，《江戶四十八手——浮世繪的色與戀》，紀智偉譯（臺北市：大辣出版，大塊文化發行，2006），頁12。

⁶ 1716-1745年間江戶幕府第八代將軍德川吉宗（1648-1754）在任期間的幕政改革，與寬政改革、天保改革並稱爲江戶時代的三大改革。十七世紀末以來，由於商品經濟的發展，城市生活費用增大，靠祿米爲生的武士日益貧困，幕府、大名諸侯也因支出增加而出現財政危機，便以獎勵武藝、禁止奢侈遊情、提倡約爲宗旨，以求增加幕府收入。

<<http://baike.baidu.com/view/709457.htm>>
（2009/2/6 瀏覽）。

多手繪圖稿的春畫，但菱川師宣在木版春畫上確實是創始者，他在春畫上的重要性，不僅創立春畫的版畫形式，更革新許多「色戀」形式與意趣，豐富春畫的「樣式」。在師宣之前的春畫手稿，都是以交合體位為主，以房事作為描繪的對象和目的。而師宣的春畫作品大多是成冊出版，以木版印刷為主，共計 60 件的作品當中，有 20 件春畫，他的春畫除了交合圖，也有大量的非交合圖，一冊通常收錄 25 件圖像，為了不使觀者厭膩，因此以非交合圖的比重，安排出細緻的變化，著重在男女交合方式的轉變，在交合前後的舉止必須掌握合宜，如「逢夜盃」【圖 1】所表現出的男女舉止；同時也反映出師宣對色戀主題的態度與思維，才能構築「色戀」。在菱川師宣之前，春畫的場景止於寢床之上，範圍沒有離開單薄的床榻，而師宣將舞台擴展到平日常生活的空間，色戀已被視同如日常空間的部分，作為日常生活的延伸。

同為菱川師宣所作的《若眾遊伽羅之緣》(1675) 是江戶春畫最早反映出男色的作品。根據弘法大師所說，日本的「眾道」，單指稱為「稚兒」陪侍在僧侶兩側的年輕少男，他們與僧侶主人之間有真實的戀慕之情，超越一切世俗傳統的束縛，因此在定義「若眾」一詞，並非是在年齡，而是在於誠摯情感的有無。⁷

男性間的關係即是在成年人與年輕人之間的不對等，在定義與壓迫上最為普遍的目的，即是男性菁英的控制，因此，在男性間有權力的差異就會形成性騷擾，有年齡的差異就會形成戀童癖。然而在江戶時期，在女性間的情愫幾乎缺席，反觀男性的角色，像是年輕的「若眾」或「稚兒」，在異性戀、同性戀或雙性戀之間的游移，可稱之為一種「泛性化」(pan-sexual) 的男性。⁸

然則，就《若眾遊伽羅之緣》【圖 2】的圖像來看，年輕少男似乎掌握更多權力，成為畫面情節裡主導的角色，若眾在性取向之間的曖昧性，使其受到男人、年長女人與年輕女人爭相示好的對象，因此，排除社會位階的高低，在床第尋歡之間的地位高下，分別是若眾、男人、年輕女人、年長女人。在這裡表明出另一個現象，即是年長女人追求歡愉的自然不矯作，反而淪為觀者譏笑與嘲弄的客體【圖 3】，⁹ 而若眾與年輕女人在求歡的過程與表情，都流露出冷漠淡然的神色，這種表神與舉止不相一致的落差【圖 4】、【圖 5】，正是春畫產生愉悅觀感之處，相較於幾年後所作的《枕邊絮語四十八手》，後者則富有更多男女情愛間的細緻情感。

現藏於千葉市美術館的《枕邊絮語四十八手》(1679 前後)，其尺寸大小不等，以交合體位四十八手為題，共繪有 48 張圖稿，可以說是師宣色戀觀與表現

⁷ 白倉敬彥，《江戸の春画：それはポルノだったのか》(東京都：洋泉社，2002)，頁 154。

⁸ Joshua S. Mostow, "The Gender of Wakashu and the Grammar of Desire," in *Gender and power in the Japanese visual field* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2003), p. 52.

⁹ 白倉敬彥、早川聞多編著，《春画：秘めたる笑いの世界》(東京都：洋泉社，2004)，頁 11。

風格的集成作品，然而這不只是集結各式交合體位的作品，師宣真正想傳達是「色戀四十八手」的意涵。

交合四十八手早已流傳有時，但至今對於其名稱來源仍未有明確的答案，目前也沒有四十八手在江戶時期就是指稱體位的證據，而《枕邊絮語四十八手》也不一定是談論體位的書，因此，四十八可能只是代表「多數」或「全部」的數字，例如三十六歌仙，只是一個迎合江戶喜好的數字，師宣的這部作品留下的完整本數量有限，他的春畫也常有散落或裝訂錯誤的情況，使得研究有一定程度的困難，造成直接將「四十八手」認定為體位的刻板印象。從菱川師宣《枕邊絮語四十八手》的序文來看，可以發現這部作品是師宣將在原業平¹⁰（825-880）的四十八手圖像化，再加以刻版出品。

人應該在盛年之時，討一個年輕的妻子，因為年輕時期的情感堅固。話雖如此，每個人的性格和相遇的時間都不一樣，很難有所定論。關於這門學問，雖然有很多種做法，但世界上卻很少有人知道，令我覺得十分遺憾。不料此時正好有人贈與我一書，急忙一看，原來是在原業平的秘事之錄，其項目繁多，一數之下竟有四十八手。我喜出望外之餘，便將這些內容刻畫出來，令其出版。如此一來，不僅滿足了原氏的平生夙願，也達成了我長久以來的願望，並且帶給其他人幸福快樂。¹¹

以下將列舉此系列十五件別具特色的作品，以探討其構圖與表明的意義，在江戶時期有什麼樣的開創性，以及師宣的個人風格何在：

1. 逢夜盃【圖 1】

戀者，非僅一途，可分為七。中以逢戀為相，乃一切歡愛之基。¹²

畫中的題詞說明戀愛共有七途，以「逢戀」開始，也就是「邂逅」。畫面裡的兩人呈現出交杯對酌的戀愛預感，瀰漫男女情愛的曖昧，男女處於畫面的中央，以簡潔方正的場景刻畫無法言說的情緒，是趣味橫生之處。

¹⁰ 在原業平（ありわらのなりひら）是平安時代初期的貴族，是三十六歌仙之一，為伊勢物語的主角，體貌閑麗，放縱不拘，善作和歌。

<<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%9C%A8%E5%8E%9F%E6%A5%AD%E5%B9%B3>>（2009/1/9 瀏覽）。

¹¹ 白倉敬彥，《江戶四十八手——浮世繪の色與戀》，紀智偉譯（臺北市：大辣出版，大塊文化發行，2006），頁 26。

¹² 同上註，頁 28。

2. 明別【圖6】

私下燕語，不覺東方既白。爭忍起身，卻顧依依，其人之常情也。

13

共度春宵的男女離開床第，女子離情難捨地將年輕男子拉近，渴求親吻。師宣的春畫有許多接吻場面，在交合圖的部分也是如此。在古山師重的《好色旅枕》（1695）也曾提及「口吸」（親吻）的技巧：「男人不能讓女人吸到自己的舌頭。必須先讓女人伸出舌頭，再將之含在自己嘴裡，小心以嘴唇吸舔，牙齒切勿刺痛對方」。¹⁴ 這幅畫描述「離床」的情景，在「逢戀」之後，兩人的分離開始萌生戀情，在早晨的別離，才引發共枕同眠的情愫，畫面的斜角框景上，在右上方零亂的棉被與歪倚的枕頭，似乎還散發著餘溫，捨不得戀人的告別。畫面中的題詞同時流露平安時期王朝的戀愛短歌，王朝的文藝復興可以說是江戶的一大特色，作為對武家儒教精神的抵抗意識，江戶的青樓文化藉由模仿王朝文化的過程，形塑自身的文化主體。¹⁵

3. 月擬【圖7】

專享一色，固為可喜；若至二色同享，偷桃魚水之歡，乃行樂之極也。¹⁶

畫中的男人以少男與女人做為性伴侶，同時貪享男色與女色。三個人的體位排列使春畫有更多發展的空間，少男扮演的是中性角色，同時受到其他男女的歡迎，互為交歡對象。江戶時期的女性依照生孕與否，分為遊女與地女，因此不生孕的遊女成為男性色戀的對象，幾乎忽略於地女成為色戀對象的可能，更甚，若眾也因為無法生孕，參與這種社會角色，¹⁷ 男女混雜的「男色圖」，清楚呈現少男如「若眾」或「稚兒」在江戶時期備受歡迎的地位。

4. 君膝枕【圖8】

於意中人膝上小憩，實悅適無已，如首非己身所有。¹⁸

¹³ 白倉敬彥，《江戶四十八手——浮世繪的色與戀》，紀智偉譯（臺北市：大辣出版，大塊文化發行，2006），頁33。

¹⁴ 同上註，頁33。

¹⁵ 同上註，頁35。

¹⁶ 同上註，頁44。

¹⁷ 白倉敬彥，《江戶の春画：それはボルノだったのか》（東京都：洋泉社，2002），頁155。

¹⁸ 同註13，頁54。

這幅作品裡的女人閉眼，男人流露安祥舒緩之姿，表情洋溢滿足之感，正是在魚水之歡後休息的一幕。「膝枕」在其他畫師的作品裡並不常見，也可能被當作是一種誘惑的手段，然而，在師宣的畫作中，「膝枕」表達出男人對女人撒嬌的意義。

5. 後だき（後抱）【圖 9】

遍試多方、履易其伴者，當知過猶不及，毋得意忘形。¹⁹

此構圖最容易看見性器接合之處，因此成為春畫最常表現的圖像，根據色道指南書而言，懷孕的婦女最適合「後抱」體位，皺眉的表情傳神地流露出孕婦的不安，在門後窺視的女僕，更賦予畫面的情感張力。但這種怪異的體位不過是變化技巧的追求，表現江戶時期的輕佻與和滑稽。

6. 顏隠【圖 10】

雲雨至此，猶欲直起腰身，然羞怯難當，只得半遮顏面。²⁰

乍看是「後抱」體位的變化，這樣的姿勢似乎是有些困難的，男人沒有打算站起來，女人也沒有打算坐下去。然而，畫面說明的是這對男女正結束「後坐位」的姿勢，女人正要起身，看見自己放浪形骸的一面，不由得害羞地將臉藏了起來。師宣捕捉女人結束準備站起身軀的那一瞬間，將女子的羞赧表露得如此生動無遺，實屬難得。

7. しつとのうらやみ（難以言說的嫉妒）【圖 11】

以膠漆示之，可使其般羨不已，亦為一趣。²¹

根據畫面題詞而言，這個動作主要在於誇耀，而非引誘，也不是在描述三角關係的情境，畫面中女子的羨慕之情溢於言表，只好將臉轉向另一側。這題材的春畫數量為多，在女人之間的關係也頗為複雜，混合著互相嫉妒與合作的矛盾情緒。

¹⁹ 白倉敬彥，《江戶四十八手——浮世繪の色與戀》，紀智偉譯（臺北市：大辣出版，大塊文化發行，2006），頁 64。

²⁰ 同上註，頁 75。

²¹ 同上註，頁 97。

8. 二夫一女【圖 12】

居於女人稀絕之處，或未遇可戀之女，此法乃為一用。²²

與「花月擬」的少男角色不同，這張構圖是一個女子在兩個男人中間，從題詞上可以看出這僅是一種克難的方法，雖然江戶的武家社會女子較少，但師宣這樣的表，更說明男人們內心的迫不及待。春畫描繪二女一男的作品不少，但二男一女的作品卻不常見，通常也是女性做為畫中的主題，而非男性。這裡有趣的是女子前方站立著年輕男子，後方的男子則略顯蒼老，因此圖像似乎說明年輕男性與女子的交合，比起年老男子，更符合社會期待。

9. 相こがれ（相互傾慕）【圖 13】

相慕多少年月，終成幽期密約。睹其宿願得償，膠漆歡好，誠寬懷快慰也哉。²³

這幅作品也必須配合題詞內容來看，是描繪一對互相愛戀的男女終於得以結合，因而感到無比的欣慰。在交合中的男女顯得相當年輕，而在一旁窺視的女子則較為年長，於是她看到年輕男女的戀情得以開花結果，油然而生題詞所言的感慨，這樣的情感在春畫盡情嬉戲的世界裡，是較為少見的。

10. 二女一男【圖 14】

若二女之薦枕，僅得擇其一，誠情之所難也，但恨無二身以迎。²⁴

二女一男的主題迎合男性的幻想，一般被認為是春畫中的老套題材，然而實際上的數量卻不如想像的多。師宣表現二女一男的圖像，大多都是由二個女人主導，並非是男人駕御二個女人。師宣也開始創造出四女一男或五女一男的圖像【圖 15】（此圖非出自《枕邊絮語四十八手》），人數一旦變多，男性似乎又失去主導權，成為女人們調戲玩弄的對象，然而如果這一切都是男人的幻想，實際上的人數多寡其實就一點也不重要了。

²² 白倉敬彥，《江戶四十八手——浮世繪的色與戀》，紀智偉譯（臺北市：大辣出版，大塊文化發行，2006），頁 111。

²³ 同上註，頁 123。

²⁴ 同上註，頁 131。

11. すのこがくれ（簀子隠）【圖 16】

不限簀子²⁵ 或外廊，實則避人耳目之技，當習之。²⁶

這個技巧稱為簀子隱，即是藏身在竹子或木條編織的蓆子下。某些較具身分地位的女性利用這種裝置與情郎偷偷交合，完全是在偷情時掩人耳目之用。畫面右上角散落的春畫，說明女子剛才翻閱過這些書籍。在師宣的畫作裡，男性性器穿破竹片隔板，不過是一種誇張的表現手法，如同巨大性的描繪一般，成為春畫的特徵，是供人賞笑的來源，因此春畫又稱之「笑畫」，這是相當特殊的作品，表現出江戶美術詼諧的趣味與創造力。

12. 後手付【圖 17】

此道之事，乃求應時當令，四季調和。此勢與夏季相合。²⁷

畫面中的女人將雙手撐在後面，是這幅作品的最大特徵，在日本，「色戀」雖然生理行為，卻時常與自然或節令相互結合，成為日常生活的重心，不管「後手付」是否適合夏天，重要的是「應時當令」所帶來的生活實感，因此，這類春畫在每個月份都有與其對應的體位。²⁸

13. 似せ男（假陽具）【圖 18】

年歲已長、孤寡之女適用，可為平日之一樂也。²⁹

此幅作品對假陽具的說明不甚充分，一般使用假陽具的多是老人，在畫面中的年輕男子使用假陽具，也許是因為不舉或在前戲階段，也有可能畫中女子的身分是女僕，已相當習慣假陽具。師宣在《床之置物》（1680）全書皆以使用假陽具的女僕為主，對假陽具已有充分了解，不舉使用的是應該是一種稱為「船形」的道具，因此，這幅作品可能是師宣的諧擬。假陽具可說是世界共通的物品，日本稱為「張形」，中國則稱為「狎具」或「假具」，通常是宦宮與後宮宮女發生性

²⁵ 簀子最早作通道作用，後來則變成了南庭遊宴、儀式中的觀禮席和廂房中御簾、幾帳的存放處。《奈良・平安時代の文書》，山本信吉等編（京都：吉川弘文館，1988）。

²⁶ 白倉敬彥，《江戶四十八手——浮世繪の色與戀》，紀智偉譯（臺北市：大辣出版，大塊文化發行，2006），頁 144。

²⁷ 同上註，頁 150。

²⁸ 白倉敬彥、田中優子、早川聞多、三橋修、佐伯順子，《浮世繪春画を読む》（東京都：中央公論新社，2003），頁 165。

²⁹ 白倉敬彥，《江戶四十八手——浮世繪の色與戀》，紀智偉譯（臺北市：大辣出版，大塊文化發行，2006），頁 164。

行爲之用，³⁰ 然而中國對於假陽具的圖像似乎並不如在日本般的普及，因此假陽具可能是一項典型的日本傳統文化。

14. 馬上懸【圖 19】

常例以木馬為床，然此處乃馭活馬，特需謹慎；如馬匹跳躍之時，切勿輕忽。³¹

此畫的創意就在於把原本的木馬改成活馬，這個題材雖然奇特，但並不常見，就審美品味而言，如果說裝飾的表現方式位於日本美術的上層，那荒唐無稽的諷刺手法就處於下層，而春畫所具備的笑話與性，正好符合平民層級的品味。

15. 火燧隱（暖桌）【圖 20】

火燧者，戀之媒也。無需言語，亦能從容赴歡。³²

畫面裡的一對年輕男女與另一位年長女性同坐在暖桌下，試圖迴避她的目光暗中享受歡愉，從女子伸出的雙腿來看，他們似乎已經交纏在一起。暖桌是冬天的必備品，也成為遮掩的工具，因此，師宣的《枕邊絮語四十八手》以「戀之媒介」作為總結，自是恰如其分。

三、結語

《若眾遊伽羅之緣》與《枕邊絮語四十八手》若不是表現若眾的色戀，就是表現女性的色戀，這些並非是社會真實的再現，而是社會意識型態或幻想的再現。女性出現的形象，不外乎是嫉妒的地女、可接受若眾的地女、與若眾競爭的遊女、渴望若眾的遊女。春畫本來就以男性觀者³³ 為主，他對於角色想像的投射已有了既定不容變更的位置，不會是被人進入的角色，而若眾的神情總是一臉疲冷生澀，他們的陰莖不管是勃起或癱軟，都不曾被描繪出來，在畫面裡便淪為戀人間的性玩具功用，所以我們無法在圖像上證明若眾的愉悅。³⁴ 菁英男性的

³⁰ 中野美代子，《肉麻図譜：中国春画論序説》（東京都：作品社，2001）。

³¹ 白倉敬彥，《江戶四十八手——浮世繪の色與戀》，紀智偉譯（臺北市：大辣出版，大塊文化發行，2006），頁 179。

³² 同上註，頁 196。

³³ 這裡筆者泛指所有生理男性，而不區別其性取向為何，另外由於資料的缺乏，因為無能判斷生理女性如何觀看江戶時期的春畫，故此推論女性觀者在此缺席的愉悅。

³⁴ Joshua S. Mostow, "The Gender of Wakashu and the Grammar of Desire," in *Gender and power in*

陰莖進入他者的身體，不管是男性或女性的，以陽具中心愉悅為主的文本基於全然的盲目，否定女同性戀愉悅的可能性。因此，陽具中心主義實踐兩件相互依存的事實，第一，降低成熟女性的地位，當若眾取代為她們的進入者，表現她們「可笑」的挫敗。第二，阻止女性與女性間的性滿足，因為這將造成陽具過剩。³⁵

如果將江戶時期的男性慾望，比照希臘社會，我們可以看出慾望在這兩個時期的雙重實踐，其實差異無多，本文進而討探慾望的本質。希臘人對男性或女性的兩種慾望，兩種不同或對立的衝動，都摻揉著情感與慾望，他們兩性間自由選擇，是一種兩性化的生活。自由選擇不是指慾望結構是雙重、具有矛盾心理的兩性結構，而是可能對男性或女性都產生相同的慾望，是源自於「美」的慾望。這種雙性的選擇與性取向之間的區別，或與兩種慾望形式之間的對立，是沒有關係的。³⁶ 因此，江戶男性的慾望自由流動，如同希臘時期一樣，被假設是一個極為普遍的現象，法律並未予以譴責，但在道德的強烈關注、社會價值與規訓懲戒下，江戶時期的春畫卻顯得如此特殊。在Michel Foucault的論述裡，我們認定男性間追求快感的實踐，是受制於結構特殊的慾望，追求依戀於任何美麗事物的崇高慾望，在兩個男性間出現，具有一種不同於愛戀女性的倫理形式，因此快感並未表現個體的相異性格，卻帶有一種特有風格。³⁷ 因此年齡與地位上的差異，成年男性掌握權力而產生的懸殊，便合理化男性間的愛慾。

最後，根據作品的畫作與題詞勾勒出的江戶世界，還是由武家的成年男性所主導，在社會裡位居特權階級，年輕男性與女性淪為成年男性的慾望對象，甚者，年輕男性的地位高於女性，江戶女性不僅在自身性愉悅上缺席，更在女性彼此間的情慾上缺席。從社會角度觀看《枕邊絮語四十八手》的結論，悲觀地導向少男與女性終究居於無能地位，無法產生動搖階級的力量。但從文化角色與藝術層面觀看此作品，我們可以確定師宣的價值。一般的春畫通常以事前的引誘作為開場，把真正的重點置於交合階段，以事後姿態作為主題的，反而相當少見。在《枕邊絮語四十八手》最大的特色，就是針對交合前後情境的風情描繪。以師宣的色戀觀來看，所謂的「戀」同時包含色事本身以及前後的心境與過程，從序文可以得知師宣的對色戀的觀感是單純質樸的，抱持著帶有喜悅與感慨的信仰，對生活在江戶時期的人們而言，色戀本身就是一種「喜悅」的存在，一種進入日常生活的存在。

the Japanese visual field (Honolulu: University of Hawaii Press, 2003), p. 67.

³⁵ 同上註，頁 68-69。

³⁶ Michel Foucault, *The history of sexuality*, translated from the French by Robert Hurley (New York: Vintage Books, c1985).

³⁷ 同上註。

參考書目

1. Mostow, Joshua, "The Gender of *Wakashu* and the Grammar of Desire," in *Gender and power in the Japanese visual field*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.
2. Foucault, Michel, *The history of sexuality*, translated from the French by Robert Hurley, New York: Vintage Books, c1985.
3. 伊藤赳,《遊女と若眾》,東京市:雄山閣,1927。
4. 中野美代子,《肉麻図譜:中国春画論序説》,東京都:作品社,2001。
5. 早川聞多,《浮世繪春畫と男色》,東京都:河出書房新社,1998。
6. 白倉敬彦,《江戸の春画:それはポルノだったのか》,東京都:洋泉社,2002。
7. 白倉敬彦、早川聞多編著,《春画:秘めたる笑いの世界》,東京都:洋泉社,2004。
8. 白倉敬彦、田中優子、早川聞多、三橋修、佐伯順子,《浮世繪春画を読む》,東京都:中央公論新社,2003。
9. 白倉敬彦,《江戸四十八手——浮世繪的色與戀》,紀智偉譯,臺北市:大辣出版,大塊文化發行,2006。
10. 映捷編輯小組編著,《日本浮世繪珍秘春畫》,台北縣:映捷國際公司,2000。