

暗通款曲： 明清豔情小說中的情欲與空間*

黃克武**

摘要

本文以《肉蒲團》、《癡婆子傳》與《浪史》為主要文本，探索明清時期豔情小說中情欲空間之區隔與逾越。這三個故事均發生在中下層的仕紳家庭的場景之中。在此情境下，人們一方面遵守禮教所規範的「男外女內」；另一方面又不斷地逾越此一界線。比較間接的逾越表現在以偷聽、偷窺來滿足己身視聽快感，比較直接的逾越則是「鑽穴踰牆」式的偷情。文本顯示：無論是已婚或未婚的男女都藉著各種的方式，尤其是依靠媒介人物的牽線與禮物與信物的交換，來逾越男女之防。從性別與空間逾越之中，我們得以釐清私密場域的範疇。在文本之中，情欲主體藉著此一私密空間的開創，將可能偷窺與偷聽的入侵者盡可能地排除在外，並將可以參與或旁觀者網羅在內。該私密空間的形成一方面依賴房門、牆壁、窗子、燈光控制、帷帳、床鋪、衣物等物質條件；另一方面則與男主人、妻妾、丫鬟、奴婢等所形成的仕紳家庭型態，有密不可分的關係。

關鍵詞：《肉蒲團》、《癡婆子傳》、《浪史》、情欲空間、物質文化

* 本研究為國科會補助專題研究計畫「禁忌與歡愉：明清豔情小說的文化史分析」(計畫編號 NSC：90-2411-H-001-035) 部分研究成果，承蒙研究助理李心怡、黃夙慧小姐多方協助，謹致謝忱。

** 中央研究院近代史研究所副研究員。

一、前言

盛行於明清時代的「豔情小說」或稱猥褻小說、淫蕩小說、風流小說、性愛文學。相較於才子佳人小說的言情傳統，明清豔情小說以寫慾為重點，其內容常藉各式場景的交錯與人物的巧為穿插，展現出琳瑯滿目的偷情過程。豔情小說的出現有複雜的社會經濟背景（如：商業發達、印刷業的普及、科舉考試激烈化、小說成為市民階層的新興娛樂，以及明中葉以後房中術的盛行等）¹、思想背景（特別是晚明情欲覺醒的思潮對宋明理學的反省）與文類演變的內在脈絡（小說體例發展成熟，各類小說大量增加）等。這些小說的作者多刻意隱匿真實身份，約略而言，多屬中下層仕紳，或所謂「士商相雜」者；各書完成時間與讀者群亦無法確實查證，只能大致地說這一系列作品是出版、流傳於明中葉以後至清代的數百年之間，其讀者以男性為主，²然亦包括「頗解字義」之女子，³甚至直到今天明清豔情小說還受到不少讀者的歡迎。這些作品包括了著名的《金瓶梅》、《肉蒲團》、《癡婆子傳》、《浪史》、《如意君傳》和《繡榻野史》等。⁴在這個異質的情欲世界中，作者透過狂野而赤裸的文字，描寫個體間親密關係，大膽地觸及異性與同性間的調情與性愛，因而透露出眾多關於身體與情欲等私密性極高的面向。

從心理與社會層面來看，豔情小說的創作、出版與閱讀，涉及人類社會中

-
- 1 有關晚明經濟、小說出版與小說成為一種新興娛樂等現象可以參見胡衍南，「食、色交歡的文本——《金瓶梅》飲食文化與性愛文化研究」，國立清華大學博士論文（2001），頁1-26。明成化以後，朝野競談房術，甚至有人藉著進獻房術與春方而驟貴，促成社會淫褻之風，並影響文學創作；見茅盾，中國文學內的性欲描寫，收入張國星編，《中國古代小說中的性描寫》（天津：百花文藝出版社，1993），頁27-28。亦見孫琴安，《中國性文學史》（臺北：桂冠圖書公司，1995），頁257-260。
 - 2 有關閱讀豔情小說的史料數量不多，明嘉靖8年進士黃訓撰有「讀《如意君傳》」一文，是少數難得的例子。該文收入氏著《讀書一得》，見薛亮，《明清稀見小說匯考》（北京：社會科學文獻出版社，1999），頁9-10。
 - 3 在清代所流傳的《勸毀淫書說》談到：「世不乏聰明子弟，閨閣莊女，而偶睹邪書，不覺送入禽門，真可慨也！」見王曉傳輯錄，《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（北京：作家出版社，1958），頁237。
 - 4 有關豔情小說的書目可見斯欣，涉及性描寫的古代通俗小說書目，張國星編，《中國古代小說中的性描寫》，頁387-400。

性的私密與揭露，因而是一個跨時空的普遍現象。⁵ 明清豔情小說中露骨的性描寫無疑地揭露出作者的性經驗與性幻想，此一私密世界藉著出版機制與消費需求，成為一種「公開」展示的商品，滿足人們以偷窺來激發情欲的想望，也摻雜著反抗權威、挑逗禮教的快感。⁶ 揭露、抗拒與性的私密性三者交織而成為人們持續出版、閱讀豔情小說的原動力，也成為「欲掩彌彰」的典型事例。

正由於上述反抗、挑逗的特質，此類小說的流行在當時被視為對社會秩序的嚴重威脅，主政者尤其擔心這些「淫書」的傳播會鼓動社會上「淫風」的滋長，所謂「淫書陷溺人心，大傷風化，顯與聖法相違，以致每年添出無數奸情命案，毒流天下」。⁷ 因此中央與地方官府多次將之列入禁燬之書，對之查禁更是不遺餘力。同時，衛道之士也大力抨擊。然儘管官方的禁絕，加上士人與宗教界的苦心勸說，亦遏止不住蘊藏於民間的「反動」力量（在近代中國的歷史經驗之中，或許只有五十年代的中國大陸曾掃蕩成功）。禮教的維護與情欲的舒展，是隱藏在查禁與反抗對峙過程中的兩股力量。這樣的交鋒所爭論的是人性最原始也最受道德所桎梏的部份，所翻攪出的也是屬於當時文化中隱蔽而難以窺知的隱私部份。而最弔詭的是禮法禁忌與靈肉歡愉，一方面相互對峙，另一方面亦相生相成。這似乎印證了傅柯（Michel Foucault）所說的「這種既針鋒相對又互相加強的角逐從未停止過——那些無休止的互相刺激不但沒有建立起不可逾越的界線，反而形成了權力與享樂永恆的螺旋點線」。⁸

遺憾的是明清豔情小說所展現的情欲世界與情色意識，長期以來卻沒有受到學界足夠的關注。其主要的因素如下：一、相關文本因屬禁燬書刊，不易完整蒐集，因此多數的研究都集中於《金瓶梅》，而較忽略其他的豔情小說；二、研究材料具有道德上的爭議性，使研究者卻步；三、有些學者認為此類文學作品文字俚俗、內容粗鄙，本身在藝術成就上的價值與影響均有限，不值得

5 西方的情色文學也有長遠的傳統，請參見Patrick J. Kearney, *A History of Erotic Literature* (London: Macmillan, 1982).

6 清代江南書賈嵇留「每刻小說及春宮圖像——以為賣古書不如賣時文，印時文不如印小說春宮，以售多而利速也。其家財由此頗厚。」王曉傳輯錄，《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，頁239。

7 同註6，頁237。

8 Michel Foucault, *The History of Sexuality* (New York: Vintage Books, 1980), vol. 1, p. 45.

探討；⁹ 四、缺乏一個比較全面關照的研究視角。

這些因素在近年已逐漸消失。首先，相關資料已受到整理出版，例如：在文本方面有陳慶浩主編的《思無邪匯寶》，以及雙笛出版社所推出的《中國歷代禁毀小說集粹》，為這一領域提供了堅實的文本基礎。《思無邪匯寶》尤其是校刊仔細、印刷精美，是出版界難得的精品。誠如該書編者所說：「這套書將過去被禁毀最慘烈、流散在世界各地的明清豔情小說，鉅細靡遺，盡數收集，經過校刊整理，匯為一編，這是研究明清豔情小說的堅實基礎。」他進而期待該叢書出版之後，能有高水準研究成果的出現。¹⁰ 再者，道德、藝術與方法上的疑慮，也因近年來性別、文化研究的蓬勃發展而得以澄清。從近年來學界對於身體、情欲之研究的展開，可以顯示情欲世界不但是主觀的個人感受或少數人之間的私密活動，也可以成為嚴肅的學術研究之課題。

文化研究的廣闊視角提供我們進入豔情小說情欲世界的利器。從傅柯的觀點來說，豔情小說是一種「性話語」。相對於禮教（包括宗教）文本以「倫理」、「禁錮」與「果報」為主題，和醫學文本以「養生」、「固精」與「子嗣」為核心，豔情小說所生產的「知識」型塑了人們對於性活動的另一種認識。此一話語以肉體享樂為宗旨，試圖逃避禮教文本的勸誡與醫學文本的警告，但另一方面卻又規避不了果報邏輯與養生制欲之籠罩。這三類的話語如何交互鬥爭又彼此呼應，建構出西方「科學」話語傳入之前國人的情色意識，是一個仍待深入探索的議題。

本文是筆者有關明清豔情小說之文化史分析系列研究的一部分。以《肉蒲團》、《癡婆子傳》與《浪史》為主要文本，作者企圖描寫豔情小說中情欲空間之區隔與逾越，並分析其意涵。這三部豔情小說都出現於晚明（大約十七世紀），而流傳於明清以後。在文本的選擇上，一方面有作者的任意性，同時也具有史料上的代表性。《肉蒲團》是豔情小說中的一部名著，大多數學者認為此書為李漁（1611-1680）的作品。¹¹ 本書描述主角未央生的浪漫史，與他

9 如吳存存指出：「總的來看，這類作品大多以性刺激為宗旨，相對來說缺少內容的深度和藝術性，於世態人情亦多所忽略，因此並未在社會上造成影響。」吳存存，《明清社會性愛風氣》（北京：人民文學出版社，2000），頁205。

10 陳慶浩，《思無邪匯寶》總序，陳慶浩、王秋桂編，《思無邪匯寶》（臺北：臺灣大英百科公司，1995），頁8。

11 在這方面還有爭議，如張春樹與駱雪倫認為並無足夠的證據可以證明李漁是該書的作者。

發生關係的女子包括玉香、豔芳、香雲、瑞玉、瑞珠、花晨等人。此書流傳甚廣，並有外文譯本，其內容幾乎涵括豔情小說中的重要特質：偷窺、大陽具崇拜、「餓虎」與「花癡」化的女性書寫、鬧酒狂歡、多人參與的性愛活動、性遊戲、嫉妒、報復、因果報應等無一不具。¹²就此而言，《肉蒲團》具有男性作者訴諸男性讀者的特質，而其核心理念是以戲謔的方式抒發情欲，並對禁錮人心的「假道學」進行辛辣的嘲諷，另一方面在結尾部分則以功過格式的果報觀念，來警惕、懲罰違反倫理的縱欲行為。¹³

在《浪史》一書中，以男性為中心的書寫與閱讀取向更為明顯。此書或謂為萬曆（1573-1620）時作品，題為「風月軒又玄子」著，描寫錢塘秀才梅素先（人稱浪子）的性冒險故事，書中有各種各樣的亂倫關係與情色活動，尤以與書僮陸姝（16歲，「俊俏如美婦人」）王監生之妻李文妃、寡婦潘素秋、友人之妻安哥與其丫鬟櫻桃、文如之間的戀情等部分著墨最多。本書「剝去曲意懺悔和因果報應的外衣，公開標榜情欲至上」，¹⁴是相較於其他豔情文本的特殊之處。書中主角為了情欲，一切綱常禮教全然棄之不顧，同時在經歷各種放蕩的性冒險之後，浪子不但科舉得意，賜進士出身，而且妻妾成群，「終日賦詩飲酒，快活過日，人都稱他為地仙。」¹⁵此一結局可謂不少男性畢生企求夢想之極致。

與《肉蒲團》和《浪史》的男性情色冒險相比，《癡婆子傳》從女性對性探索的自白，以及因而產生的情欲困境出發（在視野上與《醉春風》中顧大姊和《玉閨紅》中的李閨貞的角色有些類似），故有論者將此書稱之為「淫婦懺悔錄」。¹⁶誠如傅柯所說：性「始終是自白的獨佔內容」，「涉及肉體享樂的自

Chun-shu Chang and Shelley Hsueh-lun Chang, *Crisis and Transformation in Seventeenth-Century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yu's World* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992), p. 237.

12 Patrick Hanan, "Forward," in Li Yu, *The Carnal Prayer Mat*, trans. Patrick Hanan (London: Arrow Books, 1990), p. x.

13 本文所採用的《肉蒲團》一書為陳慶浩、王秋桂主編，《思無邪匯寶》第15冊。清·情隱先生編次，《肉蒲團》（臺北：臺灣大英百科公司，1994）。

14 薛亮，《明清稀見小說匯考》，頁60。

15 風月軒又玄子，《浪史》（臺北：臺灣大英百科公司，1995），《思無邪匯寶》第4冊，頁257-258。以下引文均出自此一版本。

16 康正果，《重審風月鑑：性與中國古典文學》（臺北：麥田出版社，1996），頁95-104。

白從來沒有停止發展」。¹⁷ 我們無法確知本書作者的性別，書中僅署「情癡子校批、芙蓉主人輯」，然書中內容顯然包括了女子的親身經驗，與上述兩書的偏向男性書寫，或訴諸男性快感之特質有所不同。本書創作、出版年代在《肉蒲團》之前，「當早於萬曆四十年，而晚於《金瓶梅詞話》成書之後」。¹⁸ 作者以倒述筆法，描寫上官阿娜由情竇初開起始的情欲探索歷程。其中共經歷的十多個男子，包括表弟、家奴、伯、叔、妹婿、戲子、和尚、家塾先生，甚至與其嫂輪番侍翁。最後因各種背德淫行而被視為「敗節女」，遣歸母家。¹⁹ 美國華裔學者康正果正確地指出：「小說最終要向讀者強調，所有的醜行全起於淫婦的『一念之偏』，不管後來的通姦關係是由於她主動勾引，還是由於男人迫使她就範，罪過全在於她早已喪失了控制情欲的道德力量」。²⁰ 就此而言，此一道德裁判所反映的仍是男性宰制的傳統視角，與女性主體認知之間有不小的落差。²¹

在本文中，筆者所關懷的主題是：如果我們將空間不只視為一個單純的場景，而是「社會關係的產物」，²² 亦即是在特定時空中，人們透過社會互動所建構出來，而與當時的價值觀念、社會規範（即各種論述）緊密關連的一個場域，那麼豔情小說中的情欲活動是建構在何種的空間意識之中？²³ 這樣的探索與近年來學界所研究的「私領域」（private sphere）也有密切的關係。「情欲空間」無疑地是私領域的核心。這樣一來筆者企圖探討的是明清豔情小說如何描寫以情欲生活為核心的私領域？此一私領域的邊界為何？當時的人們又如

17 Michel Foucault, *The History of Sexuality*, p. 19. 康正果指出中國古代的性文學之中較少自傳性質的作品，西方人似乎比中國人更傾向於坦白自己的隱私，這很可能與西方基督教中告贖傳統有關。康正果，《重審風月鑑：性與中國古典文學》，頁 96。

18 薛亮，《明清稀見小說匯考》，頁 47。《肉蒲團》第 14 回之中曾提到《癡婆子傳》。

19 《癡婆子傳》一書曾傳到日本，影響到十七世紀著名作家井原西鶴（1641-1693）撰寫《好色一代女》。吳存存，《明清社會性愛風氣》（北京：人民文學出版社，2000），頁 109。

20 康正果，《重審風月鑑：性與中國古典文學》，頁 104。

21 本文所用《癡婆子傳》的文本如下：芙蓉夫人輯、情癡子批校，《癡婆子傳》（臺北：雙笛公司出版部，1994）。

22 劉苑如、李豐楙，導論，《空間、地域與文化》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002），上冊，頁 1。

23 近年來臺大城鄉所有多篇結合空間與性別研究的博碩士論文，見黃麗玲、夏鑄九，文化、再現與地方感：接合空間研究與文化研究的初步思考，陳光興編，《文化研究在台灣》（臺北：巨流圖書公司，2000），頁 54-61。

何逾越此一邊界，而追求「愉悅」？對於這些問題的回答，無疑地將可以增加我們對明清歷史文化之中「私」與「情」的認識。

本文首先將描寫男性空間與女性空間之差異。此一空間性的差異造成性別隔絕，進而激發情欲主體之間的相互窺視與偷聽，並設計以透過媒介人物攜帶禮物、信物，突破空間阻隔，連絡身處異地的男男女女。在情欲主體順利取得聯繫之後，家戶空間（房內與房外）成為進行情欲活動的主要場域。作者將進一步探索此一私密空間是如何形成，並描寫其中的參與者。最後再綜合討論上述的問題。在此感到不足的是，本研究所依賴的三個文本較著重於異性之間的性愛活動，因此對妓院空間與同性情欲空間著墨較少。對於前一主題，學界已有不少的研究成果；²⁴ 至於後一主題將來擬以《宜春香質》、《弁而釵》、《龍陽逸史》、《品花寶鑑》等有關龍陽、小官的故事另作探討。²⁵

二、嚴男女之防？性別隔絕與空間逾越

中國傳統的空間觀念有強烈的倫理意涵，簡單地說就是《禮記》與 曲禮 所規範的「男外女內」。內外不但指家戶與外在世界的區別，也意指居室之中的內室、外室之分（漢唐以下多以「中門」來分），以及祭典儀式中男女禮位上的區別。論者以為此一嚴內外的倫理觀念早在三代已經形成。²⁶

明清時代居室之中內外的界限十分嚴謹，如《紅樓夢》之中，「三門」（或稱「儀門」）是男女與上下之分的重要界限。²⁷ 明清豔情小說也可以印證這一觀念，同時顯出「男外女內」的倫理原則在實踐過程中的複雜景象。《肉蒲

24 如陶慕寧，《金瓶梅中的青樓與妓女》（北京：文化藝術出版社，1993）；王鴻泰，〈青樓名妓與情藝生活：明清間的妓女與文人〉，收入熊秉真等編，《禮教與情慾：前近代中國文化中的後／現代性》（臺北：中央研究院近代史研究所，1999），頁 73-123。

25 有關豔情小說中的同性關係已有一些研究，可參閱 Giovanni Vitiello, "Exemplary Sodomites: Pornography, Homo-eroticism, and Sexual Culture in Late Imperial China," Ph. D dissertation, U. C. Berkeley, 1994. 吳存存，《明清社會性愛風氣》，頁 135-154。又政治大學中文所的蕭涵珍正以晚明的男色小說撰寫碩士論文。

26 杜正勝，〈內外與八方：中國傳統居室空間的倫理觀和宇宙觀〉，黃應貴編，《空間、力與社會》（臺北：中央研究院民族學研究所，1995），頁 228、264。

27 關華山，《「紅樓夢」中的建築研究》（臺中：境與象出版社，1984），頁 185-6。

團》、《癡婆子傳》與《浪史》的故事都發生在一個較為單純的空間場景之中。簡單地說，其中反映的空間意識環繞著中下層仕紳家庭的家戶空間（包括房舍與庭園），家戶之內依禮制規定區別內外；家戶之外的場域更有明顯的性別差異：男性遊走之空間較無限制，女性則被期望「不出閨門」。

以男性空間來說，除了家庭之外，「有山水可以遊玩，有朋友可以聚談」（肉，頁281）。《浪史》中的梅素先一方面遊走於家戶空間之中，另一方面清明時節可到郊外遊賞覽勝（頁51），中秋時節則可赴錢塘觀潮（頁102）。李文妃的丈夫王監生則可「在朋友家飲酒，直至二更方回」，甚至有時遠赴京城宦遊。《肉蒲團》之中，未央生則是活動於家戶空間、寺廟、妓院、文社（作文會友），並至外地遊學。再者，香雲的丈夫軒軒子「在外處館，每一月回來宿一兩次，其餘日子都在館中宿歇」。（頁328）在《癡婆子傳》的部分，男性活動空間則增加了「卿塾」（學校）。（頁69）

女性空間主要即是所謂閒雜人等不准進入的「閨門」、「深閨」，亦即封閉的內室。然禮教對女性的禁錮，因為階層、年齡、職業角色的不同，而有程度上的區別，最為嚴厲的是仕紳之家的未婚女子，而下層婦人（如三姑六婆）與老年婦人則較不受限制。如《肉蒲團》中，玉香在父親鐵扉道人的管教之下就是生活在「閻訓甚嚴」（頁21）的環境之中：「他家的閨門，極是嚴緊，又不走去燒香，又不出來看會，長了一十六歲，不曾出頭露面，至於三姑六婆飛不進門，越發不消說了」（頁168）。書中另一角色豔芳，為「村學究之女」，也感嘆地說：「我們前世不修，做了女子，一世就出不得閨門」（頁281）。此外，女子纏足顯然是限制女子空間移動的一個因素。²⁸ 在此情況之下，男女相會、進而結為夫妻主要是依靠媒婆的牽線。以未央生娶妻為例：「日日有幾個媒妁尋他說親，小戶人家，任憑他上門去相，從頭看到腳底；若是大戶人家，要顧體面的，或是約在寺院之中，或是訂在荒郊之外，兩下相逢，以有心作為無意，一般相得分明」。（頁166-167）

在女性方面，以媒婆談論玉香「不燒香、不看會」的至嚴閨訓，亦透露出

28 在這方面請參閱高彥頤的研究，她指出：「纏足的具體意義不在禁錮束縛而在導引教化——其所構築的內在收斂型的人格及生活空間，與上文所述閨房之內向性互相呼應，形成一個『婦女內人』的性別理想。」見「空間」與「家」：論明末清初婦女的生活空間，《近代中國婦女史研究》3（1995），頁29。

儘管在當時，婚前與婚後女子仍有家庭之外的遊走空間，例如：參訪寺廟、走訪鄰人、在特殊節慶時同家人出遊等。²⁹簡言之，家戶、寺廟與郊外三處，是豔情小說中女性活動的主要空間，也因而成為男女邂逅的重要地點。

此一空間場景顯然呼應了上述「男主外，女主內」與「男女有別」的觀念，而此一概念的根本設計是藉空間隔絕，貫徹性別隔絕之目的，以建立男女防線，減少性誘惑，並維繫社會秩序。然而，此種嚴密的防範僅是一揭櫫的道德理想，在現實狀況下並不全然如此。高彥頤在其有關明末清初女子生活空間的研究中指出：江南地區上層女子（才女）因為商業化、教育導致女性生活空間擴大，有些人能突破家居範圍，寫作、旅遊、教書、郊遊，甚至活躍於公共社群，如詩社之中，也可以在家「臥遊」。另外，部份妓院之從業女性，亦能突破內外與出身之桎梏，而活躍於紳商階層的男性領域。高彥頤因而宣稱明清時代的婦女仍有很大的遊走空間，不但不是受害者，且具有與禮教規範討價還價的能力。³⁰

豔情小說之中的女子大部分並不屬於上述的才女，也多非娼妓，因此看不到她們擁有高彥頤所描寫的「自由」。然而有意義的是這些婦女也具有與當時性別制度「討價還價」的能力，有很多走「後門」、鑽禮教漏洞的機會。在豔情小說所設計諸多偷情情節中，多是由男子主動出擊，千方百計進入深閨（所謂「鑽穴踰牆」），女子則處於被動，或是被密謀設計，或是半推半就。然而也有女子積極爭取她們所中意的男子，在有限家戶空間與禮教規範的制約之內，創造出自主遊走的領域。在《癡婆子傳》中，阿娜在婚前主動勾結表弟慧敏，共同作身體的探索；在婚後則「微挑」老奴之子俊，「約之昏暮」，於家中曲廊交歡，她積極地「卸中褲而迎俊」（頁75）；又看到伯父之奴盈郎「白而美」，所以命女婢傳話，「挽之入幃」，也在花園中「去下衣，立狎之」與盈郎相淫（頁77-78）；甚至主動引誘兒子的家庭教師谷德音。《肉蒲團》中的玉香怨恨

29 明清時期婦女外出治遊的情景在小說之中有不少的記載。如吳敬梓的《儒林外史》（臺北：文源書局，1976）談到婦女乘船出遊，「穿著極鮮豔的衣服，在船裏坐著吃酒」（頁426）；李綠園的《歧路燈》（臺北：新文豐出版公司，1983）則提到婦女到廟口的戲台看戲，「柳眉杏眼，櫻口桃腮，手中拿著一條汗巾兒，包著瓜子，口中吐瓜子皮兒，眼裡看戲」（頁491-492）。

30 Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China* (Stanford: Stanford University Press, 1994).

其夫婿未央生遠遊不歸，認為「他既走得邪路，我也開得後門。就與別個男人相處，也不為過。只可惜閨門嚴緊，沒有男子見面。」(頁 374) 後來見到賣身的長工權老實，主動勾引，而如願地邀約他夜間私會。《浪史》中的李文妃在家中往外「獵豔」，「在門首側屋裡掛了朱簾，請著張婆子，與幾個丫鬟，看那南來北往的遊人。正見浪子走過，生得真好標緻，裝束又清豔，心裡卻有幾分愛他。」(頁 54-56) 這些女子主動追求情欲自主的情節雖然有可能是男性作者所創造的所謂「花癡」與「餓虎」化的書寫，然亦在某種程度反映女性擁有逾越限制、追求自主空間與身體愉悅的可能。

在家戶空間之外女子亦常赴寺廟進香，以祈福、求子或治病。這一類的宗教活動提供婦女(至少暫時)在空間上脫離家庭的可能。在《肉蒲團》第五回，未央生為了要尋覓絕色佳人，出重資在求子嗣的張仙廟作寓。³¹ 他選擇這一間廟的原因是由於其他的寺廟中燒香的婦人多為中老年，而拜張仙廟者「進來求嗣，都是少年女子，不過有一二個老成的陪來」，因而較易得償所願。每當婦人前來，未央生就躲在張仙背後聽道士為她們通誠：

凡婦人入廟燒香，定有個香火道士立在旁邊替他通誠，少不得是，到之時就問他姓甚麼，名字叫甚麼，年紀多少，係那一位信士之妻，住在何坊，何里。那婦人就不說，也定有個家人使婢替他答應。(頁 216)

未央生就趁此機會與女子照面，有些女子見他「姿容絕世」，「或把眉梢致意，或將眼角傳情，都戀戀的不忍回去。也有故意掉下汗巾的，也有有心留下扇子的。」(頁 215)

《癡婆子傳》中阿娜因為婆婆生病而欲入廟卜問，與她有私密關係的家奴盈郎表示城西的即空寺非常靈驗，阿娜次日即帶著蒼頭、家奴，「凝妝而往」，前去詢問吉凶。在盈郎的牽線之下阿娜與寺僧海，以及海的師父在禪床上激情交歡，並將自己的陰戶比喻為「小法門」，要和尚進入掛單。(頁 92)

31 張仙送子大約是從宋代以後開始的。明代郎瑛(1487-1566)在《七修類稿》(上海：上海書店出版社，2001)中說：「近世無子者多祀張仙以望嗣，然不知其故也。蜀主孟昶美豐儀，喜獵，善彈弓。乾德三年蜀亡，掖庭花蕊夫人隨輦入宋宮。夫人心嘗憶昶，悒悒不敢言，因自畫昶像以祀，復佯言於眾人曰：『拜此神者多有子。』一日宋祖見而問之，夫人亦托前言；詰其姓，遂假張仙。蜀人歷言其成仙後之神處，故宮中多因奉以求子者，遂蔓延民間。」頁 279-280。

總之，豔情小說中的情節幾乎都環繞著兩性之間的空間隔絕與逾越。在隔絕與逾越的拉扯之中顯示了嚴男女之防的漏洞，也展露出私密世界的形形色色。換言之，在所謂男性中心、「男主外，女主內」的明清社會之中，雖有道德規範之禁制，女子從未喪失逆向操弄的「權力」。

三、情欲的空間延伸：偷窺與偷聽

禮教秩序所要求的性別隔絕限制了男女的交往。然而，這種嚴密的防範反而孕育並增強了人們情欲的能量。豔情小說中的男女往往被描寫為「完全受情欲驅使的人物。他們常處於一觸即發的狀態，好像一有機會就千方百計去鑽禮教的空子」，³² 突破男女防線。豔情小說中對於偷窺與偷聽的描寫很可以反映人們如何以聽覺與視覺來突破空間限制，參與、滲透他人的私領域而達到另類接觸。

偷窺與偷聽似乎是人性的一部份，它的吸引力在於觸犯禁忌和窺人隱私所交織而成的快感，因此無論男女都對此深感興趣。然而男女的偷窺之念雖同，偷窺的對象似乎還有很細膩的差異，這就是一些學者所探討的「男性凝視」與「女性凝視」的區別。

從文本來看，男性對於窺視女子身體與情欲活動有非常濃厚的興趣。《肉蒲團》中的未央生一出場就被描繪成生有一對色眼，是偷看女子的專家：

那書生的儀表，生得神如秋水，態若春雲，獨有那雙眼睛，更覺生得異樣。這種眼睛，就是世上人所說的色眼。有色眼之人，大約不喜正觀，偏思邪視。別處用不著，惟有偷看女子，極是專門。他又不消近身，隨你隔幾十丈遠，只消把眼光一瞬，便知好醜。（頁 148-149）

上文也曾談到未央生在張仙廟偷看女子進香，「相一相面貌」，而且他有一套看婦人的理論：

但凡看婦人的方法，與看字畫一般，不用逐筆推求，只消遠遠掛了看他氣魄。氣魄好的自然是名筆，若還氣魄淹滯，又不生動，就像印板印的一般，

32 康正果，《重審風月鑑：性與中國古典文學》，頁227。

那樣字畫，隨你筆墨精工，不過是畫匠之畫書手之字而已，有何貴重？婦人家的姿色，要等男子近身細看方纔露出好處來的，那婦人的姿色就有限了。
(頁 217-218)

未央生甚至還準備了一個冊子，將偷窺的結果登記入冊，並品評高下。根據冊中所記，未央生的觀察項目除了體態肥瘦、動作丰采、妝束濃淡之外，吸引他目光之處特別是「朱唇」、「眉黛」與「那雙眼睛」。(頁 220-223)此外，賽崑崙在打量豔芳時則注意到指頭、手臂、小腳、肌膚與雙峰：「十個指頭就像藕簪一般，尖也尖到極處，嫩也嫩到極處；一雙小腳，還沒有三寸一擊起手來的時節一雙手臂全然現在外邊，連胸前的兩個肉峰，也都隱隱約約，露些影子出來。真是雪一般白，鏡一般光，粉一般細膩。」(頁 231)

浪子在郊外巧遇李文妃外出掃墓，依照禮教規約，非禮勿視，但他卻忍不住地偷瞧：

浪子迴避不及，站在階側，卻又偷眼瞧著內中一個穿白的婦人，近二十多年紀，眼橫秋水，眉插春山，說不盡萬種風流，話不盡千般窈窕。正如瑤臺織女，便似月殿嫦娥。浪子一見，魄散魂飛，癡呆了半晌。(頁 50)

由此可見女子面貌、穿著都是男子觀看的焦點。

然而男子的窺視欲望當然不僅止於此，他們的目光貪婪而渴望地期待觀看覆蓋在衣服之下的女性身體。上文中，賽崑崙看到豔芳的手臂時，眼睛即盯著隱隱約約的「兩個肉峰」。在《癡婆子傳》中，阿娜對家庭教師谷德音產生好感，並知道對方亦不斷伺機注意自己，於是主動寬衣，展示「酥胸」以饗觀者：

予徒居西樓，谷課子居東樓，而窗遙相望也。予曉妝，每為谷所望見。夏月或出酥胸或解裏衣，多為谷所屬目，而谷又時當窗而坐，課予子。予刺紋窗下，谷遙望不移目。(頁 99)

另外，《肉蒲團》中的權老實偷看玉香沐浴，其觀看的焦點亦是女體的重要性徵「兩個肉峰，一張牝戶」：

一日，玉香在房裡洗浴，他從門外走過，無心中咳嗽一聲。玉香知道是他，要引他看看肌膚，好動淫興。故意說道：我在這邊洗澡，外面是那一個？不要進來。權老實知道這話是此處無銀之意。就不敢拂他的盛情，把紙窗濕破一塊，靠在面上張他。玉香看見窗外有人，知道是了，起先是背脊朝外，胸膛朝裡的。此時就掉轉身來，把兩個肉峰，一張牝戶，正正的對著窗子，好等他細看。還怕要緊的去處浸在水裡看不分明。又把身子睡倒，兩腳扒開，現出個正面，使他一覽無疑。（頁 376）

未央生則在牆上打了個洞，觀看婦人小解，這時恰巧馬桶蓋落在地上，那婦人伸手去取，「屈倒纖腰，把兩片美臀高高聳起，連那半截陰門，也與未央生打個照面」（頁 330），重點部位恰巧一覽無遺。

男性偷窺的焦點不僅止於女性的性徵，得以在暗處目睹性愛活動的進行則更為刺激火辣。《肉蒲團》中作賊的賈崑崙常在暗處偷窺夫妻交歡：「見他與丈夫幹起事來，口裡哼哼嘎嘎，陰中唧唧咋咋」，因而頗為動興。他更向未央生歸納婦人叫床的三種類型，而第三種最讓偷聽者受不了：

婦人口裡有三種浪法，口氣相同，聲音各別。這些光景，惟有我們聽得清楚，那幹事的男子反不知道。未央生問：那三種？賈崑崙道：初幹的時節，還不曾快活，心上不要浪，外面假浪起來，好等丈夫動興。這種聲氣，原聽得出。大約口裡叫喊身子不動，叫出來的字眼是清清楚楚，不混亂的。幹到快活的時節，心上也浪口裡也浪，連一身的五官四肢都浪起來。這種聲氣，也聽得出，叫出來的字眼是糊糊塗塗，上氣不接下氣的。到那快活盡頭處，精神倦了、手腳軟了，要浪浪不出。這種聲氣，在喉嚨裡面，不在口舌之間，就有些聽不出了。倒是這聽不出的所在，使聽的人當不起。（頁 208）

賈崑崙偷聽到「只見喉嚨裡面，噫噫呀呀，似說話非說話，似嘆氣非嘆氣」之聲後，「不覺淫興大動，渾身酸養，又不曾打手銃，那精竟自己流出來」。（頁 209）偷窺與偷聽之刺激可見一斑。

除了親自偷聽與偷窺之外，看春宮圖與讀「淫書」其實也是另一種的偷窺。在這方面有時是男子獨自欣賞，有時則是丈夫主動展示由夫妻同觀，以提高性緻。（附圖一：合觀春意）例如《肉蒲團》之中，未央生以春宮冊子來開

導玉香：

就扯一把太師交椅自己坐了，扯他坐在懷中，揭開春宮冊子，一幅一幅，指與他看。第一幅乃縱蝶尋芳之勢。第二幅乃教蜂釀蜜之勢。第三幅乃迷鳥歸林之勢。第四幅乃餓馬奔槽之勢。第五幅乃雙龍鬥倦之勢。玉香看到此處，不覺淫興大發，矜持不來。（頁 179-180）

在《浪史》之中，浪子與文妃也有類似合觀春意的情節：

只見書桌上有一冊春意，兩個指指點點，看到濃處，便眉來眼去，春興勃發。文妃把住浪子，將粉臉偎在浪子臉上道：親親，這的可不像我兩人也。把那右邊的小小腳兒，躡在浪子身上，便要雲雨。當下浪子脫了褲兒，又與文妃脫了，道：吾兩個就在椅上耍一回罷。（頁 113-115）

另外，《肉蒲團》中的寡婦花晨則向未央生說明夫妻如何以「看春意，讀淫書」來助興，兩者又有區別，看春意必在「未曾動手之前」：

我家裡 春宮有幾十幅，淫書有幾百種 看春意要在未曾動手之先，兩個穿了衣服，相對如賓，看一幅講究一幅的妙處，就是偶然興動，也還不要做事，陽物等他自舉，淫水等他自流，只是不要去理他。直等看到數十幅之後，萬萬禁止不得，方纔幹起事來，這等一個看法，方纔得那春宮之力。（頁 433-434）

讀淫書則是在「已經動手之後」：

讀淫書，要在已經動手之後，未曾竣事之前，讀來方有用處。將幹的時節，先把淫書擺在面前，兩個幹了一會然後揭開，或是他念我聽，或是我念他聽，念到高興之處，又幹起來，幹到興闌之處，又念起來，這等一個讀法，方纔得那淫書之力。（頁 434）

由上所述，偷窺與偷聽對男女均有吸引力，但男子這方面的需求似乎要超過女子。豔情小說中的男子偷窺情節顯示：對男性而言，視覺刺激是激發情欲的一個重要媒介。男性目光的焦點不但包含女子的外貌，更包括女體中長久被遮掩的禁忌部位與男女交歡場面。此一書寫一方面固然有生理的基礎，但另一

方面，在書寫／閱讀之中亦建構出男性的一項重要特質：藉由對窺視女體的高度興趣，進而強化對女體的好奇心，並進一步渲染偷窺所帶來的極度快感。

與男性凝視相較，女性的目光是以往較少被關注的部份。其中，有關女子偷窺、偷聽與自我陳述等文本的缺乏亦是重要因素之一。在本文所處理的三個文本之中，有不少有關女子偷聽、偷窺的情節，但是這些情節之中摻有不少男性對女性情欲的想像。因此文本所顯示的內容有一部份或許可以反映女子凝視，但有一部份則明顯是男子想像的「花癡」與「餓虎」化的女性形象。當然，這一區別並不是那麼清楚。相較於其他文本，《癡婆子傳》以女性自述為故事主軸，較為貼近於女子的觀看角度，而《肉蒲團》與《浪史》則以男子角度為主，為訴諸男性讀者的女性形象。

《浪史》中文妃與素秋對浪子的窺視可以反映這種「花癡與餓虎化」的書寫，首先是文妃偷窺浪子入廁，看到陽具之後，「不覺陰戶興脹，騷水直流」：

次日早飯畢，婆子也到，又掛起朱簾，兩個坐定，只見浪子又走過去，今日比了昨日更不相同，又換了一套新鮮衣服，風過處，異香馥馥。那婦人越發動火了。又自想道：我便愛他，知他知我也不知呢？那婦人因為這浪子，卻不再把簾子來收，從此連見了五日，也不在話下。那簾子對門恰有一東廁。一日、浪子便於廁中，斜著身子，把指尖挑著塵柄解手，那婦人乖巧，已自瞧見這塵柄，紅白無毛，長而且大。不覺陰戶興脹，騷水直流。把一條褲兒都溼透了，便似水浸的一般，兩眼矇矓，香腮紅豔，不能禁止。（頁56）

素秋見到浪子時也是偷看了兩眼，便想到他的話兒，因而「騷水淋漓不能禁止」：

婆子接著坐定，過了兩杯茶兒，只聽得門外有人叫門，素秋耳快，對著婆子道：是誰叫婆婆哩。婆子開門一看時，卻是浪子。疾忙進來，對著素秋低低語道：娘子，這個便是梅相公。婆子托了一杯茶，自出門前來了。素秋便在壁縫裡偷看這秀才，只見丰神雅逸，顧盼生情，真個是世上無對、絕代無雙。素秋不住的道：好書生，好秀才，果然話不虛傳。他說話兒好處也是真

的了。這樣標致人兒，話兒一定妙的。把這身兒付與他罷。他兩日正是心火難按，見了這個得意人兒，便不覺陰戶脹滿，吸吸的動，騷水淋漓不能禁止。（頁141-142）

《肉蒲團》之中則有一段描寫玉香偷窺權老實與如意「幹事」，而「看出來的淫水，比弄出來的淫水更多」：

（玉香）伺候父親睡了，獨自一個潛出閨房，走去聽他幹事。權老實的陽物是非同小可的，如意雖有二十多歲，只因主人志誠，不曾偷摸過他，所以還是個處子，指頭伸不進的東西那裡塞得棒槌進去。那些叫喊之聲，啼哭之狀，自然驚天動地。連竊聽之人都要替他疼痛起來了。權老實這一夜見他承受不起，只得草草完事。玉香立了一會，聽不出好處來，只進房睡了。到第二三夜，又去補聽。也還只見其苦，不見其樂。直聽到三夜之後，也是權老實的本事該當出現。以前幾夜，都是吹滅了燈然後睡的。獨有這一晚，竟像曉得有人竊看，要去賣傢私的一般，燈也不吹，帳子也不放。未曾動手之際，先把一根八寸多長，一手把握不來的陽物，教如意捏在手中，摩弄了好久一會，方纔插入陰戶。此時的陰戶已被陽物揷大了，不像以前緊澀。權老實就放出本領來，同他幹事，抽送的度數竟與書上一般，不到數千之後不肯住手。如意從奇苦之後忽逢奇樂，那些癡狂之態，呼喚之聲，又不覺驚天動地。以前替他疼痛之人，如今又替他快活起來了。看出來的淫水，比弄出來的淫水更多。不但褲子不乾，連一雙凌波小襪都濕透了半截。（頁375-6）

另一個例子是花晨要丈夫偷丫鬢，自己躲在旁邊偷聽，以此作為一種調情的方式：

花晨道 我生平極喜歡聽人辦事。當初男子在的時節，故意教他去偷摸丫鬢，又要他弄得極響，幹得極急。等丫鬢極快活不過，叫喚起來。我聽到興濃之際，然後咳嗽一聲，他就如飛爬上床來，把陽物塞進去，狠春亂搗，不許他按兵法，只是一味野戰。（頁435）

上面的幾個例子都刻意地將女子從偷窺到興起的過程簡化成立即的刺激與反應。這些例子雖不無可能，但似乎移植男性偷窺的經驗（偷看入廁與異性性

器官等)直接投射到女子身上。這樣的書寫顯然是為了增加男性閱讀快感，因而將女子描寫為情欲滿漲、一觸即發的形象。

《癡婆子傳》之中對於女子窺視的書寫則與上述的筆法有所不同。以下筆者將阿娜對男性的觀看整理為下表：

觀看對象	文 本	頁碼
慧敏	時有表弟，名慧敏者，來投予父母，就師于父母。因留彼就之外宿，予視慧敏，年紀少艾，丰姿瀟灑，足以奪人心目，予甚慕之。	64
俊	家之老奴，有子名俊，俊色麗，且善歌，年亦十七八。	76
盈郎	奢有奴名盈郎者，年廿一、二，白而美，如秦宮馮子都後身，方以後庭為事，故髮雖捻而未帽，予目屬之。 盈郎體白如雪。	76、77
費婿	予以姨常見之，見其魁梧，矯岸真一丈夫，而鼻大如瓶。	94
香蟾	窈窕而媚，最為豪家所顧。予細視之，衫袖輕盈而眉目如畫，絕與美婦人無異，且清謳若絲，管將繞梁，而遏雲豔羨之。香蟾卸女服，服男服，真美少年，此眾女願得而夫者也。燈下凝妝而坐，命女奴扇戶抱香蟾。曰：「玉人也，王子晉耶？其潘安仁耶？」而予燈下視之，其貌瑩而媚，足令人溺愛而不釋手。	96、97
谷德音	年三十頗精健而不肥。予徒居西樓，谷課子居東樓，而窗遙相望也。予曉妝，每為谷所望見。夏月或出酥胸或解裏衣，多為谷所屬目，而谷又時當窗而坐，課予子。予刺紋窗下，谷遙望不移目。	99

以上的例子可以顯示阿娜的的目光多在男子的外貌、身材，如「丰姿瀟灑」、「色麗」、「體白如雪」、「魁梧」、「其貌瑩而媚，足令人溺愛而不釋手」、「精健而不肥」。極有趣的阿娜並不對窺視男子性徵那麼感興趣，也不曾千方百計來窺視男子入廁與男女交歡。只有一次她不小心看到她的嫂嫂沙氏與公公樂

翁偷情：

予偶以細事入問沙，詰女奴。曰：在房也。予見床瑟瑟聲，且鉤帷搖曳。笑曰：姆夢耶，夢遠人歸耶？揭帳視之，而翁方裸而上，沙亦裸於下。急笑欲走（頁 86-87）

對於此一無意撞見的姦情，她所感覺到的似乎意外的成分要超過興奮。

從上述男女凝視的描述，反映出在性別隔絕之下，偷窺與偷聽成為突破禮教（空間與男女）之防的兩種方法。男女似乎都對窺視異性、探人隱私感到興趣，但男性的目光，似乎具有更多的主動性與侵略性，他們企圖深入觀看女性身體中被遮掩的部位與房第之事；而女性的觀看則多半僅止於外貌與身材。這兩類的書寫一方面顯示男女生理的差異，但是此一生理差異又與強勢性男性書寫所建構的男性角色與男性對女性的認知交織在一起。換言之，男性在性方面的重要特質之一，即是展現對女體窺視的高度興趣，以及由此目的所帶來的強烈快感；同時他們想像女性也具有同樣的視覺需求和一觸即發的情欲反應。³³

偷窺與偷聽所透露的另一層意涵是私領域的問題。明清文化脈絡之下私領域範圍為何，仍有待探索。最廣義地說，私領域代表非國家部門，家族、鄉黨等活動均在此範疇之內。然而，在此之內顯然還有一個具有更高度私密性的生活範疇，亦即身體與情欲世界，此一範疇可謂私領域之核心。隨著文明化的過程，身體與情欲活動逐漸地被界定為不可公開展示的私密範疇。以沐浴來說，漢代時中國仍有「山居谷浴，男女錯雜」、「男女同川而浴」，然而這樣的身體裸露與性別混雜逐漸受到批評，以為有違禮教。³⁴ 在明清時期，身體與情欲活動的私密性已在長時期禮教的規範下較穩固地建立。此一私密範疇或可以由偷窺的對象加以了解：豔情小說的文本顯示男女身體，尤其是與性別特徵相關的身體部位是最私密性的，更衣、入廁、沐浴的私密性都與此一身體觀念有關

33 目前臺灣社會新聞中的男性偷窺、針孔攝影機、偷窺錄影帶等情事，與此種情色意識或許不無關連。有關當代臺灣男子偷窺可參見何春蕤，《豪爽女人》（臺北：皇冠出版社，1994），頁12-13。

34 劉增貴，中國古代的沐浴禮俗，《大陸雜誌》98：4（1999），頁9-30。文明化的概念採自Norbert Elias, *The History of Manners* (New York: Pantheon Books, 1978)，作者強調環繞著人類性關係所產生的羞恥感是隨著文明的過程增加，並有大幅度的改變，見頁169。

係；再者，男女情欲生活所涉及的動作、聲音也是不可示人的。因此偷窺與偷聽一方面顯示人們對他人私領域的入侵，另一方面也清楚顯示了被入侵者之私密世界。然而在明清時期此一私密性的情欲世界又不只包括參與身體與情欲活動的主角，有時還涉及其他的人。換言之，明清時代仕紳階層的私密感與現代社會環繞著兩人世界的主流想法有所不同。

四、媒介人物與物品傳遞

在禮教隔絕之下的男女，透過相互窺視之後，往往藉眉目傳情的方式表達情愫，作進一步試探。甚或直截了當地跨越界線，逕自求歡。如上述《肉蒲團》中權老實窺看玉香洗澡的情節，他自忖時機已成熟，便「把房門一推，直闖進去」：

權老實看了這些光景，一來慾火甚炎，不能止遏，二來知道這婦人，淫也淫到極處，熬也熬到苦處，只怕不能赴席，反要怪人，肯去領情，決不拒客的了。就把房門一推，直闖進去，跪在玉香面前，說一句：奴婢該死。就爬起身來，把他摟住。玉香故意吃驚道：你為何沒原沒故，這般膽大起來？權老實道：小人賣身之意，原是要進來親近小姐。起先還要在沒人處，訴出衷情，待小姐許了，纔敢放肆。不想今日看見千金之體，生得嬌嫩不過，熬不住了，只得進來冒瀆小姐，求小姐救命。（頁 377）

「直闖進去」顯然反映了權老實身為莽漢的行事風格，然而其他的情況之下，男女私密交往仍需要媒介人物來穿針引線。這些角色包括貼身丫鬟、書僮、家奴、鄰居、朋友與上述的三姑六婆，³⁵或者依賴專業的仲介者「牽頭」或「馬泊六」。³⁶

35 有關三姑六婆對婚姻與色情的媒介，可參閱衣若蘭，《三姑六婆：明代婦女與社會的探索》（臺北：稻香出版社，2002）。

36 「馬泊六」的角色在本文所處理的三個文本之中並未談到，但其他的小說（如《水滸傳》《醒世恆言》《醉春風》等）則有不少的資料。如《醉春風》中張三娘子家中書房小廝阿龍為她找了一個馬泊六，作情欲仲介：「阿龍湊他的趣。尋了個馬修癢，慣會做馬泊六，引誘良家子弟，與那小戶人家的不學好婦人，他便於中取利。阿龍領了他進來，見過三娘子，他道：三娘子的標致風流，蘇城再沒第二個了。各處稱揚。倒也帶了十多個浪蕩子，或打從大門裡，

男性想要接近他所愛慕的女子，最常依賴的的協助者就是可以深入閨中的年長婦人。在《浪史》的部分，浪子想要勾引李文妃，請篋頭的女侍詔張婆來協助：

浪子道：昨日見了李文妃這冤家，魂靈兒當隨了去，特請婆婆計議，怎能夠與他弄一會兒，相謝絕不輕少。婆子聽了，眉頭一皺，計上心來，笑嘻嘻的道：相公真個要他麼？浪子道：真的。婆子附耳低語道：只是這般這般，便得著手。（頁 54）

想要勾引寡婦素秋，則要花費幾錠銀子、兩疋絢緞請「鄰媪」錢婆幫忙，並允諾如果事成將給予一百兩謝金。錢婆的計策是勸素秋養小豬，讓她觀看動物交配而生春興，再藉機勸她放棄守寡，並慫恿她「暗裡來，暗裡去」，與浪子交往，圖個快活。（頁 142）

在《肉蒲團》中，未央生要結交豔芳，則央請友人賽崑崙陪他去豔芳開的店中買絲、搭訕。在買賣時，豔芳遞出絲來，「未央生接絲的時節，就趁手把婦人捏了一把，婦人只當不知，也把指甲在未央生手上兜了一下。」（頁 275）回家之後，賽崑崙協助未央生打探消息，了解豔芳的家庭成員與屋宇構造，甚至還為未央生規劃偷情路線，「祇消背了你爬到他屋上，先去幾片瓦，搖去一根椽，做個從天而下。」（頁 277）

如女子欲通於男子，她所依靠的媒介人物則是貼身丫鬟、家奴與鄰居等。《浪史》中的李文妃想與浪子私通，她得依靠張婆、心腹使女春嬌，以及後門的鄰居趙大娘，以居中接應：

走到房裡去，文妃卻喚走使的都出去，只留一個心腹使女春嬌與那婆子，三人立著，文妃道：吾有心腹事對你兩個說，你若成得，自有重賞。兩個道：你說出來，卻是甚的？文妃道：這個梅相公，吾也看上了他，他也看上了我。這封柬帖是一封私書。婆子對著春嬌道：這事有何難處，但要重重賞賜，我兩個保你成就。文妃道：乾娘，只依著你便了。婆子道：他既有這封書，娘子可寫一封回書，約他一個日期。只是一件，沒有門路進來，是怎

或打從衙內板壁裡，與三娘子任意作樂。」江左誰菴述，《醉春風》（臺北：雙笛公司出版部，1996），頁111-2。

麼好？春嬌道：不妨，後門趙大娘只有女兒兩口，便是藏得的。近晚留到房裡，與娘娘相會，卻不是好？況這趙大娘，平日又是娘娘看顧的，把這一段情由與他說了，再把四五兩銀子與他，保著無辭。（頁 60）

至於《癡婆子傳》中的阿娜則是由婢女緋桃傳話給盈郎（頁 76）；又由小童玲萃為她向家庭教師谷德音「致殷勤」。（頁 99）

媒介人物不僅要為主子傳達訊息，而且往往也代為傳遞禮物和信物。上文曾談到浪子與文妃之間的書信來往。李文妃的這一封信是寫在金鳳箋之上，上面寫著「一見芳容，不能定情，繼續佳翰，驚喜相半，其約在後日十三夜，與君把臂談心，莫教辜負好光陰也。」（頁 62）同時為了取信於浪子「僅奉香囊以示信」。《肉蒲團》之中的香雲則是以花箋寫了兩句詩句，封好之後請丫鬢送給未央生。（頁 208）這些信件與詩箋多半都是為了傳達邀約的訊息。

男女雙方在接獲訊息之後，如允諾赴約，也需傳達信物，以示達成默契。浪子與素秋之間即依賴錢婆交換戒子與金簪：

素秋便拿一個戒子，付與婆子道：叫他今晚來。婆子拿來交與浪子。浪子道：吾卻沒甚回意，僅有金簪一枝，權表寸意，多拜覆娘子，只今晚便來也。（頁 143）

另一種更具挑逗性的信物是放在「香盒」之中的「香茶餅兒」，根據文本所述這似乎是一種女性用的催情丸，放入陰道內，會產生香味，以及熱癢的感覺。浪子與文妃曾用過此物。（頁 110）³⁷這樣的物品自然是一種具有高度性

37 使用香茶餅兒的情形如下：「只見枕邊有一個小香盒，揭開一看，卻是香餅茶兒。浪子拿起一丸，納於戶中，停了半晌。文妃自覺裡邊有些熱癢，浪子卻把塵柄送進去。抽了一會，那婦人香氣便從口出，道：卻又要死也。只見不住的手忙腳亂，便似按摩的一般，幹得良久，戶內熱氣烹蒸，陰精亂流，浪子攪得多時，方纔洩了。」《浪史》，頁 111。另外《繡榻野史》之中也提到一個很類似的女性催情丸：「入於婦人陰戶內，能令陰戶緊燥，兩片脹熱，裡面只作酸養，快樂不可勝言，陰精連洩不止。婦人陰戶上，把甘草水一洗，便平復如舊。」《繡榻野史》（臺北：臺灣大英百科公司，1995），《思無邪匯寶》第 2 冊，頁 148。這一類的藥丸在中國醫書之中記載不多，但在日本史的文獻、著作之中卻保留不少，如在薺露庵主人所著《江戶秘藥》（大阪：葉文館出版株式會社，1999）之中談到十七世紀時（特別流行於元祿時代）日本有一種從朝鮮傳入的春藥「女悅丸」，其用法也是男子在交合之前放入女陰，女子體內會癢漲，流出愛液。其中一種的配方如下：人參、附子、龍骨、烏賊之甲、細辛、山椒、明礬、麝香、丁子、石榴皮、牛膝、肉桂。見該書頁 117-122。作者感謝張哲嘉教授提供此一訊息。又

暗示的禮物，如由女子送給男子顯然表示敬請惠顧之意。例如浪子的妹妹俊卿想要勾結哥哥的書僮陸妹，請貼身丫鬟紅葉牽線，紅葉表示：「只要小姐一個印信兒，他方纔敢進來。」(頁99)第二天一早：

俊卿梳洗畢，拿一個香盒兒，對著紅葉道，你可用心著去對陸妹道，小姐送幾丸香茶於你，叫你有空便進來。紅葉拿了香盒，去不多時，回復道：香盒已送去了。他道感謝小姐美意。(頁101)

另一個類似的具挑逗性的「印信」是貼身衣物。浪子與友人之妻安哥先是透過「一枝荷花」與詩詞探探浪子情意，結果得知「他也有意吾，吾也有意他」。安哥便以一條自己穿的「粉紅褲兒」做為印信，邀約見面，並要浪子以「隨身褲兒作答」：

安哥道：不要說了，你再去走一遭，今晚叫他便來。春鶯道：沒有甚的印信，他怎肯便來？夫人道：也說得是。便去脫下一條粉紅褲兒與春鶯，道：你去送與他，也要他隨身的褲兒回答。春鶯依著安哥言語，走到書廳裡來，對著浪子道：這個褲兒是夫人隨身的，特地送與相公，叫相公也要隨身褲兒作答，相公今夜便來。浪子見著褲兒，便十分興動，接來緊緊把在懷裡道：心肝，好肉香也呵，好恩愛也呵。將褲兒著實親的一回，脫下自己一條白紗褲兒付與春鶯，將紅褲兒即便穿了。春鶯笑道：你兩個雖不曾著手，已先著意了。(頁234)

在男女幽會之後，雙方也往往互贈禮物，作為紀念。這一類的禮物多半也是貼身飾物與用品（如香囊、扇子等）、衣物、自畫像，或頭髮等與身體和情欲活動密切相關的東西。³⁸ 這些物品在某種程度上都意味著許諾與定情，同時，亦具有作為身體與情欲交歡象徵的另一層意義，可供日後睹物思人，回想

《金瓶梅詞話》(東京：大安株式會社，1963)中也提到「香茶餅兒」，但似乎是一種點心，而非春藥。「原來婦人夏月常不穿褲兒，只單吊著兩條裙子，遇見西門慶在那裡，便掀開裙子就幹。口中常噙著香茶餅兒，于是二人解佩露駿妃之玉，有幾點漢署之香。雙鳥飛肩，雲雨一席。」頁173。

38 如素秋請錢婆送浪子一幅「自家描寫的真容」；浪子贈與櫻桃、文如金扇一柄，「二姬各剪青絲一縷答贈」，《浪史》，頁177、226。

歡樂情景。如浪子與文妃在初次雲雨之後，「文妃把一雙紅繡鞋，便是隨常穿的，送與浪子，浪子接來袖了。文妃又把那日騷水淋漓的桃紅褲兒，送與浪子。浪子即便穿了，浪子卻把頭上玉簪一枝，送與文妃，含淚而別」(頁71)。女子俊卿與哥哥(即浪子)的書僮陸妹在初次交歡之後，俊卿將擦拭兩人性器官的分泌物的汗巾，當成臨別贈物，作為一夜風月之見證：「當時即把汗巾揩了兩物，這條汗巾也都染紅了，俊卿就送與陸妹道：吾這個身兒已付你了，你切不可輕忽。若是相公不在家裡，吾來喚你，你便進來，不許推托。」(頁120-121)

媒介人物以及透過他們所傳遞的訊息、禮物、信物等，將分處不同空間的男女聯繫在一起。定情之後，情欲主體得以共創私密空間，作為交歡的場所。

五、私密空間與情欲分享

豔情小說中情欲活動的主要場所多半是在房內進行，傳統中國將有關性技巧的書稱為房中術自有其道理。然而房中作為一個私密空間是由許多條件所構成。首先，是人的因素。在家庭之中，小孩子因為可以較不受限制地出入房內外，成為一個會妨礙夫妻隱私的角色。在笑話書與春宮畫之中，有好些例子都描繪男女行周公之禮時受到孩童的騷擾。³⁹(附圖二：孩童鬧場)《肉蒲團》中的花晨，「家裡有個十歲的兒子」，無法讓未央生與香雲、瑞玉等到家中嬉戲，她認為「怕孩子看見不好意思」。而香雲等三姊妹「都是沒有兒子的，只要關了二門，就不見人影了」(頁440)，這樣的家居環境自然比較不受打擾。

其次會在房中走動的人是家中奴僕與丫鬟。《浪史》中的文妃趁丈夫出門，要邀請浪子前來作第一次的相聚。當天她吩咐家中奴僕「男人不許擅入中堂，女人亦需不離內寢」。同時又吩咐除了貼身丫鬟春嬌留在房內伺候，其他丫鬟都去「廂房裡睡著」。至於浪子，先到鄰居趙大娘家中等候，等春嬌鋪好

39 有關笑話書中孩童打擾父母性生活的笑話如《笑林廣記》(臺北：金楓出版社，1987)中「噴兒」一則：「夫妻將舉事，因礙兩子在旁，未知睡熟否。乃各喚一聲以試之，兩子聞而不應，知其欲為此事也。及雲雨大作，其母樂極，頻呼叫死。一子忽大笑，母慚而撻之。又一子曰：打得好，娘死了不哭，倒反笑起來。」(頁171)亦參見黃克武、李心怡，明清笑話中的身體與情慾：以《笑林廣記》為中心之分析，《漢學研究》19：2(2001.12)，頁362-363。

衾帳，焚一錠龍涎香餅，文妃也打扮妥當之後，才將浪子從趙大娘家中領進房內。春嬌接著「閉了中門，又閉了房門，自去睡了」。至此文妃與浪子的情欲空間佈置完成。（頁 67-8）這一空間是依賴門、牆的隔絕，並阻礙其他家庭成員的進入，因而帶來隱密感。

然而此一隱蔽性並不完整。上文曾談到《癡婆子傳》中樂翁與沙氏的扒灰行徑，無意間被阿娜所撞見。《肉蒲團》中權老實偷窺玉香洗澡是「把紙窗濕破一塊，靠在面上張看」。未央生與玉香在討論夫妻日間行房之事，也顯示家中私密性不足。玉香說她不曾見過父母在日間做事，未央生回答：

這樁事只是兒子看見不得，女兒聽見不得。除了兒女，其餘的丫鬟使婢，那一個不看見，那一個不聽見。娘子不信，請問你母親房裡的丫鬟，說他兩日裡幹不幹事。（頁 177）

由此可見夫妻間的私密行為雖然儘量不讓孩子發現，卻往往瞞不了家中丫鬟、使婢之耳目。

除了空間與人員的隔絕之外，情欲空間的隱密性還涉及光線、帳子（亦即有頂、四根或六根柱子，再附上床簾的床）等。（附圖三：燭台與帳幔）⁴⁰為了達到完整的隔絕效果，「吹滅燈火，下了帳幔」（《浪史》，頁 68），是許多男女在房中尋歡之前要採取的首要措施，藉此可以形成房內之中更隱蔽的一個空間。豔情小說中將許多情欲活動描寫成在黑暗中進行，所謂「更深夜靜之時，暗室屋漏之處」（《肉蒲團》，頁 176），即顯示昏暗光線所帶來的私密感。

男女之間最後的一道防線是兩人所著衣物。上述浪子與文妃在房中依偎著，彼此都說：「心肝，脫了衣服吧」，以便進行親密的身體接觸：

只見那婦人急忙忙除去了簪髻、脫了衣服，露著酥胸。浪子又道：「主腰兒一連除去。」文妃也就除去了。浪子道：「膝褲也除去。」文妃把膝褲除下，露著一雙三寸多長的小腳，穿一雙鳳頭小紅鞋。浪子道：「只這一雙小腳兒，便勾了人魂靈。」（頁 68）

40 四面有屏風並加上頂的床大約是魏晉以後才出現的，晉畫《女史箴圖》有此造型。明代以後「架子床」與「六柱床」均很普遍。見李雨紅、于伸編著，《中外家具發展史》（哈爾濱：東北林業大學出版社，2000），頁16-17、53。

由此可見裹小腳的婦人在行房之時仍穿著蓮鞋，這成為交歡時女人身上最後一個蔽體之物。有時女子不但蓮鞋不除，連蓮鞋之上的襪套也不脫除。《肉蒲團》之中有一個例子。未央生與玉香在觀看春畫之後，想要按照冊頁上的光景，模擬一番，未央生先脫她的褲子，再解上衣：

玉香 聽憑他鬆金釧解絲絛，除了腳上褶褲不脫，其餘衫裙、抹胸等件，一概卸得精光。為甚麼渾身衣服都脫了，只留褶褲不脫？要曉得，婦人身上的衣服件件去得，惟有褶褲去不得，這是甚麼緣故？那褶褲裡面就是腳帶，婦人裹腳之時，只顧下面齊整，上邊一段未免參差不齊，沒有十分好處，況且三寸金蓮，畢竟要一雙凌波小襪罩在上面，纔覺有趣，不然，就是一朵無葉之花，不耐看了。（頁 182-3）

褶褲類似「膝褲」，為纏足女性所穿的無底襪。⁴¹總之在行房時女子褶褲和蓮鞋一樣多半是不脫除的，這與春宮畫中所顯示的情況頗為一致。⁴²（附圖四：交歡時女子著褶褲和蓮鞋）

以上的文本顯示男女之間的情欲活動，無論是合法的婚姻關係，或私下進行的偷情，都在一私密空間之中進行。不過兩人在門牆之內、吹熄燈火、放下帳帷、脫去衣服後所進行的活動，只是當時情色表現中的一種類型。其他還有一些私密性不環繞著兩人世界，而有其他人參與的類型。在這些活動之中，情欲生活的分享性，要超過獨佔性。

這種情形筆者稱為本尊、分身式的情欲分享。⁴³分身可以是主人的奴婢（多半為婢女），也可以鄰居或朋友。分身的一種重要功能是驗貨。《肉蒲團》之中豔芳在與未央生私通之前，先請鄰婦冒充自己，「探探消息」（頁291），看看是否為「用得得的」（頁298），以免未央生重看不中用，壞了自身名節，卻一無所得。《癡婆子傳》中的阿娜在勾引谷德音時，派遣婢女青蓮當一個餌，作為試探。回來之後阿娜盤問青蓮：「其具何似？」青蓮回答：「昂藏偉壯，

41 張金蘭，《金瓶梅女性服飾文化》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001），頁 102-104。

42 有時纏足女子在睡前會換上「睡鞋」。如清代歌謠集《白雪遺音》之中有一首「銀燈高照」，「玉美人兒卸去了殘妝，忙上牙床。換睡鞋，說不盡的風流樣，分外的癡狂」，汪靜之，《白雪遺音續選》（上海：北新書局，1931），頁 120。

43 在此筆者暫不討論參與者身份較平等的群交，亦即一男多女、一女多男或多男多女的性活動。

非尋常物，似驢之行貨耳。」阿娜大樂，說：「可矣，夜令來。」（頁99-100）

奴婢類型的分身有時在情色活動中需隨侍在主人之旁，並不迴避。對主人來說，他們顯然是此一私密空間之內的成員，甚至可以說與自己的身體無異。浪子與文妃交歡時，兩人「陽精陰水都洩了」，「兩個沒有氣力，叫醒春嬌，拿著帕子，把兩個都揩淨了」，這樣的清理工作「惹得春嬌騷水也便直淋。」（頁68-71）有時春嬌與其他丫鬟，在目睹交歡過程之後，奉命至廚房取人蔘湯，為主人餵食，以補元氣。（頁115）

又有一回文妃的丈夫去京城，文妃再邀浪子於中秋夜至家中相聚。這一次文妃也是在家戶之內打造出一個私密空間。春嬌向浪子解釋：

相公已往京中，有幾個要緊的，都跟隨去。家中走使的婦人，非呼喚都不敢進來，只有一人老嫗，又是娘娘的乳母，卻不壞事的。四、五個丫鬟都已買囑了。中堂之內，三尺童子都不敢進去，門深似海，憑著相公在裡邊快活哩！（頁103）

此次的空間較上次房內的範圍更為廣泛，文妃讓兩個丫鬟「扛著小小桌兒，放在窗前庭內，排下果酒嘎飯」。兩人接著飲酒助興，情興濃溢，想在月光之下，「弄一會兒」。也不管丫鬟站立在一旁，文妃要春嬌立刻佈置場地：

當時春嬌把地掃了，就在湖山石畔鋪了絨單，上面鋪了納涼蓆，放上一個錦繡鴛鴦枕，枕邊放下一個寶鼎，焚下沉速香餅兒。那時月光橫空，花陰滿庭，香煙人氣，氤氳不分。（頁104）

兩人當下脫了衣服，在月光之下纏綿。完事之後，相擁而眠。這段期間春嬌一直隨侍在旁，目睹這場活春宮，惹得她欲求高漲，回房之後只好以「角帽」解饞。（頁107-110）⁴⁴

有時分身不僅在旁伺候，他們也參與情色活動。上文曾談到《肉蒲團》中的花晨喜聽騷聲，要丈夫先去偷丫鬟，等聽到興濃之後再回房辦事。（頁

44 角帽乃男根的模擬物，因可套用，故稱帽。有單頭，也有雙頭的，雙頭者供兩女共用，單頭者可由女子操作，也可由男子套用。另如為實體稱「角先生」，但角帽與角先生有時可混用。見李零，《中國方術考》（修訂本）（北京：東方出版社，2001），頁451-3。

435) 未央生與花晨親熱時，也有幾個丫鬟在一旁助興：

第二日起來，就把多年不看的春意，常遠不讀的淫書，一齊搬運出來，擺在案頭，好待臨時翻閱。他身邊有四個丫鬟，都有殊色，兩個十七八歲，是已經破瓜的，都還承受得起。有兩個十五六歲的，還是處子，取用不得，未央生就對花晨說過，把他發與書筭，教他三日三夜關出來，以備助興之用。從此以後，朝朝取樂，夜夜追歡。(頁 438)

《浪史》中文妃先後與浪子和陸姝交戰，弄了一會兒之後沒有力氣，因而命令丫鬟春嬌與小雪，代替她上場與陸姝交歡。等到陸姝快要洩了，她才親自披掛上陣，共赴雲雨。(頁 198-204)

情欲世界無疑是私領域之中很重要的部分，為了情欲生活所構築的私密世界可以說是私領域之內的私領域。豔情小說的文本顯示明清時代私領域之內的情欲空間（無論在房內或房外）受兩個主要因素的影響：一是物質條件，一是社會與家庭結構。就前者來說房門、牆壁、窗子、燈光、帷帳、床鋪、衣物等形成了物質性的屏障，可以阻隔他人偷窺與偷聽。就後者而言，家人（尤其是兒女）、丫鬟、奴僕等都可能是私密世界的入侵者，也可能是情欲活動的旁觀者或參與者。本文所描寫本尊與分身所共享的情欲活動即處於此一特殊時空下的人際關係。高羅佩對十二本約 300 幅明代春宮版畫的觀察也配合以上的說法，他發現：「這些版畫之中約有一半只描繪一對男女，另有一半則除了一對男女之外，還有一個或幾個女人在觀察或協助他們。」⁴⁵（附圖五：奴婢參與情欲活動）這兩類型大致上構成明清仕紳階層異性之間情欲活動的主軸。

六、結論

豔情小說是明清時代描寫情欲生活與性幻想的重要文本，以這些文學性的文本來研究歷史上的情欲活動無疑地有一些限制。除了文學想像可能誇大不實之外，豔情小說所反映的景象還有階級的限制，其內容多半是關於家境較富有、衣食不愁之紳商家庭，而且除了少數文本之外（如《癡婆子傳》），絕大多

45 R. H. van Gulik, *Sexual Life in Ancient China* (Leiden: E. J. Brill, 1974), p. 331.

數的小說都是由男性書寫，並訴諸男性讀者的閱讀快感，因而扭曲了女子的形象與感受。簡言之，小說的想像性，以及在階級、性別方面的限制性，使我們無法確切掌握其所揭露、彰顯的私密生活究竟有多少是屬於歷史的實情，如屬實情的話又有多大的代表性。然而有關明清的私情世界並無太多的史料，豔情小說的文本仍讓我們得以窺視、摹想明清時期情欲生活與私密空間之情狀。

本文所處理的主題是豔情小說所顯示的情欲、空間的區隔與逾越。以本文所採用的三個文本來說，故事情節主要都是發生在中下層的仕紳家庭的場景之中，而且這些家庭規模都不算太大，成員也很簡單。這與《金瓶梅》所設計的深具商人、痞子色彩之西門慶、妻妾成群的大家庭架構與食色交歡的複雜場面，有明顯的差異。⁴⁶在中下層仕紳的家戶空間之中，人們一方面遵守禮教所規範的性別與空間隔絕；另一方面卻又不斷地有人逾越此一界線，來追求愉悅。比較間接的逾越表現在人們以偷聽、偷窺來刺探他人私密活動，滿足己身視聽快感。男性目光關注的焦點多半是女子外貌、衣著、性徵與交歡場景，例如豔情小說的情節顯示有些男子常常千方百計窺視女子入廁與沐浴，企圖觀看禁忌部位；至於女性目光大致則止於男子的長相與身材。在聽覺部分，引人動興的主要是交歡時的淫聲浪語。較為直接的逾越則是「鑽穴踰牆」式的偷情。無論是已婚或未婚的男女都藉著各種的方式，尤其是依靠媒介人物的牽線與禮物、信物的交換，逾越男女之防。

在空間逾越之中隱密與暴露、偷窺與展現無疑地是其內部相互拉扯的幾股力量。這些拉扯使我們得以釐清私密場域的範疇，以及其中公（亦即可以給外人看的）私（亦即不可給外人看的）界線的遊移性、模糊性。以偷情來說，此一活動的進行幾乎都要先刻意佈置一隱蔽的空間場景，此一領域依男女關係、偷情時機的不同，可以從房內延伸到房外。值得注意的是豔情小說中私密空間的打造多由女子負責，再引導男子進入。似乎配合了「閨門」的空間區隔，以及男性闖入、女性迎合的性別角色之界定。總之，藉著此一隱密性的空間的開創，情欲主體將可能偷窺與偷聽的入侵者盡可能地排除在外，並將可以參與或旁觀者網羅在內。誠如本文所顯示的房門、牆壁、窗子、燈光控制、帷帳、床鋪、衣物等提供此一私密空間形成的物質性基礎；而主人丫鬟、奴婢所形成本

46 胡衍南，「食、色交歡的文本——《金瓶梅》飲食文化與性愛文化研究」。

尊、分身的關係，則提供了私領域之內情欲分享的社會基礎。

然而極有意義的是，上述的私密空間並不成為一個絕對性的隱蔽場域。這些漏洞一方面引人窺探，另一方面則提供了展示、勾引的可能性，空間因而成為一個可以操弄的因素。在這方面因為男女凝視的差異，似乎給與女子更多的主動權。這樣一來私密空間之內的性別與權力，顯然不是男性中心或父權主導等概念所能含括的，而是呈現出交互使力、既宰制又交換的複雜情景。在暗通款曲的情欲角力之中，男女雙方都有機會在對方的身體上實現自己的意志，來決定是否進行身體接觸、在何處進行、選擇何種姿勢、誰要先達到高潮等。⁴⁷

中國房內的世界一直吸引中外學者的探究。二十世紀中葉當荷蘭學者高羅佩在探討此一主題時，感慨地說：「十八十九世紀訪華西人，考察風俗書籍既不易入手，詢人又諱莫如深，遂以為中國房內必淫污不堪，不可告人。」他做過深入研究之後想要改正此一偏見：「余所搜集各書 殆可謂有睦家之實，無敗德之譏者，可知古代房術不啻不涉放蕩，抑符合衛生，且無暴虐之狂、詭異之行。故中國房室之私，初無用隱匿，而可謂中華文明之榮譽也。」對於房內的世界，高羅佩所關懷的顯然在於「矯正西人之誤會」，並證明中國人對性是「健康的、正常的」。⁴⁸ 在經過半個多世紀之後，中國房內世界是否敗德、淫亂或正常與否，顯然不是目前學界關懷的重點。如能依賴更多元的史料（特別是上文所述禮教文本、醫學文本與小說文本，甚至視覺史料等），了解真實與表述的差異、情欲世界的精神與物質基礎、性別建構的過程（理想男性與女性之特徵）、男女權力的交互滲透，階級、族群與性別的關係等複雜面向，將使我們更了解中國歷史文化脈絡之下的私情世界，以及公私、情理之間的交互關係。

47 本文依賴《肉蒲團》、《癡婆子傳》與《浪史》所做的性別與權力之分析，與《金瓶梅》所呈現的景象有所不同。《金瓶梅》之中的西門慶，在家中其權力無疑地凌駕於妻妾之上，他與妻妾之間，以及妻妾與妻妾之間，都存在各種權力的糾葛與慾望的衝突。見陳翠英，貪欲、財色、權力：《金瓶梅》兩性世界重探，《世情小說之價值觀探論——以婚姻為定位的考察》（臺北：臺灣大學，1996），頁79-147。

48 高羅佩，自序，《秘戲圖考》（東京：作者自印，1951）。R. H. van Gulik, *Sexual Life in Ancient China*, p. xii. 他所用的字眼是“healthy and normal”。

Gender and Spatial Transgression: Desire and Space in Ming-Qing Erotica

Max K. W. Huang *

Abstract

Using three erotic novels written in the late Ming — *The Carnal Prayer Mat* (Rou putuan), *The Biography of a Slut* (Chi puozi zhuan), and *The History of a Libertine* (Lang shi) — this paper examines how gender and spatial boundaries were ordered and transgressed in the late imperial era. The stories were set in the houses of middle or lower gentry who followed the ritual etiquette of confining women to the inner quarters on the one hand, and broke this rule in every possible way on the other. Transgressions occurred indirectly by peeping and eavesdropping, and directly by conducting affairs arranged through middle-persons and exchanging gifts and letters. The plots of these novels help us to identify a “private” sphere of desire where people carried out their sexual activities. This sphere was constituted by the material background, such as doors, walls, lighting, cloth screens, beds, and clothes, as well as the common customs or lifestyle of the gentry class, which including sharing of sexual lives between male and female masters and servants.

Keywords: *Rou putuan*, *Chi puozi zhuan*, *Lang shi*, sphere of desire, material culture

* Max K. W. Huang is an associate research fellow at the Institute of Modern History, Academia Sinica.



附圖一：未央生與玉香合觀春意

資料來源：《秘戲圖大觀》(臺北：金楓出版社，1993)，頁57。



附圖二：孩童鬧場

資料來源：《秘戲圖大觀》，頁 284。



附圖三：燭台與帳幔

資料來源：《掬香問影：中國古代春宮藝術》（臺北：映捷國際股份有限公司，1999），頁110。



附圖四：交歡時女子仍著褶褲和蓮鞋

資料來源：《掬香問影：中國古代春宮藝術》，頁120。



附圖五：本尊、分身共同參與情欲活動

資料來源：《掬香問影：中國古代春宮藝術》，頁 118。