


CSLAR

**Chinese Sexuality
Literature & Art Research**



2013 年刊 · 总第 13 期

18 岁以下者 



华人性文学艺术研究

◆ 世界华人性学家协会性文学艺术委员会主办



World Association of
Chinese Sexologists



Chinese Sexuality Literature & Art Research

总顾问：阮芳赋

顾 问：吴敏伦 陶 林 何春蕤

主 编：黄 灿

《华人性文学艺术研究》编委会

(按姓氏汉语拼音排序)

何春蕤 黄 灿 刘启华 马晓年

瞿明安 阮芳赋 陶 林 吴敏伦

许佑生 羊 亚 张 杰 张隆基

钟 涛



主 办：世界华人性学家协会性文学艺术委员会

World Association of Chinese Sexologists (WACS)

地 址：ROOM 1801,18/F.,CAPTOL CENTRE,NO.5-19,JARDINE'S,

BAZAAR CAUSEWAY BAY,HONG KONG.

WACS Web Address: www.wacshome.net

◆封面创意·版式设计：黄 灿

◆出版日期：2013 年 1 月 5 日

CONTENTS 目录

◆ 研究论文 ◆

5 舞蹈、舞者与社会性别/史 红

15 秦人：东方的斯巴达？

——《诗经·秦风》解/张 杰

◆ 性探索与实践 ◆

22 由性脚本看女性的性主体：

异性恋与非异性恋的对比及启发/李 旻

◆ 原创天地 ◆

33 “性趣摄影”之性趣（四）

39 爱情潜“交”易/林秀苹

◆ 原欲沙龙 ◆

44 身体，是我的画布/许佑生

51 将来：_____。/木

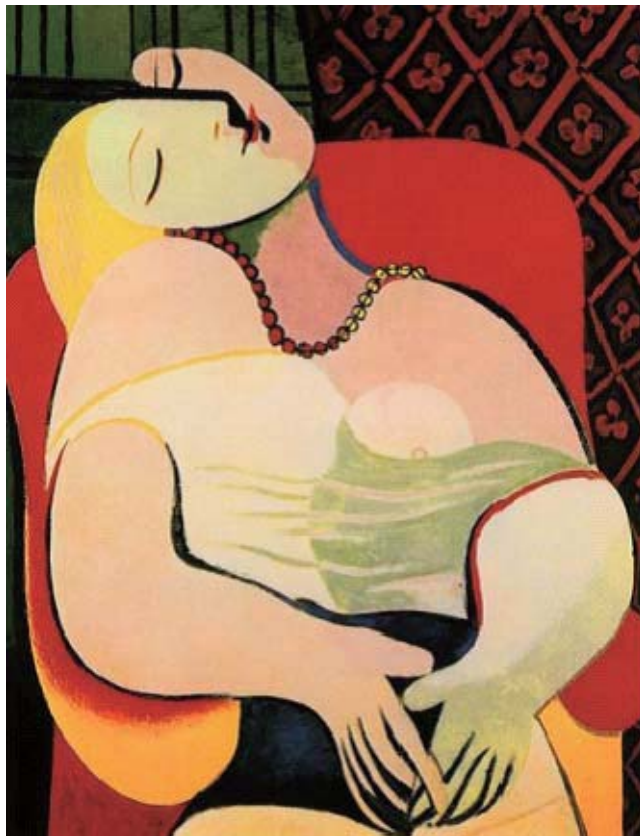
54 麻辣夫妻的“情色艺术”/uvbnmxv9972



◆ 性艺术大观 ◆

57 毕加索之《梦》/陶 林

62 情色 or 艺术? 暧昧广告深度诱惑(12)



◆ 性博物馆巡礼 ◆

65 揭秘阿姆斯特丹性博物馆

◆ 性工作实录 ◆

84 美国乡村妓院色诱撩人

◆ 色廊来了 ◆

97 灯光

◆ 读者·作者·编者 ◆

100 《华人性文学艺术研究》杂志稿约



◆ 研究论文 ◆



舞蹈集身体的美、健康、快乐与活力为一体，作为一种理想的、个性化的、不断创新主体自觉的艺术手段，是引导人类走向不断完善自我、发展自我道路的途径。舞蹈体现的人对身体美的追求，隐含着对社会性别的审美理想的追求。社会性别与舞蹈构成十分复杂的关系。

一、舞蹈与社会性别差异

梅洛·庞蒂曾经有过这样一个判断，“世界的问题，可以从身体的问题开始”。舞蹈用身体说话、表情，体现思想，它表现的是身体的复杂性、重要性和审美性。身体就是社会性别的肉身，舞蹈是社会性别观念、性别价值的浓缩体现。英国著名哲学家葛里斯曾经说过：“舞蹈艺术是我们对肉体生命的最高理解和对精神生命的最高象征。”舞蹈把人的身体最大限度地美化了，它用独特的语言和手法使得四肢更加优美，躯干更加挺拔和修长，使身体的每一个部位都表现得更加灵活、敏捷，它给人以美的享受，带来精神上的愉悦。

传统意义上，舞蹈是以性别本质主义来展现了“男性”（Masculinity）和“女性”（Femininity）形象的，充分体现了男女两性身体的差异性，女性柔美，男性刚强。舞蹈既强调男女内在的美的塑造，又注重两性外在性征的表现与美化，如芭蕾突出女性的线条、曲线，肚皮舞专为突出女性肚皮和臀部的运动

¹ 【作者简介】史红，首都师范大学教授。

而设计，性感又感性，把女人变成了尤物，是一种整体神韵的欣赏，钢管舞则把女性变成了盘绕的蛇一样的动物。

美国德克萨斯大学 Ann Daly 教授曾在她的文章中指出：“芭蕾作为一个整体，它紧密地植根于天生的或自然的‘性别差异’这个概念中。跨越几个世纪，性别差异已经成为古典芭蕾一个无需遮掩的特点存在于各个层面：肢体形象、动作语汇、技巧、训练方式、表述方式、双人舞结构、音乐、舞蹈中。”芭蕾里的男女动作基本一致，只是更加突出男女的优点。如下表：

不同层面	男	女
肢体形象	英俊挺拔、刚劲有力	优美、抒情、优雅
动作语汇	跳跃舒展	轻盈敏捷、开绷直立
动作技巧	空中击打、大跳、转、翻、跳	旋转、跳跃、后踢、劈腿跳、大踢腿
双人舞结构	辅助托举	主控表演
训练方式	力、健、开	软、开、挺胸、抬头、收腹、下腰
表述方式	力量、健美	柔韧、动作协调
音乐	洪亮和充满活力的铜管乐器	清脆而悠扬的钢琴旋律
服装	紧身衣	短裙

在中国汉族舞蹈的训练技巧里，男女舞蹈动作是不同的，男女各有自己的动作套路与技巧。男舞者要掌握各种蹲、踢、跳、转技巧。如安徽花鼓灯“盘鼓”技巧表演要求有一些双人武功表演。山东鼓子秧歌有文场与武场之分，武场是“鼓”、“棒”、“伞”大显舞技的部分。男舞者在跑动时步大身低，落脚生根，蹬脚扬尘，坚实有力；跳跃时则强调干拔与上窜，犹如“旱地拔葱”。女舞者要求有内、倾、曲、园之态，体现女性自然美、形态美、律动美、内质美。这些都是对男女舞者的生理特质的强化与突显，在舞蹈里形成理想的形体范式。

就芭蕾舞而言，一般观众认为古典芭蕾对女性的身体炫耀到极致，女性的魅力尽显无遗。实际上，古典芭蕾的女性身体是一个充满矛盾的身体，一方面极力排斥肉欲的感觉，将所有性征削弱，另一方面则最大限度地裸露颈部、手臂与腿部，充满诱惑。芭蕾女性的身体外观特征是去人欲、反自然、超人性的。她有钢铁的后背、瘦小的胸部、平坦的腹部，是“瘦胸、窄胯、扁腹”的精灵，拒绝丰乳肥臀，消除肉欲与性幻想，性器官被禁止表现，使女性保持一种冰清玉洁的高傲、清高的形象。同时，短小的纱裙、修长的美腿，大幅度的暴露与外开又违背了习俗禁忌，使人不得不浮想联翩。

芭蕾之所以如此地表现女性身体，实际上是满足男性建构出的女性理想。美国的女性主义者认为，舞者是抽象的概念。



西方女性主义领导者认为，在建构理论的过程中，最大的敌人可说就是芭蕾，她们认为芭蕾是男性的建构出对女性的神话。女性在舞台上完全被控制，男性完全主动，女性是完全被展示、控制的课题，男性包括编舞者和男舞者等，这个观点一语道破芭蕾舞史对性别、权力的建构问题，从浪漫时期到 20 世纪，编舞者大多是男性，女性则为表演者，她们的角色由男性所建构。

中国古代舞蹈史上，舞者地位低下。早期的“女乐”即为乐舞奴隶，供奴隶主观赏，少有男子舞蹈。唐代的开明、繁荣使得唐代舞蹈出现鼎盛繁荣之势，宫廷乐舞女性舞者颇多，少数民族的男性舞者受到青睐，如“胡旋舞”者。唐以后的中国历史时期，总体上是女性舞者多于男性舞者，但是地位卑微，舞蹈多表现女性的柔美、妩媚，以取悦男性统治者为目的，女性舞者的价值就在于娱乐男性。男性观舞，女性跳舞，基本就成为是中国传统舞蹈审美的模式。进入现代社会以后，社会的进步带来的男女舞者的地位的改变，女性舞者地位上升，受到尊敬，不再以愉悦男性为唯一目的，而可以自由地抒发女性自我情感。男性也摆脱了不跳舞的社会性别规范，张扬自己的男性魅力。这种性别的舞台化其实就是舞蹈实践通过某一种方式在历史上建构起了两性类别的内涵和价值。

二、舞者与性别地位

谈论舞蹈与社会性别不能一概而论，首先，不同舞蹈的男女性别地位不同。芭蕾舞男女性别地位在不同历史时期表现的不一樣。最早的芭蕾舞全是男演员跳的，即使女角色也由男演员男扮女装，在今天，芭蕾男明星们的威望也并不低于他们那些誉满全球的女舞伴。

在 18、19 世纪曾经被人们称为“舞蹈上帝”的奥古斯特·维斯特里斯（1760-1842）创立了一个完全崭新的男性舞蹈风格。古典主义的芭蕾提倡一种高雅庄重的风格，所以男演员的舞蹈基本上不离开地面，很少有跳跃和急速施转的动作。另外在当时，芭蕾男演员都分为英雄、田园（牧童）和滑稽三种类型。维斯特里斯不仅大胆地发展了男演员的技术，把它提到前所未有的高度，同时他完全打破了三种不同类型的界限，把英雄、田园和滑稽三种风格溶为一体。可以说正是维斯特里斯的舞蹈风格为 19 世纪的男性舞蹈树立了楷模。维斯特里斯的舞蹈充满阳刚之气，这位欧洲最了不起的舞蹈家无所不能，他发展了父亲的原地跳跃动作，腾空而起冲向远方，以至于人们认为他不是跳，而简直是展翅高飞，后来有人干脆叫他“长翅膀的维斯特里斯”。他的打击动作也达到了炉火纯青的水平。据目击者回忆，1786 年维斯特里斯在伦敦演出时用双脚做的打击动作是那样的惊人，以致于在座的女士们都被吓了一跳，认为他落地非骨折不可，然而维斯特里斯却轻轻松松地完成了这些从未见过的高难度动作，令满堂观众赞叹不已。维斯特里斯的旋转动作更是令人叫绝。他以前的男演员，包括他父亲在内的旋转都比较缓慢，柔和而且数量不多。维斯特里斯的旋转则急速、有力、而且一次能转好多圈。18 世纪伟大的芭蕾改革家诺维尔虽然对维斯特里斯的艺术持某种保留态度，但他也不得不承认这位“欧洲最了不起的舞蹈家无所不能”，还说：“在维斯特里斯之后男女演员都开始转起来，并把观众都转糊涂了。”法国里昂的一位评论家在看了维斯特里斯的演出之后写道：“说真的，这位舞蹈家的艺术实在令人惊讶，与所有关于人的理论背道而驰的是他的灵魂全在他的脚里面。”他用毕生精力发展与传播的新型男性舞蹈对整个芭蕾艺术的影响至今还在继续潜移默化地起作用。



以后随着芭蕾舞的发展，女舞者逐渐地增加，女性开始占据主导地位。她们扶持着男人而旋转，又被男人举向空中，做出最美的姿态。《仙女》就开创了浪漫芭蕾的新纪元，塑造了飘忽不定、弱不禁风的仙女形象。芭蕾伴着妩媚的女性、进攻的男人，构成各种舞蹈的主题。男舞者大多以“扶、托、举”动作为主，被人戏称为是舞台上的“搬运工”。男性仿佛是隐身人，被女人们的纱裙遮掩着。他们在舞蹈中的作用，大多是把杆或是底座。男性舞者逐渐在芭蕾中受到压抑，他们在舞台上的表演的成分远少于女性。允许男演员具有的唯一光彩，就是力气。人们不再根据腿肚的状况来招聘男演员，人们不再要求男演员必须具备希腊神话中的美少年阿多尼斯的优雅和阿波罗的美，必须能够跳起触及沿幕，只要求他是适当的丑陋和不花力气就可以举起或耍弄一个 200 斤的负担。曾有位叫盖拉的那不勒斯男演员，试图抗议这种新秩序，他初次登台演出就突然自作主张地跳起已被废弃的击脚跳和单足脚尖旋转。立刻观众一阵吹哨声提请他遵守秩序。他无奈地顺从了，从舞台上消失了。男性只有在独舞中大放光彩，而在双人舞中就成为转轴。这是浪漫芭蕾的形式导致的大男人逐渐消失，而变为“准男人”。男演员的阳刚魅力被芭蕾的舞蹈形式大大禁锢住了，男性演员不仅改变自己在舞台上的位置与角色，而且必须要改变自己的身体的状态与动态的风格以与飘忽不定、弱不禁风的“仙女”协调一致。浪漫主义芭蕾的审美趣味使得人们都认为“芭蕾是女人”，男性在这一趣味下被淘汰、消解，他们顺从地柔化在女性的轻盈、飘逸和柔美的舞步里，变成女人的陪衬。男人在舞台上被边缘化，不是由于男人个人造成的，而是由于西方历史悠久的骑士精神与伟大的沙龙时代形成的男人对女人的特有的情结。沙龙中的女人是主角，男

人是庸庸附雅的陪衬人。19 世纪浪漫芭蕾的著名评论家泰奥菲勒·戈蒂埃对女性芭蕾明星崇拜得五体投地。在他的眼里，男性舞者是奇形怪状和不体面的东西，而不要男性的芭蕾舞剧才能表现出最高尚的情趣，露出“排男主义”的倾向。他认为：“舞蹈的唯一目的是，以优美的姿势表现美丽的形态和展示悦目的线条，这是一种无声的节奏，一种视觉音乐。舞蹈很不适于表达理念，她只表示情感，爱情伴着各种媚态的情欲、进攻的男人和软弱无力地抵抗的女人，构成各种原始舞蹈的主题。”

而 20 世纪美籍俄罗斯芭蕾编导大师乔治·巴兰钦尽管号称“芭蕾就是女人”或“芭蕾就是芭蕾女舞者”，但他的芭蕾晚会中却从未出现过女子独舞或女子群舞占领整个晚上的情形。原因很简单，这样的单性晚会只能因过于单调乏味而自我淘汰。女舞者虽然光彩照人，但是在芭蕾史上真正起主导作用的绝不是女舞者，而是处在幕后的男性编导家们。在整部芭蕾史上，称得上编导大师的几乎都是男性，惟有布罗尼斯拉瓦·尼金斯卡一位女性是个近乎偶然的例外。而据史料记载，即使是她，也是个男性化十足的女子。尽管芭蕾舞舞台帷幕前充满了男女舞者地位的严重失调，但却恰好是与幕后的男性编导家占有的绝对统治地位相协调的。而帷幕前的阴盛阳衰，归根结底，都只能证明父系社会以来，女性地位日趋卑微，始终处于某种为男性设计、所观赏的境遇罢了。男性在芭蕾舞里是支撑者，但在社交舞里则是指挥者，占有主导地位。社交舞里的男女格局就定为男性的主导与女性的服从，男士有决定动作和路线的权力。男士带引女士，女士跟随男士，形成传统社会里的男女角色、地位的舞蹈翻版。

三、舞蹈与社会性别刻板印象

舞蹈在性别差异中，往往以“固定性别(角色)模式”来表现。固定的性别(角色)模式或刻板性别印象会造成无形的枷锁，限制舞蹈或其他艺术的创作以及身体的表现力。女性被二元对立为美—恶两级，不是女妖就是天使。如《天鹅湖》的白黑天鹅；《睡美人》里的公主与女巫。男性也是如此，古典芭蕾舞的代表舞剧中，男主人公往往是中间人物。在人类爱情中，最受推崇的诚实、忠诚、不欺瞒的品质，则恰恰成为男主人公的弱点。如《仙女》中的青年农夫詹姆斯·鲁斯本、《吉赛尔》中的公爵阿尔布莱希特、《天鹅湖》中的王子齐格弗里德都是如此。

在芭蕾舞里的主题里，主人公的形象往往类型化的，并隐含着扬女抑男的思想，《仙女》隐喻理想女性是仙女，男人见异思迁；《吉赛尔》隐喻女人忠贞，男人不诚实；《葛佩莉亚》的女人纯真可爱，男人朝三暮四；《天鹅湖》的女人即使变成天鹅也是美的，男人真假不辨；《睡美人》的女人需要被男人唤醒，男人只是幸运儿；《胡桃夹子》的女人需要男性保护，理想男人只在梦中。女人依靠男人掌控，但是男人往往又都是虽有英俊外貌但又有许多内在问题的。



舞蹈也有对社会性别刻板印象的突破。20 世纪初的现代舞革命，尤其是女性舞蹈的重大突破，向世人证明舞蹈不仅只是复制主流的性别意识，相反，它可以通过自身的超越来反驳和影响当时社会的性别

固有模式。伊莎多拉·邓肯在具有现代舞宣言意义的《女性的自由》中写道：“如果我的艺术是一切事物的象征，那它就是女性的自由和从保守的传统中解放的象征。”邓肯在她那“自然主义”舞蹈中想要传达的重要信息就是将真实的女性身体交还给女人自己。对维多利亚时代清教徒主义的反叛则在玛莎·格雷姆的作品中达到顶点，她创作的剧目多是从女性角度出发，积极独立的女主人公形象大胆地挑战着消极的、无激情的女性观念。强调女演员腿部的力量，加大动作幅度，毫不留情地打破了古典芭蕾中的固定女性舞者形象。现代舞历史上的这些女性改革家（还包括玛丽·魏格曼、多莉丝·韩芙莉等）和她们的追随者们，用不同的方式努力颠覆在男性视角下对女性的定位，积极摆脱传统性别观念对她们的束缚，对女性身体重新审视和自我欣赏，使自我观念得以确立，自我情感得到表现。从而实现女性自我意识的觉醒。

现代舞里的男性也不再受到压抑，男女都享有独立的地位。现代舞表现个性、自由、思想性和哲理性，强调以人体的解放与自由，追求人性的解放与自由，价值观上注重揭示人的价值和尊严。现代舞较多男女独舞，男女双人舞也多为互补、互相映衬。

四、舞蹈对社会性别的影响

舞蹈对舞者的社会性别的影响有正反两方面，从正向上说，舞蹈可以强化舞者性别形象与气质。舞蹈能较好地改善舞者的协调能力。通过舞蹈，舞者在表现自己的同时培养了自信和气质。舞蹈能增强人身体各部分的协调性，增强肢体灵活性、柔韧性，可使人体外型更加匀称和谐，体态更加刚健、优美，动作刚柔相济，还能拉长女性肌肉的线条，使其更加优美；也能增加男性力量控制、稳定性、耐力、肌肉力度等。这些都增加了男女舞者的性吸引力。跳舞的男人是可以把男人阳刚气质展示得最充分的人。

在华尔兹舞中，女士强调舒展和优美，带有抒情之美，男士强调柔中带刚，表面看来好像雪花飘扬，内心深处恰似火焰燃烧。又比如探戈舞，向来被认为是男子汉的舞蹈，故有“舞中之王”之称。男士的动作切分有形，干净利落，充分体现出男人的刚强和力量。可以说是狠中带有沉稳，丝毫不拖泥带水。探戈舞的动作和神韵，最能表现男子的阳刚气质。女性柔情似水，但又不是优柔寡断。

舞蹈对两性形象的加强可以提高性吸引力。英国诺森比亚大学的心理学家们称，他们已确认了那些真正重要的具体舞蹈动作，妇女们所考虑的男子身体部位是左手腕、右膝盖、头部、躯干，从而透露了他的“繁殖质量”。据澳大利亚人报报道，科学家们对一些顶级男舞者的研究表明，他们都有着匀称的身体特征。研究同时提到，之所以舞蹈能力能够吸引异性，是源于在跳舞时可以传达男人体能的有用信息。“在照顾子女时母亲付出比父亲大的物种中，女性期望在选择配偶时有更大的选择权，这就要求男性在求爱过程中要更多的表现自己。”“我们推断人体的匀称程度与舞蹈能力具有很强的相关性，这使得女性可以更直接的通过舞蹈予以鉴别。”研究指称，他们发现身体是否匀称，是女性选择配偶时特别注重的因素之一，该发现与进化论相一致。

从反向上说，舞蹈也会倒置舞者性别气质。舞蹈对于女性来说，使女人变得更加女性化。对于从事舞蹈的男性来说，由于对其柔软性和体态美有重要的要求，让男人变得精致，所以容易使得跳舞的男人出现女里女气的性别倒置，或者动作的女人化，或者神情的女人气。



舞台上的纽茹耶夫神采飞扬



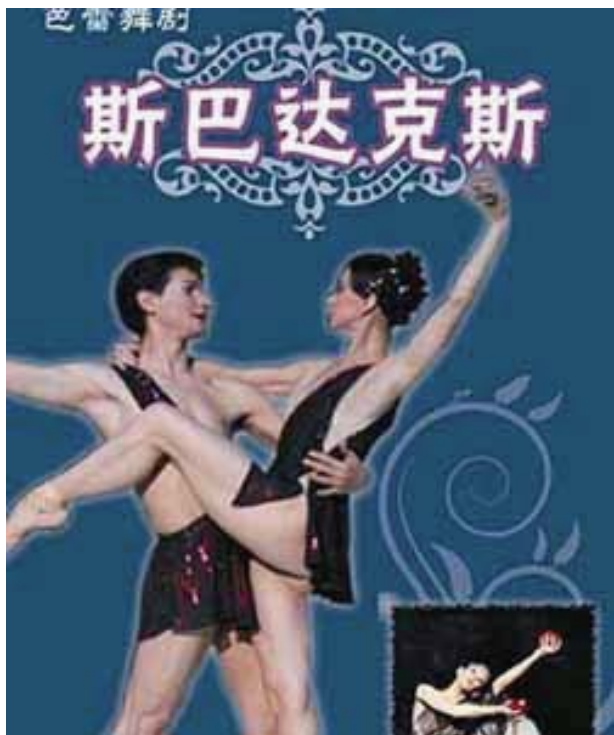
舞台上的纽茹耶夫轻盈飘逸

男女舞者同性恋比例较高。俄罗斯舞蹈家瓦茨拉夫·尼仁斯基与佳吉列夫是同性恋。他进一步发展和丰富了男子舞蹈的语言和技术，恢复了男舞蹈演员在舞剧中的地位，佳吉列夫同时是尼仁斯基的老师、经理人和同性爱人。曾经有五年时间，尼仁斯基一直深得佳吉列夫的宠爱、照顾和保护，同时也受到他的控制。尼仁斯基不到 30 岁就疯了，有许多原因导致他的疯狂，其中一个最重要的原因是他和佳吉列夫的同性情感纠葛。20 世纪 60 年代初，原苏联著名芭蕾演员纽茹耶夫叛逃到西方，纽茹耶夫也是一个同性恋者。他终身未婚，一生都执著于自己的性取向，最后身患艾滋病而逝世。驰名世界的美国黑人舞蹈家阿尔文·艾利也是“同志”。英国著名编舞马修·伯恩（Matthew Bourne）编导的男子芭蕾舞剧《天鹅湖》，明显包含着对同性之间爱情的想象或表达；自从 1995 年在伦敦首演以来，获得了广泛的好评和荣誉。中国著名舞者金星则彻底变性，由男变女。

五、男性舞团与舞蹈作品

世界上公认的最优秀的芭蕾舞团无论有多少，总会包含下列六个：法国巴黎歌剧院芭蕾舞团（Paris Opera Ballet）、英国皇家芭蕾舞团（Royal Ballet）、俄罗斯莫斯科大剧院芭蕾舞团（the Bolshoi）和圣彼得堡马林斯基剧院基洛夫芭蕾舞团（the Kirov Ballet）、美国纽约市芭蕾舞团（New York City Ballet, NTCB）和美国芭蕾舞剧院（American Ballet Theater, ABT）。有国际影响的芭蕾舞团还包括丹麦皇家芭蕾舞团、德国斯图加特芭蕾舞团和汉堡芭蕾舞团、英国兰伯特芭蕾舞团、澳大利亚芭蕾舞团、古巴芭蕾舞团等等，这些舞团多是女多男少，自然以女性舞者为主。鉴于此，为了真正表现男性的舞蹈魅力，提高男性舞蹈地位，20 世纪 30 年代，美国成立了肖恩男人舞团，演员为运动员出身，他试图从创作到表演都以男

人的方式来舞蹈。这些演员充满了阳刚之气，旨在证明舞蹈是男人的艺术，男子与女子的地位相等。现在著名的男子舞团有圣彼得堡国家男子芭蕾舞团、美国纽约托卡黛罗芭蕾舞团、美国阿尔文·艾利黑人舞蹈团等，这些舞团多以男子为主，男性居于无争议的主导地位。



《斯巴达克斯》是以男性为主的舞蹈作品，开创了男子芭蕾的高峰。有追求的男演员都渴望摆脱在大多数传统浪漫主义剧目中充当女主演“把杆”的阴影。另一方面，舞蹈动作的设计将男演员的爆发力好、力量感十足的身体素质强项，以及男演员动作的技巧难度都发挥到极致，能够把完整的斯巴达克斯成功地呈现给观众，成为顶尖男演员的一种荣誉。斯巴达克斯与其他浪漫主义芭蕾中“白马王子”式男主人公在气质和外形上都大相径庭。他的饰演者首先必须是外形粗犷，身体健硕，肌肉发达，尤其是腿部要粗壮结实。这样的身躯比例虽然不能够与“白马王子”们的均匀优雅相比，但却由于负载了充沛的精力与律动，充满了阳刚之美和雄性的剽悍。另一方面，这样的身体条件爆发力惊人，会带来更高的跳跃和更长的滞空

时间，就使舞蹈动作更具张力。这些与掌握高难度技巧、身体柔韧性强的表演要求存在冲突。

在当今中国舞坛上，表现威武阳刚军旅男子舞蹈也十分耀眼。男子舞蹈让我们领略了多姿多彩的军人形象，看见了不同层面的军旅生活。在舞蹈造型上具有雕塑感的《壮士》，反映新时期野外生存和训练生活的《穿越》、《走、跑、跳》、《夜、脚步、钢枪》等作品，不但用肢体语言表现出穿越时空，挑战生命极限的精神；也体现出训练生活中坚强乐观的心灵；不但有夜练中钢枪闪亮、步伐匆匆的形象，也有男儿浑身洋溢的激情。

六、舞蹈里的性别表演

荣格在《集体无意识的原型》一书中将人类的两个基本原始模型分为阿尼玛和阿尼姆斯，阿尼玛是荣格用来形容男人内在的女性存在的原型意象，是男性无意识中的女性补偿因素；阿尼姆斯是女人内在的男性成份，即女性的男性特征。当艺术中出现“男扮女装”现象时，它既包含男性人格的女性方面，也包含女性人格的男性方面，这是一个综合的双性同体的表现方式。“男扮女装”形式就成为双性同体更直观的表现方式，也能够满足人类内心对双性同体的意象和认同的情感。

舞蹈里的“阿尼玛”又是怎样的呢？在美国纽约托卡黛罗芭蕾舞团里，肌肉发达、充满阳刚之气的七尺男儿穿上足尖鞋，轻盈地跳起了芭蕾，表演《天鹅湖》，并将那些细腻柔美的女子舞蹈演绎得出神入化、惟妙惟肖。尽管是男儿变身芭蕾女，但是男舞者们并不希望观众认为他们是女性，他们表演的是男子芭蕾舞，而不是男扮女装的芭蕾。男舞者是利用性别差异表演出诙谐、幽默、滑稽之感，阴阳交融

的视觉震撼。剧中比王子高一倍的“白天鹅”，不断掉毛的八字脚的脱毛天鹅，抓起芭蕾长裙后一双粗壮的大腿，或是始终跟不上节奏的“仙女”等等，这些富于喜剧性的情境都是在提醒观众，托卡黛罗的舞者不希望观众认为他们是女性。所有性格各异的角色都是以男性方式演绎，只不过穿了女性服装。



我们中国观众对于舞台上的性别错位并不陌生，在京剧里，男演员扮演女性角色不但是司空见惯的行规，而且还诞生了梅兰芳等一大批艺术家。但是，这些“反串”行为大多和当时的社会背景紧密相关，从某种程度上看有被动的含义。“男子芭蕾”则不同，至少在艺术取向上是主观和积极的，在最古典、最传统的芭蕾中注入最前卫、最反叛的倾向，这种“反串”是对社会性别刻板印象的大胆突破。即使他们的装扮再女性化，他们的表演还是很男性的。

我国的民族民间舞里，也有“男扮女装”现象。它比较普遍存在于山西、陕西、山东、安徽等地的民间舞蹈里。山西汾西《地灯秧歌》的传承人——要福保“自幼学习秧歌，能歌善舞，扮演媳妇时，小旦身架很好，脚步快而平稳，腰身灵活，表演细腻。”郭银元“自幼学习秧歌，善扮演媳妇，模仿妇女的行走，神态逼真，年轻时他扮演媳妇，常使观众难辨真假。”还有一些丑婆也多由男性扮演，他们模仿女性动作时出现的不伦不类效果，或是干脆将自己的男性特征表露在作品中，都会成为观众的笑点和舞蹈表演场上的沸点。当“男扮女装”艺术表演中出现了“丑人多作怪”的滑稽特性时，实际上他们所追求的并不是“男扮女装”艺术上的逼真与相似，而是充分的利用这种性别与角色的对比与矛盾，将



不和谐的因素挖掘并带入表演，以此来达到吸引观众，营造气氛，烘托场景的最终目的。清·李斗的《扬州画舫录》中记载了“男扮女装”舞蹈在清乾隆年间的具体表现，即“扬州花鼓，扮昭君、渔婆之类皆男子为之。”我国古代有乐籍制度存在一千多年，它为古代舞蹈艺术的传承与发展提供了制度上的保障。乐籍制度的解体、女性艺人的退出，刺激“男扮女装”艺术的崛起与鼎盛。明清时期的关于禁止

女性观戏和参与赛会表演的告示，这对于舞蹈历史中出现女性观众群体和女性表演群体的缺失是一个十分重要的因素。

在日本若众歌舞伎(わかしゆかぶき)时代(1629-1652)，舞者可以男扮女装，后来遭到禁止，认为有伤风化，以后就有了女子参加歌舞伎表演的“女方舞蹈”。

按照美国当代著名学者朱迪思·巴特勒的“性别表演理论”的观点，社会性别是通过表演来完成的。换句话说，大众所认知的社会性别体系是以假设的欲望和相关的生物差异为基础，通过对性别行为的学习、模仿与不断重申得以建立。这一对性别体系的本质根源的质疑，虽然招致了许多争论，却为研究舞台上古已有之的性别角色转换(男扮女或女扮男)的表演和当代颠覆传统性别模式的艺术创作提供了一个方向。例如，在马克·莫里斯编导的《胡桃夹子》和由马修·伯恩编导、亚当·库珀主演的男版《天鹅湖》中，暧昧大胆的同性双人舞彻底违背了古典芭蕾中异性恋的表现传统和审美范式，使得情感欲望的表现可以完全不与自然性别相匹配并脱离社会性别体系，观众根据二元性别来定义和欣赏舞蹈作品变得不再确定。这两部作品的批判意义正在于其质疑和揭示性别在社会文化中的构成。在过去的十余年里，在舞台上公然戏剧性地表现同性恋在一些美国舞蹈编导中逐渐流行起来，比尔·T·琼斯更是在他的新作《St... / He re》的首演之后登上了《时代》杂志的封面。

七、舞蹈与性

在芭蕾里，一切与性欲有关的东西都被视为禁忌，都会避免表现，男女身体趋向于审美的、精致的、理想的，但也就套上了僵化的枷锁。芭蕾之表现浪漫的爱情，不表现赤裸裸的性。在著名的芭蕾舞里，几乎从未涉及过性。结婚乃是性的原型，文化视野中性的满足通常采用婚姻的形式，文化中的结婚母题就成了文化代码。结婚是一种符号显出原始生命意识及人类对生命无限完善的追求与展开的双重寓意。结婚母题的原始意义在于象征着性、结婚、生育三位一体揭示人的生命本能。但是芭蕾舞一般就以男女主人公的结婚作为结束，举行婚礼以后舞蹈就到了终点。

尼仁斯基的《牧神的午后》表现了男性的青春的冲动、朦胧的欲望，甚至表现了恋物癖。斯特拉文斯基、尼仁斯基的《春之祭》完全破坏了芭蕾的高雅形象，男女演员都动作粗俗、难看，姿态僵硬。尼仁斯基突破的是性压抑与性禁忌，表现原始生命的冲动。舞蹈从超级神回归到人，男人不再刻意进行英俊的美化，但是这两个舞蹈在当时都饱受非议。

舞蹈里的社会性别、性问题是舞蹈学、性学研究的新方向，有许多有趣的现象等待我们去探究。我们用社会性别的视角与方法去看待舞蹈，就看到了舞蹈中的男性与女性的不同侧面，使我们对舞蹈中的社会性别有了新的理解。



秦人：东方的斯巴达？

——《诗经·秦风》解

◆张 杰¹

秦人尚武，将他们称为东方的斯巴达并无不可。不过本文并不是在此意义上来对双方进行比较，而是要对比双方的男风同性恋表现。斯巴达人的兴盛男风西方学者已经研究得很透彻，在此笔者主要是通过《诗经·秦风》的解读来考察秦人男风的面貌。

《诗经·秦风》共收诗十首，其中《渭阳》和《权舆》分别描写的是甥舅之情和今不如昔，与男风同性恋全无关系，其他八首则或多或少都可以做这方面的一些考虑。为了便于说明，这里首先做一概括性的性别分析。

《秦风》八首中，《车邻》、《驷驖》、《黄鸟》、《无衣》明确表现的是同性关系，其他四首则多被视为男女情诗。但笔者认为，先就《小戎》而言，这首诗有复杂难懂的车骑兵器描写，以此兴起思念之情，恐怕写出的应是《无衣》中的袍泽情谊。若是女子思夫，她是说不出“阴鞮鋈续”、“鋈以鞞鞞”这类话的。再就《终南》、《晨风》而言，这两首诗的赞美、嗟怨对象皆为君子，而《车邻》、《小戎》中与君子的欢聚、对君子的恋念都是由男性做出的，则《终》、《晨》二诗故也有这方面的现实可能性。最后再看《蒹葭》，此诗意境很是开阔，作者为男性应当没有疑问。至于被追望者为谁？当然可为女子，不过若以前面诸诗作背景，则男男相慕的可能性同样存在。

下面将八首诗分为四组来做具体的解读。

（一）君臣之间，《驷驖》与《黄鸟》。

《驷驖》描写的是一个狩猎的场景，“公之媚子，从公于狩”。在《秦风》当中，同性恋意味最明显的就是这句话。媚子是献媚、受宠之人的意思，也即先秦文献中时常出现的外宠、外嬖。对此，《逸周书》之《祭公解》，《左传》桓公十八年、闵公二年，《国语》之《鲁语下》、《晋语一》，以及《礼记·缙衣》，《韩非子·说难》等都有评论，如《左传》闵公二年：“内宠并后，外宠二政，乱之

¹ 【作者简介】张杰，男（1969-）。副研究馆员。中国国家图书馆古籍馆。

本也。”内宠、外宠分别是指君主的宠妾、宠臣，两者并提，可见外宠的男性同性恋色彩是比较明显的。他们能否“二政”也即与正卿争权要看自身是否有从政的能力和兴趣，例如卫国直臣史鱼曾用尸谏的方式请求卫灵公屏退不肖弥子瑕，重用贤臣蘧伯玉，所以弥子是在二政（事见《韩诗外传》卷七）。而魏王的宠臣龙阳君他所关心的只是自己所受到的宠爱不要被美人夺去，开口一言即泪流满面，以这么柔弱的性格，他恐怕难有什么反面或正面的作为。龙阳君的固宠手段是感泣前鱼（事见《战国策·魏策四》），楚国安陵君在这方面的能力与其不相上下，他的手段则是表白从死。据《战国策·楚策一》，一日楚宣王出游于云梦之泽，兴致甚高而发出感问：“寡人万岁千秋之后，谁与乐此矣？”安陵泣下而言曰：“大王万岁千秋之后，愿得以身试黄泉，蓐蝼蚁。”也就是甘心从死，不再乐生。宣王大悦，乃对这位“入则编席，出则陪乘”的贴身近幸立加封赏。安陵君后来未必真的是以身殉主，不过此事可为我们理解《黄鸟》提供一些启发。《黄鸟》写的是奄息、仲行、鍼虎这三位臣子为秦穆公殉葬之事，诗本身带有明显的哀怨之气，《左传》文公六年也由此对穆公多有指责。因此，历来对《黄鸟》的主流解释是反对残酷的殉葬制度。不过殉死者完全就是被动不愿的吗？历史上也有一种观点认为奄息等三人在被动之中亦有主动。据《汉书》记载，西汉大儒匡衡曾谓：“秦穆贵信而士多从死。”唐代孔颖达引东汉应劭语注曰：“秦穆公与群臣饮酒，酒酣，公曰：‘生共此乐，死共此哀。’于是奄息、仲行、鍼虎许诺。及公薨，皆从死。《黄鸟》诗所为作也。”（《汉书·卷八十一·匡衡传》）北宋苏轼借古讽今，则曾慨言道：“昔公生不诛孟明（孟明，秦百里奚之子，名视。前 627 年在殽之战中败于晋先轸，秦穆公不以为罪），岂有死之日而忍用其良？乃知三子殉公意，亦如齐之二子从田横（田横，秦汉之际人，曾经自立为齐王。羞为汉臣，前 202 年自杀于洛阳附近，从客二人殉死）。今人不复见此等，乃以所见疑古人。古人不可望，今人益可伤！”（《东坡诗集注》卷四）笔者认为，殉葬本身固然野蛮残酷，但当它作为一种制度存在的时候，从死者会认为这能表示出自己对于国君的绝对忠诚与依附，从而在某种意义上会为自己的死亡方式感到自豪。类似情形再如女子的缠足、寡妇的守节，本身都是很痛苦的事情，但这种痛苦可以为行为者带来周围人的赞誉，从而她们也就化苦为乐，对不如此的女性反而充满了鄙视。秦景公是秦穆公的玄孙，其陵墓上世纪七八十年代被进行了系统发掘。考古人员在墓中一共发现了 186 具殉人尸骨，其中有些身份较高，应为主动从死的姬妾、近侍。据《史记·秦本纪》，为秦穆公殉葬者也多达 177 人，参考景公葬制，奄息等三人应当就是属于紧随主君的亲近侍臣。他们在宴饮之际向穆公所做的承诺与安陵君在游猎之际向宣王所做的承诺何其相似，我们固然不能肯定这三人一定就是秦穆公的男宠，不过这种可能性确实可以考虑得多一些。相对而言，将死的君主不会念念不忘到了阴间还统御臣民，他们主要是想保持生前衮衣玉食、声色犬马的享乐生活，其中最核心的就是一个色字。春秋时期魏武子将死，他嘱咐儿子要以自己的嬖妾为殉（事见《左传》宣公十五年）；两千年后明太祖还搞殉葬，从死的是张、李、赵氏等多位宫内女子（事见《明史·卷一百十三·宣宗郭嬖传》）。女宠嬖妾容易为殉，而如果君主还有男色男风之好，则身殉的就该有外宠媚子了（在日本的武士时代，侍童小姓对于主君必须绝对忠诚，众道同性恋成为了固结双方关系的一种常见方式。而当主君去世之后，侍童自杀殉死曾经形成为一种风气）。所以，《驷驥》和《黄鸟》是可以对读的，秦王不但生前要让媚子来陪侍，而且死后也要让他们跟随着去到阴间，继续营造一个穷奢极欲的极乐世界。

（二）友朋之间，《车邻》与《晨风》。

《车邻》写道：

既见君子，并坐鼓瑟。
今者不乐，逝者其耄。

作者既与君子友朋相见，便亲热地坐在一起鼓瑟鸣簧。现时若不尽情享乐，则人很快就会变为耄耋老者。那么见不到君子时感受如何？《晨风》写道：

未见君子，忧心钦钦。
如何如何，忘我实多。

与君不能相见，使我心情郁结忧伤。为何事成如此，你竟把我太多遗忘！显然《晨风》是一首情人的怨诗，已经超出了一般朋友关系的范围。所谓怨由爱生，作者殷殷瞩望，君子却再无踪影，一种黯然伤神的情绪能不油然而起？此诗的兴词也很贴切：“馭彼晨风，郁彼北林。”茂盛的北树林，疾飞的晨风鸟，环境幽深而隐谧，正是约会欢爱的好去处。如今一人独立于此，感觉却只能是“忧心靡乐”、“忧心如醉”。

（三）战友之间，《无衣》与《小戎》。

古代最出色的描写战友情谊的诗歌就是《无衣》，诗中写道：

岂曰无衣，与子同袍。
王于兴师，修我戈矛。
与子同仇。

岂曰无衣，与子同泽。
王于兴师，修我矛戟。
与子偕作。

此诗文辞朴素，形象简约。但就像真正勇猛的战士一样，话不在多，却是掷地有声，一股孔武英发之气呼之欲出。这种忘死的勇敢其动力何在？原来是来自与战友伙伴的袍泽之情。勿言无衣，吾与子不但可以互穿彼此的外袍，而且还可以互着里衣。我们尤其要注意这个“泽”字，朱熹《诗集传》卷三：“泽，里衣也。以其亲肤近于垢泽，故谓之泽。”这可以让人联想到唾液，同样的一种液体，出自恋人

便是口含香唾，出自旁人则是唾面之侮。里褰内衣也不是随便可穿的，与它相关连的是肌肤之亲，耳鬓厮磨，具有着若隐若现的一些性的意味。如果两位战士既是战友又是情伴，那么他们在战场上能不奋勇向前？两人会互相比并着去夺取战誉，假若一人遭遇生命危险，另一人的舍死相护应是毋庸置疑。古希腊裴卓在柏拉图的对话集中曾经认为：“一个年轻人最高的幸福无过于有一个钟爱自己的情人，情人的最高幸福也无过于有一个年轻的爱人。我们如果能想出一种办法，让一个城邦或一支军队完全由情人和爱人组成，就会治理得再好不过。这些人如果并肩作战，只要很小的一支队伍就可以征服全人类了。因为没有一个人会怯懦到肯把自己的爱人放在危险境地不去营救，纵然是最怯懦的人也会受爱神的鼓舞，变成一个英雄，做出最英勇无畏的事情来。”¹《左传》哀公十一年记载了发生在齐鲁之间的一件战事，可为理解《无衣》提供一些参考：汪錡是鲁国公子公为的一位“嬖僮”，与公为相交甚笃。在此次抵御齐国进攻的战斗当中，他俩同乘一辆战车浴血拼杀，“皆死，皆殒”。国人因汪錡年纪甚轻而欲以殤礼葬之，孔子听说后则认为：“能执干戈以卫社稷，可无殤也。”生而相随，死而偕葬，且又得到了孔夫子的赞誉，公为、汪錡这对战友恋人可以瞑目安息了。

《小戎》诗共有三节，每节前六句分别描写的是战车、战马与武器，细致繁复，不易索解。作者如果不身在其中，那样具体的细节是写不出来的。然后，该诗每节的后四句忽然变得很简单，可词疏意密，暧昧的场景不禁让人浮想联翩。第一节：

言念君子，温其如玉。
在其板屋，乱我心曲。

孔子有言：“夫玉者，君子比德焉。温润而泽，仁也。缜栗而理，知也。”（《荀子·法行篇》）看来《小戎》作者所思念的这位君子不但有勇且富德才。板屋是简陋的戍防之所，但在那里二人曾经亲密相处，环境的艰苦愈发映现出情谊的珍贵。兴思及此，能不心摇神荡，心乱神迷？该诗第三节又复言曰：

言念君子，载寝载兴。
厌厌良人，秩秩德音。

白天思念还易理解，夜晚相思，辗转反侧，难免就会想到板屋里相依相偎的事情上去。《小戎》的性意味如此丰富，不过性可养情，情能助性，所以第二节写道：

言念君子，温其在邑。
方何为期，胡然我念之。

¹ 见柏拉图著，王太庆译：《柏拉图对话集·会饮篇》，商务印书馆 2004 年版，第 296-297 页。

殷殷瞩目，情性交融，又以武备军事作衬托，作者付与战友的侠骨柔肠充分地得到了展现。

遥相对照，斯巴达所属的古希腊人也认为同性之爱是智慧与勇气的催化剂，对于城邦的巩固和发展大有裨益。斐德罗在柏拉图的对话集中就曾经讲到：“我说不出有什么幸福能比得上做一个温柔的有爱情的人，或者对有爱情的人来说，做被他所爱的青年。再说，一个城邦或一支军队如果不是全部由相爱



的人组成，它又如何能有一种很好的统治，使人人相互仿效，弃恶从善呢？这样的人会并肩作战，他们人数虽少，但却能征服全世界。”¹关于斯巴达人同性之爱的养成，普鲁塔克的记述是：

“等孩子的年龄到了 7 岁，就要参加某些团体或班级，一起从事各种运动和游戏。他们在 12 岁以后不许穿着内衣，分为小队一起睡在铺着芦苇的床上。等到了这个年纪以后，每一位将来会有出息的男孩，或多或少都可以找到作伴的爱慕者。身为爱慕者也要

分享年轻孩童的荣誉或羞辱，有一个流传的故事，提到有位爱慕者被官员罚款，因为受他爱慕的人在作战的时候，竟然像女人一样喊叫起来。”²

（四）容止与企羨，《终南》与《蒹葭》。

《宋书·五行五》曾载：“自〔晋武帝〕咸宁、太康之后，男宠大兴，甚于女色，士大夫莫不尚之，天下皆相放效。或有至夫妇离绝，怨旷妒忌者。”这段话对于我们理解南朝名著《世说新语》中的相关内容很有用处。刘义庆《世说》主要记述东汉末年至东晋年间名士文人的言行风貌，其中有《容止》一类，集中反映了男性之美和对美男的追慕。如曾记曰：“裴令公有俊容仪，脱冠冕，粗服乱头皆好。见者曰：‘见裴叔则如玉山上行，光映照人。’”又：“卫玠从豫章至下都，人久闻其名，观者如堵墙。玠先有羸疾，体不堪劳，遂成病而死。时人谓看杀卫玠。”对于这些记载，我们应从《宋书》“男宠大兴”的角度进行一些理解。相对而言，同性恋男子会更加在意自己的个人形象，而同性恋者对男性美的欣赏也是更加强烈和敏感一些。

由《世说》再看《秦风》，《终南》诗写道：

¹ [古希腊]柏拉图著，王晓朝译：《柏拉图全集·会饮篇》，人民出版社 2002 年版，第 214 页。

² [古罗马]普鲁塔克著，席代岳译：《希腊罗马名人传》，吉林出版集团有限责任公司 2009 年版，第 97—99 页。

君子至止，锦衣狐裘。
颜如渥丹，其君也哉。

君子至止，黼衣绣裳。
佩玉将将，寿考不忘。

这首诗写到了君子的华服、玉饰和堂堂相貌，一位洒脱健美的高贵男子形象如在目前。全诗音律铿锵，气象开阔，不像是怀春少女的暗自思语，末句祝辞“寿考不忘”更不易出自女子之口。对于此诗，我们不妨视之为朋友、战友对其同性情伴的真挚赞歌，诗中“颜如渥丹”准确描绘出了阳刚伴侣的性吸引力，普通同性朋友是不便过多去关注友人相貌服饰的。

面对容止华润的友朋情伴，一种企羡之意自然而然地需要表达出来。《蒹葭》写道：

蒹葭苍苍，白露为霜。
所谓伊人，在水一方。
溯洄从之，道阻且长。
溯游从之，宛在水中央。

《蒹葭》是一首著名的情诗，意境悠远，怀思绵长。现代一般读者都会认为它是在表达情男对情女的追慕，但正因其悠远绵长，所以不仅作者必是男子，而且独立秋江郊野，胆大的“伊人”未必就不会是一位美男。在后世，从同性慕恋的角度对此诗进行赏析的读者也是有的。《如面谈二集》是明代的一部尺牍集，卷八载有一封《答情郎书》：

弟嗜风尘非一朝矣，羨都雅如卿，屈指岂多得哉！归来遥忆殊情，寤寐不忘，但冗沓纷纭，不克奋飞左右，以写我忧。回首白露横江，蒹葭极目，旦夜耿耿，惟天可鉴。弟纵谿行，敢负盟言？秋色凄凉，珍重自保，无以鄙人为深念。

自称曰弟，所恋为郎，所以这是一封同性恋书信。作者既以《蒹葭》中的意境来表达自己的对情郎的思念，他若解读此诗，必会把“在水一方”的美人想像成一位美男子的形象。

如上所言，《秦风》八首反映出了君臣、朋友、战友之间的同性感情乃至恋情，恰可将秦国同性恋的主要方面表现出来。笔者将其与斯巴达做比较，是要强调这种同性恋的一个突出特征，即它是与勇武相结合、相伴随的。秦人长期与西戎杂处，相当长的时间内在文化上不被东方诸国所接纳。他们崇尚武力，奖掖军功，男性是以体健容舒为美。阳刚豪迈不但关乎他们的荣誉地位，而且也是他们性的吸引力之所在，而这种引力并非只是施于异性的。同时，秦人同性恋还有一个重要特点，即它的兴盛与紧密的同性关系密不可分。我们可以斯巴达作为参照，在这个古希腊的城邦制国家，男子在少年时期是脱离家庭接受集体的军事教育，成年之后是以军人为终身职业。他们实行共餐制，与战友长官朝夕相处，反把家庭妻子置于了相对次要的位置。东方的秦国虽未如此极端，不过它也是一个典型的军国，整个社会都

围绕着军事攻讨在运行。军队排斥女性，军国必是一个男儿国。战士们在战斗当中结成生死伙伴，作为友情的最高级形式，同性恋于中生焉。

当然，先秦时期战争连绵不断，刀光剑影当中诸国变为了七国，七国最后统一于秦国。这是一个霸道至上的时代，所有国家为了存在下去都是以军事为先。秦国表现的最为突出，他国只是相对和弱而已，总体面貌与秦并无大异。因此，秦国的同性恋状态固然有其特殊性，不过在与他国比较时共性才是最主要的一面，阳刚气质是先秦同性恋的普遍特征。

但有一点比较遗憾，即从文献反映来看，我们在先秦典籍中未能找到有关秦国同性恋的直接记载。这种情况下，《史记·佞幸列传》的两条记述值得我们特别给予一些关注。该列传所反映的是西汉高祖至武帝时期兴盛的宫廷同性恋面貌，五位汉帝中有四位喜好男色。其开头曾谓：“非独女以色媚，而仕宦亦有之，昔以色幸者多矣。”“昔”指汉代以前，既然汉是这样的一种情形，可见包括秦国在内，先秦时期大概半数以上的君主会有男色外宠之好。而上有所好，下必从之，当时社会上的男风同性恋面貌由此也可推知。《列传》第二条记载直接关系到秦国：“至汉兴，高祖至暴抗也，然籍孺以佞幸，孝惠时有閔孺。此两人非有材能，徒以婉佞贵幸，与上卧起，公卿皆因关说。”籍、閔孺皆为宦者，从净身时间来看，晚出的閔孺有可能是汉宫自己“培养”出来的；那么籍孺呢？他身侍开国皇帝汉高祖，因此极有可能其实是来自秦宫，前朝既灭，别无可为的阉宦们很自然地就需改依新主。而在新主跟前籍孺既然是以身体承幸，那么他这样的人物在秦宫当中恐怕也不会只是做一般的洒扫服侍。从可见文献来看，秦末始皇嬴政、二世胡亥均无喜好男色的表现，可他们的宫廷里面却晃动着籍孺之流的身影。这就提示我们宫门一入深似海，里面有太多的隐情是不为外人、后人所知悉的。当然在此还需做一补充说明：籍孺、閔孺都是偏于阴柔的人物，他们帽上插着羽毛，胸前挂着贝带，甚至还要在脸上涂抹脂粉。假若秦代宫廷里充当外宠的也是这样的一些人，那么阳性气质何在？笔者认为，秦人同性恋的表现不可能只有一种形式，同性恋双方都具阳刚之气的是占多数，但如果双方存在着身份上的差距，尤其像君主与阉宦这样的天壤差距，则主动方通过弱化被动方以来凸显自身的高贵地位也是完全能够理解的一种形式选择。其实在这种形式当中，主动方通过对比是愈显阳刚了，称之为阳性同性恋亦无不可。

秦与斯巴达、先秦与古希腊，双方在时间上相对应，文化上相比并，即便同性恋这样的性爱风习也是交相映衬。当时东西方的男风同性恋是处于一种兴盛、自发的状态，尚未受到自然、阴阳观念的严重侵逼。这种状态系源自原始社会后期，其核心背景是频繁战争所导致的男性权力的扩大和同性关系的紧密。当代社会由此应当深受启发，应当充分认识到性文化的多样可塑性，努力去构建一个异性、同性恋和谐相处的人文新世界。



◆ 性探索与实践 ◆

由性脚本看女性的性主体：

异性恋与非异性恋女性的对比及启发

◆ 李 旻¹

摘 要：性脚本作为典型性行为模式的归纳，透露出性行为是如何在实践中被构建、规范以及维持的。通过分析 4 名异性恋女性和 7 位非异性恋女性的性脚本表述，我们注意到女性在异性恋性行为与同性恋性行为中采取的性脚本区别主要体现在对插入性交媾的体验和态度。相应的，在阴蒂刺激和高潮的建构方面两者也有不同。这些不同不但揭示了异性恋性行为中男性生殖器插入的‘霸权’性、强制性（compulsory/imperative），以及潜在的强迫性（coercive），更由此突出了异性恋性关系中两性不平等的性权力关系。训规权力的运作维持着男性中心的性脚本，而要求女性通过自我监督参与其中。相对的，女性的同性恋性行为脚本反映为更加灵活、多样化，更加强调性双方的主体意愿以及快感的平等交换。这对于女性如何将自己的身体和性欲求主体化有所启示。

一、关于本研究

本文所论述的观点和内容来自笔者于 2011 年完成的女性主义心理学（feminist psychology）硕士论文《女性性器官体验和含义》。在这项研究中，笔者就一系列与女性性器官体验相关的话题走访了 11 位居住于新西兰奥克兰的女性。受访者在国籍、种族和性取向自我认同方面均有比较大的多样性，其中在自

¹ 【作者简介】李 旻，新西兰奥克兰大学博士生，新西兰奥克兰大学高级讲师。

我认同方面，4 位受访者自我认同为女同性恋（lesbian），2 名为同性恋（gay），1 名为双性恋（bisexual），以及 4 名为异性恋（heterosexual）。其中 6 名女性有过和男性和女性的性经历；4 名女性只和男性发生过性关系；1 名女性只和女性发生过性关系。

本文提炼了受访者与性脚本相关的经历进行分析。通过对比自我认同为异性恋的女性受访者和非异性恋受访者的经历表述，笔者探讨了异性恋性行为中性脚本的建构、霸权含义及相关影响因素，并就非异性恋女性性经历的相对多元和平等探索了对女性身体主体化的启示。这篇文章中探讨的“性脚本”（见 Gagnon & Simon, 1987）着重这个概念相对狭义的含义，即指在性交细节层面，异性恋性交中一系列按特定顺序发生的典型性事件/性行为。

另外，全文对受访者性取向的描述以受访者的自我认同（self-identification）为基本，并非基于生物本质论中性取向的概念。本文的分析采用社会建构论（social constructionism）的理论框架，使用采访和焦点团体的质化资料采集方法。与此一致，研究成果不求普适性（generalisation），而是着重深入分析表述中的模式和潜在的话语建构。

二、性脚本与其在异性恋性交中的表现

Gagnon与Simon (1987) 提出，就性交细节而言，异性恋性交由一系列按特定顺序发生的典型性事件/性行为组成，并称之为性脚本，比如开始为亲吻、抚摸，继而口交，最后阴茎插入阴道，并以男性高潮结束。一个典型的性脚本中，阴茎插入阴道这一行为往往发生在最后且占有类似重头戏的位置。与此对应的，是一个称为“阴茎插入阴道强制性”（coital imperative）的话语建构。在这个话语建构中，阴茎插入阴道被认为一个生物性的必需性行为，且是人类性交中最“天然”，最不可或缺的一项（Jackson, 1984; McPhillips, Braun, & Gavey, 2001）。

我的受访者们，尤其是与男性进行过性行为的女性均描述了与“阴茎插入阴道强制性”这一话语建构一致的性爱过程。比如：

Mitzka: ……我觉得好像大家都是先亲吻，然后可能隔着衣服爱抚，然后彼此脱掉衣服，然后倒到床上（大笑）然后性交——我想那大概是标准的脚本。

Margaret: ……就好像，跟一个男人做爱，基本上都是先口交，然后性交，我是这么觉得。

Joanna: ……你做这些事情之后，最后是性交。

在这些片段中，阴茎插入阴道这一性行为被等同于性爱或性交本身，而这项之外的性行为，如口交、抚摸、亲吻，全部被归为前戏（foreplay），甚至如Joanna的片段所示，没有特定指名（被泛称为“事情”）。也就是说其他一切性行为都是为了插入性交服务的，其作为为引向插入这项性行为，而无法独立称为性爱或性交行为。这说明了在异性恋性行为中，女性往往认为阴茎插入阴道是性爱最本质

性的内容或步骤，而这一行为的强制性与首要性可能支配女性对于性爱含义的建立和理解（见 Jackson & Weatherall, 2010），并限制她们对产生性爱快感的其他途径的探索（Jackson & Cram, 2003）。

对于异性恋性交中出现的男性为女性口交，一个自我认同为双性恋的受访者 Margaret 提供了以下个人经历：

Margaret: ……他们从为你口交开始，基本上就是五分钟的样子，因为他们觉得那是他们应该做的，然后呢就都是为了他们了，（他们会）插入你，暴力的用力的……就好像为女孩口交只是为了让你准备好他们的插入，然后他们跟你性交，对我来说那基本上不是很有快感……

这里 Margaret 指出，在她感到男性为女性“服务”很大程度上是为了使女性的身体为接下来的插入做准备，而之后的插入也并不能使她感到快感。这样的表述响应了 Braun, Gavey 和 McPhillips (2003) 对于所谓性爱互惠（sexual reciprocity）这一话语建构的挑战和批评。她们认为男性为女性口交这样看似的性爱互惠，处于一个插入强制性的性脚本的前提下，实际上仍是为男性由插入得到高潮服务的。

Margaret 与 Jade，一位有过与男性性经验的女同性恋受访者，都谈到她们在与男性性交中体验到男性插入的强制性，甚至是强迫性：

Jade: 对，因为他们有老二啊，连着（他们的身体），所以你必须得用吧（笑），对，所以呢，我的意思是，好吧，那是一部分——我是说那是他们的一部分，所以，哦，我这样想自己——虽然我不——我没有过那么喜欢插入，我也没有从中得到过满足，我总会配合……

Margaret: ……跟一个男人吧，（不让他们插入）就好像剥夺了他们性爱的重点，那还能怎么办……

Jade 和 Margaret 的表述描绘了她们的矛盾：一方面希望实现自己的性主体意识（在这个上下文中即不想进行插入性交的意愿），另一方面根据异性恋性行为准则，即对阴茎插入阴道这一“规则”的遵守进行自我监督（Impett, Schooler, & Tolman, 2006; Tolman, 2002）。她们经历的男性插入从而带有了微妙含蓄的强迫性。这一点在之前 Braun 等人(2003)和 Gavey(1992)的研究中也有指出。Gavey(1992)以 Foucault(1979)的规训权力（disciplinary power）的理论框架审视了阴茎插入阴道的强制性，提出这一话语的建构实为维持异性恋关系中男性支配权力的过程：规训权力鼓励女人顺从常规的异性恋脚本，并对自己的顺从进行自我审查（self-policing），结果就是无论女人本身的性欲望是如何，女人对阴茎插入阴道交媾这一性行为的参与都是被假定了，被当作理所当然的——不仅是男人如此假定，女人自己也是。

Carol: ……过程中我们会告诉彼此，（比如我会说）“我不觉得我今晚可以做，不过你继续”（两人大笑）

笔者： 那他会继续吗？

Carol: 他会说“哦, 没关系, 那我们不做了”, 我会说“没关系(你做吧)”, 因为我不想——我不想显得你知道好像是他的问题, 有时候我觉得女孩比男人欲望少是很正常的, 有时候我就是不想做, 而我仍愿意——愿意让他能够有性爱, 我不介意的。

这个片段中, 异性恋受访者 Carol 的话诠释了 Gavey (1992) 的这个论点——即使 Carol 的伴侣表达了对她不想做爱意愿的尊重, Carol 仍表示希望她的伴侣能够(通过她本身没有欲望的身体)得到性满足。Carol 对其伴侣性欲望的屈从/让步(submission)表现上是有意识的意愿, 从 Gavey (1992) 提出的角度则可以解读为基于——女性对男性伴侣性欲望有满足的义务——这一传统宣扬的女性“美德”的自我监督。

男性(从插入得到)高潮往往是这个标准异性恋性脚本的结尾(Braun, et al., 2003; Jackson & Scott, 2001)。我的受访者们报告了与此相应的性经历。

Carol: ……个人来说, 我如果进行(插入)性交太长时间我会疼, 我觉得这就是为什么你要有那些前戏, 这样你就不用(插入)性交太久……

Margaret: ……我觉得对一个男人来说, (插入)性交往往是默认(要发生)的, (所以)我不会(对插入)说不, 或说我已经玩够了, 不会……

由这些表述可见, Carol和Margaret的理解中, 男性由插入式交媾得到高潮是男性伴侣应得的, 而让男伴这样得到高潮则是自己的义务。其中对于Carol, 为了让伴侣得以高潮而自己又不会太疼, 前戏几乎是一个为了减少插入交媾时间的策略性的存在; Margaret则使用了前面提到的“互惠”的话语建构来正当化男性插入。这两段话语显示, 女性与男性是在一种合作/串通(collusion)的关系下共同维护传统的异性恋脚本, 以及其中男性欲望优先于女性的建构(Holland, Ramazanoglu, Sharpe, & Thomson, 1998)。

在这种自我监督下, 女人的物理身体和自主性欲望(比如不想做爱或不想被插入)与传统男权社会建构的理想化女性角色(比如“服侍”丈夫, 或让男性伴侣得到满足是“女德”)发生了切割和断层(Gavey, 1992; Holland, Ramazanoglu, Sharpe, & Thomson, 1994)。西方其他研究显示, 一些女性会为了避免伤害伴侣的感情, 或者为了性交快点结束而假装高潮(Muehlenhard & Shippee, 2009; Roberts, Kippax, Waldby, & Crawford, 1995)。这进一步说明了女性面对一个标准异性恋性脚本可能经受的压力。

三、性脚本与女性同性间性交

与受访者报告的异性性经历相对的是, 一些受访者也提供了一些更多样化的性脚本, 而这些相对“另类”的脚本往往发生在同性性经历中。双性恋受访者 Margaret 表示, 根据她的性伴侣的性别, 她经历的性脚本大有不同。

Margaret: ……跟一个女人（我会说）“我真的很不喜欢（插入）”然后她们就会理解，而和一个男人则（大笑），你知道，（他们会）“我真的很想（插入）”（笑），所以会很那个……

Margaret难以对男性伴侣说出不喜欢插入，说明异性恋关系中的插入强制性。正是因为这个话语建构的统治性，使得其他性交方式得不到话语空间，于是很多异性恋伴侣难以接受，甚至想像非插入性交这种方式(McPhillips, et al., 2001)。与此对比，Margaret与女人的性经历较少剧本化/模式化的强调插入，而具更多其他性行为的灵活性，从而与性伴侣的关系显得更平等。

Margaret: ……和女人（做爱），（插入）对我来说不会是主要的部分。我的态度是，我要（插入）的话找个男人就行了，那是我和男人会做的事，所以我觉得和一个女人（的性）是我从一个男人那得不到的东西，和一个女人（的时候），（插入）更多是来增添感觉，而和一个男人（插入）是对他们来说性爱意义所在。所以，不一样的……

另一位女同性恋受访者Jade同样将插入式交媾与异性恋性行为做了联系。

Jade: ……我有快六年没和男人在一起了，这是个有意识的决定，我也没有这样的必要和需要。从我和女人在一起，一般来说我性爱中不会有插入……

这段话暗示了插入在异性恋性行为中的“默认”和必然，但在女同性恋性行为中则只是性行为模式之一，因个人喜好可做可不做，如以下两个同性恋受访者分别的说法。

Mel: ……我绝对是讨厌（被插入）

Rose: ……我爱（插入式）性交，喜欢，没意见。

这些对于插入式交媾不同的感受显示女同性恋性行为或许相对异性恋的更为多样，少模式化：（被）插入有人做，也有人不做。如Braun(2000)所分析，阴道插入式性交在女同性恋性交中的实践并非绝对的，而是经由谈判与沟通的。

Tina: ……如果在当下对方要那么你就给，如果他们不要那也 ok。

Jade: ……我自己不喜欢（被插入），而我会——如今我会沟通这一点，也没什么问题。

四、更多对比：阴蒂刺激与高潮

我的非异性恋受访者谈及的非插入式性交显示了相对异性恋性交的模式多样化。其中，阴蒂刺激不是作为插入的‘前戏’，而是一项独立的带来性快感的性交行为，比起插入来同等，甚至更加重要。

Margaret: ……从我是个孩子慢慢发现自己的身体开始，我一直觉得那里（阴唇和阴蒂）有更多快感。

Rose: 我觉得，你不需要插入来得到高潮，如果你（对阴蒂刺激）够在行（其他人：对）你知道。

Kat: 对，所以——

Sarah: 你通过阴蒂刺激就可以高潮。

笔者: ……（在你与同性的性经验中）插入通常会发生吗？

Tina: 嗯，不是，取决于你当天感觉，我不知道，我猜插入大概不像阴蒂刺激那么重要，阴蒂刺激比较重要。

笔者: 这是对于你遇到的女人来说，还是你个人来说？

Tina: 两者都有，嗯，我也听异性恋朋友说过，就是插入其实没什么快感……

如Tina提到的，研究显示很多女性从阴蒂刺激比插入得到更多快感 (Hite, 2004; Waskul, Vannini, & Wiesen, 2007)，而阴蒂也的确是女人身体上神经末梢最为集中的性部位（见Ensler, 1998）。在我的研究中，异性恋受访者们也认同阴蒂对于性快感的重要，但不同于非异性恋受访者的是，她们对于阴蒂刺激相对插入的重要性给了不确定或模棱两可的答案。

笔者: ……插入有多重要？

Carol: （停顿）嗯，好问题，嗯，可能和前戏一样重要吧，可能同等，……不，事实上，我要改答案，我觉得前戏其实更重要。

笔者: ……你说的前戏是包括阴蒂刺激吗？

Carol: 对！

Mitzka: ……我觉得阴蒂是一个好同盟，好帮手！

从这两段表述中可见，虽然阴蒂快感在受访者的经历中很重要，它仍然被置于“前戏”，或者“帮手”这样辅助插入式性交的次要位置。另外，对于女人话语表达中对于阴蒂作为首要性快感带的不确定，Hite(2004)解释是源于“男人理解中的女人，和女人的现实之间一个持续的缺口”（p.13）。男性往往抱有的“女人由插入性交得到高潮”的假定，使女人处于一个“尴尬的位置”，因为她们开口要求的

(阴蒂刺激) “不是在男性的经验中通常必然的项目, 也不是(像插入一样)被主动给予的”(Hite, 2004, p.12)。于是, 相对于异性性行为, 进行同性性行为的女性相对不受这样假定的制约, 从而可能在性爱中作为主动、平等的性主体, 更积极的实践自己享受性快感的权利。而这才应该是“性爱互惠”这一话语建构真正体现的意义(Braun, et al., 2003)。

另外, 我的研究显示, 同性恋受访者对于高潮的建构也与普遍的异性恋概念不同。

笔者: 所以高潮是(性爱的)顶峰……

Sarah: (重叠)哦, 是的……

Rose: (重叠)而且不是一次, 必须要多次, 对不起啦!(Kat大笑)

Sarah: 对对, 我肯定是要三到四次。

在这里, 高潮在性爱中的重要性被强调, 但与异性恋常规脚本不同的是, 在这里, 高潮并不标志着性爱的结束, 或者指示着下面要发生什么脚本化的性行为(比如最终的男性插入及高潮)。相反, 高潮后面可以继续是高潮。于是, 同性恋女性的性经历在这个意义上扰乱了一个以男性高潮为最终目标的标准异性恋脚本(Braun, et al., 2003; Muehlenhard & Shippee, 2009)。

由于女性性行为间没有男性高潮这一异性脚本中的“绝对”事件, 女性间的性互惠似乎也相对不受限和灵活。

Sarah: ……如果我能服务她而自己没有服务到, 我是没问题的, 你知道, 可能十次里五次, 或者五次里三次, 我很乐意服务, 比起被服务。

Rose: 对我也是这样……

Sarah: (重叠)不过时不时的我肯定还是会想要自己该得到的那部分……

这段关于性交换的表述暗示了在女性同性性行为中, 女人或许比起在异性恋行为中经历的“回馈”压力要少(见Braun, et al., 2003)。这也对应了之前的研究中女同性恋感情关系比异性恋感情关系要更平等的发现(Ussher & Perz, 2008)。

最后, 同性恋受访者的话语挑战了高潮这一话语建构本身。

Kat: 对我来说呢, (高潮)总是个很棒的结束, 但是到那前的积累一样是很棒的。

Sarah: ……对……做爱里面有些部分让我很兴奋, 但都不一定要到高潮, 你知道, 这些部分本身就感觉很爽(Kat:对)。

通过探索审视高潮的重要性, 受访者们提供了性脚本的更多可能, 而且挑战了一个称为高潮强制性(orgasmic imperative)的话语建构——即一切性行为的最终目标是高潮(Béjin, 1986, 引于Potts, 2000)。但

是，就像插入强制性一样，挑战高潮强制性是非常困难的，这是因为在主导的话语建构之外，“另类”话语太过于有限了 (Potts, 2000)。而如本研究挖掘到的这样来自非异性恋受访者的话语表述，显示了对于父权建构下异性恋霸权性的抵抗，并展示了在主导性话语建构与实践之外，确有其他话语的空间 (McPhillips, et al., 2001; Potts, 2000)。对于这些受访者，性的意义不完全是被一个性脚本的霸权建构强加的，而在一定程度上是通过他们在性互动中主体化的快感和欲望自发产生的。

五、分析及启发

我的资料显示，异性恋女性与非异性恋女性的性脚本存在的差异集中体现在对于插入式交媾的体验、态度和实践上。如上文提到，女性对插入式性交的主体体验并不相同，有的喜欢，有的觉得可有可无，有的则反感。而在插入强制性这样一个主导的话语建构下，很多女性并不能遵从自己的主体好恶而对插入进行取舍。由插入式交媾构成的标准异性恋性脚本，与无数其他施加于一个女人身上的标准一样（比如打扮，身材，举止，谈吐），成为了一个传达男权意识中理想化女性气质的霸权建构，以训规权力 (disciplinary power) 统治和规范着女人的性行为 (Bartky, 1988)。

Foucault (1979) 提出，训规权力通过将人塑造成“温顺的主体”来规范社会实践，并生产含义、行为，以及“正常”与“越轨”的概念 (Bordo, 1997; Foucault, 1979; Gavey, 1992)。它对身体的控制和将社会常规的强加是通过看不见的方式完成的，因为这种权力不为一个团体所有并施加于其他团体，而是根植在维护着支配和从属关系的行为、机构以及手段所构成的网络里；比如在女性气质的塑造上，训规权力的操作就是基于个体对各种常规和实践的主动参与，以及“看似乐意的接受” (Bordo, 1997, p. 92)。以“全景监狱”的模型来解释规训权力，就是囚犯们永远觉得自己处于可能被监视的状态，于是启动自我监督，时刻不敢违规；他们通过自我监督成为了自己的看守，也就“保证了权力的自动运作” (Foucault, 1979, p. 201)。

将男性欲望置于支配位置是理想化女性气质在性方面的表现之一 (Gavey, 1992)。女性对于插入性交媾强制性的顺从和参与，就如注意自己的身材仪表一样，是自我监督下对自己进行的规范和训练，以追求或接近男权意识制定的“理想”女性标准 (Bartky, 1988; Bordo, 1993)。顺从得到的是认可的奖赏，而尝试颠覆，或因自己的主体好恶拒绝插入式交媾，则面临着惩戒与耻辱 (Bartky, 1988)。流行文化中这样的例子比比皆是，比如对夫妻性生活的种种话语建构——一个不能满足老公性欲的女人不是好妻子，或一个妻子想拴住老公的心就要在床上满足他，等等。可见传统性别关系下被塑造的理想女性气质，是与女性主体感受、经历，与物理身体脱离的 (disembodied)：女人有怎样的性欲求，怎样最有快感，与如何做一个男性他者视线下的“好女人”完全无关 (Gavey, 1992; Holland, et al., 1994, 1998; Jackson & Cram, 2003)。在这个被强加的“理想”标准与自己主体体验的裂缝中，很多女孩与女人们无法得知是否该让自己的性感受发声，又如何发声，如何让自己的性身体成为自己的一部分，如何自信有效的将自己的性需求付诸行动 (见 Impett, et al., 2006; Tolman, 2002)。

与此对应，女性性器官长期以来也承受着负面的形容和建构，比如阴道是肮脏的，危险的，低劣于

阴茎的，或只是被阴茎插入的被动容器 (Braun & Wilkinson, 2001)。其中，尤其是最后一点在社会传播产品中反复得到强化，比如大部分色情品单一化的描绘插入式交媾，而这些色情品又冲击、塑造着女性对性的了解和认识，巩固某些性常规（如插入式交媾），令女性感到参与压力，从而影响女性的性行为 (Haggstrom-Nordin, Sandberg, Hanson, & Tyden, 2006; Rogala & Tyden, 2003)。

而阴蒂在社会话语中的隐形和无声 (见Bennett, 1993; Ogletree & Ginsburg, 2000)也对应着异性恋性脚本中阴蒂刺激的次要位置。在人们对女性性器官的认识中，阴蒂很长时间里是对比阴道而言，相对“缺失”或不受重视的。比如在最早的女性生理解剖学中，阴蒂并不存在，后来则被理解为一个较小的阴茎 (Laqueur, 1990)。在后来的弗洛伊德理论中，阴蒂快感被认为是“不成熟”、“不恰当”的——一个女人应该注重为她的男伴提供快感和“庇护”的阴道性爱，从而与她在社会和家庭结构中的地位相称；而一个拒绝放弃阴蒂快感的女人则可能被判定为一个渴望拥有阴茎成为男人的女同性恋 (Creed, 1995)。在这样的背景下，研究显示在 70 年代的时候，很多西方女性对自己的阴蒂与阴蒂快感仍很陌生；然而不同于异性恋女性，同时代的同性恋女性却对此非常熟悉 (Hall, 2002)。与此一致，我的资料显示，相对对于阴道的知识，很多异性恋女性受访者表现出对阴蒂的知识缺乏，包括其外形，功能和位置。反观有义务让青少年了解自己身体的性教育，在强调插入式交媾相关的知识同时，往往隐略关于阴蒂的知识。对此有一种解释是，面向年轻女孩的性教育不需要提到阴蒂，因为阴蒂不像阴道一样有生殖作用，而纯粹是为了性快感存在的 (见Bennett, 1993; Gartrell & Mosbacher, 1984; Martin, Baker, Torres, & Luke, in press)。而Laws (1987) 早有理论，女人的身体担负生殖目的这一事实，是对女人及女人性 (sexuality) 的压迫的中心根源。如果按照这条理论，那么性教育目前强调插入式交媾而隐略阴蒂的存在的方式，可以说是优先了女性身体的生殖功能，弱化了女人追求性快感的性主体，并巩固了“女性的性 (sexuality) 要依靠男人”的父权建构 (Ogletree & Ginsburg, 2000)。从这个角度来看，阴蒂位于女人性压迫与性欲望的交汇，对于女人成为自主、自发、自由的性主体带有重要的象征性力量。阴蒂在社会话语中的‘概念化缺失’ (Ogletree & Ginsburg, 2000; 另见 Bennett, 1993)对应着插入式交媾强制性，显示了男权中心的异性恋性行为脚本长久以来对女性性主体的压抑。相对的，非异性恋女性的性实践具有性政治上的反抗意义，指向了这样的可能性：女性在霸权的性建构之外，可以以自己的性感受为优先，更自发的追求多元的性快感，包括充分探索阴蒂这样单纯为了快感存在，与生育无关的性器官。

总的来说，我的研究表明，异性恋女性与男性的性体验极大程度上被以男性为中心的训规权力引导和规范，并遵从插入强制性等主导话语建构；非异性恋女性间的性互动相对更少脚本化，更多元化，从而为平等的性关系、性互惠和性协商的自由营造了更大空间。然而，这样对霸权性建构的抵抗仍然被限制在个人层面、特定情境和私人领域 (另见Holland, et al., 1998)。为了更大程度的性赋权，关键之一或许在于女性对自己性器官的主体化，更加接受自己的身体，更加重视自己的性快感和性欲求 (Gavey & McPhillips, 1999; Holland, et al., 1998)，比如打破语言中对女人的性身体的禁忌，公开分享和探索性体验 (Kissling, 1996; Roberts & Waters, 2004)，或者与伴侣沟通和尝试自己的性欲求，以重新取回自己真实的声音。即使这样无法在体制层面对抗男性支配，但至少为争取女性性主体，为女性重新掌握自己的身体，提供了潜在的话语可能性。

参考文献:

- Bartky, S. L. (1988). Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power. In I. Diamond & L. Quinby (Eds.), *Feminism and Foucault: Reflections on resistance* (pp. 61-86). Northeastern University Press.
- Bennett, P. (1993). Critical clitoridectomy: Female sexual imagery and feminist psychoanalytic theory. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 18(2), 235-259.
- Bordo, S. (1993). *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. University of California Press.
- Bordo, S. (1997). The body and the reproduction of femininity. In K. Conboy, N. Medina & S. Stanbury (Eds.), *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory* (pp. 90-110). New York: Columbia University Press.
- Braun, V. (2000). *The 'Lesbian Vagina': Does it exist?* Paper presented at the The BPS Lesbian & Gay Psychology Section Annual Conference, Guildford.
- Braun, V., Gavey, N., & McPhillips, K. (2003). The 'fair deal'? Unpacking accounts of reciprocity in heterosex. *Sexualities*, 6(2), 237-261.
- Braun, V., & Wilkinson, S. (2001). Socio-cultural representations of the vagina. *Journal of Reproductive and Infant Psychology*, 19(1), 17-32.
- Creed, B. (1995). Lesbian bodies: Tribades, tomboys and tarts. In E. A. Grosz & E. Probyn (Eds.), *Sexy bodies: the strange carnalities of feminism* (pp. 86-104). London: Routledge.
- Enslar, E. (Writer). (1998). *The vagina monologues*: New York: Villard.
- Foucault, M. (1979). *Discipline and punish*. New York: Vintage Books.
- Gagnon, J. H., & Simon, W. (1987). The sexual scripting of oral genital contacts. *Archives of Sexual Behavior*, 16(1), 1-25.
- Gartrell, N., & Mosbacher, D. (1984). Sex differences in the naming of children's genitalia. *Sex Roles*, 10(11), 869-876.
- Gavey, N. (1992). Technologies and effects of heterosexual coercion. *Feminism & Psychology*, 2(3), 325.
- Gavey, N., & McPhillips, K. (1999). Subject to romance. *Psychology of Women Quarterly*, 23(2), 349.
- Haggstrom-Nordin, E., Sandberg, J., Hanson, U., & Tyden, T. (2006). "It's everywhere!" -- Young Swedish people's thoughts and reflections about pornography. *Scandinavian Journal of Caring Sciences*, 20(4), 386-393.
- Hall, M. (2002). Not tonight dear, I'm deconstructing a headache. *Women & Therapy*, 24(1), 161-172.
- Hite, S. (2004). *The Hite report: A nationwide study of female sexuality*. Seven Stories Press.
- Holland, J., Ramazanoglu, C., Sharpe, S., & Thomson, R. (1994). Power and desire: The embodiment of female sexuality. *Feminist Review*(46), 21-38.
- Holland, J., Ramazanoglu, C., Sharpe, S., & Thomson, R. (1998). *The male in the head: Young people, heterosexuality and power*. London: The Tufnell Press.
- Impett, E. A., Schooler, D., & Tolman, D. L. (2006). To be seen and not heard: Femininity ideology and adolescent girls' sexual health. *Archives of Sexual Behavior*, 35(2), 129-142.

- Jackson, M. (1984). Sex research and the construction of sexuality: A tool of male supremacy? *Women's Studies International Forum*, 7, 43-51.
- Jackson, S., & Weatherall, A. (2010). The (im) possibilities of feminist school based sexuality education. *Feminism & Psychology*, 20(2), 166.
- Jackson, S. M., & Cram, F. (2003). Disrupting the sexual double standard: Young women's talk about heterosexuality. *British Journal of Social Psychology*, 42(1), 113-127.
- Kissling, E. A. (1996). Bleeding out loud: Communication about menstruation. *Feminism & Psychology*, 6(4), 481.
- Laqueur, T. (1990). *Making sex: Body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.
- Laws, S. (1987). Down there -- using speculums for self-examination. In S. O'Sullivan (Ed.), *Women's health: a spare rib reader* (pp. 8 - 14). London: Pandora.
- Martin, K., Baker, L. V., Torres, J., & Luke, K. (in press). Privates, pee-pees, and coochies: Gender and genital labeling for/with young children. *Feminism & Psychology*.
- McPhillips, K., Braun, V., & Gavey, N. (2001). Defining (hetero)sex: How imperative is the "coital imperative?". *Women's Studies International Forum*, 24(2), 229-240.
- Muehlenhard, C. L., & Shippee, S. K. (2009). Men's and women's reports of pretending orgasm. *Journal of Sex Research*, 47(6), 552 - 567.
- Ogletree, S. M., & Ginsburg, H. J. (2000). Kept under the hood: Neglect of the clitoris in common vernacular. *Sex Roles*, 43(11), 917-926.
- Potts, A. (2000). Coming, coming, gone: A feminist deconstruction of heterosexual orgasm. *Sexualities*, 3(1), 55.
- Roberts, C., Kippax, S., Waldby, C., & Crawford, J. (1995). Faking it-The Story of 'Ohh!'. *Women's Studies International Forum*, 18(5), 523-532.
- Roberts, T., & Waters, P. L. (2004). Self-objectification and that 'not so fresh feeling: Feminist therapeutic interventions for healthy female embodiment. *Women and Therapy*, 27(3/4), 5-21.
- Rogala, C., & Tyden, T. (2003). Does pornography influence young women's sexual behavior? *Women's Health Issues*, 13(1), 39-43.
- Tolman, D. L. (2002). *Dilemmas of desire: Teenage girls talk about sexuality*. Harvard University Press.
- Ussher, J. M., & Perz, J. (2008). Empathy, egalitarianism and emotion work in the relational negotiation of PMS: The experience of women in lesbian relationships. *Feminism & Psychology*, 18(1), 87.
- Waskul, D. D., Vannini, P., & Wiesen, D. (2007). Women and their clitoris: Personal discovery, signification, and use. *Symbolic Interaction*, 30(2), 151-174.

◆ 原创天地 ◆

“性趣摄影”之性趣（四）



2010年8月6日，深圳市第四届性文化节开幕仪式在会展中心6号展馆开幕，由深圳市性学会、深圳市计生中心主办，由深圳民俗摄影学会承办的“全国首届性趣摄影大赛”颁奖仪式在性文化节展馆举行。入选“性趣”摄影大赛的作品共有56幅，其中一等奖一幅，二等奖两幅，三等奖三幅，优秀奖10幅，入围奖40幅。本刊特地从中挑选了部分优秀作品，以飨读者。



春秋时代 作者：黄 灿



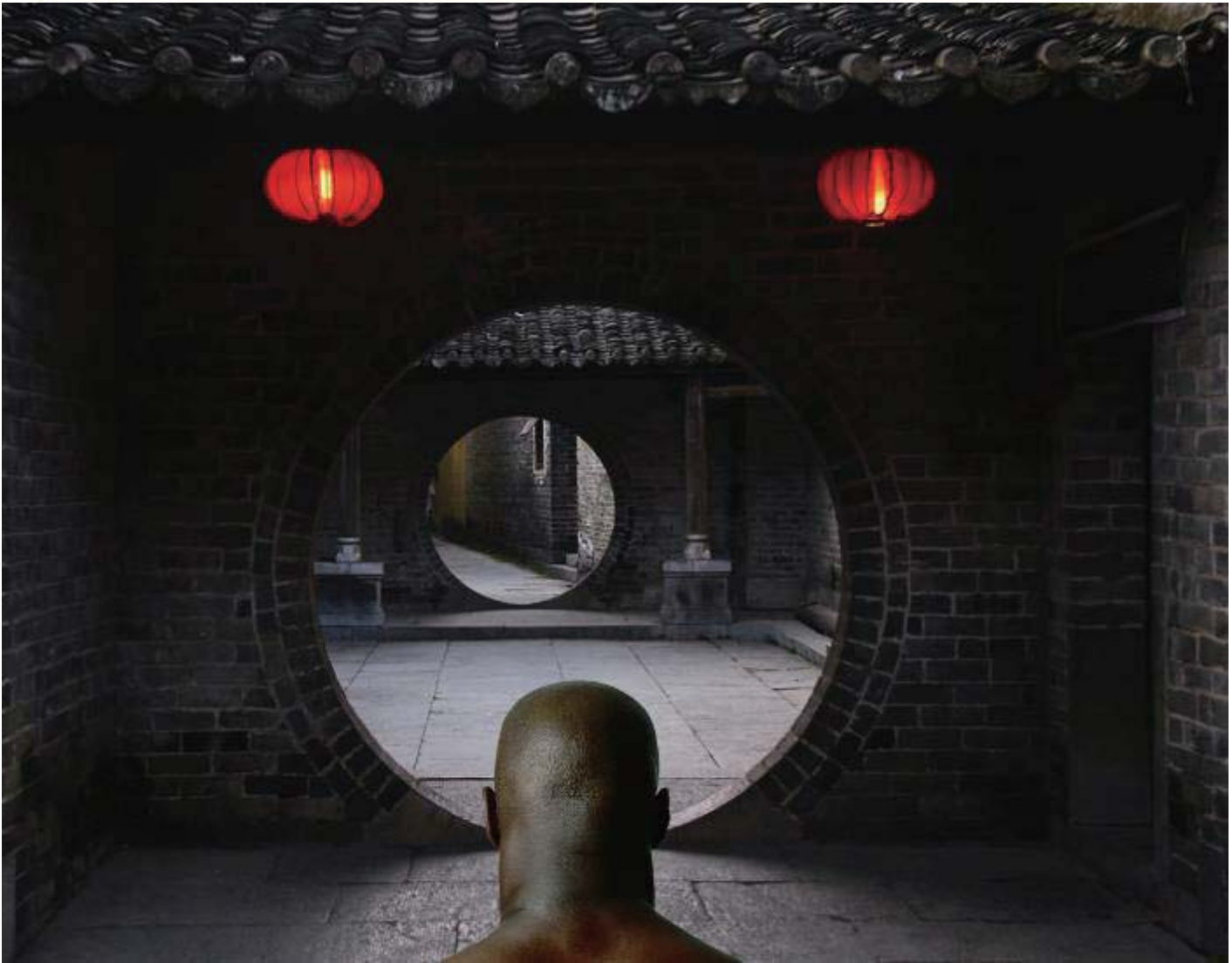
湖光山色 作者：黄 灿



等待阿哥 作者：梅 劲



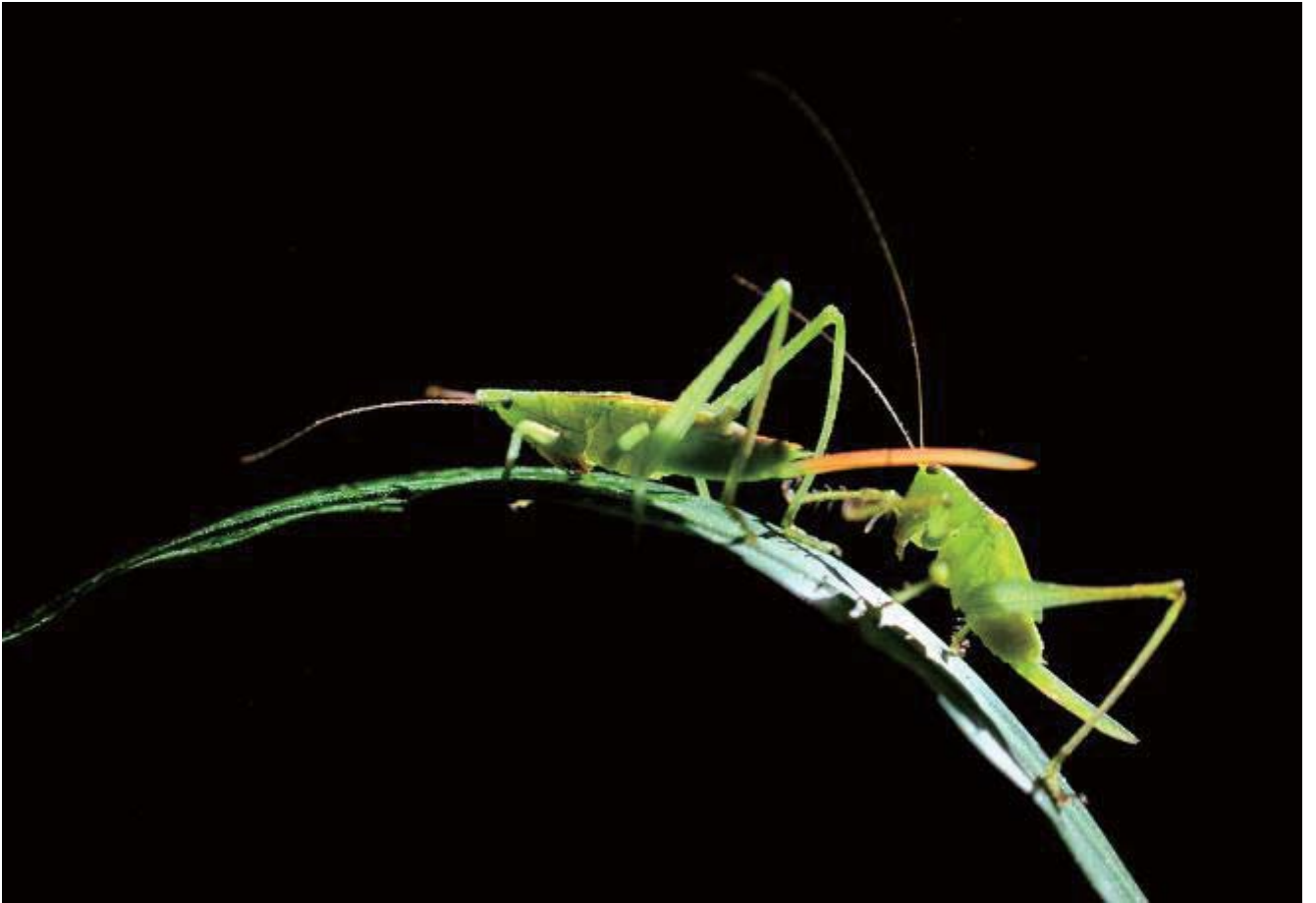
泸沽湖的情人树 作者：梅 劲



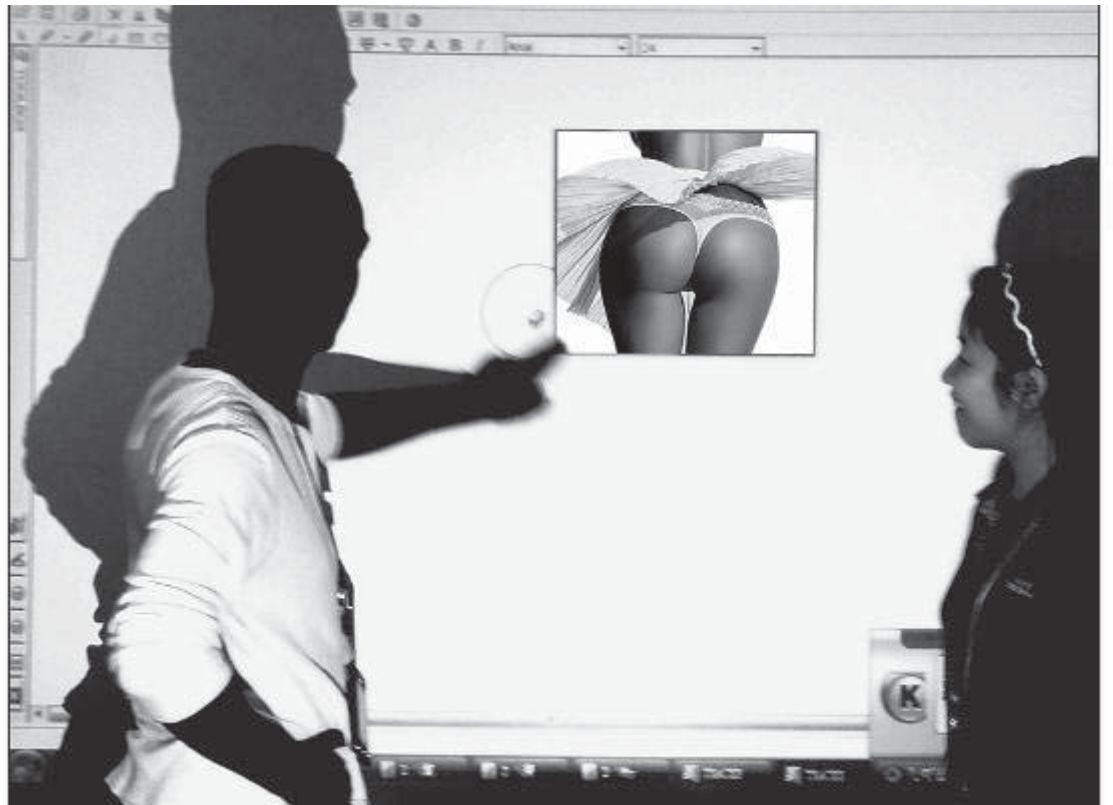
三重门 作者：梅 劲



正午的阳光 作者：梅 劲



追求 作者：劳佩斯



指什么 作者：李明



光 作者：刘光中



生命的瞬间 作者：欧阳宏升

爱情潜“交”易

◆ 作品设计师/林秀苹 ◆ 撰文/纪玮



设计师：林秀苹

在爱情中，不管你/ 妳是何种恋爱取向，都不可避免的就是想从另一半的身上或这段关系中去得到什么、换得什么，是金钱？是性愉悦？是一个戒指？还是一段关系？

在你/ 妳的想法中，什么是你/ 妳想得到的呢？在台湾金工设计师林秀苹的演绎之下，给了我们一些不同于世俗价值观的想法。林秀苹目前就读于辅仁大学应用美术研究所，曾以“play 青春 young 起来——彰化少年辅育院戏剧营企划”入围《天下》杂志“公益提



上图为在台湾举办《林秀苹 爱情赃物》个展的现场照



《贪婪的玫瑰》（2011 年，长 77 公分/宽 54 公分/高 3 公分，黄铜、赛璐璐片、油画布输出）玫瑰象征着美好的爱情，男人手中的玫瑰，在女人的眼中看到的可能是不同的风景，她贪图的不是你炙热的一颗心而是你的金钱。

创作手法有别于以往的金工作品的展演方式，将超现实的元素带入于本创作，试图营造出回荡于真实与梦境中的视觉新感官创作。

世上以爱情为创作主题的作品多不胜数，谈的大多数是爱情的美好与盲目及爱情所引发的情感副作用，爱情是如此神圣，让每个人都在找寻真爱，但爱情真的有这么美好纯粹吗？“爱情脏物”的概



《爱与罚》（2010 年，长 116 公分/宽 63 公分/高 3 公分，皮革，漆，铸造黄铜，油画布输出）穿上网袜的腿是如此的性感，有如甜筒般可口，皮鞭如焦糖缠绕于腿，谁是主人已不重要！

案资助计画”，可说是一位前途无量且创意无限的设计师，本次很荣幸能够采访到她，让我们大家能从不同的角度来看待“性”的无限可能。

（以下为林秀苹叙述）这次展览特别之处是将摄影与金属工艺作融合，试图营造出半立体的视觉效果，作品的风格灵感来自于超现实主义大师达利的金工珠宝创作。达利喜爱运用双重形象的视觉效果于绘画及珠宝作品上，因此“爱情脏物”此展的





《维纳斯之果》（2010 年，长 74 公分/宽 114 公分/高 3 公分，999 银，油画布输出）

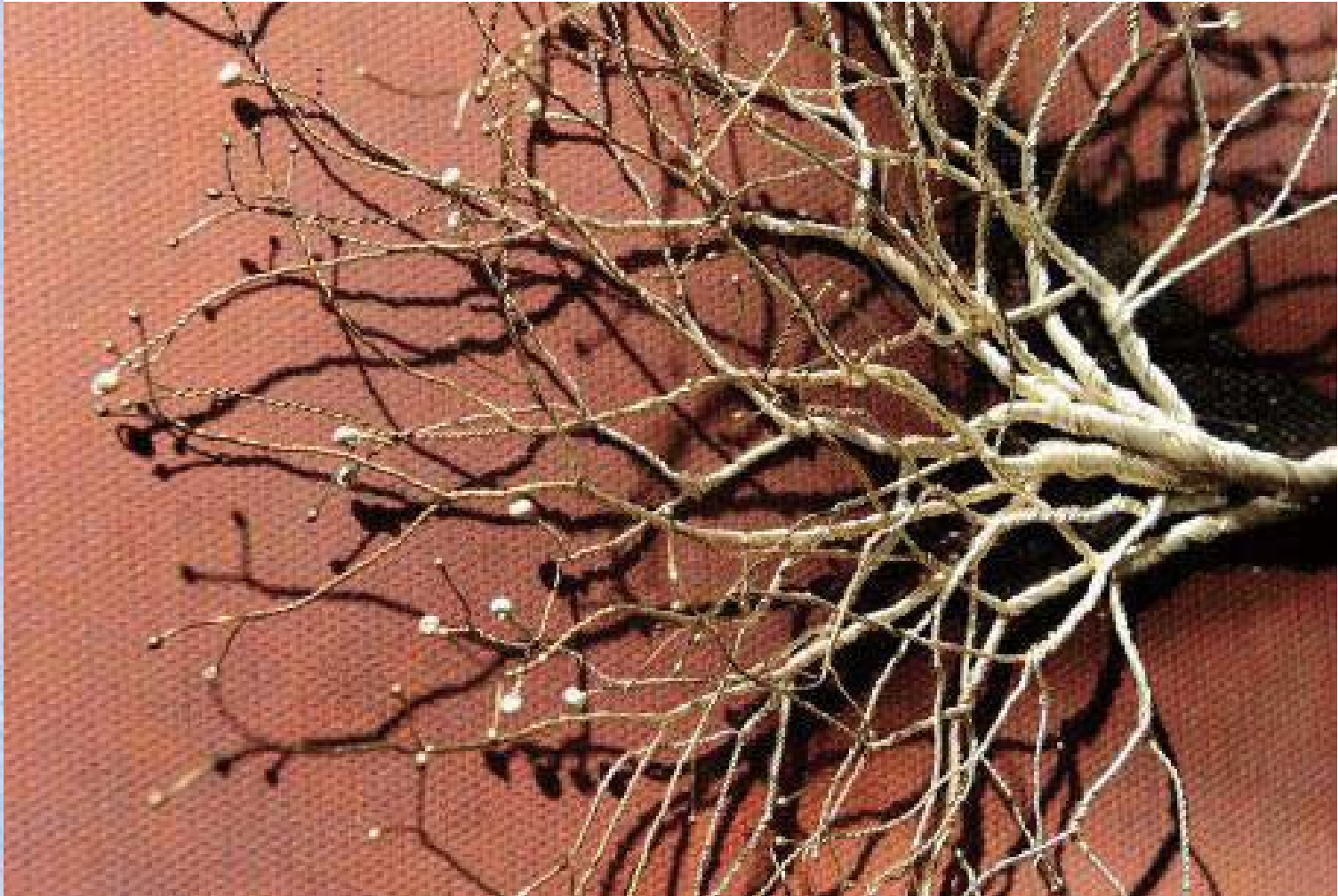
男人视女人为神圣的女神，维纳斯是美的化身，如大地之母富有旺盛的繁衍力，将女性的阴毛转化为具有生命力的藤蔓，试图营造出男人看待女性的遐想与幻觉。

念主要是嘲讽有条件的爱情关系，探讨将爱情视为某种交易买卖的行为，本创作希望将这样的交易买卖关系放大处理，利用反操作方式，提醒人们爱情中最重要的是情感投入与付出，而不是外显的择偶条件。

借由“爱情”的情境去诱惑、拐骗自己想得到的物品，它是建立在不是以情感为基础的关系上，男



人、女人各拿出其优越的条件来偷得、骗取其所需之物品，这种爱情并不是一般人所认定之神圣、美好的爱情。不同于世人所认定的爱情，这次的创作主题要颠覆我们对爱情的



认知，借由爱情的氛围及情境来取得自己想得到的东西，爱情中的赃物可以是女人的身体、美貌青春；男人的金钱、地位、权力等。为了得到这些东西而欺骗他人情感。本次创作内容主要是讽刺现今社会的一个现象，去质疑爱情的美好及纯度，希望借由本次展览让大众对于爱情有不同的体悟与觉醒。

以下就让我们来一起来进入林秀苹的世界中，看她是如何将“性”用她最纯熟且拿手的金属工艺及摄影来呈现。



《小金人的荣耀》（2011年，长43公分/宽66公分/高3公分，黄铜，亚克力，油画布输出）

女人评鉴男人总有个标准，当权力愈爬愈高时，就是男人荣耀的一刻，那时也不缺爱人了。刻意将小金人比拟成男性的性器官，如果男人性能力表现良好，可以颁一座奥斯卡奖座。



《刺爱》（2010 年，长 20 公分/宽 36 公分/高 4 公分，珐琅，黄铜，影像输出）

女性胸部比拟成美丽可口的点心，蜜蜂指的是隐藏在可口炫丽的甜点背后的刺，它是暗藏玄机的，有其更尖锐的目的性；尝到甜头所付出的代价。

在林秀苹的艺术当中，我们可以看见，对于“性”与“爱”，她有许许多多不同独特的见解，你是否也蠢蠢欲动的想找出自己的“爱情脏物”呢？



◆原欲沙龙◆

身体，是我的画布

◆许佑生¹

1

我每年飞美国，总会停留一阵子，时常收看各种热门影集。我注意到近年，美国不管有线频道或无线频道，演来演去几乎都是跟刑案有关的影集，不乏警察、探员、法医、尸体，全是继“CSI”（Crime Scene Investigation，犯罪现场）系列影集之后，换汤不换药的玩意。

其中有一部影集“Bones”（寻骨线索）让我印象最深，记得某一集开场那幕，一位清洁工西语裔妇人开门进入后，喊着某个年轻女郎的名字。她一边喊一边往透出蓝光、门板半掩的房间疑心地趋近。

房间摆着一台室内日晒机，显然有人躺在里面，一只手臂露出，才会透出刺眼蓝光。西语裔妇女很不安地把盖子掀起来，立即惊呼，原来机床内躺着一具不知被曝晒多久的腐烂尸体。

接着，镜头拉到解剖室，看了让我作呕。在日光灯通明下，镜头对准那具什么已都无法辨识、五脏六腑破破碎碎的“烂泥状”尸身。而且不是扫瞄一遍而已，竟将摄影镜头定格良久。

解剖室内日光线那么亮，镜头近照又那么久，九点准时开始演。这时，电视机前的一家大小不都才刚吃完晚餐吗？美国观众难道都没人抗议这会妨碍饮食卫生吗？不然哪轮到这位观光客嘀咕：看着这幕恶心画面，胃真不舒服，似乎在严正抗议。

¹ 【作者简介】许佑生，台湾著名作家，著有《爽经》、《SM 爱爱》、《跟自己调情》、《晚安忧郁》等五十余册。性学家，同志人权活动家，性学博士（美国高级性学研究院），世界华人性学家协会（WACS）副秘书长。

过去“CSI”系列影集的作法，比较顾虑大众观感，都以远拍为主，尽量不拍到解剖台上的尸体；或至少只拍出关键的局部伤处。甚至到后来，剧组以 3D 线条表现浮在半空中的受害人整具身躯，一切皆由计算机科技扮演件作角色，观众完全不必看到人身尸体、道具尸体。

也许电视节目竞争激烈，“Bones”影集为了凸显特色，对尸体采取“纤毫毕露”态度，走重口味路线。

这倒让我想起一个严肃的议题。九点钟上演的影集，时间不是太晚，普遍上仍容易被青少年观览。

不过，很少听见有父母因此大张旗鼓抗议，向电视台反对“曝尸”情节与画面，担心孩子看了有害身心。

而换个情况，万一影集有出现裸体（包括仅是乳房一瞥的镜头），便会马上听见父母们抱怨，斥责电视台不道德，残害年轻人身心！

这种落差现象真使人纳闷，岂不表示家长们宁可孩子看见稀巴烂的恶心尸体，也严禁他们看见裸露的身体？

赤裸裸的身体，真有比尸体可怕吗？这几乎是不必想就能回答的问题，当然尸体才可怕，身体何惧之有？

偏偏历来，人类社会轻轻放过暴力、血腥的影片；甚至在“辅导级”掩护下，全家周末一起来看这种刺激电影，碰碰碰，杀杀杀。

但同样的这一家人若看见另外的影片有出现“身体稍微私密部位”，就好像看到鬼。

人类裸露的身体在历史上，始终扛着莫须有罪名，其中我觉得最夸张的莫过于上述，对相当多数成人而言，单纯的“裸体”居然比“尸体”还会对青少年造成创伤！

2

一般人说到“开放的西方社会”，以为系指欧美；不然也！西欧、北欧一带确实在历史中打过滚，见多识广，对许多社会议题心态较为开放；但北美洲未必如此。

加拿大尺度还宽一些，美国除了东、西岸几座大城市民风开明，偌大的中西部内陆皆铁板一块，保守得紧。



平均上，美国人对身体的不自在、矛盾、恐慌，都在可以想见范围。那么，号称礼仪大邦的中华文化呢？当裸体文明初来乍到，是不是也像传说中的“年兽出闸”呢？

最好的例子就是“上海美专”校长刘海粟，他在民国初年作出了几项分水岭的措施：教育方面，他主张男女合校。教学方面，他认为“模特儿乃艺术之灵魂，尊艺术则当创模特儿”，简言之，“男女老少 model，是绘画与雕塑的基本功，不要不行”，致力推动校内学习人体写生。



1917 年，刘海粟主持的美院举办了首场成绩展览，包括不少赤条条的裸体写生作品，一举引爆了旧社会的“洪水猛兽”情结，也召来教育圈高层同业的挞伐，不留情面地斥骂：“艺术界的叛徒，教育界的蠢

贼”；一时之间，他仿佛成了全国公敌。

即令像近代章回小说大师张恨水这样的人物，也对裸体艺术嗤之以鼻。在其著作《艺术之宫》中，便诸多对模特儿与美术教授们嘲讽。

当年在上海区握有大权的军阀孙传芳为此震怒，下令关闭美院，并缉拿刘海粟，全因他打翻了中国文化最惊恐的肉色染缸。当时无论何物，一旦染上皮肤的肉色，提醒了大众难堪的裸体心结，就要像罪犯那般背插一支“斩首牌”，人人得以口诛笔伐。

裸体遭遇如此，性文学的下场也好不到哪里去！张竞生，有“中国性教育先驱”之称，但也被归为“旧上海三大文妖之一”。他可谓毁誉参半，但论其一生遭逢，所得远不及所失，先驱最终扮演悲剧角色。

留法哲学博士张竞生在 1926 年以性育社为名，收录大学生 12 篇投稿，出版了《性史》，作为性教育丛书第一炮。

《性史》出版才四个月，就被检举为淫书，这次也一样被军阀孙传芳全面下禁。知识界无人敢站出来支持，张竞生被北京大学解聘，人们以难听的字眼如“大淫虫”、“荒诞淫逸”加诸其身。

此后张竞生终生潦倒不得志，原因出在保守年代，他就像打开潘多拉盒子的那只手，让盒子里的“性爱真相”通通跑出来，触犯了不知所措的众怒。

3

百年前，裸体与性爱就如被猎杀的女巫，四处逃窜。经过一世纪，女巫虽然逃开了被猎杀的厄运，逐渐恢复平民身分；但正如第一段所述，人家还是宁可跟葬仪社为邻，也不愿与女巫住对门（宁看尸体，禁看裸体）。

也许，普通人对裸体的恐慌还不至于到“gymnophobia”（裸体恐惧症）的地步，但起码也多少带有“embarrassed by nudity”（裸体尴尬困扰）；当面对它的时候，容易出现焦虑、六神无主、窘迫、脑袋中空、理智暂时冻结等“症状”。

我跟《性史》的结缘，倒也算奇遇。我国中就爱到处逛书店，有次在一家热闹书城里，发现一本书《幸福的婚姻灯塔》。我才翻几页便脸红心跳，又惊又喜，当时 70 年代台湾尚无出版品分级制度，于是一名十来岁小娃儿把一本成人级读物载欣载奔地买回家，私下读得不亦快哉。

全书前半部介绍男女生理构造，后半部才暗度陈仓，塞入了不完整的《性史》。虽然仅能读到如一舸夫人“我的性经验”、江平“初次的性交”、映青“春风初度玉门关”数篇，对当年初懂人事的我而言已如获至宝。

到了大学念中文系时，我对那个依旧封建保守的民国初年很感兴趣，除了《性史》，也注意到了人体写生的“过街老鼠”类似际遇。

尽管，我从没有绘画人体的课堂经验；但只要神往一下，总好奇难道仅是民国初年的眼界才对“盯视裸体”感到挫折般的窘怒，抑或这是人性之常，在面对他人裸体时，皆不觉萌生仿佛自己裸曝在众人前那种浑身难受？我们究竟在绘画人体时，看到的是他人的裸体，还是投影出自己的裸体？

我们对人体写生的愤怒、惊怖、厌恶来自何方呢？

这个疑窦沉淀在心底，到了后来我任职于报社，担任主编，有权决定采访主题时，才有机会触及边缘。22 年前，许晓丹仍未被社会大众所知时，我透过朋友关系，做了她生平第一次受访。

她的理念很单纯，觉得裸体是美丽的，因此她喜欢裸晒、裸拍、裸舞，“还诸天地”。整里完采访之后，我不假编辑之手，亲自下了这样的标题：“身体，是我的画布”。

1988 年，许晓丹表演舞台剧“回旋梦里的女人”，因有全裸演出，被控以妨害风化罪。

这是多年前的往事了，那时的台湾社会把裸体视为“遮羞布”，根本不是“画布”！她跟我都天真地走在时代太早之前，才会把裸体当成公开展览的画布，她主脱，我主宣传。

但许晓丹的回旋也绝非做白工，毕竟人类社会整体对文学、艺术里的性或裸体，一向不会自我进化开放，每一次都必须经过被冲撞、被质疑、被挑战，最后才不得不让出霸占的位置。

那几年从事新闻行业，带给我不少见证“性与裸体”的议题遭遇。例如，“息壤 2”观念表演展览中，艺术家王俊杰展示的“每天播放 A 片的电视台”，在现场摆放几台电视、录放机，同时播送着严肃的新闻节目，以及许多支 A 片的片段。

观众可能丈二金刚摸不着脑袋，这几部自行播放的新闻报导、色情片，抑扬顿挫地、哼哼哈哈地，姿态百出地，仿佛表演者缺席，道具仍留在现场的画面，这样也算是一种意念展览吗？

是的！这整体便是艺术，王俊杰表示透过它，想嘲讽当时台湾言论的空泛与机械性；另外，他也把观众放入这项表演里，是一个共同创作的作品。我进一步要求艺术家解释，他说大家都是私下看 A 片，独自面对欲望，充满安全的私密感。

但如果艺术家提供这么一个机会，就能制造来现场参观的观众在“迫于安排”下，必须与其它旁人（异性、同性、熟人或陌生人、各种人际关系如恋人或同学或朋友），有片刻时间站在一块看 A 片。

当下，每个观者心头那份奇异的滋味，不论是诡谲、迷惑、发糗、羞愧、恶心、兴奋、罪恶感、或任何涌起的感觉，都是艺术家想完成的创作。

他这项观念艺术表演直指一个核心，当人们私底下观看裸体画面（如古人看春宫画、民国初年的人看相片或人体写生画、或现代人看全裸身体），都未必感到不自在；但只要一见身体裸裎在公众眼前，就会产生强烈焦虑、不安，感到受威胁、被激怒，作出的反应很可能便是反击，如严厉批判、谴责。

因为对私下观看裸体者来说，其感受如何，均无“旁人怎样看我”的压力，是猴急？或骚态无所遁形？都无所谓，反正天知地知你知而已。

可是，当看裸体变成不是私密行为，而是与他人共看时，观看者则必须表态了。他是支持吗？默许吗？反对吗？唾弃吗？许多人在不知如何是好情况下，宁可选择排斥，用以自清，比较符合他想象中的“社会期待”，总之是比较安全的。

2002 年，美国心理学家 Michael Lewis 与 Douglas Ramsay 提出对人类发窘（embarrassment）、羞耻（shame）心理的研究报告，指出人们有一种“Exposure embarrassment”（暴露窘状）心理，害怕自己成为众人注意的焦点。

这么些年来，根据我的观察，在很多人身上，这所谓害怕变为众目睽睽焦点的发窘感，有如要他站上镁光灯强烈照射的舞台，平常遮蔽的衣物都不见了，彷彿赤身露体地被检视、被目光搜寻，全身无处能幸免。

当人们看见他人裸体时，也常会反射出这种无法处理的窘状，他会将自己投射在这个裸露的个体上，联想那种被以目光体检的羞耻、受辱，而出生怒意，进而迁怒。

所以从这观点，回到第一段的现象里，父母们的反应似乎比较能被理解了。他们尚可处理孩子观看到影集中尸体的“惨状效应”，而对孩子观看到影集中裸体的“窘状效应”，简直束手无策。

4

1994 年，我在纽约攻读传播硕士学位，选修一门人体写生课程，首度向这块在外头张望已久的花园扣门进入。

上课前，虽然不见得期待帅哥美女模特儿，但从电影、新闻画面里，总以为人体模特儿有一个 range。脸蛋与身材不必很美，却应该也有一定悦目程度。但是谁这么规定呢？没有！这是一个没有规则的世界，就像毕加索眼里看出去的美女，可以变成一具分解的零件组合。

第一堂写生课，我踏入教室时，模特儿已提早到了，站在课堂中央悠闲以待。如果不是他穿着白袍，我压根不会以为他是今天的人体模特儿。

他是一位身材高大、60 岁左右的白人，乍看有点眼熟，就是想不起来像谁？过了一阵子，才恍然大悟他长得像达摩。一个西方老人怎么会与东方传奇人物貌似呢？准确地说，不是指两人长得像，而是都有一股壮硕的草莽之气。

当他把浴袍脱下，露出我不很熟悉的老年男子身躯，浓密的泛白胸毛最显眼，特别是他有一条受伤

有点变形的腿。

他不是一位传统安静的人体模特儿，尽管站着不动，嘴巴一直没闲着，对我们有如在上人体解剖学，说他自己的腿伤怎么来的？哪边的肌肉又有什么故事云云。

如果这还不叫震撼教育，那下一堂写生课绝对有资格。这次来了一位 70 岁上下的祖母，还未打上课铃声，同学们以她为中心围坐，气氛中有种不安定的分子飘散。

当她把浴袍褪下，我立时知道那种不安到底是怎么一回事了。原来，我们尚不习惯观看老年人家的身体，在各式媒体的年轻肉体意象中，我们根本没有任何机会用视觉去适应一具老迈的肉身。

尤其，面对老年女性比面对老年男性还难，因传统媒介的女体总是青春美丽；偶尔我们会看到如渔夫、采矿工人的老男人打赤膊，却从未如此逼视上了年纪的女体，并且还得仔细端详作画。

那位祖母级的人体模特儿很优雅地展露裸身，虽然我们没有任何意思表达不礼貌；但当看见她一身被地心引力拉得全部下垂的皱纹皮肤，同学们都震慑到鸦雀无声。

这就是生命的真相？对我们当年那一群 20 到 30 岁出头学生而言，几时想过这将会是每个人步入老年后必然呈现的姿态？我们享受青春惟恐不及，谁会提早忧心自己有一日，也将会活在这种躯壳里？

完成这两堂写生课，我顿时领悟，为何古人要把“真”放在“真善美”的最前一项。“美”可以带来感官，“真”可以带来感动。

2003 年，我念完性学博士后回到台湾，主持过一些工作坊，把身体观念、身体意象、身体关系带入真实生活中。

在我的课程设计中，最让学员们感到津津乐道是“现场人体素描”。我通常会先要求学员从画自己的手开始，学习以深刻的关注角度去看待自身。画完了自己的手，我要求他们脱掉袜子，去画更少仔细注目的脚趾头。

接着，我安排了一位男性模特儿全裸出场，让男女学员们在一个小时里，随着模特儿摆出数个短时间、长时间姿势，分别作画。

为何不是女模特儿呢？理由很简单，女体被注视早就在文化中被当作天经地义，就算要学员画上十位不同女模特儿，冲击大概都可以预见。不过，无论是对女生或男生而言，绘画男体绝对是稀罕的经验。

我向学员们强调这不是绘画比赛，过去有没有人体写生训练或美术基础都无所谓，作品也不会打分数。我的单纯要求只是随兴尽心投入，去观察站在眼前的这副身体。

一般时候，我们不会盯着别人的身体瞧，更何况是全身裸体。那不仅对他人无礼，也会勾起自己对裸体的原罪羞耻。

在这个单元课程里，我赋予学员们权利“必须”去观看。不管他们在内心将面对什么样的 issue，终究得完成人体写生。



罗丹的雕塑《欧米哀尔》

像不像？美不美？皆不重要！重点是“完成”。

在每次课后检讨时，这节课总是最多被提出来畅言心得。我记得一位男学员激动地表示他是异性恋者，从不会或没想过要去这么端详男体。可是当这样一堂课画下来，他咀嚼这段独特过程，似乎也触摸到了心底对同性身体被观看的不安、不敢。

他被迫直接以目光注视一具跟他有同样性征的男体，察觉全班男女都在看那位男模，而隐约也有种自己一丝不挂被注视的错觉。他意识到心头幽然生起了发窘与局促，系来自传统上他从小受到的教育与耳濡目染，男性多为观看者，女体则多为被观看对象。

假如颠倒过来，当男体被观看时，就颠覆了他的习惯；宛如他置身观众席中突然被主持人随意一指，央求他上台来，在全场观众面前机智问答或玩游戏，慌乱到手脚都不知怎么发落？

但继之一想，他已来上了我的几堂工作坊的课，被引导洞悉了传统对性别身体的制式化框架；所以他鼓励自己放下不安、不适，一笔一笔勾勒男模身体的曲线，包括他从未细看过的除了他自个以外的第二根阳具。

一个小时画完后，他感觉突如其来的放松，有什么沉重的东西放下来似地。

在这篇文章中，我认为人类的裸体扮演了三个角色：画布、遮羞布、尸袋。三者带给人们的感受迥然不同，并陈对比下，画布的可爱，遮羞布的可耻，尸袋的可怖，清晰易见。

但莫以为“可耻”、“可怖”相较下没有票房；因人们常受到各种意见影响左右，未必总是“可爱”出。

库尔贝《画室》 油画 1855 年 361×598 厘米 巴黎奥尔赛博物馆





将来：

◆木¹

现在：

无论自己再女权，我仍不喜欢把这两个字说出来，所以称之为“the F word”：这两个字内涵复杂、情境险恶，险恶到无论你想招惹谁，内部也好外敌也罢，把这两个字抬出来喷都保证两败俱伤，悻悻收场。真是委屈的两个字。

而且我根本不再在意“女权”到底如何定义，也越来越清楚自己想做的“女权”是什么样的。

过去：

这段时间在关于这个问题的集中探索中，我第一次回溯自己的“女权”意识是如何开始的。自审总是麻烦的事，but you've got to start somewhere。

“女人唯一的寄望是爱情”——从童年开始，我对这样的论调一向不以为然。少年时我对自己的希冀是做个强大而自由的人，对于“爱情的美丽笼鸟”这样所谓的浪漫情结半点认同的带入感也没办法有。小时候觉得小人鱼的故事好没道理好坑爹：你跟王子那么不熟爱他什么呢？有话就不能说清楚么？死的再美再动人有用吗？后来得知这就是爱情啊。

想，就这，就是爱情了？？

“她通过她的肉体，她的情感，她的行为，将会把他作为最高的价值和现实加以尊崇；她将会在他

¹【作者简介】木，80后，腐宅女，女权主义者，留学生出身，性与性别研究者养成中。



面前把自己贬为虚无。爱对于她变成了宗教。”——后来读到的波伏娃。

也曾着迷过二次元的动漫世界。这里找到个有认同感的强大女主角更难。少女漫画完全看不下去；看火影的时候非常闹心，因为小樱天天除了想佐助就不懂得自己用功，好不容易偶尔发力一下还是没长性。男人世界里女性角色的存在似乎总要建立在某段虐恋上，就算是Cowboy Bebop里看似并不柔弱的菲还是EVA里的赤木律子。后来有田村由美的Basara，总算看到先于爱情的大爱大情，热血沸腾的想，果然女人一样可以拯救世界。

我向往过放荡不羁的去探索与冒险，却发现我没办法像个男人一样不修边幅的混迹酒馆或者一个人流浪在深夜街头也不用担心安全问题。是我的担心有问题，还是让我产生这种担心的世界有问题？

有一小段时间我误以为我想做个男人。后来明白，其实我只是想追求某些实为人类普众共有，但传统上被男性化而女人难以汲取的气质或生存方式。

应该就是那个时候开始腐的（注：“腐”是流行文化用词，指喜欢或特别关注流行文化产物或现实中的同性感情关系），而且渐渐只腐强攻强受（注：指感情双方在生理和精神上没有显著弱势的一方）。因为大把单纯软弱的女主角，和一边倒的传统男女关系，让我倒了胃口。而强攻强受寄托了我想作为一个强者爱另一个强者的渴望。

那是十五年前。那时候腐还不叫腐，叫耽美，叫yaoi，叫BL。

现在：

说起来，当初是和EVA主角们一样的14岁，看葛城姐和赤木姐多遥不可及一样。现在终于也是御姐的年纪了。

最初稚气的好恶与愿望，日久被遗忘，忽视，甚至一度推翻，最终却发现与经年习来的女权理论如出一辙，是那么原始而自发的“女权”意识，兜转快二十年，仍是自己最重要的东西。

“将来有一天女人很可能不是用她的弱点去爱，而是用她的力量去爱，不是逃避自我，而是发现自我，不是贬低自我，而是表现自我——到了那一天，爱情无论对男人还是对她，都将成为生命之源，而不是成为致命的危险之源。”——波伏娃



萨特与波伏娃

这是我现在相信的，但这比想象中要难得多，因为现实中充满着诱惑女人通过软弱换得依靠的陷阱，比起追求自我设计的人生努力，将幸福寄望在别人的许诺上不是容易得多么？尤其当社会不停地告诉每个人，男人必须有自我，女人则必须有男人，爱情这个温柔乡太容易成为女人面对人生辛苦可能选择的逃避。一旦以这样的心情选了这条“后路”，女人已输了自我，从此不可能再与男人关系对等。

我希望，男人当温柔，女人当勇敢。做个温柔又勇敢的人，不管是男人女人。

过去：

恋爱都是在出国后。

我不喜欢听男孩子说“女朋友不听话”，也不喜欢听女孩子说“把未来交给他”。

谁有义务无条件听从另一个人的话？谁又有对另一个人的未来有控制的资格或保证的责任？

多少因为恋爱，我妥协了做个像女人的女人，也再没有抗拒的动力，虽然仍保留着些许与最理想的女性气质冲突的行为举止，比如抽烟。

我仍是不明来由的不安分。有阵子尝试了一段非典型两性关系，两年后写关于monogamy的论文才知道那段关系的理念就是polyamory（中文翻译之一为“契约式爱情”），再后来了解萨特与波伏娃的关系就是如此。自己完全自发的折腾尝试竟是有名字的，有“团体”的，有模范的，这样的合理化令我兴奋不已。我想，都这样了，我不研究两性研究什么？

现在：

本来已经淡忘这段几年前契约式感情的尝试。在国内的几周里却涌现各种提醒我的细节，火车刊物随便一翻竟也看到波伏娃和萨特的照片。我乐于把这一切当作信号，在这个我倍需启发与决心的时候——即使是在最不被理解的时候——只要你知道你在做什么，做下去，总会有时刻见证你所做的意义。

过去的两周我去了各种地方做了各种事见了各种人。我对中国仍在品味，对这个行业仍在探索，但对于我想做一个什么样的人开始（再次）明朗。一个人的时候，我时有寂寞又心如止水。觉得这样很好。暂时比起对话，我更需要思考，压抑着蠢蠢欲动的紧迫感，静等答案浮现。



麻辣夫妻的“情色艺术”

◆ uvbnmxv9972



结婚两周年的纪念日，罗小栗拎回我最爱吃的草莓蛋糕。

喝了点红酒后，罗小栗说我艳若桃花，于是他又想将我“就地正法”。我终于忍无可忍，指着面前的蛋糕说：如果把前戏比做草莓，正戏比做蛋糕，罗小栗，我与你的难题是，你直接吃蛋糕，而我却想先吃大量的草莓。

一阵爆笑之后，罗小栗很严肃地说：那你吃草莓，我吃蛋糕，各得其所，不亦美哉？说完他就色迷迷地凑过来。

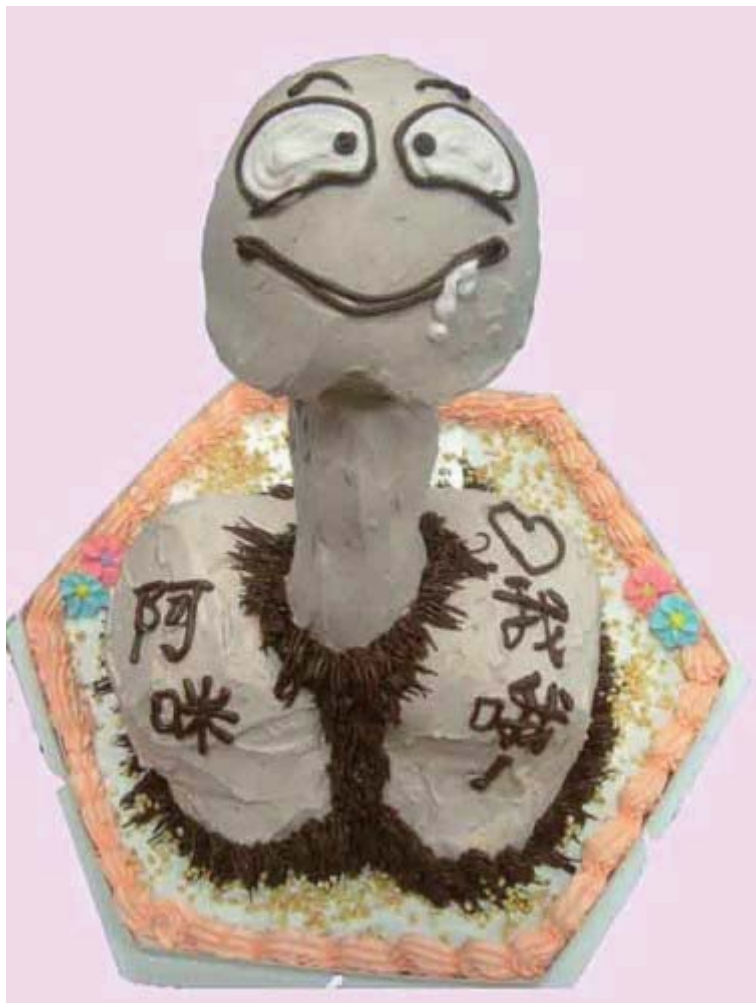
我已受够他的直截了当，趁着酒意，我说：以后，我们干脆来抓阄，如果抓到草莓你就要任我“凌辱”，如果抓到蛋糕，我就随你“欺负”。



狡猾的罗小栗马上抓起一把蛋糕抹在我脸上：我抓到蛋糕了，嘎嘎！你要听我的。我身体软绵绵的，只好任其摆布，可是脑子里却灵光一闪，计从中来。

接下来的一个月，罗小栗都抓到画“草莓”的卡片。他只得耐着性子让我折腾。为我按摩，为我放洗澡水，将他的眼睛用丝巾蒙上，然后让他凭听觉找到我，我还要他为我想出上百个昵称……总之，我竭尽所能，绞尽脑汁，但凡是我想到的、听到的，都用来尽情地折磨罗小栗。渐渐地，罗小栗似乎也乐于被我折磨。

然而，有一天，狡猾的罗小栗终于识破了我的诡计，他将陶罐里两张纸片都抓了出来放在掌心：哈哈，我就说嘛，原来你放的两张都是草莓。还好我聪明，今天我可要纯蛋糕的。



从此，我和罗小栗都不放心对方保管抓阄的罐子，于是商议买回一个飞标盘，但是我们的飞标盘上

没有标线，而是一个大大的蛋糕，蛋糕上面当然也有很多草莓。每晚，我们都来投一次标，如果投中草莓听我的，投中蛋糕听他的。如果两人没有投中，就各睡各的。

冬天时，婆婆到我们家来了，夜里睡在客厅，罗小栗与我的夜生活一度沉寂下来，让我有点失落。差几天就是我的生日了，我用口红





在日历上画了一只草莓，好希望生日那天能与罗小栗单独度过。

生日那天，我还没起床，就听见婆婆在客厅跟小栗说：“你媳妇可能想吃草莓了吧，今天过生日，你去给她买啊。”

“妈，我知道了。”然后就听到两人一起出去了。我的心绝望到了极点。这个不解风情的男人！

我赖在床上，不想起来，也不想去上班，感觉自己的身体就像一朵枯萎的花。何以解忧，唯有周公！我又睡过去了。

不知过了多久，我感觉唇边凉凉的，睁开眼，只见罗小栗用草莓正轻轻地触碰我的唇，我张开嘴，咬了一口。罗小栗说：“我给咱妈报了个旅游团，她下周才回来。我知道你早就想吃草莓蛋糕了！”说到这里，他露出坏坏的笑：“可是就算你再想吃，也别画在日历上啊，刚才妈指着日历问我，我的脸红得……”

那天晚上，在 MSN 上跟闺中密友聊天，

谈到性与爱。

叶素说：“爱是小米粥，性是泡菜。小米粥养胃，泡菜开胃。”叶素是老师，老公是公务员，然而她的享受之情溢于言表。

苏仪说：“爱是萝卜，性是白菜。萝卜白菜，各有所爱。”苏仪的老公经营着一家很大的公司，她在家里当全职太太，可是她叹息说：“我老公天天嘴上挂着萝卜，然而夜里却没有白菜给我吃。”

你呢？她们纷纷问我。

罗小栗刚好给我送水果进来，他坐到电脑前，敲下一行字：爱是蛋糕，而性是蛋糕上的草莓。只要是跟相爱的人一起分享，怎么吃怎么美味。嘎嘎！

（本文来自：http://post.she.tom.com/s/E5000AAD841_1.html）



◆性艺术大观◆

毕加索之《梦》

◆陶林¹

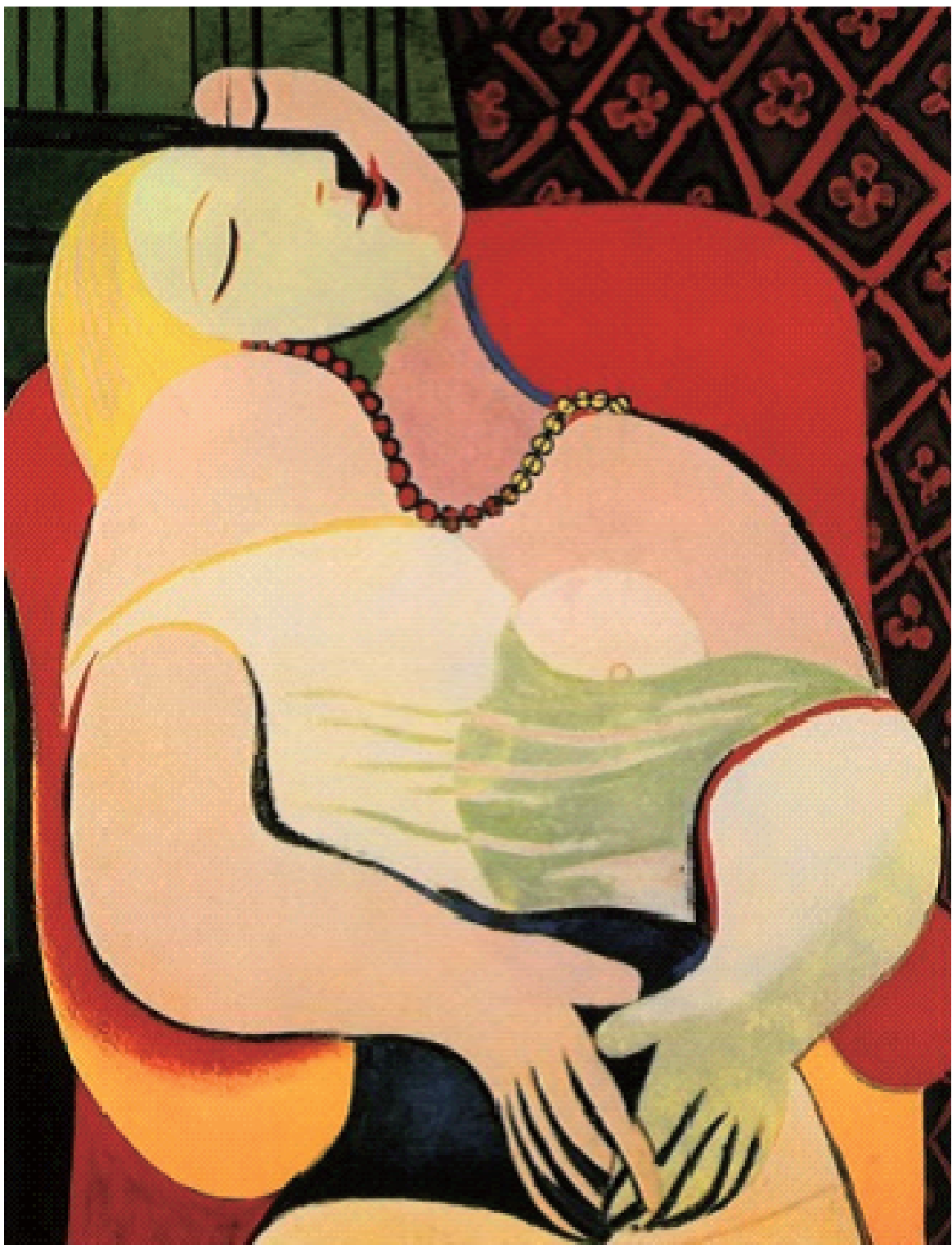
¹【作者简介】陶林，我国最早倡导“性与婚姻治疗”的专家，教授、北京大学性学研究中心研究员、世界华人性学家协会副会长、中国性学会性医学专业委员会副主任委员、广东省性学会副会长，深圳市婚姻家庭研究会常务副会长，深圳市计生协会常务副会长，深圳市性学会会长。本刊顾问。

走近世界艺术大师

艺术是表达，欣赏是联想。表达是艺术家的权利，欣赏是观众的权利。欣赏一幅画，可以简单，也可以复杂。如果真正做到比较正确地欣赏一幅画，至少要具备四项条件：一是了解画家生平；二是懂得该画家的艺术流派；三是知道该画的创作背景；四是仔细欣赏该作品。

毕加索是除了文艺复兴三杰达芬奇、米开朗基罗和拉斐尔之外最伟大的画家。青年时代，穷困的毕加索经常去四猫咖啡馆度过时光，也帮该馆设计广告。1907 年毕加索画出《亚维侬少女》，奠定了他成为世界大师的基础，在艺术界创立了立体画派。毕加索 90 岁时，在卢浮宫办画展，当时法国总统蓬皮杜亲自给他揭幕，能在有生之年将画作送进卢浮宫展出的画家，除他之外，再无他人。

毕加索《梦》



原始的冲动与意象的释放

毕加索画作的真正特点是什么呢？他说：让风雅见鬼去吧！以前的画都是唯美的，毕加索开了一个先锋，画丑，把丑的形象画在画里。他用生命的激情打破了美与丑的壁垒，艺术不再是一个和谐的、诸力平衡的世界，解放了人的感觉阈限和文化心理。现代画家几乎没有不受他影响的，从他之后，艺术家有了真正的属于人的自由。

心理学的奠基人弗洛伊德将思维划分为意识和潜意识层面。人心里有很多甚至自己都意识不到的东西，叫潜意识或者无意识。弗洛伊德说：梦境的东西才更真实，因为潜意识是原始的你的本来面目。毕加索拜访过弗洛伊德，对他的《梦的解析》有深刻理解。与此同时，当时的欧洲艺术界出现了一个艺术流派，叫超现实主义，代表人物是布勒东。这一派打破理性与意识的樊篱，追求原始冲动与意象的释放，其实就是无拘无束和反审美。毕加索受到他的影响，形成了他的画作《梦》的理论基础。



Vaginal Environment, 1902

毕加索作品

毕加索作品



《梦》中情人

毕加索的画风非常强烈地受到情人的影响：他跟哪个女人好，绘画风格就随哪个女人变。毕加索喜欢的女人都有独立的特质，所以他的绘画风格不断变化。毕加索一生有过很

毕

多个女人，比较明确的是两个妻子和五个情人。

有一次逛街，毕加索在一个商店凸窗旁看到一个身材健美的女孩，她就是 17 岁的玛丽·泰雷兹。毕加索跟她说：我是毕加索，认识一下。玛丽不喜欢艺术，不知道毕加索是谁。她回家后跟母亲讲了这件事，母亲说：这是一位当代的艺术大师，你能跟他交朋友真是三生有幸。后来玛丽真的跟毕加索好了，偷偷同居并为毕加索生了一个小孩，叫玛雅。玛丽一生只爱毕加索，在毕加索死后几年自杀。

毕加索喜欢玛丽，不光是因为她青春靓丽，更因为健美，她鼻子很大，高而直，棱角鲜明，是典型的北欧血统。这在《梦》里有鲜明的体现。



玛丽

神秘的欲望之《梦》

《梦》是毕加索绘画的灵魂，即使你对毕加索和这幅画一无所知，仅凭该画的色彩和神秘的画面就会留下难以忘怀的强烈印记，这就是它的奥妙之处。

《梦》是毕加索最著名的画作之一，曾经拍卖价高达 4500 万美元，后来被拉斯维加斯赌城的老板收藏，曾估价 1.46 亿美元，后因交货时碰破一个小洞而作罢。

深圳创建性吧（性与生殖健康吧）就用这幅画来做标识，现在深圳有 600 多家社区生育文化中心，可以说到处都是《梦》，我们的梦就是人人享有生殖健康。

虽然《梦》广为人知，但真正能深刻读懂的人并不多。

这幅画以他的情人玛丽·泰雷兹为原型，画中的突出部位是女人上半边脸，最佳欣赏角度是侧头 45 度，奥秘昭然若揭：上半边脸其实是男人的阳具。

以弗洛伊德的理论来解读，躺在红椅子上的少女正做着甜美的梦。她的脸一半是男的，一半是女的，她梦见了什么呢？

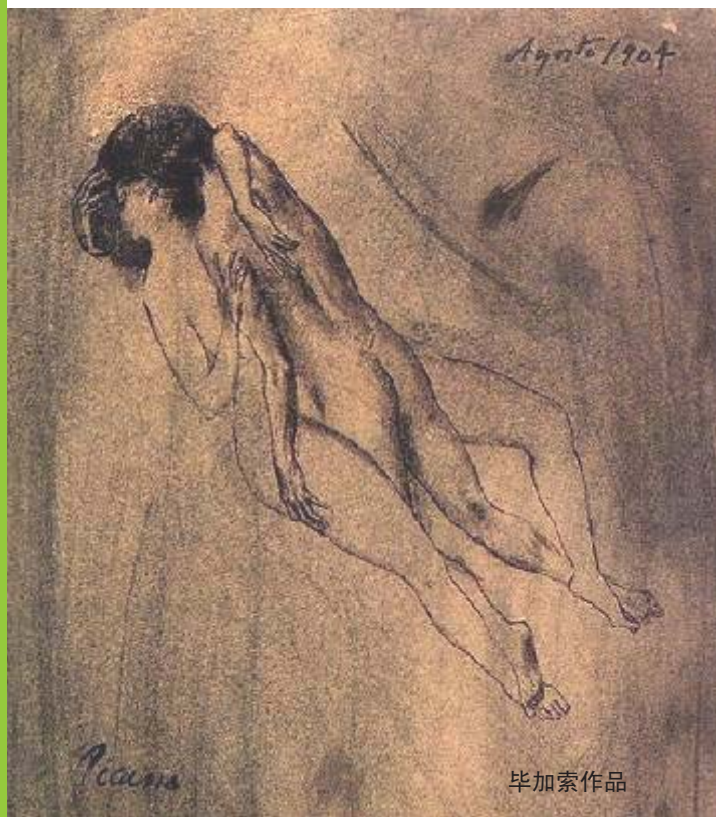
双手自然地搭在双腿间，似乎在暗示什么。左侧内衣宽松下滑致使乳房半裸，刚好露出乳头，好似初升的太阳，像诗一样含蓄美丽。颈前的一串练珠红黄相联，与椅子的整体色彩



毕加索作品



遥相呼应，增添了梦境的魅力。金黄色的秀发自然下垂无比妩媚，两只大眼睛虽然无法得见庐山真面目，但弯弯的柳叶眉和樱桃小口可以让人们产生无限遐想。一条粗黑色的线条将少女的面部分为上下两边，这一神来之笔不但表现出玛丽鼻梁高而直的特点，而且浅粉色的上半边脸部外形类似男性的阳具，收紧的小口略带动感，暗示梦境与性有关。这一隐含的图形最完美地诠释了弗洛伊德有关力比多和无意识的理论。



毕加索作品

后面的红花布是画家家乡西班牙常见的一种花布，表达了画家对家乡的眷恋，宛如臂膀的两个椅子扶手暗示画家将自己心爱的女人抱在怀中，只有浓烈的大红色才能表达毕加索对她情欲的强烈。有人大胆而坦率地说这幅画就是描述一个少女在睡梦中手淫。最为微妙之处是画中的女主人公两手都是六个指头，玛丽当然不是六指，毕加索为什么这样画呢？也许这就是超现实主义吧！

后面的红花布是画家家乡西班牙常见的一种花布，表达了画家对家乡的眷恋，宛如臂膀的两个椅子扶手暗示画家将自己心爱的女人抱在怀中，只有浓烈的大红色才能表达毕加索对她情欲的强烈。有人大胆而坦率地说这幅画就是描述一个少女在睡梦中手淫。最为微妙之处是画中的女主人公两手都是六个指头，玛丽当然不是六指，毕加索为什么这样画呢？也许这就是超现实主义吧！



毕加索作品

情色 or 艺术？

暧昧广告深度诱惑(12)



性是人们普遍关注的，不受任何身份影响的本能冲动，所以性最容易引起共鸣，也最容易被人记住。广告是一种商业的促销手段，为的是让受众能记住商品。于是广告经常借“性”发挥，利用“性暗示”巧妙地调动起受众的荷尔蒙，并让人深刻地记住它。无论你喜欢还是憎恶，性感始终是广告中吸引眼球的一道法宝。我们是性感的人类，因而我们必定会被与两性相关的时尚主题所吸引。







◆性博物馆巡礼◆

揭秘

阿姆斯特丹性博物馆



阿姆斯特丹中央车站不远的丹拉克大道，“where is the sex museum?”猫猫毫不遮掩地询问一个当地人，他手指前方，200米左右吧，然后用带点调笑的神情看着我，也许只有外国游客才这样兴致勃勃地四处寻找这个大名鼎鼎的博物馆，不过如果不是问了路，说不定真的会走过了，因为与这个窄小的不太显眼的门脸擦身而过实在太容易了。博物馆售票处的大叔面无表情地接过5欧元，涨价了，原本在网上看的以前是3欧元的，但是相比荷兰其它博物馆，已经非常便宜了，更何况里面的内容相当丰富，有说这是荷兰最物美价廉的博物馆了，呵呵。

虽挤在众多咖啡馆之间，小小的门面仍显得很特殊。该馆经理雅各布布先生介绍说，这座“维纳斯之庙”始建于1985年，是世界上第一个以“性”为主题的博物馆。经过数次扩建后，如今该博物馆每年要接待超过50万的参观者。



博物馆的氛围基本上是很文化的，游人也基本上都是以一种严肃、客观的态度来参观，甚少见到有人激动得手舞足蹈，或对自己不舒服的东西指手画脚。很多参观者都是挽着手的同志情侣。其实形容亲昵的同志情人在阿姆斯特丹招摇过市是很常见的。只是在着全世界最香艳、最肉欲的博物馆中，看见如此的纯情，有种别样的感受。

博物馆有三

层，一层是一条短短的长廊，两个小厅，然后是随旋梯而上的二、三层楼。猫猫先来到二楼，楼梯边也挂满了各种色情艺术绘画，二楼走廊上一个两米多高的巨大男根成了众人争先合影的对象，这样的雕塑猫猫 10 年前在巴塞罗那性博物馆见到过。第一次去参观这样的博物馆时还有些不好意思，躲躲闪闪的，现在心态很平和，一副见怪不怪的样子，而参观者也都很大方，尤其是不少西方女孩子，嬉笑着在这些性雕像前合影。

整个展馆由若干走廊、楼梯相连，设计、布置还是颇具匠心。





注意那个画着大眼睛的，当你走过时会突然发出不雅的声音。

展览内容大致可分四类，绘画摄影和雕塑作品，大多是人类历史上以性或者性意识为主题创作的艺术作品，也有反映原始社会生殖崇拜、生殖冲突的各种人、兽绘画。摄影部分展示了从上世纪初到现在的色情图片，算是一种

人类性活动和艺术的写实记录了。还有希腊和罗马时期的裸体雕像，体态匀称，极度逼真，而二楼一个大铜盆很惹眼，周边都是用阳具组成的。

第二部分进入声光立体收藏区，运用声、光、电技术制作的各种动态展品是这家博物馆的特色。首先迎接我们的是玛丽莲·梦露，很多性博物馆都有她的雕像，看来世界级艳星的地位就是不一般，看她第一眼时，她给你一个意味深长的微笑，其姿态还有几分端庄；一眨眼功夫，她就变得裙裾飞扬、裸乳露腿，显出几分风骚。而另一侧，是一个仿梦露裸体写真拍摄场景的布景，玛丽莲·梦露正风情万种地摆出各种姿态。不过更多的展品多用于展现人类性取向中的各种形态，如同性恋、性虐待、暴露狂等。一楼入口就有一位老兄表演着“露阴癖”，这个披着大衣的“男子”站着，观众一走近他，他就会向前移动几步，拉开大衣，露出一个吓人的大阳具来，路过的参观者会被出其不意地吓一跳，醒悟过来后无不哈哈大笑。而阿姆斯特丹有名的红灯区橱窗女郎也被请了进来。

象牙雕塑也有一些是展现作为“性符号”的著名历史人物，其中一位就是一战时期轰动世界的女间谍玛塔·哈丽，这个荷兰女子妖艳的肚皮裸舞在巴黎曾轰动一时，身披透明纱衣，性感十足的玛塔，





一些小摆设

面前站着一位全副武装的士兵，双手持枪，枪口朝地，略显屈膝，这个场景是她因利用美色为德国人当间谍而被捕，在送上刑场执行枪决时，以其姿色使执行枪决手魂魄失神，举枪无力。

第三类是以性为主题的各种生活情趣用品，更多来自亚洲国家，比如中国的春宫画，性交瓷器，而日本性艺术的典雅精致，反映在 19 世纪的浮世绘、面具、象牙雕刻等珍品中；以及反映了印度宗教、性崇拜和哲学的用大理石、青铜等制作的性艺术品，比如印度性体位的陶瓷娃娃；而尼泊尔和印度尼西亚的性寺庙里的雕像是性艺术的传统，带有强烈的生殖崇拜的特点。

性文化在非洲的贝宁、扎伊尔和尼日利亚有丰富的体现，博物馆收藏有半身雕像和宗教仪式的面具等极具价值的藏品。除此之外还包括大量的生活用品，如做成男女合体或人体生殖器官形状的水壶、果篮、胡椒瓶和盘子，大多是用铜、石头等材料制成的，表现方法自由大胆，制作技巧精湛，说明古代社会的人在性意识上也有现代人所不能理解的开放之处。

最后一类展品的格调就不高了，基本都是色情产业衍生出来的各种产品，这些东西大多可以在离丹拉克大街不远的红灯区买到。参观完后总体感觉西方的性文化比较直露，知识性很少，大家看的也是个新鲜，猎奇心理居多，但看完后没什么特别印象。





阿姆斯特丹性博物馆始建于 1985 年，是世界上第一个以“性”为主题的博物馆。目前全世界的性博物馆大概有近 20 家，大都是 20 世纪 90 年代后建立的，这类展览汇集了性爱艺术的各个

时代、各种文化和不同的倾向，猫猫以为不应该带着有色眼镜去看待，性只是人类一个非常原始和基本的需求而已，而性博物馆非洪水猛兽，更多的是展示人类对爱欲的艺术表现，神秘性幻想的地方，没有国界，没有时代界限的世界性文化的综合荟萃，展示冲破传统和禁忌的、超越时空的各种性崇拜和性观念；通过绘画、雕塑、书画刻印艺术、艺术品等不同载体表现宗教或世俗的性爱艺术，性文化从本质上看也是一种文化产业。这家性博物馆其实在网络上已经被很多人都介绍过了，对猫猫而言，没有什么神秘感，和荷兰其它博物馆没有区别，不过是不同主题而已。

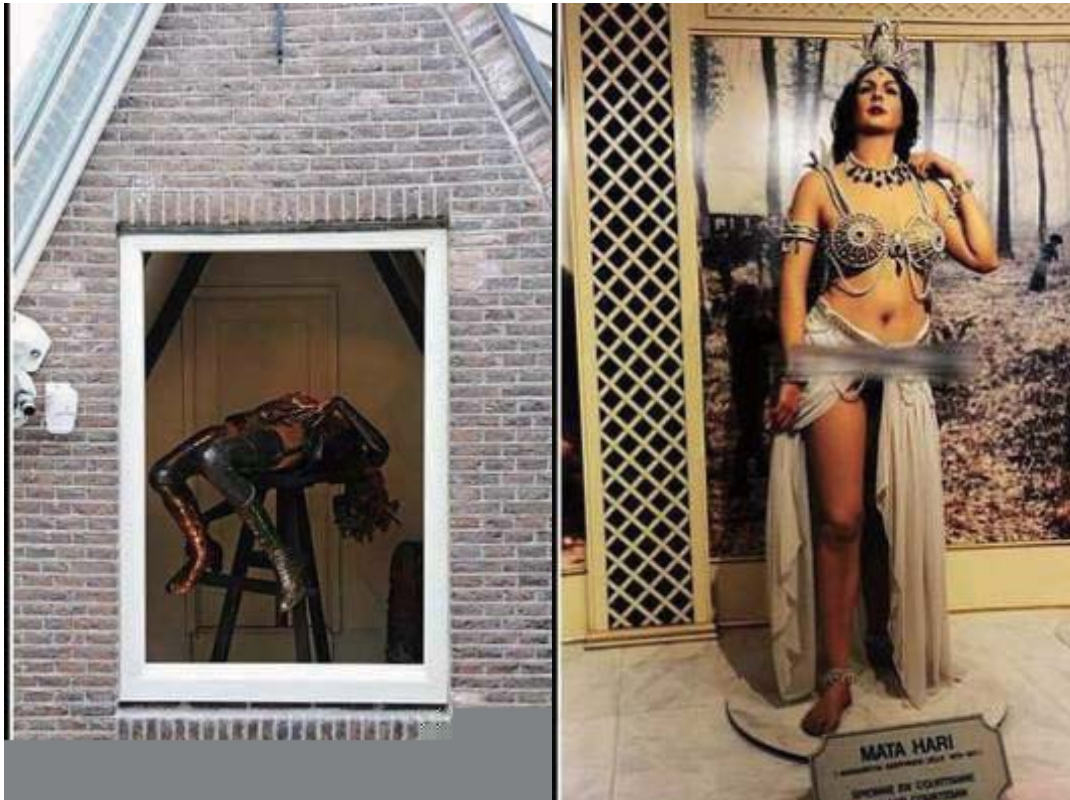
当然，博物馆中也不全是此类的古玩或艺术品，也张贴有大量真实的摄影作品。这些图片完全不标明来源或作者，我怀疑是荷兰人故意弄来充数，供行人猎奇的。绝大多数图片对于异性恋观客而言，相信是一种刺激，因为通常拍摄得都是最直接的器官接触，无论颜色、形态都真实



得令人有些不安。其中最有趣的竟然是 30 年代巴黎拍摄的最早一批同志色情片的剪影，算是极其珍贵的史料。



博物馆中关于同性恋的展品大约占到总量的四分之一左右，这是一个相当宽容的比例。展品包括西北欧出土的维京时期的石刻画，通常上方是两个男人接吻或交媾的图案，下方是类似于古挪威语的文字。北欧历来有剽悍传统，尤以北海沿岸的海盗国家为甚。因此这些石刻画通常显得比较粗犷和野蛮。



相比之下，来自古希腊和古中国的壁画、春宫图就显得细腻且有风韵多了。那些来自日本的中古绘画中有大量的成年武士戏谑少年的图案。19 世纪，印象派绘画在欧洲风靡一时，彼时全欧洲的艺术师都不遗余力地收集日本木版画和浮世绘，所以今日在欧洲的博物馆中总能看见许多来自日本的艺术品。遗憾的是，由于当时中国国力衰微，致使中国绘画对西方艺术产生的影响力甚微。

阿姆斯特丹这座城市以独特的宽容姿态，将道德与堕落、清醒和沉醉统统陈列在世人眼前，挑战着原有的准则。但如果你把文化当做一种生活方式的话，那么这里的很多东西就都可以理解了，大大方方地走进性博物馆，见识一下世界各地五花八门的性文化，体验一下荷兰式文化的一个方面吧。

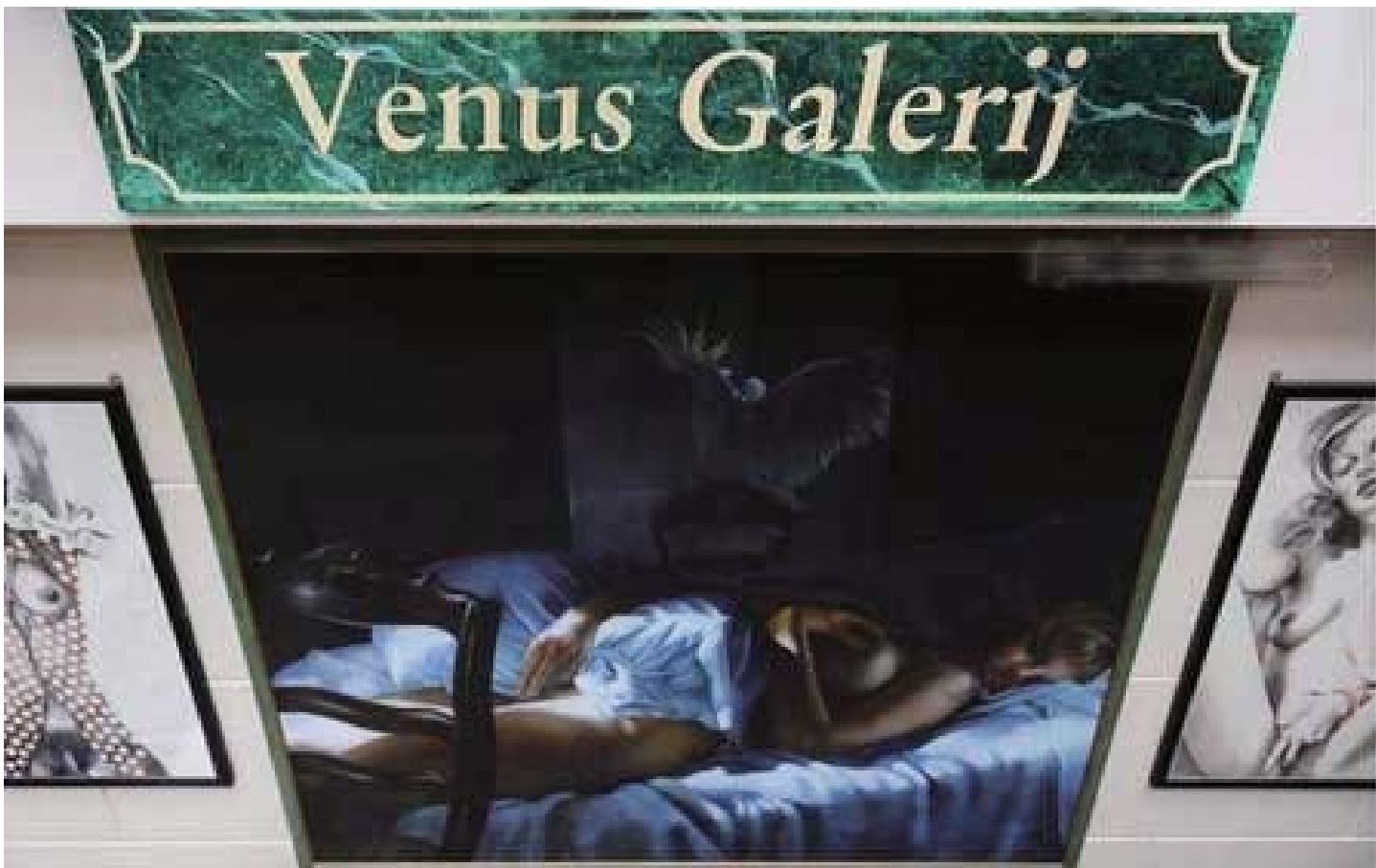




老照片回顾, 绝对很震撼的史料。









出土于中亚的阳具，崇拜图腾



绘制在盘子上的情色彩图



来自中国的彩塑陶俑。中国古代的情色文化其实相当发达。



这是一盘什么花？





相当具有象征意味的暧昧画作。





这里的“橱窗女郎”随便拍



欧洲中世纪妇女用的贞操带。看上去就相当可怕。









古希腊爱神阿佛罗狄忒（即罗马的维纳斯）的裸体。



这段影像数据相当珍贵，是世界历史上第一部色情电影。

（本文来自：网易探索2010-09-29）

◆ 性工作实录 ◆

美国乡村妓院色诱撩人



美国内华达，战斗山区，唐娜农场，妓女 Simone 正在精心打扮，以便一会儿可以更好地招揽客人。摄影师 Marc McAndrews 经常会在早上和下午，即妓女们开张之前，或是她们没什么客人的时候来与她们聊天。



森城，爱情农场，妓女 Nicole 正在等待 Tom 从自动提款机中取钱。摄影师 McAndrews 的作品将性交易平凡化，如实地向人们展现了妓院内部的生活场景。



© Marc McAndrews

女人们通常都会呆在妓院的休息室中等待客人的到来。图中的这些妓女们都在卡森市的爱情牧场中工作。没事的时候，她们会聚在一起聊天，不过，即便没有客人，她们也会衣着暴露，精心打扮。



© Marc McAndrews

内华达的所有合法妓院都被限制在城镇之外，且几乎所有妓院都位于公路外围的角落中。



© Marc McAndrews

兔女郎牧场的女孩们正在喝下午茶。



© Marc McAndrews

Geoff Arnold 是唐娜牧场的老板，他也是内华达州妓院协会的主席。图为他在爱达荷州，博伊西外的一架私人飞机。



这是内华达帕伦普一家妓院的享乐菜单，其上面列举了男人们可以消费的项目及相应的花费。



Ben 是温尼马卡西野酒馆妓院的前老板，此时，他正呆在其父亲的艺术馆中与之品茶。

天使女士妓院是位于内华达比蒂外的一座占地面积很小的低矮建筑。大多数妓院都是面积不大，却很耀眼的混搭建筑，且都是经营在乡村偏远地带的小生意。





© Marc McAndrews

摄影师 McAndrews 主要是关注妓女的日常生活，不会经常进入妓女们充满色诱氛围的私人空间。图为在西野酒馆，妓女 Priscilla 在摆姿势拍照。



内华达，战斗山区，唐娜牧场，魁梧的 Greg 正在不住地吸烟，他在等待妓女们的招待，不过此刻他有些紧张。

© Marc McAndrews



帕伦普，为了增添一些情调，雪莉农场的老板在他妓院的客厅中摆放了一架钢琴。



在内华达，并不是所有从事性交易的女性都如色情明星般性感。图为埃尔科莫娜牧场的卡莉(Carli)。



为了弥补建筑外观的不起眼，大多数妓院都有着古怪的名字。伊利星尘牧场外表看起来就像是个便利店或餐馆。

© Marc McAndrews

夜晚，野马成人度假村与喷泉疗养地灯火通明，从州际公路 80 开过来的人都可以看到它，这些撩人的灯光吸引着孤独的卡车司机与它们的老主顾。



© Marc McAndrews



卡森市，兔女郎牧场，Suzette 女士正身着华丽服饰扮演西野妓院经理的角色。



威尔斯，贝拉庄园外，Starr 正在展示她傲人的身材。



© Marc McAndrews

Dennis Hof 是兔女郎牧场以及其他三家妓院的老板，他的妓院弥漫着性与诱惑的氛围。图中，他正坐在兔女郎酒吧中，其周围是为他雇佣的女孩们。



这里是卡森市爱情牧场的迎客厅。男人们会在这里挑选姑娘，而后，要等到晚上才与她们进行色情交易。

© Marc McAndrews

兔女郎牧场, Brooke Taylor 在展示她的纹身, 这些纹身使其更易吸引顾客。



© Marc McAndrews

卡森市, 兔女郎牧场, Bunny 喜欢在房间中穿着内衣拍照。





兔女郎牧场外，Nikki 正在微风中晒太阳。



这是 Brett 与 Dion 的合影，Dion 是其从星辰牧场中买来的过夜女郎。

这是 Safire 在古桥牧场中的拍照，古桥牧场位于内华达州的野马平原。



© Marc McAndrews



© Marc McAndrews

这是 Cami Parker 在兔女郎牧场中的拍照。通常在著名妓院中所拍摄的照片都偏于性感，而亲切度不足。

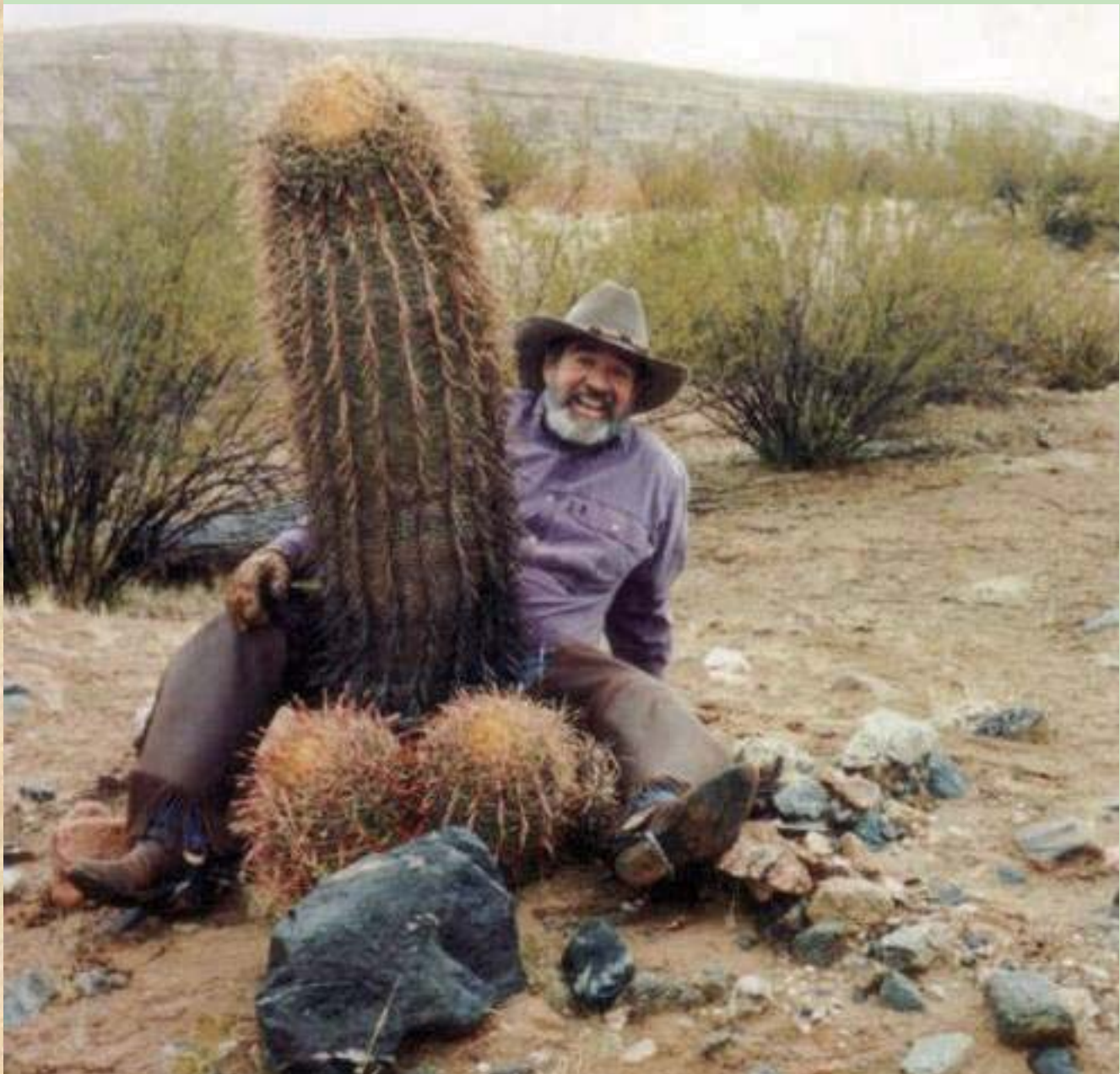


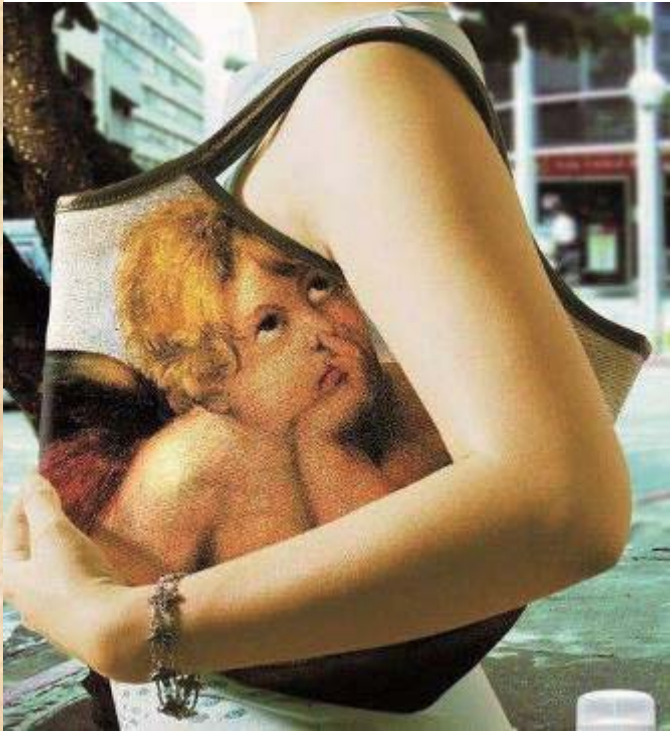
卡林，莎伦妓院酒吧，Cindy 摆出一副正在使用民用无线电引诱卡车司机的姿势供摄影师拍照。

(本文来自网易女人: <http://lady.163.com/photoview/51300026/38590.html#p=800KQQS351300026>)

◆ 色廊来了 ◆

灯光







◆ 读者 · 作者 · 编者 ◆

《华人性文学艺术研究》杂志稿约

Chinese Sexuality Literature & Art Research



主 办：世界华人性学家协会性文学艺术委员会

编辑出版：《华人性文学艺术研究》编辑部

创刊日期：2008 年 10 月 5 日

出版周期：年刊

语 种：中文

版 本：电子杂志

《华人性文学艺术研究》(Chinese Sexuality Literature & Art Research)是由世界华人性学家协会(WACS, World Association of Chinese Sexologists)性文学艺术委员会主办、全球第一份关于性文学艺术理论研究 with 原创成果展示的专业性学术刊物,以现代高科技电子杂志的形式出版,面向全球发行。

本刊以发表原始的性文学艺术研究论文与性文学艺术原创作品为主,期许精练,着重洞见。欢迎相关性文学与艺术的研究论文、评介综述、史实·史话·史论,也特别欢迎诸如性美学、电影性学、性艺术大观、性博物馆巡礼、个人性史、性工作实录、性探索与实践、他他/她她色界等等相关稿件。

投稿细则:

- 1、来稿欢迎自愿附上作者本人照片及简介,有无均可,真名或笔名署名自便。
- 2、原创作品包括绘画、雕塑、装置艺术、行为艺术(视频文件)、摄影摄像、小说、纪实文学、戏剧、诗歌等。绘画和雕塑作品请注明画种、材料、规格、创作年代,无需解说文字。

3、文稿以 500-5000 字为宜，请一律采用 word 格式的电子文本，插图请独立于文本另以 JPG 格式传送，图片要求画面完整、清晰，不含有争议的政治内容，图片的分辨率需达 300 像素或以上。表格必需转换为 JPG 图像。注释请采用脚注。

4、采用中文繁体写作的作者，请将中文繁体转换成中文简体。另要求文稿采用中文标点符号（如：。、；、“”）非英文标点（如.、;、“”），否则转换时会出现乱码。

5、请大陆作者避免在文中使用“中国台湾”，直接用“台湾”便可，请台湾作者避免在文中自称“我国”、“我省”或“中华民国”等词语。

6、本刊不收发已在其它出版物上发表过的稿件；本刊不收任何版面费等费用，也不支付稿酬；稿件在本刊发表后，可以在其它刊物或书籍中再发表，不受本刊版权限制。

7、稿件不拘形式，欢迎作者亲身体验、经历、现场直击的作品，欢迎视频（FLV）、音频（mp3）、Flash 格式的稿件。

请将稿件直接E-MAIL给主编黄灿：can.huang@163.com

《华人性文学艺术研究》编辑部

致谢

自从《华人性文学艺术研究》创刊以来，得到了广大性学界、文学艺术界的专家学者和艺术家们的大力支持和积极参与，引起了非常强烈的社会反响，并收到了不少来自世界各地的具有一定理论深度和明显个性的高质量稿件，在此谨向各位作者和读者致以衷心的感谢！

在本刊总顾问、国际知名性学大师阮芳赋教授的亲自指导下，通过我们编委和编辑部人员的积极配合和共同努力，本刊第 13 期终于出版了。本刊将一如既往地遵循“重学术、讲原创、倡个性、扬人性”的原则，为广大读者奉献一个能充分表达性与文学艺术的见地、观念和体验，及自由参与的互动平台，期待您的继续支持和热情关注！

《华人性文学艺术研究》编辑部

CSLAR

Chinese Sexuality
Literature & Art Research



2013 年刊 · 总第 13 期

18 岁以下者 



《洞玄子》云：

四曰，骐驎角。