

春宮畫的人體與《花營錦陣·翰林風》之探究

國立中央大學藝術學研究所 郭宜旻

前言

甫於 2014 年 1 月 5 日落幕的大英博物館「春宮：日本藝術中的性愛與歡愉」(Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art) 展，令人譁然，以往的秘戲圖現今卻被昭然示眾於博物館，爭議性十足。春宮畫是非常特殊的畫題，時下的我們到底該如何觀看春宮畫？春宮畫裡的人體是赤裸 (naked) 或是裸體 (nude)？作為學術研究，它帶來了什麼資訊可供探索？以下，我將由二幅 (傳) 仇英 (約 1494-1552) 所繪製的春畫展開春宮畫的人體探究，其中一幅為有著衣的人體，另一幅則是未著衣的人體。在中國繪畫的語境中，衣服和展現人體之美存在著什麼樣的緊密關係？褪去了衣服，是否重新構築的解剖學人體也將被展露於觀者？其次，我也將延伸探討另一幅春宮畫《花營錦陣·翰林風》，高羅佩 (RH van Gulik, 1910-1967) 曾於研究中國春宮畫的開山之作中為此圖寫下了圖說與注解，然而其前後語意矛盾，令人費解。這幅畫到底是男女之歡，還是同性之歡？本文將試圖從服飾和文獻的考據釐清它的畫題。

關鍵字

春宮畫 (*shunga*)、赤裸 (naked)、裸體 (nude)、《花營錦陣·翰林風》(‘*The Hanlin Style*’ from *Huaying jinzhen*)、同性戀 (homosexuality)

一、簡述春宮畫

「春宮畫」也被稱作「春畫」或是「秘戲圖」，「秘」意旨男女行為的私密性，「戲」意為男女交合之樂。明代以前的春宮畫多已佚失，僅剩文獻的記載。例如，明畫家、收藏家張丑（1577-1643）曾藏有一幅周昉（唐代，生卒年不詳）的《春宵秘戲圖》，並作了注解如下：

乃周昉景元所畫，鷗波亭主所藏。或云天后，或云太真妃，疑不能明也。傳聞昉畫畫婦女多為豐肌秀骨，不作纖纖娉婷之形。今圖中所貌，目波澄鮮，眉嫵連卷，朱唇皓齒，修耳懸鼻，輔靨頤頰，位置均適，且肌理膩潔，築脂刻玉……。¹

雖然《春宵秘戲圖》已不知去向，不過我們可以從這段記述得知該圖是周昉所畫，而且他將畫中的女性畫得十分誘人；此外，若張丑所言屬實，這張圖真的曾被書畫兼擅的趙孟頫（1254-1322）所藏，或許也顯示了這應當是繪製得相當精美的一張圖。關於春宮畫的起源，一般多認為是始於西漢景帝之子惠王劉越的後裔劉海陽（公元前 64 至公元前 50 年在位），在他世襲的封邑廣州郡（今河北省）的宮室中繪聲繪色男女性愛於屋上。對此，明沈德符（1578-1642）的《敝帚齋餘談·春畫》² 中有比較詳細的記述。³

春宮畫多以枕邊書、小冊子、小畫卷的形式出現，另外還繪製在一些小物件上面，比如鼻煙壺、花瓶、紙牌等，便於人們把玩。在中國古代女兒出嫁前，父母會為女兒買一兩卷春宮畫，將其放於嫁妝之內，在新婚之夜作為一種性啟蒙的教學圖書。不過春宮畫在唐代已逐漸與房中書分離開來，房中書中原來的插圖在這一時期或其前後似乎已經散失，故此後春宮畫已不再僅僅是用於指導，同時也作為娛樂之用。⁴ 在民間，每年的春節前有一些婦女們也會畫一些「女兒春」當做年畫銷售。除此之外，周亮工（1612-1672）《尺牘新鈔三選·結鄰集》錄鄒喆致周氏札並加眉批云：「聞藏書者須雜以此種，以避火災，則老蓮正以此圖作佛

¹ 高羅佩（Robert Hans van Gulik）著，《中國古代房內考：中國古代的性與社會》（*Sexual Life in Ancient China*），李零等譯（臺北市：桂冠，1991），頁 210。

² 高羅佩（Robert Hans van Gulik）著，《秘戲圖考：附論漢代至清代的中國性生活（公元前 206 年至公元 1644 年）》（*Erotic Colour Prints of The Ming Period, with An Essay on The Chinese Sex Life from The Han to The Ching Dynasty, B.C.206-A.D.1644*），楊權譯（廣州市：廣東人民，1992），頁 435-436。原文：「春畫之起，當始於漢廣川王，畫男女交接狀於屋，召諸父姊妹飲，令仰視畫。」按：文獻摘自沈德符，《敝帚軒剩語補遺》卷中（北京市：中華，1985），頁 30。

³ 尚鑫林，〈春宮畫——性文化的奇葩〉，《傳奇·傳記文學選刊》04 期（2012），頁 40。

⁴ 高羅佩，《中國古代房內考：中國古代的性與社會》，頁 318。

事。」這也說明了時人迷信春宮畫能作為避火消災之用途。⁵到了明代，由於套色印刷術發達而將春宮畫的發展推向高峰。

二、 赤裸或裸體

在歐洲，裸體畫的發展雖然難以溯源，但是從留存下來的文物考據結果，可以肯定的是，裸像被人們視為一種藝術形式，縱使經歷朝代更迭，總會有一群藝術家們為它著迷，勤勉地實驗、琢磨它並且追求突破。歐洲的男性裸像代表為阿波羅和耶穌，而女性裸像之中發展歷程最繁複也最富盛名者就屬維納斯了。從中我們可以發現，這些作為裸像的形式載體都具有一個明確而獨立的身分，反觀古代中國藝術，實在無任何類似的裸像載體可循。然而，這並不意謂著古代中國對於追求人體之美不感興趣。中國古代對於女性的描繪展露在仕女畫和春宮畫的發展上，但是兩者有著截然之別，仕女畫是可以公開欣賞的，春宮畫則是無法登大雅之堂的秘密圖。

在仕女畫中的古代女性的裝束常是包裹得極為緊密，僅剩頭部、手指和脖頸肌膚透露在外。聰明的仕女畫家們利用了衣服輕、柔的特性，在女性的衣飾和動態上大做文章，讓筆下的女性參與各類各樣的活動，如：搖扇、按樂、縫衣、戲嬰、搖櫓甚至體育活動如蹴鞠等等，通過動作，牽動了衣紋的變化，帶動了女性身體的韻律之感，女性的身體透過衣服而得到了確認，反之，若是褪去了衣服，女性人體之美反而無法被展現了。或許就如同 John Hay (1956-) 所言：「在中國藝術裡身體並未被再現，因為它們不存在於此文化之中。」⁶但是在王宗英的文章中卻是指出：

儘管古代仕女畫家為了表現女性人體美，設計了種種使人體合法外露的動態，但是這樣的表現也只能是局部的。因為在公開的仕女畫中，不存在使女性人體全裸的可能性。鑑於此，為了盡情地表現女性的人體美，仕女畫開闢了另一條途徑——春宮畫。⁷

這段話令人想提問：春宮畫可被視為仕女畫的一種嗎？春宮畫裡沒著衣的人體真有盡情地表現女性人體之美嗎？而這樣的女性人體是令人感到不自在的赤裸，還

⁵ 原文見周亮工，《周亮工全集》第十三冊《結鄰集》(下)卷十五(南京市：鳳凰出版社，2008)，頁978。轉引自邵彥，〈明清同性戀題材繪畫初探——從兩件中央美術學院藏畫出發〉，《美術研究》04期(2012)，頁57。

⁶ 原文：“bodies were not represented in (Chinese) art because they did not exist in the culture.” John Hay, “The Body Invisible in Chinese Art?” in *Body, Subject and Power in China* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p. 43.

⁷ 王宗英，〈中國古代仕女畫中的女性人體審美〉，《藝術百家》S2期(2009)，頁192。

是可做為欣賞的裸體？

François Jullien (1951-) 在 *The Impossible Nude: Chinese Art and Western Aesthetics* 中舉了兩幅中國春宮畫的比較，或許正好可作為探討著衣和沒有著衣的人體的例子。對於第一幅畫【圖 1】他的描述為：「春宮畫畫中的人物是有著衣的，他們被描繪得雅緻而精美，袍子的皺褶產生流動的線條，其顏色交融在一塊兒，並且緊緊地纏繞著彼此，表達了他們共通的情感。」⁸ 顯然，Jullien 也贊同古代中國畫中衣紋有著極為重要的表現性。反觀第二幅畫【圖 2】Jullien 則給出了這樣的評語：「讓我們來看一幅較為露骨的春宮畫，兩個赤裸的人像麻布袋般堆疊在椅子上，他們的身體不僅失去了連貫性，而且是雜亂的結構(formless)。除此之外，很顯然的它並非是寫實的描繪，人體沒有立體感可言，也不符合人體解剖學，整體看來，性被以一種粗糙的手法展現。」⁹ 綜合上述，Jullien 給予春宮畫中無著衣的人體如此的評語：「儘管描繪得再精美，中國的春宮畫裡並不存在著裸體。」¹⁰

高居翰 (James Cahill, 1926-) 也曾在 *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* 中提及：「雖然古代中國繪畫和歐洲的繪畫不同，女性裸體畫從來都不是一種獨立的體裁，但是，中國對於女性肉體與性感兼具的理想是存在的。」¹¹ 他更進一步地闡述：「女性裸體在中國春畫中通常是不存在的，即便有也是非常幽微的。」¹² 從這兩段敘述我們可以得知，裸體畫並無在中國畫的發展脈絡中自成一格，而春宮畫中的未著衣人體也難以被視為裸體。不過令人不解的是，高居翰卻在該書〈中國繪畫中的女性裸體〉¹³ 這章節將女性的沐浴圖與美人畫 (*meiren painting*) 作比擬，在此他也舉了一幅春畫作為例子。他認為，浴女圖和美人畫有許多共通之處，尤其是女性身體上半身的部分，它展現了我們在觀看美人畫時常有的期待：脖子和肩膀的線條，一縷秀髮被撥向一旁，微妙的眼睛、鼻子、和嘴巴……。

當我們質疑春宮畫未著衣的人體到底是赤裸？還是裸體？此時判斷的根據又是為何？克拉克 (Kenneth Clark, 1903-1983) 在 *The Nude: A Study in Ideal*

⁸ François Jullien, *The Impossible Nude: Chinese Art and Western Aesthetics*, trans., Maev de la Guardia (Chicago: University of Chicago Press, 2007), p. 47.

⁹ François Jullien, *The Impossible Nude*, pp. 47-49.

¹⁰ François Jullien, *The Impossible Nude*, p. 49.

¹¹ 原文：“... although the female nude was never a separate genre in China, as it was in European painting, a Chinese ideal of female corporeal beauty and sexiness did exist, ...” James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* (Berkeley: University of California Press, 2010), p. 191.

¹² 原文：“Nude women in Chinese erotic paintings ordinarily do not—and when they do, it is indicated only faintly.” James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure*, p. 196.

¹³ 原文：“The female nude in Chinese painting.” 參見 James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure*, pp. 191-197.

Form¹⁴ 對於裸體和赤裸做了如此的定義：

「赤裸」(naked) 與「裸體」(nude) 是有區別的。「赤裸」意為被剝光衣服，暗指某種絕大多數人都會感到窘迫的狀態。另一方面，「裸像」則是平衡的、豐盈的、自信的軀體——重新構築的(re-form) 軀體。

循此看來，裸體畫並非是如實的描繪而是經由藝術家重新構築而成的、理想的、泰然自若的人體，因此我們可以把它懸掛在美術館或是其他空間，公開地欣賞它；反之，在此情形之下，人體畫若是赤裸的，我們將會察覺我們的眼光將很難迴避它所帶給我們的尷尬。高居翰曾在文章中分享了一則見解：「我們可以如此欣賞春宮畫——或試著去說服我們自己，我們只是回應了春宮畫在美學上的卓越表現，如同我們選擇的。」¹⁵

三、 特殊的畫題

同性戀題材繪畫如何界定？辨識的標準是什麼？中央美術學院人文學院副教授邵彥在其文章中指出：「同性戀情與同性友誼在日常表現中很難區分，它們之間的根本區別在於是否有性的訴求，所以沒有文字輔助又完全不會引起爭議的同性戀題材繪畫只能是春宮畫。」¹⁶ 高羅佩《秘戲圖考》(*Erotic Colour Prints of The Ming Period*) 是研究中國春宮畫的開山之作，其中收錄了兩幅女同性戀圖像和一幅貌似男同性戀圖像。女同性戀春宮畫的第一例是一件十二幅絹本設色春宮手卷中的其中一幅，表現兩個裸體女子在花園中進行性嬉戲【圖 3】。作品全貌和收藏地點都不詳，繪畫者佚名，收藏者判斷為屬於明代最後幾十年的二流春宮畫，如果這一斷代可信，它將是目前所見最早的同性春宮畫。另一例是根據明末版畫《江南銷夏》印本翻刻的六幅插圖之一【圖 4】。《江南銷夏》共有十二圖，全冊無文字，用單一的暗紅色印成，其每幅圖都帶有形式奇特的邊框，因此收藏者認為這套版畫原來是床架上的裝飾而非畫冊。¹⁷ 這個觀點引人深思，床加上簾幕而構成了一個私密的小天地，在這個小天地裡，女子與同性安然享受床第之歡。這恰好與晚明小說中對女同性戀的關注和接納正可相互映證。¹⁸

¹⁴ Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form* (N.J.: Princeton University Press, 1984), p. 3.

¹⁵ 原文：“We can appreciate them as that, or try to persuade ourselves that we are responding only to their aesthetic excellence, as we choose.” James Cahill, “The Shibui Printed Books in Chinese and Japanese Erotic Pictorial Art,” *Orientalism* 40 (2009): 48.

¹⁶ 邵彥，〈明清同性戀題材繪畫初探——從兩件中央美術學院藏畫出發〉，《美術研究》04 期(2012)，頁 47。

¹⁷ 高羅佩，〈中國古代房內考：中國古代的性與社會〉，頁 329。

¹⁸ 邵彥，〈明清同性戀題材繪畫初探——從兩件中央美術學院藏畫出發〉，頁 53。

第三例為《花營錦陣·翰林風》【圖5】，圖上畫一個下體赤裸的人坐在年長的男性腿上交歡。此人梳墮馬髻，穿對襟衫，打扮中性，很難辨識到底是男是女。雖然我們無法從外型判斷此人的性別，不過他所穿的靴子給予我們極明顯的提示。明代女性裹小腳的風氣極盛，若圖中人為女性，躺在地上的應是一只金蓮小鞋而不該是一只大腳黑靴。¹⁹再者，這是一幅有題跋的春宮畫，或許我們可以藉著文字做進一步的驗證，題跋與高羅佩在書中的圖說和注解抄錄如下：

圖說：一個暗晦的院子角落。長桌上覆以一張蓆子，蓆子上有一本書、一個捲起來的畫卷。一個頭戴官帽的男子褪下了褲子，姑娘的褲子則脫在桌上。姑娘的一只靴子已脫落。

《翰林風》

座上香盈果滿車，誰家年少潤無瑕。為探薔薇顏色媚，賺來試折後庭花。半似含羞半推脫，不比尋常浪風月。回頭低喚快些兒，叮嚀休與他人說。

注解：第一行提及兩個美男。第一個是荀彧，秦代的學者，據說他總是渾身盈香。第二個是潘岳，他是一個年輕的詩人，以貌美出名。不管何時，只要他坐在馬車上出門，看著他路過的女子們總是把水果扔給他，直至堆滿馬車。²⁰

「翰林」是御用的文學研究院。其成員多嗜好男風，所以常被人們想當然地以為喜好與女子肛交。

很顯然地，高羅佩對於該圖的圖說和注解部分十分令人匪夷所思，在圖說的部分，他將此人視為姑娘，然而卻又在注解把畫中人視為兩位男性，注解的第二段可以視為是高羅佩對於該圖看法的總結，一言以蔽之，關於圖中惹人注目的兩雙黑靴，他並無多做解釋。難道這它們真的並不足以令人起疑嗎？

的確，中國古代靴子在北方不僅用於男子，同時也適用於婦女。《北齊書·任城王湝傳》記有一則故事，即涉及女子穿靴之俗：「天統三年，王（湝）拜太保、并州刺史別封平正郡公。時有婦人臨汾水浣衣，有乘馬人換其新靴而去者，婦人持故靴。詣州言之。湝召城外諸姬以靴示之，給曰：有乘馬人在路被賊劫害，遺此靴焉，得無親屬乎？一姬撫膺哭曰，兒昨著此靴向妻家。如其語捕獲之，時

¹⁹ 邵彥，〈明清同性戀題材繪畫初探——從兩件中央美術學院藏畫出發〉，頁53-54。

²⁰ 高羅佩，〈秘戲圖考：附論漢代至清代的中國性生活（公元前206年至公元1644年）〉，頁237-238。

稱明察。」²¹ 說的是在汾水河畔，一婦女正埋頭洗衣，有騎馬者路過，見婦人放在岸邊的靴子成色較新，便脫下自己的舊靴，換上婦人的新靴策馬而去。俟婦人察覺，騎者已經走遠。婦人無奈，便提著舊靴告到官上，接待者即并州刺史、平正郡公王潛。王潛使一計謀，將城外老嫗召集起來，出示舊靴，佯稱靴主已被劫害。騎者之母不知原委，見是自家兒子的靴子，誤以為兒子被害，不禁失聲痛哭，捕吏順藤摸瓜，很快將盜靴者歸案。從這個故事可以看出，在當時的北方地區，確實存在著婦女穿靴的習俗；男女之靴可以互換，也說明了在款式上並沒有什麼明顯的區別。²²

唐代婦女也喜歡模仿男子裝束，身穿袍衫，足蹬革靴，那是受西域文化影響所致。《舊唐書·輿服志》即記載到：「開元初，從駕宮人騎馬者，皆著胡帽，靚粧露面，無復障蔽。士庶之家，又相仿效，……或有著丈夫衣服靴衫，而尊卑內外，斯一貫矣。」²³ 唐張萱（唐代，生卒年不詳）《虢國夫人遊春圖》【圖 6】所繪的著靴婦女形象，可視為這段記載的圖示。²⁴ 明代官靴則以圓頭居多，下用多層皮革、布帛、硬紙或木料製成厚底，外塗白粉或白漆，固有「粉底靴」之稱。《西遊記》第十回：「抬頭觀看，只見那人，……腳踏一雙粉底靴，登雲促霧。」²⁵ 《醒世恒言·鄭節使立功神臂弓》：「頭頂纏棕大帽，腳踏粉底屋靴。」²⁶ 《金瓶梅詞話》第五十九回：「西門慶……頭上戴著披巾，身上穿青緯羅暗補子直身，粉底皂靴。」²⁷ 指的就是這種官靴。²⁸ 而這種白底黑靴【圖 7】恰與《花營錦陣·翰林風》中人物所穿的靴子如出一轍。然而，關於當時是否男女皆可穿這樣的靴子，筆者並無找到文獻紀錄，不過男女可互通的靴子在明代還是有的，稱為皮札【圖 8】。

在明初建國的二十多年間，靴子不僅使用於官吏，同時也用於士庶百姓。百姓所穿之靴，有時比官靴還要精美。洪武二十五年（1392 年），朝廷頒布律令，嚴禁庶民著靴。考慮到北方地區過於寒冷，特許穿著牛皮之靴，但靴上不許採用裝飾。如《明史·輿服志》記：「二十五年，以民間違禁，靴巧裁花樣，嵌金線藍條，詔禮部嚴禁庶人不許穿靴，止許穿皮札，惟北地苦寒，許用牛皮直逢靴。」

²¹ 原文見李百藥，《北齊書》卷十（北京市：中華書局，1972），頁 137。轉引自高春明，《中國服飾名物考》（上海：上海文化，2001），頁 779。

²² 高春明，《中國服飾名物考》（上海：上海文化，2001），頁 779-783。

²³ 原文見劉昫，《舊唐書》卷四十五（北京：中華書局，1975），頁 1957。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁 783。

²⁴ 高春明，《中國服飾名物考》，頁 783。

²⁵ 原文見吳承恩，《西遊記》（北京市：人民文學出版社，1984），頁 128。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁 786。

²⁶ 原文見馮馬龍，《醒世恒言》（北京市：人民文學出版社，1956），頁 671。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁 786。

²⁷ 原文見蘭陵笑笑生，《金瓶梅詞話》（山東：齊魯書社，1987），頁 872。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁 786。

²⁸ 高春明，《中國服飾名物考》，頁 786。

」²⁹ 另對皂隸公人所著之履也作有規定：「皂隸伴當，不許著靴，止用皮札。」³⁰ 皮札 是一種外纏綁腿的高統皮履，元代已有，時稱「鞋」。如《元史·輿服志》記：「鞋，制以皮為履，而長其鞞，縛於行膝之內。」³¹ 明代沿用其制，多用於力人武士。明羅懋登《三寶太監西洋記通俗演義》第七十七回：「渾身上下將軍打扮：頭上一頂盔，身上一領甲，腳下一雙札鞋。」³² 《醒世恒言·李汧公窮邸遇俠客》：「眾人……白布羅頭，鞋兜腳。」³³ 《水滸傳》第四十五回：「楊雄坐在床上，迎兒去脫鞋。」³⁴ 都是武士力人穿著鞋的實例。有時也見女性穿著，不過多屬於從事體力勞動的女子。明西周生《醒世姻緣傳》第一回：「十餘個莊家佃戶老婆，每人都是一頂狐皮臥兔，……，悶青布皮里鞋，鞋帶腰刀，左盛右插。」³⁵ 史玄《舊京遺事》：「若如粗濁婦人，舉足直著鞋，則亦與男子無異。」³⁶

然而，明代女性裹小腳風氣之盛行，實在很難說服我們怎麼會有大腳到可以和男人互穿靴子的女性出現在春宮畫裡。出人意料的是，即使在纏足風氣極盛之時，在漢族中確實是有一些群體，從整體上說其女性是不纏足的，纏足並未進入她們的生活。一是當時社會中被歸入另類的賤民。明太祖朱元璋曾下令浙東丐戶「男不許讀書，女不許纏足。」纏足便成了社會貴賤等級的標誌。³⁷ 這些不纏足的女子往往家境貧寒，需要參加生產勞動。二是客家女子。客家是漢族中的一大民系，是歷史上人口大遷徙的過程中由中原地區漢族遷移到贛、閩、粵交界地區形成的，這些客家婦女普遍存在著天足現象。³⁸ 但是高羅佩的圖解告訴我們畫中有著戴官帽的人，所以我們可以合理的推測他們應當不是社會上的勞動者，其次，靴子是北方人們的禦寒之物，客家女子生活在溼熱的南方，理應當不會穿靴才是。綜觀看來，靴子給予我們的提示似乎仍不夠明確。

由於高羅佩的圖說和注釋的原意並不一致，因此題跋是我們文字線索中僅剩的可信者，張杰在書中曾談及《花營錦陣·翰林風》，並進而指出「翰林風」在明

²⁹ 原文見張廷玉，《明史》卷六十七（北京市：中華書局，1977），頁1650。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁787。

³⁰ 原文見張廷玉，《明史》卷六十七，頁1655。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁787。

³¹ 原文見宋濂，《元史》卷七十八（北京市：中華書局，1977），頁1941。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁787。

³² 原文見《三寶太監西洋記通俗演義》（上海市：上海古籍出版社，1985），頁998。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁787。

³³ 原文見馮夢龍，《醒世恒言》，頁633。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁787。

³⁴ 原文見施耐庵，《水滸全傳》（上海市：上海人民出版社，1975），頁574。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁787。

³⁵ 原文見《醒世姻緣傳》（山東：齊魯書社，1984），頁10。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁787。

³⁶ 原文見《舊京遺事》（北京：北京古籍出版社，1986），頁24。轉引自高春明，《中國服飾名物考》，頁788。

³⁷ 高洪興，《纏足史》（上海市：上海文藝，2007），頁121。

³⁸ 高洪興，《纏足史》，頁131-137。

代已經成為了一個同性戀詞彙。³⁹ 關於《花營錦陣·翰林風》的解讀，柯律格（Craig Clunas, 1954-）和邵彥的看法一致，並且他發現在《青樓鬪景》【圖9】亦有一與此非常相似的描繪，而它應該是來自於《花營錦陣·翰林風》。⁴⁰ 或許是因為該畫冊順序混亂，有的地方詞不對圖之故，高羅佩並沒有為該畫另作注釋。高羅佩在《花營錦陣·翰林風》注解中寫道：「『翰林』是御用的文學研究院。其成員多嗜好男風，所以常被人們想當然地以為喜好與女子肛交。」從這句描述我們可以得知他具備了對於「翰林」的認識，亦了解「翰林風」之義，然而卻不願將它解讀為同性之歡。對於此矛盾心理，柯律格認為，或許是因高羅佩當時所處的文化已今非昔比，所以他才沒有（或者是沒有辦法）將該圖看作是同性性愛。就如同生活在今日的我們，並不會對於手牽手的行為大驚小怪，更別說是把它當成是色情的或是下流的舉動了。⁴¹

結語

清末松年（1837-1906）在《頤園論畫》中云：

古人初學畫人物，先從骷髏畫起，骨骼既立，再生血肉，然後穿衣。高矮肥瘦，正背旁側，皆有尺寸，規矩準繩，不容少錯。畫秘戲亦係學畫身體之法，非徒娛目賞心之用。⁴²

春宮畫對於赤裸的人體的描繪與西方裸體畫的人體相比確實是比較不理想化，然而縱使具有解剖學知識的裸體在春宮畫中缺席，從上述的文獻記載，我們可以得知古人對於人體的描繪事實上還是有一套標準存在的，並非不聞不問。姑且毋論春宮畫的藝術性與否，春宮畫在現今性觀念比較開放且媒體資訊蓬勃發展的中國社會還能發揮什麼作用呢？我認為，春宮畫原本的功能在時下可能多已無法施展，不過根據古代春宮畫，後人可以從中了解古人的性觀念、性習俗及服飾、家具……等，可謂珍貴的文化研究史料。

³⁹ 原文：「宋代歐陽修曾用『翰林風月三千首，吏部文章二百年』（《居士外集》卷第七）來稱嘆唐代李白和杜甫的文學成就。明人擷取首句的前三字，『翰林風』成為了一個同性戀詞彙，廣義上可指一般書生當中乃至社會上的同性戀，也可以用來指稱肛交。再按：科舉制度是明代選官的主要方式，當時官僚階層的主體基本上都是進士、翰林出生。『翰林風』的產生，說明以翰林為代表的文士當中存在著比較明顯的男色嗜好，以致引起了社會普遍關注，竟創出一個新詞加以表示。」張杰，《趣味考據——中國古代同性戀圖考》（昆明市：雲南人民，2008），頁92。

⁴⁰ Craig Clunas, "Looking at the Lewd in Ming China," *Orientalism* 40 (2009): 41-42.

⁴¹ Craig Clunas, "Looking at the Lewd in Ming China," p. 42.

⁴² 原文見《頤園論畫》。轉引自王宗英，〈中國古代仕女畫中的女性人體審美〉，《藝術百家》S2期（2009），頁192。

參考資料

專書

1. 沈德符，《敝帚軒剩語補遺》，北京市：中華，1985。
2. 高羅佩（Robert Hans van Gulik）著，《中國古代房內考：中國古代的性與社會》（*Sexual Life in Ancient China*），李零等譯，臺北市：桂冠，1991。
3. 高羅佩（Robert Hans van Gulik）著，《秘戲圖考：附論漢代至清代的中國性生活（公元前206年至公元1644年）》（*Erotic Colour Prints of The Ming Period, with An Essay on The Chinese Sex Life from The Han to The Ching Dynasty, B.C.206-A.D.1644*），楊權譯，廣州市：廣東人民，1992。
4. 高春明，《中國服飾名物考》，上海：上海文化，2001。
5. 高洪興，《纏足史》，上海市：上海文藝，2007。
6. 張杰，《趣味考據——中國古代同性戀圖考》，昆明市：雲南人民，2008。
7. Cahill, James, *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China*, Berkeley: University of California Press, 2010.
8. Clark, Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form*, N.J.: Princeton University Press, 1984.
9. Hay, John, “The Body Invisible in Chinese Art?” in *Body, Subject and Power in China*,” Chicago: University of Chicago Press, 1994.
10. Jullien, François, *The Impossible Nude: Chinese art and Western Aesthetics*, trans., Maev de la Guardia, Chicago: University of Chicago Press, 2007.

期刊文章

1. 王宗英，〈中國古代仕女畫中的女性人體審美〉，《藝術百家》S2期，2009，頁190-192。
2. 尚鑫林，〈春宮畫——性文化的奇葩〉，《傳奇·傳記文學選刊》04期，2012，頁40、54。
3. 陳醉，〈十年回眸——談裸體、裸體藝術及藝術中的裸體〉，《文藝研究》01期，1998，頁108-117。
4. 邵彥，〈明清同性戀題材繪畫初探——從兩件中央美術學院藏畫出發〉，《美術研究》04期，2012，頁47-58。
5. Clunas, Craig, “Looking at the Lewd in Ming China,” *Orientations* 40 (2009):

37-42.

6. Cahill, James, "The Shibui Printed Books in Chinese and Japanese Erotic Pictorial Art," *Orientalism* 40 (2009): 43-48.

圖版目錄

【圖 1】Qiu Ying. Painting on parchment. 圖版來源：*Rêves de printemps, l'art érotique en Chine* (Arles: P. Picquier, 1998), pp.52-53.

【圖 2】Qiu Ying. Painting on parchment. 圖版來源：*Rêves de printemps, l'art érotique en Chine* (Arles: P. Picquier, 1998), pp. 52-53.

【圖 3】佚名，《花園》，絹本設色，私人收藏。圖版來源：張杰，《趣味考據——中國古代同性戀圖考》（昆明市：雲南人民，2008）。

【圖 4】佚名，《江南銷夏》之一，版畫紙本墨印。圖版來源：《秘戲圖考：附論漢代至清代的中國性生活（公元前 206 年至公元 1644 年）》。

【圖 5】佚名，《花營錦陣·翰林風》，晚明（17 前半葉），版畫紙本墨印，23 x 21 公分。Muban Foundation, London. 圖版來源：Craig Clunas, “Looking at the Lewd in Ming China,” *Orientations* 40 (2009): 41.

【圖 6】唐張萱，《虢國夫人遊春圖》局部。圖版來源：周汎、高春明，《中國歷代婦女妝飾》（臺北市：南天，1988），頁 303。

【圖 7】高筒氈靴（江蘇揚州出土實物）。圖版來源：世界地理雜誌叢書部編輯、王宇清勘訂，《中華服飾圖錄》（臺北市：編輯者，1984），頁 168。

【圖 8】皮札。圖版來源：高春明，《中國服飾名物考》（上海：上海文化，2001），頁 788。

【圖 9】佚名，《青樓劉景》，晚明（17 前半葉），版畫紙本墨印，26 x 25 公分。Muban Foundation, London. 圖版來源：Craig Clunas, “Looking at the Lewd in Ming China,” *Orientations* 40 (2009): 42.