

從視淫到奇觀——論庫爾貝裸女畫中的色情成分

中央大學藝術學研究所 陳韋臻

一、前言

1855年庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）對外發表了《寫實主義宣言》，內容除了他對於藝術創作的理念之外，亦包含了他在同年世界博覽會會場對面舉辦個人作品展覽的作品介紹，成為藝術史上首位舉辦個展的藝術家。除此之外，庫爾貝與友人大量通信內容，以及其呈現出各種不同角色和形象（叼著煙斗、大提琴家、流浪者或沉思者等姿態）的自畫像，都暗示了無論是以文字或繪畫為媒介，庫爾貝面對公眾所展示出的自我形象，都是經過思考而使用的策略，這種策略在當代藝術家與外界的互動中早已不言而喻。而回到庫爾貝身上，從早期被貼上「社會主義者」關於勞動主題的畫作，到1860年代後雨後春筍般的裸女畫作，倘若要思考上述庫爾貝創作題材上的轉變，除了考量庫爾貝本身所留下的創作自述外，更需要回到作品畫面本身、當時代其他視覺文化產物的相互影響，以及其畫作與觀者所可能產生的互動，來追究庫爾貝的裸女畫所可能隱含的社會性別意涵。

關於庫爾貝裸女畫的性別議題已有諸多文獻產出，Linda Nochlin 在 *Representing Women*、*Bathers, Bodies, Beauty* 和 *Women, Art, and Power* 等書中都談論到庫爾貝的裸女畫作，主要是將庫爾貝的裸女畫定位在同時以男性為創作者和消費者（觀看者）的凝視愉悅客體，其中亦包含了對權力關係的批判，如在“Courbet’s *L’Origine du monde*: The Origin without an Original”¹ 一文中，Nochlin 除了秉持一貫對於性別權力關係的批判力道，也處理了藝術家在西方歷史脈絡中作為創作者——父親的位置，以及男性消費者和觀者在藝術委託交易中所扮演的角色重要性。與此相近，Kosinski 在“Gustave Courbet’s *The Sleepers*. The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature”² 一文中，由當時文藝圈關於女同性戀的題材脈絡，探討庫爾貝關於女同性戀的繪畫與當時女同性戀再現文化的關係，及其如何將通俗文化轉向高等藝術的範疇；同樣是討論庫爾貝女同性戀題材的作品，Petra Chu 則由當時第二帝國的法國社會情況著手，但著重的是由庫爾貝與其友人 Champfleury 的通信及後者的文獻，來解釋庫爾貝 *Venus and Psyche (Study of Women)* (1864) 中對於性道德的關切。³ Kosinski 由女同性戀在法

¹ Linda Nochlin, “Courbet’s *L’Origine du monde*: The Origin without an Original,” *Symposium: Originality as Repetition*, October: Vol. 37 (Summer: 1986).

² Dorothy M. Kosinski, “Gustave Courbet’s *The Sleepers*. The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature,” *Artibus et Historiae*, Vol. 9: No. 18. (1988).

³ 見 Petra Ten-Doesschate Chu, “Gustave Courbet’s *Venus and Psyche*—Uneasy Nudity in

國十九世紀中文學和圖像的再現系統出發，但並未考量女同性戀的再現，尤其是以男性作為生產者時，向來都具備著軟性性色情的社會意義，將其單獨納入單一再現系統中考量，則意味著忽視其中——即使是在高等藝術範疇當中，所指涉的性別社會關係；而 Petra Chu 由當時法國性工作的普遍及其激起的道德議題，配合庫爾貝和 Champfleury 的文字往來，定義庫爾貝畫作中表達對於道德的憂慮，卻並未正視作品畫面，落入了藝術家創作自述的侷限，脫離了繪畫最直接以視覺語言表述的內容。

與 Linda Nochlin 大相逕庭的 Sarah Faunce 則論述道，儘管庫爾貝本人並非一名女性主義者，但其作品中女性所呈現屬於她們自身的情慾以及肉體真實的存在，卻表現出女性主義的精神；⁴ Paul Galvez 則在談論到庫爾貝的裸女畫時，由畫作本身所提供的「觸覺暗示」切入，完全不觸及當中的性別和色情意涵。⁵ 與 Faunce 和 Galvez 兩者立場相對，筆者以為庫爾貝的創作中並非呈現出女性主義的態度，更具備鮮明的色情氛圍，故本文試圖抓取庫爾貝裸女畫中的色情元素，嘗試分析由早期裸女作品中較為肉感的柔和與內斂，如何在之後透過對古典裸女畫的呼應與諷刺挪用（parody），成為色情意涵更加明確的繪畫；並藉由當時作為奇觀作用的色情攝影為對照，將此社會角色意義極為鮮明的視覺圖像，與庫爾貝的裸女作品作形式上的比較，找尋庫爾貝裸女畫與色情攝影所共享的視覺語言，來論證庫爾貝裸女畫的色情性質；最後將尋求不同身分的觀者在面對庫爾貝的裸女畫時，究竟可能產生何種不同的態度或互動，以及經過了庫爾貝，裸女畫傳統產生了何種轉型的空間。

二、從肉感到色情

庫爾貝在 1858 年以及 1862 年⁶ 分別創作了 *Femme Nue Couchée* 的同名作品【圖 1、圖 2】，在構圖上具有相當程度的相似性，同樣是為一名裸女斜躺在床褥上，畫面左方同樣都可穿透看見室外的空間暗示。雖然 Linda Nochlin 在討論裸體女性時曾寫道：「睡眠中或假寐中的女性裸體是對男性慾望凝視開放並為男性

Second-Empire France,” *Art Journal*: Vol. 41: No. 1. (Spring: 1992). College Art Association. Inc. Published by College Art Association.

⁴ 見 Sarah Faunce, “Feminist in Spite of Himself,” in *Body* (Melbourne: Bookman Schwartz; Sydney: Art Gallery of New South Wales, 1997).

⁵ 見 Paul Galvez, “Gourbet’s Touch,” in *Soil and Stone: Impressionism, Urbanism, Environment*. Frances Fowle and Richard Thomson, eds. (Hants, 2003).

⁶ 庫爾貝此幅 *Femme Nue Couchée* 在 R. Rosenblum 的 *Ingres* 之中被設定為 1862 年，而在 *Gustave Courbet, 1819-1877, Paris, Grand Palais, 30 septembre 1977-2 janvier 1978* (Paris, 1977), entry 58 的頁 150 上則指為庫爾貝 1869 年的作品，本文在此採用前者的年代設定。庫爾貝 1861 年的 *The White Stockings* 中女性腳上的白襪和黑鞋，與此幅 *Femme Nue Couchée* 中女性腳上的白襪與黑鞋實際上是同款物件，筆者考量在藝術創作過程中，將同樣的元素放在不同畫作中的可能性上，選擇採信年代更接近於 1861 年 *The White Stockings* 的 1862 年為本作品的創作時間點。

快感所設定的極致典型表現。」⁷ 但不同的裸女畫面開放向男性慾望凝視的程度以及作用有程度上的差異，首先本文將由上述兩幅相隔僅僅四年的作品中，探尋庫爾貝在再現女體上不同的態度，及透過畫面，對觀者凝視的召喚有何不同。

在 1858 年的 *Femme Nue Couchée* 中，畫中女性頸上及身體右側到雙腿間隨意披著一條白色絲綢布，看似與床褥的皺褶和白色基調相同，儘管並未包裹上神話色彩，但女體的身體姿態，略為垂下的左手與手部附近床單的皺褶方向接近，處於較高的上半身透過右腳彎曲高起的部分達到姿態上的平衡，與床褥形成一體；此外，窗外植物等自然景色，維持了西方傳統將女性與自然並置的概念，而床褥的白色，增加了畫中女性的純潔暗示。最接近觀者位置的是女性放鬆的右手，而接近平躺的臉部讓觀者無法看見右側的臉龐，身體肌肉放鬆呈現出較為圓鼓的腹部以及身上的皺折，都較為貼近傳統學院中裸女畫必須維持女性存在的自足與自然——儘管是可被觀看的自足，然而抽脫了裸女繪畫中必要的神話或宗教色彩，以及畫中女性非理想圓滑比例勻稱的身體，都將畫中女性指涉為一個真實存在的人物，一個具備真實肉體的女性，在這裡庫爾貝的寫實主義所帶給觀者的是一個具備了肉感及透過姿態可能暗示性慾的女體，儘管如此，這並未真正對觀畫者帶來視淫的足夠條件。

1862 年的 *Femme Nue Couchée*，則與 1858 年的 *Femme Nue Couchée* 不同，前者刪除了畫中女性和諧自足的存在感，卻諷刺挪用了傳統裸女畫的形式，表面上更接近傳統，但畫面卻具備更鮮明的色情元素。庫爾貝對於傳統學院繪畫的諷刺挪用和翻轉，在諸多研究文獻中早已成為被探究的議題，⁸ Robert Rosenblum 在 *Ingres*⁹ 一書中也談到庫爾貝 1862 年的 *Femme Nue Couchée* 是對於 Ingres 的 *Odalisque with a Slave* (1840)【圖 3】的呼應，Kosinski 進一步分析，庫爾貝在此「去除了安格爾作品畫面中作為特徵的奢華性質和異國情調」¹⁰，充滿異國情調的土耳其宮女，替換為一名具有現實特徵穿著白襪黑鞋的裸體女性。回到 1862 年 *Femme Nue Couchée* 的畫面本身，與 1858 年的作品最大的不同便是色調上的落差，庫爾貝在 1862 年的作品中，將早先白色床褥及接近紅褐色的簾幕置換為幾乎佔滿整個畫幅的紫色，這是十九世紀布爾喬亞家庭中被大量使用的色調，喚起觀者強烈的現世感，畫面中床褥與垂掛於室的布簾不再與女體相融，而是作為一現實空間，黑髮裸女則成為顯目的焦點，而 1858 年作品中左後方的窗戶中，原本象徵自然的植物，被紫色幕簾所遮蓋，僅留下半部隱約可見的植物叢，色調並未停留在自然的綠意盎然中，而是以更灰暗的方式作處理，此外窗外上半部明

⁷ Linda Nochlin, *Representing Women* (London: Thames and Hudson), p. 136.

⁸ 其中包括 Guy Eglington 收錄於 1924 年 *International Studio*, 79, September 的 “An Unpublished Courbet”，以及 Linda Nochlin 收錄於 1971 年 *Art Quarterly*, 34 的 “Courbet’s *Toilette de la mariée*” 等，都談到庫爾貝作品對於十八世紀及宮廷畫家作品的回應。

⁹ Robert Rosenblum, *Ingres* (New York: Abrams, 1967).

¹⁰ 見 Dorothy M. Kosinski, “Gustave Courbet’s *The Sleepers*. The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature,” *Artibus et Historiae*, Vol. 9: No. 18. (1988): 198.

亮的光源所在，也增加了 1858 年作品中所沒有的方格窗架，將室外景色作切割，強烈提醒了觀者現實建築內外空間之隔閡，以及在實際生活中，觀者可能由室外空間窺見此名裸女的暗示效果。枕於裸體女性黑色散亂的長髮下的白色布料也未像 1858 年作品中的白布環遮住部分女體，僅僅成為襯托女體黑髮隨意散亂的畫面元素，而女體也由 1858 年作品中較為平躺的姿態，改為轉向觀者，渾圓的臀部以及纖細的腰部所呈現的亮白膚澤，在面向觀者雙腿間的陰影中漸暗，手肘枕在頭下向上彎起的手勢，構成邀請觀者凝視的開敞身體，而女體身上的白襪與黑鞋，更加明目張膽地將此名女性指稱為現實中存在的具體對象，在庫爾貝 1861 年，也就是此畫作創作前一年一幅色情意味極為明確的 *The White Stockings* 中，下體面向觀者的女性正在穿著（或脫下）的白襪與腳上的黑鞋，正是 1862 年 *Femme Nue Couchée* 中女體所穿著的配件。在此我們可以確定的是，庫爾貝在創作此畫時，是有意識地賦予畫中女性現世指涉的特徵，而這項媒介物——白襪黑鞋——更同時具有強烈色情暗示，它們所遮飾的部位並未限制男性凝視的重點所在，且依照精神分析理論而言，這是具體提供傳統男性觀者視淫與免除焦慮的拜物元素。

與此畫相較，Ingres 的 *Odalisque with a Slave* 將色情意涵嵌置於異國情調中，而這種屬於異國情調的敘事效果，拉開了觀者與畫中人物的時空，此色情繪畫對男性觀者所召喚的慾望是一種逸出現實的視覺快感，換言之，這是一個純粹可慾且對男性存在不會有威脅性的色情圖像。Kenneth Clark 在 *The Nude*¹¹ 的第一章中曾開門見山地指出，若言裸體藝術對觀者所激起的反應並不包含情慾本能，未免顯得虛偽，此外，Clark 在談及 Ingres 的裸女畫時，認為雖然他所企圖追求的是與「表現形式永恆化」的要求相結合，卻不可排除 Ingres 在講究裸體形式的裸女畫中，仍舊得以激起觀者凝視上的快感，它們是「展現形體和肉感的櫥窗」。在 Ingres 的 *Odalisque with a Slave* 中，除了他一貫對女體形式完善的追求，包裹於外的東方主義，以及與此異國情調相符的半室外空間，同時賦予了此幅畫在「高等藝術」中的合法性，並且使得十九世紀男性觀眾對此畫的慾望凝視得以脫罪。

Ingres 從傳統的神話以及閨房內將維納斯解放出來，轉化為附加在另一種敘事脈絡——西方殖民主義下產生的異國情調——上的肉感女體；庫爾貝在 1862 年的 *Femme Nue Couchée* 中，又將這名東方主義的維納斯直接貶為存在於人間的真實女性。然而庫爾貝對這名女性的再現，不止是對傳統裸女畫的反叛，同時也是其 1858 年裸女畫的推演，他再現裸體女性的手法，將自然的概念剔除，並透過姿態的擺弄和身上衣物的暗示作用，將 Ingres 想像中異國情調下的女體，改寫為男性想像中帶有色情敘事效果的女人，由此將展開庫爾貝裸女畫中的色情筆調。

¹¹ Kenneth Clark, 《裸藝術——探究完美形式》(*The Nude — A Study In Ideal Form*)，吳玫、甯延明譯（台北：先覺出版股份有限公司，2004 年九月初版）。

三、共享的色情語言

庫爾貝在《寫實主義宣言》中曾提到他不願「去模仿古代或當代的畫作，也不想達成為藝術而藝術的目的。」他創作的部分靈感來源是許多通俗文化的圖像，它們在某種程度上享有共通的語言。Lise Vogel 在回顧 1972 年 *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970* 的文章中，提到十九世紀的寫實主義者將當時色情攝影融合到高等藝術的表現上。¹² 在此值得提出的是，同一時代間高低文化彼此的影響並無必然的流動方向，但可確定的是庫爾貝對於當時代圖像的閱讀範圍，必然不可將當時盛行的色情攝影的可能性排除在外；¹³ 倘若無可證明庫爾貝的裸女畫創作是直接從色情攝影擷取到養分，我們仍舊可透過兩者的畫面分析，尋找庫爾貝的裸女繪畫，以及當時直接作用為慾望凝視客體的色情攝影之間所共享的語言，來論證庫爾貝裸女畫中的構成元素在十九世紀中法國觀眾目光下所隱含的色情意涵。

1835 年銀版攝影術 (daguerreotype) 發明後，色情圖片從早期版畫轉向更為寫實的裸女照片發展，之後紙版印刷的照片以及 1851 年的立體視鏡 (stereoscope) 都提供了更多的裸女色情照片，此外法國也特別出現了印有裸女照片的色情明信片。在第二帝國 (1852-70) 期間，由於中產階級對於性道德淪落的恐慌，法國政府採取了相關法令上的制裁，規定除了提供畫家作為作畫練習使用外，其他的色情照片一蓋不合法，儘管如此，當時仍舊產生了許多著名色情攝影家，如 Félix-Jacques Antoine Moulin (1802-1875) 就留下許多具有色情意味的裸女攝影照片。而早期攝影發展對於繪畫構圖的模仿，在色情攝影中也可探勘到類似的痕跡，在銀版色情攝影中，許多裸女照片當中女性擺弄的姿態，便相當類似 Ingres 畫中強調的女性身體曲線，¹⁴ 這種不同視覺媒材使用的身體語言，不只透露出低文化與高文化之間的影响，更透露了以色情作為目的所在的攝影選材者，察覺到代表高文化的 Ingres 作品當中的某些視覺語言元素，在當時代觀眾而言確實可激發出色情的意涵；換言之，我們應將兩者間「流通共用的視覺元素」，視為一種時代下對於色情的普同認知，而不應純粹歸結為低文化借用高文化的語彙來實踐自身的合法性，舉例而言，在 Beatrice Farwell 在討論庫爾貝的 *The Bathers* 時，便追溯了浴女題材在十八世紀之前由高等藝術中的神話流通到大眾色情版畫中，並於

¹² 見 Lise Vogel, "Erotic, the Academy, and Art Publishing: A Review of *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*, New York, 1972.," *Art Journal*: Vol. 35: No. 4. (Summer: 1976): 381.

¹³ 在十九世紀攝影術發明早期，由於道德風氣的保守，藝術家參考裸女相片來創作藝術的使用目的是官方唯一認可的裸女攝影，且由於價格昂貴，裸體攝影相片的擁有者大多限定在藝術家以及較高的社會階級。

¹⁴ 在 Robin Lenman 所編輯的 *The Oxford Companion to the Photograph* (Oxford University Press Inc., New York, 2005), p. 199 即提到 "Explicitly erotic daguerreotypes, usually of women alone in suggestive, **Ingres-esque poses**, in settings limited to a few sofas..., appeared early on, aimed at a clientele of wealthy hedonists." (粗體字為筆者所加)。

十八世紀再度透過藝術家之手，回到藝術領域的表現上。¹⁵ 在色情圖像的場域中，圖像元素的實際作用必須建立在觀眾的認知心理上，觀者在慾望凝視過程中，無須判讀圖像元素的來源，與此相反，圖像元素必須吻合觀者的慾望凝視需求，符合大眾對色情的普遍認知。因此在下文中，將比較庫爾貝裸女畫與色情攝影的圖像構成，試圖論證庫爾貝裸女畫當中的色情指涉。

首先在 Julien Vallou de Villeneuve (1795-1866) 1853 年的一幅色情攝影【圖 4】，以及庫爾貝 1865 到 66 年間的 *Woman with a Parrot*【圖 5】的比較中，可明顯察覺到這兩名躺臥在床褥上的女性在高舉手勢上的類同，以及透過垂掛的簾幕所散發出女性閨房內略為慵懶的氣息；更細膩地去觀察，可發現這兩名女性高舉的手部都有各自正在進行的動作，Villeneuve 照片中的女性右手高舉串珠，庫爾貝的女性手部正讓展翅的鸚鵡停下。在再現女性的圖像中，這不僅呈現出延伸和開敞的女體姿態，具有擺弄身型的作用，更在觀者的凝視中塑造出無威脅性的氛圍，畫面中女性對自身動作的專注，暗示的是對觀看目光的無所察覺；畫面中女性動作暗示出動作前後的時間感，比起凝結於時間片段、直接面對觀眾的女性，更具有敘事時間的延續性，在此，觀眾無論是面對色情攝影或庫爾貝的繪畫，都被賦予了窺視的獨立空間以及閱讀的心理效果。

這種提供觀眾窺視目光的女性姿態，在庫爾貝 1862 年的 *The Source*【圖 6】中更為明確。在 *The Source* 當中的裸女，背對著觀眾將雙手沉浸在傾洩而下的泉水中，毫無遮飾的背部身體在風景中被突顯出來，並無整體融合的效果。Paul Galvez 在“Courbet's Touch”一文中，指出庫爾貝的 *The Source* 翻轉了 Ingres 1856 年 *The Source* 中以自然作為女性第二屬性的傳統概念，Galvez 認為庫爾貝在此作中的自然，透過女體的貼近，提供了觀者現象學上的實際感官經驗，¹⁶ 但筆者認為這並不足以解釋庫爾貝為何將傳統象徵「泉水」、直接面對觀者的女體轉向，將背部呈現在觀者眼前。歐洲傳統將自然視為普世人類的第一天性，屬於男性的文化則是第二天性，女性在這兩個層次中向來只存在於前者，「女性」這個性別分類背後所包覆的便是自然的觀念，但此兩者的並置在十八世紀之後便開始產生隙縫，¹⁷ 自然不再是與女性及永恆緊密貼合的觀念。在十九世紀的色情攝影中，雖然當時社會情形並不允許將拍攝地點挪置室外，但我們仍舊可尋找到試圖將自然放置於照片中的作品，如 1855 年 Auguste Belloc (1800-1867) 的一幅色情攝影 *Baigneuse*【圖 7】，便使用了許多樹枝和枯葉等，來營造一種處於自然當中的效果；更進一步，在十九世紀末、二十世紀初的色情攝影中，如 Vincenzo Galdi (1890-1907) 的作品中，更可發現將面對面的裸體男女，放在使用大量盆栽塑

¹⁵ Beatrice Farwell, “Courbet's *Baigneuses* and the Rhetorical Feminine Image,” *Art News Annual*, 38 (1972)

¹⁶ 同注釋五，頁 22-23。

¹⁷ 見 Harriet Guest, “Curiously Market: Tattooing, Masculinity, and Nationality in Eighteenth Century British Perceptions of the South Pacific,” in J. Barrell ed., *Painting and the Politics of Culture. New Essays on British Art 1700-1850* (Oxford University Press, 1992).

造出戶外自然效果的作品【圖 8】，早期傳統上將自然、女性、永恆三者概念的結合，在十九世紀後半葉開始被色情攝影挪用，並在觀者心理產生更加複雜的作用，在此可推測，自然與女性之間的銜接點，已由原先的永恆不變逐漸滲入色情的意味，儘管庫爾貝將女體與自然結合的創作動機，並不可直言是色情考量，但庫爾貝作品去除了遺世獨立的象徵所指或直視觀者的理想化女體，將 Ingres 面對畫外的女性轉過身，身體姿態貼近色情攝影語言中無須贅言解釋的客體對象【圖 9】，這對於十九世紀的觀者而言，無疑指涉了畫面對凝視女體目光的不設防。

上述這種不设防的女體與自然環境相結合的作品，在庫爾貝 1866 年的 *The Woman in the Waves*【圖 10】中的女體上，展示出更為明確的色情意味。我們首先可察覺到，此畫與以往裸女畫最大的差異在於女體的不完整性，畫作中的女性下三分之二的身體幾乎都沉浸在海水面下，畫幅也縮減到只容得下女體暴露在水面上的身體，海水的深度暗示只使用了碎浪的光點及水面下少部分隱約可見的肉色，水平的空間深度也僅依賴遠景微亮色層顯出的海平面及模糊可辨的船隻來暗示，整幅畫面中，女體裸露的上半身已不再只是目光焦點所在，而是迫近觀者且唯一存在於畫面中的凝視對象。女性以三分之二側身向畫外，目光投射向畫面右方之外的空間，雙手高舉環過頭部，造成臉部及胸上的陰暗效果，相對地，毫不遮掩的雙胸則成為光源直接映亮的部位，再加上側身的姿態，使後方遠景的晦暗色調更襯托了畫面中女性的胸部。女性裸露的上半身，透過光影的處理，以及人物頭部和上半身由頸部彎曲所形成不自然的角度的角度，強調了胸部和手部的肢體區塊美感，提供了男性觀者視淫的空間，如 Laura Mulvey 在分析男性視覺快感時分析的第二條途徑：「尋求一個可供迷戀的對象物 (fetish object) 來加以替代 (女性)，或者將女性再現的形象本身轉化為一個安全可靠而不具危險性的崇拜物 (或物神，fetish) ……抬高了對象物的身體美感，並將它轉化為本身就能使人滿足的事物。」¹⁸ 與此奇觀定義相類似，在十九世紀的色情攝影中也可尋找到類同的女體呈現方式【圖 11】。這幅不知名攝影師所留下的作品，呈現的女體區塊較庫爾貝的 *The Woman in the Waves* 更多，但透過下方布料的遮飾，同樣產生了強烈的不完整感，此外，攝影師將女體放置在類似海天的布幕背景前，前景以絲質半透明的布料創造出類似水波的效果，在此得以推知，在色情攝影中，縈繞在海天背景下的不完整女體，對觀者而言也是色情語言認知元素之一，而此不完整的身體，在庫爾貝另一幅同年作品 *L'Origine du monde*【圖 12】中表現地更為極致。

¹⁸ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)," in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, ed. John Caughie, Annette Kuhn, Mandy Merck, and Barbara Creed (London and New York, 1992).

四、作為奇觀的女體

1866年庫爾貝所畫的 *L'Origine du monde*，呈現的已不再是透過光影、身體姿態或水面來型塑的身體區塊感，而是直接了當地將描繪對象鎖定為女性的下體區域，這裡去除了對象物的身分暗示，不具備最低限度的敘事可能，成為一個純粹被目光巡禮觀察的女性性徵，在 Halévy 的回憶中曾寫道：「一個裸女，缺少了頭與腳。在晚餐過後，我們注視……驚嘆著……最後興致高昂地交換著意見……持續了十分鐘之久。」¹⁹ 在此值得提出疑問的是，為何最初創作動機純粹只在服務男性委託者慾望凝視的色情繪畫，需要將身分暗示的部位完全去除，只將女性陰戶片段部位作奇觀效果呈現？

十九世紀前半葉歐洲在生理學的發展中產生了身體主體上的改變，對於身體局部部位的物理和解剖，導致了 1840 年代中出現的新情況：「身體主體不斷分化和片段化，變成越來越特定的器官構造和機械系統。」²⁰ 其中牽涉到的不僅是對身體病理化的研究，更是社會工業化後對生命的控制權力，人們對身體的概念開始產生出離異於主體的理解，對他者身體部分的擁有權不再需要透過他者主體作為確認。在 Nadar 1860 年的攝影中，也可探尋到生理學上對身體局部的觀察，陰陽人的下體局部在這張攝影中成為一個醫療奇觀——一個被觀察並引起驚嘆的身體局部呈現。

上述身體部位與主體身分的斷裂，在庫爾貝早期對於勞動者的描寫中已經有跡可尋，他所畫的採石工或篩麥女中，皆透過身體動作與衣著描寫來指稱勞動狀態，而不需藉由主體身分的描繪作為確認。身體與主體性的斷裂，一旦作用在色情繪畫中，原本再現勞動的目的被刪除，浮顯而出的則是以身體作為控制權力的隱喻，Linda Nochlin 在描繪庫爾貝 *L'Origine du monde* 時曾寫到，這個圖像的最終意義乃在於「女性自身的『真實』，最根本屬於他者的真相。」²¹（粗體字為筆者所加）她認為這幅畫轉喻了屬於庫爾貝自身的「缺乏以及慾望」。這無疑是放在精神分析理論下的結論，但本文認為在這幅畫當中傳遞了另一個屬於當時代的訊息，也就是在色情再現中，除了開敞向觀者的女體展示外，也包含了得以刺激性慾的身體局部，當我們將目光再轉回當時的色情攝影時，除了前文提到全身入鏡的作品外，也不乏將鏡頭侷限在身體局部的畫面，更甚我們也可尋找到與庫爾貝 *L'Origine du monde* 構圖和身體部位極為相似的作品，這確實讓我們聯想到

¹⁹ Ludovic Halévy, *Trois dîners avec Gambetta*, ed. Daniel Halévy, Paris, Grasset, 1929, p. 86-87.

²⁰ Jonathan Cray, 《觀察者的技術——論十九世紀的視覺與現代性》(*Techniques of the Observer-On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*)，蔡佩君譯（台北市：行人，2007年初版），頁 81。

²¹ 同注釋一，頁 77，原文如下：“In the case of Courbet's *Origin*, this ultimate-meaning-to-be-penetrated might be considered the “reality” of woman herself, the truth of the ultimate Other.”

Solomon-Godeau 在 “Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage” 一文中所提到的：

在美術館中裸女的藝術攝影和釘於牆上的攝影之間，無論有何元素足以建立區隔，兩者的圖像類型都安置了一個類似——假使不是同質——的主／客體關係，並引發或育生了一種幻想，而此幻想是性別差異不平等階級的徵兆。²²

對 Solomon-Godeau 來說，凝視的性別機制（the sexual economy of looking）當中的主／客體分界，是關切著主／客體在階級結構中所分配的位置（position），而與此密切相關的另一面向是，在 *L'Origine du monde* 一例中，除了在凝視底下的客體化作用外，透過對女性身體局部的擁有權，滿足的不只是男性觀者的視淫，更深層的作用在於讓觀者佔有片段化女體，使男性的慾望凝視中滲入對於物權掌控的優勢位階，在此原本屬於「他者」（Other）位置的女體已經滲入成為「他物」的性質，因而形成畫面的奇觀效果，可供「注視、驚嘆」並且值得「交換意見」討論的對象物。在此不禁使我們聯想起男性觀者在面對色情造物的特殊位置，如同 Lucienne Frappier-Mazur 在 “Truth and the Obscene Word in Eighteenth-Century French Pornography”²³ 一文中提到，（男性）觀者在面對創造物以及創造者時，為代表父親的「第三關係人」（the third party），藝術家將創造物提供給第三關係人評價與判斷，而此創造物來自藝術家本人的秘密幻想，並透過第三關係人合法化，由此我們便能夠更清楚理解，庫爾貝的 *L'Origine du monde* 的的確確是跨越在文化許可與禁制的兩端。當 Khalil Bey 將繪畫藝術懸掛在牆上作為財物展現的同時，卻必須懸掛在家中廁所的布簾之後，²⁴ 掩飾其畫面當中被高等文化所拒斥的內容，它具備了擁有高等藝術所象徵的藝文地位，又同時質疑了作品擁有者的道德地位，與其說是透過高等藝術偷渡色情，毋寧將其理解為引用高等藝術的媒材來滿足色情慾望之舉。

庫爾貝另一項引起大量爭議題材的作品，則是屬於十九世紀文學繪畫對於女同性戀再現的一環，Kosinski 討論庫爾貝 *The Sleepers* 的文章中，已列舉了許多十九世紀文學及繪畫中關於女同性戀的再現。法國大革命後，法國在 1791 年制定了對於同性戀行為的法律制裁，到 1804 年拿破崙才修正法條，然而直到 1830 年代浪漫主義興起後，同性戀的題材才正式進入了法國的文學描述當中，其中包

²² 引言出自 Abigail Solomon-Godeau, “Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage,” in *Photography at the Dock-Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (University of Minnesota Press, U.S.A., 1991), p. 221.

²³ Lucienne Frappier-Mazur, “Truth and the Obscene Word in Eighteenth-Century French Pornography,” in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, edited by Lynn Hunt (Zone Books, 1996).

²⁴ 見 “The Nude: Tradition Transgressed,” in *Gustave Courbet*, by Sylvain Amic, Kathryn Calley Galitz, Laurence des Cars, Dominique Lobstein, Bruno Mottin, Thomas Galifot, Bertrand Tillier (Hatje Cantz, 2008), p. 381.

括 Théophile Gautier (1811-1872)、George Sand (1804-1876) 和 Honoré de Balzac (1799-1850) 等人的小說。值得一提的是，在早期許多作品中，同性戀題材都離不開道德說教的終旨，此外，後期寫實主義的作品中，完全避開了男同性戀的題材，只呈現女同性戀，並且「通常被呈現為性的對象物」²⁵ 在此我們得以察覺，在十九世紀女同性戀的再現當中，通常脫離不開道德以及性這兩個範疇。在庫爾貝寫給 Proudhon 的信件中，曾提到 *Study of Women (Venus and Psyche)* (1864) 一畫，他將這幅畫與其預定創作的另一幅家庭婦女畫相比較，²⁶ Chu 因此認為庫爾貝這幅女同性戀創作的關注點是女性道德的墮落，²⁷ 然而倘若將繪畫意義的闡釋權放回觀者本身，庫爾貝的女同性戀作品激起究竟的是道德上的醒思或是一種色情的奇觀？

如同 Chu 本人所描述的，庫爾貝 1864 年的 *Venus and Psyche* 當中，呈現出簾幕、散亂的長髮、雙人床，以及在穿在腳上舒適的拖鞋，對當時的觀眾而言都是對妓女戶的指涉元素，而當時妓女之間的女同性戀情誼也時有所聞，因此當時觀者在閱讀此作時，很容易將作品銜接到背後的社會脈絡。但在庫爾貝完成此作的兩年後，他將原先 1864 年的 *Venus and Psyche* 轉化，改寫成眾人熟悉的沙龍展作品 *Venus and Psyche* (1866) 【圖 13】時，上述的社會脈絡便被抽換成刺激視覺的色情奇觀。庫爾貝首先將室內空間大幅縮減，僅僅呈現為背景的色調差異，如此，原本暗示妓女工作的簾幕、雙人床或拖鞋，都被排除在畫面之外；此外，庫爾貝更將兩名女性之間的距離拉近，由原先拉開簾幕窺視的身體距離，改為 Venus 凝視 Psyche 臉部的近距離特寫，而原先 Venus 拉開簾幕的手部動作也被轉為拿著花朵挑逗 Psyche。如此將神話全然改寫，原先 Venus 對 Psyche 的窺探打量，翻轉為兩名女性之間的親暱互動，神話暗示只停留在提供給沙龍觀眾的作品標題，妓女工作道德的可議性也由於畫面中暗示元素的排除而消聲匿跡，當神話與現實的敘事脈絡在觀者面前皆無從追溯時，觀者只能由畫面所暗示的女同性戀互動來詮釋，無怪乎當 Khalil Bey 這名土耳其色情蒐藏家看見此畫時，委託了庫爾貝創作另一幅相同題材的作品 *The Sleepers* (1866) 【圖 14】。

由同樣兩名女性擔任模特兒的 *The Sleepers*，描繪的是女同性戀歡愉後的疲態和繾綣，畫面空間較 1866 年的 *Venus and Psyche* 大，畫面暗示女同性戀間的性行為更為直接，散亂的長髮以及點綴在床鋪上的小飾品，都指向畫面描繪前一刻兩人之間的歡愉。也許我們會詢問，這種性行為的暗示，對於女同性戀觀者而言，是否得以成為身分認同的投射對象？但當我們仔細凝視畫面，可查覺到背景的冷暗色調，以及前景玻璃器皿或床後擺設的瓷器，其擺放姿態以及描繪的手法

²⁵ 引用出於 Roberto C. Ferrari, "European Art: 19th Century," in *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, ed. Claude J. Summers (San Francisco: Cleis, 2004). Also published online at <www.glbtq.com>

²⁶ 見 Petra Ten-Doesschate Chu, *Letters of Courbet*, letters 64-19.

²⁷ 見注釋三，頁 41-42。

都顯得冷靜疏離且精細，黑髮女性的腳部姿態與其身後珍珠串的線條相仿，並與金髮女性的兩腿的姿勢相近，在此女同性戀觀者看見的是類似靜物畫的距離感，難以親近或將身分作縫合。相對地，男性觀者透過畫面「擺放陳設」的效果，以及庫爾貝在裸女畫中極少使用的冷色調背景，暗示的是前文所提到對於女性身體的擁有權，畫面所代表的不是女同性戀之間的情誼，而是男性觀者對這兩名女性的視淫和擁有權——即使她們是以女同性戀的身分被呈現出來——她們「已遠不只是突顯女性的『可被觀看性』而已，它還將女性被觀看得方式建構到演秀奇觀本身裡頭。」²⁸ 當我們凝視畫面，並理解十九世紀中以女同性戀為題材的藝術創作，以及 Khalil Bey 委託此幅作品的脈絡後，絕對無法將此畫閱讀為一名寫實主義者對十九世紀女同性戀的真實理解，而在 Francis Haskell 關於 Khalil Bey 的研究文獻中，更提到根據 Goncourt 兄弟所言，Khalil Bey 將此畫與安格爾的 *Le Baub Turc* (1862) 懸掛在一起，²⁹ 這裏展現出的是男性畫家／擁有者／觀者對畫面中女性的慾望凝視權力。

五、小結——「唯當代者可入畫」：身為當代者的色情

Thais Morgan 曾經在 “Male Lesbian Bodies”³⁰ 一文中寫道，庫爾貝在同時身為創作者—觀者時，將自身投射到他所繪畫的女同性戀身上，是一名「男性女同性戀者」(male lesbianism)。對此我們應作出區分的是，即使創作者可以將自身投射為女同性戀伴侶的其中一方，這份投射心理不可直接等同於身分投射，當庫爾貝是將自身投射在畫面中兩個身體關係的其中一方時，它所暗示的是一種肉體關係的想像，而並分一種身分上的想像實踐。

所有的色情素材提供的效用都包含了肉體關係的想像與投射，透過色情藝術的範疇，性的再現因此合理化並躍進為高等文化的一員³¹。從對庫爾貝裸女繪畫的分析當中，不僅可察覺高等藝術如何與低層文化具有共通的語言，更必須意識到在色情文化中存在的權力關係，並不只在於觀看與被觀看兩者的差異，而是與十九世紀對於身體權力意識形態的轉變緊密扣連的，當主體性被勞動性質以及性別奇觀所取消後，進入的便是現代主義當中對於異化主體的焦慮以及 Guy Debord 定義下的奇觀社會，也就是資本累積到一定程度而後所形成的影像，更甚，這裡所稱的「資本」就包含了上述繪畫當中的女體。

²⁸ 引言出處同注釋十九。

²⁹ 參考 Francis Haskell, “A Turk and his Pictures in Nineteenth-Century Paris,” in *Oxford Art Journal*, Vol. 5, No. 1, Patronage (Oxford University Press, 1982), p. 45.

³⁰ Thais E. Morgan, “Male Lesbian Bodies: The Construction of Alternative Masculinities in Courbet, Baudelaire, and Swinburne,” *Genders* Number 15, Winter 1992, the University of Texas Press.

³¹ Linda Nead, “Erotic Art: A Frame for Desire,” in *Female Nude-Art Obscenity and Sexuality*, (Rouledge, 1992).

與庫爾貝同時，馬內 (Edouard Manet, 1832-83) 創作了 *Olympia* (1862-63)，在當時引起軒然大波，女性裸體畫在這些聲名狼藉的繪畫中，開拓的不只是女性的性身分被引入畫，更包括庫爾貝繪畫中色情的身體，裸體繪畫自此開始進入真正的現代主義，印象派畫家竇加 (Edgar Degas, 1834-1917) 創作現實生活當中不同身分的女性，其中不乏性工作者的描繪，現代主義的創作者已不再由於作品中各種色情指涉被大力撻伐，相對地，色情的身體與性身分成為被實驗的對象，從馬諦斯、畢加索到超現實主義，色情與肉體開始被賦予更多其他的意涵，從線條、色彩、形狀到潛意識結構中的精神狀態，乃至於社會結構，都成為可能探索的指涉對象。自十九世紀後半葉將色情入畫後，色情終於不再只是色情，而是種種建構當中的一環。

參考資料

1. Farwell, Beatrice, "Courbet's *Baigneuses* and the Rhetorical Feminine Image," *Art News Annual*, 38, 1972.
2. Vogel, Lise, "Erotic, the Academy, and Art Publishing: A Review of *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*, New York, 1972," *Art Journal*: Vol. 35: No. 4., Summer: 1976.
3. Haskell, Francis, "A Turk and his Pictures in Nineteenth-Century Paris," *Oxford Art Journal*, Vol. 5, No. 1, Patronage, 1982. Published by Oxford University Press.
4. Nochlin, Linda, "Courbet's *L'Origine du monde*: The Origin without an Original," *Symposium: Originality as Repetition*, October: Vol. 37, Summer: 1986.
5. Kosinski, Dorothy, "Gustave Courbet's *The Sleepers*. The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature," *Artibus et Historiae*, Vol. 9: No. 18., 1988.
6. Solomon-Godeau, Abigail, "Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage," in *Photography at the Dock-Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, University of Minnesota Press, U.S.A., 1991.
7. Chu, Petra Ten-Doesschate, "Gustave Courbet's *Venus and Psyche*—Uneasy Nudity in Second-Empire France," *Art Journal*: Vol. 41: No. 1., Spring: 1992. College Art Association. Inc. Published by College Art Association.
8. Morgan, Thais, "Male Lesbian Bodies: The Construction of Alternative Masculinities in Courbet, Baudelaire, and Swinburne," *Genders* Number 15, Winter 1992, the University of Texas Press.
9. Nead, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, published by Routledge, 1992.
10. Frappier-Mazur, Lucienne, "Truth and the Obscene Word in Eighteenth-Century French Pornography," in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, edited by Lynn Hunt, published by Zone Books, 1996.
11. Faunce, Sarah, "Feminist in Spite of Himself," in *Body*, Published by Melbourne:

- Bookman Schwartz; Sydney: Art Gallery of New South Wales, 1997.
12. Nochlin, Linda, *Representing Women*, London: Thames and Hudson, 1999.
 13. Galvez, Paul, "Gourbet's Touch," in *Soil and Stone: Impressionism, Urbanism, Environment*. Frances Fowle and Richard Thomson, eds., Hants, 2003.
 14. Clark, Kenneth, 《裸藝術——探究完美形式》，吳玫、甯延明譯，台北：先覺出版有限公司，2004。
 15. Ferrari, Roberto, "European Art: 19th Century," in *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, ed. Claude J. Summers, San Francisco: Cleis, 2004.
 16. Nochlin, Linda, 《女性、藝術與權力》，吳惠貞譯，台北：遠流出版社，2005。
 17. *The Oxford Companion to the Photograph*, edited by Robin Lenman. Oxford University Press Inc., New York, 2005.
 18. Amic, Sylvain, Kathryn Calley Calitz, Laurence des Cars, Dominique Lobstein, Bruno Mottin, Thomas Galifot and Bertrand Tillier, "The Nude: Tradition Transgressed," in *Gustave Courbet*, published by Hatje Cantz, 2008.

圖版



【圖 1】Courbet, *Sleeping Nude*, 1858.



【圖 2】Courbet, *Sleeping Nude*, 1862.



【圖 3】Ingres, *Odalisque with a Slave*, 1840.



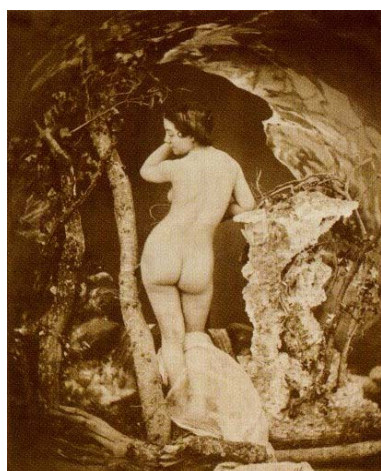
【圖 4】Julien Vallou de Villeneuve,
Étude d'après nature, nu n° 1939, 1853.
Print on salted paper from a paper
negative 16.5x12.3 cm
New York, Metropolitan Museum of Art,
coll. Gilman Paper Company inv.
1993.69.1



【圖 5】 Courbet, *Woman with a Parrot*, 1865-66.



【圖 6】 Courbet, *The Source*, 1862.



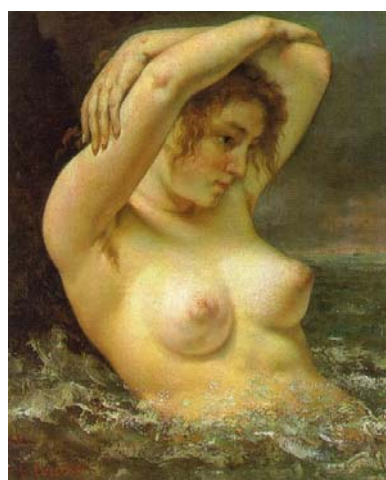
【圖 7】 Auguste Belloc, *Baigneuse*, circa 1855.
Paris, BnF, département des Estampes
et de la Photographie.



【圖 8】 Vincenzo Galdi, No. 85. Shot in
Pluschow's studio in Roma
between 1900 and 1907.



【圖 9】 Unknown, *Nude Study*, c. 1870.



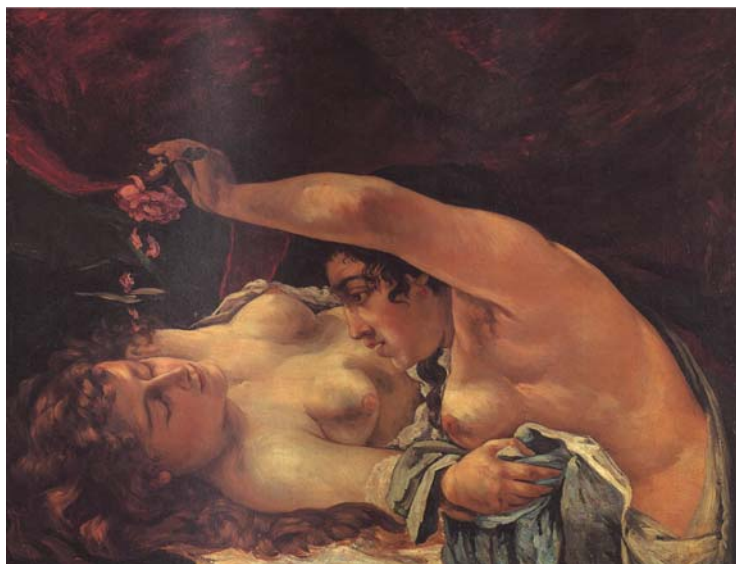
【圖 10】 Courbet, *The Woman in the Waves*, 1866.



【圖 11】 unknown, 1800s.



【圖 12】 Courbet, *L'Origine du monde*, 1866.



【圖 13】 Courbet, *Venus and Psyche*, 1866.



【圖 14】 Courbet, *The Sleepers*, 1866.

