

「朽孕同體、生死合一」： 尤斯曼攝影蒙太奇中的詭態身體

趙順良*

摘 要

美國攝影家尤斯曼的作品以蒙太奇影像著稱，而詭態身體乃位居其蒙太奇影像中的核心。然而，至今尚未有文章專論尤式作品中的詭態影像。尤式作品帶有強烈太初（genesis）與土地特色，因此其詭態身體意象常跟大地與山川等自然元素結合以表達生命的起源與能量。尤式作品的詭態身體因而跟巴氏的「詭態寫實主義」產生連結。此主義讚揚嘉年華式「賤下」（degradation）：所有在上位的（有形與無形皆然）被破壞貶低跟大地或自然（之母）結合以重生成「廣袤無垠的」身體。此種「朽孕同體、生死合一」的身體乃是一種變動不居、二元混融的身體，迥異於官方、古典美學所呈現之封閉、乾淨、不變的身體。尤式的攝影蒙太奇所要顛覆的即是一種封閉、乾淨的美學：亞當斯（Ansel Adams）等人提倡的「預視化」（pre-visualization）攝影法主導二次戰後美國的攝影界，致力呈現猶如牛頓宇宙般的絕對質（absolutes）世界。尤式影像的產生則是透過組合曬印法使不同時空的異質元素，不論是有機或無機、天然或人造，相互滲透形成一個眾聲喧嘩、變動不居的世界。因此從圖像學（iconography）與美學理念的角度出發，本文嘗試以巴氏的詭態理論閱讀尤式的詭態身體圖像。其目的有二：為解讀尤式核心作品中的詭態影像以幫助觀者能更深入瞭解尤式作品的真諦；達成此目的同時也可為巴赫汀的詭態理論——奠基於文藝復興文

* 本文 102 年 4 月 21 日收件；103 年 3 月 11 日審查通過。

趙順良，政治大學英文系助理教授。

E-mail: sleon.chao@gmail.com

學作品——提供一個二十世紀的視覺詭態實例。

關鍵詞：詭態、賤下、生寓於死、嘉年華、大地（之母）

“A pregnant and regenerating death”: The Grotesque Body in Uelsmann’s Photomontages

*Shun-liang Chao**

ABSTRACT

Uelsmann is noted for his peculiar photomontages, whose centrepiece is the grotesque body. Nevertheless, no critic has endeavoured to carry out an in-depth discussion of his grotesque images. Uelsmann’s works feature a sort of earth-type or genesis quality, and therefore his grotesque bodily images often merge with natural elements to suggest the natural cycle of life. This situation allows the grotesque body in Uelsmann’s works to be invested with Bakhtin’s notion of “grotesque realism.” “Grotesque realism” celebrates carnivalesque “degradation”: all that is high descends into the womb of the earth in order to be reborn into a cosmic and universal body. Hence, “a pregnant and regenerating death.” The Bakhtinian grotesque body recurs in Uelsmann’s photomontages. Such a grotesque body, Bakhtin stresses, is of dynamic and relative nature, as opposed to the official, classical aesthetics of the absolute, finished, and static. In fact, in the 1960s, Uelsmann began to engage himself in “post-visualization,” an aesthetics of continual becoming that challenged the then dominant, official aesthetics of “pre-visualization,” propagated by Ansel Adams to create a world of the Newtonian absolutes. Iconographically and aesthetically, then, Uelsmann’s grotesque bodily images speak to Bakhtin’s concept of “grotesque realism.” This paper will be divided into two parts: I will first formulate Bakhtin’s notion of the grotesque as the theoretical framework and then move on to elucidate how the Bakhtinian grotesque manifests itself in Uelsmann’s photomontages. Through the two-part analysis, this paper will illuminate the nature of Uelsmann’s grotesque images as well as illustrate twentieth-century grotesquerie for Bakhtin’s theory of the grotesque—grounded on Renaissance literature.

KEYWORDS: grotesque, degradation, death-renewal-fertility,

* Shun-liang Chao, Assistant Professor, Department of English, National Chengchi University, Taiwan
E-mail: sleon.chao@gmail.com

carnival, (mother) earth

天底下沒有哪樣東西的形體能夠一成不變。萬物流動不已，形體注定變化不定。

—Ovid, *Metamorphoses* Book XV, 441

這個世界〔是〕一頭能量的野獸，無始亦無終……一片氣力之海，不停改變，不斷漲退……一個變動不居的世界，在其中沒有飽足、厭惡、倦怠；此乃我酒神般（*Dionysian*）的世界，永遠自生自滅。

—Nietzsche, *The Will to Power*

在其著作《1859 年的沙龍》（*Salon de 1859*），波特萊爾（Charles Baudelaire）十分輕視當時剛發展不久的攝影術，認為其紀實的功能助長了真實（*le vrai*）之為美的庸俗美學品味（1034）。在波氏所處時代，此種品味當道，不僅使「美」變得單一而乏味，更讓想像力毫無用武之地，結果便是藝術家趨於著墨「所見而非所夢之物」（1036），怯於往靈魂深處探索以創造「新奇的聳動」（*la sensation du neuf*）（1038）。換言之，對波氏而言，攝影為想像力的反義詞。當然，波氏無法預知自己對於創新的大聲疾呼與身體力行後來成了歐洲前衛藝術運動的種子，¹ 在二十世紀上半葉陸續長出繽紛多樣的實驗藝術花朵，其中包括達達與超現實主義的非紀實攝影。此類攝影之風吹至大西洋對岸，在 1960 年代的美國成了攝影主流之一，攝影家尤斯曼（Jerry Uelsmann, 1934-）便是其先鋒。² 尤式曾把攝影視為冶金術（*alchemy*），認為它可顯現所夢而非所見的世界：「整個攝影過程就是一種變形（*metamorphosis*）。藝術家能夠創造個人的

¹ 二十世紀法國詩人阿波里奈和（Guillaume Apollinaire）曾言道：「新奇（*Novelty*）尤其擄住波特萊爾的想像力，他是首位把現代精神注入歐洲的藝術家」（243）。

² 1967 年，紐約現代美術館（MOMA）為時值 33 歲的尤式舉辦個展便已肯定其在美国攝影界地位。而後在 1971 年，尤式應倫敦皇家攝影學會（Royal Photographic Society）之邀發表第四屆考克斯紀念講座演說（Bertram Cox Memorial Lecture），此更奠定其在國際攝影界地位。

現實，它比肉眼所見的現實更具意義」(*Other Realities* 61, 54)。顯然，尤式所謂的「變形」即是指物體經歷冶金術中的本質改變；而變形正是詭態的必要條件（稍後文中將會論及詭態的充分條件乃未完成的變形）。

為實踐他的攝影觀，尤式在暗房中利用組合曬印法（combination printing）將兩個或多個負片透過多台放大機交疊一起，使日常生活的物體異常融合或變形；一個奇幻的世界於焉誕生，挑戰或干擾觀者對於攝影紀實功能的認知。批評家柯爾曼（A. D. Coleman）對尤式的影像世界提出以下獨到的描述：

尤斯曼精心營造夢境的宇宙（an oneiric cosmology）……這個小宇宙（microcosm）帶有幾分超現實，以非或反紀實的方式召喚夢境、奇想、靈視和幻覺——例如屋內的環境跟外在自然世界交織乃至無法分辨，抑或人物漂浮在空中或飛翔——以及重複呈現手的象徵，它是典型超現實主義攝影的重要元素。此外，這個小宇宙也飽含明顯的詭態成分……詭態（the grotesque）主題持續出現在尤式的影像中，包括鬼魅般支解的身體部位、人體與不同自然物體（如岩石與樹木等）的混合、以及各種動物、礦物與植物形體的交融。（Foreword xi）

誠然，詭態這個早在古羅馬時期便跟夢境相關的藝術形式，³ 在尤式的夢境宇宙中並非附屬品，而是佔據著核心位置。隨意翻閱尤式的攝影集，詭態影像接二連三出現。然而，儘管如此，至今尚未有文章專論尤式作品中的詭態影像。柯氏是少數一、二位論及尤式詭態影像的批評家，然而柯氏僅點出尤式作品中的混種身／物體為典型詭態圖像，並未進一步討論其美學特質與意涵（另見柯氏 *The Grotesque in Photography* 148-49）。以下正文將會論及詭態身體的特殊美學，它揉雜了正反兩極力

³ 例如，古羅馬詩人與批評家何瑞斯（Horace）在其〈論詩藝〉（“Ars Poetica”）一文中便開張明義地將詭態圖像比喻為「病人的夢魘」（*aegri somnia*）（98）。

量——瓦倫 (Robert Penn Warren) 所謂的「人生處境的不安矛盾」(the perilous paradoxicality of life) (246)——同時可凸顯黑暗或光明面，此一美學特性使得剖析尤式的詭態作品有其必要也深具意義。此外，一些批評家認為尤式作品令人無法言喻或是打破人類習以為常的邏輯分類，這些看法事實上皆是詭態特質。譬如，阮義忠認為「尤斯曼的作品令文字的詮釋有無能為力之感」(70)；艾姆司 (John Ames) 強調尤式「能夠把似乎互斥的物體並置且建立其中可能的聯繫，如此觀者得以逾越分門別類的趨使」(36)。此類見解，若能連結至詭態論述，更能凸顯尤式作品顛覆直接攝影 (straight photography) 的意義。

以下，筆者將嘗試以巴赫汀 (Mikhail Bakhtin) 的詭態理論來閱讀尤式作品中的詭態身體。其目的有二：為解讀尤式核心作品中的詭態影像以幫助觀者能更深入瞭解尤式作品的顛覆精神；達成此目的同時也可為巴氏的詭態理論——奠基於文藝復興文學作品——提供一個二十世紀的視覺詭態實例。以美學觀點而言，巴氏與尤式的美學強調反古典，皆以不完整、流動為特色。巴氏主張詭態身體超越了官方的「古典」美學，亦即「美麗」(the beautiful) 的美學。後者的身體 (例如米開朗基羅的大衛雕像) 呈現完整、乾淨、對外封閉的狀態，「完全與誇大 (hyperbolization) 相悖」；相對而言，前者乃「殘缺的縮影」(the epitome of incompleteness)，集朽孕、生死二極力量於一身的矛盾組合，呈現變動不居的狀態 (a body in the act of becoming)；「誇張、誇大與過度 (excess)」乃基本特質 (24-27, 29, 323, 317, 303)。同樣地，尤式在 1965-66 年提出的「後視化」(post-visualization) 攝影觀挑戰當時所謂「預視化」(pre-visualization) 的主流攝影美學。此美學強調完整、清楚的構圖，由亞當斯 (Ansel Adams) 及韋斯頓 (Edward Weston) 為首的 f/64 攝影成員所倡導，主張攝影師按下快門前，心眼已有完整畫面成形，如此以避免對底片加工，使影像越趨近原樣越可貴。相對地，尤式的「後視化」攝影美學以組合曬印法為本，允許攝影家在暗房加工，如冶金術士般享受「過程中的意外驚喜」(in-process discovery)；他將這過程以自己 1965 年的一幅作品做註腳，

《追尋不斷的變動》(*Quest of Continual Becoming*) (圖 1)⁴ (“Some Humanistic Considerations of Photography” 447)。再者，從圖像學 (iconography) 角度而言，巴氏與尤式的詭態身體有著類似之處。前者的特色在於上下錯亂，「生寓於死」(death-renewal fertility) (327)：在上的部位往下降級，跟大地或自然 (之母) 結合以重生成「廣袤無垠的」(cosmic and universal) 身體 (318)。這樣的身體也常出現於尤式的視覺語彙：如人體上部的眼或嘴被埋入土地下；女體下半身變形成河流的源頭；以及人手變成樹木的根部等等。本文將分成二部份來檢視尤式的詭態圖像。第一部分將論述巴氏的詭態理論，為本文提供一個理論框架。第二部份將探討巴氏的理論如何呈現於尤式的詭態影像。

—

「詭態」一詞最早出現於文藝復興盛期 (the High Renaissance) 期間，用來指稱羅馬黃金宮 (*Domus Aurea*) 中的牆壁與天花板裝飾圖像。黃金宮為古羅馬皇帝尼羅 (Nero) 的別墅，其死後便被掩埋入土，直到約西元 1480 年才被挖掘出土，這些圖像的特色為混種物體 (hybrids)，由半人、半獸或半植物構成，當時藝術家無法命名之，只能從黃金宮的地底位置 (*grotta*；洞穴) 衍生出 *grotesche* 一詞來統稱這些混種圖像 (Harpham 23-27)。綜觀詭態的歷史，從最早黃金宮中的裝飾圖畫到二十世紀超現實主義的夢境意象，甚至到當代藝術如查普曼兄弟 (the Chapman brothers) 的人體模型雕塑，混種物體的形式，誠如葉慈 (Wilson Yates) 指出，一直處於詭態再現的核心 (16)。此情況在視覺藝術如此，在文學上亦然。例如，巴氏在討論法國作家拉貝雷 (François Rabelais) 的五部小說集《巨人傳》(*La vie de Gargantua et de Pantagruel*, 1532-64) 中之詭態意象時，便從黃金宮中的混種物體為基礎，將詭態定義為「尚未完成的變形」(an as

⁴ 圖中年輕女子的下體處發出一道明亮的晨曦之光，似乎暗示生命的源起與能量，此主題重複出現於尤式作品。見本文第二部份第一段。

yet unfinished metamorphosis): 詭態身體同時包含「變形的兩端, 新與舊、衰亡與生展、開始與結束」(24)。⁵ 易言之, 詭態乃身體的矛盾交織 (physical in-betweenness), 超越了正常身體的界線與非此即彼 (either-or) 的二元對立邏輯, 癱瘓了理性的分類法與命名法 (nomenclature), 使受邏輯制約的觀者或讀者產生認知的混淆。⁶

詭態身體作為二元力量共存的場域 (*coincidentia oppositorum*) 乃眾多詭態專家的共識, 二者力量猶如人生的悲喜相互依存、缺一不可, 惟重心可落於其中一方 (Meindl 14)。這可以羅斯金 (John Ruskin) 的分類來表示: 「恐怖詭態」(the terrible grotesque) 乃凸顯衰亡、黑暗相關的一端, 而「輕快詭態」(the sportive grotesque) 則強調新生、光明的一端 (126)。二十世紀最早專論詭態的著作中, 最著名的兩部可分別視為這兩類詭態的代表: 凱瑟 (Wolfgang Kayser) 的《藝術與文學中的詭態》(*The Grotesque in Art and Literature*, 1957) ——二十世紀第一部詭態專著——以及巴氏的《拉貝雷及其世界》(*Rabelais and His World*, 1965)。在其書中, 凱氏提出詭態乃是「異質的世界」(THE ESTRANGED WORLD), 肇因於無以名狀、險惡不祥的力量入侵日常生活的世界: 「詭態的世界一方面是我們的世界, 一方面卻又不是。我們受到此種曖昧矛盾情況的影響, 乃因為我們意識到熟悉且明顯和諧的世界遭到暗黑力量

⁵ 以此觀之, 譬如奧維德 (Ovid) 《變形記》(*Metamorphoses*) 中, 朱彼特 (Jupiter) 變成一隻天鵝以親近莉妲 (Leda) (Book VI, 178), 並非詭態, 因為其已從一端人形完整轉成另一端鵝形, 結構中心隨之確立。相較之下, 卡羅 (Lewis Carroll) 《鏡中奇緣》(*Through the Looking-Glass*) 中的火腿人便是詭態: 成了女王的愛麗絲與紅白王后一起用餐, 餐桌上, 紅王后介紹愛麗絲面前的羊肉火腿 (a leg of mutton) 給愛麗絲認識, 「火腿便在餐盤上起身向愛麗絲鞠躬行禮; 愛麗絲一面回禮, 一面不知道應當覺得害怕或好笑 (whether to be frightened or amused)」(229)。愛麗絲之所以無所適從乃因為面對詭態的邏輯混沌 (the logic of both-and), 她無法在火腿人身上找到一個結構的中心來定義它——他。附帶一提, 已有論者以巴氏的詭態理論閱讀卡羅的兩本愛麗絲小說, 有興趣的讀者可見 Hennelly 103-28。

⁶ 在論及觀者面對詭態身體的反應時, 著名藝術史家貢布里希 (E. H. Gombrich) 所言如下, 凸顯詭態「流動不居」的特色: 「混種生物讓觀者惱怒又無助: 它們一部分是植物、一部分是人類、一部分是女人、一部分是魚類、一部分是馬匹、一部分又是山羊。在我們的語言中沒有名字, 我們的思想中亦無分類可以正名這個如夢似幻、『萬物混雜』(all things are mixed) 的圖像……。它違犯我們的『秩序感』(sense of order) 以及我們對於意義的追尋……因此, 沒有事物可以攀附, 沒有事物固著不動, 此種畸形 (*deformitas*) 難以『典律』(code), 更難以記憶, 因為一切皆流動不居」(256)。

(abysmal forces) 闖入且破壞其井然有序的狀態。」凱氏將暗黑力量稱之為「鬼魅的它者」(the ghostly “It”) 以強調其無以名狀、不屬人世的特質 (184, 37, 185)。顯然，對凱氏而言，光明正面非詭態的溫床，此乃何以他認為以下夜行性及爬蟲類動物特別適合出現於詭態世界：蛇虺、貓頭鷹、蟾蜍、蜘蛛、蝙蝠等 (182-83)。巴赫汀不滿凱氏的詭態觀，認為太過於黑暗與令人害怕 (*Rabelais and His World* 47)。他強調凱氏的詭態觀乃是典型歐陸浪漫主義詭態，充滿黑暗、陰鬱、悲劇、孤寂、非人等特質 (*Rabelais and His World* 38-41)。歐陸浪漫主義之前的詭態世界與之大相逕庭，充滿光明、春季與白晝的再生能量並與「民間幽默」(folk humour) 息息相關，此才是「詭態的本性」(*Rabelais and His World* 41, 47)。

所謂民間幽默乃指嘉年華歡笑 (carnival laughter)。巴氏心中的嘉年華為古羅馬時期的農神節 (Saturnalia)，紀念神話中農神 (Saturn) 統治時眾人萬物皆平等的大同盛況。在這個為期一週的節慶裡，人類戴上禽獸面具、奴隸與主人互換角色以及男人與女人交互扮裝一起吃喝狂歡飲酒作樂，取笑他人同時也被他人取笑 (Frazer 583；另見 Stoichita and Coderch 11-25)。顯而易見，錯亂 (reversal) 乃嘉年華節慶的中心精神：人性與獸性混淆、社會階級上下顛倒和男女性別倒錯等。社會規範與制約隨著這些形式的顛倒而鬆綁，使身處節慶中的人們得以「解除外在的監視 (censorship)，更甚者內在的監視」，因而嘉年華節慶與官方的慶典便有差異：後者鞏固「現有階級制度、現有的宗教、政治與道德價值及禁令」(Bakhtin 94, 9；另見 Dentith 76)。易言之，嘉年華歡笑代表著破壞性的建設，最主要體現於「假裝加冕嘉年華國王而後又隨之脫冕的行為上」(Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* 124)。以此觀之，嘉年華歡笑回應的並非單純好笑之事而是潛在駭人之事，即從破壞到再生的過程 (crisis) 本身 (127；另見 Danow 37)。誠如巴氏所言：「此歡笑具正反共存特質 (ambivalent)：它得意快活、耀武揚威，但同時戲謔嘲諷、污辱尊貴。它既肯定又排斥、既埋葬又復興 (buries and revives)」(*Rabelais and His World* 11-12)。嘉年華歡笑埋葬現有的秩序與價值體系以便復興舊有

（農神時期）的太平盛世。對巴氏而言，詭態，或更精確地說歐陸浪漫主義之前的詭態，乃嘉年華在藝術或文學的呈現——亦即所謂的嘉年華精神（the carnivalesque）。⁷ 詭態宣揚「賤下」（degradation）原則，它把所有「高尚的、精神的、理想的、抽象的」層面（Bakhtin, *Rabelais and His World* 19）往下降級以連結大地與身體的繁衍與再生能力：

此處「往上」（upward）與「往下」（downward）有絕對嚴格的地形（topographical）意義。「往下」是土地而「往上」是天空。土地此一元素能吞沒（意指墓穴、子宮）但同時又能出生與復活（意指母親乳房）。此即「往上」與「往下」在寰宇（cosmic）層次上的意義，並可連結至純粹身體層面的意涵：上半部乃臉或頭部而下半部乃生殖器官、腹部與臀部……賤下的意義在於與大地連結，大地同時是吞噬[亦即墳墓]與誕生[亦即沃土]的元素。賤下是殺滅、埋葬與播種以便生產更多與更好的事物。賤下也意味著重視自己的下半部身體，腹部與生殖器官的生命，因此跟排泄、交媾、懷孕與生產相關。賤下挖掘了一個身體的墓穴（a bodily grave）以帶來新生。（Bakhtin, *Rabelais and His World* 21）

顯而易見地，詭態的「賤下」與嘉年華歡笑相同，皆具上下顛倒、正反共存特質，不僅具破壞與負面的力量，更具再生之力。不過，與嘉年華顛覆不同的是，詭態的「賤下」與大地息息相關、密不可分。此處關於土地的論述，起碼有二點需要讀者的關注。首先，為強調與大地（之母）（the fruitful womb of earth）的生殖力量連結，巴氏將以上詭態類型稱之為「詭態寫實主義」（grotesque realism）（*Rabelais and His World* 23, 18）。

⁷ 丹諾（David K. Danow）區分了「嘉年華」（carnival）與「嘉年華精神」（the carnivalesque）二詞的差別。前者指在某時空舉行的嘉年華儀式，期間固有的語言習慣、階級制度與服裝打扮等皆被戲謔粗俗化以重新活化（renew）人際關係。而後者乃指嘉年華的雙重、矛盾本質——亦即破壞以更新——在文學或藝術中的呈現（2-4）。

與唯心論的中心主義不同，「詭態寫實主義」的身體並非象徵一個永恆不變的抽象形上世界，而是透過「朽孕同體、生死合一」(a pregnant and regenerating death)的矛盾(paradox)(352)來實現(materialise)一個去中心的流動(anarchic)世界，其構成要件為「對話而非獨語，平等而非階層，社會整體的我(the social self)而非個別主義的我，與自然相通的身體而非抽象與私有化的身體」(Yates 21)。另外，為了能與大地連結，身體上的開口(orifices)與突出(convexities)部份在「詭態寫實主義」中格外重要。這些部份將平滑、封閉的身體對內外敞開與延伸，使身體得以突破自身的限制「結合各種自然現象，如山岳、河流、海洋、島嶼及大陸。它[身體]填滿了整個宇宙」(*Rabelais and His World* 317-18)。簡言之，巴氏的「詭態寫實主義」隱含對農業文明的自然生態觀之憧憬，讚揚生命循環、宇宙生息的原則：肉體的死亡並不足懼因為它並非抹除生命而是使肉體回歸自然懷抱，接受富饒大地的孕育以重生。

巴氏認為最具「詭態寫實主義」精神的作品出現於文藝復興時期，如莎士比亞、塞萬提斯與拉貝雷等人之作。其中又以法國作家拉貝雷的小說集《巨人傳》最具代表性。巴氏強調《巨人傳》中俯拾皆是「賤下」以成就「生寓於死」的詭態身體意象(*Rabelais and His World* 435)。由於此文章的重點非《巨人傳》，所以筆者僅從書中第二部提出一例子以資說明。第二部的主角為渴人國(the Dipsodes)國王龐大固埃(Pantagruel)，為高康大(Gargantua)之子。⁸第三十二章中，敘述者描述自己如何誤入龐大固埃之口而發現了「一個新世界」，在其中有高山(龐大固埃的牙齒)、有河流、有森林、有原野、有海洋、有沙漠等，還有高山分隔而成的兩個素未謀面的國家。敘述者在這新世界中生活達六個月之久(*Rabelais* 282-84)。在此章中，「賤下」起碼有兩個層面(實乃一體之兩面)。其一，國王的天子尊貴地位被貶低(uncrowned)：在新世界生活期間，敘述者排便的地方實為國王的喉嚨(他得知後幽默地稱讚敘述者的粗鄙戲謔行

⁸ 龐大固埃有個巨大無比的身體，其巨大程度使母親在分娩時窒息而死(第二章)。換句話說，其母之死成就其生，巴氏將此視為「生寓於死」的寫照：「出生與死亡乃土地裂開的縫口與母親張開的子宮」(*Rabelais and His World* 329)。

為)：「你在何處排便？在你的喉嚨(國王陛下)，我說。哈哈，你真是個頑皮的傢伙，他說」(Rabelais 284)。其二，國王身體上半部的開口往下連結山川大地形成一個「廣袤無垠的」身體。簡單地說，龐大固埃的身體聚集了兩極力量(上下、尊卑、天地、內外、褒貶等)並因此消弭它們之間的分野。巴氏進一步解釋龐大固埃般的詭態身體實乃反應文藝復興時期水平的(horizontal)宇宙觀。中古時期的宇宙觀乃建立在以地球為中心的垂直(vertical)階層體系，由土往上至水，水往上至空氣，空氣往上至火，再往上則是天體。此種固定階級宇宙觀也反映在中古時期的人體觀上。皮可(Pico della Mirandola)之類的文藝復興哲學家打破中古時期的階級宇宙觀，認為宇宙萬物乃在一水平的「變動世界」(the world of becoming)移動而人體則是其中心。他們主張「在人類身上可以發現整個宇宙，所有上層跟下層的元素與力量皆在其中」，並且「把人體視為集結了宇宙差異最大的現象與力量之場域」(Bakhtin, *Rabelais and His World* 362-65)。簡言之，他們重新認識宇宙為「人類自己的家，不會產生威脅」(Bakhtin, *Rabelais and His World* 365)。

巴氏哀悼文藝復興之後詭態的發展漸漸失去與大地之母的連結與再生的力量。這種情形在歐陸浪漫主義時期達到高峰：個人主義的世界觀使身體變得孤獨與私有化，嘉年華的集體精神被主觀、唯心論的哲學所取代，導致浪漫主義詭態呈現的是「對世界的恐懼並且試圖灌輸讀者這種恐懼」(Bakhtin, *Rabelais and His World* 39)。波那文圖拉(Bonaventura)的《夜巡》(*Die Nachtwachen*, 1804)或霍夫曼(E. T. A. Hoffman)的《夜章》(*Die Nachtstücke*, 1817)為浪漫主義詭態的典型，在其中黑暗取代光明，恐懼取代歡笑，悲劇取代喜劇。簡言之，「詭態寫實主義」的嘉年華精神在浪漫主義時期消失殆盡。在二十世紀，浪漫主義詭態於存在主義的樹蔭下繼續成長茁壯。不過，巴氏指出「詭態寫實主義」並未從此銷聲匿跡，而是重現於湯瑪斯·曼、聶魯達及布雷希特之類的「寫實主義」作家之作品中(*Rabelais and His World* 46)。可惜的是，巴氏並未對此詳加敘述。本文的目的之一即是為「詭態寫實主義」提供一個二十世紀的

視覺藝術實例。

二

藝術史家海恩絲 (Deborah J. Haynes) 指出，儘管拉貝雷的《巨人傳》為文藝復興時期作品，但是巴氏對於此小說的解讀不能僅被視為是當時代的嘉年華研究，「因為巴氏試圖說明世界實為一場域，身體的物質戲劇 (physical drama) ——透過出生、性交、飲食、排泄與死亡——在其中展演。在解析歡笑、面具、詭態身體意象與與各種賤下形式等現象時，巴氏……說明了身體實際上是社會的基石亦是我們與自然關係的根本」(299)。進一步說，巴氏的目標乃是透過錯亂失序的展演以釋放一切束縛身體生命力的僵化、保守力量；在工業文明影響下，工具理性的思維使自然成了進步的反義詞，人類視自己為自然的主人得以盡情利用之，其身體同時失去與自然生息的密切交流與對話。而「詭態寫實主義」的開放身體即可喚醒人類與自然世界共同變化、生成的意識：「未完成與開放的身體 (死亡、受孕、出生) 與世界並非截然分離；它和世界、和動物以及自然事物融匯在一起。……[它]是一片播撒了種子的田野，於其上幼芽正要萌發」(Bakhtin, *Rabelais and His World* 26-27)。

巴氏的身體與自然觀可為二十世紀尤斯曼的「人本主義經驗」攝影觀提供相當適切的切入點。二次戰後的美國已是高度工業化，藝術家所面臨的已不是「機器會活吞自然」(the machine would cannibalize nature) (Novak 147) 這個十九世紀中後期美國藝術家所關心的問題，而是自然即將終結的危機。⁹ 在汽車城底特律的成長經驗日後給予尤式積極反思人類與自然的聯繫。1971年他在倫敦皇家攝影學會 (Royal Photographic Society) 發表演說時強調，攝影的目的乃「提供人們一個機會得以跟世界以及自己接觸」，並將此目的稱之為「人本主義經驗」(humanistic

⁹ 美國生態作家馬棋本 (Bill McKibben) 在 1989 年出版了《自然的終結》(The End of Nature)，此書被視為第一本為大眾而寫的全球暖化議題專書。

experiences) (“Some Humanistic Considerations of Photography” 443)。他憶及其攝影觀的影響來源包括大學時接觸的美國民間傳說以及後來生活於森林遍佈的佛羅里達州：「我也一直非常關心人物與自然的關係。我成長於底特律（密西根州）一個非常工業的都會區，因此初次到了南方一個遍佈森林的地方，我開始對自然產生了一種前所未有的態度。我作品中的許多影像有一種大地（earth-type）、太初（genesis）的特質」（“Some Humanistic Considerations of Photography” 445）。的確，早在尤式的「後視化」攝影技巧臻至成熟（1960年代）之前，他便已嘗試利用組合曬印法建立人與自然之間的緊密關係。例如，在一幅1955年的作品中（圖2），一位象徵生殖力的年輕裸女被看似宇宙的律動波紋包圍，似乎暗示著生命的源起。此幅作品事實上開啟了尤式1960年代之後作品中的一個常見主題：「太初一種子—誕生」（genesis-the seed-birth）（Enyeart 14）。例子之一為1967作品《四月為殘酷的月份》（*April is the Cruellest Month*）（圖3）。一個巨大的豆莢存在於土壤中，其上是一片枝葉繁盛的樹林，其下是錯綜複雜的根莖。三組影像並置暗示時間與生命的循環；更重要的是，此作品含有復活新生的象徵之意：標題取自艾略特（T. S. Eliot）組詩《荒原》（*The Waste Land*, 1922）中第一首〈葬儀〉（“The Burial of the Dead”）的第一行，第一首詩中有一貫穿的意象——復活——由「球莖」（dried tubers）、「風信子」（You gave me hyacinths）與「埋藏的屍體」（That corpse you planted）所代表（53-55）。在〈葬儀〉一詩中，艾略特傳達了對於一次戰後歐洲文明的幻滅，戰火的摧殘不只使大地萬物殘破貧瘠更使人類精神受難枯竭；復活意象的使用期許現代人類可以克服幻滅使肉體與精神皆可復甦。以此觀之，此幅尤式作品或可視為尤式對現代工業文明的反思：高度工業化對人類肉體與精神的壓迫傷害程度已猶如大戰既廣且深，人類因此該積極重新思考與自然的原生關係。另一尤式的1969年之作亦出現類似的意象與含意：一個巨大的豆莢存在於象徵生命的湖水裡，其上是一片濕地，上面飄浮著像是一棵巨大球莖的綠樹，更遠處同樣一棵綠樹飄盪在天空。此作中的自然物體，從豆莢到綠樹，形成一個

生命的成長過程，而最遠處的綠樹象徵種子隨風播散進入土孕育等待新生。誠如普拉傑（Phillip Prodger）說道：「水和樹在尤斯曼作品中反覆出現……他把作品中的樹比喻為西方傳統中的『生命之樹』，相信人類的存在有如自然的生命循環，皆源自於一個中心的根」（22）。以此觀之，尤式作品中的豆莢像是「中心的根」帶來新生。從以上例子，讀者應不難看出尤式熱衷於呈現太初與（重）生，這使得標榜生寓於死的「詭態寫實主義」得以有豐沃的土壤生長。

如前文所述，「詭態寫實主義」的核心精神乃「賤下」：所有高高在上的（有形與無形皆然）貶低至下層以連結大地或自然（之母）的孕育，同時也凸顯身體下半部的生殖功能以模糊上／下、貴／賤等價值體系。巴赫汀指出為了與大地或自然相通，某些身體部份在詭態意象中扮演重要角色：開口部份如口、眼、排泄器官等或是突出部份如鼻、手等（*Rabelais and His World* 316-18）。手、口與眼為典型尤式視覺語彙，聯繫人類與自然。例如，一幅 1961 年的無題作品（圖 4）呈現一棵樹幹的根部變形成四根抓入泥土的巨大手指。十年後，尤式將一個女體的下半部變形成一隻手，手掌部位分裂為一迸開的豆莢狀似女性陰部（圖 5）。這兩幅作品可說是透過詭態混種身體十足再現人類與自然「皆源自於一個中心的根」之觀念；生命的循環體現在（embodied）從身體的毀壞（手的降級）中生長出一個嶄新的、具繁殖力的自然有機體，即樹根與豆（莢）陰（部）。何者為上或下、為尊或卑？難以釐清。除了手外，口也經常出現於尤式的攝影蒙太奇。作品《寂靜海岸》（*Silent Shore*, 1999）即為一例。其前景為一張（女）人嘴下降與一片沙灘融為一體，中景跟背景分別是一片廣袤的平靜海洋跟天空。另外，在一幅 2000 年的無題作品中，同樣可見前景為一張人嘴往下融入一條細長的森林路徑，其兩旁為蒼鬱茂盛的青草與樹木。幽靈般的人嘴帶來對肉體破敗的恐懼，然而與廣袤海洋和茂盛林地的結合使破壞的身體回到大地或自然之母的懷抱以待新生。類似的降級也表現於尤式對眼睛的處理。例子之一為《非利士之眼》（*Philistine's Eye*, 1961）（圖 6），呈現一隻睜開的眼睛跟一個男士的尿斗混合一體。身

體部位的降級在此作品中相當明顯：象徵靈魂的眼睛被貶低與粗俗化（呼應 philistine 一字的含意）至身體下半部。易言之，經常被視為比肉體（尤其是下體）高尚的精神在此被肉／下體化。巴氏會認為此類貶抑非但不負面反具正面價值，「因為身體下半部非僅是一個身體墓穴更是生殖器官所在，是受胎與生產的層級。因此，尿液與糞便的意象本質上連結著出生、繁殖、更新、福祉」（*Rabelais and His World* 148）。以此觀之，此作品亦翻轉了 philistine 此字原本的負面宗教意義，或連帶地，舊約聖經的一元中心價值觀。另一眼睛的例子為《馬克斯·恩司特的記憶》（*Memories of Max Ernst*, 1997）（圖 7）。此幅作品中的眼睛理應指涉超現實主義畫家恩司特的作品《光輪》（*La Roue de la lumière*）（圖 8），是其《自然史》（*Histoire Naturelle*, 1926）一書中三十四幅實驗性擦畫拓印法（*frottage*）作品之一。恩司特曾把超現實拼貼（*collage*）比喻為「圖象的冶金術」（*l'alchimie de l'image visuelle*）（253），而擦畫拓印法乃是超現實拼貼的前身。《自然史》書名暗示科學的分類與秩序，然而恩司特的擦畫拓印法卻顛覆此分類，利用想像力在樹皮上以鉛筆拓印使單純的紋理變形成各式圖案。尤式想必以此攝影蒙太奇（前文提及他視攝影為冶金術）向恩司特致敬：尤式效法前輩顛覆的行為（前景的家庭相簿暗示著傳承之意），貶低眼睛／靈魂使之與大地之母（茂盛的林地）結合，打破了上／下、生／死、精神／物質等分類與秩序。

行文至此，讀者應不難看出尤式詭態與巴氏詭態在圖像學（*iconography*）上的共通點。除此之外，此二者亦有著美學的相似處。和其超現實主義前輩相同，尤式在顛覆分類法的同時也顛覆了攝影創作美學。前文提及尤式接觸攝影時主導的美學為由亞當斯提倡的「預視化」創作技巧。此美學重視快門按下前構圖的精準與完整，若需要在暗房裡後製影像乃是失敗之舉，在二次大戰後的美國，「預視化」美學尤其是風景攝影領域的標竿（*Coleman, Foreword x*）。亞當斯在加州約瑟默第（*Yosemite*）國家公園拍攝的一系列照片則是風景攝影的聖經（圖 9）。批評家歐藍得（*Ted Orland*）說明亞當斯在風景攝影史上的角色：

約瑟默第是白人在美國發現的最後一片廣大荒地，同時也是攝影術發明後被發現的唯一一片荒地……十九世紀尚未結束時，拜訪約瑟默第的攝影家早已接踵而至……他們的作品皆傳達出一種對自然風景的浪漫理想：純真、親切與雄偉（monumental）。在這個世紀，安佐·亞當斯以優雅與精準的影像擁護那種十九世紀的眼光。若你比較亞當斯與那些前輩的作品，便會發現引人注目的不是明顯的技巧差異而是明顯的美學類同。觀念上來說，安佐·亞當斯是牛頓宇宙（the Newtonian universe）的最後一位辯護者。（Foreword ix）

換句話說，亞式的攝影美學猶如牛頓宇宙呈現一個絕對質（absolutes）的世界，而非如愛因斯坦宇宙呈現一個相對的世界（relativities）。以巴赫汀的話來說，亞式的攝影美學猶如官方慶典或古典美學，強調完整、乾淨、穩定、封閉、獨語等特質，欠缺嘉年華精神所具的流動與對話功能：此精神「不存在著絕對」（absolutizes nothing）而是「崇尚發明的自由，允許異質元素的混融，逸離主流的世界觀、成規與既定事實……嘉年華精神使人得以嶄新的方式觀看世界，瞭解所有存在事物的相對狀態（relative nature），以及進入一個全新的萬物常則」（*Problems of Dostoevsky's Poetics* 125; *Rabelais and His World* 34）。我們已見過一些尤式的風景攝影如何體現「詭態寫實主義」的賤下嘉年華精神。他的約瑟默第作品集也彰顯如此精神，而且矛頭直指亞式的牛頓般攝影美學觀。在這作品集中，不同時空的異質元素，不論是有機或無機、天然或人造，相互滲透形成一個眾聲喧嘩、變動不居的世界。在尤式手中，約瑟默第風景已不再僅僅是「純真、親切與雄偉」，而是混雜著懼怕、不祥與貶低。在一張 1994 年的作品中（圖 10），我們可見尤式操縱組合曬印法之純熟，他將清幽的約瑟默第山景（背景）與雜亂無章的廢物堆（前景）天衣無縫地結合成一個世界，或者說一個萬千世界的縮影：美醜相生，善惡相隨，生死相依。在這尤式的約瑟默第世界裡，詭態寫實主義身體當然不會缺席。例如，

一位男士站在一條小徑上被矮樹叢圍繞著，他的頭長成樹幹橫生的蔥蔥綠樹並融洽地併入背景的樹林及高山（圖 11），亦即在上位的人頭往下降級成樹根。或是一位巨大的裸身女人躺在高山的岩石上，她的下半身液化成滔滔河水往下游奔去以滋養萬物（圖 12），亦即河流的源頭降級成女性的下體。¹⁰ 在這些詭態影像中，我們再一次看到「賤下」與「生寓於死」形成一體之兩面：實際的錯亂（physical reversal）破壞了固有的階級與秩序，使不管男人或女人突破單一身體的限制跟大地、山岳、河川、植物等自然元素結合，成了宇宙生命週期循環的一部分，或是說，成了廣袤無垠的（cosmic）身體同時聚集了死亡與重生的二元力量（the contradictory oneness of the dying and reborn world）（*Rabelais and His World* 217）。在這身體空間亦是心靈空間裡，「不存在著絕對」。

前文提及巴氏認為文藝復興詭態身體乃反映了文藝復興哲學家的人體觀，他們相信宇宙中最對立及最不相關的力量相生相隨於人體之中。在尤式的二十世紀詭態身體背後也隱藏著類似的哲學觀——超現實主義的二元混合論。超現實主義乃 1920 年代興起於巴黎的前衛文藝運動，以詩人布荷東（André Breton）為首，其為「文字冶金術」（Alchimie du verbe）的倡導者。超現實主義者受佛洛伊德精神分析理論的影響，相信潛意識而非理性才是主導人類內在自我的力量，因此他們致力於透過文學與藝術來「釋放越來越多的原始驅力，拆除文明人類必須面對而原始人類與小孩卻不必經驗的藩籬」（Breton, “Situation surréaliste de l’objet” 490）。此藩籬乃指內在現實與外再現實、享樂原則與現實原則的對立，或延伸之，各種二元對立的形式。所以，布式在《第二次超現實主義宣言》（*Second*

¹⁰ 劉瑞琪批判尤式作品中的女體乃「順應父權文化源遠流長的傳統，將女體與自然相互比擬，成為男性藝術家的創作題材，缺乏身體的自主展現」（30）。劉式的觀點乃承襲了雅司黛爾（Mary Astell）與吳爾史東克拉克特（Mary Wollstonecraft）以降的主流女性主義學說，此學說不滿父權文化視女性的特質來自天生（nature）而非教養（nurture），因此極力將女性與（已被父權定義的）自然切割。此學說自有其道理，不過，以希嘉黑（Luce Irigaray）為首的女性主義者提供另一觀看女體與自然的方式，她/他們主張父權意識型態不僅再現自然更從自然中再現，因此女性反而更應該佔據自然這塊園地，當它的「守護者」並將之轉變成頌揚而非壓迫女性的空間（Alaimo 5-6）。從巴氏詭態寫實主義的角度來看，尤式作品中的女體，誠如我們所見，旨在破壞一元不變的人為秩序以融入無二元對立的自然宇宙，此情形或可呼應以希嘉黑等人將女體—自然視為正面空間展演的主張。

manifeste du surréalisme, 1930) 中指出，不能簡化地以破壞或建設來看待超現實主義，因為其目的在於消弭二元對立：超現實主義者相信「心靈中存在一個臨界點 (un certain point de l'esprit)，可使生命與死亡、真實與幻想、過去與未來……貴上與賤下 (le haut et le bas) 不再扞格」(818, 781)。此臨界點即所謂的「超現實」(la surréalité)(*Manifeste du surréalisme* 319)。布式強調二元對立乃理性高張的結果。理性帶來分類、秩序與規範，造就一元的現實觀，導致文明人類的生命產生了存有危機：由於所有不符理性的皆被斥為迷信或無稽，想像力因而越來越枯竭，語言也逐漸無力在人類身上激起「情感的震撼」(la secousse émotive)，那可是生命意義之所在 (*Second manifeste du surréalisme* 802)。簡言之，超現實主義的二元混合論乃透過無邏輯、非理性意象趨使全人類從理性文明的抑制與禁令中解放，其理想境界便是如嘉年華般的無政府狀態。此乃何以布氏在定義超現實主義的政治立場時強調，有了超現實主義，藝術不再是創造個人的神話而是「創造集體的神話」(la création d'un mythe collectif) (“Position politique de l'art d'aujourd'hui” 439)。

有批評家認為尤式僅是「些許超現實」，因為其精心設計的組合曬印法與超現實主義高舉的隨機創作法 (l'automatisme psychique) 根本抵觸 (Enyeart 21, 13)。以布式為首的超現實主義者宣稱隨機創作機制可如夢境般不受理性約束，因此乃是釋放潛意識裡的原始驅力之捷徑。此機制透過自動書寫或自動繪圖所產生的意象皆具高度荒謬的震撼，足以使心靈卸下理性的武裝，享受「超現實」產生的無稽樂趣。首先，以創作法作為「超現實主義」的充分條件不僅忽略了隨機創作法實乃一理想化的主張，因為何能證明創作時理性約束的不在／再，而且更是將超現實主義侷限於作者端而非觀者端，而釋放後者的心靈才是此主義的最終目標。事實上，恩司特、達利、馬格希特 (René Magritte) 等著名超現實畫家的代表作品中，精心設計的圖像比比皆是。例如，影響尤式甚深的馬格希特已展示精心設計的超現實意象所造成的「情感震撼」強度不會比自動書寫／繪圖來得弱 (Chao 142)。簡單的例子可見其畫作《向阿勒封

斯·阿雷致敬》(*Hommage à Alfonse Allais*, 1964)，此畫呈現水中一個半魚半雪茄的混種物體：一條魚的下半部變身成一根冒煙的雪茄。魚跟雪茄的結合並非隨機偶然產生，而是馬式透過 *smoke* 此字的含意精心創造的視覺雙關語 (*visual pun*)：魚可被煙燻 (*smoked*)，同理雪茄可被抽 (*smoked*)，因此魚等同雪茄 (*A fish is a cigar, and vice versa*)。此視覺雙關語的無稽樂趣來自於謬誤的推論 (*faulty reasoning*)，而馬式經常使用此推論方式在其畫中精心營造高度荒謬的震撼 (*Chao 141, 159-64*)。儘管馬式並非以「正規的」隨機創作法來創作，可是鮮有人不認為他是位超現實主義者，事實上，布式在後期 (1961 年) 或許是已瞭解到隨機創作法的理想化，盛讚馬式作品中的精心設計為超現實主義的思想帶來「全面的解放」(*La Surréalisme et la peinture 270*)。職是之故，創作方式並不能是定義「超現實主義」的充分條件。以此觀之，稱呼尤式為超現實主義者實不為過。首先，尤式已在不同作品中對恩司特、馬格希特、曼·雷 (*Man Ray*) 及伽可梅蒂 (*Alberto Giacometti*) 之類的超現實主義藝術家致敬 (*Alberro and Alter 4*)，以及和諸多超現實主義者一樣鼓吹影像／文字的冶金術。尤有甚者，其影像冶金術所產生的詭態身體影像呈現出二元共存與混融的超現實主義核心思想，此情況足以顯示超現實主義深植尤式攝影美學理念中。誠如尤式曾援引馬格希特的話來為其作品注解：「假若夢境是真實生活的轉達 (*translation*)，真實生活亦是夢境的轉達」(*Other Realities 74*)。若布式有機會見到尤式的作品，相信亦會同意尤式的組合曬印法不僅匠心獨具地促成異質元素的混合更消弭了二元對立，直指「心靈中存在[的那]個臨界點」，那個「絕對」不在的臨界點。

總而言之，不滿於亞當斯主導的「牛頓宇宙」式攝影美學，尤式將超現實主義的二元混融觀引入二次戰後的美國攝影界，實踐影像的冶金術為世界重新造句。尤有甚者，由於對自然的關懷，致力使攝影達到「人本主義經驗」的目的，尤式在重塑世界時一再呈現大地或自然之母的繁衍力並強調生命的週期循環。這些情況皆使得尤式的詭態身體影像得以連結巴氏的「詭態寫實主義」，展演「賤下」與「生寓於死」所鬆動的僵

化、一元價值體系以頌揚變動不居、對話、平等的精神。誠然現代攝影趨向於個人心象的表現以致流於攝影家個人的獨白（阮義忠 70），但是尤式在表現個人心象時卻能訴諸於人類存有與自然生息相通之類的普遍主題，引發觀者的對話與共鳴，無怪乎批評家邦乃爾（Peter C. Bunnell）曾道，尤式擅於「以集體經驗表達其私人情感，或者說泯除個人與集體、微觀與宏觀間的界線」（2）。一言以蔽之，尤式的詭態身體影像，以巴氏的話道之，可說是「獻給全世界的一桌宴席」（*Rabelais and His World* 19）。

（



圖 1



圖 2

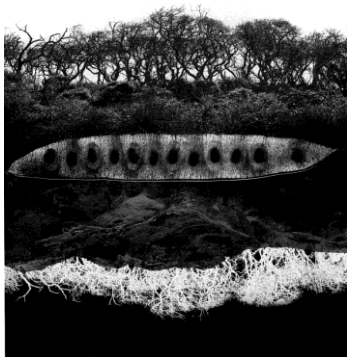


圖 3



圖 4

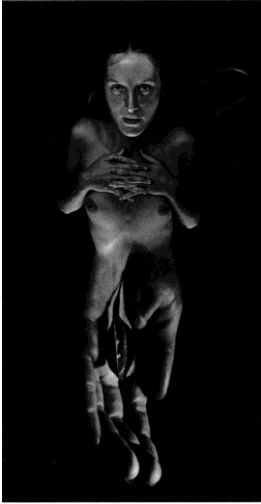


圖 5



圖 6

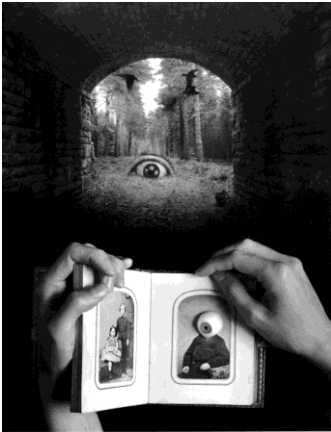


圖 7

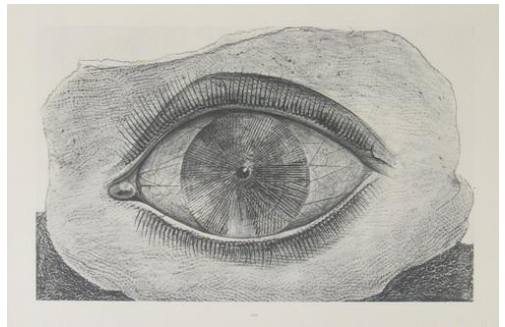


圖 8



圖 9

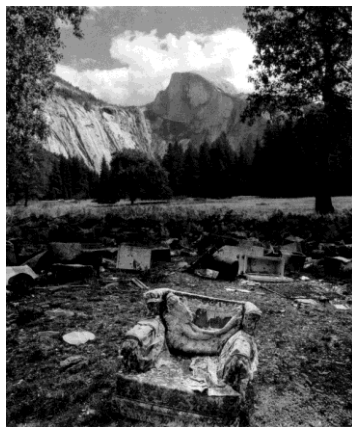


圖 10



圖 11



圖 12

圖版解說：© Chao, Shun-liang (DR)

圖 1 Uelsmann, *Quest of Continual Becoming*, 1965

圖 2 Uelsmann, *Untitled*, 1955

圖 3 Uelsmann, *April is the Cruellest Month*, 1967

圖 4 Uelsmann, *Untitled*, 1961

圖 5 Uelsmann, *Untitled*, 1971

圖 6 Uelsmann, *Philistine's Eye*, 1961

圖 7 Uelsmann, *Memories of Max Ernst*, 1997

圖 8 Ernst, *La Roue de la lumière*, 1926

圖 9 Adams, *Mt Ansel Adams, Lyell Fork*, 1938

圖 10 Uelsmann, *Untitled*, 1994

圖 11 Uelsmann, *Untitled*, 1994

圖 12 Uelsmann, *Untitled*, 1992

引用書目

中文

- 劉瑞琪。〈真實的幻境：傑利·尤斯曼的「後視覺化」攝影〉。《疊影絮語：傑利·尤斯曼》。台北：台北市立美術館，2009。28-31。
- 阮義忠。〈銀色的冥想〉。《雄獅美術》171（1985）：70-80。

英文

- Adams, James Luther, and Wilson Yates, eds. *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans, 1997. Print.
- Alberro, Alex and Nora N. Alter. “Imagination and the Image.” Introduction. *Referencing Art*. By Jerry Uelsmann. Tucson: Nazraeli, 2003. 1-6. Print.
- Apollinaire, Guillaume. *Selected Writings of Guillaume Apollinaire*. Trans. Roger Shattuck. New York: New Directions, 1971. Print.
- Alaimo, Stacy. *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*. Ithaca: Cornell UP, 2000. Print.
- Ames, John. “Reconciliations.” *Uelsmann: Process and Perception*. Gainesville: UP of Florida, 1985. 35-47. Print.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984. Print.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. and Ed. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Print.
- Baudelaire, Charles. *Salon de 1859. Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1961. 1025-98. Print.
- Breton, André. *Manifeste du surréalisme. Œuvres complètes*. Vol. I. Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, 1988. 311-46. Print.

- . “Position politique de l’art d’aujourd’hui.” *Œuvres complètes*. Vol. II. Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, 1992. 411-40. Print.
- . *Second manifeste du surréalisme*. *Œuvres complètes*. Vol. I. Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, 1988. 777-833. Print.
- . “Situation surréaliste de l’objet.” *Œuvres complètes*. Vol. II. Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, 1992. 472-500. Print.
- . *La Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965. Print.
- Bunnell, Peter C. Introduction. *Silver Meditations*. By Jerry Uelsmann. New York: Morgan & Morgan, 1975. 1-6. Print.
- Carroll, Lewis. *Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. London: Penguin, 1998. Print.
- Chao, Shun-liang. *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*. Oxford: Legenda, 2010. Print.
- Coleman, A. D. *The Grotesque in Photography*. New York: Summit Books, 1977. Print.
- . Foreword. *Jerry Uelsmann: Photo Synthesis*. By Jerry Uelsmann. Gainesville: UP of Florida, 1992. vii-xiv. Print.
- Danow, David K. *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Lexington: UP of Kentucky, 1995. Print.
- Dentith, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London: Routledge, 1995. Print.
- Eliot, T. S. *Collected Poems: 1909-1962*. New York: Harcourt, 1963. Print.
- Enyeart, James L. Introduction. *Jerry N. Uelsmann: Twenty-five Years: A Retrospective*. Ed. James L. Enyeart. Boston: Little, Brown, 1982. 10-71. Print.
- Ernst, Max. *Au-dela de la peinture. Écritures*. Paris: Gallimard, 1970. 237-68. Print.
- Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*.

- Hampshire: Macmillan, 1990. Print.
- Gombrich, E. H. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. London: Phaidon, 1979. Print.
- Harpham, Geoffrey G. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton UP, 1982. Print.
- Haynes, Deborah J. "Bakhtin and the Visual Arts." *A Companion to Art Theory*. Ed. Paul Smith and Carolyn Wilde. Oxford: Wiley-Blackwell, 2002. 292-302. Print.
- Hennelly, Mark M, "Alice's Adventures at the Carnival." *Victorian Literature and Culture* 37.1 (2009): 103-28. Print.
- Horace. "The Art of Poetry." Trans. D. A. Russell. *Classical Literary Criticism*. Ed. D. A. Russell and M. Winterbottom. Oxford: Oxford UP, 1989. 98-110. Print.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Trans. Ulrich Weisstein. New York: Columbia UP, 1957. Print.
- Meindl, Dieter. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia: U of Missouri P, 1996. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. Ed. Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1968. Print.
- Novak, Barbara. *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. Oxford: Oxford UP, 1995. Print.
- Orland, Ted. "The Landscape of the Mind." Introduction. *Uelsmann/Yosemite*. By Jerry Uelsmann. Gainesville: UP of Florida, 1996. ix-xi. Print.
- Ovid. *Metamorphoses*. Trans. Arthur Golding. Ed. Madeleine Forey. London: Penguin, 2002. Print.
- Prodger, Phillip. "Jerry Uelsmann: The Image Beyond the Image." *Whispers of Blended Shadows: The Art of Jerry Uelsmann*. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2009. 20-27. Print.

- Rabelais, François. *Gargantua and Pantagruel*. Trans. Sir Thomas Urquhart and Pierre le Motteux. London: Everyman's Library, 1994. Print.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice*. Vol. III. London: Smith, Elder, 1874. Print.
- Stoichita, Victor I., and Anna Maria Coderch. *Goya: The Last Carnival*. London: Reaktion, 1999. Print.
- Uelsmann, Jerry. "Some Humanistic Considerations of Photography." *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Ed. Vicki Goldberg. New York: Simon and Schuster, 1981. 442-51. Print.
- . *Other Realities*. New York: Bulfinch P, 2005. Print.
- Warren, Robert Penn. "The Dramatic Version of *Ballad of A Sweet Dream of Peace: A Charade for Easter*." Adams and Yates 243-47.
- Yates, Wilson. "An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations." Adams and Yates 1-68.

