

Sexual Ambiguity in Goya's Work and the Carnivalized Androgyne

Victor I. Stoichita

ABSTRACT

The mythological handling of the theme of symbolic castration is an anomaly in Goya's work, but the theme itself is a constant. To follow its mutations would no doubt prove enlightening. I shall begin with a first example. *Capricho 35* depicts life in Madrid at the end of the eighteenth century, through a mix, typical of Goya, of the concrete (clothes) and the abstract (space). The artist is thereby suggesting that the scene we are witnessing is both dated and timeless, particular and universal. A young man is allowing three women to shave him; one holds the razor, the other two hold the barber's instruments. The young man's face is almost as smooth as a young girl's. Furthermore, the sheet wrapped around his shoulders makes it even more difficult to identify his sex, so much so that we might even be led to believe that this is just women having fun. However, the grammatical form of the inscription (*Le descañona*) proves the seated person is indeed a man. It can be interpreted in at least two ways ('She is shaving him the wrong way' / 'She is plucking him'), whereas the ambiguity of the text-image binomial is even more complex. What we have in effect is not only a reformulation of the very same situation illustrated in the Classical repertoire through the Hercules/ Omphale theme (theme of an earlier painting by Goya) but also the same pyramidal compositional blueprint that establishes women 'on top' and man 'underneath'.

身 體 變 化

西方藝術中身體的概念和意象

曾 囒 淑 主 編

台北 南天書局 印行

西洋藝術史叢刊 第1輯

身體變化：西方藝術中身體的概念和意象

主編 曾囁淑

本論文集之文章皆曾被宣讀於「國科會補助西洋藝術史研究推動計畫」所舉行之國際學術研討會：「身體變化·西方藝術中身體的概念與意象」（2002年3月30-31日）

策劃 國科會補助西洋藝術史研究推動計畫叢刊編輯委員會

編輯委員 王秀雄、石守謙、李明明、邢義田、吳方正、曾囁淑、
溫振華、顏娟英

著者 林志明、曾少千、曾囁淑、劉瑞琪、David Bindman, Annè-Marie
Bonnet, Dorothy Johnson, Jacques Leenhardt, Steven Z. Levine,
Régis Michel, Reinhard A. Steiner, Victor I. Stoichita

譯者 花亦芬、吳方正、林志明、林秀玲、黃景暉、曾少千、曾囁
淑、劉瑞琪、廖培真、羅仕龍、Mark Hudson, Peter W. Seifert

執行編輯 吳曉恩、楊蕙華、廖培真、羅仕龍

封面設計 吳燦政

CHANGING BODIES

Concepts and Images of the Body in Western Art

Edited by
Shai-Shu Tzeng

SMC PUBLISHING INC.
Taipei

Western Art History Studies Series 1

Changing Bodies: Concepts and Images of the Body in Western Art

Edited by Shai-Shu Tzeng

All papers in this volume were collected from the symposium "Changing Bodies: Concepts and Images of the Body in Western Art" held by Project of Western Art History Studies during Mar. 30-31, 2002

Publication of this book has been aided by a grant from the National Science Council.

Organized by Project of Western Art History Studies

Editorial Board: I-Tien Hsing, Ming-Ming Lee, Shou-Chien Shi, Shai-Shu Tzeng, Hsiu-Hsiung Wang, Chen-Hwa Wen, Fang-Cheng Wu, Chuan-Ying Yen

Contributors: David Bindman, Annè-Marie Bonnet, Dorothy Johnson, Jacques Leenhardt, Steven Z. Levine, Chi-Ming Lin, Jui-Chi Liu, Régis Michel, Reinhard A. Steiner, Victor I. Stoichita, Shao-Chien Tseng, Shai-Shu Tzeng

Translators: Yih-Fen Hua, Ching-Huei Huang, Mark Hudson, Pei-Chen Liao, Chi-Ming Lin, Hsiu-Ling Lin, Jui-Chi Liu, Shih-Lung Lo, Peter W. Seifert, Shao-Chien Tseng, Shai-Shu Tzeng, Fang-Cheng Wu

Copy Editing: Pei-Chen Liao, Shih-Lung Lo, Hui-Hua Yang, Hsiao-En Wu

Cover Design: Tsan-Cheng Wu

©SMC Publishing Inc., 2004

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means without written permission from the publisher.

ISBN 957-638-627-6

SMC PUBLISHING INC.

P.O. Box 13-342, Taipei 106, Taiwan

<http://www.smcbook.com.tw>

e-mail: weitw@smcbook.com.tw

目次

圖版目次	ix
前言	1
導論	曾囡淑 7
1 「無以量度的宏偉」——近代初期巨像雕刻成為藝術的志業與美的典範	Reinhard A. Steiner 19
2 女性的身體與年紀的寓言——對Baldung Grien〈女性七個年紀〉圖之再思	曾囡淑 39
3 哲學的化身——Jacques-Louis David藝術中的身體表現	Dorothy Johnson 67
4 Goya作品中的性別曖昧以及嘉年華式的雌雄同體	Victor I. Stoichita 87
5 面貌繪畫在法國——從Montaigne與Poussin到Lacan與Duchamp的自我再現	Steven Z. Levine 111
6 頭顱骨與人種的概念	David Bindman 131
7 作為自我生產的自畫(自拍)像	Jacques Leenhardt 141
8 存在與再現之間——當代肖像攝影	Annè-Marie Bonnet 159
9 錄像藝術之數個吊詭與身體——以Bill Viola為例	林志明 177
10 傷痛的場景——Barbara Kruger的社會身體寫照	曾少千 209

All that Goya's misogynous as well as misanthropic *Capricho* does is give an ancient *topos* a new form: that of the feminization of man under the control of women. The eighteenth century was full of people bemoaning this fact (has there ever been a time when they were not?). In *L'Année merveilleuse ou les hommes-femmes* (1754), for example, the author, Father Coyer, predicted a time of 'great change' when 'men would be changed into women, and women into men'.

The specular relationship between the mythological painting (*Hercules and Omphale*) and the criticism of social customs (*Capricho* 35) is echoed in Goya's work by the position the artist gives in his drawings to the theme of gender-role reversal. The drawings appear to be a coarse and direct experience in which the carnivalesque emerges clearly. It is in this light that a whole series of images, involving the traditional canons of masculinity, must be examined.

My intention is to re-question the theme of the monstrous body in Goya's work by comparing his process with the tradition of earlier anatomical scientific illustrations, and especially with the article *Androgyne* in Diderot's and d'Alembert's *Encyclopédie* (1751/72).

Goya 作品中的性別曖昧 以及嘉年華式的雌雄同體

Victor I. Stoichita

所有關於雌雄同體(Hermaphrodite)的故事中，說得最成功的乃是 Ovid (奧維德)《變形記》(*Metamorphosis*)第四章：一位水仙，其名 Salmancis 被援用以稱噴泉，她見到 Hermes 與 Aphrodite 英俊漂亮的兒子，慾想油然而生。他拒絕她，然而她守候著、藏匿著，直到他剝光衣服，沐於水塘，當下她縱躍入水，祈求天神叫他們永不離分：

如細株枝條嫁接

於母株之上，兩兩纏沓，共體完熟，

直教雙枝雙枒緊偎相擁，不復為

兩段生命，不復而為男與女，

兩相皆非，卻又兩相皆然。

(... *nec femina dici*

nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videntur.)¹

這則傳說以及相關的圖像，自古典時期直到十八世紀，都能不甚困難地被理解，直至歷經啟蒙時代，這些神話才廣遭大眾批評。

Diderot 及 d'Alembert 所編的《百科全書》(*Encyclopédie*)中所使用的雌雄同體插圖，謹守 Ovid 故事中的隱喻價值，堪稱「自然史」(Natural History)中的奇品²。然而，當這些銅版畫(圖4.1)將古典雕刻的語彙與冷酷、去神化的醫學論述結合在一起時，可就變得十分重要。這些銅版畫上伴隨著一些銘文：



圖4.1 〈雌雄同體〉(Hermaphrodite), Recueil de Planches sur les Sciences et les Arts Libéraux, Tome XI, 銅版畫, 百科全書插圖, 1772, Paris

圖一：雌雄同體，其中陰性似乎掌握主控

圖二：雌雄同體，其中男性主導

圖三：雌雄同體，較諸前畫，似以較無缺陷之方式統合兩性

圖四：他者，陽盛陰衰

基於十八世紀性別差異具體化所萌發的重大轉變，Thomas Laqueur於1990年時便已呼籲眾人注意此幅插畫值得深入研析³。本篇的研究意圖較小，它由一個元素起始，從我們迄今尚未注意之處開始。事實是，《百科全書》中第二張關於雌雄同體的插畫（即「雌雄同體，其中男性主導」），出人意外地預示了Goya一張著名的蝕刻版畫〈奇想43〉(Capricho 43)，題名〈理性的沈睡帶來了怪獸〉(The Sleep of Reason Brings forth Monsters) (圖4.2)。當時打入馬德里啟蒙主義交際圈的Goya，極可能知道龐克庫克(Panckoucke)版《百科全書》(1776/77)的存在。但這個古典神話復興的意義為何？且讓我們回想一下，此圖起初應編撰為整體八十張蝕刻版畫系列的首頁插圖，但卻只有睡夢中人物的姿勢，指點出可能的原初構想。除了已被部份改變的姿勢之外，試看《百科全書》中大開雙腿的人物，其目的原係展現性的驚奇妙幻，但在Goya〈奇想〉中卻將大腿交叉併攏，與古代知識份子的閒散圖像若合符節。在Goya這張有名的蝕刻版畫中，絲毫沒有性別曖昧的訊息顯示。

然而，如對此一系列的其它銅版畫以及Goya未出版的素描稍作檢視，可注意到其他令人困惑的巧合。隨前所附銘文之揭示，其《C畫集》(Album C)中一張較晚期的素描 (圖4.3) 展示出一位雙性人，靠著在市集內賣弄其不可思議的性徵為生。這幅圖一直被視為是藝術家取材自真實生活情景的一個註記，但事實上又似乎在詮釋《百科全書》插圖內的第一張圖，圖中顯示「似乎由陰性主控的雌雄同體」。

在此詮釋的脈絡下，更令人震驚的是另一張素描，這張素描本應



圖4.2 Goya, 〈奇想43：理性的沈睡帶來了怪獸〉(Capricho 43: *The Sleep of Reason brings forth Monsters*), 1797/98, 蝕刻與細點腐蝕版畫



圖4.3 Goya, 〈C畫集36〉
(*Album C. 36*), 1803/24, 墨
汁, 素描, Museo del Prado,
Madrid



圖4.4 Goya, 〈奇想57：連體〉
(*Capricho 57: The Lineage*),
1797/98, 蝕刻與細點腐蝕版畫

和〈奇想n° 57〉(圖4.4)是一體的。其主題是雙性合一的嘉年華會式(carnavalesque)展演，從中我們可以明顯地看出，Goya於1799年所發表的最後版本乃是經過強烈的自我審視後方才產生。這張蝕刻版畫的深度分析對於我們正確理解Goya的〈奇想畫〉系列是不可或缺的。Anna Maria Coderch和我已於1999年出版的書中發展過此一論點，因而在此我便不欲重述⁴。

然而我確實發現，對照Goya其他油畫、素描、或蝕刻版畫的例子是有趣的。我希望藉此方法證明Goya對於性別曖昧的複雜關切。

Goya早期的一幅作品：〈神話場景〉(圖4.5)已預先昭示了性別角



圖4.5 Goya, 〈神話場景〉(Mythological Scene), 1784, 油畫, 私人收藏

色的倒置，而此主題在他晚期素描及版畫中更是常見。我們不知道這件作品的創作靈感得自何處，專家們亦發現這件作品的詮釋有相當的困難度⁵。作品的標題乃至於主題皆有疑義，甚至連其傳自何處也隱晦不清。根據傳說，這個故事敘述偉大的希臘英雄Hercules探險中第二段情節：Hercules執行Delphi的喻令，前往Lydia，在該處，他變成Omphale皇后的奴隸（以符合其他奴隸—配偶的各種演繹版本）。在那兒他被迫穿上女裝，做女紅，而Omphale則穿戴他的獅皮，拿著他的權杖⁶。在英雄即代表陽性象徵的時代，此則有關去勢的故事尤益顯得有力。

早自古典時期，Hercules及Omphale的故事即被描繪成一則性別曖昧的寓言⁷。一組傳自西元前一世紀的小型新阿提卡(neo-Attic)雕塑(圖4.6)，展示穿著長套袍的英雄，載著女性髮飾，與其毛絨絨的短鬚形成強烈對比。他左手持紡紗桿，右手執梭。

相反地，Omphale則一如同時期的希臘運動員般赤裸著身軀。她以捍衛的臂膀伸攬這偉大的英雄，另一手則握抓著他的短棍，溫柔地注視著他。這般簡單扼要地表現傳統角色倒置的方式，亦可見於文藝復興時期的藝術中。例如，Lucas Cranach就不只一次處理這個主題⁸。簡略分析Cranach的作品，或可做為闡述Goya作品的借鏡。在Cranach的版本之一(圖4.7)，Hercules被描繪成一個德國騎士，他的短鬚以及其他男性特徵特別顯眼，一如素描草稿所示⁹。三位穿著低胸服飾的婦女正在幫Hercules穿戴女性服飾，而第四位女性，亦即所有女性中最優雅的一位（可能是Omphale自己）則在一旁靜觀。二位婦女正以布巾覆蓋住英雄的滿面鬚渣，另一位則教其如何紡紗，並將紡紗桿置於其腋窩下。一段拉丁文銘文闡明此情景，並且和其中一位注視著觀者的少女的目光產生連結。以此方式，觀者得以明瞭畫中所要傳達的訊息是和觀者直接相關的：屈從於肉慾的活色生香將使男人看來滑稽可笑，同時強化女性的權力。有趣的是，注意看看當Cranach描繪女

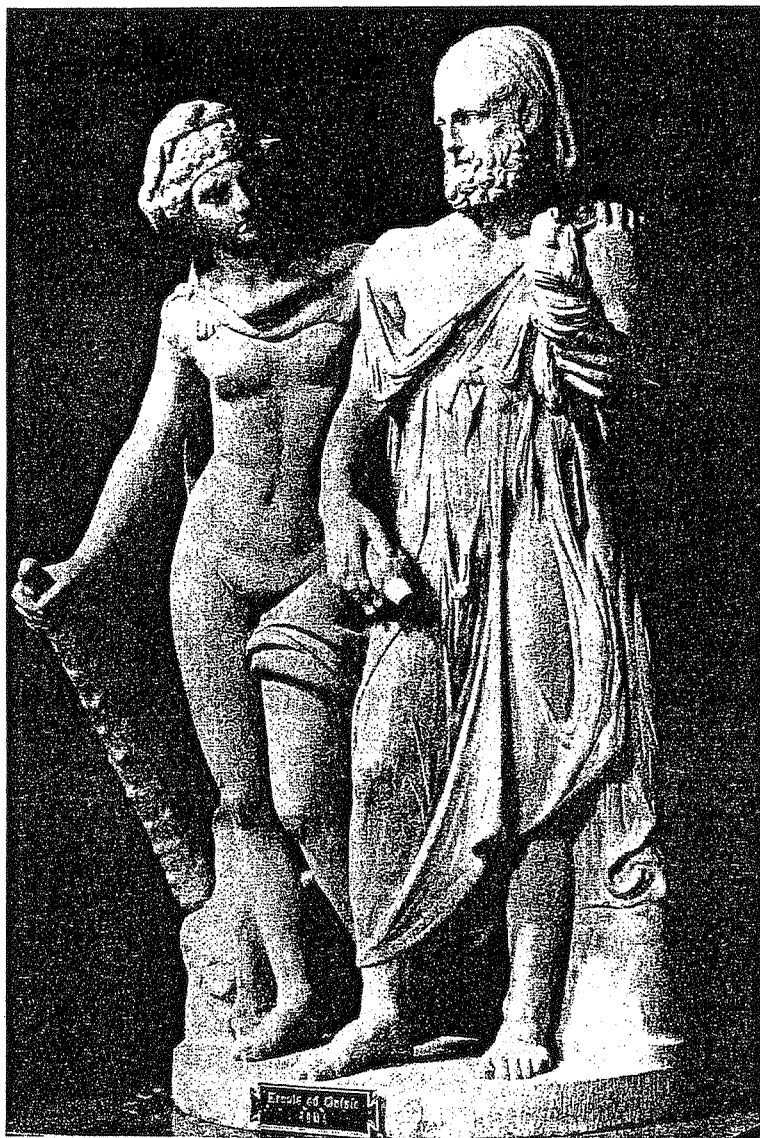


圖4.6 〈海克力士和翁法勒〉(Hercules and Omphale), 紀元前一世紀, 石
雕, Museo Archeologico, Naples



圖4.7 Lukas Cranach, 〈海克力士和翁法勒〉(Hercules and Omphale), 1537, 油
畫, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

性化的男性時，多採取嘲弄諷刺的方式；相對地，當描繪男性化的女性時，他則多持保留態度，並且極度尊重。事實上，在Cranach的時代裡，關於「天地翻轉」(world upside down)的古文本與傳統早已存在，且允許他藉此大書特書。藉著運用陰陽互動的暗示，他將性別角色的互置予以主題化，使得明眼的觀眾一目了然Hercules和Omphale這一對夫婦所建立的新權力關係。此時的女性成為必需手握紡錘（古時陽具之象徵），而男性則必需手持紡紗桿（古時女性之象徵）。但是紡錘(phallos/phallus)——此畫中唯一有雙重功用之物——亦和此刻擁有此物之人的名字(Omphale)有直接關聯，於是乎，將她這位閹割者的角色擬人化了。因此，觀者若試圖全然瞭解此畫，需懂得一些拉丁文，或許再略懂一點希臘文，但無庸置疑地，需對委婉的講法(euphemisms)及流行的雙關語有所瞭解。

Goya的解讀與眾不同，創意十足，以致我們可能得反詰自問，是否我們事實上是在處理神話場景。不像Cranach的畫作對觀者直接訴求，沒有道德化銘文，也沒有告誡的面容—前景的小狗，恰恰流露出全畫最後一抹戲謔餘韻。三個角色完全被畫作左前方蓄著鬍鬚、穿盔戴甲的男人不尋常的舉動所吸引：他正在穿針引線。Hercules的女性化（為討論方便起見，此後我們將直引其名）並非經由變裝而來，而是藉其所從事的活動所產生。象徵的交換，與世界上下翻轉的主題兩相呼應；其中，女人擁有武器，而男人擁有的，是女人的工具。在此，重要的是紡紗桿與劍（或矛、或後來的來福槍）的互換。Goya的解決方式是極端個人化的，未見於Hercules與Omphale圖像象徵的傳統，亦未見諸於上下顛倒的世界。它指向於「微小」與「巨大」、感性與力量、刺織縫補工具與軍事武器之間的二元對立。這兩位主角的雙腳位置可能間接地提示情色的解讀，透過劍所扮演的主要角色—陽具的直挺及交換之象徵—以揭露男／女顛倒的辯證關係。

雖然象徵性閹割的主題，在Goya的作品中鮮少以神話的方式來掌握，不過這主題本身倒是經常出現。探討Goya處理方式的變化無疑地將具有啟發性。我們將把範圍限定在單一的例證中。〈奇想35〉（*Capricho 35*）（圖4.8）描繪十八世紀末馬德里的生活。它藉由典型的Goya的方式表現，雜糅了具體（如衣服）與抽象（如空間）。由此，藝術家暗示著，我們所見的場景是同時兼具陳舊與永恆、既為特例亦為普同。一位年輕男人正讓三個女人刮鬍子；一位手拿剃刀，另兩位手持理髮師的工具。年輕男人的臉幾乎如少女般地平滑。再者，圍在他肩膀上的布幔使得辨別其性別更加困難，及至於我們有理由相信這是一群女人在胡鬧作樂。然而，標題：「幫他刮腿毛」（*Le descañona*）的文法形式證明坐者確實為男性。該文字至少有兩種詮釋方式（「她刮他鬍子的方式錯誤」／「她在拔他的毛」），而此文本—圖像所共有的曖昧，更增加了作品的複雜性。實際上，此處不只是經由Hercules/



圖4.8 Goya, 〈奇想35：她在拔他的毛〉（*Capricho 35: She is Plucking Him*），1797/98，蝕刻與細點腐蝕版畫

Omphale主題，重塑了與古典劇碼描繪中毫無二致的景緻，同時也是如出一轍的金字塔構建藍圖，將女人建立「在上」，而男人「在下」¹⁰。

神話主題畫作（Hercules與Omphale）與社會風俗批判（〈奇想35〉）間的映襯關係，與Goya畫作中性別角色倒置的主題兩相呼應。這些素描上看似粗糙、直接的經驗，清楚地湧現嘉年華式的氣氛。Goya一整

套牽涉到傳統陽剛典範的圖像，正應該從這個觀點來檢驗研究。

這些圖像中有些可見於專家所稱的《素描本手札》(*Sketchbook Journal*)之內¹¹，這是Goya素描畫作豐富的合集，其中充滿著短捷而敏銳的觀察。在其中之一的素描中(圖4.9)，我們見到一個有著雙下巴的極度肥胖男人，坐在長板凳上。此頁下方的標題是個驚嘆句：*Que desgracia!* (真悲慘!)。另幅素描中(圖4.10)，我們見到一人站著，雙腳分立，注視著自己圓滾滾的肚子。題詞中將其視為「一個迷戀自己大肚臍的瞎子」(*ciego enamorado de su potra*)。第三件素描(圖4.11)展現一個胖滾滾且雌雄莫辨的人(由於裙子被掀翻起來，許久以來一直被認為是位女人)¹²；在此，題詞中寫著「吉拉阿姨的小怪胎」(*El Maricón de la tía Gila*)。

這些素描是原始嘉年華式母題關於怪異身體(*grotesque body*)的三種變奏。Bakhtin以及其他人提出詳細解釋¹³，說明何以膨風、誇大



圖4.9 Goya, 〈真悲慘!〉(*What a disaster!*), c. 1800, 墨汁渲染, 素描, Museo del Prado, Madrid



圖4.10 Goya, 〈迷戀自己大肚臍的瞎子〉(*Blindman Enamoured of His Bulge*), c. 1800, 深褐色墨汁渲染, 素描, Museo del Prado, Madrid

到不成比例的腹部(在特定的脈絡下，甚至衍化出St. Pansart, Sancto Pança, Zanpanzar或Mardi Gras等等偽神靈)，正是嘉年華精神活生生的例證。盛宴、對世俗物品的崇拜、對繁殖力的推崇，以及源發自人體下半身的重要性，這些因素使得這種圓滾滾肚子的人物，成為嘉年華會世界中不可或缺的一角。不過有些時候，全然的怪異毋寧說是更像一齣悲喜劇。這正是我們確信可見於Goya畫作中的。其畫作中某些元素產生了以下假設，也就是另一種嘉年華式的母題，緊隨怪異身體的形象湧現出來：此母題於是得以提供我們一種既滑稽而又戲劇化的倒置：這是男/女合一的母題中最強有力的版本，也就是「懷孕男人」(*pregnant man*)這個母題。第四幅素描(圖4.12)出自《波爾多素描本》(*Bordeaux Sketchbook*)，描繪扮裝主題，並有助於我們進一步了解此一關聯。它所標示的說明，指稱其為一個「邪惡的傻子」(*loco pizaro*)



圖4.11 Goya, 〈吉拉阿姨的小怪胎〉(*Aunt Gila's Little Queer*), c. 1800, 墨汁渲染, 素描, Madrid, Museo del Prado



圖4.12 Goya, 〈邪惡的傻子〉(*Malicious Fool*), 1824/28, 黑色粉筆, 素描, National Museum, Stockholm

(今日我們可能指的是「帶著惡意的『怪胎』」)，是一個裝扮成女人的男人。Pierre Gassier描述得很好：

戴著帽子、耳環以及花俏鞋子，他將自己偽裝成一女子，繼之，為了使事情更加複雜，他把自己的肚子弄大，跟懷孕沒兩樣，他將一個厚座墊放在襯衫之下，座墊的四角綁在他背後，他甚至弓屈膝蓋以求他巨大的腹部盡可能地凸出來¹⁴。

扮裝是嘉年華儀式中不可或缺的一部份，藉由儀式所帶來的合法性與倒置性，它得以自成體系。突出的胃腹同時也是盈溢的象徵，在此例中，並以辯證方式成為體系的一部份，也就是說，過度的倒置、過度的為所欲為。事實上Goethe（歌德）以其慣常之敏銳，在一次嘉年華「怪胎」(queer)的表演中也捕捉到此種關係：

當其時，受到驚嚇，懷孕的婦女覺得身體不適；一張椅子被帶進來，其他婦女過來照顧她，她可憐地扭動著，令其助手高興的是，不預期地產下個無以名之，形貌難辨的東西。表演完之後，這個班團前往另外一個場子，找到另一個傢伙，表演同樣的鬧劇¹⁵。

儘管男人產子的神話在西班牙相當普遍是個事實¹⁶，但如果我們在Goya的作品中未發現類似的場景，這是因於他的作品絕非僅只為是嘉年華的插畫而已；而是對喜劇性的反置進行研究。亦即此點，使得《素描本手札》中的素描變得如此有價值。我們不能只把這些素描視為嘉年華式情境的描繪，或是社會風俗的研究。應該說，它們是以「懷孕男人」主題(topos)為軸的照妖鏡。

此主題自有其歷史，就此，Roberto Zapperi曾做過深入研究¹⁷。Zapperi曾以性風俗為主軸揭示一連串相關的辯論，以及在交媾中伴侶所扮演的角色之重要性。在此辯論的架構之下，甚至男性的自慰（被視為無需性伴侶的性）都是異類情色的象徵，可能會產生自我受孕的

現象。這變奏極可能就是Goya在畫《素描本手札》第六十四號素描時（圖4.10）腦中所有的模本。畫中人深自迷戀的「凸起之腹」(potra，通常譯為bulge)不過只是個委婉的講法。這男人迷戀的是他的「棍子」(beam)，他的孕事形單影隻，沒人看好。我們將有機會回到——在另一個情景並以更細膩的方式——回到Goya如何使用本質上極為色情的意象的雙關語的討論上。目前，我們將限定自己指出那些解釋性的銘文是項重要特色：「戀人」(enamorado)這個字寫得破碎潦亂，暗示出他是個「自一戀者」(ona-morado)。字頭Ona無需多加解釋。然而字根morado卻是多義字：它指涉的是紫紅色，但也指的是「充溢」、「填飽」、「爆出」。過於愛自己的「棍子」，並且是盲目地愛它，產生了一個誇大的角色——位「自戀—戀者」(onenamoured)——他的肥肚同時象徵著丟臉及懲罰。

〈吉拉阿姨的小怪胎〉（圖4.11）中的錯誤行為則相當迥異。此處，所訴諸的是一種較前幅素描的分析更為露骨的方式：男性懷孕的原因，乃是由於同性戀的結果。「違反自然」的受孕是一個世紀之前Rubens偉大的〈酒醉的西勒努斯〉(*Drunken Silenus*)（圖4.13）一畫中即已描繪過的主題，之後數世紀以來一直為人所描摹與詮釋。痴肥的Silenus與肌肉雄壯的黑人肛交只是此畫中的敘事元素之一。這檔子事以相當收斂低抑的筆法處理，但他們在做什麼，無疑地我們已經夠清楚了¹⁸。有趣的是，注意古典酒神的主題如何在接近十八世紀時給嘉年華會化了。Watteau在一幅以Rubens的畫作為模本的素描（圖4.14）中，將酒神慶典變成嘉年華遊行，並將中心人物變成十足真正的「怪胎」。他的性器官隱藏在他雜蔓如野草的陰毛裡，他的伴侶不再如Rubens的畫中一樣緊扣住他的臀部，而是緊扣住他的胸前雙峰，因而更加強化這一幕性別曖昧的雌雄莫辨¹⁹。

我們現在應該要檢驗《素描本手札》第二十一張素描的重要性，尤其是關於降臨於英雄身上的「災難」。這個不幸無關於痴肥臃腫，

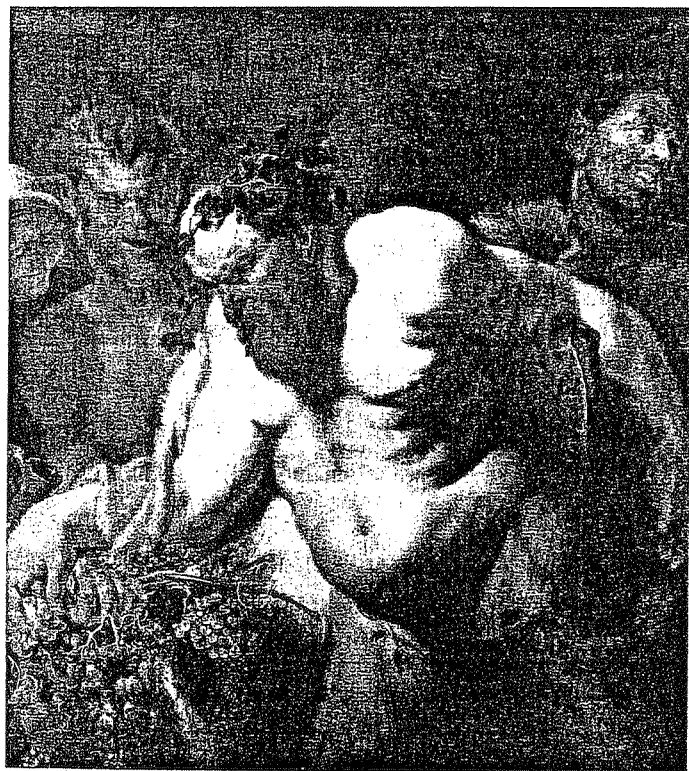


圖4.13 出自P. P. Rubens的畫室,〈酒醉的西勒督斯〉(*Drunken Silenus*), 十七世紀上半葉, 油畫, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

不像有些人一開始可能會懷疑的那樣(彼時,痴肥仍是繁華富貴的表徵),而是關乎令人難堪的懷孕;這是性行為中位置倒錯的產物,長期以來早被教會所咒詛。Zapperi回憶,環繞有關男/女的陰部(男陽具,女陰蒂)位置的爭議來自於一個更普遍的主題:「在上」(on top)或「在下」(underneath)主題²⁰。的確,西班牙的耶穌會傳教士Thomas Sánchez在一篇名為〈論婚姻的神聖儀式〉(*De sancto matrimonii sacramento*)論文中明言(*expressis verbis*)批判這「情慾之馬」;此文是唯一



圖4.14 Jean-Antoine Watteau,〈西勒督斯遊行〉(*The March of Silenus*), 1715, 粉彩筆素描, National Gallery of Art, Washington D.C

認為自然的姿勢是「女人躺在下面,男人相對地如夜魔」(*mulier succuba, vir autem incubus*)。Sánchez將男女倒錯的位置斥為致命之罪:

這種方式絕對違反自然法則,因為它不讓男性驅射出來的精種,被女性瓶器所接收與保存。尤其是,被反置的不僅是人的位置,其狀態也是如此:萬物的本質是,男性應該求表現,而女性應該屈從。男性將自己置於其下的事實,使其變得被動,而女性藉由將自己放置其上而變得主動。在見到如此上、下顛倒的情況時,誰可否認所見的自然不是充滿著恐怖²¹?

儘管簡單,Goya的素描透露其靈感之源。這些非從「真實」中可以得見,(在「真實世界」中沒有懷孕的男人),而是見於傳統所傳下來的有關性別分化的研究。用以解釋女體懷孕效應的解剖圖,或者,

藥劑師與草藥舖處垂手可得的體驗性學大掛圖，看來似乎都可視為《素描本手札》中素描二十一號可能的模本²²。

此處有兩點顯著的觀察結果：其一是關乎這些「解剖的速寫稿」(Anatomical Fugitive Sheets)所揭露的特點(圖4.15)。這些速寫早在十六

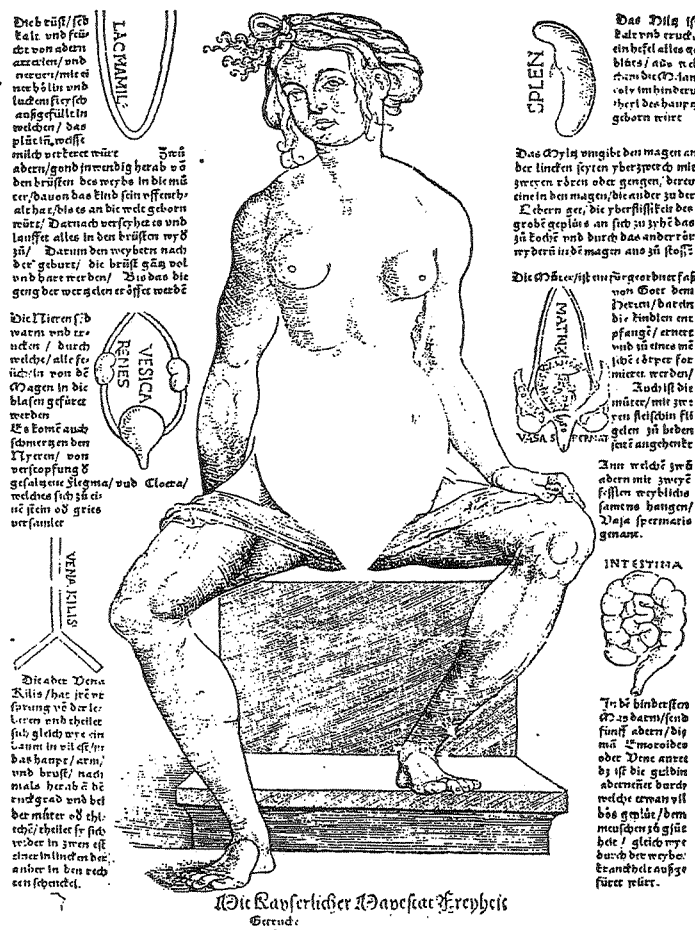


圖4.15 Heinrich Vogtherr, 〈女體解剖圖〉(Anatomy of the Woman), 1539, 木刻版畫, Straßburg

世紀就已經是民俗文化與市集聚會的主題，Mikhail Bakhtin在他一本討論Rabelais的重要著作中也分析過相同的文化現象。其二是關乎一樁事實，亦即這些版畫通常是成對出售，看起來就像是併合男女身體異同於一體的一幅插畫。新近出版的Andrea Carlino完整版畫型錄，特別注意到這些冊頁是可以動手腳的，而且是已經被動過手腳的圖片，它們由一些可以移去或添加的部份組成，用來圖說可見性徵與不可見的身體內部，兩者之間的複雜關係²³。如果在此脈絡下思考Goya的「懷孕男人」畫作(圖4.9)，就可輕易感受到其陰陽合一的特色。

不錯，Goya是以反諷方式實踐性別倒置，但其道德意圖卻很難精準確立。事實上，介於反諷與道德教化之間的變動關係，乃是Goya主要的蝕刻版畫作品系列：〈奇想〉(Los Caprichos)與〈荒謬〉(Disparates)，所涉及的主要問題之一。與其在此深究這個主題，更恰當的似乎是，回過頭去專心思索Goya所處理的嘉年華形式²⁴。在這樣的脈絡之下，便對剛才所形成的問題有了個間接的回應。實際上，在嘉年華的世界中，道德並未扮演重要角色，重點在於，嘉年華的世界同時也是一個絕對縱容的時刻，是世界翻轉的歡慶時刻。在前文分析的素描中，乃是對於嘉年華式例證與情境的簡短觀察，但卻需仔細玩味。這些例證與情境不限時空，在任何嘉年華會與歷史上任何時代皆可得見。

如此這般的嘉年華化情境，不僅與大眾流行文化有關，同時也與古典傳統，以及啟蒙時代處心積慮破除迷思的偏執態度有關。惟有認真思索這項事實，才有機會以Goya最特有的方式，接近他的世界。

(林秀玲譯，曾曉淑、羅仕龍修訂)

註釋

- 1 Ovid, *Metamorphoses*, IV, pp. 378-379.
- 2 *Recueil de Planches sur les Sciences et les Arts Libéraux*, Tome XI, Paris 1772.

- 3 Th. Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge 1990.
- 4 V. I. Stoichita / Anna Maria Coderch, *Goya: The Last Carnival*, London 1999.
- 5 見近日出版的: J. Wilson-Bareau, in: J. Wilson-Bareau / M.B. Mena Marques ed., *Goya: El Capricho y la invencion. Cuadros de gabinete, bocetos y miniatura*, Madrid / London / Chicago 1994, p. 154; Rosa Lopez Torrijos, "Goya y la fabula burlesca", *Boletin del Muso del Prado*, 1997, pp. 21-28.
- 6 Apollodorus, *Bibliotheca*, 2, 6, 3; Diodorus Siculus, *Bibliotheca*, IV. 31, pp. 6-8.
- 7 H. Kenner, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch- römischen Antike*, Klagenfurt / Bonn 1979, pp. 134-141.
- 8 M.J. Friedländer / J. Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, New York 1978, pp. 272-275.
- 9 J. Rosenberg, *Die Zeichnungen Lucas Cranachs des Älteren*, Berlin 1960, n. 57.
- 10 有關「女人在上面」之原始典型，見：N. Zemon Davis, *Society and Culture*, 第5章。
- 11 P. Gassier, *Les dessins de Goya: Les Albums*, Fribourg 1973, pp. 223-384, n. 21, 38, 64.
- 12 J. Lopez-Rey, *A cycle of Goya's Drawings*, London 1956, p. 90.
- 13 M. Bakhtin, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris 1970, p. 326 and ff.; J. Caro Baroja, *El Carnaval*. (Análisis histórico-cultural), München 1979, p. 110 ff..
- 14 P. Gassier, *Les dessins*, p. 567.
- 15 Goethe, *Italianische Reise*, A. Beyer / N. Miller ed., München 1992, pp. 593-594.
- 16 F. Delpech, "La Patraña del Hombre preñado: algunas versiones hispanicas," in: *Nueva Revista de Filología Hispanica*, 2, 1985/1986, pp. 548-598.

- 17 R. Zapperi, *L'Homme enceint. L'homme, la femme et le pouvoir*, Paris 1983.
- 18 R. Stephan-Maaser, *Mythos und Lebenswelt. Studien zum "Trunkenden Silen" von Peter Paul Rubens*, Münster / Hamburg 1993; S. Alpers, *The Making of Rubens*, New Haven / London 1996, p. 110.
- 19 S. Alpers, *The Making of Rubens*, p. 136.
- 20 R. Zapperi, *L'Homme enceint*, pp. 162-171; J. A. Brundage, "Let me count the ways: canonists and theologians contemplate coital positions", in: *Journal of Medieval History*, 10, 1984, pp. 81-93.
- 21 T. Sanchez, *De sancto matrimonii sacramento*, IX, XIV, 1, apud Zapperi, *L'Homme enceint*, p. 171.
- 22 J. Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in the Renaissance Culture*, London / New York 1995; A. Carlino, "'Knowe thyself'. Anatomical figures in early modern Europe", in: *Res. Anthropology and Aesthetics*, 27, 1995, pp. 51-70.
- 23 A. Carlino, *Paper Bodies : A Catalogue of Anatomical Sheets, 1538-1687*, London 1999.
- 24 V. Stoichita / A. M. Coderch, *Goya. The Last Carnival*; N. Glendinning, "Some versions of Carnival: Goya and Alas", in: *Studies in Modern Spanish Literature and Art Presented to Helen F. Grant*, N. Glendinning ed., London 1972, pp. 65-78; N. Glendinning, "La problemática histórica de los Disparates y su interpretación carnavalesca", in: *Francisco de Goya grabador. Instantáneas*, Madrid 1992, pp. 11-32; N. Glendinning, "Recuerdos y angustias en las pinturas de Goya, 1793-1794", in: Ex. cat., *Goya*, Seville 1992, p. 141 ff.; T. Lorenzo de Marquez, "Tradiciones carnavalescas en el lenguaje iconico de Goya", in: Ex. cat., *Goya y el espíritu de la ilustración*, Madrid 1989, pp. 99-110. 關於 Goya 與民俗文化，見：V. Bozal, *Imagen de Goya*, Barcelona 1983; J. Held, "Goyas Bildwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur," in: *Idea*, IV, 1985, pp. 107-131; B. Kornmeier, *Goya und die populäre Bilderwelt*, Frankfurt / M. 1999.