



第二次世界大戰後各種藝術團體和藝術表現風起雲湧，在美國抽象表現主義極為盛行，但是歐陸仍有一群藝術家堅持具象繪畫。雖然英國在二次大戰贏得勝利，但人們興奮的心情和渴望和平的心似乎仍在戰爭的陰影下，其中法蘭西斯·培根（Francis Bacon）被認為是英國第二次戰後代表性的具象藝術家。培根堅持人體和肖像畫創作，創造了獨具個人色彩的繪畫風格，表現一種焦躁不安的人物和扭曲變形的形像，畫面充滿恐怖的氣氛，傳達出人們內心焦慮、孤獨、絕望的一面。

培根雖然在二次大戰後才逐漸建立自己的繪畫風格，並受到大眾的肯定，但是培根在二次大戰期間已經開始從事藝術創作。在二次大戰期間，超現實主義風行歐洲。超現實主義的興起，由於第一次大戰人類彼此殘害殺戮的影響，藝術家對現實環境抱持逃避的心態，加上佛洛伊德心理分析論的啟發，藝術家紛紛探求心理無意識狀態。因此超現實主義畫家，在藝術表現上尋求探索潛意識幻想和夢的境界，他們提出創作時的自動運作概念，在繪畫或書寫時讓心靈處於一種自由聯想狀態，任由想像力引導，呈現出最原始的心理狀態。自動運作手

法，透過潛意識夢境和自由的聯想創作。其所創造出的圖像，有些充滿荒誕、無意義和隱晦的符號，超現實主義者認為那是心理深藏慾望的隱喻與呈現。培根的某些繪畫作品中也具有超現實的特質，畫面中表現荒謬怪誕的影像。因此，本論文的研究動機之一，首先探究培根的藝術形塑過程，找出影響培根藝術創作的元素。在研究的過程中也將討論培根與超現實主義風格表現的異同，及培根如何開創獨特的繪畫語言與風格。

培根一生並未加入任何藝術團體或流派，但培根曾被歸類為「倫敦畫派」¹ (School of London) 之一員。這團體並沒有共同的主張，藝術家各有各的特色，但都是熱愛繪畫的具象畫家。這群被歸為「倫敦畫派」的藝術家，只是為了區別二次大戰後新興的藝術表現，例如：抽象表現主義、普普藝術、觀念藝術...等藝術派別，而將他們歸類在一起。培根自己也認為倫敦派其實不算是一個派別，因為藝術家彼此間並沒有共同的理念或主張，倫敦派只能代表一群具象的藝術家。² 不過藝術評論家唐·愛德斯(Dawn Ades)，卻認為儘管這群倫敦派英國藝術家是一個曖昧模糊的團體，在沒有共同藝術理念或主張的情況下，這群英國藝術家，卻表現出英國藝術中一種遠離主流的獨特特質。他們並未追隨抽象表現主義的潮流，堅持具象繪畫這種特質不應該被認

¹ 另外還有路西安·佛洛伊德、法蘭克·奧爾巴哈 (Frank Auerbach)、萊昂·柯索夫 (Leon Kossoff)、麥可·安德魯 (Michael Andrews) 也被認為是「倫敦畫派」，這些藝術家都以人物畫為主。

² Dennis Farr, Massimo Martino, *Francis Bacon : A Retrospective* (New York : Trust for Museum Exhibitions, 1999) ,pp.43-44.

爲是保守傳統的，而是他們對當時時代的視覺表現和觀念有一種敏銳的意識和不同關注。³

此外，麥可•安德魯（Michael Andrews）和維特•威寧（Victor Willing）在《道德與典範》（*Morality and the Model*）這本書中指出培根、奧爾巴哈（Frank Auerbach）、賈克梅帝（Alberto Giacometti）等藝術家他們的繪畫來自生命，有存在主義特質。⁴ 這種說法在《現代藝術百科指引》（*An Encyclopaedic Guide to Modern Art*）中也將培根的作品歸類爲具有存在主義特質的藝術（Existentialism art）。⁵ 關於培根被指爲具有存在主義在特質的說法，乃是因爲培根對生命的態度和歐陸第二次大戰後最爲興盛的存在主義者有相似點，培根認爲生命是無意義且虛無的，他曾說過：

我認爲生命是無意義的，但是我們的存在賦與它意義，當我們存在時我們創造某種態度給予它意義，雖然它們自身仍是無意義的。⁶

³ Susan Compton ed, *British Art in the 20th Century: The Modern Movement*, (London : Royal Academy of Arts, Munich : Prestel-Verlag, 1986) , p.73.

⁴ Ibid.

⁵ Amy Dempsey ed, *Styles Schools and Movements : An Encyclopaedic Guide to Modern Art* (London : Thames and Hudson, 2002) ,p.176.

⁶ David Sylvester, *The Brutality of Fact : Interviews with Francis Bacon* (New York : Thames and Hudson, 1993,op.cit., p.133:

“I think of life as meaningless; but we give it meaning during our existence. We create certain attitudes which give it a meaning while we exist, though they in themselves are meaningless.”

從這裡可以看出培根認為生命本身是無意義的，因為我們自身的存在才賦予它意義。培根對生命所抱持的態度是虛無的，因此培根不相信有來生或死後世界，也不受道德的箝制，他所相信的是行動。培根被認為具有存在主義特質的說法，藝評家沙利·雅德（Sally Yard）也認為培根和存在主義有一些關聯性，他說道：「培根對存在主義的所提出生命是無意義、與漂流感到關心，加上自身對二次世界大戰的殘暴的警覺，因此培根面對手邊尖銳的證據時，絲毫不畏懼。」⁷藝評家沙利·雅德（Sally Yard）所指的是藝術家對呈現某些殘暴影像一種不畏懼的態度，培根自己對於被認為繪畫中某些殘暴的特質時，他說道：

人們總是認為在我的畫中我總是試著表現生命中殘暴和折磨的感覺，但是我自己並不認為全部如此。你看，被生出來這件事情實就是一件殘暴的事情，當一個人在出生和死亡之間活著就僅是存在本身。我並不想要強調這部分的事情——但是我認為當你儘可能試著接近你的神經系統時，那些就自然而然產生了...生命...僅充滿，真的，折磨和絕望。⁸

⁷ Dennis Farr, *op.cit.*,p.8: “Mindful of the senseless drift of life proposed by the frame of Existentialism, and alert to the brutality exposed in the Second World War, Bacon was unflinching in his confrontation with the shrill evidence at hand.”

⁸ *Ibid.* “People always seem to think that in my paintings I’m trying to put across a feeling of suffering and the ferocity of life, but I don’t think of it at all in that way, just existence itself as one goes between birth and death. It’s not that I want to emphasize that side of things—but I suppose that if you’re trying to work as near to your nervous system as you can, that’s what automatically comes out....Life...is just filled, really, with suffering and despair.”

從藝術家的言談中看出，對於被指為表現殘暴的感覺並不全盤接受，他認為生命本身就是如此，他並不是刻意製造殘暴的影像。此外，在藝術家的言談之中隱約透露出生命是絕望的消極態度。藝術家認為生命是虛無、絕望的態度和存在主義者似乎有些相通之處。

法國存在主義作家沙特（Jean-Paul Sartre,1905-1980）指出「存在先於本質」，主要是指「人的存在先於它的客觀本質」，即人要抉擇自己的生命方向，使自己的存在成為真實存在，在世界上，人存在就得面對這個充滿冷酷無情的世界。⁹ 此外，法國存在主義者（尤其是卡繆和沙特）特別強調荒謬（absurd），沙特認為存在是荒謬的，這種對「虛無」、「焦慮」、「存在」、「荒謬」...等字眼對當時知識份子有很大吸引力。存在主義甚至影響到文學和視覺藝術，但基本上藝術方面所指的存在主義是指存在作品中的心境和想法，它不是一種風格，像抽象表現（Abstract Expressionism）、無形象（The Informel）、眼鏡蛇（CoBrA）...等不管是抽象或是具象，有時都被描述有存在主義特質的。¹⁰ 此外，還有其他藝術家不容易歸為任何團體的，如：賈克梅第、英國的法蘭西斯·培根和路西安·佛洛伊德（Lucian Freud,1922-）也被認為是有存在主義特質的藝術。¹¹ 存在主義的觀念是在一九五〇年代成為英國藝術評論的一部分，主要是由於英國藝評家大衛·席維斯特（David Sylvester）將沙特評論賈克梅第藝術觀和作品的論文引薦到

⁹ 李天命，《存在主義概論》，（台北：台灣學生書局，民國七十五年），頁 106-107。

¹⁰ Amy Dempsey, op.cit ., p.176.

¹¹ Ibid.

英國藝文界，而大衛·席維斯特（David Sylvester）更認為培根繪畫中的戲劇性、暴力、自閉恐懼症的（claustrophobic）氣氛是最為苦悶的存在主義藝術家。¹² 其他藝評家對培根在藝術史上如何定位有不同的看法，藝評家山姆·杭特（Sam Hunter）說道：

培根不能像傳統風格被清楚界定的藝術家，或是符合長久以來預定的身份一般容易將他歸類，在那其中，有一種幻覺的寫實主義，還有超現實主義和表現主義的特定觀點。他已被覺察到，至少在一般群眾中，是一位激烈感情的販子，藉由殘缺人類形體的猥褻恐怖想像，這種特質產生和二十世紀困苦歷史的插曲，還有當今個人的困境有相關性，至少以當代文學中，以根本上是以「荒謬」態度來體驗生命。¹³

從山姆·杭特的說法可以看出幾點：一，認為培根很難將之歸類在藝術史上已有風格的流派，二，杭特並未明確指出培根是否有存在主義特質，但他指出培根常運用的殘缺人體圖像帶有一種「荒謬」的特質，某種程度和表達出個人在二十世紀所經歷的歷史和個人困境。

¹² Amy Dempsey, op.cit ., pp.176-178.

¹³ Lawrence Gowing, Sam Hunter, *Francis Bacon*, (Washington, D.C. : Smithsonian Institution, 1989) ,p.27:

“ Bacon cannot be readily categorized as an artist who fits neatly the traditional stylistic distinctions or matches the identities that have so often been reserved for him, among them, a hallucinatory realism and specialized aspects of Surrealism and Expressionism. He has been perceived, at least by the casual public, as a sensational trafficker in obscenely horrific imagery of the mutilated human form, which in turn generates an association with some of the more distressing historical episodes of the twentieth century and with the plight of the individual today who has, at least in contemporary literature, experienced life as basically “ absurd”. ”

綜合上述，有關培根的藝術風格定位眾說分云，但大致可以歸結為，第一，培根作品中，肖像和人體畫是其一生專注不變的主題，表現出扭曲變動、殘缺不全的人體肖像具有一種恐怖、殘暴的想像。第二，藝術史很難將培根歸屬任何流派，但由於作品中表現一種人類處於困境和荒謬的氣氛，加上藝術家本人認為生命一種虛無、無意義的態度，和存在主義對生命的荒謬、虛無態度相近，因此評論家常會描述培根的繪畫具有某種存在主義特質。第三，因為培根藝術活動範圍主要在倫敦，加上其他在倫敦活躍的具象藝術家，而把他們歸結為「倫敦派」，但這僅是為了方便區分當時其他風行的藝術流派並沒有共同主張的風格表現，此外培根的繪畫中將一些無關聯性、難以解釋的影像並置，帶有某些超現實主義特質，但培根在藝術史並未能歸類於超現實主義者的一員。

的確，培根繪畫風格獨特，很難以傳統既有的派別將他定位，而培根與當代的一些藝術潮流或運動顯然也很難牽扯上關係，他就像局外人一樣總是和主流團體保持著距離。藝評家麥可·派比亞特（Michael Peppiatt）形容他是像一位「**漂泊者的藝術家**」（The Artist as Drifter），在培根創作生涯前半段，他常常更換地址，在一個地方定居不超過一年或兩年，他的工作室單在英國就曾分散在雀爾喜（Chelsea）、南肯辛頓（South Kensington）、巴特西（Battersea）、倫敦（London）..等，而他的工作室除了在英國外，也常常選擇一些異

國城市，如蒙地卡羅（Monte Carlo）、丹吉爾（Tangier）¹⁴ 做爲其工作場所。¹⁵ 藝評家麥可·派比亞特認爲這種流浪、飄蕩的局外人性格，是培根明顯的一個特質，他說道：

一種程度的安定感——一個固定的工作地點和一例行工作的某種相似性——對任何持續不變的創造力是相當重要的。對畫家來說，它更是重要，尤其他們工作非常依賴光線、空間和特定的創作媒材在手邊。對於培根如何在這種經常遷徙的模式中安排工作，是一個重要也神秘的問題，因為他創作穩定流量的繪畫作品，即使在——有人可能說，特別是在——他的私生活是處於最混亂和放蕩的情況。有一個理由，相當明顯，那是由於他明顯的反覆無常，培根持有一種特例強烈的意圖。¹⁶

培根自我放逐流浪的性格，也可以從他的藝術風格難以被定位看出來這種特質，培根的生命態度和性格和存在主義也某些近似之處，依此特質來爲藝術家定位仍然有待商榷。因此，要深入了解一位藝術家的藝術風格，探究藝術家的藝術形塑與背景仍有其必要性，雖不能

¹⁴ 此城市位於非洲摩洛哥北部的一個港埠。

¹⁵ Dennis Farr, op.cit.,p.27.

¹⁶ Ibid.,pp.27-28: “A degree of stability—a fixed place of work and some semblance of a working routine—is of course essential to any sustained creativity. for painters it is especially important, since their work depends so much on light, space ,and having a specific range of materials to hand. How Bacon managed to work at all within this pattern of constant migration is as central and mysterious a question as how he produced a steady flow of painting even when—one might say, especially when—his private life was at its most chaotic and dissolute. One reason, quite clearly, was that for all his apparent waywardness, Bacon possessed an exceptionally strong sense of purpose.”

明確為藝術家定位，但仍然可以找出藝術家其藝術風格表現中隱含的基因。

從培根的繪畫內容來看，其創作生涯的繪畫題材離不開人體與肖像畫。西洋藝術史上，對於人體與肖像，一種是將對象做肖似性的細膩寫實的描寫，另一種是追求理想化，美化對象的立場。但藝術家在寫實與理想美之間如何取得平衡，除了是藝術家個人的選擇外，也受到當時時代的影響。

培根的人物和肖像表現出一種身體扭曲、臉部變形的特質，這種表現手法是否有特殊涵意是本論文企圖討論的重點。在西方藝術史上，人體與肖像畫是一個悠遊久遠的題材，對於人類最早的描繪，史前洞窟繪畫中，將人體描繪成簡單的棒狀人物造型，在兒童的繪畫中也可以發現類似此種的人體簡化造型。而古埃及人描繪人物時，表現出人體側面臉的輪廓、正面的胸膛、和側面臀形與下半身，將人體各部分特徵最完整的樣貌結合在一起。雖然古埃及的人物看起來僵硬不自然，但卻隱藏一種清晰表現事物各部分的觀念。古希臘雕刻在這種風格下延續也呈現出一種僵硬、形式化的人像。後來，希臘人追求和諧和均衡的信念，可以從建築和藝術方面發現，在古典希臘人體雕像中，軀體結構、肌肉凹凸、和人體各部位均比例協調，蘊含追求均衡和諧的精神。基督教排斥異教徒崇拜偶像，也因此並不刻意研究如何真實描繪人體，而是透過繪畫闡揚神的理念。到了文藝復興，歐洲藝

術家開始關注人類本身，而人像畫再度興盛，加上解剖學的發展，藝術家也更能掌握人體的表現。文藝復興時代，希望重回古典希臘的理念，追求完美的人體比例。在藝術史學家肯尼斯·克拉克（Kenneth Clark）一篇《裸露與裸體》（*The naked and the Nude*）論文中，說到達文西的素描作品《人體比例圖》¹⁷（Vitruvian man，圖 0-1），其中所顯現的是一種追求均衡比例的理念，達文西不但對人體肌肉的線條解剖有相當細膩的研究，對人體各部分的比例也有精確數理分析，它所展示的完美的人體比例是人體將四肢伸展打開時能符合圓形和正方形的幾何形式。¹⁸ 藝術家所重視的是人體在幾何構圖上的比例，所蘊含的是追求理想美理念的再現。學者肯尼斯·克拉克對這種古典希臘理想人體表現形容道：「身體在那裡，而對上帝的信念也在那裡，對理性比例的愛也在那裡。」¹⁹ 因此，在不同時代、不同藝術家所呈現的人物畫，均有其特殊理念。如果說，達文西的《人體比例圖》所呈現出來的人體型態是文藝復興時代追求理想的形式的再現，那麼從培根的人體和肖像畫著手，分析培根的人體肖像畫表現並找到藝術家的個人獨特的藝術語言也是本論文的研究目的之一。

¹⁷ 在達文西的《人體比例圖》又稱《維特魯維亞人》，達文西根據羅馬建築師維特魯維亞以人體做比例系統的概念，融合方形和圓形將人體比例定位，以肚臍為圓心將人體的四肢打開可以符合一個圓，若雙腳直立則從頭到腳和雙手平舉展開的是一個矩形，而矩形的中心點座落於是人體的陰莖。

¹⁸ Kenneth Clark, *The naked and the Nude*, from the book *The Philosophy of the Visual Arts* edited by Philip Alperson, (New York: Oxford University Press, 1992), p.240.

¹⁹ Ibid., p.246: "The bodies were there, the belief in the gods was there, the love of rational proportion was there."

最初，肖像畫具有紀錄人物身分地位的作用，因此，對象的面容做細膩的寫實再現是必要的。後來到了十九世紀，雖然攝影逐漸取代肖像畫，但仍有不少藝術家，如：梵谷、雷諾瓦、竇加...等，繼續以人體與肖像畫為主題。二十世紀的藝術家如：野獸派和表現主義都加入新的創作觀念來呈現肖像作品，此時對於對象精確地再現描寫已不是全然重點，藝術家加入個人獨特詮釋的手法。人體和肖像畫不僅是畫出了人的形貌，也描繪出心靈的深處。雖然，在藝術史上將人體的扭曲、變形，有不少藝術家也有此種特質和表現，而「扭曲」的人體和肖像也正是本人在觀看培根的繪畫圖像時最明顯的感受。在培根的肖像畫中，人物的面容像是受到外力撞擊而變形，臉部的肉和五官明顯移位。藝術家一種扭曲的手法呈現人體或肖像，其中是否暗藏著一層深刻意涵？因此，除了對培根人體和肖像作品做描述與風格分析外，企圖深入探究藝術家一種扭曲的表現手法其內在意義。

除了上述主題外，畫中人物和其場景也是本文研究的重點，培根畫中變形或殘缺的人體常被置於一個詭異、封閉的室內場景。評論家法蘭西斯·史貝爾丁（Frances Spalding）形容培根繪畫中的人物與場景時說道：

他們（指培根與路西安·佛洛伊德）專心致力於人物上發現，總是單獨、在一個赤裸的室內、沒有增加也沒有減少的事實可以提示社會或職業的身分可以使得轉移注意力於那未加修飾存在的

事實。²⁰

在培根的畫中人物在各種不同的迥異空間，被置於透明箱內、懸掛在木臺上、或人物癱瘓在床椅上，人物的四周常出現難以解釋的框結構。在畫中感受到人物和他所處的環境產生某種關係，因此本人嘗試歸結出人物所處的室內場景的特殊結構，其中發現到畫面中的人物常被侷限在一個地點，而大部分都是以框形的方式出現。爾後，漸漸地發現不只是傳統的框形，人物所存在的地域（地面），常是以一種環狀的區域表現，即人物處在一個刻意被隔絕的區域。在培根畫中「框」是變異、有不同的表現型態，但它們都以一種型態附加在人物的周圍。因此，在研究培根繪畫中，「框」的結構時勢必涉及在平面繪畫上一種空間的表現。本文在探究繪畫空間的表現時，嘗試將藝術史上不同時代的空間觀表現作連結，探討不同時代觀看角度的變異，及其背後所隱含的意義。最後，將把培根繪畫中「框」視為是一種象徵符號，歸類出培根繪畫中框形的不同型態與結構，並分析不同型態的框在作品中和人物的關係。除此之外，企圖找出「框」圖像在畫面中所表現的特質，並嘗試詮釋找出「框」符號的內在意涵。

因此綜合上述研究動機，本論文的研究主要分為兩部分，第一部

²⁰ Frances Spalding, *British Art Since 1900*, (London : Thames and Hudson,1986) ,p.143:

“They have concentrated on the human figure found, often alone, in a bare interior, neither diminished nor enhanced by the kind of data which, suggesting social or professional rank, would distract from the raw facts of existence.”

分爲探究藝術家的形塑背景，了解其藝術風格與定位，這方面必須從藝術家的生平和創作理念著手，在培根的藝術生涯發展脈絡中，了解藝術家是否受到他人的藝術啓蒙？此外，從不同的藝術史學者和藝術批評者對培根的評論，了解藝術史如何描述分析其藝術風格表現，並分析比較培根的藝術如何被歸類定位？研究中從繪畫作品中、藝術家個人闡述的藝術觀、和藝術評論這三方面彼此互相印證。第二部分，將探究「框」的意義，並探究畫框內部的空間觀的變異，探討不同的視覺觀背後所隱含的意義。再者，從培根的繪畫中找出「框」的不同類型，在作品風格分析時，試圖描述「框」和其所處背景與人物之間的關係、型態與表現，試圖找出「框」在培根繪畫中所表現的特質。最後，從作品風格分析、圖像探討和心理分析等不同方面角度著手，企圖深入探究培根的繪畫中「框」的內在意涵。

第二節 文獻回顧與介紹

有關培根的參考文獻資料，可分為專論書籍、生平傳記、接受訪談的記錄、展覽目錄、藝術期刊的藝評專論、現代藝術史專論等幾類。其中訪談記錄中藝評家大衛·席維斯特 (David Sylvester) 曾多次專訪培根並把訪談內容整理出版成冊此書籍名稱為《現實的粗暴性：培根訪談錄》(*The Brutality of Fact : Interviews with Francis Bacon*)，這本書共分為九篇，第一篇中是一九六二年十月由 BBC 電台製作培根和大衛·席維斯特的訪談並首次於一九六三年三月二十三日廣播，而第九篇的內容來自一九八四年三月份由 BBC 電視台製作的節目「現實的粗暴性」(The Brutality of Fact)，還有部分內容是一九八五至一九八六的訪問。所以本訪談記錄含蓋了培根二十多年的創作生涯，書中培根對自己的創作理念和想法有諸多的紀錄，是一本了解培根創作意圖的重要書籍。

此外大衛·席維斯特又於二〇〇〇年出版《回顧法蘭西斯·培根》(*Looking back at Francis Bacon*)，共分為四個主題第一篇是評論 (Review) 對培根幾幅作品做評論分析第二篇是反思 (Reflection) 對培根的藝術理念和風格作了評論分析第三篇是訪談節錄 (Fragments of Talks) 收集了培根對自己、對創作主題、對傳統藝術、對現代藝術、對美學的看法。第四篇是生平紀錄 (Biographical note)，對培根作了簡短生平簡介，本書更珍貴的是還收錄了一些培根死後才公開的作

品。這本書是大衛·席維斯特於一九九二年培根過世後才出版的，大衛和培根因為多次訪談的經驗可以算是熟識而大衛也算是對培根極為了解的藝評家，也是大衛為培根過世後做一次藝術作品和思想的總回顧。

另一本訪談錄是《培根和米榭爾·亞琴柏的對談錄》(*Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud*)，這次訪談多以法文訪問，本書於一九九三年出版英文版，收錄了從一九九一年十月到一九九二年四月的培根和米榭爾·亞琴柏的訪談內容，作者本來安排培根去馬德里之後繼續在巴黎訪問，後來培根於一九九二年四月二十八日在馬德里過世，所以這本書是培根過世不久前的訪談紀錄。培根提到不少有關他對藝術創作、藝術家、音樂、文學...等看法，他提到不少他所欣賞的藝術家，如：普桑、林布蘭特、竇加、梵谷、畢卡索...等的對他們藝術作品和創作的看法，也提到了一些他和當代藝術家（賈克梅帝、安迪沃河..等）的交流情形，還有澄清他和超現實主義之間的關係。儘管當時培根已經約八十三歲記憶力相當清晰，對早期參展年代仍能記得。雖然培根說談論繪畫是相當困難的一件事，但培根訪談回答時相當有組織條理，也感受到培根對繪畫的熱誠，書中他說到：「對一位畫家最重要的事就是畫畫，除此之外別無其他。」²¹ 這本書也是了解培根藝術理念和藝術創作不可或缺的書籍。

²¹ Michel Archimbaud, *Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud*. (London: Phaidon, 1993), p.171: "The important thing for a painter is to paint and nothing else."

在培根的傳記上麥可·派比亞特（Michael Peppiatt）撰寫的《法蘭西斯·培根：謎的解剖》（*Francis Bacon : Anatomy of an Enigma*），於一九九七年出版，本書對培根生平做了詳盡的描述，記錄了培根童年的生活背景，培根的創作啓蒙、培根友人的關係等，作者從一九六三年初次訪談開始，此後約三十年與培根建立相當友好的關係，所以內容很多來自培根對過去的回憶，培根曾對本書作者說：「要如普魯斯特般才能把我的故事說完」²²。從本書中的確可以了解培根戲劇性的一生，除了對培根生平大事做巨細靡遺的紀錄外，本書作者麥可·派比亞特擅於描述出培根內在層面的心理特質，深入描寫培根一生的情感生活。本書作者認為培根在作品中想要追尋的謎，如保護衣般將培根團團包圍，讓培根可以不斷地突破那層已經被接受的觀念和行爲的界土。²³ 培根讓他的繪畫具有謎般難解難懂的特質，因為他想要突破那些淺顯易懂已經被接受的觀念和影像。本書作者麥可·派比亞特認為「謎」是培根繪畫中力量和創新的來源，它是神奇的天賦，是培根天才的秘密。²⁴ 這本書企圖解剖培根如謎般的生活和內心世界，是了解培根的一本重要書籍。

另一本專書《法蘭西斯·培根》（*Francis Bacon*），由約翰·羅素

²² Michael Peppiatt, *Francis Bacon : Anatomy of an Enigma* (New York : Farrar, Straus and Giroux, 1997) ,p. xvii : “It would take a Proust to tell the story of my life.”

²³ Ibid.,p. xviii: The enigma that he sought in his work surrounded him like a protective cloak, allowing him repeatedly to break the mould of accepted thought and accepted behaviour.”

²⁴ Ibid.

所著，本書作者約翰·羅素從一九七四年開始擔任《紐約時報》(*The New York Times*)的藝評家，也曾在泰德美術館策劃舉辦多次展覽。他和培根居住地方極為鄰近，作者也說對於培根他不是一位遙遠的觀察者，因為地利之便可以更貼近觀察培根，此外對於培根畫作有獨特的見解。

法國哲學家德勒茲(Gilles Deleuze 1925-1995)所著的《法蘭西斯·培根：情感的邏輯》(*Francis Bacon : The Logic of Sensation*)於一九八一年首先出版法文版，是關於研究培根的一本重要美學書籍。德勒茲認為自己有關藝術的文章並不是藝術批評而是哲學作品，德勒茲認為哲學是創造觀念的活動，在藝術分析上他的目標是創造相當於知覺所能達到的概念。²⁵ 在本書當中，德勒茲創造了一系列哲學的觀念，每一觀念不僅和培根繪畫中某一獨特方面相關，而且為情感邏輯(the logic of sensation)找到位置。²⁶ 本書以類似音樂的概念組織而成共分爲十七節，每一章節的概念如同樂曲線般各自發展，最後又交織組合成一觀念的作品和培根的知覺繪畫作品相平行。²⁷

有關培根的論文方面，莫力·羅傑斯(Molly Rogers)的於一九九五年一本名爲《動態繪畫：法蘭西斯·培根和動態影像》(*Moving*

²⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : The Logic of Sensation*, (Minnesota : University of Minnesota Press, 2003), p.viii.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p.viii-ix.

Pictures : Francis Bacon and The Movement-Image) 的論文，主要研究培根繪畫中呈現動態的效果，並把此種動態的效果嘗試將電影的動態影像作關聯探討，培根在繪畫的形式上三聯作的系列式的呈現和電影連續性影像有類似性。莫力·羅傑斯認為培根有不少創作手法和電影的技巧有相關性，其一是培根三聯作形式中個別場景的同時呈現和電影中蒙太奇 (montage) 將不同影像並置的效果類似，其二是培根常採取一種特寫 (close-up) 的角度描繪對象。莫力·羅傑斯的論文以培根影像中一種動態效果為主題對本篇論文中探討培根繪畫中三聯作畫框的形式是將影像以一種連續動態的視覺觀感呈現有助益。

培根的作品目錄輯上，於一九八九年史密森機構 (Smithsonian Institution) 出版的《法蘭西斯·培根》的展覽目錄輯，本書收集培根從一九四五年一直到一九八八年間的五十九幅作品圖錄，並收有勞倫斯·戈因 (Lawrence Gowing) 和山姆·杭特 (Sam Hunter) 所撰寫的評論，勞倫斯·戈因主要將培根的創作生涯脈絡做一個介紹，而山姆·杭特的評論對培根常使用圖像的詮釋有獨特見解。此外，還有不少刊登於期刊雜誌上有關培根的文章評論和藝術理論等相關書籍，都是研究培根不可或缺的文獻資料和書籍。

第三節 研究方法與範圍

I、 研究方法

培根生前接受多次專訪的紀錄，是了解他創作理念的最佳管道。培根對於藝術理念有自己一套想法，而且對於他藝術創作的觀念等相關議題，培根似乎都很樂於表述且侃侃而談。從眾多的訪談記錄中，不難發現，培根盡可能表達出自己的藝術理念，儘管培根認為要談論繪畫是困難的，不過培根的訪談紀錄確實是研究培根創作理念不可或缺的重要參考資料。除了藝術家本人對自己藝術的詮釋外，藝評家的評析詮釋也是論述上不可或缺的重要佐證。畢竟，藝評家可以從其他角度多方面探知藝術創作背後所隱含尚未言喻的意涵，藉此一窺藝術本質的全貌。因此，綜合並分析各家之言在研究上著實有其必要。以上所述的研究文獻資料包含訪談記錄、專論書籍、藝術期刊及展覽目錄的藝評專論，此外，要對藝術家的生平背景詳加了解，則需參照藝術家的傳記資料。本論文以文獻資料的分析作為論文研究方法之基礎。

探討藝術作品最直接的方法莫過於風格分析研究法，針對作品的形式元素與內容表現作分析詮釋。梅爾·夏比洛（Meyer Schapiro）在一九五三年的一篇文章〈風格〉（Style）提出風格對藝術史學者來說是探究作品中最重要的一部分，他說到：

他（藝術史學者）研究它們的內在關聯、它們的生命史、形成和轉變的問題。他也運用風格做為評定作品日期、來源和追尋藝術學派關係的準則。但總括上述，風格是一形式的系統，帶有一特質和有意義的表達，透過它藝術家的個性還有整個團體的寬廣視野得以顯現。²⁸

藝術史學者梅爾·夏比洛指出風格除了分析藝術家個人獨特性的表現特質外，更包含了群體、種族、或國家等一些特定價值，藉由風格讓一文化之內在特質得以顯見，風格反映出思想和感受的內在形式，因此風格可以是一時代文化的形式和特質。對藝術史學者來說，風格是研究中最重要的一部份。除了研究風格的一致性、傳承演變、以及組成結構等問題外，也可以運用風格分析法為作品定位。從藝術作品中所的呈現特質為線索，斷定時空背景和風格，或是探討不同時代或地域藝術流派之間的關係。另外，在馬克·羅斯基爾（Mark Roskill）的《繪畫的詮釋》（*The Interpretation of Pictures*）一書中，提到以風格做為一種詮釋法時說道：「就藝術史學的目的而言，風格以一種特質在兩個層面下被做為一種分析的方法，其一是個人的，另一

²⁸ Meyer Schapiro, < Style >, 1953 收錄於 Donald Preziosi edited, *The art of art history: A critical anthology*, (New York: Oxford Uni. Press, 1998), pp.143-163:

“He studies its inner correspondences its life-history, and the problems of its formation and change. He, too, uses style as a criterion of the date and place of origin of works, and as a mean of tracing relationships between schools of art. But the style is, above all, a system of forms with a quality and a meaningful expression through which the personality of the artist and the broad outlook of a group are visible.”

是**集體的**。」²⁹ 個人而言，指的是一種個人的（individual）風格，如同一個人的字跡般辨認出個人的特徵，但風格也可以在國家、種族、甚至是時期（period）的層面下被探討，當我們說到時代風格，如巴洛克、洛可可這些用詞時，它不是僅有做為方便標明的用途，而是隱含有以現今和歷史性意涵的角度觀看。³⁰ 因此風格分析有一種分類的目的性，它在一個單一特別的描述性頭銜下、或創作時一種可認明的方式下，被放在一起、組成團體或派別。³¹ 在分析繪畫時，以風格做為考量時，是認為繪畫應該以一種特定的模式被組成，在指定的主題中傳達出一個特定層面。³² 如果以語言最比喻，風格分析好比在語言分析中，找出組成字的元素中存在具有區別關係的功能，即所謂字源。³³ 總合起來，透過風格分析，不僅試圖從培根的作品中找出藝術家在繪畫表現的個人特質，也將討論藝術史學者和評論家如何為培根的風格做定位，培根和當時的藝術流派有何相關性和區別性。此外，本論文研究了從培根的影像中分析培根個人的影像風格，也將闡述培根從早期至晚期的作品中，所經歷的影像與題材的改變。培根在其題材內容的選擇上，從釘刑主題、頭的研究系列、教宗系列、梵谷系列、和人體研究系列等，經歷如此多次的轉變，所以，對於其風格演變的過程和各階段之間的關係，實有深入探究之必要。

²⁹ Mark Roskill, *The Interpretation of Pictures*, (U.S.A: The Massachusetts Press, 1989), p.99: "For art historical purposes, style is characteristically taken as a tool of analysis under a double aspect: on the one hand personal, on the other collective."

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid.

在賈克·瑪奎（Jacques Maquet）的《美感經驗》（*The Aesthetic Experience*）一書中提到『作為象徵符號的視覺形式』（Visual Forms as Symbols）的觀念。³⁴他首先提出一個符號意指的關係形式化：在脈絡 M 中，主體 X 下符號 A 代表意指 B（In context M sign A stands for signified B to subject X），這表明了符號（sign）和意符（signifier）的關係，而象徵符號也是這符號意指關係其中的一個層級。³⁵ 象徵符號，指的是一種實體(entity)³⁶，而其所代表的意指是一種非實體的項目，如一個想法或感受，舉例：以金色光芒為象徵符號，它的意符可代表生命，而當我們觀看美感客體時，可以當之是為象徵符號來分析，即我們觀看一張畫時，透過認知與想像、分析與詮釋的心智活動，找出它使人偏離可見物陷入沉思那一部分。³⁷ 把美感客體視為象徵符號可以指的是繪畫內部的構圖，如大片的綠色和紅色產生強烈對比表達出暴力與恐怖。³⁸ 也可以指的是畫面裡的個別元素，如奧地利藝術家克林姆（Gustav Klimt）的《吻》（The Kiss）中女子衣袍長橢圓形狀暗示女性陰道，而男性衣袍的矩形暗示陰莖。³⁹ 因此，依造瑪奎所提出將美感客體視為是象徵符號的觀念，當探究培根的繪畫作品時，也嘗試將培根作品視為是一象徵符號。除了研究其內在構圖形式所隱含

³⁴ Jacques Maquet, *The Aesthetic Experience : An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, (Yale University Press, 2003 Chinese-edition by Hsiung Shih Art Books), p135.

³⁵ Ibid.

³⁶ 瑪奎說道，實質（entity）是相對於符號的概念，實質就是一個項目只代表它自己，如一棵樹、一棟房子都是實體，「符號和實體」的對應是，任何物項都可以分為「實體」（當下的存在）和「符號」（使它代表別的事物）。

³⁷ Ibid.pp.147-152.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

的意義外，也將繪畫內個別的元素，即培根繪畫中框概念的型態視為是象徵符號，找出其中一種非實質項目的想法與感受。

透過風格分析研究法是找出藝術作品內在的本質屬性，美學和心理分析則是將研究角度延伸至藝術品外，探討藝術家的創作理念和心理層面。佛洛伊德以一夢和人類慾望的角度做為其詮釋的理論，藝術創作就像夢般，在創作過程中藝術家得到壓抑的解放與心靈的滿足，藝術作品所呈現出的內容是經過藝術家所創作而出的，但其中也包含藝術家潛在的慾望，藝術創作就像藝術家將其幻象顯現，如同學者馬克·羅斯基爾（Mark Roskill）所說的：

想像和回憶的作品，在素材上藝術家的處理得以集中，將轉化的能力加注到形象中去喚起並精萃取出一連串情感的經驗。⁴⁰

心理學家佛洛伊德（Sigmund Freud）在探究古典作品和文藝復興的繪畫作品中，把它們和藝術家從孩童的自傳陳述相聯繫。⁴¹「夢」，在佛洛伊德的觀念中，是一種心理所建構出使得期望獲得滿足的幻覺形式，即人的慾望受到現實的壓抑，因此夢是一種透過偽裝和變形的

⁴⁰ Mark Roskill, *op.cit.*,p.51: “The work of imagination and memory upon the materials at the artist’s disposal is brought into focus, and so is the transformative power vested in the image to recall and distill a set or a sequence of affective experiences.”

⁴¹ *Ibid.*,p.48

形式來表達。⁴² 佛洛伊德論達文西的《聖母與聖安妮》這幅畫時嘗試結合藝術家童年的記憶，而在論米開朗基羅的《摩西》像時，佛洛伊德從摩西像的神情姿態表現以一種心理分析法的角度詮釋摩西對他的族民從憤怒到恢復信心的一種轉變。⁴³ 上述例子都是學者如何透過心理分析角度來詮釋作品，本文也將嘗試透過心理分析的角度探討培根繪畫中人物和框圖像之間的意義，學者馬克·羅斯基爾(Mark Roskill)認為要以心理分析法詮釋作品時他提出：

如果詮釋是做為提供往藝術品的一座橋樑，以夢的情況而言，在個人情感反應和他們以宇宙普遍性的方式表達之間，它不僅僅只具轉換能力而已，在特定種意涵來說，也要能表現出創作的背景和情境如何助於創作生產。⁴⁴

以心理分析的角度來評論作品，是認為藝術作品如同夢般被創作而出，它被經過重組轉化。因此，以心理分析來詮釋不僅是嘗試揭露潛在藝術品中的內在意涵，也是包括它是如何運轉。此外，在探討培根框的意涵時，也將培根繪畫中「框」的形象，視為是藝術家某種潛在慾望的扭轉顯現，意即它具有象徵意涵並嘗試解讀框形式的隱含意

⁴² Ibid.

⁴³ Mark Roskill ,op.cit.,p.48.

⁴⁴ Ibid.,p.49: "If interpretation is to serve as a bridge for the working of art, as in the case of dreams, between private emotional responses and their expression in universalizing terms, then it must not only have the capacity for translation, in the sense described, but also be able to show how the context and circumstances of production have contributed generatively."

義。

本論文所討論不僅是繪畫內框的形像，也將討論到藝術史中畫框形式和空間觀的演變。在論及繪畫內部的空間深度表現時，將採用魯道夫·安海姆⁴⁵（Rudolf Arnheim）的心理分析，討論藝術家如何組織畫中的空間的構圖，繪畫平面中的空間深度表現，及其背後所蘊含的內在意義。安海姆在〈藝術與思想〉（Art and Thought）這篇文章中說道：

思考召喚影像，而影像包含思想，因此視覺藝術是視覺觀念的所有地。⁴⁶

因此，形式分析法從影像的構圖形式中，探究藝術家心中的想法，研究繪畫如何呈現也就是研究藝術家如何思考。綜合上述，本論文的研究方法，除了以研讀培根的專書與相關期刊資料的文獻研究法為基礎外，再佐以風格分析研究法討論藝術作品的風格定位，並配合和心理分析法和形式分析法，盼在研究培根藝術時能增加深度與廣度。

⁴⁵ 魯道夫·安海姆是第二次大戰從柏林移居到美國的美學家、藝術心理學家，格式塔心理學創始人偉特·海默的學生，其運用格式塔心理學的原則與方法，創造性地研究視覺藝術領域。

⁴⁶ Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, (Berkeley: University of California Press, 1969), p.254.

II、 研究範圍

本論文共分為五個章節來討論培根的藝術，包括第一章、培根的藝術背景與形塑，第二章、框的概念與呈現，第三章、培根繪畫中「框的」不同型態，第四章、培根繪畫中「框」的特質，第五章、培根畫中「框」的詮釋與意涵。本研究彙集培根的相關論文研究，針對所提出的問題，嘗試歸納各藝評所提出的觀點，分析不同評論看法。藉由藝術史學研究法，嘗試探討釐清培根在藝術史上風格定位的問題。並企圖探究「框」在培根的繪畫上的不同型態與特質，找出其內在深層的意涵，期望能對培根藝術表現給予詮釋與定位。

第一章、 培根的藝術背景與形塑

本章重點在於討論培根的藝術風格的醞釀與形成。第一節主要描述培根家庭環境，與童年生活與教養，由於經歷第一次大戰，戰爭使得顛沛流離的生活多少和培根一種飄蕩不定的性格有密切關係，此外培根父親蠻橫的性格與專制的威權態度，讓父子之間存在溝通不良的關係，就培根繪畫圖象某部分反映出反父權壓制的心理。第二節則探討培根在青少年時期在英國倫敦和歐陸飄蕩遊覽的情形，培根於一九二六離家後在倫敦待了一陣，又到了德國柏林和法國巴黎，一直到一九二八年培根十九歲時又回到倫敦，從倫敦、柏林到巴黎這段日子，

培根對城市生活腐敗的不同層面有深刻的體悟和熟悉，此外當時在柏林和巴黎這些大城所引導的藝術風格與潮流，讓培根有機會接觸到德國包浩斯的設計風格和當時流行的電影風潮，在法國觀看了畢卡索的展覽，遍覽各地深入體驗城市生活的奢華與貧窮面，加上吸收當時藝術風潮的元素，讓培根決定從事藝術創作有決定性影響，此外也對培根日後藝術創作有不少啟發與影響。第三節則著重在討論培根與超現實主義之間的關係，培根受到畢卡索一九二〇年代末期人物變形圖像的啟發，而創作人物變形的繪畫，畢卡索此變形時期的圖像帶有夢的隱喻特質，而培根的繪畫中曖昧難解的圖像，讓人聯想到超現實主義無意識自由表現、脫離現實情境的特質，並綜合各藝術評論家的說法探討培根與超現實主義風格表現的異同。第四節討論培根在肖像畫和人物畫如何建立自成一格的風格，並創造獨特的繪畫語言，在研究培根的作品中可以看到藝術家吸收不同的元素主素並結合自己的創作理念，如運用十七世紀西班牙藝術家委拉斯貴茲的教宗圖像、還有十九世紀末梅布里奇的攝影作品...等等，由他們的圖象出發並加以改造呈現，培根在接受訪談時也毫不隱諱地談到自己受到前輩大師、還有不同影像的啟發，如何並轉化它們並成爲藝術家獨有的藝術表現。

第二章、「框」的概念與呈現

本章節探討藝術史上各時代的藝術家對畫框空間的呈現與背後所隱含的意涵。第一節首先對框的意義做界定與釐清，因為本論文所要探討的框所涉及的不只是外在畫框的形式，還有培根繪畫中框的圖像，因此有必要對框的做基本的定義。第二節探討藝術史上畫框空間觀的演變，依時間的延續討論不同時代畫框形式的變異，並著重討論中世紀、文藝復興、和現代在繪畫中不同的空間觀與其中深藏的精神與理念。第三節著重探討培根三聯作的畫框形式，了解藝術家本人對這種畫框形式的創作概念，探究此種畫框形式的所帶來視覺上的心理感受，結合作品分析，從培根的畫作中找出蘊含在三聯作的結構與特質。

第三章、 培根繪畫中「框」的不同型態

本章節試圖為培根繪畫中框的圖像歸類，其中歸類為三種型態表現，分別是線形框、環形場域與受刑臺。首先第一節受刑臺，此種形式的框以一種枷刑臺形式將人物侷限，人物宛如動物殘骸受到暴行，因此結合培根個人對釘刑臺圖像的藝術理念和作品圖像的風格表現，探討此種框和人物之間的存在關係。第二節描述線形框的表現，此種框的圖像表現，有一種是以立體線形框出現，像是箱子或牢籠的造型將人物包圍，此種圖像可以在培根教宗系列中發現。另外一種是平面

框的圖像，它是畫框、相片或是鏡子，呈現出人物的面貌。透過作品分析討論線形框與人物之間產生的關係。第三節環形場域，此種框的類型是一種環狀的造型，最明顯的是在地面上一種圓弧的曲線，它像是一個舞臺或一塊環形地毯，此外也有這種環形場域的變形，如洗手臺、傘、或環形鋼管的造型出現。本章節引述美學家德勒茲的看法，描述在培根的繪畫中找出環形場域和人物之間存在的關係與結構。

第四章、 培根繪畫中「框」的特質

本章節延續前一章關於培根繪畫中「框」的分析研究，並嘗試找出在繪畫中框表現出來的特質，第一節是反透視的夢境特質，在培根畫中框出現反透視法的型態，首先找出出現此種型態的作品並風格分析，描述如何以反透視法的方法呈現，還有作品中人物與框之間的關係，並在藝術史上找出淵源，在藝術史上二十世紀初期基里柯的繪畫中就有此種反透視法的夢境表現，企圖分析同樣有這種反透視法表現的特質互相印證。第二節探討框所表現出來的另一項特質：隔絕與疏離，同樣從作品中找出例子做印證，描述框和人物之間如何形成一種隔絕的觀感，主要探所造成的視覺感受表現方法以第三節理性與知覺的衝突是指特質培根繪畫中，背景和人物之間一種幾何抽象和人物變形之間的衝突對比，常以簡約平面化的色塊做為背景，而人物則是

一種扭曲模糊不定的狀態，從作品中描述這兩者之間的表現如何產生理性與知覺的衝突。

第五章、 培根畫中「框」的詮釋與意涵

本章節探討培根框圖像的內在意涵，其中第一節為性的宰制，在培根的繪畫中框以一種形式加諸在人體周圍，本節主要討論藝術家和其對象（人體）一種性慾念關係，即人體做為培根所描繪的主題同時也是藝術家性慾念的對象，在培根的繪畫中人體周圍加上框的圖像，潛藏著的是藝術家對其對象（人體）一種控制慾的展現，藝術家一方面讓人體以一種癱瘓姿態呈現在藝術家面前，同時在將人物置於一種隔絕孤離的處境是一種藝術家宰制其對象的顯現。第二節闡述培根圖像中特別是釘刑的圖像其宗教意涵的改變，在傳統耶穌受刑主題是一種引發宗教情懷的圖像，讓繪畫做為一種圖解式的聖經，為宗教服務，而當培根的繪畫中把釘刑視為是一種枷鎖的圖像時，它的意義也隨之改變，從一種宗教意涵的圖像改變成一種人類暴力的刑具，受刑臺如同是一種框將人類侷限於困境中。第三節闡述培根繪畫中鏡框的圖像，或者說培根的肖像作品就是一面自我攬照的鏡子。每一幅肖像畫或是自畫像就是對框中形象的迷戀，鏡中的人物形象是扭曲變動不定的，是一種注視與被注視的不安性。一方面培根透過描繪自我形象來

認可自己，一方面也意識到自我的分裂，鏡像是一種變動不安的狀態。

綜合上述章節之討論，對培根繪畫中框的圖像有較深入的了解後，將於結論對培根的藝術做一全面性的解讀。

本論文在附錄部分附上參考書目、培根的年表、人名索引、圖版和圖錄。參考書目的排序，本文將依編者或作者的姓氏字母或筆劃順序依序排列，若相同作者則以年代的先後排列。圖版的排序，將依作品在章節中出現的先後次序排列，依章節編序號，前者數字指的是所屬章節，而後者數字是章節中圖片的順序，如（圖 2-1）表第二章的第一張圖，依此類推。此外在本論文中出現的重要人名，將出現在人名索引中，並標明外文名，以供中英文查閱對照。

