

第五章 培根畫中「框」的詮釋與意涵

第一節 性慾的支配與反轉

要詮釋框的圖像在培根繪畫中的深層意涵時，總是發現培根畫中的人物和框有密不可分的關係。人物身旁總是加諸著有形的框，它們在整幅畫中顯得突兀而不自然，但卻具有聚焦的效果，尤其在某些裸體人物中，培根會在裸體人物加上如特寫鏡頭般的框，因此本節企圖從一九七三年卡羅·鄧肯（Carol Duncan）的一篇論文〈二十世紀早期先鋒繪畫的男性氣概和支配〉（*Virility and Domination in Early Twentieth Century Vanguard Painting*）為基礎下延伸探討培根繪畫中一種性的意識，並嘗試探討培根畫中的框與裸體人物存在某種性宰制的關係。

首先，先簡要概述卡羅·鄧肯在〈二十世紀早期先鋒繪畫的男性精力和支配〉中所探討的內容。卡羅·鄧肯在二十世紀早期的表現主義和立體主義繪畫中探索關於性的暗示，他發現二十世紀初期男性藝術家和評論家，對於追求「藝術性實驗」和「個人解放」的說辭，其中隱含對女性和特定團體非常傳統的看法，而他們的觀念也強化了中產階級藝術收藏者的性政策觀。²⁸⁰

²⁸⁰ Richard Hertz & Norman M. Klein Ed., *Twentieth Century Art Theory: Urbanism, Politics, and Mass Culture*, (Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1992), 收錄 Carol Duncan, "Virility and Domination in Early Twentieth Century Vanguard Painting", pp. 216-234.

卡羅·鄧肯認為在第一次世界大戰前十年，歐洲一群藝術家的繪畫內容有類似且獨特的內容。在想像和風格方面，這些繪畫強烈顯現出這些藝術家男性的、活力的、無法抑制的性欲求。他所指的藝術家是野獸派、立體派、德國表現主義，還有其他先鋒藝術家數以百計的裸體和女人繪畫。這群先鋒藝術家宣稱在藝術表現上尋求革新，因此在「色彩」與「空間」問題的做了思辯，畫家們創作時不把自然當作客體。而是畫家主觀衝動與智力、感覺與想像集中運作之場所，亦即拒絕了客觀表現的自然主義的現實空間，而追求一個經過感覺和想像力轉化過詩意的空間。「色彩」則是構成其激情空間最重要的元素，以純粹飽和的色彩，有組織的運用補色的原理，再創色彩的詩意空間。簡言之，野獸派畫家是要突破自文藝復興以來的繪畫傳統的束縛，而以「抒情性」、「表現性」與「自發性」的創作特質，創造了革新的繪畫風格。但這群藝術家宣稱藝術創新、藝術自由解放的同時，他們繪畫中了裸女都表現出女性是無力、隸屬於性的一群，藉由這些裸女像，藝術家將自己視為是性主宰者的意識得以現形，即使藝術家自己並未出現在繪畫中。²⁸¹

在這篇文章中卡羅·鄧肯探討了藝術家和模特兒之間的一種性意識關係，在卡羅·鄧肯的論文中他認為藝術家在畫中所表現的女性（裸女）常常是受制於他人的，不管是神情上或是裸女的姿態上，這其中潛藏的是藝術家對其對象的一種性宰制和藝術家情慾的表現。雖然培根不歸於卡羅·鄧肯所指的那群藝術流中，但在培根的畫中，人物的確表現出一種歇斯底

²⁸¹ Richard Hertz & Norman M. Klein Ed., op.cit., pp.216-234.

里、癱瘓無力的特質，就某些程度而言，他們也是隸屬於性的。在培根的畫中人物總是具有一層光滑質感、具有肉慾特質的肌膚，人物的肌肉是碩壯厚實的，具有米開朗基羅式的人體特質，關於這種人體肉感的表現，培根說道：

但是，當然，我大部分的人物是男性裸體，我十分確定我受到在造型藝術上米開朗基羅創作出最具情慾的男性裸體此事實的影響。²⁸²

培根的畫中，男性裸體是年輕且肌肉結實的。培根強調身體的關節部分，它們有著渾厚的肩膀、膝蓋和關節的曲線是圓滑的。藝術家也十分強調它們肌膚的質感，在充滿肉感的肌膚常常加上幾筆白色的油彩讓肌膚充滿光澤，姿勢上有充滿男性豪邁的翹腿姿勢、背部和光滑結實的臀部。還有一種運動狀態中的人體，更有正面裸露性器官的男體，它們是充滿性挑逗意味的。從培根畫中這些具有性挑逗特質的男體中，啟發探討藝術家與裸體像之間的關係，藉由畫中裸體人物的神情、姿態和整體氛圍，討論藝術家所呈現的男體具有何種特質，具有何種性的意識在其中。

在卡羅·鄧肯文章中試圖為二十世紀初立體派、野獸派、和表現派藝術家所創作的裸體像建立藝術史的脈絡。他發現到這些裸體的表現是十九世紀末象徵主義畫中裸體像的反轉表現。這群先鋒派畫家為突破既有的傳統限制，在反思與探索之中設定了「抒情性」、「表現性」、「自發性」的特

²⁸² Sylvester, 1993, op.cit., p.114: "But, of course, as most of my figures are taken from the male nude, I am sure that I have been influenced by the fact that Michelangelo made the most voluptuous male nude in the plastic arts."

質，這些作為參照的風格僅是啟發他們達成其創作的想法，他們企圖脫離軼事的象徵主義之現代形象表現系統，使色彩可脫離輪廓的限制而自由使用，探討線條的簡化、純化、變形，賦予線條於空間中自由轉換之更大的可能性，增加作品的表現性。同時亦轉向伊斯蘭、亞洲、非洲藝術找尋有用的啟示；藝術家將其以自發性的手法，抒發其內在對對象的情感而達成的表現性。

而卡羅·鄧肯在研究這群先鋒藝術家和象徵主義中的繪畫內容時，他發現在繪畫中的人物表現出男性與女性之間隱藏的一層關係，而男性與女性在繪畫中的關係產生了反轉。卡羅·鄧肯認為早在十九世紀末歐洲藝術的主題就傾向探討男女之間的關係，這也是人類存在的重要問題，藝術和文學都關注在愛和性欲求的本性上。但這些藝術都是以男性角度來看待問題，即男性如何看女性。象徵主義藝術家認為女性是致命的，通常女人的普遍形式：表現出比男人更接近自然、易受直覺驅使和受控於神秘力量的狀態。²⁸³ 卡羅·鄧肯還指出，下個前衛藝術世代，約成熟於一九〇五年的年輕藝術家反對這些典型，這些新的先鋒者，如：野獸派、橋派要用藝術直接表達他們的情感，他們也認為藝術闡明的是存在的中心問題，但他們定義的生命是男性的情境，在橋派和野獸派的作品中，都表現前個世代中**致命女人（femmes fatales）**的反轉。²⁸⁴ 一八九〇年代，女性如妖婦般用衣袍或頭髮吞取男性，男性是受害者，而在橋派和野獸派的作品中，如：德國橋派藝術家克爾赫納(Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938)和野獸派畫家

²⁸³ Richard Hertz & Norman M. Klein Ed, op.cit.,pp. 216-234.

²⁸⁴ Ibid.

范唐肯（Van Dongen，1877-1968）倒轉他們的關係，女性降低成爲肉體毫無力量地呈現在男性面前，如同馴服的動物。²⁸⁵ 在一九〇九年克爾赫納的《日本傘下的女人》（Girl Under a Japanese Parasol，圖 5-1），畫中的女人似乎毫無掌控能力，斜躺的姿勢十分誘人。藝術家朝著他的模特兒傾倒，將藝術的注意力集中在頭部、胸部和臀部，而臀部以一種扭曲的姿態朝向藝術家，用色強烈且筆觸粗率大膽都無法抑制地讓人產出性方面的聯想，還有那把色彩鮮明的日本傘充滿異國風味。²⁸⁶ 卡羅·鄧肯在描述他們的作品時說道：

藝術家反轉關係，而且站在仰臥的女人前，降低成肉體，她無力地在他面前伸展四肢，她的身體隨著他情慾意志的指令而扭曲，取代那強烈地致命女人，所看到的是馴服的動物。藝術家藉著消滅他對手的人性，來主張他個人的情慾。²⁸⁷

在這段評論中卡羅·鄧肯指出這些藝術家將女人視爲是無抵抗性肉體，隨著藝術家個人地情慾將她們的身體簡化、扭曲。在藝術家面前她們不具人性，只是提供身體做爲藝術家幻想的對象，她們的身體供藝術家情慾宰制的場所。卡羅·鄧肯發現到大部分的女性裸體都暗示男性性慾的欲求，把他們降低成爲物品或肉體，否定他們的人性，藝術家宣稱自己是在藝術上嘗試創作自由和個人抉擇，恣意地將女性在形式和色彩上的扭曲和

²⁸⁵ Richard Hertz & Norman M. Klein Ed, op.cit.,pp.216-234.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Ibid.,p.220: "...the artist reverses the relationship and stands above the supine woman. Reduced to flesh, one sees an obedient animal. The artists, in asserting his own sexual will, has annihilated all that is human in his opponent."

極度簡化，將性方面的衝突轉移成到更高的藝術階段。²⁸⁸

在培根的繪畫中的確也看到這種特質，但他宰制的對象不是女性裸體，而是男性的身體，在培根的繪畫中男性的身體有一種形式是以毫無抵抗性的裸體出現，他們就像被吊在刑臺上的肉體，或是癱瘓躺在床上的人體。他們的臉部並非重點，常常也是無面孔或模糊五官的人體，而他們的身體是極度扭曲、簡化的。在培根畫中傳達出性的主題，但是培根對性又是充滿敵意和暴力。一九八二年的《人體研究》（圖 3-26）中，在一個整面平塗橘紅色的背景中，有一個半身裸露性器官的男子站在木板臺上，半身男子後方還有一個若隱若現的黑框線。首先，男子站在木臺上有展示他身體的意味，尤其性器官是那麼毫不保留顯著地呈現。畫面右邊的那隻腳模糊似乎踩動著地板，這隻不穩定的腳，顯現侷促不安的感覺。裸露著性器的半身，使得畫面充滿性慾的暗示，但一方面培根卻殘暴地去除這個人的上半身。讓人無法辨識這個人的臉孔，裸露的男子也無法從他身上取得身分辨識的暗示。他僅是一個有著男性性器官的人體，他是無名的、也是匿名的，不欲人知。培根一生不斷地描繪男體，培根常以一種疏離地態度將之命名為人體研究，但從畫作中可以看出培根對男體的興趣，培根的畫作中裸男有光滑的肌膚，充滿肉慾的質感、他們全身充滿肌肉線條、體格姣好。培根是嗜男體的，他對男體充滿愛意，但是卻要壓制他對男體愛意，因此培根是以一種疏離的態度來看待男體，彷彿是以梅布里奇般科學性紀錄人體動作，如一九五三年的《兩個人體》（圖 1-26）概念就來自梅布里

²⁸⁸ Richard Hertz & Norman M. Klein Ed, op.cit.,pp.220-221.

奇的攝影作品(圖 1-27)，在梅布里奇的攝影中他科學性地拍攝紀錄男子摔角的運動姿態，而培根以一種更激烈的手法表現。

評論家唐·愛德斯認為梅布里奇最初實驗馬奔跑中四隻腳移動的狀況，後來轉向研究正常人和異常人運動狀態，基本上這是反應十九世紀對科學的客觀性的熱衷與信念。²⁸⁹ 但是，培根借用梅布理奇攝影時有了轉變，梅布里奇的照片重點在紀錄兩位裸體男子摔角的運動姿態，但培根的《兩位人體》，兩位男子纏鬥的樣子比其摔角的動作卻更像性行為的結合。²⁹⁰ 培根根據照片的研究，可以將兩個人擁抱的姿態描繪地更精確。此外，培根也以更猛烈地方式將它帶回神經系統，培根不只是像梅布里奇一樣紀錄動作中的狀態，他更嘗試表現肌肉痙攣的感覺，基本上他是觸感、張力、器官的綜合，它提供呈現一種看不到的力的方式。²⁹¹

從唐·愛德斯的評論可以看出，培根常以看出培根和梅布里奇創作意圖之間的異同與轉變。培根欲以一種疏離的態度來研究男體，但常常更猛烈地呈現男體的姿態，也可以說培根的男體充滿性的意味。不只是因為裸露的男體，還有男體的姿態也充滿性暗示。例如在《睡夢者 一九七四》(圖 4-10) 男子裸睡的姿勢，加上性器官以黑圈重點提示，充滿挑逗感。培根對男體充滿愛意但另一方面卻以另一種方式將男子置於各種危機中。

如果說，鄧肯·卡羅所說的那群先鋒派藝術家是把他們男性個人的情

²⁸⁹ Dawn Ades, Andrew Forge, op.cit.p.22.

²⁹⁰ Ibid..

²⁹¹ Ibid.

慾欲求斷然地加諸在女性裸體像上，那麼在培根的男性裸體中，扭曲的人體、身體，如被馴服的動物般降服在藝術家面前，是否也正顯現出藝術家個人對男體的性偏好。而德勒茲在培根畫中發現扭曲的人體具有一種動物性的特徵，他形容道：

身體所遭受的扭曲同時也是頭部的動物性特徵。這裡所說的和動物形式和臉部形式之間的調和並沒有關係。事實上，臉部藉著摩擦、筆刷的技巧，讓它組織破壞而喪失它的形式，也使頭在空間中浮現。此種動物性的標記和特徵所指的不是動物的形式，而指的是那摩擦拭去的部分、對頭部的拉扯中縈繞出沒的精神，而使沒有臉的頭部特殊化、特質化。²⁹²

德勒茲所指的動物性特徵並不是身體或臉真的具有動物般的外形，而是藝術家加諸在身體和臉上摩擦拉扯的效果，一種具有野蠻、殘酷的動物性的精神，毫不留情地破壞臉或身體的形式和特徵，同時卻也使得臉部更為特殊化。培根對其專注執迷的對象：即男性裸體形象，以毫不留情地方式呈現它們，帶有一種藝術家宰制的精神。裸體形象既讓藝術家如此著迷，同時藝術家也刻意一種方式疏離它。此外，培根以一種特殊的形式結構來觀察他所嗜好的對象，即框與身體。

²⁹² Deleuze, op.cit., p.19: "The deformations the body undergoes are also the animal traits of the head. This has nothing to do with a correspondence between animal forms and facial forms. In fact, the face lost its form by being subjected to the techniques of rubbing and brushing that disorganize it and make a head emerge in its place. The marks or traits of animality are not animal forms but rather the spirits that haunt the wiped-off parts, that pull at the head, individualizing and qualifying the head without a face."

在培根的繪畫框如顯微鏡頭般鎖定觀察對象，這裡發現了藝術家與畫中人物的主從關係，身體如同物品般被觀察的，它的任何器官或身體部位可以恣意地被鎖定放大來觀察，對象的身體失去了主控部位，失去了意識。它們身體讓藝術家在其中觀察瀏覽，可以極不自然地扭曲身體的各個部位、讓身體處於一種危機不自然的狀態、或是簡化身體成為沒有頭部、無法身分辨認的身體僅供藝術家觀仰。一九七四年的《睡夢者》（圖 4-10），藝術家或觀者以居高臨下的位置觀察癱睡仰臥在觀者面前的男性裸體，它是處於毫無防備睡夢中狀態，也是無意識的狀態，它的身體恣意被外者窺看而不自知，性器官更是以黑線圓框被加以強調，它的身體是完全受控、被宰制的。在一九七六年的《運動中的人物》（Figure in Movement）畫中的人物是一個面孔難以辨認的人，它被置放在一個先橘色的圓形舞臺，加上人物四周架起的框更顯出人物孤立，它像是被實驗觀察的動物或標本，身體極度扭曲，頭部和臀部加上兩個圓形框被特寫觀察。

在這些意識昏迷、身體扭曲、癱瘓的、具性意味的裸體像前，藝術家刻意保有他適當的距離，藝術家利用框線的隔絕，讓他與人物保持一種疏離感，藝術家有時在畫布上利用筆刷的筆觸製造摩擦效果、還有灰色調單色畫（grisaille）的手法，營造出一種，如黑白影像般的效果，評論家丹尼爾·惠勒形容道：

但如果說目眩般鬆散的筆觸作品顯示了一種藝術家以他「快活式的絕望」所特徵的主觀性，它也蘊含一種藉著高速攝影機從運動到動作停結的感覺，甚至在被理解為是單色調畫作中，反應出在早期電影

中那冷酷、黑白般的客觀性。在《兩位人體》中提供那綜合般的矛盾性，在一個框的舞台空間置有像講臺般的床，此種安排似乎讓這兩位主角被孤立於世界外，但更易於將他們的隱密行為轉變為一種公開演出，也把觀者轉變為偷窺者。²⁹³

從丹尼爾·惠勒的說辭中看出，培根的繪畫中有一種矛盾性，一種藝術家個人主觀，還有藝術家刻意保持客觀的手法，藝術家表現出充滿性意味的私密行為，但他也營造出一種舞臺空間，讓人保持疏離，藝術家一方面享受個人的偷窺慾的快感，一方面有保持自己局外人的身分。麥可·萊維在他評論培根的一篇文章〈身體語言〉（Body Language）形容道：

如果我們說培根追求人體是一種迷戀，它剛聽起來是奇異的，如果不是那麼陰鬱、或病態的。在突襲一個既定的身體，在藝術性方面加以搏鬥。培根獲得一種立即的快感。那扭轉的身軀、纏繞的雙腳、張開的大腿，這些加以轉變的形式，與其說殘暴地，不如說是憐愛地，有著一種著迷、永不忘懷的意識，讓穿過畫布顏料上的是一令人誘惑的肉體。²⁹⁴

²⁹³ Daniel Wheeler, op.cit., p.90: "But if the dazzlingly loose brushwork registers a subjectivity characterized by the artist as his "exhilarated despair", it also restores a sense of movement to action frozen by a high-speed camera, even in a painting realized with a grisaille palette reflecting the cool, black-and-white objectivity of an early filmic source. Contributing to the overall paradox of Two Figures is the platform-like bed set within a skeletonized stage space, and arrangement that makes the protagonists seem isolated from the world at large, yet tends to transform their secrets act into a public performance and viewer into voyeur.

²⁹⁴ Michael Levey, op.cit., p.151: "If we speak of Bacon's pursuit of the human body as an obsession, it begins to sound portentous, if not cheerless or clinical. But in pouncing on a given body, and in wrestling artistically with it, Bacon gains an immediacy splayed thighs are shapes

麥可·萊維指也出了培根在其對人體畫藝術性的表現中，隱含一種藝術家個人的迷戀與快感。人體的形式是扭轉的，它們的姿態是誘人的，而再用色上培根讓它們的肌膚既顯得蒼白無抵抗力、又充滿粉紅色的肉感。

藝術家在它的**裸體**繪畫中特別可以看出藝術表現與個人性慾滿足的曖昧性。在這些影像中提供藝術家個人逃離理性與現實的經驗，以感知的直覺和想像力認識世界。雖然藝術家沉想於自己的亢奮情感，但他猶豫進入那無意識肉體領域中，不願意屬於其中，他寧願透過他欲求的對象來知道自己的直覺。繪畫中的裸體是無意識的，在它們身旁加上層層的框孤立它們，也將藝術家自己與它們隔絕，顯示出藝術家自己的獨立性。裸體像一方面是藝術家個人在藝術表現上的宰制場，另一方面也滿足藝術家個人性慾上的迷戀與癖好。

在培根繪畫中框和人物之間存在的關係，其中發現在培根繪畫中人體周圍總是出現框的圖像，框總是有意地加諸在人物的周圍，蘊含一種對人體宰制的權力關係，畫中的裸體總是體魄壯碩、強調著肌肉的線條，同時也用色肉感十足，表現出肌膚蒼白光滑的觸感，但他們的神情與姿態是受制於他人，他們總是昏昧、焦躁、或是癱瘓在床上，他們所處的環境也是禁閉的，畫家會加上不同形式的框在人物身旁，畫中的是在被窺視、觀察或展示的情境下。

transmuted not so awareness as fondly, with the absorbed, never-forgotten awareness that what is passing into pigment on canvas was previously alluring flesh.”

接下來企圖從心理分析的角度探討在培根畫中框存在的意涵，框和人物之間的關係隱含著一種個人處境的現形。在佛洛伊德在《集體心理和我的分析》中討論到個人和群體的關係，人類彼此之間的關係建立在身體、社會和空間中，而隨著不同情況，個人和群體的關係也隨之改變。²⁹⁵ 佛洛伊德指出，文明造成全體人類慾望表達的扭曲，而人類彼此的權勢關係在緊密網絡中，佛洛伊德並清楚指出個人心理和社會之間的存在關係，他說道：

只有在僅少數和特定例外的情況，個人心理學是不用考慮個人和他人的關係。在個人相互彼此的生活中，某些人總是不斷地牽涉進來，以一個模範、一個客體、一個幫助者、一個敵手，從最先開始個人心理學在這擴展但可辯護的字眼中，它同時也是社會心理學。²⁹⁶

個人身為群體之一員在其中找到個人的身分認同（Identification）與他人情感聯繫的表達，對佛洛伊德來說俄底帕斯情節（Oedipus complex）是成人**性能力**形成的中心思想，俄底帕斯情節是兒童準備進入身分認同之途，男孩認可他的父親並將父親視為理想。兒童有兩個顯著的情感聯繫：第一是期望受到父親的認可，第二是兒童對母親的情感，這兩種聯繫彼此各自並存一段時間，並不衝突牴觸，直到俄底帕斯情節產生發生了變化。

²⁹⁵ Steve Pile, *The body and the city : Psychoanalysis, space and subjectivity*, (New York : Routledge, 1996) ,pp.97-98.

²⁹⁶ Ibid.,p.100. “ Only rarely and under certain exceptional conditions is individual psychology in a position to disregard the relations of this individual to others. In the individual’s mutual life someone else is invariably involved, as a model, as an object, as a helper, as an opponent ; and so from the very first individual psychology, in this extended but entirely justifiable sense of the words, is at the same time social psychology.”

就如同心理學學者史帝夫解釋到：

男孩視父親為男孩對母親渴望的障礙，並期望能取代父親。認可，
然後，是矛盾的情感：標明出愛意與敵意。²⁹⁷

對佛洛伊德來說俄底帕斯情節的起點，在於對亂倫的禁忌，而這禁忌是不自然的，人的慾望本來是自由的不受控制，但是社會禁忌把這些慾望壓制成社會所認可的方式。²⁹⁸ 起初，兒童並無意識到這些禁忌，兒童最初對自己的身體產生愛戀，等到兒童逐漸意識到外在於自己身體的愛的對象時，他也感受到禁忌的力量，和其相關的權力關係，男孩所面臨到的俄底帕斯危機，是男孩被禁止擁有母親，這不僅由於父親的權威，也是由於閹割的恐懼。因為閹割的恐懼使得男孩壓抑自身的願望企圖得到父親認可。²⁹⁹

提出佛洛伊德的俄底帕斯情節並不是機械式地以對號入座的方式解釋培根其家庭關係，而是提出人類一種兩難的困境，在解釋這些神話的心理特時學者史帝夫說道：

對我來說，再閱讀這些神話的重點是，把它們視為是對這些值得
留心的角色提供一兩難的安置，而非僵化地安置人們無心所扮演的這
些角色。此外，這些神話均描述出人與人之間，還有人和他們社會、

²⁹⁷ Steve Pile, op.cit. p.100.,: “ The boy sees the father as an obstacle to his desire for the mother and wishes to dispose of the father and replace him. Identification, then, is ambivalent : marking both tenderness and hostility.”

²⁹⁸ Ibid., pp.111-112.

²⁹⁹ Ibid., p.112.

藝術家對其對象同樣存在一種兩難的情境，裸體既是藝術家情慾的對象，也是他藝術表現的對象，對人體或者說是肉體存在一種複雜的情感。而框的圖像讓藝術家的權力角色得以現形，框是對人體的一種枷制，潛藏著對裸體人物性慾的宰制。在卡羅·鄧肯的論述中他提出在二十世紀初期，所謂先鋒派藝術家在裸體畫中，在藝術上喊出的自由創新、個人自由解放的名號，實際隱含有一種父權（藝術家）壓制的心理，將其繪畫的對象（即裸女）以一種懦弱、無抵抗性樣貌出現。卡羅·鄧肯揭示了藝術家性的慾望，一種潛藏在藝術形式（即色彩和光線的運用）創新的人性根本慾望，當藝術家運用色彩和線條描繪出其對象時，也在其中揭露了藝術家對對象的一種宰制和控制慾。然而，在培根的繪畫中對對象的控制慾，或者說對其性幻想的對象（裸體）更明顯地以各種藝術手法出現。除了將人體扭曲變形外，一各種不同「框」的變形宰制著它們、孤立著他所企求渴望地對象。因此，在繪畫中出現扭曲、無意識、甚至被枷刑的肉體，都是受控於培根之下的。這些受到暴力的人體，藝術家即是那不在場（不在畫面中）的劊子手，藝術家控制他所慾念的對象，企圖隱匿自己的身分。但是藝術家卻留下了他的刑具，即「框」。它讓藝術家的慾念得以現形，框以各種不同的型態擺置在人物周圍身旁，它是線形框、畫框、也是環狀鋼管、環形場域、或是人體癱瘓的床、受刑臺...等，以各種不同的形式制牢著那

³⁰⁰ Ibid.,p.114. : “ For me, the point of rereading these myth is to see them as providing a set of dilemmas for the mindful characters, rather than a rigid set of roles which people mindlessly act through. Moreover, these myths describe specific constellations of relationship both between people and between people and their social and spatial situation. ”

無意識、癱瘓無力的對象。

而框也是培根加諸在人物上的一種手段，培根通常只為自己的朋友畫肖像，他透過照片來畫朋友的肖像，而非讓他們在現場當模特兒，他需要一種疏離感，才能對畫中的人物施以暴行。他對畫中的人物，或者說是人的肉體，有一種特殊的情感，既是愛意也是敵意。培根常不斷地赤裸裸地將他們呈現的身體，卻另一方面以敵意的方式刻意加以疏離，培根常在讓人體癱瘓在畫中的場域，扭曲人物的面容或肢體。此外，也會在人物的周圍加設了一層層的框，那清晰的框線和扭曲變形的肢體面容成為一種鮮明的對比。關於評論培根畫中人物和他周圍的環境存在的關係時，安德魯引述另一位評論家星克萊爾（Andrew Sinclair）的觀念說道：

〔...〕我們看到培根重複地描繪做愛的男人，表達出他公開同性戀的身分。關於這些人物所在的殘酷情境，還有其他人物類似性的描繪，星克萊爾告訴我們那是培根公然宣稱被性虐待的興趣。³⁰¹

從上述說法，也可以看到類似性的觀點，即培根是著迷於男體的，他不斷地重複那充滿性挑逗的題材，像是為其身分找到某一程度的出口或認同。星克萊爾的研究嘗試將培根的作品和培根的個人生活層面找出連結。的確，就某方面而言，從藝術家的生活比從歷史層面來找出相關性，更能

³⁰¹ Andrés Mario Zerigón, op.cit.,p.89: “..We see that Bacon’s repeated depiction of love-making men expressing his openly gay identity. As for the cruel condition in which these men and other figures are seemingly depicted, Sinclair tells us of Bacon’s professed interest in sado-masochism.”

提供多一點藝術家個人的訊息，畢竟，星克萊爾和藝術家之間的友誼在某個程度而言，也能提供他獨特的見解。³⁰²

培根對教宗形象同樣也存在著兩難的情感，在培根的教宗系列中，教宗是一種父親權威的形象，培根將教宗置於一種框形圖像中宛如是對父權的抵制與敵意，一方面對父親形象充滿一種理想嚮往，另一方面卻對父權感受到反抗力，充滿衝突與矛盾的情感；一方面不斷地複製教宗這個象徵父親形象喚起記憶，同時也在繪畫中將教宗的形象陷入為難的困境。框的圖像是一種反制權威、抵抗力的現形，框如同藝術表現上的刑具囚禁著人物，隔絕了人物與外在的空間關係，讓人物產生一種疏離感。

在現實情境中培根的性某種程度是受到壓抑的，從小在一個父親極權的家庭裡長大，幼時的培根被強迫要有男性勇猛、活潑的樣子。但體弱多病的他總是得不到父親的認同。到了少年期被揭發偷穿母親內衣，他的性傾向也就被揭發了。之後，被驅逐家中的培根，展開歐洲的遊歷、結交同性友人，也經歷幾段猛烈的情愛，這段期間培根徹底縱放情慾，對道德禮教毫無顧忌。藝術家對於自己強烈的情感，總是不斷地表現在他的畫作上，藝術家澎湃地情感似乎傾洩而出，於是不斷地畫著男體、也畫著教宗形象，在畫中藝術家可以恣意地將他們陷於各種離奇的情境。這其中也隱含藝術家受到壓抑的一部分的發洩，在畫布上藝術家是極權的獨裁者，不僅在藝術表現上，在個人情感上，畫布是可以任由藝術家支配、宰制場所。

³⁰² Andrés Mario Zerigón, *op.cit.*, p.89.

第二節 宗教的顛覆意識

在培根畫中「釘刑」(Crucifixion)是一個重要的創作主題，釘刑所象徵的是宗教上耶穌為眾人受難的意涵，在藝術史上這也是一個重要的題材。但在培根的畫中釘刑或是說十字架不再是一種引發宗教悲傷憐憫之情的圖像，取而代之的是一種暴力、殘酷的受刑臺。

藝術史學家安東尼·朱力斯(Anthony Julius)在其《逾越規範：藝術的冒犯》(*Transgressions : The offences of Art*)³⁰³著作中有一篇文章名為〈耶穌釘刑〉(*Jesus Crucified*)的主題探討，從藝術史的脈絡探討在繪畫上釘刑這個意涵的改變，本節也將從藝術史上對宗教主題意涵的轉變出發，延續討論培根畫中的宗教圖像，並從藝術家的表現手法中找出潛在的意涵，還有藝術家對宗教主題意識的改變。

從三世紀開始一直到十九世紀中葉，西方藝術有一些基本的主題是建立在耶穌誕生、耶穌釘刑、耶穌之死和復活的場景上，這時期是藝術為宗教服務。³⁰⁴

宗教性繪畫在中世紀時，最主要讓人們進入沉思默想，而默想最主要

³⁰³ 在英文中 offence 具有下列幾種意涵：1.過錯、犯法 (crime、breaking a rule)、2.觸怒 (hurting sb's feeling) 3.攻擊 (attack)，而為了與標題的上下文同意，本文選用冒犯的譯義，但其中也潛含著攻擊傳統藝術規範的意味。

³⁰⁴ Anthony Julius, *Transgressions The Offences of Art*, (London : Thames and Hudson , 2002) ,p.75.

是企圖捕捉精神或心靈上所欠缺的，關於從宗教畫得到觀想沉思的理論，藝術史學家大衛·佛瑞伯格（David Freedberg）說道：

這種觀看是一種預設我們的心靈是不穩定的，默想最有利於開始專注之時，透過專注在物質的影像上，我們本能傾向游移的心靈得以停駐，我們從呈現在我們眼前的物質形式內，漸漸提升精神和情感本質的力量。³⁰⁵

在中世紀時，教會利用圖像代替文字來闡明教義，中世紀時湯姆斯·阿奎那（Thomas Aquinas）以三點理由宣稱使用形象來宣揚基督教義：一、不識字的文盲可以清楚地了解雕像和圖像中所傳達的信念，二、人們藉由親眼見到人物影像比用聽聞的方式，更能了解耶穌的事蹟行誼，三、藉由觀看形象我們更能記得聖人爲我們的福祉所遭受的種種磨難。³⁰⁶ 對於中世紀的宗教繪畫題材，藝術史學家大衛·佛瑞伯格發現一種特質，即宗教畫多描述上帝、耶穌或聖人的神蹟故事，即這些宗教畫的故事有一種強烈的脆弱感和悲劇性，表現人類像嬰孩般的無助、或是聖母一般的美麗或溫柔、或是聖人遭受種種磨難的悲劇，以滴滴的鮮血和眼淚、人類軟弱神情、恐懼流汗、和遭受苦痛的傷痕等等方式，表現在繪畫中。³⁰⁷ 透過這些《聖經》故事的呈現，觀者觀看時對那聖潔嬰孩產生保護之心、對無辜者所蒙受的

³⁰⁵ David Freedberg, *The Power of Images*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989), pp. 161-162:

“ It is predicated on the view that since our minds are labile, meditation profitably begins in concentration. By concentrating on physical images, the natural inclination of the mind to wander is kept in check, and we ascend with increasing intensity to the spiritual and emotional essence of that which is represented in material form before our eyes. ”

³⁰⁶ Ibid., p. 163.

³⁰⁷ Ibid., p. 167.

苦難起憐憫之心。宗教畫爲了使人沉思凝想，有一些要素：以一種真實、或易於想像的經驗的形式，清楚生動地將事件或地點描繪出來，清楚地營造場景，這是爲了使人成功地進入專注、沉思默想。³⁰⁸

中世紀的宗教畫以如此細節地描繪場景人物，爲了讓觀者能凝想畫中的場景事件，體會基督教的教義。在中世紀晚期，對於宗教性有關釘刑的題材，德國和尼德蘭的藝術家會特別寫實刻畫細部，主要是讓觀者強烈感受到同情和憐憫之情。³⁰⁹ 以德國畫家格呂奈瓦德格呂奈瓦德（Grünewald）的《伊森海姆祭壇畫》中的《釘刑圖》（圖 5-2）爲例，耶穌身上的每個傷口清晰可見和瘦弱的身軀垂吊在十字架上。當你專注在你所觀想的事物時，彷彿當時你真的存在於他折磨的現場。你悲傷著因爲你親眼目睹耶穌所受的磨難，而他也在現場接受你的禱告。³¹⁰

中世紀藝術家對於釘刑這個的宗教題材，企圖要清楚地再現真實場景，如果耶穌真的在我們面前遭受折磨，那麼我們也更能感受到耶穌所遭受的磨難，這是一種繪畫模仿再現的想法，藝術家企圖描繪真實場景，讓觀者更易進入畫中所描繪《聖經》故事的世界，讓觀者彷彿置身於《聖經》故事的真實場景，這種臨場的體驗更能加深宗教上所要傳達的意涵。藝術史學家大衛·佛瑞伯格研究中世紀宗教繪畫提到：

我們注意到這個形象，因為它擁有或是呈現像我們一樣的身體，

³⁰⁸ David Freedberg, op. cit., p.169.

³⁰⁹ Ibid., p.170.

³¹⁰ Ibid., p.171.

我們對它感到親近因為它和我們或是周遭的人的體格相似，我們因它遭受悲傷，因為它帶著磨難的傷痕。死去的耶穌激起我們的悲傷，因為它以一種我們所知的方式來呈現死亡。³¹¹

根據上述說法，我們注意到，第一、中世紀繪畫主要在於喚起觀者憐憫之情，讓觀者在觀看繪畫時有一種宗教性的心靈體驗，但要如何讓觀者感受到這種宗教情懷？第二、繪畫的主題是《聖經》故事中一些神或聖人遭遇奇蹟、或是聖人經過種種磨難的感人內容。首先，要喚起觀者的共鳴其中耶穌的上十字架，即釘刑主題無疑是最能引發觀者悲傷情懷的主題，他代表耶穌為眾人犧牲的精神，最能代表神愛世人與犧牲奉獻的精神，中世紀畫家，尤其是德國的一些藝術家特別精心描繪場景，並細部描繪耶穌身上的傷口，雖然觀者看了觸目驚心但是卻激起觀者對耶穌之死的傷痛之情，彷彿親眼目睹耶穌受刑的慘狀，達到以圖來闡明教義的功能。

從中世紀開始基督教藝術本來是藝術的主題，後來到了十九世紀它也不過是藝術的類型之一。³¹² 十九世紀開始藝術逐漸脫離宗教，這也標示著宗教繪畫權威的衰微，十九世紀反對宗教繪畫有兩種方式：一種是「反對所畫的是故事性」的（a rejection of the narrative on which it drew）；另一種是「反對故事的真實性」（a rejection of the truth of that narrative）。³¹³

³¹¹ David Freedberg, op.cit.,p.191:

“...we empathize with an image because it has or shows a body like ourselves ; we feel close to it because of its similarity to our own physique and that of our neighbors ; we suffer with it because it bears the marks of suffering. The dead Christ rouses our grief all the more because it shows death in terms and forms most of us know.”

³¹² Anthony Julius, op.cit.,p.75.

³¹³ Ibid.

第一種反對宗教藝術，所指的是庫爾培，闡揚神性的基督教劇情對寫實主義者不是一個好題材，他們所關注的是當時生活的真實情況。³¹⁴ 庫爾培反對描繪任何《聖經》上的故事或是人物，因為對庫爾培來說他們均是故事性的人物，對於畫家真實生活中未見的人事物，他無法描繪。

而第二種反對宗教指的是馬內，畫家可能畫的是《聖經》故事的場景，但對所畫故事內容中抽象的意涵或暗示卻不關注，這是對再現或是研究基督教圖像的特殊意涵保持中立的態度。³¹⁵ 馬內這種的反對宗教的態度比起庫爾培有較大的破壞性，他對宗教的題材保持漠不關心，以一種反對它所宣稱的方式呈現它，讓它的意涵降低、無用；而另一方面，庫爾培曾宣稱：我畫不出我未曾見過的，我從未見過一個有翅膀的人，因此我如何畫出天使？³¹⁶ 對於馬內，對於天使可能也採取這種不耐煩的態度，也可能顛覆他，馬內可能會畫出平常在劇院所見的天使，或是將耶穌顛覆為一個穿戲服的角色，馬內要將宗教畫世俗化。³¹⁷

對於「一位男子死亡」的規範式的再現，馬內轉變新的角度，十八世紀大衛（Jacques-Louis David）的《馬哈之死》（圖 5-3），某方面馬哈像耶穌一樣殉難：是無私的、被背叛的、赤裸的。³¹⁸ 但是而馬內所呈現的是反馬哈：他的作品反對耶穌的再現，反對馬哈猶如耶穌般所遭臨的哀痛。大衛雖然表現的是一個世俗的事件但是卻有一種神聖莊嚴的情懷，但馬內卻

³¹⁴ Anthony Julius, op.cit ,p.75.

³¹⁵ Ibid

³¹⁶ Ibid.,p.76.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Ibid.

將一個神聖的題材世俗化，馬內撕掉基督教強調人類折磨的面具。³¹⁹ 馬內的《逝去的耶穌和天使》《The Dead Christ and the Angels, 1864》和《奧林匹亞》之相關性本身就是一種宣言，一位男性裸體和一位女性裸體，馬內所在意的是表現男子身體腐敗的色調，而非苦痛，這樣的表現在藝術上有重大的意涵。³²⁰

傳統耶穌的再現，是人道精神和殉難的憐憫，而馬內除去題材的悲痛，反對藝術是教化的工具。但馬內的想法未完全實現，法蘭西斯·培根以強大的活力回應，將受難的耶穌轉變為受宰割的肉體，培根忠實的將這個題材以其先鋒者馬內的概念呈現。³²¹ 培根的作品要攻擊我們平常習以為常的影像，一九六二年的《釘刑圖》為例，表現似蟲般扭曲的人體被倒吊在刑臺上。

關於培根將人體倒吊垂掛的表現，主要是來受到中世紀契馬布（Giovanni Cimabue, 1240-1302?）《釘刑圖》的啟發（Crucifixion, 1272-1274）。培根看到契馬布耶穌細瘦的身體呈現 S 形扭曲的姿勢有感而發，並將這個形象反轉表現出來。培根陳述其創作理念說道：

〔...〕你知道那偉大契馬布的釘刑圖嗎？我總是把它視為一個影像：如同一條蟲從十字架爬下來。我嘗試創作表現出這張畫的這種感

³¹⁹ Anthony Julius, op.cit., p.76.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Ibid.

覺，像從十字架蠕動下來的樣子。³²²

首先，培根感受到契馬布所畫耶穌的形體宛如一條蟲，這就是去除此幅作品宗教性神聖意涵，將形體單純地以一個形來對待。但培根所要給予的不只是去除宗教性的意涵他更要顛覆挑戰其宗教意涵。培根把契布埃的宗教圖像反轉表現，哲學家梅洛·龐帝認為這是去除它的意涵。³²³ 培根將人體倒吊即是反其神聖宗教性的意涵。培根把傳統神聖的釘刑主題視為一場屠刑。培根在訪談中曾提到釘刑帶給他的意像，培根說到：

我常常受到關於屠宰場和肉類影像的感動，對我來說它就是釘刑所要表現的全部。它們是極為特別的照片，表現動物被屠宰前吊起來的樣子，還有一種死亡的味道。〔...〕從這些照片看出牠們意識到將要發生在它們身上的事，牠們極其所能的要逃脫，我認為這些照片就是建立在一個事件的基礎，對我來說即是非常、非常接近釘刑的整個事件。³²⁴

馬內對宗教畫採取的是漠不關心的態度，馬內可以以宗教為題材，但

³²² Sylvester, 1993,op.cit., p.14. :

“...You know the great Cimabue Crucifixion? I always think of that as an image-as a worm crawling down the cross. I did try to make something of the feeling which I’ve sometimes had from that picture of this image just moving, undulating down the cross.”

³²³ Anthony Julius,op.cit.,p.85.

³²⁴ Sylvester, 1993,op.cit.p.23. : “ I’ve always been very moved by pictures about slaughterhouses and meat, and to me they belong very much to the whole thing of the Crucifixion. There’ve been extraordinary photographs which have been done of animals just being taken up before they were slaughtered ; and the smell of death...it appears by these photographs that they’re so aware of what is going to happen to them, they do everything to attempt to escape. I think these pictures were very much based on that kind of thing, which to me is very, very near this whole thing of the Crucifixion.”

是卻不關心繪畫中是否傳達宗教意涵或道德理念。藝術家比較關心的是其藝術審美上的表現。因此馬內對宗教主題的悲憐情懷採取一種較為漠不關心的態度。培根可以說是延續馬內之精神，以宗教為題材，但卻比馬內更激進。

培根對宗教是敵對的。培根的畫既不提供憐憫之情、也不撫慰人心。培根以釘刑為題材，卻否定西方文化中折磨和死亡救贖的特質。³²⁵ 首先，培根將屠宰場和釘刑的意像聯想一起，就是對宗教的莊嚴性和崇高的否定，培根的釘刑圖與其說要引發觀者憐憫傷痛之情，不如說是帶給觀者暴力的感受。培根對於宗教的救贖，持懷疑與敵對的態度。培根對呈現宗教題材，似乎是又愛又恨的矛盾態度，培根不斷以其為靈感題材創作，卻又不斷否定其宗教性的意涵。藝術史學家安東尼•朱力斯（Anthony Julius）認為評論培根以宗教題材的繪畫作品說到：

它是一使人覺醒的藝術，它是一種消滅的藝術：平面化的身體消滅傷感，宗教性圖像消滅信念。³²⁶

的確，培根繪畫中的有一種平面化的特質，釘刑圖中被制限於刑臺上的扭曲身體，已沒有人類的尊嚴，就如同被屠宰的動物般，只有肉體的價值。它給予觀者的是一種的殘暴的影像，而非宗教的悲傷憐憫情懷。培根著迷於的是一種人性中暴力和動物潛性，遠在兩千多年前就發生了這個人

³²⁵ Anthony Julius, op.cit.,p.83.

³²⁶ Ibid.: “It is a disenchanted art, an art of subtraction : flayed bodies minus suffering.”

類施暴的事件。人類對人類殘酷地施刑。西方文化不斷地將耶穌釘刑的主題神聖化、悲憐化。但培根卻看出這個主題另一本質，即人如同動物般被屠刑、被宰割、被侷限。但培根所要表現的不是要表現靜謐的死亡。藝術家林布蘭特所表現的是一具死亡的動物殘骸，靜靜高吊於室內一角，培根所要表現的肉體潛藏動物本能的反動力量。培根一直堅守著對非理性的關注，這在他對異常和殘缺的想像力中十分明顯，潛藏紀錄著一種黑暗的觀點即人性僅是卑微的、動物的狀態部分進化。³²⁷ 這種在釘刑臺上的肉體，就是肉體的本質，也是生命的本質，藝評家山姆·杭特說道：

肉對培根來說是生存事物的本質物質，生命的基本物質。繪畫在它的顏色、質感、物質密度和變動性中變成肉體，作為慾望和再點燃藝術歷史和個人記憶的工具，允許他發現一特定人的身體和精神獨特性。³²⁸

對培根來說，釘刑的肉體圖像呈現生命的本質反而比宗教的意涵更引起他的關心注意。就像培根眼中所看到契馬埃的釘刑圖像不是任何抽象的悲憐情懷或宗教神聖意涵，而是一種生命（蟲）的存在，生命的活動情形，生命的本質。而培根傳記作者麥可·派比亞特對於培根如此著迷於釘刑圖像，提出一種培根個人心態轉移的看法，他說道：

³²⁷ Lawrence Gowing, Sam Hunter, op.cit.,p.32: “ His abiding concern for the irrational is evident in his imagery of the abnormal and the impaired, underscoring a dark view of a humanity only partially evolved from an ignoble ,animal condition.”

³²⁸ Ibid.,p.32: “ Flesh is for him the essential material of being and things, life’s basic substance. Paint becomes flesh in its color, texture, material density, and fluidity — a vehicle that serves desire and rekindles art historical and personal memory, allowing him to discover the physical and spiritual particularity of a specific person.”

關於培根在不同場合重複提到他視釘刑如同是一張自畫像，關於這個想法驚人暗示性他並不太精心巧妙。〔...〕這是說他個人的處境感覺像釘刑嗎——他被獨立出來遭受折磨，而且只有藉著表達出最高度負量方式中的傷痛，使他能傳達出他對於人生最深刻的體認。³²⁹

透過藝術史的脈絡，可以讓了解藝術家對宗教主題的表現有了意涵的轉變，對中世紀者而言，它是一個宣揚教義的神聖主題，總是要細部真實的呈現耶穌受刑的情景，讓觀者有親睹現場引發悲憐的感受，這其中隱含著宗教教義的宣揚。對馬內來說，耶穌受刑不過是一個歷史上的事件，他藉此主題創作，而實質上，藝術家更關心個人藝術性的表現，這其中有藝術家自我覺醒，一種為藝術而藝術的觀念，即藝術不再效命於宗教或政治，只求完成藝術性即藝術家個人所追求的表現。培根可以說是更激烈的顛覆這個宗教主題，對於培根來說，生命本身就像受刑臺上的一具待俎的肉體或動物，藉由悠遠以久的宗教題材來呈現人類無意義荒謬的困境，無疑更能引發激烈的情感。雖然藝術家藉由此主題表現出生命中受制他人、囚禁的悲觀色彩，但在藝術上培根無疑是一位激進者、顛覆者。

³²⁹ Peppiatt, op.cit., p.69: "Having repeated on various occasions that he saw the Crucifixion in term of a self-portrait, he did not elaborate on the astonishing implications of the concept... Was he saying that his own existence felt like a crucifixion—that he had been singled out to suffer, and that only by expressing the pain in the most highly charged fashion could he convey what he felt most deeply about human life?"

第三節 肖像畫：「他」、「我」的關係

在培根的肖像畫中，人物面部的變形扭曲是一個最大的特質，似乎受到外力的強大撞擊。通常培根只為他身邊常接觸的友人畫肖像畫，而在培根的友人逐漸凋零逝去後，從友人的肖像畫更專注於個人的自畫像。肖像畫猶如一面鏡子，透過藝術家所呈現的不只是外表的相似性，它更反射出人物的心理特質。關於培根肖像畫中所呈現的一種心理特質，藝評家約翰•羅素說道：

培根在一九六〇年代的肖像畫帶有惡名。在模特兒中，它表現出一種心境——驕傲、嫉妒、自大傲慢、和恐懼——普遍被視為是一種自貶的心理。〔...〕肖像畫就算去除任何它傳統的聲譽，帶有它所有的古老危險性。人們依舊對它感到，一種原始的、不能明辨的，卻也無法抗拒的心態，一幅肖像畫可以否定和毀滅他們。³³⁰

約翰•羅素指出了培根畫中人物的一種心理特質，對人物面容貶抑的手法，同時也指出人們對肖像畫一種無法抗拒的心態。人們一方面透過想藉由藝術家呈現出自己無法看到的樣子，在肖像人物心中也就是模特兒心中總是存有一種完美的自我形像。可是，當藝術家所呈現出來自己所沒發

³³⁰ Russell, op.cit.,p.107: "Portraiture had a bad name in the 1960s. In the sitter, it was known to appeal to states of mind—pride, envy, arrogance, and fear—which were universally regarded as demeaning...Portraiture had all its old hazards without any of its old prestige. People still felt, in a primitive, unjustifiable but quite irresistible way, that a portrait could deny and destroy them."

覺的一面，它是具有危險性的。就像約翰•羅素所形容的：

肖像畫變成一種賭注，在其中你把你的自我認明置上賭桌，到頭來卻成為輸家。³³¹

因此，本文將探討培根畫中人物一種扭曲、受到攻擊的特質，試圖以心理分析的角度來詮釋培根畫中，將畫框（肖像）如同鏡框般視為是一種自我身分認明的投射，並探討藝術家對畫中形象表現所潛在的意義。此外，也將配合描述培根畫中人物與鏡像間所呈現的特質。

培根一生不斷地創作肖像畫，也不斷地扭曲肖像的形容，其中不只存在一種毀滅性的攻擊行為，要特別指出的是，培根畫中人物的離異特質，人物的眼神常常與觀者無所交集。培根的肖像畫就像一面鏡子是自我的投射，培根不斷畫著自畫像，如同攬鏡自照般將自我表象投射在畫布上，但是培根肖像畫中人物眼神的離異。在《肖像》（Self-Portrait, 1931-1932）（圖 5-5）這幅畫是培根藝術創作中早期的作品，身穿紅衣的年輕男子卻絲毫感受不到其對生命的熱情，主要來自那雙模糊的雙眼，失去焦距地朝一方望去，眼眶是混濁沒有亮度的，和那蒼白的側邊臉形成強烈地對比。約四十年後，一九七二年一系列作品中，《自畫像》（圖 5-6, 5-7）那雙垂閉的雙眼，讓畫中的男子看起來彷彿陷入沉思或是睡夢中。自畫像中，雙眼微開，視線朝著下方望著。在培根為其友人所畫的肖像畫也常有眼神離異

³³¹ Russell, op.cit.p.107: "Portraiture had become a gamble in which you laid your identity on the gamble-table and ended up as the loser."

的情形，畫中人物的視線總是刻意避免與觀者的目光交集。如果說畫中的培根是自我的延伸，培根是在意自己的外貌的，但那雙離異的雙眼似乎又不敢面對真實的自己。因此，往往產生畫中的神情是一種無神、虛無的狀態。

關於當代的文化和個人現象常提及自戀(Narcissism)這個觀念，這個字來自希臘神話中一位年輕俊美的男孩納西塞斯(Narcissus)。³³² 納西塞斯成為一個了解當代的一個重要角色，納西塞斯愛上自己水中的倒影，視線不忍離去水中的影像，男孩看著自己的倒影不忍移去目光即是指涉一種自戀的心態。關於自戀人格的顯現，學者柯爾伯格(Kernberg)寫到：「自戀人格的最主要特徵，優雅、紳士、極端自我中心、沒有特殊興趣、對他人也沒什麼感懷，雖然他們如此渴望得到他人的讚美和認可。」³³³

柯爾伯格並描述自戀者徘徊於鏡相與面具之間，他們透過鏡相得到自我認可，透過面具來掌握他人。在所有有關分析自戀症狀的描述中，總是強調優雅和對鏡相的固執的一面，那是一個自我與不斷需要受到他人認可的膨脹形象混合體。根植於他們的並不是自大狂、權謀者、或是充滿自信的人，而是一種空虛與脆弱的絕望感。³³⁴

³³² 年輕俊美的男孩納西塞斯(Narcissus)傷了一位少女艾可(Echo)的心，因此女神納米西斯(Nemesis)對男孩納西塞斯施以懲罰，納西塞斯將會無可救藥的愛上下一一次所看到的生物。後來，當納西塞斯走到一池邊，看見自己水中的倒影，就這樣愛上自己水中的俊美的影像，一直凝視水中的倒影直到死去，最後變成一朵花，後來水仙(Narcissus)即是為了紀念納西塞斯而命名。

³³³ Stephen Frosh, *Identity Crisis : Modern, Psychoanalysis and the Self*, (London : Macmillan, 1991), pp.74-75.

³³⁴ Ibid., pp.74-75.

自戀者的性格特色是虛幻、色情、急躁、自我膨脹的，急速轉變為另一種抑鬱、無價值、憂鬱症、焦慮的感覺，有這方面類型的自戀者常常受到自尊的反覆與徬徨不定。³³⁵ 自戀者是一種性格上的失調，常被描述為對無意義自我的絕望，他們常感到缺乏表現出一種悲傷哀淒的情緒這種對常處於絕望的反應是他們人格的基本特質。³³⁶ 他們外在顯現出一種優雅風範和虛有其表，但背後潛伏暗藏的是一種憤怒的性格，這種自戀的憤怒，顯現出不斷誇張表相和現代文化的魅力，但暗藏的是一種恐嚇、一促即發的暴力、還有壓力和控制欲的投射，與重物質形式。

關於培根潛藏的自戀性格，從評論家約翰·羅素的描述中可以多少得到印證，約翰·羅素談論培根時說到：

在一九七一年的十月的回顧展開幕式是培根生涯上的重要時刻，但就在開幕前夕培根的愛侶喬治·戴爾卻自殺死在飯店房內。但培根對於他情感的自制是我們少數能企及的，〔...〕在巴黎大皇宮展覽場上，觀眾來自各方，有很多人是雙面的來此恭賀他，雖然培根受到強烈打擊心中的悲傷無法治癒，但培根還是準時出現，舉止表現合宜，在冗長的寒暄儀式中，沒有傾刻洩漏出不愉悅。即使在喬治戴爾的墓園，當所有人一個接一個崩潰，淚水無法控制決堤時，培根站在墓旁對自己的情感仍不讓步。他總是盡可能多方表現一種優雅的特質，在餐桌旁時也如此敏捷極盡隱藏，他向大衛·席維斯特說到：「我所有喜

³³⁵ Stephen Frosh, op.cit.,pp.74-75.

³³⁶ Ibid.

歡的人都死去了，然而，你並不會停止對他們的思念，時間無法醫治。但你可以全神專注在某件事物上，對你所執著的會投入的身體行動轉到工作中，因為所有可怕事物中的一種，即所說的“愛”，對藝術家來說是一種毀滅。」³³⁷

關於藝術家的自戀性格和藝術表現上的攻擊性，嘗試運用佛洛伊德和拉康（Jacques Lacan）有相關的理論解釋。精神分析大師佛洛伊德對於自戀的理論，他按照精神分析的理解，自戀是一種由自身，而非他人，來激起性覺醒的現象，有原初自戀(primary narcissism)和次發自戀(secondary narcissism)之分；前者指的是嬰兒期喜歡自己的身體，以自己的身體做為慾力(libido)的對象，從而獲得滿足，後者則是指兒童期以後，個體將自己原應外投的慾力收回，由愛戀別人轉而愛戀自己，從而陶醉於自我想像之中。根據佛洛伊德的看法，次發自戀基本上自然是一種女性的特質，因為女性的陽具欽羨(penis-envy)會使她們感覺到先天上劣於男性，而為了補償這種匱缺感，女性就會不由自主地在後天上尋求對抗這種失落感的方式——因而高度地關懷、欣賞、愛戀自己的容貌。相對的，男性既然不受陽具欽羨之苦，也就較少呈現出自戀的傾向。

不同於佛洛伊德的陽具欽羨理論來解釋自戀，法國精神分析巨擘拉岡以「鏡像階段」(mirror stage)來闡釋自戀的機制如何形成及運作，顯然更具有啟發性。對拉岡而言，六到十八個月的幼兒對自己的鏡像即有特殊的

³³⁷. Stephen Frosh, op.cit.,pp.74-75.

迷戀：人類的出生就解剖學而言其實屬於一種特殊的早產，亦即在系統發育尚不完整、尚帶有母體殘留體液時便已出生。這個有所欠缺的主體卻能在鏡子中認出自己的形象，並且表現出對鏡像的無窮興趣，究其因，是要藉由鏡像所提供的「完形」(Gestalt)來實現自己期望成熟的目的。換句話說，鏡像認同乃是一個「從不足到期待」的過程，主體藉此將其實並不完整的身體透過鏡像所提供的幻覺形象延伸為全形。³³⁸ 即幼兒由「想像階段」到「象徵階段」是透過認識鏡像中的自己開始的，幼兒從鏡中看見自身的形象是自身，卻又不是自身，這其中幼兒開始發現到「我」與「鏡像中的我」之間的關係。

這樣的原初自戀雖然是主體最早期的認同方式，因此負有不可或缺的階段性使命。但是，精神分析也同時強調不能久滯於此階段，而必須接受伊底帕斯化的過程，進入象徵體系之中。鏡像認同到底有什麼樣的問題，使得精神分析理論不斷強調要走出鏡像期的重要性？

根據哲學家拉康 (Lacan)「鏡像階段」(mirror stage) 的概念，觀者透過鏡子看到自己，這種觀看的模式可以說是「看見它正在看它」(see itself seeing itself)。觀看的主體透過鏡子看到自己的投射，所以說最初的觀看 (see) 是由主體出發，而主體看見在鏡中的投影也正在觀看 (seeing) 自己。客體即鏡中的投影位於主體的外在，但是主體卻也在客體(影像)中看到自己。³³⁹ 若依據佛洛伊德說法來解釋，所指的鏡像是一種心理的空間而

³³⁸ Jacques Lacan, *Écrit: A Selection*, (London: Tavistock, 1977), pp.2-4.

³³⁹ Ibid., pp.46-47.

非物質性的現實空間，一種介於知覺和意識的空間，佛洛伊德在他的論文中提出一種空間概念，以戲劇舞臺的方式來說，即這個主體既在觀眾席，也在舞臺上，既是攻擊者也是被攻擊者。³⁴⁰ 這種空間的特質是心理的，而非歐幾里德的幾何空間：不同的客體可能在同一瞬間佔據相同空間，就像凝結在夢中，或是主體和客體彼此塌陷在一起。³⁴¹

拉岡對此的解釋是，當主體透過鏡像認同來認識自己的時候，他其實也同時發生了異化(alienation)的現象，因為他畢竟是靠著那外於自身的他者(other)才認識到自己的存在。因此「我是完整的」此鏡像幻覺成立的同時，也是「我是分裂的」這個事實被揭露的時刻；鏡像認同的弔詭便在於「我就是他者」。而正因身體形象從匱缺延伸到完整的期待過程是建立在內部衝突矛盾的鏡像認同上，這種主體內在的衝突所造成的結果便是「攻擊性的競爭」(aggressive competitiveness)，主體和他的鏡像既同一又分離，這種情境將使他成為「自己的敵對」(a rival to himself)。³⁴²

關於攻擊性格在心理學上的說法，拉康提出關於攻擊性格的心理特質的理論，其中拉康說道：「理論一：攻擊性是透過一種它是主觀者此種性格特質的經驗中顯示出它自己。」³⁴³ 在培根的圖像中，框的結構可以說是這種心理表現的現形，框的結構在畫面上以一種疏離和隔絕的效果出現，它們有時以一種線框的方式來侷限對象，框也有以攝影鏡頭般的形式出現

³⁴⁰ Dawn Ades, Andrew Forge, op.cit., p.47.

³⁴¹ Ibid., p.47.

³⁴² Jacques Lacan, op.cit., pp.19-22.

³⁴³ Ibid., p.9 : "Thesis I : Aggressivity manifests itself in an experience that is subjective by its very constitution."

來觀察對象，或是以一大小小層層重疊的環形場域的方式來標示出畫中人物的界域，它隔絕對象與外界的關係，另一方面也正標明了自己的位置。在培根的畫中人物陷入一股莫名的暴力氣氛，人物顯示出以一種受害者的姿態，但卻無法在畫面中指出明確的加害者，主要是藝術家隱形其中，他透過框的形式讓人物顯得離異，框總是如影隨形的出現，是一種保護者姿態，也是破壞者。

關於攻擊性格的說法，拉康提出理論二：「在所帶給我們的經驗中，攻擊性是一種意圖的侵略攻擊和一種身體移位的影像，而在這些形式中，它表現出它自己是有效的。」³⁴⁴ 主體要靠鏡像他者才能成立自己的這個現象，會使他憂心被他者所取代或控制。因此，對他者產生攻擊的慾望。這表示雖然主體是透過對自己身體的執戀才建立分離主體(a separate being)的，但這種將自己視為全能的幻想也必將帶來企圖操控（鏡像）他者的慾望。因此之故，如果自戀者對自身的認同，不能透過象徵認同所取代的話，將會使主體在對待他者時，始終與之處於在想像層次不斷角力的關係之中，既要靠他者來確立自己的存在，又唯恐他者威脅自我的生存，就此陷入嫉妒、偏執、不斷攻擊的危險中。而培根在畫中圖像，扭曲變形的五官與身體，造成人物形象的模糊與身體形態的移位，是一種藝術家確認自己是主宰者的攻擊行為，只有不斷地征服對象，才能證明自己精神上或是藝術表現上的主控地位。

³⁴⁴ Jacques Lacan, op.cit., p.10 : “Thesis II : Aggressivity in experience is given to us as intended aggression and as an image of corporal dislocation, and it is in such forms that it shows itself to be efficient.”

扭曲，讓這些肖像畫有愈來愈相像本人的特質，扭曲似乎是對對象所做的，毫無疑問的是一種深刻牢固的情感。³⁴⁵ 對面容的極端扭曲，似乎也顯示出自戀性格所潛藏的憤怒，對面容的強烈控制慾，企圖改造它們、扭轉它們。不只從培根的畫中的形象可以看到這種攻擊性的行為，培根本人對其作品也有這種破壞性的性格，藝術家本人是對自己最嚴厲的批評者，毫不留情地毀壞自己的作品。

關於自戀背後所隱含的含義，學者克里斯多夫•拉許（Christopher Lasch）指出：「每個時代會發展出自己獨特的特殊症狀，可以誇張的表出一種潛藏的性格。」而當代的症狀即是一種性格扭曲、曖昧不明和自戀的狀態，拉許認為自戀的心態，可以部分表達出現代西方文化一種自我中心、極端個人主義的狀態，而這乃是由於當代文化中個人心中充滿一種深深的空虛感。

培根作品中《受艾略特詩篇啟發的三聯作》（Triptych Inspired by T.S. Eliot's poem Sweeney Agonistes，圖 3-5）為例，可以看到左右兩幅畫作中地面是均有一圓形的綠色地毯，綠色的地毯上方又是一層紅色地毯，上方有一方形木質臺座。這層層分隔的地毯和木臺區隔出觀者與客體人物的關係，即觀者是區隔在那圓形地域之外。觀者不能踏進這舞台區域，這個區域是客體存在的區域，也可以說是一幻像區域，就像鏡子外的人是不能進入鏡子內的世界，而觀者唯一只能透過觀看來進入那一個空間。再者，木

³⁴⁵ Jacques Lacan, op.cit.,p.172.

台上的兩人糾纏在一起，他們的身幾乎融合在一起分不清彼此，隱約可見的模糊面孔似乎陷入昏迷的狀態。在這裡要指出的，第一，在這木臺四方有一條線框，框內的人陷入渾沌不清的狀態，而這個框之外的事物如四周的牆壁天花板都保持一種清晰明確的狀態。第二，這個框線在右方有一鏡子，木臺上的人看不到鏡子中的自己，觀者從隱約的從鏡子觀察反射在屋內的另一角，其中，最右幅的畫作鏡中出現一個白衣人影，他並不是躺在木臺上的人，我們無法得知他的確切位置，但他卻也是確實出現在現場，那個鏡子中的人也許是另一個觀者，觀者無法出現在畫面現場，因為他是觀看的人。一旦他出現了他，也就屬於被觀看的人，而只能藉由鏡子反射出他的投影。

畫框對培根來說像是一面自我的鏡子，從畫中的形象讓他意識到自我的存在，培根對畫框中的形象是無情的，激烈、殘暴的手法扭曲對方的形象，在不斷地攻擊中藝術家也感受到自我的存在，意識到自己的掌控力。而在培根畫中的人是一種精神離異的狀態，在培根的自畫像中更是鮮明的例子。在扭曲的面孔中是一種陷入自我沉思表情和渾沌不清的意識，對於加擊在他們臉上的力，人物是一種毫不反擊也無力反擊的態度，充滿對生命的虛無感。人物的眼神總是逃避的、避免與人接觸，在這臉部激烈的形態扭曲和那漠不關心的神情之間，充滿的反差效果與迷失，就像是陷入一種鏡像認同的分裂中。藝術家透過對畫中人的主控力而得到自我的認同，對於他藝術上所表現的對象在一種不斷征服的背後，隱藏著是對自身也對生命的虛無不定感。