

第二章 「框」的概念與呈現



第一節 框的概念

要研究培根框 (frame) 的概念時，先了解框的一般性概念，它的一般性概念，即框這個字所指的含意與解釋，第一、它可以指的是架構 (structure)：一個空的架構 (hollow structure) 內部可以裝上適合的東西，如一扇窗、門或畫，或是橫跨它伸展某些東西，如刺繡或畫布。¹³³ 架構隱含它有一個空的內部空間。因此，可以將框擴大解釋為支撐建築空間的結構 (framework)，如建築的骨架，利用木條、鋼鐵等不同材質所搭建而成的空間架構。此種框的架構更具有空間感，小至一般日常所見的箱子、盒子，利用不同素材，構成具有容納空間的箱子。擴大來看人類所居住的平屋、房舍、甚至高樓大廈，都是一種框的架構，它給予一種內部空間感，但同時框也可以一種侷限性，具有一種將內部與外部隔絕的感覺，就像牢籠。人類透過這個框的建構空間來關閉人或動物，限定他們的活動範圍、剝奪他們的行動自由。框限制的不只是生理空間，更進一步它也限制了心靈的自由，一種心理空間的隔絕與限制。框不只指的是事物的架構，它也可以用來指一個人的骨架、體格。在繪畫的表現上，米開朗基羅的人體給

¹³³ Collins Cobuild English-Chinese Language Dictionary, (台北：東華,1990), p.720: “a hollow structure inside which you can fit something such as a window, door, or picture, or across which you can stretch something such as embroidery or canvas.”

予一種雕像般的碩實感，在西斯汀教堂壁畫的人物不僅肌肉後實、體型健美所呈現出的人體是具有一雄建的體格。最後，框更應用到電影上，它指的是電影的影格，電影是一幕接一幕的畫格，就像是一張張相片般連續撥放。因此，電影比相片和繪畫更能表現動感，框也像是攝影機或照相機的鏡頭般一樣，透過它鎖定觀察對象。

上述所述及的是框的一般性意義，要探究培根藝術中框的含義時這些概念將會涉及。「框」若以畫框形式來探究時，所指的不只是畫框外在形式的改變，也是探討對框內畫面的視覺觀點的改變。藝術家如何知覺這一有限定範圍的繪畫平面，又如何透過這個繪畫平面呈現藝術家所觀察的對象或世界。談到畫框所包含的平面範圍，學者布魯納（Carolyn M. Bloomer）說到：

一個有力的空間和距離的再現是創造於主題和邊緣構圖的關係。

這種視覺畫面的繪畫構圖稱為畫面和畫框關係（field-and-frame relationship）。畫面（field）即是構圖，而畫框（frame）即是邊界。¹³⁴

因此當人們在觀看畫作時，觀者看到的不僅是畫面本身，更專注於藝術家如何在這個有邊緣的平面上構圖，創作一個幻想空間（Illusion of Space）。此外，談論人類如何知覺繪畫時，即人類在觀看一幅畫時是以何

¹³⁴ Carolyn M. Bloomer, *Principles of Visual Perception*, (London: The Herbert Press, 1990), p.119: "A power representation of space and distance is created by the relationship of the subject to the edges of the composition. This pictorial construction of the field of vision is called the field-and frame relationship. The field is what is in the composition, and the frame is its border."

種視覺態度觀看的主題，學者安海姆提出，人類知覺繪畫時就是把整幅作品視為是有限定的範圍，也就是一種「框」的概念。安海姆時說道：

這個世界被知覺時是無邊界的，不僅在深度中、在橫向面上也是，因此畫的邊緣被做為構圖的終界，但並不是再現空間的結束，這個框被視為是一扇窗戶，透過它，觀者可以窺看外在世界，這開放的窺洞存有邊界，但在其中卻不被界限。¹³⁵

從安海姆的說法中可以得知，把繪畫視為是一扇窗的觀念。繪畫就像一扇窗，畫框就是它的邊界，是觀者觀看一幅畫的邊界，也是藝術家創作構圖的邊界。畫框的邊界區分出繪畫與外部的世界。因此，人們觀看一幅作品時就像透過這扇窗來觀看另一個世界，從一個窺洞知覺另一個世界。我們看穿這個框所架構的平面，而不僅是看到框本身。所以，當安海姆說「在其中卻不被界限」時，所指的是畫面內部隱含另一個無限的空間。透過線性透視法，畫中的消失點就像現實風景消失在遠方的一點，在平面上呈現出三度空間的幻象。這種畫框的概念也可能被打破，美國最低限派（Minimal art）藝術家法蘭克·斯特拉（Frank Stella）否定繪畫的幻覺，他否定作品與外在現實相像，畫面和表現三度空間的幻想決裂。他的「成形畫布」，畫面中是幾何圖形的分割，在畫面中所呈現的不是再現實物的形

¹³⁵ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception : A Psychology of the Creative Eye*, (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1974) ,p.239:

“This world came to be conceived as boundless-not only in depth, but also laterally-so that the edges of the picture designated the end of the composition, but not the end of the representation space. The frame was thought of as a window, through which the observer peeped into an outer world, confined by the opening of the peephole but unbounded in itself.”

象，畫面本身就是一個幾何圖形。而整個畫框，就是一個幾何圖形的一部分，沒有畫面與畫框之間的分別。當觀眾在欣賞整幅作品時，在這個框內他所面對的不是使他產生幻覺的平面，而是框本身就是藝術家所要呈現的，即畫面與畫框合而為一。面對這個畫框平面，藝術家企圖遠離激烈的情緒，強調單純與理性，形式凌駕於內容。藝術的主題不再只是對現實的再現，而畫布也不是激烈情緒的宣洩場，藝術家以幾何作品的形式拒絕繪畫的幻覺。這是藝術家對框內空間知覺態度的改變。因此，將在下一節探討藝術史上畫框空間觀背後所隱含的意義。

第二節 藝術史上畫框空間觀的演變

首先，繪畫若是一扇可窺見另一個世界的窗，那麼人類在觀看繪畫時的方式都相同，或者會因時代而異？而藝術家在創作繪畫時，他在繪畫中所表現的內容和所表現的圖像，是否也會因為時代的知覺模式而隨之改變？安海姆認為每個時代對繪畫都有其不同的表現方式，每個風格都是一種觀看世界的有效方法，提供觀看世界的一種觀點、觀看聖山的一種角度，從每個地方提供一個不同的影象，但從各處都能被視為是相同的。¹³⁶ 每個時代都有其特殊觀看世界的方法，因此繪畫做為視覺藝術的表現，觀看繪畫時的知覺，也會隨著時代而改變，繪畫也有時代風格的差異性。除此之外，藝術家也會因為個人的理念，呈現出不同的風格表現，都這都是觀看世界的有效方法和角度，可能隨著時代和個人而迥異，但它們都可以都是具美感的。安海姆又說道：

就像一位化學家一樣，從扭曲他觀看自然的雜質中隔離出事物的本質，而藝術品能讓重要的外在表象單純化，從它們的普遍性中表現出抽象的主題，卻不降低其圖示。經驗的多樣性都反應在高度複雜的形式中。藝術品是視覺和想法的交互作用，特定存在的獨特性和類型間的普遍性都在一個形象中合而一。知覺和觀念，讓彼此更有生氣活

¹³⁶ Rudolf Arnheim, 1974, op.cit., p.461.

力，而且在同一經驗中顯現出其兩種不同層面。¹³⁷

從上述這段話中可知，每個時代的藝術家對繪畫表現的迥異，乃是受到他們感知世界和世界觀的影響，在一件藝術品中所顯現的是觀念和知覺的結合。因此，當我們在研究一件藝術品，也就是試圖從這個藝術品中，窺探藝術家如何觀看這個世界、和呈現他心中的世界。首先，我們先了解一下繪畫平面的演變脈絡，還有不同時代藝術家對畫框這個平面的空間觀。

藝術形式的視覺空間(Space)元素主要可從「實有空間」和「幻覺空間」來談，實有空間主要表現在雕刻上，而幻覺空間主要是表現在繪畫上。在史前時代人類作畫並不是畫在畫布上，他們可能在沙地、木頭、岩壁上等他們所活動的地方作畫，史前時代的人類作畫時，也不以線框來區隔作畫的地方和未作畫地帶。我們可以從約西元前一萬五千年到一萬二千年前的人類，在西班牙阿爾塔密拉(Altamira)洞窟壁畫找到人類在洞窟岩壁上作畫的遺跡。史前的人類，並未以框來區隔作畫的地方和未作畫地帶，隨著歷史的演進，人類作畫的地點也隨之改變，如埃及人在陵墓的牆壁繪畫，出現了飾帶將畫面的主題部分框住，除了作為區隔不同畫面的功能外，也讓主題更加能突顯。埃及的藝術家作畫時並不著重寫實，而是力求主題的

¹³⁷ Rudolf Arnheim, 1969, op.cit., p.273.:

“Just as a chemist “isolates” a substance from contaminations that distort his view of its nature and effects, so the work of art purifies significant appearance. It presents abstract themes in their generality, but not reduced to diagrams. The variety of direct experience is reflected in highly complex forms. The work of art is an interplay of vision and thought. The individuality of particular existence and the generality of types are united in one image. Percept and concept, animating and enlightening each other, are revealed as two aspects of one and the same experience.”

特點和體積的大小，清晰地表現一個事物的各個部分。也因此埃及的藝術家以多視點的結合，呈現水池時，藝術家會以俯視的角度觀看水池，而周邊的樹又是以平視角度表現，把每件事物最清晰的樣貌描繪出來。

在古希臘和羅馬（約西元前五世紀至西元後五世紀），在羅馬室內壁畫常常繪上建築的樑柱，整幅畫做爲一扇框可以看到風景、建築和遠處的城市，此時藝術家已經意圖製造深度空間的幻象。對於畫面空間的處理，西元前一世紀龐貝(Pompeii)古城的「神秘別墅」(La villa des Mystères)的房間壁畫，除了人物、植物外，還刻意營造具有深度立體感的柱飾和逼真的大理石條座，彷彿牆面是另一空間的延伸。這些描繪出來的邊飾也具有區隔人物場景的效果，龐貝城壁畫的室外空間，也是深度空間的幻象，其透視法出現尚缺乏系統。爾後，繪畫不僅於在牆壁上，出現專用的畫板，或是中世紀宗教性繪畫的雙聯屏、三聯屏等。這些畫框的出現除了讓繪畫方便搬動擺置外，邊框無疑，區分繪畫裡、畫外界線，讓觀者更能聚焦於畫面上。

雖然通常認爲線性透視法是文藝復興時代發展出來的，但它的基本觀念可以追溯到古典希臘、阿拉伯科學和歐洲宗教、哲學和數學的歷史發展。¹³⁸ 但古代最重要的貢獻不是技巧上，而是在觀念上。古希臘的「視覺錐體」(visual cone) (圖 2-1) 觀念是發展線性透視法中最重要的概念，幾何學家歐幾里得(西元前四世紀)相信眼睛發射視線，當視線發射朝向事物時，

¹³⁸ Carolyn M. Bloomer,op.cit.,p.137.

視線從眼睛離開到物體形成一個錐體的形狀，錐體的頂點是眼睛，而底部是被觀看的物體。到了十一世紀，阿拉伯學者建立起新的觀念，他們認為視線是來自物體而非來自眼睛，他們觀察到視覺最敏銳存在於視野的中心，視線的中心即觀看時視線離物體最短的距離。¹³⁹

到了十三世紀，歐洲的宗教學者根據阿拉伯學者的視覺理論，做為上帝恩寵世界的理論模型。中世紀基督教學者認為光是上帝所創造，做為上帝把神聖的力量施往宇宙各地，基督教學者將幾何視為是神聖和諧的證明。¹⁴⁰ 光學結合了幾何、光線和視覺，成為研究外在世界和捕捉精神秩序的工具，它也做為了解上帝的方法。基督教的光學來說，中心視線和上帝力量是彼此纏繞相關的。¹⁴¹ 雖然中世紀學者關心人類視覺的圖示，但他們對繪畫的構圖並不感到興趣，而中世紀的藝術家在繪圖時，把線條色彩當作是象徵物的排列，而非描繪視覺的表象。學者布魯納提到中世紀藝術家如何呈現繪畫時說道：

因此，在在二次元平面上再現三度空間時，他們並不是以真實性（將畫做得如視覺上真實般）的標準為準則，反而是一種有效安排象徵物的慾望。¹⁴²

¹³⁹ Carolyn M. Bloomer op.cit.,p.137.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.,p.138: "Thus, in representing three-dimensional space on a two-dimensional surface, they were not guided by standards of verisimilitude (of making the picture visually realistic), but rather by a desire to arrange symbols effectively."

到了文藝術復興以後的近代繪畫，對於空間概念主要表現在有系統的科學透視法上。透視法是在二次元的平面表現三度深度的效果，十五世紀佛羅倫斯建築師布魯內利齊（Fillipo Brunelleschi,1377-1446）首先將透視法的觀念運用在建築上。在藝術史上，亞伯堤（Leon Battista Alberti，1404-1472）是最早將透視法運用在繪畫上的藝術家，他在一四三五年的《論繪畫》（*On Painting*）中，將布魯內利齊的透視理論運用到平面繪畫上。亞伯堤提出繪畫是一平面(或是一扇窗)，視覺幻影呈金字塔形以眼睛為頂點出發和平面相交。德國藝術家杜勒(Albrecht Dürer, 1471-1528)修正「亞伯堤之簾幕」，發明了「水準器」(Grid Perspective Tool)的透視圖裝置。如「杜勒發明水準器的透視圖裝置」(圖 2-2)和「水準器的透視圖裝置」(圖 2-3)所示。人與物體之間，放置透明玻璃(畫面)，玻璃板畫上一定大小的格線(Grid)，從單眼的視點觀看對象物時，把物體投影到玻璃板上的圖形描繪出來，由此創造對象物與玻璃板(畫布)的一對一關係，而形成所謂的透視圖。

亞伯堤所提出繪畫觀是認為繪畫是透過一平面(或是一扇窗)呈現世界，視覺幻影呈金字塔形以眼睛為頂點出發和平面相交。畫家不再依象徵的意涵重要性安排事物的位置，而是透過透視學的畫法精確地將事物擺置在平面上，創造如三度空間的幻覺。亞伯堤建議藝術家將前方要畫的場景視為是一線條的網絡，亞伯堤認為：

[...] 一張由線鬆散織成的簾幕，塗上你所喜歡的顏色，隨你喜歡分割....成很多平行的方格並將之鋪展在一個框上。我把它放在眼睛和所要呈現的物體之間，因此那視覺金字塔穿過這張鬆散編織的簾

幕。¹⁴³

亞伯堤的這種安排方式稱為「亞伯堤的簾幕」(Alberti's veil)¹⁴⁴，亞伯堤將風景視為是一張線條的網絡，作為正確將風景轉換到平面的方式。亞伯堤的簾幕，就是把可見的世界視為一幾何構圖，在文藝復興時代，這種數學的法則，被採納為呈現自然規則的和諧秩序。¹⁴⁵ 亞伯堤的格線系統運用在平面繪畫上，所產生的是座標系統(Coordinate System)的概念，強調我們看待每個物體與物體間的空間時以一種幾何座標的系統定位。

在早期文藝復興的傳統畫家從喬托(Giotto di Bondone, 1267- 1337)、馬薩其奧(Tommaso Masaccio, 1401-1428)、達文西(Leonardo da Vinci, 1452-1519)、曼帖那(Andrea Mantegna, 1431- 1506)、林布蘭特(Rembrandt van Rijn, 1606-1669)以來，藝術家以各式的表現法來創造出空間幻覺(Illusion of Space)，通常透視法也會加上陰影(Shadow)的運用，加強畫面深度的印象。

達文西則整理出三種透視法：線透視法、色彩透視法和空氣透視法。

以達文西壁畫《最後的晚餐》(The Last Supper, 圖 2-4)為例。畫面上的空間

¹⁴³ Carolyn M. Bloomer, op.cit., p.139: "...a veil loosely woven of fine thread, dyed whatever color you please, divided...into as many parallel square sections as you like, and stretched on a frame. I set this up between the eye and the object to be represented, so that the visual pyramid passes through the loose weave of the veil."

¹⁴⁴ 「亞伯提之紗幕」的精神，也為達文西所繼承。達文西說：「透視法只不過是經由一片玻璃來看一件物體，在其表面可以標記所有玻璃背後的事物。」(Perspective is nothing else than the seeing of an object through a sheet of glass, on the surface of which may be marked all the things that are behind the glass)

¹⁴⁵ Carolyn M. Bloomer, op.cit., p.139.

看起來像是觀者所處空間的延續，而壁畫所處的位置正是杜勒透視圖裝置中的玻璃板。畫面中物體往畫面中心消失點不斷地等比例縮小，畫面的空間深度向畫面中心消失點不斷地延伸。在二次元的平面上，成功地描繪出三度空間的幻像。¹⁴⁶ 文藝復興時期畫作與中古和希臘時期比較，可見突破，文藝復興之前，畫作的重心擺在個別的物體，但他們所處的空間無法把它們聯繫、融合在一起，空間在此只是簡單的疊加，非系統化的重疊。而文藝復興所發展出的透視法則，在平面上有系統的排列物體，營造出深度空間的幻覺。

畫家不再依象徵的意涵重要性安排事物的位置，而是透過透視學的畫法精確地將事物擺置在平面上，創造如三度空間的幻覺。在《論繪畫》中亞伯堤強調藝術家透過訓練的眼睛，根據幾何原則將客觀物以比例、均衡、和諧方式描繪出來。藝術家要描繪出大小、長短、高低、寬窄、明暗，都是要透過比較。均衡和比較是相對的價值，而且會跟著視點而改變，也因此藝術家在組織被觀看與所描繪之間時要扮演主動的角色。因此藝術家的注視是一種特權的注視，在研究對象物時，要像上帝的眼睛一樣，藝術家觀看時，既是客觀地測量也要主觀地進行組織。亞伯堤強調藝術家運用數學的規則的必要性，因為當時藝術家所處的時代大部分是未受教育的，所以透視法將對象去特徵化，這種強調受過訓練的觀看，可以說是文藝復興時代表現空間的一種方法。透視法中強調幾何、均衡與比例是表現一種神聖秩序下的自然，並提供人類對上帝和諧與規律的鑑賞與知識。此外，亞

伯堤更進一步提出窗的概念，他說道：

首先，在我將作畫的平面上，我畫上任何我想要大小的長方形，把它視為是一扇開放的窗，透過它被畫的主題將被看到〔...〕。¹⁴⁷

這裡看到亞伯堤把繪畫視為是世界一扇窗的觀念：這種觀念是觀者的視線是穿越（look through）畫面，而非注視在（look at）畫面上。觀者視繪畫如同鏡子般，他知覺影像，而非知覺影像所在的表面（即做為繪畫用的畫布）。這種將繪畫視為是一扇窗穿透的觀念，也是傳統繪畫中追求繪畫表面平滑的理由之一。因為畫面上的筆觸會讓人想起這平面的存在，而非一扇窗戶。¹⁴⁸

亞伯堤論繪畫中簾幕和窗戶的概念，是預設畫面是觀者和物體之間，視覺錐體的交叉而構成的。因此，在繪畫構圖時有了理論基礎，這項基礎根基於幾個世紀以來學者和哲學家等的研究。藝術和幾何建立了新的關係，繪畫構圖時要求精確、和諧還有逼真。但是，線性透視法把視線固定在一點的觀念其實是一種神話，線性透視法讓繪畫看起來像真實般，並不是由於畫是客觀觀察而來，而是它們是精心被構製。線性透視法所呈現的是科學的觀看，它和觀者的個人觀看經驗不相關：即世界在沒有提及觀察者的情況下被描繪出來。因此，線性透視法是由一科學的觀察者凝視構圖

¹⁴⁷ Carolyn M. Bloomer, op.cit., p.139: "First of all, on the surface on which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as an open window through which the subject to be painted is seen..."

¹⁴⁸ Ibid., p.139-140.

而來，線性透視法可以說是幾何、視覺、地圖製作、神學的一種觀念與方法的統合。¹⁴⁹

透視法在二次元平面表現三度空間深度的效果，其空間的觀念，認為有一視覺中心即是觀者。中世紀以上帝為中心的凝視，轉變到以人為目光中心，中世紀「安設的空間」(space of emplacement) 轉變為視覺中心的透視法。¹⁵⁰ 中世紀認為世界是上帝的傑作，而以地球為中心，世界是上帝注視下被秩序安排的觀念，後來愈來愈不被信服。隨著十六世紀哥白尼和十七世紀伽利略的觀察，才證實地球是繞著太陽旋轉。到了文藝復興時代把畫框視為一扇窗，企圖透過畫框內的平面空間再現現實中的事物。這種觀念是以人為中心的概念，知識和理論不再建立在神學基礎上，而是由人觀察建立而成。在繪畫中人類的注視，也成為繪畫中不可或缺的中心，線性透視法繪畫是以一種假設性網膜理論而被創造：人類的視覺扮演起雙重角色，他既是觀察者也是知識的創造者。¹⁵¹

十九世紀，法國印象派藝術家在繪畫上雖然被認為有所革新，但是他們仍嘗試十五世紀以來網膜真實的戲劇效果。這並不是說視覺的真實性結束於印象派畫家，而是從二十世紀開始，視覺真實性扮演了不同角色。¹⁵² 十九世紀開始，對於時間的認識漸漸在轉變中，塞尚和後印象派畫家他們反對藝術是忠實地再現自然景物，他們不再想像自己與主題是分割開來的，

¹⁴⁹ Carolyn M. Bloomer, *op.cit.*,p.139.

¹⁵⁰ *Ibid.*,p.42.

¹⁵¹ *Ibid.*,p.143-144.

¹⁵² *Ibid.*,p.144.

而是積極地創造他們所要表現的對象。物理學發現了時間的變動性，如果時間是變動的，那麼運動也是，於是在同一瞬間，同一事物可以由多個不同的面向呈現。這種觀念也影響了後來的野獸派、立體派、未來派和抽象表現主義。愛因斯坦從狹義及廣義相對論得到了一個結論，即「每個物體都有它自己特定的時間。」空間與時間是互相依存的，空間與時間構成了第四度空間連續體。¹⁵³ 雖然大部分的藝術家遲至一九二〇年代才意識到愛因斯坦的相對論，但是他們早就以自己的方式思索「同一瞬間發生的事情」這個問題，並反應在新的表現形式上，例如在同一個畫面上同時呈現數個面、拼貼或馬賽克等手法。¹⁵⁴

愛因斯坦提出相對論，反對時間和空間是絕對的概念。若從科學上的觀念轉換到藝術上來說，如果文藝復興時代和啓蒙時代，觀察者認為注視必須固定一點來觀察對象。對二十世紀的觀察者來說，注視就像在運動中的交通工具觀看對象，即觀者是可調整其觀看角度與位置。前者是在固定不動的一點觀察對象，而後者是一種相對運動的視覺觀。¹⁵⁵ 如果時間是相對的，那麼空間也是相對的，人們對空間認知的改變，開始意識到時間和空間都變得無法掌握，也因而是可以被操作的。超現實主義者布賀東(André Breton)，就將隨機的空間，當做是超現實主義者的一種手段。¹⁵⁶ 從在藝術史上的發展，可以看到不同時代對現實自然和知識的轉變，繪畫並不僅有再現自然客體，繪畫可以是潛意識世界的投射，其中隱含深層的意涵。

¹⁵³ Richard Hertz & Norman M. Klein eds *Twentieth Century Art Theory: Urbanism, Politics, and Mass Culture*, (Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1992), op.cit., pp.11-18.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Carolyn M. Bloomer, op.cit., p.144.

¹⁵⁶ Ibid.

第三節 培根「三聯作」的形式

「三聯作」(triptych)形式是培根慣用的形式，這種三聯作作品起自於中世紀的祭壇畫，中間是主要作品旁邊兩側作品相對較小，可以摺疊收合起來，而作品題材是宗教性人物或故事。培根的三聯作和中世紀的三聯作相比，培根三聯作都是三幅的規格等大，而且培根的三聯作是分離的不具摺疊收藏功能，主題內容上培根也不是針對宗教題材。培根一九四四年的《三件釘刑基座臺人物研究》(Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 圖 1-7)和一九五三年的《三件人頭研究》(Three Studies of the Human Head, 圖 1-11)都是這種形式的初試階段。但比較不同的是《三件釘刑基座臺人物研究》作品中，人物左右朝中有對稱效果；而後者的人物擺置來看，左幅和中間幅作品是直立的頭像，而右幅表現人頭撞擊枕頭的模樣，以整體來看失去了對稱效果，但是從左幅到右幅來看，加上培根製造白色摩擦肌理和模糊的頭像，猶如連續快照的效果。培根的肖像畫常採用這種三聯作的模式，呈現出頭部的不同面向，此種畫框的形式不僅讓觀看時有一種動態的知覺，畫框內的臉部，強烈變形扭曲本身就蘊含有動感，評論家法蘭西斯·史貝爾丁(Frances Spalding)形容培根畫中人物的臉部特質時說道：

受制於這手法，臉部看起來是可延展，似乎仍在一種運動的狀態；

掃過顴骨的筆觸看起來像是肉體受到揍擊的瘀青。¹⁵⁷

根據培根表示他喜歡這種三幅畫並排的方式，乃是呈現出拍攝電影的效果，培根談到自己受到電影影像的啟發頗深，並認為電影是一項偉大的藝術，如果不是因為當了畫家，則會想從事導演的工作，因為電影影像十分具有震撼力。¹⁵⁸ 那麼，培根的三聯作和電影影像有什麼相關性呢？首先，電影可以呈現動態影像，動態效果來自於連續性影格的播放，電影的動態效果在攝影照片中也可以窺見。培根對這種連續效果的啟發，來自梅布里奇拍攝了動物和人物動作情形的照片，這種連續性影像紀錄了人和動物運動時姿態的分解動作（圖 2-5 和圖 1-27）。¹⁵⁹ 就像十九世紀攝影師梅布里奇的作品一樣，他熱衷於拍攝人體或動物在運動中的狀態，猶如快照方式將每個分解動作拍攝下來，單幅作品呈列時並不產生動態，但是將多幅動作分解影圖，依造動作的運動時的連貫次序並置排列時，產生了動作連續性並造成視覺上的動感，宛如電影的播放效果。

關於梅布里奇這種呈現人物或動物動態中攝影的視覺觀念的由來，藝術史學者強那森·卡瑞（Jonathan Crary）在他的著作《知覺的停留》（*Suspensions of Perception*）一書中觀察到十九世紀下半葉開始有一種新的視覺觀產生，並提出精闢的見解，強那森·卡瑞認為在十九世紀下半葉，一種現代的觀看逐漸產生，他指出十九世紀下半的注目（attention）是異於

¹⁵⁷ Frances Spalding, op.cit., p.149: "Subjected to this treatment, the face appears malleable, as if stilled in movement; the sweep of the brush across a cheekbone acts like the bruising of flesh with a fist."

¹⁵⁸ Archimbaud, op.cit., p.16.

¹⁵⁹ Sylvester, 1993, op.cit., p.30.

十八世紀以前一種固定的注目模式，注目即人類的視覺觀看事物的方式。強那森·卡瑞提出兩個主要的特質可以用來說明十九世紀下半業新的注目方式，其中之一，強那森認為新的注目所指的是古典、穩定的視覺模式的衰敗。¹⁶⁰ 十九世紀晚期，由於資本主義的現代性使得知覺的方式有所革新，有了新的知覺經驗，就我們所熟悉的例子而言，電影、照片、和電視在一連串取代的加速連續效果中都具有一種瞬息短暫的元素，這也是由於現代化的機制。¹⁶¹ 即十九世紀的視覺觀看不再是固定穩定的模式，此外，在藝術和人類科學上，注目開始變成是技術性和文本的緊密網絡，即注目的知覺是被組織和架構的，人類開始以更加嚴密和實驗性的態度來分析人類注視的能力。

強那森提到，人類注目力的研究不僅是十九世紀晚期心理學實驗性探測的眾多主題之一，也是心理學知識的基本條件。因此，探索知覺能力、反射動作、和條件式的反應...等不同領域的實驗，都假設注目力是可以被觀察、分類、和測量的。¹⁶² 從一八八〇年代起開始，在實證科學的領域上，人類開始熱衷於關於人類本身的題材，即以人類自己是科學研究的主要對象。¹⁶³ 強那森所指的是一種注視力的改變，十九世紀開始人類的注目力開始運用在各種實證科學實驗上，人類利用他們的注目力來探索各種不同的領域，包括心理學上的知覺、反射動作、或是運動的反應。注目力被用來觀察研究人類本身，不管是人類的內在知覺或心理層面，還是外在運動或

¹⁶⁰ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception :Attention, Spectacle, and Modern Culture*, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.2000) ,pp.18-22.

¹⁶¹ *Ibid.*,p.13.

¹⁶² *Ibid.*,pp.25-26.

¹⁶³ *Ibid.*,pp.26-27.

反應表現，而梅布里奇的攝影作品，可以看到藝術家將他的注意力運用在觀察人類的運動狀態。梅布里奇透過照相機連續快照，捕捉的人類在運動時身體各部位的擺動。

在一八七八年到一八七九年間，梅布里奇成功地拍攝了在運動中馬匹的連續攝影。梅布里奇將馬匹運動中的連續動作加以分解，呈現在不同的影格上，梅布里奇的突破在於，在高速下運用機器捕捉人類視覺能力無法達到的知覺單位，還有對於任何主體經驗外圍加上一次級的抽象安置（圖 2-4）。¹⁶⁴ 我們可以看到在梅布里奇的作品中背景有一條條的線狀分割畫面，也做為分析每個肢體動作中的依據。隨著科學進步和機器的變革與改良，人類也更熱衷於科學實證探索各種現象，而梅布里奇利用機器拍攝到人類視覺能力所無法捕捉的影像。人類無法將視覺暫留，但機器卻可以將高速運動中的情形拍攝下來，依時間先後將其分解動作呈現出來。而梅布里奇常在這些影像的周圍加上一些抽象的線條或符號，助於分析紀錄每個細部動作。強那森認為梅布里奇這種創作的行為，背後有其潛藏的意涵，他說道：

梅布里奇作品中的分割性，不僅被認為是知覺領域上的突破，也是一種視覺即時性在空間中被消除的宣稱。〔...〕梅布里奇似乎呈現出和古典表列狀組織的相似性，但是他線條和柱狀所排列出來的完全

¹⁶⁴ Jonathan Crary, op.cit., p.140.

沒有任何恆定不變的特質，而那是要理解一張圖表所要依據。¹⁶⁵

梅布里奇的實驗和一位加州銀行家勒倫 • 史丹佛（Leland Stanford）有密不可分的關係，史丹佛是一位相當富有的前政府官員且他擁有一些賽馬，是他開始要求梅布里奇做這些連續攝影的實驗，而史丹佛同時也是中央太平洋鐵路的建造者和指導人。鐵路在十九世紀中葉邁向資本現代化的過程中是關鍵的因素，由於鐵路和各項交通的運輸發展，要求減低時間和降低運輸成本，這是一種循環資本流動的加速，也意味從一地到另一地的運動所需時間要降低到最短時間。因此有關各種交換的發明創作是有必要的，如：溝通、運輸..等交換工具的發明創作，而史丹佛和梅布里奇的攝影實驗和還有交通的迅速發展，它們在現代化過程中是相互並行的方式，他們代表知覺和資訊的創新。梅布里奇的實驗也指出必須降低知覺的時間，這樣觀看才能跟的上速度。¹⁶⁶ 理想的瞬間和自動化機器的知覺，梅布里奇的快照指出一個鮮明的特質，即此種透過照相機所捕捉的影像超越人類的視覺和注目力的可能性。¹⁶⁷

在一九五三年的《三件人頭研究》的畫作排列方式，也有這種連續性的效果。關於這件作品，最初，培根並沒有使三幅作品成為三聯作的創作意圖，培根分別創作這三幅作品來自雜誌上「偷拍肖像照片」(candid portrait

¹⁶⁵ Ibid.,p.142.: “ The segmentation of Muybridge’s work should be understood not simply as the breakup of a perceptual field but also as the claiming of an instantaneity of vision from which space is deleted. Muybridge seems to present the semblance of a classical tabular organization, but what is arrayed in his rows and columns has none of the immutable identities on which the intelligibility of a table depends.”

¹⁶⁶ Jonathan Crary ,op.cit .,pp.140-142.

¹⁶⁷ Ibid.p.144.

photographs) 的啓發，偷拍照片主要捕捉人在不預知情境下的表情或動作，當人喊叫、狂笑等等，毫無防備的狀態。¹⁶⁸ 因此，這三幅作品本來並不是成一系列的，它們捕捉的是人瞬間的表情或動作。經過培根有意的安排方式，將這三幅作品並置，產生了動態的視覺知覺，一種頭部撞擊某物的動作效果。培根提到自己創作三聯作時的理由時，他說道：

我看影像是連續性的，我可以繼續畫五幅甚至六幅作品，但是我覺得三聯作是比較平衡的單位。¹⁶⁹

由藝術家的說法可以知道，培根喜歡將影像並置成三聯作乃是由於藝術家喜歡連續性的影像，猶如拍電影連續畫面的效果。當我們單幅看這些攝影作品時，是某一時間點的靜止動作，但當作品並置時，連續性影像產生動態的效果。培根也受到這種連續性攝影的啓發，而將繪畫並排呈現。三幅作品又是較適宜且平衡的模式，所以培根常常選擇三聯作來呈現作品。

在莫力·羅傑斯 (Molly Rogers) 一篇討論培根的動態繪畫 (Moving Pictures) 論文中說道：

要決定培根繪畫是如何具有電影特質，首先要檢視它們所引起運動的感覺。搜尋一種在藝術上描繪運動的方法，已有悠遠的歷史，而

¹⁶⁸ Dennis Farr, Massimo Martino, op.cit., p.94.

¹⁶⁹ Sylvester, 2000, op.cit., p.100 :

“ I see images in series. And I suppose I could go on long beyond the triptych and do five or six together, but I find the triptych is a more balanced unit.”

也透過各種不同的方式來表現運動。**扭曲的透視法、模糊的輪廓**，還有**連續性狀態的描繪**，是這三種方法——而且全部，意外地，在某些形式可以在培根的風格中找到。¹⁷⁰

莫力·羅傑斯指出培根電影特質和運動的關係，再回溯到梅布里奇的連續攝影照片，若將運動中所拍攝的分解動作照片連續播放，也如同電影般產生動感。最初，攝影是捕捉運動（movement）較佳的方法，但攝影只是比繪畫更有效地傳達動作中的外貌，但是電影的發明，不只是運動的表現也同時呈現出運動，即影像本身是隨著時間而進行的，同時影像也紀錄了曾發生過的運動。¹⁷¹

莫力·羅傑斯提到培根繪畫中電影的特質，主要是具有動態的視覺效果。他指出了三種特別的方法，讓畫中產生運動的感覺，而這裡要特別指出的是培根的三聯作形式，本身也表現出一種連續性狀態的運動，就如同電影的動感來自分割影像的連續播放。而培根三聯作影像的觀念也可以是整個連續運動中的分割影像的呈現。

關於連續性中整體與部分的觀念，哲學家德勒茲認為培根畫中的運動

¹⁷⁰ Molly Rogers, *Moving Pictures: Francis Bacon and The Movement-Image*, (Texas Houston : Rice University,1995) ,p.15: “To determine just how it is that Bacon’s Paintings are cinematic requires first an examination of the sense of movement they engender. The search for a means of depicting movement in art has a long history in which various devices have been employed to represent motion. Twisted perspective, blurred contours and the depiction of sequential positions are three such devices—and all, incidentally, may in some fashion be found in Bacon’s œuvre. ”

¹⁷¹ Ibid.,p.16.

傳達出更深遠的意義。他提出培根畫中運動效果，是「部分」（或說單位）在「連續」性中的改變，與「部分」在「整體」中的改變，即動感的產生來自這兩方面。¹⁷² 首先是部份與部分的關係，連續性的影像可以產生動感，即每個單一影像和每單一個影像之間不僅在動作有關聯性，在時間上也有關聯性，每個影像的動作或姿勢引發了下一個動作的期待。單一影像來看動作是靜止不動的，但將影像依造時間的順序擺置產生了動作的連續性，也產生了動感。再來，是部份與整體的關係，在攝影照片中個別的影像是記錄靜止的狀態，但同樣地影像若置於如電影拍攝般連續性的形式，它產生了動感，個別的影像如同電影的每個「鏡頭」（shot），它所指的是整個動作中的改變，它是一連續性中的動態片段。¹⁷³

培根受到梅布里奇這種運動中分解影像啓發，將作品排列成爲三聯作，所延續的是一種視繪畫作品爲連續動態的觀念，而每幅作品並非是整體，它們僅是一個單位。它們是整體中的一部分，也是被**分割的單元**，就像梅布里奇的作品每幅照片所顯示的只是整個連續動作中的一分解動作。若將之脫離來觀看，顯現不出其意義，它是**整體中的一部分**，失去其中一個單位，整個動作連續性將顯得不連貫。而將之脫離，整體個別視之也失去動態的意義，而這種影像的呈現方式也正是電影的呈現方式，視每個影像爲連續性中的動態片段。培根承襲攝影快照的第二個重要意涵是**瞬息性**，人們開始熱衷透過照相機、攝影鏡頭等等機器，捕捉不經意的一刻，或是動作的瞬間。這裡所指的瞬息性觀念，是來自十九世紀下半葉如梅布

¹⁷² Ibid.,p.21.

¹⁷³ Molly Rogers,op.cit.,pp.21-22.

里等等藝術家或科學家，熱衷探索人類知覺的注目力。他們企圖將知覺時間降低至最短時間，透過機器連續快拍，每個分割的影像呈現瞬間的動作。而培根的影像表現出短暫即刻的感覺，不只是來自三聯作一種分割的單位，還有來自是由於作品模糊的筆觸。莫力•羅傑斯說道：

首先，筆觸是一動態的部分，在交互影響下，它既形成人物的整體，也使人物的整體變形。第二，每個影像中的不同事物，那是，人物、物體、和建築性構成要素，在影像中的每個部分。¹⁷⁴

關於第一點，培根畫面中筆觸既形成了人物面貌，它同時也讓人物的形扭曲。此外培根的筆觸讓人物產生模糊的特質，這種模糊的特質產生一種瞬息感。就像攝影快照片中一種拍攝瞬間模糊不清的感覺，捕捉的動態中的影像，而模糊的筆觸也傳達出一種瞬息、無法掌握的視覺觀。在印象派畫作一種透過筆觸的運用，和景物模糊的特質，表現出光線照射下瞬息萬變的景物。這裡要特別指出，筆觸模糊表現出瞬間難以掌握的狀態，和古典時期在繪畫中表現萬事萬物為清晰明確的視覺觀，兩者是有不同的。關於第二點，有關三聯作中人物和它們所處的背景之間的關係，德勒茲有精闢的解釋，他提出在培根的繪畫構圖中類似音樂中的升降特質。

德勒茲在培根的三聯作中找到類似音樂中的節奏效果。首先，德勒茲認為培根的三聯作有下列的特質：分開的三幅作品彼此之間有一定關係，

¹⁷⁴ Molly Rogers, op.cit., p.22: "First, the brushstrokes are dynamic parts that interact to (de)form a whole of the figure. Second, the various things in each image, that is, the figures, objects and architectural components, are each parts of the image."

但這三幅作品的關係並不是敘述性，或邏輯性的。¹⁷⁵ 這三幅分開的作品，彼此間有關係通常是相同的背景，是穩定且靜止的背景，讓彼此之間有統一性，但是畫作彼此之間並不一定有進行過程的暗示，也不在敘述故事。¹⁷⁶ 在培根的三聯作產生**水平**的特質，三幅畫作中其中一幅做為**水平特質**，水平特質通常表現出來的樣子，第一種，是人物一種**扁平歇斯底里的微笑**，這種微笑在一九五三年《三件人頭研究》中最左幅，還有一九四四年《三件釘刑基座臺人物研究》中央幅作品中都有出現，一種嘴形扁長詭異的微笑，第二種水平特質，是**臥躺癱平的身體**，這在一九六二年《三件釘刑研究》(Three studies for a Crucifixion, 圖 2-6)的中央幅，還有一九六五年《釘刑圖》(Crucifixion, 圖 2-7)中最左幅作品中，都可以看到一種臥躺癱平的身體姿態。¹⁷⁷ 這種癱平的水平姿態在一九六四年的《房間中的三個人物》(Three Figures in a Room, 圖 2-8)的中央幅作品，一九六八年的《兩個躺在床上的人物和伴隨者》(Two Figures Lying on a Bed with Attendants, 圖 2-9)的中央幅也有這種水平癱瘓的人物出現。另外，德勒茲更指出在三聯作中隨著水平特質出現的是**伴隨者 (attendants)**，它們就像一九六八年的《兩個躺在床上的人物和伴隨者》的兩個伴隨角色一樣出現，它們是產生了運行的節奏，就像伴奏一樣跟隨著水平特質，它們不做增加也不做減少，只是一種伴奏的旋律，它們僅作為**伴隨的功能 (attendant-function)**。這種可見的伴隨者可以在一九六二年《三件釘刑研究》中最左幅兩個伴隨人物中發現。¹⁷⁸

¹⁷⁵ Deleuze, op.cit., p.58.

¹⁷⁶ Deleuze, op.cit., p.58.

¹⁷⁷ Ibid., pp.62-63.

¹⁷⁸ Ibid., pp.64-65.

伴隨者，讓整個三聯作產生一種循環的動態，伴隨者所產生的節奏既是主動也是被動的，這是一種**升降（descending-rising）**的對比。在一九四四年《三件釘刑基座臺人物研究》中，左右兩幅作品中怪物的脖子和頭是往下的動勢，它們做為一種下降的動勢左右對稱於中央水平微笑的兩旁。在一九七〇年《人體研究》（*Studies of the Human Body*）中，三幅作品各出現一個爬在白色鋼管的女性裸體人物，在人物姿勢安排上左右兩幅的人物的頭部是一下垂的，這也是一種下降的節奏，它們的頭內縮往它們自身的，而它們的腳是朝外邊伸張的，左右兩幅人物彼此相對，產出一種**伸張收縮**的對比。¹⁷⁹ 德勒茲形容道：

這裡，它是一種抵抗延伸、擴張、或下降流動的收縮。¹⁸⁰

德勒茲在三聯作人物的安排找到了一種升降的節奏、收縮和伸張的對比。的確，儘管培根三聯作的形式受到連續性攝影影像所啓發，但是漸漸它們並不是以線性發展，德勒茲認為三聯作中產生對比，使三聯作成為所謂的**封閉系列（closed series）**，兩者互相對比的節奏，使一者成為另一者的**退縮（retrogradation）**。這種左右兩側的畫作的對稱效果，在一九七二年《三件床上人體研究》（*Three Studies of Figures on Beds*，圖 2-11）三聯作可以發現。三幅畫作中地面高度相同，讓人產生空間延伸的感覺，培根將床上人物用圓框鎖定猶如鏡頭的焦點，再加上箭頭的指示，床上人物扭動不定產生一種動態效果，而相對的箭頭和圓框讓畫面焦點固定。培根在扭

¹⁷⁹ Gilles Deleuzeop.cit., p.65.

¹⁸⁰ Ibid.,p.65,: “Here, it is the contraction that is opposed to a kind of extension, expansion ,or descent-flow.”

動的人物姿態中，用圓框來固定，這是一種動態和靜止之間的平衡。《三件床上人體研究》中以三幅整體視之，培根刻意將左右兩幅框旁邊的指示箭頭相對，如果培根將右幅作品中箭頭朝向右方，則人物會呈現向右翻轉的動勢，整體看來會失去左右穩定的平衡。另外可以發現《三件床上人體研究》中，中間人物的床和左右兩側成一百八十度的翻轉，培根猶如攝影鏡頭般以不同角度來拍攝人物，更加呈現人物的整體感，也是另一種動態手法。所以說培根的三聯作，企圖以不同角度捕捉人物，更整體地呈現人物的焦躁不定的姿態，在形式安排上左右有互相呼應的對稱感。這種三聯作中左右呼應對稱的視覺效果。在一九七〇年的《三件男子背部研究》（圖 2-12）、同年的《三聯作 人體研究》都可見到這種特質，人物各自孤立在單幅畫作中，但彼此之間又遙遙相對，產生一種集中內縮的效果。

除此之外，肖像畫的三聯作也是培根慣用的形式，培根肖像畫中三聯作的方式可以讓觀者同時掌握人物臉部的正、左、右面向。以一九六二年《三件頭像研究》（*Study of Three Heads*，圖 2-13）為例，這件頭像三聯作和一九五三年頭像三聯作顯著不同，培根呈現如警察紀錄罪犯的長相的手法，以不同角度來拍攝頭部。頭像作品中，左右兩側是培根友人彼得·萊西（Peter Lacy）頭部肖像，中央是培根是自畫像，培根此後不斷以三聯作的手法為其友人和自己繪製肖像。¹⁸¹ 利用三聯作的方式呈現臉部不同角度的面貌，能產生一種完整的知覺。但是，肖像畫三聯作的模式也是表現人物變動中的狀態。這種變動感來自臉部的扭曲，五官的變形，於是產生一

¹⁸¹ Sylvester, 2000, op.cit., p.111.

種變動的視覺效果。這變動不僅是來自臉部受到外力的衝擊的知覺，也來自藝術家表現一種瞬息萬變、難以捕捉的心理狀態。

在藝術史上，立體派嘗試同時將各個角度的面向匯集呈現在一張畫作上，將人物同時表現出側面和正面的樣貌。而培根卻藉由三聯作的形式讓觀者同時看到人物的不同面向，三幅作品中分別呈現人物的正面、左、右面的三面向。藝術史學家貢布里奇（E.H.Gombrich）討論到藝術中時間和運動這主題時，認為立體派將呈現一件物體的多個面向這種觀念，與其說呈現事物如何被觀看，不如說喚起視覺的過程。¹⁸² 的確，在我們視覺的經驗中觀看事物並不會只有站在一個角度觀看，我們總是要從多個角度觀看以掌握事物的全貌。立體派藝術家提供我們一種同時將事物的面向呈現的效果，儘管造成影像的模糊和奇異的影像，但是卻喚起我們觀察事物視覺的經驗。培根則透過三聯作的形式，將人物的不同面向同時呈現。藝術家透過不同的方法達到不同的動態效果，不管藝術家們造成動態效果如何，但貢布里奇認為有一件事是確定的：**在可視見的世界和影像的中，如果知覺作用不是一時間的過程，也不是一種緩慢且複雜的過程，那麼靜止的影像如何能喚起我們對動作的回憶和期待呢？**¹⁸³ 貢布里奇認為繪畫雖然是靜止的影像，仍舊可以喚起動態的知覺效果，這要靠藝術家巧妙的手法。立體派以將事物多個角度一起同時呈現，就是紀錄觀察事物時視點移動的狀態。而培根利用三聯作的形式，呈現人物面孔的不同角度，也是一種動態的知覺，除此之外，臉孔外形的扭曲感和五官的模糊移位，也能造成動

¹⁸² E.H.Gombrich, *The Image and The Eye : Further studies in the psychology of pictorial representation*, (London : Phaidon Press,1982) , p.61.

¹⁸³ E.H.Gombrich, op.cit.,p.61.

感。

當我們提到在繪畫中運動很明顯的是比喻性的，實際上並非身體或物體有任何移動，指的是一種觀者的視覺現象。關於視覺動感的理論，安海姆指出有一種說法認為動感乃是來自一種幻象，觀者觀看時感到實際的移動宛如真的發生，或者說感到影像彷彿正在運動中的狀況，這是由於觀者自己的身體產生**動覺的反應**（**kinesthetic reactions.**）。¹⁸⁴ 這個推論認為影像本身是一個不能移動的物體，因此自身無法擁有動態的特質。所以這些動態特質乃是觀者所添加的，觀者在知覺其他事物時有熟悉的動感知覺，從回憶知覺過程中，找尋這種實際移動的經驗，例如：當觀看一座舞者的雕像時，觀者回憶起一位舞者動作時的模樣，這種知識使得觀者觀看無法移動的物品時有產生一種曖昧的移動。¹⁸⁵

還有另一種理論，認為動感並不是由於事物在動態過程中，而是由於事物所呈現的形狀、方向、亮感。這個理論避免侷限動感乃是由於呈現運動中客體的影像，而是利用形式的準則來分析。這可以解釋為什麼在繪畫中樹木和山也可以看起來具有動感、或是在藝術或建築完全抽象的形體中也可以找到動感。¹⁸⁶ 在視覺動態的效果，學者安海姆提出張力（**tension**）是運動的一個元素，而且安海姆特別指出動感是具有方向性的張力，他說道：

¹⁸⁴ Rudolf Arnheim, 1974,op.cit.,p.413.

¹⁸⁵ Ibid.,pp.413-414.

¹⁸⁶ Ibid.,pp.413-414.

方向性的張力 (Directed tension)，然而，就是我們討論視覺動感時所說的東西。它是固有在形狀、顏色、和移動中的一種特質，而不是透過觀者依據他回憶中的想像力知覺時所添加的東西。創造動感的條件必須在視覺物體本身。¹⁸⁷

安海姆近一步提到動力的構圖，他認為：當整個構圖是一個可理解的動態時，固存在任何形狀、顏色、或運動中的動力才能感受到它的存在。¹⁸⁸ 這裡指出在繪畫中線條、形狀和整個構圖之間的關係，它們彼此是相互作用的。形狀的動態，是推論一位藝術家將每個物體或是物體的部分視為一種發生的狀態 (happening)，而非一個靜態的物質，而且他相信存在物體之間的關係不是一種幾何的排列，而是一種**相互作用** (mutual interaction)。¹⁸⁹ 當學者德勒茲談論到培根三聯作構圖時，提出一種延伸收縮的節奏，這就是一種視覺動感的表現。將三幅作品依一定間隔擺置，形成一種橫向向外擴張發展的效果，但是培根讓左右兩幅人物安排對稱，朝中心集中這兩種之間是一種方向相對互相抵抗的力。

德勒茲認為培根的畫作中三聯作的規則是呈現「動作中的動作」(a movement of movements)，或一種複雜力量的狀態，動勢乃是來自施加在

¹⁸⁷ Rudolf Arnheim, 1974, op.cit., p.416:

“Directed tension, then, is what we are talking about when we discuss visual dynamics. It is a property inherent in shapes, color, and locomotion, not something added to the percept by the imagination of an observer who relies on his memories. The conditions creating dynamics have to be sought in the visual object itself.”

¹⁸⁸ Ibid., p.432.

¹⁸⁹ Ibid., p.434.

身體上的力量。¹⁹⁰ 德勒茲認為，由於力量的施加，才會讓畫面中產生動態的效果，那麼培根讓畫面中產生什麼樣的動勢和力量呢？首先，從個別作品來看，有兩種動勢，從結構到人物，從人物到結構：是孤立、變形、消失的力量。¹⁹¹ 其次，作品中人物之間也有動勢，不肯妥協於孤立、變形、消失狀態的力量，作品中的人物和背景、結構間並不是和諧的，人物從統一的背景顏色和光線中被突顯出來，這種人物和背景之間衝突不和諧的關係，讓人物從背景和光線中得到最大區分的力量。¹⁹² 因此，統一的背景和光線區隔畫面中的人物。

培根的三聯作模式中畫面彼此之間不具有敘述性的效果，人物之間彼此是非說明性、非陳述性（甚至非邏輯性）的，可以被稱為「現實狀態」。¹⁹³ 培根用相同的背景顏色和光線讓三聯作有統一的關係，這種背景呈現平塗靜態的統一效果突顯出人物動作姿態，德勒茲認為這是一種人物不妥協於背景的力量。此外，畫作彼此之間切割、分離，卻又是整體的一部分也是一種力量。這些力量都製造出動勢的效果。關於培根三聯作的形式，德勒茲在其中發現了構圖的動勢還有存在三幅畫作間的升降的節奏感，為這三聯作的形式找到了一種內在的相互關係，德勒茲說道：

三聯作，就這種感覺來說，是一種超越「畫架」繪畫的方法，這三幅油畫仍然保持分離，但它們不再是孤立的，而一幅畫的畫框和邊

¹⁹⁰ Deleuze, op.cit., p.69.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.,p.55.

界不再指為是每幅畫的界限單元，而是這三者分配的單元。¹⁹⁴

三聯作的形式使繪畫超越了畫框，三幅畫各自是一個單元，但它也是整體的一部分，三幅畫之間存在了一種相互作用的關係，保持分離但卻不孤立。

關於扭曲，安海姆認為放大並無法造成扭曲，但如果將我們從一面彎曲的鏡子看物體，扭曲就產生了，安海姆說道：

扭曲總是傳達施加在客體某種機械性推或拉扯的印象，好像它被延展或壓縮，扭轉或彎曲。換句話說，客體（或客體部分）的形體在它空間的架構中整個經歷一次轉變。¹⁹⁵

安海姆也認為，當我們在平面空間表現深度效果的方法，基本上就是一種扭曲，他並提出「斜面」是製造深度知覺時最基本的扭曲形狀，但是並非所有的「斜面」都造成扭曲，而是在正常的垂直與水平架構中斜面才能造成深度的偏向感。¹⁹⁶ 當我們看到形體 a（圖 2-14）時，我們看到的是一水平和垂直結構的正方形，並無深度感的知覺，第二步，我們需要將

¹⁹⁴ Deleuze, op.cit., p.70: “The triptych, in this sense, is indeed one way of going beyond “easel” painting; the three canvasses remain separated, but they no longer isolated; and the frame or border of a painting no longer refer to the limitative unity of each, but to the distributive unity of the three.”

¹⁹⁵ Rudolf Arnheim, 1974, op.cit.,p.259:

“A deformation always conveys the impression that some mechanical push or pull has been applied to the object, as though it had been stretched or compressed, twisted or bent. In other words, the shape of the object (or of part of the object) as a whole has undergone a change in its spatial framework.”

¹⁹⁶ Ibid.,p.264.

正方形再分割為多個面，在這個方形兩側加上對稱的兩個面，但這三個面都是正面的，如形體 b（圖 2-14），最後，要造成深度感必須區隔正面和側面，將兩側面某種程度的傾斜，如形體 c（圖 2-14），於是空間深度感產生。¹⁹⁷ 所以在平面空間要製造出深度感時，兩側的形體經過了某程度的形狀轉變，即兩側由四角垂直的長方形改變為平行四邊形為了製造出空間深度感，就是經過有意的扭曲形狀。

在培根的三聯作中，找到了這種斜向製造空間深度感的特質，在一九六二年的《三件釘刑研究》（圖 2-6），中央畫幅中看到背景後方三面黑色的區域，這三面黑色的區域以一種正面和傾斜的方式安排，製造出一個環形的空間。藝術家利用最基本的幾何圖形在平面製造出深度的空間知覺，這種深度手法本身就是一種扭曲。扭曲感不只來自前方人物形體的扭曲，還有整個背景結構。背景是平面色塊，就像觀看一面塗上顏色的牆壁，視覺無法造成透視的深度錯覺，但是色面的排列方式卻另一方製造出空間知覺，這兩者之間彼此衝突。再以一九七二年《八月 三聯作》（圖 1-32）為例，在左右兩幅的畫作中看到下方各有斜向的黑色部分，因為三幅作並置的形式，讓前方斜向黑色部分產生一個舞臺和臺下空間落差的效果，前方的斜邊黑色地帶它區分舞臺，而後方的黑色方形區域暗示著另一個後方不明空間。

從藝術史的發展看來，在培根的三聯作形式中，將繪畫視為連續動態

¹⁹⁷ Rudolf Arnheim, 1974, op.cit.,pp.263-264.

的視覺觀，這種觀念可以追溯於十九世紀下半葉，視覺專注力逐漸改變。由於鐵路交通迅速發展、還有各項攝影、通訊機器的發明，繪畫也像攝影影像般嘗試捕捉瞬間的一刻。此外，電影的發明，視影像為連續性的觀念也影響培根以三聯作創作的觀念，於是每幅畫是分割的單元、也是綜合整體的一部分，它是連續性中的片段，猶如電影連續影像中的鏡頭（shot）。

關於這種培根繪畫中電影動態的特質，研究者莫力·羅傑斯也認為培根的繪畫具有電影影像的特質，他說道：「這整體，在它理想的形式，本質上是一動態的快照—電影式繪畫鏡頭。」¹⁹⁸ 此外，在三聯作的作品中也有瞬間感的特質，在攝影快照中模糊不清的影像可以視之為捕捉到人物或事物即刻運動的表現。因此在培根的繪畫中傳遞即刻瞬息，從畫面上模糊化的臉孔或人物姿態中，加上培根所刻意營造的摩擦肌理，都是具有模糊化的效果，和瞬息消逝的感覺。最後，美學家德勒茲在培根的三聯作中找到一種升降的節奏，伸張和收縮的對比，德勒茲也將三聯作視為一綜合性的整體，透過人物和背景的構圖安排在三聯作形式產生彼此交互抗衡的力量。

¹⁹⁸ Molly Rogers, op.cit., pp.53-54: “This whole, in its ideal form, is essentially a moving snapshot—the cinematic painting-shot.”

