

第四章 培根畫中「框」的特質

第一節 反透視的夢境特質

在培根的繪畫中可以看到框是一種反線性透視法結構出現。在探討培根的反透視的特質之前，首先先來看在線性透視法中如何呈現框的結構，最簡單的單點透視法（one-point perspective）中，框（圖 4-1）儘可能以正面呈現，而與正面垂直相交的側邊，會向中央集中相交於單一的消失點，而正面所包含的二度空間平面是未被變形的。²²⁷ 而在二點透視法（two-point perspective）中立體框線有兩個集中消失點（圖 4-2），在這個系統中所有的垂直線和畫的邊線保持平行。²²⁸ 由透視法投射所畫出的幾何結構是認為眼睛在一個特定點觀看，因此觀者為了更正確地看這個圖，觀者必須認為他的眼睛的視平線是相對於消失點的位置。²²⁹

但在培根框的形式中，出現一種反透視法的框的造型，可以在下列作品中發現，如：一九五一年《教宗 I》（Pope I）中人物周圍的白線條框、一九六九年《路西安·佛洛伊德三件研究》（Three studies of Lucian Freud，圖 3-8）人物周圍的黑線框、一九七〇年的《男子背部三件研究》（Three Studies of the Male Back，圖 2-12）、一九七九年的《人面獅身像-

²²⁷ Rudolf Arnheim,,op.cit.,p.286.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid.p.287.

穆瑞爾·貝雀爾肖像》(Sphinx-Portrait of Muriel Belcher，圖 4-3)、一九八一年《受艾斯克勒斯的奧瑞斯提亞啟發三聯作》(Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus，圖 3-9)²³⁰ 左右兩幅中出現的黑色線框、一九八二年的《從水龍頭流出的水》(Water from a Running Tap，圖 3-10)中水龍頭周圍的黑線框、一九八四年《約翰·愛德華肖像三件研究》(Three Studies for a Portrait of John Edwards，圖 3-11)左右兩幅人物周圍的黑線框。

這些作品中出現一種反透視法的框，這種反透視的框既出現在人物或物品外圍，而人物與物品也像是在邊框的外圍，框與人物彼此之間的位置是變動不定的。框線並沒有固定一個消失點，框的每個面既是一個框的正面，也是一個框的側面，必須依框中某個固定的交點，方能界定面所處的位置，因此整個框有一種互為變動和轉換的特質。此外，每個面也並非同一類型的多邊形，上面可以是三角形，底面却呈現四邊形、或多邊形，不符合幾何系統，而且框線不必然相交於面的頂點，它可以從一個頂點出發却相交於另一線的中間線段，這些框的每個點、每條線、每個面都產生一種互為轉換的特質，它們是變動的狀態，呈現一種反透視學的空間效果。

²³⁰ 艾斯克勒斯(Aeschylus, 525B.C.- 456B.C.)是現存最早有劇作存世的戲劇家。他生於公元前 525 年，少年時曾參加抵抗波斯人入侵的戰爭，戰爭的衝擊據說影響了他日後的劇作。他於公元前 499 年左右開始參加悲劇競賽，但一直到公元前 484 年才第一次首獎，然後連續再奪了十三次首獎。據說他一生寫了約九十個劇本，我們現在知道七十九個劇本名稱，但只有七個劇本流傳下來，包括《波斯人》(The Persians, 472B.C.)，《七軍聯攻底比斯》(Seven Against Thebes, 467B.C.)，《奧瑞斯提亞三部曲》(Oresteia, 458B.C.)(包括《阿卡曼農》(Agamemnon)，《祭奠人》(Choephoroe)及《優曼尼底斯》(Eumenides))，《訴求者》(The Suppliant, 463B.C.)及《普羅米謝爾斯之縛》(Prometheus Bound, 469B.C.)。其中《波斯人》是他別樹一格的劇作，有別於其他古希臘悲劇，它是根據史實而非神話改編而成。艾斯克勒斯是第一個加入配角演員的古希臘劇作家，這個重要發展令戲劇衝突的可能性得以展開，而演員重要性的加強亦同時削弱了歌隊的重要性。另外，他的劇作裡關注著人與神的關係，著重所謂真理觀念的問題，他認為人類在痛苦中學習，最終將會找尋到一種新的宇宙秩序，就是宇宙間的真理，人間恩仇終由國家法律審理等。這在人類觀念史發展具有革命性意義。而艾思奇利斯本人亦被尊為「悲劇之父」。

關於幾何透視學的空間表現，安海姆說道：

幾何告訴我們做為在任何情況下，三度空間足夠描述為一固定的形體，和相關於另一者的客體位置。〔...〕心理上雖然從我們開始意識時，我們可以說在空間和時間中自由移動，但是藝術家主動捕捉這些空間維度是一步步發展出來的，根據微分法的規則。²³¹

根據安海姆的說法，幾何三度空間表現出來的是一種固定的形體，而且是藝術家一步步的發展出來的，首先第一階段是，一度空間，這種空間僅是一條線的軌跡，沒有一特定形體，要界定彼此相對的位置時所知覺的僅是它們之間的距離，而它們之間的速度和方向，是彼此相迎或彼此分離的。²³²

而二度空間增加了兩種特質，第一，它提供空間中的延展，因此有了各種不同的大小和形體：小的事物、大的事物，圓的、方的、或不規則的；第二，形體可以根據可能所指向的方向而區分，在平面上可以知覺到不同的方向性，如同一位想像出來的溜冰者所滑出的曲線，而一度空間僅是一條直線，線上的任一點，點和點彼此之間只有距離遠近，無法知覺到超出這條線外的不同方向性，最後，三度空間，提供一種完全的自由，形體可

²³¹ Rudolf Arnheim, 1974, op.cit., p.218: "Geometry tells us three dimensions suffice to describe the shape of any solid and the locations of objects relative to one another at any given moment...Psychologically we can say that although we move freely in space and time from the beginning of consciousness, the artist's active grasp of these dimensions develops step by step, in accordance with the law of differentiation."

²³² Ibid.

以自由延伸到可被知覺的方向，物體可以自由安置。²³³

人類對空間的認識也具有歷史的，在古希臘時代，認為世界是有限的球體，而世界外是無邊無際的，空間的形式是一球體具有中心和圓周。²³⁴ 到了中世紀由於基督教的教義，認為世界是一平坦的土地，而人類的活動和世界上的萬事萬物都在上帝全能的注視下預先被安排，但是這種被預置的空間。²³⁵ 拜占庭基督教認為上帝是超自然的。祂居於自己所創造的日月星辰的物質宇宙之上，且獨立於其外。祂造就地球、生物和人類萬物的存在，但上帝並不需要和其所創作物同在。儘管上帝化身為耶穌的人身，但神性和人性不同，而且不屬於人類。上帝是絕對的，祂超越了自身之外的任何事物。²³⁶ 中世紀基督和其他宗教圖像有一定的呈現方式，畫像都是正面的、拉長的人像，僵硬而沒有動作不具人格化特質，而且很抽象，外衣皺褶的陰影與重疊所形成的厚度有限，所以人像看起來很平板，因為沒有立體空間的視覺線索，所以畫面缺少空間感，使得人像看起來似乎是在地面漂浮著。²³⁷ 中世紀的畫中的景象非常可能是上帝的視角，中世紀有許多手抄本常描繪許多城鎮、港口、村莊、城堡，就像中世紀林布兄弟（Limbourg brothers）的所畫的《貝利公爵的美好時光》（4-4）²³⁸用俯瞰法描繪城鎮，

²³³ Rudolf Arnheim, 1974, op.cit., p.218.

²³⁴ Victor Burgin, *In/Different Spaces: Places and Memory in Visual Culture*, (California: University of California Press, 1996), p.40.

²³⁵ Ibid..

²³⁶ Jacques Maquet, op.cit., pp.273-275.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ 傑昂·貝利公爵是法王查理五世的弟弟，委託來自尼德蘭的蘭布三兄弟伯爾、賀爾曼、傑昂這三位藝術家畫有插圖的祈禱書，依造每個月份的時令創作，月份圖上方的半圓形內有相關天文資料，下方以精確寫實手法描繪人民依造不同時節在城堡內外活動的情形。

這個城鎮仰賴上帝卻自外於人類目光，這是以上帝為中心的世界觀。²³⁹

中世紀的空間觀主要憑藉著是視覺的證據，地平面是環繞著我們，而天空如拱頂罩在上空，空間並不是藉由科學觀測而得，空間是再現的產物，空間彼此相聯繫，事物是依據一垂直的軸線被安置，即天堂、世間和地獄，世間萬物由上帝出發，彼此牽連在一起，即安設的空間。²⁴⁰ 此種繪畫空間就在畫面上，它並不向觀者延伸，也不包含觀者，觀者是從外面看這個世界，看哪裡都無關，甚至與被觀看的事實無關。而文藝復興時代在觀察與知識間發生衝突，布魯內利齊首先發展出透視的概念。²⁴¹

透視是藝術家尋求再現自然世界幻覺一個手法，藝術家欲求在二度平面空間創造一種三度立體空間的幻象，透視法在藝術史是如何發展出來和呈現呢？在舊石器時代的洞穴壁畫中，兩重疊在一起的動物形象，可以表示為其中一隻動物在另一隻動物前面，而埃及人，和巴比倫人、早期希臘人等等都有一種類似的表現風格，它們通常避免前縮法，但這不代表埃及人沒有任何選擇性，而是他們對視覺觀念有特殊偏好，他們喜歡呈現整個胸膛和肩膀的對稱性特質，而側面臉卻加上一個正面觀看的眼，因此以一固定點來觀察事物、或以一固定點來模仿事物對埃及人的視覺觀念並不是真的。²⁴²

²³⁹ Jacques Maquet, op.cit.,pp.278-281.

²⁴⁰ Deleuze, op.cit., p.14.

²⁴¹ Victor Burgin,op.cit.,p.41.

²⁴² Ibid.,pp.112-113.

十五世紀初佛羅倫斯建築師布魯內利齊發展出的線性透視系統，而亞伯堤在其著作《談繪畫》中最先紀錄透視法定律。透視法所根據的原理是認為，空間中平行的線表現在繪畫平面上最後會逐漸相交於一點。此外，物體離我們愈遠時，也顯得愈小。而現存第一幅準確使用一點透視法的是馬薩奇奧（Masaccio）的《三位一體》（The Trinity，圖 4-5），藝術家將透視法運用在繪畫上不是為了創造一種視覺的逼真性，而是提供一個深度上的連續空間，當接受了這樣一個系統時，前景與遠景間的無人地帶就被佔領了。在線性透視系統中任何一個物體都在一個座標系統中找到其特定位置，以垂直和水平的兩個連續性維度支配前面空間的同一種系統現在被運用到三維空間中。中心透視有自己的中心，即滅點，借助這樣一幅畫的部分深度效果，可把滅點視為處在遠距離上的某處，繪畫空間從遠處的這個點展開來，觀者像從一個金字塔的底部向其內部看過去的情形一樣，最後集中的頂點即繪畫中的滅點。透視結構的邊線和面提供了一種空間的連續統一體，在其中，任何距離上的任何位置都得到精確的規定。學者布魯那說道：

線性透視法，無論如何，再現的是從空間中固定的一點，短暫瞬間的觀看角度，這視覺短暫的凍結也和我們經驗時間時，一種未曾停止、毫不留情往前進的現象相抵觸。這矛盾在線性透視繪畫中被呈現出來，然後，象徵性地使觀者能做他實際上所不能做的（除了在記憶

或照片中)：暫停時間。²⁴³

然而這個空間容器並不是它所包圍的區域指定中心，頂點即滅點，抵抗著畫家所創造的連續空間。每當一個觀者將其注意力集中在一幅傳達出一定深度的畫上時就可以說這幅畫的三度空間已從框延伸出來，以其連續性將觀者包容進來了。一種透視系統代表著深度效果與變形之間的特定比率。根據安海姆的說法早先繪畫中的視覺觀念不涉及深度，最初的區分是上下之間而不在遠近之間，在范艾克的《膜拜羔羊》(Adoration of the Lamb, 圖 4-6)中還有這種古式空間概念的遺存，在范艾克《膜拜羔羊》中光環中的聖靈位居畫面最上方，聖靈下方是羊的祭壇，而兩旁最下方是圍觀的人群。另外，范艾克在畫中依然是限制於客觀的三維空間的一種同心布局，祭壇立於場景中央，四組膜拜人群從四面八方而來對稱地趨向這個中心，因此整個構圖形式遺有以上帝（羊）為中心的觀念。

在十五世紀文藝復興開始強調以人為中心，要以人為中心來觀察世界，因此線性透視法也是基於這種觀念，認為人類的眼睛即觀者的眼睛才是整幅畫作的中心點，線性透視法創造出來，認為人類眼睛觀看的角度扮演了兩個角色，它既代表了觀察者，也是知識的創造者。²⁴⁴

²⁴³ Carolyn M. Bloomer, op.cit., p.134:

“Liner perspective, however, represents a momentary view from a fixed point in space. This freezing of a visual instant also contracts our experience of time as a phenomenon that never halts, but instead marches inexorably onward. The contradiction presented by the perspective picture, then, enables the viewer to do symbolically what he or she cannot do actually (except in memory or photographs): stop time.”

²⁴⁴ Ibid, p.143.

線性透視法通常強調它的客觀性，認為它提供的是一種單純的角度，沒有受到情緒或感情的影響，只把所看到的表現出來。這種線性透視法的幻覺認為藝術家所描繪出的世界或場景，對人任何一個人所看到的都一樣，因此任何人的眼睛所看到的都是它發生在在空間中同樣精確的樣子。因為繪畫是以一個第三者的眼睛來看世界，畫中所呈現的即是每個所看到的樣子。藝術家的觀點就像一位科學家或記者一樣，以一種無關個人的角度來描繪。藝術家所描繪出的場景與其說是被創造出來，不如說是被紀錄下來。²⁴⁵

在文藝復興時期繪畫是以觀者為中心，畫布為觀者開培了一扇窗口，事物依造透視系統的比率改變尺寸，所講求的是一種規範體系。線性透視法運用的例子，如達文西《最後晚餐》（圖 2-4）耶穌置於整個構圖的中心，同時也是消失點的位置。人物前方的桌子和後方正面的牆支撐著畫面中主要人物的穩定感，而兩側的邊牆和天花板向後方漸進地傾斜，房間中所有的形狀和邊緣，就像從中心射出的光束。相反地，讓整個空間和人物擺置朝向中心而和諧統一，深度效果降低，但整個場景地莊嚴感却因為整個構圖的對稱性而增加。達文西利用線性透視法中消失點所呈現的是一個整體和諧的世界法則。在構圖上和哲學上，顯現出一個生命的需求和價值必須依造整體的法則來規範。²⁴⁶

藝術家對中央透視法感到興趣的原因可以來自三方面：一、它提供身

²⁴⁵ Rudolf Arnheim, 1974, op.cit., p.112.

²⁴⁶ Ibid. pp.295-296.

體所在空間中一個寫實的影像；二、它提供一種豐富且精確的構圖模式；三、一個集中收斂的世界觀，傳達出它本身獨特的表達。²⁴⁷ 十五世紀的藝術家利用這種系統，那是因為在他們心中線性透視法所帶來的真實效果是他們最首要追求的。然而，藝術家也會漸漸脫離這種模式，因為他們不想受到此種機械性模式呈現主題，因此藝術家他們會移動他們的消失點，而且在畫中的消失點也並非同一個。²⁴⁸

二十世紀的超現實主義者就是透過巧妙地操縱空間的架構來提高一種神秘詭異感。一九二四年布賀東發表《超現實主義宣言》之前，義大利藝術家基里柯（Giorgio de Chirico）在繪畫中就表現一種夢境般的場景。他透過這種方法讓他畫中的建築場景產生透視法的矛盾，基里柯的畫中背景建築常是遺棄的空城，在一幅畫中有多個透視系統。在一九一三年《無限的疲憊》（*The Lassitude of the Infinite*，圖 4-7）這幅畫中，有一種神秘夢境的特質，當第一眼觀看整幅畫時，會認為它是一個真實的場景。但本質上它脫離了透視法的規則，在畫面中它同時擁有兩種不相容的空間系統。前方的雕像猶如幽靈，它的影子像是被投射出來的，前方雕像底座的透視結構是一個依等距法畫出的立方體，即它的正面和側面的邊線是彼此平行（兩條線平行因此兩線距離等距）。這個底座和整幅繪畫卻是向後方凝聚集中的透視法顯然不一致，充滿內在的矛盾，而此外廣場的邊緣線所延伸相交的消失點和地面建築的影子延伸所交的消失點並不一樣。此外，左方漸漸向後方的縮小的圓拱，加上一個正面的圓拱顯得十分突兀，這空間中充滿不

²⁴⁷ Rudolf Arnheim, 1974, op.cit., p.298.

²⁴⁸ Ibid. p.299.

連貫性，讓整幅畫看起來是實體的但也充滿不真實感。²⁴⁹

另一幅基里柯的畫作一九一四年《神秘與憂鬱的街道》(Melancholy and mystery of a Street，圖 4-8)，畫面中也充滿一種如夢般不真實感，雖然第一眼整個場景看起來十分堅固的樣子。但我們感受到一位玩著呼拉圈的女孩似乎在一個潛有危機的世界，同樣地畫面中的那輛馬車是以等距法畫出來的形體，和建築的集中凝聚透視法顯得不和諧。此外，左邊的拱廊和右方的拱廊的透視法彼此互相否定，左右拱廊所在的水平線位置是有落差的。左方拱廊的地面位置高於右方的拱廊，而畫面中這條向上攀升的街道和明亮的拱廊像海市蜃樓的幻影引領著女孩朝向一個虛無的地方。²⁵⁰

在培根的畫作中也同樣有一種反透視法形式出現，這種反透視形式也讓整幅畫充滿夢境般的特質。培根畫作的背景經常是水平線區分牆面和地面，以一九七〇年的《男子背部三件研究》(圖 2-12)為例，這三幅畫作背景似乎有一道連貫的圓弧線區分背景上下，讓背景有了空間上下之分。除了一條線區隔上下外，簡潔的背景並沒有任何其他線或物品擺置，或是任何利用透視法法則暗示空間延伸感。在背景前方可以看到由多條線交叉組織的框，它們的正面和側面與地面垂直的兩條線均是互相平行的。但是這些面的上下兩條線延伸卻有各自的焦點，每個面各自是不規則的多邊形，整個框的結構呈現是一種傾斜不穩定的狀態。人物身體既在這個框裡面，也在框的外邊，人物座椅下方有一不明物質，像是人物的陰影，但又

²⁴⁹ Rudolf Arnheim, 1974, op.cit., p.300.

²⁵⁰ Ibid., pp.300-301.

猶如一種流動中的液體或鬼魅。框中都掛著一面鏡子，人物正面朝著鏡子，卻呈現出側面的臉，鏡中的人影猶如鬼魅般出現。整幅畫以一種非透視的法則構圖而成，鏡外無法辨識臉孔的人體、鏡中模糊詭異的影像，加上一種形式不合透視法規則組成的框結構，總總表現出來的是一種昏昧夢境般的效果，而這詭異的框結構也因為單純的背景而彰顯出這框結構的荒謬性。

另一幅畫作是一九七四年的《坐者》(Seated Figure，圖 4-9)。坐在椅子上的人物，它的坐姿充滿不平衡感，身體上半身有隨時向後傾倒的感覺，而雙腳卻仍在半空中，是一種不穩定的狀態。此外，人物的身體是扭曲的，在乃是由於在畫面中加在身體四周的框各自有其空間性。首先，是頭周圍的框和整個平面平行，而在上半身的框線強烈向中心凝聚集中，因此讓正面的頭和側面的上半身產生強烈轉折落差。此外，右方像是一面鏡子的框和左方上半身周圍的框，雖然均向中心凝聚但卻產生牴觸感，整個畫面經沒有一固定的透視系統，而那把一椅子的陰影和鏡中不明的生物體都讓整幅作品充滿一種如夢魅般的詭異。培根畫中的人物和場景初看是具象真實的，但在整個場景的構圖中透過彼此抵觸的空間構圖法則，讓整個作品充滿夢幻不確實的感覺，就像畫中人物陷入模糊昏昧的狀態中。評論家克里斯多夫·多米諾(Christophe Domino)說道：

從街道到房間從色域到室內結構和陳設在其中的物品，培根總是創造一個包圍著的空間、一個不穩定的宇宙、和一個難以界定的水平面，那裡主要推論性的指標總是被存疑著：因為這些路標的落差、或是無確定的感覺，讓空間變得歧異曖昧，同時庇護著也是威脅著，唯

一的安定感在於繪畫中的運動和每個單一的筆觸。²⁵¹

培根一九七四年的《睡夢中的人》(Sleeping Figure, 圖 4-10)是以兩面牆相交的牆腳線和下方直條的地板來表現房間的一隅，同樣是沉睡中的人。這個人的雙眼緊閉似乎陷入沉睡狀態但是他的身體似乎騷動不安。男子的半個身體已經超出床外，似乎有隨時從床上翻落的危機。再者這個男子的雙腿弓曲，呈現不自然的狀態，那模糊的雙手似乎騷動著，整個房間的光源來自那垂吊著的日光燈，發出微弱的光芒，那三條粗黑筆直而下的邊框是阻隔觀者和被看者的門窗。觀者透過這扇門窗窺視熟睡中的男子最私密最毫無防備的狀態。

在培根的畫中，觀者是被隔絕在外的。觀者，也就是我們，和男子畫面中的情境是沒有交集的。沉睡的男子，不知有人窺探。但是這扇窗又是面對面地朝觀者而來。只要觀者注視著這幅畫，他就是窺視者。由於我們的注視，這扇門窗才有意義，藝術家將觀者或者他自己成為窺探者。觀者只要注視著這個男子，那麼也就是窺視的共犯之一。在觀看中觀者沒有任何故事情節的訊息來源，畫家總是將場景擺設和人物化到最簡，沒有多餘的裝飾物。藝術家並不在於描繪任何故事場景，所要表現的就是人當下的感受。培根對人們所處的情境有深刻的感受：面對陌生宇宙的一種無助感，

²⁵¹ Christophe Domino, *Francis Bacon : painter of a dark vision*, (New York : Harry N. Abrams Inc., 1997) ,p.75:“ From street to room, from colorful field to interior architecture and the objects that furnish it, Bacon always creates an encompassing space, an unstable universe, with an ill-defined horizon, where the principal reference points are often in doubt : with the loss, or rather unreliability, of such signposting, spaces become ambiguous, simultaneously sheltering and menacing, and the only certainty lies in the overall movement of the paint and the individual brushstrokes.”

這種體認反應在他的畫中，表現人類形體的脆弱。在《睡夢中的人》可以觀察到這個緊縮一團的人體是毫無防備，似乎比自己的影子更瞬息短暫。²⁵²男子所受的是岌岌可危的，第一，是他自身的危機，倚的床墊是那麼單薄不穩固，僅有下方床腳支撐在那極為傾斜的地板，給予的感覺是身軀的終將滑落倒地；第二，是來自窗外的危機，男子的一舉一動透過這扇窗戶被他者窺視，男子最私密的個人空間卻透過這扇窗成為被監視掌控的狀態。

²⁵² Hugh Davies and Sally Yard, *op.cit.*,p.99.

第二節 隔絕與疏離感

框在培根繪畫中，另一個明顯特質就是將繪畫中的人物隔絕。將人物與外部空間隔絕，第一種形式是像透明箱的框，此種形式最明顯的例子可以在一九四九年的《頭像 六》、同年的《肖像研究》（又稱《在藍箱中的人》）中發現，一種箱子結構的線框造型，它們都已漂浮在半空中的箱子型態出現，很明顯的感受到人物被困在一個無名的空間內，和外部空間隔絕。

除了這種形式將人物與外部隔絕外，箱形的線框漸漸轉變成一種棚架的結構，在人物的四周從地面拉起了直立的線，有時它像前者所述的箱型一樣將人物包圍區隔。但前者箱型結構不同的是，人物的形體是整個出現在畫面中，而並非漂浮在半空中，人物座落在四邊的棚架線框內，他們的身體下半部並未消失在畫面中。這種線框的例子，可以在一九五二年《蹲踞的裸體研究》找到。在畫面中那半月形的環狀鋼管也是另有隔絕人物和外部的作用，畫中的人物被層層隔絕，就像藝評家修•戴維斯（Hugh Davies）所形容的：

傳喚到心中的是裸體男子被關在一個無名沒有窗戶的隔間，這個
人物傳達一種和監獄或庇護所相關的內觀、退化、孤僻感，一個受到

文明剝奪典型姿勢的男人。²⁵³

人物產生的孤立、退縮感，來自他一種內縮式的動作，將自己的身體蜷曲在一起，甚至頭部也往自己身體內縮，猶如嬰兒在子宮中孕育的姿勢，是一種自我保護、防衛性的姿勢。²⁵⁴ 此外，人物傳達出一種被隔絕的觀感和人物所在的環境有關，他像是被罩在一個沒有窗戶的透明牢籠。畫面下方一圈一圈的半月形線條，區隔出一層又一層的界線，使人感覺無法接近，更加深人物的疏離感。這種形式的例子，在一九六七年《伊莎貝爾·羅絲索內站在蘇活區街道肖像》(Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in A Street in Soho，圖 3-4)，一九六七年《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)...等都有此種形式的框出現。

在一九六七年《伊莎貝爾·羅絲索內內站在蘇活區街道肖像》中，在人物四周可以看到一個線框矗立，而這些立線與下方交接處是一個環形的地面，透過線框和環形地面的區隔可以感受到人物與外部是疏離的，不僅是空間的疏離，人物的眼神與觀者離異也產生疏離感。藝術評論家麥可·萊維 (Michael Levey) 形容人物和空間場景時說道：

一個被創造出的舞台供人物佔據，它劃出大膽、不自然的自我連

²⁵³ Davies, 1986, op.cit., p.29: "Calling to mind naked men locked away in anonymous, windless cells, this figure conveys the introspection, regression, and withdrawal associated with prison or asylum inmates, the quintessential posture of man divested of civilization."

²⁵⁴ Ibid.

結的形狀，也塗上了不自然的顏色。這個舞台從前方圓弧延伸到圖上半部以明亮藍色所逐漸拼湊出的斷片，它們做為天空看起來像是旗幟或是鑲嵌玻璃的碎片。人物的支配性由於典型培根式的技法而增加：設置一個充滿垂直線與水平線的牢籠，有著將伊莎貝爾·羅絲索內內展示，還有將他從後方街道孤離的效果。²⁵⁵

從麥可·萊維的評論中也可以看出這個水平和垂直線的線框具有一種把人物從背景孤立的效果。它就某一層面像是一個展示的櫥窗或是一個透明箱的牢籠將人物與外部隔絕。一九六七年《受艾略特詩作啟發的三聯作》中，左右兩幅畫作也出現了這種隔絕的設置，將人物置於直立線條所構形的框中，還有下方被層層包圍在圓弧線的環形地域內，讓畫中的人物像是被放在臺上展示又被櫥窗孤立的模特兒。

在培根的繪畫中可以看到類似這種與整個場景毫無相關的線框出現，它們在整個場景中不具任何功能性的意義，既非椅子、也非桌子或任何日常用品，它們僅是線框，突兀地出現在畫面中。如果繪畫中，所出現的每個物品或圖像都指涉一種意涵，那麼這個線框的形式所代表的意義是什麼呢？

²⁵⁵ Michael Levey, *Body Language*, (Art News, Summer, 1990), p.150: "It is boldly and nonnaturalistically carved out of interlocking shapes, which are colored nonnaturalistically, too. This stage extends from the curving foreground to the gently jagged jigsaw pieces of bright blue in the upper portion of the picture. These appear as much as banners or fragments of stained glass as they do as sky. The figure's dominance is increased by the typical Baconian device of being set in a caged filled with vertical and horizontal lines, with the effect of placing Rawsthorne on display and isolating her from the "street" behind."

首先要指出的是線框，它並非模仿現實世界或自然的任何形體，因此觀者無法指出它像什麼，或不像什麼；它代表什麼，或不代表什麼？它僅是一個形體的結構，它就是它本身。但當觀者觀看時，會產生一種離異的感覺，這種離異感的產生來自於它讓整個畫面產生一種難以解釋、荒謬感。這個框在畫中的出現，不僅是隔絕了人物與外部空間，它的無意義性更造成了觀者與畫面的離異感。

俄國學者維克多·希克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）在〈藝術做為一種技術〉（Art as Technique）一篇文章中曾說到：「當我們感知變成習慣性動作後，它也就機械化了，比如我們的習慣，都因此陷入一種無意識自動狀態，如果有誰還記得第一次握筆和第一次說外語時的感覺，將它和重複萬遍動作後的感覺相比，他就會同意我的觀點了」。²⁵⁶

當我們知覺成為習慣性之後，觀看也會變成一種機械化的慣性運動，以一種制式化的感覺來觀看畫。於是生活是一無是處，習慣吞噬工作、服裝、家具、妻子和對戰爭的恐懼，如果許多人的整個人生以無意識的狀態繼續著，那麼這些生活彷彿未曾存在過。²⁵⁷ 俄國學者維克多·希克洛夫斯基並提出「陌生化」（defamiliarization）的觀點：

藝術存在著他喚回對生命的感覺，藝術存在是為了讓人感覺事物，使石頭成為石頭。藝術的目的就是要給予事物如期所感覺，而非

²⁵⁶ Raman Selden, *The Theory of Criticism: from Plato to the Present*, A Reader, (Longman, London, 1988) p.274.

²⁵⁷ Ibid.

如其所認知（as they are perceived and not as they are known）。藝術的手法是讓事物感到「陌生」（unfamiliar），使形式難懂，增加認知的難度和時間，因為感知的過程本身是以審美為目的，因此必須延長。藝術是一事物之藝術性的經驗方式，事物本身並不重要。²⁵⁸

培根的箱型線框，在畫面中也造成一種陌生化的感覺，它讓觀者感到整個畫面難以了解。如果畫面中缺少了這個線框的結構，我們會知覺整幅作品為室內的人物畫，但是線框的出現，讓整個畫面的場景空間有了改變，它在整幅畫面中難以解釋其所代表意義，但它又是明顯地出現在畫面中。它造成的陌生感來自於它和其他事物似乎沒有相關性，就像天外飛來一筆，但它的出現却又讓人物和其背景產生了隔絕的關係，讓人物與觀者產生疏離感。這種疏離感的產生可以說是藝術家意圖造成的，藝術家要打破觀者的視覺慣性、他要讓整個畫面產生一種知覺的突兀感，而讓人物與觀者產生疏離是藝術家的手段之一。

培根認為他的畫是非圖解式（non-illustration）在解釋圖解式（illustration）和非說明圖解式的差異時培根說道：「我覺得差異在於說明圖解式的形式是經由理解力來告訴你這形式是什麼，然而非圖解式的形式最初是以感覺（sensation）作用而後慢慢回到現實。」²⁵⁹ 就像出現在畫中的隔絕人物的框一般，觀者無法確切解釋它代表真實世界的任何物體，藝

²⁵⁸ Raman Selden.op.cit.,p.274.

²⁵⁹ Sylvester, 1993,op.cit.p.56.”well, I think the difference is that an illustrational form tells you through the intelligence immediately what the form is about, whereas a non-illustrational form works first upon sensation and then slowly leaks back into the fact.”

術家也不意圖讓它再現現實的事物，它可以是一種抽象幾何的線條，讓畫中有一種將人物孤離的效果。

培根十分強調認為他的作品是打開人們深層的感覺系統，由影像直接與人情感交流聯繫，而不是透過影像來敘述故事。因為敘述就牽涉到理性層面，而這並不是說要完全排除理性，而是認為知覺經驗是優先於理解活動的。扭曲、破碎、孤立的表現方式是為了要避免繪畫流於圖解的形式。培根常常透過攝影作品或照片來創作，但是攝影呈現出太簡單、太規矩的，因此培根要藉由扭曲的手法來反擊攝影對繪畫的影響。²⁶⁰ 培根要創作一個強烈的藝術體驗，讓觀者真正知覺，從習慣性與日益麻木的生活中，喚回對生命的知覺感受。線框所代表的特殊意涵並不是要特別關注的焦點，而是要讓整幅畫面顯得陌生，在人物四加上抽象的線框形式，產生一種疏離感。

培根的創作生涯中多次以釘刑的主題從他繪畫生涯三〇年代和一九四四年的《三件釘刑基座臺上人物研究》，還有一九八八年重畫了第二版本。此外，五〇至六〇年代多幅教宗的影像，培根對於宗教性影像似乎很有興趣，但培根認為他的作品沒有任何宗教意涵，他對於宗教也沒有任何興趣，但他對釘刑感到興趣的原因他說到：「〔...〕釘刑就事實上而言，就是主要人物耶穌被提高到一個顯著且孤立的位置，就一種形式的觀點，他比其他站在相同水平位置的人物具更多可能性，這種水平位置的變更，就我而言

²⁶⁰ Dawn Ades, Andrew Forge, op.cit.,p.10.

是非常重要的。」²⁶¹ 釘刑人物的孤立性是因為他所處的位置被提高，從培根《三件釘刑基座臺上人物研究》作品中，人物的置於基座臺更能突顯出一種孤立無援、悲劇性的效果。被釘刑的耶穌，遭遇背叛、還有身心上的極大苦難與折磨，培根的釘刑人物可以解讀成一種自我肖像，呈現自己經歷一種內心煎熬、孤立的狀態。²⁶² 教宗也是處於地位崇高的位置，擁有聲望與權位，讓教宗表現一種孤立在黑暗空間中心靈極端恐懼的咆哮狀態，這種詭異影像的結合是否也投射出培根某種心理特質。培根與父親的關係惡劣，培根的父親是極端威權主義者，威嚇的童年成長經驗和飄蕩的青少年生活體驗某種程度讓培根深刻感受到焦慮和孤獨感。美國後現代理論學者詹明信（Fredric Jameson）對焦慮和孤獨有一段精闢的看法：

我們不再處於那樣一個仍然存在著「個人」的社會，我們都不再是個人了，而是里斯曼（David Riesman）所謂「他人引導」的人群。但焦慮卻在很大程度上依賴一個封閉的自我，也就是說只有在封閉的自我那裡，才可能感覺到孤獨、隔絕。可以說焦慮是個人主義的一個方面，因為只有在個人主義的社會，在「內在引導」的社會裡，才能產生野心勃勃、自我奮鬥的企業家，也正因為如此，才使人群分離開來，成為孤獨的個人。²⁶³

²⁶¹ Sylvester, 1993, op.cit.,p46: " ...One of the things about the Crucifixion is the very fact that the central figure of Christ is raised into a very pronounced and isolated position, which gives it, from a formal point of view, greater possibilities than having all the different figures placed on the same level. The alteration of level is ,from my point of view, very important. "

²⁶² Peppiatt, op.cit.p.99.

²⁶³ 詹明信著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，（台北：當代學叢，民國 78 年），

也就是說孤立感，乃是從人群中被突顯出來的，就像人的位置相對被提高，就顯得特別突出，而焦慮的產生乃是人被人群隔絕而孤立出來。在隱匿在大眾人群中，人變得盲目卻安全；一旦脫離社會人群潮流，反其道而行，孤立便產生焦慮。培根繪畫中的人物精神上感受到極端的焦慮，乃是意識到自己被孤立，就像釘刑基座台上的怪物、王座上的教宗、室內空間中的人物所意識到自己的處境一樣。培根是不屬於群像的，唯有被孤立的人物才能表現極端的焦慮。孤立的形象也可以從培根繪畫中人物的安排看出，在培根繪畫中的人物常常是形單影隻，因為人物如果多於兩個人可能讓繪畫流入故事性的危機。雖然安排數個人物在畫面上，而不會讓畫面成為敘述性是有可能的事，但是培根讓人物分開，安排在不連續的空間位置上，此外三聯作本身切斷又連接人物之間的關係。²⁶⁴

培根的畫中產生一種疏離感不只來自於框的一種隔絕形式，還有來自畫中人物的眼神的離異，關於觀看與被觀看之間，傅科在《詞與物》（*The Order of Things*）一書中對委拉斯貴茲的《宮女》圖，觀者與被觀者注視之間有精闢的見解。傅科認為，這幅畫內的畫家所觀察的對象並不在畫內，畫家注視著畫外的模特兒，而我們處於模特兒的位置也看著畫內的畫家，注視者和被注視者不停地相互交換位置，主體與客體、目擊者與模特兒無止境的顛倒自己的角色。傅柯說道：

在表面上，這個場域是簡單的；它是一種單純的交互作用：我們

頁 207。

²⁶⁴ Dawn Ades, Andrew Forge, op.cit., p.9.

注視一幅油畫，而畫家反過來也在畫中注視我們。沒有比這更是面對面的相遇，眼對眼的相遇，以及當相遇時直率的目光的相互交疊。但是，相互可見性的這一纖細的路線卻包含的一整套不確定性、交換和躲閃的網絡。〔...〕畫家的眼睛一把目擊者置於其目光域中，就抓住了目擊者，迫使目擊者進入畫面，為其指定一個即刻優先和無法逃避的位置，從其身上提取發光的和看的見的東西，並把這種東西投射到畫中那不可接近的畫布畫布表面上。²⁶⁵

從傅柯的詮釋，《宮女》圖畫中的當畫家的注視和畫外觀者的目光交集時，我們（觀者）就被畫家的拉近了整幅圖的脈絡中，我們不再只是單純的觀畫者，在觀畫的同時，我們也同時處於模特兒的位置被畫中的畫家觀看。因此觀者與被觀者不停地互換他們的位置。如果說《宮女》圖中畫家的注視有拉引我們進入畫中成為其中一角色的作用，那麼培根畫中的人物是將觀者隔絕於外的。培根畫中的人物總是一種自我沉思、或無意識的睡夢狀態，他們的眼神避免與他人接觸，不僅不和觀者的眼神接觸，甚至在畫中人物照鏡時，鏡中的眼神也是離異的。畫中的人物是自我封閉的，畫中的世界也是封閉的，整幅畫面只為人物而存在。畫布的表面可以說是看不到的那層膜或是玻璃，觀者可以透過玻璃（畫布）窺視，卻被隔絕於外

²⁶⁵ Michel Foucault, *The order of Things : An Archaeology of the Human Science*, (New York : Vintage Books, 1994), pp.4-5. "In appearance, this locus is a simple one; a matter of pure reciprocity : we are looking at a picture in which the painter is in turn looking out at us. A mere confrontation, eyes catching one another's glance, direct looks superimposing themselves upon one another as they cross. And yet this slender line of reciprocal visibility embraces a whole complex network of uncertainties, exchanges, and feints...As soon as they place the spectator in the field of their gaze, the painter's eyes seize hold of him, force him to enter the picture, assign him a place at once privileged and inescapable, levy their luminous and visible tribute from him, and project it upon the inaccessible surface of the canvas within the picture."

不得進入畫中的世界和畫中的情境有所交融。畫中的人物像是被禁閉的人，被外者觀察和注視著，他們也是自我禁閉的人，框和疏離的眼神就是他們面對外界的防護罩。

古典的透視法的空間觀是清晰、邏輯的系統，是一種錐形的角度（cone of vision）的觀看，並將萬物有次序地歸納於注視的那雙眼。到資本主義製造的空間，已經和外在社會沒有任何聯繫，是一抽象的空間，摧毀地域的自主性和品質，這樣的社會消除了地理的距離，所製造的距離是內在的和觀者分離，這種內在的距離是一種心理的距離。

拉康的模特兒的世紀有兩個明顯的時期第一時期是一個點線箭頭和象徵的時期是二度空間的再現；第二時期開始於他了解到二度空間的再現，並不足以讓觀者了解到無意識的理論尤其他要顯現出無意識是一個既非內在也非外在的環形結構給他一個方法來再現一種既非內在也非外在的形式一個沒有邊界的形式是一個洞有構成的部分關於觀看沙特寫到：「世界顯示的方式就像事物的中心存在一排水孔而世界不斷地向那排水孔流去一種」透視學的角度不只是建立在一個主體上即一個觀看的角度也是建立在所有事物將會消失不見就在那消失點以前並沒有一種缺乏的符號在古典時代空間是充滿物質的同樣地在中世紀上帝的創造物是充滿的沒有空隙到了十五世紀透視法主體第一次面對到觀看的視野中缺失的情形但是否認那缺失：消失點並不屬於再現空間的內在部分座落在水平線上它不斷地往前推如同主體實體向外延伸它的疆域

第三節 理性與情感的衝突

在培根的繪畫中有理性和情感的衝突明顯對抗著。第一個衝突是清晰與模糊的衝突，清晰指的是作為背景或是場域它們做為人物活動的場所背景總是明亮的平坦的，利用不同顏色來劃分背景區塊。在一九六七年《受艾略特詩篇啟發的三聯作》（圖 3-5）中左右兩幅可以看到以不同顏色來區分背景從最下方黃色的地板、綠色的地毯、紅色圓形和木質基座層層堆疊。再者是一面明亮的牆上方是半弧形的天花板，它們宛如被壓縮平面化的空間，具有立體空間的暗示的來自那框線的箱形結構和木質基臺，而中央幅的畫作中深藍色地毯上一面方形窗，而窗內平塗的色彩感覺這扇窗是被堵住的，無深度空間感，這裡看到是一層一層的方形結構組合而成，方形牆、方形窗和方形天花板，在這三聯作中的背景是幾何的、抽象的、理性的。而相對的是畫面中的人物，它們的身體和面容總是模糊不清，它們的姿態糾結在一起，人體是動態的，介於寫實與非寫實間。理性的背景和情緒性的人物產生衝突，這同時也是一種抽象和具象形式的衝突，培根的繪畫也因此而難以界定，評論家安德魯說道：

雖然它（培根的繪畫）有具象寫實主義所主張的辨識性，而這項特質是抽象繪畫所否定的，但是在繪畫中它缺乏清晰的擺置或是描述，這也消除畫中人物所可能帶來的熟悉感。此外，畫中這些人物所遭受的暴力找不到原因，但佔據在他們身上的滅絕感，在整個情景中

不斷地掠取他們。²⁶⁶

在培根的畫中人物雖然是具象可辨識的，但是卻也令人感到離異、難懂的，因為畫中的人物情景常常是無明確地敘述性。人物被置於一個離異、抽象的背景，他們遭受暴力，卻無法找到歸因。而在整個場景中可以明顯感受到一股暴力、猛烈的情緒。培根常常駁斥那種敘述性、圖說式的繪畫，他要傳達一種猛烈直覺的感受，但卻非以一種敘述性、比喻性的手法描繪。然而在畫面中如何表現非具象、看不見的情緒呢，法國哲學家德勒茲指出，在繪畫中有兩種方式超越比喻型態（即超越描述性和比喻性），一種是朝向抽象形式，而另一是朝向人物，而人物給予另一個簡單的說法，所指的是知覺。²⁶⁷ 情感是透過繪畫直接傳達，避免迂迴和流於說故事的方式。就像培根說道：

我覺得差異在於說明圖解式的形式是經由理解力來告訴你這形式是什麼，然而非圖解式的形式最初是以感知（sensation）作用而後慢慢回到現實。²⁶⁸

培根常常提到他的繪畫是一種直達感覺系統的影像，企圖表現的是一

²⁶⁶ Andrés Mario Zerigón, (Art Journal, Summer, 1995), p.87: "Though its figurative realism promises a legibility denied by abstract painting, its lack of clear setting or narrative disrupts the familiarity that the figures might otherwise provide. Furthermore, the violence these figures suffer can be attributed to no agent, while the sterility they occupy robs them of context."

²⁶⁷ Deleuze, op.cit., p.31.

²⁶⁸ Sylvester, 1993, op.cit. p.56. "well, I think the difference is that an illustrational form tells you through the intelligence immediately what the form is about, whereas a non-illustrational form works first upon sensation and then slowly leaks back into the fact."

種當下的感受，培根以非圖解式的說法來形容他的作品，意圖說明他的作品不再是透過所畫的東西來描述故事情節。培根強調以作品打開人們深層的感覺系統，由影像直接與人情感交流聯繫，而透過影像來敘述故事，就牽涉到理性層面，而這並不是說要完全排除理性，只是認為知覺經驗是優先於理解活動的。扭曲、破碎、孤立的表現方式是爲了要避免繪畫流於圖解的形式，培根常常透過攝影作品或照片來創作，但是攝影呈現出太簡單、太規矩的因此培根要藉由扭曲的手法來反擊攝影對繪畫的影響。²⁶⁹培根認為藝術是種紀錄（*recording*），甚至是一種報導（*reporting*），他說到：「我覺得一位非常偉大的藝術家並不是在表現他自己，而是企圖捕捉現實，畢竟藝術家是被生命所困擾，而有某些東西是一直困擾著藝術家，使他們想要紀錄下來，他們試著找到一系統建構一個籠子可以將這些事情捕捉下來。」²⁷⁰ 那麼培根所採用的是什麼樣的手法呢？

抽象藝術對培根來說則是太自由空泛了，因此不足以傳達任何經驗，即「無來自於無」（*nothing comes from nothing*）。²⁷¹ 因此，培根認為需要一個特定形像才能讓人有深刻的知覺經驗。柯林悟（*R. G. Collingwood*）認為藝術家是要認識自己，認識自己的情感的人。藝術家也要認識自己的世界，而自己的世界就是由聲音和影像所構成的總體想像經驗。藝術家由自身的情感來觀照聲音和影像，它們也是藝術家的語言，對藝術家來說他的

²⁶⁹ Dawn Ades, Andrew Forge, *op.cit.*,p.10.

²⁷⁰ Sylvester, 2000, *op.cit.*,p.248: “ I think that the very great artist were not trying to express themselves. They were trying to trap the fact, because, after all, artists are obsessed by life and by certain things that obsess them that they want to record...”

²⁷¹ Farr,*op.cit.*,p.41.

世界就是他的語言。²⁷² 而柯林悟認為審美經驗呈現兩種特質：認識自己和認識自己世界，而藝術家在他的世界中表達了他自己。而他的世界是由他的語言所構成的，而他的語言傳達出情感經驗。藝術家在創造自己世界時，畢竟他不是神，有其侷限性，所以不能無中生有，還是要從他心靈經驗中的一些基本元素如：色彩、聲音等開始創造，從心靈經驗到知覺意識，一直到他的世界。²⁷³ 培根所創造的語言，即是他的藝術形象，傳達出他的情感經驗，也構成了他的世界。培根的藝術語言，不是抽象畫，因為抽象繪畫有的走向無意識的抽象表現，沒有主題則太過空泛不足以滿足培根。而純形式與色彩的最低限藝術（Minimal Art）追求純粹與客觀也不足以傳達他激烈的情感經驗。培根所追求的繪畫，不是流於傳遞故事內容的圖解式形象，而是要啟動人們的知覺系統，讓我們深刻感覺畫中所傳達的那份激烈情緒，直達感覺系統的影像。因此，培根認為需要一個特定形像才能讓人有深刻的知覺經驗。

因此，在培根繪畫中以最簡約的方式呈現主題，即人和他所處的環境。環境的擺設是最簡單的，往往牆面、地板、加上一張床，偶爾出現曖昧不明的日光燈。背景總是幾何簡單的造形，沒有繁複的裝飾，這種幾何造型的空間擺飾是冷淡的不帶情感的。而另一方面，情感以一種力存在身體中，它是一股波動。人物做為一個能知覺的形體，而和知覺有了關係，而人由內在神經系統產生情緒，藉由外在肉體傳達情感。但是另一方面，身體又接收外在訊息產生情感，是它所表現的是一種模糊的、知覺的特質。在培

²⁷² Selden, op.cit.,pp.35-36.

²⁷³ Ibid.

根的畫中存在一種背景與人物的衝突，也是抽象與具象之間的衝突，評論家安德魯轉述了約翰・羅素和大衛・席威斯特的評論說道：

〔...〕大衛・席威斯特所描述的這曖昧性的繪畫變成一種**半抽象模糊狀態**（a semiabstract blur），脅迫它讓位於再現性，並主張出色彩的單一存在。對羅素而言，培根的技法具備了他一種能力，即將模糊性置於再現與抽象的邊界之間，結合了「在真正的現實到激發靈感的危機中最強勁可能的劑量」。這裡，在這狹窄的邊緣地帶，培根從直接地在再現形式中區隔出他的藝術，他透過一種抽象式的破壞手法，製造出全然獨特和強迫性的影像。²⁷⁴

培根常在抽象與具象之間遊走，不僅是背景與人物的矛盾衝突。羅素更進一步提到一種抽象式的創作手法，即上述所宣稱的抽象式的破壞性手法，他所說的是藝術家所說的意外性，藝術家在一種潛意識狀態的創作手法。²⁷⁵

第二個衝突指的是靜態與動態的衝突。靜態指的就是畫中清晰平塗的背景，而模糊糾結的人物，來自其人物是情緒性、不穩、騷動的。在藝術史中呈現動態的速度感，在一九一二年杜象（Marcel Duchamp）《下樓梯的

²⁷⁴ Andrés Mario Zerigón, op.cit. p.88 : “..the ambiguous paint described by Sylvester becomes a semiabstract blur that threatens to abdicate its place in representation and assert a singular presence as pigment. According to Russell, Bacon’s skill resides in his capacity to position this blur on the boundary between representation and abstraction, allying “the strongest possible dose of veritable reality to the strongest possible dose of inspired risk” Here, in this narrow border region, Bacon distinguishes his art from straightforward representation ; he produces wholly unique and compelling images through a use of abstracting deformities.”

²⁷⁵ Ibid.

裸女》，杜象運用立體派的技巧將物象分割，表現身體連續運動的過程。培根自己也受到梅布里奇連續性攝影的啟發，以影像紀錄人體或是動物在運動中的分解圖。動態與情感之間產生什麼樣的關聯性？首先，是動態並不能解釋情感，相反的，情感解釋動作。²⁷⁶ 就像杜象的裸女圖，觀者感受到的是裸女下樓梯連續性的動感，而梅布里奇的攝影作品更是一種科學性的動作分解圖，攝影中的人物情感不是藝術家的焦點，他們如何動作才是藝術家所關心的。

雖然我們在培根的人體中感受到一股扭曲的動感，但與其說培根專注在人體的動態形式上，不如說藝術家透過人物的動感來呈現一種激烈的清續，接下來要解釋在人體中這股激烈的情緒如何呈現。

扭曲可以說是培根繪畫中的重要特質，扭曲傳達出一種情感上的焦躁不安。培根說道：「我想做的是完全扭曲事物的表象，但是在扭曲中又回到紀錄表象上。」²⁷⁷ 在藝術史上有扭曲特質的藝術家如後印象主義的梵谷和表現主義的席勒。在梵谷的一八八九年的《自畫像》中我們感受到扭曲的特質來自於它背景充滿渦漩的線條還有衣物上推擠打轉的線條，這種不穩定的筆觸似乎和藝術家騷動不穩定的精神狀態契合，鬱鬱不樂的梵谷於一八九〇年自殺結束自己的生命。表現主義畫家席勒（Egon Schiele 1890-1918）用細瘦紊亂的線條勾勒出姿態上情慾激盪的裸身人物，席勒細膩帶點微顫的黑線所勾勒出突出人體關節和肌肉的外形。

²⁷⁶ Deleuze, op.cit., p.36.

²⁷⁷ Deleuze, op.cit., p.40. : "What I want to do is to distort the thing far beyond the appearance ,but in the distortion to bring it back to a recording of the appearance."

培根的肖像畫中，臉部五官和臉形異位如同受到強大的外力撞擊受到侵犯，使得臉形扭曲變形。培根極盡可能地扭曲人物的表象，但是那雙淡漠的眼睛卻深深傳達出人物中精神。在培根的自畫像中，半垂閉的雙眼和其扭曲的臉形似乎成為強力對比，是一種淡然、毫不抵抗的心態，表現出悲觀精神。培根在肖像畫中的扭曲特質是一種摧毀、在毀壞中如何紀錄人的表象？安東·埃倫斯維克（Anton Ehrenzweig）認為，那是因為我們有一種同時性的視覺系統，我們知覺時以全面性取代細節，就像言談中儘管我們遺漏一兩個字，我們仍能了解談話內容，我們掌握整個談話內容，而非鑽研於每個用字。培根在肖像畫中扭曲人的臉孔，模糊的面容，是一種必要性的手段，攻擊觀者視覺慣性，在這裡理性思考退居幕後，並不是要辨認出臉部的細部特徵或酷似，而是要勾起騷亂的情感。

美學家馬克勒·伯認為培根將容貌滑向無定形是因為不再根據模特兒的相似性與否，而是建立在姿勢動作的意外上，不再站在對可見物丈量分析這邊，而是站在去「看」、使人「看見」的推力。²⁷⁸ 扭曲是一種強迫知覺的必要手段，培根的畫作中有極端的強烈特質乃是運用矛盾的結合。培根常用大片平坦的地板牆壁或是地毯作為背景，營造出一種冷漠的環境，家飾擺設上可以看到一些現代風格的家具，如同當培根是家具設計師時的風格：一種冷峻的擺設和大片的地毯。平面化背景和幾何性的現代家飾對比出人物的扭轉與狂亂。扭曲的人物和頗為自然的四周背景環境，這種冷與熱的結合引起關注更加強的一種存在的知覺。²⁷⁹

²⁷⁸ 馬克·勒伯著，湯皇珍譯，《身體的意象》，（台北：遠流，民 85），頁 196。

²⁷⁹ Michel Leiris, *Francis Bacon : Full Face and in Profile*, Rizzoli, New York, 1988, p. 11.