

第三章 培根繪畫中「框」的不同型態



在培根繪畫中框的圖像，是能傳達出特殊訊息及意義的記號。在符號學的角度中，符號是如何產生意義的呢？美國符號學之父皮爾斯（Charles Sanders Peirce, 1839-1914）解釋他的符號模型為：在某種情況或條件下，符號對某一個人而言，代表著某種事物，它在該人心中傳達某種意義。該人所創造出的這個符號，所傳達的意義稱為解釋義（interpretant）；這個符號所代表的事物，即是指涉物。¹⁹⁹ 因此，符號指涉本身以外的某事物，也就是客體（object）。而符號能讓人在心理產生作用，這作用稱為解釋義。解釋義並非是固定不變的，隨不同使用者產生差異。²⁰⁰

另一位符號學大師無疑是瑞士語言學家索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913），索緒爾的焦點在符號本身，他認為符號是一個具有意義的實體（a physical object with a meaning），他認為：「符號由符號具（意符）（**signifier**）和符號意（意指）（**signified**）組成」，前者指的是形象，而後者指的是符號所指涉的心理上的概念，而這符號具和符號意的關係是指意（signification）。²⁰¹ 索緒爾的符號有兩個部分所組成的結構：符號具和符號義的關係像一張紙的兩面，可以透過下列模型來理解。

¹⁹⁹ John Fiske, *Introduction to Communication*, (Taipei: Yuan-Liou, 1995, Chinese edition), p.62.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Ibid.

Signifier (符號具) 形象

Sign= ----- (referent) 指涉外在實體或意義

(符號) Signified (符號意) 概念

【索緒爾的符號模式】

對索緒爾來說，符號是任意性、武斷的，即符號具與符號意之間沒有必然的關係存在，它們的關係可以由社會慣例、法則約定而來，不同的符號在不同的人心中產生不同的意義，因此有些通用符號的意義是要經過學習的。意符和意指的詮釋並非永遠一對一。在培根繪畫中將「框」視為是一種符號，企圖了解培根繪畫「框」的意涵。首先要了解「框」在培根繪畫中，如何以各種不同的型態顯現。

在電視報導和電影中，導演會運用不同的畫面和畫框關係來掌控觀眾的情緒，長鏡頭提供一種客觀和無關個人的角度，而特寫是一種個人的、親近的，近距離能表達激烈和暴力的情感。²⁰² 在視野中一件事物的外表要依據你與它的距離，當一件物品離我們愈近時，我們就愈能看見細節，也看得更清楚，當距離拉遠時，就無法掌握到細節。²⁰³ 同樣地，在繪畫中藝術家對畫面視點的掌控，也會影響一幅畫的觀感。以當代美國照相寫實藝術家強克·柯洛斯(Chuck Close)為例，他的肖像畫以一種特寫的方式，放大臉部並細膩地呈現臉部的細節，強調一種客觀的知覺。雖然觀者能清晰

²⁰² Carolyn M. Bloomer, op.cit., pp.53-54.

²⁰³ Ibid.

地觀看人的臉部細節，但是超大幅的面部特寫讓肖像產生一種突兀感。這是因為首先藝術家以極大比例放大面孔，放大的面孔給予不符合現實的離異特質。此外，在觀看時，逼真的細部特寫已超越了整個臉部表情。相似的，培根的肖像畫中，藝術家也常常以特寫的角度呈現人的面孔，但是培根畫中的人物是淡漠的，第一，肖像的目光常常朝向一方，人物的目光往往沒有焦點，或是目光離散，沉進在自我的內心世界。第二，培根的肖像面容總是模糊扭曲，使人無法掌握到這個人臉部的細部特徵，與其說是描繪一個人的外形，不如說是捕捉一個人心緒的變動。在傳統肖像畫中，如：委拉斯貴茲的《教宗英諾森十世》教宗英姿煥發坐在尊貴的座椅上，神態自若，眼神充滿自信的凝視前方，表現的是一個人的權要與地位，藝術家紀錄的是教宗輝煌的一刻，是一種展示的心態，每樣事物（權冠、座椅、衣袍、笑容）都有其象徵意義。但在培根的肖像畫中，人物表情猶疑、扭曲五官易位的面容、目光的離異都指向一種不確定的態度。評論家安德魯•佛吉（Andrew Forge）形容道：

特徵在充滿無限變異的油彩中找到自己。〔...〕**眼睛**是重要的。有時僅是眼窩本身就是整個臉部輪廓的重點，遺留下的是眼神目光朝向開放，和黑暗凝視中的茫然。有時眼睛是一最平坦的扁杏形，幾乎可以互相交換，從右到左，而它的凝視對其模特兒，比對於我們和我們回應的目光來說，顯得較不獨特。在另一極端，充滿活力驚視的眼

睛顯得特殊化，做為我們觀覽頭部，或是整個人物的關鍵。²⁰⁴

在研究關於培根「框」的型態，筆者提及的「框」有時是指畫面中的立體架構，這種框在培根繪畫中通常明顯的特質是用線條相交而出的空間結構，就像一個透明箱的結構。但有時是指平面性的框，如畫框、相框、門框，它的明顯特質是平面性和邊緣的區隔。除此之外，在培根繪畫中有一種環形的場域也具有框的區隔效果。因此，在培根繪畫中框的不同形式主要可以歸類為下述幾種型態。

在本章節中，將培根畫中框的型態，歸類為受刑臺、線形框、環形場域。受刑臺像是一具框限人物活動自由的枷鎖，被垂吊在刑臺上的殘骸，表現出骨與肉分離的狀態、潛藏著一股動物性抵抗反動的力量。在線型框中，人物總是被侷限在一種線形框的結構，不管是立體的箱形空間、或是平面的框，人物在其中總是表現出與外在隔絕、疏離的神情。而環形場域是人物所處地域的一種環狀輪廓，人物同樣孤立在這個環狀輪廓內。從這刑臺、線框、環形場域這三種型態可以看到，在培根畫中的人物，受到「框」由內而外層層的包圍與侷限。

²⁰⁴ Dawn Ades, Andrew Forge, op.cit., p.29: "Features find themselves within an endlessly varied range of paint....Eyes are crucial. Sometimes the sockets alone will work to set up the essential configuration of the face, leaving the direction of the glance open, implicit in a dark stare. Sometimes the eyes are given as the plainest almonds that could almost be interchangeable, right to left, and whose gaze is less particular to the model than it is to us and our own stare back. At the other extreme, eyes are particularized with startling vividness, functioning as keys to our reading of the rest of the head or the whole figure."

第一節 受刑臺

培根畫中的人物常常要依靠另一個支撐物而存在。在一九三三年的《釘刑圖》（圖 1-5）可以看到人體雙手撐開被吊在十字木條上。這種垂吊方式在《繪畫一九四六》（圖 1-6）中也可以看到身體以更殘暴的方式垂吊在半空中，半剖開的身體，清楚可見根根的白骨穿插排列在鮮紅的血肉中，雖然我們看不到木條或是十字架，但這種雙手撐開垂吊方式讓人聯想到宗教上的釘刑。

一九五四年《人物與肉體》（Figure with Meat，圖 3-24），培根將慣用的教宗形象和殘肉軀骸影像結合在一起，模糊嘶喊的教宗面容猶如鬼影，背後血跡斑斑垂吊的軀骸使得畫面更加血腥恐怖。除了共同的恐怖特質外，教宗和軀骸這兩者表面上似乎毫不相關，但那垂吊的肢體宛如宗教的釘刑懲罰，和教宗鮮明的宗教色彩，隱含對宗教的批判。

培根對人體形象的處理到了一九六〇年代末期有一種主要特質，表現人體剖開由內翻出（inside out）的樣子。這種將身體表現成軀骸（carcass）並不是全新的觀念，培根在《繪畫 1946，圖 1-5》開始畫中央高掛的巨型動物軀骸，而藝術史上還有林布蘭特、還有蘇丁均有類似題材表現。培根將身體表現成肉（meat）的狀態，此種狀態下骨骼和肉呈現的是彼此對抗

的情形，而非結構上組成在一起。²⁰⁵ 培根所表現肉的特質是骨骼和肉彼此脫離的狀態，即肌肉看起來是離開骨頭的，或是骨頭從肉突起，這種脫離的特質是培根處理軀骸這主題時異於林布蘭特和蘇丁的地方。²⁰⁶

一九六二年的《三件釘刑研究》(Three studies for a Crucifixion, 圖 2-6) 中最右幅的垂吊方式以一種倒掛的方式，這種倒掛肢骸的方式在林布蘭特於一六五五年《屠宰的牛》(圖 3-25) 曾經出現，屠夫將肢體倒掛垂吊，也許是因為動物的後腿較有支撐力利於垂吊，或是便於處理動物肉體讓血流下瀝乾，而採取倒吊的方式。但一九六二年《三件釘刑研究》這個身體宛若一條蟲扭曲，頭部僅剩嘴部和牙齒的器官可以辨識，那尖銳的白色犬牙是人類暗藏的動物的野性。一九六五的《釘刑圖》(圖 2-7)，中幅作品中人體也是以倒吊的方式呈現，之前條列清晰的白色肋骨，轉為難以辨識的器官，那一團團扭曲的肌肉，被牢牢垂吊在鮮紅的刑臺上，雙手或許可以說是前肢，被白布條纏繞固定。倒吊人體的處理方法，是更不殘暴人道與貶低人性的行刑手法，人甚至死亡時也毫無尊嚴，將之視為動物一般宰割。培根的軀骸充滿暴力血腥感，在一九六二年的《三件釘刑研究》(圖 2-6) 最右方垂吊著一個剖開的軀骸就是一個例子，軀骸本身就有一種血腥屠殺的意象，培根用白色勾勒出蒼白無血色的屍肉和骨骼，對比出乾凝的紅血，畫面中央培根製造鮮血噴濺的效果，充滿血腥殘暴的氣氛。在一九六五年的《釘刑圖》(圖 2-7) 垂吊的殘骸改置於中間，使畫作更加對稱，殘骸雙手被白繃帶固定在 L 形臺座上，加上後方兩位旁觀者，似乎是屠刑

²⁰⁵ Deleuze, op.cit., pp.20-21: “Meat is the state of the body in which flesh and bone confront each other locally rather than being composed structurally.”

²⁰⁶ Ibid, p.21.

現場的目擊者。一九六二年的《三件釘刑研究》的軀骸，臉部張口咆哮露出尖牙，加上扭曲的身體更表現一種肉體承受極端痛苦而抽搐的特質，如果說林布蘭特是表現屠殺後的屍體，則培根的屍體是表現屠殺的現場，前者是一種靜穆的死亡氣氛，後者是暴力的死亡刑場。

培根對於此種人體宛如動物般受刑屠宰的主題相當著迷，培根說道：「我長久以來總是受到屠宰場和肉的繪畫的感動，對我來說它們屬於釘刑主題的全部。有很多關於動物被吊起來準備接受屠宰時極為傑出的照片，和一種死亡的味道。」²⁰⁷ 因此，在上述的培根的畫中，人物宛如動物般處於受刑場，它們的肢體被綑綁高高吊起，這整個意象讓培根到釘刑的概念。

在培根畫中提及的受刑臺，除了有將人體垂吊方式，還要提出另一種受刑臺的模式，即將人物至於一高臺上，這種形式在一九四四年《三件釘刑基座臺人物研究》中可以發現那木質基座臺造型，它也有一種受刑臺的概念將人物高高地從地面獨立出來，那不甚穩定的基座產生一絲的危機感，這種人物在高臺上的圖像在一九八二年的《人體研究》（Study of the Human Body，圖 3-26）也可以發現，一個只有下半身的裸露人體站在高臺上，在這裡發現到前者的危機感也漸漸地轉變成一種展示肉體的意味，而這個做為展示的臺座上，人體以正面裸露的姿態向觀者、或藝術家展示著它的性器官，充滿一種性的挑逗感，但人物的移動自由仍是受制於這個基座臺上，基座臺讓人物像一件玩物呈現，也剝取了人物的空間自由。

²⁰⁷ Sylvester, 1993,op.cit.p.23.

因此，不管是被釘在十字架或高掛垂吊著的軀體，或是在基座臺上的人體，它們的身體都是一種殘缺的狀態，而它們的行動自由是受制的、被剝奪的，一種任人宰割的狀態。培根在《繪畫 1946》的軀骸視覺上是血腥殘暴的，但是並未看出掙扎的跡象，它們是靜止的、無生命的肉體。但是從哲學家德勒茲對培根六〇年代殘骸的描述，可以看出骨肉彼此對抗分離的狀態，扭轉的肉蘊積著一股抵抗的力量，那是對被剝奪自由、對死亡的反抗。這裡首先要區分的是人體中肌肉和骨骼之間的關係。身體由肌肉（flesh）和骨骼（bone）組成，骨骼構成的是空間上的結構，而肌肉則是覆蓋骨頭的物質，因此培根在人體繪畫表現上所要達成的目標即是處理肌肉和骨骼伸張的狀態。²⁰⁸ 哲學家德勒茲在分析肉體內骨肉之間的狀態時提到：身體就是人的形體，或是人體的本質，人體的本質不可以和空間上物質結構相混淆。²⁰⁹ 這些軀骸並非是靜止不動的，就像培根描述契布埃的《釘刑圖》，它的身體宛如蟲般蠕動，扭轉的軀骸蘊含著是一種動態的力量，掙扎的力量。它們不是靜待宰割的肉，而是痙攣蠕動的肉體，雖然它們的形體四肢被限制住了，卻由內昇起一股反動抵抗的力。

而特別有趣的是在培根晚期的作品中，這種人體從軀骸的形象漸漸轉變，在基座臺上的人體從一種受暴力侵犯的人體轉變成一種充滿平滑肌膚肉感的人體，儘管它們的半身是被截去的，但它們裸露的下半身站在基座臺上成爲一種展示性器官的模特兒。

²⁰⁸ Deleuze, op.cit.,p.20.

²⁰⁹ Ibid., p.19: “The body is the figure, or rather the material of the figure. The material of the figure must not be confused with the spatializing material structure.”

第二節 線形框

在培根繪畫中，線形框主要是一種由邊線構成的框，其中又細分為兩種，一種為暗示**立體空間的箱型線框**，它們以一種牢籠或箱子的作用將人物孤立其中，另一種為**平面特質的線框**，在畫面中做為畫框、照片、鏡子的型態出現，在它們框的範圍中呈現出人物的肖像，正是一種畫中畫的特質。而其中立體空間的箱型線框有時會以變形的結構出現即多邊型態的線框。接下來從培根的作品中找出實際的例子加以描述。

在一九四八年的《頭像 一》(Head I, 圖 3-1) 可以明顯看到人物右上方有三白線交叉，把它被視為是空間中的角邊，在黑暗的背景中，它暗示了這幅畫的空間深度，它也呈現出了長、寬、高的空間感。在畫面中，可以看到黑色摩擦的痕跡，有一種模糊化的效果，使得這個人在畫中的存在介於虛與實之間。次年，一九四九年《藍色箱中的男子》中(Man in the Blue Box, 圖 3-2)，一位著西裝的男子被關在透明箱內，同樣地也有摩擦的黑影和人像模糊化的效果；再者，框內空間和框外的背景色迥異，造成一種視覺阻斷，讓人感到框內人物所處的空間似乎和框外的空間是迥異的，框內的空間封閉而自成一體的。

上述畫作中的框形所代表的是一只透明箱子懸浮在空中，是一個密閉的空間，外邊人物可以穿透箱子看見箱內的人物，而箱內的人物視線無法與外部交會，無法接收外邊訊息。黑影則暗示黑暗中身體有隨時被吞噬銷溶，被置設在箱內的人物感受到莫名壓力，他的身體無法逃離密閉的空間，

唯一宣洩的方法就是那張口，發出憤怒和不滿的聲音。

到了一九五一年，《教宗一》（圖 1-15）、《教宗二》（圖 1-16）出現另一種框的結構方法，在一片漆黑的背景中，多條白線所組成的框。框線所延伸相交的交點是多重的。這不符合透視法中，延伸線相交於固定的交點。此外，框的上方是多條線交叉的多邊形，而下方卻是四邊形。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：

培根的教宗，像他所有的人物一樣，處於一種危機的時刻，似乎被推向那忍耐的邊緣。有些被困在一個玻璃框內，增強了孤立感。²¹⁰

在這一段描述中正好指明了幾個線形框的特質。線形框像是一個玻璃框的造型，是透明的，人物在這個空間內有一股壓抑的情緒要爆發，在這個空間內人物是與外在隔絕的，孤立的人物受困於這個框形空間。

一九五、六〇年代，箱型線框的形式大致是上述兩種類型的交替，一種是長方體的框，所表現的框形空間就像一般箱形的結構，框的四條縱邊線是與地面垂直，而且邊線彼此平行，整個框的架構較為穩定。而另一種是多邊型態，此種框似乎是前者的壓縮變形，框的面有時是三角形、梯形或其他形狀，讓整個框有傾斜不穩定的感覺。前者的表現，有一九五二年《蹲踞裸體研究》（Study for Crouching Nude，圖 3-3）、一九五三年《兩

²¹⁰ Frances Spalding, op.cit., p.148: "Bacon's popes like all his figures, are found in a moment of crisis, as if pushed to the edge of endurance. Some are trapped within a glass frame, which heighten their isolation."

個人體》(圖 1-26)、一九六七年《伊莎貝爾·羅絲索內站在蘇活區街道的肖像》(Portrait of Isabel Rawsthorn Standing in a Street in Soho, 圖 3-4)、《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)、一九七六年《運動中的人物》(Figures in Movement, 圖 3-6)、一九七八年《風景》(Landscape, 圖 3-7)等等。

以一九六七年的《受艾略特詩篇啟發的三聯作》(圖 3-5)為例,三聯作中左右兩幅均有邊框,人物並非完全在框內,在左幅作品中,其中一位的頭部超越了框的邊線,但是人物大致在整個框的內圍,此外,可以看到與地面垂直的邊線以一種方式固定人體,筆直的邊框線貫穿人物的頭部,將他們固定住在框的空間內。

而另一種箱型線框的變形,即**多邊形態的框**,可以在一九六九年《路西安·佛洛伊德研究》(Three Studies of Lucian Freud, 圖 3-8)、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)、一九八二年《從水龍頭流出的水》(Water from a Running Tap, 圖 3-10)、一九八四年《約翰·愛德華肖像三件研究 一九八四》(Three Studies for a Portrait of John Edwards 1984, 圖 3-11)等等作品中發現。這些框的結構上下邊線是斜線,有一股上下施壓而使框因而變形的力,傾斜的框因此讓人有不穩定的感覺,而人物並非完全在框的內部,他們的身體在框內與框外遊移,以《約翰·愛德華肖像三件研究》(圖 3-11)為例,人物的身體在框內卻又在框外,而人物的五官表情模糊難辨和頭部周圍清晰可見的長方形黑色框線恰為鮮明對比。

除了上述暗示立體空間的線形框外，還有另一種**線框是平面的形式**，此種平面框可以是鏡框、畫框、窗框、門框，它們表現的形式常常是平面的長方矩形，但有時也會有點扭曲變形，但這些形式比起前者所述的立體線框則多具平面感。在培根一九六二年《三件釘刑研究》（*Three studies for a Crucifixion*，圖 2-6）中，背景出現黑色的區塊，可以視之為窗戶也可以解釋為一道門，整塊平塗的黑色區域，讓窗和門成為無法向外透視的區域，雖然是一扇窗或一道門，但卻是被封堵住的，是一個密閉的空間，雖然有窗戶和門的存在，卻無法走出這個空間，整個空間內部是最極簡型態，沒有多餘裝飾，有時整個畫面就只是空間和人的存在。

一九七二年的《八月 三聯作》（*Triptych August*，圖 1-32）、一九七三年的《五月、六月 三聯作》（圖 1-33）中也有這種黑色的區塊出現，但這裡黑色的區域猶如另一個黑暗不明的空間，像是一股黑暗的力量侵犯吞噬前方人物，這黑色區域深不可測也可以是一種昏昧不明的狀態，就像區塊前方的人物，緊閉的雙眼沉入在夢境中無法探知的精神狀態。

在一九七五年《三個人物和一張肖像》（*Three Figures and a Portrait*，圖 3-14）中，牆上釘有一幅黑白肖像畫，畫中呈現人物的臉部特寫，牆上畫中的人物臉色蒼白、表情木然，猶如幽靈般守著前方的人物。畫作中央掛有一幅肖像畫，被釘在牆面上，畫中的人物它的模糊頭影似乎仍是活著，而非死亡靜止的人物肖像。肖像被包圍在層層的外形框中，被侷限牢固著，和前方翻動不安的人物，形成對比。

而鏡框的表現，人物和鏡中的影像呈現一種背離的關係，所指的是鏡外人物和鏡中影像身體姿態互相背離，這種鏡外人物和鏡中影像背離的特質，在下列作品中可以窺見。如一九六八年的《鏡中的喬治·戴爾》(Portrait of George Dyer in a Mirror 1967-68，圖 3-15)、一九六九年《裸女與鏡中人物研究》(Study of Nude with Figure in a Mirror，圖 3-16)、一九七〇年的《男子背部研究》(Three Studies of the Male Back，圖 3-17)、一九七三年《自畫像》(Self-Portrait，圖 3-18)、一九七六年《書寫中的人物與鏡中倒影》(Figure Writing Reflected in a Mirror，圖 3-19)。

一九七三年《自畫像》、一九七六年《反影在鏡中的書寫者》。鏡外人物的身後是鏡中影像是人物的背影，透過鏡像呈現出人物的另一面。鏡子在畫面中有一種讓人物同時呈現不同面向的作用。除了人物與影像姿態背離外，它們的眼神也是背離的，即人物雖面向鏡子，但他們和鏡中的影像互相迴避，人物和鏡中影像眼神沒有交集，鏡子似乎失去了讓畫中人自觀的作用，鏡子爲了他者而存在，鏡子內的影像總是呈現給不在畫中的他者，畫中的人物朝著鏡子卻不注視鏡中的自己，可以在一九六八年《鏡中的喬治·戴爾》、一九七〇年的《男子背部研究》作品中看見這種情形。

在《鏡中的喬治·戴爾》(3-15)，畫中的人物頭轉向鏡子的一方，人物的臉無法辨識。但從鏡中卻出現一張撕裂的側臉，這時矛盾便產生了。如果畫中人物照鏡時，是無法看見自己的側臉的影像，鏡中的自己必是目光四交的正面像。那麼鏡中的側影是旁人（畫家和觀者）所看到的影像，人物無法辨識的那張臉，跳脫到鏡中出現。這是空間（從鏡框外到鏡框內）

的跳脫，也是時間的延續（從視覺的一點到另一點）。撕裂代表某些消逝的東西已無法找尋彌補，撕裂的臉也代表那張臉是流動的狀態。我們在觀看時看到一種側臉的循環，觀者看鏡框外的戴爾，戴爾卻側著臉和鏡中的側臉影像，而鏡中的肖像也將頭轉向一方，觀者無法和畫中人物眼神有所交集，而鏡外的人物也無法和鏡中的人物眼神交集，眼神的偏離和無法交集產生了一種疏離感和失落感，而地面蘊積點點藍色筆觸流露出淡淡愁緒。

喬治·戴爾是培根畫作中不斷出現的人物之一，戴爾和培根可能已於一九六四年相識（根據培根為喬治·戴爾所畫的最早一張畫作）後來成為培根的親密愛人，喬治·戴爾可以說是培根畫中的最佳模特兒，當作家麥可·派比亞特在培根的自傳中形容喬治·戴爾長相時說道：這時（六〇年代）年約三十，中等身材、結實、運動的體格，身材標準，有肌肉線條，尋常的五官、短髮，總是穿著白襯衫、束緊的領結、質樸的領帶，是最保守的西裝樣式，卻是騙子最成功的制服。²¹¹ 戴爾即使喝醉了對自己的外表仍舊十分在意，總是要拍掉衣服上最細微的灰塵，大部分時間他是孤僻、蒼白、不自然的表情。²¹²

在另一幅作品，一九六八年的《喬治·戴爾肖像》中，喬治·戴爾分別出現在畫框外和畫框中。畫框外的人物頭朝向一方並未看著畫框的影像，而畫框中的裸體像也是喬治·戴爾，但面孔極為扭曲猶如輾過一般，五官易位，畫框中人像的肩膀、臉、膝蓋、小腿和椅子分別釘上釘子。這

²¹¹ Peppiatt, op.cit., p.211.

²¹² Ibid.

些釘子是釘在畫布上的，釘在畫中的人像，「釘」這個動作有固定某樣事物的涵義，畫中的人像從那扭曲的臉和釘子的暗示，賦予這個身體一種流動的狀態，畫中的人像並不是靜止的，它會扭轉變形，旁邊擺蕩中的日光燈也非靜止的狀態，扭轉和擺蕩給人一種不穩定的感受。

一九七〇年的《三幅男子背部》(圖 3-17) (Three Studies of the Male Back, 1970) 首先，看到畫中男子均背向觀者，而男子前方都有一面鏡子。男子無法看到的臉從鏡中可以看到，鏡中的影像都是側臉眼睛半垂閉的，視線總是無法與畫中人物或是觀者交集，它呈現出一種昏迷的狀態，從鏡框的頭像中流出不明液體，液體流向鏡框外的男子，這不知名的液體有點像夢囈的特質，夢態中喃喃自語。另外也可以觀察到那藍色圓形座椅也流出一種藍色的物質。而鏡框外的立體框，以多邊形組合而成，人物腳處在立體框內但上半部身體則在框外，尤其總有一條框的邊線從男子貫穿而過，男子的背部仔細一看有模糊的人影像。

一九七三年的《三件肖像：喬治·戴爾死後肖像、自畫像、路西安·佛洛伊德肖像》，在三幅畫作中，人物都坐在藍色背景的前方，這藍色背景，可解釋為通往另一空間的門，但是藍色平圖的門沒有深度空間感，它是一扇被堵住的門，無法通往其他地方。這面藍色的背景也可以視為一幅畫框，前方人物正好作為這幅畫的主角。在畫中的三個人物表情皆是漠然的表情，像是陷入自我的沉思或回憶的狀態，從他們的座椅和身體跑出黑色流狀物質，它是流動狀的陰影猶如鬼魅般如影隨形，這流狀物也像是某種無法名狀的回憶和思緒，濃稠且流動著。畫中隱約有一股騷動的氣氛，這騷

動來自地板視覺的效果，紅、白色的地板，及其略顯漩窩形的筆觸製造出波動感。在左右幅後方的牆面各釘有一張黑白照，照片中的臉撐滿了整張照片，這三幅畫作中的五雙眼睛沒有任何交集，甚至觀者也無法和他們的視線有所交集，每個人物都坐落在層層的方形框中，整幅畫作就是第一層框，後方的藍色背景又是另一層框，照片中的人像也是被侷限在照片的框幅內。這層層的框和淡漠無交集的視線是一種隔閡和疏離。

人們隨著身體的移動來經歷空間，當身體運動時我們感到活著，在空間中感到欣喜，而當人活動的自由被限制、被剝奪時就必須採取反動——通常是暴力地反擊。²¹³ 學者布魯納在《視覺觀的原則》（*Principles of Visual Perception*）一書中提到個人空間時說道：

每個人都擁有個人空間泡膜，個人空間被一隱形、可移動的領域被保護著。你通常並不知覺到這個泡泡，直到有人侵犯它。〔...〕有時你會遇到不同個人空間的人，而你感到不安：因為你認為他並沒有保持他們的距離。²¹⁴

布魯納認為不同的文化和種族有不同的個人空間標準，而不同的空間距離（Space Distance）²¹⁵，可以在藝術想像中被描繪出來。在埃及法老的

²¹³ Carolyn M. Bloomer, op.cit.,p.111.

²¹⁴ Ibid.p.111: “Each individual carries around a personal-space bubble that is protected as an invisible, movable territory. You are not usually aware of this bubble until you feel that some one else has intruded into it...Occasionally, though, you may encounter someone whose personal space is different, and you feel uneasy: you think of such people as not keeping their distance.”

²¹⁵ 布魯納認為可以區分為三種不同的空間距離，這和視覺領域也有關係：第一、個

雕像中，觀者體驗到的是一種公眾的距離感，無論我們多接近法老像，我們的知覺感受還是被限制在一種公眾的距離，理由之一：法老雕像的表面是平滑的，我們無法因為靠近而觀察更清楚。法老的姿勢是挺直且警覺的，法老的目光視線朝向前方，無視我們存在，這整個效果提能升法老社會、宗教、政治的地位。²¹⁶

在培根的畫中，人物空間背景總是一面平滑的牆，這面牆上幾乎沒有任何擺飾、也沒有深度感，整個被構造的空間帶給人一種封閉、無法脫逃的感受。而人物的表情或是眼神通常是與觀者離異的，人物並不意識到他人的存在，渾然忘我的沉浸在個人空間，呈現近乎自閉的心靈表現。再者，在框中的人物給予人一種隔絕疏離的感受，人物的周旁總是出現各種不同形式的框加以侷限，像是一個刻意顯現的泡膜，除了讓人物不可侵犯的領域現形外，也像是一種枷鎖如影隨形的跟著人物。

人距離 (Personal distance)：在這個距離內是身體可接觸的範圍，在這個距離內另一個人的頭和肩膀是我們的視覺領域，目光集中在臉部；第二、社交距離 (Social distance)：視覺領域可以看到另一個人的大部分或是全身，但他的臉部細節無法辨認；第三、公眾距離 (Public distance)：我們的是視線是平視，三度空間感消失，另一個人的身體感到平面，表情也隨之消失。

²¹⁶ Carolyn M. Bloomer, op.cit., p.117.

第三節 環形場域

哲學家德勒茲認為在培根繪畫中的三元素是**結構、人物和輪廓**，它們也是場域上的三個主要角色。²¹⁷ 畫面中的人物、結構和輪廓，彼此產生密切的關係，形成一種環狀的輪廓，它是畫中人物活動的場域。培根的畫中的環形場域，像一個圓形的舞台，是人物坐著、躺著、或活動的地方。

在培根的畫中，這種圓形的環狀物最早在《繪畫 一九四六》（圖 1-6）可以看出端倪，畫面中出現一個環狀的白色鋼管物，上方有著白色的不明物似乎繞著鋼管轉動。這種白色環狀鋼管，也出現在一九五二年的《蹲踞裸體》（圖 3-3）中，畫中環狀鋼管下方有明顯的分界線，在這個分界線內部有向中央一道道黑色的筆觸，令人感受出一個往內集中的力場。

爾後，在六〇年代的教宗系列中，環形場域以一種紅色圓形地毯方式出現，這種環形場域有不同的變體，它可以在三聯作中各別出現，如一九六二年的《三件釘刑研究》（圖 2-6），三幅畫作中各自有一個環形場域作為人活動的場所；它也可以是三幅畫表現一個大的環形場域，如一九六四年的《在房間中的人物》（Three Figures in a Room，圖 3-20）。它可以單一出現，可以多個重疊在一起，也可以是環狀鋼管的部分，如一九七〇年《人體研究》（Studies of the Human Body - Triptych，圖 3-21）中一條懸浮在半

²¹⁷ Deleuze, op.cit., p.5.

空的環形鋼管，或是像一九七八年《自畫像》(Self-Portrait，圖 3-22)中環繞多圈的鋼管。在培根畫中類似這種環形場域，還可以以其他形式出現，如：椅子、沙發、床、洗手臺、馬桶，或是《繪畫 一九七八》(Painting 1978，圖 3-23)出現的門把、鑰匙孔，甚至在《繪畫 一九四六》或是一九七〇年《人體研究》中以黑傘的形式出現。這些都以近似環形的輪廓出現。

培根畫中的人物總是和這個環形場域有密切的距離和關係，它如影隨形，畫中人物總是脫離不了這個環狀物，而這個環形場域也無法脫離人物而存在。法國美學家德勒茲說道：

這個輪廓，是一個「地點」，事實上這是兩個方向互換的地點：是物質結構與人物間，是人物和場域間。這個輪廓像一層膜，這兩轉換透過它而流通。²¹⁸

從這段話可以指出有股流動透過環形場域交流轉換。這個環形場域有一種吸力的特質，它吸引著人物，就像一九六四《房間中的人物》(圖 3-20)中，三個人物各自依附在不同物體上，最左幅人物坐在一個馬桶、中央的人物躺在一張藍色沙發、最右方人物臥在椅子上。人像是被一道強大的吸力，吸住在這些物體上。換句話說，這些物體具有一股強大的吸力讓人無法逃離，這些人呈現一種癱瘓、無行動力的特質。因此，在一些作品中人物總是癱瘓在環形場域中，他們無法逃離，受到它的困限。這個環形場域

²¹⁸ Deleuze, op.cit., p.13. "The contour, as a " place," is in fact the place of an exchange in two direction : between the material structure and the Figure, and between the Figure and the field. The contour is like a membrane through which this double exchange flows. "

出現一股力量將人物團團圍住，德勒茲指道：「有一股運動從物質結構、從場域而來，朝著人物，在很多畫中，這個場域被一種動勢包圍，將之形成爲一圓柱體：它環繞著這個輪廓，環繞這個地點；它包圍、囚禁這個人。」²¹⁹ 這也解釋出有股流動，是自這個環形場域，像是地心引力般拉引著人物，而這股動勢就像一道強大的電流環繞著這個場域，它從場域的四面八方包圍著場中的人，讓他不得逃離。雖然，這個場域的力是隱形的，不可見的方式將人物團團圍住。但是，在畫面中仍舊可以感受到它的存在。在一九五二年的《蹲踞裸體研究》（圖 3-3）中這個環形場域之上，有一道道垂直而下摩擦的筆觸，它以強勁的方式幾乎貫穿人體，畫中的人體受到這股強大的力，肌肉緊繃、肉體由最外層逐漸消溶，這個人體壓低身體蹲踞，將自身縮成最小接觸面，雙手緊握捉住一白色鋼條來抵抗這強烈的貫擊。再者，在《蹲踞裸體研究》中這個環形場域上方出現一立體方形結構，這個方形結構像是一種透明箱，罩住人物、囚禁著人物。

雖然，有一股動勢從這環形物質結構而來，但是也有一股反動的動勢是從人物而來，朝向這個色彩的場域。²²⁰ 作爲一個人物，它擁有一個身體，有一股力量來自身體自身。爲了對抗強大的外力，身體內部有一股力量企圖脫離身體，它以一种痙攣的方式。²²¹ 在一九六四《房間中的人物》（圖 3-20）中，身體有一種模糊的特質，模糊來自於身體急遽的運動，這個運

²¹⁹ Deleuze, op.cit., p.14. “The movement goes from the material structure, from the field, to the Figure. In many painting, the field is caught up in a movement that forms it into a cylinder : it curls around the contour, around the place ; and it envelops and imprisons the Figure.”

²²⁰ Ibid.,p.14.

²²¹ Ibid.

動來自身體潛藏的內部，擴散到這個人物身體的每寸皮膚。因此，皮膚有一股力量企圖湧出，呈現扭曲變形。而人的身體四肢也受到這股力量的作用而萎縮在一起。因此，這個身體呈現歇斯底里、抽搐、痙攣的特質，因為內體遭受一股強大的力流，這股力流企圖抵抗來自外在物質結構的力。這個痙攣可以以多種方式呈現，可以是做愛、嘔吐、或是排泄，身體試圖從自身逃出，透過自身器官排出物體，而與場域、或是物質結構結合在一起。²²² 這是一股由內而外的力，從身體的內部發出，透過身體上的各個主要出口將這個力發洩而出。就像在一九七三年《五月六月 三聯作》（圖1-33）中，左幅人物緊縮一團，用盡力氣排泄，而右幅人物由嘴部這個出口將身體內部的穢物（也是力量）由內而外傾吐在洗手臺中。洗手臺是一個環形場域的複製形，但在這裡，它和身體間存在著另一種關係，它不是環繞身體的物質結構，而是身體企圖通過這個洗手臺與物質有結構溶為一體，因此這個輪廓有了一個新的功能，它外形如一個洞，有消失點在其中，培根的雨傘也是類似洗手臺作用。²²³ 洗手臺和傘就像吸塵器一般把人物的身體往另一個空間吸過去。

另外，常常可以看到有一種流狀物從身體流出，這個流狀物有時是黑色如陰影般，但有時是一種肉色般的分泌物。培根自己也說，在人體中，陰影也是身體存在的一部分，它存在著乃是它由身體逃出來，陰影從自身逃出來並坐落在場域上，而吶喊也是，叫聲從嘴部發出，所有壓力從內而

²²² Deleuze, op.cit.,p.16.

²²³ . Ibid.

出，透過嘴巴發洩。²²⁴

於是可以看出透過環形場域，有股流動交換進行。一方面它來自環形場域，它是一道動勢，吸引場域中的人物，環繞他、也囚禁他；另一方面身體自身也產生一道反動的力，透過痙攣、嘔吐、排泄的方式將自身的力由內而外向這環形場域排放。環形場域和身體之間有著吸引和抵抗的力量，身體由於這環形場域而顯出它的孤立感。這個孤寂感來自於這個場域，給予人物的侷限，它是一道隱形的膜包圍著人物所處的空間，人物被孤立於椅子、沙發、或是環形舞台中。有時，環形場域呈現一片平坦，加上明亮的用色，形成強大的力度，更對比出人物的孤寂。²²⁵ 另一方面身體也因為它而重組，身體企圖逃脫它自身，這種重組是不可避免的命運，因為身體和這物質結構存在一必然關係：不僅是這個環形物質圍繞著身體，身體也企圖回到物質結構而消失，有一股動流通過身體重組身體，身體內部進行轉變。²²⁶

從上述的分析描述中，環形場域所指的是在畫中一種圓弧狀的造型，它可以擴大至整個背景舞台、也可以指在畫面中的環狀鋼管、洗手臺、椅子或雨傘等等。身體和這種環狀結構彼此之間交互作用的關係，環形結構有一股吸力吸引著身體朝向它而去，而身體也產生一股反動力量抵抗著這股吸力。因此，身體以扭曲和痙攣的姿態正是呈現出身體如何抵抗環形結構。

²²⁴ Deleuze, op.cit.,p.16.

²²⁵ Ibid., p.7.

²²⁶ Ibid.,p.18.