

# 殘酷的現實

## 法蘭西斯·培根的受難圖像

文／倪明萃（國立台北教育大學藝術與造形設計系助理教授）

從西元三世紀基督教時期開始到十九世紀初期，基督教圖像與教義一直是西方藝術的中心。直到馬內（Édouard Manet），在他刻意世俗化、去神祕性的新宗教畫中揭穿基督教義所建構的「痛苦與死亡是人類獲得救贖之道」的「謊言」，開啟了二十世紀前衛藝術家踰越傳統宗教主題的先河。二十世紀的畫家，除了畢卡索（Pablo Picasso）外，法蘭西斯·培根（Francis Bacon, 1909~1992）最常以顛覆之姿探討西方宗教藝術中最能具現人類苦難的「十字架受難圖像」（crucifixion）。

1945年，第二次大戰結束前，培根以三聯畫〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉（*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944*）參加在倫敦勒費弗畫廊（Lefevre Gallery）舉辦的畫展，撼動了藝術界。〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉的主題、風格、表現模式都是培根後期畫作的先驅，他終其一生持續貫注於這些形式與主題的發展，例如三聯畫、吶喊的形式、橫溢流動的色彩、以線條框架或區隔人物與畫中場景的構圖、受難圖的主題、希臘復仇女神的神話都會持續出現在他後來的作品中。此作也彰顯了培根最主要的表現模式：以人物變形的軀體、瀰漫於畫面的暴力與不祥之感、驚悚的影像、對肉體毫不留情的宰制帶給觀者在情感上強烈的感受與震撼。本文將以〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉為例，討論培根如何巧妙地挪用藝術史與流行文化的影像元素，再以自己的美學與哲學觀點重新詮釋，賦予影像既獨特又普世的意涵。

受難圖三聯畫

在這幅突破性的三聯畫之前，培根曾在1933年畫過一幅受難圖，這是他之後所有的受難主題與構圖的前身。抽象的形體、半透明的形式、平坦的背景及超現實主義風格是培根在30年代的作品特徵。在這幅畫中已出現往後受難圖三聯畫所描繪的殘酷、詭異、扭曲的人體。這些怪異可怕的生物取代了傳統祭壇畫中的聖人。培根承認早期的作品並不成功，只有形式上的裝飾美感但缺乏實質的表現內涵。在這創作生涯的早期階段，培根對自己的作品批判非常嚴厲，往往在一幅畫完成之前就放棄或損毀畫布。在充滿挫折感之下，他一度放棄繪畫，直到11年之後，在1944年當他重拾畫筆時，他仍選擇受難圖做為重新出發的里程碑。

不難想見，培根認為1944年的三聯畫才是他第一件成熟的作品，正式揭開他創作生涯的序幕。從此之後，他的受難圖被廣泛地詮釋為拆卸基督教的神聖光環及道德層面的去神祕性藝術。因此，〈三幅十字架下的人像習作〉是了解培根的風格、圖像、創作理念及美學觀的



▲英國泰德美術館藏 法蘭西斯·培根作品〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉（羅潔尹攝於該館展場）

關鍵作品。

受難圖像是培根創作生涯中最早發展的重要主題。從1933年第一幅受難圖完成後，這個主題反覆地出現於培根的畫作中直到1965年為止。之後，培根雖不再以受難圖作為其藝術的中心主題，但仍持續使用與受難圖息息相關的三聯畫構圖形式，尤其是在他創作生涯最後的二十年。三聯畫是中世紀及文藝復興時期以來基督教祭壇畫最常採用的形式。培根刻意褻瀆傳統宗教形式的神聖性，以此形式激起觀者的情感反應和加強震撼效果。培根採用三聯畫形式的靈感也受到德國表現主義畫家馬克思·貝克曼（Max Beckmann）的啟發，培根曾在柏林看過他的畫作。

〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉在尖銳刺眼的橘色平坦背景上描繪三個肢體扭曲、擬人化的生物痛苦地盤繞、蠕動。這些半人半獸的「人物」被置放於戶外的空間，不像培根1950年之後的大多數習作，皆強調人物或頭像被他們所在的房間或其他封閉空間所禁錮。這幅畫中的三個「人物」，只有最左邊的那一位最接近人形，「他」也許代表十字架下的哀悼者。坐在像桌子般的結構上，這個無手腳的「人物」有細長的脖子，厚實圓渾的肩膀及蓬亂的一團黑髮。中間的畫幅再現的是一位沒有臉的「人物」，他的嘴直接坐落在脖子

上，裸露的牙齒似乎在厲聲咆哮。那片蒙住他的雙眼、下垂的白布的形式幾乎直接引用北方文藝復興時期畫家格呂內瓦德（Matthias Grünewald）的〈嘲弄耶穌〉（*The Mocking of Christ, 1502*）。這個「人物」直接面對著觀者，從他的台座底部輻射出去的三條聚合線更將觀者的凝視集中。培根在往後的創作生涯中經常運用這樣的構圖空間設計。此三聯畫最右一聯的橘色背景比起前兩聯明亮許多，孤立於一片草地之前是另一個極盡全力、張開大嘴露齒吶喊的生物。培根的創作階段可以以他的作品色彩來劃分，他每個時期的畫作皆有一個特定的背景顏色為主調。在這幅受難圖中，貫穿三聯畫幅的橘色是他1940年代的作品特徵。培根也習於創作系列作品，因為他認為他的想像力在系列作品中能得到最大的刺激與發揮。

### 培根的圖像來源

這件作品並沒有實現原本在培根的構思中的大型受難場景。在〈三幅十字架下的人像習作〉中，十字架明顯地不存在，甚至沒有任何暗示十字架在場的陰影或痕跡。培根只描繪位於十字架底部的三個人物。後來培根將這些人物比喻為希臘神話中的復仇三女神（the Eumenides）。以三位復仇女神取代傳統受難圖中的耶

蘇及在耶穌兩側陪同其被釘死在十字架上的兩個小偷。

培根早年強烈地被希臘悲劇作家埃斯其羅斯 (Aeschylus) 最血腥殘酷的奧瑞斯提亞 (Oresteia) 三部曲所吸引。奧瑞斯提亞 (Oresteia) 三部曲主要是述說兒子奧瑞斯特 (Orestes) 為父親阿格曼農 (Agamemnon) 報仇，手刃母親。為了贖罪，他瘋狂流浪了許多年，但復仇女神一直如影隨行地追逐、折磨著他，向他索命的傳奇故事。培根對埃斯其羅斯的悲劇深深著迷，尤其認同奧瑞斯特揮之不去的罪惡感。培根這幅畫在視覺上和埃斯其羅斯的希臘悲劇的連結其實微乎其微。然而，此畫的氛圍及色調卻深刻地呼應復仇女神的劇本中極度痛苦的精神。

未受過正規藝術訓練的培根在1927年造訪巴黎，在觀賞畢卡索的作品後大受震撼，決定開始創作。在風格上，培根這幅畫中的復仇女神的形式直接模仿畢卡索1930年代在法國迪納爾 (Dinard) 海邊所畫的一系列作品——粗野、怪異的粉灰色生物形體在荒蕪的背景前舞動肢體的抽象繪畫，尤其是〈在海濱小屋的浴者〉 (Bathers at the Beach Hut, 1929)。但是畢卡索畫中人物的幽默與色情被培根轉換成格呂內瓦德那幅描繪耶穌被捕時，遭到羅馬兵丁鞭打、戲弄的木板畫中所發散出來的極度驚駭與恐怖感。〈三幅十字架下的人像習作〉

因此融合、參照了古典神話、基督教藝術，以及畢卡索在這時期對培根的影響。受難圖及希臘神話會成為1944年之後培根的繪畫中經常象徵性引用的主題。

培根雖是二十世紀的具象畫家，但他主張繪畫並非插圖，不具任何敘述性。因此他的受難圖並不在探索奧瑞斯特的傳奇故事，因為那會讓他的作品成為所謂的歷史畫。培根的目的在於將深藏於藝術家心中對埃斯其羅斯悲劇裡的殘暴情節的強烈感受力訴諸影像。這幅三聯畫中誇張吶喊的嘴以及培根後期畫作中頻頻出現的吶喊圖像都是他企圖將這種悲痛的感覺視覺化。張嘴吶喊的圖像成為培根在1940和1950年代的繪畫中心主題。

在培根過世後，研究者在其工作室中發現他收集了大量的書籍、畫冊、雜誌。這些印刷品裡的照片影像成為他創作的泉源。培根和未來主義藝術家及杜象一樣想將肉眼看不到的動作具現於影像中，十九世紀末攝影家麥布瑞局 (Eadweard Muybridge) 的人物與動物的連續動態攝影是他最常參照的影像來源。培根學者們早已指出謝爾蓋·艾森斯坦 (Sergei Eisenstein) 所執導的默片《波坦金戰艦》 (Battleship Potemkin) 中驚懼吶喊的護士影像是他作品的關鍵催化劑，成為〈三幅十字架下的人像習作〉中張著嘴，竭力嘶喊影像的靈感來源。

<sup>1</sup> 除了《波坦金戰艦》的電影定格之外，培根在此畫中

還挪用了另一個憾動他的吶喊圖像——巴洛克時期畫家普桑 (Nicolas Poussin) 的〈屠殺嬰孩〉 (Massacre of the Innocents, 1626-1627) 中那張著嘴痛苦哭喊的女子形象。

藝術史家艾迪斯 (Dawn Ades) 更進一步將培根的吶喊圖像聯結到1930年超現實主義攝影家博法 (Jacques-André Boiffard) 為巴岱伊 (Georges Bataille) 的文本〈嘴〉 (The Mouth) 所拍攝的照片，刊登於巴岱伊主編的《文件》 (Documents) 期刊之中。<sup>2</sup> 培根後來擁有好幾本《文件》期刊，他從這本超現實主義期刊中擷取了暴力及反人文主義的中心思想。在〈嘴〉這篇文章中，巴岱伊寫道「在某些重大的情況下，人會如野獸般將精力集中於嘴，例如忿怒使人齜牙裂嘴，恐怖與暴虐的痛苦使嘴成為痛苦哀嚎的器官……受驚嚇的人瘋狂地抬起頭，拉直頸部……以便將嘴盡可能地置於脊椎的延伸部位……。」<sup>3</sup>換言之，巨大的恐懼與痛苦讓人退回到動物的狀態。巴岱伊描繪的狀態竟然完整地體現於培根的這幅三聯畫之中。

從〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉的圖像中可以清晰看出培根擅長以挪用的手法重新詮釋名作，他的挪用還包括了自己的作品。1988年，他完成了一幅與〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉近乎一模一樣的「仿

作」——〈1944年三聯畫的第二版〉 (Second Version of Triptych 1944, 1988)。這是培根一生中所畫的最後一幅三聯畫，但畫幅比原作大兩倍，且將原作的橘色背景以鮮紅色取代，相對地，人物卻佔據畫幅較少的空間，如同被丟入深邃黑暗的虛空之中一般。血紅色的背景是暴力的強烈隱喻，再次指涉到希臘悲劇血腥謀殺的故事。如果1944年的〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉代表二次大戰後的時代精神的重要影像，1988年的版本則是藝術家藉由受難圖的意象深思死亡。由此可見，再度創作第二個版本具有深沉的自省的意涵：一方面確認1944年這幅三聯畫的重要性，它如同其他培根所挪用的藝術史名畫，都是他作品的根源；另一方面反映了逐漸衰老的藝術家觀照生死，對生命的深刻覺悟。

### 神聖與褻瀆

培根的藝術主要在探討神聖與褻瀆二元對立的關係。他運用宗教的象徵，例如受難圖與教宗地圖像，但徹底地僭越聖像的神聖性。以褻瀆的姿態，培根將神聖的意義復返到它的語意起源。在語源上，神聖與褻瀆並非二元對立，拉丁文的sacer可以同時被翻譯成英文的"sacred" (神聖的) 或是"accursed" (被詛咒的)。神聖與褻瀆本是一體兩面。人類學家瑪麗·道格拉斯



(Mary Douglas) 指出文明社會的系統以各種制度 (包括宗教) 來維繫此系統, 將所有不能被框架於此系統內之物指定為污染力量。宗教作為一種文化制度的功能就在排除污穢與非系統。但是, 若從人類原始部落的儀式來理解, 神聖與污穢是並存的。藉由褻瀆、解構宗教象徵的神聖性, 培根讓觀者重新思考文化社會系統的意識形態與偽善。他認為藝術的目的在揭開人們自欺欺人的面紗, 他的作品曝露真實的殘酷與野蠻, 讓我們看到神聖象徵背後的恐怖。

雖然培根經常讚嘆西方藝術大師處理受難圖的方法, 但他和畢卡索一樣, 絕對是從非宗教的視點觀看釘刑圖。培根在1962年泰德美術館 (The Tate) 為他舉辦第一次回顧展的創作生涯高峰期, 又重拾受難圖這個主題。他以曲馬布耶 (Cimabue) 在1280~85年所畫的〈耶穌釘形圖〉 (Crucifix, 1280~85) 改編成另一個更為暴力的版本。在1965年, 他完成第三件受難圖三聯畫後, 平淡地對他的訪談者說: 「我們只是一塊肉, 終會變為一具屍體。」<sup>4</sup> 對培根而言, 受難圖這個圖像正好反映了他對人性的觀點。培根的畫與基督教圖像對立, 他的作品拒絕提供同情與安慰, 無法激起憐憫之情。

培根當然知道身為一個無神論者, 選了這麼一個深賦基督教神學意涵的主題的悖論, 但他聲稱: 對無信仰

的人而言, 十字架受刑的圖像所再現的不過是一般人的集體觀看的行為罷了。釘刑其實是人類的殘暴本能及恐懼結合了心裡底層對獻祭儀式的迷戀。他的受難圖場景像是由屠宰場中被切割地殘缺不全的肉塊組成, 對培根而言, 這就是釘形的真相, 沒有比釘形更野蠻的刑罰、更特別的殺人方式。釘刑的場景因此成為培根探討如何再現人類行為與情感的媒介。

乍看〈三幅十字受刑架下的人像習作〉的畫題我們會以為培根描繪的是耶穌受刑圖中在十字架腳下的哀悼者。然而當觀者發現畫面中並沒有預期的十字架, 也沒有熟悉的基督教受難圖像時, 觀者的凝視該置於何處? 十字架的缺席讓畫面的視覺與敘述的焦點轉移到了觀者, 畫中三個人物的位置恰好與觀者的視線平行, 所以培根讓觀者看到的是觀者自身的映像。為什麼面對這幅畫中駭人的生物時我們的自然反應是退縮、震撼、顫慄? 因為我們意識到原來他們就是我們自身, 我們正在行使對他者暴行的觀看: 我們既是行使暴力的劊子手, 也是旁觀釘刑的人們那強烈復仇、殘酷情緒的化身。<sup>5</sup> 在另一方面, 前文已提到那三個動物化、變形的「人物」是培根對復仇女神神話的詮釋。復仇女神的任務即在懲罰超越人間正義的罪惡行為。培根在第二次大戰結束前, 在對納粹集中營大屠殺的控訴與報導——出

現時完成這幅畫。那三個變形的「人物」是人的獸性、人性墮落的隱喻, 也是藝術家對施加於弱者的殘酷暴行的沉痛指責。培根提醒我們必須承認任何人都有可能成為施暴者, 尤其在合理化的刑罰或戰爭的藉口之下, 我們每一個人, 在某種程度上, 不會停止加害他者的暴行。殘酷暴行的真正恐怖在迫害無力抵抗的他者。

### 「無器官的身體」 (body without organs)

相對於古典身體形式的完整、穩定、理性、封閉, 培根畫中再現的是賤斥的身體, 是變形、變質、解體、腐敗的肉體, 不斷地在過程與轉變之中。德勒茲 (Gilles Deleuze) 曾引用亞陶 (Artaud) 的「無器官的身體」 (body without organs) 概念討論培根的作品。<sup>6</sup> 「無器官的身體」並非否定器官, 而是否定那些將器官稱為有機體的組織、規範以及種種對自我的侷限。培根的創作理念即在打破傳統對身體定義的侷限, 他要打開在規訓之下完整、封閉的身體, 找到與不屬於正常身體規範之物的連結。「無器官的身體」是我們看不見但存在之物, 藝術家的任務在於找出可以再現無法想像之物的方法。照片經常是培根靈感來源, 就是因為照片將身體凍結、客觀化, 如同僵化的制度, 繪畫則是「無器官的身體」。被攝影凍結的動作在培根的畫作中以油彩流

動的痕跡恢復了動勢與生命力。培根的繪畫透過油彩的質感、動作的暗示、引起聯想的豐富色彩來探討繪畫的觸覺性。從照片轉移到繪畫, 讓觀看之眼感受到筆觸與油彩堆砌痕跡的流動觸覺性。攝影若代表寫實主義的極限, 繪畫則是在捕捉有表現力、有行動力的影像, 因此能直接衝擊觀者的神經系統。對培根作品的反應非文字或邏輯可以表達, 我們以不同方式的觀看, 以感官感覺的語言與作品產生另類的溝通, 身體成為觀看的器官, 產生全身性的衝擊。

培根的主題暴露出類人的脆弱, 以吶喊的形式表達壓抑及對暴力的焦慮。培根的作品反映他對人性的哲學思考, 透過繪畫, 思考人的存在。他以受難圖還原人類受苦真相, 揭露了現實的野蠻與殘酷。他的作品是試圖平衡精神上的自覺和堅持油彩與肉身的物質性存在的結果。■

註釋:

- 1 D. Ades, "Web of Images," Francis Bacon (ex. Cat.)(Tate Gallery, London, 1985), pp. 13-15.
- 2 Ades, "Web of Images," Francis Bacon (ex. Cat.), pp. 13-15.
- 3 G. Bataille, "La Bouche"(The Mouth)," Documents, Paris, no.5, 1930, pp. 299-300.
- 4 D. Sylvester, Interviews with Francis Bacon (London: Thames & Hudson, 1987), p. 46.
- 5 M. Leiris, Francis Bacon (London, 1998), 24.
- 6 G. Deleuze & F. Guattari. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, trans. B. Massumi (London and New York: Continuum, 2004), p. 40.