

## 概說

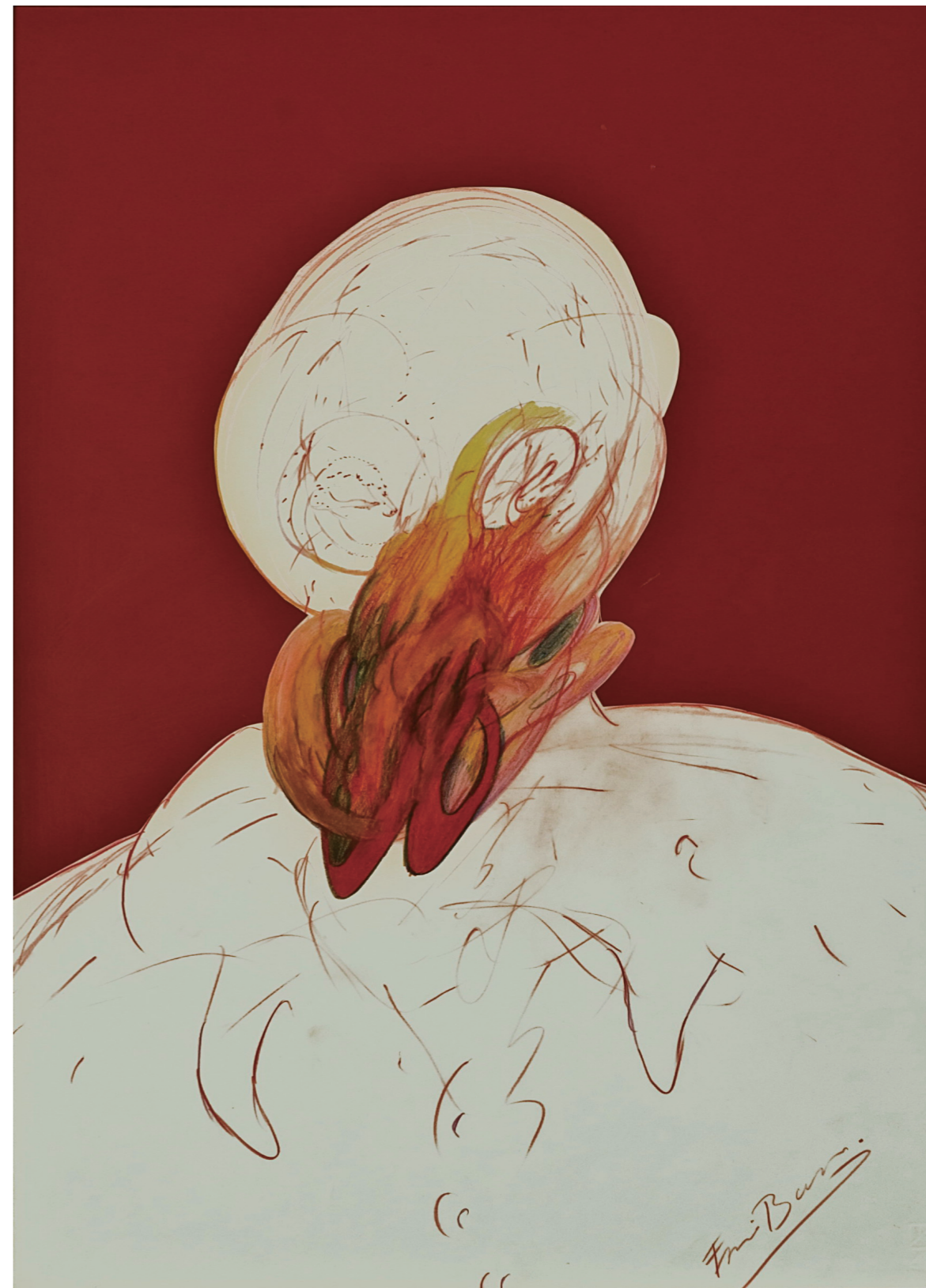
## 法蘭西斯·培根的人物肖像畫

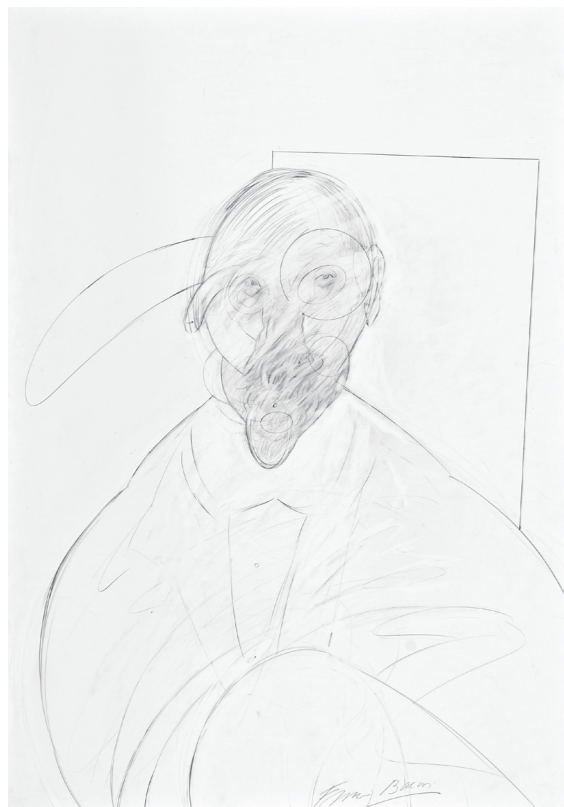
文 / 高榮禧(國立新竹教育大學藝術與設計學系 副教授)

法蘭西斯·培根 (Francis Bacon, 1909~1992) 是英國在二次大戰後最重要的具象畫家之一，他的人物肖像畫尤具特色，一方面抵擋當時藝壇盛行的抽象化潮流，也區別於傳統的再現畫。對培根而言，抽象藝術脫離不了裝飾的蹙腳作用，而強調模仿描寫的再現畫，又被他斥之為「插圖」，他認為人物畫近乎於瞬間的事實，不須言語就能讓人心靈震顫。人物畫是培根「直接與神經系統」對話的方式。<sup>1</sup>培根慣於呈現自歷史社會疏離開來的人類形象，他們往往身處孤立的異化空間，其中生存的困境及內心承受的極限，得到強烈情緒力的表現，遠在1944年〈十字架受難三聯畫〉中，可能受畢卡索創作的影響，三個人物皆大幅變形醜化，更像嘶吼中的半人半獸。培根曾說「戰時所有的歐洲人無不受到納粹的壓迫而生活焦慮不安」，<sup>2</sup>即便畫於戰後，〈畫作1946〉<sup>3</sup>人與被宰殺的動物屍塊進一步取得類比，而人似乎也像動物般只能活在當下，沒有過去，也沒有未來。「存在的確完全由當下最直接的肉體感覺來證明。」<sup>4</sup>但他似乎把對動物受難之同情提升到某種高度，比如他曾表示：若有一天他走進肉品店，看見自己的肉掛在裡面也不會感到驚訝。<sup>5</sup>培根又說：「我們就是肉，我們就是潛在的屍屍。」<sup>6</sup>即便二戰結束，人們仍籠罩於存在主義的灰色調中，似乎對現實無能為力，唯有毀滅身體，方有消解痛苦之可能。人們處在如弗洛伊德所說的碰到大壓力，可能要退行(repression)的情況，這也可從培根棄用Person(人)，改用Figure(形體)作為作品標題看出，因後者是同時可代表人或動物的語詞。<sup>7</sup>

培根在1960年代後期的繪畫題材則已有所改變，他說：「當我年紀變大後，我開始從自己生活中來尋找題材。」<sup>8</sup>因此，從描繪尖叫的教皇及釘刑圖轉向畫自己密友的肖像，<sup>9</sup>其中主要包括喬治·戴爾 (George Dyer)，伊莎貝爾·蘿絲索恩 (Isabel Rawsthorne) 及盧西安·弗洛伊德 (Lucian Freud, 1922~2011) 等人。培根為他們變化的表情所吸引，不論他們的移動方式、強烈情感、或弔詭光線皆能立即扭曲他們的外觀，並刺激培根以或溫柔或暴猛或情慾的方式來描繪他們。<sup>10</sup>當然，傳言培根因少時偷穿母親的衣物而被父親逐出家門，及後來同性戀身份得不到當時社會的認可等皆令其處在低自尊的狀態，曾有陷溺於吸食大麻、賭癮並嘗試自殺的行為，復以同性伴侶戴爾於1971年先他自殺身亡，此事令他愧疚不已而想常著死這回事。<sup>11</sup>就此而言，培根也有如卡夫卡〈變形記〉中的主角，在日復一日的爬行生活中，慢慢地適應了自己的異化，他筆下的世界是現代人孤寂的風景，含括著處處所承受的屈辱及暴力，正如他自言：「藝術裡的所有東西似乎都是殘酷的，因為真實是殘酷的。」<sup>12</sup>

雖然培根曾自我解嘲地說他從未畫過跟他不熟悉的人之肖像，因為「如果他們不是我的朋友，我不可能對他們如此殘暴無禮。」<sup>13</sup>但這多指單一的肖像畫，即他用了擦抹其友臉部的作法。如果我們來看他畫於1973年的〈三個肖像：死去的喬治·戴爾、自己、盧西安·弗洛伊德〉則可看出培根其實還是十分尊重此等友誼，因為在三聯畫左右兩側友人身後的牆上附上自己小頭像，明顯援引當年梵谷、高更、貝爾納間友誼的做法，而訴





1 | 2 | 3

1-3 法蘭西斯·培根〈無題〉1980~1990 鉛筆、紙 100×70cm 私人收藏

諸宗教祭壇三聯畫的形式，自然也似在神聖化其間的友誼。但培根畢竟是位對自己作品抱持嚴苛批評態度的畫家（一度在倫敦毀了自己先前大量的作品），他的嚴苛批評態度，有時還不只針對自己，也針對好友。培根曾說過：真實的「友誼」，就是可以讓兩人彼此撕得粉碎——無情地肢解並批判對方。<sup>14</sup>

在培根的好友群中，盧西安·弗洛依德也是位畫家，和他有著同樣對詩的愛好。但培根和他一樣想穩住具象畫的道路，以抵抗當時興盛的抽象化潮流，後者被培根視為只是純粹的裝飾。<sup>15</sup>培根另一位女性友人伊莎貝爾·蘿絲索恩則與巴黎的藝術圈熟稔，也曾做過傑克梅第（Alberto Giacometti, 1901~1966）的模特兒，後者的雕塑作品亦為培根所讚賞。培根欣賞蘿絲索恩的獨特個性，她有著動物般的野性（exuberance），顯然他欣賞她諸多「原始」（raw）情感及易變的人格。<sup>16</sup>而培根的朋友中最值得一提的是他的同性伴侶喬治·戴爾。他本出身犯罪家庭，有酗酒嗑藥的長年經歷，在地下社會中原本混得不好，卻十分重視外觀打扮。戴爾被當時培根已擁有的自信成功所吸引，並在生活及財務上漸依賴於他，培根也樂得充當保護人的角色。但戴爾仍於

大型回顧展前夕，在借住巴黎旅館中自殺，造成培根深深的自責。〈紀念喬治·戴爾的三聯畫〉（Triptych—In Memory of George Dyer, 1971）便畫於戴爾死後。該三聯畫可能受到艾略特（T. S. Eliot）名詩〈荒原〉（The Waste Land）的啟發，其中「每個人都被關在自己的監獄裡，心裡想著鑰匙」的主題，似與培根在愛侶戴爾死後，也讓自己連續幾年如鎖在監獄裡的情緒狀態相符。他直到1976年才有下一任男友，且有關戴爾的肖像畫到1978年依然持續。<sup>17</sup>回到1971年的這幅三聯畫，左側那幅則呈現似癱瘓或被打倒的男體在窄欄之上，表明某種緊張並與戴爾先前不穩定的生活相呼應。中間這幅畫了樓梯，令人想起戴爾自殺的那家巴黎旅館，一張暗臉似看著身體消失在陰影中，胳膊和穿鞋的腳則仍向前。某種程度喻指戴爾正處於生與死的轉換中。<sup>18</sup>右邊那幅，則根據攝影師迪金（John Deakin）拍攝戴爾的側面照。在桌上如鏡映的倒影，卻是臉朝相反的方向，似意味戴爾左右徬徨於困境中。<sup>19</sup>培根自己曾說：「繪畫經常是想將某人帶回來的的方式」，所以其過程也像回憶般，培根利用此畫回憶著戴爾複雜而悲劇性格的人生。<sup>20</sup>

培根也曾自言非常喜愛閱讀精神分析大師弗洛伊



德（Sigmund Freud）的著作，認為繪畫也是生命事件與藝術家意志互動的結果，亦包含了意識與無意識的互動。有時要完成畫作需要熱忱也需要預期之外的因素，<sup>21</sup>這也讓他作品的生產更親近本能，而非精心控制的結果。

在所畫與人相關的形體中，培根也強調著如觸覺般來掌握其整體動態，如黃海鳴所言「有些地方消失在黑暗中，這些破碎的陸塊的连接方式必不同於從外表目視的相對固定的身體。」<sup>22</sup>一般自然主義與模仿的傳統已不再滿足培根，曾長生認為培根「記錄著人類造型流動而變遷的真實情形…把人體尋常的外觀加以扭曲，會讓觀者覺得畏縮，而對人類關係與骨骼構造有一種不舒服的感覺。培根畫中人物造型的展現經常近乎瓦解的邊緣…展現肉體的痙攣狀態。」<sup>23</sup>所以培根的畫作，與其說是邀請你來看，不如說是邀請你來感受其形象（feeling the image），他許多張開口的畫面也訴諸於觀者聽取其聲，不再只是被當作安靜的畫面，Nicholas Chare曾引用弗洛伊德釋夢的一個例子來說明培根繪畫詩學的特色，在該例中，一位因小孩喪命而自責守靈的父親，夢見蠟燭倒了而燒著已死的小孩，小孩抱怨：「父親，你難道



沒有看見我正全身著火嗎？」正是這嘈雜音（noise）包繞著夢，如同培根畫中亦有此嘈雜音包繞著他筆下人物張口的畫面般。<sup>24</sup>

再以培根筆下單一人物的呈現來看，蘇格蘭國家現代藝術博物館（Scottish National Museum of Modern Art）曾於2005年舉辦過“Francis Bacon: Portrait and Head”大展，肯定了培根在肖像畫及頭面部表現題材之畫作的價值。David Sylvester在與培根的訪談中，強調培根更偏愛使用照片而非真人模特兒來畫肖像畫，<sup>25</sup>即基於觀察平面形象，而非立體實物來進行畫作。培根進一步解釋：「如果我喜歡他們，我就不想當著他們的面在作品中把傷害加在他們身上，我寧願私下施行這些傷害，在過程中，我以為我能夠更清楚地記錄下他們的真實狀況。」Christophe Domino也指出，培根常利用生命、運動和活人的瞬間矛盾，也不只去描寫活人的外表，而是去顯示活人與某時段本身並未脫離之重要方面。因此，他雖經常拿照片來作畫，卻不是畫快照般凝固的時間，而是表達活人如抽搐般痙攣等狀態之特性，亦即不只是畫一個人的形象，而是畫其在空間中的出現與消失、平衡與不平衡等脆弱的情況。<sup>26</sup>

本來一個人的「面容」當然要比身體其他部位更能體現人的本性和精神特質，正如吉登斯(A. Giddens)在《現代性與自我認同》(Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age)一書中指出，外貌(面容無疑是最核心的要素)「已經成為自我反思規劃的核心因素」<sup>27</sup>但在培根〈鏡中的喬治戴爾畫像, 1968〉，似乎暗示無法以固定的面容結構來代表人身體的豐富生成運動。鏡中的映像頭部是裂開的，同時戴爾的身體也似乎是折斷的，臉部遭壓縮彷彿無意識中不願看到自己破碎的臉，正如H. C. Arnold所言，讓意象「漂流」係培根技巧的主要步驟，這本是借鏡於超現實主義，<sup>28</sup>但培根也經常利用偶然機運(chance)來讓油彩推向「某事發生」，因為不只人們從出生到死亡都在動作中，其心智也是不時地變化，<sup>29</sup>培根便尋求透過描繪人類情感及處境的不斷運動來肉身化其筆下主體的真理，<sup>30</sup>也因為培根對人體前述「普遍」(變化)特性之把握欲求，讓他導向對原本主體之暴力扭曲，而不滿足於從事靜態肖像。然而擺盪於「普遍」(university)與「親密」(intimacy)之間，培根的人物肖像仍維持了與原模特兒間的某種平行近似性，並試圖給觀者感受「該人物之脈動」及「發自其間正受拘縛之精力」。<sup>31</sup>培根在接受Sylvester訪談時表示，他不只要描繪人物外貌，更要逼近他們(尤其在情感方面)影響你的方式，<sup>32</sup>這也就是

在一個不斷流變世界中，深受各類刺激及情感起伏波動的人們，會對培根作品發出深切共鳴的原因。

最後培根的人物肖像畫當然也包括自畫像，他對自畫像的興趣可能也源自於兩位他所崇敬並畫下大量自畫像的前輩畫家：林布蘭與梵谷，<sup>33</sup>培根固然一方面對筆下人物的面容予以扭曲，另一方面卻又認為一個人的外貌會與底層的性格有深切的聯繫，甚至有可能從外貌來分析性格。<sup>34</sup>然而在影像充斥的現代社會，一般寫實肖像已引不起觀者的興趣，培根的作法便是要讓該等肖像畫能對觀者留下鮮活印象的作法。不過愈到生命晚年，培根似愈擺脫了自己早期人物的可怕形象，從他1979年的三聯自畫像可以看出某種悲調，他曾不無自我挖苦地表示道，因為所有圍繞他的朋友像蒼蠅般地全死去，他只剩能拿自己老掉牙的布丁臉來作畫。而他從八〇年代之後的自畫像也變得更少扭曲，更多冷靜，有如浮華褪去，因為事實是，他更加意識到「人世間的事物十分之九都無關緊要」。<sup>35</sup>留下的問題是：當激情的畫家不復激情時，還激情的觀眾又該如何呢？■

引用文獻：

Arnold, H. C. The Totality of Fact: the portrait of Francis Bacon. 檢索日期2012年3月17日。網址：<http://www.hcarnold.com/fact.pdf>  
Bacon, Francis, & Archimbaud, Michel (1993). Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud. London: Phaidon Press.  
Chare, Nicholas (2006). Passage to paint: Francis Bacon's Studio

Practice. Parallax, 12(4), 83-98.

Peppiatt, Michael (2007). Francis Bacon: Anatomy of an Enigma. New York, N.Y.: Farrar, Straus and Giroux.

Peppiatt, Michael (2008). Francis Bacon: studies for a portrait. New Haven & London: Yale University Press.

Sylvester, David. (1987). Interviews with Francis Bacon. New York, N.Y.: Thames and Hudson.

陳品秀 (譯) (1995)。培根訪談錄 (原作者：David Sylvester)。台北：遠流。  
陳慧兒 (譯) (2003)。培根：繪畫奇才 (原作者：Christophe Domino)。上海：上海譯文出版社。

曾長生 (2000)。透視人類心靈深處的不安：談法蘭西斯·培根的殘酷寫實風格。典藏藝術，88，186-190

黃海鳴 (1999)。欲望與吶喊：淺談法蘭西斯·培根繪畫中奇妙的身體與空間意象。新朝華人藝術雜誌，4，78-81。

趙旭東等 (譯) (1998)。現代性與自我認同 (原作者：A. Giddens)。北京：三聯書店。

鄭意萱 (2008)。法蘭西斯·培根百年誕辰紀念展。藝術家，69(2)，178-187

註釋：

- 1 陳慧兒 (譯) (2003)。培根：繪畫奇才 (原作者：Christophe Domino)。上海：上海譯文出版社，頁52。
- 2 轉引鄭意萱 (2008)。法蘭西斯·培根百年誕辰紀念展。藝術家，69(2)，頁179。
- 3 這幅畫顯然受到林布蘭及恰伊姆·蘇丁被宰殺公牛的題材之影響。
- 4 黃海鳴 (1999)。欲望與吶喊：淺談法蘭西斯·培根繪畫中奇妙的身體與空間的意象。新朝華人藝術雜誌，4，頁79。
- 5 轉引鄭意萱，頁182。
- 6 陳品秀 (譯) (1995)。培根訪談錄 (原作者：David Sylvester)。台北：遠流，頁48。
- 7 鄭意萱，頁184。
- 8 Peppiatt, Michael (2007). Francis Bacon: Anatomy of an Enigma. New York, N.Y.: Farrar, Straus and Giroux.
- 9 Arnold, H. C. The Totality of Fact: the portrait of Francis Bacon, p.3. 檢索日期2012年3月17日。網址：<http://www.hcarnold.com/fact.pdf>
- 10 Peppiatt, Michael, pp.207-208.

11 鄭意萱，頁187。

12 陳品秀，頁221。

13 轉引曾長生，頁190。

14 Peppiatt, Michael, p.209. 轉引Arnold, H.C., p.3.

15 Arnold, H. C., p.4.

16 Ibid., p.5

17 鄭意萱，頁185。

18 Arnold, H. C., p.8.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Bacon, Francis, & Archimbaud, Michel (1993). Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud. London: Phaidon Press, pp.86-87.

22 黃海鳴，頁80-81。

23 曾長生 (2000)。透視人類心靈深處的不安：談法蘭西斯·培根的殘酷寫實風格。典藏藝術，88，頁187。

24 Chare, Nicholas (2006). Passage to paint: Francis Bacon's Studio Practice. Parallax, 12(4), 87-88

25 培根在接受Michel Archimbaud訪談時表示相似態度，他喜歡單獨(沒有模特兒在場)工作較自由。Bacon, Francis, & Archimbaud, Michel, p.15.

26 陳慧兒，頁82。

27 趙旭東等 (譯) (1998)。現代性與自我認同 (原作者：A. Giddens)。北京：三聯書店，頁112。

28 Arnold, H. C., p.9

29 Davis, H., & Yard, S. (1986). Francis Bacon. New York, N.Y.: Cross River Press, p.110.

30 Arnold, H. C., p.9

31 Sylvester, David. (1987). Interviews with Francis Bacon. New York, N.Y.: Thames and Hudson, p.174

32 Ibid, p.130.

33 Peppiatt, Michael (2008). Francis Bacon: studies for a portrait. London: Yale University Press, p.180.

34 Ibid, p.181

35 Ibid, 186