

人間獨坐

畫家法蘭西斯·培根

文/陳懷恩（國立台中教育大學美術系副教授）

浮生若戲

網路點進泰德美術館，從BBC所攝製的法蘭西斯·培根(Francis Bacon, 1909~1992)訪談紀錄來看，培根深自抑制，說話慢條斯理，眼神和措辭都很溫和，看不出這人畢生傷情追愛，在情感生活上輾轉折磨，更難想像他以觸目驚心的繪畫影像讓全世界驚豔。

培根是二十世紀最具代表性的英國畫家之一，他出生於愛爾蘭都柏林，正是十七世紀英國大哲學家法蘭西斯·培根(1561-1626)的族裔。畫家培根一生只接受過18個月的一般學校教育，隨即因為不假離校而被退學。他的父親擔任軍職馴馬師，一心希望自己的兒子能像個男人，然而培根在16歲時開始展現對性別自覺，經常在家中穿著母親內衣變裝，終於被父親以敗壞門風為由逐出家門—他與父親的關係並不好，但是其父在辭世前仍指定培根為財產唯一繼承人。此後培根輾轉流浪到柏林和巴黎，對電影、攝影和繪畫產生興趣。

1927年，培根在巴黎參觀畢卡索的素描展之後，開始立志作畫。經過將近20年的各種生活磨練之後，終於在1945年4月展出三聯屏作品「以受難圖為基礎的三幅人物研究」，隨即聲名鵲起，成為世人矚目的焦點。

英國評論家約翰·羅素(John Russett)對培根三聯屏作品的評價很高，他說：「英國一直都有繪畫，但是…

我們如今再也不會搞混這件作品出現前後的英國繪畫。」¹對約翰·羅素來說，培根的三聯屏就是英國繪畫的分水嶺，它們將畫作的創作過程和面貌都帶領到一個和傳統繪畫涇渭分明的國度。

培根從1960年代逐漸躍升國際舞台，1962年時在泰德美術館舉行首度回顧展，此後三十年，個人展覽與世界級美術館的邀約展從未間歇。1971年在巴黎大皇宮舉辦回顧展時，已經被英國媒體喻為「英國當世最偉大的畫家」。1992年，培根在西班牙旅次辭世。2008年，其作品在蘇富比拍賣中創造戰後藝術作品最高價。同年，泰德美術館為其舉辦大型回顧展，並至馬德里普拉多美術館和紐約大都會美術館巡迴展出。培根的世界藝術史地位已屹立不搖。

培根的圖像特質

培根、路西安·弗洛伊德(Lucian Freud)和奧爾巴哈(Frank Auerbach)如今已被藝術史家譽為英國現代繪畫三大師。相對於紐約藝壇所展現的歡愉與高度變異動態，英國繪畫三大師無疑地都以充滿自省，幾近哲學表達方式的創作手法來探討繪畫的可能性。從圖面特徵來看，他們三人都以厚塗法(Impasto)將畫面肌理推進到令人過



▲ 法蘭西斯·培根〈無題〉1980~1990 彩色拼貼、紙 87×67cm 私人收藏



▲法蘭西斯·培根〈無題〉1980~1990 彩色拼貼、紙 160×110cm 私人收藏

癱的地步，但是他們的圖像風貌卻又充滿差異。

和路西安·弗洛伊德一樣，培根明目張膽的將血肉之軀和顏料的堆疊等同起來，他們所畫的人物都是肉身，路西安·弗洛伊德所畫的肉身就如同顏料一樣，龐大過量，隨時有剝落崩壞的危險—至於培根畫面上的肉身，早已經隨著形色與線條瓦解。

畫家對自己作品的描述和觀眾的感覺經常有別，培根在訪談錄中強調：他的畫作所關心的只是形式與色彩問題。但是對觀看者來說，培根作品中的人體，就是血肉之軀所給予我們最直接而強烈的感覺形象，這些獨自坐在空虛舞台上的血肉，彷彿要從他們的骨架上剝離或逃逸。培根最感興趣的繪畫要素顯然不是運動和動作，而是身體被各種力量施壓催逼的感覺—那些像是被強風吹襲、被吸力扭曲而痙攣的身體，身體上隨時出現像牢

籠、鞭痕或者捆紮的色線，大概很難用畫面處理需求這個理由來加以概括。比較能夠說服我們的基本詮釋，應當是：培根在他的作品中描繪了人類的存在處境和憂懼心境。

培根畫作的主題和處理方式，讓他的作品染上一層存在主義式的調性，因此，相對於英國其他畫家，諸如弗洛伊德和奧爾巴哈，他的作品無疑地更獲知識分子青睞。哲學大師德勒茲即曾以他為專題寫作影響深遠的《法蘭西斯·培根—感覺的邏輯》。即使德勒茲將培根和塞尚的繪畫思想聯繫在一起的想法，並未獲得法蘭西斯·培根首肯，但是德勒茲對培根作品的細膩描繪仍然值得借鏡。

德勒茲如是說：「培根的繪畫是一種非常特殊的暴力，當然，培根經常遊蕩在他所描繪的暴力場景中：

恐怖的景觀、十字架、剝肉補瘡、疊形重影、怪物。然而這些都只是表面的迂迴，藝術家也在作品中對這些迂迴進行了嚴厲的審視和批判。其實培根最直接的興趣，是一種只涉及色彩和線條的暴力：這是一種感覺的暴力（不是表象的暴力），一種實質或潛在的暴力，一種反應和表現的暴力。舉例來說：我們會因為某些預感或者被不可見的力量催迫而尖叫，培根『要畫的是這聲尖叫，而非恐怖』……長久以來，培根所畫的身體、頭像和形體都是血肉之軀……如果培根的畫能讓我們有所感，這種感覺絕不會是對恐怖的追求，而是憐憫，強烈的憐憫：對血肉之軀乃至於死亡動物血肉的憐憫。」

德勒茲用暴力、近觀的觸覺特質等概念來說明培根的繪畫，確為卓論。培根也曾經自述：他在作畫之時，只想追求完全的自由，絕神去智(despair)、徹底的自我放棄之後，終於來到無能、無可為的谷底，然後無所不能。顯然他的畫作也想把我們推到這樣的境地，而非創造驚嚇和恐怖。

培根家族對生命的直觀和敏銳感覺一脈相承，我甚至覺得20世紀畫家法蘭西斯·培根的畫作精神有時可以用17世紀哲學家法蘭西斯·培根的許多名言來解讀。哲學家培根當年曾經引用羅馬哲學家塞涅卡（Lucius Seneca, 4—65）的話「與死俱來的一切，甚至比死亡本身更可怕。（Pompa mortis magis terret, quam mors ipsa.）」來論述死亡主題。按照他的解釋，「將死前的呻吟與痙攣、慘白的膚色、悲號、喪服、葬禮…(而非死亡本身)都顯示出死亡的可怕」。畫家培根的感覺思維與此相近，他並不關切某些具體的生命或者歷史事件，但是卻深深體會到在這些事件發生前後所產生的各種感覺與氛圍，進而用畫筆加以闡發。因此，我們很容易就被他的作品所感染，體會到他的—同時也是自己—被世界追逼之時所感受到的脆弱、紛擾、不安和痛楚。

培根的繪畫思維

培根對藝術史幾位宗師的評價相當特別，不論從訪談書面紀錄或者現存的一些影像紀錄來看，培根的思維力極強，表達也相當清晰。他認為：許多藝術家的作品都各有其藝術史意義，但是對他來說，值得關注和學習的對象卻很明確。他對畢卡索1930年代的作品頗為推崇，畢卡索自從結束立體派時期之後，從1916年到1936年間致力於從古典到超現實的各種嘗試，一直到格爾尼卡(1937)確立個人風格，這個階段的作品，藝術史論著一般稱其為「風格時期」。也許因為這個時期的

作品正是培根的浸潤與成長時期，因此獲得他的強烈共鳴。培根更宣稱他的三聯屏作品就是受到畢卡索1920年以後作品的影響。然而與大多數藝術史家及觀眾的評價不同，培根並不喜歡格爾尼卡，他甚至覺得晚期畢卡索(1945-1973)的作品走得太過頭了。

培根欣賞梵谷的作品，他認為梵谷打從開始作畫，就不受形象和敘事性的拘束，他高度評價竇加的粉彩作品，雖不特別喜歡塞尚，但是對塞尚晚期作品給予很高的評價。委拉斯貴茲的〈教宗英諾森十世〉(Portrait of Pope Innocent X, c.1650)則被他譽為世上最好的肖像畫。在培根晚年的訪談錄裡，我們知道他對希臘悲劇和莎士比亞著力甚深，書架上還有佛洛伊德的著作。他還能與法國音樂評論家對談德布西的音樂特質，這些都證明了培根不是只能靠著宣洩情緒、縱放情慾來作畫的人，他雖然一直宣稱自己憑藉著生命直覺來作畫，很少思考藝術史和理論問題，但是事實證明：培根其實相當從容於各種哲學與藝術思維。

培根明確的反對敘事性和插圖說明式的畫作，也不喜歡裝飾性的畫作。他對攝影十分著迷，他認為：攝影已經徹底的改變了具象繪畫的狀況，若和攝影作品相比，繪畫在敘述性、客觀寫實紀錄上都顯得相當無力。然而繪畫自有其撼動人心之處，因此畫家必須更著重影像可以開展出的感覺特質。

法蘭西斯·培根收藏許多攝影作品和畫刊，也用這些作品來作為創作的依據。培根常說：他無法面對模特兒作畫，寧可使用攝影作品和回憶來作畫。在創作過程中，他經常使用攝影作品和記憶圖像相互對比，調整影像，這樣一來，就能夠讓作品更具備繪畫性，而非專注於對象外在形貌的插圖敘述。

關於培根肖像畫和攝影的關聯性，有一個故事相當耐人尋味。他曾經答應為路西安·弗洛伊德製作肖像，而當弗洛伊德依約前往培根畫室時，卻發現畫作已經將近完工，原來培根已經用一張攝影作品當藍本，畫了一幅弗洛伊德畫像，只是這張照片上的人物是卡夫卡！

這樣的故事聽來倒像是九方皋相馬了！畫家只想畫出一幅關於人和關於人的本質的作品，至於畫上的人物長得像卡夫卡或是弗洛伊德，似乎不太重要。《列子》說：「若皋之所觀天機也。得其精而忘其粗，在其內而忘其外。見其所見，不見其所不見；視其所視，而遺其所不視。」只是，培根要觀看的天機是他念茲在茲的感覺。」

培根作品的肌理處理方式與眾不同，他曾經在

1 | 2

1-2 法蘭西斯·培根〈無題〉
1980~1990 鉛筆、紙 100×70cm
私人收藏



1985年接受訪談時指出，他習慣在畫布背面，而非打底過的、比較光滑細緻的畫布正面作畫，這應該也是原因之一。根據我的繪畫經驗，在畫布背面作畫時，由於表面材質比較粗糙，油份滲透也比較快，因此顏料與畫布間的黏結感會比較濁重，薄塗時有時會產生像在宣紙上作畫的清晰筆痕。培根喜歡在繪畫主題部分使用厚塗法，背景部分使用薄層塗法，使用畫布背面作畫，確實會讓整體材質產生協調感。由於未作畫的部分會保留麻布原始的淡赭色澤，又容易和其他色彩調和。

培根認為自己的繪畫並不遵循理性的思維過程，更強調作品的偶然性(incident)。他不斷的在畫面上添加非預期的物件，藉以展開另外一個感覺領域，舉例來說：當他想要製作以人為主題的作品時，總是會在人形基礎上增添一些和眼睛、嘴巴、鼻子毫不相關的形式，再變化成不同方向刷塗的顏料，最後終於喪失現實上的客觀意象。

德勒茲當年說：「培根的繪畫上總是有圓形和橢圓形，這種舞台式的、畫地自限式的形狀正是對人間處境(Fact)的描寫，壯乎此言！然而我覺得我們還可以把這

些圓形和培根另一個主題聯繫起來，那就是嘴—肉體的開口。」培根說過：「我總希望能夠像莫內夕陽一樣去畫嘴！」他對嘴的光影、色澤、柔軟甚或各類齒科疾病的徵象深深沉迷，對他來說，嘴可以構成人的本質，言語由之，尖叫由之，所有思維與情慾、健康與疾病都由這裡出入。畫家培根所著迷的畢竟是人的特質。

培根的素描傳說

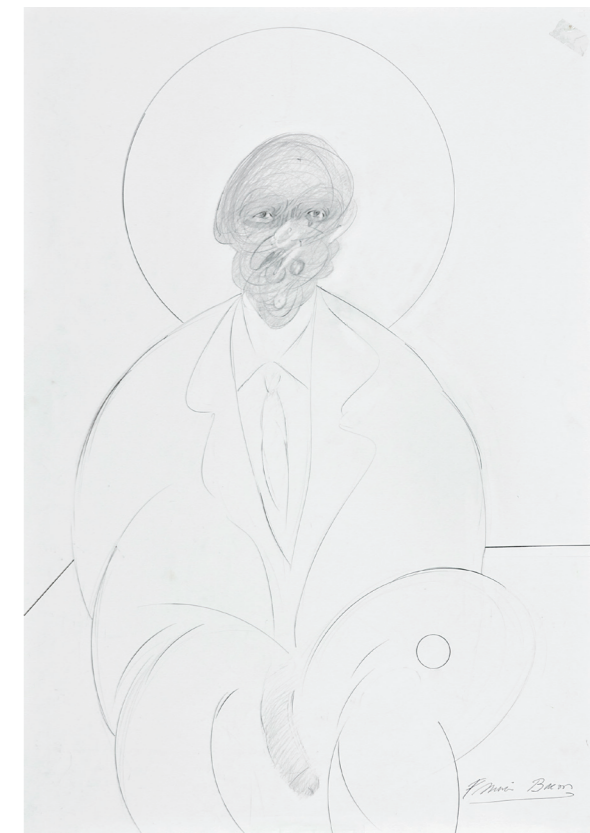
在David Sylvester影響深遠的《訪談錄》中，作者曾經詢問他對素描的看法，培根的回答相當耐人尋味，他指出素描對他的繪畫幫助不大，他也喜歡借助飲酒甚至藥物讓自己充分自由，完全不受一切繪畫訓練和意圖性的操控。因此，「培根不畫素描」幾乎成為一個神話。

David Sylvester《訪談錄》中關於培根素描最出名的對話，莫過於這段1962年的訪談，訪問者問：「你在作畫之前都不畫點速寫或素描，也不先畫草稿嗎？」培根回答：「我經常覺得該這樣子做，但是卻沒有真的去做。因為速寫或草稿對於我這種類型的繪畫實在沒有幫助。在的畫面上的實際肌理、色彩和繪畫運作的整體

動向都是偶然性的，所以我在繪畫之前所做的速寫，或許只能描摹出這幅畫未來發展的某種梗概。」仔細檢閱這段對話，可以發現：培根其實做了一個文不對題的回答。培根這段答語的意思很明顯：他畫素描，在正式繪畫之前也會畫速寫，只是他不願意將這些素描視為草圖設計，以免約束繪畫未來發展的變化可能。

然而《訪談錄》在70年代問世後，許多後繼者的解讀完全不同，他們在這個有點含混的傳奇式說法鼓舞下，不畫草圖，不安排構圖，直接面對畫布塗繪，企圖就此將創作者的身體和作品直接聯繫起來。畫家減少刻意安排，避免作品的設計性與說明性格，讓心靈感受隨著顏料甚至形象自身的走勢隨機出現，讓作品自己萌形，讓畫面演繹出新的形象，對視覺做出最直接的挑釁。這些做法確實是培根之後的藝術家所深信不疑的理念。即使在今天，我們看到一些當代藝術的繪畫過程紀錄片，也會看到類似的作法。

現代藝術史大師Edward Lucie-Smith這些年來相當關切培根素描的議題，曾在由其策畫的培根素描展中撰文指出：「培根在1992年逝世時，畫室中有一幅畫布上的素描，幾乎已經完整規畫出未來構圖和可能面貌，周遭



還有關於作品的一些草圖和素描習作。這代表培根並不像一般人所認為的『不做草圖，直接在畫布上使用顏料作畫。』」培根對素描的看法如何，就此成為重要的藝術爭議。

眾聲喧嘩中，泰德畫廊在1996年後以高價購入42件培根的素描、水性顏料和油彩素描。或許我們還記得，當初讓培根堅定作畫決心的畢卡索畫展，展出的作品正是106件素描。■

參考文獻：

- Archimbaud, Michel: Francis Bacon: In conversation with Michel Archimbaud, London: Phaidon, 1993
- Deieuze, Gilles: Francis Bacon: The Logic of Sensation. Minneapolis: University of Minnesota 2003
- Sylvester, David: Interviews with Francis Bacon, London: 1975, 1993
- Lucie-Smith, Edward: FRANCIS BACON AND THE ACT OF DRAWING. Sunday, 20 September 2009. http://edwardlucie-smith.info/texts%20on%20art/bacon_drawings.htm 檢視日期：2012.03.09

註釋：

- 1 John Russell, Francis Bacon, London, Paris and Berlin 1971, 2nd ed. London and New York 1979, 3rd ed. London 1993, p.24