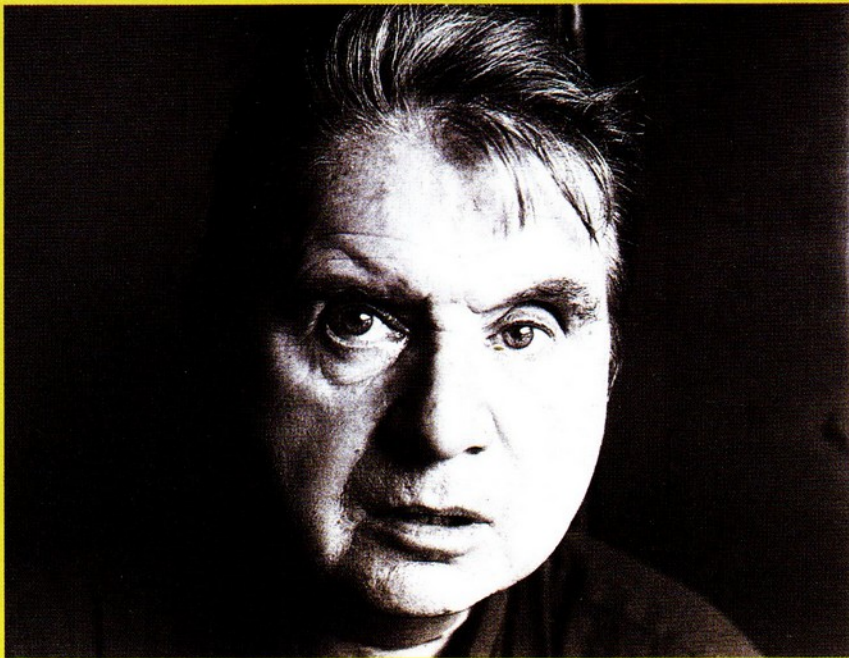


# 圓形空間結構的研究

## —以培根的作品分析—

黃海鳴 (國立台北師範學院美勞教育系專任講師)



Francis Bacon, Jane Bown攝於1980年

### 前言

這篇研究的重點，集中在位於中央的人物與四周的空間關係。這不僅是空間形態本身的研究，它更是把空間當做是一種人與人，人與世界的關係來研究。從「形態」來說，圓形空間直接的與均質性的空間相對，就「關係」而言，圓形空間講的是內與外的關係，核心與外圍的辯證關係。這種現象在中國藝術史中的例子非常多，這一次我們以法蘭西斯·培根的作品來分析說明。

## I. 圓形空間觀的相關理論

相對西方近代在透視空間中所表現的無限的、連續的、均質的空間，中國藝術中所表現的直觀、非均質空間實在非常的不同，正如巴諾夫斯基所說：「中央透視法所提供的無限的、連續的及均質的空間結構，也就是一種純數學的空間，它正位於生—心理空間結構的對立面。感性知覺是不懂得“無限”的觀念，相反的，感性的知覺被知覺能力本身所限制，限定在有限的區域中。在知覺空間中，我們既不能說均質性，也不能談無限性。」「所有聚集在這個（均質）空間中的點，只是一些拓撲學的限定，除了這種關係外，這些點並不具備它們所處的‘處境’，沒有任何已有的、自足的內容。」他又說，實際上「在立即的知覺空間中，從來就找不到在場所及方位上任何的均質性……每一場所均有它特有的形態及價值。……視覺空間就像觸覺空間，均具有‘為向導性’及‘非均質性’的特色。在這兩種生理空間中，有三個重要的方位：前面／後面，上面／下方，右邊／左邊，它們是不等同的，這些是不同於歐基里德幾何的可計畫的空間。而對於生——心理空間的意象而言，除了前／後或任何其他身體方位上的差異外，還有一種介於‘堅實的體’與



▲風景1978

空著的‘中介的廣延’的空間之差別，這種空著的空間，在一種立即直接的、非數學理性化的知覺中，在質上是完全不同的東西。正確的透視法，基本上中國藝術中並不缺乏這種生——心理空間結構的表現，甚至還可以說，它是我們的主要

模式。空間傾向於把這個屬於生——心理的結構，徹底的撇在一邊。」（註一）

有關這種非均質的、處境式的空間，在西方學者中有很多有價值的研究，例如Mircea Eliade在‘Le sacré et le profane’中反覆



▲繪畫1946

提到的宇宙中心，神聖空間與俗世的差異，世界與四周渾沌的差異，這與Granet的說法非常接近。（註二）

A. Fernandez-zoïla 在 *Espace et psychopathologic* 中提到，空間是依已有身體所組織起來的，具有直接自我中心系統，

及體外中心的間接參照系統等，自我中心系統則為其基礎。（註三）另一種更加具體、存有的空間觀念也被建立起來：J.V. Vexküll指出，「動物被他的周圍及包在身體周圍的空間所圍繞，就好像這空間是屬於他的，而這周遭的空間，又被放在自然中——一個更廣的空間。」Hall受此啟示，發展出他的「近接空間」（空間泡）理論；這個空間環繞並且延伸了個人。它是一個空間操作器，用以避免相互混雜、正面對抗、或避免相逃離及躲避。開或閉的門從很久以來一直象徵了在自己與他人關係中，個人所能忍受的進：出的活動場。

A. Fernandez-zoïla的結論提出：個人的處境（存有空間）是特殊的，牽涉到他們技能的世界，認知的系統，主觀／客觀的個人近接小空間，人的空間被實現在他所參與的各種關係網絡中，而這些小空間又再度收納在大世界——某一時間、某一地方的歷史的、地理的世界中。（註四）

## II. 座落在圓形封閉空間的主體

觀察培根的作品會發現經常有圓筒形的空間出現，或許它也常表現成一間圓形的房間寫實情況。但當這種圓形既可使用在室外，也可



▲騎腳踏車的George Dyer畫像1966



▲站在蘇活街上的Isabel Rawsthorne畫像。1967

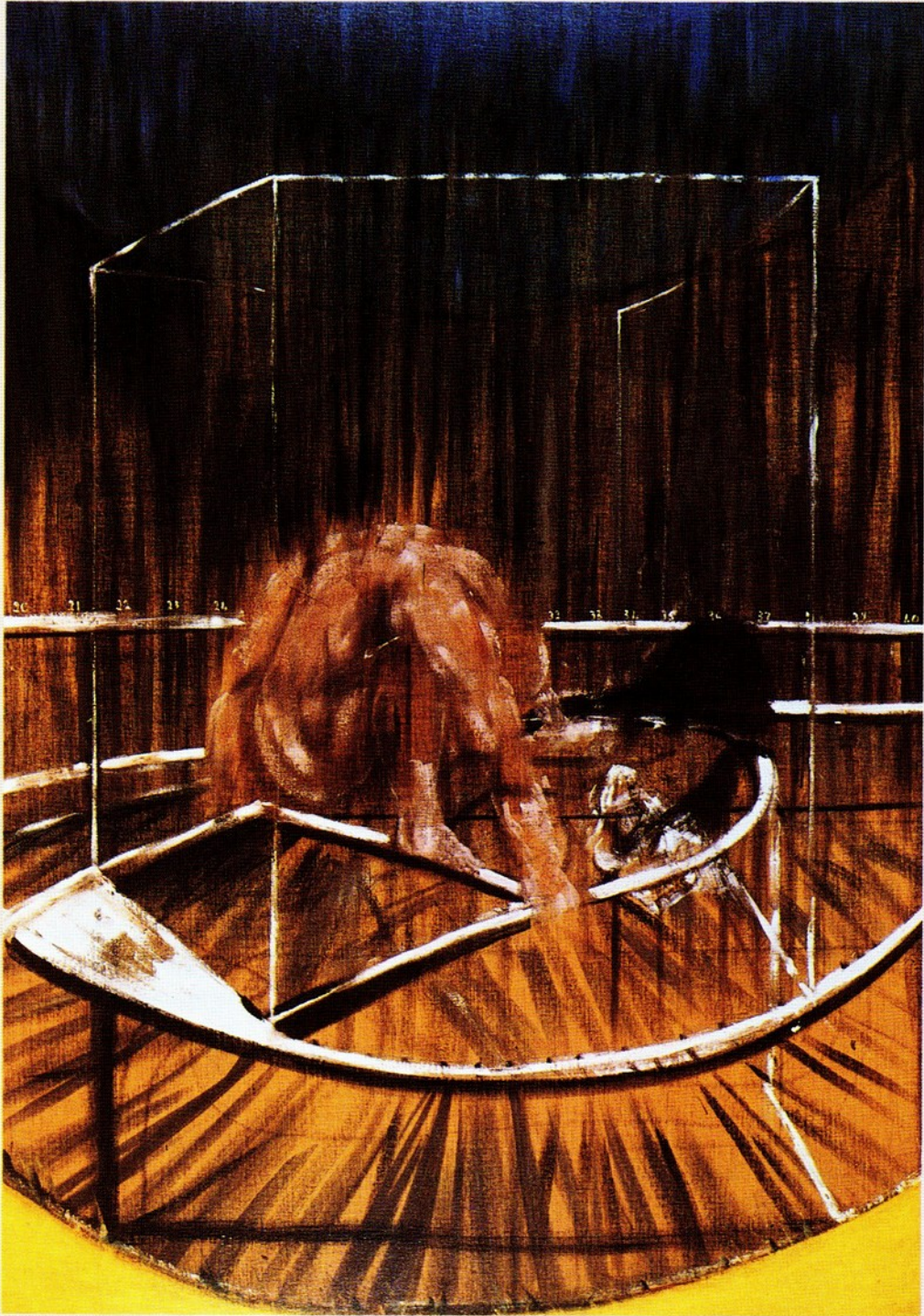
以將大地包圍在裏面時，它最能解釋的就是，那是一種空間原型或心理狀態。John Russell提到培根「關注一種封閉的內部空間，他自己就關在裏面，同時像守衛及犯人，像被告及法官，像隱士及逃亡者。」「他是一個能獨處於他的房間中

的人。」「他把房子當做是戰爭終了時最後一個據點。」「房子是個被包圍的地方。」（註五）在這個地方，John Russell從存有的角度來解釋這種封閉空間的現象。

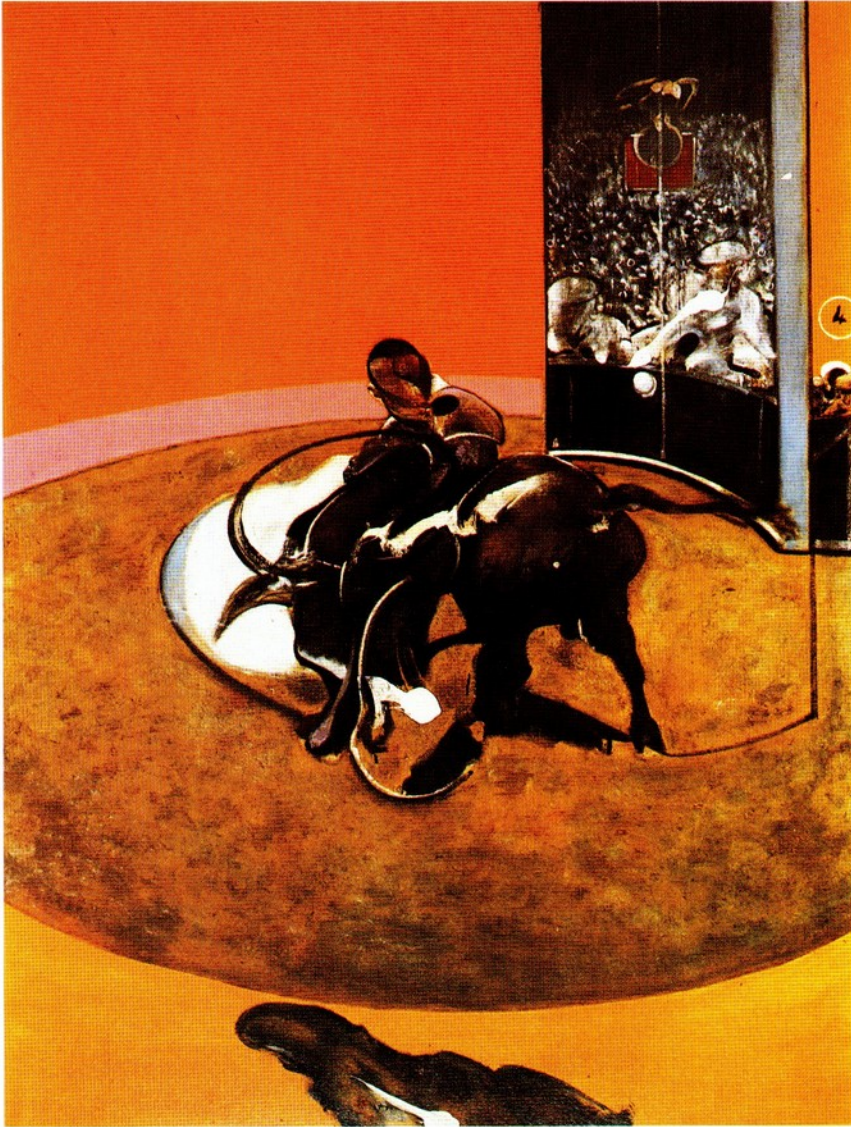
Delenze對於培根的圓形空間也有很詳細的分析，但却從功能的

角度來談：「他說圖畫中包含一個圓形活動場，某種像馬戲團的空間，這是一種隔離圖形的的方法。」「這個隔離空間沒有把圖形僵化在靜止狀態。」「它是一個操作場，使事件發生。」J.R也說這種空間用來使人形變成更加強烈，不可簡約的靈魂。「並且用這種隔離的方法，將圓形從原本環境中拔取出來，擺脫了具象的副作用一如圖解、敘述的特性。」他又說：「圓形以外的區域是靜止、均質、強烈的平塗顏色，它們具有造成空間的功能。圖形以外的空間並非在圖形底下、後面或遠離圓形，它們就緊靠在旁邊，甚至圍繞著圓形，它們是以近接的眼光所把握的空間，與圓形的本身同樣是可觸知的。在這個空間場中，當我們的視線從圓形遊移到平塗空間時，並不感覺深度及遠離的轉變。」「背景與人物之間的絕對近接性，且兩者同時都相互定義對方的明確性。就是這種空間系統，兩個區域的共存現象，將空間封閉起來，組成一個施轉且封閉的空間。（註六）

的確，一個中性的圓形封閉空間，能夠讓中央的圖形發揮最大的自由，結合最大的矛盾，並達到最大的感覺強度。但這個封閉的空間並非只是一個功能場。我認為，它首先是具有存有意義的。正如J.V. Vexbeüll「指出動物被他的周圍



▲蹲著的裸體習作1952

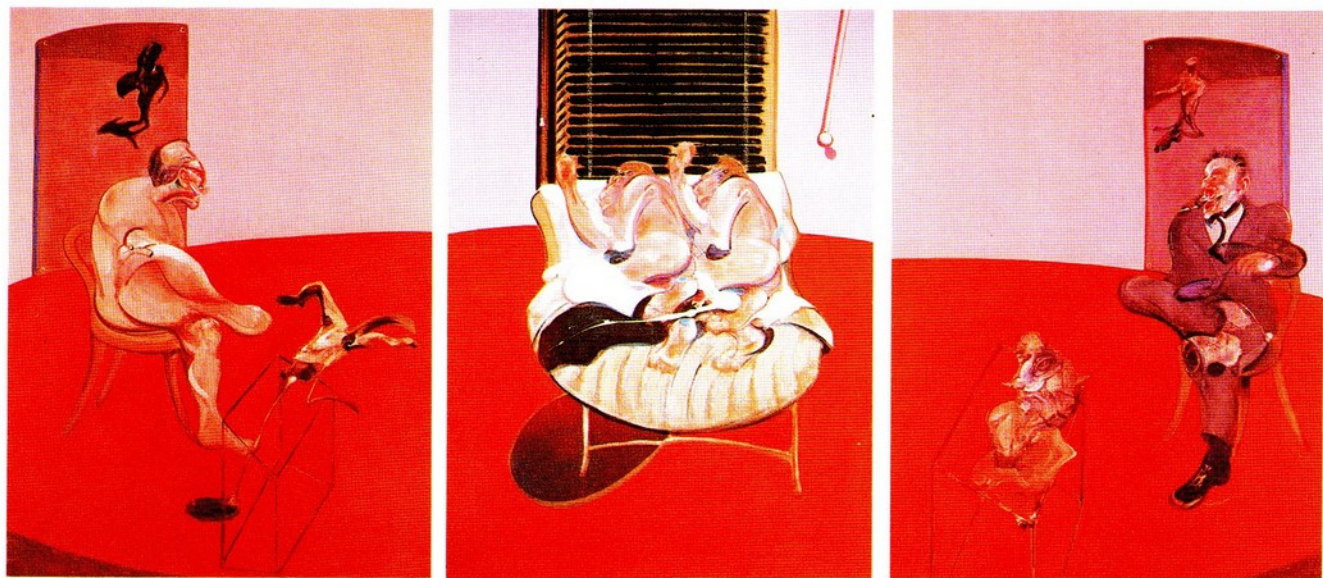


▲鬥牛士 I 1969

及包在身體周圍空間所圍繞，就好像這空間是屬於它的，這個周遭的空間又放在自然中，一個更廣的空間裏。」（註七）這個空間環繞並且延伸個人，這區域也是直覺地認為是他所有的，身體與身體間的親密摯友，就像衣服的隔膜角色。圍

繞著一張桌子的座位分配，不管在公共或私人空間，也都是空間操作器，它調整、間隔、近接、保持距離，使能避免相互混雜正面對抗。開或關的門從很久以來一直象徵了在自己與他人關係中，個人所能忍受的進出活動場。（註八）在這裏

我們看到了一個明顯的存有空間結構：身體——近接空間泡——有威脅的他人（每人均有他的空間泡）——更大的包容空間泡的自然——更廣的空間。Marc Le Bot在Images du coys中也提到「身體與環繞他的環境合而為一。「空間就像是身體表皮的延伸。」「身體並不產生自一個已事先存在的空間；身體與空間是同時性的。」「培根希望身體——畫家的身體及吸引畫家的模特兒的身體——透過破壞及斷裂，象徵性的進入再現的空間中。」從這個角度，很具象地表現了這個被存有所建構的「為我空間」。沙特在類似的說法中強調，他人的眼光對於「為我空間」——空間泡的感覺。沙特把「我」與他人的關係看成是存在與存在的關係。雖然他人看來似乎與桌子、椅子、塑像一樣存在於為我的世界中，一旦與他人發生關係，我們感到這個世界從我這裏逃脫，以進入到另一個表現和計劃中，而與另一個自我結成整體。我在園中觀賞，周圍景色都是為我存在的。當另一個散步者進入包圍著我的景色中時，在那一剎那間，所有這一切對我來說，真實的世界分裂了。在他人注視下，我變成了自在的存在，成為非我之我。我被物化。這樣在別人的注視下，我就感到痛苦、混亂與不安，因為實際上，我既不願意，也不可能成為真正的自在。因此「只要有一個



▲躺在床上的人物及侍從（見證人）（三聯作局部）1968

他人，不管是誰，他在那裏，他與我的關係就會使我擁有一種外在、一種性質。我最原始的墮落就是他人的存在。」（註九）

培根的圓筒形空間正好能夠將他人、他人的眼光排除在圓圈之外，而享受一個完全自為的世界，自己做處境的主人。當然在他的空間結構中，他人並非不在場的，例如見證人的在場，貼在牆壁上的人像，或偷窺不知情的、在處境中的人的動作。因此可以更加適當地將這種多重的向心性空間，看成是由主體身體所擴散的自為空間，與外圍的相對主體有威脅的他人以及世界，三項共同建立的同心圓結構。我認為培根對於宗教神聖空間的借用，使得前面所說的自為空間結構，更具有雙重的意義。我們看聖母與聖嬰圖時就會發現類似的多重同心

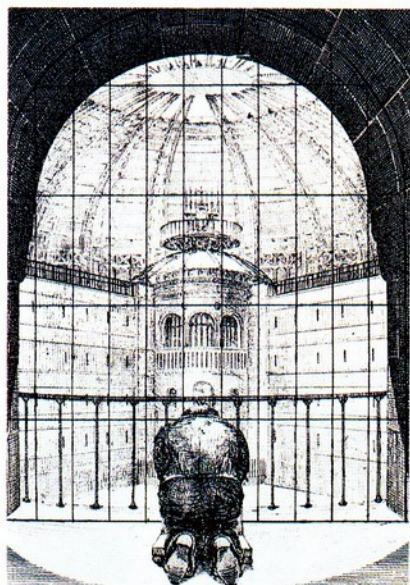
圓結構：中央總是體積比常人大大的聖母與聖嬰，外圍是她的環形寶座，再外是天使，更外面則是金色的背景。在Madone on myesté，中，聖母的寶座依據羅馬大圓形競技場(Colosseum)所畫，我們還可以看到三層依次而上的拱充當大競技場的觀眾席，後方天使進而坐入觀眾席；金色的背景具有隔離時間、世界的作用。依Bernard Lambelin所說：「當放置人物愈具現實的外表，人的行動愈是能時間化，並給人參與到我們這個世界的感覺。將繪畫空間『去現實化』，反能使景物浸浴在非時間性的氛圍中。金色背景是其中最有效，用來防止宗教影像太過確定的空間定位，並將形象提昇到時間之外。……金色的光輝並非是使世界看得見的自然光，而是使被畫在金色背景的形象

免除了變化的感覺。此外，金色背景創造了一個空間上無法確定、無限的空間。他取消了深度，但它的光度及震盪，使得看起來並非只是單純的平面：他產生背景無底的感覺，似乎繼續超越畫面各方面的邊界。在這種非空間中，形象不能肯定的加以定位，於是也就存在於時間的秩序之外。」（註十）亦即把主角排除在歷史之外，而將非時間性引進。在金色背景的內部是美善的，永遠固定的位格階層，裏面只有外圈向內圈的永恆榮拜。外面落入時間秩序的世界，被隔離在遙遠之處，似乎根本就不存在。培根的作品與神聖空間有相對應處，甚至培根使用顏色的平塗背景也具有類似的非自然的、永恆的性質，以及將歷史時間隔離在外的作用。但此處所要講的是，在這個隔離的架構



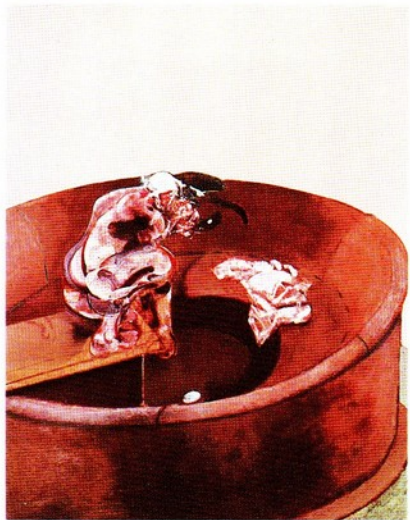


▲寶座上的聖母與聖子像。約1200



▲啟視監獄(Panoptisme)有中央監視塔的監獄空間N. Harou-Romain, projet de penitencier, 1840.

▼蹲著的George Dyer畫像。1966



上，創作的却是相反的秩序，即從外對內的窺視。中央部分非但不是神聖的，反而是最時間性的、最動物性、最多慾望的。

這種金亮的、被監禁者不能察覺到窺視者的空間，及無外面的空間，非常類似於福科在《啟視式監獄》中所說的：人們翻轉了「黑牢

」的原則，或翻轉了黑牢的三個功能—關閉、缺乏光線及隱藏—他們取消了其他兩項；充足的光線及監視者的眼光比陰影更能約束犯人。

「每一個人均被隔離，這首先使得被監禁者能夠避免在監禁的場所中遇到人群、密集、擁擠、吵鬧。」但那不正是人際交流的機會嗎？「每一個人被關在牢房中，從那裏，監視者可從正面觀察他。而側面的牆阻止他與同伴接觸。他被看，却不能看他人，他只是訊息的對象，在資訊傳播中從來不是主體。」（註十一）這個在封閉空間中的人，永遠不能成為主體，因為他沒有互為主體的對象。在培根作品Portrait de George Dyer auroupi中，圓沙發變成一個堵塞的井，George Dyer蹲在一個可能是矮几的東西上面，但桌子變形成了跳板，不過這個尺寸不可能跳得進去。……畫中的人物什麼也沒作，哪兒也沒去。他的力量糾纏在自身內部，沒有出口，他的行動與所有可能想到的合理的目的無關。那是被辜負的等待，被醜化的警覺，被陷在自身的解體中的生命衝力。（註十二）培根的圓形空間索是不可救藥的隔離。

中性隔離的空間容許切斷與原來環境的關係，擺脫了確定的敘述、詮釋，但必須要有幾種關係網絡的重疊，才使它能夠向各種可能、矛盾的意義開放。不管如何開放，

它總是指向人類在空間中的實存經驗，或是以「我」或是「他」為中心所建構的處境。

#### 註譯

- 註一 Erwin Panofsky, *La perspective comme form symbolique*. Ed. Minuit, 1975, Paris, p.41-43.
- 註二 Mircea Eliade, "*La Sacré et Le Profane*", Ed. Gallimard, 1965, p.32-34,38-47.
- 註三 A. Fernandez-Zoïla, *Espace et psychopathologie*, Ed. puf. 1987, Paris, p.30-31.
- 註四 同上, p.37,38,40,41.
- 註五 John Russell, *Francis Bacon*, Ed. Chêne, 1979, p.73-74.
- 註六 Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Ed. Différence, 1984, Paris, p.9-11.
- 註七 A. Fernandez-Zoïla. *Espace et psychopathologic*. Ed. puf. 1987. Paris p.31.
- 註八 同上, p.37-41.
- 註九 杜小真,《一個絕望者的希望, 沙特引論》, 台北市, 桂冠, 1989, p.113-115.
- 註十 Bernard Lamblin, *Peinture et Temps*. Ed. Klincksieck, 1983, Paris, p.131.
- 註十一 Michel Foucault, *Surveillé et Punir*. Ed. Gallimard, 1975, Paris. p.202.
- 註十二 John Russell, *Francis Bacon*, Ed. Chêne.1979, p.73-74.