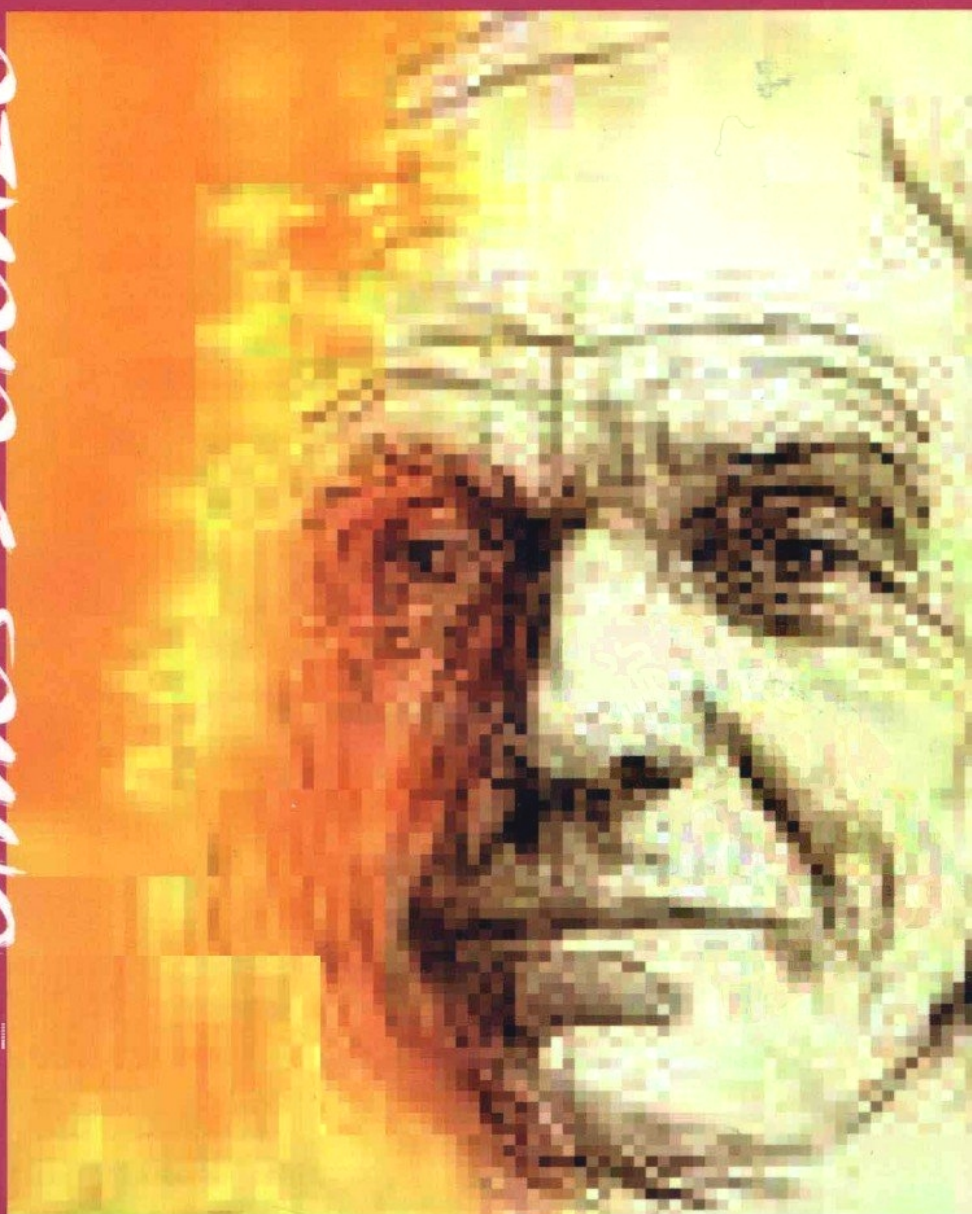


法蘭西斯・培根： 感官感覺的邏輯

Francis Bacon : Logique de la Sensation

德勒茲 (Gilles Deleuze) 著 陳 蕉譯

Gilles Deleuze



法蘭西斯・培根： 感官感覺的邏輯

Francis Bacon：

Logique de la Sensation

德勒茲(Gilles Deleuze) 著

陳 蕉 譯

© Éditions du Seuil. mai 2002
Complex Chinese translation copyright © 2009 by Laureate Book Ltd. All Rights
Reserved.

國立編譯館與桂冠圖書公司合作翻譯發行
2009年3月初版一刷
國立編譯館主譯／譯者——陳蕉

國家圖書館出版品預行編目資料

法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯 / 德勒茲
(Gilles Deleuze)著；陳蕉譯。-- 初版。

-- 苗栗縣三灣鄉：桂冠，2009.03

254面；15*21公分 含索引

譯自：Francis Bacon：Logique de la Sensation

ISBN 978-957-730-588-6(平裝)

1. 培根(Bacon, Francis, 1909-1992)

2. 繪畫美學 3. 藝術評論

940.9941

98001922

法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯

Francis Bacon：Logique de la Sensation

著者——德勒茲(Gilles Deleuze)

國立編譯館主譯／譯者——陳蕉

出版——桂冠圖書股份有限公司

地址——苗栗縣35241三灣鄉中山路2號

電話——037-832-001

傳真——037-832-061

郵政劃撥——01045792 桂冠圖書股份有限公司

網址——www.laureate.com.tw

Email——laureate@laureate.com.tw

總經銷：聯經出版事業股份有限公司

地址：23145台北縣新店市寶橋路235巷6弄5號7樓

電話：02-2913-3656#227

法律顧問——端正法律事務所 / 永然聯合法律事務所

本書由國立編譯館與桂冠圖書公司合作翻譯 發行

著作財產權人：國立編譯館

地址：10644臺北市和平東路一段179號

網址：www.nict.gov.tw

國家書店：松江門市

地址：10485臺北市松江路209號1樓

國家網路書店：<http://www.govbooks.com.tw>

電話：02-25180207

◎ 本書保留所有權利

欲利用本書全部或部分內容者，須徵求著作財產權人同意或書面授權。

請洽：國立編譯館世界學術著作翻譯委員會（電話：02-33225558）

GPN 1009800723 初版一刷——2009年3月

ISBN 978-957-730-588-6 定價——新台幣350元

本書若有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回調換

1981年版本前言

接下來的每個章節，是一個從至簡到至繁的順序，來研究培根繪畫的某一個層面。但是這個順序是相對的，而且它只有從感官感覺的一種一般性的邏輯觀點上來看才適用。

自然而然地，所有的這些層面事實上是共存的。它們在色彩、在「具染色性的感官感覺(sensation colorante)」之中匯聚，而色彩是這種邏輯的頂點。這裡的任一個層面，都可以作為繪畫史上某個特定段落研討的主題。

書中所引用的畫依順序出現。它們全數為複製畫，並且以本書第二冊裡的複製畫號碼標示。我們謹向萬寶路(Marlborough)畫廊的瓦雷利·貝斯通(Valérie Beston)小姐所為我們極力提供的寶貴協助致上謝意。

目錄

1981年版本前言……①

一 圓、演出池……1

圓以及它的類似物

— 感覺形象和再現性的事物之間的差別

— 事實 — 「實質事實問題」的問題

— 繪畫的三元素：結構，感覺形象以及輪廓

— 扁平底面的角色

二 關於舊時的繪畫與再現之間的關係的筆記……13

繪畫、宗教以及相片

— 關於兩個反方向的事物

三 田徑運動……17

第一種運動：從結構到感覺形象 — 隔離

— 田徑運動 — 第二種運動：從感覺形象到結構

— 身體逃離：憎憐

— 攣縮、消失：洗臉台、傘以及鏡子

四 身體、肉和精神特徵、動物性流變……27

人和動物 — 無以區分的區域

— 肉和骨：從骨骼上落下的肉

— 悲憐 — 頭部、臉部以及肉

五 概要筆記：培根的不同時期和不同層面……37

從吶喊到微笑：消失 — 培根的三個連續的時期
— 所有運動的共存 — 輪廓的功能

六 繪畫與感官感覺……47

塞尚和感官感覺 — 感官感覺的層次們
— 再現性的事物以及暴力 — 變形的運動、散步
— 感官的現象學性的統一體：感覺和韻律

七 歇斯底里……61

沒有器官的身體：阿爾多 — 沃林格的哥德式線條
— 感官感覺中的「層次的差異」的意思 — 震動
— 歇斯底里以及存在 — 培根的疑慮
— 歇斯底里、繪畫以及眼睛

八 畫力量……77

描繪看不見的事物：繪畫的習題
— 扭曲，既非轉化，亦非拆解 — 吶喊
— 培根的創作中的生命之愛 — 力量們的例舉

九 聯雙及三聯畫……87

結合的感覺形象 — 感覺的對抗以及結合
— 共鳴 — 韻律性的感覺形象
— 幅度以及三種韻律 — 兩種實質事實

十 筆記：三聯畫是什麼？……99

見證者 — 主動的和被動的韻律
— 墜落：層次差異的活躍事實性
— 光線、結合以及分離

十一 繪畫，在作畫之前……113

- 塞尚以及他與陳腔濫調的對抗 — 培根及相片
- 培根及或然性 — 意外性的理論：偶然性的記號
- 視覺性的事物與手屬性的事物
- 再現性事物的狀態

十二 草圖……129

- 培根所認為的草圖(短線和印跡)
- 它的手屬性特徵 — 繪畫及災難的經驗
- 抽象繪畫、符碼以及視覺性的空間
- 行動繪畫、草圖以及手屬性的空間
- 兩種不適用於培根的方法

十三 類比……147

- 塞尚：身為草圖的母題
- 類比性的事物以及數位性的事物
- 繪畫及類比 — 抽象繪畫自相矛盾的身份
- 塞尚的類比性語言、培根的類比性語言：
平面、輪廓以及量體
- 變調 — 重新發現的相似性

十四 每個畫家有他總結繪畫史的方式……161

- 埃及和視觸性的呈現 — 本質和意外
- 機體性的再現以及觸覺性的—視覺性的世界
- 拜占庭藝術：一種純視覺性的世界？
- 哥德式藝術以及手屬性的事物
- 光線及色彩、視覺性的事物及視觸性的事物

十五 培根的橫越……179

- 視觸性的世界以及它的化身們 — 色彩主義
- 一種新的變調 — 從梵谷及高更到培根
- 色彩的兩個層面：鮮豔的色調及明度弱化的色調、扁平底面以及感覺形象、廣大平面以及流體

十六 關於色彩的筆記……191

- 色彩以及繪畫的三元素
- 色彩-結構：扁平底面以及它們的區分
 - 黑色的角色
- 色彩-力量：感覺形象、流體以及明度弱化的色調
 - 頭部及陰影 — 色彩 — 輪廓
 - 繪畫和品味：好品味以及壞品味

十七 眼睛和手……203

- 數位性的、觸覺性的、手屬性的以及視觸性的
- 草圖的操作 — 「完全不同」的關係
- 米開朗基羅：繪畫性的事實

原版附圖索引……213

名詞索引……235

一 圓、演出池

一個圓(rond)經常劃定出人物，也就是感覺形象(Figure)^①，所坐的位置的邊界。坐著、躺著、俯身或者是其他的姿勢。這個圓，或是這個橢圓，或多或少佔據著空間：它可能超出畫的邊界、可能位於一幅三聯畫的中心，等……[3,4]^②。這個圓經常因為人物所坐的椅子的圓形、所躺的床的橢圓形，而加倍擴增或者是被它們所取代[14,17]。它散佈在圍繞著人物身體某部分的小圓片之中，或者是分散在那些環繞著身體的迴旋圓之內。但即使是兩個農人[5]，他們也只有有在相對於一塊被填擠於一個橢圓形盆子裡的土地時，才有可能形成一個感覺形象。總之，在培根的畫裡包含著一個作為場所(lieu)的演出池(piste)，一種像是圓形競技場的東西。這是一種被用來隔離感覺形象的極為簡單的方式。此外，還存在著其他的隔離方式：把感覺形象放在一個立方體之中，或者更適切地來說，是將它放在一個玻璃的、或是鏡面的四方體當中[6,19]；把感覺形象黏在一條軌道上面、黏在一根被拉長了的槓條上，就像是黏在一個巨大圓箍它那具有吸力的圓拱之

上[22]；將這所有的方法，圓形、立方體和槓條，組合起來，就像是培根所畫的那些有著大喇叭開口的怪異弧形扶手椅當中所用的方法一樣[25]。這就是場所。即使這些方法的組合非常巧妙，但是對於方法本身的幾近於粗簡，培根無論如何並未多加掩飾。重要的是，這些方法並未因而迫使感覺形象進入靜止狀態；相反地，它們必需讓人感覺到某種行進、感覺到感覺形象在場所中所作的探索，或是感覺形象對於自己所進行的某種探索。這是一個運作的場域(*champ opératoire*)。感覺形象和它那具有隔絕作用的場所兩者間的關係定義著一個事實(*fait*)：事實是……，所發生的事情是……。而被這樣的方式隔離起來的感覺形象因此變成一個影像(*Image*)，一幀圖像(*Icône*)。

在這裡，不但圖畫是一個被隔離起來的事實(*réalité*)〔一個事實(*fait*)〕，不但三聯畫有著三面我們尤其不應該將它們合併在同一個畫框內的分開畫板，而且，感覺形象本身在畫中也被圓形或四方體隔離起來。為什麼要這麼做？培根經常提到這麼做的原因：這是爲了要消除這種再現性的(*figuratif*)^③、說明性的、敘述性的特徵，如果感覺形象不被隔離起來的話，那麼它就必然會具備著這樣的特性。繪畫既沒有一個要被再現的範型(*modèle*)，也沒有一個可供述說的故事。此後，感覺形象擁有兩種用來逃離再現的可能途徑：或透過抽象，朝純粹形式(*la forme pure*)的方向前進；或透過萃取或隔離，朝著純形象性的

事物(le pure figural)走去。如果培根獨厚感覺形象，如果他選擇了第二條路，這因而將是爲了要讓形象性的事物(le figural)^①和再現性的事物(le figuratif)¹對立起來。隔離感覺形象將是首要的條件。再現性的事物(le figuratif)(再現(représentation))事實上隱含著某個影像和某個被認爲是這個影像所要表達的對象物之間的關係；但是它也隱含著某個影像與其他影像這兩者在一個賦予影像各自對象物的整個複合體之中的關係。描述和說明，這兩者是彼此相關的。在兩個形象(figures)之間，總是存在著一個爲了讓整個說明性的事物²變得活靈活現，因而出現或是傾向於出現的故事。所以，爲了要切斷這種形象與再現之間的關係、爲了要粉碎描述、阻止說明、解放感覺形象——讓形象停留在形象的事實(fait)本身——隔離是最簡單的方法，它即使不足、但卻是必要的。

很明顯地，這個問題是更爲複雜的：難道在感覺形象之間，不存在著另一種非敘述性的、因而完全不會產生任何再現的關係嗎？不同於傳達某個故事以及在整個再現中指向各種不同的對象物，感覺形象是不是能夠由同一

¹李歐塔(J.F. Lyoard)把「形象性的(figural)」這個字當作主詞使用，以便和「再現性的(figuratif)」這個字產生對比。參見《論述，形象》(*Discours, Figure*)，Klincksieck出版。

²參見《不可能的事物之藝術，與席維斯特的訪談》(*L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*)，Skira出版。培根對於「再現性的事物」(le figuratif)〔同時也是「說明性的」和「描述性的」事物〕的批評，將會持續在這本書的兩冊中出現。我們續後將以縮寫E來引這本書。

個事實所產生、是不是能夠歸屬於單一的、甚至是獨一的事實？感覺形象之間是否存在著非描述性的關係，而在感覺形象與事實之間，是否存在著非說明性的關係？培根未曾間斷地畫著不描述任何故事、交纏在一起的感覺形象[14,17]。此外，一件三聯畫分開的畫板之間存在著一種強烈的關係，即使這種關係完全不是描述性的[5,19,22,25]。培根謙虛地意識到古典繪畫經常已經成功地開闢出感覺形象之間的這另一類關係，他並且意識到這種開拓依然會是將來的畫家的任務：「很顯然地，透過在同一張畫布上放上某個數量的形象，許多最傑出的名作已經被創作出來，自然而然地，所有的畫家都很想這麼做……但是那經由一個形象到另一個形象所被講述著的故事，則在一開始就取消了那些透過繪畫本身所產生的各種可能性。這裡存在著很大的困難。但是有一天，將會有人有能力在同一張畫布上放上好幾個形象的」³。這種介於結合的或是分開的感覺形象之間的另一類關係，是怎麼樣的一種關係呢？我們就把這些新關係稱之為**實質事實**(*matters of fact*)吧，用它們來對比那些僅靠著智力來理解的（對象物的或是觀念的）知性關係們。即使我們認識到培根已經充分地征服了這個領域，但是比起我們目前所思考到的，培根則是從更為複雜的層面上來征服這個領域。

我們目前還處於簡單的隔離層面上。一個被隔離在

³E. I, 頁 54-55.

演出池中、在椅子上、床上或者扶手椅上、被隔離在圓圈或四方體之內的形象。這個形象只佔了畫面的一部分。此後，畫的剩餘部分要用什麼來補滿呢？對於培根而言，某一數量的可能性已經被取消了，或者已經不是他所關心的了。填補剩餘部分的，將不會是作為形象的相關對象的風景，也不會是從中出現形式的背景，也不是某個非形象性的事物、明暗對比、或者是分別作為陰影和變化的演出場所的色彩厚度和質感。而我們的結論下得太快了。在他的創作生涯初期，感覺形象-風景(Figures-paysages)這樣的方式是存在的，例如1957年的梵谷作品習作[1]；在那個時期中，存在著質感變化極為微細的作品，例如1945年的《風景中的人物》(*Figure dans un paysage*)或《人物習作 I》(*Figure étude I*)[7,8]；存在著厚度和強度，例如1949年的《頭像II》(*Tête II*)[11]；尤其，在培根的作品再次轉為簡潔化之前，存在著這段被認為是為期十年，而席維斯特(Sylvester)認為是由深色、晦暗的色彩以及色調變化所主導的時期⁴。但是透過看似背道而馳的路線改變來產生那些注定將發生的事，這樣的可能性，是有可能的。因為培根的風景畫是為了那些於不久之後將塗滿畫布、以短線條整體的方式出現的「不承擔義務之非自主性記號」(*un ensemble de courtes “marques libres involontaires”*)、不具備任何說明性或描述性的功能的**無意義短線條**

⁴E. I, 頁 34-35.

(*traits asignifiants*)，在作著準備工作：因此，草在這些風景畫裡〔1952年的《風景》(*Paysage*)、1952年的《風景中的人物習作》(*Etude de figure dans un paysage*)、1953年的《狒狒習作》(*Etude de babouin*)或1954年的《草叢裡的兩個人物》(*Deux figures dans l'herbe*)〕的重要性，便在於其茂密生長的這個特性。至於質感、濃密、陰暗和模糊，它們已經在為著那個使用抹布、小掃把或刷子進行局部清洗的重要程序而作著準備，在那裡，厚度被堆疊在一個非再現性的地帶(*une zone non figurative*)。然而確切地說，局部清洗和無意義的短線條這兩種方法屬於一種創新的系統，而這個系統既不屬於風景、也不屬於無形式的事物(*l'informel*)或背景的系統（雖然按照它們的自主性，它們是有能力「形成」風景或是「形成」背景、甚至「形成」陰暗的）。

事實上，那一貫佔據著畫中剩餘部分的，是色彩鮮明、均勻以及靜止的大片扁平底面(*l'aplat*)^⑤。薄而硬，它們擁有一種建構的、空間形成的(*spatialisante*)功能。但是它們並不是位於感覺形象的下方、後方或者其他以外的地方。它們就在感覺形象的旁邊，或者更適切地說，是環繞著它的四周，它就像感覺形象本身一樣，是被一種近距離的、觸覺性的(*tactile*)或「視觸性的(*haptique*)」^⑥的視線所抓住。在培根的這個創作階段中，當我們從感覺形象跨到扁平底面的時候，這兩者之間沒有景深或是遠距的關係，

沒有光線和陰影的不確定。即使是陰影、即使是黑色，它們也不是黯沈的「我已經試著讓陰影和感覺形象顯得一樣地清晰」。如果這些扁平底面發揮著有如背景般的作用，這因而是依據著它們和感覺形象之間的嚴格關聯，**這關聯是位於同一個平面上的兩個同樣貼近視線的区域們之間的關聯**。這個關聯、這個聯結，它本身由場所，由作為兩者的共同邊界、作為它們的輪廓的演出池或圓所產生。這些是培根在一份我們於文後將經常提到的極重要的聲明之中所說的話。培根在他的圖畫中，區分出三個基本元素，它們分別是物質性的結構(structure matérielle)、圓-輪廓(rond-contour)、被安排的影像。如果我們用雕塑的角度來思考這三個元素的話，那麼應該說是：骨架、可能應該⁵能被移動的底座、在骨架中與底座一起散著步的感覺形象。如果必須舉例說明這三個元素〔而且從某些觀點上來看，是有必要舉例說明的，就像是1953年的《牽著狗的人》(*L'homme au chien*)一樣〕，我們應該可能會說：一座人行道、水坑、從水坑中走出來，並且在作著他們的「日常散步」的人物們。⁵

⁵我們現在就把完整的文章引出來。E. II, 第34-36頁：「藉由將它們想像成雕塑，這個我所能夠以繪畫的方式、並且是透過繪畫的方式能把它們處理得更好的方式，突然來到我的腦中。這會是一種結構化了的繪畫，在這種繪畫中，影像應該可以說是從血肉之流(un fleuve de chair)之中產生出來的。這個想法讓一種說法變得很富幻想性，但我用相當形式性的(formelle)方式在理解它的－而這會形成什麼樣的形式？－它們必定將會從物質性的結構上產生－有好幾個形象嗎？－是的，而且無疑地，會有一座比現實中還要高的人行步道，那些形象可

這個系統中的內容跟埃及藝術有關，跟拜占庭 (byzantin) 等藝術有關，這點我們還是只能在後續中才思考。目前重要的，是位於同一個近距視線平面上的，如同背景般運作的扁平底面以及如同形式般運作的感覺形象這兩者的絕對鄰近性 (proximité absolue)、這種共同清晰性 (coprécision)。而且是這種系統，這種兩相鄰區域的共同存在 (coexistence) 將空間閉鎖住，構成了一個比起利用深色、陰暗或是模糊的使用，還要更為有效的一種絕對閉鎖和交錯的空間。這就是為什麼在培根的畫中存在著模糊的原因，甚至，在他的畫裡，已經有兩種模糊存在，但是這兩種模糊都同屬於這個高度清晰的系統。在第一種類型中，模糊不是透過模糊不清而獲致的，相反地，它是透過「目的在以清晰性摧毀清晰性」⁶的運作結果所得到的。如1973年的《自畫像》(Autoportrait) 中[9]的豬頭男人。或

以在上面移動，這步道就好像一個血肉之流，如果可能的話，那些形狀已經確定下來了的形象正在進行著他們的日常散步。我希望能夠畫出從它們自己的血肉之中湧現出來的戴圓禮帽和帶著傘的形象，我希望能夠以這種方式，畫出和基督受難圖同樣令人心傷的形象。」另外，在E. II., 第38頁，培根接著說：「我幻想著那些放在某種骨架上的雕像，放在一種允許雕像在它的上方滑行及甚至是允許人們按照其個別意願來改變雕像位置的巨大骨架。」

⁶有關於塔堤(Tati)，另一個傑出的扁平底面藝術家，安德列·巴贊 (André Bazin) 說：「聲音元素極少是模糊的……相反地，塔堤所有的訣竅都是為要用清晰性來摧毀清晰性。那些對話並非無法讓人理解，但它們卻是無意義的，而它們的無意義性是透過它們的清晰性本身表現出來。藉由扭曲鏡頭之間的強度關係……，塔堤成功地達到了目的。」《電影是什麼？》(Qu'est-ce que le cinéma?)，Cerf出版，第46頁。

是揉皺的或平整的報紙的處理方式：就如雷希斯(Leiris)所說的，報紙的印刷鉛字被清晰地描繪出來，它們機械式的清晰性本身與它們的可讀性形成對立⁷。在另一種類型裡，模糊是透過那些同屬於這個系統的清晰元素之不承擔義務的記號的方式或是清洗的方式而獲致的（往後將還會列舉其他的例子）。

⁷雷希斯(Leiris),《影像的反面》(*Au verso des images*), Fata Morgana出版,第26頁。

譯註（此為中譯者所加，附於每節之後，以下同）

- ①德勒茲以大寫將Figure與一般意義上的figure作出區隔，依據作者於本書第六章所作的「名詞解釋」，Figure指的是那種「在神經上產生立即作用，屬於肉體的、感官感覺的感覺形式(*forme sensible*)」。它與透過智力來理解的知性關係是互為對立的。
- ②原來由La Différence出版社所出版的版本分為二冊，上冊文字，下冊圖版。但Seuil出版社後來重新出版的版本僅一冊，而且該版本只留下少數幾張附圖。為了方便讀者自行搜尋原版本中所引用的作品，以便於對照理解，本書除了在書後以附錄的方式加入La Différence版本所附的引用作品清單之外，同時也保留該版本內文中所出現之引用作品圖錄編號(本書中的[n]代表La Différence版本內文中原來出現於內文左側之圖錄編號)。
- ③此處的斜體是作者所加，用意在於強調培根在他的作品中所欲消除的特徵。此後，原文中以斜體強調的部分，在本譯文中將以黑體表示。
- ④在這裡為了避免在意義上讓figural和figuratif這兩個〔同樣都是abstrait(抽象的)的反面〕的字產生混淆，本書中將不會以「具象的」來翻譯figural，而選擇以「形象性的」來翻譯它。
- ⑤這裡不選擇以「平塗」，而以「扁平底面」來翻譯l'aplat的原因，在於傳達文意中所強調的建構的及空間形成的功能。
- ⑥關於「視觸性的(haptique)」與「觸覺性的(tactile)」這兩個形容詞的意義及兩者間的差異，請讀者參考本書第十四章之註腳2。

- ⑦譯文中略為拗口的「可能應該」在於傳達原文中所使用的條件式(*le conditionnel*)語氣，該語氣在文中用以表達一種不甚確定的語氣。



蘇
乎
他
知
覺
PDG

二 關於舊時的繪畫與再現之間的關係的筆記

繪畫應該將感覺形象從再現性的事物中拔離。但培根援引兩個論據來解釋舊時的繪畫與現代繪畫這兩者與再現或是說明之間的關係並不相同。一方面，照片在接替繪畫的說明功能及記錄功能上的確定性使得現代繪畫不再需要填補這個過去屬於舊時繪畫的功能。另一方面，舊時的繪畫在過去是由賦予再現某種繪畫性的意義的「宗教可能性」(*possibilités religieuses*)來決定的，然而現代繪畫卻是一種屬於無神論的遊戲¹。

然而，這兩項由馬勒侯(Malraux)所重新引用的概念是否恰當，卻是無法確定的。因為與其說某種活動滿足於填補某個由另一種活動所留下來的角色，不如說這些活動之間是彼此相互競爭的。我們所想像的，並不是一種負責著由某種較優越的藝術所遺棄的某種功能的活動。照片，即使是快照，它擁有一種不同於再現、說明或描述的意

¹參見E. I, 第62-65頁(培根提問為什麼維拉斯奎茲(Vélasquez)得以如此地靠近「再現」。而他回答說，一方面因為當時還沒有照片；另一方面，在過去，繪畫與某種宗教情感有關，即使這其間的聯繫是隱約模糊的)。

圖。而至於當培根在談到照片以及談到攝影—繪畫之間的關係時，他說到許多更為深刻的東西。另一方面，舊時的繪畫中的繪畫性元素與宗教情感之間的關聯，似乎並無法完善地透過一種單純地只是被信仰所神聖化了的再現性的功能這樣的假設來定義。

舉一個極致的例子，格里科(Greco)的《歐加斯公爵的葬禮》(*L'Enterrement du comte d'Orgaz*)。一道地平線將畫面切分成上和下，人間與天界兩部分。而在下方的部分中，雖然身體的所有扭曲因素，尤其是延長，都已經在進行著，但是一種描畫著公爵葬禮的再現或描述，卻仍然是存在著的。可是上方部分，出現公爵被耶穌接引的部分，則是一種瘋狂的解放，一種完全的解脫：在那裡，感覺形象站了起來、並且變長、變得無限優美、超出了任何的侷限。儘管表面上存在著再現或描述，但是這裡已經沒有要述說的故事了，感覺形象們擺脫了它們的再現性角色，直接與一個天國神境的感官感覺的範疇(*un ordre de sensations célestes*)產生關係。基督教繪畫在宗教情感中所找到的，就已經是這種關係：這是一種真正屬於繪畫性的無神論主義(*un athéisme proprement pictural*)，在這種無神論主義中，我們可以從字面上未引用上帝不能被再現的這個觀念。事實上，針對畫上帝、畫耶穌、畫聖母和畫地獄而言，線條、色彩、運動，都從再現的限制之中解脫。這些感覺形象，或站、或蜷縮起來、或

扭曲變形，完全擺脫所有的再現。這些感覺形象並沒有想要再現或想要描述的事物，因為在這個領域裡，它們滿足於反映基督教會(l'Eglise)的既有規則。因此，至於它們，它們就只和天堂的、地獄的或人間的「感官感覺」(sensations)有關。人們在這個準則下進行每一件事，用世上的所有色彩來畫宗教情感。「如果上帝不存在，那麼所有的事情都是可以被允許的」這樣的話是不正確的。事情正好相反。因為以上帝之名，所有的事情都是被允許的。既然暴力和饑餓都可以找到某種神聖的藉口，那麼就不只有在道德上是如此。但是在美學上則是以一種比較重要的方式，在實踐著這種無限制的自由，因為神聖的感覺形象是透過一種自由的創作活動、一種允許所有的事情發生的幻想，而被賦予生命的。基督的身體真的是由一個妖魔式的靈感所操作著，這個靈感讓基督的身體穿過所有「感官感覺的範疇」(domaines sensibles)，穿過「各種感官感覺的層次」(niveaux de sensation différents)。再舉兩個例子：喬托(Giotto)的基督，後者變成空中飛鹿，變成真正的飛行器，對著聖法蘭索瓦(Saint François)拋送烙印，然而這些烙印的前進暈影線卻如同不承擔再現義務的記號，藉由它們，聖法蘭索瓦控制著飛鹿的繮繩。或是汀多雷托(Tintoret)的動物創作：上帝就像是一項退讓條件賽跑(course à handicap)的起跑口令員，在這項賽跑中，魚、鳥先出發，然而狗、兔子、鹿、牛和獨角獸卻正等候著起

跑。

我們不能說宗教情感支持著舊時繪畫之中的再現：相反地，是宗教情感讓感覺形象的解放成為可能，讓一種與再現無關的感覺形象產生。我們也不能說，對於現代繪畫而言，放棄再現將會是一種比較容易的賭注。相反地，在畫家開始作畫之前，現代繪畫就已經被那些蟄居於畫布上的照片以及了無新意的圖片所入侵、圍攻了。事實上，說畫家是在一面純白、完全沒用過的畫布上作畫，可能應該是一種錯誤的認知。畫布表面已經虛擬地被各種必須被切離的陳腔濫調(clichés)所完全包圍住了。而這正是培根談論照片的時候所提到的：照片不是一種我們所看到的東西的再現，照片就是現代人所看到的東西²。照片之所以有害，並不只是因為它的再現性質，而是因為它企圖**支配視覺**，因此也就支配繪畫。所以，放棄宗教情感，但是卻被照片所圍困住，不管怎麼說，現代繪畫爲了要斷絕那個看似繪畫所專有的悲慘領域－再現，它是置身於一個更為困難的處境之中。抽象繪畫證實了這種困境：爲了將現代繪畫從再現之中拔離，抽象畫需要相當的努力。但是，難道不存在著其他可以讓繪畫從再現之中抽離的更直接、更具感覺性的方式嗎？

²E. I, 第67頁。我們將會再回到培根對攝影的既著迷又鄙夷的態度這個問題的解釋上。總之他對於攝影的責難和攝影的再現性質並無關聯。

三 田徑運動

讓我們回到培根的三個繪畫性元素：作為具有空間建構力的物質性結構(structure matérielle spatialisante)的大片扁平底面——感覺形象(Figure)，感覺形象與它們的事實(fait)——場所(lieu)，也就是作為感覺形象和扁平底面的共同邊界的圓(rond)、演出池(piste)或輪廓(contour)。這種輪廓看起來似乎很簡單，圓或者橢圓；有問題的，比較是那於雙重動態關係之中所形成的色彩。事實上，身為場所的輪廓，它是一個物質性結構與感覺形象、感覺形象和扁平底面之間的雙向交換的發生處所。這個輪廓就像是一層被一種雙向交換活動所穿越的薄膜。某些事物就經由這兩個方向通過。如果說繪畫並沒有要敘述的事物、並沒有要訴說的故事，但總還是會有著那定義著繪畫的運作方式的某些事情在發生著。

在圓當中，感覺形象坐在椅子上、躺在床上：有時候它看起來甚至像是在等待著那即將發生的事情。但是那正發生的、或者即將發生的、亦或是已經發生過的，並不是一齣表演、一場再現。培根的「等待者(attendants)」

並不是觀眾。我們甚至會對於培根在畫中對於排除任何的觀眾、並經由這種方式排除任何的表演所作出的努力感到驚訝。例如1969年的鬥牛術就有兩個版本：在第一個版本中，寬大的扁平底面之中仍然包含著一個開放的板面，在這個板面裡，我們瞥見一大群人，他們就像是一隊來到競技場上的羅馬軍團似地；然而第二個版本則關閉了這個板面，並且不再滿足於將鬥牛士和野牛這兩個感覺形象結纏在一起，而是真正地達到兩者唯一的或是共通的事實，同時，之前用來聯繫觀眾和當時仍然存在的演出場面的紫色飾帶也消失了。《伊莎貝爾·羅斯頌的三習作》(*Trois études d'Isabel Rawsthorne*)(1967)讓人看到感覺形象正將門關上，以抵禦那個入侵者或是探訪人，縱使這個入侵者或探訪人是感覺形象本身的翻版。我們會認為在許多的例子中，不同於感覺形象的某類型的觀眾、窺視者、攝影師、過路人、「等待者」是存在著的：特別是在培根的三聯畫裡，這幾乎成了一種定律，但卻不是只有在三聯畫之中才存在著這種情形。然而我們將在他的畫中、而且特別是在三聯畫之中，觀察到培根需要一種屬於感覺形象的一部分、並且和觀眾沒有任何關係的一種**見證者**(*témoin*)的功能。同樣地，掛在牆上或軌道上的模仿照片的畫像，它們可能扮演著這種見證者的角色。這些是見證者，但不是屬於觀眾這個意義上的見證者，而是屬於定位-元素(*élément-repère*)這個意義上的見證者、或是屬於那讓變化

(variation)得以被界定為變化的恆定這樣的意義上的見證者。事實上，這裡唯一存在的演出，是等待或是努力這兩件事的演出，但是這兩者也只有在觀眾不存在的情況下，才有可能產生。這是培根與卡夫卡(Kafka)的相似之處：培根的感覺形象，是那個深感羞恥的人(Honteux)、或者是那個曾經是不諳水性的傑出泳者(Nageur)、禁食冠軍；而演出池、競技場、平臺，則是奧克拉荷馬(Oklahoma)的劇場。從這個角度上來看，這一切透過1978年的《繪畫》(Peinture)[23]，在培根的創作中達到頂點：感覺形象黏在一塊板子上，爲了要用腳旋轉位於畫的另一端的門鎖，他拉伸出整個身體的全部以及一條腿。我們注意到輪廓，一個非常漂亮的金橘色圓形，它不再位於地面上，而是遷離地面，位於門上，以致於在這幅畫的某種新組織之中，向著腳尖伸去的感覺形象，看起來似乎是聳立在直立的門上。

在這個目的在於去除觀眾的努力之中，感覺形象已經表現出一種獨特的田徑運動(athlétisme)。尤其當這種田徑運動的源頭不是位於感覺形象本身的時候，這種運動尤其顯得更爲獨特。這種運動比較是從物質性結構，從扁平底面，往感覺形象的方向進行。在培根的許多畫裡，扁平底面確實是在形成圓柱體的運動之中形成的：扁平底面圍繞著輪廓、場所；它並且將感覺形象包裹、囚禁起來。爲了將那個伴隨著他自身所有力量的運動的感覺形象囚禁

起來，物質性結構圍繞著輪廓。極度孤單的感覺形象們，排除了任何觀眾的極度封閉的身體：唯有透過這個讓感覺形象自我封閉，並且讓它被圍繞起來的運動，感覺形象才得以形成。「這是個離開去尋找著各自迷失的身體^①的身體們的居所……這是一個周圍五十公尺、高十六公尺的比例和諧的低矮圓柱體內部。光，微弱，昏黃」¹。或者是圓柱體的黑洞中，暫時中止的墜落[24]：這是某種嘲諷性質的田徑運動的第一種樣式，它以激烈的喜劇方式進行，在這個田徑運動中，身體的器官成了身體的代用假器(prothèse)。或者是，場所、輪廓兩者變成感覺形象在扁平底面之中作體操時所使用的吊索[14]。

但是另一種明顯地與第一種運動共存的運動，反過來是一種從感覺形象朝向物質性結構，扁平底面的方向所進行的運動。打從一開始，感覺形象是身體，而身體是在圓所圍出的範圍之中產生的。但是身體並不只是等待著屬於結構的某些東西，它也等待著某種屬於自己的東西，它在自己身上作出努力，以便讓身體變成感覺形象。現在，某些事情是在身體之中發生著：身體是運動的源頭。這已經不是場所的問題，而比較是事件的問題。如果這裡存在著努力以及激烈的努力，這完全不是一種奇特的努力，就好像那是某種超越身體的力量的體系並且針對的是一個身體以外的對象所作的舉動似地。身體確實盡力地想要、

¹貝克(Beckett),《滅絕者》(*Le dépeupleur*), Minuit出版, 第7頁。

或者確實等待著想要脫逃。不是我企圖要逃離我的身體，而是身體它自己企圖要透過……脫逃。總之，那是一種痙攣：身體像是神經叢，而它努力的目的，或是它所等待的是一種痙攣。培根認為，這也許接近掙掙或是卑鄙。有一幅畫可以引導我們，1976年的《洗臉台邊的人像》(*Figure au lavabo*)[26]：身體-形象(*corps-figure*)掛在洗臉台的橢圓上、手黏在水龍頭上，爲了要讓身體整個地從排水孔之中脫離而出，它在自己的身上作出一種極強烈的、靜止的努力。康拉德(*Joseph Conrad*)編寫了一個類似的場景，在那個場景中，他也看到了一個令人厭惡的影像：在一個密閉的船艙裡，在狂風暴雨中，拿西斯(*Narcisse*)號之上的黑人聽到其他的水手成功地在囚禁的隔板上鑿穿了一個小洞。這是一幅培根的畫。「而這個掙掙的黑人，撲向那個小開口，將嘴唇貼在上面，發出求救聲。聲音微弱，他的頭部擠向木板，處於一陣瘋狂的努力，爲了想從這個一英吋寬、三英吋長的洞中逃離。我們是如此地不知所措，這個不可思議的舉動完全地癱瘓了我們。看起來似乎不可能將他從那裡趕開」²。「從一個老鼠洞中通過」這個慣用語讓憎憐、或甚至是神聖的命運(*Destin*)變得平凡陳腐。歇斯底里的場面。培根的創作中的整個痙攣系列都是這種類型，愛、嘔吐、排泄物，一直都是身體企圖想透過某個

²康拉德(*Conrad*)，《拿西斯號上的黑人》(*Le nègre du Narcisse*), Gallimard 出版，第103頁。

器官逃離出來，以便和扁平底面、物質性結構會合。培根經常說，在感覺形象的領域中，陰影和身體一樣清晰呈現；但是陰影只有在它逃離身體的情況下才得以如此清晰呈現，影子是那經由位於輪廓上的某個點而逃離的身體。而嘶喊，培根的嘶喊，是整個身體從嘴巴逃離的活動。身體的所有推擠爆衝。

洗臉台的臉盆是一個場所，一個輪廓，這是圓的再度出現。但是在這裡，相對於輪廓，身體的新位置顯示出我們已經位於一個更為複雜的層面之上（即使這個層面早在一開始就已經存在那裡了）。現在已經不是物質性結構爲了要包圍住感覺形象，而圍繞著輪廓，而是感覺形象企圖從輪廓上的一個消失點通過，進而讓自己消失在物質性結構之中。這是交換的第二種方向及嘲弄性質的田徑運動的第二種形式。輪廓因此形成了一種新的作用，因爲它已經不再是平坦的，而是形成一個凹體，並且包含著一個消失點。培根的傘，從這個觀點上來看，是洗臉台的類比。在1946和1971年《繪畫》(*Peinture*)的兩個版本之中，感覺形象完全位於一座欄杆的圓形之中，但是感覺形象卻同時任由半球體的雨傘攫握住它，並且似乎伺機要從傘的端點整個地完全脫逃：我們已經只能看到他掙掙的笑容。在1970年的《人體習作》(*Etudes du corps humain*)，以及在《三聯畫，一九七四年五月-六月》(*Triptyque mai-juin 1974*)裡，暗綠色的傘作

了更接近於平面的處理，但是蹲踞著的感覺形象卻同時像是以鐘擺、降落傘、吸塵器、排氣孔般的方式在使用著這把傘，整個攣縮的身體企圖縮到傘裡頭，而頭部已經被攫取住了：這些有著一個向下延伸的端點的傘，有如輪廓般地壯觀。在文學領域裡，巴洛夫(Burroughs)是一個比較能引出這種身體之爲了透過作爲身體本身的一部分的某個點、或是身體週邊的某個點、或某個洞脫逃的企圖而作的努力的作家：「強尼(Johnny)的身體向他的下巴收縮，這些收縮變得愈來愈緩慢，啊……！他喊叫著，身體緊繃，而他整個身體企圖透過生殖器脫逃」³。同樣地，在培根的創作中，《使用皮下注射針筒的躺臥人像》(*Figure couchée avec seringue hypodermique*)(1963)，無論培根是怎麼說的，它更像是一個意圖經由針筒，從這個如同器官-身體的代用假器(*organe-prothèse*)的洞或消失點逃離的身體，而比較不像是被釘牢的身體。

如果演出池或圓是在洗臉台、在傘當中延伸，那麼立方體或是四方體，它們也在鏡子之中延伸。培根的鏡子除了不是一面反射的表面之外，它有可能是任何一種我們希望它所能變成的東西。他的鏡子是一層有時候是黑色的不透明厚度。培根以完全不同於凱羅(Lewis Carroll)的方式處理鏡子。身體進入鏡子中，身體和它的影子

³巴洛夫(Burroughs),《赤裸的盛宴》(*Le festin nu*), Gallimard出版, 第102頁。

在鏡子之中棲息。而這就是令人著迷的地方：鏡子的背後不存在著任何東西，但是在鏡子之中，卻是肯定的。身體在鏡子之中似乎延伸、扁平化、拉長，就像是爲了要從那個洞中穿過而縮緊身體似地。必要的時候，頭部會裂出一道三角形的大縫，這道裂縫將在鏡子的兩端產生，並且如同一碗湯裡的一塊油脂般地散佈在整面鏡子之中。但是在這兩個例子裡，傘或洗臉台以及鏡子都是這樣的，感覺形象不再只是被孤立起來而已，它被扭曲，時而收縮和抽吸、時而延長或膨脹。這是因爲這裡所存在的運動已經不再是那個環繞著感覺形象的物質性結構所作的運動，而是那個朝向結構的方向、並且企圖最終要在扁平底面之中消失的感覺形象所作的運動。感覺形象並不只是一具被孤立的身體，而是脫逃的、被扭曲的身體。扭曲之所以變成一種無法避免的命運，那是因爲身體和物質性結構之間存在著某種必要的關係：不只物質性結構圍繞著身體，而且身體必須與物質性結構會合，並且在物質性結構之中消失，而爲了達成這個目的，身體必須經過或者進入器具—身體的代用假器(*instruments-prothèses*)之中。後者形成了通道並且形成了真實的(*réels*)、有形的、實際的(*effectifs*)狀態和感官感覺，但絕對不是形成想像。因而鏡子或洗臉台會在許多例子中出現；但是即使是如此，那些發生在鏡子之中的、即將發生在洗臉台或傘底下的事物是立即地和感覺形象本身產生關

聯的。那鏡子所顯現出來的、那洗臉台所顯示的，完全就是發生在感覺形象身上的事。那些頭部都是準備用來承受扭曲的（因此在那些頭部肖像中，會存在著清洗過的、刷過的、擦拭過的區域）。而當這些器具是朝向於整個物質性結構而運動的時候，它們甚至不再需要被清楚地辨識出來：是整個物質性結構扮演著虛擬的鏡子、傘或是虛擬的洗臉台的角色，以致於器具的變形立刻地與感覺形象產生關係。例如1973年的《自畫像》(*L'Autoportrait*)[9]，那個有著豬頭的男人：扭曲是在原地形成的。就像是身體在身體上所作的努力是屬於靜態的努力一樣，這個扭曲也是靜態的。整個身體被一道強烈的運動所穿越。扭曲變形的運動隨時將真實的影像重新放回身體上，以構成感覺形象。

譯註

- ①此段引文中的「迷失的身體」參考《滅絕者》(*Le dépeupleur*)的英文標題The Lost Ones譯出。



四 身體、肉和精神特徵、動物性流變

身體，是感覺形象，或者更確切地說，是感覺形象的材料。我們尤其不應該把形象的材料和位於另一邊的具有空間構成性的物質性結構混淆在一起。身體是感覺形象，而不是結構。反過來地，身為身體的感覺形象並不是臉部，它甚至是沒有臉孔的。感覺形象擁有頭部，因為頭部是身體整體的一部分。感覺形象甚至可以簡約到只剩下頭部。身為肖像畫家的培根是頭部畫家，而不是臉孔畫家。這兩者之間存在著很大的差異。因為臉孔是一種結構化了的空間性組織，然而頭部則是身體的隸屬物，即使它位於身體的頂端。頭部並不欠缺精神特徵(esprit)，頭部是一種身體的、身體的氣息和生命的氣息的精神特徵，一種動物屬性的精神特徵，這是人的動物屬性精神特徵(l'esprit animal)：一種豬屬性的精神特徵(esprit-porc)、一種水牛屬性的精神特徵(esprit-buffle)、一種狗屬性的精神特徵(esprit-Chien)、一種蝙蝠屬性的精神特徵(esprit-chauve-souris)……。這因而是身為肖像畫家的培根所進行的一項

極特殊的計畫：拆解臉孔、重新找回位於臉孔之下的頭部或是讓頭部得以顯現。

那些作為身體逃離管道的扭曲現象，它們也是頭部的**動物屬性特徵**(les traits animaux)。這和動物形式以及臉孔形式之間的吻合，完全無關。事實上，在承受著使得臉孔去組織化、並使得取代臉孔的頭部得以出現的刷洗過程的同時，臉孔已經失去了形狀。而動物性的記號或特徵所指的更不是動物的形狀，而是縈繞在清洗過的部分上的精神特徵，這些精神特徵描繪出頭部，形成頭部的特徵，賦予它無臉孔的頭部(tête sans visage)¹的資格。清洗和短線條(traits)，作為培根的方法，在這裡具有一種獨特的意義。人的頭部有時候會被一種動物所取代；但是動物在這裡，並不是作為形式，而是作為**特徵**(trait)，舉例來說，縈繞著清洗過的部分的一種微微顫動的鳥類屬性的精神特徵，然而一旁的人像-臉孔(portraits-visages)的模仿像，則只是作為「見證者」(témoin)（如同1976年的三聯畫裡的情形一樣）的角色。有的時候，一隻動物，例如一條真正的狗，會被處理成它的主人的影子；或是相反地，人的影子有時候會獲致一種自主的、以及未確定的動物性的存在。影子正如同我們之前還庇護在懷裡的動物般地逃離身體。

¹瓜達利(Félix Guattari)分析臉孔的去組織化現象：「臉孔性的特徵(traits de visagéité)」自我解放，並且變成頭部的動物性特徵。參見《機器性的無意識》(*L'inconscient machinique*), Recherches出版，第75頁sq.

培根的繪畫所構成的，是介於人與動物之間的一個無以區分性(*indiscernabilité*)的區域、未決定性(*indécidabilité*)的區域，而不是形式上的對應。人變成了動物，但是如果不是動物同時地也變成精神特徵、人的精神特徵，就如同復仇女神尤美尼德(Euménide)或命運之神般出現在鏡中的人的身體精神特徵(*esprit physique*)一樣[39]，那麼人將無法變成動物。這絕不是形式的組合，而是共同的事實(*fait commun*)：人和動物的共同事實。因此，就算培根所畫的是一個最為孤立的感覺形象，它也已經是一個結合的感覺形象(*Figure accouplée*)，人和他的動物在一個潛在的鬥牛術之中結合在一起。

整個身體已經都是這種無以區分的客觀區域，只是這是一種作為血肉(*chair*)或肉(*viande*)的身體。沒錯，身體雖然也有骨頭，但是骨骼只是空間性的結構。人們經常會將骨頭和肌肉區分開來，甚至會區分「肉親」(*parents de la chair*)和「骨親」(*parents de l'os*)。只有當身體不再由骨骼支撐、當肌肉不再覆蓋著骨骼、當骨骼和肌肉二者不再是互相為了彼此而存在，而是各據一方，骨骼作為身體的物質性結構，而肌肉作為感覺形象的身體的材料的時候，身體才得以顯露出來。培根仰慕德加(Degas)所畫的年輕女孩，《浴後》(*Après le bain*)，這張畫中不連貫的脊柱似乎脫離了肌肉，然而畫中的肌肉因而顯得更為脆弱而巧妙，

並具有特技能力²。在另一組完全不同的畫中[40]，培根為一個頭部被扭曲至下方的感覺形象畫了一道這樣的脊柱。我們必需要達到這種骨骼和肌肉的繪畫性張力。然而在繪畫中，正是肉實現了這種張力，包括透過色彩的炫爛所形成的張力。肉就是這種骨骼和肌肉局部地互為對峙、而不是結構上地相互構成的身體狀態。同樣地，嘴巴以及身為小骨骼的牙齒也是這樣的。就肉而言，我們可以說肌肉是順著骨骼滑下來，而骨骼是從肌肉之中站了起來。這是培根所不同於林布蘭(Rembrandt)和舒汀(Soutine)的特質。如果培根的創作中存在著身體的「詮釋」，那麼我們是從他喜歡畫躺著的感覺形象這樣的嗜好之中發現這個詮釋的。在這些躺臥著的感覺形象中，豎起的手臂和腿部相當於骨骼，因此柔軟的肌肉似乎沿著手臂和腿部滑下來。例如1968年的三聯畫的中央畫板中[53]，那兩個熟睡的雙胞胎，伴隨在側的是有著動物性的精神特徵的見證者；同樣地還有手臂豎起的熟睡者系列[43]、腳直立的熟睡的女人系列、以及熟睡者的或是吸毒者的擡起的腿系列[46,37]。遠遠超過其表面上所呈現的性虐待狂，這些骨骼就像是體操吊索（骨架），其中，肌肉是特技演出者。身體的田徑運動自然地延伸到這個肌肉的特技表演中。我們將會發現墜落(chute)在培根的作品中所擁有的重要性。但是早在受難圖中，他感興趣的是滑落以及位於下方的露出肌肉的頭部。

²E. I, 第92-94頁。

在1962年和1965年的受難圖中[56,58]，在一張像是十字架的椅子以及骨骼性質的演出池的範圍中，我們表面上地看到肌肉沿著骨骼滑下來。對於培根，如同對於卡夫卡而言，脊柱只是一把劊子手所劃入無辜熟睡者身體皮膚下的利劍³。甚至有時候，脊柱只是在繪畫完成之後，在顏料隨意的一擲中，才附加上去的一根骨頭。

對於肉的悲憐！毫無疑義地，肉是培根最為憐憫的、唯一憐憫的對象，他的盎格魯-愛爾蘭式的悲憐。在這個點上，這就如同舒汀對於猶太人的極度同情一樣。肉不再是缺乏生命的肌肉，肉保留住所有的苦痛，並且在它身上形成鮮活肌肉的色彩。如此抽搐性的痛苦、如此的脆弱，但另外卻也是如此迷人的發明、如此的色彩和如此的特技演出。培根所說的並不是「對於牲畜的憐憫」，而是每一個受折磨的人的本質都屬於肉。肉是人和牲畜的共同區域，它們無以區分的區域，肉就是這個「事實(fait)」，它是培根對他所恐懼的或是他所同情的對象的同化狀態本身。培根確實是個屠戶沒錯，但是他是如同置身於一間教堂般地和作為十字架上的受難者的肉〔1946年《繪畫》(*Peinture*)〕一起身處在這間肉鋪裡。培根只有在肉鋪裡，才是一個宗教畫家。「我一直深深地被那些和屠宰場以及和肉有關的影像所感動，對我而言，它們與所有屬於基督受難圖的事物，有著密切的關聯……。可以確定的是，

³卡夫卡(Kafka),《劍》(*L'épée*)。

我們是肉，我們是潛在的動物骨骼。每當我到肉鋪去的時候，我總是對於自己沒取代動物在那裡的位置，而感到極為震驚……」⁴。小說家摩理茲(Moritz)在十八世紀末描寫了一個具有「怪異的感覺」的人物：某種極端孤立的感覺、幾乎是等同於虛無的微不足道的感覺；當他目擊四個人的處首，某種酷刑的恐懼，「被滅絕和被撕裂的」恐懼；這些人的肉塊「被丟到輪子上」或是欄杆上；他確認這樣的場景與我們是極為相關的，而我們每個人都是這塊被丟擲而出的肉塊，觀眾則是已置身於演出之中，「一群游走的肉」；此後，他擁有的鮮活概念是，動物本身就是用人作成的，而我們則具有罪犯或牲畜的本質；接著，這種對於已經死亡的動物的迷戀，「一隻小牛，頭，眼睛，鼻尖，鼻子……，在這個對於牲畜的沈思之中，他有時候是如此地忘我，以致於竟然因而深信在某個片刻裡，他確實感受到了這樣的一種生物的存在方式……總之，想知道他自己是否是人群中的一條狗或是其他的一種動物的這件事，從孩童時期就已經時常佔據著他的思考」⁵。摩理茲的這些篇作品是極為壯麗的。這不是某種人和牲畜的安排配置，這不是一種相似性，這是一種本質的認同，這是一個比整個情感上的辨識還要更為深刻的無以區分的區域：受苦的

⁴E. I, 第55頁和第92頁。

⁵貝利(Jean-Christophe Bailly)在《消失的傳奇，德國浪漫主義文選》(*La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*), 10-18出版，第35-43頁之中引介了摩理茲(K. Moritz)(1756-1793)這篇非常美的作品。

人是牲畜，受苦的牲畜是人。這是流變的事實。哪一個在藝術、政治、宗教或任何領域中的革命性人物，未曾感受到這種自己除了是牲畜，什麼都不是的特別片刻，因而成為擔負著責任的人。但是他並不是背負著小牛的死亡這樣的責任，而是**面對著死去的小牛**(*devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais devant les veaux qui meurent*)？

但是對於肉和頭部，我們是不是有可能談到同樣的、完完全全相同的內容，也就是說它們是人和動物無以區分的客觀區域？我們是不是能客觀地說頭部是肉（同樣地，說肉是靈魂）？在身體所有的部分中，頭部難道不是最接近骨骼的？你們看格里科(Greco)還有舒汀的例子。然而培根對於頭部的感受看來似乎並不是這樣的。骨骼屬於臉孔，而不屬於頭部。培根認為頭顱這樣的東西並不存在。頭部是無骨、而不是有骨的。然而它絕對不是塌軟的，它是結實的。頭部是肌肉，而從死者的臉孔套膜製作面具就成了不可能的事，頭部是一個與骨骼分離的結實的肌肉區塊：例如那些針對布列克(Willam Blake)的某張畫像的習作。培根的自畫像的頭部是一塊被一道非常美的、從沒有眼眶的眼睛中所發出的視線所縈繞的肌肉。而他將自己懂得如何畫出一張沒有眼眶的肌肉區塊的終極自畫像這件事，歸功於林布蘭⁶。在培根的整個創作中，頭-肉

⁶E. I, 第114頁：「嗯，如果您拿林布蘭在普羅旺斯(Aix-en-Provence)的

(tête-viande)的關係穿越了一個讓這兩者彼此的關係變得愈來愈親密的強烈規模。首先，肉（肌肉在一邊，骨骼在另一邊）被放在感覺形象-頭部(Figure-tête)所站著的演出池或是欄杆邊緣；但是，肉也是那一陣圍繞著一個臉孔已經在傘下被取消拆毀的頭部的厚實綿密的肉之雨[30,28]。從那個教宗[45]的口中所發出的吶喊、從他的眼睛所發出的憐憫，其訴求對象都是肉。接著，肉擁有一個可以經由它而從十字架上脫離、滑下來的頭部，就如同先前所提到的兩幅受難圖一樣。另外，接著，培根的所有頭部系列將會確認出它們與肉之間的身份關係，在那些最美的系列中，存在著以肉的顏色，紅和藍，所畫出的系列[51]。最後，肉本身就是頭部，頭部變成肉的漫佈力量，例如1950年的《受難圖片段》(*Fragment d'une Crucifixion*)[52]，那件作品中，在那隻自十字架俯身垂下的狗屬性的精神特徵(esprit-chien)的注視下，整塊肉都在嘶喊。培根之所以不喜歡這張畫的原因出在表面程序的簡單性上：當時只需要挖出一個完全是肉的嘴巴就夠了。再者，是不是應該得要讓人家看到嘴巴以及嘴巴內部這兩者與肉之間的類似性，並因而讓張開的嘴巴確實變成一截斬斷的動脈斷面，或者甚至變成一截像是動脈的外套袖子斷面才是比較好的作法，就像是在三聯畫《史維尼·艾尼斯特》(*Sweeny*

大型自畫像當例子，接著分析這幅畫，你看，在眼睛周圍幾乎不存在著眼眶，這完完全全是反再現的」。

Agonistes)[61]裡血腥的箱子一樣。因此，嘴巴獲得了這種讓整塊肉變成一種沒有臉孔的頭部的漫延力量。嘴巴不再是一個特定的器官，而是整個身體經由它逃離、而肌肉經由它得以從骨骼上滑落下來的一個洞（這裡需要用到非自主性的任意記號的方法）。這就是培根稱之為，讓肉得以穿越而過的極度悲憐之吶喊(Cri)。





五 概要筆記：培根的不同時期和不同層面

肉屬性的頭部(tête-viande)，這是人的動物性流變(devenir-animal)。而在這個流變中，整個身體傾向於脫逃，而感覺形象則傾向於和物質性的結構會合。在感覺形象爲了從那個端點或那個洞通過，而在其身上所作的努力中，我們已經看到了這種流變；尤其在它進入牆上掛的鏡子中的時候所形成的狀態中，我們可以更清楚地看到這種流變。然而感覺形象仍然尚未在物質性結構之中消失，它尚未與扁平底面會合，以便真正地在其中消失、從封閉的宇宙之牆上將自己拭去、與一種分子結構互相混合。必需一直等到色彩或光線成爲唯一存在的崇高正義(Justice)爲止¹，一直等到只剩下一個如撒哈拉沙漠的空間爲止。這個意思是說，無論動物性的流變是何等地重要，它也不過只是朝向一個更爲深層的、並且感覺形象會在其中消失的

¹E. I,第111頁：「您或許希望能在一張畫像裡畫出某種撒哈拉沙漠的外表，讓它與撒哈拉沙漠變得如此得相似，雖然它看起來似乎包含著撒哈拉沙漠的距離」。

一個無以區分的流變過程中的一個階段罷了。

整個身體透過嘶喊的嘴巴逃離。透過教宗或是嬰兒的圓形嘴巴，身體如同透過一條動脈逃離出去。然而培根認為，吶喊並不是嘴巴系列所訴說的最終極內容。培根指出，在吶喊之外，存在著微笑，而這個微笑是吶喊所無法觸及的²。培根確實是謙遜的；事實上，他已經畫出所有的繪畫中最美的微笑之一。而這個微笑有著最奇怪的作用，那是用來確保身體的消失的作用。這是培根與凱羅(Lewis Carroll)唯一的一個共通點，貓的微笑³。在撐傘的人的頭部上，已經出現了一個下垂的、令人不安的微笑，而為了讓微笑出現，臉孔因而在一陣侵蝕身體的酸性物質之下扭曲；而同一個人的第二個版本則重新顯現出微笑。另外還有1954年的教宗或是坐在床上的男人的幾乎令人難以忍受的嘲諷式微笑：我們感覺到這個微笑必然會在身體消失後存留下來。眼睛和嘴巴是如此完全地出現在畫中的平行線上，以致於臉孔為了成全那些只存在著堅決微笑的空間性座標，因而消失了。我們怎麼替這樣的事情命名？培根認為這個微笑是歇斯底里式的⁴。可憎的微笑，微笑

²E. I, 第98頁：「我一直希望畫微笑，但是從來就沒有成功過」。

³凱羅(Lewis Carroll),《愛麗斯夢遊仙境》(*Alice au pays des merveilles*),第六章：「它慢慢地消失……，最後它終於發出了在其他的動物消失了之後仍然持續了一段時間的微笑」。

⁴E. I, 第95頁。

的猙獰。而如果我們幻想著要在一幅三聯畫中引入某種順序，我們相信1953年的這幅三聯畫[60]是引入了這個和畫版的連續毫不相關的順序：在中央的畫板中是嘶喊的嘴巴，歇斯底里式的微笑位於左側畫板，而最後右邊畫板是朝下方低下並且正在逐漸消失的頭部⁵。

在宇宙消散的這個極點上，在一個封閉但卻無盡的宇宙之中，很明顯地，感覺形象不再能被孤立起來、不再能被侷限在某個界限之中，被侷限在演出池或是立方體中：我們位於其他的座標(*coordonnées*)面前。嘶喊的教宗的感覺形象位於厚厚的板條後方，幾乎是在一件晦暗的透明簾子的板條後方[54]：整個身體的上半部變得隱約模糊，而且只像一張條紋裹屍布上的一個印子般地存在著，然而身體的下半卻仍然留在敞開著大口的簾子之外。這因此產生了一種逐漸遠離的效果，就好像身體是從上半身被向著後方拉去似地。在一段不短的時期中，這種方式在培根的創作中經常出現。同樣的簾子的垂直板條圍繞著、並且部分地塗消掉《一幅肖像的習作》(*Etude pour un portrait*)[59]中令人厭憎的微笑，然而頭部和身體看起來卻像是被往底

⁵我們在這裡無法同意羅瑟爾(Russell)的意見，他把三聯畫的順序和畫板的從左到右的連續，混淆在一起：他在左邊畫板中看到某種「社會性」的符號，在中間畫板看到一個公共的論述〔《培根》(*Francis Bacon*), Chêne出版，第92頁〕。縱使這是某個閹魁的模範典型，我們實在很難看出一個令人不安的微笑如何會被當成是社會性的，而位於中間畫板的吶喊則被當成一種論述。

部抽吸，吸向百葉窗的平行板子。我們因此將認為，持續地在這一整段時期中，有一些和我們在一開始的時候所定義的慣例形成對比的慣例被放進了培根的創作之中。四處充滿著模糊以及未確定的事物、拉吸著形式底部的動作、陰影在其間巧妙地作用著的一種厚度、一種變化微細的深暗肌理、接近的效果和遠離的效果：總之一種如同席維斯特(Sylvester)所說的繪畫性(*malerisch*)的處理⁶。而這也是席維斯特用以辨別培根的繪畫三時期的基礎：第一個時期讓明確的感覺形象與鮮明堅硬的扁平底面相互對照；第二個時期在一個以簾子遮閉的、具調性的背景上，處理繪畫性的形式；第三個時期，這個時期終於將「這兩個相反的慣例」結合起來，在重新回到鮮明扁平的背景上的同時，以塗去和刷洗的方式，局部地重新發明那些模糊的效果⁷。

然而，培根不是只在第三個時期發明了前兩個時期的綜合。他在第二個時期所使用的，在某種風格和某種創作的整體上，就已經在第一個時期的方式上加上第二時期的處理方式，而不是採用一種與第一個時期背道而

⁶*Mal*源自«macula»，意為印跡（*malen*, 作畫, *Maler*, 畫家都是從這個字產生出來的）。沃夫林(Wölfflin)用*Malerisch*這個字來指稱與線性的事物相對的繪畫性的事物，或者更確切地說，這是與輪廓相反的塊體。參見《藝術史的基礎原則》(*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*), Gallimard出版, 第25頁。

⁷E. I, 第96頁：由席維斯特(David Sylvester)區分的三個時期。

馳的方式：感覺形象出現了某種新位置，但是這種新位置是與其它的内容共存的。對於一個被隔離的、黏住的、收縮的，但同時也是被遺棄的、逃離的、逐漸消失的、混淆的感覺形象而言：例如1952年的《蹲著的裸體習作》(*Etude pour un nu accroupi*)[62]，位於簾子後方的位置，與演出池、槓子或立方體上的位置，在最基礎的層次上完美地互相結合。而1953年的《牽著狗的人》(*L'homme au chien*)[16]則重新拾取繪畫的基本元素，但是它卻是在一個混淆的整體中進行的，在那裡，感覺形象只不過是一道影子、水坑、不清晰的輪廓、人行道、一面使得一切變得暗沈的表面。而這就是關鍵的所在：這裡必然存在著不同時期間的連續，但是依據著那三個持續不斷地出現的三個共存的繪畫三元素，這裡也存在著共存的層面。骨架或是物質性結構、位於適當位置的感覺形象、作為這兩者共同邊界的輪廓，這三者將會不停地組成最為清晰的系統；而且擾亂的運作、模糊的現象、接近和遠離的效果，就是在這個系統之中產生的，而由於它們在這個整體中組成了一個本身很清晰的運動，所以這些擾亂的運作……，等，也就顯得更為強烈。

有一個或是也許有一個相當晚近的第四個時期可以被辨認出來。我們假設事實上感覺形象不再只是擁有消失的組成成份，甚至它不再滿足於賦予這個組成成份特權，

或者這不再是它所津津樂道的成份。我們假設感覺形象實際上已經消失，只留下一個昔日存在的模糊痕跡。扁平底面如同一個垂直的天空般地開啓，同時它愈來愈負起空間構成的功能：輪廓的元素在自己的範圍中確定出愈來愈多的部分劃分、在空間中確定出愈來愈多的平坦區塊以及區域，而這些區塊和部分將形成一個自由的骨架。但是同時地，過去出現感覺形象的混淆區域或洗淨的區域，現在即將獨立於所有確定的形式，即將爲了自己而存在，如同一個沒有對象的純粹力量、浪潮或暴風雨、噴出的水或蒸氣、颶風眼般地出現，而這樣一個已經變成了汽船的世界，則讓人聯想到透納(Turner)。例如，一切的安排（特別是黑色的區域），都是爲了形成兩種鄰近的藍色——潑出的水的藍色和扁平底面的藍色——之間的對立。在培根的創作中我們目前只知道少數幾個運用了如此新穎的組織方式的例子，但這並不表示說這種新方式沒可能是一個新生時期：一種可能會是這個時期所特有的、並且可能不再需要感覺形象的「抽象」。感覺形象在消失的同時，實現了這個預言：你將只不過是沙子、草、灰塵或水滴⁸……

。與畫中出現的多邊體無關地，風景爲自己流動著，保留住看起來似乎已經是由沙子所做成的一座人面獅身像的扭

⁸我們目前知道六件以這種新的抽象方式作成的畫；除了之前引出的四件之外，還有1978年的《風景》(*Paysage*)和1982年的《從水龍頭流出的水》(*Eau coulant d'un robinet*)。

曲元素。但是現在沙子就像草、泥土或水一樣，不再留有任何的感覺形象。在感覺形象以及這些空無的新空間之間的接合處，使用著奪目的粉彩。沙子甚至將可能重新組成一個人面獅身像，但是因為它是如此地粉狀細碎並具有粉彩質地，以致於我們會感受到感覺形象的世界正在深切地被這種新力量所威脅著。

如果我們只是侷限於我們所舉證說明的這些時期，那麼所有的這些運動間的共存將會變得難以思考。然而培根的圖畫就是這種共存。在那三個基礎元素——結構、感覺形象和輪廓——存在之後，第一種運動「張力」便從結構向著感覺形象進行。結構因而如同一個扁平底面般地呈現，但是它將有如一個圓柱體般地圍繞著輪廓；輪廓則如同一個絕緣的、圓的、橢圓的、槓條或是槓條系統般地呈現；而感覺形象則被隔離在輪廓之中，這是個完全封閉的世界。但是這裡出現了第二種運動，第二種張力，從感覺形象向物質性結構進行：輪廓改變了，它變成了洗臉台或是傘的半球形、鏡子的厚度，如同一個具有扭曲力量的物體般地作用著；感覺形象爲了要經由一個小洞通過或是進入一面鏡子之中，它收縮或膨脹，它在一連串的極度變形之中體驗到一種特殊的動物性流變；透過一片甚至已經不再如同一個具有扭曲力量的物體般地作用、而是如同一道感覺形象在其中無止盡地逐漸消失的簾子般地運作的

輪廓為中介，感覺形象它本身傾向於和扁平底面會合，伴隨著最後的一道微笑，在結構之中消失。這個最封閉的世界，因此可能也會是最無止盡的世界。如果我們停留在最簡單的層次上，停留在由一個簡單的圓所開始的輪廓上，我們可以同時看到輪廓的多重作用以及其形式的發展：它首先是絕緣的，是感覺形象的極度領域；但如此一來，它便已經成為「滅絕者」(dépeupleur)或是「去領土化者」(déterritorialisant)，因為它迫使結構圍繞著感覺形象、讓感覺形象與所有自然的場所切離；它仍然是媒介物，因為它帶領著感覺形象，在僅剩的領域上閒逛；它是動脈、人造的身體的代用假器，因為它支援著那個將自己封閉起來的感覺形象所作的田徑運動；接著，當感覺形象經由一個洞、一個點，從輪廓身上經過時，輪廓如同具有扭曲力量的物體般地活動；為了成就肉的特技表演，輪廓在一種新的意義上成為動脈和人造的身體的代用假器；最後，它是感覺形象藉由與結構的會合，而在其後方消失的那張簾子；總之，它是薄膜，未曾間止地確保著感覺形象和物質性結構的雙向交通。在1978年的《繪畫》(*Peinture*)[23]中，我們看到那個擁有著所有功能，並拍動著門板的金橘色輪廓已經準備好要形成各種形狀。整張畫分別隸屬於那些於各個層次中傳導共鳴的收縮和舒張運動。收縮，它束緊身體，從結構向感覺形象的方向運動；舒張，它從感覺

形象向著結構的方向運動、延伸並讓身體消失。但是在第一種運動之中，當身體爲了要更完全地將自己封閉起來而作出伸展的時候，這裡已經存在著一種舒張；而在第二種運動中，當身體爲了逃離，而自我收縮的時候，則已經存在著一種收縮；而甚至當身體消失的時候，那些爲了讓身體進入到周圍的環境中、而抓住身體的力量們，則使得身體仍然維持著收縮的狀態。所有的這些運動在畫中的共存，這就是節奏。





六 繪畫與感官感覺

超越再現（也就是超越既是說明性的事物也是描述性的事物）的方式有兩種：或朝向抽象的形式，或朝向感覺形象。塞尚(Cézanne)為這條感覺形象的路徑，取了一個簡單的名稱：感官感覺(sensation)。感覺形象，這是和感官感覺有關的感覺形式(forme sensible)；它立即地在性質上屬於肉體的神經系統上作用。然而抽象形式(Forme)^①則訴諸於腦部，透過較接近於骨骼的腦的中介進行活動。塞尚確實並未在繪畫中發明這條感覺的路徑。但是他賦予了這條路徑一種前所未有的地位。感官感覺，它與簡單的事物和現成的東西、陳腔濫調相反，但它也是驚聳的事情、自發性的事情……等，的反面。感官感覺擁有一個朝向主體〔神經系統、生命的活動、「本能」、「生理成份」(tempérament)、所有與自然主義(Naturalisme)以及與塞尚共通的字彙〕的面向，以及擁有另一個朝向對象物的面向〔「事實」(fait)、場所、事件〕。或者更恰當地說，它是完全不具面向的，它是這兩種事物的組合體，它是在世存有(être-au-monde)，如同現象學家所說的：同

時地，我在感官感覺中**改變**(*deviens*)，而某些事情，透過感官感覺**抵達**(*arrive*)，一方藉著另一方出現，一方在另一方之中出現¹。而最終這是同一個身體在發送和接收感官感覺，身體同時是對象和主體。我，觀眾，唯有藉由進入畫中、進入感覺者和被感覺的事物的整體中，才得以體驗到感官感覺。遠遠超出印象主義者的塞尚所給的提示：感官感覺不是置身於光與色彩的「自由的」或脫離物質的遊戲（印象）之中，相反地，它位於身體裡面，即使這是一顆蘋果的身體。色彩在身體中、感官感覺位於身體中，而不是在空氣裡。感官感覺，這是繪畫所畫的東西。在畫中被畫的，是身體，但是在這裡，身體並不是作為一個如同對象物般地被再現出來的東西，而是作為一個體驗這樣的感官感覺的身體〔這是勞倫斯(Lawrence)在談論塞尚的時候，所稱之為「蘋果的蘋果式存在」(*l'être pommesque de la pomme*)的東西〕²。

¹馬勒丁內(Henri Maldiney),《觀看，話語，空間》(*Regard Parole Espace*), l'Age d'Homme出版，第136頁。現象學者，如馬勒丁內或梅洛龐帝(Merleau-Ponty)，視塞尚為畫家的最佳代表。事實上他們不是只從作為一個聯結感覺質性(*qualité sensible*)和某個可辨認對象（再現的時刻）的角色來分析感官感覺，或者更確切地說，是分析「感覺」(*le sentir*)，他們還從每個質性組成一個為自己存在的以及與其他感覺質性相互影響〔「感受性的」(*pathique*)的時刻〕的場域的角度上來分析感官感覺。黑格爾的現象學所截取的，就是感官感覺的這個面向，然而這卻是整個可能存在的美學的基礎。參見梅洛龐帝(Maurice Merleau-Ponty),《感官感覺的現象學》(*Phénoménologie de la sensation*), Gallimard出版，第240-281頁，馬勒丁內，前述作品之第124-208頁。

²勞倫斯(D. H. Lawrence),《情色與狗》(*Eros et les chiens*),〈繪畫介紹〉

這是將培根和塞尚連接起來的極一般性的方式：**畫感官感覺**，或是如同培根以非常接近塞尚的話所說的，記錄事實(fait)。「想知道一幅畫為什麼會直接碰觸到神經系統，這是一個非常艱鉅並困難的問題」³。人們將會認為在這兩個畫家之間，存在著非常明顯的差異：塞尚的世界如同風景和靜物，甚至是在肖像畫被以一種如同風景畫般的方式在處理之前就已經是如此；而培根的創作則是一個罷除靜物和風景的相反等級制度⁴。作為自然(Nature)的塞尚的世界以及作為人造物的培根的世界。但是，這些過於明顯的差異難道不正是要隸屬於「感官感覺」和「生理成份」，也就是說，這些差異難道不是要隸屬於那些連接培根和塞尚的事物、隸屬於他們兩者的共通點嗎？當培根說到感官感覺的時候，他想說的有兩件事，和塞尚極為接近的兩件事。用反向的說法來說明時，他說，與感官感覺有關的形式（感覺形象）和與被認為應該要和被再現的對象物產生關聯的形式（再現）是相反的。按照瓦列希(Valéry)所說過的一句話，感官感覺，就是那藉由避免掉迂迴或敘述故事的煩擾，所直接傳遞的內容⁵。而以正向的說法來說的時候，培根不斷地提到，感官感覺，這是從某種「種類(ordre)」進入另一種「種類」、從某種

(*Introduction à ces peintures*), Bourgois出版。

³E. I, 第44頁。

⁴E. I, 第122-123頁。

⁵E. I, 第127頁。

「層次」(niveau)進入另一種「層次」、從某個「範疇」(domaine)進到另一個「範疇」。這也就是為什麼感官感覺是扭曲的主宰者、是身體的扭曲的中介者。在這個點上，我們可以對再現性的繪畫以及抽象性的繪畫作出相同的指責：它們經由腦部，而不是直接在神經系統上作用，它們並未接近感官感覺，它們並未得出感覺形象，而這是因為它們停留在感官感覺的**唯一、而且是同一的層次上**⁶。它們可以進行形式的變化，但是卻無法達到身體的扭曲。培根在何種意義上，是屬於塞尚式的，較之於作為塞尚的信徒的這個假設，這更多是因為其他的原因，而我們將會有機會理解到這個部分。

在許多的訪談中，每次當培根說到「感官感覺的種類」(ordres de sensation)、「感官感覺的層次」(niveaux sensitifs)、「感官感覺的範疇」(domaines sensibles)或是「移動的連續」(séquences mouvantes)的時候，他想表達的是什麼？我們首先可以相信的是，在每個種類、層次或範疇中，都有一個相對應的感官感覺：因此每個感官感覺可能將會是某個連續或某個系列中的一個內容項目(terme)。例如林布蘭的肖相系列將我們帶入好幾個不同的感官感覺範疇裡⁷。繪畫，尤其是培根的繪畫，確實是透過系列們來進行的。受難圖系列、教宗系列、肖像及自畫像系列、

⁶所有這些詞都是《訪談》(Entretiens)中的用詞。

⁷E. I, 第62頁。

嘴巴系列、嘶喊的嘴巴系列、微笑的嘴巴系列……。還有，系列可以是具備著同時性的，例如那些至少有著三種類別或三種層次共存於其中的三聯畫。而當這個系列擁有一種形成對比性的構成時，這個系列可能會是封閉的，但是當它在三個類別或層次之外，仍然繼續著、或是可能繼續著的情況下，它則可能是開放的⁸。這些都是真的。但是，如果除此之外，並不存在著其他能適用於每一幅畫、每一個感覺形象、每一種感官感覺的事物的話，那麼前述的那些說法可能應該是不會成立的。這是因為每一幅畫、每一個感覺形象，都是一個移動的連續或者是一個系列（在一個系列中，不是只有一種內容項目存在）。這是因為每一種感官感覺都擁有各種層次、不同的類別或是處於不同的範疇。因此，不存在著不同類別的不同感官感覺，而是同一種、唯一一種感官感覺的不同類別。感官感覺負責形成一種構成性的層次差異、一種具有構成性的範疇的複數性(pluralité)。每一種感官感覺以及每一種感覺形象都已經屬於「積聚的」、「凝結的」感官感覺，就像是一座石灰岩雕像的情形一樣⁹。因此，這是感官感覺的無可再化約簡化的綜合特性。此後，我們將會提問說這個因為它而使得每個物質性的感官感覺因而擁有數個層次、數個類別或範疇的這個綜合性質特性是從哪裡來的？這些層次是

⁸E. I, 第38-40頁。

⁹E. I, 第114頁(「非再現性的記號之凝結」)。

什麼，是什麼形成這些層次的感覺的以及被感覺的整體？

第一種答案很明顯的是要被拋棄的。讓一種感官感覺成爲一個物質性的、綜合性的整體的，可能應該會是被再現的對象、被再現的事物。既然感覺形象與再現彼此是對立的，那麼這個回答就是理論上地不可能的。即使我們實際上注意到，如同培根所注意到的一樣，有些東西仍然是屬於再現性的（例如吶喊的教宗），但是這第二種再現是站在一個讓整個粗淺的再現失去作用的基礎上。培根他也思考到了當感覺形象確定要和再現性的事物斷絕關係的同時，所無可避免地必需維持一種實踐操作上的再現的問題。我們將會理解到他是如何地解決這個問題。總之，培根未曾間止地希望能去除「駭人聽聞」的事物，也就是會引起強烈感官感覺的初淺再現。這就是這句「我想畫的是吶喊，而不是恐懼」的話的涵意。當他畫吶喊的教宗的時候，並不存在著任何會產生恐懼的東西，而位於教宗面前的簾子並不只是一種隔離方式、並不只是讓他避開別人目光的方式，這更是一種使他本身看不見任何東西，並且**面對著看不見的事物嘶喊**的方式：被抵消的恐懼是加倍的恐懼，因爲這種恐懼是嘶喊的結果，而不是嘶喊的原因。確實，要拋棄恐懼，或是拋棄初淺的再現並不容易。有時候必須反過來違背自己的本能，拋棄自己的經驗。培根身上帶著愛爾蘭的整個暴力、納粹的暴力、戰爭的暴力。他穿越過受難圖的恐懼，而且尤其是受難圖的斷片，他或穿

越過肉屬性的頭部(tête-viande)，或穿越血腥的手提箱。但是當他評斷他自己的繪畫時，他卻避免掉那些像這樣的「太駭人聽聞的」事物，因為那裡頭存在的再現甚至次要地重新形成了一個恐懼的場面，並因此重新引入一個欲敘述的故事：即使是鬥牛場面都太戲劇化了。當恐懼一存在，就會有某個故事被引進來，我們就會錯過吶喊。而終究，最極致的暴力將存在於那些既未受到任何折磨、也未遭受任何暴行的或坐或蹲的、沒有任何可見的事情發生在它們身上的、也因為如此尤其更能實踐繪畫的力量的感覺形象上。因為暴力擁有兩種極為不同的意義：「當我們談到繪畫的暴力的時候，這和戰爭的暴力並沒有任何的關係」¹⁰。被再現的事物（駭人聽聞的事物、陳腔濫調）的暴力和感官感覺的暴力是互為對立的。感官感覺的暴力與它在神經系統上的直接作用、與它所經過的層次、與它所跨越過的領域是合而為一的：感覺形象本身，它不受惠於某個被再現的對象物的性質。這就如同阿爾多(Artaud)所說的：殘酷性並不是我們所認為的殘酷性，它愈來愈不依賴所被再現的事物。

一種將感官感覺的層次，也就是感官感覺的價數(valence)，和感情的某種雙重性(ambivalence)混淆的第二種詮釋應該要被拋棄。席維斯特(Sylvester)在某時候曾經說過：「既然您談到在唯一一個影像中記錄感官感覺的不

¹⁰E. I, 第29-32頁(及 I, 第85-94頁：「我從未曾試圖要變得令人驚駭」)。

同層次……有沒有可能在其他您所表達的內容中，存在著一種在唯一，同一瞬間所同時存在著的對於某個人的愛和恨……同時是一種溫柔的撫觸和攻擊？培根回答：『這太邏輯性了，我不認為它會以這種方式進行。我認為這碰觸到某種更深層的東西：我是怎麼感覺到我能夠讓這個影像對我而言立刻變得更為真實？就這樣子而已』¹¹。事實上，雙重性的心理分析式假設不但不適合用來為看畫的觀眾那一方的感官感覺作定位。而且，就算我們假設感覺形象本身存在著某種雙重性，那也應該會是一種異於被再現的事物、被敘述的故事的一種關於感覺形象所感受到的感情(sentiments)的雙重性。然而，在培根的創作中，並不存在著感情：只有情感(affects)，也就是自然主義的用語裡所說的「感官感覺」和「本能」。而感官感覺，就是在某個時刻確定本能，就完全如同本能是從一種感官感覺到另一種感官感覺的經過，尋找「最佳的」感官感覺（不是最宜人的感官感覺，而是那種在某個時刻用墜落、收縮或是舒張來填滿肉體的那種感官感覺）。

一種比較有趣的第三種假設，應該可能是存在的。這可能會是個具有帶動性的假設。感官感覺的不同層次們應

¹¹E. I, 第85頁。培根看起來似乎不肯順從心理分析式的暗示，而且在另一個場合中，當席維斯特跟他提到「教皇，代表的是父親」，他很有禮貌地回答：「我不太確定我是不是能夠瞭解您所說的……」(II, 第12頁)。針對培根的繪畫所作的較進一步的心理分析式的詮釋，參考翁繼歐(Didier Anzieu), 《作品的身體》(*Le corps de l'oeuvre*), Gallimard出版，第333–340頁。

該可能就像是在運動的持續性、速度和劇烈性之中重新綜合地組成運動的那些各個間歇或是各個瞬間：例如屬於合成性質的立體派，或是未來派，或者是杜象(Duchamp)的《裸女》(Nu)。培根確實為繆瑞吉(Muybridge)的運動分解所著迷，並且把它當成一種材料來使用。他確實也因而根據自己的目的，獲得極激烈的運動[3,33]，例如喬治·戴爾(George Dyer)朝向路奇安·佛洛伊德(Lucien Freud)所作的一百八十度的頭部轉動[64,4]。更一般地說，培根的感覺形象經常都在某個奇怪的散步的動作中被補捉住：《抱著一個孩子的男人》(*L'homme portant un enfant*)[65]，或是梵谷作品習作。隔離感覺形象的物體——圓或是立方體——變成動力引擎，而培根並未放棄那項如果透過活動雕塑，可能可以更容易地被實現的計劃：輪廓或底座能沿著骨架移動，感覺形象因而可以作著日常「散步」¹²。而關於運動在培根的心中所佔的地位到底是什麼，這個散步的特徵正好能夠指引我們。貝克(Beckett)和培根從未如此地接近過，而這是因為貝克的人物的散步方式讓他和培根顯得如此地接近，貝克的人物也是在不離開他們的圓或是立方體的情況下，顛跛地移動著。這是培根的掛在欄杆邊緣的癱瘓的孩子和母親所進行的溜達、是在一個以退讓條件的方式進行的奇特賽跑中所進行的溜達[34]。這是《轉身的人像》(*Figure tournante*)[66]的一百八

¹²E. I, 第34頁和第 83頁。

十度大轉彎。這是喬治·戴爾騎腳車所作的散步[67]，這和摩理茲的主角的閒逛極為類似：「視線被侷限在人們四周的視線所及的一小塊地上……所有事物的盡頭在他看來，似乎突然出現在他於一個如此小的椎點上所作的奔跑所觸及的範圍上……」因而，即使當輪廓移動了，這個運動是由感覺形象在輪廓中所致力進行的變形蟲式的探索所形成的，而不是由輪廓的移動所形成的。這個運動所說明的不是感官感覺，相反地，這運動是透過感官感覺的伸縮性，它的「伸縮性的能量」(*vis elastica*)，來說明這個運動本身的。爲了要在最後消失無形，根據貝克或卡夫卡的法則，在移動之外，存在著靜止；在站著之外，存在著坐著；在坐著之外，存在著躺臥。真正的特技演員是位於圓內部的靜止特技演員。感覺形象的肥大腿部，經常並不利於行走：它們幾乎都有著畸形的腳（而扶手椅的樣子有時候長得像是給畸形腳所穿的鞋）。總之，不是由運動來解釋感官感覺的層次，而是由感官感覺的層次來解釋那留在運動中的事物。而事實上，雖然培根的繪畫讓運動變得極具強度和極為激烈，但是引起他興趣的，並不真的就是運動。而是，終究，引起他興趣的是一種見證了培根另一個完全不同屬性的問題的原地運動、抽搐：**看不見的力量於身體上所進行的行動**（這就是那些由更為深刻的原因所造成的身體變形的由來）。在1973年的三聯畫裡的運動是發生在兩個抽搐之

間、兩個原地的收縮運動之間的運動。

那麼，還存在著另一個假設，一個比較「現象學式的」假設。感官感覺的層次們應該會對應於不同感覺器官的感覺範疇們；但正是每一種層次、每一個範疇可能應該都擁有它用來對應至其他層次和範疇的方式，而這與所被再現的共同對象無關。在一種色彩、味覺、觸感、氣味、聲音、重量之間，應該可能是存在著某種存在性的溝通，它構成感官感覺的「感受性的」(pathique)（非再現性的）時刻。例如培根的創作中，在那些鬥牛術裡，我們聽到了牲畜的蹄聲、在1976年的三聯畫中，我們碰觸到那取代了原來的頭部，俯身向下的鳥類所發出的微弱震動，而每當肉被再現的時候，我們碰觸到它、聞到它、吃它、掂量它的重量，如同在舒汀(Soutine)的作品中一樣；而羅斯頓(Rawsthorne)的肖相畫中則出現了一個被加上橢圓形和短線條的頭部，這樣的處理是爲了要在一個所有的器官同時進行的共同活動中讓眼睛瞪大、鼻孔擴張、嘴巴拉長、皮膚騷動不定。畫家因此負責讓人看到感官的某種獨創性整體，而且視覺上地讓一個多感覺性的感覺形象出現。但這種操作只有在某個感覺的範疇（在這裡是視覺性的感覺）直接地接觸一種超越及穿越過所有的感覺範疇的生之力量的情況下，才成爲可能。這個力量，就是韻律(Rythme)，它比視覺、聽覺……等，都要更深刻。而當這個韻律投入聽覺層次的時候，它就以音樂出現，當投入

在視覺的層次上的時候，它就以繪畫出現。一種「感官的邏輯」(*logique des sens*)，塞尚是這麼說的，非理性的、非心智性的邏輯。最終，這因此是韻律與感官感覺之間的關係，這種關係將感官感覺所取道經過的不同的層次和不同的範疇，放入感官感覺之中。而這個韻律穿越一幅畫，正如同它穿越一則音樂一般。這是舒張—收縮：世界在我身上將它自己閉合起來的同時，捕捉住了這個向著世界開展的我、以及打開世界本身的我¹³。我們認為，塞尚，確實是那個在視覺性的感官感覺當中放入了一種生命的韻律的人。而就培根所創造的運動共存來說，當扁平底面朝著感覺形象將自己再閉合起來，以及當感覺形象將自己收縮起來，或是相反地，將自己展開，以便與扁平底面會合，直到在那裡消失的時候，我們是不是也該同樣這麼說培根呢？培根的人造的以及封閉的世界，有沒有可能見證一種與塞尚的自然(*Nature*)一樣的生命運動？當培根宣稱他是心智上地悲觀，但神經性上地樂觀的時候，這不是一句只相信生命的樂觀主義者所說的話¹⁴。培根是否有著與塞尚相同的「生理成份」(*tempérament*)？培根的用語可能應該會是他是再現上地悲觀的，但形象上地樂觀的。

¹³參見馬勒丁內,文前已引述作品,第147–172頁：關於感官感覺和韻律、收縮和舒張（以及關於塞尚的篇章中的關於這個主題的部分）。

¹⁴E. I, 第 26 頁。

譯註

①此處以大寫，指現代主義的抽象形式。



七 歇斯底里

這種感官的本質基底、這種感官的韻律性整體，只有在超越了機體(organisme)^①的情況下，才有可能被發現。現象學式的假設或許並不充分，因為它只講到實際的身體(le corps vécu)^②。但是相較於一個更為深刻的、甚至是無法體驗的力量(Puissance)，實際的身體就顯得微不足道。事實上，我們只有在韻律本身也沈浸在混沌之中、沈浸在暗夜裡，以及當層次的差異被不斷地、暴力地翻攪的時候，我們才有可能開始探求尋找這個韻律的整體。

超越機體之外，也就是超出實際的身體以外的地方，存在著阿爾多所發現和命名的：沒有器官的身體(Le corps sans organes)。「身體就是身體它獨自存在 / 而且不需要器官 / 身體從來不是一種機體 / 機體是身體的敵人」¹。沒有器官的身體的反面並不是器官，而是這個人們稱之為機體的器官組織。這是一個深刻的、強烈的身體。它被一道依照振幅變化而在身體中標畫出不同層次或是門檻值(seuils)的振波所穿越。因此，身體並沒有器官，而是擁有

¹阿爾多(Artaud)，《84》，第5-6號(1948)。

門檻值或層次。因此感官感覺並不是定性的，而且它是無法定名的，它只擁有一種激烈的事實性(réalité)，這種事實性不再於感官感覺之中確定出再現性的事物、而是確定出同素異形的變化。感官感覺就是振動。我們知道，在機體性質的再現產生「之前」，卵所表現的就是身體的這種狀態：軸、向量、坡度、區域、運動性的活動以及動態的趨勢，相較於這些，形式是無關緊要的或是附屬的。「沒有嘴巴、沒有舌頭、沒有牙齒、沒有喉嚨、沒有食道、沒有胃、沒有肚子、沒有肛門」。這是整個非機體性質的生命，因為機體不是生命，它囚禁生命。身體完全是活的，然而它是屬於非機體性質的。感官感覺也是，當它透過機體觸及身體的時候，它形成一種過度的、抽搐的模樣，它打破了機體性質的活動界限。完全屬於肉體地，它被直接記錄入神經波或生命的感情中。我們可以相信，在許多點上，培根與阿爾多的意見是相同的：感覺形象，這正是沒有器官的身體（爲了身體的利益而拆除機體，爲了頭部的利益而拆解臉孔）；沒有器官的身體是肌肉和神經；一道在身體中標畫出感覺層次的振波，穿越身體；感官感覺就像是振波與作用在身體上的力量們(Forces)兩者之間的相遇，「情感性的田徑運動」(athlétisme affectif)，吶喊—呼吸；當感官感覺因此與身體聯結起來的時候，感官感覺就不再是再現性的，它變成真實的；而**殘酷性**與某種恐怖的東西之再現，這兩者間的關聯將會愈來愈弱，殘酷性

將只是那作用於身體上的力量的活動，或是只是感官感覺（駭人聽聞的事物的反面）。與一幅悲慘主義畫家所畫的器官的殘肢斷截的圖畫相反的，培根不停地畫著沒有器官的身體，畫著身體的激烈事實(fait)。培根的創作中被清洗過、刷過的部分是回復到區域的或是層次的狀態的被抵消了的機體部分：「人的臉孔尚未找到它的面貌……」。

沃林格(Worringer)是這樣定義哥德藝術的「北方哥德線條」²：一個非機體性質的強大生命。它原則上對立於古典藝術的機體性質的再現。當古典藝術指向某種被再現的事物的時候，古典藝術可以是再現性的，但是當它使得一種幾何形式脫離再現的時候，它可以是抽象性的。其他剩下的，就是哥德式的繪畫性線條、它的幾何和它的圖形。這個線條首先是**裝飾性的**，處於表面狀態，但這是一種不描繪任何事物的外表的物質性質的裝飾性圖形，這是一種不再爲了重要的事物和永恒的事物服務的幾何圖形，這是一種用來爲「難題」或是「意外」、侵蝕、添加、噴發、交叉，提供服務的幾何圖形。這因此是一條不停地改變方向的線條，它是粉碎的、破裂的、迂迴的、向自己折返的、纏繞的、或是超出其自然界線外地伸展的、死於「狂亂的痙攣」的線條：這裡存在著延伸線條或中止線條的**不承擔再現義務的記號**，它們於再現範圍之中或是之外

²沃林格(Worringer),《哥德藝術》(*L'art gothique*), Gallimard出版,第61-115頁。

的地方產生作用。這因此是一種幾何圖形，一種只要是不再具備機體性質，就會變得有生命力且深刻的一種裝飾性圖形：這種幾何圖形、裝飾性圖形，將機械性的力量提升至敏感的直覺，它以劇烈的運動進行著。如果它與動物相符、如果它變得合乎動物性的(*animalière*)，這並不是透過某種描繪形狀的方式而形成的，而是反過來地，是透它的簡潔性、透過它那非機體性質的精確性本身，一種無以區分形狀的區域來形成這樣的性質。它也見證了一種高度的精神性，因為將它帶離機體性質，以便尋找基礎的力量，是一種精神性的意願。只是這種精神性是身體的精神性；精神(*l'esprit*)，它就是身體本身，沒有器官的身體本身……（培根的第一個感覺形象，應該會是一個哥德裝飾畫家所畫的感覺形象）。

在生命中，存在著許多沒有器官的身體含糊處理方式（酗酒、吸毒、精神分裂、施虐-受虐狂……，等）。但是這種身體的鮮活事實性，我們能用「歇斯底里」替它命名嗎？而且這是哪一種意義上的歇斯底里？一道波幅多變的振波，穿越過沒有器官的身體；這道振波隨著波幅變化，在這個身體中描繪出不同的區域和層次們。當某個層次的振波與外在的力量交會的時候，某種感官感覺就會產生。某種器官因而將會由這種交會而被確定出來，然而這卻是一種暫時性的器官，它只有在這道振波以及力量的作用通過的期間短暫維持著，並且它將會移動，繼而到以外

的地方停落。「不論是從位置上或者功能上來看，這些器官都失去了穩定性……性器官們有點像是到處存在……肛門們突然冒出來，爲了排糞而開啓，接著關閉肛門……整個機體改變了質地和色彩，在第十分之一秒內完成的同素異形變化……。」³事實上，沒有器官的身體並不是沒有器官，它只是不具備機體，也就是沒有器官組織。沒有器官的身體因此被定義爲一個**未確定的器官**，然而機體則是確定的器官：「與其擁有各一個都很可能會壞損的嘴巴或肛門，我們爲什麼不能只是擁有一個具有進食和排泄的多功能開口呢？我們可以塞滿嘴巴和鼻子、填滿胃部、並且直接在肺上面挖一個通風的洞——這應該是一開始就要做的」⁴。但是我們爲什麼會認爲，這和一個多功能的開口，或是一個未確定的器官有關係？難道不存在著非常不同的、必須經由一種轉換或是經過一段時間，才能從一種器官轉換到另一種器官的一張嘴巴和一個肛門嗎？即使在肉之中，難道不存在著一張相當不同的、人們可以辨認出它的牙齒，並且不會和其他的器官相互混淆的嘴巴嗎？這就是我們所應該瞭解的：一道穿過身體的振波；在某個層次上，根據身體所遭遇的力量，將會有個器官被確定下來；而如果這個力量改變、或者人們進入了另一個層次中，這個器官將會跟著改變。總之，沒有器官的身體不

³巴洛夫(Burroughs),《赤裸的饗宴》(*Le festin nu*), Gallimard出版,第21頁。

⁴第146頁。

是由器官的缺席這個因素來決定的，它不是只由一個未定的器官來決定，最後，它是由確定的器官之**短暫而過渡的存在**來決定的。這是將時間引入繪畫中的一種方式：在培根的創作中，存在著一股強大的時間力量，時間被描畫出來。在身體上、在頭部或在一面背部上的〔如同在《男人的背部三習作》(*Trois études de dos d'homme*)中一樣〕質地和色彩的變化，真的是一種在第十分之一秒內完成的時間變化。因此，這就是身體相當不同於扁平底面的色彩處理：與扁平底面的單色主義相反的，將會有一種身體的時間色彩主義(*chronochromatisme du corps*)存在。在感覺形象之中放入時間，這是培根的創作中的身體力量：作為變化的那一大片男人背部。

此後，我們明白整個感官感覺是如何地包含著層次的（類別的、範疇的）差異，且如何地從一個層次進入另一個層次。即使是現象學所提出的統一體，也未分析到這點。但是如果我們觀察這個完整的連續，沒有器官的身體是有將這部分的內容考慮進去的：沒有器官——到未確定的多功能的器官——到暫時和過渡性的器官。在某個層次中，屬於嘴巴的，在另一個層次中，或是在同一個層次中，但是在不同的力量的作用下，則變成肛門。然而這個完整的系列，卻是身體歇斯底里性的事實性。如果我們參考歇斯底里的「圖畫」，諸如十九世紀的心理學和其他領域所形成的一樣，我們會發現某數量的特徵不停地在活

化著培根的創作裡的身體。首先是著名的攣縮和癱瘓，痛覺過敏(hyperesthésies)或麻痺，它們或者同時發生、或者交替發生，時而是固定、時而是移動的，依照神經波的經過而定，依照神經波所進入和退出的區域而定。接著，依照超前或落後的波振的急促現象、超前現象、以及與其相反的遲到的現象〔遲滯現象(hystérésis)〕、**事後才發生的現象**。接著，是根據作用的力量來確定的器官的過渡性特徵。接著還有，直接作用在精神系統上的力量，就好像歇斯底里的人是個處於清醒狀態的夢遊者似地，一個「醒著的夢遊者(Vigilambule)」。⁵最後是，在身體內部的一種非常特殊的感覺(sentiment)，因為在機體之下，身體確實被感覺到，過渡性的器官確實在固定的器官組織之下被感覺到。還有，沒有器官的身體和過渡性的器官，它們將會在內在的或外在的「自我透視」現象中被看見：這不再是我的頭部，但是我在某個頭部之中感覺到自己，我在某個頭部之中觀看並觀看我自己；或者，在鏡子中，我看不到我自己，但是我在藉以用來觀看的身體之中，感覺到我自己，而且當我穿著衣服的時候，我在這個赤裸的身體之中，看到我自己……，等⁵。世上是否存在著一種不包括這種歇斯底里式的觀測場所的精神疾病？「一種無法令人

⁵我們將可參考任何十九世紀寫歇斯底里的手稿。但特別是一篇守立葉(Paul Sollier)的研究，《自我透視現象》(*Les phénomènes d'autoscopie*)，Alcan出版，1903年〔作品中創造了「醒著的夢遊者(Vigiambule)這個字〕。

理解，並且直接位於心靈的正中心的觀測場所。」⁶

貝克(Beckett)的人物們和培根的感覺形象們的共同畫面，同樣的愛爾蘭：圓、隔離物、滅絕者(Dépeupleur)；圓之內的攣縮和癱瘓系列；醒著的夢遊者的散步；那個仍然在感受著、觀看著、以及說話著的見證者(Témoin)的出現；身體的逃離方式，也就是逃離機體的方式……。它透過開成O形的嘴巴、透過肛門或透過腹部、或透過喉嚨、或透過洗臉台的圓、或透過傘尖逃離⁷。在機體之下所出現的沒有器官的身體，在器官性的再現(représentation organique)下所出現的過渡性器官。培根的穿著衣服的感覺形象，在鏡中或畫布上看到自己赤裸著身體[69]。抽搐和痛覺過敏經常是由清洗過的、擦拭過的區域標示出來，而麻痺、癱瘓則是用缺少了應有部分的區域標示出來（例如在一件1972年細節描繪得相當仔細的三聯畫中）[70,73]。特別是，我們將會發現培根的所有「方式」，都是發生在某種提前和某種延遲之中：那些發生在

⁶阿爾多，《神經比重計》(Pèse-nerfs)。

⁷尚維葉(Ludovic Janvier),在他的《貝克談自己》(Beckett par lui-même)(Seuil出版)中想到作成一個貝克主要觀念的辭彙匯編。這些是操作性的概念。我們特別是參考那些有關於〈身體〉(Corps)、〈空間-時間〉(Espace-temps)、〈不動性〉(Immobilité)、〈證人〉(Témoin)、〈頭〉(Tête)、〈聲音〉(Voix)的文章。每篇文章都提出了貝克與培根的相近之處。貝克和培根真的是因為太接近了，因而無法認識彼此。但是我們將會參考貝克所寫的關於畫家凡·維爾德(Van Velde)(Musée de Poche出版)的作品。這部作品中的許多看法都和培根相符：特別是再現和描述關係的缺席，而這兩種關係限制了繪畫。

圖畫還沒有被開始畫之前，但同時也是那些發生在繪畫完成之後才發生的、每一次都即將中斷工作，阻止再現的進行，然而卻在之後又重新賦與再現的遲滯……。

存在(*présence*)，存在是面對著一張培根的畫，腦中所出現的第一個字⁸。這個存在有沒有可能是歇斯底里式的？歇斯底里的人，他同時是那個將自身的存在強加在外在世界的人，但同時也是那個對於他而言，事物和生命是存在、太過於存在的人，而且他是那個將這個過剩的存在給予每件事物、每個生命的人。因此，歇斯底里的人、被歇斯底里的人、以及令人歇斯底里的人三者之間，存在著極小的差異。培根可以語帶幽默地說，他在1953年的畫像、1953年的頭像、1955年的教宗的畫上所畫的這種歇斯底裡式的笑容，是來自於那個「非常緊張、幾乎是歇斯底里式的」「模特兒」。但是歇斯底里的，是整幅畫⁹。而本身令人歇斯底里的培根，當他，在一個作畫之前的動作(*avant-coup*)中，將自己整個地交付給影像，將他的頭，整個地交付給自拍攝影機，或者更確切地說，他在一個屬於攝影機的、進入攝影機之中的頭部裡，看到了他自己。而歇斯底里式的笑容是什麼，這個笑容的可憎、可鄙之處在哪裡？是它的存在或堅決。無以終止的存在。這個超出

⁸雷希斯(Michel Leiris)貢獻了一篇關於培根的創作中與存在(*présence*)的這個動作有關的文章：參見〈培根的畫所對我說的話〉(*Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon*)，Fata Morgana出版。

⁹E. I, 第95頁。

了那張臉孔、並且在那臉孔之下的笑容的堅決。存在於嘴巴中的吶喊的堅決，存在於機體中的身體的堅決，存在於名稱確定了的器官中的過渡性的器官的堅決。以及在這個過剩的存在之中，一個已經在那裡的身份和一個永遠都遲到身份。一種直接作用於神經系統的存在，到處出現，並且讓一種再現的形成或是與再現保持距離，都成為不可能。當沙特(Sartre)說到自己是歇斯底里性的，以及說到福樓拜(Flaubert)的歇斯底里時，他也是這麼說的¹⁰。

這是那一種歇斯底里？是培根他自己的歇斯底里、還是歇斯底里繪畫畫家的歇斯底里、或是歇斯底里繪畫本身的歇斯底里、還是一個普遍意義上的繪畫的歇斯底里？要創造一種美學性的臨床醫學確實存在著太多的危險（然而這種醫學並不屬於一種心理分析這樣的事，卻是好的）。而在我們能援引出如此多的作家或甚至音樂家的情況下，為什麼只談繪畫〔舒曼(Schumann)與手指的攣縮、聲音的聽覺……〕？我們想說，事實上，介於繪畫和歇斯底里之間，有著一種特殊的關係。這很簡單。繪畫企圖直接在再現之下，透過再現，解放存在。色彩的系統本身是直接作用於神經系統上的作用系統。這不是畫家的歇斯底里，這是繪畫的歇斯底里。透過繪畫，歇斯底里成為一種

¹⁰這些沙特式的主題，像是存在的過剩(l'excès d'existence)〔在《噁心》(Nausée)中的樹根，或是身體的逃離以及世界的逃離〔例如《存在與虛無》(L'Être et le néant)中的從一個「排水孔」逃離〕，具有一幅歇斯底里性的圖畫的性質。〕

藝術。或者更適當地說，透過畫家，歇斯底里變成繪畫。歇斯底里的人所完全無法形成的藝術，由繪畫來形成。另外，我們必需從否定的神學的這個意義上來討論說畫家**不是**歇斯底里的。卑鄙可厭變成華麗而炫目的事物，生命的恐懼變成相當純粹、強烈的生命。「生命是可怕的」，塞尚是這麼說的，但是在這個吶喊之中，已經出現了線條的和色彩的所有喜悅。畫家讓智性的悲觀蛻變成神經性的樂觀。繪畫就是歇斯底里，或被轉化成歇斯底里，因為它直接地讓人看到存在(*présence*)。透過色彩和線條，繪畫包圍眼睛。但是**繪畫並不是以一種固定的器官的方式在處理眼睛的**。透過將線條和色彩從再現之中解放出來，繪畫同時從機體的隸屬中解放了眼睛，將它們從固定的和已被命名的器官這樣的性質中解放出來：眼睛虛擬地成為多功能性的、未確定的器官，它將沒有器官的身體，也就是感覺形象，視為純粹的存在(*pure présence*)。繪畫在我們身上到處放上眼睛：在耳朵裡、在腹部中、在肺裡（畫會呼吸……）。這是繪畫的雙重定義：主觀地，它包圍著那為了成為多功能的、而且是過渡性的器官，因而不具備機體性質的眼睛；客觀地，它在我們面前，放置了一個身體的事實性，以及放置了從機體性質的再現之中被解放出來的線條和色彩。而這兩者透過彼此互相形成：身體的純粹存在將會是可見的，同時地，眼睛將會是以這種存在作為終點目的的器官。

爲了消除這種根本的歇斯底里，繪畫擁有兩種方式：或保留機體性質的再現之再現性座標(*coordonnées figuratives*)，哪怕這是以非常巧妙的方式操作、哪怕這是讓那些被解放的存在或是去器官化的身體從這些座標之下或者座標之間悄悄地通過。這是所謂的古典藝術的路徑。或者轉身朝向抽象的形式，發明一種專屬於繪畫性的智性（在這個意義上是「喚醒」繪畫）。在所有這些古典畫家中，維拉斯奎茲(*Vélasquez*)無疑地是最具智慧的，具有巨大智慧的畫家：藉由緊抓住那些再現的座標、完全地擔負起一個記錄者的角色，他創造了他那異常的膽識……¹¹。相較於被培根視爲大師的維拉斯奎茲，培根是怎麼做的？爲什麼當他重新畫英諾森(*Innocent*)教宗的時候，他卻表達了他的疑慮和不滿？在某個程度上，培根歇斯底里化了維拉斯奎茲的所有元素。我們不應該只是比較這兩個英諾森，維拉斯奎茲的和那一個被培根改變成嘶喊的教宗的英諾森。應該是要比較維拉斯奎茲的英諾森和培根所有的畫作（在維拉斯奎茲的創作中，扶手椅已經構成四方體的囚牢；後方沈重的簾子已經試圖從前方經過，而教宗的披肩則具備著肉片的面向；一張無法辨讀、然而卻清晰可讀的羊皮紙拿在手上，教宗固定而專注的眼睛已經看到了某種從看不見的事物之中所出現的東西）。但是這所有的事情被奇怪地包含著，這一切將發生，但尚未獲得不可抗拒的、不

¹¹E. I, 第62–63頁。

可壓抑的存在。培根的報紙、近乎動物式的扶手椅、前方的簾子、原始的肉、以及嘶喊的嘴巴。是否應該激起這些存在，培根提問著？維拉斯奎茲的創作不是比較好、不是絕對更為優越嗎？是否應該透過同時拒絕再現性的方式和抽象性的方式，清清楚楚地將繪畫與歇斯底里的關係聯結起來？然而我們的眼睛卻因為這兩個英諾森而欣喜不已，培根質問著自己¹²。

但是最後，為什麼這是繪畫所特有的？我們是不是能以一種純屬於美學性的臨床醫學為名，並且以獨立於所有的心理學、獨立於所有的心理分析的方式，來談論某種繪畫的歇斯底里性的本質？音樂它為什麼不也將純粹的存在解放出來，但是是用一種對於聲音性的身體而言已經變成了一隻多功能器官的耳朵的方式來解放音樂？而當這是阿爾多的詩和貝克的戲劇的時候，為什麼詩和戲劇不也是如此？這是個比表面上看起來的，還要更為簡單的問題，這是每一種藝術類型的本質的問題，以及或許是它們的臨床性本質問題。可以確定的是，音樂深入地穿越過我們的身體，並且在我們的肚子中、肺裡……等，放上一隻耳朵。音樂在那裡熟悉了振波和神經質。而正是音樂將我們的身體以及身體們引入其他的元素之中。它剝除了身體的惰性，剝除了身體的存在之物質性。它讓身體**脫離物質驅殼**。因此我們可以確切地談論聲音性質的身體，我

¹²E. I, 第77頁。

們甚至可以談論音樂中的搏鬥，例如在母題(motif)的例子中，但是這是一種如同普魯斯特(Proust)所說的，非物質性的、以及脫離物質軀殼的搏鬥，在這場搏鬥中，「心靈上不再存在著絲毫的鈍化和不起反應的物質殘渣」。從某個方式上來說，音樂是從繪畫結束的地方開始的。而這就是我們談及音樂的優越性的時候所想說的。音樂位於穿越身體的消失線之上，但是，它在身體以外的地方找到了穩定的堅實性。然而繪畫卻處於上游、位於身體從而脫逃的地方，但是，身體透過逃離，發現了構成身體的物質性，一個構成它的純粹存在，而且是唯有透過這種方式，否則無從發現的純粹存在。總之，是繪畫透過它的線條-色彩系統，發現了身體的物質性事實(réalité matérielle)，以及發現身體的多功能性的器官，眼睛。「**我們那無法被滿足的、發情的眼睛**」，高更(Gauguin)說。繪畫的探險，這是說，唯獨眼睛能負擔起物質性的存在、物質性的呈現：即使是對於一顆蘋果而言。當音樂建立它的聲音系統和多功能的器官，耳朵，的時候，它所訴諸的，是一個完全不屬於身體的物質性事實的對象，音樂並且將一個脫離物質軀殼的、去物質性的身體，提供給最具精神性的實體：

「安魂曲中，定音鼓的敲擊聲生出了翅膀、莊嚴的、神聖的、且只能向我們詫異的朵耳宣告說，一個，用史東達勒(Stendhal)同樣的話來說，必定與其他的世界有著關係的

生命之降臨……。」¹³這就是為什麼音樂不適用於歇斯底里的臨床性本質，且更與一個奔馳的精神分裂互為對立的原因。為了將音樂歇斯底里化，也許應該是需要透過一個基礎性的系統、或是聲音和色彩之間的精細對應，重新在音樂中引入色彩。

¹³莫列(Marcel Moré),《樂神莫札特及鳥的世界》(*Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*), Gallimard, 第47頁。

譯注

- ①機體，一個構成生物體的整個器官結構組織。這裡未選擇以「有機體」一詞翻譯的原因在於「機體」較之「有機體」較能傳達一種器官之間的固定結構關係。
- ②特別需注意的是，在德勒茲的理論中，「實際的」與「真實的」兩者並不同。



八 畫力量

從另一個觀點來看，不同的藝術們之間的區隔問題、它們各自的自主性問題、它們可能擁有的等級制度問題，完全失去了重要性。因為真正存在的，是一個藝術的社群、是一個藝術們所共同面對的問題。在藝術的領域中、以及在繪畫中，正如同在音樂中一樣，這不是再製或者是發明形式的問題，而是攫取住力量的問題。甚至，因為這個原因，所以沒有任何一種藝術是屬於再現性的。克列(Klee)的著名用語「不是讓可見的事物出現，而是讓某些東西變成可見的」，正意味著這個意思。繪畫的任務被定義為企圖讓不可見的力量，變得可見。同樣地，音樂努力地要讓那些聽不見的力量，發出聲音。這必然是如此的。力量與感官感覺之間，存在著一種緊密的關係：必須要有一股力量在身體上作用，也就是在一個振波的場所上作用，使得感覺可以因而產生。但是，如果力量是感官感覺的形成條件，但是所被感覺到的，卻不是力量，因為以決定感官感覺的力量為基礎的感官感覺所「給予」的，是完全不同於力量的東西。感官感覺要如何才能夠充分地回到

自己身上、如何能充分地舒張或是收縮，以便在它所給予我們的東西中，攫取住未被給予的力量，以便能讓無法感受的力量被感覺到，並且一直向上揚升，一直到達它本身的狀態？這也就是為什麼音樂必須讓非聲音性的力量，發出聲音，而繪畫必須讓看不見的力量，成為可見的事物的原因。有時候，這是一樣的：時間，它是無聲的，而且是不可見的，如何畫時間，或是讓時間被聽見？而基礎的力量，像是壓力、慣性、重量、吸引力、地心引力、萌芽的力量呢，如何畫它們、如何讓它們被聽見？有時候，相反地，在某一種藝術中所不能被感受到的力量，卻似乎比較是另一種藝術所「提供」的一部分：例如聲音，或甚至是嘶喊，如何畫它們？（而，反過來地，如何讓色彩被聽見？）

這是一個極被畫家們意識到的問題。當太過於虔誠的批評家責怪米勒(Millet)把捧著祭品的農人畫得像是捧著一袋馬鈴薯一樣的時候，米勒回答說，事實上這兩個物體所共同擁有的重量，比它們在再現上的差異還要更為深刻。他，畫家，盡力地畫重量的力量，而不是畫祭品或是那一袋馬鈴薯。可不是嗎，塞尚讓所有繪畫的方法都隸屬於這個任務：讓山的褶皺的作用力量、蘋果發芽的力量、風景的熱力，……，等，變得可見，這是一種奇才，不是嗎？而梵谷(Van Gogh)，梵谷甚至發明了人們所不熟悉的力量，一粒向日葵種子的讓人聞所未聞的力量。然而，在

大部分畫家的創作中，**抓住力量**的問題即使是如此地被清楚地意識到，但它還是和另一個一樣地重要、但是卻比較不純粹的問題，混淆在一起。這另一個問題，是**解構和重新組構效果**：例如文藝復興繪畫的解構和重新組構景深、印象派的解構和重新組構色彩、立體派的解構和重新組構運動。我們發現到我們是如何地從一個問題，進入到另一個問題，因為，例如舉運動為例，它是一種同時指向一個產生它的單一力量，以及指向在這個力量下的可解構的和可重新組構的元素們的多重性。

在繪畫史中，對於這個問題：如何化不可見的力量為可見，培根的感覺形象看起來，似乎是最為令人讚歎的答案中的一個。這甚至是感覺形象的最首要功能。我們注意到，在這個方面上，培根對於效果的問題，保持著相對漠視的態度。這並不是因為培根鄙視這些效果，而是他應該可能是認為，在整個繪畫史中，那些他所欣賞的畫家們，已經充分地掌握了這些問題：特別是運動的問題，「描繪」運動¹。但是如果是這樣的話，這是個更為直接地面對著讓不可見的力量「變得」可見的這個問題的理

¹參見羅瑟爾(John Russell),第123頁：杜象「把前進看成是一個繪畫的主題，並且對於人類的身體步下樓梯的方式產生興趣，這個方式組成了一個緊密結合的結構，即使這個結構從不會在一個有限的瞬間顯現出來。培根的目的不是展現連續的表象，而是在我們於生命中所不會遭遇的形式之中，疊合這些表象。在《摩瑞的三習作……》(*Trois études d'Henrietta Moraes...*)中，不存在著由右至左，或由左至右的平行運動。

由。在培根的所有頭像系列和自畫像系列中，確實是這樣的，這甚至是他畫這樣的系列的原因：這些頭部的極度騷動，並不是來自於會被認為是這個系列所要重新建構的一種運動，而是，比較確切地說，是來自於作用在這個靜止的頭部上之壓抑的、膨脹的、攣縮的、壓扁的、拖曳的力量[71,72,74,75]。這就如同一個穿越太空、靜止地處於他的太空密封艙之中的旅行者，於太空中所遭遇到的力量一樣。就好像這些看不見的力量，是從最不同的各個角度，對著這個頭部甩以耳光似的。而這裡，臉孔上被清洗過的、刷掃過的部分，形成了一種新的意義，因為這些部分標示出了力量正在拍擊的區域。培根的問題是在這個意義上，才是扭曲的問題，而不是形式的轉變的問題。這是兩個相當不同的範疇。形式的轉變可以是抽象的或是動態的。但是扭曲永遠都是身體的扭曲，而且扭曲是靜止的，它是在原地形成的；它讓運動隸屬於力量之下，也讓抽象隸屬於感覺形象之下。當某種力量作用於被清洗過的區域，這個力量不會讓某種抽象的形式出現，同樣地，它也不會動態地組成感覺性質的形式(*formes sensibles*)：相反地，它讓這個區域成為一個數種形式所共同擁有的區域，無法化約為其中的任何一種形式，而且這個力量所導入的動力線，透過其簡潔性本身、透過其具扭曲能力的精確性（我們在感覺形象的動物性流變中曾經看過），逃離所有的形式。塞尚可能是第一個由於透過不斷地將真實性

朝著身體壓下，而未透過轉變來形成扭曲的畫家。另外還存在著一個培根之所以在性質上屬於塞尚式的原因：在培根以及塞尚的創作中，我們都是從靜止的形式上，獲致扭曲的；同時地，整個周遭的物質性事物，結構，動得尤其更為激烈，「牆攣縮及滑行，椅子俯身、或是有點重新豎直，衣服像是一張起火的紙般地卷縮地……。」²因此，所有的這些都和力量有關，所有的這一切都是力量。是這樣的關係讓扭曲成為繪畫的動作：它既不讓自己被帶向形式的轉變，也不讓自己被帶向元素的解構。而培根的扭曲極少是強制的、或是強迫的，不管我們怎麼說，這不是折磨歪扭：相反地，他的扭曲是一個依照著作用在它身上的簡單力量來自我重組的身體所擁有的那些最自然的姿勢，想睡、想吐、轉身、在最長的時間內保持著坐姿……，等。

我們必須考慮嘶喊的這個特殊例子。為什麼培根會將吶喊視為是繪畫的最崇高對象之一？「畫嘶喊……。」那完全不是賦色彩予一種特別強烈的聲音。音樂，至於它，它所面對的是這個絕對不是要讓吶喊變得和諧、而是要把發出聲音的嘶喊和引發它的力量聯結起來的同樣任務。同樣地，繪畫將會讓可見的吶喊，嘶喊的嘴巴，與那些力量們聯結起來。然而那些形成吶喊、並且讓身體抽搐，直

²勞倫斯，《情色與狗》(*Eros et les chiens*)，〈繪畫介紹〉(Introduction à ces peintures)，Bourgeois出版，第261頁。

到使得嘴巴最終成爲一個被清洗過的區域的力量，與位於我們面前的、讓我們嘶喊的可見場景是完全不同的，它們甚至也不同於那解構和重構我們的痛苦的可被指定出來的感覺對象。如果我們嘶喊，這總是因爲受到了模糊了整個場景的看不到的以及難以覺察到的力量所折磨，這種力量甚至超出痛苦和感官感覺之外。這也就是培根透過這句話所表達的：「畫嘶喊，而不是畫恐懼」。如果我們能在一種兩難的形式之中表達這件事，我們會說：或者，我畫恐懼，而不畫嘶喊，因爲我畫的是讓人恐懼的事物；或者，我畫嘶喊，而不畫看得見的恐懼，我將愈來愈少畫看得見的恐懼，因爲嘶喊就像是抓住、或是偵測到某種不可見的力量³。在瑪麗(Marie)的嘶喊中，接著是在露露(Lulu)的非常不同的嘶喊裡，貝爾格(Berg)懂得用嘶喊來作成音樂；但是這每一次都是讓嘶喊的聲音性與非聲音性的力量聯結起來，在瑪麗的水平喊叫裡的大地(la Terre)的力量、在露露的垂直喊叫裡的天空(le Ciel)的力量。培根用嘶喊來作成繪畫，因爲他把嘶喊的可見性，如陰暗的深淵般大張的嘴，與那些與未來的力量一樣不可見的力量聯結起來。卡夫卡談到那關於敲著大門的、屬於未來的邪惡力量的偵測⁴。每個吶喊都虛擬地包含著這些力量。英諾森嘶喊，

³參見培根關於嘶喊的聲明，E. I, 第74–76頁及第97–98頁（確實在後面的這篇文章中，培根遺憾地認爲他的吶喊還是太抽象，因爲他覺得他沒畫成「讓某個人嘶喊的原因」）。但是這因此和力量有關，而不是與場景有關）。

⁴Kafka, 由Wagenbach引用, 《法蘭茲·卡夫卡》(*Franz Kafka*), Mercure出

但是他是在簾子之後嘶喊，他不只像是一個不能被看見的人，而且像是一個看不見東西的人，他再也沒有要看見的東西，他只是被用來顯現這些讓他嘶喊的不可見的力量、未來的力量。我們在「竭力地發出嘶喊，以便……(*crier à ...*)」的語法中表達這個內容。而不是**面對著……**嘶喊(*crier devant...*)，也不是**因……**嘶喊(*ni de...*)，而是竭力地發出嘶喊，**以便**揭露出死亡的力量(*crier à la mort*)，等，來提示這個力量們的組合，嘶喊的可感受到的力量和引起嘶喊的難以覺察的力量。

這很奇怪，但這是一個有著特殊活力的點。當培根分辨兩種暴力，場景的暴力和感官感覺的暴力，並且說爲了達到其中的一種暴力，必須放棄另一種暴力的時候，這是一種生命信念的宣告。在訪談中包含了許多這種類型的宣告：培根說他自己是智性上地悲觀的，換言之是說，除了畫恐怖之外，畫世界的恐怖之外，他看不到其他可以入畫的內容。但是他卻是神經上地樂觀的，因爲可見的再現在繪畫中是次要的，而且它的重要性將會變得愈來愈低：培根責怪自己畫了太多的恐懼，就好像恐懼足以讓我們擺脫再現似地；他愈來愈朝向不存在著恐怖的感覺形象的方向走去。但是爲什麼選擇「吶喊而不是恐怖」，選擇感官感覺的暴力，而不是場面的暴力，這是一種生命的信念的動作嗎？看不見的力量，未來的力量，它們不是已經在那

裡？而且它們不是比更糟的場面以及甚至比更糟的痛苦還要更難以超越嗎？是的，從某個方面上來說，就像是每一塊肉所見證到的一樣。但是在另一方面上，卻並不是如此的。當可見的身體與那些看不見的事物的力量們在交鋒搏鬥的時候，例如一個搏鬥者，他除了讓自己被看見之外，並不給予對方任何可見的東西。而就是在這種可見性之下，身體才有能力積極地搏鬥、確定戰勝的可能性，只有當那些不可見力量位於那奪去我們的力量並且讓我們退卻的場景深處的時候，身體才擁有較大的戰勝的可能性。這就好像一場戰鬥現在才成為可能似地。與影子的搏鬥是唯一真實的搏鬥。當視覺性的感官感覺面對著形成它的不可見力量的時候，它或者產生一種可能征服這個力量的力量，或者與這個力量為友。生命竭力地發出嘶喊，以便歇露出死亡的力量，但這正是因為死亡已經不再是這個讓我們軟弱的太過可見的東西，它是生命透過嘶喊所偵測到的、所逐出的、所揭露的這種不可見的力量。死亡是在生命的觀點上才被我們所津津樂道評斷著，而不是反過來的情況⁵。培根和貝克一樣是屬於能夠以某種極劇烈的生命之名，來談論一個更劇烈的生命的創作者。這不是一個

⁵E. II, 第25頁：「如果生命激起你的欲望，它的反方，像是陰影、死亡應該就會激起你的欲望。也許不是激發欲望，但是你會如同意識到生命的方式一般，也意識到生命的反方……。你的固有本質將會是完全地無望，然而你的神經系統的質地，將會是樂觀的」。（以及培根稱之為他的生之「貪婪」，他的拒絕讓遊戲成為一種死亡的賭注的相關章節），參見 E. II, 第104-109頁。）

「相信」死亡的畫家。這整個是一種再現性的悲慘主義，但是它的目的是爲了要替某種擁有著愈來愈強烈的生命的感覺形象服務。我們應該爲此向培根以及貝克或是卡夫卡致敬：當他們「再現」恐怖的事物、殘缺毀損、身體的代用假器、墜落或著失敗的事物的當時，他們建立了難以馴化的感覺形象們，後者之所以難以馴化，那是由於它們的堅決、由於它們的存在。培根他們將一個極爲直率的笑容的新力量給予了生命。

既然感覺形象的表面運動是隸屬於作用在感覺形象上的力量，那麼我們就可以由運動而上溯到力量，並且作出培根所偵測到及攫取到的力量們的經驗式列表。因爲培根雖然自比爲一個「粉碎者」、「搗碎者」，但是他比較更像是一個偵測者。第一類的不可見的力量是隔離的力量：扁平底面是它們的載體，而且當它們環繞著輪廓，並且圍繞著感覺形象，卷起扁平底面的時候，這類型的不可見力量就變得可見。第二類不可見力量們是扭曲的力量，它們佔據著感覺形象的身體和頭部，而每當頭部擺脫臉孔，或者當身體擺脫機體的時候，它們就變得可見。（培根懂得強烈地「描繪」像是睡眠中的扳壓的力量）[77,53]。第三類不可見的力量是當感覺形象變得模糊、並且與扁平底面會合時，所出現的消失的力量：這因而是使得這些力量變得可見的一種怪異的微笑。但是另外仍然存在著許多其他的力量。而首先，這個用一種奇特的能量來攫取住兩

個身體、而這兩個身體則藉由從這種能量中形成某種多邊形或草圖來顯現這種不可見的結合力量的是怎麼樣的一種力量？除此之外，還有，只能透過三聯畫才能被攫取到或偵測到的神秘力量，是怎麼樣的一種力量？同時是光線所特有的、足以聯合起全體的力量，但同時也是分離感覺形象及畫板們的力量，一種異於前述的那種隔離(l'isolation)的光屬性的分離(séparation lumineuse)。生命(Vie)、時間(Temps)是否因而變得可以被感受到、變得可見？讓時間變得可見、讓時間的力量可見，這件事培根似乎做了兩次：變換的時間的力量，透過那「在第十分之一秒」形成的屬於扭曲的一部分的身體的同素異形變化；接著是永恒的時間的力量，透過那掌控著三聯畫的聯合-分離的純粹的光線而獲得的時間的永恒性。讓時間身為時間地被感受到，這是畫家、音樂家、有時候也是作家的共同任務。這是一項遠超出所有的計量或節奏的任務。

九 聯畫及三聯畫

因此，在力量的作用下，感官感覺是要進入不同的層次之中的。但是兩種感官感覺互相對立的情況，也是有可能發生的，它們各自擁有著某個層次或區域，並且讓它們各自的層次們彼此聯繫。我們不再位於簡單的振蕩(vibration)的範疇中，而是處於共鳴(résonance)的範疇之內。因此，存在著兩個結合在一起的感覺形象。或者更適當地說，是感官感覺們的結合才具有決定性：我們會說，對於兩個感覺形象而言，只存在著唯一的、以及同一個**實質事實**(*matter of fact*)，或甚至說對於兩個身體，只存在著一個結合的感覺形象。我們從一開始就理解到，按照培根的說法，畫家無法放棄這種在圖畫上同時放上數個形象的方式，雖然這樣的方式存在著將某個「故事」引入或是重新掉進一種描述性的繪畫的危險。因此，問題因而是與同時出現的感覺形象之間所存在的非說明性的以及非描述性的、甚至是非邏輯性的關係有關，那些我們確切地稱之為「**實質事實**」(*matter of fact*)的關係。這正與這裡的情況相符，在這裡，處於不同層次的感官感

覺之結合，形成了結合的感覺形象（而不是反過來地）。所被畫出來的，是感官感覺。這是結合的感覺形象之美。感覺形象們不是混淆了，而是，那相對於身體而言取得了某種自律性的線條，它的極度清晰性讓感覺形象變得無以分辨：就像是在一張其線條只聯結著感官感覺的草圖(*diagramme*)中的情況一樣¹。這裡存在著兩個身體所共有的某個感覺形象，或者兩個感覺形象所共有的某種「事實」(*fait*)，而不存在著任何要描述的故事。而培根無論是在「繪畫性」時期或是在具備著清晰性的作品裡，他都持續地畫著結合在一起的感覺形象們：被壓平的身體們，被置於同一個感覺形象之中，承受著同一種結合的力量。在完全未違背隔離的原則之下，結合的感覺形象似乎使得被隔離起來的感覺形象變成單一的特例。因為即使是在僅有一個身體或是僅有一種單一的感官感覺的例子中，這種感官感覺它所經過的不同層次們就已經必然地形成了感官感覺的不同結合。振蕩已經變成了共鳴(*résonance*)了。例如，1946年的傘下的人，按照從上到下（傘上方的肉），以及由下而上（被傘攔住的頭部）的感官感覺所經過的方式而言，這是一個單一的感覺形象。但是如果是按照下垂的可怕微笑在頭部之中以及肉之中所見證到的感官感覺們所形成的緊縛來看，這同時也是一個結合的感

¹E. II, 第70-72頁：「我希望畫出一種將兩個正在床上專心進行著某形式性行為的人的感官感覺給凝結住的影像……如果您注視這些形式，從某種意義上來看，它們是極度地非再現的」。

覺形象。在培根的創作中，終究只存在著結合的感覺形象〔1971年的《一面鏡子中的躺臥人像》(*Figure couchée dans un miroir*)[32]，它雖然是幅單張畫，但是它所形成的內容卻是雙倍的，這是一張感官感覺的真正草圖〕。即使是單一的感覺形象，它也經常和它的動物結合在一起。

在談論培根的那本書的開頭中，羅瑟爾(John Russell)引用了普魯斯特以及非自主性記憶的例子²。然而，普魯斯特的世界和培根的世界之間，似乎，並不存在著太多的共通點（雖然培根經常提到非自主性的事物）。但是我們還是覺得羅瑟爾是有道理的。這或許是因為當培根拒絕再現性繪畫以及抽象繪畫這兩條路線的時候，他將自己置於一個類似於普魯斯特在文學裡的情況之中。普魯斯特事實上並不想要一種太過於「自主性的」的抽象文學（哲學），而且他更不想要一種適合用來講故事的描述性的、說明性的或敘述性的文學。他所要的、他所希望發掘的，是一種從再現之中被拔離而出的、拋棄了整個再現性的功能的感覺形象：一種以自己的方式存在的感覺形象，例如共布列(Combray)的以自己的方式存在的感覺形象。他自己提到「藉助圖像而寫下的真相(*vérité*)」。而如果他在許多情況下提到非自主性的記憶，這是因為相對於那滿足於說明或描述過去的自主性記憶，非自主性的記憶成功地讓這種純粹的感覺形象顯現出來。

²羅瑟爾，第30頁。

然而對於普魯斯特而言，非自主性的記憶是如何進行的？它把存在於身體之中、處於不同層次的、並且如同兩個搏鬥者般地緊緊捆抱的兩種感官感覺——現在的感官感覺和過去的感官感覺——兩者結合起來，以便讓某種既無法化約為現在、也無法化約為過去的感官感覺的東西，也就是這個感覺形象，顯現出來。而最後，這兩種感官感覺是被分配在現在以及過去之中，因此也就屬於記憶，這樣的一件事，並沒有太大的重要性。有些感官感覺的結合、感官感覺的緊抱，是完全不會召喚記憶的：例如欲望，以及更為深刻地，例如像是藝術，愛樂斯帝(Elstir)的畫或者梵特依(Vanteuil)的音樂。當兩種感官感覺彼此緊縛的時候，它們所擁有的共鳴，才是重要的。例如在奏鳴曲之中，小提琴的感官感覺和鋼琴的感官感覺所產生的共鳴。

「這就好像世界才剛誕生似地，就好像地球上只有它們兩個存在似地，或者更適當地說，在這個「奏鳴曲」之中，在這個根據創造者的某種邏輯所建構出來的一個**完全將自己與外在的一切隔絕起來的封閉世界中**，這兩者只有透過共同存在的方式，才能存在。這是奏鳴曲的感覺形象，或是這個身為感覺形象的奏鳴曲之出現。同樣地在七重奏之中，兩個母題劇烈地針鋒相對，最後各個母題由一種感官感覺所確定，一者如同某種精神性的「呼喚」，另一者如同身體中的一種「痛楚」、一種「神經痛」。我們不再關心音樂—繪畫之間的差異。重要的是，這兩種感官感

覺如同兩個搏鬥者般地結合，並且形成一種「能量之間的肉搏戰」，即使這是一種身體和某種脫離物質軀殼的身體之間的搏鬥，它產生出一種無法言喻的本質、某種共鳴、某種在封閉的世界中所出現的神聖顯現³。普魯斯特非常懂得囚禁事物和人們：這，他說，是爲了抓住他（它們的色彩〔一杯茶裡的共布列、在某個房間裡的阿伯汀(Albertine)〕）。

在一節奇特的篇章中，人像畫家培根宣稱說他不喜歡畫已經過世的人，說他也不喜歡畫他不認識的人（因爲他們沒有血肉）；而那些他所認識的人，他也不喜歡在眼前畫他們。他比較喜歡從一張現在的照片以及最近的記憶，或者更適當地說，是一張現在的照片的感官感覺，以及一種近來的印象的感官感覺來畫他們：這讓繪畫的行動變成一種「召喚」⁴。但是這種召喚和記憶極不相關（比普魯斯特的創作中所存在的還要更少）。重要的是，這兩種感官感覺的緊抱，以及從這兩個感官感覺中所獲得的共鳴。這就如同繆瑞吉(Muybridge)透過照片所解構的搏鬥者的運動。這並不是說所有的事物都處於戰爭、搏鬥狀態中，就像是透過一種再現性的悲觀主義觀點時，我們所可能會相信的一樣。造成搏鬥或緊抱的，是這兩個身體中的不同

³普魯斯特(Proust),《追憶似水年華》(*A la recherche du temps perdu*), Pléiade出版, I, 第352頁, III, 第260頁。

⁴E. II, 第79—83頁。

的感官感覺間的結合，而不是反過來地。因此，由兩個交纏著的熟睡身體所形成的感覺形象，或者是欲望的混合，或者是一幅會產生共鳴的繪畫，也同樣是一種搏鬥。睡眠，欲望，藝術：緊抱的場所以及共鳴的場所，搏鬥的場所。

結合、共鳴，並不是複合的感官感覺的唯一發展。在三聯畫中，經常出現結合的感覺形象，特別是在中央畫板中。然而我們很快地便會理解到，即使感官感覺的結合再怎麼重要，也無法提供我們任何用來推測三聯畫的意義、三聯畫的功能為何、以及尤其是它的三個畫板之間所存在的關係為何的方法。三聯畫無疑地在其形式下精確地存在著以下要求的這種形式：在這三個分開的部分之間，必須存在著一種關係，但是這種關係必須不是邏輯性的，也不能是敘述性的。三聯畫不隱含著任何的推展，而且不敘述著任何故事。因此必須輪到它，讓不同的感覺形象之間的事實變得具體化。它必須產生一種「實質事實」。只是，先前的解決方式——結合——在這裡無法發生作用。因為在三聯畫中，感覺形象們是，而且一直都是，分開的。它們必需一直是分開著的，而且是不產生共鳴的。因此存在著兩種非敘述性的關係，兩種「實質事實」或者共同的事實：結合的感覺形象的關係，以及身為一幅三聯畫各個部分的被分開的感覺形象的關係。但是這些感覺形象們是如何擁有一種共同事實的？

同樣的問題可能出現在三聯畫之外的部分。培根對於塞尚的《浴女》(*Baigneuse*)發出讚歎，因為許多的感覺形象在畫布上雖然被結合了起來，然而卻未因而形成一則「故事」⁵。這些感覺形象是分開的，完全不結合在一起：因此，它們在同一張畫布上的結合，必須隱含著一種不同於感官感覺的結合的共同事實。舉一件培根於1963年所作的《男人與小孩》(*L'homme et l'enfant*)為例：這兩個感覺形象，坐在椅子上並扭曲著的男人、僵硬地站著的小女孩，那個形成了兩者間的對立角的整個扁平底面區域將這兩者分開來。羅瑟爾說得很好：「這個女孩不被他那不原諒她的父親所寵愛嗎？這個面對著他交著手臂的女人，她是這個男人的看守者，然而他卻曲坐在椅子上、望向另一個方向？這是不是一個來糾擾人的異常者、一隻人形怪獸，或者這個男人是一個被放在審問臺上的人物，而判官已經準備要對他作出宣判嗎？」⁶而他每一次都拒絕了應該可能會在圖畫中引入某種敘述的假設。「我們永遠都不可能知道，甚至也不應該希望知道，畫中畫的是什麼故事。」無疑地，我們可以說這幅畫同時擁有所有的這些假設或是敘述的可能性。但是這是因為這幅畫它自己是遠超出任何敘述之外的。這因此是一個「實質事實」之無法作為一種感官感覺的結合、並且應該考慮到圖畫中那

⁵E. II, 第124頁。

⁶羅瑟爾, 第121頁。

分離但卻聯合的感覺形象們的例子。這個小女孩似乎具有某種「見證者」的功能。但是這個見證者，我們已經發現到，它並不意味著一個觀察者，也不意味著一個觀眾-窺視者(spectateur-voyeur)（雖然從無論如何總是存在的某種再現的觀點上來看，它的確是如此的）。更深一層地來看，這個見證者只指出某種相較於我們所視之為變化的某種恒定(constante)、計量(mesure)或是節奏(cadence)。這也就是為什麼這個女孩如同一根小柱子般地僵硬，而且似乎用著她那穿靴子的腳在打著拍子，然而這個男人卻在一種雙重變化中被攫取住，這就好像他是坐在一個可昇降調整的位子上，在穿越兩個方向的感官感覺層次之中被抓取住似地。即使是貝克的人物也需要見證者來測量他們身體密切的同素異形變化，並且為了讓他們可以在他們的**頭部中觀看**（「你有沒有在聽我說呢？有沒有人在看我呢？有沒有人聽我說呢？有沒有人對我心存著任何的關心呢？」）在培根的創作中，如同在貝克的創作中一樣，見證者可能化約為演出池的圓、照相機或是攝影機、一幀紀念照(photo-souvenir)[27]。但是必需要有一個為了感覺形象-變化(Figure-variation)而存在的感覺形象-見證者(Figure-témoin)。無疑地，這個以這兩種方向進行的雙重變化，可能會影響同一個感覺形象，但是感覺形象明顯地可能分配成兩個感覺形象。而至於見證者這邊，它可能會是兩個見證者、數個見證者（但是，總而言之，將見證者

視為窺視者或觀眾的詮釋是不足的，而這種詮釋只是再現性的）。

這個問題因此已經獨立於三聯畫而存在，但這個問題是在三聯畫之中，在純粹的狀態下，透過畫板的分離，被提出來的。我們因此應該可能有著三種韻律，一個是「主動的」(actif)，處於漸增的改變或放大的狀態，另一個是「被動的」(passif)，處於漸減的改變或是去除的狀態，最後，另一個是「見證者」。這個韻律既不再伴隨著某個感覺形象，並且也不再依賴著感覺形象：**是韻律本身可能會變成感覺形象、構成感覺形象**。這正是梅西恩(Olivier Messiaen)在說到音樂時，當他在分辨主動的韻律、被動的韻律、以及見證的韻律的時候所說到的，他並且指出這些韻律並不指向有節奏的角色，而是韻律它們自己構成了有節奏的角色。「同樣地在劇場的一個場景中，當三個演員出現的時候，可能會發生三個中的一個演員作出動作，第二個接受第一個的動作，不動的第三個演員觀看著發生的事情……。」⁷我們因此可以針對三聯畫的性質、針對它的法則或是它的秩序，作出一種假設。無論這三聯畫傳統上地是屬於一幅靜止的繪畫或是可移動的繪畫，或者是三聯畫的畫板中經常包含著觀察者、禱告者或

⁷關於「具節奏性的角色」的主要觀念，參見梅西恩在山謬艾爾(Samuel)所著的《與梅西恩的訪談》(*Entretiens avec Olivier Messiaen*), Belfond出版, 第70-74頁，以及《與梅西恩有約》(*Rencontres avec Olivier Messiaen*), Julliard出版。

是託管者，對於將圖畫視為可移動的、並且喜歡在畫裡畫上恒定的見證者的培根而言，這些都是適用的。但是他如何能重新賦予三聯畫一種這樣的現實性(actualité)，他如何進行三聯畫的完全再創作？較之一件可移動的物體，他讓三聯畫變成運動的等同物，或是變成一則音樂的不同部分的等同物。三聯畫應該會是三種基礎的韻律的安排佈局。在三聯畫裡，存在著某種圓圈的、而不是線性的組織。

在培根的作品中，這個假設應該可以允許我們將一個優先的位子指定給三聯畫。畫出本質上屬於韻律的感官感覺……。但是在單一的感官感覺中，韻律仍然是依附著感覺形象，韻律就像是那穿越過沒有器官的身體的**振蕩(vibration)**般地呈現，韻律是感官感覺的向量，是它使得感官感覺從一個層次進入另一個層次。在感官感覺的結合中，韻律已經自我解放了，因為它面對著不同感官感覺的各種不同的層次，並且讓它們匯集起來：它現在是**共鳴**，但是它仍然與某個結合的感覺形象之旋律線、主要樂句以及重復旋律相互混淆；它是結合的感覺形象的草圖。最後，透過三聯畫，在一個將自律性賦與韻律的**強制運動(mouvement forcé)**中，韻律形成了一個極大的振幅，並且讓我們產生時間感：感官感覺的界限們從各種方向上被跨越、超越；感覺形象被激起、或者被投射在空中、被放在空中吊索上，而那些吊索就是感覺形象突然地從上向下掉

落的地方。但是同時地，在這個靜止的墜落中，產生了最奇異的重組現象、再分配的現象，因為是韻律根據它自己截然不同的方向，主動的、被動的、以及見證者……，自己變成了感官感覺，是它變成了感覺形象。梅西恩在史特拉汶斯基(Stravinsky)的創作中和貝多芬的創作中，尋找著自己的先驅者。培根應該可能會在林布蘭的創作當中尋覓（並且以相當不同的方式，在舒汀的創作中找尋）。因為在林布蘭的創作中，在靜物或風景的類型中，同時也在他的人像畫中，首先存在的是振動(*ébranlement*)，振蕩：輪廓是用來為振蕩服務的。但是也存在著來自於重疊的感官感覺(*sensations superposées*)的不同層次的共鳴。另外還存在著克勞代勒(Claudé)所寫到的，一種光線的振幅，一種即將產生怪異效果並確保感覺形象的極端分裂的巨大的「穩定且靜止不動的背景」、這種主動性的、被動性的以及見證者的分配，就像在《夜巡》(*Ronde de nuit*)的例子中所發生的一樣（或者是像這樣的靜物畫的例子，在那裡，處於穩定層次的玻璃杯是「懸空的見證者」(*témoins à demi aériens*)，然而珍珠貝和剝了皮的檸檬則用它們的兩個螺旋與其產生對照)⁸。

⁸克勞代勒，〈傾聽的眼睛〉(*L'oeil écoute*)，〈散文性的作品〉(*Oeuvres en prose*)，La Pléiade出版，第196–202頁，以及第1429–1430頁。

十 筆記：三聯畫是什麼？

我們必須檢驗這個假設：在三聯畫中，是否存在著某種秩序，而且這種秩序的目的是否在於分配三種根本的韻律，它們其中的一個可能將會像是其他兩種韻律的見證者或是測量計？這個秩序，如果它存在的話，既然它結合了許多可變的事物，那麼我們就可以期待它可以呈現極為不同的各種面向。唯有透過三聯畫所作的一種經驗性的研究，才能回答這個假設。

我們首先發現在三聯畫之中，存在著許多明確的見證者：1962年，左畫板中的兩個令人不安的人物；1965年，兩個坐在右畫板中的小老頭們，以及左畫板中的裸女；1968年，兩個「等待者」，一個裸體，另一個穿著衣服，一個在左畫板，一個在右畫板；1970年，左畫板的觀察者以及右畫板的攝影師；1974年，右畫板的像片沖印師；1976年，左右兩邊的兩張肖像的模仿畫……，等。但是我們也發現到問題是更為複雜的。因為功能-見證者(fonction-témoin)可以再現地指向某個人物，因為畫中總是有著某種一直存在著的再現，即使這只是次要地存在

著。但是，突然地，這同一個功能-證者卻有可能在形象上指向一個完全不同的人物。這個第二種意義上的見證者與第一種意義上的見證者，兩者將是不同的。況且，這個從第二種意義上來看，屬於更為深刻的見證者，將不只是那個觀察或是觀看的人，而是相反地，它是那個第一種意義上的表面性見證者(témoin superficiel)所觀看著的見證者：因此在三聯畫中，將會存在著一種功能-見證者的真正交換。而更為深刻的見證者，形象性的見證者(témoin figural)，將會是那個不觀看的、處於非觀看狀態的見證者。他完全是從另一個性質上，將自己定義為見證者：它的水平性、它幾乎呈穩定的層次。事實上，因為水平線定義了一個可在其本身逆行的韻律，因此這裡並不存在著前進、也不存在著倒退的問題，不存在著增加、也不存在著減少的問題：這是韻律-見證者(rythme-témoin)，然而其他的兩個，它們是垂直的，它們只有在一者相對著另一者的情況下，才有可能成為可逆的，才可能成為另一者的反向¹。

在三聯畫中，我們因此是從水平線上來尋找具有穩定值的韻律-見證者。這種水平線可以展現出好幾個感覺

¹關於這些可逆的或不可逆的韻律的觀念，另外，更進一步的，關於附加價值或是取消的價值，我們將參考梅西昂(Messiaen)的先前引述過的作品。同樣的問題出現在繪畫領域中，特別是從色彩的觀點上來看，這樣的一件事一點都不令人驚訝：克列(Paul Klee)在他的實作和理論性作品中都展現了這部分的內容。

形象。首先是歇斯底里的扁平微笑的感覺形象：不單只是我們在1953年的三聯畫[60]（左畫板）的頭部上所看到的，另外還有1944年的怪物[80]（左畫板）中，就已經出現了這樣的感覺形象，在那裡，蒙著眼睛的頭部完全不是個將要咬人的頭部，而是一個隨著嘴巴的水平性扭曲，而展現出微笑的可憎頭部。水平線也可能隨著一種平移的運動而進行，例如1973年的三聯畫中[29]：位於中央畫板的水平移動，讓我們從右畫板的抽搐，進入左畫板的抽搐中（在那裡我們仍然看到連續的順序，當一種連續的順序存在的時候，它不必然地會是從左到右）。水平線還可能透過一個躺臥著的身體進行，例如1962年的三聯畫[56]的中央畫板、1964年的中央畫板[82]、1965年左畫板[58]、1966年的中央畫板[25]……，等：熟睡者的整個平壓的力量。或者根據著一種水平的草圖，透過好幾個躺臥的、交纏的身體來進行，例如《史維尼·艾尼斯特》（*Sweeney Agonistes*）[61]裡的兩個躺臥者的兩條水平線，左畫板及右畫板的，或是1970年的三聯畫[14,17]的中央畫板的兩個躺臥者一樣。三聯畫是在這個意義上，爲了其自身的目的，重新形成結合的感覺形象們。這就是第一個複雜的元素，但這個元素，它甚至是從其複雜性上見證了一種三聯畫的法則：一種首先棲身於表面性的人物的功能—見證者，但是爲了更深層地成爲一種已經變成人物的韻律——一種可逆的韻律或是循著水平線的見證者

——這種功能-見證者離開了表面性的人物。（培根在一張相同的畫板上，有時候會重新結合兩個見證者——表面性的人物(*personnage apparent*)和韻律性的人物(*personnage rythmique*)——如同在1965年的左畫板[58]，或在《史維尼·艾尼斯特》[61]的右畫板一樣）。

從這時候起，出現了第二種複雜的元素。因為在功能-見證者於畫中往來的情況下，當表面性見證者(*témoin apparent*)讓位給韻律性的見證者(*témoin rythmique*)的時候，會發生兩件事。一方面，韻律性的見證者並不是立即存在的；只有當該種功能經過、並且到達它身上的時候，它才能成為韻律性的見證者；但是它過去屬於主動的韻律或被動的韻律。這就是為什麼三聯畫當中躺臥著的人物，經常都仍然殘留著具有擾動力的主動性或是被動性，這讓躺臥著的人物沿著水平線直排，但是卻仍然保留著外來的某種動力或活力、某種舒馳或者某種攣縮：例如在《史維尼·艾尼斯特》裡，左畫板的結合的感覺形象是被動的，並且是平躺著，然而右畫板的，則仍然是活躍的、幾乎是混亂的；或者，更常見的是同一個感覺形象包含著一個主動的身體和一個被動的身體，感覺形象的一部分出現在水平線的上方（頭部、臂部……）。但是另一方面，相反地，表面性見證者已經不再身為表面性見證者，它處於可能具有其他功能的自由狀態；它因此進入了一種主動的或被動的韻律中，它將自己與其中的一者聯結，

同時地，它不再作為見證者。例如，1962年的《三聯畫》[56]的表面性見證者們如同吸血鬼般地站立著，但是其中一個是被動的、並且護持著他的腎，避免它們掉落，而另一個則是主動的、並且正要起飛；或者在1970年的一幅《三聯畫》[17]之中的左畫板和右畫板的表面性見證者。因此在《三聯畫》中，有種極大的活動性存在，一種大量的循環。那些韻律性的見證者就如同剛剛找到、或者仍然還在找尋著他們的穩定層次的主動性的或是被動性的感覺形象，然而表面性見證者則是位於正要向前奔去的或是正要向下墜落的、正要變成被動性的或是主動性的那個點之上。

第三種複雜的元素因此跟主動性的以及被動性的這兩種韻律有關。這個水平變化的兩個方向是由什麼組成的？如何安排這兩個可對立的韻律？有個關於一種**下降－上升**(*descente-montée*)的對立的簡單例子：1944年的《三聯畫》裡的怪獸們，將平行的微笑從頭部的一方拉向另一方，其中一個是下垂的頭部，它並且有著下垂的頭髮，而另一個是嘴巴叫喊著的、倒放著的、伸向上方的頭部；這種情形也出現在1970年的《人體習作》(*Etudes du corps humain*)中，躺在中間的兩個人物摔倒在地上，左畫板那個看起來像是從他的影子之中爬了起來，而右畫板的則是看起來像是身體向下內縮，並落至一個水坑之中。但是這已經是另外的一種對立**舒張－收縮**(*diastole-*

systole)的一個特殊例子：這裡是攣縮對立著某種伸張、擴張或下降-溢流(*déscente-écoulement*)。1965年的《受難圖》(*Crucifixion*)讓中央畫板中那被釘在十字架上的肉的下落-溢流與位於遠端的納粹劊子手的攣縮形成對比；或是，1964年的《一個房間內的三個人像》(*Trois figures dans une chambre*)讓左邊坐在馬桶上的男人的膨脹和右邊坐在凳子上的男人的扭曲，形成對立。或者，1970年的《男人的背部三習作》(*Trois études de dos d'homme*)，透過線條和色彩，也許最巧妙地展現了左畫板的一面粉紅色的、放鬆的寬闊背部，以及右畫板的一面紅色的和藍色的、攣縮的背部的對比，然而中央畫板中的藍色，似乎確立在一個穩定的層次上，它甚至覆蓋了陰暗的鏡子，以便標示出功能-見證者。但是，對立也有可能完全是以另一種、並且是令人驚訝的方式呈現：這是我們在一幅1970年的三聯畫的左畫板和右畫板中所發現的**裸體者及穿著衣服的人**之間的對比，但是這其實是早在1968年的那幅三聯畫的左、右兩畫板的兩個表面性見證者身上，我們就已經可以發現的對比；1966年路奇安·佛洛伊德的那幅三聯畫之中，更微妙地讓左畫板中暴露的肩膀與頭部的攣縮形成對比，並且讓右畫板中覆蓋住的肩膀與頭部的放鬆或是塌陷消沈形成對比。難道最終並不存在著另一種本身考慮到裸體者和穿著衣服的人之間的對立嗎？這將應該可能是**增加-減少**(*augmentation-diminution*)的對立。事實上，在我

們加上或取消的東西的選擇中，可能存在著一種奇特的微妙性：我們更深入地進入了值(valeurs)和韻律的領域，因此我們所附加上去的，和我們所取消的，並不是一種量、倍數或是因數，而是由它們的精確性或是「簡潔性」所確定出來的值。特別有可能的是，所被加上去的值有可能會是顏料的任意一擲，就像培根所喜歡使用的方式。但是最震撼、最擾動人心的例子，或許出現在1972年八月的那張三聯畫裡：如果說見證者是透過延長以及極為明確的淡紫色橢圓形而被作出來，那麼我們則在左畫板的感覺形象上看到了一個縮減了的上半身，因為它的整個上半身都不見了，然而在右畫板，那上半身則正逐漸地趨向於完整，它已經補充了一半了。另外腳部的整個改變也是：左方，一隻腳已經完成了，然而另一隻則正在成形之中；而右邊的情形，則與左畫板相反：一隻腳已經被截去了，然而另一隻腳則正在流淌消失。而與此相關地，中央的淡紫橢圓，則是獲得了另一種身份，左畫板變成一個位於椅子邊的粉紅色水坑，而右畫板則變成一道從腳開始的粉紅色流出。培根的創作中的殘缺和人造的身體的代用假器，就是以這種方式在整個減取的或是增加的值的遊戲中，被使用著。這就如同影響著一個身體的不同部分的歇斯底里性的「熟睡」和「甦醒」的整體。但這尤其是培根的創作中最具音樂性的一幅畫之一。

如果我們在這裡達到了一種極大的複雜性，這是因

爲這些不同的對比具有不同的價值，而且是因為它們的用語並不相吻合。這形成了一種組合的自由。這些組合的方式是一張無法窮盡的列表。事實上，我們無法分辨出上升－下降及攣縮－膨脹(contraction-dilatation)、收縮－舒張：例如流出是一種下降，也是一膨脹和擴張，但是在流出中，也存在著攣縮，如同在1973年的那幅三聯畫中[29]，在洗臉台旁邊的人和馬桶上的人一樣。然而是否應該維持著肛門的局部膨脹和喉嚨的局部攣縮之間的對比呢？或者，對比是透過三聯畫中的一個攣縮轉入到另一個攣縮，而在兩個不同的攣縮之間形成的？所有的這些都是可能共存的，並且隨著所採取的觀點，也就是說隨著被考慮到的值，對比是有可能改變或是甚至互爲倒反的。特別是在所謂的封閉的系列中，有時候對比幾乎被簡化成空間中的方向。終究，在這兩種可對立的韻律中，重要的是，每一個韻律都是另一個的「反降」(rétrogradation)，然而一個共通且穩定的值，則出現在韻律－見證者之中，韻律－見證者本身是可逆的。但是，這種三聯畫的相對性並不足夠。因爲如果我們會覺得這些可對立的韻律中，一個是「主動性的」，而另一個是「被動性的」的話，是什麼造成這樣的感官感覺，即使我們是從一種極爲多變的、隨著同一張畫中所考慮到的部分而改變的觀點來指稱這兩個詞？

嗯，負責在各個例子中指出原因的指標，這回似乎很

輕易地就可以找到。在培根的創作中，下降被賦與了首要的位子。很怪異地，主動性的事物(l'actif)，指的就是降下的、跌落的事物。**主動性的事物，就是墜落**，但是這不必然地一定是一種在空間之中的、處於擴張狀態的降落。這是如同感官感覺的經過、如同包含在感官感覺中的不同層次的降落。遭遇到這種感官感覺強度的問題的大部分作者，似乎都有著同樣的答案：在一個墜落中，我們體驗到強度的差異。這因而是一種**爲了達到墜落而作的對抗**的概念。「他們的手，在頭部上方，不自主地彼此碰觸。在此同時，它們被重新引向下方，劇烈地。在一段時間內，這兩個人專注地凝視著對方，他們的手交聚在一起。突然地，他們跌落；我們不太清楚是那一個人翻倒了另一個人，我們會覺得是他們的手翻倒了這兩個人似地……」²這就如同在培根的創作中一樣：肌肉從骨骼上落下，身體從手臂或豎起的大腿上落下。感官感覺是透過墜落，透過從一個層次掉到另一個層次而形成的。在這裡，墜落之正向的、主動的事實性的這個概念是很重要的。

爲什麼我們無法透過另一種方向，例如上升，來體驗到這種層次的差異？這是因爲降落絕對不應該用熱力學的方式來詮釋，就好像產生一種熵(entropie)似地，一種朝向較低的層次流動的趨向似地。相反地，墜落在這裡是爲了

²康布羅維茲(Combrowicz),《色情書刊》(La pornographie), Julliard出版, 第157頁。

要確認層次的差異本身。所有的**張力**都在墜落之中被體驗到。康德(Kant)在將強度定義為某種在瞬間被體會到的巨大力量的時候，他已經得出強度的本質：他的結論認為，以這種強度被包含著的多樣性，唯有透過向著等於零的否定所作的靠近，才能夠被再現出來³。此後，即使當感官感覺傾向於往一個高層次、或是更高層次移動的時候，也只有透過這種高層次向零所作的靠近，也就是透過一種墜落，才能讓我們體驗到這種層次的差異。不管是哪一種感官感覺，它強烈的事實性是一種或多或少是「大程度」的深層墜落的事實性，而不是攀升的事實性。感官感覺與構成它最內部的運動、或構成它的「偏斜(*clinamen*)」的那個墜落之間是分不開的。這個墜落的概念並不隱含著任何悲慘的、失敗的、苦難的脈絡，即使這樣的脈絡能較為輕易地描寫這個概念。但是，同樣地，一種感官感覺的暴力和一種再現的場景的暴力，是不能互相混淆的，在一種感官感覺中愈來愈深入的墜落，與一個表現在空間之中的墜落，是不同的，除非這是為了方便和幽默起見。墜落是感官感覺之中最為鮮活的內容，感官感覺是透過它，才得以讓人體驗到其鮮活性。以致於，強烈的墜落可以和空間的墜落彼此吻合、也可以和攀升相吻合。它可能和舒張、膨脹或消失互相吻合，同時也可以和攣縮或收縮互相吻合。它可以和減少，也可以和增加互相吻合。總之，任何在發展

³康德，〈知覺的預期(*Les anticipations de la perception*)〉，《純粹理性的批判》(*Critique de la raison pure*)。

的事物，都是墜落（透過減少而形成的發展是存在的）。墜落正是主動性的韻律⁴。此後，在每一幅畫中（透過感官感覺）決定出等同於墜落的內容，將會是有可能的事。我們因此確定出因畫而異的主動性韻律。而出現在畫中的可對置的特質，則將擁有被動性韻律的角色。

我們因此可以總結出三聯畫的這些法則，它們如同三個畫板的共存般地建立三聯畫的必要性(*nécessité*)：第一 / 區別三種韻律或三種韻律性的感覺形象；第二 / 某個韻律—見證者的存在，及見證者在圖畫中的來往（表面性的見證者以及韻律性的見證者）；第三 / 主動性的韻律和被動性的韻律之確定，以及那些隨著其目的在於表現主動的韻律而選用的特性之改變所產生的變化。這些法則和一種用來操作的有意識的公式並沒有關係；它們是構成繪畫的非理性邏輯、或是感官感覺的邏輯的一部分。它們既非單一的、亦非自主的。它們不同於一個由左至右之連續的順序。它們不指派給中央畫板一個單義的角色。它們所隱含的恒定事物，因例子而異。從性質的觀點和同時從關係的觀點上來看，它們都是在極為多變的內容項目之間被建立出來的。培根的這些畫是如此地被運動所穿越，以致於三

⁴沙特(Sartre),在他針對福樓拜(Flaubert)的分析中，已經從一個「歇斯底里的捲入」(*engagement hystérique*)觀點上指出墜落的情節的重要性，但是他給予了墜落一個太負面的意義，雖然他確認到墜落是位於一個主動且正面的長期計畫之中〔《家族中的白癡》(*L'idiot de la famille*), Gallimard出版,第II冊〕。

聯畫的法則只能是一種運動們的運動，或者是一種複合力量的狀態，因為運動總是源自於作用於身體上的力量。但是，我們所面對的最後一個問題正是要確認出與三聯畫對應的是哪些力量。如果說這些法則是我們剛剛確定下來的那些法則，那麼回應它們的是哪些力量？

首先，在那些單張的圖畫中，曾經存在著雙重的運動，從結構到感覺形象，以及從感覺形象到結構：隔離的、扭曲的及消失的力量。但是接著地，在感覺形象它們之間，存在著一種運動：結合的力量們重新形成隔離的現象、扭曲的現象及消失的現象。最後地，存在著第三種運動和第三種力量，而且這就是三聯畫介入的地方：輪到這第三種運動和力量，作為現象地，重新形成結合，但是它是和其他的力量一起運作，並且誘使其他的運動發生。另一方面，現在已經不是由感覺形象來與結構或扁平底面會合，而是感覺形象之間的關係被劇烈地投射在扁平底面上，由均勻的色彩的或強烈的光線來呈現的；因此，在許多例子中，感覺形象類似於空中雜技演員，他們只是作為色彩或光線的發生場所。我們突然理解到三聯畫需要這種光線或色彩的強烈性，並且三聯畫與整體的「繪畫性」處理之間，極少是一致的：1953年的那幅三聯畫應該可能是一個最少見的例外之一。但是另一方面，如果光線的或是色彩的均一性立即地呈現出感覺形象和扁平底面之間的那些關係，那麼感覺形象在這種情況下卻也在光線和在色彩

之中，達到最大限度的分離：一種極不同於之前的隔離的力量分離的、區分的力量抓住了感覺形象。

而這就是三聯畫的原則：用最大的光線統一性和最大的色彩統一性來達到感覺形象的最大劃分。這就是林布蘭的訓示：是光線產生韻律性的人物⁵。這也就是為什麼感覺形象的身體會穿越過那些透過三聯畫來達到最高點的力量們的三個層次的原因。當身體隸屬於隔離的、扭曲的以及消失的力量時，首先存在的是感覺形象的事實(fait)。接著，當兩個感覺形象在同一個事實上被抓住的時，也就是說當這兩個身體被結合的力量、韻律性的力量所抓住的時候，這是第一類的「實質事實」。再來最後是三聯畫：成為感覺形象們的共同的事實的、它們的韻律性存在(être rythmique)的是位於均一光線中以及均一色彩中的身體的分離，這是第二類的「實質事實」或者是形成分離的匯聚統一(Réunion qui sépare)。一種將感覺形象分開的匯聚統一，將色彩分開的匯聚統一，而這就是光線。那些存在—感覺形象(être-Figures)在落入黑色的光線的同時，彼此分離。那些色彩—扁平底面(couleurs-aplats)在落入白色的光線的同時，彼此分離[24]。在這些屬於光線的三聯畫中，所有的一切都變得像是處於半空中一

⁵克勞代勒(Claudel)說到，關於林布蘭的《夜巡》(*Ronde de nuit*)，關於「由光線在一個群體中產生的分裂」。《散文性的作品》(*Œuvres en prose*)，La Pléiade出版，第1329頁。

樣、甚至連分離也在空中。時間不再位於身體的色彩主義(chromatisme des corps)之中，它進入了一個單色主義的永恒中。這是一個聯合起所有事物的廣大時空，**但是是藉由在事物之間引入了一個撒哈拉沙漠的距離、一個艾永(Aiôn)的世紀們而形成的**：三聯畫和它們分開的畫板們。三聯畫，在這個意義上，是一種超越「小幅畫架畫」的方式；三個畫板維持在分開的狀態，但它們不再處於被隔離狀態；框架或是一幅畫的邊緣不再指向個別的每一張畫之侷限的單位，而是三張畫的均延統一性(l'unité distributive)。最後，在培根的創作中，只存在著三聯畫：甚至那些被隔離開的圖畫，也是或多或至少在視覺上地，如同三聯畫般地被組成的。

十一 繪畫，在作畫之前

相信說畫家面對的是一面白色的表面，這是一種錯誤。再現性的信仰便是來自於這種錯誤：事實上，如果畫家面對的是一面白色的表面，那麼他便能夠在這片表面上複製出一個如同範型(modèle)般作用著的外在物體。但是事實上卻不是這樣的。畫家的腦子裡、或者是他身邊、或者在他的工作室裡，應該可能有著許多東西。然而所有在他腦子裡的、或是他身邊的東西，在他開始進行他的工作之前，早就已經或多或少虛擬上地、或多或少實際上地，存在於畫布之上了。這所有的一切，以實際的或虛擬的影像之名，出現在畫布上。因此畫家並不需要填補一面白色的表面，他可能應該比較需要清空、排清、清洗一面畫布的表面。他因此並不是爲了要在畫布上畫上一個作爲範型的物體而作畫，他是爲了要產生一面其功能是將要反轉範型與複製之間的關係的畫布，而在已經存在於畫布上的影像上作畫。總之，我們所必需確定的是所有這些早在畫家開始作畫之前就已經存在的「已知事物(données)」。而且我們必需確定出在這些已知事物之中，哪一些是障礙，哪

一些是助力，或者甚至是屬於一種準備工作的實施。

首先，存在著**再現性的已知事物**。再現是存在的，這是個事實，它甚至是繪畫的先決條件。我們被性質上屬於說明的照片、性質上屬於描述的新聞、電影－影像、電視－影像所圍困。這裡存在著心理的和物質的陳腔濫調、現成的知覺、回憶、幻覺。這裡存在著一種對於畫家而言，極為重要的經驗：整個我們能稱之為「陳腔濫調」的事物類別，早在開始作畫之前，就已經佔據了畫布。這是悲劇性的。似乎塞尚實際上已經跨越了這種悲劇性的經驗之最高點：在畫布上總是已經存在著陳腔濫調，而如果畫家滿足於改變、扭曲或折磨陳腔濫調、從各種方向擰絞它，這還是一種太過於知識性的、太抽象性的創作，它讓陳腔濫調死灰復燃、讓畫家仍處於陳腔濫調的環境中，或者除了滑稽模仿之外，這並無法給予畫家其他的補償。關於塞尚的總是具有開創性的經驗，勞倫斯寫下了輝煌的篇章：「在一場持續了四十年的激烈搏鬥之後，他然而成功地完全認識了一顆蘋果、一支或二支水壺。這就是他所做成的所有事情了。這看起來似乎並不多，而且塞尚是充滿著酸楚地死去。但這是重要的第一步，而且塞尚的蘋果是非常重要的，它比柏拉圖的理念(*idée*)還要重要……」。如果塞尚當時願意接受他自己的陳腔濫調的話，那麼根據古典的準則，他的畫將會是相當完美的，而且將不會有任何的批評家會對他有任何的挑剔。但是當依據古典

的準則，他的畫是屬於好的作品的時候，對於塞尚來說，那卻是完完全全的糟畫。那是一種陳腔濫調。他因此投身其上，將形式和內容從陳腔濫調之中連根拔除，接著當一幅畫由於不斷地被折磨、耗盡而變得很差的時候，他就讓它維持著既有的樣子，悲傷地，因為這並不總是他想要的東西。這就是塞尚的畫出現滑稽元素的原因。他對於陳腔濫調的憤怒使得他有時候會將圖畫改成滑稽模仿，例如《總督與女人》(*Le Pacha et La Femme*)……。他希望表達某些東西，但是，**在做之前**，他必須和那條他永遠都無法斬掉它最後一顆頭的七頭蛇搏鬥。與陳腔濫調的搏鬥是他的畫裡最明顯的特徵。戰鬥之塵厚厚地揚起，而碎片四處橫飛。他的仿效者所如此熱烈地持續複製的，是這些塵埃和碎片……。我深信塞尚他自己所要的是再現。他要的是一種忠實的再現。他只希望再現能變得更為忠實。因為當人們用攝影機拍攝的時候，人們所希望到的再現是很難比塞尚所想得到的再現要更為忠實的……。儘管他是如此地努力，但是他所畫的那些女人仍然是一個陳腔濫調的、完全為人所熟識的對象，而他無法擺脫觀念的糾纏，以達到一種直覺的認知。他的太太除外：在她的身上，他終於感受到蘋果式的特徵……。當他的作畫題材是男人的時候，塞尚經常在強調衣著、僵直的西裝上衣、厚厚的衣折、帽子、外衣、遮蓋物……的同時，忽略了他們。塞尚有時候可以完全地擺脫陳腔濫調、並且真正地給予真實的

對象一種全然直覺式的詮釋的情況，是出現在他的靜物畫中……。在那裡，他是無可模仿的。他的仿效者所複製的是他的那些有著生硬摺子的餐巾以及他的畫裡缺乏事實性的對象。但是他們不複製壺罐和蘋果，因為這是他們能力所不能及的。人們無法模仿真正的蘋果式特徵。每個人都應該自己創造一個新的和不同的事物。一旦他和塞尚所創造的東西類似的時候，他就什麼都不是了……。」¹

陳腔濫調，陳腔濫調！我們不能認為問題自從塞尚起，就已經獲得解決了。不只是各種影像在我們周遭和腦中倍數增殖，而且即使是對抗陳腔濫調的創作，也產生陳腔濫調。甚至抽象繪畫也不是製造陳腔濫調的最後一種創作，「所有的這些顏料管和這些瓦楞鐵皮的顫動，比任何東西都還要蠢，而且它們是相當多愁善感的」²。所有的仿效者都使得陳腔濫調從那原來已經自陳腔濫調之中解放的事物中重生。與陳腔濫調的對抗是一件了不起的事情。就像勞倫斯所說的，在一顆蘋果以及一支、或兩支水壺上嘗試、獲勝，這已經是一件很美的事了。日本人清楚這樣的事：一生勉強足夠用來畫一株草。這也就是為什麼傑出的畫家們總是嚴厲地看待他們的作品的原因。這麼多的人將一張照片看成是一件藝術品、將一則抄襲看成是一種

¹勞倫斯(D. H. Lawrence), 《情色與狗》(*Eros et les chiens*), Bourgois出版,第238-261頁。

²勞倫斯, 《查泰萊夫人的情人》(*L'amant de lady Chatterley*), Gallimard出版,第369頁。

果敢、將一個滑稽模仿看成是一種笑意、或者更糟的是，將一個悲慘的新發現看成是一種創造。但是傑出的畫家很清楚，毀損、虐待、滑稽地模仿陳腔濫調並不足以獲得一個真正的笑容、一種真正的扭曲。培根的身上也存在著和塞尚一樣的嚴厲性，而且，他就如同塞尚一樣，毀壞了不少畫，或是一旦那個敵人重新出現的時候，他就放棄、拋棄它們。他評述說：那受難圖系列呢？太駭人聽聞了，因為太駭人聽聞，因此無法被感受到。即使是鬥牛圖，這都太悲劇性了。而教宗系列呢？「我嘗試想要建立維拉斯奎茲的教宗的某種記錄，扭曲性的記錄，但是並未成功」。

「我為這件事感到惋惜，因為我認為那些記錄太蠢了，是的，我對於這件事它在性質上屬於一件絕對的事，而感到惋惜……。」³對於培根而言，應該留在他的畫中的是什麼？或許是某些頭像系列，一幅或兩幅輕盈的三聯畫，以及一大面男人的背部。不超過一顆蘋果及一支或兩支水瓶。

就攝影而言，我們看到培根是怎麼提出問題的。他確實為照片所著迷，（他讓照片環繞在他身邊、他根據模特兒的照片作畫像，同時他也在其他完全不同的方式上使用照片；他在照片上研究舊時的繪畫；他自己對於照片有著一種不尋常的順其自然的態度……）而同時地，他卻未

³E. I, 第77頁（以及培根對於他所有那些仍然具有一種再現性的暴力的圖畫之否定）。

承認照片具有任何的美學價值（在這個點上，他偏愛那些不具任何意圖的照片，他說，例如繆瑞吉(Muybridge)的照片；他尤其喜愛X光照片或是醫學相片，或是就頭部系列來說，是自動攝影照片；而他對於照片的喜愛，對於照片的傾注，這件事，讓他感到某種厭憎……。）如何解釋這樣的態度呢？這是因為再現性的已知事物，比我們一開始所相信的還要更為複雜。無疑地，它們是看的方式：在這個點上，它們是複製、再現、說明性的或描述性的（照片、新聞）。但是我們將會注意到，再現性的已知事物可以透過兩種方式運作，透過相似性或是透過慣例，透過類比或是透過符碼(code)。而不管它們是以什麼方式進行，它們本身就是某種事物，它們以自身的方式存在：它們不只是看的方式，**我們看到的是它們，而且，最後我們只看到它們**⁴。從人們說新聞製造事件的這個意義上來說，照片「創造」了人和風景（而不是滿足於描述事件）。我們所看到的、我們所感受到的，是照片。照片的最大利基所在就是它對我們強行置入弄虛作假、不可思議的影像的「真相」(vérité)。而培根對於這樣的演變，並沒有反駁的意圖，相反地，他富有興致地深陷其中。就如同盧凱斯(Lucrèce)的擬仿畫(simulacres)，照片對於他[盧凱斯]而言似乎是為了填滿每個片段和每個腦子，因而穿越時空，自遠方而來。他因此並不只是指責照片的再現性質，也

⁴E. I, 第67頁sq.

就是再現某些東西，因為他相當清楚地感受到，照片是一種強行置入視線、並且整個地支配眼睛的東西。照片因此可以強調出美學的意圖，並且與繪畫相對抗：培根完全不這麼認為，因為他認為照片傾向於在唯一的層次上粉碎感官感覺，而且對於將感覺置於不同的建構層次這件事，照片它仍然是無力的⁵。但是就算照片可能可以達到這樣的境界，像是在愛森斯坦(Eisenstein)的電影－影像(images-cinéma)中或者是繆瑞吉的照片－影像(images-photo)中，這也不會是因為不斷地改變陳腔濫調所造成的結果，或是，像勞倫斯所說的，是因為虐待影像的結果。這樣應該是無法形成扭曲，就像藝術所形成的扭曲一樣（除非是在奇蹟中，像是在愛森斯坦的例子裡）。總之，即使當照片不再只是屬於再現性的，但是從已知事物、從「見過的事物」——繪畫的反面——的觀點上，它仍然還是屬於再現性的。

這就是為什麼即使是熱衷沈迷，但是培根對於照片還是心存著一種極端的惡意。許多現代畫家或是當代畫家將照片納入繪畫的創作程序中。他們直接或間接地這麼做，有時候是因為他們在照片上重新發現了某種藝術性的力量，有時則是因為他們更簡單地認為，透過從照片開

⁵E. I, 第112-113頁〔羅瑟爾在〈向著四面八方伸展的影像〉(L'image tentaculaire)章節中，成功地分析了培根對於照片的態度〕。

始的繪畫性改變，可以避免陳腔濫調⁶。然而令人驚訝的是，至於培根，他在整個這些方式中所看到的，只不過是不完美的解決方式：他從未在創作的方法中納入照片。他滿足於有時候畫一些相對於感覺形象而言，如同照片般地運作，而且自此之後具有見證者角色的事物；或者，他以分兩次進行的方式，畫一台時而像是一頭史前野獸、時而像是一台沈重的機關槍（像是瑪雷(Marey)用來解構運動的機關槍）的照相機。培根的這整個態度是一種順其自然之後，對於照片的一種拒絕態度。這是因為對於他而言，確切地來說，因為早在畫家開始作畫之前，照片就已經佔據了整張畫，因此照片尤其就更顯得令人著迷。從這個時候起，人們不是透過改變陳腔濫調，而將能夠擺脫照片、將能逃離陳腔濫調。對於陳腔濫調的最大改變，將不會是一種作畫的動作(un acte de peindre)，它將不會產生絲毫的繪畫性的扭曲。沈陷在陳腔濫調中，整個地召喚它們、累積它們、使其增殖，就像是先於繪畫存在的已知事物般地無盡，這可能會是比較好的：首先是「失去意願的意願」⁷。而唯有在我們藉由拒絕，而從其中走出來的時候，工作才可能開始被進行。

⁶關於弗洛孟傑(Gérard Fromanger),傅柯(Foucault)分析了許多類型的繪畫-照片關係〔《發光的繪畫》(*La peinture photogénique*), Jeanne Bucher出版,1975〕。那些最有趣的例子，例如弗洛孟傑的分析是畫家以獨立於所有美學價值的方式，將照片或是照片的動作納入創作的那些例子。

⁷E. I, 第37頁。

培根並不是企圖指引出一個普遍性的解決方案。就照片而言，這只是適合他的方法。但是表面上相當不同的內容，似乎也在圖畫作出之前就展現出來，並且引發培根產生一種實際的、類似的態度。例如在訪談中，和照片的問題一樣被經常談到的，是意外性(hazard)的問題。培根說到意外性的時候，就像是面對照片的問題一樣：他有種相當複雜的感情性的(sentimentale)態度，他在這個問題上的態度仍然是放任而順其自然的，但是他已經從中得出拒絕的規則以及相當明確的行動準則。他時常跟他的朋友提到意外性的問題，但是他似乎不容易讓人理解到他想要表達的內容。因為他把這個領域區分為二，其中一個仍然被丟棄在繪畫產生之前的領域，而另一個則屬於繪畫的動作。如果我們認為事實上，在作畫的動作開始進行之前的一面畫布上的每個部分的價值似乎都是相等的，那麼每個部分就都是同樣「可能的」(probables)。而如果這各個部分的價值不一，這是在畫布是屬於一面有著邊緣和中心、是一面已經被確定下來的表面這樣的情況之下。但是這尤其是依據畫家想做什麼、在他的腦中有什麼，而確定下來的：某個位置相較於某個計畫享有優位。畫家對於他想做的事，或多或少會有著明確的概念，而這個繪畫進行之前的概念便足以讓這些或然性(probabilités)不再均等。因此在畫布上，存在著一種均等的和不均等的或然性的秩序。而這是在不相等的或然性幾乎已經成為一種確定性的時候，

我才能開始作畫。但是在我已經開始之後，我該怎麼做，才能讓我畫的東西不致於成為陳腔濫調？我將必需很快地在畫下的影像內部作出「不承擔再現義務的記號」，以便在影像之中摧毀新生的再現，而且這是爲了能給予**本身就是不確定的事物**(*l'improbable lui-même*)的感覺形象一個機會。這些記號是意外性的(*accidentelles*)、「漫無目地的」(*au hasard*)；但是我們發現，同樣的「意外性」這個字，完全不再指稱或然性，它現在指稱一種不具確定性的選擇或行動⁸。這些記號可以說是非再現性的，這正是由於它們依賴無目的性的動作，並且不表達任何與視覺的影像有關的東西：它們只跟作畫的手有關係。但是，突然地，它們本身只有在被那將利用它們來將視覺性的影像從新生的陳腔濫調中拔除的、將畫家自己從新生的說明和描述之中拔離的畫家的手的使用、重新使用的情況下，才能產生價值。畫家將會用手屬性的記號(*marques manuelles*)，讓視覺性影像的感覺形象(*Figure de l'image visuelle*)顯現出來。意外(*l'accident*)，這個屬於第二種意義上的意外性(*hasard*)，從頭到尾，將會是動作、選擇、動作或選擇的某種型態。意外性，根據培根的想法，是和一種使用的可能性(*possibilité d'utilisation*)不相分離的。這是**被操控的意外性**(*hasard manipulé*)，它有異於**被構思的或是被判斷的或然**

⁸無目的性的記號或意外性的事物的主題，持續地在《訪談》中出現，特別是在I, 第107-115頁。

性(*probabilités conçues ou vues*)。

塞維仰(Pius Servien)曾經提出一個試圖區分兩個通常被混淆的領域的有趣理論：或然性，是已知事物，是一種可能存在的科學的對象，它並且與被拋擲之前的骰子有關；而相反地，意外性(*hazard*)則指稱非科學性的、以及尚未屬於美學性的一種選擇類型⁹。這裡有著一種似乎即興地屬於培根的概念之創新觀念，而且這個觀念將培根以及其他那些引用意外性，或者是更普遍地，引用藝術就如同遊戲的這個觀念的近期畫家們，區分開來。因為，首先，遊戲的結果會依照所被引用的遊戲是屬於組合式的類型（象棋），或是「一次一擲」的類型（沒有下注變化的輪盤賭注），結果會大不相同。對於培根來說，意外性和輪盤遊戲有關；他可能同時玩好幾個輪盤，例如三個，就好像是他處於一幅三聯畫的三個畫板面前一樣¹⁰。但正因為如此，這形成了一種視覺性的或然已知事物的集合(*un ensemble de données probabilitaires visuelles*)，培根可能因為這些已知事物是前繪畫性的(*pré picturales*)，表達了

⁹參見塞維仰(Pius Servien)，特別是《意外性和或然性》(*Hazard et Probabilité*)，Presses Universitaires de France, 1949. 在「科學的語言」和「抒情的語言」的區分中，作者將作為科學對象的或然性，以及作為一種選擇的型式的既非科學性的、亦非美學性（任意地選擇一朵花，也就是說一朵既非是「特定的」，亦非「最美的」花）的意外性，作成對比。

¹⁰E. I., 第99–102頁（培根確定沒把輪盤變成某一種動作：參見他對德史代艾勒(Nicolas de Staël)及俄羅斯輪盤的評論，E. II, 第107頁）。

一種繪畫的前繪畫性狀態，並且將不會被納入繪畫的動作中，因而就更形任由其自然發展。相反地，每一下的任意選擇，則比較是非繪畫性的(non pictural)、無繪畫性的(a-pictural)：當這種選擇是由即將重新導引視覺全體、並且即將從再現性的或然性整體中得出不確定的感覺形象(*extraire la Figure improbable de l'ensemble des probabilités figuratives*)之手屬性記號所組成的時候，那麼它將會變成是繪畫性的、它將被納入繪畫的動作中。我們相信在培根的概念中，這個被感受到的介於意外性和或然性之間的區別是很重要的。這個區別解釋了培根為什麼會和那些和他討論到意外性或是將他視為和其他藝術家有著類似概念的人們產生對立的原因。例如，人們將他和那個讓三根線掉在畫布上，並且將它們固定在它們所掉落的位置上的杜象，混淆在一起：但是對於培根而言，在杜象的這個創作中，只存在著一個或然性的、前繪畫性的、不構成繪畫動作的一部分的已知事物整體。還有，例如，人們問培根，是否任何人，例如清潔女工，都有能力作成任意記號。而這次，他所給的複雜答案是，是的，清潔女工理論上可以抽象地達成，正因為這是一種非繪畫性的、無繪畫性的動作；但是事實上她並無法作成，因為她不知道怎麼使用、操控這個意外性¹¹。然而意外性是在這種操控中，也就是說在這種對於視覺整體的手屬性記號的反應中，才變成繪

¹¹E. II., 第50-53頁。

畫性的，或者才被納入繪畫的動作之中的。這就是為什麼儘管他的對話者無法理解，但是培根還是執意地提醒說，只有在被操控的情況下，意外性才有可能存在、只有在被使用的情況下，才可能有意外的存在¹²。

總之，面對著陳腔濫調以及面對著或然性，培根可能有著同樣的態度：一種幾乎是歇斯底里式的順其自然，因為他讓這種順其自然變成一種計謀、一種陷阱。這些陳腔濫調和或然性在畫布上，它們填滿了畫布，它們必定在畫家開始作畫之前就填滿了它。而這種順其自然包含著畫家本身在作畫之前，必需進到畫布裡。畫布已經是如此地滿溢，因此畫家必需進到畫布之中。他因此就進入了陳腔濫調、進入了或然性之中。他之所以進到畫布裡，是因為他**知道他想做什麼**。但是拯救他的，是他**並不知道怎麼達成**，他不知道怎麼做到他想做的事¹³。他想做的事只有在他從畫布中走出來的時候，才得以達成。畫家的問題，不在於進入畫布，因為他已經身在其中了（前繪畫性的任務），而是從畫布中走出來，並且透過擺脫畫布來擺脫陳腔濫調、擺脫或然性（繪畫性的任務）。是那些任意的**手屬性記號(marques manuelles au hasard)**將給予畫家一個機會。而不是那應該仍然屬於一種最大或然性的確定性；

¹²培根提醒說他的最好的朋友們對於他所稱之為「意外性」或「意外」的東西提出質疑：E. II.,第53–56頁。

¹³E. II., 第66頁：「我知道我想做的事，但是我不知道怎麼做」（以及I. 第32頁：「我不知道怎麼形成形式……」）。

事實上，手屬性的記號極可能無法達成任務，並且最終將毀了那幅畫。但是如果這裡存在著機會，那是因為手屬性的記號藉由將前繪畫性的視覺性整體從它的再現性狀態拔除，以便終於能建構出繪畫性的感覺形象。

我們唯有透過許多的計謀、奪回、謹慎，才能夠對抗陳腔濫調：在每一幅畫中、在每幅畫的每一個片刻中，被持續不斷地重新開始的任務。這是感覺形象的路線。因為抽象上地將形象性的事物(*le figural*)和再現性的事物(*le figuratif*)作成對比是很容易的。但是人們不斷地在事實(*fait*)的異議上遇到困難：感覺形象仍然是再現性的，它仍然再現著某個人、某個吶喊的人、某個微笑的人、某個坐著的人，它仍然述說著某些事情，即使這是個超現實的故事，頭部-傘-肉、嘶吼著的肉……，等。我們現在可以說感覺形象和再現性的事物的對立是在一種相當複雜的內在關係中形成的，但是這個對立，實際上，卻既未被這個關係所折衷，亦未被它所緩和。這裡存在著第一種再現性的、前繪畫性的事物：陳腔濫調和或然性，它在圖畫上、在畫家的腦中、在畫家未作畫之前所想的事情中。而這第一種再現性的事物，我們無法完全地去除，我們總是保有

著某些再現性的事物¹⁴。但是這裡存在著第二種再現性的事物：畫家所得到的，這次如同感覺形象的結果，如同繪畫性的動作的效果。因為感覺形象的純粹存在，確實是一種再現的重建，一種再現之重新創造（這是一個坐著的人、一個嘶喊著的或微笑著的教宗……）。就像勞倫斯所說的，我們所以苛責第二種再現、苛責照片的，並不是它們的太過於「忠實」，而是它們的不夠忠實。而這兩種再現——無論如何總是被保存下來的再現和被重新發現的再現，假的忠實和真的忠實——在性質上是完全不同的。在這兩者之間，產生出一種位於原地的跳躍、一種位於原地的扭曲、感覺形象位於原地的顯現、繪畫性的動作。在畫家想做的事情和他做的事情之間，必然會存在著一個怎麼 (comment)，「怎麼做」的問題。一個或然性的視覺整體（第一種再現）已經被手屬性的任意短線條給去組織化、扭曲了，這些任意短線條，藉由重新被注入這個整體，即將形成不確定的、視覺性的感覺形象（第二種再現）。繪畫的動作，是這些手屬性的任意短線條與它們的反應之間的、與它們在視覺整體的再注入之間的聯合體。透過這些短線條所重新發現的、所重新創造的再現，與一開始的再現並不相同。這就是培根持續不變的用語：使其相像，但

¹⁴E. II., 第113-114頁：「當我們談到把某個東西變成一種不是說明性的外表，關於這點，我誇張了。因為即使我們基本上希望影像由非理性的記號形成，說明還是得涉入，以便形成頭部或臉孔的某些我們所不願意忽略的部分，因為如果不是這樣，所作成的將只是一個抽象的構成罷了……」。

是透過意外性的方式以及非相似性的方式使其相像¹⁵。

因此繪畫的動作被往後挪移了，它不停地在一個事前的動作和一個事後的動作之間擺蕩：作畫的歇斯底里……所有的東西以及畫家本身，在畫家開始作畫之前，已經都在畫布上了。突然地，畫家的工作被延後，並且只能在之後、作畫後的時刻，才能出現：手屬性的工作，感覺形象即將從那裡顯現在眼前……。

¹⁵E. II., 第74-77頁。

十二 草圖

對於畫家所說的話，我們聽得永遠不夠多。他們說畫已經在畫布裡了。在那裡，他遇到了佔據著畫布、在開始作畫之前就佔據著畫布的所有再現性的已知事物以及或然性。畫家和這些已知事物之間，存在著一場徹底的搏鬥。因此存在著一種完全屬於畫家的，然而卻是先於繪畫的動作而存在的準備性工作。這個準備性的工作可以透過草稿(esquisses)^①進行，但是卻並不必然是透過草稿進行，甚至，草稿並無法取代這個工作（培根，如同許多當代的畫家，並不畫草稿）。這個準備性的工作是看不見的，而且是寂靜的，然而它卻是極為強烈的。因此，相對於這個工作，繪畫的動作就如同一個後延效果(*après-coup*)〔「遲滯」(“*hystérésis*”)〕般地出現。

這個繪畫的動作是由什麼所組成的？培根是如此定義的：畫任意記號（短線條—線條）(*traits-lignes*)；清洗、刷掃或用抹布擦拭某些地方或區域（印跡—色彩）(*taches-couleur*)；從各種不同的角度和以各種不同的速度，丟擲顏料。然而，這個動作或這些動作，預設著在畫布上

（如同在畫家的腦中一樣），已經存在著或多或少屬於虛擬的、或多或少屬於實在的再現性已知事物。就是這些已知事物將會被繪畫的動作除去痕跡，或是被清洗、刷掃或被以抹布擦拭，或者被覆蓋住。例如嘴巴：我們將它延長，我們讓它從頭部的這一頭延伸到另一頭。例如頭部：我們用刷子、掃帚、海棉或是抹布清洗掉一部分。這就是培根稱之為草圖(*Diagramme*)的東西：這就好比是，突然地，我們在頭部之內，引入了一座撒哈拉沙漠、一座撒哈拉沙漠的區域似地；這就好比我們在頭部之內，攤開一張從顯微鏡底下所看到的犀牛皮似地；這就好像我們用一座海洋，將頭部以五馬分屍的方式分成兩個區域似地；這就好像我們改變了測量單位，用測微的單位替代再現性的單位，或者相反地，用測量宇宙的單位，代替再現性的單位似地¹。一座撒哈拉沙漠，一張犀牛皮，這就是突然攤開的草圖。這就如同從畫布上、從再現性的以及或然性的已

¹這裡是一篇培根的相當重要的文章，E. I, 第101-111頁：「非自主性的記號經常比其他的記號更具暗示性，而您正是在這個時候感覺到整件事有可能會產生——您在您畫這些記號的同時就產生這樣的感覺嗎？——不，這些記號被畫出來，而我們是以像是畫了一種草圖的方式在看待事情的。而且我們在這個草圖的內部中看到了各種事實的可能性於其中產生。這是個困難的問題，我表達得不好。但是您曉得，例如，如果您想到一張肖像，您或許已經在某個時刻、在某個地方放上了嘴巴，但是透過這個草圖，您突然地看到嘴巴像是可以從臉的一邊被拉到臉的另一邊。從某個方式上，您應該可能是希望能在一張肖像中，畫出撒哈拉沙漠的樣子，把它畫得如此地像……。雖然它包含著撒哈拉沙漠的距離」在另一個段落中，培根解釋當他畫肖像的時候，他經常都是看著和模特兒無關的照片：像是一張用來畫皮膚質感的犀牛照片，(E. I, 第71頁)。

知事物中出現一場災難。

這就如同另一個世界的顯現。因為這些記號、這些短線條是非理性的、非自主的、意外性的、不具再現的義務的、不具目的性的。它們是非再現性的、非說明性的、非敘述性的。但是它們更不是象徵性的，也不是作為能指(signifiants)的：它們是無指涉性的短線條。它們是感官感覺的短線條，但是是混雜的感官感覺的短線條（我們與生所俱來的複雜的感官感覺，塞尚說）。尤其它們是手屬性的短線條。畫家就是在這個地方，以抹布、小掃帚、刷子或是海棉進行操作的；畫家就是向著這個地方，用手丟擲顏料²。這就好像手部取得了某種獨立性，改替其他的力量服務，描畫出既不再依賴於我們的意志、也不再依賴著我們的記號似地。這些近乎於盲目的手屬性記號，因而見證了另一個世界之對於再現的視覺世界之入侵。這些記號將畫中的某一部分，從已經支配著圖畫並且使得圖畫事先就具有再現性的視覺組織之中解放出來。為了擺脫手本身的依賴以及打破視覺至上的組織，畫家的手介入其中：我們再也看不到任何東西，就像在一個災難現場中、在一場混沌之中一樣。

這就是作畫的動作，或是圖畫的轉捩點。事實上，圖畫有可能在兩種方式上面臨失敗，一種是視覺上地，另一種是手屬性地：我們有可能會在再現性的已知事物以

²E. II, 第48-49頁。

及再現的視覺組織之中被牽絆住；但是我們也有可能錯過草圖、糟塌了它、在它上面放了太多的東西，以致於使它無法作用（這是另一種停留在再現性事物的方式，我們將會毀損、虐待陳腔濫調……）³。草圖，因此是線條和區域、短線條和非指涉性的以及非再現性的印跡的操作性整體。而草圖的運作、草圖的功能，培根說，是「暗示」。或者，更嚴謹地說，是引入「事實的可能性(*possibilité de fait*)」：一種接近於維根斯坦(Wittgenstein)的語言⁴。既然這些短線條和印跡的目的是給予我們感覺形象，那麼它們就應該要與再現更為斷絕。這也是為什麼單是它們的存在並不足夠，而它們必須要被「使用」的原因；它們描繪出事實的可能性，但是尚未能構成事實〔繪畫性的事實(*fait pictural*)〕。爲了要轉變成事實，爲了要變成感覺形象，它們必須在視覺整體中被重新注入；但是，更確切地說，在這些記號的作用下，視覺整體將不再是視覺組織的整體，視覺整體將給予眼睛另一種力量，同時，也給予眼睛一個不再屬於再現性的對象。

草圖，是短線條和印跡、線條和區域的運作性的整體。例如梵谷的草圖：這是抬高或壓低地面、扭曲樹木、讓天空變得扁平，並且從1888年開始就形成一種特殊強

³E.II, 第47頁：關於非自主性記號不產生任何成果，並且毀了圖畫的部份，〈一種沼澤地〉。

⁴E.I, 第111頁：「而我們在這個草圖的內部看到了各種事實的可能性」……爲了在邏輯中表達「事實的可能性」，維根斯坦引用了一種草圖式的形式。

度的直的及弧形的暈影線之整體。我們不只是可以區分出草圖之間的差異，另外我們還可以界定出一個畫家的草圖是屬於哪個時期，因為這個畫家總會有某段時間是比較直接的面對草圖的。草圖確實是一種混沌、災難現場，但是它同時也是一種秩序或韻律的萌生。就再現性的已知事物而言，這是一種暴烈的混亂，但是就繪畫的新秩序來說，這是一種韻律的萌發：它「開啓了感官感覺性的領域」，培根這麼說⁵。草圖結束了準備性的工作，並且開始了作畫的動作。不曾有一個畫家沒感受過這種混沌-萌芽的經驗，在這樣的經驗裡，他看不見任何東西，並且可能沈沒：視覺性的座標的崩塌。即使它可能在畫家的心理生命上產一種巨大影響，但是這不是一種心理性的經驗，而是一個全然屬於繪畫性的經驗。畫家在那裡面對著對於他的作品而言、對於他本身而言的最大危險。在那些最不凡的畫家身上，這是一種不斷地被重新開始著的經驗：在塞尚的身上，是「毀滅(l'abîme)」或「災難」(catastrophe)，而這個毀滅有可能讓位給韻律；克列(Klee)的「混沌」(chaos)，消失的「灰點」(point gris)，而這個灰點有可能「跳到自己的上方」，並且開啓出不同的感官感覺性的面向……⁶。在所有的藝術中，繪畫無疑地是唯一一種必要地、「歇斯底里地」將它自己的災難納入，並且因而形成

⁵E. I, 第111頁。

⁶馬勒丁內從在這點上來比較塞尚和克列：《觀看，話語，空間》，l'Age d'Homme出版，第149-151頁。

一種向前的逃離的一種藝術。在其他的藝術中，災難只是參與其中。但是在繪畫之中，繪畫穿越災難、緊抱混沌，並試著從中脫逃。那些不凡的畫家與他人的不同之處即展現在他們緊抱這種非再現性的混沌的方式上，以及他們對於即將來臨的繪畫性秩序、這個秩序與混沌的關係的評估方式上。我們或許應該可能可以從這個點上辨別出三種主要的途徑：這每一個途徑本身都匯聚了極為不同的畫家們，但是每一個都指向一種繪畫的「現代性的」功能，或者陳述了繪畫所企圖帶給「現代人」的內容（為什麼到今天為止，還是繪畫？）。

抽象應該可能是這些途徑中的第一種。但是它是把毀滅，或是混沌，還有手屬性的事物，縮減至最低限度的一條途徑：它所提議的是一種禁欲主義，一種精神式的致敬。透過密集的精神性的努力，它凌駕於再現性的事物之上，但是也讓混沌變成一條為了發現抽象的以及象徵的形式，所必須跨越的簡單小溪流。蒙德里安(Mondrian)的方塊擺脫了再現性的事物（風景），並且跨越混沌。他在這個跳躍中，保留住了一種振蕩。這樣的一種抽象，基本上是屬於被觀看的。關於抽象繪畫，我們想用佩居(Péguy)談到康德式的倫理學時所說的內容來表達：它擁有純粹的手，但是它沒有手。這是因為抽象的形式屬於一種純屬於視覺性的新空間，而這個空間甚至不再需要隸屬於手屬性的、或是觸覺性的元素。事實上，抽象形式是透過「張

力」來跟只是幾何性的形式作出區別的：張力，就是那種將描述形式的手屬性運動以及那些確定張力的不可見的力量內化到視覺性的事物之中的力量。這是那種讓形式變成一種純視覺性的變化的力量。抽象的視覺空間(*l'espace optique abstrait*)因此不再需要古典再現所依舊組織著的觸覺性內涵。但是隨著形式上的強烈反對，接著所發生的是，抽象繪畫發展成一種象徵性的符碼(*code*)，而不是一種草圖。抽象繪畫以符碼取代草圖。這個符碼是「數位性的」(*digital*)，但這不是從手的這個意義上來說的，而是從一根掐算的手指的這個意義上來說的。「數位(*digits*)」事實上是那些透過視覺的方式，將對立的詞重組起來的單位們。例如，康丁斯基(*Kandinsky*)所說的，垂直的－白色－活動性、水平的－黑色－惰性……，等。一種與意外屬性的選擇(*choix-hazard*)互為對立的二元性的選擇便因此產生了。抽象繪畫將這樣的一種純繪畫性的符碼的轉化，擴展得相當遠〔形式和色彩的配置可以根據一個字的字母，形成愛爾班(*Herbin*)的「造型性的字母(*l'alphabet plastique*)」〕。現在是符碼負責來回答繪畫的問題：什麼東西可以將人從「毀滅」之中，也就是從外在的喧嚷和屬於手屬性的混亂之中，解救出來？對著沒有手的未來人類開啓一個精神狀態。重新給予人類一個內在的以及純粹的視覺空間，這個空間將可能唯獨由垂直線和水平線構成。

「現代人尋求安寧，因為他打從內在被震聾……。」⁷手被化約為一根靠在一個內在的視覺性的鍵盤上的手指。

我們所經常將之命名為抽象表現主義，或是非形象藝術(*art informel*)的第二種途徑，提出了一個位於另一個端點上的全然不同的回答。這次，毀滅或混沌被以最大限度地鋪展。這有點像是一張可能應該跟地圖所表示的地區一樣大的地圖，草圖和整張圖畫互相混淆，整張圖就是草圖。為了成就一條手屬性的(*mannuelle*)、唯獨屬於手屬性的線條，視覺幾何崩塌潰決。眼睛幾乎無法跟上。事實上，這種繪畫所獨特發現的是一條不形成輪廓、不界定任何東西的界線，既無內外，亦無凹凸之分的線條(以及一種印跡-色彩)的發現：帕洛克(*Pollock*)的線條，路易斯(*Morris Louis*)的印跡。這是北方的印跡，這是「哥德式的線條」：線條不是從一個點到另一個點，而是在點之間穿越，不斷地改變著方向，並且達到一個比1還大的力量，變成完全與整個表面一致。我們因此理解到，從這個觀點上，抽象仍然是屬於再現性的，因為它的線條仍然界定

⁷這個去除與手屬質有關的事物的趨勢，已經一直出現在繪畫裡，從我們說一件「我們不再感覺到手的存在……」的作品的這個意義上。弗西翁(*Focillon*)分析這個在抽象繪畫中達到顛峰的「禁欲的簡樸」的趨勢：《形式的生命，手的謳歌》(*Vie des formes, éloge de la main*), *Presses Universitaires de la France*, 第118-119頁。但是，就像弗西翁所說的，手仍然還是被感覺到了。舒密特(*George Schmidt*)引用一個方塊的兩個黑色角落的交叉或是色彩的層次的直角配置，來分辨真假蒙德里安〔《蒙德里安》(*Mondrian*), *Réunion des Musées Nationaux*, 第148頁。〕

著某種輪廓。如果我們要尋找開創這種新途徑、以及擺脫再現性事物的極端方法的前輩，那麼我們每每總能在一個爲了要在「事物之間作畫」而停止描畫事物的早先傑出畫家身上找到⁸。再者，透納(Turner)後期的畫不只是已經獲得印象派的所有力量，而且也獲得了一條爆炸性的、以及沒有輪廓的、讓繪畫本身變成一場無以倫比的災難的力量（而不是浪漫地說明災難）。此外，這因而是被挑選出來的繪畫最令人驚異的恒定事物之一，不是嗎？在康丁斯基的創作中，在抽象的幾何線條旁邊，曾經存在著沒有輪廓的遊牧性線條；而在蒙德里安的創作中，該方塊兩邊的不均等厚度，曾經開啓了一條虛擬的以及沒有輪廓的對角線。但是針對帕洛克的創作，短線條—線條以及印跡—色彩達到其作用的極致：不再有形式的轉化，而是向我們傳送其線條和碎粒的物質之解體。因此繪畫同時成爲一種性質上屬於災難性質的繪畫(peintures—catastrophe)以及一種性質上屬於草圖的繪畫(peintures—diagramme)。這一次，現代人是在離災難最近的地方、在災難的絕對臨近性之中，發現韻律：就繪畫的一個「現代性的」功能這個問題上，我們看到它的回答是如何地不同於抽象繪畫。這一次不再是內在的視覺來賦予無盡的事物，而是一種從圖畫的一頭到另一頭「四處佈滿的(all over)」手屬性力量的擴展。

⁸參見弗合(Elie Faure)寫維拉斯奎茲的著名作品，《藝術史，現代藝術 I》(*Histoire de l'art, l'art moderne I*)(Livres de poche,第167—177頁)。

在災難和草圖的統一體中，人類發現身為物質和材料的韻律。畫家不再使用畫刷和畫架作為器具——那仍然傳達著手之隸屬於一種視覺性組織的工具們。手獲得了自由，並且使用棍子、海棉、抹布及針筒作為器具：行動繪畫(Action Painting)，畫家圍繞著圖畫的「瘋狂舞動」，或者更妥切地說，是在圖畫之中的「瘋狂舞動」，這種畫不是繃在畫架上，而是以非撐持的狀態，被釘在地面上。因為這裡存在著一種從水平線轉換到地面的對話：視覺(optique)的水平線整個轉換成觸覺性的(tactile)地面。草圖一次地表達了整張繪畫，也就是說視覺的災難和手屬性的韻律。而抽象表現主義的實際演變是藉由實現當時仍然還只是帕洛克創作中的一種隱喻，來完成這個方法：第一，草圖在圖畫的空間及時間的整體上的擴展（「發生在之前的事物」和「發生在之後的事物」的移動）；第二，針對正在形成的圖畫，放棄整個視覺至上(souveraineté visuelle)，甚至是整個視覺性的(visuel)控制（畫家的失明目盲）；第三，製造性質上「多於」線條的線條、「多於」表面的表面、或者相反地，製造性質上「少於」量體的量體〔卡爾·安德烈(Carl André)的扁平雕塑、萊曼(Ryman)的細纖維、巴列(Barré)的片層體、波納法(Bonnefoi)的積澱層〕⁹。

⁹關於這些新的盲空間，參見波納法(Christian Bonnefoi)針對萊曼(Ryman)的分析或伯瓦(Yve-Alain Bois)針對波納法的分析(Macula 3-4 及5-6)。

尤其更奇怪的是，將抽象表現主義的分析推展得那麼徹底的美國批評家們卻將抽象表現主義定義為一種專屬於「現代人」的純視覺的、絕對視覺的空間創造。我們覺得這似乎是一種文字的爭論、文字的曖昧含糊性。他們事實上想說，這個繪畫性的空間已經失去了所有能夠讓人看到古典三度空間再現裡的景深和輪廓、形式和背景的想像性的觸覺性參照對象。但是，這些古典再現的觸覺性參照表達了一種手對於眼睛、手屬性的事物對於視覺性的事物的相對隸屬。然而，透過解放一個我們（錯誤地）認為是純視覺的空間，抽象表現主義畫家事實上只是讓人們看到一個絕對屬於手屬性的、透過畫布的「平面性」、圖畫的「不可穿透性」、色彩的「姿勢性」所定義的空間，並且就像在眼睛之中強行置入一道絕對的奇異力量、而眼睛在那裡找不到立足處的空間¹⁰。這不再是視覺之觸覺性參照，而這是因為這個空間是屬於那些被看見的東西的手屬

¹⁰首先是格林伯格(Clément Greenberg)〔《藝術與文化》(*Art and Culture*), Boston, 1961〕，接著是弗萊德(Michael Fried)〔〈三個美國畫家〉(*Trois peintures americains*), 《作畫，美學期刊1976》(*Peindre, Revue d'Esthétique* 1976), 10-18出版〕分析了帕洛克，路易斯，紐曼(Newman)，諾蘭(Noland)...等，的空間，並將其定義為一種「嚴格的視覺性」。無疑地，對於這些批評者而言，這是要透過為行動繪畫洗禮，來與羅森伯格(Harold Rosenberg)超美學式的標準產生斷絕。他們指出帕洛克(Pollock)的作品，即使是如此地「現代的」，它們首先仍然是圖畫(tableaux)，在這個點上，它們是形式的標準所能接受的作品。但是問題是視覺性(l'opticalité)，是否就是這些作品的理想標準。弗萊德似乎是存疑的，但是他卻過於快速地略過它們（參見第283-287頁）。而「行動繪畫」(action painting)這個用詞可能在美學上是顯得正確的。

性空間，一種對於眼睛所行使的暴力。終究，是抽象繪畫製造了一個純視覺的空間，並爲了心靈之眼而將觸覺性的參照對象去除：抽象繪畫去除了過去仍然存在於古典再現中的，眼睛對於手發號施令的那個任務。但是行動繪畫所做的則是完全不同的事：它反轉了古典的隸屬，讓眼睛服從於手的命令，它將手強行置入眼睛之中，它用地面取代了水平線。

現代繪畫最重要的趨勢之一，是拋棄畫架。因爲畫架不但是維持一種再現性的外表的決定性因素、不但是畫家和自然之間的關係中的決定性因素（尋找主題），而且也是定出這個再現性的外表的邊界（框架及邊界）以及圖畫的內在組織（景深、透視……）的決定性因素。然而，當今重要的，並不是畫家是否仍然使用著畫架，而是趨勢是什麼，而且這個趨勢是以什麼樣的不同方式在進行著。在一種蒙德里安類型的抽象中，爲了變成一個它本身的表面切分（且這種切分必需和圖畫即將於其間找到吊掛位置的「室(chambre)」的切分形成關係），圖畫不再作爲一種機體或是一個被隔離的組織：從這個意義上來看，蒙德里安的畫並不是裝飾性，而是建構性的，並且是爲了要變成牆上繪畫(peinture murale)，而脫離畫架的。帕洛克和其他的人是以一種完全不同的方式明白地拒絕畫架：這次，是透過「四處佈滿的」繪畫，透過歌德式線條（沃林格意義上的歌德式線條）秘密的重新發現，透過一個均等的或

然性的世界之恢復、透過描畫出從畫的一頭到另一頭、並且在畫以外的地方開始和接續的線條、藉由讓機體性的(organiques)對稱和中心與一道一直升高、直到抵達直覺為止的機械式的重複力量形成對比。這不再是一種在畫架上作成的繪畫，這是一種在地面本身作成的繪畫（真正的馬，除了地面之外，並未擁有其他的視野）¹¹。但事實上，存在著許多可以和畫架決裂的方式：培根的三聯畫的形式就是其中的一種，一種與先前的二位畫家有著極大差異的方式，這對於三聯畫和對於每一張總是以某種如同一幅三聯畫般地構成的單張畫而言都是如此。在三聯畫中，我們已經發現到三個畫板中的任一個邊緣，在持續地分開和切分(diviser)的同時，它們卻不再是隔離的：這裡存在著一種匯聚—分離(réunion-séparation)，這是培根技術性的解決方法，並且事實上讓整個解決方式創造出不同於抽象繪畫和非形式繪畫的內容。以上是三種重新變成「哥德式的」方式嗎？

重要的是，為什麼培根不參與前述二種途徑中的任何一種。他的嚴厲回應並不是企圖要對前述的二種方法作

¹¹格林伯格極努力地留意到這個放棄畫架的重要性，特別是在帕洛克的創作中：他在這個場合上，提出「哥德式的」這個詞，但是他似乎並未給予這個字一個關於沃林格的分析所可能形成的完整意義（一幅帕洛克的畫，確切地叫作哥德式的繪畫），而且似乎除了「在畫架上作成的畫」或「牆上性的畫」（我們覺得這似乎比較符合蒙德里安的例子）之外，格林伯格並未看到其他的選擇。參見Macula第二號，〈帕洛克檔案〉(Jackson Pollock dossier)。

出批評，而是宣示它們並不適用於他，這也是為什麼培根不選擇這些方式中的任何一種的原因。一方面，他並不被一種傾向於使用精神性的視覺符碼來替代不自主的草圖的繪畫所吸引（雖然培根有著一種類近的態度）。符碼必然是智性的，而且它缺乏感官感覺，缺乏墜落的最重要的真實性(*réalité essentielle*)，也就是缺乏直接作用在神經系統上的行動。康丁斯基將抽象繪畫定義為「張力」；但是按照培根的觀念，張力，是抽象繪畫所最為缺乏的東西：透過將張力內化於視覺形式之中，視覺形式將張力抵消了。最後，由於不斷的抽象化，符碼很有可能只是變成了一種再現性事物的簡單象徵性解碼¹²。另一方面，培根並未因此更加地被抽象表現主義、被沒有輪廓的線條之力量和神秘所吸引。因為草圖已經抓住了整張畫，他說，而它的增殖形成了一個真正的「混亂狀態」。行動繪畫所使用的所有粗暴方式，棍子、刷子、掃把、抹布、或甚至糕餅注射器，在一種災難屬性的繪畫之中爆發：這一次感官感覺確實被達到了，但是它卻停留在一種無可救藥的混亂當中。培根不停地提到阻止草圖增殖的絕對必要性，在作畫的動作之某個時刻，將它維持在畫中的某個區域的必要性：他認為，在非理性的短線條以及沒有輪廓的線條的領域中，

¹²培根經常指責抽象停留在「同一個層次」，並且錯過「張力」(E. I, 第116-117頁)。培根說，比起杜象的畫，他比較欣賞杜象的態度；事實上，他的畫對培根而言，似乎是一種象徵物或是一種「再現之速記法」(E. II, 第74頁)。

米修(Michaux)要比帕洛克往前走得更遠，這正是因為前者保留住了一種對於草圖的掌握¹³。

拯救輪廓，對於培根而言，再沒有比這更為重要的事了。一條不限定任何事物的邊界的線條本身，其本身仍然擁有輪廓：布列克(Blake)至少清楚這點¹⁴。因此，草圖不應該吞噬了整張畫，它應該還是在時間和空間的限制下。它應該仍然還是作用性的，並且是被控制住的。暴力的方式不應該爆發，而且必要的災難不應該完全吞沒整張圖畫。草圖是一種事實的可能性，它不是事實(Fait)本身。不應該是所有的再現性事物都消失了；特別是一種新的再現，感覺形象的再現，必須從草圖之中出現，並且使得感官感覺清楚、精確地被顯現出來。從災難中走出……。即使人們是以顏料的最後一擲來結束這種再現，這就像是一道使得我們得以脫離，而不是將我們吞落的局部性的「鞭擊」¹⁵。我們會不會認為「繪畫性」的時期，至少這時期

¹³E. II, 第55頁：「我厭惡這種中歐繪畫的混亂，這也是我不是真的很喜歡抽象表現主義的原因之一」。及 E. I, 第120頁：「米修是一個非常聰明，而且非常自覺的人……我認為他完成了點派畫家或是自由記號畫家所已經完成的最好的作品。我認為在自由記號這種類型中，他比帕洛克要優秀很多」。

¹⁴參見貝特森(Gregory Bateson),《朝向一種心靈的生態學》(*Vers une écologie de l'esprit*), Seuil出版, I, 第46-50頁〈事物為什麼擁有輪廓？〉：使得布列克(Blake)瘋狂、狂怒或激怒的，是人們把他看成是瘋子；另外還有「某些畫家以一種就像事物並沒有輪廓的方式在作畫。他稱他們為流涎派」。

¹⁵E. II, 第55頁：「您從來就不曾在突然地朝一幅畫丟擲某些東西的同時，結束一幅畫，或者您應該可能是會這麼做的？——哦，會！在

是這樣的，讓草圖在整張圖畫上展開？整個畫的表面不是被草的短線條、或是被一種如簾幕般作用的陰暗的印跡—色彩的變化所劃過嗎？但是即使是這樣，位於那些印跡和短線條之下的感官感覺之明確、感覺形象的清晰、輪廓的嚴密精確，仍然還是持續地作用著。那些印跡和短線條並未抹消這些感官感覺、感覺形象和輪廓，而是給予它們一種振動的力量以及非局部化的力量（微笑或吶喊的嘴巴）。培根後來的時期重新回到了一種意外性的短線條的局部化以及清洗過的區域的局部化。這因此是一種培根追隨的第三種途徑，既不是如抽象繪畫般地是屬於視覺性的、也不是如行動繪畫般地是屬於手屬性的途徑。

最近的這張三聯畫中，在朝著洗臉台嘔吐的人物的肩膀上，有著一下像是以這種方式作出來的白色顏料的丟擊。嗯，我在最後的一個時刻作下這個動作，而我就讓它這樣地留下來了」。

譯註

- ①「草稿(esquisses)」與接著將出現的用詞「草圖(diagramme)」的意義有著明顯之區分。

十三 類比

因此，一種草圖的節制性使用，一種草圖未被縮減至符碼狀態，然而也未擴展到整張圖畫的中庸方式應該是有可能存在的。同時地避免符碼和混亂……。因此我們是否應該談到謹慎克制，或者古典主義？可是我們又很難相信說塞尚所採取的是一種中庸的方式。他比較是發明了一種與前述的兩位畫家不同的特殊方式。少有畫家在以所有的代價來對抗、限制和控制混亂的以及災難的經驗的同時，曾經體驗過像他所體驗到的這麼強烈的經驗。混沌和災難，這是整個再現性已知事物的崩陷，這因此已經是一種搏鬥，一種與陳腔濫調的對抗、一項準備性的工作（尤其是當我們已不再「無邪」的時候，這樣的工作尤其顯得更為必要）。而「固執的幾何學」(têtue géométrie)、「地質學的線條」(lignes géologiques)它們必需先從混沌和災難之中走出來；而輪到這個幾何學或是地質學本身，必需進入災難之中，以便讓色彩可以向上提升、讓土地可以向天空攀升¹。這因此是一張有著兩種片刻的暫時性草圖。

¹ 軋斯給(Jérôme Gasquet)的著名作品，《與塞尚的對話》(*Conversations avec Cézanne*)，批評家杜洪(PM Doran)出版，第112-113頁。(出

但是這張草圖將這兩種片刻，無可分離地聚合起來：幾何學在這個草圖中，是「骨架」，而色彩是感官感覺、「具染色性的感官感覺」。草圖，就是塞尚稱之為母題(motif)的東西。事實上，母題是由兩種事物所形成的，感官感覺和結構。母題是這兩者之間的交織。一種感官感覺，或是一種觀點，並不足以形成母題：即使是具有染色力，感官感覺仍然是暫時而混雜的，它缺少延續性和清晰性（這因此就是對於印象派的批評）。但是結構則更為欠缺這種能力：結構是抽象性的。我們必需是同時讓幾何變得實在、或是讓它被感受到，而且必需將延續性和清晰性賦予感官感覺²。因此，某些事物便會從母題或草圖之中產生。或

版社對於這部作品的價值所抱持的保留態度，我們覺得這似乎是無法成立的；我們覺得馬勒丁內將這部作品視為他對塞尚的評論的中心，似乎是有道理的）。

²塞尚對於印象派所作的這兩項指責，一般而言，是指責印象派透過對於色彩的處理，停留在一種感官感覺的混雜狀態，而對於那些印象派中的佼佼者，如莫內(Monet)，則是指責他們是停留在一種短暫的狀態：「我希望讓印象派變成一種如同美術館的藝術般地堅實和持續的東西……。在莫內畫裡的所有事物之飛逝中，此刻必須放入一種堅實性、一種現時的結構……。」塞尚所主張的堅實性或持續性，必須同時以繪畫性的材料、圖畫的結構、色彩的處理、以及感官感覺所帶出來的清晰狀態來理解。例如，一個觀點並無法形成一個主題，因為它缺乏必要的堅實性和持續性（「在這裡，我有兩個很不錯的觀點，但是這並無法完全形成母題」，《信件往來》(Correspondance), Grasset 出版，第211頁）。我們在培根的創作中，發現了對於堅實性和持續性的相同嚴格要求，至於培根，這種要求則不再是與印象派形成對立，而是與抽象表現主義對立。這種「持續的能力」，培根首先讓它和材料的問題聯結起來：「您想像用口香糖作成的人面獅身像……」(E. I, 第113頁)。特別是，培根認為油畫是一種同時是能長久持續，而且具有高度清晰性的媒材。但是持續的能力也依賴著結構或骨架以及色彩的特殊處理。

者比較妥切地說，這個將感官感覺和幾何聯結起來，並且將持續性和清晰性與感官感覺聯結起來的運作，它已經就是出口、就是脫困的出路。由此產生兩個問題：在母題或是草圖之中，是什麼東西讓這種關係成為可能？而這種關係在走出草圖〔事實本身〕的過程中，是如何形成的？

第一個問題與使用有關。因為如果幾何不屬於繪畫的一部分，那麼則存在著純繪畫性的幾何用法。我們稱這類用法中的其中一種為「數位性的」用法，但這不是直接在指手部，而是指符碼的基礎單位們。再一次強調，在那產生這些基礎單位或基本的視覺形式的手屬性運動被這些基礎單位內化之後，這些單位確實是美學性的，而不是數學性的。只不過問題是，它們形成了一種繪畫性的符碼，並且讓繪畫成為一種符碼。我們必須從這樣的意義上，接近於抽象繪畫的意義上，來理解薛律西(Sérusier)的話：「綜合，它的性質是在於讓所有的形式，包含在一小部分我們所能夠思考的形式當中，直線、某些角度、圓拱以及橢圓」。綜合因而是元素們的一種概略(*Analytique*)。反過來地，當塞尚鼓勵畫家「透過圓柱體、球體、圓椎來處理自然，讓這整個形成透視」的時候，我們感覺到抽象畫家們有可能錯誤地將這句話理解成是一種對於他們的祝福：不只是因為塞尚強調量體，但立方體例外，而且尤其是因為針對幾何的使用，他提出了一種完全不同於繪畫符碼的幾何使用³。圓柱體是扁平鍋的管子（出自鐵皮匠的

³參見《與塞尚的對話》，第177-179頁。

手中），或那個男人（他的手臂不包括在內……）。根據一種現行的術語，我們應該可能會說塞尚所形成的是一種幾何的類比性用法，而不是數位性用法。草圖或母題將會是屬於類比性的，然而符碼則是屬於數位性的。

「類比性語言」，我們說，是屬於右腦，或者更妥切地說，是屬於神經系統，然而「數位性語言」則屬於左腦。類比性語言應該可能會是一種關係的語言，它包括表達的運動、類語言的訊號(*signes para-linguistiques*)、呼吸和嘶喊……，等。這是否是一種確切意義上的語言，這個問題是可以被提出來的。但是無疑地，像阿爾多的戲劇確實是已經將嘶喊—呼吸，提升至語言狀態。更一般性地，繪畫把色彩和線條提升到語言的狀態，而且是類比性語言。我們甚至可以提問，繪畫是否一直已經是絕佳的類比性語言。當我們談到動物的類比性語言的時候，我們所考慮到的，並不是可能存在的歌唱聲，那屬於另一個領域，而是主要會考慮到它們的叫聲，變化的色彩以及線條（態度、姿勢）。然而我們的第一個企圖，想用約定俗成的事物來定義數位性的事物、以及用近似性(*similitude*)或是相似性(*ressemblance*)的事物來定義類比性的事物，這樣的企圖明顯地並未建立在一個合適的基礎上。就像某個字和它所指稱的內容並不相像一樣，某個叫聲與它所指示的內容也不相似。我們因此將類比性的事物，定義為某種「明顯的事物」、定義為一種立即強行置入的存在(*présence*)

，然而數位性的事物則必需透過學習。但是這樣的定義方式完全並未對於這兩者作出更為合適的定義，因為類比性的事物，即使是在動物的例子中，也需要經過某種學習，雖然這種學習與數位性的事物的習得，並不屬於同一種類型。繪畫的存在，應該可能是足夠用來確認一段爲了讓類比性的事物變成語言的極長期學習之必要性。這個問題因而並不是一種界線分明的理論可以解決的，它必需被當成（繪畫的身份所賴以決定的）實際研究對象。

我們因此不能滿足地認爲類比性語言是透過相似性來進行運作，而數位性語言則是透過符碼、慣例及約定俗成的單位的組合來進行的。因爲，透過符碼，我們至少可以作成三件事。我們可以形成一種抽象元素的內在組合。我們還可以形成一個給予一種「訊息」或一個「敘述」的組合，也就是說它將會處於一種它與參照對象整體的同構關係中。最後，我們可以對於外在的元素予以編碼(coder)，這樣它們就可以被符碼的內在元素以一種自主的方式產生出來（例如我們在一幅由電腦完成的肖像畫中，以及所有我們能以一種「再現性的已知事物之速記」(*sténographie des données figuratives*)稱之的例子中所用到的方式）。因此，數位性的符碼似乎包含了某些類似性的形式或類比的形式：同構所形成的類比，或是由被製造出來的相似性所形成的類比。

但是相反地，當類比獨立於任何符碼的時候，我們

仍然可以根據相似性的性質是屬於生產性的，或者是屬於被生產性的，來將類比區別為兩種形式。當某一事物其元素間的關係，直接地轉入另一種將是該事物影像的事物之元素間的關係時，這種相似性是屬於生產性的：例如抓住光線的關係的照片。但是，即使這些關係們具有極為充裕的能力，可以讓影像和它的來源對象之間呈現出巨大的差異，但這並無法阻止這樣的事情產生：我們只能透過弱化了相似性來達到這些差異。這種相似性，它或者在其運作中被解構、或者在結果中被轉變。類比在這裡因而是屬於再現性的，而原則上，相似性仍然是最首要的。儘管照片擁有種種企圖心，但它還是無法擺脫這個限制。反之，一旦相似性突然地以它所不負責產生的別種關係所產生的結果般地出現的時候，我們說這種相似性屬於被生產性的：因而，相似性是以不相像的方法所製造出來的意外產品。當符碼根據它自身的內在元素，釋出一種相似性的時候，這就已經是符碼的一種類比。但是在這個例子中，只是因為那些將被再製出來的關係本身已經被編碼了。然而現在，在不存在著任何符碼的情況下，那些要被再製出來的關係則是直接地由完全不同的關係所製造出來：用非相似性的方式，形成相似性。在後面的這個類比的例子中，感官感覺性的相似性(*resemblance sensible*)就被產生出來，但是，有別於被象徵地產生出來，也就是說透過符碼的迂迴方式被產生出來，這種相似性是透過感官感覺，

是被「肉體地」(“sensuellement”)產生出來的。當初淺的(primaire)相似性及先決的符碼都不存在的時候，既非再現性的、亦非被符碼化了的美學性的類比(Analogie)的這個名字，應該要保留給後面這種精采的類比。

在皮爾斯(Peirce)重要的符號學理論中，他首先以近似性(similitude)來定義圖像(icônes)，而以一種約定俗成的符碼來定義象徵。但是他重新認知到，約定俗成的象徵是包含圖像（依照同構的現象）的，他也認知到純粹的圖像是大幅地超越性質上的近似性，且包含著「草圖」⁴。但是性質上與數位性的或是象徵性的符碼互為對立的類比性草圖是什麼，這件事卻還是難以解釋的。我們現在可以參考合成器(synthétiseurs)的聲音例子。**類比**合成器是「變調的」(“modulaires”)的：在一個呈現的場域，或是在一個所有的片刻都是實在的，並且可以被感覺到的有限平面上，類比合成器把異質性的元素立即連接起來，它們在這些元素之間，引入一種嚴格地說來數量無限的連接可能性。然而**數位**合成器則是「集成的」(intégrés)：它們的運作是透過某種符碼化，透過一種在一個不同的、理論上無盡的平面上所形成的同質化和二元化來進行的，而且那所能被感受到的內容，只透過轉換—轉譯(conversion—traduction)來獲得。第二種差異出現在濾波器(filtres)這個層次上：濾

⁴在皮爾斯的符號理論中，類比性的功能和草圖的功能有著很重要的地位。然而他將草圖簡化為一種關係們的近似性。參見《關於符號的著作》(Ecrits sur le signe), Seuil出版。

波器的功能尤其是爲了修改聲音的基色、形成音色或是改變音色；但是數位性的濾波器所進行的，則是已編碼化的基礎形成物(formants)的加法性合成，而類比性的濾波器則最常是透過頻率的減法〔「高通」(passe-haut)、「低通」(passe-pas)……，等〕，因此，從一個濾波器到另一個濾波器，所加上的是密集的減法，這是一種減法的加法，它構成音調變化以及身爲墜落的感官感覺性的運動⁵。總之，能讓我們理解到類比性語言的性質或是草圖的性質的，或許是一般性的變調(modulation)觀念〔而不是近似性(similitude)的觀念〕。

繪畫是絕佳的類比性藝術。類比甚至是在繪畫的形式之下，變成語言、找到一種自己的語言：透過草圖形成。從那時候開始，抽象繪畫形成了一種很特殊的問題。抽象繪畫確定是透過符碼以及程式來進行運作的：抽象繪畫隱含著構成一種數位性符碼的同質化的、二元化的運作。但是正巧抽象畫家經常都是傑出的畫家，也就是說，他們不會將一種繪畫以外的符碼應用到繪畫上：相反地，他們設計出一種本質上屬於繪畫性的符碼。這因此是一種矛盾的符碼，因爲它不和類比形成對立，而是以類比作爲對象，這樣的符碼是類比性的事物之數位性表達⁶。類比將是透

⁵前述的分析，我們參考班阿斯(Richard Pinhas),《類比合成，數位合成》(*Synthèse analogique, Synthèse digitale*)。

⁶我們在貝特森的理論中，發現一個關於海豚的語言的相當有趣的假設：《朝向一種心靈的生態學》，Seuil出版，II，第118-119頁。在分辨

過符碼，而不是透過草圖進行。這是一種幾乎不可能的狀態。而非形象藝術(l'art informel)也許也在接近不可能：透過將草圖鋪展至整張圖畫，它將草圖視為類比流動本身，而不是讓流動穿過草圖。這一次，草圖就好像只被引向自己似地，而不是作為用法及作為處理方式。它不再進入某個符碼中，而是建立在混亂之中。

「中庸的」方式，相反地，是它用草圖來構築一種類比性的語言。這種方式與塞尚完全無關。它唯有從一種極為外在的觀點上來看，才可以說是中庸的，因為它隱含著其他的極端發明，也隱含著再現性座標的摧毀。事實上，身為類比性語言的這種繪畫，擁有三個面向：**面**，取代了透視的面之聯結或接合（首先是垂直的面和水平的面）；**色彩**，傾向於消除色價(valeur)^①的關係、明暗對比及陰影和光線之對比的色彩變調(modulation)；**身體**，超越了機體，並且解除了形式-背景關係的量體和身體的偏斜(déclinaison)。這裡存在著一種三重解放：身體的、面的、以及色彩的解放（因為控制色彩的，不只是輪廓，還有色價的對比）。然而正確地說，這種解放只能透過

了以關係作為基礎的類比性語言和以約定俗成的符號(signe)作為基礎的數位性語言或是聲音語言之後，貝特森遭遇到海豚的問題。由於要適應海洋的環境，海豚必需放棄作為哺乳動物的類比語言特徵的肢體訊號以及臉部訊號；但是海豚還是一樣註定得使用類比性的功能，但是這些功能是處於一種讓肢體的以及臉部的訊號在保留著其類比性質的方式下，予以「聲音化」(vocaliser)、編碼化的情況。這有點像是抽象畫家的狀況。

進入災難之中來形成，也就是說透過草圖和其非自主性的蜂湧泛濫：身體處於非平衡狀態、處於永恒的墜落狀態；面則是從一個面，朝向另一個面掉落；色彩本身則掉入混雜之中，不再畫定任何對象的界線。爲了不讓存在於這種解放與再現性的相似性兩者間的絕裂因而增殖成災難，爲了要能產生一種更爲深刻的相似性，必需從草圖開始就確認平面之間的聯結；身體的量體必需將失衡納入扭曲（既不是轉變(transformation)、也不是解體，而是一種力量的場所）之中；尤其變調(modulation)，它必需找到其真正意義以及技術型式，如同美學性的類比的法則，而這個法則要像是一個不斷變化的模子般地運作，這個模子不只有別於透過明暗對比形成的模造物，而是透過色彩，發明出一種新的模造物。或許這種顏色的變調是塞尚的創作中主要的運作。透過將色譜中接近的色調予以並列而取代色價關係的方式，這種變調將定義出一種擴張和攣縮的雙重運動：在擴張中，面，首先是水平的和垂直的面，互相連接，甚至在深處融合；同時，透過攣縮，根據一個失衡點和墜落點，所有的事物都被帶到身體上來、置於它的量體上⁷。就是在這樣的一個系統中，幾何變得具有感官

⁷在這些點上，參見《與塞尚的對話》（關於色彩，特別是希維葉(Rivière)以及施諾(Schneer)的作品，第85-91頁）。在一篇精采的作品中《塞尚，被組織的感官感覺邏輯》(*Cézanne, la logique des sensations organisées*)(Macula 3-4)栒尹(Lawrence Gowing)分析了塞尚自己以和諧(Harmonie)的法則來表示的色彩變調。這種變調可以和色彩的其他用法共存，但是它從1990年起，在塞尚的創作中便取得了一個特別重要

感覺性，而同時地，感官感覺變得清晰和持續：我們已經「實現」了感官感覺，塞尚這麼說。或者，按照培根的說法，我們從事實的可能性，進入了事實(Fait)中、從草圖進入圖畫中。

在何種意義上培根是屬於塞尚式的，而在何種意義上他和塞尚是沒有任何的關聯的？很明顯地，他們之間存在著太多的差異。在培根的作品中所形成的面的接合深度，不再是塞尚的渾厚深度，而是一種遺傳自畢卡索和布拉克(Praque)的後立體派的「微淺的」、或者是「淺薄的」深度（我們另外可以在抽象表現主義中發現）⁸。培根透過極度清晰作品中的垂直面和水平面的接合、或者透過例如繪畫性時期的直的簾子及百葉窗的平行板子互相交錯的混合，所獲致的就是這種類型的深度。同樣地，色彩的處理不只是透過包覆住身體的有色的以及變調過的（扁平的）均一印跡，而且也是透過包含著軸線、結構或是與身體呈垂直的骨架的廣大表面或是扁平底面：是整個變調改變了自然⁹。最後，在塞尚開放的世界〔自然(Nature)〕和培根

的地位。雖然柯尹將它與一種「約定俗成的符碼」或「隱喻的系統」的關係拉近，但是類比性法則並不只有這樣。修賀勒(Chevreul)使用了「相似性的事物之諧和」一詞。

⁸格林柏格(Greenberg)的作品的翻譯者，修提葉(Marc Chenetier)提議用形容淺灘的海洋學用語「淺薄的深度(profondeur maigre)」來翻譯“shallow depth”(Macula 2,第50頁)。

⁹這將是培根和抽象表現主義的第二個共通點。但是在塞尚的創作中，柯尹(Gowing)已經注意到這些有色的印跡「不只隱含著量體，還隱含著軸線與色彩的進展呈垂直的骨架」，整個真的還停留在虛擬狀態的

封閉的世界中，當作用在身體上的是不同的力量的時候，而這是我們所已經看到的，身體的扭曲是極為不同的。

但是培根之所以仍然是塞尚式的，這是因為他將繪畫朝著類比性語言極度推展。可以確定地，即使是三聯畫之中的韻律分配，也和符碼沒有任何的關係。與垂直線們融合在一起的圓錐形嘶喊、與水平線們融合在一起的拉長的三角形微笑，才是這種繪畫的真正主題。但是，身為嘶喊和微笑的，也就是說類比性事物的，是整個這種繪畫的整體。類比在色彩的處理上發現了它的最高法則。而這種處理與色價的關係、光線和陰影的關係、明暗對比的關係相反：結果，它甚至解放了黑與白、讓黑白變成彩色，因此，黑的陰影獲致了一種真實的存在，而白色的光線則獲致了一種分佈在整個圖畫範圍中的強烈明晰性。但是「色彩主義」既不是與模造物、也不是與被畫出來的輪廓互為對立的。輪廓甚至可以取得一種分離性的存在，並且變成骨架和身體-量體(*corps-masse*)的共同界線，因為輪廓不再是處於一種形式和背景的關係，而是處於一種由色彩形塑而成的共存或鄰近的關係。而經由輪廓的薄膜，一種朝向骨架的均勻延伸運動及朝向身體的龐大攣縮運動的雙重運動形成了。這就是為什麼培根的結構或骨架、感覺形象、以及輪廓這個三元素，現在會在色彩之中發現了確實的匯聚的原因。類比性語言的媒介者，草圖，它不是

「垂直鷹架」(*échafaudage vertical*)(Macula, 3-4,第95頁)。

以一種符碼的方式，而是以一種**如同是變調器**(*comme un modulateur*)的方式在運作著。草圖，以及它的非自主性的手屬性領域，將被用來打破所有再現性的座標；但是同樣也是透過這樣的方式（當它在屬性上屬於運作性質的時候），草圖在爲了骨架而解放線條，以及爲了變調而解放色彩的同時，定義了事實的可能性。線條和色彩因此適合用來組成感覺形象或繪畫的事實(Fait)，也就是說適合用來在草圖所必需於其中運作、實現的視覺整體中，產生新的相似性。

譯注

①色彩的濃淡色度、明暗變化。

十四 每個畫家有他總結繪畫史的方式……

對於埃及人的頌讚。「我從來就沒有辦法讓自己離開歐洲過去的偉大影像，而當我提到歐洲的時候，我也指埃及，即使地理學者反駁我的說法」¹。我們是否能將埃及人對於繪畫所作的安排，視為是西方繪畫的起點？與其說這是種繪畫的安排，不如說是一種淺浮雕的安排。瑞格爾(Reigl)因而定義：「1 / 淺浮雕在眼睛和手之間，作了最嚴密的連接，因為**平板的表面**是淺浮雕的元素；平板的表面允許眼睛如同觸覺般地運作，況且它授予、給予眼睛一種觸覺性的(tactile)，或者更妥切地說，是**視觸性的(haptique)**功能」；因此它在埃及的「藝術意願」中，確保了觸覺和視覺這兩種感官的聯合，就像是地面和水平線的聯合一樣。2 / 這是一種位於正前方以及被拉近的視覺，它取得了視觸性的功能，因為形式和背景位於表層上的這**同一個平面上**，它們兩者彼此之間以及它們與我們之間，是同樣地接近的。3 / 將形式和背景

¹由羅瑟爾引用,第99頁。

同時分開和聯合起來的，是身為兩者共同邊界的**輪廓**。

4 / 並且，是這個筆直的或呈規律弧形的輪廓，隔離了身為**本質(essence)**的形式——一個避免了意外性、避免了變化、避免了扭曲、避免了質變的封閉單位；本質獲得了一種支配著存在之流與再現之流(*flux de l'existence et de la représentation*)的形式性存在和線條性存在。5 / 這因此是一種平面、線條和本質(*l'essence*)的幾何學，它啓發了埃及的淺浮雕，但是，透過以**金字塔**覆蓋住陵墓的三角體的方式，也就是說建立起一個只對我們傳遞著角落明確的等腰三角形之均一表面的感覺形象，它同樣地也將佔領量體。6 / 因此，不僅人類和世界獲得平板性的或是線性的本質，動物也是，植物也是，蓮花和人面獅身像，都被建立在完美的幾何形式上，而這個完美的幾何形式的奧秘就是本質的奧秘²。

過去的數個世紀中，存在著許多確實讓培根變成埃及人的東西。扁平底面、輪廓，形式和背景，如同位於同一個平面上的兩個同樣接近視線的區域，感覺形象〔存在(*présence*)〕的極度逼近，清晰性的系統。培根歌頌埃及

²參見瑞格爾(Alois Riegl), *Die Spätromische Kunstindustrie*, 維也納, 第二版。視觸(*L'haptique*)，從希臘語動詞*aptô*（碰觸(*toucher*)）來的，指的不是一種眼睛和觸覺的外在關係，而是一種「觀看(*regard*)的可能性」，一種不同於視覺(*l'optique*)的觀點：埃及藝術被目光如同以手一般地觸摸，被視為是要靠近地觀看的，以及，如馬勒丁內所說的，「在接近的空間區域，如同觸覺般運作的觀看，在同一個地方感受到形式及背景的存在」（《觀看，話語，空間》(*Regard, Parole, Espace*)，*l'Age d'Homme*出版，第195頁）。

人的人面獅身像，並宣示其對於埃及雕像的喜愛：如同羅丹(Rodin)一樣，他認為持續性、本質或永恒性，是藝術品的首要特徵（這個特性甚至是照片所缺乏的）。而當他思考到自己的繪畫的時候，他談到一些奇妙的事：雕塑極為吸引他，但同時地，他覺得他在雕塑上所期待的，正是他在繪畫上所達成的³。然而他所想到的是那一類的雕塑？一種應該可能會重新地繼續那三個繪畫性元素的雕塑：骨架-背景、感覺形象-形式、以及輪廓-邊界。他明確地說，感覺形象跟它的輪廓，應該是能夠在骨架上滑行的。但是即使考慮到這種動態性，我們發現培根所思考的是一種淺浮雕型的雕塑，也就是某種介於雕塑和繪畫之間的中介性的事物。然而，即使培根的屬性是如此地接近埃及，但是對於他的人面獅身像卻是混淆的、被以「繪畫性」的方式處理的這個現象，又該如何解釋[81]？

和埃及藝術有關的，已經不再只是培根，無疑地，是整個西方的繪畫史都與它有關。如果我們試著定義這種西方繪畫，我們可以拿基督教藝術作為第一個定位點。因為基督教藝術讓形式，或者更適當地說，是讓感覺形象，承受了一種根本的扭曲。在上帝化身肉身、被置於十字架上、從十字架上被放下、重新回到天國……，等，的例子中。形式或者感覺形象不再確實地與本質發生關聯，而是與原則上屬於本質的反面的事件(l'événement)有關，甚至

3E. II, 第34頁，第38頁。

是與變化、意外性有關。在基督教藝術中有一種安靜的、即將提供養料給繪畫的田徑運動正在萌芽；基督教畫家可以很輕易就忽略了他所負責再現的宗教性主題。當形式與意外性的關係變成一種本質性的關係的時候，沒有任何的事物可以無法阻止他意識到形式可以不是十字架上的一個上帝的形式，而是更為簡單地，是一條「手帕或是一條正在鬆脫的毯子、一把正在鬆落的刀鞘、一塊本身分成數片的圓形麵包、一個翻放著的高腳杯、各種壺罐或是陷於混亂狀態的水果以及懸放著的盤子」⁴的形式。而所有的這些，都可以放在基督身上，或是放在接近祂的地方：這就是被圍困的基督，甚至是被意外所取代的基督。現代繪畫開始於人類本身不再完全地如同本質般、而是如同一種意外般地活著的時候。墜落，墜落的可能性總是存在著；形式被用來表現意外性，而不再是表現本質。克勞代勒(Claudel)在林布蘭的創作中以及荷蘭畫中看見了這種運動的巔峰，這是對的，但是形式是從這個時候才開始完美地屬於西方繪畫。這是因為埃及人讓形式為本質服務，因此

⁴克勞代勒，〈傾聽的眼睛〉，《散文性的作品》，La Pléiade出版，第201頁；以及第197頁：「在林布蘭的繪畫面前，我們無法發現任何我們會產生永久的、確定的感官感覺的地方：這是一種不確定的實現、一種現象、一種對於過時的事物的重拾：簾子一旦被拉起，就準備好要再度落下……。」)羅瑟爾引用了雷希斯(Leiris)的一篇令培根相當震驚的作品：「對於波特萊爾(Baudelaire)而言，如果沒有意外性的介入，任何的美麗都將會是不可能的……。只有那些能夠使人聯想起一種理想的、超越人間的、諧和的、邏輯的秩序之存在的事物，才是美麗的，但是這些事物卻同時擁有如同原罪的瑕疵、一滴毒藥、一段殘缺不全、一顆讓整個系統偏離的沙粒……。」(第88-89頁)。

西方的繪畫才能夠形成這種轉變（在不是透過本質而「開始」的東方，這個問題完全是以不同的方式被提出來）。

我們只是把基督教藝術當作一個向前回溯的第一個定位點。希臘藝術早就已經將三角體從金字塔式的覆蓋物之中解放出來了：它已經**分辨出不同的面**，發明出一種透視法、讓光線和陰影、凹入的地方與凸起的部分巧妙地運作。如果我們能夠談論一種古典的再現，那是從一種視覺空間(*espace optique*)的征服的這個意義上來談論它的，一個絕不會是位於正前方的遠距視界：形式和背景不再是位於同一個平面之上，面與面之間，彼此互相區別，而且某種透視從深處穿越它們，聯合起背景和前景；物體被部分地覆蓋，陰影和光線填滿空間並且讓空間充滿韻律，而輪廓爲了變成形式的自我限制，或者是變成**前景首位**(*primauté de l'avant-plan*)而不再作爲同一個平面上的共同邊界。因此，意外性是古典再現的對象，但是古典再現是在一個視覺**組織**之中抓住意外性的，這種組織將意外性變成某種被完善地構築的事物（現象）或是一種本質的「展現」。這裡存在著意外性的法則，而且的確，以繪畫來說，它並沒有應用外來的法則：繪畫所發現的，是專屬於美學的法則，而且這種法則讓古典再現變成一種機體性質的以及被組織的、造型性的再現。藝術因此可以是再現性的，我們清楚地看到，一開始的時候，它並不

是再現性的，而且形象表現(figuration)只不過是一種結果而已。如果說再現與對象有關，那麼這個關係是來自於再現的形式；如果這個對象是機體以及組織，這是因為再現本身首先就是屬於機體性質的，這是因為再現的形式首先表達的是一個作為主體的人類的機體性質的生命⁵。而無疑地，這裡就是我們應該清楚地確定這種視覺空間的複雜性質的地方。因為當視覺空間與「視觸性的」視覺(vision «haptique»)以及和臨近的觀看(vue proche)決裂的時候，它並不只是視覺性的(visuel)，而是，它在使得觸覺性的(tactiles)價值受視覺支配的同時，讓自己與觸覺性的價值產生關聯。事實上，取代視觸性空間的，是一種**觸覺性的－視覺性的空間(espace tactile-optique)**，在那裡所展現的，不再是本質，而是關聯，也就是人類的機體性質的活動。「儘管有著那麼多關於希臘式光線的確證，但是古典希臘藝術的空間仍然是一種觸覺性的－視覺性的空間。在這個空間中，光的能量是根據形式的種類來被賦與韻律的……。形式們從本身開始、在它們所形成的介於兩平面間的地方，由自己確認出形式。它們愈來愈脫離背景而自由活動，愈來愈不受那個作為目光用來接納和收集它們的

⁵關於機體性質的再現，參見沃林格(Worringer),《哥德藝術》(*L'art gothique*),〈古典的人類(L'homme classique)〉, Gallimard出版。以及在《抽象及同理心》(*Abstraction et Einfühlung*)(Klincksieck出版, 第62頁), 沃林格清楚地指出：「這個意願，因此不是在於再製外在世界的事物或者重新在它們的外表之中恢復它們，而是在一種獨立性之中以及一種理想的完美之中，將線條和機體性質的活力形式、韻律的和諧、總之是整個它的內在存在……，投射在外部。」

場所的空間所限制。但是這個空間從來就不是那個包圍和穿越觀眾的空間……。」⁶爲了變得具備機體性質，輪廓不再是幾何性的，但是機體性質的輪廓如同一個模子般地運作，這個模子用接觸(contact)來促進視覺形式的完美。這有點像是對於那根我要在水中確認它的直度的棍子而言，手不過是個僕役，但是卻是一個絕對必要的僕役，它擁有一種接收的被動性(passivité réceptrice)。因此機體性的輪廓仍然是不變的，而且就算陰影和光線的巧妙作用再怎麼地複雜，它還是不會被它們所影響，因爲這是一種應該透過視覺性的變化以及觀點的多樣性，來確保視覺形式的個別性的明確輪廓⁷。總之，眼睛放棄了其視觸性的功能並且變成是視覺性的，它讓自己就像是次要力量般地隸屬於觸覺(le tactile)（再一次地，我們必需在這個「組織中」，看到一個純屬於繪畫性的特殊發明的整體）。

但是如果有一種發明產生了，或者更妥切地說，是讓機體性質的再現失去平衡的入侵發生了，這只可能在以

⁶馬勒丁內, 第197-198頁（文後，馬勒丁內詳細地分析拜占庭藝術的發明了一個純視覺空間，透過這個空間與希臘藝術的空間切離）。

⁷沃夫林(Wölfflin)特別分析了觸覺性的-視覺性的(tactile-optique)空間，或是十六世紀的「古典」世界的這個層面：光線和陰影以及色彩可以形成一種相當複雜的巧妙作用，然而它們還是隸屬於維持著空間的整體性的造形形式。我們必需一直等到十七世紀，才開始看到陰影和光線在一個純視覺空間中的解放。參見《藝術史的基礎原則》，Gallimard出版，特別是第一和第四章；透過兩個教堂，Neefs教堂和De Witte教堂的內部的比較，有個特別令人驚訝的例子被舉出，第241-242頁。

下兩種方向中的其中一種之中發生。**或者是一種純視覺空間的展陳**，這種空間擺脫了某種觸覺性(tactilité)的參照，即使這是一種從屬的觸覺性〔沃夫林(Wölfflin)是在這個意義上，提到了藝術演變中的一種「耽溺於純視覺性的視覺」的傾向〕⁸。**或者是相反地，是一種激烈的手屬性空間(espace manuel)的強加**，這個空間反抗並撼動那種隸屬：這就如同在「塗鴨」中，爲了要讓「塗鴨」以獨立的方式表達，手似乎被一種「陌生的、蠻橫的意願」役使。這兩種互爲對立的方向似乎很具體地被展現在拜占庭藝術和野蠻藝術或哥德式藝術中。這是因爲拜占庭藝術，透過最終賦予一種讓我們分不清何處是形式們的起點、何處是它們的終結處的活動，它以希臘藝術的反方向進行運作。事實上，由於被封閉在圓頂、拱頂或拱形之中的平面所創造出來的與觀眾間的距離使得平面成爲**後景**，因此該平面就成了那些愈來愈依賴明暗交替變化以及光線和陰影的純粹視覺遊戲之不可觸及的形式之活躍載體。觸覺性的參照對象被取消，甚至，輪廓不再是一種邊界，而且是光線和陰影、黑色的寬闊表面以及白色的表面的作用結果。繪畫是在很久以後，在十七世紀，才根據某種類比性的原則，發展出那些不再遵循某種造型性的形式完整、而是讓一種來自於底部的視覺性的形式顯現出來的光影韻律。不同於古典再現地，遠距觀看不再需要依照某個部分，改變距

⁸沃夫林,第52頁。

離，且不再需要由一種突出觸覺聯繫的臨近觀看來確認，而是爲了整張圖，顯現出它的獨一性。觸覺(*le tact*)不再由眼睛來召喚；不只是模糊的區域強行置入，而且縱使物體的形式被照亮，它的明亮性也是在一種純視覺性的內在關係中，與深色、陰影以及與背景直接地進行溝通。意外性因此改變了其身份，而且，它在光線的（以及色彩的）獨立中，發現了一種精神性的羽化昇華、一種「恩典」或「奇蹟」，而不在「自然的」機體性質的事物中發現規則：這就好像古典的組織讓位給一種構成(*composition*)似地。這裡甚至已經不再是本質的顯現，而是由顯現(*apparition*)來形成本質和決定規則：事物展露、升入光線之中。形式與一種從暗到深、從陰影到光線的方式建立起「一種由生命本身所激起的聯繫」以及獨一調性的轉化(*transformation*)和變形(*transfiguration*)之間，已經不再能彼此分離。但是一種不同於組織的構成是什麼？構成就是組織本身，但是是正在分裂瓦解的組織（克勞代勒確切地在關於光線的內容中，提出了這個觀念）。生命體在上升到光線之中的時候崩解，而當拜占庭的皇帝選擇迫害、驅散藝術家時，他是有道理的。即使是極企圖想建立一個轉化的視覺空間的抽象繪畫，也因此將會利用具有分裂能力的因素、利用一種色價的、光影的、明暗的關係，在十七世紀以外的地方，重新發現了一種拜占庭的純粹靈感：一種視覺性的符碼……。

野蠻藝術，或是哥德藝術（沃林格的廣泛意義上的哥德藝術）是以一種完全不同的方式在摧毀機體性質的再現；人們不再朝向純視覺的方向進行；相反地，人們重新將純粹的活動交還給觸覺，人們將觸覺交回給手部，人們給予觸覺一種眼睛所幾乎無法跟隨的速度、一種暴力以及一種生命。沃林格是如此形容這種「北方的線條」的：它或者在不斷地改變方向、不斷地粉碎、破裂以及於其本身之中迷失的同時，一直無限地延伸，它或者在一個激烈的、周邊的、混亂旋轉的運動中，重新回返到自身。野蠻藝術以兩種方式超越機體性質的再現，或者透過處於活動狀態中的身體量體，或者透過平板的線條的速度及方向的變化。沃林格發現了這種瘋狂線條的語法：這是一種生命，但是是一種最怪異的以及最強烈的生命，一種**非機體性**的活力。這是一種抽象，但是是一種抽象表現主義的抽象⁹。它因此和古典再現的機體性生命相反，但是也和埃及式的本質的幾何式線條以及和燦爛顯現的視覺空間相反。形式和背景不在任何意義上繼續存在，因為線條和平面傾向於讓它們的力量趨於均等：透過無止盡的碎裂，線條變得比一條線條多，同時，平面變得比一面平面少。至於輪廓，線條不界定任何的輪廓，線條從

⁹沃林格，《抽象及同理心》（*Abstraction et Einfühlung*），第135頁（就像瓦利葉（Dora Vallier）在前言，第19頁中所指出的，是沃林格創造了「表現主義」這個詞）。以及在《哥德藝術》中，沃林格強調這兩個與古典的機體性對稱相反的運動：非機體性的線條的無止盡的運動、輪子或渦輪的周邊的、激烈的運動（第86—87頁）。

來就不是任何事物的輪廓，這或者因為線條是由無止盡的運動所載動的，或者因為只有線條本身才擁有輪廓，例如一條飾帶，如同內在量體的運動之邊界。而如果這種哥德式線條也是合乎動物性的(*animalière*)、或甚至是人體測量的(*anthropomorphique*)，這不是因為它重新發現了形式，而是因為它包含著短線條，身體的短線條或頭部的短線條、動物性的短線條或人性的短線條，這些短線條賦予這種線條強烈的寫實主義。這是一種扭曲的寫實主義，它和變化的理想主義相反；而短線條並未構成形式的模糊區域(*zones d'indistinctions de la forme*)，就像明暗對比的情況一樣，而是構成線條的不可區分的區域(*zone d'indiscernabilité de la ligne*)，身為不同的動物們、人類及動物、以及純粹的抽象（蛇、鬚、飾帶）所共有的線條。如果這裡存在著一種幾何學，這是一種與埃及的或是希臘的幾何學有著極大差異的幾何學，這是一種短線條以及意外性的操作性幾何學。意外性四處存在，而線條不停地遭遇到迫使它改變方向的障礙，並且不停地透過這個改變強化線條本身。這是一種透過**手屬性的集合體**來運作，而不是透過**光線的分裂**來運作的手屬性空間，活躍的手屬性短線條的空間。此外在米開朗基羅(*Michel-Ange*)的創作中，我們發現了一種直接源自於這種手屬性空間的力量：確切地說，這是身體超越機體，或是使機體碎裂的方式。這就好像這些機體是在一個混亂旋轉的或是蛇行的運動中

被攫取住似地，這種運動，獨立於所有再現性的或是描述性的關係，給予了機體一個唯一、同一的「身體」、或是在一個唯一、同一的「事實」中，將它們聯合起來。克勞代勒可能說到一種以畫刀畫成的繪畫，在那裡，那被擺佈的身體被放在一個拱門或一個建築突簷下，就如同被放在地毯、花環、飾帶上一樣，而身體則在其上發揮著其「小小的奇特力量」¹⁰。這就如同純粹的手屬性空間的報復；因為如果說作出判斷的眼睛還是能夠理解的話，那麼操作的手則懂得從中解放¹¹。

然而我們的這種將這兩個趨勢——朝向純視覺性的空間和朝向純手屬性的空間——對立起來的方式，就好像它們彼此間是不相容似地，這樣的作法應該是錯的。因為它們至少都共同地拆除了所謂的古典的觸覺性的—視覺性的空間，它們可能在這個點上，開始新的並且是複雜的結合或是關聯。例如，當光線獲得解放並且變得獨立於形式的時候，弧形的形式，就它而言，則傾向於自我解體成改變著方向的平板短線條，或甚至是解體成為量體內部的分散短線條¹²。因此我們不再分得清究竟現在是視覺性的光線

¹⁰克勞代勒，第192–193頁。

¹¹參見瓦沙利(Vasari),《米開朗基羅的一生》(*Vie de Michel-Ange*)。

¹²在定義林布蘭的純視覺性空間的時候，沃夫林指出取代弧形的筆直短線以及細碎線條的重要性；在這些肖像畫家的創作中，表情不再來自於輪廓，而是來自於形式內部的分散短線(第30–31頁，第41–43頁)。但是這些使得沃夫林質疑如果視覺性的空間不解放觸覺性的新價值，特別是重量，的話，那麼視覺性的空間則無法與形式的以及輪廓的觸

在決定形式的偶然，或者是手屬性的短線條在決定光線的偶然：顛倒地並且靠近地觀看一件林布蘭的肖像畫，便足以發現身為視覺性的光線之反面的手屬性短線條。我們應該可以說視覺性的空間本身，已經從新的觸覺性的價值之中擺脫（反之亦然）。而如果我們考慮到色彩的問題，事情將會變得更為複雜。

事實上，色彩首先似乎和光線一樣，同屬於一種純視覺性的世界，並且同時地取得了相較於形式的獨立性。色彩和光線一樣，它們開始支配形式，而不是和形式產生關聯。沃夫林是在這個意義上認為在一個輪廓多多少少變得無關緊要的視覺性空間中，「對著我們說話的是色彩或只是明或暗的空間，這樣的問題並不重要」。但是事情並不是如此單純的。因為色彩本身處於兩種差異極大的關係中：**色價的關係**(*rapports de valeurs*)，以黑白的對比作為基礎，這些關係確定出一種例如暗或明、飽和或稀薄的調子；以及**調性的關係**(*rapports de tonalité*)，以色彩的頻譜為基礎、以黃藍或紅綠的對比為基礎，確定出一種純粹的色調，像是暖調或是冷調¹³。可以確定的是，這兩個色彩

覺性關聯產生斷絕（「在我們的注意力離開造形性的形式的時候，我們對於事物的表面以及如同觸覺所感受到的身體這兩者的興趣愈來愈鮮明地升起。林布蘭所交付給我們的肉體，就如同一條絲布般地可以被觸及到，它讓人感覺到它所擁有的重量……。」）（第43頁）。

¹³一種色彩的冷暖調性是相對的（這不是說它是主觀的）。它的色調的溫度依賴鄰近的色彩而改變，而且一種色彩總是可以被「加熱」或是「冷卻」。綠色和紅色本身既不是暖的、也不是冷的：事實上，

的領域不停地在混合，而且它們的組合構成了繪畫的強有力的行動。例如，拜占庭的馬賽克並不是只滿足於讓黑色的平面以及白色的表面、飽和的暗調大青以及同色調但透明的一種大理石，在一種光線的變調中，產生共鳴；它也讓它的四種純色調，金色、紅色、藍色及綠色，在一種色彩的變調中，巧妙地運作：它發明了色彩主義(colorisme)以及光亮主義(luminisme)¹⁴。十七世紀的繪畫同時追求相對於明確形式的光線解放以及色彩束縛的擺脫。而塞尚經常讓這兩種系統共存，一個是透過固有色、光線和陰影，由明暗對比所形塑而成的系統，另一個是透過色譜中調子的連續，傾向於自給自足的色彩之純粹變調¹⁵。但是即使當這兩種關係是互相構成的時候，我們還是不能就此作下

綠色是暖調的黃及冷調的藍的混合之理想點，而相反地，紅色既非藍、亦非黃，因此我們可以以綠色作為分界點將色調分開，以及傾向於在紅色中，透過「上升的強化」，將色調聚合起來的方式，來呈現暖調和冷調。參見哥德(Goethe)，《色彩的理論》(*Théorie des couleurs*)，Triades出版，VI，第241頁。

¹⁴關於拜占庭藝術中的調性，參見格拉拔(Grabar)，《拜占庭繪畫》(*La peinture byzantine*)，Skira出版。以及馬勒丁內，《觀看，話語，空間》，l'Age d'Homme出版，第241-246頁。

¹⁵柯尹(Lawrence Gowing)《塞尚，被組織的感官感覺邏輯》，Macula 3-4)分析了許多有色彩的連續的例子：第87-90頁。但是他也指出，就一個相同的主題而言，這個變化系統如何地能夠與其它的系統共存：例如：《坐著的農夫》(*Paysan assis*)，水彩的版本是透過連續和漸進在運作（藍-黃-粉紅），然而油畫版本則是透過光線和固有色在進行運作；或者是一位穿著緊腰上衣的女士那二幅肖像，其中一幅「透過光、影，整塊地被塑造出來」，然而另一幅保持住明-暗，但是透過粉紅-黃-碧綠-灰藍的連續，產生量體。參見第88頁及第93頁複製畫。

結論說，對著眼睛說話的它們，因此就是爲了同一、且獨一的視覺空間服務的。如果說色價的關係、由明暗對比所形塑而成的事物或是光線的變調這兩者是真的激起了遠距視覺的一種純視覺性的功能的話，那麼被重新創造出來的色彩的變調，則相反地激起了一種純屬於**視觸性**的功能，在這種色彩變調中，漸次地被安排在平板表面的純色調的並置，形成了圍繞著一個近距視覺頂點的一種前近以及一種後退。這因此與色彩在光線中被征服、或者光線在色彩中被觸及的方式完全不同（「色彩是透過畫家所使用的、本身沒有絕對發光性的色彩的暖調和冷調的對立，才得以再現光線和陰影……」）¹⁶。

從一種色彩理論的觀點上，牛頓(Newton)和哥德之間不是已經存在著很大的差異嗎？我們只有在眼睛因爲那些佔優勢的、或甚至是排他性的色價關係進行著一種本身屬於視覺性功能運作的時候，才有可能討論視覺空間的問題。相反地，當這些調性的關係傾向於除去色價關係的時候，如同在透納的、莫內的或塞尚的創作中，我們將會談到一種視觸性的空間，以及一種眼睛的視觸性功能，而

¹⁶希維葉(Rivière)以及施諾(Schneer)在《與塞尚的對話》(*Conversation avec Cézanne*)，第88頁（以及第202頁：「一種從暖色調到冷色調的連續」、「一個調子相當高的系列……」）。如果我們回到拜占庭藝術，它對於色彩變化和色價的韻律性兩者所作的組合暗示著它的空間並不單只是視覺性的；我們似乎覺得「色彩主義」是不可化約地屬於視觸性的，儘管這與瑞格爾(Riegl)的論點不相符合。

在這樣的空間裡，表面的扁平性唯有透過所被安排的不同色彩才能產生量體。不是存在著兩種相當不同的灰色，黑-白的視覺性灰色，以及紅-綠的視觸性灰色嗎？這已經不是一個與視覺的視覺性空間(l'espace optique de la vue)相反的手屬性(manuel)空間，更不是一個與視覺性的事物(l'optique)互相連結的觸覺性(tactile)空間。現在，一個視觸性的空間是在視覺本身之中與視覺性的空間互相競爭。視覺性的空間由亮色或暗色、光線和陰影的對比來決定；但是視觸性的空間則是由冷色和暖色的對立以及透過離心運動或是向心運動、擴張運動或與之相對的攣縮運動來決定（然而亮色和深色所見證的，比較是一種在運動上的「吸納」）¹⁷。這裡仍然還有其他的對立由此產生出來：即使外在的觸覺模子再怎麼不一樣，那被以明暗對比呈現出來的視覺模造物還是以一種已轉變成內在模子的方式在作用著，在那裡，光線不均勻地滲透著量體。甚至存在著一種與這種視覺有關的親密主義，這正是色彩主義畫家在明暗對比、「家裡」或甚至是「火爐邊的角落」這樣的觀念中所難以忍受的事情，即使這種觀念可能在世界上擴展開來。因此，光線或色價的繪畫雖然和那由觸覺性的-視覺性的空間所產生的再現決裂，但是這種繪畫和有可能

¹⁷黑色和白色、暗色和亮色，呈現一種類似於冷或熱的攣縮或擴展的運動。但是即使是康丁斯基，在他那些在色調或是色價的優位性之間遊移不定的作品中，他也只是將亮-暗的色價視為一種「靜態及固定的運動」〔《藝術中的精神性事物》(Du spirituel dans l'art)，Beaune 出版，第61-63頁〕。

產生的敘述之間，還是保留著一種具威脅性的關係（我們用形象表現出我們認為能碰觸到的東西，但是我們敘述我們所看到的東西，敘述那些看起來似乎是在光線之中發生的，或是那些我們認為應該是在陰影之中發生的事）。而光亮主義(*le luminisme*)則是藉由躲避在一種將內在的空間提升至抽象的黑色和白色的純粹符碼的方式，來逃離這種描述的危險。然而色彩主義是繪畫的類比性語言：如果仍然存在著一種透過色彩所進行的模造(*moulage*)，那麼這將不再是一種模子，即使是一種內在的模子，而是一種嚴格地說，只有**變調**(*modulation*)這個名字適用於它的暫時的、變化的、持續的模子¹⁸。這裡不再存在著裡或外，而只存在著一種持續的空間化(*spatialisation*)、色彩的具有空間構成性的能量。因此，在避免抽象化的同時，色彩主義同時地避免了再現以及描述，以便無止盡地接近一種沒有任何故事要述說的、處於純粹狀態的繪畫性「事實」。這個事實，是一種視覺的視觸性功能的構成或是再構成。我

¹⁸布豐(Buffon)就生命體的繁殖問題，他在提出了內在的模子的觀念的時候，同時強調出這個觀念的矛盾性質，因為模子在這裡被認為是要「滲透量體」的（《動物的自然史》(*Histoire naturelle des animaux*)，作品全集，III，第450頁）。在布豐本身的觀念裡，這個內在的模子與牛頓的光的概念有關。關於模造(*modelage*)和變調(*modulation*)的技術性差異的問題，我們參考西蒙東(Simondon)最近的分析：在變調中，「因為出模(*démoulage*)所產生的中止從來就不會存在，因為能量載體的流通等於一種持續的出模；變調器(*modulateur*)是一種持續的暫時性模子……。模造是用確定的方式在變調，而變調是用持續且不斷地變化的方式在模造」（《個體及其物理—生物的源起》(*L'individu et genèse physico-biologique*)，Presses Universitaires de France, 42頁）。

們應該可以說，這是一種新的埃及的產生，唯獨由色彩、透過色彩形成的意外性的埃及，一種本身變得具有持久性的意外性的埃及。



十五 培根的橫越

一個傑出的畫家所用來回顧繪畫史的方式，決不會是一種折衷主義。雖然這種方式和這個畫家的各個時期存在著一種間接的關係，但是這種方式並不直接地與這些時期相互一致。這種方式甚至與一張畫的可分離面向們之間，也不是一致的。這應該可能比較像是被同一個單純動作整體地穿越過的一個空間。歷史性的回顧包含著停歇點以及那些抽取或重新創造某個自由程序的段落們。

我們應該會說培根首先是個埃及人。這是他的第一個停歇點。一張培根的畫，首先有著一種埃及式的呈現：透過輪廓連繫起來的形式和背景，位於屬於視觸性的、臨近的視覺的同一個平面上——但是，這裡已經出現了一個它和埃及世界之間的重要差異，如同第一個災難般地：形式掉落、與墜落密不可分。形式不再是本質，它變成了偶然，人是一種意外。意外性引入了一種介於兩個面之間的空間(*un entre-deux plans*)，而墜落就是在那裡形成的。這就好像在同一個平面上，背景有些退縮至後方，而形式有點向前跳。然而，這種質的差異，從數量上來看卻不

顯著：這不是一種透視，這是一種分開後景和前景的「淺薄」的深度。

然而這卻足以使得視觸性世界的完好整體似乎被雙重地破壞掉了。輪廓不再是形式和背景的位於同一個平面（圓、演出池）上的共同邊界。它變成立方體，或是類似於立方體的東西；尤其在立方體中，輪廓變成形式的機體性輪廓，模子。這因此是觸覺性的—視覺性的世界的誕生：在前景中，形式變得可以觸知，而且形式的明晰性是得利於這種可觸知性(*tangibilité*)（再現如同一種結果般地，從這種清晰性之中產生）。這種再現對於背景的影響也是極大的，因此在後景中，背景透過一個本身屬於觸覺性的連結，纏繞著形式。但另一方面，位於後方的背景卻吸引著形式。這裡，這是一個傾向於脫逃的純視覺世界，同時地，形式失去了其觸覺性的特徵。有時候是光線給予形式一種僅是視覺性的以及輕盈性的、具分裂能力的明晰性，有時候相反地，是「繪畫性的」陰影，是色彩的轉為暗化，將形式捲入，並且分解形式，切斷形式的所有觸覺性的關聯。這裡存在的危險因而並不真的是再現的危險，而是描述的危險（現在發生了什麼事？將會發生什麼事，或者曾經發生過什麼事？）

再現以及描述只不過是效果，但是它們卻因而在畫中具有更大的漫延性。應該要避免的就是它們。但是對於培

根來說，觸覺性的—視覺性的世界以及純視覺性的世界，也不是他的停歇點。相反地，他穿越了它們，拋下它們，攪亂它們。手屬性的草圖如同一個必需同時脫離視覺性的座標以及觸覺性的關聯之混亂的、清洗乾淨的區域般地湧入。然而，我們應該可以相信草圖本質上還是屬於視覺性的，不論它是偏向於白色，或者尤其當它偏向於黑色，並且巧妙地運作著陰影及深色，就如同在繪畫性時期所做的一樣。但是培根不停地在明暗對比中顯示出一種讓人惱火的「親密主義」、一種「火爐一角的氣氛」，然而他所期待的繪畫，卻必需讓影像從「內部及家裡」脫離；而如果他放棄繪畫性的處理，這是由於這種關聯的含糊不清¹。因為，即使是深色或是偏向於黑色，草圖並不構成一個性質上仍然屬於視覺性的模糊之相對的區域(zone relative d'indistinction)，而是一個在視覺中強行置入一種如同陌生力量般的手屬性力量，並且讓這個力量與視覺對抗之不可區分性之絕對的區域(zone absolue d'indiscernabilité)或者未確定之客觀區域([zone] d'indétermination objective)。事實上，草圖決不是視覺性的效果，而是一種狂暴的手屬性力量。這是一個手不再被眼睛所導引、且如同另一種意願般地強行置入視覺的狂亂區域，這種區域就如同偶然、意外、自動主義、不自主的事物般地出現。這是一種災難，而且是一種比先前的災難還要更為巨大的災難。視覺性的

¹E. II, 第99頁。

世界，以及觸覺性的—視覺性的世界被清除過、清洗過。如果這裡還存在著眼睛，那是一隻屬於透納的旋風「眼」，經常偏向於亮色，而不是暗色，而且它確定出一個總是與物質的最大騷動有關的歇息或是中止。事實上，在培根的圖畫中，草圖是一種停歇點或歇息點，但是較之於黑色和白色，這是一個比較接近於紅色和綠色的停歇點，也就是說，是一個被最大的騷動所圍住、或是反過來圍住最被攪擾的生命的歇息點。

當我們說現在輪到草圖成為一幅畫中的一個停歇點的時候，這並不是說它完成了或是構成了圖畫，而是完全相反地。這是一種媒介。在這個意義上，我們已經看到草圖必需仍然還是局部化的，而不是以表現主義的方式擴展到整張畫，而且某些東西必需從草圖之中**產生出來**。即使是在繪畫性時期，草圖也只是表面上地擴及全部：事實上，它仍然還是局部性的，但不再是位於表面上，而是位於深層。事實上，當簾子在整個表面上劃上條紋，它似乎在感覺形象面前經過，但是如果我們更靠近地觀察，我們會理解到，事實上，它是在兩個面之間的地方落下、落在一個介於兩個面之間的地方：它佔據著或是填補了淺薄的深度，它並且是在這個意義上，仍然是局部性的。因此草圖總是產生超越了草圖的效果。狂亂的手屬性力量，草圖脫離視覺性的世界，但是同時地，它必需重新被投入視覺整體中，在那裡，它引入了一個純視觸性的世界，以及一種

眼睛的視觸性的功能。是色彩、是色彩的關係，根據冷、熱，擴張和攣縮，構成了一個世界以及一種視觸感。形塑了感覺形象、而且在扁平底面上鋪展開來的色彩確實並不依賴草圖，但是色彩進入草圖，並且從其中走出來。草圖如同變調器般地作用，而且作為冷和熱、擴張和攣縮的共同場所。在整張畫中，透過草圖和其手屬性的入侵，色彩的視觸感將成為可能。

光線，是時間，但是空間，是色彩。我們稱那些企圖用調性的關係取代色價的關係，並且透過色彩的這些純粹關係，不只是「提供」了形式，而且還「提供」了陰影、光線以及時間的畫家們為色彩主義畫家(coloristes)。確實，這並不是一個最好的解決方式，但是卻是一種跨越繪畫的趨勢。它在跨越的同時，留下了異於其他趨勢的代表作的傑作。色彩主義畫家其實可以把亮色和暗色、白色和黑色使用得很好；但是事實上，他們卻把亮色和暗色、白色和黑色，如色彩般地處理，並且在它們之間放上調性的關係²。「色彩主義」並不只是彼此之間存在著關係的色彩（就好像所有能以這個名稱來稱乎的繪畫中的情形一樣），而是作為多變的關係來被發現的色彩，那種其他的部分依它而定的差異形成關係。色彩主義畫家的用語是：

²梵谷，《通信全集》(*Correspondance complète*)，Gallimard-Grasset出版，III,第97頁：「黑色和白色也足以作為色彩，因為在許多情況下，它們都可以被視為色彩……」（寫給貝納(Bernard)的信，1888年六月）。

如果您將色彩一直帶到它最純粹的內在關係（冷-熱、擴張-攣縮）上，那麼您就擁有一切。如果色彩是完美的，也就是說色彩的關係是爲了色彩本身而發展的，那麼您就擁有一切，形式和背景、光線和陰影、明和暗。**清晰性**不再是可觸知的形式的清晰性，也不是視覺性的光線，而是補色所形成的無可比擬的光芒³。色彩主義企圖得出一種視覺之特殊意義：一種和光線-時間之視覺性視覺有所不同的色彩-空間之視觸性視覺。與牛頓式的視覺性的色彩觀念相反的，哥德得出像這樣的視觸性視覺的初步原則。而色彩主義的操作規則是：放棄固有色、並置不融合的筆觸、每一種色彩透過補色的召喚對著整體的抽吸、色彩透過它們的中介者或是轉變所形成的穿越、除非目的是爲了要獲得一種「明度弱化了了的」(un ton “rompu”)色調，否則廢除色彩的混合、兩種補色或是兩種一爲被弱化了了的色調，另一爲純色調的相似色的並置、透過色彩的無盡活動及色彩的明晰性產生光線，甚至是產生時間、透過色彩產生的明晰性……⁴。繪畫經常在結合它自己的傾向，線

³梵谷，給提岱歐(Théo)的信，II, 第240頁：「如果補色們具有相同的色價的話……那麼它們的並置將會把兩種補色提升至一種人類的眼睛所幾乎無法承受的強烈性」。梵谷的信件中的一個主要值得關注的地方之一是在於經過了一段很長的明暗對比、黑色與白色的經歷之後，梵谷體驗到了一種色彩的啓蒙。

⁴參見希維葉(Rivière)以及施諾(Schnerb)，《與塞尙的對話》，Macula出版，第89頁：「塞尙所使用的所有方式，都是透過這種形塑物的色彩觀念形成的……。如果他避免以一種簡單的畫刷遊戲來混合兩種色調，這是因爲他將形塑物看成是一種從暖到冷的色調的連續、因爲他所有的關

性的—觸覺性的傾向、色彩主義式的光亮主義的傾向的同時，創作出傑作，但是，同時地，它也在使得上述的這些傾向互為區別、互為對立的同時，創造出傑作。繪畫中的一切都是跟視覺有關的，但是視覺(la vue)至少具有兩種意義。色彩主義，以它自己的方式，只是企圖重新給予視覺一種自從古埃及的平面們被分離、隔開之後，便被視覺拋棄了的視觸感。色彩主義的字彙，不只是冷和熱，另外還有「觸感」、「鮮豔的」、「抓住鮮豔的事物」、「向清晰的事物接近」……等，色彩主義的字彙見證了眼睛的這種視觸感（如同梵谷所說的，一種「所有擁有能清楚觀看的眼晴的人，所能看到的景象」）。

這種透過清晰的純粹筆觸且依據色譜的範疇所形成

注都在於這些色調中的每一個色調的確定，此外，用兩種接近的色調所混和出來的色調來代替這些色調中的一種色調的這個方式，對他來說似乎不具有藝術性……。透過色彩所作出形塑物，這個整體上說來曾經屬於他的語言，迫使他使用調性極高的色彩領域……，來觀察一直到半調性的對比，來避免白色的光線及黑色的陰影」在給Théo的前一封信中，梵谷展現了色彩主義的原則，他將這個原則上溯到德拉克瓦(Delacroix)，而不是印象派（他認為德拉克瓦與印象派是相反的，但是卻與林布蘭類似：林布蘭在光線上所做的，就是德拉克瓦在色彩上所做的）。而在由原色和補色所決定出來的純色調方面，梵谷是這麼表達明度弱化了了的色調的：「如果我們用不均等的比例混合兩種補色，它們將只會部分地被摧毀，而且我們將會擁有一種屬於灰色的變調的弱化色調。而這種屬於新的對照的處理方式將會由兩種一為純色，另一種為明度弱化了了的色調的兩種補色的並置而產生……。最後，如果兩種一為純色，一為明度弱化色調的類似色被並置，例如純藍色和灰藍色，那麼將會產生被類似色所調和的另一類型的對比……。為了強化及調和色彩，（德拉克瓦）整個地使用補色的對比以及類似色的協調，用另一種方式來說，就是透過明度弱化的同一種色調所形成的鮮豔色調的重複」（II,第420頁）。

的變調，這曾經是爲了要達到色彩的視觸感的純塞尚式的發明。但是它除了有可能將會因而重新形成一種符碼的危險之外，這種變調必需考慮到**兩個要求**：背景的均質性，以及一種與色彩的進展呈垂直的輕盈骨架的要求；一種特別的或是特殊的形式的要求，印跡的尺寸問題因而似乎被提了出來⁵。這就是色彩主義之所以會面對著這個雙重問題——建立起單一色彩的廣大平面，也就是形成骨架的扁平底面，並且同時發明出真正屬於身體量體的多變的、特殊的、令人困惑的、陌生的形式。居杜以(George Duthuit)，即使是有所保留地，曾經深入地指出這種「統合性的視覺(vision unitive)」以及那獨特的感官感覺之間的互補性，就像高更或梵谷的創作中所顯現的一樣⁶。鮮豔的扁平底面以及被圍繞住的、「被隔離起來的」感覺形象，重新開始一種日本藝術，或是拜占庭藝術，或甚至是原始藝術：《美人安潔勒》(*la belle Angèle*)……。我們會認爲，透過這兩個方向的顯現，所消失的是色調的變調，色彩整個失去了變化。這也是塞尚對高更作出最嚴厲批判的地方；但是這樣的批評只有在背景和形式、扁平底面和感覺

⁵參見枸尹(Gowing)在Macula 3-4的分析。

⁶居杜以(George Duthuit),《訊號之火》(*Le feu des signes*), Skira出版, 第189頁：「藉由將那些被認爲是要在我們的視覺中被重新建構出來的分散色調們重新放回那些容許它們更爲自由往來的廣大彩色平面上，繪畫事實上傾向於脫離印象派。影像，永遠都是新的，它創造出比它在我們的視覺中所重新構出來的還要更多的內容：形式將能夠更有效地確保它不可預測的力量、線條、固有的清晰性……。」

形象無法溝通的情況下，就好像身體的獨特性脫離一片均勻單色的、冷漠的、抽象的臺地的時候，才是真確的⁷。事實上，我們相信，與色彩主義絕對無法區分的變調，找到了一種意義以及一種不同於塞尚式變調的全新功能。人們試著避免符碼化的所有可能性，就如同梵谷當他為自己的身為「任性的色彩主義畫家」(*coloriste arbitraire*)而感到自豪的時候所說的一樣⁸。一方面，即使扁平底面的鮮豔色調(*ton vif*)是如此地形式單一，但是它還是透過非常精細的飽和度差異，而不是以色價的差異，如同利用轉變(*passage*)或趨勢般地利用色彩（例如黃色或是藍色傾向於朝紅色升高的方式；而且即使存在著完美的均質性，「相同的轉變」或是虛擬的轉變還是存在的）。另一方面，身體的量體將透過一種或是數種**明度弱化了**的色調被形成，這些色調形成另一種轉變，在那裡，色彩似乎正燒灼著並且被從火中取出來。透過以關鍵性的比例混合補色，明度弱化的色調讓色彩承受著一種灼熱，或是承受著一種陶瓷燒烤。梵谷的郵差胡藍(Roulin)畫作中的一幅，讓一種最後轉變為白色的藍

7塞尚指責怪高更剽竊了他的「細微的感官感覺」，但是卻無法理解到「色調的轉變」(*passage des tons*)問題。同樣地，人們也常指責梵谷在某些畫作中的背景顯得呆滯而無生氣〔參見巴立斯(Jean Paris)的一部非常有趣的作品《鏡子、睡眠、太陽、空間》(*Miroirs Sommeil Soleil Espaces*)，Galilée出版，第135-136頁〕。

8給岱歐(Théo)的信，第165頁：「為了完成（畫作），我現在將成為任性的色彩主義畫家」。

色，平面地展開來，然而臉部的肉，是透過明度弱化的色調被處理的，「黃的、綠的、略帶紫色的、粉紅的、紅的」⁹。（至於肉體或身體則是透過唯一一種色調被處理，這或許將是高更的發明之一，馬丁尼克島(Martinique)和大溪地(Tahiti)的新發現。）因此，變調的問題，是呈扁平狀態的鮮豔色彩的轉變的問題、明度弱化的色調的轉變之問題，以及這兩種轉變之間，或是兩種彩色運動(mouvements colorés)之間的重要關係的問題。人們責怪塞尚的作品缺乏骨架和肌肉。然而人們所未認識到的，完全不是塞尚式的變調，而是色彩主義所發現的另一種變調。隨之產生的是塞尚的階層制度的改變：他的變調過去特別適合風景畫和靜物畫，而從這個新觀點來看，現在位於階層制度最高層的是肖像畫，塞尚變成肖像畫家¹⁰。這是因為肌肉召喚著明度弱化的色調，而畫像適合讓明度

⁹梵谷，給Bernard的信，1888年八月初，III，第159頁（以及第165頁：「我畫無盡，而不畫平庸公寓的平凡牆面，我畫一面最豐富的、最強烈的藍色簡單背景……」）以及高更，給史方克(Shuffenecker)的信，1888年，八月八日：「我已經畫好一幅要送給梵谷的自畫像……。我用的色彩是一種遠離自然的色彩；你想像一個被火扭曲得變得模糊的陶製紀念品。被如同照亮眼睛的烈燄火光所劃破的所有的紅色、紫色，畫家的思想搏鬥的處所。整張畫位於一面撒滿了稚氣花束的銘黃背景上。黃色的純淨女孩房」（高更，《書信》(Lettres)，Grasset出版，第140頁）。高更的《美人安潔勒》(La belle Angèle)呈現出一種將會是培根所使用的方式：扁平底面、被一個圓所圍繞的頭-感覺形象，以及甚至是對象-見證者(objet-témoin)……。

¹⁰梵谷，給他的姐（妹）的信件，1890年(III,第468頁)：「最能激起我的熱情的、比起我的工作的其他部分都還要更能、更能激起我的熱情的，是肖像畫，現代的肖像畫。我透過色彩尋找這樣的肖像畫……。」

弱化的色調和鮮豔的色調產生共鳴，就如同頭部的龐大塊體和扁平底面的均勻單色之間所產生的共鳴一樣。有別於舊時肖像畫是光線以及混合的色調產生共鳴，「現代的肖像畫」應該會是色彩和弱化了了的色調產生共鳴。

培根是自梵谷和高更以來最傑出的色彩主義畫家之一。在訪談中，他對於身為色彩特性的明亮所作的揮之不去的召喚，就等同於一種宣言。在他的創作中，明度弱化的色調形成了感覺形象的身體，而鮮豔的色調或者純色調則是形成扁平底面的骨架。石灰漿或磨亮的鋼鐵，培根這麼說¹¹。肌肉的質料以及色彩均勻的廣大平面兩者間的關係中，包含了整個變調的問題。色彩不是以混合的方式、而是以這兩種明晰的模式存在：**色彩鮮豔的平面們，明度弱化的色調之流體(coulées)**。平面和流體，後者提供身體或感覺形象，前者提供骨架或扁平底面。因此時間本身似乎分成兩次地由色彩之中產生出來：在形成肌肉的明度弱化色調之色彩變化中，如同流逝的時間；在扁平底面的單色之中，如同時間的永恒性，也就是說仍然身為變化本身的永恒性。而無疑地，現在輪到這種色彩處理存在著它本身的危險性、它可能的災難，而沒有這個災難，繪畫可能將不會產生。我們已經看到所存在著的第一種危險：如果背景是不受影響的、不動的、凝固的、抽象的激烈性的，那麼存在著第一種危險；但如果感覺形象任由明度弱

¹¹E. II, 第85頁。

化的色調們彼此混雜模糊、互相混淆、脫離清晰性、落入某種暗淡之中，那麼就還存在著另一種危險。我們在培根的繪畫性時期重新發現了這個曾經是如此地折磨著高更的模糊性：明度弱化的色調似乎只形成一種讓整張畫變得灰暗的混合或是融合。但是事實上，這完全並非如此；灰暗的簾幕降下，但這是爲了要填補一個將感覺形象的前景以及扁平底面的後景區隔開來的淺薄深度，因此這是爲了要在其間引入一種原則上保留住這兩者彼此的清晰性之和諧關係。只不過繪畫性時期是輕微地碰觸到這個危險，至少是藉由這個時期所重新引入的視覺性的效果觸及到這個危險。這就是培根爲什麼離開這個時期，並且離開一種仍然讓人聯想到高更的方式（不就是他發明了這種深度的新樣式嗎？），他將會任由淺薄的深度以自己的價值存在，並且任由它在這個以這樣的方式所構成的視觸性空間之中引入兩個面之間的所有可能關係。

十六 關於色彩的筆記

我們已經理解到培根的繪畫的三個基本元素是骨架或結構、感覺形象、輪廓。無疑地，短線條、直線或曲線，已經標示出一個屬於骨架以及屬於感覺形象的輪廓，這似乎重新地引入了一種觸覺性的模子(*moule tactile*)（人們已經就此事，指責過高更和梵谷）。但是一方面，這些線條只是確認了色彩的不同形態；另一方面，存在著第三種輪廓，它不再是骨架的輪廓，也不是感覺形象的輪廓，它已經自我提升為自主性元素——表面或是量體以及線條——的狀態：這次是圓、演出池、水坑或是底座、床、床墊、扶手椅，標示出位於一個被拉近的、被假定為是同一個或幾乎是同一個平面的兩平面之上的感覺形象和骨架之共同邊界。這因此是三種不同的元素。然而**所有這三個元素都朝向色彩匯聚、在色彩之中匯聚**。而這就是變調，也就是那些同時解釋了整體的統合性、每個元素的分配、以及每個元素在其他元素中的作用方式的色彩關係們。

舉一個由勒波特(*Marc Le Bot*)所分析的例子：1976年的《洗臉台旁的人像》(*Figure au lavabo*)，「就如同一件

被一條赭紅色河流沖走的漂流物，伴隨著漩渦及一個紅色的暗礁，其雙重的空間效果無疑地重新局部地壓制住了色彩的無盡擴展，並且暫時地繫住這個擴展，因此，這種色彩的擴展終將重新展開、並且加快其擴展的速度。法蘭西斯·培根的畫因此被色彩的巨大流體所穿越。如果說空間在這裡是類似於一道均質性以及流動性的單色量體，但是是一道被岩礁打碎的量體，那麼符號(signes)的作用系統在這裡則是無法隸屬於一種穩定測量的幾何學。在這張圖中，符號的作用系統隸屬於一種讓視線從明亮的赭紅色滑向紅色的動力。這也就是為什麼這裡會出現一個箭頭的原因……。」¹我們清楚地看到了分佈的情形：這裡有著一面作為背景的寬廣赭紅單色**平面**，它並且產生骨架。這裡存在著身為自主性力量的輪廓（暗礁）：這是床墊的大紅色或是感覺形象所站著的墊子它與黑色小圓點結合以及與皺掉了的報紙的白色形成對比的大紅色。最後，這裡存在著就像是明度弱化的色調的、赭紅色的、紅色的及藍色的**流體**的感覺形象。但是這裡還存在著其他的元素：首先是似乎切離了赭紅色扁平底面的黑色百葉窗；接著是洗臉台，它本身是明度弱化的微藍；另外還有繞著床座、感覺形象以及洗臉台的彎曲的、有著紅色的手屬性印跡的白色長水管，它也切離了扁平底面。我們看到這些雖然是屬於次要的、然而卻是不可或缺的元素們的作用。對於感覺形

¹勒波特(Marc Le Bot)，〈空間〉(Espaces)，《拱形》(L'Arc)，第73號。

象的頭部而言，洗臉台就像是一個自主的第二輪廓，正如同墊子對於感覺形象的腳而言。而管子本身是自主的第三輪廓，其上方的分支將扁平底面一分為二。至於百葉窗，按照培根所喜愛的方法，它的角色尤其顯得更為重要，它透過填滿那分開扁平底面和感覺形象的淺薄深度以及將整體拉近在同一、唯一的平面上的方式，落在扁平底面和感覺形象之間。這是一種色彩的豐富溝通：感覺形象的弱化色調重新取用了扁平底面的純色調，也重新取用了紅色墊子的純色調，並且加上了與洗臉台互相呼映的微藍，那是與純紅相互對照的明度弱化的藍。

因此這就是第一個問題：平面(plage)或是扁平底面(aplat)的存在模式，這是怎麼樣的一種模式、扁平底面中的色彩是以什麼樣的形態展現、而扁平底面是如何形成骨架或是架構的？如果我們舉三聯畫裡特別明顯的例子，我們看到的是廣大的單色及鮮豔的、略帶橘色的、紅的、赭紅的、金黃色的、綠色、紫色的、粉紅色的扁平底面鋪展開來。然而，在一開始的時候，變調如果當時還能夠透過色價的差異〔如同在1944年的《受難圖下的人像三習作》(*Trois études de Figures au pied d'une crucifixion*)〕[80]來獲得的話，那麼似乎很快地，它必定只是由強度的內在變化或是飽和度的內在變化所組成的，而這些變化們本身會隨著扁平底面的某個區域與鄰域的關係而改變。這些鄰域間的關係由數種方式決定：**有的時候**，扁平底面本身包含

著另一種強度的純粹區塊或甚至另一種色彩的純粹區塊。確實，這種方法在三聯畫之中很少見，但是它經常在單張畫作中出現，像是在1946年的《繪畫》(*Peinture*)[30]，或者1960年的《教宗第二號》(*Pape n° 2*)[45]（綠色的扁平底面的紫色區塊們）。**有的時候**，根據一種經常在三聯畫之中出現的方法，扁平底面被一個彎曲的廣大輪廓限制住並且如同被它遏制住、被重新引向自身一樣，而這個廣大的輪廓至少佔據了內在畫面下半部一半以上，它並且在淺薄的深度中，構成了一個與垂直扁平底面一起進行功能運作的水平扁平底面；而這個寬大的輪廓，正是因為它本身只不過是其他緊密的輪廓的外在邊界，因此它在某種方式上，仍然還是屬於扁平底面的。例如，在1962年的《受難圖的三習作》(*Trois études pour une crucifixion*)[56]中，我們看到橘色的大輪廓遏制住紅色的扁平底面；在《有著見證者的躺在一張床上的兩個感覺形象》(*Deux Figures couchées sur un lit avec témoins*)中[53]，紫色的扁平底面被紅色的大輪廓抑制住。另外，**有的時候**，扁平底面只是被一條穿越過整個畫面的白色細槓子所阻斷，就如同在1970年相當美的那幅三聯畫[22]的三個面一樣；而這種情況也部分地類似於洗手台邊的人像的情況，其中赭紅色的扁平底面被一條如同輪廓的隸屬物的白色槓子穿越而過。最後，**有的時候**，經常出現的是，扁平底面包含著一條另一種顏色的帶子或是飾帶：這是1962年的三聯畫

的右畫板的情況，它呈現一條綠色的飾帶，這也是第一張鬥牛圖[10]的情況，在那裡，橘色的扁平底面被一條紫色的飾帶所強調出來（在第二張鬥牛圖中，被白色的槓子所取代），以及1974年的一張三聯畫[50]的兩個外畫板，在那裡，一條藍色的飾帶水平地跨越綠色的扁平底面。

最純粹的繪畫情境，無疑地，是出現在當扁平底面既非被分隔成不同的區塊、亦非被侷限住、被切斷，而是覆蓋了整張畫，而它或者緊裹住一個中型的輪廓（例如在1970年的《人體習作》(*Etudes du corps humain*)[17]中，被橘色的扁平底面所緊緊包裹住的綠色的床），或者甚至是圍住一個小輪廓的所有部分（1970年的三聯畫[22]的中央畫板）：事實上，圖畫是在這些條件下，才變得真的輕盈，並且達到了最大限度的光線，就如同達到了一種單色的時間的永恒，「色彩的恒久」(Chromochronie)。但是跨越扁平底面的飾帶也是一樣有價值且重要的，因為它直接地展現了單色場域呈現內在細微變化的方式，而這些細微變化是根據鄰近區域來形成的〔同樣的場域—帶子(champ-bande)的結構，也出現在某些抽象表現主義畫家的創作中，如紐曼(Newman)〕；對於扁平底面本身而言，這個場域產生了某種短暫的或是持續的知覺(perception)。而這是一種普遍的規則，甚至對於其他的例子而言，也是如此，當一個大型的、中型的、或是小型輪廓的線條固定住鄰近區域的時候：尤其當輪廓將是個小輪廓或是局部性的

輪廓的時候，三聯畫將會顯得更加輕盈，例如在1970年的作品中，藍色的圓以及赭紅色的吊索看起來就像是懸在空中一樣。但是即使如此，扁平底面是一種時間性的知覺對象，而這種知覺上升至某種時間形式的永恒。因此，單色均勻的扁平底面，也就是色彩，就是在這種意義上形成結構或骨架的：它內在地包含著一個或數個鄰近區域，這些鄰近區域使得一種輪廓（最大的輪廓）或是輪廓的某個面向隸屬於扁平底面。骨架因此可能由扁平底面和一個大輪廓所確定出來的平行面兩者之間的聯結所組成，這隱含著一種淺薄的深度之活躍呈現。但是骨架也可能由一個所有的深度都被否定的、將感覺形象懸掛在扁平底面中的線性吊索系統所組成（1970年）。或者最後，它可能由扁平底面的一種我們尚未考慮到的特殊區塊的動作所組成：事實上，扁平底面有可能包含著一個黑色的區塊，時而是極為局部性的〔1960年的《教宗第二號》、1962年的《受難圖的三習作》、1967年的《盯著一面鏡子看的喬治·戴爾的畫像》(*Portrait de George Dyer regardant fixement dans un miroir*)、1972年的《三聯畫》(*Triptyque*)、1972年的《下樓梯的男人》(*Homme descendant l'escalier*)〕，時而甚至是滿溢而出的〔1973年的《三聯畫》(*Triptyque*)〕，時而是全面的或是組成整個扁平底面的〔1967年的《根據人體所作的三習作》(*Trois études d'après le corps humain*)〕。然而黑色的區塊並未以其他可能存在的區塊所使用的方式

進行其運作：它決定擔負起當初在繪畫性時期的時候，由簾幕或模糊背景所負責的功能，它讓扁平底面往前方伸出，它既不再確認、亦不否定淺薄的深度，它完整地填滿這個深度。我們在喬治·戴爾的畫像中，尤其可以看到這個情形。在唯一的例子中，1965年的《受難圖》(*Crucifixion*)，黑色的區塊卻相反地縮進扁平底面中，這顯示出培根並未一下子就掌握這種黑色的新語法的使用。

如果我們談到另一個項目，感覺形象，我們現在是位於那些以明度弱化的色調呈現的色彩流體面前。或者更適當地說，明度弱化的色調們形成了感覺形象的肌肉。在這個點上，這些色調與單色的廣大平面是以三種方式彼此互為對立的：明度弱化的色調與有可能同色調、但鮮豔、純粹、完整的色調彼此對立；黏糊臃腫的色調與扁平底面彼此對立；最後，明度弱化的色調是多色的（除了引人注目的1974年的一幅《三聯畫》(*Triptyque*)屬於例外之外，在那裡，肌肉被以唯一的一種明度弱化的綠色調處理，這個綠色調與一條飾帶的純綠色相互呼應）。當色彩的流體是屬於多色的時候，我們發現藍色和紅色經常處於優勢，而它們正是肉的主要色調。然而這不只是在肉的例子中是這樣的，在身體和肖像畫的頭部的例子中也是如此：例如1970年的男人的寬廣背部，或者1959年在綠色的扁平底面上的有著紅色和略帶藍色調的貝爾雀(Belcher)小姐的肖像畫。而且，為了形成一連串的形象性的動態價

值，這股流體尤其就是在頭部肖像畫中失去了過去在受難圖裡所仍然存在的那種輕易地就形成的戲劇性及再現性面向。另外，許多頭像畫將其他佔優勢的色調，特別是赭紅色，加到藍-紅的色調優勢中。總之，是身體的相似性或者是肉和肌肉的相似性，透過明度弱化了了的色調，解釋了感覺形象的處理。感覺形象的其他元素們，衣服以及陰影，事實上接受了一種不同的處理：皺皺的衣服可能保留著明和暗、陰影和光線的值；但是陰影本身，相反地，感覺形象的陰影將會被處理成純粹的和鮮豔的色調（例如1970年的《三聯畫》[14]的美麗藍色陰影）。因此，就像是明度弱化的色調們的豐富流體形塑了感覺形象的身體一樣，我們看到色彩接近一種完全不同於先前它所接近的作用系統。首先，流體描畫出就像是時間的內容物一樣的細微如毫米的身體變化，然而單色的平面或是扁平底面則直升到某種如同時間形式的永恒性[47]。再者，而且特別是這一項，**色彩-結構(couleur-structure)**被**色彩-力量(couleur-force)**所取代：因為每個居於主導地位的色彩、每個明度弱化了了的色調都標指出某種力量在與身體或是頭部相對應區域上的立即運用，這個運用立刻地就讓某種力量變得可見。最後，扁平底面的內在變化依照一個它所獲致的鄰近區域來自我確定，關於鄰近的區域，我們已經看到許多不同方式（例如一條飾帶的鄰近區域）。但是色彩的流體是透過身為受力點或各種力量的作用場所的草圖，

來與鄰近區域形成關係。而這個鄰近區域確實可能是空間性的，例如草圖發生在身體或是頭部之中的情形一樣，但是當草圖位於或分散在以外的地方的情況下〔例如1967年的《站在蘇活區的一條街上的伊莎貝爾·羅斯頌的畫像》(*Portrait d'Isabel Rawsthorne debout dans une rue de Soho*)〕[42]，它也有可能是拓撲性(topologique)的、並且是在遠距產生的。

剩下輪廓。我們理解到它的繁殖力量，因為它可能擁有一個大輪廓（例如一張地毯），而這個大輪廓包圍住一個本身裹住一個小輪廓（一個圓）的中型輪廓（一張椅子）。或者是《洗臉台邊的男人》(*Homme au lavabo*)的三個輪廓。我們應該會說，在所有這些情況中，色彩發現了它最古老的觸覺性的—視覺性的功能，色彩並且隸屬於封閉的線條。尤其是大輪廓呈現出一種彎曲的或是呈角度的線條，這線條必然標示出水平的面如何在最薄淺的深度中脫離垂直的面的方式。然而色彩只不過是表面上地隸屬於線條。正由於輪廓在這裡並不是感覺形象的輪廓，而是一種於圖畫的自主性元素中所被實現出來的輪廓，所以輪廓這個元素是由色彩決定出來的，因此，是色彩產生線條，而不是反過來地。因此，仍然是色彩形成了線條和輪廓；例如許多大輪廓將被如地毯般地處理（1963年的《男人與小孩》(*Homme et Enfant*)[79]、1966年的《路奇安·佛洛伊德的一幅畫像的三習作》(*Trois études pour un portrait*

de Lucien Freud)[25]、1968年的《在一面鏡中的喬治·戴爾的畫像》(*Portrait de George Dyer dans un miroir*)[31]，等。)。我們應該會說這是一種色彩的裝飾性作用系統。在感覺形象的產生處所的小輪廓當中，以及在可以顯現迷人色彩的小輪廓之中，這第三種作用系統可以被更清楚地看到：例如在1972年的《三聯畫》[70]中，中央畫板的淡紫色完美橢圓，將左畫板和右畫板的位置讓給一個不清晰的粉紅色水坑；或者在1978年的《繪畫》(*Peinture*)[23]中，在門面上幅射著的金橘色橢圓。在這樣的輪廓中，我們重新發現了一種在古代繪畫中由光環所承載的功能。現在，光環爲了要能夠被放在感覺形象的腳周圍、被放在一張世俗的臉孔之中，它還是保留著一種聚集於感覺形象上的反射器的功能，以及確保住感覺形象的平衡並且讓色彩的一個作用系統進入另一個作用系統之中的被染色的壓力(*pression colorée*)的功能²。

色彩主義（變調）並不只是由那些隨著所被考慮的色彩而改變的冷和熱、擴張和收縮的關係所組成的。它也是由色彩的作用系統、作用系統之間的關係、純色和明度

²在《空間與觀看》(*l'Espace et le regard*)(Seuil出版，第69頁sq.)中，巴立斯(Jean Paris)從空間、光線及色彩的觀點，對光環作了一個有趣的分析。他另外也研究了在聖塞巴斯強(Sébastien)、聖尤穌勒(Ursule)等，的例子中，燈芯之作爲空間的向量的問題。在培根的創作中，我們可以將這些純粹指向性質的箭頭認定爲是這些神聖的箭頭的最後殘餘，這有點像迴轉的圓圈對於結合的感覺形象而言，是光環的殘留一樣。

弱化色調之間的配合所組成的。我們所稱之為視觸性的視覺的，正是這種色彩感。因為三個繪畫的元素，骨架、感覺形象以及輪廓是在色彩之中溝通並匯聚的，所以這種感官感覺，或是這種視覺，與整體性就更為相關。這是否隱含著某種較優越的「高尚品味」，就如同弗萊德(Michael Fried)在關於某些色彩主義畫家的問題上所提出來的一樣：品味可能是一種潛在的創作性能量，而不是時尚的一個簡單的裁判者³？培根過去身為一個裝飾畫家時，是否曾經受惠於這種品味？培根的高尚品味似乎是被至上地運用在骨架之中以及在扁平底面的作用系統中。但是就像感覺形象有時候會因為具有能形成某種怪獸外表的形式和色彩一樣，輪廓它們有時候也擁有某種「壞品味」的外表，就好像培根的諷刺喜歡以反裝飾的方式進行似地。特別是當大輪廓被如同一張地毯般地呈現的時候，我們總是能看到一種特別醜陋的樣本。關於《男人與小孩》，羅瑟爾甚至說：「地毯本身是一種可憎的品味；我曾經一次或兩次地發現培根自己走在一條叫作Tottenham Court路的街上，我知道培根是用哪一種無謂的和順其自然的眼光在看這類型的櫥窗（他的公寓裡，沒有地毯）」⁴。然而，外表本身只指向再現。感覺形象已經只有從一種持續存在的再現的觀點來看，才像是怪獸，一旦我們是「形象上地」

³弗萊德，〈三個美國畫家〉(Trois peintres américains)，《作畫》(Peindre)，10-18出版，第308-309頁。

⁴羅瑟爾(Russel)，第121頁。

(figuralement)來思考它們的時候，它們就不再是如此，因為它們根據它們所進行的日常工作，以及它們所遭遇到的短暫力量，表現出最自然的姿勢。同樣地，那最可憎的地毯將變得不再可憎，當我們是「形象上地」來理解它的時候，也就是說就它所執行的相對於色彩的功能來理解它的時候：事實上，伴隨著它的紅色靜脈和藍色的區域，《男人與小孩》中的地毯水平地分解垂直的紫色扁平底面，並且讓我們從紫色區域的純色調進入感覺形象明度弱化了了的色調。這是一種色彩-輪廓(couleur-contour)，比起一條糟糕的地毯，它更接近於睡蓮。某種創造性的品味確實是存在於這些色彩的各種不同的作用系統之中，而這些作用系統構成的是一種純視覺性的觸覺(tact proprement visuel)或是一種視覺的視觸感(sens haptique de la vue)。

十七 眼睛和手

透過線條和色彩以及透過短線條及印跡所作出的兩種繪畫的定義，兩者之間並不完全相符，因為一個是視覺性的(visuelle)，而另一個是手屬性的。爲了形容眼睛和手的關係以及這個關係所藉由產生的價值，說眼睛是用來判斷，而手是用來操作的，這確實是不夠的。手和眼睛的關係是更爲豐富的，它並且是藉由具有活力的張力、邏輯的逆轉、機體性質的交換和代償，而產生的（我們似乎覺得弗西翁(Focillon)的著名作品，〈手的謳歌〉(éloge de la main)，並未慮到這些）。畫刷和畫架一般而言可能表現出一種手的隸屬性，但是從來就不曾有過任何一位畫家是滿足於畫刷的使用的。我們必須要辨別手的價值中的好幾個面向：數位性的(digital)、觸覺性的(tactile)、屬於手所固有的手屬性(manuel)以及視觸性的(l'haptique)。數位性的面向，似乎標示出手對於眼睛的最大隸屬：視覺變成是內在的，而手則被簡化成爲手指，也就是說只有在爲了選擇符合純視覺性的形式的單位們的時候，手才介入。手愈是如此地隸屬於眼睛之下，視覺就愈形發展出一個

「理想的」空間，且傾向於根據一種視覺性的符碼(code)來利用它的形式。但是這個視覺性的空間，至少在一開始的時候，仍然呈現出與其連接的手屬性的參照對象：我們將會稱這些虛擬的參照為**觸覺性的參照**，例如深度、輪廓、模造物……，等。這種手對於眼睛的無力隸屬，可能會改輪到它要將位子讓給一種手的真正反抗：圖畫仍然還是一種視覺性的事實性(réalité)，但是強行置入視覺的，是一種沒有形式的空間以及眼睛所幾乎無法跟隨的一種拆除視覺性事物的無休止運動。這樣的逆轉關係，我們將會稱它為**手屬性的關係**。最後，每當不再存在著某種感官的侷限性隸屬、也不再存在著無力的隸屬或是虛擬的連結，而是視覺在自己身上發現了一種專屬於它、也只屬於它、與它的視覺性功能不同的觸覺(toucher)的功能的時候，我們將會談到視觸性(l'haptique)¹。我們應該會說，畫家以眼睛作畫，但是只有當他是用眼睛來觸摸的時候，他才以眼睛作畫。而無疑地，這個視觸性的功能可能直接地、並且立即地，在我們已經遺失了其秘方（埃及藝術）的古代的形式下，擁有它的豐富性。但是這個功能也可能在「現代的」眼睛之中，從暴力和手屬性的反抗開始，被重新創造出來。

¹瑞格爾(Riegl)在回應某些評論的時候，創造了“haptisch”這個字。在第一版的Spätrömische Kunstindustrie(1901)之中，並未出現這個字，第一版中包含著“taktische”這個字。

我們就從觸覺性的—視覺性的空間，以及從再現開始吧。這並不是因為這兩種特徵是屬於同一種東西；再現或是再現性的外表比較像是這種空間的結果。而培根認為，應該以某種方式出現在那裡的，是這種空間：我們別無選擇（它至少會是虛擬地出現在那裡，或者出現在畫家的腦子裡……，而再現將會預先地存在或是預先地被製造出來）。然而只包含印跡和反抗的短線條的手屬性「草圖」所將之攪亂成災難狀態的，就是這種空間以及這種空間的結果。而某種東西必需從草圖中**產生**，呈現在眼睛裡。大致上，根據培根的看法，草圖的規則是這樣的：我們從某種再現性的形式開始，某個草圖介入、攪亂這個形式，某種性質完全不同的形式必需從草圖中產生，這種形式被命名為感覺形象。

培根首先舉兩個例子²。在1946年的《繪畫》(*Peinture*) [30]中，他原來想「畫一隻正停在田野中的鳥」，但是那些被描繪的短線條突然間取得了某種獨立性，並且啓發了「某種完全不同的事物」的產生，所產生的是那個撐傘的人。而在那些頭部的肖像畫中，畫家尋找的是機體性質的外表，但是有時候「從一個輪廓到另一個輪廓的繪畫運動本身」卻解放了一個更深層的外表，在這裡，我們不再能辨認出器官、眼睛、鼻子或嘴巴。正是因為草圖不是一種已經被符碼化了的語法，這兩個極端的例子必定可以讓我

²E. I, 第30–34頁。

們得出這種操作方式的那些補充層面。

我們應該可以相信是草圖讓我們從一種形式，進入到另一種形式，例如從一個鳥屬性的形式(*forme-oiseau*)，進入到一個傘屬性的形式(*forme-parapluie*)，而且草圖在這個意義上，如同一種轉化的中介般地運作。但是肖像畫並不屬於這種情況，在肖像畫中，我們只是從同一個形式的一個邊，進入另一個邊。而且即使是《繪畫》這件作品，培根明白地表示，我們並無法從一個形式，進入另一個形式中。事實上，這隻鳥尤其存在於培根的意圖中，它並且讓位給真正被執行的那張圖畫的**整體**，或者，如果我們比較喜歡這樣的說法的話，它是將位子讓給傘的**系列**——人位於傘下——肉處於傘的上方。此外，草圖並不是位於傘的高度，它位於低一點的，略靠左邊的混亂區域，並且透過黑色的廣大平面，與整體相互溝通：整個系列是從它畫的焦點，被拉近的觀看點之中，作為「彼此爬到彼此頭上」的意外系列般地顯現出來³。如果我們從那隻作為意圖性的再現形式的鳥開始來看，我們會發現在這張畫中，與這個形式相對應的，真正與它類近的，並不是傘屬性的

³培根補充說：「因此我逐漸地作這些東西。還有，我不認為那隻鳥啟發了傘的產生；它突然地啟發的是整個影像的產生。」這篇文章似乎是「難以理解的」，因為培根同時引用了兩個彼此矛盾的觀念，一種漸次產生的系列的觀念，以及一個突然產生的整體的觀念。但是這兩種觀念都是真實的。總之，他想表達的是從形式到形式（鳥—傘）之間，並不存在著某種關係，存在的，是一種介於最初的時候的一種意圖，以及後來出現的整個系列或是整個整體兩者之間的關係。

形式（它將只是確定出一種再現性的類比或是相似性的類比），而構成純美學性類比事物的，是系列或是形象性的整體：肉的臂膀如同翅膀的類似物般的豎起，傘的瓣片落下或者收合起來，人的嘴巴如同一張長了鋸曲狀牙齒的鳥嘴。鳥不是被另一個形式所取代，而是被**完全不同的關係們**所取代，這些關係產生了作為鳥的美學性類比事物的一種感覺形象整體（介於肉的臂膀、傘的瓣片、人的嘴巴之間的關係）。意外屬性的草圖(diagramme-accident)攪混了意圖性的再現形式，這隻鳥：它強行置入僅僅如同鳥屬性的特徵、動物屬性的特徵般地運作的印跡和非形象性的短線條(traits informels)。最終所發生的整體就像從一個水坑之中顯現出來一樣地從這些非再現性的短線條之中產生，並且超出屬於這個整體所特有的再現。將這個整體提升至純粹感覺形象的力量，就是這些非再現性的短線條。草圖因此是透過強行置入一種介於兩個形式之間的無以區分的、或是客觀的未確定區域的方式在運作著，而這兩個形式，其中一個已經不存在了，而另一個仍然未發生：草圖摧毀了其中一個形式的再現，並且抵消了另一個形式的再現。在這兩個形式之間，草圖在獨特的關係下，將感覺形象強行置入。形式的變化確實存在，但是形式的改變是扭曲，這也就是說，是獨特的關係之創造取代了形式：流淌的肉、獵捕的傘、長了鋸曲狀牙齒的嘴巴。就像有一首歌的歌詞所唱的：**我正在改變我的形狀，我覺得自己像是偶**

然一樣(*I'm changing my shape, I feel like an accident*)。草圖在整張圖中，引入或重新分配那些與被扭曲的部分必然相關的、或是作為那些部分的「發生場所」的非形象性力量。

我們因此看到所有的一切如何能在同樣的形式中（第二個例子）形成。例如就一個頭部而言，我們從企圖性的再現形式或是初期的形式出發。我們從一個輪廓到另一個輪廓地攪亂這個形式，這就好像是一種四處散佈的灰色。但是這種灰色並不是白色和黑色的混合體，而是有色彩的灰色，或者更適當地說，這是一種具染色力的(colorant)灰色，而，與相似性關係完全不同的新關係（明度弱化的調子）即將從中產生。而這些弱化色調的新關係，即將產生一種更為深層的相似性，同一個形式的非再現性的相似性，也就是一種只屬於形象性的影像(Image)⁴。這就是培根的方法：用非相似性的方式，製造出相似性。而當培根試著提及一種非常普遍的、適合表達草圖以及草圖的攪亂動作和清洗動作的方法時，他可能提出一種同時是線性的以及色彩主義的方法，同時是短線性的語法(formule-trait)

⁴補色的混合產生灰色；但是比例不均等的「明度弱化的」色調的混合，則保留住顯著的異質性或者是色彩的張力。臉部的油彩將是既紅又綠的，等等。身為明度弱化的色彩力量的灰色，與作為黑與白的產品的灰色是極不相同的。這是一種視觸性的灰色，而不是視覺性的灰色。我們確實可以用視覺性的灰色來弱化色彩，但是比起用補色，它的效果是差多了：事實上，我們已經面臨到關鍵的問題，我們或者是失去張力的異質性，或者是失去混合的毫米精確性。

以及印跡性的語法(formule-tache)，同時是距離性的語法(formule-distance)以及色彩性的語法(formule-couleur)⁵。我們將會在延伸再現性線條的時候、在替它們加上暈影線的時候，也就是在線條間引入那些將成為非再現性的相似性的發生處所的新距離、新關係的時候，將線條攪亂：「您突然透過草圖，看到嘴巴可以從臉的一頭，拉到另一頭……。」這裡存在著一條草圖式的線條，沙漠式的距離(désert-distance)的線條，以及草圖式的印跡，色彩性的灰色(gris-couleur)的印跡，這兩者在同一個作畫的動作中、在畫出撒哈拉式的灰色(gris-Sahara)世界的作畫動作之中聚合（「您希望能在在一張肖像畫中畫出一座撒哈拉沙漠的外表，把它畫得如此得像，即使它似乎包含著撒哈拉沙漠的距離」）。

但是培根的要求總是有用的：草圖必需仍然侷限於時間和空間之內，它不應該控制整張畫，否則畫中將會是一團混亂（我們應該可能會重新掉落回一種冷漠的灰色之中，或者一條「沼澤的」線條中，而不是沙漠中）⁶。事實上，本身身為一種災難的草圖，它不該製造災難。本身身為混亂區域的它，不該攪亂圖畫。本身身為混合的它，不應該混合色彩，而應該是弱化色調。簡而言之，屬於手屬性的它，應該要被重新投入在那個呈現著它所超越的

⁵E. I, 第111頁。

⁶E. I, 第34頁（隔天，我試著再往前推進一些，並且試著讓事情變得更為尖銳劇烈、更為接近，結果，我整個地失去了影像）。

結果之視覺性整體中。草圖的重要性是，它是被用來讓某些事物從它之中**顯現**，而且是如果沒有任何東西從中出現的話，它就失敗了。而這個從草圖之中出現的東西，感覺形象，同時是逐漸地以及突然地從中出現，例如在《繪畫》中，整體突然地產生，同時，該系列卻逐漸地被建構起來。這是因為，如果我們從圖畫的事實性來思考這張圖畫的話，手屬性的草圖和視覺整體兩者所形成的異質性明顯地標示出一種性質的差異或是一種跳躍，就好像我們第一次從視覺性的眼睛跳到手那一方，而第二次從手跳到眼睛一樣。但是如果我們從圖畫的形成程序來思考這幅畫的話，那麼則比較是存在著手屬性草圖在整個視覺整體中的持續性注入，「一滴一滴地」，「凝結」，「演變」，就好像我們逐漸地從手進入視觸性的眼睛之中，從手屬性的草圖逐漸進入視觸性的視覺之中一樣⁷。

但是，不論是遽然地或是可分解地，這個過渡是繪畫的動作中的重要時刻。因為繪畫是在這個過渡中，實際上地發現了它自己，並且以它本身的方式，發現了一種純粹邏輯的問題：從事實的可能性進入事實之中⁸。因為草圖只不過是一種事實的可能性，然而透過使得一種我們稱之為**繪畫性的事實**(*fait pictural*)的極特殊事實出現，圖

⁷E. I, 第112頁，第114頁；II,第68頁（「這些後來出現在畫布上的記號，演變成特殊的形式……」）

⁸參見 E. I, 第11頁：草圖只不過是一種「事實的可能性」。一種繪畫的邏輯在這裡重新找到與維根斯坦類近的觀念。

畫因而得以存在。也許在藝術史之中，米開朗基羅是最為適合讓我們極明顯地理解到這樣的事實之存在的畫家。我們所稱之為「事實」的，首先是數種形式確實地在同一、唯一的一個感覺形象中被看見，不可分離地，被以一種蛇形蜿蜒的方式補捉住，它們就像是偶然的事物一樣，因此也就更顯出其存在的必要性，而且它們可能會彼此爬在彼此的頭上或肩上⁹。例如《聖家庭》(*Sainte Famille*)：形式可能是再現性的，而且人物則仍然有著敘述性的關係，而所有這些關係將是因為要成就一種「實質事實」、一種專屬於繪畫性的（或雕塑性的）結紮、不再描述任何故事的結紮，而且除了它本身的活動之外，不再再現任何事物，並且在一個持續的瞬間(*un seul jet continu*)讓任意外表元素(*éléments d'apparence arbitraire*)凝結住¹⁰。機體性的再現確實仍然存在著，但是我們更深刻地目睹到一種機體性組織下的身體之顯露，它讓機體以及它們的組成元素爆裂或膨脹、將一種抽搐強行置入其中、它讓它們或者與一種揭露它們的內在力量、或者與穿越它們的外來力量、或者與一種不變的時間之永恒力量、或者與流逝的時間之多變力量發生關係：一塊肉，一面男人的寬廣背部，是米開朗基羅啟發了培根靈感。然而，還有，我們會覺得身體像是進

⁹這是培根的方式，E. I, 第30頁。

¹⁰在一篇關於米開朗基羅的短文中，貝羅西(Luciano Bellosi)極佳地呈現出米開朗基羅是如何地為了成就一種專屬於繪畫的或雕塑的事實而摧毀描述性的宗教性的事實：參見《畫家米開朗基羅》(*Michel-Ange*)，Flammarion出版。

入了特別虛矯做作的姿勢中，或者屈服於用力、疼痛以及焦慮之下。但是這樣的事，只有在我們重新引入了某個故事或是某種再現的時候，才是真確的：事實上這些從形象上來看屬於最自然的姿勢，就像我們在兩個故事「之間」所採取的姿勢一樣，或是當我們獨自傾聽著一種攫取住我們的力量的時候所採取的姿勢一樣。透過米開朗基羅、透過**矯飾主義**，在純粹狀態下誕生的，是感覺形象或是繪畫性的事實，並且它們除了一種「就像是一片金屬板般刺眼、尖銳、被光的閃爍劃出條紋的多色性」之外，不再需要其他的證明。現在所有的一切都是朝向明亮、比輪廓的明晰性要更為清晰的明晰性，甚至是高過於光線的明晰性。雷希斯(Leiris)所使用的字詞，手、觸摸、捕獲、攫取住，培根用它們來召喚出描繪事實的可能性之直接的手屬性活動：我們將當場抓住，就像「寫生」一樣。但是事實本身，這個來自於手的繪畫性事實，這是第三隻眼睛的構成，一種視觸性的眼睛、一種眼睛的視觸性的觀看，這種新的明晰性。這就好像觸覺和視覺之雙重性被視覺上地超越，朝向這個源自於草圖的視觸性功能前進一樣。

依據參考之順序先後所引用到的 繪畫作品之索引

第一章

3. 《路奇安·佛洛伊德肖像習作(側面)》，1971，畫布油畫，198x147.5公分，私人收藏，布魯塞爾。
4. 《說話的喬治·戴爾的肖像》，1966，畫布油畫，198x147.5公分，私人收藏，紐約。
14. 《三聯畫》，1970，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，澳大利亞國家畫廊收藏，坎培拉。
17. 《三聯畫，人體習作》，1970，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，賈克·哈楚爾(Jacques Hachuel)收藏，紐約。
5. 《兩個在田裡工作的人物》，1971，畫布油畫，198x147.5公分，私人收藏，日本。
6. 《頭部之六》，1949，畫布油畫，93x77公分，大英藝術聯盟收藏(The Arts Council of Great Britain)，倫敦。
19. 《三聯畫，佛洛伊德三習作》，1969，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，私人收藏，羅馬。

22. 《三聯畫，人體習作》，1970，畫布油畫，每塊畫布198×147.5公分，賈克·哈楚爾(Jacques Hachuel)，紐約。
25. 《三聯畫，路奇安·佛洛伊德的肖像三習作》，1966，畫布油畫，每塊畫布198×147.5公分，萬寶路國際美術(Marlborough International Fine Art)收藏。
1. 《梵谷肖像習作二》，1957，畫布油畫，198×142公分，愛德溫·歐克斯(Edwin Janss Thousand Oaks)收藏，加州。
7. 《風景中的人物》，1945，畫布油畫與粉彩，145×128公分，泰特美術館收藏，倫敦。
8. 《人體習作之一》，1945-1946，畫布油畫，123×105.5公分，私人收藏，英國。
11. 《頭部之二》，1949，畫布油畫，80.5×65公分，烏爾斯特(Ulster)博物館收藏，貝爾法斯特(Belfast)。
9. 《自畫像》，1973，畫布油畫，198×147.5公分，私人收藏，紐約。

第三章

23. 《繪畫》，1978，畫布油畫，198×147.5公分，私人收藏，蒙地卡羅。
24. 《人體三習作》，1967，畫布油畫，198×147.5公分，私人收藏。

14. 《三聯畫》，1970，畫布油畫，每個畫板198×147.5公分，澳洲國家畫廊，坎培拉。
26. 《洗臉台邊的人物》，1976，畫布油畫，198×147.5公分，卡拉卡斯當代藝術博物館(Museo de Arte Contemporáneo de Caracas)收藏。
9. 《自畫像》，1973，畫布油畫，198×147.5公分，私人收藏，紐約。

第四章

39. 《坐著的人物》，1974，畫布油畫與粉彩，198×147.5公分，吉爾博特·德波頓(Gilbert de Botton)收藏。
40. 《三個人物與肖像》，1975，畫布油畫與粉彩，198×147.5公分，泰特美術館收藏，倫敦。
53. 《三聯畫，兩個躺在床上的人物與見證者》，1968，畫布油畫，每塊畫布198×147.5公分，私人收藏，紐約。
43. 《躺著的人物》，1959，畫布油畫，198×142公分，北萊茵-威斯特法倫藝術館(Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen)收藏，杜塞道夫。
46. 《躺著的人物》，1969，畫布油畫與粉彩，198×147.5公分，私人收藏，蒙特利爾(Montreal)。
37. 《使用皮下注射針筒的躺臥人物》，1963，畫布油畫，198×147.5公分，私人收藏，瑞士。

56. 《三聯畫，受難圖三習作》，1962，畫布油畫，每塊畫布198x145公分，古根漢美術館收藏，紐約。
58. 《三聯畫，受難圖》，1965，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，州立現代藝術畫廊收藏，慕尼黑。
28. 《繪畫第二版》，1946，1971，畫布油畫，198x147.5公分，瓦爾拉夫·里察茨博物館(Wallraf-Richartz Museum)，路德維希(Ludwig)收藏，科隆。
45. 《教皇第二號作品》，1960，畫布油畫，152.5x119.5公分，私人收藏，瑞士。
51. 《貝爾雀小姐》，1959，畫布油畫，74x67.5公分，吉爾貝特·哈爾柏斯(Gilbert Halbers)收藏，巴黎。
52. 《受難圖片段》，1950，畫布油畫，140x108.5公分，凡·阿柏博物館收藏(Stedelijk Van Abbemuseum)，艾因德霍芬(Eindhoven)。
61. 《從艾略特獲得靈感的三聯畫》，1967，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，賀希宏博物館(The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden)和雕塑花園收藏，華盛頓特區。

第五章

60. 《三聯畫，人的頭部習作》，1953，畫布油畫，每塊畫布61x51公分，私人收藏，瑞士。
54. 《仿維拉斯奎茲的教皇英諾森十世肖像習作》，1953

，畫布油畫，153×118公分，德莫安藝術中心(Des Moines Art Center)收藏，愛荷華州。

59.《肖像習作》，1953，畫布油畫，152.5×118公分，漢堡藝術館收藏。

62.《蹲著的裸體習作》，1952，畫布油畫，198×137公分，底特律藝術學院收藏。

16.《牽著狗的人》，1953，畫布油畫，152.5×118公分，私人收藏，紐約。

23.《繪畫》，1978，畫布油畫，198×147.5公分，私人收藏，蒙地卡羅。

第六章

3.《路奇安·佛洛伊德的肖像習作(側面)》，1971，畫布油畫，198×147.5公分，私人收藏，布魯塞爾。

33.《凝視著拉繩的喬治·戴爾肖像》，1966，畫布油畫，198×147.5公分，馬埃斯提(Maestri)收藏，帕爾馬(Parma)。

64.《下樓梯的男人肖像》，1972，畫布油畫，198×147.5公分，私人收藏，倫敦。

4.《說話的喬治·戴爾肖像》，1966，畫布油畫，198×147.5公分，私人收藏，紐約。

65.《抱著一個孩子的男人》，1956，畫布油畫，198×147.5公分，私人收藏。

34. 《仿繆瑞吉——倒水的女人與四腳爬行的癱瘓孩童》，1965，畫布油畫，198x147.5公分，荷蘭國家博物館收藏。
66. 《轉身的人像》，1962，畫布油畫，198x147.5公分，私人收藏，紐約。
67. 《騎自行車的喬治·戴爾肖像》，1966，畫布油畫，198x147.5公分，傑洛姆·斯登(Jerome L. Stern)收藏，紐約。

第七章

69. 《喬治·戴爾肖像二習作》，1968，畫布油畫，198x147.5公分，莎拉·坦伯雷(Sara Hildén Tampere)收藏，芬蘭。
70. 《三聯畫》，1972年8月，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，泰特美術館收藏，倫敦。
73. 《三聯畫，三張肖像》，1973，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，私人收藏，舊金山。

第八章

71. 《自畫像三習作》，1967，畫布油畫，每塊畫布35.5x30.5公分，私人收藏。
72. 《三聯畫，伊莎貝爾·羅斯頌三習作》，1968，畫布油畫，每塊畫布35.5x30.5公分，蘇珊·洛伊德夫人(Mrs. Susan Lloyd)收藏，拿騷(Nassau)。

74. 《三聯畫，喬治・戴爾肖像習作》，1964，畫布油畫，每塊畫布35.5x30.5公分，私人收藏。
75. 《自畫像四習作》，1967，畫布油畫，91.5x33公分，布雷拉博物館(Brera Museum)收藏，米蘭。
77. 《睡著的人物》，1974，畫布油畫，198x147.5公分，卡特・波塔希(Carter Pottash)收藏。
53. 《三聯畫，兩個躺在床上的人物與見證者》，1968，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，私人收藏，紐約。

第九章

32. 《鏡中的躺臥人物》，1971，畫布油畫，198x147.5公分，畢爾包美術館(Museo de Bellas Artes de Bilbao)收藏。
27. 《三聯畫》，1976，畫布油畫與粉彩，198x147.5公分，私人收藏，法國。

第十章

60. 《三聯畫，人的頭部習作》，1953，畫布油畫，每塊畫布61x51公分，私人收藏，瑞士。
80. 《三聯畫，受難圖下的人物三習作》，1944，畫布油畫與粉彩，每塊畫布94x74公分，泰特美術館收藏，倫敦。
29. 《三聯畫》，1973年5-6月，畫布油畫，每塊畫布

198x147.5公分，沙爾·史登柏格(Saul Sternberg)收藏，紐約。

56.《三聯畫，受難圖三習作》，1962，畫布油畫，每塊畫布198x145公分，古根漢美術館收藏，紐約。

82.《三聯畫，房間內的三個人物》，1964，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，龐畢度中心，巴黎。

58.《三聯畫，受難圖》，1965，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，州立現代藝術畫廊收藏，慕尼黑。

25.《三聯畫，路奇安·佛洛伊德肖像習作》，1966，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，萬寶路國際美術收藏。

61.《從艾略特獲得靈感的三聯畫》，1967，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，賀希宏博物館和雕塑花園收藏，華盛頓特區。

14.《三聯畫》，1970，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，澳大利亞國家畫廊收藏，坎培拉。

17.《三聯畫，人體習作》，1970，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，賈克·哈楚爾收藏，紐約。

24.《人體三習作》，1967，畫布油畫，198x147.5公分，私人收藏。

第十四章

81.《斯芬克斯》，1954，畫布油畫，198x147.5公分，布

雷拉博物館，米蘭。

第十六章

80. 《三聯畫，受難圖下的人物三習作》，1944，畫布油畫與粉彩，每塊畫布94x74公分，泰特美術館收藏，倫敦。
30. 《繪畫》，1946，畫布油畫，198x132公分，現代藝術博物館收藏，紐約。
45. 《教皇第二號作品》，1960，畫布油畫，152.5x119.5公分，私人收藏，瑞士。
56. 《三聯畫，受難圖三習作》，1962，畫布油畫，每塊畫布198x145公分，古根漢美術館收藏，紐約。
53. 《三聯畫，兩個躺在床上的人物與見證者》，1968，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，私人收藏，紐約。
22. 《三聯畫，人體習作》，1970，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，賈克·哈楚爾收藏，紐約。
10. 《鬥牛一號習作》，1969，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，私人收藏。
50. 《三聯畫》，1974年5-6月，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，藝術家私人收藏。
17. 《三聯畫，人體習作》，1970，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，賈克·哈楚爾收藏，紐約。

14. 《三聯畫》，1970，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，澳大利亞國家畫廊收藏，坎培拉。
47. 《三聯畫，男人背部三習作》，1970，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，蘇黎世藝術館收藏。
42. 《站在蘇活區的一條街上的伊莎貝爾·羅斯頌的畫像》，1967，畫布油畫，198x147.5公分，國家畫廊收藏，柏林。
79. 《男人與小孩》，1963，畫布油畫，198x147.5公分，麥克克洛利公司(McCrory Corporation)，紐約。
25. 《三聯畫，路奇安·佛洛伊德肖像習作》，1966，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，萬寶路國際美術收藏。
31. 《注視著鏡中的喬治·戴爾肖像》，1967，畫布油畫，198x147.5公分，私人收藏，卡拉卡斯(Caracas)。
70. 《三聯畫》，1972.8，畫布油畫，每塊畫布198x147.5公分，泰特美術館收藏，倫敦。
23. 《繪畫》，1978，畫布油畫，198x147.5公分，私人收藏，蒙地卡羅。

第十七章

30. 《繪畫》，1946，油畫與蛋彩，每個畫198x132公分，現代美術館，紐約。

書中所引用到的繪畫依La Différence版本(原版)所附圖錄之編號排列之索引

1. Study for portrait of Van Gogh II, 1957
2. Two figures in the grass (Deux figures dans l'herbe), 1954
3. Study for portrait of L. Freud, 1971
4. Portrait of G. Dyer talking, 1966
5. Two figures working in a field, 1971
6. Head VI, 1949
7. Figure in a landscape (Figure dans un paysage), 1945
8. Figure study I (Figure étude), 1945–1946
9. Self-portrait (Autoportrait), 1973
10. Study for bullfight no. 1, 1969
11. Head II (Tête II), 1949
12. Landscape (Paysage), 1952
13. Study of figure in a landscape (Etude de figure dans un paysage), 1952
14. Triptych, 1970
15. Study of baboon (Etude de babouin), 1953

16. Man with a dog (L'homme au chien), 1953
17. Triptych, studies of the human body (Etudes du corps humain), 1970
18. Second version of "study of bullfight no. 1", 1969
19. Triptych, three studies of L. Freud, 1969
20. Three studies of I. Rawsthorne (Trois études d'Isabel Rawsthorne), 1967
21. Study of nude with figure in a mirror, 1969
22. Triptych, studies from the human body (Etudes du corps humain), 1970
23. Painting (Peinture), 1978
24. Three studies from the human body (Trois études d'après le corps humain), 1967
25. Triptych, three studies for portrait of L. Freud (Trois études pour un portrait de Lucien Freud), 1966
26. Figure standing at a washbasin (Figure au lavabo), 1976
27. Triptych, 1976
28. Second version of "Painting 1946", 1971
29. Triptych, may-june (Triptyque), 1973
30. Painting (Peinture), 1946
31. Portrait of G. Dyer staring into a mirror (Portrait de George Dyer dans un miroir), 1967
32. Lying figure in a mirror (Figure couchée dans un miroir),

1971

33. Portrait of G. Dyer staring at blind cord, 1966
34. After Muybridge – woman emptying bowl of water and paralytic child on all fours, 1965
35. Portrait of G. Dyer in a mirror, 1968
36. Two studies of G. Dyer with a dog, 1968
37. Lying figure with hypodermic syringe (*Figure couchée avec seringue hypodermique*), 1963
38. Jet of water, 1979
39. Seated figure, 1974
40. Three figures and portrait, 1975
41. Two figures, 1953
42. Portrait of I. Rawsthorne in a street in Soho (*Portrait d'Isabel Rawsthorne debout dans une rue de Soho*), 1967
43. Lying figure, 1959
44. Reclining woman, 1961
45. Pope No II (*Pape n° 2*), 1960
46. Lying figure, 1969
47. Triptych, three figures of a male back (*Trois études de dos d'homme*), 1970
48. Study for portrait II (after the life mask of W. Blake), 1955
49. Study for portrait III (after the life mask of W. Blake), 1955

50. Triptych, may-june (Triptyque mai-juin 1974), 1974
51. Miss Muriel Belcher, 1959
52. Fragment of crucifixion (Fragment d'une Crucifixion), 1950
53. Triptych, two figures lying on a bed with two attendants (Deux Figures couchées sur un lit avec témoins), 1968
54. Study after Velasquez's portrait of Pope Innocent X, 1953
55. Study for the nurse in the film Battleship Potemkin, 1957
56. Triptych, three studies for a crucifixion (Trois études pour une crucifixion), 1962
57. Pope, 1954
58. Triptych, crucifixion (Crucifixion), 1965
59. Study of a portrait (Etude pour un portrait), 1953
60. Triptych, studies of the human head, 1953
61. Triptych inspired by T. S. Eliot's «Sweeney Agonistes», 1967
62. Study for crouching nude (Etude pour un nu accroupi), 1952
63. Portrait of G. Dyer and L. Freud, 1967
64. Portrait of a man walking down steps (Homme descendant l'escalier), 1972
65. Man carrying a child (L'homme portant un enfant), 1956
66. Figure turning (Figure tournante), 1962

67. Portrait of G. Dyer riding a bicycle, 1966
68. Study of I. Rawsthorne, 1966
69. Two studies for portrait of G. Dyer, 1968
70. Triptych, august 1972
71. Three studies for self-portrait, 1967
72. Three studies of I. Rawsthorne, 1968
73. Triptych, three portraits, 1973
74. Triptych, three studies for portrait of G. Dyer (lightground),
1964
75. Four studies for self-portrait, 1967
76. Triptych, three studies of figures on beds, 1972
77. Sleeping figure, 1974
78. Triptych, march, 1974
79. Man and child (*L'homme et l'enfant*), 1963
80. Triptych, three studies for figures at the base of crucifixion
(*Trois études de Figures au pied d'une crucifixion*), 1944
81. Sphinx, 1954
82. Triptych, three figures in a room (*Trois figures dans une
chambre*), 1964
83. Sand dune, 1981
84. A piece of waste land, 1982
85. Study from the human body, 1983.
86. Study from the human body, figure in movement, 1982

87. Study from a drawing by Angres, 1982
88. Study of human body, 1982
89. Statue and figure in a street, 1983
90. Oedipus and the sphinx after Angres, 1983
91. Study of man walking, 1981
92. Sphinx-portrait of Muriel Belcher, 1979
93. Study from the human body, 1979
94. Carcass of meat and bird prey, 1980
95. Study for a self-portrait, 1982
96. Triptych, 1983
97. Sand dune, 1981

書中所引用到的繪畫 依編年順序排列之索引

- 1944 Triptych, three studies for figures at the base of crucifixion
(Trois études de Figures au pied d'une crucifixion). [原
版本圖錄編號80]
- 1945 Figure in a landscape (Figure dans un paysage). [7]
- 1945–1946 Figure study I (Figure étude). [8]
- 1946 Painting (Peinture). [30]
- 1949 Head VI. [6]
- 1949 Head II (Tête II). [11]
- 1950 Fragment of crucifixion (Fragment d'une Crucifixion).
[52]
- 1952 Landscape (Paysage). [12]
- 1952 Study of figure in a landscape (Etude de figure dans un
paysage). [13]
- 1952 Study for crouching nude (Etude pour un nu accroupi).
[62]
- 1953 Study of baboon (Etude de babouin). [15]

- 1953 Man with a dog (L'homme au chien).[16]
- 1953 Two figures. [41]
- 1953 Study after Velasquez's portrait of Pope Innocent X.
[54]
- 1953 Study of a portrait (Etude pour un portrait). [59]
- 1953 Triptych, studies of the human head. [60]
- 1954 Pape. [57]
- 1954 Two figures in the grass (Deux figures dans l'herbe).[2]
- 1954 Sphinx. [81]
- 1955 Study for portrait II (after the life mask of W. Blake).
[48]
- 1955 Study for portrait III (after the life mask of W. Blake).
[49]
- 1956 Man carrying a child (L'homme portant un enfant). [65]
- 1957 Study for portrait of Van Gogh II. [1]
- 1957 Study for the nurse in the film Battleship Potemkin. [55]
- 1959 Lying figure. [43]
- 1959 Miss Muriel Belcher. [51]
- 1960 Pope No II (Pape n° 2). [45]
- 1961 Reclining woman. [44]
- 1962 Triptych, three studies for a crucifixion (Trois études
pour une crucifixion). [56]
- 1962 Figure turning (Figure tournante). [66]

- 1963 Lying figure with hypodermic syringe (*Figure couchée avec seringue hypodermique*). [37]
- 1963 Man and child (*L'homme et l'enfant*). [79]
- 1964 Triptych, three figures in a room (*Trois figures dans une chambre*).[82]
- 1964 Triptych, three studies for portrait of G. Dyer (lightground). [74]
- 1965 After Muybridge – woman emptying bowl of water and paralytic child on all fours. [34]
- 1965 Triptych, crucifixion (*Crucifixion*). [58]
- 1966 Portrait of G. Dyer talking. [4]
- 1966 Triptych, three studies for portrait of L. Freud (*Trois études pour un portrait de Lucien Freud*). [25]
- 1966 Portrait of G. Dyer staring at blind cord. [33]
- 1966 Portrait of G. Dyer riding a bicycle. [67]
- 1966 Study of I. Rawsthorne. [68]
- 1967 Three studies of I. Rawsthorne (*Trois études d'Isabel Rawsthorne*).[20]
- 1967 Three studies from the human body (*Trois études d'après le corps humain*). [24]
- 1967 Portrait of G. Dyer staring into a mirror (*Portrait de George Dyer dans un miroir*). [31]
- 1967 Portrait of I. Rawsthorne in a street in Soho (*Portrait*

- d'Isabel Rawsthorne debout dans une rue de Soho). [42]
- 1967 Triptych inspired by T. S. Eliot's "Sweeney Agonistes". [61]
- 1967 Portrait of G. Dyer and L. Freud. [63]
- 1967 Three studies for self-portrait. [71]
- 1967 Four studies for self-portrait. [75]
- 1968 Portrait of G. Dyer in a mirror. [35]
- 1968 Two studies of G. Dyer with a dog. [36]
- 1968 Triptych, two figures lying on a bed with two attendants (Deux Figures couchées sur un lit avec témoins). [53].
- 1968 Two studies for portrait of G. Dyer. [69].
- 1968 Three studies of I. Rawsthorne. [72]
- 1969 Study for bullfight no. 1. [10]
- 1969 Second version of "study of bullfight no. 1". [18]
- 1969 Triptych, three studies of L. Freud. [19]
- 1969 Study of nude with figure in a mirror. [21]
- 1969 Lying figure. [46]
- 1970 Triptych, studies of the human body (Etudes du corps humain). [22] (Marlborough Gallery)
- 1970 Triptych, studies from the human body (Etudes du corps humain). [17] (with the green bed)
- 1970 Triptych. [14]
- 1970 Triptych, three figures of a male back (Trois études de

- dos d'homme). [47]
- 1971 Second version of "Painting 1946". [28]
- 1971 Study for portrait of L. Freud. [3]
- 1971 Lying figure in a mirror (Figure couchée dans un miroir). [32]
- 1971 Two figures working in a field. [5]
- 1972 Triptych, august. [70]
- 1972 Portrait of a man walking down steps (Homme descendant l'escalier). [64]
- 1972 Triptych, three studies of figures on beds. [76]
- 1973 Triptych, may-june (Triptyque). [29]
- 1973 Self-portrait (Autoportrait). [9]
- 1973 Triptych, three portraits. [73]
- 1974 Seated figure. [39]
- 1974 Sleeping figure. [77]
- 1974 Triptych, march. [78]
- 1974 Triptych, may-june (Triptyque mai-juin 1974). [50]
- 1975 Three figures and portrait. [40]
- 1976 Figure standing at a washbasin (Figure au lavabo). [26]
- 1976 Triptych. [27]
- 1978 Painting (Peinture). [23]
- 1979 Jet of water. [38]
- 1979 Sphinx-portrait of Muriel Belcher. [92]

- 1979 Study from the human body. [93]
- 1980 Carcass of meat and bird prey. [94]
- 1981 Sand dune. [97]
- 1981 Study of man walking. [91]
- 1981 Sand dune. [83]
- 1982 Study for a self-portrait, [95]
- 1982 Study of human body, [88]
- 1982 Study from the human body, figure in movement. [86]
- 1982 Study from a drawing by Angres. [87]
- 1982 A piece of waste land. [84]
- 1983 Triptych. [96]
- 1983 Statue and figure in a street. [89]
- 1983 Oedipus and the sphinx after Angres. [90]
- 1983 Study from the human body. [85]



名詞索引

- A la recherche du temps perdu* 《追憶似水年華》 91
- Abstraction et Einfühlung* 《抽象及同理心》 166
- accident 意外 120
- act de peindre 繪畫的動作 81
- Action Painting 行動繪畫 138
- actualité 現實性 96
- affects 情感 14
- Aiôn 艾永 112
- Aix-en-Provence 普羅旺斯 34
- Albertine 阿伯汀 91
- Alice au pays des merveilles* 《愛麗斯夢遊仙境》 38
- all over 四處佈滿 138
- ambivalence 雙重性 53
- Analogie 類比 147
- André (Carl) 安德烈 138
- animalière 動物性的 94,170
- anticipations de la perception 知覺的預期 108
- anthropomorphique 人體測量 的 171
- a-pictural 無繪畫性的 124
- aplat 扁平底面 6
- Après le bain* 《浴後》 29
- aptô (toucher) 碰觸 49
- Art and Culture* 《藝術與文化》 139
- art informel 非形象藝術 136
- Artaud 阿爾多 53
- athlétisme 田徑運動 17
- athlétisme affectif 情感性的田徑運動 62
- attendants 等待者 17
- Au verso des images* 《影像的背面》 69
- avant-coup 作畫前的動作 69
- Bailly (Jean-Christophe) 貝利 32
- Baigneuse* 《浴女》 93
- Barré 巴列 138
- Bateson 貝特森 143
- Baudelaire 波特萊爾 164

- Bazin (André) 巴贊 8
- Beckett 貝克 54
- Beckett par lui-même* 《貝克談自己》 68
- Belcher 貝爾雀 198
- Blake(William) 布列克 33
- Bois (Yve-Alain) 伯瓦 139
- Bonnefoi (Christian) 波納法 138
- Buffon 布豐 177
- Burroughs 巴洛夫 23
- byzantin 拜占庭的 169
- Carroll (Lewis) 凱羅 24
- Catastrophe 災難 133
- Cézanne 塞尚 47
- Cézanne, la logique des sensations organisées* 《塞尚，被組織的感官感覺邏輯》 157
- chair 血肉 7
- chambre 室 140
- chaos 混沌 133
- Chenetier (Marc) 修提葉 157
- Chevreul 修賀勒 157
- choix-hazard 意外屬性的選擇 135
- chromatisme des corps 身體的色彩主義 112
- Chromochronie 色彩的恒久 195
- chronochromatisme du corps 身體的色彩主義 66
- chute 墜落 30
- Claudé (Paul) 克勞代勒 97
- Clinamen 偏斜 108
- clichés 陳腔濫調 114
- code visuel spiritual 精神性的視覺符碼 142
- code 符碼 118
- coder 編碼 151
- colorant 具染色能力的 1
- coloriste arbitraire 任性的色彩主義畫家 187
- colorisme 色彩主義 66
- colorists 色彩主義畫家 183
- Combray 共布列 89
- Combrowicz 康布羅維茲 107
- Composition 構成 169
- contour 輪廓 17
- Conrad (Joseph) 康拉德 21
- Conversations avec Cézanne* 《與塞尚的對話》 147
- conversion-traduction 轉換—轉譯 154
- coordonnées figuratives 再現性座標；再現性的座標 159

- coprécision 共同清晰性 8
- corps-figure 身體-形象 21
- Le corps sans organs 沒有器官
的身體 61
- corps vécu 實際的身體 61
- Correspondance* 《信件往來》
148
- Correspondance complete* 《通
信全集》183
- coulées 流體 189
- couleur-contour 色彩-輪廓 202
- couleur-force 色彩-力量 198
- couleurs-aplats 色彩-扁平底
面 112
- couleur-structure 色彩-結構
198
- Cri 吶喊 34
- crier à ... 嘶喊，以便... 83
- Critique de la raison pure* 《純
粹理性的批判》108
- Crucifixion* 《受難圖》30
- D. H. Lawrence 勞倫斯 48
- Zone d' indétermination
objective 未確定之客觀區
域 181
- David Sylvester 席維斯特 5
- déclinaison 偏斜 156
- Degas 德加 29
- Delacroix 德拉克瓦 185
- Dépeupleur 滅絕者 44
- descente-écoulement 下降-溢
流 104
- désert-distance 沙漠式的距
離 209
- Déterritorialisant 去領土化者
44
- Deux Figures couchées sur un
lit avec témoins* 《有著見證者
的躺在一張床上的兩個感
官感覺形象》194
- Deux figures dans l'herbe* 《草
叢裡的兩個人物》6
- devenir-animal 動物性流變 27
- diagramme 草圖 129
- diagramme-accident 意外屬性
的草圖 207
- Didier Anzieu 翁繼歐 54
- Digital 數位性的 135
- digits 數位 135
- domaines sensibles 感官感覺的
範疇 14
- données 「已知事物」113
- Du spirituel dans l'art* 《藝術中
的精神性事物》176
- Duchamp 杜象 55
- Duthuit (George) 居杜以 186
- Dyer (George) 喬治·戴爾 55

- Eau coulant d'un robinet* 《從水龍頭流出的水》
- Ecrits sur le signe* 《關於符號的著作》
- Eisenstein 愛森斯坦 119
- élément-repère 定位-元素 18
- Elstir 愛樂斯帝 90
- Entretiens avec Olivier Messiaen* 《與梅西恩的訪談》 95
- Eros et les chiens* 《情色與狗》 48
- espace manuel 手屬性空間 168
- espace optique intérieur 純粹的視覺空間 136
- espace optique 視覺空間；視覺性的空間 166
- espace optique abstrait 抽象的視覺空間 135
- espace optique de la vue 視覺的視覺性空間 176
- esprit animal 動物屬性的精神特徵 27
- esprit 精神特徵 27
- esprit-buffle 水牛屬性的精神特徵 27
- esprit-chauve-souris 蝙蝠屬性的精神特徵 27
- esprit-chien 狗屬性的精神特徵 27
- esprit-porc 豬屬性的精神特徵 27
- esquisses 草稿 129
- essence 本質 32
- être rythmique 韻律性存在 112
- être-au-monde 在世存有 47
- être-Figures 存在-感覺形象 111
- Etude de babouin* 《狒狒習作》 6
- Etude de figure dans un paysage* 《風景中的人物習作》 6
- Etude pour un nu accroupi* 《一個蹲著的裸體的習作》 41
- Etude pour un portrait* 《一幅肖像的習作》 39
- Etudes du corps humain* 《人體習作》 23
- événement 事件 164
- fait commun 共同的事實 29
- fait pictural 繪畫性的事實 132
- fait 事實 2
- Faure (Elie) 弗合 137
- figural 形象性的 3
- figuratif 再現性的 2
- figuration 形象表現；再現 166

Figure accouplée 結合的感覺
形象 29

Figure au lavabo 《洗臉台邊
的人像》 21

Figure couchée avec seringue
hypodermique 《使用皮下
注射針筒的躺臥人像》 23

Figure couchée dans un miroir
《一面鏡子中的躺臥人
像》 89

Figure dans un paysage 《風景
中的人物》 5

Figure etude 《人物習作》 5

Figure tournante 《轉身的人
像》 56

Figure 感覺形象 1

Figures-paysages 感覺形象-風
景 5

Figure-témoin 感覺形象-見證
者 18

Figure-tête 感覺形象-頭部 34

Figure-variation 感覺形象-變
化 94

Filters 濾波器 154

Flaubert 福樓拜 70

Focillon (Henri) 弗西翁 203

fonction-témoin 功能-見證
者 99

forme-oiseau 鳥屬性的形式

206

forme-parapluie 傘屬性的形
式 206

formule-couleur 色彩性的語
法 209

formule-distance 距離性的語
法 209

formule-tache 印跡性的語法
209

formule-trait 短線性的語法
209

forme pure 純粹形式 2

forme sensible 感覺形式；感覺
性質的形式 80

Foucault (Michel) 傅柯 120

Fragment d'une Crucifixion
《受難圖片段》 34

Freud (Lucien) 佛洛伊德(呂西
安) 55

Fried (Michael) 弗萊德 201

Fromanger (Gérard) 弗洛孟傑
120

Gasquet (Jérôme) 軋斯給 147

Gauguin 高更 74

Giotto 喬托 15

Goethe 哥德 63

Gowing (Lawrence) 枸尹 157

Grabar 格拉拔 174

Greco 格里科 14

- Greenberg(Clément) 格林伯格 139
- Guattari (Félix) 瓜達利 28
- gris-couleur 色彩性的灰色 209
- gris-Sahara 撒哈拉式的灰色 209
- haptique 視觸性的 6
- Rosenberg (Harold) 羅森伯格 139
- Hazard 意外性 121
- Herbin 愛爾班 135
- Histoire de l'art, l'art moderne I*
《藝術史，現代藝術I》137
- Histoire naturelle des animaux*
《動物的自然史》177
- Homme au lavabo* 《洗臉台邊的男人》199
- Homme descendant l'escalier*
《下樓梯的男人》196
- hystérèsis 遲滯 129
- hystérie 歇斯底里 61
- illustratif 說明性的 2
- images-cinema 電影-影像 119
- images-photo 照片-影像 119
- indiscernabilité 無以區分性 29
- informels 非形象性的 5
- Innocent 英諾森教宗 72
- instruments-prothèses 器具-身體的代用假器 23
- Introduction à ces peintures*
《繪畫介紹》48
- isolation 隔離 1
- Kafka 卡夫卡 19
- Kandinsky 康丁斯基 135
- Kant 康德 108
- Klee 克列 77
- l'actif 主動性的事物 107
- L'Autoportrait* 《自畫像》9
- L'Enterrement du comte d'Orgaz* 《歐加斯公爵的葬禮》14
- L'épée* 《劍》31
- L'Etre et le néant* 《存在與虛無》70
- L'haptique 視觸；視觸的；視觸性的事物 6
- L'homme au chien* 《牽著狗的人》7
- L'homme et l'enfant* 《男人與小孩》93
- L'homme portant un enfant*
《抱著一個孩子的男人》55
- l'optique 視覺性的事物 176
- La belle Angèle* 《美人安潔勒》186

- La légende dispersée, anthologie du romantisme allemande* 《消失的傳奇，德國浪漫主義文選》 32
- La peinture Byzantine* 《拜占庭繪畫》 174
- La peinture photogénique* 《發光的繪畫》 120
- La pornographie* 《色情書刊》 107
- L'amant de lady Chatterley* 《查泰萊夫人的情人》 116
- L'art gothique* 《哥德藝術》 63
- Le corps de l'oeuvre* 《作品的身體》 54
- Le dépeupleur* 《滅絕者》 20
- Le dieu Mozart et le monde des oiseaux* 《樂神莫札特及鳥的世界》 75
- Le festin nu* 《赤裸的饗宴》 65
- Le feu des signes* 《訊號之火》 186
- le figural 形象性的事物 3
- le figuratif 再現性的事物 3
- Le nègre du Narcisse* 《拿西斯號上的黑人》 21
- Le Pacha et La Femme* 《總督與女人》 115
- Le Bot (Marc) 勒波特 191
- le pure figural 純形象性的事物 3
- le sentir 感覺 1
- le tactile 觸覺 167
- Leiris (Michel) 雷希斯 9
- Les phénomènes d'autoscopie* 《自我透視現象》 67
- l'Espace et le regard* 《空間與觀看》 200
- Lettres* 《書信》 188
- L'idiot de la famille* 《家族中的白癡》 109
- lieux 場所 1
- lignes géologiques 地質學的線條 147
- L'image tentaculaire 〈向著四面八方伸展的影像〉 119
- L'inconscient machinique* 《機器性的無意識》 28
- L'individu et sa genèse physico-biologique* 《個體及其物理的—生物的源起》 177
- L'oeil écoute 〈傾聽的眼睛〉 97
- logique des sens 感官的邏輯 58

- Lucrèce 盧凱斯 118
 luminisme 光亮主義 174
 Macula 印跡 40
 Maldiney (Henri) 馬勒丁內 48
 malerisch 繪畫性 40
 Malraux 馬勒侯 13
 Manuel ; manuelle 手屬性的 136
 Moré (Marcel) 莫列 75
 marques libres involontaires 不承擔義務之非自主性記號 5
 marques manuelles 手屬性的記號 122
 matter of fact 實質事實 40
 Merleau-Ponty (Maurice) 梅洛龐帝 48
 Messiaen (Oliver) 梅西恩 95
 Michaux 米修 143
 Michel-Ange 米開朗基羅 171
 Millet 米勒 78
Miroirs Sommeil Soleil
Espaces 《鏡子、睡眠、太陽、空間》187
 Modelage 模造 177
 modèle 範型 2
 modulateur 變調器 159
 modulation 變調 154
 Mondrian 《蒙德里安》134
 Monet 莫內 148
 Moritz 摩理茲 32
 Louis (Morris) 路易斯 136
 motif 母題 74
 Muybridge 繆瑞吉 55
 narratif 描述性的 3
 Naturalisme 自然主義 47
 Newman 紐曼 195
 Newton 牛頓 175
 Nicolas de Staël 德史代艾勒 123
 niveaux sensitifs 感官感覺的層次 50
 non pictural 非繪畫性的 124
Oeuvres en prose 《散文性的作品》97
 Oklahoma 奧克拉荷馬 19
 opticalité 視覺性 57
 Optique 視覺 16
 ordres de sensation 感官感覺的種類 50
 organe-prothèse 器官-身體的代用假器 23
 organiques 機體性的 141
 organisme 機體 61
 os 骨骼;骨 29
Pape n° 2 《教宗第二號》194

- Paris (Jean) 巴立斯 187
- passage 轉變 156
- passé-haut 高通 154
- passé-pas 低通 154
- passivité réceptrice 接收的被動性 167
- pathique 「感受性的」 57
- Péguy 佩居 134
- Peindre 《作畫》 201
- Peinture 《繪畫》 19
- peinture murale 牆上繪畫 141
- peinture-catastrophe 災難性質的繪畫 131
- peintures-diagramme 性質上屬於草圖的繪畫 131
- Peirce 皮爾斯 153
- Phénoménologie de la sensation* 《感官感覺的現象學》 48
- Picasso 畢卡索 157
- piste 演出池 1
- point gris 灰點 133
- Pollock (Jackson) 帕洛克 136
- Portrait d'Isabel Rawsthorne debout dans une rue de Soho* 《站在蘇活區的一條街上的伊莎貝爾·羅斯頌的畫像》 199
- Portrait de George Dyer dans un miroir* 《在一面鏡中的喬治·戴爾的畫像》 200
- Portrait de George Dyer regardant fixement dans un miroir* 《盯著一面鏡子看的喬治·戴爾的畫像》 196
- portraits-visages 人像-臉孔 28
- Praque 布拉克 157
- pré picturale 前繪畫性的 123
- Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* 《藝術史的基礎原則》 40
- Probabilités 或然性 123
- profondeur maigre 淺薄的深度 157
- prothèse 身體的代用假器 20
- Proust 普魯斯特 74
- Puissance 力量 60
- qualité sensible 感覺質性 48
- rapports de tonalité 調性的關係 174
- rapports de valeurs 色價的關係 178
- réalité matérielle 物質性事實 74
- Regard Parole Espace* 《觀看，話語，空間》 48
- Riegl (Aloïs) 瑞格爾 161
- Rembrandt 林布蘭 30
- Rencontres avec Olivier*

- Messiaen* 《與梅西恩有約》 95
- représentation 再現 3
- représentaiton primaire 粗淺的再現 52
- resonance 共鳴 87
- réunion–separation 匯聚–分離 141
- Pinhas (Richard) 班阿斯 154
- Rivière 希維葉 156
- Rodin 羅丹 163
- rond 圓 1
- rond-contour 圓–輪廓 7
- Ronde de nuit* 《夜巡》 97
- Russell (John) 羅瑟爾 39
- Ryman 萊曼 138
- Rythme 韻律 57
- rythme actif 主動性韻律；主動性的韻律 109
- rythme–témoin 韻律–見證者 100
- Sartre 沙特 70
- Schnerb 施諾 157
- sens haptique de la vue 視覺的視觸感 202
- sens 感官 58
- Sensation 感官感覺 15
- sentiments 感情 54
- séparation lumineuse 光屬性的分離 86
- séquences mouvantes 移動的連續 50
- Sérusier 薛律西 149
- Servien(Pius) 塞維仰 123
- seuils 門檻值 61
- Schmidt (George) 舒密特 136
- signes para–linguistiques 類語言的訊號 150
- signes 符號 192
- similitude 相似性 150
- Simondon 西蒙東 177
- simulacres 擬仿畫 118
- Soutine 舒汀 23
- souveraineté visuelle 視覺至上 138
- spatialisation 空間化 178
- Stendhal 史東達勒 75
- Stravinsky 史特拉汶斯基 97
- structure 結構 7
- structure matérielle 物質性結構；物質性的結構 7
- Synthèse analogique, Synthèse digitale* 《類比合成，數位合成》 154
- Synthétiseurs 合成器 153
- tact 觸覺 6

- tact proprement visual 純視覺
性的觸覺 202
- tactile 觸覺性的 6
- tactile-optique 觸覺性的-視覺
性的 166
- tangibilité 可觸知性 180
- témoin 見證者 18
- témoin rythmique 韻律性的見
證者 105
- tempérament 生理成份 47
- tête sans visage 無臉孔的頭
部 28
- tête-viande 肉屬性的頭部 34
- têtu géométrie 固執的幾何
學 147
- Théo 提岱歐 184
- Théorie des couleurs* 《色彩的
理論》 174
- Tintoret 汀多雷托 15
- ton "rompu" 「明度弱化了
的」色調 184
- ton vif 鮮豔色調 187
- topologique 拓撲性 199
- toucher 觸覺
- traits animaux 動物屬性特徵
28
- traits asignifiants 無意義短線
6
- traits de visagité 臉孔性的特
徵 28
- transformation 轉變;轉化 156
- Triptyque mai-juin 1974*
《三聯畫,一九七四年五月-
六月》 23
- Triptyque* 《三聯畫》 103
- Trois études d'après le corps
humain* 《人體三習作》 197
- Trois études d'Isabel
Rawsthorne* 《伊莎貝爾·
羅斯頌的三習作》 18
- Trois études de dos d'homme*
《男人的背部三習作》 66
- Trois études de Figures au pied
d'une crucifixion* 《受難像
腳下的感覺形象三習作》
193
- Trois études pour un portrait de
Lucien Freud* 《路奇安·佛
洛伊德的一幅畫像的三習
作》 200
- Trois études pour une crucifixion*
《受難圖的三習作》 194
- Trois figures dans une chambre*
《一個房間內的三個人
像》 104
- Turner 透納 42
- un acte de peindre 繪畫的動
作 81

un entre-deux plans 兩個面之
間的空間 179

unité distributive 均延的統一
性 112

valence 價數 53

Valéry 瓦列希 49

valeur 色價 156

Van Gogh 梵谷 78

Van Velde 凡·維爾德 68

Vanteuil 梵特依 90

Vasari 瓦沙利 172

Vélasquez 維拉斯奎茲 72

Vers une écologie de l'esprit
《朝向一種心靈的生態
學》 143

viande 肉 29

vibration 振蕩 87

Vie de Michel-Ange 《米開朗
基羅的一生》 172

Vie des formes, éloge de la
main 《形式的生命, 手的謳
歌》 136

Vigilambule 醒著的夢遊者 67

vis elastica 伸縮性的能量 56

vision haptique 視觸性的視
覺 201

vision unitive 統合性的視覺
186

visuel ; visuelle 視覺性的 138

vocaliser 聲音化 155

vue proche 臨近的觀看 166

Wittgenstein 維根斯坦 132

Wölfflin 沃夫林 40

Worringer 沃林格 63

zone absolue d'indiscernabi lité
不可區分性之絕對的區域
181

zone relative d'indistinction 模
糊之相對的區域 181

zones d'indistinctions de la
forme 形式的模糊區域 171



[General Information]

书名=法兰西斯·培根 感官感觉的逻辑

作者=

页数=150

出版社=

出版日期=

SS号=12834293

DX号=000007676967