

我在柏林逛街

二十世紀初期德國畫家凱爾希納的表現主義

／任莉莉



我在柏林逛街

迎面而來的是兩位面貌姣好、身材穠纖合度、穿著橄欖綠曳地連身長裙、頭戴大型羽毛飾帽、妝扮入時而又煙視媚行的女郎，還有「尖頭曼」陪同漫步街頭，身後一群路人與她們一同走向腓特烈大道。路上行人熙來攘往，走過電影院，走過咖啡館，一輛馬車旁，又看到恍若中世紀後期哥德式裝飾的女子，相當骨感，形體略嫌高些，藍紫色合身的皮裘長大衣，棕灰的毛皮圍巾，配上藍帽、黑眼、朱唇與黑色尖頭四吋高跟鞋，彷彿是幾縷青煙幻化成的精靈，在街頭流連徘徊，這樣的「嬌點」不僅令人側目，也讓人焦慮不安。

凱爾希納於一九一四年間的這兩幅〈街頭女郎〉與〈腓特烈大道〉畫作用色不多，從背景路人衣著的藍、黑色，到主角人物的藍、綠色服裝以及灰色外套，鋪陳出低階色調，使得畫面氣氛與凱氏其它亮麗的油畫相較，顯得缺少特色而流於通俗。但是，在這兩幅畫中，他借鑑哥德式藝術，把人物身體畫得很高，使之

垂直變形，從而創造出線條矯捷有力的形象。這些「用單線條勾勒、具有裝飾風味」的形體，捕捉住大都會街道上孌孌娜娜的主角，反映出戰爭帶來的徬徨無依與悲愴虛無。

凱爾希納所追求的是色彩、造型與律動效果，畫中女子彷彿正在朝賞畫的人走來，而賞畫的人也依稀感到自己走進畫中，來到大街，走進人群之中；凱爾希納採用了相當晦暗的色彩，來描繪極不協調的瘦削人體，流露了隨著十九世紀末葉象徵主義的發展，畫家心理潛藏著的某種糾結不清的憂鬱與失落。單調重複的過路行人是凱爾希納此一時期畫作中最清晰的連續攝影式表達法，顯示出他對「未來主義」同時發生的關切。畫中面具式的臉孔，全身款擺的姿態與漸遠漸小的行人，共同營造出一種刻板的無奈，隱含著些許哀戚——不再是時髦的美感，而是神女生涯原是夢的酸楚——她們極有可能是戰爭期間為求謀生的特殊行業份子——這一種社會的幽暗面，正是凱爾希納呼應承受壓迫階級的吶喊。

這就是藝術家凱爾希納在第一次世界大戰期間，名聞遐邇的柏林系列街景畫作中的表現主義。



1914 腓特烈大道

“© (for works by E. L. Kirchner) by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern”



1914 街頭女郎

“© (for works by E. L. Kirchner) by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern”

由於本院瑰寶四百件再度被賦予擔任文化大使的角色，自去（民國九十二）年夏季至今（九十三）年春季間，遠征德國柏林與波昂兩大都市巡迴展出，將華夏藝術之美呈現於歐陸世人眼前。德國政府爲了回報，特別自柏林國家博物館等六個藝術珍藏重鎮，集結了繪畫、工藝與雕塑精品共計一九三組件，自五月一日至八月一日於本院圖書文獻大樓一樓展出「德藝百年——德意志藝術的黃金時代·柏林國家博物館珍藏」特展三個月，展品涵蓋十九世紀浪漫主義到二十世紀表現主義時期，本文即爲配合此一回饋展覽，介紹二十世紀初期凱爾希納先生「柏林時代」的藝術創作。

大時代的藝術風潮

十九世紀末葉，巴黎的藝術家，尚沉醉在印象派追求光、追求色彩與形式優雅、唯美主義的官能層次之中；而北歐與德國一帶完全迥異於此種明亮歡樂氛圍的日爾曼民族，自古就偏重於表現內在的感情，常把審美觀昇高到哲學層次上討論。他們具有獨特的世界觀，在思想上，有些反科學、反理性，認爲美是人類心靈深處近於狂渴的吶喊；在繪畫上，反對當時所謂「自然界複本」的印象派，並反其道訴求本能的直覺與感性，深廣的內涵醞釀出一種新的表現形式，逐漸自傳統的人文主義與對歷史性的重視，轉而聚焦文化面；同時，在哲學、文學與科學等領域的馬克斯（一八一八—一八八三）、尼采（一八四四—一九〇〇）、佛洛伊

德（一八五六—一九三九）與愛因斯坦（一八七九—一九五五）等新意識型態的英雄主義，正如狂潮般席捲歐洲，導致個人主義的提昇與團隊精神的矛盾衝突，種種強調極度自我與主觀世界的刺激與薰陶，充分反映了當代思想的矛盾、痛苦與不安。

世紀末以來，受到源自維也納的病態美學與神秘的象徵主義，以及後期印象派梵谷（一八五三—一八九〇）刻意誇張人類極端情緒的衝擊與高更（一八四八—一九〇三）追尋原始藝術的單純化等等；德國極欲在文化上或藝術方面，急起直追，到處興起有別於法國為主流的分離派運動（註一），因而一些富於幻想與憂鬱氣質的畫家，作品表現出靈性與感性的不平衡，諸如挪威的孟克（一八六三—一九四四）、法國的羅特列克（一八六四—一九〇一）、瑞士的荷德勒（一八五三—一九一八）、奧地利的克里慕（一八六二—一九一八）與比利時的恩索爾（一八六〇—一九四九）等大師，自然成爲後來發展爲流派的「表現主義」的先驅，雖然他們都不是德國人，但是所屬的國家與德國均有地緣的關係。

自今而後，畫家開始由外界的客觀描寫轉型爲主觀的內在表現，這種精神性革命因而造成美術界畫派紛出的蓬勃景象：一九〇五年，巴黎野獸派的活動達到高峰，同年還有立體派的興起，而康丁斯基（一八六六—一九四四）與克利（一八七六—一九四〇）亦各自發展音樂性的抽象風格。

在德國，則於一九〇五年到一九二〇年之間，隨著繪畫團體「橋派」（一九〇五—一九一三）在當時那種社會文化現象而興起所謂的「表現主義」。從歷史性來看，「表現主義」一詞是畫家何維Julien-Auguste Herve於一九〇一年第一次用來說明他某些畫作的意義。一九一一年，首度被德國藝評家泛指野獸主義、早期立體主義等一些刻意與印象主義背道而馳的畫家，從那時起已正式成爲通用的審美概念，與「浪漫主義」、「巴洛克」齊名。一九一四年，藝評家菲希德Paul Fecher發表「表現主義」專題論文，直陳表現主義的內涵性由內心體驗獲得靈感，是德國對抗「印象主義」的運動，相當於法國的「立體主義」與義大利的「未來主義」。到了一九一六年，在反對自然主義、反對印象主義的「新藝術」狂熱鼓吹者奧地利藝評家埃爾曼·巴爾Hermann Bah所著的《表現主義》一書出版後，強調表現主義運動根源於德國十九世紀的美學而由現代畫家發揚光大，爲一種注重內心世界的運動，與自外界所奴役的印象主義成對比，這一名稱才正式被固定下來。

一九〇五年在德國東部德勒斯登成立的「橋派」，一九一一年德國南部以康丁斯基與馬克（Franz Marc 一八八〇—一九一六）在慕尼黑結盟成立的「藍騎士畫派」（於第二次世界大戰後成爲風靡全球半世紀的抽象畫派，註二）與一九一二年麥克（August Macke 一八八七—一九一四）於中部波昂成立的「萊茵表現

畫派」(註二)，是為德國境內鼎足而立的三個以這類風格為主的重要藝術團體。於是，「表現主義」藝術就在此時此刻於德國各地風起雲湧地擴展開來，其藝術風格是裝飾性的、多彩的、任性的、直覺的、曲線的、神祕的，影響力一直綿延到後來的「立體主義」、「抽象主義」、「未來主義」及「超現實主義」等等。它的範圍也遍及文學、音樂、舞蹈、戲劇、電影、室內設計與雕塑、建築等各方面。

凱爾希納與「橋派」

一九〇五年，一群年輕的前衛畫家，憑著一股熱忱、意志與信念，在德勒斯登組織了一個致力文化推動的國際性青年革命團體，做為藝術上新舊思想交接的橋樑，自稱為「橋」之藝術家聯盟，通稱「橋派」(Die Brücke)。名稱來自尼采所著《查拉圖斯特拉如是說》(Zarathustra 一八九五)一書中的一句名言：「人之所以偉大，是在於他作為一座無目的的橋」(註四)。這個團體，是由德勒斯登高級工業技術學校建築科的學生組成，主要成員有凱爾希納(Ernst Ludwig Kirchner 一八八〇—一九三二)、布萊爾(Fritz Bleyl 一八八〇—一九六六)、黑克爾(Erick Heckel 一八八三—一九七〇)與魯道夫(Karl Schmidt-Rottluff 一八八四—一九七六)等天賦異稟的四人，他們的個性、才華與人際關係驅動他們經常舉辦展覽，並凝聚出共同風格。鑑於當時畫派發展情況，

諾爾德(Emil Nolde 一八六七—一九五六)、貝西史坦(Max Pechstein 一八八一—一九五五)、穆勒(Otto Müller 一八七四—一九三〇)以及阿米埃(Cuno Amiet 一八六八—一九六一)、卡拉勒(Axel Gallen-Kallela 一八五六—一九三二)及梵唐金(Kees Van Dongen 一八七七—一九六八)等瑞士、芬蘭、荷蘭畫家也於一九〇六、一九〇八、一九一〇年相繼投效，共壯聲勢。

他們對自己、對世界永不妥協的高要求，鞭策他們向自己的目標邁進，並拒絕傳統的理念與技術。「橋派」為能澈底落實革新，極力歡迎德國藝術界所有生力軍的加入，並且於一九〇六年發表宣言，凱爾希納將之雋刻於木頭上：「我們相信進步，相信新生代藝術家和藝術愛好者，因此邀請全國青年勇於肩負未來使命，凝聚共識。我們要爭取行動的自由，生存的自由，反對種種根深蒂固的陳腐勢力。無論任何人，凡是我們的團員，都可以直接地、真正地獲得激勵自己創作的動力。」(註五)成員之一的魯道夫並稱：「我們要在目前蓬勃發展的所有革新要素之間，建構一道橋樑，將藝術的境界引渡到一個新的港口」。「橋派」不僅在成立時間上領先其他表現畫派外，其所宣示的激進改革的野心，亦充分表徵其時代背景。當時，在歐洲各地的年輕藝術家開始脫軌演出，甚至挑戰「印象主義」及「後印象主義」，這種對抗成為凱爾希納執著於藝術創作的原動力並綻放異彩。他最傑出的作品幾乎全



1910 模特兒法蘭西，座椅為畫家製作。

“ (for works by E. L. Kirchner) by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern”

是在德勒斯登、柏林及瑞士（一九〇五—一九一八）所完成，其份量與地位足可比美同時代的任何最佳藝術創作。

「橋派」的理念和法國的野獸派相類，否定物體固有的顏色，忽視遠近法，在寬廣的色面裡，使用激烈的厚重原色。「橋派」主要是一個大家一起工作和生活的團體，集體創作壁面貼畫，動手製作桌椅，共同佈置居處，朗誦詩詞，相互切磋，以各種方式激勵彼此，同時每年固定舉行展覽並出版畫冊。

他們早期的作品大致受到格林勒華（一四五—一五二八）、杜勒（一四七一—一五二八）、克爾阿那赫（一四七二—一五五三）、格林（一四八四—一五四五）、理曼史奈德和史托斯等中世紀油畫家、板畫家、雕刻家的影響

並融匯新印象派的色彩構成、瓦洛東（一八六五—一九二五）的木刻、孟克的板畫、羅特列克的石板畫以及波納爾（一八六七—一九四七）、烏依亞爾（一八六八—一九四〇）和德尼（一八七〇—一九四三）等繪畫的優點，同時也運用梵谷、孟克以及野獸派和立體派的觀念，結合成自己新的藝術血液，形塑了既激進又古拙的繪畫風格，創造出足以有效傳達當代社會和心理的圖像，企圖喚醒人們的自覺，一起參與社會改革。

人體與風景是「橋派」繪畫的主題，而繪畫在本質上並不比媒材更重要。在他們的手上，木刻的直接與稜角分明成爲偏愛的表現方式。木刻板畫一直是德國的傳統工藝，因此，木刻人體畫便成爲「橋派」的文宣品諸如海報、年報、目錄與邀請卡、會員卡。「人體畫即一切造形的基礎，也是橋派成立的基礎」凱爾希納表示「空白處的勻整雕鑿和木質結構的運用，使得色調的濃淡層次極爲鮮明，最佳的板畫手法，莫過於木板」，完成之後印在紙上，線條粗獷明朗，黑白對比的畫面，最適合他本人獨特的表現世界。

第一次世界大戰對人類的衝擊，深深隱含在藝術作品的深度中。「橋派」宣稱藝術的唯一目標，是直接把感覺到的情緒，通過線條、形體與色彩，毫無掩飾的表現出來；所以只要是爲著表現畫家內心強烈的情感，傳統觀念的美與平衡的構圖，自然而然地應該被犧牲，因此「扭曲」成爲一個被強調的重要表現手法，



1910 橋派畫展之宣傳海報 「德藝百年」特展展出畫作

Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

不論是板畫、粉彩、素描、蛋彩，或是水彩、油畫。「橋派」的風格彷彿是暴力扭曲後抽象化的結晶，同時觀眾看到這些作品便容易感受到畫面的壓迫感，而體會出新時代的表現技巧。傳統意義中的美和醜對於「橋派」表現主義的風格來說，已不再是相關的美學範疇了。

凱爾希納生平介紹

凱爾希納一八八〇年五月六日出生於德國西南部小城阿夏芬堡。父親是化學系教授，母親出身商人家庭。凱爾希納從未受過正規的美術教育，但是畫風獨樹一格，作品面目也較多變化。他的情緒極不穩定，急躁使他充滿攻擊性，言詞尖銳、不滿現狀。凱爾希納心儀文學、史學、哲學與戲劇等各界的波特萊爾（一

八二一—一八六七）、韋萊納（一八四四—一八九六）、蘭波（一八五四—一八九二）、惠特曼（一八一九—一八九二）、尼采（一八四四—一九〇〇）、史特林堡（一八四九—一九一三）、韋德金（一八六四—一九一八）和泰戈爾（一八六一—一九四一）等當代知名大家。由於使命感、疾病與藥物的支配，使他成為他那時代最敏銳的記錄者；他一生的發展，清楚的呈現在他大量的繪畫與板畫中。

凱爾希納對於梵谷、高更、孟克等大師的畫風極其嚮慕，同時對原始藝術、黑人雕刻以及日本浮世繪，也付出強烈的關懷，偶而還涉及色彩理論與光學原理，於是發展出扭曲與火燄為基礎的早期革命性風格。

他看任何事物都是直接的、主觀的，「橋派」時期的繪畫作品頗受馬諦斯（一八六九—一九五四）與野獸派的影響，簡單的平面、強勁的輪廓，常以大片色塊構成，豔麗而有韻味，具有簡約、原始、粗獷的畫法；形式則受後期哥德式木刻、尖塔建築的影響，使他表達得更簡化。總之，意向表達強烈、線條簡勁有力、平面寬廣沒有深度組合、色彩鮮艷明亮，不論結構比例如何，這些都是印象派走向表現派的主要因素，也是「橋派」藝術的特色。他們一方面尋求建立嚴格的形式架構，來創造「新」的德國藝術，另一方面又試圖以繪畫作為表現內在人格的一種手段，然而終因彼此理念不合與各自畫風的改變，一九二三年「橋派」於德國新藝術革命成功以及凱爾希納撰寫「橋

派團體會員年鑑」後正式宣告解散。

一九一一年凱爾希納隨著「橋派」的大本營遷往柏林，直到一九一五年止，即是他創作生涯中的「柏林時代」。凱爾希納一連推出了許多街頭風景、肖像、裸女、娼妓、舞廳、咖啡館、馬戲團、動物園等種種新的題材。此種「新」的審美價值的誕生，徹底顛覆了古來既有的美學秩序。自從接觸到大都會生活的矯飾、緊張、奢華，使他一改昔日從自然景物擷取靈感的作風，畫風開始急遽轉變，構圖相當尖銳，筆觸快速，呼應都會的節奏感，是他繪畫里程上的轉捩點。

他畫的系列街頭景觀，描繪都市人的疏離，冷漠，沒有理想，沒有希望，不過是醉生夢死而已。然而這些景象絕不僅僅是畫家個人的體驗，而是普遍性的、真實的社會現狀。他希望喚醒普世的覺醒與體察，大家齊心來改造。

一九一四年八月一日第一次世界大戰爆發，凱氏三十四歲，他於一九一五年初非自願的志願從軍，擔任運送軍火。殘酷的戰爭使他焦慮與恐懼，軍旅生活使他幾近崩潰並且反映在白畫像上：身穿戎裝，一臉茫然，眼神呆滯地啣著香煙，或者是憔悴無奈地獨飲。一九一六年他在療養院寫道：「最沉重的負擔是戰爭的壓迫以及與日俱增的沉淪，彷彿是血腥的嘉年華，一切都顛倒錯亂。現在的我，就像是自己曾經畫過的妓女一般心智膚淺。我嘗試重整思緒，希望盡自己的職責來創作出這個時代的

人們」（註六），之後，也因他強烈的反戰而遭到了納粹政權的放逐，他在愛、憎兩方面的表現就是如此強烈。

一九一七年他因病到瑞士達佛斯城休養。阿爾卑斯山上的長冬、寒夜、孤寂與病痛使這位滿身是刺的都市人收斂了，也孕育出新畫風。「瑞士時代」的畫作，不再是街頭人群的喧嘩擾攘，面對白雪皚皚、永恆雄偉的山峰，有了啓迪與迴響。強勁起伏的岩壁肌理，配合鮮豔色彩的律動，風景畫不完全忠於形態的描寫，而是遠眺群山，再自某一角度切入，做一綜合的題材。空間方面的處理，他一向不用透視法，而是在同一平面上，以各種深淺不同的明朗顏色畫出不同的空間層次。此刻的他，還請人以他的設計做成織畫，山是藍色、粉紅



1914 自畫像與模特兒 「德藝百年」特展展出畫作
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

色，屋子是大紅色，這種表現方法的確是需要天才和勇氣。

一九三七年，納粹政權沒收了他的六百多幅作品，並指為「頹廢藝術」（註七），次年六月十五日他終於在瑞士寓所崩潰了。

「柏林街景」的表現主義

城市是充滿誘惑的地方。

凱爾希納在一九一三到一九一五年間，他的畫作——〈柏林街景〉系列已成為第一次世界大戰前與戰時之現代都會生活——神經衰弱特質的最佳詮釋。事實上，這些都市街景與其他都市街景作品不同，他要表現視覺現實，表現自己的實際體驗；凱氏描繪的不是街景而是生活在現代都會的人們。正確的說，這是人物畫，在傳統的藝術史評價中，人物畫是比風景畫更上一層的。凱氏本人亦認同他在歷史上



1913 柏林街景

“© (for works by E. L. Kirchner) by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern”

被定位人物畫家而非風景畫家，是極具意義的（註八）。

柏林街景畫中人物都相當孤立，穿著富貴華麗的女人，臉孔瘦削似面具，又非常具有攻擊性，在在與他「德勒斯登時代」所畫田園式風景，圓潤的少女形象大異其趣。色彩仍呈強烈對比，只是多了一層冰冷的感覺；空間層次、焦點、比例仍是一貫的反傳統作風。他藉著人物眼神的冷酷、矛盾與呆滯，表達了他對城市生活的不滿，凱爾希納畫街頭人群的面貌，並沒有刻意區分個別的性格，他所要表現的，是全部都市人的象徵化。這種象徵，在他許多趨向情色要素的主題裡開始散發出都市生活底層腐化的頹廢。

凱氏的第一幅柏林街景畫作為一九一三年品題〈街上的五婦人〉，垂直線構圖，畫面以黑、綠、黃三色為主，刻意強調的、機械式的侷促，把前景與背景密密相扣，每條線都如同衣領上的羽毛相當優雅。夜晚，五位女士站在購物區的人行道上，全部身著豔麗的黑色。右邊似有一櫥窗，光線流瀉到街上，使這些婦女看起來像是高瘦的烏鴉。她們穿著時髦，故做姿態，眼神有意他顧，可能是在柏林夜生活中心扉特別大道及波茨坦廣場經常出沒的流鶯或娼妓。她們故示冷漠來吸引男士們的注意。凱氏用她們的衣服與姿勢以及眼神來捕捉這種情景，用以呈現她們的魅力以及彼此之間共生的關係。凱氏把其中四位婦女擺在寬大的菱形空間裡，菱形的兩邊在腳下相交，直立的人物與



1913 街上

“© (for works by E. L. Kirchner) by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern”



1913 街上的五婦人

“© (for works by E. L. Kirchner) by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern”

菱形向後退的上方兩邊之間呈現出互動的活力。畫家的重點在婦女的衣領及帽頂的花飾。中央三位婦女都朝右看，巧妙地表達出畫中人物的孤立，以及因過度享樂而厭於享樂的心態。這些衣著時髦的婦女在不知不覺中成了城市焦慮不安的象徵。

一九一三年的〈柏林街景〉，凱氏採用不同的手法。前景有二位男士，畫中心風韻猶存的兩女士穿著鮮艷，翻飛出毛皮領，頭戴時髦帽飾，在擁擠的街道中出場。她們對男士們略帶邀約意味的眼神，男士們或吞雲吐霧或有所回應，盡在不言中。

現任柏林橋派博物館館長穆勒Magdalena Moeller教授曾如此描述一九一〇年代柏林街景，左邊的馬車取代了前一幅的計程車，建築物則只剩左上角的兩間屋子。但連接五位婦女腳底的菱形則呈現在此畫四個行人的頭部，凱氏表示：「行人頭部所顯現的雙重菱形，表達出行人街上的移動，生命及活動源起於最早的幾何形狀。」（註九）兩男士相同的穿著及顏色可能意味「未來主義」藝術所主張的雙重連續造影手法。此外，兩女士一著酒紅色衣服戴海軍藍帽子，另一人則反過來穿藍衣戴紅帽。畫中上馬車的乘客、與面對他的收票員以及等待過馬路的行人，是凱氏第一次在畫中勾勒出城市街道上的商業活動。畫中人的面部表情也代表了城市裡多樣的面貌。

他的第三幅〈街上〉，作於一九一三年，應是此系列中最具代表性的作品之一。此畫再



1914 波茨坦廣場

“© (for works by E. L. Kirchner) by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern”

度以二婦女為構圖重心，赭紅的短髮，配上白色毛皮領，暗紫紅色、深墨綠色長大衣，風華別具，並以身後統一規格的黑西裝戴黑帽的男士們為背景，踏上桃紅的街坊。右邊一男士，側身望向孔雀藍的櫺窗，左上角小客車後有一群紳士在街的另一頭。兩女士彼此交換目光，鶯聲燕語，意在品評。凱氏饒有興致地以魔幻的色彩與精緻的筆觸，隱喻春城無處不飛花。

當時，德國官方的態度是嚴格地管控：娼妓在街上流連時的舉止，像淑女般受人尊重，則柏林警察可視而不見。如果稍有差錯，越雷池一步，警探立即冒出，登記姓名，送進看守所。因此，凱氏的〈柏林街景〉刻劃出民風的謹慎與丰采優雅的女郎（註十）。

還有一幅最重要的，即作於一九一四年的〈波茨坦廣場〉，凱氏一貫的作畫策略是就他鑽研某一主題，畫出一系列作品後，再創造一個總結性的主要作品。「波茨坦廣場」就是這種主要作品，且被世人認為是凱氏最具歷史意義也最廣為人知的畫作，長二〇〇公分，寬一五〇公分，只有在此畫中才可一窺全貌——凱氏情色畫作中的重要元素與第一次世界大戰時的城市街景是如此緊密的結合。

畫中兩位苗條高挑的半上流社會女士，單上黑面紗（因為戰爭關係，已有將士陣亡，遺眷在討生活），插著羽毛立於波茨坦廣場。四週車水馬龍，有郵局、火車站、旅館以及酒吧，是全歐當時最繁忙的廣場之一。兩婦人站在一個小小的灰色安全島上，眼光凝視遠方，避與他人互視。她們當然是此畫焦點，一人站在中軸線的左方直視前方，另一人從她前面走向左邊。從構圖立場而言，她們是同屬一體，但從任何其他角度看，她們又是完全不相關的，畫中其他的人物都在咫尺之內。這種誇張的透視，雖然從純學術的角度來看是錯誤的，但畫中區域各自獨立，同時又可聯在一起。裹著黑衣的男士們則在街上忙碌地穿梭，其中一人正跨上安全島，而婦人所站著的灰色安全島，似乎在廣場的綠海中漂浮著。

凱氏用他當時具代表性的交叉或平行影線，從安全島向四週輻射散出，用來界定從二婦人發出的力道，因而支配了全景的視野。畫中左右各一過街男士的腳，構成V字形；中軸



的兩女士也形成尖銳的V字形；這兩個V字復與灰色V字形街角以及右上方建築物的V字形相呼應。在用色上，兼具邏輯上的和諧與表現

1915 波茨坦廣場

Staatliche Museen Kassel

的勇氣，畫中央建築與三位衣著光鮮的女郎都是強烈的粉紅色，其餘青草綠的臉龐，亦與湧上的綠海相唱和。

凱氏其他的街景都是在整個景觀中取一局部做特寫，而這幅巨作卻呈現出完整的造景。

凱爾希納期望用藝術形式來表現當代生活，並且親自實踐藝術的理想，就像是日常生活一樣，而他，也真正完成了他那時代的、大都會的寫真。

小結

凱爾希納他們都是一群飽經戰禍的藝術家，作品反映出大都會生活中的形形色色，對於人的描繪卻已排除了個人主義的色彩，主要是以描繪社會上受到壓迫的階層為對象。

凱爾希納嫻於技巧，掌握空間結構和形體解構的藝術，同時，他也探索綜合方法。進行綜合創作的意圖，並不是追求形式和逼真，而是考慮藝術作品的表現力，及其涵蓋的心理分析，因此最後才能完成許多含義深邃、富有詩情的作品。

凱爾希納所創作的表現主義繪畫，線條粗獷有力，用色火辣，激昂熱切地表現了他的情感和心境，實際上，他並不滿足於僅僅抽象地把某種心境複製在畫面上，這些作品的產生，是對當時過於注重形式的一種反抗。表現主義與印象主義不同，「印象主義」是通過畫面的明亮色調來突出形象，過濾創作者所感受來自外界的訊息，使之變得純淨；相反地，「表現

主義」則反映創作者對外在訊息所產生的主觀印象，並按照自己的個性和意圖，來改變外部訊息的形狀。這種願望與他的創作活動緊密相連，融匯在一起。

從整個藝術史的發展過程中來看，「表現主義」主要是反對印象主義、自然主義及學院主義的傳統。它強調，藝術不再是自然的重現，而是以精神為主，自然為輔的創作及表現。藉著色彩與形式的解放，來深化精神層面的表現。簡化造型，同時強調線條的特性，純化並顯出色彩本身的獨立價值。就社會的背景來看，「表現主義」其實也是由於人性內在層面需求提高，順勢所發展出來的潮流。在第一次世界大戰之前，歐洲社會普遍瀰漫的精神苦悶及抑鬱，更助長了它的爆發性，或許德國人在性格上的封閉性，使得德國成為「表現主義」思想發展的最肥沃的土壤，而其對後世的影響，也自然的更為廣泛深遠。

註釋：

- 一、見《西洋美術辭典》頁七八六，雄獅美術出版，一九八二年三月出版。
- 二、見《大英視覺百科全書》五，頁七四一七五，臺灣大英百科股份有限公司，一九八八年十月出版。
- 三、見《表現主義》，頁一九九，遠流出版事業股份有限公司，一九九九年十月出版。
- 四、見《世界名畫全集》一九，頁九四，光復出版事業股份有限公司，一九七〇年十月出版。
- 五、見《克爾赫那》頁八，錦繡出版事業股份有限公司，一九九三年十月出版。

六、(一)同註三，頁四八。

(二) 見Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, *Ernst Ludwig Kirchner*, 1880-1936, p.215, Printed in Germany, 1980.

七、見《克利》，封底，蘭林國際圖書有限公司，二〇〇一年七月出版。

類廢藝術展：

納粹政權的領導者希特勒，喜愛傳統保守又能表現德意志民族優越性的作品。年輕時曾立志當畫家，但屢經挫敗，因此，實驗性及反傳統之作，皆被視為道德文化墮落的象徵。當權後，把眾多現代畫家的作品貼上「類廢藝術」的標籤，並大肆蒐括，於一九三七年以此為名，在慕尼黑盛大展出，之後還在德國各地巡迴展覽。

八、見Lucius Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchner*, p.96, Taschen American LLC, 1999.

九、見Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, p.93, Harvard University Press, 1968.

十、同註八，p.101。

重要參考書目：

1. Peter Selz, *German Expressionist Painting*, University of California Press, 1957.
2. Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, Harvard University Press, 1968.
3. Die Strassenszenen, *Ernst Ludwig Kirchner*, Magdalena M. Moeller, Hirmer Verlag Munchen, 1993.
4. Jill Lloyd and Magdalena M. Moeller, *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938*, Royal Academy of Arts, 2003.

