

### 第三章 貝克曼三聯屏繪畫的人生反映

這一章節主要是從貝克曼的背景去檢視他所投射於繪畫中觀點，包含政治的批判、戰爭的體驗與兩性的關係。貝克曼一生中對他影響至深的兩件重要事件是政治的壓迫與戰爭的磨難，前者導致他他必須流亡異鄉，後者造成他心靈難以承受的壓力，所有無奈與不滿的心境只能透過藝術來表達，因此本文將試著從其環境背景探討貝克曼三聯屏繪畫的內在意涵。至於在兩性關係方面，主要著重在貝克曼繪畫中的女性形象所代表的意義，進而擴展至貝克曼的兩性觀點。

#### 第一節 政治的投射

一九三二年，德國國家畫廊設立了貝克曼作品的永久陳列室，這是對貝克曼藝術的一項肯定，再度攀上藝術另一次高峰的他，正接受著社會所給予的極致喝采。只是這樣的榮譽並未持續多久，隨著政權的轉移，他的藝術被貶詆為頹廢藝術而遭到嚴重的打壓，擁有盛名使他成了眾矢之的。只是再一次遭受到塞翁失馬的窘境，反倒促使他在藝術的路上開出更燦爛的花朵。

貝克曼的第一幅三聯屏繪畫《起程》創作的時間在一九三二至一九三三年之間，此時德國的政治經濟狀態處於很不穩定的情況。國內經濟已面臨崩潰的邊緣，失業人數急劇攀升，勞動階級要求改革，政治正徘徊於民主政治與法西斯獨裁政體之間。一九三三年一月三十日中午，興登堡總統 ( Paul von Hindenburg, 1847-1934 ) 任命希特勒 ( Adolf Hitler, 1888-1945 ) 擔

任德國總理。這一措施表明，在十字路口徘徊的德國終於邁向了法西斯獨裁的道路。<sup>1</sup> 納粹黨( Nazi )<sup>2</sup>接管了政權，藝術不再享有自由發展的機會。這是貝克曼當初所處的社會背景，和納粹政府的當權者希特勒的崛起有密切的關聯。

希特勒對於藝術有著相當嚴重的偏激看法，他個人的偏好成了律法，所有違反他的偏好的藝術表現，都有可能受到逮捕或解職。希特勒的藝術偏好源自青少年時期對於古典與浪漫主義風格的藝術作品的喜愛與欣賞，而且終其一生都只偏好這種風格的藝術作品。由此可知，現代藝術的表現方式完全不合乎他的審美情趣，並且厭惡地加以譴責。他把國內外現代主義的藝術家統統看成是貪得無饜的猶太-布爾什維克集團( Bolshevik )<sup>3</sup>，譴責他們製造“有毒的花朵”。在希特勒眼裡，現代派藝術同猶太民族、同性戀、國際藝術、腐朽、文化布爾什維克主義和大城市資本主義穿的都是同一條褲子，是一丘之貉。希特勒認為現代派藝術是短命的，真正的德國藝術(即納粹德國藝術)才是永久的。<sup>4</sup>從上述可知，希特勒將現代藝術與任何有違種族主義的團體或論調畫上等號，認為這些都是荼毒民族的罪魁禍首。

透過納粹藝術的推廣，希特勒期望重新塑造新一代北歐型的純日爾曼人種，因而在納粹德國，藝術的作用在於宣傳希特勒的理念。一九三七年

---

<sup>1</sup> 孫炳輝、鄭寅達，《德國史綱》(台北：昭明，2001)，頁406。

<sup>2</sup> 德國國家社會工人黨( Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei )，又稱 NSDAP 或納粹黨(或稱德意志民族社會主義工人黨)，Nazi 是德語 Nationalsozialismus 的縮寫，意為國家社會主義。自一九三三年魏瑪共和國衰落之後，納粹黨成為納粹德國的主要政治勢力，直至一九四五年第二次世界大戰結束為止。

<sup>3</sup> 布爾什維克的名稱起源於一九〇三年俄國社會民主工黨第二次代表大會，以列寧為首的馬克思主義者同馬爾托夫等機會主義者圍繞黨綱、黨章問題展開激烈的鬥爭。在選舉中央領導機關成員時，前者獲得多數，故名。一九一二年黨的第六次會議上，把少數派孟什維克驅逐出黨後，成為獨立的無產階級政黨，稱社會民主黨。

<sup>4</sup> 趙鑫珊，《希特勒與藝術：德國藝術史上最可恥的一章》(天津市：百花文藝出版社，1996)，頁62。

七月十八日在慕尼黑舉辦了第一屆「大德意志藝術展覽會」(Great Exhibition of German Art, 圖四十九), 這是希特勒將藝術納粹化的手段之一。他所倡導的文化革命, 使得六千五百多幅的現代藝術作品從德國各地的博物館撤下, 以舉辦展覽的方式徵選符合規定的畫作取代原有的空缺。當時參展的藝術家十分踴躍, 參加的作品總共有兩萬五千幅, 從中選出了六百多幅, 最後由希特勒親自評選, 由此可見希特勒對該展覽的重視程度。這個展覽每年持續地舉辦, 一直到一九四四年後, 希特勒垮台才停止。

藝術作為政治宣傳的工具, 希特勒深知要鞏固自己的地位必須要籠絡國家的基層民眾, 於是藝術作品以反映工人、農民和士兵的生活或是歌頌德國山水風景為題材, 強調堅守勞動崗位的德國形象, 農村的恬靜家居生活等等。藝術家以阿道夫·魏索( Adolph Wissel )的作品《來自卡稜堡山區的農民家庭》( Farm Family from Kahlenberg, 圖四十七 )為例, 這是一幅很典型的描繪農民家居生活的畫作。畫中的人物席地而坐, 顯示他們和這塊土地有著親密的關聯, 農事勞動使得他們擁有健壯的體格, 農閒時的午後, 一家人聚在一起談天, 自然愜意的生活盡在眼前。這樣一幅寫實主義畫風的風俗畫, 無疑是一個強而有力的宣傳, 它不需要大量的文字說明, 也不需要標新立異, 任何的一個德國人都能看得懂, 這一勞動階級的生活能輕易獲得德國基層民眾的認同。

希特勒除了宣導他所謂的恆久而有價值的藝術觀點, 另一方面, 就德國人的文化發展淵源, 希特勒也企圖合理化他所施加於現代藝術的高壓政策。他說:

身為德國人, 究竟意味著什麼? 在我看來, 幾世紀來多人提出的定義中, 最有價值的是: 一開始根本不作解釋, 而只去設定某種

法則的那種。而我為我的人民所能想出，作為他們在這世上之人生任務的最美的法則，是一偉大的德國人許久前就寫下的：「做德國人，就是要清楚。」除此之外，這也意味著做德國人就要合理，而且最重要的，是要真實…

現在，包含著這清晰法則之特色的德國藝術，一直都可見於我們的人民。這盤據在我們的畫家、我們的雕刻家、建築家、思想家、詩人，且可能在最高的層次上—音樂家的心頭。…而對德國真義的本質有決定性的不只是所選的主題，這些感覺呈現出來的清晰、簡要的手法也很重要…

藝術絕不可成為時尚。就像我們人民的性格和血液不可能改變，藝術也會喪失其永恆的特質，代之以在逐漸增加的創造力中表達我們人民的生活行為的可敬形象。立體主義、達達、未來主義、印象主義等和我們德國人都無關。因為這些觀念既不古老也不現代，不過是人為的口吃，是上帝奪去了他們真正藝術才華的恩典，而賞以含糊的聲音或騙人的玩意。因次我現在在這一刻坦承，我已下了最後無可變更的決心，要大掃除，就像我在政治混亂的領域所做的，從現在開始去掉德國藝術生命裡的片語販賣。<sup>5</sup>

現代藝術對希特勒而言，就利益方面它無法達到政治宣傳的目的；就審美觀點它又無法引起希特勒的藝術美感，自認為對藝術有深厚造詣的他，對於那些他所不能認同的藝術形態，一再的用相當貶抑的字彙去形容。希特勒曾經在「大德意志藝術展覽會」的開幕式上發表他摧毀現代藝術決心的公開演說：

---

<sup>5</sup> 余珊珊譯，《現代藝術理論 II》(台北：遠流，1995)，頁 682-4。

凡是不能被人了解、得用大量說明才能證明它們有權力存在、並且為那些欣賞那種愚蠢的或者自以為是的無聊貨色的精神病患者所接受的藝術作品，將不能再公然在德意志民族面前陳列。任何人都不要存在幻想！國家社會主義（即納粹）已著手發動德國和我國人民去清除那些危及她的生存和性格的影響……隨著這個展覽會的開幕，藝術上的精神錯亂狀態及其對我國人民在藝術上的玷污就告終了……<sup>6</sup>

在納粹政權之下的德國藝術家若不是選擇迎合希特勒的品味，便是受到無情的壓制與迫害，不論選擇哪一方，藝術家都失去了自由，可說是一場藝術的浩劫。

希特勒偏激的藝術觀點是源自於他早年尋求藝術成功之路的挫折。年輕時期的希特勒曾經立志做一位畫家，他兩度申請進入維也納藝術學院（Vienna Academy of Fine Arts）卻被拒於門外，藝術學院的院長曾經告訴他，無論如何他永遠都當不成畫家。無法完成的雄心大志與難以忘懷的恥辱打擊，使得希特勒在日後當上總理，便將這扭曲的心態轉而成為對藝術家的嚴厲掌控與蠻橫禁令。他於一九三七年設立了「德國藝術館」（Haus der deutschen Kunst），並且下令這些藝術作品在他所統治的期間不得更換，任何要求自我表現的藝術家，希特勒如此威脅道：

他們將會是納粹德國內政部極有興趣的對象，而他們隨即會問道，這種比眼睛失調更可厭的遺傳物難道不該被檢查嗎？另一方面，如果他們本身因其他理由而不相信這些畫像的真實性，而要

---

<sup>6</sup> 趙鑫珊，《希特勒與藝術：德國藝術史上最可恥的一章》，（天津市：百花文藝出版社，1996），頁 65。

用這種欺瞞的行為來擾亂國家，那麼這種企圖則進入刑事法的權利範圍了。<sup>7</sup>

希特勒除了發表貶低現代藝術的談話之外，另一方面也積極進行剷除違抗政策的藝術家的行動。就在「大德意志藝術展覽會」的隔天，一九三七年七月十九日，由國家藝術委員會的主席阿道夫·齊格勒(Adolf Ziegler)所策劃，一個特意對現代藝術進行打壓的展覽 - 「頹廢藝術展」(Degenerate art, 圖五十)，在慕尼黑開展，總計有五千多件作品，向人們揭示希特勒所謂的頹廢藝術。被點名的藝術家包括了立體主義藝術家畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)、布拉克(Georges Braque, 1882 - 1963)；野獸主義畫家馬蒂斯(Henri Matisse, 1869-1954)、德朗(André Derain, 1880-1954)；抽象表現畫家蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)、康丁斯基(Wassily Kandinsky, 1866-1944)、德洛內(Robert Delaunay, 1885-1941)；表現主義畫派畫家諾爾德、黑克爾(Erich Heckel, 1883-1970)、克爾希那(Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938)等等叱吒於藝壇的藝術家，貝克曼的作品同樣也在這個展覽會上被展出(圖五十一)。當時參觀的人潮絡繹不絕，據統計參觀人數大約有兩百萬人次，是「大德意志藝術展覽會」參觀人數的三倍，使得納粹頗為尷尬，很快得停止了這個展覽。

當貝克曼的藝術被指摘是頹廢藝術之後，他的藝術發展處處受到打壓。雷克納提到關於當時前往埃爾富特(Erfurt)的博物館參觀貝克曼展覽的情況：

然而，當我們到達入口，已上了鎖。公告著「延期」紅色條紋紙封在展覽海報上。…新的國家社會主義政體禁止他們展出這次的

---

<sup>7</sup> 余珊珊譯，《現代藝術理論 II》(台北：遠流，1995)，頁 658-9。

傑出德國表現主義者作品。這個語詞「頹廢藝術」直到那時主要是被一些落伍的古怪之人所使用，但突然之間卻成了德國文化生活的準繩。<sup>8</sup>

政治的干預，使得貝克曼的作品無法展出，剝奪了藝術家展覽的舞台。除此之外，貝克曼原本在法蘭克福的國家藝術學院( Städtisches Kunstinstitut )擁有一份教職，也因為政治干預而遭到解雇。基於種種不利的因素：貝克曼的藝術和納粹政府所提倡的寫實主義格格不入，再加上他的名氣又使他成了政府掃除異類前提下的箭靶。於是再一九三三年十二月三十一日，他離開法蘭克福前往柏林<sup>9</sup>，希望在這個熙來攘往大城市中尋得另一個出口。

貝克曼開始創作他的第一幅三聯屏繪畫《起程》是在一九三二年的五月，那時他仍居住在法蘭克福，在迫不得已的情況下，他帶著畫了一半的作品《起程》離開。這幅畫的畫題應非只是恰巧符合貝克曼當時的情境，雖然貝克曼強調他的非政治立場，並且發表聲明：

在我開始給你一個解釋之前，一個幾乎不太可能傳達的解釋，我想要強調在任何方面我從未有政治上的活動。我只是盡可能且熱切的想要了解自己的世界觀。

但是事實上卻非如此，《起程》這幅畫反映了當時的政治暴行，可以說是對

---

<sup>8</sup> Stephan Lackner, Max Beckmann Memories of A Friendship. (Florida: University of Miami ,1969).p11.“However, when we reached the entrance, it was locked. Red strips of paper proclaiming ‘Postponed’ were pasted across the exhibition posters....The term ‘degenerate art,’ which up to then had been used mostly by retrograde cranks, had suddenly become the guideline for the cultural life of the German nation ”

<sup>9</sup> 劉森堯譯，《威瑪文化》(台北：立緒，2003)，頁 223。「這個轉移很重要，因為這象徵著二〇年代中期之際，柏林日益重要，以致更具影響力的表現。柏林是德國最大的城市，是舊日普魯士和帝國時代的首都，也曾經是共和考慮建都的城市。如今柏林不僅是政府機關和政黨總部的所在地，而且更是文化的重鎮，其重要性顯然高過外省其他地區」。

納粹迫害的控訴證據，爲了防止這幅畫作可能給他帶來的危險，他將畫藏於閣樓中，並加上一個標註「莎士比亞的暴風雨場景」。

另外，經過他的好友證實，貝克曼是一個對於國家發展與社會環境投注其關心的人，即使在納粹尚未執政之前，也就是威瑪共和國( Weimar Republic)<sup>10</sup>時期，他對於執政當局也多所責難。

史蒂芬·雷克那回憶道，在納粹尚未執政前的那些年，那時他和貝克曼都住在法蘭克福，貝克曼對於國家的社會組織充滿擔憂。在第一次世界大戰後以及經歷了通貨膨脹時期，他是其中一個對於經濟與道德消沉嚴厲批判的人。<sup>11</sup>

從這段話我們得知，事實並不如貝克曼所說的那樣不關心政治情勢也不反映他的政治立場。丹格瑪·格林( Dagmar Grimm )在他的論文中指出，根據他的研究貝克曼不僅僅顯露出的政治機會主義的感覺，還有玩弄藝術政治的傾向。<sup>12</sup>關於政治機會主義，我們可以從彼得·蓋伊( Peter Gay, 1923- )對威瑪時期藝術家的探討，得到一些關聯性的線索，不過，這種曖昧不明的態度，並非只是貝克曼而已：

當時畫家們的政治觀念正如他們對自己藝術陣營的態度都十分曖昧不明。貝克曼曾肯定這樣說：「我從不參與任何政治活動。」他

---

<sup>10</sup> 「威瑪時期」1918 年第一次大戰結束，德國戰敗，在左派革命份子的要求下，德皇威廉二世退位，帝國瓦解。制憲代表於威瑪( Weimar )集會，制定德意志民族第一部民主憲法，是爲威瑪憲法，依此建立的共和國，爲德意志民族第一個民主共和國，世稱威瑪共和。

<sup>11</sup> Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptych*, ( London : Unicersity of Oxford Press,1970 ), p.17 "Stephan Lackner has recalled that, in the pre-Nazi years when he and Beckmann were both living in Frankfurt, the painter was 'full of misgivings about Germany's social structure. After the First World War and through the inflation period he was one of the harshest critics of the economic and moral depression.' "

<sup>12</sup> Dagmar Grimm, *Max Beckmann : Sex and Politics*, p.2

否認自己曾「參加任何抗爭行為」。貝克曼所說的有關他自己的情形，一樣見諸於當時的其他畫家身上，…從某個角度看，當時大部分的畫家都是政治人物，因為他們的敵人都管他們叫「文化的布爾什維克」(Kultur-Bolschwiken)。<sup>13</sup>

貝克曼那一代的藝術家，從威瑪時期過渡到納粹極權主義國家，對政治的態度或許並沒有太大的改變，但由於貝克曼的作品經常以暗喻或借用的手法來批判與諷刺時勢，同時還交雜著不同的意涵與事件，增加了解讀的困難度，必須經過層層的抽絲剝繭，才能釐清他創作理念的核心，容易予人玩弄政治藝術的觀感。但有一點可以確定的是他的作品確實傳遞著政治抗爭的訊息。

貝克曼將《起程》的左邊畫幅命名為《城堡》(The Castle)，凱斯萊爾指出這個名稱令人想起一本卡夫卡所寫的同名小說。卡夫卡生存的年代正值奧匈帝國<sup>14</sup>哈布斯堡王朝統治的時代，他敏銳的觀察力往往能覺察到現實社會的根本問題，因而他的作品經常反映出這個封建專制的時代，運用象徵與誇張的手法表現，帶有濃濃的反動意味。在卡夫卡的長篇小說《城堡》一書中，故事的主角 K 是一名土地測量員，他應城堡的聘請長途跋涉前往工作，無奈從一開始他就被拒於城堡的門外，只能透過信使轉達。城堡這個龐大的官僚機構，看似層層節制，但實際上內部龐雜腐敗，所以主角想進入城堡會見當局者的努力與奮鬥註定是要失敗的，終究到了最後只是徒勞一場，整部作品籠罩著一股神秘與夢魘般的氣氛。卡夫卡對於政治的悲觀以及《城堡》一書中的主角所存在的背景：莫名的制度與永遠無法超越

---

<sup>13</sup> 劉森堯譯，《威瑪文化》(台北：立緒，2003)，頁 186-7。

<sup>14</sup> 奧匈帝國是匈牙利貴族與奧地利的哈布斯堡王朝在爭取維持原來得奧地利帝國時所達成的一個折衷解決方法。

的結果，正和貝克曼所處的環境與心境相契合，再加上這本書的出版時間是一九二六年，只比貝克曼創作《起程》的時間稍早幾年，貝克曼極有可能拜讀過卡夫卡的小說，並且以此暗喻高高在上的城堡就是德國納粹政府，而他自己像小說中的主角 K，面對一堆莫名的制度與權勢壓迫，他只能悲觀的預見這同樣也是永遠無法超越的結果。

除了從主題上去推論《城堡》與政治的關聯性，它的內容也被很多的藝評家認為含有對政治暴行的投射。畫面中的場景是這個幽閉擁擠的空間下方有一個被綑綁著的女子，她彎伏在一個水晶球上，球的下方可以看見一份報紙，隱約可以辨識出上面的標題寫著幾個左右上下顛倒的幾個字「ZEITU Newspa」，史彼勒對這份報紙的出現提出他的看法：

這份報紙確定了這左邊畫幅的主題：這畫面喚起了當時現實情境的整個景象，暴力與野蠻行為充斥著整個社會。1933 年的政治實情，也就是這幅畫被創作的時候，最先躍入心中的。<sup>15</sup>

在這幅畫中，唯一沒有被綁的人行為像是一個劊子手，揮動著手上的工具，但是他所拿的不是斧頭而是一個捕魚籃，籃中有兩條魚，這是一個相當吊詭的部分。雖然這個男子所拿的武器並不具殺傷力，但是並非就完全的否定了他的施虐者角色。被他所捕獲的魚與水的隔絕，於失去了涵養牠生命的水，就是失去了生命。。而魚在貝克曼的畫中又具有生命力的涵義，暗喻著貝克曼所面臨的危機。史彼勒將此一情況解讀為：

按字面解釋，貝克曼證明這令人發悶與乾涸的人生-像是男人所

---

<sup>15</sup> Reinhard Spieler, *Max Beckmann 1884-1950: The Path to Myth*, p.108. "The newspaper determines the theme of the left panel: it raises awareness of the current reality of the whole scene, referring as it does to actual violence and brutality. The political reality of the year 1933, in which this work was created, springs to mind first of all."

加之於魚的痛苦 – 可以具有如劊子手的刀一樣那樣的謀殺潛在性。再擴大範圍的可能解釋：這個令人發悶的藝術生活暴力，例如禁止公開展覽 – 當時他正在創作這幅畫，對貝克曼而言已成為殘酷的事實。將生活與藝術的所賴以維生的基礎撤走的結果，含蓄的藉由這個魚籃相似於劊子手的斧頭來暗示。我們可以了解貝克曼對這個人物中所隱含的控訴，是一個表面上無傷害的集權主義政體幫手。他呈現出一條分界線是可以如何的細微難察，一個東西可以相對的如捕魚般無害，也是折磨或死刑的執行。<sup>16</sup>

除了捕魚的劊子手是畫面的矛盾之處，另一個令人感到疑惑的部分是在這樣恐怖的環境中，也就是在這個劊子手的旁邊，出現了一些頗大的水果靜物，這些水果被放置在一個小推車上。藝評家對貝克曼的做法，有兩種不同的解釋。一個說法是認為貝克曼以此作為他對第三帝國( the Third Reich )<sup>17</sup>陳腐的寫實主義的控訴，而有意將水果靜物帶入這場腥風血雨之中。另一個說法認為貝克曼將這水果靜物畫得如此吸引人，而又如此堅定的處在這可怕的環境中，建立了一個它自己的地方。代表著藝術精神將不死，不但不為納粹所嚇止，反而將以無比的毅力維持著它的姿態反抗暴力。

---

<sup>16</sup> Reinhard Spieler, *Max Beckmann 1884-1950: The Path to Myth*, p.107. "Taken literally, Beckmann is demonstrating that the stifling and "drying up" of life – as inflicted by the man on the fish – can gain the same murderous potential as an executioner's blade. To add a further dimension of possible interpretation : the "stifling "of artistic life force – by means, for instance, of a ban on public exhibition of art – had become bitter reality for Beckmann himself while this work was in progress. The consequences of the withdrawal of the foundation of life and art are implied by the fish creel's formal resemblance to an executioner's axe. One can recognize in this figure Beckmann's veiled indictment of the apparently inoffensive helpers of the totalitarian regime. He shows how fine the dividing line can be between something as comparatively harmless as fishing, and torture or even execution."

<sup>17</sup> 第三帝國是以阿道夫·希特勒為國家元首的納粹德國的非正式稱呼。希特勒將自己認為是中世紀的神聖羅馬帝國(第一帝國)和普法戰爭後以普魯士為中心的德意志帝國(第二帝國)的繼承人，故稱他建立的新德國為第三帝國。

《起程》的右邊畫幅，有一個穿著制服的的鼓手，他手拿著鼓棒，一邊敲打，一邊行進，這個人物令人想起遊行或是街頭的示威運動，甚至於是納粹的集會活動。納粹運動的發展基礎來自於社會上的各種不滿聲浪，因而納粹黨深知要迅速拓展納粹黨的勢力，就要利用國家發展的不穩定狀況。世界經濟大危機發生後，納粹黨利用德國的中下階層民眾面臨的困境，趁機發動宣傳攻勢。希特勒組織了數千名的納粹宣傳員，到國內的各大城市與鄉鎮進行蠱惑人心的宣傳。以舉辦各種演講會、群眾集會、遊行以及四處散發傳單來製造聲勢。納粹黨的集會通常聲勢浩大、沿街佈滿了納粹黨旗，衝鋒隊員負責吹奏樂器。同時，還在各個廣場上播放希特勒和戈培爾( Joseph Goebbels, 1897-1945 )<sup>18</sup>進行競選演說的電影。畫中的鼓手敲打著大鼓，呼應著納粹黨的集會模式，以強大的宣傳攻勢，蠱惑著德國人民的心。此外，這鼓手細瘦的身材和臉頰凹陷的特徵與德國的宣傳部長戈培爾(圖十三)也有幾分的神似。

《起程》的中間部分和兩側的畫作呈現的對比情形，是具有正面意義的象徵。整個畫面幾乎被那一艘船以及船上的人物所佔滿了，除此之外，只見一片汪洋大海，令人聯想起聖經故事中的諾亞方舟。亞當( Adam )和夏娃( Eve )被趕出伊甸園之後，他們的後代子孫相互爭鬥掠劫，耶和華要讓世界重新來過，便選擇了良善的諾亞( Noah )一家人作為人類始祖，要他們造一艘船。於是耶和華讓雨下了個四十晝夜，大洪水過後，只剩諾亞一家人和方舟上的動物成了這場災難後的僅存生靈。納粹政府的蠻橫行為，就像是亞當與夏娃的後代，破壞人類生活，擾亂著社會秩序。貝克曼渴求一場洪水，能將這群崇拜法西斯主義、施行獨裁專制的納粹黨推翻。在國王和女子的中間，出現一個戴著帽子的人頭，這個人通常被解釋成貝克曼的自

---

<sup>18</sup> 戈培爾是納粹德國領袖。擅長演說，編輯黨的刊物，竭力神化元首，同時制訂出一套國社黨舉行慶祝活動和示威遊行的儀式，藉以造成氣勢使群眾傾向納粹。一九三三年納粹當權後，戈培爾掌握全國宣傳機構。

畫像，而抱著小孩的女子，也和貝克曼的妻子媵比( Quappi )的畫像相近<sup>19</sup>。登上這艘船是貝克曼的一份期待，他盼望能逃離納粹政府的威脅與逼迫，就像是諾亞一家人般，善者終能得救。

貝克曼的第二幅三聯屏繪畫《誘惑》的創作時間是在一九三六年至一九三七年之間，納粹政府持續的專制無理，讓貝克曼感到困擾，在他完成這張作品之後，他永遠的離開了德國。相較於第一幅《起程》，納粹政府的蠻橫行爲似乎更明顯的呈現出來，原本在《起程》的中間畫幅所寄予的希望，一艘洪水中的諾亞方舟，在《誘惑》這幅畫的兩側，希望之舟已然成爲了人間煉獄，人們都是被監禁與暴力對待的奴隸。這應是貝克曼的絕望感受，在這片孕育他的土地上，卻不允許有他的立足之地，只能選擇流亡的生活。

《誘惑》左邊的畫幅，有一個姿態英挺、頭戴鋼盔的古代軍人，他是希臘與日爾曼傳奇故事的混合<sup>20</sup>，在外形上完全符合希特勒宣傳活動中的理想人物。希特勒在演說中表達了他重塑種族優勢的理念說：

目前的時代正在新型態的人類身上發生作用…從來人類沒有在外表與感覺性如此接近古典的古代人勝於今日的狀況。成千上萬的年輕人在運動競技、比賽和競爭中被強化…一個聰穎機靈與出色完美的人物類型逐步形成。」<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> 第二任妻子曼婷·范·考爾巴赫( Mathilde von Kaulbach ), 綽號媵比( Quappi ), 蝌蚪的意思，考爾巴赫在德語中和蝌蚪諧音。她是德國慕尼黑藝術家考巴赫( August Friedrich von Kaulbach )的女兒。

<sup>20</sup> 19世紀和20世紀前半葉在德語地區日爾曼人往往被表現爲「超人」，民族主義者濫用這個形象。尤其納粹黨將這個錯誤的形象極度濫用，將日爾曼人的後代稱爲是「優勢人種」。這個形象的主要緣由是塔西佗(Gaius Cornelius Tacitus)等人的描寫。在他們的作品中他們將日爾曼人描寫爲金髮碧眼的巨人，他們擁有超人的力氣。

<sup>21</sup> Reinhard Spieler, *Max Beckmann 1884-1950: The Path to Myth*, pp.117-8. "The present time is working on a new type of human being...Never was mankind closer in appearance and in sensibility to classical antiquity than is the case today. Millions of youthful bodies are being

我們可以從中了解到他對於國家社會主義的龐大野心，他所做的以不是單純的政治活動，還包含對人類的改造。在當時有一條禁止異族通婚的法案定名為「德國血統與德國人榮譽保護法案」，官方對此一法案公然歧視其他種族的說辭是：

國家社會主義反對人人平等的理論，也不同意個人對國家基本上享有無限制的自由。我們必須認清人類不平等的事實，人與人之間的差異乃是自然法的不變基則。不可避免的，個人所享有的權利與義務不同，乃因各種族、國家與人民之間的品格有所差異之故。<sup>22</sup>

因此貝克曼畫中身著日爾曼軍服士兵，有著金髮碧眼的外貌與氣勢高昂的姿態，就是對希特勒種族主義與軍事獨裁的諷刺。當時希特勒以國家至上、日爾曼民族至上作為號召，尤其是熱衷於檢閱自認為舉世無敵的軍事力量，向全世界炫耀他至高無上的地位與威武懾人的軍事優勢。數以萬計訓練有素的軍人，頭戴著鋼盔，身著亮麗的軍服，一副殺氣騰騰的模樣，高喊著元首萬歲。這批受扭曲思想灌輸的士兵，麻木不仁，缺乏良知，聽任希特勒的指令，去屠殺無辜的猶太人。其中最令人聞聲色變的是希特勒的特權鷹犬「蓋世太保」<sup>23</sup>，只要是他們認為稍有反抗嫌疑的人，就可能遭到「格殺勿論」的處決，使百姓人人自危，活在朝不保夕的恐怖之中。畫中的戰士，一手握著一把劍，另一手抓著一隻倒入水中的人的腿，這個人已經慘遭殺戮，戰士握著劍的姿態研判他就是加害者。這畫面上的情節，就是對

---

steeled in sport, competing and vying with one another...A bright and beautiful human type is evolving”

<sup>22</sup> 張連康譯，《納粹德國史》（台北：絲路，1998），頁 533。

<sup>23</sup> 蓋世太保指的是納粹德國時期的國家秘密警察，德語 Geheime Staatspolizei 的縮寫 Gestapo 的音譯。它在成立之初是一個秘密員警組織，隨著納粹政權的需要而發展成為無所不在、無所不為的恐怖統治機構。納粹通過蓋世太保來實現對德國及被占領國家的控制。

希特勒支配下的暴行紀錄。這個擁有表面上一切優秀特質的英雄是一個冷血的殺手，他的冷酷面貌藏匿在他的面具裡，行使暴力是他唯一的特徵。

在畫面中後方的一艘船上，有一個形貌黯淡的水手，他是猶太民族與吉普賽人的混合體。納粹統治期間，採取純化德國人種的政策，爲了達到這個目的，納粹採取了幾項殘酷的政策，包括：禁止異族通婚、強迫執行安樂死，以及大量的迫害他們認爲是低下的種族或者心智低劣的人，像是猶太人、吉普賽人、同性戀者及精神病患者，都是納粹清除的對象。所以，早在一九三三年希特勒上台之時，猶太人已經盡其所能的離開德國。畫中的水手，顯然是由於前方納粹士兵的迫害，他搭上小船移往安全的地方。<sup>24</sup>

這個除了被影射成希特勒的爪牙「蓋世太保」之外，另一個解釋則認爲這個主角是希臘羅馬神話中的柏修斯。在故事中，柏修斯見到安達羅梅達(Andromeda)時，她被綁在一塊岩石上，爲了解救她父親的王國，她必須被當成獻祭的禮物，讓妖怪吃掉她。柏修斯深爲她的美貌所吸引，於是殺死了妖怪，解救了安達羅梅達。但是，在貝克曼的畫中，柏修斯似乎並沒有要解救她的意思，也就是畫面右邊的年輕女子。她被綑綁在一根矛上，裸露著胸部，而且「這個女人無論如何都不是一個可愛的公主，而是可以歸類爲她臉部結構天生愚蠢的麻木表情。」<sup>25</sup>，這個女子又可以歸結爲貝克曼對希特勒政策的另一個諷喻。希特勒曾在「大德意志藝術展覽會」公開表明，要求聰穎機靈與出色完美的人物要挑起鬥爭去對付殘廢之人、引起噁心感覺的女人以及長得接近動物更勝於人類的男人等等，希特勒對人

---

<sup>24</sup> Reinhard Spieler, *Max Beckmann 1884-1950: The Path to Myth*, p.118. “The dark-skinned sailor in the background is designated by the blend of Jewish (hook nose) and gypsy features as a member of the ethnic groups persecuted by Hitler, and his departure too seems about to be enforced by the presence of the monster of ‘virtue’.”

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.118 “There is no indication that he intends to free the woman, who is in any case not a lovely princess, but a woman reduced to her instinctual structure with a stupidly apathetic expression on her face.”

的歧視不只在藝術上，對整個人類而言，都是可怕的。安達羅梅達在畫中的意義可能也同水手一樣，代表著被希特勒所歧視的類型，原本應該要受保護的對象，卻成了受殘害的對象。

既然畫中柏修斯的角色並不符合希臘羅馬故事中的情節，將之套用在畫作上是否有牽強附會的可能？史彼勒的解釋是《誘惑》這張作品預言了後來的戰爭。三年之後，戰爭遍及整個歐洲，貝克曼移除了「英雄」的面具，《誘惑》中戴著頭盔的戰士，在《柏修斯》這張畫中現出了原形，成了一隻亞力安怪獸，現出了一頭的金色頭髮，和原本解救安達羅梅達的柏修斯差異甚遠，反而以粗野的暴力綁架她。<sup>26</sup>如此一來，貝克曼的三聯屏繪畫形成一種關聯性，大大的延伸了作品的意義。

《誘惑》的右翼畫幅依然是一個被網綁與監禁的畫面。一個穿著制服的侍者以踢正步的軍人姿態走著，他的帽子上有幾個字母「PINSKI」，指的是柏林一家享譽當時的餐廳( Kempinski )。<sup>27</sup>他的手中托著一個盤子，上面放置了一頂皇冠，史彼勒對此一安排的解釋是：權力已變成一個可轉移的有用的東西，訂購即可獲得。<sup>28</sup>政治人物往往爲了掌握政權，無所不用其極，納粹政府爲了擴張勢力，必須獲得資本家的支持作爲經濟後盾，相對的，執政者必須爲資本家謀得福利。彼此之間的利益掛勾，導致權力像是商品般可以購買。

這個像是踢著普魯士正步的年輕侍者，同時還羞辱著一個人被迫以四

---

<sup>26</sup> Reinhard Spieler, *Max Beckmann 1884-1950: The Path to Myth*, p.118. "Three Years later, when war was raging across the whole of Europe, Beckmann removed the seductive mask from his "hero": in the *Perseus* triptych Perseus has become a crude blond Aryan monster who, far from liberating Andromeda, abducts her with raw violence."

<sup>27</sup> Charles S.Kessler, *Max Beckmann's Triptych*, p26.

<sup>28</sup> Reinhard Spieler, *Max Beckmann 1884-1950: The Path to Myth*, p.116.

肢在地爬行的女子，她像個動物般被繫以韁繩。這一次貝克曼並沒有在畫中呈現一個拿著武器的劊子手，而是一個相對沒有傷害的服務生。這個侍者有一張稚嫩的臉孔，看似清純的外表卻是一個施用暴力的人，貝克曼在這裡想揭示的是納粹政府對善良百姓進行洗腦的策略。

一九三六年十二月一日頒布的法律規定，德國境內的全體青年，盡屬「希特勒青年會。」<sup>29</sup>「所有的德國青年，除了要在學校或家中受教育之外，一律要參加希特勒青年會的體能、知識、精神訓練，以期根據國家社會主義的精神，來服務國家與社會。」<sup>29</sup>雖然是一個青年團，但希特勒的青年會組織卻不是天真無邪的童軍團。納粹政府不斷地灌輸這些青年學子們要有強烈的種族意識和積極侵略的精神。即使是學校的教育，也被任意扭曲以符合國家社會主義的理論。貝克曼以這個侍者證明了一個本來應該懷有純真與善良本性的青年，如何在納粹黨的洗腦下，轉變成具有攻擊性與奴役他人的罪人。

這隻像鸚鵡一樣的大鳥，具有魔力似神秘感和攻擊性的特徵，令人聯想起格魯奈瓦得畫中威脅聖安東尼的那隻鳥。巨大的眼像是在監視著週遭的一切，它伸出一只長長的鳥嘴朝向這個女人的耳朵，似乎在傳達著訊息。鳥在貝克曼的畫中所代表的意義，或許可以從他的另一張作品《鳥之獄界》(Bird's Hell, 圖七)得到一些解答。這張作品創作的時間和《誘惑》相去不遠，畫中的鳥兒羽色光彩奪目，像是舉辦一場儀式般的聚在一起。這個聚會的主宰就是這些鳥，人反倒是成了被宰制的對象。貝克曼畫中這些鳥身上的金黃色羽毛，暗喻納粹黨的領導者，此一意象的來源是由於當時一些對納粹抱持著懷疑態度的民眾，看到這些穿著奢華制服與過著充裕生活的

---

<sup>29</sup> 孫炳輝、鄭寅達，《德國史綱》(台北：昭明，2001)，頁 475。

政府官員的威風作爲，便給他們取了一個綽號，叫做金色的雉( Golden Pheasants )。

在這張作品中，右前方的鳥拷問著一個被綁在長凳上的男子，它伸出長長的利爪，一手拿著刀，一刀一刀劃向被害者的體軀。左前方的鳥則是趾高氣昂的姿態，銳利的眼神令人望之卻步。鳥身旁的一群人張大著嘴，舉起雙手呼喊，表現致敬的姿態。這個姿態是有跡可循的：納粹黨喜歡將手臂伸向空中，是爲人所熟知的向希特勒致敬方式，而且通常隨著刺耳的叫囂聲。<sup>30</sup>史彼勒認爲《誘惑》指出了色彩顯目的「納粹黨鳥」所具有的矛盾角色。這隻鸚鵡代表了社會的諂媚慫恿，每個人都在它的大眼監視中，而且在它彩色外表的偽裝之下以其的喙與爪行使脅迫暴力。<sup>31</sup>一方面掌握著操控人民生死的武器，扮演起代替上帝的角色。另一方面，又以強力的宣傳蠱惑大眾，從群眾的擁護中滿足自我的虛榮心。

由於貝克曼的畫作中經常蘊含著象徵的意義，而藝術家本身也絕少對這些畫作作公開的解釋，不過，幸而這些令人疑惑的圖像語言在某部分可以藉由歷史的事件來檢視藝術家可能賦予作品的真正意涵。即使貝克曼公開聲明他的作品並沒有政治抗爭的含意，但透過對當時的政治情勢的研究，足以證明貝克曼的作品其實是將政治上的壓迫與威脅投射於畫中，以隱約的暗示來批判納粹政府，政治性抗爭的意味是非常濃厚的。

---

<sup>30</sup> Stephan Lackner, *Max Beckmann*, p.98. "The Nazis enjoyed stretching their right arms into the air simultaneously, a gesture known as the Hitler gruss that was usually accompanied by raucous shouting."

<sup>31</sup> Reinhard Spieler, *Max Beckmann 1884-1950: The Path to Myth*, p.117. "Temptation shows the colorful "party bird" in an ambivalent role. The parrot represents the flattering enticements of a society that keeps everyone under close surveillance with its myriad eyes and beneath the guise of the colourful surface threatens violence(with beak and claws)."

## 第二節 戰爭的焦慮

二十世紀對影響人類最深的首要歷史事件乃是發生了世界大戰，此一戰爭的慘烈與波及之廣泛前所未有，也深刻的影響著當時的藝術家，就如同彼得·蓋依(Peter Gay)所寫的：

有一點我們不該忽略的是，當時的畫家所畫的作品，即使表面上不是政治的或非政治的，但他們都有一個共通點，也是威瑪時期<sup>32</sup>共有的，那就是他們都在反映一種痛心的經驗－戰爭。<sup>33</sup>

貝克曼在第一次世界大戰後，重新發展了他的風格，這是一次相當重要的轉折點。表面上看來，殘酷的戰爭場景與血腥的屠殺畫面造成了他身心靈的嚴重傷害，但是危機同時也是轉機，他的畫風成功轉型，發展出一種幻覺般的表現風格，色彩強烈而厚重，線條粗獷而帶有幾分素描的意味。

即使第二次世界大戰發生的時間是在德國第三帝國時期，但其慘烈的程度較之於第一次世界大戰是有過之而無不及。希特勒狂妄囂張、自命不凡，爲了滿足他個人統治全球的野心，不惜挑起二次世界大戰。他以精良的軍事裝備發動閃電戰術，在短短的時間內幾乎併吞了整個歐洲，這些被侵略的國家在頓時之間都陷入了人間地獄。以貝克曼經常投射其際遇於作品中的創作方式而言，戰爭的影響是研究貝克曼畫作不可忽略的一環。筆者欲對兩次的世界大戰期間貝克曼所處的社會背景與環境的衝擊帶給他的

---

<sup>32</sup> 「威瑪時期」1918年第一次大戰結束，德國戰敗，在左派革命份子的要求下，德皇威廉二世退位，帝國瓦解。制憲代表於威瑪(Weimar)集會，制定德意志民族第一部民主憲法，是爲威瑪憲法，依此建立的共和國，爲德意志民族第一個民主共和國，世稱威瑪共和。

<sup>33</sup> 劉森堯譯，《威瑪文化》，(台北：立緒，2003)，頁108。

改變做一個了解，然後再進一步分析貝克曼經過戰爭洗禮下所投射出的內在在世界。

貝克曼早期的作畫方式採取傳統與保守的作風。一九〇五年，他創作了一幅《海邊的年輕男子》，這張畫顯示出貝克曼擁有深厚的解剖學知識，他將人體的結構與姿態完美的呈現出來，遠近的空間感與整體氣氛也處理得很好。貝克曼將這幅畫送去參賽，贏得的獎項使他得以有六個月的時間到佛羅倫斯學習。同時，這幅畫也被威瑪的美術館所購買。對一個年僅二十歲的藝術家而言，可說擁有相當傑出的表現。

也因為貝克曼循著傳統的路線發展他的繪畫藝術，他的畫作中經常有著先前大師的影子。一九〇七年柏林舉辦的德拉克洛瓦的展覽，給予貝克曼很大的影響，他的創作轉而呈現悲劇式的主題與壯偉的場景，這樣的創作方式為他贏得了「德國的德拉克洛瓦」稱號。一九一二年的首次個展，貝克曼的作品被形容為「有著魯本斯的悲情，林布蘭的光與印象主義筆觸的偉大聚合體」<sup>34</sup>。這段時期，貝克曼在題材的選擇與內容的表現上，以呈現浪漫派的壯闊華麗場面為主，在技法上則是印象派的處理方式，他企圖去綜合理性與感性的兩個層面，嘗試著各派藝術家的作品，不過卻像是走進了繪畫的死胡同。他的繪畫缺乏真摯的情感，對於災難情節的描繪，例如一九一二年創作的《鐵達尼號沉船事件》(The Sinking of the Titanic, 圖三十)，在構圖組合上並無創新之處，更缺乏對苦難的悲憫心，就像是一則新聞報導一般。不過，在這個時候已經可以察覺到他喜歡將生活上的事件作為他創作的題材。

---

<sup>34</sup> Peter Selz, *Max Beckmann*, (New York: Abbeville, 1996) p.16. "Beckmann's first solo exhibition took place in Magdeburg, Germany, in 1912, where his work was seen as 'a grand synthesis of the pathos of Rubens, the light of Rembrandt, and the brushstroke of the Impressionists' "

一九一四年，爆發了第一次世界大戰，他自願加入軍隊擔任醫護兵。每日所目擊盡是戰爭的殘酷畫面，終於使他的精神崩潰，於是在一九一五年十月自軍中退役。但由於受到極大的震撼與打擊，他已無法再繼續當初的生活，遂搬到法蘭克福和朋友居住。貝克曼的畫風自此有了很大的轉變，比較一九一七年的貝克曼的一張自畫像《繫著紅圍巾的自畫像》(Self-Portrait with Red Scarf, 圖二十八)與一九〇七年到佛羅倫斯學習的自畫像(圖二十七)，後者穿著挺拔的黑色西裝，面容沉穩而自信，反觀戰後的自畫像，敞開的衣襟與挽起的袖子，露出了枯瘦的身軀與手臂，睜大的眼睛有著莫名的恐懼。貝克特修女(Wendy Beckett Sister)提到貝克曼在這場戰爭中的得失與改變：

這場戰爭似乎摧毀了他什麼，也許是他的純真，而幾年來我們發現他拼命地在一次尋找自我。他曾經遺失的自我是虛假的自我，或者頂多是未達完善與嘗試的自我，所以在佛羅倫斯的他看起來如此沉著。<sup>35</sup>

這段話形容的很貼切，如果不是這場戰爭改變了貝克曼的思想，他或許還仍然在沉浸於眼前的光環，以模仿自藝術大師的繪畫方式，及炫麗壯大的場面，從事著缺乏深刻思想與情感的創作。彼得·蓋依描述了貝克曼經歷戰爭後的轉變：

不久戰爭改變了這一切，一位崇拜他的批評家於一九二一年這樣

---

<sup>35</sup> Wendy Beckett Sister. *Max Beckmann and The Self*. (New York : Prestel, 1997), p.28. "The war destroyed something in him, perhaps his innocence, and for several years we find him desperately seeking to find himself again. The self he had 'lost' was a false self or, at best, an unachieved self, the untried self that looks so serenely out at us in Floence"

寫道：「這場戰爭把這位畫家推向現實。」他的畫風開始出現扭曲的線條，但還是維持某種程度的寫實痕跡，我們由此可以辨識出他所要傳達的他所看到的可怖場面－受創傷和垂死的士兵以及屍體等等。他繪畫所使用的素材也改變了，在戰爭期間，他曾著手畫一幅有關聖經中啟示錄的大畫…畫中人物的身體和面部都已經過扭曲，色彩和線條顯得很僵硬突兀，整個看來可說相當莊嚴冷峻。<sup>36</sup>

戰後的貝克曼在藝術表現的方式上有了全然的改變，扭曲的線條和慘淡的白色代表著他當時的心境，訴說著腦海中已深深烙印的不堪記憶－扭曲的人類形象與沒有了光彩的世界。真實而深刻的表達方式，也讓他的作品再次的受到矚目，只是當前景一片看好時，納粹黨的崛起，使他不得不選擇了流亡一途。

一九三七年，「頹廢藝術展」在慕尼黑開幕，貝克曼的十幅作品被公開展出與嘲弄。當他聽到收音機播放出希特勒在「德國藝術館」的挑釁演講，貝克曼立刻了解他必須預防隨時可能遭遇到的不幸。於是他立刻著手進行逃離的計畫，從吉兒·勞伊德( Jill Loyd )的描述，清楚的呈現出貝克曼匆促逃離的緊張過程：

很幸運的，姪比的姊姊海達( Hedda )，她居住於阿姆斯特丹，正到巴伐利亞( Bavaria )拜訪他們的雙親，接到了他們的電話後，她立刻趕到柏林伴著貝克曼和姪比踏上他們冒險的旅程。他們只能帶著手提行李，與每個人獲准攜帶出國的十馬克，喬扮成要去度假的樣子。在她的記憶中，姪比回憶這趟火車之旅的緊張氣氛，

---

<sup>36</sup> 劉森堯譯，《威瑪文化》(台北：立緒，2003)，頁 108。

以及當火車緩緩的駛過荷蘭邊境時貝克曼舒緩的長嘆，接著火車  
加速前進直到阿姆斯特丹。<sup>37</sup>

這匆促的行程竟是決定性的一天，從此貝克曼沒有再踏上德國這塊故土。  
在他們抵達後，貝克曼的朋友漢斯·賈菲( Hans Jaffé )<sup>38</sup>很快地幫他們找了  
住所，此外貝克曼還擁有了一間舊煙草倉庫改建成的畫室。往後的十年間，  
貝克曼都居住在阿姆斯特丹。

雖然找回了自由，不過離群的生活卻是孤獨的，一幅他在一九三七年  
畫的自畫像《釋放》( Released, 圖二十六) 看起來像是待在一個籠子裡的  
犯人，眉頭微微的皺著。離開了熟悉的家鄉，貝克曼在阿姆斯特丹的日子  
形同另一種身體上的拘禁，不過卻解放了他的想像，這段期間成了他創作的  
最佳時期，在流亡的這十年間，他創作了二百五十幅作品，包含五幅三  
聯屏繪畫，這五幅不朽的作品可說是二十世紀偉大的作品之一。<sup>39</sup>

貝克曼移居荷蘭之後畫的第一幅三聯屏繪畫是《特技演員》(The  
Acrobats, 圖一 )，厄哈·戈柏( Erhard Göpel )指出這幅作品代表的是對他目  
前情勢的一個平衡動作並且也呈現出戰爭的威脅。<sup>40</sup>在右翼畫幅中出現了一

---

<sup>37</sup> Jill Lioyd, 〈Beckmann : Exile in Amsterdam 1937-47〉, *Max Beckmann* (New York : Museum of Modern Art, 2003).p.185.“As luck would have it, Quappi's sister Hedda, who lived in Amsterdam, was visiting their parents in Bavaria, and a telephone call brought her hurrying to Berlin to accompany the Beckmanns on their perilous journey. Taking with them no more than their hand-luggage and the ten Marks each that they were allowed to take out of Germany, they gave every appearance of leaving on a summer holiday. In her memories, Quappi recalled the tension of this train ride and Beckmann's long sigh of relief as they rolled slowly over the Dutch border and began to pick up speed on their way towards Amsterdam.”

<sup>38</sup> 漢斯·賈菲是一位藝術史學家，他和貝克曼夫婦相識於柏林。他於一九三三年移居阿姆斯特丹，後來擔任 Stedelijk Museum 的館長直到一九四〇年。

<sup>39</sup> Jill Lioyd, 〈Beckmann : Exile in Amsterdam 1937-47〉 *Max Beckmann* ( New York : Museum of Modern Art, 2003 ), p.185.“The artist's physical imprisonment in Amsterdam nevertheless liberated his imagination and gave rise to one of his greatest periods of invention.”

<sup>40</sup> Erhard Göpel, 〈Die Entstehung des Werkes〉 *Max Beckmann, Die Argonauten: Eine Weltkulturgeschichte des Altertums*, p.18.“In Holland, after his emigration in 1937, he

個粗獷的男子，戴著一頂誇大的頭盔，手上拿著一根長矛，從他的打扮看來可以推測出他的身分是戰神馬爾斯( Mars )。戈柏根據貝克曼畫中的馬爾斯形象而認為貝克曼預見了一場世界大戰又將再度爆發。戰爭果真在不久之後立即爆發，從這個地方又反映出了貝克曼對納粹政府與國際情勢的關注與深入了解

稍早時期的阿姆斯特丹，大約在一九三〇年左右，對大部分的藝術家來說是一個很好發展的地方，任何時候他們都可以找到展覽的場地。不過當貝克曼抵達的時期，荷蘭正處在劇烈的經濟危機，並且開始加強管制政治僻護的許可。到了一九三八年之後，荷蘭已經完全不發給簽證，還禁止提供政治難民工作或從事任何的政治活動。藝術家的日子每況愈下，到了一九四〇年納粹入侵荷蘭，很多藝術家甚至被迫躲藏起來，例如海因裡希·坎彭東克( Heinrich Campendonk, 1889-1957 )，他和貝克曼一樣，在希特勒掌權之後就失去了在德國的教授職位，後來在荷蘭的皇家學院教書，又因為德國入侵而被迫隱退。擔心再度成為納粹政府索定搜查的對象，貝克曼匆忙的將一九二五年到一九四〇年的日記給焚毀，以防萬一這些日記落到蓋世太保手裡，將會危害到他自己和他的朋友。所以有關貝克曼這段時期的珍貴資料只剩下一些被姘比從火焰之中解救出來的日記殘篇。後來，為了安全的顧慮，當貝克曼又開始寫日記時，他將所有的人事物都以起首的字母、象徵符號或是暱稱來代替，防止這些人與物有被辨識出來的可能。

一九四一年，貝克曼完成了他的第四幅三聯屏繪畫《柏修斯》，此時第二次世界大戰已邁入第二年，而這幅畫被最多的評論家認為畫作的內容與貝克曼的戰爭經驗有直接的關係。《柏修斯》的中間畫幅描繪的主要人物就

---

“painted Acrobats, which refers to the balancing act of his situation, and to the threat of war—Mars appears in the right-hand panel.”

是柏修斯，但是卻不似神話中的形像那樣頭戴著鋼盔與穿著帶翼的涼鞋。貝克曼的柏修斯有著一頭紅黃相間的毛髮，手上揮舞著一把劍，身材龐大魁梧，他似乎是一個擁有難以抵抗的魄力與威力的人。柏修斯身上背負著安德羅美達和一條海蛇。安德羅美達穿著一襲白衣，以蜷伏姿態上下顛倒地懸掛著，她的臉上流露出慌張的神情。海蛇的形狀怪異，它擁有像人一般臉孔、分岔的尾巴，身上流著血。整張圖看起來，原本應該是解救美女的英雄在這裡看來卻向是掠奪者，粗暴野蠻的抱著他的戰利品奔上船去，貝克曼的柏修斯究竟代表著什麼，相當耐人尋味。這個角色除了可以和《誘惑》這張作品相互連結之外，還包含其他不同的意義。

其一是在貝克曼日記中不斷提到他躲避空襲的場所是一間名為「海盜船」(Pirate Ship)的酒吧<sup>41</sup>，柏修斯的外貌與行徑容易使人與此名稱作連結，藉著一個搶奪的海盜，暗喻這場戰爭其實就是納粹黨欲掠奪其他國家主權，實現其統治世界的龐大野心。其二則是認為與作戰計畫有關，指的就是德國欲入侵英國的一個計畫，名為「海獅作戰計畫」。<sup>42</sup>貝克曼讓柏修斯有獅子般的紅色鬃毛髮和長而直立的鬍鬚，使人想到這個英雄是海獅的化身，<sup>43</sup>也就是代表著德國。此外，凱斯萊爾提出了一個比較不同的假設，他認為柏修斯這個英雄普遍的代表男人侵略與殘忍的可能性，特別是在戰鬥的前線。雖然畫中的柏修斯真正代表的意義是什麼並沒有確切的答案，我

---

<sup>41</sup> 海盜船是一間在羅津(Rokin)附近的酒吧，靠近貝克曼居住的地方。位於地下室，對藝術家來說是一個方便的避難所。

<sup>42</sup> 吳萬沈等譯，《第二次世界大戰回憶錄》，頁219。「7月21日，三軍首腦會見了元首（希特勒）。他告訴他們，戰爭的決定階段已經到來，但是英國還沒有認識到這一點，還希望轉危為安。他談到美國對英國的支持以及德國對蘇俄的政治關係可能發生的變化。他說，應該認識到為執行「海獅」作戰計畫是迅速結束戰爭的最有效方法。希特勒在和雷德爾海軍上將進行了長時間的談話以後才開始了解到，由於潮汐、海流和海上的種種神秘，渡越海峽將牽涉到些什麼問題。他把「海獅」作戰計畫說成是「一種非常大膽勇敢的事業」。

<sup>43</sup> Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptych*, (London: University of Oxford Press, 1970), p.47. "Beckmann gave Perseus a leonine mane of red hair and long bristling whiskers makes it conceivable that the hero is a personification of Sea Lion."

們也無法從他的日記中得到他起草構思的線索，但有一點可以確定的是這必定是和戰爭有關聯的。貝克曼的日記記載著一九四〇年他面臨這場戰爭時的心境：

九月一日：一年的戰爭。憂鬱輕微發作…它會持續多久呢？今晚有嚴重砲擊。我很好奇我早已穿破的神經還可以對混亂忍耐多久…已沒什麼能動搖我的鎮定儘管來吧。

九月十一日：難過的日子，倫敦和柏林互相砲轟，最後的結果是什麼？

九月十二日：當一個人想像所有一切 - 這整個戰爭或甚至是所有的人生 - 只是永恆劇場中的一個場面，就令人覺得好過些。

九月十四日：再次聽到很多飛行物 - 天啊 - 何時結束呢？

九月二十七日：柏林 - 羅馬 - 東京…更多的砲擊

九月三十日：再一次爆發…約十人死亡，它有可能變得更好…

十月四日：到處是謠言和駭人聽聞的故事…它何時結束？

十月五日：死亡之舞持續著…

十月九日：活下去等待著 - 它無法真的持續那麼久。

十月十日：發現空襲避難所

十月十一日：晚上和婁比在莎渥(Savoy)。回去的路上看見砲彈落下 -

十月十五日：難熬的日子以及拜訪避難所

十月二十八日：希臘對義大利宣戰

十一月一日：砲彈落在威賀米娜·醫院(Wilhelmina Hospital) - 死了很多人

十一月八日：…晚上很多空襲警報。剛才才從海盜船出來 - 也許

我們該再走回去？

十一月十日：－海盜船－

十一月二十一日：在奇怪的世界中逃離家園。緊張中的小小危機…

海盜船的香檳使我平復下來…<sup>44</sup>

貝克曼的日記簡短而頻繁的寫下關於戰時的情況與感觸，很明顯的戰爭使他感到非常焦慮。他期待著戰爭趕快結束，但似乎又遙遙無期，只能極力地自我控制來撐過這段歲月。

《柏修斯》的右邊畫幅，幾乎被一個鐵籠所佔滿了。籠子裡拘留了一個人頭鳥身的男子和它的伴侶，呈現出受難的姿態。透過籠子的縫隙，可以看見遠遠的下方有著一幢幢燃燒的房子，連天空都因為漫燒的大火而變成了橙紫色。在右下角一張男人的臉被手遮蓋著，像是去抑制哭泣或是拒絕這可怕的景象。從觀看這些房子的角度，可以判斷出這個籠子是高高的懸掛在空中。在樹上有一隻神秘的藍白和深紅色相間鳥像一個看守者般棲息著。厄哈·戈柏解釋這個畫面中的人頭鳥身男子是一個「神秘的國王」，由他的伴侶陪伴著，而且被一隻角爪尖銳的邪靈之鳥所看守著，象徵著貝克曼在荷蘭的命運。<sup>45</sup>這個人頭鳥身的男子的確和貝克曼有幾分神似，再加上他之前的自畫像《重獲自由》將自己描繪成一個困在籠子裡的人，而在《柏修斯》裡的他可以看成是一個落入戰爭陷阱的人，被迫去觀看這一場無情的戰火，流露出慈悲卻又莫可奈何的表情。貝克曼在荷蘭的日子裡，幾乎與外界沒有什麼聯繫，尤其當納粹佔領荷蘭之時，更是孤絕於外，因而貝克曼認為自己就像是這籠子裡的鳥，失去了自由。

---

<sup>44</sup> Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptych*, (London : University of Oxford Press, 1970 ), pp.46-7.

<sup>45</sup> Ibid., p.47-8. "Erhard Göpel interprets him as a 'secret king' and advances the idea that he, accompanied by his mate and 'watched over' by an evil spirit in bird form with sharp claws, symbolizes Beckmann's fate in Holland."

《柏修斯》的左邊畫幅，是一間酒吧的場景，氣氛有別於右側的負面情緒，侍者的面容長得像是佛陀，表露出超脫於人間苦難的神情。貝克曼的日記經常提到海盜船這個離他居住的地方很近的小酒館，尤其是空襲時，那是一個躲避警報的好地方，貝克曼經常到那裡喝個小酒以平復自己的心情。或許這間酒吧就是貝克曼經常去光顧的那家酒吧海盜船，而那個平靜的佛陀廚師可能就是店裡的酒吧侍者。侍者近似佛陀的長相有可能是貝克曼刻意描繪出來的形象，根據彼得·索茲的描述，可以從中理解原因：

在阿姆斯特丹的那些年，藝術家花了很多的時間鑽研佛教和印度教的內容。他認為這些著作有助於他對自我的不斷追尋，此一追尋驅使著我們不停的向著永恆與沒有盡頭的旅程前進，同時這也是每個都必須經歷的。這就是為什麼他會轉而呈現人類生存的兩個現實面，創作出《出生》與《死亡》兩幅作品。<sup>46</sup>

經歷了人類的慘烈浩劫，又受到納粹政府不平的對待，貝克曼渴望從東方的宗教教義得到解答。基督教承諾的永生無法滿足現世苦難的來源，而東方的因果循環論，將人類現世的遭遇解釋為因果報應，種下罪惡者就必須帶著苦難的枷鎖為自己贖罪，這一循環流轉，即是生死苦海，也就是貝克曼何以會創作出《出生》(Birth, 圖八)和《死亡》(Death, 圖十三)這兩幅作品的原因，而這兩張作品可以說因為戰爭的打擊刺激促使貝克曼轉而尋求人生真義的另一種投射。

---

<sup>46</sup> Peter Selz, *Max Beckmann*, (New York: Abbeville, 1996), p.61. "During his years in Amsterdam the artist spent much of his time studying Buddhist and Hindu texts. These writings he felt might be helpful in his constant search for his self, a search 'that derives us along the eternal and never-ending journey we must all make. It is not surprising that he would turn to the two certainties in human existence, in *Birth* and *Death*.'"

緊接著《柏修斯》之後，貝克曼創作了他的第五幅三聯屏繪畫《演員》。呈現三個不同的舞台場景，每一個場景又各自分割成台上與台下兩個部分，台上的戲劇正在上演著，而台下也上映著另一種人生劇碼。每個舞台的階梯上都坐了人，只是這些人並不關切舞台上正上演著什麼，因而這整個畫幅，看似相互關連，卻又各自獨立。凱斯萊爾指出在這幅畫中，貝克曼以儀式性的混合畫法集合了真實生活中新聞影片般的片斷，部分畫自個人的經驗，部分來自外在世界的事件。<sup>47</sup>

在他創作的這段時間裡，戰爭局勢的發展，令他感到越來越悲觀，以下引述貝克曼一九四二年的日記，當中清楚記載著當時的心態：

二月五日：喔！天啊！距離和平有多遠呢？

三月一日：大量命定的生命－它永遠持續著－

六月十八日：就我的生活來說它漸漸變得好點。－但是，德國的  
遭遇呢？－所有的事情都顯得黑暗，但經歷了最近發  
生在我身上的事，我已經變得宿命。

六月二十三日：…這世界變得更加怪異

貝克曼提及最近經歷的事指的是他勉強逃過了德國軍隊的徵兵，但是這個威脅造成他過度緊張而心臟病發。持續了幾年的戰爭，奪去了多少的人命，加上一場突如其來的意外也險些奪去他的生命，使他領悟到人生微渺，就像他之前提到的，人生只是永恆劇場中的一個場面。在《演員》這幅畫中，很符合他說的這句話，台上演出的劇碼，台下發生的事件，融合混雜在一起，意味著戲如人生、人生如戲的生命觀。

---

<sup>47</sup> Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptych*, (London: Oxford University), p.54. "The artist has brought together in a ritualistic montage newsreel-like snippets of reality, drawn partly from personal experience, partly from the outer world of events."

《演員》左翼畫幅有一個外貌與姿態像耶穌的長髮男子，他面對著一個留著鬍鬚、一身軍裝打扮的粗野士兵。在這兩個男人的中間，出現一位戴頭巾的女人，她的手以祈禱的姿態在她的胸前合起。在她後方還有一個被遮去大半的頭部，臉流露出焦慮顯然被戴頭巾的女人所掩蓋住。根據戈柏的說法，這是紀錄一件緊張的意外事件。詩人弗米爾和藝術家吉賽兒( Gisèle Waterschoot van der Gracht )共同為保護這些猶太青少年而提供居所，讓他們居住在吉賽兒位於赫恩格拉希特( Herengracht )的家中。有一次蓋世太保搜索吉賽兒的家，在這次可怕的搜捕行動中，一個猶太小男孩躲在一台鋼琴的後方而其他人爬上的一個隱藏的閣樓。戈柏說弗米爾堅稱這些在舞台下方的腳就是那些迅速躲起來的人，並且當時他和吉賽兒所面對的德國野戰將領在這畫中轉變成一位可怕的日爾曼戰士。<sup>48</sup>此一說法若成立，那麼這個貌似耶穌的人就是弗米爾。只是這個說法並未得到貝克曼的證實，因為當戈柏詢問貝克曼誰可能是這個長髮人物，貝克曼的答覆卻是令人匪夷所思的答案：「那可能是今日的耶穌。」<sup>49</sup>

附帶一提，戈柏認為坐在梯子上的人是貝克曼的經紀人諾曼( I. B. Neumann )，他早在一九二三年已移民美國。此說法是從男子的外表來判斷，他所穿的格子上衣和中分的頭髮都是代表著當時的美式風格，手上拿的紐約時報也是一個象徵。除此之外，還有另一種說法，從貝克曼戰時心態的角度來解釋：

既然這個人看起來像是一個美國人，貝克曼可能想到的是在美國

---

<sup>48</sup> Jill Lloyd, 〈*Beckmann : Exile in Amsterdam 1937-47*〉 *Max Beckmann* (New York : Museum of Modern Art, 2003), pp.199-203.

<sup>49</sup> Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptych*, (London: Oxford University), p.56. "When Göpel asked Beckmann who the long-haired figure might be, presumably before the artist had identified him as Frommel, Beckmann replied : 'That could be Christ today.'"

加入戰局之前，生活安逸的美國人讀著關於戰爭的報導。在一九四〇年，貝克曼為了到芝加哥藝術學院( Art Institute of Chicago )任教而嘗試移居到美國。但是他等待了很久，卻因為在戰時身為一位德國國民的敏感身分，而被美國駐阿姆斯特丹的領事館拒絕發給簽證。也許這個讀著紐約時報、態度安然的美國人是貝克曼投射自他內心期望到美國去以遠離納粹魔掌，但卻落空的心願。<sup>50</sup>

從讀報人對舞台所發生的事完全無動於衷的態度來判斷，以上的說法也有其合理性。一九四七年，他終於如願以償的前往美國，雖然漢堡與柏林都提供了教職席位給他，但是貝克曼寧願選擇在不確定的新世界發展，也不願意回到祖國。在美國的期間，他創作了最後的兩幅三聯屏繪畫，畫中沒有了繃緊的張力，取而代之的是緩和的氣氛。

### 第三節 兩性關係

貝克曼的作品以人物畫為主，在性別的議題上時常圍繞著男女之間微妙的關係。女性的角色在貝克曼的作品中經常具有豐腴的誘人姿態，這一形態容易使人聯想到夏娃的原型以及她誘使亞當背叛上帝的行爲，似乎帶著負面的意義。經歷過兩次婚姻的他，描繪妻子的形象卻又相當的不同。以下將從貝克曼的畫作中探討他與另一伴的兩性關係，以及其他作品中的

---

<sup>50</sup> Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptych*, (London: Oxford University), p.55. "Since the man appears to be an American, Beckmann may have been thinking of the safe, comfortable Americans reading about the war before the United States became an active combatant. In 1940 Beckmann had tried to emigrate to this country in order to take a position at the Art Institute of Chicago. But he had waited too long and, as a German national in time of war, was denied a visa by the American consul in Amsterdam. Perhaps the complacent American reading the Times is a reflection of Beckmann's frustrated wish to reach America so as to put himself out of reach of the Nazis."

女性形象所代表的意義，進而剖析貝克曼的兩性觀點。

貝克曼的第六幅三聯屏繪畫《嘉年華會》(carnival, 圖十)，出現三對男女，他們都穿著奇異的表演服裝。貝克曼的日記中提到原本這幅畫的名稱是《亞當與夏娃》(Adam and Eve)，<sup>51</sup>已經透露出其原意即是對兩性關係的描繪。這幅三聯屏繪畫的比例很獨特，兩翼比中間的畫幅寬，先前都是以較寬的中間畫作為主角，現在更改畫幅的比例，使得這三張作品的重要性是一致的。除此之外，我們也可以從人物與空間的配置感受到這三幅作品的連貫性，畫中的男人和女人各別穿著類似的衣著，女人都穿著鋸尺邊的裙，男人全穿著綢製緊身衣和黑色短內褲。在空間上，背景是不連續的但都同樣地淺而窄。根據凱斯萊的說法：

我們會得到一個印象，人物在一個迴轉的舞台上傳遞著，每一組有它自己獨立的小小空間。既然貝克曼起先想到的名稱是《亞當與夏娃》”，這主題可能採取關乎兩性之間愛的方式或階段。<sup>52</sup>

從他們的姿態與面部來判斷，左邊的畫幅是一對年輕的男女，他們並沒有接觸，處在一種精神性的愛戀狀態。右邊畫幅則是一對年齡比較成熟的情侶，男人背負著女人，臉上表情是不悅的，不過女子卻顯得滿足與安心，愛情對這男子而言，像是沉重的負擔。中間的部分，是一個年齡比較大的男子，他用一隻手溫柔地環抱著看起來年輕許多的女子。這個女子直挺著身子別過頭去，顯然另有其他的事物更吸引著她。這三張畫作，每一張都是不同的組合，不過和貝克曼大多數所描繪女性角色很不同的地方是在這畫中女性成為主導者，而不是男性世界的附屬品。

---

<sup>51</sup> Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptych*, (London: Oxford University, 1970), p.63

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.63. "One has the impression of figures passing on a revolving stage, each group in its own tight compartment. Since Beckmann thought first to call the triptych 'Adam and Eve,' the theme may be assumed to relate to ways or stages of love between the sexes."

根據研究推測《嘉年華會》的左翼代表求愛，畫中一對年輕的戀人活在夢幻的世界中，以目光和音樂的純潔方式彼此溝通。年輕人凝視著眼前的女子表現出迷戀的樣子，而像天使般的女孩則保持著沈浸於她自己的音樂的姿態，他們赤裸的雙腳暗示純真與稚嫩。右翼代表婚姻，一對年齡稍長的夫妻自伊甸園旅館(Eden Hotel)<sup>53</sup>離去，就像是自天堂被驅離，他們的蜜月期已經結束，從亞當臉上流露出的沮喪和夏娃顯現出的滿足，顯然地，在這兩性的戲碼中，夏娃已經得勝，亞當擔負起了沉重的包袱。至於這穿著長衫和戴面具的復仇天使，似乎是一個年老的妻子或是岳母外貌，個性強悍、年老兇猛的人。這個小小侍者，則令人容易聯想到這是一個墮落結果的提醒，也就是小孩。<sup>54</sup>

對於的《嘉年華會》的意義，筆者認為貝克曼有可能將他和姘比的關係投射在畫中。在畫中，貝克曼一直暗示著地點，左翼畫作的地上放置了一份摺疊的報紙，報上寫著「AMSTERDA」幾乎將阿姆斯特丹的拼寫呈現出來；中間後方的海報上，也可讀出幾個字母「CANAVE AMST」，應該是「Carnival Amsterdam」。地上放著一個擴音器，夏彼洛教授(Meyer Schapiro)提出對擴音器的描繪，「Da Orient Sumat」指的是東方天堂蘇門達臘，而這天堂間接的被提到可能就是指阿姆斯特丹－靠近港口的水手天堂。<sup>55</sup>當貝克曼和姘比到達荷蘭後，對貝克曼來說，如果將荷蘭當作是一個短暫的天堂，一個「過渡」而已，也許事情會容易一點，他希望能很快的遷居到美國或是巴黎。不過，儘管他們臨時居住的地方狀況並不好，像是搭蓋在陽台上

---

<sup>53</sup> 在左下角出現一個小人物，他穿旅館的制服，帽子上出現幾個字母著 EDEN，後方的牆壁上為被遮蔽的字母「EN HO」，研判地點為「EDEN HOTEL」。

<sup>54</sup> Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptych*, (London: Oxford University, 1970), pp.65-6.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp.66-7. "Professor Schapiro has made the suggestion that the inscription on the megaphone, 'Da Orient Sumat,' refers to Sumatra, the East, and thus Paradise. However, the paradise alluded to is probably right in Amsterdam - the sailor's paradise near the harbor."

廚房以及用散發著檸檬味的天竺葵替代窗簾，媠比卻覺得在荷蘭有一種家的感覺。

在荷蘭，媠比和她的姊姊來往密切，也透過姊姊認識一些朋友，他們常結伴旅遊。一個曾經和貝克曼一家出遊的猶太小女孩，後來回憶到貝克曼當時給她的感覺，她覺得貝克曼是一個沉默、令人生畏的人。就整體而論，貝克曼在荷蘭的時候並沒有給人正面性的印象，不過同樣的，貝克曼對荷蘭的感覺也是如此。在荷蘭被佔領之時，當他覺得說德語令他不舒服時，他寧願說法語，只是仍然帶有明顯的德國口音。他尖刻的態度經常被認為是自大。<sup>56</sup>顯然的，貝克曼不善於交際，強烈自尊心使他即使流亡他國，也不懂得採取柔軟的身段和人交往。不過，媠比卻和貝克曼相反，她懂得應對進退之道，很快的就能融入當地人的生活。

《嘉年華會》的中間畫幅，一個傷心疲憊的人穿著白色小丑服裝和一頂黑色的無邊便帽，以接近正面姿態遲鈍地站著。他一手握著一支狂歡宴會的喇叭，另一隻手抱著他的舞伴。女子年輕而有吸引力，一襲綠色洋裝和短髮，充滿著朝氣與活力，顯出獨立自主的神態。她身體朝向這個男子但是她卻又別過頭去有意地向著觀者的方向微笑。這應該是貝克曼夫婦兩人之間的關係與彼此不同個性的反映。

一九二五年，貝克曼遇到了媠比，他才和第一任妻子離婚然後娶了媠比。媠比比貝克曼年輕了二十歲，原本是一位演唱家，但在婚後放棄了她的職業。她傾注權力扶持貝克曼發展他的藝術事業，而且成為貝克曼漢和他的收藏者與支持者之間一個緊密聯繫的重要人物。貝克曼在他們結婚的

---

<sup>56</sup> Jill Lloyd, *Beckmann: Exile in Amsterdam 1937-47* Max Beckmann (New York: Museum of Modern Art, 2003), pp.186-7.

這一年畫了兩張以「嘉年華會」為主題的作品。一張是《嘉年華會 - 女丑與小丑》(Carnival Pierrette and Clown, 圖十一)，畫中女子以性感的姿態翹腳坐著，手中拿一把扇子。她背後的小丑雖然被一條白色的圍巾把頭部給遮住，似乎刻意隱藏起他的身分，但已被普遍認為這就是貝克曼自己，他隱身在姘比的背後，雙腳以奇怪的姿勢高高舉起。她的新任妻子在他身旁，穿得像一個女丑角，對於她身旁的男丑角一點都不關注。雖然藝術家經常談論他新婚的快樂，但這幅畫的冷色調以及保持謹慎距離的感覺傳達出一種不是很愉悅的感覺。<sup>57</sup>

另一幅是《雙人肖像：嘉年華會，貝克曼與姘比》(Double-Portrait: Carnival, Beckmann and Quappi, 圖十五)，在這張作品的名稱中，貝克曼直接點出畫中畫的人物就是他們夫婦二人。史塔賓儂(Cornelia Stabenow)對這兩個角色的看法：

兩件決定性的事件發生在一九二五年：一是他在九月和姘比結婚了，另一件是他得到了法蘭克福國家藝術學院的教職。貝克曼得到藝術上的認同，並且找到了他的第二個春天，一個生活上的伴侶。但令人吃驚的是，這幅畫表達出的新生活是如此缺少歡樂。這兩個人像是註定要擔任這樣角色的演員，站在一個巡迴表演的舞台上或是馬戲團的競技場。他是一個臉上抹著白粉的小丑，從他抑鬱寡歡的傀儡般被動樣子看來，揭露出他對面臨的事無招架之力。她是一個故事書的人物，半人半馬，她積極主動的在舞台上走著。畫中色彩的搭配：男人身上是漸層的紫色，而女人身上

---

<sup>57</sup> Peter Selz, *Max Beckmann*, (New York: Abbeville, 1996), p.38. "Her new wife stands by, dressed as Pierrette, paying no attention to the buffoon beside her. Although the artist often spoke of his happiness in the new marriage, this picture with its icy colors and its sense of wary distance conveys little sense of joy."

則是漸層的暖色，證明了畫中角色性格的配置。<sup>58</sup>

和上一張作品一樣的是觀者感受不到貝克曼沉浸於喜悅之中的感覺，他在媠比的注視下，躊躇地舉起香菸，這是貝克曼的典型姿勢，他有點不知所措的將眼光轉向外面。而媠比，戴著拿破崙樣式的帽子，一隻手牽著韁繩，證明她是一個權力的擁有者。她除了掌控這隻馬行進的路線外，還引導著貝克曼的方向。

貝克曼一身的丑角打扮與茫然不知所措的形貌，經常被拿來與華鐸 (Antoine Watteau, 1684-1721) 所畫的《吉利斯》(Gilles, 圖四十六) 做比較。吉利斯(Gilles) 這個角色是一個法國版的白面丑角，故事中他不但遭到同伴嘲諷還成爲代罪羔羊的悲情角色。<sup>59</sup>華鐸將《吉利斯》這幅畫以對比的方式突顯出吉利斯的角色：畫中吉利斯孤單的立於前景，神情茫然而略帶憂傷，兩隻手臂笨拙地垂在身旁，維持著靜止不動的姿態。而相對於吉利斯的是他背後的一群聒噪活潑的演員，他們的動態和吉利斯的靜態形成對比，呈現出一股疏離的感覺。除此之外，華鐸在畫中賦予了丑角複雜的性格及情感，而不單單只是娛樂觀眾的小丑。這個角色很有可能在貝克曼的心中留下深刻的印象，所以他在一九四二年創作《嘉年華會》時，再次套用了吉利斯的角色，包括那一身典型丑角所穿的白衣以及抹了白粉的臉，將他流亡於荷蘭以及與人格格不入的情況，透過吉利斯這個角色抒發自己的心情。

---

<sup>58</sup> Cornelia Stabenow, *Max Beckmann: Retrospective*, (Munich : Prestel, 1984 ) p.231. "The decisive events in Beckmann's life occurred in 1925 : his marriage to Mathilde von Kaulbach in September and his appointment to the Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt. Beckmann had gained artistic recognition and had found in his second wife a partner for life. It's surprising then, that this painting conceives the new situation so joylessly. Both figures stand as actors of preordained roles on a carnival stage, or in a circus arena. He is the white-faced clown who in his puppetlike, passive melancholy exposes himself unprotected to what confronts him. She is a story-book creature, part woman/part horse, who actively paces around on the stage. The color tonality - gradations of violet for him, warmer gradations for the woman - supports the allocation of the roles."

<sup>59</sup> 參考自《大英視覺百科全書》Vol.9, 頁 146。

觀者很容易因為《嘉年華會》的情境而認為貝克曼的沉默來自於矯比的強勢個性，不過，當我們再去了解他的第一段婚姻，極可能問題來自於貝克曼本身的個性。一九〇六年，前途一片看好的貝克曼，在他即將前往佛羅倫斯之前娶了米娜。一九〇九年，他畫了一幅肖像畫《雙人肖像：貝克曼和米娜》(Double Portrait: Max Beckmann and Minna Beckmann - Tube, 圖十六)，兩個個看似登對的外表，卻流露出一股莫名的疏離感。霍夫曼( Carla Schulz - Hoffmann )認為這是貝克曼的個性使然，他於第一次世界大戰前，也就是在一九〇八年，畫了一幅作品《談話》(Conversation, 圖十二)，就已呈現出一種疏離與孤絕的個人感受。在這張畫中，貝克曼將他自己安排在後方的角落，五官已看不清楚，他遠離於這些談話的人的圈子之外，而這些人都是和他有密切關係的人，包含了米娜、米娜的媽媽與姊姊，貝克曼顯然得無法融入他們的生活。他和米娜的肖像畫，雖然兩個人相互依靠著，但是在中間依然留有一條縫隙，像是阻礙溝通彼此內心的鴻溝，獨留一種存在的孤獨感。

他們的第一次婚姻在一九二五年畫上句點，但早在他自軍中退役已可見問題的端倪，他並未返回到妻子米那的身邊，而是搬到法蘭克福和朋友一同居住。從《談話》這張作品中我們已知道他無法融入米娜家人的生活圈，即使在戰後情況只有更糟而已，一九二〇年，他畫了一幅《家居畫像》(Family Picture, 圖十七)，描繪一個小而窄的房間，只有擁擠沒有熱絡，每個人各懷心思，貝克曼與妻子之間並沒有接觸或交流，他獨自沉思著。從《談話》到《居家畫像》，都是以米娜一家的女性為主角，在貝克曼眼中他們似乎並不是一群可愛的女人，相反的，他們極有可能是自以為是女人。《談話》這張畫的左邊，有一個幾乎要和黑暗的背景融為一體的僕人，他的手上拿著一籃水果。施耐德( Angela Schneider )推論貝克曼也許套用了希臘神

話故事中的巴黎士( Paris )和這些女神之間的選美事件，從拿著金蘋果的僕人身上或許可以容許這樣的推斷。<sup>60</sup>

除去他對與他有親密關係的女人的描繪，女人在他的畫中經常扮演著誘惑的角色。貝克曼在一九一七年創作了兩幅有關亞當和夏娃的作品，一張是蝕刻板畫《亞當與夏娃》(Adam and Eve, 圖三)，另一張是油畫《亞當與夏娃》(Adam and Eve, 圖四)，這兩張的構圖近似，只是男女主角掉換了位置。在畫中的兩個夏娃以引誘的姿態，托著乳房向著亞當，代表著女人的誘惑讓男人從此被驅離伊甸園。

關於兩性關係的描述最顯著的是貝克曼於一九三二年畫的《男人與女人》(Man and Woman, 圖二十)，畫中的女人體態豐滿，蜷伏在地上。女子後方孤傲冷淡的男子背對著她站立著，凝視著天空。這幅畫的擁有者雷克納，頗具洞察力的描述道：

這個男人的頭和肩膀似乎朦朧而巨大的出現在一個難以理解的未來。他從身邊的天堂轉身而注視著遠方的自由。比較接近我們、蜷伏得像是一隻自我滿足的貓，這個女人…似乎全然地生活在目前的時刻－但對他，她已經失去了吸引力。在這個男人的旁邊是一棵乾枯的植物，它已生出種子。在這個女人的身後有一棵樹和草叢且仍然開著多彩的花朵。雖然兩個人被約束在同一個地方，這一對戀人住在不同的世界裡，靜靜地演著兩性相異分歧基本戲碼。<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Angela Schneider, *Max Beckmann: Retrospective*, (Munich: Prestel, 1984), p.231. "perhaps he is contemplating the woman as Paris did the goddesses. Whether Beckmann had such notions cannot, of course, be determined, but the concentration on the three women...and the figure of the servant with the 'golden' apples surely permits such an interpretation."

<sup>61</sup> Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptych*, (London: Oxford University), p.95. "The man's

貝克曼對女性角色的定義可以說是延續了之前亞當與夏娃的故事，女性仍舊是一個誘惑者的角色。畫面中被逐出了伊甸園的夏娃，滿足於當前的景象，而亞當卻已不受媚惑，他轉身去追尋他的理想。在他的日記中他曾問自己：難道我們從未逃脫這無止境、令人毛骨悚然的、生長的肉慾？貝克曼始終將女性的角色定位在附屬於男性的意義上，忽略了獨立個體在世界上的生命意義，所以兩性的關係在貝克曼的作品中是不平等的且對於女性帶著一些貶抑的意味在其中。

---

head and shoulders seem to loom gigantically into an enigmatic future. He has turned away from the paradise at his feet and looks out into a distant freedom. Much closer to us, curled up like a self-sufficient cat, the woman...seems to live completely in the present moment—which, for him, has lost its attraction. Behind the man is a dried-out plant which has shed its seeds. Behind the woman a tree and bushes are still in multicolored bloom. Though bound to the same locale, the couple live in two different worlds, acting out silently the basic drama of the divergent sexes.”