

# 音樂與繪畫類比性之探索

## ——談表現主義之荀白克與孟克

紐約市立大學音樂藝術博士  
彭宇薰 ■ 靜宜大學通識中心副教授

### 前言

**音**樂與繪畫之創作與欣賞是人類最頻繁的藝術活動，自古以來，人類經常由此二種特殊的媒介以抒發情感、表達思想。雖然藝術創作與欣賞之行爲本是人類心智高度發展的結果，然而由於不同媒材之使用，各領域中的創作及欣賞自然有不同之方向與角度；正如音樂與繪畫分屬聽覺與視覺藝術，二者所憑藉的媒材截然不同，其對比性之本質昭然若揭。因爲音樂之創作以聲音爲媒介，聲音在本質上是抽象而難掌握之現象，人類遂只能在時間之流中感受其變化與結構；而繪畫藝術之展現有其具體之形、色、相，是可長存於空間視覺裡的現象。但自另一方面來說，成熟之藝術創作必訴諸邏輯性之條理、結構，並符合人類美學概念與人性情感之基本訴求，由此可知，藝術創作之技巧和概念在音樂與繪畫中必有其相通性。若由歷史的眼光來看，人類於同時期同地緣之藝術表現，基本上是根植於藝術家對當

代所處環境所作的互動與反應，以及藝術家彼此間的影響與呼應，在如此情況下，不同的藝術形式表現具有相通的藝術精神自是社會文化演變過程中一自然產生的現象(1)。本文即以此認知爲出發點，針對音樂與繪畫中技巧的運用與觀念的執行來探討十九世紀末、二十世紀初兩位表現主義藝術大師——荀白克(Arnold Schoenberg, 1874-1951)與孟克(Edward Munch, 1863-1944)——作品的類比性(analogy)。

一般在西方繪畫界所稱的「表現主義」(Expressionism)，主要是指在德國從1905年到1920年間的一種藝術形態。德國美術自古就較偏重於表現內在的強烈感情，而不像傳統的法國及義大利美術，有明快及典雅的作風；到了二十世紀第一次世界大戰之前後，緊張的政況更造成人心普遍的不安，故在美術風格上，更加強了他們傳統的表現傾向。一般把這種動向，稱爲德國的「表現主義」(2)。表現主義基本上是個人思緒、情感的強烈剖

白，因此，創作者所生存的時代、所處的社會背景便成爲解讀作品的重要關鍵。挪威出生的孟克是表現主義的先驅之一，他以繪畫表達內在的自我情感，注重人格精神上的自覺價值，形式上則揚棄傳統的法則；終其一生，他始終沒有停止對自我的省察和探索。音樂界的表現主義則主要是指奧國的荀白克與他的學生魏本(Anton Webern, 1883-1945)、貝爾格(Alban Berg, 1885-1935)，在拋棄調性語言之後與進入十二音列語言之前的作品，他們承繼德奧浪漫派音樂傳統，在音樂裡的個人主義作極度的發揮。這股強調內在意識之醒覺和呈現的風潮大約起自於1908年左右，並持續至1920年代。

根據克羅弗夫婦的著作《二十世紀音樂中的表現主義》(3)所指稱，二十世紀初期所產生的表現主義代表性音樂當不只局限於荀白克等三人的作品而已，巴爾托克(Bela Bartok, 1881-1945)、艾伍士(Charles Ives, 1874-1954)、亨德密特(Paul Hindemith, 1895-

1963)、克任乃克(Ernst Krenek, 1900-1991)、拉果斯(Carl Ruggles, 1876-1971)等作曲家的部分作品也被歸類為表現主義的代表作。美術界的表現主義代表者亦有數人,除了孟克之外,尚有與荀白克來往相當密切的康丁斯基(Wassily Kandinsky, 1866-1944)、馬克(Franz Marc, 1880-1916)——他們屬於活躍於慕尼黑的「藍騎士派」(Der Blaue Reiter);克爾赫納(Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938)則屬於活躍於德勒斯登及柏林的「橋派」;柯克希卡(Oskar Kokoschka, 1886-1980)是維也納的獨立畫家。由於表現主義是一種思潮以及精神性的指引,並沒有在藝術創作的技巧上強加任何規範,因此各個作曲家或畫家都有其特殊之表現風格;為使表現主義音樂與繪畫之討論不致過於廣泛,本文僅就荀白克之音樂以及孟克之畫作作深入的分析 and 比較。

### 一、荀白克之表現主義音樂

荀白克的創作生涯一般來說可分為三個時期:早期是1908年前的後浪漫派風格時期,中期是約自1908年至1921年的表現主義時期,晚期則是1921年之後的十二音列創作時期。他在表現主義時期的代表作品包括《第二號絃樂四重奏曲》(String Quartet II, Op.10, 1907-1908)、《三首鋼琴曲》(Three Piano Pieces, Op.11, 1909)、《五首管絃樂曲》(Five Orchestra Pieces, Op.16, 1909)、《期待》(Erwartung, Op.17, 1909)、以及最有名的《月下小丑》(Pierrot lunaire, Op.21, 1912)等等。事實上,荀白克表現主義風格

的開始正是他完全解開調性束縛的時候。「邁向無調性的突破,內在感情的暴露也是荀白克必須逐漸履行的過程。因為當個人心靈深處的創作泉源,其所展現的已不是學自傳統的東西,而是需要完全個性化的音樂手段。這時候,就音樂上的表現主義來說,唯一可能的手段就是無調。」(4)正好在1908年時,荀白克之妻子曾經為了與他們的畫家朋友葛梭(Richard Gerstl)一起生活,而離開荀白克一陣子——一般史學家認為此事加速了他音樂語言變革的腳步。不過,西方音樂發展至此,邁向無調性其實是一勢在必行之路,荀白克義無反顧地踏出這一步,實是順應其藝術創作之要求。

另一方面,荀白克在1910年前後曾經花費相當的時間認真作畫,他的作品雖然無法突破業餘音樂家的格局,但是仍然足以傳達其深具強度之想像與表現(見圖一〈紅色的凝視〉);他甚至參加了於1911年底所舉行之「藍騎士派」的首次畫展。事實上,荀白克個人在視覺藝術上的成就以及對藍騎士派的支持,相當博得康丁斯基及其他人士的尊敬(5)。藍騎士派最重要的觀念之一即是追求「不同藝術形式之間的調和」,因此在他們發行的年鑑中,收錄了多種藝術形式的作品和理論性之文章,其中在音樂方面即包括了荀白克與他的學生魏本、貝爾格之作品發表(6)。荀白克與以表現主義為根基的藍騎士派交流,其密切程度大約可由這些事跡略知一二,除此之外,畫家柯克希卡亦分別為荀白克、魏本及貝爾格作極具個性之肖像畫(7),這顯示當時這些音樂家與畫家間確實有相當之情誼存在。

為荀白克來說,作畫使他體會到創作不受意識及經驗干涉的感覺

,而這正是他此時在音樂創作裡所追尋的目標,正如葛利菲斯所說:「如此突然以另一種表現手段爆發的創造行為,恐怕是此一時期這位藝術家所急欲表現的幻想,而不問其形式如何...。換句話說,比起形式來,幻想並非是技巧,而是真理的問題。」(8)當表達的形式已超出自然的模擬或情節的描寫,內心生命的表現即是真理所在,荀白克遂逐漸從自由無拘的繪畫體會中,進而在音樂創作的領域中找到貼切的表現方式。他自己也說:「藝術是屬於潛意識的(unconscious)!人必須表達自己!直接表達自己!不是表達自己的嗜好、自己的教養,也不是表達自己的聰明才智,而是表達自己天生的、直覺的東西。」(9)所謂「潛意識」的藝術創作即是指人將自己不自覺的思想、慾望、甚至是行為納入藝術的內涵表現裡,因此,當這種強調潛意識與本能的表現理念蔚為風潮,藝術家本人的感覺便是藝術品的激化劑。

荀白克獨角劇《期待》的創作即是他對其失敗婚姻的一種反思。全劇只有一位未被定名的女性角色,她又害怕又充滿掛慮地在黑夜中的森林裡徘徊,尋找著她的愛人;當她發現她愛人被謀殺的屍體後,整個人即陷入各種複雜的情緒和回憶中...。荀白克選擇這種對女性心理做深度探索的創作,基本上反映出他和妻子間由於疏遠關係而帶來的苦惱不安,但是劇中角色不具姓名的安排其實也是一種代表人類普遍現象的表示。這齣由一位奧國年輕女性(Marie Pappenheim)執寫腳本的歌劇就像是一個惡夢、或如意識流裡的獨白,它包含了許多隻字片語和不連貫的句子,愛、恨、恐懼、溫柔等等的情緒時常非常快速地轉換,譜例一(全劇的第九至第十一小節)即是一個表現情緒快



▲圖一 苟白克的畫作〈紅色的凝視〉。

▲譜例一 苟白克的獨角劇《期待》中，表現情緒快速變化的例子。

速變化的例子：當主角溫柔地訴唱「今夜是如此溫暖」後（第十小節），馬上又驚恐地唱「我很害怕……」（10）管絃樂團在這裡以適當的手法襯托出這份情境，開始時以穩定的低音，非常小的音量（ppp）進行，到了第十小節時，低音有突強（sf）的效果要求，高音有激動的大音程出現，並且音量突然升高到相當的強度（f）。全長約半小時的獨角劇就像一自由、自發性的夢境，毫不間斷地流動著，苟白克配合角色的情緒變化，不放過任何細微的或是被隱藏的情感表現。

苟白克在創作此曲之前，曾經寫信給另一位作曲家布梭尼（Ferruccio Busoni, 1866-1924），表白寫作此歌劇的音樂性意義：「我要努力使所有形式的束縛得到解放，打破所有（音樂裡）凝聚力與邏輯性的象徵，如此，遠離所謂『動機式的發展』……我希望得到的結果是音樂中沒有任何制式、貧瘠、冗長的情感表現。……對於人來說，不可能一時之間只有單純的一種感覺，人可能同時有千萬種感覺，而

這千萬種感覺又不可能像一個蘋果與一個梨子相加般計算……因此，我希望在我的音樂中表現出人類感覺的多樣性和非邏輯性……這是一個感覺的表達，感覺能使我們和我們的潛意識有所接觸，邏輯性的意識形態是不必要的。」（11）苟白克在這樣的理念下創作，音樂呈現出變化無窮的樣式，因為感覺在意識流裡是變化多端的。葛利菲斯對此種自由的音樂有所說明：「不僅是《期待》一曲，在此一初期無調時代中，苟白克的所有作品都給人家一種彷彿從他精神底處誕生出來的感覺，就像一種內省性的精神分析成果一般。由於這種音樂非常具有個性，而且幾乎未曾透過知性的過濾，所以苟白克並不認為這種依無調的作曲可以教授。換言之，恐怕連他對自己本身的技法都無自覺呢。」（12）無可諱言的，苟白克還是在有意識的知覺下進行其潛意識本質的表現。他除了排除調性暗示而使用無調性的音樂語言外，也排除任何傳統音樂形式的束縛，由於表現主義音樂的內容是個人內在的探索

或心理的變化，以往線性式鋪陳的形式概念就不符合苟白克具跳躍性或同時性的思緒表達要求，因此他的表現主義音樂一般予人相當強的即興感。正如他在《期待》裡的表現手法一樣，《五首管絃樂曲》中（尤其是最後一首）旋律無止境的鋪展、沒有主副題的分野、講求不斷的變化，而避免完全一樣的重複——這些即是造成音樂形式流動的因素。此外，苟白克也常以織體結構（texture）或音量突然的變化表達情感的張力和強度，這種表達方式在他一首相當簡短的鋼琴作品中（Op.11, No.3）有非常清楚的呈現。譜例二是此首作品的中間段落，在短短十二小節之內，音樂中激動與強烈不安的內涵由音量與織體結構的劇烈變化（也可說是力度的變化）來表現——此段由p至fff後，突然放慢下來變為pppp，然後再由快速緊密的和弦引導至fff，而以結構較鬆散的ppp音群結束。

苟白克表現主義時期所有的重要技巧在《月下小丑》有相當完整的呈現，這部以二十一首詩作為其

骨架的連篇歌曲意圖表現一個小丑——一面為啞巴的木偶，一面為有感覺的小丑——身為人類所茫然存在的氣氛。荀白克要求獨唱者以一種介於唱歌和說話間的發聲方式演出（Sprechgesang，亦即英文的speech-song），獨唱者在節奏上必須完全遵照譜上之指示，但對音高的要求則不是絕對的，主要是重其抑揚頓挫轉折之變化。這樣的新式表現法對後代之作曲家具有相當大的啓示。葛利菲斯認為此曲「其輕浮、好辯且具諷刺性的聲音，也與毛骨悚然似的孤獨感和殘酷的暴力，以及奇怪的歡鬧和絕望的鄉愁等氣氛融合一體。」(13) 全曲確實不時以對位法的方式寫作，使作者得以表達不同層次思緒的同時存在性，這種奇異的感覺混合形態，誠然是表現主義音樂的最大特色。

## 二、孟克之表現主義繪畫

雖然孟克出生於挪威，留學於巴黎，但其繪畫創作卻是在德國得到最早的肯定與共鳴——他在1892年於柏林的畫展使他受到德國評論家、畫商、與收藏家之注目(14)。孟克之藝術表現理念使得後來在德國崛起的表現主義畫派視他為先進；但即使孟克身為表現主義之先驅，他的藝術成就絲毫不比後輩遜色，他的畫作已成爲一般大眾所最熟知的表現主義作品。

由於表現主義極端注重「主觀」與「個性」的表現，因此自然沒有所謂統一風格或技巧的存在；對表現主義畫家而言，藝術的最高目的就是作者內心生命的表現，所以畫家的個人境遇與心路歷程便是解讀畫作的重要線索。孟克在五歲時母親就已過逝，十四歲時又失去一

位親愛的姊妹，加上自己孱弱多病，因此他深刻瞭解生命的嚴肅及無情，「凝視『病』與『死』，及自我的探索，就成爲他日後藝術創作的根本觀念。」(15) 孟克的出生地挪威在十九世紀末時受到時代潮流的衝擊，民智開始發展，知識份子（包括小說家易卜生，Henrik Ibsen）更經由丹麥感知歐洲最新的文化風潮，旋而對保守的挪威社會加以批判，極力爭取個人自由，也以暴露社會真象爲能事。這種新舊思想交替衝擊的時代自然給予孟克相當大的影響。但是孟克所關心的並非

是革新運動裡的社會性或政治性目標，而是藝術中自我解放的表現。「他認爲藝術必須是本質的、根源的，是物象的生命，能夠深入人的精神領域。」陳明玉進一步指出：「這段時間內，他分析了圍繞自己的事務與人的世界，探求自我的意識，他作畫的內容如〈生病的少女〉、〈春〉等，都已不是只取材於外界，而是來自自身內在的體驗。和詩人一樣地，直接向世人吐露出心靈的語言。」(16)

孟克——這位精神與靈魂的自白者——在1885至1886年即創作

The image shows a page of a musical score for Op. 11, No. 3 by Edvard Grieg. It consists of five systems of music. The first system is for piano, marked 'etwas langsamer' and 'sehr zart'. The second system includes piano and voice parts, with dynamics like 'mf', 'ff', 'fff', and 'pp', and performance instructions like 'heftig' and 'mit Dämpfer'. The third system is for piano, marked 'etwas langsamer' and 'Breit'. The fourth system includes piano and voice parts, with dynamics like 'ff' and 'fff', and performance instructions like 'rascher' and 'beschleunigt'. The fifth system is for piano, marked 'Mäßig' and 'Dämpfer'. The score is written in G major and 3/4 time.

▲譜例二 荀白克的鋼琴曲 Op.11.No.3 傳達出激動與強烈不安的內涵。



▲圖二 孟克的作品〈生病的少女〉描述他對死亡的恐懼。

出代表性作品〈生病的少女〉(圖二)，它描述了他姊姊的死，也描述他自己對死亡的恐懼。史尼德(Uwe M. Schneede)對此畫有非常深入之解析和詮釋：「這一幅畫涵蓋並敘述了三個層面：現實中的實體為動機(模特兒)，回憶中的實體為對象(過逝的姊姊)，而本身的失落感為內容。」(17)在這幅畫面中，物件的架構十分緊密而穩定：左下方的五斗櫃角和右下方的小桌子是這幅畫畫面的前界，椅子的靠背則形成畫面的後界，左邊沒有明顯的界線，右邊的界線則由窗簾和象徵窗戶的明光三角地帶標示。但是畫中女孩的坐姿和母親蜷縮的姿勢卻呈現不穩定、不清楚之感。這幅畫的中心，也就是對角線的交叉點，有一個關鍵性的姿勢：母親和女兒身體的接觸。這是母女之間，安慰與悲哀，希望與痛苦藝接壤點，在細緻的動作中強調了孱弱與剛

強。但是就整幅畫來分析，這部分卻是全畫最不清楚的地方(見圖二中兩人的手相接之處)，這部分過度的模糊，讓人懷疑畫中母女之間的觸摸有否發生？這觸摸究竟是熱切的或是猶豫的？母女兩人並沒有目光的接觸，畫家對於她們茫然的神態做了個別的描述。女孩以側面呈現在畫上，並未注視於任何人或任何事物，臉部的輪廓絲毫沒有辦法顯出任何心理的狀況(見圖三)，她固然只是一付軀殼，但是卻又處於超越肉體的狀態；而佝僂的母親完全不見其臉龐在畫面上，她與女兒僅有一個若有似無的接觸。基本上畫中的人物是獨立的，但生死隔離之感同時在她們的內心深處；畫作雖然由母女相接觸的樣式中傳達了一些溫暖的感覺，但更多的是悲悽之情(18)。

史尼德進一步觀察畫中非寫實部分的表現而引申其涵意。他指出

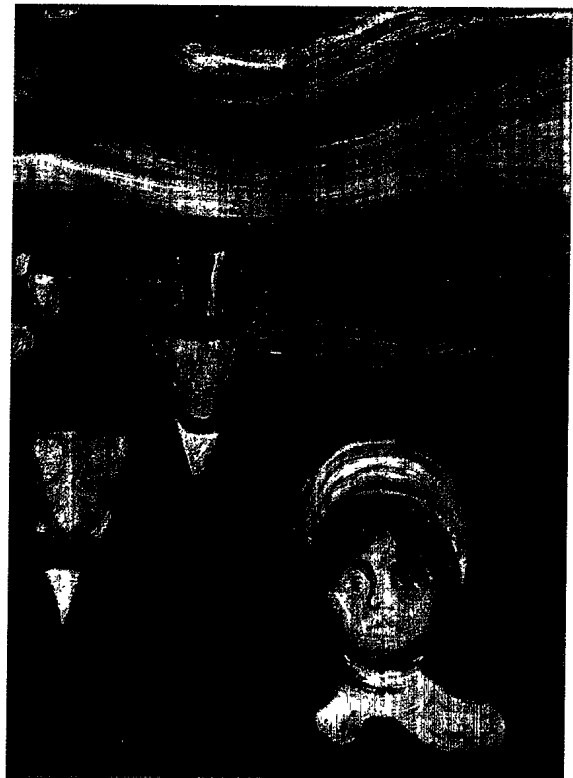


▲圖三 〈生病的少女〉中的少女表情捉模不定，畫面上則充滿孟克獨特線條的筆觸。

枕頭、少女臉龐及母親右側的明亮部分顯示有光的存在，然而黝黑的窗角卻說明沒有任何外來的光線照射進來，因此畫中的明亮部分，並非意味著來自自然的光，而是一種內在的光，蘊含在畫中的境界裡。這種圖畫本身蘊含的光，使得畫中女孩頭的部分產生一種奇妙的效果，它有兩層的涵意：一方面顯示病人臉部的蒼白，而另一方面卻指著那投射在女孩臉上的，不是俗世的光線，而是凋落與超越合而為一的象徵。畫中另一個涵意深遠的東西是在右邊不顯眼的窗戶，孟克曾經闡釋窗戶在他生命中所象徵的重要性：「我，帶著病進入世界，活在一個病態的環境中，對年輕人而言，這種環境固然有如一間病房，但於生命而言卻是一扇經陽光照射，明亮無比的窗戶。」〈生病的少女〉這幅畫中的窗戶卻封鎖了向外的視界，也意味著關閉了對生命的希望



▲圖四 孟克的〈吶喊〉具有強烈的動感及不屬寫實的色彩。



▲圖五 孟克的〈不安〉強調群眾在世紀末的不安情緒。

(19)。

儘管〈生病的少女〉是幅題材很美的畫，為什麼當時卻不被大眾接受和肯定呢？最大的原因是孟克充滿獨特線條的畫法。孟克在〈生病的少女〉畫面上以畫刀刮出無數的線條（正如圖三所顯示的面貌），使底層的橘色、青綠、紅紫等朦朧的色彩顯露出來，而整個畫面因此呈現出統一而強勁的效果。這種處理方式的確違反一般大眾所習慣的自然主義畫法，但誠如孟克自己所說：「我以削刮的方式使周圍的景物與這一切（指母與女）形成一個整體，…頭部成爲畫的主題，其中有以頭部爲中心點而向外擴張的波浪狀線條，…終於讓我精疲力竭的停了下來，我總算達到了描繪第一印象的目標…」(20) 在此所謂的第一印象即是孟克痛苦的回憶，他

爲了要捕捉對過去「正確」的感覺，不惜破壞整個畫面的平整性。事實上畫面中搔刮的線條痕跡，就是他直接表達對畫中人物命運的描繪——這位女孩在絕望與死亡中迷失了(21)。

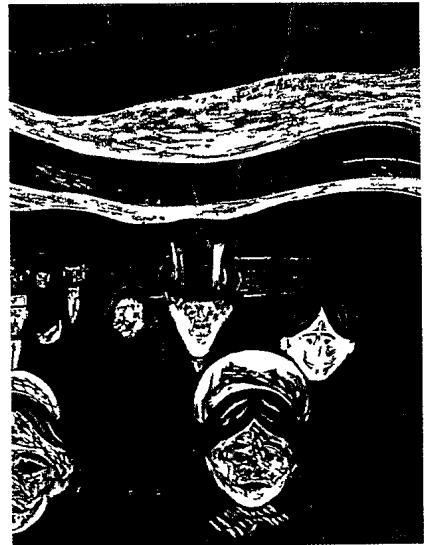
孟克對於線條的著迷使他在1890年代的畫作有風格上的突破。這時期在歐洲，「不安」是一個普遍的題材，孟克就在這年代裡，創作了一連串以「不安」爲題材的畫，其中的〈吶喊〉(1893)(圖四)被稱爲「表現主義集體的吶喊」(22)。孟克在這幅畫中，傳達人類極度的不安與孤獨，以及深不可測的寂寞，而最引起戰慄感的部分是被恐怖攝住的人物——瞪著前方，緊緊掩住雙耳，從現實環境中完全隔離，被來自內在的喊叫聲所壓倒。孟克曾說明：「我畫這幅作品時

，把雲畫成如熱血一般地紅，色彩喊出聲音來了。」(23)的確，畫面中或直或如波浪的線條表現出極強烈的動感，即興的筆觸與不屬寫實的色彩運用更強化了主觀情感的表現。另一幅畫作〈不安〉(1894)(圖五)和〈吶喊〉有些類似的處理方式，但這裡人物的表情虛空呆滯，強調的是群眾在世紀末的不安情緒。

孟克是個精神現象的寫實者，他經由痛苦和無力感而對世界有非常敏銳的感受，畫中的一切都是他親身的經歷。〈生病的少女〉是一幅象徵孟克藝術轉捩點的畫作，他「爲藝術創作開創了一個新的紀元，使後人感覺到，藝術創作最重要的職責，不是迎合大眾安全感的需求，而是一種存在本質的突破與對問題更深入的探索。」(24)



▲圖六 〈生病的少女〉石版創作。



▲圖七 〈不安〉木版創作。

### 三、音樂與繪畫之表現主義——類比概述

表現主義的藝術一般被視為是浪漫主義最後一波的延伸，也是最重視極端表現的一股風潮；由於它主要是一種屬於精神性的指引、一種喚起內在意識醒覺的藝術表現，因此個人性的色彩非常濃厚。一般而言，表現主義的作品牽涉到藝術家心理上的問題，也觸及潛意識層面的探索，加上個人特殊語彙的選擇，故而造就出豐富多變的面貌，並沒有所謂統一風格的表現方式。事實上，表現主義在人類之藝術創作史上並不是一個嶄新的概念，在二十世紀之前的西方音樂發展中，有表現主義傾向的作曲家並不少，諸如老巴赫(J.S.Bach, 1685-1750)的兒子卡爾·菲利普·艾曼紐·巴赫(C.P.E.Bach, 1714-1788)就為鍵盤樂器作了為數不少情感激越的幻想曲(fantasie)，而貝多芬晚期的作品也達到自我探索之極致的境界(25)。但是表現主義之所以在十九世紀末、二十世紀初同時在

文學、美術、音樂的領域蔚為一股巨大的風潮，時代背景的變遷實是一最大的因素。

十九世紀末、二十世紀初時的歐洲雖然擁有因科技成就而帶來之富裕生活，然而在另一方面，人類社會快速的工業化和都市化也造成了人群間的緊張感以及疏離感。以文化性的層面來看，物質性的高度發展使得一般人屬於精神、感覺和想像的需求遭到漠視，也使得相當多人對存在的價值和意義感到懷疑。由於藝術家大部分來自中產階級而非上流社會，對此現象自然有敏銳的感受和高度的關切。也正是在此時，佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)的「心理分析」展開了它的影響力，從1900年的《夢的解析》(The Interpretation of Dreams)開始，有關人的潛意識之探討在歐洲引起了廣泛的注意。佛洛伊德認為「藝術是一種願望的表達，而藝術家是神經質者。…藝術像是一公開的夢，將其潛意識的想像表露無疑。」(26)而「潛意識不再是瑣碎想法和記憶的貯藏室，它是包括各種概念和記憶之活動與急

迫的力量。」(27)這些屬於深度心理學的概念使人類理性至上的想法不再具主宰地位，也著實呼應了表現主義創作的理念。事實上，表現主義的藝術家們不但對這種心理學的最新發展有所瞭解，他們也曾就自己的問題向佛洛伊德或他的門生作諮詢(28)。

以荀白克和孟克的表現主義作品為例，無論是荀白克的《期待》、《月下小丑》、或是孟克的〈生病的少女〉、〈吶喊〉、〈不安〉，他們對題材的選擇恰好反映了整個時代不安的氛圍，同時他們也致力於探索自己潛意識裡的各種可能性(包括對生病、死亡或兩性關係的恐懼)，以不同於以往的技巧表現對時代之共感以及對內在之忠實。由第一節的討論中可知荀白克在表現主義時期極端注重直覺的、本能的、潛意識內涵的表現，更試圖表達感覺的複雜、多樣、同時性——正如人類意識流的真相；這種宛如夢境(有時著實是夢魘)的音樂語言以及表現方式，和佛洛伊德對藝術的看法是完全一致的。孟克則更有佛洛伊德所謂藝術家的神經質傾

向，在他的創作生涯中，孟克不斷重覆相同的繪畫題材，以使自己能多次回顧過去的痛苦，其中類似〈生病的少女〉的畫作就有十來幅。圖六與圖七分別是〈生病的少女〉之石版創作及〈不安〉之木版創作，這些作品似乎顯示孟克在版畫創作中有更大揮灑線條的空間。「他重覆作畫，是爲了捕捉記憶出現的一刻。」(29)重覆地作相同題材的畫也是他深化其思想表達的手段，孟克總是嘗試捕捉過往事件的「第一印象」，並賦予新的詮釋，在主觀中以象徵的手法表現情感，同樣試圖表達感覺的複雜、多樣與同時性。鄧元忠對表現主義做了如下的結論：「表現派畫家的態度是基於對『孤獨』的充分自覺，而達到一種自我否定和自我蔑視的境界。孤寂、禁忌、悲觀和病態的狂熱，是表現主義的精神。他們與尼采和齊克果的生命哲學有關。也同時著重人道主義的理想。」(30)在某種程度上，孟克與荀白克的創作確實應和了這樣的說法。

正因爲他們的作品是內在壓力的釋放，內在需求的昇華，這種強烈的心理能量自然使作品的形態超出常軌，每位藝術家都有自己誇張的、奇特的表現手法，而荀白克更因此認爲作曲是不能教的（見第一節之討論）。不過，有些表現主義的音樂性技法在作曲家高頻率的使用下，倒是成爲現代表現主義音樂風格的相通處。例如音樂的形式（form）自由而流動，極具即興性；音樂的基本語言是無調性（atonal）的；音樂的織體結構（texture）常有突然性的改變等等，這些都成爲時代性表達強烈感覺的技巧和方式。正如史尼德所說：「表達方式的語言，究其本質是一種尋求開放的語言形式；從美學的觀點來看，則是一種實驗性的語言。這種語言的

表達不是封閉的，它並不是把自己隱藏在迎合一般人安全感需要的藝術表達形式之後，相反的，它的表達是直接而激烈的。」(31)從繪畫的角度來看，孟克的畫作內涵取決於它的作畫方式，以〈生病的少女〉爲例，畫中母女的姿勢與表情、象徵意義強烈的光線、狂亂的搖動的線條——在在表現出耐人尋味的深刻內涵；而在〈吶喊〉和〈不安〉中更遠離了寫實主義的精神，不迎合大眾安全感的需求，而以強烈律動的線條傳達內心燃燒的苦悶。表現主義的音樂與繪畫創作，於內容與技巧上要求完美而獨特的結合，這是作品震撼人心的原因。

以藝術作品表達人類之內在情感及感覺，其實是一非常自然與合乎本能的事情，只是在時代的風潮之下，表現的程度有高低之分而已。孟克與荀白克恰好恭逢人類史上文化風潮交互激盪最劇烈的時代，他們以靈魂的眼睛透視人生的寂寞、苦悶與不安，藉著創作達到自我心靈的純化——事實上，晚年的孟克已由昔日緊張的自我精神中解放了，而荀白克在第一次世界大戰之後也朝向理性與結構性的作曲方向邁進（指十二音列時期）。儘管如此，表現主義這種「爲生命而藝術」的創作形態在音樂與藝術史上仍佔有獨立而重要的地位，畢竟，他們在表達人類心靈強度的能力上，可以說是無與倫比。▲

## 註

- (1) 彭宇薰（民86）. 音樂與繪畫類比性之探索——談新古典主義的史特拉文斯基與立體派的畢卡索。省交樂訊，70期，8頁。
- (2) 陳明玉（民66）. 孟克。台北：光復書局。92頁。
- (3) John C. Crawford & Dorothy L. Crawford

, Expressionism in Twentieth-Century Music, (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993).

- (4) 葛利菲斯（Griffiths, Paul）著，林勝儀譯（民78）. 現代音樂史。台北：全音樂譜出版社。32頁。
- (5) Wolf-Dieter Dube, The Expressionists, trans. Mary Whittall (London: Thames and Hudson Ltd, 1972), pp. 101, 104.
- (6) Wolf-Dieter Dube, 105
- (7) Eric Salzman, Twentieth-Century Music--an Introduction (New Jersey: Prentice Hall, 1988), pp. 38, 39, 111.
- (8) 葛利菲斯，34頁。
- (9) Crawford, 1.
- (10) 同上，81。
- (11) 同上，80。
- (12) 同(4)，36頁。
- (13) 同(4)，42頁。
- (14) 何政廣主編（民85）. 孟克：北歐表現派先驅。台北：藝術家出版社。29頁。
- (15) 同(2)，84頁。
- (16) 同(2)，79頁。
- (17) 同(14)，217頁。
- (18) 此段資料主要來自史尼德之論述。見(14)，205-208頁。
- (19) 同上，205-206頁。
- (20) 同(14)，213頁。
- (21) 同(14)，214頁。
- (22) 同(2)，95頁。
- (23) 同(2)，101頁。
- (24) 同(14)，235頁。
- (25) Crawford, 2.
- (26) 鄧元忠（民84）. 西洋現代文化史。台北：五南圖書出版公司。148頁。
- (27) 鄧元忠（民79）. 西洋近代文化史。台北：五南圖書出版公司。647頁。
- (28) Crawford, 5.
- (29) 同(14)，228頁。
- (30) 同(26)，158頁。
- (31) 同(14)，215頁。