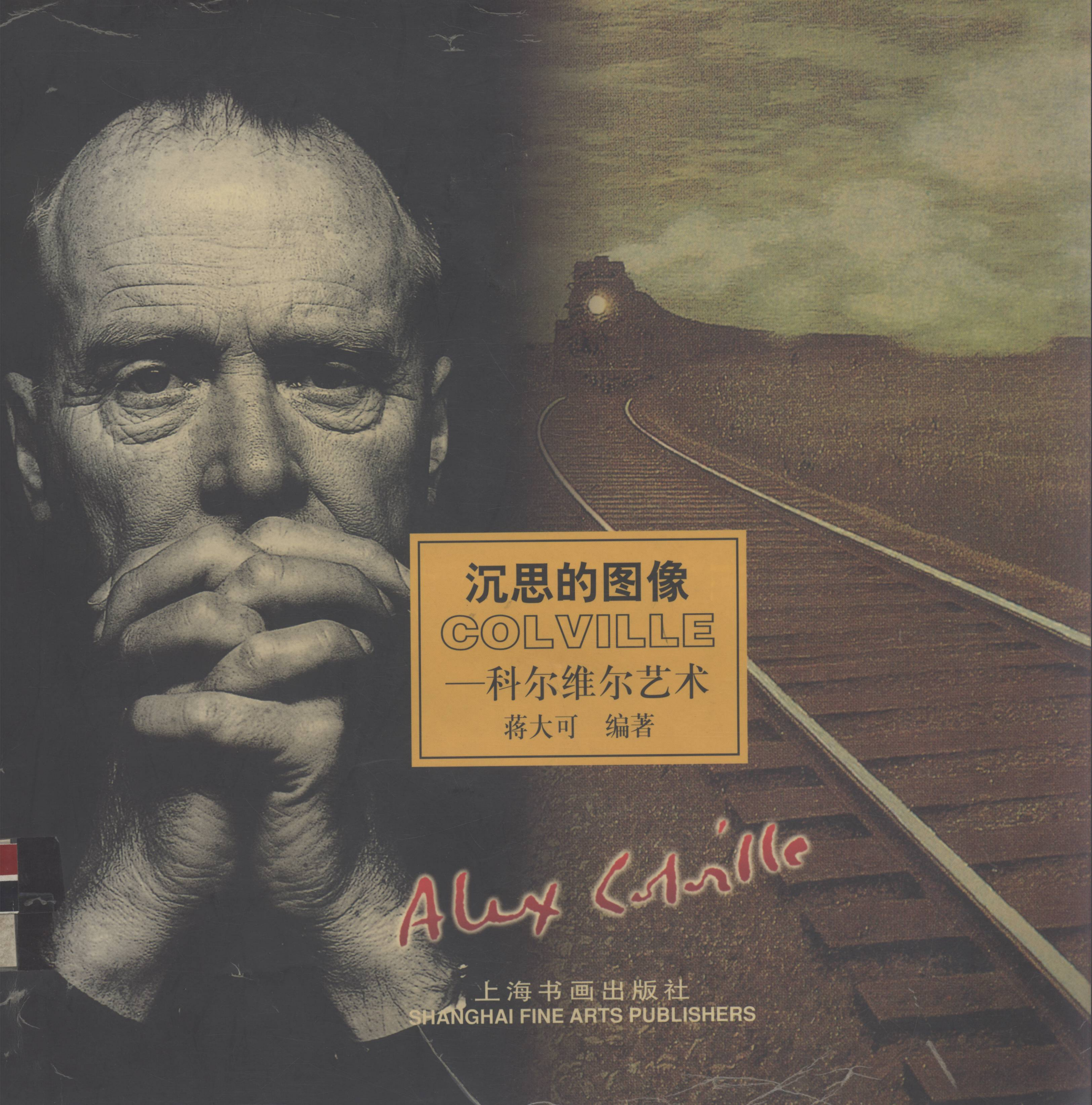




沉思的图像
COLVILLE
—科尔维尔艺术
蒋大可 编著

Alex Colville

上海书画出版社
SHANGHAI FINE ARTS PUBLISHERS

J231
7

沉思的图像

——科尔维尔艺术

蒋大可 编著

上海书画出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

沉思的图像: 科尔维尔艺术 / 蒋大可编著. ——上海:
上海书画出版社, 2000.9
ISBN 7-80635-785-8

I. 沉… II. 蒋… III. 科尔维尔 - 生平事迹
IV. K837.115.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 51611 号

沉思的图像

——科尔维尔艺术
蒋大可 编著

*

上海书画出版社出版发行
(上海市钦州南路 81 号 邮政编码 200233)

各地新华书店经销

上海丽佳分色制版有限公司制版

上海市印刷七厂印刷

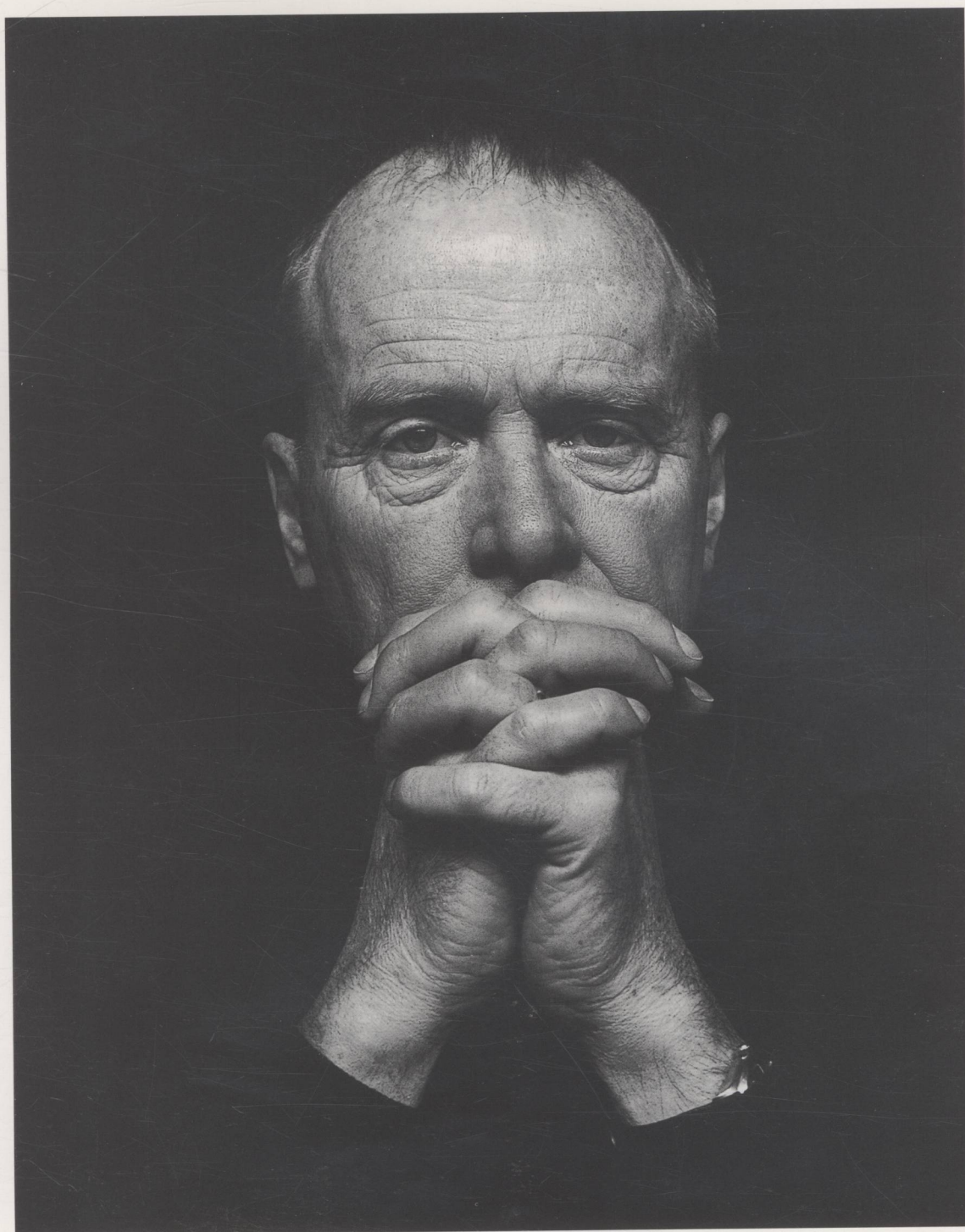
开本: 889 × 1194 大 12 印张: 11

2000 年 9 月第 1 版 2000 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1-1,000

ISBN 7-80635-785-8/J · 1406

定价: 168.00 元



亚历克斯·科尔维尔

前言

亚历克斯·科尔维尔是 20 世纪加拿大最著名的艺术家之一。他的艺术作品风格浓郁,引人入胜,在加拿大和海外很多国家中赢得了广泛的赞誉。不少人可以回想起 1987 年他在中国举办的作品展,当时深受观众欢迎。也正是这次展览激起了蒋大可女士编著此书的热忱。

科尔维尔作品的艺术风格初看似乎是写实主义的,而细看那些近似照片复制品的细部,才使人明白事实上它是超写实主义的。他的作品常以描写加拿大人的生活为主题,引起观众对童年时代和家庭情感生活的回忆,而产生共鸣。然而,再仔细琢磨他的作品,就会发现其作品的主题内涵是深远的。当作品所描述的令人熟悉的生活,使人感到轻松时,我们又会从日常生活天地中走出来,进入一个更广阔的世界。又如所有伟大的艺术一样,简单中蕴藏着丰富,表面上的微不足道之事却掩盖着普遍的魅力。

我很荣幸,也很高兴能代表加拿大驻华大使馆和加拿大人民感谢蒋大可女士。她所编著的关于科尔维尔的精美画册,是一项重要的研究成果。我们相信,它必将为中国公众带来更多的欣赏科尔维尔艺术的机会。

加拿大驻华大使馆

新闻文化参赞

乐静宜

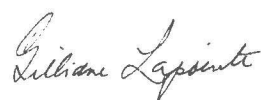
1999 年 6 月 3 日

PREFACE

Alex Colville is one of Canada's best known artists of the Twentieth Century. His work and compelling style have been admired and respected all over Canada and in many countries overseas. Some may recall the well received exhibition of his works in China in 1987. It was that very exhibition which inspired Ms Jiang Dake to write this book.

His style appears at first to be realistic, until the almost photographic reproduction of detail makes one see that it is in fact surrealistic. His subject matter is often quintessentially Canadian, evoking childhood memories and other familiar feelings among his viewers. But again, as one reflects, one sees that the themes are wider and deeper. Just as we start to relax with the familiar, we are pulled out of our everyday world into a larger one. As with all great art, the simple hides the complex and the seemingly commonplace disguises a universal appeal.

It is an honour and a pleasure for me, on behalf of the Canadian Embassy in China and therefore on behalf of the people of Canada, to thank Ms. Jiang. Their beautiful book on Colville is a notable achievement and will contribute, we are certain, to making his art more accessible to the Chinese public.



Gilliane Lapointe
Counsellor
Public Affairs and Culture

目 录

前 言	乐静宜
引 言	1
一 和睦的家庭	3
二 战争与和平	7
三 从教师到职业画家	9
四 创作方法与艺术风格	11
五 审问武器	14
六 孤独的女人	18
七 两性世界	22
八 人与自然	27
九 自然的人性	29
结 语	33
科尔维尔和陶艺家等合影	34
图版目录	35
彩色图版	37
生平年表	109
后 记	113

引言

亚历克斯·科尔维尔(Alex Colville)是当代著名的加拿大油画家,他的知名度,在当代加拿大艺术界中是极为突出的。他常参加展览,主要在英国和德国,但也有些在欧洲其他各国和南美等地,使他的作品能展现于世界,其他加拿大艺术家是很难和他相比拟的。前几年,中国美术界曾对他作过许多介绍,引起美术界许多人士的重视,他的画风曾影响一批中国年轻的油画家。从那时起,我们一直对他进行追踪研究。

今年我们得知科尔维尔先生又出版了一本新的大型画册,于是通过加拿大驻华使馆的朋友,与科尔维尔取得联系。科尔维尔非常热情地亲笔回信,赠送了他的两本精装大型画册,并对在中国翻译编辑和出版他的画册非常感兴趣。由此才引发撰写评论文章和出版他的中文画册。

在所有的艺术门类中,绘画可能是最直白的。它无需借助任何文字语言,就可让观众欣赏,让作者与读者交流。科尔维尔曾经说过:“在我看来,绘画既不是为了娱乐,也不是自我表现。我把绘画当作一种崇高的事业。它既不是为了使艺术家解脱,也不是为个人谋私利。正如家具师做椅子不是为了自己坐一样,画家应该为别人,即为欣赏的人服务。我不把艺术当作自命不凡的手段,而是作为一种交流思想的工具。”这种交流可能是原始的,但正由于如此,它是最直接、直率、质朴、真诚的,因而也是最普遍最可宝贵的。科尔维尔是加拿大享有世界声誉的绘画大师,年近八十,他的阅历、学识、性格、修养、嗜好,不是中国观众都能了解,甚至连我们这些在研究科尔维尔绘画的中国艺术理论工作者也不能深入全面地了解。但是这并不阻碍观众对科尔维尔绘画的欣赏,也不阻碍我们将欣赏和研究的心得、启示、联想和思考记录下来。

在缺乏某种了解前提下的艺术评论,是否会产生某种“误读”和“过度诠释”?这种担心也许不无道理,但是这要看针对什么对象。可能对科尔维尔而言,我们的研究也许是“误读”,我们的理解和批评肯定有一些是

不符合“作者意图”的,可是从读者和艺评家的角度来看,则不存在“误读”,或者换句话说,“误读”是相对无害的。西谚说“有一千个观众就有一千个哈姆雷特”,这无损于《哈姆雷特》,也无损于莎士比亚。尽管我们的评论借助科尔维尔的生平年表和作者自己的言论来证明“作者意图”,并充分注意“作者意图”的重要,但我们并不主张将“作者意图”作为规范批评诠释的僵死框架。我们与科尔维尔相距遥远,不得不承认这样的困惑,画家的私人生活和经验在某种程度上说,比其绘画作品本文更难以追寻。

相对于分析艺术家的“作家意图”,我们更侧重于“作品意图”或者“文本意图”。换言之,我们的批评诠释的是科尔维尔绘画作品本身所隐含的意图。当然我们的批评诠释不是随意的和偶然的,也不是单凭一张作品作无限的解说,批评家的解说方法是多种多样的,有的是按作品的创作年代进行评述,这种评论的优点是便于读者了解画家的创作进程和绘画技法的演进。本画册彩色图片的编排即采用这样的方法,与书后画家的“生平年表”相互参照,使读者对科尔维尔近一个世纪的人生和创作历程有一个较为清晰的了解。但我们的评论文章则不同,是将科尔维尔不同时期的同类题材的作品归纳为几组进行论述;力争根据科尔维尔绘画作品的连贯性及其原初意义生成系统来判断,尽可能发现绘画作品本身要表达的东西。当然也不可否认,我们在作品中发现的东西是作为读者和批评者根据其自身的期待系统而发现的东西。

随之而来的问题是,我们的评论是否会造成“过度诠释”?这当然是一个值得面对的问题。因为我们作为中国的读者和艺评家,本身的社会身份逃脱不了当下中国和东方文化系统这样具体的时间与空间坐标,而且这种特定的时间与空间坐标必定要进入我们所建构的文本客体和我们所认定的“作品意图”。这种不可回避的历史与地理语境的存在,不单单体现在我们身上,而且体现在与我们有相同背景的大多数中国读者的身上。虽说是从同一背景和历史语境出发,但理解的角度不同,对“作品意图”的诠释就会不同。而与其他读者的那些不相同的批评诠释,就有可能被认为是“过度诠释”。然而相对画家科尔维尔本人来说,则不会产生“过度诠释”的问题。画家的作品是给人欣赏的,而且希望观众越多越好。画家也希望听到观众的反应,而且也是希望观众的反应越多越好,更何况是不同国家、不同民族观众的反应。可能观众的批评诠释离“作者意图”相当远,但只要不是恶意的,在惊讶或不解的同时,只会留下善意的会心一笑。

我们之所以这样自信地肯定科尔维尔会认同和理解我们的批评诠释的艺术态度和见解,不仅仅因为执笔者现在仍是个画家,能从一个画家的角度理解科尔维尔;更重要的是,我们批评诠释的立足点是建立在人类共同的精神基础之上,反对战争、热爱和平,社会繁荣、家庭幸福,环境保护、绿色和平,妇女解放、两性平等。诸如此类的追求,不是某些国家某些民族的专利,而是人类的共同目标,是一种泛指的人类精神。立足于这种人类精神,我们相信与科尔维尔的人生理念是相通的,因此也才会有自信的批评诠释和价值判断。

— 和睦的家庭

科尔维尔的作品许多是以自己家庭为题材,了解他的家庭有助于了解他的绘画。

亚历克斯·科尔维尔于1920年8月24日生于多伦多(Toronto)。他的父亲戴维·哈罗尔·科尔维尔(David Harrower Colville)是1910年由苏格兰的一个煤矿小镇移居到加拿大的,当时他只有二十岁。后来他成了一位工程师,专搞钢铁工程,尤其是建筑桥梁。他于1914年娶费洛伦斯·高尔特(Florence Gault)为妻,她是安大略(Ontario)省人。科尔维尔的母亲婚前是名女帽制造工,是一个有实干精神、头脑清醒的妇女。科尔维尔称赞她懂得一切事物的价值。相比之下,科尔维尔的父亲是一个轻视自己所做的严密而时常有危险性的工作,富有浪漫色彩而又难于成事的人。

1929年,九岁的科尔维尔患了肺炎,这场病几乎夺走他弱小的生命。他康复得很慢,那年春天和夏天他几乎过着一种孤独的生活,变成了一个性格内向的小孩。护理科尔维尔的古德温(Good Win)医生是一个兴趣广泛的人,成了科尔维尔的良师益友。科尔维尔开始经常画几张画,画汽车、船和飞机之类。科尔维尔后来回忆说:“我确信认识这位医生是使我产生要成为艺术家这一念头的因素之一。”

1934年,科尔维尔十四岁,被萨拉·哈特(Sarah Hart)太太开办的一周仅上一次课的美术班录取了,他在美术班学习了三年。此间,他逐渐结识了在蒙特·阿利森大学(Mount Allison University)任教的英国画家斯坦利·罗伊尔(Stanley Royle, 1888-1961)。当时哈特太太每年都邀请罗伊尔到美术班来,评议学生的作品鼓励他们学习。他被科尔维尔的作品所吸引,勉励科尔维尔去上大学,争取在艺术上取得更高的造诣。当时科尔维尔已决定去学习法律和政治,并且已获得了一个学院的奖学金。如果转换学习美术专业,就意味着给家庭和父母增加沉重的经济负担。但罗伊尔坚持他的意见,确信科尔维尔深具才华,并且为科尔维尔安排了一笔数目相等的奖学金。1938年9月科尔维尔顺利地进入蒙特·阿利森大学就读。

蒙特·阿利森大学座落在塞克维尔(Sackville)地区,这所大学在欧文斯美术馆(Owens Art Gallery)内设有一个美术和实用艺术分校。它能够提供美术作品并可以授予此专业的文学学士学位,这样的学校当时在加拿大是屈指可数的。科尔维尔入学那年,斯坦利·罗伊尔是当时欧文斯美术馆的馆长兼艺术分校校长,他在那儿连续任职十年,于1945年才退休返回英国的故乡。

科尔维尔那种具象的独具一格的艺术风格的形成,首先是受欧文斯艺术分校内的欧洲油画的影响。除了常规教学外,罗伊尔每年都要筹办一个夏季美术班。在大学期间科尔维尔每年都参加了这种夏季班。他在这几年夏季上课期间创作的一小批油画,是他学生时代留下来的唯一一批作品,1939年他画在油画板上的一小幅风景也许是他最早的创作。从这幅作品中,我们不仅可以看出罗伊尔的后期印象派画风对他的影响,而且也看得出科尔维尔的绘画具有自己的严谨设计和自信的绘画技巧。在罗伊尔的鼓励下,科尔维尔开

始把自己的创作送展。他的作品参加过 1941 年举办的蒙特利尔艺术展览会和艺术分校 1941 年和 1942 年举办的两次展览。

科尔维尔对自己的少年和家人的生活的艺术表现,总是呈现一种和平安祥的气氛,并时时融入他对自然整体的看法。对于人与自然的关系的看法,科尔维尔并不悲观,而是比较现实的。他的态度是人与自然有一种稳定的协调的关系,人类不能反抗他们所不能避免的自然事物。在我们战胜恐惧和焦虑,当我们感到每一件事都在一定秩序中时,他给予每一个环境和时刻以价值。他的这种思想在五十年代晚期的作品中表现得比较突出,如 1957 年的《树上的孩子》,一棵巨大和古老的树占满了整个画面,几个小孩通过墙头爬到树上,像猴子一般在树上嘻闹。既表现了人类对自然的亲近和依恋,也勾画了少年生活的美好回忆,隐喻了人类童年凭借自然生存和发展的历史。古树在画面占据的主导位置,表明了它在画家心中的位置,也就是说在人类社会中的价值。同一时期的《狗、男孩和圣约翰河》(1958)也是表现类似的思想。

科尔维尔这一类最有想法的作品是 1955 年画的《家庭与风暴》。这幅作品的意图体现在:构图的复杂性,作品中景色、人物和汽车的结合,以及统一在银灰色调里的真实而微妙的含意。这种意图是通过特殊的时间和地点来勾引起一种忧虑的心情。这幅画中的人物是特定的,是根据科尔维尔自己的家庭画的,画了他的妻子罗达(Rhoda),长子格雷厄姆(Graham)和幼女安(Ann)。这个外景也是特定的,是从迈那斯湾的海岸朝北看。画的内容可以这样领会,一个家庭正在海滨团聚的时光被一场大雨缩短了,但画中人物都接受了这种令人失望的不能抱怨的事实。科尔维尔表现的这种态度是哲学意义上的永恒。从理性思维来看,这个家庭代表人类一种稳定的与自然的协调,这些人物不能站出来反抗他们所不能避免的事物。画家通过精心的构图使观众好象成为画中的第四个人物,站到了画家的位置上,增加了观众的责任感。

科尔维尔经常画他的妻子,罗达出现在画面中大致可分为两种情况:一种作为某类主题画中的模特,为了表现特定的某种观念,她的身份在此类画中只是一个抽象的女人;另一种情况则简单得多,科尔维尔仅仅是想表现自己日常的家庭生活,带有一种纪念性的叙事风格。这类画之所以吸引观众,是因为温馨的家庭主妇的生活是所有人都向往的。《烤炉》绢网版画(1988)就是科尔维尔这方面的代表作。科尔维尔在《观察》(1993 年 11 月)中说:“我们有一个 AGA 牌的电炉,它成了我们的生活中心,在这幅绢网画中,我的妻子和狗正在朝一个烤箱内看——这是一幅家庭生活的画卷。”

一个大型的铁盒般的 AGA 牌电炉摆在画面左斜角处,炉子钴蓝和铬色的表层,在灯光通明的厨房中闪闪发亮,炉基座与红色瓷地砖排成直线。在画面的中景处,一个身着白衣的女人,手扶着电炉最右边敞着的烤箱门,臂部朝前突着,弯着腰朝烤箱内看。她那浅黄色的金发披在转过去的头上,除了鼻尖外,脸部全被头发遮住了,她的姿态稳重、漂亮,左腿稍向前,膝盖有点弯曲。她的脚上穿着一双中跟鞋,两鞋排成一个三角形,可承受朝前倾斜着的上半身的重量,她的左手腕上悬挂着一个金属的手镯。如同《跳水板上的女人》一样,有一个重力的吸引力,明亮的光从右上方射下来,这光无疑是从画面外的窗户外射入的,很明确地勾勒出了她背弯时的臀部和腿的轮廓。她紧抓着烤箱的把手,至少,我们马上能知道她在干什么。在画面和电炉之

间,只有地砖间一排排浅色的线和一只看家的狗。牧羊犬和她一起站在那里,狗的臀部朝着观者,朝打开的烤箱里窥视。狗的脸部与女主人的脸一样看不到,但我们也可以看出它很悠闲自在。狗是科尔维尔家庭的成员之一。

科尔维尔 1968 年画的他父亲的肖像《我父亲与他的狗》与《手枪与人》(1980)这幅画形成了有趣的对比,如果说科尔维尔表现人与社会的关系是紧张的话,那么他表现人与家庭的关系则是和谐的。在《我父亲与他的狗》以及《阳台上的男人》、《伍德在四月》(1960)中,他都采用了以老人为主题的题材,表现了他对长辈的尊敬。

科尔维尔经常用各种公开的、细致的方式来体现他对父亲欠下的债。他父亲在钢铁厂的工作情况被描绘出来,如《八月》(1964)、《狗与桥》(1976)、《两个铆钉工》(1954)等。正是通过父亲的劳动使科尔维尔有机会接受正统的教育并从事自己选择的职业。

科尔维尔画其他有关长者的题材也都具有相同的敏感,他们中最早的是 1953 年画的《阳台上的男人》。在此幅画中的男人是以罗达的继父为模特的,正如在他父亲的肖像画中一样,科尔维尔没有寻求怎样去表现那男人的表情,或使我们相信他所想的东西。科尔维尔常说他对人的个性不感兴趣,这幅画的价值在于它的自然性:男人的尊严,猫的简单动作和抛锚的船,并无声地把自然现象流畅地与人造的结构联系起来,阳台、桌子和椅子,以及船,似乎都加入到水的流动中去了,但并没有使流动加快或减慢,也没有使这种流动改向。“天若有情天亦老”,人与自然的生命节律不一,但在静穆中的归宿却是一样的。

对长者的敏感同样表现在《伍德在四月》中,这幅画画得很好而且处理得很微妙。画中的老人正走过他房前有装饰的铁篱笆,这所房子现在是蒙特·阿利森大学的官邸。像《阳台上的男人》这幅画一样,在这幅画中他通过把老人安置在人造物体和自然之间来确立一种关系,带有石柱的装饰华丽的铁篱笆与大树相呼应。铁制品上稳定坚实的绘画图案和树上的绿芽发出的柔和的色调形成鲜明的对比。这两幅画都用相同的技巧处理人物,在他们身上都反映出他们一生的履程,这履程是用日复一日、年复一年与自然界的季节循环连接而成的。

通观科尔维尔对成年男人的态度,他从来没有乐观过。男人在社会上的处境和心情,既因有责任而感到庄重,又因有责任而受到约束,男人对身份地位、社会责任和工作权力的喜好,正是他们自己失望、苦闷、痛苦的根源。这种认识,科尔维尔可能是从他父亲身上观察得来的,表现在画面上,最有代表性的则是 1991 年他画的《牧师》。科尔维尔 1993 年 11 月在《观察》中说:“我的一位朋友,他是一位牧师。这是他的一张画像,想用它来表示他的喜好,做到这一点是完全可能的。”结识朋友和表现朋友是科尔维尔家庭生活和艺术生活的一个非常重要的部分。

这位牧师身着黑色的牧师长袍,白色的衣领浆得很硬,戴着神学室专用的胸饰,一动不动地坐在讲坛后面的椅子上。教堂里安静极了。好像根本无人来往,没有人影在完美的白墙和木护墙上闪动,没有踏在带冷光的大理石地板上的脚步声。在此你可以想象:如有像你这样看不见的人坐在教堂的座位上,静静等待着,

从讲坛纺锤状护栏的缝隙中全神贯注地看着那孤独、呆板的牧师。他横穿教堂的走道后坐下来。他目不旁视什么也不看,你不知不觉地盯着他,感到很不舒服,似乎你是一个窥视狂病人。尽管你看不到他的眼睛、态度所表示的暗示,但是在他起皱的嘴唇上和他的面颊上流露出内心斗争产生的不在乎苦乐的禁欲者的坚毅的表情。他的双手也在向人们传达他慎重而缓慢的承诺和他那些令人听了厌烦的使命。什么是他的苦闷?他会有哪些苦闷、痛苦?这是他的一个秘密。也许是一种突然而来的独居的危机感,也许是失望。一种近来发生的事件而产生的思想状态,或者是在他脑海中,划分出来的黑色的荒沙地,在这片荒漠上,他徘徊已久,现在终于找到了自己的家。他始终未放弃过寻家的念头。他全靠做一些微小的动作来控制自己,他的头发安静地伏在那已谢了顶的头上,他的鞋则是经过精心打理的、给人感觉最好的一部分。那些看上去像纺锤般的讲坛栏杆,就像监狱的牢房栏杆一样,把牧师关入一个独立的牢房内。我们从这张画中更多地看到一个普通男人的状况,只不过他的职业是宗教而已,我们也就从他的职业入手来感知画中人物的思想。

《桥上的夫妻》(1992),闪烁着浅浅钴蓝、绿、粉红和紫色的天空衬托下的钢桥的支架被画在靠近中景处,将画面分割成一些不对称的看上去很稳固的长方形、三角形和正方形。在左边框处,有一个竖立在闪烁着淡蓝和淡绿色波光的海水中的水泥桥墩。它支撑着大桥,用桥墩上下两条边线勾画出桥墩的一个角的轮廓,它的消失点的中心位于与远处海岸上大片绿色陆地的中央的交汇处。在一个原本拘束的画面中,将观众的视线引向远方,加深了画面的空间纵深感。在画面的右上角,竖着一个伸向天空的看不到顶点的三角桥架。很明显,只有表现一个大场面的某一选定的局部时才用这种方法。画家有意借此表现一个他心目中重大的题材。作者把这对夫妻处理在桥上。人们可以看见妻子的正面,一只手腕搭在桥栏上,另外一只手臂弯着,用手肘抵在大桥栏上,手托着下巴。她并没有对着男人的方向凝视,而是朝着观众所在处的上空凝视着。她的站姿和表情都显示出她对男人很冷淡。他们间表现的不是驳斥和拒绝,而是保持着一种对不可抗拒、必然会发生的事听之任之的态度,一种茫然的宽容。她听得入神,而他却有意只是侧面对着观众,盯着他的谈话对象,手势很有力的样子。这并非一场简单的对话,他是在极力解释那些曾在脑海中思考过的一些想法。

《桥上的夫妻》优美、充满活力的平衡的画面结构把这两个人物与桥紧紧地联系在一起。女人正位于垂直中心线的位置上,而男人则位于中心线的右侧一点儿,他那只作手势的手正指向女人的头,而她的头正好位于上面长方形的中心点上。

像主梁那样坚定不移,女人成为画面物理几何图形、气韵节奏和心理上的中心。在这里男人的手势是摊开的,表示他也处于中心的地带。从男人头骨的形态和花白的头发,以及消瘦硕长的体型,我们仿佛看到的是《我父亲与他的狗》中科尔维尔父亲的背影。科尔维尔母亲的形象我们没有见到过,但我们知道科尔维尔称赞她是一位“有实干精神、头脑清醒的妇女”,“她懂得一切事物的价值”。此画面上的妇女,那样泰然自若,全神贯注沉浸在自己的思维之中,对一切都毫无在意,尽管她的丈夫在表白什么,但她要求的东西似乎更多。我们还知道科尔维尔父亲是一位“富有浪漫色彩而又难于成事的人”,又是一位专搞钢铁结构的桥梁建筑工程师。画家把这对夫妻这样郑重其事地安排在桥上是有着深层的意义的。

当观众想象带桨小船慢慢悠悠漂向桥时,看见他们俩站在桥上,荡漾的海水顺从地淌向海边。在这明亮的日子里,观众沉浸于幻想之中。

二 战争与和平

人生是一段有起点和终点的历程。艺术创作也一样,它也有一个很普通很不起眼的起点。当艺术家的成就达到一个高峰后,回过头看,他所有的艺术作品的轨迹都与那个不起眼的起点有关。科尔维尔也一样,他的绘画艺术中最显著的两个特征,都与他开始绘画生活的第一步有关,科尔维尔发表的第一批作品都与战争有关。

在科尔维尔学生时代,就请求为战地新闻局画广告,并结识了一位上校。那位上校当时就建议科尔维尔去参军。怀着当一名战地艺术家的志向,1942年春,科尔维尔刚从蒙特·阿利森大学毕业,就立即到加拿大军队服役。科尔维尔想当战地艺术家的计划开始并不顺利,在军中先后做过多种不同职位的工作,从低级职位逐步晋升,直到1943年9月才获得了委任状,那时他已打消了成为战地艺术家的念头。可是到了1944年5月,他被派往英国,到了那儿他才得知已委任他为加拿大官方的战地艺术家。他奉命记录1944年6月盟军进攻法国南部的战役,其后又被派往欧洲北部与加拿大第一分队会合。他一直留在那里到1945年9月,期间经历了荷兰和德国的战役。在这两年多的战区生活中,他画了数百幅素描和水彩,其中的126幅作品现已被珍藏在加拿大军事博物馆内。

他后来回忆这一段创作时说:“每天我和司机坐吉普车出去,一路上我的所见所闻都是很有趣的,我总是马上把它们画成素描或水彩。因此它们成为一种以军队日常生活为题材的风俗画。我的工作可这样来比喻:像一位小说家要当警察记者,他要如实地报道,宁可写得确凿、具象和调子暗淡点,也不能太富有哲理或空洞抽象的成分。”同时科尔维尔也清醒地认识到:“你不会成为一部照相机,你所做的与其有实质上的区别,具有一定的主观性和解释的功能。”绘画的这种功能在他的战地绘画作品中得到体现,并且是随着战争的循序渐进有次序地表现。他早期是强调战争的行动,后来则是强调行动的后果和长时期的静止状态。他的作品是相当辛辣的,如在水彩画《寂默的奈梅亨》(1944)中,在冬天的阳光照耀下,阵亡将士与机器以同样的方式安放。科尔维尔在谈创作这类作品时的感受说:“感受是奇特的,它使你不舒服,而又不会使人特别难过。有一种你开始就无法感知的情绪,使你只感受到一种深深的悲哀。这种感受是很显然的,除非是一个十足的白痴才体会不到。你一定会对它产生很多的联想。”

科尔维尔的这段战地艺术家的经历,对他来说不仅是绘画学习的延续和专业技巧的训练,而且具有深远

沉思的图像——科尔维尔艺术

COLVILLE

8

的意义。他特别强调收集素材与创作作品两者间的差异,战地工作直接为他提供了许多主题,他后来的作品都是他这种长期而缓慢的创作过程的结晶。1944年至1945年,15个月时间的战地工作经验,让他体会到自己有责任创作大批优秀的作品,来记录对战争的亲身体会。而其中包含的真实意义,直至他的成熟的画风奠定基础后,才逐渐完全显露出来。

因为经历过战争的破坏和恐怖,科尔维尔善于通过时空交错、古今相融的手法,联系他能确切了解的时代环境来阐述生命与死亡所涉及的重大问题。他的阐述是循序渐进的,有次序的。他那一时期的这一类题材的重要作品,除水彩画《寂默的奈梅亨》外,还有两张油画,《悲惨景象》(1945)和《荷兰奈梅亨附近的步兵》(1946)。从这两张画中可体会到他想坚持的创作方向。《悲惨景象》这幅画试图把单纯描绘死亡转变成对这场无益战争的全面控诉。画面上十字路口的路标具有墓碑和军事目标的双层含意。母牛象征着生命的延续。这幅画表明了他对所有的重大而有异议的带普遍性的论题所作出的初步的解说。在《荷兰奈梅亨附近的步兵》这幅画中,科尔维尔更成功地设想出把一个直接的偶然事件演变成一种经过深思熟虑的表现形式。科尔维尔在他的日记中写道:“在二月一日,我曾预想过我的第一幅大油画,主题是步兵团成单列沿着一条路前进着。”由于这幅画采用了单一而集中的方式,它的效果是很突出的;所有朝我们走近的士兵都是垂头丧气的,对我们的存在漠不关心,说明战争使生命失去了应有的宝贵价值。

战争给科尔维尔在个人和事业两方面都留下了一连串的未来得及解答的问题。他在1951年曾说过:“当战争结束时,我对两个方面感到困惑不解。”第一个方面是他感到他缺乏对过去的艺术的了解,第二个方面就是他说的:“我们既不能对战争大失所望,也不能对它过于乐观。”乍一看这两个方面似乎很可笑地结合在一起,但它们却是直截了当地指出科尔维尔在生活和艺术两方面都寻求永恒的、真实的价值。对于过去的艺术缺乏了解,他通过参观巴黎的博物馆得到了解决。而要解决对战争的“困惑”却是另外一码事。人类毁灭的最大事件的见证人意味着什么?他过去一直在观察他作为其中一员参加和经历的事件;怎样才能将自己的主观想法与他对战争的综合印象统一起来呢?当他面临到底画什么主题时,这就是不得不解决的问题。慢慢地他认识到了,他的方法不是通过抽象的理论,而是要通过对自己直接接触的周围环境和事物作深刻的、经过深思熟虑的观察来解决问题。五十年代早期他的作品大都是有关战争阶段的事件,特别是表现离别和盼望回家的主题。如《在火车站的士兵与姑娘》(1953)表现的是离别;如《码头上的四个人》(1952)是抽象的记忆,反映了科尔维尔想回家与妻子团聚的愿望。由于给了这幅画一种不确定的雅典式的气氛和环境,可看出他想关注的是本质的东西,而不是这种等待的事实。我们看不清楚画面上的妇女有特殊的害怕或希望的表情,她们是无名的,甚至穿的是无特点的装饰性外衣。正由于这种没有个性的人物描写,科尔维尔创造了一个记忆中的理想的形象。

科尔维尔作品的核心是阐述他个人经历过的事实,反映了他在日常生活中所了解的艺术世界。但他的创作方法不仅仅是简单地记录他所见到的或他喜欢见到的东西,而是把它们的价值、它们的关系和他的记忆进行具体和直接的合成。举例说,他曾区别照片和绘画的不同之处,即照片是被照出来的,绘画是创作出来

的。他的每一幅作品都不是这个世界的某一部分的直接反映,而是非常稀奇的视觉形象,这种形象是来自于他的经历、他的记忆和他的想象。这种形象往往依靠长期的反复思考过的准备,并包括一系列非常广泛的、毫无遗漏的草图和一种精于细部刻画的绘画技术。在他把这种形象转化到画上的时候,这种构思往往在他头脑存在了五年或十年,甚至更长的时间。在他酝酿这种构思的时候,他一次一次地画草图,然后又把这构思“抑制”下来。正如他说的,直到他认为是创作作品最佳时刻,他才开始创作。他1979年完成的《正街》(1979),正好是这种创作过程和苦心经营的典型,这是他经过二十多年的酝酿构思得来的。这幅画具有深刻的象征意义和思想内涵,他利用背景中纪念碑和前景中女子把杂货堆进汽车中的强烈对比,利用凝视烈士塑像的女人,以突出烈士牺牲与今天生活的延续关系,突出了生命与死亡的鲜明对比。正如科尔维尔的其他作品一样,这种对比,通过男女扮演的不同角色以及生命的毁灭和延续而显得更为突出。画的场景是表现沃尔夫维尔(Wolfville)的主要街道。科尔维尔自童年开始就常到那里游玩,而在1973年后他便搬迁到那里定居下来。画的背景是沃尔夫维尔的邮政局和在第一次世界大战后耸立在那里的一座战争纪念碑。在五十年代,科尔维尔为这座纪念碑画了很多素描,当时已在心里打算将以纪念碑为题材创作油画。可是整整过了二十余年,他才重新依照这一构思进行创作,更明确地认识到如果要把纪念碑运用得适得其所,最好是将人们日常购买物品的情况与之互相映照。

科尔维尔的哲学思想是禁欲的、存在主义的;既甘心接受的、又是勇于负责的。这种观点已明确而又细致地见于他的作品中,彷徨与紧张两种气氛并不是企图像照片一样记录感觉到的每一个细节,而是超脱任何一个特定的时间和空间。正如前面说过的,它来自于他的虚构世界,这个虚构世界并不是建立在一件简单事情上,而是建立于一个复杂的事件和回忆以及解释上,他把这种注释精炼成画面。

三 从教师到职业画家

1945年5月,战争结束后,科尔维尔在荷兰阿姆斯特丹(Amsterdam)举办了一次战地艺术展览会。随后参观访问了巴黎,这使他有机会参观一些博物馆,尤其在卢佛尔宫流连了两天。卢佛尔宫珍藏了许多名画和雕塑原作,那些杰作的印刷品以前使他向往不已。这一次使他进入了一个由实物组成的美术史世界,弥补了他过去所缺乏的对以往艺术的了解。在那儿,马奈(Manet, 1832-1883)的《奥林匹亚》以及埃及艺术珍品给他留下深刻的印象。他思考怎样永久性地继承它们,但他不把这种继承看成是在具体形象、名字和日期上的继续,而把它看成是对人们所能理解的现实的一种表现。从此他为自己的艺术树立了一个以后未经动摇的目标。

沉思的图像——科尔维尔艺术

COLVILLE

10

战争结束后,科尔维尔不得不考虑怎样对待他离开部队后的去向问题,而这种选择对他来说似乎应该是在任教或从事商业艺术两者之间进行。正巧当时,他的母校蒙特·阿利森大学给他提供了一个就业机会,他四年前毕业的那个艺术系请他回去工作,当时这个系的系主任是加拿大著名的“七人画派”的成员劳伊·P·哈里斯(Lawren P. Harris)。科尔维尔毫不犹豫地接受了这一工作。1946年科尔维尔举家迁居塞克维尔(Sackville)。科尔维尔选择教学是正确的,这对他来说既是一项稳定的工作,又是从事绘画的良机,对他的创作能取得重大进展是种保障。学院远离艺术活动中心,使他能自由掌握自己从事创作的速度。在当时避开其他艺术的刺激对科尔维尔来说是很必要的,他说:“我认识到自己在卢佛尔宫所感受到的东西,要花费我数年的时间去消化和吸收。”

进展是缓慢和困难的,在科尔维尔教学的第一个四年里,他只创作了六幅画,而使他完全满意的却没有一幅。他的作品中最大的一幅是《蒙特·阿利森的历史》,是受该大学委托画的壁画,属于那种以描绘历史和社会为主题的作品类型。这是他战后不久画的唯一一幅有人物的画,其余五幅作品,有三幅是风景画,两幅是动物画。他这时期的一些作品在情调和笔触上会使人联想到印象派画家修拉(Surat, 1859 - 1891)的早期作品。修拉是科尔维尔十分尊重的画家,他俩都对古埃及艺术感兴趣,科尔维尔很佩服修拉能用稳重严肃的态度表现现代题材的才能。

科尔维尔五十年代中期至晚期的作品发生了重大的变化,并取得重要的成就。除了他战争时代的作品之外,这个阶段是他创作丰收的时期。在1953至1958年之间,他创作了二十五幅画,几乎占他近代作品的五分之一,并在1955年拿出他第一次创作的丝漏版画,这些年也标志着他的作品不断得到承认和被广为收藏。

在1952年,他首次访问纽约时带了很多作品的照片,并且把这些照片拿给开办画廊的埃德温·休伊特(Edwin Hewitt)看。休伊特是专门研究美国泛指为“魔幻现实主义”艺术家的画商,他立即收购了科尔维尔的作品,并且从1953年起连续三年为科尔维尔举办了个人画展。在第一次访问纽约的旅行期间,休伊特把科尔维尔介绍给一个芭蕾舞剧团的指挥林肯·柯尔斯坦(Lincoln Kirstein)。在五十年代柯尔斯坦就买了一批科尔维尔的作品,他在把科尔维尔的作品介绍给美国有名望的收藏家的过程中起过很多作用。在同一时期,科尔维尔的作品在加拿大也广被收藏。由于他作为加拿大主要的现代艺术家的名望,他的作品经常在加拿大国内外的艺术展览中展出。简而言之,在这个阶段,科尔维尔通过一系列能激发人们兴趣和难以理解的形象来发展自己有特色的风格。

科尔维尔在母校蒙特·阿利森大学任课并一直执教至1963年。在六十年代初,当他在加拿大艺术中确立了自己的地位之后,他决心将全部精力投入到绘画创作中去。由于当时他需要维持妻子和四个孩子的生活,毅然离职意味着是冒险的行动。尽管他的工作进行得相当顺利,到1958年他的画已开始供不应求,但毕竟所得的报酬太少,无法使家庭收支平衡。要在加拿大靠卖画为生,终不是万全之策。就科尔维尔来说,这风险更为明显。他的创作进程一向很缓慢,从1946年离开军队起,他每年平均只能完成三至四幅作品。