

Poets on Painters

诗人眼中的画家

马永波 / 编译

灾难中的宁静黄昏——论凡·高

论诗歌与绘画，兼及对音乐的一点思考

艺术与思想

巴尔蒂斯

宏大目标与费尔南·莱热

诗歌与绘画的关系

漩涡主义

尊重事物本身

作为作家的画家

作为画家的诗人

“罗丹”的碎片

劳伦斯论绘画

珍妮·弗里林彻的绘画

对马蒂斯“蓝色裸体”的描述及以美国气质绘画

穿过铁轨去往霍珀的世界

风景帝国

反对抽象表现主义

杰克逊·波洛克

关于柯罗的笔记

江西美术出版社

全国百佳出版单位



Poets on painters

诗人眼中的画家

马永波 / 编译



图书在版编目(CIP)数据

诗人眼中的画家 / 马永波编译. — 南昌: 江西美术出版社, 2015.1
ISBN 978-7-5480-3119-2

I. ①诗… II. ①马… III. ①绘画评论—文集 IV.
①J205-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第240369号

责任编辑◎徐 玫 方 姝

书籍设计◎郭 阳 陈 启 林思同+先锋设计

诗人眼中的画家

SHIREN YANZHONG DE HUAJIA

编译: 马永波

出版: 江西美术出版社

社址: 南昌市子安路66号

邮编: 330025

电话: 0791-86566124

发行: 全国新华书店

印刷: 江西千叶彩印有限公司

版次: 2015年1月第1版第1次印刷

开本: 787×1094 1/16

印张: 12

书号: 978-7-5480-3119-2

定价: 48.00元

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可, 不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

本书法律顾问: 江西豫章律师事务所 晏辉律师

赣版权登字-06-2014-493

版权所有, 侵权必究

序

PREFACE

艺术互动的一个范例

绘画和诗歌，历来就有“姊妹艺术”之称，它们之间的密切关联和竞争，人们曾有过大量的论述。且不说中国古典文论中历来所讲究的诗画一体的同源关系，在西方，贺拉斯亦曾有名言“诗歌像一幅画”，这已经成为人们不断分析和追溯的一份遗产，它的哲学和理论源头是把经验看作理念的“形象”，把自然看作要去解释的神圣寓言。莱辛的《拉奥孔》亦曾系统比较过诗画关系。而到了今天，诗画同源的体现莫过于所谓的具体诗了，也就是以文字符号构成图形的一种极端实验。在诗人当中，具有和诗才同样分量的绘画天赋的也不乏其人。威廉·布莱克、亨利·米肖、纪伯伦、罗塞蒂，都身兼诗人与艺术家的双重身份，对他们来说，文本就是画像，绘画就是说话。歌德、雨果、黑塞，他们的绘画作品也都别具一格。

现代主义运动与绘画的关系比以往任何时代都更为微妙和紧密。20世纪初的现代主义基本上为一跨文学与艺术的美学运动。作家与艺术家的交往密切，如庞德与亨利·戈蒂耶-布泽斯卡，阿波利奈尔与毕加索、布拉格，左拉与塞尚，布勒东与超现实主义画家，威廉·卡

洛斯·威廉姆斯与查尔斯·德穆斯。德穆斯的未来主义绘画作品《我看见金色的5字》就是读了威廉姆斯的诗作《巨大的数字》之后获得灵感，创作而成。画面上三个醒目的金色的5字，营造了深远、紧张、速度、运动的不稳定感，其气氛和效果在一定程度上是画家采纳了威廉姆斯“运用重叠画面”的建议所获得的。这样的例子不胜枚举。更有许多作家同时也是非常出色的艺术批评家，如波德莱尔、庞德。象征主义、超现实主义到后来的抽象表现主义艺术家，都与作家相濡以沫。伦敦的现代主义一如其他在欧陆及美国的现代运动一样，也是个跨文学与其他各种艺术媒体之间的美学运动。当时布鲁姆斯伯里文化圈中，除了有将法国后印象派引入英国的艺评家罗杰·弗莱及克莱夫·贝尔，还包括小说家伍尔芙和E. M. 福斯特。同时活跃在伦敦的敌对阵营，则是以温德姆·刘易斯与庞德为首的漩涡主义；这个前卫运动阵营中还包括雕塑家布泽斯卡、雅克·爱泼斯坦爵士、画家C. R. W. 内文森以及艾德华·华兹华斯等人。刘易斯本人是杰出的画家兼讽刺小说家，更是颇富争议的艺评家。庞德更是诗人兼艺评家，除了大力鼓吹现代诗也鼓吹现代艺术，1985年退特画廊曾为其举行特展“庞德的艺术：埃兹拉·庞德与伦敦、巴黎和意大利的视觉艺术”，由此可知其对现代艺术家的影响之深绝不亚于其对现代文学的影响。在美国的现代主义运动中，诗人如威廉姆斯、史蒂文斯与纽约的现代主义运动关系密切，许多作家本身也是严肃的画家，如卡明斯、威廉姆斯和毕肖普早年也都有做画家的愿望。和一心企图建立美国文学传统一样，威廉姆斯也借着大量的当代艺术评论，企图来建立美国本土的艺术传统。

波德莱尔在论述德拉克洛瓦时写道：“我们时代的精神状况的一个鲜明症状是，艺术渴望，即使不是取代彼此的位置，也至少是相互借重彼此的新力量。”而在机械复制和博物馆兴盛的20世纪，现代主义的先锋榜样几乎被每一个当代著名诗人所接受并加以改进。尤其丰富的不仅是寻求表现“相似”的想象画面的诗歌，也存在着大量对现存绘画场景进行阐释的诗歌。对于大部分诗人来说，绘画是很重要的，真实得就像桌子上的面包和酒，紧迫得就像垂死的父母或隐藏在隔壁的恋人。马拉美每天都拜访他朋友德加的画室，里尔克曾担任罗丹的秘书。在英国或美国，没有什么能和毕加索、布拉克、马蒂斯与阿波里奈、爱吕雅、阿拉贡、夏尔、勒韦尔迪之间的这种由诗歌建立起来的特殊关系相比的了；而在西班牙，则有洛尔迦与达利。在某些阶段，画家和诗人一起形成了一个更大的集团。20世纪20年代和30年代，

两者都是先锋派的一部分。庞德所倡导的意象派诗歌和旋涡主义其实都是由诗人和画家共同发起的运动。威廉姆斯曾说：“没有人始终知道如何规划一个运动，我们很不安，很压抑，我们就与画家紧密联合。印象主义、达达主义、超现实主义同时适用于绘画和诗歌。”在50年代和60年代初期，以阿什贝利和奥哈拉为首的纽约诗派就与抽象表现主义画家形成了一个联盟。

事实上，现代主义的全部装备似乎大部分都是形象化的。现代主义诗歌骚动的能量，它对拼贴和立体主义因素的使用，它自由的表达方式，把自然物作为合适的象征，把技术作为内容，以及它的有机形式，它的分离与错位感——这些都是以画家为榜样吸取来的。当庞德要求诗人“直接处理事物”，威廉·卡洛斯·威廉姆斯主张“事物之外没有思想”时，他们心目中的“事物”同样也是画家的主题。1913年，埃兹拉·庞德痛斥维多利亚诗歌中矫饰的模糊朦胧，呼唤一种基于“意象”的新诗歌，这时，他心中肯定是有一幅画面的，“一个意象就是在瞬间呈现出的理性和情感的复合体”。只有这样的意象，这样的诗歌，才能给予我们突然解放的感觉；那种摆脱了时空束缚的自由感，那种我们在面对最伟大的艺术品时所体验到的突然长大了的感觉。这里“最伟大的”既是指最古老的，也是指最新的，既是乔托，也是戈蒂耶-布泽斯卡。

有关绘画的诗歌也许会尝试完成几种不同的任务，它是复制和学习的一个途径。年轻的德拉克洛瓦复制普桑的画来向这位大师学习；以类似的方式，一个诗人可以凭借描述一幅画来研究具象问题：主题物的组织、色彩、规模，或者是偶然发生的事情和正规形式之间的关系。描述自己所喜欢的绘画也是向画家表达敬意的方式。通过写作有关当代绘画的文字，诗人可以精明地发现让诗歌谈论自身的有效方式。往往，描述一幅古老的画成了描述过去的最佳途径，是同时描述曾经存在和正在进行的事物，那些背景中的、遥远的，甚至微缩了的事物。叶芝在《天青石雕》中曾经处理过这个主题。1935年，叶芝收到友人哈利·克里夫顿送给他的一座山水雕刻，同年在写给女诗人多萝西·韦尔斯利的信中说：“克里夫顿送给我一座天青石的山水雕刻，形如一座山，有庙宇、树木、小径。一个僧人和徒弟正在上山。僧人、徒弟和天青石，这些都是东方永恒的主题。在绝望中发出英雄式的呐喊。”过了不久，那件天青石雕便引发叶芝写出了那首同名诗，叶芝自己也非常喜欢那首诗，称其几乎为“近几年来最好的一首诗”。

同样，史蒂文斯接触过的宋代山水画也直接引发了他的写作欲望，比如他写有以中国山水画为题的诗《六幅绝妙的风景》，其中第一首显然是对中国山水画的描绘：“一位老叟坐在 / 松树的影子中 / 在中国。 / 他看到飞燕草， / 青与白， / 在影子的边缘， / 在风中晃动。 / 须动于风。 / 松动于风。 / 因此水流 / 在草上。”这首文字简洁的诗有意象主义之风，有受到中国诗学与美学影响的痕迹，不仅反映了中国文人空无恬适的意境，更兼具中国画的“单纯”特质。诗中的老者，纹丝不动，似与造化的玄机寂然独处，瞥见青白色的飞燕草在树荫边缘的风中摇动，可谓代表了西方对东方的典型印象。史蒂文斯的朋友、古根海姆博物馆前馆长詹姆斯·约翰逊·斯威尼曾说：“我认为他看待当代绘画就和他看待法国诗歌一样，不是作为熟悉的东西，而是作为吸引他的东西。我发现绘画对他的吸引力始终是作为兴奋剂，而不是作为档案。”毕加索激发了他的诗《带蓝色吉他的人》。而塔尔·科阿的一幅静物激发了《被农民围住的天使》，在诗中史蒂文斯让一个画家以缪斯的声音说话：“用我的视力，你们又看见了地球， / 清除了它的僵硬、顽固，和人为的秩序。”对于史蒂文斯来说，他在谈论真实的时候也是在谈论艺术，在诗中两者是同一的。

而诗人有关绘画的散文是完全不同类型的对艺术的沉思，更加异乎寻常。在这里你能发现诗画之间一种亲密的关联，而不仅仅是阐释。这些诗人的作品大部分是广为人知的。这里所选的均为英美诗人论画的文章，它代表了与欧洲传统平行的英美传统。它同时也说明了在 20 世纪，英美诗人向新的能量开放了自己，把其他文化中的艺术拿来为己所用。形象激起了形象，它们是诗人连续不断的灵感之一。在这些文章中我们甚至能窥见英美文学发生转变的一些线索。

本书中的文章，虽然有时充满争辩色彩，但很少是理论化的。它们既避免了标准艺术史方式的墨守成规、卖弄学问，又避免了常规意义上的“艺术欣赏”的含混。用罗伯特·弗罗斯特的话说，它们不仅提供了“复制的语言”，而且提供了“对等的爱，富有创造性的反应”。诗人带来了一种清新的目光和清新的语言，用微妙的气氛、色彩和力量使他们的工作变得生动。他们的文章充满诗意，有的句子精当无比，例如弗兰克·奥哈拉称杰克逊·波洛克的《12 号》（1952）为“绘画中一个巨大的、黄铜色舞男”。而詹姆斯·梅里尔则好奇于柯罗风景画中的妇女是“最后的蛇身女妖，还是弗洛伊德最初的病人”。有的诗人则给我们提供了异乎寻常的“艺术史”，比如 D. H. 劳伦斯探

究了人体在绘画中的工业化过程。有时，画家作为诗人的替身被变成了勇敢的革新者或局外人（伊丽莎白·毕肖普就是这么做的）。有时，画家被当成了象征，比如塞尚。

这些文章首先呈现了艺术家的一幅思想肖像，感觉状态和思想水平的一个形象，一种具体化的气质。其次，凭借对画家的赞美或分析，诗人们发现了描述自己的一个可靠途径（我们可以称之为他们的客观对应物），或者更为普遍的是，发现描述创造性过程本身的途径。而散文最为适合这样的沉思，它能捕捉住酝酿、爆发的时刻。这些文章不只是煞费苦心的图片说明。事实上，有时似乎是诗人想取代画家去作画。威廉姆斯论马蒂斯、雷克斯罗斯论莱热，就是这种情况，结果产生了一种迷人的重叠。而有时，比如在约翰·霍兰德论托马斯·科尔时，诗人仿佛是在挥动手臂，要驱散掩盖着艺术家真正雄心的误解的薄雾。

这本选集的目的在于揭示一个传统，一个可扩张的和正在延续的传统。因此，文章的选择就要更为丰富和具有代表性。它的时间跨度为一个世纪，语言局限于英语，文章风格非常多样化，展示出一种强烈的富有想象力的精神，而且是极其个人化的。所选择的诗人代表了几种不同的类型，他们的文学信念大相径庭，他们时常相左的观点令人兴奋。在每篇文章的前面，都附有诗人的思想及其所论述到的画家情况的简要介绍，结果就成了一个形式多样化的选集——致敬、回忆录、逸事、长篇演说、研究论文和文化论争。有些诗人论述了同一位画家，或同一类画家，但各有侧重，使本书成了多声部的对话。

传统的比较文学研究向来重视不同国家与文化传统之间的比较研究，而轻视文学与其他学科之间的跨科际研究，他们对于比较文学的限定历来局限于国别文学之间的关系，韦勒克与沃伦更是错误地把文学与心理学、社会学和其他艺术之间的研究，视为外围研究。因此，本书有助于清理现代主义运动中文学与艺术之间缜密交错的相互影响关系，因为对现代艺术的了解不仅有助于对现代文学的研究，更有助于对整个现代主义运动的研究，并将科际互动纳入比较文学研究范畴，这对比较文学学科的建设有着不可忽视的重要意义。

相信本书对喜爱文学和绘画的读者、研究者都是不无裨益的。译事艰难，加之译者学识浅陋，有错讹之处，还望方家不吝赐教。

目录 / CONTENTS

灾难中的宁静黄昏——论凡·高	奥登 / 1
论诗歌与绘画，兼及对音乐的一点思考	霍华德·奈莫洛夫 / 9
艺术与思想	威廉·巴特勒·叶芝 / 14
巴尔蒂斯	盖伊·达文波特 / 21
宏大目标与费尔南·莱热	肯尼斯·雷克斯罗斯 / 30
诗歌与绘画的关系	华莱士·斯蒂文斯 / 38
漩涡主义	埃兹拉·庞德 / 49
尊重事物本身	约翰·阿什贝利 / 57
作为作家的画家	斯蒂芬·斯彭德 / 64
作为画家的诗人	查尔斯·汤姆林森 / 73
“罗丹”的碎片	理查·霍华德 / 91
劳伦斯论绘画	D. H. 劳伦斯 / 104
珍妮·弗里林彻的绘画	詹姆斯·斯凯勒 / 126
对马蒂斯“蓝色裸体”的描述及以美国气质绘画	威廉·卡洛斯·威廉姆斯 / 131
穿过铁轨去往霍珀的世界	马克·斯特兰德 / 140
风景帝国	约翰·霍兰德 / 145
反对抽象表现主义	兰当·贾雷尔 / 155
杰克逊·波洛克	弗兰克·奥哈拉 / 160
关于柯罗的笔记	詹姆斯·梅里尔 / 174

灾难中的宁静黄昏 ——论凡·高

【美】奥登 / Wystan Hugh Auden

【译者导语】

奥登（1907—1973），诗人、剧作家、文学评论家。出生于英国约克郡，1939年移居美国。1948年获普利策诗歌奖。作品有《焦虑的时代》、《短诗结集，1927—1957》、《长诗结集》等。

在奥登纽约凌乱公寓的墙上，挂着布莱克的木刻《古老的日子》，是布莱克本人手工着色的。可是据说，尽管拥有20世纪英语诗人中最敏感的耳朵，奥登的眼力却是劣等的。他简直不关心绘画，而他对“更高级”的文学和音乐艺术却极其关注。但是他写出了关于一幅绘画的最有名的现代诗，他以一个美术馆（位于受希特勒威胁的一座城市）的名字为该诗命名，而且急切地把几幅画压缩成一个道德寓言。一幅画如何以文本或生活的方式指导我们，这一点吸引了奥登。他的诗作《模特》探究了一个老妇的过去和前景，最后结论道：

所以画家会愉悦自己；给她一座英国式花园，
中国稻田，或者一座贫民窟；
使天空明亮或者黑暗；
把绿色长毛绒或者一堵红砖墙放在她身后。
她将把它们全都组合起来，
把目光集中在它们基本的人性要素上。

“艺术的主题是人体。”在《致拜伦勋爵的信》中，奥登坚持这么认为。他甚至走得更远，声称“我愿意用所有塞尚的苹果 / 换取一个小戈雅或杜米埃。”这种同样地对“基本的人性要素”的本能使他对凡·高发生了兴趣。在写下下面对画家书信全集评论的两年以后，奥登从中编选了他自己的凡·高书信集《凡·高：自画像》，意在强调对绘画艺术及作为画家所面临问题的沉思。很清楚，也许，不是画家凡·高，而是作为艺术家、人、圣徒的凡·高，引发了奥登的兴趣。凡·高曾经反驳过赞美他作品的一个人：“不，有福的是精神上的穷人，有福的是心地纯洁的人。”无疑，奥登在一个艺术家和他的世界、作品之间的这样一种关联中看见了他自己的理想。

作为一种艺术，书信写作的大师们也许更专注于愉悦他们的朋友，胜过了披露他们最内在的思想和感情。他们的书信风格以速度、高度、精神、机智和幻想为特征。在这种意义上，凡·高的书信不是艺术，而是人的档案，它的伟大之处在于是写作者绝对的自我忠实和高贵。

19世纪创造了艺术家英雄的神话，他为了艺术牺牲自己的健康和幸福，而对他的补偿是免除其所有的社会责任和行为规范。初看上去，凡·高似乎恰好符合这种神话。他的衣着与生活 and 流浪汉一样，他期望别人的支持，他像恶魔一样画画，他发疯了。然而你越是往后读这些书信，他越变得不像神话。他知道他是精神病患者，难以相处，可他不把这个当作优越的标志，而是当作一种和心脏病一样的疾病，他希望未来的大画家们会像“古老的大师”一样健康。

“可是这个未来的画家——我不能想象他生活在小咖啡馆里，带着许多假牙不停地颤抖，像我一样去妓院。”

他把自己所处的时代看做作一种过渡，而非完满，而且他对自己的成就极其谦逊。

“乔托和契马布埃，还有荷尔拜因与凡戴克，生活在一个方尖塔一般结构坚固的社会里，其中每个个体都是一块石头，所有的石头都粘在一起，形成一个纪念碑式的社会……可是，你知道，我们置身于彻头彻尾的放纵和无政府之中。我们热爱秩序和对称的艺术家把自己孤立起来，努力去定义一件唯一之事……我们能描绘混沌的一个原子，一匹马，一幅画像，你的祖母，苹果，一片风景……”

我们不觉得我们在死亡，可我们确实感觉到我们是少数，为了成为艺术家链环中的一环，我们正在付出艰苦的代价，我们享受不到健康、青春、自由，我们就像驾辕的马拖着一车人去享受春天。”

而且，尽管绘画是他的天职这一信念从未动摇过，他也从未宣称画家优越于其他常人。

“法国诗人黎施潘在什么地方说过，‘对艺术的爱使人丧失对真实的爱。’我认为那是可怕的事实，但在另一方面，对真实的爱使你厌恶艺术……”

他们对绘画所持的更为迷信的观念有时让我沮丧得难以言表，因为事实基本上是这样的，作为人，一个画家过于沉浸在他所看见的一切，他就不足以把握他生活的其余部分。”

凡·高没有自己谋生，而是一生仰仗他绝非富有的兄弟的支持，这是事实。可是当你把他对钱的态度与别人加以比较，比如说瓦格纳或波德莱尔，凡·高则显出多么不可测度的体面与自尊。

任何艺术家都需要向赞助人要求高于一个劳动者的生活标准，因为除了维持基本的生活，他还需要买颜料和画布。凡·高甚至为他对颜料的权利而烦恼，想知道是否他应该局限于较为便宜的绘画材料。偶尔，当他对他的兄弟不满时，他抱怨的不是提奥的吝啬，而是他的冷漠；他渴望的是更多的亲密，不是更多的现金。

“……反对我的人，我的态度，衣服，世界，你和许多其他人一样，似乎以为提出这么多的反对是必要的——分量足够重的反对，同时显然又是无济于事的——它们导致我们个人的兄弟般的交往枯萎了，随着时间逐渐死亡了。

这是你性格中的黑暗面——我认为你在这方面是吝啬的——而明亮的一面是你在金钱事务上的可信性。

因此，我最为高兴地承认，我对你有一种义务。只是——因为缺少与你的联系，与提斯泰格，和任何我过去认识的人的联系——我需要的是别的什么……

如你所知，有些人在画家还没有赢得任何胜利时赞助、支持他们。可是这种关系的结束经常又是多么悲惨，对双方都是灾难，部分是因为保护者为钱烦恼，它至少似乎是种浪费，同时，在另一方面，画家感觉有资格更自信，比原来更忍耐更要有兴趣。但是在大多数情况下，误解是双方的疏忽造成的。”

读书的画家很少，能用语言充分表达自己的也很少。凡·高是个杰出的例外：他贪婪地阅读，富有理解力，他拥有可观的文学天赋，他喜欢谈论他所做的事情及其原因。在把“文学”这一词语用于绘画时，如果我把它理解成一个贬义形容词，那些使用它的人就是在断言图画世界和现象自然界完全是不同的，以至永远没有必要凭借双方的关联来判断任何一方。问一幅画是否“像”任何自然物——无论发问者指的是“照相式的”，还是柏拉图式的“真实”相似性，都没有任何差别——或者是否一幅画的一个“主题”比另一个主题更为重要，这都是不恰当的。画家创造他自己的图像世界，而一幅画的价值只能凭借与其他画作的比较来估价。如果批评家的意思真的是这样，那么凡·高一定会被归为一个文学画家。和凡·高毕生都视为导师的米勒，以及他同时代的法国小说家福楼拜、龚古尔兄弟、左拉一样，他相信在他的时代，艺术真正的人类主题是穷苦人的生活。这是他与艺术学校的分歧

所在。

“就我所知，没有任何一所学校，你能在里面学会画挖掘者、播种者、把壶放在火上的妇女或者女裁缝。可是在每个稍微重要点的城市都有一所学校，选择模特来代表历史人物，阿拉伯人、路易十五。简而言之，所有实际上不存在的人物……所有学院人物都以同样的方式放在一起，让我们说，不能再好了，不可接近，完美无瑕。你会猜测我要说什么，我会说他们揭示不了任何新东西。我认为，当学院人物缺乏基本的现代调子、个人性格、真实的动作时，无论它可能多么正确，它都是多余的，即使是安格尔本人做模特。也许你会问：什么时候一个人物才不是多余的？……在挖掘者挖掘时，在农民是农民而农妇是农妇时……我问你，你在旧式的荷兰学校里了解了一个挖掘者，一个播种者没有？他们曾经尝试过画‘一个劳动者’没有？委拉斯凯兹在他的运水者或各色人等中尝试过吗？没有。这位古老大师的画中人物不‘工作’。”



凡·高《星空》

正是同样的对自然真实而不是理想美的道德偏爱，在他于安特卫普艺术学校的短暂逗留期间，在复制《米洛的维纳斯》的模型时，促使他对她的形象做了改动，并对震惊的教授叫喊：“你简直不知道一个年轻妇女是什么

样的，该死的！一个女人必须有屁股和能够托住孩子的骨盆。”

他与大多数同时代法国人的不同之处在于，他从来没有和他们一致的信念——艺术家应该压抑他自己的情感，用医生的客观来看待他的材料。相反，他写道：

“……任何想画人体的人必须对人类抱有温暖的同情，并且保持它，否则他的画将是冰冷和乏味的。我认为观察我们自己非常必要，当心，在这方面我们不是很清醒的。”

在他死前两个月所写的日记中，凡·高显示出他是多么反对任何“纯粹”的教条：

“华丽浮夸的展览，比不过直接面向人民而工作，这样每个人都能在家里拥有一些图画或复制品，它们将像米勒的作品一样成为教材。”

他在此处听起来像托尔斯泰，正如他这么说的时侯，他听起来也像陀斯妥耶夫斯基一样：

“每当我们看见不可描绘的形象和无以言表的凄凉——孤独、贫困和悲惨，万物的终结和极致，上帝的思想就会进入一个人的心灵，这总是能打动我，总是非常地奇特。”

当他谈到穷人时，凡·高真的显得比托尔斯泰和陀斯妥耶夫斯基都更诚实和自然。作为肉身之人和知识分子，托尔斯泰都是一个王者，一个优越者；此外他还是伯爵，一个社会地位高高在上的人。无论他多么努力，他从来都不能把一个农民视为平等的人；他只能出于对他自身道德缺陷的内疚，部分地赞赏他。陀斯妥耶夫斯基不是贵族，他很丑，可是他抱以同情的是犯罪的穷人，而不是一般的穷人。而凡·高宁愿和穷人一起生活，陪伴他们，不是在理论上，而是在实践上。作为作家，托尔斯泰和陀斯妥耶夫斯基一生中与有教养者的相处是成功的；农民认为他们是怎样的人，我们却不了解。在有生之年，凡·高没有被承认是一个艺术家；在另一方面，我们有他给博里纳日矿工留下的个人印象的记载。

“人们依然在谈论马卡斯煤矿事故后他去看望过的那个矿工。那人是个成癮的酒鬼，据告诉我这个故事的人说，他是‘一个不信主和褻渎的人’。当文森特走进他的房子，帮助他安慰他时，受到的却是



凡·高《菜田》

一顿羞辱。尤其是他被叫成一个啃玫瑰经的家伙，好像他是个罗马天主教牧师似的。可是凡·高福音般的温柔转变了这个人……人们还告诉我，在抽签征兵的时候，妇女们如何恳求这位圣人给她们指定圣经中的一段，当作自己儿子的护符，确保他们抽到好签，免于在兵营中服役……有一次爆发了罢工，反抗的矿工们不再听从任何人的话，除了他们所信赖的‘文森特牧师’。”

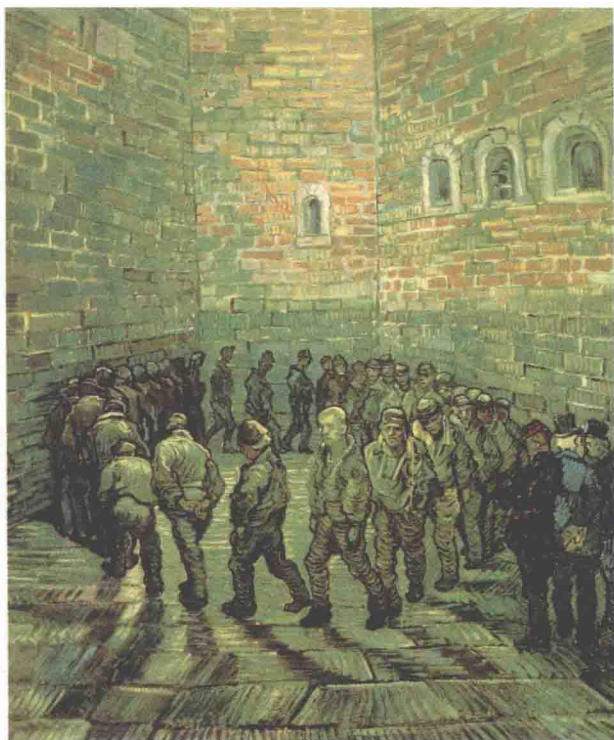
作为人和作为画家，凡·高都是富有激情的基督徒，尽管，感觉上无疑有一点异端的味道。他宣称：“屈从是为了那些能够被屈服的人准备的，而宗教信仰是为了那些能够信仰的人的。我的朋友们，让我们爱我们之所爱。顽固拒绝爱其所爱的人注定自我毁灭。”作为画家，也许最适合他的标签应该是宗教现实主义者。说他是一个现实主义者，是因为他把极端的重要性赋予了对自然不断地研究，决不“用他的头脑”作画；说他是宗教的，是因为他把自然尊为精神荣耀的神圣可见的符号，他作为画家的目的是向他人揭示出这点。他曾经说道，“我想描画过去用光环来象征的带有某种永恒意味的男人和女人，我们寻求以真实的光线和色彩的震动来传达这种永恒性。”就我所知，他是第一位有意识地尝试一种宗教绘画，但却不包含任何传统宗教圣像的画家，某种意义上可以称作“为眼睛准备的寓言”。

“这是此刻在我面前的一幅画面的描述。我所逗留的精神病院的庭院风景；右边是一个灰色花坛和一座房子的侧墙。一些没开花的玫

瑰丛，庭院向左侧延伸，被太阳烘烤的红赭色土壤上覆盖着坠落的松针。庭院这边种满了大松树，树干和枝条是红赭色的，绿叶在上面形成浓荫，混合着黑色。这些高大的树木挺立在黄色大地上，对着黄昏带紫罗兰条纹的天空，而天空的更高处则变成了粉色、绿色。一堵也是红赭色的墙遮住了视野，有一个紫罗兰和黄赭色的山冈高过了它。现在，最近的树只剩下一个巨大的树干，是被闪电击中，而后锯掉的。可是一根侧面的树枝高高挺起，落下雪崩般深绿色松针。这忧郁的巨人——像一个被打败了的骄傲的男人——在从一个活的生灵的本质上去考虑时，和他面前消失的灌木丛上最后一朵玫瑰苍白的微笑构成了对比。树下，空空的石凳，忧郁的黄杨树；天空——黄色的——投影在雨后留下的池塘里。一束阳光，白昼的最后一缕光线，几乎把阴郁的赭色提升为橘色。到处有黑色的小人影徜徉于树干之间。

你将认识到这红赭色，笼罩着灰色的绿，围绕着轮廓的黑色条纹，组合起来产生了某种极为痛苦的感觉，某种“红黑”，我不幸的同伴经常受到这种痛苦的折磨。而且，被雷电击打的大树的主题，秋天最后的花朵那病恹恹的粉绿色微笑，都进一步确证了这种印象。

我给你描述这幅画面是要提醒你，一个人可以尝试予人痛苦的印象，而无须径直瞄准历史的客西马尼园。”



凡·高《囚犯放风》

显然，凡·高试图取代一种历史的图解，它在能够被辨认以前必须先被熟悉，一种即刻对感官揭示自身的色彩与形式之间关系的图解，因此是不可能被误解的。这样一种图解的可能性依赖于色彩与形式的关联，它们给人的印象是由普遍规律所支配的。凡·高肯定相信，经过研究，任何画家都能发现这些规律。



凡·高《麦田上空飞翔的小鸟》

“色彩的规律具有难以言传的美，恰恰是因为它们不是偶然的。同样，今天的人们不再相信反复无常、从一物飞往另一物的上帝，却开始越来越多地尊敬和赞赏对自然的信仰——同样，出于同样的原因，我认为在艺术中，过时的关于天赋、灵感等等的思想，我不是说必须抛弃，而是必须重新予以彻底的思考、验证——并大大地修正。”

在另一封信中他为上帝取了另一个名字——“宿命”，并用形象来定义他——“他是光的白色光线；在他的眼中甚至黑色光线也不会有任何貌似可信的意义。”

凡·高的乐趣很少，他从来没有尝到过美食、荣誉或者女人之爱的满足，他在精神病院结束了生命，可是，在读过他的书信之后，你不可能把他想成一个浪漫的遭难的艺术大师，甚或是悲剧英雄；尽管如此，最后的印象却是一次凯旋。在死后发现的他给提奥的最后的信中，充满绝无一丝浮夸的感恩的满足，他说：

“我再次告诉你，我始终认为你超乎一个纯柯罗画商之上，经过我为中介，你在一些画作的实际创造中起到了作用，它们甚至在灾难中也将保有它们的宁静。”

当我们说一件艺术作品“伟大”时，我们的含意，肯定没有这一总结性的关系从句表达得更好了。