

史蒂文斯诗歌中色彩的表现策略

包志明

(兰州城市学院外国语学院 甘肃兰州 730070)

【摘要】 史蒂文斯在诗歌创作中开展了类似于印象派绘画的色彩表现实验。色彩不再只是自然界物体的自然属性，还常常进入读者审美视野的“前景”，替代物体本身成为承载诗人情绪表现的主体。色彩如同一面镜子，既折射着大自然的瑰丽之光，也映照出诗人深邃的主观世界，创造出了观察世界的独特视角。诗人在诗歌创作时对色彩的创造性表现策略，让阅读史蒂文斯诗歌有了类似于参观印象派画展出乎意料的体验。

【关键词】 史蒂文斯；色彩策略；印象派

DOI: 10.18686/jyfzj.v3i12.68196

史蒂文斯诗歌和印象派绘画作品的关联并非臆测。在他重要的诗学理论著作《最高虚构笔记》中，阐述诗歌理论时所提及画家的数量远超过诗人数量，现代绘画对他的影响可见一斑。而且，在《最高虚构笔记》中有专门关于诗画关联的“诗歌与绘画的关系”的一篇文章。文中明确指出：“在很大程度上，诗人的问题就是画家的问题，诗人必须经常求助于绘画理论来谈论他们自身的问题。^{[1](P252)}他的某些诗歌创作灵感来源于印象派画作，譬如他的名作《星期天早晨》有明显模仿莫奈的绘画《带鸚鵡的女人》来铺陈背景的痕迹，还有1937年发表的诗集《弹蓝色吉他的女人》，很可能缘于他1913年观看毕加索作品的经历。^{[2](P386)}

史式诗歌与印象派的关联从上个世纪就进入了研究者视野，已经有了一些成果。学者们主要立足于史蒂文斯诗歌中意象解析，探讨了这些意象的蕴含。有学者已经对史式诗歌的视觉效应、画面结构进行了一定程度的研究，指出了史蒂文斯诗歌与印象派绘画二者之间的整体相似性。但从目前已有研究来看，关于二者色彩具体使用策略的研究相对匮乏，有待进一步深入。本文拟以史蒂文斯诗歌中的色彩为研究对象，对于诗人在诗歌中使用色彩的具体使用策略提出假设，认为史蒂文斯诗歌中的色彩表现策略存在明显的印象派特征，色彩词往往成为情绪表达的载体，同时还诗人常常通过色彩的实验来反映真实的内在世界，满足了对人类对抽象事物想象的渴望。

1、色彩策略之一：情绪的载体

初读史氏诗歌，色彩出现频率之高让人始料不及。史蒂文斯共有7部诗集，仅以作者临去世前出版的《诗集》(1954) (The Collected Poems of Wallace Stevens) 做一统计分析。这部诗集共收录了300首诗，基本囊括了作者最重要的作品，其中直接使用颜色词的频率统计结果为：红色 (red) 92次，蓝色 (blue) 178次，绿色 (green) 163次，这还不包括那些以鲜明色彩物体入诗的间接表达。有些诗篇甚至达到了句句着色的境地。例如《深紫色夜晚的两个人影》一诗的末尾处：“……说那棕榈在纯蓝里很清晰，/ 清晰而朦胧，说那是夜；/ 月亮照耀。”再信手拈出一例，在《六种意境》中：“当我的梦靠近月亮，/ 它睡衣的白褶 / 洒满黄光。/ 它的脚掌 / 发红。/ 附近的星星 / 把蓝色的晶体 / 注入 / 它的头发。”这是该诗完整的一阙，色彩随着浪漫想象漫进了每一诗行。

在史氏诗歌中，斑斓的色彩起初是自然界折射出的瑰丽之光，继而成为情绪的载体。诗人在1909年3月18日的日记里，记录了在纽约世纪俱乐部观看中国画展经历，诗人写信给恋人谈到对画展的印象时，只用了三行色彩词：

鹅黄，碧绿，绯红，莹白，赤金，棕褐；
天青，橘黄，暗绿，黄褐，乌黑，赤金；
天蓝，朱红，莹白，赤金，碧绿。^{[3](P137)}

令人惊讶之处在于，诗人用三行纯粹的色彩词来陈述自己

的感受，而省略了所看到的物体。一般说来，我们的所见所闻是一系列的物体，而颜色是作为一种属性从属于物体的。在语法表述中，主体通常都是物体或事件。但在此处，作者却一反常态，用纯粹的色彩词来描述自己对于中国画的印象。这说明在诗人在观察和认识事物时，色彩已经可以脱离物体而单独存在，并且取得视野中前景的位置。这种把色彩分离出来的能力也带来了创造性的视角。

色彩心理学发现，不同颜色会引起大脑的不同的生理反应，从而产生形形色色的情绪。譬如红色会引发公牛的挑衅，而激发人的革命热情，而蓝色让人感觉宁静，过度则会诱发抑郁等。诗人在诗歌创作中有意识地利用色彩来调控读者的感受。例如，在他的代表作《星期天早晨》开头铺陈了这样的画面：“炫目的睡衣，洒满阳光的椅子上 / 迟迟未动的咖啡和桔子，/ 地毯上一只自由的绿色鸚鵡，这一切聚在一起 / 驱散古代牺牲的神圣静穆……”。描绘了一个女基督徒周日早上未去教堂做礼拜而耽于感官享乐的画面。诗中使用了一系列颜色丰富的器物——炫目的睡衣，金黄色的椅子，咖啡，桔子和绿鸚鵡，这些享乐主义者道具的色彩在读者头脑中交相辉映，无不烘托出主人公浓厚的世俗欲望。与其说读者看到的是睡衣、椅子、咖啡、桔子和绿鸚鵡，毋宁说看到的是彩色、金色、棕色、橘黄与鸚鵡绿。在读者意识当中，浓郁色彩替代了本来的自然物做了情绪的载体。格式塔心理学派鲁道夫·阿恩海姆详细研究了视觉色彩和情绪反应的关联机制，在《色彩论》中指出：“色彩能有力地表达情感……色彩唤起的情感是以联想为基础的……色彩的效果非常直接并且具有自发性，不会只是由知识附加给它的某一解释所引起的。”^{[4](P95)}

熟悉马蒂斯绘画的读者，会发现这也是马蒂斯惯用的策略——利用色块拼贴来点燃情绪。在马蒂斯名作《红色的和谐》中能看到这样的画面：大块平涂的红色背景映衬着黄色的水果、棕黄色的椅子、妇女棕红色的头发、白色的衣领和袖口、湛蓝的天空、绿色的草坪和树丛等。这些以暖色为主、不同透明度、形状各异的色块层层叠加，相互衬托呼应，营造出一个温暖安逸的氛围，这些颜色本身承担了情绪载体。马蒂斯解释说“我想用色块进行创作，像作曲家组合他的和音那样组合那些平涂色块。”^{[5](P11)}印象派画家的作品，尤其是马蒂斯和梵高油画，色彩大多明亮饱满且蕴含某种强烈情感。如果读了史氏的诗再去看看马蒂斯的画，不会没有“诗中有画，画中有诗”的古老感慨。

诗人对于色彩的使用已经大大超越了一般艺术家，更确切地说，色彩本身在诗人笔下已经上升为一种独立元素，它独立承担起表达情绪的重任，这和印象派画家对于色彩的倚重惊人相似。例如《蒙翁克勒的莫那克勒》中的第二阙：“红色的小鸟飞过金色的大地。/ 它寻找合唱的同伴 / 在风和水的合唱中。/ 如愿时它身上将留下飞瀑。”一只红色小鸟掠过金色大地，与风鸣和，疾驰滑过金色空间，随意起降，影子如流泻的瀑布，与八大山人孤高清冷小鸟的凝滞画面有天壤之别。整首诗里的每件事物都以暖色块呈现并相互映照，画面明朗充满了欢快动感。在总结色彩理论时，马蒂斯曾激动地说“我极为喜爱明亮的、清新的、纯净的色彩，我永远怀着惊异的心情看待可爱的色彩

被没有必要滴弄脏了，变得暗淡无光了。现代的一大成就就是发现了借助色彩进行表现的奥秘。”^{[6](P95)}

值得一提的是，除了在创作上擅长以色彩建构阅读想象外，在生活中，史蒂文斯明确表示过他对印象派作品的喜爱。他很重要的一个爱好就是光顾画廊，在日记中曾经几次提到托付巴黎油画商给他邮购过印象派作品。史蒂文斯虽然整日忙于保险工作的繁琐事务，但现实生活的琐碎并没有给他的诗歌笼投下阴影。他曾说“诗人感受到每件事物的诗意，活在人间又超凡脱俗。”^{[1](P255)}

2、色彩策略之二：主观世界的镜子

生于1879年的史蒂文斯，经历了现代派艺术在世界范围内形成的重要时刻，充分感受到了现代派艺术对于科学、哲学、思想、政治等领域的一系列重大影响，他的诗歌创作理论顺应了时代变迁的轨迹，反映了人类思维方式的变革。他在创作中有意无意地把矛头指向柏拉图的理念世界，否认“艺术是实体的二次模仿”，赋予艺术独特的主观性，认为艺术影响并塑造人类的生活方式。这一观点与强调主观性色彩的马蒂斯不谋而合，画家曾直言不讳地说：“色彩不是用来模仿自然的，它是用来表达我们自己的感情的。”^{[7](P100)}史蒂文斯受印象派色彩理论启发，在创作上表现出显著的鲜明的实验艺术倾向，尤其是色彩的主观性实验。

史氏诗歌中的色彩往往描摹的不再是自然物的色彩，而是对心理色彩的模拟。在《卡罗莱纳》一诗中，“紫丁香凋谢了，从南卡罗莱纳到北卡罗莱纳。/蝴蝶已在小船上飞来飞去。……我自己也因洁白的蝴蝶花而变得美丽。”第一句以宏大的笔调为整首诗铺陈背景，给读者一个非常广袤的想象空间，从南卡到北卡的巨大空间成为紫丁香茶靡的画布，类似于马蒂斯作画时先用某种颜色涂抹掉整块画布。第二句不是以色彩直接入诗，而是以色彩斑斓的蝴蝶间接填入。蝴蝶下方的小船和河流则层层擦上去，层次分明，色彩逼人。结尾处“洁白的蝴蝶花”既指自然界中存在的白色“蝴蝶花”，也指诗人审美的精神状态。大自然激发了审美者的情感，精神随着袅袅的蝴蝶腾空而起。更耐人寻味的是，开首时斑斓的蝴蝶随着情感升华褪去了浓重色彩变得轻盈而“洁白”，产生了审美的滤尽效果，完全是诗人内心世界的色彩。

诗人摒弃了传统艺术家对自然界物体色彩逼真性的追求，常常对事物的色彩进行“变形”，致力于模拟一种心理感受。史氏诗歌对心理色彩的实验常常令人耳目一新。《彼得·昆士弹琴》中“……我渴望你/想念你幽兰的绸衣/是音乐”。诗人在这里使用了通感手法，将琴声转换成视觉上的“幽兰”和触

觉上的“绸衣”，这种连缀听觉、触觉、视觉的意象妙不可言。“幽兰”一词凝结了人类浪漫、神秘、深沉等多种情感，这一体验符合人类日常生活的观察，也达到了心与外物的契合。

色彩的主观性的演绎方式赋予诗歌强大的力量，满足了人类对于抽象事物的想象。在《夏天的证明》中：“……他红色的年纪/汲取红色的夏天，满足于/使他的岁月充盈的智慧，/满足于超然的情感。”这里“红色的夏天”和“红色的年纪”相互映衬，夏天七月流火的天气预示老人情怀火热的峥嵘岁月。借助红色生动模拟了一位老人回顾人生阅历时的心理色彩。在《一位睡着的老人》里，“两个世界睡着了，现在正睡着，/一种黯哑的感觉严肃地占有它们。/自我和大地——你的思想，你的情感，/你的信仰和怀疑，你整个独特地情节；/你淡红的栗子树的红色，/河的运动，沉沉欲睡的河之河的运动。”红色在这里承担起生命的象征，而沉睡的河流这个意象却暗含着死亡。我们发现这一组对比中，诗人赋予生命“淡红色”，但对预示死亡的河流没有赋予色彩，而是通过“沉沉欲睡”这个运动来表达对于死亡的想象。正如诗人所言，一位诗人正是让别人通过自己的眼睛来看这个世界，从而使自己的想象成为别人的想象。

对于色彩这种创造性的实验，作为“野兽派”领袖的马蒂斯曾做过多次阐释：“奴隶式地再现自然于我来说是不可能的。色彩的选择不是基于科学，不是先入之见地运用颜色，色彩完全本能地向我涌来。”^{[8](P56)}马蒂斯等印象派画家将影子从传统的黑色中解放出来，而使用蓝色。一开始，评论家们讥讽马蒂斯“有色盲的嫌疑”。在逐渐沉浸马蒂斯画作之后，不少批评家又开始褒奖了——艺术家所钟情的人或物的影子，在视觉上蓝色比灰色或黑色更“科学”。显然，这不是指物理真实，而是一种心理真实。康定斯基认为艺术不是客观自然的摹仿，而是内在精神的表现，他认为艺术家“必须观察自己的精神活动并聆听内在需要的呼声……”。内在需要所要求的一切技法都是神圣的，而来自内在需要以外的一切技法都是可鄙的。”^{[9](P45)}

3、结语

斑斓的色彩让史蒂文斯诗歌饱含印象派绘画一般的感官主义特征。受印象派绘画对于色彩实验技巧的影响，色彩不仅仅色彩不仅仅是大自然的魔幻之光，还常常“越位”承担起诗人情绪表达的载体。同时，色彩也常常是一面镜子，照出了诗人的内心世界，昭示了诗人独特的审美方式。诗人有意无意地背离柏拉图“模仿论”，否认在自己的感受之外还存在的“真实”。诗人常常赋予周围世界浓厚的主观性，让处于意识场的事物烙上了诗人的自我色彩，常常耐心寻味。在这个意义上，诗歌已经成为自我演绎的“场”，升格为诗人的“第二生命”。

参考文献

- [1] 华莱士·史蒂文斯·最高虚构笔记[M]. 陈东东、陈东飏、张枣译. 上海: 华东师范大学出版社, 2009, 第252页.
- [2] Jay Parini & Brett C. Miller. The Columbia History of American History [M]. New York: Columbia University Press, 1993: P386.
- [3] Wallace Stevens. Letters of Wallace Stevens. Holly Stevens, ed., Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966, pp137-138.
- [4] [德] 鲁道夫·阿恩海姆. 色彩论 [M]. 常又明译. 昆明: 云南人民出版社, 1982, 第95页.
- [5] 李黎阳. 马蒂斯论艺术 [M]. 北京: 人民美术出版社, 2002, 第11页.
- [6] [法] 杰克·德·弗拉姆. 马蒂斯论艺术 [M]. 欧阳英译. 郑州: 河南美术出版社, 1987, 第95页.
- [7] 马晓琳. 马蒂斯 [M]. 长沙: 湖南美术出版社, 1996, 第100页.
- [8] [德] 瓦尔特·赫斯. 欧洲现代画派画论选 [M]. 宗白华译. 北京: 人民美术出版社, 1980, 第56页.
- [9] [俄] 康定斯基. 论艺术的精神 [M]. 查立译. 北京: 中国社会科学出版社, 1987, 第45页.