



波德莱尔在1850年代撰写的《现代生活的画家》中指出,美由两部分组成,一是永恒的、带着不变和古典元素的美,一是含有时代、时尚、道德等元素的暂时的美。他接受并欢迎后一种美所包含的现代性,因为在他看来,现代性不是威胁,它能带来创造力并拓宽美的概念。插画的美应该说就属于波德莱尔所指的后一种美,它的产生、消费都和现代密不可分。彩色石版印刷术和木刻版画技术的成熟,城市中产阶级的增多,意味着技术条件和消费群体齐备了,大规模印刷图像便应运而生。随着城市化、工业化,插画艺术从19世纪开始存在于报纸、书籍及各种形式的商业图像中,是现代性的一部分。

19世纪20年代是石版印刷在瑞典产生深刻影响的时期。19世纪50年代开始,图书出版商越来越关注文学与插画的结合。那时的插画,形式是全新的,也以历史文化为基础。一方面描绘现代的、稍纵即逝的都市生活、技术和科学之进步;另一方面,也表现出对斯堪的纳维亚遗产的继承,对乡村田园风光和童年纯真的迷恋与渴望,不少插画家更是从北欧神话和故事里寻找灵感。设计出众多经典圣诞老人形象的珍妮·尼斯特罗姆、以描画甜蜜家庭而闻名的卡尔·拉尔松也是瑞典插画家中的重要成员,这两位都在法国接受过学院派绘画训练,都有经典油画作品被博物馆收藏,因机缘巧合或生计考量,他俩创作了大量书封及插画。尼斯特罗姆精通沙龙绘画,很早便对新时代的图书设计和印刷技术投入兴趣。她为数百本书籍作封面和插画,成功调和学院派绘画技巧和现代生活要求,也呼应了观众和出版商的口味。拉尔松对家庭的描画根植于瑞典风俗人情,然而他作品里的瑞典又让这冬日漫长的北国更添一分明快。他那美丽之家的图画早已被复制到瑞典之外,甚至在近年也抵达了中国。作为家庭装饰图像、城市海报、童书或纸品包装等,插画被纳入人们的视觉环境里。它们在社会中被流通、被品评,到如今,人们对插画早已习以为常。插画可形象地解说科技书籍,可生动地帮助识字不多的儿童理解故事,其积极功效显而易见。插画与供成人阅读的经典文学作品的关系,却难以一言以蔽之,插画家和作家的关系更耐人寻味。瑞典现代文学史上两位最重要的作家奥古斯特·斯特林堡和塞尔玛·拉格洛夫,都和插画家有过密切合作。

### 斯特林堡:别来糟践我的诗文

斯特林堡曾在皇家图书馆工作,对于图书,无论是成本、内页设计,还是外部封面等,他都有深思熟虑。

1907年,斯特林堡给出版商写信,提出书籍务必“保持干净”、远离广告;追求廉价,以确保读者买得起,作品有人看。“一册,一克朗!所以我能被阅读,这才是我书写的目的!”为把书价压到仅仅一克朗,他不惜把自己的版税降到最低,并采用廉价纸张。1909年,斯特林堡和出版商讨论印刷美学,认为书籍得有好封面;这里那里有一些放大的做了装饰的首字母。为降低印刷成本,除了采用廉价纸张,还可排得密集些,不用小标题。虽说纸张可以廉价,但对于书封、页面的格式等却不能马虎。因为斯特林堡认为,书籍是否好看与页面是否漂亮息息相关,页面长度和宽度的比例也很重要。斯特林堡深知,书籍设计影响读者对内容的认知,借助小说《孤独》的主人公之口,他曾描述不同装帧的《圣经》看来可如此不同。一本是黑色施瓦巴赫字体封面,好像聚集着巨大仇恨和愤怒,充满禁止和惩罚;另一本是小牛皮烫金封面,好比浪漫小说,纸张更亮,风格更愉悦。斯特林堡不喜灰色,钟爱黄色,《结婚》的书封如此,《中国和日本》的书封亦是。斯特林堡对黄色的钟爱,据说和早年他对中国字符的琢磨相关。在皇家图书馆时,他接触到中国书籍,封面的黄色“仿佛南方的阳光,那些美丽字符他不懂,但它们传达着人的思考,这吸引着他”。

19世纪末20世纪初,插画与排版的协调成为书籍设计的热门话题。总体而言,瑞典插画注重保有北欧特色,不引进外国的陈词滥调,提倡简洁、有力和有效,与北欧气质和自然等调和。斯特林堡对儿时看到的安徒生童话故事里的木刻插画记忆深刻,他年轻时曾给每日新闻等撰写艺术评论,也曾在巴黎,和包括挪威画家蒙克在内的一众艺术家们交游。他既会速写也会油画,特别喜欢将斯特哥尔摩海岛风景入画,画暴风之夜的巨浪,画悬崖、灯塔和航标,表现出个性和天赋。斯特林堡对绘画的理解几乎可以说是内行,于是,对于插画家来说,遇到他这样的作者就像是遇到一对火眼金睛。

亚瑟·肖格伦为斯特林堡的一克朗书设计过不少封面,那时候和作家并无沟通。1909年,肖格伦为斯特林堡的重要作品《女仆的儿子》做封面设计。斯特林堡通过出版商建议,肖格伦得从研究斯特林堡的哥哥的画作开始,并体验一下斯特林堡家以前的房子。

斯特林堡对非虚构作品不太紧张,认为插画总可提高书籍对读者的吸引力。若是纯文学作品,他就会特别在意文字和插图的互动效果。坚信与其采用不知所云的插画,不如什么也不用。1902年他给出版商写信,纠结《童话》一书到底是否采用插画,还是做些装饰图案在章节开头处。这本书最终弃用插画。首版书封以柔和的橘红为底色,作者名和书名皆用橘红色,书名压着中间一个银灰色圆圈的的上半段,圆内是由橘红色线条组成的花草般装饰图案,斯特林堡很满意这个封面:“完美!加欧!”

对于自己创作的插画,斯特林堡或是直接用之于书籍,或是让它们作为元素成为蒙太奇拼图封面的一部分,或是提供给插画家作参考。斯特林堡在小说《海姆索岛居民》原型岛雪曼岛上体验丰富,积累了不少速写。《心雾》这部散文诗出版时,

因文本背景正好是雪曼岛一带,斯特林堡便将那些速写托出版社插画画家借鉴:“不管插画家是谁,都能从我不合格的速写里得到一些想法和细节,于是,他的苦痛可以减轻。”

《苏醒日子的梦游夜》的封面则是根据斯特林堡的素描,由卡尔·拉尔松拼图并制成木刻。在自然背景衬托下,有骏马上的印第安人、显微镜、烛台、大理石雕像、书籍,甚至骷髅,和议题吻合,因为斯特林堡在文字中探讨了生活和生命之谜。这本书在1900年的新版启用画家尼尔斯·克瑞格勒的封面和插画。有一幅插画是诗中的“我”在书桌

堡说过,在这部小说里,他要“投下一半阴影”。斯特林堡对绘画的真诚态度,从他对于一个画家的态度上也能见端倪。阿克瑟·胡贝里于1900年出版了一本有关多岛海景观的画册,他到斯特林堡府上赠书,书被收下,人却没能进门。岂料斯特林堡随即追来一封信:

抱歉,我的门对生人是关闭的!如今,我已看了你对多岛海的描画,愿把两扇门全部打开,因为我完全被你的美好艺术吸引了。/那个我等待的人,他来了!那个能在瑞典小小的自然中看到独一无二的东西的人:东多岛海。/我问候你!并表示感谢!

夫回复,欢迎来访,该说的都已写在作品里了,不过画家可以来看看当地的铁厂和老宅,拉格洛夫还提示了路线和交通信息。

6月的一天,内尔曼按作家的提示,坐了火车、乘了轮船,然后走了又走,深觉前路迢迢,路边农人说:“哦,莫尔巴卡,你只要一直向前走”,终于抵达传说中的拉格洛夫的庄园莫尔巴卡。他在门前阳台上看到作家的打字机,觉得作家是新时代的摩登人物,带着这样的心情,叩响了大门。大作家的态度起初有些保留,当他俩开始探讨插画时,这份保留便消失了。

个经典场景。这个画廊式展示,是诺斯泰德出版社和伯尼尔斯讨要了版权出版的。后来,伯尼尔斯也出了本书,添加了拉格洛夫的文章《关于一则萨迦的萨迦》,图画和初版相比,粗看一模一样,细看有那么几张画存在细微而不容忽视的差异,摆在一起比较,真是难分高下、各有妙处。只能说,内尔曼的侧重点有了变化,如尤斯塔·贝林的肖像,初版中的男子异常俊美,修订版不过在鼻梁和脸颊打了几道阴影,却显见人生磨炼的硬度。初版中的安娜相对瘦削、妖媚;修订版脸颊加宽,显得更坚定、丰腴。

# 诗歌的画 插画的诗

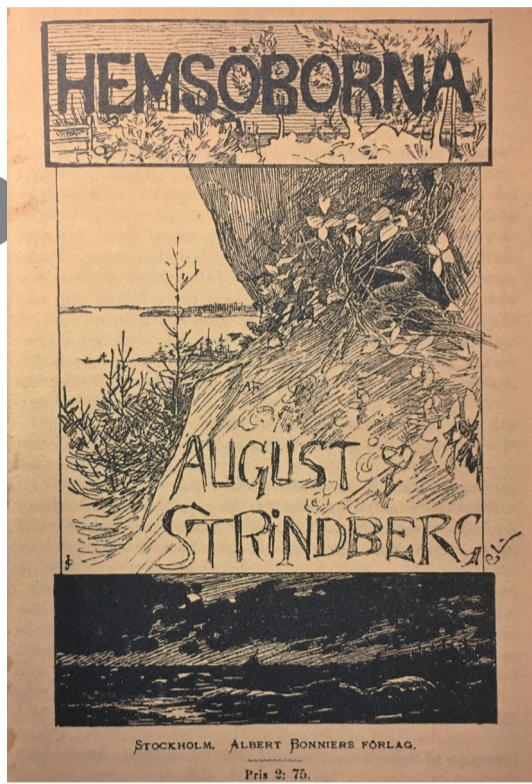
——两位瑞典经典作家与插画 □王 晔



贝蒂尔·里贝克所作《尼尔斯骑鹅旅行记》插画



拉格洛夫所不满的《尼尔斯骑鹅旅行记》首版插画,约翰·鲍尔作



《海姆索岛居民》小说首版封面,卡尔·拉尔松作

拉格洛夫早在1916年9月23日,从莫尔巴卡给亲密女友奥兰德发出的一封信,末尾提到内尔曼:“我还有别的要说的吗?对了,内尔曼的贝林画册按我希望的那样弄妥了。方方面面都妥了。伯尼尔斯一点没添乱。我摘了不少句子给内尔曼。不过,我们有些急了,他也给我寄了他摘的段落,所以我们的信擦肩而过。然而有趣的是,我俩选的句子几乎完全一致。所以,一定会很好。”

可见,作家自认为最要紧和精华的文本击中了画家的心。画家具有精准的理解力和感受力,作家在见到画作成稿前,便已心中有数。看到了画家的理解力和感受力,只待他的表现力出场。而通过先前对他的绘画作品的了解,作家足以相信不会有失水准,这才说得“一定会很好”的话来。

后来,内尔曼还给拉格洛夫的《耶路撒冷》等多部作品创作插画。不同文本的插画本没有可比性,然而,“尤斯塔·贝林的画廊”还是更精湛、妥帖、突出,其中的造型也影响了后来的相关影视作品。按说一千个读者心中有一千个尤斯塔·贝林,但这画廊刻画出了人物的精神和性情,庄园的一片叶、一团云都刚柔相济,在高度柔美元里透着风,透着力;看这样的图画,能看到欢愉和悲怆,看到些许的失望和巨大的洒脱。毋庸置疑,这和小说文本内在的特性有关,文本自身富于画面感和戏剧性,富于浪漫和力量。可贵的是,画家恰好也能传达出这些特性。画家的绘画技巧是硬件,软件则是他对作品的感悟。他和作家的前期接触业已透露出画出好插画的可能性。

### “我的插画的诗还没写,我的诗歌的诗还没画”

斯特林堡和拉格洛夫的作品都是经典著作,且故事性强、内蕴丰厚,因而能一次次赋予插画家创作灵感。

经典文本总会有新插画,就像它们总有新译本。里贝克的插画,未必没受到鲍尔插画的启发,正如首译本总有先驱作用。插画家和文本的关系,在一定程度上也类似于文学译者和文本的关系。须有能力感悟和传达,同时切忌将自己的意思凌驾于文本和作者之上。插画不是文字的奴隶,而是伴随。插画家被文字刺激出想象力,以自己的手表现看到的景象和精神感受。作为有主观能动性的自由人,插画家有自我感受是必然和必须的,如此才能捕捉文字の意味。文字和插画的创作时间有先后,几乎同时现于读者面前,读者的视角让文字和插画这两种表达媒介并置,表达同一或相近主题,让插画和文本的对应关系达成。插画可能加强,也可能破坏和否定文本内容及文本暗示的画面。用另一种语言在翻译字里行间之意蕴的插画,传达得好烘托和突出文本;虽与文本一同出现,却可有可无,甚至画蛇添足的,就与采用插画的本意南辕北辙了。若与文本贴近,且有艺术生命,插画也可在一定程度上将文本转化成画面式说明,就像那本尤斯塔·贝林画册所做到的,跟随文本,又有自身活力,这之间有一个需要驾驭的奇妙平衡。

插画和文字很少一对一,肩并肩。一位既作插画也写诗的诗人这么说过:“我的插画的诗还没写,我的诗歌的诗还没画。”这句话在一定程度上表达出插画和诗文间的弹性距离。插画和文字的合作里有画家发挥艺术创造力的空间,插画和文字不是僵化的黏贴,其实有张有弛。是教条的形同而神无,还是洒脱的形似神更似,立见插画家功底之高下。斯特林堡和拉格洛夫与插画的故事,至少提供了作家和插画家合作之案例。能在多大程度上做足、做好一份艺术合作,这和书籍质量息息相关,极大地考验书籍相关人员的集体智慧。

前的背影,因是自传体诗,便成了斯特林堡的背影。斯特林堡对出版商抱怨:“你表现出的对插画的兴趣叫我很不满,插画娱乐了读者而非作者。诗的插画家应跟随诗人,而不是将自己凌驾于诗人之上,不是批评他,不是把自己压倒于诗之上。”斯特林堡生气或因自己在画里看来不够好,不过,他的评语仍值得插画家体会。

斯特林堡曾对出版商直言不讳:“我说过不要人像,我们达成共识的!现在,我的文字要让这些姜饼人给毁了,这些人适合的是考古书……谁的文字不需要这种比我懂得少的人来强调……谁画的我不知道,其实我本该知道,本该可以指导他,我作品里的意图。”

斯特林堡对插画的评价未必始终正确,但他强调插画对于文本的理解准确,插画和文本须相得益彰,而非各自弹琴。换言之,插画是从文本上自然生发的,而非可有可无,甚至牛头不对马嘴的。斯特林堡对插画的考量值得借鉴,也只有他这样的文豪才能对书籍装帧如此挑剔,并得到出版商的礼遇了。

对细节的准确描绘,斯特林堡也有高要求。用他的话说,他笔下的人物“是艺术的,甚至也是准确的”。有那么一本书,涉及雅各布教堂的管风琴,就因细节不准确,让斯特林堡十分不满。

斯特林堡对自己不喜欢的插画家很尖刻。有一回,出版社安排年轻画家理查德·林德斯特罗姆制作插画,斯特林堡表示:“这人不会描也不会画。对这种人,我会关上我的门……他只有胆大妄为,没有真赋……别再派他来,因为他进不来!”林德斯特罗姆认为斯特林堡的口味偏于布尔乔亚式的保守,斯特林堡则认为林德斯特罗姆浮躁。斯特林堡也没能把林德斯特罗姆炒鱿鱼,雅各布教堂管风琴一图最让他纠结。他难逃旧伤疤,亚瑟·肖格伦在另一本书里也糟踢过管风琴,“将管风琴画得扁平,简直成了口琴”。作为管风琴师之子,林德斯特罗姆按说能把管风琴画好。斯特林堡再次对出版商抱怨,林德斯特罗姆或许是在画画,但却绝非素描好手。书籍出版,斯特林堡认为总体还不错,但雅各布教堂的管风琴真不是那么回事儿。

以《海姆索岛居民》为代表的斯特林堡的海岛小说,主要由画家卡尔·拉尔松负责封面设计。卡尔·拉尔松本人对雪曼岛就是现实中的“海姆索岛”十分熟悉,曾在那里和斯特林堡欢畅地玩耍。《海姆索岛居民》的真实版本中有一个情节是,一名女仆怀了孕,其实是男农庄主惹的事,在真相大白前,斯特林堡曾怀疑风流倜傥的卡尔·拉尔松是肇事者。

从卡尔松的封面设计,看得出画家对于作家的主旨的充分尊重。《海姆索岛居民》虽说是一出悲剧,小说的大部分篇幅却充满乡村喜剧式的对话,特别是小说强调了主人公像海鸟一般抖一抖羽毛,抖落水珠,对困难和挫折不在意的性情。斯特林堡自白,这部小说反映的是海岛生活中明亮的、有微笑的一面。于是,在卡尔松设计的蒙太奇拼接式的封面上,主导部分是明亮的,有花草和平静海面的海岛景观,上半截可见海岛房舍;下半截则有小段黑色,是暗藏险恶的大海,暗合男主人公落海而死的命运。而另一部小说《海岛男人的生活》的封面,氛围就不那么柔和了,还是拼接式,元素却从花草和房舍改为猛禽和松柏,因为斯特林



《尤斯塔·贝林的画册》“尤斯塔·贝林像”,内尔曼作



《尤斯塔·贝林的画册》“贝尔雅庄园”,内尔曼作

### 拉格洛夫:领取邪恶世界里的一份好薪水

1906年,约翰·鲍尔受托描绘拉格洛夫小说《尼尔斯骑鹅旅行记》的插画,费心创作,可惜他被认为是更注重描摹狐狸斯米尔的皮毛,而非性格。拉格洛夫本是一个对艺术品质十分挑剔的作家,她觉得,不如找个女画家来做插画,像艾尔莎·贝斯基那样有儿童绘画经验的;擅长画动物固然重要,更要紧的是,得有尼尔斯本人和斯科讷农场的细节,表达出与生活和行动的关系。鲍尔所画的,在她眼中,不过是一只百无聊赖的猫。几只无动于衷的母鸡和一个画得糟透了的男孩。拉格洛夫极端地说:鲍尔根本不会画画。

鲍尔轻描淡写地反驳拉格洛夫的批评:“她是个不懂艺术的老太。”鲍尔其实是个颇具特色的画家,他塑造的森林中庞大、愚蠢、神秘、优雅的巨魔等深得好评。1904年,他为古斯塔夫·福楼丁的诗配图也很成功。在鲍尔的画作里,蒙克的阴影和弗洛伊德的梦幻都在。也许只能说遗憾,鲍尔的画风和偏好与《尼尔斯骑鹅旅行记》及拉格洛夫未能合拍。拉格洛夫也认为,鲍尔的画晦暗而繁复,不适合儿童。

如此,首版《尼尔斯骑鹅旅行记》配图以照片为主,外加两张鲍尔的插画,图书内页看起来杂乱。1931年,贝蒂尔·里贝克捕捉到尼尔斯与鹅的互动。里贝克的新插画其实也没让拉格洛夫满意,因为出版商执意采用,才确立了如今最典型的骑鹅旅行记形象。

拉格洛夫虽说挑剔,绝非无缘无故地刁难插画家,相反,她知道赏识和放手。

14岁的夏夜,艾伊纳·内尔曼读到拉格洛夫的小说《一座宅邸的童话》,那些浪漫故事让他夜不成寐,幻想有一天能为这样的书作画。10年后,伯尼尔斯出版社需要为瑞典诗人贝尔曼的诗歌插画,邀约名画家卡尔·拉尔松及阿尔贝特·恩格斯特罗姆,两人都知难而退。24岁的内尔曼则如初生牛犊,接受了工作。然而,他的真正梦想是为拉格洛夫作画。伯尼尔斯出版社同意他的提议。于是他给大作家写信,请求拜访。1913年6月,拉格洛

他们一起喝咖啡,消磨一个让内尔曼难忘的下午。他大胆提议给拉格洛夫速写,拉格洛夫不但同意,还特意上楼梳理头发。看到画像后,她却大失所望:“这么难看!内尔曼先生真觉得我看上去就是这副模样吗?”她走到桌边,抽出一张照片递给内尔曼:“我觉得这张照片更像我。”照片上是个希腊女神。多年后,内尔曼还是认为,那张素描比希腊女神照更像作家本人。

这一年圣诞,内尔曼插画本《一座宅邸的童话》出版了。几年后,他又接手制作《尤斯塔·贝林的萨迦》插画,是诺斯泰德出版社的提议,但小说版权在伯尼尔斯出版社。内尔曼想了个办法:摘出些文字来,画廊般展示书中主要人物及宅邸。伯尼尔斯出版社为这一想法开了绿灯。1916年秋,由拉格洛夫亲自选摘文字的《尤斯塔·贝林画册》出版。拉格洛夫在圣诞季的1916年12月13日,给内尔曼写来一封信,打开信封时,内尔曼紧张极了:

谢谢你友好的信。听到你多么热衷于为尤斯塔·贝林作画,我总是很高兴。要知道,我很感谢你为那些人物所创作的优美图画。首先特别要感谢的是你为老绅士尤里由斯·克里斯托弗老哥、埃伯哈德、凯文手勒所作的画,实在是没法更好了。三个杜纳女士也相当有性格。我也喜欢玛丽老小姐,喜欢博宜和贝尔雅这两处宅子。所有图画上都栖息着充满了爱的氛围,你是完全进入工作了。这样就不会找不到所期待的效果。

我自己从尤斯塔·贝林这部书里获得了比从其他书里获得的更多快乐。但愿您也能得到这邪恶世界里一份好劳作所给出的薪水。

拉格洛夫的感谢信几可作为这些插画的点评。日后回忆起这些,内尔曼认为拉格洛夫的祝福成了真。他确实感受到,从尤斯塔·贝林图画中,自己获得了比从其他工作中获得的更多快乐。

尤斯塔·贝林画廊收集了30幅图画。首先出场的是男主人公尤斯塔·贝林。其后以庄园为单位,让重要的几座庄园和那里的代表人物登场,比如埃克比的少校夫妇、比雍纳的美人玛瑞安、博宜的三个姓“都纳”的美人、贝尔雅的安娜、福尔斯特曼波尔卡的乌瑞卡。此外还有布洛比的牧师宅邸,自然,更少不了所有骑士,以及墓园、铁匠铺等几