

# 約翰·法萊的木刻版畫

(英)莫尼卡·普洛 著  
康寧 譯

當約翰·法萊于1921年或1922年開始從事木刻創作時，他加入了數量正在增長的版畫藝術家的行列，這些藝術家們被激勵著去從事本世紀早期興起的木刻藝術實踐活動。1930年一所出色的英國版畫學校達到了它的成就的頂峰。或者我們說該校的成功是將木刻藝術傳統繼承下來並不斷發展下去，使這門藝術非常有價值並得到廣泛的贊譽。擁有不同風格的版畫家們認識到作為印刷復制技術的方法之一種，木刻藝術所具有的潛力。然而當第二次世界大戰爆發時，木刻藝術受到了不可想象的摧殘和打擊。

1947年，在一次廣播講座中，約翰·法萊說道：“木刻藝術已經歷了工業革命但仍繼續保留了下來，也許這並不意外，因為藝術家們從不同的角度審視某種東西的內在美，雖然這在過去被濫用了。”但不管怎樣，隨着二戰後印刷技術標準和方法的變化以及一部分勉強的黑白木刻作品展覽，木刻已變得不時尚和不受到尊重。情形又發生了變化，興趣又重新復蘇。現在正是很好地評價二十世紀偉大的木刻藝術家以及他們為開創和發展這門藝術所做出的巨大貢獻的時候。

木刻由于其小巧的特點，非常適合書籍的插圖。可以說在4英寸平方大小的面積上的雕刻，總有一些雕刻師將其最好的作品留在了小小的版材上。這些作品在上半個世紀由一些著名的雕刻師獨立地印刷出來，這是一個了不起的進步。通過對主體的自由選擇以及結合印刷技術的需要，雕刻師們着手解決制作設計問題，同時保留著這類作品本身所必須的特點和細節。

為約翰·法萊所吸引的衆多有個性特征的作品的重點，正如在1942年出版的一部藝術專著中所指出的“雕刻的主要期望”，他寫道：“是使藝術家成為把高度手工藝熟練技巧與高度的創作深度集于一身的人并把創作對象的美提煉而且表達出來。”

“如果我們必須雕刻那就讓我們雕刻那些大型的、重要的作品使其在過去的那些偉大的印制品中占有一席之地。如我所羅列的象Dürer的《四個騎士》和《憂鬱》那樣的最好的作品。那些作為圖書插圖的作品應該是杰出的”。如果我們想理解木刻藝術的整個工藝技術層次，那么最好是向約翰·法萊求教。他的很多作品都具有不同尋常的思想深度和吸引力。他有能力使他的作品的手法多樣化，並按照他的主題的需要，用不同的方法使用他的工具。他的境界非常寬闊，《鐵杉》和《利利斯》就是非常好的作品，但他也能在家為《聖經故事》撰寫小標題。

他說：“讓那些拒絕實踐經驗的學徒見鬼去吧！”通過他的一生他領悟到的他的那些主張，在今後木刻藝術取得真正進展的突破之前將被那些有缺陷的作品所濫用。約翰·法萊用大量的篇幅描寫工藝、制作、描述木刻，有時也講述他自己。我已將其摘錄出來並將繼續這樣做。因此，也許現在正是提及他的寫作的時候，沒有一本涉及約翰·法萊及他的作品書可以忽視他本人的語言。

他的第一部著作《版畫印象》是文字與復制技術有趣而典型的最初的結合。幾年後再回來回顧它，我注意到他在作品中是多么鮮明地證明他所說的這種方法，這也構成了他的著作的特性。這些著作包含了對藝術家的生活及各類藝術問題的深層次的思考，以及他自己的生動的想象力的爆發。當涉及到繪畫和手工藝術時應該採用如下的處理方法——“手工藝”他說：“是素描的尾巴，應該在它應有的位置搖擺——大約在18英寸之後。一只狗如果它的尾巴必須在鼻子前面搖擺，因為它必須感受到它的存在，那實在是一種悲哀。”1940年重溫這本書，格林·瑞沃瑞特寫道“這本書從頭到尾都非常有吸引力，一種刻毒……，而這種攻擊性使他成為一個好作家，他的語言有攻擊力，簡直將英語用活了。”這段評價可以適合約翰·法萊所做的每一件事，寫作並不與他相悖，而是邏輯的涉及到他的許多工作領域。

在瀏覽木刻版畫藝術之前我趨向於要考慮到作者應象一位教師那樣檢查他所創作的作品。約翰·法萊並不是一位落伍的藝術家，情不自願地從他的工作室隱退。我想他會樂於教書，他具有一個卓越的教師的才能，對他的主題和

他的學生的作品都有極大的熱誠，有能力對每個學生的潛力進行評估，激發他們，而不是讓他們受他自己的作品的影響和束縛。

進中央學校的第一天我就對他留下了印象。即他有一種洞察力和一個直接擊中對方要害的習慣。我想到中央學校主要是想與給約翰·法萊一道搞圖書插圖與木刻創作。書編主任諾埃爾·儒克給我一個有關寫生繪畫與印刷術這樣一個酸澀的主題作為我的第一件要做的事，他相信經過五年的戰爭這是很必要的。我到校後心里非常不安，首先我的寫生繪畫經歷短暫，其次，這已是很早以前的經歷了。然而我非常窘迫地發現約翰·法萊給我上了第一堂寫生課，當我已工作了幾小時後他拿起我的畫板，長時間無聲地盯著，最後他說道：“如果你不是那么呆板的話，你會畫得很好。”

插圖的第一課他給我的印象就很直率。他告訴我們他希望我們在做任何其他雜事之前第一件事就是每周出一件作品，這話我思量了很久終於領會到其中隱含著一個崇高的精神所在。它提醒我們，除非我們很嚴謹地對待我們的主題并希望它成為我們學校生活的中心，我們就沒有必要待在學校里。而後每星期我們都自覺地進行作品制作，猶如完成作品後出版商的支票等著我們一樣。

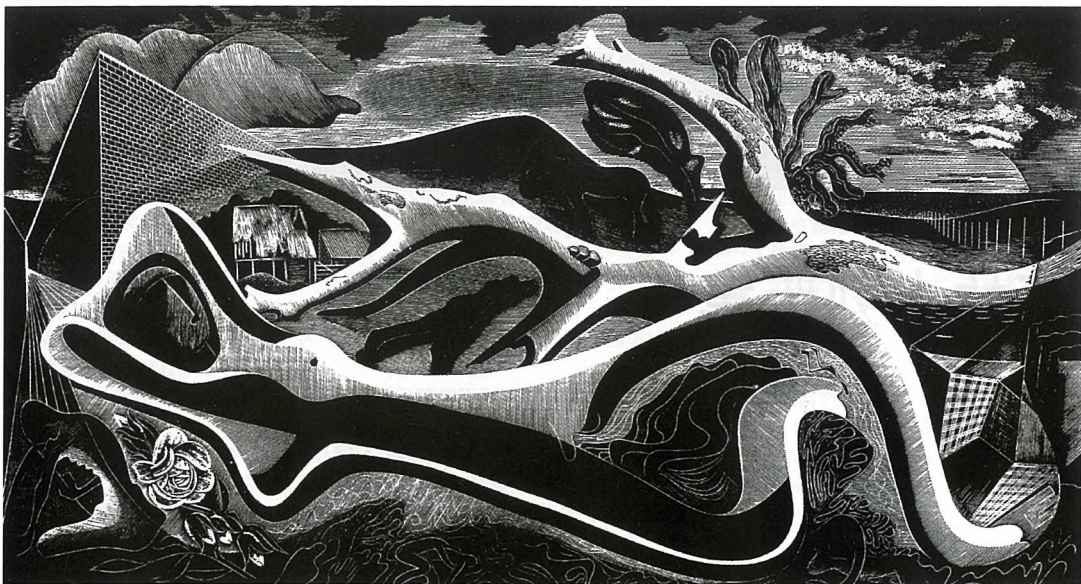
我們的作品被展出來供公眾評判，這也很直率並充滿趣話和幽默。儘管約翰·法萊非常有風度，喜歡逗學生，但當他認為學生不夠努力的時候，就是一臉嚴肅的表情。他對一個追隨他思想的年輕學生說道：“一個人越嚴謹越好，平庸的學生需要借助它來有一點點改善，而對於那些有創作天賦的學生，發展其才能的最好方法就是有一種堅定的東西，依靠它來考驗自己，依靠它來表達他們的力量。”我想，他堅持對那些匆忙趕制的或者說不真實的作品抱有一種苛刻的評判，對那些付出努力但最後却失敗的或目標太高的學生富於同情心，這正是他的熱情，這種熱情每個學生都銘記在心。書法藝術家瓊·菲爾斯勃瑞的作品約翰·法萊常用來裝飾他著作的封面或是掛在牆上。瓊·菲爾斯勃瑞描述了作為一名學生的那些日子：“他總是強調他和我們所從事的工作是非常嚴肅的、非常重要的和激動人心的。他的贊揚可以將一個人捧上天；但是即使當他拒絕接受一件特別的作品時，（這可能會將一個人拋下深淵），他仍然使人感覺到一種無限的可能性——對世界和對自己。這給我留下了深刻的印象並將是他給我的永久的禮物。”

每個星期都有一兩件作品被選出來加以特別的贊揚，他通過評論，一次又一次地重復這樣做。人們都渴望自己的作品被選中，而我的作品也被選中過一次。我後來發現其他一些學生與我有相同的經歷。我的一個同齡人莫尼卡·範頓說道：“假如我的作品被選上過一次，我簡直可以拋棄一切，這是真的！”我現在相信，約翰·法萊清楚每個學生的作品都比我們所認識的要多得多。這種方式促進和保證了一種向上的精神。約翰·法萊堅信這將成為我們的設計藝術生命的堅實的基礎。用一句在現在不常聽到但三十年前為人們所接受的話，他說：“一個書籍插圖藝術家必須是一個有高度文化修養的人。”他告誡我們要博覽群書研究各種藝術手法。羅德里克·伯瑞特回憶早年學生時代時寫到：“他仔細地為我考慮我試圖做的每一件事，對一個只有16歲的人來說這是最重要的。他使得每件事都顯得有趣，值得付出精力。同時幫助我們建立信心。他熱衷於各類藝術家的作品，如日本木刻，早期歐洲繪畫、畢加索和其他許多人，他喜愛和迷戀的作品，無論它們是否在書上。”

約翰·法萊相信要不斷擴大學生的體驗範圍。當我們一天下午花了兩個小時設計一個茶壺時，他對我們說：“圖書插圖課的格言就是‘我們做任何事情。’”我們花一整天時間去學習涂色彩，實踐戲劇廣告，聽各種演講。他竭力主張我們不要輕視自己的工作，雖然後來又不無苦澀地補充道：“也許我們已經斷送了你們賺錢的機會。”

那時沒有獨立的木刻課程，充滿希望的愛好木刻的學生們不得不纏著他，盡可能地把作品印出來給他看。在他有關木刻藝術的書籍里，約翰·法萊對木





版雕刻和印刷技術的運用進行了詳細的論述，這是他向初學者做的介紹。我1940年在杰弗里·威爾斯的引導下開始學習木刻並在二戰期間斷斷續續地練習使用木刻工具。他堅持對一些優秀的學生也進行一種近乎于刻板的訓練，而不僅僅是幫助他們選擇自己的創作主題。

那時我有一個題目是為《天使報喜》雕刻包特賽利的天使，必須嚴格地保持這幅畫的格調。按照版材重新設計了造形之后，我不得不再做一次。在這些艱苦的工作之后，約翰·法萊將印版拿到印制工作室，讓他們幫我把它印出來，旁邊還有從《聖·路加》中摘出的一段話。他總是喜歡這樣，看着打印是那么的激動，好像印出的東西已經組成了一本書的一部分。接着我的下一個版畫是木刻，但是却失敗了而我付出了很大的努力，所以不想把它扔掉。“不要沮喪，”他說：“我搞這個也曾經失敗過。”

我想結束這些對約翰·法萊作為一名教師的回憶。這些回憶是通過一個對我來說是非常奇怪的經歷所產生的，至今記憶猶新。我希望這有助於說明他的觀念和他并不在乎要在他的學生的作品中體現一種法萊的藝術風格。我正試圖在版畫中表現有關疏松的綢緞的圖案，但我不能解決畫面處理的一些問題。由于不能繼續下去，我向約翰·法萊請教。他將畫稿放在那里看了一下然后給我概括地講了主題，壓根沒提及我的設計問題。我希望我能記住他更多的話，但我知道他在講述《勝利之翼》時說的“撩開那輕薄的帷幕向前。”當他留下我一個人時我立刻開始工作。我非常吃驚地發現，我現在完全明白了我想要干什么。這是一個方面，就是提出實踐的建議使一個設計能夠繼續下去。另一方面，就是使一個學生的頭腦進入一個有能力解決他所遇到的問題的狀態，這對我來說也是不可思議的。他對我將來的了解比我自己都更清楚，我認為這樣富于想象力的反映是一種天賦的成就。我記得他講得非常慎重，非常慢。我希望我在那時明顯地有了長進，沒有讓時光輕易地流逝。

我在撰著本書時，發現了許多應該感謝約翰·法萊的地方，不僅僅是作為學生，也是作為一個曾受他幫助的版畫家。他為那些他確信有能力的人們提供工作并經常幫助年青人建立信心去從事更有雄心的工作。

版畫家的第一幅作品往往很少能夠成功，而要創造許多成熟的作品更是一件不尋常的事。第一次拿起刻刀就刻自己的肖像同樣也是少見的。約翰·法萊的自刻像儘管有可以理解的原始性，但不失生動，而且非常準確，富于美感，因而極具吸引力。一看就讓人明顯感到這是一件很有勇氣的，振奮的并富于技巧性的作品。

下面是他僅有的幾個不同風格類型的作品。他的第五個作品是他第一次為《斯威夫特的短論》的 Golden Cockerel 版本所作的插圖，雖有羅伯特·吉本斯的促成，但這本書還是未獲得成功。約翰·法萊後來在《版畫印象》中說到不能指望從一個人的最初的作品中學到技藝。

三年后，1927年，諾埃爾·福克將他介紹給巴賽爾·布萊克威爾。這次會面的結果導致了他着手為平達的《勝利頌歌》和《荷馬史詩》作浩大的插圖工作。由莎士比亞出版局用上等紙精美印制而成。《荷馬史詩》五卷巨著的插圖都由他承攬下來，現代年輕的版畫雕刻師對此甚至連想都不敢想。關於《平達》插圖的小版塊是各不相同的，他們該大大感激約翰·法萊在早些年對希臘裝飾版畫的研究及對埃瑞克·吉爾的黑體綫雕刻的理解。這項工作是相當浩繁的。當有時候畫面還不能十分確定，設計上就需要非常果斷，創造性的雕刻技巧使得畫面生動、活躍而有氣勢，十分出色。在這項工作完成后，他又準備完成更為宏大的《荷馬史詩》插圖的創作。這時約翰·法萊的創作已經趨于成熟，他放弃了單綫造型的方式，但還保持着黑色綫條完整的邊框，這是必要的，因為它可以確定畫面確切的大小和寬度。但當他完成這些插圖后就再也沒有用過這種方式。開始的木刻版非常接近《平達》插圖的風格，查普曼的畫像是在作品的最



后。在他投入第三卷的工作時，畫面開始出現大量的黑色塊面的區域，第十一部書《奧德賽》的插圖明顯地反映了將要來到的事物。

一個真正激動人心的發現是約翰·法萊在畫面中將在白色底面上刻出黑色塊面的形體，與在黑色底面上刻出白色塊面的形體這兩種不同的方法同時并用。這種設計造成了視覺上非常生動、豐富的效果。要是繼續保留二十年代那種千篇一律地將插圖放在一個黑色的矩形邊框內的令人苦惱的風格這無論對約翰·法萊或是出版商來說都是一件憾事。《奧德賽》第十五卷的插圖盡力打破這種傳統的限制。設計每本書插圖的複雜問題需要技巧，泥土做的希臘神和凡人被用簡單而有效的黑白不同的處理方法區別開來。

在致力於《荷馬史詩》插圖工作的時候，約翰·法萊雕刻了宏偉的《鐵杉》，當他寫到這段雕刻經歷時，他強調了獨立印制的重要性：“在這些獨立的印制過程中我發現了所有的東西”，他說，“並感覺到，我的自由和創新的方法，它們很需要被但是現在還沒有被吸收到我對書籍所作的插圖中。”《鐵杉》是對邊框方式的背棄，肯定對他後期的《荷馬史詩》插圖是一大貢獻，後期的插圖顯然比前幾卷更加引人入勝。

《鐵杉》之後是《花園圖案》，如果說這幅畫中白色葉子的造型處理還沒有什麼可激動人心的話，那麼在畫面上部有一簇複雜的而且設計得相當出色的樹葉造型。醒目的白色形塊如此鮮明地被用在《鐵杉》中，被和諧地安置於整個畫面，這也形成了約翰·法萊作品的一個非常強烈的特點。

他能使由白色組成的真正精美的造形圖案，在整個作品中突出，這一點在他的下一幅作品《杉木》中得以充分的證實。不過，結構消失在白色中，而且這種對結構比較隨意的處理方式一直延續下去，直到近二十年後約翰·法萊才開始在關於倫敦風光的木刻中嚴肅對待這一問題。他總慣於嘗試，我認為他又試圖把注意力從畫面左下角的教堂引開，以便使樹保持其完全獨立的重要性。這樣，無論如何削弱對教堂的表現，都低估了要使整個結構特點清晰的必要性。

《荷馬史詩》的燦爛輝煌讓那些缺乏熱情的出版商畏縮不前。但1932年，約翰·法萊接到肖伯納的信，讓他嘗試作《黑女孩尋主冒險記》的木刻插圖。這個嘗試的成功開始了作家與版畫家之間長達七年的合作。《黑女孩》木刻的成功確實使法萊一夜成名。書出版後很快供不應求。肖伯納溫和的不可知論引起如此轟動在今天看來似乎難以置信。藝術家有時和作家一起譴責褻瀆神明的行為，這應該證明所有的宣傳都是好的，因為法萊插圖的下一本書是純粹的宗教性作品，即沃特·德·拉·美爾的《聖經故事》。

肖伯納與出版商們明智地接受了法萊的意見，把他們本想採用的彩色的封面和封底換成了黑白木刻板畫，這為其書的出版成功增色不少。此書的木刻與《荷馬史詩》插圖的截然不同之處在於，約翰·法萊已採用了白線的方法，在木刻的表現上，畫家在黑色底板上刻出自然的白線被接受了，或用黑線表現物體的傳統技法被打破了，這都並非我關心的，只有在同一作品中嫺熟地將黑底上刻畫白線的形體和在白底上刻畫黑線這種黑與白的轉化自然結合起來，才能獲得這種方法表現上的豐富與靈活性。

《黑女孩》的設計構思大多歸功於肖伯納。他的想法也許在《版畫印象》里得到過充分的解釋。法萊承認他不得不超乎尋常地將肖伯納的原作與完成的畫仔細對照，為使肖伯納能夠理解，這是很重要的。他喜歡從非常大膽的設計構思入手，確保在最終的作品中最大程度地體現他新的探索，其結果是本書的插圖獲得了成功，但它還不能算是約翰·法萊最杰出的作品。人們記住了《黑女孩》，卻沒有意識到他更重要的作品，為此，他在垂暮之年經常感到悲哀。

第二年，他為肖伯納的另一本書《小故事、碎屑和刨花》插圖。肖伯納繼續提出關於構思的建議，但他似乎完全信任了他的插圖者。於是這件作品更為大膽，法萊也更多地表現了自己的風格。書里有精美的設計，有些超過了《黑女孩》。給沃特·德·拉·美爾的新版《聖經故事》的插圖木刻板畫也在同一年里完成。此書是有關宗教教材中的第一冊。我本應通過藝術家的樣張重新印製出一些章節的標題畫，獲取《耶利哥的衰落》和《魚神腳下的神堂約櫃》中有趣的觀念，可惜的是，全頁版在書中印刷模糊，我們無法復制所有的版畫。

這本書的插圖表現了約翰·法萊自由創作的概念，有什麼比《薩姆森》插圖里神殿柱子中間水平的斷裂更不可思議却如此生動地表現了一個托起神殿的巨人的形象！法萊絕不擔心處理任何問題，他在處理《約瑟夫的谷物之夢》插圖時就沒有任何荒謬和牽強之處。

1934年，約翰·法萊以寓言或宗教為題首次獨立地發表了作品《夏娃的誕生》，一幅以黑為主、白為輔的作品。獨具創見地代替了將畫從上到下分為兩部分的兩個人物的處理方法，左邊的西蕃蓮是經過精心設計并雕刻的，而右邊的人物形體卻沒有什麼吸引力。並且，儘管作者成功地傳達了一種神秘感，但畫法看上去信心不夠而不能承受人物的黑色。我以為就象《杉木》里的建築物一樣，他有意削弱了其表現力。法萊也并非一點不滿意這幅作品，他曾說：“我想用黑色石頭渲染一種神秘感，也許過分了些。”

1934年插畫的兩本書，《眾生的方式》和《大衛的故事》用了完全不同的技巧并表明法萊是如何把他的雕刻技巧應用到作品中去的。肖伯納提到《眾生的方式》的木刻時說是“惡魔般地聰明”，但我覺得法萊並不熟悉巴特勒，諷刺意味顯得過濃了；雕刻的處理雖然清晰、明快，但仿佛有點失之輕率。他顯然更擅長使用為《大衛的故事》插圖的暗色的、表現細膩豐富的木刻方式，運用點刻，再加上大膽的設計構思，使其木刻象哥利亞的頭一樣特別有意思。可是人們或許不會認為這些插圖適合宗教作品，於是這本書只能廉價地出售。

有時，藝術家在幾年里獲得長足的進步後，會在沒有任何預示的情況下向

前大跨一步，《憂鬱》這幅法萊最引人注目的作品之一就是這一大步的產物。畫中斜躺的人物表現了法萊受同時代強烈的而迄今却無影無蹤的影響，正在分娩的人物，作者處理時極其克制，畫中引進一些小棚子關係到耶穌誕生，只是為了強調主題，人物沒有任何宗教意義。布滿雲彩醒目的天空和隱隱約約的大地不同尋常；正如運用枯樹枝組成了畫面的主要部分，除了花與樹之外。這是法萊唯一的一次在他獨立創作的作品中，並且是如此一幅充滿象征意義的作品中運用一個自然物體，而且不可能只是裝飾性的。枯樹枝頂部參差不齊的裂片直指那棵枝繁葉茂的樹，這可能象征着新生與消亡，象征着從腐爛開始的永無止境的新生命的繼續。畫面左下部人物手中的鐮刀更突出了這一點。這還可以從現存於維多利亞和阿爾貝特博物館中法萊的最後一幅畫中更清楚地地得以證實。至此，法萊重新發揮其特點；讓人驚嘆不已的黑與白的超級組合。

每幅版畫都有其自身的尺寸，用大幅表現的作品就不一定能成功地縮小，而如果小幅的畫被擴大也可能遭到毀壞，版面需以其大小來充分表達作品的內容，而考慮需要印刷縮小的作品，需要付出一些努力。為什麼作品題目是《憂鬱》仍舊是個謎。法萊在他的文章中多次強調他堅信 Dürer 的同一主題的一幅神秘的偉大的作品，但這幅畫的主題也從未有過充分的解釋。這幅畫會是一種謙卑的頌詞嗎？法萊作品中的形象更像是“大地母親”，很難從 Dürer 作品中顯然是位智慧的人物但却有一付讓人好奇的翅膀的形象上聯想到。

給勞倫斯的作品《死去的人》的插圖也在同年里完成，即1935年。給這部作品插圖可能是法萊一生中作為插圖畫家最滿意的經歷了。他和印刷商梅森一塊緊密合作。1946年法萊在一篇文章中提到這本書的出版，關於設計構思的早期工作的描述非常有趣，而值得援引全文，摘錄的第一部分是他引用的這個出版商的話。

“這本書”，他說，“應該細細品味，象讚賞美詩，我們必須讓讀者慢慢細讀以品味語言的內函與意義。”為達目的，他讓一頁頁密密麻麻排滿字，省掉所有段落和標點。我相信如果可能，他會去掉逗號和句號。這一頁上，四四方方的文字部分和相當多的空白，給優美的語言配上了莊嚴的結構，使語言如行雲流水般從一頁到另一頁。這樣，梅森開始讓我為 D·H·勞倫斯的《死去的人》插畫。這故事是關於由死到生的掙扎、鬥爭，因此書中的人物形象也慢慢生動起來，最終從枷鎖中掙脫出來獲取自由。作為一個插圖者，我怎樣才能更好地利用梅森的靜止的排版而不僅僅是在寬鬆的空白中自由發揮，在每幅畫中都創造出其自身的流暢的人物形象。這個人，只有站的力氣，推開門，跌跌撞撞地走出墳墓，我用一條濃重的紅色線條從上到下穿過這位四肢僵直的，虛弱的人物形象，來暗示重獲生命的激動之情。這樣，紅色就被引入了畫面并隨着故事情節的發展而或濃或淡……，回顧作品，我發現其中的一、兩幅插畫是我創作的最優秀的，而且從整體來說，這本書的插圖是我最好的作品之一。”

就是我在1940年讀到的這本書引發了我要與法萊一塊學習的念頭。我對成人書籍的插圖知之甚少，但對亨利·威廉姆森早期作品的喜愛使我習慣了托尼克利夫為他的書作的插圖，這些插圖優美而細膩，但不過只是一些圖畫而已。而《死去的人》的木刻插圖對我來說遠不只是圖畫，這些插圖是書的一部分，這是一般的插圖所達不到的。那時，我為其力量與明晰的風格所傾倒。

在讀了法萊關於他最成功的作品的描述之後，似乎應該沉思片刻，想想法萊對書的熱愛以及創作插圖的嚴肅認真的態度。“書有一種非常真實的個性，一種非常友好的感覺”，他說，“他們是值得珍惜的我們不能輕易分開的伙伴”。對他而言，一本好書就是值得一覽的文字與優美的插圖或裝飾的集合體，這也確是值得重視的想法。如今，常有人作一些不痛不癢的評論，為某些引人注目的版畫作品找借口，人們有一點上當受騙的感覺，只因為有封頁就是書。在1946年的一次講座上，法萊說，“一本書的包裝應該好看，這是老生常談；但一篇質量不高的文章却包裝精緻，這就像不幸的丑小鴨試圖模仿電影明星，可悲的却瞞不了任何人的以次充好。”同年，繼《死去的人》之後，法萊以大膽地運用黑色和白色的對比及強有力的雕刻刀法處理的畫面為《施洗者約翰》創作了優秀的木刻插圖。

在《神有翅膀》這幅作品里，我們可以發現法萊用他慣常的活力處理鳥的新主題。1936年，他去鄉村作了唯一的一次遠足。法萊是城市人，一個倫敦人，雖然他喜愛花和植物，但他所注意的都是花園里的，即使是《鐵杉》也只是倫敦花園里的植物。

由於版畫《鐵杉》和隨之而就的一本賞人悅目的書，法萊又受委託給《一個鄉村花園》作插圖。整個作品有種節日的氣氛，《莧菜》是他所創作的表現花的版畫中最纖柔的。而《絨毛》卻受到了他在創作不熟悉的題材時要着力應付的非難。他如何概括地表現卷心菜或牛奶薺複雜的形狀呢？我懷疑，通過仔細研究葉子的樣品，但他的都市人的感覺卻不時地讓他失望。“我畫了一棵在凜冽的東風里的樹”，他寫到。也許這風把畫給吹走了？

1937年，約翰·法萊被委託為將由紐約有限版本俱樂部出版的肖伯納的《回到麥撒塞拉》創作版畫插圖，前後花了兩年時間。一開始，他雕刻了強大的《利利斯》。我也曾在這個題材上花過一些時間，但很難完成——這就是其複雜性。利利斯這個人物的構想完全是肖伯納風格的，毫無猶太民間傳說中惡魔或亞當的報復心極強的第一任夫人的痕迹。肖伯納把利利斯表現為亞當與夏娃的母親，并把她一次使生下人類的兩位始祖的痛苦掙扎作為《回到麥撒塞拉》卷首插畫的主題。法萊寫道：“我把利利斯看作物種之伊始與結束，於是我在腦海里浮現出一個竭力為生存奮鬥的形象。”他承認這樣的主題甚至對他而言都是難以把握的。他搜尋能代表這種掙扎的形體，但所有這一切使人心煩意亂，





需要具有強大的力量。看這幅作品，讓我想起法萊相信和諧寧靜並不總是具有表現的力量而不協調只要用得合適也是很重要的。利利斯就有一種不寧靜感，我懷疑他一定會說那就是生命？正如《憂鬱》和《利利斯》是真正的杰作，沒有任何一幅版畫能象這個白色形體一般充分地表達主題。現在雕版還在，但已經受損，我曾用白紙拓印了一張。獲得黑白之間最強烈的反差，作品的表現力也增強了。如果他活在今天，白紙普遍適用於木刻版畫，我想法萊會贊成在《利利斯》的創作中使用的。我們已收入這幅版畫的全部細節，幫助讀者想象其原作。

約翰·法萊，像所有優秀的插圖畫家應該的那樣，以嚴肅的態度完成了肖伯納冗長的“後生物學的聖經五卷”的插圖。他感到《回到麥撒塞拉》隱含着一種動機，但還不能充分展現出來，于是他希望自己的插圖作品能有助於闡明這一點。在後來他的一篇《版畫印象》可以發現他覺得這本書是當時他所具有的豐富想象力的合適的載體，而且他滿意自己的創作。在談到他對《荷馬史詩》所抱的希望時，他說：“這是對未來的展望，因為幾年之後我才成功地在一同樣大規模的工作中使作品的力度與結構接近於這種質量。事實上，我在1938年創作肖伯納的《回到麥撒塞拉》時才達到這種境界，人們會對它有恰如其份的評價。我此時可以說我在《回到麥撒塞拉》中所獲得的恰是我在1929年創作的《荷馬史詩》插圖時所想要得到的。”

如今，許多雕刻版畫與我們以前所見的已有了許多變化，特別是使用了精巧的工具。這種變化展示了特殊的問題，因這變化濫觴於過去的神學時代，經過二十世紀並繼續發展於奇異的明天。法萊對神化人物的處理在《利利斯》中有所預示，但他所表現的凡人却常用隨意的、半抽象的幾何形來強調這種變化的奇異之處。當這些插圖沒有文字說明，而只是古怪劇目的重複，方式的非均勻便顯而易見了。其中許多畫面異常複雜，引人入勝，并非肖伯納所能完全理解。當然，這些作品要送去征求意见，在這出戲上演之後或幾乎同時，一本名為《G·B·S的意見》奇怪的小冊子出版，再現了法萊的作品，旁邊附有肖伯納的評論。最終定版的畫作了些改變——法萊自覺自願地走了一條更東方化的中庸之道——但在大多情況下，法萊并不依照肖伯納的建議改變作品。肖伯納此階段的信件并未公開發表，所以我們還不清楚肖伯納對法萊不情願更改作品的態度。我禁不住地想這位已漸衰老的戲劇家是否會後悔當時他没有嚴格地讓插圖畫家按照自己的意願工作。

法萊這些版畫中優美的線條卻讓出版商感到頭痛，書里處處可見由于質量低劣的印刷而導致的插圖的損失。法萊本應在這方面發揮其技巧的優勢。這似乎荒謬可笑。直到我們看到同樣由有限版本俱樂部出版的，阿格勒斯·米勒·派克為格雷的《挽歌》所作的木刻版畫，由拉文出版社精美印制的效果，還早《回到麥撒塞拉》一年出版，這些版畫對印刷商要求同樣很高。但既然俱樂部出版社正在印制這種質量的書，法萊完全有理由期望自己的書能達到同樣的質

量。無疑這版本讓他失望，他答應寫的關於《回到麥撒塞拉》版畫討論文章未付諸實踐，而且以後他也没提起這本書。曾展出過的一些木刻作品的印張卻從未出售過，而且此書中沒有一幅畫出現在法萊的作品集中，這似乎表明藝術家不允許有自己的印張。不過就有限版而言，這是通常情況。我曾有幸見過這些作品當中的一幅，其一系列的原作印張保存在維多利亞和阿爾貝特博物館。大多數版畫家都遇到過質量低劣的印刷，但約翰·法萊花了兩年時間創作的包含了他的版畫插圖中一些最杰出的作品的書印刷質量如此低劣，他一定受到了慘重的打擊。

《回到麥撒塞拉》在1943年二戰爆發時出版，之後法萊創作了難忘的《終點里的起點》。這棵大而粗重的樹，非常規整，也許是他為了表述主題在眾多作品之一里用作起點的唯一自然物，不過，這可能僅是推測而已。因以復活為主題，版畫基調以黑為主，只在樹周圍星星點點用了少量的白色，就好像沐浴在光綫中的樹后發生着什麼大事。木刻版畫獨具的結構的魅力在這幅作品表現得尤其淋漓盡致。作者着力突出前景的墓碑。艾爾·格雷科的《花園里的悲痛》正好適合這種設計，畢加索痛苦萬狀的臉顯得更模糊，這像《格爾尼卡》中的頭像之一，而且可能更多地是用作衝突的微妙參考，而不是原畫中“紀念1939”的說明。在《永不死亡》里，法萊寫道：“大多時候自然與腐朽相聯系，自然本身就是生命在分裂中的一課。似乎只有藝術家才明白，除非其人格不斷地從分裂走向重組，就不會有進步，不會有新的創作。每一次創作努力都是個體的重塑；自我分裂本身就含有狂喜與目的。

“所謂的開始常常是結束  
創造結束便是重新開始。  
終點就是起點……”

（《Little Gidding》T·S·艾略特）

這段引文似乎表明法萊在構思《終點里的起點》時心里有艾略特的《四重奏》，版畫的題目便包含在《East Coker》的最后一行里，這更能說明其聯系。

《調媚的網》有健美的人物造型與揮灑自如複雜而豐富的畫面結構，是約翰·法萊關注多年的題目。在大半生中，他都想為《天路歷程》插畫。當評論他的第一本書時，法萊便向羅伯特·吉本斯提及為《版畫印象》和《永不死亡》兩本書插圖的願望，到1949年他都仍有此心。在四十年代，他為此書插圖畫過一些鉛筆畫，如果這是為了打動出版商的話，那么他落空了，吉本斯沒讓他在二十八歲時創作此書的插圖無疑是有道理，令人十分遺憾的却是以後的歲月里居然沒有人想到委托他去做這件事，儘管這可能對他而言是個完美的機會。

緊接着他又創作出兩幅杰出的版畫，1948年的《大麗花》和1949年的《仙人掌大麗花》，這兩幅作品顯示了法萊相信形式在描寫花的作品中是至關重要的。《大麗花》中柔嫩逼真的花瓣透含着一種半透明感，白色輕柔、簡潔而大膽，每片葉子都鮮靈活現，并恰到位置。

三年後，法萊感到需要更多的嘗試。創作《枯死的柳條》時，他要證明藝術家用手中的刻刀創作所能獲得的是無限的、不拘一格的畫面，創造性地運用傳統雕刻技法，取得獨辟蹊徑的成功。背景上刻着細綫和點，但這不可能用普通的方法去完成。經過一些嘗試後，我斷定他用了一種細巧的新的工具，象用鉛筆一樣，只有這樣，才可能刻出如此似烟似霧的效果。在板上打墨時必須薄而均勻，而最成功的印張可能是手工拓印的，每幅令人興奮的印張都有些與眾不同。

緊隨其后的作品《花園大門》宏大而美麗，其雕刻又是傳統的、利落、大膽。特別是如此流暢的長綫條的雕刻有相當大的難度，常常需要停頓下來再重新開始，但這些長綫的處理確實流暢舒展，仿佛木刻刀像畫筆一樣輕鬆、快捷，這幅版畫的力度與光的微妙變化不可能用更小的版來表現。

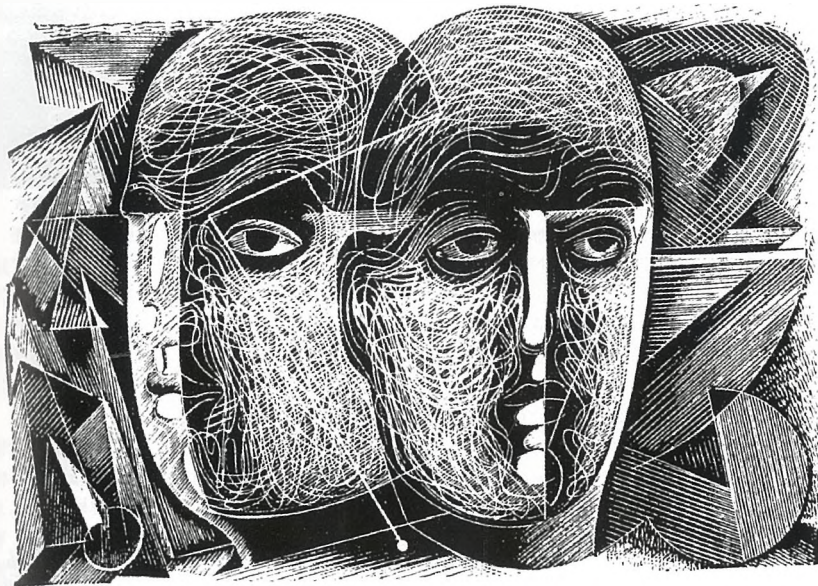
《熱情花》保持了這種流暢的風格，而且我們又一次發現白色的造形對整幅畫舉足輕重，增強了畫面的動感。隱含在葉叢中的耶穌受難的形象表現得非常美。

《大岩桐》用極暗的色調，這是一種新的嘗試。法萊在背景上採用了“刮刻”的方法，天鵝絨般的花朵光彩怡人，我并不認為這完全歸功於花朵的“點刻”，隱閃閃爍爍的白色與暗色背景下的深色形體也功不可沒。這幅畫富有非凡的洞察力。

1958年，即《回到麥撒塞拉》出版十九年後，紐約傳統出版社發行了法萊木刻的威廉·莎士比亞的《歷史傳記》。從1953年一本美國雜誌刊登的文章摘錄得知暫停插圖創作并非法萊自己的選擇。“我十年來沒有作插圖工作，原因很簡單，因為沒有人請我去作。”當我們看到當時他優美的獨立創作，必然感到這是英國出版界不能引以為傲的事實。而讓委托廣告代理商代替《回到麥撒塞拉》和《死去的人》的插圖作者創作確是可悲的浪費。許多領域都非常需要法萊的作品。莎士比亞的《歷史傳記》并不一定適合具有如此想象力的創作者。但如他不受某位人物的聞名遐邇的畫像束縛，就如他創作《查理三世》一樣，法萊會創造出典型符合原著主題的觀念。書中全頁插圖分兩套色；這些版用各種顏色印成，而當重印這些版畫却没有它們——象現在本書中一樣是黑白的——其損失却微不足道。這種用顏色讓黑白畫面生動的方法在五十年代末流行一時，不知道這種方法應用在這本書里是否是出版商堅持的結果。

約翰·法萊為倫敦運輸機關設計了多年彩色海報。在黑白作品的公眾性正在減少的時候，他們用于廣告的一系列木刻海報的計劃是富于想象力的。為了出版印刷，版畫被放大尺寸到70×51cm，按常規很少這樣做，為了在書中印刷，經常要縮小尺寸。但也許是因為平版畫在印刷中不可避免的損失，最近有





一種傾向，採用“放大”。這對版畫家是一個挑戰，因為雕刻更加困難。為了處理這個問題，法萊改變了他的雕刻方法。我想他肯定渴望把這些千百萬人們都非常熟悉的主題盡可能地解釋得更新鮮。他選擇集中突出的細部，用很大的工具來切割，使用“刨”的技術。在工具尺寸差異不很大的地方，雕刻是最成功的，當木刻在海報上被放大的時候，刨出來的線條有時顯得相當好。對待這種主題的透視上的改變被處理得完美無缺。《皮卡迪利大街》是一幅滿意的商業作品，我們要記住，正是在這種範疇中需要這些木刻。法萊對倫敦的感覺非常強烈，“一個人對倫敦如此熱愛”，他在《永不死亡》中寫道：“它是一個人生命的大部分，當炸彈落下，人自身的某些東西就毀掉了。”他只有在倫敦才是真正在家里。他可以因為對鄉村的喜愛而講話，但當他感覺到“悲哀的美麗”（他常用的一個詞）時，他就被他在博物館所發現的東西所感動。在拉格比市教書的兩年時間也沒有改變他的態度，他回到倫敦，感到慰藉，除了短期外出，再也沒有離開過。他在《版畫印象》中寫道：“只有那些知道小省城的氣氛的人，才能理解倫敦的風貌。”也許我們應該由於這種真誠的愛原諒他這句話中的偏狹之處。他對於主題的文學而理智的觀點與他完全的都市生活不無關係。在他去世前一份未完的講稿中，談到了船塢附近的那座城市的激動人心之處，這就是他父母曾住過一段時間并深愛着的凱恩星頓。他在那兒長大并上學，生活了許多年，在那兒他經常夢想“到倫敦去。”

1961年，約翰·法萊試圖評論一項影響了我們生活近四十年的發明。《愉快的日子》的主題是撒旦在原子彈的上方歡躍，對常見的布萊克恩外表的扭曲，反映了一種最初的震撼。雖然這幅版畫具有通常的抨擊性，但它的沖擊力，與以前的作品不同，沒有隨着被熟知而增長，更明顯的是畫面的燥動激烈不像法萊以前的那種令人感動的規整、秩序和精緻。在印制品中邊緣有意地參差不齊，每一張都不一樣。

《理想》是從一個壁畫設計中選取出來的，這也許是法萊最后的版畫之一，在畫稿底部的小圖案中，有些富于想象力的處理方式很具生命力。然而，巨大的神像光環在如此木質結構的版上的處理有相當難度，因此這幅版畫的一些地方借用了機械處理的方法。

有必要了解法萊在什麼樣的環境下完成了他最后的那些作品，我們才能知道創作它們所需要的剛毅。也許需要回到1954年，來看一看對法萊的生活產生毀滅性打擊的那個事件。他們幼小的女兒的死是個災難性的打擊。他妻子的健康再也沒有恢復，這使他挑起了照顧她的重擔。個人的不幸可以使一個人的作品更深刻和有所提高，這是千真萬確的事實。他的一些最好的作品如《花園大門》、《熱情花》和《大岩洞》就是在隨后的年代中創作的。然而，到了1960年，第一次出現了疾病的症狀，這疾病五年後奪去了他的生命。在他生命的最后一年，他把床移到了工作室以便在精疲力竭時可以躺下。在他臨死的時候，他對他侄女說：“一個人永遠不能告訴任何人他病得很厲害或者他再也不能做任何事情了。”這深刻地揭示了在這些話背後的奮鬥精神。

到目前為止，我覺得藝術家為我們創作出來的作品是非常重要的，約翰·法萊的複雜的個性與他的創作主題如此緊密地結合，以致於我們好像有必要更加注意這兩者之間的關係，通過他寫下的東西，我們可以看到為一個不尋常的道理而抗爭的線索——不是為他想說的東西而抗爭（他要說的和大多數藝術家相同），而是為他想說的東西的道理而抗爭。這些理性的道理通常來講是很難用視覺的方法來表達的。法萊的作品完全不同于英國的田園式的傳統，這種傳統影響了許多的版畫家，從鄉村體驗生活的學校，不是表現比維克的土地就是反映塞繆爾·帕爾莫的那種壯麗的博大。他更接近於布萊克，畫聖經上的和關於神話的插圖，而且象布萊克一樣，在尋找一個主題——不是視覺上的，而是思想上的。“那些孤獨的可怕的創作空間，不是為愚鈍者設計的。”他在《版畫印象》中寫道。無疑他具有極其敏銳的創作靈感。

當我在中央學校時，我自然認為這是“法萊外表”，他的幽默和熱誠是如此的坦率，以致於我從未完全弄懂為什麼我總是堅信有一部分更深層次的思想被他故意隱藏起來了。因此我懷着極大的興趣讀瓊·菲爾斯勃瑞的評論，她寫道：“我認為，毫無疑問他是一個感覺很強烈的人，實際上非常敏感，細微的變化都掩飾得非常好。”

1939年他寫道：“表達個性的欲望與巧妙地改變畫的技巧的結合，是一個反覆、經常出現的問題。”這就需要一個方法，使他能夠通過它來展示他對生活的感覺。“要表達一些事情只能是在版畫上”，他總是這樣。他希望能夠為《天路歷程》作插圖，他說這本書能使他產生為一個不朽的事情而工作的欲望，這個奮鬥目標越來越堅決，因而我們看到了他的偉大的版畫，它具有寓言的或宗教的主題——用視覺的方式表達生命、或者復活、或者被釘在十字架上的主題。

雖然我認為他具有一種完全的宗教的性情，但就我所知，法萊沒有任何宗教信仰，而且這也許是從《永不死亡》中摘出來的一段話的原因。“那個工匠，安靜而專注地，用工具，現在又用他的手指，剝開山體，他在那些現在還在復述着他的話的教堂里給了石頭以生命。雖然我將在更多的不同的地方更經常地用到它，但在這裡把它叫作上帝的聲音是非常恰當和真實的。正是這種力量，或者叫作神，或者叫作愛，隨你怎麼叫，它存在于我們全體之間，它是我們的不朽。”我想在這裡我們得到了一個關於他的感受的暗示，雖然令他為難，但他不得不講出來。

1953年，法萊寫道：“我將在有生之年為《聖經》插圖，或者是畫倫敦，或者是以前從未用過的形式來畫花。”這是第一個真正重要的宣言，我想我們應該接受這一點——約翰·法萊需要雕刻來刺激他的最好的作品的創造。油畫和水彩畫缺乏木刻的力量與強度。以花為主題非常好，但我不認為它能象以生命為主題的作品那樣滿足他的強有力的才智。如果他真的花費時間在《聖經》上，我們將會失去很多美好的東西，雖然作品本身仍然會有很高價值和給人很深的印象。

對主題的理性的探討促使他尋找有個性的語言符號。為了時間的原因，他採用了相當多的無裝飾的造形。當我們注意到他明顯地專注於以生和死為基調的作品時，似乎他除了那些在倫敦花園里很容易見到的花和樹之外，沒有更多地把自己投入到大自然中。然而在《憂鬱》中，他在風景的部分詳細地刻畫了風，他把抽象的造形和自然的元素成功地結合起來，也許是他開始意識到危險了嗎？在他的下一件獨立的版畫作品《利利斯》中空下了一塊小地方沒有刻過。在這個對“生命的奮鬥”的召喚中，他畫的不是一個成長的形體，而是一堵破碎的磚牆——似乎是第一次在《荷馬史詩》中採用過後他就被它吸引了。

除了《終點里的起點》之外，在那些具有理性主題的作品中，觀念與思想是通過造形表達出來的。在三十年代，他對這一點的處理似乎受到了同時代的木刻的影響，但是在創作木刻《調媚的網》時，對造形的解釋完全是他自己的。一旦法萊擺脫了早期受到的埃瑞克·吉爾的影響之後，書的插圖中就看不到同時代其他人的痕迹，直到他為《回到麥撒塞拉》而作的插圖，為這本書設計的一些造形，尤其是那幅大的《夏娃誕生》反映了他對他的朋友伯納德·曼尼斯凱的作品的興趣。他想把外界的影響從他的版畫中排除的願望，在他于1953年寫的一篇文章中的一句話可以表現出來：“要想成為現代的，就是說要能夠看到將來。一個藝術家能做的最基本和最直接的就是要成為他自己——這是最困難的。”

他的最重要的東西就是他作為一個設計者的杰出才能。在他所有的實踐及風格的轉變中，他始終具有這種力量，實踐的勇氣是使約翰·法萊的所有作品生氣勃勃的原因，他絕不遲鈍，絕不羅嗦。在他對那些認真而深刻地體驗了的主題進行創作的時候，他處於最佳狀態。除了《利利斯》外，他在他的文章中從未對自己的作品說過什麼，那些書和文章好像講了許多關於他自己，但是有一點故意沒有說，我猜想沒有幾個人能真正明白他如此高興地假裝戴在他袖子上的那顆心是什麼意思。