

# 浙美論

編 望 張



版出店書衆

---

魯迅論美術

張望編

大連大眾書店出版

---

魯

迅

論

美

術

編者 張 望

出版者 大衆書店

印刷者 大衆書店印刷廠

民國卅七年四月初版 一〇〇〇

# 魯迅論美術 目次：

『陶元慶氏西洋繪畫展覽會目錄』序	一
當陶元慶君的繪畫展覽時	二
看司徒喬君的畫	四
一八藝社習作展覽會小引	六
繪畫上的寫實性	七
『看圖識字』	九
落谷虹兒畫選小引	一一
比亞茲來畫選小引	一三
新俄畫選小引	一五
『城與年』插圖本小引	一八
『連環圖畫』辯護	二〇

連環圖書瑣談……………	二四
連環圖書可產生出偉大的畫手……………	二六
論『舊形式的採用』……………	二七
漫談『漫畫』……………	三〇
漫畫而又漫畫……………	三三
近代木刻選集(一)小引……………	三三
近代木刻選集(一)附記……………	三五
近代木刻選集(二)小引……………	三七
近代木刻選集(二)附記……………	三九
『梅斐爾德木刻士敏士之圖』序言……………	四一
『一個人的受難』序……………	四三
『木刻創作法』序……………	四五
論翻印木刻……………	四七
『引玉集』後記……………	五〇
『木刻紀程』小引……………	五五

『全國木刻聯合展覽會專輯』序	五
『死魂靈百圖』小引	五
『凱綏·珂勒惠支版畫選集』序目	六
記蘇聯版畫展覽會	七
『蘇聯版畫集』序	七
北平箋譜序	七
寫於深夜里	七
書簡中論美術（十六篇）	八
<b>附 錄：</b>	
魯迅先生與美術（張望）	一九
編後記	二五

# 『陶元慶氏西洋繪畫展覽會目錄』序

陶璇卿君是一個潛心研究了二十多年的畫家，爲藝術上的修養起見，去年才到這暗黯色的北京來的，到現在，就是有携來的和新製的作品二十餘種藏在他自己的臥室裏，誰也沒有知道，——但自然除了幾個他熟識的人們。

在那靜然埋藏着的作品中，卻滿顯出作者的主觀和情緒，尤可以看見他對於筆觸，色采和趣味，是怎樣的盡力與經心，而且，作者是夙擅中國畫的，于是固有的東方情調，而自然而然地從作品中滲出，融成特別的丰神了，然而又並不由于故意的。

將來，會更進于神化之域罷，但現在他已經要回去了。幾個人惜其獨往獨來，因將那不多的作品，作一個小結構的短時期的展覽會，以供有意于此的人的一覽。但是，在京的點綴和離京的紀念，當然也都可以說得的罷。

一九二五年二月十六日。

（一九二五年二月十八日京報副刊所載）

## 當陶元慶君的繪畫展覽時

我所要說的幾句話

陶元慶君繪畫的展覽，我在北京所見的是第一回。記得那時曾經說過這樣意思的話：他以新的形，尤其是新的色來寫出他自己的世界，而其中仍有中國向來的魂靈——要字面免得流于玄虛，則就是：民族性。

我覺得我的話在上海也沒有改正的必要。

中國現今的一部份人，確是有些苦悶。我想，這是古國的青年的遲暮之感。世界的時代思潮早已六面襲來，而自己還拘禁在三千年陳的桎梏裏。於是覺醒，掙扎，反叛，要出而參與世界的事業——我要範圍說得小一點：文藝之業。倘使中國之在世界上不算在錯，則這樣的情形我以為也是對的。

然而現在外面的許多藝術界中人，已經對於自然反叛，將自然割裂，改造了。而文藝史界中人，則捨了用慣的向來以為是「永久」的舊尺，另以各時代各民族的固有的尺，來量各時代各民族的藝術，于是向埃及墳中的繪畫讚歎，對黑人刀柄上的彫刻點頭，這往往使我們誤解，以為要再回到舊日的桎梏裏。而新藝術家們勇猛的反叛，則震驚我們的耳目，又往往不能不感服。但是，我們是遲暮了，並未參與過先前的事業，于是有時就不過敬謹接收，又成了一種可敬的身外的新桎梏。



陶元慶君的繪畫，是沒有這兩重桎梏的。就因為內外兩面，都和世界的時代思潮合流，而又並未捨亡中國的民族性。

我于藝術界的事知道得極少，關於文字的事較為留心些。就如白話，從中，更就世所謂「歐化語體」來說罷。有人斥道：你用這樣的語體，可惜皮膚不白，鼻梁不高呀！誠然，這教訓是嚴厲的。但是，皮膚一白，鼻梁一高，他用的大概是歐文，不是歐化語體了。正唯其皮不白，鼻梁不高而偏要「的呵嗎呢」，並且一句裏用許多的「的」字，這纔是為世詬病的今日的中國的我輩。

但我並非將歐化文來比擬陶元慶君的繪畫。意思只在說：他並非「之乎者也」，因為用的是新的形和新的色；而又不是「Yes, No」，因為他究竟是中國人。所以：用密達尺來量，是不對的，但也不能用什麼漢朝的慮儻尺或清朝的營造尺，因為他又已經是現今的人。我想，必須用存在於現今想要參與世界上的事業的中國人的心裏的尺來量，這纔懂得他的藝術。

一九二七年十二月十三日，魯迅于上海記。

（載于而已集）

## 看司徒喬君的畫

我知道司徒喬君的姓名還在四五年前，那時是在北京，知道他不管功課，不尋導師，以他自己的力，終日在畫古廟，土山，破屋，窮人，乞丐，……。

這些自然應該最會打動南來的游子的心。在黃埃漫天的人間，一切都成土色，人于是和天然爭鬥，深紅和紺碧的棟宇，白石的欄干，金的佛像，肥厚的棉襖，紫糖色臉，深而多的臉上的皺紋……。凡這些，都在表示人們對於天然並不降服，還在爭鬥。

在北京的展覽會裏，我已經見過作者表示了中國人的這樣的對於天然的個強的魂靈。我會經得到他的一幅「四個警察和一個女人」。現在還記得一幅「耶穌基督」，有一個女性的口，在他荊冠上接吻。

這回在上海相見，我便提出質問：

「那女性是誰？」

「天使，」他回答說。

這回答不能使我滿足。

因為這回我發見了作者對於北方的景物——人們和天然苦鬥而成的景物——又加以爭鬥，他有時將他自己所固有的明麗，照破黃埃。至少，是使我覺得「歡喜」(Joy)的萌芽，如蒼下的矛傷，

儘管流血，而荊冠上却有天使——照他自己所說——的嘴唇。無論如何，這是勝利。

後來所作的爽朗的江、浙風景，熱烈的廣東風景，倒是作者的本色。和北方風景相對照，可以知道他揮寫之際，蓋諗熟而高興，如逢久別的故人。但我却愛看黃埃，因為由此可見這抱着明麗之心的作者，怎樣爲人和天然的苦鬥的古戰場所驚，而自己也參加了戰鬥。

中國全土必須溝通。倘將來不至于割據，則青年的背着歷史而竭力去拂黃埃的中國彩色，我想，首先是這樣的。

(歐于三聞集)

## 一八藝社習作展覽會小引

現在有自以爲大有見識的人，在說『爲人類的藝術』。然而這樣的藝術，在現在的社會裏，是斷斷沒有的。看罷，這便是在說『爲人類的藝術』的人，也已將人類分爲對的和錯的，或好的和壞的，而將所謂錯的或壞的加以叫咬了。

所以，現在的藝術，總要一面得到蔑視、冷遇、迫害，而一面得到同情、擁護、支持。

一八藝社也將逃不出這個例子。因爲它在這舊社會裏是新的，年青的，前進的。

中國近來其實也沒有什麼藝術家。號稱『藝術家』者，他們的得名，與其說在藝術，倒是在他們的履歷和作品的題目——故意題得香艷，漂渺，古怪，雄深。連騙帶嚇，令人覺得似乎了不得。然而時代是在不息地進行，現在新的，年青的，沒有名的作家的作品站在這裏了，以清醒的意識和堅強的努力，在榛莽中露出了日見生長的健壯的新芽。

自然，這，是很幼小的。但是，惟其幼小，所以希望就正在這一面。

我的話，也就是只對這一面說的，如上。

一九三一年五月二十二日。

## 繪畫上的寫實性

按：本文是一九三二年八月十二日魯迅先生在上海社會科學研究會講：

「上海文藝之一瞥」中摘錄下來的，題目是編者所改

——編者

在這之前，早已出現了一種畫，名目就叫「點石齋畫報」，是吳友如主筆的，神仙人物，內外新聞，無所不畫，但對於外國事情，他很不明白，例如畫戰艦罷，是一隻商船，而船面上擺着野戰炮；畫決鬥則兩個穿禮服的軍人在客廳里拔長刀相擊，至于將花瓶也打落跌碎。然而他畫「老鴿虐妓」，「流氓拆梢」之類，卻實在畫得很好的，我想，這是因為他看得太多了的緣故；就是在現在，我們在上海也常常看到和他所畫一般的臉孔。這畫報的勢力，當時是很大的。流行各省，真是要知道「時務」——這名稱在那時就如現在之所謂「科學」——的人們的耳目。前幾年又翻印了，叫作「吳友如墨室」，而影響到後來也實在厲害，小說上的繡像不必說了，就是在教科書的插畫上，也常常看見所畫的孩子大抵是歪戴帽，斜視眼，滿臉橫肉，一副流氓氣。在現在，新的流氓畫家又出了葉靈鳳先生，葉先生的畫是從英國的畢亞茲萊（Aubrey Beardsley）①剽來的，畢亞茲萊是「為藝術的藝術」派，他的畫極受日本的「浮世繪」（Ukiyoe）②的影響。浮世繪雖是民間藝術，但所畫的多是妓女和戲子，胖胖的身體，斜視的眼睛——Ergotic（色情的）眼睛。不過畢亞茲萊畫的人物却瘦瘦的，那是因為他是頹廢派（Decadence）的緣故。頹廢派的人們多是瘦削的，頹喪的，對於壯健的女人他有點懶

愧，所以不喜歡。我們的陳先生的新斜眼畫，正和吳友如的老斜眼畫合流，那自然應該流行好幾年。但他也並不只畫流氓的，有一個時期也畫過普羅列塔利亞（無產階級——註），不過所畫的工人也還是斜視眼，伸着特別大的拳頭。但我以為普羅列塔利亞應該是寫實的，照工人原來的面貌，並不須畫那拳頭比腦袋還要大。

註一：參閱「比亞茲萊畫選」小引

註二：是日本民間流行的套色木刻，取材多為風俗畫。

## 『看圖識字』

凡一個人，即使到了中年以至暮年，倘一和孩子接近，便會踏進久經忘却了的孩子世界的邊疆去，想到月亮怎麼會跟着人走，星星究竟是怎麼嵌在天空中。但孩子在他的世界裏，是好像魚之在水，游泳自如，忘其所以的，成人却有如人的斃水一樣，雖然也覺到水的柔滑和清涼，不過總不免吃力，爲難，非上陸不可了。

月亮和星星的情形，一時怎麼講得清楚呢，家境還不算精窮，當然還不如給一點所謂教育，首先是識字。上海有各國的人們，有各國的書鋪，也有各國的兒童用書。但我們是中國人，要看中國書，識中國字。這樣的書也有，雖然紙張、圖畫、色彩、印訂，都遠不及別國，但有是也有的。我到市上去，給孩子買來的是民國二十一年十一月印行的『國難後第六版』的『看圖識字』。

先是那色彩就多麼惡濁，但這且不管他。圖畫又多麼死板，這且也不管他。出版處雖然是上海，然而奇怪，圖上有蠟燭，有洋燈，却沒有電燈；有三鑲雲頭鞋，却沒有皮鞋。跪着放鎗的，一脚拖地；站着射箭的，兩臂不平，他們將永遠不能達到目的，更壞的，是連釣竿、風車、布機之類，也和實物有些不同。

我輕輕的嘆了一口氣，記起幼小時候看過的日用雜字來。這是一本教育婦女婢僕，使她們能够記帳的書，雖然名物的種類並不多，圖畫也很粗劣，然而很活潑，也很像。爲什麼呢？就因爲作畫的

人，是熟悉他所畫的東西的，一個「幕下」，一隻鷄，在他的記憶裏並不含糊，畫起來當然就切實。現在我們只要看看圖識字裏所畫的生活狀態——洗臉，吃飯，讀書——就知道這是作者意中的讀者，也是作者自己的生活狀態，是在租界上租一層屋，裝了全家，既不闊綽，也非精窮的，埋頭苦幹一日，纔得維持生活一日的人，孩子得上學校，自己須穿長衫，用盡心神，撐住場面，又那有餘力去買參考書，觀察事物，修鍊本領呢？況且，那書的末葉上還有一行道：「戊申年七月初版」。查年表，纔知道那就是清朝光緒三十四年，即西歷一九〇八年，雖是前年新印，書却成于二十七年前，已是一部古籍了，其奄奄無生氣，正也不足為奇的。

孩子是可以敬服的，他常常想到星月以上的境界，想到地面下的情形，想到花卉的用處，想到昆蟲的言語；他想飛上天空，他想潛入蟻穴……所以給兒童看的圖書就必需十分慎重，做起來也十分煩難。即如看圖識字這兩本小書，就天文、地理、人事、物情，無所不有。其實是，倘不是對於上至宇宙之大，下至蒼蠅之微，都有些切實的知識的畫家，決難勝任的。

然而我們是忘却了自己曾為孩子時的情形了，將他們看作一個蠢才，什麼都不放在眼裏。即使因為時勢所趨，只得施一點所謂教育，也以爲只要付給蠢才去教就足夠。於是他們長大起來，就真的成了蠢才，和我們一樣了。

然而我們這些蠢才，還在變本加厲的愚弄孩子。只要看近兩三年的出版界，給「小學生」，「小朋友」看的刊物，特別的多就知道。中國突然出了這許多「兒童文學家」了麼？我想：是並不然的。

五月三十日。

（載於且介亭雜文）



## 落谷虹兒畫選小引

中國的新的文藝的一時的轉變和流行，有時那主權是簡直大半操于外國書籍販賣者之手的。來一批書，便給一個影響。“Modern Library”中的 A. V. Beardsly 畫集一入中國，那鋒利的刺戟力，就激動了多年沈靜的神經，Beardsly 的線究竟又太強烈了，這時適有落谷虹兒的版畫運來中國，是用幽婉之筆，來調和了 Beardsly 的鋒芒，這尤合中國現代青年的心，所以他的模仿就至今不絕。

但可惜的是將他的形和線任意的破壞——不過不經比較，是看不出底細來的。現在就從他的畫譜睡蓮之夢中選取六圖，悲涼的微笑中五圖，我的畫集中一圖，大約都是可顯現他的特色之作，雖然中國的複製，不能高明，然而究竟較可以窺見他的真面目了。

至于作者的特色之所在，就讓他自己來說罷——

「我的藝術，以纖細為生命，同時以解剖刀一般的銳利的鋒芒為力量。

」我所引的描線，必需小蛇似的敏捷和白魚似的銳敏。

」我所畫的東西，單是「如生」之類的現實的姿態，是不够的。

」于悲涼，則畫彷徨湖畔的孤星的水妖 (Nymph)，于歡樂，則畫在春林深處，和地祇

(Pan) 相誼的月光的水妖罷。

」描水性，則選多夢的處女，且備以女王之格，注以星姬之愛寵。

「描男性，則願探求神話，拉出亞波羅（Apollo）來給穿上漂泊的旅鞋去。

「描幼兒，則加以天使的羽翼，還于此被上五色的文綾。

「而爲了孕育這些愛的幻想的模特兒們，我的思想，則不可不如深夜之黑暗，清水之澄明。」（悲涼的微笑自序）

這可以說，大概都說盡了。然而從這些美點的別一面看，也就令人所以評他爲傾向少年男女讀者的作家的原因。

作者現在是往歐洲留學去了，前途正長，這不過是一時期的陳述，現在又作爲中國幾個作家的祕寶庫的一部份，陳在讀者的眼前，就算一面小鏡子，——要說得堂皇一些，那就是，這才或者能使我们逐漸認真起來，先會有小小的真的創作。

從第一到十一圖，都有短短的詩文的，也就逐圖譯出，附在各圖前面了，但有幾篇是古文，爲譯者所未會研究，所以有些錯誤，也說不定的。首頁的小圖也出我的畫集中，原題曰「瞳」，是作者所愛描的大到超乎現實的眸子。

一九二九年一月二十四日，魯迅在上海記。

（藝苑朝華第一期第二輯所載）

## 比亞茲萊畫選小引

比亞茲萊 (Audrey Beardsley 1872—1898) 生存祇有二十六年，他是死于肺病的，生命雖然如此短促，却沒有一個藝術家，作黑白畫的藝術家，獲得比他更為普遍的名譽；也沒有一個藝術家影響現代藝術如他這樣的廣闊。比亞茲萊少時的生活底第一個影響是音樂，他真正的嗜好文學。除了在美術學校兩月之外，他沒有藝術的訓練。他的成功完全是由自習獲得的。

以阿賽王之死的插畫他才涉足文壇。隨後他為“The Studio”作插畫，又為黃書 (The Yellow Book) 的藝術編輯。他是由黃書而來，由“The Savoy”而去的。無可避免地，時代要他活在世上。這九十年代就是世人所稱的世紀末 (fin de siècle)。他是這年代底獨特的情調底唯一的表現者。九十年代底不安的，好考究的，傲慢的情調呼他出來的。

比亞茲萊是個諷刺家，他只能如 Baudelaire 描寫地獄，沒有指出一點現代的天堂底反映。這是因為他愛美而美的墮落才困制他；這是因為他如此極端地自覺美德而敗德才有取得之理由。有時他的作品達到純粹的美，但這是惡魔的美，而常有罪惡底自覺，罪惡首受美而變形又復被美所暴露。

視為一個純然的裝飾藝術家，比亞茲萊是無匹的。他把世上一切不一致的事物聚在一堆，以他自己的模型來使他們變成一致。但比亞茲萊不是一個插畫家。沒有一本書的插畫至于最好的地步——不是因為較偉大而不相稱，甚且不相干。他失敗于插畫者，因為他的藝術是抽象的裝飾；他缺乏關係

性底律動——恰如他自身缺乏在他前後十年間底關係性。他埋葬在他的時期裏有如他的畫吸收在牠自己堅定的線裏。

比亞茲萊不是印象主義者，如 Manet 或 Renoir，畫他所「看見」的事物；他不是幻想家，如 William Blake，畫他所「夢想」的事物；他是個有理智的人，如 George Frederick Watts，畫他所「思想」的事物。雖然無日不和樂鑑爲伴，他還能駕御神經和情感。他的理智是如此的強健。

比亞茲萊受他人影響却也不少，不過這影響于他是吸收而不被吸收。他時時能受影響，這也是獨特的地方之一。Burne-Jones 有助于他作阿賽王之死的插畫的時候；日本的藝術，尤其是英泉的作品，助成他脫離在“The Rape of the Look”底 Eisen 和 Saint-Aubin 所顯示給他的影響。但 Burne-Jones 底狂喜的疲弱的靈性變爲怪誕的睥睨的肉慾——若有疲弱的，罪惡的疲弱的话。日本底凝凍的實在性變爲西方的熱情底焦灼的影像表現在黑白底銳利而清楚的影和曲線中，暗示即在彩虹的東方也未會夢想到的色調。

他的作品，因爲翻印了“Salame”的插畫，還因爲我們本國時行藝術家的摘取，似乎連風韻也頗爲一般所熟識了。但他的裝飾畫，却未經誠實地介紹過。現在就選印這十二幅，略供愛好比亞茲萊者看看他未經擱剝的遺容，拜摘取 Arthur Symons 和 IIOI-brook Jackson 的話，算作說明他的特色的小引。

一九二九年四月二十日。朝華社識。

（藝苑朝華第一期第四輯所載）

## 新俄畫選小引

大約三十年前，丹麥批評家喬治·勃蘭兌斯（Georg Brandes）游帝制俄國，作『印象記』，驚爲『黑土』。果然，他的觀察證實了。從這『黑土』中，陸續長育了文化的奇花和喬木，使西歐人士震驚，首先爲文學和音樂，稍後是舞蹈，還有繪畫。

但在十九世紀末，俄國的繪畫是還在西歐美術的影響之下的，一味追隨，很少獨創，然而握美術界的霸權，是爲學院派（Acadernismus）。至九十年代，『移動展覽會派』出現了，對於學院派的古典主義，力加抨擊，斥模仿，崇獨立，終至收美術于自己的掌中，以鼓吹其見解和理想。然而排外則易傾於摹古，摹古必不免于退嬰，所以後來，藝術遂見衰落，而祖述法國色彩畫家綏珊的一派（Cezannise）興。同時，西南歐的立體派和未來派，也傳入而且盛行于俄國。

十月革命時，是左派（立體派及未來派）全盛的時代，因爲在破壞舊制。——革命這一點上，和社會革命者是相同的，但問所向的目的，這兩派却並無答案。尤其致命的是雖屬新奇，而爲民衆所不解，所以當破壞之後，漸入建設，要求有益于勞農大衆的平民易懂的美術時，這兩派就不得不被排斥了。其時所需要的是寫實一流，於是右派遂起而占了暫時的勝利。但保守之徒。新力是究竟沒有的，所以不多久，就又以自己的作品證明了自己的破滅。

這時候，是對於美術和社會底建設相結合的要求，左右兩派，同歸失敗，但左翼中實已先就起

了分崩，離合之後，別生一派曰「產業派」，以產業主義和機械文明之名，否定純粹美術，製作目的，專在工藝上的功利，更經和別派的鬥爭，反對者的離去，終成了以泰武林 (Tait) 和羅直兼珂 (Rodschenko) 為中心的「構成派」。(Konstruktivismus)。他們的主張不在 Composition 而在 Konstruction，不在描寫，而在組織，不在創造，而在建設。羅直兼珂說，「美術家的任務，非色和形的抽象底認識，而在解決具體底事物的構成上的任何的課題。」這就是說，構成主義上並無永久不變的法則，依着其時的環境而將各個新課題，從新加以解決，便是牠的本領。既是現代人，便當以現代的產業底事業為光榮，所以產業上的創造，便是近代天才者的表現。汽船、鐵橋、工廠、飛機，各有其美且既嚴肅，亦堂皇。於是構成派畫家遂往往不描物形，但作幾何學的圖案，比立體派更進一層了。如本集所收 Kinsky 的三幅中的前兩幅，便可作顯明的標準。

Cassirer 是主張善用時間，別樹一幟的，本輯只收了一幅。

又因為革命所需要，有宣傳，教化，裝飾和普及，所以在這時代，版畫——木刻、石版、挿圖、裝畫、蝕銅版——就非常發達了。左翼作家之不甘離開純粹美術者，頗遁入版畫中，如瑪修丁 (有十二個中的挿畫四幅，在未名叢刊中。) 央南珂夫 (本集有他作的小說家薩爾雅丁像) 是。構成派作家更因和產業結合的目的，大行活動，如羅直兼珂和力西茲基所裝飾的現代詩人的詩集，也有典型的藝術底版畫之稱，但沒有見過一種。

本版作家，以法孚爾斯基 (本集有「莫斯科」) 為第一，古澹略諾夫 (本集有「熨衣的婦女」)，保里諾夫 (本集有「培林斯基像」)，瑪修丁，是都受他的影響的，克里格里珂拔女士本是蝕銅版畫 (Etching) 名家，這里所收的兩幅是影畫，奔流曾經紹介的一幅，(梭羅古睥像) 是彫鏤畫，都是

他的擅長之作。

新俄的美術，雖然已經給世界上以甚大的影響，但在中國，記述却還很聊聊。這區區十二頁，又真是實不符名，毫不能盡紹介的重任，所取的又多是版畫，大幅傑構，反成遺珠，這是我們所十分抱憾的。

但是，多取版畫，也另有一些原因：中國製版之術，至今未精，與其相變，不如且緩，一也：當革命時，版畫之用最廣，雖急匆忙，頃刻能辨，二也。藝苑朝華在初創時，即已注意此點，所以自一集至四集，悉取黑白線圖，但竟爲藝苑所棄，甚難繼續，今復送第五集出世，恐怕已是晌午之際了，但仍願若干讀者們，由此還能够得到多少裨益。

本文中的敘述及五幅圖，是摘自昇曙夢的新俄美術大觀的，其餘八幅則從 R. Fuedep-miller 的 “The mind and Face of Bolshevism” 所載者複製，合併聲明于此。

一九三〇年二月二十五夜、魯迅。（藝畫朝華一期五輯）

（載于集外集拾遺）

## 「城與年」插圖本小引

一九三四年一月二十之夜，作引玉集的後記時，曾經引用一個木刻家爲中國人而寫的自傳——亞歷克舍夫（Nikolai Vasilievich Alekseev）。線畫美術家。一八九四年生于丹堡（Tambovsky）省的莫爾賽斯克（Morsansk）城。一九一七年畢業于列寧格勒美術學院之複寫科。一九一八年開始印作品，現工作于列寧格勒諸出版社；「大學院」，「Gin」（國家文藝出版部）和「作家出版社」。

主要作品：陀思妥亦夫斯基的博徒，裴定的城與年，高爾基的母親。

七、三〇、一九三三。亞歷克舍夫。」

這之後，是我的幾句敘述——

「亞歷克舍夫的作品，我這里有母親和城與年的全部，前者中國已有沈端先君的譯本，因此全都收入了；後者也是一部巨製，以後也許會有譯本的罷，姑且留下，以俟將來。」

但到第二年，捷克京城的德文報上紹介引玉集的時候，他的名姓上面，已經加着「亡故」二字了。

我頗出于意外，又很覺得悲哀。自然，和我們的文藝有一段因緣的人的不幸，我們是要悲哀的。今年二月，上海開「蘇聯版畫展覽會」，裏面不見他的木刻。一看自傳，就知道他僅僅活了四十



歲，工作不到二十年，當然也還不是一個名家，然而在短促的光陰中，已經刻了三種大著的插畫，且將兩種都寄給中國，一種雖然早已發表，而一種卻還在我的手裏，沒有傳給愛好藝術的青年，——這也該算是一種不小的怠慢。

裴定 (Kosamin Fedin) 的城與年至今還不見有人翻譯。恰巧，曹靖華君所作的概略卻寄到了。我不想袖手來等待。便將原拓木刻全部，不加刪削，和概略合印為一本，以供讀者的賞鑒，以盡自己的責任，以作我們的尼古拉、亞歷克舍夫君的紀念。

自然，和我們的文藝有一段因緣的人，我們是要紀念的！

一九三六年三月十日扶病記

(載于集外集拾遺)

## 『連環圖畫』辯護

我自己曾經有過這樣一個小小的經驗。有一天，在一處筵席上，我隨便的說：用活動電影來教學生，一定比教員的講義好，將來恐怕要變成這樣的。話還沒有說完，就埋葬在一陣哄笑裏了。

自然，這話裏，是埋伏着許多問題的，例如，首先第一，是用的怎樣的電影，倘用美國式的發財結婚故事的影片，那當然不行。但在我自己，却的確另外聽過採用影片的細菌學講義，見過全部照像，只有幾句說明的植物學書。所以我深信不但生物學，就是歷史地理，也可以這樣辦。

然而許多人的隨便的哄笑，是一枝白粉筆，牠能夠將粉塗在對手的鼻子上，使他的話好像小丑的打諢。

前幾天，我在現代上看見蘇汶先生的文章，他以中立的文藝論者的立場，將『連環圖畫』一筆抹殺了。自然，那不過是隨便提起的，並非討論繪畫的專門文字，然而在青年藝術學徒的心中，也許是一個重要的問題，所以我也再來說幾句。

我們看慣了繪畫史的挿圖上，沒有『連環圖畫』，名人的作品的展覽會上，不是『羅馬夕照』，就是『西湖晚涼』，便以為那是一種下等物事，不足以登『大雅之堂』的。但要走進意大利的教皇宮——我沒有遊歷意大利的幸福，所走進的自然只是紙上的教皇宮——去，就能看見凡有偉大的壁畫，幾乎都是舊約，耶穌傳，聖者傳的連環圖畫，藝術史家截取其中的一段，印在書上，題之曰『亞當的

創造」，「最後的晚餐」，讀者就不覺得這是下等，這在宣傳了，然而那原畫，却明明是宣傳的連環圖畫。

在東方也一樣。印度的阿強陀石窟，經英國人摹印了壁畫以後，在藝術史上發光了；中國的「孔子聖蹟圖」只要是明版的，也早為收藏家所寶重。這兩樣，一是佛陀的本生，一是孔子的事迹，明明是連環圖畫，而且是宣傳。

書籍的挿畫，原意是在裝飾書籍，增加讀者的興趣的，但那力量，能補助文字之所不及，所以也是一種宣傳畫。這種畫的幅數極多的時候，即能只靠圖像，悟到文字的內容，和文字一分開，也就成了獨立的連環圖畫。最顯着的例子是法國的陀萊（Gustave Doré），他是挿圖版畫的名家，最有名的是神曲、失樂園、吉訶德先生，還有十字軍記的挿畫，德國都有單印本（前二種在日本也有印本），只靠略解，即可以知道本書的梗概。然而有誰說陀萊不是藝術家呢？

宋人的「唐風圖」和「耕織圖」，現在還可以找到印本和石刻；至於仇英的「飛燕外傳圖」和「會真記圖」，則翻印本就在文明書局發賣的。凡這些，也都是當時和現在的藝術品。

自十九世紀後半以來，版畫復興了，許多作家，往往喜歡刻印一些以幾副畫彙成一帖的「連作」（Blattlose）。這些連作，也有並非一個事件的。現在為青年的藝術學徒計，我想寫出幾個版畫史上已經有了地位的作家和有連續事實的作品在下面：

首先應該舉出來的是德國的阿勒惠支（Kathe Kollwitz）夫人。她除了為霍普德曼的織匠（Die Weber）而刻的六副版畫外還有三種，有題目，無說明——

### 1、「農民鬥爭」（Bauernkrieg）金屬版七幅

- 二、「戰爭」(Der Krieg)木刻七幅。
- 三、「無產者」(Proletariat)木刻三幅。

以士敏土的版畫，爲中國所知道的梅菲爾德(Carl Meffert)是一個新進的青年作家，他曾爲德譯本菲格納爾的「獵俄皇記」(Die Jagd nach Zaren von Vera Figner)刻過五副木版圖，又有兩種連作——

- 一、「你的姊妹」(Deine Schwester)木刻七幅題詩一幅。
- 二、「養護的門徒」(原名未詳)木刻十三幅。

比國有一個麥綏萊勒(Erns Musereel)是歐洲大戰時候，像羅曼羅蘭一樣，因爲非戰而逃出過外國的。他的作品最多，都是一本書，只有書名，連小題目也沒有。現在德國印出了普及版(Kurt Wolff München)每本三馬克半，容易到手了。我所見過的是這幾種——

- 一、「理想」(Die Idee)木刻八十三幅。
- 二、「我的禱告」(Mein Stundenbuch)木刻一百六十五幅。
- 三、「沒字的故事」(Geschichte ohne Worte)木刻六十幅。
- 四、「太陽」(Die Sonne)木刻六十三幅。
- 五、「工作」(Das Werk)木刻，幅數失記。
- 六、「一個人的受難」(Die Passion Menschen)木刻二十五幅。

美國作家的作品，我會見過希該爾木刻的「巴黎公社」(The Paris Commune, A story in Pictures by William Siegel)是紐約的約翰李特社(John Reed Club)出版的。還有一本石版的格羅培爾(W.

Groppe) 所畫的書，據趙景深教授說：是「馬戲的故事」，另譯起來，恐怕要「信而不順」，只好將原名照抄在下面——

“Ahy Oop” (Life and Love among the Acrobats.)

英國的作家我不大知道，因為那作品定價貴。但曾經有一本小書，只有十五幅木刻，和不到二百字的說明，作者是有名的吉賓斯 (Robert Gibbins)，限印五百部，英國紳士是死也不肯重印的，現在恐怕已將絕版，每本要數十元了罷。那書是——

「第七人」 (The 7th man)

以上，我的意思是總算舉出事實，證明了連環圖畫不但可以成爲藝術，並且已經生在「藝術之宮」的裏面了。至於這也和其他的文藝一樣，要有好的內容和技術，那是不消說得的。

我並不勸青年的藝術學徒蔑棄大幅的油畫或水彩畫，但是希望一樣看重並且努力于連環圖畫和畫報的插圖：自然應該研究歐洲各家的作品，但也更應注意于中國舊書上的繡像和畫本，以及新年的單張的花紙。這些研究和由此而來的創作，自然沒有現在的所謂大作家的受着有些人們的照例的嘆賞，然而我敢相信：對於這，大眾是要看的，大眾是感激的！

一九三二年十月二十五日

(載於南腔北調集)

## 連環圖畫瑣談

「連環畫」的擁護者，看現在的議論，是「啓蒙」之意居多的。

古人「左圖右史」，現在只剩下句話，看不見真相了，宋、元小說，有的是每頁上圖下說，卻至今還有存留，就是所謂「出相」；明、清以來，有卷頭只畫書中人物的，稱爲「繡像」。有畫每回故事的，稱爲「全圖」。那目的，大概是在誘引未讀者的購讀，增加閱讀者的興趣和理解。

但民間另有一種「智燈難字」或「日用雜字」，是一字一像，而相對照，雖可看圖，主意却在幫助識字的東西，略加變通，便是現在的「看圖識字」。文字較多的是「聖諭像解」，「二十四孝圖」等，都是藉圖畫以啓蒙，又因中國文字太難，只得用圖畫來濟文字之窮的產物。

「連環圖畫」便時取「出相」的格式，收「智燈難字」的功効的，倘要啓蒙，實在也是一種利器。

但要啓蒙，即必須能懂。懂的標準，當然不能俯就低能或白癡，但應該着眼于一般的大衆，譬如罷，中國畫是一向沒有陰影的，我所遇見的農民，十之九不贊成西洋畫及照相，他們說：人臉那有兩邊顏色不同的呢？西洋人的看畫，是觀者作爲站在一定之處的，但中國的觀者，却向不站在定點上，所以他說的話也是真實的。那麼，作「連環圖畫」而沒有陰影，我們以爲是可以的；人物旁邊寫上名字，也可以的，甚至于表示做夢從人頭上放出一道亮光來，也無所不可。觀者懂得了內容之後，也

就會自己刪去幫助理解的記號。這也不能謂之失真，因為觀者既經會得了內容，便是有了藝術上的真，倘必如實物之真，則人物只有二三寸，就不真了，而沒有和地球一樣大小的紙張，地球便無法繪畫。

艾思奇先生說：「若能夠觸到大眾真正的切身問題，那恐怕愈是新的，纔愈能流行。」這話也並不錯。不過要商量的是怎樣纔能夠觸到，觸到之法，「懂」是要緊的，而且能懂的圖畫，也可以仍然是藝術。

五月九日

（戴且介亭雜文）

# 連環圖畫可產生出偉大的畫手

按：本文是從：論「第三種人」中摘錄下來，題目是編者加的。

—編者

左翼作家誠然是不高超的，連環圖畫，唱本，然而也不到蘇汶先生所斷定那樣的沒出息。左翼也要託爾斯泰（一），弗羅培爾（二）。但不要「努力去創造一些屬於將來（因為他們現在，是不要的）的東西」的託爾斯泰和弗羅培爾。他們兩個，都是爲現在而寫的，將來是現在的將來，于現在有意義，總于將來會有意義。尤其是託爾斯泰，他寫些小故事給農民看，也不自命爲「第三種人」，當時資產階級的多少攻擊，終于不能使他「擱筆。」左翼雖然如蘇汶先生所說，不至于蠢到不知道「連環圖畫是產生不出託爾斯泰，產生不出弗羅培爾來，」但卻以爲可以產出密開朗琪維（三），達文希（四）那樣偉大的畫手。而且我相信，從唱本說書裏是可以產生託爾斯泰，弗羅培爾的，現在提起密開朗琪維們的畫家，誰也沒有非議了，但實際上，那不是宗教的宣傳畫，舊約的連環圖畫麼？而且是爲了那時的「現在」的。

- （一）俄國十九世紀偉大的作家。畢生著作浩翰，其名作：『戰爭與和平』，『安娜·卡列尼娜』，『復活』等。
- （二）法國十九世紀大作家，有名的著作如：『聖安東的誘惑』，『波華嘉夫人傳』等。
- （三）意大利文藝復興偉大的雕刻家，畫家，建築家和詩人。不過以繪畫爲主。其傑作有『莫奈。麗沙』等。
- （四）他和米開朗琪維，拉飛爾是意大利文藝復興三大畫家之一。除多從事繪畫外，對於雕刻，音樂，以及科學的發明，都有驚人的偉績。繪畫如『聖瑪麗亞』，『最後的晚餐』均爲世人所共知的。



## 論「舊形式的採用」

「舊形式的採用」的問題，如果平心靜氣的討論起來，在現在，我想是很有意思的，但開首便遭了耳耶先生的筆伐。「類乎投降」，「機會主義」，這是近十年來「新形式的探求」的結果，是克敵的咒文，至少先使你惹一身不乾不淨。但耳耶先生是正直的，因為他同時也在譯「藝術的內容和形式」，一經登完，便會洗淨他激烈的責罰；而且有幾句話也正確的，是他說新形式探求不能和舊形式的採用機械的分開。

不過這幾句話已經可以說是常識；就是說內容和形式不能機械的分開，也已經是常識；還有，知道和大眾不能機械的地分開，也當然是常識。舊形式爲什麼只是「採用」——但耳耶先生卻指爲「爲整個（！）舊藝術捧場」——就是爲了新形式的探求。採取若干，和「整個」捧來是不同的。前進的藝術家不能有這樣的思想（內容）。然而他會想到採取舊藝術，因爲他明白了作品和大眾不能機械的分開。以爲藝術是藝術家的「靈感」的爆發，像鼻子發癢的人，只要打出噴嚏來就渾身舒服，一了百了的時候已經過去了，現在想到，而且關心了大眾。這是一個新的思想（內容），由此而在探求新形式，首先提出的是舊形式的採取，這採取的主張，正是新形式的發端，也就是舊形式的蛻變，在我看來，是既沒有將內容和形式機械的地分開，更沒看得「姊妹花」叫麻子是也來學一套的投機主義的罪案的。

自然，舊形式的採取，或者必須說新形式的探求，都必須藝術學徒的努力的實踐，但理論家或批評家是同有指導、評論、商量的責任的，不能只斥他交代未清之後，便可逍遙事外。我們有藝術史，而且生在中國，即必須翻開中國的藝術史來。採取什麼呢？我想唐以前的真迹，我們無從目覩了，但還能知道大抵以故事為題材，這是可以取法的；在唐，可取佛畫的燦爛，線畫的空實和明快，宋的院畫，萎靡柔媚之處當捨。周密不苟之處是可取的，米點山水，則毫無用處。後來的寫意畫（文人畫）有無用處，我此刻不敢確說，恐怕也許還有可用之點的罷。這些採取，並非斷片的古董的雜陳，必須溶化于新作品中，那是不必贅說的事，恰如喫用牛羊，棄去蹄毛，留其精粹，以滋養及發達新的生體，決不因此就會「類乎」牛羊的。

只是上文所學的，亦即我們現在所能看見的，那是消費的藝術。牠一向獨得有力者的寵愛，所以還有許多存留。但既有消費者，必有生產者，所以一面有消費者的藝術，一面也有生產者的藝術。古代的東西，因為無人保護，除小說的插畫外，我們幾乎什麼也看不見了。至于現在，卻還有市上新年的花紙，和猛克先生所指出的連環圖畫。這些雖未必是真正的生產者的藝術，但和高等有閒者的藝術對立，是無疑的。但雖然如此，牠還是大受着消費者藝術的影響，例如在文學上，民歌大抵脫不開七言的範圍，在圖畫上，則題材多是士大夫的故事，然而已經加以提鍊，成為明快，簡捷的東西了。這也就是醜變，一向則謂之「俗」。注意于大眾的藝術家，來注意于這些東西，大約也未必錯，至于仍要加以提鍊，那也是無須贅說的。

但中國的兩者的藝術，也有形似而實不同的地方，例如佛畫的滿幅雲煙，是豪華的裝璜，花紙也有一種硬填到幾乎不見白紙的，卻是惜紙的節儉；唐伯虎畫的細腰纖手的美人，是他一類人們的欲得

之物，花紙上也沒這一種，在賞玩者卻只以為世間有這一類人物，聊資博識，或滿足好奇心而已。為大眾的畫家，都無須避忌。

至于謂連環圖畫不過圖畫的種類之一，與文學中之有詩歌，戲曲，小說相同，那自然是不錯的。但這種類之別，也仍然與社會條件相關聯，則我們只要看有時盛行詩歌，有時大出小說，有時獨多短篇的史實便可以知道。因此，也可以知道即與內容相關聯。現在社會上的流行連環圖畫，即因為牠有流行的可能，且有流行的必要，着眼于此，因而加以導引，正是前進的藝術家的正確的任務；為大眾，力求易懂，也正是前進的藝術家正確的努力。舊形式是採取，必有所刪除，既有刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。而且，這工作是決不如旁觀者所想的容易的。

但就是立有了新形式罷，當然不會就是很高的藝術。藝術的前進，還要別的文化工作的協助，某一文化部門，要某一專家唱獨腳戲來提得特別高，是不妨空談，卻難做到的事，所以專責個人，那立論的偏頗和偏重環境的是一樣的。

五月二日。

（一九三四年戴且介亭雜文）

## 漫談「漫畫」

孩子們吵架，有一個用木炭——上海是大抵用鉛筆了——在牆壁上寫道：「小三子可乎之及及也，同々三千三百刀！」這和政治之類是毫不相干的，然而不能算小品文。畫也一樣，住家的恨路人到對門來小解，就在牆上畫一個烏龜，題幾句話，也不能叫牠作「漫畫」。爲什麼呢！就因爲這和被畫者的形體或精神，是絕無關係的。

漫畫的第一緊要事是誠實，要確切的顯示了事件或人物的姿態，也就是精神。

漫畫是 *Karikatur* 的譯名，那「漫」，並不是中國舊日的文人學士之所謂「漫題」「漫書」的「漫」。當然也可以不假思索，一揮而就的，但因爲發芽于誠實的心，所以那結果也不會僅是嬉皮笑臉。這一種畫，在中國的過去的繪畫裏很少見，「百丑圖」或「三十六聲粉鐸圖」庶幾近之，可惜的是不過戲文裏的丑腳的摹寫；羅兩峯的「鬼趣圖」，當不得已時，或者也就算進去罷，但牠又太離開了人間。

漫畫要使人一目了然，所以那最普通的方法是「誇張」，但又不是胡鬧，無緣無故的將所攻擊或暴露的對象畫作一頭驢，恰如拍馬家將所拍的對象做成一個神一樣，是毫沒有效果的，假如那對象其實並無驢氣息或神氣息。然而如果真有些驢氣息，那就糟了，從此之後，越看越像，比讀一本作得很厚的傳記還明白。關於事件的漫畫，也一樣的。所以漫畫雖然有誇張，却還是要誠實。「燕山雪花大如席」，是誇張，但燕山究竟有雪花，就含着一點誠實在裏面，使我們立刻知道燕山原來有這麼冷。

如果說「廣州雪花大如席」，那就變成笑話了。

「誇張」這兩個字也許有些語病，那麼，說是「靡大」也可以的。靡大一個事件或人物的特點固然使漫畫容易顯出效果來，但靡大了並非特點之處却更容易顯出效果。矮而胖的，瘦而長的，他本身就有漫畫像了，再給他禿頭，近視眼，畫得再矮而胖些，瘦而長些，總可以使讀者發笑，但一位白淨苗條的美人，就很不容易設法，有些漫畫家畫作一個鶻體或狐狸之類，却不過是在報告自己的低能。有些漫畫家却不用這法子，他用靡大鏡照了，她露出的擦粉的臂膊，看出她皮膚的褶縐，看見了這些褶縐中間的粉和泥的黑白畫。這麼一來，漫畫稿子就成功了，然而這是真實，倘不信，大家或自己也用靡大鏡去照照去。于是她也只好承認這真實，倘要好，就用肥皂和毛刷去洗一通。

因為真實，所以也有力。但這種漫畫，在中國是很難生存的。我記得去年就有一位文學家說過，他最討厭論人用顯微鏡。

歐洲先前，也並不兩樣。漫畫雖然是暴露，譏刺，甚而至于攻擊的，但因為讀者多是上等的雅人，所以漫畫家的筆鋒的所向，往往只在那些無拳無勇的無告者，用他們的可笑，襯出雅人們的完全和高尚來，以分得一枝雪茄的生意。像西班牙的戈雅（一）（Francisco Goya）和法國的陀密埃（二）（Henri Daumier）那樣的漫畫家，到底還是不可多得的。

二月二十八日。（載于一九三五年且介亭雜文二集）

（一）一七四六至一八二八。除漫畫外，有石版畫，油畫等。香港新藝出版社印有他的畫集。

（二）除漫畫外，也作油畫，以石版畫最爲世人稱讚。往往取材于三等客車的情形以及娛樂場裁判所等，作風頗爲詼諧輕快。

## 漫畫而又漫畫

德國現代的畫家格羅斯（George Grosz），中國已經介紹過好幾回，總可以不算陌生了。從有一方說，他也可以算是漫畫家；那些作品，大抵是白地黑線的。

他在中國的遭遇，還算好，翻印的畫雖然製版術太壞了，或者被縮小，黑線白地却究竟還是黑線白地，不料中國「文藝」家的腦子今年反常了，在掛着「文藝」招牌的雜誌上紹介格羅斯的黑白畫，線條都變了雪白；地子呢，有藍有紅，真是五顏六色，好看得很。

自然，我們看石刻的拓本，大抵是黑地白字的。但翻印的繪畫，却還沒有見過將青綠山水變作紅黃山水，水墨龍化作水粉龍的大改造，有之，是始于二十世紀過了三十五年的上海的「文藝」家。我才知道畫家作畫時候的調色，配色之類，都是多事。一經中國「文藝」家的手，全無問題——噲，噲，隨之便之。

這些翻印的格羅斯（一）的畫是有價值的，是漫畫而又漫畫。

二月二十八日。（載于一九三五年且介亭雜文二集）

（一）他是現代德國大畫家構成派之一。曾在美國兩三家美術學校教授素描。所作漫畫多為諷刺資產階級的醜態和罪惡。第一次世界大戰時，因畫了一個基督帶防毒面具的漫畫在報上發表，題名大約叫「戰爭的毒火瀰漫在整個歐洲」而被判罪六年的徒刑。

## 近代木刻選集(一)小引

中國古人所發明，而現在用以做爆竹和看風水的火藥和指南針，傳到歐洲，他們就應用在鑰鑰和航海上，給本師吃了許多虧。還有一件小公案，因為沒有害，幾乎忘却了。那便是木刻。

雖然還沒有十分的確證，但歐洲的木刻，已經很有幾個人都說是從中國學去的，其時是十四世紀初，即一三二〇年頃。那先驅者，大約是印着極粗的木版圖畫的紙牌；這類紙牌，我們至今在鄉下還可看見。然而這博徒的道具，却走進歐洲大陸，成了他們文明的利器的印刷術的祖師了。

木刻畫恐怕也是這樣傳去的；十五世紀初德國已有木版的聖母像，原畫尙存比利時的勃呂舍勒博物館中，但至今還未發見過更早的印本。十六世紀初，是木刻的大家調壘爾（A. Dürer）和荷勒巴因（H. Holbein）出現了，而調壘爾尤其名，後世幾乎將他當作木刻畫的始祖。到十七八世紀，都沿着他們的波流。

木刻畫之用，單幅而外，是作書籍的插圖，然則巧緻的銅版圖術一出，這就突然中衰，也正是必然之勢。惟英國輸入銅版術較晚，還在保存舊法，且視此為義務和光榮。一七七一年，以初用木口彫刻，即所謂『白線彫版法』而出現的，是畢維克（Th. Bewick）。這新法進入歐洲大陸，又成了木刻復興的動機。

但精巧的彫鏤，後又漸偏于別種版式的模仿，如蠟水彩畫，蝕銅版，網銅版等，或則將照相移在木面上，再加鏤彫，技術固然極精熟了，但已成爲複製的木版。至十九世紀中葉，遂大轉變，而創作

## 木刻興。

所謂創作的木刻者，不模仿、不複刻，作者捏刀向木，直刻下去。——記得宋人，大約是蘇東坡罷，有請人畫梅詩，有句云：『我有一匹好采絹，請君放筆爲直幹！』這放刀直幹，便是創作底版畫首先所必須，和繪畫的不同，就在以刀代筆，以木代紙或布，中國的刻圖，雖是所謂『繡梓』，也早已望塵莫及，那精神，惟以鐵筆刻石章者，彷彿近之。

因爲是創作底，所以風韻技巧，因人不同，已和複製木刻離開，成了純正的藝術，現今的畫家，幾乎是大半要試作的了。

在這里所介紹的，便都是現今作家的作品；但只這幾枚，還不足以見種種的作風，倘爲事情所許，我們逐漸來輸運罷。木刻的回國，想來決不致于像別兩樣的給本師吃苦的。

一九二九年一月二十日，魯迅記于上海。

（藝苑朝華第一期第一輯所載）

（載于集外集拾遺）



## 近代木刻選集(一)附記

本集中的十二幅木刻，都是從英國的“*The Book man*,” “*The Studio*,” “*The Woodcut of Today*” (Edited by G. Holme) 中選取的，這里也一併摘錄幾句解說。

惠勃 (C. C. Webb) 是英國現代著名的藝術家，從一九二二年以來，都在畢明翰 (Birmingham) 中央學校教授美術。第一幅「高架橋」是圓滿的大圖畫，用一種獨創的方法所刻，幾乎數出他雕刻的筆數來。統觀全體，則是精美的發光的白色標記，在一方純淨的黑色地子上。「農家的後園」，刀法也多相同。「金魚」更可見惠勃的作風，新近在 *Studio* 上，曾大為 George Sheringham 所稱許。

司提芬·蓬 (Stephen Bone) 的一幅，是 George Bourne 的 “*A Farmers Life*” 的插圖之一。論者謂英國南部諸州的木刻家無出作者之右，散文得此，而妙想愈明云。

達格力秀 (E. Fitch Baglioh) 是倫敦動物學會會員，木刻也有名，尤宜于作動植物書中的插畫，能顯示最嚴正的自然主義和纖巧敏慧的裝飾的感情。「田鳧」是 E. M. Nicholson 的 “*Birds in England*” 中插畫之一；「淡水鱸魚」是 Isaac Walton and Charles Cotton 的 “*The Complete Angler*” 中的。觀這兩幅，便可知木刻怎樣有裨于科學了。

哈曼·普耳 (Herman Paul) 法國人，原是作石版畫的，後改木刻，後又轉通俗 (popular) 畫。曾說「藝術是一種不斷的解放」，于是便簡單化了。本集中的兩幅，已很可窺見他後來的作風。前一

幅是 Rabelais 著書中的插畫，正當大雨時；後一幅是裝飾 Andri Mary 的詩集 “Le Doctrinales breux”（勇士的教義）的，那詩的大意是——

看殘廢的身體和面部的機輪，

染毒的瘡疤紅了面容，

少有勇氣與醜陋的人們，傳聞

以千辛萬苦獲得了好的名聲。

迪綏爾多黎 (Benvenuto Disertori) 意大利人，是多才的藝術家，善于刻石，蝕銅，但木刻更爲他的特色。“La Musadel Loreto” 是一幅具有律動的圖象，那印象之自然，就如本來在木上所創生的一般。

麥格努斯·拉該蘭支 (S. Magnus-Lagercranz) 夫人是瑞典的雕刻家，尤其擅長花卉。她的最重要的工作，是一冊瑞典詩人 Stenbom 的詩集群芳的插圖。

富耳斯 (C. B. Falls) 在美國，有最爲多才的藝術家之稱。他于諸藝術無不嘗試，而又無不成功。集中的『島上的廟』是他自己選出的得意作品。

華會克 (Edward Worwick) 也是美國的木刻家。『會兒』是裝飾與想像的版畫，含有強烈的中古風味的。

書面和首葉的兩種小品，是法國畫家拉圖 (Alfred Lalour) 之作，自 “The Wood Cuof. To-day” 中取來，目錄上未列，附記于此。

(一九二九年一月二十六日藝苑朝花所載。)

## 近代木刻選集(二)小引

我們進小學校時，看見教本上的幾個小圖畫，倒也覺得很可觀，但到後來初見外國文讀本上的插畫，却驚異于牠的精工，先前所見的就幾乎不能比擬了。還有英文字典裏的小畫，也細巧得出奇。凡那些，就是先回說過的『木口彫刻。』

西洋木版的材料，固然有種種，而用于刻精圖者大概是柘木。同是柘木，因鋸法兩樣，而所得的板片，也就不同。順木紋直鋸，如箱板或桌面板的是一種，將木紋橫斷，如砧板的又是一種，前一種較柔，彫刻之際，可以揮鑿自如，但不宜于細密，倘細，是很容易碎裂的。後一種是木絲之端，攢聚起來的板片，所以堅，宜于刻細，這便是『木口彫刻』。這種彫刻，有時便不稱 Woodcut，而別稱為 Wood-engraving 了。中國先前列木一細，便曰『繡梓』是可以作這樣譯語的。和這相對，在箱板式的板片上所刻的則謂之『木面彫刻』。

但我們這裏所介紹的，並非教科書上那樣的木刻，因為即是意在逼真，在精細，臨刻之際，有一張圖畫作爲底子的，既有底子，便是以刀擬筆，是依樣而非獨創，所以僅僅是『複製板畫』。至于『創作板畫』，是並無別的粉本的，乃是畫家執了鐵筆，在木板上作畫，本集中的達格力秀的兩幅，永瀨義郎的一幅，便是其例。自然也可以逼真，也可以精細，然而這些之外有美，有力，仔細看去，雖在複製畫幅上，總還可以看出一點『有力之美』來。

但這『力之美』大約一時未必能和我們的眼光相宜。流行的裝飾畫上，現在已經多是削肩的美

人，枯瘦的佛子，解散了的構成派繪畫了。

有精力瀰滿的作家和觀者，才會生出「力」的藝術來。「放筆直幹」的圖畫，恐怕難以生存于頹唐，小巧的社會裏的。

附帶說幾句，前面所引的詩，是將作者記錯了。季獻來信道：「我有一匹好采絹……」係出于杜甫，戲韋僊爲雙松圖，末了的幾句，是一重之不減錦繡段，已令拂拭光凌亂，諸君放筆爲直幹。」並非蘇東坡詩。

一九二九年三月十日

（藝苑朝華第一期第三輯所載）

## 近代木刻選集(一)附記

本集中的十二幅木刻大都是從英國的：“The Woodcut of To-day,” “The studio,” “The smaller Beasts”，中選取的，這里也一併摘錄幾句解說。

格斯金 (Arthur J. Gaskin) 英國人。他不是一個如簡單後精細的藝術家，他早懂得立體的黑色之濃淡關係。這幅『大雪』的淒涼的和小屋底景緻是很動人的。雪景可以這樣比其他種種方法更有力的表現，這是木刻藝術的新發見。『童話』也具有和『大雪』同樣的風格。

傑平 (Robert Gibbins) 早是英國木刻家中一個最豐富而多方面的作家。他對於黑白的觀念常是意味深長而且獨創的。E. povys Mathers 的『紅的智慧』插畫在光耀的黑白相對中有東方的豔麗和精巧的白線底律動。他的令人快樂的『閒坐』，顯示他在有意味的形式裏黑白對照的氣質。

達格力秀 (Eric Fitch Daigish) 在我們的近代木刻選集 (1) 裏已曾敘述了。『伯勞』見 J. H. Fabre 的 “Animal Life in Field and Garden” 中。『海狸』見達格力秀自撰的 *Animal in Black and white* 叢書第二卷 “The Smaller Beasts”，中。

凱亥勒 (Emile Charles Colletle) 原籍瑞士，現入法國籍。木刻于他是種直接的表現的媒介物，如繪畫，蝕銅之于他人。他配列光和影，指明顏色濃淡，他的作品顫動着生命。他沒有什麼美學理論，他以爲凡是有趣味的東西能使生命美麗。

奧力克 (Emiloric) 是最早將日本的木刻方法傳到德國去的人。但他却將他自己本國的種種方法

融合起來刻木的。

陀蒲晉司基 (M. Dobuzinski) 的「窗」，我們可以想像無論何人站在那里，如那個人站着的，張望外面的雨天，想念將要遇見些什麼。俄國人是很想到站在這個窗下的人的。

左拉舒 (William Zorah) 是俄國種的美國人。他注意于有趣的黑底子上的白塊，不僅僅于用意的深奧。「游泳的女人」由游泳的眼光看來，是有些眩目的。這看去像油漆布雕刻，不大像木刻。游泳是美國木刻家所好的題材，各人用各人的手法創造不同的風格。

永瀨義郎，曾在日本東京美術學校學過彫塑，後來頗盡力於版畫，著給學版畫的人一卷。「沈鐘」便是其中的插畫之一，算作「木口雕刻」的作例，更經有名的刻手菊地武嗣複刻的。現在又經複製，但還可推見黑白配列的妙處。

# 「梅裴爾德木刻士敏土之圖」序言

小說士敏土爲革拉特珂夫所作的名篇，也是新俄文學的永久的碑碣。關於那內容，戈庚教授在偉大的十年的文學裏會有簡要的說明。他以爲在這書中，有兩種社會底要素在相尅，就是建設的要素和退嬰，散漫，過去的頹唐的力。但戰鬥卻並不在軍事的戰線上，而在經濟底戰線上。這時的大題目，已變化爲人類的意識對於經濟復興與相衝突之力來鬥爭的心理底的題目了。作者即在說出怎樣地用了巨靈的努力，這才能使被破壞了的工廠動彈，沉默了的機械運轉的顛末來。然而和這歷史一同，還展開着別樣的歷史——人類心理的一切秩序的蛻變的歷史。機械出自幽暗和停頓中，用火燄輝煌了工廠的昏暗的窗玻璃。于是人類的智慧和感情，也和這一同輝煌起來了。

這十幅木刻，即表現着工業的從寂滅中而復興。由散漫而有組織，因組織而得恢復，自恢復而至盛大。也可以略見人類心理的順遂的變形，但作者似乎不很顧及兩種社會底要素之在相尅的鬥爭——意識的糾葛的形象。我想，這恐怕是因爲寫實底地顯示心境，繪畫本難于文章，而刻者生長德國，所歷的環境也和作者不同的緣故罷。

關於梅裴爾德的事情，我知道得極少。僅聽說他在德國是一個最革命的畫家，今年才二十七歲，而消磨在牢獄裏的光陰倒有八年。他最愛刻印含有革命底內容的版畫的連作，我所見過的有漢堡，撫育的門徒和你的姊妹，但都還隱約可以看見悲憫的心情，惟這士敏土之圖，則因爲背景不同，却很示人以粗豪和組織的力量。

小說七敏士已有董紹明蔡詠裳兩君合譯本，所用的是廣東的譯音：上海稱水門汀，在先前，也會謂之三合土。

一九三〇年九月二十七日。

(載于集外集拾遺)



## 『一個人的受難』序

『連環圖畫』這名目，現在已經有些用熟了，無須更改；但其實是應該稱爲『連續圖畫』的，因爲牠並非『如環無端』而是有起有訖的畫本。中國古來的所謂『長卷』如『長江無盡圖卷』，如『歸去來辭圖卷』，也就是這一類，不過聯成一幅罷了。

這種畫法的起源真是早得很。埃及石壁所雕名王的功績，『死書』所畫冥中的情形，已就是連環圖畫。別的民族，古今都有，無須細述了。這於觀者很有益，因爲一看即可以大概明白當時的若干情形，不比文辭，非熟習的不能領會。到十九世紀末，西歐的畫家，有許多很喜歡作這一類畫，立一個題，製成畫帖，但並不一定連貫的。用圖畫來敘事，又比較の後起，所作最多的就是麥綏萊勒。我想，這和電影有極大的因緣，因爲一面是用圖畫來替文字的故事，同時也是用連續來代活動的電影。

麥綏萊勒 (Fransceel) 是反對歐戰的一人；據他自己說，以一八九九年七月三十一日生于佛蘭克倫的勃蘭勒培克 (Blankenberge in Flandern)，幼小時是很幸福的，因爲玩的多，學的少。求學時代是在干德 (Yent)，在那里的藝術學院裏學了小半年；後來就漫遊德、英、瑞士、法國去了，而最愛的是巴黎，稱之爲『人生的學校』。在瑞士時，常投畫稿於日報上，摘發社會的隱病，羅曼羅蘭比之于陀蜜埃 (Daumier) 和戈耶 (Goya)。但所作最多的是木刻的書籍上的插圖，和全用圖畫來表現的故事。他是酷愛巴黎的，所以作品往往浪漫，奇詭，出於人情，因以收得驚異和滑稽的效果。獨有這

『一個人的受難』(Die Passion eines Manschen)乃是寫實之作，和別圖畫故事都不同。

這故事二十五幅中，也並無一字的說明，但我們一看就知道；在桌椅之外，一無所有的屋子里，一個女子懷着孕了(一)，生產之後，即被別人所斥逐，不過我不知道斥逐她的是僱主，還是她的父親(二)，于是她只好在路上彷徨(三)，終於跟了別人；先前的孩子，便進了野孩子之群，在街頭搗亂(四)，稍大，去學木匠，但那麼重大的工作，幼童是不勝任的(五)，到底免不了被人踢出，像打跑一條野狗一樣(六)。他爲飢餓所迫，就去偷麵包(七)，而立刻被維持秩序的巡警所捕獲(八)，關進監牢裏去了(九)。罰滿釋出(十)，這回却輪到他在熱鬧的路上彷徨(十一)，但幸而也竟找到了修路的工作(十二)。不過，終日揮着鶴嘴鋤，是會覺得疲勞的(十三)，這時乘機而入的却是惡友(十四)，他受了誘惑，去會妓女(十五)，去玩跳舞了(十六)。但歸途中又悔恨起來(十七)，決計進廠做工，而且一早就看書自習(十八)；在這環境裏，這纔遇到了真的相愛的同人(十九)。但勞資兩方衝突了，他登高呼號，聯合了工人，和資本案戰鬥(二十)，於是奸細窺探于前(二十一)，兵警彈壓于後(二十二)，奸細又從中間離，他被捕了(二十三)。在受難的『神之子』耶穌像前，這『人之子』就受裁判(二十四)；自然是死刑，他站着，等候着兵們的開槍(二十五)！

耶穌說過，富翁想進天國，比駱駝走過針孔還要難。但說這話的人，自己當時却受難(Passion)了。現在是歐美的一切富翁，幾乎都是耶穌的信奉者，而受難的就輪到了窮人。

這就是『一個人的受難』中所敘述的。

一九三三年八月六日，魯迅記。

(載于南腔北調集)

## 『木刻創作法』序

地不問東西，凡木刻的圖版，向來是畫管畫，刻管刻，印管印的。中國用得最早，而照例也久經衰退；清光緒中，英人傅蘭雅氏編格致彙編，挿圖就已非中國刻工所能刻，精細的必需由英國運了圖版來。那就是所謂『木口木刻』，也即『複製木刻』，和用在編給印度人讀的英文書，後來也就移給中國人讀的英文書上的挿圖，是同類的。那時我還是一個兒童，見了這些圖，便震驚于牠的精工活潑，當作寶貝看。到近幾年，纔知西洋還有一種由畫家一手造成的版畫，也就是原畫，倘用木版，便叫作『創作木刻』，是藝術家直接的創作品，毫不假手于刻者和印者的。現在我們所要介紹的，便是這一種。

爲什麼要介紹呢？據我個人的私見，第一是因為好玩。說到玩，自然好像有些不正經，但我們抄書寫字太久了，誰也不免要息息眼，平常是看一會窗外的天。假如有一幅掛在牆壁上的畫，那豈不是更好？倘有得到名畫的力量的人物，自然是無須乎此的，否則，一張什麼複製縮小的東西，實在遠不如原版的木刻，即不失真，未省耗費。自然，也許有人要指爲『要以『今雅』立國』的，但比起『古雅』來，不是已有『古』『今』之別了麼？

第二，是因為簡便。現在的金價很貴了，一個青年藝術學徒想畫一幅畫，畫布顏料，就得化一大批錢；畫成了，倘使沒法展覽，就只好請自己看。木刻是無帶化多少錢的，只用幾把刀在木頭上劃來

劃去——這也許說得未免太容易了——就如印人的刻印一樣，可以成爲創作，作者也由此得到創作的歡喜。印了出來，就能將同樣的作品，分給別人，使許多人一樣的受到創作的喜歡。總之，是比別種作法的作品，普遍性大得遠了。

第三，是因爲有用。這和『好玩』似乎有些衝突，但其實也不盡然的，要看所玩的是什麼。打馬將恐怕是終于沒有出息的了；用火藥作花砲玩，推廣起來卻就可以造鎗砲。大砲，總算是實用不過的吧，而安特萊夫一有錢，卻將牠裝在自己的庭園裏當玩藝，木刻原是小富家兒藝術，然而一用在刊物的裝飾，文學或科學書的插畫上，也就成了大家的東西，是用不着多說的。

這實在是正合於現代中國的一種藝術。

但是至今還沒有一本講說木刻的書，這才是第一本。雖然稍簡略，卻已經給了讀者一個大意。由此發展下去，路是廣大的很。題材是會豐富起來的，技藝也會精鍊起來的，採取新法，加以中國舊日之所長，還有開出一條新的路徑來的希望。那個作者各將自己的本領和心得，貢獻出來，中國的木刻界就會發生光燄。這書雖然要成爲不過一粒星星之火但也够有歷史上的意義了。

一九三三年十一月九日魯迅記

(載于南腔北調集)

## 論翻印木刻

麥綏萊勒的連環圖畫四種出版並不久，日報上已有了種種的批評，這是向來的美術書出版後未能遇到的情況，可見讀書界對於這書，是十分注意的。但議論的要點，和去年已不同；去年還是連環圖畫是否可算美術的問題，現在卻已經到了看懂這些圖畫的難易了。

出版界的進行可沒有評論界的快。其實，麥綏萊勒的木刻的翻印，是還在證明連環圖畫確可以成爲藝術這一點的。現在的社會上，有種種讀者層，出版物自然也就有種種，這四種是供給智識者層的圖畫。然而爲什麼有許多地方很難懂得呢？我以為是由於經歷之不同。同是中國人，倘使曾經見過飛機救國或「下蛋」，則在圖上看見這東西，即刻就懂，但若歷來未嘗躬逢這些盛典的人，恐怕只能看作風箏或蜻蜓罷了。

有一種自稱「中國文藝年鑑社」，而實是匿名者們所編的「中國文藝年鑑」在他的所謂「鳥瞰」中，曾經說我所發表的「連環圖畫辯護」雖將連環圖畫的藝術價值告訴了蘇汶先生，但「無意中卻把要是德國板畫那類藝術作品搬到中國來，是否能爲一般大衆所理解，即是否還成其爲大衆藝術的問題忽略了過去，而且這種解答是對大衆化的正題沒有直接意義的。」這真是倘不是能編「中國文藝年鑑」的選家，就不致於說出口來的聰明話，因爲我本也「不」在討論將「德國板畫搬到中國來，是否爲大衆所理解」；所辯護的只是連環圖畫也可以成爲藝術，使青年藝術學徒不被曲說所迷，敢於創

作，並且逐漸產生大衆化的作品而已。假使我真如那編者所希望，「有意的」來說德國板畫是否就是中國的大衆藝術，這可至少也得歸入「低能」一類裏去了。

但是，假使一定要問：「要是德國板畫那類藝術作品搬到中國來，是不能爲一般大衆所理解呢？那麼，我也可以回答：假使不是立方派，未來派等等的古怪作品，大概該能够理解一點。所理解的也可以比看一本中國文藝年鑑多，也不至于比看一本『西湖十景』少。風俗習慣，彼此不同，有些當然是莫明其妙的，但這是人物，這是屋宇，這是樹木，卻能够懂得，到過上海的，也就懂得畫裏的電燈，電車，工廠。尤其合式的是所畫的故事，易於講通，易於記得。古之雅人會謂婦人俗子，看畫必問這是什麼故事，大可笑。中國的雅俗之分就在此：雅人往往說不出他以為好的畫的內容來，俗人卻非問內容不可。從這一點看，連環圖畫是宜於俗人的，但我在連環圖畫辯護中，已經證明了牠是藝術，傷害了雅人的高起了。

然而，雖然只對於智識者，我以為介紹了麥綏萊勒的作品也還是不夠的。同是木刻，也有刻法之不同，有思想之不同，有加字的，有無字的，總得翻印好幾種，纔可以窺見現代外國連環圖畫的大概。而翻印木刻畫，也較易近真，有益於觀者。我常常想，最不幸的是在中國的青年藝術學徒了，學外國文學可看原書，學西洋畫卻總看不到原畫。自然，翻板是有的，但是，將一大幅壁畫縮成明信片那麼大，怎能看出真相？大小是很有關係的，假使我們將象縮小如猪，老虎縮小如鼠，怎麼還會令人覺得原先那種氣魄呢。木刻卻小品居多，所以翻刻起來，還不至于大相逕。

但這還僅就介紹給一般智識者的讀者層而言，倘爲藝術學徒設想，鐸板的翻印也還不够。太細的線，鐸板上是容易消失的，即使是粗線，也能因強水浸蝕的久暫而不同，少浸太粗，久浸就太細，中

國還少製板適得其宜的名工。要認真，就只好來用玻璃板，我翻印的『士敏土之圖』二百五十本，在中國便是首先的試驗。施鰲存先生在大晚報附刊的火炬上說：『說不定他是像魯迅先生印珂羅版本木刻圖一樣的是私人精印本，屬於罕見書之列』，就是在譏笑這一件事。我還親自聽到過一位青年在這『罕見書』邊說，寫着只印二百五十部，是騙人的，一定印的很多，印多報少，不過想擡高那書價。

他們自己沒有做過『私人精印本』的可笑事，這些笑罵都是無足怪的。我只因為想供給藝術學徒以較可靠的木刻翻本，就用原畫來製玻璃版，但製這版，是每製一回只能印三百幅的，多印即須另製，假如每製一幅則只印一張或多至三百張，製印費都是三元，印三百以上到六百張即需六元，九百張九元，外加紙張費。倘在大書局，大官廳，即使印一萬二千本原也容易辦，然而我不過一個『私人』；並非繁銷書，而竟來『精印』，那當然不免為財力所限，只好單印一板了。但幸而還好，印本已經將完，可知還有人看見；至于為一般讀者，則早已用鋅板複製，插在譯本士敏土裏面了，然而編輯兼批評家卻不屑道。

人不嚴肅起來，連指導青年也可以當作開玩笑，但僅印十來幅圖，認真地想過幾回的人卻也有，不過自己不多說。我這回寫了出來，是在向青年藝術學徒說明珂羅板一板只印三百部，是製板上普遍的事，並非故意要造『罕見書』並且希望有更多好事的『私人』，不為不負責任的話所欺，大家都來製造『精印本』。

(十一月六日)

(載于一九三三年南腔北調集)

## 『引玉集』後記

我在這三年中，居然陸續得到這許多蘇聯藝術家的木刻，真是連自己也沒有預先想到的。一九三一年頃，正想校印鐵流，偶然在版畫（Графика）這一種雜誌上，看見載着畢斯凱來夫刻有這書中故事的圖畫，便寫信托靖華兄去搜尋。費了許多周折，會着畢斯凱來夫，終于將木刻寄來了，因為怕途中會有失落，還分寄了同樣的兩份。靖華兄的來信說，這木刻板畫的定價頗不小，然而無須付，蘇聯的木刻家多說印畫莫妙于中國紙，只要寄些給他就好。我看那印着鐵流圖的紙，果然是中國紙，然而是一種上海所謂『抄更紙』，乃是集紙質較好的碎紙，第二次做成的紙張，在中國，除了做帳簿和開發票，帳單之外，幾乎再沒有更高的用處。我于是買了許多中國各種宣紙和日本的『西之內』和『鳥之子』寄給靖華，託他轉致，倘有餘剩，便另送別的木刻家。這一舉竟得了意外的收穫，兩捲木刻又寄來了，畢斯凱來夫十三幅，克拉甫兼珂一幅，法復爾斯基六幅，保夫理諾夫一幅，岡察羅夫十六幅；還有一捲被郵局所遺失，無從訪查，不知道其中是那幾個作家的作品。這五個，那時是都住在莫斯科的。

可惜我太性急，一面在搜畫，一面就印書，待到鐵流圖寄到時，書却早已出版了，我只好打算另印單張，紹介給中國，以答作者的厚意。到年底，這才付給印刷所，製了版，收回原圖，囑他開印。不料戰事就開始了，我在樓上遠遠的看着這印刷所和我的鋅版都燒成了灰燼。後來我自己是逃出戰線



了，書籍和木刻畫却都留在交叉火線下，但我也僅有極少的閑情來想到他們。又一意外的事是待到重回舊寓，檢點圖書時，竟絲毫也未遭損失；不過我也心神未定，一時不再想到復製了。

去年秋間，我又記得了鐵流圖，請文學社製版附在文學第一期中，這圖總算到底和中國的讀者見了面。同時，我又寄了一包宣紙去，三個月之後，換來的是法復爾斯基五幅，畢珂夫十一幅，莫察羅夫二幅，希仁斯基和波查日斯基各五幅，亞歷克舍夫四十一幅，密德羅辛三幅，數目比上一次更多了。莫察羅夫以下的五個，都是住在列寧格勒的木刻家。

但這些作品在我的手頭，又彷彿是一幅重擔。我常常想：這一種原版的木刻畫，至有一百餘幅之多，在中國恐怕只有我一個了，而但祕之篋中，豈不辜負了作者的好意？況且一部分已經散亡，一部分幾遭兵火，而現在的人生，又無定到不及蘊上露，萬一相借湮滅，在我，是覺得比失去了生命還可憎的。流光真快，徘徊間已過新年，我便決計選出六十幅來，複製成書，以傳給青年藝術學徒和版畫的愛好者。其中的法復爾斯基和岡察羅夫的作品，多是大幅，但為資力所限，在這裏只好縮小了。我毫不知道俄國版畫的歷史；幸而得到陳節先生摘譯的文章，這才明白一點十五年來的梗概，現在就印在卷首，算作序言；並且作者的次序，也照序中的敘述來排列的。文中說起的各家，有幾個我這裏並沒有他們的作品，因為這回翻印，以原版為限，所以也不再由別書採取，加以補充，讀者尚欲求詳，則契訶寧印有俄文畫集，列培台華且有英文解釋的畫集的——

Ostroumva-Ijebede va by A. Benois and S.Ernst. State Press, Moscow—Leningrad.

密德羅辛也有一本英文解釋的畫集——

D. I. Mitrohin by Mkouzmin and V. Voinoff. State Editorship, Moscow—Petrograd.

不過出版太早，現在也許已經絕版了，我會從日本的「Zempe社」買來，只有四圓的定價，但其木刻却不多。

因為我極願意知道作者的經歷，由靖華兄致意，住在列寧格勒的五個都寫來了。我們常看見文學的自傳，而藝術家，並且專為我們而寫的自傳是極少的，所以我都抄錄在這里，藉此保存一點史料。以下是密德羅辛的自傳——

『密德羅辛 (Dmitri Lsidorovich Mitrokin) 一八八三年生于耶普斯克 (在北高加索) 城。在其地畢業于實業學校。後求學于莫斯科之繪畫，彫刻，建設學校和斯特洛干工業學校。未畢業。曾在巴黎工作一年。從一九〇三年起開始展覽。對於書籍之裝飾及插畫工作始于一九〇四年。現在主要的是給「大學院」和「國家文藝出版所」工作。

七，三〇，一九三三。蜜德羅辛。』

在莫斯科的木刻家，還未能得到他們的自傳，本來也可以逐漸調查，但我不想等候了。法復爾斯基自成一派，已有重名，所以在蘇聯小百科全書中，就有他的略傳。這是靖華譯給我的——

『法復爾斯基 (Vladimir Andreevich Favorsky) 生于一八八六年，蘇聯現代木刻家和繪畫家，創木刻派，在形式與結構上顯出高尚的匠手，有精細的技術，法復爾斯基的木刻太帶形式派色彩，含有神祕主義的特點，表現革命初期一部分小資產階級智識份子的心緒。最好的作品是：對於梅里美，普式庚，巴爾扎克，法郎士諸人作品的插畫和單形木刻——「一九一七年十月」與「一九一九至一九二一年。」』

我極欣幸這一本小集中，竟能收載他見于記錄的「一九一七年十月」和「梅里美像」；前一種疑即

序中所說的「革命的年代」之一，原是盈尺的大幅，可惜只能縮印了。我這裏的還有一幅三色印的「七個怪物」的插畫，並手抄的詩，現在不能複製，也是極可惜的。至于別的四位，目下竟無從稽考；所不能忘的尤其是畢斯凱來夫，他是最先以作品寄與中國的人，現在只好選印了一幅「畢斯凱來夫家的新住宅」在這里，夫婦在燈下工作，牀欄上扶着一個小孩子；我們雖然不知道他的身世，却如目視了他們的家庭。

以後是幾個新作家了，序中僅舉其名，但這裏有爲我們而寫的自傳在——

『莫察羅夫 (Sergei Mikhailovich Moorov) 以一九〇二年生于阿斯特拉汗城。畢業于其地之美術師範學校。一九二二年到聖彼得堡，一九二六年畢業于美術學院之線畫科。一九二四年開始印畫。現工作于「大學院」和「青年衛軍」出版所。

七，三〇，一九三三。莫察羅夫。』

『希仁斯基 (I.S. Khizhinsky) 以一八九六年生于基雅夫。一九一八年畢業于基雅夫美術學校。一九二二年入列寧格勒美術學院，一九二七年畢業。從一九二七年起開始木刻。

主要作品如下：

- 1 保夫羅夫：『三篇小說。』
- 2 阿察洛夫斯基：『五道河。』
- 3 Vergilius：“Aeneid”。
- 4 『亞歷山大戲院（在列寧格勒）百年紀念刊。』
- 5 『俄國謎語。』

最末的兩位，姓名不見于『代序』中，我想，大約因為都是線畫美術家，並非木刻等家的緣故，以下是他們的自傳——

七，三〇，一九三三。希仁斯基。』  
『亞歷克舍夫 (Nikolai Vasilievich Alekseev) 線畫美術家。一八九四年生于丹堡 (Tambovsky) 省的莫爾襄斯克 (Morshansk) 城。一九一七年畢業列寧格勒諸出版所，「大學院」，「Gizis」(國家文藝出版所)。

主要作品：陀思妥夫斯基的博徒，裴定的城與年，高爾基的母親。

七，三〇，一九三三。亞歷克舍夫。』

『波查日斯基 (Sergei Mikhailovich pozharsky) 以一九〇〇年十一月十六日生于達甫理契省 (在南俄，黑海附近) 之卡爾巴斯村。

在基雅夫中學和美術大學求學。從一九二三年起，工作于列寧格勒，以線畫美術家資格參加列寧格勒一切主要展覽，參加外國展覽——巴黎，克爾普等。一九三〇年起學木刻術。

七，三〇，一九三三。波查日斯基。』

亞歷克舍夫的作品，我這里有母親和城與年的全部，前者中國已有沈端先君的譯本，因此全部收入了；後者也是一部巨製，以後也許會有譯本的罷，姑且留下，以待將來。

我對於木刻的介紹，先有梅斐爾德 (Carl Meffert) 的士敏土之圖；其次，是和西諦先生同編的北平箋譜；這是第三本，因為都是用白紙換來的，所以取『拋磚引玉』之意，謂之引玉集。但目前中國的，真是荊天棘地，所見的只是狐虎的跋扈和雉兔的偷生，在文藝上，僅存的是冷淡和破壞。而

且，丑角也在荒涼中趁勢登場，對於木刻的紹介，已有富家贅婿和他的幫閑們的譏笑了。但歷史的巨輪，是決不因幫閑們的不滿而停運的；我已經確切的相信；將來的光明，必將證明我們不但是文藝上的遺產的保存者，而且也是開拓者和建設者。

一九三四年一月二十夜，記。

（載于集外集拾遺）

## 『木刻紀程』小引

中國木刻圖畫，從唐到明，曾經有過很體面的歷史。但現在的木刻，却和這歷史不相干。新的木刻，是受了歐洲的創作木刻的影響的。創作木刻的紹介，始於朝花社，那出版的藝苑朝華四本，雖然選擇印造，並不精工，且爲藝術名家所不齒，却頗引起了青年學徒的注意。到一九三一年夏，在上海遂有了中國最初的木刻講習會。又由是變衍而有木鈴社，會印木鈴木刻集兩本。又有野穗社，會印木刻畫一輯。有無名木刻社，會印木刻集。但木鈴社早被毀滅，後兩社也未有繼續或發展的消息。前些時在上海還剩有三·六·木刻研究社，是一個歷史較長的小團體，曾經屢次展覽作品，並且將出『木刻畫選集』的，可惜今夏又被私怨者告密。社員多遭捕逐，木版也爲工部局所沒收了。

據我們所知道，現在似乎已經沒有一個研究木刻的團體了。但尙有研究木刻的個人。如羅清楨，已出清楨木刻集二輯；如又村，最近已印有廖坤玉故事的連環圖。這都是值得特記的。

而且仗着作者歷來的努力和作品的日見其優良，現在不但已得中國讀者的同情，並且也漸漸的到了跨出世界上去的的第一步。雖然還未堅實，但總之，是要跨出去了。不過，同時也到了停頓的危機。因爲倘沒有鼓勵和切磋，恐怕也很容易陷于自足。本集即願作一個木刻的路程碑，將自去年以來，認爲應該流布的作品，陸續輯印，以爲讀者的綜觀，作者的借鏡之助。但自然，只以收集所及者爲限，中國的優秀之作，是決非盡在于此的。

別的出版者，一方面還正在介紹歐美的新作，一方面則在複印中國的古刻，這也都是中國的新木刻的羽翼。採用外國的良規，加以發揮，使我們的作品別開生面也是一條路。如果作者都不斷的奮發，使本集能一程一程的向前走，那就會知道上文所說，實在不僅是一種奢望的了。

一九三四年六月中，鐵木藝術社記。

(載于且介亭雜文)

註：先生曾將此書寄贈蘇聯木刻家，頗得好評。當時住蘇聯一位德國亡命美術批評家 Paul Flinkbein 覆信，對該集中技術較優的人像和風景大為稱讚。

## 『全國木刻聯合展覽會專輯』序

木刻的圖畫，原是中國早就有的東西。唐宋的佛像，紙牌，以至後來的小說繡像，啓蒙小圖，我們至今還能夠看見實物。而且由此明白；牠本來就是大眾的，也就是『俗』的。明人會用之于詩箋，近乎雅了，然而歸結是有文人學士在牠全體上用大筆一揮，證明了這其實不過是踐踏。

近五年來驟然興起的木刻，雖然不能說和古文化無關，但決不是葬中枯骨，換了新裝，牠乃是作者和大眾的內心一致的要求，所以僅有若干青年們的一副鐵筆和幾塊木板，便能發展得如此蓬々勃々。牠所表現的是藝術學徒的熱誠，因此也常常是現代社會的魂魄。實績具在，說牠『雅』，固然是不可的，但指爲『俗』，却又斷乎不能。這之前，有木刻了，却未曾有過這境界。

這就是所以爲新興木刻的原故，也是所以爲大眾所支持的原因。血脈相通，當然不會被漠視的。所以木刻不但淆亂了雅俗之辨而已，實在還有更光明，更偉大的事業在牠的前面。

會被看作高尚的風景和靜物畫，在新的木刻上是減少了，然而看起出品來，這二者反顯着較優的成績。因爲中國舊畫，兩者最多，耳濡目染，不覺見其久經攝取的所長了，而現在最需要的，也是作者最着力的人物和故事畫，却仍然不免有些遜色，平常的器具和形態，也間有不合實際的。由這事實，一面固定見古文化之裨助着後來，也束縛着後來，但一面也可見入『俗』之不易了。

這選集，是聚全國出品的精粹的第一本。但這是開始不是成功，是幾個前哨的進行，願此後更有無盡的旌旗蔽空的大隊。

一九三五年六月四日記。

（載于一九三五且介亭雜文二集）



## 『死魂靈百圖』小引

果戈理開手作死魂靈第一部的時候，是一八三五年的下半年，離現在是有一百年了。幸而還是不幸呢，其中的許多人物，到現在還很有生氣，使我們不同國度，不同時代的讀者，也覺得彷彿寫着自己的周圍，不得不欽服他偉大的寫實的本領。不過那時的風尚，却究竟有了變遷，例如男子的衣服，和現在雖然小異大同，而圍秀們的高髻圓裙，則已經少見；那時的時髦的車子，並非流線形的摩托卡，却是三匹馬拉的篷車，照着跳舞夜會的所謂眩眼的光輝，也不是電燈，只不過許多插在多臂燭台上的蠟燭；凡這些，倘使沒有圖畫，是很難想像清楚的。

關於死魂靈的有名的圖畫，據里斯柯夫說，一共有三種，而最正確和完備的是阿庚的百圖。這圖畫先有七十二幅，未詳何年出版，但總在一八四七年之前，去現在也快九十年；後來即成爲難得之品，新近蘇聯出版的文學辭典裏，曾採它爲插畫，可見已經是有定評的貢獻了。雖在它的本國，恐怕也只能在圖書館中相遇，更何況在我們中國。今年秋末，孟十還君忽然在上海的舊書店裏看到了這畫集，便像孩子望見了糖菓似的立刻奔走呼號，總算弄到手裏了，是一八九三年印的第四版，不但百圖完備，還增加了收藏家謁甫列摩夫所藏的三幅，並那時的廣告畫和第一版封紙上的小圖各一幅，共計一百零五圖。

這大約是十月革命之際，俄國人帶了逃出國外來的；他該是一個愛好文藝的人，抱守了十六年，

終于只好拿它來換衣食之資；在中國也許未必有第二本。藏了起來，對己對人，說不定都是一種罪業，所以現在就設法來翻印這一本書，除紹介外國的藝術之外，第一，是在獻給中國的研究文學，或愛好文學者，可以和小說相輔，所謂『左圖右史』，更明白十九世紀上半的俄國中流社會的情形，第二，則想獻給插畫家，藉此看看別國的寫實的典型，知道和中國向來的『出相』或『繡像』有怎樣的<sub>二</sub>不同，或者能有可以取法之處；同時也以感售出這本畫集的人，將他的原本化為千萬，廣布于世，實是償其損失而有餘，一面也庶幾不枉孟十還君的一番奔走呼號之苦。對於木刻家，却恐怕並無大益，因為這雖說是木刻，但畫者一人，刻者又別一人，和現在的自畫自刻，刻即是畫的創作木刻，是已經大有差別的了。

世間也真有意外的運氣。當中文譯本的死魂靈開始發表時，曹靖華君就寄給我一捲圖畫，也還是十月革命後不多久，在彼得堡得到的。這正是里斯珂夫所說的梭可羅夫畫的十二幅。紙張雖然頗為破碎，但圖像並無大損，怕它由我而亡，現在就付印在阿庚的百圖之後，於是俄國藝術家所作的最寫實，而且可以互相輔助的兩種死魂靈的插畫就全收在我們的這一本集子裏了。

移譯序文和每圖的題句的；也是孟十還君的勞作；題句大概依照譯本，但有數處不同，現在也不改從一律；最末一圖的題句，不見于第一部中，疑是第二部記乞乞科夫免罪以後的事，這是那時俄國文藝家的習尚；總喜歡帶點教訓的。至于校印裝製，則是吳朗西君和另外幾位朋友們所經營。這都應該在這裏聲明謝意。

一九三五年十二月二十四日，魯迅。

（載于一九三五年、且介亭雜文二集）

## 「凱綏·珂勒惠支版畫選集」序目

凱綏、助蜜特 (Käthe Schmidt) 以一八六七年七月八日生於東普魯士的區匿培克 (Koenigsberg)。她的外祖父是盧楮 (Julius Rupp)，即那地方的自由宗教協會的創立者。父親原是候補的法官，但因宗教上和政治上的意見，沒有補缺的希望了，這窮困的法學家便如俄國人之所說：「到民間去，」做了木匠，一直到盧楮死後，才來當這教區的首領和教師。他有四個孩子，都很用心的加以教育，然而先不知道凱綏的藝術的才能。凱綏先學的是刻銅的手藝，到一八八五年冬，這才赴她的兄弟在研究文學的柏林，向斯滔發、培倫 (Saulfer Born) 去學繪畫。後回故鄉，學於奈台 (Neide)，爲了「厭倦」，終於向閔興的哈台列克 (Hererich) 那里去學習了。

一八九一年，和她兄弟的幼年之友卡爾·珂勒惠支 (Kar Kollwitz) 結婚，他是個開業的醫生，於是凱綏也就在柏林的「小百姓」之間住下，這才放下繪畫，刻起版畫來。待到孩子們長大了，又用力於彫刻。一八九八年，製成有名的「織工一撥」計六幅，取材於一八四四年的史實，是與先出的霍普德曼 (Gehart Hauptmann) 的劇本同名的；一八九九年刻「格萊親」，零一年刻「斷頭臺邊的舞蹈」；零四年旅行巴黎，零四至八年成連續版畫「農民戰爭」七幅，獲盛名，受 Villanova 獎金，得遊學于意大利。這時她和一個女友由佛羅稜薩步行而入羅馬，然而這旅行，據她自己說，對於她的藝術似乎並無大影響。一九〇九年作「失業」，一〇年作「婦人被死亡所捕」和以「死」爲題材的小

圖。

世界大戰起，她幾乎並無製作。一九一四年十月末，她的很年青的大兒子以義勇兵死于弗蘭倫（Flandern）戰線上。一八年十一月，被選為普魯士藝術學院會員，這是以婦女而入選的第一個。從一九九年以來，她才彷彿從大夢初醒似的，又從事于版畫了，有名的是這一年的紀念里勃克內希（Lichtnek）的木刻和石刻，〇二至〇三年的木刻連續畫「戰爭」，後來又有三幅「無產者」，也是木刻連續畫。一九二七年為她的六十歲紀念，霍普德曼那時還是一個戰鬥的作家，給她書簡道：「你的無聲的描線，侵人心髓，如一種慘苦的叫聲：希臘和羅馬時候都沒有聽到過的叫聲。」法國羅曼、羅蘭（Romain Rolland）則說：「凱綏、珂勒惠支的作品是現代德國的最偉大的詩歌，它照出窮人與平民的困苦和悲痛。這有丈夫氣概的婦人，用了陰鬱和纖穠的同情，把這些收在她的眼中，她的慈母的腕裏了。這是做了犧牲的人民的沉默的聲音」。然而她在現在，却不能教授，不能作畫，只能真的沉默的和她的兒子住在柏林了；她的兒子像那父親一樣，也是一個醫生。

在女性藝術家之中，震動了藝術界的，現代幾乎無出于凱綏、珂勒惠支之上——或者讚美，或者攻擊，或者又對攻擊給以辯護。誠如亞斐那留斯（Ferdinand Avenarius）之所說：「新世紀的前幾年，她第一次展覽作品的時候，就為報章所宣傳的了。從此以來，一個說，「她是偉大的版畫家」；人就過作無聊的不成話道：「凱綏、珂勒惠支是屬於只有一個男子的新派版畫家的」。別一個說：「她是社會民主主義的宣傳家」，第三個却道：「她是悲觀的困苦的畫手」。而第四個又以為「是一個宗教的藝術家」。要之：無論人們怎樣地各以自己的感覺和思想來解釋這藝術，怎樣地從中只看見

一種的意義——然而有一件事是普遍的：人沒有忘記她。誰一聽到凱綏、珂勒惠支的名姓，就彷彿看見這藝術。這藝術是陰鬱的，雖然都在堅決的動彈，集中于強韌的力量，這藝術是統一而單純的——非常之逼人。」

但在我們中國，介紹的還不多，我只記得在已經停刊的現代和譯文上，各會刊印過她的一副木刻，原畫自然更少看見；前四五年，上海曾經展覽過她的幾幅作品，但恐怕也不大有十分注意的人。她的本國所複製的作品，據我所見，以凱綏、珂勒惠支畫帖（Kaethe Kollwitz Mappe, Herausgegeben von Kunstwart Kunstwart Verlag Muenchen, 1927）為最佳，但後一版便變了內容，憂鬱的多于戰鬥的了。印刷未精，而幅數較多的，則有凱綏、珂勒惠支作品集（Das Kaethe Kollwitz Werk, Carl Reinerverlag, Dresden 1930），只要一翻這集子，就知道她以深廣的慈母之愛，為一切被侮辱和損害者悲哀、抗議、憤怒、鬥爭；所取的題材大抵是困苦、飢餓、流離、疾病、死亡，然而也有呼號、掙扎、聯合和奮起。此後又生出一本新集（Das Neue K. Kollwitz Werk 1933），却更多明朗之作。霍斯坦因（Wilhelm Haussensien）批評她中期的作品，以為雖然間有鼓動的男性的版畫，暴力的恐嚇，但在根本上，是和頗深的生活相聯系，形式也出于頗激的糾葛的，所以那形式，是緊握着世事的形相。永田一修並取她後來之作，以這批評為不足，他說凱綏、珂勒惠支的作品，和里培爾曼（Max Liebermann）不同，並非只覺得取材有趣，來畫下層世界的；她因為被周圍的悲慘生活所動，所以非畫不可，這是對於掙求人類者的無窮的「憤怒」。她照目前的感覺，——永田一修說——描寫着黑土的大衆。她不將樣式來範圍現象。時而見得悲劇，時而見得英雄化，是不免的。然而她無論怎樣陰鬱，怎樣悲哀，却決不是非革命。她沒有忘却變革現社會之可能。而且愈入老境，就愈脫離了悲劇

的，或者英雄的，陰暗的形式』。

而且她不但爲周圍的悲慘環境抗爭，對於中國也沒有像中國對於她那樣的冷淡：一九三一年一月間，六個青年作家遇害之後，全世界的進步的文藝家聯名提出抗議的時候，她也是署名的一個人。現在，用中國法計算作者的年齡，她已屆七十歲了，這一本書的出版，雖然篇幅有限，但也可以算是爲她作一個小小的紀念的罷。

選集所取，計二十一幅，以原版拓本爲主，並複製一九二七年的印本畫帖以足之。以下據亞斐那留斯及第勒 (Louise Diel) 的解說，並略參已見，爲目錄——

(1) 『自畫像』 (Selbstbild) 石刻，製作年代未詳，按『作品集』所列次序，當成于一九一〇年頃；據原拓本，原大 34×30CM。這是作者從許多版畫的肖像中，自己選給中國的一幅，隱然可見她的悲憫，憤怒和慈和。

(2) 『窮苦』 (Noto) 石刻。原大 15×15CM。據原版拓本，後五幅同。這是有名的『織工』撥』 (Fin Weraufschid) 的第一幅，一八九八年作。前四年，霍普德曼的劇本『織匠』始開演于柏林的德國劇場，取材是一八四四年勳列濟安 (Seltsien) 麻布工人的蜂起，作者也許是受着這一點這作品的影響的，但這可以不必深論，因爲那是劇本，而這却是圖畫。我們藉此進了一間窮苦的人家，冰冷，破爛，父親抱一個孩子，毫無方法的坐在屋角裏，母親是愁苦的，兩手支頭，在看垂危的兒子，紡車靜靜的停在她的旁邊。

(3) 『死亡』 (Toto) 石刻，原大 22×18CM。同上的第二幅，還是冰冷的房屋，母親疲勞得睡

去了，父親還是毫無方法的，然而站立着在沈思他的無法。桌上的燭火尚有餘光，「死」却已經近來，伸開他骨出的手，抱住了弱小的孩子。孩子的眼睛張得極大，在凝視我們，他要生存，他至死還在希望人有改革運命的力量。

(4) 『商議』(Beratung) 石刻，原大27×17CM。同上的第三幅。接着前兩幅的沈默的忍受和苦惱之後，到這里却現出生存競爭的景象來了。我們只在黑暗中看見一片桌面，一隻杯子和兩個人，但爲的是在商議掉被踐踏的運命。

(5) 『織工隊』(Webereue) 銅刻，原大22×29CM。同上的第四幅。隊伍進向吮取脂膏的工場，手裏捏着極可憐的武器，手臉都瘦損，神情也很頹唐，因爲向來總餓着肚子。隊伍中有女人，也疲憊到不過走得動；這作者所寫的大衆裏，是大抵有女人的。她還背着孩子，却負在肩頭睡去了。

(6) 『突擊』(Sturm) 銅刻，原大24×29CM。同上的第五幅。工場的鐵門早經鎖閉，織工們却想用無力的手和可憐的武器，來破壞這鐵門，或者是飛進石子去。女人們在助戰，用癢癢的手，從地上挖起石塊來。孩子哭了，也許是路上睡着的那一個。這是在六幅之中，人認爲最好的一幅，有時用這來證明作者的『織工』，藝術達到怎樣的高度的。

(7) 『牧場』(Ende) 銅刻，原大24×30CM。同上的第六和末一幅。我們到底又和織工回到他們的家裏來，織機默默的停着，旁邊躺着兩具屍體，伏着一個女人；而門口還在抬進屍體來。還是四十年代，在德國的織工的求生的結局。

(8) 『格萊親』(Gretchen) 一八九九年作石刻；據書帖，原大未詳。歌德(Goethe)的浮士德(E Faust)有浮士德愛格萊親，誘與通情，有孕；她在井邊，從女友聽到鄰女被情人所棄，想到自

已，于是向聖母供花禱告事。這一幅所寫的是這可憐的少女經過極狹的橋上，在水裏幻覺的看見自己的將來。她在劇本裏，後來是將她和浮士德所生的孩子投在水裏淹死，下獄了。原石已破碎。

(9) 『斷頭臺邊的舞蹈』(Tanz Um Die Guillotine)。一九〇一年作，銅刻；據畫帖，原大未詳。是法國大革命時候的一種情景：斷頭臺造起來了，大家圍着池，吼着『讓我們來跳加爾瑪弱兒舞罷！』(Danzons La Carmagnole)的歌，在跳舞。不是一個，是爲了同樣的原因而同樣的可怕了的一群。周圍的破屋，像積疊起來的困苦的峭壁，上面只見一塊天。狂暴的人堆的臂膊，恰如淨罪的火鍊一般，照出來的只有一個陰暗。

(10) 『耕夫』(Die Pflüger) 原大 31 x 45 CM. 這就是有名的歷史的連續畫『農民戰爭』(Baue Rnkrieg) 的第一幅。畫共七幅，作於一九〇四至〇八年，都是銅刻。現在據以影印的也都是原拓本。『農民戰爭』是近代德國最大的社會改革運動之一，以一五二四年頃，起于南方，其時農民都在奴隸的狀態，被虐于貴族的封建的特權；瑪丁·路德即提倡新教，同時也傳播了自由主義的福音，農民即覺醒起來，要求廢止領主的苛例，發表宣言，還燒教堂，攻地主，擾動及全國。然而這時路德却反對了，以爲這種破壞的行爲，大背人道，應該加以鎮壓，諸侯們于是放手的討伐，恣行殘酷的復讐，到第二年，農民就都失敗了，境遇更加悲殘，所以他們後來就稱路德爲『撒謊博士』。這里刻劃出來的是沒有太陽的天空之下，兩個耕夫在耕地，大約是弟兄，他們套着繩索，拉着犁頭，幾乎爬着的前進，像牛馬一般，令人彷彿看見他們的流汗，聽到他們的喘息。後面還該有一個扶犁的婦女，那恐怕總是他們的母親了。

(11) 『凌辱』(Vergewaltigt)。同上的第二幅，原大 35 x 53 CM. 男人們的受苦還沒有激起變



亂，但農婦也遭到可恥的凌辱了；她反縛兩手，顴着，下顏向天，不見臉。死了，還有黃昏着呢，我們不知道。只見一路的野草都被蹂躪，顯得曾經格鬥的樣子，較遠之處，却站着可愛的小小的葵花。

(12) 『磨鏢刀』(Keim Dergeln)。同上的第三幅，原大 30×30CM. 這里就出現了飽嘗苦楚的女人，她的壯大粗糙的手，在用一塊磨石，磨快大鏢刀的刀鋒，她那小小的兩眼裏，是充滿着極頂的情惡和憤怒。

(13) 『圓洞門裏的武裝』(Tewatung In Irimen Gewoelbe)。同上的第四幅，原大 29×28CM. 大家都在一個陰暗的圓洞門下武裝了起來，從狹窄的戈諦克式階級蜂湧而上；是一大群拚死的農民。光線愈高愈少；奇特的半暗，陰森的人相。

(14) 『反抗』(Losbruch)。同上的第五幅，原大 51×50CM. 誰都在草地上沒命的向前，最先是少年，喝令的却是一個女人，從全體上洋溢著復讐的憤怒。她渾身是力，揮手頓足，不但令人看了就生勇往直前之心，還好像天上的雲，也應聲裂成片片。她的姿態，是所有名畫中最有力量的女性的。一個。也如『織工一撥』裏一樣，女性總是參加着非常的事變，而且極有力，這也就是『還有丈夫氣概的婦人』的精神。

(15) 『戰場』(Schlauffeld)。同上的第六幅，原大 41×53CM. 農民們打敗了，他們敵不過官兵。剩在戰場上的是什麼呢？幾乎看不清東西。只在隱約看見屍橫遍野的黑夜中，有一個婦人，用風燈照出她一隻勞作到滿是筋節的手，在觸動一個死屍的下巴。光線都集中在這一小块上。這，恐怕正是她的兒子，這處所，恐怕正是她先前扶犁的地方，但現在流着的却不是汗而是鮮血了。

(16) 『俘虜』(Die Gefaengene)。同上的第七幅，原大 33×42CM. 畫裏是被捕的孑遺，有赤

脚的，有穿木鞋的，都是強有力的漢子，但竟也有兒童，個個反縛兩手，禁在繩圈裏。他們的運命，是可想而知的了，但各人的神氣，有已絕望的，有還是倔強而憤怒的，也有自在沈思的，却不見有什麼萎靡或屈服。

(17) 『失業』(Arbeitslosigkeit)。一九〇九作，銅刻；據書帖，原大41×34CM。他現在閒空了，坐在她的牀邊，思索着——然而什麼法子也想不出。那母親和睡着的孩子們的模樣，很美妙而崇高，為作者的作品中所罕見。

(18) 『婦人為死亡所捕獲』(Frau Vom Tode Ge packt)，亦名『死和女人』(Tode Und Weib)。一九一〇年作，銅刻；據書帖，原大未詳。『死』從她本身的陰影中出現，由背後來襲擊她，將她纏住，反剪了；剩下弱小的孩子，無法叫回他自己的慈愛的母親。一轉眼間，對面就是兩界。『死』是世界上最出衆的拳師，死亡是現社會最動人的悲劇，而這婦人則是全作品中最偉大的一人。

(19) 『母與子』(Mutter Und Kind)。製作年代未詳，銅刻；據書帖，原大19×13CM。在凱·珂勒惠支作品集中所見的百八十二幅中，可指為快樂的不過四五幅，這就是其一。亞斐那留斯以為從特地描寫着孩子的歡氣的側臉，用光亮襯託之處，頗令人覺得有些忍俊不禁。

(20) 『麵包！』(Brot!)。石刻，製作年代未詳，想當在歐洲大戰之後；據原拓本，原大22×23CM。飢餓的孩子的急切的索食，是最碎裂了做母親的的心的。這裡是孩子們徒然張着悲哀，而熱烈地希望着的眼，母親却只能彎了無力的腰。她的肩膀聳了起來，是在背人飲泣。她背着人，因為肯幫助的和她一樣的無力，而有力的是橫豎不肯幫助的。她也不願意給孩子們看見這是剩在她這裏的僅有的慈愛。

(21)「德國的孩子們餓着！」(Deutschlands Kinder Hungern!)。石刻，製作年代未詳，當在歐洲大戰之後，據原拓本，原大42×29CM。他們都擎着空碗向人，瘦削的臉上的圓潤的眼睛裏，炎炎的燃着如火的熱望。誰伸出手來呢？這里無從知道。這原是橫幅，一面寫着現作爲標題的一句，大約是當時募捐的揭帖。後來印行的，却只存了圖畫。作者還有一幅石刻，題爲「決不再戰！」(Nie Wieder Krieg!)，是略早的石刻，可惜不能搜得；而那時的孩子，存留至今的，則已都成了二十以上的青年，可又被驅作兵火的食糧了。

一九三六年一月二十八日，魯迅。

(載於且介亭雜文未編)

## 記蘇聯版畫展覽會

我記得會有一個時候，我們很少能從本國的刊物上，知道一點蘇聯的情形。雖是文藝罷，有些可敬的作家和學者們，也如千金小姐的遇到柏油一樣，不但決不沾手，離得還遠呢，却已經皺起鼻子。近一兩年可不同了，自然間或還看見幾幅從外國刊物上取來的諷刺畫，但更多的是真心的紹介着建設的成績，令人抬起頭來，看見飛機，水閘，工人住宅，集體農場，不再專門兩眼看地，惦記着破皮鞋搖頭歎氣了。這些紹介者，都並非有所謂可怕的政治傾向的人，但決不幸災樂禍，因此看得鄰人的平和繁榮，也就非常高興，並且將這高興來分給中國人。我以為爲中國和蘇聯兩國起見，這現象是極好的，一面是真相爲我們所知道，得到瞭解，一面是不再誤解，而且證明了我們中國，確有許多『威武不能屈，貧賤不能移』的必說真話的人們。

但那些紹介，都是文章或照相，今年的版畫展覽會，却將藝術直接陳列在我們眼前了。作者之中，很有幾個是于作品的複製，姓名已爲我們所熟識的，但現在才看到手製的原作，使我們更加覺得親密。

版畫之中，木刻是中國早已發明的，但中塗衰退，五年前從新興起的是取法于歐洲，與古代木刻並無關係。不久，就遭壓迫，又缺師資，所以至今不見有特別的進步。我們在這會裏才得了極好，極多的模範。首先應該注意的是內戰時期，就改革木刻，從此不斷的前進的巨匠法復爾斯基 (V. Favorsky)。

sky) 和他的「派兌內加 (A. Deineka) , 岡察洛夫 (A. Goncharov) 葉卡斯托夫 (G. Foeisov) , 畢珂夫 (V. Prikov) 等，他們在作品裏各各表現着真摯的精神，繼起者怎樣照着導師所指的道路，却不用用的方法，使我們知道只要內容相同，方法不妨各異，而依傍和模仿，決不能產生真藝術。

兌內加和葉卡斯托夫的作品，是中國未曾介紹過的，可惜這里也很少，扣法復爾斯基接近的保夫理諾夫 (P. Pavlinov) 的木刻，我們只見過一幅，現在却彌補了這缺憾了。

克拉甫兼珂 (Akrivchenco) 的木刻能够幸而寄到中國，翻印介紹了的也只有一幅，到現在大家才看見他更多的原作，他的浪漫的色彩，會鼓動我們的青年的熱情，而注意于背景和細緻的表現，也將使觀者得利裨益。我們的繪畫，從宋以來就盛行「寫意」，兩點是眼，不知是長是圓，一畫是鳥，不知是應是燕，競尙高簡，變成空虛，這弊病還常見于現在的青年木刻家的作品裏，克拉甫兼珂的新作『尼泊爾建造』 (Dneprosrov) , 是驚起這種懶惰的空想的警鐘，至于畢斯凱萊夫 (N. Piskar) , 則恐怕是最先介紹到中國來的木刻家。他的四幅鐵流的插畫，早為許多青年讀者所欣賞，現在才又見了安娜·加里尼娜的插畫，——他的刻法的別一端。

這里又有密德羅辛 (D. Mitrokhin) , 希里斯基 (I. Klizhinsky) , 莫察羅夫 (S. Mochalov) , 都會為中國豫先所知道，以及許多第一次看見的藝術家，是從十月革命前已經有名，以至于二十世紀初的青年藝術家的作品，都在向我們說明通力合作，進向平和的建設的通路。別的作者和作品，展覽會的說明書上各有簡要說明，而且臨末還揭出了全體的要點：「一般的社會主義的內容和對於現實主義的根本的努力」，在這里也無須我贅說了。

但我們還有應當注意的，是其中有烏克蘭、喬其亞、白俄羅斯的藝術家的作品，我想，倘沒有十

月革命，這些作品是不但不能和我們見面，也未必會得出現的。

現在，二百餘幅的作品，是已經燦爛的一同出現于上海了。單就版畫而論，使我們看起來，牠不像法國木刻的多爲纖美，也不像德國木刻的多爲豪放；然而牠真摯，却非固執，美麗，却非淫豔，愉快，却非狂歡，有力，却非粗暴；但又不是靜止的，牠令人覺得一種震動——這震動，恰如用堅實的步伐，一步一步，踏着堅實的廣大的黑土進向建設的路的大隊友軍的足音。

附記：會中的版畫，計有五種。一木刻，一膠刻，（目錄譯作『油布刻』，頗怪，）看名目自明。兩種是用強水浸蝕銅版和石版而成的，譯作『銅刻』和『石刻』固可，或如目錄，譯作『蝕刻』和『石印』亦無不可。還有一種 Monotype，是在版上作畫，再用紙印，所以雖是版畫，却只一幅的東西，我想只好譯作『獨幅版畫』。會中的說明書上譯作『摩諾』，還不過等于不譯，有時譯爲『單型學』，却未免比不譯更難懂了。其實，那不提撰人的說明，是非常簡而得要的，可惜譯得很費解，如果有人改譯一遍，即使在閉會之後，對於留心版畫的人也還是很有用處的。

二月十七日。

（載于一九三六年且介亭雜文末編）

# 「蘇聯版畫集」序

——前大半見上面記蘇聯版畫展覽會，而將「附記」刪去。再後便接下文：——

右一篇，是本年二月間，蘇聯版畫展覽會在上海開會的時候，我寫來登在申報上面的。這展覽會對於中國給了不少的益處；我因此由幻想而入腳踏實地的寫實主義的大約會有許多人，良友圖書公司要印一本畫集，我聽了非常高興，所以當趙家璧先生希望我參加選擇和寫作序文的時候，我都毫不思索的答應了；這是我所願意做，也應該做的。

參加選擇繪畫，尤其是版畫，我是踐了夙諾的，但後來却生了病，纏綿月餘，什麼事情也不能做了，寫序文之期早到，我却還拿一張紙的力量也沒有。停印等我，勢所不能，只好仍取舊文，印在前面，聊以塞責。不過我自信其中之說也還可以略供參考，要請讀者見恕的是我竟偏在這時候生病，不能寫出一點新的東西來。

這一個月來，每天發熱，發熱中也有時記起了版畫。我覺得這些作者，沒有一個是瀟灑·飄逸·伶俐·玲瓏的。他們個個如廣大的黑土的化身，有時簡直顯得笨重，自十月革命以後，開山的大師就忍飢鬥寒，以一個個大鏡和幾把刀，不屈不撓的開拓了這一部門的藝術。這回雖然已是複製了，但大略尚存，我們可以看見，有那一幅不堅實，不懇切，或者是有取巧，弄乖的意味呢？

我希望這集子的出世，對於中國的讀者有好影響，不但可見蘇聯的藝術的成績而已。

一九三六年六月二十三日，魯迅述 許廣平記

（載於且介亭雜文附集）

## 北平箋譜序

鑄象于木，印之素紙，以行遠而及衆，蓋實始于中國。法人伯希和氏從敦煌千佛洞所得佛象印本，論者謂當刊于五代之末，而宋初施以采色，其先于日耳曼初木刻者，尙幾四百年。宋人刻本，則由今所見醫書佛典，時有圖形；或以辨物，或以起信，圖史之體具矣。降至明代，爲用愈宏，小說傳奇，每作出相，或拙如畫沙，或細于擘髮，亦有畫譜，累次套印，文彩絢爛，奪人目睛，是爲木刻之盛世。清尙僕學，兼斥紛華，而此道于是凌替。光緒初，吳友如據點石齋，爲小說作繡像，以西法印行，全像之畫，頗復騰踊，然繡梓遂愈少，僅在新年花紙與日用信箋中，保其殘喘而已。及近年，則印繪花紙，且並爲西法與俗工所奪，老婦嫁女與靜女拈花之圖，皆渺不復見；信箋亦漸失舊型，復無新意，惟日趨于鄙俗。北京夙爲文人所聚，頗珍楮墨，遺範未墮，尙存名箋。顧迫于時會，荅落將始，吾修好事，亦多杞憂。于是搜索市廛，拔其尤異，各就原版，印造成書，名之曰北平箋譜。于中可見清光緒時紙鋪，尙止取明季畫譜，或前入小品之相宜者，鏤以製箋，聊圖悅目；間亦有畫工所作，而乏韵致，固無足觀。宣統末，林琴南先生山水牋出，似爲當代文人特作畫牋之始，然未詳。及中華民國立，譚陳君師曾入北京，初爲鑄銅者作墨盒，鑲紙畫稿，俾其彫鏤；既成拓墨，雅趣盎然。不久復廓其技于牋紙，才華蓬勃，筆簡意饒，且又顧及刻工省其奏刀之困，而詩箋乃開一新境。蓋至是而畫師梓人，神志暗會，同力合作，遂越前修矣。稍後有齊白石、吳待秋、陳半丁、王夢白諸君，皆畫



曠高手，而刻工亦足以副之。辛未以後，始見數人，分畫一題，聚以成帙，格新神逸，異乎嘉祥。意者文翰之術將更，則箋素之道隨盡；後有作者，必將別闢途徑，力求新生；其臨睨夫舊鄉，當然誤于暇日也。則此雖知書，所識者小，而一時一地，繪聲刻鏤盛衰之事，頗寓于中；縱非中國木刻史之豐碑，庶幾小品藝術之舊苑；亦將爲後之覽古者所偶涉歟。

千九百三十三年十月三十日魯迅記

（載于一九三三年集外集拾遺）

## 寫于深夜里

### 一、珂勒惠支教授的版畫之入中國

野地上有一堆燒過的紙灰，舊牆上有幾個劃出的圖畫，經過的人是大抵未必注意的，然而這些裏面，各各藏着一些意義，是愛、是悲哀、是憤怒……而且往往比叫了出來的更猛烈。也有幾個人懂得這意義。

一九三二年——我忘了月份了——創刊不久便被禁止的雜誌北斗第一本上，有一幅木刻畫，是一個母親，悲哀的閉了眼睛，交出她的孩子去。這是珂勒惠支教授 (Prof. Käthe Kollwitz) 的木刻連續畫『戰爭』的第一幅，題目叫作『犧牲』；也是她的版畫介紹中國來的第一幅。

這幅木刻是我寄去的，算是柔石遇害的紀念。他是我的學生和朋友，一同紹介外國文藝的人，尤其喜歡木刻，曾經編印過三本歐、美作家的作品，雖然印得不大好。然而不知道爲了什麼，突然被捕了，不久就在龍華和別的五個青年作家同時槍斃。當時的報章上毫無記載，大約是不敢，也不能記載，然而許多人都明白他不在人間了，因爲這是常有的事。只有他那双目失明的母親，我知道她一定還以爲她的愛子仍在上海翻譯和校對。偶然看到德國書店的目錄上有這幅『犧牲』，便將牠投寄北斗了，算是我的無音的紀念。然而後來知道，很有一些人是覺得所含的意義的，不過他們大抵以爲紀念的是被害的全群。

這時珂勒惠支教授的版畫集正在由歐洲走向中國的路上，但到得上海，勤懇的紹介者却已睡在土里了，我們連地點也不知道。好的，我一個人來看。這是窮困，疾病，飢餓，死亡……自然也有掙扎和奮鬥，但比較的少；這正如作者的自畫像，臉上雖有憎惡和憤怒，然而更多的是慈愛和悲憫的相同。這是一切『被侮辱和被損害的』母親的心的圖像。這類母親，在中國的指甲還未染紅的鄉下，也常有的，然而人往往嗤笑她，說作母親的只愛不中用的兒子，但我想，她是也愛中用的兒子的，因為既然強壯而有能力，她便放了心，去注意『被侮辱的和被損害的』孩子去了。

現在就有她的作品的複印二十一幅，來作證明；並且對於中國的青年藝術學徒，又有這樣的益處

一、近五年來，木刻已頗流行了，雖然時時受着迫害。但別的版畫，較成片段的，却只有一本關於卓倫（Anders Zorn）的書。現在所介紹的全是銅刻和石刻，使讀者知道版畫之中，又有這樣的作品，也可以比油畫之類更加普遍，而且看見和卓倫截然不同的技法和內容。

二、沒有到過外國的人，往往以為白種人都是對人來講耶穌道理或開洋行的，鮮衣美食，一不高興用皮鞋向人亂踢。有了這畫集，就明白世界上其實許多地方都還存在着『被侮辱和被損害的』人，是和我們一氣的朋友，而且還有為這些人們悲哀，叫喊和戰鬥的藝術家。

三、現在中國的報紙上，多喜歡登載張口大叫着的希特拉像，當時是暫時的，照像上却永久是這姿勢，多看就令人覺得疲勞。現在由德國藝術家的畫集，却看見了別一種人，雖然並非英雄，却可以親近，同情，而且愈看，而愈覺得美，愈覺得有動人之方。

四、今年是柔石被害後的滿五年，也是作者的木刻第一次在中國出現後的第五年；而作者，用仲

國式計算起來，也是七十歲了，這也可以算作一個紀念。作者雖然現在也只能守着沉默，但她的作品却更多的在遠東的天下出現了。是的，爲人類的藝術，別的力量是阻擋不住的。

## 一一、(畧)

## 二二、一個童話

看到二月十七日的“DZ”，有爲紀念海涅（H. Heine）死後八十年，勃萊兌勒（Willi Bredel）所作的一個童話，很愛這個題目，也來寫一篇。

有一個時候，有一個這樣的國度。權力者壓服了人民，但覺得他們倒都是強敵了，拼音字好像機關槍，木刻好像坦克車；取得了土地，但規定的車站上不能下車。地面上也不能走了，總得在空中飛來飛去；而且皮膚的抵抗力也衰弱起來，一有要緊的事情，就傷風，同時還傳染給大臣們，一齊生病。

出版有大部的字典，還不止一部，然而都是都不合于實用的，倘要明白真情，必須查考向來沒有印過的字典。這裏面很有新奇的解釋，例如：「解放」就是「槍斃」；「託爾斯太主義」就是「逃走」；「官」字下注云；「大官的親戚朋友和奴才」；「城」字下注云；「爲防學生出入而造的高而堅固的磚牆」。「道德」條下注云；「不准女人露出臂膊」；「革命」條下注云；「放大水入田地裏，用飛機載炸彈向「匪賊一頭上擲之也」。

出版有大部的法律，是派遣學者，往各國採訪了現行律，摘取精華，編纂而成的，所以沒有一

國，能有這部法律的完全和精密。但卷頭有一頁白紙，只有見過沒有印出的字典的人，纔能够看出字來，首先計三條；一，或從寬辦理；二，或從嚴辦理；三，或有時全不適用之。

自然有法院，但會在白紙上看出字來的犯人，在開庭時候是決不可抗辯的，因為壞人纔愛抗辯，一辯即不免『從嚴辦理』；自然也有高等法院，但會在白紙上看出字來的人，是決不上訴的，因為壞人才愛上訴，一上訴即不免『從嚴辦理』。

有一天的早晨，許多軍警圍住了一個美術學校。校里有幾個中裝和西裝的人在跳着，翻着，尋找着，跟隨他們的也是警察，一律拿着手槍。不多久，一位西裝朋友就在寄宿舍裏抓住了一個十八歲的學生的肩頭。

「現在政府派我們到你們這裏來檢查，請你……」

「你查罷！」那青年立刻從牀底下拖出自己的柳條箱來。

這裏的青年是積多年的經驗，已頗聰明了的，什麼也不敢有。但那學生究竟只有十八歲。終於被在抽屜裏，搜出幾封信來了，也許是因為那些信裏面說到他的母親的困苦而死，一時不忍燒掉吧。西裝朋友便仔仔細細地一字字的讀着，當讀到「……世界是一臺吃人的筵席，你的母親被吃去了，天下無數無數的母親也會被吃去的……」的時候，就把眉頭一揚，摸出一隻鉛筆來，在那些字上打着曲線，問道：

「這是怎麼講的？」

「……………」

「誰吃你的母親！世上有人吃人的事情嗎？我們吃你的母親？好！」他凸出眼珠，好像要化爲槍

彈，打了過去的樣子。

「那里！……這……那里！……這……」青年發急了。

但他並不把眼珠射出去，只將信一摺，塞在衣袋裏；又把那學生的木版，木刻刀和拓片，鐵流，靜靜的頓河，剪貼的報，都放在一處，對一個警察說：

「我把這些交給你！」

「這些東西有什麼呢，你拿去？」青年知道這並不是好事情。

但西裝朋友只向他瞥了一眼，立刻順手一指，對別一個警察命令道：

「我把這個交給你！」

警察的一跳好像老虎，一把抓住了這青年的背脊上的衣服，提出寄宿舍的大門口去了。門外還有兩個年紀相仿的學生，背脊上都有一隻勇壯巨大的手在抓着。旁邊圍着一大層教員和學生。

#### 四、又是一個童話

有一天的早晨的上午二十一天之後，拘留所里閉審了。一間陰暗的小屋子里，上面坐着兩位老爺，一東一西。東邊的一個是馬掛，西邊的一個是西裝，不相信世上有人吃人的事情的樂天派，錄口供的。警察吆喝着連抓帶拖的弄進一個十八歲的學生來，蒼白臉，髒衣服，站在下面。馬掛問過他的姓名、年齡、籍貫之後，就又問道：

「你是木刻研究會的會員麼？」

「是的。」

「誰是會長呢？」

「Ch……正的H……副的。」

「他們現在在那里？」

「他們都被學校開除了，我不曉得。」

「你爲什麼要鼓動風潮呢。在學校里？」

「啊！……」青年只驚叫了一聲。

「哼！」馬褂隨手拿出一張木刻的肖像來給他看，「這是你刻的嗎？」

「是的。」

「刻的是誰呢？」

「是一個文學家？」

「他叫什麼名字？」

「他叫虜那卻爾斯基。」

「他是文學家！——他是那一國人！」

「我不知道！」這青年想逃命，說謊了。

「不知道！你不要騙我！這不是露西亞人嗎？這不是明明白白的露西亞紅軍軍官嗎？我在露西亞的革命史上親眼看見他的照片的呀！你還想賴？」

「那里？」青年好像頭上受到了鐵椎的一擊，絕望的叫了一聲。

「這是應該的，你是普羅藝術家，刻起來自然要刻紅軍軍官呀！」

「那裏……這完全不是……」

「不要強辯了，你總是「執迷不悟！」我們很知道你在拘留所里的生活很苦。但你得從實說來，好使我們早些把你送給法院判決。——監獄裏的生活比這裏好得多。」

青年不能說話——他十分明白了說和不說一樣。

「你說！」馬樹又冷笑了一聲「你是CP，還是CY？」

「都不是的。這些我什麼也不懂！」

「紅軍軍官會刻，CP，CY就不懂了！人這麼小，却這樣的刁頑！去！」于是一隻手順勢向前一揮，一個警察很聰明而熟練的提着那青年就走了。

我抱歉得很，寫到這里，似乎有些不像童話了。但如果不稱牠為童話，我將稱牠為什麼呢。特別的只在我說得出這事的年代，是一九三二年。

## 五、一封真實的信

「敬愛的先生：

你問我出了拘留所以後的事情麼，我現在大略敘述在下面——

在當年的最後一月的最後一天，我們三個被××省政府解到了高等法院。一到就開檢查庭。這檢查官的審問很特別，只問了三句：

「你叫什麼名字？」——第一句；

「今年你幾歲？」——第二句；



「你是那裏人？」——第三句。

開完了這樣特別的庭，我們又被法院解到了軍人監獄。有誰要看統治者的統治藝術的全般的麼？那只要到軍人監獄里去。他的虐殺異己，屠戮人民，不慘酷是不快意的。時局一緊張，就拉出一批所謂重要的政治犯來槍斃，無所謂刑期不刑期的。例如南昌陷于危急的時候，曾在三刻鐘之內，打死了二十二個；福建人民政府成立時，也槍斃了不少。刑場就是監獄里的五畝大的菜園，囚犯的屍體，就靠泥埋在菜園里，上面栽起菜來，當作肥料用。

約莫隔了兩個半月的樣子。起訴書來了。法官只問我們三句話，怎麼可以作起訴書的呢？可以的！原文雖然不在手頭，但是我背得出，可惜的是法律的條目已經忘記了——

「……Ch……H……所組織之木刻研究會，係受共黨指揮，研究普羅藝術之團體也。被告等皆為該會會員……核其所刻，皆為紅軍軍官及勞働飢餓者之景象，藉以鼓勵階級鬥爭。而示無產階級必有專政之一日。……」

之後，沒有多久，就開審判庭。庭上一字兒坐著老爺五位，威嚴得很。然而我倒並不怎樣的手足無措，因為這時我的腦子裏浮出了一幅圖畫，那是歐丹埃（Henri Danner）的「法官」，真使我讚歎！

審判庭開後的第八日，開最後的判決庭，宣判了。判決書上所開的罪狀，也還是起訴書上的那麼幾句，只在牠的後半段里，有——

「核其所為，當以危害民國緊急治罪法第×條：刑法第×百×十×條第×款，各處有期徒刑五年。……然被告等皆年幼無知，誤入歧途，不無可憫，特依××法第×千×百×十×條第×款之規

定，減處有期徒刑二年六個月。於判決書送到後十日以內，不服上訴……」云云。

我還用得到「上訴」麼？「服」得很！反正這是他們的法律！

總結起來，我從被捕到放出，竟遊歷了三處殘殺人民的屠場。現在，我除了感激他們不砍我的頭之外，更感激的是增加了我不知幾多的知識。單在刑罰一方面，我才曉得現在的中國有：一、抽藤條，二、老虎凳，都還是輕的；三、踏槓子是叫犯人跪下，把鐵槓放在他的腿彎上，兩頭站上彪形大漢去，起先兩個，逐漸加到八人；四、跪火鍊，是把燒紅的鐵鍊盤在地上，使犯人跪上去；五、還有一種叫「吃」的，是從鼻孔里灌辣椒水、火油、醋、燒酒、……六、還有反綁着犯人的手，另用細麻繩縛住他的兩個大姆指，高懸起來，吊着打，我叫不出這刑罰的名目。

我認爲最慘的還是在拘留所里和我同羈的一個年青的農民。老爺硬說他是紅軍軍長，但他死不承認。呵！來了，他們用縫衣針插在他的指甲縫裏，用榔頭敲進去。敲進去了一隻，不承認，敲第二隻，仍不承認，又敲第三隻，……第四隻……終於十隻指頭都敲滿了。直到現在，那青年的慘白的臉，凹下的眼睛，兩隻滿是鮮血的手，還時常浮在我的眼前，使我難于忘却！使我苦痛！……

然而，入獄的原因，直到出來之後才查明白。禍根是在于我們學生對於學校有不滿之處，尤其是對於訓育主任，而他却是省黨部的政治情報員。他爲了要鎮壓全體學生的不滿，就把僅存的三個木刻研究會會員，抓了去作示威的犧牲了。而那個硬派虜那却爾斯基爲紅軍軍官的馬樹老爺，又是他的姐夫。多麼便利呵！

寫完了大略，抬頭看看窗外，一地慘白的月色，心里不禁漸漸地冰涼了起來。然而我自信自己還並不怎樣的怯弱，然而我的心涼起來了……

願你的身體健康！

附錄：從一個童話後半起至篇末止，均據人凡君錄及坐牢略記。四月七日。

人凡、四月四日、後半夜

（載于一九三六年且介亭雜文末編）

## 書簡中論美術

頃接六日信，甚喜。北平箋譜極希望能夠早日出書，可以不必先寄我一部，只望令榮寶齋從速運來，因為這里也有人等着。至于我之二十部，實已不能分讓，除我自藏及將分寄各國圖書館（除法西之意、德，及自以為紳士之英）者外，都早已約出，且還不够，正在籌劃怎樣應付也。天行寫了這許多字，我想送他一部，如他已豫約，或先生豫擬由公物中送他，則此一節可取消，而將此一部讓給別人；又，靜農已向我約定一部，亦乞就近交與，所餘十八部，則都運上海，不能折扣矣。

第二次印恐為難，因為大約未必再能集至一百人，一拖延，就散了。我個人的意見，以為作事萬不要停頓在一件上（也許這是我年紀老起來了的緣故），此書一出，先生大可以作第二事，就是將那資本，來編印明代小說傳奇插畫，每幅略加解題，仿箋譜豫約辦法。更進，則北平如尚有若干好事之徒，大可以組織一個會，影印明版小說，如西遊平妖之類，使牠能夠久傳，我想，恐怕紙墨更勝于金石，因為物數目多。上海的邵洵美之徒，在發議論罵我們之印箋譜，這些東西，真是「前不見古人，後不見來者」，吃完許多米肉，擦了許多雪花膏之後，就什麼也不留一點給未來的人們的——最末是「大出喪」而已。

前幾天，寄了一些原版晚笑堂畫傳之類給俄木刻家，箋譜出後，也要寄一部，他們之看中國，是一個謎，而知識甚少，他們畫五六百年前的中國人，也戴紅纓帽，且拖着一條辮子，站在牌樓之下，

而遠處則一定有一座塔——豈不哀哉。

一九三四，一月十一日夜（覆西語）

木刻爲近來新興之藝術，比之油畫，更易着手而便于流傳。良友公司所出木刻四種，作者的手腕是很好的，但我以爲學之恐有害，因其作刀法簡略，而黑白分明，非基礎極好者，不能到此境界，偶一不慎，即流于粗陋也。惟作爲參考，則當然無所不可。而開手之際，似以取法于工細平穩者爲佳耳。

一九三四，四月五日（答張小青）

我曾經看過MK社的展覽會，新近又見了無名木刻社的木刻集（那書上有我的序，不過給我看的畫，和現在所印者不同），覺得有一種共通的毛病，就是並非因爲有了木刻，所以來開會，出書，倒是因爲要開會，出書，所以趕緊大家來刻木刻，所以草率，幼稚的作品，也難免都拿來充數。非有耐心，是克服不了這缺點的。

木刻還未大發展，所以我的意見，現在是在首先引起一般讀書界的注意，看重，于是得到賞鑒，採用，就是將那條路開拓起來，路開拓了，那活動力也就增大；如果一下子就將牠拉到地底下去，只有幾個人來稱讚閱看，這實在是自殺政策。我的主張雜入靜物，風景，各地方的風俗，街頭風景，就

是爲此。現在的文學也一樣，有地方色彩的，倒容易成爲世界的，即爲別國所注意。打出世界去，即于中國之活動有利。可惜中國的青年藝術家，大抵不以爲然。

況且，單是題材好，是沒有用的，還是要技術；更不好的是內容並不怎樣有力，却只有一個可怕的外表，先將普通的讀者嚇退。例如這回無名木刻社的畫集，封面上是一張馬克思像，有些人就不敢買了。

前回說過的印本，或者再由我想一想，印一回試試看，可選之作不多，也許只能作爲「年刊」，或不定期刊，數目恐怕也不會在三十幅以上。不過羅君自說要出專集，克白（一）的住址我不知道，能否收集，是一個疑問，那麼，一本也只有二十餘幅了。

（又前信謂先生有幾幅已寄他處發表，我想他們未必用，即用，也一定縮小，這回也仍可收入的。）

一九三四，四月十九日（答李雲城）（二）

（一）即陳鐵耕，抗戰後在魯藝執教

（二）即陳烟橋作『烟橋木刻選集』

那一幅圖，誠然，刻法，明暗，都比拉進步，尤其是主體很分明，能令人一看就明白所要表現的是什麼。然而就全體而言，我以爲却比拉更有缺點。一，背景，想來是割稻，但並無穗子之狀，二，主題，那兩人的面貌太相像，半跪的人的一足是不對的，當防敵來襲或預備攻擊時，跪法應作此，這

才易于站起。還有一層，拉是「動」的，這幅却有些「靜」的了，這是因爲那主體缺少緊張的狀態的緣故。

我看先生的木刻，黑白對比的力量已經很能運用的了，一面最好是更仔細的觀察實狀，實物，還有古今的名畫，也有可以採取的地方，都要隨時留心，不可放過，日積月累，一定很有益的。

至于手法和構圖，我的意見是以爲不必問是西洋風或中國風，只要看觀者能否看懂。而採用其合宜者。先前售賣的舊法花紙，其實鄉下人是並不全懂的，他們之買去貼起來，好像了然于心者，一半是因爲習慣這是花紙，好看的。所以例如陰影，是西法，但倘不擾亂一般觀衆的目光，可用時我以爲也還可以用上去，睡着的頭上放出一道毫光，內寫文字，算是說話，也不妨並用的。中國的木刻，已經像樣起來了。我想，最好是募集作品，精選之後，將入選者請作者各印一百份，訂成一本，出一種不定期刊，每本以二十至二十四幅爲度，這對于大家很有益處的，但可惜我一知半解，又無法公開通信處，不能動。

一九三四，三月廿八日覆霧城

三日的信並不刻一幅，今天收到了，這一幅構圖很穩妥，浪費的刀也幾乎沒有。但我覺得烟窗太多了一點。平常的工廠恐怕沒有這許多，又，汽笛響了，那是開工的時候，爲什麼烟窗上沒有烟呢？又，刻勞動者而頭小臂粗，務須十分留心，勿使看者有「畸形」之感，一有，便成爲諷刺他只有暴力而無智識了，但這一幅裏還不至此，現在不過偶然想起，順便說說而已。

今晨寄上一函，想已到。午後，將我所存的木刻看了一看。覺得可以印行者實也不多。MK木刻會開展覽會時，我會去看，收集了幾張，而其中不能用者居大半。現就手頭者選擇起來，覺得可印者如下：

一工：推

之兌：少女 奏琴， 水落後之房屋

以上兩人大約是美專學生，近印有木刻集

陳葆真：十一月十七日 時代的推輪者

普之：輪輾（七）

張致平：出路

？……煙袋

？……荐頭店

以上五人是MK會中人。

白濤：工作 街頭 小艇 黑煙

霧城：風景 拉 汽笛……

以上共只作者九人，作品十八幅。白濤兄好像是回去了，不知你認識他否？如原版亦已帶回，則



只剩了十四幅，或者索性減去不知作者的兩幅，以上十二張出一本也可以。

四月六號晚致羈城

木刻集擬付印，而所得的版，還止十七塊，因為鐵耕和白濤兩位，都還沒有寄來。

M R社原要出一本選集，稿在我這里，不知仍要出版否？其實，集中佳作並不多，致平的負傷的頭最好，比去年的出路，進步多了，我也想印進去，不知你能否找他一問，能否同意，即便那選集仍要出。兩邊登載也不要緊的，倘以為可，則乞借我原版，如已遺失，則由我去做鋅版亦可。

一個美國人告訴我，他從一個德國人聽來，我們的繪畫（這是北平的作家的出品）及木刻。在巴黎展覽，很成功，又從一蘇聯人聽來。這些作品，又在莫斯科展覽。評論很好云云。但不知詳情，而收集者也不直接給我們一封信，真是奇怪。

六月廿日夜致羈城

三月七日信並木刻四幅，都收到了。前一回的信，大約也收到了的，但忘却了答覆。近半年來，因為生了一場病，體力頗減，而各種碎事，仍不能不做，加以擔任譯書等等，每天真像做苦工一樣，很不快活，弄得常常忘却，或者疏失了。這樣下去，大約是不能支持的。

木刻的事，也久已無暇顧及，所以說不出批評，但粗粗的說，我看黃浦江是好的。全國木刻會在

北平，天津，都已開過，南京不知道，上海未開。那時有幾天的平津報上，登些批評，但看起來都不切實，不必注意。有許多不過是以『木刻』為題的八股。去年曾以休刻紀程一本寄給蘇聯的美術批評家，Paul Feingersh（看這姓，好像他原是德國人），請他批評，年底得到回信，說構圖雖多簡單，技術也未純熟，但有幾個是大有希望的，即清嶺，白濤，霧城，（他特別指出窗及風景）致平（特別指定負傷的頭）云云。近來我又集得一些那邊的新木刻，但還不够六十幅，一够，就印一本。

三月十三日夜答烟橋

最近的一幅木刻，我看並不好。從構圖上說起來，兩面的屋邊，是對稱的；中間一株大樹，布滿了空間，本來頗有意思，但我記得英國（？）的一個木刻家，曾有過這樣的構圖的了。

選選作品，本來並不費事，但我查了一下，先生的作品不到十張，大約一則因為搬來搬去，有些弄得找不到；二則因為介紹出去，他們既不用，又不還我，所以弄得不見了。如果能够另印一份寄給我，我是可以選的，但選起來大約是嚴的，因為我看新近印出的幾種專集，實在收得太隨便。

我想把先生的風景（即好像寫意畫那約一張）黃浦江二幅介紹到文學去，望即印給我這一張，寄下；作者用什麼署名，也一併示知為荷。

五月二十四日覆霧城

現代版畫一本，去年已收到。選擇內容且作別論，紙的光滑，墨的多油，就毀損作品的好處不少，創作木刻雖是版畫，仍須作者自印，佳處這才全備，一經機器的處理，和原作會大不同的，況且中國的印刷術，又這樣的不進步。

現代版畫託內山書店代賣，已經說過，是可以的，此後信件，只要直接和他們往來就好。至于開展覽會事，却沒有法子想，因為我自己連動也不容易，交際又少，簡直無人可託，官廳又神經過敏，什麼都只知道堵塞和毀滅，還有自稱「藝術家」在幫他們的忙，我除還可以寫幾封信之外，什麼也做不出來。

木刻運動當然應有一個大組織，但組織一大，猜疑也就來了，所以我想，這組織如果辦起來，必須以毫無色采的人為中心。

色刷木刻在中國尙無人試過。至于上海，現在已無木刻家團體了。開初是四年前，請一個日本教師講了兩星期木刻法，我做翻譯，聽講的有二十餘人，算是一個小團體，後來有的被捕，有的回家，散掉了。此後還有一點，但終于被壓迫而逃散。實際上，在上海的喜歡木刻的青年中，確也是急進的居多，所以在這里，說起「木刻」，有時即等于「革命」或「反動」，立刻招人疑忌。現在零星的個人，還在刻木刻的是有的，不過很難進步。那原因，一則無人切磋，二則大抵苦于不懂外國文，不能看參考書，只能自己暗中摸索。

一九三四年，一月四日覆李韓

所說的北國的朋友對於木刻的意見和選刊的作品，我偶然也從日報副刊上看見過，但意見並不盡同。所說的現代版畫的內容小資產階級的氣分太重，固然不錯，但這是意識如此，所以有此氣分，並非因此有『意識墮落之危險』，不過非革命的而已，但要消除此氣分，必先改變這意識，這須由經驗，觀察，思索而來，非空言所能轉變，如果硬裝前進，其實比直抒他所固有的情緒還要壞。因為前者我們還可以看見社會中一部份人的心情的反映，後者便成爲虛偽了。

木刻是一種作某用的工具，是不錯的，但萬不要忘记牠是藝術。牠之所以是工具，就因為牠是藝術的緣故。斧是木匠的工具，但也要牠鋒利，如果不鋒利，則斧形雖存，即非工具，但有人仍稱之爲斧，看作工具，那是因為他自己並非木匠，不知作工之故。五六年前。在文學上會有此類爭論，現在却移到木刻上去了。

由上說推開來，我以爲木刻是要手印本的，木刻的美，半存紙質和印法，這是一種，是母胎；由此製成鋅版，或者簡直直接鍍銅，用于多數印刷，這又是一種，是苗裔。但後者的藝術價值，總和前者不同，所以無論那里，油畫的名作，雖有縮印的銅板，原畫却仍是美術館裏的寶貝。自然，中國也許有再也沒有手印的餘裕的時候，不過這還不是目前，待那時再說。

不過就是鋅板，也與印刷術有關，我看中國的製版術和印刷術，時常把原畫變相到可悲的狀態，時常使我連看也不敢看了。

『連環木刻』也並不一定能負普及的使命，現在所出的幾種，大眾是看不懂的。現在的木刻運動，因爲觀者有許多層——有知識者，文盲——也須分許多種，首先決定這回的對象，是那一種人，然後來動手，這才有效，這與一幅或多幅無關。

現代木刻的缺點，我以為選得欠精，但這或者和出得太多有關係。還有，是題材的範圍太狹。譬如靜物，現在有些作家也反對的，但其實是那「物」就大可以變革。鎗刀鋤斧，都可以作靜物刻，草根樹皮，也可以作靜物刻，則神采就和古之靜物，大不相同了。

其次，是關於外國木刻的事。這時候已經過去了，但即使來得及，也還是不行。因為我的住所不安定，書籍繪畫，都放在別處，不能要取就取的。但存着可惜，我正在計畫像引玉集像似的翻印一下。前兩月曾將 M. Kollin 的板畫（銅和石）二十餘幅，寄到北平去複印，但將來的結果，不知如何。我愛版畫，但自己不是行家，所以對於理論，沒有全盤的話好說。至於零星的意見，則大略如上。中國自然最需要刻人物或故事。但我看木刻成績，這一門却最壞，這就因為蔑視技術，缺少基礎工夫之故，這樣下去，木刻的發展倒要受害的。

六月十六日答李憐

五月廿八日信，今日午後收到。去年底，先生不是說過，十竹齋箋譜文求堂云已售出了麼？前日有內山書店店員從東京來，他說他見過，是在的，但文求老頭子，惜而不賣，他以為還可以得重價。又見文求今年書目，則書名已列在內，他蓋藏起來，當作寶貝了。我們的翻刻一出，可使此寶落價。但我們的同胞，真也刻的慢，其悠悠然之態，固是令人佩服，然一生中也就作不了多少事，無怪古人之要修心，蓋非此則不能多看書也。年內先印兩種，極好。舊紙及毛邊，最好是不用，蓋印行之意，廣布者其一，久存者其二，所以紙張須求其耐久。倘辦得到，不如用黃羅紋紙，買此種書者必非

精窮人，每本貴數毛當不足以饜其氣。又聞有染成顏色，成爲舊紙之狀者，倘染玉不貴而所用染料不至蝕紙使脆，則宣紙似亦可用耳。

另選百二十張以製普及版，也是最要緊的事，這些畫，青年作家真應該看看了。看近日作品，于古時衣服什器無論矣，即畫現在的事，衣服器具，也錯誤甚多，好像諸公子裸體摸特兒之外，都未留心觀察，然而裸體畫仍不佳。本月之東方雜誌，（卅一卷十一號）上有常書鴻所作之裸女，看去彷彿當胸有特大之乳房一枚，倘是真的，如此者是不常見的。蓋中國藝術家，一向喜歡「介紹歐洲十九世紀末之怪畫，一怪，即便于胡爲，于是畸形怪相，遂瀰漫于畫苑。而別一派，則以爲凡革命藝術，都應該大刀濶斧，亂砍亂劈，凶眼睛，大拳頭，不然，即是貴族。我這回之引玉集，大半是在供此派諸公之參考的，其中多少認真，精密，那有仗着「天才」，一揮而就的作品，倘有影響，則幸也。

引玉集印三百部，序跋是在上海排好，打了紙版寄去的（但他們竟顛倒了兩頁），印，紙，裝訂，連運費在內，共三百二十元（合中國錢），但印中國木刻，恐怕不行。引玉集原圖，本多小塊，所以畫不妨小，這回却至少非加大三分之一不可，加大的印價，日前已去函問，得覆後當通知。大約每本六十圖，則當需二元，百二十圖分兩本，成本當在四元至三元半，售價至少也得定五元了。

（註）西諦即鄭振鐸先生。

一九三四，六月二日夜（覆西諦）註

我們很感謝你對於木刻的關心。

木刻爲大師之流所不屑道，所以作者都是生活不能安定的人，爲了衣食，奔走四方，因此所謂鐵木藝術社者，並無一定的社員，也沒有一定的地址。

這一本木刻紀程，其實是收集了近二年中所得的木刻印成的，比起歷史較久的油畫之類來，成績的確不算壞。但都由通信收集，作者與出版者，沒有見過面的居多，所以也無從介紹。主持者是一個不會木刻的人，他只管付印。

先生有志於木刻，是極好的事，但訪木刻家是無益的，因爲就是已有成績的木刻家，也還在暗中摸索。大概木刻的基礎，也還是素描；至於彫刀，版木，內山書店都有寄售，此外也無非多看外國作品，審察其彫法而已。參考中國舊日的木刻，大約也一定有益。

一九三四，十月二十四日（覆沈振黃）

今天收到來信並稿子，夜間看完，雖然簡略一點，但大致是過得去的。字句已略加修正。其中的「木目木刻」，發音不便，「木目」又是日本話，不易懂，都改爲「木面木刻」了。

挿圖也只能如此。但我以爲耕織圖索性不要了，添上蘇聯者兩幅，原書附上，以便複製，刻法與已選入者都不同的，便于參考。

應洲的風景恐不易製版，木板雖只三塊，但用鋅板，三塊却不够，只好做三色版，製版費就要十五六元，而結果仍當與原畫不同。

野夫的兩幅都好，但我以為不如用黎明，因為構圖活潑，光暗分明，而且刻法也可作讀者參考。午息構圖還不算散漫，只可惜那一匹牛，不見得遠而太小，且有些像坐着的人了。但全圖還有力，可以用的。

序文寫了一點，附上。

一九三四，十一月一夜（覆吳渤）

五。

有一位外國女士（註），她要收集中國左翼作家的繪畫，先往巴黎展覽，以至蘇聯，要我通知上海的作者。但我于繪畫界不熟悉，所以轉託先生設法，最好將各作者的作品于十五日以前，送內山書店轉交我，再由我轉交她。

除繪畫外，還須選各種木刻二份。

同樣的信，我還寫了一封給李霧城先生，請你們接洽辦理。但如不便，則分頭進行亦可。

一九三四，十二月四日（寄陳鐵耕）

（註）即法國 V. D. 女記者，請參閱附錄中的年表。

要技藝進步，看本國人的作品是不行的，因為他們自己還很有缺點；必須看外國名家之作。良友公司出有麥綏萊勒木刻四種，不知見過沒有？但只可以看看，學不得的。



擅長木刻的，廣東較多，我以為最好的是李樺和羅清楨；張慧頗傾向唯美，我防其會入頹廢一流。劉峴（他好像河南人）近來粗製濫造，沒有進步；新波作則不多見。至於全展會要我代詢他們，我實無從問起，因為這裏弄木刻的人，沒有連絡，要找的時候是找不到的。

先生寄給我的四幅，我不會說謊，據實說，只能算一種練習。其實木刻的根柢也仍是素描，所以倘若線條和明暗沒有十分把握，木刻也刻不好。這四幅中形象的印象，頗為模糊，就因為這緣故。我看有時候是刻者有意的躲避煩難的，最顯著的是 *Goiky* 的眼睛（他的顯得眼睛小，是因為眉稜高）

一九三四，十二月十八日（覆金鑒野）

今天得到來信並畫集三本，寄給我這許多作品，真是非常感謝。看展覽會目錄，才曉得廣州是有這樣的畫展，但我却並未知道。論理以中國之大，是該有一種（至少）正堂堂的美術雜誌，一面紹介外國作品，一面，紹介國內藝術的發展的，但我們沒有，以美術為名的期刊，大抵所載的都是低級趣味之物，這真是無從說起。

銅刻和石刻，工具極關緊要，在中國不能得，成果不能如意，是無足怪的。社會上一般，還不知道 *Etching* 和 *Lithography* 之名，至于 *Monotype*，則恐怕先前未曾有人提起過。但先生的木刻的成績，我以為極好，最好的要推春郊小景，足夠與日本現代有名的木刻家爭先；即景是用德國風的試驗，也有佳作，如蝗災，失業者，手工業者；木刻集中好幾幅又是新路的探檢，我覺得父子，北國風景，休息的工人，鳥的命運，都是很好的。不知道可否由我寄幾幅到雜誌社去，要他們登載？自然，

一經複製，好處是失掉不少的，不過總比沒有好；而且我相信自己決不至于紹介到油滑無聊的刊物去。

北京和天津的木刻情形，我不明白，偶然看見幾幅，却頗幼稚，好像連素描的基礎工夫也沒有練習似的。上海也差不多，而且沒有團體（也很難有團體），散漫得很，往往刻了一通，不久就不知道那裏去了。我所知道的木刻家中，有羅清楨君，還是孳孳不倦，他是汕頭松江中學的教員（也許是汕頭人），不知道加入了沒有？

本刻確已得到客觀的支持，但這時候，就要嚴防牠的墮落和衰退，尤其是蛀虫，牠能使木刻的趣味降低，如新劇之變為開玩笑的「文明戲」一樣。我深希望先生們的團體，成為支柱和發展版畫之心，至于我，創作是不會的，但紹介翻印之類，只要能力所及，也還要幹下去。

一九三四，十二月二十八日（答李憐）

關於木展的刊物，也都收到，如此盛大，出于意外的，但在這時候，正須小心，要防一哄而散，要防變相和墮落。

那一本專刊，我或者寫幾句罷，不過也沒有什麼新意思。來信說印畫用原版，我印木刻紀程時也如此的，不料竟大失敗，因為原板多不平，所以用機器印，就有印出或印不出處，必須看木版稍低之處，用紙在機器上貼高，費時費力，而結果還是不好。所以倘用原版，只以手印為限，北平人工不貴，索性用手印，或手推機印，何如？此一點須于開印前和印刷局商量好，否則，會印不成樣子

的。

德國木刻，似乎此刻也無須去搜集，他們的新作品，曾在上海展覽過，我看是頗消沉的。德國版畫，我早有二百餘張，其中名作家之作亦不少，會想選出其中之木刻六十幅，仿引玉集式付印，而原作皆大幅（大抵橫約 28cm 闊 40cm）縮小可惜，印得太一點，則成本太貴，印不起，所以一直擱到現在的。但我想，也只得縮小，所以今年也許印出來。

月談，紀程，都可寄上，我只在等寄書的切實地址。又，周濤先生，想必認得罷，同樣的書兩本，我想奉託轉交。

一九三五，一月十八日（覆唐詞）

三月二十一、四月六、二十二日三函，均經先後收到。木刻四本我已由書店交來，謝謝！送巴三的，當于便中寄去，至于高氏，則因一向並無信札往還，只好不寄了。寄售之書，一元二角似略貴，已與書店商定，改爲每本一元了。

蒙兄爲拙作刻圖，甚感，但近年所作，都是翻譯及評論，小說久已沒有了。詩也是向不留意，候先生賜示大作，實在是「問道于盲」而已。

張慧先生常有信來，而我失其通訊地址，常煩轉寄，殊不安，便中乞以地址見示爲感。

一九三五年，五月三日（覆羅清楨）

（註）木刻家羅清楨廣東梅縣人，已故。

太偉大的變動，我們會無力表現的，不過這也無須悲觀，我們即使不能表現他的全盤，我們可以表現牠的一角，鉅大的建築，總是一木一石疊起來的，我們何妨做這一木一石呢，我時常作些零碎事，就是爲此。

「連環圖畫」，確能于大眾有益，但首先要看是怎樣的圖畫。也就是先看定這畫是給那一種人看的，而構圖，刻法，因而不同。現在的木刻，還是對於知識者而作的居多，所以倘用這刻法于「連環圖畫」，一般的民衆還是看不懂。

看畫也要訓練。十九世紀末的那些畫派，不必說了。就是極平常的動植物圖，我曾經給向來沒有見過圖畫的村人看，他們也不懂。立體的東西變成平面，他們就萬想不到會有這等事。所以我主張刻連環圖畫，要多採用舊畫法。

（一九三五，六月九日答顧少麒）

現在只要有人作一點事，總就另有人拿了大道理來非難的，例如問「木刻的最後的目的與價值」就是。這問題之不能答覆，和不能答覆「人的最後目的和價值」一樣。但我想：人是進化的長索子上的的一個環，木刻和其他的藝術也一樣，牠在這長路上盡着環子的任務，助成奮鬥，向上，美化的諸種行動。至于木刻、人生、宇宙的最後究竟怎樣呢？現在還沒有人能够答覆，也許永久，也許滅亡。但

我們不能因爲「也許滅亡」就不作，正如我們知道人的本身一定要死，却還要吃飯也。

但我看青空集的刻法，是需要懂一點木刻的人，看起來才有意思的，對於美術沒有訓練的人，他不會懂。先生練習中國畫，不知中國舊木刻，爲大衆所看慣的刻法中，有可以採取的沒有？P. Evans那里我近已給他一封信，送紙的事可以不必提了。

一九三五，六月廿九日（覆唐英偉）

二十三日的信并木刻一幅都收到。中國的木刻展覽會開過了，但此後即寂然無聞，好像爲開會而木刻似的。其實是應該由此產生一個團體，每月或每季徵集作品，精選之後，出一期刊，這才可以使大家互相觀摩，得到進步。

我的生活其實決不算苦。臉色不好，是因爲二十歲時生了胃病，那時沒有錢醫治，拖成慢性，後來就無法可想了。

蘇聯的版畫確是大觀，但其中還未完全，有幾個有名作家，都沒有作品。新近聽說有書店承印出品，倘使印刷不壞，是于中國有益的。

您所要的兩種書，聽說書店已將紙板送給官老爺燒掉了，所以已沒得買。即有，恐怕也貴，犯不上拿作苦工得來的錢去買牠。我這里還有，可以奉送，書放在書店里，附上一條，便中持條去取，他們會付給的（但星期日只午後一至六點營業）。包中又有小說一本，是新出的。又引玉集二本，亦蘇聯版畫，其中數幅，亦在這回展覽。此書由日本印來，印工尙佳，看來信語氣，似未見過，一併奉送

(偷已有，可轉送人，不要還我了)。再版賣完後，不印三版了。現在正在計劃另印一本木刻，也是蘇聯的，約六十幅，叫作拈花集。

人生現在實在苦痛，但我們總要戰取光明，即使自己遇不到，也可以留給後來的。我們這樣活下去吧。

但是您似乎感情太勝。所以我應該特地聲明，我目前經濟並不困難，送幾本書，是毫無影響的，萬不要以為我有了什麼損失了。

一九三六，三，二十六，(答曹白)以上十四篇選自『魯迅書簡』

頃讀十二日惠函，複印木刻圖等一摺，亦同時收到。能有箋譜補篇，亦大佳，但最好是另有人仿辦，倘以一人兼之，未免太煩，且只在一件事中打圈子也。加入王、馬兩位為編輯及作序，我極贊同，且以為在每書之首葉上，可記明原本之所從來，如四部叢刊例，庶幾不至掠美。十竹齋箋譜刻成印一二批後，以板贈王君，我也贊成的，但此非繁銷書，印售若干後，銷路想未必能怎麼盛大，王君又非商人，不善經營，則得之亦何異於駿骨。其實何妨在印售時，即每本增價一二成，作為原本主人之報酬，買者所費不多，而一面反較有實益也。至於版，則當然仍然贈與耳，雕版圖集印刷甚好，圖則浣紗，焚香最佳，柳枝較遜，所惜者紙張不堅，恐難耐久，然亦別無善法。此書無北平箋譜之眩目，購者自當較少，但百部或尚可售罄。有圖無說，非專心版本者莫明其妙，詳細之解說，萬不可缺也。

六月十八日函及十竹齋箋譜樣張，今天都收到，箋譜刻的很好，大張的山水及近於寫意的花卉，尤佳。此書最好是趕年內出版，而在九月或十月中，先出珂羅版印者一種。我想購買者的經濟力，也應顧及，如每月出一種，六種在明年六月以內出全，則大多數人力不能及，所以最好是平均兩月出一種，使愛好者有回旋的餘地。

對於紙張，我是外行，近來上海有一種『特別宣』，較厚，但我看並不好，硬亦無用，因為牠的本質粗，夾頁有時會離開，自不可用，我在上海所見的，除上述二種外，僅有單宣，夾宣（或云即夾貢），玉版宣，煮礮了。杭州者一種『六吉』，較薄，上海未見。我看其實是北平箋譜那樣的真宣，也已經可以了。明朝那樣的棉紙，我沒有見過新製的。

前函說的美術別集中的水滸圖，非老蓮作，乃別一明人本，而日本翻刻者。老蓮之圖，我一張也未見過。周子競也不知其人，未知是否蔡先生的親戚？倘是，則可以探聽其所在。

我想，現在大可以就已有者先行出版，水滸圖及博古頁子，頁數較多，將來得到時，可以單行的。

至於為青年着想的普及版，我以為印明本插畫，是不够的，因為明人所作的圖，惟明事或不誤，一到古衣冠，也還是靠不住，武梁祠畫象中之商周時故事圖。大約也如此。或者，不如（一）選取漢石刻中畫像之清晰者，晉唐人物畫，（如顧凱之女史箴圖之類），直至明朝之聖諭像解（西安有刻

本)等，加以說明；(二)再選六朝及唐之士伯，托善畫者用線條描下(但此種描手，中國現時難得，則只好用照相)，而一一加以說明。青年心粗者多，不加說明，往往連細看一下，想一想也不肯，真是費力。但位高聖重如李士毅教授，其作長恨歌畫意，也不過將梅蘭芳放在廣東大旅館中，而道士則穿着八卦衣，如戲文中之諸葛亮，則於青年又何責焉呢？日本人之畫中國故事，還不至於此。

六月廿一日(一九三四年覆西諦)

——以上二篇書簡摘錄于「文聯」第一卷第四期。



附 錄：

魯迅先生與美術

張 望



# 魯迅先生與美術

張 望

一

魯迅先生，他三十多年的文學生涯中，對於美術，也會不斷的著譯有關美術的論文，編印畫集，舉辦展覽會等等，有時候，也為自己的著作裝飾封面圖案，繪漫畫，或者抓起彫刀，嘗試刻木刻的滋味。

魯迅先生小時就酷愛圖畫。對英文字典中的木刻挿畫覺得「細巧得出奇」。在教育部任職時（一九一二年以後）公餘喜歡蒐集並研究中國古書中的美術，如「六朝造象目錄」「涕畫像」，「涕碑帖」，以及其他金石拓本。而且將這麼收買來的中國固有美術，加以輯錄。雖然後來並未付梓問世，但也足見其酷愛美術了。

也正因為遭受了中國固有美術的濡染，使他注視美術上的民族色彩與風彩。這一點，可從一九三五年他為陶元慶繪畫展覽會所寫的文章中所說：「作者是夙擅中國畫的，於是固有的東方情調，自然而然地從作品中滲出，融成特別的丰神了」。兩年後，他又這樣加以補充：「他以新的形，尤其是新的色來寫出他自己的世界，而其中仍有中國向來的魂靈——要字面免得流于玄虛，則就是：民族性。」但這決不是復古的。他主張：「當時代思潮早已六面襲來，而自己還拘禁在三千年陳的桎梏里。于

是覺醒、掙扎、反叛、要出而參與世界的事業……」（而已集）

的確，從一九二七年以後，魯迅先生是更進一步的去認識社會，認識階級。一九二八年在「看司徒喬君的畫」一文中，也表現出來了。他指出作者描寫爽朗的江、浙風景與熱烈的廣東風景，是作者的本色，這「本色」，無疑是小資產階級的，雖然他沒有明白指出，但他是不喜歡的；他讚成的是：「終日在畫古廟、土山、破屋、窮人、乞丐，……」那種「黃埃漫天的人間」，「深而多的臉上的皺紋……」的畫，因為這是「爲人和天然的苦鬥的古戰場所驚，而自己也參加了戰鬥。」之故。

一九二八年至一九三〇年中，魯迅先生接連地翻譯了「近代美術思潮」、「藝術論」、「文藝與批評」，編印「藝苑朝華」、「近代木刻選集」、「新俄畫選」等五冊，這給予當時正開始徘徊在十字街頭的美術青年一個重大的啓示。使中國的美術青年能了解藝術的基礎，是建立在社會的經濟條件上，藝術與現實是分不開的，應該擺脫「藝術至上」主義的圈套，爲大多數人——工農大眾服務的。首先接收這一指導的是「一八藝社」。魯迅先生對這新興美術的幼芽，是竭盡力量的給予鼓勵、資助、和理論上的指導。由此深深地播下了革命藝術的種子。

魯迅先生晚年——最後六年中，不但開設「木刻講習會」；刊印許多畫集，屢次舉行珍藏版畫展覽會，和作美術問題的講演，而且不嫌煩瑣，殷勤地和美術青年通訊，指導創作等等。

## 一一

現在講講魯迅先生在美術理論上是怎樣指導我們吧。他給一位朋友的信中，曾這樣說：

「我以爲宋末以後，除了山水，實在沒有什麼繪畫，山水畫的發達已到了絕頂，後人無以勝之，

即使用了別的手法和工具，雖然可以見到新穎，却難于更加偉大，因為一方面也被題材所限制了……

關於題材的問題，現在有許多人，以為應表現國民的艱苦，國民的戰鬥，這自然並不錯的。但如果自己並不在這樣的漩渦中，實在無法表現，假如以意為之，那就不能精切，深刻，也就不成為藝術。所以我的意見，以為一個藝術家，只要表現他所經驗的就好了。當然，書齋外面是應該走出的，倘不在什麼漩渦中，那麼只表現些所見的平常的社會狀態也好。日本的『浮世繪』何嘗有什麼大題目，但牠的藝術價值却存在的。如果社會狀態不同了，那自然也就不固定在一點上。

至于怎樣的是中國精神，我實在不知道。就繪畫而論，六朝以來，就大受印度美術的影響，無所謂『國畫』了，元人的水墨畫山水，或者可以說是『國粹』，但這是不必復興，而且即使復興起來，也不會發展的。所以我的意思，是以為倘參酌漢代的石刻畫像，明清的書籍插畫，並留心民間所嘗玩的所謂『年畫』，和歐洲的新法融合起來，也許能創出一種更好的版畫。』（一九三五年二月四日）

從上面這段文字中，可以看出魯迅先生對於美術的研究是何等淵深。他教導我們怎樣接受藝術遺產，『融合新機』，使之創造出一些更好的作品來。例如，一九三一年以後，美術上的採用舊形式問題被提出來了，但許多人却把牠簡單地看成宣傳工具，沒有認識到也是藝術本身的問題。魯迅先生對此在美術上『舊形式採用』，文中很具體地指出：

『我們有藝術史，而且生在中國，即必須翻開中國的藝術史來。採取什麼呢？我想，唐以前的真跡，我們無從目視了，但還能大抵以故事為題材，這是可以取法的；在唐，可取佛畫的燦爛，線條的空實而明快。宋的院畫，萎靡柔媚之處當捨，周密不苟之處是可取的，米點山水，則毫無用處。後來

的寫意畫（文人畫）有無用處，我此刻不敢確說，恐怕也許還有可用之點的罷。這些採取，並非斷片的古董的雜陳，必須溶化于新作品中，那是不必贅說的事，恰如吃用牛羊，棄去蹄毛，留其精粹，以滋養及發達新的生體，決不會因此就「類乎」牛羊的。……至于現在，却還有市上新年的花紙，和猛克先生所指出的連環圖畫。這些雖未必是真正的生產者的藝術，但和高等有閒者的藝術對立，是無疑的，但雖如此，總還是大受着消費者藝術的影響。例如在文學上，則民歌大抵脫不開七言的範圍，在圖畫上則題材多士大夫的韻事，然而已經加以提鍊，成爲明快，簡捷的東西了。這也是蛻變，一向則謂之「俗」，注意大眾的藝術家，來注意這些東西，大約也未必錯，至于仍要加以提鍊，那也無須贅說的。……舊形式的採取，必有刪除，既有刪除，必有增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。」

魯迅先生所謂「新形式的出現」，正是說明：利用舊形式，非只是易于進行宣傳工作，也是爲了藝術本身得到進一步發展；所謂宣傳工作和藝術本身問題，也是統一的，並非矛盾的，問題是在乎沒有適當的利用，因之易流于低落，甚至向舊形式投降的。魯迅先生在「刻記程」中說得很好；「採取中國的遺產，融合新機，使將來的作品別開生面也是一條路。」這別開生面的新作品，正是經過「棄去蹄毛」，而「留其精粹」，再「融合新機」然後所得到的。

然而有些人以爲，倘採取了舊形式，則要降低藝術的價值，甚至降低作家的身份，同時也妨礙了中國美術跨出國外去，關於這：魯迅先生很有遠見地說：「有地方色彩的，倒易成爲世界的，即爲別國青年注意。打出世界上去，即于中國的活動有利。」（覆陳烟橋信）「連環圖畫是產生不出托爾斯泰，產生不出弗羅培爾來，但却可以產生密開朗該羅，達文向那樣偉大的畫手。而且我相信，從唱本和說書里是可以產生托爾斯泰，弗羅培爾的。」（「論第三種人」）

也往往有人以爲只有油畫才能登「大雅之堂」，連環圖畫、木刻、漫畫、以及年畫……等，不外是「彫虫小技」，「小品」的東西，因之，我們再來引魯迅先生的話來說明吧：

「我並不勸青年的藝術學徒蔑棄大幅的油畫或水彩畫，但是希望一樣看重並且努力于連環圖畫，和書報的插圖；自然應該研究歐洲名家的作品，但也更應注意于中國舊書上的繡像和畫片，以及新年的單張的花紙，這些研究和由此而來的創作，自然沒有現在的所謂大作家的受着有些人們的照例的嘆賞，然而我敢相信，對於這，大眾是要看的，大眾是要感激的！」（『連環圖畫』辯護）

魯迅先生重視大眾的需要，並且同等重視研究西洋名作與中國民間藝術，是具有積極的意義的。魯迅先生了解西洋許多大畫家，都有高深的素描修養，所以能有佳作產生。但他也看到我們美術界，尤其是青年美術家，對於素描的修養很差，大致還受歐洲形式主義的毒害很深，因之他屢次在文章里，與私人通訊里，或者在講話中均不放鬆地加以指摘出來。一九三四年他給西諦先生信中說：「看近日作品，于古時衣服什器無論矣，即畫現在的畫，也錯誤甚多，好像諸公子裸體模特兒之外，都未留心觀察，然而裸體畫仍不佳。本月『東方雜誌』（三十一卷十一號）上有常書鴻所作之『裸女』，看去彷彿當胸有特大之乳房一枚，倘是真的人，如此者是不常見的。蓋中國藝術家，一向喜歡介紹歐洲十九世紀末之怪畫，一怪，即便于胡爲，于是畸形怪相，遂瀰漫於畫苑。而別一派，則以爲凡革命藝術，都應該大刀闊斧，亂砍亂劈，凶眼睛，大拳頭，不然，即是貴族。我之印『引玉集』，大半是在供此派諸公之參考的，其中多少認真，精密，那有仗着『天才』一揮而就的作品，倘有影響，則幸也。」從這段話中，可看出他反對歐洲現代諸流派那些『超現實』的『怪畫』，嚴厲地指斥粗製濫造，避重就輕，妨碍向現實主義進展的毛病。

至於技術修養問題，他在第二回全國木刻展覽會上，對青年木刻工作者說：「現在許多青年藝術家，往往忽略了這一點，所以他們的作品，表現不出所要表現的內容來。……但是，如果內容的充實，不與技巧並進，是很容易陷入徒然玩具技巧的深坑里去。」又「作者的社會閱歷不深，觀察不夠，那也是無法創作出偉大的藝術品來。又藝術應該真實，作者故意把對象歪曲，是不應該的，故對於任何物體必要觀察準確，透澈，才好下筆；農民是純厚的，假若偏要把他塗上滿面血污，那是矯揉造作與事實不符。」他在「引玉集」後記中，還有兩句名言：「……我們的繪畫，從宋以來就盛行「寫意」，兩點是眼，不知是長是圓，一畫是鳥，不知是鷹是燕，競尙高簡，變成空虛，這弊病還常見于現在的青年的木刻作品里，克拉甫兼珂的新作「尼伯爾建造」是驚起這種懶惰的空想的警鐘。」魯迅先生所以又一次嚴厲地反對那些偷懶取巧，「矯揉造作」的偏向，也是爲了使藝術能更迅速地向現實主義的大路邁進。上面這席話，雖然是對木刻青年所說，但也值得每個從事美術工作者學習的。

談起中國的新木刻，是與魯迅先生不可分離的，沒有他苦心栽培，新興木刻不會有今天的成長，開花結果。魯迅先生致力提倡木刻運動中，尤其是着重對蘇聯版畫的介紹，他以爲：「牠不像法國作品的多爲纖美，也不像德國作品的多豪放，然而牠真摯，却非妖豔，愉快却非狂歡，有力却非粗暴；但又不是靜止的，牠令人覺得一種震動——這震動，恰如用堅實的步伐，一步一步踏着堅實的廣大的黑土進向建設的路的大隊友軍的足音。」（「記蘇聯版畫展覽會」）

「我覺得這些作者，沒有一個瀟灑飄逸，伶俐，玲瓏的。他們個個如廣大的黑土的化身，有時簡直顯得笨重，自十月革命以後，開山的大師就忍飢鬥寒以一個廓大鏡和幾把刀，不屈不撓的開拓了這一部門的藝術。」（「蘇聯版畫集」序）魯迅先生認識到蘇聯美術家，是在艱苦的環境中鍛鍊起來的



一支現實主義藝術的（友軍），是最值得我們借鏡的。

魯迅先生除了對蘇聯木刻的極力推荐外，也很看重德國凱綏、珂勒惠支教授的作品，曾在許多文章中，通訊中，談話中加以介紹。他以爲：『在女性藝術家之中，震動了藝術界的，現代幾乎無出于凱綏、珂勒惠支之上。』這是由于她的畫能使人明白：『世界上其實許多地方都還存在着『被污辱和被損害的』人，是和我們一氣的朋友，而且還有爲這些人悲哀，叫喊，和戰鬥的藝術家』。並且除德國法西斯獨裁者外，可看見了別一種人，雖然並非英雄，却可以親近，同情，而且愈看，而愈覺得美，愈覺得有動人之力。』（寫于深夜里）魯迅先生之所謂『美』『動人』『叫喊和戰鬥』的藝術，正是現實主義藝術的偉大處。霍普德曼談：珂勒惠支的畫是『無聲的描線，侵入心髓』。這也是先生所以愛好的因素。

### 二二

魯迅先生一面提倡新美術，一面又爲這新興藝術建立理論根柢，以期使它根深葉茂。他早年從事蒐集，研究金石美術，以及晚年所刊印『北平箋譜』，『十竹齋畫譜』等，也是他保存藝術遺產，重視固有藝術的一表現，但他決不是『斷片的古舊的雜陳』，還是有着新的意義的。同時，他也熱心地收集各種秘密印行的畫報，保存中國革命藝術的史料。這也是值得我們敬佩的。

從魯迅先生蒐集金石美術以至保存革命畫報工作，或可說是其思想上進一步，更具體，積極的表現。魯迅先生晚年致力推動新興木刻的開展，是爲了：『當革命時，版畫之用最廣，雖極匆忙，頃刻能辦。』也是和其他新藝術一樣：『助成奮鬥，向上，美化的諸種行動。』魯迅先生出身于士大夫階

層的破落戶，由于自己不斷地經歷；遭受國民黨當局各種壓迫，通緝，屢次逃亡避難，和先生共同努力新文藝工作，合印『藝苑朝華』木刻集的青年作家柔石等遇害……等々說不盡的血債，但先生對此並不灰心害怕，更使他看到中國無產階級革命必然勝利的前途。因之他感到：『原先是憎惡這熟識的本階級，毫不可惜他的潰滅，後來由于事實的教訓，以為新興的無產者才有將來』（『二心集序言』）這也是他所以參加『左翼作家聯盟』積極行動起來之故吧。他告訴青年們要正視現實，把握現實，生在有階級的社會里，不能作超階級的作家，這等『恰如用自己的手拔着頭髮，要離開地球一樣。』是不可能的。

然而當時在中國統治階級殘酷摧毀中國進步美術的情況下，魯迅先生很關切地說：

『木刻還未大發展，所以我的意見，現在首先是引起一般讀書界的注意，看重，于是得到賞鑒，採用，就是將那條路開拓起來，路開拓了，那活動也就擴大；如果一下子即將牠拉到地底下去，只有幾個人來稱讚閱看，這實在是自殺政策。我主張雜入靜物，風景，各地方的風俗，街頭風景，就是如此，……』

『更不好的是內容並不怎樣有力，却只有一個可怕的外表，先將普通的讀者嚇退。例如這回無名社的叢集，封面上是一張馬克思像，有些人就不敢買了。』（覆李霧城）這是說明，勿操之過急，要持久工作；先要開拓路基，然後才能擴大影響，這持久的奮鬥，或說是先生的一種『韌性』戰鬥吧。

他對了要『韌』的主張，在『對於左翼作家聯盟的意見』中也提出來，同時他還主張：應和實際的社會鬥爭接觸，單關在房里創作是不行的，並且應明白革命的實際情形，如何擴大革命文藝的隊伍……這給予當時的左翼美術青年很大的幫助。先生在臨終一月前所寫的『死』一文中，還再三

叮囑：「萬不可作空頭的文學家美術家。」呢；

魯迅先生這位不朽的巨人，他舉生高揚起「現實主義」的旗幟，奮勇前進，苦心的教導我們，對于中國新美術界的貢獻，是何等偉大啊！

附：魯迅先生對於美術工作年表

一九二四

譯：厨川白村『苦悶的象徵』（藝術理論，其中有美術的表現等。）

一九二五

寫：『陶元慶氏西洋繪畫展覽會目錄』序（載京報副刊）

譯：厨川白村『出了象牙之塔』，其中有漫畫論文多篇。

一九二七

寫：『當陶元慶君的繪畫展覽時』（論文，載「而已集」）

一九二八

譯：坂垣鷹穗『近代美術思潮論』（全書達七萬餘字並選印插圖多幅）

寫：『看司徒喬君的畫』（論文，載「三閒集」）

## 一九二九

譯：廬那卡爾斯基『藝術論』，「文藝與批評」，以上兩書對美術均有部份的提及。  
編：『近代木刻選集』共二集，小引並附記各二篇，（內容為歐、美、日、各國木刻每冊十二幅。）

編：『落谷虹兒畫選』並小引，（作者為日本畫家，計十二幅）

編：『比亞茲萊畫選』並小引，（黑白畫十二幅，）以上四冊，是先生與柔石，王方仁，崔真吾等合資印行，即『藝苑朝華』畫集）

## 一九三〇

譯：蒲力汗諾夫『藝術論』並序言：（其有關美術的起源，美的感覺與社會關係等）  
編：『新俄畫選』並小引，（內容有木刻四幅，黑白畫八幅，蘇聯法復而斯基等作。該畫集即『藝苑朝華』第五輯。）

演講：美術上的現實主義問題，（在上海江灣中華藝術大學，聽者有美術青年百餘人）

主辦：第一次珍藏版畫展覽會，（該展覽會與內山完造君合辦，內容有蘇、德、法

等國作品，地點設上海北四川路『購買組合』樓上)

## 一九三一

梅斐爾德『士敏土之圖』並序(德國梅斐爾德所作木刻插圖十幅用宣紙精印。)

設：木刻講習會(在江灣一八藝社請內小嘉吉講木刻製作法，由先生親自担任翻譯，為時一週)。並為該社講演美術問題。寫該社美術展覽會小引一篇。並贈該社素描畫集三十餘本。

## 一九三二

主辦：第二次珍藏版畫展覽會(種類與地點同第一次)

畢斯凱萊夫『鐵流之圖』(蘇聯木刻，鋅版為「一二八」炮火所焚，故未出版)

講演：美術上的大衆化與舊形式問題(在江灣路野風畫會。聽者四十餘人)

寫：『連環圖畫』辯護(論文，載『南腔北調集』)

編序：『一個人的受難』(比國麥綏萊爾作木刻連環圖畫之一，共二十五幅)

## 一九三三

主辦：第三次珍藏版畫展覽會（會場設北四川路，千愛里與老靶子路，日本青年會二處舉行，出品有蘇、法、比、西、葡、美等國。）

編：『北平箋譜』並序（與西諦君合資刊印，共六冊。爲保存中國固有之木刻而印造。由北平木刻名手複製，現已絕版。）

編：『十竹齋書譜』（與西諦合印，共四冊。因工程浩大，至今僅出一冊）

寫：『論翻印木刻』（論文，載「南腔北調集」）

寫：『木刻創作法』序（序文收集在「南腔北調」中，該書爲白危所編譯）

## 一九三四

編：『引玉集』並後記（自印書冊。蘇聯木刻名作六十幅。）

寫：『漫畫而又漫畫』（論文，載「且介亭什文二集」）

寫：『漫談「漫畫」』（同上）

寫：論『舊形式的採用』（藝術論文，其中涉及連環圖畫問題，載「且介亭」）

寫：『連環圖畫瑣談』（載且介亭雜文）

寫：『看圖識字』（同上）

選集：中國新興木刻世界流動展覽會作品二百餘幅。該展覽會爲法國 M. D. 之女記者

所主催，帶往巴黎、柏林、莫斯科等城市展覽。得到不少好評，巴黎和莫斯科的報紙均有記載。

編：『木刻紀程』並小引（自印畫冊。中國青年木刻家作品，共二十四幅。）  
選印：『譯文』月刊插圖

### 一九三五

寫：『全國木刻聯合展覽會專輯』序  
『引玉集』再版

### 一九三六

編：『死魂靈百圖』並小引（自印畫冊。俄、阿庚繪、培爾那爾特斯基刻，共百餘幅）  
寫：『記蘇聯版畫展覽會』（刊于二月二十三日上海『申報』）  
寫：『蘇聯版畫集』並序（選印畫冊，『良友公司』印行，一百五十九幅）  
編：『凱綏、珂勒惠支版畫集』並序目（自印畫冊，內容有木刻、石刻、銅刻二十三幅）

寫：『城與年』插圖本小引（收集于『集外集拾遺』）



編：『E·蒙克版畫選集』（選印畫冊，『文化生活出版社』印行）

編：『麥綏萊勒漫畫家』（編就而未印行）

編：『拈花集』（蘇聯木刻，共六十幅，編就而未印行）

寫：『寫于深夜里』（雜文、其中有關於勒惠支木刻運入中國經過，及暴露中國國民黨毒害青年木刻家的罪惡）

一九三三年與一九三四年，上海MK木刻研究會屢次舉行展覽會時，魯迅先生曾前往參觀、指導，並予以資助，一九三四年曾爲劉峴，新波等所編刊的『無名木刻集』等序文。

此外先生對外國作品的插圖，也非常重視，他將收集的『錄』、『鐵流』、『母親』等插圖，全部附于譯本，或介紹到刊物上發表。這也是他提倡新美術之一工作。上述是依據『魯迅全集』，或其他零星材料編成的，可能有遺漏之處，希知者補充之。

## 附記：

筆者學力淺薄，未能更多的有系統的加以介紹和分析，其中欠妥之處，敬乞讀者指正。至於魯迅先生與中國新興木刻運動，筆者已有專文敘述，（載『東北文化』第五期）多少也說明了魯迅先生提倡新美術以來，對於中國新美術的一些成果。影響，這裏

因時匆促，恕不重複了。（作者）

一九四六，十二月四日于佳木斯

## 編後記

魯迅先生不特是中國最偉大的作家，思想家，革命的政論家，同時也是中國新美術的導師。他的全部著作中，關於美術理論的譯著，佔有很大的數量，他所寫的關於美術的文字都有精闢獨創的見解。現在我們就『魯迅全集』和『魯迅書簡』中，有關美術的論著編輯成冊，定名爲『魯迅論美術』。魯迅先生的美術理論，貫串着革命的現實主義底藝術觀，是最合乎中國現實，因之這不僅是每個新美術工作者所必讀，對於從事文藝工作的或愛好文藝的朋友們研究魯迅先生的藝術觀，也是有幫助的。

這里所收集的論文共三十三篇，書簡十六篇。其中有三篇論文中與美術無關的被省略了，書簡則多半是摘錄。在編輯上除依內容分類外，并按時間先後排列。文中必須註解的，雖然也做了一點，但離需要還很遠，也許有的還有不妥當的地方，這是由於編者能力所不逮，加以材料缺乏，時間匆促，未能更多地註解，請讀者原諒。

據編者所知，除這里收集的以外，魯迅先生還有一些關於美術的文獻（例如『無名本刻集』序，和美術青年通訊等等）一時難以更完整地收集。這一工作也盼望各方多予

幫助，以備來日再版時補充。

本書附錄『魯迅先生與美術』一文，是懇請明魯迅先生對於中國新興美術工作的貢獻和他的美術觀，但這祇是主觀願望，由於作者能力所限，其中難免有許多缺點和浮淺之見，是期待各方指正的。

張望一九四六，「一二九」紀念于魯迅藝術文學院

大衆書店