



THE COMPLETE FOREIGN
EDITION IN THE COLLECTION
OF THE
LIBRARY

THE COMPLETE FOREIGN
EDITION IN THE COLLECTION
OF THE
LIBRARY

THE COMPLETE FOREIGN
EDITION IN THE COLLECTION
OF THE
LIBRARY

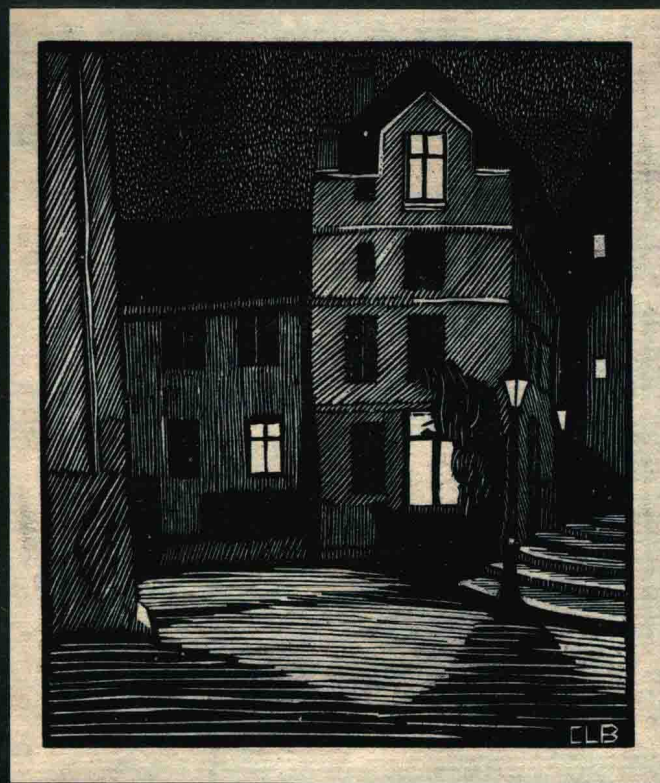


鲁迅藏 外国版画全集

THE COMPLETE FOREIGN
PRINTS IN THE COLLECTION
OF LU XUN

《鲁迅藏外国版画全集》编委会 编

EDITED BY THE COMPLETE FOREIGN PRINTS
IN THE COLLECTION OF LU XUN EDITORIAL COMMITTEE



Vol.I 欧美版画卷（上）

EUROPEAN AND AMERICAN PRINTS (PART.I)

CMS | 湖南美术出版社

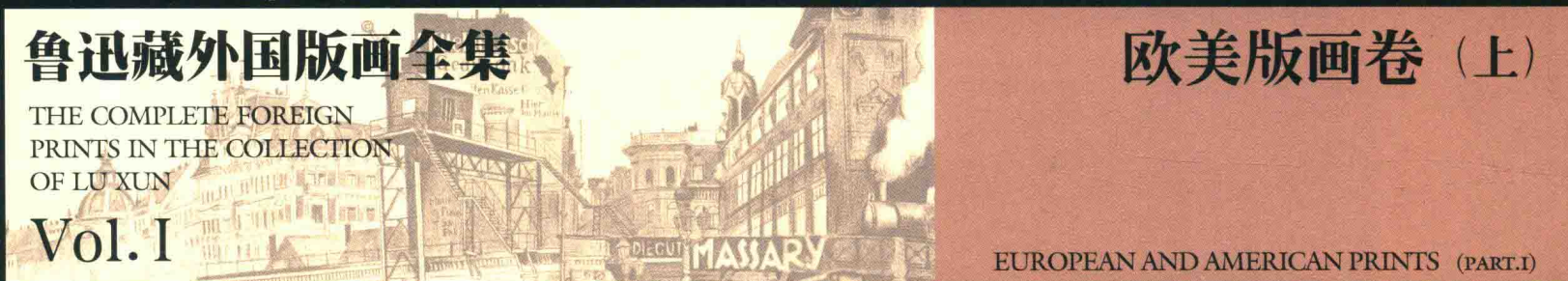
HUNAN FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

鲁迅藏外国版画全集. 1, 欧美版画卷. 上 / 李允经, 李小山主编;
《鲁迅藏外国版画全集》编委会编. — 长沙: 湖南美术出版社, 2014.1
ISBN 978-7-5356-6794-6

I. ①鲁… II. ①李… ②李… ③鲁… III. ①版画—作品集—欧洲
②版画—作品集—美国 IV. ①J237

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 020566 号



出版人: 李小山

编者: 《鲁迅藏外国版画全集》编委会

主编: 李允经 李小山

英文翻译: 陈 盛 路旦俊

责任编辑: 刘海珍 刘迎蒸 曹 勇

责任校对: 李奇志 徐 盾

整体设计: 戴 宇

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 全国新华书店

制版印刷: 郑州新海岸电脑彩色制印有限公司

(郑州市鼎尚街15号)

版 次: 2014年2月第一版 2014年2月第一次印刷

开 本: 787mm × 1092mm 1/8

印 张: 35.5

书 号: ISBN 978-7-5356-6794-6

定 价: 660.00元 (全套定价: 4000.00元)

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。 联系电话: 0371-63601610

《鲁迅藏外国版画全集》编辑委员会

顾 问

徐诗荃

李平凡

主 任

杨 阳

副主任

黄乔生 王锡荣

特邀专家

李树声 刘 新

主 编

李允经 李小山

副主编

胡紫桂 刘思源 夏晓静 杨燕丽

编 委

(以姓氏笔画为序)

王锡荣 刘思源 刘 然 李小山 李允经

杨 阳 杨燕丽 胡紫桂 夏晓静 黄乔生 彭 英



鲁迅

一 《鲁迅藏外国版画全集》共五卷，依次为《欧美版画卷》（上、下）、《苏联版画卷》、《日本版画卷》（上、下）。鲁迅先生生前所藏原拓的外国版画作品全部收录于此，并选编了鲁迅先生为版画出版和展览所作的部分序言、前言，以及与鲁迅收藏版画活动有关人物的部分文章，一并作为文献资料编入。

二 《鲁迅藏外国版画全集》共收录外国版画作品 1677 幅，均来自于北京鲁迅博物馆及上海鲁迅纪念馆。其中北京鲁迅博物馆 1598 幅，上海鲁迅纪念馆 79 幅，作品收藏处在图注中一一标明。本卷为《欧美版画卷》（上），收录版画作品 169 幅。

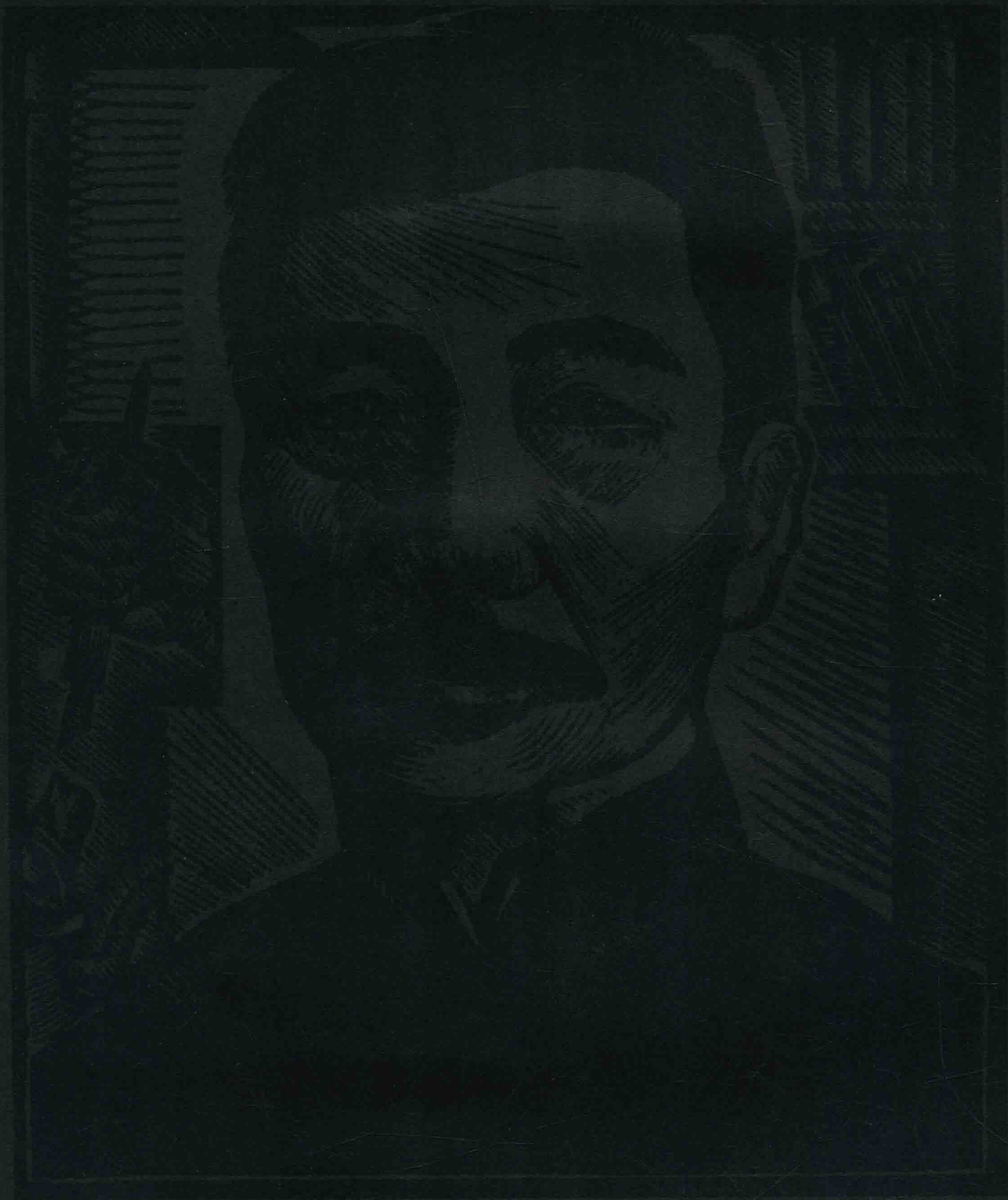
三 《鲁迅藏外国版画全集》所收版画作品均以原图版心为尺寸标准，凡以原大出版的，图注中不再一一标出作品尺寸；超出图书版面的，缩小处理后另外标注原大尺寸。

四 各卷图版均按版画家中文译名的音序编排。为便于查证，除《日本版画卷》外，《欧美版画卷》及《苏联版画卷》均在目录和图注中附有作者姓氏原文。

五 总序收录于《欧美版画卷》（上）；分序收录于各上卷及《苏联版画卷》；文献资料选编收录于各下卷及《苏联版画卷》；鲁迅先生介绍版画活动纪年编入《日本版画卷》（下）。《苏联版画卷》及《日本版画卷》（下）均有儿童版画作品收录，独立成篇。

六 最初以原拓作品集或期刊的形式所收藏的版画作品，在图注中均标明期刊号；同一作品出现于不同集刊的，仅留其一。

七 由于所收作品创作年代久远，无法一一考证准确，故所有入集作品不附创作年代。该问题详见总序及徐诗荃的相关论述文章。



总序

引进世界的名家名作
推进我国版画艺术的发展与繁荣

李允经



我们中国是版画艺术的故乡和摇篮。鲁迅说：“镂像于木，印之素纸，以行远而及众，盖实始于中国。”现存最早的木刻，是清末发现于敦煌的唐咸通九年（868）木刻本《金刚经》画页《祇树给孤独园》说法图（现藏伦敦大英博物馆）。它较之欧洲最古老的木刻画《圣克利斯朵夫》（1423）要早五百多年。

约在14世纪初，我国木刻术传入欧洲。按照鲁迅的说法，“那先驱者，大约是印着极粗的木版图画的纸牌”。其后，欧洲各国便开始以木刻来制作扑克牌、宗教画和书籍插图。15世纪中叶，铜版画首先在意大利出现。18世纪末，石版画在德、法等国率先问世。但不论是木刻、铜版或石版画，最初都是由工匠复制画家的作品，被统称为“复制版画”。恰如鲁迅所说，“欧洲的版画，最初也是或用作插画，或印成单张，和中国一样的。制作的时候，也是画手一人，刻手一人，印手又是另一人，和中国一样的。大家虽然借此娱目赏心，但并不看作艺术，也和中国一样。”（见《介绍德国作家版画展》）

但是，到了19世纪中后期，欧洲创作版画蔚成风气。“许多有名的艺术家，都自己动手，用刀代了笔，自画，自刻，自印，使它确然成为一种艺术品，而给人赏鉴的量，却比单能成就一张的油画之类还要多。这种艺术，现在谓之‘创作版画’，以别于古时的木刻，也有人称之为‘雕刀艺术’。”进入20世纪之后，欧洲版画一方面呈现了木、铜和石版画齐头并进的局面，并在艺术观念上屡屡受到现代派思潮的影响；另一方面则是随着无产阶级革命运动的勃兴，版画艺术的战斗性获得了前所未有的发挥。德国的珂勒惠支、梅斐尔德、格罗斯，比利时的麦绥莱勒，苏联的法沃尔斯基、克拉甫琴科等，都堪称欧洲创作版画的艺术家大师。

然而，我国的古典木刻却未能顺乎自然地发展成为创作版画。到清末民初，由于西方印刷术的传入和推广，古典复制木刻已经濒于衰亡。五四运动前后，虽然在京、津、杭开设了美术学校，但也仅仅是传授国画和油画。面对欧洲创作版画大师辈出、名作林立的鼎盛局面，我们落后了七八十年。

鲁迅是我国新兴版画运动的开山。他在考察中外美术运动的历史和现状的基础上，从我国国情实际和革命需要出发，认定“当革命时，版画之用最广，虽极匆忙，顷刻能办”，认定版画“是正合于现代中国的一种艺术”，并在晚年全力倡导这门艺术。大量介绍外国版画的是他，编印我国古典版画遗产的是他，扶植新兴木刻社团的是他，指导青年创



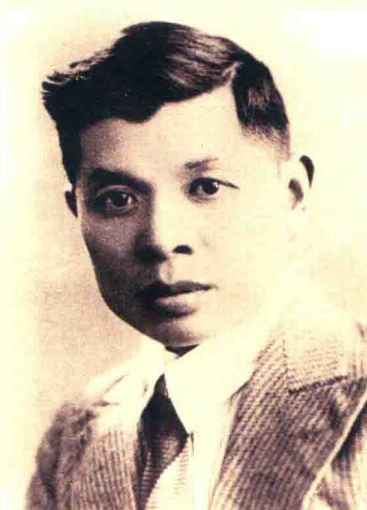
作的是他，创立版画理论的也是他。他是我国版画界一致公认的导师。他的版画活动和版画理论，已经给我国的现代版画运动以极为深刻而广泛的影响。这种影响，还将长期继续下去。

鲁迅倡导中国现代版画运动的第一步，便是大量介绍欧美的新作，自费编印画册和举办展览，给我国的版画青年们提供学习和借鉴的范本。他曾把“介绍欧美的新作”和“复印中国的古刻”比作“中国的新木刻的羽翼”。他的这一论断显然是非常正确的。因为，任何一种新的艺术形式都要对古人和外国人的已有成果加以继承。又因为我国的创作木刻是直接“取法于欧洲”的，所以介绍欧美，尤其是德国和苏联的现代版画艺术，更显得十分紧迫和格外重要。鲁迅在规划中国现代版画的发展前景时曾经指出：“采用外国的良规，加以发挥，使我们的作品更加丰满是一条路；择取中国的遗产，融合新机，使将来的作品别开生面也是一条路。”这里所说的“良规”、“新机”，指的都是艺术创新的时候，必须借鉴外国版画的长处。在写给美术青年们的信中，他也一再强调：“要技艺进步，看本国人的作品是不行的，因为他们自己还很有缺点，必须看外国名家之作。”

从《鲁迅日记》的记载，我们可以知道，他对外国原拓版画的搜求和收藏是非常辛勤的。除了在上海商务印书馆订购外，还先后委托在德国留学的徐诗荃（梵澄）和美国记者史沫特莱，在法国留学的季志仁、陈学昭，在苏联工作的曹靖华和寓居苏联的德籍美术评论家艾丁格尔，以及日本友人内山嘉吉和山本初枝等替他大量购集外国版画原拓之作以及画册、书刊。给徐诗荃汇款千元以上，给曹靖华写信百封之多，都主要是为了搜求和购集外国版画原拓。其花费之巨、所得之富都是相当可观的。

1 编印《鲁迅藏外国版画全集》（以下简称“全集”）自应以他所购藏的大量欧美、苏联和日本版画原拓作品为主要内容。全集共收入北京鲁迅博物馆和上海鲁迅纪念馆的藏品 1673 幅。全集分为五卷，依次为：《欧美版画卷》（上）、《欧美版画卷》（下）、《苏联版画卷》、《日本版画卷》（上）、《日本版画卷》（下）。

第一、二卷收入以珂勒惠支、梅斐尔德、格罗斯、佩赫斯坦因等为代表的德国版画家的力作，也收入美国（如阿契本科）、法国（如康斯坦·勒布莱东）、奥地利（如科希卡）等欧美诸国艺术家的作品，但以德国版画数量最多，质量最高，即是以德国版

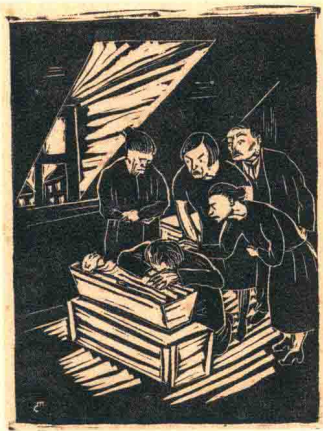


画为主体。1934年6月18日，鲁迅在致台静农的信中说：“我所藏德国版画，有四百余幅，颇欲选取百八十幅，印成三本以介绍于中国，然兹事体大，万一生意清淡，则影响于生计，故尚在彷徨中也。”他在写给陈铁耕、杨霁云等友人的信中，均提及德国版画的编印事宜，并说：“迟迟早早是总要印的，要不然，不是白收集一场了么？”但看来，终因巨款难筹，仅在1936年编印了《凯绥·珂勒惠支版画选集》（收作品20余幅），而未能实现编印《德国版画集》的宏愿。我们这次编印全集，查阅了鲁迅的藏书和藏画，所得之欧美版画原拓共有以下几种：

《创造》版画集刊（*Die Schaffenden*），德国韦斯特海姆（P. Westheim）主编。该刊约始于1918年，终刊年月未详。年出四集，每集十幅，皆系当时德国版画家或旅居德国之欧美艺人所作。据《鲁迅日记》1930年4月27日载：“由商务印书馆从德国购来‘*Die Schaffenden*’第二至第四年全份各四帖，每帖十枚，又第五年份二帖共二十枚……每枚皆有作者署名，间有著色。”另，同年12月12日又载：“往商务印书馆取得从德国寄来之‘*Die Schaffenden*’（VI Jahrgang）二帖二十枚。”两次所得共16帖，凡160幅。每帖大小皆同，包括木刻、铜刻和石版等，而尤以石版画为数最多。每帖都附介绍文字四页，然撰写者非一人，水平不等。内中涉及之艺人多达八十多位，他们大都出生在19世纪之末，创作盛期当在20世纪20年代前后，故20世纪90年代徐诗荃先生最初著述《创造》版画集刊和其版画家生平时，只标明作者之生年、学历以及对作品风格进行简述，而对其后之升沉存歿尚难以落笔。所幸进入21世纪以来，通信、网络各种查询查证手段丰富，除部分艺术家，如德国的阿尔多·帕托齐、爱德华·贡辛格，立陶宛的拉赫尔·扎利特-马库斯等，实难稽考外，大部分艺术家的生卒生平已得到证实，唯其每幅作品的创作年代仍无法一一准确考证出来。

《耶稣受难图》（*Passion*），德国塔尔曼作，木刻画8幅。据《鲁迅日记》1930年4月30日载，此图系由徐诗荃从德国购寄而得之。

《你的姊妹》（*Deine Schwester*），木刻连环画7幅，德国卡尔·梅斐尔德作，系徐诗荃从柏林购寄。《鲁迅日记》1930年7月21日项下有收到的记载，但幅数误记成“五幅”。收到不久，鲁迅便拟就封面和简短的说明，准备出版。但因同年9月12日，又收得徐诗荃所寄之梅斐尔德木刻连作《士敏土之图》10帧，两相比较，觉得后者表现



着“粗豪和组织的力量”，是对社会主义新生活的歌颂，不像揭露资本主义制度罪恶的《你的姊妹》，仅见“悲悯的心情”。因此，便决定先印《士敏土之图》，而将《你的姊妹》的出版搁置了下来。

《士敏土之图》(Zement)，木刻插图 10 幅，德国梅斐尔德作，系徐诗荃购寄。《鲁迅日记》1930 年 9 月 12 日项下有收到的记载。

《上帝的化身》(Die Wandlungen Gottes)，德国恩斯特·巴尔拉赫(Ernst Barlach)作，木刻画 7 幅。据《鲁迅日记》1930 年 10 月 19 日载，此图亦系由徐诗荃从德国购寄所得。

《为托尔斯泰〈克莱采奏鸣曲〉所作镂版画》(Zwölf Radierungen and ein Radiertes Titelblatt zu Tolstojs Kreutzerersonate)，德国威利·盖格尔(Willi Geiger)作，共 14 幅(含封面画一幅)。据《鲁迅日记》1930 年 10 月 28 日记载，系从商务印书馆购得。

《卡尔·施特恩海姆〈编年史〉插图》(Holzschnitte zu Carl Sternheim Chronik)，比利时麦绥莱勒作，16 幅。据《鲁迅日记》1930 年 10 月 28 日载，此插画系从商务印书馆购得。

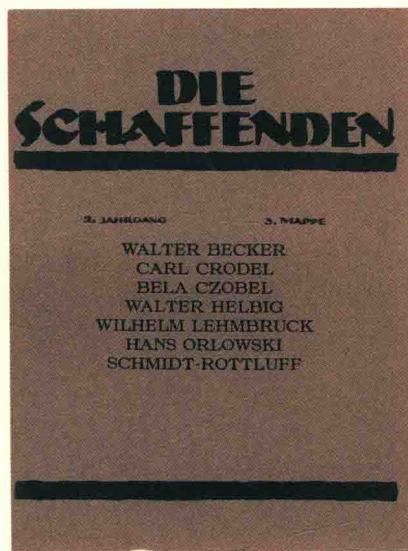
《席勒剧本〈强盗〉警句图》(Die Rauber)，德国乔治·格罗斯(George Grosz)作，石版画 9 大幅。1931 年 5 月 15 日，鲁迅从商务印书馆购得。

《织工的反抗》和《农民战争》，共 16 幅，德国凯绥·珂勒惠支作。《鲁迅日记》1931 年 5 月 24 日有收“Kathe Kollwitz 版画十二枚”记载，此即《织工的反抗》版画，为石刻，一套 6 幅，一共两套。(1931 年 8 月 20 日鲁迅将其中一套赠予内山嘉吉)。又同年 7 月 24 日有“得 Kathe Kollwitz 作版画十枚”之记载，此应是历史连续画《农民战争》，系铜版画。

《查理·波特莱尔散文小诗》木刻插图，147 幅。作者为法国木刻家康斯坦·勒布莱东。据《鲁迅日记》1929 年 4 月 23 日载，此书系陈学昭代买。

《圣·吕克〈福音〉第二十三章插图》3 幅，法国丹尼尔·瓦普莱尔作。

这些作品，除《士敏土之图》和《凯绥·珂勒惠支版画选集》共三十余幅作品之外，其余的在鲁迅生前均未编印出版，但却举办过一次公开展览。1931 年尾，寓居上海的第三国际工作人员、开设瀛寰图书公司的德国汉堡嘉夫人(Mrs. Hamburger)，筹办了“德



国作家版画展”，展品全由鲁迅先生提供。由于格罗斯等人的作品大至二三尺，镜框难筹，展览延至次年6月4日方才举行。为了扩大这次展览的影响，鲁迅还特意在左联机关报《文艺新闻》上发表了《介绍德国作家版画展》一文。文中说：

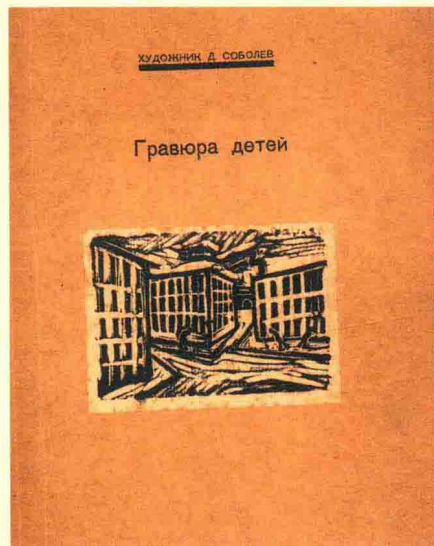
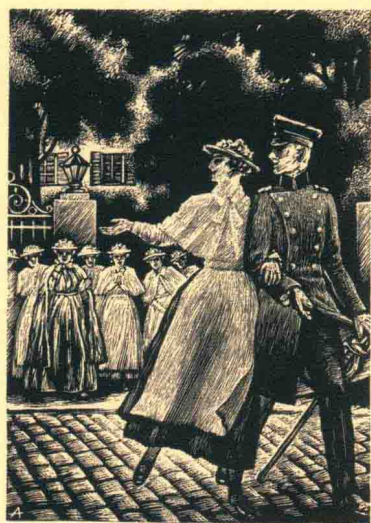
近闻有德国的爱好美术的人们，已筹备开一“创作版画展览会”。其版类有木，有石，有铜。其作家都是现代德国的，或寓居德国的各国的名手，有许多还是已经跨进美术史里去了的人们。例如亚尔启本珂 (Archipenko), 珂珂式加 (O.Kokoschka), 法宁该尔 (L.Feiningner), 沛息斯坦因 (M.Pechstein), 都是只要知道一点现代艺术的人，就很熟识的人物。此外还有当表现派文学运动之际，和文学家一同协力的霍夫曼 (L.von Hofmann)、梅特那 (L.Meidner) 的作品。至于新的战斗的作家如珂勒惠支夫人 (K.Kollwitz), 格罗斯 (G.Grosz), 梅斐尔德 (C.Meffert), 那是连留心文学的人也就知道，更可以无须多说的了。

这展览会里，连上述各家以及别的作者的版画，闻共有百余幅之多，大者至二三尺，且都有作者亲笔的署名，和翻印的画片，简直有天渊之别，是很值得美术学生和爱好美术者的研究的。^①

由此可见，珂勒惠支夫人的作品，梅斐尔德的《你的姊妹》，格罗斯的《席勒剧本〈强盗〉警句图》，《创造》版画集刊中科科希卡、阿契本科等名家之作以及“别的作者”的作品，均系这次版画展中的主要展品，也是鲁迅生前拟印的《德国版画集》的主要内容。这次编印全集，自应全部收入。

2

全集第三卷集中收录苏联版画，约二百幅。苏联也曾是欧洲国家，但因为其社会制度与欧美不同，鲁迅对苏联版画的收藏格外看重，而且所藏数量又多，故独立成册。1931年，鲁迅因校印曹靖华所译之《铁流》，极想觅得该书的木刻插图；又因为他正全力倡导现代版画运动，渴望广泛介绍苏联版画，便写信给曹靖华，托其觅购。曹靖华回信说：苏联版画家们表示作品不取报酬，只希望鲁迅能寄送一些宣纸，因为印版画莫妙于中国纸。于是，鲁迅便买了大批纸张寄往苏联，以宣纸这“砖”，为我们引来了苏联版画之“玉”。据《鲁迅日记》记载，从1931年12月8日到1933年11月14日，他所收到的苏联木刻原拓共为114幅（其中《铁流图》有4幅重复，未计在内），



现详录如下：

1931年12月8日，得“毕斯凯莱夫木刻《铁流图》四枚”。

1932年6月3日，得“P. Pavlinov 木刻一枚，A. Gontcharov 木刻十六枚”。

1932年6月7日，得“A. Kravtchenko 木刻一幅，N. Piskarev 木刻十三幅，V. Favorsky 木刻六幅”。（据《日记》“书账”）

1933年8月20日，得“V. Favorsky 木刻六枚，又 A. Tikov^② 木刻十一枚”。

1933年11月14日，得“苏联作家木刻五十六幅”。^③

至1934年初，鲁迅从上述114幅作品中选取59张图，编成《引玉集》，于同年5月出版。

在编印《引玉集》的时候，鲁迅就计划再编印一部苏联木刻插图集，专印文学作品的插图。在写给朋友们的信中，他常常把《引玉集》称作“苏联木刻第一集”，而将拟印之插图集称为“二集”。这一方面是因为编印《引玉集》时，他就留了一些插图（如阿列克谢耶夫所作之《城与年》插图）未印，另一方面是因为苏联版画家还将有一批插图寄来。果然，在《引玉集》出版后，鲁迅又陆续收到不少苏联版画原拓，其中插图作品较多，总计有84幅，他在日记中均有记录：

1934年9月19日，得“A. Kravtchenko 信并木刻十五幅”。^④

1934年10月9日，得“冈察罗夫所寄木刻十四幅”。^⑤

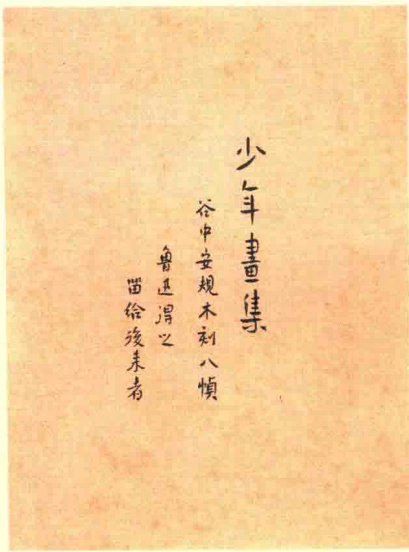
1936年2月1日，得“苏联作家原版印木刻画四十五幅”。^⑥

1936年3月2日，得“木刻《少年歌德像》(Favorsky)、《古物广告》(Anatole Suvorov)、《波斯诗人哈斐支诗集首页》(T. Pikov) 各一幅”。

1936年6月，得“苏联木刻原拓七枚”。（据《日记》“书账”）^⑦

由于所得之苏联木刻插图渐多，鲁迅编印插图集的愿望也就时在心头。1936年3月26日，他在写给曹白的信中说：“现在正在计画（划）另印一本木刻，也是苏联的。”并将这本木刻插图集定名为《拈花集》。不难想见，《拈花集》不仅是《引玉集》的续编，而且是姊妹篇。但遗憾的是，此集未及出版，鲁迅先生便溘然长逝了。

另外，我们查阅鲁迅藏书时，还发现了一本苏联《儿童版画集》，也是原拓。据《鲁迅日记》1933年9月11日记载，这本版画集是从日本科学社寄来的，内收莫斯科市莫斯科河外区第四、第七小学8位小版画家的22幅胶版画。据书中说明，这是苏联“第一



次收集儿童创作”的一本书。于是，就把它一并编入苏联版画卷。

3 全集第四、五卷，编印日本现代版画，总数在千幅左右，而且从未在我国出版。这些作品是：

《创作版画》（Hanga），系由日本神户版画之家编印，山口久吉主编。1924年2月创刊，1930年4月终刊，每辑收原拓10枚，共出16辑。鲁迅所藏为一至十四辑，另有特辑一卷（5枚）。一至四辑系山本初枝女士寄赠，其余系从上海内山书店或汇款给山口久吉购得。

《白与黑》月刊，系东京黑白社编印，料治朝鸣主编。1930年2月创刊，1934年8月终止。共出50期，每期十余幅，鲁迅收藏共41册，系从内山书店购得。

《版艺术》月刊，亦为黑白社编印，料治朝鸣主编。1932年4月创刊，1936年12月终刊，共出57期。该刊为机印，但每期卷首皆收一两幅原拓。鲁迅除最后两期外，皆有收藏。此次编印全集，以收原拓为限，余皆不取。鲁迅的藏品亦系由内山书店代购或订阅。

《乡土玩具集》、《土俗玩具集》和《玩具绘集》均系黑白社木刻彩色印本。《乡土玩具集》是1934年出版，共4册。《土俗玩具集》为1935年至1936年出版，凡10册。《玩具绘集》为1936年出版，册数未详。鲁迅藏品为7册，均系从内山书店购得。

《少年画集》，谷中安规作，黑白社以原拓件发行。1933年1月12日，鲁迅亲往内山书店购得。

《伊索寓言木刻画》，1931年横滨以士帖印社出版。

至于日本儿童版画，系东京都町田市和光学园学生之作。据《鲁迅日记》1934年7月20日所载，这些作品系由日本友人内山嘉吉寄来。

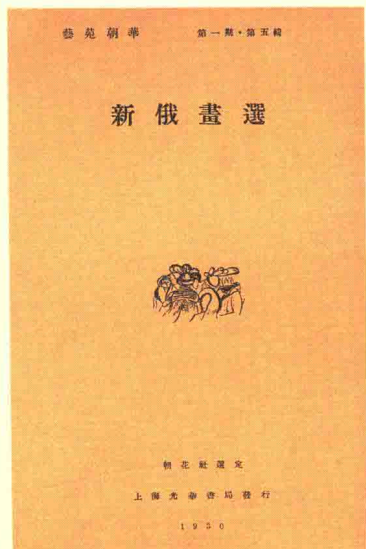
日本创作版画起步较欧洲要晚，但却比我国约早三十年。我所见到的最早的日本创作版画，是山本鼎（1882—1946）的《渔夫》（1904）。较早的版画期刊有《平坦社刊》和《方寸社刊》，前者创刊于1905年9月，翌年4月终止；后者创刊于1907年5月，1911年7月终刊。《方寸社刊》为期较长，影响颇大，故在日本近代版画史上有“方寸时代”的提法。其后，版画社团和期刊如雨后春笋，纷纷涌现。如20世纪20年代的神户版画之家和30年代的东京黑白社等。版画前辈山本鼎、恩地孝四郎（1891—



1955)、前川千帆(1889—1960)等,都在日本近现代版画史上占有重要的地位。所以,30年代,鲁迅倡导中国现代版画运动时,也关注着日本的版画艺术,大量购藏日本版画原拓和有关书刊。

那么,鲁迅所藏日本版画如此之多,为什么又不曾翻印介绍给中国木刻青年呢?这当然不是没有原因的。1934年10月21日,鲁迅在致罗清桢的信中说过,日本的木刻“都是超然的,流派和我们的不同”。同年4月17日致刘岷信中说:“他们的风气,都是拼命离社会,作隐士气息,作品上,内容是无可学的……”1935年4月4日在致李桦信中又说:“日本的黑白社,比先前沉寂了,他们早就退入风景及静物中,连古时候的‘浮世绘’的精神,亦已消失。目下出版的,只有玩具集,范围更加缩小了,他们对于中国木刻,恐怕不能有所补益。”这些话都说得非常明确,即日本版画不合中国当时的国情和中国木刻青年的需要,也和鲁迅木刻为革命服务的主张和宗旨不相吻合。在20世纪二三十年代,日本颇以版画大国自居。他们的中小学大多开设手工课,让青少年学刻版画。30年代初,为鲁迅主办的“木刻讲习会”授课的内山嘉吉先生,便是一位日本小学的美术老师。那时,日本版画家多刻风景、静物、玩具等,恐怕也是和他们的教育状况相关的。1935年,以李桦为首的广州现代版画会为学习国外木刻技巧,曾与日本黑白社建立作品交换关系。1935年夏,当赖少其把他和李桦、刘仑应《版艺术》之请刻制《南中国乡土玩具集》和《北中国乡土玩具集》一事告知鲁迅时,鲁迅在复信中说:“日本在出玩具集,看起来也无甚特别之处,有许多且与中国的大同小异。中国如果出起全国的玩具集来,恐怕要出色得多,不过我们自己大约一时未必会有这计划,所以先在日本出版界介绍一点,也是好事情。”尽管是“好事情”,但由此亦可知鲁迅当时并不认为在中国出版玩具集一类的版画是当务之急。

不过,鲁迅对于儿童版画的创作倒是关注的。儿童是人类的希望,儿童版画的发展关乎版画艺术的未来,不可等闲视之。1933年7月18日,他在致罗清桢的信中说:“我以为少年学木刻,题材应听其十分自由选择,风景、静物、虫鱼,即一花一叶均可。观察多,手法熟,然后渐作大幅。不可开手即好大喜功,必欲作品中含有深意,于观者发生效力。倘如此,即有勉强制作,画不达意,徒存轮廓,而无力量之弊,结果必会与希望相反的。”日本儿童版画之选材十分自由,不含深意,技巧虽幼稚,但非勉

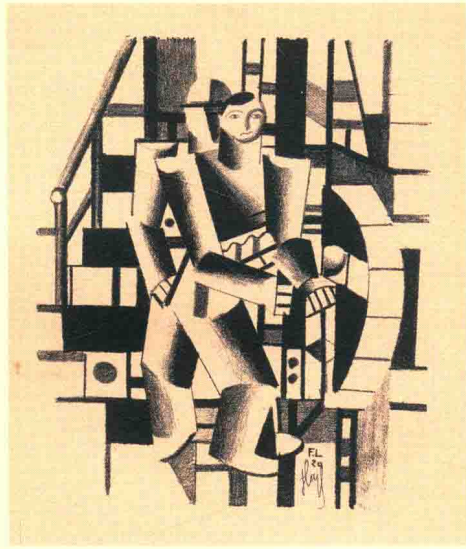
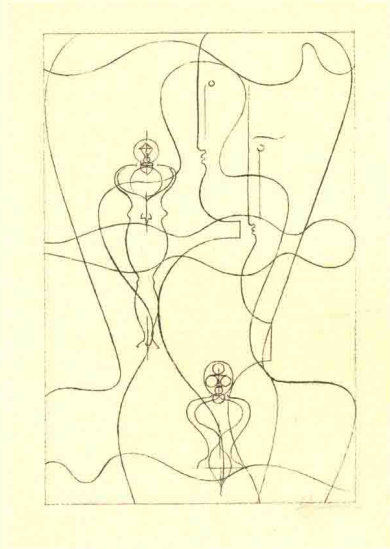
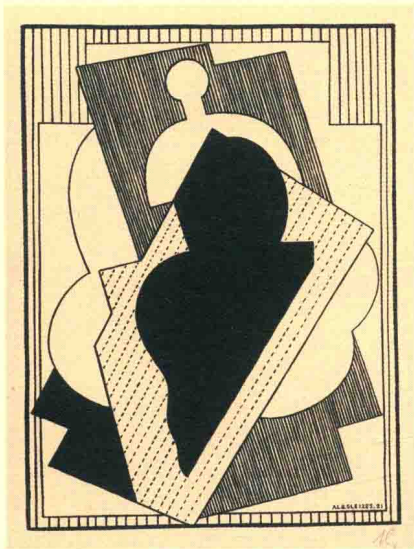


强之作。正因为此，鲁迅在 1934 年 7 月 23 日致内山嘉吉信中才表示：“我对其中的静物作品，尤感兴趣。”

尽管鲁迅当年没有把介绍外国版画的重点放在日本，但我们今天编印全集，则不应该对这批藏品持排斥或冷落的态度。这原因固然在于全集重在一个“全”字，但更重要的是因为时代已经完全不同，国情亦已发生巨变。我们今天处在改革开放的时代，随着经贸交流的大潮，文化艺术的中外交流正日益频繁，就版画艺术而言，中西交流、中日交流的频繁程度与日俱增，而且中日版画艺术的交流源远流长。因此，介绍同属东方之美的日本早期版画，对于促进我国版画艺术的繁荣，也具有借鉴的意义。

4

对于现代中国新美术运动的发展，影响最大者仿佛是徐悲鸿。其实，鲁迅的伟大贡献和不朽功绩是不亚于悲鸿先生的。作为艺术大师的徐悲鸿，是倡导写实主义艺术的，他说“素描为一切造型艺术之基础”，并从欧洲引进了许多 19 世纪以前的传统绘画，作为他所倡导的写实主义绘画的范本。鲁迅也认为“真实是艺术的生命”，在倡导写实主义这一点上，分明和徐悲鸿有一致的地方。在写给版画青年们的信中，鲁迅也一再指出：版画与绘画一样，“基础仍在素描”。他在批评中国版画家们“最不擅长的是木刻人物”的时候，也指出：“其病根就在缺少基础功夫。因为木刻究竟是绘画，所以先要学好素描。”但鲁迅所倡导的写实主义，和建立在“临摹学”基础上的欧洲传统绘画相比，显然还有质的不同，艺术思想的进步也促使他对艺术风格多样化有着不懈的追求。鲁迅所引进的欧洲版画艺术，在选择上和徐悲鸿有着明显的不同，他不拘泥于写实，而更多地注重画家和作品的政治倾向和思想内容，并将引进的重点放在 20 世纪初期欧美和苏联革命艺术家身上。就艺术流派而言，20 世纪初期是革命现实主义和形形色色的现代派艺术并存的时代。鲁迅从我国的国情出发，考虑到人民群众的欣赏习惯和革命艺术的社会效能，理所当然地要力倡革命现实主义的艺术，但是，他对西方现代派艺术和某些具有现代派倾向的画家及作品，也采取了“拿来主义”的态度。人们往往拿了鲁迅反对绘画艺术的“怪异”和“难解”，来论证鲁迅对现代派艺术的坚决排斥和全力抵制。其实，鲁迅所反对的只是对现代派艺术的盲目崇拜和模仿抄袭，而并不反对对它的借鉴和吸收。他赞扬西方“新艺术家们勇猛的反叛”精神，力主中国的新艺术家们都能“和世界的时代思潮合流”；他反



对把西方现代派艺术当做“一种可敬的身外的新桎梏”，来束缚或扼杀我们自己在艺术实践中的独创性，并坚持在艺术创新时不可“桎梏中国的民族性”。由此可见，作为现代文化革命巨人的鲁迅，对于西方现代派绘画艺术的态度是一分为二的。他是“拿来主义”的楷模，也是“洋为中用”的典范。

收入全集《欧美版画卷》的作品，所涉及的作者近百人，作品也大都是 20 世纪 20 年代前后的创作，其中，尤以德国画家和他们的作品为主体。当时的柏林和巴黎一样，是西方艺术的一大中心，也是西方现代派艺术的中心，更是作为现代派的表现主义艺术的中心。

西方现代派美术既不同于以往欧洲传统美术，也不包括现代各种现实主义流派。不管它怎样红极一时，也不论它如何为人咒骂，它只能是西方现代美术的一支，而不是全部。包括野兽派、立体派、未来派、达达派、表现派乃至超现实主义和抽象主义在内的现代派美术的出现，是西方现代社会和现代科技发展的必然产物。照相术的发明，动摇了一向视模仿自然为最高成就的绘画观念；康德、尼采等人的哲学思想和弗洛伊德精神分析及性心理学说，促使一代艺术家起而反对理性的压制和传统的束缚，于绘画上，则不再满足于对客观事物的再现，而着重于自我之表现。强烈的色彩、粗放的线条、扭曲的形体、肢解的物象，常常是他们表达主观感受的艺术手段。他们常把绘画语言当做反抗社会现实的手段，但又因绘画毕竟是造型艺术，要彻底地脱离自然客体这一母题亦实属异想天开。与此同时，各种现实主义艺术仍然是艺坛之一派，仍然占有重要的一席。

综观全集《欧美版画卷》的作品，批判和革命现实主义之作当然是占着重要的地位，但也有一些立体派、表现派等流派的作品，或者是现代派倾向和风格比较突出而又不脱离自然母题的即兴之作；就版画的作者观之，是进步的、反战的、革命的版画家和他们的作品占有举足轻重的地位。珂勒惠支夫人是鲁迅最敬重的革命美术家，敬重的原因，不外如下几层：第一，她的作品是为“被侮辱和被损害”的人们悲哀、呐喊和战斗的艺术结晶，使我们“看见了别一种人，虽然并非英雄，却可以亲近，同情”，而这些人正是“和我们一气的朋友”；第二，她的作品“愈看，也愈觉得美，愈觉得有动人之力”；第三，她是女性，而“在女性艺术家之中，震动了艺术界的，现代几乎无出于凯绥·珂勒惠支之上”；第四，她的作品铜、石、木并举，功力深厚，是中国青年版画家们的良