



姜 維 樸 編

魯迅繪畫連環圖

人民美術出版社



— — —

李迅傳

—— 李迅先生遺稿 ——

魯迅繪連環畫

姜維樸編

人民美術出版社

1956·北京

画 语 拾 零

王肇民著

责任编辑：肖大毅

出版者：湖南美术出版社

(长沙市人民路14号)

发行者：湖南省新华书店

印刷者：湖南省新华印刷二厂

开本：850×1168 1/32 印张：1 1/4 字数：37千 插页：8

1983年5月第一版第一次印刷 印数：1—21,000册

统一书号：8233·406 定价：0.46元⁸

封面 魯迅像(素描) 鄧中鉄

“一个人的受难” 第六幅.....	7
“一个人的受难” 第二十三幅.....	7
“农民战争” 第一幅.....	8
“农民战争” 第六幅.....	9

“連环圖画”辯护

我自己曾經有过这样一个小小的經驗。有一天，在一处筵席上，我随便的說：用活动电影来教学生，一定比教員的講义好，将来恐怕要变成这样的。話还没有說完，就埋葬在一陣哄笑里了。

自然，这話里，是埋伏着許多問題的，例如，首先第一，用的是怎样的电影，倘用美国式的發財結婚故事的影片，那当然不行。但在我自己，卻的确另外听过採用影片的細菌学講义，見過全部照相，只有几句說明的植物学書。所以我深信不但生物学，就是历史地理，也可以这样办。

然而許多人的随便的哄笑，是一枝白粉笔，牠能够將粉塗在对手的鼻子上，使他的話好像小丑的打諢。

前几天，我在現代上看見苏汶先生的文章，他以中立的文艺論者的立場，將“連环圖画”一笔抹杀了。自然，那不过是随便提起的，並非討論繪画的專門文字，然而在青年艺术学徒的心中，也許是一个重要的問題，所以我再來說几句。

我們看慣了繪画史的插圖上，沒有“連环圖画”，名人的作品的展覽会上，不是“羅馬夕照”，就是“西湖晚涼”，便以为那是一种下等物事，不足以登“大雅之堂”的。但若走进意大利的教皇宮——我沒有游历意大利的幸福，所走进的自然只是紙上的教

皇宮——去，就能看見凡有偉大的壁画，几乎都是旧約、耶穌傳、聖者傳的連环圖画，艺术史家截取其中的一段，印在書上，題之曰“亞当的創造”、“最后之晚餐”，讀者就不覺得这是下等，这在宣傳了，然而那原画，卻明明是宣傳的連环圖画。

在东方也一样。印度的阿强陀石窟，經英国人摹印了壁画以后，在艺术史上發光了；中国的“孔子聖蹟圖”，只要是明版的，也早为收藏家所宝贵。这两样，一是佛陀的本生，一是孔子的事蹟，明明是連环圖画，而且是宣傳。

書籍的插画，原意是在裝飾書籍，增加讀者的兴趣的，但那力量，能補助文字之所不及，所以也是一种宣傳画。这种画的幅数極多的时候，即能只靠圖像，悟到文字的内容，和文字一分开，也就成了独立的連环圖画。最显著的例子是法国的陀萊（Gustave Doré），也是插图版画的名家，最有名的是神曲、失乐园、吉訶德先生，还有十字軍記的插画，德国都有單印本，（前二种在日本也有印本），只靠略解，即可以知道本書的梗概。然而有誰說陀萊不是艺术家呢？

宋人的“唐風圖”和“耕織圖”，現在还可找到印本和石刻；至於仇英的“飞燕外傳圖”和“会真記圖”，則翻印本就在文明書局發卖的。凡这些，也都是当时和現在的艺术品。

自十九世紀后半以来，版画复兴了，許多作家，往往喜欢刻印一些以几幅画彙成一帖的“連作”（Blattfolge）。这些連作，也有並非一个事件的。現在为青年的艺术学徒計，我想写出几个版画史上已經有了地位的作家和有連續事实的作品在下面：

首先應該舉出來的是德國的珂勒惠支 (Käthe Kollwitz) 夫人。她除了為霍普德曼的織匠 (Die Weber) 而刻的六幅版画外，還有三種，有題目，無說明——

- 一、“農民斗爭” (Bauernkrieg)，金屬版七幅；
- 二、“戰爭” (Der Krieg)，木刻七幅；
- 三、“無產者” (Proletariat)，木刻三幅。

以士敏土的版画，為中國所知道的梅斐爾德 (Carl Meffert)，是一個新進的青年作家，他曾為德譯本斐格納爾的獵俄皇記 (Die Jagdnach Zaren von Wera Figner) 刻過五幅木版圖，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 (Frans Masereel)，是歐洲大戰時候，像羅曼羅蘭一樣，因為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 (Bei Kurt Wolff, München)，每本三馬克半，容易到手了。我所見過的是這几种——

- 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 eines Menschen)，木

刻二十五幅。

美国作家的作品，我曾见过希該尔木刻的“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。还有一本石版的格罗沛尔（W. Gropper）所画的書，据赵景深教授說，是“馬戏的故事”，另譯起来，恐怕要“信而不順”，只好將原名照抄在下面——

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

英国的作家我不大知道，因为那作品定价貴。但曾經有一本小書，只有十五幅木刻和不到二百字的說明，作者是有名的吉宾斯（Robert Gibbings），限印五百部，英国紳士是死也不肯重印的，現在恐怕已將絕版，每本要数十元了罢。那書是——

“第七人”（The 7th Man）。

以上，我的意思是总算举出事实，証明了連环圖画不但可以成为艺术，並且已經坐在“艺术之宮”的里面了。至於这也和其他的文艺一样，要有好的內容和技术，那是不消說得的。

我並不勸青年的艺术学徒蔑棄大幅的油画或水彩画，但是希望一样看重並且努力於連环圖画和書报的插圖；自然應該研究欧洲名家的作品，但也更注意於中国旧書上的繡像和画本，以及新的單張的花紙这些研究和由此而来的創作，自然沒有現在的所謂大作家的受着有些人們的照例的歎賞，然而我敢相信：對於这，大众是要看的，大众是感激的！

一九三二年十月二十五日。

（原載“南腔北調集”）

連环圖画瑣談

“連环圖画”的拥护者，看現在的議論，是“啓蒙”之意居多的。

古人“左圖右史”，現在只剩下一句話，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，稱為“繡像”。有畫每回故事的，稱為“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，兩相對照，雖可看圖，主意卻在幫助識字的東西，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，都是借圖畫以啓蒙，又因中國文字太難，只得用圖畫來濟文字之窮的產物。

“連环圖画”便時取“出相”的格式，收“智燈難字”的功效的，倘要啓蒙，實在也是一種利器。

但要啓蒙，即必須能懂。懂的标准，當然不能俯就低能兒或白癡，但應該着眼於一般的大眾，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，是觀者作為站在一

定之处的，但中国的观者，卻向不站在定点上，所以他說的話也是真实。那么，作“连环图画”而沒有陰影，我以为是可以的；人物旁边写上名字，也可以的，甚至於表示做梦从人头上放出一道毫光来，也無所不可。观者懂得了内容之后，他就会自己刪去帮助理解的記号。这也不能謂之失真，因为观者既經会得了内容，便是有了艺术上的真，倘必如实物之真，則人物只有二三寸，就不真了，而沒有和地球一样大小的紙張，地球便無法繪画。

艾思奇先生說：“若能够触到大众真正的切身問題，那恐怕愈是新的，纔愈能流行”。这話也並不錯。不过要商量的是怎样纔能够触到，触到之法，“懂”是最要紧的，而且能懂的圖画，也可以仍然是艺术。

一九三四年五月九日。

（原載“且介亭杂文”）

論“旧形式的採用”

“旧形式的採用”的問題，如果平心靜氣的討論起來，在現在，我想是很有意義的，但開首便遭到了耳耶先生的筆伐。“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干不淨。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，是他說新形式的探求不能和旧形式的採用機械的地分開。

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地分開，也已經是常識；還有，知道作品和大眾不能機械的地分開，也當然是常識。旧形式為什麼只是“採用”——但耳耶先生卻指為“為整個（！）旧藝術捧場”——就是為了新形式的探求。採取若干，和“整個”捧來是不同的，前進的藝術家不能有這思想（內容）。然而他會想到採取旧藝術，因為他明白了作品和大眾不能機械的地分開。以為藝術是藝術家的“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。這是一個新思想（內容），由此而在探求新形式，首先提出的是旧形式的採取，這採取的主張，正是新形式的發端，也就是旧形式的蛻變，在我看來，是

既沒有將內容和形式機械的地分開，更沒有看得“姊妹花”叫座，於是也來學一套的投機主義的罪案的。

自然，舊形式的採取，或則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，綫畫的空實和明快，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，並非片斷的古董的雜陳，必須溶化於新作品中，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。

只是上文所舉的，亦即我們現在所能看見的，都是消費的藝術。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，除小說的插畫以外，我們幾乎什麼也看不見了。至於現在，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，則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事，然而已經加以提煉，成

为明快，簡捷的东西了。这也就是蜕变，一向則謂之“俗”。注意於大众的艺术，来注意於这些东西，大約也未必錯，至於仍要加以提鍊，那也是無須贅說的。

但中国的兩者的艺术，也有形似而实不同的地方，例如佛画的滿幅云烟，是豪华的裝璜，花紙也有一种硬填到几乎不見白紙的，卻是惜紙的节儉；唐伯虎画的細腰纖手的美人，是他一类人們的欲得之物，花紙上也有这一种，在賞玩者欲只以为世間有这一类人物，聊資博識，或滿足好奇心而已。为大众画家，都無須避忌。

至於謂連环圖画不过圖画的种类之一，与文学中之有詩歌，戏曲，小說相同，那自然是不錯的。但这种类之別，也仍然与社会条件相关联，則我們只要看有时盛行詩歌，有时大出小說，有时独多短篇的史实便可以知道。因此，也可以知道即与內容相关联。現在社会上的流行連环圖画，即因为牠有流行的可能，且有流行的必要，着眼於此，因而加以导引，正是前进的艺术家的正确的任务；为了大众，力求易懂，也正是前进的艺术家正确的努力。旧形式是採取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这結果是新形式的出現，也就是变革。而且，这工作是决不如旁观者所想的容易的。

但就是立有了新形式罢，当然不会就是很高的艺术。艺术的前进，还要別的文化工作的协助，某一文化部門，要某一專家唱独脚戏来提得特別高，是不妨空談，卻难做到的事，所以專責个人，那立論的偏頗和偏重环境的是一样的。

一九三四年五月二日 （原載“且介亭杂文”）

關於連環圖画

……連環圖画是極緊要的，但我無材料可以介紹，我只能說一點我的私見：

一、材料要取中國歷史上的，人物是大眾知道的人物，但事迹却不妨有所更改。舊小說也好，例如白蛇傳（一名義妖傳）就很好，但有些地方須加增（如百折不回之勇氣），有些地方須削弱（如報私恩及為自己而水滿金山等）。

二、画法，用中國舊法。花紙，舊小說之繡像，吳友如之畫報，皆可參考，取其優點而改去其劣點。不可用現在流行之印象画法之類，專重明暗之木版畫亦不可用，以素描（綫畫）為宜。總之：是要毫無觀賞藝術的訓練的人，也看得懂，而且一目了然。

還有必須注意的，是不可墮入知識階級以為非藝術而大眾仍不能懂（因而不要看）的絕路里。

……

一九三三年八月一日

（原載“魯迅全集補遺”）

致賴少麒信

少麒先生：

五月二八日的信早收到。文稿，並木刻七幅，后来也收到了。

太偉大的变动，我們會無力表現的，不过这也無須悲觀，我們即使不能表現他的全盤，我們可以表現牠的一角，鉅大的建筑，总是一木一石疊起来的，我們何妨做做这一木一石呢？我时常做些另碎事，就是为此。

“連环圖画”确能於大众有益，但首先要看是怎样的圖画。也就是先要看定这画是給那一种人看的，而構圖，刻法，因而不同。現在的木刻，还是對於智識者而作的居多，所以倘用这刻法於“連环圖画”，一般的民众还是看不懂。

看画也要訓練。十九世紀末的那些画派，不必說了。就是極平常的动植物圖，我曾經給向來沒有見過圖画的村人看，他們也不懂。立体的东西变成平面，他們就万想不到会有这等事。所以我主張刻連环圖画，要多採用旧画法。

文章應該怎样做，我說不出來，因为自己的作文，是由於多看和練習，此外並無心得或方法的。

那篇刨煙工人，写得也並不坏，只是太悲哀点，然而这是实际所有，也沒法子。这几天我想轉寄給良友公司的新小說，看能