

学翦鲁迅的美术思想



学习鲁迅的美术思想

人民美術出版社

学习鲁迅的美术思想

“鲁迅与美术”研究资料

编者：人民美術出版社
出版者：（北京北总布胡同32号）

责任编辑：沈鹏 杨纯如

美术设计：曹洁

印刷者：中国青年出版社印刷厂

发行者：新华书店北京发行所

1979年5月第一版

1979年5月第一次印刷

书号：8027·6928 印数：1—10,000

定价：0.60元

出版说明

伟大领袖毛主席曾多次号召我们学习鲁迅，“读点鲁迅”。

鲁迅是中国文化革命的主将。鲁迅毕生从事革命工作和文学活动的同时，以大量的时间和精力热情倡导新兴美术，辛勤培育革命的美术幼芽，对中国革命美术运动作出了巨大的贡献。鲁迅一生的美术活动内容十分丰富，他写下了许多关于美术的论文和书信，亲自筹办展览，举办木刻讲习会，编印画集，收集和整理中国古代石刻拓片，介绍外国革命美术家的创作，以及培养革命的青年美术工作者，为新兴革命美术奠下了良好的基础，给我们留下了宝贵的思想遗产。

“鲁迅与美术”研究资料，为美术工作者学习鲁迅，研究鲁迅美术遗产提供一些参考资料。其中有的是收集报刊上发表过的文章，有的是新编写的，刊印时一般未作改动。由于我们水平有限，工作中必定有不足之处，恳请读者批评指正。

人民美术出版社编辑室

一九七七年十二月

封面题字： 沈 雁 冰

目 录

鲁迅在中华艺术大学讲演记录

(1930年2月21日讲 刘汝醴记)..... (1)

鲁迅先生是怎样组织领导革命美术活动的..... 陈烟桥 (7)

鲁迅的美术活动..... 苦 力 (24)

鲁迅与青年美术工作者 张 望 (33)

鲁迅与中国新兴版画 力 群 (56)

鲁迅与木刻界..... 张 慧 (61)

鲁迅与中国新木刻——中国新木刻的产生、发展

和在抗战期间的活动 陈烟桥 (64)

鲁迅与美术 张 望 (73)

鲁迅先生对连环图画创作上的指示 鄞中铁 (80)

学习鲁迅先生论连环画文章的体会 姜维朴 (82)

鲁迅和美术遗产的研究 王 逊 (89)

学习鲁迅的“拿来主义” 沈 鹏 (109)

略谈鲁迅对美术的意见 迟 轲 (120)

鲁迅论木刻民族遗产 李 桦 (127)

鲁迅是怎样对待中外美术遗产的 郎绍君 (131)

关于汉唐石刻画像 景 宋 (144)

鲁迅与中国古版画 郑振铎 (154)

鲁迅怎样介绍外国美术作品..... 王 琦 (161)

鲁迅介绍苏联及世界各国美术的成绩 张 望 (171)

鲁迅介绍的两位苏联版画家..... 陈烟桥 (188)

鲁迅论凯绥·珂勒惠支 张 望 (191)

鲁迅和麦绥莱勒的作品 蔡 耕 (202)

鲁迅论比亚兹莱的装饰艺术..... 张 望 (206)

鲁迅论里维拉的壁画 丁景唐 (212)

鲁迅在中华艺术大学讲演记录

(1930年2月21日讲 刘汝醴记)

今天没有讲题，只是随便谈谈。

上古时代的绘画，题材大都以动物为主，如马、牛、鹿等……。画上描出的轮廓，很不清晰，因为原始人的绘画程度浅，没有画准轮廓的能力。虽然如此，却很有生气。

人类社会逐渐进步，对上古的绘画便不满足，于是描绘轮廓就注意起来。轮廓线条一经确定，就失去生动的情趣，因为宇宙间的人和物，无时不在运动中。如用一根刻板的线条规定了形状，必然失去其生气。

到了十九世纪，绘画打破了传统技法。新派画摒弃线条，谓之线的解放、形的解放。未来派的理论更为夸大。他们画中所表现的，都是画家观察对象的一刹那的行动记录。如《裙边小狗》、《奔马》等都有几十条腿。因为狗和马在奔跑的时候，看去不止四条腿。此说虽有几分道理，毕竟过于夸大了。这种画法，我以为并非解放，而是解体。因为事实上狗和马都只有四条腿。所以最近有恢复写实主义的倾向，这是必然的归趋。

新派画的作品，几乎非知识分子不能知其存意。因此绘画成了画家的专利品，和大众绝缘，这是艺术的不幸。

欧洲的各个新画派有一个共同倾向，就是崇尚怪异。我国青年画家也好作怪画，造成画坛的一片混乱。怪并不是好现象。有

人说怪打倒了一切古旧的传统形式，是革命。不错，怪足以破坏旧形式，但如言建设新形式，怪就嫌不够了，所以说新派画破坏有余，建设不足。

依我个人意见，怪应当减少。但减少怪不是易事，因为怪比不怪容易得多。古人说：“画鬼容易画人难”。鬼没有根据，容易欺人。要减少怪，先得在基础上用功夫，不然则很难奏效。我们志在“为社会而艺术”，不得不下些苦功。

我国艺术界闹了多年天才，可不知天才又在哪里？其实，艺术并不是有天才的人方能研究。自然，天分高的人比常人容易成功，但同样要努力。总之基础不深，画不出好画来。

新派画常常可以发现错误。有人所作的劳动者，手臂很粗。劳动者比常人健康，应当粗壮些，但这位画家不懂解剖学，以致骨骼肌肉，都不合解剖，结果手臂不是粗壮而是肿了，就是一个例子。

依我看来，青年美术家应当注意以下三点：一、不以怪炫人，二、注意基本技术，三、扩大眼界和思想。画家如仅画几幅静物、风景和人物肖像，还未尽画家的能事。艺术家应注意社会现状，用画笔告诉群众所见不到的或不注意的社会事体。总而言之，现代画家应画古人所不画的题材。

古人作画，除山水花卉而外，绝少画社会事体，他们更不需要画寓有什么社会意义。你如问画中的意义，他便笑你是俗物。这类思想很有害于艺术的发展。我们应当对这类旧思想加以解放。

今天的画家作画，不应限于山水花鸟，而应是再现现实社会的情况于画幅之上。中国一般社会所欢迎的是月份牌。月份牌上的

女性是病态的女性。月份牌除了技巧不纯熟之外，它的内容尤其卑劣。中国现在并非没有健康的女性，而月份牌所描写的却是弱不禁风的病态女子。这种病态，不是社会的病态，而是画家的病态。画新女性仍然要注意基本技巧的锻炼。不然，不但不能显新女性之美，反扬其丑，这一点画家们尤其要注意。

工人农民看画是要问意义的，文人却不然，因此每况愈下，形成今天颓唐的现象。十九世纪法国很多画家只在色彩上花功夫，这和中国画家只在山林泉石的构图上花功夫同样错误。

“意义”在现代绘画上是一件很重要的事，装饰画自然例外。因它的使命不过是调剂人们精神而已，但不能承认它是纯粹的艺术。

展览会很有益于美术家，在那里可以增加他们的艺术兴趣，同时也锻炼了鉴别作品优劣的欣赏能力。因为单看一幅画，不容易分辨好坏，比较看来，优劣立见。

中国有一些从欧美或日本留学回国的画家，他们的创作命题很抽象，如一幅少女像，题为《希望》、《思想》……之类。用命题欺骗群众，或以色彩诱惑读者的虚伪画家，在中国为数不少，别人如问作品的内容，他便笑你不懂艺术。因此就有越为少数人欣赏的东西，其价值越高的论调出现。甚至画家自己也无法解释的作品，就是最高的艺术。

谁都承认绘画是世界通用的语言，我们要善于利用这种语言，传播我们的思想。版画的好处就在于便于复制，便于传播，所以有益于美术运动。可惜我们的美术家，不肯做这些没有天才的小事，结果大事做不成，小事没人做。

我们应将旧艺术加以整理改革，然后从事于新的创造，宁愿

用旧瓶盛新酒，勿以旧酒盛新瓶。这样做美术界才有希望。

以上是我近来对于美术界观察所得的几点意见。

今天我带来一幅中国五千年文化的结晶，请大家欣赏。（说时一手伸进长袍，把一卷纸徐徐从衣襟上方伸出，打开看时，原来是一幅病态十足的月份牌，引得哄堂大笑。在笑声和掌声中，先生结束了他的讲演。）

（南京师范学院《文教资料简报》总第 47、48 期 1976。）

南京师范学院《文教资料简报》编者附记：

南京艺术学院美术系教师刘汝醴同志，曾于一九三〇年春在上海中华艺术大学听过鲁迅先生一次美术讲演。那时他除星期日外，每天到北四川路底长春路的一个画会作画。中华艺大的校址也在北四川路底，和画会相距不远。

据刘汝醴同志回忆，讲演会的会场设在楼下一间狭长的教室里，光线黯淡。室内坐满了听众，约七、八十人，都是艺大的学生和外来听众，没有一个艺大的教师参加。

鲁迅先生讲演的时间不长，但议论精辟，给大家留下了深刻的印象。

刘汝醴同志当时在速写簿上作了记录，过后重抄在活页练习本上，当作珍贵资料保存。刘的藏书和资料，曾一度散失。这份记录，最近又从旧书堆中找了出来。

三十年代初，画坛也和文坛一样，反动阵营里的“美术家”，什么像样的作品也搞不出来。“杰作”只是一幅《上帝之子》，是国民党御用画家朱××的手笔。上帝的儿子到底是一副什么长相，谁

都没有见过。而在这位画家笔下出现的《上帝之子》，却是一个披发杖剑、怒目而视的怪物。杀气腾腾，大有杀尽共产党和革命人士而后快的神气。是反动加怪诞的混合物。正如鲁迅先生在《黑暗中国的文艺界的现状》一文中指出的那样：“属于统治阶级的所谓‘文艺家’，早已腐烂到连所谓‘为艺术的艺术’以至‘颓废’的作品也不能生产，现在来抵制左翼文艺的，只有诬蔑，压迫，囚禁和杀戮；来和左翼作家对立的，也只有流氓，侦探，走狗，刽子手了。”

当时美术界另一个激烈的斗争是艺术流派的斗争，即现实主义和形式主义的斗争。现实主义当时称作写实主义，以徐悲鸿为代表，坚持西欧十九世纪现实主义的传统。形式主义当时叫做新派画，鼓吹现代西欧的颓废没落的艺术。上海是形式主义最大的根据地，中华艺大和另一所美术专科学校曾是两个形式主义的顽固堡垒。堡垒中人，几乎家家马蒂斯，人人毕加索。各式各样的形式主义，一时泛滥成灾。稍后，又有左得出奇的所谓“革命的超现实主义”画展出现过。实际上是形式主义的化身。

鲁迅先生那天的讲演，是针对当时上海美术界的情况而发的。在艺术流派上，鲁迅全力支持写实派，反对新派画——形式主义。强调基本练习对于美术青年的重要性。另外又提出要“为社会而艺术”，则不是反对某一方面而言了。鲁迅所指引的道路，即革命的现实主义的道路。

美术界是整个文艺界的一个侧翼，为了取得革命文艺的全面胜利，急切需要建立起一支革命美术队伍。鲁迅先生是这支队伍的组织和指导者。在那一次的讲演里，先生对美术青年，指出了缺点，也提出了要求。这些教诲，即使在今天读来，仍然值得

差，一时还不能很好掌握运用有利的客观规律，从而有创造性地去巩固和推动它，因此也就使得我们的事业的发展，一时还跟不上广大人民的更高的要求。为了充实提高每个人的业务知识与技能，为了扩大发挥整个美术工作的战斗威力，回顾一下鲁迅先生对这方面的组织与领导的方法和经验，实在有其很重要的意义。

鲁迅先生对于中国革命美术的组织与领导的方法，完全是马克思列宁主义与中国具体实践相结合的领导方法。它是实事求是的，从实际出发的，所以能得到应有的效果。这组织与领导到底经过那些步骤和通过那几种具体内容以达成的呢？

一 做好革命的文艺理论的建设工作

鲁迅先生之推动革命美术运动，是先从做好艺术理论工作着手的。这是为了什么？这是因为他深深地了解：“没有革命的理论，就没有革命的运动”；尤其是当时，“左联”已经具体地提出：“没有应用科学的文艺批评的态度和方法来进行批评”是过去文艺运动的一个缺点；而把“严厉的破坏旧社会以及一切思想的表现”与“宣传新社会的理想和促进新社会的产生”应作当前革命文艺运动的重要任务。根据这个原则，他对于建立革命艺术理论阵地，加强这条战线的力量，更不肯放松了。但要用革命文艺理论把中国艺术青年的思想逐步武装起来，并又能指导实践，首先就应该使他们熟悉艺术的创造和发展的历史，及更好地学习别的国家——尤其是无产阶级革命已经获得成功的国家的艺术工作的胜利经验，才更奏效，于是他即严谨地而又有批判地介绍了不少资本主义国家的进步文艺理论和社会主义苏联的文艺理论到中国来。计曾经由他介绍过来的理论书籍有：日本厨川白村的《出了象牙

鲁迅先生是怎样组织领导 革命美术活动的

陈 烟 桥

鲁迅先生是伟大的革命作家，思想家，同时也是中国革命美术的伟大组织者与领导者。当中国人民从各方面胜利地迅速地进行规模宏大的社会主义建设的今天，当鲁迅先生诞生八十周年的今天，我们的美术工作美术创作，不容怀疑是有巨大的成就的。这成就的获得，首先是在党的坚强领导下从根本上肃清了反人民反革命的、封建主义的、尤其是帝国主义的与国民党时代所遗留下来的五花八门的资产阶级的旧美术，而在毛主席所指示的方向下，确定了毛泽东文艺路线，使美术逐步走向为工农兵服务、为社会主义服务，并且已达到波澜壮阔空前活跃的地步——即许多优秀的、为群众所欢迎的作品产生出来了；我国美术遗产的精华和优良传统，在新的思想基础上得到了广泛的继承和发展；美术队伍的面貌有了根本的改变，新生力量已经迅速地成长起来——实在使人感到无限的兴奋。因为这是与鲁迅先生毕生的努力分不开的，他不但鞠躬尽瘁地贯注中国美术工作者以无产阶级艺术思想的教育，而且也煞费苦心通过一些具体的指示，促成美术工作者业务水平的提高；假如没有经过他的明确透辟的诱导，我们的革命美术就不会打下象今天这样大规模的良好基础。但今天这样的大规模良好的基础打下来之后，而我们部分美术工作者由于政治敏感较差，学习锻炼不够，体会党的文艺方针政策有偏

我们警惕和遵循的。

鲁迅专论美术的文章不多，这篇记录，或可补缺；但没有经先生亲自校阅过，不免有脱漏和有出入的地方。现在发表出来，仅供同志们参考。同时希望参加那次听讲的同志，一起来回忆、补正。

听讲的日子，刘汝醴同志当时没有记，二月二十一日是最近根据《鲁迅日记》回忆确定的。查《鲁迅日记》，一九三〇年鲁迅曾分别于二月二十一日和三月九日两次赴中华艺大讲演。时间都是下午。

刘汝醴同志当年在画会作画。午饭即在画会搭伙。他记得那天是饭后从画会出发前去的。三月九日是星期日，照例不上画会，不可能在画会吃午饭，也就不会从画会出发前去听讲。因此确定听讲的那天，应是二月二十一日（星期五）。

之塔》和《苦闷的象征》，板垣鹰穗的《近代美术史潮论》，苏联的《苏俄文艺政策》，卢那卡尔斯的《艺术论》、《文艺与批评》，蒲列汉诺夫的《艺术论》等。他用了厨川白村的革命资产阶级的文艺思想去扫除中国的封建余孽的流毒，唤醒了无数的艺术青年“来到十字街头”，执笔描写大众的生活。而板垣鹰穗“以民族的色彩去叙述近代各国的艺术意欲倾向”，当然作者的错误是建筑在“唯心主义”与“自然主义”的观点上，而也给中国艺术青年对于近代西方的美术潮流和派别的来龙去脉，予以很多研究资料。卢那卡尔斯的艺术理论，是犯了“实验主义美学”的错误的，然而他的丰富的艺术知识和为劳动大众而建设新艺术的立场，也给中国艺术青年以有益的知识。更重要的是他介绍的《苏俄文艺政策》，对于中国革命文化与艺术的组织与活动，起了它的很大的具体的指导作用。总的来说，鲁迅先生的从事这种理论翻译活动，正如他自己的文学活动一样，都跟当时的民族革命运动，当时的阶级斗争，紧密地联系着，他的全部文学作品反映了一九一九年到一九三六年中国革命运动在各个战线上的波澜壮阔迂回曲折的艰苦斗争，他所翻译的文艺理论，是先从革命民主主义、民族主义开始，然后转向到马克思列宁主义的文艺理论。这不是个人一时或某一阶段内的偏爱，而是根据客观历史的发展、个人思想的发展的必然规律。他在翻译工作中，一方面固然帮助自己认识艺术这个意识形态的具体特点，进而灵巧地运用这个特点来完成斗争任务，但另一方面更其重要的，是帮助中国现在和未来的文艺青年提高专业技巧水平、理论水平，进而用它来作反对帝国主义、封建主义、官僚资本主义，和求得工农大众的解放，是一种锐利的武器。

二 介绍外国的革命美术创作

鲁迅先生之不断介绍外国革命美术家的创作与斗争历史到中国来，为的是鼓励与栽培中国美术青年坚定革命意志，迅速建立和扩大革命文化的阵地，并能够得到巩固和发展。但要实现这一点，美术青年又非牢固地站在人民的立场上，在创作态度上、创作方法上力求达到认真、严肃与精密不苟的境地不可。因此，他反对只有一个可怕的外表，而内容并不怎样有力的作风，反对“认为凡是革命艺术，都应该大刀阔斧，乱砍乱劈，凶眼睛，大拳头”的创作方法；而主张用不屈不挠的政治热情来把这一部门工作搞好。如为他介绍过来的苏联诸木刻名家的创作：《引玉集》、《苏联版画集》和德国的梅斐尔德所作的《士敏土》插图、《凯绥·珂勒惠支版画集》等书，一方面固然是为了向中国人民宣传苏联社会主义的先进文化和德国无产阶级的战斗文化，但另一方面对于中国革命美术工作者来说，却企图引导他们向苏联与德国美术前辈学习——学习苏联美术前辈的“忍饥斗寒”的工作精神与“纯朴精致”的创作方法；学习德国凯绥·珂勒惠支那种被作为“被污辱和被损害的”人的母亲的胸怀与那些“无声的描线，侵入骨髓”与“叫喊和战斗”的内心深处的艺术刻画，以逐步纠正我们原有的缺点与弱点。他说：“我们的绘画，从宋以来就盛行‘写意’，两点是眼，不知是长是圆，一画是鸟，不知是鹰是燕，竞尚高简，变成空虚，这弊病还常见于现在的青年的木刻作品里，克拉甫兼珂的新作《尼泊尔建造》，是惊起这种懒惰的空想的警钟。”正因为鲁迅先生做了不少这种有意义的有目的的“移植”工作，和经过艺术青年将这方法结合到实践中去，所以就替后来的中国社会主义现实

主义和革命的现实主义与革命浪漫主义相结合的艺术打下了良好基础。

三 提倡接受民族艺术遗产和创造新的中国艺术形式

鲁迅先生之对于民族艺术遗产的整理工作，和致力于中国艺术形式的创造的倡导工作，是相互联系相互因果的。这活动，主要是为了替革命艺术开拓一条“新生”的途径。他有系统地搜集、整理、研究中国的《汉画》与《六朝造象拓本》，和经常同友人讨论怎样来选印中国古代的优秀木刻；他劝导艺术青年除了重视革命纪念碑式的大作品外，还应当随时留意与学习在民间流行已有悠久历史的“新年花纸”与连环图画等。这种工作，也正是为了“后之作者”在民族旧艺术当中吸其精华，从而创造出新的中国艺术形式来而做的。但要创造出新的中国艺术形式来，我们一方面固然要接受民族艺术的历史遗产，而另一方面还须学习外国艺术的长处。他说：“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。”这是很辩证地说明艺术方法可以多样化，同时又指出应通过各种的摸索道路来达成异途同归的共同目标的。鲁迅先生又进一步解释：“我们有艺术史，而且生在中国，那必须翻开中国的艺术史来。采取什么呢？我想唐以前的真迹，我们无从目睹了，但还能知道大抵以故事为题材，这是可以取法的；在唐，可取佛画的灿烂，线画的空实和明快，宋的院画，萎靡柔媚之处当舍，周密不苟之处是可取的。米点山水，则毫无用处。后来的写意画（文人画）有无用处，我此刻不敢确说，恐怕也许还有可用之点的吧。这些采取，并非断片的古董的杂陈，必须溶化于