

论鲁迅的美术教育思想

向 思 楼

(四川师范大学 艺术学院, 四川 成都 610068)

摘要:鲁迅一生对美术教育有独到的见解和全面的主张。在 20 世纪初叶及二三十年代对青年美术工作者在世界观和人生观的确立、作品为谁服务、基本功的锤炼和艺术创作的方法等方面都有深刻的论述。现在,我们重温鲁迅的教诲,研究鲁迅的美术教育思想,对促进我们在新形势下美术教育事业的健康发展和美术教育体系的进一步完善,具有积极的指导意义和重要的现实意义。

关键词:鲁迅;美术教育;文艺理论

中图分类号:G40-014 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2002)04-0120-07

鲁迅是伟大的革命家、思想家、文学家和教育家,同时又是现代革命文艺理论的奠基人和新美术的倡导者。从 1909 年至 1927 年间,鲁迅先后在浙江、北京、厦门、广州等地从事过近 20 年的教育工作。1912 年至 1926 年鲁迅在教育部任职达 14 年之久。鲁迅虽然不是专业美术教师,但他不仅有丰富的文艺思想,而且还有一套完整的美术教育思想体系。他一生积极从事美术理论的撰述和外国文艺理论的翻译,为美术院校的学生讲学,介绍国外优秀美术作品,指导美术院校的学生和业余美术青年学习和创作。特别是他的晚年,大力倡导新兴木刻运动,创办木刻讲习班,开展览会,编印画册,为多种画集撰写序言,和木刻青年互通书信等等,培养了整整一代版画艺术家的成长。

鲁迅一生对美术教育的论述颇丰,对美术理论有卓越的贡献。我们把他在美术教育方面众多精辟的论述加以梳理,着重从以下两个方面来加以论述:一,如何解决美术工作者的立场观点问题,即艺术为谁服务的问题;二,如何解决绘画基本功和创作方法的问题。

鲁迅爱艺术,自幼已然,爱看戏,爱描画,中年则研究汉代画像,晚年则提倡版画。鲁迅从小对美术和戏剧的浓厚兴趣,我们从他的很多小说和一系列杂文、回忆录、书信和日记中可知许多。青年鲁迅在日本留学所学的专业是医学,但他在日本留学的几年里使他认识到当时的中国一面是深卧在帝国主义的铁蹄之下,一面是沉沦在腐朽封建王朝的魔掌之中。他深刻认识到他所学的一技之长虽然能够挽救几个中国人的生命,但是挽救不了整个中华民族的命运,也无法将中国人民从苦难的火海中救出来。他离开了日本,踏上了归国之路,强烈的爱国热情和民族使命感使他决定弃医从文,用另一种武器与黑暗的旧势力作战。

鲁迅深知美育对国民教育的重要性。1912 年,时任中华民国临时政府教育总长的蔡元培倡导“以美育代宗教”的进步主张,又特邀鲁迅任社会教育司第一科长,分管以下工作:一,关于图书馆博物馆的事项;二,关于动植物园等学术事项;三,关于美术

收稿日期:2002-02-23

作者简介:向思楼(1956—),男,四川省通江县人,四川师范大学艺术学院副教授。

馆及美术展览事项；四，关于文艺、音乐、演戏（剧）等事项；五，关于调查及收集古物事项。鲁迅非常热爱自己的工作，花费了大量的心血投入到自己分管的各项事务之中。同时，鲁迅对蔡元培的教育革新，如补入新美育，废除清政府的《钦定教育宗旨》等主张表示赞成并热情支持。当他得知临时教育会议删除美育的消息后，在1912年7月12日的《日记》中愤怒地写道：“闻临时教育会议竟删美育。此种豚犬，可怜可怜。”[1]（9页）短短几句话语，不仅反映出鲁迅对美育的重视，也是他对当时旧社会教育制度《钦定教育宗旨》的抗议和批判。

鲁迅凡事爱思考，善分析，他以严谨的治学态度认真地考证了“美术”一词的来源。他在1912年的文章中就写道：“美术为词，中国古所不道。”“美术”一词是从英语爱忒（art or fine art）翻译过来的，是“原出希腊，其谊为艺”[2]（45页）。他们只是凭直觉来观察判断天物之美，只是停留在事物的表面来判断自然之美丑，这当然是不科学的，也是远远不够的，所以鲁迅在1913年2月的《教育部编纂处月刊》第一卷第一期上发表了《拟播布美术意见书》，辩证地全面系统地论述了美术诸方面的问题。对何为美术，美术之类别，美术之目的与致用，播布美术之方等方面作了精辟的论述。在当时他论述的美术的范围比我们今天所述的美术的范围要宽得多，除开我们现在界定的绘画、建筑、雕塑、工艺美术之外，他还包括了音乐（耳美术、声美术）和文学（心美术）等。鲁迅对美术加以概括说：“美术云者，即用思理以美化天物之谓。”[2]（46页）他首次阐述了美术的“三要素”，即天物、思理、美化。不难理解，他所谓的“天物”即指自然界与社会中的现象，也是自然界本身存在的东西，应放在首位。所谓“思理”即指思想意识。至于“美化”，即是通过作者的构思经过艺术的手段加工美化，使事物变得更美。鲁迅以严密的逻辑，把生活（天物、素材）、思想（构思、创作）、美化（加工装饰）的相互关系阐述得清清楚楚。从这里我们不仅可以看到他科学、求实、认真、严肃的治学态度，而更重要的是他对美术提出了目的和要求。他进一步认为，“皆足以征表一时及一族之思维，故亦即国魂之现象”，并且“其力足以渊邃人之性情，崇尚人之好尚，亦可辅道德以为治”[2]（47页）。正是由于这种要求，必须有利于“物质文明，日益曼衍，人情因亦日趋于肤浅；今以此优美而崇大

之，则高洁之情独存，邪秽之念不作，不待惩劝而国又安”[3]（47页）。于是他的结论为：“美术必有利于世，悦其不尔，即不足存。”[4]（47页）鲁迅寄希望于美术巨大的社会功能，这虽然是他早年的观点，但与他后来的思想发展和晚年所强调的文艺（美术）为人生、为农工、为社会服务的思想是一致的。这篇论文对当时的美术（艺术）运动产生了极大的推动作用，堪称“五四”以前推动艺术史发展的重要文献，也是中国美术教育史上的重要篇章。

由于袁世凯的独裁专制，蔡元培任教育总长仅半年就辞职，他所倡导的美育得不到当时政府的支持被迫搁浅，但鲁迅对美育的重视和提倡却从未停止。1918年，鲁迅写了很多“随感录”，从众多论及到美术的段落中完全可以窥见到他强烈的爱国热情、高尚的人格、进步的世界观以及他对中国艺术家的期望。

进步的美术家，——这是我对于中国美术界的要求。

美术家固然须有精熟的技工，但尤须有进步的思想与高尚的人格。他的制作，表面上是一张画或一个雕像，其实是他的思想与人格的表现。令我们看了，不但喜欢赏玩，尤能发生感动，造成精神上的影响。

我们所要求的美术家，是能引路的先觉，不是“公民团”的首领。我们所要求的美术品，是表记中华民族知能最高点的标本，不是水平线以下的思想的平均分数。[3]（330页）

在这里，鲁迅对中国的美术家提出了很高的要求，尤其是需要进步的美术家，不仅仅只有精熟的技工，尤须有进步的思想。看了他们创作的作品，不但令大众喜欢赏玩，尤能发生感动，造成精神上的影响。鲁迅所指的“公民团”是反动统治阶级所雇佣的流氓打手，是与人民大众为敌的法西斯走卒。鲁迅所指的“引路的先觉”则是要求美术家要有较高的思想觉悟，站在人民大众一边，站在为民族和人类求解放的高度，站在时代的前列，投入到革命文艺的洪流中去推翻压在中国人民头上的三座大山。

30年代，鲁迅的晚年一直是处在“风雨如磐”的白色恐怖年代，他自己的人身安全时刻受到国民党当局的威胁，他却从不顾个人安危，把生死置之度外，但他对青年美术工作者的关怀、支持和教育却丝毫没有放松，显现出一个长者和导师的人格魅力。

他对当时在学习上缺乏师资感到十分焦急,他一方面大量翻译国外进步的艺术理论书籍,除《近代美术史潮论》纯属美术理论外,还翻译了卢那察尔斯基的《文艺与批评》,普列汉诺夫的《艺术论》等等。鲁迅翻译的这些包含有民族主义、革命民主主义以及马克思主义的文艺理论书籍,使当时生长在闭锁封建堡垒中的中国知识分子们眼界大开,为中国的知识分子投入革命的洪流找到了理论依据。另一方面,他不顾身体有病,不辞劳累举办木刻训练班。对青年木刻学徒不分大事小事,事事关爱,甚至连学生们到书店购买图书他都要给予介绍和悉心指导,要使他们懂得哪些是好书好画。当他发现某些青年学生购买了一些不恰当的图书,他深深地感到是可叹的现象,生怕坏东西腐蚀了青年们的灵魂。他常常对学生们讲:凡是资料,必须加以研究、融化,不可生吞活剥。

鲁迅同旧的教育制度敢于决裂。在国民党统治下的美术教育极力提倡“艺术至上”、“形式主义艺术”等口号,不要学生关注社会,两耳不闻窗外事,以死读书的方法来控制压迫思想进步的学生,鲁迅对此极为愤怒和不满,他时时给学生以关爱、支持与同情。他要求学生必须接触社会,“应该留心世事”[4](400页)。他进一步强调“根本问题是在作者可是一个‘革命人’,倘是的,则无论写的是什么事,用的是什么材料,即都是‘革命文学’。从喷泉里出来的都是水,从血管里出来的都是血”[4](544页)。他在给青年版画家李桦的信中指出:“关于题材的问题。现在有许多人,以为应该表现国民的艰苦,国民的战斗,这自然并不错的,但如自己并不在这样的漩涡中,实在无法表现,假使以意为之,那就决不能真切,深刻,也就不成为艺术。所以我的意见,以为一个艺术家,只要表现他所经验的就好了,当然,书斋外面是应该走出去的,倘不在什么漩涡中,那么,只表现些所见的平常的社会状态也好。”[5](45页)显然,鲁迅要求艺术家们走出象牙塔,走出书斋,到生活中去,到漩涡中去注意社会现实,去体察民情,要用自己的画笔来告诉群众见不到或不清楚的社会事体,如果一个画家只能呆在画室里画些山水鱼虫和裸体模特,那是远远不够的,是不能尽到画家的能事。

晚年的鲁迅,由于事实的教训,以为只有新兴的无产者才能有将来,他已经具备了明确的信仰和明

确的方向。随着他革命世界观和艺术观的发展,他更加依赖中国共产党,忠诚地接受党的领导,他仰望北斗,衷心希望并祝愿毛泽东所领导的革命事业能彻底成功。他认为“世界在日日改变”,因而他深信“不远总有一个大时代要到来”。他早年发表的第一篇美育论文表明了他早期的美育思想,随着时间的推移和不断接受无产阶级世界观的影响,又不断丰富和发展了他的美育思想。无论是青年时期还是晚年时期,他在艺术教育上的观点都是一本其革命立场,始终和人民大众站在一边,要我们用绘画的这种“世界通用的语言”去“传播我们的思想”。尤其是在他生命进入倒计时的最后几年表现得更为突出,他已经看到他所希望的大时代将出现在东方的地平线上,他要用艺术这一有力的武器来为中国革命的成功和胜利助一臂之力。他选用新兴木刻作投枪和匕首,他深知艺术的巨大社会功能,他称新兴木刻为“好的大众的艺术”,而且极力主张把版画艺术用作推动革命事业胜利前进的工具。即是说“版画既是大众的艺术”,也是战斗的艺术,“当革命时,版画之用最广,虽极匆忙,顷刻能办”[6](345页)。新兴版画家们在鲁迅的引导下,始终紧密地与人民大众联系在一起,猛烈抨击国民党反动政府的黑暗势力,以木刻刀作为武器,为中国革命的成功做出了重要贡献。实践证明,鲁迅倡导的新兴版画“走出了一条战斗的道路,形成了一种战斗的传统,产生过无数优秀的作品,谱写了中国艺术史上前所未有的光辉灿烂的篇章,这是我国美术界的光荣,也是艺术为大众的美学思想的伟大胜利”[7](80页)。

今天,我们仍然应该以鲁迅先生为榜样,学习他关注现实、直面人生的风范,学习他为大众着想的精神,树立正确的人生观、价值观,树立为人民大众服务的崇高理想,在代表社会主义先进文化方向旗帜的指引下为新时期的革命文艺事业添砖加瓦。

二

鲁迅虽然不是专业的美术教师,但他有渊博的知识,熟悉中外美术史。他还有丰富的艺术实践经验,他对艺术的自身规律是非常了解的。从工艺美术的角度来看,他称得上是一位装饰画家和书籍装帧设计家。他童年时代,就喜好描摹《山海经》、《西游记》,为他后来的艺术实践奠定了一定的基础。

1912年在北京教育部任职期间,他曾与别人合作设计过国徽图案。蔡元培任北京大学校长时,他为北大设计描绘过校徽图案。同一年,他画的《如松之盛图》也是别出心裁的新颖构思。这幅画松树的创作,不仅树干苍劲有力,树枝穿插疏密有序,尤其是将树干巧妙地编构成“天觉”二字,画面不仅表现了松树雄伟的气势,还把自己的思想融入作品之中,做到了内容与形式的高度统一。鲁迅为别人的书籍设计过封面,为自己的著作设计封面就更多了,例如《野草》、《萌芽月刊》、《奔流》、《坟》、《华盖集续编》等等。我们从他设计的这些书刊的封面可以看出,他对书籍装帧设计是非常内行的,无论是立意、构图、线条、黑白、美术字设计、色彩的搭配乃至变形夸张、空间的处理等方面都无懈可击。他用理论指导自己的实践,又不断以实践来丰富他的理论,把理论和实践进行完美的结合。但是鲁迅却非常谦虚,常常说自己对美术是门外汉,一再声明他虽然很爱好美术,但自己不是行家,所以对理论没有全盘的话好说,仅是零星的意见和大略的议论。作为一个伟大的艺术理论家、教育家和美术创作实践者的鲁迅,在美术技巧的锤炼和美术创作的方法等方面都有很多高见。我们拟从以下四个方面来进行论述:1. 重视对基本功的训练;2. 继承、借鉴与创新;3. 作品要能懂;4. 要追求民族性。

1. 重视对基本功的训练。万丈高楼从地起,任何一门科学都十分重视对基础学科的建设和基本功的训练,美术更是如此。倘若我们有很好的构思,也有宏伟的创作计划,如果没有扎实的绘画基本功,面对壮丽的社会主义建设场面也只能是束手无策,再好的想法也无法表达出来,这是一个很简单的道理。鲁迅向来重视对学生基本功的训练,尤其是强调练好素描,尽管他不可能到画室去为学生上美术技法课,但他经常与美术青年们在一起研讨。当发现他们在技法上有不成熟的地方时,既要指出弊病,又要给予鼓励。他劝告学生学习绘画要先学好素描。素描是绘画的基础,素描是美术的必修课,他深知素描教学的重要性,所以他在回复青年画家李桦的信中指出,“偶然看见几幅,都颇幼稚,好像连素描的基础功夫也没有练习似的”[8](608页)。他语重心长地告诫木刻青年们:“我不会说谎,据实说,只能算一种练习。其实,木刻的根柢也仍是素描,所以倘若线条和阴暗没有十分把握,木刻也刻不好。这四幅

中,形象的印象,颇为模糊,就因为这缘故。”[12](610页)鲁迅在要求青年学生们一边苦练绘画基本功的同时,一边要研究美术技法理论。光有实践没有正确的理论作指导容易走入盲区,只有技法理论没有丰富的实践容易成为空头“理论家”。他认为美术理论的掌握和技法的训练是同样的重要,所以他要求学生们不论是透视学、解剖学、色彩学都应该掌握。他说:我所以能评览画面上身体四肢的比例是否合适,是因为我在日本仙台医专学医时学过两年解剖学,画过许多死尸的图。解剖学能帮助处理画面中人体结构和比例的法则,透视学能帮助处理画面空间距离和远近的法则,色彩学能帮助处理画面冷热的关系。这些法则在绘画中是相辅相成的,是一个有机统一的整体,缺一不可。

除了素描和基础理论之外,鲁迅还要求学生知识面要拓宽,学习要博,反对钻牛角尖式的学习方法。鲁迅根据自己所见,感到“先前的文学青年,往往厌恶数学,理化,史地,生物学,以为这些都无足重轻,后来变成连常识也没有”[5](357页)。从以上的论述来看,鲁迅要求学生们除开掌握素描、色彩、透视、解剖等绘画的基本功外,还应该掌握数理化、生物、地理、历史等基本功,这样才能算一个完全的人。他生怕学生为绘画而绘画,因为“偏食”而走人缺乏营养的歧途。鲁迅的这些观点与我们今天所要求培养的“一专多能”的全面型人才的观点是一致的,他的这些论述,对我们今天的美术人才的培养也是很有启发意义的。

2. 继承、借鉴与创新。鲁迅要求美术家要有创新精神。他曾将美术分为摹拟美术和独创美术。他主张艺术家不能只限于写生“摹拟”和照抄别人的东西,必须要有创造性,创新是艺术的生命。而创造性的基础是先要有天物者而后不断创新,他反对凭空臆造(这里的“臆造”不是说不能发挥艺术的想象,但要尊重艺术的规律),创新就是要有自己独特的面貌和独特的表现手法。鲁迅主张的创新是有条件和前提的,除开到生活的旋涡中去向生活学习以外,他还主张一是要吸取民族艺术的精华,二是要将国外艺术的长处拿来。

鲁迅指出:“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”[9](48页)。两句简短而精辟的话语,反映了鲁迅广阔的艺

术视野,他主张用继承、借鉴的方式,调动中外艺术史上一切有用的东西来丰满自己的艺术作品,这也是他对创新的一贯主张。下面我们来具体看看鲁迅是如何主张继承(民族艺术的精华)、借鉴(国外的良规)和艺术创新的。

鲁迅说:“新的艺术,没有一种是无根无蒂,突然发生的,总承受着先前的遗产。”[8](381页)鲁迅熟知中国美术史,祖国五千年灿烂的文化给我们后人留下了一座取之不尽、用之不竭的艺术宝库。他那丰富的宝藏等待我们去不断地发现和挖掘。摘取中国的遗产究竟要摘取哪些呢?鲁迅又作了详细的解释:“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,……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罢。”[9](23页)鲁迅从一个行家的角度给我们指明了从唐至明清优秀绘画的可取之处,当然这里他是从广义的角度去谈的。中年的鲁迅又把眼光投向汉代艺术,他一生收集了大量的汉代画像,而且对汉画有深入的研究。汉唐艺术之所以受到鲁迅的重视和推崇,因为它的题材大都取材于劳动人民,它反映了劳动人民的生活面貌和真实的生活状态,以其纯真质朴的艺术形式表现了伟大中华民族勤劳勇敢的精神。在艺术手法上有深沉雄大的气魄和粗犷有力的拙味。他对汉唐雕刻在绘画艺术上的伟大成就和卓越的表现十分钦佩,称为前无古人的大胆的艺术家,他希望新兴版画家们从中吸取营养。鲁迅经过长期的思索,对中国新兴木刻青年们说:“倘参酌汉代的石刻画像,明清的书籍插画,并且留心民间所赏玩的所谓‘年画’,和欧洲的新法融合起来,许能创出一种更好的版画。”[5](45页)新兴版画70年来,一代又一代版画家在导师思想的指引下正确处理了继承和借鉴的关系,创作出了无数的具有民族气派的优秀版画作品,在国际版画展上屡获大奖,在国际版画界产生了巨大而深远的影响。

鲁迅要求青年美术工作者要注视民族遗产,但他反对守旧和泥古不化。他要求要以正确的态度对民族遗产加以批判地接受。他说:“旧形式是采取,必有所删除,既有删除,必有所增益,这结果是新形式的出现,也就是变革。”[9](24页)谈到继承,有人

担心是否会受旧形式的影响。其实,鲁迅早就有言在先,旧形式——民族艺术传统的继承“并非断片的古董的杂陈,必须熔化于新作品中,那是不必赘说的事,恰如吃用牛羊,弃去蹄毛,留其精粹,以滋养及发达新的生体,决不因此就会‘类乎’牛羊的”[9](23页)。鲁迅精湛的论述和幽默的比喻把继承和创新的关系讲得一清二楚,耐人寻味。

鲁迅既喜欢我国民族民间艺术,也喜欢域外著名图籍。他不仅博览中外群书,也喜好品读外国的美术作品。在他宽阔的胸怀里,在他的美术教育思想上,既不复古,也不崇洋。他旗帜鲜明,毫不含糊地阐明自己的观点,他不赞成没落的欧洲资产阶级现代诸流派和形式主义的绘画及其对美术教育的影响,但他对现代形式主义的诸流派却不回避。他在翻译《近代美术史潮论》时,将原书中的140幅插图全部登出,其中就有相当数量的现代派新潮作品。他说:在新艺术毫无根底的国度里,零星的介绍是毫无益处的,最好是有一些系统。这就不难看出鲁迅的用心,对国外的“新”东西决不躲躲闪闪,最好是全盘地系统地端进来。鲁迅反对闭关自守,一直主张采取拿来主义的态度。其实东西方在艺术上相互借鉴,取长补短,产生出新艺术的事例是屡见不鲜的。例如中国和日本的绘画进入欧洲以后对欧洲古典画派产生了极大的震动,对后来印象派的出现产生了重要的影响。毕加索从中国的民间剪纸中获得了灵感,马蒂斯从中国的民间木板年画中吸取养料。中国古代木刻经丝绸之路传入欧洲被西方人所采纳,产生了18世纪欧洲的主要创作流派。鲁迅又将欧洲的创作版画介绍给中国,又产生了中国的新兴版画。凡是熟悉艺术史的人,这样的事实都是不胜枚举的。所以鲁迅认为要借鉴克拉甫兼珂作品中注意于背景和细致的表现,要研究梅斐尔德作品中气象雄伟、富于粗豪和组织的力量,还有麦绥莱勒作品中强烈的黑白对比以及欧洲各名家在素描功力、人体比例、结构透视、明暗处理和刀法组织等方面均应借鉴。但借鉴不是模仿,不是生搬硬套或照抄,必须要加以发挥,加以创造才能产生新的艺术。

鲁迅历来教育青年美术学生要博识,要知己知彼,他对古今中外的艺术都是采取积极的态度。他反对崇洋复古,也反对虚无主义和教条主义。他说:“没有拿来的,人不能自成为新人,没有拿来的,文艺不能自成为新文艺。”[9](40页)无论古今中外,

凡是好的新的都可以利用,所以鲁迅敢于向埃及坟中的绘画赞歌,对黑人刀柄上的雕刻点头。

总而言之,遗产的继承和外国“良规”的借鉴都有益于产生新的艺术,“但创新又必须突破遗产的束缚,否则便极易落入旧的巢穴,落于对于古人和外国人的依傍和模仿的艺术教条主义之中。因而,有出息的艺术,不仅应当是艺术遗产的继承者,而且也是新艺术的开拓者和建设者”[7](89—91页)。

3. 作品要能懂。遵从大众的功利要求,鲁迅鲜明地提出了艺术作品必须使大众能懂的命题。他说:“‘意义’在现代绘画上是一件很重要的事”[10],“‘懂’是最要紧的”[9](28页)。在当时的艺术界,有人为了单纯追求艺术形式的新,片面强调作者个人的“自我表现”,诸如独尊个性,从不考虑内容是否为广大观众所需,是否为人民大众所喜闻乐见,对欣赏者缺乏应有的尊重,画面上线形的解体及色彩的怪异很难为他人所理解;一些怪里怪乎的画时常出现在展览会上,如果老百姓看不懂,他们就声称作品愈高级,理解和接受的人就愈少等等。鲁迅却坚决反对那种“作品愈高,知音愈少”的神秘主义观点,“倘若说,作品愈高,知音愈少。那么,推论起来,谁也不懂的东西,就是世界上的绝作了”[6](349页)。鲁迅认为,只有让大众能懂,能理解,能接受,才能打破统治阶级对艺术的垄断,艺术也才能属于真正的人民大众。20世纪30年代,一些青年美术学生在学习西方美术时没有借鉴有用的部分,误入了歧途,鲁迅告诫他们学习外来艺术时不要盲目追随,不要以怪来吓人,要取人之长来补己之短,他反对那些只会画古里古怪的画,留着长头发、大领结的怪现象,提出要严防堕落和衰退。1930年2月他在中华艺术大学讲演时告诫青年学生们必须注意三个问题:一,不以怪炫人;二,注意基本技术;三,扩大眼界和思想。他坚决反对青年学生学怪画。如果一味追求以怪炫人,就要使画坛一片混乱了。任何艺术创作要于大众有益,首先要看是怎样的图画,只有先能看懂,方能引人入胜,进而发生艺术的宣传效果,对那些专靠神思和臆想出来的什么三只眼睛啦,长颈子啦,鲁迅认为这不是什么创造,更不是什么创新。所以鲁迅又警告那些喜好“创新”的人,美术创新不是胡为的。他举例说:譬如画一个人,脸上长一个瘤,额上肿出一颗疮,的确与众不同,显示他特别的样子,固然很奇特,但不能算创新,他主张把那瘤

和疮都割去,同一般人一样为好。这个风趣而生动的例子启发我们创新必然要美,要遵循艺术创作的规律,要考虑到人民大众的审美趣味,一味追求奇特,奇而不美,怪而使人生厌。美术作品当然可以抽象夸张变形,但应该有个度,应当令人感到美为好。用鲁迅的话说:“必须令人能懂,而又有益,也还是艺术,才对。”[8](381页)

谈到懂的标准时,鲁迅有深刻而精彩的表述:“懂的标准,当然不能俯就低能儿或白痴,但应该着眼于一般的大众。”[9](27页)鲁迅始终把着眼点放在大众上面,如果不单是中小学生,一般平民百姓,甚至连艺术家和教授们都看不懂的作品硬要拿来招摇撞骗,那也就只能是孤芳自赏了。所以鲁迅又说:“绘画成了画家的专利品,和大众绝缘,这是艺术的不幸。”[10]

鲁迅在主张艺术的通俗易懂、雅俗共赏的同时,又反对把艺术庸俗化。他说:“迎合和媚悦,是不会于大众有益的。”[6](349页)因为这是艺术家对社会责任感的丧失。艺术应当给人们指出确当的方向,引导社会。他反对故意将画题提得香艳、缥缈、古怪、雄深的所谓高雅倾向,更反对艺术成为迎合大众的新帮闲。他主张绘画要使并无观赏艺术训练的人,也看得懂,而且一目了然。鲁迅认为,你的作品再好,如不被广大观众所欣赏,不能与广大群众沟通,就不能发挥其艺术应有的作用,自然也就谈不上什么社会功能。所以他又说:“为了大众,力求易懂,正是前进的艺术家的正确的任务。”[9](24页)

4. 追求民族性。鲁迅向来十分重视作品的民族性和地方特色。他把民族性视为中国向来的灵魂。民族性是指民族道德、思维和传统文化中反映出来的民族的感情、意志、利益、欣赏习惯和审美趣味。民族特色、地方特色是要求在艺术创作中增加不同风格和不同美感的重要因素。按照鲁迅的文艺思想和美学观点,具有民族特色最重要的是要坚持现实主义的艺术方法。首先是竭力使人物显出中国人的特色来,使观者一看便知道是中国人和中国事。其次是表现中国的地方特色,他说:“现在的世界,环境不同,艺术上也必须有地方色彩,庶不至于千篇一律。”[8](317页)鲁迅认为,要创造民族风格,首先要研究中国人的审美特色和审美习惯。他举例说:“中国画是一向没有阴影的,我所遇见的农民,十之九不赞成西洋画及照相,他们说:人脸哪有两边

颜色不同的呢?西洋人的看画,是观者作为站在一定之处的,但中国的观者,却向不站在定点上,所以他说的话也是真实。”[9](27—28页)是的,东西方文化有很大的差异,中国人和欧洲人在审美观念和绘画表现手法上有本质的不同,欧洲人绘画讲明暗、光线、投影、色彩冷暖以及焦点透视等等,中国画讲笔墨、线条、留白、散点透视。边走边看,山前山后山上山下一览无余,所以才能描绘出《江山万里图》长卷。这种审美习惯数千年来自大众并影响大众,久而久之,形成了一种特定的审美特色,进而使其作品显出一种东方情调来。所以,鲁迅在评价青年画家陶元庆的绘画作品时,高度赞扬他的作品是能“和世界的时代思潮合流,而又并未桎梏中国的民族性”[4](550页)。

鲁迅把艺术作品的民族精神上升到中国向来的灵魂,显现出鲁迅强烈的爱国热情和艺术为大众的一贯主张。毫无疑问,绘画的民族风格即是民族性的烙印,是民族精神和民族生活的标记,也是民族个性的显现。如果一个民族的艺术失去了自己的人民,失去了自己的民族印记,就是这个民族的悲哀。如果一味去模仿别人,结果只能丧失民族艺术的个性,走上千篇一律的公式化道路,导致一种没有民族性的抽象的空洞的世界性。而这种世界性也正是民族性的沦亡和泯灭。所以鲁迅着重强调:“有地方色彩的,倒容易成为世界的,即为别国所注意……可惜中国的青年艺术家,大抵不以为然。”[8](391页)鲁迅的这些箴言,在今天读来,仍然令人倍感亲切。

参考文献:

- [1]鲁迅全集:14卷[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [2]鲁迅全集:8卷[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [3]鲁迅全集:1卷[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [4]鲁迅全集:3卷[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [5]鲁迅全集:13卷[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [6]鲁迅全集:7卷[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [7]李允经:中国现代版画史[M].太原:山西人民出版社,1996.
- [8]鲁迅全集:12卷[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [9]鲁迅全集:6卷[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [10]学习鲁迅的美术思想[M].北京:人民美术出版社,1979.

On Lu Xun's Fine Arts Education Ideas

XIANG Si-lou

(Institute of Arts, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan 610068, China)

Abstract: Lu Xun has his original views and overall opinions on fine arts education. He expounds profoundly the establishment of world outlook and life outlook of young artist workers, service object of artist works, training of basic skills and methods of artist creation. Review, recall and study of his ideas is of positive instructive significance and great practical significance in promoting the healthy development of fine arts education and further improvement of its system.

Key words: Lu Xun; fine arts education; theory of literature and art

[责任编辑:王永政]