

魯迅：在俄國版畫與小說之間

孫 郁

北京魯迅博物館館長

一、

民國初的文壇，無論小說還是文人畫，尚處於幼稚的摸索期。那時就有了域外小說的譯介和繪畫的引進。二者的格局雖不大，但在圈內卻有了不小的影響。這裏魯迅和他的友人陳衡恪扮演了重要角色，一個注重弱小國家文學的翻譯，一個從洋人的繪畫裏找到中國文人畫的更新點，和前先的藝術大不相同的。魯迅藏有陳氏的多幅作品，對其新鮮的表達式是感興趣的，而陳氏亦在魯迅那裏看到了新文學形成的可能。美術與文學就這樣進入到了現代人的語境裏。

魯迅後來的文學成就，固然有詩文上的天賦，還有兩種因素也起了很大作用。一是文物收藏與鑒賞內化了舊文明的奇特之氣，二是對外國美術的研究推廣帶來了感知事物的豐富的視角。尤其是木刻藝術在他文字間的投射，一定程度深化了創作的意象。他的小說與雜文中明暗交織的現象，在內蘊上與歐洲一些木刻作品有著韻律的相似性，魯迅作品的畫面感是強於同時代的許多作家的。他在繪畫上的修養連今天的畫家也讚嘆不已。在他那裏，文學與美術的妙處匯於一體了。

周作人在回憶中多次談到魯迅在繪畫上的天賦，幼時便臨摹過《蕩寇志》繡像，馬鏡江的《詩中畫》、岡元鳳的《毛詩品物圖考》，以及著名的《芥子園畫傳》等。到日本留學後，洋人的繪畫與日本的浮世繪都吸引了他。從他擬創刊的《新生》雜誌的封面設計裏，藝術感受力極好，瓦支的《希望》被選為封面圖，是意味深長的。我們看魯迅藏書，美術作品很多，數量在千餘幅。周作人在《魯迅的國學與西學》一文中寫道：

魯迅小時候喜歡畫畫，在故家前院灰色矮牆上曾畫著尖嘴雞腳的一個雷公，又在小本子上畫過漫畫“射死八斤”，樹下地上仰臥一人，胸前插著一枝箭，這八斤原是比较魯迅年長的一個孩子，是門內鄰居李姓寄居的親戚，因為在小孩子間作威作福，所以恨他。魯迅的畫沒有發達下去，

但在《朝花夕拾》後記裏，有他自畫的一幅活無常，可以推知他的本領。在別方面他也愛好圖畫，買了好些木刻石印的畫譜，買不到的便借了來，自己動手影畫。最早的一本是《蕩寇志》的繡像，共有百頁左右吧，前圖後贊，相當精工，他都影寫了下來，那時他正是滿十二歲。以後所寫的有《詩中畫》，那是更進一步了，原本系畫古人詩意，是山水畫而兼人物，比較複雜得多了。第三種又很特別，乃是王冶梅畫譜之一，上卷題曰《三十六賞心樂事》，是一種簡筆劃，下卷沒有總名，都是畫幅，有些畫的有點滑稽，可是魯迅似乎也很喜歡，用了貢川紙把它影下來了。所買畫譜名目可不必列舉，其中比較特別的，有日本畫家葛飾北齋的另種畫本。北齋是日本報畫“浮世繪”大家，得世繪原本那時很是名貴。就是審美書院複刻的書也都非數十元不可，窮學生購買不起，幸而在嵩山堂有木版新印本，雖然不很清楚，價格不貴，平均半元一冊，便買了幾冊來，但大部的《北齋漫畫》因為有十五冊一套，就未能買得。日本木刻畫本來精工，因為這是畫工、刻工和印工三方面合作成功的，北齋又參加了一點西洋畫法，所以更是比例勻稱，顯得有現代的氣息。這些修養，與他後來作木刻畫運動總也是很有關聯的吧。¹



陀思妥耶夫斯基（1821-1881）

有一個現象是值得注意的，魯迅雖留學日本多年，也喜歡浮世繪的某些奇作，但他更注意的卻是俄國的繪畫與小說。德國、英國、比利時次之。不懂俄文的他，經由日文與德文，開始進入俄羅斯這片神奇的土地。你看《吶喊》、《彷徨》的氛圍，分明就有安德列夫與迦爾洵的影子，《野草》似乎回蕩著屠格涅夫與陀思妥耶夫斯基的幽魂，晚年的雜文中，理論與詩意並存，俄國版畫中的憂憤與沉鬱都閃現其間。我一直認為，晚年魯迅的文字一直很好，精神越發深廣，與他的翻譯與美術活動有關。那些域外的東西在深深地吸引著他。並且有意無意地將一些意象散發到漢文字的表述中，這一點十分重要。在線條、色彩和文字之間，一旦建立起互動的合力，其表述的豐富與深切是單一的作家與藝術家所不及的。

二、

¹《關於魯迅》周作人著，止庵編，428頁，新疆人民出版社1997年版。

魯迅對俄國文學的關注始於留日時期。那時的日本文學、美國文學、以及法國文學都未能吸引他。從那時他讀書的興趣和愛好看，外在的東西很難同化自己，倒是以自己的興趣去尋找到域外可以共鳴的精神存在。一九〇六年後，他與周作人開始潛心翻譯，譯的都是些東歐弱小國家的作品。在那本印數極少的《域外小說集》序言裏，魯迅寫道：

異域文術新宗，自此始入華土。使有士卓特，不為常俗所囿，必將犁然有當於心，按邦國時期，籀讀其心聲，以相度神思之所在。則此雖大濤之微漚與，而性解思惟，實寓於此。²

《域外小說集》於一九〇六年三月、七月先後在日本東京出版。後來再版時，增加了些篇目，共有譯文二十餘篇，其中俄國作家的作品十八篇。它們是：斯蒂普虐克的《一文錢》，迦爾洵《邂逅》、《四日》，契訶夫《戚施》、《塞外》，梭羅古勃十一篇，安特萊夫二篇。這幾篇俄國人的作品，有的是周作人所譯都有些灰暗，佈滿了痛楚。然而又非消沉到極點的吟哦。在文本的背後分明是突奔，不安的悸動。是失敗者反抗的聲音。那時日本的文藝似乎還在愛昧與模仿歐美強悍的文化的過程，並無多少撼人的力量。而俄國人卻將青年魯迅吸引住了。他回國後，也不斷關注俄國人的文學，並將安特萊夫、迦爾洵、阿爾志跋綏夫的小說譯成了中文。這幾個俄國小說家的作品都有相似的地方，一是通篇殘酷，寫出人間的苦楚與人性的悲痛。二是都具有繪畫的畫面感，仿佛油畫與木刻一般，色彩強烈的反差，在明暗交錯裏，流動著大的悲欣。三是跳躍著非秩序的情思，帶有印象主義與現代派的痕跡，將內心的騷動形象地勾勒出來。但他們並不逃逸人間，一切都植根於土地與民眾之中，是泥土氣與血腥氣的混雜。魯迅感歎安特萊夫的創作時說：

安特萊夫的創作裏，又都含著嚴肅的現實性以及深刻和纖細，使象徵印象主義與寫實主義相調和。俄國作家中，沒有一個人能夠如他的創作一般，消融了內面世界與外面表現之差，而現出靈肉一致的境地。他的著作是雖然很有象徵印象氣息，而仍然不失其現實性的。³

魯迅的話至少透露了兩個資訊：首先是對那藝術表達的超常性的認可，形式也是內容，現代主義式的獨白的確將精神的維度擴大了。其次是驚異於對現實表現之深，藝術家如果不能置身於生活的場景，且深深地感知它，描摹它，那也就失去了被閱讀的意義。這兩點一直糾纏了魯迅的一生，他自身的寫作也自覺不自覺地遵守著類似的原則。

² 《魯迅全集》十卷 155 頁，人民文學出版社 1981 年版。

³ 《魯迅全集》十卷 185 頁，人民文學出版社 1981 年版。

俄羅斯藝術是介於基督教文化與伊斯蘭文化之間的特別的存在。激情、聖化、衝動、血色，一直纏繞著那個世界。魯迅天性中也帶有著類似的因子。俄國土地上發生的一切，有許多地方與中國有著驚人的相似性。都經歷了帝制的衰落與解體，奴農與貴族，平民與知識階層在外來文明的衝擊下不斷變化與組合著。在動盪與變遷裏，藝術家們承擔了一個民族的精神重負。魯迅從那些故事與心境裏，嗅出了人生的真的氣味。後來，也就是一九三二年，魯迅在《祝中俄文字之交》中談到：

那時就知道了俄國文學是我們的導師和朋友。因為從那裏面，看見了被壓迫者的善良的靈魂，的酸辛，的掙紮；還和四十年代的作品一同燒起希望，和六十年代的作品一同感到悲哀。⁴

在這種“希望”與“悲哀”裏，他發現了藝術中動人的熱流，當精神從物欲與死滅裏升騰的時候，反俗的力量顯得何等重要。在這個意義上，魯迅接受了俄國文學，且感染了其間的氣味。正如他自己的坦言，其創作裏就分明有了安特萊夫的陰冷，亦有果戈理式的反觀。其實除二者之外，在俄國作家群中，陀思妥耶夫斯基的痙攣，殘酷更適合魯迅的審美口味。因為在黑暗到極點的時候，拷問現實與拷問自我，是不可或缺的。後兩者對他的吸引力，也是相當可觀的。

在一篇文章裏，他明確地表示了對美歐強國一些文學的輕視，他厭惡那些貴族的文字和閒適的詠歎。“倫敦小姐的纏綿和非洲野蠻之古怪”，在他看來與自己的生活毫無關係。俄羅斯土地發生的一切，似乎都牽動著中國人。如何擺脫奴隸之苦，如何在絕境裏走出，如何表現而又改變人生，等等，這些已被描述過了的話題，對黑暗中摸索前行的人而言，是不可多得的參照。俄羅斯的現代文藝只有短短的歷史，從無到有的過程，正是知識階層形成的過程。魯迅其實是從這個層面上，親切地走進了那個神奇的世界。

三、

較之於小說、詩和散文，俄羅斯繪畫進入他的視野稍晚一點。或者確切地說，他自覺地研究俄國版畫，還是後來的事情。

爲什麼對版畫情有獨鐘，而不是別的藝術樣式？這和魯迅的文學活動有關吧。他出版的第一本作品集《吶喊》在一九二三年，那時條件較差，封面設計也簡單得很，他對整個裝幀是不滿意的。到了一九二六年，《彷徨》問世了，封面

⁴《魯迅全集》四卷 406 頁，人民文學出版社 1981 年版。

已開始講究，請了陶元慶作圖，使全書有了異樣的色彩。二十年代後期，一些作家的集子已開始有了插圖，比如魯迅編輯的孫福熙的《山野掇拾》、《大西洋之濱》，插圖就很講究。但有些是歐洲的繪畫，其中的意象並未引起魯迅的興奮。而那時《東方雜誌》、《新青年》等雜誌尚難看到好的插圖，只是在日文與德文著作裏，看到了諸多插圖，尤其是版畫插圖，這也勾起了他的欲望。一九二七年四月九日致臺靜農的信中，他就表示要為自己的那本《朝花夕拾》自畫插圖。同一時期在致友人章廷謙的信中，請其在舊書坊裏留心兩種書，一是《玉曆鈔傳》，二是《二十四孝圖》，均係木刻本。在魯迅看來，文與圖相配，大概可使書品增高，是件大好事。魯迅自己是畫一手好畫的，他不太看好自己的毛筆字，而對繪畫倒有幾分自信。這一點在與章廷謙的信中流露過。不過域外的圖書插圖最終打破了自己親自動手的新夢。待到一九二七年底看到日本板垣鷹穗的《近代美術史潮論》時，其中圖文並茂的格局，讓他大開眼界，遂有了關注外國插圖本的熱情，一面更留心自己作品的封面設計，一面與畫家隊伍建立了聯繫，此時的《朝花旬刊》，已出現了英國與瑞典畫家的木刻，連日本落穀虹兒及英國格列不列女士的木刻也能看到了。一種推動新生版畫的設想，就這樣形成了。

一九二八年四月八日，他的學生李秉中將日本新出的《蘇俄美術大觀》寄來，這大概是他系統瞭解俄國木刻的開始，第二年，他就已決計親自印製俄蘇木刻於上海，與柔石合編了《近代木刻選集》。彼時能看到的外國版畫不多，只以德國、英國、比利時、日本、俄國為限。德國版畫只注意到了凱綏·珂勒惠支、格羅斯、梅斐爾德等，英國的有比亞茲萊，比利時的是麥綏萊勒，日本的為落穀虹兒。但俄蘇的畫家卻是一長串的名字：克拉甫兼珂、法復爾斯基、亞歷克舍夫、畢珂夫、索洛維赤克、保夫理諾夫、斯塔羅諾索夫……。

可以想見他在初次接觸俄國木刻作品時的驚異。在他的想法中，一個民族的文藝裏，繪畫與文字，在某種程度是有同構性的。俄國木刻裏分明也有了文學裏的精神，注重於寫實，又有精神的靈動，常從悲憤裏升騰明亮的大愛。猶如地火的突奔，在黑暗愈深的時候，噴出的光焰愈亮。所以繪畫的世界其實也是文字世界的互證，一定程度還原了、再現了民族風景，這對不懂俄文的魯迅而言，在一個新奇的王國發現了藝術的另一種可能，而中國新的文藝缺少的恰是類似的存在。

看到了文學與繪畫間的同構性，那麼在木刻作品裏追求的，也恰是文學中的境界。中國舊的山水畫呈現的境界並未超越詩文的內容，畫家在根本點上是和文人思考著相近的精神。晚清的林紓的繪畫幾乎他古文的變體，老氣、枯瘦、靜穆。至於後來豐子愷的散文和漫畫，也像是姊妹一樣，神韻的背後有禪的影子。俄國木刻插圖，提供了與文字相近的意象，有時甚至更為直觀地流露出社會風俗、民心、意識形態。魯迅曾編校過《靜靜的頓河》，就感歎過氣象的浩大。當接觸了

克拉甫兼珂爲《靜靜的頓河》作的插圖時，小說的景象完全活了，頓河兩岸的秀麗風光，人在苦難中清冷的身影，仇殺裏的恐怖，別離的淒苦，都深切地展開了。所有的插圖都佈滿力量與幽玄之氣，人間的冷熱交織在線條的流動裏。優美的圖書，有了詩文的高格，又有插圖的精美，那是圖書出版的榮幸。文學與美術，就這樣聯姻地打動著讀者，它也印證了詩畫一體，相互參證的道理。俄國人在藝術領域提供的新意，不知感動過多少個民國間的中國文人。

四、

一九三〇年五月上海光華書局出版社出版了魯迅編輯的《新俄畫選》。收有蘇聯木刻作品十三幅。一九三四年，先生又編印了蘇聯版畫集《引玉集》，收有作品五十九幅。在他去逝的一九三六年，還編印了一冊《蘇聯版畫集》，一時影響頗大。此外在其他圖書和雜誌裏，也收有蘇俄版畫數種，數目是相當可觀的。

流覽這些舊時的作品，絲毫沒有過時的感覺，至今仍讓人有種心血湧動的衝擊。魯迅當年在這些圖冊裏，發現了俄國人的血性、毅力、不甘於沉淪的豪氣。不同風格的木刻全面折射出蘇俄歷史的痕跡：流血、搏殺、墮落、期待……人性中黑暗與明亮的東西在那裏都可以找到。看著先生收藏的圖畫，也讓人嗅出陀思妥耶夫斯基、迦爾洵、萊蒙托夫斯基文本中的痙攣、痛楚與求索之氣。它們瀰漫在畫冊間，與畫景中的人與物遙相呼應。比如陀蒲晉司基的《窗內的人》，黑色的人影張望著外面的雨天，有著期待的心緒，這似乎和魯迅的《野草》片斷也是重合的；克林斯基《克倫漠林宮二襲擊》乃寫實的鏡頭，然而力量與光彩，帶有史詩印象，含著大氣。法孚爾斯基《墨斯科》是一幅遼遠的都市之景，黑白之間隱著人間的諸多奧秘；保里諾夫《批譯家 V•培林斯基像》有詩一般的韻律和思想的張力，爲頭像中的精品。至於《引玉集》中阿列可舍夫作品的不凡的意象，更是大氣磅礴，在力與光的衝擊裏，可以想像那精神的剛烈與坦然。俄國人的繪畫不都是悲愴、硬朗的，像魯格里珂跋女士的《兒童》就秀雅靈動，清淳而精緻，含情脈脈於其中。而他的那幅《托羅茨基夫人像》刻出了心靈的靜謐，是月光般的美麗。俄國畫家掌握了變動中的不變以及精神獨白的技巧，在簡練之中，有萬千氣象，其效果與俄蘇小說，可以說是十分相近的。

我猜想魯迅重視俄國繪畫有多種原因，這個國家新生繪畫的歷史不長，十九世紀前還沒有什麼傑作，受法國的影響很大，多是模仿的東西。到了二十世紀初卻突飛猛進，域外的藝術很快本土化了，且有了長足的發展，這是否可以引起一種鏡鑒？俄國經驗如果在中國出現，那麼中華美術庶幾亦可跟上別國的腳步。此其一。革命後的文藝也出現了唯美與寫實相間的作品，並未都口號化和觀念化。在動盪的歲月，藝術也能在表達精神的自由時，呈現出技巧的尙達。較之於中國

淺薄的文藝家，這是一個啓示。此其二。透過種種新奇的角度和情境，也能瞭解到這個新生國度的各種生活，它比小說更直接更感性地再現了新俄的生活，有史料上的意義。此其三。木刻裏有文字表達不出的另一種意境，它一定程度還原了場景，更爲直接呈現出社會的一角。這些藝術樣式打開了認識俄國社會的一個視窗，許多人正是從這個入口裏瞭望到了那個世界的風景。

俄蘇文學與繪畫在魯迅的眼裏是健康的，至少是擺脫了憂鬱的陰影，有不安於現狀的思考，是日常生活與精神生活的掃瞄。魯迅以爲中國的文學也好，美術也好，缺少的恰是這種精神，在一次講演中，魯迅寫道：

今天的畫家作畫，不應限於山水花鳥，而應是再現社會的情況於畫幅之上。而中國社會上所歡迎的是月份牌。月份牌上的女性是病態的女性。月份牌除了技巧不純熟之外，它的內容尤其惡劣。中國現在並非沒有健康的女性，而月份牌所描寫的卻是弱不禁風的病態女子。這種病態，不是社會的病態，而是畫家的病態。畫新女性仍然要注意基本技術的鍛煉。不然，不但不能顯新女性之美，反揚其醜，這一點畫家們尤其要注意。⁵

上述的看法也包括了對文學的思考，意思是相近的。我們看他晚年寫《女吊》、《我的第一個師傅》，在韻律上都有超凡之筆，絕無那些無病呻吟的痕跡，而且顯得更爲切實、幽深，有著玄奧與放達相兼的氣韻。應當說，他的雜感的穿透力固然有理性的力量，其中畫面感也是不可忽略的因素。魯迅的文字有木刻般的明暗相交之偉力，細心的人是一下子就可以感受到的。

五、

⁵ 轉引自張望編《魯迅論美術》205 頁，人民美術出版社 1982 年版。

在魯迅關注的版畫裏，有許多是“同路人”作品的插圖。值得注意的是，在介紹這些版畫時，他也翻譯了大量的“同路人”的小說。除了《毀滅》這類正宗的革命小說外，魯迅翻譯的都是非革命者的作品，大致說來可分為兩類，一是主我的、非理性式的作品。如阿爾志跋綏夫的《工人綏惠略夫》，安特萊夫《黯澹的煙靄裏》。二是從個人主義接近共產主義革命的中間色略偏苦惱的小說，如L·倫支的《在沙漠上》，K·斐定《果樹園》，A·雅各武萊夫，V·理定《豎琴》，E·左祝黎《亞克與人性》。用今天的話說，上述作品大多不是紅色經典，在背後都帶有些黑暗的東西。包括法捷耶夫的《毀滅》，在風格上保留了俄國小說中的狂暴，殘忍的傳統，個體的我終於在強大的外力下走向了死寂，讀下來有摧枯拉朽之力，平靜的心也會被久久攪動著。



勃洛克（1880-1921）

“同路人”的概念大概出於托洛茨基之手，魯迅在為勃洛克的《十二個》中譯本寫下的序文中接觸到了這一概念，他後來對類似於勃洛克式的作家都發生了興趣，原因是舊式文人在革命到來時，究竟如何表現自己。魯迅考察知識階層在社會變動時期的文學態度與人生態度時，其實也包括對中國知識階層的審視，以及對自我的審視，他自己何嘗不是從舊社會走來的一員？大動盪的社會遷移是不可避免的，那麼我們究竟在此能做些什麼？這是他必須面臨的問題。日本、美國、德國的文學似乎都沒有提供類似的內容。俄國的流血與衝突裏，倒是與中國社會有著相似之處：無所不在的黑暗、搏殺、流血。帝制崩潰後的軍閥混戰，革命黨對日常生活的撕毀，也考驗著每個新舊文人。俄國小說與詩歌中提供的意象，豐富得讓人驚異。那麼漫長的冬夜，火光下的村莊與學校，失去了的家園與流浪的孩子，大殺戮與大激戰，就那麼與風雪交織著，雄悍的土地、森林，還有久久不平的流血的心。“同路人”作家在血脈裏流淌著還是陀思妥耶夫斯基的因數。

一九三二年魯迅編譯了“同路人”作家的小說集《豎琴》，都是黑白交錯、晦明不已的奇異之作。那裏反映的都是蘇維埃政權建立初斯動盪的社會生活。幾個作家的筆力都很雄健，也未都站在蘇維埃的立場上。故事中不乏對敗落者的同情，有時甚至對戰爭的譴責。愛與恨，情和理，在衝突中被人性之尺直逼著，你難說那場變故是正義呢，還是非正義的。K·斐定與V·理定、E·左祝黎等人，似乎都對新的齊一的生活都有保留，他們的筆下還依戀著舊有的時光，然而慘烈、無奈、絕望亦表露無餘，寫出了人性的深。魯迅在譯後記中還提到了猶太作家巴別爾，可惜並未譯出其短篇。在巴別爾的超短篇作品裏，有著比斐定、理定等人更為沖蕩的圖景，無法訴說的苦運和光怪陸離的人生，在失去的故園裏漂

流、起落，這些作品提供的時空之圖，比任何木刻都要博大深邃。只有深解了那些小說，才明白俄羅斯的靈魂的原色是什麼。

俄羅斯“同路人”的小說比契訶夫、屠格涅夫諸人的作品多了動態的、無序的東西。畫面的色彩感與韻致，有強烈的反差。在很短的篇幅裏，能融下那麼豐富的情思，也反射著人性的強與弱。那裏幾乎沒有觀念的圖解，一切均泡在水與火中，經歷著煉獄般的驚恐。一組組畫面和一個個人物，背後均有無量的憂戚。詩歌的與繪畫的，宗教的與民俗的都包涵在其中。我相信這裏的混沌中的清晰與清晰中的混沌，喚起了魯迅的什麼思考，說不定調動了他的移情也未可知。在注重那個巨變的社會時，也著重藝術的創新與豐富的個性，這一直是他的特色，他在繪畫與小說的交流裏，也同化了一種生命的感受。不安於黑暗，且於黑暗裏叫喊、吟哦，苦苦地支撐著軀體的前行者，倒能看到一個民族的新生之路。俄羅斯人在表現命運的衝突裏，的確是確立了獨特的精神語碼。

六、

俄國文學與俄國美術間的悲愴，沖蕩的氣韻和魯迅精神的交織，形成了現代中國文學的一道迷人的景觀，上述描述裏昭示了美術與文學在一個作家身上互動的意義。也許正是二者間的互動。成就了魯迅的藝術。一九三四年七月十二日，他在致陳鐵耕的信中有這樣一段話：

德國版畫怕一時不易辦，因為原畫大，所以也想印得大些（比《引玉集》至少大一倍），於是本錢也就大，而我則因版稅常被拖欠，收入反而少了。還有一層，是我太不專一，忽講木刻，忽講文學，自己既變成打雜，敵人也因之加多，所以近來頗想自己用點功，少管種種閒事……。

從他晚年的活動表看，周圍主要是文藝界青年人，弄小說的青年作家是一群，木刻青年又是一群。這可以說是他生命的兩翼，後來那些青年都成了他的遺產的繼承者。延安魯迅藝術學院與瀋陽魯迅美術學院以及北京魯迅文學院，幾乎都延續著三十年代形成的精神。魯迅在文學界的影響是深廣的，而他在美術界的輻射力同樣不可忽視。只要看李樺、張仃、吳冠中、張望、司徒喬、趙延年、陳丹青對《吶喊》、《彷徨》、《野草》諸書的鍾愛，以及在創作中堅守的精神，當能感觸到現代知識群落相近的選擇。陳丹青在一次交流裏，專門論述了魯迅的有趣與好玩，其實就是看到了文學與美術共同的通道。這兩個本來不同的領域，由此匯入到一起了。趙延年的木刻創作裏，始終流淌著五四的激流，他一生的活動，都籠罩在魯迅的影子裏。比如悲愴的鄉間窮人命運，孤獨的知識者的吟哦，地火的湧動等等。其實亦是詩與畫的交響，也一定程度將《魯迅全集》的內蘊感性化了。

現代中國沒有一個作家能在文學與美術間形成如此大的影響力。俄羅斯大地上的詩魂經由了魯迅的點化，在中國知識界延伸了半個多世紀。他也因此成了文學與美術領域巨大的精神存在。

中國的學界談論魯迅時，往往只在文學上花費筆墨，忘記的卻是精神的形成的複雜背景。魯迅是個有舊習的人，喜搜文物，厚愛碑帖，對漢代畫像，民間箋譜頗為欣賞，三十年代與鄭振鐸同編《北平箋譜》時，用力甚勤，精緻高雅間散著奇氣。中國的古詩文裏，魏晉的超邁高古是誘人的遺產，此間的書法也脫俗高妙。民間後來形成的版畫、繡像之類，都非宮廷間的奴氣，有人間靈動的情思。這些詩文與美術品相互參照，對讀起來，有諸多快感。詩人看畫可以生情，畫家讀詩亦能心動。二者的交匯形成了舞蹈與戲劇，藝林間的進化就是這樣形成的吧。魯迅深知傳統間的佳作的意義，卻又不滿足於此。或許心裏覺得，如若參之異域的精神之火，也可能造就新的藝術的。比如中國的詩歌與小說，流於簡單化的調式，無深層的意蘊。繪畫中寫意者多，沖蕩的精神角鬥與心靈戰慄，幾乎無法看到。俄國小說與繪畫，就有中國藝術中少見的驚悸、悲憫和拷問。那是引導人走進思想王國的燈火，穿過了盲區，在心靈的曠野裏跋涉著。出現此種氣象，一是吸收了歐洲個性的傳統，在那些小說家與木刻家身上，偶也能看到尼采、叔本華、馬克思的影子。他們與俄國人的精神疊印在一起了。二是深挖出了宗教與人性的深井，不斷地向人的極限挑戰。三是俄羅斯形成了一個知識階級，這個階級漸漸地與皇權與社會貴族脫離了關係，能夠獨立地站在人間的舞臺上。中國在那時似乎還沒有這樣一個知識階層，讀書人還在枷鎖間掙扎與抗擊著。當《死魂靈》、《毀滅》這類作品譯成中文後，中國的讀者才真正感受到了獨立精神與藝術間的關係。而且惟有這一精神的存在，文學與繪畫的氣象才能從士大夫的情調中走出，自立於芸芸眾生之中。我以為只有在這個層面上，我們才能理解魯迅在現代文化史上的價值。同樣的，他把繪畫與文學間的姻緣，生命化了與精神人格化了。