

学术短长书

关于丰子恺的木刻漫画

陈星

(杭州师范学院弘一大师·丰子恺研究中心)

在丰子恺的画作中,有一些是采用木刻的表现方法发表的。最具有代表性的是他在抗战期间出版的画集《画中有诗》。该画集中所收集的画,是丰子恺选取古诗句,以现代人的关照而创作的。丰子恺在自序中明确地说:“近来积累渐多,乃选六十幅付木刻,以示海内诸友。名之曰《画中有诗》。”^[1]其实,丰子恺从他漫画的起步阶段就已经用木刻的形式发表画了。在当代的丰子恺研究者中,最早研究这个现象的是毕克官。由于朱光潜先生是丰子恺的同代挚友,又由于朱光潜曾经写有一篇题为《丰子恺先生的人品与画品》的文章,毕克官于1979年9月15日拜访了朱光潜,并于1981年6月4日再次造访。关于这两次访问朱光潜的情况,毕克官在《美术史论》1982年第2期上发表了《朱光潜谈画——关于〈子恺漫画〉的两次谈话》一文。此文后来又被毕克官收入《漫画的话与画》^[2]一书,同时附文《现代木刻版画的先行者——李叔同和丰子恺》(曾在《美术史论》1993年第4期发表)。毕克官在《现代木刻版画的先行者——李叔同和丰子恺》一文中说道:

丰子恺毕业之后创作过木刻,他自己的文章未曾记述,亦未听亲友提过,我个人与丰先生多年过往也从未听他提过这事。最早披露这件事的却是丰先生的挚友、美学老前辈朱光潜先生。我从20年代末叶圣陶先生主编的桂林版《中学生》杂志复刊第66期上发现了朱先生的《丰子恺的人品与画品》一文。文中有这样的记述:

“酒后有时子恺高兴起来了,就拈一张纸作几张漫画,画后自己木刻,画和刻都在片时中完成,我们传看,心中各自欢喜,也不多加评语。……”

(引文中所谓“20年代末”估计是笔误或排印错误,因为朱光潜此文发表的时间是1943年8

月。)

其实,丰子恺自己在文中也是说过作木刻的,如前述他在《画中有诗》的自序中就有交代;朱光潜也不是第一个披露丰子恺作木刻的人,起码丰子恺出版《画中有诗》就比朱光潜写文早了几个月。但是必须承认,毕克官在文中提出的问题很值得重视。

毕克官在文章中主要说了两层意思。一是李叔同和丰子恺是中国近现代木刻版画的先行者和实践者。其立论的依据是:在1912至1918年间,浙江省立第一师范学校有以李叔同、夏丏尊为指导教师的乐石社,丰子恺是成员之一。该社曾印有《木版画集》,都是成员们“自画、自刻、自己印刷的作品,其中有李叔同、夏丏尊等的木刻。”^[3](同时毕克官还以为李叔同在1912年刊于《太平洋报》上的部分广告画也有可能是木刻)这说明,李叔同倡导并实践木刻,比20世纪30年代左翼木刻活动先行了十几年。虽然,乐石社时期的《木版画集》至今未见实物,但比它稍迟几年,即1924年前后,丰子恺的木刻画总算是能见到了。毕克官在文中转述了朱光潜的话:“丰先生刻木刻是在白马湖时候,即1923、1924年间。我们大家经常在一起谈天,他常常是当场画好了立即就刻,刻好后就传给我们看。我记得很清楚。他最早的一些画,是亲自作过木刻的。”接着,毕克官写道:“而且,朱先生还谈到,丰先生在开明书店办起来之后,许多书籍插图都是丰先生亲手木刻出来的。他呼吁应该收集出版这些画作。”毕克官认为,在丰子恺的第一部漫画集《子恺漫画》中,至少有以下诸画应该是刻出来的:

《阿宝赤膊》。头发的“刘海”部分、裙子前面的双线及“赤膊”二字,都留有明显的刀刻痕迹。

《晚凉》。拖鞋、头发、灯泡及“凉”字都能看出刀痕。

《立尽梧桐影》。整个画面的刻味很深。梧桐的树干有明显的刀刻味。

《爸爸还不来》。门框靠里的那条竖线,其末端的刀痕再明显不过了。用毛笔信手拈来是出不了这种效果的。

毕克官认为,如果依照朱光潜的回忆,对丰子恺早期漫画中运用木刻手段表现的画例可能会更

多。这是对研究者的一个启发。比如,按照这样的思路研究问题,目前所见丰子恺最早发表在1922年12月16日《春晖》第4期上的《女来宾——宁波女子师范》或许也是一幅木刻。这样,问题就被提出来了。丰子恺的这些木刻究竟应该被认作是漫画,还是木刻版画呢?日本学者吉川健一对此就提出过疑问。他在《丰子恺绘画新探》一文中专门有“丰子恺的画,究竟是不是‘漫画’?”一节。他认为,不应将丰子恺的漫画简单地视为目前所认识的“讽刺漫画”,他承认丰子恺的漫画文学性很强。接着写道:“笔者之所以提出丰子恺的画,究竟是不是‘漫画’这个问题,除了上述理由外,还因为他一些被大家称之为‘漫画’的作品,可能实际上是当初制作的木刻。这样一来,其绘画的性质就不同了,也不太符合丰子恺自身解释的‘随意性’(漫,随意也。凡随意写出的画,都不妨称为漫画……。”——见《漫画创作廿年》),因为木刻这个制作行为很难说是‘随意性’的。他所说的漫画,‘感觉同写随笔一样’(见《漫画创作廿年》)。但目前,包括丰子恺自己都把这些类似木刻的作品归入了他的‘漫画’里。”[4]吉川健一将问题提了出来,并倾向于应该先从画种上予以区别,然后具体来考察,“因为至少有不少作品在性质上不属于漫画。”可惜吉川健一没有作出明确的结论,而是说:“这个问题只能当做一个课题留待进一步探索,这里姑且按通说的‘漫画’来看待,尽管有很多不适当的地方。”笔者以为,应该十分感谢毕克官先生首先对这个问题进行了研究,并就画例作了分析,也同样欣赏吉川健一提出的要将此问题视为学术课题来进行研究的观点。这是一种严谨的治学态度。问题是,今天研究丰子恺漫画,确须对此作出回答,至少得有一个较为合理的解释。

笔者以为,研究这个问题,应从两方面立论:第一,如果将丰子恺的这类画孤立起来看待,可以说它们是木刻。是一种具有漫画意味的木刻。从这个角度看问题,可以将丰子恺视为中国现代木刻较早的实践者;第二,如果从丰子恺本人的角度看问题,它们又是一种漫画。毕克官将其称为“木刻漫画”[2]。其定位是在“漫画”二字上。站在这样的角度看问题,是符合丰子恺本人实际的,它们是丰子恺漫画的一种表现形式。首先,按照丰子恺的漫画理论,漫画的定义是:“漫,随意也。凡随意写出的画,都不妨称为漫画……。”[5]所谓“随意”,即不是刻意的。朱光潜已经说得很清楚:“酒后有时子恺高兴起来了,就拈一张纸作几张漫画,画后自己木刻,画和刻都在片时中完成,我们传

看,心中各自欢喜,也不多加评语。……”[6]所谓“片时中完成”很能说明问题,即是“随意”的而不是“刻意”的。在丰子恺看来,他用木刻来作为漫画的表现形式,只不过是工具不同而已。其次,丰子恺本人从来都将这类画视为漫画,并早在他的第一部漫画集《子恺漫画》上就刊布了这类画作。而在丰子恺此后谈论他自己漫画的文章中,在介绍到其中《爸爸还不来》《阿宝赤膊》等画时,仍称其为自己的漫画。[7]当然,诚如吉川健一在论文中阐述的那样,丰子恺以木刻为漫画的表现形式应该也受日本漫画家竹久梦二的影响。吉川健一说:“关键是,这些竹久梦二的作品都是由刻成的木板印刷的,尤其是《梦二画手本》,印得比较模糊,很可能是为了追究这种画风进行过类似的制作。”[4]竹久梦二如此,丰子恺应该也是如此。他的目的不在为作木刻而作木刻,他是借另一种表现形式在发表漫画。其目的应该也是为了追求某种风格。至于抗战期间出版的《画中有诗》,情况则又不相同。中国现代印刷业,制图一般用锌版,讲究一点的则用珂罗版。抗战时西南内地条件艰苦,采用木刻乃不得已而为之。《画中有诗》印制粗糙,缺乏韵味,显示不是丰子恺有意追求的效果。

参考文献:

- [1] 丰子恺.《画中有诗》:自序[A].丰子恺.画中有诗[M].重庆:万光书店,1943.
- [2] 毕克官.漫画的话与画[M].北京:中国文史出版社,2002
- [3] 吴梦非.“五四”运动前后的美术教育回忆片断[J].美术研究,1959,(3).
- [4] 吉川健一.丰子恺绘画新探[J].(台北)艺术家,2001,(313).
- [5] 丰子恺.漫画创作二十年[A].丰子恺.率真集[M].重庆:万光书店,1946.
- [6] 朱光潜.丰子恺先生的人品与画品[J].中学生,1943,(66).
- [7] 丰子恺.谈自己的画[J].人间世,1935,(22-23).

论李叔同的文化性格

曹 布 拉

(杭州师范学院 弘一大师·丰子恺研究中心)

近一个世纪以来,关于李叔同的出家一直是

收稿日期:2003-12-08

作者简介:曹布拉(1953-),男,浙江杭州人,杭州师范学院弘一大师·丰子恺研究中心研究员,一级作家。