

การผสมผสานที่ลงตัวระหว่างงานวรรณกรรมและภาพวาดของเพิงจือข่าย A Perfect Combination— Comments on Feng zikai's essays and pictures 散文与漫画的完美结合——论丰子恺的文与画

Tan Zhengrong¹

บทคัดย่อ

เพิงจือข่าย คือ ศิลปินด้านศิลปะรูปแบบดีจีนยุคใหม่ ผู้ซึ่งผสมผสานงานวรรณกรรมและงานจิตรกรรมของจีนรวมเข้าด้วยกัน โดยในขณะที่เราอ่านความเรียงของท่านนั้น นอกจากสามารถเรียนรู้ในภาพวาดของท่านแล้วในขณะเดียวกัน ความสามารถในการเขียนเรื่องราวของท่านนั้นได้ถ่ายทอดผ่านภาพ ด้วยบทประพันธ์ที่ท่านเขียนอธิบายไว้บนภาพ ซึ่งการผสมผสานระหว่างทั้งสองอย่างนี้ได้แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยง ความสัมพันธ์และความเกี่ยวข้องระหว่างกันของวรรณกรรมและภาพวาดของจีน

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ทำการศึกษาบทประพันธ์ร้อยแก้วของศิลปินชาวจีน “เพิงจือข่าย” โดยใช้ทฤษฎีวรรณคดี ทฤษฎีภาพวาดและทฤษฎีสุนทรียภาพทางศิลปะ ฯลฯ มาเป็นทฤษฎีสนับสนุนการวิจัย ศึกษาผลงานด้านศิลปะภาพวาดและงานจิตรกรรมของของเพิงจือข่าย ซึ่งมีอิทธิพลต่อการประพันธ์ร้อยแก้วโดยตรง นอกจากนี้ได้ทำการศึกษาถักทักษะ “ความสัมพันธ์” ระหว่างบทประพันธ์ร้อยแก้วและภาพวาดของเพิงจือข่าย อย่างไรก็ตาม

¹ ถาน เจี้ยหรง สาขาวิชาภาษาจีน ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนาเรศวร

Tan Zhengrong, Chinese Department, Faculty of Humanities, Naresuan University

谭政荣，泰国纳烈宣大学人文学院东语系中文专业

เนื่องจากการสื่อความหมายทางวรรณกรรมกับภาพวาดมีความแตกต่างกัน ด้วยเหตุนี้ทำให้ความดงดายของภาพวาดในบทประพันธ์ร้อยแก้วไม่สามารถถ่ายทอดออกมามาได้เท่าเทียมกับภาพวาดทั่วไป วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงใช้มุมของการด้านการเปรียบเทียบมาใช้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างบทประพันธ์ร้อยแก้วและงานด้านจิตกรรมของ斐งจือช่วย พัฒนามาทำ การวิเคราะห์การเกิด “ความสัมพันธ์” “ความเชื่อมโยง” และ “ความเกื้อกูล”ระหว่างบทประพันธ์กับภาพวาด สุดท้าย ทำการวิเคราะห์ความสัมพันธ์และความแตกต่างทางความดงดายของภาพวาดในวรรณกรรมกับความดงดายของภาพวาดทั่วไป จากการศึกษาวิจัยทำให้เรามีความเข้าใจในความดงดายของศิลปะทั้งสองประเภทได้เป็นอย่างดี ทั้งยังเป็นการเสนอทฤษฎีที่ใช้ในการอ้างอิงและอธิบายความงามของภาพวาดในบทประพันธ์ของ斐งจือช่วยอีกด้วย

คำสำคัญ: ความสัมพันธ์ของภาพวาดและความเรียง; ความเชื่อมโยงของภาพวาดและความเรียง; ความเกื้อกูลกันของภาพวาดและความเรียง

ABSTRACT

Feng Zikai was an artist who did an excellent job of combining literature and cartoons in his works, which are rarely seen in modern art histories of China. When reading his works, the cartoons explained his essays, and the essays served as references for the cartoons. This is what was called the “acculturation of paintings and literature,” “intercommunication between paintings and literature,” and “compensation of paintings and literature.”

The aim of this study is to explore the aesthetics of the paintings in Feng Zikai's essays. In this study, theories of literature, painting, aesthetics and so on are used to explore how Feng Zikai was trained to be a painter and how exactly his paintings influenced his essays. From this point, we further discuss

the intertexuality between essays and paintings in his works. However, the aesthetics presented in his essays are not as intuitive as it is in paintings since the media of literature and paintings are different. This study first explores the motivations and purposes that promoted Feng Zikai to insist on working in different fields in an interdisciplinary approach. Second, by analyzing how the essays and cartoons are “acculturated,” how they “intercommunicate,” and how they “compensate,” for the shortcomings of the other, the aesthetics in paintings and literature can be distinguished. This study not only helps us to understand the essence of two kinds of aesthetics, paintings and literature, but also interprets the aesthetics in Fen Zikai’s essays.

KeyWords: intercommunication, acculturation, compensation.

摘要

丰子恺是中国现代文艺史上把文学和绘画这对姊妹成功结合的为数不多的艺术家。我们在读他散文的时候，往往可以参照他的漫画，而在欣赏他漫画的时候，也有他的散文可资解读，使其散文和漫画创作总体呈现出“文画互渗”、“文画互读”、“文画互补”的特征。

本论文将以丰子恺的散文为主体研究对象，在文学理论、绘画理论和艺术审美理论学等为理论支撑下，探究丰子恺在绘画艺术方面的修为以及所呈现出来的绘画作品对其散文创作造成的实质影响，并从中探究丰子恺的散文与漫画说呈现出的交融互通的总体特征。然而，由于文学与绘画的媒介不同，所以散文作品中所表现出来的绘画美并不像纯绘画中那样直观。本论文

将从跨学科比较研究的角度来阐释丰子恺坚持散文和漫画等多领域兼修的动机和目的，并分析其散文与漫画产生“互读”“互渗”“互补”的因缘，最终剖析绘画的美和文学作品中绘画美的本质区别与联系，进而加深我们对两种艺术不同美质的把握，为解读丰子恺散文作品的绘画美提供理论参考。

关键词：文画互读 文画互渗 文画互补

引言

丰子恺（1898-1975 年），漫画家、文学家、翻译家、美术教育家、音乐教育家。原名丰润，又名丰仁，浙江崇德（现属桐乡）人。在上世纪 20 年代，他以“子恺漫画”闻名于世，为中国漫画的开创和发展做出了卓越贡献。虽然丰子恺人近中年才正式开始文学创作，但他在文学方面所取得的成就是不可小视的。他的成功与独特之处在于他把文学与绘画完美的地结合在一起，并把它发挥到了极致。在散文创作中，他运用了诸多绘画的语言，融入了宗教意识，使作品达成了艺、文、道的高度契合。

那么，是什么原因让丰子恺一直坚持多艺术领域集一身的综合发展，尤其是在他的散文作品和漫画作品中的“文画互渗”、“文画互读”、“文画互补”特征呢？本文将紧扣丰子恺具有多重身份（文学家、画家等）这一特点，以比较文学中的跨学科研究理论为支撑，打破研究领域的局限，运用中国传统画论，西方艺术理论以及文学审美原理等理论基础，以美学方法、比较研究法、文本细读与个案分析法来深入探究丰子恺散文作品中的绘画美，以解决前文所提出的问题，并着重探究身为一位兼跨各界艺术领域的文

艺术家的丰子恺是如何将绘画层面的诸多元素和技法多方运用到散文创作之中，以及绘画的美是如何丰富其散文创作的。

一、丰子恺的文和画

丰子恺是中国“漫画”概念的引入者，也是中国“文人漫画”的开创者，也是一位“文”、“画”双修的大师，是中国现代文艺史上备受敬仰的散文家和漫画家。他的漫画常常寥寥数笔勾勒出具有厚实内容的画面，同时他也善于以一个画家敏锐的洞察力和非凡感受力去截取生活中的种种精彩片段来构建语言文字的艺术，从而在很大程度上使丰子恺的文字显得亲近、自然。这也使得他的散文和漫画在创作思想和艺术追求上有着相同的风格，而且这种风格是自觉一贯的，呈现出雅俗共赏的表现形式。虽然散文与漫画外在的表现手段和形式上有差别，但就丰子恺的散文和漫画所表现的思想内容来看，其在艺术追求方面总有着共同的追求，曾被日本学者吉川幸次郎称赞是“现代中国最像艺术家的艺术家”。

丰子恺的散文和漫画创作，其思想内容方面都以赞美人间的真善美，反抗假丑恶为主旨，艺术方面都追求内容与形式的相互融合为目的。所以，不同门类艺术所达到的自表现的完美境地都会产生震撼人心的艺术效果，给人以美的享受。¹ 宗白华说：“诗与画的圆满结合（诗不压倒画，画也不压倒诗，而是相互交流交渗），就是情与景的圆满结合，也就是所谓的‘艺术意境’”。² 关于这一点，丰子恺曾写《绘画与文学》、《绘画概说》、《艺

¹ 杨乃乔《比较文学概论》，北京大学出版社，2006年，第155页。

² 宗白华《美学散步》，上海人民出版社，1981年，第11页。

术修养基础》、《中国画的特色——画中有诗》等论著，从中国诗、画发展史中寻根探源，探寻文学与绘画相互交流的具体途径，试图沟通文学与绘画的关系，并极力提倡文学与绘画交流互涉。这呈现在他的文艺作品里则表现为鲜明的文画互通性——在读丰子恺的散文时可以欣赏他的漫画，也可以在欣赏丰子恺漫画的时候品读他的散文。丰子恺曾说：“我作漫画，感觉同作随笔一样。不过或用线条，或用文字，表现工具不同而已”。¹可以说，丰子恺的散文和漫画就是文画交融互通的产物。这种互通性具体表现在散文作品与漫画作品间的“互渗”“互读”“互补”方面。

（一）文画互读

丰子恺在《绘画与文学》一文中这么说：“古今东西各流派的绘画，常在题材或题字上对文学发生关系，不过其关系的深浅有种种程度。”²这种题材或题字上的关系，在他的散文和漫画创作中较多地体现了文、画互读的特点。下面，我将通过具体的例子来说明这一观点。

1942年12月，丰子恺写了一篇名为《邻人》的散文来解读创作于1935年的漫画《邻人》

（图1）。在散文中，他这么来描述这幅漫画：



图1 邻人

“我曾画了这样的一幅画：两间相邻的都市式的住家楼屋，前楼外面是走廊和栏

¹ 丰子恺 丰一吟 选编《丰子恺散文精选》我的漫画，浙江文艺出版社，2004年，第194页。

² 杨牧《丰子恺文选IV·绘画》，台湾洪范书店出版，1982年，第188-189页。

杆。栏杆交界处，装着一把很大的铁条制的扇骨，仿佛像个大车轮，半个埋在两屋交接的墙里，半个露出在檐下。两屋的栏杆内各有一个男子，隔着那铁扇骨一坐一立，各不相干。画题叫做‘邻人’。”¹

很显然，散文《邻人》和漫画《邻人》是互读的关系，读散文的时候可以对照漫画，看漫画的同时也可以参阅散文。而且在散文中还对漫画做进一步解读，表明了创作动机和个人主张：当丰子恺从上海回江湾时，看到使他感到触目惊心的一幕：

两户人家交界的隔墙上装了尖锐似枪头一把铁扇骨。

他认为这显然是防盗贼的，“是人类社会的丑恶的最具体，最明显，最庞大的表象……赤裸裸地宣示着人类的丑恶与羞耻。”²面对令他感到触目惊心的人间丑态，丰子恺只能拿起画笔画画以寻求自慰。丰子恺的女儿说：

“父亲很喜欢饮酒。他觉得独酌不够味，希望有一个酒伴。住在上海的房子里，邻居之间往往 是‘老死不相往来’，所以他羡慕‘隔篱呼取’的情景。在实际生活中做不到，画一幅画也可聊以自慰。”³

于是他创作了漫画《邻人》来讽刺这种社会丑态，之后又下了散文《邻人》，并以杜甫《客至》中的名句



图 2 交换看报

¹ 丰子恺. 随笔二十篇. 邻人. 海豚出版社. 2014年4月版. 第16页。

² 丰子恺. 《随笔二十篇. 邻人》. 海豚出版社. 2014年4月版. 第17-18页。

³ 丰陈宝、丰一吟. 《爸爸的画(第2集)》. 华东师范大学出版社. 1999年. 第58页。

“肯与邻翁相对饮，隔篱呼取尽余杯。”的诗句来收尾，表达自己对和睦共欢邻里关系的诉求。为了更具体解读和再现自己的这种诉求，他于 1958 年创作了另一幅邻人系列的漫画《交换看报》（图 2）。创作时间虽然相隔 23 年之久，但画面构图形式和《邻人》一致，景致依旧，但画面中人物的关系从《邻人》中老死不相往来的冷漠变得和睦友善，从直观的角度解读了散文《邻人》中那种使人悠然神往“肯与邻翁相对饮，隔篱呼取尽余杯。”的安泰邻里生活。他在上海时所创作的一幅漫画《隔篱呼取尽余杯》（图 2.3）。直接以散文中引用的诗句为画题，画面呈现相邀共欢，出不闭户的邻里生活场景。虽然与《邻人》表现的是相反的内容，但都揭示了共同的主题。

可见，丰子恺的散文和漫画互读现象是客观存在的，而且这样互读关系的例子，在他的散文和漫画作品中举不胜举，如：写于 1934 年 8 月的散文《野外理发处》，文中描写的是作者透过停泊在岸边的船的船窗为“画框”，恰好看到杂货店旁边场地上的一个理发场景：理发师在画框中的位置由于在为顾客理发而时时在变动，而被理发的人却像给他当模特一样安静地坐着，画框中时不时地会出现极好地构图，于是作者便把它移到了画纸上，取名为《野外理发处》（图 4）。画面中被理发者身披的白布与理发师深色的上衣占据了画面大量的位置，形成强烈



图 3 隔篱呼取尽余杯

的对比，加之用笔墨粗厚“TK”落款来均衡构图，使画面呈现新颖奇特的艺术效果。这些，在散文《野外理发处》都有详细的解读，反过来，漫画《野外理发处》也映射了其同名的散文。

再如：1938年，丰子恺怀着与林憾庐《摧残不了的生命》中忧国忧民，顽强抗争的同样感慨，创作了一幅漫画：《中国就像棵大树》（图5），画面中还附了这样一首诗：“大树被斩伐，生机并不绝。春来怒抽条，气象何蓬勃。”随后，他便以这幅画作为插图，写了一篇名为《中国就像棵大树》的散文。在文章中，他讲述了这幅漫画的创作机缘和内容：有一次，丰子恺在武昌乡间散步，看到一棵大树被人斩伐过半，只剩下截树干。春来剩余的树干上长出茂盛的枝条，新生的枝条长得异常的高，有几枝超过其他的大树的顶，就像为被斩伐去的‘同根枝’争着复仇似的。由此，他联想起了我们受日本帝国主义的侵略而河山残缺不全的国家。画面中还安排了一男一女两个小孩站在大树前，来代表中国新生代力量，通过两个小孩的对话，展现出祖国人民不忘伤痛，空前的团结。而两个小孩代表的新生代力量终成气候，必将取得抗战胜利的信念。于是，丰子恺又创作了的漫画《劫后重生》（图6），这幅漫画和《中国就像棵大树》表达的是同一主题，



图4 野外理发处



图5 中国就像棵大树

只不过较前一幅漫画相比，枝更加茂盛高达了，画面中的小孩，此时已经变成了精神饱满，整装待发的骑士，暗示着人民已经做战斗的准备。此般文和画互读的表现形式，使作者无论是散文还是漫画的创作意图都得到更全面的阐释，使作品

更加现实化和大众化，发挥其现实意义的一面，引导欣赏者憧憬更美好的生活。同样，他的散文

《半篇莫干山游记》与漫画《旷野中的病车》和《都会之客》；散文《鼓乐》和漫画《鼓乐》；散文《白鹅》和漫画《鹅老爷吃饭》；散文《云霓》和漫画《云霓》等等，它们之间都有相类似的互读关系，这里就不再逐一解。

(二) 文画互渗

丰子恺坚持文、画双修，身兼文学家”“画家”的双重身份。他曾经在《作画好比写文章》中说：“综合起来，我对文学，兴趣特别浓厚。因此，我的作画，也不免受了文学的影响。”¹在《文学的远近法》中他还说：“画家与诗人，对于自然的观照态度，是根本地相同的，不过画家用形状色彩描写，诗人用语言描写，表现的工具不同而已”。²由此可判定，丰子恺的“文”和“画”是有相互渗透关系的。这种渗透关系集中体现在其创作技法



图 6 劫后重生

¹陈星.《随笔二十篇(总序)》.海豚出版社.2014年.第1页。

²杨牧.《丰子恺文选 II》.文学中的远近法.台湾洪范书店出版.1982年.第179页。

方面，用丰子恺自己的话说就是“意到笔不到”和“有灵化”，这种技法方面的互渗赋予了漫画作品更充沛的生命力，也使其散文作品意蕴更丰厚。

1. 意到笔不到

丰子恺是中国“漫画”概念的引入者，也是中国文人抒情漫画的开创者。他是这么定义漫画的：

“ 所谓漫画之道，是用省笔法（scrplification）来迅速地描写灵感……描出对象的大轮廓，或只示对象的一部而任读者自己悟得其他部……故含蓄丰富，而画意更觉深邃。”¹

他说：“对于物象作写意化的描写，捕捉其基本特征，而删除其他不必要的部分，虽然笔致简单，却取得姿态活跃，神气生动，印象强明，意义丰富的效果。”² “作画意在笔先，只要意到，笔不妨不到；非但笔不妨不到，有时笔到了反而累赘。”³所以，他的许多漫画作品中留有大量画幅空白不画，所谓“空白”，其实是中国画的一种特殊技法，也叫“留白”。这样的留白在中国画里一般称为虚，画到的地方一般称为实。那么，在以文字作为构件的文学作品中，我们也时常听到“虚实结合”之类的评述。丰子恺就在这点上找到了文学与绘画的结合点。于是，这种“留白”在丰子恺的漫画里不仅是色彩问题，更是某些具体事物的意象，具有无限的精神内涵；而把这种绘

¹ 殷琦《丰子恺外文选·漫画浅说》，上海三联书店，1992年5月版，25页。

² 丰子恺《丰子恺文集·艺术卷二》，浙江文艺出版社，1990年，第414-415页。

³ 杨牧《丰子恺文选IV·我的漫画》，台湾洪范书店出版，1982年，第19页。

画层面上的“留白”呈现在他的散文里，则表现为一种“一沙一世界，一花一天国”¹的境界。

丰子恺的笔墨技法与西画不同，它运用中国书法用笔技法入画，以画面大量留白来追求“弦外余音”的个性表现。所以在丰子恺的大部分人物漫画中常常不画出具体的五官，但仍使人感觉惟妙惟肖。如漫画《村学校的音乐课》（图7），画面中有对正在唱歌学生的面部进行细节刻画，简简单单的几条墨迹勾画出大概的轮廓，甚至连鼻子和眼睛都没画，只画出一张张大嘴巴。不过这丝毫没有影响画面的整体效果，反而使画题更升华，画面氛围更热烈。因为唱歌就是动嘴，把眼睛、鼻子等次要或不相干的成分舍去，仿佛能让人听到他们的歌声，一张张豪放不拘的大嘴巴，令观者对歌唱的热诚和课堂气氛一幕了然于心，使人印象深刻，久久地沉浸在美好的合唱和二胡伴奏中。而诸如此类的子恺漫画还有很多，如：《中秋》、《锣鼓响》等。

同样，丰子恺也把这种漫画的表现手法用到了自己的散文创作中。我举一个比较有代表性的例子来说明这一点：他曾经创作了一幅有名的漫画《三娘娘》（图8）。是他每次坐船路过塘栖，船泊在小杂货店门口的运河里，从客船的小窗里看出去，总看到一个中

年妇女孜孜不倦地在“打绵线”而创作的。他在散文



图7 村学校的音乐课

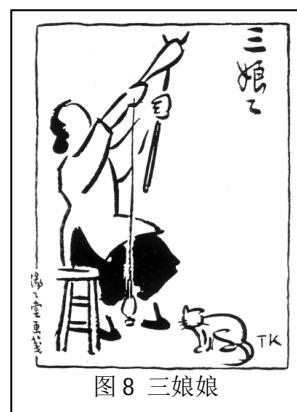


图8 三娘娘

¹ 朱良志.《中国美学十五讲》.北京大学出版社.2006年.第215页.

《三娘娘》中记录了当时的情景：

“我的船停泊在小桥墩的小杂货店的门口，已经三天了。每次从船舱的玻璃窗中向岸上眺望，必然看见那小杂货店里有一位中年以上的妇女坐在凳子上‘打绵线’。后来看得烂熟，不经写生，拿着铅笔便能随时背摹其状。

我从她的样子上推想她的名字大约三娘娘。就这样假定。从船舱的玻璃窗中望去，三娘娘家的杂货店只有一个板橱和一只板桌。板橱内陈列着草纸，蚊虫香和香烟等。板桌上排列着四五个玻璃瓶，瓶内盛着花生米糖果等。还有一只黑猫，有时也并列在玻璃瓶旁。难得有一个老人或一个青年在这店里出现，常见的只有三娘娘一人。但我从未见过有人来过三娘娘的店里买物。每次眺望，总见她坐在板桌旁边的独人凳上，打绵线。

三娘娘为求工作的速成，扭的绵线特别长，要两手向上攀得无法再高，锤子向下挂得比她的小脚尖还低，方才收卷。线长了，收卷的时候臂非极度向左右张开不可。看她一挂一卷，手臂的动作非常辛苦！一挂卷，费时不到一分钟；假定她每天打绵线八小时，统计起来，她的手臂天要攀高五六百次，张开五六百次。就算她每赚得十分铜板，她的手要攀五六十次，张五六十次，还要扭五十通，方得一个铜板的酬报。黑猫端坐在她面前，静悄悄地注视她的工作，好像在那里留心计数她的手臂的动作的次数。”¹

在文章中，作者对三娘娘家的杂货店描述的十分详尽，尤其是对三娘娘

¹ 丰子恺《丰子恺文集·三娘娘》，浙江文艺出版社，1992年，第368页。

‘打绵线’动作和过程都通过：“向上攀高”、“向下挂低”、“一挂一卷”、“八小时”、“五六百次”、“攀五六十次”、“张五六十次”、“扭五六十通”、“一个铜板”进行了细致入微的描写来表现出‘打绵线’的极度辛苦和受压迫。然而，每天坐在凳子上‘打绵线’的三娘娘在丰子恺笔墨中像是“一架纺织机器”一样不为人所知。这无论是在其漫画还是散文中，都没有对三娘娘的面目进行刻画和描写，就连“三娘娘”这个称谓都是作者自己“假定”的。这种“没脸”的，故意淡化其样貌的表述，是当时贫苦大众“没身份”、“被僵化”的象征。另外，作者在散文中也只字未提三娘娘的着装和颜色，然而黑猫的“黑”或多或少还是占有了作者笔墨分量，表现出三娘娘的地位何等的底下，可能较“猫”犹不及，一个“黑”也清晰再现当时的社会大背景。这样省去描写人物面部笔墨，带有绘画“留白”式的写法，使其表现出来的对象具有了“载众”化，就像“三娘娘”这个名字是被假定的一样，任何受压迫的，机械化劳作的贫苦大众都可以来“套用”这张“脸”，使其作品达成具有“现实化”、“大众化”的艺术追求。反之，如果作者把“打绵线”者的身份和样貌面面俱到的话，这篇散文的艺术性就要大打折扣了。

2. 有灵化

有灵化，就是把描写对象“活化”和“有情化”，这往往是文学创作的惯用技法，如：借代、象征、夸张、对比等等都是“有灵化”的处理手段。丰子恺对中国绘画是很有研究的，他说：“中国画法上注重‘气韵生

动’，一草一木，必求表现其神韵。”¹另外，丰子恺与佛有不解之缘，“灵”是一个佛教词汇，也是丰子恺一生都在探寻的东西。所以，他在漫画创作实践很中很注重“灵性”的表达，常常把文学的修辞手段融汇旁通引入漫画加以塑造，使其漫画作品更具生命力。那么接下来，笔者就以借代、象征、夸张、对比等手法的运用为例来探讨丰子恺散文和绘画有灵化创作思维互渗的具体表现。

2.1 比喻

比喻是文学中常用的修辞手法，能起到突出形象，使之具体、生动的效果。丰子恺的散文和绘画作品中不乏运用比喻手法的佳作。在本章第一节中曾提到过的散文《中国就像棵大树》中记述了作者和一男一女两个小孩的一段对话：

男孩说：“我们门前有一株杨树，树枝剪光了，也会生出新的来，生的很多很多，比这棵树还要多。”

女孩说：“我们那个桥边有一株松树，被人烧去了半株，只剩半株，也不会死。上面很多的枝条和叶子，把桥完全遮住。夏天我们常在桥上乘凉。”

我说：“你们的村庄真好，有这许多大树！这些树真好，它们不怕灾难，受了伤害，自己能生出来补救。好比一个人被斩去了一只臂膊，能再生出一只来。”

¹ 杨牧《丰子恺文选II. 文学的写生》，台湾洪范书店出版，1982年，第193页。

女孩子抢着说：“人斩了臂，也会生出来的？”

我说：“人不行，但国就可以。”¹

文中一男一女两个小孩在丰子恺的笔下其实是中国抗日力量的新生代代表。作者通过这种比喻的手法，通过两个小孩话语表达出来祖国人民不忘伤痛，不畏艰险，团结抗战救亡的相信和决心。这种比喻的手法，在丰子恺的漫画作品中同样有所渗透。丰子恺有一幅名为《教育》（图 9）的漫画十分有名，是一幅幽默而又发人深思的漫画。画面中，一位长者正在挽袖奋臂，用模具拓塑小泥人，似乎还时不时地审视成品是否合乎“标准”，以便修改。作者用这些被用模具造出来完全相同的面无表情的泥人来比喻当今教育体制毒害、被钳制个性发展的学生。作品讽刺了当今教育缺乏个性化特征的通病，深切地表达了丰子恺对教育真善美的理想追求，对现代教育有很好的启迪作用。



图 9 教育

2.2 象征

在文学理论中，象征手法是根据事物之间的某种联系，借助某人某物的具体形象（象征体），以表现某种抽象的概念、思想和情感，使文章立意高远，含蓄深刻。丰子恺的作品不仅散文善用象征法，而且还把这种文学修辞手法引入漫画，渗透到其大部分漫画作品中。在创作时，他往往以平凡无奇

¹ 丰子恺著（丰一吟 选编）《丰子恺散文精选·我的漫画》，浙江文艺出版社，2004 年，第 146-147 页。
ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม 2558

的对象为依托，附于其象征意义，以达到“意在画外”的艺术追求。这对中
国现代漫画的发展具有十分重要的借鉴中要。

1936 年的抗战前夕，丰子恺与鲁迅等一批进步作家联合发表了《文艺界
同人为团结御侮与言论自由的宣言》来号召用文笔抗日救亡，于是他创作了
一篇名为《生机》（又名战地之春）的散文。文章描述了水仙花经历旱灾、
水灾、冻灾等劫难灾等劫难后依然生机勃勃的一个片段来象征人民顽强不屈
的抗战意志和对胜利后获取重生的信念：

“人间的事，只要生机不灭，即使重遭天灾人祸，暂被阻抑，终有
抬头的

日子。个人的事如此，家庭的事如此，国家、民族的事也如此。”¹

文章最后这几句极具战斗力的语句，使水仙花的象征意
味得到了质的升华，同时附于文章战斗性和艺术性。而
在 1938 年的卢沟桥事件后，丰子恺创作的一幅名为
《生机》（图 10）的同名漫画也依然运用了象征的手
法。画面的上残墙、新芽、蜻蜓都是极具象征意味的载
体。残墙象征战后周遭的环境；新芽从墙缝里顽强地
长出来象征战火泯灭不了人民的意志，终将生机盎然；
而蜻蜓则象征着一种新生活，预示着美好的生活即将到
来。简简单单的一个画面，渗入了象征性的表现方式，
非常清晰、具体勾画出战争给人们带来的灾难，人们的诉求。

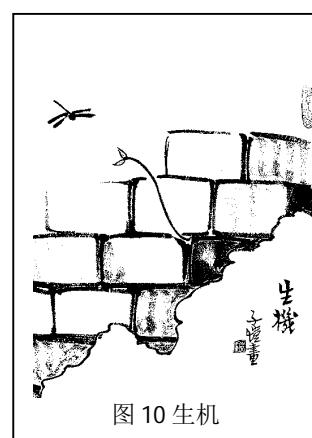


图 10 生机

¹ 丰子恺著《缘缘堂随笔·生机》，天津人民出版社，2014 年，第 97-98 页。

2.3 夸张

在文学上，夸张的手法可以更好地突出事物的特征，使读者对所表达事物产生鲜明的印象，引起读者的强烈共鸣。对于强调鲜明个性的丰子恺来说，文学上这种夸张的修辞手法在他的漫画中是不可能缺席的。

在散文方面，如在《寄宿舍的回忆》中有这样一段记述：

“生活程度增高，物价腾贵，庶务先生精明，厨房司务调皮，加之以青年学生的食欲昂进，夹大夹小七八个毛头小伙子，围住一张板桌，协力对付五只高脚碗里的浅零零的菜蔬，真有“老虎吃蝴蝶”之势。菜蔬中整块的肉是难得见面的。一碗菜里露出疏疏的几根肉丝，或一个蛋边添配一朵肉酱，算是席上的珍品了。倘有一个人大胆地开始向这碗里叉了一筷，立刻便有十多只筷子一齐凑集在这碗菜里，八面夹攻，大有致它死命的气概。”¹

作者把青年学生吃高脚碗里浅零零的菜蔬的情形夸张地形容成“老虎吃蝴蝶”之势，而把肉丝、肉酱夸张地说成“珍品”，还把大伙儿抢菜吃的鲁莽动作夸张地说成是要致其死命再如，在《口中剿匪记》中，作者毫不客气地把牙齿作祟夸张为“匪患”，把十七颗牙齿，夸张为“一群匪”，把拔牙夸张的形容成“剿匪”。而在漫画方面，夸张是其最善用的表现手法，如：《黄包车夫的梦》（图 11）、《投稿者的梦想》（图 12）、《脚夫》（图 13）等，都以夸张的手法来揭露社会生活一种“渴望”和“无奈”，画面寓意极其丰富，使人印象深刻。

¹ 丰子恺《缘缘堂随笔》，天津人民出版社，2010 年 10 月版，第 12 页。



图 11 生机



图 12 投稿者的梦想

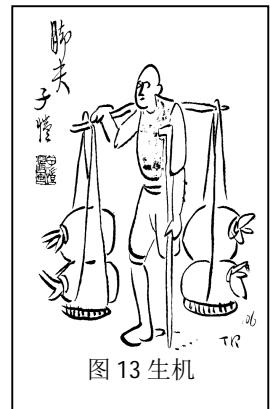


图 13 生机

2.4 对比

丰子恺的散文和漫画也常常以一种对比的手法来强调一种特殊创作意图。在文学理论上，对比是抒情话语的基本组合方式之一，是把在感觉特征或寓意上相反的词句组合在一起，形成对照，强化抒情话语的表现力。在他的《丰子恺故事集》中，收录了一篇名为《明心国》的故事。讲的是一位音乐教师为了逃避战乱跑到山洞里误入了明心国的故事。明心国的每个人胸口都有一面镜子，心中所想都会显现在镜子上，这种真诚，不遮掩的世态与那位音乐教师所代表的现实世界里的人，大家心意无法相通，相互隐瞒真正心意的世态形成了鲜明的对比。运用这样的对比手法，强调了现实世界的可怕，揭示现实社会诚信缺失，并暗示人类一切纷争的源头就是心意无法互通。这里的运用也是很多的，在这里，笔者将以他有名的



图 14 最后的吻

(图 14) 为例作论述。在画面的中心位置描绘的是一位穿着破旧的青年妇女抱着一个婴儿走到育婴堂的婴儿箱前，在即将把婴儿放进婴儿箱时忍不住最后吻了一下孩子的场景。而画面的右下角则画了一只正在喂养一群小狗的狗妈妈。这两位“妈妈”被丰子恺运用对比的手法巧妙地安排在同一个画面中进行对比——狗尚且如此，人何以堪呢？反衬出舍弃婴儿母亲的狠心与无奈。揭示了人民生活的贫困、窘迫和无助，连亲生骨肉都不得不割舍，是对黑暗的现实社会最强烈地讽刺和谴责。

（三）文画互补

丰子恺的散文和漫画都具有现实化和大众化的特点，这一点笔者将在本章第四节（文风与画风）中进行论述。这使得丰子恺的散文和绘画与日常生活有密切的联系，散文与漫画可以在创作内涵方面互相补充而相得益彰。具体地说，就是用散文说出与漫画创作相关的思想和感受、理论主张和创作过程等，从而补充和拓展了他散文写作的素材，也使大众更容易走近作品，准确了解作者的创作初衷。我把这种关系称之为“以文补画”；反之，当在散文创作过程中遇到有些主观情感和艺术理念无法直接、形象地用语言来表述时，则可以通过绘画的手段直观、概括地加以补充，这也是丰子恺解决“书不尽言，言不尽意”问题的手法和新思维。我把这种关系称之为“以画补文”。

1. 文补画

就丰子恺创作的大部分散文和漫画而言，其散文是对漫画内容的进一步引申和拓展。他“觉得自然景物的特点，书画所不能达出的，诗词往往能强明地说出。”¹丰子恺以“画”作为其散文创作的素材有两条途径：

第一，用散文的艺术形式直接说出自己创作漫画的动机、思想感受以及与之相关的人物或事件。例如：

写于 1934 年的《学画回忆》，讲述了丰子恺自入私塾学《千家诗》为其书页上的《二十四孝图》上色，受到了母亲和朋友的赞美，到后来临摹《芥子画谱》，受到同学乃至私塾老师的追捧，并称为“小画家”的这样一个天才画家绘画潜质萌发的过程。为研究和品味丰子恺及其漫画填补了宝贵的资料。

再如，写于 1947 年的《我的漫画》，则回顾自己二十几年的漫画创作史。文中从中国“漫画”概念的由来讲起，分析了自己漫画的特点，把自己过去的漫画创作进行总结和分期，并对每个时期的创作进行了概括性的分析和总结。这些出自作者本人手笔的话语，在当今文艺界是及其少见的。丰子恺运用散文的形式为自己的漫画代言，使其漫画作品顿时变得绘声绘色，直观中更显直白。

相类似的例子还很多，如：写于 1935 年 3 月的《我的画：芥子图书谱》；写于 1942 年 11 月的《画展自序》和写于 1948 年 11 月的《我与弘一

¹ 杨牧《丰子恺文选 II. 文学的写生》，台湾洪范书店出版社，1982 年，第 192 页。

法师》等散文作品中，他直接说出了自己和漫画的方方面面，为自己无声的漫画创作作了最为详尽亲切的补充解说。

第二，以散文的形式来解说绘画理论知识。丰子恺是一位学贯中西的艺术家，其一生都在积极搭建沟通各艺术领域的桥梁，并且是一位大力推广美术教育的先行者。所以，他十分重视艺术理论的学习，尤其是在绘画理论方面，他结合了自身特点，形成了个人独特的绘画理论特质，而且用通俗易懂的文字把这些绘画理论呈现在其散文作品中。例如：在《赤栏桥外柳千条》一文中，作者本是独自在西湖边游春，正陶醉于绿柳、红桥的动人光景时，思想突然被拉到艺术问题上去：

“ 红配着绿，何以能使人 感到美满？……跋徨中的心也算有了一个着落。”¹

这一“着落”便是：“色彩都有象征力，能作用于人心。”²接下去，作者就结合中国的文化传统，对这种色彩的象征力进行了详细的解说，清晰解读了各种色彩在中国文化里的象征性。另外，又从中国哲学里“阴阳”的角度深入浅出地解析了西方的色彩学（即色彩理论），“三原色”原理。合理阐释了各种色彩调和后的冷与暖，明与暗等色相给人带来的刺激和感受。我认为，这样的解读是十分符合华夏民族的审美心理的，会为色彩理论学习增添极大地趣味性。然而，这样一个“色彩象征力”解读过程同时也是一篇美文佳作。

¹ 丰子恺《禅外阅世·赤栏桥外柳千条》，陕西师范大学出版社，2013年，第169页。

² 同上。

再如，在文章《文学中的远近法》中，作者首先通过文字解释远近法即为绘画上讲的透视法这一概念，并道明透视这一名称的由来。认为，透视法是关于形状描绘的法则，对于学画者十分重要。然而，当作者在读古人诗词时，发现其中也存在透视法，从而拉近了文学与绘画的关系，并举了孟浩然、杜甫、范仲淹、苏轼等古代诗人的诗词作品来逐一说明透视法在文学作品中的存在形式和具体的呈现方式。这一过程，从表面上说明了文学作品中绘画透视法的客观存在，实则是一个对阐释绘画透视法的过程。所以，这既是丰子恺试图沟通文学艺术与绘画艺术的范例，同时也拓展了其散文创作的素材。

以上所举的同类例子还很多，如《艺术三昧》写了绘画创作要考虑画面整体统一性的问题；《艺术与艺术家》写的是绘画的构图问题；《艺术的眼光》综合地讲解了作画时的观察法、透视、比例颜色等问题。此外，丰子恺还写了《丰子恺美术讲堂》、《艺术概论》等艺术理论著作。丰子恺用艺术家的敏锐，把枯燥难懂的绘画理论巧妙地转化在他笔尖上的美文，使艺术理论更好地普及大众。

2. 画补文

《易·系辞上》上有言：“书不尽言，言不尽意”说的是语言、文字不容易完全确切地表达的思想内容。的确，散文作为一种语言文字的艺术，带有自身表达的局限性。所以鲁迅说：“书籍的插图，原意是在装饰书籍，增加读者的兴趣。”

趣，但那力量，能补助文字之所不及。”¹那么，当丰子恺在散文创作过程中遇到“书不尽言，言不尽意”时，他往往拿起了画笔，赋予文学作品直观形象化的一面。丰子恺这种以“画”补“文”的艺术表现形式，在其文艺创作初期就得以显现。受日本画家竹久梦二的影响，丰子恺漫画创作初期的大部分作品是以自己喜欢的古诗词为题进行创作的。他本人把这一时期称之为自己漫画创作的描写古诗句时代。他说：

“我觉得古人的诗词，全篇都可爱的极少。我所爱的，往往只是一篇中的一段，甚至一句，这一句我讽咏之不足，往往把它译作小事，粘在左右，随时欣赏。”²

这里他说的“译”，其实就是画画，以漫画的方式来捕捉文字艺术的“余音”，把文字无法虚拟的情感用绘画语言进行概括和呈现。漫画《人散后，一钩新月天如水》（图 15）便是其中代表。画题出自宋代谢无逸的《千秋岁·咏夏景》。丰子恺以漫画的形式寥寥几笔，使“人散后，一钩新月天如水”的境界跃然画纸之上：友欢尽言绝后，人散楼空，竹帘高悬，一轮残月凄凉地升起来，一把茶壶，几只杯具散乱的衬着大片的空白的夜空……这温馨与冷寂的比照，落寞伤感的心境被几笔概全。丰子恺以“画”补“文”



图 15
人散后，一钩新月天如水

¹ 鲁迅《鲁迅全集第四卷》，“连环画”辩护，人民文学出版社，1981年，第446页。

² 杨牧《丰子恺文选IV. 我的漫画》，台湾洪范书店出版，1982年，第197页。

的这一类漫画作品中，比较知名的还有：《几人相忆在江楼》和《无言独上西楼》

此外，丰子恺本人的散文作品中，也不乏以“画”补“文”的例子。他在 1934 年 7 月创作的散文《穷小孩的跷跷板》和漫画

《穷小孩的跷跷板》（图 16），是同时发表在《申报·自由谈》上的，为的就是让散文所描述的事物和情节得到直观地展示。他在文章中所描述的“跷跷板”，对于不是生活在作者那个时代的人来说，的确是个稀罕物，也很难通过简单的文字阅读去想象出当时孩子玩跷跷板嬉戏的实物和场景。然而，有了漫画作文字表达缺陷的补充，我们可以很直观地从漫画《穷小孩的跷跷板》中小孩嬉笑的颜面了解到：小孩虽穷，跷跷板虽原始简单，但他们已经陶醉在喜乐融融的游戏氛围中，非常满足。而且，有了漫画的补充，我们也清楚看到了文章中描述的跷跷板的具体模样。



图 16 穷小孩的跷跷

结语

由此可以得出结论：丰子恺的散文作品和绘画作品的“互文性”是客观存在的。他的散文不仅善于表现动态的美，而且善于把绘画之外的理性思考和感性体验转化成文字来丰富了自己的散文创作题材，表现出：“文画互读”、“文画互渗”、“文画互补”等丰富多彩的总体特征，形成了“文中带画”的散文创作风格，这是由作者的散文和绘画抒发人生感想、美化人心等等同样的艺术创作动机所决定的。从跨学科、跨领域比较研究的角度讲，

更揭示了文学作品中的绘画美和纯粹绘画美的异同，从而加深我们对这两种艺术不同美质的把握。我想这对于我们今后去品读和欣赏丰子恺的散文作品和漫画作品，乃至带着这种美的体验去创作，都是具有十分重要意义的。

参考文献

- 陈伟 1993《中国现代美学思想史纲》，上海人民出版社。
- 陈星 1998《丰子恺新传》，北岳文艺出版社。
- 陈星 2009《丰子恺研究史料拾遗补论》，西泠印社。
- 陈星 2014《丰子恺漫画研究》，西泠印社。
- 陈星 1994 丰子恺研究的回顾与评析[J]，浙江社会科学。
- 曹顺庆 2005《比较文学论》，四川教育出版社。
- 丰陈宝 2001《丰子恺漫画全集》，京华出版社。
- 丰子恺 2010《缘缘堂随笔》，岳麓书社出版。
- 李亮 2004《诗画同源与山水文化》，中华书局。
- 童庆炳 1998《文学理论教程》，高等教育出版社。
- 童庆炳、钱中文 2000《文学审美特征论》，华中师范大学出版社。
- 徐型 2007 丰子恺漫画的文学意蕴解读[J]，嘉兴学院报。
- 杨牧 1982《丰子恺文选 I、II、III、IV》，台湾洪范书店出版。
- 杨乃乔 2006《比较文学概论》，北京大学出版社。
- 宗白华 1981《美学散步》，上海人民出版社。
- 朱红林 2009《丰子恺散文艺术研究》，云南大学出版社。