

『新民』与『方便』
子恺漫画与《护生画集》

杨肖著



浙江人民美术出版社

『新民』与『方便』
子恺漫画与《护生画集》

杨肖著

浙江人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

“新民”与“方便”：子恺漫画与《护生画集》/
杨肖著. — 杭州：浙江人民美术出版社，2019.8

ISBN 978-7-5340-7350-2

I. ①新… II. ①杨… III. ①丰子恺 (1898-1975)
— 漫画—绘画评论②丰子恺 (1898-1975) — 佛教—宗教艺术—绘画评论 IV. ①J218.2②J219

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第082182号

“新民”与“方便”：子恺漫画与《护生画集》

杨肖著

策划编辑 屈笃仕
责任编辑 吕逸尔
责任校对 余雅汝
责任印制 陈柏荣

出版发行 浙江人民美术出版社
(杭州市体育场路347号)

网 址 <http://mss.zjcb.com>
经 销 全国各地新华书店
制 版 浙江新华图文制作有限公司
印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司
版 次 2019年8月第1版·第1次印刷
开 本 889mm × 1194mm 1/32
印 张 6.25
字 数 140千字
书 号 ISBN 978-7-5340-7350-2
定 价 38.00元

如发现印刷装订质量问题，影响阅读，
请与出版社发行部联系调换。

献给我的父亲杨刚

序

2018年11月以后，杭州少有地进入一个漫长的雨季。寒冬的阴霾伴随着淅沥的雨声，使人沉闷不堪。直到今年3月，太阳才结束它流浪的状态，于是，一切都清明朗润起来。当此之际，读到杨肖的新著《“新民”与“方便”——子恺漫画与〈护生画集〉》，精神更是一振。

关于丰子恺，目前我们的研究比较集中在他的漫画、散文领域，艺术教育方面的研究相对较少，但也渐有起色；唯如何将丰子恺的艺术创作，以及与之相应的艺术思想，纳入他所处的那个时代中去加以考察，观察其文化上的指向，这类研究却还很是寥寥。

丰子恺生于1898年，正是戊戌变法发生的当年。这场运动虽然瞬即失败，但由变法所打开的维新视野，却仍在中国大地生根发芽，由城市而乡村，逐渐普及开来。丰子恺在他大约11岁以后开始脱离私塾学习，转入相对现代的学堂，接触到真正的绘画颜料、手风琴，并传唱着诸如《扬子江》《好朋友》《祖国歌》等学堂歌曲，其实已经是接受了新文明的熏陶。进入浙一师以后，更是在李叔同、夏丏尊等师长的教导下，融入新文化运动之中。对丰子恺来说，这是他文艺创作的一个很大的文化背景。过去我们对这个文化背景习焉不察，总是从趣味、诗意出发来理解丰氏漫画的内涵与价值——这当然也很重要，但

我想说的是，仅有这样一些视角，仅仅停留在趣味的层面，对于理解丰子恺文艺作品的价值与意义，都还是不够的。

现在，杨肖的这本著作真正触及了这个问题。杨肖把丰子恺一生的行止特征概括为“两可”：新与旧，入世与方外，既不是完全的激进主义者也不是纯粹的保守主义者，等等。这个观察是敏锐的。丰子恺和他的师友，包括夏丏尊、朱自清、朱光潜等在内，在对待东西方文明时，大抵持一种融通的态度，而非二元对立式的割裂。从这个角度说，“两可”正是一个极其妥帖的概括。这里我想要补充的只是，对丰子恺来说，“两可”并非没有定见，随波逐流，到哪座山上唱哪首歌。在新与旧的“两可”之间，“新”仍然是底色，是方向，“旧”的部分是被安放到了“新”的内涵之中而获得了“新”的活力。一个典型的例子是，丰子恺和他的师友大多持“人格教育”的主张，这个概念既包含了人格独立的新思想，却又在个人人格的锻造上，融入了宋明儒学的修身功夫。就是说，旧的儒学思想是被融入新的教育主张之中，发挥着新的作用。这个“新”，正是时代共鸣和丰子恺文艺思想之间隐秘的呼应关系。

由此观察丰子恺的文艺创作，则正如杨肖书名中已经充分提示的，需要讨论其和“新民”之间的关系。在这部书稿中，杨肖很敏锐地把“子恺漫画”和胡适《文学改良刍议》中的“八事”联系起来考察，而将“子恺漫画”比作漫画领域的“白话文”。在这一方面，作者有许多意见都是直指“子恺漫画”之根本的。比如她指出，“‘子恺漫画’可谓时代的共力与个人的努力相结合的产物”，“‘子恺漫画’以启蒙为目的，是对五四文

章的响应，是绘画革命的具体实践”，“漫画与小说大致兴起于同一背景之下，以满足‘新民’的需要”，“文学的绘画代表了一种启蒙知识分子的意图，希望调和精英与大众之间不同的美学风格与政治立场”，等等，都非常明确地阐述了五四以后中国绘画领域独具一格的“子恺漫画”与五四启蒙——放到一个更为长远的时段之中，则是与晚清以来“新民”大业之间的呼应关系，是一个很值得讨论的大题目。

胡适的白话文思想上承晚清严复、梁启超等人的启蒙思想，其核心的目标之一，是要打破知识精英与社会大众之间的文化区隔。1935年，在为《中国新文学大系·建设理论集》撰写导言时，胡适反省了晚清王照、劳乃宣等人汉字拼音化的主张，认为晚清士人的改革方案“把社会分作两个阶级，一边是‘我们’士大夫，一边是‘他们’齐氓细民。‘我们’是天生聪明睿智的，所以不妨用二三十年窗下苦功去学那‘万国莫有能逮及之’的汉字汉文。‘他们’是愚蠢的，是‘资质不足以识千余汉字之人’，所以我们必须给他们一种求点知识的简易法门。‘我们’不厌繁难，而‘他们’必求简易”。胡适认为，“在这种心理状态之下，汉文汉字的尊严丝毫没有受打击，拼音文字不过是士大夫丢给老百姓的一点恩物，绝没有代替汉文的希望”^{〔1〕}，这样，虽然启蒙的最终目标都是要使“他们”成为“我们”中的一员，但通过对晚清汉字拼音化运动的反省，胡适的白话文主张，却显然是要求“我们”放下身段，投身于“他们”之间，就是要消除中国文化史上一直存在的精英与大众、雅与俗之间的文化壁垒，然后实现文化启蒙之目标。

这样一种文化主张，它的影响力并不仅仅在于文学的领域，绘画亦然，而且并非要到《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后才体现出来。胡适的白话文理论集中在他的“八不”主张之中，分别是：须言之有物、不摹仿古人、须讲求文法、不作无病之呻吟、务去滥调套语、不用典、不讲对仗、不避俗字俗语。^[2] 丰子恺关于绘画的许多意见，与此相差仿佛。比如他低评“纯粹的绘画”，高扬“文学的绘画”，淡看“专业”的态度而取一种“amateur（业余者）或美术爱好者（dilettante）”的立场，以及质疑“二十世纪的中国画家，只管描写十五世纪以前的现象”^[3]，批评“二十世纪的中国上海人，画中国画时一定要描写古代的纶巾、道袍、红袖、翠带，配以杖藜、红烛、钿车、画舫、茅庐等古代的背景”，主张把“洋装人物、史的克（手杖）、电灯、汽车、轮船、洋房”等题材纳入到中国画的创作中，“用淋漓的笔墨来描在宣纸上”^[4]，等等，都和胡适的“八不”主张，息息相通。由此出发，当杨肖说，“以胡适的系统为譬，文人画好比文言文，丰子恺的漫画好比白话文，丰子恺的事业好比是绘画界革命，‘子恺漫画’好比胡适《尝试集》，丰子恺好比是绘画界的胡适。胡适启发之，丰子恺承继之；胡适从文学领域发端，丰子恺在美术领域响应”，我以为是的当之论。在这样的比照视野中，不只是“子恺漫画”的主题——他的漫画以极简练的笔法，批评社会世相，表达人间真情，其实是五四时期追求“真人”思想在绘画领域的拓展——更重要的是，他对普及性艺术的追求，以及他对“amateur”立场的肯定，都使他在绘画的领域，对如何消解精英和大众之间的文化壁垒，

做出了卓越的探索。这是“子恺漫画”作为一种艺术典范，其背后所蕴藏着的时代势能。对于这样一种关系的揭示，极大地拓展了丰子恺研究的视野，也是杨肖这部著作带给我们的最大的启示与收获。从这个维度讨论丰子恺的文艺创作，趣味的背后就包含了更为广大的关心，是文化理想和艺术革新相结合以后的产物。在本书的第二章，杨肖又花大力气讨论子恺漫画的各种世相，归结点，其实也还在于此。在这个意义上，杨肖所说的“方便”，我更愿意理解为是一种艺术上的“方便”。

石守谦在讨论 20 世纪前期中国画家的雅俗抉择时曾经说道：“艺术工作者如何同时面对过去传统与当代文化氛围，在此纵横双轴并重的脉络性之时空坐标中，为自我觅一适当之定位，成为最核心之关怀”，“艺术家在变化之脉络中所思考的经常不只是其艺术之新旧与否的单纯问题而已，更重要的实是其艺术如何与当下社会中其他成员互动，而参与至社会文化中之某个价值形塑过程之中，因为只有如此，其地位才能得到认同，而其艺术方能得到具吸引力的合法意义”。由此，他将 20 世纪中国美术的变化，纳入白话文运动所推动的“走向民众”的思潮之中加以观察，认为走向民众“在创作思想上来说，乃是要求作者消除作品与一般民众沟通的任何障碍，甚至要以一般观众的要求为创作的动机，放弃以作者为主体的思考模式。这种作者与观者关系的重新定义，因此便是对‘为谁而作’‘为何而作’两个问题的再思考”^[5]。对于丰子恺来说，他的创作未必放弃其作为艺术家的主体意识，但在如何实现艺术和民众之间的沟通，也即“子恺漫画”作为一种艺术形式在 20 世纪中国绘画史、思

想史上的意义探寻，却也需要纳入这样的时代格局中加以考察，才庶几可以获取其真意。现在，杨肖的著作在这一方面已经踏出坚实的一步，希望将来能有更多的研究，来共同探讨这个重要而仍有待推进的话题。

朱晓江

2019年5月4日

于知多少斋

目 录

序 / 朱晓江	I
第一章 “两可”之间	001
第二章 “新民”和“方便”的交织	021
第一节 “子恺漫画”与“护生”画	021
第二节 “新民”类型的创作	028
第三节 “战时相”作为“子恺漫画”新格	046
第四节 佛教题材的创作	067
第三章 “新民”观念的转变与“方便”观念的潜藏	095
第一节 从“新民”到《讲话》立场的转变	096
第二节 佛教思想转为“潜在”	114
注 释	171
后 记	188

第一章 “两可”之间

丰子恺（1898—1975）一生成就多面，是艺术家、文学家、教育家、编辑、翻译家。综观其一生，“两可”之间可谓丰子恺重要特征。他生于清末，历民国和中华人民共和国，经新旧两个时代；他既居方内，又在方外，一脚入世，一脚出世；他是佛教徒，又似儒生；他的艺术观既受五四影响，以新民作为绘画的目标，又受佛教影响，将艺术视为传播佛教观念的方便法门。丰子恺既不是完全的激进主义者，也不是纯粹的保守主义者，既不全是新派人物，也不属于旧派人物。在丰子恺身上，这些看似矛盾的身份或并行不悖，或一隐一显，形成了独特的人生与艺术风貌。唯清末之后，中国处“三千年未有之大变局”境况，方有此类人格。陈寅恪说：“吾徒今日处身于不夷不惠之间，托命于非驴非马之国。”^{〔1〕}此言总结出时代之象。又说：“寅恪平生为不古不今之学，思想囿于咸丰、同治之世，议论近乎湘乡、南皮之间。”^{〔2〕}此自述处斯世也学问所择。王国维说：“自三代至于近世，道出于一而已。泰西通商以后，西学西政之书输入中国，于是修身齐家治国平天下之道乃出于二。”^{〔3〕}在“道出于二”时代，遂有“非驴非马之国”，遂有“不古不今之学”，遂有丰子恺“两可”状态。丰子恺是时代之的典型人格，其画也可谓不古不今之画。

对于丰子恺“两可”状态，或可通过他对“渐”的谈论

理解。丰子恺说：“使人生圆滑进行的微妙要素，莫如‘渐’”，“这真是大自然的神秘的原则，造物主的微妙的功夫。”^{〔4〕}渐者，几之见也，易之征也。万物之变化，莫不由“渐”，丰子恺成为丰子恺亦由“渐”。大致而言，丰子恺一生经历三变，皆渐积而变。进入浙江一师，从偏僻之地进入城市，视野一变，接受五四影响，思想结构一变，此为预流时代之始；遇李叔同，思想一变，确立艺术为志业，进而受其影响，成为佛门居士，此为二变。进入中华人民共和国，他不得不调整思路，以适应毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》主导下的文艺思想，此为三变。

丰子恺的少年时代适逢清代民国鼎革之际，新旧中西关系尚未厘清，民心不稳，百姓不知所趋，教育不能定于旧学或新学，人们遂对儿童教育看法不一，或有支持入新学堂者，或有坚持读私塾者。丰子恺少年时期的教育处在新旧之间。丰子恺的父亲是清末举人，有旧学的家学。丰子恺先是入私塾稍接受旧式教育，“私塾没有课程表，但有个规定：早上‘习字’，上午‘背旧书’，下午‘上新书’，放夜学之前‘对课’”^{〔5〕}。在私塾，所学为童蒙读物，“先读《三字经》，后来又读《千家诗》”^{〔6〕}，习字、对课而已，皆发蒙读物。与此同时，他开始对绘画产生兴趣，曾临摹《千家诗》插图和《芥子园画谱》人物分册。丰子恺回忆，当时“在父亲晒书的时候找到了一部人物图谱，翻一翻，看见里面花头很多，便偷偷地取出了，藏在自己的抽斗里”^{〔7〕}。

1914年，丰子恺考入浙江第一师范学校（图1）^{〔8〕}，才算



图1 在浙江省第一师范学校读书时留影(摄于1918年3月18日)

真正开始接受新教育，感受到时代风气。此为丰子恺一生重要转折点，其一生事业发端于此。投考前，丰子恺几乎是“白纸”一张，并无特别之处。丰子恺说：“我在十七岁的暑假时毕业于石门湾的崇德县立第三高等小学。我在学时一味用功，勤修课程表上所有的一切功课，但除了赚得一百分以外，我更无别的企图与欲望。故虽然以第一名的成绩在那小学毕了业，但我完全是一个孩子，关于家务，世务，以及自己的前途，完全不闻不问。”“自从到了杭州以后，我的心犹似暮春的柳絮，随了机缘与风向而乱走，全不抱定自己的主见。”^[9]唯知“用功”“勤修”“赚得一百分”，是小学生状态；以“第一名”毕业，此外别无用心，但有上进心，此正是日后进步的基础；“心犹似暮春的柳絮”，是少年状态，心思不定；“我更无别的企图与欲望”，因尚未见到更宏大的景象。起步虽不早，但他进入大城市后，感受到不一样的气息，遇到明师，树立志向，找到了路径，又因能好学不倦，故不断上进、终有成就。

引导丰子恺预流五四潮流者，是夏丏尊。丰子恺说：“他教国文的时候，正是五四将近。我们做惯了‘太王留别父老书’‘黄花主人致无肠公子书’之类的文题之后，他突然叫我们做一篇‘自述’。而且说：‘不准讲空话，要老实写。’……多数学生，对夏先生这种从来未有的、大胆的革命主张，觉得惊奇与折服，好似长梦梦醒，恍悟今是昨非。这正是五四运动的初步。”^[10]“自述”恰是五四时文，因其时新青年追求“我”之觉醒。^[11]“长梦梦醒”“今是昨非”，昨日之我梦也、非也，今日之我醒也、是也。昨日之我学作古文，今日之我学作白话文。

语言的界限是世界的界限，一个旧的世界过去，一个新的世界逐渐展现在丰子恺面前。^{〔12〕}对丰子恺的艺术探索，夏丏尊给予极大鼓励：“有一次，住在我隔壁的夏丏尊先生偶然吃饱了老酒，叫着‘子恺！子恺！’踱进我家来，看了墙上的画，嘘地一笑，‘好！再画！再画！’我心中私下欢喜，以后描的时候就得更胆大了。”^{〔13〕}夏丏尊说：“子恺的画这类画，实由于我的怂恿。”^{〔14〕}漫画毕竟是“尝试”，或觉心中忐忑，但受到老师鼓励与认可，丰子恺的画自然“更胆大了”。

丰子恺所秉承的艺术理念与五四健将基本认识大同小异。比如，胡适称：“吾以为今日而言文学改良，须从八事入手。八事者何？一曰，须言之有物。二曰，不模仿古人。三曰，须讲求文法。四曰，不作无病之呻吟。五曰，务去滥调套语。六曰，不用典。七曰，不讲对仗。八曰，不避俗字俗语。”^{〔15〕}丰子恺将文人画称为“文言画”^{〔16〕}，即基于五四时期文言文和白话文之别立论。以胡适的系统为譬，文人画好比文言文，“子恺漫画”好比白话文，丰子恺的事业好比是绘画界革命，“子恺漫画”好比胡适《尝试集》，丰子恺好比是绘画界的胡适。胡适启发之，丰子恺承继之；胡适从文学领域发端，丰子恺在美术领域响应。有关绘画界革命，陈独秀、刘海粟的言论具有一定代表性。他们认为中国画缺乏写实精神，中国画想得到更大发展与进步，须法西方写实主义。陈独秀称：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。……画家也必须用写实主义，才能发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼。”^{〔17〕}刘海粟说：“愚以为西洋画

固以真确为正鹄，中国画亦必以摹写真相，万不可摹前人之作，至有无他知识，类普通工作之艺徒。”^{〔18〕}又说：“反观吾国之画家，终日伏案模仿前人画派，或互相借稿仿摹，以为研究张本，并以得稿之最多者为良画师焉。”^{〔19〕}丰子恺回忆学习绘画的经历：“这时候我因为自己只有一点对于石膏模型写生的兴味，故竭力主张‘忠实写生’的画法，以为绘画以忠实摹写自然为第一要义。又向学生演说，谓中国画的不忠于写实，为其最大的缺点；自然中含有无穷的美，唯能忠实于自然模写者，方能发现其美。”^{〔20〕}又说：“写生画者，按自然美而描写之者也。故学西洋画而不习写生，皆非真正研究美术，是习画匠者也。”^{〔21〕}又说：“中国的画风，在这时代，有改良的必要。‘艺术’的根本原则，是‘关切人生’‘近于人情’。而今日有许多的中国画，陈陈相因，流弊百出，太不关切人生，太不近于人情了。”^{〔22〕}“西方写实主义”“写实精神”“改良”云云，皆为新派时论。

直至1945年，丰子恺依然称：“我表面虽是老人，心还同青年一样，所以请你当我是青年朋友，率直地用白话通信。……我希望你更加用功文学，而用功的必须是白话文学，（古书当然要多读，但须拿研究的态度去读，不可死板模仿古人，开倒车。）白话文学注重内容思想，不重字面装饰。（反之，文言往往内容虚空，而字句琳琅华丽。）这才真是有骨子的文章。”^{〔23〕}1925年，鲁迅说：“我以为要少——或者竟不——看中国书，多看外国书。”^{〔24〕}“古书的当然要读”云云，又称有“疑古”派腔调，或针对鲁迅等论调而发，可见丰子恺并非激进的反传统主义者。“但须拿研究的态度去读，不可死板模仿古人，开倒车”云云，