

# 目 录

序 .....	孙郁 员
导论 .....	员
第一章 丰子恺的美学思想 .....	员
第一节 丰子恺美学思想综述 .....	员
第二节 超越功利的“绝缘说” .....	缘
第三节 抗争人生的“苦闷说” .....	苑
第四节 诗意栖息的“情趣说” .....	园
第五节 东西合璧的“写意说” .....	愿
第二章 播种“艺术心”的审美教育 .....	愿
第一节 独具匠心的审美教育 .....	愿
第二节 音乐知识的普及工作 .....	远
第三节 美术知识的普及工作 .....	缘
第四节 其他艺术知识的普及工作 .....	愿
第三章 缘缘堂随笔的审美价值 .....	怨
第一节 缘缘堂随笔的风情美 .....	怨
第二节 缘缘堂随笔的佛理美 .....	园
第三节 缘缘堂随笔的情趣美 .....	苑

第四章 丰子恺漫画的审美情趣 .....	142
摇摇第一节 中国“感想漫画”的开拓者 .....	142
摇摇第二节 丰富多彩的“子恺漫画” .....	143
摇摇第三节 丰“有意味的形式” .....	144
第五章 丰在其他艺术领域的审美实践 .....	145
摇摇第一节 丰书法艺术 .....	145
摇摇第二节 丰书籍装帧艺术 .....	146
摇摇第三节 丰“缘缘堂”——诗意栖息的建筑艺术 .....	147
第六章 丰子恺审美个性的成因 .....	148
摇摇第一节 丰民间艺术的熏陶 .....	148
摇摇第二节 丰传统文化的师承 .....	149
摇摇第三节 丰外来文化的影响 .....	150
参考书目 .....	151
后记 .....	152

## 序

丰子恺的文与画,在现代史上的特别性,引起了许多人的好奇。关于他的话题,有许多集中在佛学与美学的基点上。我读过他的一些书,曾生出一些感叹。那么清淳幽玄的文字,是参悟了天机后的偶得吧?友人余连祥在北京访学的时候,住在鲁迅故居旁,常常和我聊起丰子恺,每每眉飞色舞。我那时在他那里知道了丰子恺的许多佚事,了解了许多先前不明白的事情。后来读到余连祥一些文章,柔美清峻,在什么地方受到了丰子恺的暗示,于是感到,他是有资格研究丰氏艺术的人,两人在什么地方是相通的。

不到一年的时间,余连祥真的写出了一本厚厚的书。关于丰子恺美学世界的奥妙,用了诸多的笔墨。看了他用心写下的书稿,觉得做了一件很好的工作。也说出了别人未曾说过的话。精彩之处多多。谈丰子恺的人与文,大约得有几种准备。一是对音乐美术的敏感,二是有种宗教理念,三是文字的功底。丰子恺在这几方面,是有天赋的,他的童真的心态,悠雅的文体,以及静谧深切的语境,是很迷人的。我在他的画与随笔中常读出禅一般的诗趣。对宇宙的参悟,时间之流的诘问,都渗着神秘的气息。在这些神秘里,并无恐怖的因子,你能读出心底的沉静生出的美意。对人间山水,风物乡情,是挚诚的爱,故其作品如神异之曲,清幽之后是漫漫的情思,默默地流淌着。关于这一些,余连祥都有深切的阐释,心与心贴在一起,共鸣的地方是多的。日

本学者谷崎润一郎曾有一篇文章叫《读 缘缘堂随笔 》,称赞丰子恺的风韵,多有赞词。文中引用了吉川幸次郎的话说:

“我觉得,著者丰子恺,是现代中国最像艺术家的艺术家,这并不是因为他多才多艺,会弹钢琴,作漫画,写随笔的缘故,我所喜欢的,乃是他的像艺术家的真率,对于万物的丰富的爱,和他的人品、气骨。如果在现代要想找寻陶渊明、王维那样的人物,那么,就是他了吧。他在庞杂诈伪的海派文人之中,有鹤立鸡群之感。”

有一段时间,批评界对丰氏的创作是沉默的,而民间却悄悄流行着他的画与文,喜欢他的人很多。为鲁迅作品做的插图,江南意蕴深含其间,有诸多灵动之处。而那些关于水乡小镇的文字,真真是空灵祥和,一洗尘世之杂色,流动着美妙的旋律。“文革”时的文坛,万马齐喑,没有什么好的作品遗存。我读过他那时暗自写下的文字,很是惊叹,几乎没有受到时风的暗示。在那样一个荒谬的时期,能有一块心灵的净土,葆有纯美的意绪,看得出境界之高。研究这样的人,虽不能如其一样生活,一样写作,但懂得洁身自好,不同流合污于世俗,则算不小的收获。艺术来自于凡世之悟,又超脱于凡世。丰子恺以典丽之笔,辟出了自己的天地。远不像旧式士大夫,近弗有狂士之风。儒士的境界到了他那里为之一变。浸于这样的世界,自然会收获快乐。

我在丰子恺的书里得两种相反之力的牵动。向后是一种佛教式的回归,有重返圣界的冲动。向前是生命之流的滑滚,有着顺生而去的神往。两种力是相反的,却在这里合为一个网,形成清幽深广的空间。对这样奇异的艺术现象进行解析,能够窥见中外文化交织中的新影。因为在这个艺术王国里,古老的诗趣和域外文学的情思都互为表里,结合得那么好。五四以后的大作家,多少都有一些吐故纳新,亦古亦今,非古非今气象,至今尚未有满意的论著说清其间的脉络。像丰子恺这样的人,神乎其

技，渺乎其姿，有一点像得仙风道骨要义的智者，在文坛上电光般的闪过。他的身后，能写出类似文章的人不多，也给人以悠远的怀念。我有一年和友人造访石门镇，看到丰子恺的缘缘堂，遥想当年这里的故事，敬佩之情油然而生。浙江是出人才的地方，怎么就诞生了这样灵透的人物呢？一时无法说清。历史的谜团谁能解得？

当余连祥的书面世的时候，他已离开北京，回到浙江故里了。我很怀念我们在北京小院里谈天的日子，关于鲁迅，关于周作人，关于丰子恺，有着说不完的话题。这些都是我们感兴趣的。好在他在北京写出了这本书，将美好的一瞬都留在了这文字里。人在世上，因爱好相近而结缘，那是天下最快乐的事。余连祥之于我，像一面镜子，照着江南小景，也照着北方的乡愁。他复原了一个活的丰子恺，也复原了爱的生活。而后者，才是他结有的果实。

孙摇郁

缘缘堂忆于北京

序

· 摇郁 ·

## 导摇摇头

丰子恺(原名—丰庆)是中国现代文化史上杰出的漫画家、文学家、翻译家和艺术教育家,现代木版画和书籍装帧的先行者。诸艺兼擅的丰子恺,被日本学者吉川幸次郎称为“现代中国最像艺术家的艺术家”。美学家朱光潜称颂他“从顶至踵,浑身都是个艺术家”。

丰子恺进过私塾,1914年在故乡石门镇小学毕业,同年秋天考入浙江省立第一师范学校。缘年的中师学习,丰子恺有幸成为李叔同的入室弟子,迷上了美术和音乐,并在李叔同、夏丏尊的指导下自学日语,为日后去日本留学作准备。1918年早春,丰子恺如愿东渡日本。亲朋好友为其筹集到的1000元,只够他在日本“游学”10个月。丰子恺在《我的苦学经验》一文中回忆当年在日本苦学西洋画、小提琴以及日语和英语的情景。金尽回国前夕,丰子恺参观日本的艺术展览,听音乐会和歌剧,如饥似渴地感受日本浓郁的艺术氛围。日本在明治维新后,主张“脱亚入欧”,大量介绍西洋文化,走上了一条学习、吸收西洋文化来革新和发展自己的新兴文化之路。日本学者撰写了大量介绍西洋艺术的启蒙读物,翻译了大量西洋的艺术著作。这些著作作为丰子恺开打了一扇了解吸收世界文艺的大门。丰子恺写道:

但我幸而还有一种可以自慰的事,这便是读书。我的

正式的求学的十个月,给了我一些阅读外国文的能力。读书不像研究绘画音乐地需要设备,也不像研究绘画音乐地需要每日不断地练习。只要有钱买书,空的时候便可阅读。我因此得在十年的非正式求学期中读了几册关于绘画、音乐艺术等的书籍,知道了世间的一些事。我在教课的时候,常把自己所读过的书译述出来,给学生们做讲义。后来有朋友开书店,我乘机把这些讲义稿子交他刊印为书籍。不期地走到了译著的一条路上。现在我还是以读书和译著为生活。(缘·愿·愿<sup>①</sup>)

丰子恺事后回想在东京所得,是画了 员个月的木炭画,用缘个月时间拉完了猿本小提琴曲《匀候奏上》。遥想当年在东京的丰子恺,一旦明白自己再怎么苦学,用 圆元元的留学费用远远成就不了一个西洋画家时,难免会有幻灭的悲哀。不过 员个月的苦学,却让丰子恺能直接阅读日文和英文的艺术类著作,开始了编译适合中国人阅读的艺术启蒙读物,并最终成了一位现代中国杰出的艺术教育家。丰子恺是现代中国艺术教育园地中最为辛勤的劳动者。笔者根据《丰子恺文集》第七卷附录二《丰子恺著译书目》,对丰子恺艺术教育类著译书目进行了归类统计,有综合性艺术教育类书目 员猿种、美术教育类书目 员远种、音乐教育类 猿圆种、其他艺术教育类 圆种。其数量之多,让其他现代艺术教育开拓者望尘莫及。需要指出的是,丰子恺并不是一位简单的“搬运工”。他深切关注当时中国艺术的健康发展问题,以丰富的中西文化学识涵养,进行中外艺术观点的“视界融

① 《丰子恺文集》第 员愿原卷为艺术卷,浙江文艺出版社、浙江教育出版社 员愿圆年 怨月版;第 缘愿范卷为文学卷,浙江文艺出版社、浙江教育出版社 员愿圆年 远月版。为了简化注释,凡出自《丰子恺文集》的引文,只随文注明卷数(“·”之前)和页码(“·”之后)。

合“和”互证”，进而形成了其独特的美学思想。与此同时，丰子恺还是一位著名的翻译家。他从日语翻译的夏目漱石的小说《旅宿》、紫式部的《源氏物语》，从俄语翻译的屠格涅夫的《猎人笔记》，都堪称经典译作。

丰子恺在日本游学，最大收获是一次偶然的发现，发现了竹久梦二。其文章中多次回忆在东京旧书摊上发现竹久梦二的“小小的毛笔画”时惊喜的情景。

明治时期的日本画坛，盛行学习西洋画。竹久梦二当然也学习油画，志在成为洋画家，但他最终创立了梦二式的“感想漫画”。丰子恺把这种别具一格的漫画的特点概括为“简洁的表现法，坚劲流利的笔致，变化而又稳妥的构图，以及立意新奇，笔画雅秀的题字”。竹久梦二是忠实的基督教徒，具有一颗博爱大众的宗教心和艺术心。追随弘一法师的佛教居士丰子恺，也同样具有一颗普渡众生的宗教心和艺术心。竹久梦二启迪了丰子恺审美观照世界的方法以及东西方合璧的艺术表达方式。童年丰子恺，通过临摹《张黑女墓志》，打下了扎实的书法功底。进入浙一师后，在李叔同、夏丏尊等老师的指点下，丰子恺临摹众多魏碑，并最终由博返约，数十年间专攻索晋《月仪帖》。丰子恺从章草点化而来的行书质朴奇拙，自成一家。正是凭借深厚的书法功底，丰子恺的毛笔画才有青出于蓝而胜于蓝之势。

在日本东京由竹久梦二播下的漫画种子，数年后在浙东白马湖畔生根发芽。丰子恺画下的第一批漫画，尚未敢示人，只贴在“小杨柳屋”的门背后独自欣赏。亦师亦友的夏丏尊最先发现并肯定了这些漫画。他在《子恺漫画序》中写道：

记得子恺的画这类画，实由于我的怂恿。在这三年中，子恺实画了不少，集中所收的不过数十分之一。其中含有两种性质，一是写古诗词名句的，一是写日常生活的断片



的。古诗词名句,原是古人观照的结果,子恺不过再来用画表出一次,至于写日常生活断片的部分,全是子恺自己观照的表现。前者是翻译,后者是创作了。画的好坏且不谈,子恺年少于我,对于生活有这样的咀嚼玩味的能力,和我相较,不能不羨子恺是幸福者!①

当年一同生活在白马湖畔的文人夏丏尊、朱自清、朱光潜等,是“子恺漫画”的第一批欣赏者。据朱光潜回忆,朋友们常常相聚喝酒,丰子恺兴致所至,就会挥毫画漫画。童年丰子恺曾在五哥哥的指导下,用蕃薯和芋艿“木刻”。在浙一师求学时,丰子恺在李叔同的指导下正式学会了木刻。于是,丰子恺还乘着酒兴,把自己的作品刻成木刻,翻印后分送朋友。收入《子恺漫画》中的《爸爸还不来》、《晚凉》、《今夜故人来不来,教人立尽梧桐影》等就是用木刻作品去制锌版的。丰子恺画漫画,刻木刻,似乎有些“玩票”性质。郑振铎、俞平伯、朱自清等文学研究会中的文人最早发现了“子恺漫画”的价值,并在他们的追捧下,“子恺漫画”风行天下,统一了中国“漫画”的名称。当然,“子恺漫画”这种“有意味的形式”并不是简单从日本移植过来的。丰子恺认为,在 20 世纪的中国,最早画这种富于诗意的“感想漫画”的是陈师曾。他多次提到陈师曾发表在李叔同编辑的《太平洋画报》上的简笔画。与陈师曾的圆润的笔法不同,喜爱用硬笔焦墨的丰子恺,其笔法有些干涩。这些充满张力的笔法甚至可以追溯到丰子恺喜爱的清代画家曾衍东。

这些文人朋友喜爱“子恺漫画”,还有一种实际的需求。他们编辑的书刊需要令人满意的封面和插图。在 1925 年 5 月《子恺漫画》出版以前,“子恺漫画”主要以封面和插图的形式面

① 《夏丏尊文集·平屋之辑》第 181 页,浙江人民出版社 1983 年 6 月版。

世。一时间,丰子恺被那些文人朋友们“逼”成了书籍装帧设计的高手。尽管丰子恺后来把书籍装帧设计的活让给了学生钱君匋,使后者赢得了“钱封面”的美誉,然而,钱君匋那些堪称经典的书籍装帧设计作品比起丰子恺的来,多了些匠气,少了些灵气。丰子恺是现代书籍装帧设计的奠基人之一。

丰子恺这位文人圈内的画家,一旦写起散文来,绝不比这些文人朋友逊色。1925年11月由开明书店出版的《缘缘堂随笔》是公认的20世纪中国百部经典名著之一。丰子恺为漫画集写的序往往是很好的随笔,而随笔中所配的漫画更增添了艺术情趣。古人强调诗中有画,画中有诗。丰子恺却画集有文,文中有画,漫画与随笔相辅相成,相得益彰。在20世纪的中国文人中,鲁迅其实也是有画家天赋的,可惜只为自己的《朝花夕拾》配画了活无常。丰子恺则把随笔和漫画都发挥到了极致。在这方面,追随其后的是黄永玉和韩羽。

此外,丰子恺还广泛涉猎童话、小说、建筑、摄影等艺术领域。他犹如一位贪玩的孩子,一个又一个地“逛”不同的艺术“城堡”,并最终建构起了一个极为丰富的审美世界。20世纪的主流艺术家习惯于用一种泛政治化的言说方式,主张“曲高和众”的丰子恺采用的是一种平民化中又不失名士化的言说方式。这种言说方式决定了丰子恺是一位比较边缘化的艺术家。与丰子恺的艺术成就相比,目前学术界对丰子恺的研究相对滞后。本书旨在对丰子恺这位具有鲜明个性的艺术家的审美世界进行全方位的研究和描述,以帮助人们全面了解丰子恺这位有些“另类”色彩的艺术家的丰富的审美世界。在此,笔者想努力当好一名“导游”,带大家去逛丰子恺审美世界中的一个又一个“城堡”。

## 第一章 摇丰子恺的美学思想

### 第一节 摇丰子恺美学思想综述

丰子恺是一位具有独特美学思想的文化名人,但目前学术界对其美学思想的研究很不充分。在几本流行的现代美学史著作中,只有陈伟的《中国现代美学思想史纲》列专节论述丰子恺的美学思想,其他只是偶尔提到他的艺术主张,没有系统阐述他的美学思想。也许是漫画家、文学家、翻译家和艺术教育家的名声太大,遮蔽了作为美学家的丰子恺,故作为美学家的丰子恺一直不为美学界所重视。其实,作为翻译家,丰子恺最早出版的译著是1934年猿月由商务印书馆出版的日本学者厨川白村的文艺论著《苦闷的象征》。“五四”新文学作品主要抒写的是觉醒的知识分子的众多苦闷:性的苦闷、生的苦闷、梦醒后无路可走的苦闷以及在异国他乡作为弱国子民遭受歧视的苦闷等等。厨川白村的《苦闷的象征》似乎就是对中国“五四”苦闷文学”的艺术理论总结。因此,鲁迅、丰子恺等人翻译的厨川白村的《苦闷的象征》都一版再版,拥有众多的读者。厨川白村的《苦闷的象征》在中国现代美学史上的影响力,超越了他任何一本美学译著。然而,厨川白村的《苦闷的象征》在中国的“华盖运”主要属于“五四”文学时期,其余波也只延续到“左联”时期。随后似乎就“过时”了。新中国成立后,我们只能看到鲁迅翻译的

丰子恺的审美世界

《苦闷的象征》,而丰译本则被遮蔽了。由此可见,初登文坛的丰子恺,与鲁迅一样,进入了主流美学界。然而,当中国的文艺运动由“五四”的文学革命进入到“左联”的革命文学时,鲁迅继续翻译了普列汉诺夫、卢那察尔斯基等属于“左联”时期主流美学界的译著,而丰子恺则由“主流”而“边缘化”了。

作为艺术教育家,丰子恺编译了大量外国的艺术理论普及读物,介绍艺术教育知识,进行了长达数十年的美学知识启蒙工作。早在1933年,丰子恺就与姜丹书、张拱璧、周湘、欧阳予倩、吴梦非、刘质平等上海专科师范学校和爱国女校的教职员共同发起组织了“中华美育学”。该会于次年出版了会刊《美育》杂志,主张“‘美’是人生的一种究竟的目的;‘美育’是新时代必须做的一件事”。丰子恺在《美育》上发表了《画家之生命》、《忠实之写生》和《艺术教育的原理》等介绍美术知识、美育知识的文章和一幅习作木炭画。

美育,即审美教育,也称“艺术教育”。王国维、梁启超、蔡元培、李叔同等人都是我国现代审美教育的积极倡导者。“蔡元培既是把西方美学介绍到中国来的先驱者之一,又是一位融合中西文化的革命民主主义者,中外知名的政治家、思想家和教育家。他对我国现代美学的主要贡献,是在积极倡导美育方面。”<sup>①</sup>蔡元培把审美教育当作其进行革命民主主义思想启蒙的“津梁”。他不过是要运用康德对美和美感的“普遍性”与“超功利性”的理论,来净化这个鄙俗之利欲所熏陶的社会。“浑身都是个艺术家”的丰子恺,正是在王国维、梁启超、蔡元培、李叔同等中国现代美学先驱的影响下从事审美教育的。然而,丰子恺在进行审美教育时,并没有蔡元培的政治抱负,他始终信奉中华

<sup>①</sup> 张颂南《中国现代美学纵横谈》第234页,浙江大学出版社1999年5月版。

美育会的主张——“‘美’是人生的一种究竟的目的”。丰子恺的着眼点不是思想启蒙,而是审美知识的启蒙,要让美走出艺术的“深宫”,走进大众的日常生活,使生活艺术化和艺术生活化。

丰子恺不是革命家,其对人生的终极关怀是宗教性的。他在解释乃师李叔同谜一样的人生时提出了著名的“三层楼”说。即丰子恺把人生比喻为“三层楼”:第一层是物质生活,第二层是艺术生活,第三层是宗教生活。丰子恺作为艺术家,其通过审美的“津梁”既要达到宗教生活的彼岸又有影响物质生活的慈悲心。丰子恺作为在俗的“居士”,主要居住在人生的第二层楼,偶尔也到第三层楼去探望。他的《护生画集》是要把读者引导向宗教生活的彼岸,但其主要的艺术作品及其审美教育工作是要影响居住在第一层楼的俗众,以提高他们的审美情趣。

学术界称丰子恺是“居士”和“斗士”。缘缘堂时期的丰子恺过的是典型的“居士”生活,而抗战期间的丰子恺则成了“斗士”。其实,丰子恺仍是一位艺术化了的“斗士”。<sup>[1]</sup>1935年夏,丰子恺应邀到桂林为广西全省中学艺术教师暑假训练班讲授艺术。在日后整理成文的《桂林艺术讲话之一》中指出:“艺术家必须以艺术为生活。换言之,必须把艺术活用于生活中。这就是用处理艺术的态度来处理人生,用写生画的眼光来观看世间。因此艺术的同情心特别丰富,艺术家的博爱心特别广大,即艺术家必为仁者,故艺术家必惜物护生。”(源·员象)由此可见,即使国难当头,丰子恺仍念念不忘以艺术为本位。

在白马湖作家群中,丰子恺与朱光潜是两位注重对青年朋友进行美学知识启蒙的作家。朱光潜的《谈美》写于1928年,同年12月,作为继作者第一本著作《给青年的十二封信》之后的“第十三封信”,由开明书店出版。朱自清在《谈美序》中指出:“孟实先生还写了一部大书,《文艺心理学》。但这本小册子并非节略,它自成一个完整的有机体,有些处是这部大书所不

详的,有些是那里没有的。”<sup>①</sup>朱光潜的《谈美》是美学知识启蒙读物,是写给青年朋友看的,他的《文艺心理学》则是专著,是写给美学专家看的。朱光潜的《诗论》、《变态心理学》、《克罗齐哲学述评》和《西方美学史》等都是写给美学专家看的专著。正是这些专著,奠定了朱光潜这位美学家在中国现当代美学史上的地位。反观丰子恺,他只写那些艺术知识和美学知识普及性读物,并没有写出体系性的美学专著。长期以来,美学专家大都不屑阅读这类写给青年朋友看的深入浅出的读物。其实,这类普及性读物对于全民审美情趣的提高极为有用。也许是丰子恺没有写出给美学专家看的美学专著吧,丰子恺的美学思想一直不为美学界所重视,自然也就没有像朱光潜那样获得“美学家”的称号。

朱自清《论雅俗共赏》一文中指出:

单就玩艺儿而论,“雅俗共赏”虽然是以雅化的标准为主,“共赏”者却以俗人为主。固然,这在雅方得降低一些,在俗方也得提高一些,要“俗不伤雅”才成,雅方看来太俗,以至于“俗不可耐”的,是不能“共赏”的。但是在什么条件下才会让俗人所“赏”,雅人也能“共赏”呢?我们想起了“有目共赏”这句话。<sup>②</sup>

丰子恺那些关于艺术知识和美学知识的普及性读物是“雅俗共赏”的典范。“俗不伤雅”,才能“雅化”俗人,进而提高全民的审美情趣。当下的中国大众,随着物质生活水平的提高,普遍要求美化生活,但由于审美情趣低俗,结果花钱买不到雅俗共赏的美。社会呼唤丰子恺式的美学家,能写出雅俗共赏的美育读物。



① 《朱自清全集》第 1 卷第 104 页,江苏教育出版社 1988 年 1 月版。

② 《朱自清全集》第 1 卷第 104 页,江苏教育出版社 1988 年 1 月版。

丰子恺是一位学贯中西的艺术大师,其审美视野十分开阔。与此同时,丰子恺主张“多样统一”。他能把东西方美学思想融为一体。他热心介绍西方美学知识,主要是为了把西方美学知识本土化,从而建构和发展中国现代美学。他善于用西方美学理论来激活中国传统美学理论,从而发掘中国传统美学理论的当下意义。丰子恺用西方立普斯等人的“审美的移情说”来诠释中国古代画论中的“气韵生动”便是很好的一例。其实,丰子恺美学思想中的闪光点便是东西方美学观点的互证,在互证和阐述中实现西方美学思想的本土化和中国传统美学思想的创造性转化。丰子恺不是以思辨见长的理论家,而是一位艺术家。他在进行互证和阐述时,常常以自己的审美体验为例。这种艺术家的灵光一闪,生动具体。歌德认为理论是灰色的,生活之树常青。让艺术家来阐述灰色的理论,往往能在灰色的底色上涂抹一些鲜活的生活之色。

本章着重论述丰子恺的几个美学观点。下一章对丰子恺艺术教育思想的探讨实际上是对其美学思想的进一步阐发。

## 第二节 摇超越功利的“绝缘说”

日本学者吉川幸次郎认为丰子恺“在宠杂诈伪的海派文人之中,有鹤立鸡群之感”。(远·)丰子恺对此评价道:“吉川君说我在海派文人中好比‘鹤立鸡群’。这一比也比得不错。鸡是可以杀来吃的,营养的,滋补的,功用很大的。而鹤呢,除了看看而外,毫无用处!倘有‘煮鹤焚琴’的人,定要派它实用,而想杀它来吃,它就戛然长鸣,冲霄飞去,不知所至了!”(远·)在这里,丰子恺强调了鸡的实用价值和鹤的审美价值。作为艺术家的丰子恺,更喜欢“除了看看而外,毫无用处”的鹤。这便是丰子恺的价值取向。

在丰子恺看来,静观事物本体的审美经验和注重实用功利的日常经验是两种不同的观照事物的经验。后者是从各种关系来看事物,前者是“绝缘”的。丰子恺认为,只有通过“绝缘”,切断事物的各种实用功利的关系,我们才能以超越功利的审美心态来观照事物。对此,丰子恺在《看展览会用的眼镜——告一般入场者》一文中作了形象生动的描述:

我们幼时在旷野中游戏,经验过一种很有趣的玩意儿:爬到土山顶上,分开两脚,弯一身子,把头倒挂在两股之间,倒望背后的风景。看厌了的田野树屋,忽然气象一新,变成一片从来不曾见过的新颖而美丽的仙乡的风景!远处的小桥茅舍,都玲珑得像山水画中的景物;归家的路,蜿蜒地躺在草原上,似乎是通桃源的仙径。年纪大了以后,僵硬起来,又拖了长袍,身子不便再作这种玩意儿。久不亲近这仙乡的风味了。然而我遇到风景的时候,也有时用手指打个圈子,从圈子的范围内眺望前面的风景。虽然不及幼时所见的那仙乡的美丽,似乎比平常所见也新颖一点。为什么从裤间倒望的风景,和从手指的范围内窥见的风景,比平时所见的新颖而美丽呢?现在回想起来,方知这里面有一种奇妙的作用。其关键就在于裤间的“倒望”和手指的“范围”。因为经过这两种“变形”,打断了景物对我们的向来的“一切”关系”……而使景物在我们眼前变成了一片素不相知的全新的光景。因此我们能撇开一切传统实际的念头,而当做一种幻象观看,自然能发见其新颖与美丽了。

(员·猿国——猿国)

丰子恺认为,裤间的“倒望”和手指的“范围”,其实是对事物“绝缘”的方法;戴上这副“绝缘”的眼镜,望出来所见的森罗万象,个个是不相关系的独立的存在物。一切事物都变成了没有实用的、专为其自己而存在的有生命的现象。屋不是供人住



的,车不是供交通的,花不是果实的原因,果实不是人的食品。都是专为观赏而设的。眼前一片玩具的世界!”(员·猿)戴上“绝缘”的眼镜后,所见事物,成了脱离各种关系的审美“自治区”,就能通过“陌生化”而彰显美的本相。

在丰子恺看来,不仅实用功利和审美是对立的,而且科学和审美也是对立的。要进入对事物的审美观照,艺术家或艺术欣赏者,既要用“绝缘”的方法去除功利实用的观照方法,又要用“绝缘”的方法去除科学求真的观照方法。丰子恺在《艺术教育的原理》中指出:“科学是有关系的,艺术是绝缘的,这绝缘便是美的境地——吾人达到哲学论究的最高点,因此可以认出知的世界和美的世界来。”(员·猿)丰子恺认为艺术和科学的异同达九点之多:

(员)科学是连带关系的,艺术是绝缘的(圆)科学是分析的,艺术是理解的(猿)科学所论的是事物的要素,艺术所论的是事物的意义(源)科学是创造规则的,艺术是探求价值的(缘)科学是说明的,艺术是鉴赏的(远)科学是知的,艺术是美的(苑)科学是研究手段的,艺术是研究价值的(愿)科学是实用的,艺术是享乐的(怨)科学是奋斗的,艺术是慰乐的。(员·猿—员远)

不过话又说回来,主张审美“绝缘”说的丰子恺也并不完全排除审美观照中伴有理性活动。丰子恺在《艺术丛话·为中学生谈艺术科学习法》中指出:“艺术中并非全然排斥理智的思虑,艺术中也含有且需要理智的分子,不过艺术必以感觉为主而思虑为宾,艺术的美主在于感觉上,思虑仅为其辅助。具体言之,果物的写生画的主意是示人以果物的形状色彩之美,并非告诉我们世间有这种一种果物(博物图却正是这样的,故博物图不能成为艺术)。不过我们鉴赏了形状色彩之美而又附带地知道其为果物,所感的美可更确实。”(猿·圆苑—圆愿)审美活动需要

切断和功利的逻辑关系,但是作为审美活动的主要构成的艺术活动,却和理智活动存在必然的联系。因此,丰子恺的“绝缘”说包含一定的辩证内涵。

丰子恺的“绝缘”说,是从国外横向移植过来的。欧美美学思想中与丰子恺“绝缘”说对应的是“孤立说”。朱狄在《当代西方美学》中对孤立说有简单的介绍:“孤立说为 匀· 闵斯特堡所创立。他认为科学的本质在于关联,而艺术的本质在于孤立。我们把握事物本身的唯一途径就是使之孤立。切断它与其它事物的联系,让它单独地呈现于我们的知觉。唯有这种对对象的孤立才能使它成为审美对象。”<sup>①</sup>

朱光潜在《文艺心理学》中引述了闵斯特堡《艺术教育原理》中的一段话:

如果你想知道事物本身,只有一个方法,你必须把那件事物和其他一切事物分开,使你的意识完全为这一个单独的感觉所占住,不留丝毫余地让其他事物可以同时站在它的旁边。如果你能做到这步,结果是无可疑的:就事物说,那完全是孤立;就自我说,那完全安息在该事物上面,这就是对于该事物完全心满意足,总之,就是美的欣赏。<sup>②</sup>

据朱狄介绍,继 匀· 闵斯特堡(匀· 闵斯特堡)于 1894 年在《艺术教育原理》中提出孤立说之后,艺术史家哈曼(哈曼)于 1905 年在《美学》中又以孤立说作为他的美学理论的基础。认为审美对象的孤立不仅是从实践中孤立出来,而且也要从所有实际存在的事物中孤立出来。审美经验总是集中于一个单独的对象而排除了其它的事物。云· 杂· 兰菲尔德在 1906 年的《审美态度》一书中,则认为孤立说只是审美经验的一种条件

① 朱狄《当代西方美学》第 104 页,人民文学出版社 1985 年 12 月版。

② 《朱光潜美学文集》第 1 卷第 10 页,上海文艺出版社 1983 年 10 月版。

而不是它的唯一条件。”<sup>①</sup>由此可见,由欧洲孤立说衍化而来的“绝缘”说,阐述的不是美的本质问题,而是进行审美观照的前提条件。

在西方美学史上,康德是现代美学的奠基人。闵斯特堡所创立的孤立说,其实是从康德“审美无利害关系”的美学命题中衍生出来的。对于康德的美学思想,丰子恺并没有专门的研究文章,不过在不少文章中谈到过,尤其津津乐道其“审美无利害关系”的美学命题。丰子恺在《从梅花说到美》一文中介绍了从古希腊到近代的几种主要的美学学说。他把康德作为“美的主观说”的“大将”来介绍:“据康德的意见,美不在于物的性质,而在于自己的心的如何感受。这话也很有道理:人们都觉得自己子女可爱,故有语云:‘痴痴头儿子自己的好。’人们都觉得自己恋人可爱,故有语云:‘情人眼里出西施。’这种话中,含有很深的真理。”丰子恺把康德“审美无利害关系”的美学命题概括为“无关心说”,并作了简要而生动的介绍:“康德这学说,名为‘无关心说’(音译自德文,意译)。无关心,就是说美的创作或鉴赏的时候不可想起物的实用的方面,描盆景时不可专想吃苹果,看展览会时不可专想买画,而用欣赏与感叹的态度,把自己的心没入在对象中。”(圆·缘原)

审美“无利害关系”,中文也译为“无利害性”。“利害性”和“无利害性”原是英国的一对伦理学概念。英国经验主义美学家夏夫兹博里最先将“无利害性”导入美学领域。康德在其美学著作《判断力批判》中,把“审美无利害性”作为“鉴赏判断的第一个契机”来论述,即审美判断是首要决定的因素。康德认为,美学是研究“鉴赏里的愉快”,是研究一种无利害性和无概念(思考)却仍然具有普遍性和直接性的愉快。康德第一次

① 朱狄《当代西方美学》第4章第1节,人民文学出版社1985年12月版。

在哲学历史里严格地系统地“审美”划出了一块无利害性的“自治区”。继康德以后,叔本华、克罗齐等美学家都发展了“审美无利害关系”这一学说。

在中国,王国维作为现代美学的开拓者,首先将康德、叔本华等“审美无利害关系”理论介绍到中国来。他在《古雅之在美学上之地位》中把无利害关系当作美的根本性质:

美之性质,一言以蔽之曰:可爱玩而不可利用者是已。

虽物之美者,有时亦足供吾人之利用,但人之视为美时,决不计及其可利用之点。其性质如是,故其价值亦存于美之自身,而不存乎其外。<sup>①</sup>

继王国维之后,蔡元培、鲁迅、郭沫若、朱光潜、宗白华等都介绍过“审美无利害关系”理论,并使这一理论本土化。杜卫在《“审美无利害性”命题的中国化及其意义》一文中指出:“审美无利害性命题在中国变异的秘密是把审美过程无功利化,而正是由此却赋予了审美与艺术一种特殊而崇高的使命——人生的艺术化,即在审美的世界里实现高尚、纯洁、合乎人性的人生。”<sup>②</sup>主张艺术生活化和生活艺术化的丰子恺自然也合乎这一“秘密”。

其实,无论是“无利害关系”也罢;“绝缘”也罢,其含意在本质上是一样的,就是要求审美主体能排除粗鄙的占有欲,以一种非功利的审美态度去对待审美对象,而不要以占有的欲望去对待审美对象。不过,对于世俗中的成人而言,要让其放弃科学求真的认知方式和世俗功利的感知方式,并不是一件简单容易的事。必要时还得像佛教徒那样“破执”,才能去除求真和求利的方式,进入对人、事、物、景和艺术品的审美观照。超越功利,需

① 《王国维文学美学论著集》第 167 页,北岳文艺出版社 1986 年 1 月版。

② 《学术月刊》1988 年第 1 期。

要的是一颗“赤子之心”。而在丰子恺看来，“赤子之心”，其实就是孩童般的艺术心和宗教心，即赤子心、艺术心和宗教心是三位一体的，即“童心”，也就是佛教中的“真如”。“童心”是“净”，与之相对的世俗心则是“染”，“净”杂糅的了。艺术和宗教具有拂去“染”而回归“净”的功效。

丰子恺认为，尚未被世尘所蔽的儿童，天生就是艺术家。他在《关于儿童教育》一文中指出：

儿童对于人生自然，另取一种特殊的态度。他们所见、所感、所思，都与我们不同，是人生自然的另一面。这态度是什么性质的呢？就是对于人生自然的“绝缘”（“~~至真至纯~~ 绝缘”）的看法。所谓绝缘，就是对一种事物的时候，解除事物在世间的一切关系、因果，而孤零地观看。使其事物之对于外物，像不良导体的玻璃的对于电流，断绝关系，所以名为绝缘。绝缘的时候，所看见的是孤独的、纯粹的事物的本体的“相”。……

绝缘的眼，可以看出事物的本身的美，可以发见奇妙的比拟。（圆·~~绝缘~~）

天真烂漫的儿童不仅有一颗天生的艺术心，而且还有一颗天生的宗教心。丰子恺在《告母性——代序》一文中就赞美了孩子们的艺术心和宗教心：“他们为游戏而游戏，手段就是目的，即所谓‘自己目的’，这真是艺术的！他们不计利害，不分人我，即所谓‘无我’，这真是宗教的！”（员·~~苑~~）

长养孩子的童心，就是要让孩子长大后仍有一颗超凡脱俗的“赤子之心”：

孟子说：“大人者，不失其赤子之心者也。”所谓赤子之心，就是前文所说的孩子的本来的心。这心是从世外带来的，不是经过这世间的造作后的心。明言之，就是要培养孩子的纯洁无疵，天真烂漫的真心。使成人之后，能动地拿这

心来观察世间 ,矫正世间 ,不致受动地盲从这世间的已成的习惯 ,而被世间所结成的罗网所羁绊。( 员· 苑<sup>⑤</sup>)

丰子恺进而指出 ,长养孩子的童心只有“ 宗教和艺术 ”:“ 大人们的一切事业与活动 ,大都是卑鄙的 ;其能庶几仿佛于儿童这个尊贵的‘ 赤子之心 ’的 ,只有宗教与艺术。故用宗教与艺术来保护 ,培养他们这赤子之心 ,当然最为适宜。”( 员· 苑<sup>⑥</sup>)

在丰子恺看来 ,艺术与宗教有相通之处。他在《 艺术修养基础· 艺术的性状》中指出 :

“ 非功利的 ”,便是说艺术创作须全由真心的感动而来 ,并非为了何种功利的目的而工作。这种事业 ,在中国称为“ 净行 ”,在西洋称为“ 无目的的 ”;“ 无关心的 ”。何谓净行 ? 例如僧人刻苦修行 ,并非为求现世的福报 ,乃是真心信仰佛法之故。这种行为至为清静 ,故曰净行。艺术的工作 ,也是真心爱美 ,欲罢不能的 ,同这僧人的行为相似 ,故也称为“ 净行 ”。……但这是艺术创作的最高原则 ,不是说一切艺术皆非如此不可。例如建筑 ,工艺 ,便是有目的的 ,有关利益的。( 源· 愿<sup>⑦</sup>)

作为艺术心、宗教心和“ 赤子之心 ”三位一体的童心 ,其真正的内核便是“ 真心 ”。在中国思想史上 ,明代李贽的“ 童心说 ”也是标举“ 真心 ”的。“ 夫童心者 ,真心也。若以童心为不可 ,是以真心为不可也。夫童心者 ,绝假存真 ,最初一念之本心也。若失却童心 ,便失却真心 ;失却真心 ,便失却真人。人而非真 ,全不复有初矣。童子者 ,人之初也 ;童心者 ,心之初也 ;夫之初曷可失也。”<sup>⑧</sup>李贽强调“ 童心 ”,要求人们挣脱封建道德与礼教的羁绊 ,敢于表达自己对社会生活的真实感受与评价 ,具有个性解放

① 《 传世百部名著之焚书· 童心说》卷三 ,第 287 页 ,蓝天出版社( 北京 )1998 年版。



瞻瞻的车——脚踏车

丰子恺的审美世界

的人文色彩。“童心说”的理论基础是人的自然本性论,排斥封建文化对于人的文化整合。尽管丰子恺没有直接介绍过李贽的“童心说”,但两人在用“真心”来诠释“童心”方面几乎如出一辙。

在中国现代美学史上,蔡元培以提倡“以美育代宗教”而闻名。他于1917年在北京神州学会发表《以美育代宗教说》的著名演讲,历述宗教之弊和美育之利,主张“美育代宗教”:

盖无论何等宗教,无不有扩张己教攻击异教之条件。……基督教与回教冲突,而有十字军之战,几及百年。基督教中又有新旧教之战,亦亘数十年之久。至佛教之圆通,非他教所能及。而学佛者苟有拘牢教义之成见,则崇拜舍利,受持经忏之陋习,虽通人亦肯为之。甚至为护法起见,不惜于共和时代,附和专制。宗教之为累,一至于此,皆激励感情之作用为之也。感激刺感情之弊,而专尚陶养感情之术,则莫如舍宗教而易以纯粹之美育。纯粹之美育,所以陶养吾人之感情,使有高尚纯洁之习惯,而使人我之见,利己损人之思念,以渐消沮者也。<sup>①</sup>

丰子恺则提倡美育和宗教并举。两位的主张似乎是对立的,然而,略加分析,便可发现他们的主张其实大同小异。首先,两人都把美育摆到了宗教信仰的高度,都主张超越功利、陶冶不失“赤子之心”的情操,这是蔡元培和丰子恺美学思想中高度一致的地方。其次,丰子恺也十分痛恨“与佛菩萨做交易”的世俗的佛教徒。这在他的随笔《佛无灵》等文中说得十分明白。只是作为追随弘一大师皈依佛门的居士,丰子恺唾弃恶俗的宗教而追求理想中的真正的宗教精神。因此,在要求去除当时世俗社会中迷信功利的“宗教”方面,蔡元培和丰子恺也是基本一致

<sup>①</sup> 《蔡元培美学文选》第407页,北京大学出版社1983年12月版。



的。两人的不同之处在于：蔡元培看到当时世俗的宗教犹如一盆脏水，主张泼掉；丰子恺也主张泼掉脏水，但认为脏水中还有孩子在，应该留下，且作为理想中的真正的宗教加以呵护。显然，丰子恺的美学主张更有合理性和辩证精神。

人生在世，并不能整天与浊世“绝缘”。其实，人贵有“赤子之心”，但也不能万事都太孩子气。对于没有遁入空门的俗众来说，能在纷纷攘攘的世俗社会里，偶尔通过“绝缘”的方式进入审美“自治区”或宗教“自治区”，就已是难能可贵的了。丰子恺自然明白此中三昧。他喜欢引用史震林在《西青散记》自序中的一段话：

余初生时，怖夫天之乍明乍暗，家人曰，昼夜也。怪夫人之乍有乍无，曰，生死也。教余别星，曰，孰箕斗，别禽，曰，孰鸟鹊，识所始也。生以长，乍明乍暗，乍有乍无者，渐不为异，间于纷纷混混时，自提其神于太虚而俯之，觉明暗有无之乍乍者，微可悲也。襁褓膳雌，家人曰，其子犹在。匍匐往视，双雏睨余，守其母羽。辍膳以悲，悲所始也。……

丰子恺在《关于儿童教育》一文中引用了上文后指出：

我于这篇文章非常感动：原来人之初生，其心都是全新而纯洁，毫无恶习与陈见的迷障的。故对于昼夜生死，可怖可怪。这一点怖与怪，就是人类的宗教、艺术、哲学、科学的所由起。“生以长，乍明乍暗，乍有乍无者，渐不为异”，便是蒙了世间的迷障，已有恶习与陈见了。“间于纷纷混混时，自提其神于太虚而俯之”，是“童心”的失而复得。“辍膳以悲”，于是发生关系宇宙的、生灵的、人生的大疑问了。人间的文化、宗教、艺术、哲学、科学，都是对于这个大疑问的解答。（圆·~~缘~~）

丰子恺认为俗众受世俗心和童心的支配而变为“两重性格”的人是无可奈何的事。最可悲的是那些失去了童心而只有

世俗心的“单向度的人”。这种“单向度的人”由于失去了童心，就回归不了艺术的和宗教的精神家园，成了无家可归的“孤魂野鬼”了。

因此，源自欧洲的“绝缘”说，经过丰子恺的改造，就被本土化了。所谓“绝缘”，就是“自提其神于太虚而俯之”，即偶尔“返老还童”，用一颗回归的童心，来打量审美对象。丰子恺在《西洋画的看法》一文用的就是一种“中西合璧”的表述法：

因为俗人的眼沉淀在这尘世的里巷市井之间，而艺术则高超于尘世之表。故必须能提神于太虚而俯瞰万物的人，方能看见“艺术”的真面目。何谓“高超于尘世之表”呢？就绘画而说，画家作画的时候，把眼前森罗万象当作一片大自然的青绿（青绿，即《文心雕龙》中的“青绿”），而决不想起其各事物的对于世间人类的效用与关系。画家的头脑，是“全新的”头脑，毫无一点世间的陈见；画家的眼，是“洁净”的眼，毫无一点世智的尘埃。故画家作画的时候张开眼来，所见的是一片全不知名，全无实用，而又庄严灿烂的乐土。这是一个全新的世界，美的世界，无为的世界，无用的世界。（员·愿）

经过“绝缘”的审美“自治区”，超越了世俗功利，解除了科学的知性关系，剩下来的应是“有意味”的审美形式。在审美世界中，具象性的形式只是表层的，透过表层，还能体味深层的情感和意义。丰子恺在《艺术鉴赏的态度》中指出：

用艺术鉴赏的态度来看画，先要解除画中事物对于世间的一切关系，而认识其物的本身的姿态。换言之，即暂勿想起画中事物在世间的效用、价值等关系，而仅赏其瞬间的形状色彩。我们必须首先体验造型美的滋味，然后进于情感美、意义美的鉴赏。这样才是对于绘画艺术的真的理解。（圆·缘）

美不仅在于形式，而且还在于情感。由于世俗之心与“赤

子之心”之间的张力,情感的基调应是“苦闷”的。正是基于此,丰子恺才对厨川白村的“苦闷的象征”的美学思想产生强烈的共鸣,进而翻译介绍《苦闷的象征》。

### 第三节 摇抗争人生的“苦闷说”

丰子恺抗争人生的“苦闷说”主要来自日本学者厨川白村的美学著作《苦闷的象征》。厨川白村生于1896年,就读于东京帝国大学英文科,专攻英文学和欧洲近代文艺思潮,成绩优异。毕业后先后任五高、六高和京都帝国大学的讲师、教授。期间由文部省公派至美国留学,归国后转向文明批评和社会批评。著有《近代文学十讲》、《文艺思潮论》、《出了象牙之塔》等。1936年死于日本关东大地震。《苦闷的象征》由山本修二根据厨川白村的遗稿和《改造》杂志发表的同名论文整理而成,1924年10月由改造社出版发行。1924年,源月鲁迅买到日文版《苦闷的象征》,12月10日着手翻译,1925年1月10日译毕,连载于1925年1月1日至12月1日《京报副刊》,同年12月作为《未名丛刊》之一出版。次年12月,丰子恺翻译的《苦闷的象征》列入“文学研究会丛书”由上海商务印书馆出版。丰子恺翻译的《苦闷的象征》的版子毁于上海“一二八”战火。商务印书馆于1934年12月又出版了“国难后第一版”。常惠曾帮鲁迅翻译了《苦闷的象征》中的法文作品。他在《回忆鲁迅先生》一文中提到一件有关鲁迅看过丰子恺译《苦闷的象征》的逸事:

有一次见到鲁迅先生,他对我说:“我准备翻译日本厨川白村的《苦闷的象征》。”我听了这话,当时就告诉先生说:“我订了一份《上海时报》,报上刊有丰子恺翻译的《苦闷的象征》,正开始译,是连载的,每天登一段。”先生说:“你拿来我看看。”我连续给先生拿了三次。他说:“不用拿

了,我就要翻译了。”后来他就开始翻译。<sup>①</sup>

由此可见,鲁迅翻译得比丰子恺晚。看了丰译本,鲁迅对于自己的译本还是很自信的。

刊载于~~1924~~原年~~12~~月~~12~~日春晖中学校刊第~~1~~期上的《艺术的创作与鉴赏》一文,冠有“五夜讲话”的总标题,文末有丰子恺自署“一九二四,六,二一。在小杨柳屋梅雨中”。“五夜讲话”是春晖中学的定期讲座,即每月的~~缘日~~、~~缘日~~和~~缘日~~由校内教师或校外专家举行讲座。由此可见,该文是丰子恺在春晖中学“五夜讲话”的基础上整理而成的。将《艺术的创作与鉴赏》与《苦闷的象征》对照着阅读,就会发现,丰子恺关于艺术创作与鉴赏的主要观点,来自《苦闷的象征》第二部分“鉴赏论”,只是在举例说明观点时增加了不少中国古典诗词的例子。不过丰子恺分析得最详细的艺术作品是法国作家莫泊桑(丰子恺译成“莫泊三”)的短篇小说《项链》(丰译“项圈”)。而厨川白村在《苦闷的象征》第三部分“关于文艺的根本问题的考察”中的第三个问题便是详细分析《项链》。为了便于读者参考,鲁迅专门请学生常维钧(笔名“常惠”)从法文译出《项链》,附在其译本的卷末。丰译本没有附载《项链》,但丰子恺给春晖中学的英文班讲过该小说的英译文,还在《艺术的创作与鉴赏》中引述了一段英文,让学生细细品味。厨川白村分析《项链》,是为了引证他的美学主张。丰子恺在《艺术的创作与鉴赏》中指出:“这人世的可笑的悲剧,引起了莫泊三的苦闷,他的无意识心理就借这件事象作为暗示他心中的苦闷的工具,创作出这人间苦闷的象征着”的《~~项链~~》来。”(原·~~缘日~~)这里的表述简直与厨川白村的理论如出一辙。因此,我们可以断定,丰子恺在~~1924~~原年~~12~~月~~12~~日以前就已得到《苦闷的象征》的日文版,并已消化吸收为自己

① 《鲁迅回忆录》(散篇,上册)第~~1~~页,北京出版社~~1933~~年~~12~~月版。

的美学主张 ,也许已着手翻译此书。

除了鲁迅和丰子恺翻译的《苦闷的象征》的全译本 ,当年还有《苦闷的象征》部分章节的翻译。厨川白村生前,《苦闷的象征》前半部分《创作论》和《鉴赏论》发表在大正十年 1 月份的《改造》杂志上。明权当月就把它翻译过来 ,连载于 1921 年 1 月 1 日至 1 月 10 日的《时事新报》副刊《学灯》上。商务印书馆编辑樊仲云翻译了厨川白村的《苦闷的象征》的第三章《文艺上几个根本问题的考察》,刊载于 1921 年 1 月的《东方杂志》上。

鲁迅一直主张“直译”,有意移植外文的表达句法来丰富汉语的表达方式 ,因而鲁迅翻译和创作的表达句法是不一样的。陈星在《丰子恺新传》中的《同译 苦闷的象征》一节 ,引述了季小波在 1923 年 1 月 10 日《文汇报》发表的《鲁迅的坦诚》中的回忆。季小波是丰子恺的学生 ,并与鲁迅有些交往。据季小波回忆 ,他在 1923 年读到鲁迅翻译的《苦闷的象征》,感到译文诘屈聱牙 ,有些句子还长达百来字。他认为还是丰子恺的译本“既通俗易懂 ,又富有文采”。于是 ,季小波给鲁迅写了一封信 ,表达了自己的看法。鲁迅在长达三页的回信中 ,同意季小波的看法 ,认为自己的译本不如丰子恺的易读。

关于《苦闷的象征》的中译本 ,王成博士在《苦闷的话语空间——苦闷的象征 在中国的翻译及传播》一文中 ,分别从鲁迅译本、丰译本与樊仲云译本挑出一段话来进行比较。通过比较后 ,王成博士指出 :

……鲁迅的翻译方式是词语对应 ,非常重视原文 ,只顾及原文的词义和句式。但是 ,从汉语的表达习惯来看 ,有些句子是不通顺的。例如 ,“连潜伏在时代意识社会意识的底的底里的无意识心里都把握”中的“意识的底的底里的无意识”是完全是日语词汇的排列 ,读来不像汉语句子。

丰子恺的翻译也是恪守直译的原则 ,对原文的理解也

丰子恺的审美世界

很透彻。但是,丰译的文章结构,从句式到篇章在尊重原文的前提下,也顾及到了汉语的表达习惯,译文比较通顺。相比之下,樊仲云的译文顾及到了汉语的习惯,不太顾及原文的句式和篇章结构,基本上是意译的。<sup>①</sup>

相比较而言,目前我国翻译界大都认同丰子恺所采用的翻译方法,鲁迅和周作人他们“直译”的翻译方法几乎没有“传人了”。

《苦闷的象征》是丰子恺出版的第一部译著,自然略显稚嫩,只有译文,没有译者自己的前言或后记。鲁迅在翻译《苦闷的象征》时已卓然成家,自然具有大家风范。鲁迅专门写了《苦闷的象征 引言》,简要介绍了原著者厨川白村,并对《苦闷的象征》的美学观点进行了论述:

至于主旨,也极分明,用作者自己的话来说,就是“生命力受了压抑而生的苦闷懊恼乃是文艺底根柢,而其表现法乃是广义的象征主义”。但是“所谓象征主义者,决非单是前世纪末法兰西诗坛的一派所曾经标榜的主义,凡有一切文艺,古往今来,是无不在这样的意义上,用着象征主义的表现法”(《创作论》第四章及第六章)

作者据伯格森一流的哲学,以进行不息的生命力为人类生活的根本,又从弗罗特一流的科学,寻出生命力的根柢来,即用以解释文艺,——尤其是文学。然与旧说又小有不同,伯格森以未来为不可测,作者则以诗人为先知,弗罗特归生命力的根柢于性欲,作者则云即其力的突进和跳跃。这在目下同类的群书中,殆可以说,既异于科学家似的专断和哲学家似的玄虚,而且也并无一般文学论者的繁碎。作者自己就很有独创力的,于是此书也就成为一种创作,而对

<sup>①</sup> 《日本文学翻译论文集》第 5 卷 25 页,人民文学出版社 1957 年 9 月版。

于文艺,即多有独到的见地和深切的会心。<sup>①</sup>

鲁迅的论述简明扼要又十分全面。厨川白村的美学主张是“生命力受了压抑而生的苦闷懊恼乃是文艺底根柢,而其表现法乃是广义的象征主义”。其源流主要是欧洲的伯格森等人关于生命力的哲学和弗洛伊德的精神分析学等文艺心理学。厨川白村克服了“科学家似的专断和哲学家似的玄虚”,因而他的美学主张“多有独到的见地和深切的会心”。

对于厨川白村的文艺观,即他的美学主张,丰子恺的译文是:

因此我想把我平素所怀抱着的文艺观——即生命力受抑压而生的苦闷懊恼便是文艺底根柢,又文艺底表现法是广义的象征主义等意见,借着现在的新学说来明白地发表一下。据我所见,这心理学说与普通的文艺家所论不同,是具有通常科学者一流的组织的体制的。<sup>②</sup>

要了解厨川白村的美学主张,首先应弄清楚“生命力”的内涵。他在《苦闷的象征》中用诗一般的语言向读者介绍了近代思潮中的生命力:

电光似地,奔流似地,盲目也似地蓦地里突进不已的生命底力,是人间生活底根本——这是近代多数的思想家一致的看法。视这变化流动为现实,而唱创造的进化说的伯格森底哲学,自不必说,就是叔本华底意志说,尼采底本能论超人说,萧伯纳底戏曲“人与超人”中所表现的“生命底力”,爱德华嘉本特底认人间生命底永远不灭的创造性的“宇宙的自我”说,近至罗素底“社会改造原理”中所唱的冲

① 《鲁迅译文集》第猿卷第源页,人民文学出版社出版,员955年员4月版。

② 厨川白村著、丰子恺译《苦闷的象征》第员-员苑页,商务印书馆,员935年猿月初版,员955年怨月国难后第员版,下面引文只随文注明页码。

动说等学说里面也处处可以窥见“生命底力”底意义。(第 100 页)

哲学中的“生命力”显得“玄虚”。为了赋予“生命力”科学而具体的内涵,厨川白村引进了弗洛伊德的精神分析美学理论。前期弗洛伊德用意识(精神)、前意识(意识)、无意识(潜意识)这三个概念来描述关于人的心理动力结构图式,后期改用本我(本能)、自我(人格)、超我(道德)进一步完善和深化这一图式。由于时间较早,厨川白村借用的是弗洛伊德前期的理论。弗洛伊德认为,意识也就是常识中所说的明确地存在于人的头脑中的意识。前意识是隐藏在人的心理深处,但随时都可以召回或浮现到意识中来的意识。无意识是虽然存在于心理中,但却不能在意识里出现的意识。作为意识对立物的无意识,遵循快乐原则(本能),即追求本能的快乐,生理能量的发泄。与此相反,意识遵循的是现实原则(人格)。于是,意识排斥无意识而造成心理压抑(本能)。弗洛伊德把这种被压抑的性本能叫做“里比多”(本能),认为它是生命和艺术的一种驱动力。厨川白村将弗洛伊德的生命驱动力进行了改造,赋予其新的内涵:

想满足欲望的力和反对方面的抑压力相冲突而生的心的伤害,伏在“无意识”界里:对于这论点至少使我在文艺的见地上没有对富洛伊特提出异议的余地。不过我所不能不反对的,是他底要把一切归根于唯一的“性的渴望”(本能)的偏见,就是部分的单从一方面观察事物的科学者癖。……但据我一人的意见,信为像本书开头所说似地把这当作最广的意义的“生命力底突进跳跃”为妥当。(第 101-102 页)

尽管如此,作为艺术动力的“生命力底突进跳跃”仍失之抽象。于是,厨川白村把“生命力”作为一个历史性的概念,即它



在不同的历史时期具有不同的内涵。在 19 世纪初 , 随着社会思潮的进化 , 生命力愈加旺盛而具体起来 :

前面也曾说过 , 不绝地求自由 , 求解放的生命力 , 个性表现的欲望 , 谋加强人间的创造性的倾向 , 是最近思想界底大势。这是对于前世纪以来的唯物观 , 决定论的反动。即把人间当作是听自然底大法底指挥 , 受机械的法则支配 , 而身不能自主的生物的见解 , 是自然科学万能时代的思想。这思想入了二十世纪就显然地失势 , 同时在一方面反抗因袭和权威而尊重自我和个性的近代的精神愈加旺盛起来 , 于是就肯定了人间底自由创造的力。

既肯定了这生命力 , 这创造性 , 我们就不得把这力和在这力之反对方面活动的机械的法则 , 因袭道德 , 法律的拘束 , 社会的生活难 , 和其他种种的力中间所生的冲突看作人间苦底根柢。( 第 18 页 )

至此 , 厨川白村对于生命力和与之相对的社会力的冲突表述得十分清楚。作为一个历史性的概念 , 19 世纪初的“生命力”应是“反抗因袭和权威而尊重自我和个性的近代的精神” , 以及由这种精神而来的“人间底自由创造的力” 。 与之相对的“社会力”则是“机械的法则 , 因袭道德 , 法律的拘束 , 社会的生活难 , 和其他种种的力” 。 这两种力的冲突造成人的“压抑” , 而成为“人间苦底根柢” 。 人的这种被“压抑”的“苦闷”需要“感性的显现” , 于是便产生了“广义的象征主义”的艺术。

厨川白村所说的“广义的象征主义” , 其实是指现代艺术法则 , 与弗洛伊德在《梦的解析》中所说的梦的工作方式相类似。厨川白村为了说清“广义的象征主义” , 自然就引进了弗洛伊德的释梦理论。弗洛伊德认为 , 与清醒时相比 , 做梦时理性的检查作用略为松懈 , 故梦更能显出无意识。然而 , 做梦时理性的检查作用毕竟仍然存在 , 那些为理性所不容的无意识内容想要混过

检查,必须经过一番化装。这化装就是象征化。梦中的情境只是象征化了的“显梦”,它可以是合理的,也可以是荒谬的,可以是明了的,也可以是含混的。“显梦”只是表层的东西,梦还有深层的“隐意”。隐意包含了无意识内容。化装是梦的工作方式,是典型的无意识活动方式。弗洛伊德认为,艺术在本质上也是一种无意识活动,梦的法则也是艺术的基本法则之一。梦的工作方式主要有四种,即凝缩作用、置换作用、将思想变为形象和表饰作用。借助弗洛伊德的释梦理论,厨川白村对“广义的象征主义”作了解释:

凡一种抽象的思想或观念,决不能算是艺术。艺术底最大要件,在于它底“具象性”。即与某种思想内容通过了具象的所谓人物、事件、风景等生存着的事物而表现的时候,换一句话,与梦底潜在内容变装了,扮饰了而出来的时候取同一的路径的,是艺术。赋与这具象性的,即名为“象征”(Symbolism)。所谓象征主义,决不单是前世纪末法兰西诗坛底一派所标榜的主义,古来今来一切文艺,都是用这意义的象征主义表现法的。(第10页)

在厨川白村看来,只要不是公式化、概念化的东西,凡是有“具象性”且有深层内涵的艺术作品,都是“广义的象征主义”。

丰子恺《艺术的创作与鉴赏》基本上转述了厨川白村的美学思想,只是在例举说明时略作“本土化”。到了写《关于学校中的艺术科——读〈教育艺术论〉》时,丰子恺已把厨川白村的美学思想“本土化”了。该文发表于《教育杂志》,后收入《艺术教育》一书,1934年12月上海大东书局出版。丰子恺在文中首先分析了“人生的苦闷”的根源:


原来吾人初生入世的时候,最初并不提防到这世界是如此狭隘而使人窒息的。只要看婴孩,就可明白。他们有

种种不可能的要求,例如要月亮出来,要花开,要鸟来,这都是我们这世界所不能自由办到的事,然而他认真地要求,要求不得,认真地哭。可知人的心灵,向来是很广大自由的。孩子渐渐长大起来,碰的钉子也渐渐多起来,心知这世间是不能应付人的自由的奔放的感情的要求的,于是渐渐变成驯服的大人。自己把以前的奔放自由的感情逐渐地压抑下去,可怜终于变成非绝对服从不可的“现实的奴隶”。这是我们都经验过来的事情,是谁都不能否定的。我们虽然由儿童变成大人,然而我们这心灵是始终一贯的心灵,即依然是儿时的心灵,不过经过许久的压抑,所有的怒放的炽盛的感情的萌芽,屡被磨折,不敢再发生罢了。这种感情的根,依旧深深地伏在做大人后的我们的心灵中。这就是“人生的苦闷”的根源。(圆·圆缘—圆苑)

厨川白村的“生命力”被丰子恺置换为“人的自由的奔放的感情的要求”;“社会力”也被丰子恺置换为“如此狭隘而使人窒息的”世界”。在厨川白村那里,“生命力”和“社会力”是历史性的概念,具有时代性。丰子恺抽去了时代性,加以普泛化了。因此,厨川白村的时代的苦闷,到了丰子恺那里便成了“人生的苦闷”。弗洛伊德的“泛性主义”在丰子恺这里荡然无存。丰子恺尽管借用了弗洛伊德的“压抑”概念,但不再是“性”的“压抑”,而是“人的自由的奔放的感情的要求”的被“压抑”。从理论上说,“人的自由的奔放的感情的要求”也应包括“性”的要求,但是,丰子恺没有加以强调而以隐匿的方式对待,以现象学的“悬疑”方法去存而不论。可见,他对于这一理论的在逻辑和情感上的不予认同和接受。而是认为,被压抑的主要是“人的自由的奔放的感情的要求”这样的心理结构。

丰子恺作为佛教居士,他自然认同佛教教义的“苦谛”。据说释迦牟尼为太子时曾经游城四门,一门见生苦,一门见老苦,

一门见病苦,一门见死苦。佛家所谓苦,还包括死后的六道轮回,即地狱道、饿鬼道、畜生道、阿修罗道、人间道、天上道。就这样,生生死死,循环不息,真可谓苦海无边。佛教用“四圣谛”中的“苦谛”专门昭示世间之苦。佛家的世间包括三界:一是欲界,即俗人的欲望,主要是“食色,性也”。二是色界,是不具生命的物质。三是无色界,是非物质的精神。三界都会生灭变化,诸行无常,都是苦。丰子恺的随笔《渐》、《陋巷》、《伯豪之死》等都写到了“无常之恸”。由此看来,丰子恺体会的“苦闷”,除了“人生的苦闷”,还应扩展至佛门的“苦谛”。因此,在丰子恺看来,引导人脱离苦海的唯有艺术和宗教。丰子恺在《关于学校中的艺术科——读教育艺术论》中,分析了“人生的苦闷”的根源后,紧接着阐述艺术教育的功效:

我们谁都怀着这苦闷,我们总想发泄这苦闷,以求一次人生的畅快,即“生的欢喜”。艺术的境地,就是我们大人所开辟以泄这生的苦闷的乐园,就是我们大人在无可奈何之中想出来的慰藉、享乐的方法。所以苟非尽失其心灵的奴隶根性的人,一定谁都怀着这生的苦闷,谁都希望发泄,即谁都需要艺术。我们的身体被束缚于现实,匍匐在地上,而且不久就要朽烂。然而我们在艺术的生活中,可以瞥见生的崇高、不朽,而发见生的意义与价值了。故西谚说:“人生短,艺术长。”艺术教育,就是教人以这艺术的生活的。(圆·)

在丰子恺看来,艺术能让人“发泄”“人生的苦闷”,进而升华至“生的欢喜”,这便是艺术的效果。

也许是蚌能孕育珍珠吧,越是大艺术家,对人生的苦闷越敏感,越能郁勃而成伟大的艺术作品。丰子恺在《乡愁与艺术——对一个南洋华侨学生的谈话》中指出:

幽深的、微妙的心情,往往发而为出色的艺术,这是实

在的事情。例如自来的大艺术家,大都是怀抱一种郁勃的心情的。这种郁勃的心情,混统地说起来,大概是对于人生根本的,对于宇宙的疑问。表面地说起来,有的恼于失恋,有的恼于不幸。历来许多的艺术家,尤其是音乐家,诗人,其生平都有些不如意的苦闷,或颠倒的生活。(员· 员四)

丰子恺在对 中国绘画的纵向考察时,发现一种有趣的现象:中国绘画的繁荣期,往往是“乱世”。丰子恺把这种艺术发展与社会发展的不平衡现象也归结为“苦闷的象征”。丰子恺在《绘画概说·中国绘画的繁荣》中说:

即中国的绘画,往往发展于乱世。如六朝、五代,及宋朝都是中原多事的时期,而绘画在这些时期中特别繁荣。论理,这种文人雅事应该在盛世的太平时代才得繁荣。而事实恰正反对,理由何在呢?自来没有人加以解说。我想,也许是日本艺术论者厨川白村所说,艺术是“苦闷的象征”之故。环境混乱,生活不安定,人心中的积郁无从发泄,便向绘画艺术的自由天地中去找求生趣。于是绘画便繁荣起来。(猿· 员五)

对于厨川白村的“广义的象征主义”,丰子恺也有论述。他在《艺术修养基础·艺术的创作》中写道:

不从事于素材的变化,而用素材代表或暗示别的意思,例如描写山间的日出,以表示“希望”,描写难船,以表示“苦痛”,则名为象征主义,即 泽也。例如梅脱林克〔梅特林克〕的戏曲《青鸟》(配 员五),是以青鸟为幸福的象征而支配全曲的。又有以一小说或一戏曲的全部来代表人生的,也是一种象征主义。如但丁的《神曲》(员六),便是其例。沙翁(员七)的戏曲,是大人生的象征。这等可说是超越素材的变化的伟大艺术的作品。(源· 员四)

梅特林克是象征主义的代表作家,其剧作《青鸟》是象征主义的经典作品。故上述一段话中前一层意思就是指欧洲文学史上所说的象征主义,即狭义的“象征主义”。后面所说的“又有以一小说或一戏曲的全部来代表人生的,也是一种象征主义”才是厨川白村所说的“广义的象征主义”。

鲁迅在1925年猿月所写的《中国新文化大系 小说二集序》中评述女作家冯沅君的小说后,引了匈牙利诗人裴多菲的一首诗,并进而指出:

我并不是说,苦恼是艺术的渊源,为了艺术,应该使作家永久陷在苦恼里。不过在彼兑菲的时候,这话是有些真实的;在十年前的中国,这话也有些真实的。<sup>①</sup>

“十年前”正是鲁迅和丰子恺译的厨川白村的《苦闷的象征》在中国出版的时候。鲁迅从历史的高度,肯定了厨川白村关于文艺本质的论述“也有些真实的”。

鲁迅翻译和出版《苦闷的象征》时,正在北大、北师大和女师大兼课,讲完《中国小说史略》后就接着讲《苦闷的象征》。他把《苦闷的象征》的清样发给学生作为辅助的教材。至于当年鲁迅在北大上课的盛况,孙席珍在《鲁迅先生怎样教导我们的》中写道:

我开始听鲁迅先生讲课,是一九二四年上半年的学期中间,是自由去听的。像这样的听讲,当时叫做偷听,连旁听也算不上,因为旁听也要经过注册手续,且须得到任课教师的同意。我正式听他讲授,是从一九二四年秋季开学起到一九二五年暑假为止,整整一年,从未缺课。鲁迅先生讲课的教室里,历来总是挤得满满的,不但无一空位,还有人坐在窗台上,甚至有站着在那里听的……此种盛况,别的教

① 《鲁迅全集》第 3 卷第 104 页,人民文学出版社 1958 年版。

师也并非不曾有过,但往往未能持续多久……这其间,能够保持课堂盛况始终不衰的,除了鲁迅先生,怕没有其他的人了。<sup>①</sup>

由此可见,鲁迅翻译的《苦闷的象征》,通过北大、北师大和女师大的讲台,影响了整整一代爱戴鲁迅、喜欢文学的青年。鲁迅翻译的《苦闷的象征》于1924年10月由新潮社印行,为《未名丛刊》之一。后改为北新书局出版发行,至1925年印行了1000版。

春晖中学的“五夜讲话”与鲁迅在北大、北师大和女师大的讲台不可同日而语,然而,丰子恺翻译的《苦闷的象征》作为“文学研究会丛书”也具有很大的影响。我们知道,文学研究会是中国现代文学史上最早成立的、影响最大的文学社团;“文学研究会丛书”应是“五四”文学时期最具品牌效应的文学类丛书。出版这套丛书的商务印书馆是当年中国最大的书刊出版机构,能确保这套丛书在全国的顺利发行。丰译本《苦闷的象征》在商务印书馆也是一版再版,拥有大量读者。1925年初,商务印书馆印刷厂毁于上海“一二八”战火。战后,商务印书馆将仍拥有读者的图书重新排版发行。1925年10月,丰译本《苦闷的象征》就出了“国难后第1版”。由此可见,商务印书馆把丰译本《苦闷的象征》列为“长线图书”了。

鲁迅、丰子恺的全译本《苦闷的象征》以及其他一些部分章节的翻译,作为助因,影响了“五四”作家对于“苦闷”的文学抒写,同时也促进了中国现代文艺理论的建设。

在“五四”文学时期,创造社是一个异军突起的文学社团。郭沫若、郁达夫、田汉、张资平等创造社作家都是留日学生,能直接阅读厨川白村的《苦闷的象征》等日文原著。在他们的小说、

<sup>①</sup> 《鲁迅回忆录》(散篇,上册)第144页,北京出版社1983年1月版。

诗歌、散文和话剧里,主要抒写了性的苦闷、生的苦闷以及在异国他乡作为弱国子民遭受歧视的苦闷。郭沫若、郁达夫、田汉等创造社作家都承认自己受到了厨川白村的影响。

因此,通过日文原著和翻译文本的阅读,在中国现代文学中,形成了一个“苦闷的话语空间”。这个话语空间成了“五四”文学时期的主流话语,其余绪一直延续到新时期文学。

## 第四节 摇诗意栖息的“情趣说”

艺术既然是“苦闷的象征”,那么,艺术作品是否抒写的都是艺术家的悲情呢?厨川白村认为并不如此。他举日本作家夏目漱石(1896—1958)为例。夏目漱石生性忧郁,但主张文学要有“余裕”,又写出了《哥儿》和《我是猫》等妙趣横生的幽默小说。

日本作家中,丰子恺最喜欢夏目漱石,继1934年代应人民文学出版社之约,翻译他的抒情小说《旅宿》之后,文革期间又将该小说偷偷重译了一遍。

夏目漱石也是鲁迅最喜爱的一位日本作家。他在《现代日本小说集·附录·关于作者的说明》中对夏目漱石给予了很高的评价:夏目的著作以想像丰富,文词精美见称。早年所作,登在俳谐杂志《子规》上的《哥儿》《我是猫》诸篇,轻快洒脱,富于机智,是明治文坛上新江户艺术的主流,当世无与匹者。<sup>①</sup>

夏目漱石主张“低回趣味”和“有余裕的文学”。刘柏青先生对这两个概念解释如下:

所谓“低回趣味”,就是小说不以故事情节的发展转变来吸引读者,而是对物事、人物尽情地描绘,使读者发生兴

<sup>①</sup> 《鲁迅全集》第5卷,第404页,人民文学出版社1959年版。



趣,而流连忘返,从而产生强烈的效果。……

所谓“有余裕的文学”,主要是规定了作家对生活的态度和观察生活、反映生活的方法。它一方面针对自然主义的歪曲生活的灰暗、琐屑、平板、拘泥的描写,而主张对生活保持一定的距离,也就是抛开表现的真实,以新的观照的态度来看取人生,表现人生。另一方面,这种“有余裕”的主张,又反映了作者对于现实生活的厌弃和逃避,想在诙谐的笑声中排遣对人生的绝望。<sup>①</sup>

夏目漱石称自己的小说《旅宿》为“俳句小说”。小说出版后,夏目漱石说:“我写《旅宿》,和世人对于小说的一般理解完全相反,我只想给读者留下一种感觉——美的感觉,此外别无目的。”《旅宿》淡化了小说的情节,以一位有意远离喧嚣的都市,深入偏远山区写生的青年画家为视点,主要写他的感想,写他对传统东方美的沉醉。小说具有唯美倾向,抒情味很浓,不像《哥儿》、《我是猫》那样在幽默中透出作者对世俗社会的强烈批判意识。丰子恺在文革那个疯狂的“单向度”的社会里,细细玩味夏目漱石的小说《旅宿》,体现了他不俗的审美情趣。

几乎在重译《旅宿》的同时,丰子恺在个性化写作的随笔《暂时脱离尘世》中写道:

夏目漱石的小说《旅宿》(日本名《草枕》)中有一段话:苦痛、愤怒、叫嚣、哭泣,是附着在人世间的。我也在三十年间经历过来,此中况味尝得够腻了。腻了还要在戏剧、小说中反覆体验同样的刺激,真吃不消。我所喜爱的诗,不是鼓吹世俗人情的东西,是放弃俗念,使心地暂时脱离尘世的诗。(远·近圆)

丰子恺在随笔中进一步发挥道:“但请注意‘暂时’两个字,

① 刘柏青著《鲁迅与日本文学》第181页,吉林大学出版社,1983年10月版。

‘暂时脱离尘世’，是快适的，是安乐的，是营养的。”不过夏目漱石提倡“余裕”，丰子恺则倡导“情趣”。两人殊途同归，都是为了给苦闷的人生以慰藉。在夏目漱石看来，“余裕”只是一种“趣味”，即一种“低回趣味”，因此“余裕之心”的形成，“低回趣味”的形成，全在一种自我的心理修炼，即达到一种禅悦的心境。

丰子恺在《绘画之用》中说：

人类倘然没有了感情，世界将变成何等机械、冷酷而荒凉的生存竞争的战场！世界倘没有了美术，人生将何等寂寥而枯燥！美术是感情的产物，是人生的慰安。它能用慰安的方式来潜移默化我们的感情。

所以说“真的绘画是无用的，有用的不是真的绘画。无用便是大用。”用慰安的方式来潜移默化我们的感情，便是绘画的大用。（圆·缘起）

丰子恺认为，绘画无用的方面是其既没有科学的认识价值又没有功利的实用价值；绘画的大用便是“用慰安的方式来潜移默化我们的感情”，这就是绘画的真正功用。这里谈的虽然只是绘画，但也同样适合其他艺术。艺术在具体的功利方面是无用的，故不能被局限在细小的功利目的上，而应让其在普遍性的意义上发挥出宏大的作用，从而达到对人生的“大用”——潜移默化人的情感，以美化人生、改良社会。这就是艺术“无用”与“大用”的统一，无用即大用。

既然艺术具有“用慰安的方式来潜移默化我们的感情”的“大用”，那么，创作艺术的艺术家的应有超越常人的非常深广的同情心。丰子恺在艺术随笔《美与同情》中首先讲了一位小朋友给作者的启示：那儿童走进作者的房间，就自觉地整理起东西来。他把合覆在桌子上的表面翻转来，把放在茶壶口子后面的茶杯移到口子前面来，把床底下一顺一倒的鞋子掉顺来，把壁

上立幅中拖在前面的绳子藏到后面去。原来那孩子把这一切都看作有生命的生物了：“表面合覆在桌子上，看它何等气闷！”“茶杯躲在它母亲的背后，教它怎样吃奶？”“鞋子一顺一倒，教它们怎样谈话？”“立幅的辫子拖在前面，像一个鸦片鬼。”孩子看了那种样子，心情很不安适，所以要收拾。丰子恺用那个孩子的眼光来观照世界，犹如顿悟“禅机”似的，恍然悟到了“美的心境”：

我实在钦佩这哥儿的同情心的丰富。从此我也着实留意于东西的位置，体谅东西的安适了。它们的位置安适，我们看了心情也安适。于是我恍然悟到，这就是美的心境，就是文学的描写中所常用的看法，就是绘画的构图上所经营的问题。这都是同情心的发展。普通人的同情只能及于同类的人，或至多用于动物，但艺术家的同情非常深广，与天地造化之心同样深广，能普及于有情非有情的一切物类。

（圆·缘愿）

这里所说的同情心，就是上文所述的儿童般的“赤子之心”的天性，也就是艺术心、宗教心、“赤子之心”三位一体的“童心”的天性。因此，天真烂漫的儿童似乎天生就是艺术家。只有那些童心未泯的人才能成为真正的艺术家：

在这里我们不得不赞美儿童了。因为儿童大都是最富于同情的，且其同情不但及于人类，又自然地及于猫犬、花草、鸟蝶、鱼虫、玩具等一切事物，他们认真地对猫犬说话，认真地和花接吻，认真地和人像（玩偶、娃娃）（~~游戏~~）玩耍，其心比艺术家的心真切而自然得多！他们往往能注意大人们所不能注意的事，发见大人们所不能发见的点。所以儿童的本质是艺术的。换言之，即人类本来是艺术的，本来是富于同情的。只因长大起来受了世智的压迫，把这点心灵阻碍或销磨了。惟有聪明的人，能不屈不挠。外部即使饱

受压迫 ,而内部仍旧保藏着这点可贵的心。这种人就是艺术家。(圆·缘~~缘~~—缘~~缘~~)

丰子恺认为 ,孩子自然天成的“童心” ,在成人看来 ,就是一种“趣味” 。即三位一体的“童心”是以“趣味”为本位的。当然 ,自称儿童崇拜者的丰子恺也知道 ,儿童固然有可爱的一面 ,但也有一些不合情理的“痴”相。丰子恺在《关于儿童教育》一文中指出 :

这痴呆就是童心。童心 ,在成人就是一种“趣味” 。培养童心 ,就是涵养趣味。小孩子的生活 ,全是趣味本位的生活。他们为趣味而游戏 ,为趣味而忘寝食。在游戏中睡觉 ,在半夜里要起来游戏 ,是我家的小孩的常事 ;推想起来 ,世间的小孩一定大致相同。为趣味而出神的时候 ,常要自己做自己所做不到的事 ,或不可能的事 ,因而跌交 ,或受伤 ,也是我家的孩子的常事。然这种全然以趣味为本位的生活 ,在我们大人自然不必 ,并且不可能。如果有全同小孩一样的大人 ,那是疯子了。然而小孩似的一点趣味 ,我们是可有有的。我所谓培养 ,就是做父母、做小学先生的人 ,应该乘机助长 ,修正他们的对于事物的看法。助长其适宜者 ,修正其过分者。(圆·缘~~缘~~—缘~~缘~~)

天真烂漫的儿童是未曾雕琢的璞玉 ,应琢去其不合理的石质 ,擦亮其“趣味”的光泽 ,这便是艺术教育的功用。作为艺术家 ,其“赤子之心”应是一块精心雕琢过的玉 ,世尘没有遮蔽其“趣味”之光泽。艺术家应具有佛陀那种慈悲为怀的深广的同情心。他进行审美观照或艺术创作时 ,世间的人、事、物、景 ,“众生平等” ,都是会呼吸有情感的生命。于是 ,中西艺术法则 ,在艺术家的“法眼”中打通了 :

不但静物如此 ,描风景画也必把山水亭台当作活物看 ,才能作成美好的画。这技术在中国叫做“经营置陈” ,在西

洋叫做“构图”(精采透辟)。这看法在中国叫做“迁想妙得”,在西洋叫做“拟人化”(精采透辟)。德国美学者则称之为“感情移入”(精采透辟)。所谓拟人化,所谓感情移入,便是把世间一切现象看作与人同类平等的生物。便是把同情心范围扩大,推心置腹,及于一切被造物。这不但是“恩及禽兽”而已,正是“万物一体”的大思想——最伟大的世界观。(源·源)

无论是中国画的“经营置陈”,还是西洋画的“构图”,都应讲究“多样统一”。在丰子恺看来,其奥妙在于将图中各物看作有生命的生物,将它们像安置人似的安置妥贴,不至于让人看了于心不安。他在讲绘画构图时以画三个苹果来举例。丰子恺画了三种不同的构画法,对于那幅标明“优”的画图解释道:“两个苹果重叠起来,放在画面约三分之一处,另一苹果离开一点,把蒂头倾向那两个。就好比两个客人同一个主人对坐谈笑,既巧妙变化,又集中一气。”(源·源)

丰子恺介绍的“感情移入”,中国美学界比较规范的说法是“审美的移情说”,是由德国美学家费肖尔父子、立普斯、谷鲁斯、浮龙·李和巴希等创立和发展起来的。不过最有影响的是立普斯的“审美的移情说”。丰子恺在《绘画与文学·中国画与远近法》中又专门对立普斯的学说进行了介绍:

近世西洋美学者黎普思[立普斯]有“感情移入”之说。所谓“感情移入”,又称“移感”,就是投入自己的感情于对象中,与对象融合,与对象共喜共悲,而暂入“无我”或“物我一体”的境地。这与康德所谓“无关心”意思大致相同。黎普思,服尔开忒等皆竭力主张此说。这成了近代美学上很重大的一种学说,而惹起世界学者的注意。(圆·缘)

丰子恺的介绍简明扼要,但不够全面。其好友朱光潜在《西方美学史》中把立普斯“审美的移情说”的内涵概括为三个

丰子恺的审美世界

方面：

第一 ,审美的对象不是对象的存在或实体而是体现一种受到主体灌注生命的有力量能活动的对象 ,因此它不是和主体对立的对象。其次 ,审美的主体不是日常的“ 实用的自我 ”而是“ 观照的自我 ” ,只在对象里生活着的自我 ,因此它也不是和对象对立的主体。第三 ,就主体与对象的关系来说 ,它不是一般知觉中对象在主体心中产生一个印象或观念那种对立的关系 ,而是主体就生活在对象里 ,对象就从主体受到“ 生命灌注 ”那种统一的关系。因此 ,对象的形式就表现了人的生命 ,思想和情感 ,一个美的事物形式就是一种精神内容的象征。①

丰子恺在介绍了立普斯的“ 审美的移情说 ”以后 ,又进一步介绍了日本的中国古代画论研究者金原省吾、伊势专一郎、园赖的说法 :中国早在南齐的画家谢赫就提出“ 气韵生动 ”说 ,道出了立普斯的“ 审美的移情说 ”的精髓。丰子恺自然赞同日本学者的说法 ,并进行了发挥 :

气韵是由人品而来的 ,气韵是生而知之的 ,气韵以生动为第一义。此由推论 ,可知对象所有的美的价值 ,不是感觉的对象自己所有的价值 ,而是其中所表现出的心的生命 ,人格的生命的价值。凡绘画须能表现这生命 ,这精神 ,方有为绘画的权利 ,而体验这生命的态度 ,便是美的态度。除此之外 ,美的经验不能成立。所谓有美的态度 ,即在对象中发见生命的态度 ,即“ 纯观照 ”的态度。这就是沉潜于对象中的“ 主客合一 ”的境地 ,即前述的“ 无我 ” ;“ 物我一体 ”的境地 ,亦即“ 感情移入 ”的境地。( 圆· 缘起)

① 朱光潜《西方美学史》下卷第 254—255 页 ,人民文学出版社 1983 年 5 月第 4 版。

钱钟书在《管锥篇》中把谢赫《古画品录》中的“六法”原文进行重新标点，改正了唐张彦远《历代名画记》引用“六法”时所作句读以及后世相沿的错误。钱钟书标点的“六法”是：“六法者何？一、气韵，生动是也；二、骨法，用笔是也；三、应物，象形是也；四、随类，赋彩是也；五、经营，位置是也；六、传移，模写是也。”<sup>①</sup>。丰子恺主张“气韵以生动为第一义”，与钱钟书的理解不谋而合。

在丰子恺看来，艺术家只有具有深广的同情心，其艺术的“法眼”，能处处发现“诗情画意”：

这好比游山水，隔绝红尘，眼目清凉，原也有可乐之处。但是，游之太久，一朝身入市井，看了担米挑柴、引水卖浆的情状，觉得与人的生活密切相关，也自有一种可亲可爱的情趣。故诗情画意，不仅在于山水之间，市井之中尽有着不少。推广这一点感情，火车与机械不是与现代的我们关系更加密切的么？以之吟诗入画，自然可能。（猿·~~猿~~一  
猿~~猿~~）

丰子恺自己的漫画就洋溢着“诗情画意”的趣味。《青山不识我姓氏》、《好鸟枝头亦朋友》、《青山处处伸头看，看我庵中吃苦茶》等古诗新画都画出了从“物我一体”到物我两忘的化境。即使火车这样的机械，到了丰子恺的笔下也显得颇有情致。漫画《到上海去的！》，画中的乡下父子俩大概第一次见到火车，正歪着脑袋议论从眼前飞奔而过的火车：“到上海去的！”父子俩对于火车的赞叹，对现代大都市上海的憧憬跃然纸上。画面中的火车也显出妩媚的可爱相来。

丰子恺的随笔不用说，就连他向中学介绍艺术知识的文章，也写得像小品文一般，不乏情趣。赵景深在《丰子恺和他的小

<sup>①</sup> 《管锥篇》第四册，第~~猿猿~~猿页。

丰子恺的审美世界

品文》中就指出了这一特点：

照这样说来，子恺的小品里既是包含着人间隔膜和儿童天真的对照，又常有佛教的观念，似乎，他的小品文尽都是抽象的、枯燥的哲理了。然而不然，我想这许就是他的小品文的长处。他哪怕是极端的说理，讲“多样”和“统一”（《自然》和《艺术三昧》）这一类的美学原理，也带着抒情的意味，使人读来不觉其头痛。他不把文字故意写得很艰深，以掩饰他那实际的空虚。他只是平易的写去，自然就有一种美，文字的干净流利和漂亮，怕只有朱自清可以和他媲美。<sup>①</sup>

在中国近现代美学史上，竭力标举“情趣”大旗的美学家还有梁启超。梁启超在《敬业与乐业》中坦言：“我平生最爱用的有两句话：一是‘责任心’，二是‘趣味’。我自己常常力求这两句话之实现与调和。”<sup>②</sup>梁启超认为趣味有善恶美丑之分，并将导向善与美的趣味称为“趣味的主体”。他认为“趣味的主体”主要有四项：劳动、游戏、学问和艺术。前三种活动产生的趣味是短暂的，而艺术产生的趣味乃是永恒的、普遍的。因此，梁启超认为艺术教育涵养人的趣味的最佳途径。丰子恺的“情趣说”是对梁启超“趣味说”的继承与发展。

## 第五节 摇东西合璧的“写意说”

丰子恺的前三种美学学说适合于所有艺术，而这个东西合璧的“写意说”主要指绘画艺术而言。因此，这里的论述也主要

<sup>①</sup> 丰华瞻、殷琦编《丰子恺研究资料》第454页，宁夏人民出版社1985年10月版。

<sup>②</sup> 《饮冰室合集》第1卷第24页，中华书局1989年版。



是关于丰子恺绘画美学的“个案分析”。

丰子恺所说的东洋画,主要是指传统中国画以及深受中国画影响的日本画,他说的西洋画是指欧洲绘画,而塞尚、梵高、高更等从东洋画中汲取养料,掀起了一场对传统西洋画的革命。

绘画作为空间艺术,是以线条、色彩、构图来表情达意的。东洋画与西洋画几乎是各自独立发展起来的,其美学思想、艺术表达方式大相异趣。丰子恺在考入浙江第一师范以前,就对中国传统书画具有浓厚的兴趣,还通过临摹《芥子园画谱》和《张黑女墓志》等苦练中国传统书画。进入浙一师后的丰子恺有幸成为艺术大师李叔同的入室弟子,开始学习西洋画的素描,眼界大开。丰子恺迷上了西洋画,原先的“模范生”竟为了写生而逃课,只是对书法的练习没有停止。丰子恺还去日本“游学”十个月,苦学日语、英语、小提琴和西洋画,看了大量美术展览。回国后一直通过日文书刊和英文书刊,转译介绍西洋美术的著作。中国画、日本画、西洋画一直是丰子恺审美视界关注的对象。由于丰子恺是兼通东洋画和西洋画的画家,故他能把东洋画与西洋画互相参照,比较出各自的特点。丰子恺在《绘画与文学》附录《中国美术的优胜》中认为中国画的表现如“梦”,西洋画的表现如“真”,并比较了二者的优劣:

讲到二者的优劣,从好的方面说,中国画好在“清新”,西洋画好在“切实”;从坏的方面说,中国画不免“虚幻”,西洋画过于“重浊”。……然而在人的心灵的最微妙的活动的“艺术”上,清新当然比切实可贵,虚幻比重浊可恕。在“艺术”的根本的意义上,西洋画毕竟让中国画一筹。

(圆·缘缘)

从文章的标题可以看出,丰子恺通过对东西洋绘画优劣的比较,目的是颇为自豪地突出“中国美术的优胜”。相比较而言,收入《艺术修养基础》中的《中国画与西洋画》一文,对中国

画与西洋画的不同点的比较更为全面,也较为客观。丰子恺认为:“东西洋文化,根本不同。故艺术的表现亦异。大概东洋艺术重主观,西洋艺术重客观。东洋艺术为诗的,西洋艺术为剧的。故在绘画上,中国画重神韵,西洋画重形似。”(源·圆)正是基于这种美学精神的不同,故中国画与西洋画的不同点有五个方面:一、中国画盛用线条,西洋画线条都不显著。二、中国画不注重透视法,西洋画极注重透视法。三、东洋人物画不讲解剖学,西洋人物画很重解剖学。四、中国画不重背景,西洋画很重背景。五、东洋画题材以自然为主,西洋画题材以人物为主。

在分析的基础上,丰子恺总结道:“由此可知中国画趣味高远,西洋画趣味平易。故为艺术研究,西洋画不及中国画的精深。为民众欣赏,中国画不及西洋画的普通。”(源·圆)

丰子恺尽管对中国画的优点大加赞赏,但也对其中的缺点深表遗憾。尤其对上述五点中第二点透视法。丰子恺经过西洋画焦点透视的严格训练,已无法接受中国画的散点透视。他在不少文章中多次认真介绍西洋画法的焦点透视原理,其用意是要让焦点透视取代散点透视。丰子恺发表在1935年11月《中学生》第191号上的《中国画与远近法》一文,通过对文华美术图书公司出版的《仇文合制西厢记图册》中两幅画来做实际分析,干脆用西洋画的焦点透视来解构中国画的散点透视。

学过艺用解剖学,画过人体模特的丰子恺,对中国人物画不讲解剖学也颇有微辞。“中国人画人物,目的只在表出人物的姿态的特点,却不讲人物各部的尺寸与比例。故中国画中的男子,相貌奇古,身首不称。女子则蛾眉樱唇,削肩细腰。倘把这些人物的衣服脱掉,其形可怕。”(源·圆)尽管这是中国画的“妙处”,但毕竟缺少了西洋人物画的人体美。

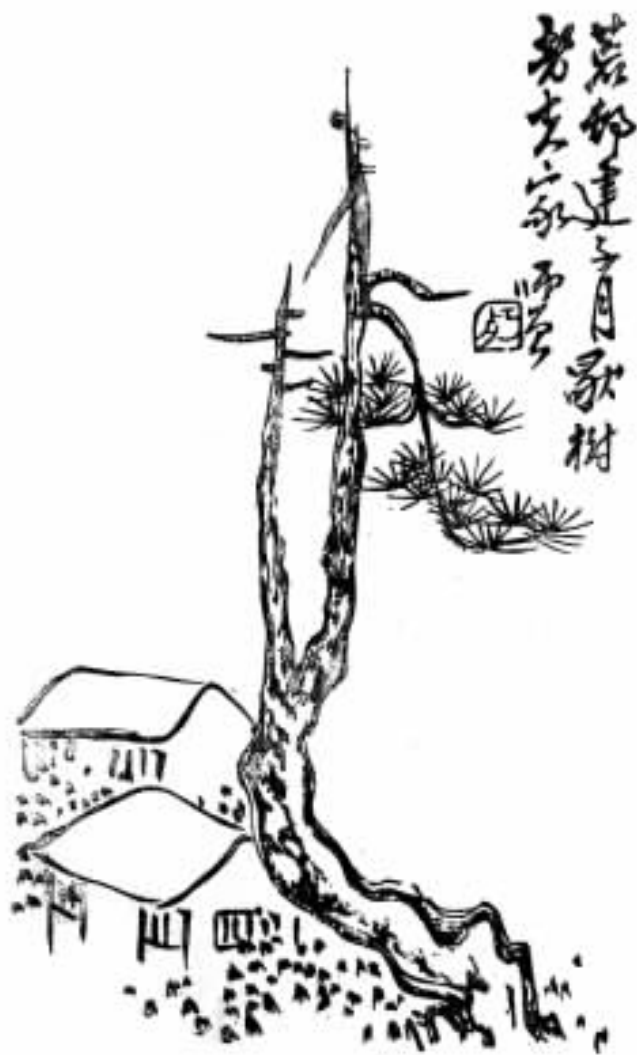
丰子恺对于东洋题材以自然为主而造成的题材不广也深表可惜,故他在《艺术趣味·谈中国画》中赞赏日本的“浮世绘”:

日本人曾用从中国学得的画法来描写现世,就是所谓“浮世绘”。浮世绘是以描写风俗人事为主的一种东洋画,其人物取材于一切阶级,所描写的正是浮世的现状。这种东洋画的成功如何是别论。总之,绘画题材的开放,是现代艺术所要求的,是现代人所希望的。把具有数千年的发展史和特殊的中国画限制于自然描写,是可惜的事!(圆·远源)

在丰子恺看来,上述三个方面,是中国画应向西洋画乃至日本画学习的地方。正是基于这样的美学主张,丰子恺才对那些吸收西洋画技法的长处来丰富发展中国画的画家大加赞赏。丰子恺在《读画漫感》一文中谈了他读由郑振铎、鲁迅所辑《北平笺谱》中画笺的感受,认为这种画笺大都已经失却了“笺”的实用性,而成为一种独立的绘画,专供欣赏之用了。丰子恺在谈了这些画笺的妙处后,重点评价了陈师曾:

尤其是陈师曾先生(朽道人)的几幅,《野航恰受两三人》《独树老夫家》《层轩皆面水》,以及无题的,三张绿叶和一只红橘子,孤零零的一朵蒲公英,两三片浮萍和一只红蜻蜓(《太白》曾取作封面画),使我久看不倦。陈先生的画所以异于其他诸人者,是不用纯粹的中国画风,而略加一些西洋画风(听说他是东京美术学校西洋画科毕业的)。然而加得很自然,使我只觉画面更加坚实,更加稳定,而不见“中西合璧”的痕迹。(猿·远园)

陈师曾并不是东京美术学校西洋画科毕业的。他在日本留学时学的是博物科,东西洋绘画都是自学的。不过陈师曾的画大都符合焦点透视原理,画中的人物合乎人体解剖学。陈师曾在好友李叔同编的《太平洋画报》上发表了《乞丐》等风俗画,其《北京风俗画》更是广受好评。这些风俗画在题材开拓方面也具有丰子恺所赞赏的日本浮世绘精神。陈师曾能做到东西



陈师曾《独树老夫家》

洋绘画的视界融合,故他的“中西合璧”可谓羚羊挂角,不留痕迹。在近现代中国画家,丰子恺最推崇陈师曾,其中原因是陈师曾的中国画化合了西洋画以及日本“浮世绘”的三大优点。

陈之佛是丰子恺志同道合的画友。丰子恺在《陈之佛画集 编者序言》中,也肯定了陈之佛采取西洋画技法中的优点来发展中国花鸟画方面的贡献:

吾友陈之佛兄早年毕业于东京美术学校图案科,为中国最早之图案研究者。我和他同客东京的期间,曾注意他的重视素描,确知他对写生下过长年功夫。他归国后,应用这写生修养来发扬吾国固有的民族风格的花鸟画,所以他的作品能独创一格,不落前人的窠臼。他是采取洋画技法中的优点来运用在中国民族绘画中。换言之,是使洋画为国画服务。(源·缘)

徐菊庵是丰子恺的乡友,也是著名金石家钱君匋的老师。经徐菊庵推荐,钱君匋才到上海找到丰子恺,顺利进入上海艺术专科学校学习,并成为丰子恺的得意门生。徐菊庵专攻中国仕女画,他画的仕女均合于人体解剖原理。丰子恺在《钱君匋徐菊庵金石书画展序》中专门肯定了这一点:

我自己素不描古装人物。半为习惯,半为讨厌一般古装人物画的难看:女的身体往往不合生理,各部畸形发展,或竟残废。男的我讨厌他像道士。菊庵不画“道士”而专画女像,而其所画女体又均合于解剖,相貌姣好,体态轻盈,有似《天女散花》、《洛神》中的梅兰芳。因此使我爱杀。(源·缘)

丰子恺在浙一师求学时,李叔同就教学生画人体模特儿,不过画的是男性裸体模特儿。丰子恺自己在教学生画画时,告诫学生要画出人体的特征。他经常教学生上讲坛当临时“模特儿”,让其他同学画出其特征。众所周知,在启用女子艺用裸体

模特儿方面,第一个敢于吃螃蟹的是著名画家、艺术教育家刘海粟。面对大军阀孙传芳的一纸禁令,刘海粟据理力争。经过十多年的抗争,刘海粟为代表的美术界终于战胜了封建势力,让女性裸体模特儿大大方方走进了艺术院校的教室。丰子恺尽管没有直接参与抗争,但他也主张画家要画健全的人体美。

绘画方面的中西合璧有两条路径:一条是上述中国画家的,吸收消化西洋画的优点来发展中国画;另一条是西洋画家的,吸收消化东洋画的优点来发展西洋画,塞尚、梵高、高更等后期印象派画家就是走这一路径的。

丰子恺从前期印象派与后期印象派画家吸收东洋画的优点来革新西洋画的艺术实践中进一步看清了东洋画的长处。他在《艺术趣味·谈中国画》中指出:

我们中国的绘画技法,实在是可珍贵的。那奔放的线条,明丽的色彩,强烈的印象,和清新的布局,在世界画坛上放着异彩。西洋近代大画家马奈,莫奈,塞尚,凡·高一班人,看见了荷兰博物馆里所藏的中国画,大为惊叹,赞颂“东洋画的新天地”。他们的作品中便显著地蒙了东洋画的影响。若得这种技法发展起来,一定可以适应新时代的要求,而支配未来世界的画坛。(圆·远源)

丰子恺在《中国美术的优胜》中列专节介绍“后期印象派受东洋画的影响”。丰子恺认为,以塞尚、梵高、高更等为代表的后期印象派画家,从东洋画中借鉴了四个方面的技法(员)线的雄辩。“线是中国美术上所特有的利器。”“中国有书画同源论,即谓书法与绘画同出一源,写字与作画本来是同样的线条的。故线条一物,为中国画特有的表现手段,现今却在西洋的后期印象主义的绘画上逞其雄辩了。”西洋画原先只有色块没有线条,直到塞尚、梵高、高更等后期印象派画家借鉴了东洋画的线条,作为表现心灵律动(员·静物)的手段了。(圆)静物画的独立。西

洋画在 19 世纪以前一向以人物为主题 ,直到 19 世纪末的印象派始有独立的风景画。静物画则到后期印象派才成立。在这方面 ,中国的山水画、花鸟画要早得多。(猿)单纯化。只有用线条作画 ,才能单纯化。“表现手段之最简单最便利者 ,莫如线。把情感的鼓动托于一根线而表出 ,是最爽快 ,自由 ,又最直接的表现的境地。所以在单纯化的表现上 ,线很重要。线不是物象说明的手段 ,是画家的感情的象征 ,是画家的感情的波动的记录。”被称为“线的诗人”的马蒂斯 ,其人物画十分类似于中国画的单纯化。(源)畸形化。其实是指艺术的“变形”手法。(圆·缘源—缘苑)

不过 ,中国画家家中也有因太注重学习西洋画的写实手法而失却了东洋画的写意神韵的。徐悲鸿的《巴人汲水》、《愚公移山》等就是典型的写实主义作品。这些作品尽管也曾一度得到好评 ,但艺术生命力毕竟不强。徐悲鸿真正传世的作品还是那些写意的马。

不过在绘画的“东西合璧”方面最让丰子恺钦佩的是日本画家竹久梦二。竹久梦二的漫画最能体现丰子恺美学思想中的“情趣说”和东西合璧的“写意说”。丰子恺在《艺术漫谈·谈日本的漫画》中评价道：

竹久梦二 ,是现存的老翁。他的画风 ,融化东西洋画法于一炉。其构图是西洋的 ,画趣是东洋的。其形体是西洋的 ,其笔法是东洋的。……他还有一点更大的特色 ,是画中诗趣的丰富。以前的漫画家 ,差不多全以诙谐滑稽、讽刺、游戏为主趣。梦二则屏除此种趣味而专写深沉严肃的人生滋味。使人看了慨为“无声之诗”呢。(猿·源苑—源愿)

由此看来 ,作为一个用毛笔作画的中国漫画家 ,丰子恺更喜欢具有东洋画趣的漫画。他自己就是走吸收并化合西洋画的技法来发展中国“感想漫画”一路的。这是“洋为中用” ; 推陈出

新”。与竹久梦二相比,丰子恺的书法功力要深厚得多,故其漫画更具有东方神韵。丰子恺多次批评那些墨守陈规的中国画家。那些人只知临摹古本,食古不化,从而消解了中国画的艺术生命力。丰子恺在《中国美术的优胜》中就对这种画风提出了质疑:

我对于现在的中国画的人物题材,有一点怀疑。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,究竟是否必要?据我的感想,洋装人物、史的克(手杖)、电灯、汽车、轮船、洋房,照样也可为中国画题材,用淋漓的笔墨来描在宣纸上。我想古人所画的时装及真的日常用品为什么不许入画呢?(圆·缘源)

丰子恺不仅关心东西方画坛的现状,还十分关心世界绘画在未来的走向。丰子恺在《将来的绘画》一文中展望了全球化语境中“中西合璧”绘画的未来走向:

从各方面观察,将来的绘画,必须向着“形体切实”与“印象强明”两个标准而展进,形体切实是西洋画的特色,印象强明是东洋画的特色。故将来的绘画,可说是东西合璧的绘画。——不过,这所谓东西合璧,不是半幅西洋画与半幅东洋画凑成一幅,而是两种画法合成一种。不在纸上凑合,而在画者的心中、眼中和手上凑合。不是东洋画加西洋画,须是东洋画乘西洋画。不是东西洋画法的混合,须是东西洋画法的化合。(猿·猿)

丰子恺认为 20 世纪 20 年代刚刚盛行的版画和宣传性、商业性的招贴画就是新时代的绘画的先驱。当年由鲁迅倡导并介绍进来的创作版画,用黑白两色,用线条,其单纯明显的表现法,近于东洋风的插画。另一方面又用切实的明暗法,远近法,构图法,仍以西洋画风为基础。由于鲁迅的倡导,中国也有人在那里



研究和创作木版画了。丰子恺以一个艺术家的敏感,谈了对这种创作版画的感观:

然每每觉得,看了旧派西洋画之后看这种版画,好像屏息了许久之后透一口大气,感觉得怪爽快。看了中国画之后看这种版画。又好像忽然从梦境里觉醒,感觉得很稳妥似的。(猿·圆)

丰子恺还是一位十分关注大众文化的艺术家。他十分赞同艺术的大众化,主张“曲高和众”。因此,他在《艺术的展望》中再次描绘将来的“世界绘画”时,也把“曲高和众”的精神写进去了:

故将来世界的绘画势必跟着文学走上广大普遍之路,而出现一种“世界绘画”,这种绘画的重要条件,第一是“明显”,第二是“易解”。向来的西洋画法,其如实的表现易解而欠明显。向来的东洋画法,其奇特的表现明显而欠易解,兼有西洋画一般的切实和东洋画一般的强明的绘画,最易惹人注目,受人理解,即其被鉴赏的范围最大,合于世界艺术的条件。(源·猿源—猿猿)

当今世界,地球已变成了“地球村”。我们在全球化语境中重温丰子恺关于绘画的东西合璧的“写意说”,感觉还是很有当下意义。不过,当下的东西洋绘画,已走向了多元化。越是具有民族性的,才越具有世界意义。笔者认为,中国的绘画,仍以丰子恺所倡导的东西合璧的写意绘画最有民族性,也最有世界意义。

## 第二章 播播种“艺术心”的审美教育

### 第一节 播独具匠心的审美教育

美育,即审美教育,丰子恺习惯于称之为“艺术教育”。蔡元培作为中国现代美育的奠基人之一,他在为商务印书馆 1914 年出版的《教育大辞书》所撰的“美育”条目中给美育下的定义为:“美育者,应用美学之理论于教育,以陶养感情为目的者也。”“美育”一词,由德文 *Ästhetik* 译出,来源于德国古典美学家席勒的《审美教育书简》。蔡元培认为自席勒以后,“欧洲之美育,为有意识之发展,可以资吾人之借鉴者甚多”,借鉴欧洲近代的审美理论来发展我国的美育理论,把美学运用于情感教育,即为美育之本质。

叶圣陶是丰子恺志同道合的老友,且是众多朋友中交往时间最长的一位。两位朋友可谓知根知底。1914 年底,叶圣陶应约为《丰子恺文集》写的序中指出:

在三十年代,子恺兄为普及音乐绘画等艺术知识写了不少文章,编了好几本书,使一代的知识青年,连我这个中年人也包括在内,受到了这些方面很好的启蒙教育。他的那些文章大多发表在《中学生》上,而我是《中学生》的编辑,是那些文章的第一个读者,至今还记得当时感到的愉悦并不亚于读他的其他散文。(员·员)

叶圣陶的话,说明两点:第一,丰子恺那些关于艺术教育的文章和著作,其功用是艺术知识的“启蒙教育”,读者对象以知识青年为主;第二,这些文章和著作,都写得深入浅出,形象生动,妙趣横生,读者阅读时的“愉悦并不亚于读他的其他散文”。不过,丰子恺从事艺术教育活动,并不局限于 20 世纪 30 年代,而是从 20 世纪 20 年代延续到 20 世纪 40 年代,前后长达半个世纪。

丰子恺从事艺术教育活动,起缘于其作为艺术教师的艺术教育实践活动。丰子恺在各类学校从教 30 年,大抵分为前后两个时期。前期自 1929 年秋至 1937 年秋,这 8 年他不断地在各处的学校中做图画音乐或艺术理论教师,直至一场严重的伤寒病才停止教师生活。

后期为抗日战争时期,自 1938 年夏至 1945 年 8 月。1938 年夏,丰子恺为广西全省中学艺术教师暑假训练班讲授艺术。下半年为桂林师范学校的高师班和简师班分别讲授美术、图画课。1939 年春,丰子恺被浙江大学校长竺可桢聘为校艺术指导及讲师(1940 年秋升为副教授),讲授大学公选课性质的艺术教育、艺术欣赏。1940 年 1 月,丰子恺应国立艺术专科学校校长陈之佛之聘,任该校教授兼教务主任,但只开了几次讲座,由于该校人事复杂,辞职而去。

丰子恺是中国早期艺术教育的开拓者之一。其幼女丰一吟在《萧洒风神——我的父亲丰子恺》一书中指出,丰子恺在诸学校担任图画音乐教师时,没有现成的艺术教材,因此他必须在业余时间大量阅读文艺理论的外文原著,把全书译出来,或者只摘取其主要论点,加以消化,重新编写成讲义的形式,在课堂上为学生讲述。他读过的日文原著,有黑田鹏信、上田敏、中井宗太郎、阿部重孝、森口多里、石川钦一郎、黑田重太郎、岸田刘生、北村久雄、关宽之等人的作品,也有德文、英文的各种著作。

如在立达学院开办西洋画科三年(1933 至 1936)期间,丰子

丰子恺的审美世界

恺为一年级生讲述了艺术概论,为二年级生讲述了现代艺术,为三年级生讲述了西洋美术史。这三部讲义后来交开明书店出版,即《艺术概论》、《现代艺术十二讲》和《西洋美术史》。

在当时,丰子恺经常为《教育杂志》、《东方杂志》、《一般》、《妇女杂志》、《新女性》、《民铎》、《贡献》等刊物撰写种种艺术理论文章。丰子恺的艺术教育类图书,有的就是从这些杂志的文章中结集出版的。<sup>①</sup>

丰子恺是一位与时俱进的艺术教育家。新中国成立后,丰子恺的艺术教育有意进行了调整和转向。他在 1953 年 4 月 1 日致学生夏宗禹的信中说:

我对画失却了兴味,对文学也少有兴趣,对音乐最爱。——这不是从前的“任情而动”,却是有计划的:我以前七搭八搭,文学、绘画、音乐、宗教、教育……什么都弄,像马浪荡一样,结果一事无成。解放后,我来一次检点,结果,我认为中国最需要的是苏联文化和音乐。前者为文化交流,后者为鼓舞民气。因此我屏绝其他,而专攻俄文及音乐,想好好地利用我的残年来为新中国人民服务。(苑·獭猿)

五十多岁的丰子恺,刻苦自学俄语,先后从俄语译出了《中小学图画教学法》、《学校图画教育》、《小学图画教学》等书。新中国刚诞生不久,学校的图画课应该怎么教?是否要一律配合政治,教学生画政治漫画或宣传画?写生画还能不能教?丰子恺的老友叶圣陶当时担任着人民教育出版社的社长,是他鼓励丰子恺翻译这些书的。这些书出版后,在当时的中小学图画教学方面产生了一定的影响。徐翊在 1953 年 4 月 1 日《文汇报》

<sup>①</sup> 丰一吟《萧洒风神——我的父亲丰子恺》第 144 页,华东师范大学出版社 1985 年 4 月版。

上发表《子恺老人的生活》一文。文中写道：“刚解放时，许多学校强调教学结合政治，图画教师教学生画花瓶、苹果等静物写生，都挨了批评。叶圣陶先生就鼓励丰先生把苏联图画教学经验介绍过来。丰先生把苏联的《中小学图画教学法》一书译出来了，许多学校的图画教师就写信给他：‘原来苏联教师教图画，也是从静物写生开始的。读了你的译书后，我们再也不必硬找初学图画的儿童所不会画的政治漫画来做教材了！’”<sup>①</sup>由此可见，面对百废待兴的新中国艺术教育，丰子恺的这批译著起到了雪中送炭的作用。

综观中国现代美育史，中国现代美育的开拓者大致可分为三类：第一类是蔡元培和鲁迅等人，蔡元培担任过国民政府第一任教育总长，鲁迅则是蔡元培部下分管艺术教育的科长。他们关于审美教育的主张能直接影响到教育部制定审美教育的相关政策，故他们采取的是一种官方的言说方式。第二类是身为艺术院校校长刘海粟、林凤眠等人的艺术主张，他们采取的是一种学院式的言说方式，能主导中国的艺术潮流。第三类以丰子恺、朱光潜为代表，面向热爱艺术的大众，直接进行审美教育启蒙，这是一种民间的言说方式。正是这三类审美教育开拓者的合力，推动了中国现代美育的发展。

丰子恺是现代艺术教育园地中最为辛勤的劳动者。笔者根据《丰子恺文集》第七卷附录二《丰子恺著译书目》，对丰子恺艺术教育类著译书目进行了归类统计，有综合性艺术教育类书目 1 种、美术教育类书目 1 种、音乐教育类 1 种、其他艺术教育类 1 种。其数量之多，让其他现代艺术教育开拓者望尘莫及。

综览丰子恺艺术教育类图书和一些尚未收入集子的单篇文章，丰子恺艺术教育思想是十分丰富的。

① 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第 104 页，浙江文艺出版社 2015 年 1 月版。

丰子恺所说的艺术教育,有广义和狭义之分。狭义的是指学校艺术教育,广义的是指国民艺术教育。我们先来分析其狭义的艺术教育,即学校艺术教育。丰子恺在《关于学校中的艺术科——读教育艺术论》一文中指出:

科学是真的、知的;道德是善的、意的;艺术是美的、情的。这是教育的三大要目。故艺术教育,就是美的教育,就是情的教育。学校中各种知识的学科都是真的方面;各种教训都是善的方面的。所谓艺术科,就是美的方面的。故艺术科在全体学科中,实占有教育的三大要目之一,即崇高的人格的条件之一。这是人生的很重大而又很广泛的一种教育,不是局部分的小知识小技能的教授。(圆·圆缘)

在西方,自康德开始,把人的心理分为智、意、情,并由此衍生出真、善、美。丰子恺接受了自康德以来,将智意情和真善美统一起来的西方思想,认为学校教育就是要培养智意情和真善美协调发展的健全的人。在丰子恺看来,艺术教育是培养学生“崇高的人格”的三大条件之一,着眼点是培养学生的“情”和“美”,而不是仅仅局限于培养学生唱歌和画画的技能。这实际上是一种真正意义上的素质教育。

中国的现代艺术教育始于“科举废,学堂兴”,新式学堂开设的图画音乐课便担当着对学生进行艺术教育的重任。丰子恺于1924年写的《卅年来艺术教育之回顾》一文,回首19年来中国的现代艺术教育,深表失望:

只有艺术科,三十余年来少有改进。最初生吞活剥地闯进学堂的课程里,到现在还是机械唐突地夹在学校的各科中。游离人生,疏远教育,既不重要,又少效用。今日学校的课程表里添加图画一小时与音乐二小时,犹之中医的药方里添写陈皮两张,甘草三分,可得可失,无关紧要。(源·缘)

丰子恺认为：“图画科之主旨，原是要使学生赏识自然与艺术之美，应用其美以改善生活方式，感化其美而陶冶高尚的精神（主目的）；并不是但求学生都能描画（副目的）而已。”（源·缘）“音乐科之主旨，原是要使学生赏识声音之美，应用其美以增加生活的趣味，感化其美而长养和爱的精神（主目的）；并不是但求学生都能唱歌（副目的）而已。”（源·缘）事实上，中国各类学校艺术教育的现状是，图画音乐教育只顾了“副目的”而忽视了“主目的”，这是丢了西瓜拣了芝麻。造成这种局面的原因，主要是缺乏高素质的艺术类师资。因此，丰子恺主张：“为补救这大错计，应该多有几个良好的中小学艺术师资养成所，培养出许多健全的艺术教师来。使他们都具有圆满的人格，抱着热诚的教育心，学得正当的技术，深明艺术教育的大义，然而去担当国民的艺术科教师。这才可挽回三十年来艺术教育的颓运。”（源·远）时至今日，我国的学校艺术教育仍然是舍本求末的。艺术教育领域的考级加分更是强化了丰子恺所说的“副目的”，淡化了“主目的”。丰子恺 远 多年前的主张仍是对症时弊的“药石”。

对于艺术教育的精髓，丰子恺在 远 年 远 月 圆 日的《教师日记》中写道：

今上午结束艺术教育课。选读《乐记》三节。并为结论曰：半年来授课共十六讲。要之，不外三语：

“艺术心”——广大同情心（万物一体）。

“艺术——心为主，技为从（善巧兼备）

“艺术教育——艺术精神的应用（温柔敦厚，文质彬彬）。（苑·缘）

丰子恺所谓的“艺术心”，其实是“艺术心”、“宗教心”和“赤子之心”三位一体的，即“童心”。这在论述丰子恺美学思想时已分析过，兹从略。

关于艺术的“心为主，技为从”，丰子恺在《桂林艺术讲话之二》中指出：

技术与美德合成艺术。……所谓“美德”，就是爱美之心，就是芬芳的胸怀，就是圆满的人格。所谓“技术”，就是声色，就是巧妙的心手。先有了爱美的心，芬芳的胸怀，圆满的人格，然后用巧妙的心手，借巧妙的声色来表示，方才成为“艺术”。（源·~~疑~~）

完整意义上的艺术应是“艺术心”和艺术技能的完美结合。技能是从属性质的，一味追求技能，不注重作为主体的“艺术心”，只能得到艺术的皮毛。

关于“艺术教育”的目的，即“艺术精神的应用”，就是通过艺术教育，涵养学生的审美情趣，使生活艺术化，让枯燥的生活洋溢着审美情趣。丰子恺在《关于儿童教育》一文中指出：

艺术教育就是教人这种做人的态度的，就是教人用像作画、看画的态度来对世界，换言之，就是教人绝缘的方法，就是教人学做小孩子。学做小孩子，就是培养小孩子的这点“童心”，使长大以后永不泯灭。（圆·~~缘~~）

丰子恺所谓永葆“童心”，也就是要永葆“艺术心”、“宗教心”和“赤子之心”。只有心胸开阔，才能热爱生活，热爱艺术，真正体会“太阳，每天都是新的”。对生活，对艺术，充满了好奇。丰子恺反对把艺术分为“新”和“旧”的狭隘的观点，在《新艺术》一文中写道：“故研究艺术，宜先开拓胸境，培植这‘艺术的心’。心广则眼自明净，于是尘俗的世间，在你眼中常见其为新鲜的现象，而一切大艺术，在你也能见其‘常新’的不朽性，而无所谓新艺术与旧艺术的分别了。”（圆·~~缘~~）这其实就是现代艺术中所强调的“陌生化”的方法。丰子恺以自己真挚的“艺术心”感知到了“陌生化”的重要性。

丰子恺多次谈到中学生如何学习艺术科问题。丰子恺在



《艺术丛话·为中学生谈艺术科的学习法》中指出：“艺术科学学习上倘有捷径，其捷径一定有丰富的先天与切实的功夫所造成的。”丰子恺所说的“先天”其实是指返朴归真的“艺术心”，后天的“功夫”是指艺术技能的学习。艺术科学习法有三：

第一，须耐劳苦。“故学习艺术科第一须有恒心而耐劳苦。技术练习须每日为之，不可间断，故必须有经常继续的恒心。技术练习必须熟达一课而进于次课，不许躐等，故必须耐劳苦。愈能耐劳，所得进步愈多。”

第二，须涵养感觉。“艺术必须通过感觉而诉于吾人的心，故学习艺术科必先涵养其感觉，使之明敏而能摄受艺术。”

第三，须学健全的美。学习艺术科的学生不要沉迷于“卑俗的美”和“病的美”。“但普通学生的学习艺术科是欲得艺术的常识而受艺术的陶冶，不是欲在艺术界独树一帜而为艺术家。他们应该容纳各种的美，由正当的途径而受健全的美的熏陶。”（猿·圓原源）

丰子恺在《艺术修养基础·艺术的学习法》用形象化的语言强调，学习艺术就是要学习用一双艺术的眼睛，重新发现物象本身的美。丰子恺进而指出：

我们平时对于世间事物的思想与见解，总是求其真实而合理。然而有的时候，真实合理太久了，要觉得枯燥苦闷，偶然来个不真实不合理的思想与见解，反而觉得有趣。这也是人的生活的一种奇妙的状态。

……故心思的艺术的用法，不妨说就是大人思想的儿童思想化，就是大人的回复其“童心”。（源·苑苑苑）

丰子恺的艺术教育思想是一个开放的体系，并不局限于学校的艺术教育，而是扩展到全社会的艺术教育。写于1933年的《近世艺术教育运动》一文就向中国读者介绍了半个世纪以来，源于德国，影响英法，波及世界的艺术教育运动。丰子恺介

绍道：

德国艺术教育运动之先驱者，为李希德华克（~~李希德华克~~）。当时惟理主义独霸于欧洲，德国人化之尤深。人间生活，惟理是则，机械冷酷，全无生趣。李氏首先提倡生活趣味，教人以自然美之欣赏。柏林之花，向来矫揉造作，成几何形体，至是风尚一变，人民均知天然美之趣。卖花者亦不复将花编成花束，而卖自然状态之野花矣。李氏曾以谐谑之笔，大肆宣扬；其言曰：“此乃关系重大之事。百年之后，德国学生将于历史教科书中读到如此之课文：‘千八百九十年，为新趣味开始之年。柏林市中从此废止花束，而卖自然状态之花束矣。’”此为艺术最初之效果。（源·~~缘~~景源）

丰子恺还介绍了朗格、莫理斯、罗赛蒂等人的艺术教育理论和实践。丰子恺专门撰写《工艺术》一文，进一步介绍莫里斯从改良工艺美术入手来进行社会艺术教育的主张。丰子恺还提出了自己的艺术教育主张：“欲求艺术教育之普及于民间，第一须请艺术进工厂，改良工艺品，使合实用而又美观，方有美化人生之望。专门艺术家往往不屑为此，或不能为此。故吾国今日，不要求增加专门艺术家，而要求增加理解美与人生之（~~普通职业~~）业余艺术爱好者，以其立于艺术家与民众之间，便于宣传也。”（源·~~缘~~）

丰子恺并不是那种躲在象牙塔里的贵族化的艺术家。他的艺术主张具有明显的平民化倾向。因此，他主张艺术走向民间，美化平民百姓的日常生活。

丰子恺所说的“艺术”也是开放的“大艺术”。他在《艺术修养基础·艺术的种类》中介绍了十二种艺术：员绘画，员书法，猿金石，源雕塑，缘建筑，远工艺，苑照相，愿音乐，怨文学，员演剧，员舞蹈，员电影。在电视作为第八艺术产生以前，一般的艺术概

论只列文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、戏剧和电影七种艺术。丰子恺特意加进了中国特有的书法和金石，还增加了建筑、工艺和照相等三种实用艺术。把书法和金石拒之艺术大门之外，是一种西方文化中心者的观点。丰子恺在艺术的园地中加进中国特有的书法和金石，正符合时下“全球化语境”的广阔视野。在艺术园地中，给建筑、工艺和照相等三种实用艺术以一席之地，是丰子恺艺术生活化和生活艺术化的美学思想的体现。

也许是受了莫理斯的影响，丰子恺专门论述了工艺的性质及其对人们生活的影响：

工艺，是实用为主的一种艺术。例如文具，茶壶茶杯，桌子凳子等一切日用器什，都是工艺美术。这种艺术，是在合实用之外，又必求其美观。因为实用的条件太苛刻，美术家不能自由发挥其创作欲，故与照相同样，在艺术中为地位最低的一种。然而它的美术的效果，却是最大。因为日用器什，旦暮在人眼前，其形式的美丑，给人心情以很大的影响。（源·愿·愿）

在莫里斯等人的影响下，丰子恺十分关注与民众的日常生活密切相关的日用工艺品。他在《工艺实用品与美感》一文中指出，优良的日用工艺品，应注重实用以外伴着趣味，即伴着美感的，同时要既讲究形式又讲究材料。以此来衡量民国年代出产的日用工艺品，大都是趣味恶俗的。丰子恺因此感叹道：“不良的工艺品，实用品，逐日的产出，大批的销行，可见一定是有人喜欢而购买的。这原是国民美育程度的根本问题，但从工艺品促进改良上促进国民的美育，以工艺品改良为艺术教育的一端，也是可能的事……我国艺术专门学校林立，而独无人注意于工艺品的改良，坐使商人利用民众的幼稚的鉴赏力的弱点，而源源地产出恶劣的物品，不可谓非艺术教育者对于社会方面的疏忽。”（员·迈）

丰子恺在《东西洋的工艺》一文中,比较分析了东西洋同类工艺品的不同之处,从而发现:“凡东洋式的用具,都只是约略地适合人体;凡西洋式的用具,都精密地适合人体。”关于建筑、工艺品等实用艺术的美学问题,丰子恺赞同苏格拉底给美下的定义:“凡适合于目的及用途的,就是美的。”<sup>[1]</sup>我现在判断西洋式工艺比东洋式工艺好,就是根据苏格拉底的定义的。衣服是身体穿的,椅子是身体坐的。故越是适合身体,就是越适合于目的及用途,就是越美。故西洋工艺实在比中国工艺更美观。<sup>[2]</sup>(源·猿猿)

丰子恺认为,中国旧式的工艺品,都应该改良其太不适合目的和用途之处。改良的方法,不一定要完全照搬西洋式的现成工艺品,只要遵循“适合其目的和用途”的实用艺术理念,就可以造出适用的美的工艺品来。如果一味模仿西洋,不注重提高审美情趣和实用方面的科学性能,往往会东施效颦。如当年有些摩登女子,为了让时装表现女性的曲线美,却把肥胖的赘肉都突显出来。当年有些椅子的坐板上,雕出屁股的阴模型来,令坐椅者像坐在刑具上一样难受。因此,改良中国的日用工艺品,切忌误入歧途。

除丰子恺外,现代美育家颜文梁、姜丹书等人也都撰文提倡美术与实用、美术与商业的结合。他们都是积极倡导现代工艺美术的先驱。

丰子恺是主张艺术的人生化和人生的艺术化的。他在《艺术与人生》一文中指出:

凡艺术(不良,有害的东西当然不列在内),可说皆是有实用的,皆是为人生的。这里我想起一个比方,我觉得美好比是糖。糖可以独用(即吃纯粹的糖),又可以掺用(即附加在别的食物中)。白糖,曼殊大师所爱吃的粽子糖等,是纯粹的糖。香蕉糖,橘子糖,柠檬糖等便不纯粹,糖味中

搀入了他味。糖花生 ,糖核桃 ,糖山楂 ,糖梅子 ,糖圆子等 ,则是他味中搀入了一点糖味 ,他味为主而糖为附了。用美造成艺术 ,正同用糖造成食物一样。纯粹的美 ,毫无实用分子 ,例如高深的“ 纯音乐 ”( 费理曼宁译 ) ,中国的山水画 ,西洋的印象派绘画等 ,纯粹是声音和形色的美 ,好比白糖 ,粽子糖 ,是纯粹的糖 ,是吃糖专家 ,像曼殊大师等所爱吃的。又如标题音乐 ,历史画 ,宗教画 ,以及描写人生社会的文字等 ,声音及形色中附有事物思想 ,好比糖中附有香蕉橘子等的滋味 ,比纯糖味道适口些 ,为一般人所爱吃。又有建筑 ,工艺美术品 ,广告画 ,以及各种宣传艺术等 ,实用物中附加一些美饰 ,使人乐于接受 ,就好比糖花生 ,糖核桃 ,糖圆子等 ,在别物中附加一些甜味 ,使人容易入口。在这种艺术中 ,美不过是附加的一种装饰而已。

诸位或者要问 抗战艺术 ,以及描写民生疾苦 ,讽刺社会黑暗的艺术 ,是什么糖呢 ? 我说 ,这些是奎宁糖。里头的药 ,滋味太苦 ,故在外面加一层糖衣 ,使人容易入口 ,下咽 ,于是药力发作 ,把病菌驱除 ,使人恢复健康。这种艺术于人生很有效用 ,正同奎宁片于人体很有效用一样。( 源·猿愿原猿愿 )

抗战期间正是宣传抗战的艺术十分盛行之际。也许是受当时社会思潮影响吧 ,丰子恺除了关注纯粹艺术和实用艺术的美 ,还注重宣传艺术的美。丰子恺把抗战艺术形象地比喻为“ 奎宁糖 ” ,其上面包的一层糖衣便是“ 艺术美 ”。丰子恺并不反对“ 奎宁糖 ”能治病的实用功效 ,但他希望上面包的糖衣是一种健全的美 ,而不是一种畸形的美 ,即糖衣应是甜的 ,如果变酸那就出问题了。丰子恺对于资产阶级商业艺术中的畸形的美就颇有微辞。他的《商业艺术》一文就分析介绍了两种宣传艺术 :“ 以无产阶级为背景的艺术 ” ,即“ 宣传艺术 ” ;“ 以资本主义为背景的

艺术”，即商业的“广告艺术”。这两种艺术都以“煽动大众”为主要目的。“从前的艺术品仿佛盆栽，供在书斋或洞房中，受少数人的欣赏；现在的艺术好比野花，公开在广大的野外，受大众的观览。其所以公开于大众者，为的是要借此于诱惑大众，煽动大众。所以现在的造型美术的倾向，形式竞尚奇特，色彩竞尚强烈。凡最容易牵惹大众的眼而煽动大众的心的，便是价值最高贵的艺术。艺术的效果等于宣传的效果。这状态在现今的商业大都市中最为露骨。”（猿·猿原）艺术品一味追求对受众的冲击力而变得粗俗奇怪，就失去了艺术的健全的美。现代商业艺术中美的异化令人担忧。

宣传艺术既然是一种艺术，就不应失去艺术的健全的美。抗战期间，丰子恺就创作了一系列控诉日寇暴行和鼓励中国人民抗日杀敌的漫画和随笔，这些作品都属于宣传艺术，是具有艺术感染力的“奎宁糖”。丰子恺与李叔同等人合作的《护生画集》也属于“宣传艺术”，只是宣传的是“护生就是护心”的佛教思想。《护生画集》目前在中国内地、香港、台湾，甚至新加坡等地，仍然拥有大量的读者，可谓是艺术魅力永存的“奎宁糖”。

尽管纯粹艺术是最美的，但由于这种艺术“曲高和寡”，反而不为大众所欣赏。要对大众进行艺术教育，必须是“曲高和众”的艺术。在主张“曲高和众”方面，丰子恺十分赞赏托尔斯泰的艺术主张。他在《谈抗战艺术》一文中指出：“我们的抗战艺术，务求广受四万万民众的理解。欲广受理解，内容非仁爱不可，外形非浅显不可。托尔斯泰的艺术论，可以作为我们的抗战艺术的指针。”（源·源）

平民百姓不能欣赏含蓄隽永的高雅艺术，反而喜欢大红大绿的“关云长”等鲜艳明强的艺术。这就要求深入民间的艺术必须是老百姓所喜闻乐见的，但也不能一味媚俗。艺术家要在俗与雅之间寻求一个平衡点。丰子恺在《艺术漫谈·深入民间

的艺术》中提出了自己的主张：

可用比喻说起：高深纯正的艺术，好比是食物中的米麦。这里面有丰富的滋养料，又有深长的美味。然而多数的人，难能感得这种深长的美味。他们所认为美味的，是河豚。河豚的美味浅显而剧烈，腥臭而异样，正好像现在一般人所认为美的“艺术”。这种美味含有危险性，于人生是无益而有害的。然而它有一种强大的引诱力，能使多数人异口同声地赞它味美。倘要劝他们舍去这种美味而细辨米麦中的深长的滋味，是不可能的。奖励他们多吃这种美味，又是不应该的。于是想出补救的办法来，从米麦中提取精华，制成一种味精。把味精和入别的各种食物里，使各种食物都增加美味。这样，求美味者不必一定要找河豚，各种有益的食物都可借此美味之引导而容易下咽了。（猿·猿<sub>猿</sub>原猿<sub>猿</sub>）

据丰子恺观察，当年最深入民间的只有两种艺术，一是新年里到处市镇上贩卖着的“花纸儿”，一是春间到处乡村开演着的“戏文”。丰子恺进而主张：改革旧有的花纸儿的内容题材，删除了马浪荡、十希奇之类的无聊的东西，易以灌输时事知识，鼓励民族精神的题材。检点旧有的戏文，删除或修改《火烧红莲寺》、《狸猫换太子》等神怪荒唐的东西，奖励或新编含有教化性质的戏剧。倘能实行，一张花纸儿或一出戏文的效果，可比一册出版物伟大得多呢。”（猿·猿<sub>猿</sub>）“花纸儿”就是“年画”；“戏文”就是民间戏曲。“年画”和“戏曲”都是平民百姓喜闻乐见的艺术形式。传统的“年画”和“戏曲”的内容往往有封建性的糟粕。新型的“年画”和“戏曲”主要应在内容革新方面下功夫。丰子恺的主张大致就是旧艺术的利用和革新中的“旧瓶装新酒”的方法。当然，富于艺术革新精神的丰子恺不会一味拷贝“旧瓶”的，而是要对“旧瓶”加以适当改良。

丰子恺的审美世界

最后还要谈一点本节开头叶圣陶的话中谈到的一点,即丰子恺这类艺术教育读物的生动性和可读性问题。海旻在《深入浅出 艺术趣味》一文中写道

.....在书中,他谈高深的艺术理论问题,最喜欢举浅近的、人所共知的例子,若论深入浅出,趣味横生,恐怕只有朱光潜的《谈美》可与匹比。<sup>①</sup>

这里虽然评价的只是《艺术趣味》一书,但也可以泛指丰子恺所有的艺术教育类读物。其实,丰子恺就是用缘缘堂随笔一样的散文笔法来写这类艺术教育读物的。

这种随笔式的文风,是丰子恺的有意追求,而且得到了读者的广泛赞许。也许是受丰子恺这类普及性读物的启示吧,当年开明书店还专门策划出版了一套《开明少年丛书》。夏丏尊、叶圣陶合著的《文心》便是这套丛书之一,1934年开明书店初版。陈望道的《序》写道

这部《文心》是用故事的体裁来写关于国文的全体知识。每种知识大约占了一个题目。每个题目都找出一个最便于衬托的场面来,将个人和社会的大小时事穿插进去,关联地写出来。通体都把关于国文的抽象的知识和青年日常可以遇到的具体的事情熔成了一片。写得又生动,又周到,又都深入浅出。的确是一部好书。<sup>②</sup>

丰子恺的《少年美术故事》,开明书店 1934年 猿月初版,也是这套丛书之一。该书由 猿则少年美术故事组成,写得妙趣横生,深入浅出,可以和《文心》相媲美。丰子恺的《音乐故事》在当年开明书店出版的半月刊《新少年》上连载,只发表了 猿则

① 丰华瞻、殷琦编《丰子恺研究资料》,宁夏人民出版社 1985年 11月版,第 猿页。

② 《文心》第 猿页,中国青年出版社 1934年 猿月版。



故事,便因抗战爆发而中断。丰子恺再也没有续写下去,也没有结集出版,十分遗憾。

除了注重故事性,丰子恺的艺术教育类启蒙读物还喜欢用浅显易懂的比喻。对于比喻,丰子恺在《艺术漫谈·比喻》中指出了其三方面的效果:

尝吟咏比喻的效果,觉得有三方面:第一,能使意义“具象化”;第二,能使事实“夸张化”;第三,能使语言“趣味化”,或者偏重某一方面,或者有各方面。而最后一种趣味化大概是各种比喻所共有的,因为突然地拉一件与话题毫不相干的东西或事体来作比喻,往往使人感到新奇,可笑,因而觉得其语言富有趣味。(猿·源圆)

丰子恺文中的比喻往往具有上述三方面的效果,殊堪玩味。

## 第二节 播音乐知识的普及工作

著名画家、美术教育家刘海粟是丰子恺的老朋友。他在《怀念丰子恺先生》一文中还提到了丰子恺在音乐教育方面的贡献:“他写的《音乐初阶》、《音乐十课》,译的音乐论文、音乐故事,曾拥有大量青少年读者,发挥过启蒙作用。”<sup>①</sup>

徐士家编著的《中国近现代音乐史纲》指出:“五四”运动以后,在音乐理论方面,曾经撰写了大量音乐理论著作的王光祈和丰子恺,是两位有代表性的音乐理论家。王光祈留学欧洲,专攻音乐理论,其音乐理论著作是写给音乐专家看的,属“曲高和寡”之作。丰子恺的音乐著作是写给音乐爱好者阅读的,属“曲高和众”之作。

<sup>①</sup> 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第 144 页,浙江文艺出版社 1985 年 8 月版。

丰子恺是从小唱着“学堂乐歌”长大的,他在《回忆儿时的唱歌》中写道:辛亥革命前后,他在故乡浙江石门湾新办的小学堂里所唱的歌,大都是沈心工编的《学校唱歌集》里的歌曲。学校从嘉兴请来一位唱歌兼体操教师金可铸先生。金先生弹着一架三组风琴,教一班十三四岁的学生唱歌。这是丰子恺他们最初正式学习唱歌,滋味特别新鲜;所唱的歌曲也特别不容易忘记。五十年后,丰子恺还能回忆当年学唱李叔同所作《祖国歌》的情景:

我的故乡石门湾,是一个很偏僻的小镇,我们的金先生也教我们唱这歌曲。我还记得:我们一大群小学生排队在街上游行,举着龙旗,吹喇叭,敲铜鼓,大家挺起喉咙唱这《祖国歌》和劝用国货歌曲。那时我还不认识李先生,也不知道这歌曲是谁作的。直到我在小学毕业,考入杭州两级师范,方才认识李先生,才知道我们以前所唱的《祖国歌》原来就是他作的。(源·缘因)

所谓学堂乐歌,是指清朝末年至民国初年,在当时一些“新学堂”所开设的乐歌课中所教唱的歌曲。当年资产阶级改良派首领康有为、梁启超等人,主张效法日本、学习欧美的科学文明,要求废除科举、创办新学,学堂乐歌主要是在这种思潮影响下产生的。

这类乐歌由于表现了中华民族的觉醒,洋溢着爱国主义的热情,因此在群众中广泛传唱,影响较大。学堂乐歌基本上是一种填词歌曲,其曲调大部分选自欧美和日本的一些流行歌曲。如《中国男儿》就采用日本歌曲《宿舍里的旧吊桶》(小山作之助作曲),《送别》是采用美国歌曲《梦见家和母亲》(约翰·奥德维作曲)。当时采用中国民间曲调填词的乐歌,数量不多,如《祖国歌》(李叔同词)是采用民间《老老板》曲调填配的。由作者自己创作旋律的乐歌那就更少。

# 送别

Allegro 李叔同作词

長亭外，古道邊，芳草碧連天

晚風拂柳笛聲殘，夕陽山外山

天之涯，地之角，知交半零落，一飲一啄

丰子恺手书、李叔同《祖国歌》

摇摇丰子恺还在《艺术趣味·儿童与音乐》中回忆了当年随金可铸先生学唱学堂乐歌《励学》的情景：

黑奴红种相继尽，唯我黄人酣未醒。

亚东大陆将沉没，一曲歌成君且听。

人生为学须及时，艳李秾桃百日姿。（下略）

我们学唱歌，正在清朝末年，四方多难，人心乱动的时候。先生费了半个多小时来和我们解说歌词的意义。慷慨激昂地说，中国政治何等腐败，人民何等愚弱，我们倘不再努力用功，不久一定要同黑奴红种一样。先生讲时声色俱厉，眼睛里几乎掉下泪来。我听了十分感动，方知道自己何等不幸，生在这样危殆的祖国里。我唱到“亚东大陆将沉没”一句，惊心胆跳，觉得脚底下这块土地真个要沉下去似的。（圆·还愿）

从儿时学唱学堂乐歌的经历中，丰子恺体会到了音乐与儿童关系之重大：

大人们弄音乐，不过一时鉴赏音乐的美，好像喝一杯美酒，以求一时的陶醉。儿童的唱歌，则全心没入于其中，而终身服膺勿失。我想，安得无数优美健全的歌曲，交付与无数素养丰足的音乐教师，使他传授给普天下无数天真烂漫的童男童女？假如能够这样，次代的世间一定比现在和平幸福得多。因为音乐能永远保住人的童心。而和平之神与幸福之神，只降临于天真烂漫的童心所存在的世间。失了童心的世间，诈伪险恶的社会里，和平之神与幸福之神连踪影也不会留存的。（圆·还愿）

丰子恺认为，在众艺术中，要数音乐最具“亲和力”，其感化力最大。他在《音乐与人生》一文中指出：

一定有多数的学生感到：上音乐课——唱歌——比上别的课更为可亲，音乐教室里的空气比别处的空气更为温

暖。即此一点,已可窥见音乐与人生关系的深切。艺术对于人心都有很大的感化力。音乐为最微妙而神秘的艺术。故其对于人生的潜移默化之力也最大。对于个人,音乐好像益友而兼良师;对于团体生活,音乐是一个无形而有力的向导者。(猿·猿)

丰子恺在《音乐艺术的性状》中回忆了当年在一个新创办的初级中学里教音乐的情景。学生都没有学过五线谱,没有唱过世界名曲,其音乐的素养可以说完全没有。他最初选取《马萨在冰冷的黄土中》这名曲当教材。他刚把那曲的旋律弹了一两遍,多数的学生都已跟上去唱,而且唱得很入调。曲终的时候,数十人的教室中肃静无声,大家埋头在乐谱中,好像大家入了昼梦一般。当学生们唱这曲中最脍炙人口的第一句的时候,各人的态度表示出何等的热心和满足,何等的被这秀美的旋律所吸引而深深地落入音乐的陶醉中!当年的学生还喜爱学唱《可爱的家》、《故乡的爱人》、《黄昏来临》、《我怎样离开你》、《夏天最后一朵玫瑰》等。“这些名曲,教起来都不费力,唱过一两遍,大家都已上口,要他们忘记都不可能了。上别的课时,学生往往渴望早点下课;只有上音乐课时,大家嫌恶下课铃,听到下课铃响,好像好梦被鸡声惊醒,大家表示可惜。当过音乐教师的人,对于我这番经验谈一定都有同感。”(源·源)

丰子恺在《谈抗战歌曲》一文中谈到自己逃难路上的所见所闻。当年,即使在穷乡僻壤,连不识字的老人孩子,都会唱抗战歌曲《义勇军进行曲》等。丰子恺由此体会到:“原来音乐是艺术中最活跃,最动人,最富于‘感染力’和‘亲和力’的一种。”(源·源)

正是由于深切体会到了音乐超强的“感染力”和“亲和力”,丰子恺才热心于进行音乐知识的“启蒙教育”,编撰了大量音乐知识的普及读物。丰子恺次子丰元草在《略谈父亲音乐著述的特点》一文中说:“我查点了一下父亲的音乐著作,恰恰共有三

丰子恺的审美世界

十八种。这个数字占父亲全部著作的四分之一以上。”<sup>①</sup>

在丰子恺众多音乐著作中,要数《音乐入门》最为畅销。此书在建国前共印二十八版,文革前又重印二次。新时期湖南文艺出版社又出了一版。香港、台湾目前还在出版。丰子恺在《音乐入门 九版序言》中说:“这稿子本来是我在立达学园教音乐时所用的讲义。当时把讲义稿托开明书店排印,半为避免每学期抄写油印讲义的烦劳起见。不料出版后,五年内重印了八版。”(圆·圆页)

1939年 8月 缘日香港《信报》发表梁宝耳《丰子恺之音乐入门》一文。梁宝耳说他受丰子恺益处最大的就是这本《音乐入门》。这是他读初中时所购阅的第一本音乐书籍,因此印象特别深刻。《音乐入门》这本书,严格而言,只是一本相当浅易的音乐读物,但自 1939年 4月由上海开明书局出版以来,足足超过半个世纪,仍然不失为最好的一本音乐入门书籍,故梁宝耳时常向初学音乐的朋友推荐阅读。五十多年以来,此书一直畅销,恐怕是唯一同时在中国大陆、台湾、香港等地同时由不同当局重印发行销售的音乐书籍。梁宝耳在文章中指出:

既然《音乐入门》之内容相当浅近,何以能够流行数十年而不受淘汰?主要原因是丰子恺写作该书之热诚态度透过细心解释之文句而引起读者吸收智知之兴趣。换言之,丰子恺用充满情感善意之手法讲述性质枯燥之基本乐理,虽然只是阅读书籍,但读者可以从文句中体会出丰子恺之优良教育方式及耐心引导学生了解音乐基本知识之善意。此是《音乐入门》之成功处。<sup>②</sup>

① 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第 452页,浙江文艺出版社 1989年 8月版。

② 丰华瞻、殷琦编《丰子恺研究资料》第 402页,宁夏人民出版社 1989年 8月版。

尽管《音乐入门》这类图书只是普及性读物,但丰子恺写得相当认真。丰子恺在《音乐的常识 序》中写道:“本书之编成,有赖于田边尚雄,山田耕作,小松耕辅,大田黑元雄,前田三男,马场二郎,门马直卫诸君的音乐著述的地方实多,谨此志谢。”(员·猿(原題))由此可见,丰子恺为了编写《音乐的常识》,竟然参考了苑位日本学者的音乐著作。

丰子恺的猿种音乐知识普及读物,合起来是一个自成体系的音乐知识小文库。他在《生活与音乐 译者序言》中指出:“此书之读者,倘全然未具关于音乐的知识,可参读拙译《音乐的听法》(开明书店出版)及拙著《音乐入门》。倘对于此书中关于音乐的术语有所不解,可检查拙著《音乐的常识》(上海五马路亚东图书馆出版)后面索引。复有欲窥本书后面译者所改易的曲例的全豹者,可参看《中文名歌五十曲》(开明版)。倘因读此而发心练习洋琴〔钢琴〕者,可购备《洋琴弹奏法》(开明版)。这等书都是我所译著的,本不敢自荐,但关于音乐的一般知识的书籍,在现在的中国出版界中似乎尚少得很,只得先把这几册介绍于读者,暂供参考之用。”(员·圆苑)

的确,要了解一些音乐入门知识,可以阅读《音乐入门》、《音乐的常识》、《音乐初阶》、《音乐十课》、《音乐知识十八讲》等;要了解西洋音乐知识,可以看《西洋音乐楔子》、《世界大音乐家与名曲》、《近世十大音乐家》、《近代二大乐圣的生涯与艺术》等;需要学唱歌曲,可以选用《中外名歌五十曲》、《英文名歌百曲》、《抗战歌选(第一、二册)》、《李叔同歌曲集》等;需要学器乐者,可选用《洋琴弹奏法》、《洋琴名曲选(上、下册)》、《怀娥铃演奏法》、《风琴名曲选》、《口琴吹奏法初步》等……可以毫不夸张地说,丰子恺与裘梦痕、萧而化等人,为音乐爱好者精心营造了一个音乐知识小绿洲。

当年那些音乐、美术类专科学校,大都有一些“贵族气”,关

起门来培养懂艺术的绅士和淑女。丰子恺这些艺术类启蒙读物的读者对象不是懂艺术的绅士和淑女,而是初通文墨的中小学生和市民百姓。为这些人营造一个音乐知识小绿洲,可谓“功德无量”。

在众乐器中,相比较而言,钢琴、小提琴等洋乐器是有些“贵族气”的乐器。口琴、二胡等乐器应是平民化的乐器。丰子恺虽也编写了《洋琴弹奏法》、《洋琴名曲选(上、下册)》、《怀娥铃演奏法》等读物,但他更注重口琴吹奏法的普及。他在《一般人的音乐——序黄涵秋 口琴吹奏法》中指出:

我们要把音乐拉下象牙塔来,使与一般人相见,第一是要设法改革乐器,发明容易入手的乐器,使有正业的忙碌的一般人,都能在放工或散出事务室以后,在路上,车中,黄昏的榻畔,费极简的设备与极短的时间来学成。他们对于一乐器发生兴味且能使用如意之后,就可自己演奏种种的小曲,渐渐领略音乐的趣味,音乐在一般社会中就有普及的希望了。(员·~~来源~~原原象)

在丰子恺看来,这种“一般人”的乐器,应是口琴、笛子和二胡等价廉物美、容易演奏的乐器。丰子恺的随笔《山中避雨》写作者带了两个女儿在山中避雨,为了给女儿解闷,向茶博士借来胡琴拉乐曲,给她们伴唱。当作者拉着胡琴为女孩唱的《渔光曲》伴奏时,三家村里的青年们也齐唱起来,“一时把这苦雨荒山闹得十分温暖”。丰子恺此由对胡琴发了一通议论:

胡琴只要两三角钱一把,虽然音域没有增~~音域~~之广,也尽够演奏寻常小曲。虽然音色不比增~~音色~~优美,装配得法,其发音也还可听。这种乐器在我国民间很流行,剃头店里有之,裁缝店里有之,江北船上有之,三家村里有之。倘能多造几个简易而高尚的胡琴曲,使像《渔光曲》一般流行于民间,其艺术陶冶的效果,恐比学校的音乐课广大得多呢。



……古语云：“乐以教和。”我做了七八年音乐教师没有实证过这句话，不料这天在这荒村中实证了。（缘·~~缘~~园原缘页）

丰元草在《略谈父亲音乐著述的特点》一文中还写道：

在二三十年代，父亲致力于音乐教育工作，并撰写了《音乐入门》、《近世十大音乐家》等一批著作，用深入浅出的文笔讲解音乐，在当时起了普及音乐知识、培养音乐人才的启蒙作用。甚至对“音律”，这种在我国自古以来就被说成极深奥的神秘的“天地之道”，也作了通俗的讲解：“用研究西洋音阶的方法来研究中国音律时，所谓五音十二律，并不见得何等困难，何等深奥，也不过是用别种格式组成的一个‘音阶’罢了。”<sup>①</sup>

音乐知识比较抽象枯燥，为了把这类知识写得深入浅出、生动有趣，丰子恺煞费苦心。丰子恺在《西洋音乐楔子 序言》中写道：

关于音乐，可以讲话的只有音乐知识及学习法的部分。音乐知识及学习法大都是枯燥的记述，不能引起少年人阅读的兴味的。然而除了枯燥的记述以外，又没有别的话可讲。不得已，我使用关于音乐大家的有兴味的逸话，作为每次讲话的开场白。这好比是在苦味的金鸡纳霜上面包了一层糖衣，使吞服时容易上口些。（圆·~~源~~园）

丰子恺的这类音乐知识读物，深受广大音乐爱好者，尤其是中学生朋友的喜爱。据 ~~1935~~ 年浙江省教育厅对七千名中学生课外阅读书籍登记的调查（填写爱看的书目），丰子恺编撰的《音乐的常识》、《音乐入门》入选“图画音乐类”学生爱看的 ~~1935~~ 页

① 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第 ~~四~~ 页，浙江文艺出版社 ~~1985~~ 年 愿月版。

种图书。如果在抗战爆发前夕或全国解放前夕来进行调查,丰子恺的这类读物入选的可能还要多。

福建省福州市第十一中学李蔚、南京艺术学院音乐系陈建华在《民国音乐教育的先驱丰子恺先生生平简录》<sup>①</sup>一文中写道:

初通文字的少年时代,学校的功课远没有如今这么的紧张。我的课余兴趣全在音乐之中,那时的课余读物除了几本少年文学期刊外,学校图书馆的一本《音乐知识十八讲》,让我先后借阅过多次。该书从音乐的起源、乐谱的完成、乐理基础乃至器乐的介绍,无不吸引着我。此书是我的第一本音乐启蒙书,甚至于我上了大学后,乃对它抱有浓厚的感情,从资料室借出后又深深地研读。此书的作者——丰子恺。

在建国初《音乐知识十八讲》的确是一本难得的音乐知识入门书,怪不得作者要多次借阅学校图书馆中唯一的这本音乐书。

丰子恺作为音乐教育者,不仅撰写了大量音乐知识的普及读物,还非常认真地教了十多年音乐课。丰子恺当年是如何教学生学习音乐的,现在已无法考证清楚。上述《音乐艺术的性状》一文中,丰子恺约略写到了一些当年教学生学唱外国名曲的情景。1944年初夏,年轻的社会活动家沈泽民应邀去春晖中学考察演讲。其演讲稿《春晖学校底印象》发表在上海的《觉悟》上,从一个侧面讲到了丰子恺在春晖中学对学生进行音乐教育的情景。当年沈泽民乘火车从驿亭站下来,丰子恺率学生前往迎接。在从车站回学校的山间小路上,丰子恺与学生携手唱歌,令沈泽民深受感动:“谁见过教师和学生一块儿到车站去

<sup>①</sup> 《中国音乐教育》1984年第2期。

接一个客人,回来的时候,携手唱歌,师生间的融洽,对待客人的亲密,在各种学校中,这是我底第一次了。”<sup>①</sup>沈泽民对春晖中学以“情感教育”和“艺术教育”为校风,大为赞赏。

丰子恺多次撰文回忆李叔同上音乐美术课的严肃认真,还形象地把这种教育态度称为“爸爸的教育”。李叔同教学生学钢琴和风琴,要求学生课后将所教曲子弹熟,然后当面弹给他听,即“还琴”。“还琴”如果弹错了,李叔同就要求学生“下次再还”。李叔同的严肃认真深深地影响了丰子恺。其长女丰陈宝在《丰子恺与音乐课》一文中回忆道:

父亲不但在学校教音乐课严肃认真,在家里教子女也是一样。记得我小学毕业那年,父亲因不放心让我独自一人远离故乡去杭州念中学,便叫我在家里待一年,等妹妹小学毕业后一同去考中学。当时父亲已辞去所有公职,在家以写文作画为生,工作很忙,但他还是挤出时间担负起我这一年中的音乐课和图画课(木炭画)的课程。音乐课一般安排在早上第一课,主要是教我弹风琴。当然,这也是我最喜爱的一课。像李叔同先生教学生弹钢琴一样,如果我在练琴时稍打疙瘩,父亲不会轻易放过,必须让我弹得滚瓜烂熟才另教新课。有时他还和我一起弹简单的四手联弹曲子。<sup>②</sup>

除了上音乐课,丰子恺还谱写过一些歌曲。当年春晖中学的校歌,就是选用孟郊的《游子吟》为歌词,由丰子恺谱曲的。~~因~~<sup>缘</sup>当年缘月,笔者前往春晖中学寻访丰子恺的“小杨柳屋”等名人故居。有五六名女生坐在操场边的草坪上休息,笔者问她们

① 转引自钟桂松著《沈泽民传》第~~缘~~<sup>缘</sup>页,中央文献出版社~~圆~~<sup>圆</sup>年~~缘~~<sup>缘</sup>月版。

② 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第~~圆~~<sup>圆</sup>页,浙江文艺出版社~~缘~~<sup>缘</sup>年~~缘~~<sup>缘</sup>月版。

是否会唱校歌。她们都说会唱,还齐声唱了起来:

慈母手中线,游子身上衣。

临行密密缝,意恐迟迟归。

谁知寸草心,报得三春晖。

愿多年来《游子吟》那优美的进行曲旋律,滋润了春晖中学一届又一届的莘莘学子。

1935年下半年,丰子恺在广西桂林师范学校任教期间,为该校谱写了一首校歌:

百年之计树人。教育根本在心。

桂林师范仁为训,克己复礼泛爱群。

洛水之滨,大岭心村,

心地播耘,普雨悉皆萌。

又为全县国民中学制校歌:

励勤朴兮贵劳谦,全县国民体魄健。

崇信义兮尚仁爱,全县国民道德全。

健健健,日日健,全全全,日日全。

精神物质本无偏,试看湘漓分流共一源。

后一首校歌,乐谱取自《我的诺曼底》。

在音乐教育方面,丰子恺禀承了自孔子开创的“寓教于乐”的传统,即十分注重音乐的教化作用。从上述三首校歌来看,对于歌词内容,丰子恺十分注重“仁爱”传统。对于曲调和旋律,他在《中文名歌五十曲序》中指出:“我们选歌曲的标准,对于曲要求其旋律的正大与美丽;对于歌要求诗歌与音乐的融合。”

(员·殒殒)

徐复观在《中国艺术精神》中指出:

儒家的政治,首重教化;礼乐正是教化的具体内容。由礼乐所发生的教化作用,是要人民以自己的力量完成自己的人格,达到社会(风俗)的谐和。由此可以了解礼乐之

治,何以成为儒家在政治上永恒的乡愁。更可以了解孔子何以在《论语》中说“非天子,不议礼,不作乐”,及汉儒何以多主张“治定功成,礼乐乃兴”(《史记·乐书》)。因为制礼乐不得其人,便发生反教化的作用,把人从根本上染坏了。<sup>①</sup>

丰子恺对于那些“反教化”的音乐非常痛恨。他在《卅年来艺术教育之回顾》一文中指出:

因为选音不良,含有毒质,学生的精神损失很大,自从《葡萄仙子》、《毛毛雨》等出世以来,好像魔鬼降生,把学校及民众的乐坛,搅得一塌糊涂。到处都是靡靡之声与亡国之音。后来虽经当局禁除,但其势力深入民间,遗音至今不绝。类似的东西又层出不穷。不生耳朵的音乐先生,竟把它们采作教材,害得学生尽行化作卖唱儿。最近,不生耳朵的作歌者,又把它们采作军歌,害得兵士拿不起枪来。(源·缘)

由此可见,热心介绍西方乐理知识的丰子恺,其普及音乐知识的目的是更好地教化大众,陶冶大众仁爱之心,提高大众的审美情趣。

### 第三节 播美术知识的普及工作

著名漫画家华君武在《子恺先生》一文中写道:“先生著述之丰,恐怕在中国近代文艺界也是不多的。他是近代中国美术的启蒙者,是美术教育家、文学家、翻译家、漫画家,为我们社会诚诚恳恳做了那么多事……”<sup>②</sup>的确,丰子恺无愧于“近代中国

① 《中国艺术精神》第 104 页,春风文艺出版社 1985 年 1 月版。

② 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第 1 页,浙江文艺出版社 1985 年 1 月版。

美术的启蒙者”之称号。丰子恺共编撰了 15 种美术类普及读物,其中三种介绍苏联中小学图画教育的读物已在本章第一节讲过,兹从略。《漫画的描法》一书将在分析丰子恺漫画一章中讲述。因此,这里主要介绍丰子恺的 12 种美术读物。

《西洋美术史》是丰子恺为立达学院西洋画科三年级学生开设“西洋美术史”所编的讲义稿,开明书店 1935 年 1 月初版,属编译性质。开明书店老板章雪琛对此书特别满意。丰子恺在开明书店出版了数十种书,唯独这本书被章雪琛作为礼物赠送给鲁迅先生。笔者在北京鲁迅博物馆鲁迅藏书中检索到《西洋美术史》初版本,扉页上有章雪琛亲笔签名:“鲁迅先生教正,章雪琛”。

《西洋画派十二讲》是丰子恺为立达学院西洋画科二年级学生开设“现代艺术”用的讲义稿。该书有丰子恺附言:“本书所用的参考书,为森口多里著《近代美术十二讲》,一氏义良著《近代艺术十六讲》,中井宗太郎著《现代艺术概论》,板垣鹰穗著《表现与背景》,阿·瓦·柯尔辛斯基著《阿·瓦·柯尔辛斯基·阿·瓦·柯尔辛斯基·阿·瓦·柯尔辛斯基》(太田正雄日译本)。”(员·猿)该书除“序讲”介绍西洋现代美术流派的先驱古典派和浪漫派外,共分 12 讲较为详细地介绍了 12 个现代美术流派,是一本讲述艺术流派为主的艺术断代史。

《西洋名画巡礼》属名画赏析性质。丰子恺在《序言》中说:

本书内载西洋名画二十四幅,及讲话十二篇。名画为四百年来的西洋大画家的代表作;以米叶(米勒)为中心而选起,上溯至文艺复兴三杰,下降至今日的马蒂斯(马蒂斯)。讲话则从此等名画的鉴赏法及其作者的事略说起,附带述及图画的学习法,绘画的理论,以及关于美术的知识,论旨浅近,可供少年学生作为图画科的课外读物。

(圆·圆)

士佼在为《西洋名画巡礼》写的书评中指出：

凡是读过丰子恺先生文章的人，谁都喜欢他那亲切、柔和、隽永，富有诗意的语调，和那趣味的结构。他的小品文如此，他的艺术理论文字也是如此，这就是本书的第一个特点。<sup>①</sup>

《谷诃生活》有作者的附白：“此书所用参考书为黑田重太郎著《谷诃传》。谷诃，现通译为凡·高。丰子恺在《谷诃生活 序》中写道：

谷诃的全生涯没入在艺术中。他的各时代的作品完全就是各时代的生活的记录。在以艺术为生活的艺术家中，可说是一个极端的例。东洋画家素尚人品，“人品既高，气韵不得不高”，故“画中可见君子小人”。在这点上，谷诃也是一个东洋流的画家。（圆·~~圖~~）

日本学者西槿伟在《凡·高是文人画家吗——丰子恺的凡·高观》一文中，比较分析了西方人、日本人黑田重太郎和中国人丰子恺写的凡·高传，发现黑田重太郎通过对西方凡·高传文本的有意或无意“误读”，凡·高被改写成日本似的画家了，丰子恺则对黑田重太郎的凡·高传文本进行再度有意或无意“误读”，凡·高被改造成了中国式的文人画家了。<sup>②</sup>这其实是文化传播中一个非常有趣的现象。

上述源本书，对西方美术进行了由点到面多方位的介绍，可以让中国读者领略西方美术的全貌，且能既观森林又赏树木。丰子恺的介绍不是简单地照搬西方人或日本人的知识，而是用其丰富的中国美术知识来进行同化吸收，故存在着有意无意的

① 丰华瞻、殷琦编《丰子恺研究资料》第 四卷，宁夏人民出版社 1985 年 5 月版。

② 曹布拉译《新艺术的发轫——日本学者论李叔同与丰子恺》，西泠印社 1999 年 5 月版。

文化“误读”现象。

《雪舟的生涯与艺术》是介绍素有日本“画圣”之称的日本画家雪舟的。雪舟曾到中国学习绘画,学成归国后,其颇具“禅味”的绘画在日本产生了深远的影响。因此《雪舟的生涯与艺术》可以看作是丰子恺对日本绘画学习中国绘画的个案分析。

丰子恺尽管没有写出《中国美术史》一类的详细介绍中国美术发展史的读物,但他在不少单篇文章及有些书的章节中介绍了中国美术的发展脉络,还通过以中国美术为主的东洋画与西洋画进行比较,形成了他的“中国美术的优胜”论。

《绘画概说》是一本概说绘画知识的普及性读物,意在“概说绘画的一般情状”。全书共分愿章,前源章分说绘画的性状、种类、技法和理论,后源章各用两章来说中国和西洋绘画的简史。在不足万字的小册子里,要讲清那么多问题,可见丰子恺的功力。丰子恺据日本森口多里原著所译《美术概论》也是一本同类性质的书。

《构图法》、《我教你描画》、《开明图画讲义》和《图画常识》都属于图画教材性质。

《少年美术故事》是一本颇具特色的书。该书以一个喜爱美术、热心学习美术的女孩柳逢春为视点,用她的口吻来讲述发生在日常生活中的美术故事。该书体现了丰子恺艺术生活化和生活艺术化的审美教育理念。书中所讲的“美术”是一个开放的大美术概念,涉及到美术知识在日常生活的广泛应用以增强日常生活中的审美情趣。丰子恺在《艺术漫谈·图画与人生》中指出:

人生不一定要画苹果,香蕉,花瓶,茶壶。原不过要借这种研究来训练人的眼睛,使眼睛正确而又敏感,真而又美。然后拿这真和美来应用在人的物质生活上,使衣食住行都美化起来;应用在人的精神生活上,使人生的趣味丰富



起来。这就是所谓“艺术的陶冶”。(猿·猿園)

丰子恺在《少年美术故事·“九一八”之夜》中,通过柳逢春喜爱的中学美术教师秦老师之口,表述了类似的意思:

图画的大用处,在于间接的修养上。我们用苦功练习眼力、手力、心力,养成了能够明敏地观察,正确地描写,美满地表现的能力,然后拿这明敏、正确、美满的能力去应用在我们一切的生活上,使我们的生活同良好的美术品一样地善良,真实,而美丽。这便是图画的间接的用处,这才是图画的最大的用处。(猿·猿園)

《少年美术故事》中,柳逢春以及她的弟弟柳金如、表哥秋叶心可谓志同道合,都喜爱美术,柳逢春的父亲是艺术家,能引导大家学习美术。与他们相反,小学美术教师华先生的儿子华明却审美趣味低俗,不喜欢世界名画和中国传统书画,一味喜欢艳俗的美女月份牌和《马浪荡》、《二十四孝图》等“花纸儿”。他因为早上在庭中的雪地里小便,被华先生斥骂:“已是五年级生了,毫无爱美的心,敢用小便去摧残雪景?美术科白学了!”

然而,就是这么一位审美趣味低俗的少年,经过与柳家的交往,尤其亲眼看了柳先生仿米勒名画《初步》,为蹒跚学步的外甥和年轻的父母摆拍了《初步》式的照片,领略了名画《初步》的魅力,对美术的兴味渐浓,与柳家姐弟一同欣赏米勒的另一幅名画《喂食》,进而一同用山芋来学作版画,刻印了“儿童节纪念”贺卡,他们还刻出红、黄、蓝三色山芋版,印出了套色版画……经过美术熏陶,华明的审美情趣提高了,对自己原先喜欢美女月份牌之类艳俗的东西感到难为情。

《少年美术故事》中,丰子恺经常写到美术在美化日常生活中的“大用”。秦老师是一位被理想化了美术教师,丰子恺有意写到了她的服饰:



《初步即崎岖》

摇摇她的服装非常有意思 ,都是粗衣布裳 ,但是形式和色彩都很调和 ,比别人穿的绫罗缎匹的摩登服装好看得多 ,足见她的美术研究是很纯正而能应用在生活上的。这一晚她穿着一件灰色的上衣 ,一条黑色的长裙 ,一双自制的黑布鞋 ,笑嘻嘻地走进教室来……(猿·~~速写~~)

在《弟弟的新大衣》这则故事中 ,丰子恺分别给 苑位男生和苑位女生画了速写 ,形象生动地数说服饰的美丑问题。柳逢春觉得弟弟穿了新大衣比穿短衫或长衫好看。对此 ,丰子恺借柳逢春爸爸的口解释道 :

大衣是西洋服装。西洋式的衣服 ,各部分都依照人的身体的尺寸而裁剪 ,穿上去很称身。故只要身体生得好 ,穿上衣服去样子总好看。中国式的衣服 ,只是大概照身体 ,却不讲究身体各部的大小 ,穿上去往往不称身 ,样子便不容易好看。衣服同家具一样 ,西式的用家具来凑身体 ,中式的用身体去凑家具。服装实在是比家具更重要的一种实用美术。这是活的雕塑艺术 ! (猿·~~缘猿~~)

《初雪》这则美术故事 ,专讲日常用品的美感问题。秋叶心表哥家新布置了一间房间 ,墙壁的色调、张挂的油画、各式家具 ,营造出一种单纯朴素的美。丰子恺介绍道 :“现代的人 ,对于一切美术要求其单纯明快。凡不必要的装饰 ,应该除去。因此家具渐渐地朴素起来。”(猿·~~缘猿~~)丰子恺专门画了插图 ,标明时钟、茶杯、花瓶、痰盂、椅子由繁至简的几种实例。他还举一反三 ,进一步引申开去 :“其他桌子、眠床等 ,也都有同样的变化。建筑也是如此。旧式房子形式繁复 ,新式房子形式单纯……建筑和工艺美术同一潮流。这潮流是从人的思想感情上变出来的。”(猿·~~缘猿~~)

当然 ,为了涵养健康高雅的审美情趣 ,进而美化日常生活 ,中小学生就应通过美术训练 ,练就一双会审美的“慧眼”。丰子

恺在《艺术趣味·为什么学图画》中指出：

使我们起快感的東西，必具有美好的形状与色彩。反之，使我们起不快的東西，必定是其形状与色彩不美的原故。怎样的形色是美的？怎样的形色是不美的？怎样可使形色美观而催人快感？这练习便是图画的最重要的目的。

（圆·缘·愿·原·圆）

丰子恺认为纯粹艺术是最美的，是“自由艺术”。实用艺术是“羁绊艺术”，尽管不是最美的，但能美化日常生活。因此，学习美术，主要是学会欣赏纯粹艺术，但也要学会欣赏日用工艺品的美。美术是通过线条、色彩、构图来表现美的，美的形状、色彩、构图能给欣赏者带来审美娱悦。丰子恺在《艺术趣味·绘画之用》中强调绘画的“无用之大用”，还认真指点初学者如何学习绘画。作为名画家的丰子恺，从自己的“苦学”经验中，领悟到东西方绘画学习法的不同之处，进而比较出西洋画的学习法比较“科学”。他在《艺术修养基础·绘画·绘画的学习法》中写道：“绘画的学习，西洋画有一定的方法，而中国画没有定论。因为西洋画容易学，中国画不容易学。学西洋画可以用功而成就，学中国画用功不相干，全靠天才。”所以中国画的学习法，只有两句话：多读名画，多观自然。‘但最重要的前提还是‘多具天才’。’具有绘画天才的人毕竟不多，故对于大多数人来说，比较科学的学习绘画之路只有西洋画的学习法了：

西洋画的学习法，颇有条理。只要从基本练习入手，自会成就。基本练习，便是木炭石膏模型写生。写过若干时，就可用木炭作人体写生。再写过若干时，就可用油画作人体写生。再写过若干时，便可用油画或其他各种画具自由作画，西洋画于是学成了。（源·缘·愿·原·圆）

丰子恺自己在上艺术课时，便是用这套绘画理论来教学生的。沈邱在《泮塘萦思——记丰子恺先生在桂林》一文中讲述

了抗战期间丰子恺在桂林师范学校教授图画课的情景。丰子恺教美术一课,是先从理论而至实践的一种艺术教育方法,使学生必须掌握美术知识与欣赏能力,由浅入深,稳步入门。丰子恺对学生说,作为一个绘画者,应有一定的美术理论素养;“不为纯粹之技术家或画家”。他认为“艺术不是孤独的,必须与人生相关联,美不是形式的,必与真善相鼎立”。他还提出一个值得探讨的论点,即“不求直接效果,而注重间接效果,不求学生能作直接有用之画,但求涵养其爱美之心,能用作画一般的心来处理生活,对付人世,则生活美化,人世和平,此为艺术的最大效用”。丰子恺又用通俗的例子对学生说:“图画教材甚广,凡宇宙间森罗万象,无一不是图画教材。把各物的画法一一教给我们,例如今天教画马,明天教画牛,后天教画花,再后天教画鸟……十年也教不完。中国旧时的学画法,便犯这毛病。学画者大都备《芥子园画谱》,依样画葫芦,知其一不知其二……丰子恺主张让学生用西洋画的“一通百通”的学习法:

要你们不犯这毛病,我不把各物的画法教你们,而教你们一个“一通百通”的方法。所谓一通百通的方法,便是训练你们的眼睛和手。我们的眼睛原来具有对形状色彩的辨识力。我们看到两只不同的脸孔时,辨识了他们的不同还是不满意,必须研究其所以不同的地方何在。对山水花鸟器什的形状,亦复如是。堆积这种研究,能辨识各物形状色彩的不同所在后,你的手便会与你的眼睛合作,而在纸上描出所见各物的特相。“得心应手”即是“一通百通”。<sup>①</sup>

对于训练学生抓住绘画对象的特点,丰子恺在春晖中学上美术课时就有意识地这样做了。魏风江是丰子恺当年在春晖中

<sup>①</sup> 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第 150 页,浙江文艺出版社 1985 年 1 月版。

丰子恺的审美世界

学的学生。据他回忆,丰子恺上美术课很有特点,他乐意把自己作为模特来让学生有最直接的形象揭示。有次上课时他对学生说:“不论画什么都要抓住其特点,比如:我们想画一张我的头像,就抓住我的前额宽,下颚尖这个特点,像个狗头似的。”他一边说一边随手在黑板上画了一个倒置的三角形,添上几笔后,黑板上就出现了一个丰子恺的图形,随即又把眼角嘴边修改几笔,对大家说:“你们看这是因为你们画得好,丰子恺笑了。”说完重新改了几笔,说:“这是因为你们画得不好,丰子恺哭了!”<sup>①</sup>

对于绘画学习者,需要着重学习的西洋画的画理主要是透视法、彩色法和构图法。

《少年美术故事》中的《远足》就专门讲了西洋画中“焦点透视”知识。丰子恺认为,就透视法一点,西洋绘画就是比中国画高明,故他专门撰文来解构中国画的透视法,多次详细介绍西洋画的“焦点透视”。《绘画美学》一书的作者徐书城认为,中国画的“远景短缩”理论只能是一种“准透视”,远不是一种科学成熟的透视法。他进一步批驳了中国画的“散点透视”问题:

过去曾有一种流俗的说法,称中国画的这种特点叫作“散点透视”,其实,这个概念是不太确切的。何谓之“散”?事实上我们根本无法在任何一幅传统的中国画中找出有多少“散”见之“点”。也可能他们认为这个“散”遍画幅之“点”已密布了整个画幅,那岂不就成了“面”?又何能再称为“点”呢?可见,“散点”实即“无点”。既为“无点”,又何能称其为“透视”呢?<sup>②</sup>

徐书城可谓与丰子恺英雄所见略同。“焦点透视”也称“中心透视”。画家在打量事物时,是从一个固定的“点”看出去的,

① 转引自陈星著《丰子恺新传》第140页,北岳文艺出版社1985年1月版。

② 徐书城著《绘画美学》第184页,人民出版社1985年10月版。

其透视的结果,丰子恺在《远足》中写道:“眼睛直出的一点,叫做‘消点’。向前并列的东西,都集中于消点。比眼睛高的东西越远越低。比眼睛低的东西越远越高。”“同样大的东西,越远越小;同样长的距离,越远越短。”(猿·缘苑)不过丰子恺在《艺术修养基础·绘画·形体的描法》一节对透视法的说明最为详尽,还用插画进行说明,可谓图文并茂。

《艺术修养基础·绘画·色彩的描法》一节就是专门介绍西洋画中的色彩学的。丰子恺先从物理学中的光学原理来解释色彩的构成,再讲西洋绘画中彩色的运用,进而讲物体的明暗和色彩的美感问题。《少年美术故事》中的《踏青》也介绍了西洋的色彩学。由于中国文人有用黑墨单色作画的习惯,而且丰子恺的大多数漫画也是这么画的,故丰子恺对于黑色特别赞赏:

黑色是由红黄蓝三原色等量混合而成的,黑色之中包含红黄蓝三原色,所以墨色是一种圆满具足的色彩,这种色相最饱和,最耐看,最富有独立的资格,最宜于用以作画。  
(源·缘苑)

《艺术修养基础·绘画·构图法》是专门介绍西洋画的构图法的。丰子恺画了构图示例,说明构图的优劣,深奥的画法变得一目了然了。在构图法里,丰子恺反复强调的是“多样统一”原理。他在《绘画概说·绘画的理论》中指出:

构图法……它所讲究的,是画面的布置法。……其最可以笔述的原则,只有“多样统一”一条。所谓“多样统一”,英名“Contrast and Unity”,即画面变化多样,同时又浑然统一。若一味多样而散漫无主,不美;若一味统一则呆板无趣,也不美。……还有一个原则,叫做“对比”,也是构图上所常常应用的。例如一群树木,统是柔软的曲线,其画觉得单调。倘树叶中间露出建筑物的一角来,建筑物的直线就与树木的曲线相对比,作成美满的效果。(猿·缘苑)

丰子恺的审美世界

丰子恺的绘画主张,应是中西合璧的“写意说”。他之所以要介绍焦点透视、色彩学和构图法等西洋绘画的技法,还热心介绍西洋美术史知识,是因为他认为中国传统的绘画学习方法不够科学,初学者不太好入门。通过吸收西洋绘画的科学的内核,我们才能推动中国传统绘画在现代的创造性转化。

## 第四节 摇其他艺术知识的普及工作

除音乐、美术外,丰子恺在其他艺术领域的各种艺术知识的普及工作,以在报刊上发表单篇文章为主,编写的图书只有两种:

《西洋建筑讲话》(开明书店 1934年 10月初版)

《笔顺习字帖》(〔北京〕宝文堂书店 1934年 10月初版)

丰子恺 1934年 10月 15日给常君实的信中自己对该字帖作了介绍:

《笔顺习字帖》(帮助工农或小学初中学生习字之用)上册:初学写字者用。根据人民出版社《常用字表》,取笔画最简之字,编成文句。每句四字,共百句,分五十页。每字注明笔顺先后如右(略)

下册:比上册程度稍高,笔画较繁,根据“共同纲领”而造句,亦每句四字,共百句,分五十页。

工农、小学生、初中学生,写字,不讲笔顺,往往不能写正确明了。此书能给他们助力。此笔顺办法,以前似乎尚未有人实行。今试编之,且看是否适用耳。(苑·源·猿·猿)

这是一本正楷字帖,其特色是为每个字的每一笔标明了“猿·圆·猿·猿”等笔顺,初学者在临帖时不至于“倒错笔”。

《西洋建筑讲话》是丰子恺参考了日本艺术理论家板垣鹰



穗所著的《建筑的样式的构成》、《艺术界的基调与时潮》、《新艺术的获得》、《建筑式样论丛》等著作编写而成的。丰子恺在《西洋建筑讲话·卷首言》中指出：

从艺术上看,十九世纪是绘画与音乐的时代,二十世纪已渐渐变成电影与建筑的时代,立体派的名画家中,有许多人已弃画笔而改业电影。昔日的评家曾经称音乐为“流动的建筑”,今日的评家正在赞美建筑为“凝固的音乐”了。

一切艺术之中,客观性最丰富,鉴赏范围最广大,而对于人生关系最切者,实无过于建筑。故自古以来,建筑美术的样式对于人心有莫大的影响。近世艺术由艺术趋向人生:“实用艺术”的建筑忽然勃兴。今日的都市中,新奇的建物琳琅满目,好像开着建筑美术的长期展览会。辨别这种建筑的美恶,探究这种美术的表现与背景,是二十世纪的人人应有的要求。(猿·缘)

正如本章第一节所言,丰子恺十分赞同德国艺术教育运动先驱李希德华克(李希德·华克)和英国艺术教育者莫理史(莫里斯)等人的观点,十分注重建筑、日常工艺品等实用艺术在对民众进行艺术教育中的重要作用。上述引文中,丰子恺开宗明义,强调建筑作为“凝固的音乐”,与民众人生关系之密切。同时也指出了编写此书的目的:“帮助民众”“辨别这种建筑的美恶,探究这种美术的表现与背景”。本此共分远讲,采取提纲挈领的方式,选取西洋缘个时期五种有代表性的建筑式样来进行介绍分析,并适时穿插介绍建筑知识,可谓融知识性、趣味性和可读性为一体。

第一节《从坟到店》中,丰子恺指出:“艺术之中,为社会政策宣传最有力的,要算建筑。”其原因是建筑具有三种有利于宣传的特性:第一,建筑这种美术品,形状最庞大;第二,建筑这种美术品,对于人生社会的关系最为密切,凡是建筑,总是为某种

社会事业的实用而造的。第三,建筑最富有一种亲和力,能统一众人的感情。建筑的表现则完全是象征的(暗示的,例如用高暗示皇帝的权威,用黄色暗示宗教的庄严等)。感化人心,由理智不及由感情的容易,用说明不及用象征的深刻。所以建筑的亲和力比其他艺术的特别强,最能统一大众的心。而上述三种宣传的特性中,最后这一点“象征力”为最主要。丰子恺进而指出:

从埃及时代到现代,世间最伟大的建筑的主题,经过五次  
的变更:在埃及时代,最伟大的建筑是坟墓,在希腊时代  
是神殿,在中世时代是寺院,在近代是宫室,到了现代是商  
店。人类最初热心地造坟墓,后来变成热心地造店屋。窥  
察其间人心的变化,很有兴味。(猿·灵阿原·愿)

(猿·園緣)

希腊神殿建筑的形式美,可谓十全。其中变化非常多,而全体非常调和统一,可谓“多样统一”。“多样”指各部分

贈’的至例，故美術史家稱這神廟為“理想在奔推理克史大理石上的結晶”，又稱之為“人類文化的最高表象”；世界美術的王冠”。（猿·圓緣）

第四講《寺的藝術》是介紹基督教教堂的。中世紀的歐洲是基督教統治的漫長時期，與宗教的發展相適應，教堂的樣式也經歷了幾個建築風格不同的時期。其中“象徵全盛的教權的寺院建築樣式，即哥特式”。對於這種哥特式教堂，丰子愷評價道：

基督是升天的，教徒的靈魂的歸宿是天上。故寺院建築的形式便以“高”和“尖”為特色。屋頂塔尖高出雲表，好像會引導人的靈魂上天似的。遠近的人民眺望這等寺院，不知不覺之間其心受了建築形式的暗示力的感化，對於基督教的信仰便一致地強固起來。（猿·圓圓）

第五講《宮的藝術》，丰子愷介紹了作為“王權”象徵的皇宮建築。15世紀文藝復興以後，基督教會的權力開始衰落，16世紀進入了“王權中心時代”。宮室建築所要求的不是高和尖，“而是華麗——尤其注重建築物內部裝飾的華麗”。宮室建築先後形成了華麗的“巴洛克式”和纖巧的“洛可可式”。丰子愷分析介紹了不同風格的典型建築。

第六講《店的藝術》主要介紹現代資本主義商業建築的特色以及合理主義的住區新村。丰子愷認為：

現代商業都市的建築，大約可分為二類：第一類是資本主義者方面的，第二類是勞動者方面的。前者是廣告性質的摩天樓及各種尖端的建築。後者是合理主義的建築，如最近德國及蘇俄所努力企圖的所謂“奇特倫格”新村，住宅區（譯音為“奇特倫格”，是集合住宅的一種新樣式，猶似上海的弄堂房子，但是進步甚遠），及各種實用本位的新建築。（猿·圓緣）

摩天楼及各种尖端的商业建筑,兼有了埃及坟墓的“大”和中世纪寺院的“高”,外加了现代的“新”和“奇”。“所以形式的效果非常伟大,其新奇能挑拨人的注意,其高大能压迫人的感情,作为商业的广告,最为有效,可以夸示资本的势力,广受世人的信用。”丰子恺认为这种建筑是畸形的,不是一种合理而健全的建筑艺术。

丰子恺十分赞赏合理主义建筑。所谓合理,就是要“根据社会要素的三方面”:第一,必须自觉其阶级性。第二,尽量应用现代的技术。第三,具有“单纯明快”的现代感觉。丰子恺还把合理主义的建筑的主张归纳为远个方面。合理主义的建筑不仅要应用现代的建筑工艺技术,还要使用钢铁和玻璃等新型建筑材料。丰子恺对玻璃情有独钟:

建筑材料中,能使美的要求与实用的要求最密切地相关联的,莫如玻璃。为的是玻璃能通过光线,使室内明亮,同时有益卫生。因此现代建筑上爱用面积广大的窗。因此在现代建筑中,窗成了一重大的要件。因此不限于窗,又在桌、板、壁等处广用玻璃为材料,终于产出了最新颖的“玻璃建筑”。(猿·園)

丰子恺认为:“玻璃建筑阳光丰富,适于卫生;又光线充足,增加工作的能力。这两点最合于现代建筑的合理主义的要求。”丰子恺甚至还专门撰写了《玻璃建筑》一文,大力宣传玻璃建筑的优点。

丰子恺还强调由建筑物营造出的居室环境等对人心情的影响:

环境对吾人心情的影响之大,我是确信的。布置精美而装饰妥当的咖啡店、旅馆,使人乐于久坐,不想离去。西湖边上善于布置的茶店,其座位的形式好像正在向着游客点头招手。反之,良好的寺院建筑,宫殿建筑,又有一种神

圣不可侵犯的氛围气,能使人缓步低声,肃静回避。

(猿·~~圆~~园)

丰子恺在随笔《房间艺术》一文中专门介绍了莫里斯关于美化居室的主张。莫里斯以提倡“生活的艺术化”著名于世。他说的生活的美化,并不是追求奢侈,而是指日用工艺品要合乎“单纯”和“坚牢”两个条件。正是在这种实用艺术理念指导下,莫里斯为“一个趣味健全的人的房室的设备”开列了一张器物清单:

大容量的书橱一架。

桌子一只。

可搬动的椅子若干。

可坐卧的长椅一只。

抽斗的食物橱一架。

有壁上装饰若干——绘画、雕刻、模样美好的壁衣等。

花瓶一个。(都会的房室中尤不可缺。)

火炉一架。(英国气候的房室中尤不可缺。)

披雅娜(钢琴)(~~贵~~贵)一架。

二分钟可以收拾出室的地毯一条。(缘·~~缘~~原)

对于莫里斯装备的房间,丰子恺总体满意,但要作些“改良”。丰子恺喜欢经常搬动房间中的器物,英国式的大书架太笨重,故要求把第一条改用中式的“银杏木制广漆书箱数幢”。爱好音乐者不见得人人需要配备一架钢琴,丰子恺喜欢“改买一架蓄音机和各种唱片”。至于第~~五条~~条“二分钟可以收拾出室的地毯一条”,抽烟的丰子恺反而嫌麻烦,干脆不要了,不过还得添置几只“形式还好看的痰盂”。联系到丰子恺缘缘堂的居室器具和室内装饰,丰子恺实在是与莫里斯趣味相投的人,即两人美化生活的理念是大致相同的。丰子恺在《少年美术故事·初雪》中介绍的华家的新式房间,也体现了“单纯”和“坚牢”的

审美情趣。丰子恺的这篇小文当年还引起了讨论。1927年10期《谈风》上同时刊载了徐訏的《与丰子恺先生论房间艺术》和黎庵的《并不艺术谈房间》,不管赞同与否,说明丰子恺这篇文章在当年的反响还是很大的。

与美化居室相关联,是丰子恺对于同样为实用艺术的日用工艺品的关注。同样是受了莫里斯等人的影响,丰子恺十分关注与民众的日常生活密切相关的日用工艺品。他在《工艺实用品与美感》一文中指出:

人类自从发见了“美”的一种东西以来,就对于事物要求适于“实用”,同时又必要求有“趣味”了。讲究实质以外,又要讲究形式。所以用面包与肉来果腹,同时又要它们包成圆形而有花样的馒头;用棉来蔽体,同时又要制成有格式的衣服;要场所来栖宿,同时又要造成有式样的房屋。

(员·缘袁)

丰子恺认为,优良的日用工艺品,应注重实用以外伴着趣味,即伴着美感的;同时要既讲究形式又讲究材料。以此来衡量1920年代出产的日用工艺品,大都是趣味恶俗的。丰子恺对当年的日用工艺品很不满意,故缘缘堂里的书桌、书柜等日用工艺品都是自己亲自设计并专门找工匠来制作的。

丰子恺是会触类旁通的人。在1920年代,新兴的照相技术在中国日渐普及起来。丰子恺认为照相的性质,是与工艺品相同的,即是介于“实用品”与“美术品”两者之间的实用艺术。他在1927年猿月的《一般》杂志上发表《美术的照相——给自己会照相的朋友们》,介绍美术知识在照相中的应用问题。丰子恺认为:“照相是属于两方面的工作的:照得好,冲洗得好,是‘工业’方面的工作,人物风景的地位布置安排得好,明暗的部分配列得好,是‘美术’方面的工作。”丰子恺不懂“工业”方面的问题,但知道“美术”方面的问题。针对当年的照片大都照得不

美的问题,丰子恺详细介绍美术中的构图知识。丰子恺指出:“美术的照相有什么条件呢?最重要的是构图,就是照相里面所收容人物风景的形状位置的讲究。”丰子恺于是画出图例,介绍构图方面的美学知识。照片中人事物景的安排,应遵循“多样统一”的美学原理。主体在照片中的位置,应符合“黄金律”:

形的谐和,也有一个规律,即凡主要物体在画面的位置,须避去五加五,而取用六加四或七加三的比例,但过于变化,例如八加二,一加九,则又相差太多,不能谐和。换言之,即五加五是呆板的,一加九是散漫的,得中的六加四或七加三,才是“和而不同”的谐调。这规律的根据,仍是出于画额的“黄金律”(“~~黄金律~~”)。即像前面所举诸插图长方形的长短两边,其比例大致是黄金律的,即“大边比小边等于大小两边之和比大边”。黄金律比例的长短两线,算起尺寸来不是整数,然大致是在六比四至三比七之间的。这黄金律,确是很有价值的发现。因为黄金律的画额,其长短阔狭都恰好,确是美的形状。(员·苑)

就像当下的中国人喜欢拿手机一样,那时的中国人,尤其是文人墨客和富贵人家的小姐,在夏天是喜欢随手拿一把折扇或团扇的。扇子是东方人喜爱的日用工艺品。丰子恺的《艺术漫谈·扇子的艺术》就是专门谈东方人的扇子的。丰子恺经过一番考察,发现扇子的实用性功能已大大退化:“讲到扇子的用法,更可使人惊叹。在中国,除了劳动者手里的芭蕉扇的使命,的确实行着扇的职务以外,折扇、羽扇、纨扇等大抵为装饰或欣赏之用,早已放弃扇的使命,旷废扇的职务了。”与实用性功能的退化相应的,是扇子的艺术性功能的强化。在中国的艺术中,专门发展起了一种“扇面”艺术:

故扇的画法,与扇的用法,都是中国人所特长的艺术。讲到画法,因为它的轮廓形状特殊,画的布局也另有一道。

画材大都宜用物象的部分——例如花的折枝,竹林的一部,悬空似的果物。或者宜用不显示地平线的风景——例如连绵的群山,起伏的丛林,云雾掩映的风景。(猿·猿园·猿园)

丰子恺认为:“倘要使美术这种香味普遍于人类,提倡纯正美术没有用,只有提倡实用美术或有希望。提倡之法,就是使美术品具有实用性,使实用品美术化。”东方的扇子,大概符合丰子恺“使实用品美术化”的原则,故他热心介绍这种艺术。丰子恺在《少年美术故事》中,专门用《爸爸的扇子》和《尝试》两则美术故事来介绍扇子以及如何画扇面。同时我们也应看到,丰子恺又是主张“美术品具有实用性”的。在《扇子的艺术》一文的结尾处,丰子恺还介绍了在 1937 年几位有心青年尝试的两种扇子的艺术。有位好学青年,把代数几何的定理工整地抄写在扇面上,预备在暑假中随时记诵。又有一位爱国青年,把附有种国耻事件的漫画的中国地图描写在扇面上,预备随时给人传观。对此,丰子恺评价道:

这两种扇面的书画,迥非古昔的行草隶篆、山水花鸟的纯正美术可比;它们是一种说明或宣传,即一种实用。但其工整的描写中含有美术的分子,这也可说是一种美术。在戎马仓皇的时节,美术也只能暂取这样的形式而出现于社会了。(猿·猿园)

丰子恺把抗战艺术形象地比喻为“金鸡纳霜”,其上面包的一层糖衣便是“美”。青年的那把画了漫画的“爱国扇”,正是“金鸡纳霜”。丰子恺并不反对“金鸡纳霜”能治病的实用功效,但他希望上面包的糖衣是一种健全的美,而不是一种畸形的美,即糖衣应是甜的,如果变酸那就出问题了。



## 第三章摇缘缘堂随笔的审美价值

### 第一节摇缘缘堂随笔的风情美

丰子恺是中国现代文学上独具风格与神韵的散文大家。从1925年11月由上海开明书店出版他的第一本散文集《缘缘堂随笔》,到文革时“地下”写作和编定《缘缘堂续笔》,他一生的散文大都以“随笔”相称,且与“缘缘堂”结下了不解之缘。因此,我们不妨把丰子恺的所有散文都称为“缘缘堂随笔”。“缘缘堂随笔”应理成为丰子恺散文的统一标识。

缘缘堂随笔中的不少篇什写了丰子恺故乡浙西的风情。阅读缘缘堂随笔,一股浓浓的浙西风情扑面而来。笔者的老家是离石门镇缘公里左右的乡下,自幼熟稔浙西风情,觉得有必要向大家介绍缘缘堂随笔中的浙西风情美。

钱塘江,古称“浙江”,又因其流向成“之”字形,故又称之江。浙江人习惯以钱塘江为界来划分浙东和浙西两部分。“十里不同风,百里不同俗”,浙东和浙西的风情自然相差很大。不过在外地人眼里,不要说浙江,就是包括江苏,也都是属于吴越地域文化圈,有其“同俗”的一面。

丰子恺出生于浙江省崇德县(今属桐乡市)石门镇。石门镇为春秋战国时期的吴疆越界,石门正是两国的边界,故名。又因为京杭大运河从西南方向流来,拐个湾后向东南方向流去,故

又称石门湾。石门镇地处浙西太湖流域,距今六七千年以前,吴越先民就在石门附近的罗家角一带生息繁衍了。旧时崇德县属于嘉兴府。

丰家在石门镇算得上是个殷实人家。其祖上自明朝以来,世居此地。到丰子恺这一代,还有几十亩薄田,一片百年染坊老店。平日雇几个工,田里的租谷,染坊的进项,尚能维持小康生活。

笔者试图通过对缘缘堂随笔的零星风情描写进行组合,整合出丰子恺笔下相对完整的浙西风情图。这样,我们就能从更为广泛的文化背景上来接受缘缘堂随笔的文化信息,从而更好地领略其魅力。

法国文学史家、文艺批评家和美学家泰纳在《艺术哲学》中指出:“要了解一件艺术品,一个艺术家,一群艺术家,必须正确的设想他们所属的时代的精神和风俗概况。这是艺术品最后的解释,也是决定一切的基本原因。”<sup>①</sup>缘缘堂随笔中的浙西风情大都是 19 世纪前半叶的,与当下的风情已有很大不同。还原丰子恺笔下的浙西风情,有利于我们对缘缘堂随笔作出“最后的解释”。

## 一、生产和商业习俗

浙西地区具有悠久的稻作文化和丝绸文化历史。在罗家角遗址中,就发掘出了丰富的稻谷堆积。浙西湖州郊区的钱山漾遗址,出土了世界上最早的丝织品。前者属于河姆渡文化时期,后者属于良渚文化时期。

严格地来分,浙西的庄稼地分可为旱地和水田。旱地是河边的圩埂和水田中间的地墩,主要种桑,桐乡、崇德一带也种晒

<sup>①</sup> 《艺术哲学》第 7 页,人民文学出版社 1959 年 5 月版。

烟、杭白菊、棉花、黄豆、蚕豆等，水田种单季水稻，也种小麦、大麦和紫云英等春花作物，还有一些池塘，用以种菱藕和养鱼，可谓“浅处种稻深处菱，不深不浅种荷花”。

随笔《杨柳》中，丰子恺简略地提到了石门一带的农作物：“这是因为我生长穷乡，只见桑麻、禾黍、烟片、棉花、小麦、大豆，不曾亲近过万花如绣的园林。”

种植水稻，令农民们最头痛的事便是水的排灌。没有水，水稻会被旱死，而洪水泛滥，被淹没的秧苗也会腐烂死去。在没有抽水机排灌之前，抗旱和排涝都得靠龙骨水车戽水。

1943年，杭嘉湖平原遇上了空前的旱灾，农民们戽水抗旱。丰子恺的《肉腿》便详细地描述了大运河两岸农民戽水抗旱的情景。从石门湾到崇德之间，几里运河的两岸，密接地排列着无数的水车。无数仅穿着一条短裤的农人，正在那里踏水车。当时大多数小河已经干涸，有些人家稻田里的秧苗已经被烈日晒枯了。但当地农村所有的壮劳力都出动，甚至有些妇女和孩子也都参加到踏水车的行列中来。他们在运河两岸密密地排起水车，把运河中的水戽到小河里，再把小河里的水戽到水渠里，水最终从水渠流入青苗田里。

杭白菊是丰子恺故乡的特产。秋天时，菊花地里开满了白瓣黄蕊的杭白菊。农民们把盛开的杭白菊采摘下来，蒸熟后晒干，用以泡茶，水中仍会绽放玉色的杭白菊，十分美观。菊花茶芳香扑鼻，回味时有丝丝甘甜，且清凉明目，为上等饮品。秋收时，正是丰子恺故乡的农忙时节，除了收获杭白菊，农民们还要收割单季水稻，又得播种春花作物，是名符其实的农忙。

随笔《辞缘缘堂》写1943年秋天，日本侵略者逼近石门镇，丰子恺率全家老少逃出缘缘堂，到乡下妹妹家避难，正赶上农民们“秋收冬种”：

我家自迁乡后，虽在一方面对于后事忧心忡忡，但在他

方面另有一副心目来享受乡村生活的风味,饱尝田野之趣,而在儿童尤甚。他们都生长在城市中,大部分的生活在上海、杭州度过。菽麦不辨,五谷不分。现在正值农人收稻、采茶菊的时候。他们跟了茂春姑夫到田中去,获得不少宝贵的经验。(远·忆趣)

原先的水田,几乎一年四季都有水,俗称“烂水田”,收割水稻很不容易。一般要用猿根小竹竿,一头捆扎在一起,一头插入水田,形成支架,每隔两三尺支起一个支架,其上横架大竹竿,便成了“笕子”。把稻束插在“笕子”上晒干后,再挑回晒场上脱粒出稻谷来。丰子恺在1935年写的《日本空军近视眼》一文中叙述了日本飞机师把“笕子”误当士兵之事:

去年十一月六日,日本飞机二架,轰炸我的故乡——浙江石门湾。其时我乡亦正收获。农民的习惯,把收起来的稻一束一束地架在竹竿上,远望很像一排立正的兵。这日本飞机师又是近视眼,他看见东市梢的空地上的稻束,以为是穿黄制服的兵,拼命投弹,稻草被炸毁不少。(缘·忆趣)

精耕细作的浙西人不仅充分利用土地资源,甚至连屋面也不肯放过。他们喜欢在自家屋子的墙脚边栽种南瓜秧,搭起棚架,把南瓜秧引导到屋面上去。管理得好,一枝南瓜秧会结十几个甚至几十个南瓜。丰子恺家也种过南瓜秧,随笔《物语》就写到了这种屋面上结瓜的南瓜秧。

对于蚕桑生产习俗,丰子恺在随笔中写得比较详细。随笔《忆儿时》主要写了作者儿时“三件不能忘却的事”,其中“第一件是养蚕”:

我所欢喜的,最初是蚕落地铺。那时我们的三开间的厅上、地上统是蚕,架着经纬的跳板,以便通行及饲叶。蒋五伯挑了担到地里去采叶,我与诸姐跟了去,去吃桑葚。蚕落地铺的时候,桑葚已很紫而甜了,比杨梅好吃得多。我们

吃饱之后,又用一张大叶做一只碗,采了一碗桑葚,跟了蒋五伯回来。蒋五伯饲蚕,我就以走跳板为戏乐,常常失足翻落地铺里,压死许多蚕宝宝。祖母忙喊蒋五伯抱我起来,不许我再走。然而这满屋的跳板,像棋盘街一样,又很低,走起来一点也不怕,真是有趣。(缘·夤缘)

浙西俗谚:“上半年靠养蚕,下半年靠种田。”种田吃白米,养蚕收白银。”对于大多数农家来说,全年的经济收入主要是养蚕成收。杭嘉湖蚕乡有专门从事桑叶买卖的叶行。桑叶不够的蚕农往往要通过叶行来买桑叶。丰家自家地上的桑叶不够喂养自家的蚕,也要常常买桑叶,故有“叶贵年头常要蚀本”之说。

大眠(四眠)以后为老蚕,没有那么多匾来放养。屋里地面铺上油菜籽壳就成了“地铺”。把“大眠头”放到“地铺”上来养,俗称“落地铺”。地铺上放些小凳,上架跳板,“以便通行及饲叶”。跳板走上去有弹性,又没有危险,故儿童“以走跳板为戏乐”。童年丰子恺把走跳板当作“一年一度的难得的乐事”。蚕宝宝非常娇贵,孩子跌进“地铺”,不会跌伤,但蚕宝宝会被压死。

在没有机械化缫丝的丝厂开办之前,蚕农们是自己缫丝的。缫丝,俗称“做丝”。丰家“每年照例请牛桥头七娘娘来做丝”。由于鲜茧缫出来的丝质量好,故一般蚕家都要赶在蚕蛹没有变成蚕蛾破茧而出前缫完丝。蚕农没日没夜地缫丝,非常辛苦,买些软糕之类的当地小吃来慰劳一下自在情理之中。童年丰子恺也就可以“无功受禄”,美滋滋地享用时鲜水果枇杷和软糕等小吃。

卖去土丝,剥好绵兜,蚕家还剩下没法剥绵兜的软茧、做丝剩下的茧衣和丝吐等下脚料。蚕妇先用灰水和碱来浸泡,经烧煮后,再到河里进行“击簞头”,漂洗干净的“簞头”晒干后就可以“打绵线”了。随笔《三娘娘》对石门一带打绵线的情景描述

得十分详尽：

这是一架人制的纺丝机器。在一根三四尺长的手指粗细的木棒上 ,装一个铜叉头 ,名曰“ 绵叉梗 ” ,再用一根约一尺长的筷子粗细的竹棒 ,上端雕刻极疏的螺旋纹 ,下端装顺治铜钹( 康熙 乾隆铜钹亦可 )十余枚 ,中间套一芦管 ,名曰“ 锤子 ”。纺丝的工具 ,就是绵叉梗和锤子这两件。应用之法 ,取不能缫丝的坏茧子或茧子上剥下来的东西 ,并作绵絮似的一团 ,顶上绵叉梗上的铜叉头上。左手持绵叉梗 ,右手扭那绵絮 ,使成为线。将线头卷在锤子的芦管上 ,嵌在螺旋纹里。然后右手指用力将竹棒一旋 ,使锤子一边旋转 ,一边靠了顺治铜钹的重力而挂下去。上面扭 ,下面挂 ,线便长起来。挂到将要碰着地了 ,右手停止扭线而提取锤子 ,将线卷在芦管上。卷了再挂 ,挂了再卷 ,锤子上的线球渐渐大起来。大到像上海水果店里的芒果一般了 ,便可连芦管拔脱 ,另将新芦管换上 ,如法再制。这种芒果般的线球 ,名曰绵线。用绵线织成的绸 ,名曰绵绸……( 缘· 獭园页 )

用土丝织成的绸称为“ 糙丝 ” ,而用绵线织成的绸为“ 绵绸 ”。由于打绵线前蚕妇已用土法炼丝去胶 ,故绵绸穿上去特别舒服。像三娘娘这样的蚕家妇女 ,农闲时节 ,闲着没事干 ,才打打绵线。至于忙上一天 ,收入甚微 ,也不计较 ,反正闲着也是闲着 ,将丝绵下脚料打成绵线倒是变废为宝的活。

丰子恺的故乡石门镇是一个繁华的江南市镇。其榨油业在杭嘉湖的市镇中独领风骚。每年春夏之交 ,即“ 头蚕罢 ”的小满 ,四乡农民收获油菜籽后 ,便拿到石门镇上的油坊里榨菜油。晚年写的《阿庆》一文 ,开头就写道：“ 我的故乡石门湾虽然是一个人口不满一万的小镇 ,但是附近村落甚多 ,每日上午 ,农民出街做买卖 ,非常热闹 ,两条大街上肩摩踵接 ,推一步走一步 ,真是一个商贾辐辏的市场。”



《三姑娘》

石门镇最热闹的大街是大运河北岸的“寺弄”，自北向南流入运河的后河，西岸也是大街，热闹仅次于“寺弄”。“我家住在后河，是农民出入的大道之一。”丰家便坐落在后河的木场桥西堍。

来石门镇的人，多数农民都是乘航船来的，只有卖柴的人，不便乘船，挑着一担柴步行入市。

卖柴，要称斤两，要找买主。农民自己不带秤，又不熟悉哪家要买柴。于是必须有一个“柴主人”。他肩上扛着一支大秤，给每担柴称好分量，然后介绍他去卖给哪一家。柴主人熟悉情况，知道哪家要硬柴，哪家要软柴，分配各得其所。卖得的钱，农民九五扣到手，其余百分之五是柴主人的佣金。农民情愿九五扣到手，因为方便得多，他得了钱，就好扛着空扁担入市去买物或喝酒了。（远·菴園）

二十世纪上半叶，石门镇上的市民主要烧柴。农民自家烧柴有剩余，才挑着柴来卖，一时不知道哪里有买主，于是，阿庆那样的“柴主人”便应运而生。

农民入市，当然还要卖鸡蛋和蔬菜等。随笔《癡六伯》就写了单身汉癡六伯到丰家来推销他的物品：

他每日早上挽了一只篮步行上街，走到木场桥边，先到我家找奶奶，即我母亲。“奶奶，这几个鸡蛋是新鲜的，两支笋今天早上才掘起来，也很新鲜。”我母亲很欢迎他的东西，因为的确都很新鲜。但他不肯讨价，总说“随便给吧”。我母亲为难，叫店里的人代为定价。店里人说多少，癡六伯无不同意。但我母亲总是多给些，不肯欺负这老实人。于是癡六伯道谢而去。（远·菴園）

那时，镇上的市民和附近的农民，生活水平较低，很少买鱼和肉来吃，最常买的便是豆腐和豆腐干。故石门镇上的豆腐店有好几家，生意上的竞争也就十分激烈。《四轩柱》中的定四娘



娘就是豆腐店里出色的推销员。

与市镇上早市的喧哗相映成趣的是黄昏的冷清。此时,打破小市镇寂静的往往是随笔《午夜高楼》里所写的馄饨担与圆子担的叫卖声。

黄昏一深,这小市镇里的人都睡静了。我躺在高楼中的凉床上所能听到的只有两种声音,一种是“柝,柝,柝”,一种是“的,的,的”。我知道前者是馄饨担,后者是圆子担的号音。(缘·缘源)

随笔《野外理发处》写到了眼下已经绝迹的一种理发人。那种一头热的剃头挑子已经进了民俗博物馆。丰子恺写的剃头司务就挑着这种剃头挑子,穿行于乡镇。有人要剃头,他就把挑子放下来,让理发者坐凳上,围上围布,就用手工的剃头剪“咔嚓、咔嚓”剃头发。那热的一头有一只烧热水的炉子,头发剃短了,便用热水洗头。洗好后就刮胡子修脸,再修剪一下头发,用刷子刷去头发屑,解去围布,大功告成了。如果需要进一步服务,也可以让剃头司务掏耳朵。夏天在树荫下,解去围布,光着膀子让剃头司务掏耳朵,那才叫爽。丰子恺不仅写了随笔,还留下了《野外理发处》和《挖耳朵》两幅漫画。

## 二、生活习俗

缘缘堂随笔中的浙西生活习俗主要也是从衣食住行中体现的。

浙西人的衣着,丰子恺在《辞缘缘堂》中写道:

石门湾离海边约四五十里,四周是大平原,气候当然是海洋性的。然而因为河道密布如网,水陆的调剂特别均匀,所以寒燠的变化特别缓和。由夏到冬,由冬到夏,渐渐地推移,使人不知不觉。中产以上的人,每人有六套衣服:夏衣、单衣、夹衣、絮袄(木棉的)、小绵袄(薄丝绵)、大绵袄(厚丝

绵)。六套衣服逐渐递换,不知不觉之间寒来暑往,循环成岁。(远·风景)

浙西的气候,春夏秋冬,四季分明。有钱的浙西人,生活十分讲究,一年要逐渐递换,远套衣服便是明证。不过穷人家就没那么讲究了,拆了绵衣,洗一下就成了夹衣,到了夏天就穿单衣。男人们夏天干活时赤膊光脚,只穿一条短裤,膀子晒得乌黑油亮。

浙西是著名的丝绸之府,寻常百姓都穿丝绵衣裤,盖丝绵被。抗战时,身在异乡的丰子恺,在《辞缘缘堂》中表达了对已沦陷故乡热烈的相思。故乡的丝绵也成了他的思乡之物:

倘然遇见桑树和丝绵,那更使我心中涌起乡思来。因为这是我乡一带特有的产物,而在石门湾尤为普遍。除了城市人不劳而获以外,乡村人家,无论贫富,春天都养蚕,称为“看宝宝”。他们的食仰给于田地,衣仰给于宝宝。所以丝绵在我乡是极普通的衣料。古人要五十岁才得衣帛,我们的乡人无论老少都穿丝绵。他方人出重价买了我乡的输出品,请“翻丝绵”的专家特制了,视为狐裘一类的贵重品;我乡则人人会翻,乞丐身上也穿丝绵。“人生衣食真难事”,而我乡人得天独厚,这不可以不感谢,惭愧而且惕励!

(远·风景原图)

浙西不仅是丝绸之府,而且是鱼米之乡,一年四季,时鲜不断。浙西人对于吃的讲究,缘缘堂随笔中可见一斑。

早在司马迁的《史记》中,就记载江南人“饭稻羹鱼”的饮食习俗。大米是浙西人的主食。当年没有机器轧米,浙西人通过牵荇脱去荇糠,便成糙米,然后舂成白米。浙西还有把白米围制成红米的习俗。红米饭胀性大,松脆不粘,香清爽口。随笔《家》就描述了作者回老家吃红米饭的情景:

当我从别寓回到了本宅的时候,觉得很安心……老妻

忙着烧素菜 ,故乡的臭豆腐干 ,故乡的冬菜 ,故乡的红米饭 .....我仿佛从飘摇的舟中登上了陆 ,如今脚踏实地了。这里是我的最自由 ,最永久的本宅 ,我的归宿之处 ,我的家。

(缘·续页)

这里还提到了浙西的两样风物 ,即“臭豆腐干”和“冬菜”。浙西几乎家家都有一个臭卤坛 ,坛内有臭卤霉菌 ,能把豆腐干、苋菜梗、千张等发酵成臭卤菜。臭豆腐干、臭苋菜梗、霉千张等 ,只要撒上些辣椒 ,在饭锅上清蒸一下 ,便臭得分外香 ,鲜美可口。“冬菜”主要是冬天制作的。把雪里蕻、芥菜、萝卜茵等晾成七成干后切碎 ,再装进坛子里 ,装进一层 ,撒上些盐 ,用木棍捣实。就这么一层层装 ,装满后坛口盖上笋壳 ,用泥封上 ,到初夏时开封来吃 ,一直要吃到秋天。

穷人家不是一年四季吃白米饭的 ,能用五谷杂粮填饱肚子就不错了。浙西的杂粮主要有蕃薯、南瓜、芋艿等。随笔《肉腿》中写到 ,浙西农民起早摸黑戽水 ,却只能吃蚕豆充饥。这里所写的蚕豆 ,浙西称为“胖蚕豆” ,即把干燥的老蚕豆浸胖 ,煮熟后吃。

丰子恺的父亲爱吃蟹喝酒 ,丰子恺不爱吃鱼肉荤腥 ,却禀承了父亲爱喝酒的习性。翻阅缘缘堂随笔 ,一股浓浓的酒香袭人而来。丰子恺爱喝石门人自己酿的米酒 ,尤其是“时酒”。随笔《癡六伯》就介绍了这种“时酒”:

时酒 ,是一种白色的米酒 ,酒力不大 ,不过二十度 ,远非烧酒可比 ,价钱也很便宜 ,但颇能醉人。因为做酒的时候 ,酒缸底上用砒霜画一个“十”字 ,酒中含有极少量的砒霜。砒霜少量原是无害而有益的 ,它能养筋活血 ,使酒力遍达全身 ,因此这时酒颇能醉人 ,但也醒得很快 ,喝过之后一两个钟头 ,酒便完全醒了。(远·远页)

旧时石门人几乎家家要酿米酒。随笔《辞缘缘堂》中写道 :

“冬天……廊下晒着一堆芋头，屋角里藏着两瓮新米酒，菜橱里还有自制的臭豆腐干和霉干张。”文中提到的“新米酒”很可能是丰家自己酿的。一般廊下晒着的并非芋头，而是一种很小的芋艿子，晒干后只要用盐水一煮，便香酥可口。喝温热的米酒，吃“毛煮芋艿”，酒足芋艿饱，是一种极好的享受。浙西谚云：“毛煮芋艿杜酿酒，客人见了勿肯走。”

米酒从初冬吃到暮春，其他季节一般喝黄酒或白酒。丰子恺最后一次喝家乡的米酒应该是 1934 年 1 月最后一次回故乡石门时。丰子恺在给小儿子新牧的信中写道：“我在乡，吃杜酒，是阿七自己做的，比黄酒有味。”黄酒自然是绍兴的最好喝。丰子恺爱喝黄酒，抗战时在重庆，喝不到绍兴黄酒，但仍爱喝当地酿的一种黄酒。

此外，浙西还有各种时鲜水果：春夏之交的“头蚕罢”，吃塘栖枇杷；夏天吃“新市水蜜桃”、“桐乡醉李”、“平湖西瓜”；初秋吃葡萄，深秋吃良乡栗子；冬天在火炉上煨白果……这在《辞缘缘堂》等随笔中有记载。“桐乡醉李”的“醉”应该写成“橈”。“桐乡橈李”是李子中的极品，具有皮薄、汁多，鲜甜中略酸等优点。

20 世纪 30 年代的浙西乡镇，是一个新旧杂陈的社会。一方面传统宗法制社会的生活方式还存在，另一方面是从国外传入的现代物质文化已经输入。就拿点火这一小事来说罢，当年火柴，甚至打火机已经进入乡镇人的生活，取代了古老的燧石，但仍与传统的“火钵头”、“煤头纸”共存。随笔《都会之音》写道：

小小的一匣火柴，在乡村里，有时被显得异常精巧。因为那里还有火钵头的存在。烧饭时放些火灰在钵里，种两个柴头在里面，便可一天到晚有火，而不费一文。所以他们不得已时不擦火柴，买了一匣火柴可以用个把月……都会

人……又造出精巧玲珑的打火灯来，也把它们输送到乡村去。有时打火灯也同火钵头会在一块，看了觉得好笑。

（缘·源·原·缘）

火钵头是一只径约六七寸的圆形陶钵，主要用于吃“朝烟”。吃水烟没法直接到火钵头里取火，那就需要“煤头纸”。随笔《吃瓜子》也顺便提到了吹煤头纸：

拿筷子，吹煤头纸，吃瓜子，的确是中国人独得的技术。其纯熟深造，想起了可以使人吃惊……至于精通吹煤头纸法的人，首推几位一天到晚捧水烟筒的老先生和老太太。他们的“要有火”比上帝还容易，只消向煤头纸上轻轻一吹，火便来了。他们不必出数元乃至数十元的代价去买打火机，只要有一张纸，便可临时在膝上卷起煤头纸来，向铜火炉盖的小孔内一插，拔出来一吹，火便来了。（缘·圆·圈）

只有冬天才有烘手取暖的铜火炉，其他时节，就得到火钵头内一插借火。

其他进入乡镇的现代物质文明还有不少。《都会之音》还写到了汽水，挂在乡镇杂货店里，亮晶晶的，吸引乡下人来品尝。乡下人出于好奇，会买上一瓶品尝一下，但没有钱经常买来当饮料喝，平常口渴了自然还是喝自家的茶水。

旧时浙西的民居，为砖木结构的房子，青砖粉墙黛瓦是浙西民居的典型色调。浙西的富裕之家，一般造三开间四进的厅房，住一家人是很宽敞的。然而，大房、二房、三房一分家，三房都几世同堂，厅房就显得拥挤了。在没有造缘缘堂之前，丰子恺一家老小只住厅房的一开间，住得并不舒畅。

穷人家的住房要简陋得多。随笔《癡六伯》中对孤身一人的癡六伯的住处是这样描写的：

我走进他家，看见环堵萧然，一床、一桌、两条板凳、一只行灶之外，别无长物。墙上有一个搁板，堆着许多东西，

碗盏、茶壶、罐头,连衣服也堆在那里。(远·~~远~~原~~远~~远)

至于“行”方面,丰子恺在随笔中也写到浙西的交通习俗。近现代的浙西,沪杭铁路已开通,去杭州、上海,坐火车的大有人在。内河小火轮也已驶进了浙西的河港,轮船有了班次。从石门镇去杭州,便捷的交通方式是,先坐轮船到长安,再转乘火车去杭州;去上海则先坐轮船到嘉兴,再转乘火车去上海。这种交通方式丰子恺在随笔中也写到过,但他并不喜欢。丰子恺住在石门缘缘堂时期最喜欢自己雇船。晚年的随笔《塘栖》就详细描述了坐客船的情景:

从我乡石门湾到杭州,只要坐一小时轮船,乘一小时火车,就可到达。但我常常坐客船,走运河,在塘栖过夜,走它两三天,到横河桥上岸,再坐黄包车来到田家园的寓所。  
(远·~~远~~远)

近市梢的农民到镇上来,以步行为主,如癞六伯。深乡下则每村有一个航船户,每天摇了航船到镇上来,向乘船人收取微薄的费用。

### 三、人生礼仪习俗

缘缘堂随笔中写到的浙西人生礼仪习俗不太多,主要有以下内容:

孩子一降生,大人自然要给孩子取名。丰子恺的随笔《爱子之心》就写到了浙西人给孩子取名的一种习俗:越是宝贝的男孩,越是给他取下贱的名。“吾乡风俗,给孩子取名常用‘丫头’;‘小狗’;‘和尚’等。”有些只是乳名,读书时另取大名;有的只有一个乳名,不再有别的大名。透过这种取名方式,可以看出浙西特有的一种爱子之心:

窥察他们的理论是这样:世间可贵的东西往往容易丧失,而贱的东西偏生容易长养。故要宠儿或独子长养,只要

在名义上把他们假装为贱的,死神便受他们的欺骗,不会来光顾了。(缘·圆缘)

这种取名法并不体现一种拜物教的心态,而是体现浙西人一种游戏鬼神的心态。在他们看来,鬼神与人一样,喜爱珍贵的东西,讨厌低贱的东西。以低贱的“丫头”、“小狗”、“和尚”来命名,鬼神就会因讨厌他们而不将其捉到阴间去。于是,那些取了贱名的男孩,就会在阳间健康成长。

丰子恺自己的孩子,“其实都是他们的外公所取定。且据我回想,外公的取名都是深长的用心。”丰子恺写了随笔《取名》来分析外公的深意。丰子恺的岳父徐荫荪为崇德绅士,很有学问,故给外孙取的名字也都个个有出典。《取名》中还写到了一种俗称“演样”的习俗。丰子恺婚后,妻子头两胎都生女儿。母亲盼孙子心切,便按浙西习俗进行“演样”:

阿三临盆的一天,她袋里预先藏着一只洋钉和两粒黄豆。听见阿三的呱呱声之后,没有稳婆的“恭喜”声,便把洋钉和两粒黄豆投在胞瓶里,这叫做“演样”。这样一来,将来的阿四身上一定带了一只洋钉和两粒黄豆的东西而出世。(缘·圆缘)

这里的“演样”其实是一种巫术,浙西俗称“阿母经”。

写孩子的随笔,丰子恺还写到了婴孩时候站的立桶。这是新中国成立后丰子恺游览庐山时,在安庆看见婴孩用的坐车,便在《庐山游记之一》中回忆起自己小时候站的立桶:

记得我婴孩时候是站立桶的。这立桶比桌面高,四周是板,中间有一只抽斗,我的手靠在桶口上,脚就站在抽斗里。抽斗底上有桂圆大的许多洞,抽斗下面桶底上放着灰箩,妙用就在这里。(远·缘远)

立桶其实还有一个妙用,即寒冷的天气,灰箩改成炭盆,桶内保暖,孩子的“裹裙”围在桶外,光着下身的孩子不会冷,自然

也不会尿湿“裹裙”。浙西贫穷人家买不起木制立桶,就用稻草和竹片编织立围,尽管简陋,但功用差不多。

浙西儿童,尤其是有钱人家的儿童,身上常常有祈福避邪的银制挂件。随笔《王囡囡》就写到了银项圈。

浙西习俗,亲戚家的孩子第一次上门作客,辞去时主人家要送礼。如果是老亲,只要“串长寿线”就可以了。礼物是:红纸包里包上钱,用红头绳或红丝绵缚在一包糕上,染上源个或远个红蛋,一支甘蔗。至亲家的孩子,则要行“打送”大礼。随笔《梦痕》就写到了丰子恺家做米粉包子“打送”小客人的情景。米粉方糕也可“打送”小客人。“打送”来的包子或方糕,大都要分送给乡邻和至亲吃,即让大家分享欢乐。

孩子长大成人,第一件大事便是婚姻。“父母之命,媒妁之言”的旧式婚姻,结婚前要举行订婚仪式。订婚的第一步便是“对八字”。媒人把女方的八字交给男方,男方请“算命先生”测算女方的八字是否好。如果女方的八字不错,还要与男方的八字相合,合得来就是成功,相克则不成。随笔《放生》就写到了“对八字”。从文中所写内容来看,二姐已请“算命先生”合过八字了。为了更保险起见,才让丰子恺代为求签。

旧式婚姻,女子“嫁鸡随鸡,嫁狗随狗”,婚姻完全碰运气。婚后的女子,不幸成为弃妇和寡妇,命运十分凄惨。随笔《王囡囡》写丰家贴邻豆腐店里的小老板王囡囡,是作者童年时代的游伴。他家里有一祖母“定四娘娘”,很能干,是当家人;母亲“庆珍姑娘”,终年在家烧饭,足不出户;还有一“大伯”,是他们的豆腐店里的老司务,姓钟,人们称他为钟司务或钟老七。庆珍姑娘在丈夫死后,隔个月生一个遗腹子,便是王囡囡。请邻近的绅士沈四相公取名字,取了“复生”。复生的相貌和钟司务非常相像。人都说:“王囡囡口上加些小胡子,就是一个钟司务。”显然,王囡囡名为王三三的遗腹子,其实是庆珍姑娘与钟司务的



私生子。庆珍姑娘与钟司务名不正、言不顺的畸形婚姻，是封建礼教一手导演的。

按当时宗法制社会的习俗，王三三死后，可以领养同宗的男孩来延续香火。这事可以由族长来决断，由不得庆珍姑娘与钟司务作主。事实上，钟司务在这豆腐店里的地位，和定四娘娘并驾齐驱，有时竟在其上。因为进货，用人，经商等事，他最熟悉，全靠他支配。因此他握着经济大权”。由此看来，精明的钟司务是看清了王家没有强有力的人，才敢这样做的。婆婆定四娘娘并没有强有力的支持者，但又为儿子感到冤屈，只得出钱请“关魂婆”来折磨一下庆珍姑娘和钟司务。

庆珍姑娘与钟司务“轧姘头”，为当时的社会习俗所不齿。“私生子”王囡囡也受人歧视。随笔中写道：

有一天，我们到乡下去玩，有一个挑粪的农民，把粪桶碰了王囡囡的衣服。王囡囡骂他，他还骂一声“私生子！”王囡囡面孔涨得绯红，从此兴致大大地减低，常常皱眉头。  
(远·遯园)

大长后的王囡囡依旧受人歧视，就把怨气发泄到母亲身上。“听说王囡囡常要打他的娘。打过之后，第二天去买一支参来，煎了汤，定要娘吃。”

对于王家的不幸，丰子恺直接发表了如下议论：

封建时代礼教杀人，不可胜数。王囡囡庶民之家，亦受其毒害。庆珍姑娘大可堂皇地再嫁与钟老七。但因礼教压迫，不得不隐忍忌讳，酿成家庭之不幸，冤哉枉也。  
(远·遯园)

浙西也有招女婿的习俗，俗称“倒插门”。男人入赘后还得改姓女家姓，生出来的孩子自然就跟女家姓。丰子恺晚年写的随笔《杂姑娘》就写了杂姑娘招女婿之事。杂姑娘很漂亮，且善于打扮，入赘的男人奇丑无比，旁人都说杂姑娘“一朵鲜花插在

狗屎里了”。男权文化助长了男人对女人的压迫,但杂姑娘的丈夫裁不会利用这种男权文化的优势来管束杂姑娘,反而听从杂姑娘的摆布。杂姑娘让丈夫守着炮仗店,自己向丰子恺的堂叔家租了房子住。除了偶尔要裁回来一同祭祖宗,其他时间不让他回家。杂姑娘偷野老公成了公开的秘密,是被人瞧不起的,而他的丈夫,俗称“开眼乌龟”,更让人瞧不起。

男女通奸,被人捉了奸,那就随人处置了。就在这篇《杂姑娘》里,丰子恺还写了泼皮阿二撒的“大烂污”:

有一次,他同某女人通奸,女人的丈夫痛打女人,女人吊死了。这丈夫便把烂污阿二捉来,把这奸夫和女尸周身脱得精光,用绳子紧紧地捆在一起,关在一个空房子里,关了三天,这正是炎夏天气,尸身烂了,烂污阿二身上滚满了烂肉,爬满了蛆虫。放出来时,他居然不死,而撒烂污的名声更大了。(远·苑园)

这是一种私了的方法。如果被人告到官府,私通者还得吃官司。随笔《四轩柱》写到陆李王生得英俊,让一个女子看上了,和他私通。陆李王已娶妻,这私通是违法的。女子的父亲便去告官。官要逮捕陆李王。由于祖母盆子三娘娘很能干,想了很多办法,陆李王才没有去吃官司。

浙西习俗,一般的生日过得十分简单,吃碗糖烧蛋就算是过生日了。周岁、~~苑~~岁、~~苑~~岁、~~苑~~岁过得隆重些。~~源~~岁、~~缘~~岁、~~远~~岁、~~远~~岁、~~苑~~岁等,可以隆重地祝寿,一般是提前一年,俗称“做九不做十”。《辞缘缘堂》就写了丰子恺当年~~源~~虚岁祝寿的情景:

阴历九月二十六日,是我四十岁的生辰。这时松江已经失守,嘉兴已经炸得不成样子。我家还是做寿。糕桃寿面,陈列了两桌,远近亲朋,坐满了一堂。堂上高烧红烛,室内开设素筵。屋里充满了祥瑞之色和祝贺之意。

## (远·寿糕)

寿糕是用米粉做的方糕。寿汤圆子也是用米粉做的,做法与做“打送”的包子差不多,搓成圆子后再从印板里印成寿桃形状,只是寿汤圆子是扁的,没有桃子那么圆。寿面其实就是一般的面条,祝过寿后下成交头面,分给邻居吃。寿汤圆子也要分送亲友。

旧时浙西还有为老人画容像的习俗。画桌一般由吃饭的八仙桌充当,画师和被画的老人相对而坐,画师一笔一笔为对方画肖像。擦笔肖像以画得像者为佳。这种黑白肖像画预备将来挂在灵前充作遗像。丰子恺的《学画回忆》就写到了当年为乡里老人画擦笔肖像画的情景。

浙西人死后的丧葬主要有棺葬和缸葬两种。用于缸葬的缸是特制的陶瓷缸,上有黄龙花纹,俗称“黄花缸”。死者被绑扎好后,坐在缸内,上盖陶瓷的盖。相对来说,缸葬比较省钱。随笔《忆弟》写孤老头朱家大伯向大家募钱,以便给自己购置一口用于缸葬的“黄花缸”。

对于待客之道,丰子恺喜欢“被强人所难”的感觉,而讨厌“优待的虐待”。旧时浙西人的待客之道,客气得强人所难,令丰子恺十分厌烦。随笔《作客者言》就写了作客时遭受的“优待的虐待”。对于请客时的座位,浙西习俗,朝南为主人的位子;“东北角”是最大的客位,新郎、新娘或其他重要的客人,都得坐此位。那天“我”是贵客,被主人强行拉去坐“东北角”。随笔还写到了主人强行灌酒和硬要客人多吃饭这两件“虐待”客人的事。

劝酒、夹菜、劝饭,其实是不文明的行为,但旧时的浙西人以为这就是“客气”,因而乐此不疲。其实这种不文明的待客之道,是让贫穷给逼的。那时一般人家平时连粗茶淡饭都吃不饱。请客时有了好酒好菜,主人不热心劝酒、夹菜、劝饭,被认为不客气,客人不好意思多吃,甚至连饭都没有吃饱。为了表示主人是

诚心诚意请客 ,就得热心劝酒、夹菜、劝饭 ,好让客人尽情地吃。这样做 ,尽管主客都很累 ,但可以让客人吃得尽兴 ,从而体现主人的“客气”。当然 ,万事都有个度 ,如果超过了这个度 ,就变成“优待的虐待”了。

#### 四、岁时习俗

传统节日中 ,春节是最大的节日。童年在老家石门镇过的春节给丰子恺留下了深刻的印象。他在《新年怀旧》和《过年》两篇随笔中都详细描述了童年时过春节的热闹情况。

请丰同裕染坊里的伙计吃年酒 ,似乎是丰家过年的“序幕”。店里的三个染匠司务是绍兴人 ,按惯例 ,农历十二月十六日动身回乡过年。十五日 ,店里提早办一桌年酒替他们送行。商店习俗 ,年酒席上一只全鸡的摆法大有讲究 :鸡头向着谁 ,谁就要被辞退。丰同裕不需要辞退谁 ,故丰子恺母亲非常小心 ,上菜时总要关照仆人 ,必须把鸡头向着空位。这也是童年丰子恺从母亲这里接受的“爱的教育”。

不少地方过年是从吃腊八粥开始的。不过石门镇一带不吃腊八粥。过年往往从腊月廿三日晚上送灶开始。丰子恺在《过年》中写了丰家送灶的情景。在浙江民间 ,灶君是一位具有喜剧色彩的神。浙江人游戏鬼神的天性在对待灶君时发挥得淋漓尽致。灶君是玉皇大帝派驻每家每户监视善恶言行的。人们既供奉他 ,又善意地戏弄他。送灶时给灶君吃赤豆糯米饭 ,甚至拿一点糖塌饼来粘在他嘴上 ,就是要粘住他的嘴巴 ,免得他在玉皇大帝面前多嘴多舌讲主人家的坏话。

在石门一带 ,准备过年时的一件大事便是“打年糕”。“糕”与“高”谐音 ,吃年糕意味着“芝麻开花节节高” ,日子一年比一年过得好。“打年糕”是一件比较麻烦的事 ,故往往全村人合伙一起“打”。丰家却是自家单独请人来打的 :

这糯米年糕又大又韧 ,自己不会打 ,必须请一个男工来帮忙。这男工大都是陆阿二 ,又名五阿二。两枕“ 当家年糕 ” 约有三尺长 ,此外许多较小的年糕 ,有圆尺长的 ,有一尺长的 ,还有红糖年糕 ,白糖年糕 ,此外是元宝、百合、桔子等小摆设 ,这些都是由母亲和姐姐们去做。( 远· 远愿)

浙西习俗 ,廿七夜祭“ 年菩萨 ” ,除夕夜祭祖。丰家也是廿七夜祭“ 年菩萨 ” 的。丰子恺在《过年》中写道 :

廿七夜过年 ,是个盛典。白天忙着烧祭品 ,猪头、全鸡、大鱼、大肉 ,都是装大盘子的。吃过夜饭之后 ,把两张八仙桌接起来 ,上面供设“ 六神牌 ” ,前面围着大红桌围 ,摆着巨大的锡制的香炉蜡台。桌上供着许多祭品 ,两旁围着年糕……这六神牌画得非常精美 ,一共六版 ,每版上画好几个菩萨 ,佛、观音、玉皇大帝、孔子、文昌帝君、魁星……都包括在内。( 远· 远愿原龙恩)

所谓“ 年菩萨 ” ,儒道释都包括在内。反正就祭这么一桌 ,把这些“ 年菩萨 ” 都供全了 ,广结善缘 ,何乐而不为。童年丰子恺感兴趣是家里还要祭“ 小年菩萨 ”。在大桌旁设两张接长的茶几 ,供一位小年菩萨 ,用小香炉蜡台 ,设小盆祭品 ,竟像是小人国里过年。

廿七夜大人们忙着祭“ 年菩萨 ” ,少儿们忙于放花炮。年前年后 ,少儿们的零花钱大都用于买花炮了。丰子恺和他的小伙伴们感兴趣的是“ 雪炮、流星、金转银盘、水老鼠、万花筒等好看的花炮 ”。

除夕夜 ,自然要祭祖和吃年夜饭。童年丰子恺对这些习俗兴趣不大。他在《新年怀旧》中写道 :“ 大年夜的夜饭 ,我故意不吃饱。留些肚皮 ,用以享受夜间游乐中的小食 ,半夜里的暖锅 ,和后半夜的接灶圆子。”

当年的石门镇 ,平时店家与店家之间往往是赊账的。每年

端午、中秋和年关相互清理账目，俗称“三节清账”。端午、中秋可以马虎一点，但年关必须认真清理账目。年关清账，实际是一件十分麻烦的事，但童年丰子恺感兴趣的是由此带来的热闹。

浙西习俗，收账必须在除夕夜进行，且收账者必须手提灯笼。大年初一天亮后一般不再收账。也有的收账者天亮后仍提着灯笼收账，这是允许的，但不提灯笼或灯笼熄灭后向人收账，欠债人不仅可以不还，还可以打收账者耳光。因为在浙西人眼里，年初一就向人收账，会把晦气带给欠账人，不吉利，故挨了打也只是“哑吧吃黄连”。

顺便提一下，旧时浙西人年关清账时，还有“吃串”的习俗。除夕黄昏，店家的孩子，如丰子恺和他的姐姐们，忙着“吃串”。孩子们把每一百铜钱的串头绳解下来，取出其中三四文，只剩九十六七文，甚至九十二三文，当作一百文去还账，吃下来的“串”，归他们零用。当然，丰家收来的账，也是吃过串的钱。

除夕夜，童年丰子恺感兴趣的第二件事是“看放谷花”。正月里浙西人家招待客人，首先要为客人泡一碗糖茶，让客人甜甜蜜蜜。糖茶里除了放糖外，还要放“镢糍”或爆米花。丰子恺家也放爆米花，且是自家土法爆的。

大年初一，人人要图吉祥，但“童言无忌”，一旦儿童脱口而说不吉利的话，总还是犯忌的。浙西人早有防备，即用擦屁股的“毛草纸”为孩子揩嘴。此俗有两种用意：被擦过嘴的孩子，过去一年里说的不吉利的话或骂人的脏话等于放屁，新年里再乱说话，也等于放屁。童年丰子恺的兴趣自然不是自己被大人揩，而是拿了老毛草纸去揩别人。

大年初一清晨，浙西的善男信女有“烧头香”的习俗。能到附近的寺庙里“烧头香”，可以保佑全家新年平安。

灶君腊月廿三上天，大年初一下凡。家家户户都要清晨接灶，灶台上敬放新的灶君马张，点上香烛跪拜。家家煮上一锅圆

子,盛一碗供奉灶君,其他则全家人吃,俗称“接灶圆子”。“接灶圆子”洗沙馅,还要加糖,以祈新年甜甜蜜蜜。吃过圆子,可以再睡。大年初一睏晏觉,俗称“焐蚕花”,可以保佑新年蚕事大熟,这大概可以算是一种巫术。随笔《新年怀旧》就写了这些习俗:

夜半过后在时序上已经是新年了,但在习惯上,这五六个小时还算是旧年。我们于后半夜结伴出门,各种商店统统开着,街上行人不绝,收帐的还是提着灯笼幢幢来往。但在一方面,烧头香的善男信女,已经携着香烛向寺庙巡礼了。我们跟着收帐的,跟着烧香的,向全镇乱跑。直到肚子跑饿,天将向晓,然后回到家里来吃接灶圆子,怀着明朝的大欢乐的希望而酣然就睡。(缘·还魂原)

旧时浙西有“清明大如年”之说。除了过年,浙西人比较隆重的节日便是清明。在别处,端午节往往是仅次于春节的节日。浙西人端午时忙于插种单季水稻、剿丝和榨油,端午节匆匆一天就过完了。清明时比较空闲,可以从从容容地过。包粽子、赛龙舟等习俗也提前到清明时进行。

对于浙西的清明习俗,丰子恺在晚年写的《清明》一文中作了较为详细的回忆。

浙西有“五日寒食共清明”之说,即清明上坟要上好几天。丰家也不例外。“清明三天,我们每天都去上坟。”童年丰子恺随大人去上的坟,可分两类,即宗族坟和私家坟。宗族坟,即缘缘堂随笔中说的“大家坟”：“这就是去上同族公共的祖坟。坟共有五六处,须用两只船,整整上一天。同族共有五家,轮流作主。白天上坟,晚上吃上坟酒。”

丰家祖上比较富裕,给子孙留了“祭田”。“祭田”由族中每家每户轮流管,谁家收了上一年“祭田”的租谷,便主持第二年清明的上坟。“雇船办酒之外,费用总有余裕。”丰家没有祠堂,

故只有墓祭没有祠祭。墓祭比较简单：“每到一个坟上，除对祖宗的一桌祭品以外，必须还有一只小匾，内设小鱼、小肉、鸡蛋、酒和香烛，是请地主吃的，叫做拜坟墓土地。”

主持上坟的，除了张罗雇船上坟，还得置办晚上的“上坟酒”。吃上坟酒是宗族内一年中难得的一次聚会。族长或其他长辈自然要训斥不孝的小辈。特别不孝的，还可按照族规将其开除，将来死后不能归宗。这也是宗法制社会维持社会稳定的一种方式。

“杨庄坟”和“旗杆坟”都是丰子恺家的“私房坟”。后者是丰子恺的父亲考起举人后，光宗耀祖，在坟上竖起了举人家才有的“旗杆”。丰子恺的祖父、祖母就葬在“旗杆坟”。

清明上坟，并不完全悲悲切切，尤其是上宗族坟。对于久居家里的城镇上人来说，坐船或步行到乡下去上坟，也可算是清明时节的踏青，欣赏田野春景，可谓赏心乐事。

清代浙西诗人钱载的《清明》就是描述浙西人的清明习俗的：

早起篱门卯色天，犬声落落鹊声传。  
踏青人出村无雨，上冢船回树有烟。  
海上远山看此屋，城南新火伴今年。  
蚕花祭后忙催青，豆荚桑枝遍野田。

“蚕花”是蚕神的俗称，杭嘉湖蚕乡有清明夜祭蚕神（花）的习俗。

清明时节，浙西人还有“借佛嬉春”的习俗，一般是到杭州灵隐寺烧香，顺便游玩西湖春景。更远的则会去普陀烧香。随笔《给我的孩子们》提到了儿子瞻瞻的外婆去普陀烧香，给孩子买回来泥人大阿福。

清代范祖述的《杭俗遗风》就记载了“借佛嬉春”的习俗：

乡下者，下至苏州一省，以及杭嘉湖三府属各乡村民男



女,坐航船而来杭州进香……准于看蚕返棹,延有月余之久……其进香,城内则城隍山各庙,城外则天竺及四大丛林。

抗战胜利后,丰子恺居杭州里西湖,春天常有到杭烧香的亲友前来食宿。

端午节由于没有了赛龙舟等带有狂欢色彩的娱乐项目,自然没有别处来得隆重,然而,相对而言,它在浙西的岁时习俗中还是一个比较隆重的节日。

随笔《端阳忆旧》就回忆了丰子恺幼时石门镇上过端午的情景。那时乡镇卫生条件差,夏天蚊虫多,容易传染疾病,而得了病后就医条件很差。端午正是春夏交替的换季时节,容易得病。端午的有些习俗,如喷洒雄黄酒,就有消毒功效。“打蚊烟”主要不是眼前驱蚊,据说可以使家里夏天少生蚊子。老虎头是给儿童戴的“老虎头帽子”。将破布用浆糊糊起来,晒干后就比较硬,剪成圈,外用黄布包裹,缝成很浅的桶状,正面绣上简单的虎头形状,再缝上两只耳朵,就成了像形的虎头帽。给孩子戴虎头帽,吃蜘蛛煨蛋,主要是为了驱邪祛病,保佑其夏天不生病,即不疰夏。桃树性硬,连鬼都见了怕,蒲剑代表张天师的剑,故桃叶、蒲剑可以驱邪。“至于门上的王字呢,据说是消毒的储蓄;日后如有人被蜈蚣毒蛇等咬了,可向门上去捞取一点端午日午时所制的良药来,敷上患处,即可消毒止痛云。”丰子恺的漫画上,往往在住家的门上写个“王”字,其出典就在这里。

进入七月,首先就是“七夕”的“乞巧”。丰子恺在文革时“地下”写作的《缘缘堂续笔》中收有《牛女》一篇,是专门介绍“乞巧”的:

《荆楚岁时记》中说:“是夕人家妇女结彩缕穿针,陈设几筵酒脯瓜果于庭中以乞巧。”我小时候,吾乡还盛行此风俗。我家姊妹多,祭双星时,大家在眉月光中穿针,穿进者为乞得巧。我这男孩子也来效颦,天孙总是不肯给巧。这

些虽是迷信的玩意 ,回想起来甚有趣味。(远·~~远~~园)

“乞巧”是女孩子的事 ,故丰家众姐妹颇为热心。幼时的丰子恺 ,作为家中唯一的男孩子 ,也来穿针乞巧 ,只是好玩而凑凑热闹的。

农历七月的重大节日是七月十五日的中元节。丰子恺晚年专门写了随笔《放焰口》来回忆幼时中元节的盛况。中元节 ,俗称“鬼节” ,主要是超度孤魂野鬼的。一般百姓家只要香火不断 ,子孙后代尽孝 ,逢年过节会供奉血食。有些人家断了香火 ,那些死去的人就成了孤魂野鬼。太平军攻打石门时 ,石门被烧成一片火海 ,有些人家可能就成了绝户 ;太平军和清兵各有死亡 ,也就沦落为异乡的孤魂野鬼。中元节超度孤魂野鬼 ,一方面是广结善缘 ,另一方面也是让那些孤魂野鬼早日度生西方极乐世界 ,不要危害当地百姓。

举办佛事的资金是主办人一家一户募集来的 ,俗称“写疏”。具体做佛事的主要是和尚 ,不过也有些信佛的老太太跟了一同念佛的。

“放焰口”的重头戏是在晚上 :

黄昏时分 ,法事开始了。老和尚戴着地藏王帽子 ,披着袈裟 ,坐在正中 ;两旁六个和尚各持法器。起初是鸣钟击鼓 ,念佛诵经。到了深夜 ,流星隐现 ,有如鬼火明灭 ,阴风飘忽 ,仿佛魂兮归来 ,就开始召请孤魂了。老和尚以悲紧之音 ,高声诵念 ,众僧属而和之。每念完一段 ,撒一把米 ,向孤魂施食。那些米落入暗处 ,仿佛有无数鬼魂争先抢夺 ,教人毛发悚然。所召请的孤魂 ,非常全面 ,自帝王将相以至囚徒乞丐 ,都得“来受甘露味”。(远·~~苑~~园)

这是一位七十多岁的老人在回忆自己的童年往事 ,让人读来身临其境 ,可见当年的印象之深。做法事 ,放焰口 ,是集体活动。一家一户也有在中元节祭祖的 ,同时在廊檐下为孤魂野鬼

摆设供品。想来如此厚待野鬼,也不能委屈家鬼。

丰子恺在随笔《忆儿时》中回忆了三件童年的乐事。其中第二件便是“父亲的中秋赏月,而赏月之乐的中心,在于吃蟹”。丰子恺的父亲中了举人后科举便废,一直赋闲在家。他最喜欢喝酒吃蟹,自七八月起直到冬天,要吃上近半年蟹。这喝酒吃蟹的高潮便是中秋夜。当年的石门镇上,只有丰子恺的父亲丰鎡考取了举人,中秋夜喝酒赏月的风雅人家也只有丰家。一般人家中秋节也应有好菜,也喝酒,还得吃时鲜蔬菜芋艿,月饼自然是少不了的,只是吃得没有丰家风雅罢了。大概丰子恺的兴趣全在喝酒吃蟹赏月上了,故不再叙写吃月饼、芋艿等中秋习俗。

浙西也有重阳登高的习俗,只是石门镇方圆十里之内没有山,故风雅的举人家没有组织重阳登高。当地重阳节有吃重阳糕或赤豆糯米饭的习俗,只是丰子恺的随笔没有提到。丰家仍然以喝酒吃蟹来过重阳节。

## 五、其他习俗

我们先来看浙西人的信仰习俗。

当年绝大多数浙西人既信佛教又信道教,且信得不是十分虔诚。就拿办丧事来说,往往请了一班和尚又请一班道士,各做各的法事,大家互不干涉。当年住在道观里的道士和寺庙里的和尚,也不一定是道教和佛教忠实的信徒。他们的做道士或做和尚,也可能是一种谋生方式。丰子恺在《劳者自歌》里就介绍了浙西道士的三种谋生手段:

吾乡道士的营业有三项:一是为病人谢菩萨;一是为死人诵经忏;一是为地方上打平安大醮。但近来这三项营业都衰落,道士生计困难。一则为了人都穷,对鬼神也怠慢起来;二则为了迷信渐被打破,有些人不相信鬼神了。有一个做道士的朋友告诉我,今年夏天,地方上例行的平安大醮恐

怕也打不成。因为这平安忏是禳火灾的,今年向市上去收忏捐,有许多商店不肯出,说道“我们已经保火险,平安忏不要拜了”。(缘·源·流)

谢菩萨,是当年浙西的一种迷信活动。传说道教的纯阳祖师医术高明,能妙手回春。但当年的这些道士不谙黄老之术,只会给人谢菩萨。随笔《四轩柱》就写了当年谢菩萨的情景。何三娘娘生病,反正就是肚子痛,过几天自会好的。她的丈夫何老三热衷于谢菩萨,主要是为了让大家送份子,他好从中获利。

乡镇上的有些小寺庙里,和尚持戒并不严。随笔《菊林》就写了西竺庵里的和尚吃荤的事:

僧房的楼窗外挂着许多风肉。这些和尚都爱吃肉,而且堂堂皇皇地挂在窗口。他们除了做生意(即拜忏)时吃素之外,平日都吃荤。而且拜忏结束之时,最后一餐也吃荤。有一次我看见老和尚打菊林的屁股,为的是菊林偷肉吃。(远·近·源)

像西竺庵里的和尚,他们的生意就是拜忏。一是接受邀请,上门为人拜忏;二是想个名目,如大佛菩萨生日,观音菩萨生日,某祖师生日等,邀请信佛的太太们来参加。太太们前来拜忏,既做了善事,又是一种借佛社交,故乐意来,且每人都送香金。

佛教的寺庙,浙西有不少名刹,但不少地方把佛教本地化了,香火很盛的反而是那些本地菩萨。如石门镇香火最盛的是元帅庙。丰子恺晚年写的随笔《元帅菩萨》对此描述道:

石门湾南市稍有一座庙,叫做元帅庙。香火很盛。正月初一日烧头香的人,半夜里拿了香烛,站在庙门口等开门。据说烧得到头香,菩萨会保佑的。每年五月十四日,元帅菩萨迎会。排场非常盛大!长长的行列,开头是夜叉队,七八个人脸上涂青色,身穿青衣,手持钢叉,锵锵振响。随后是一盆炭火,由两人扛着,不时地浇上烧酒,发出青色的

光,好似鬼火。随后是臂香队和肉身灯队……(远·苑<sup>⑤</sup>)

迎神赛会,其实也是各地大同小异。平时家里谁生了病,到菩萨面前许个愿,病居然好了,或家里有人病得很重,祈求菩萨保佑,就由家里的孝子在迎会中扮犯人什么的。丰子恺的《元帅菩萨》写两个庙祝贪得无厌,庙里已经香火很旺了,还要再旺些。他们买通一流氓,教他在祭时大骂菩萨,还取食神前的酒肉,然后假装肚痛,伏地求饶。流氓照办,酒食下肚,立刻七孔流血而死。原来庙祝已在酒中放入砒霜,有意毒死流氓来大做广告。百姓看到菩萨如此灵验,更加愿意前来求神拜佛。后因两个庙祝分赃不均,泄露阴谋,被官府就地法办。

当年吴兴、桐乡、崇德、德清等县,有一“太君娘娘”的地方菩萨,取代了送子观音的功能。“太君娘娘”的总庙在吴兴的石淙,含山等地还有分庙。随笔《四轩柱》就写到了“太君娘娘”:

事情是这样:她有一个孙子,年纪二十多岁,做医生的,名叫陆李王。因为他幼时为了保证健康长寿,过继给含山寺里的菩萨太君娘娘,太君娘娘姓陆。他又过继给另外一个人,姓李。他自己姓王。把三个姓连起来,就叫他“陆李王”。(远·苑<sup>⑥</sup>)

旧时浙西人既信佛教又信道教,自然是有神论者,即是信鬼神的。浙西一般称鬼为“鬼伯伯”。随笔《阿咪》写道:“在我们故乡,伯伯不一定是尊称。我们称鬼为‘鬼伯伯’,称贼为‘贼伯伯’。”

其他还要介绍的是文教习俗。

丰子恺的父亲丰鎡是清朝的末科举人。丰子恺晚年专门还写了《中举人》一文,回忆父亲中举的“盛况”。旧时乡试之年,常常是农历九月初九发榜,取重阳登高之意。当年重阳节那天,堂伯丰亚卿带了儿子乐生专门到石门南皋桥上去候“报事船”,果然等到了。于是,家里张香点烛,新举人穿戴整齐,拜北阙,然

后开诰封。祖母从头上拔下金挖耳来,将诰封挑开。这金挖耳就赏给了报事人。报事人取出“金花”来,插在新科举人及其太夫人、夫人头上。报事人在红纸上书写“报单”。“喜报贵府老爷丰鏞高中庚子辛丑恩政并科第八十七名举人。”自己家里挂四张,亲戚每家送两张。随后,丰家“开贺”三天,前来祝贺的亲朋好友,富豪权贵都送来很重的贺礼。

考取举人,自然是光宗耀祖的喜事。于是,祖坟上立旗杆,祖宗也跟着荣耀起来。祖母不久过世,安眠旗杆坟。丰鏞丁艰在家,不能进京“会试”谋官。

科举废,学堂兴。丰子恺自己是先入私塾,再进学堂的。当年的石门镇只有小学,没有中学,丰家的孩子都在杭州读中学,丰家专门在杭州田家园租了房子,雇人照料孩子。丰子恺自己也是在石门镇小学毕业后,到杭州去报考学校的。父亲每次参加乡试,祖母就要给他吃糕和粽子,取“高中”之意。丰子恺去杭州报考学校时,母亲仍给他准备了糕和粽子,也希望他“高中”。

当年石门镇上的小学十分简陋,小学老师的收入也少得可怜。小学老师能改行的都改了行,甚至还改做卖水果的小贩。丰子恺画了漫画《去年的先生》记其事。丰子恺晚年的随笔《五爹爹》,写了小学教师五叔清贫、节俭又达观的一生。随笔《记乡村小学所见》也是以五叔为蓝本的。随笔接着写了该老师和学生的节俭,出乎人们的想象。作者称这所学校为“俭德学校”。

最后还要提一下从上海辐射到乡镇来的彩票。石门镇上竟也卖起了上海“白鸽票”。随笔《歪鲈婆阿三》写在王囡豆腐店里烧火的光棍汉歪鲈婆阿三花一角洋钱买了一张彩票,居然中了头彩,私娼俞秀英就导演了“招亲”闹剧。不出一个月,歪鲈婆阿三散尽缘财,却还欠大洋,仍然穿着他原先的破衣服,坐在王囡

囿豆腐店里烧火。

风俗是“历代相沿积久而成的风尚、习俗”<sup>①</sup>。《汉书·地理志》曰：“凡民禀五常之性，而有刚柔缓急声音不同，系水土之风气，故谓之风，好恶取舍动静无常，随君上之情欲，故谓之俗。”即由自然条件不同而形成的是风尚，由社会环境相异而形成的是习俗。由此可见，风俗具有地域性和历时性等特点。丰子恺是一位读万卷书、行万里路的艺术家。浙西风情是缘缘堂随笔的地域文化场，丰子恺在对这一地域文化场进行审美观照时，自然会有古今中外的文化参照系。因为有多样的文化参照系作为丰子恺丰厚的文化底蕴，所以，缘缘堂随笔中的浙西风情具有更为浓郁的地域特色和历时性特点。丰子恺通过对浙西风情与古今中外其他地域风情的比较，能更精准地把握浙西地域风情的独特之处。

浙西风情不仅是缘缘堂随笔的地域文化场，而且又是被诗化的丰子恺的精神家园。丰子恺尽管也偶尔批判一些浙西的陋习，但主要是用饱含深情的笔来赞美故乡浙西的美丽风情。综观缘缘堂随笔，集中写浙西风情的主要是这三类随笔：回忆自己的童年生活，抗战逃难时回忆沦陷了的故乡，文革时“地下”写作的《缘缘堂续笔》。丰子恺由于不满虚伪的成人世界，就热情赞美真率的儿童世界。回忆自己童年生活的随笔，在诗化童年往事的同时，也诗化了故乡浙西的风情。“上有天堂，下有苏杭”。沦陷的故土是有“天堂”美誉的太湖流域，更让丰子恺魂牵梦萦，赞美故乡自然就要赞美故乡浙西的风情。《缘缘堂续笔》是“文革”期间最优秀的“地下写作”作品。《缘缘堂续笔》是丰子恺的《朝花夕拾》，与鲁迅的《朝花夕拾》一样，采用了诗化的回忆笔调。由于丰子恺见多识广，缘缘堂随笔对于浙西风

① 《辞海》第 4 卷 425 页，上海辞书出版社 1989 年版。

情的赞美,把握了一个较好的度,故能赢得读者的共鸣,而不会有因言过其实而带来的反感。

## 第二节摇缘缘堂随笔的佛理美

1927年农历九月廿六日,丰子恺圆周岁生日。那天他在上海江湾缘缘堂的钢琴边上,发愿要拜弘一大师为师,皈依佛教。从此,丰子恺就成了一名佛教居士。其实,丰子恺对佛教心仪已久,故此之前的一些随笔,也有一些佛教的法味。综观缘缘堂随笔,只要对佛理略知一二的读者,都会体味到一股浓浓的佛教法味。本文将对缘缘堂随笔中的佛理美作一番梳理和诠释。

### 一、佛法因缘

如果说基督教观照人生的切入点是“罪”的话,那么,佛教观照人生的切入点则是“苦”。佛教认为,漫漫人生,苦海无边。要脱离茫茫苦海,就得一心向佛,通过修行来“破执”“脱俗”,最终达到“涅槃”的境界。佛教用“四圣谛”来指明“破执”之途。苦谛昭示世间之苦。佛家的世间包括欲界、色界、无色界三界。三界都会生灭变化,诸行无常,都是苦。集谛追究苦谛的原因。集是因缘和合,是苦因。原因分为两大类,一类名为正因,是业,如身业、口业、意业等;一类名为助因,即贪、瞋、痴、慢、疑、见等烦恼。灭谛要求修行之人破灭集谛。灭谛之法是使业永尽,使烦恼永尽。解脱的境界,佛家称为涅槃。道谛,即通往灭之道,就是要解除正因和助因。

丰子恺生性多愁善感,又喜爱冥思苦想,自然就体会到了无常之恻,人生之苦。世间万物都生存在茫茫的空间和绵绵的时间之中。随笔《两个“?”》就写了从小一直困扰作者的两个“?”,即时间和空间。广袤的空间大得让作者无法把握,俗世之



人又不愿探讨这一问题。对于绵绵的时间也是如此。故作者最后指出：

“时间”的状态都不明白，我不能安心做人！世人对于这个切身而重大的问题，为什么都不说起？以后我遇见人，就向他们提出这个问题。他们或者说不可知，或者一笑置之，而谈别的世事了。我愤慨地反抗：“朋友！我这个问题比你所谈的世事重大得多，切身得多！你为什么不理？”听到这话的人都笑了。他们的笑声中似乎在说：“你有神经病了！”我不再问，只能让那粗大的“？”照旧挂在我的眼前，直到它引导我入佛教的时候。（缘·圆页）

这篇随笔写于1924年，此时丰子恺已皈依佛教。对于事物存在方式的哲理思考，最终把丰子恺导入了佛教的世界。

比起《两个“？”》、随笔《大帐簿》更让人感到人生的不可把握。幼时一个不倒翁失手掉落河中，也会让丰子恺浮想联翩：它也许随了波浪流去，搁住在岸滩上，落入于某村童的手中；也许被鱼网打去，从此做了渔船上的不倒翁；又或永远沉沦在幽暗的河底，岁久化为泥土，世间从此不再见这个不倒翁……

作者的这种疑惑与悲哀，随了年纪的长大而增多增深。丰子恺并不像英国经验主义哲学家休谟那样，走向了不可知论，而是相信了佛教“佛法无边”的宿命论：

我仿佛看见一册极大的大帐簿，簿中详细记载着宇宙间世界上一切物类事变的过去、现在、未来三世的因因果果。自原子之细以至天体之巨，自微生物的行动以至混沌的大劫，无不详细记载其来由、经过与结果，没有万一的遗漏。于是我从来的疑惑与悲哀，都可解除了……——凡我在三十年中所见、所闻、所为的一切事物，都有极详细的记载与考证，其所占的地位只有书页的一角，全书的无穷大分之一。（缘·圆页）

事物的生存状态是不断变化的。佛家常说,诸行无常,诸法无我。丰子恺不仅深深地体会到了无常,而且还揭破了造物主蒙骗俗人的手段——“渐”。丰子恺在随笔《渐》中写道:

使人生圆滑进行的微妙的要素,莫如“渐”;造物主骗人的手段,也莫如“渐”。在不知不觉之中,天真烂漫的孩子“渐渐”变成野心勃勃的青年,慷慨豪侠的青年“渐渐”变成冷酷的成人;血气旺盛的成人“渐渐”变成顽固的老头子。因为其变更是渐进的,一年一年地、一月一月地、一日一日地、一时一时地、一分一分地、一秒一秒地渐进,犹如从斜度极缓的长远的山坡上走下来,使人不察其递降的痕迹,不见其各阶段的境界,而似乎觉得常在同样的地位,恒久不变,又无时不有生的意趣与价值,于是人生就被确实肯定,而圆滑进行了。(缘·怨)

生活中诸问题,大都因为渐变,故一般糊糊涂涂过日子的俗人是体会不到无常之恸的。然而,人生中也有一些突然降临的悲剧或灾难,让人一时无法承受。丰子恺 32 岁丧父,是母亲把他一手养成人的。他还没有好好报答养育之恩,母亲就离开了人世。这让丰子恺痛苦得不能自拔,随笔《陋巷》记述了向马一浮先生讨教的情景。然而,无常的问题一直困扰着丰子恺,成为一个解不开的情结,直到三年后又一次向马一浮讨教,才达到了禅宗所说的“顿悟”:

现在我的母亲已死了三年多了,我的心似已屈服于“无常”,不复如前之悲愤,同时我的生活也就从颓唐中爬起来,想对“无常”作长期的抵抗了。我在古人诗词中读到“笙歌归院落,灯火下楼台”;“六朝旧时明月,清夜满秦淮”;“白头宫女在,闲坐说玄宗”等咏叹无常的文句,不肯放过,给它们翻译为画。以前曾寄两幅给 耘先生,近来想多集些文句来描画,预备作一册《无常画集》。我就把这点

意思告诉他 ,并请他指教。他欣然地指示我许多可找这种题材的佛经和诗文集 ,又背诵了许多佳句给我听。最后他翻然地说道 :“无常就是常。无常容易画 ,常不容易画。”我好久没有听见这样的话了 ,怪不得生活异常苦闷。他这话把我从无常的火宅中救出 ,使我感到无限的清凉。

(缘·~~缘缘~~源)

对于无常 ,据《六祖坛经》记载 ,禅宗宗师六祖慧能有精辟的论述 :“无常者 ,即佛性也 ;有常者 ,即一切善恶诸法分别心也。……汝知否 ? 佛性若常 ,更说甚么善恶诸法 ? 乃至穷劫无有一人发菩提心者。故吾说无常 ,正是佛说真常之道也。又一切诸法若无常者 ,即物物皆有自性容受生死 ,而真常性有不遍之处。故吾说常者 ,正是佛说真不常义。”

佛教的思维方式是“以逆为顺”的 ,即常人顺着世俗的思维方式想下去 ,在某些问题上会弄得“执迷不悟” ,而佛教的逆向思维有时会“破执” ,让人顿悟出世之法。经马一浮点拨 ,丰子恺就领会了常与无常的辩证关系 ,在随笔《无常之恸》中 ,就能坦然谈论这一问题了 :

无常之恸 ,大概是宗教启信的出发点吧。一切慷慨的 ,忍苦的 ,慈悲的 ,舍身的 ,宗教的行为 ,皆建筑在这一点心上。故佛教的要旨 ,被包括在这个十六字偈内 :“诸行无常 ,是生灭法。生灭灭已 ,寂灭为乐。”这里下二句是佛教所特有的人生观与宇宙观 ,不足为一般人道 ;上两句却是可使谁都承认的一般公理 ,就是宗教启信的出发点的“无常之恸” 。这种感情特强起来 ,会把人拉进宗教信仰中。

(缘·~~远~~源)

《法华经》偈云 :“诸法从本来 ,常示寂灭相。春至百花开 ,黄莺啼柳上。”这大概便是无常的真谛吧。因为诸行无常 ,故佛教宣扬的因果报应能够成立 ,同时还让人体会到“人生如梦”。

丰子恺的随笔《晨梦》就从自己的“晨梦”来领悟佛理。随笔《梦耶真耶》进一步强化了这种意愿：

我不能忘记《齐物论》中的话：“不知周之梦为蝴蝶与？蝴蝶之梦为周与？”又常常想起晏几道的词：

“从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中。”

可惜这银缸有些靠不住，怎知他不是梦中的银缸呢？安得宇宙间有个标准的银缸，让我照一照人生的真相看？（缘·囿园）

丰子恺找到的“标准的银缸”便是佛理。

人生在世，不仅要受到生老病死等“诸行无常”的困扰，还要受到礼仪和纪律的约束。丰家由于好容易才盼来那么个儿子，故幼时的丰子恺特别受宠，大家能容忍他的任性。然而，自从进入私塾后，他就受到种种管束，个性不能得到充分发挥，自己最喜爱的画画也只能瞒着大人和先生“地下”行动。在浙江省立第一师范学校，同学伯豪是一个很有主见和个性、敢作敢为的“奇人”，敢于公然蔑视校规，为老师和同学所不容。伯豪最终不得不退学。不容于学校的伯豪，自然也为当时的社会所不容。伯豪英年早逝，丰子恺感慨道：

世间不复有伯豪的影踪了。自然界少了一个赘累，人类界少了一个笑柄，世间似乎比从前安静了些。我少了这个私淑的朋友，虽然仍旧战战兢兢地在度送我的恐惧与服从的日月，然而一种对于世间的反感，对于人类的嫌恶，和对于生活的厌倦，在我的胸中日渐堆积起来了。（缘·殒）

字里行间颇有些厌世的情绪。不过丰子恺并没有向厌世的路途上走，而是皈依了佛教。至于皈依佛教的目的，用丰子恺的话来说，就是为了“剪网”。他在随笔《剪网》中指出：

我仿佛看见这世间有一个极大而极复杂的网。大大小

小的一切事物 ,都被牢结在这网中 ,所以我想把握某一种事物的时候 ,总要牵动无数的线 ,带出无数的别的事物来 ,使得本物不能孤独地明晰地显现在我的眼前 ,因之永远不能看见世界的真相 ,大娘舅在大世界里 ,只将其与“ 钱 ”相结的一根线剪断 ,已能得到满足而归来。所以我想找一把快剪刀 ,把这个网尽行剪破 ,然后来认识这世界的真相。

艺术 ,宗教 ,就是我想找来剪破这“ 世网 ”的剪刀吧 !

( 缘·怨·愿·缘 )

其实“ 剪网 ”的方法就是“ 脱俗 ”,即脱却世俗的功利 ,用“ 绝缘 ”来剪除网线 ;“ 直视 ”事物本身。艺术的观照方式是用情来同化事物 ,通过“ 移情 ”来达到物我交融甚至物我两忘的境地。至于佛教 ,那就连“ 情 ”这根线都剪断了 ,从而达到“ 五蕴皆空 ”的境地 ,淡泊处世。

综上所述 ,丰子恺对世间诸行冥思苦想 ,让他有了太多太多的悲苦与疑惑。为了破除这些悲苦和疑惑 ,他皈依了佛教。不过 ,这些只是丰子恺皈依佛教的“ 正因 ”,而弘一法师等佛门高僧的吸引则是其“ 助因 ”。

我们通过对丰子恺缘缘堂随笔的本文分析 ,粗略梳理了丰子恺成为佛教居士的“ 佛法因缘 ”。这些佛法因缘 ,为我们提供了一种观照世界、反省人生的佛理方法。丰子恺向读者讲述自己的佛法因缘 ,目的大概是希望读者也能像他一样 ,多多少少与佛法结些缘。

## 二、慈悲喜舍

阅读缘缘堂随笔 ,我们不仅能体会到丰子恺的佛法因缘 ,还能体味到他作为佛教居士的慈悲情怀。佛教把这种慈悲情怀称为“ 四无量心 ”。“ 四无量心 ”是乐于利他的四种心理状态。慈无量是想使众生得乐 ,悲无量是想使众生离苦 ,喜无量是见众

生离苦得乐而喜,舍无量是平等对待一切,使众生离一切苦乐。佛教主张“众生平等”,故这种乐于利他的心态,不仅对人,而且还对“诸有情”,即动物。佛祖的投身饲虎、割肉饲鹰等故事充分体现了慈悲喜舍的情怀。

随笔《物语》写缘缘堂主丰子恺自认为是“万物灵长”,在一个晴爽的清晨,凭窗闲眺庭中的景物,喜滋滋地想:葡萄为了报答主人施肥之恩,结了无数绿色的小珠;南瓜秧破土而出,茁壮成长,将来会结出很多南瓜来贡献给主人;鸽子会给主人送信,“咕咕”的叫声仿佛在向主人请安;黑猫尽心尽职捉老鼠,还会向主人献媚。正当主人洋洋自得时,葡萄、南瓜秧、鸽子和黑猫先后说话,嘲笑人类自以为是,自私自利。它们都强调各自依习性行事,哪里是甘心情愿为主人一家服务。随笔用拟人的手法,强调了“众生平等”的观念。

丰子恺的不少随笔是写小动物的。这些随笔充分体现了丰子恺作为佛教居士的“众生平等”的观念和慈悲喜舍的情怀。

随笔《蝌蚪》写家里的孩子们从田间捉来蝌蚪养在面盆里,丰子恺见了动员孩子们将蝌蚪送回田间,好让它们变成青蛙。孩子听信丰子恺的话,愿意第二天把蝌蚪送回田间去。蝌蚪作为一种与人类平等的小动物,它们有权按自己的生活习性自由自在地生活,人类不能因为满足自己玩物的需要而人为剥夺蝌蚪的这种生活权力。

随笔《蜜蜂》写作者看到一只蜜蜂,想要飞到室外去,苦于找不到出路,一味向窗玻璃上瞎撞。作者立刻急蜜蜂之所急,设法帮它飞出去。作者因事没有继续帮助蜜蜂,就十分挂念它的命运。

随笔《放生》写的是一个温和晴爽的星期六的下午,作者与学生鲍慧和及两个女儿雇了一条西湖船,到对岸的白云庵去。途中一条大鱼从湖中跳起,闯入鲍慧和的怀中。鲍慧和把鱼抓

住,又听从两个小孩子“放生!放生!”的请愿,将鱼抛在西湖里了。

随笔《清晨》描写一群蚂蚁搬运镞焦,“我”和宝官在一旁观看,呵护。文中作者明确指出:“我们所惜的并非蚂蚁的生命,而是人类的同情心。”《敬礼》写自己埋头翻译文章,无意中碾伤了一个蚂蚁。作者无法救治,又不忍心捻死,管自继续做翻译工作。当翻译工作告一段落后,作者发现另一个蚂蚁正在设法把这个受伤的蚂蚁拖向洞里去。蚂蚁的救助行动,让作者十分感动:

这样藐小的动物,而有这样深挚的友爱之情、这样慷慨的牺牲精神、这样伟大的互助精神,真使我大吃一惊!同时想起了我刚才看不起他,想捻死他,不理睬他,又觉得非常抱歉,非常惭愧!(远·缘·哀)

随笔《养鸭》写的是抗战后期丰家在重庆沙坪小屋里养的一对鸭子。那年暮春,丰一吟买来一对小鸭子喂养。小雄鸭不幸被黄鼠狼咬死,一吟又买来一只小雄鸭,给小雌鸭作伴。尽管丰家严加防范,但小雄鸭又被黄鼠狼叼走了。雌鸭数日哀鸣,让丰家十分不安,托人另配了一只大小相当的雄鸭。随后精心喂养,一对鸭子渐渐长大,惹人喜爱。丰子恺认为,自己喜欢鸭子,主要是他们的廉耻:

人去喂食的时候,鸭一定远远的避开。直到人去远了才慢慢地走近来吃。正在吃的时候,倘有人远远地走过来,一定立刻舍食而去,绝不留恋。虽然鸭子终吃了人们的饭,但其态度非常漂亮,绝不摇尾乞怜,绝不贪婪争食,颇有“履霜坚冰”之操,“不食嗟来”之志……(远·愿)

沙坪小屋的小动物中,还有一只鹅,是学生夏宗禹送的,让丰子恺“恋恋不忘”。丰子恺在《沙坪小屋的鹅》中写道:“鹅的头在比例上比骆驼更高,与麒麟相似,正是高超的性格的表示。

而在它的叫声、步态、吃相中,更表示出一种傲慢之气。”丰家称傲慢的鹅为“鹅老爷”。丰子恺逐一描述鹅的叫声、步态和吃相中透出来的“老爷”相。

丰子恺随笔中写得最多的小动物便是猫。丰子恺在《物语》、《养鸭》等随笔中都写到了猫。随笔《白象》和《阿咪》都是赞美猫的。《贪污的猫》一文,数历猫的“罪状”。该文旁敲侧击,庄谐并出,让人联想到当年国民党政府官员贪污成风的状况。由于物价飞涨,主妇给厨师规定的钱,所买的猫鱼越来越少,弄得“猫不聊生”。作者毕竟有慈悲心,将猫鱼钱从每日五元增加到十元,以改善猫的生活。“料想今后,我家猫的贪污案件,一定可以减少了。”

丰子恺在《阿咪》中还发表了“爱猫论”:

可知猫是男女老幼一切人民大家喜爱的动物。猫的可爱,可说是群众意见。而实际上,如上所述,猫的确能化岑寂为热闹,变枯燥为生趣,转懊恼为欢笑,能助人亲善,教人团结。即使不捕老鼠,也有功于人生。(远·远愿)

总之,丰子恺能以“众生平等”的心态来写小动物,既写出了作者对它们的喜爱之情,又把它们各自的习性写得妙趣横生。其中有些随笔写于战火纷飞的抗日战争时期,丰子恺的慈悲情怀尤显珍贵。丰子恺的随笔中写爱护小动物,与画漫画《护生画集》一样,都是以佛教的四无量心来做的。随笔与漫画,可谓异曲同工。丰子恺还对童年时自己的杀生表示了忏悔。然而,就是这位竭力宣扬护生的佛教居士,居然在 1935 年 12 月 14 日《立报》上发表了《引蚊深入》一文。文中写道:

最初我想把被窝中的蚊子赶出,把头顶的洞封锁。后来一想,我就改变政策:暂时忍痒,佯作不知,诱蚊子进来。它们果然成群结队,由空洞钻进,深入被窝,向我全身肆虐了。



我稍稍把两腿弯起 ,把两臂伸张 ,使被窝扩大 ,引蚊深入。蚊子果然越来越多 ,充塞了我的被窝。房间里的蚊子统统走进被窝里了。

于是我伸起手来 ,把头顶的被拉下 ,裹住头颈 ,使它密不通风。然后将被紧紧包裹全身 ,翻一个身 ,安然就睡了。

(缘·迹缘)

其实《引蚊深入》应该当作寓言来读 ,作者要表达的是抗战时一种“引敌深入”的战略。对于当时的抗战杀敌 ,丰子恺表达了一名佛教居士的抗战观 :“我们是‘以杀止杀’ ,不是鼓励杀生。我们是为护生而抗战。”这种观点还是能自圆其说的。

行文至此 ,还要顺便提一下丰子恺的随笔《杨柳》。在居士的“法眼”里 ,绝大多数花木都是向上发展 ,似乎忘记了下面的根 ,像似贪瞋痴的俗人 ;而杨柳则似慈悲而天真的孩子 :

我赞杨柳美丽 ,但其美与牡丹不同 ,与别的一切花木都不同。杨柳的主要的美点 ,是其下垂……它长得很快 ,而且很高 ;但是越长得高 ,越垂得低。千万条陌头细柳 ,条条不忘记根本 ,常常俯首顾着下面 ,时时借了春风之力 ,向处在泥土中的根本拜舞 ,或者和它亲吻。好像一群活泼的孩子环绕着他们的慈母而游戏 ,但时时依傍到慈母的身旁去 ,或者扑进慈母的怀里去 ,使人看了觉得非常可爱。杨柳树也有高出墙头的 ,但我不嫌它高 ,为了它高而能下 ,为了它高而不忘本。(缘·猿愿)

丰子恺的四无量心并不只是恩及禽兽 ,而且还广及人世间。在对人世间慈悲喜舍的人文关怀方面 ,为丰子恺作出表率的是夏丏尊。浙一师的老师中 ,李叔同和夏丏尊分别以“严”和“慈”著称。丰子恺形象地称李叔同的是“爸爸的教育” ,夏丏尊的是“妈妈的教育” 。夏丏尊后来翻译《爱的教育》 ,风行国内 ,深入人心 ,对一代又一代的儿童进行了爱的启蒙教育 ,正是他的“妈

妈的教育”的延伸。丰子恺在春晖中学、立达学院与夏丏尊共事，并共同创办开明书店，~~1934~~年间不断得到夏丏尊的教诲。在夏丏尊身上，佛教的慈悲喜舍又扩大为传统儒家的忧患意识。丰子恺在《悼丐师》中写道：

朋友的太太生产，小孩子跌跤等事，都要夏先生担忧。那么，八年来水深火热的上海生活，不知为夏先生增添了几十万斛的忧愁！忧能伤人，夏先生之死，是供给忧愁材料的社会所致使，日本侵略者所促成的！（远·~~缘缘缘缘~~）

对人世间的观照，最能体现丰子恺的四无量心的，是他对孩子们的关怀。丰子恺在随笔《儿女》中说：“近来我的心为四事所占据了：天上的神明与星辰，人间的艺术与儿童，这小燕子似的一群儿女，是在世间与我因缘最深的儿童，他们在我心中占有与神明、星辰、艺术同等的地位。”在现代文人中，丰子恺以喜爱儿童著称。他二三十年代创造了大量描写儿童生活的漫画，同时也写了不少随笔。~~1934~~年，丰子恺因人民美术出版社之约，请王朝闻选编《子恺漫画选》，并写了“自序”。回忆当年创作这些儿童漫画，丰子恺写道：

我作这些画的时候，是一个已有两三个孩子的二十七、八岁的青年。我同一般青年父亲一样，疼爱我的孩子。我真心地爱他们：他们笑了，我觉得比我自己笑更快活；他们哭了，我觉得比我自己哭更悲伤；他们吃东西，我觉得比我自己更美味；他们跌一交，我觉得比我自己跌一交更痛……我当时对于我的孩子们，可说是“热爱”。这热爱便是作这些画的最初的动机。（源·~~缘缘缘缘~~）

丰子恺的这种“热爱”是他的四无量心的最好的注解。佛教认为“众生平等，皆具佛性”；“心性本净，客尘所染”，尚未被“客尘所染”的儿童佛性是最纯真的。诗僧八指头陀咏儿童诗云：“吾爱童子身，莲花不染尘。骂骂唯解笑，打亦不生嗔。

对镜心常定,逢人语自新。可慨年既长,物欲蔽天真。”丰子恺把这首诗刻在烟斗上,随时玩味。

反观“物欲蔽天真”的成人社会,人与人之间就变得十分隔膜了。丰子恺童年时代最亲密的两个“游钓伴侣”便是五哥哥和王囡囡。丰子恺晚年“地下”写作的《缘缘堂续笔》有一篇《王囡囡》。随笔写了童年时与王囡囡的游钓之乐,王囡囡作为私生子的悲剧,同时也写到了长大后王囡囡与“我”的隔膜:

王囡囡渐渐大起来,和我渐渐疏远起来……抗日战争前一两年,我回到故乡,王囡囡有一次到我家里来,叫我“子恺先生”,本来是叫“慈弟”的。情况真同闰土一样。  
(远·~~述~~原~~述~~圆)

随笔《车厢社会》,丰子恺从观察不少乘客贪占座位一事,来描述那些人的贪瞋痴。丰子恺由此感慨道:

我看到这种车厢社会里的状态,觉得可惊,又觉得可笑、可悲。可惊者,大家出同样的钱,购同样的票,明明是一律平等的乘客,为甚么会演出这般不平等的状态?可笑者,那些强占座位的人,不惜装腔、撒谎,以图一己的苟安,而后来终得舍去他的好位置。可悲者,在这乘火车的期间中,苦了那些和平谦虚的乘客,他们始终只得坐在门口的行李上,或者抱了小孩,扶了老人站在~~宰掇~~的门口,还要被查票者骂脱几声。(缘·~~猿~~)

这贪瞋痴的车厢社会正是当时现实社会的缩影。在这个世俗社会里,贪瞋痴就是“常理”,而慈悲喜舍倒是“悖事”的了。随笔《东京某晚的事》就写了一个日本老太婆的“悖事”。当时丰子恺与几位一同在日本东京游学的朋友,晚饭后出去散步。一位负重的老太婆唐突地向走在后面的某君提出要求,想让他帮助搬运东西。某君拒绝了她的要求,大家快步远离了这位老太婆。丰子恺多年后回味此事,并憧憬道:

这老太婆原是悖事的,唐突的。然而我却在想象:假如真能像这老太婆所希望,有这样的一个世界:天下如一家,人们如家族,互相亲爱,互相帮助,共乐其生活,那时陌路就变成家庭,这老太婆就并不悖事,并不唐突了。这是多少可憧憬的世界!(缘·~~无愿无碍~~)

丰子恺在他所构筑的童话世界中就为我们建立了他所憧憬的“理想国”。《猫叫一声的结果》是一篇运用佛教唯识论来构思的童话。猫叫一声是一件很偶然的事,却引发了一连串偶然的事,最终让一群爱国青年发掘了一大笔金钱。他们用这笔钱募集义勇军,赶走侵略者,建立了一个“强盛而公正的模范国”。

在佛教唯识论看来,这一连串看似偶然性事件的背后,是有神奇的必然性在起作用。丰子恺指出:“这辗转相生的因果,好像一条曲折的河流。在这河流的旁边,还有无数复杂的支流,一条都少不得。倘少了一条,就流不到现在所流到的地方。”

顺便提一下,丰子恺对佛教唯识论很感兴趣。其他如《毛厕求命》和《为了要光明》,其构思方法也有唯识论的因素。

《猫叫一声的结果》中的“理想国”未免抽象,而童话《赤心国》中的“理想国”就十分具体了。

赤心国是一个只有约~~缘国~~人的小国。他们人人都有一颗赤心,不过大小稍异。赤心最大的是国王,另有远个赤心略小的是官,分别管“衣”和“食”中的马铃薯、甘蔗、糖、海盐、土器皿及柴火。其余的民众,赤心又比官的略小。大家彼此都感觉饥寒,赤心越大,感觉越灵敏。由此可见,丰子恺“理想国”中人人都有那颗赤心,其实就是佛教“四无量心”的童话版。赤心国是一个滨海的小国,他们只晒盐,不捕鱼,吃的是以马铃薯为主的素食,不吃荤腥和酒,天生就是一群吃素的佛教徒。

当然,童话不属于随笔。笔者之所以要谈论到童话,是因为要相对完整地勾勒丰子恺的佛理世界。

### 三、俗家禅味

丰子恺有过一个早产的孩子,生下时只是本能地跳动了一下就离开了人世。丰子恺为孩子取名“阿难”,还专门写了随笔《阿难》。对于阿难的早夭,丰子恺写道:

你的一生完全不着这世间的尘埃。你是完全的天真,自然,清白,明净的生命。世间的人,本来都有像你那样的天真明净的生命,一入人世,便如入了乱梦,得了狂疾,颠倒迷离,直到困顿疲毙,始仓皇地逃回生命的故乡。这是何等昏昧的痴态!你的一生只有一跳,你在一秒间干净地了结你在人世间的一生,你堕地立刻解脱。(缘·阿难)

如果世人都像阿难那样“堕地立刻解脱”,那么,卷帙浩繁、博大精深的佛经也就可以付之一炬了。

《五灯会元》卷十五记载了一个耐人寻味的禅宗故事:“奉先深禅师——师同明和尚(清凉智明)到淮河,见人牵网,有鱼从网透出,师曰:‘明兄俊哉!一似个衲僧相似。’明曰:‘虽然如此,争如当初不撞入网罗好!’师曰:‘明兄你欠悟。’”

如果奉先深禅师看了《阿难》,想来也会说:“子恺居士你欠悟。”居然已经入世,那就不要羡慕阿难的轻易解脱,而应通过持戒修行,谋求自己的解脱,并进而广结善缘,启示更多的人获得解脱。

佛教有“戒、定、慧”三学。《翻译名义集》曰:“防非止恶曰戒,息虑静缘曰定,破恶证真曰慧。”佛教戒律甚严,不过男女居士的戒律比僧尼的要宽。定,就是禅定,也称止或止观,目的在于息杂念,生信心。达到禅定的顺序是五调,即调食、调睡、调身、调息、调心。定是求知,慧是知,即断惑证理。

丰子恺追随弘一法师皈依佛教后,朋友都发现这位居士的明显变化。他原先喜欢衔着纸烟随意斜坐在藤椅上,用手指拍

着椅子就像拍着音乐的节奏，刚成居士的丰子恺则腰身笔直，两手垂直的依在膝上。说起话来，有问必答，声音极低。夏丏尊说：“这一程子子恺被李叔同迷住了！”

随笔《素食以后》为我们述说了丰子恺当年持戒的情景：

我的素食是主动的。其原因，我承受先父的遗习，除了幼时吃过些火腿以外，平生不知何种鲜肉味，吃下鲜肉去要呕吐。三十岁上，羡慕佛教徒的生活，便连一切荤都不吃，并且戒酒。我的戒酒不及荤的自然：当时我每天喝两顿酒，每顿喝绍兴酒一斤以上。突然不喝，生活上缺少了一种兴味，颇觉异样。但因为有更大的意志的要求，戒酒后另添了种生活兴味，就是持戒的兴味。在未戒酒时，白天若得喝两顿酒，晚上便会欢喜满足地就寝；在戒酒之后，白天若得持两回戒，晚上也会欢喜满足地就寝。性质不同，其为兴味则一。（缘·源·因）

佛教讲因果报应，而持戒和布施可以求得福报，故有些功利主义的信徒，把持戒和布施看作商业的买卖，其实是贪图更为丰厚的福报，明显违背了佛理。丰子恺多次指责这些行径，表示不屑于与这些人为伍。抗战时，缘缘堂被毁，有人感叹“佛无灵”。在俗人看来，丰子恺是居士，平时吃素持戒，还画了《护生画集》，广结善缘，缘缘堂理应受到菩萨保佑。丰子恺专门写了《佛无灵》一文，表明自己与俗人不一样的心迹：

我十年前曾从弘一法师学佛，并且吃素。于是一般所谓“信佛”的人就称我为居士，引我为同志。因此我得交接不少所谓“信佛”的人。……因为这班人多数自私自利，丑态可掬。非但完全不解佛的广大慈悲的精神，其我利自私之欲且比所谓不信佛的人深得多！他们的念佛吃素，全为求私人的幸福。好比商人拿本钱去求利。……

真是信佛，应该理解佛陀四大皆空之义，而屏除私利；

应该体会佛陀的物我一体,广大慈悲之心,而护爱群生。至少,也应知道亲亲而仁民,仁民而爱物之道。(缘·苑近原苑园)

抗战逃难时,丰子恺开了酒戒,但“美酒穿肠过,佛祖心中留”,一直深信四大皆空、慈悲喜舍等佛理。刚皈依佛教时,丰子恺在随笔中写到佛理,往往显得拘谨。经过 15 年习佛后,丰子恺再来谈佛理,就显得通脱多了,潇洒中透出一种淡泊的禅味。丰子恺将“护生”与“仁民”结合起来,明显具有一种儒释互补的倾向。

丰子恺瞧不起那些势利主义的信徒,崇拜的是那些深悟佛教三昧的“大人”。他在随笔《大人》中为我们勾勒了那些“大人”的形象:

但世间自有少数超越自然力的人,不待自然改良其支配,自能看到人生宇宙的真相。他们的寿命不一定比别人长,也许比别人更短,但能与无始无终相抗衡。他们的身躯不一定比别人大,也许比别人更小,但能与天地宇宙相比肩。他们的知识不一定比别人多,也许比别人更少,然而世事的根本无所不知。他们的物力不一定比别人富,也许比别人更贫,然而物欲不能迷他的性。这样的人可称为“大人”。因为他自能于无形中将身心放大,而以浩劫为须臾,以天地为室庐,其住世就同乘火车,搭轮船一样。(缘·缘缘)

丰子恺心目中的“大人”,除了弘一法师,应该还有弘伞法师、太虚法师等。弘伞法师是弘一法师的师兄弟。二次革命时,他是一名军官,后来信佛,比弘一法师先出家几天。由于弘一法师的关系,丰子恺与弘伞法师很熟。抗战胜利后,丰子恺在里西湖招贤寺旁租屋而居,与弘伞法师为邻。丰子恺在晚年写的随笔《宽盖》中还为我们简单勾勒了这位大师的风采:

他常到我家坐谈,但我不须敬茶敬烟。因为他主张物质生活极度简化,每天上午吃十个实心馒头,一大碗盐汤,就整天不再吃饭吃茶。烟本来不吸。所以他来坐谈,真是清谈。我敬佩他这生活革命。设想他在俗时,一定不是如此清苦。一念之转,竟判若两人。可见其皈依三宝的信心是异常坚贞的。(远·~~殊缘~~)

太虚法师是丰子恺的老乡,抗战时丰子恺在重庆与他交往颇多。太虚法师提倡“人间佛教”,为人随和,为了广结善缘,乐于与俗界人士交往,并由此被人误称为“交际和尚”。然而,在丰子恺眼里,他是正信,慈悲,而又勇猛精进的,真正的和尚。

当然,丰子恺作为居士,只是仰慕这些“大人”,无法处处学他们这种出家人的生活。真正让丰子恺既尊敬又亲切的,应该是并不出家的马一浮。抗战爆发后,丰子恺率领全家老少,随人口人逃难,第一站便去桐庐投奔马一浮。1937年冬天,沐浴着温暖的阳光,丰子恺聆听马一浮漫谈人生和艺术,这是国难中丰子恺一种“因祸得福”的享受。随笔《桐庐负暄——避难五记之二》就记述了与马一浮冬日负暄的情景:

马先生自己捧着水烟筒,和我们谈天,有时放下水烟筒,也拿支香烟来吸。有时香烟吸毕,又拿起旱烟筒来吸“元奇”。弥高弥奇,忽前忽后,亦庄亦谐的谈论,就在水烟换香烟,香烟换旱烟之间源源吐出来。我是每小时平均要吸三四支香烟的人。但在马先生面前吸得很少。并非客气,只因为我的心被引入高远之境,吸烟这种低级欲望自然不会起来了。有时正在负暄闲谈,另有客人来参加了。于是马先生另换一套新的话兴来继续闲谈,而话题也完全翻新。无论什么问题,关于世间或出世间的,马先生都有最高远最源本的见解。他引证古人的话,无论什么书,都背诵出原文来。(远·~~还到原处~~)



马一浮为人处世的淡泊通脱,能让人体会到一种淡远的禅味。如果说弘一法师他们是“大人”,那么马一浮便是“高人”。能达到马一浮这样“高人”的境界,就无所谓在家与出家、吃荤与持戒了。

《五灯会元》卷三载:大珠慧海禅师——源律师问:和尚修道还用功否?师曰:用功。曰:如何用功?师曰:饥来吃饭,困来即眠。曰:一切人总如是同师用功否?师曰:不同。曰:何故不同?师曰:他吃饭时不肯吃饭,百种须索,睡时不肯睡,千般计较,所以不同也。……是以解道者,行住坐卧,无非是道;悟法者,纵横自在,无非是法。”

张中行在《禅外说禅》中评价道:“外表是随心所欲,一切无所谓,想吃就吃,想睡就睡,想喝酒就喝酒,想玩月作诗就玩月作诗。这是行动的有限度的世俗化,至少是名士化,还能够不离禅吗?显然,关键在于心能不能不为物所移。禅悟的要求是出淤泥而不染,见可欲而心不乱,即不为物所移。如果真就能够这样,这种自由无碍的心和行,比修行不净观的诚惶诚恐,应该说是高明多了。”<sup>①</sup>

弘一法师的认真,夏丏尊的慈悲,马一浮的通脱,还应加上竹久梦二的诗意,都能在丰子恺身上找到明显的影响。这四种情怀的化合,使丰子恺成为一位名士化的居士。丰子恺成熟期的随笔,时时透出一种淡泊的禅味,不过这种禅味中仍有一种世俗的诗意。《山中避雨》堪称其代表作。随笔写丰子恺带了两个女儿到西湖畔的山中游玩,忽然遇雨,只得在三家村的小茶店里喝茶避雨。

茶越冲越淡,雨越落越大。最初因游山遇雨,觉得扫

<sup>①</sup> 《张中行作品集》第猿卷第 猿猿 页,中国社会科学出版社 猿 年 远月版。

兴,这时候山中阻雨的一种寂寥而深沉的趣味牵引了我的感兴,反觉得比晴天游山趣味更好。所谓“山色空濛雨亦奇”,我于此体会了这种境界的好处。(远·缘缘)

丰子恺体会的这种淡泊的禅味不能引起两个女孩的共鸣。看到两个女孩怨天尤人,苦闷万状,为了安慰她们,丰子恺向茶博士借来胡琴,拉曲解闷。于是,苦雨荒山中上演了感人的一幕。

丰子恺毕竟不是出家人,自然不能超脱世俗情缘。名利可以淡化,但父女之情不能淡化。《渔光曲》所营造的是一种雅俗共赏的诗意,那么温馨,又是那么大俗大雅。

名士没有脱俗的一面是还没有彻底“破执”,还有讲究。如缘缘堂造得不够正直,丰子恺坚持拆掉重造,这就显得有些“执着”,似乎也与弘一法师倡导的“惜福”精神相违背。然而,与那些雕梁画柱上满是蝙蝠,甚至有“马上封侯”图案的官商大院相比,缘缘堂就显出其脱俗的一面。丰子恺淡泊名利,追求诗意,为缘缘堂营造出一种书香气和佛教味。

缘缘堂时期,丰子恺在杭州还有“行宫”,经常外出“云游”。随笔《家》就写了丰子恺的“云游”生活。随笔首先写作者在南京的朋友家,朋友太太善解人意,让客人很自在。然而,客人的身份总让人不安,不如住旅店来得坦然。旅店不能久住,作者就回到杭州的“行宫”。这里有在杭州读书的子女,有佣人,比起旅店来要舒坦得多了。日久想念缘缘堂,就回到了石门湾。故乡的风物,故乡的亲人,都让作者感到亲切。“我仿佛从飘摇的舟中登上了陆,如今脚踏实地了。这里是我的最自由,最永久的本宅,我的归宿之处,我的家。我从寓中回到家中,觉得非常安心。”

夜深人静时,作者想着想着又不安起来。佛理讲“四大皆空”,种种住处乃至自己的身体仍不是真的“本宅”:

四大的暂时结合而形成我这身体,无始以来种种因缘相凑合而使我诞生在这地方。偶然的呢?还是非偶然的?若是偶然的,我又何恋恋于这虚幻的身和地?若是非偶然的,谁是造物主呢?我须得寻着了它,向他那里去找求我的真的本宅,真的归宿之处,真的家。这样一想,我现在是负着四大暂时结合的躯壳,而在无始以来种种因缘凑合而成的地方暂住,我是无“家”可归的。既然无“家”可归,就不妨到处为“家”。上述的屡次的不安心,都是我的妄念所生。想到那里,我很安心地睡着了。(缘·缘因原籍)

世俗生活,烦恼总比诗意多。面对生活中的烦恼,丰子恺也能坦然处置,妙巧化解。失眠是一种小烦恼,但也会弄得有些人痛苦不堪。随笔《半篇莫干山游记》就写了作者对付失眠的一种有效方法:

前天晚上,我九点钟就寝后,好像有什么求之不得似的,只管辗转反侧,不能入睡。到了十二点钟模样,我假定已经睡过一夜,现在天亮了,正式地披衣下床,到案头来续写一篇将了未了的文稿。写到二点半钟,文稿居然写完了,但觉非常疲劳。就再假定已经度过一天,现在天夜了,再卸衣就寝。躺下身子就酣睡。(缘·源愿)

该文还写到了汽车从杭州到莫干山途中抛了锚。这是一件更为烦恼的事,许多旅客围着汽车骂娘。丰子恺却在一旁观看人们骂娘、修车,还当作一次“下乡考察”,访问路边的农家。当然,丰子恺自然不会忘了掏出速写簿,画几幅漫画速写。正是凭着这种化烦恼为“诗意”的能耐,丰子恺向读者奉献了图文并茂的《半篇莫干山游记》。

比起这些小烦恼来,丰子恺抗战时率领全家逃难,在大后方躲避防空警报,可都是大难。八年抗战让丰子恺愁白了头发,但他还是能难中偷闲,找点闲情和诗意,上述“桐庐负暄”便是一

例。随笔《宜山遇炸记》,首先写了突然遭遇日本鬼子飞机的狂轰乱炸,让人心惊肉跳。备感委屈之余,作者想出一种巧妙躲避空袭的方法:

次日,我有办法了。吃过早饭,约了家里几个同志,携带着书物及点心,自动入山,走到四里外的九龙岩,坐在那大岩洞口读书。

逍遥一天,傍晚回家。我根本不知道有无警报了……

(缘·~~苑~~·~~院~~·~~愿~~)

丰子恺毕竟不是一位看破红尘、六根清净的出家人,生活在世俗的社会里,自然有未能免俗的矛盾。丰子恺在《读·缘·缘·堂·随笔》中坦言:

我自己明明觉得,我是一个二重人格的人。一方面是一个已近知天命之年的、三男四女俱已长大的、虚伪的、冷酷的、实利的老人(我敢说,凡成人,没有一个不虚伪、冷酷、实利);另一方面又是一个天真的、热情的、好奇的、不通世故的孩子。这两种人格,常常在我心中交战。虽然有时或胜或败,或起或伏,但总归是势均力敌,不相上下,始终在我心中对峙着。为了这两者的侵略与抗战,我精神上受了不少的苦痛。(远·~~苑~~·~~愿~~)

尽管有矛盾,但丰子恺还是善于用艺术和宗教来“剪网”,能“自提其神于太虚”来超功利地观照世界。丰子恺晚年的随笔《暂时脱离尘世》中写道:

夏目漱石的小说《旅宿》(日本名《草枕》)中有一段话:“苦痛、愤怒、叫嚣、哭泣,是附着在人世间的。我也在三十年间经历过来,此中况味尝得够腻了。腻了还要在戏剧、小说中反复体验同样的刺激,真吃不消。我所喜爱的诗,不是鼓吹世俗人情的东西,是放弃俗念,使心地暂时脱离尘世的诗。”

……人生真乃意味深长！这使我常常怀念夏目漱石。

（远·~~远~~原·~~远~~）

丰子恺的随笔和漫画是当下出版社热衷于出版而读者乐于购买的书，可见当今的中国人常常怀念丰子恺。其原因之一，是阅读他的一些作品，能让人“暂时脱离尘世”，体会一种俗家禅味。

### 第三节摇缘缘堂随笔的情趣美

日本学者吉川幸次郎最早把丰子恺的随笔翻译到日本，并在《译者的话》中对丰子恺评价道：“我觉得，著者丰子恺，是现代中国最像艺术家的艺术家，这并不是因为他多才多艺，会弹钢琴，作漫画，写随笔的缘故，我所喜欢的，乃是他的像艺术家的真率，对于万物的丰富的爱，和他的人品，气骨。如果在现代要想找寻陶渊明、王维那样的人物，那么，就是他了吧。他在庞杂虚伪的海派文人之中，有鹤立鸡群之感。”（远·~~远~~）的确，作为“现代中国最像艺术家的艺术家”，丰子恺所作的随笔，洋溢着艺术家的真率和真情，富于情趣。

谷崎润一郎在《读缘缘堂随笔》中指出：“他所取的题材，原并不是什么有实用或深奥的东西，任何琐屑轻微的事物，一到他的笔端，就有一种风韵，殊不可思议。”（远·~~远~~）缘缘堂随笔的“风韵”，最主要的就是“情趣”。

针对两位日本学者的评价，丰子恺坦言：“我不但如谷崎君所说的‘喜欢孩子’，并且自己本身是个孩子——今年四十九岁的孩子。因为是孩子，所以爱写‘没有什么实用的、不深奥的、琐屑的、轻微的事物’，所以‘对万物有丰富的爱’，所以‘真率’”（远·~~远~~）丰子恺把个中原因归结为“自己本身是个孩子”，即一个不失赤子之心的艺术家。

综观缘缘堂随笔中的情趣,主要表现为童趣、酒趣、画趣和谐趣。

## 一、童趣

丰子恺家中“这小燕子似的一群儿女”,不仅是其审美观照的对象,而且还常常让其受到“启示”,即换位成孩子的视点来对世界进行“审美观照”。最典型的是随笔《从孩子得到的启示》。随笔写有一天晚上,作者问源岁的孩子华瞻:“你最喜欢甚么事?”孩子率然回答:“逃难。”再问什么是“逃难”,孩子回答:“就是爸爸、妈妈、宝姊姊、软软……娘姨,大家坐汽车,去看大轮船。”丰子恺马上换位回味大人与孩子对“逃难”的不同感受:

这是“逃难”。这是多么惊慌、紧张而忧患的一种经历!然而人物一无损丧,只是一次虚惊,过后回想,这回好似全家的人突发地出门游览两天。我想假如我是预言者,晓得这是虚惊,我在逃难的时候将何等有趣!素来难得全家出游的机会,素来少有坐汽车、游览、参观的机会。那一天不论时,不论钱,浪漫地、豪爽地、痛快地举行这游历,实在是人生难得的快事!只有小孩子果真感得这快味!

(缘·~~缘起~~原·~~缘起~~)

经过比较,丰子恺认识到,孩子“能撤去世间事物的因果关系的网,看见事物的本身的真相”。这正是艺术地、绝缘地观照世界的方法。“我要从他学习!”

随笔《华瞻的日记》,丰子恺干脆用儿子华瞻的口吻,来写他的所为和所思,字里行间洋溢着孩子特有的“痴”相。孩子的“痴呆”,在丰子恺看来,正是可贵的“童心”。丰子恺反对让孩子“大人化”的教育,而主张呵护童心,即使孩子长大成人,也应保持一颗赤子之心。他主张儿童教育应“培养童心”;“涵养趣

味”。

至于童心的表现,主要有三个方面:

一是“趣味本位”。由于天真幼稚,孩子们往往不懂常识,一味凭着自己的趣味率性而为。华瞻正凭着趣味,非常投入地与郑德菱玩骑竹马游戏,到了吃饭时间而不愿意吃饭。在大人看来,该吃饭时自然应首先吃饭,这是生活常识。孩子们却不懂常识,认为游戏第一,吃饭第二。

当然,孩子们也要吃东西。如果不是大人们逼他们吃,而是他们凭着趣味自愿吃的话,他们会吃得非常投入。随笔《儿女》就写了夏夜,源个孩子一同吃西瓜的情景:

微风吹动孩子们的细丝一般的头发,身体上汗气已经全消,百感畅快的时候,孩子们似乎已经充溢着生的欢喜,非发泄不可了。最初是三岁的孩子的音乐的表现,他满足之余,笑嘻嘻摇摆着身子,口中一面嚼西瓜,一面发出一种像花猫偷食时候的“~~咂咂~~咂咂”的声音来。这音乐的表现立刻唤起了五岁的瞻瞻的共鸣,他接着发表他的诗:“瞻瞻吃西瓜,宝姐姐吃西瓜,软软吃西瓜,阿韦吃西瓜。”这诗的表现又立刻引起了七岁与九岁的孩子的散文的、数学的兴味:他们立刻把瞻瞻的诗句的意义归纳起来,报告其结果:“四个人吃四块西瓜。”(缘·~~源~~源源源)

在作者看来,孩子们的“作品”,猿岁的阿韦的音乐的表现最为深刻而完全,最能全般表出他的欢喜的感情。缘岁的瞻瞻的诗,已打了一个折扣,但犹有活跃的生命流露着。至于软软与阿宝的散文的、数学的、概念的表现,比较起来更肤浅一层。然而,孩子们在吃西瓜时全身心投入,其明慧的心眼,比大人们所见的完全得多。“天地间最健全的心眼,只是孩子们的所有物,世间事物的真相,只有孩子们能最明确、最完全地见到。”这是大人们所望尘莫及的。

二是自我中心。儿童尚不知自我约束,更不会伪饰自己的要求,自然就会真率地表露其自我中心的要求。随笔《送阿宝出黄金时代》就回忆了幼时的阿宝是一个以自我为中心的“捣乱分子”。儿童的“自我中心”,应该一分为二来看,一方面体现了孩子的“自私”,另一方面是孩子个性的张扬。这就让大人感到既可爱又可恨。在孩子的成长过程中,大人应努力要孩子克服“自私”的一面,但又要营造一个宽松的环境,让孩子的个性得到充分张扬。如果是两个都会维护自己“权益”的孩子,有时难免会发生冲突。随笔《儿戏》中远岁的元草和怨岁的华瞻,为了抢夺木片头,就打了起来。不过孩子们打过架后,不会记仇,没过多久,又会在一起玩了。这也是孩子可爱的一面。

三是泛灵有情。孩子们分不清人与物,往往把世间的一切当成是与自己一样的“有灵”的动物。在丰子恺看来,凡是能保持儿童那样泛灵有情天性的人,就有了一颗艺术家的心。丰子恺在随笔中常常惊喜地向读者描述孩子们那种泛灵有情的天性:外婆普陀去烧香买回来的泥人,华瞻何等鞠躬尽瘁地抱他、喂他,有一天自己失手把他打破了,号哭得比谁都伤心。两把芭蕉扇做的脚踏车,麻雀牌堆成的火车和汽车,华瞻何等认真地看待,挺直了嗓子叫“汪——, \* 咕咕咕……”,来代替汽笛。阿宝认真地给凳子穿上自己和软软的袜子,得意地叫:“阿宝两只脚,凳子四只脚!”童话《有情世界》写了儿童阿因的梦。在梦中,月亮姐姐、白云伯伯、蒲公英、松树、杜鹃花、溪涧妹妹,都成了与阿因一同玩乐的伙伴,童趣盎然。

综观缘缘堂随笔,描写童心的随笔,以写丰子恺的儿女的最多,计有《儿女》、《从孩子得到的启示》、《华瞻的日记》、《阿难》、《标题音乐》、《给我的孩子们》、《作父亲》、《儿戏》、《穷小孩的跷跷板》、《送阿宝出黄金时代》等。也有描写丰子恺自己和其游钓伴侣的童年生活的,计有《忆儿时》、《梦痕》、《新年怀



旧》、《菊林》、《王囡囡》、《过年》、《清明》、《乐生》等。还有一篇《南颖访问记》,是写丰华瞻的女儿南颖的,作于1934年,生前没有发表,大概是当时政治环境不适宜发表这类随笔吧。正因为不求发表,是情之所致而作,故仍能写得童趣盎然,与二三十年代的那些随笔如出一辙。小南颖刚满周岁,完全以自我为中心,大人吃饭时要求上楼去玩,深夜醒来要到外面去玩,显得十分无理,然而,孙女儿的恣意天真却让作者感动万分。

丰子恺还喜欢回忆童年生活,以回味“人生的本来滋味”。随笔《梦痕》写道,丰子恺的左额上有一条同眉毛一般长短的疤。这是他儿时游戏时在门槛上跌破了头颅而结成的。相面先生说这是破相,这是缺陷。作者美其名曰“梦痕”:

但在说起我额上的疤的来由时,还能热烈地回忆神情活跃的五哥哥和这种兴致蓬勃的玩意儿。谁言我左额上的疤痕是缺陷?这是我的儿时欢乐的佐证,我的黄金时代的遗迹。过去的事,一切都同梦幻一般地消灭,没有痕迹留存了。只有这个疤,好像是“脊杖二十,刺配军州”时打在脸上的金印,永久地明显地录着过去的事实,一说起就可使我历历地回忆前尘。仿佛我是在儿童世界的本贯地方犯了罪,被刺配到这成人社会的“远恶军州”来的。这无期的流刑虽然使我永无还乡之望,但凭这脸上的金印,还可回溯往昔,追寻故乡的美丽的梦啊!(缘·囡囡)

在这里,儿童世界与成人世界成为两个对立的世界。其实,我们阅读丰子恺那些描写童真的随笔,处处可以看到这两个世界的对立。前者是一个真率的、有情的世界,后者是一个虚伪的、势利的世界。丰子恺这种将儿童世界与成人世界对立的思维方式,与中国古代有些圣哲的观点是一脉相承的。先秦时道家的《老子》提出“能婴儿乎”的主张,也是要人们脱却成人世界的虚伪和势利。儒家的孟子将“小人”与“大人”对立;“夫大人

者,能不失其赤子之心也。”这里的“赤子之心”,其实就是童心。明朝的思想家李贽,更是提出了著名的“童心说”。李贽强调“童心”,要求人们挣脱封建道德与礼教的羁绊,敢于表达自己对社会生活的真实感受与评价,具有个性解放的人文色彩。丰子恺是受“五四”新文化运动滋养和哺育而成长起来的现代文人,他身上自然有反对封建道德和礼教,张扬个性的“五四”时代精神。因此,丰子恺将儿童世界与成人世界对立起来写,具有一定的反封建的革命性。当然,他对封建的成人世界的反感和厌恶,又是一种佛教居士式的。丰子恺要从封建的成人世界挣脱出来,但并没有一心想往生西方极乐世界,他所憧憬的是超越功利的童真世界和艺术世界。随笔《给我的孩子们》就明确地表达了作者对于儿童世界的憧憬和成人世界的厌恶。但是,孩子们的黄金时代有限,现实的丑恶终于要暴露在他们面前的。丰子恺眼看儿时的伴侣中的英雄,好汉,一个个退缩,顺从,妥协,屈服起来,到像绵羊的地步,不禁为孩子们的未来深感忧虑。孩子们中的老大阿宝长成懂事的少女,丰子恺在《送阿宝出黄金时代》中表达了自己悲喜交集的心情:

所喜者,近年来你的态度行为的变化,都是你将由孩子变成成人的表示。我的辛苦和你母亲的劬劳似乎有了成绩,私心庆慰。所悲者,你的黄金时代快要度尽,现实渐渐暴露,你将停止你的美丽的梦,而开始生活的奋斗了,我们仿佛丧失了一个从小依傍在身边的孩子,而另得了一个新交的知友。“乐莫乐兮新相知”,然而旧日天真烂漫的阿宝,从此永远不得再见了!(缘·源·远)

成人世界与儿童世界时时会冲突。美好的儿童世界是脆弱的,经不起丑陋的成人世界的冲击。丰子恺作为喜爱孩子的父亲,想要呵护童心,有时会陷入尴尬境地。随笔《作父亲》写缘缘堂门口来了一个卖小鸡的。丰家的孩子看到可爱的小鸡,叫

着“好来！好来！”急切地要买小鸡。小贩看到有机可乘，咬定高价，任凭孩子的哀求和哭闹，就是不肯降价。小鸡没有买成，父亲对孩子们说：

“我们等一会再来买吧，隔壁大妈会喊我们的。但你们下次……”

我不说下去了。因为下面的话是“看见好的嘴上不可说好，想要的嘴上不可说要。”倘再进一步，就变成“看见好的嘴上应该说不好，想要的嘴上应该说不要”了。在这一片天真烂漫光明正大的春景中，向哪里容藏这样教导孩子的一个父亲呢？（缘·囡囡）

丰子恺不忍心将成人世界这套可恶的“游戏规则”教给孩子，但不懂这套“游戏规则”，孩子们就会在这个世界上吃亏。丰子恺不愿意对孩子来进行“文化整合”，但社会、学校以及孩子们的其他亲人还会用这套可恶的“游戏规则”来对孩子们进行“文化整合”。童心可爱，但现实就是这么无情，让人无可奈何。

## 二、酒趣

丰子恺的父亲丰鎡考取举人后，丁忧在家，接着科举便废，断了仕途。丰鎡在家赋闲，最有兴致的便是每天晚上的自饮自斟。大概是受父亲影响吧，丰子恺也有每晚自饮自斟的习惯，有时甚至中午也要独自饮酒。丰子恺师从弘一法师皈依佛教后戒了酒，但没几年就又开了酒戒。晚年正值文革，丰子恺历尽磨难，在家浅醉闲眠成了他生活中少有的乐趣。阅读缘缘堂随笔，一股浓浓的酒趣扑鼻而来。

除了自饮自斟，便是和朋友们在一起饮酒。朱光潜在《丰子恺的人品与画品——为嘉定子恺画展作》中回忆了囡年前一同喝酒的情景：

丰子恺的审美世界

那时候他和我都在上虞白马湖春晖中学教书。他在湖边盖了一座极简单而亦极整洁的平屋。同事夏丐尊朱佩弦刘薰宇诸人和我都和子恺是吃酒谈天的朋友,常在一块聚会。我们吃饭和吃茶,慢斟细酌,不慌不闹,各人到量为止,止则谈的谈,笑的笑,静听的静听。酒后见真情,诸人各有胜慨,我最喜欢子恺那一副面红耳赤,雍容恬静,一团和气的风度。<sup>①</sup>

缘缘堂随笔中有不少是写父亲饮酒、自己喝酒以及朋友聚会饮酒的,都写得妙趣横生,洋溢着酒趣。

缘缘堂随笔中看不到那种大碗喝酒、大块吃肉的豪爽,丰子恺喜欢的是慢斟细酌的恬淡从容。如果说豪饮者具有“侠”的气概,那么慢斟细酌的“酒徒”透出的是一种“禅味”,既从容又自足。被丰子恺引为“同志”的是当年在里西湖钓虾下酒的“酒徒”。抗战胜利后,由于缘缘堂被毁,丰子恺在里西湖招贤寺旁租屋而居。有一位在湖滨摆刻字摊的中年男子,每天收摊后到里西湖来钓虾,引起了丰子恺的注意:

每见一中年男子,蹲在岸上,向湖边垂钓。他钓的不是鱼,而是虾。钓钩上装一粒饭米,挂在岸石边。一会儿拉起线来,就有很大的—只虾。其人把它关在一个瓶子里。于是再装上饭米,挂下去钓。钓得了三四只大虾,他就把瓶子藏入藤篮里,起身走了。我问他:“何不再钓几只?”他笑着回答说:“下酒够了。”我跟他去,见他走进岳坟旁边的一家酒店里,拣一座头坐下了。我就在他旁边的桌上坐下,叫酒保来一斤酒,一盆花生米。他也叫一斤酒,却不叫菜,取出瓶子来,用钓丝缚住了这三四只虾,拿到酒保烫酒的开水里去一浸,不久取出,虾已经变成红色了。他向酒保要一小碟

<sup>①</sup> 《朱光潜全集》第 3 卷第 151 页,安徽教育出版社 1983 年 9 月版。

酱油,就用虾下酒。我看他吃菜很省,一只虾要吃很久,由此可知此人是个酒徒。(远·苑·缘·缘·缘)

两人都独酌无伴,就相与交谈。那人就向丰子恺劝诱,尽力宣扬虾的滋味鲜美,营养丰富。又教丰子恺钓虾的窍门。他说:“虾这东西,爱躲在湖岸石边。你倘到湖心去钓,是永远钓不着的。这东西爱吃饭粒和蚯蚓。但蚯蚓龌龊,它吃了,你就吃它,等于你吃蚯蚓。所以我总用饭粒。你看,它现在死了,还抱着饭粒呢。这东西比鱼好得多。鱼,你钓了来,要剖,要洗,要用油盐酱醋来烧,多少麻烦。这虾就便当得多:只要到开水里一煮,就好吃了。不须花钱,而且新鲜得很。”他这钓虾论讲得头头是道,让丰子恺真心赞叹。

慢斟细酌中透出风雅来的“酒徒”,还有一位是丰子恺的父亲丰鎡。父亲丰鎡是吃蟹的行家里手,其“吃蟹经”可以和上文的“钓虾论”相映成趣:

父亲说:吃蟹是风雅的事,吃法也要内行才懂得。先折蟹脚,后开蟹斗……脚上的拳头(即关节)里的肉怎样可以吃干净,脐里的肉怎样可以剔出……脚爪可以当作剔肉的针……蟹螯上的骨头可以拼成一只很好看的蝴蝶……父亲吃蟹真是内行,吃得非常干净。所以陈妈妈说:“老爷吃下来的蟹壳,真是蟹壳。”(缘·缘·缘·缘·缘)

有风雅的下酒菜助兴,自然能增添喝酒的乐趣。随笔《沙坪的酒》又写出了喝酒的别一些乐趣:

还有一种兴味,却是千载一遇的。我在沙坪小屋的晚酌中,眼看抗战局势的好转。我们白天各自看报,晚餐桌上大家报告讨论。我在晚酌中眼看东京的大轰炸,莫索里尼(墨索里尼)的被杀,德国的败亡,独山的收复,直到波士坦(波茨坦)宣言的发出,八月十日夜日本的无条件投降。我的酒味越吃越美。我的酒量越吃越大,从每晚八两增加到

一斤。大家说我们的胜利是有史以来的一大奇迹。我更觉得奇怪。我的胜利的欢喜,是在沙坪小屋晚上吃酒吃出来的!所以我确认,世间的美酒,莫过于沙坪的四川人仿造的渝酒。我有生以来,从未吃过那样的美酒。(远·~~无因~~)

真可谓“醉翁之意不在酒”,在乎抗战的喜讯。这酒兴的高潮是 ~~1945~~ 1945 年 8 月 15 日夜,听到日本天皇宣布无条件投降时的狂欢。随笔《狂欢之夜》就描述了当时狂欢胜利的邻人“唐突”地向丰子恺讨酒吃。丰子恺拿出珍藏的茅台,与大家豪爽地举杯共饮。

丰子恺作为“酒徒”,喜欢独酌,更喜欢与朋友对饮。约一位彼此相契的朋友,找寻一处富于诗意的喝酒之处,边饮边聊,慢慢进入一种宠辱皆忘的境界。这才是让“酒徒”最心仪的境界。随笔《吃酒》,最先忆及的是与留日学生黄涵秋到江之岛吃日本黄酒和壶烧的情景:“且说我和老黄在江之岛吃壶烧酒,三杯入口,万虑皆消。海鸟长鸣,天风振袖。但觉心旷神怡,仿佛身在仙境。”丰子恺与口琴家黄涵秋先后回国,一度都在上海当教师,常常相约去喝酒。尽管不再有原先的诗意和浪漫,但别有情趣。

抗战初期,丰子恺扶老携幼逃难的第一站便去桐庐投奔马一浮。租住一户姓盛人家的房子。隔壁老大盛宝函的孙子贞谦酷爱读书,常向丰子恺请教。老头盛宝函常邀请丰子恺去他家喝酒。酒是自家酿的,色香味都上等。

喜欢与朋友对饮的丰子恺,专门在缘缘堂里挂了王安石的诗句作为对联:“草草杯盘供笑语,昏昏灯火话平生。”然而,当年在白马湖畔和上海立达学院的共饮朋友并没有来缘缘堂与丰子恺对饮,倒是在里西湖招贤寺旁的租屋里,来了一位当年共饮的朋友郑振铎,即 ~~悦哉~~ 八年抗战,两位朋友天各一方;“去日儿童皆长大,昔年亲友半凋零”。一旦相聚,自然要对饮。随笔

《湖畔夜饮》就是写这一情景的：

黄昏八点钟，我正在酩酊之余，悦戡来了。阔别十年，身经浩劫，他反而胖了，反而年轻了。他说我也还是老样子，不过头发白些……我肚里的一斤酒，在这位青年时代共我在上海豪饮的老朋友面前，立刻消解得干干净净，清清楚楚，我说：“我们再吃酒！”他说：“好，不要甚么菜蔬。”窗外有些微雨，月色朦胧。西湖不像昨夜的开颜发艳，却另有一种轻颦浅笑，温润静穆的姿态。昨夜宜于到湖边步月，今夜宜于在灯前和老友共饮……

女仆端了一壶酒和四只盆子出来，酱鸭，酱肉，皮蛋和花生米，放在收音机旁的方桌上。我和悦戡就对坐饮酒。收音机上面的墙上，正好贴着一首我手写的，数学家苏步青的诗：“草草杯盘共一欢，莫因柴米话辛酸。春风已绿门前草，且耐余寒放眼看。”有了这诗，酒味特别的好……（远·猿园）

两位朋友对饮，另外还有一种美味的酒肴！就是话旧。阔别十年，身经浩劫。郑振铎沦陷在孤岛上，丰子恺奔走于万山中。可惊可喜，可歌可泣的话，越谈越多。谈到酒酣耳热的时候，话声都变成呼号叫啸，把睡在隔壁房间里的人都惊醒。丰子恺见郑振铎的豪饮，不减二十余年前，就回忆起了二十余年前的上海共饮的情景……

与这回湖畔夜饮相当的，应是猿源年秋天的沙坪夜饮。当年丰子恺与叶圣陶七年不相见，终于在重庆相会了。几天后，叶圣陶由贺昌群相陪，专程去沙坪小屋看望丰子恺。叶圣陶在猿月猿日的日记中记下了那天的情景：

……小径泥泞，颇不易走。望见一小屋，一树芭蕉，鸽箱悬于屋檐，知此是矣。入门，子恺方偃卧看书，其子女见客至，皆欢然。闲谈之顷，阳光微露，晚晴之际，访旧，似别有



《草草杯盘供笑语，昏昏灯火话平生》



情趣。傍晚饮酒,子恺意兴奋,斟酒甚勤。余闻子恺所藏留声机片有一昆曲片,……开机而共听之。……自昆曲转而谈宗教,谈艺术,谈人生,意兴飙举,语各如泉,酒亦屡增。三人竟尽四瓶,子恺有醉意矣。共谓如此良会不易得,一夕欢畅,如获十年之聚首。余知子恺有寂寞之感矣。<sup>①</sup>

良朋共饮实在难得,丰子恺平时只能画饼充饥。除了挂一幅“昏昏灯火话平生,草草杯盘供笑语。”的对联,丰子恺还喜欢根据杜甫《客至》中的尾联画古诗新画的漫画。幼女丰一吟在赏析漫画《肯与邻翁相对饮,隔篱呼取尽余杯》时写道:“父亲很喜欢饮酒。他觉得独酌不够味,希望有一个酒伴。住在上海的日子里,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。”<sup>②</sup>

丰子恺喜欢的是朋友们那种兴致所至的聚会喝酒,讨厌的是那种虚文缛节的宴会。随笔《作客者言》把对客人的强行劝酒称为“优待的虐待”。丰子恺还专门写了随笔《宴会之苦》来反对这种不合理的宴会:

宴会,不知是谁发明的,最不合理的一种悲剧!突然要集许多各不相谄的人,在指定的地方,于指定的时间,大家一同喝酒,吃饭,而且抗礼或谈判。这比上课讲演更吃力,比出庭对簿更凶。我过去参加过多次,痛定思痛,苦况历历在目。(远·~~国原原~~缘)

因此,胜利返乡后的丰子恺,变成了“三不先生”,即不教书,不讲演,不宴会。

不过话还得说回来,当年父亲丰鎡每逢春秋佳日,必邀集亲

① 转引自《丰子恺文集》第1卷,第10页。

② 丰陈宝、丰一吟著《爸爸的画》第二集第15页,华东师范大学出版社1998年10月版。

友,饮酒取乐,仍给丰子恺留下了美好的回忆,尤其是蛮风雅的酒令。随笔《酒令》还详细描述了父亲丰鎡他们的两种酒令,即“击鼓传花”和掷骰子。这可是中国传统酒文化的有机组成部分。

### 三、画趣

丰子恺是漫画大家,又是写随笔的高手,他充分发挥二者皆擅的特长,经常为自己的随笔配画漫画,图文并茂,妙趣横生。最典型的是石门缘缘堂时期,丰子恺一度专门雇用了一只客船,吃住都在船上,泛舟于石门附近的乡镇,写下了一组图文并茂的随笔《野外理发处》、《三娘娘》、《看灯》、《鼓乐》。

《野外理发处》写丰子恺所雇用的客船停泊在野外,画家从船上看上去,岸上的小杂货店旁边的草地上,停着一副剃头担。画家躺在船榻上休息的时候,恰好从舷窗中望见这副剃头担的全部。起初剃头司务独自坐在凳上吸烟,后来把凳子让给顾客坐,开始理发。这一野外理发的情景吸引了画家的注意,画家努力捕捉最佳的构图,准备画下来:

我想把船窗中这幅画移到纸上。起身取出速写簿,拿了铅笔等候着。等到妥帖的位置出现,便写了一幅,放在船中的小桌子上,自己批评且修改。这被剃头者全身蒙着白布,肢体不分,好似一个雪菩萨。幸而白布下端的左边露出凳子的脚,调剂了这一大块空白的寂寥。又全靠这凳脚与右边的剃头担子相对照,稳固了全图的基础。凳脚原来只露一只,为了它在图中具有上述的两大效用,我擅把两脚都画出了。我又在凳脚的旁边,白布的上端,擅自添上一朵墨,白布愈加显见其白,剃头司务的鞋子的黑在画的下端不致孤独。而为全图的主眼的一大块黑色——剃头司务的背心——亦得分布其同类色于画的左下角,可以增进全图的

统调。为求这黑色的统调,我的签字须写得特别粗大些。

(缘·猿<sup>猿</sup>猿<sup>猿</sup>)

为随笔配的漫画,就是上述的这一幅,右上角竖写了标题“野外理发处”,右下角署名“栽运”,笔画当然比较粗大。欣赏漫画,阅读上述引文,我们可以充分领略到丰子恺这幅漫画似乎是妙手天成,而在构图和色调上却是匠心独运。

随笔《三娘娘》与《野外理发处》有异曲同工之妙。丰子恺的客船在小桥堍的小杂货店门口停泊了三天。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人坐在凳上“打绵线”。后来看得烂熟,不须写生,拿着铅笔便能随时背摹其状。丰子恺从她的样子上推想她的名字大约是“三娘娘”。同样是描述劳动,《野外理发处》较为悠闲,而《三娘娘》的画面富于张力。原因是画家要强调三娘娘打绵线的辛劳:

三娘娘为求工作的速成,扭的绵线特别长,要两手向上攀得无可再高,锤子向下挂得比她的小脚尖还低,方才收卷。线长了,收卷的时候两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!一挂一卷,费时不到一分钟,假定她每天打绵线八小时,统计起来,她的手臂每天要攀高五六百次。张开五六百次。就算她每天赚得十个铜板,她的手臂要攀五六十次,张五六十次,还要扭五六十通,方得一个铜板的酬报。(缘·猿<sup>猿</sup>)

随笔《鼓乐》,丰子恺写得十分激动,因为他看到了令自己“惊异”的情景:

敲鼓的样子更使我惊异:一个孩子背着一面鼓向前跑,鼓手跟在后面一路打去,好像追杀败将一般。孩子跑得越快,后面打的追得越紧,孩子立停了让他打,他就摆开步位,出劲地痛打一顿。孩子背后受人痛打,前面管自吃芝麻饼。

饼上的芝麻跟了鼓的“同,同,同,同”而纷纷地落下,他伸手接住了芝麻,慢慢地用舌舐食。我走近去看,但见他全身的衣服,筋肉,头发,都跟了鼓的打击而瑟瑟的颤动。他的内脏一定也跟着了鼓声而振动着。这是一种无微不至的全身运动,吃下芝麻饼去,消化想是很快的。但我细看那孩子的年龄,不过十岁左右,他的皮肉很嫩,他的骨节一定不很坚牢。这样剧烈地敲到半夜,这副嫩骨头可被敲散,回家去找他母亲重新编穿过不可呢。(缘·猿蓀原猿蓀)

“当局者迷,旁观者清。”丰子恺作为一个旁观者,看清了这样的敲鼓法,将会摧残一个十来岁孩子的稚嫩的身体!因此,画家从欢乐的鼓乐中听出了“凄惨之气”!这种残酷的敲鼓法,是对“新生活运动提灯大会”的有力嘲讽!

如果不阅读随笔,仅仅欣赏漫画《鼓乐》,看到的是一幅很有趣的画面,不会从中读出“凄惨之气”的。通过对比同题的随笔和漫画,我们可以体会到两者的异同。丰子恺在《绘画与文学·文学的写生》中指出:

文人对于自然的观察,不外取两种态度,即有情化的观察与印象的观察。有情化的观察,就是迁移自己的感情于自然之中,而把自然看作有生命的活物,或同类的人。印象的观察,就是看出对象的特点,而捉住其大体的印象。这与画家的观察态度完全相同。(圆·源园)

观察自然如此,观察社会也同样如此。一种是印象的观察法,画家写生就是用的这种方法,相对比较客观;另一种是有情化的观察法,文人要把自己的情感移入到自然和社会中。随笔与漫画有艺术“通感”的一面,即都可以用印象的观察法;同时还有不同的一面,即随笔的观察法还可以进行“移情”。与此同时,随笔和漫画的表达方式也是不同的:漫画用色彩和线条,描写出来的画面非常直观;随笔用符号化的语言来表达,读者在阅



《调羹室中》

读语言文字时要把符号转换成具象,即要通过再造性想象来获得画面。比起色彩和线条来,语言在直观性和生动性方面尽管略逊一筹,但语言可以进行抒情和议论,还可以叙述,表达功能要多得多。丰子恺这种随笔配漫画的形式,正可让随笔和漫画相互取长补短,以增加表达效果。

在现代文坛,鲁迅、周作人、朱自清、冰心、郁达夫等,都是散文高手,他们中间只有鲁迅也会画几笔,如他在《朝花夕拾》序中随手画的绍兴戏中的无常,就十分传神,可惜鲁迅再没有为自己的散文配别的画。与他们相比,丰子恺会自觉地为自己的随笔配漫画,增色不少。

丰子恺大概也意识到自己的长处,故在他的不少随笔中配了漫画。

随笔《半篇莫干山游记》其实并没有写莫干山,而是写从杭州到莫干山途中的事。汽车在途中抛了锚,修车颇费周折。文中的两幅漫画十分有趣。《旷野中的病车》,画面中的汽车抛了锚,一人仰卧在车头下检修,乘客围着观看,显得关注的神情。《都会之客》却是另一副情景。大家知道汽车一时无法修好,设法在旷野中打发时间:

一时间光景大变,似乎大家忘记了车子抛锚的事件,变成 ~~竟~~ ~~竟~~ 郊游的一群。我和在先生原是用来玩玩的,万事随缘,一向不觉得是惆怅。我们望见两个时髦的都会之客走到路边的朴陋的茅屋边,映成强烈的对照,便也走到茅屋旁边去参观。(缘·源·因)

一对时髦的都会之客走到路边的简陋的茅屋边,茅屋檐下老太和小孙子分别闲坐在凳上和门槛上晒太阳,城乡对照十分强烈。

丰子恺的随笔大都有高潮或“文眼”,即文中最精彩的部分,而他的漫画往往画下最精彩的部分。随笔《沙坪小屋的

鹅》,最精彩的自然是“鹅老爷”的吃饭法。漫画《鹅老爷吃饭》:画面上有一盆饭,一桶水,鹅正在饮水。一只狗蹲在不远处,随时准备乘鹅走远去吃泥和草时过来偷吃盆里的饭。看过随笔,再来欣赏漫画,更能体会其中的情趣。

丰子恺爱猫,关于猫,丰子恺先后写了三篇随笔:《白象》、《贪污的猫》和《阿咪》。将这三篇随笔合在一起阅读,就能充分体会到丰子恺对猫的感情:“让人欢喜让人忧”。随笔《白象》配了两幅漫画《白象及其五子》和《白象的遗孤》。前者画白象慈祥地卧着,任凭五子吃奶或爬上爬下,其乐融融。后者画的是白象死后,只遗下两只小猫,乘主人看报时各蹲踞一脚,也自有一番乐趣。随笔《贪污的猫》却写了家里猫多成灾的烦恼,由于物价飞涨,卖猫食鱼的钱也只能一加再加,真可谓“猫事”、国事、天下事,事事不如意。漫画《贪污的猫》,画一只猫叼了鱼在前面跑,一位主妇在后面追赶。

随笔《阿咪》,却又来历述猫的好处了。随笔最精彩处是写“阿咪”爬到贵客的后颈上,构成了一幅绝妙的画:

岂知过得不久,忽然猫伯伯跳到沙发背后,迅速地爬上贵客的背脊,端端正正地坐在他的后颈上了!这贵客身体魁梧奇伟,背脊颇有些驼,坐着喝茶时,猫伯伯看来是个小山坡,爬上去很吃力。此时我但见贵客的天官赐福的面孔上方,露出一个威风凛凛的猫头,画出来真好看呢!(远·远苑)

漫画中贵客正端起茶杯准备喝茶,他的天官赐福的面孔上方,露出一个威风凛凛的猫头,让人忍俊不禁。

新中国成立后,丰子恺由衷地高兴,在不少随笔中情不自禁地抒写了他的喜悦之情。不过,回过头去看,丰子恺当年的有些随笔显得生硬,丰子恺作为艺术大家,也出现了轻度“失语”现象。丰子恺的“失语”仅限于描写社会生活的随笔,他那些游记





人写起肖像来 ,大刀阔斧地写去 ,没有枝枝叶叶 ,主杆分明 ,突显特征。

丰子恺用“印象的描写”来写人物动作 ,也十分传神。这方面的“经典”描写自然是随笔《吃瓜子》中对女人们、小姐们咬瓜子的描写 :

女人们、小姐们的咬瓜子 ,态度尤加来得美妙 :她们用兰花似的手指摘取瓜子的圆端 ,把瓜子垂直地塞在门牙中间 ,而用门牙去咬它的尖端。“的 ,的”两响 ,两瓣壳的尖头便向左右绽裂。然后那手敏捷地转个方向 ,同时头也帮着微微地一侧 ,使瓜子水平地放在门牙口 ,用上下两门牙把两瓣壳分别拨开 ,咬住了瓜子肉的尖端而抽它出来吃。这吃法不但“的 ,的”的声音清脆可听 ,那手和头的转侧的姿势窈窕得很 ,有些儿妩媚动人。连丢去的瓜子壳也模样姣好 ,有如朵朵兰花。(缘·~~圆~~缘)

精准而简洁的描写 ,显得特别幽默。

与此同时 ,丰子恺作为一位散文高手 ,自然也会用他的随笔来为自己的漫画增色。丰子恺喜欢为自己的漫画集写序或跋 ,让读者加深对漫画的理解。随笔《给我的孩子们》,作为《子恺画集》代序 ,读者阅读后自然会加深对其中漫画的理解。随笔《云霓》和《都会之音》分别是画集《云霓》(天马版)和画集《都会之音》(天马版)的代序 ,写得忧愤深广 ,能帮助读者从漫画中读出象征意味。随笔《谈自己的画》详细介绍了《子恺漫画》、《子恺画集》、《儿童漫画》中的一些画。

在 20 世纪的中国文化名人中 ,既是名画家又是随笔高手的 ,似乎只有丰子恺一人 ,眼下只有大器晚成的黄永玉和韩羽可以和丰子恺遥相呼应。

丰子恺的审美世界

#### 四、谐趣

为了行文的统一,以“谐趣”为题,其实,更流行的标题应是“幽默”。林语堂首次把英文幽默音译为“幽默”,如果意译的话应为“谐趣”。

在西方,康德、柏格森和叔本华等美学家都研究过与幽默相关的笑的问题。关于笑,康德指出:“在一切引起活泼的撼动人的大笑里必然有某种荒谬背理的东西存在着。(对于这些东西自身,悟性是不会有愉快的。 )笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情。正是这一对于悟性绝不愉快的转化却间接地在一瞬间极活跃地引起欢快之感。”<sup>①</sup>叔本华则认为:“笑的产生每次都是由于突然发现这客体和概念两者不相吻合。”

孙绍振在考察了西方美学家的众多论述后,认为西方幽默学中最基本的范畴是“不一致”(幽默用德语又译作乖讹)<sup>②</sup>。

在不同的艺术领域,由于幽默的艺术形式不一样,受众的审美心理也有差异。像相声、小品、电影、电视等表演艺术中的幽默,常会让观众捧腹大笑;而文学作品作为语言艺术,其幽默效果很难激起读者的哈哈大笑,常常是会心的微笑。

与鲁迅、老舍、钱钟书一样,丰子恺是现代中国的“幽默大师”。他的漫画和随笔洋溢着丰子恺特有的“有情滑稽”,常会令读者产生会心的微笑。相比较而言,鲁迅的幽默是辛辣的,钱钟书的幽默是尖刻的,老舍的幽默是大俗大雅的,而丰子恺的幽默则在平和中透出一种淡淡的诗意。

幽默的核心是“乖讹”,那么,缘缘堂随笔是如何巧妙地使用“乖讹”来达到幽默的效果的呢?丰子恺在用语言来描述对

① 康德《判断力批判》上卷第464页,宗白华译,商务印书馆1957年圆月版。

② 孙绍振《论幽默逻辑》《文艺理论研究》1985年第3期。

象时,表层的、显性的表述是一本真经的,而深层的、隐性的表述是要努力把读者引向另一面,从而造成两者的“乖讹”。这是一种用作者的智慧营造的“乖讹”。读者在阅读时与作者的智慧相契合,透过作者对描述对象的显性描述,顿悟其隐性与显性的乖讹,从而产生会心的微笑。

综观缘缘堂随笔,由“乖讹”产生的幽默可分两大类:一类是事件本身显得“乖讹”而产生的幽默;一类是事件本身很平常,纯粹靠语言的匠心独运才达到“乖讹”的幽默效果。

我们先来看第一类。

孩子天真幼稚,其言行和想法常常显得“乖讹”。如实描述这种“乖讹”就会产生幽默的效果。随笔《送阿宝出黄金时代》中写阿宝小时候吃蛋要吃蛋黄,不要吃蛋白。在她的意识中,蛋黄是好的,蛋白是不好的,所以好的就是“黄”。这种孩子的逻辑其实并不符合逻辑常识,是“乖讹”的。随笔对此描述道:

你吃蛋只要吃蛋黄,不要吃蛋白,母亲偶然夹一筷蛋白在你的饭碗里,你便把饭粒和蛋白乱拨在桌子上,同时大喊“要黄!要黄!”你以为凡物较好者就叫做“黄”。所以有一次你要小椅子玩耍,母亲搬一个小凳子给你,你也大喊“要黄!要黄!”你要长竹竿玩,母亲拿一根“史的克”给你,你也大喊“要黄!要黄!”(缘·源·愿)

这种逻辑上的“乖讹”十分鲜明,故其幽默的效果十分明显。

随笔《华瞻的日记》,是用儿子华瞻的口吻来写的,其中便有儿子的“乖讹”的想法。华瞻与德菱青梅竹马,两小无猜。随笔写两个小孩子玩骑竹马游戏,正在兴头上,却被大人叫回各自的家中吃饭。华瞻扫兴之余,便有了“乖讹”的想法:

其实照我想来,像我们这样的同志,天天在一块吃饭,在一块睡觉,多好呢?何必分作两家?即使要分作两家,反

正爸爸同郑德菱的爸爸很要好,妈妈也同郑德菱的妈妈常常谈笑,尽可你们大人作一块,我们小孩子作一块,不更好么?(缘·~~缘·原·原·原~~)

按华瞻的想法来重新组合家庭,他和郑德菱一起,再没有大人来干涉,多么自由自在!然而,他们活得下去嘛?!对此,作者丰子恺并不作出评价,让读者来领悟其中的“乖讹”,体会幽默。

随笔《送考》写丰子恺与石门镇上的其他家长一起,送孩子到杭州去报考初中。时值~~1934~~原年夏天,江南遭受了百年未遇的旱灾。客船在大运河里行走,两岸排满了“踏旱水车”的龙骨水车,场面十分悲壮,但那班投考的孩子们对此如同不闻不见,只管埋头在《升学指导》、《初中入学试题汇观》等书中。丰子恺喊他们观看两岸情景,不要抱佛脚。但他们的眼向两岸看了一眼,就回到书上,依旧埋头在书中。后来却提出种种问题来考我:

“穿山甲喜欢吃什么东西?”

“耶稣生时当中国什么时代?”

……

我全被他们难倒了,一个问题都答不出来。我装着内行的神气对他们说:“这种题目不会考的!”他们都笑起来,伸出一根指头点着我,说:“你考不出!你考不出!”我老羞并不成怒,笑着,倚在窗上吸烟。后来听见他们里面有人在教我:“穿山甲喜欢吃蚂蚁的!……”(缘·~~猿·原·猿·猿~~)

这里的“乖讹”比较复杂。孩子临时抱佛脚,想来平时不够用功,这是一层“乖讹”;孩子们努力要背的却是“穿山甲喜欢吃蚂蚁”之类的知识,可见初中入学考试有些问题,这是第二层“乖讹”;我“明明答不出孩子们的问题,却装着内行的神气对孩子们说:‘这种题目不会考的!’”这是第三层“乖讹”。三重“乖讹”叠合在一起,文中的幽默隽永含蓄,回味无穷。后面写孩子们赴考时,又加了幽默味十足的一句神来之笔:“许多童男童

女,各人携了文具,带了一肚皮‘穿山甲喜欢吃蚂蚁’之类的知识,坐黄包车去赴考。”

老舍在《谈幽默》一文中指出:“嬉皮笑脸并非幽默,和颜悦色,心宽气朗,才是幽默。”丰子恺随笔中的幽默大都是“和颜悦色,心宽气朗”的。不过,凡幽默,总含有程度不同的嘲讽意味的。

在所有缘缘堂随笔中,最“经典”的幽默随笔该数《吃瓜子》,幽默中具有十分明显的嘲讽意味。中国人是最善于拿筷子、吹煤头纸和吃瓜子的民族,但这三种能力都是平常小事,连雕虫小技都算不上,作者却偏偏要说中国人是拿筷子博士、吹煤头纸博士和吃瓜子博士,其中有很大的“乖讹”,具有嘲讽带来的幽默。随笔对少爷们和女人们、小姐们不同的吃瓜子法的描述幽默味十足:

我以为中国人的三种博士才能中,咬瓜子的才能最可叹佩。常见闲散的少爷们,一只手指间夹着一支香烟,一只手握着一把瓜子,且吸且咬,且咬且吃,且吃且谈,且谈且笑。从容自由,真是“交关写意”!他们不须拣选瓜子,也不须用手指去剥。一粒瓜子塞进了口里,只消“格”地一咬;“呸”地一吐,早已把所有的壳吐出,而在那里嚼食瓜子的肉了。那嘴巴真像一具精巧灵敏的机器,不绝地塞进瓜子去,不绝地“格”“呸”“格”“呸”,……全不费力,可以永无罢休。女人们、小姐们的咬瓜子,态度尤加来得美妙……由此看来,咬瓜子是中国少爷们的专长,而尤其是中国小姐、太太们的拿手戏。(缘·~~國緣國緣~~緣)

少爷们吃瓜子,可以边抽烟、边谈天、边吃瓜子,一心三用,真可谓“从容自由”、“关交写意”,但他们“格”“呸”“格”“呸”的吃法,毕竟显得粗俗。与此形成对照的是,女人们、小姐们的咬瓜子,姿态十分雅致。这种雅致的姿态,与琴棋书画十分

和谐,却偏偏错了位,是并不风雅的咬瓜子。因此,她们的姿态越是雅致,反讽意味越浓。

缘缘堂随笔的第二种幽默是语言的幽默。缘缘堂随笔在语言方面的幽默主要体现在巧妙设喻和适当夸张。

先来看巧妙设喻。

随笔《癡六伯》中的癡六伯是个老光棍。他唯一的爱好是每天上午在石门镇上喝一顿酒。酒醉后走到丰家附近的木场桥上骂人:

他站在桥顶上,指手划脚地骂:“皇帝万万岁,小人日日醉!”“你老子不怕!”“你算有钱?千年田地八百主!”“你老子一条裤子一根绳,皇帝看见让三分!”骂的内容大概就是这些,反复地骂到十来分钟。旁人久已看惯,不当一回事。癡六伯在桥上骂人,似乎是一种自然现象,仿佛鸡啼之类。我母亲听见了,就对陈妈妈说:“好烧饭了,癡六伯骂过了。”时间大约在十点钟光景,很准确的。(远·透)

为了形容“癡六伯”每天准时骂人,上文巧妙设喻:“仿佛鸡啼之类。”设喻的巧妙在于本体与喻体之间既有可比的一面,“癡六伯”骂人和公鸡报晓的共同点是都很准时,这是设喻成立的基础;另一面两者差距越大越有趣,而“癡六伯”骂人和公鸡报晓之间差距简直十万八千里。

随笔《学画回忆》写当年丰子恺在私塾中不敢公开画画,只能瞒过先生私下偷偷进行。对此种情景,作者在行文上用“土贩或私售灯吃”来巧妙设喻。私下画画与“售”画,与私贩鸦片,相同点是都是私下偷偷进行;然而,两者毕竟相差太大,前者只是犯一点小小的“错误”,后者可是性质严重的犯法。本体与喻体之间的“乖讹”构成了语言上的幽默。

随笔《手指》逐一描写五个手指,把大拇指比作农人,食指比作工人。作者在行文上十分巧妙。作者心里其实早已设下比

喻,但先不告诉读者,只是适当作些暗示,一路写下来;“图穷匕首见”,最终点出喻体,既水到渠成,但也有点出乎意外。请看对中指描写:

五指中地位最优,相貌最堂皇的,无如中指。他住在中央,左右都有屏藩。他的身体最高,在形式上是众指中的首领人物。他的两个贴身左右无名指与食指,大小长短均仿佛好像关公左右的关平与周仓,一文一武,片刻不离地护卫着。他的身体夹在这两人中间,永远不受外物冲撞,故皮肤秀嫩,颜色红润,曲线优美,处处显示着养尊处优的幸福,名义又最好听:大家称他为“中”……但讲到能力,他其实是徒有其形,徒美其名,徒尸其位,而很少用处的人。每逢做事,名义上他总是参加的,实际上他总不出力……可见中指在众手指中,好比兵士中的一个将官,令兵士们上前杀战,而自己退在后面。名义上他也参加战争,实际他不必出力。我想把中指比方官吏。(缘·~~缘~~原西)

中指派头很好,表面上表现很积极,处处领导其他指头,但实际出力的是大拇指和食指,把它比作“官吏”,揶揄得恰如其分。

再来看适度夸张。幽默的生命是真实,故语言上的夸张不能越过真实这个度。

随笔《寄宿生活的回忆》,丰子恺回忆了自己当年可怜的寄宿生活。当年读师范最便宜,故师范学校的学生大都是穷人家的孩子。丰子恺读的浙江省第一师范学校正是穷孩子聚集的地方。学校因陋就简,学生生活清苦,加上学校里与工厂化教育相配套的可笑的校规,弄得学生既清苦又不自由,常有一些哭笑不得的事发生。当年丰子恺他们盼望自己能生症状严重而实际并不严重的病,原因是生了这种病可以入调养室:

寄宿舍的自由乡是调养室……我也曾一入这自由乡。

觉得调养室的生活比宿舍的生活,一软一硬,一宽一猛,一温一寒。那里的床铺和桌椅的位置,可以自由改动,不拘一定的形状。起居可以随意早晚,不受铃声的支配。舍监先生不来点名,上课了可以堂皇地缺席。最舒服的,病人可以公然地叫厨子做些爱吃的菜蔬,或叫斋夫生个炭炉来自煮些私菜……故病势轻微而病状显著的病是我们所盼望的。发疟的人最幸福了。疟的发作,不管寝室的总门开不开,立刻要来拥被而卧。这真是入调养室的最正当又最有力的理由。而且入室以后,在疟势不发作的时间,欢喜上的课依旧可以去上,不欢喜上的课可以公然不到。这真是学生的幸福病!我的入调养室也是托发疟的福。不幸而疟疾就愈;但我又迁延了几天而出室。出室之后,我想,下次倘得发疟,我决不肯服金鸡纳霜了。(缘缘稿)

再轻的病也是病,总会使人难受。上文把生病的难受都省略掉了,夸张了调养室里的自由和相对美味丰盛的“私菜”。更甚者,作者为了表示对调养室的迷恋,突发奇想:“下次倘得发疟,我决不肯服金鸡纳霜了”。反正是假想,故尽可以夸张。

随笔《作客者言》,丰子恺在行文上综合使用了巧妙设喻和适度夸张。文中请客的主人,对客人实行“优待的虐待”,客气得让客人苦不堪言:

第二次闹事,是为了灌酒。主人好像是开着义务酿造厂的,多多益善地劝客人饮酒。他有时用强迫的手段,有时用欺诈的手段。客人中有的把酒杯藏到桌子底下,有的拿了酒杯逃开去。结果有一人被灌醉,伏在痰盂上呕吐了。主人一面照料他,一面劝别人再饮。好像已经“做脱”了一人,希望再麻翻几个似的……

第三次闹事,便是为了吃饭问题。但这与现今世间到处闹着的吃饭问题性质完全相反。这是一方强迫对方吃



饭,而对方不肯吃。起初两方各提出理由来互相辩论;后来是夺饭碗——一方硬要给他添饭,对方决不肯再添,或者一方硬要他吃一碗,对方定要减少半碗。粒粒皆辛苦的珍珠一般的白米,在这社会里全然失却其价值,几乎变成狗子也不要吃的东西了……我觉得这争执状态真是珍奇;尤其是在到处闹着没饭吃的中国社会里,映成强烈的对比。可惜这种状态的出现,只限于我们这主人的客厅上,又只限于这一餐的时间。若得因今天的提倡与励行而普遍于全人类,永远地流行,我们这主人定将在世界到处的城市被设立生祠,死后还要在世界到处的城市中被设立铜像呢。

(缘·猿猿)

上述引文中“主人好像是开着义务酿造厂的”;“好像已经‘做脱’了一人”等是巧妙设喻。主人因客气而闹到对客人“优待的虐待”的份上,自然显得“乖讹”。丰子恺还通过语言的适度夸张,进一步强化“乖讹”的程度。香喷喷的白米饭,被主客双方“闹”得“几乎变成狗子也不要吃的东西了”,其“乖讹”的程度已经很深了。丰子恺还要引伸开去,与当年全中国都在闹饥荒的现状相对照,继续强化主人糟蹋白米饭的“乖讹”性。主人如此糟蹋白米饭,其实是一种“折福”,丰子恺通过再度引伸,说主人将会被“设立生祠”和“铜像”,幽默中透出强烈的反讽意味。

丰子恺的审美世界

## 第四章 丰子恺漫画的审美情趣

### 第一节 中国“感想漫画”的开拓者

毕克官、黄远林在《中国漫画史》中指出：“丰子恺是我国漫画界久负盛名的老前辈。他不仅以《子恺漫画》统一了中国的漫画名称，也是抒情漫画这一画派的开创者。”<sup>①</sup>这里涉及到了丰子恺与中国漫画史的两个问题：一是中国的漫画名称是否由《子恺漫画》统一的；二是丰子恺最有特色的漫画是否应称为“抒情漫画”。

我们先来分析第一个问题。这种说法实际上是丰子恺自己提出来的。他在《漫画创作二十年》中说：

人都说我是中国漫画的创始者。这话未必尽然。我小时候《太平洋画报》上发表陈师曾的小幅简笔画《落日放船好》《独树老人家》等，寥寥数笔，余趣无穷，给我很深的印象。我认为这算是中国漫画的始源。不过那时候不用漫画的名称。所以世人不知“师曾漫画”，而只知“子恺漫画”。漫画二字，的确是在我的画上开始用起的，但也不是我自称，却是别人代定的。约在民国十二年（~~1923~~1924）年左右，上海一辈友人办《文学周报》。我正在家里描那种小画。

<sup>①</sup> 毕克官、黄远林《中国漫画史》第 40 页，文化艺术出版社 1984 年 4 月版。

乘兴落笔,俄顷成章,就贴在壁上,自己欣赏。一旦被编者看见,就被拿去制版,逐期刊登在《文学周报》上。编者代定名曰“子恺漫画”。以后我作品源源而来,结集成册,交开明书店出版,就仿印象派画家的办法(印象派这名称原是他人讥评的称呼,画家就承认了),沿用了别人代用的名称。所以我不能承认自己是中国漫画的创始者,我只承认漫画二字是在我的书上开始用起的。(源·猿苑)

丰子恺在《艺术修养基础·漫画》、《漫画的描法·漫画的由来》、《教师日记》中也表达了同样的意思。

据丰子恺《漫画的描法·漫画的由来》介绍,日本首创“漫画”二字的是葛饰北斋:“葛饰北斋自称其画集曰《北斋漫画》。漫画之名由此诞生。”(源·猿苑)葛饰北斋生于德川时代,约合中国的清初。日语中的词汇“漫画”,从字形到读音,与汉语中的“漫画”相近乎,即日语中的“漫画”是借用汉语的,而词义却是日本人自创的。汉语中的“漫画”应是从日语中借用过来的外来词。那么,日本的“漫画”名称是何时传入中国的呢?

黄大德在《中国“漫画”名称缘起考》<sup>①</sup>一文中提供了一个重要的史料,即民国元年猿月猿日,蔡元培主编的《警钟日报》已开辟了《时事漫画》栏目。《警钟日报》及其前身《俄事警闻》发表了一批报刊漫画。“时事漫画”栏目所载漫画没有标题,只标明“第伊图”,采用的是民间年画的表现形式,内容是宣传反抗帝国主义列强对中国的侵略和讽刺清政府的腐败无能。蔡元培没有留学日本的背景,想来是报社中其他有留学日本背景的同仁提出“时事漫画”这一名称的。《时事漫画》尽管最早把日本的“漫画”名称输入中国,但影响不大,童年丰子恺和郑振铎等人是无缘见识到的。

<sup>①</sup> 毕克官、黄远林《中国漫画史》第猿页,文化艺术出版社猿年猿月版。

丰子恺的审美世界

最早在丰子恺的画作上标明“漫画”的是《我们的七月》而不是《文学周报》！《我们的七月》是俞平伯和朱自清合编的，~~民国~~元年 苑月由上海亚东图书馆出版发行。该书的封面《夏》是丰子恺创作的。书内用锌版印的丰子恺的漫画《人散后，一钩新月天如水》，右侧竖排了缘个字“漫画摇子恺笔”。

曾经留学日本的鲁迅最早把日本的“漫画”理论介绍到中国来。鲁迅于 ~~民国~~元年 员月 圆日开始翻译厨川白村的《出了象牙之塔》，~~圆月~~ 员愿日译毕，~~圆月~~ 员愿日至猿月 员日在《京报副刊》连载。同年 员圆月由北京未名社印行。《出了象牙之塔》一书专门列一章《为艺术的漫画》，介绍欧美和日本的漫画。文中写道：

在日本，一般称为漫画的东西，那范围很广大。有的是对于时事问题的讽刺画即 ~~滑稽画~~ 而普通称为“ボンチ繪”的 ~~滑稽画~~ 之类也不少。但不拘什么种类，凡漫画的本质，都在于里面含有严肃的“人生的批评”，而外面却装着笑这一点上。那真意，是悲哀，是讽骂，是愤慨，但在表面上，则有绰然的余裕，而仗着滑稽和嘲笑，来传那真意的。所用的手段，也有取极端的夸张法（~~滑稽画~~）的，这是在故意地增加那奇怪警拔（~~滑稽画~~）的特色。<sup>①</sup>

~~民国~~元年 缘月 员日出版的第 ~~员~~ 期《文学周报》的“目次”中有“燕归人未归（漫画）”字样，再次在丰子恺公开发表的画作上，标明了“漫画”字样。这比鲁迅在《京报副刊》发表译作《为艺术的漫画》晚了两三个月。

《文学周报》是郑振铎主编的一个文学研究会的机关刊物。郑振铎也没有留学日本的背景，他是否受鲁迅译文的影响，才在丰子恺的作品《燕归人未归》上标明“漫画”的呢？笔者认为未

① 《鲁迅译文集》第猿卷第 圆愿页，人民文学出版社 ~~民国~~元年 员圆月版。

必如此。

1925年 5月 5日朱自清致俞平伯的信中,告知俞平伯,由朱自清编定的《我们的六月》的目录,除封面画外,还有丰子恺的画作“三等车窗内(漫画)”和“黄昏(漫画)”<sup>①</sup>。由此可见,在朱自清等朋友圈内,早已把丰子恺的这些画命名为“漫画”了。

丰子恺漫画的诞生地是浙江上虞白马湖畔的春晖中学。丰子恺在《子恺漫画 题卷首》中描述了当年的情景:

有一次会议,我也不懂得所议的是什么。头脑中所有的只是那垂头拱手而伏在议席上的各同事的倦怠的姿态,这印象至散会后犹未忘却,就用了毛笔在一条长纸上接连画成一个校务会议的模样。又恐被学生见了不好,把它贴在门的背后。

这画惹了我的兴味,使我得把我平常所萦心的琐事细故描出,而得到和产母产子后所感到的同样的欢喜。

于是包皮纸,旧讲义纸,香烟簏的反面,都成了我的糟纸,有毛笔的地方,就都是我的泽国(漫画室)了。因为设备极简便,七捞八捞,有时把平日所信口低吟的古诗句词句也试译出来。七零八落地揭在壁上。有一次,住在我隔壁的夏丐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,噓地一笑,“好!再画!再画!”我心中私下欢喜,以后描的时候就觉得更胆大了。(员· 愿原稿)

作为丰子恺漫画最早的见证人之一,朱光潜也在《丰子恺先生的人品与画品——为嘉定丰子恺画展作》中回忆了当年的情景:夏丐尊、朱自清、刘熏宇、朱光潜和丰子恺等人都是春晖中学的同事,大家都是吃酒谈天的朋友,常在一块聚会。他们吃酒

① 《朱自清全集》第 5 卷第 5 页,江苏教育出版社 1988 年 5 月版。

如喝茶,漫斟细酌,不慌不闹,各人到量尽为止,止则谈的谈,笑的笑,静听的静听。后来他们离开白马湖,在上海同办立达学园。虽然由山林搬到城市,生活比较紧张而窘迫,但大家还保持着嚼豆腐干花生米吃酒的习惯。他们大半都爱好文艺,可是很少拿它来在嘴上谈。酒后有时丰子恺高兴起来了,就拈一张纸作几笔漫画,画后自己木刻,画和刻都在片时中完成,朋友传看,心中各自欢喜,也不多加评语。<sup>①</sup>

朱自清的《子恺漫画 代序》实则是一封给丰子恺的信。朱自清在信中回忆了两人一同在丰子恺的“小杨柳屋”欣赏竹久梦二漫画的情景。丰子恺还把竹久梦二的序翻译给朱自清听。丰子恺“小杨柳屋”内“一颗骰子似的客厅里”“互相垂直的两壁上,早已排满了那小眼睛似的漫画的稿,微风穿过他们间时,几乎可以听出飒飒的声音”。看着这些漫画稿,朱自清向丰子恺建议:“你可和梦二一样,将来也印一本。”<sup>②</sup>

丰子恺在《漫画的由来》中自己坦承:“我最初注意漫画,是二十年前在日本的时候。”<sup>③</sup>1918年丰子恺游学日本时,就注意到了日本的漫画,自然也会注意到在日本已成为流行语言的“漫画”这一名称。考虑到夏丏尊也在日本留过学,因此,我们可以推断,正是丰子恺和夏丏尊在朋友圈内首先介绍了日本的“漫画”,朋友圈内也就用“漫画”来统称丰子恺的画作了。朱自清、俞平伯、郑振铎只是把朋友圈内公认的“子恺漫画”公之于众罢了。

最早发表丰子恺漫画的是 1918 年 12 月 1 日《春晖》半月刊第 1 源号,刊登了《经子渊先生的演讲》和《女来宾——宁波女子师范》。这两幅漫画印刷得比较粗劣,很难体现丰子恺漫画

① 《朱光潜全集》第 1 卷第 1 页,安徽教育出版社 1983 年 12 月版。

② 《朱自清全集》第 1 卷第 1 页,江苏教育出版社 1988 年 12 月版。

的神韵。《春晖》只是一所中学的内刊,故影响不大。朱自清最早拿丰子恺的漫画去公开出版。民国元年 苑月,由朱自清、俞平伯合编的《我们的七月》由上海亚东图书馆公开出版,该书发表了丰子恺的漫画《人散后,一钩新月天如水》。该漫画印刷较为精美,引起了郑振铎的注意。

“人散后,一钩新月天如水”是宋代谢无逸《千秋岁·夏景》词中的最后两句。全词如下:

楝花飘砌,簌簌清香细。梅雨过,萍风起。情随湘水远,梦绕吴山翠。琴书倦,鸂鶒唤起南窗睡。摇摇密意无人寄,幽恨凭谁洗?修竹畔,疏帘里,歌余尘拂扇,舞罢风掀袂。人散后,一钩新月天如水。

词是诗的变种,属语言艺术。画属造型艺术,是靠色彩、线条和构图来表现的。词和漫画所用的是两种不同的艺术语言。丰子恺自己把这种艺术再创造称为“译”。丰子恺的“译”并不是尊重原词的“译”,他让“人散后,一钩新月天如水”脱离原词的语境,表达的是一位现代画家对诗句的艺术想象。

郑振铎在《子恺漫画序》中就写了他发现这幅画后的感受:

他的一幅漫画《人散后,一钩新月天如水》,立刻引起了我的注意。虽然是疏朗的几笔墨痕,画着一道卷上的芦帘,一个放在廊边的小桌,桌上是一把壶,几个杯,天上是一钩新月,我的情思却被他带到一个诗的仙境,我的心上感到一种说不出的美感,这时所得的印象,较之我读那首《千秋岁》(谢无逸作 咏夏景)为尤深。实在的,子恺不惟复写那首古诗词的情调而已,直已把它化成一幅更迷人的仙境图了。<sup>①</sup>

① 《郑振铎全集》第 5 卷第 1 页,花山文艺出版社 1995 年 1 月版。



《人散后，一钩新月天如水》



1930年底,因与春晖中学校方意见不合,匡互生、朱光潜等人辞职到上海筹建立达学院,丰子恺也离开春晖,来到上海,一同参与筹建。恰好《文学周报》需要插图,郑振铎便通过胡愈之向丰子恺要了一些漫画,陆续在《文学周报》发表。除了上述的《燕归人未归》外,还有《指冷玉笙寒》、《翠拂行人首》、《买粽子》等。其中《买粽子》不属于“古诗新画”一类,而是一幅上海现实生活的速写:两个女孩正在从过街楼的窗口挂下一只篮子去,向走街穿弄的卖粽子者买粽子。拉绳子的女孩特别有劲,而卖粽子者并没有在画面中出现,让读者自己去想象。郑振铎在《子恺漫画序》中特别提到了这幅漫画:“有一次,在许多的富于诗意的漫画中,他附了一幅‘买粽子’,这幅上海生活的断片的写真,又使我惊骇于子恺的实写手段的高超。”<sup>①</sup>朱自清也很欣赏《买粽子》。

文学研究会是中国现代文学史上最早成立的、影响最大的文学社团。丰子恺的漫画能在其机关刊物《文学周报》接二连三地发表,自然会产生很大的影响,而在读者中产生更大影响并让大家记住“子恺漫画”的是《子恺漫画》的出版。

策划出版《子恺漫画》的主要是郑振铎。丰子恺接受郑振铎的建议,同意编印一本漫画集。丰子恺在家里开了一个特殊的“漫画展览会”,让郑振铎他们来选画。郑振铎在《子恺漫画序》中记录了选画的情景:

一个星期日,我便和圣陶、愈之他们同到江湾立达学院去看画。他把他的漫画一幅幅立在玻璃窗格上,窗格上放满了,桌上还有好些。我们看了这一幅又看了那一幅,震撼他的表现的谐美,与情调的复难,正如一个贫窶的孩子,进了一家无所不有的玩具店,只觉得目眩五色,什么都是好

<sup>①</sup> 《郑振铎全集》第5卷第1页,花山文艺出版社1995年12月版。

丰子恺的审美世界

的。……这个小小的展览会里,充满了亲切、喜悦与满足的空气。我不曾见过比这个更有趣的一个展览会。当我坐火车回家时,手里夹着一大捆的子恺的漫画,心里感着一种新鲜的如占领了一块新地般的愉悦。<sup>①</sup>

一同陪去选画的叶圣陶,在晚年写的《子恺的画》中也回忆了当年欣喜的心情:

那一天的欢愉是永远值得怀念的。子恺的画开辟了一个新的境界,给了我一种不曾有过的乐趣,这种乐趣超越了形似和神似的鉴赏,而达到相与会心的感受。<sup>②</sup>

《子恺漫画》初版本于 1925 年 12 月由文学周报社出版发行,比较简陋。1926 年 1 月 1 日出版的第 10 期《文学周报》上又刊登了关于《子恺漫画》的广告:

期待子恺漫画诸君公鉴 摇子恺漫画已经出版。但为印刷装订所误,致形式不得精美。现经同仁议定,以为子恺君这样纯美的作品,却给她穿了一件不很像样的外衣,这就对不起艺术,应该重印才对。印刷局方面也表同意,所以要另起炉灶了。

“另起炉灶”的《子恺漫画》仍由文学周报社出版,但发行改为开明书店了。将 1925 年 12 月出版的《子恺漫画》与初版本比较,就会发现的确有些不同。一是内容,删去了《马车》、《下午》、《团圆》、《曲终人不见摇江上数峰青》、《世上如侬有几人》和《眉眼盈盈处》等六幅漫画。二是装帧的确漂亮了:初版本封面没有漫画,再版本有了一幅漫画,画的是“一江春水向东流”的诗意;再版本改成了毛边本,用的是米黄色的纸。当年鲁迅就自称是“毛边党”,喜欢毛边本。不过笔者在北京鲁迅博物馆鲁

① 《郑振铎全集》第 5 卷第 10 页,花山文艺出版社 1988 年 1 月版。

② 《丰子恺漫画全集》第一卷第 10 页,京华出版社 1993 年 1 月版。

迅藏书中检索到的《子恺漫画》并不是毛边本,出版日期是1925年远月,也许是当年出版的《子恺漫画》既有毛边本,又有普通本。鲁迅正好没有看到毛边本,也就买了一本普通本。

为《子恺漫画》写序和跋的朋友之多,大概创下了中国现代出版史上之“最”。有夏丏尊、朱自清、郑振铎、丁衍庸、刘薰宇的序和俞平伯的跋。更让人称羡的是,夏丏尊的《子恺漫画序》发表于《文学周报》、朱自清的《子恺漫画代序》发表于《语丝》、郑振铎的《子恺漫画序》发表于《小说月报》。这三种杂志可都是当年京沪两地新文学的主流刊物。可以想象,当年对于《子恺漫画》的“炒作”真可谓盛况空前。于是,《子恺漫画》风行天下。这是原先昙花一现的“时事漫画”所无法比拟的。

据毕克官和黄远林的《中国漫画史》介绍,近现代的中国漫画史上,人们用讽刺画、寓意画、讽寓画、时画、谐画、笑画和滑稽画来指称漫画,漫画名称混乱。“子恺漫画”风行天下,的确起到了统一“漫画”名称的作用。从此,“漫画”成为现代中国的流行语言,其他名称也就渐渐被遮蔽了。

接下来,我们来分析《中国漫画史》所说的第二个问题,即丰子恺最具特色的漫画是否属于“抒情漫画”。

如上所引,鲁迅在引入日本的漫画名称时,还向中国读者简略介绍了厨川白村的漫画理论。这其实也是日本,甚至欧美通行的漫画理论。用鲁迅所介绍的漫画理论来衡量丰子恺的漫画,丰子恺那些讽刺漫画和宣传漫画与这些理论相符,而那些最具特色的漫画却与这些理论不太相符。丰子恺自己也意识到这一问题,所以他也说自己的画是不是漫画还成问题。

要弄清这一问题,首先得弄清楚漫画的定义。毕克官和黄远林在《中国漫画史》中指出:“漫画本来是一种不受任何工具材料和技法限制的绘画形式,但有一点必须紧紧抓住,那就是它

丰子恺的审美世界

的思维方法和表现手法不同于一般绘画,讽刺与幽默是它最突出的艺术特点,也是漫画特有的艺术功能。”<sup>①</sup>上述丰子恺《人散后,一钩新月天如水》和《买粽子》恰恰并没有讽刺与幽默的艺术特点。因此,以讽刺和幽默为艺术特点的漫画只能是狭义的漫画。用这一狭义的漫画来衡量丰子恺的漫画,大部分要排除在漫画的园地之外的。

丰子恺在《漫画的描法·漫画的意义》中给漫画下了一个广义的定义:“漫画是简笔而注重意义的一种绘画。”丰子恺还进而解释道:“漫画这个‘漫’字,同漫笔、漫谈等的‘漫’字用意相同。漫笔、漫谈,在文体中便是一种随笔或小品文,大都随意取材,篇幅短小,而内容精粹。漫画在画体中也可说是一种随笔或小品画,也正是随意取材,画幅短小,而内容精粹的一种绘画。”(源·囫囵)

丰子恺进而把漫画分为三种:“宣传漫画”、“讽刺漫画”和“感想漫画”。

“宣传漫画”和“讽刺漫画”比较好懂。对“感想漫画”,丰子恺解释道:

“感想漫画”是最艺术的一种漫画。吾人见闻思想所及,觉得某景象显示着一种人生相或世间相,心中感动不已,就用笔描出这景象,以舒展自己的胸怀。这叫做感想漫画。(源·囫囵)

丰子恺的《某父子》就是“讽刺漫画”,画一位西装革履的小伙子手拿“史的克”(手杖)在前面走,面后的老者又是提又是拎的,吃力地跟着。这幅漫画最早收在《学生相》中,显然是写父亲送儿子上学的情景。这是讽刺新式学生唯我尊独、不体恤老父亲的“摩登”派头的。《教育》也是一幅“讽刺漫画”,画一个

<sup>①</sup> 毕克官、黄远林《中国漫画史》第 5 页,文化艺术出版社 1985 年 5 月版。

人正在用模子印泥人,以讽刺工厂式学校的教育只能培养出没有个性的“泥人”。

全民抗战时期是一个最需要“宣传漫画”的时代。作为一名漫画家,丰子恺显然也意识到了。他在评论“宣传漫画”时指出:“在今日,宣传漫画比讽刺漫画更为发达。因为争斗过于激烈,讽刺失其效力,大家竞用漫画为主义的辩护者,枪炮的代用品。故今日的漫画,几乎全是宣传的了。”(源·國源)丰子恺也以笔作刀枪,创作了大量宣传漫画。丰子恺宣传漫画中堪称经典的是一幅象征性的漫画,画一棵被砍伐的大树在春天怒抽枝条,生机勃勃,画面上还题了一首诗:“大树被斩伐,生机并不息。春来怒抽条,气象何蓬勃。”这幅漫画写出了中华民族生生不息的精神,很能鼓舞民气,故广为流传。丰子恺的《护生画集》实际上也是“宣传漫画”,不过宣传的不是某种政治思想,而是“护生便是护心”的佛教思想。

丰子恺漫画中,讽刺漫画和宣传漫画数量不算多,除了《护生画集》很有特色外,其他的讽刺漫画和宣传漫画特色仍不够明显。丰子恺创作最多的是“感想漫画”。这类漫画艺术性最强,也最富于特色。正是这批“感想漫画”奠定了丰子恺在中国漫画史上无法替代的地位。毕克官和黄林远在《中国漫画史》中把这类漫画称为“抒情漫画”,不如“感想漫画”来得贴切。“感想漫画”中大多数固然富于抒情性,但也有一部分光有感想而抒情性并不明显的。如果用“抒情漫画”,丰子恺的一部分漫画就没有归属了。如丰子恺一部分“儿童相”的漫画,只是画出了童趣,并不具有明显的抒情性。

在中国漫画史上,讽刺漫画和宣传漫画一直比较发达,而“感想漫画”几乎是丰子恺独创的。张乐平的“三毛”系列漫画也不属于讽刺漫画和宣传漫画,倒是可归入“感想漫画”。如果说丰子恺的感想漫画如随笔,那么张乐平的“三毛”系列漫画则

是连载的长篇小说。大浪淘沙 , 20 世纪上半叶的众多漫画作品中 , 能超越时空、具有永久艺术魅力的首先要推丰子恺和张乐平的感想漫画。

对于丰子恺独具特色的漫画 , 俞平伯在《 子恺漫画 跋 》中评价道 :

您是学西洋画的 , 然而画格旁通于诗。所谓“ 漫画 ” , 在中国实是一创格 , 既有中国画风的萧疏淡远 , 又不失西洋画法的活泼酣恣。虽是一时兴到之笔 , 而其妙正在随意挥洒。譬如青天行白云 , 卷舒自如 , 不求工巧 , 而工巧殆无以过之。看它只是疏朗朗的几笔似乎很粗率 , 然物类的神态悉落彀中。这绝不是我一个的私见 , 您尽可以相信得过。<sup>①</sup>

丰子恺自己承认 , 作为“ 一创格 ” 的“ 子恺漫画 ” , 是有其源头的。日本的竹久梦二暂且不去说他 , 中国的先驱则是陈师曾 ( 陈衡哲原名衡哲 )。

陈师曾早年赴日本留学 , 专业是博物学。业余爱好美术 , 并与同时在日本留学的李叔同结为好友。归国后任南通、长沙等校教师 , 继任教育部编审 , 北京高师、北京美专教授。工篆刻 , 书法诸体皆工 , 绘画则山水、花卉、人物无一不精。陈师曾漫画类作品当推《 北京风俗画 》 , 约作于 1918 年。《 北洋画报 》自 1919 年开始连载 , 称此为陈师曾“ 尤其生前最得意之作品 ”。“ 《 北京风俗画 》笔法简练 , 寓意深刻 , 被称为近代漫画开山鼻祖 , 有论者谓有金冬心、罗两峰遗意 , 更有论者认为是陈师曾艺术革新思想的具体表现 , 是中国人物画发展史上一件具有里程碑意义的作品…… ”<sup>②</sup>

① 《 丰子恺漫画全集 》第一卷第 151 页 , 京华出版社 1998 年 1 月版。

② 朱万章编著《 中国名画家全集 · 陈师曾 》第 151 页 , 河北教育出版社 1998 年 1 月版。

丰子恺并没有提到过《北京风俗画》,估计是无缘见到《北洋画报》上的作品。丰子恺津津乐道的是陈师曾发表在《太平洋画报》以及收入《北平笈谱》中的简笔画。

1934年初,沪军都督陈英士资助出版《太平洋报》,总编辑是叶楚傖。李叔同被聘为主笔,主要负责编辑《太平洋画报》。《太平洋画报》不定期出版,随《太平洋报》赠送。李叔同在报上倡导西洋美术,但并没有发表自己的西洋画作品,而是多次发表陈师曾的小幅简笔画。这些简笔画是用毛笔画的,但用了西洋画的焦点透视法,很有新意。毕克官在《李叔同·陈师曾·丰子恺》一文中刊出了当年陈师曾发表在《太平洋画报》上的小幅简笔画《落日放船好》、《乞食》(三)、《春江水暖鸭先知》和《偶坐侣是商人翁》<sup>①</sup>。透过这些小幅简笔画的复印件,我们可以初步推断丰子恺为何如此推崇它们。

“落日放船好”是唐代杜甫《陪诸贵公子丈八沟携妓纳凉晚际遇雨》中的诗句。全诗为:“落日放船好,轻风生浪迟。竹深留客处,荷净纳凉时。公子调冰水,佳人雪藕丝。片云头上黑,应是雨催诗。”

公子名妓,夏夜乘舟纳凉,文人作诗凑趣,无甚深意。杜甫这首应景诗有些无聊。陈师曾所画的《落日放船好》不顾全诗“风流”的语境,单画自己想象中诗句所出现的画面:近景为一棵柳树的主干,旁边是下垂的柳条;中景为一位戴笠帽者坐在横斜的小舟上。整个画面只有寥寥数笔,落日留待读画者自己想象。近景中那棵粗大的柳树的主干,完全用了西洋画焦点透视的处理方法,很有视觉冲击力。《落日放船好》这种“古诗新画”的艺术再创造方式和中西结合的写意画法,与丰子恺的漫画最

<sup>①</sup> 毕克官著《漫画的话与画》第144页,中国文史出版社1994年1月版。

丰子恺的审美世界

为相契。

《乞食》(三)画一年老的乞食者牵着一只狗,狗正在往前跑,嘴里叼着的讨饭碗已突破了画框。这是一幅洋溢着现实生活情趣的漫画,甚至比《北京风俗画》中的不少画更有生活情趣。善于用漫画来描写现实生活的情趣,也正是丰子恺漫画的特色。

《太平洋报》后来由于没有了资助经费,就于1934年下半年停刊了。当年丰子恺还在故乡石门的小学里读书,私下里临摹《芥子园画谱》,不一定能看到《太平洋画报》,即使看到了也体会不了焦点透视的妙处。因此,笔者以为,丰子恺可能是日后从恩师李叔同处看到这批《太平洋画报》的,李叔同很有可能给丰子恺点评过陈师曾的这些简笔画。

毕克官在《李叔同·陈师曾·丰子恺》一文中还写到了这么一件事:“有一次,在向丰子恺先生请教时,他在我的笔记本上用钢笔勾了一个题为《独树老夫家》的草图。告诉我这是他印象中陈师曾的一张画。”<sup>①</sup>

然而,毕克官在随文刊载的四幅漫画中并没有《独树夫老家》。丰子恺在回忆陈师曾的文章中多次提到当年登在《太平洋画报》上的《独树夫老家》。其实这是丰子恺误记了,《独树老夫家》收在《北平笺谱》里。

《北平笺谱》是鲁迅和郑振铎编的,1933年12月印了1000部,次年又加印1000部。陈师曾的画笺为其中翘楚,也最为编者鲁迅和郑振铎赏识。喜欢丰子恺漫画的郑振铎,对于陈师曾的画笺叹为观止,自在情理之中。陈师曾的画笺可作简笔画看,且有漫画笔意,可谓与丰子恺的漫画有一种相契的异曲同工之妙。丰子恺的《读画漫感》,专谈读《北平笺谱》和《吴友如画宝》的

<sup>①</sup> 毕克官著《漫画的话与画》第145页,中国文史出版社1994年12月版。



感受。丰子恺认为这些画笺大都已失却了“笺”的实用性,而成为一种专供欣赏的绘画了。其中有些画笺只有寥寥的数笔,淡淡的一二色,草草的几个题字,然而圆满、调和、隽永,反而比同一作者其他的画更有情致,更值得细细品味。丰子恺尤其推崇陈师曾的画笺,不用纯粹的中国画风,而略加一些西洋画风。由于加得很自然,使画面更加坚实,更加稳定,而不见“中西合璧”的痕迹。

陈师曾的诗笺,收入《北平笺谱》的有八幅,题的诗句都是杜甫的。丰子恺反复提到的《独树老夫家》是杜甫《草堂即事》中的诗句。全诗如下:“荒村建子月,独树老夫家。雾里江船渡,风前径竹斜。寒鱼依密藻,宿鹭起圆沙。蜀酒禁愁得,无钱何处赊。”

陈师曾此画近景画了一棵下枝虬曲的岩松,分杈的上枝兀自挺立,一高一低相互呼应。中景画了两间错落的草堂。左上角竖题两句诗:“荒村建子月,独树老夫家。”署名“师曾”,印上只有一个“朽”字。此画在构图上与《落日放船好》有异曲同工之妙。

受日本美术界倡导“文人画”的影响,陈师曾也在《绘学杂志》上发表《文人画的价值》,高举起现代“文人画”的旗帜。陈师曾指出:“什么叫文人画,就是画里面带有文人的性质,含有文人趣味,不专在画里面考究艺术上的工夫,必定是画之外有许多的文人的思想……”陈师曾认为,一个文人画家:“第一要人品,第二要学问,第三要才情,第四才说到艺术上的工夫”。丰子恺所推崇的陈师曾的那些画,可以称为“简笔文人漫画”。丰子恺同时具备陈师曾所要求的四方面素质,才能在漫画方面卓然成家。遗憾的是,在中国漫画史上,尽管也有人学习丰子恺的漫画,但追随者并没有同时具备上述四方面的素质,故无法取得令人满意的成绩。在中国漫画史上,由陈师曾首创的“简笔文

人漫画”，经丰子恺发展成为“感想漫画”，并产生了广泛的影响，而当下已是后继乏人了。

杨可扬先生在《丰子恺漫画·前言》中指出：

如果说艺术创作上也有专利的话，那么子恺漫画的这种独创的形式风格，只属于丰老个人所有。别一个的重复雷同，不仅是多余的，而且是毫无出息的。但是丰老几十年来在创作实践中从取材、构思、笔墨，到感情的移入、意境的抒出等多方面所积累起来的丰富经验和取得的独到成就，却是一份共同的财富，应该继承、学习和发扬。<sup>①</sup>

杨可扬先生的话值得当下的中国漫画界深思。

## 第二节 丰富多彩“子恺漫画”

对于丰子恺众多漫画的归类，可以有两种分法：一种是以艺术表现方式来分，可以分为上一节所述的讽刺漫画、宣传漫画和感想漫画三类；另一种是按漫画的题材来分，也可以分为若干类。丰子恺在 1935 年 10 月由开明书店出版的《子恺漫画全集》的序中写道：

我把它分编为六册：写诗意的八十四幅为一册，名曰《古诗新画》。写儿童生活的八十四幅为一册，名曰《儿童相》。写学生生活的六十四幅为一册，名曰《学生相》。写民间生活的六十四幅为一册，名曰《民间相》。写都市状态的六十四幅为一册，名曰《都市相》。抗战后流亡中所作六十四幅为一册，名曰《战时相》。（源·~~国~~袁~~国~~源）

这六册就是按题材来划分的，只是“民间相”应改为“乡镇相”，以便于和“都市相”相呼应。不过还得增加一种“自然相”。

<sup>①</sup> 《丰子恺漫画·前言》，上海人民美术出版社 1985 年 10 月版。

除了这七种“相”，丰子恺还有两类漫画，即《护生画集》和“漫画小说”。因此，按漫画题材来划分，丰子恺的漫画可以分为九大类。下面我们就来分类考察其美学特色。

首先我们来看丰子恺漫画中的“古诗新画”。丰子恺在《画中有诗 自序》中说：

余读古人诗，常觉其中有佳句，似为现代人生写照，或竟为我代言。盖诗言情，人情千古不变，故为诗千古常新。此即所谓不朽之作也。余每遇不朽之句，讽咏之不足，辄译之为画。不问唐宋人句，概用现代表现。自以为恪尽鉴赏之责矣。（源·国恩）

丰子恺的所谓“译”，不是古人诗趣的“直译”，而是借古诗词名句来描绘现代诗趣，是一种艺术再创造。丰子恺的《漫画创作二十年》就写到了他这类古诗新画在《文学周报》上最初发表时引起的反响：

初作《无言独上西楼》，发表在《文学周报》上时，有一人批评道：“这人是李后主，应该穿古装。你怎么画成穿大褂的现代人？”我回答说：“我不是作历史画，也不为李后主词作插图，我是描写读李词后所得体感的。我是现代人，我的体感当然作现代相。这才足证李词是千古不朽之作，而我的欣赏是被动的创作。”（源·国恩）

南唐后主李煜是一位政治上的昏君和文学上的第一流词人。他那些写亡国之痛和阶下囚之苦的词，是千古绝唱。其《相见欢》原词如下：“无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。摇剪不断，理还乱，是离愁。别是一般滋味在心头。”

丰子恺的漫画《无言独上西楼，月如钩》，画一穿长衫的现代人，站在西楼的廊檐下，独自对着如钩的残月出神。李后主与现代文人之间的反差不算太大。丰子恺的另一幅漫画《帘外雨潺潺》则对李后主的词意作了一种完全出乎意外的现代诠释。

《浪淘沙》原词如下：“帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。摇摇独自莫凭栏，无限江山。别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间。”

丰子恺画母女俩坐在黄包车里，车子有顶棚可遮雨。因为下雨，车子的前部竖起了一大块挡雨的帘子。“帘外雨潺潺”，黄包车夫没有任何雨具，跑步拉车，豆大的雨珠抽打在他瘦弱的身上！漫画中的情景并不是丰子恺想象出来的。作者画下了在上海亲眼所见的情景，再题上了李后主那句词。题词之妙，让人拍案叫绝。

宋代词人柳永的《雨霖铃》，写作者在秋色中与情人分手的情景，声光旖旎，风流蕴藉，以一种凄清的哀美打动了无数少男少女的心。“今宵酒醒何处，杨柳岸，晓风残月”成为千古传诵的名句。丰子恺的漫画《杨柳岸，晓风残月》画天上的一钩残月，正照着在水田里干活的两位农民。“小满动三车”。小满前后，农民们在“晓风残月”中干活是寻常事。丰子恺把这种农事画下来，再题上柳咏的词句“杨柳岸，晓风残月”，读者看了真是“别是一般滋味在心头”。

不过也有“反串”的。唐代来鹄《蚕妇》曰：“晓夕采桑多苦辛，好花时节不闲身。若教解爱繁华事，冻杀黄金屋里人。”丰子恺的漫画《好花时节不闲身》并没有画辛勤养蚕的蚕妇，而是一幅在缘缘堂的自画像：窗外绿柳成荫，杂花竞开，蝴蝶飞舞，作者自己坐在凭窗的书桌前埋头写作，伸在椅子背后的左手夹着一支点燃的香烟。

当然，丰子恺也有用乡村风情画诠释田园诗的。宋代翁卷的《乡村四月》被赞为“田家诗压卷之作”：“绿遍郊原白满川，子规声里雨如烟。乡村四月闲人少，才了桑麻又插田。”丰子恺的漫画《乡村四月闲人少》不正面画正在干活的农民，而是画了三位老幼“闲人”：一位小脚老太太拎一篮饭菜，正急匆匆赶往田

野里送饭,小孩子没有了平时领他玩的其他大人,只得摇着拨浪鼓逗白胡须老公公玩,老公公看似干不动农活的废人,但仍坐在椅子上边抽旱烟边照看孩子。漫画从一个侧面反映了乡村四月有多忙。

丰子恺的漫画《今夜故人来不来,教人立尽梧桐影》,源于唐代一则关于吕洞宾的传说。宋人《竹坡诗话》载,大梁景德寺有一得道高僧,号峨嵋道者。一天,一位布衣青裘的伟丈夫前来,与道者谈了很久,并约定明年此日再来。到了那一天,峨嵋道者在中午端坐而逝。晚上,伟丈夫如约而至,有人告诉他道者已死,伟丈夫一阵叹息后,忽然不见了影儿。第二天,人们发现在寺庙堂侧最高处题有长短句一首,笔画飞动飘逸:“明月斜,秋风冷。今夜故人来不来,教人立尽梧桐影。”那位伟丈夫相传是“八仙”中的吕岩(即吕洞宾),长短句《梧桐影》相传是他写的。

丰子恺漫画中那位穿长衫的现代文人,没有传说中的道骨仙风,只是在梧桐林中静静地站着,似乎站成了一棵梧桐树。如钩的月亮快升到中天,月光洒向这位对友情如此期盼和虔诚的文人。

丰子恺特别喜欢“红了樱桃,绿了芭蕉”这两句词。红与绿的色彩对比非常鲜艳,而季节变换又体现了佛教的世事无常之理。南宋蒋捷《一剪梅·舟过吴江》:“一片春愁待酒浇,江上舟摇,楼上帘招。秋娘渡与泰娘桥,风又飘飘,雨又潇潇。摇摇何日归家洗客袍?银字笙调,心字香烧。流光容易把人抛,红了樱桃,绿了芭蕉。”

漫画《红了樱桃,绿了芭蕉》画一扇窗关着,而从另一扇开打的窗里伸进来几片芭蕉叶,一只蜻蜓飞向一盆放在窗台上的樱桃,火柴盒上搁着一支点燃的香烟——主人正在不远处吧。

抗战八年,丰子恺率全家老幼逃难。他以五寸不烂之笔投

身抗战,创作了不少宣传抗战的漫画。他的不少与抗战有关的漫画仍走“古诗新画”一途。《行年七十初心在,偶展舆图泪自倾》选自宋代陆游《九月二十八日五鼓起坐抽架上书得九域志泫然有感》:

一事无成老已成,不堪岁月又峥嵘。愁生新雁寒初下,  
睡起残灯晓尚明。天地何由容丑虏,功名正恐属书生。行  
年七十初心在,偶展舆图泪自倾。

诗人晚年退居老家绍兴,抗金杀敌壮志依然不减。丰子恺画一位戴眼镜的白胡子老公公,手展中国地图观看,老泪正吧嗒吧嗒掉到形如海棠叶的地图上。穿越漫长的时间,丰子恺与陆游的爱国心相契。

漫画《严霜烈日皆经过,次第春风到草庐》用了元朝吕思诚的诗句。吕思诚未发迹时,家里穷得揭不开锅。有一次,他无奈之下拿了衣服去换米,可是老妻有点舍不得,吕思诚书写《戏作》自嘲自慰:

典却春衫办早厨,老妻何必更踌躇。瓶中有醋堪烧菜,  
囊里无钱莫买鱼。不敢妄为些子事,只因曾读数行书。严  
霜烈日皆经过,次第春风到草庐。

丰子恺的漫画作于1956年,画中的妻子抱着孩子坐在家门前的石头上,丈夫和另一孩子站着。一家人的视线透过“抗建式”小茅屋,看着回黄转绿的柳树和熬霜过来的松树。春风似乎更坚定了这一家子对抗战最后胜利的信心。丰子恺很喜欢这两句诗,还画过数幅情景不同的漫画。

抗战将国事与家事紧紧联系在了一起,丰子恺的“古诗新绘”也就显得更为沉郁。《草草杯盘供语笑,昏昏灯火话平生》也是一幅诗意沉郁的漫画。宋代王安石《示长安君》曰:“少年离别意非轻,老去相逢亦怆情。草草杯盘供笑语,昏昏灯火话平生。自怜湖海三年隔,又作尘沙万里行。欲问后期何日是,寄书

应见雁南征。”

原诗作只是抒写了兄妹之情。丰子恺改“笑语”为“语笑”。漫画写两位朋友把酒夜话，一童子仍在吹炉温酒。抗战后期丰子恺已用此画送朋友了。此画发表于抗战胜利之后，画出了一场深重苦难战争之后的普遍情景，其意义迥非王安石原诗可比。

宋朝张良臣《望江南》残句：“昨日豆花篱下过，忽然迎面好风吹，独自立多时。”丰子恺改“篱”为“棚”可能是出于构图考虑，因为篱笆画出来没有豆棚来得高大疏朗。

丰子恺在《艺术漫谈·漫画艺术的欣赏》中指出：

古人云：“诗人言简而意繁。”我觉得这句话可以拿来准绳我所喜欢的漫画。我以为漫画好比文学中的绝句，字数少而精，含义深而长。（猿·猿·猿）

古诗新画是两种同样“少而精”的艺术的综合。对于这种综合，丰子恺评价道：

然而漫画的表现力究竟不及诗。它的造形的表现不够用时，常常要借用诗的助力，侵占文字的范围。如漫画的借用画题便是。照艺术的分类上讲，诗是言语的艺术，画是造形的艺术。严格地说，画应该只有形象来表现，不必用画题，同诗只用文字而不必用插画一样。诗可以只用文字而不需插画，但漫画却难于仅用形象而不用画题。多数的漫画，是靠着画题的说明的助力而发挥其漫画的效果的。然而这也不足为漫画病。言语是抽象的，其表现力广大而自由，形象是具象的，其表现力当然有限制。（猿·猿·猿）

当然，漫画并不一定都要题诗，只是题了诗句艺术情趣更为浓郁一些。对于丰子恺的古诗新画，俞平伯在《子恺漫画跋》中评价道：

以诗题画作，自古有之，然而借西洋画的笔调写中国诗境的，以我所知尚未曾有。有之，自足下始。……

一片片的落英都含蓄着人间的情味 ,那便是我看了《子恺漫画》所感。<sup>①</sup>

古诗新画都“含蓄着人间的情味”,可见丰子恺出神入化的功夫。

接下来,我们来分析丰子恺的第二类漫画,即儿童相。最早为丰子恺的漫画赢得声誉的是古诗新画和儿童相的漫画。

丰子恺在《子恺漫画选 自序》中回忆了当年创作这些儿童相漫画的情景:

由于“热爱”和“亲近”,我深深地体会了孩子们的心理,发见了一个和成人世界完全不同的儿童世界。儿童富有感情,却缺乏理智;儿童富有欲望,而不能抑制。因此儿童世界非常广大自由,在这里可以随心所欲地提出一切愿意和要求……成人们笑他们“傻”,称他们的生活为“儿戏”,常常骂他们“淘气”,禁止他们“吵闹”。这是成人的主观主义看法,是不理解儿童心理的人的粗暴态度。我能热爱他们,亲近他们,因此能深深地理解他们的心理,而确信他们这种行为是出于真诚的,值得注意的,因此兴奋而认真地作这些画。(源·缘<sup>②</sup>)

丰子恺拿起画笔,画出了一幅幅表现童真世界的漫画。这些漫画充分表现了孩子们四种童稚的心理:

一是“趣味本位”。孩子们只要不生病,就会全身心投入玩乐,在游戏中充分体现他们的“趣味本位”。漫画《快乐的劳动者》中的两个孩子搬凳子玩,大一点的孩子勉强能搬动凳子,小一点的孩子还搬不动,只能用力推。他们全然不顾劳累,认真地用凳子来拼火车玩。《建筑的起源》中的瞻瞻一脸严肃,其搭积木的认真劲十分传神。

<sup>①</sup> 《丰子恺漫画全集》第一卷第 5 页,京华出版社 1998 年 1 月版。



二是自我中心。由于孩子不会伪饰自己和理智地压抑自己的欲望,他们的自我中心会直率表露。争多嫌少正是孩子们自我中心的体现。《花生米不满足》中的奇伟,因为嫌分给他的花生米少而哭丧着脸。这种孩子“惫懒”相的真情流露与善于伪饰的成人世界形成鲜明的对照。

组画《瞻瞻底梦》,第一夜,家里的桌子没有了,东西都放在地上,要什么来玩就可以轻松取得,拿起来比放在桌子和挂在墙壁上方便多了;第二夜,眠床里没有了被褥,变成了美丽的花园,自然好玩多了;第三夜,房子的屋顶没有了,不出家门就可以看见天上的鸟、飞艇、月亮和鸽子,真可谓生气盎然。

孩子们都以自我为中心,难免会起冲突。《战争的起源》就画出了两个孩子的冲突:一个孩子紧紧抓住饼干盒,另一孩子夺不过来就哭了。

如果大人教育有方,稍大一点的孩子就学会和平相处了。漫画《你给我削瓜,我给你打扇》中,姐姐正在给弟弟削瓜,弟弟用芭蕉扇为姐姐扇凉。《郎骑竹马来》,画一小男孩骑着竹马跳向女孩,女孩右手中的两朵花留给自己,左手伸向男孩,要分两朵花给他。

三是泛灵有情。丰子恺多次赞美孩子同情心的广大。几乎世间万物,都成了他们有情的玩伴。漫画《阿宝两只脚,凳子四只脚》中的小阿宝,把凳子当作需要人关心的小伙伴了。她看到凳子的四只脚都光着,就脱下自己的鞋子给凳子的两只脚穿上;又拿来软软的两只鞋,给凳子的另两只脚穿上。阿宝看着自己的“杰作”,拍手唱道:“阿宝两只脚,凳子四只脚!”全然不顾踩脏了自己的袜子。《清明》画两个孩子正在垒一个土坟,小墓碑上写着“蝶之墓”。

四是热心模仿。模仿大人似乎是孩子们的天性。孩子们的模仿有时滑稽可笑,有时则不乏创造性。漫画《穿了爸爸的衣

服》中的瞻瞻,穿了爸爸硕大的马夹十分得意,俨然是长大成爸爸了。《瞻瞻的车(二)——脚踏车》,两把芭蕉扇骑在胯下,就成了一辆脚踏车。

从乡下吃喜酒回来,小阿宝就模仿大人們的婚礼,导演起过家家来:给瞻瞻戴上爸爸的礼帽;“像是苍蝇戴豆壳”,便是“新官人”;给软软头上蒙一块红布,就成了“新娘子”。丰子恺据此画成一幅《软软新娘子,瞻瞻新官人,宝姊姊做媒人》。

组画《小母亲》,其一画两位小女孩,一位在给洋娃娃洗澡,一位在晾晒洋娃娃的衣服;其二画一女孩牵着两个洋娃娃散步;其三画一位手拿团扇的女孩坐在凳子上照看睡觉的洋娃娃;其四画女孩在给洋娃娃喂东西吃。女孩子通过模仿做“小母亲”,体验做母亲的乐趣,同时也在接受性别文化的整合。

当然,孩子的模仿有时也会闯祸。《背牵》画了男孩背起桌布往前走,三位大人都在惊呼——桌子上的茶具将被拉翻了!如果孩子模仿起打仗来,破坏力就更大。《星期日是母亲的烦恼日》,画面中两个男孩挥舞玩具枪和刀,打翻了脸盆架、痰盂,敲碎了电灯,一个男孩滑倒在地上,母亲惊呼着跑来制止。

大人对孩子的爱如何表达也是丰子恺十分关心的一个问题。他还用漫画来反映这个问题。

大人不能溺爱孩子,宠成了孩子的坏习惯。组画《似爱之虐》,其一画坐车中的孩子,车面板上放满了水果糕点等,孩子两手抓着东西乱吃;其二中的父母正在筛酒给孩子喝;其三中的大人正在给孩子点烟;其四中的大人给孩子大把零花钱。大人们为了爱护孩子,有时还得让孩子做一些自己不愿做的事。组画《似虐之爱》,其一是大人在给孩子打针,孩子痛得哇哇直哭;其二中的母亲一手抓住孩子的手,一手捏着孩子的鼻子逼迫其张嘴,父亲舀了一汤匙药水正要喂;其三中的孩子要买西瓜吃,母亲嫌西瓜上都是苍蝇,拉住孩子赶快走开;其四中的母亲抱着

孩子让理发师理发,孩子正在大哭。《“糖汤”》中的母亲骗孩子是“糖汤”,但孩子喝一口,发现是苦涩的内服药,不禁皱起了眉头。

《父型》与《母型》中的孩子被打扮成“小大人”了。这种剥夺孩子的天性,硬要孩子“大人化”的做法是丰子恺竭力反对的。

丰子恺的漫画特别善于抓住孩子真情流露的瞬间。大人给小阿宝洗好澡后,只给她穿了裤子,没有穿上衣。她就情不自禁地用双手护住胸口。漫画《阿宝赤膊》就画出了孩子不必要的娇羞。

丰子恺的画笔还画出了穷孩子的苦难。《贫民窟之冬》中的孩子穿着大人的破棉袄,行动不方便。《父与女》中的女孩拉着瞎眼的父亲,父亲正弹着三弦卖唱。《高柜台》中的穷孩子踮起脚设法将包裹放到典当行的高柜台上,店里的朝奉仰着头看天,瞧不上那破乱的包裹。《卖品》中的女孩背上插着草标,叼着烟的父亲要把她卖掉。

王朝闻在 1954 年 7 月 1 日《人民日报》上发表《我们需要儿童画——重读 子恺画集 所感》,最先肯定了丰子恺漫画中的儿童相:

《子恺画集》里描写儿童的作品,充满了对于儿童的幻想的丰富的同情。孩子用芭蕉扇当脚踏车使用,给凳子穿鞋,在墙上“乱”涂,常有无稽的幻梦,不容易被一般人注意,也很容易被一般人忘却。但热爱儿童和熟悉儿童的子恺先生,敏锐地感觉到这些,把它们巧妙地表现了出来。虽然描写的是儿童生活中平凡的小事,由于真实和生动,所以成为意味深长的、能够吸引读者反复阅读的一种艺术品。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《王朝闻文艺论集》第一集第 28 页,上海文艺出版社 1983 年 7 月版。

王朝闻进而指出,新中国的儿童漫画“为了克服只有一个意义重大的题目,但很缺乏儿童气的所谓儿童画的缺点,子恺式的漫画的优点对于我们具有借鉴意义”。这一个侧面反映了丰子恺儿童相漫画永久的魅力。

丰子恺漫画的第三类是学生相漫画。

丰子恺先后当过十多年中小学教师。自己家里众多孩子先后入学,可不断提供学校生活画材。回想往事,自己当年在浙江省立第一师范学校做过五年寄宿生活的学生,有些可笑复可悲的生活片段也是很好的漫画材料。因此,丰子恺的学生相漫画,反映的学生生活非常丰富。

学生生活的主要内容自然是学习。漫画《英文课》,画一学生用横排的英文课本遮住竖排的小说,看得津津有味。《背诵》中的老师叫一个同学站起来背,那同学在前排同学的背上贴一张纸,看着纸“背”。《午后第一时》,画一学生正靠在桌子上打瞌睡。《不易忘记的生字》中的学生正在黑板上写英文字“囫圇”。

上述漫画的主人公是男生,女生们似乎比较守纪律。《经济的听讲》中的女生边听讲边打围巾。漫画《犬》紧接上幅画,一只小狗把头绳团带到了教室门外。《缴卷》,一女生缴了卷后,在老师的眼皮底下翻看别人的试卷对答案。

《写生课毕》,两位学生正在津津有味地吃写生用过的水果。《写生》,画一男生把狗系在柱子上写生。《实验》中的生物老师把狗绑在柳树上,手拿刀子正要解剖活狗,那条狗似乎在向学生们求情。

平时学习不上心思,考试时就得“临时抱佛脚”。《大考期内》,一学生坐在厕所里看书。

男女学生同校实行不久,男女生之间也应有些故事。漫画《责罚》中,同样是成对的学生,两位男生勾肩搭背,一对女生手

拉着手。《男学生在女学生前是道德家》,画三位女生亲亲热热地在路上走;路遇她们的男生,挺胸走路,装出一幅绅士相。《吃皮蛋》中,两位女生走过足球场,男生们正在踢足球,足球飞向女生。也许是顽皮的男生有意让女生“吃皮蛋”。

学校生活,难免会发生“事故”。《不喜欢戴的领带》画一男生哭丧着脸,受伤的右手刚包扎好,被吊在了脖子上。《某件事》中,学生领了学监急匆匆赶去处理“某件事”,领头的学生还在边走边说。那位学监的“木瓜”脑袋,是夏丐尊的标识。《舍监的头》,也画了这么一个“木瓜”脑袋。学生有时会有些“恶作剧”。《教室中的设计》画微开的门上,搁着一双拖鞋。《参观者》画的可是大祸,校长正在陪客人参观,楼上的学生从窗口倒下一盆水来,正要把客人淋成“落汤鸡”。

学生生活的花絮很多。漫画《自己的作品》中,那位学生正在欣赏自己的入选展览作品,歪斜的身子透出一副得意相。《读书的贵客》,画三个学生坐在树荫下的草坪上读书,似野炊一般舒心。《下课后》,一学生正在逗蚯蚓玩。漫画《毕业后》,墙上挂着大学毕业证书,而戴眼镜的大学生闲坐椅子上,极为无聊,毕业就是失业。阅后让人泄气……

丰子恺在 1925 年 9 月号的《中学生》杂志上发表了《寄宿舍生活的回忆》一文,写的是自己于 1924 年至 1925 年在浙江省立第一师范学校求学的生活片段。丰子恺认为:“寄宿舍生活给我的印象,犹如把数百只小猴子关闭在个大笼子中,而使之一齐饮食,一齐起卧。”当年身在笼中的时候,“只觉得可悲与可怕”,日后回想,觉得可笑”。寄宿舍生活之中,要数饭厅里的把戏最为可笑。漫画《必修课》,画一群学生拿着碗筷冲向食堂。《第八碗饭》中的大饭量的胖学生,仍在吃残剩的菜,而这种没有油水的饭菜似乎越吃越饿。

当年“寄宿舍中的自由乡是调养室。不喜欢的课可以不去

上,吃饭还可开小灶”。漫画《调养室中》,两个小病初癒的男生,穿着拖鞋,学起了跳舞。漫画中略显夸张的流畅的线条,奏出了欢快的旋律。

丰子恺的画笔还从学生扩大到整个教育界。组画《教育界人物》,其一中的大学教授西装革履,戴眼镜,一手拿史的克,一手捧着一叠书,派头十足;中学教师戴礼帽,穿大马褂,是个比上不足、比下有余的半新不旧的先生;小学教员戴着瓜皮帽,像个小瘪三。其二中的大学生戴眼镜,手里夹着香烟,一副摩登派头;中学生嗑着瓜子,略显斯文;两个小学生背着书包,在人群中瞎窜。其三中的校长戴眼镜,留八字须,长衫马褂,既神气又严肃,教员挟着讲义,对校长十分恭敬;听差一手拿摇上下课的铃,一手拿痰盂,有些麻木。其四中的会计正在算帐,缮写忙于刻蜡纸,庶务站在凳子上,往门框上钉牌子。

丰子恺还画了一组讽刺教育界弊端的漫画。漫画《某种教师》,教师的脑袋画成了留声机,以讽刺其只会照本宣科。《升学》,画一梯子,横档上写着“初小”、“高小”、“初中”、“高中”、“大学”,一学生使劲攀着梯子,一脚踩着“高小”,另一脚伸向“大学”。如此“升学”,其基础令人担忧。《升学机》,画一滑轮升降机,一头系着银元,另一头站着学生,他已靠银元之力,快从小学升到中学了。

组画《我们设身处地想象孩子们的生活》,其一画大人拉着孩子的手大步流星地走,孩子跑得汗流满面;其二画孩子坐在凳子上,够不着饭桌;其三画孩子够不着门锁,无法开门;其四画台阶太高,孩子爬得出汗了。这组画是呼吁我们在日常生活中应处处关心爱护孩子。

二十世纪上半叶,多灾多难的中国走上了艰难的现代化之途。新旧交替在教育界表现得十分明显。丰子恺漫画《舍监的脚》是一双“三寸金莲”。《母与女》中的母亲是一位手拿念佛珠

的小脚老太太,与她挽着手的女儿则天足、运动装,手拿网珠拍。母慈女孝,和谐的亲情与新旧的装束形成了鲜明的对照。《父亲的手》中的父亲拿惯了毛笔,拿钢笔也是这样怪怪的手势。

《小学时代的同学》画两位小学时代的同学在路上相遇。一位挑着粪担,正外出写生的画家,瞧着这位已不认识自己的同学,迟疑着叫他还是不叫。

《村学校的音乐课》中的老师坐在凳子上拉二胡,学生们正张大嘴巴唱学堂乐歌。桌子上放着一只摇上下课的铃。也许这所村学校只有一位老师,连庶务摇铃的活也得他兼任。班级自然是一、二、三年级合在一起上的复式班。这可是一所比眼下的希望小学更简陋的“村学校”。

丰子恺漫画的第四类是乡镇相。

丰子恺的乡镇相漫画有几种相对集中的漫画题材。其随笔《云霓》实际上是为 1933 年 1 月上海天马书店出版的漫画集《云霓》写的序。随笔主要回叙了上一年,即 1932 年江南大旱时的情景。当时有十多天,东南角上天天挂着几朵云霓,显出欲雨的现象,给渴望甘霖的人们带来希望。然而,最终云霓消失时滴雨未下。“原来这些云霓只是挂着给人看看,空空地给人安慰和勉励而已。”丰子恺说,选漫画《云霓》作集子的名称,“因为我觉得现代的民间,始终充塞着大热似的苦闷和大旱似的恐慌,而且也有几朵‘云霓’始终挂在我们的眼前,时时用美好的形状来安慰我们,勉励我们,维持我们生活前途的一线希望,与去年夏天的状况无异。”(缘·缘·缘,原稿)

那幅具有象征意味的漫画《云霓》,画两位踩水车的男子遥望挂在前面的几朵雨云,增添了抗旱的信心。同属旱灾题材的漫画《求雨》,画求雨者在炎炎烈日下,戴笠帽,披蓑衣,穿钉鞋,双手捧着香炉求雨。跟在身后的狗,热得伸出了舌头。这种近似巫术的求雨方式并没有求到雨水,大旱终于降临。丰子恺的

漫画从侧面反映当年的旱情。漫画《乘凉》有小字作注：“廿三年七月石门湾木场桥”。由此可知，丰子恺画的是自己家门口的情景：河水已干成了小溪。近景中的两位赤膊者坐在干涸的河床上乘凉，另两位在桥上乘凉者与他们遥相呼应。《荷花池上》，荷花池干得池底朝天了。《中流》画一男子正在水里抓鱼，大运河水浅得齐脚踝了。

1934年，资本主义世界爆发了经济危机。为了转嫁危机，帝国主义国家加紧了对中国的经济侵略。“洋货”的大量涌入加速了中国农村经济的破产。丰子恺的漫画也记录了“洋货”入侵乡镇的情景。丰子恺的随笔《都会之音》发表于1934年缘月《太白》杂志，后作为上海天马书店1934年怨月出版的同名漫画集的代序。丰子恺指出：“都会常把物质文明所产生的精巧、玲珑，而便利的种种用品输送到乡村去，或显示给乡村看。这好像是都会对乡村的福音，其实却害苦了乡村的人！”他认为这种情形正如俗语说的乡下人“拾得了苏州袜带儿”，显得“不配也可笑”。（缘·源）

《都会之音》画一间茅房，却架设起了收音机的天线。漫画并不一定是实景的速写，却能象征当年都市对乡镇的巨大影响力。《“洋画”》中的乡下人正好奇地趴在小洞口瞧“拉洋片”。《中西服装》中的两个男子中西服装乱穿一气，不伦不类。《西法牙科》画一老人在一部独轮车上阵列一些西法牙医的器具，撑一把大伞，粘一纸条，下书“西法牙科”。一眼就能看出是江湖牙医。《新洋装》中的白胡子老先生正在扶起给他跪下磕头祝寿的洋装青年。《摄影》中的母女俩大概第一次拍照，石凳上特意放了两盆花。《母子》中的母亲点上火，敲着木鱼念经；坐在旁边的儿子，西装革履，戴眼镜，一手拿着书读，一手夹着香烟……乡镇的“现代化”就这么土洋混杂，不伦不类。提倡生活艺术化的丰子恺，满眼看到的就是这种不和谐的丑恶的东西。



都市文明的诱惑正在改变乡镇人的生活。然而,乡下人也直觉到,自从洋鬼子的新鲜玩意儿深入乡镇后,他们的生活日渐贫穷。于是,也有些乡下人憎恨“洋鬼子”的新鲜玩意儿。《漫骂》中的赤膊乡下人,正在漫骂入侵乡下内河的“小火轮”。如果看过茅盾的小说《春蚕》、《霜叶红似二月花》等,就会明白他为何要漫骂了。

随着洋货的大量进入,乡下人的土产越来越不值钱了。漫画《新丝》中的颁白者背着新丝正在出市去卖的路上。当年中国的白厂丝在国际市场上竞争不过日本产的。颁白者的土丝有谁还要?《粗布》中的农民赤了膊扛土布去卖也卖不了几个钱。《守得三天生意好,与尔买条小抱裙》中的母亲边给孩子喂奶,边守着甘蔗摊。已是秋天了,连给孩子买条小抱裙的钱尚未着落,这家人生活的贫困可想而知。《晨风》中的一家三口守着水果摊。刚刚挑担累出了一身汗,让秋天的晨风一吹,男主人冷得抖擞发抖。

走向破产的乡镇日益贫穷。《笑涡》中的父亲把孩子放进“接婴处”前最后再看上一眼,孩子却露出了笑涡。墙角边的母狗正在喂养小狗,真是人不如狗。丰子恺后来把此画改成《最后的吻》,更具艺术感染力。《施粥》画一人正在施粥,众人举着空碗争抢。《先吃藤条》中施粥还没开始,藤条就先抽向众多争抢施粥者。

丰子恺还有一批漫画是表现乡镇风情的,具有很大的民俗学价值。《绞面》画的是乡下女子的一种传统“美容”方式。用丝线绞去脸上的汗毛,让毛脸变成净脸。由于是互助性质的,故不用出“美容”费,只是略有些皮毛之痛。《前江的新娘子》,画中的新娘子是夏丐尊的大儿媳,罩着红头盖,静静地坐着,一幅淑女相。紧挨着新娘坐的是“喜娘”,绍兴一带俗称“曼孃”。这位新娘的礼仪“教练”手拿芭蕉扇在给紧张的新娘扇凉风,似

乎还在向新娘交待接下来该行什么礼节。新娘和“曼孃”都是小脚女子。

《挑荠菜》是丰子恺有意模仿日本画家落谷虹儿,用钢笔画的工笔画。三个女孩正在初春的草地挑荠菜,两位小伙子从旁边走过。其中一位回首张望,两位豆蔻年华的女孩也在偷偷看他。只有最小的女孩未解风情,埋头挑荠菜。浙江童谣:“荠菜马兰头,姐姐嫁在后门头。”唱的大概是姐姐偷偷从后门溜出去挑荠菜马兰头,后门头的小伙子与她一见钟情,且有情人终成眷属。

《散市》中的父亲挑着两个孩子走在前面,母亲拿着东西跟在后面。可以想见,早晨父亲挑着农产品出市来卖时,两个孩子吵着要到市镇上玩,并表示完全可以自己走路去。等父亲卖空了筐里的东西要回家时,两个孩子就要赖皮,声称再也走不动了。于是,父亲边笑骂边让他们爬到空筐里去。

《吃茶》画的是乡镇上茶店里的情景。三位茶客大概天天在此喝茶聊天,有说不完的话。中间那位歪斜屁股的坐相“土”得很妙。《乡村茶坊》中的情景还要热闹些,七个人坐在一起聊天。《话桑麻》中的三位像似在喝酒。酒后露真相,右边那位居然把脚搁在凳子上了。

丰子恺漫画的第五类是都市相。

当年的乡镇到处都有都市的影子。那么,都市到底是什么样的呢?丰子恺多年生活在大都市上海和杭州。他的不少漫画就画下了都市中的所见所闻,尤其是被称为“冒险家乐园”的十里洋场上海。

丰子恺在《西洋建筑讲话·店的艺术》中感慨道:“我国前时代人憧憬‘京洛’之游,连‘衣袂京尘’都可惺惺怜惜。现代人却都想‘到上海去’,经商,发财。即有想到南京去的,其目的也仍是发财。黄金之力与商业之道大矣哉!”(猿·圆源)漫画《“到

上海去的！”》中的乡下父子俩，瞧着眼前飞驰而过的火车，歪着身子议论道：“到上海去的！”神情和言谈之间充满了对于上海的向往。然而，“外面的世界很精彩，外面的世界很无奈”。《三等车窗内》的一对贫贱男女正好奇地透过窗玻璃打量头等车内的情景。《同车》画两个女子同坐一辆黄包车。主妇坐得很舒坦，佣女怀中抱着一大包东西，还只能侧着身子坐。《渴者》中的穷人正在施茶摊上喝茶，一对摩登男女正走向冷饮店，店头上挑出招牌，上书“冰”字。《狭路》中的汽车上载着狗，迎面走过的老人背着重物。《“我们所造的”》，画两位男子坐在草地上，望着宫殿式的豪宅议论道：“我们所造的！”《颁白者》中的老头挑着沉重的担子，手里还拎着箱子。《孟子·梁惠王上》曰：“颁白者不负载于道路矣。”孟子的理想在现代都市行不通。《立等》中的男子大概只有一件衬衫，脱下来让“缝穷婆”缝补时只能光着膀子立等。《途有饿殍》画一乞丐正守着饿死的同伴……都市是富人的天堂，穷人的地狱。《入狱大喜，不愁柴米》中被警察牵着的两个“犯人”，乐得咧开了嘴。《刑满不肯去，此去衣食虑》中的警察正在把犯人轰出监狱大门，而犯人却恋恋不舍。

丰子恺很能感受到穷人的乐趣。《冬夜工毕》中的两位工友，泡在同一个木脚盆里洗脚，这大概是他们一天中最舒服的时候了。《将来的车夫》，画一车夫坐在自己的车上，看《申报》，这样的读报之乐只是丰子恺的美好祝愿。

丰子恺和他的一群教书、写稿的朋友应属于都市“寒士”。丰子恺的画笔自然不会忽略他们。《夜半》中的现代“寒士”，写稿到半夜才完，打一个长长的哈欠。墙上的钟显示时间已近半夜12点。《明日的讲义》中的胖男子正在赶写“明日的讲义”。他可是“馋嘴人吃萝卜，剥一节吃一节”。《编辑者》中那位戴眼镜的小个子编辑是丰子恺的朋友刘熏宇，斜坐在藤椅上，翘着二

郎腿斜搁在腿上的手杖让其显得随意放松。

丰子恺的有些漫画深深地打上了洋场的烙印。《东洋与西洋》画富贵人家在上海租界里大出丧。走在丧葬队伍前面的人举着“肃静”和“回避”的牌子。印度巡警“红头阿三”全然不管这套中国人的丧葬礼仪,硬是让队伍停下来,以便另一路上的洋人汽车先行。这也算是一种东西方文化的碰撞吧。《病车》画前面三人正在拖车,后面两人正在推车。这辆“病车”成了“拖拉机”,让人哭笑不得。丰子恺认为都市病车还有象征意味。由漫画《邻人》,日本人甚至联想到了当年中日之间的紧张关系。丰子恺自己解释道:

这是我住在上海时,在天通庵车站附近所见的实景。一把很大的铁扇骨,装在两份人家交界的壁上。每根铁扇骨的头上有很尖锐的枪头。分明是防止邻人逾墙的。我觉得这件东西很触目。这是人类羞耻的象征,人类的罪恶的铁证。因此取作漫画的题材。(源·囿圉)

《交通工具的古今中外》,小轿车和轿子同时出现在都市的大街上。这也从一个侧面反映了都市的畸形。

北京人爱找乐,几乎一年四季都会放风筝。上海人只在早春二月放风筝。在上海,风筝就代表了春天。《都会之春》画一男子倚着栏干,正仰望从鳞次栉比的房顶上飘起来的一只蝴蝶风筝。风筝用春天的信息驱散了他心中的郁闷。《断线鹞》中的母子俩注视着窗外挂在电线上的断线鹞,是在感慨春的流逝还是自己被弃的命运?《卖花女》在巷子里叫卖鲜花。让人想起陆游的诗:“小楼一夜听春雨,深巷明朝卖杏花。”

《三十六年病里过》画面中的医生正在给病人听诊。丰子恺署“卅六年岁除”,这位“病人”显然是指“中华民国”。丰子恺似乎有画不完的“都市病”:

《如防盗贼》中的学生举行爱国大游行,要求停止内战,一

致抗日。尾随的警察手拿警棍；如防盗贼”。《元旦游行》（不是庆祝）是对 1935 年元旦“反饥饿、反内战”大游行的速写。

《买米归途》中的两位买米者在归途中议论：“一块钱有没有二十颗好买？”《东风吹上终须落，不似人间物价高》，画一群孩子正在放风筝。《“再涨就要破了！”》以孩子吹气球喻通货膨胀。《邻家的米》，画两位站在高楼的人正在看邻家囤积大米，显然，这家的主人期望投机获利。

烽火连天，物价飞涨，弄得民不聊生。《只有一个烟囱有烟》，那么多人家穷得揭不开锅了。《四两送年酒，三个压岁钱。莫嫌盘餐少，烽火正连天》画于 1937 年 8 月。日历显示 猿日。

对于自己的漫画主要画都市和乡镇的苦难，丰子恺在《人间相 序言》中写道：

吾画既非装饰，又非赞美，更不可为娱乐，而皆人间之不调和相，不欢喜相，与不可爱相，独何欤？

东坡云：“恶岁诗人无好语。”若诗画通似，则窃比吾画于诗可也。（猿·猿）

丰子恺漫画的第六类是战时相。

1937 年 8 月，桂林今日文艺社出版了丰子恺画战时相的漫画集《客窗漫画》。他在《客窗漫画 序》中指出：

抗战军兴，我的故乡变成焦土，我赤手空拳地仓皇逃难。但也只是逃难而已，自愧未能投笔亲赴战地为国效劳。所以抗战以来，我的画廊是逃难中的所见所感，即内地的光景，与住在后方的一国民（我）的感想而已。这些画虽然也与抗战有关，却不配称为“战地漫画”，这只是逃难中在荒村的草舍里，牛棚里画兴到时的漫笔而已。旧友黎丁君办今日文艺社，向我索稿，我就把自己所保留的画稿付他，且定名为《客窗漫画》，客窗就是草舍牛棚的意思。（源·猿）

丰子恺这些逃难中在“草舍牛棚里”的“所见所感”属于抗

战时的“感想漫画”，画出了一个具有深广忧患意识的现代知识分子的生命体验。

逃难生活中体验最深的情景之一便是“行路难”。丰子恺的随笔《“艺术的逃难”》就写了逃难中找汽车的艰难。要不是丰子恺所说的一个小小的艺术情缘，丰子恺他们大概可能滞留在逃难途中了。中国自古就有“蜀道难，难于上青天”之说。其实，不光是四川，广西、云南、贵州等地的山路都会让人体会到“难于上青天”的险峻。众人争相逃难，客车都塞满了难民。于是《行路难》中一家四口站在路边，父亲手里举起了钞票，招呼过往车辆。那些严重超载的车辆无法搭载他们。

逃警报则是抗战期间国统区人民的“必修课”。《豺虎入中原……》画的也是逃难的情景。《车子不来，预报球挂起了！》画的是丰子恺亲身经历的一件事。《警报解除后》，画救护车急驰而去，三只狗正在舔食地上的血肉，惨不忍睹。《愿作安琪儿，空中收炸弹》，画一天使，正在空中收一枚落向逃警报者的炸弹。这是丰子恺护生意识的具象化。《炸弹作花瓶，人世无战争》，画一枚炸弹壳被当作了花瓶，插了两朵荷花，边上还点缀两个大阿福。炸弹作花瓶之事，丰子恺是从一个医生家亲眼所见。丰子恺体会到了其中的象征意味，就画了这幅祝愿人世和平的漫画。

逃警报时还会有“艳遇”。《警报作媒人》中的两位青年紧挨着坐在草坪上，各自身边的旅行箱包表明他们都是逃难来后方的“下江人”。两块巨大的“夫妻岩”为他们俩掌起了一方躲警报的安全小天地。从画题来看，他们为了逃警报才仓皇邂逅在“夫妻岩”下。惊魂甫定，他们才试探着聊天。是校友？是老乡？“相逢何必曾相识”，他们谈得很投缘，一见钟情。

抗战军兴，丰子恺积极创作宣传抗战的漫画。他画了一组征夫与征妇的漫画。《征夫语征妇，死生不可知。欲慰泉下魂，

但视禄中儿》,画征夫跨上战马前正在说,征妇抱着儿子静静地听。《征妇语征夫,有身当殉国。君为塞下土,妾作山头石》,画成妻子说,丈夫听的了。《不许戎衣有泪痕》中的妻子正在给即将上前线杀敌的丈夫穿大衣。《卅四年八月十日之夜》,父亲凯旋归来,双手托起儿子“举高高”,军帽戴在了儿子头上。一家人露出了庆祝抗日胜利的笑容。

丰子恺其他的抗战宣传漫画还有不少。《是可忍孰不可忍》画一怪物,正在用刀砍一绅士的手臂,上题“廿六年七日廿二日作”。正是七七芦沟桥事变不久。《敌马被俘虏,牵到后方来。自知罪恶重,不敢把头抬。》画一位军人牵着一匹俘获的敌马,围观者正乐呵呵地看着一匹低头认罪的敌马。《暴敌养汉奸,如人养畜生。今日给你吃,他日要你命。》是一幅针对汉奸的宣传漫画。《命中》画我军的高射机枪击中了敌机。《壁报》画两个男孩子各抱另一男孩的一条腿,让他念贴在高处的“我军大捷”消息。《空军杀敌归》中的大人孩子共骑一马,大人正在指点杀敌归来的六架我军飞机。《散沙团结,可以御敌》中的大人孩子正在装沙包。

丰子恺有一类漫画画了学校的战时相。这其实是学生相的“抗战版”。《战时学生相之一,蔡元培》,画一女老师一手抱儿子,另一手拿着粉笔,指着黑板上的英文“蔡元培”教学生念。这也算是抗战时的“多媒体”教学了。《战时学生相之一,一心以为有警报将至》,老师正在黑板上演算代数题,下面的学生不安地望着窗外,关注警报球挂起了没有。《粥少生多》,以争抢木桶里所剩无几的粥来比喻战时教学资源的缺乏。《卖了萝卜去上课》,画一男生挑着一担萝卜,一手拿着书。《义务书店》,画一群学生在书店里看书,但都无钱买书。

丰子恺的随笔《狂欢之夜》写了1945年8月15日之夜当丰子恺和邻人们获悉日本投降后狂欢的情景。他有好几幅漫画画

人们燃放鞭炮欢庆胜利的场景。

然而,中国的抗战胜利只是“惨胜”,留下了一大堆问题。光复员的交通问题就急煞了许多“下江人”。《重庆相之一,胜利已至胡不归》中的父女俩设摊卖带不走的日用品。从他们忧愁的神色中可以猜到,其实他们还没有买到回乡的车船票。《复员期,重庆小景,“回乡豆”》中的母女俩正在叫卖“茴香豆”。在一片回乡声,听上去也成了“回乡豆”。她们也许得靠卖豆赚取回乡的路钱,这就成了名副其实的“回乡豆”了。《山城回首》,嘉陵江上木舟中的还乡者正在最后回首山城重庆。当年叶圣陶他们就是乘木舟出的三峡,随时都有触礁沉船的危险。

历尽艰辛回到老家,各有一番悲欢离合的感慨。《复员相之一,十年骨肉团摇在,一一交还白发人》,画一对老夫妻正在认复员回来的孙子,一家七口终于团圆了。《复员相之一,一人出亡十人归》中的父亲当年单身一人离家逃难,抗战期间成了家,还生了八个孩子。丰子恺自己回老家石门湾凭吊毁于战火的缘缘堂,留下漫画一幅《昔日欢宴处,树高已三丈》。

《八年来养成了习惯的老婆婆,看见岗警就鞠躬》,日本鬼子的奴化教育害得老婆婆看见自己国家的岗警还心有余悸,忙不迭地鞠躬,令人心酸。

丰子恺漫画的第七类是自然相。

早期的丰子恺也画黑白风景画,如《马首山无数》、《眉眼盈盈处》、《几人相忆在江楼》、《野渡无人舟自横》等。不过丰子恺的大量画风景还是抗战以后画的。他在大后方画了许多大幅的彩色风景画。抗战期间,印刷条件极差,丰子恺的黑白漫画的出版,只能由技术粗糙的刻工木刻,用土纸印。这些彩色风景画自然无法精印出版。抗战后期,丰子恺辞去教职,拿这些装裱的彩色风景画办展览,主要以卖画为生。他在《画展自序》中说:



好事的朋友,看见我画山水,拿古人来对比,这像石涛,这像云林,其实我一向画现代人物,以目前的现实为师,根本没有研究或临摹过古人的画。我的画山水,还是以目前的现实——黔桂一带山水——为师。……我的画以抗战军兴为转机,已由人物主变为山水主,由小幅变为大幅,由简笔变为较繁笔,由单色变为彩色了。(源·缘)

严格地说,丰子恺这些大幅的彩色风景画已不能称为漫画。大概由于说惯了“子恺漫画”,所以也就称彩色漫画。那么,丰子恺自创一格的彩色风景画有什么特色呢?

丰子恺在《读丐师遗札》中引述了夏丐尊的两封信。夏丐尊的第二封信主要是论画的。夏丐尊在信中指出,传统的中国人物画有两种:一是以人物为主,一是以人物为副(如山水画中之人物)。夏丐尊认为应该还有第三种,即人物与背景并重。丰子恺极赞同夏丐尊的观点。他指出:

夏先生所说的第三种画,我以为在将来必须要出现。而且已有小规模的前驱者,便是今日蓬勃发展的木刻画。优良的木刻画中,人物与其背景(风景)一样注重,一样写实,并无主客轻重之分。用木刻画的手法来描写的大画,便是夏先生所盼望的第三种画。(远·感)

丰子恺还认为自己的漫画《几人相忆在江楼》其实是人物与背景并重的,故夏丐尊爱挂在壁上观看。“不过我那幅画没有成功,还是漫画风的,夏先生所盼望的,便是这画的‘中国画化’”。(远·感)

丰子恺抗战爆发以后画的那些人物与背景并重的彩色大画,正是夏丐尊所盼望的第三种画。

中国的山水画在唐代已走向独立。王维开创了南派的黑白淡远的山水画,李将军开创了北派的设色山水画。元明走向成熟,清代更是达到了顶峰。不管是大写意还是小写意,都注意笔

墨情趣。文人们“穷则独善其身”，寄情山水，洋溢着出世的山林气。

丰子恺从日本“浮世绘”中体会到了用中国画法表现现世社会人生的可能。他的彩色风景画基本脱去了传统中国画的山林气，抒写一种现世的诗意。这些彩色风景画大都属于夏丏尊所期望的人物与背景并重的。

《丫头婢子忙匀粉，不管先生砚水浑》的诗句出自宋代刘克庄《岁晚书事十首（之一）》。原诗如下：“日日抄书懒出门，小窗弄笔到黄昏。丫头婢子忙匀粉，不管先生砚水浑。”

丰子恺画的小池水榭，颇具江南园林特色。画面较中心是一位忙于“抄书”的老先生。匀粉的婢子在右下角的另一水榭里。两组人物成了整幅风景画中的“画中画”。原诗中并没有写到风景，丰子恺却让先生和婢子都置身于如诗似画的江南园林中。与刘克庄的原诗相比，丰子恺的画更具有浓郁的诗情画意。

《小楼西角断虹明》出自宋代欧阳修《临江仙》。相传欧阳修任河南推官时曾恋一妓。一次长官召饮，欧阳修与妓人后至。长官问起迟到的原因。妓人说，因中暑，睡在凉处，醒后不见了头上的金钗，寻了老半天。长官对此回答似有不满，就命欧阳修即席赋《临江仙》词一首。如果写得好的话，可获赏金钗钱。欧阳修一挥而就，举座称赞：

柳外轻雷池上雨，雨声滴碎荷声。小楼西角断虹明。  
栏干倚处，待得月华生。燕子飞来窥画栋，玉钩垂下帘旌。  
凉波不动簟纹平。水精双枕，傍有堕钗横。

丰子恺的这幅勾线填色画，画一女子私倚小楼朱栏，正在眺望雨后的断虹。翠柳、叠石、小楼、苍松，景物层次感很强。最显眼的是另一边红黄蓝三色的断虹。雨后如此清新美妙的风景，只能与清纯的少女相般配。风流的欧阳修所写的妓女生活，已

被丰子恺点化为神奇。丰子恺的漫画《栏杆私倚处,遥见月华生》也是从这首《临江仙》点化而来的。

唐代常建的《塞下曲(之一)》曰:“玉帛朝回望帝乡,乌孙归去不称王。天涯静处无征战,兵气销为日月光。”

丰子恺的《天涯静处无征战,兵气销为日月光》则画出了抗战时期的新意:山冈下有一间“抗建式”小茅屋,门前的石凳上独坐一人,人前系一孤舟。远处的山上罩着晚霞——没有“兵气”的河山多么美好。主人大概要泛舟回乡了吧。

《家住夕阳江上村,一弯流水绕柴门。种来松树高于屋,借与春禽养子孙。》是丰子恺最爱画的彩色风景画。常见的是这么一幅画面:一弯流水从茅房前流过,院墙一角伸出红的桃花和绿的柳条。茅房左侧三棵高大的松树拔地而起。一群正在飞翔的“春禽”的巢穴大概就在松枝间。画面中的一老一幼只是作为点缀。诗和画都表现了天人合一、人禽共处的和谐。

明朝园信《天目山居》曰:“帘卷春风啼晓鸦,闲情无过是吾家。青山个个伸头看,看我庵中吃苦茶。”

丰子恺的《青山个个伸头看,看我庵中吃苦茶》,青山都画成有眉眼和表情了,把原诗物我一体的化境作了“感情的显现”。

丰子恺的这类彩色风景画表现了一个现代知识分子体会到的山水情趣,并不是要抒写一种逃避现实的隐逸的山林气。

唐朝子兰的《城上吟》曰:“古冢密于草,新坟侵官道。城外无闲地,城中人又老。”

丰子恺以全诗为题,画了一幅彩色风景画。城墙与官道之间,让馒头似的坟墓和犬牙似的墓碑挤得满满的。猎猎寒风把柳条都吹得向上飞了。画面中没有一人,却表现了城中人满为患的情景。可谓不着一人,尽得风流。

因此,积极入世而又追求生活艺术化的丰子恺,在彩色风景

画中让人物置身良辰美景,又让青山绿水富含“人间的情味”。

新中国成立后,丰子恺也画了不少应景画,思想内容和艺术特色都一般化。然而,画家游历名山大川时随手画下的风景画极有艺术价值。尤其是那组黄山风景画。《黄山云谷寺》、《黄山蒲团松》、《黄山天都峰鲫鱼背印象》都不错。《会当凌绝顶,一览众山小》借用杜甫登泰山的诗句,来表现黄山,诗与画珠联璧合。

丰子恺的朋友刘薰宇在《子恺漫画序》中写道:

子恺的这本漫画,特别是蕴蓄着诗意的部分,一张一张地曾和那素妆新寡的青年美女一般给我以美的启示,引导我踏进美的国土,吻那温柔的美神的项颈。这几十页的小画都是他兴会浓酣的刹那间的产物,完全是性灵展开的遗痕。虽然性灵的幕后藏着的几许暗示,有时偷偷地流到画面,却无力阻碍它的活跃。人生的觉知随着心潮荡漾,只在这兴会浓酣的刹那间才整个的浮现。这画就是这种浮现的残迹,所以具着将人吞没的魔力。艳服的新嫁娘和粗妆的农家女也具有启示美的能力,但浓腻或质朴不过浮浅地流露人生的一部,在我感觉。至于深长而活跃的兴趣却只显露在这类于“那素衣新寡的青年美女的一顾”的漫画中。<sup>①</sup>

如果说丰子恺的黑白漫画具有一种“素妆新寡的青年美女”的美,那么,丰子恺的彩色风景画则综合了艳服新嫁娘和粗妆的农家女的美感,艳而不俗。

下面来看第八类“护生画”。

“护生画”在我国民间早就存在。天津杨柳青年画中专门有一种“劝人为善”的佛教画。丰子恺最早创作的“护生画”也属于漫画化的佛教画。至于最终形成《护生画集》,则是弘一法

<sup>①</sup> 《子恺漫画》,开明书店 1925 年 1 月版。

师、李圆净居士与丰子恺共同策划的。李圆净居士是印光法师的俗家弟子，1926年与弘一法师、丰子恺首次见面。据李圆净居士在《护生画续集》的跋文中回忆，见面后的第二天，丰子恺就拿了两幅戒杀漫画访问他。当年丰子恺刚皈依三宝，画戒杀漫画只是送给佛门同好欣赏而已。李圆净建议他绘成画册“济世”。于是，三人商定，由丰子恺画“护生画”，弘一法师书写护生诗文，李圆净居士负责编印出版事宜。

从弘一法师给丰子恺、李圆净的书信来看，他对于《护生画集》的艺术定位进行了精心指导。他在致李圆净、丰子恺的信中指出：

案此画集为通俗之艺术品，应以优美柔和之情调，令阅者生起凄凉悲悯之感想，乃可不失艺术之价值。若纸上充满残酷之气，而标题更用“开棺”、“悬梁”、“示众”等粗暴之文字，则令阅者起厌恶不快之感，似有未可。更就感动人心而论，则优美之作品，似较残酷之作品感人较深。因残酷之作品，仅能令人受一时猛烈之刺激；若优美之作品，则能耐人寻味，如食橄榄然。<sup>①</sup>

弘一法师要求《护生画集》成为“通俗之艺术品”，不可失去其“艺术之价值”，要以优美感人的作品为主，要如橄榄一般“耐人寻味”。弘一法师还要求删去一些残酷的漫画，或把原先比较残酷的漫画改画成较为优美的漫画，丰子恺都一一遵照着做了。

弘一法师致丰子恺的信中更是连装帧细节都作了要求：

画集虽应用中国纸印，但表纸仍不妨用西洋风之图案画，以二色或三色印。至于用线穿订，拟用日本式，系用线

<sup>①</sup> 谷流、彭飞编著《弘一大师谈艺录》第 34 页，河南美术出版社 1995 年 4 月版。

丰子恺的审美世界

索结纽者 ,与中国佛经之穿订法不同。朽人之意 ,以为此书须多注重于未信佛法之新学家一方面 ,推广赠送。故表纸与装订 ,须极新颖警目 ,俾阅者一见表纸 ,即知其为新式之艺术品 ,非是陈旧式之劝善图画。倘表纸与寻常佛书相似 ,则彼等仅见《护生画集》之签条 ,或作寻常佛书同视 ,而不再披阅其内容矣。故表纸与装订 ,倘能至极新颖 ,美观夺目 ,则为此书之内容增光不少 ,可以引起阅者满足欢喜之兴味。<sup>①</sup>

正是在弘一法师的精心指导下 ,脱胎于“陈旧式之劝善图画”的《护生画集》,成了“新式之艺术品”。

为了祝贺弘一法师 缘寿辰 《护生画集》共有 缘幅漫画。缘年秋 ,为了祝贺弘一法师 还寿辰 ,丰子恺又绘了《护生画续集》还幅。弘一法师欣喜之余 ,给丰子恺写信 :

朽人七十岁时 ,请仁者作护生画第三集 ,共七十幅 ;八十岁时 ,作第四集 ,共八十幅 ;九十岁时 ,作第五集 ,共九十幅 ;百岁时 ,作第六集 ,共百幅。护生画集于此圆满。

丰子恺尽管感到心里没底 ,但还是在复信中表示 :“世寿所许 ,定当遵嘱”。令人吃惊的是 ,丰子恺历经近 缘年 ,终于完成了六集护生画共 源幅。歌德的《浮士德》前后写了约 还年 ,丰子恺的护生画历经时间之长 ,大概仅次于《浮士德》。

护生画采用一画配一诗文相对照的形式。由丰子恺统一画漫画 ,第一集和第二集的诗文由弘一法师亲自书写 ,第三集和第五集分别由叶恭绰和虞愚书写 ,其余两集由朱幼兰书写。漫画配书法 ,两种艺术珠联璧合 ,相得益彰。

《护生画集》在两岸三地 ,还有新加坡 ,都畅销不衰。其英

<sup>①</sup> 谷流、彭飞编著《弘一大师谈艺录》第 缘页 ,河南美术出版社 缘年 缘月版。

文版则远播海外。这是丰子恺九类漫画中在海内外最具影响力的一种。与此同时,《护生画集》也是最有争议的一种“子恺漫画”。

对于《护生画集》初集所引起的争议,丰子恺在《桂林艺术讲话之一》指出:

我十年前曾作护生画集,劝人护生惜物。这画已经印了十余万册,最近又被人译作英文,推销于欧美。过去有的人说我不懂一滴水里有无数微生物,徒然劝人勿杀猪羊。有的人说我劝人勿杀苍蝇,将使虎疫杀人。有的人怨我不替穷人喊救命,而为禽兽护生,这种人太浅见。仁者的护生,不是惺惺爱惜,如同某种乡里吃素老太太太然。仁者的护生,不是护物的本身,是护人自己的心。故仁者有“仁术”。仁术就是不拘泥于事物,而知权变,能活用的办法。能活用护生,即能爱人。……护生的本源,便是护心。(源·员)

古印度僧人由护生而不杀生。因为劳动也会无意中杀生,故印度僧人干脆不劳动,靠化斋饭来吃。己所不欲,勿施于人。这是一种典型的不知权变的“机械”的护生。中国寺庙中的僧人知道“权变”,有庙产,也劳动。他们认为,劳动中的无意杀生并不罪过。丰子恺主张的“仁者的护生”就是一种“知权变”的护生,其目的是“护心”,即长养人的仁爱之心。对于这种“仁者的护生”,丰子恺在《护生画三集自序》中作了进一步的阐述:

护生者,护心也(初集马一浮先生序文中语)。去除残忍心,长养慈悲心,然后拿此心来待人处世。——这是护生的主要目的。故曰“护生者,护心也。”详言之,护生是护自己的心,并不是护动植物。再详言之,残杀动植物这种举动,足以养成人的残忍心,而把这残忍心移用于同类的人。故护生实在是为人生,不是为动植物。普劝世间读此书者,切勿拘泥字面。倘拘泥字面,而欲保护一切动植物,那么,

你开水不得喝,饭也不得吃。因为用放大镜看,一滴水中有无数微生物虫和细菌。你烧开水烧饭时都把它们煮杀了!开水和饭都是荤的!故我们对于动物的护生,即使吃长斋,也是不彻底,也只是“眼勿见为净”或者“掩耳盗铃”而已。然而这种“掩耳盗铃”,并不伤害我们的慈悲心,即并不违背“护生”的主要目的,故正是正当的护生。至于对植物呢,非不得已,非必要,亦不可伤害。(源·源缘)

丰子恺主张“多样统一”。在他看来,如果拘泥于“统一”,因护生而“开水不得喝,饭也不得吃”,便是不会“多样”,如果一味“多样”而乱杀生,便是忘了“统一”于护生的根本宗旨。“多样统一”就是“知权变”而不背离护生即护心的宗旨。丰子恺的佛教观与太虚法师的“人间佛教”有些相似。通过“权变”,加强了佛教儒化的程度。

护生画作为佛教宣传画,其弘扬佛法的方法是“显正”和“斥妄”两途。“显正”,即正面宣传护生意识;“斥妄”,则从反面来宣传杀生的残酷,以破除人们对于杀生的执着。“斥妄”类漫画太残酷,缺乏美感,弘一法师不太喜欢,编定初集时删去了一些这类漫画。弘一法师真正喜欢的是优美的“显正”类漫画。《护生画续集》中优美的“显正”类漫画更是占了绝大多数,少数“斥妄”类漫画也不再触目惊心,而是更具艺术性了。

初集中有些“触目惊心不忍睹”的漫画。如《刽子手》画了女子正在为鱼刮鳞。《肉》中的屠夫嘴里叼着杀猪刀,正在给猪净毛,而他身上也长满了与猪相类的毛。“老陆稿荐”的熟食是江南美食,丰子恺画了其陈列的酱鸡鸭,题曰《尸林》。烹调鱼的厨房间,被丰子恺画成了炮烙的《刑场》。刚打开的沙丁鱼罐头,丰子恺画成《开棺》;弘一法师配的诗也在破除俗众对于美味鱼的“执”。“恶臭陈秽,何云美味。掩鼻伤心,为之堕泪。智者善思,能毋悲愧。”不过总的来说,初集中也不乏诗趣盎然的





李叔同手书、丰子恺图《生机》

漫画。如《松间的音乐队》,弘一法师配的是明代叶唐夫的诗:“家住夕阳江上村,一弯流水绕柴门。种来松树高于屋,借与春禽养子孙。”丰子恺后来将这幅护生画改画成了彩色的风景画,还赠送给王莹等人。《护生画续集》中这类“优美”的“显正”漫画更多。《中秋同乐会》画一对男女坐在河岸上,身边的一对兔子似乎也在欣赏美景,河中鱼儿优游。一轮圆月从山间升起,碧空中的大雁飞排成“人”字。中秋夜被渲染成仙境般美妙。《蝴蝶来仪》画一对金童玉女在窗口的书桌上相对而坐,他们念的护生诗引得一双蝴蝶翩翩飞进窗来。《衔泥带得落花归》画一对燕子衔泥回来筑室,掉落的泥中有鲜艳的落英。一女孩用手指点所见情景,蹲在地上的弟弟和抱着孩子的母亲应声观看。像《蝴蝶来仪》、《衔泥带得落花归》、《襁负其子》、《好鸟枝头亦朋友》后来都从《护生画续集》中独立出来,成了丰子恺最喜爱画的一批彩色画。

《护生画三集》是在弘一法师往生后丰子恺独立完成的,仍以优美的“显正”漫画居多。如《飞来白鸟似相识》,配的是宋代叶茵的诗:“青山不识我姓氏,我亦不识青山名。飞来白鸟似相识,对我对山三两声。”这幅漫画其实是丰子恺从“古诗新画”中移用过来的。诗文相配,洋溢着禅趣,是丰子恺的经典漫画。第三集除了一如既往地借用古代“显正”“斥妄”的诗文外,明显增加了从现实生活中获取的画材。第一幅漫画,虽然仍配了古人的诗,但标题却题了鲁迅的话:“吃的是草,挤的是乳。”《制标本联想》所画的蝴蝶标本应是新式学堂生物课的内容。《残酷的风雅》所画的两位垂钓者,应是丰子恺居住在里西湖招贤寺旁时常见的“风景”。抗战前,某地方政府明令禁止倒提鸡鸭,由此引发争议。《人道主义者》所画的现代“人道主义者”顺举鸡鸭,也打上了时代的烙印。《白象及其五子》和《小猫亲人》这两幅漫画原先是随笔《白象》的插画。从现实中所取的画材,配的

是“缘缘堂主”的诗。这些诗平白如话,具有寒山、王志梵遗意,只是不够简炼。

如果说《护生画三集》显示了丰子恺旺盛的创作力,那么,《护生画四集》却表明了丰子恺创作力的某种萎缩。新中国成立后,作为必须接受思想改造的丰子恺,患了某种程度的“失语”症。作品明显减少,且多应景之作。《护生画四集》没有了取材于现实的作品,也没有了“缘缘堂主”的诗。该集大都取材于古代笔记,表现的动物灵性大都是“忠孝节义”的东西。丰子恺自己也很无奈,他在《护生画第四集后记》指出:“此书所刊,绝大部分取材于古籍记载。其中虽有若干则近似玄秘,然古来人类爱护生灵之心,历历可见,请勿拘泥其事实可也。”(《源·缘》)这些“玄秘”的动物故事,看似纪实,其实是为了弘扬佛法而虚构的,有些虚构的故事明显违背了常识。如漫画《协助筑巢》,题的是《虞初新志》中的一则笔记:“郁七家有燕将雏,巢久忽毁。邻燕成群,衔泥去来如织,顷刻巢复成。明日,遂育数雏巢中。乃知事急,燕来助力者。”燕子属禽类,先下蛋再孵出雏燕。笔记则将燕子误记成哺乳动物了。丰子恺家有过年燕,他应该看出这则笔记的可笑之处。不知何故,丰子恺还是采用了这则笔记。更让人不可思议的是《护生画六集》中,丰子恺再次采用了这则笔记,文字略有改动,出处换成了《圣师录》。

《护生画五集》作于1952年,丰子恺的创作力明显得到了恢复。据丰一吟统计,第五集中的12幅漫画所配的文字,有8篇是丰子恺自己撰写的。当时丰子恺正在翻译日本古典长篇小说《源氏物语》,他就采用了小说中12位人物的名字作为自己的笔名。丰子恺在《护生画集》(第五集)序言中指出:

广洽法师刊行《护生画集》第四集,至今已阅六年。其间各方读者寄来诗文题材甚多,且有盼望第五集提早出版者。……去岁检阅题材,去九十已不远。而广洽法师亦来

信劝余提早编绘。因即将来稿加以润饰,并以自作补充,今已凑足九十之数。乃请虞愚居士书写,仍交广洽法师集资刊印。(源·缘·因)

第五集是可与第二集相媲美的护生画。不过第五集更富于现代气息,丰子恺充分表现了现代生活中和谐的诗意。

护生画第六集则是在文革期间,丰子恺“地下”筹划创作的。1976年,丰子恺尚未“解放”,就开始策划第六集。动乱期间,有关书籍都被红卫兵抄家抄走了。执弟子礼的朱幼兰冒险给丰子恺送来了一册《动物鉴》。《动物鉴》是一册从古典笔记中汇集灵性动物的书,丰子恺从中选取故事,清晨早起,乘红卫兵不会来冲击的时间“地下”创作护生画。这一集没有丰子恺自己创作的诗,采用的都是古典笔记中有关灵性动物的故事,与第四集相类似。有些故事在前面五集中画过,丰子恺又画了一遍。如《首尾就烹》的事故在第二集中就画过,同一故事,分别出自《人谱》和《伤心录》,文字略有不同。第二集中的《烹鱖》画了三条黄鳝,而《首尾就烹》只画一条黄鳝。两幅漫画比较,后者更为清晰,也更有视觉冲击力,可谓“以少胜多”。

丰子恺漫画的最后一类是漫画小说。这类作品其实是漫画形式的连环画。《小钞票历险记》和《赤心国》是丰子恺自己创作的童话故事。《赤心国》的文字故事载于《论语》,后改编成连环漫画发表于《亦报》。《小钞票历险记》只有连载漫画,没有单独的文字故事。

这类漫画小说中影响最大的要数《漫画阿 匠正传》。丰子恺创作《漫画阿 匠正传》可谓历尽波折。他在《教师日记》中写道:

前日因候舟不至,为免焦急,即利用时间,重作《漫画阿 匠正传》,已成三分之一。今日焦急之极,又变安定,遂续作该画。驾轻就熟,一朝而获十幅。此画共计五十四幅。若船迟迟不至,则画或可在此完成,然后启程。

此画今日已是第三次重作。第一次作于廿六(灵隐)年春,时闲居杭州田家园,茶余酒后,取《阿 匠正传》逐一描现,悬之床头,以为友朋谈笑之助。时张生逸心同居杭州,出资自印吾所作西湖十二景将成,即要求再印《漫画阿 匠正传》。许之,夏间铅版五十四块已成,付上海市城隍庙附近某印刷厂印行。正在印刷中,“八一三”事起,南市成为火海,此阿 匠漫画之铅版及原稿皆成灰烬。不久我即离乡逃难,辗转游离。途中常念及此稿,自念此身若再得安居,誓必重作此画,以竟吾志。廿七(灵隐)年春抵汉口,钱君匋预知此事,从广州来信,为《文丛》索此稿。吾许为重作,在《文丛》连载。即先寄二幅。续寄六幅。二幅后果刊出,六幅寄出后,正值广州大轰炸,君匋逃避九龙,旋即返沪,邮件遂杳无着落。不久吾离汉,赴桂林,任桂林师范课。……(苑·灵隐)

由于驾轻就熟,缘幅漫画不几日就完工了。丰子恺的故乡石门镇属浙西,而鲁迅的故乡绍兴属浙东,两地风俗既有相同的一面又有同异之处。《教师日记》还写了丰子恺专程向开明书店桂林分店的两位绍兴人请教之事:

《阿 匠正传》漫画早已完成。前携赴桂林,请教于张梓生、章雪山两绍兴人。承彼等指示,改正数处。雪山兄善画,亲写一乌篷船相示,远近法颇正确。因忆其子章士钊昔在立达求学,长于图画,盖有家学渊源也。今日再出《阿 匠正传》漫画全部校改一遍,写一序冠其首,于是全稿完成矣。(苑·灵隐)

相对来说,丰子恺对于鲁迅小说《阿 匠正传》中写到的绍兴风俗还是比较熟悉的。浙东和浙西毕竟都属浙江,同属吴越地域文化圈,自古就有“同俗”的一面。丰家丰同裕染店里的三个染匠司务都是绍兴人,至于石门镇上的绍兴人那就更多了。

1914年秋至1915年初,丰子恺在绍兴府下属的上虞春晖中学教书。白马湖离绍兴不到100公里,与绍兴城里的风俗基本相同。期间丰子恺尽管没有专程去绍兴城里游玩,但途经过几次。

丰子恺比鲁迅小15岁,但鲁迅小说所描写的清末民初的社会丰子恺也是比较熟悉的。丰子恺在《绘画鲁迅小说序言》中写道:

我作这些画,有一点是便当的。便是这些小说所描写的,大都是清末的社会状况。男人都拖着辫子,女人都裹小脚,而且服装也和现今大不相同。这种状况,我是亲眼见过的。辛亥革命时,我十五岁。我曾做过十四五年的清朝人,现在闭了眼睛,颇能回想出清末的社会形相来。所以我作这些画,比四十岁以下的画家便当得多。

.....所以鲁迅先生的讽刺小说,在现在还有很大的价值。我把它译作绘画,使它们便于广大群众的阅读,这好比在鲁迅先生的讲话上装一个麦克风,使他的声音扩大。

(源·缘·员)

丰子恺选取的12篇鲁迅小说都是以浙东风俗为背景的乡土小说。鲁迅为这些小说虚构了鲁镇和未庄。丰子恺的漫画力求表现鲁镇和未庄的浙东风情,总体来说比较传神。小说和漫画所用的是两种不同的艺术语言,小说是语言艺术,漫画属造型艺术。丰子恺的这些漫画都是用毛笔画的黑白画,其艺术语言是线条和构图。语言作为一种约定俗成的符号,相对比较抽象。漫画具象直观,描写能力强而叙述功能较弱。丰子恺的作品以漫画取胜,但仍靠小说语言来补充。《漫画阿·匠正传》第一幅标明是“阿·匠遗像”,应是丰子恺为阿·匠造的漫画“标准像”,类似旧时绣像小说中的人物绣像。其他11幅漫画都与小说中的相关情节相对应。每幅漫画上都有丰子恺题写的文字,摘自鲁迅小说,属于画龙点睛的句子。初版本采取一页漫画配一页文字



《阿 正传》

的形式,那一页文字直接摘自鲁迅小说,有两三百字的篇幅,比一般连环画所配的文字要多得多。抗战前世界书局出版的连环画每幅约 150 字至 200 字,上海人民美术出版社 1954 年代规定每幅不超过 200 字。万叶书店出版的《绘画鲁迅小说》,每幅漫画上不再有题字,其他都与《漫画阿 匠正传》一样。鲁迅是现代中国的语言大师,丰子恺不用自己的语言来编配漫画文字,让读者直接阅读鲁迅小说片断,其用意大概是让大家领略鲁迅小说的语言魅力。鲁迅小说和丰子恺漫画相得益彰,成为一种别具一格的“综合艺术”。

从小说到漫画,是一种“译”的艺术再创造。这种“译”主要是一种艺术的再造想像。由于丰子恺比较熟悉鲁迅小说所表现的浙东风俗和清末民初的时代环境,故丰子恺的艺术再造想像不太有“误译”,甚至还不乏神来之笔。如《漫画阿 匠正传》中的第 10 幅漫画和 11 幅漫画,画的是未庄女人们对阿 匠的两种截然不同的态度。作为两幅漫画背景的房子,丰子恺故意画成一样的了。第 10 幅漫画中,阿 匠正迎面走去,听说阿 匠调戏了吴妈的未庄女人们匆忙躲进左右两家的门里去。第 11 幅中,未庄的女人们听说阿 匠手里有便宜的“贼货”,从左右两家门里冲出来,追在阿 匠的屁股后面问:“阿 匠,你还有绸裙么?没有?纱衫也要的,有罢?”未庄女人的“假正经”和势利被丰子恺刻划得淋漓尽致。再如《祝福》中写新寡的祥林嫂到鲁四老爷家做工,“实在比勤快的男人还勤快”。小说用的是概括叙述,不太好“译”成漫画。丰子恺画小脚的祥林嫂正在使劲背一张八仙桌,监工的四婶瞧着很满意。旧时像鲁四老爷这样富贵人家的八仙桌是很沉的,一般小脚女人根本背不动。祥林嫂能独自背一张男人才背得动的八仙桌,其能干和肯干可想而知。

从小说到漫画,两种艺术语言的“对译”,会碰到不少难题。如《故乡》开头:“我冒了严寒,回到相隔二千余里,别了二十余



年的故乡去”。渐近故乡，“从篷隙向外一望，苍黄的天底下远近横着一个萧索的荒村，没有一些活气”。这一情景很难构图。丰子恺只能作了一些“变形”处理。近景画一条小的乌篷船正在河里行驶；“我”不是“从篷隙向外一望”，而是探身船头眺望故乡风景。远景是“苍黄的天底下远近横着一个萧索的荒村”。经过“变形”处理的漫画层次感强，且视野开阔。小说《故乡》是根据鲁迅1919年回故乡绍兴搬家去北京的情景艺术加工而成的。当年鲁迅从杭州回绍兴，乘的船俗称“夜航船”，比漫画中的船要大两三倍，双橹，日夜行驶，顾客晚上可在船上睡觉。丰子恺从杭州去绍兴附近的白马湖，乘的是火车，但他应该知道当年从杭州去绍兴的“夜航船”。笔者认为，丰子恺从漫画构图考虑，故意将大的“夜航船”误译“成了小的乌篷船了，正如将“从篷隙向外一望”误译“成探身船头眺望故乡风景一样。

1924年代，连环画在中国兴起，并迅速赢得了读者的青睐。漫画家张乐平创造的《三毛流浪记》和叶浅予的《王先生》都先在报刊上连载，后出版单行本。漫画连环画《三毛流浪记》和《王先生》风靡一时。丰子恺连载于《新少年》的《小钞票历险记》由10幅连环漫画组成，按理也可以出版薄薄的“小人书”。《漫画阿Q正传》由10幅连环漫画组成，正是20世纪二三十年代的流行篇幅。当年一般都是10张图画。

鲁迅十分注意当年新兴的连环画。他在《“连环图画”辩护》中指出：

书籍的插画，原意是在装饰书籍，增加读者的兴趣，但那力量，能补助文字之所不及，所以也是一种宣传画。这种画的幅数极多的时候，即能只靠图像，悟到文字的内容，和文字一分开，也就成了独立的连环图画。<sup>①</sup>

① 《鲁迅全集》第3卷第100页，人民文学出版社1956年10月版。

丰子恺的审美世界

丰子恺是书籍插画的高手,由插画进而创作连环画,自然是顺理成章的事。不过丰子恺为鲁迅小说创作的连环画并没有“独立”,而是小说原文交相辉映了。

综观丰子恺的漫画小说,漫画的故事性不够强,即离开小说原文,很难靠漫画的连接来表现小说的故事情节。茅盾的小说《林家铺子》其实是压缩了的中篇,丰子恺却只画了16幅漫画,很难连接成完整的小说故事。因此,丰子恺的漫画小说介于插图和连环画之间。

### 第三节 摇“有意味的形式”

对于丰子恺的漫画,毕克官、黄远林在《中国漫画史》中评价道:

丰子恺是学习西画的。他漫画风格的形成原因是比较复杂的。在表达形式上,他受日本画家竹久梦二的影响,同时,丰子恺又非常赞赏清末民初大画家陈师曾的社会风俗画和简笔写意人物画。应当说,他是溶中西画法于一体的,但扎根于中国本民族的艺术土壤。《子恺漫画》的突出特点是诗趣盎然,耐人寻味,寓有哲理。<sup>①</sup>我们要了解丰子恺漫画“诗趣盎然,耐人寻味,寓有哲理”等特点,就要从分析“子恺漫画”“有意味的形式”入手。丰子恺漫画不仅具有形式美,而且其形式还洋溢着“意味”。

“子恺漫画”不仅内容上丰富多彩,而且还创造了别具一格的“有意味的形式”。19世纪末20世纪初的西方现代艺术特别注重对“有意味的形式”的追求和创造。英国美学家克莱夫·

<sup>①</sup> 毕克官、黄远林《中国漫画史》第4页,文化艺术出版社1985年10月版。

贝尔在其美学著作《艺术》中首次提出了“有意味的形式”这一美学新主张。丰子恺在《西洋画派十二讲·主观主义化的艺术——后期印象派》中专门介绍了他的理论：

裴尔对于唤起我们美的情绪（~~裴尔对于唤起我们美的情绪~~）称为“有意味的形式”。在希腊的神像中，法兰西哥雪克式（哥特式）（~~哥特式~~）的窗中，墨西哥的雕刻中，波斯的壶中，中国的绒缎中，意大利的乔托（~~乔托~~）的壁画中，……赛尚痕的杰作中，都有作成一种特殊的姿态的线条与色彩，某几种姿态与姿态的关系，刺激我们的美的情绪。这等线条与色彩的关系及结合，即美的姿态。裴尔称之为“有意味的形式”，即“表示意味的形式”的意思。（~~员·猿~~）

丰子恺编译的这段话，目前通行的译文是：

什么性质是圣·索菲亚教堂、卡尔特修道院的窗子、墨西哥的雕塑、波斯的古碗、中国的地毯、帕多瓦的乔托的壁画，以及普辛、皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡和塞尚的作品中所共有的性质呢？看来，可做解释的回答只有一个，那就是“有意味的形式”。在这各不同的作品中，线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系，激起我们的审美感情。这种线、色的关系和组合，这些审美地感人的形式，我称之为有意味的形式。“有意味的形式”，就是一切视觉艺术的共同性质。<sup>①</sup>

克莱夫·贝尔所说的“有意味的形式”，固然强调形式，同时也注重由形式激起的“审美感情”。“审美感情”似乎成了内容与形式之间的“中介”。对于感情问题，克莱夫·贝尔进一步论述道：

① [英] 克莱夫·贝尔《艺术》第 9 页，周金环、马钟元译，中国文联出版公司 1980 年 9 月版，下同。

丰子恺的审美世界

所谓“有意味的形式”就是我们可以得到某种对“终极实在”之感受的形式。我们有充分的理由提出这样的假设：艺术家灵感产生时的感情与某些普通人偶尔艺术地看待事物的感情，以及我们许多人凝视艺术品时的感情，是同一类的感情，即：都是人们通过纯形式对它所揭示的现实本身的感情。<sup>①</sup>

丰子恺也注意到了克莱夫·贝尔这一理论注重审美的感情内容的一面。他在介绍“有意味的形式”时进而评价道：

这里所应该注意的是不可误解贝尔的所谓“有意味的形式”~~为~~为仅属技巧上的问题，即以为仅属画布上的机械的“线条与色彩的结合”而已，要知道这不仅是手工的结合，乃是使我们在其特殊的情绪中发生美的感动的结合。而美的感动的深浅的程度，与画家的精神内容成比例。（员·猿苑——猿苑）

克莱夫·贝尔的“有意味的形式”这一美学新主张，略有些“玄”。“形式”就是指艺术形式，自然好懂。其难点在于怎么解释“意味”。中国人民大学美学教授张法借用中国的古典美学理论，对此作了很有说服力的解释：

意味究竟是什么？贝尔自己始终也没有说清楚。从历史的发展看，意味是绝对理念的替身，绝对理念在现代已经证明不存在了，然而人们觉得应该有个东西在起决定作用。但这个东西是什么，又讲不清楚，正如海德格尔的存在，不能用逻辑推出来，但又确实存在。从中西美学的比较看，贝尔的意味就是中国美学上讲的可意得而不可言宣的景外之景、象外之象、韵外之致。但对于西方的理论来说，重要的是讲清楚。因此，贝尔的意味就会受爱好理论明晰者的质

<sup>①</sup> [英]克莱夫·贝尔《艺术》第猿苑页。

疑。意味是讲不清楚的,但形式是讲得清楚的。因此,塞尚、康定斯基、蒙德里安都认为自己所画的形式就是世界的内在形式。用海德格尔的存在与存在者关系可以帮助理解意味,当存在者具体存在的时候,存在就被带出来了。当形式确立的时候,意味就带出来了。果真如此,这又意味着,形式本身就含了意味。进而言之,从形式可以体会出意味,形式是可以讲得清楚的。因此,从易于把握来说,不妨表达为,形式即意味,形式即本体。<sup>①</sup>

对于绘画的形式分析,首先应从分析构图入手。克莱夫·贝尔在《艺术》中指出:“艺术品中的每一个形式,都得让它有审美的意味,而且每一个形式也都得成为一个有意味的整体的一个组成部分,因为,按照一般情况,把各个部分结合成一个整体的价值要比各部分相加之和的价值大得多。对于把各种形式组织成一个有意味的整体的活动,我们称之为构图。”<sup>②</sup>

构图,其实是线条与色彩(色块)的组合规律。丰子恺的绘画理论中也特别强调构图的重要性。他的《艺术修养基础》是一本关于艺术知识的普及性读物。在中编《绘画》中,专门用一章来介绍构图知识。丰子恺指出:“构图,英名‘Composition’,言画中物象的布置,犹之作文的章法。在中国画称为‘置陈’。中国画理中关于置陈持论甚高,初学不易了解。西洋构图法则从浅近处说,易于了解。”(源·员页)关于西洋构图法知识,丰子恺例举了八条规则。他自己的漫画正是体现这八条规划的典范。我们可以从分析丰子恺的构图理论着手,来了解丰子恺漫画的构图之美:

一、凡一物象在画中的位置,不可太偏,但亦不宜太正。

① 张法《20世纪西方美学史》第 5 页,四川人民出版社 1994 年 1 月版。

② [英]克莱夫·贝尔《艺术》第 1 页。

位在画面约三分之一处,最为美观。(源·~~灵感~~)

画单个人物画,人物自然是画面的中心,但位置不能居中,但也不能偏居一隅。丰子恺的漫画《无言独上西楼》中的长衫男子,站在画面约三分之一处。《燕归人未归》中的女子也在画面约三分之一处。这正是最为美观的位置。

二、凡二个以上之物象布置在画中,不可东西零乱,亦不可规则排列。必须有规划而又有变化,方为美观……这种美的形式,在美学上称为“多样统一”,英名 ~~多样统一~~ 即变化而有规则,规则而有变化之意。构图法上,应用这法则之处甚多。(源·~~灵感~~)

漫画《诱惑》中的下部画一“旋糖担”,左侧坐着正在敲锣的卖糖老人,右边上方的两个小孩子受到诱惑,正走近“旋糖担”。卖糖老人与两个小孩子的布置可谓“变化而有规则”,正体现“多样统一”的美学原则。


《好鸟枝头亦朋友》中,主人坐在右侧的石凳上,左侧的石凳虚位以待。柳树枝上的小鸟正向着主人鸣叫。人与鸟成了一对正在交流的朋友。石桌和石凳、茶壶和茶杯、柳树和小鸟以及小鸟和主人,上下左右,相互呼应,多样而有序,变化而有规则,真可谓“多样统一”。

三、凡二个(或以上)物象布置在画面中,必须互相照应,不可左右反背。(源·~~灵感~~)

《人散后,一钩新月天如水》中桌子上茶壶与茶杯的摆放位置正合此理。茶壶放在桌子左边,茶壶嘴与三只茶杯相呼应,显得很亲密。漫画《弟弟的新衣,爸爸的薪水》,画面的中心是妈妈蹲下来给弟弟穿新大衣,爸爸、哥哥和姐姐站在两边看。弟弟与其他四人相呼应,组成了一个艰难世道中幸福的家庭。


四、数个物象布置在画中,高低进出,宜参差变化,忌作阶梯形。(源·~~灵感~~)

古诗新画《翠拂行人首》,丰子恺画过几幅不同的画面,其中一幅画的是逃难的情景:父亲背着小一点的孩子走在前面,母亲牵着一大一点的孩子跟在后面。这个大一一点的孩子比母亲略靠前一点,高低错落变化,构图十分美观。如果孩子靠后,则就犯了阶梯形的忌了。漫画《中秋》的中心是老母亲,夫妻俩正牵着她的手。男子的另一只手还拉着儿子的手。画面错落有致,从构图美中透出亲情美。老母亲也许是新近丧偶,但儿子、媳妇、孙子的孝心是她最好的慰安。

摇摇五、许多物象置在画中,须注意画面的均衡,勿使有轻重而倾侧。(源·)


《满山红叶女郎樵》的左边,山石、茂草和大树,显得有些重,女郎偏向右边,上方空无一物,粗看有些轻。不过与静物和植物相比,人物具有四两拨千斤之力,故画面不仅均衡,而且虚实相生,富于美感。最右边的题字和筐子,进一步增强了画面的均衡感。

《石上山童睡正浓》,近景是一头正在饮水的水牛,中景是在石上酣眠的山童。画面中的其他景物基本平衡,但大牛与小孩,似乎有些失重。然而,绘画中的人物要比动物重,故小的山童正好与大的水牛保持了均衡。绘画中的均衡不是指物理上的均衡,而是心理上的均衡,故小孩能与大牛保持均衡。


六、画面中同方向的形体不可太多,宜与异方向的形体互相对照。(源·)

《沙坪小屋》中的山峰以及大的屋顶,都是左倾的斜线,而小的屋顶则是右倾的斜线。篱笆的柱子、房子的柱子和墙角是直线,与直线的屋簷相对。篱笆是由左右斜线交叉而成的“麻片形”。芭蕉树和鹅是曲线。画面中的几组线条,有对照又有呼应,丰富有序,生动美观。《今夜故人来不来,教人立尽梧桐影》中的梧桐树杆是竖的直线,人物是竖的曲线,树影与人影都

是横线,一钩月亮与横线的方向大致相同。整个画面线条简洁而不单调。

七、画面中直线与曲线对照,亦有美的效果。(源·)

《买粽子》的画面中以横的和竖的直线为主,与两个女孩以及篮子的曲线相对照,显得生动而美观。《都市之春》中都市的房屋、电线杆和烟囱都是直线,显得冷寞。人物、柳树和风筝都是曲线,营造出春天活泼可爱的气息。

八、画面勿用物象填满,宜有空地,则爽朗空灵。(源·)

《我醉欲眠君且去》画两位男子坐在石凳石桌上对饮。石桌上只有一壶一杯。画面简得不能再简,留下许多空白让读者去想象:是两人合用一杯,还是另一只杯子已被喝醉的那位打翻在地了。是没有下酒菜还是吃空的菜碗已被人撤去?该诗句取自李白的《山中与幽人对酌》:


两人对酌山花开,一杯一杯复一杯。

我醉欲眠君且去,明朝有意抱琴来。

盛开的山花也没有画出来,让读者去想象。

1931年,江南大旱。漫画《云霓》用疏朗的笔,画了两个男子正在踩龙骨水车,头顶飘着几朵云。空灵的画面,表现了酷暑大旱中人们渺茫的希望。

丰子恺漫画的构图之美主要体现在上述八个方面。其漫画作为富于独创性的“有意味的形式”,还体现了艺术形式的六种法则。丰子恺在《艺术修养基础·艺术的形式》中指出:

艺术形式的法则,重要者有下列六种:反复与渐层,圆对称与均衡,调和与对比,源比例与节奏,缘调与单调,远多样统一。各种艺术的表现形式,都要应用这些法则。……(源·)



丰子恺漫画充分体现了艺术形式的六大法则。我们逐一分析如下：

反复与渐层：反复就是同样的形式屡次出现。……更进一步的，是渐层，就是一种形式渐次变化起来。……反复有整齐的美，渐层有变化的美。（源·怨）

丰子恺的一些漫画往往在反复中体现渐层，即让整齐的美与变化的美相辅相成，相得益彰。如丰子恺有一个特殊的漫画品种——四题画，由四幅相关联的漫画组成。丰子恺的四题画《乘风凉》，背景是反复出现的树荫下一张乘风凉的长椅。“第一年”夫妻中间只有一个孩子，三口之家坐在椅子上两边空了很多，丈夫叠着二郎腿，抽着烟，十分舒心；“第二年”夫妻之间有了两个孩子，四口之家坐在椅子上正合适，丈夫仍叠着二郎腿，但不抽烟，表情有些严肃；“第三年”夫妻之间有了三个孩子，显得有些拥挤；“第四年”夫妻之间有了四个孩子，夫妻俩都只能侧过来坐半个屁股了。漫画中的反复表示风景仍旧，渐层表现了这对夫妻的“子女烦”，很有一种幽默效果。再有一组《小大衣》的四题画，也同时使用了反复与渐层。四幅漫画反复的是母亲给孩子穿小大衣的画面，而渐层的是母亲分别给阿大、阿二、阿三和阿四穿新大衣、旧大衣、破大衣和补大衣。四幅漫画充分表达了母亲的勤俭持家以及随着孩子增多所带来的生活的艰辛。

圆对称与均衡：对称就是左右相同。……由对称进步起来，变成均衡。均衡，就是左右并不相同，而能保住平均，无偏重之感。……（源·怨）

关于丰子恺漫画构图的均衡之美，我们已在分析构图时略作论述。为了求画面的生动，在漫画构图方面，丰子恺不喜欢对称，进而追求均衡。如漫画《妈妈不要喜欢不认识的团团》画的是母子俩照镜子的情景。镜前的母子与镜中的母子有些对称，

但由于画了镜框,镜中的母子这一边明显偏重了,为求均衡,丰子恺就将题字放在镜前母子的上方。再如《被弃的猫》,画面中的少女明显重于小猫,而在小猫的上方画了木桥和树,就均衡了。

猿调和与对比:调和,就是相类似。……反之,二种形式性质相反,名曰对比。……调和有和平之感,对比有活跃之感。调和是静的,对比是动的。故对比比调和为复杂。  
(源·怨猿)

漫画《“我”与“我们”》:“我们”由丈夫、妻子和两个孩子组成;“我”自然只有孤身一人。热闹与孤单,享受孤独与天伦之乐、“天伦之烦”,形成明显的对照。然而;“我”与“我们”都坐在月台上的椅子;“我”穿的黑色上衣与“我们”家的黑伞相呼应。这就起到了调和作用。《阳春白雪》画两人分别在吹箫与笛。在现代中国,笛子和二胡是大众化的乐器,连下里巴人也会吹。箫则是一种曲高和寡的乐器,属于阳春白雪。画面中的吹箫者与吹笛人,阳春白雪与下里巴人形成对照。然而有趣的是,丰子恺画阳春三月,两人坐在柳荫下的草地上合奏,十分调和。

源比例与节奏:以上的各条,都是研究两个形体的关系的。一个形体内各部分的关系的研究,名曰比例。……比例在音乐上,便是节奏。节奏,就是各音相隔某一定的长短距离,依某一定的强弱规则而进行。……(源·怨猿)

相对来说,漫画一般是小幅画,丰子恺的漫画自然也不例外。丰子恺的漫画大都先在书报杂志上发表,再出版单行本。他的漫画基本是按小猿开书版的比例来画的。这种比例基本符合黄金律。与中国画中的立轴和横幅比起来,符合黄金律比例的书版式画幅更为美观。

丰子恺的不少漫画还具有一种音乐的节奏感,尤其是风景画。如《翠拂行人首》中那一排挂下来的柔嫩柳条,由短到长,

再由长至短,犹如一组美妙的音符,奏响优美的旋律。再如《大地沉沉落日眠》,那一排天空中飞翔的“幽鸟”,简直就是五线谱上的音符,高低起伏,富于节奏感。画中粼粼的波光和绵绵的山峰,与“幽鸟”组成了三个不同的旋律。《黄山天都峰鲫鱼背印象》中“鲫鱼背”上蜿蜒的栏杆形成舒缓的节奏感,与画山峰的线条中透出的高亢峻急的旋律构成了奏鸣曲。

**缘统调与单调:**一件艺术品中,某种色彩(或形象等)遍满全体,便是由这色彩统调。……统调可使艺术品增加统一之感。统调中的主调特别发展起来,扑灭了其余的宾体,成了独占的状态,便称为单调。……(源·怨缘)

丰子恺的彩色画十分注意巧用统调。如《敝帚自珍》中的彩色漫画《寒食近也,且住为佳》,画的是主人热情留客的情景。中国民间有“五日寒食共清明”之说,主人热情挽留客人共度清明节,自在情理之中。正是草长莺飞的烟花三月,嫩绿的草地与柳条构成了该画绿色的统调,而墙面与男主人的衣服均为蓝色,船篷、客人的长衫、屋面与门为从黄到赭的渐变色,画面中最鲜艳的是男孩的红衣服,倚门而立的女孩的衣服是嫩绿的,与草地和柳条相呼应。嫩绿的统调使画面显得安定,而其他颜色则使画面生动起来。再如《香饵自香鱼不食,钓竿只好立蜻蜓》,蓝色的水是画面的统调,岸上的蓝色水桶和女孩的鞋子与之相呼应。驳岸石上嫩绿的色块,绿色的草地与女孩的绿裤子,作为相近色,进一步强化了冷色的统调。垂钓老人黄色的衣服与鞋子是暖色,女孩的红衣服和三只红蜻蜓则是全画的亮点。人物背后的几片芭蕉叶,绿面配棕纹,与石块一样,冷暖调和。整幅彩色画,用色和谐,艳而不俗。

**远多样统一:**艺术的形式法则,以此为最高。……多样就是有变化,统一就是有规则。有变化而又有规则,叫做多样统一。……(源·怨缘)

关于“多样统一”的艺术法则,前面讲构图时已略作论述。此处再作些补充。如上述《香饵自香鱼不食,钓竿只好立蜻蜓》,画面的中心点是那只立在钓竿的红蜻蜓。由蜻蜓垂纶而下,便是碧波,蜻蜓与垂钓老人由钓竿相连。另两只翩翩起舞的红蜻蜓与立在钓竿的红蜻蜓相呼应,正在吃东西的女孩与老人相伴。这样的画面组合,堪称“多样统一”的典范。再如《儿童未解供耕织,也傍墙阴学种瓜》,除了房子、草地、树枝、燕子等背景外,丰子恺画了四个孩子。中心点是两个相对种瓜的孩子;提水的孩子正在走来,要为新种的瓜苗浇水,倚墙而立的孩子还小,正在观看种瓜。

上面我们从构图和艺术法则两个方面来分析了丰子恺漫画的形式美。漫画是绘画中一个特别的画种。漫画有一套自己的漫画“语言”。丰子恺是一位漫画家,同时又是一位漫画理论家。他的《漫画的描法》是中国为数不多的漫画理论著作中的翘楚。丰子恺在《漫画的描法》中把这种漫画“语言”概括为“六法”：“中国画有六法,漫画也有六法(一)写实法(二)比喻法(三)夸张法(四)假象法(五)点睛法(六)象征法。”(图10)下面我们就来分析丰子恺漫画的六种特殊的“语言”。

关于第一类“写实法”,丰子恺指出:“漫画家在日常生活见闻中,选取富有意义的现象,把它如实描写,使看者能在小中见大,个中见全。”(源·图11)

丰子恺是一位处处留心的漫画家。他经常拿着速写簿,随时记下生活中发现的画材。人们在日常生活中见惯的场景,被丰子恺画下来后,题上一个画龙点睛的标题,就显现出了生活中的滑稽相和富有诗意的情趣。一般大人常常要训斥孩子“不乖”,而丰子恺却能从孩子“不乖”的举动中发现童趣。《瞻瞻底车,脚踏车》、《爸爸不在的时候》、《阿宝两只脚,凳子四只脚》、《花生米不满足》等,都是写实法漫画的经典之作。

关于第二类“比喻法”，丰子恺在《漫画的描法·比喻法》中写道：

漫画家对于人生社会的某种问题，欲加以批评或描写，而此问题是抽象的，难于用画表现；乃描写另一具体的东西，以比喻这问题而表示对这问题的意见。这叫做比喻法。

（源·~~图~~）

丰子恺是一位善于从现实中发现问题的漫画家。漫画《教育》画的是一个人正在塑造泥人。这是一种典型的比喻法。在丰子恺看来，工厂式学校的刻板教育只能培养出没有个性的青年。这种教育像是从模型里塑印泥人一样，印出来的都是完全雷同的没有个性的人。漫画《某种学校》画的是耍猴戏的场景：耍猴的敲锣者标明是“校长”，蹲在标杆上变戏法的猴子标明是“教师”，观众标明是“学生”，而正在向学生讨钱的标明是“会计”。这幅漫画把那些一味向学生骗钱的学校比喻成了“猴子变把戏”，讽刺意味很强。

对于第三类“夸张法”，丰子恺在《漫画的描法·夸张法》中下了定义：

漫画家为欲增大作品的效果，常常把主题的特点加以夸张，使成滑稽可笑之状，使读者欢喜信受。这叫做夸张法。（源·~~猿~~）

丰子恺认为，漫画的夸张，可分内容的和外形的两方面。“内容的夸张，就是把所表示的意见说得过分厉害，使成荒唐可笑之状。因为荒唐可笑，故读者明明知道不是写实，不会误信为真，即所谓‘其义无害也’。”（源·~~猿~~）丰子恺发表在 1925 年 10 月 15 日《新闻日报》上的一幅漫画，画的是三个奇形怪状的女人：一个梳着高达一尺的髻，一个画着广为半额的眉毛，一个大袖拖地。题了一首汉代歌谣：“城中好高髻，四方高一尺。城中好广眉，四方且半额。城中好大袖，四方全匹帛。”又用小字加

注：后汉书长安城中谈。注云：改政移风，必有其本。上之所好，下必甚焉。”这幅漫画以夸张的手法讽刺了社会上某些人变本加厉的做法，让人想起了当年的浮夸风。

丰子恺同时指出：外形的夸张，就是形状的特点的夸张的描写。”外形的夸张是似颜画（~~精理精微~~）常用的手法。丰子恺的不少漫画，所画的是他的熟悉的亲朋好友和子女。他善于画出这些熟人的特征，有时也略作夸张。夏丏尊是丰子恺在浙一师求学时的老师，后来成了同事。漫画《舍监的头》就是以夏丏尊为模特儿的。夏丏尊的头大而圆，被学生们戏称为“木瓜”。漫画中的头略为夸张了“木瓜”特征。

不管是内容的夸张还是外形的夸张，丰子恺习惯于略作夸张。上述那幅画三个奇形怪状女人的漫画，属于极度夸张，在丰子恺的作品中极少见到。我们从丰子恺漫画中经常可以看到较为含蓄的夸张。如漫画《膳堂中的不平》，那位胖学生老实不客气地霸占了饭桌的三分之二强，瘦小学生被他挤在一角，甚至连手中的碗也被挤小了一些。这种含蓄的幽默会赢得读者会心的微笑。

第四类是“假象法”。丰子恺在《漫画的描法·假象法》中指出：

假设一种世间所罕有或不能有的现象，用以表明漫画家所要说的道理，叫做假象法。这就是使无形的事理有形化，所以画面上大都奇怪荒唐。讽刺漫画常用此法。因为人生社会的问题，大都是无形的，不可描表，漫画家批评议论，自然要用假象。（源·猿）

同样用来说明事理，比喻法所用的是世间所有的现象，而假象法所用的则是世间所罕有或不能有的现象。使用假象法，漫画家得有丰富的想象力。丰子恺的漫画《用功》，画一位女孩正坐在书桌前用功学习，这是写实。而在女孩背后，却虚构了一个

怪物,怪物胸前写着“死因”分。那怪物正用手摁着女学生的头,逼迫她用功学习。这幅漫画讽刺了学校教育中一味追求高分的怪现象。这幅漫画对于我国目前普遍存在的应试教育仍具有讽刺意义。丰子恺的漫画《钻研》,画一群老者和一群中年人正分别往一本线装书和一本洋装书里钻。人往书本里钻,是现实生活中不可能发生的事。然而,现实生活中确有那么一些人,一头钻进书本里不能自拔,最终成了百无一用的“蠢虫”。这幅漫画是讽刺那些死读书的书呆子的。

丰子恺把漫画的第五类表现法概括为“点睛法”:

描写一种值得注意的现象,而加以警拔的题目,使画因题目而忽然生色,好比画龙点睛,叫做点睛法。

点睛法与前述的写实法大体相同,所异者,写实法靠画本身表现,并不全靠题目;点睛法则全靠题目。没有了题目,画就失却精采。(源·猿鵲)

日本漫画家竹久梦二是善于“点睛法”的大师。受其影响,丰子恺也十分注重为漫画题写标题时的“点睛法”。丰子恺既是漫画家又是随笔作家。有了深厚的文学功底作基础,丰子恺在使用“点睛法”时大有青出于蓝而胜于蓝之势。如丰子恺的一幅漫画,画一位洋装青年在前面走,后面跟着的乡下老头子提着皮箱和包裹。粗粗看去,画的似乎是一对主仆。漫画的标题却是“某父子”。有了这一下睛之笔,我们会从漫画里读出很多东西:洋装青年的不孝,乡下老头子的教子无方,洋学堂教育的失败……丰子恺的另一幅漫画,画两位穿钉鞋、撑油纸伞的熟人正乐呵呵地相互打招呼:“今天天气好!”明明是下雨天,怎样会是好天气呢?!漫画上标明“民国”年,原来是抗日战争时期,下雨天不用逃警报。这样的标题与画面相配,让人拍案叫绝!丰子恺的古诗新画,画的是日常生活,题的却是古人的诗句。平常的生活场景,因为题了妙笔生花的诗句,顿时便洋溢着诗意。漫

画《草草杯盘供语笑,昏昏灯火话平生》、《严霜烈日皆经过,次第春风到草庐》等都中如此。

漫画的最后一类表现法是“象征法”,丰子恺在《漫画的描法·象征法》中下的定义为:

漫画家对于人生社会的某种事象,欲发表自己的感想,而此事无形可描,或不便于明言直说,乃另描一种性状相同的他事象,拿来象征所欲说的事象。这样隐藏的画法,叫做象征法。(源·猿园)

丰子恺认为,漫画中的比喻法和象征法的区别在于,比喻法用标题标明本题,而象征法则不标本题。比喻法的漫画,将画面与标题结合起来就能明了漫画的用意;象征法的漫画用意最隐藏,含义最丰富,诗趣最多,艺术的价值最高。丰子恺的有些漫画,看似写实,但细细品味,就会品出其象征的深意。如有一幅漫画,画一株被斩伐了半株的大树,根干上的枝叶蓬蓬勃勃地丛生。丰子恺在这幅漫画上自题了一首诗:“大树被斩伐,生机并不息。春来怒抽条,气象何蓬勃。”漫画发表于抗战初期,人们自然将它当作抗战时的中国的象征,选作抗战漫画的代表作。其实,象征的作品往往具有不确定性和多义性。这幅漫画还可以象征世间其他不屈不挠、百折不回的事。丰子恺的漫画《病车》,画一辆汽车抛了锚,靠人前拉后推才能前进。这也是世间某些失势者的象征。漫画《父亲的手》画父亲的手正用握毛笔的手势拿着钢笔写字,这也是父辈们生硬接受新事物的象征。

除了少数几幅仿日本画家落谷虹儿画风的钢笔画《挑荠菜》、《断线鹞》等外,丰子恺的绝大多数漫画是用毛笔画的。与张光宇等漫画家那些富于西洋装饰风的漫画不同,丰子恺的漫画是典型的东方简笔画。丰子恺在《艺术漫谈·漫画艺术的欣赏》中指出:“古人云:‘诗人言简而意繁。’我觉得这句话可以拿来准绳我所喜欢的漫画。我以为漫画好比文学中的绝句,字数



少而精,含义深而长。”(猿·猿)丰子恺的漫画就如文学中的“绝句”,简洁、精炼、隽永。用毛笔画的线条,粗枝大叶,简得不能再简,而用这些线条粗粗勾勒出来的漫画,却往往“意味”无穷。

丰子恺在上海人民美术出版社 1957 年 10 月出版的《丰子恺画集》的卷首题了五首诗。其二曰:

泥龙竹马眼前情,琐屑平凡总不论。

最喜小中能见大,还求弦外有余音。

漫画要做到“小中能见大”;“弦外有余音”,漫画家就得有艺术“简化”的功力。克莱夫·贝尔在《艺术》中特别强调“简化”的重要性。“没有简化,艺术不可能存在,因为艺术家创造的是有意味的形式,而只有简化才能把有意味的东西从大量无意味的东西中提取出来。”<sup>①</sup>简化是一个删繁就简的过程,只有大刀阔斧地删除无关紧要的枝枝叶叶,才能显现主干,即有意味的形式。

丰子恺漫画的艺术简化主要有两类。一类是意到而笔不到,读者能凭借视知觉的基本规律体会到其不到之笔。1940 年代,有人撰文说丰子恺漫画“不要脸”,其实是说丰子恺的漫画所画的人物,往往只画一张脸的轮廓,没有细画眼睛、眉毛、鼻子什么的。这样的脸尽管不完整,但读者自会知觉到一张完整的脸。鲁道夫·阿恩海姆在谈到格式塔心理学家们所提出的视知觉的基本规律时指出:“人的眼睛倾向于把任何一个刺激式样看成已知条件所允许达到的最简单的形状”。<sup>②</sup>丰子恺漫画中的脸尽管不完整,但已经为读者提供了一个脸的“刺激式样”,

① [英]克莱夫·贝尔《艺术》第 15 页。

② 鲁道夫·阿恩海姆著《艺术与视知觉》第 2 页,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社 1984 年 7 月版。

读者自会根据这一脸的“刺激式样”知觉到一张“最简单”的脸，而不会把这脸复杂化：加上麻点、疤痕和络腮胡子什么的。漫画《阿宝赤膊》中，阿宝的脸就是一张典型的不完整的脸：只画脸的轮廓和头发，眼睛、眉毛、鼻子、嘴巴、耳朵都被简化掉了。小阿宝只穿裤子，上身赤膊，莲藕似的小手护住前胸。丰子恺用寥寥数笔画出了小阿宝不必要的娇羞。阿宝的脸尽管不完整，但读者自会知觉到一张娇羞的小脸。在《阿宝赤膊》中，最有意味的不是阿宝的脸，而是她的手，故可以通过简化脸来突显手的表现力，从而让读者一眼就能看出小阿宝不必要的娇羞。

丰子恺漫画的另一类艺术简化方法是留下许多空白，让读者去想象。格式塔心理学派关于视知觉的基本规律只研究了一个不完整的形体如何达到一个完整的形体的问题。因此，我们仅仅用格式塔心理学派关于视知觉的基本规律来研究丰子恺漫画中的简化问题，将是不完整的。如果离开了艺术想象，我们就不能充分体会到丰子恺漫画形式中更为丰富的“意味”。漫画《锣鼓响》，画小孙子正在向前奔去，牵着他手的小脚老太太太快追不上了。“锣鼓响，脚底痒。”前方锣鼓一响，肯定会有热闹好看，猴子变把戏、演戏、娶媳妇等等。画面的张力表明了锣鼓响的魅力，但前方究竟有什么热闹可看，则是留给读者的想象空间。像《锣鼓响》这样的漫画，留给读者的想象空间，在一定程度上是靠画题来拓展的。再如漫画《三年前的花瓣》，画一位正在给孩子喂奶的少妇，从一本书里翻出了“三年前的花瓣”。吃奶的孩子并不关心花瓣，而干枯的花瓣却让少妇沉浸在对往事的回忆之中。从标题和少妇的神情中，读者可以知道这花瓣肯定有故事。至于是什么事故，留待读者去想象了：是丈夫的定情物，是旧情人的信物，还是小姐妹送的？

丰子恺在《绘画概说·绘画艺术的性状》中指出：“绘画有二特长，是画面美与瞬间美。画面美者，向自然界选取美的物



《阿宝赤膊》

象加以删改 构成一种特殊情趣的画面。譬如中国画中的兰花的立幅 ,是向无数的兰花中选取其堪入画的姿势 ,删去其无用者 ,修改其不美者 ,以最精彩的数笔 ,构成一个立幅的画面 ,这可说是兰的纯粹化、美化或绘画化。”经过简化的画面美 ,源于造化 ,又高于造化。至于“瞬间美” ,丰子恺认为是“宇宙间一种瞬间的现象 ,能不靠其过去未来的变化而独自表出一种的美”。

(猿·缘)然而 ,像《三年前的花瓣》这样的漫画 ,其瞬间美仍与三年前的故事相关联。再如漫画《昔日欢宴处 ,树高已三丈》画的是漫画家丰子恺自己凭吊缘缘堂废墟的情景 ,从瞬间美中透出人生无常之感。

丰子恺在《雪舟的生涯和艺术》中对日本画家雪舟的水墨画评价道：“他的画大都用简单而刚强的笔法 ,象征地表现出自然景物。他作画往往不描画面的全部 ,而留出很多空白地位 ,使观者感到空廓和深远。”(源·缘)我们可以移用这段评语来评价丰子恺自己的漫画。

## 第五章 丰子恺在其他艺术领域的审美实践

### 第一节 丰子恺书法艺术

丰子恺在《钱君匋徐菊庵书画展序》一文中指出：“君匋本来是图案专家，其所设计，别出心裁。抗战八年中，埋头于金石研究，这就使他的才技超越图案，而向书画发展。至今，金石、书、画，平均进步，可称‘三绝’。中国古有‘书画同源’之说。其实此说未全。应说‘金石书画同源’，三位一体。而论其次第，则金石为老大哥，书为二兄，画为三弟。”（源·源·源）其实，丰子恺自己也是金石、书、画“三绝”的艺术大家，只是他的金石和书法常常为漫画名声所遮蔽。早在浙江第一师范学校求学时，丰子恺作为李叔同的入室弟子，就加入李叔同主持的乐石社，学习金石篆刻。丰子恺幼女丰一吟告诉笔者，丰子恺书画上的印章，有些为钱君匋等友人所赠送，有些即为自己所刻。

丰子恺是为数不多的用毛笔作画的漫画大家，他的漫画成就的取得，离不开其精湛的书法。丰子恺一生苦练书法，其精研书法的目的有二：一是为书法而书法，二是为漫画而书法。丰子恺的老友朱光潜在《丰子恺先生的人品与画品——为嘉定丰子恺画展作》一文中说：“书画在中国本有同源之说。子恺在书法上曾经下过很久的工夫。他近来告诉我，他在习章草，每遇在画方面长进停滞时，他便写字，写了一些时候之后，再丢开来作画，

发见画就有长进。讲书法的人都知道笔力须经过一番艰苦的训练才能沉着稳重,墨才能入纸,字挂起来看时才显得生动而坚实,虽像是龙飞凤舞,却仍能站得稳。画也是如此。”<sup>①</sup>

丰子恺的书法自然得到过李叔同的指导,但师徒二人在书法方面有很大不同。李叔同喜欢用软笔羊毫,而丰子恺爱用硬笔狼毫,李叔同爱用好墨,丰子恺往往用普通的墨,朋友送的好墨却弃之不用。丰子恺从李叔同处学习的是中国书法入门的基本方法。李叔同在《关于写字的方法》中说:“篆书、隶书乃至行书都要写,样样都要学才好;一切碑帖也都要读,至少要浏览一下才可以。照以上的方法学了一个时期以后,才专写一种或专写一体。这是由博而约的方法。”<sup>②</sup>丰子恺的习书之道正是走的“由博而约”之途。

丰子恺能成为书法大家,自然离不开李叔同的言传身教。叶圣陶在《弘一法师的书法》一文中指出:“弘一法师对于书法是用过苦功的。在夏丏尊先生那里,见到他许多习字的成绩。各体的碑刻他都临摹,写什么像什么。这大概因为他弄过西洋画的缘故。西洋画的基本练习是木炭素描,一条线条,一笔烘托,都得和摆在面前的实物不差分毫。经过这样训练的手腕和眼力,运用起来自然能够十分准确,达到得心应手的境界。于是写什么像什么了。”<sup>③</sup>叶圣陶的话说明了两点:一是学书法要下苦功临各种碑帖;二是由于艺术通感的关系,学习西洋画也有利于书法艺术的长进。这两点也同样能说明丰子恺的书法艺术学习之途。

丰子恺多次撰文介绍自己的学画情况,却没有专文介绍自

① 《朱光潜全集》第 3 卷第 1 页,安徽教育出版社 1983 年 10 月版。

② 谷流、彭飞编著《弘一大师谈艺录》第 1 页,河南美术出版社 1985 年 4 月版。

③ 《叶圣陶散文》甲集第 1 页,四川人民出版社 1983 年 1 月版。

己的习书之路。不过我们仍可以从人们的回忆文章中寻找丰子恺习书的足迹。

丰子恺幼女丰一吟在《丰子恺书法·编后记》中指出：

据父亲在小学和师范的同窗顾庸先生回忆，父亲“从小就专心临写‘张黑女墓志’，颇有成就。后来肄业师校时，又受校长经子渊先生所写的‘爨宝子’，业师夏丐尊先生所写的‘张猛龙’，李叔同先生所写的‘卫夫人’，以及堵申甫先生所写的‘二王’等字体的影响，书艺更趋成熟，形成他后来谨严中带有潇洒、凝重中不失妩媚的独树一帜的字体。”<sup>①</sup>

由此可见，丰子恺书法，是从临魏碑入手的。《张黑女墓志》，又名《张玄墓志》。该碑属书刻俱佳者，为北魏末年少有之佳构。清代何绍基评价道：“化篆、分入楷，遂尔无神不妙，无妙不臻，然遒厚精古，未有可比肩《黑女》者。”此碑用笔清爽劲健，轻笔处提笔拔锋轻转，抹去棱角，行笔轻缓沉着而爽利。其轻缓也，在点画之不温不火，在结字之宽容大度，其爽利也，在行列之间的疏阔空灵，行疏更衬出字秀。正是专心临写《张黑女墓志》那隽秀之楷书，才为丰子恺的书法打下了良好的基础。

《张黑女墓志》属魏碑中的逸品，而《张猛龙碑》才是魏碑中的神品，真正能体现魏碑书法的特点。魏碑书法是隶书和楷书结合的产物，兼取隶、楷二体的优点，形成一种新的书法。魏书基本笔画方劲斩截，粗壮均匀，雄浑厚实，棱角分明。结体扁方，参差错落，变化无穷，既有隶楷的严谨法度，又有隶楷潇洒奔放的气概，表现出一种雄强矫健、遒丽浑厚的壮美。加上刻工的二度创作，魏碑被赋予了更为雄壮的金石味。

《张猛龙碑》雄肆峻劲，精美自然，谨严端庄，变化多端，为

① 丰一吟编《丰子恺书法》，四川美术出版社 1985 年 7 月版。

北魏书法名作之一。碑文点画取方势,整体上呈现严整气象,有少量圆笔的掺入,从而取得严而不板、整而不僵的效果。横画起笔重,收笔轻,也有个别横画两端上翘、中腹下凹,多回锋护尾,蕴藏着一种力量。竖画劲直,悬针与垂露并用。撇捺舒展,多取平势,出锋含蓄饱满,力至笔端,捺角浑厚有力,自然爽快,极少有上翘之势。钩均紧缩有力,欲放即收,十分别致。点方圆互变,丰富多彩。

此碑结体布局精绝,变化异常,中宫紧密,四维拓展。大部分字有左倾右仰之势,在动态中打破板滞,求得全局平衡。碑中的单字,其重心很少有四平八稳居正中的,不是在中轴线的右侧,就是在中轴线的左侧,这样从全章来看,就得到一条沿着中轴左右摆动的曲线,相互补正,得到整体上的平衡。全碑笔画粗细适中,曲直并用,在严谨中求秀丽,在险绝中求雄强,这也都是通过别致的结体完成的。

《张猛龙碑》走出了早期魏碑稚拙的峡谷,走向了成熟,可以说是建立了魏碑书法森严的法度。临摹《张猛龙碑》,让丰子恺的字脱去《张黑女墓志》的隽秀,书体走向雄健,具备了北碑的金石风骨。

《爨宝子碑》刻于东晋大亨四年(源泰年),与《爨龙颜碑》并称“二爨”,是书法史上之珍品。其书体似楷类隶,方笔居多,气象古拙高远,笔法谨严,又能内敛外合,结体疏朗肃拙。雄奇刚健又不乏丰雅含蓄之韵致,谨严凝重又不乏灵变散逸之意趣。可谓由隶变楷阶段风格之典型代表。

临摹《爨宝子碑》,则让丰子恺的书法由成熟转向生拙,显得更为古朴。

当然,丰子恺临摹的魏碑实际上远不仅上述三种。他在《视觉的粮食》一文中说:“我久习石膏模型写生,入门于形的世界之后,果然多得了种种视觉的粮食:……又如以前临《张猛龙



碑》、《龙门二十品》、《魏齐造像》,只是盲从先辈的指导,自己非但不解这些字的好处,有时却在心中窃怪,写字为什么要拿这种参差不整、残缺不全的古碑为模范?但现在渐渐发觉这等字的笔致与结构的可爱了。(猿·猿)上述《龙门二十品》是从龙门石窟中精选出来的二十种碑刻,如《解伯达造像记》、《牛橛造像记》、《一弗造像记》、《郑长猷造像记》。《魏齐造像》应是从北魏、北齐众多造像记中精选出来的碑刻,其中就有《张黑女墓志》。当然,丰子恺真正领会这些魏碑在笔画、结体、章法方面的神韵,还得靠久习石膏模型写生的训练。

自从近代沈曾植高举碑帖结合的大旗后,李叔同、马一浮等现代书法大家都走的是碑帖结合一路。丰子恺石门缘缘堂中悬挂的正是沈曾植、李叔同、马一浮三位碑帖结合大家的书法作品。据同窗顾庸回忆,丰子恺早在浙江第一师范求学时,在临摹魏碑的同时,就临写卫夫人和二王的字帖了。这是丰子恺习书之途“博”的一面,其“约”的一面,则表现在专心临摹晋代索靖的《月仪帖》。丰子恺在 1924 年给幼子丰新枚的信中说:“我是以月仪为基础的,所以你必须练月仪。月仪这字帖是晋朝一个叫索靖的人所写的。是最活泼的行书,古今以来无有可类比者。”(苑·缘)

对于丰子恺书法与《月仪帖》的关系,丰一吟在《丰子恺书法·编后记》中有较为详细的叙述:

父亲的书法所受的影响,除了上述的魏碑一类以外,不可忽略的是一本《索靖月仪帖》。我手头就保留着这本帖。上面有父亲亲笔题字:“廿八年四月二十日购于宜山”,下面盖的一枚图章是“缘缘堂毁后所蓄”。民国廿八年是公元一九三九年,正值抗战时期,我家避寇居广西宜山。家乡的新屋“缘缘堂”已在战火中焚毁。逃难期间行物萧条,但这册《月仪》一直伴随父亲到胜利,直至他逝世。可见父亲

对它感情深厚。这册书购于一九三九年,但父亲临《月仪》并非从一九三九年始。他早期的书法就受《月仪》很大的影响。在宜山买这册书,显然是旧友重逢。我在学生时期,父亲屡屡督促我临摹的,也正是魏碑和这册月仪帖,所以我对它颇有感情,至今一直珍藏着。<sup>①</sup>

《月仪帖》又名《月仪章》,据传为西晋大书法家索靖的章草代表作。

索靖(公元二世纪末至三世纪初),字幼安,其祖母为草圣张芝之姊,敦煌人。博通经史,为人尊敬,官历尚书郎、酒泉太守以至征西司马,人称“索征西”。自幼工书,擅草书、八分,尤精章草,传张芝草法而自成体。其草书与当时另一书法大家尚书令卫瓘同名,甚受晋武帝宝爱。索靖写了书法理论名篇《草书状》,运用中国古典美学象形类比的论述方法,极其形象地描述草书的情状,成为草书美学的集大成者。索靖传世笔迹有《月仪帖》、《出师颂》、《七月帖》等,是否真伪都有争议。

《月仪帖》为当时书信文例,其内容依每年十二月之序,与朋友互通音信而设计。此帖章草具有鲜明特色,波磔常带锐角,笔画细微处似有葛藤牵引,筋力充足,不失纤弱,结体较之皇象《急就章》更富于变化,笔力劲坚,骨势峻迈。唐张怀瓘《书断》中将索靖章草列为神品,说:“幼安善章草,书出于韦诞,险峻过之。有若山形中裂,水势悬流,雪岭孤松,冰河危石,其坚劲则古今不逮。或云楷法则过于瓘,然穷兵极势,扬威耀武,观其雄勇欲凌于张,何但于卫。王隐云:‘靖草绝世,学者如云’,是知趣皆自然,劝不用赏。时人云:‘精熟至极,索不及张;妙有余姿,张不及索。’”这说明了索靖书法的重要地位。

从《丰子恺书法》所收丰子恺一九三九年苑月所临《月仪》册页

① 丰一吟编《丰子恺书法》,四川美术出版社一九八五年猿月版。

来看,毕竟是数十年心摹手追的字帖,临得十分到家。然而,丰子恺惯用书写的字,没有《月仪》那么潦草,而是带有《月仪》“章草味”的行书和行楷。丰子恺在给丰新枚的信中把章草《月仪》干脆说成是“行书”也就不足为奇了。

严格意义的“章草”,应是指草法森严、结字纯正的章草。“章草味”则说明某书体中,偶尔带有章草的韵味,字字独立,尤其指捺脚带有隶意的“燕尾”特征。

丰子恺书法,虽糅融了碑、楷、行、草等体,但章草笔意犹存,如立轴《曼殊诗》;“无”、“冰”、“辰”、“秋”数字草法尚显著,只是“章草味”较含蓄罢了。

纵观丰子恺的书法,早期的书法笔画潇洒、结体相对较为疏朗,源年代才进入自成一体的成熟期,至苑年代更是人书俱老。

成熟期的丰子恺书法,风格更接近沈曾植。沈曾植(1850—1913),字子培,号乙龢,晚号寐叟,浙江嘉兴人。光绪六年(1880)进士,做过清朝官吏。他在学问上无所不窥,王国维先生《沈乙庵先生七十寿序》曾对他的学术成就过作如下概述:“先生少年固已尽通国初及乾、嘉诸家之说,中年治辽、金、元史,治四裔地理,又为道、咸以降之学。然一秉先正成法,无或逾越。其于人心世道之污隆,政事之利弊,必穷其源委,似国初诸老。其视经史为独立之学,而益探其奥窔,拓其区宇,不让乾、嘉诸先生。至于综览百家,旁及两氏,一以治经史之法治之,则又为自来学者所未及。”

他晚年潜心书法,原先的“余事”遂变为专业。王遽常《忆沈寐叟师》中说:“六十四岁(1904年)后始专意写字,至七十三岁去世,用力极勤,遂卓然成为大家”。沙孟海说他:“功夫依旧用到钟繇、索靖一辈子的身上去,所以变化极多。专用方笔,翻

覆盘旋,如游龙舞凤,奇趣横生。”<sup>①</sup>

曾熙对沈曾植晚年成熟期书法的评价为:“工处在拙,妙处在生,胜人处在不稳。”用此话来评价丰子恺的书法,也十分恰当。极具个性的丰子恺书法亦妙在生拙和不稳。横平竖直状若算子,便索然无味。丰子恺行书,笔法不稳而飞动,章法布白处处呼应,特别是晚年书法更加“古意盎然而缤纷披离”。书法的这一境界,若非长期浸淫极难达到。以这样的笔力做画,笔笔沉着,笔笔生动,温柔敦厚的画面中蕴含着绚丽多姿的张力。丰子恺的书法,字体活泼多姿,又古拙多趣,与其画面相得益彰,浑然一体。

下面,我们来分析一下丰子恺成熟期书法在笔法、结体、章法、墨法等书法技法方面的特色。

笔法,即点画形态。丰子恺书法的笔法活泼多姿。在书法的笔法方面,方笔得方整挺森之态,圆笔有圆转浑朴之度。《张猛龙碑》是以方笔取势的,而《张黑女墓志》则以圆笔取胜。丰子恺则方笔圆笔并出,将两者揉为一体,从而增强笔法的审美表现力。笔画的另一外部特征是肥瘦。颜体楷书丰厚肥美,柳体楷书瘦硬清健,颜体筋润血畅,柳体骨力洞达,各臻其美,并称“颜筋柳骨”。同样是对联,丰子恺 1935 年书写的“庸公唯有白阳识,妇舟多载黄华来”有“瘦金体”风骨,1935 年书写的“四面云山谁作主,数家灯火自为邻”,笔画丰厚肥美。不过丰子恺书写的诗词立轴,大多以肥笔取势,兼以瘦笔增加变化。

楷书强调藏头护尾,横鳞竖勒,欲右先左,欲下先上的“逆势”,要求笔画有停蓄,取涩势,忌露圭角,力避浮滑轻薄。丰子恺书法固然也讲究藏头护尾,但也常常故意露峰,以显出其古拙别致之处。藏锋显得精神内敛,露峰显得光芒外耀。疾涩是笔

<sup>①</sup> 《中国书法简史》第 5 版,河北美术出版社。

画的节奏形式 ,深谙音乐的丰子恺在书时写 ,更注重笔画疾涩的节奏感 ,在变化中求得和谐。

“二王”以后 ,中锋运笔历来被视为正宗。丰子恺则在用中锋的同时 ,还兼有偏锋和侧锋 ,以丰富和补充笔画形态 ,增强线条的表现力。

结体就是字的形态和结构。赵孟頫说 :“结字因时相传”。平正者多庄重严肃、光明正大、平和稳健之态 ,因而那些中和、浑厚、端庄、宏伟之类的风格形态 ,多取这种结字、章法形式 ;欹侧者多不拘常格、异态横生、天机浑然之趣 ,因而诸如真率、朴拙、奇伟、豪宕之类的风格形态 ,便要以这种结体、章法形式为载体了。

章草有两大特点 :一是字字独立 ,二是撇笔多呈“燕尾”。带有章草味的行书 ,很少有结体平正的字 ,而是以结体“不稳”取胜。欣赏丰子恺的书法 ,上下结构的字和左右结构的字 ,两部分之间往往相反相成 ,既有因不稳而造成的张力 ,又有一种力的和谐。如果给一行字取一条中轴线 ,那么 ,很少有平正地呆在中轴线上的字 ,往往不是左倾就是右欹 ,摇曳多姿 ,互相呼应。

丰子恺在《艺术修养基础·书法略说》中指出 :“优良的书法 ,就小处看 ,各直东歪西倒 ,并不垂直 ;各画左倾右侧 ,并不并行。然而就全体看 ,调和圆满 ,一气呵成。以前所认为东歪西倒左倾右侧的 ,不但不是毛病 ,竟非如此不可。于此可见书法艺术的妙处。”(源·圆·藏)欣赏丰子恺书法 ,正可以领略这种“艺术的妙处”。

比起笔画和结体来 ,更能显示丰子恺书法艺术功力的是章法。对于章法 ,丰子恺的老师李叔同在《关于写字的方法》中指出 :

我们写对联或中堂 ,论起优劣来 ,有几种要素须注意。  
现在估量其应得的分数如下 :

章法五十分 ;字三十五分 ;墨色五分 ;印章十分。

.....就章法本身而论 ,它之所以占着重要的原因 ,理由很简单 ,在艺术上有所谓三原则。即 :

统一 ;

(二)变化 ;

(三)整齐。

这在西洋绘画方面是认为很重要的。我便借来用在此地 ,以批评一幅字的好坏。我们随便写一张字 ,无论中堂或对联 ,普通将字排起来 ,或横或直 ,首先要能够统一 ,字与字之间 ,彼此必须互相联络关系才好。若变化得太厉害 ,乱七八糟 ,当然不好看。所以必须注意彼此互相联络、互相关系才可以。<sup>①</sup>

李叔同同情同父子的弟子刘质平在《弘一大师遗墨的保存及其生活回忆》中讲述了李叔同书法创作的情景：“先师所写字幅 ,每幅行数 ,每行字数 ,由余预先编排。布局特别留意 ,上下左右 ,留空甚多。师常对余言 :字之工拙 ,占十分之四 ,而布局却占十分之六。写时闭门 ,除余外 ,不许他人在旁 ,恐乱神也。大幅先写每行五字。从左至右 ,如写外国文。余执纸 ,口报字 ,师则聚精会神 ,落笔迟迟 ,一点一划 ,均以全力赴之。五尺整幅 ,须二小时左右方成。”<sup>②</sup>由此可见 ,李叔同对于章法的重视程度。

李叔同所谓艺术上的“三原则” ,丰子恺将其概括为“多样统一” 。多样而不统一则显得零乱 ,统一而不多样则显得呆板 ,只有“多样统一”才显出艺术的生动性。章法 ,这是从书法作品整篇的布局上来品评。对联的章法以整齐为主 ,体现着一种单

① 谷流、彭飞编著《弘一大师谈艺录》第 1 页 ,河南美术出版社 1989 年 4 月版。

② 中国佛教协会编《弘一法师》第 10 页 ,文物出版社 1989 年 4 月版。

纯感、庄重感、规整感。但在统一中也应求变化。丰子恺以行书结体的不稳和呼应来体现“多样统一”。再是通过题款来谋求呼应和变化。如丰子恺书写的对联“草草杯盘供语笑,昏昏灯火话平生”。上联右边居中书小字“缘缘堂旧联”,下联左边略偏下书小字“廿九年秋日书”,既打破了对称,又遥相呼应。

丰子恺书法作品中的立轴、册页等,在章法上更显出“多样统一”。古人所谓计白当黑,知白守黑,布局不仅要考虑字与字、行与行之间的气贯神连,还要考虑到“白”处,即线条将空间分割后的块面也应该是一个整体。丰子恺不仅精研中国书法艺术的章法,还通晓西洋画的章法结构,故在章法布局上比传统书法家更胜人一筹。如立轴《毛泽东词·清平乐》,标题占上半行,上面空一个字;“毛泽东词”与“清平乐”之间空半格,笔画较粗。正词没有标点,用空一格或半格来表示,上下阙之间空一格半。正词中粗笔字与细笔字借落有致,犹如奏出和谐优美的旋律。结尾处“苍龙”两字占一行,下有一大片空白。最后是两行小字:“元草参军赴朝鲜摇写此寄前线以资鼓励”和“一九五一年国庆大游行后摇子恺于上海”左下角是一方白文朱印章。落款与题目遥相呼应。

丰子恺书法在墨法方面也很有特色。书法用墨,讲究浓淡枯润,单一的墨色难免使人感到单调乏味。古人云:“墨淡即伤神采,绝深必滞锋毫”。行、草中的浓淡枯润表现作品刚柔雄秀,也体现作品的节奏韵律。丰子恺喜用枯燥墨法,略作飞白,笔法更为苍劲有力,给欣赏者一种很强的视觉冲击力。

至于用章,丰子恺喜欢用两枚“石门丰氏”、“子恺书画”白文朱文章相呼应,但也有钐一枚或三枚章的。

何应辉先生曾撰文赏析丰子恺的书法说:“详析之,用笔朴素自然,若不经意,十分舒坦浑劲。结字具有显著的个性特征:出于北魏,涉及隶草,遒密劲拔,质朴奇拙。字中笔势,尤其横笔

毛澤東詞 清平樂

天高雲漫，望斷南飛雁。  
不到長城非好漢。  
屈指行程二萬。  
上盤山上高峯，  
紅旗漫捲西風。  
今日長繩在手，  
何時縛住蒼龍。

元草率軍赴朝鮮，寫此寄前線，以資鼓勵。  
一九五二年國慶大勝，以子懷北海。

立轴《毛泽东词·清平乐》



多短促,少放纵,十分稳健。”

总的来说,丰子恺书法的风格是拙朴。拙朴是打破书法固有规范显示出具有幼稚天真而浓厚朴实的书法风格,这是和纤巧相对的。老子曰:“大巧若拙。”黄庭坚:“凡书要拙多于巧。”顾凝远:“元人用笔生,用意拙,有深意焉。”傅山:“宁拙毋巧,宁丑毋媚,宁支离毋轻滑,宁直率毋安排。”诚然,丰子恺风格拙朴的书法,比起那些工巧的书法来,更加耐人寻味。

## 第二节 摇书籍装帧艺术

唐弢在《谈封面画》一文中指出:“书籍封面作画,始自清末,当时所谓洋装书籍,表纸已用彩印。辛亥革命以后,崇尚益烈,所画多月份牌式美女,除丁慕琴(悚)偶有佳作外,馀子碌碌,不堪寓目。‘五四’新文艺书籍对这点特别讲究,作画的人也渐渐多了起来,丰子恺、陶元庆、钱君匋、司徒乔、王一榴等,皆一时之选。”<sup>①</sup>由此可见,丰子恺是开现代书籍装帧先河的设计家之一。

书籍装帧设计是书籍成型设计,包括护封、封面、扉页、环衬、书脊、插图、版式、字体、开本、题尾花、纸张材料、装订方式等策划设计,而非仅指局部的封面设计。书籍装帧是一门设计与印刷装订结合的实用艺术。

在书籍装帧设计方面,丰子恺不仅是位实践家,还是位理论家。他在《君匋书籍装帧艺术选 前言》中指出:“盖书籍的装帧,不仅求其形式美观而已,又要求能够表达书籍的内容意义,是内容意义的象征。这仿佛是书的序文,不过序文是用语言文字来表达,装帧是用形状色彩来表达的。这又仿佛是歌剧的序

<sup>①</sup> 杨义选编《唐弢书话》第4页,北京出版社1995年5月版。

丰子恺的审美世界

曲,听了序曲,便知道歌剧内容的大要。所以优良的书籍装帧,可以增加读者的读书兴趣,可以帮助读者对书籍的理解。(《源缘》)

的确,书籍装帧设计,不应仅仅满足为书籍创作一个“漂亮”的外衣,还要对书稿所呈现的信息进行“二次设计”,使其以某种能见度更高、吸引力更大的整体形式奉献给读者。也就是说,原稿是“主”,书籍的装帧设计是“宾”,后者必须从属于前者的内容和体裁。优秀的书籍装帧设计应该喧宾“突”主,而决不能喧宾夺主。丰子恺对书籍装帧设计者进行了恰如其分的定位。

书籍装帧设计是一项综合性的艺术设计工作,从功能上可分为开本设计、版式编排设计、封面设计、插图设计四部分。在开本设计和版式编排设计方面,丰子恺肯定是有所作为的,很遗憾,由于找不到相关的资料,笔者只能分析丰子恺在封面设计和插图设计方面的艺术成就。

丰子恺的书籍装帧设计始于1925年。当时他与夏丏尊、朱自清、朱光潜等“白马湖作家群”的朋友正在浙东上虞白马湖畔的春晖中学教书。朱自清正与远在北京的俞平伯编辑不定期的同仁丛书《我们的伊伊》。当年出版的《我们的七月》,朱自清请丰子恺设计封面,并发表了漫画《人散后,一钩新月天如水》。次年出版的《我们的六月》,封面同样出自丰子恺之手,并发表了丰子恺的两幅漫画。

对此,朱自清在日记中有简略的记载。1925年8月10日日记中写道:“下午亚东寄《我们的七月》三册来,甚美,阅之不忍释手。”<sup>①</sup>“甚美”者,图文皆美也,自然也包含丰子恺所作的封面和漫画。

<sup>①</sup> 《朱自清全集》第3卷第157页,江苏教育出版社1988年8月版。

同月 15 日日记载：“丰寄《忆》画及《踪迹》封面来，均极优美，余三复之。他信亦写得甚真。”<sup>①</sup>《踪迹》是继《我们的七月》之后，丰子恺为朋友设计的第二幅封面画。姜德明的《书衣百影续编：中国现代书籍装帧选 1915-1949》提供了《踪迹》初版本的封面照片，并附文字说明：“朱自清诗集《踪迹》，余存 1929 年 1 月上海亚东图书馆初版本。书为 16 开，丰子恺先生设计封面。这是画家对书籍装帧的较早尝试，吝用色彩，笔墨单纯，历经七十余年，仍无陈旧过时之感。”<sup>②</sup>《踪迹》的封面画呈长方形，居右边，约占封面三分之一强。画面下部为图案化的波浪，中间有一大一小两只海鸥。黑的底色上斜出一串由小到大的椭圆圈。小半只海鸥和椭圆圈突出长方形外，使画面显得活泼而富于张力。在椭圆圈和海鸥之间是竖写的书名《踪迹》，下为同样竖写的“朱自清作”，略小，字都由丰子恺题写，最下边是圆圈内的书写体“耘”——丰子恺惯用的签名，其余为大面积的米色。封面简洁大方，蕴含抒情意味。

对于丰子恺为《我们的六月》设计的封面画和准备选用的另两幅漫画，朱自清在 1929 年 1 月 15 日致俞平伯的信中作了介绍：“《我们》的封面画一浓荫之大树，中为河水，岸边，在大树下，坐二人吹箫笛，下为草地（清清的嫩草，与《七月》之怒草不同）。颇有意致。《黄昏》窗外有月，窗内有洋灯（未点），颇幽静，《三等车窗内》内则画二女子自玻门窥头等车之状。圣谓此两幅可用，故弟用之。”<sup>③</sup>信中的“圣”应为叶圣陶。想来是丰子恺修改了该封面画。我们现在看到的封面画，不见了两位吹箫笛的人，但见一人坐在树下埋头看书。

① 《朱自清全集》第 3 卷第 27 页，江苏教育出版社 1988 年 1 月版。

② 姜德明著《书衣百影续编：中国现代书籍装帧选 1915-1949》，生活·读书·新知三联书店 1994 年 1 月版。

③ 《朱自清全集》第 3 卷第 27 页，江苏教育出版社 1988 年 1 月版。

《我们的七月》、《我们的六月》两幅封面画,新颖别致,姜德明的《书衣百影:中国现代书籍装帧选》<sup>①</sup>提供了这两本丛书的封面照片,并附文字说明:“以漫画手法装饰书衣,丰子恺先生为首创。1935年 苑月,上海亚东图书馆出版的文学丛刊《我们的七月》,1936年 远月出版《我们的六月》,即丰先生的成绩。《七月》由俞平伯主编,《六月》由朱自清主编。《七月》以简化景物取胜,《六月》创造了意境美。丰先生吝用颜色,两书各用一色即营造出强烈的装饰效果,这对滥用色彩者为一大讽刺。”<sup>①</sup>《我们的七月》用蓝色,《我们的六月》改用绿色。

正是在朱自清的带领下,夏丏尊、郑振铎、叶圣陶、俞平伯、王统照等新文学作家纷纷请丰子恺装帧设计书刊,丰子恺也就一发而不可收,设计了大量堪称经典的书刊。姜德明先生所著的《书衣百影》以及“续编”,从 1935 年至 1936 年众多图书中各精选一百帧封面来鉴赏,丰子恺就有 14 幅作品入选。姜明德在续编《小引》中对选择情况作了说明:“这次编书仍以我个人的藏书为限,不强调史的钩沉,偏重版本的价值和装帧艺术特色。当然,按时间先后排列次序还是必要的,恐怕也难免个人的趣味和偏爱,总想着能把读者引进返朴归真、回归天然的艺术境界就好。我有意多选了几幅鲁迅的书和他设计的书衣,还有巴金、胡风的装帧设计,他们的设计风格突出,很有代表性。丰子恺、钱君匋、丁聪的作品稍多乃意中事,但也没有忘记司徒乔、曹辛之、余所亚、廖冰兄的创作。”<sup>②</sup>丰子恺的封面设计以其鲜明的风格,得到行家的充分肯定。

综观丰子恺的封面设计,具有喧兵“突”主、简洁大方、抒情

① 姜德明著《书衣百影:中国现代书籍装帧选》,生活·读书·新知三联书店 1993 年 4 月版。

② 姜德明著《书衣百影续编:中国现代书籍装帧选》,生活·读书·新知三联书店 1995 年 苑月版。

味浓、漫画特色鲜明等风格。同时我们也应看到,丰子恺是诸艺兼擅的大家,他在设计封面时常常自觉或不自觉地表露他在其他艺术领域的艺术素养。一如他的漫画,丰子恺的书法也很有个性。朋友们既喜爱他的漫画又喜欢他的字,所以大多数请他设计封面的朋友也要求丰子恺题写书名和作者名。富于漫画味的封面画,配以具有章草味的行书,丰子恺设计的封面堪称书画“双美”。作为书籍装帧设计专家,巴金通过在开明书店工作的朋友索非向丰子恺求过字。巴金在《怀念丰先生》一文中说:“我不仅喜欢他的漫画,我也爱他的字,一九三〇年我翻译的克鲁泡特金的《自传》脱稿,曾托索非转请丰先生为这书写了封面题字,我不用多说我得到他的手迹时的喜悦。这部印数很少的初版本《我底自传》就是惟一的把我和那位善良、纯朴的艺术家连在一起的珍贵的纪念品了。”<sup>①</sup>

不过巴金在文中还是漏忆了一件事,那便是丰子恺为巴金翻译的高尔基作品《草原故事》设计了封面。该书 1935 年 1 月由马来亚书店初版,1936 年 1 月,作者仅得 1 册赠书,其余全由书店寄往南洋销售,故罕见。同年 12 月又由上海新时代书局出版。丰子恺设计的封面,保持了画家固有的抒情风格,朴素而简练。只是书名用了黑体,“巴金译”三字是宋体。想来是出版社请丰子恺设计的,故巴金记不起来了。

丰子恺为叶圣陶、俞平伯的散文合集《剑鞘》设计的封面为图案画。横者为五线谱上的枫叶,竖者为琴弦。一色枣红,富于乐感。不过书名是由叶圣陶自己题写的。

王文川著诗集《江户流浪曲》,因写于日本东京而得名。据作者称,他是在夏丏尊恩师的帮助下,由学费中节省了钱自费出版的诗集。书为米色道林纸印,16 开本,每页书眉上都有流水

<sup>①</sup> 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第 154 页,浙江文艺出版社 1985 年 1 月版。

丰子恺的审美世界

音符装饰,增加了书的音乐感。出版时间是1935年远月。星夜寒空下,小船静泊江上,舟上人正低首沉思。波浪纹被画得五线谱一般,富于韵律。丰子恺设计的深蓝与铁红两色封面画正表现了诗人的这种流浪心境。

如果说丰子恺为《剑鞘》和《江户流浪曲》的设计得益于音乐功力的话,那么,他为夏丏尊译日本作家田山花袋著长篇小说《绵被》的封面设计则显示了他的文学素养。该书1936年1月商务印书馆出版,大32开毛边本,封面和封底有较宽的勒口。淡蓝底色,书名和画面用枣红色,画一裸体女孩正在摘苹果。这幅由夏娃偷吃智慧禁果神话传说点化而来的漫画,天真的女孩十分可爱。

丰子恺是出了名的喜爱孩子的艺术家,由他设计的封面也时不时流露出他爱孩子的天性。他为自己的漫画集《儿童漫画》设计的封面,画一群儿童张大了嘴巴,迫不及待地想吃正往下掉的香蕉和桔子,让人忍俊不禁之余,产生为孩子购买该画册的冲动。漫画集《画中有诗》选用了丰子恺自己的一幅古诗新画《郎骑竹马来》。画面中一小女孩伸手将一枝花送给正骑竹马而来的小男孩,两小无猜,童稚可爱。

更有甚者,丰子恺还策划让自己家的孩子为大人设计封面。谢冰莹在《悼念丰子恺先生》一文中就回忆了丰子恺为她的《从军日记》设计封面的往事:

我第一次看见他,是一九二八年的秋天,为了崇拜他,爱好他的画,不揣冒昧地写了封信给他,请他为拙作《从军日记》画一个封面,他回信一口答应了。我把这消息告诉春潮书店的夏康农和方抚华两位先生,他们高兴得了不得,方先生还开玩笑地说:“好呀,《从军日记》有林语堂先生作序,丰子恺先生画封面,一定纸贵洛阳。”

两天之后,我收到封面了,画的是一群孩子们,手里拿

着刀枪,中间有一个比较高大的骑在马上,很像是一个指挥官,神气十足;而那匹马活像一条狗。夏、方两位先生和我看了,都笑得合不拢嘴来。

“开玩笑,这哪里是子恺先生画的?”抚华说。

“不是,是丰子恺先生的爱女软软画的,她才六岁呢!你看丰先生的信。”

我连忙将信给他们看,原来书名和画,连子恺的签名,全都是软软的杰作。

“你喜不喜欢这封面?”康农问我。

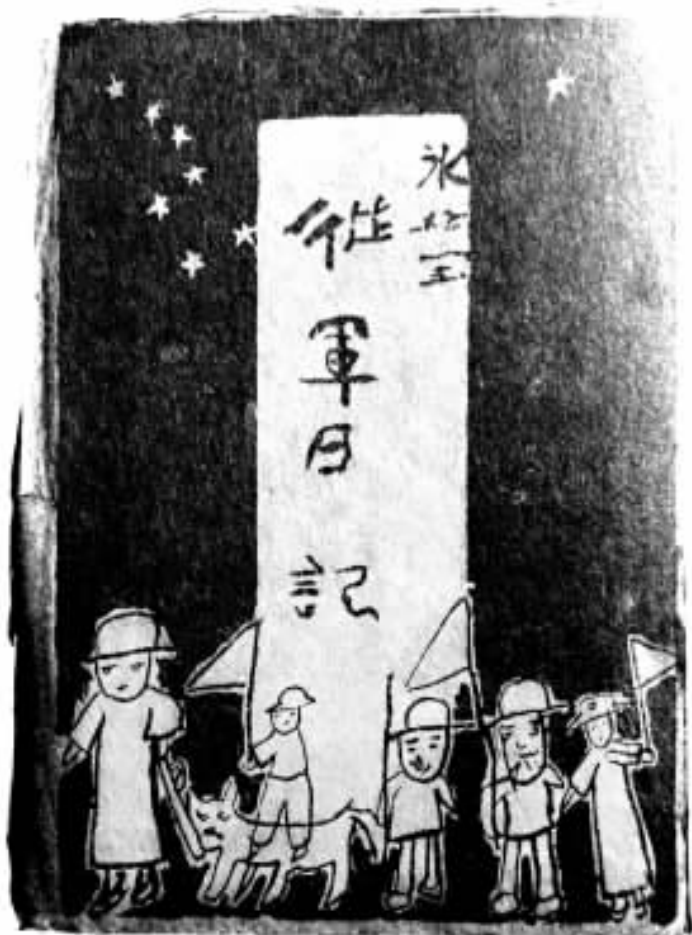
“当然喜欢,只要有子恺两字在上面,不论画什么都是好的,何况我最爱小孩,幼年时,我真的当过‘司令’,这封面太有趣了,明天我要去江湾,亲自向丰子恺先生道谢!”我回答他。<sup>①</sup>

运用儿童画的稚拙趣味装饰封面,会带给读者一种出乎意料的审美情趣。谢冰莹的《从军日记》,1935年猿月上海春潮书店出版,大猿开本。不过为该书设计封面的不是丰子恺的义女软软而是次女阿仙。当年谢冰莹书前写有“几句关于封面的话”,认为小友阿仙的画给她带来狂喜,是美的笑,爱的笑。《从军日记》果然“纸贵洛阳”,可见丰子恺的策划是成功的。

抗战时期万光书局出版的《教师日记》,封面画是幼子丰新枚画的。画面上的“爸爸”戴眼镜,留长须,燃着香烟,正在写日记,上有一横一竖两行新枚的题字“爸爸写日记”和“新枚画”,同样稚拙可爱。

丰子恺还自觉追求书籍装帧设计的民族特色。他在《君甸书籍装帧艺术选 前言》中指出:“对于我们的书籍装帧。还

<sup>①</sup> 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第 猿 页,浙江文艺出版社 1985 年 愿 月版。



《从军日记》



有一个要求:必须具有中国书籍的特色。我们当然可以采取外国装帧艺术的优点,然而必须保有中国的特性,使人一望而知为中国书。这样,书籍便容易博得中国广大群众的爱好。”

(源·缘)

丰子恺用毛笔画漫画味的封面画,用章草味的行书书写书名,自然就赋予其设计的封面浓郁的东方美。丰子恺并不满足于此,还要在画面中进一步强化中国特色。夏丏尊翻译的意大利亚米契斯著《爱的教育》《译者序言》专门谈了书名问题:“这书原名《考莱》(悦爱),在意大利原语是‘心’的意思。”当年开明书店出版的《爱的教育》为平装本,1926年,封面用米黄色书面纸,字画用桔红和咖啡两色。以书脊为中心,画一颗桔红的心,封面和封底各有一名裸体小孩,一手持杆,一手扶心,相对而站,天真可爱。像似印刷用的雕板,丰子恺在那颗桔红色的心上镂出一些米黄色的花纹来,其花纹图案犹如丰家祖传老店丰同裕染坊印出来的蓝印花布上的“敲花”花纹。正是丰子恺的神来之笔,将一颗意大利孩子的心点化成中国心了。

顺便提一下,小小的封面,丰子恺表达起来似乎游刃有余,往往留下大量空白;“计白当黑”,虚实结合,让人回味。不过《爱的教育》将封面的表达延续到了封底,进一步增强了封面的表现力。且如此设计,书脊也会十分醒目。20世纪上半叶的书籍设计,往往不太注重对封底和书脊的装帧设计。《爱的教育》算是例外。

丰子恺设计的众多封面中,最具民族特色的,自然要数他自己的《丰子恺漫画全集》设计的封面。该全集从之一至之六分别为《古诗新画》、《儿童相》、《学生相》、《民间相》、《都市相》和《战时相》,1935年12月开明书店出版,16开本。中国的线装书大都在封面上贴一长方形的书签条,上印书名。《丰子恺漫画全集》的封面由书签条点化而来,书签条改成了手绘的长

方形竖框,框内是丰子恺自书的书名:“丰子恺漫画全集之伊”写成两栏小字;“古诗新画”、“儿童相”等写成一栏大字。漫画全集的封面没有漫画,只有书名,真可谓“素面朝天”,气度不凡。

除了设计书籍封面,丰子恺还为《小说月报》、《一般》、《中学生》等杂志设计封面。杂志都有读者定位,商务印书馆的《小说月报》和开明书店的《中学生》都有大量固定的订户。为这类杂志设计的封面,首先要进一步巩固这些订户,充分培养他们对杂志的忠实度;其次要照顾书刊零售市场的散户,让他们买了一、两期后也能成为新的订户。故杂志的封面,既要让读者一拿到手就会产生似曾相识的老朋友的感觉,但又要有新的信息带给忠实的读者,让读者感到“面熟陌生”。丰子恺设计的《小说月报》封面,每一期都有情景画面,且大多具有时令性。第十七卷是 1926 年的,第 猿号封面画的是一对男女翩翩起舞,边上有有人在拉大提琴伴奏,盆景中的花儿初绽,表明是初春。第 源号画的是一群小孩手拉手,围住嫩绿的柳树载歌载舞,欢呼春天的到来。第 缘号画的女子撑着伞站在木桥上,正在观赏浮在水面上的一对白鹅,柳条垂下来,似乎要轻拂水面。第 远号的封面,雨过天晴,彩虹遥挂天边,牧童倚树吹号,羊群似乎也能听懂。初夏的情景令人心醉。第 苑号封面是炎炎夏日,一女子坐在藤椅上打盹,纸扇遮住了脸儿。第 愿号的女孩可不怕热,边荡秋千边看书,团扇放在一边。第 怨号的封面,初秋的黄叶纷纷飘落,一女子正在清扫,类似丰子恺画的苏曼殊诗“满山红叶女郎樵”……季节的变换,在丰子恺笔下洋溢着诗情画意。

丰子恺设计的《中学生》封面有固定的构图:右边自上而下,是一长方形的黑底,内有反白的“中学生”三个楷体字,其下是一个黑的圆圈,内有白反的阿拉伯数字,代表总期数。左边由下而上,是黑边白底的一长条,内写行书“伊伊年摇伊月号”。

三个角上的字遥相呼应。每期都有一幅学生生活漫画。如第 缘号封面,画的是一树浓荫,两位女生正在读书。内有“缘”白反字的黑圆变成了可坐人的圆球了,一女孩正坐在上面;书写“廿四年摇六月号”的黑边长条似乎成了柱子,一女孩子正倚柱读书,顶上还放着茶壶茶杯;用来写“中学生”的黑底长方形也与树的浓荫融为一体。这一切都妙手天成,构成了一幅情趣盎然的初夏读书图。

丰子恺设计的有几期杂志封面很特别,有必要作专门介绍。《东方杂志》第 猿卷第 员号是“新年特大号”。丰子恺画的幼儿正在木盆里洗地球。小男孩神情专注,拿着板刷使劲洗。画面颇幽默,而主题很严肃——地球出问题了。《东方画报》第 猿卷第 猿号的封面画《关山月》;“天下第一关”上面飘着日本太阳旗。代表清天白日旗的“白日”变成了“黑日”,缩在角上,还缺了一块。画面中心是一轮圆月,正吧嗒吧嗒往下掉眼泪。结合“九一八”事变《关山月》的寓意不言自明。

《中国青年》杂志是少年中国的机关刊物。第 员期封面画“射塔”是丰子恺设计的,刊物也由丰子恺题字。第 员期封面也由丰子恺设计。

丰子恺不仅擅长封面设计,而且善于插图设计。插图设计作为书籍装帧设计中一个重要组成部分,在书籍中有着特殊的地位与作用。插图使图书的可读性和可视性二者结合起来,以增加读者的阅读兴趣,二者相得益彰。插图通过准确、生动的形象来增强作品的感染力,使读者得到美的享受。鲁迅非常注重书籍装帧中的插画设计,他在致孟十还的信中说:“欢迎插画是一向如此的,记得十九世纪末,绘画的《聊斋志异》出版,许多人都买来看,非常高兴的。而且有些孩子,还因为图画,才去看文章,所以我以为插画不但有趣,且亦有益;不过出版家因为成本

贵,不大赞成,所以近来很少插画本。”<sup>①</sup>鲁迅还在《南腔南调集·“连环图画”辩护》一文中论述了插画的作用:“书籍的插画,原意是在装饰书籍,增加读者的兴趣的。但那力量,能补助文字之所不及,所以也是一种宣传画。”<sup>②</sup>

当年小小的开明书店在商务和中华垄断的教科书市场硬是杀开一条血路,速度崛起,最终三家成鼎立之势。开明的成功,主要是有叶圣陶、夏丏尊、林语堂、刘薰宇、丰子恺等一批编教科书的高手,同时还因归功于丰子恺为这些教科书的装帧设计。丰子恺为开明教科书设计的封面和插图,不仅能增加学生的学习兴趣,而且是一种很好的宣传画。书法家沈定庵先生在《墨海因缘——回忆丰子恺先生》中写道:“我自孩提起,性即喜静。至五六岁稍识世事时,常爱在父亲的画室中翻阅画册,独对《护生画集》爱不释手,而对画集的作者丰子恺先生和文字的书写者弘一法师均不甚了了。当我入校就读时,所读之国语教科书中的插图,亦为丰先生之手笔,由是又多了一个接触丰先生图书的机会。”<sup>③</sup>

香港作家刘以鬯也在《忆丰子恺》一文中回忆了抗战时到重庆郊外沙坪小屋拜访丰子恺的情景:

谈到他的画,我告诉丰子恺:我在小学五年级的时候,教常识的老师笃信佛教,曾经将《护生画集》分派给全班同学,每人一册。

此外,我还告诉他:我在初中时,读过林语堂编的《开明英语读本》,封面与内文的插图是他画的。他听了我的

① 《鲁迅全集》第 5 卷第 51 页,人民出版社 1956 年版。

② 《鲁迅全集》第 5 卷第 100 页。

③ 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第 104 页,浙江文艺出版社 1985 年 8 月版。

话,笑得眼睛眯成一条缝。<sup>①</sup>

由此可见,丰子恺为开明书店的教科书设计的封面和插图,给中小学生们留下了深刻的印象。

插图的形式和种类有情节性插图、肖像性插图、说明性插图和装饰性插图等。丰子恺为开明教科书画的插图涵盖了上述几类。下面我们来分析一下丰子恺为其他图书所画插图的特色。

丰子恺为《爱的教育》画了 100 幅插图。为夏丏尊所写的《作者传略》配的亚米契斯像属肖像性插图,其余 99 幅为情节性插图。《爱的教育》是“一个意大利市立小学三年级学生写的一学年之纪事”,从 1 月至次年 12 月,每月 1 卷,共 12 卷。丰子恺为每一卷配了一幅插图,所画的都是这一卷中最感人的情节,起到了强化情节、增强作品的感染力的作用。

丰子恺画的肖像性插画,最好的要数为自己编著的《近世十大音乐家》所画的十位音乐家的肖像。该书 1924 年 1 月开明书店初版,1925 年 1 月再开本。这十位音乐家的肖像自然是从他们各自的传记中翻画过来的。丰子恺用毛笔来画,比起他那些“不要脸”的漫画来,这些肖像都画得有鼻子有眼的,但仍具有粗枝大叶的漫画味。肖像性插画的上品不仅要求形似,而且要求神似,丰子恺的这些肖像性插画正是神形兼备的。悲愤的贝多芬、乐天的舒伯特、浪漫的柏辽兹、忧郁的肖邦、豁达的李斯特、悲怆的柴科夫斯基……被丰子恺画得栩栩如生。

丰子恺撰写了大量普及性读物。丰子恺充分发挥自己既能写又能画的专长,努力让这些普及性读物图文并茂,深入浅出。丰子恺热衷于介绍的那些音乐、美术、建筑、工艺等知识,光靠文字是很难说清楚的,这就需要加画说明性插图。如丰子恺发表在 1924 年 1 月《中学生》第 1 号上的《中国画与远近法》一文,

① 钟桂松、叶瑜荪编《写意丰子恺》第 1 页,浙江文艺出版社 1985 年 1 月版。

是介绍中国画的透视法的。西洋画讲究定点透视,而中国画是散点透视的。丰子恺用插画来指示定点透视原理,同时还用文华美术图书公司出版的《仇文合制西厢记图册》中两幅画来做实际分析,丰子恺既画出了仇英的两幅散点透视的画,又画出了符合定点透视原理的画,两相对照,散点透视和定点透视的区别一目了然。又如《少年美术故事》中《弟弟的新大衣》一文,是介绍当年中学生的冬装的。丰子恺为该文画的说明性插图,是苑位男生和苑位女生的速写。文中对苑位女生的服饰是这样写的:

宋丽金黑大衣里面补着白围巾,样子最好看。金翠娥旗袍上罩毛线短衣,一股摩登气,在画里看看也不觉得十分讨厌。徐娴旗袍上罩着旗袍背心,戴着缀花球的绒帽子,傻头傻脑的,很是可爱。王慧贞端正地穿着短衣短裙,样子最是老成,像个中学生。李玉娥格子布短衣,短裤,像个小丫头。陆宝珠黑色的短棉背心,格子布裤子,歪着头,把手插在背心洞里,活像一个乡下姑娘。还有一个戴围巾,穿长衫,满头黑发的人,大家说我是。我自己却不认识了,看了觉得很奇怪。(猿·缘题)

将上述文字与插画中苑位女生的速写对照着读,真可谓妙趣横生。就这么有滋有味地读着图文,还能不知不觉地提高审美鉴赏力。

丰陈宝、丰一吟编的《丰子恺漫画全集》第七卷“封面插图”部分还专门收了丰子恺画的大量补白画。这些补白画其实就是装饰性插画。这些补白画形状各异,是灵活多变的编辑语言,能使书刊的版面变得活泼生动,给读者以美的享受。

### 第三节 摇“缘缘堂”——诗意栖息的建筑艺术

诸艺皆擅的丰子恺,还是一位建筑艺术家。他编著了普及性读物《西洋建筑讲话》,还在不少文章中介绍建筑知识。综观丰子恺一生,亲自设计建造过三处自己的房子:浙东上虞白马湖畔的“小杨柳屋”、故乡石门镇祖屋惇德堂后面的“缘缘堂”和抗战时陪都重庆郊外的“沙坪小屋”。

“小杨柳屋”是改良了的中式平屋,其改良法是吸收了日本式建筑精致的优点。丰子恺在日本游学过 15 个月,对于和式建筑适宜居住和工作的优点还是清楚的。不过“小杨柳屋”的吸收和式房子的优点,还是受了多年留学日本的经亨颐、夏丏尊等春晖同仁的影响,并没有充分体现丰子恺的个人喜好。“小杨柳屋”背山面湖,环境优雅。该屋与夏丏尊的平屋等,作为春晖的名人旧居,已得到妥善修缮,成为白马湖畔亮丽的文化景观。

“沙坪小屋”是典型的“抗建式”小屋,墙壁用竹片编成,两边粉石灰泥,隔热御寒作用微乎其微,夏天烈日把房子晒得像蒸笼,其简陋可想而知。就在这么艰苦的环境中,丰子恺仍要努力体现“诗意栖息”的建筑理念。“沙坪小屋”最大的好处是有一个用竹篱围起来的很大的院子。薄薄的泥层下面尽是岩石,丰子恺也要率领全家种些番茄、蚕豆、芭蕉、茛苕之类,让院子里充满生机。丰家还饲养鸽子、鹅等小动物,以慰荒郊野岭中的岑寂。丰子恺在随笔《沙坪小屋的鹅》中从鹅说到了沙坪小屋。这篇随笔与梁实秋的小品文《雅舍》可谓是抗战“寒士”所写的抗战版的《陋室铭》。

真正体现丰子恺“诗意栖息”建筑理念的是 1934 年建造的“缘缘堂”。具体表现在三个方面:

一是中西合璧的式样美。

缘缘堂的式样和基本结构,丰子恺在《辞缘缘堂》中作了如下描述:

缘缘堂构造用中国式,取其坚固坦白。形式用近世风,取其单纯明快。一切因袭,奢侈,烦琐,无谓的布置与装饰,一概不入。全体正直。(为了这点,工事中我曾费数百元拆造过,全镇传为奇谈。)高大,轩敞,明爽,具有深沉朴素之美……我不是骚人,但确信环境支配文化。我认为这样光明正大的环境,适合我的胸怀,可以涵养孩子们的好真,乐善,爱美的天性。我只费六千金的建筑费,但倘秦始皇要拿阿房宫来同我交换,石季伦愿把金谷园来和我对调,我决不同意。(远·缘缘堂记)

缘缘堂是吸收了西式住房的优点而改良了的中式住房。三开间的缘缘堂,采用中式厅堂的造法,但浙西民居中讲究的中式厅堂,比缘缘堂要繁复得多:第一进为三开间的厅,一般不用墙壁分隔,用于办红白喜事、祭祀和养蚕等;第二进为厨房,烧和吃在同一进;第三进为卧室,楼上楼下两层,楼后面一般有披,也可住人;最后一进有毛坑,可堆放柴禾等杂物,乡下的民居还有猪羊栏。进与进之间用天井相隔,有廊相连。丰家的祖屋惇德堂应是三开间四进厅堂,只是住了三家人家,显得拥挤不堪了。缘缘堂的地基,东西够造三开间,但南北无法容纳四进。丰子恺在设计时匠心独运,只造了两进,而诸多功能并没有减少,其休息学习的功能反而增强了。

中式的木结构房子,由柱子承重,墙只起到加固遮护和分隔作用。柱子斜了可以“建”直,墙倒了可以重砌,故使用寿命长达数百年,远远长于靠墙体承重的西式房子。由于内墙只起分隔作用,故房间的分隔比较灵活。缘缘堂分隔出了很多房间,便以让众多的人有休息学习之处。不过分隔出如此众多的房间来,正体现了缘缘堂的“近世风”。



梁、柱、门窗和地板,凡是木头,缘缘堂都漆成枣红色,没有雕花,也不再画别的图案。墙壁用石灰粉成白色,屋面上盖的是普通的黛瓦,朱栏、粉墙、黛瓦是缘缘堂的主色调。丰子恺在《还我缘缘堂》一文中代次女林先作的一首感伤小诗,首联便是:“儿家住近古钱塘,也有朱栏映粉墙”。

缘缘堂厅前用高大的粉墙围成较大的院子。这粉墙就是中式房子常用的风火墙,浙西俗称“包墙”。“包墙”有两大作用:一是确保墙内的私密性;二是防火,中式木结构房子易燃,有了“包墙”相隔,邻家着火一般不会烧过来。

缘缘堂的第二进是三间平房,分别是厨房、杂货间和工人的住房。平房与楼房之间,本应是窄小的天井,丰子恺将其改为较为宽大的院落,没有用水泥硬化,直接在泥地上种植冬青、桂花树,还有一个高大坚固的葡萄棚,上系秋千架,供孩子们玩耍。

丰子恺认为,祖屋的“臭天井”在一定程度上是熏死父亲丰璜的“罪魁”,故丰子恺弃天井而成院落,真可谓“化腐朽为神奇”。

第一进和第二进之间有廊相连。

青砖、黛瓦、粉墙、朱栏,都是中式建筑的传统材料。钢铁、水泥、玻璃则是近现代西式建筑的主要材料。缘缘堂的建筑材料以中式建筑的传统材料为主,但也适当采用了水泥和玻璃等现代西式建筑的材料。厅堂前的院落没有采用传统的青石板,而是浇了水泥。不过丰子恺并没有全部硬化,而是垒起了两个花坛,一个在西南角,专种芭蕉;一个在中间,种植蔷薇和樱桃树。两个花坛,营造出现代西式建筑的园艺美。传统中式房子的窗户比较小,且小小的木窗下部是木板,上部才是雕花的窗棂。窗棂上糊透光的桃花纸或装牡蛎,只能透进一些幽暗的光。与中式房子相反,西式房子窗子大,且用的是透光性能极好的玻璃。缘缘堂主楼上下两层,南北两面都是西式的玻璃窗,室内十

丰子恺的审美世界

分明亮。

同样是中式民居,明代建筑十分简洁,而清代建筑则雕梁画栋,非常繁复。丰子恺建造缘缘堂时,中式民居仍传承繁复的清代余绪。丰子恺则不随时俗,让缘缘堂脱繁归简,赋予其明代建筑不俗的简洁美。

缘缘堂中西合璧的式样,是丰子恺理性的选择。丰子恺在《洋式门面》一文中比较了中西建筑的优缺点:

中国式的建筑,西洋式的建筑,各有其实用的好处,各有其美术的价值。就实用说,中国式建筑宽舒而幽深,宜于游息。西洋式建筑精致而明爽,宜于工作。就形式(美术)说,中国式建筑构造公开,质料毕显,任人观览,毫无隐藏及虚饰。故富有“自然”之美。西洋式建筑形状精确,处处如几何形体,部署巧妙,处处适于住居心情,故富有“规则”的美。(猿·猿源)

缘缘堂突出了中式建筑的优点,同时又适当吸收了西式建筑的优点,取长补短,相得益彰。石门缘缘堂时期,丰子恺正是集中精力在家画画著书之际,孩子们或在杭州读中学,或在石门读小学,经常得在家学习。丰子恺在《西洋建筑讲话》中指出:“玻璃建筑阳光丰富,适于卫生;又光线充足,增加工作的能力。这两点最合于现代建筑的合理主义的要求。”(猿·猿源)缘缘堂装上透光性能好的玻璃,正便于学习和工作。

为了缘缘堂的“全体正直”,建造时丰子恺还与工匠发生过“冲突”。对此,丰一吟在《丰子恺故居缘缘堂今昔》<sup>①</sup>中有详细的回忆:

由于梅纱弄是南北向的,所以缘缘堂通向梅纱弄的大门是向东开的。本来,走进大门,应该是屋前院子的侧面,

<sup>①</sup> 《新文学史料》2004年第3期。

但梅纱弄和缘缘堂北面大井头这两条路所形成的角度大于  
怨度。造房子的工人为了占足地皮,竟把房子造成南边宽  
北面窄。砖墙都已砌好并已粉上了白色,窗框都已做好,就  
差配玻璃涂漆了。可丰子恺得知后,坚决要求拆掉重来。  
他说:“我不能传一幢歪房子给子孙!”由于是砖木结构,可  
以搬动,只要花钱雇许多人来把框架抬正,把砖墙推倒重来  
就行了。但毕竟是大动干戈,所以此事在镇上一时传为  
美谈。

中式房子随意性比较大,故造歪了也无妨。然而,丰子恺却  
坚持西式房子的精确。理念决定式样,而式样又能含养性情。  
此事也从一个侧面反映缘缘堂的第二个特点:刻意营造灵肉统  
一的意愿美。对此,丰子恺在《告缘缘堂在天之灵》一文表述得  
十分清楚:

你本来是灵的存在。中华民国十五年,我同弘一法师  
住在江湾永义里的租房子里,有一天我在小方纸上写许多  
我所喜欢而可以互相搭配的文字,团成许多小纸球,撒在释  
迦牟尼画像前的供桌上,拿两次阄,拿起来的都是“缘”字,  
就给你命名曰“缘缘堂”。当即请弘一法师给你写一横额,  
付九华堂装裱,挂在江湾的租房里。这是你的灵的存在  
的开始,后来我迁居嘉兴,又迁居上海,你都跟着我走,犹似形  
影相随,至于八年之久。

到了中华民国廿二年春,我方才给你赋形,在我的故乡石  
门湾的梅纱弄里,吾家老屋的后面,建造高楼三楹,于是你就堕地。  
弘一法师所写的横额太小,我另请马一浮先生为你题名。马先  
生给你写三个大字,并在后面题一首偈:

能缘所缘本一体,收入鸿蒙入双毗。  
画师观此悟无生,架屋安名聊寄耳。  
一色一香尽中道,即此伊伊非动止。

不妨彩笔绘虚空，妙用皆从如幻起。

第一句把我给你的无意的命名加了很有意义的解释，我很欢喜，就给你装饰：我办一块数十年陈旧的银杏板，请雕工把字镌上，制成一匾。堂成的一天，我在这匾上挂个彩球，把它高高地悬在你的中央。这时候想你一定比我更加欢喜。后来我又请弘一法师把《大智度论·十喻赞》写成一堂大屏，托杭州翰墨林装裱了，挂在你的两旁。匾额下面，挂着吴昌硕绘的老梅中堂。中堂旁边，又是弘一法师写的一副大对联，文为《华严经》句：“欲为诸法本，心如工画师。”大对联的旁边又挂上我自己写的小对联，用杜诗句：“暂止飞鸟将数子，频来语燕定新巢。”中央间内，就用以上这几种壁饰，此外毫无别的流俗的琐碎的挂物，堂堂庄严，落落大方，与你的性格很是调和。东面间里，挂的都是沈子培的墨迹，和几幅古画。西面一间是我的书房，四壁图书之外，风琴上又挂着弘一法师的长对，文曰：“真观清净观，广大智慧观，梵音海潮音，胜彼世间音。”最近对面又挂着我写的小对，用王荆公之妹长安县君的诗句：“草草杯盘供酒笑，昏昏灯火话平生。”（远·缘（原））

丰子恺是追随弘一法师的佛教居士，故缘缘堂首先营造出的是一种佛教气息。我们现在已不知道丰子恺撒在释迦牟尼佛像前那些写在小纸团上的是什么字，但两次所抓到的“缘缘”二字，都是佛教中的常用语。马一浮是一位深研佛理的大师。“能缘所缘本一体，收入鸿蒙入双眦。”这两句偈，正好解释了“缘缘”所含的佛理。李叔同出家成为弘一法师后，诸艺皆废，唯独书法一支独秀。他通过为人写华严经集句等广结佛缘。丰子恺向弘一法师求来的墨宝，自然是弘扬佛法的。

其次是营造出一种艺术的馨香。沈寐叟是在中国书法史上开创碑帖结合的宗师，弘一法师、马一浮的书法都受其影响。丰

子恺的书法也是走碑帖结合一路。吴昌硕以诗书画印“四绝”开创了海上画坛的艺术风格。两位都是丰子恺敬仰的艺术大师。厅堂上悬挂沈寐叟的书法和吴昌硕的老梅中堂,体现了丰子恺的审美情趣。

“草草杯盘供语笑,昏昏灯火话平生。”一联,体现的是丰子恺对朋友情谊渴盼和珍惜。试想主客借着昏昏的油灯,在这一联下品酒话平生,特别具有亲和力。

祖屋惇德堂是朝东的,出后门穿过梅纱弄,便可来到缘缘堂。缘缘堂前东侧的“包墙”开一东门,通向惇德堂后门。东门上方,有丰子恺手书四个大字,并非“竹苞松茂”之类的俗语,而是“欣及旧栖”。四字请工匠做成凸出状,表示主人对旧栖老屋的感激怀念之情。

楼上西间是两代姑妈用房。丰子恺三姐丰满离婚后生下丰宁馨(即软软),丰子恺夫妇视同己出。丰满母女一直与丰子恺他们一起生活。西边朝南一间是满姐和软软的房间。丰满信佛,故南间后是小间佛堂。佛堂后是客房,供丰子恺的老姑妈和小妹雪雪(即阿宝他们的姑妈)归宁用。丰子恺两位弟弟早夭,自己作为丰家的男子,要让两代姑妈归宁时也在缘缘堂有舒适的客房,可谓用心良苦。

缘缘堂没有造之前,地基上有几间平房。丰子恺在空地上专门修建了沙坑等,供孩子们玩耍。建造缘缘堂时,除了丰一吟、丰元草还在读小学外,其他孩子已读中学,但缘缘堂里仍有秋千,供孩子们玩耍。

室内家具、堂上匾额、书画,属于“软装璜”。如果布置得当,对于居室的装修风格可起到画龙点睛的作用。丰子恺在“软装璜”方面,特别注重和谐统一和简洁大方。缘缘堂是中式房子,故营造的是中式的简洁大方。缘缘堂中的家具已随堂一起毁掉了,但从丰子恺的建筑艺术主张来看,其亲自设计的家具



《好花时节不闲身》

应具有明代家具那样的简洁大方的风格。丰子恺在《房间艺术》一文中非常赞赏英国工艺革命者莫里斯的话：“一个趣味健全的人的房室的设备，以单纯而合用为主，不求奢华。”（缘·缘·缘）

缘缘堂的第三个特点是富于诗意的变化美。浙西石门镇是典型的亚热带气候，四季分明。丰子恺便利用这一气候特点，营造缘缘堂一年四季不同的诗意美：

春天，两株重瓣桃戴了满头的花，在门前站岗。门内朱楼映着粉墙，蔷薇衬着绿叶。院中秋千亭亭地立着，檐下铁马丁东地响着。堂前燕子呢喃，窗内有“小语春风弄剪刀”的声音。这和平幸福的光景，使我难忘。夏天，红了樱桃，绿了芭蕉，在堂前作成强烈的对比，向人暗示“无常”的幻相。葡萄棚上的新叶，把室中人物映成绿色的统调，添上一种画意。垂帘外时见参差人影，秋千架上时闻笑语。门外刚挑过一担“新市水蜜桃”，又来了一担“桐乡醉李”。喊一声“开西瓜了”，忽然从楼上楼下引出许多兄弟姊妹。傍晚来一位客人，芭蕉荫下立刻摆起小酌的座位。这畅适的生活也使我难忘。秋天，芭蕉的叶子高出墙外，又在堂前盖造一个天然的绿幕。葡萄棚上果实累累，时有儿童在棚下的梯子上爬上爬下。夜来明月照高楼，楼下的水门汀映成一片湖光。各处房栊里有人挑灯夜读，伴着秋虫的合奏，这清幽的情况又使我难忘。冬天，屋子里一天到晚晒着太阳，炭炉上时闻普洱茶香。坐在太阳旁边吃冬春米饭，吃到后来都要出汗解衣服。廊下晒着一堆芋头，屋角里藏着两瓮新米酒，菜橱里还有自制的臭豆腐干和霉干张。星期六的晚上，儿童们伴着坐到深夜，大家在火炉上烘年糕，煨白果，直到北斗星转向。这安逸的滋味也使我难忘。（远·声·光）

阅读上述文字，读者自然会情不自禁地向往缘缘堂一年四

季各具特色的美。四季不同的美是丰子恺匠心独运,努力营造出来的。缘缘堂并不大,可种花木有限,丰子恺就选种四季有代表性的花木。出缘缘堂东门,有一块三角形的空地。北边搭棚养鸡和兔,东门口南北两边各种一棵重瓣桃花树。春天,两树桃花站在门口报春,而厅前花坛里的蔷薇随即含苞欲放。燕子翩翩归来,把缘缘堂点缀得春意盎然。丰子恺特别喜爱南宋蒋捷《一剪梅·舟过吴江》中最后两句“红了樱桃,绿了芭蕉”,故在厅前西南角的花坛里种了芭蕉,正前方的花坛里种了樱桃。花坛里的樱桃树太小,尚未结下樱桃。初夏时节,樱桃上市,丰子恺专门买来樱桃挂到樱桃树上,喜滋滋地欣赏遥相呼应的红樱桃和绿芭蕉。其孩童般的痴态可掬。“新市水蜜桃”和“桐乡醉(实为橹——笔者注)李”是夏天有名的时鲜水果。西瓜自然以平湖江边沙地上产的最好吃。傍晚在厅前的水泥地上泼些凉水消去暑气,在芭蕉荫下支起桌子,与客人晚酌,俗称吃“乘凉夜饭”,十分适意。还在盛夏时节,那一串串葡萄就在馋孩子的眼睛了。听大人说,没成熟的葡萄是很酸的,只有颗颗葡萄晶莹透明后才算成熟。孩子们几乎天天去望葡萄,眼巴巴地盼着葡萄变得透明。一直望到初秋,嫩绿的葡萄转成翠玉色,真的透明了,摘下来吃,鲜甜中略酸。秋天是收获的季节,而收获的喜悦是从初秋时节吃葡萄开始的。几翻严霜过后,高大的芭蕉叶蔫了。把叶子割去,将下部包裹起来。惇德堂临街朝东,冬天不能负暄。缘缘堂阳光特别充足,正是负暄的好场所。像惇德堂那样的老屋,冬天是漏风的,丝丝西北风冷得刺骨;而新造的缘缘堂则严不透风,冬夜围炉夜话,又可煨东西来吃,其乐融融。

丰子恺在《艺术的园地》一文中指出:“建筑是实用物之一。艺术约分为两大类:一类是有实用的,还有一类是但供欣赏而无实用的……称前者为‘自由艺术’,后者为‘羁绊艺术’。因为前者可以自由创作,后者被住房的条件所拘束,不能自由创造美的



形式。况且工事方面 ,属于土木工程。故建筑被人视为‘ 半艺术 ’。这半艺术 ,其实对人生关系甚大。因为建筑庞大而永久 ,其形式的美恶 ,对于人群的观感影响甚大。希腊全盛时代 ,曾利用最美的殿堂建筑的亲和力来统制人群的感情 ,使全国民群和谐团结 ,所以这种半艺术也不可忽视。( 源· 猿)

丰子恺精心建筑“ 诗意栖息 ”的缘缘堂 ,正是为了统制一家人的感情 ,以艺术化的生活涵养大家良好的性情。

## 第六章 摇丰子恺审美个性的成因

### 第一节 摇民间艺术的熏陶

丰子恺生活在江南富庶之地杭嘉湖平原腹地石门湾。因榨油业闻名杭嘉湖平原的石门镇 ,烟火近万家 ,是一个商贾云集的江南市镇。经济的繁荣也带动了文化的兴盛。丰子恺从小就生活在民间艺术浓郁的石门镇 ,深受浙西民间艺术的熏陶。

丰子恺在晚年的随笔《过年》中写道 :

记得那时我所欣赏的 ,是“六神牌”和祭品盘上的红纸盖。这六神牌画得非常精美 ,一共六版 ,每版上画好几个菩萨 ,佛、观音、玉皇大帝、孔子、文昌帝君、魁星……都包括在内。平时折好了供在堂前 ,不许打开来看 ,这时候才展览了。祭品盘上的红纸盖 ,都是我的姑母剪出来 ,巧妙地嵌在里头。我那时只七八岁 ,就喜爱这些东西 ,这说明我对美术有缘。(远·~~远~~原~~远~~怨)

“六神牌”是套色的木板画。苏州桃花坞年画是中国著名的年画之一。丰子恺家的“六神牌”不一定是桃花坞的套色板画 ,但其艺术风格应属于桃花坞式的。精美的套色板画 ,让爱好美术的丰子恺很感兴趣。祭品盘上的红纸盖其实是姑母精致的剪纸作品 ,有“福禄寿喜”、“一品当朝”、“平升三级”等吉祥文字和图案。丰家拜年菩萨时 ,童年丰子恺就非常愉快地接受江

南套色板画和剪纸艺术的熏陶。

说到民间美术的熏陶,我们自然应该提一下丰家百年老店丰同裕染坊的民间印染艺术。当年丰同裕染坊的主要业务是接受镇上市民和四乡农民送来的土布和土绸,也有旧布、旧绸染新业务。当年丰同裕染坊的印染工具十分简陋,所谓一口缸一根棒,土布和土绸往往只印大红大绿一色,技术最成熟、最不易褪色的的是染老蓝。最有艺术性的是“敲花”技术,成品就是时下仍广为中外顾客喜爱的蓝印花布。“敲花”是中国的一种传统印染工艺。先将白坯绸绢练漂,再印上蜡花,然后染色,晾干后将蜡敲去,便露出了洁白的原色花纹,因为涂蜡的地方是染不上色的。或蓝底白花,或绿底白花,或红底白花,敲花的绸绢自有古朴之美。丰子恺的彩色漫画用色大胆,大俗大雅,透出一种民间“敲花”工艺的神韵。

童年丰子恺接受民间视觉艺术的熏陶远不止这些。他在《艺术漫谈·视觉的粮食》中回忆了童年最喜欢看和玩的一些民间工艺性质的玩具:竹龙是一种竹子做的儿童玩具。泥猫其实是陶猫,即泥塑的猫坯入窑烧成陶的了。老鼠爱吃蚕宝宝,故蚕农养猫以捉老鼠。泥(陶)猫是蚕农买回家镇鼠的。丰子恺家的泥(陶)猫大概不是用来镇鼠的,倒成了丰子恺的玩具。蚕农还有贴“蚕猫”镇鼠的习俗,那是剪纸的“猫”。大阿福的原产地是与石门镇同属太湖流域的无锡。无锡的泥人分粗货和细货两类。细货是精工细作的戏曲人物,彩绘十分精美。粗货是从模型里印塑出来的,彩绘自然要比细货粗糙一些。大阿福属于粗货。丰子恺的漫画中也常常画到大阿福。

浙西人称长江以北的苏北人为“江北人”,有时甚至把长江以南的苏南人也误称为“江北人”。当年“江北人”比较穷,摇着“连家船”,到江南富庶之地浮家泛宅,寻找生计。江北人挑着担子上岸,做些诸如卖麦芽糖、卖小工艺品之类的小买卖。童年

丰子恺最感兴趣的是“向江北人买几个红沙泥烧料的阴文的模型”，自己印泥人玩。这种玩法类似无锡泥人中“粗货”的塑法。红沙泥模型很便宜，只要两文钱一个。模型有弥勒佛像、观世音像、关帝像、文昌帝像，还有孙行者、猪八戒、蚌壳精、白蛇精等像，又有猫、狗、马、象、宝塔、牌坊等。丰子恺刚买全一只江北船上的模型，制作出许多小雕塑，又发现新来的一只江北船上有新的模型，就再去买来制作。泥塑玩久了，丰子恺还设法玩起了彩塑。丰子恺在随笔《梦痕》中说：“五哥哥”是染店里的学徒，丰子恺儿时“最亲爱的伴侣”。看到丰子恺家忙着做米粉包子，“五哥哥”就寻出几个印泥菩萨的小形的红沙泥印子来，教我印米粉菩萨”。（缘·园）该文中还写了“五哥哥”教我用洋蜡烛的油作种种的浇铸和塑造。这是在玩腻了泥塑后开始“创作”模型了。在玩美术音乐游戏方面，“五哥哥”简直就是天才。丰子恺的《少年美术故事》是虚构的美术故事，写得生动有趣。《洋蜡烛油》写了柳逢春、柳如金姐弟和华明一起用洋蜡烛油翻塑大阿福和洋娃娃的故事。这故事的原型其实是丰子恺和“五哥哥”儿时用洋蜡烛油翻塑泥人的故事。

为何儿时的丰子恺和“五哥哥”在许多玩具中特别爱好这种塑造呢？丰子恺在《视觉的粮食》一文中指出：

这种玩具，最富于美术意味，最合于儿童心理，我认为  
是着实应该提倡的……儿童是欢喜变化的，又是抱着热烈的  
创作欲的。故固定的玩具，往往容易使他们一玩就厌。  
那种塑印的红沙泥模型，在一切玩具中实最富有造型美术  
的意义，又最富有变化。（《猿·猴·猿》）

在《梦痕》中，丰子恺还写到了“五哥哥”会用芋艿或番薯刻种种的印版，大类现今的木版画。丰子恺据此写了《少年美术故事》中的《儿童节前夜》。该文写柳逢春、柳如金姐弟和华明一起，刻“山芋版画”。给每位同学印了一张儿童节书签。《踏

青》中,他们刻了三个山芋版,印了一幅三色版的瓶花。由此可见,多才多艺的丰子恺,早在童年时就学会了多种艺术游戏。这些游戏是雕塑、版画等的雏形。

关于木刻版画,毕克官先生写过《现代木刻版画的先行者——李叔同和丰子恺》一文,介绍了李叔同和丰子恺早年的一些木刻活动。毕克官指出,浙一师有一个研习木刻和金石技法的学生艺术团体乐石社,指导教师是李叔同和夏丐尊,丰子恺是成员之一。成员们自画、自刻、自印作品集,其中就有李叔同、夏丐尊等的木刻。朱光潜在《丰子恺的人品与画品》一文中回忆了当年大家在白马湖畔喝酒作乐,酒后丰子恺高兴起来,就拈一张纸作几张漫画,画后自己木刻。毕克官为了编写《中国漫画史》,曾于1955年登门拜访朱光潜先生。朱光潜告诉毕克官:“丰先生刻木刻是在白马湖时候,即1925至1926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。”<sup>①</sup>毕克官还翻查了《子恺漫画》初版本,发现至少有十几幅作品给人是刻出来的印象,并进一步分析了《阿宝赤膊》、《晚凉》、《立尽梧桐影》和《爸爸还不来》。笔者认为,这些作品出版时拿去制锌版的可能就是朱光潜所说的木刻画,而不是毛笔画的漫画原稿。

到1930年代,鲁迅等左联文化人倡导木刻版画时,丰子恺在写给中学生阅读的文艺小品中积极介绍当年的木刻运动。他还在《艺术漫谈·绘事后素》中介绍版画的东洋风格:

但知版画大多数是素地上印黑色的绘画,是“墨画”的同类。料想它不是希图冒充实物的绘画,而是富有“画意”

<sup>①</sup> 毕克官著《漫画的话与画——百年漫画见闻录》第406页,中国文史出版社1994年1月版。

与“艺术味”的作品。——版画在中国,千年前早已流行。但西洋则发达于近代。这可说是东洋风的画法。这样看来,“绘事后素”完全是东洋画特有的办法,但现已广播于西欧,行将普及于全世界了。(猿·猿原)

丰子恺在《视觉的粮食》一文中说:“更规模地诱导我美术制作的兴味的,是迎花灯。”(猿·猿猿)离石门镇猿来公里的海宁硖石的彩灯,是旧时嘉兴府最有名的花灯。石门镇的彩灯尽管没有硖石彩灯有名,但仍不失为精致。石门一带有“清明大于年”之说,即把端午的一些带有狂欢色彩的娱乐提前到清明了。石门镇上是在清明时节迎花灯的,大约隔数年或十数年举行一次。全镇上的人一致兴奋,努力制造各式的花灯争奇斗艳。四周农村里的人也天天夜里跑到镇上来看灯。丰子恺儿童时代有幸遇上一回迎花灯的盛事。丰家平时保藏在箱笼里的一把彩伞,也拿出来参加。丰子恺在灯烛辉煌中第一次看见它,感到异常快适。彩伞是丰子恺的父亲少年时代和姑母两人合作的,形式大体像古代的阳伞,远面形,每面由猿张扁方形的黑纸用绿色绫条粘接而成,即全体由猿张黑纸围成。伞的里面点着灯,但黑纸很厚,不透光,只有刺出针孔的地方映出灯光来。故制作的主要工夫就是刺孔。猿张黑纸就如猿幅书画。每张的四周刺着装饰图案的带模样。带模样的中央,便是书画的地方。若是书,则笔笔剪空,空处粘着白色的熟矾纸,映着明亮的灯光;此外的空地上又刺着种种图案花纹作装饰。若是画,则画中的主体剪空,空处黏白色的熟矾纸,纸上绘着这主体的彩色图,使在灯光中灿烂地映出。其余的背景用针刺出。父亲的书法,句语典雅,笔致坚秀;姑母的绘画,取材优美,布局匀称。纸材与灯光的配合,单纯明快,富于视觉冲击力。当年这把彩伞被石门镇上公推为最为精致而高尚的工艺品。

猿年冬,丰子恺得到了这把失去多年的彩伞,兴奋之余,

于 1937 年立春书写彩伞说明：

此彩伞乃七十余年前，先父斛泉公与先姑母茜红女史所合作，在石门湾元宵灯会中，被推为佳制。后保藏于石门湾缘缘堂。一九三七年抗战时，堂毁于兵火，此伞流落某乡人手中。有石门湾人沈君出价购得之。一九六五年冬，其子沈勋城君自德清财政局来信，告知此事，并言情愿归还物主。余受之，略赠费用，以酬其多年保管之劳。今以移赠桐乡文物馆，请代保存。惟历年太久，浆湖脱胶，难于修缮，聊可窥见吾乡当年文艺作品之一斑耳。（远·远·猿）

童年丰子恺具有很强的艺术模仿力和创造力。丰子恺在《视觉的粮食》一文中回忆道：

我由这顶彩伞的欣赏，渐渐转入创作的要求。得了我大姐的援助，在灯期中立刻买起黑纸来，裁成十八小幅。作画、写字，加以图案，安排十八幅书画。然后剪空字画，粘贴矾纸，把一个盛老烟的布袋衬在它们底下，用针刺孔。我们不但日里赶作，晚上也常常牺牲了看灯，伏在室内工作。虽然因为工作过于繁重，没有完成灯会已散。但这一番的尝试，给了我美术制作的最初的欢喜。我们于灯会散后在屋里张起这顶自制的小彩伞来，共相欣赏，比较，批评。自然远不及大彩伞的高明。但是，能知道自己的不高明，我们的鉴赏眼已有几分进步了。我的学书学画的动机，即肇始于此。我的美术研究的兴味，因了这次灯会期间的彩伞的试制而更加浓重了。（猿·猿·猿）

民间艺术的熏陶，最有力地抽发了丰子恺“美术研究心的萌芽”。玩具和花灯“在美术上虽是玩具或小技，但其对于当时的我，一个十来岁的儿童，的确奏了极伟大的美术的效果，给了我充分的视觉的粮食。”（猿·猿·猿）没有民间艺术的熏陶，丰子恺美术研究的心不会萌芽。童年丰子恺在游戏中体会到艺术创

作的快乐,同时也意识到自己美术功力的不足,进而对学习书法和绘画产生了更大的兴趣。兴趣是学习的最佳动力。

不仅童年丰子恺从民间艺术中得到了“视觉的粮食”,而且已经成为艺术家的丰子恺仍一如既往地喜爱民间艺术,继续从中寻觅“视觉的粮食”。丰子恺在《艺术趣味·写生世界(上)》中就写了几例寻找“视觉的粮食”的故事。有一次,丰子恺走进瓷器店,在柜角底下发现了一口灰尘堆积的瓦瓶,样子怪入画的,颜色怪调和的,好似得了宝贝,特捧着问价钱,好像防别人抢去似的。店员告诉丰子恺:“勿瞒你说,这瓶是漏的,所以搁着。你要花瓶买这起好。”丰子恺不喜欢店员推荐的恶俗的瓷瓶,偏偏买了那漏瓦瓶回家。放在窗下写了一幅。添几个橘子又写了一幅。衬了深红色的背景布,又写了更得意的一幅。再有一次,隔壁王囡囡豆腐店里做喜事,借丰家的屋子摆酒筵。茶担上发来的碗筷中,有一种描蓝花的直口的酒碗,牵惹了丰子恺的注意。这种碗形状朴素,花纹古雅,好一个静物模特儿。这种江北碗是最粗糙,最便宜的东西,但已经没有地方可买了。丰子恺便向王囡囡家讨了几个。在该文的结尾处,丰子恺写道:

我的书架上陈列了许多静物模特儿。有瓶,有髹,有碗,有盆,有盘,有钵,有玩具,有花草,在别人看来大都不值一文,在我看来个个有灵魂似的。我时时拿它们出来经营布置。左眺右望,远观近察。别人笑我,真是“时人不识予心乐”啊!(圆·缘·原·源)

在中国现代画家中,丰子恺最喜爱陈师曾。由于陈师曾的提携和鼓励,齐白石才完成“衰年变法”,大器晚成。丰子恺在《看了齐白石先生遗作展览会》中写道:

中国画的特色之一,是单纯明快。齐白石先生的画,大多数是寥寥数笔,单纯明快的。……要画得细致果然难,然而要画得简单更难,要画得同实物一样果然难,然而要画得



不同实物一样而又肖似实物更难。这里有一个关键,就是深入观察现实,大胆地删去其琐屑而捉住其要点,这样才能使对象简单化,明快化。……

我看了齐白石先生的画,容易想起小时候玩的玩具泥龙、泥娃娃、泥鸡等。这些玩具上面用粗笔画着大红大绿的花样,大都是单纯明快、怪可爱的……这些玩具上的画,是我国民间的无名画家的创作。齐白石先生的功夫当然比他们更深,所以使人看了有特别亲切之感。(源·缘·原·元)

丰子恺评价齐白石的话,其实也是夫子自道。丰子恺和齐白石艺术风格的形成,都离不开民间艺术的熏陶。民间的无名工艺师,与丰子恺和齐白石这样的艺术大师比起来,尽管有文野、雅俗之分,但其民族气派和艺术精神是一致的。丰子恺的漫画和齐白石的国画一样,都富于艺术独创性,而且他们都善于从民间艺术中汲取营养,并化合到自己的独特艺术风格中去。

民间艺术不仅给了丰子恺“视觉的粮食”,而且还给了其“听觉的粮食”。旧时浙西最流行的民间乐器是胡琴和笛子,有些一字不识的老百姓,由于心灵手巧,拜师学一下,就会拉胡琴、吹笛子。他们的胡琴和笛子都是很便宜的乐器,有些甚至是自己做的。丰子恺印象最深的是“柴主人”阿庆的胡琴。丰子恺在晚年的随笔《阿庆》中写道:

阿庆是一个独身汉,住在大井头的一间小屋里,上午忙着称柴,所得佣钱,足够一人衣食,下午空下来,就拉胡琴。他不喝酒,不吸烟,唯一的嗜好是拉胡琴。他拉胡琴手法纯熟,各种京戏他都会拉。当时留声机还不普遍流行,就有一种人背一架有喇叭的留声机来卖唱,听一出戏,收几个钱。商店里的人下午空闲,出几个钱买些精神享乐,都不吝惜。这是不能独享的,许多人旁听,在出钱的人并无损失。阿庆便是旁听者之一。但他的旁听,不仅是享乐,竟是学习。他

听了几遍之后,就会在胡琴上拉出来。足见他在音乐方面,天赋独厚。

夏天晚上,许多人坐在河沿上乘凉。皓月当空,万籁无声。阿庆就在此时大显身手。琴声宛转悠扬,引人入胜……

笔者曰:阿庆孑然一身,无家庭之乐。他的生活乐趣完全寄托在胡琴上。可见音乐感人至深,又可见精神生活有时可以代替物质生活。感悟佛法而出家为僧者,亦犹是也。

(远·~~苑~~·~~园~~·~~原~~·~~源~~·~~渊~~)

丰子恺曾经向阿庆学过拉胡琴。随笔《山中避雨》就写作者带了两个女儿在山中避雨,为了给孩子解闷,向小茶店里的茶博士借来胡琴拉,引来三家村里的青年也来齐唱《渔光曲》。丰子恺由此对胡琴发了一通议论:

这种乐器在我国民间很流行,剃头店里有之,裁缝店里有之,江北船上有之,三家村里有之。倘能多造几个简易而高尚的胡琴曲,使像《渔光曲》一般流行于民间,其艺术陶冶的效果,恐怕比学校的音乐课广大得多呢。(缘·~~缘~~·~~因~~)

随笔《阿庆》还写到了刚进入乡镇的留声机。随笔《访梅兰芳》写缘缘堂时期,丰子恺家就买了一台留声机,并因买梅兰芳的唱片来听而与梅兰芳结了缘。随笔《都会之音》进而写无线电收音机也来到了乡镇。

随笔《梦痕》中的“五哥哥”还会教童年丰子恺“豆梗笛”的做法:

摘取豌豆的嫩梗长约寸许,以一端塞入口中轻轻咬嚼,吹时便发啾啾之音。再摘取蚕豆梗的下段,长约四五寸,用指爪在梗上均匀地开几个洞,作成笛的样子。然后把豌豆梗插入这笛的一端,用两手的指随意启闭各洞而吹奏起来,其音宛如无腔之短笛。用芋艿或番薯刻种种的印版,大类



《村学校的音乐课》

现今的木版画。……诸如此类的玩意，亦复不胜枚举。

（缘·~~圆~~）

旧时浙西人会用紫竹自制笛子，但童年丰子恺只是在“五哥哥”的指导下自制“豆梗笛”。丰子恺的《音乐故事》中专门写了一篇《翡翠笛》，说的就是用豌豆茎和蚕豆茎做“豆梗笛”的故事。此时的丰子恺已是音乐教育家，故还在《翡翠笛》中讲述了关于笛子的乐理知识。

《蛙鼓》写平时只会吹奏《梅花三弄》、《孟姜女》的王老伯伯和阿四，居然也学会了合奏爱国歌曲《五月歌》：

但见王老伯伯穿着一件夏布背心，坐在竹椅上拉胡琴。阿四也穿一件背心，把一脚搁在一堆杂物上，扯长了嘴唇拼命吹笛。大家眼睛看着鼻头，一本正经地，样子很可笑。但又很可感佩。因为门房间里蚊子特别多，听见了奏乐声，一齐飞集拢来，叮在两人的赤裸裸的手臂上，小腿上，和王老伯伯的光秃秃的头皮上。两人的手都忙着奏乐，无暇赶蚊，任它们乱叮。其意思仿佛是为了爱国，不惜牺牲身上的血了。（缘·~~缘~~）

丰子恺虚构的王老伯伯和阿四身上，分明有阿庆的影子。

笛子是管乐，而胡琴则是弦乐。旧时浙西还流行打击乐。和尚拜忏，道士做法事，也都要用打击乐。民间还有专门为人办红白喜事的“乐队”，“乐人”使用的民间乐器是锁呐和锣鼓铙钹等打击乐。晚上做戏文，傍晚就会用开场锣鼓来吸引观众了。丰家备有锣鼓，新年里大人孩子可以一同“打年锣鼓”。也许是从从小就听惯了打击乐，丰子恺喜爱中国特有的打击乐。随笔《鼓乐》写了丰子恺晚上在小镇上观看“新生活运动提灯大会”时听到鼓乐的感受：

鼓乐则不然，远听时脚底上发痒；只要跟了大众跑，就会爽快。跑到近处，身心就会同化在鼓乐的节奏中，跟了它

昂扬起来,至多也不过使你疲劳,却决不会使你难熬。这是中国音乐的特产。据我所知,西洋音乐上似乎没有全用打乐器组成的演奏法。

打击乐适合室外演奏,其简单的节奏很有感染力。丰子恺进而写道:

我便从人丛中挤到后面去,细看那打乐队的演奏。奏法率直得很,但把锣、鼓、铙钹等乐器交互相间地敲击,自成为一种雍容浩荡的音节。鼓的奏法尤为率直,老是“同,同,同,同”地敲打,永不变化其节奏。但因了其他乐器的配合,自能表现一种特殊的效果。(缘·猿蓀)

《鼓乐》中还提到了有七十几节的“金华老龙”。“金华老龙”也称“金华板龙”,舞者多是金华同乡会馆成员。其龙用篾纸糊扎起来,分段固定在板上,每节里面可点燃蜡烛,挥舞时犹如一条火龙。“金华板龙”在灯会上很出风头,故能从浙东舞到浙西来。

丰子恺的祖母是一位民间文艺爱好者。在随笔《中举人》中,丰子恺就写了祖母丰八娘娘的爱好:

她(指祖母丰八娘娘——笔者注)又爱好行乐。镇上演戏文时,她总到场,先叫人搬一只高椅子去,大家都认识这是丰八娘娘的椅子。她又请了会吹弹的人,在家里教我的姑母和父亲学唱戏。邻近沈家的四相公常在背后批评她:“丰八老太婆发昏了,教儿子女儿唱徽调。”因为那时唱戏是下等人的事。但我祖母听到了满不在乎。我后来读《浮生六记》,觉得我的祖母颇有些像那芸娘。(远·远)

当年浙西流行的剧种有京班、徽班、昆腔班、武林班和绍兴的笃班(即越剧前身)等。尽管丰子恺虚龄缘岁时,祖母就去世了,但爱好艺术的传统却在丰家沿袭了下来。丰子恺次子丰元草告诉笔者,丰子恺的女儿丰陈宝、丰一吟因听梅兰芳的唱片而

爱好唱平剧，丰元草就拉胡琴为她们伴奏。当年的家庭平剧会十分热闹，丰子恺有时也会来凑热闹。

旧时石门四乡的农民还会唱“山歌”，丰子恺十分喜爱这种新鲜别致的“山歌”。他在《音乐初阶序说》中写道：

我唱山歌乱说多，  
蚌壳里摇船过太湖。  
太湖当中挑荠菜，  
洞庭山上拾田螺。……

笔者儿时学到的这首儿歌略有不同：

笆斗大。  
 生个蛋来多少大？  
 栲栳大，  
 放在枇杷篮里望外婆。  
 外婆有勒摇篮里噙哇噙哇哭，  
 娘舅拍手拍脚抱外婆。

现代中国的文化名人,有战士型、名士型、绅士型和居士型

等,丰子恺自然是居士型。丰子恺讲究“多样统一”,是一个开放的居士,又是一个善于多方面汲取艺术营养的艺术家。民间艺术的熏陶,是丰子恺获得的第一批艺术营养。这是形成丰子恺审美个性的基础。瑞士心理学家兼文艺理论家荣格,曾经在他老师弗洛伊德个体无意识理论的基础上,提出了集体无意识理论,从而为文艺批评提供了崭新的视角。荣格所谓的集体无意识,指的是由遗传保存下来的一种普遍性精神,即源自种族发生的心理积淀。在一定条件下,这种心理积淀是能够被激发起来,从而对后人的精神、价值取向以及艺术创作产生不可估量的作用的。丰子恺日后接受传统文化和外来文化的影响自然是有选择的,而童年受到的民间艺术的熏陶能自觉或不自觉地影响到丰子恺的审美选择。

## 第二节 摇传统文化的师承

丰子恺虚龄 远岁就读于父亲丰镛的私塾,接受传统文化教育。父亲教他读《三字经》、《千字文》和《千家诗》。丰镛去世后,丰子恺转到于云芝的私塾继续读《幼学琼林》、《论语》、《孟子》等。除了私塾的功课,丰子恺还从父亲晒的书中“偷”了一本《芥子园画谱》,私下“印”人物玩。他在《艺术趣味·我的学画》中说道:

我在十一二岁时就欢喜“印”《芥子园画谱》。所谓“印”并不是开印刷厂来翻印那画谱,就是用一张薄薄的纸盖在《芥子园》上面,用毛笔依照下面的影子而描一幅画。这真是所谓“依样画葫芦”。但那时我也十分满足,虽然是印的,但画中笔笔都曾经过我的手,似乎不妨说是“我的画”了。(圆·缘缘)

《芥子园画谱》为中国画技法图谱,共三集:初集为山水谱,

二集为兰、竹、梅、菊四谱,三集为花卉、草虫及花木、禽鸟两谱。《芥子园画谱》系李渔女婿沈心友请王氏兄弟编绘,介绍中国画基本技法较为系统,且浅显明瞭,成为学习中国画的首选入门书。后人又编绘了《仙佛图》、《贤俊图》和《美人图》三卷,附《图章会纂》,合刻成《芥子园画谱》第四集的人物画谱。童年丰子恺“印”的就是这第四集人物画谱。丰子恺在随笔《学画回忆》中对当年自己如何“印”《芥子园画谱》作了更详细的描述。他用雪白的连史纸,把整本人物谱统统印全,而且给人像都着了色。丰子恺用毛笔“印”人像,且给人像着色,自然就学到了一些中国画的勾线填色技法,为其日后画彩色人物漫画奠定了基础。

丰子恺成为画家后,自己买了一部彩色精印的《芥子园画谱》,为其藏书中最贵的一本。他在《我的书:芥子园画谱》说:

我所以肯买这册书,为的是有一天,我偶然看到一条兰的立幅的旁边的花盆架上供着一盆真的兰花。把实物与画对照地看了一会,觉得中国画的象征的表现法,真是奇妙:并不肖似实际的兰花,却能力强地表出兰花所有的特点。这有些近于漫画手法,比石膏模型写实的画法快得多。此后我对中国画渐渐地怀着好感。对《芥子园》的鄙视也渐渐消失了。(缘·源·流)

正是认识了中国画的“奇妙”之处,丰子恺才提出了中国画“优胜”论。

私塾里画画不是正业,只能瞒着塾师偷偷画。学写毛笔字是私塾里正儿八经的功课。丰子恺在私塾和小学里主要临《张黑女墓志》,打下了良好的书法基础。

进入浙一师后,丰子恺结识了两位影响其一生的恩师李叔同和夏丏尊,还通过李叔同结识了一代儒宗马一浮。三位大师



的影响,让丰子恺形成了儒道释合一的审美个性。

最吸引丰子恺的自然还是弘一法师。丰子恺坦承:“弘一法师是我学艺术的教师,又是我信宗教的导师。我的一生,受法师影响很大。”李叔同是现代中国一位传奇人物。他出生于天津名门望族。父亲是前清进士,又是盐商,还经营钱庄。李叔同18岁时带领母亲和妻子寓居上海,成为十里洋场的风流才子。母亲故世后到日本留学,潜心钻研西洋美术和音乐,组织中国最早的话剧社团——春柳社,登台演出《茶花女》中的女主角马格丽特,轰动一时。丰子恺考入浙江省立第一师范学校时,他正在该校任音乐、美术教师。刘质平和丰子恺是李叔同的入室弟子。但丰子恺还没有毕业,李叔同就于1918年夏天遁入空门,成为弘一大师。对于李叔同谜一样的人生道路,丰子恺在《为青年说弘一法师》一文中说:“弘一法师由翩翩公子一变而为留学生,又变而为教师,三变而为道人,四变而为和尚。每做一种人,都十分像样。”对于弘一法师的皈依佛教,尽管有多种解释,但丰子恺在《我与弘一法师——厦门佛学会讲稿》中提出的“三层楼”说已成为许多学者津津乐道的一种说法:

我以为人的生活,可以分作三层:一是物质生活,二是精神生活,三是灵魂生活。物质生活就是衣食。精神生活就是学术文艺。灵魂生活就是宗教。“人生”就是这样的一个三层楼……还有一种人,“人生欲”很强,脚力很大,对二层楼还不满足,就再走楼梯,爬上三层楼去。这就是宗教徒了。他们做人很认真,满足了“物质欲”还不够,满足了“精神欲”还不够,必须探求人生的究竟。他们以为财产子孙都是身外之物,学术文艺都是暂时的美景,连自己的身体都是虚幻的存在。他们不肯做本能的奴隶,必须追究灵魂的来源,宇宙的根本,这才能满足他们的“人生欲”,这就是宗教徒。……不过我们的弘一法师,是一层一层的走上去

的。弘一法师的“人生欲”非常之强！他的做人，一定要做得彻底。他早年对母尽孝，对妻子尽爱，安住在第一层楼中。中年专心研究艺术，发挥多方面的天才，便是迁居在二层楼了。强大的“人生欲”不能使他满足于二层楼，于是爬上三层楼去，做和尚，修净土，研戒律……（远·猿猴原图）

丰子恺宣称自己是住在人生第二层楼的人，偶尔也到第三层楼去探望一下。这大概是丰子恺对自己居士身份的定位。弘一法师出家伊始，修净土宗，后来改修律宗。律宗由研习和传持戒律而得名，持戒最严，是佛门中最难修的一宗，数百年来，传统断绝。弘一法师深感中土佛教世俗化后佛界戒律不严，鱼目混珠，故立志振兴律宗，为佛界持律作一表率。弘一法师深研律宗戒律，著有《四分律比丘戒相表记》，该书于1915年由上海开明书局初版，1925年再版。1926年香港佛教流通处影印三版。弘一法师身体力行，持戒极严。他一天只吃早饭和中饭，“过午不食”。丰子恺在《为青年说弘一法师》一文讲到了弘一法师认真持律的几件小事：

修律宗如何认真呢？一举一动，都要当心，勿犯戒律……举一例说：有一次我寄一卷宣纸去，请弘一法师写佛号。宣纸很多，佛号所需很少。他就来信问我，余多的宣纸如何处置。我原是多备一点，由他随意处置的，但没有说明，这些纸的所有权就模糊，他非问明不可。我连忙写回信去说，多余的纸，赠与法师，请随意处置。以后寄纸，我就预先说明这一点了。又有一次，我寄回件邮票去，多了几分。他把多的几分寄还我。以后我寄纸或邮票，就预先声明：多余的送与法师。诸如此类，俗人马虎的地方，修律宗的人都要认真。有一次他到我家。我请他藤椅子上坐。他把藤椅子轻轻摇动，然后慢慢地坐下去。起先我不敢问。后来看他每次都如此，我就启问。法师回答我说：“这椅子里头，

# 弘一大師造象



弟子豐子愷頂禮



《弘一法師造像》

两根藤之间,也许有小虫伏着。突然坐下去,要把它压死,所以先摇动一下,慢慢地坐下去,好让它们走避。”读者听到这话,也许要笑。但这正是做人极度认真的表示……

(远·员象)

员圆年愿月,丰子恺写了随笔《法味》,发表在同年员圆月的《一般》杂志上。该文首先写了员圆年暮春,丰子恺与夏丐尊专门从上海坐火车去杭州,到招贤寺看望弘一法师。在返回上海的火车中,丰子恺感慨道:

车中寂寥得很,想起十年来的心境,犹如常在驱一群无拘束的羊,才把东边的拉拢,西边的又跑开去。拉东牵西,瞻前顾后,困顿得极。不但不由自己拣一条路而前进,连体认自己的状况的余暇也没有。这次来杭,我在弘一师的明镜里约略照见了十年来的自己的影子了。我觉得这次好像是连续不断的乱梦中一个欠伸,使我得暂离梦境;拭目一想,又好像是浮生路上的一个车站,使我得到数分钟的静观。(缘·圆象)

李叔同富于传奇色彩的人生,在俗人看来,可谓“孽缘深重”。弘一法师出家前将自己的一包照片送给丰子恺。“其中有穿背心,拖辫子的,有穿洋装的,有扮《白水滌》里十三郎的,有扮《新茶花女》里马克的,有作印度人装束的,有穿礼服的,有古装的,有留须穿马褂的,有断食十七日后的照相,有出家后僧装的照相。”那些出家前的照片是他深重“孽缘”的剪影。同年夏天,弘一法师和弘伞法师一同来到上海丰子恺的寓所。丰子恺把这些照片捧到弘一法师面前。“他脸上显出一种超然而虚空的笑容,兴味津津地,一张一张地翻开来看,为大家说明,像说别人的事一样”:

我记得弘伞师向来是随俗的,弘一师往日的态度,比弘伞师谨严得多。此次却非常的随便,居然亲自到我家里来,

又随意谈论世事。我觉得惊异得很！这想来是功夫深了的结果吧。（缘·愿）

能够剪断尘世情缘，随意谈论身内身外事。弘一法师坦然处事的高僧风采，令正被俗网所困的丰子恺十分神往。这次相会，丰子恺还随弘一法师专程去访问“世界佛教居士林”。尤惜阴居士是无锡人，在上海做了不少慈善事业，是相当知名的人。居士林便是他弘扬佛法的场所。在丰子恺眼里，“他（指尤居士——笔者注）的态度，衣装，及房间里的一切生活的表象，竟是非常简朴，与出家的弘一师相去不远。于此我才知道居士是佛教的最有力的宣传者。和尚是对内的，居士是对外的。居士实在就是深入世俗社会去现身说法的和尚。”丰子恺后来成为佛教居士，大概也受到尤居士的启示吧。

由于丰子恺和夏丐尊的介绍，叶圣陶也得以见识弘一法师，并向他请教问题。叶圣陶写了散文《两法师》，记述他对弘一法师的观感。在叶圣陶眼里，弘一法师尽管持律极严，但行止笑语，“纯任自然”。叶圣陶感慨道：

似乎他的心非常之安，躁忿全消，到处自得：似乎他以为这世间十分平和，十分宁静，自己处身其间，甚而至于会把它淡忘。这因为他把所谓万象万事划分了一部分，而生活在留着的一部分内之故。这也是一种生活法，宗教艺术家大概采用。并不划开了一部分而生活的人，除庸众外，不是贪狠专制的野心家，便是社会革命家。

弘一法师当年的高僧风采，丰子恺的老师夏丐尊在《子恺漫画 序》中也有记载：

在他（指弘一法师——笔者注），世间竟没有不好的东西，一切都好，小旅馆好，统舱好，挂搭好，粉破的席子好，破旧的手巾好，白菜好，莱菔好，咸苦的蔬菜好，跑路好，什么都有味，什么都了不得。

这是何等的风光啊！宗教上的话且不说，琐屑的日常生活到此境界，不是所谓生活的艺术化了吗？人家说他在受苦，我却要说他是享受。我当见他吃菜菔白菜时那种愉悦丁宁的光景，我想，菜菔白菜的全滋味，真滋味，怕要算他才能如实尝得的了。对于一切事物，不为因袭的成见所缚，都还他一个本来面目，如实观照领略，这才是真解脱，真享乐。

艺术的生活，原是观照享乐的生活。在这一点上，艺术和宗教实有同一的归趋。凡为实利或成见所束缚，不能把日常生活咀嚼玩味的，都是与艺术无缘的人们。<sup>①</sup>

弘一法师生活之简朴，超乎常人的想象。在佛教徒看来，生活简朴，是“惜福”，为佛教的戒律；奢侈浪费，是“折福”，为“破戒”。修持戒律，开始时是一种他律，必须强迫自己持律；但修持到一定境界，他律便内化为自律。这便是从必然王国进入到自由王国，“随心所欲不逾矩”。弘一法师便能将常人视为畏途的律宗戒律内化为自律，且能把清苦的生活过得津津有味，让夏丏尊叹服。

夏丏尊、叶圣陶与丰子恺一样，都看到了艺术与宗教相通之处。他们都以艺术家的胸襟来体会弘一法师的为人处世。在丰子恺的“三层楼”说中，他们都是住居在第二层楼的人，且是住在第三层楼的弘一法师的俗界知己。不过丰子恺于1924年成了居士，也到弘一法师居住的第三层楼去探望了。俗界的夏丏尊和叶圣陶用自己的艺术心来理解弘一法师的宗教心，想来会消除丰子恺做居士的一些疑虑，也就成为他立志做居士的助因。

在浙一师众多老师中，除了李叔同，对丰子恺影响最大的便是夏丏尊。李叔同和夏丏尊分别以“严”和“慈”著称，丰子恺分

① 《夏丏尊文集·平屋之辑》第1页，浙江人民出版社1984年10月版。

别把这两种教育法形象地称为“爸爸的教育”和“妈妈的教育”。在丰子恺眼里，夏先生与李叔同先生（弘一法师），具有同样的才调，同样的胸怀。不过表面上一位做和尚，一位是居士而已。”丰子恺在《悼丐师》一文中指出：

夏先生虽然没有做和尚，但也是完全理解李先生的胸怀的，他是赞善李先生的行大丈夫事的。只因种种尘缘的牵阻，使夏先生没有勇气行大丈夫事。夏先生一生的忧愁苦闷，由此发生。（远·风貌）

如果说李叔同是一位出色的音乐和美术老师，那么，夏丐尊便是一位出色的国文老师。“五四”前夕，夏丐尊教丰子恺他们国文。当年学生们写惯了无病呻吟的“高雅”文章，夏丐尊突然要大家做一篇“自述”，并要求“不准讲空话，要老实写”。

有一位同学，写他父亲客死他乡，他“星夜匍伏奔丧”。夏先生苦笑着问他：“你那天晚上真个是在地上爬去的？”引得大家发笑，那位同学脸孔绯红。又有一位同学发牢骚，赞隐遁，说要“乐琴书以消忧，抚孤松而盘桓”。夏先生厉声问他：“你为什么来考师范学校？”弄得那人无言可对。这样的教法，最初被顽固守旧的青年所反对。他们以为文章不用古典，不发牢骚，就不高雅。竟有人说：“他自己不会做古文（其实做得很好），所以不许学生做。”但这样的人，毕竟是少数。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，好似长梦猛醒，恍悟今是昨非。这正是五四运动的初步。（远·风貌）

孔子在《论语》中强调“辞达而已”，即文辞只要达意就行了。夏丐尊反对学生在文章中用陈辞滥调，其实是儒家“辞达而已”的现代版。

在中国现代散文史上，“白马湖作家群”是一个极有影响的散文流派。“白马湖作家群”的主要成员是夏丐尊、朱自清、丰

子恺、朱光潜等。该流派的领军人物应是夏丏尊和很少出现的李叔同。夏丏尊是大家亦师亦友的长者,具有很强的亲和力。丰子恺等人乐于接受夏丏尊的指点。丰子恺画漫画、写随笔,都得到过夏丏尊的指点和鼓励。在《悼丐师》的结尾处,丰子恺写道:

以往我每逢写一篇文章,写完之后,总要想:“不知这篇东西夏先生看了怎么说。”因为我的写文,是在夏先生的指导鼓励之下学起来的。今天写了这篇文章,我又本能地想:“不知这篇东西夏先生看了怎么说。”两行热泪,一齐沉重地落在原稿纸上。(远·~~员~~园)

还有一位先生,也是丰子恺成为居士的助因,他便是马一浮。马一浮是浙江绍兴人,生于~~员~~883年,号湛翁,曾游学美国、日本,饱读经书,学贯中西,是民国时期著名的国学大师,又是佛学家。他与章太炎是当年对佛理研究最深的两位大家。因研究佛学,马一浮曾经把“一浮”改为“一佛”。号“湛翁”的“湛”就是佛教用语。在他看来,佛学与儒学是互通的;“菩提涅槃是一性,尧舜孔佛是一人”,儒家式的修养与佛教徒的修行要达到的是同一个目标。丰子恺在《陋巷》中把马一浮比作“居陋巷,一簞食,一瓢饮”的颜子,并写了自己三次去陋巷拜访他的经历。第一次是随李叔同去的。两位老师的讨论,丰子恺听不懂,只做了一通傀儡。随后主动上门拜访的两回。特别是第三回讨教“无常”问题,马一浮的指点,让丰子恺顿悟了“无常”。其实,马一浮是引导李叔同出家的精神上的导师。自然也能在精神上对丰子恺产生很大的影响。

从李叔同、夏丏尊和马一浮三位大师身上,丰子恺深深感受到了传统文化的魅力。三位大师都曾走出国门,沐浴“欧风美雨”,学贯中西。他们崇古但不泥古,努力让传统的儒道释文化在与西方文化的对话中获得“创造性的转换”,从而开出现代的



文明之花。

也许是得到李叔同的指点,在现代画家中,丰子恺特别喜爱李叔同的好友陈师曾。有关陈师曾对丰子恺的影响,前面已有论述,兹从略。

在中国古代画家中,丰子恺特别喜爱曾衍东。香港大公报于 1942 年 1 月 1 日至 1 月 15 日连载了一篇陈廉贞写的《丰子恺先生的赠诗》一文。其中 1 月 15 日文中说到作者与丰子恺先生谈画时,记述了一段丰子恺的表白,丰子恺说:“你能看出我人物画的笔法吗?我决不是沿袭明代曾鲸一派的。我是从一个很受日本人器重和爱好的中国清代较冷僻的画家那里学来的。”七道士曾衍东确实是清代画坛上的怪杰,他不可能接触西洋人物写生画,但他的笔触简单而予人以质感和灵活性,真是超越了传统的曾鲸的写照派,为中国人物画开了新局面。”<sup>①</sup>

曾衍东是清代乾嘉道年间著名小说家、诗人、画家、书法家、篆刻家,字青瞻,号七如,又号铁鞋道士,七如道人,七道士。清代山东嘉祥人,曾子适世孙。号七如,取花酒琴棋诗字画无不如心,柴米油盐酱醋茶无一如意之意。

曾衍东自幼随父宦游南北,见多识广,胸次开阔,养成了豪放不羁的性格。中年中举,嘉庆五年,将近 40 岁的曾衍东才外放楚北作县令。曾衍东一心为民,不怕得罪权贵,其 45 年的宦海沉浮,命运多舛,嘉庆二十年(1815 年),革职流寓温州,时年 45 岁。曾衍东 49 岁时遇赦,但无钱还乡,49 多岁客死他乡。

对于曾衍东的书画成就,项震新《小豆棚·叙》评价道:“工诗文及书画,尤精古篆,笔墨豪放不羁。”彭左海《小豆棚·传》则说:“性落拓不羁,工诗及书画,笔墨狂放,大致以奇怪取胜。镌图章,古摩出奇。”

① 转引自陈星《丰子恺新传》第 151 页,北岳文艺出版社 1985 年 1 月版。

曾衍东的经历与“扬州八怪”中的郑板桥等有相似之处,在思想和书画艺术上受“扬州八怪”的影响。《瓯雅》说他“用笔似青藤、板桥,而狂放过之”。曾衍东的书画走的是徐渭、郑板桥的写意一途。历来凡写意的书画家,大都喜用软笔羊毫泼墨。曾衍东反其道而行之,用“粗笔焦墨”来书写写意书画,形成了其“怪”的一面。丰子恺也不喜欢用羊毫,一直用硬笔狼毫写字作画,形成了其独特的用笔艺术。这种硬笔小写意,比起软笔小写意来,更具有张力,自然就更具有现代美感。

上述李叔同、夏丏尊、马一浮、陈师曾、曾衍东等,都是引导丰子恺接受传统文化的导师。那么,丰子恺作为一位现代居士,最像艺术家的艺术家,从传统文化中师承了哪些审美情趣呢?

中国传统文化注重调和,儒道释三种传统文化也走向了融合。作为个体的现代文人在接受儒道释三种传统文化时往往有所侧重,但又与其他两种文化有剪不断的联系。丰子恺作为居士型现代文人,其文化选择当然指向释家文化,但同时也受儒道文化的影响。

丰子恺最崇拜弘一法师,是法师的俗家弟子,法号“婴行”。作为在家居士,丰子恺与弘一法师、李圆净居士共同策划了弘扬佛法的《护生画集》前两集,并在另两位合作者相继去世后历尽艰辛,最终完成了后四集《护生画集》的选材、绘画和请人书写等工作。丰子恺勇猛精进地弘法精神让人感动。除了《护生画集》,丰子恺的其他漫画和随笔也都体现了一位现代居士“显正”和“斥妄”的良苦用心。这些作品我们已在前面的章节中作过分析,兹从略。总的来看,丰子恺的人生哲学、生活态度和审美情趣以及艺术创作不可避免地会受到佛教思想的影响。

姬学友在《真性清涵万里天——论丰子恺创作的传统文化意蕴》一文中指出:

佛教自东汉时传入我国以来,佛教尤其是中国式的佛

教——老庄、玄学色彩最浓的禅宗就与中国古代文人特别是“性灵”派作家有了密切的联系,佛教思想影响到了他们的人生哲学、生活态度、审美情趣等各个方面。中国历代性灵文人信佛的一个主要特点就是在儒释互补的基础上取禅宗之旨。所以他们在个人修持方式上很推重居士佛教,把信佛参禅作为生活中的一种很好的“清娱”方式,常以艺术的眼光审视生活,以艺术的创造对待生活。尤其注意从日常生活的细微小事中得到启示,从大自然的陶冶欣赏中获得超悟,以实现“安静闲恬,虚融淡泊”的“清静心”和“平常心”的自然流露。因而,创作也是这种精神解脱和生活情趣的有效途径与方式。如陶潜诗文,王维诗画,白诗,苏轼诗、文、书、画及其“士人画”的理论,李贽的“童心说”,三袁诗文及其“性灵说”,董其昌的“文人画”理论,都含有佛理禅趣,都与其佛家修养和精神境界有密切关系。<sup>①</sup>

唐宋以后文人中的居士,大都亲近废除修持的禅宗南派。这种参禅方式好的一面是通达,但其弊端是鱼目混珠,容易自欺欺人。弘一法师以持律极严著称,可谓反其道而行之。丰子恺不仅赞同“多样统一”的审美主张,而且其人生哲学、生活态度也主张“多样统一”。作为居士型现代文人,丰子恺终身信佛,勇猛精进地弘法是“统一”,适当变通则是“多样”。丰子恺刚皈依佛教时显得有些拘谨,持戒吃素,还戒了酒,统一而不多样。抗战爆发后,丰子恺逃难时在饮食上作了变通,变得更加随缘,达到“多样统一”的境界。“多样统一”的现代居士更具有人情味,也更富于“性灵”。

在现代文人中,冰心和丰子恺是两位用作品赞美童心的作家。冰心笔下的童心显得单纯,且具有基督教的博爱心,是一颗

<sup>①</sup> 《文学评论》1985年第 2 期。

有些西洋化了的抽象的童心。丰子恺笔下的童心特别具有人情味,是初为人父者切身体会到的童心。丰子恺一度称自己是儿童崇拜者,其热情赞美童心的态度明显带有中国传统文化意味。在中国传统文化中,儒道释都赞美童心。道家的老子渴望“能婴儿乎”,后人把他塑造成了一位返老还童的形象。儒家强调“诚心”,反对作伪,孟子呼唤“赤子之心”。南宗六祖惠能针对北宗六祖神秀“身是菩提树,心如明镜台,时时勤拂拭,莫使有尘埃”的偈语,作了另一首偈:“菩提本无树,明镜亦非台,本来无一物,何处染尘埃?”《六祖坛经》中记载慧能言:“汝之本性,犹如虚空,了无一物可见,是明正见。无一物可知,是名真知,无有青黄不短,但见本源清净、觉体圆明,即名见性成佛,亦名如来知见。”明代李贽的“童心说”,其思想渊源主要是禅宗的佛理。李贽认为童心是“最初一念之本心”,他所指的初心,本心,真心,是指人心空虚明净的本然状态。丰子恺笔下的童心明显具有佛理在,只是更富于人情味罢了。笔者已在本书第一章中论述过,在丰子恺看来,艺术心、宗教心和“赤子之心”是三位一体的,即统一于童心。童心的可贵之处是真情流露。中国的传统美学尽管推崇“文以载道”,但道家贵真尚情的美学思想一直绵延不绝。几千年来的儒道互补,又让道家贵真尚情的美学思想渗透到儒家的美学思想中去。丰子恺的漫画和随笔继续了中国传统文化中贵真尚情的美学传统。尽管丰子恺坦言自己是“两重性格”的人,但他总是自觉地去伪存真,追求率真。

魏晋文人笔下的佛理有些玄,但发展到晚明“性灵派”的小品文中,禅趣就有些世俗化了。晚明“性灵派”作家留连山水,寄情园林,心态平和,往往能在日常生活的浅唱低吟中发掘出生活的趣味与美感来。他们常常将无情世界当作有情世界来看,从而在日常生活与大自然中获得精致的生活享受。丰子恺深得晚明“性灵派”小品文的精髓,缘缘堂随笔大都取材于日常生

活,富于人情味,却能大俗大雅,即能从俗事中谈出佛理,真可谓“一沙一世界”。<sup>[1]</sup> 1934年,林语堂创办《论语》、《人间世》等杂志,标举“性灵”旗号,“京派”和“海派”中不少文化名人都在这些杂志上发表“性灵”小品文,其中名家被人戏称为“论语八仙”。有一个新八仙的版本称丰子恺为汉钟离。综观新旧八仙,最得晚明“性灵派”小品文神韵的当推丰子恺。林语堂的小品文有些“浮”,老舍的小品文失之“滑”,小品文大王周作人有些“涩”。比起他们的小品文来,缘缘堂随笔更具有亲和力,更富于现代“性灵”。

如果说缘缘堂随笔继承了晚明“性灵派”小品文的传统,那么,“子恺漫画”则承续了中国传统“文人画”的传统。如前所述,丰子恺那些最有特色的漫画应称为“感想漫画”。他的“感想漫画”与中国传统文人画的艺术精神是一致的,故丰子恺的“感想漫画”不妨称为“文人漫画”。

有关现代文人画的理论,我们在本书第四章第一节介绍陈师曾时作过简述。丰子恺写过一篇介绍李叔同文艺观的文章,题目为《先器识而后文艺——李叔同先生的文艺观》。当年丰子恺作为李叔同的入室弟子,常常看到先生的案头放着一册《人谱》,封面上还有李先生亲手写的“身体力行”四个字。有一次,李叔同向丰子恺他们讲述唐初四杰的故事,并向他们解释“先器识而后文艺”的意义。丰子恺进而指出:

“先器识而后文艺”,译为现代话,大约是“首重人格修养,次重文艺学习”,更具体地说:“要做一个好文艺家,必先做一个好人。”可见李先生平日致力于演剧、绘画、音乐、文学等工艺修养,同时更致力于“器识”修养。他认为一个文艺家倘没有“器识”,无论技术何等精通熟练,亦不足道,所以他常诫人“应使文艺以人传,不可人以文艺传”。

(远·缘缘)

中国古代文人画家首重自己的人格修养,绘画追求神似。“四君子画”是典型的文人画,文人们画梅兰竹梅四君子,其实是在张扬一种君子品格。李叔同源自古人的“士先器识而后文艺”的艺术观以及李叔同作为艺术家的人格魅力、学识涵养,让丰子恺树立了首重人格修养的文艺观,同时也让丰子恺体验到了古代文人画家所提倡的“不可荣辱”的艺术精神。丰子恺继承的是中国文人画的艺术精神,而不是具体的笔墨技法。他在《评中国的画风》中指出:“我觉得画法值得‘师古’,然而所师的是古人的抽象的‘法’,并不是具体的‘形’。多数的中国画家依样画葫芦地模仿古人的‘形’,就变成‘泥古’。”(源·圆缘)

丰子恺喜欢古代诗词、诗论、画论,具有精深的古典文学修养。其漫画作品中,有两类作品的创作灵感大都来自古代诗文。丰子恺的古诗新画,创作灵感来自古人诗词。他喜爱读《唐诗三百首》和《白香词笺》,并认为古人诗词,整首俱佳的并不多,但其中颇有些值得玩味的名句。玩味之余,丰子恺就将这些喜爱的名句“译”成漫画。丰子恺是反对泥古的,其古诗新画自然赋予古人诗句以现代画意。

丰子恺的源·圆缘《护生画集》,有三分之二以上的画材来自古人的诗词和笔记,由此可见传统文化对丰子恺漫画影响之深。

与陈独秀、鲁迅、胡适、钱玄同等高举“文学革命”大旗的文化人比起来,丰子恺没有竭力反传统的文章,他对待传统文化的态度要温和得多。同时我们也应看到,丰子恺与那些抱残守缺的旧文人不同,他的接受传统文化,是为了古为今用,推陈出新。

### 第三节 摇外来文化的影响

丰子恺的故乡石门镇离上海二百多公里,是一个“都市之音”很快就可以到达的地方。早在读私塾时,丰子恺就接受外

来文化影响了。二姐夫会画擦笔肖像,丰子恺就去他家“偷关子”,看见有玻璃九宫格、擦笔、木炭铅笔、米突尺和三角板等特别的画具。丰子恺就向二姐夫请教了些笔法,借了些画具和一包照片,练习画擦笔肖像画。通过练习,小“画家”丰子恺画擦笔肖像画的名声大振,人们纷纷请他画容像。

擦笔肖像画是西洋画中的“小儿科”,讲究画得是否“像”,缺乏艺术创造力,故丰子恺对其评价不高。他在《西洋名画巡礼·身边带镜子的画家》中指出:

其实擦笔画比旧式的肖像画恶俗得多。但看它的画法,就可知道其价值的低劣了。过去上海城隍庙或四马路等处那些画擦笔画容像的商店,他们在一张小的照片上打了很细的方格子,再在一张图画纸上打了放大的方格子,然后依照了照片上每一格子中的五官的形状和浓淡,用着毛笔或纸笔(用吸水纸卷成的)模写在图画纸上,不必观察神气,也不必用思想,只要像牛耕田一般地依照了格子模写。后来自然会凑成一副面貌,和照片上的一般无二,不过放大了几倍。这种商店的招牌上,写着“西法写照”的字,不懂的人以为这就是西洋的肖像画,实在冤枉得很!这是极机械的临模,是死的工作,在西洋画中只能说是最下等的东西,不登于大雅之堂。(圆·猿·猿)

尽管如此,童年丰子恺毕竟通过画擦笔肖像画,学会了把人物肖像画像。

此外,在私塾和小学里,老师教丰子恺他们学唱学堂乐歌。如前所述,学堂乐歌也受了西洋音乐的影响。

当然,丰子恺真正受到地道的西洋美术和音乐教育是在考入浙一师以后。当年浙一师的音乐、美术老师是李叔同。李叔同教学生学钢琴,课堂上教过的曲子要求学生弹熟后再当面弹给老师听,称为“还琴”。钢琴是从西方引进的乐器,李叔同教





者的信中写道：

近得故乡亲友来信，言弟尚有书一箱，当年逃难时从缘堂取出，寄存农家，得不遭焚，今日依然完好，正在农家羊棚顶上等我归去相见。该亲友将箱中之书抄一目录寄来，见内有日本漫画家竹久梦二全集，亦在目录中，甚为欣喜。此乃弟昔年宝藏书之一。此书在战前早已绝版，乃弟亲自在东京神田区一带旧书店中费了许多心血而搜得者，在今日此书当更难得。弟于故乡已无可牵恋，除非此“梦二全集”等书耳。因念竹久梦二先生，具有芬芳悱恻的胸怀、明慧的眼光、与遒劲的脑力。其作品比后来驰誉的柳濑正梦等高超深远得多，真是最可亲爱的日本画家。（苑·源藏原源惠）

丰子恺赏识的竹久梦二抒情性漫画只在 1954 年前后风靡日本。此后竹久梦二风光不再，只能靠画媚俗的梦二式美人画

赤い服を着た男



穿了爸爸的衣服

竹久梦二和丰子恺的漫画

维持生活。不过日本汉学家尾崎文昭先生告诉笔者,目前在日本东京和竹久梦二的故乡冈山县各有一个竹久梦二的小型纪念馆。

日本汉学家西槇伟先生的《漫画与文化——丰子恺与竹久梦二》一文是专门研究丰子恺与竹久梦二关系的。西槇伟先生认为丰子恺与梦二都画大众,也都受大众的欢迎。这是两位的共同点。论文同时指出了两位漫画家的不同之处:

丰子恺作为漫画家虽推崇梦二并受到梦二的恩惠,但其作品却与梦二的不同。梦二的小插画与其说是毛笔画,不如说是版画,笔法运用虽非常巧妙,但仅用毛笔画的作品却很少。可是丰子恺的画几乎都是毛笔画,看不出修改的痕迹。中国有“书画同源”的说法,丰子恺在画画时也练习书法,据说为提高绘画水平,他经常写字。因此,他的画也可以说沿袭了中国的文化传统。<sup>①</sup>

在日本画家中,丰子恺最喜欢竹久梦二的毛笔速写画。丰子恺还喜欢与竹久梦二风格迥异的日本工笔画家露谷虹儿(见图2-1-23)。丰子恺在第二本漫画集《子恺画集》中就收了一些仿虹儿的钢笔工笔画,如《挑荠菜》、《断线鹞》、《卖花女》等。

朱自清在《子恺画集跋》中评论道:

还有一个重要的不同,便是本集里有了工笔的作品。子恺告我,这是“摹虹儿”的。虹儿是日本的画家,有工笔的漫画集;子恺所摹,只是他的笔法,题材等等还是他自己的。这是一种新鲜的趣味!落落不羁的子恺,也会得如此细腻风流,想起来真怪有意思的!集中几幅工笔画,我说没

<sup>①</sup> 《新艺术的发轫——日本学者论李叔同与丰子恺》第 150 页,西泠印社 1999 年 1 月版。

有一幅不妙。<sup>①</sup>

落谷虹儿的作品有诗画集《睡莲之梦》、《悲凉的微笑》、《木偶新娘》等。

《落谷虹儿画选》,是鲁迅、柔石等主持的朝花社编印的《艺苑朝华》第一期第二辑,1935年11月出版。内收落谷虹儿作品十二幅,并附有画家自己的诗和散文诗十一首。

鲁迅专门写了《落谷虹儿画选 小引》,并用作者自己的话来说明其特色:

“我的艺术,以纤细为生命,同时以解剖刀一般的锐利的锋芒为力量。

“我所引的描线,必需小蛇似的敏捷和白鱼似的锐敏。

“我所画的东西,单是‘如生’之类的现实的姿态,是不够的……”<sup>②</sup>

不过总的来看,丰子恺对于落谷虹儿的喜爱时间并不长,仿虹儿的钢笔漫画也就那么几幅。能够永久吸引丰子恺的日本画家还是竹久梦二。

除了画家,丰子恺还喜欢日本作家夏目漱石、文艺批评家梶川白村等。

笔者认为,日本文化对于丰子恺的影响不仅仅是几个画家和作家的影响,更重要的是日本文化吸引外来文化发展自己文化的方法对于丰子恺的启迪。

众所周知,日本民族善于吸收外来文化发展自己的文化。明治维新以前的日本,一直学习先进的中国文化。丰子恺甚至把日本绘画看作是中国绘画的一个分支。日本人的学习并不是简单的“考贝”,仍有创造性的一面,最典型的是日本的“浮世

① 《朱自清全集》第1卷第104页,江苏教育出版社1988年12月版。

② 转引自《鲁迅全集》第3卷第144页,人民文学出版社1958年版。

绘”。丰子恺在《艺术趣味·谈中国画》中指出：

日本人曾用从中国学得的画法来描写现世，就是所谓“浮世绘”。浮世绘是以描写风俗人事为主的一种东洋画，其人物取材于一切阶级，所描写的正是浮世的现状。这种东洋画的成功如何是别论。总之，绘画题材的开放，是现代艺术所要求的，是现代人所希望的。把具有数千年的发展史和特殊的中国画限制于自然描写，是可惜的事！

我们中国的绘画技法，实在是可珍贵的。那奔放的线条，明丽的色彩，强烈的印象，和清新的布局，在世界画坛上放着异彩。西洋近代大画家马奈，莫奈，塞尚，凡·高一班人，看见了荷兰博物馆里所藏的中国画，大为惊叹，赞颂“东洋画的新天地”。他们的作品中便显著地蒙了东洋画的影响。若得这种技法发展起来，一定可以适应新时代的要求，而支配未来世界的画坛。（圆·远源）

日本“浮世绘”的画法是从小中国学去的，但其题材却是日本现世的风俗人事。丰子恺从日本“浮世绘”中体会到了运用中国画技法来表现现世的风俗人事的可能性。丰子恺还进一步从西方印象派画家的成功之中看到了发展中国传统画的更大的可能性。

日本自明治维新以后，在“脱亚入欧”旗帜的指引下，从原先的学习中国转而学习西方的先进文化。其实，当年的日本人，探索的是一条东方人如何学习和吸收西方先进文化，进而实现传统文化的“创造性转换”，最终发展具有东方特色的先进文化。丰子恺从日本文化的现代化、全球化历程中看到了中国文化现代化、全球化的可能性。丰子恺对竹久梦二的发现，其实是对中国绘画现代化、全球化可能性的发现。竹久梦二一度苦学西洋绘画，但当他用东方的毛笔来画独创性的小画时，东方的笔法，西洋的透视法和构图法，得到了化合。这种化合是东西方绘

画的化合。

正是在日本文化现代化、全球化进程的启迪下,丰子恺才那么热心介绍西方的先进文化。新中国成立后,丰子恺又热心介绍苏联文化。丰子恺犹如一位辛勤的园丁,播种满园的花草树木,给辛勤采花酿蜜的艺术家提供各色鲜花。

丰子恺是一个富于独创性的艺术家,然而他的独创性并不是天马行空的,而是建立在对于民间艺术、传统文化和外来文化的广泛消化吸收基础上的。由于基础厚实,他的独创性才显得很有份量。

陈伟在《中国现代美学史纲》中指出:

丰子恺美学观念的思想基础是中国传统的精神,反映在美学观念上,表现为古典和谐型的美学形态。但是,他的以古典和谐型美学形态为主干的美学观念决不是中国数千年来传统美学观念的简单延续,而是融合了现代意识——即科学与民主意识——的美学观念。全面地看,它是一种以中国传统精神为主干的富有现代色彩的和谐型美学观念。<sup>①</sup>

这样的评价十分客观而辩证。

<sup>①</sup> 陈伟《中国现代美学史纲》第144页,上海人民出版社1983年12月版。

丰子恺的审美世界

## 参 考 书 目

《丰子恺文集》第 员原原卷(艺术卷),丰陈宝、丰一吟、丰元草编,浙江文艺出版社、浙江教育出版社 员怨怨园年 怨月版;第 缘原苑卷(文学卷),丰陈宝、丰一吟编,浙江文艺出版社、浙江教育出版社 员怨怨园年 远月版。

《丰子恺漫画全集》,丰陈宝、丰一吟编,京华出版社 员怨怨怨年 圆月版。

《丰子恺绘画鲁迅小说》,浙江人民出版社 员怨怨园年 源月版。

《丰子恺书法》,丰一吟编,四川美术出版社 员怨怨愿年 猿月版。

《丰子恺论艺术》,丰华瞻、戚志蓉编,复旦大学出版社 员怨怨缘年 怨月版。

《子恺漫画》,文学周报社 员怨怨缘年 员月版。

《漫画阿 匠正传》,开明书店 员怨怨怨年 苑月版。

《丰子恺漫画全集》,开明书店 员怨怨缘年 员月版。

《绘画鲁迅小说》,万叶书店 员怨怨园年 源月版。

《缘缘堂随笔》,开明书店 员怨怨园年 员月版。

《周作人丰子恺儿童杂事诗图笺释》,钟叔河笺释,中华书局 员怨怨怨年 员月版。

《丰子恺古诗新画》,史良昭、丁如明著,上海古籍出版社 员怨怨园年 员月版。

《苦闷的象征》[日]厨川白村著,丰子恺译,商务印书馆

1933年猿月初版,1934年怨月国难后第1版。

《丰子恺研究资料》,丰华瞻、殷琦编,宁夏人民出版社1985年10月版。

《写意丰子恺》,钟桂松、叶瑜荪编,浙江文艺出版社1985年10月版。

《丰子恺传》,丰一吟等著,浙江人民出版社1986年10月版。

《潇洒风神——我的父亲丰子恺》,丰一吟著,华东师范大学出版社1986年10月版。

《丰子恺新传》,陈新著,北岳文艺出版社1986年11月版。

《丰子恺:文苑丹青一代师》,黄江平著,上海教育出版社1986年10月版。

《丰子恺:含着人间情味》,钟桂松著,大象出版社1986年10月版。

《缘缘堂主——丰子恺传》,陈野著,浙江人民出版社1986年10月版。

《丰子恺年谱》,陈星编著,西泠印社1986年10月版。

《丰子恺论》,朱晓江主编,西泠印社1986年10月版。

《一道消逝的风景——丰子恺艺术思想研究》,朱晓江著,西泠印社1986年10月版。

《新艺术的发轫——日本学者论李叔同与丰子恺》[日]中村忠行、西楨伟著,曹布拉译,西泠印社1986年10月版。

《漫画家丰子恺——具有佛教色彩的社会现实主义》[挪威]克里斯托夫·哈布斯迈尔著,陈军译,西泠印社1986年10月版。

《传世百部名著之焚书·童心说》卷三,蓝天出版社(北京)1986年版。

《王国维文学美学论著集》,北岳文艺出版社1986年10月版。

月版。

《饮冰室合集》,梁启超著,中华书局 1989 年版。

《弘一大师谈艺录》,谷流、彭飞编著,河南美术出版社 1988 年 10 月版。

《弘一法师》,中国佛教协会编,文物出版社 1984 年 10 月版。

《天心月圆·弘一大师》,陈星著,山东画报出版社 1995 年 10 月版。

《隐士儒宗·马一浮》,陈星著,山东画报出版社 1995 年 10 月版。

《蔡元培美学文选》,北京大学出版社 1984 年 10 月版。

《鲁迅全集》,人民文学出版社 1958 年版。

《鲁迅译文集》,人民文学出版社出版 1958 年 10 月版。

《鲁迅回忆录》,北京出版社 1983 年 11 月版。

《夏丐尊传》,夏弘宁著,中国青年出版社 1984 年 11 月版。

《夏丐尊文集》,浙江人民出版社 1984 年 10 月版。

《叶圣陶传》,刘增人著,江苏文艺出版社 1984 年 12 月版。

《叶圣陶集》,叶至善等编,江苏教育出版社,1984 年 12 月版。

《朱自清传》,陈孝全著,北京十月文艺出版社 1984 年 10 月版。

《朱自清全集》,朱乔森编,江苏教育出版社 1984 年 10 月版。

《郑振铎传》,陈福康著,北京十月文艺出版社 1984 年 10 月版。

《郑振铎全集》,花山文艺出版社 1984 年 10 月版。

《朱光潜美学文集》,上海文艺出版社 1984 年 10 月版。

《西方美学史》,朱光潜著,人民文学出版社 1984 年 10 月



第 四版。

《朱光潜全集》,安徽教育出版社 1983 年 12 月版。

《钱君匋传》,吴光华著,北京美术摄影出版社 1994 年 12 月版。

《中国艺术精神》,徐复观著,春风文艺出版社 1987 年 12 月版。

《王朝闻文艺论集》第一集,上海文艺出版社 1983 年 12 月版。

《当代西方美学》,朱狄著,人民文学出版社 1986 年 12 月版。

《中国现代美学纵横谈》,张颂南著,浙江大学出版社 1989 年 12 月版。

《20 世纪西方美学史》,张法著,四川人民出版社 1994 年 12 月版。

《中国现代美学史纲》,陈伟著,上海人民出版社 1983 年 12 月版。

《审美地生存》,杜卫著,作家出版社 1989 年 12 月版。

《中国名画家全集·陈师曾》,朱万章编著,河北教育出版社 1994 年 12 月版。

《绘画美学》,徐书城著,人民出版社 1985 年 12 月版。

《音乐美学》,蒋一民著,人民出版社 1985 年 12 月版。

《中国书学》,韩玉涛著,人民出版社 1985 年 12 月版。

《建筑美学》,汪正章著,人民出版社 1985 年 12 月版。

《中国漫画史》,毕克官、黄远林著,文化艺术出版社 1989 年 12 月版。

《漫画的话与画》,毕克官著,中国文史出版社 1994 年 12 月版。

《书衣百影:中国现代书籍装帧选 1919-1949》,姜德明著,

生活·读书·新知三联书店 1983年 5月版。

《书衣百影续编：中国现代书籍装帧选 1919-1949》，姜德明著，生活·读书·新知三联书店 1984年 7月版。

《顾随全集》，河北教育出版社 1986年版。

《张中行作品集》，中国社会科学出版社 1989年 7月版。

《20世纪中国文学与佛学》，谭桂林著，安徽教育出版社 1989年 5月版。

《“五四”作家与佛教文化》，哈迎飞著，上海三联书店 1989年版。

《日本文学翻译论文集》，王成等编，人民文学出版社 1989年 6月版。

《判断力批判》[德]康德著，宗白华译，商务印书馆 1989年 6月版。

《艺术》[英]克莱夫·贝尔著，周金环、马钟元译，中国文联出版公司 1989年 8月版。

《艺术与视知觉》[美]鲁道夫·阿恩海姆著，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社 1989年 7月版。

## 后摇摇记

最早听说丰子恺的大名是在 1984 年暮春时节。这是丰子恺最后一次回故乡 , 轰动了石门镇及其周边地区。当年我还是一个生活在离石门镇约 10 公里的乡下少年 , 对于这位乡贤的认识都来自乡镇茶店的传言。日后读本科和研究生 , 从事浙籍现代作家研究 , 但一直没有研究丰子恺。尽管喜欢丰子恺的随笔和漫画 , 但丰子恺研究成了我多年的乡愁。

直到 1995 年 , 我才正式开始研究丰子恺 , 并于次年设计课题《丰子恺的审美世界》, 1996 年先后得到省教育厅和省规划办的立项。正是在有关专家和领导的鼓励下 , 我才下决心去北京高访 , 集中精力撰写专著。

北京鲁迅博物馆馆长孙郁先生 , 欣然接受我的高访申请 , 还给我安排了鲁迅故居旁的一间平房 , 使我有幸成为鲁迅的“街坊”。孙老师带我参加学术活动 , 介绍我认识众多学者 , 大大开阔了我的学术视野。正是在孙老师的耐心指导下 , 我才顺利写成了本书。在书稿即将付印之际 , 孙老师又写来了序。读着孙老师的序 , 我仿佛又闻到了此时正弥漫在鲁迅故居的丁香花的芳香。离开鲁博将近一年了 , 孙老师及其鲁博的黄乔生、周楠本、刘思源、张杰、王世家等先生精心营造的浓郁的学术氛围令人神往 , 他们对我的亦师亦友的亲切态度让我心生感激。

丰子恺幼女丰一吟女士和次子丰元草先生多次接受我的拜访 , 耐心解答我在研究中遇到的问题 , 还向我提供有关研究资

料。丰一吟女士代表丰子恺子女慨允我选用丰子恺书画作品作本书的插图,使本书增色不少。

面对当下的学术浮躁,我力求用“古典化”和“平常心”来研究丰子恺。为此,我努力到中国现代文学馆、国家图书馆,乃至鲁迅藏书中尽可能多地阅读丰子恺著作的初版本,获益匪浅。学生陈伟宏现任桐乡市委宣传部副部长,带我到君匋艺术院浏览了丰子恺漫画和书法原作,让我深入领会了丰子恺的笔墨功力。

丰子恺是艺术通才,研究丰子恺常有力不从心之感。正是在众多音乐、美术朋友的“启蒙”下,我才勉力完成了本书有关章节的撰写工作。中央美院的张斌,正在撰写研究丰子恺的博士学位论文,数次探讨给了我诸多启发。颜翔林、王绯、刘方等师友阅读了部分书稿,并提出一些修改意见。撰写本书,参考了不少丰子恺研究的成果。本人不敢掠美,大多已随文注明,且又附了参考书目。

我高访期间,人事处、师资办的同事承担了我的行政事务,岳父、岳母和太太则承担了照料女儿等家务。正是他们的辛勤付出,才让我安心在北京撰写本书。

学林出版社的认真和高效令我感动,尤其是责任编辑曹坚平先生,为本书的面世付出了艰辛的劳动。

对于众多熟识的和神交的师友的帮助,在此一并致谢!

今年是丰子恺逝世 猿园 周年,谨以本书表达我对“乡贤”的纪念。

圆园缘年 源月 圆员日于湖州潜庄