



เรียนรู้เพื่อรับใช้สังคม

สุนทรียทางจิตรกรรมในวรรณกรรมร้อยแก้วของเฟิงจื่อข่าย

THE BEAUTY OF ART IN FENG ZIKAI'S PROSES

丰子恺散文的绘画美

TAN ZHENGRONG

(谭政荣)

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วรรณคดีจีนสมัยใหม่และร่วมสมัย)

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ

พ.ศ. 2558

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ

สุนทรียทางจิตรกรรมในวรรณกรรมร้อยแก้วของเฟิงจื่อข่าย

THE BEAUTY OF ART IN FENG ZIKAI'S PROSES

丰子恺散文的绘画美

TAN ZHENGRONG (谭政荣)

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ ตรวจสอบและอนุมัติให้

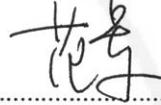
วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วรรณคดีจีนสมัยใหม่และร่วมสมัย)

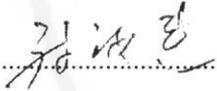
เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน พ.ศ 2558



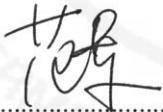
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรสิทธิ์ อมรรณิซศักดิ์  
ประธานกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ



Assoc. Prof. Dr. Fan Jun  
อาจารย์ที่ปรึกษา



Prof. Dr. Sun Rujian  
กรรมการ



Assoc. Prof. Dr. Fan Jun  
กรรมการ



Dr. Zhao Ping  
กรรมการ



อาจารย์ ดร.นริศ วศินานนท์  
ประธานหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต  
(วรรณคดีจีนสมัยใหม่และร่วมสมัย)



รองศาสตราจารย์อียา จันทรวิธานุชิต  
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย



รองศาสตราจารย์ ดร.พรพรรณ จันทโรนานนท์  
คณบดีคณะภาษาและวัฒนธรรมจีน

## สุนทรียทางจิตรกรรมในวรรณกรรมร้อยแก้วของเฟิงจื่อข่าย

TAN ZHENGRONG 566048

หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วรรณคดีจีนสมัยใหม่และร่วมสมัย)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: FAN JUN, Ph.D.

### บทคัดย่อ

เฟิงจื่อข่าย คือ ศิลปินด้านศิลปวรรณคดีจีนยุคใหม่ ผู้ซึ่งผสมผสานงานวรรณกรรมและงานจิตรกรรมของจีนรวมเข้าด้วยกัน โดยในขณะที่เราอ่านบทประพันธ์ของท่านนั้น นอกจากสามารถเรียนรู้ในภาพจิตรกรรมของท่านแล้ว เรายังสามารถทำความเข้าใจในภาพจิตรกรรมนั้นได้ง่ายยิ่งขึ้น ด้วยบทประพันธ์ที่ท่านเขียนอธิบายไว้บนภาพซึ่งการผสมผสาน ระหว่างกันนั้นได้แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงความสัมพันธ์และความเกี่ยวเนื่องระหว่างกันของวรรณกรรมและจิตรกรรมของจีน

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ทำการศึกษาบทประพันธ์ร้อยแก้วของศิลปินชาวจีน “เฟิงจื่อข่าย” โดยใช้ทฤษฎีวรรณคดี ทฤษฎีภาพจิตรกรรมและทฤษฎีสุนทรียภาพทางศิลปะ ฯลฯ มาเป็นทฤษฎีสนับสนุน การวิจัย ศึกษาผลงานด้านศิลปะภาพวาดและงานจิตรกรรมของเฟิงจื่อข่าย ซึ่งมีอิทธิพลต่อการประพันธ์ร้อยแก้วโดยตรง นอกจากนี้ได้ทำการศึกษาลักษณะ “ความสัมพันธ์” ระหว่างบทประพันธ์ร้อยแก้วและภาพวาดจิตรกรรมของเฟิงจื่อข่าย รวมถึงภาษาทางจิตรกรรมด้าน “สีเส้น” “เส้นสาย” “มุมมอง” และ “องค์ประกอบ” ของภาพที่ใช้สำหรับถ่ายทอดเป็นผลงานทางวรรณกรรมอย่างสมบูรณ์ และใช้ความสัมพันธ์ในส่วนนี้มาใช้อธิบายลักษณะ “ความงามของภาพวาด” ที่ปรากฏในบทประพันธ์ร้อยแก้วของเฟิงจื่อข่าย อย่างไรก็ตาม เนื่องจากการสื่อความหมายทางวรรณกรรมกับภาพวาดมีความแตกต่างกัน ด้วยเหตุนี้ทำให้ความงดงามของภาพวาดในบทประพันธ์ร้อยแก้วไม่สามารถถ่ายทอดออกมาได้เท่าเทียมกับภาพวาดทั่วไป วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงใช้มุมมองการด้านการเปรียบเทียบมาใช้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างบทประพันธ์ร้อยแก้วและงานด้านจิตรกรรมของเฟิงจื่อข่าย พร้อมกับทำการวิเคราะห์การเกิด “ความสัมพันธ์” “ความเชื่อมโยง” และ “ความเกี่ยวเนื่อง” ระหว่างบทประพันธ์กับภาพวาด สุดท้าย ทำการวิเคราะห์ความสัมพันธ์และความแตกต่างทางความงดงามของภาพวาดในวรรณกรรมกับ ความงดงามของภาพวาดทั่วไป จากการศึกษาวิจัยทำให้เรามีความเข้าใจในความงดงามของศิลปะทั้งสองประเภทได้เป็นอย่างดี ทั้งยังเป็นการเสนอทฤษฎีที่ใช้ในการอ้างอิงและอธิบายความงามของภาพวาดในบทประพันธ์ของเฟิงจื่อข่ายอีกด้วย

**คำสำคัญ:** เฟิงจื่อข่าย ความสัมพันธ์ของภาพวาดและวรรณกรรม ความเชื่อมโยงของภาพวาดและวรรณกรรม ความเกี่ยวเนื่องของภาพวาดและวรรณกรรม การสัมผัสโดยตรง นามธรรม

## THE BEAUTY OF ART IN FENG ZIKAI'S PROSES

TAN ZHENGRONG 566048

MASTER OF ARTS (MODERN AND CONTEMPORARY CHINESE LITERATURE)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: FAN JUN, Ph.D.

### ABSTRACT

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

The aim of this study is to explore the aesthetics of the paintings in Feng Zikai’s essays. In this study, theories of literature, painting, aesthetics and so on are used to explore how Feng Zikai was trained to be a painter and how exactly his paintings influenced his essays. From this point, we further discuss the intertextuality between essays and paintings in his works and how he transferred techniques (such as “color,” “line,” “ingsiht,” and “structure”) used in paintings to enrich his essays. However, the aesthetics presented in his essays are not as intuitive as it is in paintings since the media of literature and paintings are different. This study first explores the motivations and purposes that promoted Feng Zikai to insist on working in different fields in an interdisciplinary approach. Second, by analyzing how the essays and cartoons are “acculturated,” how they “intercommunicate,” and how they “compensate,” for the shortcomings of the other, the aesthetics in paintings and literature can be distinguished. This study not only helps us to understand the essence of two kinds of aesthetics, paintings and literature, but also interprets the aesthetics in Fen Zikai’s essays.

**Keywords:** Feng Zikai, intercommunication of paintings and literature, acculturation of paintings and literature, compensation of paintings and literature, intuition abstracti

# 丰子恺散文的绘画美

谭政荣 566048

文学硕士学位（中国现当代文学）

指导教师：范军 副教授

## 摘 要

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

本论文将以丰子恺的散文为主体研究对象，在文学理论、绘画理论和艺术审美理论学等为理论支撑下，探究丰子恺在绘画艺术方面的修为以及所呈现出来的绘画作品对其散文创作造成的实质影响，并从中探究丰子恺散文与绘画的“互文性”特征，以及散文作品中所借鉴的“色彩”、“线条”、“透视”、“构图”等绘画语言转换成散文创作手段来丰富其散文作品的表达方式，从而阐述丰子恺散文中具有“绘画美”这一特点。然而，由于文学与绘画的媒介不同，所以散文作品中所表现出来的绘画美并不像纯绘画中那样直观。本论文将从跨学科比较研究的角度来阐释丰子恺坚持散文和漫画等多领域兼修的动机和目的，并分析其散文与漫画产生“互读”“互渗”“互补”的因缘，最终剖析绘画的美和文学作品中绘画美的本质区别与联系，进而加深我们对两种艺术不同美质的把握，为解读丰子恺散文作品的绘画美提供理论参考。

**关键词：**丰子恺 文画互读 文画互渗 文画互补 直观 抽象

# 目 录

บทคัดย่อภาษาไทย	I
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	II
摘 要	III
目 录	IV
引 言	1
<b>第一章 艺术人生——文缘与画缘</b>	<b>3</b>
第一节 温情浸润的童年	3
第二节 近朱者赤：师友交接	3
第三节 与“佛”结缘	5
第四节 文画兼擅	9
<b>第二章 丰子恺的文与画</b>	<b>13</b>
第一节 文画互读	13
第二节 文画互渗	16
第三节 文画互补	23
第四节 文风与画风	27
<b>第三章 丰子恺散文艺术中的绘画美呈现</b>	<b>31</b>
第一节 色彩美	31
第二节 线条美	35
第三节 透视美	36
第四节 构图美	39
<b>第四章 “直观”与“抽象”的审美互补</b>	<b>43</b>
第一节 绘画美的直观性	43
第二节 散文艺术中绘画美的抽象性	45
第三节 丰子恺散文的“直观”与“抽象”结合	47
第四节 以“直观”视角探究“抽象”的美	48
结 语	50
参考文献	51
致 谢	53
附 录：论文中提及的丰子恺部分绘画作品	54
ประวัติผู้เขียน	59

## 引言

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

那么，是什么原因让丰子恺一直坚持多艺术领域集一身的综合发展，尤其是在他的散文作品和漫画作品中的“文画互渗”、“文画互读”、“文画互补”特征呢？目前，有关丰子恺的各种研究论著中，大致分为文学、艺术思想、美术、音乐等几大方面。从介绍丰子恺的第一篇文章——郑振铎于1925年发表的《子恺漫画序》起，关于他的研究论文不下三百篇，相关书籍更达200多种。内容涉及丰子恺传记生平、个性心理、文艺观、世界观以及其漫画、文学创作等。其中，文学和漫画研究的论著数量最多，近年来对他的个性心理与文艺观、世界观的研究论文数量有逐年升高之势，而研究论文和著作的研究侧重也有所不同：研究性论文以散文和漫画为主，个性心理与文艺观、世界观次之；著作类以传记为主，旁涉漫画、散文、艺术教育等方面。就文学作品研究而言，单从文学语言层面这一角度切入的学术论文我们已经司空见惯了。丰子恺作为一位多重身份的文艺大师，他的散文也具有独特的审美风格，可谓独树一帜。在研究和品读他的文学作品时，或许可以从他的绘画、音乐等创作和研究中找到阐释的钥匙。诸如：我们在品读丰子恺的文字时，着重研讨其文章中的绘画美，这也是本次论文研究的重点之一。目前关己有不少于丰子恺的散文和其他学科比较研究的成果，如：2004年青岛大学刘刚的《仁风道骨 佛性童心——论中国传统文化对丰子恺的影响》，他以儒家文化、道家文化、佛家文化，和丰子恺的人生和作品进行比较研究，逐一分析论证，梳理和挖掘出丰子恺在文艺创作中所吸取的文化元素；2007年华东师范大学胡媛媛的《丰子恺散文中的漫画思维》，她从丰子恺散文和漫画创作中的题材选取，创作构思方面进行了比对研究，揭示出丰子恺散文作品的独特性；2008年华南科技大学许静的《论佛教思想对丰子恺散文创作的影响》，她以细度及比较研究的方法对丰子恺佛教思想的来源、内容及具体体现进行分析研究，探求佛教思想在创作艺术上对其散文创作产生的重要影响；2011年重庆师范大学翟利强的《论丰子恺的散文创作特色》，他

从丰子恺散文创作中的宗教意识，漫画元素，音乐教育思想，童心的提倡等方面阐述了丰子恺散文创作特色等。但是，以上这些研究论文都撇开了从画家身份进行文学创作的创作动机和创作效果的特殊性研究角度切入进行研究和论述。本论文将结合丰子恺个人生平，以比较文学中的跨学科研究理论为支撑，打破研究领域的局限，运用中国传统画论，西方艺术理论以及文学审美原理等理论基础，以美学方法、比较研究法、文本细读与个案分析法来深入探究丰子恺散文作品中的绘画美，以解决前文所提出的问题，并着重探究身为一位兼跨各界艺术领域的艺术家的丰子恺是如何将绘画层面的诸多元素和技法多方运用到散文创作之中，以及绘画的美是如何丰富其散文创作的。本论文将紧扣丰子恺具有多重身份（文学家、画家等）这一特点，用四章内容来深入挖掘其散文艺术中与绘画相关的元素：

第一章，艺术人生——文缘与画缘。将着力从丰子恺的成长环境出发，找到滋生出他“文艺幼芽”的土壤，即丰子恺走上散文和漫画创作的內因和外因；

第二章，丰子恺的文与画。本章将用深入文本，用精读其散文原作和与相关漫画作品对比分析的方法来具体论述他的散文和漫画存在“互渗”、“互读”、“互补”的客观事实，并由此解析出丰子恺散文和漫画的风格；

第三章，丰子恺散文艺术中的绘画美呈现。这一章将从丰子恺散文作品中截取比较有代表性的文字来具体分析绘画语言中的“色彩”、“线条”、“透视”、“构图”等在其中的呈现方式方法，并对其呈现效果给予评价；

最后一章是：“直观”与“抽象”的审美互补。这一章将以绘画审美和文学审美的美学理论为支点，通过对绘画审美的直观性和文学审美的相对抽象性进行分析论述，阐释丰子恺散文引入绘画语言并将其变成为文学创作的巧妙手段的合理性和必要性。

# 第一章 艺术人生——文缘与画缘

## 第一节 温情浸润的童年

英国经验主义哲学的开创人约翰·洛克（John Locke）认为：人类没有与生俱来的观念，人类所有的知识都是由经验而来的。<sup>[1]</sup>那么一个人的童年对其一生的影响有多大，我想每个人身上或多或少都有所体现。在丰子恺整个童年的思想启蒙期里，家庭环境，乡里乡亲以及家乡的风土民情等等，对他的性格和艺术气质的养成起了巨大影响，并为他后来的文艺创作奠定了基础 and 提供源源不断的绝佳题材。例如：《忆儿时》、《私塾生活》、《学画回忆》等散文作品都是直接取材于作者本人的童年生活。所以我认为：在探讨丰子恺作品之前，对其童年生活进行梳理是很有必要的。

丰子恺的祖辈从明末清初开始就一直居住在崇德县的石门湾，并在这儿开有一家名叫“丰同裕染坊”的老店。因此，其祖上经济宽裕，藏书甚多。1898年11月9日，丰子恺就出生在这个“诗书礼仪之家”（丰一吟语），这为其提供了良好的家庭读书环境。

当丰子恺出生时，他的母亲已生了六个女儿。不幸的是后来出生的两个弟弟也夭折了，于是丰子恺成了同辈中唯一的男孩子。因为丰子恺的父亲也只有一个妹妹，他便是丰家香火得继的希望，所以备受珍惜。因而丰子恺生下来后，由于父母亲十分喜爱他，于是为他取乳名为“慈玉”。他确实是家人眼中的宝玉，祖母溺爱他、姑姑疼爱他，姐姐们怜爱他，连家里染坊中的伙计们也喜欢他。他从小就被家庭的温情所包裹，而且这种温情浸透到他的骨子里伴随了他一生，使他总是以悲悯的心态来对人待物，折射在他的笔墨间，却是一种承载着社会世态和人情冷暖，并寻求“小中见大、弦外余音”的艺术追求。

## 第二节 近朱者赤：师友交接

1914年，丰子恺考上了浙江省立第一师范学校。在这所学校里，丰子恺结识了对他的一生产生重大影响的两位老师——李叔同和夏丏尊。李叔同是中国近代史上著名的艺术家，他在书法、戏剧、音乐、金石、绘画等方面有相当成就，不但创办中国最早话剧团春柳剧社，也最早研究西方绘画、音乐的中国现代艺术的先行者。出家后是佛门中重兴南山律宗的第十一代祖师。自担任丰子恺的老师开始，此后两人保持了终生的亦师亦友的深刻交往。他不仅给予丰子

<sup>[1]</sup> 伯特兰·罗素. 西方哲学史卷三：近代哲学. 洛克的<sup>认识论</sup>. 台北五南图书公司. 1995. 777-829.

恺美术上的启蒙，也在为人处世上为他作了榜样；而夏丏尊所提倡使用生动活泼的白话文、如实地表现自己真实的感受的主张，则始终被他奉为准则，成为他以后散文创作中的最可亲可爱的特点。在这两位与他情谊深厚的老师那里，丰子恺开启了对文学和绘画的探寻之路。

1921年，丰子恺游学日本。这一短短的留学经历，对他文艺方向起到了决定性作用。有学者认为：如果丰子恺没有日本这段经历，也许就不会成为今天意义上的丰子恺。这其中日本作家夏目漱石和画家竹久梦二起到了关键作用。他十分推崇夏目漱石，也阅读了很多夏目漱石的作品，如：《不如归》、《金色夜叉》、《旅宿》等，同时也模仿夏目漱石的风格创作了不少作品，如：丰子恺的《法味》与夏目漱石的《初秋的一日》；丰子恺的《缘》与夏目漱石的《凯贝尔先生》等作品在意境和蕴味方面有很多相通之处。日本作家夏目漱石及其作品真可谓为其走上文学创作之路补足了精神食粮。同样，在日本有很多学者认为：丰子恺从事漫画创作，成为中国家喻户晓的画家，这和丰子恺这段留学日本的经历密不可分。丰子恺在30年代写的文章《绘画与文学》中这样说：

回想过去的所见的绘画，给我印象最深而使我不能忘怀的，是一种小小的毛笔画。记得二十余岁时，我在东京的旧书摊上碰到一册《梦二画集·春之卷》。随手拿起来，从尾至首倒翻过去，看见里面都是寥寥数笔的毛笔 sketch（速写）。书页的边上没有切齐，翻到题目《Classmate》的一页上自然地停止了。我看见页的主位里画着一辆人力车的一部分和一个人力车夫的背影，车中坐着一个女子，她的头上梳着（marumage，已嫁女子的髻式），身上穿着贵妇人的服装，肩上架着一把当时日本流行的贵重的障日伞，手里拿着一大包装潢精美的物品。虽然各部都只寥寥数笔，但笔笔都能强明地表现出她是一个已嫁的贵族少妇……这寥寥数笔的一幅画，不仅以造型的美感动我的眼，又以诗的意味感动我的心。<sup>[1]</sup>

面对竹久梦二的画，丰子恺看得出神，最后使得他没心思去看别的画，便买下这册画带回了住处。丰子恺早期发表的大部分作品都充满诗意，这与竹久梦二有着密切关系，因为竹久梦二除了是画家以外还是一位诗人。他的早期作品被称为《初期草画》，创作时常常在画上附上几句短诗，多以反映年轻人生活为主题，如：《洛阳纸贵》、《夏之卷》、《秋之卷》、《冬之卷》等。这些诗

<sup>[1]</sup> 杨牧. 丰子恺文选IV. 台湾洪范书店出版. 1982. 181.

画结合的作品，平民化的作品深深打动了丰子恺，激起了丰子恺文人漫画创作的创作热情。可以说，日本作家夏目漱石和画家竹久梦二对丰子恺文艺创作的方向，起了标杆性作用。

1922年，丰子恺从日本回国后到浙江上虞春晖中学教授图画和音乐。任教期间，丰子恺与朱自清、朱光潜、叶圣陶等人常喝酒谈天，来往密切。当丰子恺的漫画《经子洲先生的演讲》和《女来宝——宁波女子师范》在春晖中学校刊上发表时，便是夏丏尊、朱自清、朱光潜等人热情鼓励丰子恺继续绘画创作的。朱自清曾这样评价丰子恺的文艺创作：“你的文和画就像一首首小诗，我们就像吃橄榄似的，老咂着那滋味儿。”朱光潜也曾言：“他的画极家常，造境着笔都不求奇特古怪，却于平实中寓深永之致。”

1925年，丰子恺等人成立立达学会，与叶圣陶、茅盾、陈望道、郑振铎、胡愈之等人常有往来。据丰子恺的女儿丰一吟说：

立达学会的常务委员共九人：匡互生、夏丏尊、刘薰宇、陶载良、丰子恺、陈之佛、袁绍先、练为章、钱梦谓。会员包括：刘大白、易寅村、朱孟实（朱光潜）、沈仲久、张作人、陈抱一、陈望道、何迺人、张东屏、朱佩弦（朱自清）、刘尚一、丁衍庸、周建人、郑振铎、叶绍钧（叶圣陶）、张克成等四十二人。<sup>[1]</sup>

可以这么说，丰子恺与当时活跃在文化界的许多著名人士交往甚深。正所谓“物以类聚，人以群分”，耳濡目染之间已为他的艺术人生铺垫好了前进的路。也正因朋友们的鼓励，成就了日后丰子恺独树一帜的文艺之路。

### 第三节 与“佛”结缘

“宗教的成立，除了它的教义、教规、教义以及教团组织之外，一个最基本的要素便是加入教团者对本宗教教义的信仰。”<sup>[2]</sup>中国现代作家与佛教文化之间所发生的种种关系，可以从人格修养与艺术创作两方面来观察。这两个方面在某些作家那里是相融的，在某些作家那里则是相离的，也就是说，这些作家或者在人格修为上承认受了佛学影响，但其创作上却较少甚至并不显露出佛学影响的意蕴，或者在艺术风格上佛教文化色彩相当浓郁，但在个人性情上却未必

<sup>[1]</sup> 丰一吟. 潇洒风神. 我的父亲丰子恺. 华东师范大学出版社. 1988. 94-95.

<sup>[2]</sup> 谭桂林. 20世纪中国文学与佛学. 安徽教育出版社. 2001. 166.

与佛学有关联。<sup>[1]</sup>综合来看，丰子恺显然属于前者，佛教既深深影响其人格，也在创作实践中显示出浓厚的佛教文化风格。

1918 年秋，丰子恺的恩师李叔同在杭州虎跑寺出家，对他的思想影响甚大。在李叔同出家后不久，丰子恺三十岁生日那天，从弘一法师皈依佛门，法名婴行，成为一名在家居士。丰子恺皈依法师成为佛教徒，因此在散文作品中常常谈到自己对佛性的强烈的心灵体验：历时半世纪持续绘制的《护生画集》六集，更是丰子恺宣扬佛教护生思想的结晶。其散文创作《缘缘堂随笔》、《缘缘堂再笔》以及遗稿《缘缘堂续笔》等都以作者生前寓所名字命名。其实其寓所之得名也大有来历：丰子恺挑选自己所喜欢的字放到释迦摩尼像前拈阄，结果两次拿起的都是一个“缘”字。著名学者马一浮曾为之题偈，有“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”之句，为“缘缘堂”之名作了佛理性的解释。以缘字作为自己寓所的雅称虽是巧合，却也寓含深意。因为“缘”字意为关系或条件，是一个十分重要的佛家词汇，佛学所有教义均以“缘起性空”为理论基石，而丰子恺也是以此作为吸取或宣讲佛理的思维路线与逻辑架构的起点。<sup>[2]</sup>他对佛教的理解是思想的汲取，并不执着于学佛的形式，而且这种佛学思想一直贯穿丰子恺文艺创作的始终，成为其创作的底蕴。其佛学修养的养成，总体来看有以下两大因素：

## 一、家庭环境

丰子恺与佛教的渊源很深，可溯源到其祖辈。当时整个家庭都生活在浓浓的佛教氛围中，父亲吃素的习惯也深深影响丰子恺。在他的散文《素食之后》就有这样的描述：

……我的素食是主动的。其原因，我承受先父的遗习……三十岁上，羡慕佛教徒的生活，便连一切荤都不吃，并且戒酒。<sup>[3]</sup>

当李叔同先生皈依佛门后丰子恺对此耿耿于怀之时，在《丰子恺传——人间情味》第三章里母亲也曾有这样的表述：

原来是这样，李先生已皈依佛门……？”母亲放下手中的活儿，眼里

<sup>[1]</sup> 谭桂林. 20 世纪中国文学与佛学. 安徽教育出版社. 2001. 108.

<sup>[2]</sup> 谭桂林. 20 世纪中国文学与佛学. 安徽教育出版社. 2001. 111.

<sup>[3]</sup> 丰子恺. 禅外阅世. 学画回忆. 陕西师范大学出版社. 2013. 241.

发出一种深邃的目光，口角上却露出一丝慈爱般的微笑。“玉儿，这有什么，值得你半年来大惑不解？”“妈妈，您怎么对此一点也不在乎？”丰子恺对母亲的反映显得有些失望。“不是妈不在乎，而是这种事本身就极其正常。你爷爷就信佛，他一辈子以居士自称，蛮自得其乐的。何况李先生做了真和尚？”<sup>[1]</sup>

因而丰子恺在浙江第一师范学校上学就餐时，自然不必加入到争肉的进攻战行列之中。这在《丰子恺传—人间情味》第一章中有所记述：

一只菜碗里往往同时插入了五六双筷子，大有“老虎扑蝴蝶”之势。当肉块被捡完之后，另外几个菜碗亦随即一抢而空，这以后，大家才心安理得地吃起白饭来。丰仁（丰子恺）在这种场合里，总是羞涩腼腆，他又拙于筷技，有时挟不到菜，只好蘸了一些残汤送白饭下肚。幸亏他从小受了父亲的影响，不喜肉食。<sup>[2]</sup>

## 二、 崇仰恩师

丰子恺非常欣赏其恩师李叔同（弘一法师），并随弘一法师学佛，在家茹素，时时追慕弘一法师，他说：

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。……而我的崇拜他，更甚于他人。大约是我的气质与李先生有一点相似，凡他所欢喜的，我都欢喜。<sup>[3]</sup>

丰子恺九岁时，父亲即因病去世。进入浙江省立第一师范学校求学后，李叔同成为他父亲形象的替身，让丰子恺不断追随其履痕。崇仰法师的程度，明显地连周遭的朋友都察觉到，朱光潜在《丰子恺的人品与画品》一文中这样说道：

当时一般朋友中有一个不常现身而人人都感到他的影响的——弘一法师。他是子恺的先生。在许多地方，子恺得益于这位老师的都很大。他的音乐图画文学书法的趣味，他的品格风采，都颇近于弘一法师。在我初认

<sup>[1]</sup> 陈星. 丰子恺传 人间情味. 北岳文艺出版社. 1994 . 24.

<sup>[2]</sup> 陈星. 丰子恺传 人间情味. 北岳文艺出版社. 1994 . 7.

<sup>[3]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 我与弘一法师. 天津人民出版社. 2010. 43-45.

识他时，他就已随弘一法师信持佛法。不过他始终没有出家，他不忍离开他的家庭。<sup>[1]</sup>

1918 年秋，李叔同在杭州虎跑寺出家，丰子恺曾写《怀念李叔同先生》的文章以表对恩师的怀念。关于自己恩师出家，丰子恺认为那是当然的，并提出了自己的看法：

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。懒得（或无力）走楼梯的，就住在第一层。……高兴（或有力）走楼梯的，就爬上二层楼去玩玩。……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。……弘一法师是一层一层的走上去的。……在人的修身上，器识重于一切。……文艺小技的能不能，在大人格上是毫不足道的。<sup>[2]</sup>

丰子恺曾为南普陀寺养正院书写对联：“须知诸相皆非相，能使无情尽有情。”

上联说佛经、下联谈艺术，很可表明弘一法师由艺术升华到宗教的意义。……故艺术的最高点与宗教相通。……艺术的精神，正是宗教的。<sup>[3]</sup>

这说明艺术与佛法境界的上乘境界是没什么区别的，是无异的。在这一点上，丰子恺也有自己的表述：

古人云：‘文章一小技，于道未为尊。’又曰：‘太上立德，其次立言。’弘一法师教人，亦常引用儒家语：“士先器识而后文艺。”所谓‘文章’，‘言’，‘文艺’，便是艺术；所谓‘道’，‘德’，‘器识’，正是宗教的修养。宗教与艺术的高下，轻重，在此已经表明。<sup>[4]</sup>

丰子恺用“三层楼”比拟的手法，比较恰当地解释了恩师李叔同的出家，并以

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 丰子恺遗墨（上）. 华夏出版社. 2000. 10.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 我与弘一法师. 天津人民出版社. 2010. 45-46.

<sup>[3]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 我与弘一法师. 天津人民出版社. 2010. 47.

<sup>[4]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 我与弘一法师. 天津人民出版社. 2010. 47.

艺术与宗教精神相通来贯串这一说法，表现出弘一法师德重于才的文艺观念，这深深影响到了对恩师极度崇拜的丰子恺。

## 第四节 文画兼擅

### 一、文学启蒙

丰子恺的父亲叫丰镛曾，是前清补行庚子辛丑恩正并科第八十七名举人。就在中举的那一年，丰子恺的祖母沈氏因久病去世，于是丰镛曾在丁忧期间办起了私塾，开馆授徒。因此，丰子恺很小就成为了他父亲的学生，在私塾习读了《三字经》、《千字文》、《千家诗》、《论语》、和《孟子》等蒙学经典，长大以后又自学了《白香词谱》、《随园诗话》等古代经典，为他日后的文学创作打下了良好基础。也正是在这样一个诗书礼仪之家的氛围，丰子恺开始了个人学识的积淀过程。

然而，对丰子恺的文学启蒙影响较大的人，是他在浙江省立第一师范学校学习时教他国文的老师夏丏尊。夏丏尊教学生写文章时积极主张使用生动活泼的白话文、如实地表现自己真实的感受。这一主张始终被丰子恺奉为准则，成为他后来散文创作中最鲜明的特点。在《悼夏丏尊先生》一文中，丰子恺是这么说的：

以往我每逢写一篇文章，写完之后总要想：“不知道这篇东西夏先生看了这么说。”因为我的写文，是在夏先生的指导鼓励下学起来的。<sup>[1]</sup>

丰子恺早在 1914 年就开始文学创作，当时他在《少年杂志》第四卷第二期上发表了四篇寓言体短文。不过，这一时期丰子恺的文学创作基本以论艺术文章和翻译为主，散文作品还很少。正式从事散文创作是从白马湖开始的。1922 年，丰子恺从日本留学回国后，带着日本作家夏目漱石作品给予的启迪，开始了大量文学创作尝试。到 1924 年，他先后在《春晖》校刊上发表了《自然与青春》、《山水间的生活》、《英语教授我观》等作品。5 年后，丰子恺被聘为开明书店编辑，并于 1931 年由开明书店出版了他的第一本散文集《缘缘堂随笔》。

### 二、绘画启蒙

丰子恺没有受过美术学院系统的专业训练，也从没有因绘画得过奖或任何

<sup>[1]</sup> 丰子恺著（丰一吟 选编），《丰子恺散文精选·悼夏丏尊先生》，浙江文艺出版社，2004，181。

实质的肯定。小时候，他先是发觉民间艺术的趣味，进而仅靠着非专业的教师、邻人的口头赞美，支撑着他对绘画的兴趣。

丰子恺自幼喜爱绘画。在七岁时读的《千家诗》每页上方都有一幅《二十四孝》中的木版画，觉得比下方的文字有趣，便从自家的丰同裕染坊里要来了颜料为其上色。得到母亲、红英和妹妹们的一致称赞，给丰子恺很多鼓舞：

……画一个红人，一只蓝狗，一间紫房子……这些画的最初欣赏者，便是红英。后来母亲和诸姊也看到了，他们都说‘好’。<sup>[1]</sup>

同一年，他发现父亲晒书时有《芥子园画谱》，于是偷偷藏起来临摹其中的人物，并配出各种颜色为其施以复杂华丽的色彩，同塾的学生看了都很喜欢……而且问我讨画。<sup>[2]</sup>

而且在学堂内，他的同学们常常为了争相观赏丰子恺的画而引起很多争吵，老师知道后，要求丰子恺画孔子放大的画像挂在私塾墙上供同学朝夕礼拜。从此，丰子恺便有了“小画家”的盛名。也因此开启他与绘画的因缘。

1915年，丰子恺已经18岁了，在浙江省立第一师范学校二年级学习。受恩师李叔同先生人格魅力的影响，丰子恺把精力和兴趣都集中在学习西洋绘画上，而且进步很快。有一晚，李叔同郑重地对他说：“你的绘画进步很快！我在所教的学生中，从没见过这样快速的进步。”当晚，受到鼓舞的丰子恺“打定主意，专门学画，把一生奉献给艺术……”从此走上艺术之路。由此丰子恺绘画创作也真正进入发轫期。1924年7月，他在《我们的七月》杂志上发表第一幅漫画《人散后，一钩新月天如水》以后，立即引起了《文学周报》主编郑振铎的注意，之后丰子恺便开始大量创作‘子恺漫画’，并在《文学周报》上发表。

### 三、 文画并进

当画家有话要说时，他们便成了文学家。文字所建构的是一种心灵世界，而绘画则是直观的视觉感受。当文学家的心灵世界无法用文字建构时，他们便选择更直观的绘画进行描绘。丰子恺就便是其中的典型代表。他是在一个充满艺术与文学氛围的环境中成长起来的，这使其同时具备了文学家的想象力和艺术家的敏感。因而在他的散文与漫画创作方面的成长呈现出分期上的一致性，

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 学画回忆. 天津人民出版社. 2010. 28-29.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 学画回忆. 天津人民出版社. 2010. 29.

这具体表现在作品的艺术风格和创作的内容上。

丰子恺曾把自己的漫画创作分为四个时期：第一是描写古诗句时代；第二是描写儿童相的时代；第三是描写社会相的时代；第四是描写自然相的时代。但又交互错综，不能判然划界，只是我的漫画中含有这四种相的表现而已。<sup>[1]</sup>同样，丰子恺的散文创作也可分为四个时期。

在丰子恺散文创作的起始阶段（1922年-1937年），是他思想的定型与发展阶段。散文主要表现对平民生活的关切，对儿童生活的描绘和对宗教的思考。我把这一阶段称为丰子恺散文创作的第一个时期，代表作品有：《缘缘堂随笔》、《随笔二十篇》、《车厢社会》、《缘缘堂再笔》、《从孩子们得到的启示》、《华瞻的日记》、《缘》、《大帐簿》等。这些散文作品所表现出的主题与漫画创作的描写古诗句时代和描写儿童相的时代的主题是存在呼应关系的。丰子恺十分疼爱自己的孩子，无论是散文和漫画大都以他自己的孩子作为模特，表现童心无邪可贵以及对“真我”的探寻，代表漫画有：《帘卷西风，人比黄花瘦》、《翠拂行人首》、《人散后，一新月天如水》、《瞻瞻的脚踏车》、《阿宝两只脚，凳子四只脚》等。而且漫画《瞻瞻的脚踏车》、《阿宝两只脚，凳子四只脚》等和散文《从孩子们得到的启示》还有互读互释的关系。

1937年到1949年，正处在中国抗战时期。战火打开了丰子恺的心门，使他的文艺创作发取向发生了极大的转变，创作精力集中投射到了社会生活方面，我把这一阶段称为丰子恺散文创作的第二个时期。这一时期的散文主要表现对抗战生活的描绘和对战后民生的批评。代表作品有《谢谢重庆》、《沙坪的美酒》、《防空洞中所闻》、《贪污的猫》、《口中剿匪记》等。

解放后的1966到1973年正处于中国文革时期，同时也是丰子恺散文创作的第四个时期。在文艺创作受到全面打压的情况之下，对于绘画写作生活念念不忘的丰子恺依然苦苦坚持创作，但如今面对更为恶劣不堪的政治生活状况时，他只能放弃激烈的讽刺和批判，睿智冷然面对无情的社会。因此这时期的作品主要写作者对童年与故乡回忆的随笔，描绘童年时期的所见所闻和风土人情。如《五爹爹》、《酒令》、《食肉》、《过年》、《清明》、《放焰口》等。综合的来看，这两个时期的散文创作都在反映社会生活的主题，都是在诅咒现实社会的恶劣和不平等。这又正好和漫画创作的第三个时期（描写社会相的时代）是相对应的。这时期的漫画题材多样，以社会环境下形形色色的人物为模特进行创作。丰子恺在漫画集《人间世》的序言中直截了当地描述了当时的社会场景：“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

<sup>[1]</sup> 丰子恺著（丰一吟 选编）. 丰子恺散文精选. 我的漫画. 浙江文艺出版社. 2004. 194.

可爱相。”可见它与同时期的散文是异曲同工的。

丰子恺漫画创作的最后一个时期自然相时代。这一时期，他把自己的注意力从人生社会转向祖国的壮丽的山川，同时他的笔端也开始出现了奇峰峭壁、层峦叠嶂。这与丰子恺散文创作的第三个时期（1949 年到 1966 年）是遥相呼应的。这一时期正是中国政治上风云变幻的转折点。写于这一时期的散文，内容主要集中于游记见闻等蕴含浓厚政治意味的文字，代表作品有：《我的心愿》、《幸福儿童》、《扬州梦》、《西湖游春》、《黄山松》等。



## 第二章 丰子恺的文与画

丰子恺是一位“文”、“画”双修的大师，是中国现代文艺史上备受敬仰的散文家和漫画家。虽然散文与漫画外在的表现手段和形式上有差别，但就丰子恺的散文和漫画所表现的思想内容，艺术追求方面却有着共同的追求。丰子恺曾被日本学者吉川幸次郎称赞是“现代中国最像艺术家的艺术家”。丰子恺的散文和漫画创作，其思想内容方面都以赞美人世间的真善美，反抗假丑恶为主旨，艺术方面都追求内容与形式的相互融合为目的。所以，不同门类艺术所达到的自身表现的完美境地都会产生震撼人心的艺术效果，给人以美的享受。<sup>[1]</sup>宗白华<sup>[2]</sup>说：“诗与画的圆满结合（诗不压倒画，画也不压倒诗，而是相互交流交渗），就是情与景的圆满结合，也就是‘艺术意境’”。<sup>[3]</sup>关于这一点，丰子恺曾写《绘画与文学》、《绘画概说》、《艺术修养基础》、《中国画的特色——画中有诗》等论著，从中国诗、画发展史中寻根探源，探寻文学与绘画相互交流的具体途径，试图沟通文学与绘画的关系，并极力提倡文学与绘画交流互涉。这呈现在他的文艺作品里则表现为鲜明的文画互通性——在读丰子恺的散文时可以欣赏他的漫画，也可以在欣赏丰子恺漫画的时候品读他的散文。丰子恺曾说：“我作漫画，感觉同作随笔一样。不过或用线条，或用文字，表现工具不同而已”。<sup>[4]</sup>可以说，丰子恺的散文和漫画就是文画交融互通的产物。这种互通性具体表现在散文作品与漫画作品间的“互渗”“互读”“互补”方面。

### 第一节 文画互读

丰子恺在《绘画与文学》一文中这么说：“古今东西各流派的绘画，常在题材或题字上对文学发生关系，不过其关系的深浅有种种程度。”<sup>[5]</sup>这种题材或题字上的关系，在他的散文和漫画创作中较多的体现了文、画互读的特点。下面，我将通过具体的例子来说明这一观点。

<sup>[1]</sup> 杨乃乔. 比较文学概论. 北京大学出版社. 2006. 155.

<sup>[2]</sup> 宗白华（1897年—1986年），原名宗之樾，字伯华。美学家、哲学家、诗人。被称为“中国现代美学的先行者和开拓者”。20世纪唯一一个建立了自己美学体系的中国美学家，与朱光潜先生并称为20世纪中国美学界的“双峰”。

<sup>[3]</sup> 宗白华. 美学散步. 上海人民出版社. 1981. 11

<sup>[4]</sup> 丰子恺. 丰一吟 选编. 丰子恺散文精选. 我的漫画. 浙江文艺出版社. 2004. 194.

<sup>[5]</sup> 杨牧. 丰子恺文选IV. 绘画与文学. 台湾洪范书店出版. 1982. 188-189.

1942年12月，丰子恺写了一篇名为《邻人》的散文来解读创作于1935年的漫画《邻人》（图2.1）。在散文中，他这么来描述这幅漫画：

我曾画了这样的一幅画：两间相邻的都市式的住家楼屋，前楼外面是走廊和栏杆。栏杆交界处，装着一把很大的铁条制的扇骨，仿佛像个大车轮，半个埋在两屋交接的墙里，半个露出在檐下。两屋的栏杆内各有一个男子，隔着那铁扇骨一坐一立，各不相干。画题叫做‘邻人’。<sup>[1]</sup>



图 2.1 邻人

很显然，散文《邻人》和漫画《邻人》是互读的关系，读散文的时候可以对照漫画，看漫画的同时也可以参阅散文。而且在散文中还对漫画做进一步解读，表明了创作动机和个人主张：当丰子恺从上海回江湾时，看到使他感到触目惊心的一幕：两户人家交界的隔墙上装了尖锐似枪头一把铁扇骨。他认为这显然是防盗贼的，“是人类社会的丑恶的最具体，最明显，最庞大的表象……赤裸裸地宣示着人类的丑恶与羞耻。”<sup>[2]</sup>面对这种令他感到触目惊心的人间丑态，丰子恺只能拿起画笔画画以寻求自慰。丰子恺的女儿

丰一吟说：

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



图 2.2 交换看报

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 随笔二十篇. 邻人. 海豚出版社. 2014年4月版. 16.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 随笔二十篇. 邻人. 海豚出版社. 2014年4月版. 17-18.

<sup>[3]</sup> 丰陈宝、丰一吟. 爸爸的话(第2集). 华东师范大学出版社. 1999. 58.

于是他创作了漫画《邻人》来讽刺这种社会丑态，之后又写下了散文《邻人》，并以杜甫《客至》中的名句“肯与邻翁相对饮，隔篱呼取尽余杯。”的诗句来收尾，表达自己对和睦共欢邻里关系的诉求。

为了更具体的解读和再现自己的这种诉求，他于1958年创作了另一幅邻人系列的漫画《交换看报》（图2.2）。创作时间虽然相隔23年之久，但画面构图形式和《邻人》一致，景致依旧，但画面中人物的关系从《邻人》中老死不相往来的冷漠变得和睦友善，从直观的角度解读了散文《邻人》中那种使人悠然神往“肯与邻翁相对饮，隔篱呼取尽余杯。”的安泰邻里生活。他在上海时所创作的一幅漫画《隔篱呼取尽余杯》（图2.3）。直接以散文中引用的诗句为画题，画面呈现相邀共欢，出不闭户的邻里生活场景。虽然与《邻人》表现的是相反的内容，但都揭示了共同的主题。



图 2.3 隔篱呼取尽余杯

可见，丰子恺的散文和漫画互读现象是客观存在的，而且这样互读关系的例子，在他的散文和漫画作品中举不胜举，如：写于1934年8月的散文《野外理发处》，文中描写的是作者透过停泊在岸边的船的船窗为“画框”，恰好看到杂货店旁边场地上一个理发场景：理发师在画框中的位置由于在为顾客理发而时时在变动，而被理发的人却像给他当模特一样安静地坐着，画框中时不时地会出现极好地构图，于是作者便把它移到了画纸上，取名为《野外理发处》（图2.4）。画面中被理发者身披的白布与理发师深色的上衣占据了画面大量的位置，形成强烈的对比，加之用笔墨粗厚“TK”落款来均衡构图，使画面呈现新颖奇特的艺术效果。这些，在散文《野外理发处》都有详细的解读，反过来，漫画《野外理发处》也映射了其同名的散文。



图 2.4 野外理发处

再如：1938年，丰子恺怀揣着与林憾庐《摧残不了的生命》中忧国忧民，顽强抗争的同样感慨，创作了一幅漫画：《中国就像棵大树》（图2.5），画面中还附

了这样一首诗：“大树被斩伐，生机并不绝。春来怒抽条，气象何蓬勃。”随后，他便以这幅画作为插图，写了一篇名为《中国就像棵大树》的散文。在文章中，他讲述了这幅漫画的创作机缘和内容：有一次，丰子恺在武昌乡间散步，看到一棵大树被人斩伐过半，只剩下一截树干。春来剩余的树干上长出茂盛的枝条，新生的枝条长得异常的高，有几枝超过其他的大树的顶，就像为被斩伐去的‘同根枝’争着复仇似的。



由此，他联想起了我们受日本帝国主义的侵略而河山残缺不全的国家。画面中还安排了一男一女两个小孩站在大树前来代表中国新生代力量，通过两个小孩的对话，展现出祖国人民不忘伤痛，空前的团结。而两个小孩代表的新生代力量终成气候，必将取得抗战胜利的信念。于是，丰子恺又创作了的漫画《劫后重生》（图 2.6），

这幅漫画和《中国就像棵大树》表达的是同一主题，只不过较前一幅漫画相比，枝更加茂盛高达了，画面中的小孩，此时已经变成了精神饱满，整装待发的骑士，暗示着人民已经做战斗的准备。此般文和画互读的表现形式，使作者无论是散文还是漫画的创作意图都得到更全面的阐释，使作品更加现实化和大众化（关于大众化和现实化的问题，我将在本章第四节：文风与画风中进行具体的论述）。使漫画更容易被普通大众所解读和接纳，发挥其现实意义的一面，引导欣赏者憧憬更美好的生活。同样，



图 2.6 劫后重生

他的散文《半篇莫干山游记》与漫画《旷野中的病车》（见附录，图 2.7）和《都会之客》（见附录，图 2.8）；散文《鼓乐》和漫画《鼓乐》（见附录，图 2.9）；散文《白鹅》和漫画《鹅老爷吃饭》（见附录，图 2.10）；散文《云霓》和漫画《云霓》（见附录，图 2.11）等等，它们之间都有相类似的互读关系，这里就不在逐一解读。

## 第二节 文画互渗

丰子恺坚持文、画双修，身兼文学家”“画家”的双重身份。他曾经在《作画好比写文章》中说：“综合起来，我对文学，兴趣特别浓厚。因此，我的作画，也不免受了文学的影响。”<sup>[1]</sup>在《文学的远近法》中他还说：“画家与诗人，对于自然的观照态度，是根本地相同的，不过画家用形状色彩描写，诗人用语言描写，表现的工具有不同而已”。<sup>[2]</sup>由此可判定，丰子恺的“文”和“画”是有相互渗透关系的。这种渗透关系集中体现在其创作技法方面，用丰子恺自己的话说就是“意到笔不到”和“有灵化”，这种技法方面的互渗赋予了漫画作品更充沛的生命力，也使其散文作品意蕴更丰厚。

### 一、意到笔不到

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

所谓漫画之道，是用省笔法（scrplifi cation）来迅速地描写灵感……描出对象的大轮廓，或只示对象的一部而任读者自己悟得其他部……故含蓄丰富，而画意更觉深邃。<sup>[3]</sup>

他说：“对于物象作写意化的描写，捕捉其基本特征，而删除其他不必要的部分，虽然笔致简单，却取得姿态活跃，神气生动，印象鲜明，意义丰富的效果。”<sup>[4]</sup>“作画意在笔先，只要意到，笔不妨不到；非但笔不妨不到，有时笔到了反而赘。”<sup>[5]</sup>

所以，他的许多漫画作品中留有大量画幅空白不画，所谓“空白”，其实是中国画的一种特殊技法，也叫“留白”。这样的留白在中国画里一般称为虚，画到的地方一般称为实。那么，在以文字作为构件的文学作品中，我们也时常听到

“虚实结合”之类的评述。丰子恺就在这点上找到了文学与绘画的结合点。于是，丰子恺的笔墨技法与西画不同，它运用中国书法用笔技法入画，



图 2.12 村学校的音乐课

<sup>[1]</sup> 陈星. 随笔二十篇(总序). 海豚出版社. 2014. 1.

<sup>[2]</sup> 杨牧. 丰子恺文选 II. 文学中的远近法. 台湾洪范书店出版. 1982. 179

<sup>[3]</sup> 殷琦. 丰子恺外文选. 漫画浅说. 上海三联书店. 1992年5月版. 25.

<sup>[4]</sup> 丰子恺. 丰子恺文集·艺术卷二. 新兴艺术鉴赏. 浙江文艺出版社. 1990. 414~415.

<sup>[5]</sup> 杨牧. 丰子恺文选 IV. 我的漫画. 台湾洪范书店出版. 1982. 19.

留白来追求“弦外余音”的个性表现。所以在丰子恺的大部分人物漫画中常常不画出具体的五官，但仍使人感觉惟妙惟肖。如漫画《村学校的音乐课》（图 2.12），画面中没有对正在唱歌学生的面部进行细节刻画，简简单单的几条墨迹勾画出大概的轮廓，甚至连鼻子和眼睛都没画，只画出一张张大嘴巴。不过这丝毫没有影响画面的整体效果，反而使画题更升华，画面氛围更热烈。因为唱歌就是动嘴，把眼睛、鼻子等次要或不相干的成分舍去，仿佛能让人听到他们的歌声，一张张豪放不拘的大嘴巴，令观者对歌唱的热诚和课堂气氛一幕了然于心，使人印象深刻，久久地沉浸在美好的合唱和二胡伴奏中。而诸如此类的子恺漫画还有很多，如：《中秋》（见附录，图 2.13）、《锣鼓响》（见附录，图 2.14）等。

同样，丰子恺也把这种漫画的表现手法用到了自己的散文创作中。我举一个比较有代表性的例子来说明这一点：他曾经创作了一幅有名的漫画《三娘娘》（图 2.15）。是他每次坐船路过塘栖，船泊在小杂货店门口的运河里，从客船的小窗里看出去，总看到一个中年妇女孜孜不倦地在“打绵线”而创作的。他在散文《三娘娘》中记录了当时的情景：

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

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

三娘娘为求工作的速成，扭的绵线特别长，要两手向上攀得无法再高，锤子向下挂得比她的小脚尖还低，方才收卷。线长了，收卷的时候臂非极度向左右张开不可。看她一挂一卷，手臂的动作非常辛苦！一挂



图 2.15 三娘娘

卷，费时不到一分钟；假定她每天打绵线八小时，统计起来，她的手臂天要攀高五六百次，张开五六百次。就算她每天赚得十分铜板，她的手要攀五六十次，张五六十次，还要扭五六十通，方得一个铜板的酬报。黑猫端坐在她面前，静悄悄地注视她的工作，好像在那里留心计数她的手臂的动作的次数。<sup>[1]</sup>

在文章中，作者对三娘娘家的杂货店描述的十分详尽，尤其是对三娘娘‘打绵线’动作和过程都通过：“向上攀高”、“向下挂低”、“一挂一卷”、“八小时”、“五六百次”、“攀五六十次”、“张五六十次”、“扭五六十通”、“一个铜板”进行了细致入微的描写来表现出‘打绵线’的极度辛苦和受压迫。然而，每天坐在凳子上‘打绵线’的三娘娘在丰子恺笔墨中像是“一架纺织机器”一样不为人所知。这无论是在其漫画还是散文中，都没有对三娘娘的面目进行刻画和描写，就连“三娘娘”这个称为都是作者自己“假定”的。这种“没脸”的，故意淡化其样貌的表述，是当时贫苦大众“没身份”、“被僵化”的象征。另外，作者在散文中也只字未提三娘娘的着装和颜色，然而黑猫的“黑”或多或少还是占有了作者笔墨分量，表现出三娘娘的地位何等的底下，可能较“猫”犹不及，一个“黑”也清晰再现当时的社会大背景。这样省去描写人物面部笔墨，带有绘画“留白”式的写法，使其表现出来的对象具有了“载众”化，就像“三娘娘”这个名字是被假定的一样，任何受压迫的，机械化劳作的贫苦大众都可以来“套用”这张“脸”，使其作品达成具有“现实化”、“大众化”的艺术追求。反之，如果作者把“打绵线”者的身份和样貌面面俱到的话，这篇散文的艺术性就要大打折扣了。

## 二、有灵化

有灵化，就是把描写对象“活化”和“有情化”，这往往是文学创作的惯用技法，如：借代、象征、夸张、对比等等都是“有灵化”的处理手段。丰子恺对中国绘画是很有研究的，他说：“中国画法上注重‘气韵生动’，一草一木，必求表现其神韵。”<sup>[2]</sup>另外，丰子恺与佛有不解之缘，“灵”是一个佛教词汇，也是丰子恺一生都在探寻的东西。所以，他在漫画创作实践中注重“灵性”的表达，常常把文学的修辞手段融汇旁通引入漫画加以塑造，使其漫画作品更具生命力。那么接下来，我就以借代、象征、夸张、对比等手法的运用为例来

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 丰子恺文集. 三娘娘. 浙江文艺出版社. 1992. 368.

<sup>[2]</sup> 杨牧. 丰子恺文选II. 文学的写生. 台湾洪范书店出版. 1982. 193.

探讨丰子恺散文和绘画有灵化创作思维互渗的具体表现。

### （一） 比喻

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

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

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

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

女孩子抢着说：“人斩了臂，也会生出来的？”

我说：“人不行，但国就可以。”<sup>[1]</sup>

文中一男一女两个小孩在丰子恺的笔下其实是中国抗日力量的新生代代表。作者通过这种比喻的手法，通过两个小孩话语表达出来祖国人民不忘伤痛，不畏艰险，团结抗战救亡的相信和决心。这种比喻的手法，在丰子恺的漫画作品中同样有所渗透。丰子恺有一幅名为《教育》（图 2.16）的漫画十分有名，是一幅幽默而又发人深思的漫画。画面中，一位长者正在挽袖奋臂，用模具拓塑小泥人，似乎还时不时地审视成品是否合乎

“标准”，以便修改。作者用这些被用模具造这种“留白”在丰子恺的漫画里不仅是色彩问题，更是某些具体事物的意象，具有无限的精神内涵；而把这种绘画层面上的“留白”呈现在他的散文里，则表现为一种“一沙一世界，一花一天国”<sup>[2]</sup>的境界。出来完全相同的面无表情的泥人来比喻当今教育体制毒害、被钳制个性发展的学生。作品讽刺了当今教育缺乏



图 2.16 教育

<sup>[1]</sup> 丰子恺著（丰一吟 选编），丰子恺散文精选，我的漫画，浙江文艺出版社，2004，146-147。

<sup>[2]</sup> 朱良志，中国美学十五讲。以小见大，北京大学出版社，2006，215。

个性化特征的通病，深切地表达了丰子恺对教育真善美的理想追求，对现代教育有很好的启迪作用。

## （二）象征

在文学理论中，象征手法是根据事物之间的某种联系，借助某人某物的具体形象（象征体），以表现某种抽象的概念、思想和情感，使文章立意高远，含蓄深刻。丰子恺的作品不仅散文善用象征法，而且还把这种文学修辞手法引入漫画，渗透到其大部分漫画作品中。在创作时，他往往以平凡无奇的对象为依托，附于其象征意义，以达到“意在画外”的艺术追求。这对中国现代漫画的发展具有十分重要的借鉴中要。

1936年的抗战前夕，丰子恺与鲁迅等一批进步作家联合发表了《文艺界同人为团结御侮与言论自由的宣言》来号召用文笔抗日救亡，于是他创作了一篇名为《生机》（又名战地之春）的散文。文章描述了水仙花经历旱灾、水灾、冻灾等劫难后依然生机勃勃的一个片段来象征人民顽强不屈的抗战意志和对胜利后获取重生的信念：

人间的事，只要生机不灭，即使重遭天灾人祸，暂被阻抑，终有抬头的日子。个人的事如此，家庭的事如此，国家、民族的事也如此。<sup>[1]</sup>

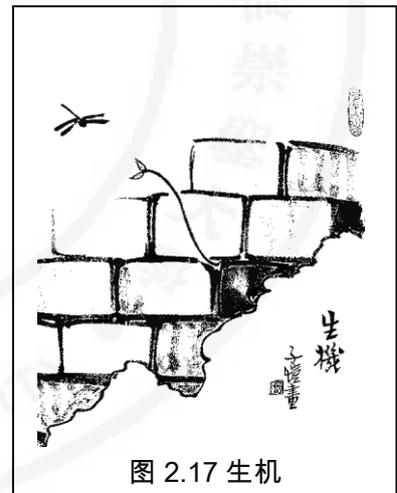


图 2.17 生机

文章最后这几句极具战斗力的语句，使水仙花的象征意味得到了质的升华，同时附于文章战斗性和艺术性。而在 1938 年的卢沟桥事件后，丰子恺创作的一幅名为《生机》（图 2.17）的同名漫画也依然运用了象征的手法。画面的上残墙、新芽、蜻蜓都是极具象征意味的载体。残墙象征战后周遭的环境；新芽从墙缝里顽强的长出来象征战火泯灭不了人民的意志，终将生机盎然；而蜻蜓则象征着一种新生活，预示着美好的生活即将到来。简简单单的一个画面，渗入了象征性的表现方式，非常清晰、具体勾画出来战争给人们带来的再难，人们的诉求。

<sup>[1]</sup> 丰子恺著. 缘缘堂随笔. 生机. 天津人民出版社. 2014. 97-98.

### (三) 夸张

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

在散文方面，如在《寄宿舍的回忆》中有这样一段记述：

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

[1]

作者把青年学生吃高脚碗里浅零零的菜蔬的情形夸张地形容成“老虎吃蝴蝶”之势，而把肉丝、肉酱夸张地说成“珍品”，还把大伙儿抢菜吃的鲁莽动作夸张地说成是要致其死命。再如，在《口中剿匪记》中，作者毫不客气地把牙齿作祟夸张为“匪患”，把十七颗牙齿，夸张为“一群匪”，把拔牙夸张的形容成“剿匪”。而在漫画方面，夸张是其最善用的表现手法，如：《黄包车夫的梦》（图 2.18）、《投稿者的梦想》（图 2.19）、《脚夫》（图 2.20）等，都以夸张的手法来揭露社会生活一种“渴望”和“无奈”，画面寓意极其丰富，使人印象深刻。



图 2.18 生机



图 2.19 投稿者的梦想



图 2.20 生机

[1] 丰子恺：《缘缘堂随笔》，天津人民出版社，2010年10月版，12

#### （四）对比

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

用也是很多的，在这里，我将以他有名的漫画《最后的吻》（图 2.21）为例作论述。在画面的中心位置描绘的是一位穿着破旧的青年妇女抱着一个婴儿走到育婴堂的婴儿箱前，在即将把婴儿放进婴儿箱时忍不住最后吻了一下孩子的场景。而画面的右下角则画了一只正在喂养一群小狗的狗妈妈。这两位“妈妈”被丰子恺运用对比的手法巧妙地安排在同一画面中进行对比——狗尚且如此，人何以堪呢？反衬出舍弃婴儿母亲的狠心与无奈。揭示了人民生活的贫困、窘迫和无助，连亲生骨肉都不得不割舍，是对黑暗的现实社会最强烈地讽刺和谴责。



图 2.21 最后的吻

### 第三节 文画互补

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

的手段直观、概括地加以补充，这也是丰子恺解决“书不尽言，言不尽意”问题的手法和新思维。我把这种关系称之为“以画补文”。

## 一、文补画

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

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

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

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

相类似的例子还很多，如：写于 1935 年 3 月的《我的画：芥子图书谱》；写于 1942 年 11 月《画展自序》和写于 1948 年 11 月的《我与弘一法师》等散文作品中，他直接说出了自己和漫画的方方面面，为他无声的漫画创作作了最为详尽亲切的补充解说。

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

红配着绿，何以能使人感到美满？……跋徨中的心也算有了一个着

<sup>[1]</sup> 杨牧. 丰子恺文选 II. 文学的写生. 台湾洪范书店出版社. 1982. 192.

落。<sup>[1]</sup>

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

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

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

## 二、画补文

《易·系辞上》上有言：“书不尽言，言不尽意”说的是语言、文字不容易完全确切地表达的思想内容。的确，散文作为一种语言文字的艺术，带有自身表达的局限性。所以鲁迅说：“书籍的插图，原意是在装饰书籍，增加读者的兴趣，但那力量，能补助文字之所不及。”<sup>[3]</sup>那么，当丰子恺在散文创作过程中遇到“书不尽言，言不尽意”时，他往往拿起了画笔，赋予文学作品直观形象化的一面。

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 禅外阅世. 赤栏桥外柳千条. 陕西师范大学出版社. 2013. 169.

<sup>[2]</sup> 同上.

<sup>[3]</sup> 鲁迅. 鲁迅全集第四卷.“连环画”辩护. 人民文学出版社. 1981. 446.

丰子恺这种以“画”补“文”的艺术表现形式，在其文艺创作初期就得以显现。受日本画家竹久梦二的影响，丰子恺漫画创作初期的大部分作品是以自己喜欢的古诗词为题进行创作的。他本人把这一时期称之为自己漫画创作的描写古诗句时代。他说：

我觉得古人的诗词，全篇都可爱的极少。我所爱的，往往只是一篇中的一段，甚至一句，这一句我讽咏之不足，往往把它译作小事，粘在座右，随时欣赏。<sup>[1]</sup>

这里所说的“译”，其实就是画画，以漫画的方式来捕捉文字艺术的“余音”，把文字无法虚拟的情感用绘画语言进行概括和呈现。漫画

《人散后，一钩新月天如水》（图 2.22）便是其中代表。画题出自宋代谢无逸的《千秋岁·咏夏景》。丰子恺以漫画的形式寥寥几笔，使“人散后，一钩新月天如水”的境界跃然画纸之上：友欢尽言绝后，人散楼空，竹帘高悬，一轮残月凄凉地升起来，一把茶壶，几只杯具散乱的衬着大片的空白的夜空……这温馨与冷寂的比照，落寞伤感的心境被几笔概全。丰子恺以“画”补“文”的这一类漫画作品中，比较知名的还有：《几人相忆在江楼》（见附录，图 2.23）和《无言独上西楼》（见附录，图 2.24）等。

此外，丰子恺本人的散文作品中，也不乏以“画”补“文”的例子。他在 1934 年 7 月创作的散文《穷小孩的跷跷板》和漫画《穷小孩的跷跷板》（图 2.25），是同时发表在《申报·自由谈》上的，为的就是让散文所描述的事物和情节得到直观地展示。他在文章中所描述的“跷跷板”，对于不是生活在作者那个时代的人来说，的确是个稀罕物，也很难通过简单的文字阅读去想象出当时孩子玩跷跷板嬉戏的实物和场景。然而，有了漫画作文字表达缺陷的补充，我们可以很直观地从漫画《穷小孩的跷跷板》中小孩嬉笑的颜面了解到：小孩虽穷，跷跷板虽



图 2.22  
人散后，一钩新月天如水

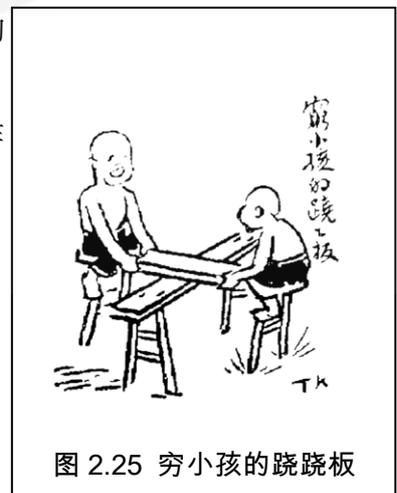


图 2.25 穷小孩的跷跷板

<sup>[1]</sup> 杨牧. 丰子恺文选IV. 我的漫画. 台湾洪范书店出版. 1982. 197.

原始简单，但他们已经陶醉在喜乐融融的游戏氛围中，非常满足。而且，有了漫画的补充，我们也清楚看到了文章中描述的跷跷板的具体模样。

#### 第四节 文风与画风

丰子恺是一位独具个性的文艺大师，在文艺创作方面独树一帜。他是中国“漫画”概念的引入者，也是中国“文人漫画”的开创者。丰子恺的漫画常常寥寥数笔勾勒出具有厚实内容的画面，同时他也善于以一个画家敏锐的洞察力和非凡感受力去截取生活中的种种精彩片段来构建语言文字的艺术，从而在很大程度上使丰子恺的文字显得亲近、自然。这也使得他的散文和漫画在创作思想和艺术追求上有着相同的风格，而且这种风格是自觉一贯的，呈现出雅俗共赏的表现形式。

##### 一、文风

在中国新文学史上，丰子恺的散文有着举足轻重的影响。他的散文时常赞美天真无邪的儿童，歌颂近乎完整的人格。他自称占据他的心灵的，唯有“天上的神明与星辰，人间的艺术与儿童”。<sup>[1]</sup>加之丰子恺信奉佛教，进而作品也时常表现出超凡脱俗的倾向。早期的散文作品多表达他个人对社会虚伪风气的不满，往后的作品则囊括了较多的社会内容，包括对市井生活的描写等。因而他的散文内容多以儿童、人文艺术和人生感怀等为基点展开，大致可分为三类：其一，是描写儿童情趣的，作品中十分清晰地体现出了他的儿童本位思想，如：《儿女》、《给我的孩子们》、《忆儿时》、《从孩子得到的启示》等；其二，是带有佛家思想，探究人生哲理和自然奥秘的，如：《渐》、《春》、《秋》、《生机》等；第三类是描写市井社会和个人生活经历的，如：《车厢社会》、《沙坪的美酒》、《钱江看潮记》等。从1922年到1974年的50多年创作生涯中，相继有《缘缘堂随笔》、《辞缘缘堂》、《缘缘堂再笔》《告缘缘堂在天之灵》、《随笔二十篇》、《甘美的回忆》、《艺术趣味》、《率真集》、《护生画集》等9部主要作品集问世，形成了一种平淡朴素，悲悯洒脱中带有清茶米酒般韵味的文风。这无论是从内容还是艺术风格上看，都可谓中国现代散文艺术中独树一帜的。

如果夏丏尊是丰子恺走向文学创作道路的领路人，那么日本作家夏目漱石则是他文学创作风格的风向标。的确，丰子恺对夏目漱石推崇备至，尤其喜爱夏目漱石的小说《旅宿》（日文名《草枕》），不仅将其译为了汉语，而且还在多

<sup>[1]</sup> 丰子恺著（丰一吟 选编），《丰子恺散文精选》，女儿，浙江文艺出版社，2004，29。

篇文章中引述了小说的片断。认为夏目漱石是真正有资格称为“艺术家”的人。他的大部分作品所传达的是一种放弃俗念，脱离尘世的超现实的人生观与文学观，向读者展现的是一个非世俗的世界。在丰子恺的散文中多次借用夏目漱石的“解脱烦恼”、“出人于清净界”、“建此不二之乾坤”、“扫荡我利私欲”等说法都能充分说明这一点。<sup>[1]</sup>这种飘然出世的人生态度正是丰子恺苛求的。以至于他在文章《塘栖》中感叹道：“知我者，其唯夏目漱石乎？”<sup>[2]</sup>并给予夏目漱石极高的评价：“夏目漱石真是一个最像人的人”。<sup>[3]</sup>所以，丰子恺的文风是肯定受到了夏目漱石的影响的，这一体现三个方面：其一，是在丰子恺的很多文学作品中时常提及夏目漱石，如：《秋》、《我译〈源氏物语〉》、《我的苦学经验》等；其二，是直接引用夏目漱石的文字，如：《塘栖》、《暂时脱离尘世》、《新艺术》等；最后一方面则是体现在丰子恺对夏目漱石的思想进行补充和发展，如：《秋》和《旅宿》。综合研讨丰子恺对日本作家夏目漱石作品风格的借鉴、转化和传承关系不难看出丰子恺的文学创作有以下鲜明的特点：

第一，丰子恺的散文具有淡而有味特点。他的文字善于描写生活中无奇的琐事，从平淡中升华到对现实社会问题和对人生的思考。他在《丰子恺画集·代自序》中曾这样说“最喜小中能见大，还求弦外有余音”。这一理念不仅一直贯穿于他整个文学创作过程，而且也鲜明地体现在他的漫画创作方面，使其文艺创作具有了现实意义的一面。

第二，丰子恺的散文极其大众化，语言浅显易懂。他主张不要用生僻、晦涩的词语写文章，那样容易使读者读起来困难或直接读不懂。他在自己的文章《艺术漫谈》中把艺术十分形象地比作人们每日生活所必须的“米”和“麦”，认为艺术应该像人们所吃的米和麦等粮食一样普及和大众化，不应该只服务于某一群体

第三，丰子恺在散文创作方面目光敏锐，善于说理。也许是丰子恺自小喜画习画的缘故，锻炼了他极其敏锐的洞察力，在旁人眼里极其普通平常的事物在他眼里却都是闪光的艺术品，而且常常蕴含着很深的哲理性。

第四，丰子恺的散文具有绘画美。他的散文创作与漫画创作在构思方面有异曲同工之效。在创作中，他把大量绘画元素延伸到散文的构思和创作中，使得文章如同绘画般浑然一体，字里行间显得十分协调与自然，丝毫看不出刀劈斧凿的痕迹。这正是这样的精妙构思，使得丰子恺的散文有了绘画的特质，展

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 丰子恺文集·第二卷. 新艺术. 浙江文艺出版社. 1992. 576.

<sup>[2]</sup> 丰子恺著(丰一吟 选编). 丰子恺散文精选. 塘栖. 浙江文艺出版. 2004. 227

<sup>[3]</sup> 丰子恺. 禅外阅世. 暂时脱离尘世. 陕西师范大学出版社. 2013. 116.

现出绘画般的美。

## 二、画风

丰子恺把自己的漫画的历程分为表现古诗句题材的时代，描写儿童相的时代，描写社会相的时代和描写自然相的时代。这与他的散文创作在内容、思想以及艺术追求方面有着共同的追求。

在丰子恺漫画风格的走向方面，如果说是恩师弘一法师把丰子恺领入艺术之门的话，那么日本画家竹久梦二可算得上是丰子恺漫画创作的导师。虽然丰子恺和竹久梦二从未见过面，但竹久梦二的作品深深触动了丰子恺的艺术神经，在一定程度使丰子恺在绘画方面找到了自我，定格了自己的画风。在他上世纪30年代写的文章《绘画与文学》中曾自言：

回想过去的所见的绘画，给我印象最深而使我不能忘怀的，是一种小小的毛笔画。记得二十余岁时，我在东京的旧书摊上碰到一册《梦二画集·春之卷》。随手拿起来，从尾至首倒翻过去，看见里面都是寥寥数笔的毛笔 sketch（速写）。书页的边上没有切齐，翻到题目《Classmate》的一页上自然地停止了。我看见页的主位里画着一辆人力车的一部分和一个人力车夫的背部，车中坐着一个女子，她的头上梳着（marumage，已嫁女子的髻式），身上穿着贵妇人的服装，肩上架着一把当时日本流行的贵重的障日伞，手里拿着一大包装潢精美的物品。虽然各部都只寥寥数笔，但笔笔都能强明地表现出她是一个已嫁的贵族少妇……这寥寥数笔的一幅画，不仅以造型的美感动我的眼，又以诗的意味感动我的心。<sup>[1]</sup>

丰子恺早期发表的大部分作品都充满诗意，这与竹久梦二有着密切关系，因为竹久梦二除了是画家以外还是一位诗人。他的早期作品被称为《初期草画》，创作时往往在画上附诗作句，而且诸如：《洛阳纸贵》、《夏之卷》、《秋之卷》、《冬之卷》等漫画作品，无论是在平民化，以反映年轻人生活为主题，还是诗画结合的创作构思都无不深深地打动丰子恺，激起了丰子恺文人漫画创作的创作热情。可以说，日本作家夏目漱石和画家竹久梦二对丰子恺文艺创作的方向，起了示范性的作用。那么，结合到丰子恺个人的漫画不难发现，他的漫画和他的散文有着一脉相承的风格，具体有以下几个方面：

<sup>[1]</sup> 杨牧. 丰子恺文选IV. 绘画与文学. 台湾洪范书店. 1982. 181.

第一，丰子恺的漫画和他的散文一样具有现实内涵，淡而有味。他在自己的文章《绘画之用》中说：“如果有人问我：‘绘画到底有什么用？’我准拟答复他说：‘绘画是无用的。’‘无用的东西！画家何苦画？展览会何苦开？’‘纯正的绘画一定是无用的，有用的不是纯正的绘画。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。”可见，丰子恺的漫画是追求以潜移默化的方式影响社会的。他认为，真正的画家是从生活里来，绘画题材应该面向生活，通过描绘一些平凡小事反映社会与人生。因而，他的许多漫画都取材于当时社会习以为常、平凡琐屑的小事，用他超凡脱俗的心智、敏锐的洞察力来描绘现实社会的一斑，以一幅幅来自于生活，又高于生活的漫画作品，折射出当时的社会世态和人情冷暖，达成与其散文一样小中见大、弦外余音的艺术追求。

第二，丰子恺的漫画和他的散文一样具有大众化的特点。丰子恺在分析中西传统绘画的特点时认为：绘画应该以“明显”和“易解”为创作前提，借鉴一些西方的写实绘画技法来创作符合大众审美要求的“明显而易解”的新艺术。在这样的绘画创作思维指导下，形成了用富有书法味的线条来勾画层次明晰、虚实相宜、造型简洁明了的独特画风。表现在画面中人物中则往往是脸部不拘泥于五官，手分不明五指的，但基于他的绘画是建立在写实的基础上，是对所知对象精神面貌与艺术化融合的高度概括与萃取，从而达到简而不失其意的大众化艺术形式。

第三，丰子恺把竹久梦二精细的西洋画的特殊线描融入了中国书法以及中国画的用笔技法，演化成为粗犷豪放的线描绘画特点。如《燕归人未归》、《人散后，一钩新月天如水》等漫画化繁为简的创作技巧，寥寥几笔，就勾画出一个意境，使作品达到了美学上称之为意在笔外的高度，迎合中国独特的审美体系，真叫人赏心悦目，妙趣横生，是沟通文学与绘画的艺术之桥。

### 第三章 丰子恺散文艺术中的绘画美呈现

丰子恺在《文学的写生》一文中曾写过这样一段话：

文人对于自然的观察，不外取两种态度，即生灵化的观察与印象的观察。生灵化的观察，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。<sup>[1]</sup>

这从根本上说明了丰子恺的散文创作在潜意识里就孕备了表现绘画的美的特性。绘画是一种以色彩、线条、明暗、透视、构图等造型语言在二维空间内塑造出具有三维空间感的物象，以达到特定的审美感受和思想追求的艺术。一向提倡“文学与绘画握手”，“文学美与绘画美综合”的丰子恺，其很多的散文作品都具有盎然的画意，具备色彩、线条、透视、构图等绘画美的重要元素。

#### 第一节 色彩美

绘画与文学虽然存在外在表现形式上的差异，不过就色彩因素而言，它们是互通的。在中国传统绘画艺术里，色彩是其非常重要的表现手段，绘画艺术因此向来被以“丹青”来冠名。著名画家宗炳<sup>[2]</sup>在《画山水序》中提出“以形写形，以色貌色”的原则反映现实；谢赫<sup>[3]</sup>也在他的《古画品录》中提出了著名的“六法”<sup>[4]</sup>论，其中便有“随类赋彩”之法。可见色彩在绘画艺术中是极其重要的。而在文学方面，刘勰<sup>[5]</sup>在《文心雕龙·情采》中指出：“立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也，二曰声文，五音是也，三曰情文，五性是也。”他把色彩放在写文章的首位，可见，色彩在文学创作中的地位同样不可小视。一向坚持“文”和“画”双修的丰子恺是很懂“色彩”的，也对色彩有较深的研究。如：在其散文《艺术的眼光》中，丰子恺把自然色和艺术中的色彩进行区分：

<sup>[1]</sup> 杨牧. 丰子恺文选Ⅱ. 文学的写生. 台湾洪范书店. 1982. 192.

<sup>[2]</sup> 宗炳(375—443)南宋画家。字少文，南阳(今河南镇平)人，家居江陵(今属湖北)。擅长书法、绘画和弹琴。著有《画山水序》。

<sup>[3]</sup> 谢赫(479—502年)：南朝齐、梁间画家，绘画理论家。善作风俗画、人物画。著有我国最古的绘画论著《古画品录》。

<sup>[4]</sup> 谢赫提出绘画的“六法”是指：气韵生动，骨法用笔，应物象形，随类赋彩，经营位置，传移模写(或“传模移写”)。

<sup>[5]</sup> 刘勰(约公元465—520年)，字彦和，生活于南北朝时期，中国历史上著名的文学理论家。以一部《文心雕龙》奠定了他在中国文学史上和文学批评史上不可或缺的地位。

色彩，照科学的理论，是由日光赋予的。日光有七色：赤、橙、黄，绿、青、蓝、紫。其中赤、黄、蓝叫做“三原色”，是一切色彩的根源。三原色拼合起来。产生“间色”：橙（赤与黄拼），青，绿（黄与蓝拼），紫（红与蓝拼），便是第一次间色。间色再互相拼合起来，产生无穷的色彩，有许多色彩，没有名称可称呼。这便造成世间一切的色彩。宇宙间森罗万象，各有固定的色彩，例如花是红的，叶是绿的，泥土是灰色的，或者复杂得很，不可名状的。但这固定的色彩，是实际的色彩，不是艺术的。艺术上的色彩，是不固定的，因了距离和环境而变化。<sup>[1]</sup>

此外，又在《赤栏桥外柳千条》中，他也对自然界、文化界的色彩的象征性作了详细阐述，并从中国哲学体系出发，就视觉与绘画色彩理论作了细致地阐释，认为色彩具有象征力，能作用于人心，营造优美的意境。所以，在他的散文创作中也十分注重色彩的搭配。从艺术审美的角度讲，他这种在文学上的绘画色彩表现，让“文学与绘画握手”成为可能，使其散文呈现出一种特有的绘画美。而从绘画美学的角度来分析，丰子恺散文作品中的色彩美是构建在“随类赋彩”和“无色之色”的原理上的。

当然，丰子恺散文的“随类赋彩”手段并不是简单地对自然之色进行临摹拼凑，而是把以绘画色彩理论指导的自然色彩的冷暖、明暗合理调和到散文的语言文字中，通过反复锤炼，赋予色彩更加丰富的内蕴，使之升华为一种具有艺术性的色彩。

丰子恺对于色彩的理解和追求，在其幼年的绘画中就开始显露了。在其《学画回忆》中，丰子恺忆起了幼时为母亲画肖像画的经历，其中就特别强调了画面色彩：

我依计而行，果然画了一幅八九分像的肖像画，外加在擦笔上面涂以漂亮的淡彩：粉红色的肌肉，翠蓝色的上衣，花带镶边；耳朵上外加挂上一双金黄色的珠耳环。老妈子看见珠耳环，心花盛开，即使完全不像，也说“像”了。<sup>[2]</sup>

丰子恺在画面中“粉红色”的肌肉，“翠蓝色”的上衣，“金黄色”的珠耳环等色彩，可不是胡乱组织在画面上的。对色彩稍有学习者都知道色彩学中有一个

<sup>[1]</sup> 杨牧. 丰子恺文选 I. 艺术的眼光. 台湾洪范书店. 1982. 220-221.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 学画回忆. 天津人民出版社. 2010. 33.

“三原色”的概念，即：色彩中不能再分解的红、黄、蓝三种基本色彩，他们可以合成其他的颜色，而其他颜色却不能还原出这三种色彩。红黄等量相调和可显橙色；黄蓝等量相调和可显绿色；红蓝等量相调和可显紫色，再把红、黄、蓝三色相调和就变成暗褐色，若等量相调和就成黑褐色（接近黑色），这样色彩混色结果，是越来越黑（暗）的，色彩学上称之为“减法混合”。丰子恺也显然是了解三原色的，在母亲的肖像画中，把粉红、金黄、翠蓝三种纯亮的基本色彩独立的组织在同一平面上，让欣赏者可以通过视觉主观地调和画面色彩。也难怪画得完全不像，其母亲也会“心花盛开”。而这种近乎与生俱来的色彩感知能力，在其描写自然环境的语言文字中也是很有生命力的。在《春》一文中，他运用绘画般的笔触，几个大色块就将冬末初春的景象概括得活灵活现：

造物者描写“自然”这幅大画图时，对于春红、秋艳，都只是略蘸些胭脂、硃磬，轻描淡写。到了描写白雪与青草，他就毫不吝惜颜料，用刷子蘸了铅粉、藤黄和花青而大块地涂抹，使屋屋皆白，山山皆青。这仿佛是米派山水的点染法，又好象是法国画家保罗·萨让纳风景画的“色的块”，何等泼辣的画风！而草色青青，连天遍野，尤为和平可亲，大公无私的春色。<sup>[1]</sup>

这大自然季节的交替变化过程，在丰子恺的笔下变得形象生动，颇具色彩动感美：丰子恺把冬末初春的大自然用色块发描绘成一幅“屋屋皆白”、“山山皆青”的清新明快地冷色调画卷。随着时间的推移，秋天慢慢临近的过程，他又形象地用绘画的方式进行类比阐释，认为由春到秋就是在春的画面中添加“胭脂”、“硃磬”等暖色的过程，直至“春红”、“秋艳”，如此往复而已。对于上边刚刚提及的“点染法”，在他的其他的散文作品里也运用颇多。所谓点染法，是写意花卉的主要表现技法之一，是指用毛笔蘸墨或颜色直接点染而成的画法。如，在《秋》一文中他这样来描写初春的景象：

正月二月之交，看见杨柳枝的线条上挂了细珠，带了隐隐的青色而‘遥看近却无’……在青春的时候，看到柳条上挂了隐隐的绿珠，桃枝上着了点点的红斑。<sup>[2]</sup>

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 春. 天津人民出版社. 2010. 81.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 秋. 天津人民出版社. 2010. 88.

作者把初春鹅黄的嫩柳用“隐隐青色的细珠”来描绘，在用“挂”字，把老树抽新芽的星星点点姿态描画的活灵活现，“遥看近却无”更把这些“点”状新芽娇嫩的色感表现的真切自然。而“桃枝上着了点点的红斑”更是通过绘画的点染法，以“点”来揭示“面”，预示着这点点的红斑将集点成线，线成面，让读者能从这“红斑”中想到一片红艳艳的桃花。

此外，丰子恺散文的色彩美还呈现出一种“无色之色”的美。这种运墨而五色具的水墨画般的无彩之美是丰子恺佛学修养的集中体现：

中国哲学中强调于“空中见色”，色的世界是表象的、欲望的，而无色的平淡素朴方是大道之本真。禅宗在佛学色空哲学的影响下，发扬老庄素淡哲学思想，高扬一种无色的哲学……无色是谓天下之本色，以色追色，并不能带来真正的绚烂，而无色之色，才是根本之色。<sup>[1]</sup>

丰子恺散文创作的色彩观念，深受这一哲学的影响。如在《作客者言》中有这样一段讲述自己选座位的文字：

……他家厅上光线幽暗，除了这最外口的一只椅子看得清楚以外，里面的椅子都埋在黑暗中，看不清楚；我看见最外边的椅子颇有些灰尘，恐怕里面的椅子或有更多的灰尘与齷齪，将污损我的新制的淡青灰哗叽长衫的屁股部分，弄得好像被摩登破坏团射了镪水一般……像老鼠钻洞一般地闯进人家屋里深暗的内部去坐，似乎不配。<sup>[2]</sup>

初读这段话如在看铅粉、碳条勾画的老旧照片一般，实无色彩可言。但细细品读之后，眼前顿时“五光十色”：作者在简单的选座这件事上连用了“幽暗”、“黑暗”、“深暗”等为画面定调，实则为人與人之间虚伪与丑陋的关系定调。在这种包容性极强的“幽暗”、“黑暗”、“深暗”等黑幕之下，掩盖着世间形形色色的人和形形色色的物，谁要靠近就得“像老鼠钻洞”一样偷偷摸摸，而且越往里钻，“灰尘与齷齪”越多，色彩也越浓烈。如果被这些形形色色的人和形形色色的物沾染，就会“弄得好像被摩登破坏团射了镪水一般”被腐蚀，滋生出许多“污损”的颜色，最后也“像老鼠钻洞一般地闯进人家屋里深暗的内部”变得五色俱全（黑）。

<sup>[1]</sup> 朱良志. 中国美学十五讲. 北京大学出版社. 2006. 173.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 禅外阅世. 作客者言. 陕西师范大学出版社. 2013. 88.

## 第二节 线条美

北宋著名书画家苏轼在《书吴道子画后》中对吴道子绘画用“线”作了这样的归纳：“逆来顺受，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末，出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外。”可见中国画用“线”是变化无穷的，它可以用来界定物象的形态特征；可以通过线的虚实强弱的布置和浓淡干湿的走向来显示物象的空间存在；可以通过线条勾勒的笔墨走向和结构方式来表现不同物象的量感；可以通过线条的穿梭、重叠、藏露来表现物象的层次；还可以通过用线的快慢迟缓，顿挫、转折来表现物象的节奏和韵律等等，从而，中国绘画艺术家的创作情感也随线条得以彰显，并赋予了线条特殊的审美功能。正是这给予了丰子恺文学创作方面极大地启发，他把绘画作品中线条丰富的表现力引入到其散文作品的字里行间，将线条和他的审美情趣完美结合，为其散文作品衍生出一幅幅极富美感的灵动画面。

在《赤栏桥外柳千条》开头有一处简短的描写：

……但见绿柳千条，映着红桥一带，好一片动人的光景！<sup>[1]</sup>

这一描写虽然只有屈指可数的几个字，但给读者带来的美的体验却是气象万千，正如作者所说的“好一片动人的光景”。这样的表达效果完全是“线条”所呈现出来的。柳树的枝条是垂直往下生长的，“见绿柳千条”使读者脑海中自然呈现出一组千千万万绿色平行的竖线，这或许显得呆滞无味，但“红桥一带”用一个“映”字使之穿插其中，一条或直或曲的横线打破了僵直的构图，使这“竖绿横红”的线条相生相破，使画面顿时有了生气。

在《清晨》一文中，作者有一段运用光线进行穿插构图描写的绝妙文字：

阳光从东墙上斜斜地射进来，照亮了西墙头的一角。这一角傍着一大丛暗绿的芭蕉，显得异常光明。它的反光照耀全庭，使花坛里的千年红、鸡冠花和最后的蔷薇，都带了柔和的黄光。<sup>[2]</sup>

清晨幽宁的院落被一条斜线（阳光）自东向西分割开来，打破了清晨的死寂气氛，在西墙角勾画出轮廓清晰的图景，图景中被照得发亮的芭蕉犹如一丛垂直

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 禅外阅世. 赤栏桥外柳千条. 陕西师范大学出版社. 2013. 168.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 禅外阅世. 清晨. 陕西师范大学出版社. 2013. 185.

向上的发光的线，并把光线放射到整个庭院中，叫醒了沉睡中的院中各物。这完全是就一幅由线构成的图画，阳光的“斜线”和芭蕉的“垂线”在院中西墙头碰撞，炸射（光线放射）出千千万万的线串流在整个画面中，把画面中各种散乱无关联的景物连接起来，使清晨的院落各物都染上了“柔和的黄光”，形成一幅和谐清晨院落全景图。

此外，作者在《杨柳》一文中更是直截了当地把随风飘摆的柳条比作“S”型线条，使文字描写具有了清晰的形象感，平实地表达出了作者对于柳条美的体验：

……看见湖岸上的杨柳树上，好像挂着几万串嫩绿的珠子，在温暖的春风中飘来飘去，飘出许多弯度微微的S线来……<sup>[1]</sup>

在第二章中，我已经论述过丰子恺的漫画特征之一就是用简洁的线条勾勒出大致轮廓来突出事物特征，从而使观者能超现实地获得最大的审美效果。和画风相似，丰子恺把他漫画中这种“简洁的线条”转化成“简洁的文字”用于散文创作中，表现出用词简洁刻画深刻的特点。如在《从孩子得到的启示》一文中，作者有一句关于逃难紧张气氛的描写：

……立刻把小孩们从假山中、栏杆内捉出来，装进汽车里，飞奔杨树浦了。<sup>[2]</sup>

这段话仅仅二十多个字，却以“捉出”、“装进”、“飞奔”等类似其漫画用“线”的简略手笔，把逃难时的惊慌、紧张的场面概括得活灵活现。

### 第三节 透视美

丰子恺是一位学贯中西的艺术家，他在《文学的远近法》一文中把绘画中的透视法概括为：“远近法，或透视法，这原是绘画上关于形状描写的一种法则……是把眼前立体形的景物看作平面性的方法。”<sup>[3]</sup>德国哲学家黑格尔也在《美学》中把透视分成线形透视和空气透视。就概念而言，中西方是有着相同共识的。然而，在中国传统绘画中运用透视法来具体描绘客观对象的视角和西

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 禅外阅世. 杨柳. 陕西师范大学出版社. 2013. 211.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 从孩子得到的启示. 天津人民出版社. 2010. 50.

<sup>[3]</sup> 杨牧. 丰子恺文选 II. 文学中的远近法. 台湾洪范书店. 1982. 175.

方相比却存在极大差异。中国画家为了将目光所及的千山万水尽数地反映出来，通常用散点透视法来取景，以竖划三寸当千仞之高，横墨数尺体百里之远，咫尺画幅绘千里之景的气魄构图，这和西方的焦点透视的取景方法有所不同。不过，无论是散点透视还是焦点透视，在丰子恺的绘画作品里都表现出一种兼收并举的态度，而且这种态度也延伸到其文学作品中：“我读古人的写景诗词，常常发现其中也有远近法存在，不过是无形的。因此想见画家于诗人，对于自然景色作同样的关照，不过画家用形状色彩描写，诗人用语言描写，表现的工技不同而已。”<sup>[1]</sup>他这种绘画透视理念在其散文作品中的运用，呈现出一种特殊的透视美。

黑格尔曾讲过线形透视是指景物形状在视觉中“近大远小，近高远低”的差异规律，这种规律涉及物体的轮廓线条和人眼的远近距离。这种绘画透视规律在丰子恺的散文作品中的运用，使作品所描写的对象的呈现非常清晰。在《钱江看潮记》中有这样一段描写：

……但见一条桌上的香烟一样粗细的白线，从江口慢慢向这方面延长来。延了好久，达到西兴方面，白线就模糊了。再过了好久，楼前的江水渐渐地涨起来。浸没了码头的脚。楼下的江岸上略起些波浪，有时打动了一块石头，有时淹没了一条沙堤。以后浪就平静起来，水也就渐渐退却。<sup>[2]</sup>

丰子恺好抽烟，他把刚涨潮时的浪头看成香烟一般粗细，这不仅使表达更加贴切，而且更呈现出了“近大远小”的透视理念。由于潮慢慢由江口涨上来的，浪潮离作者还很远，远处的浪潮在视线与视平线角度的影响下呈现出香烟般粗细是既形象又客观的。而把潮水的浪头看作一条白线，这又体现出了“近实远虚”的透视原理。远处的浪潮在深色的海水中由于距离问题使视觉无法辨清潮水的具体细节，只能以潮浪的主色（白色）代之，但随着潮水达到西兴方面，此时浪头离作者的距离也近了，所以，白线也就渐渐模糊，化为清晰可见的波浪打动石头，淹没沙堤。这般绘画透视的理念在其散文中屡见不鲜的，如在《江畔夜饮》中：“我给他一把伞，看他的高大身子在湖畔柳阴下的细雨中渐渐地消失了。”

黑格尔曾讲过的空气透视法是指用色彩的浓淡来显示物象的远近前后距离，

<sup>[1]</sup> 杨牧. 丰子恺文选 II. 文学中的远近法. 台湾洪范书店. 1982. 175.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 钱江看潮记. 天津人民出版社. 2010. 178.

即颜色在视觉中近深远浅，近清晰远模糊规律的方法。不过这种透视法在我国古代绘画美学中叫做“迷远法”或“幽远法”。所描绘的都是一种烟雾缭绕，隐隐约约，似有似无的微茫缥缈氛围。这种技法同样也被丰子恺运用于文学创作，使作品所描写的对象呈现一种朦胧的美感，营造了一种神秘的言外空间。在《庐山游记之三·庐山面目》中有这样一段描写：

凭窗远眺，但见近处古木参天，绿阴蔽日；远处岗峦起伏，白云出没。有时一带树林忽然不见，变成了一片云海；有时一片白云忽然消散，变成了许多楼台。<sup>[1]</sup>

“近处古木参天，绿阴蔽日；远处岗峦起伏，白云出没”。这正是丰子恺对黑格尔所讲的线形透中“近大远小，近高远低”的差异规律的运用：近处的树木遮天蔽日，而远处的山峰，云朵都被移到了视线下方，描绘了一幅开阔宏大的画面。更值得一提的是，文中描写大自然变幻莫测，眼前的林木时有时无，云中的楼台若隐若现把绘画美学的迷远法在其文字语言中也发挥的淋漓尽致。

社会现实意义是丰子恺散文创作的动因，为了囊括更丰富的社会信息，他把中国传统绘画里的散点透视法运用到了散文创作中。如在《两场闹》中有街景描写：

忽闻窗外的街道上起了一片吵闹之声。我不由地抛却我的书，离开我的沙发，倒履往窗前探看。对门是一个菜馆，我凭在窗上望下去，正看见菜馆的门口……我把我的沙发移在近电灯的一头……窗子没有关，对面菜馆的楼上也有人在那里用晚餐，常有笑声和杯盘声送入我的耳中。我们隔着一条街路而各用各的晚餐……约一小时之后，窗外又起一片吵闹之声。我心想又来甚么花头了，又立刻抛却我的书，离开我的沙发，倒履往窗前探看。这回在楼上闹。<sup>[2]</sup>

作者在文章中所用的“往窗前探看”、“望下去”、“楼上”等词给读者呈现出了“平视”、“俯视”和“仰视”等三种不同的观察角度，为画面纳入更加细腻丰厚的笔触，如果说这使得其创作更有了深度的话，那么“把沙发移在近

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 庐山面目. 天津人民出版社. 2010. 199.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 随笔二十篇. 两场闹. 海豚出版社. 2014. 55-58.

电灯的一头”，作者这一视点的改变，则为其创作内容增添了宽度。此外，丰子恺的另外一篇散文《闲居》更是把散点透视的绘画理念发挥到了极致：

……我自己坐在主眼的座上，环视上下四周，君临一切。觉得一切都朝宗于我，一切都为我尽其职司，如百官之朝天，众星之拱北辰。<sup>[1]</sup>

作者用三位一体的三百六十度散点视角来的为我们呈现了其书房的一幅环形的，立体的画面，在加之作者用第一人称来组织这幅以“我”为中心的“圆形构图”画面，使我们随着文字自然而然地进入到了作者的书房，进入了画面。即使进入不了画面，这种散点透视面面俱到的视角也早已清晰地为我们描绘出了作者书房的内部情况。

#### 第四节 构图美

构图是造型艺术的专用名词，也叫做“布局”、“经营位置”或“章法”等。它是指艺术家在有限的空间或平面里，对自己所要表现的对象进行组织，形成特定的整体结构的过程。而这个过程通常是按照表现内容和创作题材的需要进行穿插引破，疏密聚散，大小多少，纵横长短等的精心设计排画面，在和谐中求变化，变化中求统一的。丰子恺认为：“所谓构图，就是物象在纸上的布置……构图法中的‘多样统一’含义更深。多样犹似天理人事，统一犹似结交仪则。”<sup>[2]</sup>

在文章《车厢社会》中他为我们描绘的一幅画面：

同是买一张票的，有的人老实不客气地躺着，一人占有了五六个人的位置……和平谦虚的乡下人大概会听信他的话，让他安睡，背着行李向他所指点的去另找“很空”的位置……有的人教行李分占了自己左右的两个位置，当作自己的卫队……有的人没有行李，把身子扭转来，教一个屁股和一支大腿占据了两个人的坐位，而悠闲地凭在窗中吸烟……还有一种人，不取大腿的策略，而用一册书和一个帽子放在自己身旁的坐位上……在车厢社会里，但看坐位这一点，已足使我惊叹了。何况其他种种的花样。总之，凡人间社会里所有的现状，在车厢社会中都有其缩图。<sup>[3]</sup>

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 闲居. 天津人民出版社. 2010. 115.

<sup>[2]</sup> 杨牧. 丰子恺文选 I. 艺术与艺术家. 台湾洪范书店出版. 1982. 210.

<sup>[3]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 车厢社会. 天津人民出版社. 2010. 120-121.

作者寥寥数笔就勾画出火车上躺着的”、“用行李占座的”、“用身体占座的”等种种乘客的丑态，这与“和平谦虚的乡下人”形成了鲜明的对比，凸显了作者的创作意图，最后又以一句“凡人间社会里所有的现状，在车厢社会中都有其缩图”来使车厢内的画面延伸到了车厢外，使画面对比强烈，内容饱满，显示出作者构图的整体意识。

而在其散文《闲居》中，他也用绘画构图的理念来记述了自己闲暇时的生活情趣：

书房，主人的座位为全局的主眼，犹之一幅画中的 middle point（中心点），居全幅中最重要的地位。其他自书架，几，椅，藤床，火炉，壁饰，自鸣钟，以至痰盂、纸麓等，各以主眼为中心而布置，使全局的焦点集中于主人的座位，犹之画中的附属物，背景，均须有护卫主物，显衬主物的作用……就是墙上一只很小的钉，望去也似乎居相当的位置，对全体为有机的一员，对我尽专任的职司。<sup>[1]</sup>

作者的这段话从表面上看是在讲自己对房间布置得要求，实则道出了构图的重要性。恰当的构图形式可以通过视觉作用的强弱对比来引导观赏者视觉走向，明确画面的中心，使观赏者按照作者创作意图去欣赏作品。就像作者的书房里各物各安其位那般妥帖之后，人在里面，精神自然安定，集中而快适。可见，丰子恺十分重视构图的多样统一性，而这种构图理念是其注重生活趣味的体现，因为他文艺创作灵感大都如《闲居》一样来源于生活。这集中表现在他“生活画卷”构图理念中。而这种构图理念是绘画的，通过他的文字为我们展现了出来，使其散文具有了绘画的构图美。下面，我举三个比较有代表性的例子。

在散文《两场闹》中，作者描绘了一幅“平行水平线构图”（如图 3.1）的街景图：

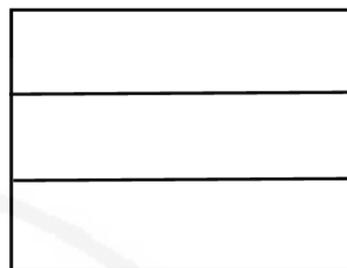
……窗子没有关，对面菜馆的楼上也有人在那里用晚餐，常有笑声和杯盘声送入我的耳中。我们隔着一条街路而各用各的晚餐。<sup>[2]</sup>

作者的这段文字描绘的是四个人力车夫和四位乘客间为了乘车费用争闹后，街面恢复了平静、祥和的一幅街景图。这种平静、祥和的氛围，作者并未用

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 闲居. 天津人民出版社. 2010. 114.

<sup>[2]</sup> 丰子恺. 随笔二十篇. 两场闹. 海豚出版社. 2014. 57-58.

特别醒目的字眼来强调说明，而是用“对面”、“隔着一条街路”等词句来构建了一个平行水平线的构图。画面中水平线，可以抑制画面节奏和情绪，这是由水平线的平静、稳定的特性决定的。这种绘画构图理念的运用，更真实自然地体现出了平静祥和的意境。而在这幅街景图中被平行线（街路）分割开来的画面，又通过“窗子没有关”、“笑声和杯盘声送入我的耳中”而使两个被分割的画面有了互动和联系，使之成为一幅整体的画面，这也是作者“多样统一”构图理念的写照。



3.1 平行水平线构图

在《桂林的山》一文中，作者用了“平行垂直线构图”（图 3.2）的形式来突出桂林的山的性格：

桂林的山的性格，我愈加认识清楚了。我渐渐觉得这些不是山，而是大石笋。因为不但拔地而起，与地面成九十度角，而且都是青灰色的童山，毫无一点树木或花草。久而久之，我觉得桂林竟是一片平原，并无有山，只是四围种着许多大石笋。<sup>[1]</sup>

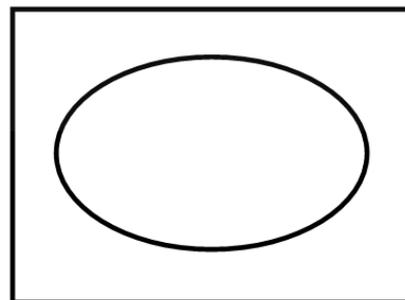


3.2 平行垂直线构图

“觉得桂林竟是一片平原”，作者把桂林看作一个平面，又说桂林的山“毫无一点树木或花草”来突出山是“流线型”的山，而“拔地而起，与地面成九十度角”，作者以仰视的视角把这些像“线”一样的山用平行垂直线构图的方法安排到画面中，突出了桂林的山生气昂然的形象。垂直线一般给人以稳定、庄重之感，作者利用这种构图形式，使桂林的山顿时有了向上下延伸的感觉，准确地迎合了作者所想象的“大石笋”、“尖刀山”的形象。

在《江行观感》一文中，作者用了“圆形构图”（如图 3.3）的形式来描述江新轮的休息室：

江新轮的休息非常漂亮：四周许多沙发，中间好几副桌椅，上面七八架电风扇，地板上走路要谨防摔跤。我在壁上的照片中看到：这轮船原是



3.3 圆形构图

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 禅外阅世. 桂林的山. 陕西师范大学出版社. 2013. 154.

初解放时被敌机炸沉，后来捞起重修，不久以前才复航的。一张照片是刚刚捞起的破碎不全的船壳，另一张照片是重修完竣后的崭新的江新轮……<sup>[1]</sup>

作者以处在休息室中心位置的视角，将视线投射到休息室的“四周”、“中间”、“上面”“地上”“壁上”，构成了多个同心圆环。由于圆周的张力是均衡的，所以圆周上的每一个视点在这种均衡中有氛围。从而使江新轮的休息室在感觉上显得饱满而又有生气。这是作者对“江新轮的休息室非常漂亮”的最好解说。

---

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 江行观感. 天津人民出版社. 2010. 192-193.

## 第四章 “直观”与“抽象”的审美互补

综合前面章节的论述：丰子恺的散文作品具有绘画美是无庸置疑的。但散文毕竟不同于绘画，文和画能“互读”、“互渗”、“互补”，但不能互替。绘画是以色彩、线条、透视、构图等元素作为表达手段，在二维的平面上，感性具体地展现广阔的社会生活图影的空间艺术。其所呈现方式具有直观性的特点，因此中国历代画家、文人常以画“造意”，把绘画和文学创作放在同样的高度来表达各自的审美理想。因为无论是绘画还是文学的美总是由其所创造形象的美决定的。而这种被创造出来的形象，呈现在绘画上是直观的，而呈现在文字里就相对抽象了。

### 第一节 绘画美的直观性

所谓直观性，就是具体生动性和直接可感性，它能够直接作用于人的感觉器官而在大脑中产生感觉、知觉和表象，并进而产生联想或想象。用丰子恺的话说，就是“用直线的眼光来观看形状和色彩的方法。这又可称为“直观的看法。直观是心理上的名词，在艺术上的解释，便是直线的观察的意思。”<sup>[1]</sup>而吴冠中在《我负丹青！丹青负我！》一文中对绘画的直观性作了更具体地表述：绘画之专长是赋予美感，提高人们的审美品位，这是文学所达不到的。任何一个大作家，无法用文字写出梵高画面的感人之美，语言译不出形象美。而这种直观性是由外在表现形式和审美方式所决定的。

从外在表现形式上看，绘画艺术在创作中所凭借的物质材料、语言和其他艺术相比有其特殊性。物质材料在创作中既作为形体塑造的载体，又因其本身所固有的特性而直接构成艺术审美元素。因而也成为绘画直观美的一个要素。就以颜料的选取为例：油画颜料、水彩颜料、水粉颜料、丙烯颜料、墨等等，往往因其物质属性的不同，而适宜于塑造不同韵味的艺术形象。例如：要表现一种色彩强烈，质地厚重的艺术形象时，可以考虑油画颜料或丙烯颜料；要表现清亮明快的视觉形象时可以考虑水粉颜料；要表现一种烟云缭绕，若隐若现的形象时不妨选用水彩或墨等。所以，丰子恺说：

艺术品是因了材料而把美具体化的。材料不同，有的用纸，有的用语言，有的用语言，有的用大理石，有的用音，即成为绘画，文学，雕刻，

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 江行观感. 天津人民出版社. 2010. 192-193.

音乐等意识。无论哪一种艺术，都是借一种物质而表现，而诉于我们的感觉的。<sup>[1]</sup>

而在绘画语言层面，构成绘画的诸多要素，如：色彩、线条、透视、构图等表现手段都是直观可触的。它们都是艺术家以点、线、面的形式在二维空间中进行个性化的三维空间塑造的具体体现。相对而言，色彩长于认识，具有影响人类情感的功能，不同的色彩配置或色调能使人产生不同的情感倾向，获得视觉快感并体悟其表现意义。而线条长于表情，线条可以产生直接的审美感染力，不同的线条则能给人不同的审美感受。这使得绘画艺术既能直观地表现客观对象的本质，又能细腻地呈现出艺术家的艺术追求。

从审美方式上看，绘画是以视觉形象审美的艺术，其内容也是见之于形象的内容，并它依靠形象而存在，而一切形象又都是直观的。眼睛作为绘画的主要审美器官，视觉所直接感知的，是直观的色彩、形状、质感和比例关系等。丰子恺在《从梅花说到艺术》一文中举了这样一个例子：

我们先看梅花的画，次读《暗香》、《疏影》的词，就觉得滋味完全不同。即绘画中的梅花与文学中的梅花，表现方法完全不同。绘画中描出梅花的形状，诉于我们的视觉，而在我们心中唤起一种美的感情。文学却不然，并没有梅花的形状，而只有一种话，使我们读了这话而在心中浮出梅花的姿态来。试读《暗香》：“旧时月色，算几番照我，梅边吹笛？”数句可使人脑中浮出一片月照梅花的景象和许多梅花以外的背景（月，笛，我），读到：“竹外疏花，香冷入瑶席。”恍然想起幽静别院的雅会，读到：“千树压、西湖寒碧。”又梦见一片香雪成海的孤山的景色。再读《疏影》：“篱角黄昏，无言自倚修竹。”可使人想起岁寒三友图的一部。读到：“已入小窗横幅。”方才活现地在眼前呈现出一幅疏影天骄的梅花图。然而我们在《暗香》、《疏影》中所见的梅花，都只是一种幻影，不是像看图地实际感觉到梅花的形与色的。<sup>[2]</sup>

可见，从审美的角度来说，绘画同样具有胜于文学直观性。因而，丰子恺的在漫画创作也十分注重视觉形象统一：多样统一、对称、均衡、对比、和谐以及图与底的关系等。也正因为绘画艺术手段的直观性，文学家们有意识地学习绘

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 江行观感. 天津人民出版社. 2010. 192-193.

<sup>[2]</sup> 杨牧. 丰子恺文选III. 从梅花说到艺术. 台湾洪范书店. 1982. 210-211.

画中的基本技法，包括色彩、线线条、透视和构图等。如英国小说家哈代对人物和环境的描写具有很强的可视效果，字里行间给人一种如临其境的感觉；康拉德也非常善于以色彩来塑造一种虚拟的文字空间。

## 第二节 散文艺术中绘画美的抽象性

丰子恺的散文是抒发一种来自于作家本身的修养及一种相辅相成的审美观，并不因其画家的因素而刻意去实现文与画的结合，这种毫无雕琢，不经过刻意安排的自然流露，使得文章中的“文”和“画”达到高度和谐统一。正式这样一种和谐统一，使得丰子恺散文的绘画美具有抽象的一面。

在阐释这一话题之前，我觉得有必要明确一个问题，那就是何为散文艺术中的绘画美？按照西方文艺理论，文学和绘画分属不同的艺术范畴：文学是时间艺术，绘画是空间艺术，它们之间有着严格的界限。但在东方，尤其是在中国，传统理论中则更强调文学与绘画的同一关系，即“文画互通”，绘画与文学相结合。那么从东西方不同的文艺理论取其差异性进行转换，即可找到答案。即把绘画的空间性运用到散文创作中，使文章具备“时空”美，这种抽象的美，我把它称之为“散文中的绘画美”。具体的讲，就是在描写一些景物与事物时，把事物的棱角与状态在散文中赋予“绘画语言”化，用生动形象的语言去刻画、描摹，使作者要表达的抽象而虚幻的事物变得具体形象，让读者能够毫不费力的感觉出作者想要表达的内容，且这个内容在这种表达中有一种极充实的美感。

文学是通过人类使用的语言文字并借助思维在脑中构成生动具体形象的。所以，散文中的绘画美并不像纯绘画那么直观，我们要对它进行审美，必须经过联想或想象，在脑中产生出美的形象。用丰子恺的话话说，就是：

用曲线的眼光的眼光，就可称为‘理智的’。理智也是心理上的名词，在艺术上的解释，便是用智力想起物象的作用及因果关系的意思。<sup>[1]</sup>

在散文中文字之中注入的抽象画面，是丰子恺别具一格的创作特点。如作者在散文《告缘缘堂在天之灵》中忆述了缘缘堂春、夏、秋、冬四季的景致，用文字的方式，描摹出了一幅幅抽象的缘缘画卷：

春天，两株重瓣桃戴了满头的花，在你的门前站岗。门内朱楼映着粉

<sup>[1]</sup> 杨牧. 丰子恺文选 I. 艺术的眼光. 台湾洪范书店. 1982. 222.

墙，蔷薇衬着绿叶。院中的秋千亭亭地站着，檐下的铁马丁东地唱着。堂前有呢喃的燕语，窗中传出弄剪刀的声音……夏天，红了的樱桃与绿了的芭蕉在堂前作成强烈的对比，向人暗示“无常”的至理。葡萄棚上的新叶把室中的人物映成青色，添上了一层画意。垂帘外时见参差的人影，秋千架上常有和乐的笑语。门前刚才挑过一担“新市水蜜桃”，又挑来了一担“桐乡醉李”。堂前喊一声“开西瓜了！”霎时间楼上楼下走出来许多兄弟姊妹。傍晚来一个客人，芭蕉荫下立刻摆起小酌的座位……秋天，芭蕉的长大的叶子高出墙外，又在堂前盖造一个重叠的绿幕。葡萄棚下的梯子上不断地有孩子们爬上爬下。窗前的几上不断地供着一盆本产的葡萄。夜间明月照着高楼，楼下的水门汀好像一片湖光……冬天，南向的高楼中一天到晚晒着太阳。温暖的炭炉里不断地煎着茶汤。我们全家一桌人坐在太阳里吃冬春米饭，吃到后来都要出汗解衣裳。廊下堆着许多晒干的芋头，屋角里摆着两三缸新米酒，菜橱里还有自制的臭豆腐干和霉千张。<sup>[1]</sup>

文中：“门前”、“门内”、“院中”、“檐下”、“堂前”、“窗中”“葡萄棚上”、“垂帘外”、“秋千架上”、“梯子上”、“向南”等方位词，无不牵引着画面构图的线；“傍晚芭蕉荫下”、“夜间明月照着高楼”、“坐在太阳里”等环境描述也无不在为不同的画面统一色调；“粉墙”、“朱楼”、“绿叶”、“青色”、“绿幕”、“一片湖光”色彩更是为画面在一笔笔上色。真可谓每一句话都可谓是一幅精美的画。如：“门内朱楼映着粉墙，蔷薇衬着绿叶。”一句，描绘了一幅既绝妙又具画理的画面。朱楼、粉墙、蔷薇、绿叶等自然和谐的组合，色彩红绿相衬，使画面在统一中又增添了许多情趣，尤其是“粉墙”一词，完全呈现了一个调色的过程：红色的围栏挨着白色的墙，通过视角的调和：“红+白=粉红”，在加上门前站岗的桃画作补色（绘画上称为环境色），画出了一面“粉墙”来，这真是集绘画美和画理于一体的佳作。这也正应验了丰子恺所说的：“艺术上的色彩，是不固定的，因了距离和环境而变化。”

再如，“夜间明月照着高楼，楼下的水门汀好像一片湖光。”是一幅和谐的夜月图，一个“照”字，在黑夜中引领视线找到了画面的主体，而“好像一片湖光”则为整幅画定了一个银色的基调，使画面充满一种神秘的静感。

这样看来，在丰子恺的散文文字中确实流淌着许多灵活的画面，这些画面完全看不出有刀劈斧凿的修饰之痕，而完全是一种自然的流露。所以，这样一

<sup>[1]</sup> 丰子恺. 缘缘堂随笔. 天津人民出版社. 2010. 130-131.

种近乎自然的画面，是一种形象的画面美，通过语言的描绘唤起视觉形象的回忆，形成审美上的愉悦。

### 第三节 丰子恺散文的“直观”与“抽象”结合

叶燮在《赤霞楼诗集序》中有言：“画者形也，形依情则深；诗者情也，情附形则显”。<sup>[1]</sup>这从理论上为绘画和文学结合提供了有力支持。绘画虽注重造型，但没有情作依托，则就失去了艺术性；文学虽注重抒情，但没有形象的彰显，则所述之情也就变得淡薄。这从本质上揭示出了画、文之间依托互补的关系。所以，就文学与绘画而言，文字所书写的是一种精心建构的心灵体系，而绘画则是如婴孩般的直觉的产物。当文学家想说的太多又不知从何说起时，他们拿起了画笔。纵观中国艺术史，很多人都把诗与画相提并论。苏轼的“诗画一律”，张舜民的“诗是无形画，画是有形诗”就是这方面的代表。诗和画号称姊妹艺术。有人进一步认为它们不但是姊妹，而且是孪生姊妹。<sup>[2]</sup>在广义的概念外延上，文学属于艺术，艺术不仅包括文学，还涵盖绘画、音乐、舞蹈、雕刻、建筑、影视等等不同的艺术门类。既然文学和绘画同属于艺术，当然它们之间会有许多交叉共通的地方。<sup>[3]</sup>然而，文学与绘画虽然有着许多共同之处，但它们又毕竟分属不同的学科门类。它们之间的交叉共同使之在现当代范畴里边相互走近，而差异则使之相互激荡生发，正是这些共同的差异，使得文学与绘画之间能够相互借鉴、互相补充、互相印证与互相启发。

文学与绘画同属艺术的范畴，而且从审美的角度讲又有着互涉相通的联系。丰子恺既是一位兼跨文学与绘画等诸多领域的文艺大师，也是中国近百年来为数不多的“图文并茂”的艺术家。所以他在不同艺术范畴里的创作表达，自会有某些相同或相似的地方。他在《文学与绘画》一书大力提倡“文学与绘画握手”，“绘画美与文学美的综合”，并认为散文兼有绘画与文学的效果。不仅如此，他还从中国诗和中国画的发展史中摸索探究，寻找文学与绘画相互交流的具体方法和途径，并积极倡导和推广文艺“大众化”，他说：

在美术的专家，对于技术有深造的人，大概喜看“纯粹的绘画”。但在所谓 amateur 或美术爱好者 (dilettante)，即对于诸般艺术皆有兴味而皆不深造的人，看“文学的绘画”比较兴味。在一切艺术中，文学是最易大

<sup>[1]</sup> 叶燮王运熙、顾易生. 赤霞楼诗集序. 1999. 261-261.

<sup>[2]</sup> 钱钟书. 中国诗与中国画. 三联书店. 2001. 5.

<sup>[3]</sup> 杨乃乔. 比较文学概论. 北京大学出版社. 2006. 11.

众化的艺术……绘画与音乐都没有这么便当……纯粹有形状，色彩表现的所谓“纯粹的绘画”，能懂的人也很少；而在形状与色彩中混入文学的所谓“文学的绘画”能懂的人也较多。<sup>[1]</sup>

这么看来，丰子恺散文中的绘画美是“直观”，即纯粹的绘画与“抽象”，即蕴含在文字中的画面结合的产物。漫画是造型艺术，散文是抒情艺术，它们各有所长。漫画用线条和色彩来描绘直观的形象；散文用语言文字来表达，读者在阅读语言文字时要把符号转换成直观形象，也就是要通过想象再创造来获得画面。虽然比起线条和色彩塑造的纯粹画面来，语言文字在直观性方面稍显逊色，但是语言可以进行叙述、抒情和议论等多种表达功能。所以，在造型方面，散文作品没有漫画直观，而在抒情方面，漫画不及散文细腻深刻。丰子恺这种漫画与散文形式的结合，正好可以使其文艺创作的“直观”与“抽象”优劣互补，使表达效果更完美。所以，丰子恺在说到日本画家竹久梦二的《梦二画集春之卷》时这有样的表述：

我看了这种种所以不能忘怀者，为了他们给我的感动深切的原故。他们的所以能给我以深切的感动者，据我想来，是因为这种画兼有形象的美抽象的美的原故。换言之，便是兼有绘画的效果与文学的效果的原故。<sup>[2]</sup>

这充分说明，在作者的潜意识里认为：唯有兼具绘画效果和文学效果的作品才能感动人，使人不能忘怀。这也是丰子恺始终坚持文学与绘画双修的重要原因之一。

#### 第四节 以“直观”视角探究“抽象”的美

中国画，起源古，象形字，奠基础；文与画，在当初，无歧异，本一途。我国自古就有‘书画同源’<sup>[3]</sup>之说，并认为伏羲画卦、仓颉造字，是为书画之

<sup>[1]</sup> 杨牧. 丰子恺文选IV. 绘画与文学. 台湾洪范书店. 1982. 193-194.

<sup>[2]</sup> 杨牧. 丰子恺文选IV. 绘画与文学. 台湾洪范书店. 1982. 188.

<sup>[3]</sup> 书画同源：中国书画术语。意为中国绘画和中国书法关系密切，两者的产生和发展，相辅相成，在画史

上以先秦诸子的所谓：“何图洛书”为书画同源的依据，唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》中说，“颉有四目，仰观垂象。因俚鸟龟之迹，遂定书字之形，造化不能藏其秘，故天雨粟；灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时也，书画同体而未分，象制肇始而犹略。无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。”此为最早的“书画同源”说。

先河。文字与画图初无歧异之分。在这种文化思想的影响之下，我国的文学和绘画虽在外在表现上存在差异，但是在表现的主题内容，审美价值等方面却有着共同的追求目标，即所谓“诗画同源”。所以，丰子恺把同样或类似的题材，既用散文的形式呈现，又在散文创作之外利用绘画来表达相同的感受。他说：“我作漫画，感觉同作随笔一样。不过或用线条，或用文字，表现工具不同而已”。<sup>[1]</sup>然而，审美的直观性是艺术审美活动中的重要特征，它表现为对艺术形象具有一种不假思索而即刻把握与领悟的能力。绘画是造型艺术，它的美感能通过所塑造的具体形象直接作用于我们的审美器官。所以，我认为：以相对直观的绘画手段为工具去品读丰子恺的散文，可谓是一条新颖可行之路。

首先，以丰子恺为本来讲，是非常符合这种以“直观”探究“抽象”的“以画析文”解读方式的。通过前面章节的论述，我们知道：丰子恺的文艺创作，无论是散文还是漫画都有着共同的创作动机，即以时代精神和文化为背景来反映现实生活，探寻宇宙与人生的“美”，从而揭示其本人的思想和人格表现。所以，从感知艺术家思想和艺术追求的层面讲，其漫画和散文是异曲同工的。因而通过欣赏漫画带来的直观视觉感受，也就自然了解到了作者在散文中所抒发的情怀。

其次，就作家作品而言，丰子恺的漫画和他的散文一样有纪实和抒情的功能。在第二章中，我已经充分论述过丰子恺的散文和绘画分期的一致性。所以，我们欣赏他各个时期的漫画作品，也就自然能感知与之分期相对应的散文作品的社会现实内容和作者的情感表达。在其漫画创作中，除了“古诗新作”以外，其题材大多直接取自现实生活；而其散文创作也是凭着自己深厚的文学修养，结合自身在绘画方面的造诣，通过带有绘画特征的语言文字描写现实生活。所以，丰子恺的漫画和散文的内容是具有一致性的。丰子恺的漫画大都取材于社会现实生活中极平常的事物来直接描画，这样的漫画，我们完全可以把它看作是记述作者本人生活的散文，而这些漫画也真实地映射着他的很多回忆散文和游记散文；而他的“社会相”漫画也和他的散文一样描绘着那个时代的社会现实。所以，叶圣陶在为《丰子恺文集·艺术卷一》作序时说：“子恺兄的散文的风格跟他的漫画十分相似，或者竟可以说是同一的事物，只是表现的方式不同罢了，散文利用语言文字，漫画利用线条色彩。”因此，我们在品读丰子恺散文作品的同时，也不妨通过漫画的“色彩”、“线条”、“透视”、“构图”等更直观的绘画语言去捕捉那些更加具象的创作内容。

<sup>[1]</sup> 丰子恺著. 丰一吟 选编. 丰子恺散文精选. 我的漫画. 浙江文艺出版社. 2004. 194.

## 结语

通过以上论述，可以得出结论：丰子恺的散文作品中的绘画美是客观存在的。这缘于丰子恺自小就受到良好的文化熏陶，青年时期就找到了自我，并幸运的结识了对其一生都产生重大影响李叔同，夏丏尊等良师。他承载着恩师的谆谆教诲和鼓励，始终坚持用文艺的方式来探寻宇宙和人生的“美”。所以，丰子恺的散文不仅善于表现动态的美，而且善于把绘画之外的理性思考和感性体验转化成文字来丰富了自己的散文创作题材，并融入“色彩”、“线条”、“透视”、“构图”等大量绘画语言，使散文呈现出一种绘画般的空间美感，表现出：“文画互读”、“文画互渗”、“文画互补”等丰富多彩的总体特征，形成了“文中有画”的散文创作风格，这是由作者的散文和绘画抒发人生感想、美化人心等等同样的艺术创作动机所决定的。然而，散文作品中的绘画美不同于纯粹的绘画美，从某种程度上讲，散文作品的绘画美是纯粹的绘画美的一种超越。本论文从绘画美学的角度对文学作品进行分析，就从根本上揭示了丰子恺文学作品具有绘画美的实质。文学作品采用绘画的美学原理进行创作，是文学作品具有绘画美的根本原因；从跨学科、跨领域比较研究的角度讲，又揭示了文学作品中的绘画美和纯粹绘画美的异同，从而加深了对两种艺术不同美质的把握。我想这对于我们今后去品读和欣赏丰子恺的散文和漫画的美，乃至带着这种美的体验去创造美，都是具有十分重要意义的。

## 参考文献

- [1] 宗白华. 美学散步[M]. 上海人民出版社. 1981 年版
- [2] 鲁迅. 鲁迅全集第四卷[M]. 人民文学出版社. 1981 年版
- [3] 杨牧. 丰子恺文选 I、II、III、IV[M]. 台湾洪范书店出版. 1982 年版
- [4] 丰子恺. 《丰子恺文集艺术卷二》[M]. 浙江文艺出版社. 1990 年版
- [5] 殷琦. 丰子恺外文选[M]. 上海三联书店. 1992 年 5 月版
- [6] 丰子恺. 艺术的效果[M]. 浙江文艺出版社. 1992 年 6 月版
- [7] 丰子恺. 丰子恺文集. 第四卷[M]. 浙江文艺出版社. 1992 年 6 月版
- [8] 陈 伟. 中国现代美学思想史纲[M]. 上海人民出版社. 1993 年版
- [9] 陈星. 丰子恺传 人间情味[M]. 北岳文艺出版社. 1994 年版
- [10] 伯特兰·罗素. 西方哲学史第三卷近代哲学. 洛克的认识论[M]. 台北五南图书公司. 1995 年版
- [11] 殷 琦、丰华瞻. 丰子恺研究资料[M]. 宁夏人民出版社. 1988 年版
- [12] 陈 星. 丰子恺新传[M]. 北岳文艺出版社. 1998 年版
- [13] 童庆炳. 文学理论教程[M]. 高等教育出版社. 1998 年 4 月版
- [14] 丰一吟. 潇洒风神[M]. 华东师范大学出版社. 1988 年 10 月版
- [15] 丰陈宝、丰一吟. 爸爸的画(第 2 集) [M]. 华东师范大学出版社. 1999 年 11 月版
- [14] 陈 惇、刘象愚. 比较文学概论[M]. 北京师范大学出版社. 2000 年版
- [17] 童庆炳、钱中文. 文学审美特征论[M]. 华中师范大学出版社. 2000 年 6 月版
- [18] 丰子恺. 丰子恺遗墨[M]. 华夏出版社. 2000 版
- [19] 洪再新. 中国美术史[M]. 中国美术学院出版社. 2000 年 12 月版
- [20] 钱钟书. 中国诗与中国画[M]. 三联书店. 2001 年版.
- [21] 张永刚、董学文. 文学原理[M]. 北京大学出版社. 2001 年 1 月版
- [22] 谭桂林. 《20 世纪中国文学与佛学》[M]. 安徽教育出版社. 2001 年 4 月版
- [23] 丰陈宝. 丰子恺漫画全集[M]. 京华出版社. 2001 年 8 月版
- [24] 丰子恺著(丰一吟 选编). 丰子恺散文精选[M]. 浙江文艺出版社. 2004 年 6 月版
- [25] 李 亮. 诗画同源与山水文化[M]. 中华书局. 2004 年 12 月版
- [26] 曹顺庆. 比较文学论[M]. 四川教育出版社. 2005 年
- [27] 周积寅. 中国画论辑要[M]. 江苏美术出版社. 2005 年 7 月出版
- [28] 余连祥. 丰子恺的审美世界[M]. 上海世纪出版集团·学林出版社. 2005 年版
- [29] 杨乃乔. 比较文学概论[M]. 北京大学出版社. 2006 年版

- [30] 朱寿桐. 文学与人生十五讲[M]. 北京大学出版社. 2006年1月版
- [31] 朱良志. 中国美学十五讲[M]. 北京大学出版社. 2006年4月版
- [32] 丰子恺. 丰子恺散文[M]. 人民文学出版社. 2008年1月版
- [33] 王利云. 文学概论新探[M]. 中国社会出版社. 2008年7月版
- [34] 朱光潜. 谈文学[M]. 安徽教育出版社. 2008年6月第2版
- [35] 葛路. 中国画论史[M]. 北京大学出版社. 2009年1月版
- [36] 丰一吟. 丰子恺散文[M]. 浙江文艺出版社. 2009年6月版
- [37] 朱红林. 丰子恺散文艺术研究[M]. 云南大学出版社. 2009年8月版
- [38] 陈星. 丰子恺研究史料拾遗补论[M]. 西泠印社. 2009年8月版
- [39] 丰子恺. 缘缘堂随笔[M]. 岳麓书社出版. 2010年8月版
- [40] 丰子恺. 缘缘堂随笔[M]. 天津人民出版社. 2010年10月版
- [41] 丰子恺. 人间情味—美学散步丛书[M]. 北京大学出版社. 2010年10月版
- [42] 丰子恺. 还我缘缘堂[M]. 华夏出版社. 2011年1月版
- [43] 陈星. 丰子恺评传[M]. 山东画报出版社. 2011年10月版
- [44] 丰子恺. 丰子恺作品精选[M]. 长江文艺出版社. 2012年11月版
- [45] 丰子恺. 缘缘堂再笔[M]. 中国青年出版社. 2012年11月版
- [46] 丰子恺. 子恺日记[M]. 海豚出版社. 2013年9月版
- [47] 丰子恺. 车厢社会[M]. 中国国际广播出版. 2013年1月版
- [48] 丰子恺. 丰子恺漫画精品集[M]. 中国青年出版社. 2013年3月
- [49] 丰子恺. 禅外阅世[M]. 陕西师范大学出版社. 2013年3月版
- [50] 丰子恺、弘一法师. 护生画集[M]. 上海译文出版社. 2013年11月版
- [51] 丰子恺绘、吴浩然编. 毛笔画册 [M]. 海豚出版社. 2014年1月版
- [52] 丰子恺. 客窗漫画 [M]. 海豚出版社. 2014年1月版
- [53] 丰子恺绘、吴浩然编. 影印版丰子恺漫画集—画中有诗[M]. 海豚出版社. 2014年1月版
- [54] 丁秀娟. 感悟丰子恺[M]. 东华大学出版社. 2014年3月版
- [55] 陈星. 丰子恺漫画研究[M]. 西泠印社. 2014年3月版
- [56] 陈星. 随笔二十篇(总序) [M]. 海豚出版社. 2014年3月版
- [57] 丰子恺. 随笔二十篇[M]. 海豚出版社. 2014年4月版
- [58] 陈星. 丰子恺研究的回顾与评析[J]. 浙江社会科学. 1994年3月
- [59] 向诤. 近六年来丰子恺研究述评[J]. 文教资料. 2001年第3期
- [60] 吴颖. 孤芳不与众芳同, 潇洒丰神影——丰子恺研究述评[J]. 文教资料. 2007年7期
- [61] 徐型. 丰子恺漫画的文学意蕴解读[J]. 嘉兴学院报. 2007年9月
- [62] 丰子恺. 绘画与文学[C]. 岳麓书社出版. 2012年1月

## 致谢

在本论文即将完成之际，我首先要向我的导师范军副教授致以最由衷的感谢和崇高的敬意！本论文的顺利完成，离不开范老师严谨的治学态度和精益求精的工作作风。同时，范老师在百忙之中付出自己宝贵时间在学术方面给予我指引，使我受益匪浅，并将成为我未来学术研究的动力和更坚实的基础。

其次，我也要衷心感谢华侨大学和泰国华侨崇圣大学为我们身处海外的中国人提供深造学习的平台和进行学术研究的机会。同时也要衷心感谢曾经不辞辛苦，万里奔波来到泰国为我们授课的各位专家、学者，从你们身上，我不仅增长了学科知识，更拓展了我的学术视野。

另外，我也要感谢我的工作单位：Kamphaeng Phet Rajabhat University 和 Naresuan University 给予我远赴曼谷学习提供优先排课和请假等一系列的便利，使我顺利的修读完学位要求的所有课程。

最后，我还要感谢我的同事，也是我的同学杨搏。我们不仅在求学路上相互帮助，彼此鼓励，更在无数次的争论和探讨中拓展了我的视野；也要特别感谢在我求学路上一直给予我支持和鼓励的我的家人，有了你们，我有了追求进步的勇气和信心。

谭政荣  
2015年4月

附录：论文中提及的丰子恺部分绘画作品

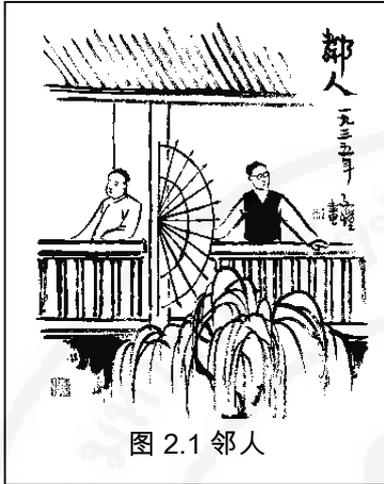


图 2.1 邻人



图 2.2 交换看报



图 2.3 隔篱呼取尽余杯



图 2.4 野外理发处



图 2.5 中国就像棵大树



图 2.6 劫后重生



图 2.7 旷野中的病车



图 2.8 都会之客



图 2.9 鼓乐



图 2.10 鹅老爷吃饭

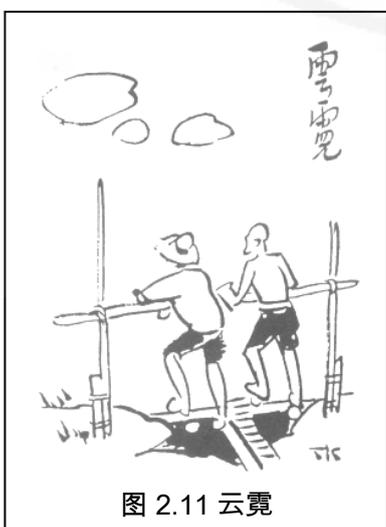


图 2.11 云霓



图 2.12 村学校的音乐课



图 2.13 中秋



图 2.14 锣鼓响



图 2.15 三姑娘



图 2.16 教育

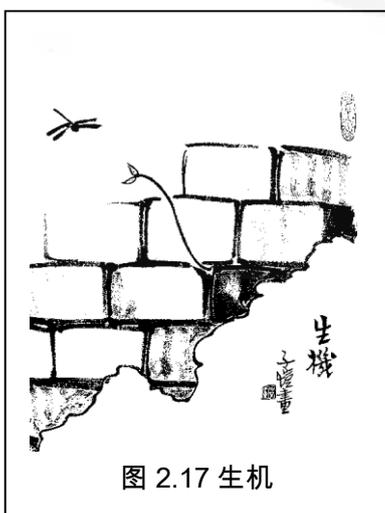


图 2.17 生机



图 2.18 黄包车夫的梦



图 2.19 投稿者的梦



图 2.20 脚夫



图 2.21 最后的吻



图 2.22  
人散后，一钩新月天如水

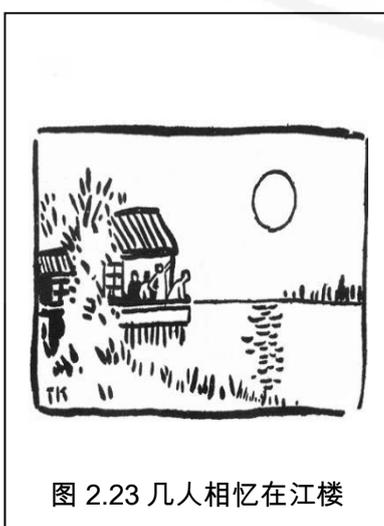


图 2.23 几人相忆在江楼



图 2.24 无言独上西楼



图 2.25 穷小孩的跷跷板



## ประวัติผู้เขียน

**ชื่อ - สกุล** MR. TAN ZHENGRONG (谭政荣)

**วัน เดือน ปีเกิด** 23 มกราคม 2529

**ที่อยู่ปัจจุบัน** 99 หมู่ 9 ตำบลท่าโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก 65000

**ประวัติการศึกษา**

พ.ศ. 2551 คณะศิลปกรรมศาสตร์ HongHe University  
ศิลปศาสตรบัณฑิต (การสอนศิลปะ)

พ.ศ. 2554 คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร  
ศิลปศาสตรบัณฑิต (วิจิตรศิลป์และประยุกต์ศิลป์)

**ประวัติการทำงาน**

พ.ศ. 2554 - 2556 อาจารย์สอนภาษาจีน คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร

**ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน**

พ.ศ. 2556 - ปัจจุบัน อาจารย์สอนภาษาจีน คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

















