
“子恺漫画”之人生艺术化

——以意象分析为中心

刘亚方¹

(安徽大学 哲学学院, 安徽 合肥 230039)

【摘要】: “子恺漫画”通过特殊的艺术风格、生动的艺术形象传达了深刻的意蕴。借助对“子恺漫画”具有代表性的意象“人物”“器物”“动物”“自然”的分析,品味丰子恺对过往人事的缅怀和对理想世界的憧憬,探索中国古典意象理论的现代发展及“子恺漫画”的审美价值和实践意义。“子恺漫画”的独特审美价值在于其关注人生、近乎人情的艺术主张向世人揭示,美在生活,美在日常。艺术的生活是把创作、鉴赏艺术的态度时刻应用到人生中,艺术的价值是教人在日常生活中品艺术的情味,艺术的真谛是以无限的姿态认识永劫的面目,便可体验人生的崇高和不朽。

【关键词】: 丰子恺 漫画 意象 美育

【中图分类号】: J228.2 **【文献标志码】:** A **【文章编号】:** 1671-3079(2021)05-0005-08

丰子恺在中国现代文化史上堪称是一位难得的艺术全才,他在绘画、文学、音乐、翻译、书法等各个艺术领域里都具有很高的成就,曾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”^[1]。现代美学大师朱光潜也称赞他“从顶至踵,浑身都是个艺术家”^{[2]115}。“子恺漫画”不仅具有重要的艺术价值,也具有普遍而又深刻的社会影响。“子恺漫画”贴近现实生活,选材广泛而又颇具典型性,多融诗意在日常生活的审美之中,表现出对现实生活敏锐的洞察力和深刻的思辨性,以艺术的形态和审美观照的方式,为人们呈现出别样的世象百态。丰子恺创作漫画,擅用毛笔在纸上作极简的构图,善于在寥寥数笔中描绘生动而有意味的人物形象,以西洋画的功底,体现出中国文化的民族性。

一、“子恺漫画”之画风探赜钩沉

论及丰子恺漫画风格的形成,离不开对中国古典绘画精神的继承。漫画中,丰子恺对艺术客体的“形”“神”处理,则深受中国古典美学中形神论的影响。中国古典绘画中关于“形”和“神”讨论由来已久,韩林德在《境生象外:华夏审美与艺术特征考察》一书中将中国古典绘画美学中的形神论大致分为三种观点:一是重“传神”而不否认“形似”。以东晋顾恺之的观点为代表,一方面提出“四体妍媸本无关于妙处,传神写照正在阿堵中”^{[3]30},强调“传神”的重要性;另一方面又提出“其于诸像……有一毫小失,则认识与之俱变”^{[3]30}(《魏晋胜流画赞》),这里便指出人物画“形似”与“形神”的内在联系,即形有失,必将影响人物神奇的表达。二是重“传神”而轻“形似”。苏轼在《书鄢陵王主簿所画折枝》一诗中提到:“论画以形似,见于儿童邻。”^{[3]31}在苏轼之前,唐张彦远在《历代名画记》一书中也有云:“古之画,或遗其形似而尚其骨气,以形似之外求其画。”^{[3]31}这一观点则强调艺术主体在绘画创作中,须重“传神”而不求“形似”的美观,对艺术客体作出不同于模拟或写实的特殊处理,以突出艺术主体真切感受到的审美对象即艺术客体的神态个性特征。三是“神”“形”并重。最早表达这一观点的似是五代宋初的欧阳炯。他提出:“六法之内,惟形似、气韵二者为先。有气韵而无形似,则质胜于文;有形似而无气韵,则

作者简介: 刘亚方(1990-),女,安徽合肥人,安徽大学哲学学院硕士研究生,研究方向为中国美学与西方美学。

华而不实。”^{[3]32}（《益州名画录·属八卦殿壁画奇异记》）这便是将“神”与“形”看作统一的两个方面，若能做到“形”“神”兼备，绘画才能达到文质彬彬、华实相副的境界。^[3]丰子恺的漫画中，虽然常见其人物、风景、器物总是在寥寥数笔之下便可做到以形传神，但在丰子恺的绘画美学思想中，并不是只重“神”而轻“形”，而是在不摒弃形似的基础上力求达到“形”“神”兼备的艺术效果。丰子恺因儿时临摹《芥子园人物谱》而对绘画产生兴趣，中学时接触写生，而后练习石膏模型。当西洋的新派画家以及中国写意派画家将石膏模型写生视为绘画基本练习为陈腐的机械方法时，丰子恺却不以为然。他在《视觉的粮食》中明确说道：“我始终坚信绘画以‘肖似’为起码条件……学画也如此，单求肖似固然不及讲笔法气韵的清高。然而不肖似物象，笔法气韵亦无从寄托。”^{[4]57}此外，他对苏轼关于重“传神”而轻“形似”的说法也提出了自己的质疑，认为苏轼之“论画以形似，见与儿童邻”是一种夸张之谈，应将“以”字改为“重”字才行。在丰子恺看来，绘画若不必求“像”，只是一味注重所谓的笔法、神趣、气韵等，这种画论未免立说太高，近于玄妙。他还指出：“‘像’是绘画上最基础的一个条件，在艺术成立的基础条件中，有一条是‘须带客观性’。客观性愈广大，艺术的价值愈高。”^{[4]79}对于那些为了要明显地表出物象神气的中国山水画、西洋的新派画以及漫画，常把物象夸张变形以致与实物不符，甚至完全不像实物的东西，丰子恺认为这是走入虚构境界、流于形式主义的。尽管丰子恺笔下的艺术客体都是以简笔造型居多，在《漫画创作二十年》里也提过“意到笔不到”的观点，但并非是将“形”置于无关紧要的地位，而是将“神似”与“形似”并重，就如丰子恺在《画鬼》里作了一番总结：“‘绘画以形体肖似为肉体，以神气表现为灵魂。’即形体的肖似固然是绘画的一个重要标准，但此外有一个更重要的目标，是要表现物象的神气。倘只有形似而缺乏神气，其画就只有肉体而没有灵魂，好比一个尸骸。”^{[4]99}这与中国古典绘画关于“形”“神”二者关系讨论的第三类观点不谋而合。在丰子恺看来，“形”与“神”是画的一体两面，二者缺一不可，失了“形”，其“神”无从支撑，缺了“神”，其“形”也如躯壳。因此对于审美客体的“形”，应以写实的态度表现和再现；至于“神”，则须审美主体多年的人品学问修养的全面修炼。正如“外事造化，中得心源”，只有力求做到形真而圆与神和而全，才能使得形神二者在画面上完满地实现统一。

“子恺漫画”中深受中国古典绘画精神影响的除了有“形”“神”关系，还有对“虚”“实”关系的表现，虚实论是中国古典美学的重要论说，认为天地万物及一切艺术和审美活动都是虚与实的统一。艺术创作和审美活动唯有实现虚实统一，才能达到完满的境界。在中国绘画中，对于“虚”“实”关系辩证的处理上则通过传统艺术瑰宝中的水墨书法。中国水墨画和书法，基本上属于黑白相须为用的艺术。“白”本指“笔墨不及处”，又指“纸素之白”。中国画中，须先有这份素白作为底子，而后才可以描画，正如孔子所云：“绘事后素”，丰子恺看重“后素”，他将“后素”与不“后素”作了一番比较，“后素的更富有画意。所谓‘画意’，就是艺术味，浅明地说，就是‘不冒充实物，而坦白地表明它是一张画’。”^{[4]11}对于画中笔墨之黑不及之处的“空白”，丰子恺将其视为生气的来源，“中国画里寥寥数笔之外的白底子，绝不是等闲的废纸，在画的布局上常有着巧妙的效用，这叫做‘空’，空然后有生气。”^{[4]11}而中国古典绘画也注重画面的这份“空”，元代饶自然在《绘宗十二忌》的第一条中就指出，画面的布局最忌迫塞，“须上下空洞，四旁流通，庶几潇洒。若充天塞地，满幅画了，便不风致，第一事也。”^{[5]2}如果画面布局满幅迫促，潇洒风致也就无存了。“素地”有了，而后才可施“彩色”。中国画家面对这幅“虚白”，为了避免被物的底层黑影填实，所以直接在这一片虚白上挥毫运墨，凭借自由挥洒的笔墨破了空虚，使得实的线条（黑）之美在虚（白）的映衬之下，得到尽可能地显现。中国绘画和中国书法关系密切，将书法引入绘画乃是中国画的一大特点。中国特有的艺术“书法”实为中国绘画的骨干，书法的用笔是中国画造型的语言，离开了书法的用笔，也就很难言中国画了，因此，中国画重视对笔墨丹青的追求，绘画中须突出用笔本身的独立审美价值，这与书法艺术重视笔法的审美追求不谋而合，或者说绘画用笔正来自书法用笔的灵感。古人画竹有四法之说，“干如篆，枝如草，叶如真，节如隶”，这无疑是对以书法之笔墨入画的一个精辟的概括。正是源于这份“书画同源”之说，丰子恺极为看重书法，将书法与画法视为两种同样高深的艺术，绘画的同时也不忘常习书法，力求在书法艺术中领悟出作画的味道。朱光潜在《丰子恺的人品与画品》中就有提到：“书画在中国本来有同源之说。子恺在书法上曾经下过很大的功夫。他近来告诉我，他在习草章，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，发现画就有长进。”^{[2]116}中国画中关于“虚”“实”关系的内涵博大精深，不仅画面的“空白”（虚）与笔墨所及之处的黑色线条（实），即有象有形的部分与无象无形的部分互相生发，构成了“虚实相生”，而且画面中书法字里行间的“空白”（虚）同笔画的黑色线条（实）疏密有致，同样为绘画布局达到了“计白当黑”的巧思，也是一种“虚实相间”的妙用。“子恺漫画”承袭了中国古典绘画中的“虚实相生”思想，用水墨入画，以书法造境，使得画面有画处神采有趣，无画处皆成妙境的审美真境。

“子恺漫画”的巨大的艺术魅力并不在于只是简单承袭了中国古典绘画精神，正如丰子恺自己所言：“爱好中国画的线条与色彩的‘简单明快’的表现，就用西洋画的理法来作中国画的表现。”^[6]对于某些中国画画家只是依样画葫芦般地因袭传统，泥古不化的弊病是不赞同的。因此，“子恺漫画”真正的价值就是既保留了中国古典绘画的空灵之感，又吸收了西洋画法的活泼之态。丰子恺漫画之独一无二的艺术风格，其灵感来源于日本漫画家竹久梦二，他将梦二漫画之简洁的形象表现、强劲流利的笔致以及变化而又稳妥的构图布局都充分、借鉴吸收到自己的漫画中，标题的采用在一定程度上也是受到竹久梦二的启发，丰子恺在《绘画的欣赏》一文中提到：“漫画的表现力究竟不及诗……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。这也不足为漫画病。言语是抽象的，表现力广大而自由；形象是具象的，其表现当然有限制。”^{[4]70}他主张漫画不必严禁借用文字的形式作为画题，可将其视为一种绘画与文学的综合艺术。竹久梦二的漫画恰好运用了画题的妙用，使得漫画犹如读一篇小品文一般；将画题用于对比的题材，更起到画龙点睛的效果。由此，丰子恺视梦二先生是“题画的圣手”^{[4]30}。

无论是继承中国古典绘画的基本精神还是借鉴西洋画的表现手法，这些艺术借鉴都不是亦步亦趋的机械模仿。由于民族传统的差异以及个人修养，包括见闻、经验、眼光和对生活感悟的不同，还有社会现实的不同，都使丰子恺在借鉴古今中外绘画艺术风格的同时，更渗入自己的艺术领悟。其中贴近现实生活的刻画和启发人事感慨的巧妙结合，使作品形成了“眼睛向下，艺术向上”的风格特征，这份匠心独运更使得“子恺漫画”好似一部社会的缩影、时代的画册，深入人心，流传至今。

二、“子恺漫画”之意象分析

“子恺漫画”受中国古典绘画精神的影响，其画中的意象融入了作者创作构思时的情志、意趣，表现出了人生真谛和宇宙生机，给人以“味外之味”的审美感受。“子恺漫画”自1922年开始创作第一幅直到1949年，内容、形式几经变迁。根据丰子恺各个经历期间的所闻所感，将笔下具有代表性的意象分为“人物”“器物”“动物”“自然”几类，可以从这些意象中品味丰子恺对过往人事的缅怀和对理想世界的憧憬。

（一）人物篇

儿童一度是丰子恺笔下的人物主体之一。丰子恺守有一份赤子童心，所以在儿童漫画中，他能将儿童身上的简单纯粹表现得活灵活现。他在解释自己漫画进入儿童相的时候说：“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动机。”^{[7]389}丰子恺笔下描绘儿童生活的佳作迭出，经典之作便是《阿宝两只脚，凳子四只脚》。画中丰子恺的大女儿阿宝给凳子的四条腿穿上了袜子，举止惹人发笑却充满童真。还有《爸爸不在的时候》，描绘的是丰子恺的孩子在他的案桌上捣乱搞破坏的场景，对此画，丰子恺曾有真情的告白，他表示，在当时看着孩子捣乱的时候，实在是不耐烦而不免呵斥，甚至要批他们的小颊，然而呵斥之后又立刻笑了，批颊的手停在半空中，终于变批为抚。而后，又反省如何能要求孩子的举动同自己一样。正是因为进入儿童的天地，有了这样设身处地地体察儿童生活的秉性，才有了一幅幅可爱有趣的儿童漫画，像《瞻瞻底车》《阿宝赤膊》《花生米不满足》等佳作。

体察儿童世界的率真，丰子恺同样用作品诠释了成人社会的疾苦和虚伪。起初，丰子恺企图以赞扬儿童的手法“从反面诅咒成人社会的恶劣”，而后，才将笔锋直接转向成人社会的黑暗。他本不愿描绘社会的黑暗面，然而“后来我的笔终于描绘了。我想，佛菩萨的说法，有‘显正’喝‘斥妄’两途。西谚曰：‘漫画以笑语叱咤人间’，我为何专写光明方面的美景，而不写黑暗方面的丑态呢……于是我就当面细看社会上的苦痛相、悲惨相、丑恶相、残酷相，而为他们写照。”^{[7]390}像《最后的吻》，画的是一个年轻的母亲由于无力喂养自己的孩子，而不得不把孩子送到育婴堂去，而接婴儿处的墙脚下却有母狗在哺育两只小狗。鲜明的对比手法，直指穷人不如狗的残酷真相。抨击成人社会的黑暗虚伪是一方面，另一方面也暗示着对理想世界的积极向往，通过漫画引起读者的共鸣遐想。丰子恺总能直面社会的阴暗处，在当时很多画家一味埋头在古代山水、飞禽走兽、草木鱼虫的主流外走出一条不同寻常的路，从工人、清道夫、堂倌、佣工、穷孩子、脚夫、黄包车夫直到乞丐，皆入画中。后来在谈自己的画时，丰子恺这样说：“我不会又不喜作纯粹的风景画或花卉等静物画；我希望画中含有意义——人生情味或社会问题。我希望一幅画可以看看，又可以想想。”^{[8]497-498}在他看来，一味躲在深山里赞美自然，怎能让更多人看到世间的的天不公和黑暗，又如

何消灭种种罪恶的现象，又如何让世人明白童心的难能可贵，所以须到红尘间才能弄明白人生悲欢。

在儿童和成人这两组相对的人物意象中，还延伸出了另一类群体，便是学生和老师。这一类漫画在丰子恺的漫画中是很有特色的作品，并在各种漫画集里都有刊登。集中收集此类漫画的主要是《学生漫画》和《子恺漫画全集·学生相》。熟知丰子恺的都清楚，这部分的画作同他在浙江省立第一师范学校求学期间的经历有关，也跟他有过长期教学经历有关。因此，形形色色的学生形象和校园百态在画里有十分到位的反映。英文课上开小差、背诵课文时的作弊、教室门上的恶作剧、考试前的临时抱佛脚、食堂抢饭的生龙活虎、毕业后的失业，等等，学生生活中的每一个细节几乎都被捕捉到。关于老师的画作，如《舍监的头》和《某件事》，这两幅显然都以夏丐尊先生为原型；《都会之音》，画着一位老师坐在教室里拉二胡，这便是以李叔同先生为原型。这部分漫画的内容是丰子恺对这段学习生活的美好回忆，也有对恩师的追忆。面对刻板僵化的应试教育，丰子恺也用漫画对其批判讽刺，如《某种教师》《用功》这类漫画。如今看来，人们读此画都不陌生，还会让读者生出“于我心有戚戚焉”的感叹。

（二）器物篇

翻看丰子恺漫画全集，很难不被他画的物件所吸引，那些具有年代感的老物件不止一次出现在丰子恺的漫画里。正如“形而上者谓之道，形而下者谓之器”（《周易·系辞上》），“道”是居于形体之上的精神因素，而“器”便是指居于形体之下的物质状态。因此，画中频繁出现的器物，背后自然承载了丰子恺创作时的情绪和情思。

丰子恺笔下常出现的器物并不是稀罕少见的，更不是洋气时髦的，相反，都是些日常生活中常见的和具有历史年代感的老式东西，如：《黄昏》里的茶壶、杯子、信纸；《晚凉》里的木制长椅、旧式路灯、画中人手里摇着一把芭蕉扇；《惜别》中格子窗棂、闹钟、流下蜡油的蜡烛；《秋夜》中的茶杯茶壶和亮着的煤油灯、老式的剪刀。人物不是画中的主角，真正抓住人心的正是这些器物，画家借画中器物的象征意义，抒怀旧之情，使观者感同身受，不免回忆其往昔岁月。丰子恺偏爱竹篮、竹筐、竹筛、藤椅这类竹器，这与他早年的生活经历有关。1938年，丰子恺为躲避战乱而携家人逃难到桂林，在租房期间，因无法租用家具，只有买竹器。这里竹器价廉物美，跟上海的奢侈形成鲜明对比。有感于此，丰子恺在《桂林初面》一文中写道：“在这里我又替养尊处优的人惭愧。他们一人用的坐具就耗费了十二人用的全套家具，他们一人用的全套家具应抵一百二十人的所费。他们对于人类社会的贡献，是否一百二十倍于常人呢？”^[9]在桂林期间，丰子恺除了忙于执教、作画、写文外，对当地的种种工艺品也十分留意，这其中少不了价廉物美的竹篮、竹盒和竹碗。泮塘岭的灶间和婴儿新枚所住牛棚木窗上简单美观的花纹，永福的土制小罐型油灯，两江圩上的折纸灯，等等，这些器物形象都被丰子恺画在日记上留作纪念。艺术创作总离不开日常生活，丰子恺感动于桂林淳朴民风，以及对当年生活光景的怀念，普通的瓶瓶罐罐在他的笔下充满了思想与情绪，使得画面如同拥有了生命一般变得鲜活起来。

丰子恺笔下的“器物”意象中除了竹器以外，还有其他一些富有乡村田间生活气息的日常用物，这类多集中在社会相画集中。《他们的SOFA》，俩农民将两头拴着竹筐的扁担当作SOFA坐着；《收头发》中，一人挑着担子挨家挨户收头发；《江头》里戴着草帽、挽起裤腿的农民挑着柴禾之类东西的扁担轻便地行走在窄桥上；还有《铺盖》《过洋桥》《冬日的汗》《颁白者》等若干画作中都出现了“扁担”。除了农具，还有旧年代里的小商小贩和他们营生的工具，如《挖耳朵》《刺头担》里的老式洗脸架，《卖馄饨》中的馄饨担，《“搭搭滚”的猪油糕》里滋滋冒烟的煤炉等等。以上这些器物是属于那个时代的印记，虽已被遗忘，但在丰子恺的笔下却被重新记忆起来。

丰子恺笔下的“器物”取自琐碎生活，他怀念旧时乡间的简单纯粹，于他而言，大都会产生的精巧、玲珑输送到乡村，不是福音，而是给乡村带来了害处。火钵头被精巧玲珑的打火机取代，水烟筒不见了踪影，却只见流行的香烟，老棉布衣襟上缝着洋纽扣，尖角石子路上擦破皮的“大英皮子”鞋，无线电收音机在乡村发出的油腔滑调的对白，从打火机至收音机，都是物质文明对人类的贡献，然而带给乡村的只有惊异、诱惑和可笑的不对称。所以，丰子恺喜画虾笼、鸟笼，喜画牛车、黄包车，在他的心里，这些不是落后的陈年旧物，而是富有温度的时代印记。

(三) 动物篇

在生产和生活中，动物堪称是与人类关系密切的伙伴。譬如，耕田需要依赖牛，报晓需要鸡，看家护院则需要狗，这些动物不仅与人朝夕相处，而且对于人类的生产和生活“与有功焉”。出于对动物的喜爱，出于对人与动物感情的珍视，也出于对动物生命的尊重，自古以来中国社会就提倡护生意识，甚至形成了护生主义。为了倡导戒杀护生，丰子恺创作了6册以动物为主体的画集——《护生画集》。这部缘起于1927年、创作过程前后长达46年的著作，是丰子恺一生中重要的作品，除了是爱护生灵与心灵的集大成之作，也体现了丰子恺对恩师的缅怀，更有圆满大师生前夙愿的意义。

丰子恺在《护生画集》中画了很多关于牲畜和家禽的画，包括牛、羊、猪、鸡、鸭等等，这群动物在人类传统节日和庆典活动时都免不了被宰杀以祭祀或庆贺，丰子恺对此多有揭示和批判。如《喜庆的代价》中，人类在喜庆的日子里，杀猪宰羊，因而家里挂满了猪头，堆满了鸭子，所以作者有感于此，把人类的“欢”和动物的“悲”进行对比，谴责人间欢庆建立在动物的痛苦之上，要求人类约束和反省自己的行为，不要让牲畜、家禽成为人类奢靡纵欲的牺牲品。还有《投奔》《明日是中秋》《幸福的鸡》里都有家畜家禽在节日里被杀戮的画面。丰子恺曾在《还我缘缘堂》里表示，“受先父遗传，平生不爱肉类”。^[10]由于自身一直保有茹素的习惯，所以看不得人类滥杀生灵的做法，同时对这类弱小无辜的动物群体怀有同情，其中护生主义的价值取向也不言自明地表达出来，便是人类应该尊重动物的生命，不得伤害生灵。

在《护生画集》中，除了有描绘普通动物之外，还有一些关于仁兽的想象作品。这些仁兽包括麒麟、凤凰和驺虞，从某种意义上说，这些仁兽是代表传统道德的符号，内含深厚的儒家文化意蕴，也间接表明了丰子恺的护生思想。麒麟，画中多次涉及。在第一集中就有一幅题为《!!!》的作品，画了一只穿皮鞋的脚，正以不可阻挡之势踩在一只小虫的身上，小虫生命危如累卵。画面中没有出现麒麟的形象，但这幅图的题画诗中却写道：“麟为仁兽，灵秀所钟。不践生草，不履生虫。”诗和画在内容上形成了强烈对比，同人类的脚比较起来，丰子恺想表达麒麟更有仁爱风范。除了这幅画外，丰子恺还画了一幅名为《和气致祥》的图画，图中汇集了龙、凤和麒麟等祥瑞仁兽。《护生画集》中的仁兽还有驺虞，此为义兽，有“至信之德”。丰子恺对于仁兽的刻画，不难看出其中充满着理想主义色彩以及庄严的道德崇高感。

《护生画集》中还有更多对幼小可爱动物的刻画，无一不是在凸显动物的美德。“灵犬”系列的图画，多以灵犬救主的图像叙事，凸显了犬的“慧”；《义猫认主》里体现猫对主人的“义”；《双双瓦雀入门来》《哭友》《燕集几案》《白鹇殉主》表达鸟类的忠诚恋主等等。整个《护生画集》中，展示动物灵性的图画较多，这些护生画不仅是对动物美德予以赞美和褒扬，也在不动声色之中对德性匮乏的人类进行批判，更想通过对幼小動物有情有义的刻画，培养人对动物的感情，从而培养体恤于生命的仁爱之心。《护生画集》中“护生者，护心也”的编纂思想丰富了现代中国的护生理念，在这些作品中，正如陈星老师所说，“无论是为了‘护生’，还是为了‘警示’，甚至是为了提倡‘和谐’‘孝道’，这对当今也有着极其重要的现实意义”。^[11]

(四) 自然篇

丰子恺将笔触从人物转向自然，一方面是对自己绘画之路作了新的评估；另一方面是源于：“抗战军兴，我暂别江南，率眷西行。一到浙南，就看见高山大水。经过江西湖南，所见的又都是山。到了桂林，就看见所谓‘甲天下’的山水。从此，我的眼光渐由人物转移到山水上。我的笔底下也渐渐有山水画出现……最初是人物为主，山水为背景。后来居然也写山水为主人物点景的画了。”^{[7]257} 细观丰子恺关于自然的绘画，便能发现他并不是通过单一的自然意象去传达画意，而是将人物和自然景色融为一体，通过画面整体布局营造淡远的意境，从而达到借物喻情、情融于画的艺术效果，同时结合题诗，创作出别有风格的“古诗新画”。

“自然”意象在中国传统文化中是被看作一个“类”的统一体，须从整个宇宙天地(自然)的整体性着眼于其中的个体，这些个体具有“类”的相通性，因此，不能将它们割裂孤立地看待，而应联系起来，才能从中发现合理化的有情世界。这种通过个体去观察整体的表现方式即是“以小见大”，在丰子恺的自然相漫画中大都采用了这种手法，通过一花、一草、一虫、一鸟体

现大自然的蓬勃生机，用单个或极简练的形象传达出自身的无穷趣味。那么，一花一叶就不能单一看作是花叶，而是代表了花叶的生命。如《留春》，画面里有一张粘有几片花瓣的蛛网，画面简洁，对象不多，却表现出了作者爱春、惜春、留春，面对春天匆匆而去的遗憾珍惜之情。还有《好春光》中，蜻蜓、蝴蝶在花丛里飞舞，黄莺、燕子在枝头上啼叫，画面布局上左下角的花丛和右上方的树枝形成对角，蜻蜓、蝴蝶、燕子、黄莺皆用线条勾勒出，姿态尤为轻盈，这些具有“春”之特点的“类”组合在一起，无不传达出春光无限的自然之美，而这份春光也由这类“自然”意象的组合立显饱满立体。

在丰子恺表现自然相的“古诗新画”中，山水和人物常常结合起来，通过山水的衬托，突出人在自然中的情感和行为，因此，自然与人物的结合，是丰子恺自然山水画的重大特色。1934年所绘的《游春人在画中行》，画的是春天景致，画中人徐行在杨柳依依的湖畔，湖岸对面山峦起伏，人物在画中的主要位置，而且五人姿态各异，畅游于山水之间，画面布局也十分讲究空间感，由远及近的空间立体感像极了邀请画外人一同入画赏春。《豁然开朗》这一幅，内容如题，描述了两位山客跋山涉水已久，未曾料到山洞底部竟然别有仙境，好山和水一览无余。如此看来，丰子恺的自然山水作品里，大部分是一幅世外桃源般的理想图景，可以说是直接在自然里安置了他心中的人情事理。丰子恺将心中的风光雾化化为笔下的花草树木和日月山川，它们组合在一起，谱写出众人心中的理想世间。

三、“子恺漫画”之“人生艺术化”的终极追求

绘画是一门重瞬间的空间艺术，莱辛曾评价：“绘画在它的同时并列的构图里，只能运用动作中的某一顷刻，所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”^[12]按照这一说法，根据对“子恺漫画”中代表性意象的分析，作品中无论是绘人还是状物，都离不开捕捉和提炼那“最富于孕育的顷刻”，而作者对“顷刻”“瞬间”的把握都来源于对日常平凡生活的细致观察和用心体味，而后用画笔将其放大，采其神韵，传达出当下的情思和感悟。丰子恺重视“平凡”，他认为琐碎平凡的事也可成为好题材，但无论是何种题材，最终不是只给自己欣赏，还要能够使人看了要去想想，正所谓他的一首小诗为证“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”^{[2]328}。因此，为了让作品达到万人共感的艺术效果，在作品的表达形式上，丰子恺强调须“简易”“明了”，主张“艺术贵乎善巧，而善重于巧，故求丰富之内容，而不求艰深之技巧，故曰‘平凡’”^[13]。他将艺术要一味泥古、装雅、故作高深的风格视为弊病，用专家的诗和非专家的诗作类比，就是“有些‘专家’的诗，我不爱读。因为他们往往爱用古典，蹈袭传统；咬文嚼字，卖弄玄虚；扭扭捏捏，装腔作势；甚至神经过敏，出神见鬼，而非专家的诗，倒是直直落落，明明白白，天真自然纯正朴茂，可爱得很”^{[8]382}。至于平凡，并非浅薄，而是“凡人之心必有同然”^{[7]47}，取其中为内容，作为艺术的表现，就会使得万人共感；丰子恺在创作时讲究其“形”要带客观性，更是由于客观性可以有广泛的受众，因此才会让感动力强而大。这所有成立的前提都是来源于表现形式简约，不玩弄所谓的玄虚，只求传情达意即可，不以表现复杂富丽为工，即“言简意繁，辞约义丰”^{[7]47}。作品内容上，多是以关切人们生活的、极为寻常的、以自己耳闻目睹朴素生活的琐碎细节为主。他认为，形式似白话，内容普遍动人才会被大众接受理解甚至流传千古，就好比中国的绝诗，如“长安买花者，数枝千万钱。道旁有饥人，一钱不相捐”^{[7]47}，丰子恺将其称之为“平凡伟大的艺术品”^{[7]47}。所以漫画中意象涉及的人、事、物等，都是在实际的自然和生活中接触到的，从未出现过以奇为高、立异为贵的作品。比如：他注重亲情，便能从孩子嬉戏打闹中感叹童真的至纯与珍贵；他心怀苍生，关心生活在底层的小人物，能在他们身上看到天下穷人的困苦和现实的残酷与不公；他尊重生命，面对饲养的猫、狗、鸡、鸭，能激发内心的护生信仰。无论是多么微不足道的平凡场景，都能被丰子恺信手拈来，从中感受到佛理禅意，父母劬劳、师训之恩，朋友之谊。这些无不在向我们表达，其实真正的艺术与人生密切相关，一颗真正的艺术心眼便是关注人生、近乎人情。

“子恺漫画”有其独特的审美价值，画中关注人生、近乎人情的艺术主张向世人揭示，美在生活，美在日常，保有一颗敏感的心多去感知生活中的细碎平凡之事，天真自然的生活景象也可皆成妙谛，这便是艺术的真相。然而，漫画持久的艺术生命力不仅在于对个体具有提高审美境界的作用，还在于对社会更具有美育的意义。丰子恺的漫画以日常平凡的美表现对生活的爱与珍惜，对于美好，用真情歌颂，而对于苦难，则需要用“愤情”作为艺术创作之动力，教会世人在苦难人生中重塑美的心灵，用艺术完成从“苦味”人生转化为“兴味”人生的精神救赎。在丰子恺看来，人生的苦并非只是物质生活的贫困，还有现实世界中对于个体生命的扭曲与压抑，将人不得不驯服为现实的奴隶，这才是最苦的。他在面对儿童变成大人这无奈的现实面前，

会感叹道，“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，只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。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’”^{[14]225-226}。何以圆满到达这“生的欢喜”？即“艺术的境地，就是我们大人所开辟以发泄这生的苦闷的乐园，就是我们大人在无可奈何之中共享出来的慰藉、享乐的方法”^{[14]226}。所以，丰子恺将逃难称为“艺术的逃难”，在乱世中还能种树成庭，围竹成篱，冬日晒菜，夏日乘凉。这种恬逸的心情，被吉川幸次郎评为“如果在现代要找寻陶渊明、王维那样的人物，那么就是丰子恺了吧”^[15]。无论是漫画中体现出的艺术主张，还是丰子恺本身具有的艺术人格，都诠释了：艺术的生活是把创作、鉴赏艺术的态度时刻应用到人生中，艺术的价值是教人在日常生活中品艺术的情味，艺术的真谛是以无限的姿态认识永劫的面目，便可体验人生的崇高和不朽。

总之，“子恺漫画”在中国绘画史上具有转折性意义，不仅表现出对于中国古典绘画精神的承袭，彰显出中国艺术的民族性，同时通过借鉴日本漫画的表现手法，体现出中国绘画在现代的新发展。

参考文献:

- [1]余连祥. 丰子恺的审美世界[M]. 上海: 学林出版社, 2005:1.
- [2]丰华瞻, 殷琦. 丰子恺研究资料[M]. 银川: 宁夏人民出版社, 1988:115.
- [3]韩林德. 境生象外: 华夏审美与艺术特征考察[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1995.
- [4]丰子恺. 艺术漫谈[M]. 长沙: 岳麓书社, 2010.
- [5]朱立元. 美学大辞典[Z]. 上海: 辞书出版社, 2010:241.
- [6]孙冰. 丰子恺艺术随笔[M]. 上海: 文艺出版社, 1999:217.
- [7]丰子恺. 丰子恺文集: 4卷[M]. 丰陈宝, 丰一吟, 丰元草. 杭州: 浙江文艺出版社, 1990.
- [8]丰子恺. 丰子恺文集: 6卷[M]. 丰陈宝, 丰一吟, 丰元草. 杭州: 浙江文艺出版社, 1990.
- [9]丰子恺. 丰子恺自传[M]. 南京: 江苏文艺出版社, 1996:240-241.
- [10]丰子恺. 还我缘缘堂[M]. 北京: 华夏出版社, 2008:54-55.
- [11]陈星. 丰子恺《护生画集》的当代意义与特殊功用[J]. 嘉兴学院学报, 2016(4):20-27.
- [12]莱辛. 拉奥孔[M]. 朱光潜, 译. 北京: 人民文学出版社, 1984:83.
- [13]丰子恺. 子恺谈艺: 下[M]. 北京: 海豚出版社, 2014:62.
- [14]丰子恺. 丰子恺文集: 2卷[M]. 丰陈宝, 丰一吟, 丰元草. 杭州: 浙江文艺出版社, 1990.

[15]钟桂松, 叶瑜菀. 写意丰子恺[M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 1998: 34.