

# 李叔同与丰子恺艺术观比较研究

董秋雨<sup>1</sup>

(滁州学院 教育科学学院, 安徽 滁州 239000)

**【摘要】:** 师从于李叔同的经历对丰子恺艺术观的形成与发展有着重要的影响。丰子恺在领悟并承袭李叔同艺术观的基础上也开拓出了自身的特色。两人分别秉持着“入世之心，出世治艺”与“出世之心，入世从艺”的艺术创作观；“众艺并蓄，技进于道”与“诸艺共治，技道双修”的艺术教育观；“陶炼心性，振兴民族”与“丰富生活，服务民众”的艺术价值观；“器识为先，艺即品格”与“童心为源，艺即本真”的艺术本质观。

**【关键词】:** 李叔同 丰子恺 艺术观 师承关系 比较研究

**【中图分类号】:** J120.2 **【文献标志码】:** A **【文章编号】:** 1671-3079(2021)02-0059-08

作为李叔同最喜爱、最杰出的弟子之一，丰子恺艺术观的形成与发展受到了来自李叔同的深远影响。丰子恺曾直言李叔同是其“生平最崇拜的人”，<sup>[1]</sup>并在多篇阐释李叔同艺术的文章中，深切地表达了对于李叔同艺术思想的认同与尊崇。同为中国近代杰出的艺术家，丰子恺的艺术观并未完全因袭李叔同的理念体系。在学习、领悟李叔同艺术观的基础上，丰子恺结合现实经历与实际思考、实践，孕化出了一系列体现自身特色的艺术观念。关于李叔同与丰子恺的艺术观念与艺术思想，学界较早地展开了研究，且已产生了较为丰硕的成果。然而，已有研究多为对于二人的个案分析，鲜有以比较的方式对两人的艺术观进行系统关注与探索。现以师承关系为背景，试对两人艺术观中因师承而相关联、同中有异的部分进行比较研究。

## 一、艺术创作观：“入世之心，出世治艺”与“出世之心，入世从艺”

诚挚、坚定的佛教信仰对李叔同与丰子恺的艺术创作及相应观念的发展均有着不可磨灭的影响。对宗教、世俗与艺术之间关系的参悟，在很大程度上推动了两人艺术创作风格的成熟与典型特征的形成。这里着重分析李叔同出家 and 丰子恺皈依佛教后的艺术创作观。

### (一) 李叔同的“入世之心，出世治艺”

相关研究证实，出家后的李叔同并未停止歌曲、书画等方面的创作实践，其各类艺术创作多涉及佛教题材或应对弘法需求，与僧侣之身份形成了鲜明照应。其书法作品多为佛教经文、偈颂；绘画作品多有佛、菩萨、罗汉等圣像；音乐作品多饱含佛教意味并宣扬佛教思想。此皆可谓“出世治艺”了。

然而，李叔同并未因遁入空门而使自己的艺术实践完全陷入不食烟火、孤高冷寂的窠臼，仍保有着了一颗温暖、鲜活的“入世之心”。关于李叔同出家的原因，学界一直有着广泛的讨论与不同的观点。可以肯定的是，李叔同的出家并非源自一时冲动之念，也绝非由单一因素促成。作为最了解李叔同的弟子之一，丰子恺认为，李叔同出家是为了人生根本问题而“行大丈夫事”，曾将李叔同的出家与“屈原沉江”相比附，也曾在讲演中以“三层楼”说明李叔同的出家有着追求比“物质生活”和“精神生活”更高的“灵魂生活”的用意。在丰子恺看来，与屈原相似，李叔同也感到了来自动荡不安、内外交困之时局的压迫，也

---

**作者简介:** 董秋雨(1993-),男,江苏盱眙人,滁州学院教育科学学院助教,硕士,主要从事美育、艺术教育研究。

期望滤净尘俗对灵魂的烦忧。区别于屈原投江自尽的决绝与悲壮，李叔同的出家显得相当从容和坦然。其更多地希望以出家的举措，为自己“灵魂生活”的安顿寻求合理的空间与方式。出家之后，李叔同曾应堵申甫等人之请，为新昌大佛寺题写了一幅爽利、遒劲的行草榜书(图1)。其所绘佛教圣像线条洗练、刻画精到，神情、动态十分丰富，尤以罗汉像最为生动，颇具世俗民众易于接近之美(图2)。李叔同曾在谈及佛教造像莲座的多样形式时发出“甚为美备”<sup>[2]</sup>的赞叹，足见其对于佛教题材美术作品之现实美的认同和欣赏。论及李叔同出家后对待艺术创作的观念，《护生画集》不可忽视。李叔同仅为《护生画集》前两集书写了说明性诗文(图3)及少量跋语。但不能否认的是，李叔同对于《护生画集》的顺利诞生与巨大成功起到了特别重要的作用。针对《护生画集》面向的主要群体，李叔同在给丰子恺的信中明确提出“须多注重于未信佛法之新学家一方面”<sup>[33]</sup>，特别指出编纂与装订上应“至极新颖，美观夺目”<sup>[34]</sup>，以期“引起阅者满足欢喜之兴味”<sup>[34]</sup>。李叔同曾清晰地表达其对于《护生画集》“通俗艺术品”<sup>[318]</sup>的定位，并直言自己所题诗文“意在导俗”，“普愿众生，承斯功德”。<sup>1</sup>可见，出家后的李叔同并未摒绝尘缘、不问世事，而是“诸艺未废，随缘耳”<sup>[4]165</sup>，乐于促使佛教宣扬的慈悲、护生等善念以通俗艺术的形式为普罗大众所欣赏、接受。在李叔同的观念中，宗教与世俗之间并不存在严格的界限。艺术创作上，李叔同始终保持“入世”的初心，创作动机与意旨体现出对众生的现实关怀。然而，其创作内容与思想并没有脱离佛教的范畴，仍为“出世”的性质，即“入世之心，出世治艺”。

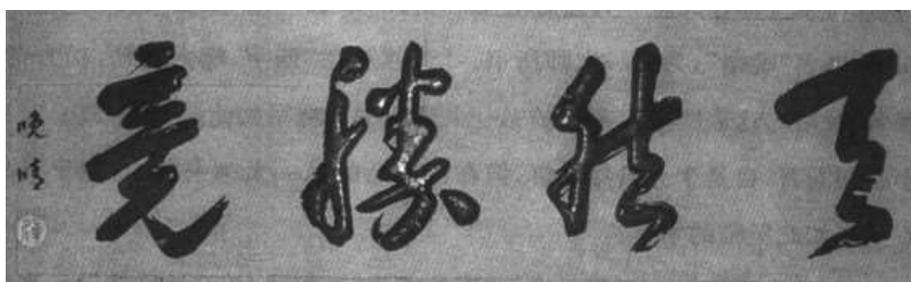


图1 李叔同《天然胜竟》



图2 李叔同《罗汉像(之一)》



图3 李叔同丰子恺《雀巢可俯而窺》<sup>2</sup>

## (二) 丰子恺的“出世之心，入世从艺”

不同于老师李叔同最终做出的出家选择，丰子恺虽也跟从李叔同皈依了佛教，却始终以居士的身份进行思想与精神的修持。李叔同在出家前将常置于案头的明代刘宗周所著《人谱》赠送给丰子恺，一定意义上是托付了自己对于俗世的希冀，勉励丰子恺能够将古代贤人的嘉言懿行“身体力行”地落实在“入世”的艺术创作中。即便如此，师徒二人还是在以艺术创作表达对世间万物的怜爱与悲悯上达成了极高的默契。作为《护生画集》最主要的作者，丰子恺对于护生画创作主旨的理解无疑更为切实、深彻。他曾在第三集的《自序》中强调“护生”的目的是“护心”，即“去除残忍心，长养慈悲心，然后拿此心来待人处事。”<sup>3</sup>丰子恺认为，“护生精神”并非偏执于为保护一切有生命的动植物不受伤害而禁食荤素，而是要着意养护自身慈悲、博爱的心灵与胸怀，进而使人、自然、社会和谐融洽地共处。对于佛教原有的护生观念，丰子恺甚至直言其“太严肃、太精深，使末劫众生难于接受”，并倡导“多开方便之门，多多通融，由浅入深”，<sup>4</sup>从而扩大弘法的效果。相较于出家的李叔同，在家修行的丰子恺对于艺术创作的观念更加通达、释然，更加贴近世俗民众的实际需求。

丰子恺曾有言“艺术的最高点与宗教相接近”<sup>[5]40</sup>，同时指出：“学艺术的人，必须进而体会宗教的精神”<sup>[5]42</sup>。绘画创作方面，丰子恺认为：“画面勿用物象填满，宜有空地，则爽朗空灵。”<sup>[6]18</sup>其画作题材及塑造的形象多为俗世中常见，却因用意的经营与超然的心境而有了难得的清逸之气。朱光潜先生曾评价丰子恺的画里“有悲天悯人的意味”，“有时使你悠然物外，有时使你置身市尘，有时使你啼笑皆非，肃然起敬”<sup>[7]</sup>。可以说，丰子恺皈依佛教后的艺术创作是以宗教式的悲悯情怀观照着世间的物象，而实际的刻画与表达却十分细腻、真切、不失趣味又令人动容，可谓“出世之心，入世从艺”了。

李叔同和丰子恺对待宗教与世俗同中有异的态度，在很大程度上影响了他们的艺术创作观。二人同样深受儒家文化与佛家文化的影响，而所受影响的方式又有所不同。李叔同由儒入佛，将儒家善良、真挚的入世初心糅合进佛家圆融、脱俗的出世思想，因此，常在艺术创作中以平实、素朴的表达体现扯脱、超绝的境界。丰子恺以佛济儒，更多地将佛家悲悯、广济的出世情怀落实在儒家宽和、仁爱的入世精神中，故而常在艺术创作中以空灵、高致的格局观照淳朴、动人的现实。

## 二、艺术教育观：“众艺并蓄，技进于道”与“诸艺共治，技道双修”

李叔同与丰子恺都是卓越的艺术教育家。丰子恺在求学于浙江省立第一师范学校(以下简称“浙江一师”)期间，集中、全面地接受了李叔同的艺术指导。因此，具体反映在学校艺术教育实践中，丰子恺的艺术教育观念体现着来自李叔同的显著影响。

这里主要对两人的学校艺术教育观进行比较分析。

### (一)李叔同的“众艺并蓄，技进于道”

幼时所受传统文化的熏陶与早年留学海外的经历使李叔同在艺术教育方面有着在当时看来相当领先的“兼容并蓄”观念与异常开阔的视野。其曾有言：“吾国吾民应有国际思想，加强与世界之交流，与时俱进，学习新知识、新思想，以兴吾大中华。”<sup>[8]</sup>执教于浙江一师期间，李叔同极力促进学校艺术教育条件的提升与教学方法的改良。其大力敦促学校足量添置用于艺术教学的器材，积极将西方丰富的艺术类型与先进的教学方法引入绘画、音乐课堂。此类举措极大地激发了学生对于艺术学习的兴趣与热情，也为校园营造了浓郁的艺术氛围，使得这所师范学校在很多时候“光景宛如一所艺术专科学校”。<sup>[9]</sup>除此之外，李叔同还建议学校开设更多门类的艺术课程，重视多类别艺术修习带来的综合提升。丰子恺十分钦佩李叔同建立在自身广博履践基础上的艺术教育成就，曾赞叹道：“文艺的园地，差不多被他走遍了。”<sup>[10]286</sup>丰子恺曾回忆夏丐尊对李叔同的评价：“他教图画、音乐，而他所懂的不仅是图画、音乐；他的诗文比国文先生的更好，他的书法比习字先生的更好，他的英文比英文先生的更好……”<sup>[10]276</sup>正是由于李叔同有着深厚的人文功底和堪称全面的文化素养，方可“拿许多别的学问为背景而教他的图画音乐”<sup>[11]116</sup>，使绘画、音乐在他的教学中显得更加深刻、独到。

相较于包括艺术理论在内的知识与文化，李叔同的教育实际上“更注重艺术实践”。<sup>[12]</sup>审视李叔同整体的艺术教育观，此论确为中的之语。在李叔同影响下的浙江一师，“学生对于图画、音乐，看得比国文、数学还重”<sup>[11]67</sup>。李叔同在实践教学极具耐心，对细节的要求近乎严苛。丰子恺曾生动地回忆前往李叔同处“还琴”时敬畏的心理状态，足见李叔同对于实训成果把控的认真、严格。李叔同在艺术实践教育上的执着与坚持，对丰子恺、潘天寿、刘质平等近代杰出艺术家的成长产生了不可磨灭的积极影响。李叔同的艺术教育观念中，多方面素质的培养仍需更多地落实在技能的精进上。以形而下的技能锻炼为基础，可以促进形而上的精神提升等诸多教育效果，谓之“技进于道”。培育技艺方面的能力故而成为李叔同艺术教育的出发点与枢纽。

### (二)丰子恺的“诸艺共治，技道双修”

在前后绵延近半个世纪的学校艺术教育活动中，丰子恺一方面继承了李叔同的教育精神；另一方面结合自身的教育实践，形成了独立、成熟的艺术教育观念。丰子恺与吴梦非、刘质平共同创办的上海师范专科学校，除艺术专修科以外还设兼习绘画与音乐的“图音科”和兼习绘画与手工的“图工科”等，学校充分实践着李叔同的综合艺术教育观念。在此基础上，丰子恺于教学中进一步提出艺术原理具有相通性的主张。其十分善于引导学生将不同的艺术类型、感受一炉共治，提炼出共同规律，从而实现更为全面、深刻的认识和体悟。丰子恺曾极有洞见地指出，各种艺术都表现人们的生活和情感，在美学观点上都要求“变化中求统一”，并将乐器演奏上的“触键”与绘画上的“笔法”进行类比阐释。<sup>[13]9</sup>此外，丰子恺还创造性地提出了用于培养学生手眼协调的“一通百通”训练法，颇具科学性与可行性。<sup>[14]</sup>

实际授课中，有别于李叔同对艺术实践的偏重，丰子恺采用了理论讲授与技能训练各占一半的方式。在漫长的教学生涯中，丰子恺一直热衷于依据教学条件与所教授学生的特点，亲自编撰符合实际教学需要的教材或讲义。在上海立达学园任教期间，丰子恺分别为自己所教西洋画科的一、二、三年级学生整理了《艺术概论》《现代艺术十二讲》与《西洋美术史》。即便是为初中一年级的学生授课，丰子恺也尽心竭力地撰写了精练、通俗的《音乐入门》讲义。在讲义与教材的编写上，丰子恺并未囿于对所授课程核心内容的梳理，而是力求做到全面、丰富且具延展性。针对松江中学高中师范科的“小学乐歌”课程，丰子恺便准备了“小学乐歌教育法”“歌曲作法”“西洋名歌选”三种讲义。为了松江女中初一与高一学生的艺术课程，丰子恺编写了《为什么学图画》《艺术鉴赏的态度》《美与同情》等参考资料以为拓展。同时，宽广深重的教育情怀促使丰子恺积极地向社会推广自己所编撰的艺术教育材料。其曾将为上海市私立开明函授学校准备的美术、音乐讲义及在桂林等地讲学的讲稿慷慨付梓。对于丰子恺所整理、编撰、翻译的讲义、教材、著作，表示有着“把感性知识与理性知识两相印证”<sup>[13]10</sup>的特别作用。丰子恺曾言：“艺术之最高点，与道相通。”<sup>[15]</sup>这里的“道”，包含了上升到理论认知的规律与法则，亦可指向深层的思想修为。其推崇

---

的艺术教育观念，把理论素养培育置于与实践技能修炼同等重要的地位。所谓“技道双修”，理论与技法由此相辅相成、互为补益。

李叔同与丰子恺在学校艺术教育上都倡导以开放的胸襟吸纳来自不同时间、地域、类型的艺术养分。不同的是，李叔同更强调技能训练上的扎实、深刻，坚持立足于此实现艺术能力的提高；丰子恺则更重视原理领悟上的透彻、贯通，主张理论、技法并重以达到艺术素质的全面发展。须指出的是，尽管实现途径与方式有所差异，综合修养的提升在两人艺术教育观中均作为最高目标而存在。

### 三、艺术价值观：“陶炼心性，振兴民族”与“丰富生活，服务民众”

李叔同与丰子恺在艺术创作、教育方面辛勤耕耘，两人的动力很大程度上源于对艺术价值的肯定和认同。在师承关系的背景下，他们对艺术价值的认知兼具细微的审视与宏阔的格局。这里对二者在个人与国家层面的艺术价值观念进行比较分析。

#### （一）李叔同的“陶炼心性，振兴民族”

作为中国近代艺术的先驱，李叔同在音乐、美术、戏剧等方面做出了具有开辟意义的贡献。在对艺术作品价值的判断上，李叔同极为感性且纯粹。其认为最具价值的艺术作品应表达对于纯美的极致追求，避免陷入陈腐说教、无病呻吟的窠臼。任教于浙江一师期间，李叔同创编了大量体现其高远明净审美理想的学堂乐歌。在留学东京期间创办的《音乐小杂志》序言中，李叔同描述了“流莺三五，隔树乱啼；乳燕一双，依人学语”的声音情状，认为具有使人“悦魄荡心”的效果。<sup>[16]</sup>其认为上佳的音乐对欣赏者有着“陶冶性情，感精神之粹美”的价值。<sup>[16]</sup>对于绘画所具有的效用，李叔同更是给予了肯定：“若夫发挥审美之情操，图画有最大之伟力”<sup>[17]</sup>。在李叔同看来，对美好艺术的亲近与沉浸，可起到陶冶心灵、锻炼性情的作用，亦是人心修持的重要法门。艺术“陶炼心性”方面的价值，在李叔同身上有着切实的体现。基于深厚的艺术修养，相较寻常僧众，出家后的李叔同看待世间诸相的心更多了一份“艺术化”的快适与畅达。旅居浙江上虞白马湖时，小旅馆、臭虫、统铺、破席子、破毛巾、咸苦的素菜在李叔同眼中都成了能够触发欢喜之心的可爱之物。对此，夏丏尊先生表示了深深的折服，认为李叔同能够使琐屑甚至简陋的常见物象生发出动人情味，可谓有着真正艺术化的心灵，并直言：“对于一切事物，不为因袭的成见所缚，都还他一个本来面目，如实现领略，这才是真解脱，真享受。”<sup>[4]101</sup>在夏丏尊看来，只要有足够的将万千事物咀嚼玩味并从中提炼出美的情怀与心境，都“有权去享受艺术之神的恩宠”<sup>[4]102</sup>。这也是李叔同理解的艺术对个人所具价值的至高彰显。

同时，李叔同并未将艺术仅视作陶炼个人心性的工具，认为艺术也能够在更宏观的层面对民族、国家发挥应有的作用。留学日本期间，李叔同深切感受到优秀的音乐作品及其所烘托的氛围对社会、民众产生的积极影响，进而充分肯定了包括音乐在内的各门艺术可发挥出“促社会之健全”的强大作用。<sup>[16]</sup>李叔同所处的时代，国家、民族饱受西方列强的侵略、欺凌。为了助力民间自发组织“抵制洋货”运动，李叔同以满腔的爱国热忱创作了一首在当时传唱度极高的《祖国歌》。主旨鲜明、慷慨激昂的歌词与旋律，极大地鼓舞了当时以丰子恺等人为代表的众多青年学子的热血与豪情。抗日战争期间，业已出家的李叔同仍以从未减弱的爱国情操与民族责任感为厦门第一届运动会创作了会歌，词曲豪迈雄壮且极富感染力，振奋了国人的信心与斗志。因此，李叔同眼中的艺术亦可于宏观层面实现“振兴民族”的价值。

#### （二）丰子恺的“丰富生活，服务民众”

丰子恺年少时曾因李叔同的教诲而决定把一生奉献给艺术，对于艺术具有的意义和价值坚信不疑。李叔同在艺术价值上的观念对丰子恺有着显著的影响。与老师李叔同相似，丰子恺也肯定艺术对人心和人生的作用。然而，有别于李叔同对艺术价值宗教修行式的觉悟，丰子恺更加突出艺术洋溢着“亲和力”的价值。其希望亲近艺术的人们“在不妨碍现实生活的范围内，能酌取艺术的非功利的心情来对付人世之事，可使人的生活温暖而丰富起来，人的生命高贵而光明起来”<sup>[6]124</sup>。当艺术的美好与力量可以灌注、渗透在日常生活中，生命就会显得饱满、鲜活，充满意趣。谈及艺术价值在生活中的体现方式，丰子恺认为个

人应当能够将艺术“活用于万事，而与人生密切关联”，不应沉溺于“手指头上的雕虫小技，感觉游戏的立体派，离奇古怪的未来派，以及感情麻醉的吟风弄月，无病呻吟的颓废艺术”<sup>[6]22</sup>。由此可见，丰子恺对于艺术在生活中价值的肯定并非不加选择。艺术在“丰富生活”时须满足思想积极、情感真切、精神丰沛的特点，才能获得其赞扬与认可。

丰子恺认为，艺术价值还体现于能扎根于民间，服务于广大的人民群众。丰子恺曾特意撰文“讨论现在的民众所能理解的是甚样的一种艺术，现在的民众所最接近的是哪几种艺术”。<sup>[18]379</sup>深入民间所需具备的条件，丰子恺指出应使艺术具有“泛格”“广义”“附饰”“带实用性”<sup>[18]384</sup>等特点。1929年，上海举办首届全国美术展览，丰子恺给予了极大的支持，期望美展能够发挥“提高中国一般民众的美术鉴赏力”<sup>[18]556</sup>的作用。此外，丰子恺还在生活实践中敏锐地关注到胡琴、京剧等极具民间性与普及性的艺术形式，肯定它们对于艺术大众化的价值与功用。也许正因为是深入接近世俗生活更久、汲取民间文化养分更多的原因，以李叔同的观念为基础，丰子恺对艺术宏观价值的理解在很大程度上有了更为全面、深广的推进。丰子恺认为：“灌输知识，宣传教化，改良生活，鼓励民族精神，皆可利用艺术为推进的助力”。<sup>[18]384</sup>基于这样的艺术价值观，丰子恺在自身的艺术实践中，展现了其对于生活的用心与热爱和对于民众的同情与关切。

就艺术对个人的价值来说，两人的艺术价值观与他们所处的时代背景及各自的人生经历有着密切关联。李叔同更关注于宗教式的精神净化，丰子恺则更强调世俗性的生活美化。将艺术价值上升至国家层面，李叔同更多地投身于对民族斗志与气魄的激励，丰子恺则更多地致力于对民众趣味与素质的提高。

#### 四、艺术本质观：“器识为先，艺即品格”与“童心为源，艺即本真”

李叔同与丰子恺在人生和艺术上所取得的巨大成就，源于对人生与艺术本质问题的深刻理解。对李叔同核心艺术思想的追忆与承继，渗透在丰子恺谈艺、从艺的许多方面。两人的艺术本质观也因此有了比较分析的意义。

##### （一）李叔同的“器识为先，艺即品格”

李叔同艺术观中最为人们熟知和广泛关注的当属“先器识而后文艺”。这一观念贯穿在李叔同完整的艺术生命中，突出反映了其对于艺术本质的认知与理解。其中，“器识”泛指人的品性格局，包含了性情、气度、心绪、志趣等。在李叔同看来，加强自身品性格局的修炼，应是从事艺术创作及进行一切艺术活动的基础与前提。简而言之，习艺者只有先培养自身高尚、美好的品格，才具有领会深湛艺术精神并完成卓越艺术作品的可能。古代文人亦认为器量、见识的大小与深浅直接决定着艺术可达到的高度。《礼记》有云：“士依于德，游于艺。”<sup>[19]</sup>论画者常将“人品”“胸襟”与绘画之“气韵”“笔墨”直接关联，亦有“操一艺以至神明者，必先抱卓绝一世之见”<sup>[20]</sup>等说法流传。李叔同晚年提出的“应使文艺以人传，不可人以文艺传”，<sup>[10]288</sup>更是将人之“器识”对于艺术的重要性提升到极致。把品格看作从艺之本，来源于儒家“仁爱”“崇德”思想的滋养，反映出李叔同作为一个传统根基深厚的中国文人的底色。

丰子恺曾评价李叔同是一位“实行人格感化的大教育家”。<sup>[11]67</sup>对于老师李叔同的性情，丰子恺形容为“温而厉”，直言其实行的是“父亲式的教育”，并描述李叔同开导学生的态度是“谦虚与郑重，使学生非感动不可”。<sup>[4]34</sup>即使指正学生错误的语气已足够轻缓，李叔同仍习惯过后以鞠躬的行为向学生表达善意与尊重。可见，根植于内心的崇高品格，使李叔同对待教育的态度是认真、客观且极富耐心的。其并不以凌人的说教与强行的灌输为能事，重在基于精神力量的逐步感化，以求达到透彻的涤荡心灵的效果。学生傅彬然极为肯定李叔同自身“高尚的人格和深邃的艺术”<sup>[21]</sup>在教育中起到的关键作用，以至学生中“凡是怀有艺术天才的，他们的天才无不被充分发挥出来了”<sup>[21]</sup>。李叔同以其品格与艺术所达到的至高境界，雕刻了一个近乎完美的艺术家模板。对艺术怀有真心与热忱的学生在如此强有力的示范与感召下，努力看齐的心念和欲求得到了充分激发。言语上的教诲和技艺上的指导终究有限，品格昭示的深远影响却可充分渗透在学生们修习艺术的过程中。朱光潜先生对于李叔同“不常现身而人人都感到他的影响”<sup>[4]100</sup>的描述也证实了这一点。纵观李叔同广涉众多类别的艺术创作，对于人间情谊的珍惜、对于国家民族的热爱、对于万物众生的悲悯等情怀贯穿始终。深察其完成的歌曲、书画等各类艺术作品之内蕴，无不透射着高尚的品

性与宽广的格局。

## (二) 丰子恺的“童心为源，艺即本真”

丰子恺曾专门撰文阐释李叔同的艺术本质观并深切地表达自己对此的钦仰、追慕。而在丰子恺的艺术观念中，“童心”似乎被从“器识”中特别地提炼了出来，成为丰子恺所着重强调的艺术本质乃至从事艺术活动最为重要的前提。在丰子恺以居士的身份皈依佛教后，李叔同为其取法名“婴行”，<sup>[22]</sup>足见李叔同对丰子恺“童心为源，艺即本真”观念的形成，有着认可和勉励的积极作用。明代李贽解释“童心”为“真心”与“绝假纯真，最初一念之本心”。<sup>[23]</sup>丰子恺所谓艺术本质中的“童心”，即以“真心”“本心”为内核。这样一种“童心”既包含在“器识”中，也是对“器识”的解构与精炼，包含了纯真的性情、明澈的心地、深挚的爱与热忱。

丰子恺的绘画、书法乃至散文作品均呈现出率真、纯朴、生趣盎然的风貌，其中有大量以孩童及其生活为题材。其也曾多次撰文表达自己对于孩童天然具有的艺术“本真”状态的向往与赞美。其认为艺术应与外物保持一种脱离的关系，即“绝缘”的状态。通过观察孩童的言行，丰子恺发现孩童看待事物“常常解除事物的一切关系，能清晰地看见事物的真态”<sup>[24]</sup><sup>[247]</sup>。“飞驰的汽车，蜿蜒的火车，青青的田野，幢幢的行人”<sup>[24]</sup><sup>[248]</sup>这些成人眼中稀松平常物象的美，却可以被孩子们最明确、最完全地感知，构成了孩子们眼中灿烂的世界。与孩童相比较，“世间的大人都为生活的琐屑事件所迷着，都忘却人生的根本，只有孩子们保住天真，独具慧眼”<sup>[25]</sup>。丰子恺认为，孩子们原初的“童心”就是孟子所说“大人者”应具有的“赤子之心”，也是“艺术之心”。他曾感叹：“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！”<sup>[26]</sup>对此，丰子恺曾直言：“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。”<sup>[24]</sup><sup>[576]</sup>为照应内心对“童心”近乎信仰式的追慕，丰子恺甚至在香烟嘴刻上八指头陀的诗：“吾爱童子身，莲花不染尘。骂之唯解笑，打亦不生懊。对境心常定，逢人语自新。可概年既长，物欲避天真。”<sup>[25]</sup>在丰子恺的观念中，“真”是美的核心与本质，“童心”应是提升艺术品质的关键因素与先决条件。

深受老师李叔同的影响，丰子恺始终将艺术“器识”观奉为至理，其所秉持的“童心”观并未超出“器识”观的范畴，更多的是结合自身实际，对原有观念进行了细化与升华。有别于“器识”概念的严正与大气，“童心”的内涵充溢着轻松与恬淡。可以说，李叔同与丰子恺艺术观中最为重要的“器识”与“童心”，分别对应着两人艺术的审美本质与精神内核。

## 五、结语

李叔同以“器识”为先，用真切的“入世”之心完成了对于宗教“出世”之艺的表达。其认同广泛接纳各种艺术，立足于技法精进实现综合的提升；个人的心性可因艺术而获得陶炼，民族的精神可由艺术得到振奋。丰子恺以“童心”为源，用悲悯的“出世”情怀进行着“入世”之艺的打磨。其努力打通各种艺术的界限，理论与实践并重达成修养的建立；个人的生活可因艺术而愈加丰富，民众的素质可由艺术进行培养。两人艺术观的各部分之间相互关联、融合，共同构成了各自完整、成熟、独立的艺术思想体系。李叔同经受了时局动荡的暗夜风雨而超脱，丰子恺沐浴着社会变革的黎明曙光而成长。师承关系背景下，丰子恺对于李叔同艺术观的吸纳、承继以及革新、推进，一定程度上成为了中国近代艺术思想流变与发展在特定阶段的缩影。

### 参考文献：

[1] 闻逸书. 弘一法师——李叔同[M]. 成都：四川文艺出版社，2007:12.

[2] 弘一法师. 李叔同全集：4卷[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社，2014:172.

[3] 弘一法师. 李叔同全集：5卷[M]. 哈尔滨：哈尔滨出版社，2014.

- 
- [4]陈星. 说不尽的李叔同[M]. 北京: 中华书局, 2005.
- [5]金梅. 遁入空门——李叔同为何出家[C]. 天津: 天津人民出版社, 2008.
- [6]丰子恺. 丰子恺文集: 4卷[M]. 杭州: 浙江文艺出版社、浙江教育出版社, 1996.
- [7]朱光潜. 朱光潜全集: 9卷[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1993:154-155.
- [8]周红路, 周文杰. 与时俱进的弘一大师——为纪念弘一大师圆寂六十周年而作[J]. 社会科学家, 2003(1):133-136.
- [9]丰子恺. 缘缘堂随笔集[M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 1983:359.
- [10]丰子恺. 静观人生[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 1993.
- [11]李叔同. 弘一大师全集: 10卷[M]. 福州: 福建人民出版社, 1993.
- [12]刘基玖. 李叔同艺术教育思想及其启示[J]. 武汉理工大学学报(社会科学版), 2007(6):859-863.
- [13]缪天瑞. 集多种艺术于一身的音乐理论家丰子恺老师——纪念丰子恺老师逝世三十周年[J]. 天津音乐学院学报, 2004(4)8-13.
- [14]丰子恺. 丰子恺文集: 7卷[M]. 杭州: 浙江文艺出版社、浙江教育出版社, 1996:19.
- [15]丰子恺. 艺术教育[M]. 北京: 海豚出版社, 2015:11.
- [16]弘一法师. 李叔同全集: 1卷[M]. 哈尔滨: 哈尔滨出版社, 2014:248.
- [17]弘一法师. 李叔同全集: 6卷[M]. 哈尔滨: 哈尔滨出版社, 2014:4.
- [18]丰子恺. 丰子恺文集: 3卷[M]. 杭州: 浙江文艺出版社、浙江教育出版社, 1996.
- [19]童强. 艺术理论基本文献: 中国古代卷[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2014:29.
- [20]傅抱石. 中国绘画理论[M]. 南京: 江苏教育出版社, 2011:31.
- [21]柯文辉. 旷世凡夫: 弘一大传[M]. 北京: 北京大学出版社, 2010:147.
- [22]陈星. 丰子恺年谱长编[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2014:14.
- [23]刘道广. 中国艺术思想史纲[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2009:245.
- [24]丰子恺. 丰子恺文集: 2卷[M]. 杭州: 浙江文艺出版社、浙江教育出版社, 1996.

---

[25] 丰子恺. 丰子恺文集: 5 卷[M]. 杭州: 浙江文艺出版社、浙江教育出版社, 1996:468.

[26] 丰子恺. 丰子恺文集: 1 卷[M]. 杭州: 浙江文艺出版社、浙江教育出版社, 1996:77.

**注释:**

1 左侧丰子恺绘画并题写画名, 右侧李叔同书“人不害物, 物不惊扰, 犹如明月, 众星围绕”。见庐山东林寺恭印《护生画集》, 第 17 页。

2 参见庐山东林寺恭印《护生画集》, 第 28 页、65 页、66 页。