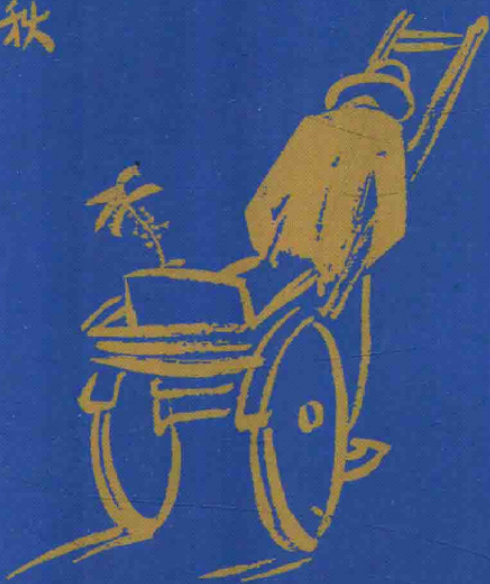


有情世界

丰子恺艺术思想解读

朱晓江 著

都市之秋



1932 744

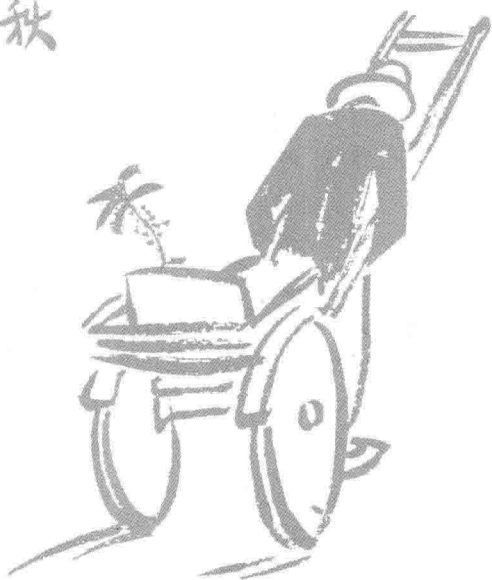
北京文艺出版社

有情世界

丰子恺艺术思想解读

朱晓江 著

都市之秋



1932 300

北京文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

有情世界:丰子恺艺术思想解读/朱晓江著. —太原:

北岳文艺出版社, 2006.8

ISBN 7-5378-2924-1

I. 有… II. 朱… III. ①丰子恺(1898~1975)—漫画—艺术评论②丰子恺(1898~1975)—散文—文学评论
IV. ①J218.2②I 207.67

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 092712 号

有情世界:丰子恺艺术思想解读

朱晓江 著

*

北岳文艺出版社出版发行(太原市并州南路 53 号)

www.bywy.com

杭州萧山日报印务有限公司印刷

*

开本:787×1092 1/16 印张:16.5 字数:350 千字

2006 年 8 月第 1 版 2006 年 8 月杭州第 1 次印刷

印数:1—1500 册

*

ISBN 7—5378—2924—1

I·2836 定价:38.00 元

现代性视野下的丰子恺艺术思想

——代前言

如果我们从日常生活的层面出发加以考察,那么,中国的现代性问题,大约一直要到1990年代以后才逐渐明朗化,并进而成为人们思想言说的核心内容之一。尤其是在1992年以后,随着社会经济的快速发展,中国社会的工业化、都市化、商业化都有相当程度的加深。这样一些变化,包括人们在经济生活中逐渐建立起来的一些制度、秩序以及与之相应的生活方式,一方面使人们迅速地“现代化”——比如物质的极大丰富、白领阶层的工作生活方式等等;但另一方面,同时也酿造了许多新的社会问题。这些问题中的极大部分,现在我们已经耳熟能详了,比如经济发展过程中涌现出来的环境恶化和生态危机、由全球化和城市化所带来的文化认同危机、消费文化下的精神生活的浅表化、贫富之间急剧的两极分化以及由以上诸种因素而引发的人的日常生活的紧张、精神的异化等等,都是其中最主要,因而也是目前学术界、思想界最揪心的社会问题。正是这样,和1980年代人们强烈的现代性追求不同,在1990年代以后,那种追求的声音一变而为批评,它折射的,则是人们对于现代性本身的焦虑。

然而,如果纯粹从思想的层面出发,那么,中国思想界对于现代性的批评,却可以追溯到20世纪初。比如,早在1919年,梁启超在对欧洲的一些大城市进行访问以后,即表达了他对于因为现代科技、工业革命而引发的人的思想危机的担心(在《欧游心影录》一文中,梁启超即认为:“……要而言之,近代人因科学发达,生出工业革命,外部生活变迁急剧,内部生活随之动摇,这是很容易看得出来的。……不惟如此,他们把心理和精神看成一物,根据实验心理学,硬说人类精神也不过一种物质,一样受‘必然法则’所支配。于是人类的自由意志不得不否认了。意志既不能自由,还有什么善恶的责任?……现今思想界最大的危机就在这一点。宗教和旧哲学既

已被科学打得个旗靡帜乱,这位‘科学先生’便自当仁不让起来,要凭他的试验发明个宇宙新大原理。”引文见张君勱、丁文江等著《科学与人生观》,山东人民出版社,1997年3月,10-11页)。此后,张君勱等“玄学家”进一步发挥了梁启超的观点,批评一种试图以“科学”来解决一切社会问题——包括人们的精神、思想问题在内——的思想倾向,并进而酿成了中国现代思想史上的“科玄论战”——从一个层面出发加以概括,发端于1923年的“科玄论战”,其实正可以概括为对于现代性的追求与焦虑的思想辩论。除此以外,章太炎、梁漱溟等对于西方现代性的外部批评、宗白华等对于中西艺术精神的比照以及周作人等文学家对于艺术生活的推崇,其思想的归结,大都可以归入到现代性反思的行列中来;而蔡元培在民国元年即提出的“美育”的教育目标,以及此后不断完善的“以美育代宗教”的思想主张,抱怨“当今中国”(1919)“美术的教育”远不及“科学的教育”受重视,也应该含有现代性反思的思想意味。(参阅章太炎《俱分进化论》《四惑论》、梁漱溟《东西文化及其哲学》、宗白华《中西画法所表现的空间意识》《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》《论中西画法的渊源与基础》、周作人《北京的茶食》、蔡元培《对于新教育之意见》《以美育代宗教说》《文化运动不要忘了美育》《以美育代宗教》等文。)

无论从个人的文化气质,还是从总体的思想倾向来说,丰子恺的艺术思想,很明显的,都在这样的思想谱系之内。和前面诸多思想家、文学家相比,丰子恺的贡献在于,他对现代性的敏感或者反思,并不仅仅局限于一些零星的思想随感,而有他真切的生活体验与完备的理论认识;而他的艺术思想,也试图在艺术的领域,来构筑一个对抗现代科技文明的精神世界。这就是他提出的“绝缘说”,以及建立在“绝缘说”思想基础上的关于“艺术生活”的诸多论述。

丰子恺对于“绝缘”的解释其实很简单,在《关于儿童教育》一文中,丰子恺说:“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。”这里,“解除事物在世间的一切关系、因果”一语是最重要的,它透露出“绝缘说”和西方自康德以来的艺术思想的渊源关系。然而在阐释“绝缘”背后的艺术世界时,丰子恺却是从中国道家传统的艺术思想,尤其是魏晋时期的“气韵生动”说出发,来提示“绝缘”背后那个隐藏着的精神世界。也就是说,在丰子恺的“绝缘说”中,“解除事物在世间的一切关系、因果”只是一个前提,它引出的,却是建立在中国道家艺术精神基础上的人与世界万物生命融通的精神世界。丰子恺关于“艺术生活”

的论述,即基于这样的理论基础。

在丰子恺,“艺术生活”是和“现实生活”相对的一个概念。关于现实世界,丰子恺认为这是一个“充满了顺从、屈服、消沉、悲哀,和诈伪、险恶、卑怯的状态”的世界,一个处处都在“原因结果”之网笼罩下的世界。在这个世界里,人们如欲求得自己精神上的解放,则惟有动用“绝缘”的方法,过一种“艺术的生活”,即“把创作艺术、鉴赏艺术的态度来应用在人生中”,从而使人“在日常生活中看出艺术的情味来”。丰子恺认为,“倘能因艺术的修养,而得到了梦见着美丽的世界的眼,我们所见的世界,就处处美丽,我们的生活就处处滋润了。一茶一饭,我们都能尝到其真味;一草一木,我们都能领略其真趣;一举一动,我们都能感到其温暖的人生的情味。”因此,在丰子恺,“艺术生活”概念的提出,即含有消解现代性紧张的理论企图。就是说,由于现实世界永远都在原因结果的关系之下,人们因此而常会有种种紧张甚至精神异化,这时就需要我们自己“主观造出”一个“享乐世界”,亦即“艺术世界”,用它来帮助解决一些在现实层面无法排解的问题与困窘,从而使我们的生活呈现出一种“趣味”,并最终“恢复我们的元气,认识我们的生命”。看得出来,这样的理论企图,正含有反思现代性的思想意味。

当然,丰子恺关于艺术以及艺术生活的论述,有它的时代氛围存在。比如蔡元培提倡“美育”的思想观念即给丰子恺的艺术思想以启发。但蔡元培“以美育代宗教”的思想命题只是提出了一个观念,至于“美育”究竟在哪些层面可以给现代人以精神上的滋养,从而健全人的品格,则蔡氏并没有作很详细的讨论。这其实也是梁启超以来中国思想界在反思现代性问题上的一个通病——他们大多都只是提出一个观点(如梁启超们所认为的“科学破产”的观点),而于这个观点的深层内涵展开,则鲜有论及。丰子恺的艺术思想则刚好弥补了这一方面的弊端。他的“绝缘说”以及关于“艺术生活”的主张,既有终极的人的关怀意识,同时也有系统的理论论述。因此,考察丰子恺的艺术思想,我们恰恰可以看出1930年代中国思想界关于现代性反思的思想规模和深度;同时亦并可为我们当下的思想建设,提供一个方面的借鉴。

然而,丰子恺的艺术思想并不仅限于“绝缘说”。抗战爆发以后,由于全社会各阶层关注的问题中心都转移到“抗战建国”上来,丰子恺的艺术思想也就由相对超越的“绝缘说”,转而强调艺术社会功能的“同情说”,亦即强调艺术对于个体的道德滋润及养成作用。当然,在“绝缘说”与“同

情说”之间,其艺术思想的展开仍有相当的枝节蔓连;而丰子恺的艺术思想,大体也就在“绝缘说”与“同情说”之间徘徊转移。至于这样一个转移过程的发生,其原因及其具体思想内涵上出现的变化、它在当今社会的文化意义,本书以下各章皆有分解。

在本书《后记》完成差不多一年以后,我开始撰写这篇《前言》。这前后次序的颠倒颇有些让人感慨不已。在将近一年的时间里,这部书稿曾经辗转于两家出版社之间,最后终于因了印数与利润的考虑,而没有得到出版。这是可以理解的,在当今中国的出版界与学术界。然而就在这样的学术困境中,仍有一些足以让人感到安慰的人与事,在鼓舞着作者的学术意志。截止书稿出版,《华东师范大学学报》《美术研究》《浙江社会科学》《浙江传媒学院学报》《杭州师范学院学报》以及2005年丰子恺研究国际学术会议论文集《论丰子恺》陆续编发了本书的部分章节,在此,谨向高瑞泉教授、刘晓虹博士、张鹏博士、王立嘉编审、华晓红编辑、严军编审以及曹布拉研究员致谢!作为弘一大师·丰子恺研究中心的学术计划之一,本书的出版,照例得到中心的学术资助,在此,谨向陈星教授致谢!此外,在2005年纪念丰子恺先生逝世30周年的国际学术会议上,丰陈宝、丰一吟两位老师慨然允诺本书无偿使用丰子恺先生的画作及有关图片资料,这使本书最后能以“图文并茂”的形式呈现于读者的眼前,在此,谨向两位丰老师致谢!无论是学术前辈师长,或是旧友新朋,对于大家的帮助,作者感念在心。

最后,杂录鲁迅文字两段,以结束这篇迟来的《前言》。“夜正长,路也正长,我不如忘却,不说的好吧”,“然而我不能!我只得走”,因为“还有声音常在前面催促我,叫唤我,使我息不下。”

朱晓江

2006年7月13日

于弘一大师·丰子恺研究中心

目 录

现代性视野下的丰子恺艺术思想

——代前言／001

第一章 在科学与艺术之间：丰子恺艺术思想的提出

——《艺术教育的原理》解读／001

- 一 科学和艺术是“根本各异的对待的两样东西”／001
- 二 对“意义”的追问：从科学的西洋美术转向富含趣味的东方漫画／006
- 三 20世纪初中国美术的“功利性”品格／013
- 四 丰子恺的艺术思想与日本中介／017
- 五 结语／025

第二章 有意味的遗忘：对科学思维的拒斥

——《中国美术的优胜》解读／027

- 一 在艺术的根本意义上，“西洋画毕竟让中国画一筹”／027
- 二 为什么“中国美术优胜”／035
- 三 “有意味”的遗忘／041
- 四 从“气韵生动”看艺术的本质／043

第三章 “骚扰的寂寞”与“清静的热闹”：丰子恺的都市生活经验及其现代性反思

——丰子恺部分漫画、散文作品解读（一）／050

- 一 在现代生活的领域反思“科学”／050

二 丰子恺艺术作品中的“现代性”反思/052

(一) 邻居/054

(二) 风筝/061

(三) 病车/070

(四) 教育/077

第四章 “绝缘说”:道家艺术思想的确立

——《关于儿童教育》解读/084

一 “绝缘”的态度/084

二 “绝缘说”与中国道家的艺术精神/090

三 “绝缘”的实质:自然有情化/097

四 从艺术的“绝缘”拓展到“艺术的生活”/104

第五章 有情世界:丰子恺笔下的艺术生活

——丰子恺部分漫画、散文作品解读(二)/115

一 “闲居”/115

二 有情世界/122

三 儿童世界/131

第六章 从道家转向儒家:抗战时期丰子恺艺术思想的转变

——《桐庐负暄》解读/136

一 儒家艺术思想简述/136

二 抗战以前丰子恺艺术思想中的儒家因素/139

三 “桐庐负暄”/142

第七章 “同情说”:儒家艺术思想的确立

——《桂林艺术讲话》解读/151

一 艺术就好比是“金鸡纳霜片”/151

二 以“仁”为思想内核的“同情说”/157

三 《护生画集》的儒家艺术思想辨说/162

四 艺术的“兴味”与“世界绘画”/172

第八章 仁者情怀:对现世生活的悲悯与对大同理想的追求

——丰子恺部分漫画、散文作品解读(三)/176

一 仁者情怀与儒家原始人道主义理想/176

二 “车厢社会”与国民性批判/188

三 在洒脱中批评时局/196

四 《赤心国》:问题的解决与理想的呈现/201

第九章 从集体叙事到回归超越:建国以后丰子恺艺术思想的变化

——丰子恺部分漫画、散文作品解读(四)/204

一 艺术风格的转变:由重个性、趣味转向时代集体叙事/204

二 《缘缘堂续笔》:道家艺术思想的回归/214

附 录 丰子恺艺术活动年表简编/222

后 记/256

第一章 在科学与艺术之间:丰子恺艺术思想的提出

——《艺术教育的原理》^①解读

一 科学和艺术是“根本各异的对待的两样东西”

1922年4月,丰子恺在《美育》杂志第7期发表《艺术教育的原理》一文。^②

这是丰子恺早期艺术思想(1920年代)的一个代表,对它的解读,有助于我们理解丰子恺艺术思想提出的逻辑基础,和它以后发展、完善的基本动因——盖学者治学大抵有两种类型,一是随着学者知识视野的不断开阔与对问题思考的日益深入,学者本人不断否定自己以前的观点,从而在否定中实现学术水平的螺旋式提高;而丰子恺属于另一种类型,这一类型的学者在其治学的起始阶段即显示出其关注的问题中心,并对这一问题已有其基本的价值立场,此后随着时间的推移,他只是不断地修补、完善、提高自己此前的观点,滚雪球般地做大他的学术事业。对丰子恺来说,《艺术教育的原理》正是这种属于提出问题、并初步显示其价值立场的文字——虽然丰子恺个



人的艺术经历可以从他1914年(也有可能是在1915年,参见本书附录的《丰子恺艺术活动年表简编》)跟随李叔同先生学习音乐算起(学绘画则最早是在1915年,也有可能一直要到1916年下半年,丰子恺二年级的时候),但他真正对艺术问题有自己的思考,则可以从这篇《艺术教育的原理》算

起。此后丰子恺艺术思想的展开,我们大都能在这里找到他基本的思想动因。

不妨先读原文。在这篇文章的第一段,丰子恺这样表述他写这篇文字的起因:

我是一个图画教师,我曾担任过好几个普通学校的图画科,觉得中国现在普通学校的艺术科,都不能奏它的效果。这恐是因为办学人和艺术科教师对于艺术科的误解的缘故。不要说内地,就是通都大邑的普通学校的艺术科,也大半是误解着。

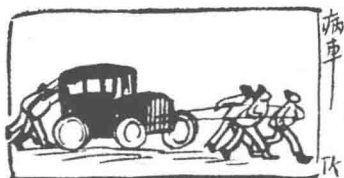
丰子恺是从1919年开始从事艺术教育工作的。这年7月,他从浙江省立第一师范学校毕业,同年秋天出任上海专科师范学校的美术教师,到1922年,已近3年。这期间,他还任上海爱国女学、城东女学等校兼课,并于1921年在日本有过一个为期十个月的“游学”考察。因此,对于中国艺术教育的现状,青年丰子恺大致还是清楚的。在他看来,中国社会对艺术科的误解,主要的并不在于艺术技巧的层面,而出于对艺术独立地位,或者说,艺术精神的隔膜:

我看来中国一大部分的人,是科学所养成的机械的人;他们以为世间只有科学是阐明宇宙的真相的,艺术没有多大的用途,不过为科学的补助品罢了,这一点是大误解。

(引者按,丰子恺关于科学的这些议论,在1920年代的中国,大约仍只局限于知识界。盖“科学”一词在中国的兴起,其实也还不是太远的的事情。近代中国最早的科学刊物可以追溯到1876年由傅兰雅主编、上海格致书室发售的《格致汇编》,那时,中国人还以“格致”一词来对译西方的“science”;至于中国人自己创办的科学刊物,则一直要到1900年由上海亚泉学馆出版发行的《亚泉杂志》、1903年由上海科学仪器馆编辑发行的《科学世界》、1907年由上海科学研究会编辑发行的《科学一斑》等。“科学”一词在中国的兴起,如胡适之所谓的“无论守旧和维新的人,都不敢公然对他表示轻视或戏侮的态度”,则大约要归功于“五四”知识分子的努力。但丰子恺的观察仍然是敏感的。这一方面是因为“五四”新文化运动兴起以后,“科学”之势正炽;另一方面也因为20世纪初期中国知识分子的善待科学,

原因其实并不在于哪一种具体的“科学”本身，而出于对“科学世界观”的推崇，即希望能在人文的领域，构筑起一个科学有序的道德、知识体系。然而正是这一点，引起了青年丰子恺的反感与忧思。）

在“科学养成的机械的人”看来，艺术必须要安置在科学的范畴内才有其价值、作用；而所谓的艺术教育，也必须在这个原则、前提下展开进行，即充当“科学的补助品”，才能奏效。丰子恺举例说，以前他曾在有体操专科的学校担任图画教师，校方在聘他时提要求说，画材要选择体操用具或动作姿势，还有一个学校要他用博物标本来当画材，原因都是“可以使学生得着实用”；而一旦偏离了“实用”的轨道，看到学生画木炭画，一个学校的主任先生竟说：“这龌龊的东西，有什么好处？”“这种画一文也不值，它的纸倒费去七八分大洋。”在这样的思维模式下，艺术显然没有独立的地位、价值可言；而所谓的“艺术教育”，当然也就普遍地被误解着了。正是这样，丰子恺认为，“要明白艺术教育的原理，请先讨论艺术与科学的分别和艺术教育的意义”。于是话题就引向了最为关键的“科学”与“艺术”之间的分别：



●在丰子恺看来，科学是真的、知的，但却不是万能的。这幅题为《病车》的漫画，似乎正隐含了这样的思想。当汽车（科学）在“健康”的状态下也许是八面威风的，然而一旦“生病”，则还是得依靠人力来推动。所以在我们这个世界，只有人才始终占有主体与中心的地位。

科学是根据了一种假定来阐明宇宙真相的，艺术却是不根基于假定来阐明宇宙的真相的：譬如一张海的画，这是用艺术的方法来说明海的真相。但科学者却不以为然，一定说要把海水蒸发了变成盐分和水分等，或又把波浪的运动用物理的方法说明起来，然后说是海的真相。

基于此，丰子恺认为，科学是“把这事物的关系或过去未来或原因结果来示我们”，而艺术则是：

舍过去未来的探求，单吸收一时的状态的，那时候只有这物映

在画者的心头,其他的物,一件也不混进来,和世界一切脱离,这事物保住绝缘的(isolation)状态,这人安住(repose)在这事物中;同时又可觉得对于这事物十分满足,便是美的享乐,因为这物与他物脱离关系,纯粹的映在吾人的心头,就生出美来。

经过这一番推导,丰子恺认为,科学是“连带关系的”(即讲究因果关系关系的)、“知的”,而艺术则是“绝缘的”(不讲究因果关系关系的)、“美的”(在《艺术教育的原理》一文中,丰子恺概括了艺术和科学之间的九个方面的差别:“(1)科学是连带关系的,艺术是绝缘的;(2)科学是分析的,艺术是理解的;(3)科学所论的是事物的要素,艺术所论的是事物的意义;(4)科学是创造规则的,艺术是探求价值的;(5)科学是说明的,艺术是鉴赏的;(6)科学是知的,艺术是美的;(7)科学是研究手段的,艺术是研究价值的;(8)科学是实用的,艺术是享乐的;(9)科学是奋斗的,艺术是慰乐的。二者的性质绝对不同,并且同是人生修养上所不可偏废的”);因而真正的艺术教育,必须立基于这样的分别才能产生其独立的价值与效用:

要使学生了解艺术的绝缘的方法,譬如描写图画(model),第一要使他们不可联想到实用上去,但使描出当时瞬间的印象。看画的时候也要注意使心安住在画中,但赏画的美,决不可问画中的路通哪里,画中的人姓甚,画中的花属何科,否则他们仍旧不算懂得艺术科。而且他们所描的画,所看的画,都值得一幅历史地理博物物的插图,变了科学的一部分,还有什么艺术的价值呢?



●1926年丰子恺(左二)在上海立达学园西洋画系画室留影。

这里,丰子恺思考问题的层次十分清楚,为他所担心的,其实并不在于具体的绘画技巧的拙劣好坏,或者具体作品的水准高低(这在文章中一概都没有论及,大约技巧层面的问题通过个体的努力,是可以克服的),而在于科

学的实用精神侵入艺术领域以后对艺术绝缘体,也就是美的精神世界的破坏——在丰子恺看来,艺术是独立于科学之外的“绝缘体”,一个自足的美的精神世界。这种将科学与艺术并举二分的思想,正在理论上为艺术的独立自足,提供了合法性基础;而反过来,也正是这样的合法性基础,促使丰子恺认为并坚信,在人类的日常生活中,只有科学而缺失艺术的生活是一种偏枯的生活:

艺术教育的疏忽的损失,似微而实大。美国是偏重实际的国家,专门在原因结果的系统中教育青年,结果使人民变了机械的枯燥的生活,影响到社会很大……把图画科看作其他科学的补助品,那么,艺术附属在科学里面去,学生的精神上,缺少了一项艺术的享乐的和安慰的供给,简直可以说变成了不完全的残废人,不可称为真正完全的人。

这才是青年丰子恺所以关注艺术、关注艺术教育的最根本的出发点,也是丰子恺艺术思想提出的根本所在。就是说,青年丰子恺所以考虑艺术及艺术教育的问题,最根本的出发点,其实并不在于艺术本身(比如线条、色彩、运笔等),而在于更为广阔的人的日常生活。因为敏感地意识到了现实中存在一种过分强调科学的思想倾向,或者说,存在一种以科学代替艺术的倾向;而且同样意识到了科学代替艺术,或者说侵入艺术领域以后人类精神生活的偏枯,因而才分外强调对艺术独立地位的维护,以及对绝缘然而自足的美的艺术世界的维护。在丰子恺看来,受唯科学主义思维控制的人生是一种机械、枯燥、残废、不完全的人生。因此,在一开始,丰子恺对艺术问题的考察,就直接建立在对科学和艺术问题的对比分析之上,其考虑问题的核心思想,正在于如何在科学(物)的强势作用下,保持人的意识、精神或人格的独立地位;或者说,丰子恺看到的,正是在科学思维的强势作用下,艺术对现实人生的补益。这是一个起点很高的思想,就是拿到现在来讨论,也仍然具有相当的现实意义;而在1922年的中国,那就更显示出了它不同凡响的一面。尤其是,当1917年新文化运动兴起以后,经过几年的努力,到1920年代初,“科学”与“民主”已经成为思想界的两面旗帜;然后,在1923年,即丰子恺撰写此文的后一年,一场被称为是“科玄论战”的思想讨论在中国社会全面铺开,并以“科学主义”的全面胜利而告终,在这样的思想背景下,我们重新审视丰子恺的这篇文章,以及他在这

篇文章中所表露出来的思想观点,确有值得玩味之处:一方面,我们敬佩于青年丰子恺的思想敏锐力,以及那种不随大流的独立思考能力;另一面,我们也不禁要问,这种颇具“现代性焦虑”的思想观察,20年代的丰子恺是怎样形成的?它的背后又激荡着怎样的思想活力?对这些问题的解答,也许可以使我们更深刻地理解这篇文章,理解丰子恺艺术思想的提出及其当下意义。

二 对“意义”的追问:从科学的西洋美术转向富含趣味的东方漫画

然而丰子恺最初接受的却主要是西洋美术的训练[丰子恺曾在好些场合提到自己早年的西洋画学习经历,见《忠实之写生》(1920)、《我的苦学经验》(1930)等文]。在19世纪末20世纪初,中国艺术界在教学、创作中引进、推崇西洋美术,本身即含有推崇艺术“科学化”的意味。这和胡适整理国故的初衷差不多。在国故整理运动中,“国故”本身并不是最主要的,那种在材料整理过程中显示出来的科学的方法,才是胡适最关心的方面。同样,作为一种艺术门类,绘画在中国其实向来是受到重视的——在中国的文人传统中,对才子的定义,往往是和琴棋书画联系在一起的,他们是诗人,同时也是音乐天才,写得一手好字,并善于调弄丹青,也就是绘画。



●从学院派的观点出发,丰子恺认为西洋美术是“绘画艺术的正格”。但在谈到最根本的“什么是艺术”一类问题时,他的思想却从学院派的科学体系中摆脱出来,而将眼光转向了中国传统的艺术精神。

但鸦片战争以后,由于中国在军事上受到的压迫,以及由此而来的文化自信力的动摇,在时代浓厚的救亡使命之前,那种才子情调被扬弃了。在这个过程中,当康有为说“近世绘画衰败极矣”时,即是从技法到精神情趣,对中国画提出了全面的批评;而西洋画则是作为“进步”、“科学”的代名词进入到人们的思想视野之内的。丰子恺最初讨论艺术问题,也是从西洋画的立场出发,并暗含有赞扬西洋美术“科学”的意思(后来,在一本普及性的艺术理论著作《绘画概说》中,丰子恺仍然认为:“西洋画的基本练习,与中国画大异,全用合理的科学的方法。”见《丰子恺文集》第3卷,第133页),只是时间并不是很长。

1920年,《美育》杂志刚创刊的时候,

丰子恺就接连在这本杂志上发表了两篇论文,即发表于第1期的《画家之生命》与发表于第2期的《忠实之写生》。在这两篇文章,尤其是《忠实之写生》中,丰子恺认为,“有志真正之美术者,必当以忠实写生为要务。”而“忠实的写生”,其最主要的方面,即在于画形、画调子、色彩等等。一直到1920年代中期,丰子恺在讨论中西方美术问题时,从学院派的观点出发,还是认为西方美术是“绘画艺术的正格”。写于1926年的《中国画的特色——画中有诗》即认为:“不问所描的是何事物,其物在世价值如何,而用线条,色彩,构图,形象,神韵等画面的美来惹起观者的美感,在这论点可说是绘画艺术的正格。”《中国画与远近法》(1933)一文也批评了中国绘画中的“远近法错误”,说“我们中国自古以来的绘画,讲到远近法差不多没有一幅不错”,“(中国画)犯着‘多S’、‘无S’、‘倒S’等种种错误,画中没有眺望的中心点,画家没有一定的立场,忽左忽右,忽高忽低,忽近忽远,分别地观察各物的形状,局部地描写出来,凑合而成一幅画。”看得出来,这样的批评本身就是很学院派、很科学、当然也很技术性的。然而,这样的看法并没有影响到他对艺术本质的认识。在谈到最根本的“什么是艺术”一类问题时,丰子恺的思想却又从学院派的科学体系(主要的也就是艺术技法的体系)中摆脱出来,而从人类精神生活的高度,十分关注到了科学对艺术的负面影响,并采取一种拒斥科学思维的态度。当然,“科学的技法”和“科学的思维”在概念上是有差别的,但事实上,对科学思维的拒斥,后来直接导致了丰子恺艺术创作的回归,即从西洋画的创作转向那些意味深长的漫画创作。从这个意义上讲,对科学思维的拒斥,实际上同样否定了艺术技法上的“科学性”。正是这样,无论是《中国画的特色》,或是《中国画与远近法》,在最后谈到自己的价值(情感)倾向时,丰子恺都是以低调的口气肯定了中国传统的艺术精神(详见下一章分析)。这种变化,从1920年写《画家之生命》《忠实之写生》,到1922年写《艺术教育的原理》,实际上已经显示出来;也正因为有这种变化的存在,在丰子恺的艺术思想体系中,《艺术教育的原理》就更值得分析。

《画家之生命》(收《丰子恺文集》第1卷,第1—4页)一文,其标题虽冠以“生命”二字,但这时丰子恺谈“生命”却纯从外在形式展开,与后来谈“艺术生活”、谈绝缘然而自足的人的精神生命迥异,其要点大致摘要如下:

(一)意志之自由:意志自由,则心所欲为,无不如意。巴黎美术