

抗战文物里的“烽火艺魂”

□本报记者 任晶晶



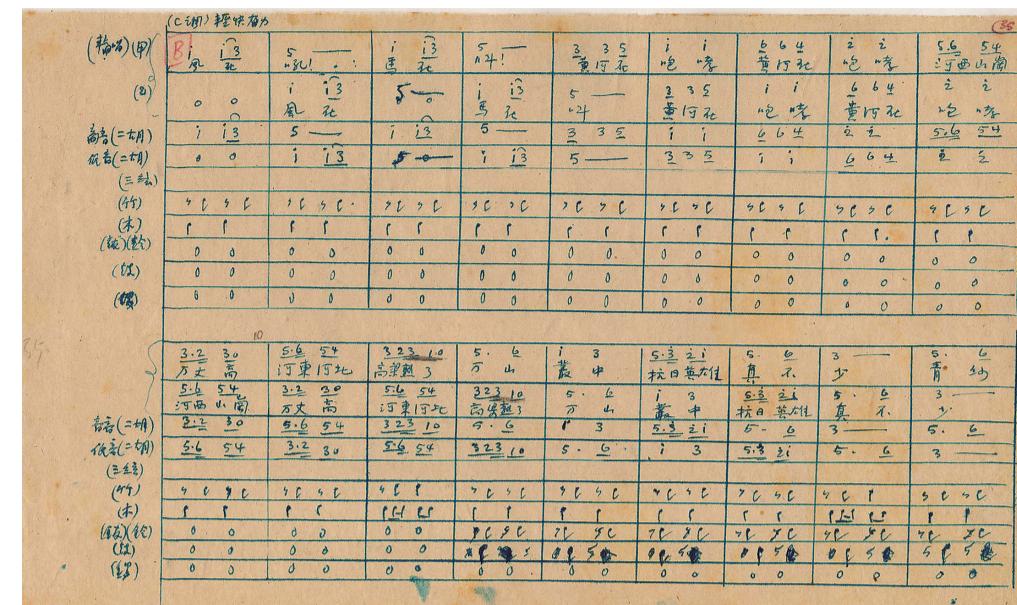
中国艺术研究院艺术与文献馆的恒温展柜内,两册泛黄手稿静静比邻:左侧66页粉连纸上的简谱如黄河怒涛奔涌,是冼星海1939年在延安窑洞创作的《黄河大合唱》初稿;右侧202页五线谱总谱如史册般厚重,是1941年他在苏联完成的交响化改编稿。这对同根同源的“艺术双璧”首次并肩亮相,完整呈现了这部民族史诗从黄土高原走向国际舞台的升华轨迹。

7月16日,由中国艺术研究院主办的“烽火艺魂——抗战文艺典藏展”在京启幕,140余件套浸染着烽火硝烟的艺术作品静静陈列,讲述着艺术家们以文艺为枪炮、以热血铸丰碑的创作历程——那些在烽火中淬炼的民族魂,在今日的展厅里依然滚烫。展览精心策划了“战歌震山河”“兰台唱金戈”“刀笔砺丰碑”三大展区,多角度呈现抗战时期音乐、戏曲与美术领域的珍贵文献和艺术创作。

“战歌震山河”展区陈列有冼星海多件创作手稿、日记及其使用的钢笔、小提琴、钢琴等珍贵遗物。其中还特别展出了2003年入选《中国档案文献遗产名录》的《黄河大合唱》手稿——1939年“延安稿”与1941年“莫斯科稿”。

中国艺术研究院院长周庆富介绍,由冼星海亲自创作的两份手稿现都藏于中国艺术研究院。1938年,冼星海到达延安,后担任延安鲁艺音乐系主任,延安的革命精神与氛围极大地激发了他的创作热情。在延安,他读到好友光未然在病床上口述的长篇诗作——这首以黄河为描写对象的作品,让他迸发丰富灵感,用六天六夜完成了大合唱《黄河吟》的全部音乐创作。此后,冼星海与光未然进一步交流想法,最终决定将作品由《黄河吟》更名为《黄河大合唱》。这份延安手稿以简谱记谱,乐队编制依据延安鲁艺当时的实际条件而设,包括笛、口琴、三弦、二胡、鼓、锣等民族乐器,形式朴素却极具表现力,充分体现了因地制宜、以简胜繁的战时艺术智慧。

另一份是1941年冼星海在苏联期间重新配器修订的大型管弦乐队总谱,后被称为“莫斯科稿”。这一版本采用五线谱与大型管弦乐编制,音乐形式更显恢宏。这两份手稿完整保存了《黄河大合唱》的原始创作面貌及修改过程,既是研究冼星海及其音乐创作最珍贵的第一手资料,也是研究中国现代音乐史乃至现代中国



《黄河大合唱》总谱(延安稿)



《黄河大合唱》总谱(莫斯科稿)

中国艺术研究院艺术与文献馆藏

革命史的重要史料。此外,还展出了田汉、任光、聂耳等音乐先驱的作品手稿和珍贵录音资料等。

“兰台唱金戈”展区聚焦梅兰芳“蓄须明志”的铮铮风骨,展出了20世纪30年代中期录制的梅兰芳《生死恨》《抗金兵》唱片,以及一系列抗战期间的演剧文献实物。这些展品是抗战戏剧运动的见证,生动记录了戏剧界以艺报国的壮举。关于当年排演《抗金兵》的初衷,梅兰芳曾回忆:“九一八”事变后,我从北京举家南迁,

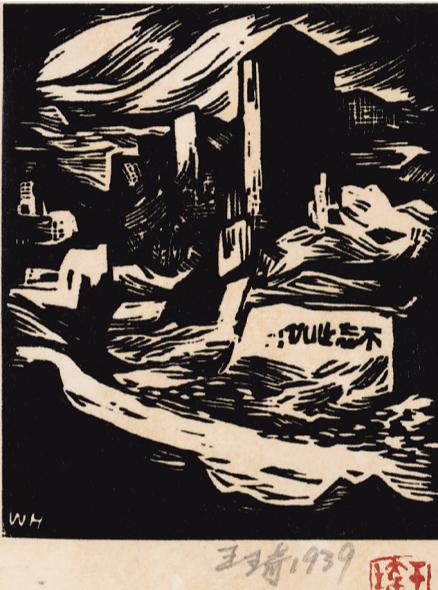
1933年5月25日,京剧《抗金兵》戏单
中国艺术研究院艺术与文献馆藏

起先还没找到住宅,暂时寄居在沧州饭店。好些老朋友来看我,我们正计划编一出有抗战意义的新戏。司巧叶玉甫先生也来闲谈,听到我们的计划,他说:“你想刺激观众,大可以编梁红玉的故事,这对当时的时事再切合不过了。”他的话点醒了我——老戏里本来有一出《娘子军》,不过情节简单,只演梁红玉擂鼓战金山的一段。我们不妨根据这个故事扩充,写一出比较完整的新戏。叶先生主张将来戏名叫《抗金兵》,大家一致赞同。”最终,《抗金兵》通过“梁红玉擂鼓战金山”等经典场次,展现出巾帼英雄奋勇抗敌的家国情怀。该剧于上海天蟾舞台首演后,引发强烈社会反响。《生死恨》是梅兰芳等人在“九一八”事变后创作的另一出激励全民族抗战的作品。由齐如山根据明代传奇《易鞋记》改编,讲述北宋时金人南犯,程鹏举、韩玉娘先后被金将张万户掳为奴隶,历经悲欢离合,战乱平息后仍未能团圆的故事。无论是《抗金兵》还是《生死恨》,梅兰芳通过排演新戏,有力振奋了国人抗战必胜的民族意志,极大鼓舞了人们誓死不当亡国奴的抗日决心。抗战全面爆发后,梅兰芳更是冒着生命危险,克服生活艰辛,以“蓄



卢沟抗战(木版画) 沃渣绘

中国艺术研究院艺术与文献馆藏

《不忘此仇》(木版画) 王琦绘
中国艺术研究院艺术与文献馆藏

烈场景与边区生活的希望图景,又成功开创了具有中国气派与中国风格的新兴木刻形式。正如鲁迅所言:“当革命时,版画之用最广,虽极匆忙,顷刻能办。”木刻因简便、迅捷、感染力强的特点,成为动员民众、传播思想、鼓舞士气的重要视觉武器。这些诞生于战火年代的作品,不仅承载着深厚的现实关怀与人道精神,更构成了中国现代美术宝库中不可替代的文化遗产,持续传递着延安鲁艺精神的时代价值。

此外,在硝烟蔓延、山河破碎的年代,还有一批文人艺术家选择以传统笔墨寄托家国之忧。他们承续中国画“托物言志”的传统,以含蓄委婉的形式表达民族忧患与个人情志。如展出的张大千《瑶岛深春》、陈少梅《仕女》、齐白石《保民护国联轴》、颜伯龙《花卉鸽》等作品,虽不直接描写战争,却在静观与寓意间凝聚着深沉的“以画喻节”之志。

中国艺术研究院自创建起,便汇聚了王曼硕、马彦祥、王朝闻、张庚、葛一虹、朱丹、苏一平、江有生、贺敬之、马可等一大批具有延安鲁艺背景的艺术家和学者。因此,在传承延安鲁艺精神的基础上,持续积累、整理了一批极具历史价值的红色艺术文献与作品。这些抗战文艺典藏不仅记录了烽火岁月的历史轨迹,更生动展现了艺术家们以文艺为武器的战斗精神、以爱国主义为核心的民族精神,以及全心全意为人民服务的精神。

沈复的造园实践与审美自觉

□刘 晗

今年是清代文学家沈复逝世200周年。这位以《浮生六记》闻名于世的才子,为我们留下了这部穿越时光的“情书”与“生活志”。书中,他与妻子陈芸的爱情故事令人难以忘怀,纵然结局染上世事无常的悲凉底色,但那浸润于姑苏巷陌、园林亭台间的点滴浪漫与盎然意趣,却如不熄的微光,历经两个世纪,依然以其温热的人间烟火气,熨帖着每一位读者的心灵。

当神仙眷侣的童话终归于市井的叹息,我们不禁要问:沈复笔下那令人神往的日常——莳花弄草、品茗赏月、谈诗论画究竟蕴藏着怎样一种生活哲学?它何以让最平凡的烟火日子,散发出穿透时空的永恒温暖?

“无中生有”的居处哲学

居住之所的选择、构筑与陈设,是个人生活情致的映照。在沈复造访过的园居中,最合心意的莫过于明末徐枋先生的隐居处:“园依山而无石,老树多极迂回盘郁之势。亭榭窗栏尽从朴素,竹篱茆舍,不愧隐者之居。中有皂荚亭,树大可两抱。余所历园亭,此为第一。”然而,并非所有读书人都有财力营建私家花园。

人到中年的沈复遭遇家变,曾多次迁居。萧爽楼的幽静、仓米巷的宽敞,都不及沧浪亭我取轩的雅趣。元末张士诚王府废园的自然野趣也令他难忘,废楼塌陷形成的瓦砾堆高如小山,竹篱茅舍掩映其间,绿树浓荫蔽日,水面风来之际蝉鸣聒耳,纸窗之内竹榻安卧,自有一番闲趣。

每到一处,沈复和妻子总会为新家布置而挖空心思,久而久之对居住空间的布置颇有心得。他深谙的造园之法,核心在于就地取材与利用视觉错觉扩展空间,这对像他一样经济拮据的穷书生格外适用。尤其屋人多的家人,居住条件本就局促,要营造集约有效的生活空间更需费些脑筋。沈复与陈芸暂住扬州时,仅两间屋子,卧室、厨房与客厅全靠隔断划分,却也不觉拥挤,虽无富贵人

家的排场,却足够容纳日常起居。

明清之际,屏风已广泛进入文人士大夫之家,既是居室的隔断,也成了心灵的避风港。从名家绘制的山水花鸟人物彩绘,到花梨、紫檀等名贵木材的雕琢,再到玉石、玻璃等材质的镶嵌,古色古香的屏风早已超越家具的功能,成为屋主身份地位的象征。对沈复与陈芸夫妇而言,老宅家具皆是祖辈旧物,搬家时不便携带;况且人生已举步维艰,更无暇顾及身外之物。因此,给新家安置隔断时,全靠二人随机应变。

沈复初到萧爽楼小住时,深感室内光线不足,待白纸上墙后才有所改善。夏日炎炎,拆掉窗户护栏的房间总显得毫无遮挡,穿堂风被视作“煞气”不利居住,视觉上空落落的,更关键的是毫无隐私可言。他们便想用几根竹子搭个遮挡:横竿竖竿架出活动区域,将竹帘折裁剪后搭在横竿上,垂至与桌面齐平;中间竖四根短竿用麻绳绑牢,横竿搭帘处再用黑布条包裹缝好。这竹帘样式类似元末明初传入东洋的日式暖帘,如今已演变为店铺招牌,既装饰了空间,又能避光护隐私,兼顾审美与实用。

后来二人迁居居锡山华家小住,当地乡野空旷,夏日无遮无蔽,于是又想出做“活屏风”的法子。这屏风制法颇为讲究:每扇取四五寸长木梢两根,仿矮凳形制虚悬其间,横贯四根宽约一尺的木档,四角钻圆孔,嵌入竹编方格;屏风高六七尺,内置砂盆种扁豆,豆蔓沿屏攀爬,蜿蜒生姿,绿意盎然。因屏风轻便易挪,多做几扇环列四周,既能遮光,又能通风避暑,恍若绿荫满窗。加之它可巡回摆放、构架灵活、便于更换,故得名“活屏风”。用这法子,藤萝香草皆可随手引入,自然之趣无穷无尽,这股乡间雅居的妙策,古朴实用,又透着极简灵动,令人叹服。

读书人营造生活环境,如治学般亲力亲为,无形中沟通了文章与居家之学。布置园庭楼阁时,叠石为山、栽花取势是常法;而看园如观画,沈复便从画法中悟得造园之道,提出“大中见小,

小中见大,虚中有实,实中有虚”。他认为:空间摆得太满未必美观,堆砌工夫与财力往往事倍功半;造园的门道在于“或藏或露,或深或浅”,过犹不及,个中分寸难以尽言。

沈复与李渔的居室美学观点如出一辙:土木之事最忌奢靡。正如李渔所言,“窗外无景,求天然者不得,故以人力补之”,又言“穷人行乐之方,无他秘巧,亦止有‘退一步’法”。陋室的点睛之笔全在人力营造——不求雕梁画栋、矫揉造作,不必移花接木模仿名园,只求材质取自自然、物尽其用,让自然之物重焕生机。

诸多造园之法中,“无中生有”最易操作:堆土成山、散放大石、花草点缀,以梅树为篱、引青藤为墙即可;“大中见小”妙在转角——几竿翠竹、几行梅树如自然屏风,顺势划分空间;“小中见大”可借凹凸围墙做文章:藤蔓攀缘而上,嵌石作碑,推窗望去如临峭壁,顿生险峻之美;“虚中有实”藏着“山穷水尽柳暗花明”的惊喜:景致尽头、屏障背后或许豁然开朗,或是在壁橱设暗门通向别院;“实中有虚”则以假乱真、似有若无,房后翠竹石块让人错觉后院另有风光,墙头矮栏仿佛暗示上方有月台。中国人居住向来讲求“有花有树,有石有竹”,无需风水先生指点,普通人也能在这般自然景致中感到心旷神怡。

后来二人迁居居锡山华家小住,当地乡野空旷,夏日无遮无蔽,于是又想出做“活屏风”的法子。这屏风制法颇为讲究:每扇取四五寸长木梢两根,仿矮凳形制虚悬其间,横贯四根宽约一尺的木档,四角钻圆孔,嵌入竹编方格;屏风高六七尺,内置砂盆种扁豆,豆蔓沿屏攀爬,蜿蜒生姿,绿意盎然。因屏风轻便易挪,多做几扇环列四周,既能遮光,又能通风避暑,恍若绿荫满窗。加之它可巡回摆放、构架灵活、便于更换,故得名“活屏风”。用这法子,藤萝香草皆可随手引入,自然之趣无穷无尽,这股乡间雅居的妙策,古朴实用,又透着极简灵动,令人叹服。

清代文人画中的草木,构图稀疏、造型奇崛、笔意古朴,多呈瘦劲之韵而非圆融之态。沈复游至绩溪近郊时,见古刹内的花果盆玩皆以苍老古怪为上,正是这一审美趣味的体现。盆景也因此

有了与其他花草截然不同的气质:耐修剪、生长慢,虽不必像插花那般频繁呵护,但若放任其自由生长,大概率会“得意忘形”。

人不磨不成器,树不剪不成材。沈复在修剪盆景上可谓“吃一堑长一智”,踩过的“雷”都成了过往的经验。往往一剪子下去,整个盆景的气质就变了:前后枝都剪掉,便像袒胸露背的人;枝条直挺挺延伸出去,自然也不美观,唯有盘旋而出才是佳态。修树根要先选暴露如鸡爪状的,左右剪成三节,再任其发枝,需做到“一枝一节,七或九枝到底”;还要防止枝上对节长成对称的“肩膀”,避免枝节肿如“鹤膝”。同一树根若发两三枝小树,而根部并非鸡爪状,便与普通裁插树木无异,根基不牢,行话“双起三起”,正是实打实的经验之谈。

极品盆栽的养成非一朝一夕,至少需三四年。沈复有位老乡养了数盆上品,可惜只为店铺售卖,未免明珠暗投。李斗《扬州画舫录》中记载,苏州离幻和尚每次去扬州,都随身带数盆盆景,且每盆价格不菲。不识货的土豪入手盆景后,若修剪不当,让树枝盘曲如叠宝塔、枝干弯曲似蚯蚓,便会匠气有余而韵味全无。

资深“花匠”沈复从不为点缀盆栽的花草发愁。他自制的“土方”能省却外寻的心力:想移栽细密菖蒲,就取石菖蒲籽,拌冷米汤咀嚼后喷于炭上,置于阴湿角落,几日便见成效;想移栽荷花,就将老莲子两头磨薄,放入蛋壳后置入鸡窝让母鸡孵育,待莲子两头长出幼芽再取出;用陈年燕巢泥加天门冬捣烂拌匀作培养土,容器中的幼芽以河水浇灌,晨光沐浴,花开后朵大如杯、叶片如碗口,移栽入盆后纤巧惹人喜爱。

盆景少不了石头点缀,配上清茶一杯,在书斋凝神静观,神游其间,自有妙趣。但很多时候难得寻称奇石:比如水仙盆栽缺灵璧石搭配,沈复就用白嫩如玉的菜心与形似石块的木炭替代,黑白分明,别有韵致。沈复在山中扫墓时捡到带山峦纹理的黄石,陈芸见石块与容器不搭,便提议将其敲成碎末,趁湿敷在油灰粘连处,风干后



沉浸式园林版昆曲《浮生六记》在苏州沧浪亭上演时的剧照

竟与宣州石相差无几。

沈复依妻子所言,耗时数日,用宜兴紫砂方盆垒起小假山。石纹乍看如元代画家倪瓒的云林石法,盆与石色古而谐、浑然一体。盆内特意留一角用河泥种了白浮萍,假山上又栽了云松。深秋时节,云松蔓延如藤蔓悬于石壁,红花与白浮萍相映成趣,恍若遨游蓬莱仙境,恰如白居易《栽松二首》中“小松未盈尺,心爱手自移。苍然涧底色,云湿烟霏霏”的意境。沈复将这得意之作置于屋檐下,常与陈芸一同观赏,像孩童玩沙盘般想象着眼前“世外桃源”的完善之法:何处设水阁茅亭,何处宜居住垂钓,何处可凭栏远眺。然而,这倾注夫妻俩心血的作品,竟毁于猫儿争食,二人不禁伤心欲绝。好花不常开,好景不长在。心尖之物既已损毁,如梦初醒,只得让回忆留存光芒。

(作者系北京作家协会会员)