

# 鲜血与烈火凝结成木刻

——记彦涵抗战题材作品

彦东

一年一清明，一岁一追思。犹记得2011年，父亲彦涵生命的最后时光，重病的他住进了北京协和医院。每个傍晚，我都会看到父亲透过窗户，久久凝视那轮即将落下的夕阳，他的目光深邃又带着一丝难以言说的惆怅。

一天，我前去医院探望。父亲缓缓说道：“最近我常常回忆一生，就像放映老电影，画面一幕接着一幕，尤其是想起那些在反‘扫荡’中牺牲的战友，他们年轻的面庞清晰地浮现在我眼前，实在是太年轻了……而我，作为战争的幸存者，活了下来。”说着，父亲的眼中泛起了泪光。

他当着我的面，打开放在窗台上的画册，翻到1987年创作的木刻《牺牲颂》，讲起一段真实往事：1942年，日军对太行山八路军根据地发动大“扫荡”，一名八路军战士在与敌人的殊死搏斗中壮烈牺牲，却至死未倒，背靠山崖，屹立而亡。这件事深深震撼了父亲，他认为战士英勇就义的姿态彰显了中华民族的英勇不屈。在木刻里，他将战士塑造成太行山的化身，让其英雄气概与日月同辉，永垂不朽。

父亲谈到他的这些作品时，总会提到在太行山4年的战斗经历。从1939年到1943年，他经历了日军两次大“扫荡”。1942年的大“扫荡”尤为惨烈，父亲带领的仅有十几人的木刻工厂，就有4位同志牺牲。其中3人在突围时与敌人遭遇，赤手空拳搏斗，被敌人用刺刀残忍地挑开肚子，英勇就义。得知这一噩耗，父亲悲痛不已！也正是在两次大“扫荡”期间，父亲身兼战士和画家双重身份，一手拿枪，一手握刻刀，创作了《奋勇出击》《宁死不屈的人们》等作品。

面对残酷战争，父亲说突围时曾告诫母亲白炎：“如果与敌人遭遇，就跳崖，绝不能当俘虏！”我不解，问他原因，父亲只答了五个字：“这就是气节。”他感慨道：“那时我们时刻准备牺牲，提着脑袋干革命，最大的愿望就是看到抗战胜利，牺牲生命也无怨无悔。这就是为什么我回到延安后，听到冀西五壮士跳崖的事迹，立刻创



作了木刻连环画《狼牙山五壮士》，因为感同身受。”如今，这套木刻已成为表现世界反法西斯战争东方主战场的经典作品，被多国博物馆收藏。

1943年，父亲回到延安。生活暂时平静，可他脑海中的战斗从未停止，那些可歌可泣的故事在心中回荡。于是，他开始整理这些震撼人心的往事，由此进入第一个创作高峰期。在太行山的4年，他不仅带领同志们突围，还按上级指示帮助群众转移。行军途中，他看到民兵用绳索将妇女儿童转移到悬崖峭壁下的深洞隐藏，自己则准备与敌人打游击战，便据此创作了套色木刻《把她们藏起来》《不让敌人抢走粮食》等作品。

父亲还向我讲述了一件终生难忘的事：大“扫荡”后，他们成立宣慰团，去安抚遭受敌人残害的老百姓。在一个村子，他见到一位老大娘，她唯一当民兵的儿子被日本人头朝下塞进茅坑，活活呛死，大娘哭瞎了双眼。那无尽的悲伤让父亲刻骨铭心。大娘只说：“我虽然看不见你们，但是摸摸你们的脸也好。”这一幕促使父亲创作了木刻《来了亲人八路军》。画面中，失明的老大娘正抚摸着小战士的脸。

经历这些惊心动魄的事件后，父亲内心总是难以平静。他觉得有必要将英雄事迹集中呈现在一幅画面上。于是，他彻夜构思，精心刻画，在一块不大的梨木板上创作出这样的情景：

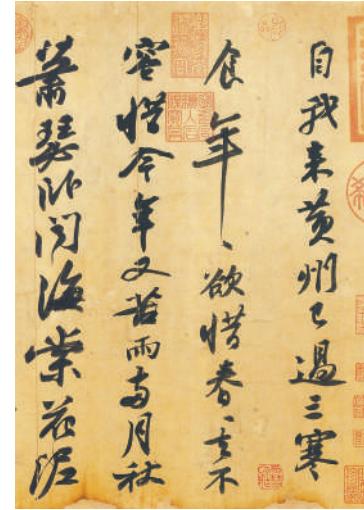
一个战斗到最后一刻的八路军战士，在老百姓的托举下，仍用机枪顽强地与敌人战斗。作品完成后还未取名，诗人艾青问他表现的是什么时候的战斗，父亲随口说：“是敌人搜山的时候。”艾青便说：“好，就叫《当敌人搜山的时候》。”如今，这幅木刻已成为中国美术史上的经典之作，成为中国人民英勇抵抗外来侵略的象征。

此后，父亲创作抗战题材的脚步从未停歇。1953年，他为人民英雄纪念碑设计正面浮雕《胜利渡长江》。1957年，他应邀创作大型历史油画《八路军东渡黄河深入敌后》。抗战胜利20周年时，他集中创作了一批“抗战木刻组画”，包括《抬担架》《送参军》《麻雀战》等。其中，套色木刻《泉水》取材自他的亲身经历。大“扫荡”突围时，父亲饥渴难耐，看到战士们在岩石缝隙抢水，他挤不上去，这时一个战士递给他一小半杯混着泥浆的水，说：“给你吧，发扬阶级友爱。”这让他感动得热泪盈眶，后来便创作了《泉水》记录此事。这些作品作为“活态档案”，与抗战史料形成互文，共同构建起抗战史的多元叙事体系。

生命的最后时光，父亲抚摸着窗台上的十几幅画册说：“当年去杭州艺专上学时，潜伏在你舅舅家的中共地下党员陈佛生曾对我说：‘本来想让你报考警官学校，打进敌人内部，但看你执意不肯，那我送你一句话，不要去画风花雪月，而要去画沧海桑田。’当时我只知字面意思，不理解内涵，在太行山的生死斗争让我明白了‘沧海桑田’指的是时代巨变。我从未忘记这句话，也用一生践行它，今生无悔。”

2011年9月26日，父亲这位坚强勇敢的战士，永远地离开了我们。但他用鲜血与烈火所凝结的木刻作品，将永远铭记那段波澜壮阔的历史，激励着后人奋勇前行！

左上图为代大权版画《永远的战士——彦涵》。



东坡的清明

孟会祥

清明时节，气清景明，万物生长，寄托着希望，鼓舞着行动。

既然是出发的时节，按中国人的心理，总要祝告先人。踏青、修禊、扫墓、乞火，以至于放风筝、荡秋千，呼应着农历三月的节奏，写入文化的基因，上巳、寒食，渐渐融入清明。历史书写过程中，“天下第一行书”王羲之《兰亭集序》是高蹈、风流的一笔，写入上巳；而“天下第三行书”苏轼《黄州寒食诗帖》则是蕴藉、旷达的一笔，写入寒食。

苏轼是在黄州变成苏东坡的。之前的苏轼，鲜衣怒马，他的清明，有“梨花淡白柳深青”“半壕春水一城花”，正好“诗酒趁年华”。经过“乌台诗案”，他谪居黄州，躬耕东坡，遂号东坡居士。“放下”之后的东坡，渐渐深沉，慈悲、旷达，“眼界始大，感慨遂深”。从《黄州寒食诗帖》可以看出，失意落寞中的东坡，免不了坐雨黯然，然而他早已超越了凄苦，牵挂着风雨中的海棠，感慨岁月流逝、大化流行，还惦念着汴梁和眉山。风雨中的纸灰，是复燃还是再溺？似乎不必哀伤与期冀，只需付之一笑。

《黄州寒食诗帖》并不是草稿，我们无法揣想苏轼为什么抄录自己的两首诗，也许仅仅是为了排遣寂寞，偶然欲书，不能自己。开始，尚能从容平静，字形俊秀，行距疏朗；写到第四行，风雨萧瑟，海棠泥污，不免情绪波动；而想到“藏天下于天下”，无所遁藏的造化之力，他又收敛起激情，乃至有点颓丧，落下的“病”字，衍生的“子”字，泄露了某种无可奈何。写到第二首，雨急潮涌，房屋动摇，字开始大而密，压迫之感令人窒息；到“空庖煮寒菜，破灶烧湿苇”，悲凉之气，黑云压城；看到乌鸦衔来纸钱，回过神来，字也不由片刻轻松；然而，随即又想到君门九重，家山万里。家国之思，身世之感，五味杂陈，岂效阮籍穷途之哭，而死灰能否复燃，却只能欲说还休，戛然而止。诗歌的情感节奏，与书法的情绪起伏，合而为一，成就中国书法的至境、人类文化的明珠。

平心而论，东坡平生尺牍，并没有如此精彩。旷世杰作，可遇而不可求。苏字结体扁斜，“石压蛤蟆”，此幅重笔大字较多，更容易拥塞，几处长竖线，巧妙划破阻滞，让空间流动起来，生动起来。这些长线条，并不是一拖直下，而是富于变化，甚至映射着情绪。比如“苇”字竖画的湿重之感，“衔”字竖画的轻灵之感，“纸”字竖画的杳渺之感，都令人玩味不尽。字的大小轻重变化，我们现在叫“块面”；长线分割空间之处，我们现在叫“字眼”，在书法临创中都是必学的技巧。然而，古人是无意佳，我们是“机关算尽”，没有心性支撑，技巧越多，反而愈发丑陋。

当东坡挥毫濡墨之时，也许并不像米芾那样极力张扬，也不像黄庭坚那样倾尽全力，他因“放下”而自由自在，在不着力中天花乱坠，自然而然展现了深妙的人生境界。“学问文章之气，郁郁芊芊，发于笔墨之间，此所以他人终莫能及耳。”

上图为北宋苏轼《黄州寒食诗帖》(局部)。

北方的春天很短，总是来得很迟，走得又很快，就像一只轻盈的飞鸟，由远及近，掠过眼前，等你看清楚它的羽色，它早已“嗖”的一下远去，不知踪影了。清明的特殊便在于，它就是眼睛捕捉到春天的那一刻，定格并记录着春之景象与气息。

应季景物中，柳树具有典型的清明意蕴，古时就有清明戴柳插柳的习俗。每年清明前后，我总会到田野、到河边踏青。柳芽冒出来时，是嫩绿色的，接近柠檬黄，有时远望过去非常靓丽，就像开出了黄花。如果赶上大雨，便有了烟柳迷蒙的味道。今年北京风大，柳条被吹得随风飞舞，小鸟却稳稳抓住晃动的枝条，开心地迎风歌唱。这是北方的春日，清丽喜人，却又宏阔旷达，不免令人欲将其绘于卷中。对于画家来说，柳树变化丰富，加之有柳荫、柳烟、柳岸、柳塘、柳园、柳阁等特定情境，想画好并不容易，故而有“画树难画柳”之说。不过，以“柳”为题材的中国画数量仍不容小觑。

折柳赠别、植柳思乡、以柳寄情……柳树是文人墨客借以言志抒怀的载体。中国传统绘画中的柳，往往以轻柔的姿态，表达着画家对自然的体悟、对美好的希冀。人物画中，柳树常作为

## 笔下柳 画中春

阴澍雨



▲丰子恺漫画《翠拂行人首》。

配景出现，烘托人的品格。明代仇英《柳下眠琴图》里，柳树下的高士与童子是主角，二人神情自适，怡然顾盼。柳树虽为配角，但形态完整，墨色层次分明，既不抢夺画面，又与坡石山色相映

成趣，凸显高士的清雅高洁。山水画中，柳树融入山川、园林，成为自然天地的一部分，呼应着人的精神家园。南宋夏圭《西湖柳艇图》和清代董邦达《柳浪闻莺图》，描绘的都是杭州西湖，画中柳树，和着烟岚，映着碧波，呈现出典型的江南诗画意境。在柳树形象的塑造中，两位不同时代的画家都采用了具细的画法，既清晰表现出整棵柳树的特点，又在出梢处着意用心，将探出边缘的柳枝描绘得婀娜多姿。花鸟画中，画家多将柳树作为主体，表现自然情致，并与禽鸟呼应，托物言志。明代吕纪《桃柳双兔图》上，柳树占据大部分画面，树干皴染以分阴阳，线条迂回转折，凸显结构的多变；细长的嫩枝以伶俐顺畅的用笔方式绘出，与粗枝产生对比；柳叶用花青色点出，润泽地以小笔描绘，与桃花、双兔相映，突出桃红柳绿、鸟语花香的自然气象。

近代以来，“柳”作为传统题材，在郑午昌、丰子恺、傅抱石等画家笔下展现出不同的风姿，或恬静悠远，或生机盎然，浓淡之间，神韵尽显。今天，柳树依然以其自然多姿吸引着我们，画家们也还在不断体悟、表现，随着历史和人文积淀的叠加，创造着新的画面、新的意趣。

## 诗画品桐花

俞香顺



清明之日，桐始华。”桐花，既是清明的节气之花，也是中国文化中重要的植物意象，入诗也入画，有着丰富的内涵意蕴。

桐花，一般指泡桐树之花，广布于田野山乡，绽放于高大枝头，是名副其实的“高花”。清明一候花信风便是桐花。清代董诰《二十四番花信风图》册中所绘桐花，花瓣淡黄，姿态清雅，掩映在绿叶之间，实为梧桐花而非泡桐花。可见，在古人的认识中，泡桐的独立性并不强。

清明时节柳绿花红，桐花成为春景中特别的存在。其形如喇叭，硕大妩媚，有紫有白，盛开时花势烂漫壮观又不失沉静

素雅，成就动人的诗画意境。唐代李商隐一句“桐花万里丹山路”，写活了桐花覆盖满树的怒放气势；当代画家王克举油画《四月桐花开》(见左图)以抽象笔触，形象展现了桐花旺盛的生命活力。如宋代韩琦所言，“人乐一时看开禊，饮随节日发桐花”，桐花独特的韵味，也为踏青出游、曲水流觞增添了别样韵致。

“气之动物，物之感人”。作为春夏递嬗之际的重要物候，桐花“自开还自落”的自然属性，引发文人墨客落寞寡合、自慨自怜的情怀。在不少伤春、送春作品中，桐花常与杜鹃一同出现，桐花凋落的视觉印象与杜鹃哀鸣的听觉印象相合，给人以强烈的春逝之感。伤春悲春之情又常与客里思家之情交织，触人心弦。唐代白居易便曾借故园风物泡桐抒思乡之情，写就“忽见紫桐花长望，下邽明日是清明”之句。

桐花和鸟组景，传递出丰富的文化意涵。在方楚雄中国画《泡桐花》中，几只小鸟停在花间，情态生动。以桐花、小鸟合入画的传统，可以追溯到唐代流行的“桐花凤”、“桐花凤”之凤并非指凤凰，而是一种美艳小禽，又称“桐花鸟”，文人墨客赋予其祥瑞、爱情等寓意。画家们以桐花凤形象入扇，象征吉祥，桐花凤扇遂成为古人追捧的“时尚单品”。后世普遍认为，蜀地工艺扇便始于此。

清明节是“复调”的，既有结伴而游的佳兴，也有独处异乡的相思，还有慎终追远的缅怀。桐花寂静无声，并不煊赫，却又仿佛是一位穿越古今的信使，将关于清明的历史文化“密码”、信息、记忆，萃于一花。



仲春与暮春之交，大地铺展开清明画卷。漫游画中，人们在沉淀的岁月中追忆，在澄澈的天地间遐思。这份追忆，因纪念抗战胜利80周年而更显厚重；这份遐思，因万物蓬勃的新生而更加阔远。本版约请6位专家学者共品清明画境，分享他们在这个美丽而深沉的时节的别样感悟。

——编者



本版邮箱：msfk@peopledaily.cn  
本版责编：徐红梅 马苏薇  
版式设计：赵偲汝

清明时节的雨，总带着氤氲的诗意。古人对节气的观察，既顺应了农耕文明的时序，亦是对自然的审美投射。以“春游”和“踏青”为主题的艺术创作，作为中国古代绘画中常见的类型，演绎着清明丰厚的文化内涵和澄澈的审美意蕴。

我国现存最古老的山水画卷——隋代展子虔所作的《游春图》卷，描绘的便是1400年前的春日盛景。山峦叠翠，碧波荡漾，画中游人泛舟水上，衣袂与微风同舞，妆面与桃花相映。画家将“清明风至，万物洁齐”的意境化作石青、石绿铺陈的春山，不是摹形，而是用“观物取象”的智慧，捕捉天地间那股“气清景明”的元气。在笔墨交融中，人如芥子般融入自然，消弭了与山川的距离，和云霞草木共呼吸，恰似庄子所言“天地与我并生，而万物与我为一”。

这种咫尺千里的山河胸襟，代表了中国山水文化独特的美学追求。在山水画尚未建立完整的技法体系之前，南朝宗炳便已从哲学高度提出山水画的核心价值所在——“以形媚道”，将山水从人物画的装饰性背景，升华成为体悟自然和宇宙的独立媒介，完成了超前于实践的理论构建。在首部系统论述山水美学的文献《画山水序》中，宗炳主张“含道映物”“澄怀味象”，并提出“畅神”说。这种强调主客交融的美学追求，深深影响着中国山水画此后的发展。物候即道枢。清明时节的物候特征——天地澄澈、万物生发，恰是体悟宗炳艺术主张的绝佳自然语境。当清明时节的天地之气与观者的澄明之心相遇，便会在“含道映物”的瞬间，完成跨越千年的美学共振。

澄澈是中国画上的留白。唐代张萱在《虢国夫人游春图》中，以疏朗构图描绘虢国夫人一行游春踏青的场景。仕女风姿绰约，马匹膘肥体健。画家未着一笔草木却满纸生绿，将旖旎春光藏进了鞍鞯的绣纹里，正像清明三候中“桐始华”的视觉转译。背景用留白隐喻雨后的澄净，是空蒙湿润的酒痕，也是“踏花归去马蹄香”的传神写照。

宋人更将这种意趣推向极致。马远《山径春行图》中，一高士携琴童子行于溪畔，画面2/3留予虚空，这空白不是无物，而是野花的暗香、鸟雀的振翅与时间的绵延，是虚静中个体生命与自然的和谐。正如八大山人画鱼不画水，齐白石绘虾未染波，中国艺术的至高境界，在于以有限笔墨邀无限生机共舞，进而营造出“山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者”之境。

澄澈亦是人内心的纯净。明代周臣《春山游骑图》中，旅人沿山径蜿蜒而上，马蹄叩击桥板的节奏与松涛共鸣，观者视线随山势起伏，仿佛能触到苔点皴染的山石、飞白勾勒的流云。中国艺术从不孤立地凝视一草一木，这种“身在山中不见山”的沉浸式体验，暗合宋代程颢“万物静观皆自得”的理学观，踏青不是为了征服自然，而是让身心成为春光的容器。

当我们从一幅幅画中看到“惜春不觉归来晚，花压重门带月敲”的闲适，“逢春不游乐，但恐是痴人”的率性，便领悟了清明画境的终极美学：澄澈不是逃避尘嚣的幻境，而是在纷繁世界中保持心灵的清明。“闲居理气”“坐究四荒”“应会感神，神超理得”，若心灵如清明雨水般澄澈，画者与观者皆可超越形骸束缚，在笔墨间体悟天地的生生不息。

而今，人们身着汉服，于清明假期游园赏花，仿佛古画中的场景照进现实，画内画外生机无限，形成一场跨越千年的对话。当数字技术试图重构自然体验，《虢国夫人游春图》等名画被裸眼3D和虚拟现实技术转化为动态长卷，我们方知“笔墨当随时代”的真谛，艺术的传承不在固守形制，而在延续那份“赞天地之化育”的初心。

今人看古画，总能在踏青主题中窥见相通的情感体验，古今画家对“踏青”的反复书写，实则是在回味清明节气的自然属性升华的文化基因——在时间的长河中，每一次春草萌发都是对生命轮回的确认，既承载着对逝者的追思，也托举起向新生的希望。

如今，春游已从“女士如云”的雅事，变为全民共享的活动。不妨带着对这些绘画的记忆走入山野，去看青绿漫过绢帛，染透眼前春花新叶。当艺术不再悬挂于墙，当踏青不止于足下，我们每个人都可以是画中旅人、林中飞鸟、岩上青苔，此般物我两忘之境，或许正是“天人合一”最生动的注脚，美学中的澄明之境便在这青山一笑中，完成了它静默而庄严的传承。

画于绢纸，还看不够，那怎么办？不妨将其穿在身上。

故宫博物院藏有明代洒线绣秋千仕女图经皮一件，用戳纱之法满地绣出菱格纹，再以诸色绒线绣出主要纹样——两架秋千上各立一红衣女子，架下各有一侍女推送秋千。明末、宫中流行身着有应景纹样的服饰，清明对应的纹样即“秋千仕女”，这件经皮应是由应景补子改做而成。与之装饰题材类似的还有明定陵出土的刺绣秋千仕女纹膝袜等。将节气习俗化为服饰纹样使其融入生活，不仅增添了节令气氛，也折射出古人对顺应节律、天人合一的文化追求。

如今，秋千或作为公园设施，或化身艺术装置，或出现在竞技赛场，成为连接过去与未来的桥梁，带着人们对美好的向往，在空中飞翔。

▼清代陈枚《月曼清游图》册之“杨柳荡