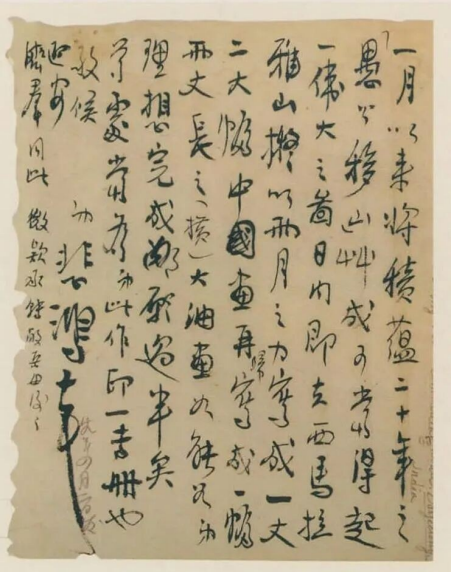


【苑杂谈】

一封战火书信、一位厨师模特与三幅不朽画稿

——徐悲鸿《愚公移山》诞生记

吴懿



徐悲鸿致舒新城信札。 中华书局藏



芒果美术馆藏

1940年，喜马拉雅山南麓的印度圣地尼克坦，画家徐悲鸿凝视着画布上一幅未竟之作。画面中，一群赤膊的印度男子筋肉虬结，正奋力做出开山劈石的姿态——这幅画，便是后来名垂青史的《愚公移山》。

这不仅是徐悲鸿个人艺术生涯中一次至为复杂而壮阔的探索，更是一次以画笔为武器、为中华民族精神铸像的实践。他将《列子·汤问》中“愚公移山”的古老寓言，转化为抗战时期民族不屈意志的视觉宣言，通过劳动者的健硕体魄与东方美学的意境融合，完成了油画《愚公移山》。

今年恰逢徐悲鸿诞辰130周年，亦是中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利80周年。在此双重纪念的时刻，回望这幅诞生于烽火岁月的油画，别具意义。

如今，承载着温度与力量的《愚公移山》油画首稿，正陈列于长沙芒果美术馆。观看画作，我们依旧能触摸那段在尺幅间磅礴涌动的历史，感受那份至今滚烫的“移山”信念与力量。

一封战火中的信，与一幅“伟大之图”

1940年4月，徐悲鸿在一封致朋友舒新城的信中简述：“一月以来将积蕴二十年之《愚公移山》草成，可当得起一伟大之图。日内即去喜马拉雅山，拟以两月之力，写成一文二大幅中国画，再归写成一幅两丈长之（横）大油画，如能如弟理想完成，敝愿过半矣。尊处当为弟此作印一专册也。”作为《中华书局藏徐悲鸿书札》中的一件重要物证，这封信不仅清晰地记录了徐悲鸿创作三稿《愚公移山》的时间序列，还以“可当得起一伟大之图”之自评高度肯定了自己创作的《愚公移山》为其时代经典的历史判断。

伟大的艺术创作总是有一定先进性的，不但引领社会思潮，且与时代深切共鸣。徐悲鸿的《愚公移山》是在第二次世界

大战期间，中国人民热血抗战的历史阶段创作的。在抗日战争期间，毛泽东多次发表“愚公移山精神”的重要讲话，激励全党和全国人民艰苦奋斗。

同一时代背景，同一文化母题，徐悲鸿以艺术家的敏感自觉充分地契合了毛泽东思想的时代表达，但其创作《愚公移山》的动机并非刻意地对应。徐悲鸿自述创作《愚公移山》是“积蕴二十年”，此言不虚。在此之前，他先后完成《田横五百士》《倭我后》《九方皋》等影响深远的大型历史主题创作。这批创作极富开拓精神，都是以中国古代历史或神话故事为题材，采用欧洲学院派的写实理论和造型方法，尝试融合汇通中西绘画的语言形式，探寻古为今用、洋为中用的中国美术现代之路。自留法回国后，徐悲鸿始终坚持着这一中西结合的艺术实践，《愚公移山》自是其蕴积多年的代表之作。现存于徐悲鸿纪念馆的一幅手稿，亦证明徐悲鸿早在1928年—1930年即已开始《愚公移山》的创作构思。

在泰戈尔的国度，铸愚公之力

与其他大型历史主题创作地点皆在国内不同，《愚公移山》是徐悲鸿在印度完成的。徐悲鸿一生有四分之一的时间在外国度过，他热衷于推动中外文化交流，有大量的作品在国外创作和展出。仅在印度，徐悲鸿就创作了上百件作品，印度之行是其艺术生涯中极重要的经历。

1938年6月，徐悲鸿收到印度大文豪泰戈尔的邀请，邀其前往印度国立大学访学办展。在战火纷飞的时局中，徐悲鸿并未能直接成行，而是先辗转于新加坡、马来西亚、缅甸等地，在当地华侨的支持下多次举办筹赈画展，卖画资助国内抗战事业，获得巨大的社会反响。

直至1939年12月6日，徐悲鸿抵达印度圣地尼克坦。泰戈尔对徐悲鸿寄予了

文化使者的厚望，期望他的到访促进中印两国文化交流，共建东方文化之精神。彼时的印度，正在反抗英国殖民统治争取民族独立，彼时的中国，则正在顽强抵抗日本发动的侵略战争。古老的文化背景和相似的现实处境，让泰戈尔和徐悲鸿得到了高度的精神共鸣，两人建立了深厚的友谊。

1940年2月，徐悲鸿在印度国际大学开始油画《愚公移山》的首稿创作。创作前期，徐悲鸿以在校学生和职员为人物模特，进行了大量的人物动态写生。现存徐悲鸿纪念馆的一幅速写稿上题记：“圣地尼克坦做素菜之厨师也，真有规模。辰二月初十，悲鸿写。”徐悲鸿尤为欣赏这位模特魁梧壮硕的形体，为他画了多个角度的手稿。为了表现劳动中的力量感，徐悲鸿直接去除了人体衣物，将肌肉线条直接呈现于画面。20世纪初的亚洲处于半封闭半开放状态，人体艺术绘画尚处禁区。当社会大众初次看到这些赤裸大迎而来时，其观感无不震撼！徐悲鸿的学生艾中信曾问他为什么会采用印度人物裸体，徐悲鸿解释：“艺术思想但求表达一个意思，不管哪国人都是老百姓……这张画是在印度国际大学画的，以印度人为模特儿，这样大的画，不作人物写生画不好……不画人体表现不出那股劲。”

三改画稿，“移山”意志不朽

《愚公移山》的创作过程极为复杂，徐悲鸿先后完成了三稿不同版本，每一稿都体现了他对作品的重新思考。

《愚公移山》的第二稿为中国画，创作日期为1940年4月—6月间，当时徐悲鸿在印度大吉岭山区采风。该中国画稿幅为144cm×421cm，接近长卷形制。卷首仅画半截小腿，让画面空间往外延伸，暗示画面之外还有更多劳动人物的存在，紧扣寓言中“子孙孙无穷匮也”的表述。而这

半截小腿，在油画小稿中并未画出来，同处位置仅刷了寥寥几笔底色，这种明显的未完成感则充分证实油画小稿非正稿，实为底稿。另值得注意的是，在《愚公移山》的中国画稿里，花卉、竹林、山岚等传统中国山水画的元素的运用，皆表征画面场景为中国场域，故事发生地在中国。此前油画底稿所描绘的空间并没有如此明显的地域性。

1940年8月—9月间，徐悲鸿回印度国立大学完成《愚公移山》油画正稿，尺幅为213cm×462cm。该作接近真人等高，堪称巨制，景深辽阔，空间广袤，地平线分明，这样低矮浓厚的云层从远端铺陈而来的景象常见于高原地区，徐悲鸿在印度大吉岭再举行一两次展览方归国……“家庭羁绊、国事忧怀，徐悲鸿数易其稿，创作《愚公移山》的经历着实艰辛。

1940年11月，徐悲鸿辞别泰戈尔，结束为期近一年的印度行旅。这段旅程，徐悲鸿进行了大量的艺术创作和频繁的交流活动，造就了《愚公移山》不朽名篇的问世，兑现了泰戈尔赋予他“文化交流使者”的重任，为中印两个文明古国提供了宝贵的艺术实践经验，用艺术守护了东方文明。

如今，油画正稿与中国画稿一起藏于北京市徐悲鸿纪念馆，而油画首稿《愚公移山》则藏于芒果美术馆。三稿完成后，意犹未尽的徐悲鸿曾有过将《愚公移山》制成大型瓷板壁画的恢宏计划，但无奈因当时经费、工艺等条件所限而搁置。现在中国国家博物馆西大厅主墙面，雕塑家曾成钢以中国画稿《愚公移山》为原本，将其制作成长36米、高12米的大型花岗岩浮雕，亦算是实现了徐悲鸿的未竟之愿。

【影视观察】

今年是中国电影诞生120周年。1905年戏曲电影《定军山》，不仅标志着中国电影的开端，也宣示着中国独有的戏曲电影自此发轫。自此，戏曲与电影的亲密结合贯穿着中国电影发展脉络，电影史家陈少舟表示：“在中国，从无声片至有声片，再至彩色片，电影与戏曲这两种艺术，总是密切结合，相辅相成，并肩前进。”

自《定军山》出现后，《青石山》《长坂坡》《白水滩》《金钱豹》等戏曲舞台纪录片陆续登场。当时的创作尚停留在记录的阶段，作品更像是戏曲舞台的影像复刻，镜头调度严格遵循舞台观演逻辑，戏曲的“唱念做打”程式未作任何电影化调整。真正让二者产生化学反应的，是费穆的创作实践。其与周信芳合作的《斩经堂》、以折子戏拼合完成的《古中国之歌》、中国首部彩色电影《生死恨》等，让戏曲借电影重生。其后，戏曲电影进一步发展，出现了戏曲舞台纪录片——《梅兰芳舞台艺术》《盖叫天舞台艺术》《周信芳舞台艺术》。

戏曲与电影的艺术互鉴、互文与互答，是戏曲电影继承传统，推陈出新的必由之路。进入当代，戏曲电影，从戏曲入影走向魂铸影。融戏入影的戏曲题材故事片，将戏曲从表现形式升华为精神内核，可视为表现戏曲创作者本身的一种元电影。

如，谢晋的《舞台姐妹》以越剧演员的命运为线索，串联起时代变迁中的人性坚守，戏曲的戏德与人生的品德相互映照；黄蜀芹的《人·鬼·情》借河北梆子演员的性别困惑，将戏曲的扮相解构身份的深刻叩问；陈凯歌的《霸王别姬》更是将戏梦人生推向极致，程蝶衣与段小楼的爱恨纠缠，与京剧《霸王别姬》的剧情相互嵌套，历史变革中的个人悲剧，最终升华为民族文化的精神隐喻。

而《风声》中《空城计》的吟唱成为传递情报的密码，《八百》中《定军山》的唱段化作振奋士气的号角。这些片段式的交融，更印证了戏曲与中国电影的文化亲缘，它不是刻意的元素植入，而是深入骨髓的审美本能，当电影需要传递家国情怀、人性力量时，戏曲的旋律与程式，成为精准的情感载体。

进入21世纪，数字技术与媒介融合催生了戏曲电影的第三次变革。这一阶段的核心突破在于将戏曲与电影视为平等的美学要素，通过技术赋能激活非遗基因。2011年启动的“京剧电影工程”具有里程碑意义，该项目集历年长荣、王维康等戏曲艺术家，历时10余年完成《霸王别姬》《贞观盛事》《大闹天宫》《龙凤呈祥》等21部影片。其中，3D、4K、数字制作等电影技术的应用，在尊重传统内核的同时，对舞台呈现进行了大胆

一曲光影，百年回响

程潇



越剧电影《新龙门客栈》海报。

革新，创造了高保真的视觉奇观。戏曲电影仍在探索的前沿，它没有沦为博物馆里的艺术，而是在与新技术的碰撞中寻找新的生命力。

2021年上映的《白蛇传·情》，将数字技术服务于民族美学。4K水墨画风没有掩盖粤剧的程式美，2300万元的票房刷新了戏曲电影的纪录，让年轻观众在唯美影像中读懂了传统戏曲的浪漫。2024年上映的《新龙门客栈》被主创团队称之为“越剧纪实电影”，因新国风、环境式、沉浸感等标签出圈。创新型佳作频出，可见戏曲电影正以更健康积极的面貌迎接新一代观众。

在大数据驱动与人工智能生成的数智未来，戏曲电影何去何从，中国电影中的戏曲传统如何进一步继承、创新、交融、转化？戏曲电影主演倪茂才认为：“在AI时代，将京剧艺术以数字化形式保留，这是我们作为京剧人的骄傲，也是体现文化自信的新的表现手法。”

【聊墨场】

当戏台成为烽火台

刘月娥

话剧《戏台》是陈佩斯从小品演员成功转型为舞台话剧明星、耗时10余年打磨的一部精品话剧，这部话剧也揉进了他对现实生活的五味杂陈的体验。这部话剧的喜剧效应，除了陈佩斯本人的眉眼、肢体动作、笑容、语气等本身明显的个性化特征，更重要的，是它把握了喜剧最关键的特征：讽喻性。即，由军阀强权粗暴干预艺术导致的一系列荒诞剧情引发的喜剧效果，同时又引发观众对于传承和弘扬以京剧艺术为代表的优秀传统文化这一现实命题的思考。

无论是陈佩斯在花甲之年仍诗意地坚守自己的艺术理想，还是他饰演的侯班主“死也要死在舞台上”的铿锵之声，观众都深深理解其为艺术献身的初心，始终烛照当下。戏班班主侯爷本是一个八面玲珑之人，虽生存不易，但是左支右绌、竭力维持自己的戏班子。为了戏班子人能活下去一再妥协、退让。

在追求真善美与绝不退让的坚守中，凤小桐是剧中最令人感动的人物。他敢做敢为，不畏强权，对自己热爱的京剧艺术有非常执着的追求，愿意拿性命去坚守。他与名角金啸天虽师出同门，但名气不如金啸天。尽管遭遇旁人冷落，但他对艺术一丝不苟的精神感动了在场观众。他不愿跟包子铺伙计同台演《霸王别姬》，认为这

是对京剧艺术的亵渎，但为了救戏班人员的命，又不得不放弃自己的艺术标准，演一出被篡改得面目全非的《霸王别姬》。“好，我演！”水袖一甩，这一声悲怆，是艺术不得不向现实妥协的无奈。

剧中，戏班子人遭逢乱世，艺术不得不屈服于强权。“强权”的讽刺性，是刚刚占领了北京城，且对艺术一窍不通、视人命如草芥的草莽英雄洪大帅，为了满足个人喜好，对艺术、对戏子生杀予夺，完全不把人当人，更不把艺术当艺术。他所理解的世界是，你要满足我的一切审美。在《霸王别姬》戏中，让霸王穿明朝太监披风以满足洪大帅“披红挂绿”的审美需求，又执意让项羽过乌江、东山再起以满足洪大帅的“英雄情结”。

而与强权对峙的，是一个艺术家的良知。为了艺术的“存活”与“纯正”，不得不卑微地辗转于乱世飘零的大戏台，但内心的艺术理想未曾改变。每次侯班主和经理都能调动所谓的聪明才智，想办法化解了一个又一个矛盾。在保全戏班的前提下让戏剧表演能顺利进行。虽然每次矛盾都解决了，但都是艺术向强权的屈服。这种屈服是以牺牲自己的艺术准则、艺术尊严、人格尊严为代价的。

观众不仅看到了乱世中的小人物无法主宰自己命运的无限悲凉，也看到了他

们守住艺术的初心。当侯班主听到金啸天登台演唱的那一刻，眼神坚定，“不改就对了，老祖宗留下的东西真地道啊！”“我爹说了，死也要死在舞台上。”观众此时见证的，是一个誓死捍卫艺术的侯班主的高光时刻。

除了有性格鲜明的人物群像，《戏台》还采用了精巧的“戏前戏”与“戏中戏”嵌套结构，并将京剧艺术与现代戏剧元素多元融合。如开场由包子铺伙计和剃头师傅演绎的“影子戏”，通过剃头师傅那套齐全的行头，如铜盆、木头架子、剃须刀、剃须用的布等道具还原艺术的真实性，生动展现了京剧艺术对市井的深刻浸染。如剃头师傅说：“我一个月可以不吃饭，我也要赚钱买一张票看金爷的一场戏。”包子铺伙计也经常往戏班跑，耳濡目染，随时都能唱几句，以致被洪大帅误以为是戏班成员，假戏真做演霸王。透过剃头师傅人物的精神面貌，展现了人们对艺术深入骨髓的热爱与精神追求。

剧中“戏中戏”部分，在《霸王别姬》上演前，后台通过一系列巧合、滑稽情境的戏谑情节，呈现了戏班子运作的纷乱与危机。如名角金啸天昏睡、伙计顶替等情节制造的强烈冲突，让观众几乎喘不过气来；而与之对照的“前台戏”《霸王别姬》，则通过声腔、音乐等传统戏曲元素，



《戏台》海报。

营造出纯粹的艺术幻觉。前台与后台、艺术与现实的并置与颠倒，构成了巨大的戏剧张力。

而话剧《戏台》最意味深长的，莫过于它充满戏剧张力的结局：新军阀的枪声打断了正欲行杀戮的洪大帅，洪大帅仓皇逃窜。至此，艺术重归艺术，戏台依旧只是戏台。戏班成员在荒诞巧合下幸存，这在残酷的历史背景下只是一个童话。正是这种剧情上的巧合，赋予了整部话剧强烈的讽喻色彩与荒诞感，而这正根植于陈佩斯导演对历史暴力、现实权力与艺术本质之间关系的深刻审视。

短视频“复活”非遗了吗

王志高

最近，云南保山国家级非遗代表性项目“永子”围棋制作技艺，因抖音创作者“山白”一条视频突破1.7亿次播放，从寂寂无闻一跃成为网络热点。北京宫灯、邵阳布袋戏等非遗代表性项目也借此东风，在数字浪潮中完成“破圈”。当“懂技艺的手”遇上“懂流量的脑”，确实勾勒出非遗传播的可喜图景。我们乐见这股数字东风，为非遗传承发展注入新的动能。

热潮之中，亦需冷静思考。在肯定数字传播积极作用的同时，也要警惕其可能带来的新课题。一方面，短视频追求“秒级吸引”，容易将深厚的技艺流程浓缩为视觉奇观，可能导致观众只记住“燃爆瞬间”，而忽略了背后完整的知识体系、匠心哲学与文化语境。另一方面，若流量逻辑过度主导，非遗代表性传承人有时会在叙事的主角变为“背景板”，其文化解释权与创作主体性面临被稀释的风险。更深层的挑战在于，如何将线上“流量”转化为线下“留量”，将一时的“关注”转化为持久的“需求”，让非遗真正融入当代生活，

而非仅仅成为被消费的文化符号。

让非遗在数字时代行稳致远，关键在于实现从“破圈”到“扎根”的跨越。这绝非“拍个视频”那么简单，而是一项需要传承人、平台、社会多方协同的系统工程。代表性传承人是根本，必须居于中心位置。要鼓励和支持代表性传承人主动学习运用新工具、新平台，不是进行“表演性展示”，而是真实记录技艺流程、讲述匠心故事，掌握数字时代的话语权，成为自己文化的主人。互联网平台应展现更大责任与担当，可探索建立更公平、可持续的收益反馈机制，让发展的红利真正惠及技艺的源头。社会土壤是培育传承的根基，若非非遗更深入地融入国民教育体系，推动其进校园、进课程，则能为实现从点赞到系统认知的深化助力。

我们的目标，不是制造转瞬即逝的“网红”，而是要培育根深叶茂的“国潮”；不是让非遗成为被围观的文化标本，而是要推动其成为现代生活中富有生命力的组成部分。