

★ 文艺观察

观文艺之象,发思想新声

改革开放四十年来,中国报告文学经历了转型、成熟、繁荣的发展历程;军旅报告文学始终坚守着军人品格与时代精神,在题材、形式、思想等方面不断追求突破。从上世纪八十年代带有强烈问题意识的思辨写作,到九十年代写作格局的全方位拓展,再到新世纪以后有影响力的作品系列化、代表性的作家风格化、创作主客体的多元化——四十年间,中国军旅报告文学紧扣时代脉搏、聚焦军旅现实,在一次次盘整后接续前行,又踏上更高的阶梯。

随着上世纪八十年代“反思型”报告文学的异军突起,中国军旅报告文学进入第一次转型期——深耕战争题材的同时,回归“人”的真实。

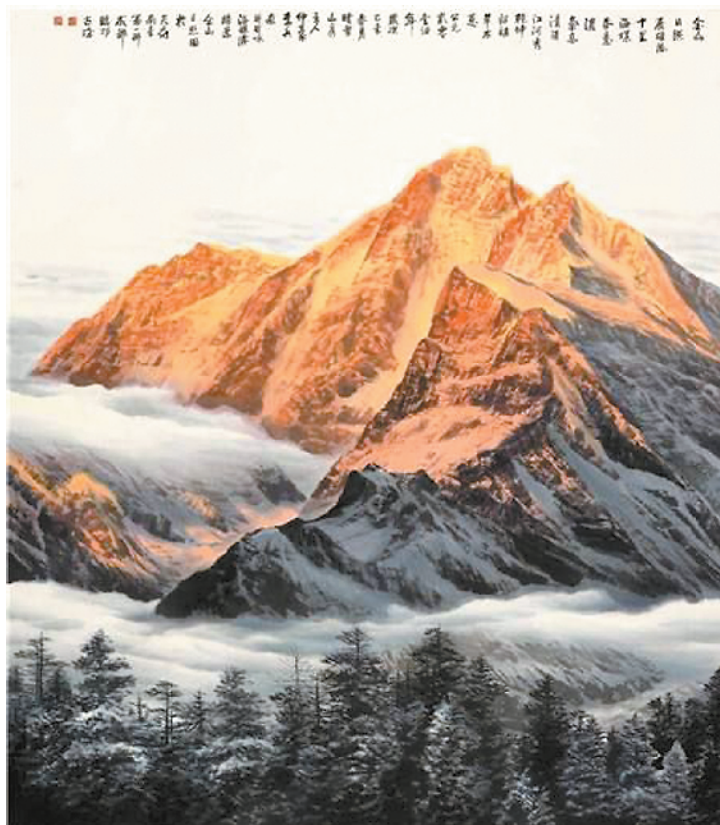
在这一时期的军旅报告文学作品中,对军人价值的探究、关于军队现代化建设的思考等等成为主潮,军人形象也得以更加立体化的呈现。《“蓝军司令”》的发表,带给读者的冲击力和震撼力是前所未有的。一方面是因为在内容上,作品触及了我军战术演习中“红军一打就胜、蓝军一触即溃”的固有模式,对旧的军队训练体制、观念进行了深刻反思;另一方面在人物表现上,它还原了真实的军队、真实的英雄——“蓝军司令”王聚生颠覆了被印象、被消灭、被战败的“蓝军”刻板印象。强烈的问题意识使得作品具有极强的时代穿透力。

袁厚春的《百万大裁军》以恢宏的气势,真实再现人民解放军精简整编这一重大历史性事件。作品既有整体性的宏观扫描,亦有微观性的个人命运的观照;既写出了中国军人的牺牲奉献,也反思了当时部队中存在的问题积弊。钱钢的《唐山大地震》突破了单纯灾难题材的写作模式,从多重视角写出了人与人、人与自然的复杂关系。作为新时期全景式报告文学的代表作之一,为军旅中长篇报告文学走向成熟奠定了基础。

二

进入1990年代,军旅报告文学写作格局由现实向历史、由军队向社会全面扩展。《中国革命斗争报告文学丛书》《中国抗日战争纪实丛书》《红军长征纪实丛书》等大型丛书的陆续推出,不仅全面梳理了中国共产党领导下的历次重大战役、战略行动、历史事件,也收获了如王宗仁的《历史,在北平拐弯》、江深和陈道阔的《淮海之战》、徐志耕的《南京大屠杀》、黄济人的《将军决战岂止在战场》、马泰泉的《拥抱与决裂》、郭晓晔的《东方大审判》等一批精品力作。

随着和平生活的不断持续,许多军旅报告文学作家将视线投向更加开阔的生活领域,在日常生活经验中表现崇高情感和英雄精神。王宗仁的笔触聚焦青藏线上的解放军官兵,他们长年生活在平均海拔高度四千米、终年积雪、严重缺氧的青藏高原,在这个“离死亡也近了”的世界,他们要经历正常人难以想象的不正常人生——与自然抗争,与死亡搏斗,甚至是与自己的灵魂的厮杀——神圣的献身精神背后是英雄平凡真实的面孔。此外,胡世宗的《最后十九小时》、陈敬耕的《下土徐诚》、吕永岩的《人马座》等作品视点下沉,在看似平凡的“小人物”身上,建构出打动人心的当代军人的人格魅力。



金山日照(中国画)

李兵作

聚焦军旅生活的时代报告

——改革开放以来军旅报告文学回望

刘 浏

形式,“整体呈现出一种跨文体写作的风貌、独特的个人风格与审美特性”(朱向前语)。此外,党益民的“西藏系列”、徐剑的“火箭军系列”、王宗仁的“青藏线系列”等等报告文学作品,都是源自作家对特定题材的长期关注。作品历经多年追踪、持续采访,才能不断写深、写透、写出真情。

与全景式的宏大叙事相对应的,军旅报告文学写作在具象透视中也屡有新获。余戈的《1944:松山战役笔记》从1944年6月4日至7月1日的“一战松山”写起,一直到“十战松山”,均采用了立体扫描和切片解剖的方式,对松山战役进行细致解剖。用一场场战斗、一个个战术、一处处细节组成的具象,拼组出了松山战役的真实历史图景,给人耳目一新的阅读感受。彭荆风的《解放大西南》则采用小说技法对人物进行细致刻画,将人物的音容笑貌、性格脾气临摹得淋漓尽致;将人物之间的情感勾连得紧密微妙,把“人心向背”这一战争胜负的决定性因素贯穿于人物心理和实践中,使得作品人物形象丰满、情节跌宕起伏、阅读快感强烈。长篇纪实文学《极度威胁》鲜活、真实、生动地记录了中国医疗救护队在抗击埃博拉病毒一线的动人事迹,让世界看到了中国军人的崇高精神和大爱担当。张子影的《试飞英雄》聚焦试飞员的非凡人生,沙志亮的《刀尖上的舞者》描摹舰载机飞行员的崭新形象;角度虽然不同,却都有大量生动绵密的细节支撑,通过军人个体的生命经验,折射强军征程的伟岸壮丽。

四

改革开放四十年间,军旅报告文学不断地向更深、更高、更远处探寻。狭义上的军旅报告文学,即军旅作家创作的军旅题材的报告文学已形成可观态势。从对战争的报道到和平年代的军人生活,从高级将领的典型书写到普通军人的生活展现,书写对象不仅涵盖军队重大题材和新闻军事革命,也包括鲜为人知的军旅生活和军人成长的心路历程。广义上的军旅报告文学,作家已经将创作视域向社会各个领域延伸,而不仅仅限于军事题材。比如李延国的《在这片国土上》、黄传会的《希望工程纪实》《中国山村教师》《中国新生代农民工》、邢军纪和曹岩的《锦州之恋》、李鸣生的《中国863》《震中在人》等等。

新世纪以来军旅报告文学的创作呈现出多样化的发展趋势,越来越多别致的、接地气而又温暖人心的作品走进大众、贴近读者。尤其令人欣喜的是,一批“新生代”军旅报告文学作家的迅速成长和崛起,为军旅报告文学的发展注入了生机与活力。丁晓平、王龙的报告文学写作,关注的往往都是较为重大的历史题材——大历史、大时代、大人物、大事件,具有较强的学术性和思辨性;在史料的搜集和选择方面用力很深,显露出强大的材料驾驭力和判断力。卢一萍、兰宁远、马娜等人的创作,对军旅生活的丰富性和军人命运的复杂性都有较为生动准确的展现;既探寻了富有深度的人性空间,更歌颂了军人的理想价值和英雄的崇高精神。

报告文学是时代文体,真实是报告文学的生命。军旅报告文学的品格是对这个时代真诚的坚守。在改革开放以来的各个时期和重要时刻,军旅报告文学和军旅作家都不曾缺席。天灾无情,“惊天动地汶川川”;奥运盛世,“五环旗下写中国”;科技腾飞,“中国制造机器人”……军旅报告文学深扎时代的沃土,真情书写时代的真实篇章。近年来,面对全媒体时代带来的诸多挑战,军旅报告文学作家积极适应新的传播媒介和读者审美需求的变化,展现出更加开放的理念、更加灵动的笔触,更加高蹈的思想;军旅报告文学创作凭借着对强军新时代的密切跟踪、对新的高素质军人形象的崭新塑造,释放出更有温度、更加有力的文学能量。

如此,作“大”难,作“厚”更难,从“厚”作起,艺术兴焉。



长征

第4383期

“难”与“更难”

——漫谈艺术创作的几个问题

吕国英

★ 艺术论语

审美,探幽精神密码

“文艺是时代前进的号角,最能代表一个时代的风貌,最能引领一个时代的风气。”如何观时代之大化、绘万象之大美,咏奋进之铿锵,作家艺术家使命担当不可或缺,创作路径责为金钥。

先贤存言:“取法于上,仅得为中;取法于中,故为其下。”艺术创作中,艺术家从渐进、渐悟到渐成的过程,往往是从“低”到“高”乃至“更高”的过程,也是不断超越“难”与“更难”的过程。正确认知“难”与“更难”,致力于以“上”定坐标、立方位,是通途,更是挑战。

作“大”难,作“厚”更难

大者,阔也;厚者,深也。一般意义上,“阔”为面,“深”为远。从时空维度意义上讲,“阔”具一定幅员边界,指上下、左右之域;“深”有一定纵向空间,指过去、未来之境。艺术创作中,“大”与“厚”的关系,是特殊关系,也是基本关系,更是根本关系。这种关系,既反映作品样貌,又体现作品形质,也呈现作品境界。

认知“大”与“厚”,是艺术创作的核心要义,也是艺术审美的核心要素。“大”与“厚”既体现为两个方向、两种维度,又呈现为两种层面、两大范畴。从方向与维度上说,前者为横阔与纵深,体现视界与幽远;后者是时空与精神,体现空间与情怀;从层面与范畴上说,前者是自然与心性,呈现为万物与意象;后者是哲学与美学,体现为境界与审美。

孟子言:“充实之谓美,充实而有光辉之谓大。”是人之境界论,也是典型的艺术境界论。就绘画艺术的“大”与“厚”问题,潘天寿认为:左右上下下,往里难。这就是说,绘画创作在上下、左右表难“面”的方向上,向外延展都不是难题,而在前后表达“深”的层次上,向“内”或向“外”延伸就难了。向“内”是历史纵深,向“外”是未来远方。兹论虽基于绘画语境,但对文艺创作诸门类,均有普遍意义,并且这种“深”,不仅仅体现为内容要素,更常常作为主题思想、本质意涵、真挚情感、灵魂所系,呈现作品思想深度,体现作品审美维度。

文艺史上,大凡成功的文化文艺大家,皆在“厚”的方向上用功,以“厚”绘写精品,由“厚”体现力作。“轴心时代”的文化巨擘是这样,近现代以来的文艺大家同样是这样。老子《道德经》,是谓“内圣外王”之学,被誉为“万经之王”宏论,仅有五千言之言;曹雪芹“披阅十载,增删五次”,一生仅著《红楼梦》;李可染七写“万山红遍”,均于咫尺之境;黄宾虹进入“浑厚华滋”之境,挥写“万千山”亦均在案几之内。

当下文艺领域存在的一些问题中,好“大”远“厚”是突出存在。一段时间里,不少文艺作品以“大”为噱头,实则空洞无物、俗不可耐,污染艺坛,传播负能量。诸如唯我独尊、极端利己主义的创作;一味抄袭模仿、流水作业,只求耳目之娱、低俗趣味的快餐式消费;热衷胡编乱写,粗制滥造,恣意胡涂乱抹、牵强附会的文化类“垃圾”;急功近利,极端消费受众之无奈,竭泽而渔、极致拖拉之能事的商业化“运作”;搞形式、弄包装,出声响的造势性“动作”。诸如此类,不一而足。问题之症结,就是无视艺术创作中“大”与“厚”之关系,甚至将两者割裂,以至对立起来。

显然,文艺作品的构成,“大”为外在架构,“厚”是核心根本。没有“厚”,“大”无意义;欲作“大”,须作“厚”;惟作“厚”,方成“大”。

至简难,至繁更难

简者,略也,常有简单、简洁、简约、简朴、简捷、简明等“简”言;繁者,多也,常见繁多、繁密、繁华、繁博、繁茂、繁冗、繁衍等“繁”语。依语意论,简与繁互为反义,相生相背;且相反相成、对立统一。

艺术创作中,“简”与“繁”是一种特殊矛盾,也是一种艺象存在,既属两类艺术语言,也为两种艺术形态。那么,是求简还是追繁,是至简离繁,还是至繁离简,抑或是简繁相宜,始终是横亘在文艺工作者面前的课题,也一直是难以回避的挑战。正确认识与回答这一挑战,不仅有益于廓清艺术思想与理念,尤其有益于艺术创作的探索与实践。

道家哲学中,有“大道至简”之论,依“道”表示“终极真理”,意为真理、规律或原理,往往是极其简单、明了的。与之相

“传移”,学界又有“大艺至简”之说,用“大艺”表达艺术之大道,意为艺术之本质、艺术之规律,也是非常简明、极其朴素的。

显然,“大道至简”与“大艺至简”之“至简”,是哲学概念、美学思想,属于思维、审美范畴,是思想、理念,是世界观、方法论,也是艺术观、境界论,引领与统摄艺术创作,是“道”之境界,而非“技”之层面;是形而上之理念,而非形而下之形态。

就艺术创作规律观,从低到高、由小至大,是作家艺术家难以逾越的创作路径,是诸艺术门类的普遍遵循。此“低”与“小”、“高”与“大”,就其本质意义言,就是艺术创作的“简”与“繁”。

中外艺术史上,由“简”作品到“繁”巨制的名家,尤其成为大师、巨匠者,多不胜数、举不胜举。明末清初山水大家龚贤,有“白龚”与“黑龚”之誉,是中国画史上具有划时代意义的人物,其创作经历正是从简至繁、由白到黑,而这个过程,是长期艰难而执著的探索与积淀。国画大师黄宾虹的成功,也是“黑(宾虹)”的成功,而作为早期的“白宾虹”,仅成为晚期“黑宾虹”的前奏与序曲。现代国画大师李可染,其艺术之成功,也同样演绎了这样的过程。

不可忽视的是,将“简”仅仅作为一种艺术语言或形态,并在创作实践中乐此不疲、恣意呈现,成为当下艺术乱象与流弊的又一大根源所在。这类作品往往空洞无物、草率肤浅;缺乏少墨、孺形弱象;潦草敷衍、随意而就,充其量是“小品”,或者根本未完成,成为“烂尾楼”或“豆腐渣工程”。这种艺术创作中缺内容要素、少层次环节,几近没有艺术价值、更无审美价值的所谓“简”作品,大多是心性浮躁的“垃圾”、急功近利的废品。

要说明的是,艺术创作需要提炼,提炼的过程是做减法的过程,但提炼不是简单化,更不能为减而减,成为简单与简陋之“简”,而远离简朴与简明之“简”。事实上,繁茂往往是典型化的需要,浑厚与丰富性的结果,更需艺术概括与提炼,是更高层次上“简”的集合,进而形成“简”的构建,成为繁茂与繁华之“繁”。

如此,艺术之事,至简难,至繁更难。简是过程,是“间奏”,但“繁”是远方,是“高潮”。始终向着“繁”的目标探索、苦行,至简才有意义,繁茂方会到来。

感性难,理性更难

何谓感性?又何谓理性?依文艺文明演进论,“感性”与“理性”均为哲学概念;当美学从哲学分支之后,这两种哲学概念进入美学,成为美学范畴;美学不能少了艺术,故“感性”与“理性”,又成为艺术学的重要概念、范畴与命题。如是,感性与理性,既是哲学的,也是美学的,还是艺术的。

说感性、论理性,不能不谈康德。其最早将人类认识事物、体悟世界的的能力,由低到高依次分为感性、知性、理性三个层级,作为认知世界、把握真理的不同“责任”与“担当”。康德认为,感性能力是指“由吾人为对象所激动物之形相以接受表象”之能力;知性能力是“使吾人能思维”感性直观之对象”之能力;理性能力是对知性判断的最高综合统一性;知性能力,是“关于全部可能经验之集合的统一性的……超过了任何既定经验而变成了超验的”之能力。黑格尔认同康德的看法,认为感性认识是对事物的直接性认识;知性认识是通过推论、判断,对事物各个构成部分的单独认识;而理性认识则是超越知性经验的认识。这就是说,感性是凭借感官接受表象、获得感性知识的认识能力;知性是运用概念、范畴进行判断、推理,获得知性知识的思维能力;理性是“统觉”感性、知性认识,形成概念,进行综合判断、全面分析、推理计算,获得理性知识的超验能力。

中国传统文化中,有关认知与体悟概念的名论,当数唐代禅师青原惟信的参禅三境界,即“见山是山,见水是水;见山不是山,见水不是水;见山只是山,见水只是水。”这三种境界(层次)与感性、知性、理性之说,具有异曲同工之妙。

就艺术创作论,感性能力是感触、体悟能力,是接受表象、形成艺象的能力。通俗说,就是面对对象生出的激情与灵感。应该是作家、艺术家的固有特质、基本能力,也是艺术创作第一位的能力。感性需要积累,积累当须“在场”,在场就是要“身临其境”,走进艺术现场、感触与体悟艺术对象。艺术史上,许多大家均有长期深入生活、贴近民众、走进大自然的积累与经历。傅抱石为画好“山河新貌”,进行二万三千里旅行写生;李可染一生多次长途写生,一次就长达数月、行程数万里,实现了由“对象写生”到“观景创作”的跨越;吴冠中更是坚持“在场”的实践者,年逾花甲还借妻登黄山、写险峰……

反观某些创作者,有的闭门于个人书斋,熟衷于象牙塔内冥思苦想、随意涂抹、信笔由缰;有的一味“拿来主义”,复制他人、重复自己,以至拟象翻版、千篇一律;还有的沉迷于所谓“为艺术而艺术”,只写一己悲欢、杯水风波。这类现象是典型的远离生活、脱离大众、拒绝“入场”,进而没有任何感性能力的结果。

感性重要,知性、理性尤其不可或缺。前者是基础,后者是“统觉”与升华,是跨越感性、知性、进入超验境界的审美能力。换言之,感性若不进入理性,往往不受“统觉”,难以“把握”,进而进入过于“狂傲”乃至“狂野”。中外艺术史上,有过此种“弯路”或“过程”者,并不鲜见,米芾有过,石涛有过,“扬州八怪”也深受之“害”,梵高、莫迪利亚尼、马蒂斯等,也曾付过“代价”。当下,也有不少创作激情澎湃者,其作品大多“张牙舞爪”“火气十足”,或“相互碰撞”“各自为政”,此谓缺乏理性的必然结果。

正由此,感性难,理性更难。获得感性,须深入生活、贴近大众,与艺术对象零距离;进入理性,当积累学养、提高悟性、通达灵性,提升审美境界。

师“外”难,师“内”更难

人呈“气象”之貌,物具“形神”之态。前者“气象”,内“气”外“象”也,后者“形神”,外在“形体”、内在“精神”也。艺术创作是观照物象,融入审美,进而呈现艺术形象,此过程,“内”“外”皆不可或缺。何谓“外”?又何谓“内”?两者在艺术创作中,具有怎样意义?又有何关系?张璪名论“外师造化,中得心源”或予启迪。此论在中国美学史上,是为中国艺术理论的重要命题,也是非常重要且极富代表性艺术创作之“造化”者,是为自然万物,亦称宇宙万物也;“心源”者,是为艺术家内心妙悟,亦为内在审美意象也。如此,“造化”与“心源”是物我两界、内外两境;“师”与“得”是心目合一、内外契合。没有“师造化”之“外”,就没有“得心源”之“内”,而没有后者,前者也无意义。

事实上,师外(宇宙万物)重要,师内(审美意象)亦重要。因为,脱离审美而谈“师外”,“师外”所得仅是自然外在之虚相;以审美观“师外”,方得内在心源之实相,进而以心源为审美表达之,即可形成艺术形象。

师“外”难,师“内”更难

就艺术创作过程言,当下仍在助推乱象及其流弊者,将师“外”与师“内”关系割裂,或者以师“外”替代师“内”,尤其是无法进入师“内”者,是突出表现;以一段时间来的文艺创作现象观,为什么“照相”“纪实”“写真”类“创作”,始终“大行其道”?为什么“零度叙事”“底层叙事”“伪现实主义”与“伪新历史主义”一直热度不减?为什么“照片”“投影”“制景”类“创作”,也一直“乐此不疲”?又为什么“新写实主义”“新兴纪实派”与“新表现绘画”,又始终“兴旺发达”?仔细观照、分析,这些“创作”均与自然主义与所谓“超现实主义”思想理念更相近。换言之,就是只师“外”而无师“内”、唯“造化”而无“内化”的恶果。

尤其应该指出的是,除直映造化、再现物象外,将历史经典、名家名作等亦作“物象”,进行肢解、拼接之“创作”,形成“张冠李帽”“古今杂糅”,是极为典型的只师“外”、无师“内”,并将两者割裂、对立之行为,这类所谓“创作”是极尽剥夺与“混搭”之能事,是对艺术本质意义的褻染与背叛,既远离艺术创作根本,也无任何艺术价值。

艺术创作重在师“内”,是作家、艺术家的必修课、宽广道,更是艺术使命所在、责任担当所系。观照艺术对象、审美审美意象,进而忠诚范习之、至美呈现之,矗立超凡脱俗的精神,展现真善美爱的审美境界,是受众期盼、时代要求。

正由此,师“外”难,师“内”更难。让“外”与“内”相契,“目”与“心”相合,难在内心,意义也在内心。

要说明的是,这里的“心”是虚静之心,是审美之心,也就是林泉之心,玄妙之心,正所谓李贽所言“童心”,袁枚所谈“赤子之心”,司马相如所谓“赋家之心”。

与上述几个命题密切相关,尚有诸如求变难、求恒更难,意象难、抽象更难,追“典”难、离“典”更难,融合难、无界更难,优美难、壮美更难,立象难、立念更难等诸多命题,均为艺术创作中不可回避的“高山”,当跨越,也必须跨越。

习主席指出,要引导广大文化文艺工作者深入生活、扎根人民,把握高质量作为文艺作品的生命线,用心用情用力书写伟大时代。如今,实现中华民族伟大复兴中国梦的伟大事业波澜壮阔,履行能打仗、打胜仗,建成世界一流军队强军梦的伟大实践如火如荼。创作无愧于伟大时代的优秀作品,作家、艺术家责无旁贷,回答进而超越“难”与“更难”,是使命要求,更是责任担当。