

文艺观察

观文艺之象，发思想新声

诗乃文学之源、艺术之根，应该率先吹响时代前进的号角。军旅诗歌作为诗歌领域独特而重要的存在，更要把握时代的律动，在强国强军新时代吹响更具本真意义的“战斗号角”，发出激越明亮的强音。精神是思想与情感的交汇，是诗歌的灵魂。新时代呼唤军旅诗歌的精神高度，赋予军旅诗歌创作光荣的使命。

精神高度首先源于对时代课题与境遇的深入思考。时代是出卷人，军旅诗人是文艺战线重要的答卷者，军旅诗歌则是铿锵而隽永的答卷。如何更好地描绘新时代强军的壮丽画卷、抒写新时代官兵的心声，是新时代军旅诗歌创作必须牢牢把握的核心课题。必须坚持以习近平强军思想和习总书记关于文艺工作的一系列重要论述为指导，着眼打造具有我军特色、彰显时代精神、激励打赢制胜的强军文化，塑造中国心、民族魂、强军志；加强对时代课题、时代境遇的深入思考，从而保证诗作立于强国强军的时代潮头。

新时代军旅诗歌创作需要植根时代、紧跟时代，注重对军旅生活表面化、公式化、概念化的书写中走出来，呈现当代军旅生活真实的经验和处境，传达新时代军旅生活的独特样貌。要深刻领悟和洞察新时代的丰富内涵和巨大变革，看清来路、找到出路，看到关键、看到本质，不仅以参与者的身份再现强国强军伟大进程，更要以见证者的身份，呈现军人在时代巨变中负重前行的生命姿态、无限忠诚的价值坚守、阔步向前的担当作为。

精神高度需要植根于厚重的文化传统。中华文化是“诗性文化”，诗词在中国艺术中占有着特殊地位，军旅诗歌又在诗词海洋中绽放出耀眼的光芒。中国古代诗词的许多作者原本就是军人或有过从军经历，他们的诗词大多反映御侮保国、出征远戍、守边思乡、鏖战牺牲等主题。古代的边塞诗有相当一部分就是军旅诗歌。军旅诗歌总体而言是与国家、民族、人民的命运紧密相联的，所展现的精忠报国、建功立业、驰骋沙场、杀敌灭寇、舍生忘死的军旅情怀与反对侵略、渴望安宁、追求和平、坚持正义的战争哲学，给人以心灵的震撼、精神的鼓舞和灵魂的洗涤。现代诗诞生后，军旅诗歌更与中国革命和建设波澜壮阔的历程同频共振，以其刚健、崇高、壮美的审美品格挺立在时代前沿，激励着不同历史时期人们的爱国精神、英雄气概、不屈斗志。历史文化、革命文化始终是文艺创作的文化沃土与精神命脉，要让新时代军旅诗歌精神有高度，就必须广泛汲取历史艺术、革命文化的丰厚营养，牢牢把握军旅诗歌的精神传统，使诗作挺立于厚实根基之上。

精神高度离不开宽广的视野眼光。中华文化是在兼容并蓄中发展起来的，其内在精神在世界文化史上达到了很高的高度。历史车轮滚滚向前，改革开放又驱动了社会主义先进文化的发展，推动了文化精神向高处跃升。这启示我们，军旅诗歌如果没有宽广的视野眼光，就很难站在精神之巅。只有立足中国，面向世界，全面加强同世界军事革命、全球军事文化及其与人类社会各方面互动关系的关注与研究，才能不断解放军旅诗歌创作的思想，不断激发军旅诗歌创作的灵感，不断促进军旅诗歌精神境界和高度的跃升。

新时代军旅诗歌应有的精神高度

■ 陈琼

精神高度须在强军兴军伟大实践中挺立。艺术可以放飞想象的翅膀，但一定要脚踩坚实的大地。新时代军旅诗歌创作必须紧跟强军兴军步伐，在讴歌广大官兵的砥砺前行、丰富创造中，传承人民军队的红色基因，弘扬绝对忠诚、敢于担当、锐意改革、善于创新、团结一致、顽强拼搏、艰苦奋斗、严守纪律、不怕牺牲、乐于奉献等精神，加强人民军队精神高地的构筑，从而把军旅诗歌的内在精神不断提升到新的高度。艺术创作要从伟大实践中来，并在伟大实践中发挥积极而能动的作用，要综合宏大叙事与生活叙事，英雄叙事与日常

叙事，融合战争元素与和平元素、强军实践与报国实践，呈现出新时代宏大壮美的奋进画卷，书写出荡气回肠的英雄篇章，展现出革命军人的家国情怀，激发出不畏强敌的高昂士气，锻造出决战决胜的血性胆气。

同时，要突出对新时代革命军人的深刻观照。军旅诗歌是以战争、军事、军旅生活、军人情感为书写对象的，离不开军人这一表现主体。因此，新时代军旅诗歌的创作，必须深切观照新时代革命军人心灵世界的需求与发展。强军兴军把铸魂育人提升到了新的高度，因而必须以理想信念为根本，紧紧围绕培育有灵魂、有本事、有血性、有品德的新时代革命军人，用既有精神高度、又有活泼形式的军旅诗作，描绘出新时代革命军人的样子，从而既丰富发展官兵的精神生活，又引导官兵在灵魂上“补钙”，在本事上“升级”，在血性上“淬火”，在品德上“提纯”，更加有力地肩负起新时代强军兴军的历史使命。

还要看到，革命军人不是抽象的符号，而是有血肉、有情感、有爱恨、有梦想的生命个体。强军兴军意味着军队建设深层变革与转型发展，不可避免伴随着个体和群体精神世界的阵痛。把“诗歌、思想、情感作为武器”的军旅诗人朱增泉提出，军旅诗歌应有“三味”，即兵味、硝烟味和人情味。新时代的军旅诗歌创作要把握军旅题材的时代性、丰富性、人文性，有高度也有温度；牢牢把握军人丰富内心世界的脉动，凸显军人在多元价值选择中的精神立场和蓬勃气血，诠释军人在备战打仗和完成多样化急难险重任务中的忠诚、担当和牺牲，表达军人既慷慨豪迈又“诗意栖居”的丰富内心；使创作具有崇高的精神品格、崭新的时代风貌、浓厚的人文关怀；热情地为信仰而歌，彰显信仰之美、理想之美、精神之美和人格之美。

要牢牢把握以人民为中心的创作导向。新时代推进国防和军队现代化，既是为了保卫人民美好生活，又离不开人民坚定支持。同时，新时代人民军队与人民群众的精神世界又紧密相联、彼此相通，统一于实现中国梦、强军梦的伟大实践、伟大斗争。军旅诗歌的创作，要体现人民军队的性质、宗旨，体现军民一致与军民团结的光荣传统，体现军民融合的时代潮流，不断推出广大官兵喜闻乐见的人民群众也喜欢的精品力作。既满足广大官兵的精神需求，又发挥好军旅诗歌的社会功能，更好地构筑中国精神、中国价值、中国力量，使军旅诗歌成为引导社会风气的重要风向标。这也是军旅诗歌始终保持旺盛生命力的根本所在。

当前军旅诗歌创作中，的确存在数量虽多但精品佳作匮乏的问题。部分作品语言粗糙、空喊口号、诗味寡淡的问题较为突出。存在的这些缺陷，既有艺术修养缺失、审美格局狭窄的问题，更有宏大性、思想性不够的原因。当然，军旅诗歌也处于“量增”以及“由量到质飞跃”的时期。推动军旅诗歌创作的蓬勃发展，要从多方面努力，特别是要把握其精神高度，重攀高峰、重塑高地，重振精神，体现“新时代”的时代精神和特征，体现“军旅”的独特品格与特性，并体现“诗歌”的艺术性和感染力。

新时代军旅诗歌应该具有与中国特色社会主义新时代相匹配的品格和气质，坚守信仰，讴歌英雄，坚定意志，抒发情怀，陶冶品德，铸就灵魂；讲述中国军人的新故事，塑造中国军队的新形象，建构“史诗”，构筑丰碑；在实现中国梦、强军梦的伟大征程中做出应有的贡献。

艺术创作取“高”行远

■ 吕国英

艺术论语

审美，探幽精神密码

文艺作品问题，究其根本是创作问题，而创作之核心是作家艺术家的境界问题。正所谓：有容乃大，无欲则刚，淡泊明志，宁静致远。

观当下创作境况，眺审美远方所亟，艺术创作不仅要应对诸如大作与作坊、感性与理性、至简与至繁的挑战，更须回答诸如“典”与“离”、“求”与“恒”、意象与抽象的问题。这些问题均为不可回避的“高山”“大海”，当跨越，也必须跨越。

追“典”与离“典”

典者，经典也，就是传世之作、千古名篇。从文化原点解读“典”之意涵，“典”者不仅呈现正大气象，而且极富庄严、隆重仪式之美感。观此字，上为“册”，表示先贤之著；下为“奉”（表示“双手恭捧”的象形文字），表示恭敬捧持。故此，典者，不仅为尊者所捧古贤之著，也为官者评判后（事）作之据。

无疑，“典”作为范本与至高，不仅难以逾越，尤其不可侵犯。

亚里士多德认为：“模仿能力是人从孩提时就有之天性和本能。”检视艺术起源论，“模仿说”位居“六种途径”之首，可见“模仿”之地位与重要。那么，模仿之对象呢？自然万物、宇宙万象也！依“气墨灵象”艺术论，经典是一种特殊存在，既为“物”，也为“象”。如此，经典不仅成为艺术模仿的对象，而且是尤其重要、非常特殊的对象，以至难以或缺、惟此重要的对象，过去如此，当下这般，未来抑或仍难改变。是经典的魅力，也为继承之需，更是来者的“膜拜”。

追典，根本在于知典，知典更要和典，就是心和经典、灵犀经典。人类文化史上，产生了灿若星火的文艺大师，留下了浩如烟海的文艺经典。而在如此众多的经典中，选知典、和好典、继对典，是艺术修养、审美能力问题，也是选择文艺未来走向之问题。

观文艺创作问题，因追“典”而产生或引发的诸多问题，是为“患”，且不断恶性传递、交叉感染、损害艺术生态、污染创作环境。这类追“典”要么误把“下作”视经典，以为历代遗存皆为经典；要么权将新作当古典，以为当下“有名”其作即“典”；要么错把“非典”当真典，完全以自我好恶为尺度，定典“格”；要么好将“小鬼”当“真佛”，以为“官衔”决定“标准”，“标准”就是“经典”，如此等等。事实上，历代文艺遗存中，有不少是随意之作或“下作”，甚至就是糟粕、垃圾，根本没有有效法意义。君不见，当下唯所谓名家是瞻者多矣，趋之若鹜于名目繁多的“工作室”“研修班”是为佐证，而拜倒在各类文艺“官阶”之下，竟将“位”作当“范本”、“视”高标，是为典型的不知典，也属追典之大祸害。这类恶劣现象，在美术领域尤其多，症结是不知典、不懂典。

中西艺术史上，大凡成就做世间的作家艺术家，均有追典的经历，张大千的成功尤具典型意义。张大千是模仿高手，八大、唐寅、石涛之作，张氏多有仿作，均能以假乱真，且常常自揭真相，足见其追典功夫。为画敦煌佛像，其与家人之后两次来到大漠深处之莫高窟，在夏日漫天黄沙、冬天滴水成冰，且缺少少穿的环境里，近三年时间几近天天面壁敦煌、临摹壁画，完成所有精美壁画的临摹，其中不少画作达到了“原样原色，完全逼真”的效果。书法史上，追典奇人或非怀素莫属。怀素学书，苦追唐楷经典欧阳询，写穿木盘，又种万株蕉叶，为纸而书，终将欧体乱真，为人赞叹。

然而，追典毕竟只在典内，离典方入创作。假如没有张大千后来的“泼墨泼彩”，也没有怀素后来的狂草书法，那么前者仅仅是敦煌壁画的临摹之劳，或仅将壁画移至宣纸而已；后者也仅仅是欧阳询的重复文本，或为欧楷的翻版。依艺术本质论，这种追典只是摹画，并无艺术本真价值。

于追典之中离典者，为许多艺术大家所崇尚，也是必然路径。只是，没有追典之过程，谈不上离典之结果；离典不仅是脱离离典之形态，也是拒绝离典之束缚，更是创造新典之状貌。

自然，追典难，离典更难。追典是学研，离典是结果。追典让离典寻径问道，离典让追典富于意义。而在离典的远方，审视追典的努力，或许追典更自觉、更致力，离典才更从容、更悠然。

求“变”与求“恒”

变者，更也；恒者，常也。

古贤造字，“变”之原字为“𠃉”，上半部是“恋”的本字，表达信誓旦旦、不可分离；下为“支”，“卜”作权杖，“又”为抓握，两者合一，表示手持权杖击打。如此，“变”之本义，既有背信毁约之表，又有中断既往之示，还有失之不再之解。

依字源学，“恒”之本字为“亘”，解其义，上下各“一”，分别表示“天”“地”两极，中间“日”者，代表天体星辰。如此，“亘”之本义，是为天地宇宙，日月星辰，千古如斯，永续运行。金文造“恒”，是在“亘”前加“心”，表达心志之永久稳定。

由此，“变”是“身”行，而“恒”为“心”守。

艺术创作是特殊劳动，更是个性劳动，具有独立性、自我性、隐含性等特征，既通过“身”行呈现，又依托“心”守定型；既是身（手）心分工之责，也为身（手）心合一之功。作为艺术过程、状貌现象及其时空形式，“变”与“恒”既是一种存在，也是一种关系；既分别呈现，又相互关涉；既呈“推挽”构成，又为特殊因果。

显然，“变”与“恒”是艺术常态，也是艺术变态，几近于作家艺术家时刻所面对。问题是，就两者关系，到底如何准确把握？又怎样把握“临界”？以应时而变、适时顺变？是艺术实践的课题，更是艺术创作的难题。

检视文艺史，艺术的唯一性、不可重复性，视“变”始终至高无上；创作的渐次性、累积性，观“恒”一直不可或缺。换言之，“变”是“恒”的结果，往往自然而然；“恒”是“变”的积累，往往水到渠成。也就是说，艺术的“变”与“恒”，往往演绎质变与量变的关系，量变为渐进、累积过程，而质变为飞跃、突变状貌，并且，质变又引发新的量变，新的量变累积到一定程度，还会引起新的质变，如此反复交替，不断循环，达到至高之“变”，呈现极致之“貌”。

文艺史上，凡文化巨擘、艺术大家，均在“恒”的厚积中实现“变”的涅槃。国画大师齐白石的成功，堪称典型范例。作为擅擅写意花鸟的大家，其平生只写世俗所见之物，内心熟悉之象，且从不逾雷池半步，至“衰年变法”，也只是语言形式的“红花墨叶”，终成一代国画大师。齐氏平生挥写眼目之“俗”，成就“俗趣”审美，是“熟”的原因，更是“恒”的必然。视觉艺术如此，文学艺术同样。路遥的文学成就，无疑是其对现实主义创作的始终坚守，《人生》是这样，《平凡的世界》也是这样，正是“贴近生活”，始终“在场”的持之以恒，完成了其文学人生的辉煌。

当然，“变”从“恒”积，“恒”致“变”显。特别应该重视的是，视“变”仅仅作为一种语言形式或艺术异态，在艺术创作中长期存在的一大弊端，是在当下急于求成的现实社会，这种弊端尤显突出。此类所谓“变”，往往赶“潮流”、攀“快车”、搞形式、玩“花活”。比如，朝秦暮楚、乱投“师门”，投机取巧、攀炎附势；又比如，追慕奢华、过度包装、炫富摆阔、呼风唤雨；还比如，一味狂野、热衷怪奇，寻求刺激、为变乱变。凡此种种，不一而足。问题的症结，是无视“变”与“恒”的辩证，承接与递进的演进，进而割裂两者关系，甚至将两者对立起来。

艺术的本质在于求变。求变难，求恒更难。“恒”是条件、过程，是“养精蓄锐”“韬光养晦”；“变”是硕果、飞跃，是“高山”“大海”。如此，始终向着“变”的远方探索、积累，守“恒”才有意义，求“变”方能可期。

要说明的是，“变”分层级，“恒”有阶段。为变而变，难入层面；审美之变，方呈境界，而积恒渐进，学变其中；恒之极致，变之拐点。

意象与抽象

说意象，论抽象，不能少了具象。作为艺术语言与形态，这三种艺术“象”，是艺术演进、发展的结果，反映艺术创作的不同层面，展示与体现创作主体的审美体验与精神状貌。

那么，具象何名？抽象何意？意象又是什么涵义？

依艺术形态论，具象是艺术形象与创作对象基本一致或极为相似的艺术，以客观世界、自然万物为表现对象；抽象是艺术形象几近偏离或完全偏离表现对象的艺术，既不描绘、表现现实世界的客观形象，也不反映现实生活；而意象是艺术形象介于具象、抽象之间，既不像具象艺术表现视觉真实，也不像抽象艺术完全非理性，是艺术家将审美情感、审美理念与客观物象相融合，并以一定的艺术手段为媒介，所形成的存在于观念中的艺术形态，此“象”更多地倾向于心理的真实。

显而易见，具象艺术之特征，具有视觉真实性、客观性、艺术形象的典型性、艺术表现的情节性或叙事性；意象艺术

之特征，具有艺术形象的虚拟性，创作主体把握、体验意象的直接性和具体性，形成意象的想象性，创造意象的情感性；而抽象艺术之特征，具有脱离客观形象、远离现实生活，是无主题、无逻辑、无故事之艺术，是表现经验之外的生命感受，并将创新作为唯一性，注重形式更基于注重内容的艺术。

概言之，具象艺术是经验艺术，也是理性和逻辑的艺术；意象艺术是心灵艺术，也是情感与想象的艺术；而抽象艺术是灵魂艺术、思维艺术，也属高雅艺术。

正由此，在具、意、抽“三象”中，具象之再现物象与无障碍性审美，成为最常见、最广泛的创作方式与途径，而意、抽“两象”的非现实表现与非经验性审美，让其成为艺术形态的别样“高山”，尤其挑战立志于艺术巨擘的攀登与跨越。

中国是意象的故乡。《周易》载言：“书不尽言，言不尽意”“观物取象”“立象以尽意”；《文心雕龙》有论：“独具之匠，窥意象而运斤，此盖取文之首术，谋篇尤端。”几千年来，意象已经成为文化，进入思维，既是哲学、美学的，也是艺术、审美的，是为最基本而重要的哲学、美学与文艺范畴。如此，意象之于中国，尤有文化、美学的天然优势，也为历代文艺家执着与快意实践、效法之。

西方论及意象者，最早之于康德。康德认为，审美意象是“由想象力所形成的一种特殊的表象，其本质是一种暗示超感性境界的示意图”。表现主义美学的倡导者克罗齐提出：缺乏意象的情感是盲目的情感，忽略情感的表现是空洞的意象。事实上，西方的表现主义艺术，几近与东方的意象艺术相一致。

检视文艺史，意象与抽象创作，出现跌宕起伏、几多演变样貌，艺术创作出现非常现象，呈现异态特征。仅以文人运动本身而言，自上世纪初年以来，最为激荡、典型的史记性“事件”至少有三，一是持续的“文人”进入绘画，而致数百年来形成的“文人画”进入绘画，为意象创作带来的典型性图式“范本”，令意象艺术进入长期的世俗、随意、简略、草率、表象化、通俗化、概念化。事实上，“文人画”是美学概念，是哲学思维在绘画的映射，绝不是真正意义上的文人画所“照猫画虎”的“传移模写”。二是上世纪初年出现的、声势浩大的“改良中国画”运动，这种以具象写实“覆盖”意象表现，以再现实思维“置换”表现理念的“改良”运动，让意象创作几近回到写形状貌原点，“舍弃”主观之“意”，而描摹客观之“象”，令中国画与“抽象的世纪”擦肩而过。三是上世纪60年代出现、源自美国的所谓“当代艺术”运动，在成功地将艺术置换为“概念”后，也让自己取代欧洲成为世界艺术中心。至此，艺术不断走向美学的反面，至80年代几近成为美学的反动，令“当代艺术”成为除艺术之外“可以是一切”的形态。这种对美的围剿的“创作”，不少以所谓抽象形式呈现，不仅令意象创作难寻“心象”，尤令抽象创作失去“灵魂”。

意象无“意”者，不仅令艺术创作“回归”具象、再现取代表现，尤令意象创作难行其远，仅在低层次徘徊。事实上，长期以来，我们的“意象”创作仍呈具象形态，或基本处于艺术无法无天、怪象纷呈，也让所谓抽象仅仅没了具象，或将刚刚进入意象、半意象层面，尤其冠以“当代艺术”名义的所谓抽象，无所忌惮又乐不可支地给抽象艺术“装”垃圾、“灌”秽物、“聚”丑恶，让抽象创作既为排（发）泄“埋单”，又为恶俗“布道”，为丑陋“正名”。闻所谓当代艺术而起舞，一个时期以来，存在的低俗、浅薄、恶搞以及去思想化、价值化、历史化、主流化等问题，是为突出表现，也是典型呈现。美术如此，文学亦然。在现代主义、后现代主义文艺思潮“追赶”下，其创作基本靠近自然主义，或是较为低级的现实主义，或是“先锋”诸派，低俗、世俗、娱乐等文学形态，也为典型表现。

回望艺术史，大凡艺有所功，尤其成为一代艺术大家者，往往在意象、抽象领域耕耘、攀援日久，比如黄宾虹、吴昌硕、李可染、徐渭、高更、克里姆特、罗勃、马蒂斯，又比如吴大羽、赵无极、朱德群、蒙德里安、米罗、康定斯基，且后者中均以意象登峰、于抽象造极。正由此，意象是挑战，抽象更是挑战，因为前者是主观之于客观，而后者是灵魂之于审美。

意象难，抽象更难。尽管意象与抽象，似乎并无特别逻辑关系，但作为更高层次的艺术境界，不能进入意象者，更无法进入抽象，越走近本源、越站在灵魂的高处，就越认知意象，越明见抽象。

依“气墨灵象”艺术论，“具”“意”“抽”只是“象”的过程与阶段，灵象方为“象”的远方。向人类精神最深处探寻，于人类审美最高远眺望，是灵象的境界，也是至美的世界。

长征 第四一四期

《作战空间》（中国画）

许向群作

