



艺术学林

艺术感悟与审美反思

金丹元 著



学林出版社



艺术感悟与审美反思

金丹元 著

 学林出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术感悟与审美反思/金丹元著. —上海:学林出版社,
2008.10

(艺术学林)

ISBN 978-7-80730-661-0

I. 艺... II. 金... III. 艺术美学—文集
IV. J01-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 111699 号

艺术学林

艺术感悟与审美反思



著 者——金丹元

责任编辑——薛 仁

封面设计——周剑峰

出 版——上海世纪出版股份有限公司

学林出版社(上海钦州南路 81 号 3 楼)

电话:64515005 传真:64515005

发 行——新华书店上海发行所

学林图书发行部(钦州南路 81 号 1 楼)

电话:64515012 传真:64844088

印 刷——上海展强印刷有限公司

开 本——640×965 1/16

印 张——23.25

字 数——39 万

版 次——2008 年 10 月第 1 版

2008 年 10 月第 1 次印刷

印 数——2 300 册

书 号——ISBN 978-7-80730-661-0/J·64

定 价——34.00 元

目 录

关于艺术美学一般原理的反思与再认识

论文艺发展主线的总体律动及其与审美心理之关系/3

也论中国古典美学中的表现与再现/17

秦汉美学异议/28

论道佛“互渗”的传统艺术精神/40

传统艺术思维与“意念”/49

当代审美与时空观的转换——读解当代艺术的一种方法论/58

论中国当代电影与中国美学之关系/66

穿行于现代派诗歌与当代艺术中的意象/80

回归本体——对于当下电影美学研究的质疑/92

对中国艺术思维与禅思的审美观照

中国传统艺术思维总体过程简论/107

传统艺术思维的特性和超现代意义/122

中国艺术思维形成之文化背景/133

禅思的基本特征及其与无意识之关系/146

以佛学禅见释“意境”/162

禅意开悟与唐宋神韵/175

论魏晋玄学与艺术思维之关系/185

文化背景、艺术思维与“诗画一律”论/193

论宋代理学与“远”、“逸”、“韵”对艺术思维的双重影响/208

论禅思与唐宋诗中的意境之构成/221

论明清时期的艺术审美思维/231

元明艺术思维中的民间色素对“理”与“情”的重注/246

比较研究视野中的艺术审美再思考

论文化哲学背景下的中西美学之相异/259

“意”与“真”范畴中的中国古典美学与西方现代美学之比较/284

对话、挑战与融合——关于当代文化比较的一些思考/307

比较禅意在中日文化中的影响/314

从“原型意象”之重建看经典理论的恒常性/330

——关于电影《绿野仙踪》与《我心狂野》的比较研究

对中国文化的不同想象及其缝合/340

——关于第五、六代电影导演之比较研究

是“后现代死了”，还是应超越后现代？/354

——对后现代与庄、禅式思维的整体性反思

后记/366

关于艺术美学 一般原理的反思与再认识

论文艺发展主线的总体律动及其与审美心理之关系

为了缩短篇幅,立即进“戏”,笔者愿开门见山地摆出自己的立论:抽象→具象→抽象,这是文艺发展主线的总体律动。这一律动有它自己的特征,而它之形成和所呈现的特征,又与人的审美心理是紧密相联的。

一、文艺发展主线律动的发轫

有人说过:“绘画始于抽象”。其实,不仅是绘画,可以说一切艺术的发轫都表现为抽象。因为最初的艺术都是以符号形式出现的。线的符号(包括动作化了的线的符号),色的符号,音的符号等等。格罗塞在他那本《艺术的起源·造型艺术》的著作中对原始艺术的最初表现形式作了十分具体的论证。从我国近几年来相继发现的不少少数民族壁画的表现方法上,也可看出原始绘画的抽象性和象征性。这就使人类最初产生的文字也同样具有这一性质。原始绘画与文字确实是从象形开始的,但它们却恰恰反映了抽象的意义。首先,象形和形象、具象都不属同一概念,也不是相似概念。再则,这些所谓象形的线条都体现为一种概括的能力,一种极为抽象的意念,而非具体的模仿性极强的形象。世界各地出土的最早的工艺品也是以抽象的意念呈现于我们面前的,虽然迄今为止,我们仍然很难说清楚它们的全部象征意义。众所周知,图腾崇拜与巫术礼仪是两条紧紧相连的原始文化纽带,它们使初民的审美意识蒙上了神秘,甚至是恐怖的色彩。诚如李泽厚先生所说:“在后世看来似乎只是‘美观’、‘装饰’而并无具体含义和内容的抽象

几何纹样,其实在当年却是有着非常重要的内容和含义,即具有严重的原始巫术礼仪的图腾含义的。”“这个共同特点便是积淀:内容积淀为形式,想象、观念积淀为感受。这个由动物形象而符号化演变为抽象几何纹的积淀过程,对艺术史和审美意识史是一个非常关键的问题。”^①而且,我认为还必须指出的是,在这一积淀过程发生之前的形象和內容,基本上都还不能称之为艺术,只有当经历了最初级的这一积淀发后,原始人的精神产品方始成其为原始艺术。诸如原始人的舞蹈、歌唱……都与巫术、祭祀等神秘活动有关,而且,它们是原始人原始审美情感和宗教情感的最彻底、最完美的表现,那种不断重复着的简单动作和简单音节包容着复杂的观念和丰富的想象,蕴含着抽象的“意味性”。这种抽象的“意味性”,既说明了原始人的技巧不够、表现能力极低,同时也标志着初民审美意识的最早线索。它是人类对艺术的审美化追求和确定宗教权威地位的滥觞。

二、第一次总体抽象的界定和主线律动 在中国文艺中的表现

已经有足够的依据可以基本界定,人类文艺发展过程中的第一次总体抽象大约结束于奴隶社会的门槛前。但是在文学艺术的天地里,如异军突起,高举着具象大旗的滚滚洪流的出现,却是在封建社会形态逐渐固定以后。中国的青铜饕餮虽已开始出现了“铸鼎象物”,但是殷墟文化以及先秦的工艺美术、文学作品中所反映出来的具象,仍只是一种过渡性质的具象。商朝的司母戊、四羊尊、十字孔铜方卣和传说中的九鼎的造型、纹饰都依旧带有原始的抽象性。虽说“铸鼎象物,百物而为之备”是青铜工艺的出发点,但究竟所备百物之用意是什么?为何有了这些“物”,九鼎便被视为传国玉玺似的改朝换代都要伴随着它来迁移?这些都是我们始终未能彻底搞清的问题。

《乐记》和《吕氏春秋》中有关音乐理论的阐述,是目前所发现的我国最早的系统音乐理论。它们分别体现着儒家和阴阳家的哲学思想。然而,它们在谈到声律问题时,都提出了“和”的要求。而这种“和”的要求与今天的和声概念有着显著的差别,尤其是《吕氏春秋》,它的素朴

^① 李泽厚:《美的历程》第18页,文物出版社1981年版。

的系统宇宙模型是建立在神秘色彩很浓的初级辩证法之上的。不难看出,儒家之“和”,是“中庸”之道在声乐理论上的反映,阴阳五行家的“和”,则是“阴阳相生”在十二律上的体现。那时的音乐,与风雨阴晴的季节,人对大自然的要求等有着密切的关系,音乐中的“和”,指的是自然的统一、万物的谐调。所谓“万物所出,造于太一,化于阴阳,萌芽始震,凝寒以形,形体有处,莫不有声。”(《吕氏春秋·音初》)“凡乐,天地之和,阴阳之调也”(《吕氏春秋·大乐》)等等,都深刻地道出了先秦的哲理思辨。这种以太初元气演化成阴阳二气,又由阴阳二气衍生出日月星辰、天地万物的半具象半抽象式的音乐,标志着原始抽象向具象艺术的过渡。古希腊哲学家赫拉克利特和毕达哥拉斯派在音乐上也曾提出过和谐的原则,但这种和谐与近代西方音乐中的“和谐”也是两码子事。他们把和谐的原则推而广之到无边无垠的宇宙,导向自然现象的谐调关系,同样是一种具有抽象哲学意味的艺术。在以《诗经》为代表的中国先秦文学中,“神”的阴影仍相当大,而且《诗经》以四言为主,这一形式本身也是较抽象的。《诗经》中大量运用比兴之法,所谓“比显而兴隐”,实际上是抽象与具象的结合。它一方面是写实的,一方面又是象征的。刘勰云:“观夫兴之托谕,婉而成章,称名也小,取类也大。关雎有别,故后妃方德,尸鸠贞一,故夫人象义。”(《文心雕龙·比兴》)这种暗比不说明是不好解的,它在《诗经》中比比皆是,俯首可拾。由此可见,先秦文学也仍然不是全具象的。

中国绘画在隋唐以前基本技巧是“勾线填色”,根本不懂透视法,只须大直线就行。即便后来印度、西域艺术被引进后,我们的绘画也仍处于“抽象象征”阶段。真正成熟的具象画,理当归于自隋起始、后来又大大发展了的唐宋。展子虔的金线钩斫、吴道子的当风,李煜的金错刀等等,都已具有明显的具象表现,当以李思训为代表的金碧山水画、以韩滉为代表的家畜图以及充满了世俗气息的敦煌壁画和宋朝院体画等相继出现后,则中国的具象画迎来了自己的高峰期。精描细绘的工笔,或以工笔为主的写意笔墨中,透出了中国人具象概念中仰俯自得的宇宙观和生命感。到了元、明、清,出现了真正的大写意。如“吴门派”的沈周、唐寅,后来的以徐渭、郑板桥为首的“扬州八怪”,石涛、朱耷等人的作品,都旨在表现凭藉宣染、烘托,背景空蒙等来点出“灵的空间”,如此,再次抽象便成为那个时代的总体审美倾向。不言而喻,中国书法也

大致经历了这么一个抽象→具象→再抽象的律动过程。然而,抽象→具象→再抽象却又不是—次性过程,它仅只是一个循环方式。在某一民族的某一艺术门类的发展史上,这种循环往往是二次,甚至是多次地出现,并在呈波浪形的总律动下(这种律动包含着二律背反的特征,下文中将再次论及),不断向前拓展。就—次循环而言,第—个抽象是原始的抽象,发展到具象,既是一种进步,也是人们审美要求上的一次飞跃;又由具象发展到再抽象,这第二次抽象是更为高级的抽象,因为它—方面积淀着前—次具象的历史进程,这种历史进程既包括着人类社会制度的演变,同时也是下—次具象的胚胎。另—方面,它又适应着新历史阶段脉搏跳动的节奏,是建立在新的经济基础之上的上层建筑。因此,它的出现也同样是一种进步,—次飞跃。这—周期性循环的次数越多,某一民族的某一艺术门类也就越发达。试以中国文学的发展为例,先秦文学(包括原始民谣),大致都约字缩文,含有某种神秘色彩和宗教色彩,如《山海经》、《淮南子》中所记载的神话以及《国语·晋语》中说的:“黄帝以姬水成”,而孙作云认为“姬字所从得声的臣,原象熊迹之形”,^①《大荒北经》中有“有神人面,蛇身而赤”等,都反映了对图腾的信仰和原始宗教之于文学的渗透。春秋战国时期,文学由原始抽象逐渐向真正的具象过渡,屈骚浪漫主义中所显现出来的理性觉醒和个体人格力量的精神光华,是这—转侧期的最高典范。到了西汉,以诗为主要表现样式的作品揭开了具象文学的第—幕。乐府和赋的出现使内容和形式都得到了革新。汉赋的宫廷味极浓,但它的主要特点是铺陈,从表现手段来看,已是相当具体化了的。乐府有较强的叙事性,在折射社会现实的广度和深度上,比《诗经》更实在、更具体、也更具形象性。而且,乐府从四言到四言、五言、杂言相交,表现形式更为丰富多样,从而使人物形象也更加具体生动。这就使随之而来的文人都走向了现实主义的创作道路。如赢得后人赞誉的“建安文学”,正是因为继承了乐府民歌“缘事而发”的精神,才得以抒唱出—代人厌倦离乱、希望建功立业的雄心壮志。两晋时出现了玄言诗和山水诗,这是—个由具象再度转向抽象的过渡期。发展到盛唐,出现了严整的律、绝,那时,诗家辈出,如群星灿烂。陈子昂后,—扫齐梁柔靡之风,随着以王维为代表的唐代

^① 孙作云:《诗经与周代社会研究》第19页。

山水诗在喧嚣的尘世间低低地咏哦和以李白为代表的充满着青春活力的盛唐之音的回响,诗的意蕴更加含蓄、更加隽永,也更富有思辨色彩和哲理情趣。这样,就出现了“诗中的诗,顶峰上的顶峰”(闻一多语)。这时,追求诗的象征性便成为一种新的审美要求,对于意境的理解已不再局限于旧式的“气韵生动”,而是要能体现出所谓“超以象外,得其环中”、“脱有形似,握手已违”、“所思不远,若为平生”的神与形的结合。于是,以王维为首的山水诗偏于含有禅机的空灵,以李白为代表的歌唱自我倾向于理想化了的诗情节奏。到李商隐后,便又出现了象外国无标题音乐似的“无题”象征诗。情致曲折、内涵丰富、意念抽象。宋词是唐诗象征意味的发展。从苏轼的含蓄至李清照的委婉,避世的情怀闪烁其中。讲究音韵、注重格律,于是便孕育出了更为抽象的感伤情调。明清以后,中国文学又一次逐渐向具象转化,出现了以讲唱文学为主要表现形式的杂剧、散曲、话本。而以《水浒传》、《三国演义》、《红楼梦》、《金瓶梅》等为代表的中国小说的繁荣期的到来,则标志着具象文学又一次写下了它辉煌的一页。这时,诗歌的写实性也随之增强,对“真”的要求压倒了对“美”的要求,意象胜于意境,袁枚的“性灵说”公开提倡写诗应以“工”、“拙”为标准,《随园诗话》说:“诗者,人之性情,近取诸身而足矣。”“《三百篇》半是劳人思妇率意言情之事”,认为写诗要有真性情,所谓“运用之妙,存乎一心。”其实,自元杂剧和明代白话小说起,人们对文学的审美要求就已一直是倾向于追求真了。“高雅的趣味让路于世俗的真实”,^①“传奇”、“公案”等均以广大市民为创作对象。《今古奇观》“极摹人情世态之歧,备写悲欢离合之致”,富于生活气息的人情味充溢着整个文坛,冯梦龙甚至毫不忌讳地提出山歌“可以借男女之真情,发名教之伪药”。(《山歌序》)也正因为这样,集中国古典美学之大成的王国维,才会觉得矫枉过正,于是乎,发幽思而怀古,高标其独树一帜的境界说。中国文学从“五·四”新文化运动发展至今,又势所必然地出现了新的抽象因素。如前几年风行一时的朦胧诗,以及已可窥其一斑的我国中短篇小说发展趋势的那种熔实感和意境于一炉的总体审美特征,^②都足以说明新的象征性,新的抽象意味的审美地位的

① 李泽厚:《美的历程》第189页,文物出版社1981年版。

② 参见拙文《试探我国中短篇小说总体审美特征之发展趋势》《北方论丛》1985年第5期。

逐步确立。

在漫长的封建文化的进程中,诗歌始终领先于其它文学种类,因此,在中国诗的发展史上本身就存在着从抽象到具象再到抽象的几次循环式递进。当然,在整个律动过程中,它的每次“抽象”或“具象”的界定是较难标准的,而上述分段,只是为说明问题,划一大致轮廓罢了。同时我们也应看到,在这一律动的波浪形推进中既有大的分段,又有在某一“抽象”或“具象”阶段内的小的律动。如,从总体来看,盛唐之音的崛起是朝着新的抽象象征表现之路发展的,但就唐诗而言,我们又可见出其内部的抽象→具象→再抽象的小的律动。如,初唐诗沿袭六朝而来,华艳风习的痕迹还较深,即使是才气横溢的王绩和四杰也仍未彻底脱尽旧规,骈文的铺陈格式还留有前朝的具象观念。直到孟浩然、储光羲等人的山水诗出现后,才开始正式趋于象征。至王维的“无我之境”、空灵意识,而新抽象方成定势。李白则以恢宏的气势,高唱着诸如“人生在世不称意,明朝散发弄扁舟”的自我解放的壮歌,笑傲王侯、风流倜傥、不拘一格,将发展了的抽象蒙上了一层更为奔放的感情色彩。而到了杜甫、白居易这些诗人手里,诗又回复到“建安风骨”的那种沉郁凝重、简朴平易的格调上来。杜、白之作不仅在内容上将诗引向了更为深广的社会现实,而且“转益多师”,甚至向民间学习,使诗的形式也得以新的规范。这时,诗歌的具象性是较显著的。而白居易则从创作的角度,直接提出了“文章合为时而著,歌诗合为事而作”的警策名言,并以此作为自己创作的准则。中唐的刘禹锡、孟郊、贾岛等人的诗作,是又一次在小阶段内由具象向抽象转化的过渡期艺术。唐诗的再次抽象似由多才而短命的李贺发起,他的奇峭不羁、瑰丽凄恻的诗篇,可与李白的某些缠绵悱恻的佳作齐驱,故严羽《沧浪诗话》中才会有:“长吉之瑰诡天地间自欠此体不得”之说。稍后于李贺的李商隐、温庭筠、杜牧等人继承并发展了这一新抽象的艺术流派,以抽象象征手法来探索人生,寄寓哲理,使中唐诗在带有伤感哀苦的旋律中,显现出它独特的审美流向,为南唐李煜及后来宋词婉约派诸大家奠定了总律动的基石。至此,我们已不难导出文艺发展主线的律动是有其相对稳定性的结论了。

三、关于主线律动在西方文艺中的一般性考察

主线律动在西方和其他东方古国的演进线上也是显而易见的。当

上万年前的阿尔太米拉石窟壁画、拉斯科洞窟壁画以及在古希腊、古印度、古代埃及等地的巫舞祭乐的原始抽象基本结束以后,单以西方而言,随之而来的是爱琴文化和希腊神话、荷马史诗的时代。但那时的作品却并非纯具象的艺术。因为,虽说马克思曾认为它们是发展得最完美的人类童年社会,但这些作品中神的作用毕竟大于人。所反映的神的思想感情、神的意识仍带有一定的抽象意味。直到以雅典为中心的希腊文化,伴随着“弥罗岛的维纳斯”、“处女雅典娜”这样精美的雕塑和后来的哥特式建筑的相继出现,以及文学中那反映人和命运冲突的古希腊悲剧的到来,文学艺术才真正开始步入了成熟的具象阶段。嗣后,贺拉斯继承亚里斯多德的模仿自然说,使罗马文艺,特别是戏剧,逐渐倾向于表现公民道德、歌颂英雄业绩、肯定了维吉尔《史诗》中的爱国主义精神和对理想的追求。这就为14世纪以后的文艺复兴的到来打下了审美的,同时也是伦理方面的理论基础。

“文艺复兴”不是古代文化的简单复苏,而是标志了资产阶级文化的诞生。这一诞生显示了西欧全具象艺术进入了第一个高潮。那时,中世纪的神秘主义和禁欲主义被冲垮了,而且,“一般针对封建制度发出的一切攻击必然首先就是对教会的攻击。”^①于是,人的主题跃入文艺舞台,世俗气息灌注了整个思想界。“人的觉醒”,使人重新确立了自身在宇宙中的地位——人是最神圣的,人的要求是天经地义的,人体是自然万物中最美的审美对象。因此,应当充分具体地显现人和人的生活。由这一哲学狂飚所卷起的文艺的巨涛,使具象艺术达到了空前的辉煌。出现了“在思维能力、热情和性格方面,在多才多艺和学识渊博方面的巨人。”^②这一时期的艺术都注重精雕人物形象,刻画内心世界,塑造人的性格,进而涉足于各种社会现象,反映各种社会力量之间的矛盾斗争。歌颂青春和美,抨击现实中的丑恶。在造型艺术的创作中,提出了“神圣的比例”和以“和谐”为最高美的信条。在文学上,则表现为形式与内容的高度统一,哲学与生活的互相吻合。莎士比亚戏剧中情节的丰富性和生动性,亲切感人的悲剧性格以及人道主义的道德力量的胜利等等,使他当之无愧地成为这一时期具象文学的最高代表。这

① 恩格斯:《德国农民战争》,《马克思恩格斯全集》第7卷,第401页。

② 恩格斯:《〈自然辩证法〉导言》,《马克思恩格斯选集》第3卷,第445页。

以后,西欧文艺发展主线的律动又可从文学与绘画,这两个不同渠道的演进过程中导出它们相同的轨迹。

10
如,文学上的古典主义,一方面紧扣当时笛卡儿的唯理主义哲学,崇尚抽象理性和永恒的、绝对的“美”,而在实际作品中,浓厚的宫廷贵族味,轻视民间文学以及形式上的死板的“三一律”等,又必然地妨碍文学拓向更为广阔的社会现实。而另一方面,又极力推崇摹仿,摹仿自然、摹仿古代,认为真就是美,最“自然”就是最真。这就使古典主义文学备有了新的又具象又抽象(其中抽象明显占了上风)的色彩。到了18世纪,启蒙思想家们以自然神论和无神论的哲学观为指导,力图摧毁宗教偶像,在又一次提出“解放个性”的同时,就文学作品而言,选择了一条与文艺复兴迥然有别的创作道路,即在通俗易懂的文字里寄寓着更深的哲理和对人生的探索,从而向人类提出了“理性王国”的假设。在18世纪前期文学作品中,具象表现似乎曾一度中兴,如笛福的《鲁滨孙飘流记》、菲尔丁的《汤姆·琼斯》、彭斯的那些苏格兰乡土味浓郁的诗歌等。但尽管如此,理性色彩已开始渗透作品,隐匿在具象背后的抽象的思辨的因素在不知不觉中扩大着影响;而真正到了启蒙作家手里,则哲理诗和哲理小说无疑在那个时代占了统治地位。

19世纪初,浪漫主义风潮席卷西欧文坛,这时,以诗人队伍作其先驱的新文学,又一次向半具象半抽象的中性阶段过渡。由于法国古典哲学包含有夸大了主观作用的辩证法和神秘主义,致使浪漫主义作家们在怀疑“理性王国”时,特别强调主观意志和自我表现。又因为圣西门、傅立叶的空想社会主义提出的“大同世界”的雏形深刻地影响了浪漫主义运动,使得激进的诗人们在歌颂个人英雄主义时,以火山爆发般的热情透出了强烈的理想主义光华。于是,以具象为主又含有抽象象征意味的浪漫文学,便以反叛的精神向恶浊的现实进行了严峻的挑战。这一重要的过渡,终于促成了18世纪中、后期的再次具象的滚滚激流。批判现实主义的刀光剑影直指资本主义社会的各个阶层,巴尔扎克、狄更斯、司汤达、福楼拜、托尔斯泰等艺术大师以其解剖刀似的犀利笔锋,为人们展示了比当时资产阶级的政治家、文学家和经济学家提供的全部社会资料更丰富、更详尽的历史画卷。塑造了一个个“典型环境中的典型人物。”后来的自然主义创作,也正是这种具象化继续发展的必然产物。至此,西欧文学不断从具象到抽象,再到具象,直至近代出现各

种新的现代派的律动,无需再作更多的论证,便已经昭然若揭了。

至于绘画的渠道,也同样如此。即从文艺复兴的典型具象始,经“巴罗克”的含有象征意味的具象,至17世纪荷兰风景画、只保留基本几何形线条的弗美尔风俗画、伦勃朗的色彩等,标志着世俗性象征画的胜利。而以普桑和勒·布朗为代表的聒噪一时的“学院派”,则使抽象更富于“崇高的诗意”。法国画家安托尼·华托以及继之出现的“洛可可”艺术,虽说一是偏于写实的,一是为宫廷贵妇效劳的,但其画法上却都表现为注重结构精巧、笔法细腻、抒情色彩较浓的具象。律动至戈雅一代,又出现了新的抽象象征。《裸体的马哈》毫无疑问是与宗教赞美唱反调的。画家本人受伏尔泰、狄德罗等启蒙主义哲人的影响极大,他的恶梦般的《狂想曲》等绘画,带有不可否认的理性主义的哲理情趣。到了藉里柯、德拉克罗瓦手里,“新浪漫主义”的杰作则又趋于又具象又抽象的神话幻想,直至米勒作品的问世,才出现了歌唱“泥土上的英雄”的又一次真正的写实具象。而至前期印象派人物画,再开始悄悄地向新抽象转侧,这一转侧始终裹藏在“写实主义”的旗帜下;期间,又涌现出了一大批造型艺术巨匠,如罗丹、列宾以及美国的“垃圾箱画派”等等。发展到后期印象主义,塞尚、凡·高、高庚等人的新的抽象为世人所刮目相看。终于,毕加索的立方主义集其大成。随之而来的是造型艺术的典型的象征时代。超现实主义注重潜意识,从绘画的角度接受了弗洛伊德的“梦幻”说。直到本世纪初,以门采尔、珂勒惠支为代表的现实主义画家们再度使具象表现复活。可不久,西方各种名目繁多的现代派崛起,新的抽象又风靡艺坛。从上面的简单回顾中,我们可以看到西方文学的拓展与造型艺术的演进并非同步,但主线律动的这一轨迹却是基本相同的。这一律动的相对稳定,在其他艺术门类中也同样存在,如西方音乐创作史就是如此。囿于篇幅,恕不一一列举。

可以毫不夸张地说,抽象→具象→抽象的主线律动的提出,对于我们系统思考、重新测定文学艺术的一般规律将具有不可忽视的理论研究价值和现实指导意义。

四、主线律动的内部特征

从上面的简单回顾中,我们已能觉察到主线律动的内部特征基本上是以二律背反的原理显示其存在的,它的主要表现形式从理论上可

归结如下：

(一)一方面具象与抽象是相对应、相区别的,每一次新的具象或抽象都是对前一次抽象或具象的否定;另一方面,从大的界定来看,每一次具象中都暗伏着新的抽象的幼苗;反之,每一次抽象中又都潜藏着新的具象的希望。

(二)在抽象→具象→抽象这一循环形式中,具象始终占有压倒的优势。即使在抽象发展的高峰期,具象表现也不可能全然泯灭,销声匿迹。如现代派中的各种抽象艺术,或多或少总留有具象的影子。中国书法,素有“书者,心之迹也”之论,说的无非是个“神”字。但尽管如此,王羲之、张旭、怀素等人的草帖终究还是离不开汉字的原始具体形象作其依据。

(三)毫无疑问,主线的这一总体律动是不以某种政治意志为转移的;而且,艺术的表现和再现,与主线的律动及其循环次数的多少有关。但是,它却受着经济基础和时代精神、时代的生活节奏等的影响。并且,在各种艺术门类里,主线律动的演进速度、一次循环的时间以及每一次具象或抽象的持续期又是迥然有别的。即便是在同一民族、同一时代中,不同艺术的律动演进也常常不同步,有时甚至是相反的。如,当欧洲浪漫主义文学和绘画表现为以具象为主,含有一定的抽象象征意味时,西方音乐却迎来了新具象的又一灿烂篇章。而西方绘画中的诸现代派抽象艺术,比起任何其它文艺都要来得更早一些,也更系统化和理论化。

(四)在主线律动的进程中,存在着这种现象:从整体来看,每一次循环都是历史发展的必然趋势,是一种毋庸置疑的进化。但在某一“具象”或“抽象”阶段的具体的个别的艺术门类发展中,有时也会出现某种退化现象。如两晋和六朝时的中国文学刚刚结束了一个具象的高潮,然而,“乐府”的俗声转低了,就是逝去不远的“建安风骨”,也几乎被士大夫们所遗忘。玄言诗长期氾滥,不久,“陈隋风流,浮靡相矜”,诗风华艳,竟一发而不可收。至于说到西方现代派,虽说连霍采尔、康定斯基这样的抽象艺术理论鼻祖都有研究价值和值得肯定、借鉴之处,但对于各种名目繁多的现代派的某些主导动机:即在内容上的低级趣味、荒诞不经、以大量生理现象替代理性活动,以及强调失去“自我”的病态型、疯癫型等等,也毕竟是文艺史上不能否认的逆流。它迟早也会被新浪