

# 追本溯元 以开新象——释周韶华《荆楚狂歌》组画

邵学海（湖北省社会科学院楚文化研究所 研究员）

周韶华先生是当代中国画坛一位推动传统水墨画变革的先驱，同样周知的是，他还是一位负有历史责任感的画家，其作品往往表现出深厚的历史意蕴或者对历史的思考。近十数年来，不期然而然地，周韶华的艺术视野更加着重中国历史悠远的行程，关注中华文化多彩的流变。《大河寻源》后，他创作了《梦溯仰韶》、《汉唐雄风》等系列，今天又直接以历史遗物为母本，奉献《荆楚狂歌》组画，再次把人生的思考从艺术层面推至文化的高度，用视觉语言直接表述他的历史情怀，在艺术行程上履行“塑我毁我，不断超越”（周韶华）的誓言。

一、

《梦溯仰韶》、《汉唐雄风》、《荆楚狂歌》等系列，都是以某一历史时期的遗物为内容，在艺术和文化的纬度上同时展开互为呼应的语言探索与思想探索，在描绘历史画卷的同时，追寻今天某些业已失落的文化精神。

《梦溯仰韶》取新石器时代彩陶的图形与纹饰，表现史前多元文化结构中一个区域艺术的风采；《汉唐雄风》以黄河流域现存石窟造像和画像石刻为内容，反映公元前2世纪至10世纪之间，中国文化鼎盛期的宏阔景象。但两画展的旨意，如周韶华在《展前自白》中说，是站在黄河文化的坐标上，对中国文化的一种艺术体验。

顾名思义，《荆楚狂歌》系以南方文化为题材，以长江中下游所出先秦遗物为观念与情感之载体的艺术再造。这些历史遗物，大部是公元前8世纪至前3世纪之间遗留的，负载了其时政治、经济、文化、宗教、艺术等丰富信息。

需要指出，这时的东亚大陆，由于历史的影响，民俗的制约及地理的差异，出现了各区域文化并峙的格局。但各区域间，因战争、贸易造成文化的交织与互渗，又为中国文化提供了选择与重组的机会，“一种高质量，多元素的文化合金正是在这个过程中得以熔铸锻造”。总之，中华文化在这一历史时期初步定型。

世界范围内举凡重要人类文明都有这样一个历史过程，德国存在主义哲学家雅斯贝尔斯称这阶段为人类文化的轴心时代，他认为，人类一直靠轴心时代所产生的思考和创造的一切而生存，而每一次新的飞跃都回顾这一时期，并被它重新燃起火焰。

公元前8世纪至前3世纪之间的荆楚文化，即楚文化，是中国文化轴心时代的南方类型。由于辽阔的疆域和在东周时期所具影响，它对中国文化所作贡献不容忽视，张光直先生说：楚文化“当然在历史时代的中国文明里占有重要地位”。若择其大者，如产生了老子、庄子、屈原等文化巨匠，他们与北方的孔子、孟子各自建立的思想学说，行为操守，规范了中华民族基本思维方式与价值观念；如楚国最早实行的郡县制，几乎成为中国历代行政区划的不朽模式；如《楚辞》，与《诗经》同为中国诗歌美学两大圭臬，影响了两千多年间中国诗歌的发展。至于天文历法、冶炼铸造、农业技术等，都在楚地出土的先秦遗物、遗迹上看到了中华民族在这些方面的良好开端。

美术是民族文化的锁钥，楚地出土的东周遗物，更是以直观的形式展示了楚人的文化艺术精神，把《楚辞》曾经描述而我们只能意会言传的瑰丽图画和场景，真实、具体、生动地铺陈在我们面前。楚国艺术是震撼人心的，以至麦可·苏立文在他《中国艺术史》中感叹：

“看了这些（楚国的）遗物，我们不禁会想到如果公元前 223 年的战争，胜利者不是西方野蛮的秦国，而是有高度文化与自由思想的楚国，那么中国文化又将是何种面目”？可知，具有浓重历史情结的周韶华，不可能不为楚国艺术的面貌所感动，而这些伟大的艺术创造也不可能不激发他的艺术想象。

综合时代的意义及个体学养而推测，周韶华创作《荆楚狂歌》组画，意图用视觉形式来沟通中国文化轴心时代的人文精神与当代精神建设的关系，如他说：“力图使两千多年前楚艺术中那种崇尚生命的精神以及跨越时空的审美表现与当代艺术契合”。应该注意到，周韶华的自白，实为 20 多年前他所倡导的“隔代遗传”理论的再次阐释。不同的是，这次他思想和艺术的触角，跨越 20 多个世纪，直接指向中华文化的本原形态，指向中国艺术的本原形态。显而易见，在文化认知的层面，《荆楚狂歌》较《大河寻源》、《梦溯仰韶》等更具历史与现实意义；在美术创造的层面，周韶华再次实践了他隔代遗传的理论。

楚国艺术是先秦区域文化现象，但也有一个复杂的系统，由于年代遥远，资料缺乏，当代美术史研究还远没有厘清整个系统发生、发展的过程，远没有在人类学以及图像学方面揭示一些基本图式的内涵和构成要义。这样的学术状态下，若要简明回答中国文明早期，中国艺术的南方特征究竟是什么，即楚国艺术的特征究竟指什么，是不太容易的。所以某些以楚艺术为借鉴抑或以楚文化为题材的美术作品，往往得其形而失其质。

周韶华在白云黄鹤的地方定居约半个多世纪，深得荆楚气象濡染。又由于熟知中国美术史的发展，以及曾经创作数个系列的历史组画，自然对各个时代或者某些时期的区域美术面貌了然于胸，对不同艺术形式的文化属性具有准确的鉴别力。《荆楚狂歌》以大量作品证明周韶华在归纳历史特点，描绘区域文化面貌，思考如何使历史走向现代等问题上，都是很成功很恰当的。因为我们在这些作品中分明体味到同时期其他区域艺术中鲜少或者几乎没有，今天显然已经淡化甚至消失了的一种富于想象力的气息，一种没有被所谓道德仁义之类所斫伤的情怀，观览到种种恢诡谲怪的艺术形象。由这些作品可知，周韶华在多元文化的复杂结构中，准确地，“眼睛一亮”地把握住南方“固有文化”（鲁迅）的视觉特征。

根据以知材料，最富于南方特点的楚国艺术，是漆木雕刻与漆器髹饰。它的成就构成了中国漆器艺术第一个高峰。但这只是从数量和工艺而非精神的角度而言。由于这些艺术品大多是丧葬与生活用器，真实、生动、直观地反映了当时的民俗状况。又由于江淮间巫风炽盛，礼制松弛，思想活跃，风气自由等原因而形成宽松的人文环境，这个环境中，新事物虽易生长，然旧事物亦易保存。故蕴涵着深厚的尚未被“文明”加以雕琢与修饰的情感因素以及楚国艺术中最为本原的造型意识及审美追求。由此我们了然，楚国艺术所显示的那些千奇百怪的想象、热烈真诚的情愫与变幻莫测的形式，盖来源于原始先民那种天真、忠实、热烈的情感，来源于“最为生动鲜艳。只有在原始神话中才能出现的那种无羁而多义的浪漫想象”。

《荆楚狂歌》系列作品大多以楚国漆木雕刻，或者汉代早期的漆器造型与纹饰为蓝本，从而构成新的美术意象。由于历史遗物的地方特征和区域文化的特色以及创造主体的别具匠心，我们在周韶华的作品上，也同样获得无尽的遐想和犹如面对儿童般温馨的情感。如《九凤朝阳》、《神·灵·仙》等作品：前者画面由楚国典型器物“虎座飞鸟”的局部，构成向上伸展的形式，象征火与凤鸟的双关性画意；后者，即出自“龟盾”上翩翩起舞的神人神兽与竹筒以及竖向纹饰的形式相构，把观者的思绪引向邈远的史前。这些假原始先民深谙的打散组合的手法为表现的作品，是《荆楚狂歌》画展的主体，其中《凤鸟载情》、《嚶嚶鹿鸣声》、《谐和天地（二）》、《谐和天地（三）》以及《神·灵·仙》等最富韵味。周韶华在《“梓庆”之工》的说明中谓：“有的楚汉木雕，不重形似，贵得神韵，它是一种意象灵气的表现，不似希腊雕塑刻意形体的准确完美”。即以“神韵”和“意象”等富于中国特色的概念，对楚国文化艺术精神作了一个准确的解析与东西的分野。所以我们可以说《荆楚狂歌》的艺术实践，既对导传统于今天大有裨益，同时也有助于把中国古典美学探讨的视野，由文献伸展到

先秦南方区域艺术的具体作品上。

《荆楚狂歌》组画的展出，对促进先秦美术学的研究也有意义。由于中华民族重视历史的传统，地下遗物一经面世，便首先和历史学联系起来。研究者从历史科学的立场出发，把早期文明的物质形态仅仅当作复原古代社会生活的实物标本，从而轻视了它作为美的形态的属性。所以研究者往往关注文字的考订与释读，器形的分类与组合，文化的来源与流布。甚至器上纹饰，也只是作为断代与分类的依据，鲜少再将其置于美术学、美学及文化人类学的领域，加以认真的研究与考察。

楚国艺术的发现与研究状况同样如此，近半个世纪以来，弱势的美术学在其中收获甚微。但周韶华的艺术实践超越了美术学研究的尴尬状况，他以其敏锐的知力及深厚的学养为基础，在楚地所出先秦艺术品上体会先民的精神境界，在这些图式上提取南方艺术形式的特征和要点，意图在中国美术本原的南方形态中寻找与现代艺术的契合点。所以《荆楚狂歌》组画的成功展出，不仅对重新铸造民族精神具有一定作用，对推动区域艺术史以及先秦美术学的研究，也会发生积极影响。

楚国艺术是 20 世纪以来中国美术史上重大发现之一。它的艺术价值以及所蕴涵的民族精神中曾经被淡忘了的积极向上的文化意识，被《荆楚狂歌》以视觉形式予以发明。尽管这种发明是感觉的，非逻辑的，但同样会给我们许多思索与启迪。

## 二、

与其他组画相比，《荆楚狂歌》还特别表现出一个艺术家对“道”的追求，即对所能呈现出的最高艺术精神的追求。展题所用“狂歌”之典一语双关，既使观众声入心通地意会先秦南方民族文化的面貌，感知“我蛮夷也，不与中国之号谥”的既粗犷且谲诡的南方风情。更体现了周韶华对先秦南方文化艺术所具只眼，显示了他对老庄美学的憧憬及践行方式。

“狂歌”即狂人之歌：孔子到楚国，楚国佯狂之人接舆，对其唱着凤歌，欲以感切孔子，结果孔子自楚返卫。接舆所唱凤歌在《庄子·人间世》及其他文献里都有记载，大体意思是：东周时期，人世险恶，这时在世人面前用德来炫耀自己，企图建立功业是很危险的，就象走路要避免荆棘，以免刺伤了脚一样。接舆意思说，你孔子在乱世应抱自取之道。若上升到认识论的高度还可深化理解——于世要知道有用的用处，还要知道无用的用处。

在社会学家看来，“狂歌”之典折射出当时社会组织及制度、群体及人际关系的现状。在哲学家看来，则是东周时期两种已理论化、系统化了的世界观的对话；在美学家及艺术家看来，“狂歌”所代表的处世方式，反映了一种艺术人生的态度——在困厄时追求清静虚明的心境，如李白谓：“我本楚狂人，凤歌笑孔丘”的旷达心境。故《庄子》由此衍生出“心斋”与“坐忘”之法。

人间纷争，追根究底，在于求“名”用“智”，而去除名、智的心念，使心境达于空明的境地，是心斋与坐忘的境界。在庄子，心斋、坐忘是他整个精神的核心——一种落实于现实人生的艺术的处世方法。在今人，达到心斋、坐忘的历程，正是美的观照的历程。中国艺术史上，心斋、坐忘是一切创造的发轫之处，是对审美主体修养的最高要求。换句话说，一切艺术活动必须以虚、静、明的心理条件为基础才能成就事业。故徐复观指出：“庄子修养的工夫，是一个伟大艺术家的修养工夫；他们由工夫所达到的人生境界，本无心于艺术，却不期然而然地会归于今日之所谓艺术精神之上”。

老庄的最高艺术人生，是精神的自由解放，一种“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”的精神历程。要得到这种畅快的无所滞碍的心境，心斋、坐忘正是其必要的前提与根据。如海德格尔说：心境愈是自由，愈能得到美的享受。

周韶华借狂人歌笑孔丘的典故，体现了他艺术的价值取向和思想方式，即在艺术活动中追求虚、静、明的精神状态，排除实用的功利的考虑，提倡“梓庆削虞”的无名、无功、无己之精神，在“臣将为柱”时，“不敢怀庆赏爵禄……不敢怀非誉巧拙……辄然忘吾有四枝

形体”，由此获得审美的心胸，实现对“道”的观照。作品《逍遥游》特别生动地表现了庄子这一审美情状，或者说描绘出周韶华自身由心斋、坐忘而所追慕的“御风而行”、“游于无穷”的快乐与解放的状态：一躯怡然的姿势，一幅超脱得失的神情，一个令人愉悦而神往的天地宇宙构成画面，表现出周韶华对“道”的认识与理解，寄寓了他希望与宇宙无间，同天地合和的精神追求。

固然，“狂歌”所提倡的艺术精神是周韶华自身艺术修养的体现，但在商品经济发达而艺术有所迷惘的当代，也是具有启示意义的。周韶华曾经从两个方面批评艺术商业化的一些不良倾向。一是艺术的商业性太重，甚至很有名气的画家也迎合而媚俗，从而丧失了当代艺术的品位与文化的底蕴；一是一味地或者模仿洋人或者模仿古人而缺乏自己的创造，从而丧失了艺术家的责任心。所以，对于新时期艺术精神的树立，周韶华的实践不啻有倡导的作用。

从《荆楚狂歌》看庄子美学精神对周韶华的影响，除了在心斋与坐忘方面，还在“一”的艺术观念之体现。

周韶华对“一”的认识见于他诸多著述和论说，主要为天、地、人和等理念，故其画室命名为“抱一庐”。考察他的作品，包括《梦溯仰韶》、《汉唐雄风》等系列，在“一”的观念上，还应有新的发覆。追根溯源，周韶华用以指导艺术实践的这一思想，来源于庄子美、丑的相对性理论与“一气运化”的命题。

庄子认为世界上美、丑是相对的，是在比较中而存在的，故而在本质上并无差别。如河伯与百川比较是美的，与北海比则是丑的；毛嫱、丽姬在人类看来是美的，在动物看来则是丑的。而且不但美丑没有差别，大小、贵贱、是非、生死也没有差别。

若把庄子的美丑观，与他“气”的理论联系起来，则构成“一气运化”的命题，由此我们可以在更高层面展开对美丑的讨论。这时具体的美丑变得不重要了，关键在于审美客体有没有“生意”，有没有“气”；审美主体有没有“气”的追求和化成的功力。从形下的美丑观上升到最高范畴的“气”，则庄子帮助我们提升了审美的意义，拓展了审美的视野。“故万物一也……通天下一气耳”。可知美在于生气，所以艺术要表现生意，要表现宇宙自然的生命力。

既然美丑在于“气”，那么在这一前提下美丑便可以转化，“臭腐复化为神奇，神奇复化为臭腐”，只要有生意，丑的东西也可以得到人们的欣赏，成为美的事物。由于庄子的导引，历代艺术家在这一命题上都有所发挥或总结。考察两千多年后的今天，多元的、瞬息万变的世界使“一气运化”的观念，在艺术创造及认知活动中更具指导意义。

周韶华是如何受其启示并付诸实践的呢？首先是由美丑的相对性而衍化为宽阔的审美心胸。他主张中国水墨画要对相邻艺术或渗透或引进，包括现代的、古代的；绘画的、雕塑的；建筑的、设计的；民间的、主流的等等，而不能墨守成规。这里可以体会他“横向移植”理论的精义。具体到《荆楚狂歌》，他在画面中融进现代艺术诸种手法，如西方的构成方式与表现主义等等，前者通过他具有开创意义的，探索各种要素、各种材料、各种语言融合的可能性，消除其间的距离，寻求古代文化艺术的新表现形式；后者通过这些形式综合表达内部的含义，使古代图像具有现代形式的感染力。另外，古代文化里其他诸种视觉要素，如竹筒以及简文文体，画像砖上的装饰及吉语，他都延揽于画中，将其有机组合，既有效传达浓郁的中国文化气息，又调配这些典型的中国文化符号，以营造新时代的视觉样式。显然，对于传统水墨画来说，这是严重的离经叛道，即使在观念不断翻新，艺术呈现多元的今天，也很少有尝试者。而由于周韶华勇敢的艺术实践以及为我所用的指导思想，我们在《荆楚狂歌》中明显感觉到他已然的宏阔的艺术视野，看到他作品中新的艺术意象以及新的绘画形式。

其次，由“气”的观念构成对“生意”的要求。

“生意”是一种勃然不灭之气，是艺术的生命。周韶华特别重视画面的生气，重视画面运动的感觉，在他理论和绘画作品中我们都可以感受或者看到他内心涌动的这种渴望。追根

溯源，自《大河寻源》始，这个面貌就成为他作品的重要特征，并由此彰显他的精神与气质、理想与追求。不过《荆楚狂歌》中除部分作品承袭了这个传统，大部图式为古代遗物的一个局部，他或加以重复组合，或与直线、圆形构成新的图像，或泼墨挥毫，汪洋恣肆。这些局部未必是完整的，也未必是美好的，如木俑的头部，双联杯的足部，某冥器的局部等等，但是，由于周韶华不是形而下地判断美丑，或孜孜于图像，或计较于布局，或困顿于色彩。而是站在“气”的立场上，以“生意”的要求经营画面，如《朦胧的故事》、《云水的韵律》以及《谐和天地》系列等作品，皆为不求物趣而得天趣之作。这些作品或水、色自然氤氲，显淋漓元气；或形意斑驳，似立身画外，实存心画中。其画面虽然由不同历史遗物的不同局部构成，但这些视觉要素的构成皆统摄于追本溯元的要旨，即“游心于物之初”的精神境界。故其作品同样具有“一气运化”的生命力，从而使我们“得至美而游乎至乐”的精神愉悦。

道家的艺术精神是由老子发端，而由庄子成形的，周韶华则是新时代庄子艺术精神的实践与倡导者。

### 三、

但是，通常认为道家艺术精神所造就的艺术成就，是中国绘画高蹈远引的美学趣味，由此而构成一种赏玩的绘画形式，寄寓一种避世的人生态度。如徐复观指出：“老、庄‘是上升地虚无主义’……他们所成就是虚静的人生。但虚静的人生……站在一般的立场来看，依然是消极的，多少是近于挂空的意味”。显然，周韶华的艺术理论和艺术实践与此是分离的，某些方面甚至是背道而驰的，他的作品似乎并不完全是庄子精神的纯粹表达，语言也不是“纯素”的表现，作品并没有呈现出“逸格”或“恬淡寂寞”的美学趋向，而是具有强烈的责任感和炽热的情怀，《荆楚狂歌》举凡屈原的题材，都反映了他“心存魏阙”的积极人生态度及价值取向。

评价看似矛盾的周韶华艺术现象，把儒道两者中和于一体，首先须立足于“儒道互补”的理论，正确理解中国文化儒道精神的实质以及相互关系。

表面看来，儒道是对立的，一个入世，一个出世。而实际上两者正好补充而协调，中华文化绵延不辍的有效机制之形成，恰因儒道二元相构使然。而儒道之所以能互补，根本原因在于二者都源起于非酒神型的远古传统，都不是放任感性的酒神精神。故而，古代知识分子不论群体和个人，常常不期然而然地将“心忧天下”和“隐逸遁世”两种人生态度统于一体。前者发展为“济世安邦”的抱负；后者在旷达放任，以山水自娱的过程中孕育艺术精神——传统文化中儒家是古代知识分子的主体或主干，但是，正由于老庄思想的渗入和补充，中华文化变得更为开阔、高远和深刻了。

周韶华的艺术理论与实践，是当代儒道精神在美术方面的复合体，与先贤不同的是，他将两者共时地并存于心，非古代士大夫常常在两条道路上，起伏跌宕地交替追求不同情感寓所的状态。这一点则需要我们在心理层面对其加以深入研究。

假如说儒道具有互补性是今人的认识，那么今天的考古学提供一重要材料，为我们重新认识先秦学术，重新认识先秦南方文化以至理解周韶华《荆楚狂歌》的基本精神，有着根本性的帮助。湖北荆门郭店战国楚简出土，不仅证明当今儒道可以互补，而先秦儒道甚至互有涵化，非冰炭不容。同时还告诉我们，中国古代哲学流派的影响，不是“北儒南道”的局面，历史遗物证明，先秦儒家典籍在通常视为道家思想风行的楚地也是流行的，甚至成为楚国太子的教科书。那么，周韶华在追求庄子艺术精神的同时，又表现出强烈的富于儒家精神的时代责任感，提出具有前瞻性的艺术观念以及践行与之联系的“另类”技法，实有一个真实、深远的历史背景与注脚。

2006年8月于加州圣何西

附注：该文载周韶华《荆楚狂歌》画集（人民美术出版社2006年版），《中国文化报》与《文艺报》转载。

注释：

- 1 冯天瑜：《中华元典精神》，上海人民出版社 1994 年版，第 102 页。
- 2 《考古学专题六讲》，文物出版社 1986 年版，第 47 页。
- 3 台北南天书局有限公司 1985 年版，第 57 页。
- 4 摘自周韶华《荆楚狂歌》展前自白。《湖北美术家通讯》2005 年第 4 期。
- 5 李泽厚：《美的历程》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 84 页。
- 6 《史记·楚世家》
- 7 曹之升：《四书摭余说》云：“接孔子之舆者谓之‘接舆’非名亦非字也”。可见是楚国接待的官员。
- 8 《庐山谣寄庐侍御虚舟》
- 9 《庄子·人间世》
- 10 《庄子·大宗师》
- 11 参见徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社 1987 年版，第 62 页。
- 12 《中国艺术精神》，第 43 至 44 页。
- 13 《庄子·达生》
- 14 参见《答“百年艺术”问卷》，载《周韶华艺术论》，姜也编。时代文艺出版社 2000 年版，第 28 页。
- 15 《庄子·知北游》
- 16 参见周韶华《缘何转型》，载《湖北美术家通讯》2005 年第 4 期。
- 17 《中国艺术精神》第 41 页。
- 18 参见《华夏美学》，中外文化出版公司 1989 年版，第 81 至 95 页。