

巫、道、骚与艺术

张正明

一位友人问我：“你常说楚文化博大精深，也许你是对的，但我现在还只能应之以‘唯唯，否否’。楚国的物质文化倒还不难评估，冶金啦，织帛啦，髹漆啦，只消举出这三样来，说甲天下也理直气壮。至于楚国的精神文化，尤其是艺术，实在奇诡莫测，我就不得要领了。你能不能只用几句话，或者只用几个词，把其中的精义统摄无余？”

我说：“这是一道难题，但我不妨试一试。答案只有三个字——巫、道、骚。依我看，这三样也是甲天下的。”

那位友人听了，始则愕然，继而欣然……

上面算是引子。下面言归正传，说巫、道、骚与艺术。

巫与道、骚

首先要声明，这“巫、道、骚”是原生的巫学、道学、骚学，为楚国所特有。巫学，不是后世的装神弄鬼；道学，不是后世的画符打醮；骚学呢，也不是后世的吟风咏月。这中间的界限不可搅混，否则，就像把凡俗子视同古圣先贤，一样荒谬。

楚人崇巫，这是史家公认的。先秦时，崇巫的不止楚人，还有秦人、越人、宋人、陈人等等。但楚人有精湛的巫学，这却是秦人、越人、宋人、陈人都比不上的。创造了古代西方文明的那些民族，如希腊人、罗马人等等，在这一点上也不如楚人。

所谓巫学，当然不限于巫术、巫法、巫技。也就是说，它不全是原始的宗教，其中也荟萃着早期的科学和早期的艺术。所谓早期的科学，主要是天文、历数、医药。所谓早期的艺术，主要是诗歌、乐舞、美术。

最早给巫做了确切的界说的学者，是一位楚人，名叫观射父。《国语·楚语》记观射父说：“民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则明神降之，在男曰覡，在女曰巫。”按，古人虽有覡、巫之分，但他们是可以统称为巫的。寻常的巫是低等次的巫师，即巫术师；观射父所讲的巫是高等次的巫师，即巫学家。前者是小巫，后者是大巫。小巫不及大巫，一如《庄子·逍遥游》所讲的“小知不及大知”，其理自明。

在楚人心目中，大巫是社会的精英。《国

语·楚语》记楚昭王时大夫王孙圉论“国之宝”，首推观射父，次推倚相，第三才是云连徒洲。观射父和倚相都是巫学大师。前者兼着类似于“行人”的外交职务，“能作诔辞，以行事于诸侯”；后者兼为首席史官——左史，博通三坟、五典、八索、九丘，“能道训典，以叙百物，以朝夕献善败于寡君”。至于云连徒洲，殆即物产丰饶的云梦。

《史记·日者列传》引贾谊云：“吾闻古之圣人，不居朝廷，必在卜、医之中。”按，卜和医都是巫的专长，可见贾谊对巫是非常推崇的。据《吕氏春秋·勿躬》，相传卜的祖师是巫咸，医的祖师是巫彭。南方的巫比北方的巫灵验，以有恒著称。《论语·子路》记孔子云：“南人有言曰：‘人而无恒，不可以作巫、医。’善夫！”按，所谓南人，实即楚人。楚地巫学特盛，巫书《山海经》的主要作者便是楚巫。《论衡·言毒》说巫咸“生于江南”，虽是传闻，但并非空穴来风。大概正因为楚地巫学特盛，才有这个可能只是想当然耳的传闻。

春秋晚期以后，楚文化进入鼎盛期，巫学开始分流：其因袭罔替者仍为巫学，其理性化者转为道学，其感性化者转为骚学。

楚国的强盛加剧了大国与小国的矛盾，贵族与平民的矛盾，以及“国人”与“野人”的矛盾，某些处在中间地位的有识之士谋求超脱，这是巫学理性化而为道学的历史背景，时当春秋晚期与战国早期之际。楚国社会的兴旺以至烂熟引发了双重危机，内有痼疾的销磨，外有勍敌的凭陵，贵族中的有识之士谋求拯救而不得行其道，这是巫学感性化而为骚学的历史背景，时当战国中期与晚期之际。旨在超脱者必出世，至少主观上是勉强可以做到的。旨在拯救者必入世，而其势如挽狂澜于既倒，客观上的失败导致主观上的幻灭。道家站在楚文化鼎盛期的起点上，冷眼看世界，尚能聊以卒岁。骚人则站在楚文

化鼎盛期的终点上，热心向世界，就不免蹉跌和愁苦了。

道家把巫师的宇宙观抽象化、逻辑化，骚人把巫师的宇宙观具象化、艺术化，而巫师依然故我。太一，在巫师看来，是太微座的一颗星，可以凭借它的昏见来测定春分，从而宣告春耕时节的来临。在道家看来，太一是“道生一”的万物之始，一生二，二生三，三生万物。在骚人看来，太一只是一位全天至尊之神，是为“东皇”，或称“上皇”，献祭之时，如《九歌》所描写的，“灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂”，美不胜收！

巫师是人与鬼神之间的信使和媒介，在人面前代表鬼神，在鬼神面前代表人。他们使出媚鬼谄神的法术，以求实现驱鬼遣神的意图。道家不然，他们排斥鬼，架空神。《老子》第60章说：“以道莅天下，其鬼不神。”——这是排斥了鬼。《老子》第39章说：“神得一以灵。”——这是架空了神。骚人又异其趣，他们与鬼神为友，或亲或疏，若即若离，全无挂碍。由此，巫师与骚人可以一身而二任，巫师和道家却捏不拢来，骚人与道家则可以有意气相投之处。

凡巫师皆有为，他们的自我感觉总是良好的。凡道家皆无为，他们参透了天地的奥秘，力求返朴归真，物我两忘。骚人则以有为始而以无为终，美好的愿望总是落空。

道学和骚学毕竟都是从巫学中脱胎而来的，只是道学换了骨，骚学未换骨。它们和巫学的共性在于：其一，如《庄子·天地》所云：“万物一府，死生同状。”这是人和宇宙的认同，也是人向宇宙的回归。其二，如《庄子·山木》所云：“物物，而不物于物。”这是强调主观意志，发扬创造精神。无论巫师、道家、骚人，都是穷其毕生之力在有限中追求无限。他们的烦扰和恬静，痛苦和愉悦，都在这一往无悔的追求上。

楚艺术的极盛期在战国中期的后半和战

国晚期的前半，这时巫、道、骚一应俱全，而且都渗透在楚艺术之中。楚艺术的特色和异彩，楚艺术的风韵和魅力，都源于巫、道、骚。拿我们现在惯用的术语来讲，楚艺术中饱含着浪漫主义的精神。然而，楚艺术的浪漫主义不是寻常的浪漫主义，它不是对古典主义的反叛，它与西方近代的浪漫主义不可同日而语。它来自巫的怪想，道的妙理，骚的绮思，三者交融，以至迷离恍惚，汪洋恣肆，惊采绝艳，比寻常的浪漫主义更浪漫主义。

巫学与楚艺术

巫学本来就包含着诗歌、乐舞、美术，因而，在楚艺术的极盛期，大量的诗歌、乐舞、美术作品是巫学的艺术作品。这，只要看它们的题材和功能，就洞若观火了。

楚辞《九歌》，从头到尾是巫在酣歌恒舞，其功能如《国语·楚语》记王孙圉所云：“上下说于鬼神，顺道其欲恶。”楚辞《招魂》和《大招》，都是巫作法的唱词，其功能是：“魂兮归来，反故居些！”

信阳长台关1号、2号楚墓所出木雕“镇墓兽”两件，据《信阳楚墓》一书第60—61页的描述，其形象是：“头部似兽”，“两耳翘起”，“头顶插有两个……鹿角”，“双目圆大，张口吐舌”。“前肢上举，两爪持蛇，作吞食状”。其一高1.28米，其二高1.52米，都“作蹲坐状”。其实，这是“黑人”雕像。《山海经·海内经》记：“南方……有黑人，虎首，鸟足，两手持蛇，方啗之。”所谓“黑人”的形相和习性，当然都出于以讹传讹的异闻。楚巫以为这样的“黑人”有除祟辟邪的神性，于是做成木雕像，置于墓中。与其称镇墓兽，不如称镇墓神。

其他楚墓所出的木雕“镇墓兽”，以及长台关1号、2号楚墓所出的木雕“双角器”，

都是土伯雕像。“土伯”见于《招魂》，是“幽都”即冥府的主宰。早期的土伯雕像只是一个竖放的半球代表头面，上插两支鹿角。中期的土伯雕像是虎头、龙身，上插两支鹿角，双头的有四支鹿角。晚期的土伯雕像即所谓“双角器”，两支鹿角插在一块方木上。不同时代的楚人对土伯的形相有不同的认识，这是难免的。可是，无论早期的、中期的、晚期的，凡土伯雕像都有一个厚实的方座代表大地。因为土伯掌地下是不同时代的楚人的共识，所以方座就成为万变不离之宗了。楚辞《招魂》云：“魂兮归来！君无下此幽都些。土伯九约，其角鬣鬣些。敦肤血拇，逐人驱驱些。参目虎首，其身若牛些。”迄今已见的诸多土伯雕像，显示了《招魂》所记土伯形相的基本特征——即其形多弯、其角多尖和其首如虎。至于其身如牛，则无迹象可寻。也许，其身尚在幽都之中，而隐于方座之内吧？把土伯做成木雕像，置于墓中，可以起谄神的作用，佑死者之躯于幽都。

江陵一带的楚墓所出的“虎座立凤”，实为飞廉雕像，说详见张正明、滕壬生、张胜琳《凤斗龙虎图像考释》（《江汉考古》1984年第1期），此处不烦赘述。飞廉是凤的别种，楚人视之为风神。人的精魂要登天，须有风神相助，方能高飞远行。在《离骚》中，屈原假想自己作巡天之夜游，有句曰：“前望舒使先驱兮，后飞廉使奔属。”月神望舒在前面照明，风神飞廉在后面助力，这就可以一路顺风了。把飞廉做成木雕像，置于墓中，可以引导死者之魂到天界去。

楚人以为：魂——无论其为生者之魂或者死者之魂，既可能升到天界去，也可能降到冥界去。升到天界去当然再好不过了，可是非有道术不可，凡夫俗子恐难存此奢望。降到冥界去前程险恶，稍一不慎，就会被邪祟扰害，乃至被土伯吞噬。因此，一般的贵族下葬时要做双重安排，既争取升到天界去，

又准备降到冥界去。以飞廉雕像随葬，是争取升到天界去；而以土伯雕像和“黑人”雕像随葬，则是准备降到冥界去。

出于图腾崇拜的遗风，楚人莫不尊凤。凤，又像雉，又像鹑，又像陵乌。像雉，因而楚人容易把一种羽毛格外绚丽的“山雉”——可能是锦鸡误认为凤。像鹑，是出于比附，因为楚人的先民曾以观测鹑火南中来预报春分，以致有《埤雅》卷8引《禽经》“赤凤谓之鹑”一说。像陵乌，是基于崇拜太阳的传统，于是以为太阳里面的陵乌也是凤。在楚国的艺术作品中，凤是无可争议的主角。在尊凤的同时，楚人有贬龙的心理。在楚人的观念里，龙的原形主要是扬子鳄，所以有四足。蛇也是龙的原形，但只能说它近乎龙类，而不可与龙同登大雅之堂。对于走兽，楚人有贵鹿、贱虎的心理。鹿，又华美，又吉祥。鹿角有飞升的态势，被楚人用作神性的象征。不管什么生灵，只要插上鹿角，就表示有神性了。这个观念根深柢固，以至在马王堆汉墓所出的一幅残破的帛画中，东皇太一也是头上长着两支鹿角的。虎的华美，不在鹿之下。但巴人是崇虎的，而楚人与巴人是宿敌，这就养成了楚人贱虎的心理。

凤龙相斗是楚国艺术作品的永恒主题，在丝绣、漆绘、墨画、木雕的大量作品上表现得曲尽其妙。也有表现鸟蛇相斗的艺术作品，其意蕴与凤龙相斗近似。

中原多崇龙，楚人受中原的影响，对龙的观感逐渐地发生了微妙而明显的变化。起初是恨，接着是又恨又爱，后来是又爱又恨。对龙如此，对蛇则始终没有好感。乘龙，可以登天。长沙子弹库楚墓所出的一幅帛画，画着一位贵族男子乘龙舟，龙舟呈“乙”字形。类似的龙舟，在南漳端公的帛画上也有，楚俗的源远流长，这也是一例。楚国的艺术作品也表现凤龙相嬉，当然是晚期才有的。至于鸟蛇相嬉，则无一例可寻。制服蛇，要

弄蛇，吞噬蛇，这是神性的显示。于是，蛇就成了巫师和神怪摆布的物什。在《山海经》中，有不少“持蛇”、“把蛇”、“操蛇”、“戴蛇”、“珥蛇”、“践蛇”乃至“啗蛇”的记载。

凤虎相斗也是楚国艺术作品的—一个屡见不鲜的主题，结局自然是凤胜虎败。让大凤把小虎踩在脚下，这是楚人心态的露骨表现，颇有厌胜的气味。

此类题材——即人们钟爱的飞禽与人们嫌恶的爬虫相斗，在西方和东方都有，在旧大陆和新大陆都有，似乎人同此心，心同此情。如玛雅人的鹰蛇相斗图像，也是鹰在上，蛇在下，鹰胜，蛇败。

《礼记·表记》引孔子曰：“周人……事鬼敬神而远之。”楚人则不然，可谓事鬼敬神而近之。楚人也怕鬼神，可是更爱鬼神。楚巫以为，在天庭、冥府和遥山远水之间，有一些怪模怪样的神祇，例如楚帛书周围所画的十二神祇，怪得不可思议，他们是与人异形异性的。然而，更多的鬼神与人同形同性，并且似乎都是美男美女，七情六欲莫不有之。由此，巫学为艺术创作准备了大量令人神往的素材。在屈原的作品里，大神司命可以与楚人目挑心招，山鬼则是一位不胜怀春之情的绝色少女。在宋玉的作品里，可能就是山鬼的那位巫山神女竟与楚王为云雨之欢了。

楚巫的创世神话，以宇宙空间为背景，以阴阳变化为动因，它为道学的萌生提供了幽玄的启示，也为骚学的成长提供了雄奇的意匠。

楚巫的原始思维，以为众生各有其灵性和形体，其灵性可互通，其形体可相变。在人类学上，这是转形(transformation)变态(metamorphosis)信仰。道学继承和改造了巫学的转形变态信仰，使之成为“齐物”论。骚学撷取和发挥了巫学的转形变态信仰，使之成为“扬灵”说。从巫学经道学到骚学，艺

术创作的道路越走越宽阔了，艺术创作的步伐越走越欢快了。

道学与楚艺术

艺术中的道学，择要而言之，一是“法天”，二是“齐物”，三是“神遇”。

(一)“法天”

《老子》第25章说：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”这里说“法天”，只是求简练。对人来说，当然只有经过“法地”方能达到“法天”。至于“天法道，道法自然”，虽非人力之所能及，而亦人心之所能知。况且，从宽泛的意义上说，“法地”和“法天”也是法自然而然的道。

要“法天”兼“法地”，就得像《庄子·大宗师》所讲的：“以天地为大炉，以造化为大冶。”庄子认为，这样就“恶乎往而不可哉！”

在艺术创作中，这是一种宇宙意识，其大无匹；其妙无比。

试举一个极为浅显的实例——“四山镜”。“山”字，竖是竖，横是横，端端正正，完全是静态的，毫无动势可言。但一经楚国的铸镜匠师处理，“山”字就变成流动而且旋转的。所谓“山字镜”上的“山”字，少则三个，多则六个，通常是四个，环列在圆形的镜背上。如“四山镜”：一横是正的，与钮周的方框平行；三竖却是斜的，或一律左旋，或一律右旋，动感很强。也有的是各横的中点正对着方框的角，动感更强。这样，圆中有方，静中见动，可谓匠心独运。圆，使人想到天“圆”；方，使人想到地“方”。天与地之间有山，山与山之间有花叶，虽在情理之中，却出意料之外。只手可握的一枚镜子，却是广大无垠、旋动不息的宇宙的缩影。

土伯像，俯首向大地，管领着一个深邃、幽昧的空间。

飞廉像，昂首向长天，支配着一个复

远、苍茫的空间。

地下的和地上的两个空间，都是人们关注、谛视、凝想的永恒对象，但却“远而无所至极耶”（《庄子·逍遥游》）。

在荆门楚墓所出的一件铜戚上，铸着一位天神，人形，然而鳞身、鸟脚，一只脚踏着太阳，一只脚踏着月亮，俨然是全天的主宰，它的宇宙意识和空间效应实为古今所仅有。

做到了“人法地，地法天”，就达到了人天相合的境界，这是楚艺术所企求的最高境界。

《老子》第11章说：“有之以为利，无之以为用。”讲的是有无相生，它是楚艺术所蕴含的绝妙奥义。

又是人天相合，又是有无相生，似乎玄得不知所云，其实对今人乃至后人都是宝贵的启示。

试以被誉为综合艺术的建筑为例：美国的莱特（F·L·Wright），或许可以说是20世纪最有创造才能的建筑大师了，他的“有机建筑”理论即源于道家的人天相合、有无相生，他对老子可谓推崇备至。莱特设计的霍夫曼住宅，建在瀑布上，想人之所不敢想，为人之所不敢为。阿纳森（H·H·Arnason）在所著《西方现代艺术史》中说：“这座建筑在虚实对比方面尤其生动感人，它的内部空间简直就是森林中亲切的山洞。这个平面把开洞、有效流动和各私用部分合成一体，与内外空间综合在一起。”中国的学者争论老子哲学是唯心论的还是唯物论的，甚至争论老子是进步的还是反动的，似乎不给他划个成份、戴顶帽子就不知按什么政策对待，但几十年还分不了青红皂白，当时何曾想到，一位外国学者居然运用老子的理论创造了现代建筑的奇迹，这中间不是也有一点教训可寻的吗？

楚国的建筑，尤其是宫殿园林建筑，本

来就讲求内外空间的综合，讲求建筑与环境的谐合，讲求人工与天工的融合。这才是“以天地为大炉，以造化为大冶”，这才有奇才和杰作。过去是这样，现在是这样，将来还会是这样。

对其他门类的艺术，也应作如是观，“有之以为利，无之以为用”，虽象缘意生，而意在象外。

(二)“齐物”

所谓“齐物”，就是《庄子·天地》所云：“万物一府，死生同状。”

大千世界，纷纭万象。《庄子·德充符》假托孔子云：“自其异者视之，肝胆楚越也；自其同者视之，万物皆一也。”后世苏轼《前赤壁赋》云：“自其变者观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者观之，则物与我皆无尽也。”苏轼的见解是从《庄子》变化出来的，在某种意义上可谓出于蓝而青于蓝。

“齐物”的要旨，一是分合，二是转化。

分与合，或称毁与成。《庄子·齐物论》云：“其分也，成也；其成也，毁也。凡物无成与毁，复通为一。”《庄子·庚桑楚》云：“道通，其分也，成也；其成也，毁也。所恶乎分者，其分也以备；所以恶乎备者，其有以备。”

转化，即此可为彼，而彼可为此。《庄子·齐物论》云：“物无非彼，物无非是。”“是亦彼也，彼亦是也。”“彼出于是，是亦因彼。”《庄子·大宗师》举了一个极端的例子：子犁去探望病得快要死去的子来，靠在门边对子来说：“伟哉造化！又将奚以汝为？将奚以汝适？以汝为鼠肝乎？以汝为虫臂乎？”子来倒是极为通脱的，他答道：“夫大块载我以形，劳我以生，佚我以老，息我以死。故善吾生者，乃所以善吾死也。今大冶铸金，金踊跃曰‘我且必为莫邪’，大冶必以为不祥之金。今一犯人之形，而曰‘人耳，人耳’，夫造化者必以为不祥之人。今一以天地为大炉，以

造化为大冶，恶乎往而不可哉？”子来以为，与其要求再去做人，不如唯造化之命是从，虽化为鼠肝、虫臂也无何不可，这真是大彻大悟了。

《庄子·齐物论》云：“毛嫱、丽姬，人之所美也，鱼见之深入，鸟见之高飞，麋鹿见之决骤：四者孰知天下之正色哉？”答案就在同一篇中：“天地与我并生，而万物与我为一。”“举莛与楹，厉与西施，恢诡谲怪，道通为一。”庄子所追求的“天下之正色”，即《庄子·知北游》所云：“天地有大美”。庄子自己的文章，就是“恢诡谲怪，道通为一”的，这也就是《庄子·知北游》所云：“臭腐复化为神奇，神奇复化为臭腐。”他人所作的循规蹈矩、精雕细刻的文章，虽美，也只是小美；庄子所作的狂放不羁、怪诞不经的文章，才是大美。

文学是这样，美术也何尝不是这样。楚艺术极盛期的一些美术作品，实在是具象化的《齐物论》。

楚国的许多美术作品惯于用分解、变形、抽象的手法来处理物象，而以分解、变形、抽象的风纹最为多见。分解的极点，或仅具一目一喙，或止得一羽一爪；变形的极点，或类如行云流星，或类如花叶草茎，或类如水波火光；抽象的极点，是化为纯粹的曲线。这样，于形固有失，于神则有得，而且给观众留有广阔的想象余地。化繁为简，化整为零，似乎是拙的；执简驭繁，以零概整，其实是巧的。

从分解到变形和抽象是一种创作手法，虽显得支离破碎，似乎非此非彼，其目的却是再现。另有一种创作手法，是从分解到改组和拼合，它显得繁杂堆砌，似乎亦此亦彼，其目的则是创造。

这种纯属创新的美术作品主要是木雕的神怪，即“黑人”像、土伯像、飞廉像等，这是道学为巫学所用了。其中，最能给观众以

绝妙的视觉享受的是飞廉像。它是一只凤站在一头虎的背上，凤很大，虎很小，凤展翅、昂首，虎畏葸瑟缩，这样的组合已经出乎情理之外了。尤为精采的是凤的两胁长着两支鹿角，使整个作品占有的空间无限地扩张了。凤身和凤尾的彩绘图案，容易使人联想到鱼类和兽类。《韩诗外传》卷8引天老云：“夫凤，像鸿前麟后，蛇颈而鱼尾，龙文而龟身，燕颌而鸡喙，……”《三辅黄图》卷5云：“飞廉，神禽，能致风气者，身似鹿，头如雀，有角，而蛇尾，文如豹。”不同时代的楚人对飞廉的形相的认识，总会有些出入。楚墓所出的飞廉像是战国时代的，《韩诗外传》所描写的凤的形相和《三辅黄图》所描写的飞廉的形相是汉代的。我们所关注的，则是经由分解、改组、拼合而实现的一种有出奇的想象力和出奇的创造性的艺术。《庄子·天地》云：“不同同之之谓大。”这样采取不同物象的局部，合成一个只存在于想象中的物象整体，所拓出的境界就大得不可度量了。

比木雕飞廉像更令人咄咄称奇的，是江陵马山1号墓所出的根雕“辟邪”。“辟邪”，只是姑且名之。其实，很难说它是辟邪。假如说，它是一件即兴创作的根雕，或许较为确切。它的确是用一段树根雕成的。两条前腿都在右侧，两条后腿都在左侧，当然可以猜想这是将就了材料，但更有可能是作者有意选择了这个特殊的材料，以求增强怪异的气氛。头如虎，前伸，张口露齿。第一前腿上雕着一条长蛇，第二前腿上雕着一条短蛇正咬住一只青蛙的腿，第一后腿上雕着一条蜥蜴正咬住一只小鸟的头，第二后腿上雕着一只敛翅而息的蝉。更出人意外的，是四条腿都雕成了竹竿。第一后腿以超大幅度前伸，使动态为之毕现。这是一只怪兽，它由六种动物和一种植物合成。作者的意图显然不是再现某一物象或者某些物象，他是为创造而创造，为艺术而艺术的。这件根雕作品

的美学价值，恐怕不在西方现代艺术的许多名作之下。

在神话和传说中，以及在美术作品中，把某些动物设想成奇形怪状——通常是多头，以及把人和兽、人和鸟、人和蛇拼装成为神怪，这在古代是所在多见的。但就美学思想的深浅和艺术水平的高低来说，楚艺术达到了其他古代艺术不曾达到的境界，而且达到了某些现代艺术力求达到的境界。

希腊的神话，说普罗米修斯之弟阿特拉斯杀死过一条百头巨龙。百头，多则多矣，但与三头、六臂之类只有量级的差异。《山海经》杂采各地的神话和传说，头有多到二位数的。道家的理论，如《老子》第42章说的：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”在楚国的美术作品中，头不过三。如江陵马山1号墓出有丝绣的三头凤纹样，长沙子弹库楚帛书绘有三头神图像。须知，三生万物，够多了，何必凑两位数、三位数！梅杜萨是希腊神话中的女怪，每根头发都是一条蛇，腰里缠着两条蛇，这也够怪的。但除了蛇，还是十足的人模样。希腊的传说，以为山陀儿人都是人首兽身，克诺索斯宫的主人则是牛首人身，总之，半是人，半是兽。这些，在观念上都是平淡的，无非表明人带着些兽性或神性，如此而已。倒是早期基督教的某些神话题材的美术作品比较复杂，如公元2世纪的一幅浮雕，表现一位相当于楚国“司命”的神Phanes，此神为人形，羊足，胸有狮头，左肋有羊头，右肋有鹿头，肩上有两翼，身上缠一条巨蟒，右手执雷电。此等形象，是人和飞禽、走兽、爬虫的四合一，不脱人带着些兽形和兽性或神性的窠臼。回过头来看楚国的美术作品，不但人和动物、植物是相通的，动物和植物也是相通的。何以如此？这是因为在楚美术的极盛期，道学已发展到庄学阶段。《庄子·知北游》云：“万物一也。”“通天下一气耳。”《庄子·大宗师》以为，人尚

且可以化为鼠肝或虫臂，那就“恶乎往而不可哉？”

1943年，毕加索创作了雕塑《公牛头》，那是用“拾来的物体”即一个自行车把和一个自行车座拼装而成的；尽管如此简单，却名噪一时，至今仍被奉为“装配”艺术的典范。何以如此？这是因为西方从古代到近代，艺术与“万物一府”的妙理无缘。假如把这件《公牛头》拿到楚国的郢都去展出，大概只能被评为“小技”或“小知”的。

(三)“神遇”

讲过了“法天”和“齐物”，再讲“神遇”，将会像顺水行舟那样便捷。

《庄子·养生主》讲了庖丁解牛这个寓言，假托庖丁说：“臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行。”用到艺术上来，“神遇”对表现和接受都是必需的。

据庄子说，这位庖丁学解牛三年之后，“未尝见全牛也”，他所见的是牛体内的空隙即所谓“有间”。顺着空隙用刀，“恢恢乎其于游刃必有余地矣。”“庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音，合乎《桑林》之舞，乃中《经首》之会。”《桑林》，相传是汤的乐；《经首》，相传是尧的乐。

到底怎样才算是“神遇”？依《庄子·人间世》说的；不可遇之以耳、目之类感官，而且不可遇之以心，直须遇之以气方可。“气也者，虚而待物者也。”这可是说来容易做起来难。庄子无非说，任何局限都要打破，任何意念都要清除，但这是谁也做不到的，连庄子自己也做不到。假如做到了，那就像《庄子·天地》所讲的：“无声之中，独闻和焉。”我们可以类推，说：“无形之中，独见美焉。”这便是《老子》第41章说的：“大音希声，大象无形。”但就艺术来说，“希声”、“无形”是对它的否定。道家正是否定寻常所谓艺术的，如《庄子·胠篋》所云：“擢乱六律，铄绝等

瑟，塞瞽旷之耳，而天下始人含其聪矣；灭文章，散五采，胶离朱之目，而天下始人含其明矣。”其实，道家也明白，这是实现不了的。所以，道家承认六律、五采之类是“末”，大音、大象之类则是“本”。《养生主》赞美庖丁“合乎《桑林》之舞，乃中《经首》之会”，《桑林》、《经首》当然也被视为“末”，但《庄子》承认那也不是全然不和、全然不美的。按《庄子》的逻辑，可以说这是“小音”、“小象”的“小和”、“小美”。这么一来，道学主张的“神遇”就可以为艺术所用了。

“神遇”，无论从表现或者从接受的角度去看，都要重神轻形，重意轻象。艺术的最高境界，不是形神兼备，象意俱足，而是以神驭形，以意驭象。神和意是无限的，形和象是有限的。从表现的角度去看，要以无限驭有限；从接受的角度去看，要以有限见无限。《老子》第45章说：“大成若缺”，“大巧若拙”。这个道理，是末者之流能够赞同的。

楚国的一些美术精品，上文讲到的那些作品，都体现了末者之流所能理解的“大成若缺”和“大巧若拙”。支离破碎，所以“若缺”；奇形怪状，所以“若拙”。拿“逼真”来要求，几乎全不合格；可是，拿“传神”来要求，就都称得上佳作甚至杰作了。

对艺术上的真，那是可以“官遇”的；对艺术上的神，那就只能“神遇”了。艺术上的神不可名状，因而也不可模仿。楚艺术的生命力，不在于模仿，而在于创造。

凡创造的艺术作品，给人的最初印象总是“不肖”。所谓“不肖”，就是“不像”、“不似”。“肖”所能给予的是低层次的美，其境界小；“不肖”所能给予的是高层次的美，其境界大。楚国的美术作品有这样的习惯：对只有“小美”的物象，如凡夫俗子和龙、虎、鹿、蛙之类，总是以“肖”出之，虽不“缺”、不“拙”，但只是“小成”、“小巧”；对赋有“大美”的物象，如神人怪兽和凤，总是以“不肖”

出之，或“缺”、或“拙”，却是“大成”、“大巧”。经过这样的比较，就容易明瞭大美不肖的真谛了，就可以悟彻“神遇”的妙理了。

骚学与楚艺术

骚是以屈原的《离骚》为表率 of 楚辞，骚学是楚辞的美学。

近几十年来，关于屈原作品艺术风格的诸多议论，都不出“浪漫主义”的窠臼。以浪漫主义论骚学，这是以貌论神，以洋论中，似乎用得恰到好处，其实却是隔靴搔痒。试问：屈原何以奉行浪漫主义？屈原的浪漫主义可否与西方的浪漫主义等量齐观？这些，就谁都说不透了。在最近几年里，有了少许发展，屈原及其作品获得了另外一顶比浪漫主义更时髦也更古老的桂冠，其名曰“狄俄尼索斯型”（酒神型）。无奈这也是以貌论神，以洋论中，也还隔着一层。

为了求得对骚学的中肯的认识，非从巫学、道学与骚学的关系着眼不可。

上文说过，骚人和巫师可以一身而二任，骚人和道家也可以有意气相投之处。屈原即如此，这位骚学的宗师也是郢中巫学的大师，又是稷下道家的信徒。兹事体大，不可不详为言之。

先说屈原是郢中巫学的大师。读者也许会举出《天问》来，作为反证，说屈原的《天问》是对神话和传说作理性的反思，问而不答的缘由是述而不信。其实，尽管屈原在《天问》中接连提出一百七十多个问题，我们从《天问》中却看不出屈原有一丝一毫的怀疑。一般的问题，屈原都是有所不知而问，不是有所不信而问。例如，“县圃”是《天问》和《离骚》都提到的。《天问》云：“昆仑县圃，其尻安在？”《离骚》云：“朝发轫于苍梧兮，夕余至乎县圃。”自己在神游的途中到过的地方，难道还会怀疑它的存在吗？屈原所要究诘的

只是县圃由什么支撑着，而究诘不等于怀疑。有些问题也有答案，只是答案在前而问题在后罢了。例如，《天问》以十一个问句说出了鲧和禹的事迹，接着问道：“鲧何所营？禹何所成？”这样发问，像是讲课之后进行测验的提问。有些问题纯属常识，只能用作启蒙教材。例如：“何所冬暖？何所夏寒？”稍有地理常识的人都知道，九州之南冬暖，九州之北夏寒。对此，屈原难道也会怀疑吗？一百七十多个问题所究诘的，都不是有无和真伪，而只是“谁”、“孰”、“何”、“安”、“焉”、“胡”、“几”之类。可见，《天问》是一篇需要导师讲解的巫学课文，问而不答是引而不发，韵味悠长。类似的问题，《庄子》也提出过，如《庄子·天运》曰：“天其运乎？地其处乎？日月其争于所乎？……”等等，也是问而不答。可是粗知庄学的读者都能代《庄子》作答，如郭注所云：天“不运而自行”，地“不处而自止”，日月“不争而自代谢”……。这类不答之问，实为不言之教，正显示了道家的本色。

如上所述，对于神话和传说，屈原不曾作理性的反思。屈原倒是作了些感性的发挥，把自己也放进神话和传说中去了，原因在于屈原有郢中巫学的根底。在《离骚》中，屈原自称：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能。”这样的秉赋和教养，恰好可以做观射父所讲的那种巫学家。实际情况正是这样，从屈原的作品中，可以发现屈原博览群书，广涉诸家，详悉掌故，擅长辞令，而尤精于巫学。屈原熟知神话，深钦神巫，善作神游，颇有女巫的见识和风采。《离骚》和《九歌·湘君》所谓“扬灵”，注家大抵解作“显灵”。其实，“扬灵”是从原始的转形变态信仰演化而来的，意即灵性的互参相通，而可引申为灵魂的高飞远扬，与神游相仿。楚国巫文学的代表作，几乎都是屈原的手笔。假如说屈原还不是一位像卜尹那样的专职女巫，至少也

可以确认他是郢中巫学的一位大师。

再说屈原是稷下道家的信徒。读者也许会从屈原的作品中搜出些句子来，说屈原是法家或儒家。被援引得最多的，是《九章·惜往日》中的这些句子：“奉先功以照下兮，明法度之嫌疑。国富强而法立兮，属贞臣而日媿。”“乘骐骥而驰骋兮，无辔衔而自载；乘汜淝以下流兮，无舟楫而自备。背法度而心治兮，辟与此其无异。”诚然，其中有法家的思想成分。屈原所反对的“背法度而心治”，就是《韩非子·用人》所反对的“释法术而心治”。可是，儒家也重视法度。《论语·尧曰》假托古帝云：“谨权量，审法度，修废官，四方之政行焉。”由此可知，孔子也讲求法度。屈原所云：“奉先功以照下兮，明法度之嫌疑”，与儒家的法先王和审法度是一样的。至于“国富强而法立兮，属贞臣而日媿”，上一句固然是法家的主张，下一句却流露出道家的口吻。那么，屈原到底是法家呢？是儒家呢？还是道家呢？屈原向往良法美政近乎法家，但他不像法家那么峻刻；屈原主张重仁袭义近乎儒家，但他不像儒家那么通达；屈原志洁行廉近乎道家，但他也不像道家那么超脱。须知，屈原是战国中晚期之际郢中的国人。当时各执己见、竞驰其说的法家、儒家、道家，都在淮水支流汝、颍、沂、泗以北。南方郢中一带没有法、儒、道诸家的代表人物，但对诸家之学都敞开着大门。屈原生活在这样的环境里，以巫学为体，以道学为用，又杂采巫、道以外的诸家之学，因而思想色彩斑驳陆离。屈原就是这么一位骚人，我们何必把他硬派到法家或儒家或道家的门庭中去呢？不过，屈原对稷下道家的精气说笃信而力行之，这却是事实。

屈原是稷下道家的信徒，此说倡自友人涂又光，详见所著《论屈原的精气说》（《楚史论丛》，湖北人民出版社1984年版）。稷下道家的精气说，见于《管子》一书的《内业》、

《心术》诸篇。《管子·内业》云：“精也者，气之精者也。”“凡物之精，此则为生，下生五谷，上为列星，流于天地之间谓之鬼神，藏于胸中谓之圣人。”胸中是精气的住房（“精舍”），只要把胸中清扫得干干净净，精气就会跑到胸中来。《内业》云：“敬除其舍，精将自来。”怎么才算把胸中清扫得干干净净呢？那就要做到“正”和“静”，“正”是对肢体的要求，“静”是对血气的要求。《内业》云：“四体既正，血气既静”，“能正能静，然后能定。定心在中，耳目聪明，四枝（肢）坚固，可以为精舍。”“乃能穷天地，被四海，中无惑意，外无邪灾，心全于中，形全于外，不逢天灾，不遇人害，谓之圣人。”屈原在《离骚》中自述：“耿吾既得此中正”，“溘埃风余上征”。王逸《楚辞章句》注曰：“得此中正之道，精合真人，神与化游。”所谓“得此中正之道”，即胸中已成为精舍。“真人”，道家以为与“至人”、“神人”、“圣人”类同。一旦“精合真人”，就能“神与化游”。所谓“神与化游”，即《管子·内业》所云：“穷天地，被四海，……”即《庄子·田子方》所云：“上窥青天，下潜黄泉，挥斥八极，神气不变。”亦即《离骚》所云：“览相观于四极兮，周流乎天余乃下。”

《离骚》是抒情诗歌无可逾越的高峰，后人虽欲效之而终莫能及。这是因为后人的才情不如屈原吗？不是。“江山代有才人出”，二千多年来难以数计的骚人墨客的才情难道个个不如屈原？答案在于后人没有屈原那样的郢中巫学根底和稷下道学根底，虽欲效之，只能是效颦、学步，因而终莫能及。

骚学虽与巫学和道学都有相通之处，但它以高洁绮丽的情思独标一格。《文心雕龙·辨骚》论楚辞云：“气往辄古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能矣。”

楚辞的惊采绝艳，有源于巫学的，有源于道学的，这些都不难辨识，但更重要的是源于楚地明媚的风光、楚国奇特的风尚、楚

人俊逸的风致，而由骚学总其大成。只要读一读《越人歌》，便可窥其一斑。还在屈原降生以前，鄂君子晰泛舟于江上，一位榜槳的越人即兴唱歌一支，鄂君子晰听不懂，请一位兼通楚语和越语的人翻译出来，竟是一篇绝妙好辞，全文为：“今夕何夕兮搴舟中流？今日何日兮得与王子同舟？蒙羞被好兮不訾诟耻，心几烦而不绝兮得知王子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知！”（《说苑·善说》）此歌饶有江南的水乡清韵和山村幽趣，声情摇曳，令人心醉。《九歌·湘夫人》有句云：“沅有芷兮澧有兰，思公子兮未敢言。”这两句与《越人歌》的后两句异曲同工，可见屈原为酿造骚学的蜜汁而采集了民间歌谣的花粉。唯其如此，他才能在诗坛上独辟蹊径、大放异彩。

巫、道、骚与艺术

巫学给艺术带来的是狂怪直率的意绪，道学给艺术带来的是睿智玄妙的理念，骚学给艺术带来的是融狂怪直率的意绪和睿智玄妙的理念于高洁绮丽的情思之中。

骚学与巫学在艺术上的区别，主要是雅与俗。试以招魂为例：

楚辞《招魂》有句云：“湛湛江水兮上有枫，目极千里兮伤春心，魂兮归来哀江南！”鄂西端公（巫师）招魂的唱词有句云：“生魂去时十六两，回来还要两半斤。”（杜棣生《楚辞〈招魂〉与民俗》，见《江汉论坛》1990年增刊《楚学论丛》）对比之下，雅俗立判。其雅也固不可及，其俗也亦不可及。

骚学与道学在艺术上的区别，主要是华与朴。试以色为例：

楚辞写景状物，色彩鲜丽。《九歌·少司命》有句云：“绿叶兮紫茎”，《九歌·东君》有句云：“青云衣兮白霓裳”，《九歌·山鬼》有句云：“乘赤豹兮从文狸”，《大招》有句云：“朱

唇皓齿”，诸如此类，往往可见。道家的文章，无论《老子》、《庄子》，一概白描。偶而涉笔及色，都是“青天”、“黄泉”之类专门名词，并非特意彩绘。

岂但于色如此，于香、于味、于音、于恋情、于亲谊、于忠忱等也如此，骚人莫不关心，而道家则全不介怀。

华朴之分并非妍媸之别，对此，只能像庄子那样说：此亦一是非也，彼亦一是非也。

在艺术上，巫学以形象夺人，道学以境界启人，骚学以情致感人。

巫、道、骚之于艺术，总而言之，是形象奇、境界大、情致美。

岁往月来，巫学被科学和宗教挤在夹缝之中，逐渐地衰变和消退了。尤其是在近代的通都大邑，巫学已近乎绝迹。即令还有，也是假巫学比真巫学多。但在长江中上游之间，北起大巴山，中经巫山，南至武陵山，山高水险，历史的节拍比通都大邑慢得多，至今还贮藏着巫学的标本，只是这些标本已被时光冲淡和扭曲了。历史的流程不能逆转，因而今巫不及昔巫。可想而知，后之视今亦犹今之视昔，巫学将继续衰变、消退。尽管如此，从楚国巫学的遗存中，我们仍能窥见自己民族天真烂漫的童年时代，仍能领略自己民族童年时代的脉脉痴情和虎虎生气，从而复苏我们艺术的童心，激发我们艺术的活力。巫学的时代一去不复返了，巫学的灵感却是永存的。

道学和骚学的生命力比巫学强得多，只是人们对此未必已有充分的认识，可以毫不夸张地说：从秦汉到明清，中华民族的创造性思维大半来自《老》、《庄》，中华民族的创造性艺术大半来自《庄》、《骚》。至于何以如此，则超出了本文的题旨，也只好引而不发了。