

首届全国楚文艺研讨会论文集汇编·湖北省文联湖南省文联中国《木研究楚文艺研究》



楚文藝論集



出版社

楚文藝論集

楚 文 艺 论 集

湖北美术出版社出版

湖北省洪湖市印刷厂印刷

新华书店湖北发行所发行

1991年12月第1版 1991年12月第1次印刷

850×1168毫米 32开 22印张 500千字

印数：1—2 000册

ISBN 7—5394—0223—7/J·221

定价：8.00元

目 录

张正明	巫、道、骚与艺术	1
萧 兵	《楚辞》里有没有“龙船”和“方舟”?	17
郭德维	楚艺术人物形象特点试探	55
王克陵	云·气——楚文艺形象与符号母题	75
宋梧刚	边鼓一声轻——就楚文艺研究答客问	90
刘晓路	马王堆帛画再认识：论其楚艺术性格 并释存疑	93
刘信芳	关于子弹库楚帛画的几个问题	111
陈建宪	引魂之舟——楚人物龙凤帛画与日本 珍原古坟壁画的比较研究	123
颜新元	长沙马王堆汉墓T形帛画主题思想辨正	130
刘玉堂	楚书法艺术简论	150
顾丞峰	镇墓俑兽形制演变析	165
赵 辉	楚文物中动物雕刻造型的文化内涵分析	178
征 雁		
彭 德	楚墓“兵主”考	191

李砚祖	楚工艺文化论	207
皮道坚	春秋楚铜器的造型风格研究	218
何浩	略论山字纹镜及其与山字形器的关系	235
陈振裕	东周楚国竹器的装饰艺术	246
彭浩	楚人丝织纹样的历史考察	261
后德俊	试论楚国的漆艺术和漆工艺的关系	275
王红星	包山二号楚墓漆器群研究	283
院文清	楚龙凤纹饰概述	303
高介华	楚学——莱特学派的哲学基础	317
张良皋	先楚建筑一例——盘龙城一号殿复原讨论	332
刘守华	楚文化中的民间故事	347
韩致中	荆楚岁时民俗研究	364
顾森	楚文化对汉代天界观的影响	382
林河	侗族傩戏《姜郎姜妹》试析	386
张劲松	论湘楚傩戏、傩文化的鬼神文化系统	396
唐愬	冲傩——古傩和楚巫结合的混血儿	412
刘子英	湖南地名传说与楚国历史文化	423

巫瑞书	荆湘歌谣的楚文化色彩探索	433
萧 园	楚人与巫觋文化	449
黄翔鹏	楚风苗欽和夏代“九歌”的音乐遗踪	454
杨匡民	论楚辞的音乐节奏	471
蒲亨强	楚苗音乐特异终止式研究	481
李幼平	楚系乐器的种类及其组合	496
刘 红	论“武当韵”与楚文化的渊源关系	511
余兰生	楚国音乐文化与美国音乐文化的比较	529
潘啸龙	论楚辞的狂放与奇艳	545
张 君	高唐神女的原型与类型	568
罗 漫	“楚辞”新概念试说	594
刘城淮	南、北神话、传说的交融	600
黄永林	论楚辞与古江汉民歌的关系	614
郭德维	楚辞名物新证	622
黄凤春		

编后记

[湖北]

张正明

巫、道、骚与艺术

一位友人问我：“你说楚文化博大精深，也许你是对的。但我现在只能应之以‘唯唯，否否’。楚国的物质文化倒还不难评估，冶金啦，织丝啦，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，就象把凡夫俗子视同古圣先贤，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、巫风。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。寻常的巫是低层次的巫师，即巫术师；观射父所讲的巫是高层次的巫师，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，“能作训辞，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，才有了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，外有劲敌的凭陵，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，就不免蹉跎和愁若了。

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，“灵偃蹇兮姱服，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，只是道家换了骨，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。”这是人对宇宙的认同，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。他们的烦恼和恬静，痛苦和欢乐，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。

二

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，大量的诗歌作品、乐舞作品、美术作品是巫学的艺术作品。这，只要看题材和功能，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，在于“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“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”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。

其它楚墓所出的“镇墓兽”，以及长台关1号、2号楚墓所出的“双角器”，都是土伯像。“土伯”见于《招魂》，是“幽都”即冥府的主宰。早期的土伯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。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”，实为飞廉像。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冥界去。

楚人以为，飞禽、爬虫、走兽，无论善恶，都有与人相通的灵性。出于图腾崇拜的遗风，楚人莫不尊凤。凤，又象雉，又象鸛，又象跋乌。象雉，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。象鸛，是出于比附，因为楚人的先民曾以观测鸛火南中来预报春分，以致有《埤雅》卷8引《禽经》“赤凤谓之鸛”一说。象跋乌，是基于崇拜太阳的传统，于是以为太阳里面的跋乌也是凤。在楚国的美术作品中，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。

风龙相斗是楚国美术作品的永恒主题，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美术作品，其意蕴与风龙相斗近似。

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，画着一个贵族男子乘龙舟，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。楚国的美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，耍弄蛇，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。

凤虎相斗也是楚国美术作品的一个屡见不鲜的主题，结局自然是凤胜虎败。让大风把小虎踩在脚下，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。

假如楚艺术只是巫学艺术，那就不足为奇了。楚艺术的内在思想、表现手法、外在风格，都显示了道学和骚学的要旨。

三 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”，只是求简炼。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”，那就非人力之所

能及了。

要“法天”兼“法地”，就得象《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，却是个广大无垠、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”！

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：“有之以利，无之以用。”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，似乎玄得不可思议，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、有效的流动和各私用部分自成一统，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，“有之以利，无之以用”，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·大宗师》讲了一个极端的例子：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，与其要求再做人，不如唯造化之命是以，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肋长着两支鹿角，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，象鸿前麟后，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像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像中的物象整体，所拓出的境界就大得不可度量了。

比木雕飞廉像更令人不可思议的，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