

# 道教艺术的符号象征

詹石窗

---

---

本文从符号学的角度对道教艺术进行探讨,指出道教艺术本身就是一个符号象征系统。作者区分了道教艺术的自然符号与人工符号之特性和功能,考察了具象符号与抽象符号在道教艺术中的不同表现及其象征蕴含。在此基础上,作者从道教艺术的审美功能上发掘了隐含于道教艺术中的人的精神,说明道教的生命意识在很大程度上就是通过符号象征来体现的。道教艺术之所以充满生命的气息和律动,正在于关注生命之精神的作用;也正因此,这种艺术形式才闪烁着独具魅力的美的灵光。

作者詹石窗,1954年生,哲学博士,福建师范大学宗教文化研究所教授。

---

---

道教艺术是中国传统艺术的重要门类。作为一个类概念,它统摄着许多不同的分支。对道教艺术进行划分,这是我们深入研讨其性质、特征、作用的前提。从其对思想内容的呈现或表达的“显示度”来看,道教艺术可以分为再现型道教艺术、表现型道教艺术、象征型道教艺术。再现型道教艺术,一般来说是通过模拟方式对道教活动的直接显示,它在总体上是一种“写真”。表现型道教艺术则在“描摹”艺术客体时有了一定的寄托,它的起点是再现,整个内容包含着再现的成分,但是它不是对道教活动过程的纯客观记录或反映,而是把道教活动既当做“艺术描摹”的对象,又当做艺术家心灵轨迹的“反映器”。在这里,艺术对象或曰艺术客体在艺术家心目中是二重化的。一方面,作为艺术对象的道教活动内容是艺术家“描摹”的原型物;另一方面,道教艺术家又要将自己对“道”的理解和其心灵观照感应贯入其“摹本”里。于是,艺术对象不仅是一种“客体性”存在的物象,而且是“大道信息”的“运载车”。比表现型道教艺术更高一层的是象征型道教艺术。“象征”在道教艺术中占有极重要的地位,不认识象征,可以说是无法进入道教艺术殿堂的,也是不能向纵深处理解道教思想体系的。

## 一、象征的符号性与道教符号象征的初步观照

黑格尔说过：“‘象征’无论就它的概念来说，还是就它在历史上出现的次第来说，都是艺术的开始……”<sup>①</sup>换一句话讲，艺术一开始便是象征性的。按照黑格尔的观点，象征首先是一种符号。它与单纯的符号或记号不同，意义与表现意义的手段之关系不是一种完全任意构成的拼凑。在艺术里，意义与象征的联系是密切吻合的。

符号象征，作为美学研究的一大概念，引入道教艺术研究领域，这是我们理解其深层意义之必需。在人文思想史上，象征是一个被广泛应用的概念。在哲学、美学、文学、历史、社会学、心理学、人类学领域中，人们对“象征”作了多方面的讨论和种种规定。由于讨论的角度不同，人们对象征意义的理解也多有分歧。一般地说，所谓象征是指用具体事物表现某种特殊意义。黑格尔认为，“象征一般是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物，对这种外在事物并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛较普遍的意义来看。因此，我们在象征里应该分出两个因素，第一是意义，其次是这意义的表现。意义就是一种观念或对象，不管它的内容是什么；表现是一种感性存在或一种形象。”<sup>②</sup>在这段话中，黑格尔把象征分为“意义”与“表现”两个因素，又从“表现”上升到“形象”。他运用抽象分析法，对象征的构成作了界定。通俗一点说，象征便是不直说本意，而以含蓄的感性存在物来暗示所要表达的意义。这样，象征也就有了隐喻性，可以造成一种朦胧的诗意美。故而，艺术家们大多喜欢运用象征。

用于“象征”的代表一定意义的“外在事物”，既可以是存在于自然界的天然之物，又可以是人工创造的。事实上，作为艺术品，当它成为象征物时，不管它是对自然物的肖似模拟或变形处理，本身便打上了人的精神烙印。当同一题材的某一形象与某一特定意义联系在一起时，这一形象便成了符号，它是这种意义的代表。因而，这种象征有别于一般的“外在事物”。现代“象征形式哲学”的代表人物卡西勒指出，一种象征形式应理解为一种精神能量，借它之助使一种精神的意义内容和一种具体的感性记号相连，并内在地属于此记号。据卡西勒看来，“象征不只是一种指示性记号，从一个领域指示另一个领域，而且是参与这两个不同领域的记号，即通过外部物质世界中的记号显示内部精神世界中的记号，或从可见物质世界中的记号显示内部精神世界中的记号。因而具有精神活动的人被其称作‘象征动物’。因此作为一种记号观念的象征主要与它所‘代表’、‘暗示’、‘含蕴’的精神内容有关。”<sup>③</sup>也就是说，象征不是独立性

① ② 黑格尔：《美学》第2卷，商务印书馆1979年版，第9页。

③ 李幼蒸：《理论符号学导论》，中国社会科学出版社1993年版，第493页。

存在，它以符号的形式出现，是沟通“能指”与“所指”的中介。只有当符号暗示了有别于自身的意义时，象征才是存在的。

从符号象征的视角来审视道教艺术便会发现，即使是那些以道教历史故事为主要根据进行创作的艺术作品，也往往是夸张和变形的，具有符号象征的意义。如道教教主太上老君的原型是先秦道家学派理论大师老聃，他的生平事迹载于司马迁的《史记·老庄申韩列传》。在司马迁笔下，有关老聃的相貌着墨并不多，但到了葛洪的《抱朴子》，老聃的“真形”已相当具体。葛洪谓老子身長九尺，黄色，鸟喙，隆鼻，秀眉长五寸，耳长七寸，额有三理上下彻，足有八卦，以神龟为床，金楼玉堂，白银为阶，五色云为衣，重叠之冠，雷电在上，晃晃昱昱。葛洪不仅描述了老子的“肖像”，而且作了环境的渲染。唐宋以来，有关老聃的相貌更带上神秘的光圈。《混元皇帝圣纪》说：“老君者，乃元生之至精，兆形之至灵也。昔于虚空之中，结气凝真，强为之容，体大无边，相好众备，自然之尊，上无所攀，下无所蹶，悬身而处，不颓不落，著光明之衣，照虚空之中，如含日月之光也；或在云华之上，身如金色，面放五明，自然化出，神王力士，青龙白兽，麒麟狮子，列于前后；或坐千叶莲花，光明如日，头建七曜，冠衣晨精，服披九色离罗帔，项负圆光；或乘八景玉舆，驾五色神龙，建流霄皇天丹节，荫九光鹤盖，神丁执麾，从九万飞仙，师（狮）子启涂（途），凤凰翼轩；或乘玉衡之车，金刚之轮，骖驾九龙，三素飞云，宝盖洞耀，流焕太无，烧香散华，浮空而来……”<sup>①</sup>《混元皇帝圣纪》这段描述比起葛洪《抱朴子》关于老子的身形叙述来又具体得多，环境渲染更带浓烈的宗教气氛。不过，《混元皇帝圣纪》这种充满想象力的老君画像仍是以葛洪《抱朴子》为本的。因为《抱朴子》所言老子身形已隐伏着变的因子。老子脚下的“八卦”便是变化的总根源，八卦出于太极，太极涵阴阳，阴阳相感而八卦生。八卦会于中而成九宫，九宫之数以一、三、五、七、九为框架，所谓老子“真形”在整体上是“太极”，在数为一。一生二，二生三，所以老子额有“三理”。“三生万物”，万物各具木火土金水五行，故老子“秀眉长五寸”；五行各有阴阳，阴阳运化，天生地成，故《易》数变，一变而为七，老子“耳长七寸”，七变而为九，故老子身長九尺<sup>②</sup>。由此不难看出，葛洪所描绘的老子真形那些数字是别有一番用意的。作为数码代号，一、三、五、七、九也是符号象征，暗示了宇宙间天地万物的演化系列。由于代表宇宙演化的“九宫”数蕴含着化生妙理，老子身形也就有了多种变体，《混元皇帝圣纪》所描绘的正是其变体的表征。而老君之随从“九万飞仙”以及狮子、凤凰等等，

① 《云笈七签》卷一二，《道藏要籍选刊》第六册，上海古籍出版社1989年版，第692页。

② 关于“一变而为七”的数变见于《列子·天瑞篇》：“易变而为一，一变而为七，七变而为九，九变者，究也，乃复变而为一。一者，形变之始也，清轻者上为天，浊重者下为地，冲和气者为人；故天地含精，万物化生。”其本即《易》“洛书九宫”数理。

若抹去迷离恍惚的宗教云雾，显露出来的也是宇宙演化的多彩多姿之气象。葛洪《抱朴子》及《混元皇帝圣纪》的老君真形在中国隋唐以来的许多绘画作品中得以具体化，像元代画家赵孟頫所绘老子像、泉州石雕老子坐像、太清殿壁画——《老子讲道德经》《老子西出函谷关》的身形均具有这种特点，而讲经之时众弟子俨然而坐，四周云气缭绕之情形所象征的亦是宇宙的万千流韵。因此，从某种意义上说，老子身形图乃是道教关于宇宙演化观念的缩影。在这里，宗教信仰与宇宙发生论融而为一了。

太上老君题材方面的作品，我们更经常看到的是他骑青牛的坐像。这种坐像在许多道观中的壁画或雕塑作品里都可以见到。较早的有南宋晁补之的《老子骑牛图》、李奇茂的《老子骑牛图》，以及元代的《老子骑牛铜像》、明代《列仙全传》的《老子骑牛》插画等。在这些绘画里，牛已经成为陪伴老子的反复出现的意象。事实上，凡是在老子遗迹传说的地方，有关“牛”的艺术品即十分突出。如陕西省周至县终南山脚下，唐朝曾在此建造了一座巨大的道观——宗圣宫，而今遗址中那石刻青牛以及系牛柏、系牛碑依旧昂然而立。在洛阳古城里，也矗立着巨大的青牛像。四川灌县青城山巨型老君雕像之坐骑也是青牛。青牛与太上老君的形象已不可分离地联结在一起。从符号象征的意义上看，近千年来，青牛形象反复出现，这本身便是值得关注的艺术现象。《说文》谓：“牛，大牲也，牛件也。件，事理也。象角头三，封尾之形。”作为象形文字，牛取象于牛头，两角一头，合而为三。在道家学派的典籍里，“三”是个极重要的数字，万物生于“三”。三代表着天地人，一牛涵三，则牛乃是宇宙全体的象征。老子骑在青牛上表示的是道家对宇宙的整体把握。牛在古代又是星宿之一。《说苑·辨物》：“所谓二十八星者，东方曰角、亢、氐、房、心、尾、箕，北方曰斗、牛、须女、虚、危、营室、东壁……。”牛居于北方，在五行上属水。这个“水”正是道家最为崇拜的东西。《道德经》曰：“万物莫柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜。”又曰：“上善若水。水善利万物而不争。”青牛就是水牛。它象征的是道家对“水”的崇拜。牛在古人心目中，又与“紫色”相关。《晋书·张华传》：“初，吴之未灭也，斗牛之间常有紫气。”相传老子要过函谷关时，关令尹喜观星望气，见有紫气东来。今所见各类“老子骑牛图”均有紫气缭绕。紫气起于“斗牛”之间，那是一种天象，代表着吉祥。由此可知，道教艺术中的老子骑牛图，实凝聚着道家基本主张的“全息”。通过艺术信息传递，道教也同样崇尚水性阴柔之物，而其宇宙论亦与先秦道家有很大的相似性，这是耐人寻味的。

## 二、道教艺术的象征符号及其隐意

作为道教艺术象征的符号是复杂多样的。如何对此类象征符号进行划分，可以有不同的标准。在这里，笔者拟以“艺能”作为尺度来划分。所谓“艺能”最早见于

《史记·龟策传》：“至今上即位，博开艺能之路，悉延百端之学。”后来，《后汉书·方术传》等也曾应用了这个概念。中国古典文献中的“艺能”概念指的主要是自身所具备的学问技能。引而申之，“艺能”可以看做技艺能量。如果人将某种思想贯注于天然对象物之中而没有改变其外形，那么这种对象物虽然已被赋予“艺”的观念，但作为“载体”来说依旧可以看做是“自然”；如果人由于艺能劳动改变了对象物的外观形态或将某种艺术观念化为一定的对象物，那么这就带有“人工”的特质。根据这个标准，我们考察道教艺术，也就有了自然符号与人工符号的区别。对这两类符号作一定的分析，有助于我们认识道教象征美学的底蕴。

自然符号就是赋予自然物象以特定意义的符号。这种情形在中国远古时期便已发生。道教信奉者们酷爱大自然，故山山水水、花草树木都被艺术化，具有符号象征的隐喻性，成为其修道情感的寄托。相传天师道鼻祖张陵入蜀之前曾于云锦山中炼丹，丹成而龙虎现，抬头一看，云锦山恍然有龙虎之形，故易名龙虎山。钱惟善《闻尊师为肖太定所作丹房寓隐图》云：“结茅云里万尘空，辟谷相期伴赤松。昼夜常明羽人国，春秋不老药仙宫。飞腾舔药还鸡犬，蟠伏成形看虎龙。缩地壶天今有术，愿辞羁绊问参同。”<sup>①</sup>这首诗是因“丹房寓隐图”而作的。丹房之对面正是蟠伏的龙虎山。在道教炼丹中，龙虎是重要的隐语之一，用以代称丹药、气血、精气等。朱熹《周易参同契考异》称：“坎离、水火、龙虎、铅汞之属，只是互换其名，其实只是精、气二者而已。”龙虎的意象又有阴阳之别，《试金石·吕祖沁园春·济一子注》：“龙雌虎雄，不交不成就造化，二物相合，宝体生金。”炼丹中龙虎的这种隐语最初是从观察自然山形而得出的。张天师在云锦山以龙虎为法象来炼丹，这正是赋予自然山形以符号意义的见证。在观念上，这种法象虽已有“艺术”的因素，但其对象物之客观形态却仍未被改变。

在道教信奉者心目中，道观园林中的山是仙境的象征。传说中的蓬莱、方丈、瀛洲三神山，神仙往来，逍遥自在，令人神往。仙山传说对于古代的崇道皇帝有极大的诱惑力。隋炀帝时京都洛阳所造的皇家园林，便有许多模拟性仙山。《资治通鉴》卷一八隋炀帝大业元年载：“五月，筑西苑，周二百里，其内为海，周十余里，为方丈、蓬莱、瀛洲诸山，高出水百余尺，台观宫殿，罗络山上，向背如神。”这个西苑里的“三神山”显然是假山，但却也反映了道教以山为仙境的象征观念对世俗生活的重要影响。

道观园林以山为仙境，而花木则为“仙人”。“树有树神，花有花仙。”道人们真诚相信，当天机界临之际，树神花仙都会被感动而显现。道观园林依山形而设，山峦叠障假花木而奇。它们相映成趣，仿佛神仙便往来于其间。从性命修行的教理上看，道观园林的花木还象征着超尘脱俗，比喻驱邪益寿、青春常在。

道教园林艺术由于耗费了劳动能量，它作为象征符号，也就打上“人工”的烙印。

① 引自程关森《龙虎山三绝》，百花洲文艺出版社 1991年版，第 18页。

事实上,随着艺能劳动的加大,人工艺术符号便丰富起来。从广义上看,道教音乐的曲线谱(又叫声曲折)、道教的舞蹈动作、道教戏剧的人物科步、道教的书法与绘画、雕塑与建筑都是人工符号,具有深刻的象征意义。在浙江省崇德县崇福寺西塔内有一尊西王母雕塑像,头部以象牙雕成,而衣冠身躯则用墨色沉香木雕成。其头部低垂,肩部自然扭曲,动态微妙。沉香木与象牙相辅为用,使得晶莹如玉的面部与凝重的身态得到巧妙的艺术对比。类似的西王母造像在许多壁画上也常可见到。在这位女仙形象上就暗示着道教关于阴阳化和的生成妙理。按杜光庭《墉城集仙录》所载:西王母又号金母,“乃西华之至妙,洞阴之极尊。在西道气凝寂,湛体无为,将欲启迪玄功,生化万物,先以东华至真之气化而生木公焉。木公生于碧海之上,苍灵之墟,以主阳和之气,理于东方,亦号王公焉。又以西华至妙之气化而生金母焉。金母生于神洲伊川,厥姓缙氏,生而飞翔,以主阴灵之气,理于西方,亦号王母。皆挺质太无,毓神玄奥。于西方眇莽之中,分大道纯精之气,结气成形,与东王公共理二气而育养天地,陶钧万物矣。”<sup>①</sup>按照这种解释,西王母与东王公乃是阴阳真气所生,她和东王公一起共同管理生养的问题。可见,西王母又是“生”的象征。知道了这一番底蕴,那就不难明白为什么在许多场合,西王母又成为注生娘娘的秘密了。西王母在古神话传说本已存在,但早先她是具有“豹尾虎齿而善啸”的怪物。在道教中,西王母作为上等女仙以华贵夫人形象出现。艺术家也是按照华贵夫人的形象来塑造西王母的,其主生乐养的观念与其慈祥面容亦相吻合。面对这一艺术形象,同一群体的成员都能悟出其所代表的理念,引起共鸣,产生崇拜举动。这正是此等艺术形象作为符号象征的精神力量之所在。西王母像是道教人工符号的一个小例子。若以此为媒介,仔细地考察道教艺术的众多作品,那就能在更大程度上发现它们作为人工符号运载信息的奇妙功能了。

为了进一步了解道教艺术的符号象征的特质与功能,我们还可以从存在形态上把符号划分为具象符号与抽象符号。

具象符号是一种具体的形象符号,它与“肖似性符号”既有共同点又有不同点。所谓“肖似”就是对客体的反映尽可能保持其原貌,譬如张三之像或李四之像,明眼人一认即知它所代表的是谁。“肖似”不是原客体本身,但必需是对原客体的按比例的模拟。具象符号在一定层次上也是肖似的。在操作过程中,具象符号的创造有具体事物作范本或原型,但它不是简单地照搬原物。为了突出某一性质特征,具象符号往往作变形性处理。在音乐上,就是对主旋律的变奏;在绘画、雕塑、舞蹈上,就是在某些方面变动其造型。例如,同是“老子骑牛像”,晁补之所画之牛两角上翘,两耳伸展,是一头壮牛;而元代“老子骑牛铜像”之牛乃牛犊,头低下,显得较温顺。具象符号中的造型变化,有作者个人爱好的因素,但也有群体意识的作用。生活于具体时代的

<sup>①</sup> 《道藏要籍选刊》第一册,上海古籍出版社1989年版,第794页。

道教艺术家因其艺术秉赋自觉或不自觉地将群体的道教精神融进了艺术作品之中。由于这种精神不是以直接的形式表达出来,而是通过艺术语言以暗示隐喻的形式出现,这就造成了具象符号与本意之间一定的距离感。然而,正是这种距离感呈现出一种美的韵律。从这个意义上说,具象符号不仅是道教传达道体信息的载体,而且蕴含着积极象征的美学功能。

与具象符号相比,抽象符号与本意之间的距离就更远了。从哲学上讲,抽象本是与“生动的直观”相对而言的,它指在比较分析的基础上,从事物的许多属性中撇开非本质属性,抽出本质属性。应该说,抽象符号的形成在最终意义上也遵循这种“扬弃”原则。但是必须看到,抽象符号不是事物外观形态因素的简单“抽取”,而是经过一番“理念的玄想过程”。因此,并不是所有道教艺术品均有抽象符号功能。只有那些经过道教艺术家“玄想运作”的作品才具有抽象符号的功能。抽象符号的创制也可以有一个“内心描摹”的对象,但它与具象符号对原型的夸张变形处理不同,而要求对原型的曲折的、理念的转换。这种转换可以使本是声音的原物变成色彩,本是色彩的东西化为声音,立体的转换成平面的,斜的转换成正的。道教象征符号研究的最大难处是如何从图像上读出旋律,从色彩上听出声音。道教经典中有关抽象符号的声与形转换比比皆是。例如道人们对“灵图”之来历功用的描述便体现了这一点,《云笈七签》卷八在谈到《洞玄灵宝三部八景二十四住图》时说:“大运告期,赤明开光,三景朗焕,五劫始分。元始天尊与十方大圣至尊真神无极太上大道君、飞天神人、玄和玉女,无鞅之众,同坐南浮洞阳上馆柏陵舍中,清淡空泊,素语自然,灵音十合,妙唱开真,诸天欢乐,日月停轮,星宿默度,九天回关,河海静波,山岳吞烟,龙麟踊跃,人神欢焉。是时太上无极道君稽首作礼,上白天尊:今日侍坐,太漠开昏,无极世界,一切见明。法音遐振,泽被十方……”<sup>①</sup>这段话是用以说明传授《洞玄灵宝三部八景二十四住图》的情景的。其中既描绘了南浮洞众仙会集的场面,又勾勒出了“灵音”回转的情形。文中对于音乐的描述虽然是气氛渲染的需要,但也表达了“二十四住图”这种抽象符号与曲乐进行转换的理趣。

在道教中,带有抽象符号意义的“灵图”甚多,而备受道门崇尚的当推《元览人鸟山形图》。道人谓:“无数诸天,各有人鸟之山,有人之象,有鸟之形,峰岩峻极,不可胜言。玄台宝殿,尊神所居,林涧鸟狩,木石香花,芝草众药,不死之液,又难具陈。”<sup>②</sup>由此看来,人鸟山系道人的存想仙境。按文中的描述,人鸟山的景观应是很具体的,有峰峦,有鸟兽,有殿堂。但是,真正画出来的却是如符一样的形状,整体上呈长方形,以粗笔曲线交叉而成,中间四小块纯属符笔法。道经释曰:“妙气之字

① 《道藏要籍选刊》第一册,第571页。

② 《道藏要籍选刊》第一册,第577页。

即是山容 其表异相, 其遮殊姿。”<sup>①</sup> 这里的“异”和“殊”充分体现了道教艺术中的抽象符号与具体事物间的巨大差别 它不是形态的写真, 但却是妙气神水的流泻, 故谓之“真形”。

抽象符号的象征意义是具有多层性的, 且随着环境的变化而有新的生成。仍以“人鸟山形图”为例, 它既是道教诸天胜境的“符征”, 又是“天地人之生根, 元气之所因, 妙化之所用”<sup>②</sup>。照此之说, “人鸟山形图”又成了天地万物之根本的抽象或象征了, 因为在中国传统思维模式中, 天地人三界代表着宇宙的全体。可见, 在道教中“人鸟山形图”的象征意义已被无限地扩大了。这种意义的生成是抽象符号所赋予的一项重要功能

道教艺术的符号象征是中国传统象征哲学的结晶, 更是道门玄想实践的产物。《易经》八卦便有符号象征的功能。道教在修炼实践活动中借鉴了《易经》的卦象思维, 通过宗教的存想修持, 不断丰富原有的神仙胜境, 形成了多彩多姿的神仙传说, 它们成为文人艺术家创作的活水源头。当文人艺术家以重复变奏的方式使神仙符号在不同场合再现时, 象征意义就不断生成。

### 三、道教艺术符号象征的生命律动与人的精神

道教艺术符号象征的审美指归与人的精神之高扬是一体化的。从表层上看, 道教艺术的表现对象多是神仙幻境, 似乎远离了人自身, 但实际上道教艺术的符号象征所蕴含的是由深沉的生命体验而支持的强烈的自我意识。

英国诗人、大英博物馆东方绘画馆馆长劳伦斯·比尼恩 (Laurence Binyon, 1869-1943) 在谈到中国的绘画艺术时指出: “单单是秩序, 以及对秩序的顺从, 永远也不会使人的精神完全满足。在那种精神里, 欲望经常隐藏起来, 经常受到压抑, 然而却一直持续不断, 超越自己; 它变得面目皆非。它逃避, 它扩张, 它创造。在某种意义上说, 这是对自身命运的对抗。而这种欲望可以通过渴望摆脱日常生活那种桎梏人的环境这样一种形式表现出来; 这就是浪漫精神, 在行动的天地里激发着为冒险而冒险的精神, 而在想象的领域里则渴求着美: 它醉心于怪异的、遥远的、奇迹般的、不能达到的东西。或者它采取一种有力而又持久的形式, 一心想超越自身的局限, 使自己与外界存在物同化, 最后它达到升华而与宇宙精神、与无所不在的生命精神合而为一。”<sup>③</sup> 这种对欲望的曲折表达, 对自我的超越, 在很大的程度上符合道教艺术的精神境界。搜奇猎异, 逍遥八极, 充满浪漫色彩, 道教艺术正是以此为主要特色。这种色彩斑斓的

① ② 《道藏要辑选刊》第一册, 第 577 页。

③ 劳伦斯·比尼恩:《亚洲艺术中人的精神》, 辽宁人民出版社 1988年版, 第 20页。

外观铺排映射出一种对自我局限超越的需求。可以说，道教是一种最为关心生命价值的宗教。道教看到了人生的最大局限就在于生命的短促。为了改变这种局限，道教把眼光移向了浪漫的艺术世界，在这个世界里进行精心的营构。道教运用艺术形式对天界的咏叹，实际上是对自我生命的讴歌。在尘世中得不到的自我生命的永恒在艺术世界里得到了充分的满足，因为这时的自我已经与天地化为一体，万物的存在就是“我”的存在，宇宙的精神就是“我”的精神的本体。

在道教经籍《灵宝无量度人上品妙经符图》中收有《灵宝始青变化之图》《碧落空歌之图》《大浮黎土之图》，道人们对这三图的解释都体现了神仙圣境与生命理想的结合。例如对《灵宝始青变化之图》，作者称之“天真皇人以紫笔记灵宝之气，交始青之气，变化之象也。主世间及天地鬼神之道，能资蓄生气以抱魂，结炼以得真也。兆能有之，以青书竹帛之上，面西北服之，则生气归身，返老回婴。应运灭度，身经太阴，带服始青变化之图，始青帝君与兆同游逍遥太空也。”<sup>①</sup>按照这种解释，《灵宝始青变化之图》是宇宙精气的写照，又是宇宙运化的法象。因为“灵宝”在道门中本是精气的另一种表示。陈观吾说：“气谓之灵，精谓之宝；寂然不动，感而遂通曰灵，上无复祖，唯道为身曰宝。”又说：“灵宝者，精气也。精气者，汞铅也。汞铅者，阴阳也。阴阳者，离坎也。”<sup>②</sup>宇宙精气，有阴有阳，阴阳相感，变在其中，所以说这又是“变化之象”。将这种象征宇宙精气的“图”画在竹帛上，烧化和水服之，就能使“生气归身”。这个说法体现了宇宙精气与人体内气的对应，由此可见作者对人的生命的关注。

道教追求长生不死。为了达到这一个目标，道教中人不遗余力，进行养生的实践活动。而这种充满生命意识的活动在很大程度上又是借助于符号象征来展开的。

天地广大，无所不容。宇宙自然，号称万有。尽管从局部看，存在物有各自的运动方式，但在全局整体上所有的事物又是互相配合、互相补充的。从这个意义上说，宇宙自然是和谐的。自然和谐，构成了宇宙的运动和发展，这也是道教艺术对美的最高追求。只要你迈入道教的洞天福地，几乎到处都可以看到黑白双鱼合抱的太极图，它已成为道教的基本标志。太极图看起来很简单，但却蕴含着道教宇宙观的全体，也是道教艺术审美观的融缩。清人胡渭《易图明辨》卷三引明人赵仲全《道学正宗》云：“古太极图，阳生于东而盛于南，阴生于西而盛于北；阳中有阴，阴中有阳，而两仪、而四象、而八卦，皆自然而然者也。”太极图中，阴阳之间存在着奥妙的关系，阳进一分则阴退一分，阴进一分则阳退一分，阴阳相推互转，两者配合，体现了自然的和谐。太极图是道教的宇宙生成发展模式，养生的总法象，也是道教艺术的审美指归。绘画上的黑白构图，音乐演唱的步虚九宫旋绕步法都离不开这个“太极”。老子《道德经》

① 《正统道藏》第四册，台湾艺文印书馆缩印本，第3007页。

② 《度人经注解序》，《正统道藏》第三册第1951页。

说：“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”太极运化，阴阳两分，构成天地之大美。清人唐岱《绘事发微》曰：“自天地一阖一辟而万物之成形成象，无不由气之摩荡自然而成，画之作也亦然。古人之作画也以笔之动而为阳，以墨之静而为阴，以笔取气为阳，以墨生彩为阴。体阴阳以用笔墨，故每一画成，大而丘壑位置，小而树石沙水，无一笔不精当，无一点不生动，是其功力纯熟，以笔墨之自然合乎天地之自然，其画所以称绝也。”唐岱是就作画而言的，但却表明了太极阴阳和谐的重要意义。

道教中人通过一系列符号进行着生命的体验。例如有关《周易参同契》解说著作中所画的明镜图、金乌玉兔图、法象图、寅申阴阳出入图、月体纳甲图、水火匡廓图等等，都具有指示内气修炼的意义。道人们对生命的关注在这些图里充分地体现出来。就是那些表示仙境结构的图像往往也具有人体内象的效用，例如《修真太极混元图》中的“三景之图”便是如此。作者在图下释曰：“此乃大道之始，出乎自然，而居三十六天之上，本无形状，见于有象，上列三清，下分五太。玉清圣境，元始所居；玉山上京之下而有上清真境，太上道君所居；其下有太清仙境，老君居之；而下有太虚之界，太虚之界内有太无之界，太无之界内有太空之界，太空之界内有太质之界，太质之界内有天地混沌之形，而分玄黄之色……”<sup>①</sup>这里描述的“五太”居于“三清之下”，“三清”与“五太”层层相叠，构成了道教天上圣境的一种基本模式。这同时又是人体内景的法象，故《修真太极混元图》释曰：“三清者，人之三田也；五太者，人之五行也。炼五行秀气而为内丹，合三田真气而为阳神。内丹就则长存，阳神现则升仙矣。”<sup>②</sup>在这里，三清圣境与人体三丹田对应起来，五太结构模式也与人体的五行统一起来。这就说明道教中所描绘的各种天地景观其实就是生命内景的写照。道教的斋醮科仪也具有描摹生命之气运行轨迹的蕴含。科仪中的种种法器供品往往都被看成传递信息的工具，譬如“符节”便被看做“信”的象征。《太平御览》卷六七五引《列仙传》称：“先道有三十七种色之节，以给仙人。”在科仪举行过程中，“节”被悬挂于坛场上，作为同神仙交通的“符信”。它们在斋坛上的悬挂或安置，组合成一定的信息传递程序。当它们在手掌上有了相对应的位置时，行斋人之手实际上便成了浓缩的宇宙图式。在道教科仪中，主事者的手势动作具有特殊的象征暗示功能，尤其是“手印”更是如此。手印，又称印诀、掐诀、捻目等，系道人行法诵咒时以手结成的形态符号。《道法会元》卷一六称：“祖师心传诀目，通幽洞微，召神御鬼，要在于握诀。”这个“诀目”系指“掐诀”的手势。每一个诀目都有一定的代表意义。行斋人之手无论是掌或指纹都有相应的象征蕴含。所谓北斗七星、十二时辰、九宫八卦、二十八星宿罗络于一掌之中便体现了这种旨趣。就拿指纹来说，道门以二、三、四指的九个关节纹为九宫八卦阵，中指中纹代表中宫，配上洛书之中数五，其余八纹代表乾震坎艮坤巽离兑

① ② 《正统道藏》第四册，第3053页。

八卦。另一种法式是以手指之劳宫穴为中宫，八卦分纳于掌上八个方位。这样，手上每一个部位便有相应的代码意义。在古人的心目中，八卦往往代表了整个宇宙，具有无限包容性，因之便能产生丰富的符号语言效应。这样，随着手印的变换，道门中人便把符号语言转化成通讯语言，产生观念效应。由此不难看出，道教实际上是力图通过某种手势符号语言来沟通外界，甚至调动外界的“力量”以达到在现实世界所未能达到的生命完善和精神超越的理想目标，显示了道门中人强烈的自我生命意识。

劳伦斯·比尼恩在谈到道教与中国绘画的关联时说：“大自然的生命并不是被设想为与人生无关的，而被看做是创造出宇宙的整体，人的精神就流贯其中。”<sup>①</sup>事实正是如此。道教艺术之所以充满生命的气息和律动，正在于人的精神之作用。由于这种精神的“流贯”，道教艺术才闪烁着独具魅力的美的灵光。

[本文责任编辑：冯晓林]

① 劳伦斯·比尼恩：《亚洲艺术中人的精神》，第 53 页。