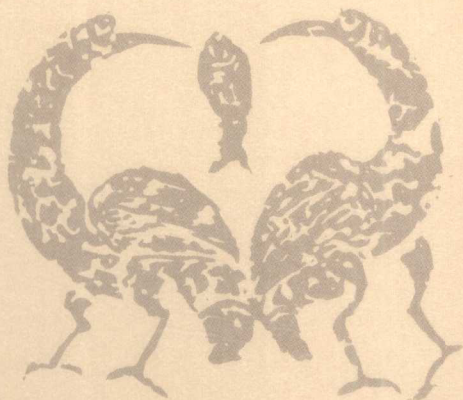




主编 汪小洋

中国道教造像研究

汪小洋 李 彧 张婷婷 著



上海大学出版社

上海市重点图书

上海文化发展基金会图书出版项目资助出版

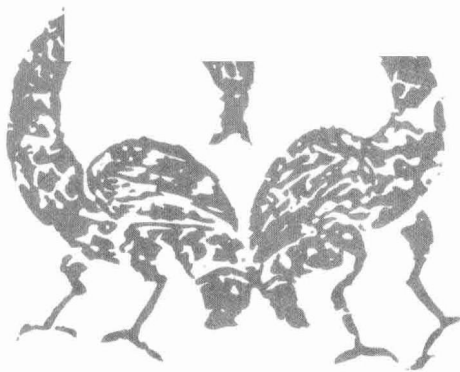
上海市教委科研创新2007年度重点项目(项目代号: 08ZS56)

国家“211工程”三期“艺术学理论创新与应用研究”项目成果之一



中国道教造像研究

汪小洋 李 彧 张婷婷 著



上海大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国道教造像研究 / 汪小洋, 李彧, 张婷婷著. —上海: 上海大学出版社, 2010. 5

ISBN 978-7-81118-604-8

I. ①中… II. ①汪… ②李… ③张… III. ①道教—石刻造像—研究—中国 IV. ①B958

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 054274 号

策划编辑 傅玉芳

责任编辑 陈 强

封面设计 柯国富

技术编辑 孟 玫

中国本土宗教美术研究丛书

中国道教造像研究

汪小洋 李 彧 张婷婷 著

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路 99 号 邮政编码 200444)

(<http://www.shangdapress.com> 发行热线 66135110)

出版人: 姚铁军

*

南京展望文化发展有限公司排版

江苏南洋印务集团印刷 各地新华书店经销

开本 787×960 1/16 印张 23 字数 354 000

2010 年 5 月第 1 版 2010 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-81118-604-8/B·024 定价: 46.00 元

序 一



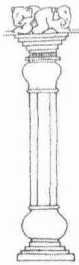
“日出东方隈，似从地底来。

历天又入海，六龙所舍安在哉？”

这是李白《日出入行》中的两句。按照唯物与唯心的论说，前一句可能属于唯心论；又按照宗教迷信的论说，后一句可能属于迷信。假如真有人这么幼稚地理解并简单化地论定，李白将是一无是处了。事实上，真正的唯物论者和无神论者不会有这样的看法。因为那只是诗人的一种感受，即使是想象，也没有上升到哲学的高度。哲学的思考是另外一回事。在文艺创作方面，如蒲松龄写《聊斋》，那些鬼狐故事，并非就是迷信；吴承恩写《西游记》，唐僧率弟子孙悟空等赴西天取经，也不是宣传佛教。在美术中，特别是古代美术和民间美术，表现宗教内容的很多，但其积极意义另有所指，是应该加以区别的。

我一向认为，艺术的价值和积极作用，是助人向上、人生更为完美的。因此，艺术必须直面人生、有益于人生。在我国传统文化中，宗教艺术是一种直面人生的形式，它的产生和发展，都是与人们对当时社会的现状、对自己命运的把握等认识有关；而且，宗教艺术是以向善的面貌示人的，这也是助人向上的一种形式。

中国的所谓“三教”，道教虽是土生土长的，由于长期热衷于炼丹长生和轻身升仙，没有佛教思维宽阔。佛教虽系外来，但早已融汇在中国文化之中，亦即中国化了。儒家不是宗教，却在某些方面带有宗教色彩，特别是曾经发生过的谶纬迷信。可能出于这样的原因，有人拿西方人对于宗教的“定义”来规范我们，说中国没有严格意义上的宗教。好像宗教的发生与发展是按照统一模具铸造的，不是由人们即时即地的思想和精神需要来确定的。



如果根据礼仪之邦的中国,在我们的“定义”上说西方人没有道德,他们会同意吗?当然,以这样的浅薄之见强加于人,我们是不不会做的。

在信仰的问题上,我总以为中国人的信仰是“真善美”,求的是“精气神”;都是为了提高人的道德素养和生活美好。如果把宗教与人割裂开来,宗教还能存在吗?

从某种意义上讲,宗教学研究 and 宗教艺术的研究,虽然在因果关系上有一定联系,但并非是一回事。尤其是诉诸视觉的造型艺术,既经将神塑造成人,其意义已经起了变化,如果说佛道的水陆画是纯然的宗教宣传,那么,一般宗教题材的美术作品则多是借喻和譬喻,并非直接就是宗教。这里有一个分寸和程度的把握,是应该特别注意的。

我同意该选题的这个判断:宗教美术的理论研究,学者们的热情往往集中于原始宗教美术和地域宗教美术的主题,而对于完整的宗教美术理论则关心不够,因而造成了包括佛教、道教美术理论在内的认识不完整。不完整的理论势必导致分散或偏倾,乃至割裂,对于学问的研究是有害的。

因此,我非常赞成本选题的研究目标,这是一个宏观的大结构,具有全面而深刻的理论意义。其中有些研究的角度也颇新颖,引人注目。譬如,关于汉代绘画的认识,从宗教性的影响看,分为中下阶层的画像石和中上阶层的汉墓壁画,这是过去学术界缺少深入研究的;再如,提出了我国宗教美术发展的两条主线,一条是在道教和佛教影响下的石窟、宫观中的美术;另一条是在灵魂信仰指导下的墓室绘画等。这样的研究更加细致,不但可以相互勘比,也互相联系。

古来学问无遗力。资料的积累和整理是相当辛苦的。“中国本土宗教美术研究丛书”分五卷撰写,不但是一项大工程,也是一个较完整的系列。对于宗教美术研究来说,既大又全,其意义是明显的。我希望做得细致些,深入些,借一句佛教用语,将是“功德无量”。

张道一

2010年3月3日于龙江寓中

(张道一,东南大学教授,博士生导师,苏州大学美术学院院长)

序 二



在我国美术发展史上,宗教美术占有非常重要的地位,许多重大的美术现象、优秀的美术作品都来自宗教美术的创作领域,其中,本土宗教美术具有特别重要的意义。首先,本土宗教美术接近现实,直接与我们的日常生活发生互动关系;其次,本土宗教美术在我国宗教美术发展中起着主导作用,佛教美术本土化的走向就是最好的说明;再次,本土宗教美术发展涉及我国宗教发展的形态,可以为相关的传统文化研究提供理论依据。

本土宗教美术是我国传统文化的重要内容,但是相关的研究却表现出明显的滞后,突出的问题是完整性的研究不多,缺少全局性的理论思考。所以,“中国本土宗教美术研究丛书”是一个非常有意义的尝试。本丛书从五个选题展开研究,结构庞大,也显得比较完整,在传统文化得到普遍重视并有了良好研究条件的今天,我们需要这样颇具规模的研究。

初步浏览后,我对本丛书有这样几点印象:

首先,强调文献收集的全面性。文献先行是我国的传统治学方法,本丛书争取文献资源的全面梳理是一个很好的思路,不仅是为研究打好基础,而且《中国宗教美术史料辑要》本身就是一个填补空白的选题。

其次,突出理论研究的系统性。本丛书从五个选题来认识本土宗教美术的发展,基本上可以涵盖我国本土宗教美术在各个时期的发展形态;同时,这五个选题之间又有着内在的逻辑联系,可以看出选题在理论建构层面上的努力。目前,我国佛教美术的理论研究有着庞大的理论研究结构,道教美术研究等则缺少这样的研究结构,本丛书的努力是有意义的。

再次,明确的理论探索性。本丛书注意突出自己的理论认识面貌,努力



在理论描述中寻找原创性的角度。比如,关于汉画像石与汉墓壁画的阶层分析;又如,墓室绘画中绘画作品与明器的联系等。

最后,对非物质文化遗产内容的关注。本丛书作者认为,中国本土宗教美术的遗存是物质文化遗产,同时也是非物质文化遗产。这一点,指出了宗教美术遗存与一般美术遗存的不同特点。宗教美术是美术活动,同时也是具有宗教行为性质的活动,它的综合性使得宗教美术作品在物质文化遗产之外获得了丰富的非物质文化遗产内容,并且,其中许多内容仍然存在于我们身边。这样的特点,赋予了本选题认识非物质文化遗产的现实意义。

汪小洋是我的博士生,博士学位论文完成之后产生了完整思考我国宗教美术发展的想法,这次以“中国本土宗教美术研究丛书”的选题付诸实践,我认为这样的选题理论起点高,史料等梳理细致,是一次很有意义的理论探索。

阮荣春

2009年12月27日于上海

(阮荣春,教授,博士生导师,华东师范大学艺术研究所所长)

目录

引言 道教发展与道教造像艺术 001

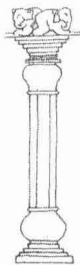
- 第一节 三个发展阶段的划分 / 002
- 第二节 宗教仪式意义的理解 / 007
- 第三节 皇权文化的推动作用 / 011
- 第四节 石窟造像与宫观造像的辨析 / 014

第一章 魏晋南北朝造像遗存梳理 018

- 第一节 石窟、造像碑造像遗存梳理 / 018
- 第二节 宫观造像遗存梳理 / 039

第二章 隋唐五代宋造像遗存梳理 065

- 第一节 隋唐石窟、造像碑造像遗存梳理 / 065
- 第二节 隋唐宫观造像遗存梳理 / 095
- 第三节 五代、宋石窟造像遗存梳理 / 138
- 第四节 五代、宋宫观造像遗存梳理 / 158



第三章 元明清造像遗存梳理

182

- 第一节 元代石窟造像遗存梳理 / 182
- 第二节 元代宫观造像遗存梳理 / 183
- 第三节 明代石窟造像遗存梳理 / 194
- 第四节 明代宫观造像遗存梳理 / 198
- 第五节 清代石窟造像遗存梳理 / 220
- 第六节 清代宫观造像遗存梳理 / 223
- 第七节 其他宫观造像遗存梳理(年代不详) / 246

第四章 主位神与神仙系统考释

273

- 第一节 主位神考释的理由 / 273
- 第二节 主位神的各代碑文考释 / 277
- 第三节 主位神的各代文献考释 / 303
- 第四节 关于主位神考释的理论梳理 / 313

附录 宫观壁画简表

327

后记

358

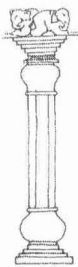
引言



道教发展与道教造像艺术

在我国古代美术发展史的研究中,宗教美术的艺术成就一直是各个时期学者深入研究的领域,宗教美术研究中,又以佛教美术的研究受到更大的关注而被广泛参与。但是,宗教美术中的道教美术却没有得到应有的重视。在中国古代文明的发展中,人们常常是以儒释道来理解我国历代宗教文明发展内容,特别是道教,汉之后的历史长河中,它始终是与佛教并列而行的,道教美术也因此而获得了可以与佛教美术双峰并峙、双水分流的外部条件。就中国古代宗教美术总体而言,忽视道教美术的艺术成就显然是不可取的,如果从本土宗教发展的角度看,道教美术的研究价值就更是不能忽视的研究领域了。

道教美术的研究应当得到重视,其中,道教造像又应当得到特别的重视。首先,道教造像有着丰富的物质遗存和文献记载。道教造像不仅存在于石窟中、造像碑上,而且还大量存在于我国各地普遍存在的、历史上深入于人们现实生活的宫观之中;文献记载中,这方面的内容更是俯拾即是。所以,就数量、规模而言,道教造像在我国道教美术中占有着特别重要的地位。其次,道教造像最充分地体现出宗教美术的本体特征。宗教美术是一种具有仪式性质的宗教行为,这样的行为,需要仪式场所的支持,信徒在仪式场所中可以获得预期的宗教体验和艺术感染,道教造像就是存在于仪式场所中的艺术创作。所以,道教造像具有明确而充分的本体研究意义。再次,道教造像遗存具有美轮美奂的艺术价值。道教造像是道教神仙谱系最直接和完整的形象体现,是数量最大的道教艺术类型,同时,造像碑、石窟、宫观等



建筑载体所具有的艺术价值,也是研究者向往之地。所以,道教造像在艺术价值研究上具有广阔的理论探讨空间。

因此,我们对中国古代道教造像遗存进行完整的梳理,并进行相关的文献收集工作;同时,我们提出一些轮廓性的理论描述。总之,通过遗存梳理、文献收集和理论描述,期待得到一个具有基础性的道教造像研究结构,探讨我国各朝代道教造像的艺术价值和历史贡献。

第一节 三个发展阶段的划分

中国宗教美术发展史的研究,目前还没有关于发展阶段划分的专题性研究,一般都是以封建王朝的兴衰更替来描述宗教美术的发展阶段。宗教美术是宗教信仰传播的产物,它的发展并不完全决定于世俗社会的政权更迭,宗教美术的创作特征主要是来自宗教发展的阶段性要求,所以,封建王朝的更替不能很好地反映出宗教美术发展的阶段性进步和特征。同时,艺术发展也有自身的规律,王朝的兴盛与衰落只是影响艺术发展的一个方面,并不能取代艺术发展的自身规律。所以,宗教美术应当有自己关于发展阶段划分方面的理论认识。笔者曾经就中国宗教美术发展的阶段划分作过尝试,将其划分为神秘化阶段、世俗化阶段以及最终的民间化阶段。

一、关于神秘化阶段

美国人类学家罗伯特·F. 墨菲认为:“宗教试图解释不可能解释的东西,但它更经常的是将完全可以解释的事情搞得更加神秘。”^①

应当说,神秘化贯穿于宗教美术发展的全过程,但是在宗教美术发展的初始阶段,神秘化显得特别突出和重要。有的是有意为之,也有的可能是因为不了解而无意产生的现象。神秘化可以加强吸引力,强化教义的基本概念,在宣传教义和发展信徒上发挥出巨大的作用,是宗教美术初始阶段非常需要的一种方式。另一方面,初始阶段的象征积累并不丰富,甚至是贫乏,

① [美] 罗伯特·墨菲:《文化和社会人类学》,中国文联出版公司1988年版,第149页。

这就使得这一阶段的艺术表现并不是那么完整。宗教的传播,就是在世俗世界之外再创造一个世界而带领信徒们前往,这个世界与现实有着明确的、巨大的距离,所以它是神秘的,特别是在这个世界创立之初,它是以神秘性而区别于现实性的世俗世界。如此,宗教美术也必然要经历神秘化这个阶段。

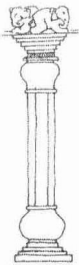
二、关于世俗化阶段

在这一阶段,基本教义已被广泛宣传,更加丰富的宗教内容需要与世俗世界发生更加广泛的接触,这样的接触带来的是世俗世界的巨大热情。信徒们不再局限、满足于神秘的天国解释,而是希望以身边的所见、所遇、所思来理解、解释和宣传教义,日益丰富的艺术表现手法也可以对象征积累提供积极的支持,这是一个最精彩的发展阶段。不过,由于内容的丰富,这一阶段的宗教美术也存在着许多不确定性。从宗教发展自身出发,这一阶段得到世俗政权的支持是必须的前提条件,世俗政权的支持可以促进宗教的普及进程。如此,宗教美术也同样可以在这一阶段得到世俗社会的普遍支持而获得艺术上的巨大进步。

三、关于民间化阶段

由于宗教美术所具有的仪式性质,仪式的规范性要求将世俗化所带来的丰富内容予以调整和组合,并对其结果予以固定和推广,世俗政权的推动作用也支持规范性的要求。但是,宗教美术世俗化的进程仍然在继续,推动的力量则是来自民间。此前,世俗化阶段已经将现实生活大量移植入了宗教美术的创作活动之中,宗教美术从世俗社会得到了巨大的帮助。在这一背景下,宗教美术得到的程式化指导主要是神系的固定模式,即尊神与俗神的区分。在这一阶段中,尊神基本固定,而俗神则完全打开门户,民间神的内容将俗神空间充实得满满当当。所以,这是一个民间化的阶段。在民间化阶段里,宗教美术从程式化中得到趋于一致的作品格式,但是又从民间神中得到了更加易于被信徒和世俗社会所接受的俗神文化,这使得宗教美术获得了持续的繁荣和发展。民间化与程式化并不对抗,因为它不破坏尊神的系统而只经营俗神世界,并因此而有维护程式化的内容。如此,宗教美术





从民间化那里得到了继续世俗化的动力。

同时,我们也从审美价值角度来理解三个发展阶段的审美特征。即:神秘化阶段的作品是不完整的,世俗化阶段的作品是最丰富和精彩的,民间化阶段的作品是最具有普遍性的,同时也是充满着活力的。

这三个发展阶段,分别对应于我国历史发展的汉魏两晋南北朝时期、隋唐五代宋时期和元明清时期。对于中国道教美术的发展,在同样的宗教发展大背景下,我们认为这三个阶段的划分也适用。不过,道教美术在第一个发展阶段得到了外来的佛教美术影响和我国传统祭祀活动和墓葬活动的支持,体现出一种特别的开放性形态。中国道教美术发展的阶段划分,可以指导道教造像发展的阶段划分。

在第一个阶段的汉魏两晋南北朝时期,道教造像处于神秘化阶段。这一时期,道教造像的图像体系正处于形成阶段,许多概念因为模糊而神秘,没有被信徒普遍接受,有些图像的象征性往往还不确定,大多数图像要素正在积累。这一点有一个非常充分的论证依据,就是南北朝时期的道教造像碑中普遍存在着佛道混合的现象。据统计,北朝道教造像碑有46处,其中佛道混合的造像碑有19处。即使是单一的道教造像碑,也有佛教图像影响的存在,如单面造像的王市保碑,为一天尊二胁侍龕的单一道教造像碑,但是其左胁侍却是仿观世音手提净水瓶的图像^①。从我国宗教发展进程看,佛道混合的现象有佛教借助本土宗教文化来传播其教义的原因,这也是以往学者关心的热点,但对道教造像而言,道教借助佛教的艺术形式来传播其教义的原因也是明显的,道教造像也有向佛教美术借鉴的要求,佛道混合图像的出现说明了道教造像当时还处于一种尚不完整的发展形态。这样的形态,只要传教的功能可以发挥,对初期的道教美术发展就是一种促进,可以产生非常珍贵同时也是非常优秀的道教美术作品。

在第二个阶段的隋唐五代宋时期,道教造像处于世俗化阶段。这一时期,随着教义的普遍传播,象征的积累也已经非常丰富;同时,信徒的增加也带来了他们各自对教义理解和补充的背景,这是一种在宗教信仰传播过程中产生的宗教体验要求,道教造像载体的仪式场所使这些内容进入了图

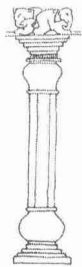
^① 胡知凡:《形神俱妙——道教造像艺术探索》,上海辞书出版社2008年版,第59—71页。

像的象征体系,世俗生活因此而广泛参与了象征的积累活动。世俗化的一个明显特征就是道教参照世俗社会的帝王政权建立了道教神仙谱系,道教造像也因此有了各地普遍存在的神仙形象。比如,宋代宫观中,供奉的神灵系列有玉皇大帝、元始天尊、三元神(天官、地官、水官)、真武、二十八宿、二十四气、三清等,供奉的修行得道的仙人系列有三茅真君(茅盈、茅固、茅衷)、太上老君等。这些神仙在宫观中是承担着信徒崇拜的仪式功能的造像,在世俗社会中则对应着一些特定的社会群体。道教造像对世俗社会的模仿,并且结合神仙谱系所形成的自己的象征体系,是道教造像达到成熟阶段的标志。这样的艺术活动是符合传教要求的,受到了各方面的鼓励,唯一的约束是仪式的规范性要求,而在丰富多彩、蜂拥而至的世俗内容面前,规范性常常是以“随风潜入夜”的方式在发挥作用的,所以这一时期的宗教美术作品内容最为丰富,从艺术发展角度看,也最为精彩。

在第三个阶段的元明清时期,道教造像处于民间化阶段。民间化带来了丰富多彩的俗神世界,从而使程式化也纳入了继续世俗化的轨道。就元明清造像发展而言,程式化是起推动作用的。经过世俗化阶段的发展,道教造像已经建立了可以包容庞杂内容的象征体系。从艺术发展规律看,这样的体系必然提出程式化的要求;同时,由于宗教美术所具有的仪式性质,这一时期的造像出现了明显而又普遍的趋同性。这是一种特殊的宗教美术现象,作品的相似、甚至雷同的情况,都不能作为被否定的理由,相反,这应该得到普遍性、广泛性和一致性这样的褒义解释和肯定。在三清殿、三皇阁、玉皇殿、道元宫、三官殿、玄真观、玄珠观、圣母庙等仪式场所的造像面前,道教信徒的虔诚愿望在趋同的艺术形象氛围中得到了所希望的对应,甚至是震撼的宗教体验。仪式的规范性已经重新组合了象征体系,而且被信徒普遍接受和认可,宗教美术的图像成为越来越清晰的象征符号,同时,也是越来越简洁的象征符号,此地的神仙造像与彼地的神仙造像,只有地域上的差别而无艺术上的差别了。这一阶段,仪式的性质表现得最为充分,即神圣性和一般性表现得最为充分,造像与信徒之间,不需要复杂的背景和烦琐的心理准备就可以完成流畅的交流。因为呈现出这样的状态,所以这一阶段的象征虽然内容并不丰富,而且也显得缺少变化,但却是充满着活力的。

我们将中国道教造像发展分为三个发展阶段,也可以从中国道教发展





史的研究成果中得到支持。任继愈主编的《中国道教史》认为,中国道教发展的历史可以分为四个段落(或称为发展时期):“南北朝时期,道教得到当时帝王贵族统治者的支持,跻身社会上层,这是它的第一个发展时期。唐朝皇族与老子攀亲,自称李耳的后裔,政治上予以扶持,大力推行道教,这是第二个发展时期。北宋真宗开始,后来徽宗继续崇奉道教,用道教麻痹人民,陶醉自己,借以遮盖北方强邻压境造成的耻辱,这是道教发展的第三个时期。明代中叶,帝王迷信道教,妄图成仙,道教曾受到皇帝宠信。皇帝纵容道士干预政府内部的权力争夺,这是道教发展的第四个时期。”^①对道教造像而言,道教发展中的神仙谱系具有直接的规范意义,隋唐五代是三清最高神位确立的思想谱系编定时期,两宋是道教神仙谱系最后编定时期,也就是规范道教造像的神仙谱系在唐宋时期基本完成,所以唐宋这两个道教发展的兴盛时期可以并为一个时期。

概言之,艺术是依靠形象来演绎生活的,宗教美术也是如此,是依靠具有仪式性质的形象来演绎宗教体验。与世俗艺术的艺术形象相比,宗教艺术的艺术形象更强调、更依赖于象征性,象征体系的建立过程、完善过程,就是宗教艺术的进步过程。我们对中国道教造像发展提出三个发展阶段论,就是出于对象征体系形成的认识。在汉魏两晋南北朝时期,道教造像还没有形成自己的完整象征体系,佛道混合的现象普遍存在,所以这是一个初始时期的神秘化阶段;在隋唐五代宋时期,道教造像参照世俗社会的皇权文化及世俗伦理体系建立了自己的神仙体系,这个神仙体系对世俗社会是开放的,所以这是一个繁荣的世俗化阶段;在元明清时期,完整的象征体系可以依靠象征意义来指导信徒的宗教体验,仪式的规范性要求借助民间化而可以唤起更加直接、更加强烈的艺术感受,所以这是一个民间化阶段。

特别应当强调的是,我国道教造像遗存对于三个阶段的划分有着非常好的对应关系。造像是为神仙而造像,同样是造像神仙,在石窟、宫观中又有主殿主位神和配祀神、副殿主位神与配祀神之分;同样是尊神,有些可以作为主位神供奉,有些则不能,而有些俗神可以登堂入室成为主位神,有些则只能作为配祀神供奉。如此,道教神仙结构意义重大,道教神仙谱系的结

^① 任继愈主编:《中国道教史》,上海人民出版社1990年版,第5页。

构对于神仙造像有着直接的指导意义,道教神仙在信徒宗教体验中的实际作用也对神仙造像有着直接的指导意义。一言以蔽之,神仙世界的结构是道教造像的基础。道教造像就是为神仙世界的神仙们用艺术手段排位。如此排位形成了一个艺术世界里的神仙排位结构,这个结构在道教发展初期是不完整的,对信徒而言有着模糊性,道教造像中尊神、主位神常常变化,各地情况也不一致,所以汉魏两晋南北朝时期的造像体现出来的是神秘化特点,是按照认识一个新世界的体验来进行的神仙排位;之后,神仙世界的结构已经清楚,信徒们的宗教体验与宗教本体发展的需要将世俗内容纳入造神过程,所以隋唐五代宋时期的造像体现出来的是世俗化特点,是结合了世俗标准来进行的神仙排位;再之后,神仙结构已经完成,民间神在自己的结构中显得特别活跃,民间神继续推动世俗化进程,所以元明清时期的造像体现出来的是民间化特点,是重点考虑民间需要的神仙排位。

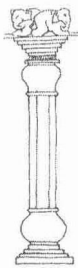
第二节 宗教仪式意义的理解

从宗教美术的角度看,道教造像是围绕着道教仪式的需要而存在的,有道教仪式才有道教造像。今人看道教造像的遗存,是作为艺术品来看,但是在道教造像产生的时代,在道教造像面前,信徒们期待得到的首先是宗教体验,正是对这种体验的要求,道教造像得以产生、存在和发展,才能获得为我们现在所认识的艺术价值。所以,认识道教造像的艺术价值,其宗教仪式的性质不能忽视。

关于仪式,《不列颠百科全书》的定义是:“仪式(ritual)被看作规范化行为的一个类型,它象征或表现了某种东西,而且由此与个人意识和社会组织形成了不同的联系。”^①宗教美术的活动过程具有仪式的各个要素。首先,宗教美术的活动是受限制的,它应当符合或不违反教义,应当是在特定的场所或特定的氛围中进行,同时,接受艺术感染的最初对象是特定的群体,比如本教的教徒或传教者希望影响的群体。其次,宗教美术活动是依赖于象

^① [英] 菲奥纳·鲍伊:《宗教人类学导论》,中国人民大学出版社2004年版,第176页。





征体系的,主要的构图要素都是与神系相联系的,一些重要的图像已经成为了固定的象征符号而被程式化,在创作中被反复地运用。再次,也是最重要的,宗教美术承担着或可以完成“个人意识”与“社会组织”之间的联系,信徒在作品面前与神灵交流,倾诉着自己的要求,期待着神灵的保佑。

所以,我们认为宗教美术具有仪式性质并因此而表现出与世俗美术不同的异质特征:第一,对象征体系的依附。宗教美术图像的象征意义是服从于一个宏大而固定的象征体系的,只有在这个象征体系之中,它的图像才具有真实的象征意义。第二,指向明确的行为目的。信徒的行为(感受)是在虔诚的信仰指导下进行的,这使得活动过程的一切内容(从目的到结果)都表现得非常明确,在宫观的造像、石窟的壁画等宗教形象面前,任何动机的掩饰都将使得将要进行的行为毫无意义,只有明确的要求才有明确的结果。第三,可以物质化(或固化)的过程。这是因为宗教体验的需要而提出的要求,表现在场合、程序和一些特有的形式方面,这一点的直接结果是导致行为过程的许多环节固定化,比如宗教的仪轨、造像的形制等。第四,载体与本体关系的模糊性。宗教美术作品是宗教艺术活动的载体,教义和信徒的要求是活动的本体,但是,宗教美术作为宗教行为,在行为的过程中,作品所表现的客体存在已经模糊了载体与本体的区别,使得信仰者在独特感受中完成了自己的宗教体验,同时,宗教美术也完成了其宗教行为的基本结构。

在宗教美术领域里,与其他宗教美术类型相比,道教造像具有更加明确的仪式特征。首先,道教造像都是存在于特定宗教氛围中的,比如石窟和宫观之中。其次,就信徒而言,道教造像的艺术价值首先是与信徒们的期待相联系的,并且要经过直接的或间接的灵验与否的过程来得到检验,比如在宫观里的反复进香。再次,道教造像表现出特别明确的程式化倾向,从题材到造型,从场所到形制,所有的艺术环节都被程式化所“规范”。

明确道教造像的仪式性质,可以使我们更加深刻地理解道教造像的艺术特征。

一、关于世俗化的认识

道教与佛教相比较,世俗化的色彩来得特别浓烈,甚至有学者因此而认为道教不是完整意义上的宗教。附属于道教发展的道教美术,自然也是世