

心灵舞蹈

东西方宗教美学和艺术

● 王仲尧 著



中国书店

心灵

舞蹈

——东西方宗教美学和艺术

王仲尧 著



中国书店

责任编辑：润 农

特约编辑：陶 玮

心灵舞蹈

——东西方宗教美学和艺术

王仲尧 著

出版：中国书店

地址：北京市宣武区琉璃厂东街 115 号

邮编：100050

发行：全国新华书店经销

印刷：北京李史山胶印厂

开本：880×1230 1/32

版次：2003 年 10 月第 1 版 2003 年 10 月第 1 次印刷

字数：235 千字

印张：10.75

印数：001—5000

书号：ISBN 7-80663-179-8/B·118

定价：18.00 元

前 言

宗教艺术与一般艺术的区别,是在于其内蕴涵的宗教价值观。对同一个问题,从不同的角度去看,得出的结论有时会有很大不同,甚至可能截然相反。从传统来说,对宗教艺术的评价,往往都是从“宗教”的角度,去看待宗教艺术的结果。而我们现在正在尝试的,是从“艺术”的角度,来评价宗教艺术。

—

佛教自汉代传入中国,迄今已有两千余年的历史,它不但改变了中国文化的面貌,还通过中国文化,对世界文明的进程,产生了重要的影响。佛教充实和丰富了中国哲学、思想和宗教,随着佛教的发展,自然而然地也衍生出了佛教艺术。如为了讲经说法和观想修行的方便,各种佛教艺术如绘画、雕塑等也应运而生,其结果,又极大地丰富了中华民族艺术的内涵,在中国艺术史、同时也在世界艺术史上产生了不可估量的影响,这又有如所谓“无心插柳柳成荫”了。

江山多娇的祖国大地上,留传迄今的各种宏伟壮观的佛教寺塔,金碧辉煌的佛像雕塑,姿态曼妙的寺窟壁画,清凉散淡的茶诗禅文,深沉厚重的佛乐梵音,是中华民族珍贵艺术瑰宝和文化遗产,也是中国艺术史研究

中不可忽视的重要环节。

但是,中国文化的特征是在于文史哲。在这个学统的影响下,对佛教的研究,自其进入中国后就深入广泛地展开,并在佛教思想(文)、佛教史(史)、佛教义理(哲)的研究方面,取得了极为丰富的成果。这是从印度传来的佛教之所以能在中国文化土壤中深深扎根,开花结果,并终于从中国走向世界,成为今日之世界一大文化现象的根本。但是相对而言,中国佛教美学和佛教艺术研究的路途,则要崎岖波折得多。

从东晋南北朝开始至隋唐时期,佛教思想义理的研究成就斐然,名家辈出,影响深远,而对佛教美学和佛教艺术的研究,则似乎寥若晨星。一直到宋代以前,历史上有过的关于佛教美学和艺术的学术性著作,较重要的大约只有这样三种:

一是北魏末年杨衒之撰的《洛阳伽蓝记》。杨衒之于北魏武定五年(547年)重经洛阳,因见城宇塌坏,感叹世事沧桑,黍离麦秀,于是藉记伽蓝以述史事。书中内容,主要讲述的是北魏晚期洛阳佛寺的盛衰,以及佛寺建筑和与之相关的佛教典故,其中反映的当时佛教建筑、佛教艺术等方面的材料是相当珍贵的。

二是唐代段成式所著《寺塔记》。段成式(?-863年)著《酉阳杂俎续集》,其中第五卷和第六卷的《寺塔记》中,记载了唐代寺院建筑、造像和壁画的丰富资料。唐代是我国佛教发展史上的黄金时代,无论在佛教思想或佛教艺术方面,都取得光彩夺目的辉煌成就,此书中保留的材料,使后人对当时佛教艺术盛况,得一窥豹斑,所以也非常宝贵。

三是唐代张彦远的《历代名画记》,此书作于唐会昌法难之后不久的公元847年,此书卷三的《记两京外州

寺观画壁》、《京都寺观壁画》等篇章中,较详尽地记述了会昌以后,在长安和洛阳等地的重要佛寺中仍然保存着的佛教艺术以及道教壁画等内容,从中也可看出唐代佛教艺术曾盛况空前。

但是严格地说,以上三书毕竟还都不能算是对佛教美学和佛教艺术研究的专著,用我们现在的眼光来看,大概也就只能算是对佛教艺术发展某个阶段的一种历史记载。但是从中却已经可以看出,从南北朝到唐朝,佛教艺术已成为中国艺术领域中一个极为重要的组成部分,特别在大唐盛朝,佛教艺术在艺坛上占有引人注目的崇高地位。

北宋时期,佛教绘画在画坛中仍受到很大重视。北宋末宣和年间(1100—1125年)编集的《宣和画谱》(书中有作于1120年的序),将北宋末年徽宗朝皇宫内府所藏的魏晋以来名画,共六千三百九十六轴,分列为“十门”(十个部分),并特别将“道释画”(即道教画和佛教画)置于“十门”之首,认为这些作品乃“禀五行之秀,为万物之灵”^①,还特别说明:“画道释像与夫之风仪,使人瞻之仰之,其有造形而悟者,岂曰小补之哉。”^②书中还收录从南朝晋宋至北宋末年的道释画家共四十九人的资料,较详细地介绍了这些画家的风格特色,以及师承关系等内容,也可以说,这就是历史上第一部中国宗教艺术(画)史的汇编了。

除此之外,在佛教典籍中还有另一类关于佛教造像的“专著”,这类典籍出现得比较晚,如较有影响的

① 《宣和画谱·序》,见《画史丛书》第一册,页361,文史哲出版社,台北,1974年。

② 《宣和画谱》卷一,同上注,页375。

《造像量度经》,^① 是于清乾隆七年(1743年)译出的,同时,无论此书之译出,还是书中关于如何塑造、绘画佛像之内容,都明显是受藏传佛教重视造像的传统的影响。如此书译者工布查布在“序分”中说明,此书之译,参考了藏文藏经的《佛说造像度量度疏》、《绘画量度》、《造像量度》、《戒生大教王经》、《时轮大教王经》等,从我们今天的评价标准来说,此书实际上是在这几本藏传佛教藏经的基础上的一种“編集”。再则,此类书具有特定的功能性价值,主要是为宗教实践中所需要的佛像的塑造提供规范,如《造像量度经》中,对佛像各部分造作的尺寸和规则,都有既明确而又极详细的规定,如对佛像眼睛的规定是:“目间旷八足,长分应四指,白黑睛三分,各分得满指,黑珠作五分,正中是眸子。”^② 既有如此规定,可知在造像中不应违反。然而,这样一来,则与艺术创作的宗旨有违。由此我们又得出另一个结论,这一类文著从严格的意义上说,尚不能算是我们这里所说的关于佛教美学和佛教艺术研究的专著。

所以,《宣和画谱》之后,差不多在近千年的历史上,专门的佛教美学和艺术研究的著作,未再出现。

我国佛教美学和艺术研究的重新开始,是在沉寂千年之后的事了。

20世纪初,在国外考古学家的刺激下,我国开始建

^① 《大正藏》第21册,页1419。

^② 《大正藏》第21册, No. 1419, 页942c。《造像度量经》中的“足”“指”“分”都是计量单位,1指=4足,“分”有“小分”、“中分”、“大分”,1大分=12指,相当正常情况下佛像面部的长度。

设关于佛教美学和艺术研究的学科领域。同时,作为一门学科,当时它还不能算是独立地建设起来的,而是与窟寺考古专业结合在一起,才得到了发展。这门学科开始建设的基本标志,就是国内从20世纪30年代开始组织的佛教石窟考古工作。

大约从19世纪末开始,印度和阿富汗沦为英国殖民地,沙皇俄国的势力则扩展到了里海一带,位居其间的中国西北各省,成为诸强觊觎之地。而这一地区因为早在纪元前后已是东西方佛教文化交流的最重要通道,佛教曾在此一地区蓬勃发展,相应地,佛教艺术也在这一广大地区留下了丰富遗产。1900年,由英国考古学家组织的考古探险队,第一次进入亚洲腹地——中国的塔克拉玛干大沙漠,对天山南道的佛教遗址进行调查研究。这个事件意味深长,因为它标志着近代学术界研究中国佛教美学和佛教艺术的序幕正式拉开了。之后,英、法、德、俄、美、日诸国学者,敏锐地看出此中蕴涵的无限文化价值,迅速地纷纷组织起了考古探险队或学术考察团,前来实地调查我国佛教遗迹,汇集中国佛教艺术资料,展开中国佛教美学和艺术的研究工作。

在这种刺激之下,中国学术界从30年代开始,终于也展开行动,首先是组织了“西北科学考察团”,调查了新疆石窟,之后,又由北平研究院考察和记录了响堂山石窟。这些活动是20世纪初期中国学界从佛教石窟考古入手,进行佛教艺术研究的先声。

1943年敦煌研究所的成立是中国佛教艺术研究史上一个重要事件,此后数十年来,一直到进入21世纪的今天,我国考古学者不断地对国内现存的佛教石窟及古寺展开调查、实测、临摹和研究的工作,在石窟寺考古领

域成果斐然,同时也在佛教美学和艺术的研究中做出了令世人称道的卓越贡献。从那时以来,与中国佛教美学和艺术相关的研究成果,已相当丰富,内容约可分为四大类:

① 通过对佛教考古遗迹的发掘与考古文物的整理,建立起了佛教美学和艺术研究的资料基础;

② 通过对佛教艺术品的图像解析,以及与之相关的经典根据的追索考问,开辟了对佛教美学和艺术内容研究的基本方向;

③ 通过对中国佛教艺术风格的不断深入的探讨,对历史上的佛教艺术品进行了卓有成效的断代研究;

④ 通过对中国和印度佛教艺术、中国和中亚佛教艺术的关系的追溯,已经将佛教艺术的研究视野,拓展到亚洲乃至世界。^①

由此我们可以这样说,迄今为止,关于佛教美学和佛教艺术的通论性的研究,已经在伴随着佛教石窟古寺的考察研究过程中得以发展,并粗具规模。但存在的问题仍显而易见,主要如下:

其一,关于佛教美学和艺术的研究与时代风格的关系问题。从目前学术界研究的情况来看,大致上已能勾画出五代及宋之前的佛教雕塑、绘画、建筑风格发展的梗概,对上述各个时代的具有典型意义的风格特征(甚至包括各地的地方性风格特征),也大致上可以认识得较为清楚,但是,对南北朝以下,至五代、宋之前的更精确的年代划分,以及与此相关的时代风

^① 参见李玉珉《中国佛教美术研究之回顾与省思》,《佛学研究中心学报》第一期,页209-234,1996年。

格和艺术风格，还做得远远不够，尚有待深入认识。^①与此相关的另一个更严重的问题，是对宋代以及元、明、清乃至之后（如民国）时期的佛教艺术及其风格等方面的研究，更加不够。这里面还存在的一个悖论是，因为时间等因素的关系，所有留存于世的佛教艺术品却毫无疑问都是以此一时期为主，越往后则保留下来的内容可能越丰富（至少理论上可如此认识），所以，相对于数量庞大的佛教艺术品（目前有不少仅被视为“文物”）来说，在这方面，实需期待学界之关注与努力。

其二，关于佛教艺术的时代风格和地域风格的关系问题。中国大地幅员辽阔，对于佛教艺术品来说，除了时代风格外，每一地区亦有独特的地域性风格，并加之其各自的传承和发展线索（与此相关，可能还有与地域概念关联得很紧密的民族风格问题），如何掌握地域性

① 如：宿白先生认为，敦煌第一期石窟的开凿时间，是在北魏时期（《敦煌莫高窟早期洞窟杂考》，见《〈大公报〉在港复刊三十周年纪念文集》上册，页393-415。香港：《大公报》，1978年）；梭柏教授和敦煌研究院的樊锦诗等学者则认为，这些洞窟是北凉时期的遗存（梭柏 [Alexander C. Soper]，Northern Liang and Northern Wei in Kansu, *Artibus Asiae*, Vol. 21, 1958, pp. 149-153。樊锦诗、马世长、关友惠，《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期》，段文杰，《早期的莫高窟艺术》，皆见敦煌文物研究所编《中国石窟——敦煌莫高窟》第一册，页186-188。北京：文物出版社，1982年）；另也有学者认为是西凉时期（王澐，《甘肃早期石窟的两个问题》，见《1983年全国敦煌学术讨论会文集·石窟艺术篇》上册，页61-83，兰州，甘肃人民出版社，1985年）。类似问题的解决，也许有待新的方法。参见李玉珉《中国佛教美术研究之回顾与省思》。

的佛教美学和艺术的特点,探索地区与地区间彼此互动的关系,亦是具有重要价值的研究项目。

其三,关于佛教艺术研究与佛教义理研究结合的问题。佛教艺术历史悠久,艺术作品种类繁多,内容丰富,图像复杂,许多图像至今未能完全辨识清楚(如,我的家乡杭州灵隐飞来峰石窟的元代佛教造像是一显著例子)。不少佛教艺术作品的经典根据,也往往存在疑义,即使是一些学界经常讨论的问题,亦往往诸家看法不一。^① 种种不同见解的出现,实际上都与佛教思想史以及义理发展的研究相关,也与对佛教审美价值论的认识相关。佛教艺术从本质上说是建构在文化思想以及宗教信仰的基础上的,佛教艺术史上留存下来的所有造像和壁画,往往是在不同时代,依据同一部经典,或者是在同一个时代,依据不同经典,被安排在某一个特定空间,用来阐明某一种佛教义理思想,或用来满足某种观想修行的需要,总之,都有其特殊的宗教功能和审美功能。要确切了解和认识这些艺术创作的文化意义、审美意

① 如:日本学者佐藤智水认为,云冈昙曜五窟(十六至二十窟一)的主尊分别是释迦佛的应化身、弥勒菩萨、释迦佛应化身、释迦佛应化身和释迦佛应化身(佐藤智水,《云冈佛教の性格》,《东洋学报》,59:1/2,页41-45,1977年10月);吉村怜则主张,昙曜五窟之五尊佛,很可能是释迦佛、弥勒菩萨、卢舍那佛、多宝佛与无量寿佛(吉村怜,《昙曜五窟论》,《佛教艺术》第73期,页14-17,1969年12月);杭廷顿(John Huntington)则认为,应是阿弥陀佛、弥勒菩萨、卢舍那佛、弥勒佛及阿弥陀佛(John Huntington, *The Iconography and Iconology of the "Tan Yao" Caves at Yunkang*, *Oriental Art*, 33:2, pp. 142-157, Summer 1986)。参见李玉珉《中国佛教美术研究之回顾与省思》,《佛学研究中心学报》第一期。

义,及其内含的宗教关系、艺术关系,对佛教义理的研讨绝非可以忽视。在这方面,虽已有少数学者作过一些尝试,但同时,因为这样的研究不但要求研究者具有对佛教发展史与佛教思想史有相当的学理基础,还要对佛教美学以及佛教艺术创作具备必要的知识背景,难度是比较大一些。这一方面的研究,目前无论中外学界,皆有待充分展开。^①

其四,关于佛教艺术研究与考古学结合的问题。基本上可以说,从20世纪初迄今,百年来,佛教美学和艺术的研究主要是依附于佛教考古专业进行的——若脱离考古学,佛教美学和艺术的研究几乎不可能。如果说在20世纪初,这是佛教美学和艺术研究这一学科要建立起来必走的一步的话,那么在已经进入了21世纪、佛教美学和佛教艺术研究也已经初见规模的今天,如何建立和发展独立的佛教美学和艺术研究学科,应该马上提到议事日程上来。

二

对佛教美学和艺术展开的研究,主要根据是历史上留存下来的以及当代艺术家创作的佛教艺术作品,从作品中去认识那些虔诚的“造神”的艺术家(或工匠们)的艺术创造活动、创造能力,以及这种创造力背后的审美观念、审美想像和隐匿在这种想像力和创造力背后的生活经验,和个体生命体验。

但是只有这些,仍然还不够,对研究者来说还需要深入地从中西文化交流史方面,以达观宏识的眼光,开

① 参见李玉珉《中国佛教美术研究之回顾与省思》,《佛学研究中心学报》第一期。

朗宽容的胸怀,去了解中国佛教美学和艺术的特色,认识中国佛教美学和艺术在世界宗教美学和艺术发展史上的价值,以及佛教艺术在世界艺术史上的崇高地位。

近十余年来,我国有关出版社已陆续出版了《中国石窟》、《中国美术全集》、《中国壁画全集》等大部头的美术专书,发表的佛教艺术图版研究论文也已不少,为学者的进一步研究提供了很大方便。此外,约从20世纪80年代中期至20世纪末期,十来年时间里,中国内地总共还出版过大约六七种关于佛教美学和艺术研究的专著,在各类学术期刊上发表的论文也有一些。上述论著,拜读之下,笔者都觉深受启发。但是觉得共同问题是,大部分作者似不太了解佛教,有时可能也未真正了解佛教审美的角度,如谈禅宗美学或禅宗艺术,本非易事,若用某种框架拿来一套,从形式上看起来似乎已经成文了,实际上还是不着边际,有时让人觉得不知所云。

目前学术空气较宽松,有兴趣的学者可争取机会实地考察佛教艺术史迹,搜集有用的文物资料,同时,也可与国际上的学者互相交流,切磋研讨。对佛教美学和佛教艺术的研究,须有深入的佛教思想和佛教史的研究作为根基,有志从事于这方面研究的学者需与佛教史、佛教哲学方面专家合作,进行专题开发,从不同角度发挥学者个人专长,互相合作,如庄子之所言,虽鳧短鹤长,但可使长者不为有余,短者不为不足,取长补短,才能有新发现、新认识,为人类文化的发展做出贡献。

三

本书的副标题是《东西方宗教美学和艺术》,顾名思义,内容当然应兼及东方和西方——即使是把佛教艺术当作东方宗教艺术的代表。但读者也许要问了:为什么

这篇前言说到现在只说佛教美学和艺术,不涉及西方的宗教艺术如基督教艺术呢?

这是因为,作者写作本书的契机,本来就是从研究佛教美学和佛教艺术出发的,只是从与佛教艺术比较的角度,才谈及到西方宗教美学和艺术如基督教艺术,为了拿来作为比较,才旁通到西方宗教艺术。或者说,本书中所有谈到西方宗教艺术或基督教美学的内容,都是因为涉及对佛教艺术的审美才被涉及和提出的。

在宗教艺术中,对个别的艺术作品来说,其主题关怀(内含的义理、思想、功能等)与图式关怀(审美方面的视觉形象)是等同的关系,其能指与所指原是一体的。基督教艺术指以基督信仰为主题的艺术,作品包括所有直接或间接的圣经题材、教会题材,如圣母之爱、圣徒殉难、福音传播之类。这些内容,实质上构成了《圣经》的《旧约》和《新约》的主题,也就是基督教艺术的主题。同时,信徒的悔改、受洗、传言、感恩、祈祷、盼望,以及与教会的历史有关的基督教艺术,就是见证基督信仰及信仰基督的图式。

基督教艺术的图式,最显明地表现为对光和十字架的运用。光是圣洁、智慧、神秘的象征,如一般正面地表现《圣经》中的有关内容的艺术作品,总是以光作为主题,或以光作为主题的陪衬,题材的内容总是伴随着对光的应用,如光作为圣洁的象征,经常出现在修士或修女们的灵性生活中,又如表现圣母题材的作品中,也经常会出现圣洁之光或慈祥之光。十字架在罗马人那里本是一种处决罪犯的残酷刑具,但由于耶稣在十字架上的受难,对世人来说原本是象征着耻辱的十字架,却由此被转换为代表了荣耀的符号。十字架从此几乎成为一切西方艺术家创作的源泉。从象征的意义上说,“耶

稣的十字架”作为一件完美的艺术品,内含了艺术对象的生命情感、艺术语言的象征、艺术使命的形式等几乎所有审美的和艺术的使命。人们从十字架这一个极具象征性的形式上,几乎可以看到基督教的一切内涵:十字架呈现的是耶稣基督对世人的爱,是耶稣基督的超越了个别生命的情感——十字架留住了上帝对人的爱和人对上帝的生命情感。

而正是在人间的苦难与希望的辩证图式的交相呈现中,我们在十字架符号中,也同样体会到了佛的慈悲和智慧。这是本书将佛教艺术与基督教艺术作为比较的学理基础。

四

因为宗教艺术具有以形象来表达理念的特征,就决定了宗教艺术形象具有朦胧性和多义性。然而,又正是这种朦胧性和多义性,使宗教艺术形象有时还高于抽象的教义,超越其思想原型,使之不但成为信仰者的崇拜对象,而且,也成为教外人们的审美对象和欣赏对象。

从宗教艺术之与艺术家的关系说,不仅是因为宗教可净化艺术家的心灵,提高艺术家的精神境界,而且更在于,宗教对艺术家的世界观和人生观会发生重大影响。艺术家的实际艺术创造活动,在很多情况下有点类似宗教家的宗教活动。艺术的创造是在审美的非现实中感受理性和非理性的双向悸动,超越世俗,追求现实中未必实存,但却又是在虚拟性中实存的东西。大艺术家能体会到宗教活动之中潜藏着奇妙的艺术因缘,在艺术创造中与美感、幻想、和谐等灵智互相激发,在艺术活动中就较易取得成功。

本书中也谈到了关于宗教艺术与当代艺术品市场

的话题。世界艺术品市场上,宗教艺术品向来是人们关注的一个方面。所以如此,一则是因为其特定的宗教意义、文化意义、艺术意义三者合一的因素所决定;二则也是因为,宗教艺术品由于上述因素,无论是古代的还是现代的,制作者多不愿轻率为之,制品中精品比例最大,因此在艺术品市场上成为引人注目的一大门类。这个话题,主要只是在现代性话语系统中,从一个特定的侧面,来说一说关于宗教艺术品的价值评价问题。

五

近年来多次出国进行学术交流以及讲学,内容多涉及佛教美学和艺术;同时,在学术活动的间隙,自己也参观考察过东西方不同国家的不少博物馆和艺术品市场,对东西方宗教美学和艺术积累了一些心得体会。与自己的研究兴趣相关,四年之前(1999年),在我工作的大学里还开了一门新课《宗教美学和艺术》。课程具体内容,主要是关于东西方宗教美学和艺术的比较研究。结合学术研究和教学,这些年来,同时进行着本书的写作。而在研究和写作的过程中,我不断地感受在讲学中体验到的那种心灵舞蹈的自由,以及台上台下,与我的学生们灵感与智慧互激的愉悦。

王仲尧 谨记

2002年12月

目 录

前 言	(1)
第一章 宗教之虚拟与艺术之虚拟	(1)
一、审美:沟通宗教和艺术的通道	(1)
(一) 以情动人与虚拟之美	(2)
(二) 宗教理念之表现与艺术形式之表现	(6)
(三) 宗教理念之差异与艺术形式之差异	(16)
二、虚拟:在宗教精神与艺术实践之间	(20)
(一) 艺术境界与宗教体验	(20)
(二) 宗教境界与艺术表达	(25)
三、宗教之虚拟与艺术之虚拟	(28)
(一) 宗教之虚拟	(28)
(二) 艺术之虚拟	(30)
第二章 东西方艺术史上的宗教审美背景	(33)
一、中国艺术史上的宗教审美背景	(33)
(一) 存有之实相与虚无之空灵	(33)
(二) 宗教情感对伟大艺术品的意义	(39)
二、西方艺术史上之宗教审美背景	(48)
(一) 西方艺术史与“文艺复兴”	(48)
(二) 西方艺术史上的基督教审美背景:以“文坛三杰”为例	(51)
第三章 东西方宗教艺术与民俗文化	(69)
一、东方民族宗教艺术与红灯笼文化	(69)