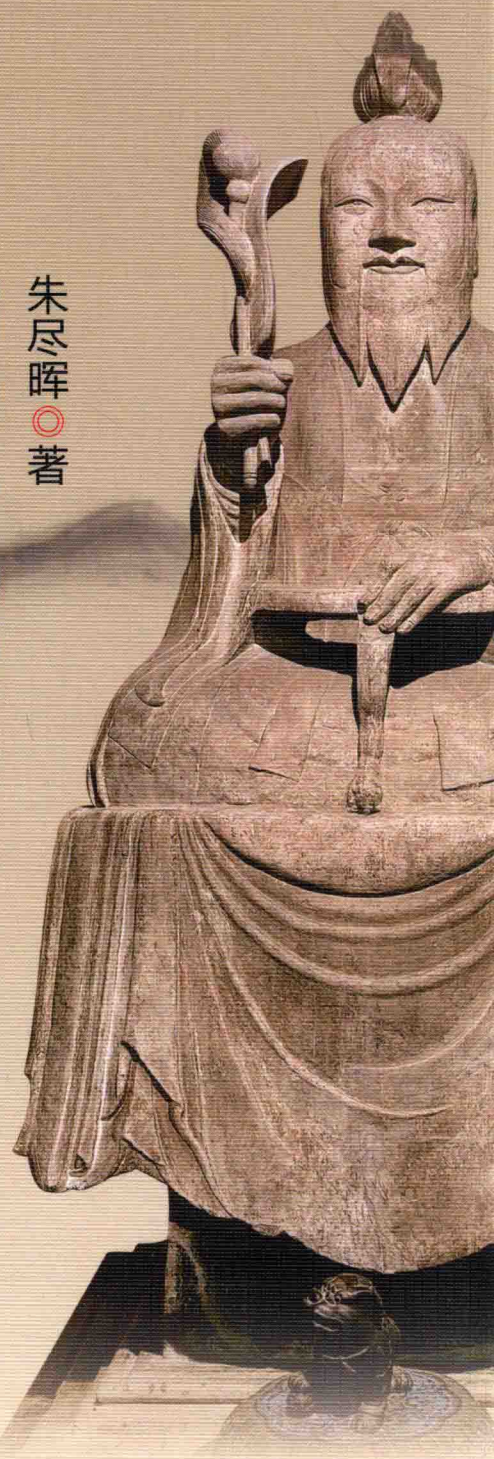


朱尽晖◎著

STUDY ON THE
TAOIST STATUE ART
IN CHINA WEST



西部道教
造像艺术
研究

中国社会科学出版社

西部道教 造像艺术 研究

朱尽晖◎著

STUDY ON THE
TAOIST STATUE ART
IN CHINA WEST



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

西部道教造像艺术研究 / 朱尽晖著. —北京: 中国社会科学出版社, 2016. 11
ISBN 978 - 7 - 5161 - 8903 - 0

I. ①西… II. ①朱… III. ①道教—造像—宗教艺术—研究—中国
IV. ①J315

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 217280 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 凌金良 陈 彪
特约编辑 胡国秀
责任校对 王 斐
责任印制 张雪娇

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京金瀑印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2016 年 11 月第 1 版
印 次 2016 年 11 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 13.5
插 页 2
字 数 215 千字
定 价 49.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话:010 - 84083683
版权所有 侵权必究

目 录

绪 论	(1)
一 研究范围与意义	(1)
二 研究方法	(6)
三 研究现状	(13)
第一章 道教沿革及隋唐道教造像概况	(16)
第一节 道教美术的历史沿革及生发动因	(16)
一 历史沿革	(16)
二 生发动因	(25)
第二节 道教造像艺术风格的流转	(30)
一 浓郁的世俗气息	(30)
二 深厚的本原土壤	(31)
三 矛盾的心理显现	(32)
第三节 隋唐道教造像概况	(32)
一 形制类别及宏观风貌	(32)
二 文化要素的传播接受	(35)
第二章 西部地区道教造像的艺术风格	(40)
第一节 关中、巴蜀文化区域流布与承继	(40)
第二节 关中、巴蜀区域主奉尊神	(42)
一 元始天尊	(42)

二	太上老君	(45)
三	玉皇大帝	(47)
四	“三清”	(49)
五	“四御”和“六御”	(51)
第三节	关中地区	(52)
第四节	巴蜀地区	(60)
一	基本概况	(60)
二	风格类型	(67)
三	类型分期	(70)
第五节	西部地区道教造像的艺术特征	(77)
一	外师造化 写意写神	(88)
二	气势雄浑 方圆并蓄	(91)
三	以实求虚 以神求形	(95)
四	天成地就 古朴浑厚	(97)
五	不拘一格 生动活泼	(102)
六	简繁互补 心像载体	(104)
第六节	西部地区道教造像的装饰风格	(106)
一	道教造像的美学内涵	(106)
二	造像底部的装饰纹样	(108)
三	造像底座的审美风尚	(111)
四	造像底座的装饰特点	(114)
第三章	西部地区道教造像的文化内涵	(120)
第一节	道教造像的文化意义	(120)
第二节	道教造像的社会功能	(141)
一	神灵崇拜	(142)
二	祈福祥瑞	(146)
三	驱邪辟凶	(150)
四	繁衍生息	(153)

第四章 西部地区道教造像的美学特征	(157)
第一节 道教造像的审美心理	(157)
一 多义并存的思维理念	(158)
二 多元自足的民族基因	(165)
三 独具特色的审美意趣	(174)
第二节 道教造像的美学语言	(175)
一 天人合一 自然和谐	(176)
二 浑然写意 质拙天淳	(178)
三 浑朴道劲 气势昂扬	(179)
四 自强不息 厚德载物	(180)
第三节 道教造像的人文愿景	(183)
结 语	(192)
一 崇奉升仙长生, 借鉴佛教造像	(192)
二 王权教化荫庇, 世俗民间给养	(194)
三 物质精神并蒂, 写意解构共融	(197)
四 承继优秀文脉, 构筑时代精神	(199)
参考文献	(202)
一 典籍专著	(202)
二 论文	(206)
后 记	(210)

绪 论

一 研究范围与意义

本书旨在探讨隋唐时期西部地区，以关中、巴蜀等地为代表的道教造像艺术起源、发展和类别关系，力求揭示其文化内涵与审美价值，同时阐述其在中国艺术史和人类文化史中的重要地位。

唐代的西部地区是道教在中国全面发展的繁荣时期。隋王朝建立之初，隋文帝即用道教编造“受命之符”，以此证明取代北周政权的“正义性”，为他赢得了公众舆论的支持。因此，隋文帝自立国之初便试图扶持并推广道教，使道教得以大力发展。

唐代历史近三百年，道教自始至终都受到自上而下的推崇与信仰，地位高于儒教和佛教，位于三教之首。道教的教主老子不仅被唐宗室尊为“圣祖”，而且先后被册封为“玄元皇帝”和“大圣祖高上金阙玄元天皇大帝”。实际上，由于李姓宗亲的推崇，老子（姓李名耳）在唐代已成为道教的“至高神”和王朝的“护国神”，道教也在此时受到前所未有的尊崇。

唐代崇道以崇奉老子为核心，崇道活动围绕着崇老活动展开，这在唐玄宗后期表现得尤为明显。由于帝王，尤其是玄宗的倡导，道教艺术在唐代得到了空前发展。唐高宗崇奉道教，曾亲至亳州谒太上老君庙，封老子为“太上玄元皇帝”，老子之母为“先天太后”。唐代道教绘画、雕塑也得到了全面发展。唐朝的宫廷画家通常也喜描绘道教神像。例如，吴道子所绘老子像刻本至今仍在流传。此外，敦煌还保留了大量唐代道教壁画遗存。唐代为道教绘画艺术做出了卓越的贡献。唐代以前，道观中的神仙塑像甚少，唐玄宗命全国各大道观皆塑老子像，并在太清宫塑玄宗像立于老

子像之侧，自此道教宫观中供奉雕塑的神像逐渐流行起来，促进了道教造像艺术的发展。

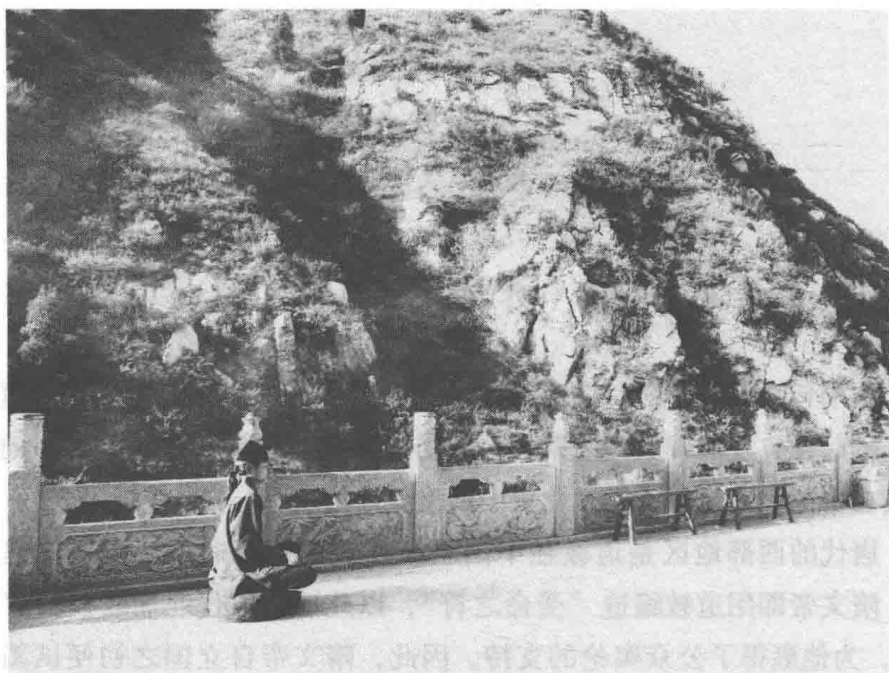


图 X-1 洞天福地 天人合一



图 X-2 陕西关中子午峪金仙观外景

唐代是道教“心性论”的形成时期，成玄英作为初唐杰出的道教学者，承继重玄宗绪，将老庄道论同魏晋玄学之独化说相结合，吸取佛教般若性空之学，建立了其具有思辨特点的道教重玄思想体系，这应视作道教思想发展史上相当重要的一个环节。其论“玄”与“又玄”云：玄者深远之义，亦是不滞之名。有、无二心，微、妙两观，源乎一道，同出异名；异名一道，谓之深远。深远之玄，理归无滞，既不滞有，亦不滞无，二俱不滞，故谓之玄。需要注意的是，成玄英的道教思想中关于“真性”问题的探讨，对以后儒家心性学的形成也颇有启示。

五千年的中华文明创造了灿烂辉煌的华夏文化，其中，宗教文化是古代文化的重要组成部分。道教造像艺术更是古老的中华民族艺术的重要分支，是中华文化独有的本土根性艺术，兼具物质与精神文化双重特征。西部地区道教造像艺术不是独立于社会现象的存在，而是和特定的人文思想、审美追求、宗教信仰、社会背景、生产技术、地域环境等诸多因素息息相关。故此，本书也具备艺术哲学、社会动因、地缘文化等多重意义。

（一）艺术哲学

西部地区道教造像艺术是中国美术的重要组成部分，具有独具匠心的审美价值，朴拙浑厚的造型，狂放刚劲的体态，整体写意的风格。这些造像虽然出自人工，却达到了大巧若拙、浑然天成、造化自然的审美境界，是最美的雕刻艺术表现方式之一，是人类精神世界的物化载体。笔者认为，探索其文化本质、审美心理、美学特征及制作技法等问题，对中国艺术史及思想史的研究具有重要意义。

（二）社会动因

在经历了魏晋南北朝的文化融合后，道教逐渐形成自身独有的艺术风格。其实，历代中国人赞赏的并非神仙的物化形体，而是道家的精神内涵。在中国古代的价值观中，“和”具有最理想的核心要义，是数千年来中华文化基因和血脉基因的精神内涵。从古至今，家喻户晓的道教众神正是人神和谐、道法自然的艺术表现的具象产物。老子将人、地、天、道四位并举，列为宇宙“四大”之一。曾言：“万物负阴而抱阳，冲气以为

和。”而看重人的价值，正是道教文化在中国历史上的哲理核心。

（三）地缘文化

了解并研究西部地区道教造像艺术历史的过程，也是人类历史建立自我意识的过程。在人类社会的历史进程中，道仙时而为神，时而为役，时而为友。西部地区道教造像讲述了“人神共存”的悠久历史。人类如观照人与自然两个世界般观照神仙。在笔者看来，研究西部地区道教造像，必须揭示其对人类的重要意义。而这中间，便包含了生态环境对文化意识形态的影响与牵涉，具有重要地缘性及文化性。

与此同时，在中国文化的长期影响下，西部地区的道教造型逐渐形成特有艺术风格，和外来宗教文化的雕塑艺术作品不同，道教的构图样式展现为洞天福地的和谐宁静。一直以来，道教神仙谱系体现的就是人仙和谐、道法自然的人文愿景与精神诉求。

在中国古代美术发展史研究中，宗教美术的艺术成就一直为各时期学者所关注，这其中，又以佛教美术最受学界热衷。但是，道教美术却未得到应有重视。在中国古代文明发展中，人们常以儒、释、道来理解我国历史宗教文明之核心，特别是道教，自汉之后，始终与佛教并列颢颒，道教美术也因此获得可与佛教美术双峰并峙、双水分流的客观条件。从中国古代表宗教发展角度看，道教美术的研究价值不容忽视。

道教美术研究应得到重视，而西部地区道教造像研究更显得尤为重要。首先，道教造像有着丰富的物质遗存和文献记载。它不仅存在于石窟中、造像碑上，还大量活跃于我国各地区、各时期，深深融入了世人的现实生活中，文献记载俯仰即是。因此，就数量、规模而言，道教造像在我国道教美术中占有极为重要的地位。其次，道教造像充分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。这种行为，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。最后，道教造像遗存具有美轮美奂的艺术价值。它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

艺术价值也为研究者所向往。故而西部地区道教造像艺术价值研究具有广阔的理论探讨空间和深远的现实意义。



图 X-3 巴蜀大足石刻外景

因此,笔者对中国古代道教造像遗存进行了系统、完整的梳理,并开展了大量相关文献收集工作,深入发掘我国各时期道教造像的艺术价值和历史贡献。与此同时,提出了一些轮廓性的理论描述。简言之,通过遗存梳理、文献收集和理论描述,笔者期待得出一个具有基础性的道教造像研究结构。

道教造像中具有鲜明的拟人化特征,其祈福模式颇具人格风范。这类特有的仙人造像,不仅折射出古代社会审美风尚和制作者独有的技法造诣,还是华夏文化家庭本位同化能力的直观体现。尤其是西部地区道教造像艺术,更是民众欣然喜爱的精巧制作,它以点带面、以小观大,体现了形神兼备的中国艺术气质,具有非常典型的研究价值。

西部地区道教造像是中华民族在社会活动中创造的雕刻艺术表现形式,它与其他宗教艺术装饰相互作用、彼此影响。显而易见,道教艺术造型反映了当时人们的思想观念、情感诉求和精神追求。

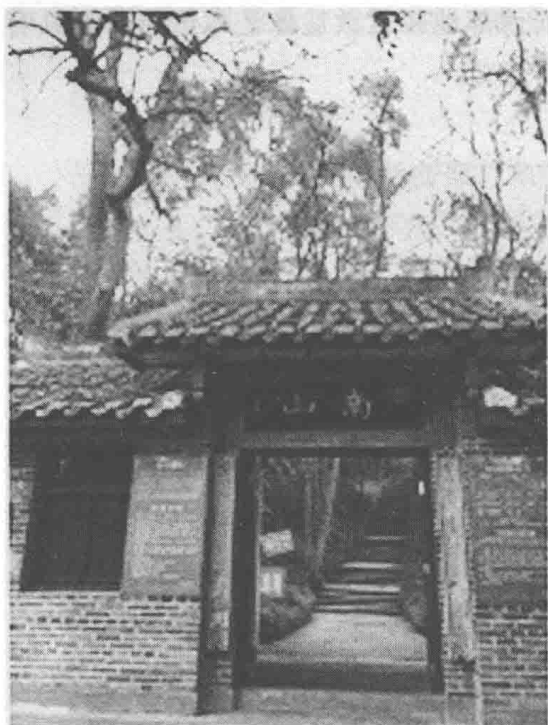


图 X-4 巴蜀大足石刻南山

随着全球化时代的到来,区域文化传统如不能有效地适应这一趋势,同时扩大开放,很可能会丢失其传统的精髓及生命力。在新的视阈下,不断拓展并构筑中国传统艺术的本地化和多样化,是当今全世界文化艺术传承中面临的共同课题。道教造像艺术是中华民族精神的情感与道德传承,是凝聚力、亲和力及人格特质的物化载体,也是先进文化的精神资源和基础,关注并研究它,不仅有利于文化本身的传承,还为其他领域的研究提供了参考。

无论从了解历史、指导现实,还是为将来研究提供准备

以资借鉴来说,对西部地区道教造像艺术进行全面、系统、深入的研究,均具有非常重要的现实意义。

本书在已有研究成果及调查资料的基础上,将道教造像分布地划分为陕西关中、巴蜀两个区域。原因如下:(1) 关中、巴蜀地处中华传统文脉主流区域,人文底蕴深厚绵长。(2) 现有资料显示,陕西关中向巴蜀地区道教造像风格的演变明显呈现衍化模式及内在规律。(3) 道教造像资料分布较为集中,艺术风格相对典型。(4) 道教造像的创作主体(即工匠)来自该地区。(5) 原材料(石料)较为丰富,获取方便。

二 研究方法

笔者看来,在任何情况下,方法论都不仅是一种技巧,更是一种思辨能力。

由于西部地区道教造像艺术的历史背景、区域分布和年代模糊等特

点,它既需要掌握历史渊源,也需要美学理念,同时必须具备多种文化背景和特定学科的专业知识,否则很难开展较为全面、深入的科学研究。因此研究者必须采用多学科综合的研究方法。主要包括历史数据、原典文献、考古资料以及图像学分析与研探,并全面开展实地调查、艺术文化内涵分析及文物考古、审美价值综合评价。

本书研究综合运用了考古学、历史学、民族学、文化人类学、地理学、宗教学、统计学、心理学、语言学、建筑学、工艺学、婚俗史、丧葬史、舞蹈学和其他相关学科的理论与方法。采用比较与归纳分析法、逻辑与整体分析法,结合图像学与美学,以石质检测、石匠溯源、工具类别和文字考据、造型辨析等途径,对西部地区道教造像艺术的发展脉络、风格特征、文化源流、美学价值及该地区艺术与民族关系、宗教信仰、民俗风物等问题进行综合论述。同时,通过探寻历史遗迹中的造像碑、石窟寺、画像石、金银器、丝织品等古物遗存,建立可供比较研究的道教造像谱系。

图像学(iconology)是对艺术内容的历史探究。目的是发现并解释艺术图像的象征意义和基本内涵,揭示图像在各文化体系和各文明进程中的形成、变化及其所表现或暗示出的思想观念以及图像形式所包含的宗教、审美等因素。作为一种科学的艺术史研究方法,图像学在艺术史研究中对造型艺术的含义进行了充分研究和解释。该学科的建立者之一艾尔文·帕诺夫斯基(Erwin Panofsky, 1892—1968)在1939年所著的《圣像学研究》一书中把图像学作为一门新学科进行全面阐述,同时提出确定艺术品含义的三个主要步骤:第一,对基本或自然形象进行确定,也就是对艺术品客观描述;第二,对属性、约定俗成和象征性的内容进行确定,也就是对艺术品所具有的普遍、共通的宗教、文化及习俗含义的分析。第三,对上述二者进行研究,并确定其综合性含义,同时考虑创作者对主题所作的风格性处理及思想内涵。即在前两者研究基础上对艺术品进行历史、社会、民族、宗教、形式、观念等全方位的综合研究。^①他指出:内在的含义或内容……是通过确定那些基本的原则而领会的,那些原则揭示了一个民族、一个时代、一

^① 参见[美]E. 帕诺夫斯基《视觉艺术的含义》,傅志强译,辽宁人民出版社1987年版,第4页。

个阶层、一种宗教或哲学假设的基本态度——由一个个体无意识赋予并凝聚到一件作品中。在分析艺术品时，强调始终以艺术品作为研究的出发点。他认为以艺术品作为出发点，跟着它便会充分地进入一个难以估量的历史文化的内涵之中。其最终目标总是对一件个别艺术品“内在含义”的理解。他认为，一件艺术品是一个完整的物化的历史片段，是一种从时间长河中涌现出来的凝固的、静止的记录。^①



图 X-5 道教“八卦图”

另外，塞德尔曼（Hans Sedlmayr）的理论，包括四个层面的含义：第一层是外观特征，也就是指在面对作品时，在细节不清楚的情况下掌握作品的整体风格特点，甚至整个外观与风貌；第二层是对形式的理解，也就是说对视觉秩序的认识；第三层是对意义的理解，即各种特定的形象意义，如社会学含义和文化内涵等；第四层是整体理解，也就是综合掌握。就图像意义而言：一是图像作者的原意，二是图像的视觉表征，三是由图像引发的心理反应。^②

① [美] 迈克尔·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，易英译，湖南美术出版社 1992 年版，第 142—151 页。

② 丁宁：《绵延之维——走向艺术史哲学》，生活·读书·新知三联书店 1997 年版，第 237 页。



图 X-6 陕西关中子午峪金仙观道教石刻

俄国艺术史学者普加琴科娃曾经指出：对于艺术史的整体，或对某一阶段、某一门类、某一体裁的历史，进行评述，必须基于两个前提：艺术作品的考证（地点、时代、制作手段）和艺术特点确定（流派、风格、艺术形象、时代思想的发展过程）。艺术作品的分析包括对体裁、形象和风格的质的评价，而其历史考证则是此项工作的总的前提。^① 艺术史的研究基于艺术品的本体研究，它具备自身特点，即是以由人的审美经验所凝结的人所创造的艺术文物为研究对象，从而，也就决定了艺术史研究的基本特征，即艺术风格的研究。^② 在这个问题上，英国艺术历史学家昂纳曾经指出：“风格一词来自‘Stylus’，这是古罗马时的用词，最初隐喻不同时期公众传颂的、欣赏的样式。在艺术感觉中，风格是一种结合着形式和主题词汇的‘视觉语言’，并是控制着它们关系的‘句法’。”

艺术作品研究和考证史料及文献研究，反映出艺术史研究与其他学科的密切关系。白寿彝先生指出，古代的艺术作品可以证史，而对于古代艺

① [俄] 普加琴科娃、列穆佩：《中亚古代艺术》，陈继周、李琪译，新疆人民出版社1994年版，第5页。

② [英] 休·昂纳、约翰·弗莱明：《世界艺术史》，毛君炎等译，国际文化出版公司出版1989年版，第11页。



术的研究也不能离开历史。艺术作品总是时代的产物，历史上的艺术作品只有放在它自己的历史背景上才能够为人理解。^①简言之，科学的艺术图像研究方法必须建立在相关学科如历史学、考古学、社会学、人类学的研究基础之上。

邓福星先生认为：“王朝闻先生谈到美学时曾极简括地说，就某种意义讲，美学是一种‘关系学’。美术史、论的研究也是这样。在种种和层层关系中，最基本的关系就是由美术创作和欣赏所集中体现出来的人与世界的审美关系。审美关系就是我们寻找的轴心线，只有把握了这个轴心线的基本方向，才不致迷津，综合比较的方法将会越来越被人们所注意。美术研究中的综合比较是就多数不同的画种、书体、雕塑类型、建筑样式、工艺品种等相互比较，或美术与其他姊妹艺术的比较，以及包括美术在内的艺术同非艺术门类的比较。正因为没有拘囿于单一的狭小门类中，才不致使视野和思路受到限制，这对一个美术史、论工作者来说是难能可贵的，也确实是必要的。”^②

田野考察是艺术史研究的一个重要组成部分。它可以扩展并提高研究者对研究对象的理解与认识，弥补文字与图像资料的不足和缺憾。与此同时，在调查的过程中，实地考察工作者经常会发现新材料和新问题。曾有学者指出：“如果想要创造出任何具有科学价值的研究成果，就必须像其他科学家研究他们的对象那样来研究自己的对象——即要系统地进行观察”。^③田野考察是美术学研究的起点和基本方法，具体到道教造像上，就是以现有的民族共同体为基础，通过对民族共同体的现实情况的调查研究展开一系列研探。这种艺术，是现实的艺术，也是历史的艺术。因此，田野考察是道教造像艺术史研究不可回避的重要组成部分，为研究提供了不可或缺的重要佐证。

由于文化背景的差异和个性的不同，研究者对艺术的理解也不尽相同。艺术史家的主要任务不是从自己的角度来赞成或反对某件特定的艺术

① 白寿彝主编：《史学概论》，宁夏人民出版社1983年版，第266页。

② 邓福星：《美术史、论研究方法刍议》，《美术史论》1982年第4期。

③ [美] C. 恩伯、M. 恩伯：《文化的变异——现代文化人类学通论》，杜杉译，辽宁人民出版社1988年版，第97—98页。

作品，而是从该作品本身的历史前提出发去理解它，并对它在艺术史中的地位做出科学的判断。^①这显示了艺术评论家和艺术史学家的基本差异。作为评论家来说，对艺术品审美价值的判断，往往取决于主体自身的审美理念。一些研究人员由于缺乏最基本的美学理论及艺术修养感悟，会对艺术品的美学价值评判犯常识性错误。而将艺术史作为研究核心，则势必对艺术品所处的不同时期、不同民族、不同风格的文化背景有一个较为客观的认识，这种认识将尽可能地以历史文献和考古资料分析理解为基础。必须强调的是，丰富并加强自身的审美修为和艺术修养，是每个从事艺术品研究的学者必要的基本技能。

“大象无形”是中国特色的造型艺术理念。在中国艺术的大范围中具普遍意义。而道教造型艺术，则是这种“大象”下的具体表现。观念是思想的体现与结晶，经过了思维、想象过程的沉淀。“以小观大”就是中国艺术写意的一种方法。本书研究的切入点便是道教造像艺术。笔者将在前辈学者研究成果的基础上，尽力觅求未顾及之处，主要做到以下几点：

首先，西部地区道教造像艺术研究是一个跨学科课题，在过去，并未有学者和艺术史家对此展开全面系统研究。笔者选择这一主题，为的就是填补艺术史的不足。其次，本书的主题和当代社会关注的民族文化密切相关，将为社会现实发展提供必要的文化参考。再次，本书的研究对象具有必要的限制。例如，研究地域主要限制在陕西关中、巴蜀地区，使得研究内容与对象更具典型性和代表性，同时避免范围过广，难以操作。最后，本书属跨学科研究，这是一个较新的研究尝试，会用到一些现代科学研究新方法，同时对相关学科进行综合运用。

本书的图像学研究方法也较为独特，主要采用笔者归纳图片和现场拍摄照片资料。直到目前为止，本研究尚缺乏可资借鉴的成熟理论体系，从零开始，逐步构建了一套较为完备的、全面合理的理论体系。在坚持历史唯物主义原则的前提下，充分完整地应用已有历史数据，揭示西部地区道教造像艺术的生存环境和客观发展规律，探讨其文化内涵和审美价值，并

^① 参见曹意强《艺术与历史》，中国美术学院出版社2001年版，第87页。