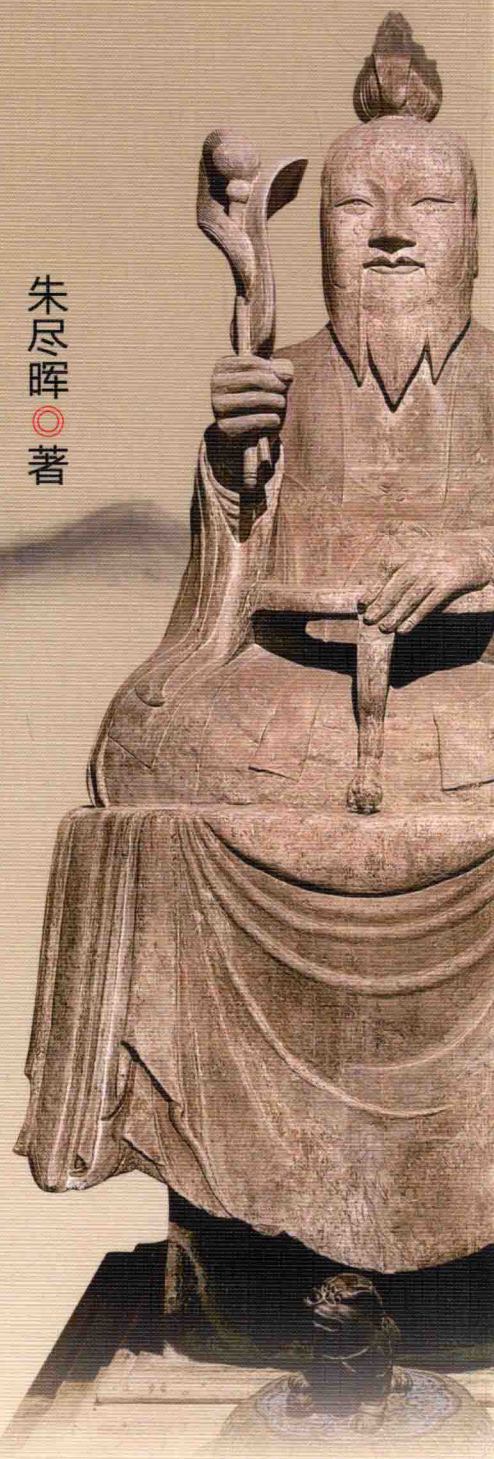


朱尽晖◎著

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



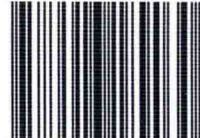
西部道教造像艺术研究

STUDY ON THE TAOIST STATUE ART IN CHINA WEST



扫一扫  
获得更多新书信息

ISBN 978-7-5161-8903-0



9 787516 189030 >

定价：49.00元



# 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。

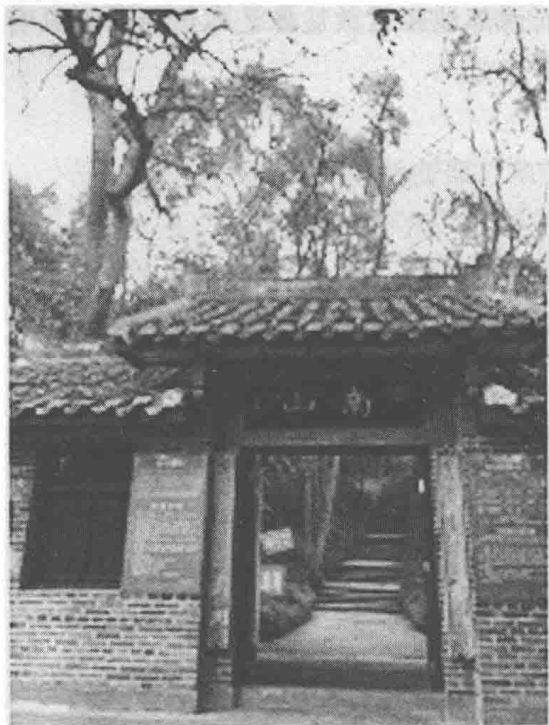


图 X-4 巴蜀大足石刻南山

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。<sup>①</sup>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

<sup>①</sup> 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。<sup>①</sup>



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。<sup>②</sup>

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。<sup>①</sup> 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。<sup>②</sup> 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。<sup>①</sup>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。”<sup>②</sup>

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”。<sup>③</sup>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。<sup>①</sup> 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

<sup>①</sup> 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。

最终回顾道教造像艺术的发展,发掘其对促进民族艺术的重要作用与深远意义。

研究道教美术的文化生态,不仅有利于对文化系统的整体考察,还有助于探讨艺术品在一定时期、一定区域的时代特征。由于文化研究的起点主要源自民族共同体的生存现状,研究者主要通过直接观察在一段时间里存在的社会内容,得出相关结论,大多相对局限,属年代学“片段”。通常情况下,在文化学的年代中,绝对年代不居重要地位,年代划分以相对年代为主。而笔者认为,对道教造像艺术进行风格意义上的分期,应主要运用文化人类学的理论方法进行相对年代的划分。然而,“今天的现实,既是昨天、前天历史发展的结果,又是明天事物发展的新起点<sup>①</sup>”。这就要求我们必须抓住有限“片段”,梳理出涵盖历史共同性和规律性的文化“元素”,尽量使“点”连成“线”,使“线”组成“面”,将历史与现实贯通,理论和实践相融。

一些学者对艺术史的分期问题也相当有洞察力。丁宁先生在《绵延之维——走向艺术史哲学》中提到:“在每一个特定的时期里,艺术风格的发展受到了艺术家对其所处时代的表现模式、社会与经济形势及哲学观念等所做出的综合反应的影响。如果不能充分地意识到每一个时期的艺术特殊品质正是来自于一系列主体与客体、艺术与非艺术乃至艺术与艺术之间的因素交互作用,那么势难深入地探讨这种艺术本身以及它所承载的历史逻辑的真实含义。”<sup>②</sup>

中国古代的道教造像艺术是社会文化最直接的表现形式之一,科学全面地探讨西部地区道教造像艺术的文化内涵对研究我国古代艺术具有深远意义。由于道教造像艺术的风格特征和文化的嬗变关系紧密,加之不同时期的思想观念又无法避免地受到该时期宗教信仰的影响,在这样的客观条件和文化背景下,使得不同时期的道教造像艺术风格与面貌相差迥异。正如康定斯基所说:“任何艺术作品都是自己时代的孩子,还常常是我们精

① 刘伯鉴:《关于建立中国民族学科学体系问题的探讨》,《民族学研究》第一辑,民族出版社1981年版。

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286页。



神的母亲。”只有将艺术品放置于她所处时代风格的文化底色中，才有可能领悟她的真谛与内涵。

### 三 研究现状

西部地区道教造像艺术是中国造像艺术史的重要组成部分。但令人遗憾的是，长期以来，国外学者对此项研究甚少涉猎，国内学者虽有一定关注，但主要集中在道教神仙思想内涵的叙述，对造像艺术的研究较少。陕西地区道教造像研究，更几近空白。此外，道教造像艺术的文化内涵存在区域差异，既有中华优秀传统文化特征，又具区域性特征，在相当长的历史时期里处于相互吸纳、交融的关系。因此，笔者认为，对道教造像艺术的研究如仅依某一区域或相对统一的艺术风格无法代表其发生、发展、演绎的全貌。因而，科学全面地将道教造像艺术分为多种艺术“文化区”就显得至关重要。

现有研究主要表现为以下几种形式：（1）以图片的形式加以记录，也叫图像志。这类成果主要为神仙造型描述，较少涉及理论分析。（2）最近几年发表的关于地域文化类的研究论著，其中包括一些历史性回顾。通常情况下，这些书对古代社会常见俗神造型描述并不全面，甚至有些图像的比例关系与实际情况相差甚远，具有一定的科普作用。（3）部分民俗或社会生活类书籍。（4）现代学者的研究论文。这类成果多集中在某个细小问题的微观讨论上，并未深入开展宏观性的论述和整体阐述。

具体现状如下：

上述道教造像与图像等相关研究成果，简要陈述了道教造像的基本概念，由于切入点的差异，对其渊源、产生、发展及演变等问题未做论述，特别是没有涉猎关中地区道教造像图像及研究，对关中及巴蜀道教造像艺术风格研究非常不利，难以真实还原该地区道教造像的艺术风格、原料材质、文化内涵及社会功能，难以发掘造成这些差异背后的深层动因，无法全面对应陕西地域文化差异，因此开展艺术分区与分期等深层研究十分必要。

一直以来，笔者非常重视关中地区道教造像研究。国内学界对该课题

虽已开始关注并有一些涉猎,但仅停留在一般的“采访性”资料收集与图像资料的整理汇编阶段,深入系统的全面研究尚未开展。笔者认为,西部地区道教造像艺术是研究中国道教艺术成熟期的重要资料,片面的认识难免会造成偏离历史事实的危险,进而影响宗教文化、道教造像艺术史研究的科学性与合理性。应当力求使研究地域从关中平原向巴蜀地区扩散,使传统文化与民族文化相融,全面系统地建立道教造像的纵向与横向图像架构。与此同时,借助“二重证据法”,开展系统深入的田野考察,使材料更加客观、真实,提高理论的科学性与严谨性。

关于西部地区道教造像艺术,尽管学术界已经开展部分研究,并取得一些成就,但缺点仍然存在,有很大发展空间。主要表现在以下方面:

首先,截至目前,尚未形成一套科学、严谨、完整的道教造像艺术研究的理论体系,难以充分体现该艺术的独特性。其次,全面系统的相关研究专著数量较少。最后,已有成果多是浅尝辄止,其中很多仍停留在陈述基础理论层面,未深入开展探讨该特殊社会现象生成的深层动因,其背后牵涉的文化学及社会学内涵以及文化属性与社会功能,对“多瓣一心”,即多元一体中华文明(多元指各地区文化有自身发展轨迹,一体指表现出的共同信仰)的深远影响更是鲜有论及。

笔者认为,导致上述不足的主要原因在于:首先,缺乏充分认识研究意义的重要性;其次,有些学者对艺术史缺乏了解;再次,对历史数据的掌握还不够丰富;最后,研究方法和研究角度的局限。

针对以上不足,笔者总结了研究西部地区道教造像艺术研究需要注意的几个问题。首先,必须坚持以唯物史观为指导;其次,加强研究主题的历史学、哲学、美术学方面的学养造诣;最后,研究方法方面,要注重传统技艺与现代科技手段并用,营造“文化史迹”和“现实创作”相得益彰的氛围与环境,将传统理论和当代创作结合,将科研理论与实践交融,力求传统与现代相通,促进产、学、研结合良性可持续发展。

几千年来,道教艺术承载了中华民族的道德情怀、人文愿景、人格特质与民族精神,作为炎黄子孙凝聚力和亲和力的情感依托,它不仅蕴含着中华文脉的精神内涵,是中国文化母体的根性艺术,还是中华民族文化的重要组成部分。它不仅属于中国,还属于全世界、全人类。密切重视并深

人开展道教艺术研究，不仅对承继中国传统文化艺术瑰宝，为中华民族伟大复兴和“中国梦”的实现做出积极贡献，还可为“一带一路”战略思想的切实开展及中华文化与国家意识的传播提供理论支撑，具有深层的文化意义与广泛的社会学意义。

# 第一章 道教沿革及隋唐道教造像概况

道教造像艺术作为我国宗教艺术的重要载体之一，其存在、发展均与社会制度、经济方式、价值观念、道德伦理、宗教信仰以及自然环境之间关系密切。这些因素既是宗教艺术生存发展的必要条件，也是传统艺术呈现的关键因素。彼此之间普遍存在文化演变现象，不断互相接受对方的文化特质，与自身文化系统融合，逐步形成“我中有你，你中有我”之局面。

## 第一节 道教美术的历史沿革及生发动因

### 一 历史沿革

艺术作为人类创作美与鉴赏美的活动，同宗教有一种本质性关系。<sup>①</sup>作为宗教美术的重要表现形式之一，道教美术是表现道教观念，宣扬道教义理的美术形式。它以道教崇拜为目，和道教仪式紧密结合，是道教观念、道教教义、道教情感、道教精神、道教仪式的物化载体。在道教美术中，道教与艺术互通相融，在流转和嬗变的生发历程中，它不仅受历史更迭影响，被宗教文化牵涉，同时还蕴含自身艺术特点及较高审美价值，被赋予浓郁的文化内涵，是人文愿景和审美意旨的精神折射。

目前，学界在道教美术研究领域已取得诸多成果，为道教美术作用于当下文化语境健康可持续发展奠定了坚实基础。任继愈在其主编的《中国

---

<sup>①</sup> 保罗·维希：《艺术与宗教》，四川人民出版社 2003 年版。



图 1-1 陕西关中户县重阳宫



图 1-2 陕西关中户县重阳宫石刻造像碑



道教史》中曾将中国道教发展分为四个阶段：“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利争夺，这是道教发展的第四个时期。”<sup>①</sup> 胡知凡的《形神俱妙——道教造像艺术探索》将道教造像划分为渊源、诞生、兴起、繁荣、衰落五个时期<sup>②</sup>。汪小洋、李彧、张婷婷在《中国道教造像研究》中将中国宗教美术划分为神秘化、世俗化及民间化三个阶段，并指出：“这三个发展阶段，分别对应我国历史发展的汉魏两晋南北朝时期、隋唐五代两宋时期和元明清时期。”<sup>③</sup> 同时，作者还基于道教美术自身审美特征，得出神秘化阶段的作品并不完整，世俗化阶段的作品最为丰富，而民间化阶段的作品最具普遍性，同时也最具活力。<sup>④</sup>

基于发生学原理，艺术和宗教在起源阶段便有着紧密联系，绘画、舞蹈、雕塑、建筑等，在初成时几乎均属某种原始信仰或神灵崇拜祭仪（宗教活动），并非单纯的主体审美行为，而宗教美术、宗教舞蹈、宗教音乐等艺术形式，更是与人类文明发展同步，融合着生动曼妙的艺术与生生不息的美的历程。作为宗教艺术物实物遗存的道教美术，它承载的文化内蕴绝不限于王朝更替和政权牵涉，还融汇了宗教信仰、地缘文化、民间习俗、审美意旨、人文愿景等多元复合文脉基因，不仅具备宗教美术的普遍艺术特色及基本发展规律，还包含了禁忌与教化、独立与超脱的思想美学发展。尤其是作为本土宗教，道教美术流传广泛、绵延久远，或多或少带有民间美术的风格特征和世俗艺术元素。需要注意的是，尽管道教美术长期生长在民间美术赖以生存的文化土壤，但凭借其得天独厚的艺术特点，已在一定程度上摆脱区域文化的藩篱园囿，走出一条独具特色的艺术道路。

① 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社1990年版，第5页。

② 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。

③ 汪小洋、李彧、张婷婷：《中国道教造像研究》，上海大学出版社2010年版，第2页。

④ 同上书，第4页。



图 1-3 陕西关中户县重阳宫铜钟

道教美术最具特点的表现形式莫过于道教造像。神仙谱系是道教造像的直接规范和体系基础。因此，神仙谱系的提出与完善直接影响道教造像的形制及表象。针对上述特点，笔者以“二重证据法”为依据，基于道教造像艺术风格体系的生成、发展、流转和嬗变，根据美术学、考古学、文物学、图像学、民俗学等学科，从时代背景与世俗文化价值观入手，将道教美术发展划分为四个阶段。分别为：佛道混合、理论建树、繁炽盛隆和式微泛化。

#### 第一阶段：佛道混合

魏晋开始，我国道教逐步形成，及至南北朝，开始正式被统治者承认，成为官方正式的宗教，佛道混合阶段就大体对应我国封建王朝历史上的魏晋南北朝时期。

在我国封建王朝历史上，佛教与道教一直是两种主要信仰模式。魏晋时期，时局动荡，战乱纷繁，以致生灵涂炭，民不聊生。时人在红尘中难以寻找出路，故而纷纷寄心宗教，求得心灵慰藉。上至天子王侯，下至世俗百姓，各种宗教均开始盛行。加之东汉末年，两次“党锢之祸”使得士



图1-4 道教民间信仰

人在政治上屡受摧残，又逢豪强纷争、篡弑杀谋、时局动荡，儒家所奉纲常教化及所崇入世思想颇受冲击，为求明哲保身，不得不避世清谈，追求理想仙境和逍遥长生的道家哲学，于是出世观念应运而生，道教美术也在这样的环境下方兴未艾。

魏晋南北朝是中国道教的形成和创制期。如前文所述，最早的道教并不供奉造像，仅供神位或壁画。《老子想尔注》云：“道至尊，微而隐，无状形像也；但可以从其诚，不可见知也。”这里的“微而隐，无状形像也”指的就是道家秉承的“无相”“无形”。大约到了魏晋南北朝时期，道教才开始供奉神像。

作为本土宗教美术，尽管道教美术在形成初期便具备了民族性、时代性和社会性，却未形成一套独立的风格体系。一方面，由于早期的道教造像缺乏完整的神仙排位谱系和造像规制。而佛教自西汉末传入中原，至魏晋南北朝时期以来，信者甚众，寺庙大兴，造像日隆，以至“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”。一时善男信女，络绎不绝，佛骨禅香，钟鼓悠长。这个时候，道教造像的创作者们有意无意地将目光投向已然宝相庄严、深入人心的佛像身上，在诸多形制外观、细节刻画上吸收、仿鉴甚至直接借用了佛教造像形制。另一方面，佛教也需凭借道教这门本土化宗教的世俗土壤进一步传播教义，推广信众。因此，二者花开融共，形成早期道教美术的“佛道混合”模式。

魏晋南北朝时期的道教造像受佛教影响非常明显，佛道混合现象普遍存在。如很多造像头后有背光，双手合十。以王市保碑为例，其左胁侍便



图 1-5 陕西关中户县重阳宫石刻造像

仿造了佛教造像中观世音菩萨手提净瓶的形象建制而成，为典型的“佛道混合”造像<sup>①</sup>。不仅道教造像借鉴佛教，造像碑亦同样普遍。截至目前，考古资料显示，该时期道教造像中，“佛道混合”占总数三分之一以上。

### 第二阶段：理论建树

隋唐是道教全面发展的繁荣阶段，也是道教美术遗存最为精彩纷呈的时期。这个时候，道教教义广布泛传，大批民众纷纷开始接受道教义理、认同道教教理、尊奉道教仙神。道教宫观规模宏大、数量众多。据杜光庭中和四年（884）十二月十五日记载，唐代自开国以来，“所造宫观约 1900 余（座），所度道士计 15000 余人，其亲王贵主及公卿士庶或舍宅舍庄为观并不在其数”<sup>②</sup>。

道教始终将守戒积善，遵循名教纲常作为修道成仙、长生不老的第一条件。<sup>③</sup>加之此时的道教教义已然逐渐适应并日益亲和儒家纲常，愈发迎合并满足王权统治者的政权需要。官方的支持成为道教美术发展必不可少的前提条件。

隋代统治者对道教实施保护政策，推行“佛道兼容”。文帝建道观、度道士，扶持道教发展，更将道家“五劫”<sup>④</sup>中的“开皇”定为开国年号

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。

② 傅勤家：《中国道教史》，东方出版社 2008 年版，第 256 页。

③ 朱贻庭：《中国传统伦理思想史》，华东师范大学出版社 1989 年版。

④ 《双华岁钞》老氏之书曰：“天地之数有五劫。东方起自子，曰龙汉，为始劫。南方起自寅，曰赤明，为成劫。中央起自卯，曰上皇，北方起自午，曰开皇，俱为住劫。西方起自酉终于戌，曰延康，为坏劫。”



(后改仁寿),足见对道教的尊崇。隋炀帝在位时更是在长安修建了十座道观,对道教亦颇为推崇。及至唐代,为提高皇权地位,宣扬取代隋朝的“奉天承运”,李唐统治者尊老子为始祖,奉老子为“玄元皇帝”,宣称自己为“神仙苗裔”。由于皇室倡导,老庄学说在隋唐时期蔚然成风,涌现出众多道教学者,道教书刊也借此大增,汇编成藏,付梓刊行。

隋唐时期,道教理论建设取得前所未有的发展,道教造像盛极一时。玄宗在位期间是唐代道教的全盛时期,曾在全国掀起一股自上而下的崇道热潮。开元年间(713—741)曾下令纂修《一切道经音义》,玄宗又命人四处搜访道经,目曰《三洞琼纲》,并于天宝七年(748)诏令传写,以广流布,名《开元道藏》,成为中国历史上第一部道藏。上有所好,下必甚焉。在此基础上,王公大臣及方士儒生纷纷为《老子》《庄子》注疏,现今已知隋唐时期关于《老子》的注疏就有三十余家。

此外,该时期还出现诸多受黄老思想影响的理论著作,如通玄的《体道论》、司马承祯的《坐忘论》,等等。这些论著对道教教理、教义和方术等内容做了较为全面的阐释,为道教造像神仙谱系的完善奠定了理论基础,对当时和以后的道教理论发展产生深远影响。

### 第三阶段:繁炽盛隆

五代宋元时期是我国道教美术的世俗推广时期。五代(907—960)53年中,先后出现五姓十三位国君,政权频繁更迭,社会动荡不安,道教虽总体处于衰微之势,但不少地方仍大力推崇,兴建宫观,尊宠道徒,收集道书,一定程度上推动了道教美术的发展。

两宋是道教艺术发展的重要阶段,北宋统治者沿袭隋唐旧制,继续推行佛道兼容政策,其间道教日渐完善、信众不断增多。宋朝多位帝王利用道教来巩固政权并神化自身统治,自宋太宗赵光义起,至真宗、徽宗二帝,前后兴起三次大规模道教运动。第一次宋太宗赵光义,他在位期间(976—998),推崇“清静致至”的道教造诣,大兴道观,尊奉道人,快速恢复了五代以来式微的道教美术。第二次是宋真宗赵恒在位期间(998—1022),大兴道观,宠信道士。赵恒为巩固统治,在封禅前自导自演历史上有名的“天书神降”事件,以此彰显其天人共一,圣德行修,又封“九天司命保生天尊”为赵氏始祖,命王钦若、张君房等编辑



《道藏》。第三次是宋徽宗赵佶在位时期（1101—1125）。赵佶自号“教主道君皇帝”，又称自己梦见老子天神降临，撰《天真降临示现记》，并颁显天下，命朝廷仿官吏品秩设立道阶、道职，并“诏天下访求道教仙经”<sup>①</sup>，为仙神及道士加封赐号。同时限制佛教发展，认为佛教系外来夷教，且宣扬乐死恶生，不合人情，故不予重视，并严令三教相混，旨在抬高道教地位。<sup>②</sup>

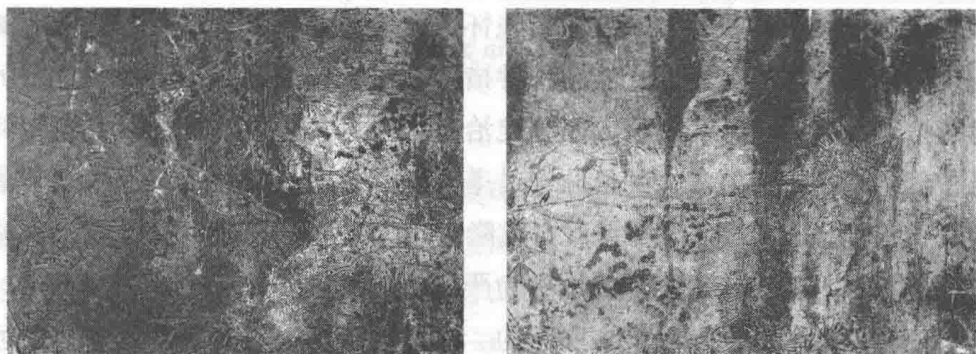


图 1-6 陕西关中户县重阳宫道教祥瑞图像

在最高统治者大力提倡宣扬道教、宠信道士的情况下，文人士大夫阶层纷纷趋之若鹜，道教在宋代下层百姓中被神化到无以复加的地位，民众对道教的信仰近乎狂热，道教几乎成了当时的“国教”。这一时期，随着教义的普遍传播，道教美术已逐渐形成自身风格，规范化的道教造像谱系在此时已基本完成并日臻成熟。创作主体们通过“模仿”世俗社会中的帝政王权，创建道教的摩崖石窟、道观宫寺和造像等，建立了一套庞杂详细的道教神仙谱系。及至金元，全真教在北方兴起，一时道教大盛，宫观、造像更加系统完善。

#### 第四阶段：式微泛化

明清两朝，道教由兴盛走向衰微，道教造像亦日渐衰微。其间，道教衰落态势较为明显，道教教义、经卷、礼仪等基本沿袭旧习、鲜有创新。

① 李剑国辑校：《宋代传奇集》，中华书局 2001 年版。

② 唐瑛：《宋代道教传奇刍议》，《西南交通大学学报》（社会科学版）2012 年第 2 期。

虽然上层道教的衰落并未使道教销声匿迹，而是转向民间，在下层民众中得到广泛传播和泛化式发展。道教的某些思想在世俗化的过程中为众多新兴民间宗教吸收、融合，成为民间教派的思想来源。

经历了宋元时期的兴旺隆盛，在两千年封建集权统治的日落黄昏，曾一度被统治者敬奉尊崇的道教也随着王权的没落日渐式微。统治者出于维护中央集权制的需要，在思想意识形态方面加强控制，对包括道教在内的宗教组织采取了较为严厉的抑制政策。明朝开国后，统治者对道教采取了利用与约束并济的策略。一方面实施怀柔政策，对道教表示尊重，同时加以安抚和利用。另一方面，实施种种措施，对道教加以限制。除明世宗沉迷道宗、尊崇道教外，明朝大部分统治者均对道教采取疏远态度。清初的几位统治者出于笼络汉人的目的，对道教尚沿袭明代旧制，但道教之衰落更甚于前朝。尤其到了清中叶，自乾隆宣布“黄教为国教，道教为汉人的宗教”后，统治阶级对道教采取更为严厉的抑制政策。

正统道教的衰微动因是多方面的。除统治阶级的防范与制约外，还可以从其他方面予以考查。第一，道教上层人物因循守旧，导致教义理论的发展处于相对停滞状态，没有什么大革新。第二，道教内部宗派林立，难以真正协调，削弱了道教的整体力量。第三，西方启蒙思想和宗教在中国的传播，对道教的存在与发展也产生了一定抑制作用。

和道教在上层统治阶级失去青睐同时发生的，是道教活动逐渐转向民间，其教义理论更加趋向通俗化、大众化、草根化。尽管明清时期的道教造像现存实物最多，分布最广，然而部分道教底层人物或某些道教宗派已使得道教日益倾向民间宗教化，甚至逐渐泛化。

艺术和宗教信仰携手数千年，是文化艺术中一对亲密的“伙伴”。道教和美术，二者贯穿在时人信仰、人伦、禁忌、教化、知识、审美的经天纬地中，孕育出渊厚的文脉基因。在这些基因中，道教和美术既统一共生，也割裂独立。作为创作主体，创作者们将生机勃勃的创造力和想象力赋予道教信仰以仪式化、形体化和世俗化，进而使道教美术承担描绘精神世界和思想意识时代面貌的使命，使道教美术的“感性特质”得以充分释放，使主体意识参与并求索于客观存在的外在文化语境，成为世界宗教文化遗产宝库中独一无二的艺术存在形式。



图 1-7 陕西关中卢县重阳宫石碑

## 二 生发动因

道教美术的核心是道教观念和教理，其禁忌与教化本质是为弘传宣施道教观念，属宗教宣传工具范畴，是民众信仰的物化形态。张道一先生在论述古代社会文化和古代社会艺术时，曾将物质与精神间或两者综合性的双重形态的文化称为“本元文化”。这里的本元文化无论在原始社会时期，还是文化多元化发展后，都实际存在。<sup>①</sup> 道教美术属“本元文化”，它“同广大的人民的生活关系最密切，就其主流来说，多带有实用性，既保持着本元文化的特点，又是本元的。虽然有一部分也带有‘纯艺术’的特点，但仍距其实用性分离不远。”<sup>②</sup>

张道一先生不仅强调古代社会美术的实用性和本元性，还指出艺术与民众的关系，以及艺术的生存形态和承传嬗变。道教美术的文化根源来自古代社会的神仙崇拜。善男信女们借助目观眼见的仙神造像和神祇宫观寄托精神追求与情感诉求。在早道教造像的创造过程中，创作主体不仅能满足个人意识的审美心理需求，更为进一步促进客体信众对道教教义和教理深信不疑、顶礼膜拜。钟敬文先生在讨论对古代美术时曾言：“古代社会美术本身就是民俗，而不要只把它作为民俗的载体，这一点搞古代社会美术的同志往往不是很清楚。古代社会美术具有一定的实用性，它同人民群众的日常生活结合得很紧密，但是其中也有一部分是与人们的心灵和精神

① 张道一：《张道一文集》，安徽教育出版社1999年版，第502—503页。

② 同上。

世界相关的。”<sup>①</sup> 他同时指出：“民俗文化协调了民众心理，满足了民众的审美需要。人，不只是生活在物质环境中，同时也生活在精神环境中，民俗历来都是物质文化和精神文化相结合的产物。在精神生活中，民俗的信仰心理占有十分重要的地位，而信仰的物化表现则多种多样。……他们怀着虔诚的心理，并通过一定仪式，祈求神灵保佑，满足某种愿望，求得心理平衡。”<sup>②</sup>

因此，道教美术的发展和本身的精神意蕴有根本关系。道教美术不仅仅是道教文化的物化载体，其本身就是民众心理依托的精神栖居，它存在的主要目的是为教义、教理服务，但它也同时满足了民众的精神愉悦和心理满足。道教神仙形象之所以能全面展现中国传统文化，折射传统文化的创造性、延续性、兼容性等基本精神，并最终成为文化的重要组成部分，主要归功于古代文化的共生性及中华民族“多瓣一中心”（即多元一体化）的文化格局。

同时，在封建王朝中央集权的政治语境下，统治者的支持是道教美术发展的先决条件。作为中国传统文化中的典型符号和祥瑞母题，道教神仙长期占据灵物显位，从深山沃野到市井通途，道教造像的吉祥寓意图像和尊神佑护意识日渐融入寻常百姓生活的凡俗生活，且深入人心。因此，它的发展需要王权的鼎力支持，同时也和民众的认同和推崇息息相关，离不开草根文化的世俗给养。

### （一）精神栖居

宗教是人类的精神栖居和情感依托，其本源义涵在于精神。道教精神根植于中华本土，是民族文化及审美意旨长期发展的产物。道教美术作品是道教精神的物化观照，积淀着厚重的民族精神因素和传统文化意蕴。

“道”属民族理性哲学范畴。在原始初创阶段，道教缺乏完善的神仙体系，它借助东周时期的黄老思想、谶纬方术、仙神观念等理论体系，相互交融，兼容并包，逐步创制成道教雏形，经过孕育发展，最终形成正式的官方道教。两宋以降，随着市民文化兴起，民众愈发注重自我意识和个

① 张敢：《根深叶茂话民艺——钟敬文先生访谈》，《美术观察》1997年第2期。

② 钟敬文主编：《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版，第25页。

人生活，作为社会文化的创造者和接受者，市民阶层喜闻乐见的世俗美学日渐强大。自此至封建社会末期，道教美术作品贴近市民生活，强调生活化、世俗化、民众化。和佛教比，道教造像显然焕发出了更为炽热浓烈的“人间烟火”，能够更直观反映出民众对幻想世界的认识与理解，体现出世俗化的审美意旨。

在我国历史上，道教美术作为中国传统文脉的重要组成部分，一直和儒、释、禅相互融合，对中国社会产生深远影响。道教根植于中华，有着深厚的文化土壤及文脉基因，它不同于西方传统的一神教，拥有特有的神仙谱系，为信众构筑完整的仙神世界。道教的神仙谱系中有上千位神仙，同时伴有独特的修行方式。道教认为，人可以通过修行长生不老，羽化成仙。得道升天是道教徒毕生追求的至高目标。和其他宗教不同，道教注重此生现世，渴望生命永存，不把希望寄托在杳渺的来世。这恰好填补了现实社会的遗憾，满足了世人渴望肉体永生、精神永恒，使信众在其中产生循道和谐的生命美学体验，进而使其完善自身的主体意识。伴随着道教的生发、繁盛与流变，道教美术亦逐步成熟并日渐壮大。

不仅普通民众能够从道教教义及道教经典中寻求自身的情感依托，文人士大夫阶层同样可以从中感悟人生追求。据文献记载，历史上鸿儒文士参与道教美术活动的屡见不鲜。这一方面使道教美术浸染了文化气息和况味，同时也是道教理念顺合士人艺术追求、审美愿景、才思气息的绝佳心理显现。道教义理意韵高远、风姿昂然，很多核心内容恰好贴近中国传统文人的精神需求。道教美术承载了汉唐的激昂豪迈、魏晋的慷慨洒脱，是文人骚客天高云淡的书斋美学家园，是仕人学子追寻精神自由的高致林泉，是竹林雅士实现人生逍遥的仙风禅流，和其他宗教美术一样，道家美术是中国文人的精神栖居，并最终成为承载世俗信众精神栖居的情感支持。

## （二）王权鼎助

早期道教虽一度受统治者打压批判，但总体上仍以利用为主。尤其是在社会稳定、经济繁荣、天下承平的时代环境中，政权的荫庇扶持，为道教美术的创作提供了必不可少的客观条件。

隋唐至两宋期间，统治阶层高度信奉道教，王权的大力支持推动了道



教的迅速发展。以唐代为例,自高祖李渊起,太宗、高宗、中宗、睿宗等,皆带有浓厚的道教情结。为巩固王权政治,神化君权神授,统治者一方面借助道教教理教义鼓吹自己授命于天、遵从天命的神圣统治地位,对道教鼎力扶持、踊跃输将、大兴道观、重用道士,赏赐著名道士封号、宅邸,赋其特权,使得道教信仰蒸蒸日上、道教教义广施布传、道教美术发扬张大,可谓“忽如一夜春风来,千树万树梨花开”。另一方面,为了得到统治者更加广博雄厚的接受与认同,道教也在一定程度上迎合王公贵族的个人意识,包括主体心性、个人喜好、审美倾向等。因此,统治阶级的审美情趣和审美观念,在潜移默化之中渗透入包括艺术观念、创作方法在内的道教艺术。<sup>①</sup>

及至两宋,道教成为“国教”。道教造像在某种程度上甚至已代表王权之表征。恢宏端丽的官样气派、雍奢高华的皇族威仪,日渐融进上层社会的血脉基因,成为皇家美术的重要组成部分。在这里,道教美术被一定程度地浸染上王权的庄严与典范,带有鲜明的庙堂性和贵族性。

事实上,道教美术之所以得获王室赏识,这和封建社会中央集权的皇权政治息息相关。上至王侯将相、下至黎民百姓,专制权力赖以存活的环境土壤和审美“法则”已然根深蒂固,不仅折射出专制权力作用于个体意识的历史机制,还融入创作者的主体心性和观赏者的审美情态。

### (三) 世俗给养

道教美术自诞生以来,一直和普通民众的世俗生活紧密相连,成为劳苦大众逃避红尘凡俗的困苦磨难、追寻自在逍遥的永乐净土、寻求心灵慰藉的情感依托的重要支柱。它的内容和表现形式都贴近百姓的世俗生活,容易被民众了解并接受。道教美术具有鲜明的世俗意蕴。可以说,世俗与民众就是道教美术的给养。

道教美术包含浓厚的世俗性、民众性和通俗性。道教美术作品在民众生活中随处可见。例如:灶王爷、土地爷、财神爷、“千里眼”“顺风耳”等,他们贴人心、接地气,和老百姓的生活息息相关,几乎成为寻常人家生活中的一部分。人们相信,凭借这些道教美术作品(造像、画像等),

<sup>①</sup> 卿希泰:《中国道教史》(二),四川人民出版社1996年版,第180页。

可以解决他们现实生活中的困难，帮助他们摆脱苦境，实现美好的祈望，满足理想的诉求。

道教美术是民众宗教信仰和精神世界的重要组成部分，和那些纯粹的、庙堂里的宫廷美术和精致的、书斋里的文人美术不同，道教美术的受众更倾向于普罗大众，它们要传达出的精神情感是质朴的、直接的、炽烈的，他们要让观者（信众）一看便知教理含义，明白教义所指。他们崇尚贴合民众、俗辣大胆、绚丽繁复、炽热昂扬的审美倾向，拥有浓烈的生活气息。



图 1-8 陕西关中户县重阳宫王重阳及二真人像

道教美术的世俗性从它诞生之初起便一直伴随着它的整个生成、传播和推广过程，这是道教美术的艺术特点，并由它的文化属性和历史机制决定。在道教发展过程中，多次受到统治阶层的鼎力支持和宣扬，但与此同时，道教却一直未脱离民众，它一方面向上层社会蔓延浸透，另一方面也向底层民众传播融合，无论是道教教义、道教理论、道教经典，还是道教美术，最终的存在目的都是为了宣扬道教，推动道教发展。对于基数庞大的下层民众，他们既是道教的接受者，更是道教的传播者。因此，道教的生发离不开得天独厚的草根性和世俗性。从某种程度上说，正是民众的认可和传播，给养了道教传播的受众与土壤，并最终提供了道教美术发展的平台。道家造像的制作者们基本上都是普通民众，很多工匠本人就是道教信徒，在创作中，他们得到了莫大的精神寄托和心理满足。因为道教不仅将神像视为奉祀对象，还将造像过程与信仰结合，工匠们用手中的刻刀和画笔，将自己熟悉的现实生活带入幻想中的理想天国。这虽是现实中并不存在的虚拟化境，然而自始至终都带有鲜明浓烈的世俗基因，那些神秘的理想世界，其实就是现实生活的

物化观照。

与此同时，道教美术的理论基础直接吸收且保留了早期的仙神观念、方术谶纬。这类理论体系的核心内容其本质带有鲜明的世俗性和民间性，这又增加了道教美术世俗性的文脉基因。

## 第二节 道教造像艺术风格的流转

道教造像是道场、观寺、石窟内供奉的道教塑像。如前所述，早期的道教并不供奉造像，仅有画像和神位等。自魏晋南北朝开始，有了实体供奉的道教造像，经隋唐的酝酿，道教造像体系逐渐生发并日益繁盛，在王权的扶持荫庇和民众的推崇膜拜下，最终形成自身特有的制作规范及艺术风格。金元开始，道教造像的制作水平日臻娴熟，手法多样，工艺精湛，对我国宗教造像和民间雕塑艺术均产生一定影响。明清以后，道教造像逐渐式微，其中蕴含的宗教内里日渐淡化，逐渐向民间化、世俗化、大众化转型。造像的仙神气质开始淡化，更接近世俗凡人，更易为下层信众普遍接受。这是宗教象征逐渐向草根文化倾向的必然发展规律所致。总而言之，道教造像自发轫之初，就逐渐走向一条世俗化道路。笔者根据实物资料和文本图像梳理归纳，将道教造像的风格特征概括为三点：深厚的本原土壤、浓郁的世俗气息，以及矛盾的心理显现。

### 一 浓郁的世俗气息

道教造像产生于民间，发展于民间，繁盛于民间，它的风格演变自始至终都未离开世俗民间的土壤。道教的祭祀、庆典等仪式的民间性决定了道教造像的世俗性。前文已述，自东汉道教发源至三国两晋南北朝，尽管道教时常得到王权的支持拥趸，然而绝大部分的善男信女皆来自民间，制作者和供养人都是布衣平民，来自民间的身份使得他们信奉、制作的道教造像也带有浓厚的民间气息。不论是造像的外貌特征、仙神的衣着服饰，还是工艺的制作手法、雕刻的题材内容，其审美意旨和艺术风格皆带有鲜明的世俗文化特点。这个时候的道教造像朴拙大方，旨在神似、不重细节，以贴合百姓现实生活为主。宋代以降，由于市民经济

兴起，世俗文化成为一种热潮，在这样的文化语境下，道教造像开始真正地步入世俗化，这种倾向在宋元时期一直存在并日渐盛隆。道家造像带有不可忽略的世俗文化特征。明清以后，道教衰微，然而道教造像反而更加契合寻常百姓的日常生活，此时道教造像的风格趋向粗放俭省，精品数量不多，更加草根化、世俗化，富有浓郁的生活气息，整体艺术水平不及两宋。一些造像虽制作精细，华贵富丽，却华而不实，缺少精气、神（道家“三宝”），显得呆板僵化，甚至限于程式化的藩篱，难以突破。

## 二 深厚的本原土壤

作为根植于中国本土的固有宗教，道教自东汉末年张天师张道陵创立以来，迄今已有一千八百余年，一直都蕴含着中国文化的传统意识形态，具有深厚的本原文化基因和鲜明的民族艺术特色，和其他宗教造像拥有不同的审美倾向。道家强调“道”，《道德经》中说：“我有三宝，一曰慈，二曰俭，三曰不敢为天下先。”此“三宝”是道家修真者修身养性的法则。道教造像弘扬的道家义理，其核心为忠、孝，这和中国民族传统美德一脉相承，具有鲜明的民族文化精髓。同时，道教宣扬“无为而治”，这里的无为并不是劝解人消极避世、无所作为，而是告诫人不要妄为、胡为、随性而为，应不违道而为。与此同时，所有为之事，皆应出自自然，要尊重自然、顺应自然、遵循自然，这是道教美学不同于其他宗教美学的独特存在，具有地缘文化的典型特征和本土艺术的精髓要意。

道教之所以能够满足王权政治的需求，得到统治者的鼎力支持，这和道教的教义息息相关。和佛教把美好的善缘付诸虚无的来时不同，道教注重今世生活，许给信众一个长兴不灭的“此岸”，使得道教更容易被市民百姓接受并认可。基于此，道教造像也具有更加深厚的文化根基和人文血脉。道教造像是土生土长的本土宗教雕刻艺术，虽受外来宗教——佛教造像艺术的影响，却依然承继了我国传统雕塑艺术的风格特征，并保有民间艺术基因，依据老庄哲学和道教理论，最终形成完善的造像模式。

### 三 矛盾的心理显现

道教一方面主张循应天道、尊重自然、清虚无为，寻求个体的极致自由，使主体心性在天地间自在逍遥；另一方面又宣传超越自然，永生长乐、升天羽化、使信众飞升极乐的 ideal 世界。可以说，道教既劝诫信众“出世”，又鼓励信众“入世”。它所呈现的，是一种无法回避的矛盾的心理显现。当受命制作自己崇拜的精神偶像时，他们既遵循道教教义，依照规范的神仙谱系和严格的仪礼要求，秉承道教教理的经典题材，尊奉道教造型的形制特征，同时，又按照自身主体意识的创作倾向和审美意识，以此来传达其对视觉艺术的探索、理解和创作。如此一来，便无形中将自身的审美理念和认识方法带入道教造像之中。

表面上看，这是简单直观的雕刻艺术创作过程，其实是一个提高创作主体（人）地位，同时有意无意降低刻画对象（神）的地位的人性觉醒过程。是工匠通过对造像之美的理解和自身的审美理念，对道教传说中的仙神造像进行了一个加工再创作的过程，同时赋予道教造像矛盾的心理显现。这一方面展现了凡俗百姓的审美理想，同时又是宗教义理的宣传教化。

## 第三节 隋唐道教造像概况

隋唐时期，工匠将崇尚信奉的道教尊神及幻想虚无的理想世界，以现实生活中的真实人物形象为依托，将世人幻想出的、仙神传说中的道教神话人物塑造成活灵活现的物化形象。此时的道教造像艺术创作水平高超，题材内容丰富多样，无论是石窟造像还是宫观造像，均带有鲜明的传统民族文化特色和民间艺术精髓。

### 一 形制类别及宏观风貌

隋唐的道教造像艺术主要分为石窟造像和观寺造像两大类。石窟造像产生时间较早，其尊像的存在目的主要是为了融入上层社会的统治者。大都被刻制于龕窟内，多为“三清”“四御”之类尊神。人物体态端庄、神态威严、衣着华美、装饰富丽，造型比例恰当，细节处理到位，注重造像



与龛窟的整体性。宫观造像的生成要晚于石窟造像，从某种程度上说，它是在道教传布普及，被信众广泛接受，以“飞入寻常百姓家”的方式走下高高在上的“神坛”，为寻常百姓服务。和石窟造像相比，宫观造像显得更加亲民，具世俗化、草根化。除主神造像和龛窟外，石窟一般不装饰其他装饰，而宫观除天尊造像雕塑外，还会辅以彩绘、壁画、雕塑等，显得更为丰富、有层次感。宫观造像不求华美庄严，往往比石窟造像更具世俗烟火，也更显亲和。一些小宫观供奉民间

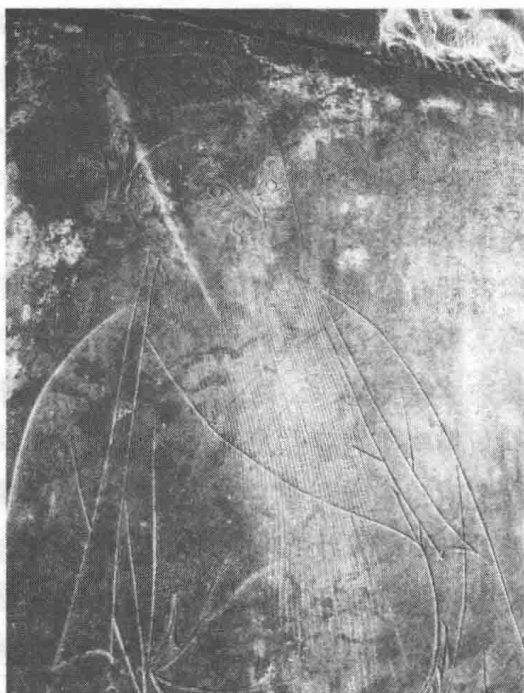


图1-9 陕西关中户县重阳宫重阳祖师

“俗神”，如“灶王”“土地爷”等，这些俗神和百姓日常生活紧密相关。如果说，石窟造像更注重宣扬“神”性，那么宫观造像则显然更重视释放“人”性，也许是基于此，石窟造像几乎早已停止大规模修筑，而宫观造像却至今经久不衰。

### （一）“汉化”与“梵式”相溶

众所周知，道教是植根于中国本土的宗教，初期没有具体定式的造像形象，仅有神位和图像。随着佛教的传入及日盛，由于文化语境的牵涉和文脉基因的相融，传入中国后的佛教发生了明显变化。道教的仙神形制难以避免地受到佛教影响。开始吸收借鉴佛教“以像设教”的祭仪方式和造像形态。到了南北朝，道教逐渐摆脱自身禁忌，开始接受并模仿“他者”（佛教）的存在方式，塑造实体造像，便于信众与之尊崇信奉的仙神交流对话，进一步加速道教推广。南北朝时期的道教造像还处于佛道混合阶段，这个时候的道教造像保留了诸多佛教美术元素。隋唐时期，由于统治者的鼎力支持与推崇，不论男女老少，官吏士绅，商贾平民，多以道教为尊，道教得到了前所未有的广传布施，从通都大邑到穷乡僻壤，全国各地

修建了林林总总的道宫寺观，塑造了不胜枚举的道教造像。

由于文化的交流融合，外来文化很大程度上影响了本土文化及宗教造像。很多道教造像仍颇受佛教影响，是魏晋南北朝道教美术的遗续，既保留承继中国传统雕塑的“汉化”风格，又吸收借鉴外来雕塑艺术特色，将神仙造像刻画得淋漓尽致、栩栩如生。芝加哥博物馆珍藏的一件唐代老君像，带有鲜明的盛唐风格。老君面容慈善、光温荣和、仪态端方，头戴莲冠，头后背光，端坐莲台。人物比例适度，刻画线条细致，可谓真实性与装饰性完美统一，是该馆最完整、最精美的老君像。老君的面部五官，被刻画为典型的蒙古人种老年男性特征，所穿服饰也显然是汉人风格，而老君头顶的莲冠、身下的莲座、头后的背光等要素，又皆源自佛教文化元素，可谓“汉化”与“梵式”的绝佳有机融合。这类道教造像在隋唐时期较为普遍，此外，隋唐时期的道教造像衣着装饰，虽华美雍容，但对褶皱等细节的刻画却相对凝练。这充分反映出工匠们的审美倾向，凭借他们的创造智慧与高超技艺，高高在上的神仙被赋予人情味，同时具有鲜明的地缘文化特征和历史语境机制。

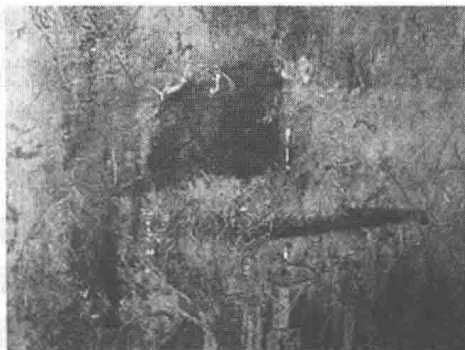


图1-10 陕西关中户县重阳宫玄门七真图

## （二）现实与浪漫并重

隋唐时期的道教造像艺术，是现实主义和浪漫主义的有机结合，不仅拥有端润质朴的现实气息，还强调造像的仙风禅流，理想化程度较高，直观地反映出当时道教美术的美学思想和审美倾向。例如开凿于绍兴十三年（1143）舒成岩第5号玉皇大帝窟，玉皇额下长须，神态端庄慈祥，手捧

玉圭，端坐宝座。还有芝加哥博物馆藏的唐代老君头部像，五官刻画细腻精致，姿容目光安静祥和，虽略有残损，却仍呈现从制作水平的精湛娴熟，看上去栩栩如生，充满生命律动。工匠们通过丰富的想象和旺盛的创造力，运用手中的刻刀，施展娴熟的技艺，将幻想中的道教尊像赋予生命力。他们将老年男子的庄严沉稳、端庄厚重，以及中壮年男性的精神气宇、落落大方刻画得惟妙惟肖，带有浓厚的自然韵味。

隋唐时期的道教造像，风格独特，类型清晰，赋予生命美感，毫无僵化呆板。主神尊像往往较为庄重沉稳，或端坐，或静立，而其余则多灵动跳脱、形态各异。此时的君像和玉皇大帝像，基本上均依照现实生活中的世俗凡人还原写实的，具有不容忽略的现实主义风格。这些造像，人物体态自然、服饰华美大方、面部饱满丰润、发髻刻画精致。主尊庄重威严、气度雍容、严华端整，其余神仙气韵生动、身姿跳脱、个性鲜明。创作者们充分发挥泥塑材质的特点，根据各自的性格、身份塑造不同风格的人物形象，使其活灵活现，风致各异。从裸露在衣物外的手臂、膝盖、肘关节等部位看，人物的肌肉骨骼、比例体态均自然准确，表现出典型的现实主义。与此同时，工匠们利用造像姿态的变化、仙神组合关系的多样性，服饰款式和褶皱细节的丰富性，创作出相宜的动静关系，永恒的生命律动。

浪漫主义的表现手法体现在塑造者们通过丰富的想象力把虚无缥缈的天界诸神形象变为现实人间的艺术品，并使之惟妙惟肖，将“人”与“仙”融为一体，这不仅是创作主体的别具匠心，凸显创作主体的娴熟技巧及丰富想象，同时还更加贴近凡俗百姓的寻常生活，使得善男信女们更加容易接受并认可道教的教义教理，用一种不动声色的手法使得道教更加深入人心。这是创作者身份、审美倾向、道教本体特色、文脉基因延续的必然结果。然而同时，这种创造初衷和审美意旨，也推动了道教美术发展，促进了道教信仰繁荣。

## 二 文化要素的传播接受

道教造像艺术具备信仰与崇拜、实用与功能、物质与精神等多重属性，同时具有深远的民族意义。它的形成与发展得益于诸多因素相互作用，是多渠道、多层面、多角度构成复合的精神产物，具有恒定的生



图 1-11 四川成都大邑县中国道教发源地

命力。

笔者认为,探讨道教造像艺术的源流始末,应将其放置于所处时代的文化大格局下,在此基础上审视、辨析并客观地梳理其与宗教文化圈和文化模式的嬗变关系,分析、评介并解读其存在的缘由。

如此一来,剖析文化圈中的文化元素就成为首要之重。文化生态学绝非孤立考察文化因素的某一项内容或某一方面,亦非简单机械地将各种文化因素相联系。“如果孤立地考虑人口、居住模式、亲属关系结构、土地占有形式及使用制度、技术等文化思想束缚,就不能掌握它们之间的关系及与环境的联系。”<sup>①</sup>文化社会学者司马云杰先生曾为我们列出一个文化生态系统结构模式图,以此说明文化生态学研究中国文化受自然环境以及各种文化变量之间的关系的影响。

在该模式图中,从人类社会依次往外推,各种文化因素相隔越近,对人类社会影响就越直接。反过来,从自然环境往里推,文化因素相隔越近,与自然互不干涉的关系也就越密切,相互影响也就越大。因此,文化生态系统“是指影响文化产生、发展的自然环境、科学技术、生计体制、社会组织及价值观念等变量构成的完整体系。它不只讲自然生态,而且讲文化与上述各种变量的共存关系”<sup>②</sup>。

可以看出,文化生态学是一种联系的、综合的观点,是对文化的实例

① 中国大百科全书编辑委员会编:《中国大百科全书·社会学卷》,中国大百科全书出版社1991年版,第471页。

② 同上书,第115页。

研究,具有重要的理论价值和方法论意义。尤其是在现实情景下,关于文化生态学理论对现代文化的反思,对人类、自然及社会的整体协调发展具有积极的现实意义。

关于文化区域的文化中心区与文化边区问题,有学者曾言:“每一种文化就包含有两重性质:一是时间性质,具有持续不断的纵向传递性;二是地域性质,具有横向的空间扩展性。这两者间的关系是:文化传递的时间越长,其传播的地域越远。”<sup>①</sup>据此,笔者认为,考察道教造像艺术的整体面貌,也应对文化传播加以纵向横向的全面分析、比较与评述。

在中国思想史上,道教和佛教始终是两股重要的思想潮流。魏晋时期,佛、道哲学合流,极大地丰富了后期的玄学理论。佛教传入后,中原一带的石窟艺术、造像碑艺术逐渐盛行。<sup>②</sup>陕西以西为敦煌莫高窟(建于366年)、麦积山石窟(建于384—471年),以东为龙门石窟(4世纪下),以北为云冈石窟(4世纪中),以及巴蜀和渭北地区相继造像开窟。有学者认为:“从北魏至北周,陕西的开窟活动是由北向南发展的,北魏时期主要在巴蜀地区开窟,西魏和北周时期则已接近长安附近……由于关中平原缺乏开窟的条件,所以建寺造像和凿造像碑的风气盛行,今之遗存,几乎关中各县均有北朝造像碑,形成了北窟南碑的局面。”<sup>③</sup>



图1-12 四川成都大邑县鹤鸣山晚唐护法神

① 杨群:《民族学概论》,上海社会科学院出版社1998年版,第406页。

② 参见阎文儒《中国石窟艺术总论》,广西师范大学出版社2003年版,第2页。

③ 李淦:《陕西古代佛教美术》,陕西人民教育出版社2000年版,第9页。





图1-13 四川成都大邑县鹤鸣山晚唐护法神

1934年在渭北发现的始光元年(424年)魏文朗造像碑,现存耀县(现耀州区)药王山博物馆,此碑是陕西目前发现的最早的造像碑,也是中国已知最早的佛道混合造像碑,在中国艺术史及宗教史上极为珍贵。<sup>①</sup>碑高131厘米,宽66—72厘米,厚30厘米,碑阴主龕坐像下有二神仙,姿态自然,神情跳脱,侧目静观,身体微倾。这种造像碑上镌刻道教题材的做法,遗存纷繁多样。造像碑中的道教造型,其形制大小与道教造像相似,均为石刻艺术,其宗教信仰、审美意蕴、造型样式及表现手法等具可比性。

如上所述,道教造像艺术作为宗教文化圈内的文化要素之一,不是孤立的偶然存在,而是受诸

多因素变异、整合与嬗变的影响自然形成的。它显现的是历史涵化的必然趋势和客观规律。道教造像艺术这种特殊的文化现象,表现了中华民族深厚的文化创造力,体现了中华民族博大的人文精神,它在精神信仰层面,替代了先民们原始时期崇拜的灵物,使之具象化,并由宫寺陵阙至府第宅舍,由室外而登堂入室,充当人类祈福纳祥的“保护神”。这种独特的艺术方式与古代社会的精神信仰和民俗文化紧密结合,具有群体的文化传统和鲜明的地方特色,反映了区域性文化传承的独特风格与特点。我们只需要将宗教文化圈内的构成要素梳理集结起来,便可清晰地呈现出道教造像艺术的隋唐风格。

① 李淦:《陕西古代佛教美术》,陕西人民教育出版社2000年版,第9页。



图 1-14 四川眉山仁寿县坛神岩第 64 号并列真人像窟



图 1-15 四川成都大邑县鹤鸣山  
“长生保命天尊”



图 1-16 四川成都大邑县鹤鸣  
山天尊

## 第二章 西部地区道教造像的艺术风格

道教造像艺术是中国古代美术雕塑中一门独立的石雕种类，有着悠久的历史 and 与生俱来的艺术特色，以创作、镌刻、流传的宗教艺术品样式而存在，伴随着中华民族生生不息的生存与发展历程，是中华民族特有的文化现象。以独特的内容与形式展现民众的精神信仰和审美取向，呈现出别样的艺术特色。它摆脱各种模式化束缚，空间模式以小观大，构图样式方圆并蓄，造型特点团块塑造，创作手法以刀代笔。道教造像艺术不仅具有完整的统一风格，还反映出多样化及同一性的区域性风格特点。以关中与巴蜀地区为例，其艺术遗存和区域面貌便存在诸多差异。

### 第一节 关中、巴蜀文化区域流布与承继

道教造像艺术不仅是宗教文化的典型代表，也是传统文化向古代社会流布的重要模式，其形成与发展深受宗教文化思想本体流转与嬗变的影响和制约。

作为中国道教文化发端区域之一，关中及巴蜀地区的宗教文化及盛隆多样的物化遗存，为探寻民族文化脉络提供了丰富的图像依据和深厚的文化要素，如果对这些要素加以贯穿，又可进一步构成各具特色的综合文化区，研探分析这些文化区内诸要素的特质，对我们了解其文化现象及艺术特征大有裨益。

有学者曾言：“形式文化区在空间上都有一个核心，是该区内文化特征表现最为典型的地点，这个核心就是文化中心。文化中心一般是该区的

文化源地,其文化现象能深刻地影响区域内部文化现象的发展变化,并随着中心地距离的增加,区内文化现象的典型性呈递减态势。因此,文化中心对文化区有着至关重要的意义。”<sup>①</sup> 汉唐时期的长安乃国之都,一度还是全国政治、经济、文化中心。然而,随着唐朝的灭亡和国都的迁徙,其宗教文化也逐渐衰落,范围亦由王宫贵族波及普通民众。

我国幅员辽阔,中华民族以华夏族为主,并由其他少数民族共同构成。因此,文化必然呈现多元一体化。自然环境与人文社会的差异,关中及巴蜀地区的道教造像艺术风格迥异,呈现出独特的造型样式。同时,由于民风和社会风尚对当地文化,尤其是宗教文化有极深影响,文化的导向性与民俗性又为道教造像注入了纷繁别样的地域性特征。

关中是中华民族的发祥地之一,在创造中华民族历史与文化的漫长过程中,起了关键作用,是中华文化的主体区域。在历史上,少数民族频繁迁徙至此,为关中地缘文化注入了活力与生机,也为道教造像艺术增添了异族风格特征。远古时期,秦岭以北为华夏文化与羌、戎文化共同影响的地区,及至先秦,关中及巴蜀均为羌人所居。北魏时,鲜卑人接踵而至。隋唐时期,突厥、铁勒、党项、吐谷浑等族,先后迁入巴蜀。到了宋代,党项聚居巴蜀,其他各族渐已融合。元明清时,汉、回为主的民族分布格局已经在陕基本形成,至今仍变化无异。民族的融合与同化是多民族国家历史发展的必然,各时代均具不同特点。长期以来,关中境内各族相互交往、融合、吸收,共同丰富并创造了独具风格的道教文化和造像艺术。巴蜀一带为半农半牧区,因受游牧影响,该地民风剽悍,英勇善战。自明清后,保守封闭,淳朴敦厚。而关中为农作区,宗教文化由上至下皆颇为盛行,且有向周边文化区辐射扩张之势。关中早期,该地居民务本守法、民风古朴。汉唐时期,胡汉杂居,好勇斗狠,民风强悍,兴奢靡及游侠之风。元明之后,崇尚礼义。<sup>②</sup>

综上所述,关中、巴蜀的自然与人文生态所独具的区域文化特征,乃

① 张晓虹:《文化区域的分异与整合——陕西历史地理文化研究》,上海书店出版社2004年版,第357页。

② 中国科学院地理科学与资源研究所、中国地理学会:《中国国家地理——陕西专辑》2005年第6期。

各种文化要素综合构成所致，并非若干文化要素偶然堆积。在文化要素聚合的长河中，不同文化要素交相融合，不断加入新要素，摒弃旧要素，使文化不断变化发展。<sup>①</sup>

对文化进行探讨是为了研究人类思想和行为规律。道教造像艺术作为宗教文化分支，其文化大背景相同，均处于中国文化范畴。因此，对道教造像艺术的个案研究，必须应将其置入所处时代的文化圈中加以分析探，如此方可得出相对合理的结论。

## 第二节 关中、巴蜀区域主奉尊神

### 一 元始天尊

在道教仙神体系中，元始天尊位列“三清”之首，是地位最高的天神，遗憾的是，由于在中国古代神话传说和道教典籍中均无记载，文本记录的缺乏，致其来历无从考证。

关于元始天尊的明确文字记载，最早见于《真灵位业图》上第一排中位：“上合虚皇道君应号元始天尊，玉清境元始天尊为主。”

葛洪《枕中书》（又名《元始上真众仙记》）曾载：“昔二仪未分，溟滓鸿蒙，未有成形，天地日月未具，状如鸡子，混沌玄黄，已有盘古真人，天地之精，自号元始天王，游乎其中。复经四劫，二仪始分，相去三万六千里，崖石出血成水，水生元虫，元虫生滨牵，滨牵生刚须，刚须生龙。元始天王在天中心之上，名曰玉京山。山中宫殿，并金玉饰之，常仰吸天气，俯饮地泉。复经二劫，忽生太元玉女，在石涧积血之中，出而能言，人形具足，天姿绝妙，常游厚地之间，仰吸天气，号曰太元圣母。元始君下游见之，乃与通气结精，招还上宫。当此之时，二气氤氲，覆载气息，阴阳调和，无热无寒。”另外，在《抱朴子·金丹》编中，葛洪又提到老子之师元君：“复有太清神丹，其法出于元君。元君者，老子之师也，

<sup>①</sup> 黄淑娉、龚佩华：《文化人类学理论方法研究》，广东高等教育出版社2004年版，第9页。



大神仙之人也，能调和阴阳，役使鬼神风雨，骖驾九龙十二白虎，天下众仙皆隶焉，犹自言亦本学道服之所致也，非自然也。”这里所说的“元始天王”和“元君”，即元始天尊前身。

《隋书·经籍志》载：“道经者，云有元始天尊，生于太元之先，禀有自然之气。所以说天地沦坏，劫数终尽，略与佛经同。以为天尊之体，常存不灭。每至天地初开，授以秘道，谓之开劫度人。然其开劫，非一度矣。故有延康、赤明、龙汉、开皇，是其年号。其间相去经四十一亿万载所度皆天仙上品……（隋）大业中，道士以术进者甚众。其所讲经，以老子为本；自云天尊姓乐名静信，例皆浅俗，所以世人颇多怀疑。”

《初学记》卷二三云：“《太玄真一本际经》曰：无宗无上，而独能为万物之始，因此名元始。运道一切为极尊，而常处二清，出诸天上，故称天尊。《本行经》曰：道言元始天尊，以我因缘之勋，锡我太上道君之号。”

如上所述，道教的最高神元始天尊应属神仙之流。然而，由于某些道教经典中（如上所举）说他是老子尊师，故而后来才有以他代替老子成为道教教主的说法。到了隋唐时期，道家将其描述为“生于太元之先，察自然之气”。这样一来，他就与中国古代神话中开天辟地的盘古混为一谈，又将《位业图》中的元始天王与之合而为一。尤其是隋代，道士还为他取名，安排配偶，也使人产生一定疑惑。

其实，“元始”这个名词术语本来是中国道家叙述宇宙天体起源的用语。以后被道士牵强附会，才逐渐衍变为道教的最高天神。人们之所以建造天尊像、元始天尊像，是以其神格观念的形成前提条件，此理不言自明。

此外，元始天尊还有“十号”。《宝玄经》中载：“十号”是：自然、无极、大道、至真、太上老君、高皇、天尊、玉帝、陛下等。《化胡经》中所说“十号”为：太上老君、圆神智、无上尊、帝王师、大丈夫、大仙尊、天人父、无为上人、大悲仁者、元始天尊。蒲江飞仙阁中就雕刻了这一题材的十天尊像，该龕的制作年代是“天宝九载”（750）。

隋代的天尊系像主要有：

道民赵法护造无上天尊像（583），道民袁神荫造天尊像（586），道民

辅道景造天尊像 (593), 道民任承忠造元始天尊像 (595), 道民梁智造无上天尊像 (596), 道民滕钦造天尊像 (596), 道民蔡仕谦造元始天尊像 (596), 道民鲁昌造天尊像 (597), 大业三年铸天尊像 (607), 道民上官子叶造天尊像碑 (608), 三洞道士黄法瞰造天尊像 (610), 女弟子文托生母造天尊像 (614), 佛弟子李通国造天尊像 (大业年间)。<sup>①</sup>

唐代的天尊系像主要有:

三洞弟子文□□造天尊像 (619), 道民李若武造天尊像 (623), 道民常义通造天尊像 (623), 道民祖洪□造天尊像 (631), 文绍胤造天尊像 (634), 祁观元始造天尊像碑 (634), 道民蔡季亮造天尊像 (642), 洞玄弟子辨法迁造天尊像 (648), 李会立造元始天尊像 (651), 清信弟子李无难造元始天尊像 (654), 道民李威子造天尊像 (666), 弟子王发信造天尊像 (664), 弟子智洪造天尊像 (665), 弟子□□造天尊像 (668), 碧落碑 (670), 邓阿姐造天尊像 (670), 清信弟子张道运造天尊像 (675), 任智斌造天尊老君像 (675), 弟子尚万造天尊像 (676), 大洞三景法师叶法善等造壁画元始天尊万福天尊像碑 (678), 清信弟子焦蒲洛安洛兄弟造元始天尊像 (678), 道下弟子只□造天尊像 (683), 弘道二年铭天尊像 (684), 女道士张妙瑞造天尊像碑 (687), 金台观主中岳先生马元贞造元始天尊二真人像碑 (691), 马元贞造元始天尊夹侍二仙像 (692), 杨满造天尊像 (695), 东明观三洞道士孙文儒造天尊二真人像碑 (697), 金台观主赵敬同等造东方玉宝皇上天尊二真人像碑 (701), 清信弟子姚妙姿造元始天尊像 (703), □□观威仪师 (?) 虚应等造天尊像碑 (704), 大弟子张敬琮母王之女造天尊像 (717), 弟子张敬琮母王造天尊像 (717), 观主赵思礼造常阳天尊像 (719), 道士刘升徽造元始天尊像铜碑牌 (720), 袁万仁造天尊像 (721), 李公元始天尊像碑 (725), 正信弟子李玄□造元始天尊像 (725), 杨真造天尊像 (726), 清信弟子杨元一姬王造天尊像 (728), 弟子杜游艺造天尊像 (728), 开元十八年造救苦天尊像 (730), 启太唐御立集圣山玄妙观胜境碑 (748), 蔡知什等造天尊像碑 (731), 弟

<sup>①</sup> 参见李淞《长安艺术与宗教文明》，中华书局2002年版，第359页；[日]神塚淑子《隋代的道教造像》，载《名古屋大学文学部研究论集》，哲学二五，2006年。

子姚远(?)造天尊像(734),开元二十三年铭天尊像(735),弟子姚阿胡造天尊像(738),焦嘉令造天尊像(741),王四郎妻姚造天尊像(743),陈当意造石仙宫内元始天尊像(743),太一天尊像(747),道士贾元宗造天尊像(750),姚教生造天尊像(750),天宝甲午铭天尊像(754),剑阁鹤鸣山长生保命天尊像(857),三洞真一道士孙灵讽造天尊老君像(871),松市(?)美术馆藏金铜道教像(东方玉宝皇上天尊像),京都大学人文科学研究所藏金铜道教像(东北方度山上圣天尊像)。<sup>①</sup>

综上所述,根据对现存神格名称的考察分析,可得出以下四个结论:

- (一) 天尊名称的出现大约在公元6世纪。
- (二) 六朝时期,天尊造像数量远不及太上老君造像。
- (三) 隋代开始,天尊造像数量增加,和太上老君造像数量相差无几。
- (四) 唐代以后,天尊造像大增,数量远超老君造像。

## 二 太上老君

太上老君,位列“三清”第三位,又称“道德天尊”“混元老君”“降生天尊”“太清大帝”等,是道教天“教主”。相传,太上老君的原形为我国先秦时期道家创始人老子。据《史记·老子列传》记载:老子约生于公元前571年至公元前471年之间,公元前500年左右去世。老子姓李,名聃,字伯阳,谥曰聃,楚国苦县人,曾在东周国都洛邑任守藏史。相传孔子周游列国时曾向他问礼。事后孔子对弟子说:“至其龙,吾不能知其乘风云而上天,吾今日见老子,其犹龙耶!”<sup>②</sup>传说老子晚年因见周王室衰微,遂辞官乘青牛西去,于函谷关前写成了仅五千字的、被道教奉为宝典的《道德经》,即通常所说的《老子》,最后不知所终。

道家崇奉的核心思想“道”是无形无相的,作为“道”的化身,老子自然也没有具体的形象。《老子想尔注》中说:“道至尊,微而隐,无状无像也;但可以从其戒,不可见知也。”<sup>③</sup>由此可见,道教创立之初,并不主

① [日]神塚淑子:《唐代道教关系石刻史料的研究》,2003—2005年度日本科学研究费补助金研究成果报告书。

② 《犹龙传》,《道藏》第18册,第21、14页。

③ 饶宗颐:《老子想尔注校笺》,《选堂丛书》本,第18页。

张用具体的形象来描绘所奉尊神，也没有具体的造像，仅有排位或图像等。

秦汉之际，“黄老之说”被大力推崇，至圣先师黄帝、老子亦备受推崇。东汉开始，桓帝曾效法佛教祭仪祭拜老子。东汉陈相边韶的《老子铭》中说，老子“离合于混沌之气，与三光为终始”，“道成化身，蝉蜕度世”。

北魏之前，太上老君称道德天尊，是道教最高神明“三清”尊神之一，也就是我们所说的老子。自北魏起，开始称作太上老君。齐梁高道陶弘景《真灵位业图》把“三清”中的太清太上老君列为第四中位，居太清境太极宫，即三十六天中之第三十四天，在三十三天之上。《魏书》的《释老志》称太上老君“上处玉京，为神王之宗；下在紫微，为飞仙之主”。

葛洪在《抱朴子·杂应》里说，“老子真形者，思之：姓李名聃，字伯阳，身長九尺，黄色身，嘴隆，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，重迭之冠，锋铤之剑，从黄童百二十人，左有十二青龙，右有二十六白虎，前有二十四朱雀，后有七十二玄武，前道十二穷奇，后有三十六辟邪，雷电在上，晃晃昱昱”。虽然葛洪对老子的体貌特征和周身环境做了详细形象的描述，然而仍局限在文字描述方面，未见实物资料。

魏晋时期，开始出现太上老君的具体描绘形象。该时期的道教造像，正处于“佛道混合”阶段，老君造像多借鉴模仿佛教造像，有的甚至直接借用佛教造像元素。胡文和在《中国道教石刻艺术史》中说：“老君的这一形象是受那时佛教描绘释迦牟尼佛形象的启发而想象出来的。”<sup>①</sup>

此时，时局动荡，战乱纷繁，以致生灵涂炭，民不聊生。时人在红尘中难以寻找出路，故而纷纷寄心宗教，求得心灵慰藉。上自天子王侯，下至世俗百姓，各种宗教均开始盛行。加之东汉末年，两次“党锢之祸”使得士人在政治上屡受摧残，又逢豪强纷争、篡弑杀谋、时局动荡，儒家所奉纲常教化及所崇入世思想颇受冲击，为求明哲保身，不得不避世清谈，

<sup>①</sup> 胡文和：《中国道教石刻艺术史》（下册），高等教育出版社2004年版，第135页。

追求理想仙境和逍遥长生的道家哲学及出世观念应运而生，老君造像也在这样的环境下方兴未艾。由于这一时期的道教造像受佛教影响非常明显，老君造像中佛道混合现象普遍存在。

到了隋唐，皇室为表王权神授，唐朝统治者以其老子为同姓，崇奉其为太上老君，并加尊号。唐高宗曾尊太上老君为“太上玄元皇帝”，唐玄宗更是三上尊号，称老子为“大圣祖高上大道金阙玄元天皇大帝”。

道教造像仙神谱系愈加完善规范，老君造像也更加精彩丰富。人物体态端庄、神态威严、衣着华美、装饰富丽，造型比例恰当，细节处理到位，仍然存在“汉化”与“梵式”相融的“佛道混合”现象，工匠们通过想象，将天界仙神物化为世俗人间的道教艺术品，将“人”与“仙”融为一体。这不仅是创作主体的意识体系，同时还更加贴近百姓生活，使善男信女们更容易接受并认可道教的教义教理，具有鲜明的地缘文化特征和历史语境机制。

从文献记载和现存实物资料可以看出，最初的老子并没有被神化。然而随着时间发展，为了更加广泛地传布教义、教理，作为创作主体，创作者们将生机勃勃的创造力和想象力赋予老子以形体化和世俗化，进而使太上老君造像承担描绘精神世界和思想意识时代面貌的使命，使孕育其中的主体意识参与并求索于客观存在的外在文化语境。在这里，道教仙神崇拜信仰将道家的创始人老子描绘为太上老君的化身之一，老子开始被逐渐神化，并被传为彭祖后裔。太上老君在唐代有八十一个化身，而老子仅是八十一化身中的一个。时人将道教经典传说和先秦思想家、著名历史人物结合，借助人们耳熟能详的人物，深入人性的历史故事和民间广泛流传的传说故事，使道教造像物化。这在某种程度上说，是善男信女们借助目观耳闻的物化喻体，寄托精神追求与情感诉求的行为心理。

### 三 玉皇大帝

玉皇大帝是中国民间文化中掌管天界的最高神祇，又称“玉皇”“玉帝”“玉皇大天帝”“玉皇大天尊”“玉皇上帝”等。“天上有玉皇，地下有皇帝”。据文献记载，玉皇大帝的历史并不久远。先秦时期，依托时人所信仰的“帝”“天帝”“上帝”为基础，加之世俗百姓崇奉的“天翁”，



以及道教教义和经典传说中的玉皇传说，连同王权的荫庇和世俗的给养，百姓的认可与文人的推崇，经过长期的孕育、生成、发展，直至南北朝时期，逐渐形成理论体系相对完整的玉皇大帝信仰。

殷商时期，国之大事，在祀与戎。时人对“天帝”既敬畏又依赖，他们信仰虔诚、顶礼膜拜。及至西周，“天”“帝”逐渐合二为一。二者在时人心目中的地位没有明显差别。此时的天帝，拥有至高无上的神权性、宗教性和民族性，在西周的神灵信仰中处于最显赫的核心地位。到了东周，东、西、南、北、中“五方”之念最具崇高地位，其中东方为苍帝、西方为白帝、南方为赤帝、北方为黑帝、中央为黄帝。这“五方之帝”又对应“四时”和“五行”，延续文脉，影响后世。

最早明确提出“玉帝”“玉皇”称谓的是南北朝。陶弘景的《真灵位业图》将道教神仙系统排位，并按照顺序为仙神划分了七个等级，其中“玉皇道君”和“高上玉帝”均位列第一等级，为道教最高尊位主神“元始天尊”属下，地位不高。“玉皇道君”位列玉清三元宫右位第十一，“高上玉帝”稍微靠后，为玉清右位第十九。

唐代以降，由于统治者的扶持鼎助和世俗百姓的广泛传布，道教理论建树取得前所未有的发展，可谓盛极一时。“玉帝”和“玉皇”信仰开始广泛流行，据载，唐玄宗曾撰《月令注释》，首次将“玉帝”的生日定为正月初九，王权的支持极大地推动了“玉帝”信仰活动的盛行。此时的“玉帝”，不仅受到王权的重视、百姓的热衷，还有诸多文人士大夫对其歌咏颂扬，并逐渐和市民百姓信奉崇拜的“天帝”并蒂融合，开始向上渗透入政治教化与祭仪，乡下融合进普通民众的世俗生活，并潜移默化地牵涉了草根性和民俗性的文化元素。

需要注意的是，隋唐时期的“玉帝”信仰和我们现在所说的约定俗成的玉皇大帝，其信仰体系及仙神教义不完全相同。这里的“玉帝”与其说是道教仙神信仰的尊神，还不如说是对仙神崇拜的一种美誉。《云笈七签》中就有“太上玉皇”“上真玉皇”“高上玉皇”“天之太尉第一玉皇君”“天之上宰第二玉皇君”“天之司空第三玉皇君”“天尊玉帝”“太微玉帝”“上清玉帝”等称谓。

官方正式出现规制的“玉皇大帝”称号是在北宋。当时，道教几乎成

了国教。在此之前，国家最高祭祀仪式中的最高尊神为“昊天上帝”，而宋真宗封玉皇大帝圣号为“太上开天执符御历含真体道玉皇大帝”，可以说是将“玉帝”捧上道教尊重之首的宝座。此后，宋徽宗又给玉帝封尊号为“太上开天执符御历含真体道昊天玉皇上帝”，此时的“玉皇大帝”在皇家王权祭祀仪式中的地位已然超过了“昊天上帝”。自此，经由长久的酝酿和发展，玉皇大帝在民间逐渐深入人心，受到民众普遍推崇，最终逐渐成为百姓心目中天界的最高尊神。

#### 四 “三清”

作为根植于中国本土的宗教，道教的仙神信仰核心之一就是“三清”为首的仙神信仰。“三清”是道教用语，是道家哲学“三一”之说的重要表现。《道德经》第四十二章曰：“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和。”第十四章又云：“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，搏之不得名曰微。此三者不可致诘，故混而为一”，认为“用则分三，本则常一”。

广义的“三清”指的是“三清”信仰。从“三清”的历史沿革和发展来看，它并非伴生着道教的诞生而产生。在不同时期，“三清”信仰有不同表现形式。按照宗教文化和历史发展上出现的先后顺序，分别为“三清宝境”“三宝神君”“三洞真经”，以及由此衍化出的、居于“三清宝境”的三位尊神——“三清尊神”。这几种信仰形态的出现有先后顺序，同时也有交叉共生，融合演变。从东汉末年年开始，“三清”信仰历经魏晋的酝酿、隋唐的建树、宋元的辉煌，经过漫长的历史过程，逐渐衍变成为今天我们看到的形态。

狭义的“三清”是指玉清元始天尊、上清灵宝天尊和太清道德天尊，即所谓的“三清祖师”，和“四御”并称道家“七宝”，为道教七位地位最崇高的尊神。

自先秦至两汉，现今可考的文献典籍中未见“三清”之说。东汉末年，道教成建之初，教团组织开始出现，“三清”信仰形态逐渐生发并初成，时人曾尊“太上老君”为最高神。

最初的“三清”指的是传说中仙神居住的三座宝境，即玉清境、上清

境和太清境。据考证,“三清”信仰的第一个阶段,即“三清宝境”信仰,发生在魏晋六朝时期,即公元5世纪前期。此时的道教修行者修道,开始以“三清仙境”为最高信仰境界。

现今所见最早的有关“三清”的文字描述是南朝梁陶弘景所撰《真灵位业图》。书中虽未明确规定“三清”的具体称谓和排位,但已然出现了“上清”“太清”之说。此后,“三清”逐渐流变发展,至唐代开始规范成型。

葛洪的《抱朴子》有“太清”之名。《道教义枢》卷二云:“但知洞真法天宝君住玉清境,洞玄法灵宝君住上清境,洞神法神宝君住太清境。故《太上苍元上录经》云:三清者,玉清、上清、太清也。”南朝沈约《桐柏山金庭馆碑》曾言:“此盖栖灵五岳,未驾夫三清者也。”《南史·顾欢传》有云:“五涂无恒宅,三清有常舍;精气因天行,游魂随物化。”《道藏·玄坛刊误论》中又描述:“凡修斋上至三清上境,次乃十极诸真,下及五帝三官神仙灵官之属。三日三夜,香灯幡花,列为供养。”由此可见,这时的“三清宝境”和早期道教的祭仪有密切关系。

“三清”信仰的第二个阶段是“三宝神君”信仰,它出现在“三清宝境”之后,持续时间较长,至隋唐仍然流行,甚至南宋尚有所见。《云笈七签》(卷三)《道教三洞宗元》载:“原夫道家由肇,起自无先,垂迹应感,生乎妙一。从乎妙一,分为三元;又从三元,变成三气;又从三气,变生三才;三才既滋,万物斯备。其三元者,第一混洞太无元,第二赤混太无元,第三冥寂玄通元。从混洞太无元化生天宝君,从赤混太无元化生灵宝君,从冥寂玄通元化生神宝君。大洞之迹,别出为化主,治在三清境。其三清境者,玉清、上清、太清是也。亦名三天。其三天者,清微天、禹余天、大赤天是也。天宝君治在玉清境,即清微天也,其气始青;灵宝君治在上清境,即禹余天也,其气元黄;神宝君治在太清境,即大赤天也,其气玄白。”<sup>①</sup>《九天生神章经》称:“天宝君者则大洞之尊神。注曰:‘天宝君玉清元始天尊也。’灵宝君者则洞玄之尊神,注曰:‘灵宝君上清天尊也。’神宝君者则洞神之尊神,注曰:‘神宝君太清天尊也。’”

<sup>①</sup> 《云笈七签》(卷三)《道教三洞宗元》,《道藏》第22册,第648页。

隋唐时期的道教美术，无论是石窟造像还是宫观造像，许多地方都尊奉“三清”，虽然排位和仙神略有差异，但“三清尊神”已然成型。与此同时，“三清宝境”信仰仍然存在并深入人心。唐吕岩的《七言》诗之四八有“津能充渴气充粮，家住三清玉帝乡”之说。宋代张君房《云笈七签》言：“通名三清者，言三清净土无诸染秽。”<sup>①</sup> 孟安排《道教义枢》卷七引《太真科》说：“大罗生玄、元、始三气，化为三清天：一曰清微天玉清境，始气所成；二曰禹余天上清境，元气所成；三曰大赤天太清境，玄气所成。”由此可见，当时的人认为“三清天”是由大罗天的玄、元、始所化成，这里的“三清天”即是《云笈七签》所称的“三清净土”，概称为“三清仙境”。

隋唐时期，“三清”尊神在道教神仙体系中位为最尊，其仙神谱系开始确立并逐步发展，相关造像时有所见，但数量不多，且多有残损。

“三清尊神”信仰形式的形成是一个漫长的历史过程。《道藏·太平部·三洞珠囊》卷七引《老君圣迹》云：“此即玉清境，元始天尊位，在三十五天之上也。此即上清境，太上大道君（灵宝天尊）位，在三十四天之上也。太清境太极目，即太上老君位，在三十三之上也。”自此，“三清”伴同道教“三清宝境”和“三洞真经”之说，逐步成为道教至高无上的尊神。

## 五 “四御”和“六御”

在道教信仰中，仙神排位非常严格，善男信女在龛窟宫观中顶礼膜拜，尊奉虔诚。然而，由于生发土壤的民间性和世俗性，道教造像在仙神主尊组合方式和排位顺序上，往往存在若干不同表现形式。

在道教的仙神信仰排位中，“四御”在所有尊神中的地位仅次于“三清”，和其并称为道教“七宝”。传说“四御”是辅佐“三清”的四位尊神，所以又称“四辅”。关于“四御”的说法，有几种不同解释。第一种是《中国大百科全书·宗教卷》道教分支学科条目将“四御”定义为：

<sup>①</sup> 《云笈七签》卷六，《道藏》第22册第32页，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1994年8月版（以下同书仅标明书名与册数、页数）。

(一) 昊天金阙至尊玉皇大帝, 总执天道。(二) 中天紫微北极大帝, 协助玉帝执掌天经地纬、日月星辰、统御诸星和四时气候。(三) 勾陈上宫天皇上帝, 协助玉帝执掌南北极与天、地、人三才, 主宰人间兵革。(四) 承天效法后土皇地祇, 主掌阴阳生育、万物山河。<sup>①</sup> 第二种是《道教大辞典》, 将“四御”解释为“四极大帝”, 分别指北方北极紫微大帝总御万星, 南方南极长生大帝总御万灵, 西方太极天皇大帝总御万神, 东方东极青华大帝总御万类。<sup>②</sup>

除了“四御”, 道教尊神组合中还有“六御”信仰形式。《道门科范大全》(卷二十四)载:“金阙虚无‘三清’上帝、昊天‘六御’宸尊。”这里的“六御”分别是指:昊天至尊玉皇上帝、勾陈星宫天皇大帝、中天星主紫微北极大帝、承天效法后土皇地祇、神霄真王长生大帝和东极注生青华大帝。这六位尊神在道教仙神信仰中位列“三清”之后, 同样拥有显著地位, 也被称作“六尊天帝”。

由此可见,“四御”和“六御”的共同之处就是在“三清”之后, 并对“三清”有一定的辅佐作用。此外, 隋唐时期的“四御”还见诸文学作品, 如唐宋八大家中的柳守元, 曾在其《三坛圆满天仙大戒略说》中说:“赖我三清道祖、玉帝至尊、五老四御、九极十华, 以及古圣高真递传妙道。”这里的“四御”显然不包括玉皇大帝, 应另有所指。

### 第三节 关中地区

道教造像艺术遗存多见于关中部分地区, 遍及巴蜀地区。近年来, 由于受现代文明与传统文明冲撞, 民众的功利性和审美价值观发生改变, 随之也对古代美术带来了一定程度的冲击。由于道教造像的艺术遗存日趋减少, 因此对它的研究同时也意味着对古代文化遗产的抢救与保护。

由于考虑到历史进程及自然环境的差异引起的发展不平衡, 本书以道教造像艺术遗存的自然分布状况, 划分区域进行调查。对流布的田野实地

① 中国大百科全书编委会:《中国大百科全书·宗教卷》, 中国大百科全书出版社 2004 年版。

② 李叔还:《道教大辞典》, 浙江古籍出版社 1987 年版。



调查,必须收集全面、系统的资料,进行定性、定量的比较分析。这就要求我们在调查时,一方面要注意道教造像艺术遗存的风格特征,另一方面要考察其独特的生态环境和人文环境。因此,在调查前必须做好充分准备,精心设计各种表格,在调查时拍摄大量图片,绘制详细的墨线图,同时采访记录有关史料。除此以外,尽可能地使用原始资料。笔者在整理研究的近千余件道教造像艺术遗存中<sup>①</sup>,选择了近百件西部地区不同地域、不同风格道教遗存,进行“谱系式”比较研究。初步对道教造像艺术遗存进行分类编号及艺术评述。

下面,笔者依据时间顺序,对道教造像艺术的流布区域——关中地区(考古发现及海外流存)、巴蜀地区(考古发现与相关图像)和风格特征加以叙述<sup>②</sup>。

隋



图 2-1 范匡谨造像

隋开皇二年(582)制造,  
65 厘米×38 厘米×26 厘米,  
现藏耀县药王山博物馆



图 2-2 惠炽造老君像

隋开皇二年(582)制造,  
24 厘米×40 厘米,现藏西  
安碑林博物馆



图 2-3 白显景造像

隋开皇三年(583)制  
造,43 厘米×17 厘米。  
1958 年出土于陕西彬县,  
现藏西安碑林博物馆

① 近年来,我们对陕西关中地区、巴蜀地区的道教造像遗存在进行田野考察的同时,致力于收集整理、保护抢救等科研工作。由于遗存来源途径较广,往往仅知其基本地望,其原始位置、地点已不得其详。

② 关于隋唐时期道教造像艺术的风格分期,分为滥觞期、发展期、成熟期三个风格时期,本书在此章第二节另有试述,在此不做赘述。

续表



图 2-4 仵进荣造老君像

隋开皇三年(583)制造, 90 厘米×47 厘米×28 厘米, 现藏三原县博物馆

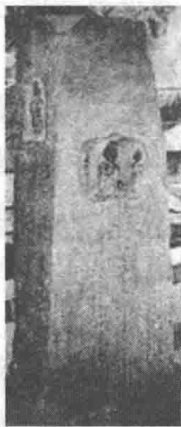


图 2-5 下元三年造像碑

无明确年号, 大约为隋代开皇四年(584), 佛、道混合四面造像, 164 厘米×71 厘米×29 厘米, 原在临潼栎阳镇南门外, 1981 年移入临潼博物馆



图 2-6 袁神荫造天尊像

隋开皇六年(586)制造, “三尊背屏式”道像, 62 厘米×42 厘米×19 厘米, 1934 年出于漆河, 现藏耀县药王山博物馆

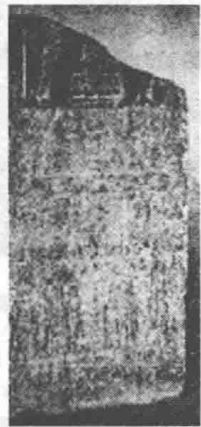


图 2-7 徐景晖造像

隋开皇八年(588)制造, 上部残断, 残余 88 厘米×46 厘米×19 厘米。原出处不详, 现藏耀县药王山博物馆

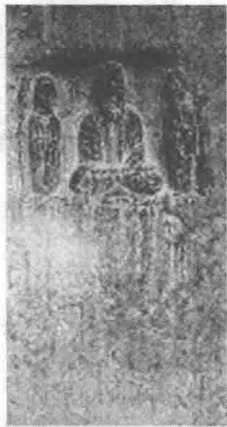


图 2-8 刘子达造老君像碑

隋开皇十九年(599)制造, 又称“刘玄子造像碑”, 75 厘米×46 厘米×20 厘米。1935 年出土于漆河, 现藏耀县药王山博物馆



图 2-9 杜龙祖造像碑

隋初制作, 无年号, 四面道教造像, 螭首, 197 厘米×71 厘米×27 厘米。现藏西安碑林博物馆

隋

续表

隋	 <p>图 2-10 四面造像</p> <p>隋至初唐制造，无年号，尺寸约 70 厘米 × 30 厘米 × 20 厘米，现藏咸阳市博物馆</p>	 <p>图 2-11 武德六年常义通造道像</p> <p>武德六年制造，主造像三尊，高 17 厘米，下部发愿文为“武德六年（623）四月十五日道民常义通为父母合门大小敬造”</p>	 <p>图 2-12 景明元年造道像</p> <p>景明元年制造，高 25.5 厘米，宽 21 厘米，原出处不详</p>
	 <p>图 2-13 周文明造道教三尊像</p> <p>大业六年（610）制造，出处不详</p>	 <p>图 2-14 隋代老君像</p> <p>隋开皇七年制造，90 厘米 × 47 厘米 × 28 厘米，三原博物馆藏</p>	 <p>图 2-15 隋开皇九年造道像</p> <p>隋开皇九年作，原出处不详</p>

隋



图 2-16 王双姿  
造道教三尊像石

隋开皇三年(583)制造,  
尺寸不详。现藏美国纽约  
大都会博物馆



图 2-17 苏遵造老君  
像石

隋开皇七年(587)制  
造,高约60厘米,宽约  
17厘米,厚约11厘米①。  
现藏美国波士顿美术馆藏



图 2-18 开皇九年石造  
三尊像石

隋开皇九年(589)制造,造  
像尺寸不详,基座高约10厘  
米,宽33厘米,厚约36厘  
米。现藏美国波士顿美术馆②

唐



图 2-19 老君头像

初唐,高15.5厘米



图 2-20 老君头像

初唐,高43.2厘米



图 2-21 老君像

盛唐,高49厘米,宽27.6厘  
米,原出处不详

① 《中国美术史·雕塑篇》载:“座高一寸八分,阔五寸一分,侧(厚)三寸五分,座正为天尊,左右各一侍者,罗君拓本。”第420页。

② 《中国美术史·雕塑篇》载:“座高二寸九分,阔九寸七分,侧三寸一分,罗君拓本”,“座”应是指刻铭文的“基座”,第420页;另参见《中国佛教雕刻史论》,图版864a。

续表



图 2-22 开元十四年  
杨真造天尊像

高 45.7 厘米，宽 33.5  
厘米，原出处不详



图 2-23 唐贞观十  
三年蔡华妙造石像

高 35.6 厘米，宽 21  
厘米，原出处不详



图 2-24 唐代佛教七  
尊造像

高 38.9 厘米，宽 24 厘米，  
原出处不详，现藏芝加哥费  
尔德博物馆

唐



图 2-25 唐代小佛龕像

该像陈列于馆中“石刻艺术  
馆”，龕像侧亦刻有北周“天  
和”字样。这种情况（年代不  
符、性质不符），现藏西安碑  
林博物馆



图 2-26 唐武德六  
年李若武造天尊像

单面造像，高 34.5 厘  
米，宽 26 厘米，原出处不  
详



图 2-27 唐麟德二年田  
客奴造道像

单面造像，高 33.8 厘米，  
宽 27.3 厘米，原出处不详，  
现藏芝加哥费尔德博物馆



续表

	 <p>图 2-28 唐 天宝十三载造道像</p> <p>唐天宝十三年制造</p>	 <p>图 2-29 道民 田客奴造道像石</p> <p>唐麟德二年(665)制造, 高约 29 厘米, 宽 19 厘米, 厚 12.3 厘米。<sup>①</sup> 现藏美国波士顿美术馆</p>	 <p>图 2-30 姚妙姿 造元始天尊像石</p> <p>大周长安三年(703)制造, 全高约 66 厘米, 宽约 27 厘米<sup>②</sup>, 现藏美国纽约大都会博物馆</p>
唐	 <p>图 2-31 杜太素造 道教像石</p> <p>唐景龙三年(709)制造, 上部毁损, 尺寸不详, 现藏美国芝加哥自然史博物馆</p>	 <p>图 2-32 赵思礼造 常阳天尊<sup>③</sup>像石</p> <p>唐开元七年(719)制造, 通高 256.5 厘米, 原存运城市安邑镇中陈村, 1957 年运至山西省博物馆<sup>④</sup></p>	 <p>图 2-33 李弘 嗣造元始天尊像石</p> <p>唐开元七年(719)制造, 尺寸不详, 流落海外, 收藏者不明<sup>⑤</sup></p>

① 《中国美术史·雕塑篇》载:“罗君拓本,像高八寸六分,阔五寸六分,侧(厚)三寸七分。”第 604 页。

② 该发愿文全文记载于《中国美术史·雕塑篇》,第 604 页;造像图版载《中国佛教雕刻史论》,867b。

③ “常阳天尊”,其名号未见于唐以前的道典。据有关文献,“常阳”有以下三义:其一,山名。《山海经·大荒西经》:“大荒之中有山,名曰常阳之山,日月所入也。”其二,地名。《墨子·尚贤下》:昔者舜“灰于常阳,尧得之服泽之阳,立为天子”。其三,永恒的天气。《玉篇》曰:“常,恒也。”《春秋繁露》“阳,天地之气也。”天之气或天,是道教的最高追求目标。东汉道教初起,即奉老子为教主,以天、地、水三官为尊神,直至魏晋也如此。所以,“常阳”应为第三义。参见胡文和《中国道教石刻艺术史》,高等教育出版社 2004 年版,第 189 页。

④ 参见侯毅《唐代道教石造像常阳天尊》,《文物》1991 年第 12 期,第 42—47 页。

⑤ 参见金甯《中国历代纪年佛像典图》,图 281,第 536 页文字说明。

续表

唐	 <p>图 2-34 李弘毅 造元始天尊像石</p> <p>唐开元十三年（725）制 造，高约 36.5 厘米<sup>①</sup>，现 藏日本大和文华馆</p>	 <p>图 2-35 杨元一造天 尊像石</p> <p>唐开元十六年（728）制 造，高约 37 厘米<sup>②</sup>，现 藏日本京都大学文学部</p>	 <p>图 2-36 姚教生为 亡母造天尊</p> <p>像石，唐天宝九年（750）制 造，全高 35 厘米<sup>③</sup></p>
---	---	---	--

以上图像采自李已生主编《中国美术全集·雕塑篇》，人民美术出版社 2006 年版，第 109—135 页；强跃主编《披沙拣金廿五载：陕西历史博物馆新征集文物图录》，陕西人民出版社 2016 年版，第 96 页；韩伟、阴志毅《耀县药王山的佛道混合造像碑》，《考古与文物》1984 年第 5 期，第 48 页；胡文和《中国道教石刻艺术史》，高等教育出版社 2004 年版，第 167—197 页；李淦《长安艺术与宗教文明》，中华书局 2004 年版，第 489—507 页；林树中主编《海外藏中国历代雕塑》，江西美术出版社 2006 年版，第 392 页。

此外，还有陕西关中户县祖庵道教造像碑、石刻等艺术品类。

祖庵碑林亦称“祖庵石刻”，位于陕西省西安市西南约 40 公里处的户

① 《中国美术史·雕塑篇》中载：“（青石，高一尺一寸，侧面各雕刻一供养者，上面雕刻花纹，第 845 图，黑田君藏）”，第 610 页。《中国佛教雕刻史论》，868a 图版最清晰并注明“大和文华馆藏”。

② 《中国美术史·雕塑篇》无图版，注明“京都文科大学藏石”，第 610 页。《中国佛教雕刻史论》，图版 868b，注明“京都大学文学部藏”。

③ 《中国美术史·雕塑篇》中载：“帝室博物馆藏石。高一尺五分。第八百五十图”，第 611 页，图版甚不清晰。《中国佛教雕刻史论》，图版 869 较为清楚，并注明该造像石现为“东京国立博物馆藏”。



图2-37 开皇十一年铭石雕老君像  
(隋591) 陕西历史博物馆藏

献对译及演变具有重要价值。另外,该碑石还提供了大量有关寺院经济的重要资料。上述所有资料对多方位研究元代历史和道教发展史均有重要意义。

## 第四节 巴蜀地区

### 一 基本概况

目前发现的隋唐时期巴蜀道教造像遗存数目不多,由于缺乏文本和实物资料的支撑,略显薄弱。胡文和先生曾在《中国道教石刻艺术史》中对巴蜀地区的隋唐石窟道教造像做了较为全面、翔实的梳理描述,并以流布范围、龛窟形制、造像题材、造像形象和服饰特征为切入点加以论述。下面,笔者以隋、唐历史节点为分期分别加以概述。

县祖庵镇北。现存石刻文物共计80余件,其中碑石55通,多为元碑。大多数为螭首龟趺或方趺。许多碑文由赵孟頫、韩冲、姚燧、王重阳、尹志平等名家高道所书,此外还有少量金代及明清碑石。其中以31通巨型元碑最为著名,内容为宗教历史、书法、内丹功法等三种,主要记载道教全真派的历史、教义和修炼要旨等,以《十方重阳万寿宫记碑》《全真教祖碑》《皇元孙真人道行碑》及《皇帝玺书碑》等为代表。另有7通元代圣旨碑,其中5通是蒙汉文合刻碑。祖庵碑林中的蒙汉文合刻碑是研究古代蒙古语言的第一手资料,对研究元代蒙汉文

### （一）隋

隋代的石窟道教造像主要集中分布在涪江流域的绵阳、潼南一带。<sup>①</sup>多为一天尊二胁侍组成的“三尊式”，单窟，上部为弧形，神像及龕窟体量均显得较小，整体面积一般不超过一平方米。包括主神、胁侍、力士、供养人等。

主神尊像主要为天尊。造像面容五官比例适度、体态协调自然、神态威仪，面容丰润，头戴莲冠。上身着交领短衣，下穿襦裙，外套半臂罩衫。



图 2-38 四川资阳安岳县玄妙观第 11 号“老君龕”

由于此时的道教造像仍然保留诸多佛教造像元素，因此可以看到部分天尊造像着通肩圆领佛衣，结跏趺坐姿，手部呈佛教手印，如“无畏印”“触地印”“禅定印”等。佛教造像中佛菩萨本尊的图像、塑像，多以他们身上的持物或手印来判定其尊名。而这里的道教造像其选取佛教“大手

① 胡文和：《中国道教石刻艺术史》（下册），高等教育出版社 2004 年版，第 225 页。



图2-39 四川资阳安岳县玄妙观第14号“张李罗王已天尊”窟立面图

印”，主要是借鉴其佑护吉祥寓意，和真正的佛教首页尚存区别，不宜同等解读。

此外，反映佛教元素的装饰还有，部分天尊造像脑后饰有背光，身下端坐莲台。例如：绵阳西山观玉女泉隋代道教造像，其宝座即为三层仰莲莲台。

除了主神天尊外，“三尊式”还包括两位胁侍。隋代道教胁侍造像整体比例略小于主神天尊，其面部刻画到位。面容平和，仪态端方，头戴莲冠，身着交领宽袍，外着对襟罩衫，有的稳重站立，手持笏板，有的坐一层或二层仰莲莲台。

隋代道教造像时常雕刻力士，一般位于龕窟两侧，和隋唐典型的力士风格相同，体态基本为一壁昂扬上举高过头顶，一拳紧握下垂于身侧，做护卫姿态，不怒自威。

目前发现的隋代道教造像的供养人像，仅绵阳西山观玉女泉三例，均一北面小龕。其中两件位于天尊宝座下方，左右各雕一供养人，呈坐姿。





图2-40 第61号“三清”面图

另一件龕在天尊宝座下右边，也呈坐姿。因风化严重，服饰已难辨别。<sup>①</sup>

## （二）唐

唐代的道教石窟造像主要分布于岷江流域的蒲江长秋山，青衣江流域的丹棱龙鹄山，嘉陵江流域的剑阁鹤鸣山，沱江和涪江流域之间的安岳玄妙观，以及绵阳西山观等地。<sup>②</sup>

唐代是中国道教发展史上的第一个“黄金时期”。在理论建设、仙神规制方面极大完善并日渐盛隆。虽历朝代更迭而恩宠不衰，由于道教的勃兴与广布，唐代龕窟无论在体量还是形制上都较前代有较大提高，一方面龕窟面积多有增加，另一方面龕窟种类也更加丰富多样，除仍然沿用隋代

① 胡文和：《中国道教石刻艺术史》（下册），高等教育出版社2004年版，第225页。

② 同上。



图2-41 四川资阳安岳县玄妙观第  
62号“救苦天尊乘九龙”  
立窟立面图

的圆弧顶单口龕外，还出现了多重新型平顶单口龕、方形龕、双层龕等新型龕窟类型。仙神尊像也极大丰富，除了元始天尊外，还开始刻画“三清”、救苦天尊、长乐天尊、长生保命天尊等尊仙神造像等。

唐代的石窟道教造像较前代在题材上更加多远丰富，技法上也更加精湛娴熟。人物造像与服饰方面基本延续隋朝的传统，然“三尊式”结构的数量急剧下降，基本很少见到，造像主体结构在此基础上加以升华提升，除一天尊二胁侍以外，还包括二力士、二女真，同时出现数量不等的护法神和供养人。此外，唐代的胁侍体量较隋朝稍有增大。

主神主要为太上老君或原始天尊两类，或站姿，或趺坐。此时的仙神面部形象和隋代基本无异，面容平静端庄，身姿体态自然，肌理骨骼协调。面部无胡须。老君为老年男性，有长须，上身穿交领短衣，下穿襦裙，外罩对襟宽袖长袍，头戴莲冠，手持法器或做佛教手印。元始天尊为中年男性，面部无胡须，头戴莲冠，内着交领衫，外穿宽袖长袍。

唐朝的道教造像，已经越来越多地融入了世俗民情的风格特征，显得越发贴近凡俗百姓的寻常生活。从一些造像的服装和发饰造型可以看出，和当时的百姓别无二致，可见工匠们是借用了现实生活中的人物形象，转化为幻想中的仙身造型。例如，在这个时期，胁侍和女真的造型服饰和当时的民风习俗完全贴合，如女真梳理的发髻、穿着的衣裙、衣物上佩戴、穿戴的鞋帽等，几乎就是隋唐妇女的日常服装，显示出时人的着装习俗。



图 2-42 安岳圆觉洞第一一号右壁善财功德  
(童子)

其实，这就是一种社会情态的物化观照。正是由于凡俗给养的深入人心，使得道教造像也凸显出时代精神的物化喻体。

唐虽承隋的道佛并容政策，但隋以崇佛为主，而唐则以崇道为主。道佛二教则互相排挤，彼此都想“一教独尊”。唐朝属于道教造像的糅合与变革时期，虽然已经在一定程度上完善了独立的仙神体系和理论建设，然而在神仙造像形制上，尚未彻底摆脱佛道混合的局面。例如，天尊和老君仍戴莲花冠、头后有单层或双层背光，宝座除兽足方矩之外，仍有双层莲座、三层莲座，仰俯莲座等。

道教造像艺术关中、巴蜀风格特征

区域类别	关中地区	巴蜀地区
遗存图像		
石质属性	系青石类、灰青、黄褐色，表面细腻，有些附有金刚砂石、石质较硬	系粗砂岩、片岩类、灰青、灰红色，表面粗糙，石质疏松
造型风格	<p>道教造像整体造型为尤其是头、颈、胸三者之间的空间比例关系，表现出更加准确的写实性特征。由侧面垂直线观察，老君胸部挺起，头部与胸部之间形成纵深的空间关系。塑造大致分两种形式，正面胸前道袍及内衣腰带，均采用压缩减地平刻手法。束腰部位有小短纹，体积转折变化相对写实，但仍为浅浮雕压缩。腰带腹前打结，对称沿腹部向下至双膝间，以两条阴线刻表现。腰带为斜平面阴刻，线条虽略微简单，但之间已有微妙的过渡、变化。侧面外披道袍的衣袖，则具有三维立体空间转折的写实性特征。道造像体现出与当时社会尊奉道教风尚及造像风格的传承关系，同时，造像本身体现出的独特艺术手法和写实性造型特征</p>	<p>巴蜀唐代道教造像，构图模式亦多为三尊。主像天尊的身后有呈莲瓣形的大背光。其坐姿为跏趺坐，或为善跏趺坐，均赤足，骨相清瘦，额下无须髯，身着交领宽袖大袍，衣纹密而流畅，胁侍顶发成双丫髻。构图模式从前期的三尊龕变化为五尊、七尊、九尊龕窟。题材内容也比隋代单一造天尊像要丰富得多。龕窟中主像的造像不再完全是北魏的那样象形佛像，而是造型呈“头戴金冠，身被黄褐，鬓垂素发，手把玉璋”。人物的服饰多用对襟式衣衫，轻薄贴体，起伏的肌肤轮廓隐约可见。衣纹褶皱多采用深阴刻线条，也有的用凸线条，上身的呈圆弧形，下身的为流畅的线条，不呈对称，自然下垂，不带弧度，等等</p>
表现形式	造像碑、道龕、圆雕、浮雕	石窟、道龕、圆雕、浮雕

续表

区域类别	关中地区	巴蜀地区
镌刻技法	一种皇家风范, 风格写实而具有开拓性, 雕刻工匠为一流水准。所以说老君像为代表着唐代皇家风范的一流造像, 是体现在每一具体而细小的形体当中。每一处细节的变化, 微妙的处理关系, 均呈现出与众不同的语言特性, 雕造各个部位的主要结构与层次	大致粗具轮廓, 不注重表现每个作品的细部和人物内心世界的刻画, 多是用减地刻法, 也有镂空雕刻法, 雕造各个部位的基本结构与空间关系, 圆刀与扁刀相互运用, 体现出不同的肌理与主次的递进关系
装饰手法	底座也由单层、双层、莲花、塔式、镂空、柱式、复式等不同风格的造型, 逐步孕育出须弥座的式样。底座也由素面刻凿完成成为镌刻纹饰及文字符号的装饰手法	道像趺坐的宝座均呈悬裳座形, 下为莲座, 其下又有兽头和蔓形植物纹。整个宝座和其下的各种浮雕装饰, 其宽高, 大约占龕立面的一半纹饰结合、凹凸有致
审美特征	道教造像初始与佛教造像的直接关系, 由简单淳朴的龕形, 发展到独立的造型形式, 从模仿到逐渐发展演变为有意识地选择、取舍	作品整体创作手法气度非凡, 凿痕肌理突出, 粗拙朴质, 作品风格富于浓烈神秘感
时代风格	道教造像艺术总的风格——豪放朴拙 繁缛精致	

## 二 风格类型

风格是艺术作品在整体上呈现出的具有代表性的独特面貌。<sup>①</sup> 而道教造像艺术风格不同于一般的艺术特色或创作个性, 它是通过道教造像表现出来的相对稳定、更为内在和深刻、从而更为本质地反映出时代、民族或艺匠个人的思想观念、审美理想、精神气质等内在特性的外部印记。风格的形成是诸因素在艺术上超越原始阶段, 摆脱了各种程式化的约束, 从而趋向或具有一定水准的标志。道教造像艺术明显呈现出阶段性的变化, 关中地区和巴蜀地区道教造像艺术显现出风格迥异的特征, 除个体所具有的地域风格以外, 还存在不同地区的传承演绎关系, 其脉络由关中地区向巴蜀地区递进, 由固定的农耕生产向游牧的半农半牧的生产方式过渡, 道教造像艺术的造型方式由单体造像变为石窟造像式样, 其雕刻手法从浑朴古

① 《中国大百科全书》总编辑委员会编:《中国大百科全书·美术卷》, 中国大百科全书出版社 2003 年版, 第 228 页。



拙丰富变为精巧繁缛之美，并完成了造型的动势塑造。道教造像艺术之美学精神也从纯净超拔改变为平庸世俗化的气质。由此可见，它的发展和上升、繁荣和衰颓诸时期的交替，并不是偶然的现象，是适合整个社会发展规律的。

道教造像艺术风格成长期年代跨度不大，艺术遗存数量多，风格迥异。笔者依据整体风格特征，把握此期显著相同点和普遍规律，大体概括出下列五个特点：

#### （一）长安风格

1. 艺匠明确创作对象为道教神仙而非他物；
2. 创作构图呈现出方圆并蓄、多元态势的布局结构；
3. 造型表现形象突出，细节局部层次分明；
4. 镌刻手法洗练简洁，除塑造体积块面以外，亦兼线刻、减地技法；
5. 造像全身比例协调，神态较生动，底座与主体各为单独部分。

#### （二）巴蜀风格

巴蜀地区道教造像艺术亦具有主体风格的共同点，大致为以下六方面：

1. 题材由单体形式变为组合构成形式；
2. 造型更具写实化与拟人化特征；
3. 神话的注入使部分道教造像呈现叙事的动态样式；
4. 风格表现具有一定的程式化模式；
5. 装饰手法繁缛艺巧；
6. 台座类型显须弥样式，装饰纹样赋予人文化。

文化圈是一系列有特征的文化因素的复合体<sup>①</sup>。随着宗教文化的传播和交流，形成一定的流布范围。这种文化复合体，包括道教造像等物质文化和精神文化的各个方面。同一文化圈有着自己固有的特色，甚至与邻近文化圈的文化因素相混合。根据文化因素的比较研究，来决定文化圈的相对年代和相互关系。道教造像艺术存在于宗教文化圈内，必然受到诸多因

<sup>①</sup> 《中国大百科全书》总编辑委员会编：《中国大百科全书·考古学》，中国大百科全书出版社1992年版，第544页。

素的影响与制约,有关宗教文化的考古遗存和古代社会有明确纪年的遗迹、遗物是与道教造像艺术之间存在着脐带式的可比较体系,虽然艺术品的起源与应用阶层存有差异,然而它们都属古代石刻艺术范畴,类型相同或近似,彼此之间隐喻地建立着传承递进关系。由此得知,宗教文化圈内明确的考古绝对年代占主导,或多或少对神仙艺术的形成、发展和繁荣有着重要的限制与互动作用,并以此推测出它的相对年代<sup>①</sup>或时期。



图 2-43 元始天尊

在对道教造像艺术及其相关历史文化的考察中,根据不同区域所呈现的艺术风格及特征,笔者初步认为:西部地区以陕西、四川为例,道教造像艺术存在两个不同艺术圈,即“关中艺术圈”和“巴蜀艺术圈”。由于自然环境和人文环境的差异,特别是学术文化区域发展的地域差异,各区域艺术所呈现出的面貌和文化性质也不尽相同。“关中艺术圈”是黄土文化最为典型的文化中心。由于文化中心是该区的文化源地,文化艺术现象能深刻影响区域内文化现象的发展、变化,并随着中心向周边地区扩展。因此,黄土文化中心对文化区有着至关重要的意义。关中地区在宋代以前,一直是黄土文化乃至全国的文化中心,其发达程度远远超出周边地区,并对周边地区文化艺术发展有着极大的推动作用。而“巴蜀艺术圈”是指以黄土高原区域

<sup>①</sup> 相对年代,不能确定具体年代而仅能比较和推定时序者,称为相对年代。(《辞海》编辑委员会:《辞海(考古学)》,上海辞书出版社1982年版,第310页。)

文化为基础而生成的艺术，它代表具有浓厚巴蜀文化特征的黄土文化。这两个艺术圈共同构成道教造像艺术“多元一体”的艺术面貌。

笔者认为，划分出不同艺术圈并指出它所具有的文化特征，其目的是在共性的基础上比较并探讨不同区域艺术所呈现的相对典型的艺术风格。这种不同的文化特质正是构成道教造像艺术“多元一体”面貌的重要成因。

### 三 类型分期

任何艺术都是一定历史的产物，一定的历史和文化造就了一定的艺术作品及其风格。任何艺术又是一定时代的产物，一定的时代风尚造就了一定的艺术作品及其风格，这是不言而喻的。<sup>①</sup> 道教造像艺术的形成，经历了漫长的历史时期，在这漫长时代的不同阶段，产生和发展了不同的艺术类型和不同的艺术风格，如秦、汉的陵墓雕塑、南北朝的宗教雕塑、唐代的陵墓石刻等，在这些艺术类型中，人物类的形象与题材似乎成了永恒不变的创作主题，这显然是与原始巫术有着内在的联系。因史载阙如，道教造像艺术的确切起始时间已无法究知其详。因此，我们对艺术遗存的分期采取综合比较分析法，依据其本体艺术风格上的承传关系与特征差异和文化圈内诸多要素的联系，从而归纳它的阶段性显著特征并给予风格含义层上的相对分期。

道教造像艺术是古代社会文化组成部分，随着人类社会的发展与进步，道教艺术也在不断变化。但是，它也存在一定滞后性，社会发展了、进步了，原先形成的不科学的习俗难以改变。这样就形成了时代上的差距，人的意识变化必然导致文化、艺术的时空错位，艺术自然就落后于社会存在，因而道教造像艺术的变化，与基础的变更、朝代的更替，并不相一致。所以它的分期与历史的分期，也具有一定差距，但从某些风格特征上分析，也与历史上传统的石刻艺术有着内在联系。因此，它适当地参照了历史文化的分期。

道教造像艺术的发展演变有一定的轨迹可循。综观宗教文化整体历程

<sup>①</sup> 参见刘锡诚《中国原始艺术》，上海文艺出版社1998年版，第7页。

中,道教造像的发展方向不是孤立的,其造型样式、纹饰风格、装饰手法与陵阙寺观、金银丝织、彩塑泥雕等艺存的发展演变存在着内在的联系。因此,在进行道教造像艺术的造型和装饰手法的分析时,应参照其他艺存对其风格特征做出判断,并在此基础上再对隋唐道教造像的长安风格、巴蜀风格作以探讨。

在分析造型的动态和表现手法时可以了解到,造型和表现手法的各种样式的流行有一定的时间跨度,是判断作品创作时代的重要依据。每件作品都有多方面的造型特征及多种装饰,具有相对的特殊性。如果将这些作品集中起来作为整体考



图2-44 太上老君头部

察,便可概括出诸种造型、纹饰最流行的时间,再反过来作为依据衡量其他道教造像,以最多、最主要的造型、风格特征作为判定某件石刻所属时代风格的参照。道教造像的造型和纹饰、表现手法是社会风俗、审美情趣、宗教信仰、社会经济、生产方式等的反映,兼有精神与物质的双重特性,所以,除有纪年的遗存以外,每件作品的造型和纹饰没有绝对消失的界限。

道教造像艺术的风格分期意味着以一种艺术性的眼光看待不同时代古代社会美术风格、样式的方法。依据这种看法,道教造像艺术之所以按特定时代或民族在整体上划分为不同的风格和感知方式,是为了在相互观照中造就一种差异性的艺术整体。因此,探讨某一时期或民族美术的“风格特征”,并不意味着这一时期或道教造像艺术的所有作品都毫无例外地遵循这一“风格特征”,而是以一种相对概括和抽象的方式为我们提供在不同时代或艺术风格样式等方面存在着差异的依据,对这种差异及其相互关



图2-45 巴蜀大足道教石柱雕刻

系的关注，便构成了一种美术史的眼光。<sup>①</sup>

道教造像艺术萌芽时期，与早期宗教和巫术的关系较为密切。万物有灵观和图腾信仰都对早期造型风格产生了深刻的影响，甚至于某种原始宗教观念、巫术或集合多种图腾信仰的符号。它的审美特性是逐渐从实用性功能中发展和分离出来的。一方面，随着工具制作的多样化，导致了工具形式的多样化，从功能性的工具制作，逐渐发展到非功能性的艺术品制作；另一方面，在工具和后来器皿的某些部分上刻画上某种造型，也逐渐在功能性之外增加了非功能性的即审美的形式因素，并产生了具体的形象。形象是特殊的审美形式，是艺术主体的审美心理和审美行为的外化符号，是对客观现实真实而长期起作用的一种反映。在道教造像艺术风格的萌芽期，其造型只是大致逐渐积淀和形成对现实进行审美反映的抽象形式，并不具有把握和辨识造型的要素，如节奏、序列、力度、对称和比例等。这样一来，道教造像艺术萌芽期的风格特征作为人类生活于其中的符号宇宙的一种符号，常常具有与宗教和巫术信仰难以分割开来的混沌性。

<sup>①</sup> 参见王宏建、袁宝林主编《美术概论》，高等教育出版社1994年版，第141页。





图 2-46 巴蜀大足道教石刻造像



图 2-47 巴蜀大足文殊菩薩造型



图 2-48 真武大帝像 (大足博物馆藏)

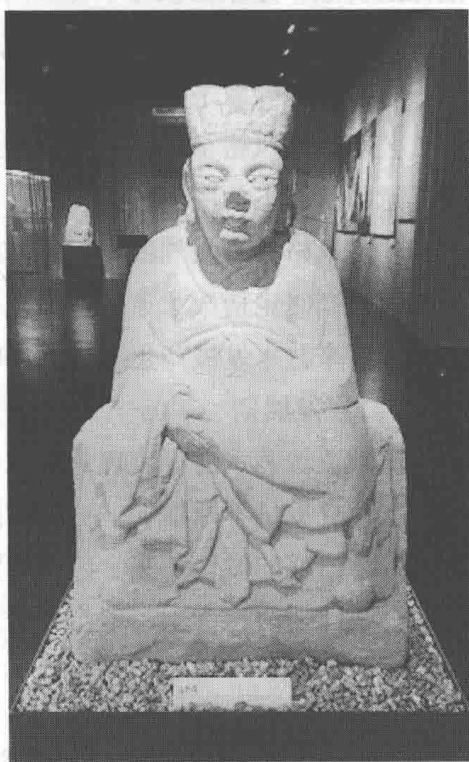


图 2-49 文官像 (大足博物馆藏)





正如学者所言：“在原始造型艺术中，在造型形式上则表现为一系列的‘图像简化’。语义的抽取恰巧获得了形式简化的援助，或者说语义的抽取与形式的简化是同一过程的两个方面。这一过程也即抽象过程。”<sup>①</sup> 道教造像艺术萌芽期的风格特征注重其象征而忽视造型的塑造，这又是早期艺术的一个重要特点，它以抽象化了的集合造型暗示或隐喻了民众能够意识到的普遍意义。博厄斯指出：“在这种情况下，含义就成为赋予艺术品的更高美学价值。这是因为有含义的艺术品因素更为丰富，或者是由于制作者的艺术活动本身就具有美学价值。”<sup>②</sup> 道教造像艺术的存在，应是对应于社会的变化而变动着的存在，它替代了早期的崇拜物，赋予新的道教形象的释义。

### （一）滥觞期

道教造像艺术的滥觞期，其艺术特征显著地具有多义性和不确定性。同一象征神仙造型，可能出现多种含义。象征所以出现这种多义性甚至模糊性的特点，是象征依赖于漫长的历史途径中世代传承而约定俗成的；信仰、行为的多义性和多层次性及在长期的历史发展中所融会的观念的混杂性不可避免地导致了早期道教造像艺术中的象征多义性与模糊性，从而促使该艺术造型风格呈现出混沌的概念化特征，整体造型方式粗拙糙粝，多为无意识状态下的团块构图样式，充满了浓重的宗教与巫术符号。这个时期的艺术风格具有强烈的本土艺术特征，它不但反映了陕西远古先民的审美意识，同时也构成了道教造像艺术发展的基础，其中诸多的艺术形式和内涵对后来艺术发展产生了较大影响。

### （二）发展期

道教造像艺术遗存表现在唐以前时期里，逐步发展遍及关中和巴蜀部分地区，且数量不断增加。这个时期艺术风格最为鲜明的特征是封建社会步入繁荣昌盛的时代，文学艺术的繁荣促使了雕塑门类达到了空前的全盛时期。在此期间，本土艺术与外来艺术交汇、融通也异常活跃，在这样的

① 参见牛克诚《从写实到抽象——艺术发生期的一个风格演进的基本走向》，《美术史论》1992年第1期。

② [美] 弗朗兹·博厄斯：《原始艺术》，金辉译，上海文艺出版社1989年版，第80页。

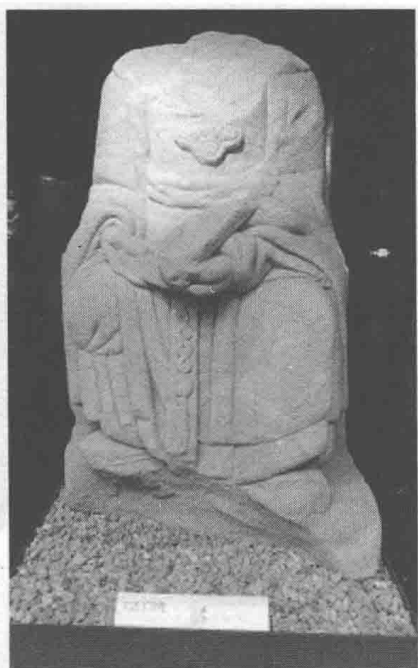


图 2-50 大道王爷像 (大足博物馆藏)

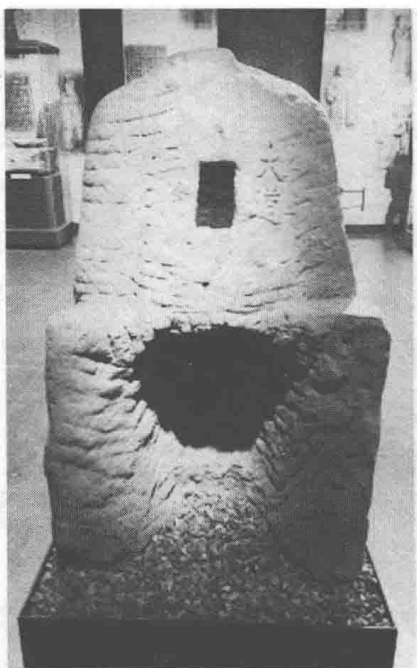


图 2-51 大道王爷 (大足博物馆藏)

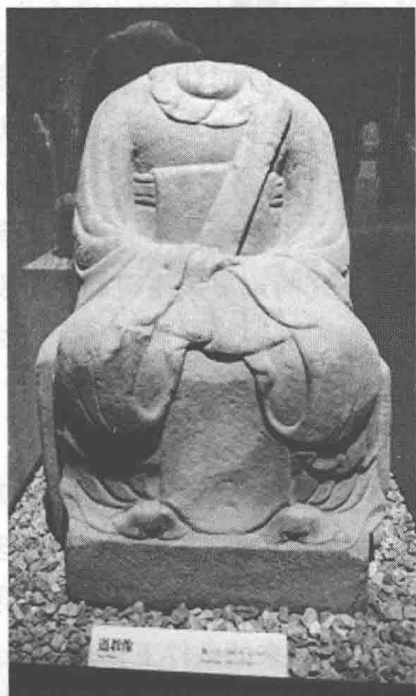


图 2-52 道教像 (大足博物馆藏)



图 2-53 俗神像 (大足博物馆藏)



图 2-54 伏魔大帝造像（大足博物馆藏）



图 2-55 真武大帝像（大足博物馆藏）

前提条件下，宗教文化在陕西及巴蜀地区也迅速发展并向社会各个领域逐步渗透，各类文化源源不断地为道教造像艺术注入了生机与活力，东西方及本土艺术共同融合，构成了道教造像艺术成长期丰富多彩的艺术风格，同时它的镌刻手法也大为改观，借鉴吸纳了秦汉以来石雕艺术的传统表现手法，雕刻艺匠的创造才能和创作题材的随意豪气的审美风格得到充分发挥。在这个时期，东西方及本土艺术呈现出交融、并行的发展态势，这为道教造像艺术多元化的风格特征奠定了参照基础。

### （三）成熟期

道教造像艺术经历了滥觞期、发展期而至完善期，其艺术风格是显著的，也同样各具特色。是继承借鉴与创造革新的传承关系，正如人们自己创造自己的历史，但是它们并不是随心所欲地创造，也不是在自己选定的条件下创造，而是直接碰到的、既定的、从过去继承下来的条件下创造。<sup>①</sup> 这

① 《马克思恩格斯选集》（第1卷），人民出版社1973年版，第603页。

一时期,艺匠们凭借熟练的技艺,追求镌刻风格和雕塑的视觉效果,装饰化与世俗化成了该时期重要的雕刻风格形式。道教造像艺术风格是艺匠用造像艺术形式概括生活、表达思想情感的创造性活动的产物,它体现着与创造者生活理想相联系的审美理想。在这种意义上,艺术有时比记录的历史更加接近历史的本质。道教造像艺术发展史在不同的历史条件下,成了所处时代人们的心灵史。这一时期艺术遗存数目繁多、手法异样,突出强调实用与审美相结合,质朴明快,充满生活气息,并多有独创性,栩栩如生。

### 第五节 西部地区道教造像的艺术特征

道教造像艺术是古代社会美术和传统文化的代表,体现着整个民族的感情气质与心理素质,体现着整个民族的民族精神,成为由社会科学到自然科学的中国本源文化与本源哲学的凝聚结晶。<sup>①</sup> 道教造像艺术的造型受制于传统文化的观念、性质和特征。所谓“传统”,就是历史上形成的、具有稳定的组织结构和思想要素、前后相继、至今影响着人们特定的思维方式、价值观念、道德风俗等深层文化的社会心理和行为习惯。传统也是一种特殊的社会文化信息系统,经过无数次重复,在不同时代、不同阶层的人类社会关系实践中得到积累、固定和传播。<sup>②</sup> 传统文化的特性直接作用道教造像艺术的造型风格。它独具的形式特征、造型方式、美学体系等醇厚、朴质、真切、粗犷的艺术语言均受传统文化观念的统摄。所谓观念,是思想意识和客观事物在人脑中留下的概括的形象,是以“精神”或“灵魂”旨在强调“观念”对艺术创作的主导性。<sup>③</sup>

① 靳之林:《关于古代社会文化艺术的传承发展》,《美术观察》1997年第2期,第14页。

② 参见覃光广等主编《文化学辞典》,中央民族学院出版社1988年版,第337页;李宗桂著《中国文化导论》,广东人民出版社2002年版,第14页。

③ 赵炬明:《重铸画魂——读任戡、老禹的两篇对话》,《美术》1989年第10期,第15页。



图 2-56 俗神头像（大足博物馆藏）



图 2-57 二十四诸天像之一（大足博物馆藏）

造型的构成是文化积淀的凭借符号和现实的特征符号、社会化的意义和个别化的含义相互转化的产物。道教造像艺术的造型作为传统文化





图 2-58 二十四诸天像之二（大足博物馆藏）

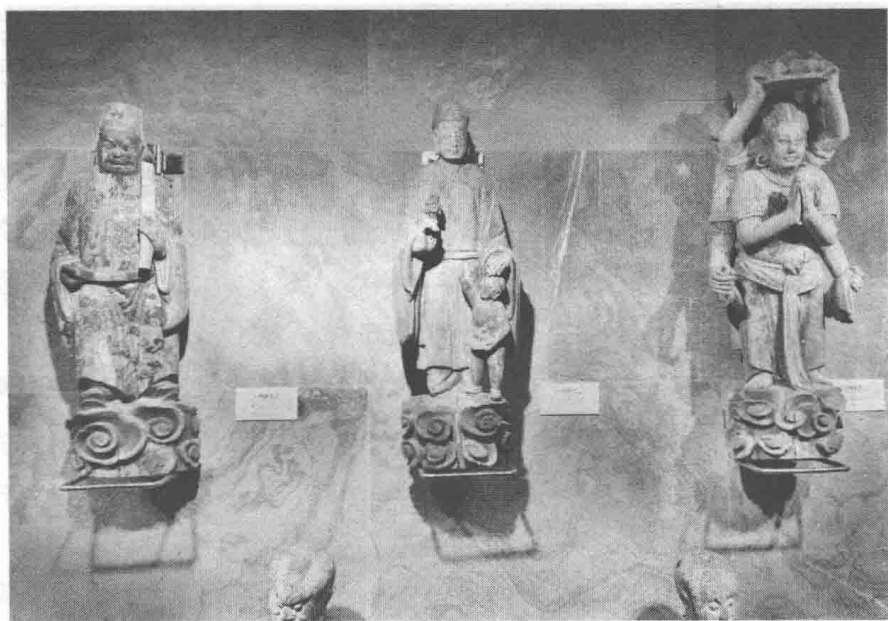


图 2-59 二十四诸天像之三（大足博物馆藏）



精神的物化形式，体现了审美创造主体在精神缔造活动中顺应古代美术造型观念以及个别在继承传统共体上充分、自由的创造性。这种创造样式过程实际是传统因素和现实因素、集体意识和个体意识的统一。简言之，在道教造像艺术创造过程中，审美的创造主体同时面对两方面的影响。其一是传统文化观念在历史上流传下来的社会习惯力量，存在于制度、思想、文化、道德等各个领域。对人们的社会行为有无形的控制作用，传统是历史发展继承性的表现。其二，现实的文化观念角度层面，也是传统文化观念在共性中所具有的个性倾向。创造主体依据本体的精神要求在构成过程中会革故鼎新、去粗存精地构建不同阶段文化历史标志与符号。

道教造像艺术的造型源自民众现实与精神世界，两者存在着内在的关联，具有久远的象征喻义。这种关联是由传统文化观念传承至后的关系，并具有永恒的释义。传统的民众文化即民俗文化，民俗的传承性是指民俗文化在时间上传衍的连续性，即历史的纵向延续性。同时，它也是指民俗

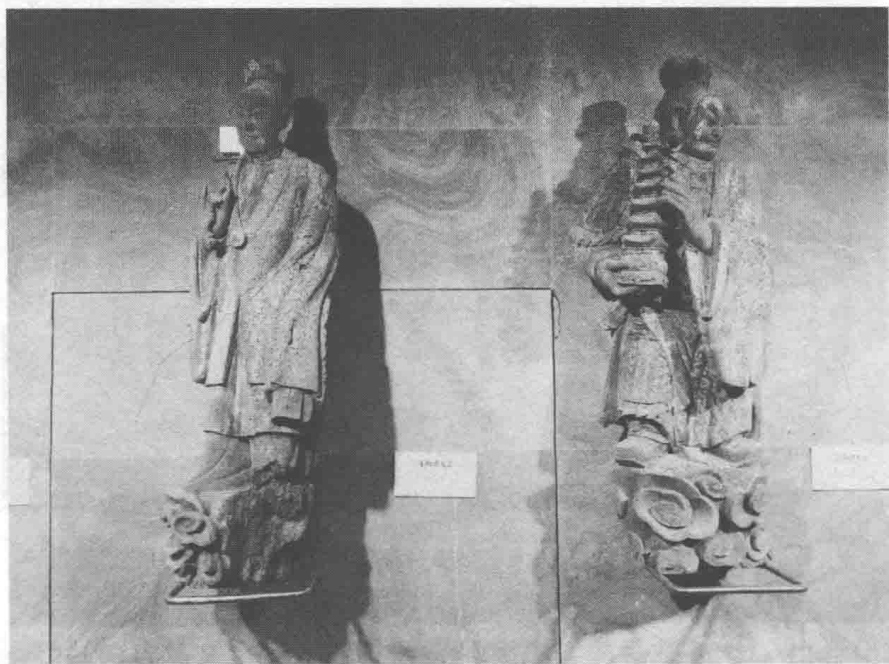


图2-60 二十四诸天像之四（大足博物馆藏）



图2-61 二十四诸天像之五（大足博物馆藏）

文化的一种传递方式。<sup>①</sup> 在长久的流布演绎过程中，这种现实景象不同程度地失去了其本真的含义，从而演绎为相对稳定的观念性符号。这种观念性的符号通过民众集体意识的渗透作用植根于民众的个体意识当中，且不断创造、完善、传承和保护下来，形成人类社会多姿多彩的民俗文化和人文景观。这些共通的观念与语汇就会成为集体的行为习惯，并在广泛的时空范围内流动。这种流动不是机械的复制，而是在自然流动和传承过程中，不断添加新的元素。道教造像艺术的造型正是如此，民众约定俗成的形象物成为其创作中不可或缺的观念性造型方式。这一点也可延伸至古代社会美术造型中题材、内容、纹饰等程式化、规范化、类同、承传的缘由。

有学者曾言：“古代社会美术这些土生土长的生活里的艺术品，祖祖辈辈言传身教，邻里亲友相授，在相传相授的过程中，既继承又创造。在以纵线为主的传授带上，实现群众性集体创作。其艺术气质和美术形式有

<sup>①</sup> 钟敬文主编：《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版，第13页。



图 2-62 文官像（大足博物馆藏）

明显的传承性。”“由于创作的目的主要是为了满足自己的生活需要，表现自己的美学理想，而又是就地取材，不尚浮华，不是刻意求功，所以作品显得质朴、率真，表现出浓郁的生活气息和深厚的感情。”<sup>①</sup> 道教造像艺术在造型样式和风格上所具有的明显的地域性和传统性，都是由于群众性的集体创作意识所决定的。故而它的造型观念体现出强烈的传承性、程式化、集体性等缺乏相对个体的一脉传承的特征。

集体程式是道教造像艺术造型的一个重要共性特征。程式在符号系统中，类似题材、手法、含义等规约，与其所传达的意涵之间形成潜在的规定性，而这种规定又约定俗成地被民族群体所公认，并且世代相传。正如研究者所说：“民艺程式与语言程式的不同，在于它是用象征符号作为基本元素符号的。语言符号中，有一些词语具有象征性，也有一些词语与所

<sup>①</sup> 张道一：《工艺美术论集》，陕西人民美术出版社 1986 年版，第 334 页；张道一、廉晓春：《美在民间》，北京工艺美术出版社 1987 年版，第 31 页。



图 2-63 狮造像（大足博物馆藏）

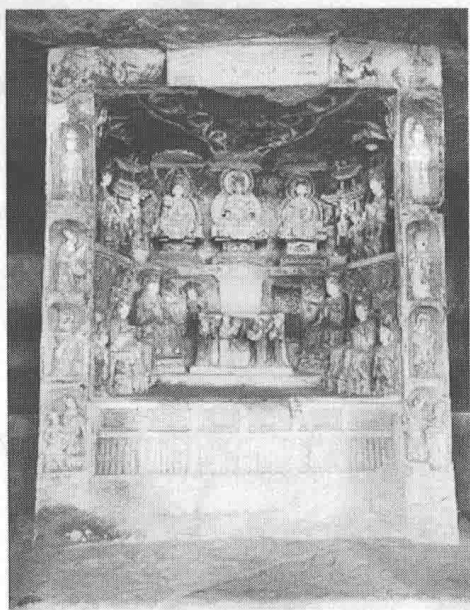
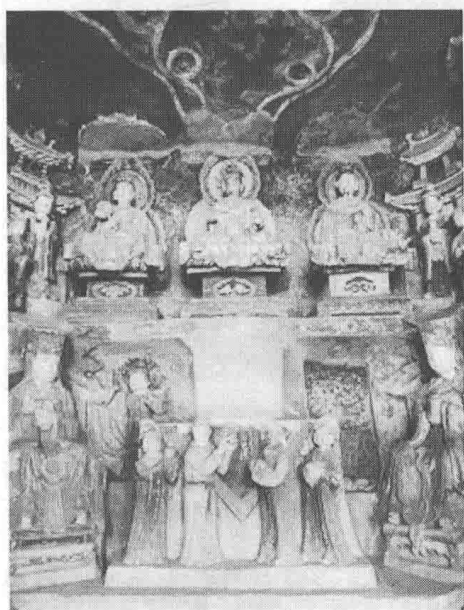


图 2-64 大足南山第 5 窟三清洞

表达的意义联系是一种毫无缘由的人为规定。其他符号也是这种无象征意义的符号。……程式化并不是不发展变化，而是把一切新的变化发展都纳入传统的结构规范之中。如现存的古代社会艺术，除了有从原始社会传下来的程式外，还有许多是根据社会发展形成的新题材创作的，但它们也以集体表象方式构成约定俗成的程式，并又稳定地传下去，这些程式成为



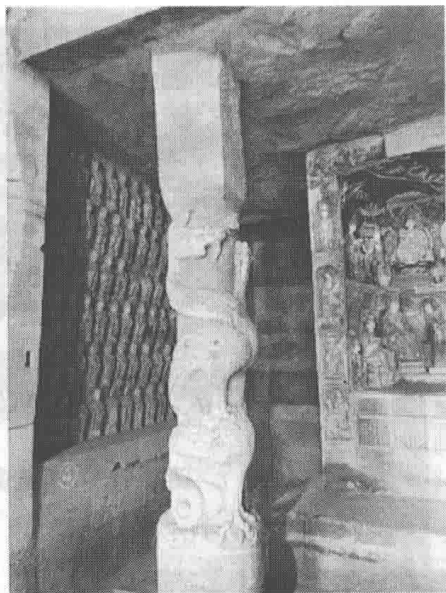


图 2-65 大足南山第 5 窟三清洞柱雕

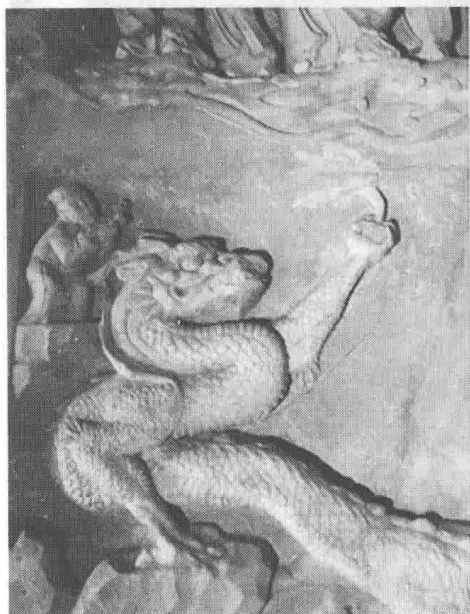


图 2-66 大足南山第 5 窟云龙



图 2-67 大足南山圣母龕



图 2-68 大足道教造像

集体表象的稳定信号，在中华民族中家喻户晓，妇孺皆知。”<sup>①</sup> 道教造像艺术造型就是以集体表象、集体无意识创造、传承的风格迥异的写意塑造方式，其自身的稳定性使得它久传不衰，在黄河中游地区广为流布，成为一种从民族根源上分支承传的通识语汇。

道教造像艺术造型的承传性和集体意识决定了艺匠创作的趋同与绵延性。就艺术创作和造型构成的基本规律而言，这里包括两个相互依存、互为表里的方面：一是对社会生活的观察、体验和审美认识；二是运用媒介材料和技艺手段将这种审美认识表现出来，使其物态化。这样一来，道教造像艺术的创作就划分为造型的观念与造型的传达方式两大阶段。前者是艺匠创作中的构思活动阶段，后者是艺匠创作中的传达活动阶段。艺匠们在特定的生存状态及其以往的精神信仰活动中，普遍接受历史的、观念性的造型观念，在意识、理想、情感、趣味等方面，显示出共性的个性特征，从而影响作品的造型方式、美感传达、形式结构等的存在。而这种存在方式无疑使传统造型语言通过个体的构建，呈现出浓厚、鲜明的个性风

① 参见杨学芹、安琪《民间美术概论》，北京工艺美术出版社1990年版，第71—73页。





图2-69 大足南山三清古洞道教造像

会习惯的同时，以充满个性色彩的物化形式，使审美创造个体的情感理想和意愿得以充分地展示。”<sup>①</sup>

道教造像艺术的造型风格存在于整体及各部分之间。它是造型观念与造型传达方式之间把握作品总体倾向的艺术学统称。它虽然与作品的内容、形式都有关联，但从实质上说，它是使内容与形式以特定逻辑方式统一起来的一种核心动力。这里，笔者引用苏东坡在论当时画竹名家文同的诗句：“画竹必得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其欲画者；急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，稍纵即逝矣。”<sup>②</sup> 这段名句虽然指文人雅士的画论，似乎与古代美术创作有不同属性，然而它形象地道明了艺术创作中构思与传达，认识与表现的密切关系。“眼中之竹”“胸中之竹”和“手中之竹”实际上就是从艺术创作普遍地从造型构思到造型传达、创造形象过程中的三个阶段。笔者借鉴这一经典画论，并非完全将之等同于道

格特征。有人曾指出：“个性特征在作品中的构成中有着不同的显示，对观念性造型符号的不同选择，作品形式结构的不同安排布局，材料媒介及表现技巧、手法的不同，以及创作主体在性格、气质、好恶、情趣等方面的差异，因而使作品的艺术风格异彩纷呈。……形式技巧、手法和表现风格的不同，这其中既体现了民艺造型的延续性、稳定性等方面的共性特征，同时也体现出不同时代、不同作者的审美情趣和艺术创作个性。这种表现在不违背传统的约定，在不违背社

① 潘鲁生：《民艺学论纲》，北京工艺美术出版社1998年版，第264页。

② 俞剑华编著：《中国画论类编》（下卷），人民美术出版社1986年版，第1026页。



图 2-70 大足南山三清造像

教造像艺术创作的不同阶段，而只是取其符合艺术创作的基本规律以及艺术的规律与风格辩证存在的关系。艺术规律的演化也同样构成艺术作品的风格。就道教造像造型的风格特征来看，传统观念性的符号化造型使它的创作具有永恒性、特色性和程式化。同时，这种传统造型符号体系所寓含的祥瑞意义，使道教造像艺术造型的整体内涵具有通俗易懂的阅读性。造型的质朴、豪放使它具有强烈的审美意趣和审美尺度，并极大地拓宽了古代社会美术的适应性、普及性和历久性。这种独特的造型系统，包括造型观念、造型方式和创造规律，共同构成了道教造像艺术的造型风格，也是古代社会美术区别其他艺术而存在的特征之一。

在笔者看来，道教造像艺术在表现造型风格时多采用独特的构图方式、概括的写意方式、寓意的精神方式。运用装饰化、图案化手法，造型富有象征性和寓意性。造型与色调的单纯性更集中地体现了民众思想情感的纯粹性。在造型风格上，可大致归纳为六点：其一，大写意的造型风格；其二，方圆并蓄的造型风格；其三，虚实相间的造型风格；其四，浑厚古朴的造型风格；其五，生动概括的造型风格；其六，简约均衡的造型风格。



### 一 外师造化 写意写神

道教造像艺术的写意造型风格是艺匠在创造过程中受集体意识的支配而独具的风格方式。史前艺术受制于远古图腾崇拜观念，之后的民族艺术同样表现出先民面对自然与生命的渴望与祈求。这种写意的造型风格有别于上层社会中艺术所追求境界意趣的视野，主要关注其形象意态的整体特征的塑造，只求对整体或局部形象阔斧大凿、粗雕拙刻。换言之，只求其神，而忽略细微存在，营造粗犷完整的造型风格。

作为中国传统艺术的一个分支，道教造像艺术自然受“大一统”文化格局的影响与制约。此外，中国艺术的最高价值不是模拟物象，而是通过“写意”以“参赞造化”。中国艺术的创作具有极大的自由，而自由是写意创造的根本。自古以来，中国艺术就是追求写意的特色精妙的造型观。写意的形成背景，可上溯到庄子、《易传》和魏晋玄学家的有关论述。《易传·系辞》云：“书不尽言，言不尽意……圣人立象以尽意”“得意而忘象”。认为感性形象比之于抽象的逻辑语言更能充分抒发和表达主体情思，因而“意”指人们主观的“心意”。《庄子·外物篇》云：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”这里的“意”同样含义与上相同。魏晋玄学家王弼在《周易略例·明象》中说：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。……象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。象者所以存意，得意而忘象。”由此可见，“意”唯有依靠“象”和“言”才能予以传达。圣人出“言”和明“象”的目的是引导人们领悟和把握“意”，而“言”与“象”只是达“意”或写意的手段和媒介。因此，一旦得“意”，即应舍却“言”和“象”。同时，只有不执着于“言”和“象”、超越“言”和“象”，才有可能真正体悟和把握“意”之所在。

此时学者们对写意的阐发和论述，一定程度上促进了中国古人对本土艺术所追求的终极目标的思考。明代王履声称：“画虽状形，主乎意”，明清之际的美学家廖燕则进一步认为，“万物在天地中，天地在我意中，即以意为造物，收烟云、丘壑、楼台、人物于一卷之内，皆以一意为之而有余”（《意园图序》）。

众所周知，中国画以“外师造化，中得心源”的创造意境为基本条件，然而在中国绘画美学史上，人们对创作论文中的主客体关系的认识，却有一个逐步深化的发展过程。六朝时期的绘画美学，在艺术实践的直接推动下，同时也受其他门类艺术美学的影响，开始触及主客体关系。南朝陈姚最的《续画品》在谈到湘东王萧绎的绘画创作时，说他“幼禀生知，学穷性表，心师造化，非复景行所能希涉”。明确提出“心师造化”说，肯定画家面向自然、面向生活、重视直接观察这种创作方法的正确性，在引导画家密切与现实生活的联系方面起了积极作用。但是由于受客观条件的制约，此时的绘画美学界，还不可能在创作论上发挥画家主体情思，无法给予必要重视。

到了唐代，随着人物画创作的日臻成熟和山水画创作的长足进步，尤其是随着写意画的出现，人们逐渐认识到，艺术意象（意境）的创造，不但有赖于画家对客体自然造化的深入观察，而且有赖于画家主体情思的积极活动。换言之，在创作论上，必须对“心”的能动作用给予充分的肯定。张璪的“外师造化，中得心源”说，就是在绘画艺术开始致力于意象（意境）创造而迫切需要理论予以指导这一时代背景下的产物。

“境生象外”，语出唐代著名画家张璪。据唐张彦远《历代名画记》载：“初，毕庶子宏擅名于代，一见惊叹之，异其唯用秃豪，或以手摸绢素，因问璪所受。璪曰：‘外师造化，中得心源。’毕宏于是搁笔。”从这段记述中，人们对张璪的话似可作两种解释：其一，张璪针对毕宏就“其唯用秃豪，或以手摸绢素”的创作方法所提“所受”（向何人学习）之问，回答说：这是“造化”与“心源”的自然凑泊。言外之意，此非得之师受，完全是个人创造。其二，张璪并未正面回答毕宏的问题，而是就绘画创作的基本方法，谈了自己的见解：外以“造化”为师，内以“心源”为艺术创造之动力。笔者以为，后一种理解似更符合原意。

“外师造化”与“中得心源”在艺术意象创造过程中是一种由外及内、由浅及深、心物交融、主客一体的彼此联系、互相影响的辩证统一关系。“造化”与“心源”之间旨在由“意”相互沟通。

需要指出的是，西部地区随着天台宗、华严宗和禅宗等中国化佛教的相继问世，一股强调“心”的地位作用的思潮激荡而起，并波及整个意识

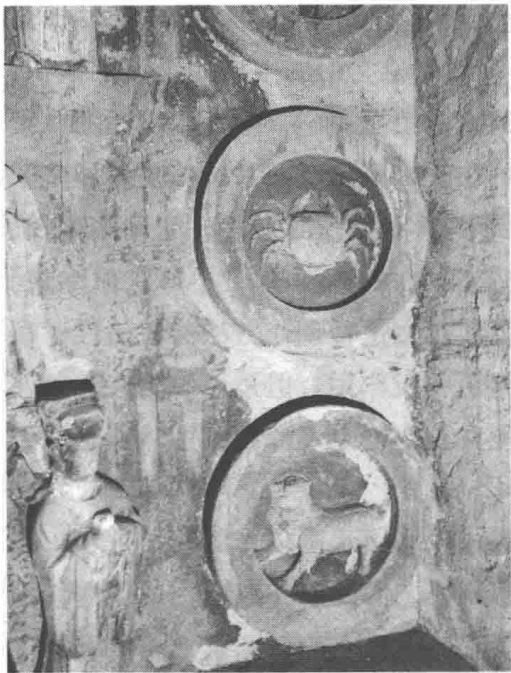


图2-71 大足三清古洞十二宫辰之一

形态领域。这股思潮不但对中国古代哲学和伦理学的发展影响很大，还对中国古典美学的发展影响亦极大。张璪“外师造化，中得心源”命题中的“心源”概念，即来自佛学。《菩提心论》云：“妄心若起，知而勿随；妄若息时，心源空寂；万德斯具，妙用无穷。”《止观论》云：“结跏束手，缄唇结舌，思想实相，心源一止，法界同寂。”此外，禅宗四祖道信有“河沙妙德，总在心源”之说，天台宗法师有“反照心源”以知佛性之论。在以上佛教经论中，“心源”均意指心本体。而张璪在将佛学中的“心

源”概念引入绘画美学中时，对禅宗等中国化佛教重视“心”的地位和作用的倾向，持肯定态度，显然是不言而喻的。

中国传统艺术的写意精神流布至古代社会艺术领域。古代社会艺术以其概括写意而创作出了众多喜闻乐见的形式。虽然道教造像艺术的写意风格，并非传统艺术真正意义上的风格。然而，道教造像艺术源自社会主流精神层面的不同需求，完全是民众为自己享用而创造的艺术品，表现出粗拙、稚气、趣味的淳厚之美。它的雕刻手法只注重主体的动态造型，舍去对其他次要部位的凿刻，与其说是人物，不如悟其“意”为神仙，塑造出的道教人物浑朴、淳厚、遒劲、拙朴，独具风格。它们以小见大的气势与汉魏石刻的风格有着内在的联系。由此可见，道教造像艺术是民众想象自由创造的精神产物，更是运用大写意方式造型的典型。

道教造像艺术的写意造型，其不囿于自然形态的约束，也无视程式化的镌刻技法，依据固有的原始态势和粗拙工具，以意态化构思神祇，大胆夸张、随意造型，并不刻意追求严格的比例和关系，也忽略外在形象的精确与酷肖，而是重视情感的感受与体悟。诚然，道教造像艺术雕刻的艺匠





图 2-72 大足宝顶山石刻造像

更注重表现物的神采与意蕴，并有意地突出、夸张或变形使形象更为鲜明。概言之，道教造像艺术的大写意造型风格，旨在写意、写神、写心。

## 二 气势雄浑 方圆并蓄

道教造像艺术所蕴含的方圆并蓄的造型风格，同样是艺匠们历久弥新而创造的艺术表现手法。在道教造像雕刻过程中，艺匠在长方形坯料上，经验性地自由分隔出以坯料棱角为中线，上部分削为人物头部五官，下部勾勒刻画道教动态姿势，底座置留出方块状石镇座，也称底座或须弥座。道教造像整体构成大体以方型来完成外轮廓的空间布局，所呈现的道教造像艺术造型，均适合在方形体量结构内，头部似方形或圆形，躯干似方柱或外方内圆，底座为方形或莲花式样。

这种结构十分独特，超出了常规和原则性能体现的一般现象。这种抽象与具象、想象与现实的共存与互融，能赋予人的视觉及心理一定的错觉和强烈的悖逆感，尤其是道教各部分不同形状叠构所形成的视觉空间感。其主要以方和圆作为构成的基本元素，方头内五官的分布以“圆”来完成分解。“圆”在道教造像的雕刻中也可理解为弧线、圆弧线、圆柱等表现形式。艺匠们大胆创造，在方形结构的基础上，注重对道教神仙五官的雕琢，即在以方为基础的圆形中，采用圆或线条将其充盈，构成适合方、圆相间的表现形式，形成方中有圆，内圆外方的空间格局。这便是道教造像艺术造型风格的特征之一，即方圆并蓄的造型风格。

道教造像艺术的造型一般约一米见方，其造型构成之空间均在人体视

线以上。当人仰视造像时，可纵观神像的容貌，并可以随时将视线自由移动。不仅如此，由头向躯体、底座延伸的方柱体面，可为观者展示三个清晰的界面，背后的断面则留给了人们思维与想象的空间。这是方形的视觉直观呈现的，而方形之截断意味着无限、神秘和想象。因此，以方头延伸为体积状的道教造像，其造型超越了自然造化，使人的常态视觉在幻觉中被鏊断、溶化并扩布，从而逐渐转化为心智层面的稳定和神秘。

此外，艺匠们为了丰富和扩张道教造像头顶面及躯体动态的层次感与空间感，又在层面上雕刻了曲线和圆弧线，以引申人的视幻觉和延长视线的轨迹。实际上，这种有意识的方圆并蓄抽象结构形式，并不影响民众对道教造像的原本认识。因为道教瑞兽的精神图像只是附着在方块体积的灵石上，并非要对其精雕细刻才能满足审美的需求。简约概括和大气完整的方形轮廓，理想地强调了道教造像的动态样式，聚集了其精气和神韵的纯粹美学意蕴，方与圆造型与纹饰的结合并用，进一步扩张了道教造像有限的形体，使它赋予形体外的三维空间。故此，道教造像艺术，尤其是巴蜀地区的道教造像造型，虽形体较大，但气势雄浑，整体造型空间感恢宏博大，其妙在艺匠运用的艺术语言简洁与完整。

当我们进行审美判断时，不单是某一种感官在起作用，也不是由理性脱离对象的形式而进行的抽象逻辑推理，而是全部心理能力（感知、想象、情感、理解）都参与其中的活动。这样一来，感知和想象活动的主观随意性由于得到理性的调节而变得有所节制，而理性活动的抽象性因得到感知和想象的补充而变得具体。<sup>①</sup> 艺术形式，其实是同人类情感生活在结构形态上一致的形式。道教造像艺术的创造者不仅深知人的内在情感生活的结构、秩序和活动规律，还深知与之相对应的种种外在形式。这种双重知识使得他们能够迅速且无意识地将某种情感同某种外在事物或形式联系起来，进而用石质材料将这种形式加以固定，在对其造型和线条表现塑造中，方圆并蓄的采用更为突出。

道教造像造型上没有任何纯理性与视觉的控制，但精神与能量的释放

<sup>①</sup> 滕守尧：《审美知觉及其心理过程》，《美学专题选讲汇编》，中央广播电视大学出版社1983年版，第143页。



图 2-73 大足宝顶山石刻造像

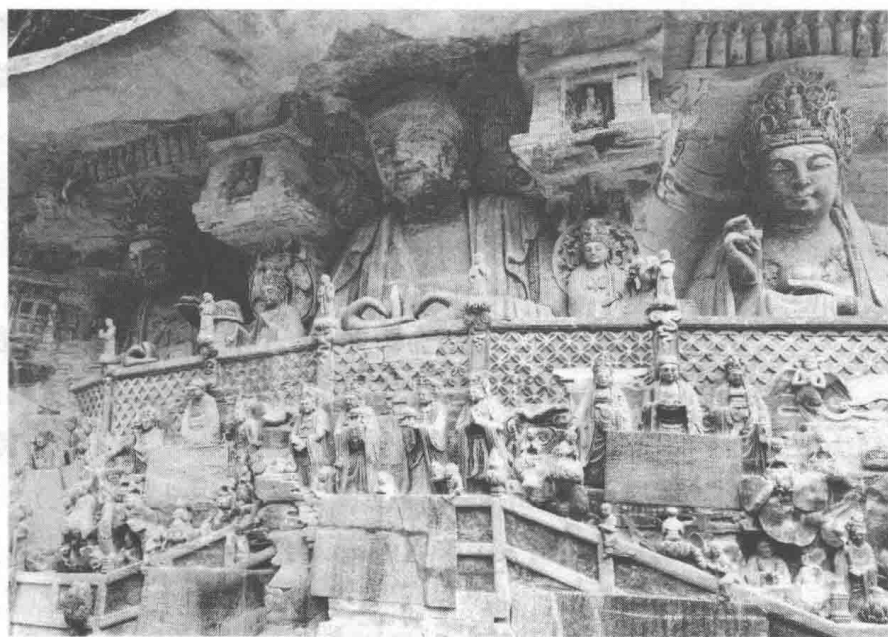


图 2-74 大足宝顶山大佛湾第 18 龕观经变相图

却是全方位的，在任何一个角度都会有不同感受。观其整体造型，几乎完全规矩在长方体内，这种对角线交错的构图，完全不同于直线式的统一格式。它能对人视觉产生内收的向心力、外沿的张力和形位错视的感知。道教造像的神仙椭圆形勾勒而出，弱化了硬朗的几何形体，营造了方与圆的形式语境。它不仅辅助了方口形的稳定、广阔与肃静，还将方与圆的对比形式有机地统一在局部范围之内，体现出一种刚柔并济的艺术观念。这种自然和率真的手法运用，使观者感到艺匠们心灵的颤动与呐喊。他们通过这种具体生动、感人的独特方式掌握着自己的精神世界，因此具有鲜明的思想观念和特殊的意识形态。

众所周知，方，就形状来讲，总是与牢固、稳定、安全等心绪联系着。圆，总是与宁静、适合、完满等心绪联系着。将二者延伸解构可显现出，方，代表方向、方式、方法、方面、区域、正在、正直、肯定、积极与进取的含义。圆，代表周全、博大、宇宙、无限、滋润、温柔等含义。古人论及方、圆时有诸多说法。如《说文》曰：“并船也，象两舟省总头形见”；《淮南本经》曰：“地也，戴圆履方”；《礼记·内则》谓：“东西南北之位也”；《汉书·文帝纪》谓：“当也，春和时”；《广雅·释诂》称：“大也、义也、类也、表也、为也、始也、礼法也，行虫也”；《说文》载：圆，“全也”；《淮南本经》曰：“天也”；《管子·君臣》曰：“君道也”；《吕览·审时》曰：“丰满也，其粟圆而薄糠”；《大戴礼记·曾子》：“天道曰圆，地道曰方”……在古人的概念中，天为圆、地为方，以“天圆地方”的“象”来体现“天地”的含义。中国古代礼仪制度就有“圜丘祀天”与“方丘祭地”之礼。圜丘为圆形祭坛，圜同圆正是天的形象。方丘，指方形祭坛，水泽、方丘，象征四海环绕大地。<sup>①</sup>后人又将其进一步演绎为中国哲学的阴阳观。《周易》八卦中，乾为天、坤为地，乾清、坤宁法天象地。《老子》称：“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。”清人原济《石涛画语录》载：“规矩者，方圆之极则也。天地者，规矩之运行也”……天为阳，地为阴，天地之道即阴阳之道，天地交泰，阴阳合和，万物有序寓意其中。

① 阴法鲁、许树安主编：《中国古代文化史》（二），北京大学出版社1991年版，第4—12页。

由“方与圆”而引发的“道”层次的哲理并非无稽之谈，方圆并蓄的造型风格作为古代社会造型的基本结构由来已久。古代社会造型观念深深地烙印着对自然的信仰与崇拜，阴阳哲学观自然成了古代社会文化的重要组成部分，而作为古代社会文化的物化形式，道教造像艺术在创作中，受信仰、规约的影响自然在所难免。

### 三 以实求虚 以神求形

虚实相间的造型风格也是道教造像艺术的特征之一。艺匠们在创作时，注重表现主题与附属的关系。首先，主要关注道教造像的精神气质，而非在意确凿形体。在雕刻时，只求神似，忽视绝对意义上的道教形象。纵观道教造像形象，是神仙非神仙，或蹲或立，或仰或俯，造型动态风格迥异，表现手法丰富多样。然其主题绝不改变，始终是民众心目中向往的神仙神或保护神的集合体。由此可见，造型风格的“虚”指其形体，而“实”为其精神。其次，就造型整体而言，注重其头部与眼部、口部的塑造与刻绘，削弱对躯体动态的刻画。

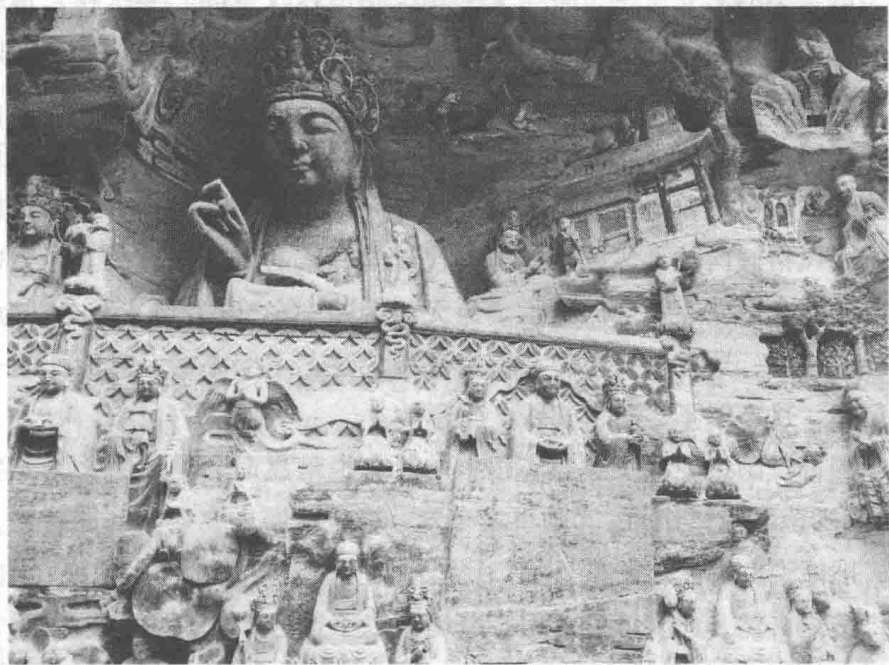


图2-75 大足宝顶山大佛湾第18龕观经变相图



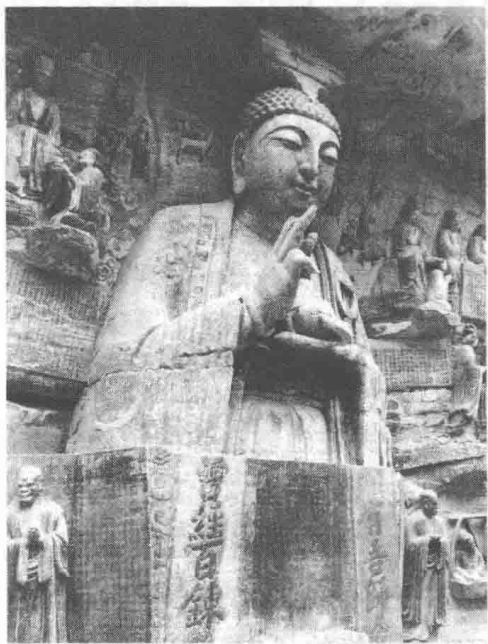


图2-76 大足宝顶山大佛湾第17龕  
大方便佛报恩经变相图

来自关中及巴蜀地区的道教造像，是民众表达精神情感的产物。他们依据实用与精神的需求，无限扩张道教的构图样式。道教的造型经拟人化的空间处理，此范畴内手法的“实”，意为对局部主要部分的刻凿，省略部分则喻指艺术的“虚”。

诚然，“虚”与“实”不是孤立的造型风格。具体来讲，应包括多少、疏密、聚散、繁简等内容，疏密是相生而相应的，实中求虚、虚中求实方为适宜的造型方式。虚与实是中国哲学和文化中的重要内容，它不仅是中国哲学史的重要范畴，同时也是整个中国文化智慧的形象概括和具象

表征。虚与实的对立统一，有与无的相反相成以及空间、主次在艺术结构中的运用，都不是单纯的技艺问题，而是由艺术把握世界的特殊方式的特质所确定。

在我国古代艺术实践和文化理论中，历来重视虚实结合及其相互作用，格外注重对“画外之意”“境生象外”的追求。这种具有中国民族特色的艺术风格倾向的形成，可能与古代哲学朴素的辩证法有关。老子曾从论述道的概念生发，明确提出了“有无相生”“有之以为利，无之以为用”的思想。诚然，这些经典学说并不是直接论述艺术问题的，然而作为一种哲学思想，这不能不对艺术实践产生影响。

中国古代画论中谈及虚与实相生的概念也是显而易见。潘天寿先生在《听天阁画谈随笔》中言：“画事之布置，极重疏密虚实四字，能疏密，能虚实，即能得空灵变化于景外矣”；方士庶在《天慵庵随笔》中说：“山川草木，造化自然，此实境也。因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实是笔墨存无间。”笪重光在《画筌》中称：“空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣。虚实相生，无

画处皆成妙境。”……由此可知，虚实是相辅相成的辩证存在关系。只有关照了虚，才能显出实的自然生趣，只有注重了实，才能体现虚的空灵有致，虚实相间也就有了共生的艺术价值。

通常情况下，“实”是指多、密、聚、繁等部分，而“虚”则主要包括少、疏、散、简等部分，同时也应包括构思的空白或空间部分。有形象或内容的部分是“实”，无物象处则构成“虚”。虚实相间的雕刻技法与中国传统绘画中“计白当黑”的绘画理论颇为接近。虽然艺术类别不同，但却浸入中华传统文化。因此，具有相当的共体性。李泽厚先生曾经指出：“真正美好的作品，其形象的直接性与间接性，欣赏的想象与理解，艺术的创造与‘再创造’，是必须既自由而又必然的。一方面，虚自由地扩大实，丰富实，充实‘实’；另一方面，实又必然地制约虚，规范虚，指引虚。正因为这样，艺术才既具认识的功能，又不失审美的特性。”<sup>①</sup>

道教造像艺术虚实相间的造型风格，是民族在艺术创造的历程中集体无意识而采用的塑造方法。他们善于精选形象，布局结构，以实求虚，以无求有，以神求形，把有限寓于无限之中，缔造出“境生象外”的道教造像雕刻艺术。我们知道，民族的精神信仰、文化模式、审美意蕴等始终贯穿道教造像艺术创作的各个方面，规约和表达他们对精神世界的向往和对美的追求。这一表现手法也自然成了约定俗成的审美标准，在道教造像艺术的创作中起着不可低估的作用。

#### 四 天成地就 古朴浑厚

道教造像的雕刻采用石质坚硬、表面糙砺、形态粗拙的青石、砂石，石料源自黄土高原、巴蜀山地沟壑山崖显露之处。人们单凭触觉就能感受石质的肌理质感、量感、体积感，从而更有益于理解作品的浑厚气势。“石”在众多材料中最富永恒含义，与人们观念中的轮回转世有诸多联系。较难的技术处理过程，使它在有限时间内，积聚了情感的因素，粗颗粒的质地是一种深远而沉重的象征。在古代社会艺术家观念中，它又具有威严

<sup>①</sup> 李泽厚：《美学论集》，上海文艺出版社1980年版，第356页；《艺术形象的直接性与间接性》，《人民日报》1962年7月22日。



图2-77 大足宝顶山大佛湾第11龕佛涅槃图

且神圣不可犯的力量，具备掷地有声的“艺术语言”。

中国古人对石头可谓崇敬久远。坚硬、粗粝与厚重的石头，给人以神秘的威慑力，有关与石的古代神话，反映出古人对石的信仰和崇拜观。社会各阶层的人们对特定的石头顶礼膜拜，此种习俗世代相传。<sup>①</sup>

古人对石头的深厚情感，源于中国古代社会根深蒂固的“石头信仰”。古人认为，石上原本附着着神灵。石自立、自行、自浮，为“神力”所致，因此，有关石怪、石精、石人、石神的故事，屡见于古人笔端。汉代有泰山大石直立的传说。《汉书·昭帝纪》载：“元凤三年（前78）春正月，泰山有大石自起立。”《汉书·五行志》云：“元凤三年正月，泰山莱芜山南匈有数千人声，民视之，有大石自立，高达五尺，达四十八围，入地深八尺，三石为足。石立处有白鸟数千集其旁。”

石既有灵，自然备受世人膜拜。先民以石之顽强坚硬为灵，赋予它镇宅辟邪的神力。秦汉以后，大凡王侯将相、缙绅富豪之人，其墓前流行竖立石人、石马、石兽，以守卫墓主免遭邪魔侵害而享乐天国。原始先民从“万物有灵”观念出发，将自然界中的石头视为每户、村、族群的保护神。《淮南子·齐俗训》载：“殷人之礼，其社用石。”庾信《小园赋》云：“镇宅以埋石。”这种“埋石镇宅”的风俗与先秦时期的以石立社，以社为

① 参见傅才武《中国人的信仰与崇拜》，湖北教育出版社1999年版，第113—115页。

氏族或村落保护神的原始信仰有内在传承关系。

此外，古代还以石镇凶，之后又演变为“石敢当”。古时建筑房屋如遇不利，即以石补救，借此改变其灾难。据《古今图书集成·艺术典》载：凡人宅舍有神庙寺观相冲的，大凶，用大石一块，硃书“玉清”二字对之，吉。凡宅前有探头山，主人出宅盗之事，用大石一块硃书“玉帝”二字镇之。凡宅院在寺前庙后，主人出淫乱。用大石一块，硃书“天蓬圣后”于宅中，吉。凡鬼怪冲宅院者凶，用石一块，硃书“摄气”二字镇之。凡邻房脊射宅院者，用大石一块书“乾元”二字镇之。



图2-78 大足宝顶山大佛湾第12号  
九龙浴太子

在我国古代，从官府到普通民居，皆盛行在府第门前或巷陌桥头立石镌刻“石敢当”，以此作为镇鬼驱邪的神物，并沿用至今。<sup>①</sup>“石敢当”首见于西汉史游《急就章》：“师猛虎，石敢当，所不侵，龙未央。”颜师古注云：“敢当，所向无敌也。”“石敢当”寓有“以石镇邪，所向无敌”之意。这种风俗大约源于古人的灵魂观念。就其“石敢当”的文化含义，说法虽有不同，但其本源皆为灵石可挡邪辟恶，是古代灵石崇拜的遗俗。镇宅石上最早出现“石敢当”字样是在唐末，唐以后的“石敢当”功能逐渐发生变异。“镇宅石的功能由镇鬼厌殃→去除疾病→防止家奴逃亡和遗失钱财→防止市

<sup>①</sup> 笔者在关中与巴蜀地区田野考察道教造像艺术遗存时，在关中长安县子午镇王庄乡抱石村91号门西侧立一道教造型意为“石敢当”，另在巴蜀绥德县田家岔乡曹家沟村发现一素面之石碑，立于村口要冲之处，其含义同上，其他类似“石敢当”遗存也发现较多，这里不一一列举。



图2-79 大足宝顶山大佛湾第5龕  
华严三圣像

买不利→制止饥荒发生→保佑宅主升官→平息家庭纠纷等变化。”<sup>①</sup>

时至今日，在一些民族习俗中，仍保留着“以石镇邪”的风俗。如久居陕西的羌族，崇奉白石为神，常于屋顶、门窗、室内、林中、田地将其供奉，认为可保族群、宅院安康。随着时间推移，立石驱邪的风俗逐渐得以传承。人们的精神世界也已逐渐不满足对顽石的崇尚，而是自觉地将道教形象镌刻其上，更赋予灵石威武和谐的动势，并使其登堂入室，逐步成为人们生命的“保护神”和驱邪镇宅的祥物。而道教造像艺术所表现的“平安文化”，折射的就是世人渴求

“平安”“祥和”的心理认知，这与从古至今流传于广大民众之间的以石镇邪之俗一脉相承。随着宗教文化流布至古代社会，道教的瑞兽形象与祥和气质也逐渐深入人心。

由于道教造像艺术直接产生于古代社会生活，生存于深厚的生活土壤中，其造型观念决定了它的风格特征首先应是朴素的。道教造像艺术的创造者对生活的认识是朴素的，表现手法是古拙质朴而大胆灵活的。因此，道教造像艺术中也就体现出朴素的风格。可是，这些由民众创造的、产生于乡土中的、过去却经常被视为粗糙简陋，或天真幼稚，不符合“栩栩如生”评论规范的艺术。其实，它正是人类审美创造的展现，最能体现民众的审美特点，展示民众的质朴表现为内心与行动、精神与外表的统一。对古代美术来说，质朴是实用与审美、心与物的和谐统一。民众的质朴品质和朴实纯真的心灵，是古代美术质朴特征的内在源泉与决定因素。

<sup>①</sup> 蒋铁生、吕继祥：《泰山石敢当研究论纲》，《民俗研究》2005年第4期，第194页。



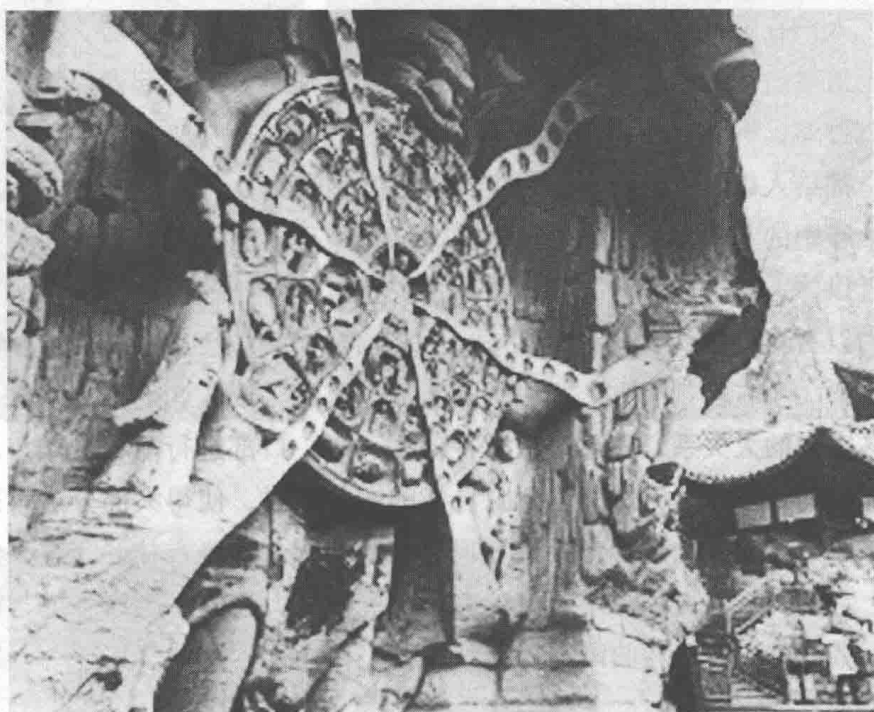


图 2-80 大足宝顶山大佛湾第3龕六道轮回图



图 2-81 大足石刻石狮造像



艺人们在雕刻道教造像之前，首先会利用坯料的自然态势，谋算度势来确定道教造像的站立或其他动态。这不由得使笔者联想起西汉霍去病墓的石刻群雕，两者虽然意义不尽相同，但利用自然石势来镌刻，艺术手法相似，都给人以天成地就、浑厚古朴的神韵感受。

从雕塑的基本形态上看，道教造像的造型呈典型的“适合方型”构图样式。以体、形、质、量来表现雕塑的稳固、安定、浑厚与凝聚。观其造型，它以石料棱线为道教造像中线，以石料边角线为道教造像的外轮廓线，上下、左右雕刻呈方形团块状的布局。艺匠采取大胆的取舍技法，追求整体突出的大关系，着重对道教神仙头、眼、口部进行雕琢推敲，放松其他部位的处理。大刀阔斧、洒脱自然的雕刻手法，使得大部分道教造像保留了原始、完整的坯料态势，呈现出轮廓分明、浑厚古朴、完整大气的态势。它所具有的古朴浑厚、粗犷遒劲、沉雄博大的艺术风格难道与汉代霍去病墓石刻群不是异曲同工吗？

## 五 不拘一格 生动活泼

道教造像造型灵动逼肖，艺人们把道教艺术的动态与神态祈想表现得淋漓尽致，其精炼的塑造语言，获得了持久的艺术感染力。道教造像艺术构思超凡、题材多样、意象博大，尤其是道教的造型惟妙惟肖、生动传神、蕴含着饱满的生机。它们或蹲踞，或站立，或正视，或回转，生态万般、韵致婉约。道教造像造型质朴而有灵趣，浑厚完整、气势磅礴，显示了强烈的艺术感染力。石雕的艺术手法洗练，雕凿勾勒并用，匠心独具，精微入化。它们凝神构思、石破天惊、神全意足、浑然天成。作品风格凝重刚健、恢宏含蓄，既是中华民族雄浑气质的古代社会艺术代表，也是将写实与写意双重手法融合并用的天造之作。它们巧妙地运用了“因势象形”的手法，循石造型，将圆雕、线刻等技法融汇在一起，形象刻画恰到好处。大部分道教造像只是利用原有的石块形态稍做加工，即起到提神造像的作用，不仅保持了自然的情趣，也使作品的整体感和力度感得以加强。

造型风格的随意性和夸张性，是道教造像艺术的个性特色，而形象思维又是构成其风格形成的核心支柱。形象思维是普遍的活动形式，是形象

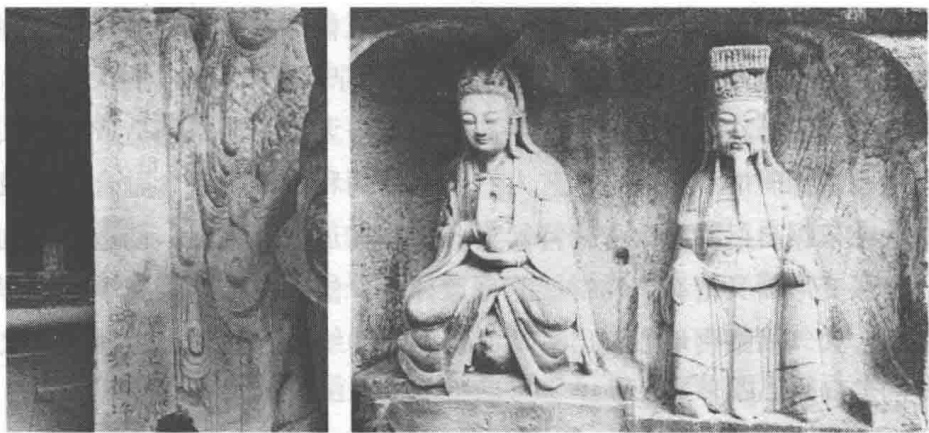


图 2-82 大足石刻造像



图 2-83 大足道教石刻造像

与形象之间的联系，这种联系不受时间与空间的约束，可从古代联系到当代，从异域联系到本土，从正面联系到反面，从黑暗联系到光明，从生活形象联系到艺术形象，从语言文字形象联系到视觉形象，从视觉形象联系到听觉形象，从印象联系到想象，从想象联系到具象……<sup>①</sup>这些各种各样的联系一直到形象的完美结合并产生新的综合的道教形象为止。

在陕西关中及巴蜀地区，道教造像形象可谓深入人心。很重要的一点就是，它具有独到的宗教性、象征性。其形象朴拙的魅力、生动活泼的气

① 参见蔡若虹《理想的美比实际生活更美》，人民美术出版社1998年版，第27—28页。

质、延绵生发的活力源自独特的艺术性，是人们形象思维的表达，实现幻想的再创造，也是最理想、最富足、最成功的产物。

古往今来，在道教造像中，丰富的联想与大胆的艺术创造成了艺人们雕琢道教造像时的源泉。古代艺人们或将神仙和传说的概念融合到道教造型中，或依据自己熟悉的人物特征集合借鉴在道教形象上，创造出不拘一格、夸张变形而又富有个性特征的写意神仙，使之在稚拙朦胧中形成浑厚的气韵，大气而细密地雕刻出造型流畅有序的线纹，显现出生动概括之程式化的趋向。

## 六 简繁互补 心像载体

道教造像艺术在镌雕上承袭了历史上惯用的做法，突出体现在汉唐时期的画像石、造像碑与陵墓雕塑上，以减地凸起加阴线雕刻的手法为主，结合古代社会传承的雕刻技法，先以洗练而大气的刀法刻画整体动态，再以精巧细微的刀法描绘纹饰与神情态势，在造型表面则以阴线刻画来加强装饰效果。整体形式以蛟龙纷争、左右飘落，气势磅礴，巧妙地分隔了造型动势。形式语言呈现出简约或装饰组合重叠的构成样式。

道教造像简约与装饰的造型风格是相对而言的。简约并不等于简单，它是完整浑厚的体现，而装饰却繁复工巧，华美绚丽。道教造像造型风格基本是简约与装饰均衡把握并延绵发展的。这主要是由于民众多义并存的思维方式、宗教信仰、经济状况、岁时民俗、审美情趣和技艺优劣等因素的影响。

道教造像的简约风格无疑是追求大巧若拙、浑厚古朴的率真本色。它真实体现出民众质朴敦厚的习俗，也隐喻了华夏民族敦厚温和、善良朴实的精神。作为古代艺术的典型形式，简约的造型风格体现了民众的淳朴之美。

装饰在道教造像艺术中突出体现了形式美的法则，其形式美感最为明显。如对称、均齐、平衡、调和、对比、节奏、比律、连续、错觉等。道教造像的装饰风格是一种满足人们心理平衡的补偿，也是一种祈福和实现理想愿望的含蓄表达。它体现了民众不同时期、不同层次的精神信仰。道教造像是民俗活动的形象载体之一，其本身便是复杂的民俗现象，它有着

祝福祈祥、镇恶辟邪、生殖崇拜等重要内涵。随着经济状况的改善,更为道教造像造型及纹饰雕刻的繁复与精巧提供了便利条件,从而使它呈现出鲜明的装饰风格特征。装饰手法显现了内涵的视觉外溢,同时也标志着道教造像进一步走向世俗化的历程。

如上所述,简约与繁复的造型风格,不是独立自成体系的,而是民众审美的阶段性体现,是均衡把握道教造像造型风格统一、和谐存在的辩证方式。

“像以载道”,无论是道像还是佛像,某种风格形象的出现并不会仅仅是为了艺术而艺术,总是与宗教哲学义理、历史传统、典籍记载有着千丝万缕的联系,并受到当时社会流行审美思潮的影响。道像在初始阶段模仿佛像,其重要原因在于道教和佛教在魏晋时期形成的互为倚重的特殊关系,道学大师陶弘景之所以能佛道双修,其原因也在于“仙佛模式”下的佛道主尊共同的仙化功能和模糊的形象特点。道教兴起之初,本无造像,原本从事佛像雕刻的“石师”“像师”又转而从事道像的制作。这些工匠丰富的佛像雕刻经验以及对道教义理的陌生,客观上造成道像在细节方面烙上佛像的某些影子在所难免,再加上佛道二教矛盾并不尖锐,甚至佛、道可以同参,道教徒并不排斥佛教造像的有关方式。但当道教和道教造像发展到一定阶段,道教和佛教矛盾斗争趋于激烈时,道教势必需要建立区别于佛教的神像体系,突出能够彰显自身、增强道教凝聚力的戒律义理。南北朝的道教领袖陆修静和寇谦之应时而动,不约而同地选择了远古圣贤礼服和世俗官吏朝服作为道教法服的原型,顺应了时代潮流,也符合道和像之间互为表里的哲学关系,并在一定程度上促成了道像主尊“褒衣博带”风格特征的形成。如美国学者 J. M. 詹姆斯所言:“中国雕刻家制作道像从适当借鉴佛像开始,又以理想的中国式圣贤形象的形式而运作佛像,这样他们发现了被道教徒公认的表现道教神像的图像志。”他还指出了这种道教神像的图像志与当时世俗官服之间的相似关系:“从河南出土的一座重要的 4 世纪砖墓中,我们可以看到这种官服的样式,墓中图像戴有略微突出的高冠、长袍及贴身内衣。这与道像的服饰非常相似。”在道教造像的风格流变中,我们可以看到,道教造像由初始与佛教造像的直接关系,由简单淳朴的龕形,发展到独立的造型形式,从模仿到逐渐发展演



变为有意识的选择、取舍。虽然这一进程与佛造像仍然有着千丝万缕的联系,但不难看出其自身独立的发展脉络,为唐代道教造像的发展奠定了基础。

## 第六节 西部地区道教造像的装饰风格

道教文化是中华文明的重要分支,也是民族艺术的重要组成部分。道教造像艺术不是孤立的局部社会现象,其艺术风格与关中、巴蜀地区生存环境、时代变迁、思想意识等诸多因素紧密相关,呈现风格迥异的艺术原生态特征。在此,除对它的文化源流、造型动态、时代特征做综合研究外,审视探讨其装饰艺术的作用也显得尤为重要。<sup>①</sup>

道教造像艺术在表现艺术风格方面,多采用装饰化、图案化手法,造型富有象征性和寓意性。造型与色调的单纯性更集中体现思想情感的纯粹性。

### 一 道教造像的美学内涵

道教造像的装饰艺术直接体现出人们的思想意识和审美观念是漫长社会精神面貌的反映,在社会发展进程中发挥了特殊作用。道教的装饰艺术,丰富了古代社会艺术的造型观,摆脱了传统模式的束缚;使纹样装饰转向世俗化、大众化和多样化。需要注意的是,道教造像艺术的演变,也是判断其制作时间的重要依据之一,各作品间的早晚关系可通过纹饰得以体现。

道教造像装饰艺术的发展历程,为我们研究古代社会美术以及多元化艺术发展规律,提供了可视的历史借鉴。随着全球化时代的到来,东西方文化的交流与互动也异常频繁。探索与发展民族本土化艺术之路,将有助于中国艺术界面对世界语境的再认识,并将为中国文化价值重建的方向定位提供一个清晰坐标。

所谓装饰性,是指美术作品在形式上所显示出来的一种性质和特点。

<sup>①</sup> 参见朱尽晖《道教造像艺术装饰意涵》,《西安美术学院学报》2007年第1期,第5页。



图 2-84 大足道教造像



图 2-85 大足道教装饰

它带有装饰意识,但区别于独立的装饰纹样和装饰品。一般来说,装饰性相对于写实性而言,没有严格界定,只是程度的差别。凡带装饰性的作品,常运用纹样变化的手法来做艺术处理,在形式上强调结构的对称平衡、节奏对比、连续比律等,在材质上注重质地,肌理和制作上繁缛精巧也会使装饰性加强。<sup>①</sup>显然,道教造像艺术由简约演绎为装饰的艺术风格,是人类以特殊方式把握复杂的不断变动着的阶段性体现,在它的萌芽形成期,民众往往难以确切、详尽地再现事物本身的多重属性和事物之间的错综复杂关系,只抓住带给他们感觉最深、印象最强烈的信息,在此时期,人们所能运用的语言符号以及雕刻的工具等,都十分简陋贫乏。因此,对于大自然和人类生活的艺术表现是幼稚的,也是单纯的。道教造像艺术造型与纹饰的演变就佐证了这一观点。古代社会艺匠以其独特的审美观念创造了风格迥然不同的道教造型,在整体造型中,他们注重对头部、底座等的夸张描写,在立体的空间中创造出具有实在物质的三度形象。同时,由于石质的特殊媒介决定了其艺术的静态永久性,它总是以静示动,寓静于动,以无声示有声,在一种永久的物质形态中表达深刻的历史和审美蕴涵。因此,它的造型体现了人们质朴的功利性,满足着人们的精神需求,从而使道教造像艺术与自然浑然一体。

随着道教造像艺术在不同风格时期的发展衍化,艺匠们不断加深对现实语境的认识,开拓道教造像艺术表现的新领域,使它的内容越来越丰富多样已是历史的重要抉择。与此同时,他们不断积累艺术表现的经验,完善艺术表现的手段与技巧,创造更新更美的艺术形式。人们凭借艺术认识现实,改造现实,必然会经历一个由单纯向复杂的演变过程,并形成了道教造像艺术的装饰性特征。

## 二 造像底部的装饰纹样

在道教造像遗存中,关中地区所呈现的底部特征主要是以覆叶式、花瓣式、回旋式、柿蒂式、如意式等,整体手法清新自然,起伏有致。

<sup>①</sup> 张道一主编:《中国民间美术辞典》,“装饰性”词条,江苏美术出版社2001年版,第19页。

覆叶式主要是在道教造像遗存的“发展期”逐渐形成的。底部由单叶、复叶自下而上，流畅生成，其创意来源似与莲花有一定关系，往往从一个特定的角度表现一株枝叶的姿态和动势，叶茎的大与小以及由大到小、由强到弱的节奏美感，具有较强的写实性。有些覆叶并不追求完整的结构和面面俱到，只着重体现既有美感又富有特征的局部，对局部的夸张刻画更体现了雕刻美的静态与瞬间、偏重与再现的艺术特征。

花瓣式在道教造像的“滥觞期”普遍存在。艺匠们对道教造像最初审美观念的形成，源自他们对社会生活的观察、分析、研究和认识，而将自然生态中多种花卉的形态结合自身造型原则，将优美流畅、以弧线为主的装饰纹饰综合运用于底部，采用单瓣或复瓣，时而点缀圆突的花蕊，表现花叶的对称美和平衡美，也有从中心向四周怒放，形成适合圆形的装饰图案，其自然呈现的线条、块面具有很强的直观性，同时艺匠也善于利用花卉的本身“装饰语言”和某些变换角度，将观念融入创造，如俯视的、底视的、仰视的花瓣形态，就具有放射、渐变、对称等形式因素，自然形成的线条疏密变化、长短错落以及由线条排列所形成的深浅与高低对比关系，具有很强的装饰性。

回旋式在道教造像遗存的整个发展中皆出现得较为普遍。将对象具有的几何形式倾向加以回旋夸张强化，变为圆曲的规则几何形，使其规则化、几何化、装饰化后运用于底部。从回旋纹看，个体的形象仅是简单的线和块，其动人之处主要是由于画面的合乎变化与统一，抓住了重复、条理对比、虚实等构成方法，呈现出强烈的运动感，恰到好处的夸张特性反映其独特的情调和意境。其镌刻手法仍以平刀法为主。这样的轮回方式恰恰反映出古代艺匠的朴素宇宙观。

柿蒂式在道教造像遗存的“发展期”较为普遍。它与古代社会美术的众多种类借用互补，形成了庄重大方、富贵华丽的纹图。柿蒂花形似柿蒂，为四瓣样式，是将某些自然形态的花朵进行艺术处理变为一种装饰性的花朵纹样的方式，在布局时呈放射状，讲究对称、庄重，繁而不乱。它将客观对象原有的结构拆散，冲破原有的形态束缚，将原先形态的构成元素分散独立，经过分解后的形态可以视为一种抽象符号或元素。这种造型特点与自然界中的雪花形状颇为相似，是一种多层次、表现花朵整体平面



图2-86 道教神像（大足博物馆藏）

的花纹，外层多由对卷的忍冬叶或勾卷组成花瓣，采用中国传统云朵纹样而演变放射状的花纹。这种吉祥纹图具有强大的生命力，耐人寻味。

如意式常和其他纹饰出现在同一尊道教造像之上，流布范围异常宽广。其意义不外乎为民众追求祥和的审美指向，只是这种纹式并非单独表现，而是结合其他装饰线条，按照一定的方式或规律加以重新组合，将分解后的形态全部或局部重叠组合，构成复合形象，并且在重叠部分形成共用形，产生透叠视觉效果，形

成源于自然又超越自然的艺术形象。它在底部处理时基本置于底末，自下而上，覆卷垂蔓。这样一来，如意纹就成了整个底座样式的始端，它的逆向性审美思维更有助于塑造道教的整体特质，其完整性、体量性、结构性更具彰显。

在道教造像遗存中，巴蜀地区所呈现的底部特征主要是以棒槌式、象生式、缠绕式、如意式等，整体手法粗拙有力、方中见圆、率直意象。

棒槌式，这种独具特色的样式出现在道教造像遗存的“萌芽期”。它以极为简约的棒槌形塑造粗短有力的底部，底部表面也凿刻不规则的点状肌理和长短不一的线条，更衬托了这种样式的个性特征。它的风格与整体道教造型和谐统一、浑然天成，这种样式作为道教造像雕刻的艺术语言，既包含自然质朴的材质语言，也包含了种种形象性表达的非自然语言。在这里，雕刻的棒槌式也隐喻了古代艺匠对生命繁荣的祈求与渴望。

象生式，所谓象生式亦指由现实生活中观察、感悟而得来的纹饰，此形式较多出现在道教造像的“成长期”。其特征是由一条较粗的线条自下



而上,延至背部与叶片状的末端相连,在创作过程中将客观对象的某些部分加以简化概括,使之更加简洁、规整,强调外形轮廓的整体性,突出大的形体特征,省略立体层次及细枝末节,使其形象平展化、单纯化。在创作的每个环节都表现出自觉的创造精神,使道教造像具有一种清新的自然天趣,将高度的艺术提炼与具化效果巧妙地协调统一。

缠绕式是道教造像“成熟期”采用的构图纹样。以曲线相交缠绕是其装饰的主要特征,具体做法是以扁刀法雕刻出等距离,线条流畅扩展,与底梢重叠变化构成繁复图案。其本身具有多层递进关系,给人的审美感受是整齐一律,有一种完美的协调关系,有助于使道教造像产生统一感。同时,作为整体装饰的一部分,这种样式既强调底部的个别特性,又体现出极致的统一性,给人以平稳沉静的感受。

如意式这种吉祥的审美图式普遍受到艺匠尊崇,在巴蜀道教造像艺术遗存中它流行于“成熟期”,并且有选择地镌刻在较为硬质的石料上,居于中央,由底座向上做云头、花瓣、荷叶等复合图案,雕刻时采用细密的线条呈放射状排列,或以粗条状集结成块面并且覆盖在臀部,有效地调解了底部的张力,表现在线条、块面等造型语言本身的有序变化上,其本质是一种节奏化或韵律感的样式。这种如意连续的图案旨趣是生命有机体的基础,它给了生命体以鲜活性、永恒性。这种装饰的形式美包容着节奏与韵律,为道教造像艺术显示出了勃勃的生机。

### 三 造像底座的审美风尚

处在“滥觞期”的底座造型与整体造型浑然统一,无任何装饰手法。此后,底座造型及纹饰相继开始演化,底座由原先的厚薄相当、大小相似,呈现出约60厘米,宽窄、薄厚异同的造型样式,底座也由单层、双层、莲花、塔式、镂空、柱式、复式等不同风格的造型,逐步孕育出须弥座式样,并由素面刻凿转变为开始镌刻纹饰及文字符号。这一过程显示了人对世界的认识日趋深入和精细。人们经历艰苦的生活与社会实践,逐渐地掌握了表象和实质、个别和一般、偶然和必然、过去和现在、现在和未来等的辩证关系,懂得了内在思想、情感的变化与外在的语言、行动、表情、姿势的关系,发现



图 2-87 洞天福地的巴蜀大足南山

了能够形象而又有力地揭示复杂的社会矛盾和内心矛盾的典型。<sup>①</sup>同时，艺术对现实世界的表现，也由单纯到装饰演化，也显示了人对艺术的认识日趋深入和精细。民众惊叹地发现由自己创造的意识形态形式，涵盖了精神与信仰的诸多信息量，因此它更具有超凡的力量。

佛教圣山称为须弥山，由此可见，须弥座源自佛座，在云冈石窟（5世纪）就有早期的样式。据学者推测，须弥座在中国的基本形式为上下宽、中间内缩的束腰基座，而且它们被代代相传延续到明清时代，在形象上没有根本改变。<sup>②</sup>在《营造法式》中<sup>③</sup>，录有对须弥座每层的高度、进

① 参见吴野《艺术美的创造与欣赏》，四川省社会科学院出版社 1984 年版，第 100—101 页。

② 楼庆西：《中国小品建筑十讲》，生活·读书·新知三联书店 2004 年版，第 78 页。

③ 《营造法式》，是北宋后期主管工程的将作监少监李诫奉敕编修的，北宋元符三年（1100）编成，崇宁二年（1103）刊印颁发。这部书是在继承和总结古代传统的基础上，根据历来工匠相传而编订的，在一定程度上反映了当时中原地区建筑技术和艺术的水平。其中，在书中以第二十九卷至第三十四卷为图样，对石作、木作、雕作和彩画等都有详细的释义，也规定了它们的艺术加工的方法，从而发挥其在建筑中的装饰效果。这部书对于研究中国古代建筑的发展，提供了重要资料。（参见建筑科学研究院建筑史编委会编《中国古代建筑史》（第二版），中国建筑工业出版社 1984 年版，第 245 页。）

出、叠涩多少的明确规定，梁思成先生在《营造法式注释》中绘制了宋代须弥座的基本形式。其构造上窄下宽不够合理，之后他又在《清式营造则例》内绘制出简化而标准的清代须弥座式样。<sup>①</sup>另据学者对云冈、龙门石窟到宫殿、寺庙的建筑基座进行实测，结果其形式却未超出宋、清时代须弥座式样的范围。有鉴于此，古代须弥座的式样由公元5世纪至清代其形制变化不大。道教造像艺术承袭的传统须弥座样式，也是由古代石刻艺术传播至古代社会而广泛采用，须弥座由下往上分别为圭角（龟脚）、下枋、下枰、束腰、上枰和上枋。学界认为，道教造像中须弥座样式的出现具有指示年代的功用。此外，从艺术风格上讲，国家对营造雕刻的限定必然在一定程度上制约了艺术创作的多元发展，使其风格趋于程式化和工艺化，这无疑为道教造像艺术创作带来阻滞。

在道教造像艺术中，须弥式的底座是形式美的一种表现形态，它表达了个人与群体、时代与民族的特定精神。底座的装饰变化是人们追求世俗化、视觉化的审美方式，也是我们理解具体题材、情节故事、伦理道德、政治经济等观念的刻绘符号。在须弥座上，艺匠们对各部分有不同的雕饰与赋彩，同时还有着相对固定的内容和形式。

在道教造像中，底座的样式变化构成了装饰性与功能性的统一。而纹饰图案的应用则更加契合道教造像的实用功能，一方面适合了雕刻技艺与石刻材料；另一方面又为人类不同时代的审美观念所驱使。纹样往往寄托了人们美好的想象，抒发美的情感，创造比自然态形态更完美的艺术形象，给人以更高的美的感受、联想和愉悦。与此同时，它在内容与形式上突破了功利目的及传统纹样程式，在情感驱使下对理想生活加以期冀与赞美。这些纹样多取材于民众最熟知和喜闻乐见的物象，并从中发掘出象征的、类比的、联感的意蕴。其中，某些源于远古的神秘物象与事象，至今仍存隐秘，对于纹样的探析与解读也显得尤其重要。古代社会艺匠往往运用寓意、谐音、象征、夸张与变形等手法，刻绘他们对未来的渴求和改造现实生存语境的坚定信念。这在纹样的题材与形式上表现得淋漓尽致。

<sup>①</sup> 梁思成：《清式营造则例》，清华大学出版社2006年版，第45页；刘大可编著：《中国古建筑瓦石营法》，中国建筑工业出版社1993年版，第288—294页。

古代社会艺匠始终追求质朴、浑厚的装饰风格，善于选择极具代表性的物象造型。在艺术上，概括、提炼、简化、归纳和夸张、变形、分解、构成、装饰成为古代社会纹样图式的主要特征。同时，他们注重在众多别样的形象中，以自身独特的审美感觉归纳集中典型的要素，善于发现和利用生态环境中普遍和规律性的物象。经过他们率直、自由式的分解构成后，其艺术风格富有张力，更稚拙，更明朗，更清新。它表现吉祥思想内容的艺术手法丰富多样，其中最常见的是象征和寓意形式，映射人们追求幸福生活的愿望和心态，创造出大量巧妙意趣的艺术形象。

#### 四 造像底座的装饰特点

笔者依据纹饰图案的含义，将道教造像纹饰概括为三种类型：自然物质、几何图形和文字。

##### （一）自然物质

此类纹样中包括花卉纹饰、植物纹饰、动物纹饰等。它是艺匠依据自然形态中的素材进行“便宜”变化而产生的，它的图案以形式美的法则演绎并展现在道教造像之中。莲花、牡丹、石榴、翠竹、鸟等是道教造像装饰艺术中最主要的纹样，也是古代社会美术喜闻乐见的主题。

莲花，属睡莲科水生宿根植物，色浓花大，绿波翠盖，清香怡远，美丽纯洁。莲，出淤泥而不染，质柔而穿坚，居下而有节，这种认识就超出了莲的实用价值而上升到它的生态、形象所包含的人生哲理。托物寄兴，借景抒情，莲花普遍受到人们的赞颂。莲“薏藏生意、藕复萌芽”的客观规律和特征正符合“展转生生、造化不息”的人生哲理，故有“莲花藏世界”之说。闻一多先生曾评乐府《江南可采莲》，“莲”谐“怜”声，称“鱼喻男，莲喻女”之说。也有学者认为：“莲花纹饰主要用于女子特别是新妇，装饰部位偏重于女性腰胯乃至阴部。广义指母象，生命之本以至地阴。”<sup>①</sup>由此可见，莲花在古代社会艺术中涵盖三层意义：一、吉祥；二、佛性；三、女性，引申为生殖繁衍与宇宙之地阴。

<sup>①</sup> 王宁宇、党荣华：《陕西古代社会莲族艺术内涵初探》，《美术史论》1985年第1、2期；《陕西古代社会美术研究》（第一卷），陕西人民美术出版社1988年版，第106—110页。

牡丹，素有“花王”之称，花色艳丽，姿态雍容，有“国色天香”之誉。宋周敦颐《爱莲说》称：“牡丹，花之富贵者也。”“富贵花”象征幸福美满，繁荣兴旺。它与民众内心企盼富贵的愿望正相吻合，因此深受人们喜爱。牡丹的自然形态优美多姿，花瓣硕大醉艳，后世亦以牡丹喻指女性雍容华贵，妍雅大方。牡丹也为传统吉祥图案的广泛题材。在古代社会美术范畴内应

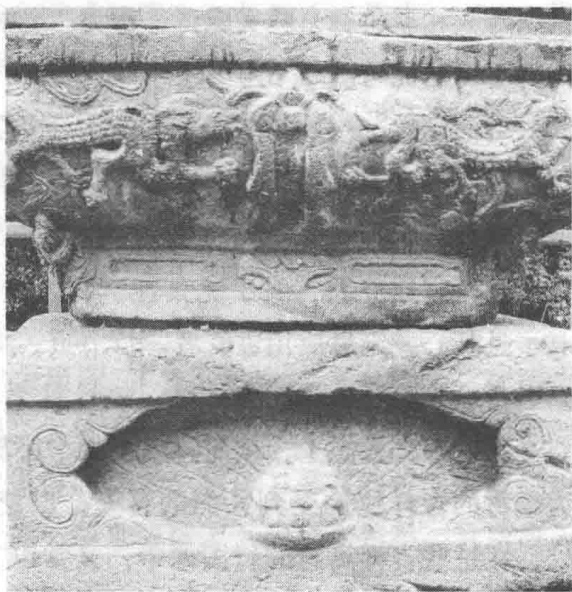


图 2-88 道教石刻

用多与石榴、蜂蝶等组合构成，表现了其旺盛的生命和勃发的意气。举凡富贵的命题，都以牡丹达意。

石榴，原产于波斯一带，汉代始传入我国。石榴花红艳似火，古称“榴火”。后人将此称为繁荣昌盛、和睦团结的吉庆佳兆。古代社会曾流行佩戴纸刻的石榴花，以示生活如同石榴花一般，如火如荼，越过越红火。石榴作为吉祥物，更主要是寓意多子多孙、多福多寿。因为它多籽，被借以象征多子的符号。古人称石榴为“千房同膜，千子如一”。传统吉祥图案有“榴开百子”的样式，多是新婚祝祥。石榴作为传统吉祥纹饰，广泛存在于陕西古代美术的造型观念里，常与娃娃、牡丹等穿插组合，图式新颖、生动感人，力求内容与形式的完美统一，其核心喻指情爱生子的繁衍观念。

翠竹，为多年生常绿禾本植物，四时青翠，故称“翠竹”。竹葱茏翠绿、本固质坚、劲节挺拔、不畏严寒，素与松、梅合称为“岁寒三友”，与中华民族的生存和发展结下了不解之缘。数千年来，以竹为器，以竹象征民族气节及以竹为题材的诗赋画艺历代相传，历久弥新，形成了独具特色的中国“竹”文化。<sup>①</sup> 竹之品格自古倍受文人雅士的尊崇。晋代的嵇康，

① 参见沈利华、钱玉莲《祥物探幽》，东南大学出版社 1994 年版，第 23 页。



阮籍等人相聚竹林，吟文赋诗，称为“竹林七贤”。苏东坡言：“宁可食无肉，不可居无竹。”《孔子家语》训导云：“山南之竹，不搏自直，斩而为箭，射而则达”。教育弟子要像翠竹一样立志坚贞，劲节挺拔，从而赋予竹以高尚的道德内涵。唐人白居易《养竹记》将竹的德行概括为四：“竹似是非曲直，何哉？竹本固，固以树德，君子见其本，则思善建不拔者；竹性直，直以立身，君子见其性，则思中立不倚者。竹心空，空以体道，君子见其心，则思应用虚受者。竹节贞，贞以立志，君子见其节，则思砥砺名行、夷险一致者。夫如是，故号君子。”由翠竹的秉性而引申的象征意义影响着仁人志士，从而铸就了中华民族的民族气节。以竹的高洁品行作为题材的吉祥纹饰受到人们的喜爱，广泛应用于古代社会美术之中。此外，在这些吉祥寓意的竹图像中，又常以“竹”谐音“祝”，咏颂坚贞不渝、直节不屈的顽强气概。

鸟，人类赖以生存的生态系统中之益禽。史前时期的先民们就对鸟类情有独钟。当初，古人在万物之中将自己的生命与鸟相连，这是我们远古的祖先，在努力与挣脱自然界的束缚、实现自我的抗争中，既无法完全摆脱其影响，又不甘于受其羁绊，而采取依附于其中的心态实录和形象叙述。有学者言：“我国初民鸟信仰的历史意识，也正是在寻找自我生存的最基本的生活，即求觅维系自身生命的主食——稻米的过程中逐步萌发和衍生出来的。”<sup>①</sup>由此可见，鸟是人们早期信仰的动物崇拜之一。受鸟信仰的影响，在华夏民众层相继衍生出了太阳鸟信仰以及鸡信仰甚至凤信仰。在古代社会美术题材中，鸟与鱼的图像迭出不穷。据专家分析，鸟喻男性，隐喻男性器官或其性行为。<sup>②</sup>这样一来，我们把握其大致概念、客观梳理道教造像艺术中鸟纹的含义就更加清晰了。

## （二）几何图形

此类纹样包括太极图饰、卐字纹饰、回旋纹饰等。这类纹饰是艺匠依据精神信仰层面的认知，从物体形态的构想到创造图案的定义过程。简言

① 陈勤建：《中国鸟信仰——关于鸟化宇宙观的思考》，学苑出版社2003年版，第2页。

② 王宁宇、党荣华：《陕西古代社会莲族艺术内涵初探》，《美术史论》1985年第1、2期；《陕西古代社会美术研究》（第一卷），陕西人民美术出版社1988年版，第100—101页。

之，具有鲜明的程式化，特别是在形式处理上存在着具体范式。因此，形成了浓郁的民族风格和多元风格。

太阳图饰是道教的标志符。周敦颐《太极图说》云：“无极而太极，太极动而生阳，动极而静，静而生阴。静极复动。一动一静，互为其根。分阴分阳，两仪立焉。阳变阴合而生水火木金土，五气顺布，四时行焉。五行——阴阳也，阴阳——太极也。太极本无极也。……乾道成男，坤道成女。二气交感，化生万物，万物生生而变化无穷也。”

这段话解读开来，即意为“太极图”。我们可以将“太极图”理解为中国古代哲学阴阳观的图式说明。太极图饰，其基本骨架为一阴一阳形似游鱼的图案。它熔铸了我国古代先哲的智慧，蕴含了丰富的哲学本源思想和科技奥秘，是我国文明发展史的一项重要标志，为民众熟悉，进而成为驱凶避恶的吉祥图符。

“卐”字纹饰，原为古代印度的一种符咒、护符，被认为是太阳或火的象征。佛教称佛祖胸前隐起“卐”字纹，随即成为佛教的吉祥符号。卐多为朝右旋转的图形，是佛八十种相之一。除此之外，卐字作为吉祥图案，亦广泛运用于诸多领域。从卐的四端延伸绘出连续的图式，意为绵长不断，无边无际，好事不断。

回旋纹饰，多为带状二方连续形式，因用方折线做有规律的连续延伸，也称“富贵不断头”。一般布局是以方格为基础，以四边相连或相断连接起来。中国古人将其当作齐全而长久不断的象征，喻义世世代代连绵不断，吉祥幸福。

### （三）文字

这类纹样以中国汉字记录和传达表意为符号。它是语言中定型的词组或句子，或流行于古代社会的通俗语句，一般指俗语或熟语。这些文字基本属于民众生存经验的总结或对自然规律的认识，是他们坚定乐观的信念表达，是实现幻想、自控环境和补偿心理平衡的直白宣言。因此，道教造像装饰艺术中文字表述的直接引用，无疑起着凝聚民族群体精神和通俗易懂的功效。这些质朴的古代社会吉语，指民众用来表达思想并承载着古代社会文化的口头习用语，其主要部分是民众集体传承的俗语套语。它自然生长于民众丰厚的生活土壤，通俗易懂，生动活泼，是广大民众世代相传

的集体智慧和经验的结晶，传达和反映民众思想、感情和习俗。<sup>①</sup>

在道教造像艺术中，这类文字装饰“图吉利、博彩头”，是民众普遍的心理。主要有“长命富贵”“成人长大”“吉年专用”“福禄寿”“保平安”“四季平安”，等等。这些吉祥语表达了民众对美好富足生活的希望和祈求，并为社会民俗、岁时节日、人生仪礼增添了喜庆气氛。不仅如此，这些祥瑞的观念还逐步演化为人们普遍认同的审美理想。

就此类吉祥语而言，按艺术类别划分，既有语言文字所具有的实用价值，也有具备欣赏性的书法艺术价值。它们以石头为载体，用刀代笔镌刻在道教造像中，不仅指示含义，更使人意会造型艺术之美。

通过分析其遗存，人们认为，这类吉祥语虽为民众自身创造的语言艺术，亦同样具有传统书法之用笔、结构与章法的表现手段，个别镌刻手法纯熟、利落、畅顺，审之还可观其时代之风格。有学者曾言：“石刻有它自身的特性。即每一种（或件）石刻都出现在特定的时代，是时代的产物；每一种（或件）石刻都赋予了特定的形式与内容，类别特征明显；每一种（或件）石刻都在特定的地点，具有本地区和其环境的特色。”<sup>②</sup> 纵观道教造像艺术不同地域之差异，潜在受到了古代碑石的影响，其风格迥异。碑石作为历代雕刻的载体，保存了当时当地书家或不同匠艺人的笔迹刀痕。例如，榆林地区发现的汉代碑石均为未留下姓名的能工巧匠书刻，其中有“鸟虫篆”“墨书”，有楷、隶、带篆味的隶体，其书法、章法很有个性和特色。<sup>③</sup>

澄城著名的《大代宕昌公晖福寺碑》刻于北魏太和十二年（488），康有为曾在《广艺舟双楫》中品评此碑十美：“一曰魄力雄强，二曰气象浑穆，三曰笔法跳越，四曰点画峻厚，五曰意态奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美。”包世臣又称“北朝体多旁出”等。

总之，道教造像艺术中的书法艺术背景异常灿烂辉煌，这与其本体所

① 参见钟敬文主编《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版，第298页。

② 徐自强、吴梦麟：《古代石刻通论》，紫禁城出版社2003年版，第4页。

③ 陕西省古籍整理办公室编：《澄城碑石》，三秦出版社2001年版，第3页。陕西省古籍整理办公室编：《榆林碑石》，三秦出版社2003年版，第2—8页。

具有的结构规律和审美情趣有着潜在的影响与联系。道教造像中的吉祥文字具有一定的疏密、虚实、匀称、和谐、聚散和呼应的结构规律。它给视者以某种程度的美感、情趣，借以引起美的意境和趣味。因此，它与道教整体造型气脉连贯，使之成为一个既完美和谐又有变化的整体。

如上所述，道教造像艺术的装饰手法由简约到繁缛，虽为艺术认识世界和表现世界的进步，但在艺术风格的领域内，简约和繁缛却并不是互相排斥的对立面。当艺术发展到能够表现纷繁的现实语境后，人们并不因此摒弃艺术的本真。相反，由于人们对客观世界和艺术的认识不断加深，只有逾越人类早期的幼稚阶段，进入较为成熟的时期，人们才可能领会，也更为珍视艺术的原态。

道教造像的装饰艺术内涵丰富，并不意味着庞杂。它既是对生活本身的写真再现，也是对艺匠生活感受的细节表现，还是透过对纷繁的生活现象的精雕细刻，显示出生活方式的规律，凭借事物之间的交错纠结，揭示事物本质。随着人们对客观世界的认识的不断加深，能够确切认识事物本质，把握它们之间的错落关系。只有在此基础上，才能在艺术上表达自身对现实语境的认识，从繁缛的装饰中体悟本原，缔造出原生态的古代社会美术。

### 第三章 西部地区道教造像的 文化内涵

西部道教造像艺术是民众群体为了满足自身社会物质和精神的生活需求而创造的古代社会美术载体之一。它是中华民族传统文化的重要组成部分，是理性的社会积淀，是集传统文化、观念意识、价值取向于一体的人类文明结晶，蕴含着中国本原宇宙观、审美观、民族意识、精神祈求和心理素质，也反映了地域历史文化的遗存面貌。同时，它根植于中国传统文化，生存于民众深厚的生活土壤中，代表着中华民族的民族精神，反映了中国传统文化的哲学体系以及以人生和人心为观照的文化特征。

#### 第一节 道教造像的文化意义

作为随意自由的、最具生命力的古代美术形态之一，道教造像艺术遵循着自身独特的艺术体系和造型体系。这种艺术体系和造型体系不是取法自然的真实形象去传达艺匠的主体观念，而是借助文化的特有观念去审视并塑造可视的物象，使作者的观念隐喻其中。道教造像艺术叙说的主要是意念和心象，决非看到的而是求悟到的，不是现存的而是期盼的。它不计时空、不求形似，不讲透视、不重表现，凭着灵性任意取舍，挥洒自由，缔造了一个属于心灵的真实世界。有学者曾指出：“古代社会美术的文化内涵和艺术形态，代表着民族文化群体的中国本原宇宙观……反映了中国本原文化的哲学体系、艺术体系、造型体系和色彩体系。因此，愈是具有



广泛群体性的古代社会美术门类，愈是反映了中国本原文化内涵与艺术形态。”<sup>①</sup> 道教造像艺术的创作源自民众群体，其属性是在人际交往中约定俗成的习惯性定式构成的古代社会行为文化，更是人类主体通过社会实践活动，适应、利用、改造自然界客体而逐步实现自身价值观念的过程。

这一过程的艺术体现，既反映在自然面貌、形态、功能的不断改观上，更反映在人类个体与群体素质的不断提高和完善中。纵观历史，人类在满足生存的基本需求之后，也创造了艺术。由于在创造历程中，具有相应文化意识，创造文化范畴的物质与精神的主体，其造物意识观念，即哲学意涵，必然受到民族传统哲学观的指引。因此，作为承袭演绎原始艺术的古代社会道教艺术，必然也维系了人类早期原始的思维观念与特性，并随着人类社会的发展而日臻丰富。早期的自然崇拜、图腾崇拜、生殖崇拜等原始宗教观念以及诸类神话传说、阴阳五行、“天人合一”的思想成为道教造像艺术直接且具体的文化根源，并成为制约它的文化传统，艺术风格形成与发展的先决条件。



图 3-1 道教泥塑造像

① 靳之林：《论民间美术》，《美术研究》2003年第3期，第63页。



图 3-2 道教纹饰

史前人类面对大自然的威慑统领，按照人类的生命体验来推想宇宙万物，认为物性如人性，万物皆有灵魂。灵魂观念构筑了当时人类的精神生活空间并形成原始艺术的结构模式。在这一点上，对道教造像的早期形态——灵石的崇拜膜礼就是佐证。人们信仰它、崇拜它，认为石头有灵，心领神会地明白它附着宇宙万物之气与天地之道，具有幻化通灵的能力。深具“灵石崇拜”意识的古人，原本就对石头怀有畏惧之心，再加之以石雕琢的道教造像，浑朴而有生气，极易使人产生联想。因此，万物有灵观应时而生，它的意象思维观念也直接影响了道教造像艺术的早期造型观念。

纵观古代艺术，莫不受哲学思想的引导和影响。中华民族传统哲学凝聚了中华文化的基本精神，是中华民族数千年的文明发展的结晶。在东方大地传承数千年的文化意识更是受制于中华民族传统哲学观。生命意识与繁衍意识共同构成了人类文化意识的核心，同时涵化出价值观念和思维方式的哲学特质。古代艺匠赖以解读生命的方法，一是历史传承的思维方法，二是在生生不息的劳动创造过程中，逐渐形成并发展起来的朴素唯物

主义的认识方法。后者丰富了前者，并促使美术创作得以持续发展。

古代艺匠将自然和社会的本原归结为生命，将天地万物和生命看作生生不已、大化流行的宇宙中的若干部分，与天地之“阴阳大化，风雨博施”，共同构成了开放的、联系的、变易的、不息的、交融互摄、旁通统贯的有机整体。老子认为，道是天地万物之最初根源。他指出：“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立不改，周行不殆，可以为天下母。吾不知其名，字之曰道，强为之名曰大。大曰逝，逝曰远，远曰反。”（《老子》第二十五章）这是老子谓道的精论。“有物混成”，说明道是浑然的总体。“周行不殆”，“大曰逝”，说明道是运动的，是一个过程。“逝曰远，远曰反”，说明道的运动具有内在规律。

道的意义绝非单一，它含有深奥复杂的内容。道是天地未分的混然总体。然而，在天地既分，万物既成之后，道并未消失，这时道已经是天地万物的全体。这样一来，道可以说是统一的客观存在之总体，而这客观存在不是固定的、静止的，而是一个变动的过程。这过程不是零乱的，而具有一定的方向与规律。可以说，道的观念既蕴含着存在与过程的统一，又蕴含着过程与规律的统一。老子所谓道，含有丰富的多层意义。道是存在的全体，又是永恒的过程，还显示着普遍的规律。“道生一，一生二，二生三，三生万物。”（《老子》第四十二章）张岱年先生释义为：“所谓一指天地未分的统一体即原始的物质存在总体，二是指天地，三指阴阳、冲气。这样，道不仅先于天地，而且先于天地未分的统一体。道是有与无的统一。”<sup>①</sup> 有无相生，就是从无形无象衍生出有形有象的过程，同时也为天地万物涵化的基本范畴，任何客观物体的事象状态都是无与有的统一。

这亦即宇宙生成论的理论。生，包含有“化生”“母生”“生生”“分化”的生机能源。因此，“道”和“物”既是整体和局部的关系，也体现近似“母”与“子”的相生关系。有了“道”的存在，万物才得以产生，并进一步分化繁衍、生生不息。“道”作为宇宙本体论的核心，似乎带有精神原则性的无形无状的客观实在，具有广泛性、概括性，同时更具有普遍规律的意义。

① 张岱年：《张岱年哲学文选》，中国广播电视出版社1999年版，第382—385页。



图 3-3 道教泥塑造像

道教造像艺术所表现出强烈的哲学宇宙观，是与西方哲学完全相反的中国哲学朴素唯物主义和朴素辩证法传统，强调对立统一，“阴阳”“五行”和宇宙生成论的辩证思维理论骨架。有学者曾指出：“中国古代社会美术则是以中国本原哲学和哲学符号直接诠释宇宙本体的艺术。在这里，古代社会美术的作者就是创造宇宙大千世界的造物主，作品创造的过程就是创造宇宙的过程。”<sup>①</sup>

道教造像主体造像之“神仙”，驱邪镇妖的功用显而易见，神仙为阳物，代表光明吉祥、如意、美好等。“妖”为阴物，代表黑暗、邪恶、晦气、肮脏等。民众借神仙之祥瑞，趋利避祸，以此满足自身改造自然、实现理想的普遍心理。

中国古代思想家在原始思维的基础上，通过对人类生命抽象化，把生命意识扩张到整个宇宙世界，即所谓主客合一、物我为一、天人合一的超然哲理空间，自然营造出生命现象与自然社会现象相观照与应合的和谐宇宙观。古代社会“道教戏绣球”造型，就是人神仙和谐的艺术表现，其构思核心是由于哲学的宇宙观而导致的。它强调人与天的关系，指引创建和谐的宇宙世界，而不是违背客观世界，更不应是相对立、相抗争的。道教造像中的造像神态温顺、憨厚、活泼、拙气，是与自然、与人群物象、天地和谐的真实写照。它神而不邪，威而不凶，是民众与天感应的灵物，代表人们崇拜祥和、安宁、富足与健康的物化。民众对宇宙创化流衍的信念，实际上也是人类创造能力的体现，在宇宙精神的感召下，人们可以创造富有美好理想的艺术世界，能够日新其德、日新其业，创造美好的世

① 靳之林：《论民间美术》，《美术研究》2003年第3期，第64页。

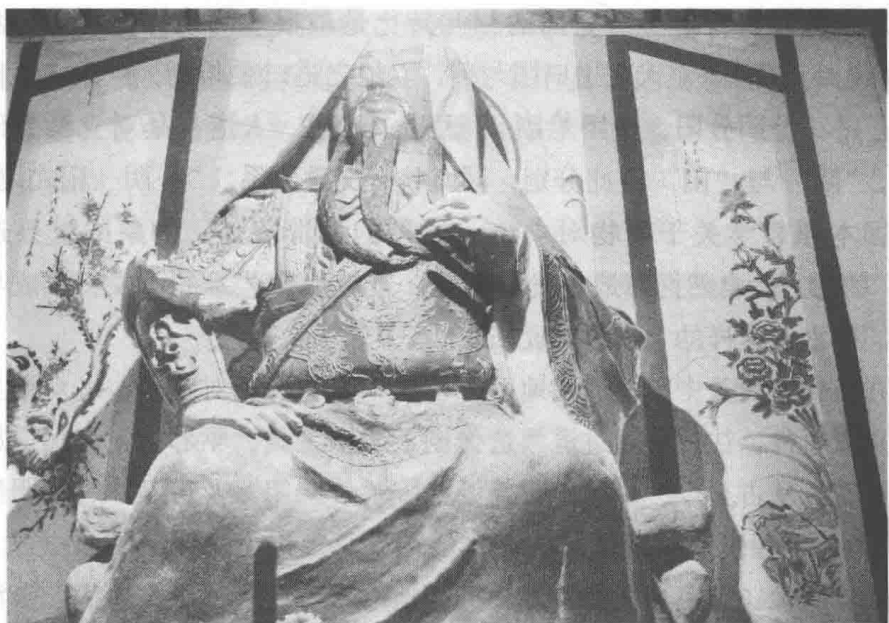


图3-4 关帝造像

界。事实上，人们效法天地的，就是自强不息、锐意进取的精神。

老子关于宇宙与道的关系基本观点认为，宇宙及其一切事物与现象，归根到底都是“道”的产物，无道即无宇宙。既然道只是从根本上统制万物，而不直接主宰、管制万物，那就表明天地万物在总体上是自然而然地存在着。“自然而然”是宇宙存在的基本状态。需要强调的是，万物各依其性而存在，并不意味万物之间不相互作用。宇宙中的事物和现象千差万别，无限多样，任何事物都不可能孤立存在，都要与其他事物进行各种各样的相互作用。这种相互作用不依事物性质之外的任何意志、目的驱使而进行，而是由宇宙的自然法则决定，各物依其性质存在。因此，它同样是“自然而然”的。将宇宙视为“自然宇宙”，是老子提出自然主义社会理想的宇宙论根据。道教造像艺术是民众通过对自然道体的领悟和对自然宇宙的观察深切意识到的产物，它与天、地、人和谐共处的自然状态是最适合人类生命存在的状态。

“道”也是《系辞》中的一个重要范畴。所谓道，是指事物变化的规律。这种规律的基本内容是一阴一阳，即对立两方面的相互推移、相互转化和相互衍生。故称“一阴一阳之谓道”。它在某些方面肯定了变化的普





遍性和永恒性，肯定了对立面的相互转化是最根本的规律，并且相互违异。《说卦》称：“立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。……分阴分阳，迭用柔刚。”天道、地道、人道都是对立两方面的统一，“阴”与“阳”彼此分别，同时具有交叠关系。“一阴一阳之谓道”是中国本原哲学关于事物对立统一原理的精辟表述。物象的世界遵循“道”的感召，自然而然地生发与衍化。道教造像艺术的萌发、形成与繁荣，同样沿着这样的大道哲学迂回发展。

在古代陕西关中以及巴蜀地区，自然生存状况相对险恶，民众遇上不测或重大事件，往往要通过道教造像调整阴阳之气，驱邪扶正，保佑族群平安顺利。从古至今，乡村田野都可见传颂“阴阳”“五行”的“阴阳先生”，他们掌握民众精神领域的诸多活动，负责指点迷津、驱凶化吉。此外，道教造像还被民众视为镇宅神仙，遇上家有凶事、家人患病、窑洞有响动等情况，就将造像放置于窑洞正堂，使之驱邪辟凶。虽然这些民众不一定真正懂得中国传统以儒家和道家为代表的诸子百家的深奥哲理，更没有上流文人士大夫尊崇的言志寄情的至高境界。然而，民众对待自然万物及宇宙物象却有着淳朴的理解与做法。他们在对待生存状况的坚定信念与改造现实、追求理想的愿望时，已然潜意识地运用了中国哲学“天人合一”的宇宙观以及“阴阳”“五行”生成论的理论观点。

道教造像艺术具有一种综合体现中华民族心理倾向、思维方式、文化观念和价值取向的整体意识。同时，作为民族文化的产物，这种整体意识又代表着中国古代社会美术的一种文化内涵。整体意识的形成，最基本、最重要的还需依据文化的核心，即哲学问题。哲学对认识和实践的指导作用，并不是直接发生的，而是通过思维方式这种中介实现的。早在先秦时期老子就用有与无、始与终、一与二、阴与阳的立论，以此揭示宇宙的对立统一关系与规律，从整体的角度把握世界上相互关系、相互制约的一体化系统。同时，先哲们也把宇宙看作客观规律支配的统一体，认为天是日月、四时、阴阳、风雨、万物等自然现象的相互协调、相互作用而不断生长的功能系统。

中国古代哲学对中国古代美术的深刻影响，主要是通过人们思维活动中的经验、知识、观念等要素的综合模式起作用的。中国古代哲学在思维

方式上,重证悟和直觉,讲求“天人合一”。其具体的认识路径基本遵循从总体的直观到经验到直觉,离不开直观的具体的事物和主体的切身经验。于是,在中国传统文化艺术中,便出现了重经验、尚功用、以大为美的认识倾向。



图3-5 太清道德天尊

中国哲学追求“天人合一”的传统,将发挥主体能动性,以便与“天”一致,看作精神境界的升华和完善。以人为核心,天地人相参是哲人一贯的理想主张。他们孜孜追求人与人的和谐、人与自然的和谐,把天、地、人看作统一整体,以“人与天地万物为一体”“天人合一”为最高境界。“儒者则因明致诚,因诚致明,故天人合一,致学而可以成圣,得天而未始遗人。”(张载《正蒙·乾称》)中国古代哲学对“天”的看法不一,大致包括三种含义:一指最高主宰,二指广大自然,三指最高原理。所谓“合一”指“天人合一”“阴阳合一”“义命合一”“仁智合一”“动静合一”等。

西周宣王时的尹吉甫作《烝民》有云:“天生烝民,有物有则;民之秉



图 3-6 玉清元始天尊

彝，好是懿德。”（《诗经·大雅·荡之什》）在这里，他认为人民的善良与德性来自天赋。孟子的“性”“天”相通思想便源自此句。中国哲学在天与人、理与气、心与物、体与用、文与质诸种对称关系上，强调“天人合一”“知行合一”“情景合一”的统一观念。由此，以董仲舒为代表的汉代儒学建立了一套以“天人感应”为核心，以“阴阳”“五行”为骨架的神学化理论体系。

在这套系统中，人、社会分别具有“阴阳”“五行”，故可以类相感，“同类相动”，天人在“阴阳”“五行”的框架内得以“合一”。这是“天人合一”思想的早期粗陋形式。张载、程颢、程颐发展了孟子学说，达到了新的理论水平。其中国哲学“天人合一”的思想主要强调：人是自然界的一部分；自然界有普遍规律，人应该服从此规律；人性即是天道，道德原则和自然规律是一致的；人生的思想是天人的调谐。<sup>①</sup> 恩格斯对此也有

<sup>①</sup> 张岱年：《中国哲学中“天人合一”思想的剖析》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）1985年第1期，第3—6页。

过精彩论述：

我们一天天地学会更加正确地理解自然规律，学会认识我们对自然界的惯常行程的干涉所引起的比较近或比较远的影响……人们愈会重新地不仅感觉到，而且也认识到自身和自然界的一致，而那种把精神和物质、人类和自然、灵魂和肉体对立起来的荒谬的、反自然的观点，也就愈不可能存在了。<sup>①</sup>

自然界和精神的统一。自然界不能是无理性的……而理性是不能和自然界矛盾的。<sup>②</sup>

恩格斯的这些论述可谓精辟透彻、洞明烛照。人类和自然界，自然界和精神，均具有统一性。自然规律与思维规律是互相一致的。自然过程、历史过程、思维过程都遵循同样的根本规律，这个根本规律就是辩证法的规律。我们认为，中国古代哲人所谓的“天人合一”，其基本含义就是肯定“自然界和精神的统一”，在这个意义上，“天人合一”思想同样具有普遍的指导意义。

在极富想象力的古代美术创作中，自然界中的一切都具有人的灵性，是现实与理想、客观与主观的融通。这种想象中的征服自然力是民众的良好愿望和追求，是对自身本质力量的幻想与肯定。人们通过对征服自然力的幻想，得到愉悦与哲理的升华。

道教造像艺术创作始终强调“天人合一”的整体意识。其形态既丰富又单纯，既具体又简括，既具象又抽象，诸种空间表现因素均被有机地统一在稳定、凝聚的造型结构中，具有高度的浑整性。而道教造像雕刻工艺所追求的以大取小、以方取圆、以粗取精的审美境界，更是对其艺术整体性的强调。这种整体性的取物方式和浑整的造型观念，归因于中国哲学思想的整体意识，始终贯穿着道教造像艺术的创造活动。

道教造像艺术在雕造过程中，充满着神圣与虔洁的情感。雕刻道教造像有诸多讲究，选择与天地通灵的黄道吉日，贯通阴阳之界。道教造像艺

① 参见恩格斯《自然辩证法》，人民出版社1971年版，第159页。

② 同上书，第200页。

术的雕造过程直接体现着一种包容宇宙，平衡“阴阳”“五行”的哲学观，也可视为原始巫术的延续，即通过艺匠的媒介作用，使一块石头接纳天地之气后，再将其雕琢成勃发的生命体，甚至是具有护佑自然生命的灵物。



图3-7 三清

道教造像艺术创作活动的整体意识，是中华文化精神哲学理念的澄澈体现。中华传统文化要求全面把握宇宙万物相互关系的意旨和企图，强调宇宙万物之“合”。由此，在道教造像艺术的内涵层面，这种传统文化理念也被充分地体现出来。其造型体现出人与自然的内在统一。生活在黄土地上的人们，在与宇宙日月、天地灵气的接触融通中，自然而然地产生出一种自然神灵性的崇拜和亲近，全身心地投入与自然的交融中，深切体认了宇宙自然生机蓬勃、盎然充满、奋进不息的精神，进而尽参赞化育的天职。这种精神上的契合与领悟，足以使人产生一种个人精神的自由感。

由此，对天下万物和有情众生之内在价值油然而生出一种博大的同德心，洞见天地同根，万物一体。而“天地与我一，万物与我同在”就是这种精神的结晶。由此产生了真、善、美统一的人格理想，视生命的创造历程即人生价值实现的过程。天道的创化神力与黄土人性之内在价值，德合无疆，含宏光大。精神上无碍于物的大自由，全解脱“独与天地精神往



来”，这便是个人精神所体验到的与宇宙相融通的境界，是艺术性的人生和宇宙的合一。体现在与原始艺术一脉相承的古代美术上，则是以一个开放的混沌心态包容艺术。因而，道教造像艺术中出现了跨越时空的造型形式，展示了诸多中国古代美术蕴含的深沉静默的心灵境界，与无限的自然和天空浑然融化，合而一体。

中国本原哲学的主导倾向，基本肯定了一个真正的人的博大气象，乃是以自己的生命通贯宇宙全体，努力成就宇宙的一切生命。这亦是人类生命的价值与归宿。正是在这样的意义上，生生不息的黄土人在先哲们的感召下，以公正平和的心态，使一切生命万物在不同的存在领域中各安其位。人性为天命所授，人在宇宙的万象运化中，领受秉持着“维天之命，于穆不已”的创化力，成为宇宙的枢纽。其根本目的是在本质上维系生命与繁衍意识。在先哲老子看来，生命是人赖以存在的根本，是人最亲近、最本己、最宝贵、最重要的东西。这显然与道教造像艺术的创造和赋予新的生命的意义具有内在联系。

在民众看来，人生在世虽有各方面的目的和任务，但最根本、最重要的目的和任务只能是维护生命。对人来说，生命先于一切、重于一切、贵于一切。存在物与物的区别，就在于其存在。因此，维护自身存在是一切存在物的本能与本性。正如老子指出：“万物得一以生……成物无以生，将恐灭。”（《老子》第三十九章）“一”即道。道作为宇宙的终极本体，从根本上统制了包括人在内的宇宙万物。万物得道则生，失道则灭。由此意味，人为了生存，务必效法道的无为法则。

以道教造像材质为例，所择之石，在雕琢前是作为自然的一种存在物，无论有无意识或思想，它的本性及本能就在于使自己作为一块特定的石头长存久在。人更是如此。人不是从来就有，也不会永远存在下去，无论个体还是群体都是如此。生命的有限性使其更显得无比宝贵。对人来说，没有比生命更宝贵、更重要的东西。

此外，道教造像由创作到产生，除本身就具有呼唤生命的意义以外，它的创造活动也同样是维护生命更伟大、更神圣、更重要的目的和任务。诚然，人不能把目的局限于维持生命，但必须懂得其他所有目的无不根系于人的生命。人高于其他生物之处，不在于以生存为根本目的，而在于实现这一根本目的的方式方法不同于一般生物。一般生物只是本能地适应环

境以维持生命，而人作为智慧的生物，我们把知识、思想运用于实践活动，通过改造环境以维持生命。

中国的古代哲学，崇尚人与自然的统一，肯定人与自然具有内在的统一性。这种“天人合一”的思想和以生命为价值体现的传统哲学观，对于道教造像艺术的创造精神和创造原则有着潜在影响。黄土人通过生生不息的社会实践，实现了自身在客观世界的价值。人的心性的澄明是把握自然运动永恒原则的根据及内在标准。正因如此，中国人历来重视自我、重视心性、重视心境。在这种文化精神的统摄下，道教造像艺术造型的认知态度和创造行为无不显现出重视自我、强调心源的倾向。有学者曾言：“那种‘爱啥就画啥’，‘画随心走’的言论不就是‘言为心声’的最好表述吗？还有什么样的艺术比它更富有真情实感呢？”<sup>①</sup>这种重灵明、重心性的文化精神属于典型的古代文化，它也在某种程度上延续了原始文化的主观唯我的认识态度。

中国哲学的“天人合一”观对天人关系有其自身主张。天人关系问题，是人在宇宙间之位置的问题。人在宇宙中的位置问题，也即人生意义的问题。“中国哲学中天人合一观点有复杂的含义，主要包含两层意义。第一层意义是，人是天地生成的，人的生活服从自然界的普遍规律。第二层意义是，自然界的普遍规律和人类道德的最高原则是一而二，二而一的。……中国哲学家认为肯定天人合一才能达到人的自觉，这可谓高一级的自觉。把人与自然界区别开，是人的初步自觉；认识到人与自然界既有区别也有统一的关系，才是高度的自觉。”<sup>②</sup>在哲人来看，人被视为“最为天下贵”者。之所以如此，是因为人得天地之全德、五行之秀气；人所禀受的天地之性，是性之极致。因而，人有道德理想和智慧能力。人在宇宙中的卓越地位也倍加彰显。

道教造像艺术的缔造者追求与“天人合一”的人生境界，他们化解了身处逆境和物质匮乏所引起的外感之忧，依据原石，“审石度势”，创造了生灵的鲜活生命体，并由此守护着一代又一代柔弱的生命，在精神领域

① 唐家路：《民间美术的造型观念》，《湖北美术学院学报》2000年第2期。

② 张岱年：《文化与哲学》，教育科学出版社1988年版，第15页。

上,使黄土地的族群村落人丁兴盛,繁衍不息。他们自得其乐,体悟到理性的愉悦。这种愉悦,乐于扬弃外在之物,外驰之心,自我意识到自身与天道合其德,同其体,也就是直观自身、认同自身,认识到个体自身的内在完美,也即自身具有的真、善、美高度统一的自由人格,超越自身哲学价值观的体现。“古代社会美术的主流始终结合人民的生活,在精神生活与物质生活中直接起作用。它的价值不是单纯用眼前的经济效益可以衡量的……应该使已经前进的生活由于古代社会美术的渗入而更充实、更美好。不是为了点缀,而是一种提高。”<sup>①</sup> 这些见解更是说明,道教造像艺术的创造,在于其内在力量的驱动,是“人的本质力量”与人格化自然共同发展的过程,同时还揭示了它追求人生境界的哲学命题与特色。他们所追求的人生境界,是一种精神生活方式,是精神的天地、世界或宇宙。换言之,他们是对自身所处事实状态的超越。而进入价值追求时,虽然精神的愉悦有着理想特征,却又非常玄妙、不可捉摸。

研究道教造像艺术的创造过程,就是确认人在其生命存在过程中所进行的一切现实性的文化活动的过程,两者均具有内在的、精神性的文化目的。简言之,就是意识指向在精神活动领域中经过深化所达到的理论形态。我们应该了解,这种对最终目的的追求,就是人关于自身生存意义的设定,也是人确立自身生存信念的基石,是人自身优化的崇高追求和最后目标,也是人建构自身文化现实图景的理想草案。所有这一切归结到一点,就是人的“文化价值”,即黄土人对自身生命存在的文化意义的理解和确定。它决定人的追求、信念和理想,从而成为人的精神生活的主要内容。从人的生命存在的基本特性来看,人的意识状态的本质意义,就在于它是一个基于现实并要求或愿望、向往甚至超越现实的指向性,这个指向性几乎引导着人的全部实践活动。

由此,道教造像艺术所代表的“黄土文化”,或称之为“黄土文化”涵盖下的古代美术,它的形成、发展与成熟无不体现在黄土人的生命超越意识中。这种超越是因为黄土人总是认为其生存状态是不完美的,有值得改进和改善的可能性。同时,只要人把这个改进和改善的愿望付诸行动,

<sup>①</sup> 张道一、廉晓春:《美在民间》,北京工艺美术出版社1987年版,第79—80页。

理想的完满化便可实现。因此可以认为,人总有一个使自己变得更加完满的意识指向,而人本身的逐步完善化,是和除本体外的宇宙世界的完满不可分割而论的。因为外部的宇宙世界就是“人性化”的文化世界。可见,黄土人的超越意识基于人对自身生存状态的不完满性,是在此确认的基础上对完满性的追求。如此一来,便自然形成了现实与理想、现有与应有、此岸与彼岸等之间的辩证张力。由此进一步引喻为,人的生命存在的文化特征旨在于本体恒定处于这样的张力之中。

在道教造像艺术内涵范畴中,中国传统哲学的价值论对其影响至深。传统价值论是以人为本位,以道德为主导,以功利和权力为两翼,以“自然无为”为补充,以群己和谐、天人和諧为真、善、美统一理想境界的价值观念体系。这一理论体系包括六大基本观念:人贵于物、义重于利、德高于利、群己和谐、天人合一、善统真美。<sup>①</sup>根据上述认识,我们认为价值作为人对物的功能确认,它总反映人的认识活动的结果。因此,价值处于人的认识过程之中。道教造像艺术的价值显然是依据它在价值系统中的功能来确定的,而物体的功能也可能是多方面的,人只有在认识到它的功能后,才能发现它的价值。

道教造像所需的石料,从其体积、重量和形状上讲,无非是一块顽石或“灵石”,它可以发挥石头具有的一切作用,因此,它的价值就是石头的价值。但是,当人们依据精神思想的需求时,就会不满足于其原始形态,还会给予它镌刻道教与喻义神灵的形象,并赋予它新的生命,自此,道教造像就不再只是石头的价值,它变得比原始的石头更有价值,它的意义也就更为宽广深厚。可见,人们对物体价值的认识总是通过“价值发现”来实现的。这种“价值发现”是人们从认识上把物“划归”文化世界的基本方法,是人们对“物性”进行揭示的基本手段。而“物性”(即某物的性质)实际上是对物体的价值或功能进行描述与分析的系列。与此有关,道教造像艺术着重表现的是积极的人生态度,即对人生目的和人生意义的积极设定。

民众创造新生命的这种态度更多地是立足于对于人改造并创造一个新

<sup>①</sup> 赵馥洁:《中国传统哲学价值论》,陕西人民出版社1991年版,第8—14页。

的世界的可能性探求，并立足于对人的自我完善的思考。创造世界的目的在于对现实世界和人的生命存在的现实状况进行理智的认识和梳理。我们应该承认，人的劳动可以改变世界和人本身，而劳动又同人的文化意识、精神状况有关。正是在实践的“做”和精神的“思”的相互作用和结合情况下，人类在现实世界中，在人的现实生命存在过程中，现实、具体、同时也是抽象地创造着新的世界和人的生命存在的新状况。

人的文化活动就是如此地推动着人的世界和人本身走向理想化。所谓理想化的具体意义是：在世界越来越“人化”，人越来越把自己的精神和活动更广阔、更深入地“世界化”和相互“渗透”“融结”的过程中，趋向于人同世界的更高水平、更高程度、更大范围和更大规模的和谐。这种人同世界的和谐，不仅指“天人合一”的宇宙观，还指一种趋向于最高级的“天人合一”。民众为这种目的所进行的创世活动，既是对文化的贡献，又是对自我生命的延续和本体自我的超越。这也是把自己的生命自觉地为向“道”的趋近过程。因此，它的创造是最积极、最高尚的人生目的和人生态度。这种文化构建将永恒地处于文化过程中。人们对它进行构建的意义，不在于它是否可以转化为一种现实的物象图式和人格形象，而在于它为人们追求新的宇宙万象和人格形象提供积极的文化哲学指向。<sup>①</sup>

所谓“阴阳相成，万物乃形，烦气为虫，精气为人”。《淮南子·精神训》意为，万物源自阴阳二气，并生男女，人的本质就是元气和精气。孟子又把人归于仁、义、礼、智的存在。换言之，人类任何自觉的活动，都是意识到的行为，而任何意识的发生最终都与社会历史活动中的不同文化世界联系在一起。如果没有历史活动中的文化世界的意义，人将不知道怎样行动，也无法变为自由自觉的活动。人总是离不开文化、离不开有意义的文化世界。因此，人是文化的存在者。有学者曾言：“人的价值意识的本原，就是有价值、有意义的文化现象世界，也即文化本体论。人类原始价值意识的发生发展与文化世界的创造积累是交互作用的，人对外部世界进行价值思维肯定，也在这种肯定中把自己变为意识到的价值存在

① 参见李鹏程《当代文化哲学沉思》，人民出版社1997年版，第290—293页。



者，人创造了有意义的文化世界，同时也创造了自己的本质。”<sup>①</sup> 诚然，从人的价值意识发生、建构的现实性来看，几乎全部源自有意义的文化现象世界，即使其对外部自然界价值的意识，也是以有意义的文化世界为中介的。

在这种交互作用中，文化本体论既承认人的道德本性是在文化长期持续的发展中出现的，同时又承认人的道德本性对文化创造发展的规定性，文化的创造积累构成一个人有意义的文化世界以后，人的灵明之心、道德本性，虽然生下来已存在，但它只是人的本质的一种规定性。换言之，民众只有从有意义的文化世界获得价值意识之后，他们才真正变为外部自然界价值存在的自觉的理解者和意识者。从现实性上来讲，从文化世界在现实生活中先于人、自我生命的存在上来说，它是人的价值意识发生、建构的唯一本原，只有从这个本原出发，我们才能说明民众的价值意识是怎样发生、建构的，才能揭示人的现实存在及其本质，才能理解他们创造道教造像艺术的文化意识，也才能更了解他们创造的活力源泉。

道教造像艺术的文化世界是民众创造的，从文化的范畴来说，文化世界具有先于个人经验的本体论性质。虽然是人对外部世界的经验知识和价值思维肯定形式，但文化的世界一旦被创造出来，它的存在及其价值和意义必定不会消亡，成为一个超有机体的文化世界存在于整个社会群体和历史活动中。中国文化的“道”是存在于民族文化中宇宙本体论或形而上本体论的观念。它作为华夏民族对宇宙法则秩序的价值思维的肯定形式和抽象形式，既是文化观念，又是哲学最高范畴，既是中华民族“形而上”的本体存在，又是自身文化哲学的基本精神。它们作为哲学宇宙观和人生观，不仅为人们提供了最高的价值理想和价值标准，而且也是在人们整个的生存绵延活动中其价值源头的所在。哲学层次的“道”建构和拓展了中华民族的根本书化价值观念，更使生命的世界得以秩序与延绵，就其道教造像艺术创作的个案来说，无疑寄托了民众对“道”层次的理解与生存的祈求，或者说是民众对生命世界的特殊掌握方式。唯此“形而上”的存在，唯此精神的存在，才能贯通民众的生命法则，贯通他们整个生存绵延

① 司马云杰：《文化价值论》，陕西人民出版社2003年版，第41—43页。

的社会历史，因此也才是最高的本体或本质的存在。如果他们背离了这种精神，离开了这一本原，离开了这个“形而上”的哲学宇宙观和人生观，自然就割断了生存绵延的价值源头，由此精神生活也就变得荒诞，变得没有价值和意义了。

“形而上”的思考及其所形成的文化观念，是中华民族文化的最根本存在，是其文化生命的最高本体，三秦民众自然也不例外。因为他们生存环境的不同，对外部世界各种事象价值思维肯定形式不同，故而所创造的文化世界也不同。民众文化世界的风俗、习惯、伦理、道德、文学、艺术、哲学、语言、制度、宗教等构成一种整体的文化精神，同时也构成一种文化价值体系。它不仅超越了个体的人的思维，也不同于个别时代和文化价值。尤其是作为文化价值系统中的基本精神，它不以个体差异而改变，始终指引着整体民族文化的发展方向和文化价值体系的建构。

道教造像艺术的文化价值体系是整体文化世界派生出来的。它发展着民众承上启下的思想意识，建构了他们的心灵或灵魂，也维系着他们社会历史的绵延和发展，它自身不断发展与变化，但决不会因其他文化价值传入而改变自己的社会历史道路。曾有学者指出：“文化价值体系它既是体，又是用；既是肉，又是灵；既是形，又是神。”“文化价值体系不仅形成国家和民族社会历史的风貌，而其运转不停，也决定着他们命运。”<sup>①</sup>可以说，道教造像艺术生命存在的价值系统作为民众的文化意向而存在，其目的在于观照和发展生命存在，使它达到更高的文化水平。从这个意义上来说，精神生活作为理想的创造过程，就是这种更高级的价值系统的总体。

这种艺术创造的精神生活自然也是一种意识活动，但它的意识意向性不在于进行习惯性的文化活动。简言之，它的目的不在于维持人的固有生命存在和人所拥有的旧有的文化世界的动态或运转的存在，也不作为“持存”的内在支持，而是一种否定性意向。它总企望否定这种固有的“持存”，从而形成对它的逾越。这种逾越不是某种决然断裂的否定性，而是基于固有性并对精神生活所进行的一种改造式的重构。伴随着这种重构，还在于追寻外在世界结构中的和谐景象。人的生命存在追求理想状态，即

<sup>①</sup> 参见司马云杰《文化价值论》，陕西人民出版社2003年版，第45页。

一种鲜活与拓展的意向之外，同时还追求存在过程中的结构和谐与统一性，也指事物与事物之间，事物的各部分之间构成关系的和谐。因为生命本身就在和谐与统一中存在。诚然，和谐和统一性并不是无差别的、乏味的、混沌的“一”，而是在结构、关系及过程中所展示出的差别丰富的多样性的一种“属一”或“归一”性质。因而，和谐的事物或和谐的景象，如道教造像艺术的创造思维及整体过程，就是顺应民众美好的生活追求和表达深层的哲学意涵，其必然是人与自然的和谐、人与人的和谐、事与物的和谐，故此，就是哲学层次的大美。

民众对外景物体的观照，在于人因看到道教造像而感觉到人在这个物体上的生命注入，或是物体启发人的丰富联想而意识到这个物象有关的生命活动的种种状况。而这种“有关”，指对生命存在本身的本质力量的精神领悟。因为一些事物对某个人或某些群体来说是一种引起对本人或他人的生命存在或生命存在活动进行联想、从而形成在精神中复现的契机。因此，它们能引起人的精神观照，使心灵得到慰藉。

道教造像艺术寄托了民众对理想追求的坚定信念。因而它带着朴质、纯粹的精神符号，诉说着美好的景象。不仅如此，道教造像储存了一代又一代灵性的信息量，永恒透射出神性的能量，袒护着生命的世界，使人类的生命繁衍生息。它是一种自由自觉、合目的性的表现，表现了主体特定的精神感受，同时又符合群体的哲学心理特征。在这些主观唯我的创造中，审美主体与客体达到完美和谐的统一，只有这种物我化一的心灵状态，才是道教造像艺术文化内涵的终极境界。

道教造像艺术的创造代表民众在其生命存在的整个过程中，进行价值追求的物化表现。人类只要存在，这种价值追求就不会停止。不难看出，人的生命存在，是在其精神层面上以形成价值的结构为特征。人既要求真，又趋善，更爱美。这是生命存在的一种稳定性结构。它形成一个系统，各价值领域在这个系统中都是互相联系的，也是相互扶持的。求真、求善、求美，其本质就是道教造像艺术深层文化内涵的旨趣所在。

也就是说，传统文化价值系统受制于中国古代哲学思想。中国古代哲学特别重视心性修养，以伦理政治为本位。如道家的法天、法地、法自然、与道同体、作“天人合一”的宇宙论，不以物欲为耻，而以高尚其志

乐。这种心态，在传统文化中有相当典型的表现。中国古代哲学对中国传统文化中积极有为、自尊自立的民族心理的形成起到积极作用。中国古代哲学特别强调发挥主体能动性。主张自强不息，以“无为而无不为”的哲理来实现自身理想。这种哲学氛围，孕育并壮大了传统文化中重视人为的思想。

在陕西关中和巴蜀等地区，人们之所以不依天命过活，之所以没有出现西方社会所经历的神权统治时期，是与传统文化中人定胜天、刚直不阿、自尊自立的基调分不开的。有学者曾云：“在全球化语境中，一直坚信自己可以自立于世界民族之林，早已成为中华民族的共同心理，应该说，这是与中国古代哲学弘扬主体能力的基本精神分不开的……中国古代哲学在传统文化的形成，以及在中华民族的形成、发展中，起了十分重大的作用，应该是不言而喻的。”<sup>①</sup> 长期以来，道教造像艺术传递了民众生命世界的人生哲理、思维方式和价值取向，继而也为中国传统的理想人格、价值取向和社会心理输注了价值取向和文化基因。

如上所述，华夏民众创造的道教造像艺术，作为古代社会文化观念的物化形式，蕴含了它具有一种哲学思维的特殊性。这种特殊性既表现在古代社会文化的内在结构中，又表现出特定的功能。国学大师钱穆先生认为，文化即是“人生”，即是“生活”。因此，文化结构可从人生的角度分为三个“阶层”：第一是“物质的”，第二是“社会的”，第三是“精神的”。“物质的”亦可说是“自然的”或“经济的”；“社会的”亦可说是“政治的”“集团的”；“精神的”亦可说是“心灵的”。第一层的人生面对的是“物世界”，第二层的人生面对的是“人世界”，第三层的人生面对的是“心世界”。因此，这三个层次分别面对的是“物质人生”“社会人生”和“精神人生”。<sup>②</sup> 也有学者认为，文化结构可分三个层面：物质的一制度的一心理的。其中，“文化的物质层面，是最表层的；而审美趣味、价值观念、道德规范、宗教信念、思维方式等，属于最深层；介乎两者之间的

① 李宗桂：《中国文化导论》，广东人民出版社2002年版，第265页。

② 钱穆：《文化学大义》，素书楼文教基金会选编，台湾兰台出版社2001年版，第8—11页。

是种种制度和理论体系”<sup>①</sup>。

古代社会文化属中华文化范畴，自然受制于它的统摄。如果用传统文化固有的“道器”范畴来概括，思想精神层面可称为“道”，属“形而上”范畴。当然它们之间相互联系、相互融通，共同构成中国传统文化的整体结构。而中国传统文化的核心是中国古代哲学。众所周知，“哲学是时代精神的精华”。道教造像艺术所蕴含的“天一合一”的宇宙观、“阴阳”“五行”的哲学观等都是该时代、该民族的思想家对自然现象、社会现象和思维现象进行概括和总结而形成的特定概念、范畴和思想体系。

中国古代哲学对古代美术，特别是道教造像艺术雕刻的影响显而易见，和谐共生是道教艺术的理想价值取向。正如马克思所说：“人民最精致、最珍贵的和看不见的精髓都集中在哲学思想里。”<sup>②</sup> 古代美术的哲学发展阶段，是该民族认识发展史上不可或缺的组成部分，是其理论水平思维定式的标志。作为主导世界观的理论体系的哲学，是世界观和方法论的统一。它从最普遍、最本质的意义上表达了人们对精神世界的理论说明。与此同时，它又对人们的认识活动起着指导作用。民众生存的文化系统虽属古代社会文化范畴，也是民众在长期的社会实践中创造、传承并享受的文化事象。相比于民族文化中的上层文化，民俗文化同样具有深层的哲理。民俗约定俗成的规范是民众心理与价值观念整合的结果。民俗文化协调民众的心理，满足民众的审美需要，与此同时，存在于物质文化和精神文化领域内。而民众的精神生活是受制于文化核心的哲学观的。从这个意义上说，在传统文化的内涵范畴中，哲学居于核心地位。

同理可证，古代文化乃至古代美术创造中，离不开中国古代哲学的统领。因此，在道教造像艺术创造中，所体现出的人们追求人生境界、突破极限，实现自我与社会价值的美好境界，是民众潜在接受中国古代“天人合一”的宇宙观、“阴阳”“五行”的哲学人生观以及天、地、人、物和谐相处的哲学发展观的核心与哲理所在。

① 庞朴：《要研究“文化”的三个层次》，《光明日报》1986年1月17日第2版。

② 《马克思恩格斯全集》（第1卷），人民出版社1974年版，第120页。



## 第二节 道教造像的社会功能

在传统文化观念和集体意识表象的限定下，在历史进程和现实语境的交融中，伴随着道教造像艺术创作实践的深入，逐渐形成了其独特的文化观念。这种文化观念正是道教造像艺术或者古代美术审美特征的内在本质。作为古代社会文化观念的物态化之一的道教造像艺术，体现了古代社会文化观念的统摄力以及文化观念的集体性、传承性和广布性。同时，其稳定性又会伴随生产和生活方式长期相对地固定下来，成为古代社会艺术的行动指南。这种传承性、广布性和稳定性决定了道教造像艺术文化内涵的丰富性、稳定性和程式化，呈现出的道教艺术之文化内涵、造型表现、审美意趣有着相对的类同性。

古代文化观念包含着丰富的文化内涵，体现了集体智慧和创造。古代社会文化传统由诸多的知识语汇而构成一个庞大系统，其中包括信仰、宗教、道德、法律、文学、艺术等，它是人类取之不尽、用之不竭的文化体系。民众在统一的意志和行为中，创造了丰富多彩的民俗文化。换言之，民众在生存与生产中，觉悟了人与物的具体的历史性关系，造就了人类文化形态的丰富性，也映衬了古代社会艺术的文化本元性。而这种文化本元性或原生性，也体现在实用与审美、物质与精神的统一，协调着民众心理，满足民众的审美需要。可以说，古代社会艺术始终保持了原始的本元化所确立的人与物象的基本命题。这种命题所提出的，视之为本元价值的诸种文化人类学意义，构成道教造像艺术的文化内涵。

道教造像艺术文化内涵的界定，是从不同角度解析其特征的文化人类学课题。“任何一门学科的存在、发展及其地位，都取决于其研究对象在社会生活中所发挥的作用。”<sup>①</sup> 因此，我们探讨道教造像艺术的文化内涵时，必须对古代社会文化的社会功能有一个较为全面的认识。即从功能学的意义上进行分类，也就是道教造像艺术在社会生活与文化系统中的位置，它与其他社会文化因素之间的相互关系以及它所发挥的客观效能。依

<sup>①</sup> 钟敬文主编：《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版，第27页。

据钟敬文先生提出民俗文化的四种社会功能，即教化、规范、维系和调节功能，以此探讨道教造像艺术丰盈的文化内涵。它主要体现在四个方面：神灵崇拜、祈福祥瑞、驱邪辟凶、繁衍生息。

### 一 神灵崇拜

关于神的概念，《说文》曰：“天神引出万物者也。”意为神是具有超人力量的精灵。道教造像艺术代表古代社会文化的精神意识统摄下的产物。如此一来，就烙有下层民众思想观念的印记，或者说他们的精神需求究竟是什么？这应该是以往至今影响与制约宗族群体中大多数人的精神生活的首要问题。那么，古代社会信仰则是下层人民精神需求的核心。

有学者曾言：“古代社会信仰，顾名思义，是指一定时期古代社会广泛流传或者说为多数社会下层民众崇信的某种观念，与那种登堂入室的正式宗教相对而言，它从未取得过可以与之比肩而立堂而皇之的地位，但是，它的影响，都绝不小于任何一种曾经广为流传的宗教，这是今人不应低估的一个问题。”<sup>①</sup>古代社会信仰的长期存在，称得上是我们民族传统文化中极富特色的人文景观，其特点是多神、泛神崇拜，并追求功利性。这种强烈的功利目的性是古代民间信仰的普遍特色，下层人的求神奉祭，往往并不是真讲信仰，而是出于一个实用、直接的利益需求，这与制度化的宗教大相径庭。

道教造像造型面目多变，随着时代变化迁移，掌管一方的神灵也在不断此消彼长、来去生灭。某些原本神通广大颇有影响的尊神，经历极盛之后，也改变不了古代社会信仰的特质而销声匿迹。早在先秦时，就有“新鬼大，故鬼小”的说法。<sup>②</sup>喜新厌旧也是民众信仰的普遍心理，这便是古代社会心理深层次的内容。

在道教造像艺术中，道教本身因其神兽、威猛、气势逼人被赋予神的禀性和身份。此外，道教造像装饰也同样具备类似供奉古代神灵的意义。

① 贾二强：《神界鬼域——唐代古代社会信仰透视》，陕西人民教育出版社2000年版，第2页。

② 《左传·文公二年》，中华书局1980年影印本。

这些神灵有着浓烈的人间化色彩，同样具有凡人的气质与观念。掌握着人间的福祸命脉，日日夜夜地在阴间窥伺着世人。人活着时候需要它们牵制，死后在阴间还要继续受它们管束。

人类摆脱蒙昧的束缚之后逐渐开始认识到了自身力量，人的主体地位逐步得到确立。伴随着这一漫长历程，人类的信仰形式也发生了变化。“自然崇拜不再占主导地位，取而代之的是对具有社会职能的人格化神的崇拜。”<sup>①</sup> 史前时期，社会结构的简单化，致使信仰处于低级阶段。随着生产力的发展，阶级逐渐形成，社会结构发生变化，家庭、私有财产、社会分工等相继出现，人与人的关系也日趋复杂多样。人们祈望自己的宗族、家庭、财产、社会活动得以保护，希望有理性的秩序来调节自身的生存方式。而当物质的要求在现实中无法满足时，人们自然会想得到神灵的保佑，认为是神灵在操纵社会力量，正如：“谋事在人、成事在天”。于是，民众们就为原先崇拜的人格神或自然神添加了袒护、督察、组织的社会职能。随着社会不断发展，以往的神灵除本身属性外，还是兼有社会性职能的人格化神，即为了满足现实社会需要而塑造的神，这些神灵亲近凡间，让人倍感真实，因此成为古代社会普遍崇敬的人性化之神。

“福”就是生活幸福，俗语所称的“福运”“福气”。《韩非子》载“全寿富贵之称福”。《书·洪范》称“五福”为“一曰寿，二曰富，三曰康宁，四曰攸好德，五曰考终命”。由古至今，国人对“福”的追求可谓不遗余力，因此对“福星”更是奉为神明、崇敬奉祀。古代社会奉“福星”为吉祥之神，“三官庙”香火旺盛，人们虔诚敬祀，企望得到福神庇佑，福星高照。逢年过节，千家万户在院门、户门上贴起“福”字样，此外还有将“福”倒贴，意为“福到门庭”。

“禄星”为掌握文运禄位的星神。原为“文星”“文昌”“文曲星”。禄星逐渐演变为魁星，其形象为鬼立于鳌头之上，举足起斗，反观以笔点之，称“魁星点斗，独占鳌头”。古时为寓意科举中试的吉兆。顾炎武《日知录》载：“今人所奉魁星不知始自何年，以奎为文章之府，故立庙祀之，乃不能象奎，而改奎为魁。又不能象魁，而取字之形，为鬼举足而起

① 阴法鲁、许树安主编：《中国古代文化史》（三），北京大学出版社1991年版，第442页。



图3-8 四川眉山丹棱县龙鹄山第10号天尊龕

其斗。”据此，则魁星本为“奎星”。奎为二十八宿之一，属西方七宿，共十六星，屈曲相连，似文字之画。因奎星造型似汉字笔画，古人奉其为文星，又笔意的“起斗”，反笔点文昌，即源于此。随着道家附会的文昌帝君的显现，其旨受玉皇大帝之命，掌管文昌府及人间一切功名、禄位之神。古人对禄星的崇拜，就是寄托了读书人十年寒窗、一举得中、光宗耀祖的美好愿望。而拜祭魁星，便有祈求文运、通贯仕途之意。

“寿星”原为星名，后指神仙之名。《尔雅·释天》：“寿星，角元也。”郭璞注称：“数起角元，列宿之长，故曰寿。”古代传说中又有彭祖、老子、东方朔为寿星诸说。老子又称太上老君，传说其母怀胎七十二年乃生老子，生时剖母腋而出，耳长七尺，须发皆白，故称老子。经历“三皇”“五帝”而至于周，长生不死，因此称为“老寿星”。寿星为司长寿



图3-9 四川眉山丹棱县龙鹤山第22号天尊说法图窟

之神，历代均以奉祀寿星为尚。古代社会更是繁盛。逢年过节或遇寿诞，晚辈向老者要祝寿行礼，以表达对长寿的祈望。

“喜神”在古代信仰里产生较晚，古代典籍中并不多见记载其神能的文字，其形象也没有明确纹样。然而，其吉祥如意、好运濒临的感召神力，却迎合了华夏民族趋吉纳福的传统心理，受到了古代社会各界的广泛爱戴。因此，在古代的年节礼俗活动中，喜神常被人们崇敬奉祀。

必须注意的是，在特定的人类历史阶段中，为满足生存与发展的需要，特别是心理安全的需要，所创造并传承的信仰与文化现象，其中有相当一部分不符合科学规律，必须“扬弃”地继承与发展。如钟敬文先生所言：“从整体来看，古代社会遗留下来的民俗信仰，毕竟是人类社会在一定阶段中的产物，它反映了民众的世界观，具有自己的内在秩序，应该给



予认真的研究。”<sup>①</sup>

同时，民众在现实世界或精神世界里信仰、膜拜道教造像时，其意义在于：其一，它是道教本身所具有的威震四方、镇邪驱魔的神性以及纳福迎祥、富贵谐和的瑞性的表达；其二，它以道教造像为造型符号，附着的是古代社会奉祀的其他人格化之神。民众认为自然界有神秘存在，即：“一个能够到处渗透的弥漫的本原、一种遍及宇宙的广布的力量在使人和动物有灵性，在人和物里发生作用并赋予他们以生命”<sup>②</sup>。这个神秘的存在是不可视、不可触的，但它可以附居在自然物上。诚然，道教造像艺术兼容了两层信仰崇祀含义，其最具有核心的特质应属“吉祥、平安”的人格化精神，只有符合民众的普遍信仰，它的形态和神性才能获得永恒威慑力。

总之，道教造像艺术受到民众普遍崇尚，肇于其神祇信仰的功利性。它明显是从民众的现实生存状况需求出发，与宗族、群体、家庭的利益有着密切关系。作为可视化古代美术形式，它满足了民俗信仰求吉禳灾的精神祈求；预知了现实与未来的吉凶祸福；同时还削减了民众消极行为的差错概率；增强并维护了本体的生存利益。所以，道教造像艺术为民众带来的信仰是趋福避祸，以达到心理上的补偿，而赢得安然的生存。“补偿”是艺术的基本功能，也可以认为是艺术起源的原动力。它为了满足人类生存的需要而产生。正如古代美术学者所言：“艺术主要是表达现实中所缺少的某些理想，从而补偿现实的不足，使人的精神心理达到协调，帮助人类克服困难，继续前进。这是全世界各地区各民族的传统艺术所共同体现的艺术本质之一。”<sup>③</sup>可见，以道教造像艺术为代表的古代美术，其实质源自社会生活，超越生活、更是服务于上层社会，流传至民众百姓。

## 二 祈福祥瑞

道教造像艺术是古代社会文化在历史社会氛围中世代传习的行为模

① 钟敬文主编：《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版，第207页。

② [法]列维-布留尔：《原始思维》，商务印书馆1985年版，第432页。

③ 杨学芹、安琪：《民间美术概论》，北京工艺美术出版社1990年版，第117页。

式，它有其内在功能，直接或间接地满足着人们的需要。只要仍能见到遗存，就有实际作用，绝不存在毫无功用的文化事象。它显然作为沟通人类与宇宙世界的中介物而存在，不仅如此，它还使人类在自然界、人类自我精神的“对立”中找到了和谐。而道教造像正是具备了这一“和谐”才显现出醇厚的韵味与绵长的生命力。

纳福祈祥，希冀美好，自古就是人类共有的愿望以及华夏民族追求不懈的重要人生目标。古代美术的造型始终遵循祈祥求吉的创作观念，道教造像艺术自然也不例外。它由室外设置辟恶驱邪而登堂入室，保护生命、纳福求安，其根本含义在于注重精神世界，同时汇集民众的祈望的心灵梦想。这里，道教造像蕴含了传统古代社会文化的吉祥寓意。而寓意的造型手法必然使道教造像艺术造型观念围绕这一主题展开。

吉祥，自古就是福善喜庆、事事顺意的祝吉之词，也是国人坚持追求的终极境界。《庄子》最早载“吉祥”于卷中，称道：“虚室生白，吉祥止止”之语。唐人成玄英疏云：“吉者福善之事，祥者嘉庆之征。”吉祥作为美好、福运的象征蕴含的内容相当广泛。就国家和皇权而言，国盛民强、政道仁义就是历代王权统治者追求的吉祥内容。《六韬·大明》载：“召公对文王曰：天道净清，地德生成，人事安宁，戒之毋忘，忘者不祥。”顺天地，安人民，政治清明，天下太平，这是国运隆盛，王者有道的瑞征。就古代社会百姓而言，依照传统世俗观念，人生的至高理想是加官晋爵，子孙盈盛，长命富贵。因此，纳福求吉、祥和美满的宗旨是添福、多子、增寿。古时有“五福”之说。前文曾述，《尚书·洪范》载：“五福，一曰寿，二曰富，三曰康宁，四曰攸好德，五曰考终命。”后世“五福”又指福、禄、寿、喜、财，其含义也与上述内容大致相同。

这也可以认为是中国传统文化关于人生境界追求的主要内容，成为人生福顺的统称，历时千年而不衰，迄今影响着人们的生活，并占据古代社会文化主导地位。随着古代社会的吉祥文化在社会生活发展中长期流传，逐渐稳定并演化为祥瑞的文化模式。正如学者所言：“民俗文化，它是一种历时持久的、由社会所传递的文化形式，这种文化形式一旦形成，就会为社会所认同，具有相对稳定性。一定的地域、民族、风俗传承，总是受

地域、民族、社会的人们共同心理因素支配的……在这种模式、规范之中，处处模仿，受其浸染和熏陶，被潜移默化。”<sup>①</sup>

祥瑞物，是中国人用具象的符号来表征抽象的理想、意愿和情感的一种独特的艺术手法，是古代社会吉祥文化在民众阶层模式化的集中体现。道教造像艺术就是典型的反映时代精神和民族精神的“吉祥物”。它体现了中国古代社会文化内核的某些物态，反映民众的思想意识和行为规范，迎合人们趋吉避凶、厌恶近善的心理，通过人生礼仪与民俗活动的多种形式，进入华夏民众的现实生活和信仰生活，成为民众祝吉祈福、喜庆美好的保护神。

传统吉祥观念的源流历时久远。原始信仰崇拜思想如自然、天象、岁时等，与图腾种族观念都为其产生奠定了思想基础。在史前，灵魂不灭以及能感召事象，给人带来吉凶休咎的观念雏形便已产生。新石器时期的兽类纹饰的雕刻与绘画，就诉说着远古先民避凶趋吉、追求改变生活现状的祈望。随着人类认识与改造自然生态能力的不断发展，人们笃信万物互通，诸事交感、吉凶有兆、祸福有征的观念意识日益深化。施之以神仙等善灵纹样，寄意吉祥、美好、驱邪以祈福求祥，继而使天、地、人、物崇拜和善恶吉凶观念更为流布。

吉祥观念是人们在长期的社会实践和特定的心理基础上逐渐形成的对理想生活的向往和追求，是将某些自然事物或文化事物视做吉祥的观念信仰。这种观念信仰将万事万物加以区别。人们相信利用某些自然事物或文化事象能规避灾祸邪祟、获致吉庆祥瑞。有研究中国民众艺术的学者所说：“吉祥观念可以说，这种观念及其产品——吉祥物，是不同民族、不同文化的普遍存在。当然，世界上不同的民族、不同的文化有着不同的吉祥信仰，但吉祥观念，以及吉祥物的存在，则是人类共同的基本需求和共同的心理特征。”<sup>②</sup>正是吉祥观念的潜在推动，使得华夏民众的信仰生活和现实生活产生了空前繁荣。

祥瑞的可视化形象经历了漫长的历史时期，逐渐牢固地建立在中国传

① 韩养民、韩小晶：《中国民俗文化导论》，陕西人民出版社2002年版，第17页。

② 孙建君主编：《祥禽瑞兽》，天津人民出版社2001年版，第34页。

统的思想观念中，体现出民众的审美意识和创造智慧，糅入了远古神话故事，拓宽了吉祥纹样的题材及其应用范围，并使之巧妙地利用汉语的“谐音”方式，配合符号的形象化，构成民俗文化中的祥瑞物系列，给人们以美的享受。与此同时，人们在现实生活中难以得到满足的种种需求，往往可以通过祈福纳祥的吉祥之物，来得到精神层面上的“补偿”。这是一种无形的、高境界的精神补偿。

在道教造像艺术中，人们注入美妙质朴的情感，在现实的生存状态中，人们暂时逾越了凡间苦闷，在满足与适意中享受生活。它的存在不仅使人们赏心悦目，还使生活充满吉祥和希望，给民众单调匮乏的生存状态带来精神慰藉。因此，纳福喜庆自然而然地成了中国社会各阶层寄托理想、心愿和情感的重要形式，并以其直观的形象和深邃的意味，不仅直至市井瓦舍、茅屋柴扉，还抵达宫廷大内、王侯朱门，显露了独有的感染力及生命力。

道教造像艺术，不仅在于“神仙”的谐意与造型样式，更在于装饰艺术题材与文字在其造型上的应用。这种纹饰图案，讲求图必有意，意必吉祥。凡举自然物象，人文图示、吉祥熟语，都少不了纳福求吉，而世俗化的造型则更显其强盛的生命力。如前所述，道教造像一旦被人们认识并被当作护法之神后，便立刻进入了人们的生活。

笔者认为，这就是吉祥文化观念影响的古代艺术的精神气象，也是古代艺术神奇的感召力量之所在。

道教造像艺术中的纳福喜庆的含义，是民众福运、福气、福相观念在视觉物上的升华。古代的天、地、人崇拜使人形成了“祸福在天”“听天由命”的观念，并以为福祸有兆。因此，人们对美好社会、太平盛世、幸福家庭、快乐人生的追求和向往持久而强烈。而道教倍受中华民族宠爱。古时官衙、宅第门前置道教主尊，都显现了华夏民族家庭本位化的特征，皆是吉祥与和谐的象征。由于祖灵信仰根深蒂固，中华民族的民众家族、宗族观念就显得极其顽强。人们都祈求自己的家族、宗族万世不已，宗支延绵，生生不息，世代繁荣昌盛。吉祥纹饰也就是以蓬勃生发。

道教造像艺术中，除道教本体寓意之外，民众还广泛使用其他祥瑞纹饰，如回纹、波折纹、山水纹、金钱纹、太极纹、卐字纹、鸟纹、荷花

纹、牡丹纹、翠竹纹、石榴纹以及“长命富贵”“成人长大”“福禄寿”“保平安”“四季平安”等吉祥语。这些纹饰，或独立，或组合，其不计时空的构成图样，丰富了吉祥文化在婚嫁、生子、年节、佳庆节日等古代社会生活的吉庆作用。

纵观道教造像艺术作为吉祥物的发源、衍化和发展，经历了长期的社会和历史演变，其间又附合了神话传说、历史故事、宗教信仰、风俗习惯等诸多因素。就其生成方式而言，主要为取物之声韵、物之形状、物之属性和物之意蕴诸端。其功能不外乎寄托民众美好意愿，取利求吉、驱邪镇恶的心理活动。吉祥喜庆的主题是民众生活中流传久远、式样繁多而喜闻乐见的精神民俗。这种类别的古代社会文化反映了人们追求美满生活、乐业安居、事业发达、人丁兴旺、国泰民安、家业昌盛、平安富贵、延年益寿等终极理想，即人们信仰生活和现实语境中崇高的“福”“禄”“寿”“喜”。在繁多的民俗时岁中，它们扮演着重要的媒介角色，塑造出不拘一格、生动可感的形象，将中华民族的传统文化心理和独特审美意趣跨越时空地构建起来，蕴含着丰厚的历史文化和史料价值，具有鲜明的民族特色，达到了雅俗共赏的境界。

此外，随着时代的发展，神仙甚至已成为世界华人心目中共同感情的维系和象征，那些异彩纷呈的吉祥神仙，伴随着中国艺术走向世界，传播海外，成为中华民族和全世界人民共同享有的精神财富。

### 三 驱邪辟凶

道教造像艺术作为一种可视化的思想整合力量，作为民族优秀文化，作为统摄人心、团结族类的精神纽带象征，它以中华传统基本精神为思想依托。在观念形态层面，它稳定并持续充实了民族凝聚力，是一种传统民族精神。“反映着中国文化的健康发展方向，能够鼓舞人民前进，无论在历史上还是在当代中国的文化建设中，都具有激发民族自尊心、自信心和民族自豪感的伟大作用。它理所当然地要成为维系全民族共同心理、共同价值追求的思想纽带，成为焕发人们为民族统一的精神源泉之一。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 张岱年、方克立主编：《中国文化概论》，北京师范大学出版社1994年版，第396页。



威服百兽，喻寓佛陀，象征权贵的道教，衍生出镇宅驱邪的道教造像，无疑给道教增添了神圣、祥和的意义。纵览道教文化萌芽、成熟以及发展的全过程，无不显示出中华民族“天人合一”、以人为本、自强不息、贵和尚中的精神内涵。道教文化以其独特的审美造型和意涵，在中国古代社会的长期发展中，产生了深远影响，发挥着重要功能，有着巨大的思想统摄力，超越了地域、阶级、种族、时代的界限，成为凝聚全社会的精神力量之一。

此外，道教文化又是古代中国人在艰苦实践中，在特定地域里，通过长期艰苦努力创造出的反映该地域人民文明发展程度的文化。这种地域文化，有其自然环境特色和社会人文特色，反映着人们求吉驱邪的价值观念，蕴含着自强不息的奋进精神，具有中华一体的文化认同意识，是全民族共同的精神财富。

道教造像艺术由古至今，由关中地区到巴蜀地区，遗存有姿态万千、生动传神、风格迥异的石雕道教，表达了华夏民众对其的顶礼膜拜之意，寄托了佑护镇邪的美好祈望。在民众的精神世界，道教造像承载着驱邪镇妖的神灵形象，这一根深蒂固的传统礼俗，蕴藏着深厚的道教文化的积淀。其中，古代神话故事更是道出了道教造像的神性与灵性。

诚然，在人类社会的初期，先民们由于各方面经验的不足和理性思维不够发达，“想象”便是他们进一步认识世界、解释自然和社会现象的一种方式。但这些想象仍然受到当时生产发展水平、社会形态、语言语汇的制约。神话仍是依据长期口传且以历史传说形式被记载下来，同时还勾画出道教造像最直接的构架轮廓。汤炳正先生曾指出：“神话的演化，有极复杂的社会根源，但在语言因素的触发和诱导下，曾使古人想象力由此到彼，浮想联翩，则是不可否认的客观事实。虽然这在逻辑思维上是不可思议的，但跟形象思维却是一脉相通的。”<sup>①</sup> 总之，笔者认为，道教神话表现出的是民众与困难、邪恶或灾害进行顽强斗争的伟大精神和磅礴气势，体现出替民避害、担负责任、永不停息、奉献自身的高尚品质，标志着中华民族的精神源泉，给人以丰富瑰丽的想象，或正义神圣的力量。由此，我

① 汤炳正：《从屈赋看古代神话的演化》，《屈赋新探》，齐鲁书社1984年版，第259—260页。

们不难得出，道教造像作为道教文化分支，同样具有道教的神性，有着驱魔降妖的功用。

驱魔，也称“辟邪”，意为辟除、威慑、驱逐一切被认为可能危害人类的恶物、邪秽。这是古代民族神话和艺术的重要主题。当然，辟邪是客体，而主体专指拥有通天接地的灵明物。道教造像中的“神仙”，就以其威慑百城、坐镇千里、叱咤风云、惩恶镇妖的性情，成为主宰凡间的神物，从而理所应当地担负起驱魔的职责。而人类，作为一种生物，最原始的本能就是保存和发展自己，避凶求吉或铲除妖害。所谓全身保种，趋利避害，从来都是物竞天择、适者生存的重要内涵。因此，驱魔辟邪也就有相互补充与转化的双重功能，即一般情况下是消除恶害，积极的则是增福纳祥。“驱魔物”“厌胜品”往往同时具有“祥瑞”或“祥瑞物”的功能。有学者曾言：“中国传统辟邪物的性质和‘原理’或其隐蔽内涵，象征指涉；或者，它们共同的结构、功能、原型意象，乃至作为人类‘元语言’的基本‘语法’或‘模式’”<sup>①</sup>，可见，我们是可以将传统文化中的神灵观念解读为道教造像艺术中的神灵驱魔含义的。

就本质而言，驱魔不过是人类信仰崇拜的一种表现，它源于人们心目中的神灵观念。古人相信，人神之间的权利和义务是相互的，人们要想得到神灵的保佑，就必须博得神灵的欢心，不能做神灵厌恶的事，否则神不但不赐福，反会降祸于人，驱魔镇恶便由此产生。从这一意义上讲，与其说是妖恶影响了人们的生活，还不如说是信仰崇拜制约并统摄着人们的思想和生存状态。

在诸自然物中，动物与人类的关系最为密切。人类自诞生以后，就与动物为伴，而动物与人相似的生理和心理机制，也被人们视为有意志的体现。这样一来，神仙崇拜现象的产生就很自然了。民众对其的崇拜主要源于敬畏，而非亲近。为了让周围的自然物顺从自身的意志，民众赋予道教以人格化的“灵”，希望通过对万物之“灵”的祭祀，达到自身目的。因此就产生了“灵物崇拜”。在漫长的历史进程中，某些动物还被当作部族图腾，成为附着祖灵的神化物接受崇拜。当处于相对恶劣的自然生态中

<sup>①</sup> 萧兵：《避邪趣谈》，上海古籍出版社2003年版，第2—3页。

时,人们感知道教的神力,信仰它们,并将它们神化,这不足为奇。实际上,这正是人类早期“神秘存在”信仰的遗存,是一种“灵物崇拜”。“灵物崇拜”的对象虽是自然物,但被崇拜不是其自然属性,而是其身上附着的“神灵”,是它的自然形体不具备的某种神秘力量。

在古代社会文化生态中,民众对道教的崇敬由来已久,形成了深厚的崇神环境,民众将亲切可感的神灵瑞兽奉为吉祥如意的福瑞象征,使其成为古代社会艺术喜闻乐见的描绘对象,诸如贴道教纹饰、摆道教物件。这种崇仙的环境,造就了诸多宗教文化的物化形态,而这种丰富别样的形态,建构了民众与生存环境和谐相生的心理空间,调节了民众祈福增寿、逢凶化吉、驱邪镇妖的精神渴求,划分出了人与神灵共生相照的“保护圈”和安然惬意的规划环境。道教艺术代表着民众诉说的真言和镇邪的符号,在精神环境中调整了“阴阳”的平衡穴脉,掌握了黑白世界存留的权力,驱除了妖魔的缠绕,更观照了人们的福祸旦夕。不仅如此,它还真切地兼顾了世人心灵世界的精神补偿。

如前所述,道教造像艺术文化内涵中神灵驱魔的特质,是宗教文化内涵中早期的功用意义,即辟邪去恶。在其发展历程中,逐渐由辟邪镇魔转为祈福迎祥,标志着神仙神特质的重要演变。换言之,从人类原始信仰延伸至部族以家庭为本位的宗法集体主义的功利信仰。因此,它的实质性含义是“人化”或“人类化”,是人类主体通过社会实践活动,适应、利用、改造自然界客体而逐步实现自身价值观念的过程。这一过程的特质是在人际交往中约定俗成的习惯性定式构成的行为文化层。同时,这类以民风民俗形态出现,见之于日常生活,具有鲜明的民族、地域特色的行为模式。民族的、时代的道教文化既有物质的标识、制度的范式,又有具体的社会行为和风尚习俗的鲜活显现。

#### 四 繁衍生息

由古至今,人类生活里最重大的事情不外乎对生命的维系和延绵。而生命的延续和生生不已的力量,则被认为是维系宇宙于不坠,人类维持于不灭的本源。生存与繁衍是人类永恒不变的母题。同样,也是中国古代美术喜闻乐见的表现形式之一。“天地之大德曰生”被视为恒久法则,其中

无不表达着人们对生命延续的渴望。因此，繁衍生殖的信仰比起其他古代社会的信仰仪式，显得更为繁复，又极易被人们所接受。几千年中华文明，繁衍生殖的信仰伴随着人类历史社会生生不息，渗透在民族文化之中，影响着不同时期的信仰观。诚然，作为人类渴望生命延续的种子，它将人渴望的繁衍生息维系在对神的崇拜上，将人类本能的生殖能力赋予人之外的宇宙神秘力量。道教造像同样担负起保护、维系、繁衍等神圣且神秘的角色。

前文已述，道教造像是作为古代社会雕塑品和古代社会吉祥物而存在的，它与民众世代相传的“保锁孩童”<sup>①</sup>习俗密切相关，并在其中扮演重要的角色。它迎吉祥，驱邪气，保平安，被赋予神性，被广大民众视为孩子“祈求平安、长大成人”的守护神。

道教造像艺术中，有着纯阳、力量、生命、繁衍的寓意。在古代艺术中，神仙是“子”的保护神。例如，陕北传统剪纸纹样中的《神仙身娃娃首》图像纹饰。这种纹样又名“生生”，是在神仙身人面上配饰以绣球。《周书·王会篇》曰：“北狄生生、欺羽。生生若黄狗，人面能言。”剪纸名“生生”，即意为“多生”，是多生多子繁衍观念的延伸。<sup>②</sup>

在民众文化中，道教始终代表着威武与正气，是祥瑞的物化载体。“狮子戏绣球”程式化的图式，其纹样由道教、绣球构成，绒毛缀合成绣球，在“神仙戏球”的过程中，小狮子由球滚动而生。“绣球”被古代社会视为吉祥之物。不难看出，这一过程恰似生命往复、繁衍生息的真实历程，具有强烈的生命意识。

繁衍生殖是人类生存可能的唯一要求，也是最高目的。这一目标是不可阻止的。道教造像“保锁”孩子的生命形式，其核心永恒不变，即护佑幼小生灵免遭一切邪恶势力侵害，伴其长大成人、吉祥平安。它实际上是在诠释繁衍生殖行为的合理性和不可更改性，而众多繁衍生殖的内容与礼仪，都是为达到有效生殖这一目的而努力存在的。繁衍生存是驾驭人类发

① 保锁，陕西关中、巴蜀地区古代社会习俗。具体指请那些能通神通鬼和侍奉神灵的人，古代社会称巫。《说文》：“覡，能斋肃事神明也。在男曰覡，在女曰巫。”逐步演绎为祭司、术士。在神前求得“长命锁”锁住孩子，以免受鬼物蛊惑。（《绥德文库·民俗风物卷》，第12页）

② 宋如新编著：《陕北剪纸释要》，陕西人民教育出版社1994年版，第223页。

展延绵的精神支柱。正如社会学研究者所言：“人口的增加意味着人手的增加，从而，人类自身的繁殖就成了原始社会发展的决定性因素。出于对作为社会生产力的人的再生产的严重关切，原始人类中出现了生殖崇拜。换句话说，生殖崇拜深刻反映了一个绝对庄严的社会意志——作为社会生产力的人的再生产。”<sup>①</sup> 在这里，人类自身的生产与“社会生产力”“社会意志”相联系，“人口”亦与“人手”联系。该观点并不偏颇。换句话说，在潜意识中受诸如“社会生产力”和“社会意志”的支配，似乎更合理、更具逻辑性。

道教造像在民众的思维观念中，始终以亲切感人的造型庇佑着生命，营造出和谐共生的生存环境。它是协助凡人守护孩童的保护神，是维系人类生存繁衍的思想体系，也为人类历史进程的发展推波助澜。恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》一书中指出：“根据唯物主义的观点，历史中的决定性因素，归根结底是直接生活的生产和再生产。但是，生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣服、住房，以及为此所必需的工具有的生产；另一方面是人类自身的生产，即种的繁衍。”<sup>②</sup> 这里所说的人类自身的生产，即繁衍生殖。这是由于作为社会生产力的人的再生产，在其中所起到决定性作用。人类要生存，就必须战胜自然、繁衍生存。而道教造像恰好储存了诸多生灵的基因，记忆了生生不息的繁衍过程。

在漫长的历史发展中，不同时期的道教造像艺术，其文化特质的差异是显而易见的。在古代社会，它除担负保护生命的神圣职责外，还兼有生殖崇拜的“视觉符号”，同时以寓意、谐音表达了民众渴求生存的愿望。因此，道教造像艺术蕴含着人类对生命的珍爱，是在人际交往中约定俗成的习惯性定式。它以民俗风物形态出现，显露于社会生活之中，具有鲜明的民族、地域特色的行为模式。它以神祇信仰、神灵驱魔、纳福喜庆以及繁衍生殖等特质，直接反映人与自然的关系，并与行为文化交融、互为表

① 赵国华：《生殖崇拜文化论》，中国社会科学出版社1990年版，第391页。

② 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社1972年版，第3页。



里,是人们普遍的精神状态和思想面貌,诸如要求、愿望、情绪等。因而,道教造像艺术的文化内涵源自人类的情感诉求和人性化内涵。而由人类社会实践及意识活动长期孕育的价值观念、审美情趣、思维方式心态文化层,则是道教造像艺术的文化核心。

## 第四章 西部地区道教造像的美学特征

道教造像艺术与错综复杂的古代社会风物重叠交结，以人类生活为底蕴，包容着民众始终追求生命繁荣的审美观念和理想，具有主观的、功利性与目的性的古代社会文化观念互相渗透而交织的审美特性。在审美观念、审美标准、审美情感、审美旨趣等方面，道教造像艺术与古代社会区域文化生态下的信仰形态、行为习惯和价值取向互相影响、协调一致。道教造像艺术审美意识以此为前提，受古代社会价值观念取向制约，形成本体的独立美学体系。同时，该体系有别于其他美学范畴，具有十分鲜明的民族群体性。这是由稳定结构的文化层、文化丛、文化圈、文化区、文化类型、文化模式等时间和空间系统概念，从不同层面作用的结果。

### 第一节 道教造像的审美心理

道教造像艺术的审美心理，积淀了一定历史文化和人类审美意识的物化符号。作为创作主体和审美主体，道教造像的创作艺匠和民众，不仅生活在现实世界，也生活在一定的历史文化传统中。他们的审美意识和审美感觉，不只来自现实的社会生活，更是人类历史文化的产物。因此，艺匠们在审美创造中运用的艺术形式，均有意识或无意识、混沌或清晰，或繁或简地携有一定时期、一定区域的历史文化积淀特质，即审美中积淀了历史文化内涵和古代美术普遍的原发性审美意识。而这种积淀性，既与审美特征相关，又反映着历史的本真。

众所周知，古代美术根植于古代社会文化。而古代社会文化又是人民

大众创造、享用和传承的生活文化。它是对应正统文化或统治阶级上流文化而广泛存在的历史文化传统，主要以口耳相传、行为规范、约定俗成和心理影响的方式扩布传承。因此，以史料形式的记载相对较少。然而，作为古代社会文化的形象载体之一，道教造像艺术除具有艺术审美的形式感外，还表现了一个民族、群体或个人在某一具体历史时期的内在情感，即他们的渴望痛苦、冲突与喜悦。在这种美学的意义上有时比记录的历史更接近史实本源。简言之，道教造像艺术在可视化的物象方面，能在一定程度上弥补史料记载的匮乏，构成人们在特定时代的“心灵史”。不仅如此，它还更新了感知方式，从而改铸并重塑了生命的世界。从社会生活到艺术创造，道教造像蕴含着艺匠们丰富的精神生产活动。这是最为主观的思想和情感，同时出发进行艺术传达的整体过程。在这一过程中，“思维”与“传达”是相互依存、互为表里辩证的统一关系，梳理这层关系对道教造像艺术美学内涵的探讨与分析尤为重要。

### 一 多义并存的思维理念

在古代艺术创造中，直觉思维具有决定性作用，是“言为心声”的心境反映。

中国古代美术创造思维的心理状态，展示了造型的观念规律。这种思维方式，可理解为人类原始阶段的思维，或思维的原始阶段。因此，它也带有思维方式的原生性特征，而感性的直觉思维则是艺匠进行艺术创造的思维模式之一。

古代艺匠对道教造像艺术的创作，遵循传统图像模板和创造的思维方式，各种造型并不拘泥于客观事物的现实性，或理性的探索与高深的规划，而是一种主观的、随意的创造。既保留传统，又创造了古代美术创造的自由性、随意性，同时还表达了他们对人生、理想和客观事物的主观态度。

巫术意识、万物有灵等原始思维，渗透在古代社会艺术的创作和审美之中。神秘、象征、力量、夸张、直白等原生性艺术形态，在古代社会艺术中得到淋漓尽致的发挥，而这一切的艺术特征均来自审美感受、思维的地位与作用以及思维活动的形式与方式。王朝闻先生曾指出：“思维是一



种在感觉、知觉、表象等感性认识基础上产生的理性认识活动，它是通过概念、判断、推理的形式对现实所做的概括反映。它反映的不是客观事物的个别特征和外部联系，而是客观事物的内部联系。人们通过思维达到对事物本质的认识，因此，和感觉、知觉、表象等对客观事物的直接的感性反映比较，它是更深刻、更完全也可说是更高级的反映。”<sup>①</sup> 在审美中，思维是一种具有举足轻重作用的掌握现实的方式，即认识和反映现实的特殊形式，具有一般认识功能，能揭示客观事物本质。

道教造像艺术自然也不例外，它的造型循规蹈矩又随心所欲。道教造型的这种主观创造，是有意识地、自发地、自为地进入要表达的物象。所谓自发、自觉、自为的三个认识阶段，也可理解为道教造像艺术思维方式的三个阶段。换言之，“自发”是民众混沌思维的创作冲动阶段，他们按照自身经验，主要是人的生命活动经验，来想象比附宇宙万物，认为万物皆有生命。“自觉”是民众直观思维的创作改变阶段，他们凭借直觉，怎么感受就怎么创作，是一种自由、自觉、合目的性的表现。“自为”是民众逻辑思维的创造阶段，他们客观地反映存在的世界，展现出浓重的历史感、丰厚的文化内涵和独特的艺术表象，它虽然不是初始阶段的艺术风格，却是极具人类童真气息的艺术。

道教造像艺术生发于深厚的古代社会文化，其多义并存的思维方式也同样受制于古代社会文化。美国著名人类学家本尼迪克特曾指出：“每一个年代悠久的文化的发展都赋予它的成员以特有的‘心理定向’和判断事物的能力，这种‘定向’实际上就决定了其成员如何看待和处理来自周围环境的信息，也就是说文化决定着思维方式。”<sup>②</sup> 思维方式问题，是处于中国文化深层结构核心地位的问题。价值观则是思维方式的集中表现，思维方式制约着价值观。而要正确地把握道教造像的价值观念的内在特质，做出艺术的抉择，则又必须把握传统中国文化对主客体关系的认识。这种认识集中表现为对事实的价值判断、道德判断以及对

① 王朝闻主编：《美学概论》，人民出版社1981年版，第108页。

② 转引自吴泽霖、张雪慧《简论博厄斯和美国历史学派》，《民族学研究》（第一辑），民族出版社1981年版。

其关系的态度与方法。

道教造像艺术创作时的自由性、随意性、构图与表现手法的不刻意性、动态造型的完整性、艺术感受的童趣性等，均表达了民众对待现实语境、客观事物的主观态度。也许在我们看来，由于民众思维方式的多样性，致使道教造像造型方式具有主观性创造的有意识、自觉与自为的独特构思方式，清楚、明白地知道要如何表达自身最深刻的认识。他们并未将自己心灵的感悟当作真实的客观存在，所表达的仅是“心里有”的东西。换言之，在审美创造活动中，民众同时演绎着作品的“内”与“外”，他们既是审美主体，又是客观的观察者，既可以随意地面对审美客体，又可以清醒地审视本体。

通过上述比较，我们可以得知，在道教造像艺术创作的思维方式中，主观唯我的认知度，心灵感受与现实生态相混沌统一的状态，其实质是古代社会艺匠艺术创造力的体现。主要以主体的伦理规范和审美情趣为标准，由价值判断统摄客观事实，是一种自觉、自为的表现。它表现了艺匠特定的审美感受，同时又符合群体的审美心理特征。显然，古代艺术的思维方式是主观唯我的，但并非混沌模糊。这样的思维与观物方式道出了审美主体与审美客体的和谐与统一。

艺术思维，或称为形象思维，是人类的思维活动之一。当史前人类开始用手制作石器时，形象思维便应运而生。处在原始状态的人类，有了用物象进行思维的能力，它是不断发展的艺术思维能力的基础。审美意识，是人类特有精神现象，是人类在欣赏美、创造美的活动中形成的思想和观念。从思维学角度去研究这种思想及观念的变化发展，就能总结出艺术思维的规律。人类的审美意识和艺术思维，都是在艺术实践的基础上产生和发展的。虽然它们有不同的内涵，但确有相通之处。因此，我们在探讨道教造像艺术形式发生问题时，一些观念，如吉祥观念等，其本身就是一种审美思维的方式取向。

民众创造道教造像，显然是人的本质力量的显现。同时，民众的观念的形成是依赖于实践活动。人类由原始思维逐渐演变为自觉的思维和审美意识，而成为一种思维形态。这就意味着拟人化不再是艺术思维的基本原则，而只是一种创作方法。随着人的自觉意识的提高，人代替了其他物，



世俗化替代了神化。这一时期民众创造的道教造像，是以人为观照哲学思维变革的物化。它不仅表现在雕刻形式由简约、浑朴到繁缛、装饰，客观地反映社会生活，更主要的是由借助塑造道教，有意识地抒发艺匠的主观情感，满足人们的审美情趣。

在风格发展期，道教造像艺术创作的思维方式发生了广泛而深刻的变化，即由原始混沌的自发意识迈向创造、清楚的自觉意识，甚至是更高层次的众神、俗界的信仰与崇拜，这是一种思维方式质的飞跃。“从自然、社会的无意识的人化，走向自然、社会的有意识的人化……由无意识的生命本能的创造，走向自觉的审美创造。总之，是人的审美的隐潜状态，走向显形，由单一而走向丰富。”<sup>①</sup> 也就是说，人们在自觉地按照美的规律创造美。在道教造像艺术思维的创造过程中，并非没有甘苦痛楚，只有祥和顺畅。然而，当他们塑造道教的形象时，却极少表现出消极和没落，总是抒发蓬勃向上、有为康健的情结。这种真挚、朴质的思想情趣及阳光磊落的思维方式，意蕴了民众追求自然和谐、创造生命世界，改铸人生境界的精神气质。古代社会艺匠的口传艺授，是创作思维方式的又一种活动形式。这种活动中，人的全部感受源于在对象世界中肯定自己，人的内在自然和外部自然成了“人化了的自然界”。<sup>②</sup> 一方面，由于古代社会文化的不同观念，自然影响和制约着民众的审美活动域限、审美价值取向、审美心理特性、审美情趣的形成，以及审美文化选择和审美意识形态特征。如巴蜀地区文化的神秘性、朴素性和保守性，无不与其自然及人文环境有着密切关系。另一方面，作为人类的观念、思想、情感等的表现符号，自然的感性形式反映了人审美意识的显现形态。在民众感受人化的自然时，自然就已成为表现人们审美情感的意象符合，并在直觉、想象和幻想中得以审美凝聚和升华，从而成为一种主体的思维心境，成为自我实现和自我观照的“艺术品”。

在道教造像艺术的造型中，观其风格大多属粗犷洒脱、温和喜庆，它们质拙淳厚，自然生动，极富亲切、可感的审美旨趣，每种造型都独

① 钱中文：《文学原理——发展论》，社会科学文献出版社1989年版，第48页。

② 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社1979年版，第79页。

具特色、耐人寻味。它们在民众的生活中是精灵的化身，并非纯粹意义上的道义。造型的拟人化，其真正意义是体现民众审美创造的思维方式。这种思维方式是导致道教造像造型活泼生动、天真可爱的艺术意境的基础。民众借神仙抒情，奇思妙想，缔造出源自生存状态的语境实录。

古往今来，纵观道教造像大都以写实及写意的威慑之势而显现，给人以气势神圣之感。在这样的生态对话中，人更能深切地领悟道教造型的威严气势。而道教造像也被赋予了和善的功能，艺匠们巧妙地运用了拟人化的表现手法，强调道教造像造型喜人、教化的特色，刻意追求道教被“征服”的性格特征，塑造了神话的道教形象与精神气质。

由道义至道教造像艺术形象的改变，其实质是人与自然的互动和以人为观照的精神内涵的价值方式。社会统一行为和礼仪，是真、善、美的结合。

就“真”来说，社会行为和礼仪既符合客观的自然规律和社会关系规律，又符合人的生存、生命延续的规律，即社会行为和礼仪之合的规律性。就“善”来说，社会行为和礼仪无不体现人生的最高准则和社会理想，无不做出道德的功利的价值判断，无不要求服从某种切实和功利的目的，即社会行为和礼仪之合目的性。就“美”来说，社会行为的合规律、合目的的价值体现，必然具有形式结构和情感符号，而人是以“情感”“意识”“现象”来掌握客观世界的结构形式和主体世界的目的形式，这就具有审美价值意义。正如有学者曾说：“古往今来，民族的行为礼仪，同时就是真正的综合艺术……是一个民族的审美心理、审美情趣、审美理想和审美情感的集中体现。”<sup>①</sup>简言之，道教造像艺术在人生礼仪中的重要角色，受到了思维方式的给予和限定。

在道教造像艺术思维方式里，有意想象是创作构思中最重要的心理活动。从心理学的角度看，因为人类能运用想象，在头脑中形成对事物预期结果的设想。人类的一切劳动创造都是如此，艺术创作当然也不例外。黑格尔曾指出：“艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观

<sup>①</sup> 冯育柱、于乃昌、彭书麟：《中国少数民族审美意识史纲》，青海人民出版社1994年版，第17页。

念的富裕。在艺术里不像在哲学里，创造材料不是思想而是现实的外在形象。所以艺术家必须置身于这种材料里，跟它建立亲切的关系；他应该看得多，听得多，而且记得多。”<sup>①</sup> 现实的外在形象，通过艺匠的看、听、记，成为他们头脑中的表象，这就是进行艺术创造而经历的思维过程。艺匠们创造了道教造像艺术，而塑造的道教神祇形象决非现实生活中的真实形象。这种艺术化的道教神祇形象，代表着民族精神世界的信仰和深蕴的文化传统，集中反映民众生活，表现民众思想，刻画民众内心世界，倾诉民众喜怒哀乐。这一创造又体现了民族集体思维的艺术结晶。



图4-1 民间俗神信仰

所谓古代美术的集体意识，就是民众在古代社会美术中，表现出来的最鲜明、最突出、最普遍、最强烈的生活内容和艺术感受。它不是某一个人、某一个地区、某一个时代、某一民族的生活和艺术、情感和观念。而

① 黑格尔：《美学》（第1卷），人民文学出版社1958年版，第348页。



图4-2 四川资阳安岳县玄妙观第11号龕  
内室右壁女真、侍者、护法神将

是最广大民众的集体生活、集体智慧、集体情感、集体观念和集体审美创造。具有超越历史、超越民族、超越国界的特点。<sup>①</sup>古代社会美术的集体思维，产生于民众，发展于民众，是广大民众千百年来精神活动的结晶。

集体思维是古代美术的灵魂，古代美术是集体思维的物化存在。集体思维在道教造像艺术创造中具有极为鲜明的传承性，它有两种表现方式：

一类是直接性的传承思维，即依据流传、储存的上辈道教造像艺术造型和观念，再进行递增式的创造思维。也就是说，现有的艺术样式，基本保持原有风格特征，依据

艺匠创造手法的不同，或审美感受的差异，对旧有造型进行改造或重铸，但体裁与主要特征不动。这是一种接受古代社会文化特征和价值取向的思维方式。

另一类是集体无意识性的思维。在道教造像艺术思维方式中，往往是民众充满对生活的祈求和生命的礼赞，也表现出对造型方式规律的认同。与此同时，理论的思维方式寓于世俗思维方式中，通过世俗思维方式加以表现。民众的现实性、功利性及目的性，反映了世俗思维中重视人生境界的价值观以及古代社会的审美意趣。

古代美术独特的思维方式为道教造像艺术造型提供了审美观念，这种民族化的美术形态，是以精神风俗或行为形式创造并传播的文化现象，是一种约定俗成。它不是宣扬倡导，也不是自我标榜，而是人们在日常生活

① 参见王增永《华夏文化源流考》，中国社会科学出版社2005年版，第314页。

中自觉且无意地遵循和维护的一种行为规范、道德伦理、认知方式与思维模式以及人们在交流过程中选择使用的审美符号系统。思维方式的多样并存,导致了道教造像艺术面貌的多样性,特别是对造型的风格特征,如方圆、对称、均衡、对比手法等形式美法则的影响。也就是说,道教造像艺术的思维创作过程,实质上是对现实的审美认识及对审美认识的表现过程。我们认为是思维与传达过程,可以理解为,由审美认识开始,逐渐向审美表现递进,最终构成全部作品。

简言之,就是艺匠们通过道教造像艺术形式,来反映他们对现实社会生活的独特感受。在这中间,古代社会审美意识必然要为古代社会价值观念的取向所影响,从而呈现出独特的造型观念。如前所述,在道教造像要表现的对象中,总是以善的、美的、拟人化的形象来寄托民众对生、对美的祈求。邪恶、不吉利的形式内容极少显现。因为它们背离了民众对现实生活的审美思维和对审美理想、审美情趣的执着追求。只有祥瑞吉庆才合人意,合乎民众的审美理想和审美情趣。因而,代表美的、有意识的合目的的思维方式,是道教造像艺术特殊形象与样式的构成基因,也是艺匠们以多义的视知觉想象力和审美意趣创造生命世界的动力。同时,它还是人们期望与自然界沟通,影响和支配自然界的表现方式。

道教造像艺术创作的思维方式,反映了古代社会美术审美的独特性,寄寓了古代社会文化的观念。因此,它能够更本源、更明确、更自足、更持久地观照世人,同时也具有强烈的生命意识。

## 二 多元自足的民族基因

道教造像艺术的创造过程及艺匠们的思维与作品的传达,是互为作用、互为表里的两个方面。思维或构思是它的开始,而传达则是它的目的。多元自足的传达方式,实质上是一种审美表现活动,是创造美的艺匠们运用粗粝之石和技艺手段,表现其对社会生活的审美认识和认识结果,即审美意象。创造表达精神在古代社会艺术中体现得更为鲜明,在古代社会艺匠的传达方式中,既有作为成熟人们的一些思维特点,又保留了一些原始的贴近本真人性的传达因素。道教造像艺术是从最为主观的思想和情感出发来进行艺术传达的,其表现形式中的主观性是一个重要因素,引导



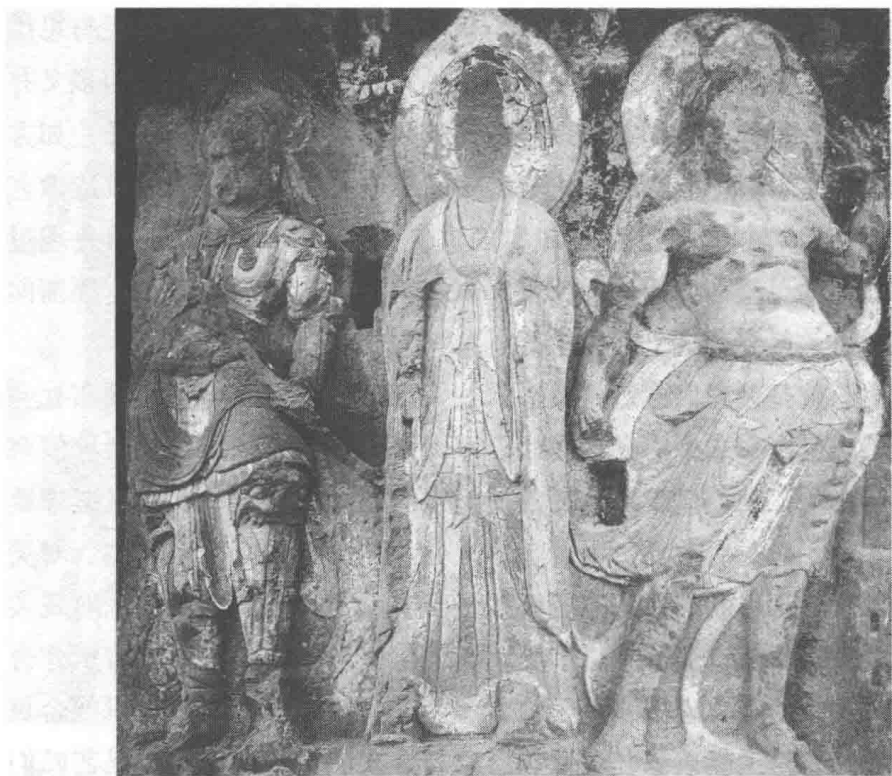


图4-3 四川资阳安岳县玄妙观第62号“救苦天尊乘九龙”龕

着古代社会艺匠们的创作实践。

民众们创造道教造像，信仰它、崇拜它，而创作活动本身就是抒发真情实感的自由天地。民众们将意识领域中尚未完全确定的审美意象不断自我充足，不断明晰和明确，最终产生出美好、理想的作品。这些艺术传达方式与非古代社会艺匠们的创作方法完全不同，它们体现出强烈的艺术个性，质朴、自然、明了、夸张和简洁。在表达事物形态时，古代社会艺匠为了传达这种直觉感上的合理性，在表现上不拘于方式与手段，他们不讲求事物的“理”和规律，而是以自觉表现为主，以情镌刻，顺应感觉和情感，以此来突出和强化，甚至夸张事物形象。

在表现形式和传达方法中，古代社会艺匠从不考虑“合理性”和逻辑性，而是以个人感情与感觉为出发点。这种创作的艺术思维导致以自我表现为中心，体现了“以我为中心”的思维方式，凸显出鲜明的个性化和创造精神表达。对于这一点，古代社会的艺匠或许没有在创作过程中处处想

到创造性表达这一问题。然而，他们的创造精神却在一种最为自然的状态下被充分表现。

古代社会艺匠们这种在自然表现方式中体现出的创造能力，是一种发自内心世界的传达，所创造出的表现形式，不是个人有意识强求出来的结果，而是顺应自己的生活经验和体悟所表达出的一种个人理解，是通过无意识性的创造行为使作品表达体现出强烈的创造性。由于古代社会艺匠在创作中从来就没有这一“理”的概念，使他们在表现上随心所欲，无所顾忌。如此一来，反而体现出在表现上的创造个性。这种创造个性就体现了古代社会艺匠们自由、心象的创造精神，自然而然地传达出了丰富的生活感觉和本真的原创精神。

在民众的视觉认知观念中，没有被透视法所制约，无论物象是否存在同一透视法则下，还是不同时空的移动错觉，都可以“以我为中心”来布局构成表现的形象，也即以理解和视觉认知为基础加以传达。

由此可见，古代社会艺匠在创作时往往不受特定时间、空间观念的束缚。他们把不同时间的事象安排在同一主题中，把生命世界不同空间的物体摆放在同一画面，平面展开，不加透视，仿佛悬垂于空中，彼此互不遮挡，完整表现自身想表达的事物。从这种独特的艺术观、造型观来看，古代美术造型语言独特的透视法便可窥见一斑。<sup>①</sup>简言之，无论视线的范围是否真实，均可以完整地表达、描绘和刻画出来。

这种古代社会美术的表达方式，随着视觉认知的进化以及艺术实践经验的丰富、成熟，完全可以依照观念和审美目的随心创造不同视角、不同内涵的道教造像艺术形象。

道教造像艺术是民众依据“心象”创造的古代美术形式之一。因此，它还具有隐喻象征的意象传达方式，是一种“表意符号”。如前所述，在道教造像艺术的视觉传达中，它经常利用文字和语义的多音多义及习俗中的象征含义，是一种象征艺术、观念艺术。

在古代社会美术中，象征作为形象的表达被广泛运用。荣格曾在《人

<sup>①</sup> 笔者认为，这种不计时空、不计透视、不计内容的表现手法，我们在现今的艺术创作中，大量应用于画面的构思与传达之中，这也应是我们吸取创作手法的源泉之一。

类及其象征》一书中,称当一字或一个意象所隐含的东西超过明显的和直接的意义时,就具有象征性。<sup>①</sup> 象征运用在美学研究中,就其形式而言本身就是一种情感的象征符号。它存在于道教造像艺术中,形象和意义上的对立才得以解决。因为只有在审美意识中,形象才得到承认,将自己完全奉献给纯粹沉思的审美意识,最终达到象征表达的纯粹精神化状态,以及最高的自由境界。

象征符号是人类把握世界的能动方法,道教造像艺术就是民众情感的符号化。符号一旦形成,便自我构成一个系统。而它的价值就在符号本身的象征性。诚然,我们通过道教造像的某些元素作为象征符号来表达情感,象征符号因此也就获得了生命,艺匠们通过象征符号的中介来表达自己的心中仰慕的事物。人类的知识不是一个逻辑的建构,而是实践创造。在客观化的行为模式中创造一个符号的世界来加以象征。因此,道教造像艺术或以此构成的宗教文化,就显然是象征性的。

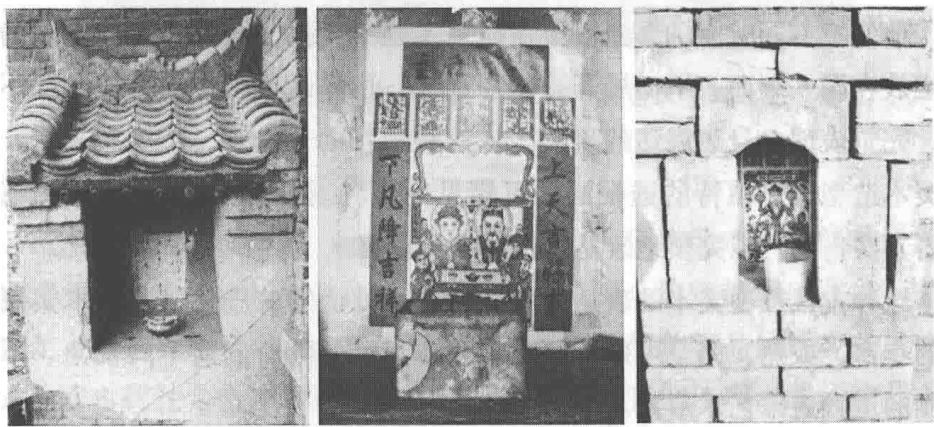


图4-4 民间俗神信仰

在道教造像艺术中,离开了象征符号我们便无法理解所表现之物。但这并不意味着象征符号是受制于外物。“象征的传达方式更多的是一种隐喻与替代,特别是那些神秘的、形而上的、道德性的事物的符号传达,只

① [瑞士] 荣格:《人类及其象征》,张举文等译,辽宁教育出版社1988年版,第2页。

能是隐喻象征的。”<sup>①</sup> 民众通过塑造道教造像来掌握精神世界。

艺术品是传达情感或表达意境的媒介，道教造像艺术就是利用这种意象手法，注入执着的创造力，唤起情感的力量，运用恰当的比喻与象征，来传达民众内心世界的独白与诉说。有学者曾称：“古代社会作者把传承的有固定原始文化或民俗文化含义的视觉符号，转换成自己的艺术语言。它在不同作者那里，都会变成有个性特点的内视心象。按这种观念创造的视觉形象，更是远离自然形态，更加非物质化，成为极其主观的象征艺术。”<sup>②</sup> 这类艺术即具有原始文化和民俗文化内涵的观念艺术和象征艺术。道教造像艺术中的“神仙”与“事”相谐音，象征事事如意。例如，道教纹饰中的“狮子踏绣球”就表示“好事在后头”，等等。将隐喻的手法运用在古代社会美术中，其主要原因在于激起观者的联想，使观者根据创作者所指示的方向去体悟他们的意图。

隐喻作为一种传达方法，它的特点在于并不直接再现事物，而是通过再现生活的某些方面，间接地体现与之有密切联系的其他因素，把丰富繁复的内涵用精练的形式概括地加以表现。恰当运用隐喻手法，是构成道教造像艺术含蓄和明确相统一的重要因素。除此之外，与隐喻近似的，还有象征。

有研究中国象征文化的学者指出：象征是中国文化中最为普遍但又未被充分重视和理解的文化现象之一。象征在中国文化中普遍存在，以致中国文化可以被称为象征文化。<sup>③</sup> 所谓象征，是用具体事物或直观表象表示某种抽象概念、思想感情或意境的思维、传达形式。象征手法的特点在于利用道教造像与被象征内涵在特定经验条件下的某种关联，以使被象征内涵得到强烈而集中的表现与传达。

在以道教造像艺术为载体的古代社会艺术表达方式中，隐喻与象征的传达方法的存在以及象征在社会生活中的广泛化，为民族文化带来深刻影响。它促进了民众意会、体悟能力的发展，对于人们凭借经验领悟自然

① 参见朱存明《汉画像的象征世界》，人民文学出版社2005年版，第23页。

② 杨学芹、安琪：《民间美术概论》，北京工艺美术出版社1990年版，第149页。

③ 居阔时、瞿明安主编：《中国象征文化》，上海人民出版社2001年版，第1页。

界，特别是社会和人生现象中某些不可言喻的深层意境，有着引导和升华作用，对中国文化在人际和代际的经验性传播，起到了积极的可视化作用。在审美活动中，当人们看到道教造像时，就有吉祥、镇邪、平安的感受，并不需做过多思考就可理解它所指示的意义，这便是通过以观者在生活中的切身感受和经验为心理获得的。

道教造像艺术是一种装饰造像艺术，表现的却是一种生命意识的物象。人面对现实语境，摆脱自然生态的困扰，追求祥和、平安、富贵的人生境界，镇妖驱邪就是人们实现幻想、表达情感的终极目标，镌刻道教造像实质就是民众祈求生命长存的一种自我安慰与精神寄托。人在生命世界的地位是现实语境所观照的核心，以“神仙”喻“事”，也就是民众采用隐喻和象征的手法，而传达艺匠们对美的、善的、真的所向往的形式之一，这一切都依赖于图像、装饰和各种符号来加以象征的表现。

不论是道教造像的造型，还是它所具备的若干符号表意，在古代社会艺匠的精神世界里，都是用来象征生命与祥和的。表现着人们对生命价值的珍视。而由于这种象征意义与民俗活动的流传与延续，使得道教造像造型图式有了新的发展，并且在不同的历史时期中，不断地在其风格上赋予新的审美观念和新的时代元素，让这些造型图式，蕴藏着更深的象征意义。

夸张是古代社会艺术创作不可或缺的艺术表现与传达形式。以夸张的传达方式，寄托艺匠们的想象力和意图，也是古代社会美术普遍使用的艺术手法。古代社会艺匠对造型的夸张，是把道教最具有表现性的特征发掘出来，最大限度地使形式洗练单纯，从而创造出一个鲜明生动的道教造像艺术形象，其本质特征也就更为突出。在道教造像的创作过程中，艺匠们还极力夸张艺术形象的某一部分，艺匠们通过对这些局部的变化、重构，其实满足了整体造型的需求，并有选择地突出了道教的艺术形象，以此传达出更具感染力的艺术作品。

古代社会艺匠们用以进行艺术创造的最基本的构思能力，固然是由社会生活实践所培养起来的。然而，艺术传达、作品创作活动本身，对艺术的构思却显然有着重要的制约作用。由长期创作实践积累起来的艺术传达的具体方式，决定着古代社会艺匠们所特有的感觉、思维方式。黑格尔曾



说,艺术家“形象表现的方式正是他的感受和知觉的方式,称实践性的感觉力”<sup>①</sup>。由此可见,“构思”与“传达”之间的辩证的联系是不可分割的。反之,艺术传达是对艺术构思的检验。王朝闻先生指出:“就某一具体的创作过程而论,艺术构思是艺术传达的准备,艺术传达则是艺术构思的继续和深化。……艺术构思与艺术传达虽然具有认识与实践的关系的某些性质,但艺术创作活动本质上仍然是对现实的一种反映活动,因而归根结底要受社会物质实践所制约。”<sup>②</sup>既然道教造像艺术是古代美术重要的组成部分,那么它的自然属性与古代社会美术同出一辙,是由广大民众在生产、生活中创造的。就其范畴来讲,就是直接用来美化自身、美化物品和美化环境的,带有强烈的民族性和地方性,表现出民众的思想、情趣、理想、性格和审美。

道教造像艺术反映的是一个奇异、欢乐、质朴而又迷人的幻想的精神世界。这个精神世界包容着他们奋斗拼搏,缔造未来的勇气和力量,同时也给他们的生活带来满足与希望。“自足”就是离开现实形象,更多地具有创作者内心心象的方式。这种多元的自足传达方式,正是民众最纯朴的理解、想象和认识,也纯正地体现出最本原的审美观。

古代社会视觉思维的原发性、承传性、审美性,使得古代艺匠的造型观念与道教造像的形象塑造,自然构成一个古代社会独立的造型艺术体系。而这个造型体系是通过民众的“多元自足”方式而隐喻、象征并传达的。道教造像的形象与样式特征,是神仙非神仙,或兽或人,或思或静,或笑或怒,或仰或俯,等等,是不合逻辑的合理性,即是用观念去看待和描述道教形象,借以使主体观念暗寓其中。道教造像的拟人化造型方式,是艺匠对生活的理解与认识,绝非抽象概念,是创造的视觉形象。这种形象满足了它的功能需求。例如,照顾孩童,保护生命,这些都是道教造像艺术形象所必备的。因此,这一形象的塑造,不是自然形态的原型,而是经过简化了的、组合了的新形象。所有这些均需服从于艺匠们对社会生活的认知概念。

① 黑格尔:《美学》(第一卷),人民文学出版社1958年版,第353页。

② 王朝闻主编:《美学概论》,人民出版社1981年版,第187—188页。

众所周知,思维与传达方式是受制于文化统摄的,正如文化人类学者所言:“文化是一种通过符号在历史上代代相传的意义模式,他将传承的观念表现于象征形式之中,通过文化的符号体系,人得以相互沟通、绵延连续,并发展出对人生的知识及对生命的态度。”<sup>①</sup>学者把文化看成一个象征的体系,通过符号承载意义,并在历史上代代相传,以此来展示在社会中的人对他们的生活和命运的看法,激励并保障人们的生命延续。从符号象征的传达方法看道教造像艺术,它所表现的是民众文化精神的理念部分,是民众内在生命本质的图像呈现。古代社会文化正是通过道教造像的象征传达来获得民族内在生命的驱动力。

传达方式是民众创作道教造像艺术情感的外化。其自作、自用和自娱的性质也自然成为古代社会美术属性的一部分。艺匠们以理解、隐喻、象征和夸张等方式,来传达着他们质朴、虔诚地面对社会生活的信念与态度。它们不仅满足物质需求,并且反映出民族丰富的精神生活。它们与原始宗教和巫术活动有着密切联系,这种联系就是通过独特的审美观念而传达出去的。这种方式是纯正、自然的象征艺术,是一种对原生态艺术的观照和审美价值取向,或者说是审美旨趣。

道教造像创作的传达方式,不仅是艺匠们所进行的一种特殊的精神生产实践活动,还是创造道教艺术的活动。艺匠们通过构思所得到的审美意象,需要借助石料,采用雕、刻、绘等表现手段来视觉化地加以显现。这些与构思相适应的、带有创作性质的方式,是按一定目的去改变一定物质材料形态的活动,故而也是一种生产实践性质的创造活动。这种传达方式,是艺匠们运用一定的表现工具和物质媒介材料传达构思,使头脑中的审美意象物态化,变成具有一定物质外壳的客观存在。只有通过实际的创作活动,艺匠们的审美意识才能成为获得物质存在方式的神仙艺术品,才能为观者所感知,也才能在社会上得到流传,并在社会生活中发生它所特有的美感作用。引起人们的联想与互通,达到赋予民众的诸多教化功能。这样一来,道教造像艺术的传达方式一方面要表现艺匠对生活的审美认识,另一方面还要有效地利用一切创作手段来表现

<sup>①</sup> 朱存明:《汉画像的象征世界》,人民文学出版社2005年版,第13页。

情感的寄托和诉求。

此外，道教造像艺术的传达方式，还具有自觉的、按美的自然规律和形式美的法则，来表达艺匠们内心的心象语汇的形式。追求美更增加了道教造像艺术的夸张性、自由性。道教造像艺术的表达语言，可说是一个相当完整的符号系统。它通过这个语汇符号系统，形象地表达了它的艺术内容和美学本质。

在道教造像艺术的创造和艺术传达过程，不仅渗透了民族的主观愿望和要求，还反映出民众对周围世界的认识以及对中国传统文化的阐释。民众“多元自足”的心象传达方式，在表现社会生活的创造中发挥着不容忽视的作用。由于没有规范的约束，古代社会艺匠们以独特的洞察力，发挥自己丰富的想象力，创造出质朴、率直、可感的道教造像艺术，成为古代艺匠艺术心性的表现，是心灵和情感积极参与的结果。不仅如此，道教造像艺术的造型观念和传达方式是视知觉以及历史传统、文化观念、审美理想的具体体现，它带有特殊的精神功利性目的，并且涵化了形象的意念性及对心性的观照。

道教造像艺术是石雕艺术形式，其风格样式主要受传统程式规范的约束，然而，也随个人艺术创造能力的不同，呈现迥异的特征。由于这种非专业的、素朴的性质，道教造像艺术的表现技巧显得拙稚质朴。诚然，这类风格拙稚的艺术品，却反映出广阔的社会生活，表达着民众的心声，因而有着较强的艺术生命力。艺匠们在长期的生产劳动实践中，逐渐掌握了韵律、节奏、对称、均衡等形式美的规律。虽然并非美术理论上的总结，却都潜藏在民众内心深处。他们爱“美”、求“美”。因此，他们格外留意“美”的形式。宇宙万物只要是“美”的，在他们眼里就是塑造的审美意象与创作素材。

道教造像艺术的创作作为一种特殊的造物活动，满足着世人的精神追求，其审美传达更大程度地体现出对现实的补偿心理和理想寄托。道教造像艺术的传达活动成为民众肯定自我、向往美好生活的最佳表述之一。这种表达方式将产生超越物质的振奋和鼓舞，使得民众能以从容、坚定、乐观、豁达、积极、执着的人生态度来面对社会生活。

### 三 独具特色的审美意趣

道教造像艺术的审美独具特色，笔者将之概括为三点：道性无为的审美主旨；返璞归真的审美追求；寓意于形的审美语言。

#### （一）道性无为的审美主旨

中国“天人合一”的宇宙观促使道教造像艺术审美特征的独特性。在道教造像艺术的发生、发展历程中，突出强调情景交融、虚实相生的美学特征。古代社会的艺匠以朴素、自信、高度概括的宇宙观和审美宗旨，追求“天地浑溶一气，再分风雨四时，明暗高低远近，不似之似似之”的境界，营造“无往不复，天地际也”的独特空间，曲折地反映出民族文化精神和心理。

道教造像艺术的审美追求隐喻地受到中国古代哲学的影响。以老、庄为代表的道家美学常被认为是中国纯艺术精神的代表。道性无为，质朴纯真，心明如镜，淡泊致远，倡导在自然的审美观中感悟“道”的真谛、美的本原，从人与自然的和谐中获得超越现实的自由感受、审美愉悦和精神的升华，体现以精神自由为人格美理想的审美追求。正如杨晓阳先生所言：“大写意”是一种精神，“大写意”是一种观念，“大写意”是一种方法。“大写意”是中国特色的艺术造型观，是一种纵横观照，一种世界观、宇宙观。它相对物质世界，是一种自然存在，是一种思维、思想和状态的存在，是主观化的客观和存在，它是精神，而不是物质。“大象无形”是中国特色，观念是思想的结果、结晶，是一种哲学层次的、形而上的、道层次的一种看法。<sup>①</sup>“大写意”不光是道教造像艺术审美追求的理想状态，也体现出合规律性和合目的性的统一。

#### （二）返璞归真的审美追求

道教造像的美学意义，其核心是传达情感。自然是创造主体的精神外化，也是创造主体的情感外化。情感的粗犷与奔放、造型的趣味性与表达的尽致性，构成了道教造像基本的审美特征。

古代社会艺匠通过画稿的传承，凭借感情和记忆，把客观与主观、现

<sup>①</sup> 杨晓阳：《大美术·大美院·大写意》，《中国教育报》2006年9月10日。

实与梦想加以糅合,通过改造和主观化,忽略一切细节、透视与比例,只着重强调一些印象深刻的东西,显示了出人意料的奇幻和强烈的主观性特征。古代社会艺术家凭借气质的单纯、创作的主观性、幻想的特征,在创作时使感情胜于理性,自然而然地流露出自身感情,无拘无束地发挥想象,创造出的形象抽象、稚拙、率真,富于幻想色彩。古代社会美术的天真品格,本质上也是古代社会艺匠天真的思想感情和性格物质的体现。

古代社会艺匠用他们自己的艺术思维与表现方式来处理画面时空。他们将塑造的形象加以想象、抽象、变形、夸张和拟人。他们创作时只保留了自然界中神仙的某些特征,使凶残的形象变得天真善良,和蔼可亲。这些道教造像艺术作品,正是古代社会艺匠们“从心中出”的生活感受及特定的审美感受的表现。这种“无知”状态下所体现的返璞归真的天趣,如同有着丰富想象力又极具稚拙意味的儿童画一样,比看那些酷似真实的画面更具感染力、更回味无穷。

### (三) 寓意于形的审美语言

道教造像集圆雕、镂雕、浮雕和线刻于一身,是已然超越于现实道教之上的另一种意义和价值的物品。这些几乎赋予道教每个局部独特意义的集合物,已是纯粹属于精神情感性的意象神品。

超越现实便是对理想的追求。艺术的超越无疑就是审美理想的实现。在漫长的现实中,古代艺人孜孜以求的正是自足中的审美理想的实现。因为似乎理想的美比现实生活更美,于是他们把自身所处时代的审美特点与个体审美理想结合,同时加以诸多技艺风格,形成道教造像不同的时代风格,进而让我们感受到中国古代艺术独具的强雄气势。

道教造像艺术造型那充满张力的身躯和稳健豪迈的四肢,无不显示着恢宏的气势与生命活力。艺术中的生命活力,不光是艺术创造主体主观性把握的产物,也是一种精神状态的符号化显现。道教本身不具有任何精神,但作品中的道教却能使观者获得精神。很显然,这来自人的精神。

## 第二节 道教造像的美学语言

道教造像是古代宗教造像艺术品,又是纳福迎祥、镇邪扶正的镇宅祥



瑞之物。同时还具有本土性与古代社会神仙的“基因”，被喻为古代社会宗教传播的使者和俗神的延展者。

道教造像艺术是古代社会文化的物质载体。民族的审美取向和精神信仰，都以艺术的形式活灵活现地展现在道教造像上。其美学价值独特，造型浑朴刚毅，特征朴质淳厚，风格浑然一体。道教造像创作虽出自人工，却鬼斧神工，浑然天成，大巧若拙，妙造自然，是人们对客观世界精神掌握的一种特殊方式。是探究其自然全美的本质和审美创造、审美心理的审美特征，对此项工作的研究在目前中国思想史、艺术史研究中显得尤为重要。<sup>①</sup>

在人的精神活动中，审美观念是人的艺术感受和美感标准的集中体现。民众在现实生活和传统文化、艺术以及上层文化的渗透与影响下，铸就了他们的审美观念。正如毛泽东所说：“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想，因此更带普遍性。”<sup>②</sup>正是由于受到民众约定俗成的理想状态并成为标准，道教造像艺术的审美观念形成后，便具有个体的相对独立性。

道教造像艺术以自由的形式，集中反映出宽阔的现实生活和审美理想，通过满足民众的审美需求，陶冶和塑造人的心灵，从而推动精神世界的净化。而其美学特征的组成则需要进一步深入研究探讨。笔者从各方面情况分析，总结出以下几个特征。

### 一 天人合一 自然和谐

天人合一，万物融合是道教造像艺术的核心映现。雕塑有其特殊语言，即体积语言。简言之，即利用占有一定空间物质实体的变化，塑造可以观

<sup>①</sup> 参见朱尽晖《刍议道教造像艺术的审美特征》，《美术观察》2007年第3期，第106页。

<sup>②</sup> 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》（第3卷），人民出版社1961年版，第818页。

看、触摸的硬质形体，形成艺术形象，借以再现生活和表现艺术家的思想感情和审美意识。作为中国古代社会原生态的艺术，道教造像的形象具体生动，内涵丰富深邃，手法粗犷简练，充分表现出自然和谐的美学特征。它感悟美的真谛、美的本原，从人与自然的和谐中获得超越现实的自由感受、审美愉悦和精神升华，体现了中国传统文化以理想社会为目标的审美追求。

这里叙说的道教造像具有自然和谐之美，不仅是美学层面的自然美，而且是哲学范畴的大美。自然全美的思想，由先秦时期的老庄所提倡，曾对中国传统美学思想影响甚远，是传统美学思想最具有民族特色的美学思想之一。与此同时，它还对古代艺术具有潜在的影响和指导。老子言：“道可道，非常道，名可名，非常名。”即道是自然、不可言知。“道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。”如前所述，老子曾把人与地、天、道同举，列为宇宙“四大”之一。“道法自然”之“自然”即道的本然境状和亲证体悟。道所呈现的这种境状，自然而然地呈现出的内涵和精辟的理念思辨，给中国艺术的发展留下了极为宽阔的思维空间。老子提倡“大音希声”“大象无形”的自然和谐的境界，这是其精神倡导的原意所在，逐渐被后人引申并发挥，成为艺术家或艺匠崇尚自然天成、鄙视人工雕琢的一种最高的、最美的艺术境界，使艺术表现不显人工雕琢，仿佛自然产物。庄子曰：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌……言者所以在意，得意而忘言。”在这里，两者的观点是统一的。应用在艺术创作上，即内容要充实，不刻意追求表现形式。该观点对当代美学理论也同样适合。

“和”是众多不同事物之间的和谐。孔子认为：“中庸之为德也，其至矣乎！”主张居中不倚，兼客两端，执两用中，无过无不及，那么中庸之德的呈现形态“中和”，也就自然成为一种最高的美。<sup>①</sup>老子曰：“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”中国古代以“和”为最高的价值体现，是几千年传统文化的基本精神和内涵。道教文化是中华民族艺术的重要组成部分。它注重人与自然的和谐，体现出中国传统文化价值观看重人的价值，是宗教文化在中国历史上演绎充实的哲理所在。本土神仙在经过中华文化

<sup>①</sup> 吴中杰主编：《中国古代审美文化论》（第二卷），上海古籍出版社2000年版，第159页。

长期融合后，逐渐形成独特的风格。从古至今，家喻户晓的道教神仙谱系程式配置法，正是人神仙和谐、自然与人文和谐、现实与理想和谐，道法自然的艺术表现之形象物。

道教造像艺术作为民众创造的艺术品，其自然和谐经过长期磨炼的艺术语言和本真质感加以呈现，并以此达至洒脱淡泊的艺术境界。它的自然和谐之美并不是艺术规律、技法等人为因素的对立，而是对它们的吸纳与超越。

## 二 浑然写意 质拙天淳

浑然写意，质拙天淳是道教造像艺术的形式表现。有学者曾指出：“美是自由创造的形象的生动体现，而自由创造又是合目的性与合规律性的统一。合乎规律性即是真，合乎目的性即是善（即合乎功利性，人的目的性都是合乎一定功利要术的）。真和善溶解于美的形象中，在美的对象里，我们所感知的不是真和善，而是它所表现出来的人的创造，人的自由活动和生动形象。”<sup>①</sup>

道教造像艺术的创作根本源自民众的自我意识和愿望，它没有规范要求的本义，是由主体自身生活的需要和生命的表现欲望，围绕主体生活范围内的族群关系，自觉性地加以展开。道教的创作过程是作者积德、延寿的宗教传播途径，在创作中，主体获得心灵上的极大满足，原本、直率、质朴的创作欲望随之自然呈现并得到升华。这种原生的民众创作充满生活乐趣，同时，其技艺既有规范的程式雕造技巧，还显出质朴淳厚的美感。

道教造像拥有寓意中华民族创造性、延续性和兼容性的文化特质。造像的形象塑造极富趣味性。上层社会的道教造型和质朴率真、粗犷洒脱的气度与质优艺巧，呈现出完全不同的两种审美价值取向。其造型完整大气、浑然写意，各具特色，其神态伶俐天真、生动感人，显示出无穷的艺术魅力。

道教造像的出现代表着至高无上、秩序井然的权力，道教神仙在人们

---

<sup>①</sup> 甘霖、杨辛：《美的本质及其形态》，《美学专题选讲汇编》，中央广播电视大学出版社1983年版，第112页。

心目中具有超凡入圣的神力和主宰一切的象征。经过中华文化的吸纳与改铸,道教众神成了人类祈求祥和、富贵、安康的神,被吸纳于古代社会文化范畴,自然而然地成为古代美术的典型象征物。艺匠在塑造道教造像时,减弱了道教神仙的威猛,使其形象生动活泼、憨态可掬,精神气质由“伏人”变为“伏之于人”,成为世人的守护神和驱邪镇妖之神。趣味性的叠加使得道教造像的审美特性呈现出轻松愉悦的感受,其实质是对人自身价值的肯定与升华。

张道一先生曾言:“古代社会美术是人民淳风之美的结晶和物化。”道教造像艺术是实用与精神的完美体现,它的地域性和民族性,映射出民众质朴刚健的风尚。它源于生活又超越生活,强烈地表现出民族文化和时代的精神面貌。简言之,道教造像艺术构造了古代美术质朴率真、刚健清新和富有延续性的品质。

### 三 浑朴遒劲 气势昂扬

浑朴遒劲、气势昂扬是道教造像艺术的内容表现。道教造像艺术是中国雕塑的重要组成部分,研究它的独特审美意趣,旨在探究其在空间中造型的自律性和如何以立体形态来影响人的思想感情与文化形态,也就是以“体量”来反映审美心理及审美形态。雕塑的空间表现力既与内涵深邃的主题相关,也和体量结构互为作用。雕塑语言是体积语言,即用占有一定空间的物质的实体变化,塑造出三维空间的艺术造型,借以再现生活、表现主体的思想感情和审美意识。我们解读雕塑作品,应注重其质感、量感、形体结构感等表现形式。

北朝时期,道教造像盛于关中地区,并呈现向巴蜀山地递进的趋势。其艺术风格浑朴遒劲,气势昂扬;同时再现体量之美,反映社会生活与时代精神以及创作主体的审美感受、审美理想。艺匠充分利用体积的变化和外轮廓线造成的节奏韵律感,赋予道教造像以纯粹的象征性和深远的寓意性,唤起观者的审美联想。

石料原始的自然态势与体量感,是艺匠构思创造道教的重要依据。艺匠们巧妙利用自然石态,审时度势,因势施艺,追求大刀阔斧的豪情,造就道教造像原始的气势与神韵。保持固有的坯料基础,雕凿整体浑然,以

便更集中、纯粹地表现其性格特征，同时体现出造型的单纯性和感情的纯粹性，使两者完美统一。

雕塑的物质实体性特征及其体量感是其他艺术类型不具备的。雕塑的空间依赖于材料体积，更受到材料量的限制，其体量大小直接影响观赏效果和作品主题的表达，同时也关联到雕塑品与自然、人文环境、周边景观的合理配置与空间的协调。<sup>①</sup>

结构也称“图式”“构图”“空间把握”“布控或布局”，是从道教造像的整体结构，即各单元个体的相互关联来构建主题内容的。它关注道教造像的整体造型与底座，头部与躯体形象以及主导动势与装饰纹饰的相互关系。因此，结构的合理与错落，是道教造像艺术形式美的重要依据。简言之，结构是艺匠创作意图、主题精神的关键。正如研究者所言：“中国古代社会美术造型的方式与当下美术学院对物写生式的方法有所不同，作者与物象之间的关系不是相互固定位置的画与被画，而是通过对经验的、现实的、必然的物象全面地感悟，从而表现出自我主观的、直觉的、意念的理想化形象……”<sup>②</sup>

总之，道教造像中呈现体量结构美，充实了它的内容存在方式和物质材料，以其艺术语言表现的外溢形态，改善了个体单元的平衡效果，达到了变化和整体之间的和谐统一。

#### 四 自强不息 厚德载物

自强不息、厚德载物是道教造像艺术的正向内涵。人类掌握世界的方式是多种多样的。不同于其他表现方式，美术显得独具特色。美术以审美的态度对待宇宙万物，其内容是观照以人为中心的社会生活和人的唯美精神与情感，从物质世界到精神世界，从生产关系到思想意识以至整体社会生活，最终创造出美的精神作品。

道教造像的典型造型是同社会生活的本质，事物和人的普遍性、共体性密切相关的。它是真实与高度写意的视觉形象。它形象生动、个性鲜

<sup>①</sup> 参见王宏建、袁宝林主编《美术概论》，高等教育出版社1993年版，第572页。

<sup>②</sup> 吕胜中：《再见传统4》，生活·读书·新知三联书店2004年版，第108页。



明,充分、集中典型地表现出社会生活的本质和规律性。与此同时,它又凝聚着创作主体突出的特殊性、真挚的情感和独特的审美创造。

古代艺术的传达语言是完整的象征符号体系,古代社会道教艺术是最普及、最具生命力的,道教造像介于该符号体系,形象地表达了它的艺术内容和美学本质,成为古代社会物质文化不可或缺的艺术内涵形式。古代艺术由于受到原始文化的继承和现实生活的影响,导致信仰崇拜繁多及精神领域的不自觉徘徊性,呈现出多义并存、多元自足的思维方式。巫术意识、万物有灵、图腾崇拜等原始思维,直接或嫁接地渗透道教造像的创作和审美之中,使其充满淳厚的精神内涵。

道教造像艺术的精神寄托了中华民族底层民众的幻想、理想和信仰。他们一方面把希望寄托于此,另一方面又从信仰崇拜中获取力量,寻求对社会生活的指示。正是众多民众的笃诚信仰,影响着各地域的民俗风物和社会思维方式、生存方式,甚至对中华民族性格的形成起着不容忽视的作用。<sup>①</sup> 张岱年先生曾指出:“在一个民族的精神发展中,总有一些思想观念,受到人们的尊崇,成为生活行动的最高指导原则。这种原则是多数人民所信奉的,能够激励人心,在民族的精神发展中起着主导的作用。可称为民族文化的主导思想,亦可简称为民族精神。同时必须具有两个条件:一是有比较广泛的影响;二是能激励人们前进,有促进社会发展的作用。”<sup>②</sup> 道教文化,正是自强不息、厚德载物的民族精神象征之写意形象。事实表明,历代国人所赞颂的,并非道教造像,而是道教精神。

如上所述,道教造像艺术美学侧重艺术的价值。作为中国民族艺术美学的骨骼构架,这一特性传承拓展了中国艺术史,进而塑造了整个中国艺术美学品格。

道教造像艺术的审美特征是中国古代文艺美学的重要组成部分,它满足了世人实用与精神审美的需求,传承了中华文化传统的审美观念、理想追求和精神祈求。它的美学观受到中国古典美学影响。同时,其思想又为

<sup>①</sup> 参见傅才武《中国人的信仰与崇拜》,湖北教育出版社1999年版,第5页。

<sup>②</sup> 张岱年:《文化传统与民族精神》,《张岱年哲学文选》,中国广播电视出版社1999年版,第15页。

中国美学注入生机,展现出中国美学的完整性特色。

民族审美具有永恒的生命力、本原的凝聚力、勃发的原动力和延绵的连续性,以摆脱生存状态的困惑和树立“多元自足”的人生观信念,充盈了“返归自然,物我为一”的老庄哲学精神。这种精神,以其自然虚静为怀,跃入一种和谐自然、气韵生动的美学境界。实质上,这种精神正是民族传统的艺术精神,是中国艺术特有的美学内涵。

我们在研究道教造像艺术的美学特性时,注重其自然和谐、天趣质朴、体量结构与精神内涵之美等审美特点。其实质侧重从审美主体出发,环绕艺术与审美主体的关系设定,注重研究审美主体的艺术表现及艺术与审美主体的关系。这是借鉴中国传统艺术美学的主体性研究方法,并可给予其审美意义的认知与评价。道教造像虽出自民众,却营造出妙悟自然、浑然天成的艺术境界。那些独特恢宏的审美特征,造就了具有中华优秀传统文化精神和朴素、自然、高度概括的宇宙观。

写意、和谐、神韵、风骨、气息,叙说了道教造像艺术朴拙浑然的审美特性及其理想追求。其中似乎隐含了凭经验去感悟、体验与意会的味道。然而,道教造像艺术是中国大美术的重要构建部分。中国艺术无不受到中国古典哲学的影响和教化。道教造像就是在民众祈求平安富贵、生命繁衍的审美意念中,充当了哲理物化的承载形象体。换言之,旨在“以意会意”,即用直观、可感进行体悟,凭借联想、意会冥思悟“道”。笔者分析的个案艺术特征,实际上就是中国传统艺术整体审美规律的主要特性,也是中国传统美学着力揭示的艺术精神。这种精神,源于中国的道家精神,与儒学注重的艺术价值论,共同建构出中国艺术美学的民族品质。

中国道教造型的特征,反映了中华民族善于吸收、采纳并改造的文化内涵。由此引申为中国民族文化的视觉符号之一。其属性为创造性、延续性和兼容性。作为祥瑞形象,道教神仙持久地与中国“灵物”共居显位,遍布通都大邑和穷乡僻壤,并向文化生活各领域流布,成为古代社会喜闻乐见的吉祥象征。具体讲,“神仙”在中国的历史中,对于研究文化传播过程中物质和精神不同世界的意涵以及中华文化善于吸收、采纳并改造外来文化的过程,都具有重要意义。

以道教造像艺术构架的古代美术,是人类摆脱现实世界的束缚和限

定,获得美妙世界的理想外化。它的审美特征引喻了社会价值,阐发出人生哲理,是心灵净化和改造世界的和谐历程。

### 第三节 道教造像的人文愿景

道教造像艺术同其他中国艺术一样,植根于民族文化之沃土。中国文化的深厚博大培育了纷繁异彩的中国艺术。中国古代美术派生于中国艺术,同时成为“大美术”中不可或缺的组成部分。以道教造像为代表的古代美术,它贯穿于整个古代社会生活之中,不光是一种有形文化,还是一种有形、实体性的民俗。它具有广泛的集体性、承传性与变异性以及明显的功利性、实用性、欣赏性和娱乐性。就造型而言,往往就地取材,手法粗拙有力、质朴率真、刚健清新,反映了古代艺匠健康向上的人生观、审美观和宇宙观。就审美而论,是集壮美和朴素美、生活美、形式美于一身的绝佳体现。

道教造像艺术的精神、气韵、技艺、形态始终具有永恒的生命力,它感召着民众认识形象的真理,激励奋发了人们的情绪,使人产生美的感受与联想。同时,它还能作用于人的思维和感情。这种区别于其他学科的特殊作用即美感作用,或称审美功能。由古至今,古代文艺理论家也非常重视这一审美功能。这种魅力(或特殊的美感作用),从根本上说,就是因为美术和美术作品中的美可以唤起人们的美感,而这种美恰好是由美术中的美所决定。既然美感是一种精神愉悦,那么其中自然就含有感情因素。在美感体验中,感知、理智、情感、想象是彼此联系、互相渗透的。作为再现性为主的道教造像造型艺术,反映了生活的两个重要特点,一是鲜明的概括性,二是较强的表现性和抒情性,即能于静中见动、像中见情。

从核心主旨看,在道教造像艺术表现出的是民众对自然的热爱、对生命的崇敬、对真理的追求,本身就已具备“怡悦情性”和“畅神”的审美因素。从表现形式看,它的审美功能更是体现在不同的美术形态中。道教造像艺术不仅能够满足人们的实用功能,还具有优美的外在造型和深厚的文化内涵。“虽然在社会生活中,人们并不会会有意识地时刻关注这些围绕

着他们的美的形式和形态,但这些美却以一种整体的和谐气氛感染人们的情绪,使人们愉悦和心情舒畅。”<sup>①</sup>众所周知,艺术作品中有真、善、美。这三者相互辩证、互为作用,并分别对应美术中的认识、教育、审美三种功能。在分析道教造像艺术的美学价值时,我们不能割裂它的其余功能。也就是说,道教造像艺术不仅能给人美感,还对人有一定的教育意义,即不但能使人悦目,还会给人以理智的满足,使人更好地认识自然的美,领悟古代社会艺匠在艺术形象中想要表达的淳朴、质真的思想感情,并在美的享受中受到古代社会与文化的教育和启迪。

道教造像不仅仅渗透到民众生活的各个方面,很显然,它还是一种文化方式。诚然,道教造像艺术不只负载了生活功能,还涵括了以审美功能为主的文化创造,影响了民众的精神意志和心理意识,包容着审美心理以及社会生活相联系的有机整体。

审美价值,首先指的是它的基本形式,即“美”的概念体系,而审美价值方式就是审美理想。审美理想表现的不是个别个人的,而是整个社会和社会不同层面的审美关系的实践。因此,审美理想在诸多社会因素的影响下产生和发展,同社会理想等社会意识的各种形式相互作用。简言之,在具体可感的道教造像形象中,审美理想使审美关系的经验形成结晶。这些具体可感的形象就是审美评价的“标尺”。而这评价的主观标准,归根结底是社会及文化价值的反映。它对于感知审美价值的人,可以具有认识世界和自我认识、教育和自我教育、价值定向、交际和享受等意义。<sup>②</sup>以上观点,是美学家们关于审美价值之理想的价值评述,它阐释了审美理想和审美价值之间的相互关系。其实质是揭示审美理想在艺术品中获得新的价值性质,即艺术价值,或者说是一种新的、更复杂的审美价值。众所周知,审美价值仍然是人类活动的主要目标,是古代社会美术最为珍贵的价值取向,具有人类史的整体性和丰富性。而道教造像艺术自然也不例外。

<sup>①</sup> 王宏建、袁宝林主编:《美术概论》,高等教育出版社1994年版,第290页。

<sup>②</sup> [苏]列·斯托洛维奇:《审美价值的本质》,凌继尧译,中国社会科学出版社1984年版,第153页。

因为古代艺术渗透着强烈的文化观念和审美观念，故而使古代审美创造具有鲜明特征。这种特征在古代文化生态背景下形成，与中国传统文化和审美意识气脉相通。张道一先生认为，中国人的传统审美观念中，美与好、祥、善是分不开的。换言之，中国传统对美的认识最初是人们在社会生活中体验到的某种事物和善如意，是那些使人产生愉悦的美好感受。

中国古代的审美观念与中国传统审美观念一脉相承，前者更多地继承了后者的初始意义。有学者曾云：“功利先于审美，审美原于功利。审美的超功利，只在于它是实现了的功利。人通过改造客观世界的实践实现了自己的功利目的，就会在合于自己功利目的的对象上产生超功利的精神快感，即美感……因此，审美所关注的，主要是目的的实现，是合目的性，而不是合规律性与合目的性的统一；至于实现了的目的自然包含着或多或少的合规律性，那完全可以的美感以外的事情。”<sup>①</sup> 对于古代艺术审美观念而言，民众审美是合目的性的、功利性的。研究古代美术的学者指出：“在古代社会文化观念中，善的观念也就是美的观念，合目的性的事物也就是美的对象。审美意识与功利意识是交织融合，混沌统一的。”<sup>②</sup> 由此可知，无论从历史传承还是审美演绎的客观规律来讲，道教造像艺术的审美观念和审美价值，基本是围绕着功利的意识进行。换句话说，审美价值的功利性是民众永恒追求的命题。

民众创造道教造像艺术，主要基于认识及审美价值，实用价值居于其后。它要满足的是人们感情和精神上的需要，并且在人类物质生活与精神生活的发展进程中有错综复杂的作用。它充实生活、美化生活，在丰富社会生活的过程中体现着“对人的关怀”。它的审美价值教育着民众，潜移默化地感召着他们的精神和理想追求。道教造像艺术是古代社会艺匠对现实的审美关系的集中体现。这种表现不是抽象的，而是以具体的道教造型、可拟人化的形式来实现。独具的形象思维、自足的表达方式、含蓄的

<sup>①</sup> 成复旺：《神与物游——论中国传统审美方式》，中国人民大学出版社1989年版，第271—272页。

<sup>②</sup> 吕品田：《中国古代社会美术观念》，江苏美术出版社1992年版，第143页。



美学特征、深邃的文化内涵，这几者结合在一起，最终使它获得了诸多鲜明的美感特征。

这种独具特点的道教造像艺术，是现实生活和古代艺匠的思想、情感相结合的产物，它必将通过可视化特征，引起生活在相应社会关系中的观者的情感和思维活动。当然，它毕竟首先是以具体的道教形式和直观的形象进入人们的视觉范围。因此，它的审美意义必须形象、可感、引人联想及至能够指引人的价值取向。钟敬文先生曾指出：“古代社会美术具有一定的实用性，它同人民群众的日常生活结合得很紧密，但是其中一部分是与人们的心灵和精神世界相关的。古代社会美术不是精英文化，它是群众的、集体的文化。其价值在于，它对人们的生活方式及精神世界起着很大作用。从学术的角度看，通过古代社会美术我们可以了解民众的创造才能、思想等情况。从美术史的角度来讲，古代社会文化与上层文化虽然是相对独立的，但是它们的来源是同一的，彼此也是密不可分的。”<sup>①</sup> 在这里，关键是说古代美术的价值。研究古代美术，一定要用历史的审美眼光和文化史的视角去审视它、解读它。这对研究美术史来说尤为重要。

在社会生活中，道教造像艺术发挥着多种多样的作用。如冥思膜拜、驱邪镇妖、求吉纳祥等。这些可视与隐喻的价值，均是通过质朴刚健、拙实有力的道教艺术形象，或美好的、生命力的可感审美感受传达的。当人们环顾周围的现实语境或追索现状的由来时，它有着帮助人们认识世界现状和历史的作用。当问题涉及人类社会中诸多复杂关系时，它具有道德教育的作用。当它体现着一个时代、一个民族、一个阶层的共同愿望时，它具有鼓舞人心，甚至是感悟民众集团的力量。当人们审视社会和自然、人文生态的具体对象时，它又具有审美作用。这诸类作用，错综地交织在一起，使道教造像艺术在人类社会生活的演化、演变，取得了独特的不可替代的地位。作用越大，其价值也就相应越大。这是显而易见的。中国古代文艺理论《毛诗序》称：“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”这句话道出艺术的价值远远超过了人的寿命和物质享受，是净化灵魂，追

<sup>①</sup> 张敢：《根深叶茂话民艺——钟敬文先生访谈》，《美术观察》1997年第2期。

求精神的崇高之美。

因此，这一切不仅是视觉上的审美感受，更是带有一定的精神功利性。从审美角度讲，它是一种现实、功利的实用美学，具有切实的社会意义与价值。与中国传统的社会生活环境和“大文化”范畴有着深刻的联系。另外，在艺匠们创造道教造像的过程中，它的实用意义在特定的情境中转化为审美功能或审美形式。同时，在这种审美心态不断涵化的过程中，审美因素和审美意识也随之不断丰富，诸如民众对造型规律的把握、技巧的总结运用、审美经验的传授等，这一切都促使道教造像艺术审美功能不断增强，并不断扩大。

在道教造像艺术的创造活动中，审美创造心态和审美因素基本是与其他功能目的结合在一起的，同时也受制于审美创造心态和审美因素。艺匠们既要以审美的创造心态和因素赋予道教造像审美的意蕴。同时，其艺术技巧还要注重满足民族精神的需求，处理得相对圆润。因此，道教造像具备了“驯化”的气质特征，类型写意而稚朴，造型简约且装饰、形象生动并感人，每个形象均造型别致、风格突出、神完气足。审视其形，常忘所雕是“神仙”非“神仙”，给观者带来美的感受与升华。实际上，这是一种关注，在体验道教造像艺术美时所感受到的快乐，也是一种被物化、客观化了的美。

不仅如此，道教造像艺术还丰富着人们的精神生活。我们接受它，从中获得新的观察世界的方式，从而使之富有节奏感和充盈感。所有这些，都是人们将主体审美情感附着其中，并不断演化、涵化的结果。它使道教造像镌刻的实用意义在赋予审美功能或审美意义之后，其审美价值也彰显突兀。另外，道教造像艺术的审美意识还受到中国传统审美思想的制约，它从属于古代社会文化范畴，其价值观念也同出此源。价值观念是价值关系在人类意识中的反映，是主体与客体、需求与满足相互关系的反映。当主体需要得到满足，或有益于满足需要的活动过程和结果，便具备了价值，也就符合人们的价值需求判断。价值判断肯定或否定的态度不仅反映了主体需求的程度，也表明了自身的好恶取舍的行为方式，带有鲜明的功利性。古代社会的价值取向注重现实人生，强调本体的功利需要和利益得失，追求主体的物质或精神性功利目的。简言之，人们为了协调生活，随

时都在追求价值行为与观念,而民众心理与价值观念的整合,又成了古代社会文化规范性的特征。

倘若民众祈福平安、保护生命的本性愿望在现实中难以实现,他们便会凿刻道教神仙,祈求镇邪驱妖,繁衍生息,子续族旺。人们寻求替代现实不如意的精神补偿性的艺术手段。这种合目的、合功利性的审美特点,在古代社会审美价值中也就成为标准与价值尺度,是一种自由的与自觉的、合目的性与合规律性的需求依据,民众的生产实践也以物质或精神的功利追求为理想。曾有学者指出:“中国古代社会的功利价值观念是从人的内在心灵和内在要求出发,以人生的切实需要为目的的古代社会文化观念的实质体现。古代社会审美意识作为一种价值观念不仅反映了古代社会的实践关系,和民众内在需求与现实满足之间的关系,也浸透了古代社会价值观念的功利性,人们以摆脱这种功利意识去作审美判断和审美追求。”<sup>①</sup>

古代艺匠在生产劳动中创造的道教造像,体现出人的自由创造。它所体现出人的智慧、才能和力量,不仅是人类历史发展的结果,而且体现了人们对形式法则的自觉运用,以便满足民众的进一步审美要求。这样的形式才能成为完美的形式。这样的道教造像从内涵和审美上才能达到高度的有机结合。马克思说:“动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造,而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产,并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象;所以,人也按照美的规律来塑造物体。”“美是在人区别于动物的生产劳动中产生的,它反映的是带有社会性的、历史存在的人的有意识的生产活动的本质……在其现实上,它是一切社会关系的总和。”<sup>②</sup>也正是在这个意义上,我们可以说美是社会生活中民众劳动的印记,同时也是人类劳动的产物。

随着社会生活中民众劳动领域的扩展和丰富,美的领域也在不断地扩展和丰富;随着人类劳动技能的发展和提高,美的水平也在不断地发展和

<sup>①</sup> 吕品田:《民间美术观念》,江苏美术出版社1992年版,第143页。

<sup>②</sup> 《马克思恩格斯全集》(第42卷),第96—97页;《马克思恩格斯选集》(第1卷),第18页。

提高。古代社会艺匠们是以现实社会中人的要求和生命意义的价值实现作为自己的审美标准与追求理想，并把“心所思”的观念融会于道教造像艺术形式中，从而获得审美意义上的美感和自足感。诚然，古代社会审美意识透射出民众的功利性意识，这两个方面互融互通，相互作用。在民众看来，道教造像袒护生灵、驱邪避害、求吉纳祥，隐喻地表达了人们对人生境界的向往以及对强烈生命意识观的树立，共铸了集体、永恒的生命繁荣的审美理想。而这种观念与精神上的趋利除恶的功利追求，正是通过道教造像艺术的审美中介表达出来的，换言之，这也是道教造像艺术审美价值之所在。

道教造像艺术是以感性形象的具体性和生动性来表达民众们的思想情感的，这意味着道教造像的受用者与传承者，以心境的力量投入道教艺术之中，去感受它的美与意味，感受它存在的价值，这种价值当然不仅指物质的，更重要的应属精神的、审美的。而这一接受的过程，使得客体在不知不觉中受到道教造像艺术的感染和价值启迪，民众的精神境界也相应随之而改变。可以这样认为，道教造像艺术审美价值不是一朝一夕形成和作用的，而是一种“潜移默化”润物细声的作用。

此外，道教造像艺术还具有不同于其他审美活动的特殊性。道教造像属于古代社会雕塑的品类范畴，它以适当的手法 and 技巧，把道教形象处理得足以满足变化着的观者的特殊性，以便再产生并调动客体的联想和想象的感染作用。王朝闻先生曾指出：“因为区别于一般绘画的雕塑形象，它那再现生活的局限性与特长，更大程度上是从个别见一般、局部见全局的，这就迫使雕塑家不得不尽可能使造型具备一种特殊作用——从有限中见‘无限’。……雕塑取材、结构的独特性，迫使它追求小中见大等艺术的力量。”<sup>①</sup> 这里所示的雕塑所具有的特殊审美作用，为我们探讨古代雕塑美术提供了理论借鉴。

诚然，道教造像艺术形象的单纯性，就是“美”的创造。因为古代艺匠对现实生活进行更集中、更概括的反映，都汇集在道教造像审美的创造中，故而道教得以满足人们多方面的审美需要。同时，由于材料的特点，

① 王朝闻主编：《美学概论》，人民出版社1981年版，第262页。

道教造像艺术不光拥有与触觉相联系的质感和量感，更具备审美的价值和意义。它作为较永久性，以静制动、以无声示有声的审美特性作用于民族的内心世界，规约人的情感和理性认识活动。这种感性审美功能不仅能愉悦民众身心，还能感召民众丰富的想象，获得比现实生活更集中而逾越的美。可视其为理想之美，或境界之美。

如前所述，道教造像艺术是民众改造自然的社会生活产物，它是合目的性与合规律性相统一的具体形象，是人对现实审美关系的集中化、物态化的表现，也是人的审美经验在具体的外化形式中的结晶，是民众依据自己对美的规律的认识、领悟，有意识地进行情感和理性认知的审美创造。同时，它寄托着人们对生命存在的观照，对人生价值的追求。它以“美”的形式作用于人们的精神活动，使之更加丰富、充盈，进而升华出情感的世界。

道教造像艺术对民众的人生观、价值观和审美取向均产生了不同程度的制约与影响。这显然与其特殊的审美价值导引有关。它以特殊的视觉化符号，实现了主体与客体之间的审美交流，融会了二者的社会内容，提高了古代社会艺匠们的审美趣味，开拓了思想视野，使其能更好地深入生活现象的本质，更深刻地去领悟、把握现实的美。这样就会形成某种社会行为规约和方式，由于它建立在人类认识世界、改造世界的实践活动的坚实基础之上，有着深厚的历史根源和社会根源，因此具有普遍的社会意义。众所周知，作为一种意识形态，艺术对人的精神产生着整体性的精神作用。这种精神作用以审美形式显现，它首要的、关键的精神作用就是审美功能，既然是功能，必然会强调审美价值。

总之，人类以艺术方式来掌握世界，是把人对世界的物质掌握和人对世界的艺术、审美掌握联系起来，在物质追求过程和精神追求过程的统一性中把握艺术和美的特性。这样一来，艺术和美就不是孤立存在的精神产物，而是人的多种生产实践活动的一种结果，它的美学价值是艺术品的根本价值。在道教造像艺术中，真、善、美的情感统一以及形态和特殊性质来源于价值的作用，它不仅内涵丰富，其艺术形式也美轮美奂，同时审美价值也成为普遍的、有连贯性的社会历史的组成部分，从而促使道教造像艺术的美学体系从内涵到外延都得到相应充实。



从古至今,道教造像艺术以其悠久的历史 and 独特的风貌彰显于民族文化之林,它以直观的图像影响着人们的物质及精神生活,颂扬了积极进取的民族精神,指引着世人的价值取向,传播着中华民族驱除邪恶、纳福迎祥的祥瑞观念,并逐步演化为人们普遍认同的审美理想,慰藉人们在现实中的困惑与创伤,净化人们在世俗生活中的心灵污垢,甚至对中华民族精神的形成起着不容忽视的重要作用。

## 结 语

道教造像是民族艺术的重要分支，拥有本土性和根源性，兼具物质与精神双重特征，展现艺术哲学、地缘文化、社会动因三重要义。隋唐是我国道教全面发展的繁荣阶段，也是道教美术遗存最为精彩纷呈的时期。隋唐西部（关中、巴蜀）道教造像和宗教信仰、社会背景、地域空间、人文思想、审美追求、生产技术等因素息息相关，主要包括四点共性。

### 一 崇奉升仙长生，借鉴佛教造像

宗教是人类的精神栖居和情感依托，宗教文化是古代文化的重要组成部分。其本原义涵在于精神。道教精神根植于中华本土，是民族文化及审美意旨长期发展的产物。道教美术作品是道教精神的物化观照，积淀着厚重的民族精神因素和传统文化意蕴。

相比其他宗教美术作品，道教美术作品更加贴近市民生活，强调生活化、世俗化、民众化。道教根植于中华，有着深厚的文化土壤及文脉基因，它不同于西方传统一神教，拥有特有的仙神体系，为信众构筑完整的神仙世界。道教的神仙谱系中有上千位神仙，同时伴有独特的修行方式。道教认为，人可以通过修行长生不老，羽化成仙。和佛教相比，道教造像显然焕发出了更为炽热浓烈的“人间烟火”，能够更直观反映出民众对仙神世界的认识与理解，体现出世俗化的审美意旨。

在原始初创阶段，道教缺乏完善的神仙体系，它借助东周时期的黄老思想、讖纬方术、仙神观念等理论体系，相互交融，兼容并包，逐步创制成道教雏形，经过孕育发展，最终形成正式的官方道教。在我国历史上，

道教美术作为中国传统文脉的重要组成部分，一直和儒、释、禅花开共融，对中国社会产生深远影响。升仙长生是道教徒毕生追求的至高目标。

道教美术的核心是道教观念和教理，其禁忌与教化本质是为弘传宣施道教观念，属宗教宣传工具范畴，是民众信仰的物化形态。道教造像不仅仅是道教文化的物化载体，还是民众心理依托的精神栖居，它存在的主要目的是为教义、教理服务，但它也同时满足了民众的精神愉悦和心理满足。

和其他宗教不同的是，道教注重此生现世，渴望生命永存，不把希望寄托在杳渺的来世。这恰好填补了现实社会的遗憾，满足了世人渴望肉体永生，精神永恒，使信众在其中产生循道和谐的生命美学体验，进而使其完善自身的主体意识。伴随着道教的生发、繁盛与流变，道教美术亦逐步成熟并日渐壮大。

“道”属民族理性哲学范畴。不仅普通民众能够从道教教义及道教经典中寻求自身的情感依托，文人士大夫阶层同样可以从中感悟人生追求。据载，历史上鸿儒文士参与道教美术活动的屡见不鲜。这一方面使道教美术浸染了文化气息和况味，同时也是道教理念顺合士人艺术追求、人文愿景、才思气息的绝佳心理显现。道教义理意韵高远、风姿昂然，很多核心内容恰好贴近中国传统文人的精神需求。道教美术承载了汉唐的激昂豪迈、魏晋的慷慨洒脱，是中国文人的精神栖居，并最终成为承载世俗信众精神栖居的情感支持，从这一点来说，该时期的道教造像和其他宗教美术又是完全一样的。

在隋唐时期的关中、巴蜀道教造像中，我们时常会看出其借鉴“佛道混合”模式。作为本土宗教美术，尽管道教美术在形成初期便具备了民族性、时代性和社会性，却缺乏一套独立的风格体系。一方面，由于早期道教造像缺乏完整的神仙排位谱系和造像规制。而佛教自西汉末传入中原，信者甚众，佛骨禅香，钟鼓悠长。故而，道教造像的创作者们有意无意地将目光投向已然宝相庄严、深入人心的佛像身上，在诸多形制外观、细节刻画上吸收、仿鉴甚至直接借用了佛教造像形制。另一方面，佛教也需凭借道教这门本土化宗教的世俗土壤进一步传播教义，推广信众。由于文化的交流融合，外来文化很大程度上影响了本土文化及宗教造像。很多道教



造像仍颇受佛教影响。这是魏晋南北朝道教美术的遗续，既保留承继中国传统雕塑风格，又吸收借鉴外来雕塑艺术特色，将“汉化”与“梵式”有机结合，将造像刻画得淋漓尽致、栩栩如生。

## 二 王权教化荫庇，世俗民间给养

隋唐是我国道教造像发展的第一个“黄金期”。以关中、巴蜀为代表的道教造像更是繁炽盛隆。早期道教虽一度受统治者打压批判，但总体上仍以利用为主。尤其是在社会稳定、经济繁荣、天下承平的时代环境下，政权的荫庇扶持，为道教美术的创作提供必不可少的客观条件。

隋唐时期，道教教义广布泛传，大批民众纷纷开始接受道教义理、认同道教教理、尊奉道教仙神。道教宫观规模宏大、数量众多。道教教义已然逐渐适应并日益亲和儒家纲常，愈发迎合并满足王权统治者的政权需要。官方支持成为道教美术发展必不可少的前提条件。

隋代统治者高度信奉道教，对道教实施保护政策，推行“佛道兼容”。文帝建道观、度道士，扶持道教发展，更将道家“五劫”“开皇”定为开国年号（后改仁寿），足见对道教的尊崇。炀帝在位时更是在长安修建了十座道观，对道教亦颇为推崇。到了唐代，为提高皇权地位，宣扬取代隋朝的“奉天承运”，李唐统治者尊老子为始祖，奉老子为“玄元皇帝”，宣称自己为“神仙苗裔”。自高祖李渊起，太宗、高宗、中宗、睿宗等，皆带有浓厚的道教情结。为巩固王权政治，神化君权神授，统治者一方面借助道教教理教义鼓吹自己授命于天、遵从天命的神圣统治地位，对道教鼎力扶持、踊跃输将、大兴道观、重用道士，赏赐著名道士封号、宅邸，赋其特权，使得道教信仰蒸蒸日上、道教教义广施布传、道教美术发扬光大，可谓“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”。由于皇室倡导，老庄学说在隋唐时期蔚然成风，涌现众多道教学者，道教书刊也借此大增，汇编成藏，付梓刊行。

玄宗在位期间是唐代道教的全盛时期，曾在全国掀起一股自上而下的崇道热潮。上有所好，下必甚焉。现今已知隋唐时期关于《老子》的注疏就有三十余家。此外，该时期还出现诸多受黄老思想影响的理论著作。这

些论著对道教教理、教义和方术等内容做了较为全面的阐释，为道教造像仙神谱系的完善奠定了理论基础，对当时和以后的道教理论发展产生深远的影响。道教的理论建树取得前所未有的发展，道教造像可谓盛极一时。另一方面，为了得到统治者更加广博雄厚的接受与认同，道教也在一定程度上迎合王公贵族的个人意识，包括主体心性、个人喜好、审美倾向等。可以说，统治阶级的审美情趣和审美观念潜移默化地渗透进道教造像的方方面面。

尽管隋唐时期的道教经常得到王权的支持拥趸，然而绝大部分的善男信女皆来自民间，制作者和供养人都是布衣平民，来自民间的身份使得他们信奉、制作的道教造像也带有浓厚的民间气息。很多工匠本人就是道教信徒，在创作中，他们得到了莫大的精神寄托和心理满足。因为道教不仅将神像视为奉祀对象，还将造像过程与信仰结合，工匠们用手中的刻刀和画笔，将自己熟悉的现实生活带入幻想中的理想天国。这虽是现实中并不存在的虚拟化境，然而自始至终都带有鲜明浓烈的世俗基因，那些神秘的理想世界，其实就是现实生活的物化观照。

隋唐道教造像的世俗性从它生发之初起便一直伴随着它的整个生成、传播和推广过程，这是该时期道教美术的艺术特点，并由它的文化属性和历史机制决定。不论是造像的外貌特征、仙神的衣着服饰，还是工艺的制作手法、雕刻的题材内容，其审美意旨和艺术风格皆带有鲜明的世俗文化特点。其产生、发展、繁盛自始至终都未离开世俗民间的土壤。

隋唐时期关中、巴蜀的道教造像艺术，一直和普通民众的世俗生活紧密相连，成为劳苦大众逃避红尘凡俗的困苦磨难、追寻自在逍遥的永乐净土、寻求心灵慰藉的情感依托的重要支柱。其内容和表现形式贴近百姓世俗生活，容易被民众了解并接受，具有鲜明的世俗意蕴。可以说，世俗与民众就是该时期道教美术的“给养”。

此时的道教造像，包含浓厚的世俗性、民众性和通俗性。那些民间俗神，贴人心、接地气，和老百姓的生活息息相关，几乎成为寻常人家生活中的一部分。人们相信，凭借这些道教美术作品（造像、画像等），可以解决他们现实生活中的困难，帮助他们摆脱苦境，实现美好的祈望，满足理想的诉求。





图 J-1 父母恩重经变相图

道教的生发离不开得天独厚的草根性和世俗性。道教美术是民众宗教信仰和精神世界的重要组成部分，和那些纯粹的、庙堂里的宫廷美术和精致的、书斋里的文人美术不同，道教美术的受众更倾向于普罗大众，其传达出的精神情感是质朴的、直接的、炽烈的，而且让观者（信众）一看便知教理含义，明白教义所指。其崇尚贴合民众、俗辣大胆、绚丽繁复、炽热昂扬的审美倾向，拥有浓烈的生活气息。

在封建王朝中央集权的政治语境下，统治者的支持是道教美术发展的先决条件。但与此同时，道教却一直未脱离民众，它一方面向上层社会蔓延浸透，另一方面也向底层民众传播融合，无论是道教教义、道教理论、道教经典，还是道教美术，最终的存在目的都是为了宣扬道教，推动道教发展。对于基数庞大的下层民众，他们既是道教的接受者，更是道教的传播者。作为中国传统文化中的典型符号和祥瑞母题，道教神仙长期占据灵物显位，从深山沃野到市井通途，道教造像的吉祥寓意图像和仙神佑护意识日渐融入寻常百姓生活的凡俗生活，且深入人心。因此，它的发展和

民众的认同和推崇息息相关，离不开草根文化的世俗给养。从某种程度上说，正是民众的认可和传播，给养了道教传播的受众与土壤，并最终成就了隋唐道教造像的发展。

### 三 物质精神并蒂，写意解构共融

道教造像艺术是中国古代文化及美术中具有独特价值的艺术类型，是中国艺术文化观念的独有表现方式。道教造像在精神信仰层面，替代了先民们原始时期的崇拜灵物，使之具象化、物象化。在漫长的发展历程中，它逐渐由宫寺陵阙进入府第宅舍，并最终进入寻常百姓之家，从室外登堂入室，充当人类祈福纳祥的瑞兽与保护神。虽出自人工，却大巧若拙、浑然天成，充分展示中国古代艺术特有的造型观念和审美取向，形制端方拙雅、样态古朴厚重，为其他任何造像艺术类型无法替代。

隋唐道教造像艺术以民俗风物的形式显露于社会生活，饱含人类文化脉络和世人对生命的热爱，是具有鲜明的文化人类学特征的行为模式。它是创作者、民族、时代以及中西文化交流的综合产物，是中国古代造像艺术独创的“文化符号”，是在特定时期的“人类文化圈”由某种习惯性的形而上思维系统架构的“行为文化层”，是通过人类的社会实践和意识活动，长期孕育出的价值观念、审美指向、思维方式等构成的“心理文化层”。它以神祇信仰、神灵驱魔、纳福喜庆及繁衍生殖等特质反映的人与自然的和谐关系，即“天人合一”。与此同时，其他形式的文化范畴也源源不断地为道教造像艺术注入生机活力，构成道教造像艺术绚丽多姿的艺术风格。

在题材内容上，隋唐西部道教造像艺术大大延展了古代造像艺术的表现领域，呈现多义并存状态，兼有物质及精神两重属性。

在造型观念和表现手法上，此时的道教造像集中反映民众审美理想，以最具代表性的隋唐物象造型追求质朴、浑厚的艺术风格，与此同时，工匠在发现并利用自然环境中普遍存在的规律性物象的同时，还注重借助主体审美发掘道教要素，经“解构”之后，“二次加工”出意趣盎然的全新艺术形象，其艺术形象极具张力，显得清新明朗、稚拙真淳。中华传统文

化中的许多审美特性直接作用在了道教造像艺术造型风格之中。

隋唐时期的西部道教造像，是现实主义和浪漫主义的有机结合，不仅拥有端润质朴的现实气息，还强调造像的仙神风骨，理想化程度较高，直观地反映出当时道教美术的美学思想和审美倾向。浪漫主义的表现手法体现在创造者们通过丰富的想象力将虚无缥缈的天界仙神形象变为现实人间的艺术品，并使之惟妙惟肖，将“人”与“仙”融为一体，这不仅是创作主体的别具匠心，凸显创作主体的娴熟技巧及丰富想象，同时还更加贴近凡俗百姓的寻常生活，使得善男信女们更加容易接受并认可道教的教义教理，用一种不动声色的手法使得道教更加深入人心。这是创作者身份、审美倾向、道教本体特色、文脉基因延续的必然结果。同时，这种创造初衷和审美意旨也推动了道教美术发展，促进了道教信仰繁荣。

一直以来，在民众的思维观念里，道教造像艺术始终使观者倍感亲切，它不仅能够抚慰人心的困苦，人世的苦难，还可营造出祥和平安的生存环境，它借用象征和寓意的艺术形式，映射时人追求幸福生活的美好祝愿。它充当着庇佑世人的重任，它特有的形式特征、造型方式、美学体系与淳厚、朴质、真切、粗犷的艺术语言，均来自传统文化观念及对西方动物原型的改造与利用。

隋唐西部道教造像的造型艺术风格不仅满足了信众的补偿心理，还传达出普通百姓的心理状态和对理想的祈望，折射出民众的精神信仰。与此同时，它还凝聚着工匠的造型观念与工艺技法的主要内涵，包括归纳简化、提炼概括、变形夸张等。道教造像艺术借鉴并吸收了我国历代石雕艺术的传统技艺，同时使得创作者的创意与构思在继承中得到充分发挥，其审美指向从古朴浑厚到繁缛精美，造型以方型团块为主，构图样式方圆并蓄，创作手法以刀代笔，空间模式以小观大，追求以石之势，给观者以自然天成、随意夸张的审美感受，作品风格浑整概括、粗放质朴、趣味性强。又兼因地制宜，关中写实雄健，巴蜀写意拙趣，在整体旨趣上，其审美追求又折射出中华文脉中合规律性与合目的性的和谐统一，凸显“大写意”精神。

作为传统文化精神的物化载体，西部道教造像艺术体现创作主体的审美指向和精神追求，其创造活动完全符合传统美术造型的文脉理念，不仅

符合在古代社会的审美及精神传统，还合理吸收外来文化及传统文化自身的创造性。这种创作过程实际上是一个传统与现实“解构”和“重建”的过程，是集体意识与个体意识（知觉）、文化符号与现实物化、社会意义与个性化特征的碰撞、相融与统合的过程。

#### 四 承继优秀文脉，构筑时代精神

西部道教造像在我国古代美术史中占重要地位，在历史的长河中，它涵盖当时社会的历史政治、文化经济、宗教信仰以及许多其他文化信息与文脉符号，是中华文明史中的重要缩影，作为中华民族特有象征艺术和造像模式，它为中国古代社会构成了经典的造型艺术物质遗存，蕴含了炎黄子孙对生命及人生的炽热情怀。

道教神仙形象之所以能全面展现中国传统文化，折射传统文化的创造性、延续性、兼容性等基本精神，并最终成为文化的重要组成部分，主要归功于古代文化的共生性及中华民族“多瓣一中心”（即多元一体化）的文化格局。

关中、巴蜀道教造像艺术的产生与发展与西部地区民众的社会生活关系紧密。它始于魏晋、成于隋唐、盛于宋元、衰于明清，至近现代仍在延续，凝结着中华民族的深厚情感，体现了黄河流域人民对生活的热爱及精神信仰，以独特的内容与鲜活的形式体现着民族性、地域性和多样文化的艺术特色。

“中华优秀传统文化是中华民族的精神命脉，是涵养社会主义核心价值观的重要源泉，也是我们在世界文化激荡中站稳脚跟的坚实根基。”西部道教造像艺术，不仅是中华民族的宝贵艺术遗产，而且是人类共同的文化财富。道教造像艺术的审美观念和艺术语义，创造了中国古代社会艺术的基本特征，在审美价值上，具有一定的普遍性。在历史长河中，道教造像艺术是中国古代社会雕塑艺术的重要组成部分，它能够吸收并融合多元文化元素，创造中国古代艺术的新风格，不仅丰富了古代社会的雕塑艺术语言，还拓宽了古代社会的艺术类别，其审美观念、审美理想及审美标准，对不同层次的文化与艺术交流起着交换且相互制约和指



导作用。

道教造像的创作者，他们精心打磨、专心雕琢，虽未青史留名，却传承着中华泱泱大国的“工匠精神”。这种精神坚持不懈、一丝不苟、严谨专注、精益求精，它无法用文字记录，难以由流程指引，在现代化大工业流水线操作程序泛化的今天，重提工匠精神，重塑工匠精神，是时代的共识，更是引领中国艺术、中国制造彰显时代精神，加快全社会凝神聚力共圆中国梦的历史进程。

图像造像是最典型、最直观的文化交流“桥梁”。这里的“文化”，穿越古今、涵盖中西。道教造像艺术包含中国古代社会巫术说、图腾说、神性说等文化内涵，涵盖古代石雕艺术最突出的技法规律。创造者们将自然对象、历史事实、神秘哲学融汇于装饰中，成为中国古代艺术的一个重要组成部分。它的出现，是中国古代艺术发展的必然。它不仅是中国古代的雕塑艺术珍品，还对中国艺术史的发展具有影响深远，对世界人类文化遗产做出了突出贡献。与此同时，它还促进石雕艺术追求的“再现”风格成为主流风尚，顺应中华审美的艺术形式及艺术语言的表达功能。

作为古代社会的“守护神”，西部道教造像是驱邪避凶、纳福祈瑞的人类精神图腾，是古代宗教社会的视觉符号及物化载体。无论是从艺术还是文化的角度来审视，都具有不可磨灭的历史意义和无法替代的美学高度。与此同时，还具有重要的现实意义。道教造像艺术，是“精神”的艺术。它所代表的，是具有“中国精神”的艺术之美。中国的道教造像艺术，是中华雕塑艺术中的翘楚，是沟通天、地、人、神的引魂者，是华夏儿女技艺巧思、人文智慧、审美情怀的载体，是炎黄子孙锐意进取、积极向上、宽厚博大的投影。

一直以来，审美意旨与美学高度都在推动着人类文明的前进步伐。在21世纪的文化语境下，“我们比历史上任何时期都更接近中华民族伟大复兴的目标，比历史上任何时期都更有信心、有能力实现这个目标”。今天的道教美术作品，除宗教信仰、人文愿景、审美追求外，更多体现的是“人民对美好生活的向往”，是“用美善战胜丑恶”。作为美术工作者，我们应该像习近平总书记所说，“运用历史的、人民的、艺术的、美学的观点评判和鉴赏作品”，使承载中华民族传统文化精神及正能量的优秀美术



作品充分在新时期充分发挥“举精神之旗、立精神支柱、建精神家园”的作用，“彰显信仰之美、崇高之美”，弘扬中国精神，凝聚中国力量。因为，“只要中华民族一代接着一代追求真善美的道德境界，我们的民族就永远健康向上、永远充满希望！”

## 参考文献

### 一 典籍专著

- 《道藏》，文物出版社、上海书店出版社、天津古籍出版社 1988 年版。
- 《隋书》，中华书局标点本。
- 《旧唐书》，中华书局标点本。
- 《新唐书》，中华书局标点本。
- 《资治通鉴》，中华书局标点本。
- 《唐大诏令集》，学林出版社 1992 年点校本。
- 《唐会要》，上海古籍出版社 1991 年点校本。
- 岑仲勉：《隋唐史》，高等教育出版社 1957 年版。
- 韩国磐：《隋唐五代史纲》，人民出版社 1979 年版。
- 吕思勉：《隋唐五代史》，上海古籍出版社 1984 年版。
- [英] 崔瑞德编：《剑桥中国隋唐史》，中国社会科学出版社 1990 年版。
- 玄奘、辩机著，季羨林等校注：《大唐西域记校注》，中华书局 2000 年版。
- 杜佑、颜品忠等点校：《通典》，岳麓书社 1995 年版。
- 张星烺编注：《中西交通史料汇编》，中华书局 2003 年版。
- 方豪：《中西交通史》，岳麓书社 1987 年版。
- 翁独健主编：《中国民族关系史纲要》，中国社会科学出版社 2001 年版。
- 沈福伟：《中西文化交流史》，上海人民出版社 1985 年版。
- 任继愈主编：《中国哲学史》，人民出版社 1979 年版。
- 任继愈译注：《老子新译》，上海古籍出版社 1978 年版。
- 任继愈主编：《中国道教史》，中国社会科学出版社 2001 年版。
- 任继愈主编：《中国佛教史》第一卷、第二卷，中国社会科学出版社 1985

年版。

任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社 1991 年版。

任继愈主编：《中国哲学发展史》（隋唐卷），人民出版社 1994 年版。

卿希泰主编：《中国道教思想史纲》第一卷、第二卷，人民出版社 2009 年版。

卿希泰主编：《中国道教史》（修订本）第二卷，四川人民出版社 1996 年版。

侯外卢主编：《中国思想通史》第一至四卷（上、下），人民出版社 1959 年版。

张岱年：《中国哲学大纲》，中国社会科学出版社 1982 年版。

杨向奎：《中国古代社会与古代思想研究》上册，上海人民出版社 1962 年版。

陈寅恪：《金明馆丛稿初编》，上海古籍出版社 1980 年版。

陈寅恪：《金明馆丛稿二编》，上海古籍出版社 1980 年版。

陈寅恪：《隋唐制度渊源论稿》，上海古籍出版社 1963 年版。

陈寅恪：《唐代政治制度论稿》，上海古籍出版社 1956 年版。

顾颉刚主编：《古籍考辨丛刊》第一集，中华书局 1966 年版。

《古今图书集成·艺术典》，中华书局影印本 1934 年版。

张岱年、方克立主编：《中国文化概论》，北京师范大学出版社 1994 年版。

张岂之：《中国思想史》，西北大学出版社 1989 年版。

方光华：《俎豆馨香——中国祭祀礼俗探索》，陕西人民教育出版社 2000 年版。

樊光春：《西北道教史》，商务印书馆 2010 年版。

潘显一、李裴、申喜萍等：《道教美学思想史研究》，商务印书馆 2009 年版。

袁行霈主编：《中华文明史》第一至三卷，北京大学出版社 2006 年版。

钟敬文主编：《民俗学概论》，上海文艺出版社 1998 年版。

徐杰舜、周耀明：《汉族风俗文化史纲》，广西人民出版社 2001 年版。

张彦远、俞剑华注释：《历代名画记》，上海人民美术出版社 1962 年版。

孙机：《汉代物质文化资料图说》，文物出版社 1990 年版。



向达：《唐代长安与西域文明》，河北教育出版社 2001 年版。

蔡鸿生：《唐代九姓胡与突厥文化》，中华书局 1998 年版。

李零：《入山与出塞》，文物出版社 2004 年版。

林梅村：《汉唐西域与中国文明》，文物出版社 1998 年版。

[美] 谢弗著：《唐代的外来文明》，吴玉贵译，中国社会科学出版社 1995 年版。

[日] 曾布川宽著：《六朝帝陵》，傅江译，南京出版社 2004 年版。

贺梓城：《文物资料》（丛刊），1980 年第 3 辑。

杨宽：《中国古代陵寝制度史研究》，上海人民出版社 2003 年版。

徐吉军：《中国丧葬史》，江西高校出版社 1998 年版。

刘敦桢主编：《中国古代建筑史》，中国建筑工业出版社 1984 年版。

萧默主编：《中国建筑艺术史》，文物出版社 1999 年版。

楼庆西：《中国小品建筑十讲》，生活·读书·新知三联书店 2004 年版。

《佛教小百科》编辑部编：《佛教的动物》，中国社会科学出版社 2003 年版。

傅才武：《中国人的信仰与崇拜》，湖北教育出版社 1999 年版。

赵国华：《生殖崇拜文化论》，中国社会科学出版社 1990 年版。

[日] 足立喜六著：《长安史迹研究》，王双怀、谈懿诚、贾云译，三秦出版社 2003 年版。

（清）毕沅：《关中胜迹图志》，关中丛书本。

中国公路交通史编审委：《中国丝绸之路交通史》，人民交通出版社 2000 年版。

史念海：《河山集》，生活·读书·新知三联书店 1963 年版。

李健超：《陕西地理》，陕西人民出版社 1984 年版。

陕西师范大学地理系《陕西省榆林地区地理志》编写组编：《陕西省榆林地区地理志》，陕西人民出版社 1987 年版。

杨群：《民族学概论》，上海社会科学院出版社 1998 年版。

张晓虹：《文化区域的分异与整合——陕西历史地理文化研究》，上海书店出版社 2004 年版。

黄淑娉、龚佩华：《文化人类学理论方法研究》，广东高等教育出版社 2004

- 年版。
- 司马云杰：《文化价值论》，陕西人民出版社 2003 年版。
- 陕西省文物局编：《中国文物地图集·陕西分册》，西安地图出版社 1998 年版。
- 马德编著：《敦煌工匠史科》，甘肃人民出版社 1997 年版。
- 曾毅公：《石刻考工记》，书目文献出版社 1983 年版。
- 王伯敏主编：《中国美术通史》，山东教育出版社 1996 年版。
- 王子云：《中国造像艺术史》，人民美术出版社 1988 年版。
- 阎文儒：《中国石窟艺术总论》，广西师范大学出版社 2003 年版。
- 王伯敏主编：《中国少数民族美术史》，福建美术出版社 1998 年版。
- 李淦：《陕西古代佛教美术》，陕西人民教育出版社 2000 年版。
- 陈垣编，陈智超、曾志英校补：《道家金石录》，文物出版社 1988 年版。
- 雷闻：《隋唐国家祭祀与宗教》，生活·读书·新知三联书店 2009 年版。
- 孙亦平：《道教文化》，南京大学出版社 2009 年版。
- 詹石窗：《道教文化十五讲》，北京大学出版社 2003 年版。
- 胡文和：《中国道教石刻艺术史》（上册、下册），高等教育出版社 2004 年版。
- 汪小洋、李彧、张婷婷：《中国道教造像研究》，上海大学出版社 2010 年版。
- 朱越利主编：《中国道教宫观文化》，宗教文化出版社 1996 年版。
- 李淦主编：《道教美术新论》，山东美术出版社 2008 年版。
- 胡文和：《四川道教佛教石窟艺术》，四川人民出版社 1994 年版。
- 王忠信编：《楼观台道教碑石》，三秦出版社 1995 年版。
- 张江涛：《华山碑石》，三秦出版社 1995 年版。
- 山西省耀县药王山博物馆、陕西省临潼市博物馆、北京辽金城垣博物馆合编：《北朝佛道造像碑精选》，天津古籍出版社 1996 年版。
- 龙显昭主编：《巴蜀道教碑文集成》，四川大学出版社 1997 年版。
- 刘兆鹤、王西平：《重阳宫道教碑石》，三秦出版社 1998 年版。
- 李淦：《论汉代艺术中的西王母图像》，湖南教育出版社 2000 年版。
- 陈云岗：《龙盘虎踞·中国古典雕刻的文化方位》，陕西人民教育出版社



- 1991 年版。
- 张道一：《工艺美术论集》，陕西人民美术出版社 1986 年版。
- 张道一、廉晓春：《美在古代社会》，北京工艺美术出版社 1987 年版。
- 杨学芹、安琪：《古代社会美术概论》，北京工艺美术出版社 1990 年版。
- 王宁宇：《中国西部古代社会美术论》，青海人民出版社 1993 年版。
- 吴中杰主编：《中国古代审美文化论》第二卷，上海古籍出版社 2000 年版。
- 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。
- 成复旺：《神与物游——论中国传统审美方式》，中国人民大学出版社 1989 年版。
- 俞剑华编著：《中国画论类编》，人民美术出版社 1986 年版。
- 吕品田：《中国古代社会美术观念》，江苏美术出版社 1992 年版。
- 潘鲁生：《民艺学论纲》，北京工艺美术出版社 1998 年版。
- 唐家路、潘鲁生、邓福星主编：《中国古代社会美术学导论》，黑龙江美术出版社 2000 年版。
- 林通雁主编：《陕西古代社会美术大系·石雕泥塑》，陕西人民美术出版社 2004 年版。
- 陕西省文物局编：《陕西省志·文物志》，三秦出版社 1995 年版。
- 陕西省地方志编纂委员会编：《陕西省志·民俗志》，三秦出版社 2000 年版。
- 陕西省地方志编纂委员会编：《陕西地方志丛书·富平县志》《合阳县志》《蒲城县志》《澄城县志》《乾县县志》《绥德县志》《米脂县志》《子州县志》《府谷县志》，三秦出版社 1994 年版。
- 曹世玉总编：《绥德文库·绥德州志》《石刻艺术卷》《古代社会故事卷》《民俗风物卷》《民歌卷》，中国文史出版社 2004 年版。

## 二 论文

- 王世仁：《“永乐宫”的元代建筑和壁画》，《文物》1956 年第 9 期。
- 邵茗生：《记明前拓北魏中岳嵩高灵庙碑》，《文物》1962 年第 11 期。

王泽庆：《稷山青龙寺壁画初探》，《文物》1980年第5期。

黄永年：《记听雨楼旧藏〈马天祥造像记〉》，《文史》第二十九辑（1981年）。

吕树枝：《武则天金简》，《历史教学》1983年第3期。

邓少琴、王家祐：《窦圄山道教转轮藏雕像初探》，《宗教学研究》第4期，1983年9月。

谢新建：《洛阳东马沟出土隋代老君像》，《中原文物》1984年第3期。

朱捷元、单炜：《关于唐朝元阁白石老君像的制作年代及作者问题》，《考古与文物》1984年第4期。

唐承义：《罕见的唐代道教造像安岳玄妙录》，《四川地方志通讯》1984年第4期。

韩伟、殷志毅：《耀县药王山的佛道混合造像碑》，《考古与文物》1984年第5期。

林胜利：《（福建）泉州宋代石刻老君像》，《历史知识》1985年第6期。

丁明夷：《从强独乐建周文王佛道造像碑龕北朝的道教造像》，《文物》1986年第3期。

王家祐、丁祖春：《四川道教摩崖石刻造像》，《四川文物石刻专集》1986年。

平陆县博物馆：《山西平陆县出土一批隋唐佛道铜造像》，《考古》1987年第1期。

王家祐：《四川道教摩崖造像述议》，《敦煌研究》1987年第1期。

韩伟、殷志毅：《耀县药王山的道教造像碑》，《考古与文物》1987年第3期。

张晓旭：《老子像碑探析》，《东南文化》1988年第3、4期合刊。

王宜娥：《道教的造像艺术》，《中国道教》1989年第1期。

陈澎：《浅析青城山常道观和祖师殿的道教石刻》，《四川文物》1989年第5期。

万玉忠：《丹稽县龙骨山唐代摩崖造像》，《四川文物》1990年第1期。

张燕：《我国现存最早的一通佛道混合造像碑》，《文物天地》1990年第4期。



- 邓之金：《大足石刻中的道教造像》，《四川文物》1990年第4期。
- 袁德星：《上帝与上天：古代宗教信仰与古器物之关系》，（台北）《故宫文物月刊》1990年第8卷第6期、第8卷第9期。
- 侯毅：《唐代道教石造像常阳天尊》，《文物》1991年第12期。
- 运城地区河东博物馆：《山西运城柏口窑出土佛道造像碑》（唐代），《考古》1991年第12期。
- 胡文和等：《四川道教石窟造像》，《四川文物》1992年第1期。
- 胡文和：《四川道教石窟造像的艺术特色》，《成都文物》1992年第2期。
- 唐承义：《安岳玄妙观道教摩崖造像》，《四川文物》1992年第6期。
- 张凤麟：《苏州玄妙观的建筑、壁画与造像艺术》，《上海道教》1993年第1期。
- 樊光春：《陕西新发现的道教碑石》，《世界宗教研究》1993年第2期。
- 母学勇：《剑阁出土的道教神像及其价值》，《四川文物》1993年第3期。
- 张勋燎：《川西宋墓和陕西、河南唐墓出土镇墓文石刻之艺术道教考古研究之三》，《南方民族考古》第五辑，四川科学技术出版社1993年版。
- 黄海德：《中国西部古代道教石刻造像研究》，《世界宗教研究》1994年第1期。
- 蔡运生：《剑阁县的道教石刻造像》，《中国道教》1994年第1期。
- 蔡运生：《道教发源地新考》，《四川文物》1994年第1期。
- 李淞：《北魏魏文朗造像碑考补》，《文博》1994年第1期（又见《长安艺术与宗教文明》，中华书局2002年版）。
- 张国维：《晋西南地区发现一批小型佛道石造像》，《文物》1994年第8期。
- 赵灵芝、张体义：《唐会昌六年道教度人经幢》，《中原文物》1995年第1期。
- 母学勇：《剑阁的道教神像及其价值》，《宗教学研究》1995年第1、2期。
- 裴剑平、李雪芳：《碑林藏佛道合刻造像及道教造像》，《碑林集刊·三》，陕西人民美术出版社1995年版。
- 钟长发：《一件唐代道教石刻造像》，《中国文物报》1995年3月5日第3版。
- 孙合宗、孙汝浩：《武则天〈升仙太子碑〉》，《文物春秋》1995年第4期。
- 蔡运生：《剑阁县的道教摩崖造像》，《四川文物》1996年第4期。
- 王育成：《司马承祯与唐代道教镜说证》，《中国历史博物馆馆刊》2000年

第1期。

王燕：《试谈唐镜与唐代道教》，《文物春秋》2000年第3期（又见于《东南文化》2000年第5期）。

沙武田：《莫高窟“三清宫”漫谈》，《敦煌研究》2000年第2期。

赵超：《汉唐墓葬中的鬼怪形象及其他》，《文物天地》2000年第2期。

钟向阳：《浅谈我国道教题材纹饰铜镜》，《中国道教》2000年第3期。

巫鸿：《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》，巫鸿主编《汉唐之际的宗教艺术与考古》，文物出版社2000年版。

[法]茅甘：《论唐宋的墓葬刻石》，《法国汉学》第五辑，中华书局2000年版。

王育成：《道教文物艺术与考古发现》，《法国汉学》第七辑，中华书局2002年版。

李淦：《经纬流域北魏至隋代道教雕刻详述》，《长安艺术与宗教文明》，中华书局2002年版。

李淦：《美国三家博物馆所见中国道教雕刻》，《长安艺术与宗教文明》，中华书局2002年版。

Victor Segalen *Chine La Grande Statuaire*, Texte établi Par Madame A. Joly-Segalen, Postface de Vadime Elisseeff Flammarion, 1972.

P. O. Harper, *The Royal Hunter: Art of the Sasanian Empire*, New York: The Asia Society, 1978.

H. W. Bailey, *Dictionary of Khotan Saka*, Cambridge University Press, 1979.

Boris Piotrovsky, *Scythian Art*, Liupmila Galanina, Nonna Grach, Phaidon · Oxford Aurora · Leningrad, 1987.

## 后 记

2009年，笔者有幸进入西北大学中国思想文化研究所博士后流动站，从事跨学科的进一步学术思考与研究。其间认真思考诸多问题，倍感压力。两年来的研究视域与工作状态，使我在专业方面迅速提升，更重要的是张岂之先生与方光华两位导师，那严谨的治学、高尚的人品，对中国思想史研究的独到见解和乐观生活的坚定信念，使我感悟尤深。

道教造像艺术是中国雕塑艺术的有机组成部分，是中华民族值得骄傲和自豪的文化高峰。本课题研究依托陕西省哲学社会科学重点研究基地——西安美术学院中国传统美术与西部美术研究中心，充分发挥西部特色优势，引领一流美术学理论研究。同时，研究的阶段性成果离不开张岂之先生、杨晓阳先生、方光华教授、谢阳举教授的悉心指导。此外，在站期间，笔者还得到周伟洲教授、茹桂教授、李青教授、郭线庐教授、李淞教授、胡文和教授、唐泉博士后、卢昉博士不同层次的帮助，使我受益匪浅。田野考察期间，楼观台中国道教协会会长任法融道长、任兴之道兄、户县祖庵陈法勇道长、西安八仙宫胡诚林道长、三原城隍庙、青华宫黄景义道长、四川大学道教研究中心等给予了道义的诠释及道教文化的解读，除本人拍摄图像外，书中部分图像采集源自林树中、李淞、胡文和先生的抢救性珍贵资料，深表感谢。特别是挚友同窗曹峰先生自本人攻读博士学位以来，无论从研究方向和内容，还是涉及文化信仰、审美意识等方面都给予了无私帮助，在此对各位专家表示诚挚感谢。此外，在著作修改与校对中，伍安民先生、硕士研究生杨塲提供了较多帮助，在此，对其表示诚



挚的感谢。

本书仅从图像学角度剖析了中国道教的本土化观念，探究中国特色造型体系与中国文化观念的相互融通关系，距中国思想史与艺术史深入研究还甚远。在以后的学术研究中，将开阔研究视野，谋求更为成熟的研究方法，克服艰难、不断完善。

注：书中陕西关中户县重阳宫、四川大足石窟、民俗文化等图片均为作者拍摄。

朱尽晖

2016年5月