

宗教艺术的文化增殖及内在逻辑

包 艳 汪小洋

(东南大学 艺术学院, 南京 210096)

提 要: 宗教艺术的文化增殖创造了人类文化传播史上的奇观。中国佛、道、儒三教延伸、传播的发展历程,揭示出宗教艺术文化增殖的独特性,突出表现在宗教图像样式与独特美学风格的确立及延伸、传播。宗教图像样式是宗教意义与艺术形象的创造性统一,其确立及大规模增量复制为宗教艺术传播打开局面。在统一图像样式的过程中,名手巨匠的贡献巨大,他们擅长取材于民间,刻画出生动的宗教艺术形象,建立起宗教意义与世俗之间新的审美联结,为时人及后世所传摹。独特美学风格的形成则相对缓慢,然而其一旦确立,即成为文化生产取之不尽的创新源泉,获得强大的再生、循环功能与持久的文化生命力。宗教艺术的内在使命,决定其始终牢牢把握宗教意志与审美传统二者之间的平衡,由此体现出其双向同化的文化增殖与建构过程。

关 键 词: 宗教艺术;文化增殖;图像样式;美学风格

中图分类号: G112 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003-3637(2017)04-0192-05

宗教艺术的文化增殖,创造了人类文化传播史上的奇观。宗教艺术所创造的艺术样式与美学典型,促进了民族文化的优化发展,使得文化信息代代传承,并不断积累、沉淀为民族文化的基底与创新源泉。当一种文化传播到另一文化时,必然要与其适应并受其影响,从而使原有的文化在一定程度上改变原有的价值和意义,产生增殖现象^[1]。宗教艺术的增殖性取决于其文化价值意义的大小,因此,佛、道、儒三教积极向民族文化传统与审美心理靠拢,在适应中提高自身号召力,并形成有效的导向作用。

一、量的增殖:图像样式的确立及增量复制

宗教艺术创作有着自身的内在逻辑,创新性不作为首要追求,其创作往往由画塑工匠依据流传有序的“粉本”而展开,即对宗教图像样式进行模仿与复制。体现出宗教艺术对标准化与统一性的把握,当然,模仿的过程不可避免会掺入画塑工匠的个人创造,使得图像样式表现出时代与地域风格。不过,模仿与承袭原则始终起着主导作用,这是由宗教艺术的特殊功能和内在使命决定的。正是由于图像样式的确立与大规模、迅速的增量复制传播,宗教形象认知得以不断强化与巩固。

(一)增量复制为宗教艺术传播打开局面

宗教艺术具有明确的目的性与强烈的实用性,并非为了艺术而艺术,而是为了弘扬教义与发展组织。宗教艺术赋予宗教教义生动的形象性与强大的感染力,使其更易于传播与接受。宗教艺术的内在使命必然指向独特的传播方式,即以增量复制的方式,促使宗教的图像样式迅速而广泛地向民众展露自身。

佛教艺术的传播与文化增殖正是得益于这一方式,得以

在中原落地生根,获得生存与发展的契机。佛教非常注重形象传播的作用,因此被称为“象教”。东汉晚期,佛教在我国的造像活动逐渐兴起并流行起来,这一时期的佛教文献亦大多与造像及崇佛活动相关。初传中土时,佛教造像的艺术样式已经成熟,“三十二相”的造像仪轨是佛和菩萨理想形象特征的标准化和美的艺术典范,用以概括表现一切佛性。所有佛、菩萨均以这一典范形象为依据进行塑造,不同名号的佛、菩萨,可以通过所持法物、服饰、手印等局部特征加以区别。

佛、菩萨形象的标准化为其增量复制与广泛传播奠定了基础。佛教在我国的早期传播中,造像的增量复制成为其迅速打开局面,占领偶像崇拜神坛的制胜法宝。佛教将绘塑与供奉佛像作为造功德、获得神祇保佑与福祉的重要手段。广为流传的《妙法莲华经》中明确提出:“若当有人作佛形象,功德无量,不可称计,世之所生,不坠恶道,天上人中,受福快乐……乃至童子戏,若草木及笔,或以指爪甲而画作佛像,如是诸人等,渐渐积功德,具足大悲心,皆以成佛道。”^[2]佛教艺术自东汉以来的大力推进与繁荣,使得佛教美术成为封建时代各个时期中国美术的主流。

道教起初是排斥神祇形象化的,佛教美术的强大攻势促使道教改变初衷,积极借鉴佛教的艺术传播手段。道教以神仙信仰为核心,形成了道教美学思想,在这一思想的基础上,神仙造像的制作逐步确立起自己的规范,并最终形成一整套可供造像实践参考的切实可行的模式。《三才定位图》云“天尊碧冠黄服青缘绿帔黄缘,余并间金取宜装”“上帝青冠黄服浅青衣青缘,余并间金取宜装”^[3],对宋以前的道教神祇谱系

及形象进行了总结。这是在宋代神祇系统较为完备基础上的宣传图像,亦成为宋以后制作道教神祇形象的基础依据。

玉皇大帝形象的确立与传播是道教图像样式增量复制并收效良好的典型例子。今天道观所见玉皇大帝有着明确的形象特征:头戴冕旒,身着朝服,雍容华贵,俨然人间帝王。这一形象确立于宋代,由于玉皇大帝得到宋王朝的大力崇奉和褒奖,不仅成为天上诸神的统领,而且是人间皇帝的保护神,可谓“天上有玉帝,人间有皇帝”,故玉皇大帝的神像完全是按照帝王的形象塑造出来的。玉皇的帝王形象确立后,民间画塑工匠不断模仿再造,广泛流传于元、明、清各代,直到今天仍然不变。

(二)名手巨匠对于宗教图像样式创立的贡献

制度性宗教的艺术形式具有完备性、明确性、标准化的优势特点,很容易被民间文化吸收利用。正是在这一过程中,宗教艺术获得了广泛传播与文化增殖的可能,同时走向本土化与世俗化,创造出新的图像样式。佛教美术源自印度,来华之始就与本土文化融合发展,前后形成西域风格、云冈风格、龙门风格、青州风格等,呈现出外来佛教艺术不断世俗化过程中的阶段特征与地域特色。至宋代,佛、菩萨造像形制与艺术手法完全脱离了印度样式,形成有独特中华民族文化特点与审美趣味的艺术样式。

佛寺道观造像的日益兴盛催生了大量的画塑匠人,其中少数技艺精绝者,则成为世人推举的名手巨匠,他们为宗教图像样式的探索与确立做出了突出贡献。隋代帝王采取扶植支持佛道的宗教政策,营建寺观,带来了造像艺术的繁荣。隋文帝年间,佛道造像数量规模极其庞大,《法苑珠林》记载当时旧像修治共十万六千五百八十躯,新造像已一百五十万八千九百四十余躯。活跃于各地的画塑妙手纷纷汇集于京洛,各展其能,大大促进了造像艺术的经验交流与技艺进步。唐代是宫观造像的第一个黄金时期,是最具创造性的一个阶段,大批的画塑名家云集于佛寺道观,形成了中国历史上道释画的一个黄金时期。这一时期擅作道释画者不少,有尉迟乙僧、吴道子、杨庭光、阎立本、王韶应、武静藏、陆庭曜、程雅、董潆白、杨仙乔、解倩、陈闳、石恪、张素卿、张南本、丘文播、陈若愚、李寿仪、朱瑶等。其中,尉迟乙僧、吴道子、杨庭光对唐代道释画影响最为深远。尉迟乙僧的技法特点是“用笔繁劲,如屈铁盘丝”,用色则沉着浓重有明显凹凸感。吴道子所创道释画各具个性特点,无一雷同,极富感染力,被称为“吴家样”,不断被当世及后世传摹。此外,阎立本、杨庭光之画亦出类拔萃,世称大手笔,朱繇、张图二人在道教图像上的继承与创新,亦对后世影响较大。两宋时期,寺观兴建与造像活动盛况空前,绝大多数人物画家均兼擅释道。从宋太祖至宋徽宗,兴建了大量高规格的宫观。新修的上清太平宫、玉清昭应宫、景灵宫、五岳观、宝篆宫内,都有当时名手绘制的壁画^[4]。武宗元、孙知微、孙梦卿等人的寺观画塑最为著名,在当代及后世影响深远。

“维摩诘”“水月观音”形象的塑造是佛教美术与中国本土文化结合而产生的极具特色的艺术形象。维摩诘风度才情深

得魏晋士大夫的青睐,逐渐成为流行的艺术创作题材。云冈石窟北朝时期的维摩诘雕像手摇麈尾,风流自在。在敦煌莫高窟中,隋唐时期《维摩诘经变》遗存有数十壁,维摩诘神情睿智、思虑深邃、侃侃而谈,其“辩才无碍”的形象呼之欲出。唐吴道子、宋李公麟创作的维摩诘形象深受士大夫欢迎,流传甚广。在不同时代画家的笔下,维摩诘形象略有不同,然而共性十分突出,其装束均为汉族士大夫式样,神情清淡自在。水月观音像据传最早由唐代著名画家周昉创作,将观音绘于山水之中,作观看水月的形象,后人摹写流传,成为中国化观音的一种规范样式。水月观音像头戴花冠,顶结高髻,上身披绿色长巾,项下佩宝珠璎珞,腰系纱裙,倚石端坐在平整剔透的灵岩上,神情安详自若、愉快潇洒。敦煌石窟现存五代至元代的壁画和绢画水月观音 34 铺^[5],安岳、大足等地石窟中亦保存有水月观音像。

民间画塑师善于取材于民间现实生活,刻画出许多生动的宗教艺术形象。唐宋以来的佛教经变故事中越来越多地表现出现实社会中百姓的苦难生活,生动而富于创造性。在艺术手法上,积极发扬线条的造型语言传统,结合印度佛教人物造型体积、块面的运用,形成了独具特色的东方雕塑风格。在艺术内容、人物造型、绘塑技法与装饰等方面表现出浓厚的地方特色。以曹仲达为代表的“曹家样”受外来佛画风格影响较深,而唐代吴道子的“吴家样”及周昉的“周家样”是高度体现中土审美理念的两种宗教艺术风格。唐代宗教绘画、雕塑中人物个性特征的展现与写实的技巧,为我国美术史的发展注入了新的生机。

“八仙”“麻姑献寿”是道教与民间文化碰撞融合而孕育的独特艺术题材与样式。在民间的祝寿活动中,往往挂八仙图、麻姑献寿图,唱八仙祝寿歌。“八仙图”一般绘李铁拐、钟离权、张果老、何仙姑、蓝采和、吕洞宾、曹国舅、韩湘子八位神仙。至明清以后,这一题材的艺术表现进一步简化,逐渐演变为八仙所持的葫芦、扇子、渔鼓、笊篱、横笛、宝剑、阴阳板、花篮八种宝器,称为“暗八仙”,具有了象征意义,成为清代以来的常见纹饰。麻姑为长生不死的神仙,“麻姑献寿图”表现麻姑手捧仙桃以示祝寿吉利。

南北朝至两宋时期是我国宗教艺术的繁荣期,名手辈出,创造了不少经典的图像样式。宗教图像的反复提炼与优化视觉结构,始终保持宗教传统与民族传统的统一性,使得标准形象确立并有利于传播与接受,大大推进了宗教艺术的增量复制与广泛影响。

二、质的增殖:独特美学风格的形成及文化意义

增量复制的传播效果是立竿见影的,推动宗教迅速占领有利阵地,形成广泛影响。然而这仅仅是表层的繁荣,不断提炼独特的美学风格,是宗教艺术深入而持久发挥影响力的另一关键要素。美学风格是宗教艺术与时代文化相碰撞、融合而逐渐成形的,是一个缓慢的过程,然而它一旦确立下来,便成为整个民族文化的有机组成部分,具有强大的文化增殖性。

(一)美学风格的生成赋予宗教艺术持久的文化生命力

宗教艺术是宗教传播的前锋,最先抵达文化交流的前端,冲击着世俗文化结构。然而这仅仅是宗教艺术文化增殖的第一步,其对于文化传统的深远作用有赖于美学风格的生成。王一川指出,人类原始的文化史、文明史,特别是审美艺术史虽早已成为“过去”,但它具有极强的再生与循环功能,必将在人类历史长河中不断演化、复现,并且经过人的审美性创造与再造,无限次地放大、生长^[6]。

南北朝以来佛道造像形成的“秀骨清像”“吴带当风”之美学风格,是宗教艺术与民族审美传统完美融合而诞生的。徐建融提出,曹吴画体主要是作为中国佛教美术由生成到终结的两个主要画派的杰出代表^[7]。我国佛教造像早期延续印度造像的美学风格,形成衣纹紧密的“曹衣出水”美学典范,是中国早期的佛像样式及美学品格,为佛教艺术进一步民族化与文化增殖准备了必要前提。“曹衣出水”样式的文化意义在于落地生根,在这一阶段,中国民族审美心理还未对这一外来艺术形象进行有创造性的接受。衣纹稠密的“曹衣出水”造像美学风格并不符合中土的衣冠文明及对于人物形象风范的审美传统。在长期的民族化进程中,绘塑名家积极探索,最终提炼出“秀骨清像”“吴带当风”的美学风格。“秀骨清像”扬弃了印度佛像的丰硕体型,造像身形清瘦,着宽袍博袖,面容清秀俊朗,透露出优雅的名士气韵,体现出含蓄而智慧的汉民族文化内容气质。吴道子所创“吴带当风”的审美形象以宽袍大袖、高冠博带的汉族服饰取代贴体的衣纹,解决了人物造型中人体与服饰的矛盾,创造出纯粹的中国佛画样式,并逐渐凝结成一种美学风格传承下来。

唐以来“禅画”的兴起亦是佛教美术融合儒、道美学而形成的。唐以来禅宗的兴起标志着佛教的完全汉化,禅宗讲求第一直觉与感悟,直接而真实地显现真本性。由于这一思维过程强调主观不受约束,灵动即兴,且经常伴随特定意象的显现,非常适于用绘画语言来表现,“禅画”随之诞生。禅画的创作围绕着艺术主体的观物与感悟展开,一般以山水、花鸟、人物为表现对象,画家运用直觉思维对物象进行多角度、多层次的观想,手笔与心意相通,将瞬间领悟直接而迅疾地呈现出来,其创作过程与禅宗悟道有着天然的相似性。禅画的兴盛有力地推动山水写意在五代、宋迅速发展,并构建起笔法、墨法、心源的完整框架^{[8]349}。

自一千多年前出现道教神仙造像以来,经过历代能工巧匠的摸索与持续建设,造像的技艺不断进步、造像的信仰内涵逐步深入,结合民间的审美理想,树立了体现道教信仰、反映道教“尊道贵生”理念的审美意旨,从而逐渐形成自身独特的造像艺术风格与对应的表现手法。王宜娥认为:“道教造像根据其信仰宗旨和其美学思想,形成了自己独特的制作模式、规模和艺术风格,由于神的地位、作用不同,其形象、制作要求也不同。”^[9]在唐代的绘画大师中,以绘画仙真形象闻名的有吴道子、周昉、杨庭光、陈闳、阎立本、程修等。他们进行的艺术探索及所创造的道教真仙形象在唐代人物画中占据重要地位,同时启发了“仙”的艺术主题在绘画、雕塑、工艺美术等领

域的发展。神仙画成为中国美术史中极重要的题材,并启发文人逸士进行更深入的审美挖掘与创作。

(二)独特宗教美学风格的文化意义

任何文化的发展总是基于一定的民族心理载体,当它被移植到另一个民族生存圈以后,在变更载体的同时,必须付出其自身被变异的代价,这正体现出双向同化的文化增殖与建构过程^[10]。而对于佛教美术的深入民族化,并生长出独具特色的“秀骨清像”“吴带当风”的中国样式,这一影响进一步延伸到佛教美术以外题材的创作中,树立起中国画学中一个基本的形态学命题和笔墨风格,一个可供效仿的格式和范本,一种符合民族审美心理的新的美学标准,深刻影响着中国艺术史。

道教艺术创造的神仙世界及“仙”的审美意象,体现着中国人文精神所追求的对生命本身及其生存境遇的超越,表现出其他宗教中都不曾有过的潇洒与超脱,给予美术创作取之不尽的资源 and 艺术营养,极大地丰富和发展了中国传统绘画艺术^[11]。关于这一点,詹石窗亦有深入的论述,他以《太平经》内的《乘云驾龙图》为例,说这幅神仙画由于有云龙的陪衬,整个画面更显得主题突出、层次分明,充满了道教艺术思维的梦幻色彩。由于道教的神仙故事迷离恍惚的特色,文人画家在进行此类题材的创作时,其艺术思想力被进一步激活。于是,神仙画也就不仅仅作为道经的插图,而是成为独立的绘画品类^[12]。

宗教艺术的传播必然是以被文化改造过的形式存在着,发展着。宗教俘获心灵的征程,亦是本土文化改造征服的过程,体现在宗教艺术层面,则是艺术形象与审美特征的创造性发展,最终使民族艺术风格得以确立,最后沉淀为一个民族审美心理、文化习惯以及风土人情等文化内涵的底色。1964年,美国哈佛大学心理学家鲍尔首先提出了“受众顽固论”,认为受众接受信息是有选择地接受符合其兴趣、立场、观念的那部分内容,且能够将它转变为创作灵感,并运用艺术技巧创造出新的艺术作品^[13]。宗教艺术的本土化不仅仅是改造与适应,更重要的是实现了艺术性的更高要求。

三、无形的指挥棒:宗教意志与审美传统的制衡

宗教艺术以形象性、生动性和强大感染力,实现其宣扬教义之目的。这一功能决定了宗教艺术必须以宗教意志为导向,同时努力适应民族审美传统,以实现深入人心的有效传播。佛、道、儒在民间的艺术传播,均紧紧围绕民间的信仰背景、审美理想而展开。佛教初传中土时,仙佛混合形象的出现与流行正是外来佛教向民族文化与审美心理靠拢的结果。迎合与适应是为了实现有效引导,这一引导过程亦遵循着一定的内在规则。宗教意志与审美传统制衡效应对于宗教艺术的作用,突出表现在艺术符号的“误读”,并由此带来新的文化意义与生机,从而实现文化增殖。

(一)宗教向审美传统的靠拢与适应

佛、道、儒于中国传统文化史上地位显赫,然而三教的根基在于民族文化与审美传统。三教始终与民族文化保持着紧

密联系,积极靠拢,持续进行着能量的交换。在宗教艺术的创作过程中,世俗社会的丰富内容会从各个方面介入,即使是尊神的形象也要接受世俗生活的改造^[14]。正是由于宗教信仰满足了人们生活的理想和愿望,才能争取到广大信众,其造像、壁画、音乐、仪式等艺术形式的创造亦以民众喜闻乐见为导向,这必然决定了宗教艺术的世俗化转向,并形成文化增殖。

佛教传入中土时,其教义、组织等均已发展成熟,然而其精深的理论并未获得民众的热情响应,其“不跪帝王父母”的教义也与以“忠孝”为核心的中华文化传统相抵触。在这样的情况下,佛教的应对策略是积极地迎合顺应,一方面,以“神异事迹”吸引民众,为神祇编造传奇身世与一系列灵异传说;另一方面,将忠孝宗旨融入佛理,协调会通仁、义、礼、智、信的“五常”与佛教教义之间的关系。佛门高僧不仅精通佛理,而且往往儒释道俱晓,对于民众喜好亦有精准把握。“佛教在汉化的过程中,发现汉族民众对佛教博大精深的教义似乎并不太感兴趣,不得不入境随俗,降格以求。许多和尚也在做法事时玩弄一些巫术,表演一些人们喜闻乐见的民间歌舞,这都是从本土民间信仰中学来的。在一些汉化佛教寺庙中,也供奉了一些道教和地方神,正是佛教与本土民间信仰的某种融合。”^[15]山东滕州汉画像石馆藏有一块疑似佛教内容的汉画像石,图像内容具体为佛、梵天、帝释天三者居中,两端空间列有十多位孔门弟子,半打开的门勾勒出仙境世界的入口,这“代表了早期佛教与中国本土神仙信仰和儒家信仰在鲁南地区的碰撞和融合”^[16]。佛教传入中国后,便开始了它的本土化进程,佛传壁画依据相关汉译经文进行创作,有了情节性、故事性,形象也逐渐丰富^[17]。佛教起初附会神仙信仰,出现了仙佛混合的造像样式,而后又比附玄学,推动了南北朝士大夫参与佛画创作。

祭祀乃国之大事,是“礼治”的核心,通过天赋神权确立帝王的绝对权威。儒家神道设教的政治策略,亦是建立在民间普遍信仰的“万物有灵”与“灵魂不灭”的多神灵崇拜基础之上,以此达到万众归心的政治目的。顾希佳曾分析孔子“子不语怪力乱神”及“圣人以神道设教而天下服矣”之语,指出孔子本人并不相信鬼神,却极重视祭祀,“所谓‘神道设教’,就是要借助于神灵的威力来慑服民众,通过祭祀来加强对民众的教育……有着很大的功利目的和实用性,说到底不是对鬼神的虔诚崇拜,而是对鬼神的利用”^[15]。这也是儒家提倡的“天地君亲师”崇拜格局能够传播并扎根于汉代以来的民间文化之原因所在。

佛、道在迎合民族文化的道路上,有着许多共通、融合之处,最典型的表现对宗教仪式进行有针对性的建设,紧贴民众求福消灾的现世功利祈愿,积极向民间信仰靠拢。如治病消灾、求子求财、超度亡灵等刚性需求,都有与之匹配的斋醮、水陆法会等精致完善的佛道宗教仪式。

(二) 适应中的调整与引导机制

正统宗教在争取民众的努力过程中,不约而同地指向广泛流行于民间的,建立在万物有灵观念基础之上的天地崇拜

与祖先崇拜。然而,这一适应过程并非单向和被动的,正统宗教总是积极调整传播策略以引导民众的认知和观念。

多神崇拜与祭祀的普遍是中国民间信仰的突出特点,从家庭这一最小社会单位至家族、村落,均有着具体的崇拜对象。在民间流行的结社与行会中,神灵崇拜亦扮演着文化认同、社会整合的重要角色。宗祠为宗族祭祀祖先而设置,而各村落往往保有各自的村庙,祀奉村落保护神。中国的神灵崇拜历史悠久,商代的信仰系统中就已经出现了发挥跨领域作用的大神“帝”,商人认为“帝”不仅能控制自然,也能控制人类社会,同时,祖先神与地祇中的大神之权能与“帝”相当,反映出商代的多神信仰^[18]。封建时期,“天”之信仰的宇宙图像系统就是墓葬中佛、道、儒三教共存的根本前提^[19]。民间信仰的多神崇拜特点,亦是佛道神灵体系的吸收、扩充与完善的根本动力。道教不断吸纳民间尊奉的俗神,如西王母、城隍神、梓潼帝君、岳飞等。而中国化的佛教所创造的判官,即吸收运用了道教司命、司录神之观念,以体现“报应”的教义。佛教神祇的世俗化现象最突出表现在观音信仰上,随着民众信仰热情的高涨,佛教顺势造出多种观音形象,如水月观音、鱼篮观音、白衣观音、送子观音等。总之,对于民间信仰神灵的吸收改造,并迎合民众的信仰思维和心理不断造出新神,是佛教、道教争取信众,与民间文化保持紧密联系的重要途径。

不过应当注意,佛、道对于民间信仰神灵的吸收、改造与输送不是面面俱到的,而是遵循着内在的标准,一般选择影响较大、声望较高、列入国家祀典的善神,其中最典型的为对关羽形象的吸收和塑造。关羽本为历史人物,经过儒家的改造后,成为国家忠孝的代表,与民间向往的善与正义理想非常契合,得到民众的广泛崇拜信仰。于是道教将关羽引进神谱,称为关帝圣君,佛教亦吸收关羽作为伽蓝神,称为伽蓝菩萨。民间神灵信仰呈现出多、杂、无序与功利性的特点,这为儒、释、道的发展完善提供了强劲的动力源泉。而经过三教改造的神灵,以其强大的号召力又反过来引导和支配民间信仰,影响着民众的精神生活。

佛、道、儒三教的发展走向始终紧密围绕着民族文化,不约而同地响应秦汉以来民间形成的善恶观念。儒家力倡忠孝仁义,佛教与道教则分别提出“三报论”与“承负论”,其成熟的理论架构与精密的论证逻辑带来了非同寻常的说服力,从而形成推动民众善恶观念深入发展的反作用力,树立起行为模式,起到教育、文化导向与社会控制的重要作用。

(三) 宗教艺术传播中的“误读”及文化增殖意义

艺术活动作为文化系统中的一个子系统,文化系统制约和决定着它的构成和功能,它又对文化系统发挥反馈作用,以自己特有的方式和手段体现着全人类价值,促进大系统的形成、丰富和发展^[20]。宗教艺术的文化增殖首先取决于其价值意义能否获得民众的认可,并在此基础上形成新的意义价值及与之相匹配的艺术符号形式。在这一过程中,民众总是选择性、创造性地对艺术符号进行肢解与重组,使得艺术符号的能指与所指发生变化,产生出新的价值,文化增殖亦随之

产生。

民族文化对于佛教与道教艺术的创造性接受,使得二者可以成功地落地生根,逐渐形成融合后的艺术表现与符号形式。早期佛教艺术进入民间视野中,佛祖形象的艺术符号被理解为本土信仰中流行的神仙,于是出现了佛道混合的艺术形象,这一现象广泛存在于各地的墓葬与祭祀文化中。四川出土的汉代墓葬摇钱树,寓意成仙与富贵吉祥。佛教艺术传入初期,曾出现以佛祖取代西王母,居于神树的主导地位。此外,还出现了白毫相西王母、手持莲花的西王母形象。民间对于佛教艺术的误读,主要有两方面原因:其一,民间神仙崇拜的文化传统把佛祖理解为“神仙”之一;其二,与佛教初传中土时,依附道教,打着神仙的旗号以博取信众的历史有关。正是这样的“误读”,才使得佛教艺术可以与中国民间信仰文化成功对接,实现了佛教在中国的落地,获得长久发展的重要契机。

佛教就是在这依附神仙的发展过程中逐渐占据宗教的主导地位的。到了三国、西晋间,民众心目中的宗教崇拜对象已基本上为这个外来神的形象所占领,在大量佛饰器物上,佛像几乎一直是作为主人公的形象登场的,仙人已居于陪衬的地位。原先僧人带来的佛像,随着佛教在民间的广为传播,经过了摹写再摹写、翻制再翻制而逐渐改变着原有的面貌,偏离原有样式而趋向世俗化^{[8][84]}。佛像从汉代依附神仙形象,至三国、西晋时居于主导位置,显示了其惊人的传播效果及清晰的文化增殖历程。

道教脱胎于中国民间信仰,早期的太平道及五斗米道吸引信众的主要手段符水治病,即来源于民间的巫术。其神祇谱系建设、斋醮仪式等均充分汲取了民间信仰的养分,并加以升级改造,形成体系化的规范与制度。南北朝时期的道教改革,反复强调行善积德方能得道成仙。在道教美术的形成过程中,直接吸收了中国传统神话中西王母、东王公、伏羲、女娲、玉皇大帝、龙虎等形象,使得道教神祇形象与民间偶像崇拜维系着天然的亲密关系。另一方面,道教又借鉴了佛教艺术形象的样式,如造像的头光、背光、坐姿、手印、宝座等。中国传统神话人物形象、民间偶像崇拜、佛教美术这三大文化要素的聚合,生成早期的道教美术样式,这一文化生成过程是继承性的,亦是创造性的。

结 语

宗教艺术的文化增殖是在创造性接受中实现的,集中体现为宗教图像样式、独特美学风格的确立及广泛传播,并沉淀成为民族文化创造的源泉与灵感来源。宗教图像样式以明晰性、统一性为突出特征,具有某种象征意义,起到强化与稳固宗教形象认知的重要作用,是宗教艺术增量复制并发挥影响力的根本前提。在统一图像样式的过程中,名手巨匠扮演了重要角色,以宗教传统为基础,糅合民族审美意识,创造出来的艺术典范既是与宗教意志统一的,又是人们所乐于接受的,从而引起广泛的社会认同。独特美学风格的形成,是宗教艺术异化、民族化的过程,发挥着持久影响民族审美的关键作用,并在不断的再创作中获得持久生命力。本土化的宗教艺

术在传播的过程中增加了新的意义,这种意义的改变给文化的传播带来了生机,使之更丰富、更真实、更生动和更接地气,体现出文化放大、文化增殖的突出价值与现实意义。

参考文献:

- [1]郝朴宁. 民族文化传播理论描述[M]. 昆明:云南大学出版社, 2007:36.
- [2]刘凤君. 黄河三角洲佛教造像研究[M]. 济南:山东人民出版社, 2003:181.
- [3]道藏:第1册[C]//北京:文物出版社,上海:上海书店,天津:天津古籍出版社联合出版,1988:808-811.
- [4]金维诺,罗世平. 中国宗教美术史[M]. 南昌:江西美术出版社,1995:186.
- [5]马德. 敦煌石窟知识辞典[M]. 兰州:甘肃人民美术出版社, 2000:235.
- [6]王一川. 意义的瞬间生成[M]. 济南:山东文艺出版社, 1988:140.
- [7]徐建融. 佛教与民族绘画精神[M]. 上海:上海书画出版社, 1991:66.
- [8]阮荣春,张同标. 中国佛教美术发展史[M]. 南京:东南大学出版社,2011.
- [9]王宜娥. 道教美术概说[J]. 中国宗教,1997(2):33-34.
- [10]徐建融. 佛教与民族绘画精神[M]. 上海:上海书画出版社, 1991:63.
- [11]许宜兰. 论道教神仙思想在明清美术中的体现[J]. 求索, 2007(6):133-135.
- [12]詹石窗. 道教文化十五讲[M]. 北京:北京大学出版社, 2012:294.
- [13]陈鸣. 艺术传播——心灵之谜[M]. 上海:上海交通大学出版社,2003:20.
- [14]汪小洋. 中国佛教美术本土化研究[M]. 上海:上海大学出版社,2010:4.
- [15]顾希佳. 汉族民间信仰与儒、释、道的关系[J]. 贺州学院学报,2000(4):5-11.
- [16]朱浒. 山东滕州新发现佛教内容汉画像石的初步研究[J]. 中原文物,2015(5):85-90.
- [17]阮荣春. 蜀道明珠觉苑寺,佛传图典耀寰宇——剑阁觉苑寺明代佛传壁画艺术探析[J]. 中国美术研究,2012(1):83-90.
- [18]麻天祥,姚彬彬,沈庭. 中国宗教史[M]. 武汉:武汉大学出版社,2012:52.
- [19]包艳. “天”之信仰——墓葬多元宗教图像系统共存之前提[J]. 中国美术研究,2014(4):23-28.
- [20]潘泽宏. 艺术文化学[M]. 长沙:湖南文艺出版社,1992:39.

基金项目:国家社科基金重大项目“长江流域宗教文化”子课题“长江流域道教造像与造像记”(11ZD117)。

作者简介:包艳(1981—),女,广西北海人,东南大学艺术学院2014级博士研究生;汪小洋(1956—),男,江苏南京人,文学博士、艺术学博士后,东南大学艺术学院教授、博士生导师。

责任编辑:林杰;校对:暮雪