

# 观想的美学：慧远对传统中国视觉 美学的开拓与新变

刘 方\*

摘要：慧远对传统中国美学所具有的开拓性贡献的一个重要的维度，就是以佛教视觉艺术为基础的佛教视觉美学。慧远是处于中国视觉文化的美学演化与重大转型的重要关捩点上的举足轻重的人物。一方面需要把慧远对中国视觉文化美学的思想理论贡献，置于佛教艺术特别是造像在中国的传播与发展的纵向的历史脉络中加以思考和考察；另一方面也需要把慧远在这一历史重大转型过程中的理论思考与宗教实践，置于与西方基督教面临类似的问题形成的理论与实践的横向空间对比与比较分析中加以思考和考察。慧远强调佛陀本身具有的重要视觉审美特征，基于神圣信仰的悟，又强调奇迹、奇异的神圣美学，都体现出慧远有别于一般性世俗美学的宗教艺术美学之独特特征。慧远强调的感性体验特别是视觉艺术的途径，构成了获得开悟的一个重要路径，也构成了慧远佛教美学思想的一个重要方面。

关键词：慧远 佛教美学 视觉美学 中国美学 开拓

**Abstract:** An important dimension of Huiyuan's pioneering contribution to traditional Chinese aesthetics is the Buddhist visual aesthetics based on Buddhist visual arts. Huiyuan is an important figure in the aesthetic evolution

---

\* 刘方，湖州师范学院文学院教授。

and major transformation of Chinese visual culture. On the one hand, the contribution of Huiyuan to Chinese visual culture aesthetics is put forward in the vertical historical context of Buddhism art, especially the spread and development of Buddha statues in China. On the other hand, it is necessary to consider the theory and practice by Huiyuan in the process of great transformation, and to investigate the theory and practice of the similar problems faced by Western Christianity. Huiyuan stressed that Buddha himself has important aesthetic characteristics, centered on the holy faith enlightenment Wu, Huiyuan emphasized the divine aesthetic miracle, which all reflect the unique characteristics of Huiyuan is far different from the general secular aesthetics in religious art aesthetics. The perceptual experience, especially the way of visual art, formed an important way to achieve enlightenment, and also constituted an important aspect of Huiyuan's aesthetic thought of Buddhism.

**Keywords:** Huiyuan Buddhism aesthetics visual aesthetics Chinese aesthetics development

## 一 慧远: 中国视觉文化的美学演化与重大转型中的重要人物

东晋僧人慧远(334~416)在中国佛教史上具有重要的历史地位,他“代表中国佛教化和佛教中国化的趋势”。<sup>①</sup>而慧远所处的时代,也正是在外来的印度佛教文化不断获得本土化的语境下中国美学发生重大演化的时期。我曾经在别处指出:正是在同化与本土化过程中,慧远创新和拓展了中国美学的原有思想。我研究认为“慧远以中国文化与传统美学思想为接受基质,在接受印度佛教思想影响的基础上,创造性转化和发展了中国传统美学思想……从中国美学在这一历史时期的演化与重大转型而言,慧远同样是处于这一重大关捩点上的举足轻重的人物。”<sup>②</sup>

但实际上,慧远对传统中国美学的开拓性贡献,还有一个重要的维度,

① 胡适《庐山游记》,载胡明主编《胡适精品集》第5卷,光明日报出版社,1998,第167页。

② 刘方《中国美学的历史建构与文化功能》第十章《在外来思想与本土资源之间:慧远佛教美学思想的同化、创新与意义》,中国社会科学出版社,2016,第203~204页。

就是以佛教视觉艺术为基础的佛教视觉美学。佛教号称像教，佛像传入传统中国社会的时间，甚至可能早于佛典和高僧的时间。<sup>①</sup> 而从中国视觉文化的美学演化与重大转型而言，慧远同样是处于重大关捩点上的举足轻重的人物。

由于包括笔者在内的研究者受知识结构等因素的局限，长期以来慧远的这一重要方面的思想，没有能够得到很好的重视和研究。而在难得的个别著作中涉及慧远这一方面思想的<sup>②</sup>，也往往是以世俗文献、哲学文献的研究方法、视角、模式，进行简要介绍分析，虽然均简单谈到慧远两篇有关佛教造像艺术的重要文献《襄阳丈六金像颂》和《万佛影铭》，但是基本上都是以传统的哲学、画学研究模式、框架来理解和简要评论，而非立足于宗教思想与观念认识和理解慧远的相关思想。对佛教造像和佛影，也仅仅是作为一般性艺术品加以认知，存在比较多的问题。特别是由于学术研究思维惯性与无意识误区，对慧远的这一方面的重要思想的研究存在不少误区和遗憾。

事实上，研究者需要明确认识到，慧远作为著名高僧，首先关心的是宗教信仰实践和宗教理论问题，而非一般意义上的艺术问题。慧远的佛教理论与美学思想具有特殊的问题意识、特殊的理论范畴和特殊的理论思考视角。特别在《大乘大义章》这一重要理论文献里，慧远在与鸠摩罗什大师通信，提出疑问并阐述自己重要思想、观念的思想交流过程中，体现了慧远关于视觉、形象、可见与不可见等的一系列重要佛教理论与视觉美学理论，目前尚未见研究中国美学或者中国画学的研究者涉及此内容。

中西方的学术界，对现代宗教艺术的研究，都普遍存在一个极大的误区，就是把宗教艺术作品直接等同于世俗的审美的艺术作品。而事实上，这样的观念在西方明确成立，至少是1500年之后的事情。<sup>③</sup> 而在中国早期同样如此。巫鸿所称礼仪美术，今日所见最早绘画，不是宗教性的，就是墓葬艺术。<sup>④</sup>

① 吴焯《佛教东传与中国佛教艺术》，浙江人民出版社，1991，第177~185页；宿白《魏晋南北朝唐宋考古文稿辑丛》，文物出版社，2011，第211~223页；何志国《早期佛像研究》，华东师范大学出版社，2013，第25~34页。

② 李泽厚、刘纲纪主编《中国美学史》第二卷，中国社会科学出版社，1984，第347~353页；韦宾《汉魏六朝画论十讲》，中国社会科学出版社，2009，第247~253页。

③ Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, (Chicago, 1994).

④ (美)巫鸿著、郑岩、王睿编《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编·序》，郑岩等译，三联书店，2005。

在中国美学史研究中同样存在这些问题: 或者因为知识结构等因素, 而完全没有涉及宗教艺术美学、宗教视觉文化美学方面的问题; 或者直接把宗教美学、宗教艺术与世俗美学、普通美学、一般性艺术简单等同起来, 而完全忽略了作为宗教艺术美学所具有的自身的特性。

正是这一基本现状, 导致原本不多的有关慧远的美学思想的研究, 完全忽略了慧远的相关理论思想, 首先是立足于宗教理论探索基础上的实践追求, 具有鲜明的宗教信仰特征。而且也完全忽略了这些理论并非如同一般的哲学美学思想或者宗教哲学思想, 完全是抽象性的思辨的产物, 而是基于佛教造像在中国的实际传播、发展和慧远自身的相关宗教实践基础上的理论思考。同时, 放眼世界, 不仅仅是以佛教造像艺术为基础形成的宗教视觉文化导致了一系列理论问题, 在西方基督教思想与艺术发展的过程中, 同样出现过类似的问题, 形成更为激烈的理论上乃至实践上的争议甚至是斗争。

因此, 本文一方面尝试把慧远对中国视觉文化的美学重大转型的思想理论贡献, 置于佛教艺术特别是造像在中国的传播与发展的纵向的历史脉络中加以思考和考察; 另一方面也把慧远在这一重要历史重大转型过程中的理论思考与宗教实践, 置于与西方基督教面临类似的问题形成的理论与实践的横向的空间对比与比较分析中加以思考和考察。进一步结合印度与中国佛教造像艺术史, 对比欧洲基督教圣像, 特别是发展得更为突出的东正教一派的圣像观念、思想与宗教艺术实践, 同时借鉴基督教神圣美学等多个学术研究领域的相关研究成果, 进行跨学科、跨文化的综合研究。在结合佛教艺术实物, 努力还原佛教艺术的生成语境和功能、观念的基础上, 对比、比较佛影、造像与圣像问题和神学美学思想的视域中, 讨论和分析慧远围绕佛教造像和佛影问题形成的有关视觉图像的理论思考与视觉美学思想。

## 二 佛教造像与慧远像赞初步体现的 宗教视觉美学思想

晋哀帝兴宁三年 (365), 慧远随其师著名高僧道安到襄阳弘法。<sup>①</sup> 根据相

<sup>①</sup> 关于慧远在襄阳情况, 参见曹虹《慧远评传》, 南京大学出版社, 2002, 第59~87页; 龚斌《慧远法师传》, 江西人民出版社, 2008, 第26~34页。

关史料记载，道安在襄阳造有丈六佛像。梁《高僧传》卷五《道安传》记载：

安以白马寺狭，乃更立寺，名曰檀溪，即清河张殷宅也。大富长者，并加赞助，建塔五层，起房四百。凉州刺史杨弘忠送铜万斤，拟为承露盘，安曰：“露盘已讫，汰公营造，欲回此铜铸像，事可然乎。”弘忠欣而敬诺。于是众共抽舍，助成佛像，光相丈六，神好明著，每夕放光，彻照堂殿。像后又自行至万山，举邑皆往瞻礼，迁以还寺。安既大愿果成，谓言“夕死可矣。”<sup>①</sup>

道安造像是当时形成极大影响的一件中国佛教史上的大事件。慧远为其师道安造像专门撰写了《晋襄阳丈六金像颂（并序）》：

昔众祐降灵，出自天竺。托化王宫，兴于上国。显迹重冥，开辟神路。明晖宇宙，光宅大千。万流澄源，圆映无主。觉道虚凝，湛焉遗照。于是乘变化以动物，而众邪革心；跬神步以感时，而群疑同释。法轮玄运，三乘并轍。道世交兴，天人攸梦。净音既畅，逸响远流，密风遐扇。

远生善教末，年垂千祀。徒欣大化，而运乖其会，弗获叩津沙门，发明渊极。魍魎神影，餐服至言。虽欣味余尘，道风遂迈。拟足逸步，玄迹已邈。每希想光晷，仿佛容仪，寤寐兴怀，若形心目。冥应有期，幽情莫发，慨焉自悼，悲愤靡寄！乃远契百念慎敬慕之思，追述八王同志之感。魂交寝梦，而情悟于中，遂命门人铸而像焉。夫形理虽殊，阶途有渐；精粗诚异，悟亦有因。是故拟状灵范，启殊津之心。仪形神模，辟百虑之会。使怀远者，兆玄根于来叶；存近者，遭重劫之厚缘。乃道福兼宏，真迹可践。三源反流，九神同渊。

于时四辈悦情，道俗齐趣，迹响和应者如林。铸均有虚室之供，而进助者不以纤毫为挫。劝佐有弥劫之勤，而操务者不以昏疲告劳。因物任能，不日而成，功自人事，犹天匠焉。夫明志莫如词，宣德莫如颂。故志以词显，而功业可存。德以颂宣，而形容可像。匪词匪颂，将何美焉！乃作颂曰：

<sup>①</sup>（梁）释慧皎撰《高僧传》，汤用彤校注，中华书局，1992，第179页。

堂堂天师，明明远度。陵迈群萃，超然先悟。  
 慧在恬虚，妙不以数。感时而兴，应世成务。  
 金颜映发，奇相晖布。肃肃灵仪，峨峨神步。  
 茫茫造物，玄运冥驰。伟哉释迦，与化推移！  
 静也渊默，动也天随。绵绵远御，亶亶长縻。  
 反宗无像，光潜影离。仰慕千载，是拟是仪。<sup>①</sup>

慧远此文，日本学者塚本善隆认为是代师而作，时间在376年前后。<sup>②</sup>而慧远文章标题特别指出道安造像为丈六金像。所谓丈六，即造像有一丈六尺高度，是佛经上记载佛的化身的长度，如《方广大庄严经》卷十二（大正3·612c）谓“时频婆娑罗王久闻菩萨得成佛道，巨身丈六，紫磨金色，三十二相，八十种好，十号具足，已得知见，成就五眼，证获六通，梵释四王皆悉奉事。”后来也借指佛身，不一定造像长度真正是一丈六尺。《后汉书·西域传·天竺》：“或曰‘西方有神，名曰佛，其形长丈六尺而黄金色。’”北魏杨衒之《洛阳伽蓝记·法云寺》：“佛殿僧房，皆为胡饰，丹素炫彩，金玉垂辉。摹写真容，似丈六之见鹿苑；神光壮丽，若金刚之在双林。”范祥雍校注“丈六谓佛身，《佛说十二游经》：‘佛身长丈六尺。’”<sup>③</sup>

关于佛教造像早期传入中国情况，学术界多年来争议颇多。近年来，伴随着考古文物的不断出土和研究，学界对佛教造像早期流传情况有了更为丰富的了解。<sup>④</sup>

- 
- ①（晋）慧远《晋襄阳丈六金像颂（并序）》，载（唐）释道宣撰《广弘明集》卷十五，上海古籍出版社，1991，第205页下栏~206页上栏。
- ②（日）塚本善隆《中国初期佛教史上における慧远》，载（日）木村英一编《慧远研究·研究篇》，日本创文社，1962，第29页。
- ③（北魏）杨衒之撰、范祥雍校注《洛阳伽蓝记校注》卷四之《法云寺》，上海古籍出版社，1978，第201、209页。
- ④研究成果数量颇丰，可参见吴焯《四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察》，《文物》1992年第11期；吴焯《佛教东传与中国佛教艺术》，浙江人民出版社，1991；杨泓《四川早期佛教造像》，载杨泓、孙机《寻常的精致》，辽宁教育出版社，1996；宿白《四川钱树和长江中下游部分器物上的佛像——中国南方发现的早期佛像札记》，《文物》2004年第10期；宿白《魏晋南北朝唐宋考古文稿辑丛》，文物出版社，2011；〔美〕巫鸿《早期中国艺术中的佛教因素（2~3世纪）》（1986年），载〔美〕巫鸿著、郑岩、王睿编《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，郑岩等译，三联书店，2005；何志国《早期佛像研究》，华东师范大学出版社，2013；张同标《中印佛教造像源流与传播》，东南大学出版社，2013。

道安所造佛像，是铜造金属造像。文献记载说是以铜万斤所铸造。应该是体量十分巨大宏伟。不过这些曾经数量颇多的大型金属造像，今天已经无一幸存。道安在襄阳所造丈六佛像的后来情况，唐释道宣撰《续高僧传》中记载：

又梁襄阳金像寺丈六无量寿瑞像者，东晋孝武宁康三年二月八日沙门释道安之所造也。明年季冬，严饰成就。刺史郗恢创莅此蕃，像乃行至万山。恢率道俗迎还本寺。复以其夕出住寺门，合境同嗟，具以闻奏。

又昔弥天襄阳金像，更历晋宋迄于齐梁，屡感灵相。闻之前纪，周武灭法，建德三年甲午之岁，太原公王秉，为荆州副镇将，上开府长孙哲，志性凶顽，不信佛法，闻有此像，先欲毁之。邑中士女，被废僧尼，掩泪痛心，无由救止。哲见钦崇弥至，嗔怒弥盛，逼逐侍从，速令摧殄。令百余人以绳系项，牵挽不动。哲谓不用加力，便杖监事。人各一百，牵之如故，铿然逾固。进三百人牵犹不动，哲怒弥盛，又加五百牵引方倒。声振地动，人皆悚栗。哲独喜勇，即遣镞毁之。都无惭惧，自又驰马欲报刺史。裁可百步塌然落地，失暗直视，四支不胜，至夜而卒。道俗唱快。当毁像时，于腋下倒垂衣内铭云“晋太元十九年，岁次甲午，比丘道安于襄阳西郭造丈八金像，此像更三周甲午百八十年当灭。”计勘年月，兴废悉符同焉。信知印手圣人崇建容范，动发物心，生灭之期世相难改，业理之致复何虚矣。<sup>①</sup>

道安造像的结果，大致也是历史上曾经出现过的大量造型宏大的金属造像的结果，基本上没能在历史上几次灭佛运动中幸存下来。近几十年来几次重大的考古发现，比如河北曲阳、山东青州的大规模窖藏佛教造像，大型金属造像也未见。目前所见考古出土早期金属佛教造像，形制和体量都比较小，一般只有几十厘米，无法呈现丈六金像的巨大的宗教与视觉上的震撼力与视觉效果。

金铜佛像是用铜进行铸造，然后在造像表面镀金形成的佛教造像形式。美国旧金山亚洲艺术馆藏有铜镀金释迦牟尼佛禅定像，造像上有后赵“建

①（唐）释道宣《续高僧传》卷二十九，载《中华大藏经》第61卷，第1046页。

武四年”(338)的纪年,为我国目前发现,有明确纪年的最早的一尊金铜佛像。现在国内外已有数十尊早期金铜佛像被发现和确定。<sup>①</sup>

根据实物和前述学者研究成果,早期金铜佛像有比较明显的外来文化特征,人物造型有明显的域外人物特征。不过,根据道安传记中特别提到的“有一外国铜像,形制古异,时众不甚恭重”的情况,道安的造像,很可能已经开始融入了本土特征,具有汉化的特点。

随着佛教信仰、思想与造像传入中国,这一有别于传统中国文化、宗教信仰和艺术造型的新的信仰与艺术造型方式,开始在中国出现并且逐步扩大影响。张彦远《历代名画记》从艺术史的角度,首先记载了中国早期金铜造像的情况:

彦远曰:汉明帝梦金人长大,顶有光明。以问群臣,或曰西方有神名曰佛,长丈六,黄金色。帝乃使蔡愔取天竺国优填王画释迦倚像,命工人图于南宫清凉台及显节陵上。以形制古朴,未足瞻敬,阿育王像至今亦有存者可见矣。后晋明帝卫协皆善画像,未尽其妙。洎戴氏父子,皆善丹青,又崇释氏,范金赋采,动有楷模。至如安道潜思于帐内,仲若悬知其臂胛,何天机神巧也。其后北齐曹仲达,梁朝张僧繇,唐朝吴道玄、周昉,各有损益。圣贤盼饗,有足动人。瓔珞天衣,创意各异。至今刻画之家,列其模范,曰曹、曰张、曰吴、曰周,斯万古不易矣。<sup>②</sup>

而伴随着这一新的信仰与艺术造型方式,有别于传统中国的新的宗教思想美学与宗教艺术美学也逐渐产生和形成。在中国佛教艺术上千年的历史发展过程中,虽然在艺术创作与艺术实践方面,创造了一个又一个艺术奇迹与高峰,比如云冈石窟、龙门石窟,特别是敦煌莫高窟等,但是,从理论层面进行反思与探讨的理论文献则十分少见。就是在印度出现的记录

- 
- ① 相关著录和考证、辨伪等情况,参见金申《中国历代纪年佛像图典》,文物出版社,1994; (韩)李正晓《中国早期佛教造像研究》,文物出版社,2005;何志国《早期佛像研究》,华东师范大学出版社,2013;金申《佛教美术考证自选集》,北京时代华文书局,2017。
- ② 张彦远《历代名画记》,浙江人民美术出版社,2011,第97~98页。按:浙江人民美术出版社《历代名画记》据明代毛晋津逮秘书本校点。冈村繁把“倚像”解释为“坐着双脚一起向下的像”。见(日)冈村繁译注《历代名画记译注》,俞慰刚译,上海古籍出版社,2002,第310~311页。



制作佛教造像和出生地不明的介绍制作造像的伪经中，也只是或者描述造像的规制，或者宣传制作造像的功德。

释僧祐《出三藏记集》中记载有《优填王造释迦栴檀像记》第二十三（出《增一阿含经》），《波斯匿王造释迦金像记》第二十四（出《增一阿含经》），《阿育王弟出家造石像记》第二十五（出《求离牢狱经》），《优填王栴檀像波斯匿王紫金像记》第一（出《增一阿含经》）等早期汉译经典。<sup>①</sup>此外，还有《佛说大乘造像功德经》一卷。本经之同本异译经为《作佛形像经》，又作《优填王作佛形像经》《作像因缘经》《造佛像福报经》。收于大正藏第十六册。经中叙述优填王发愿造佛像，世尊即为王说造像之甚深功德，谓于无量后世得大福报。经题下有“大唐于阗三藏提云般若奉制译”。一直到清代大清内閣掌译番蒙诸文西番学总管仪宾工布查布译《佛说造像量度经》，又称《佛身影像量相》，全称《佛像加尼枸卢树纵广相称十卡度量》，亦译作《造像度量经》等，说佛以自己的手指为量度，一百二十余指为身长，讲述了自己的身段各部位、各器官的造型比例，故后世又称《舍利弗问经》。由经引、附图、本经、经解、续补五部分合成。

这些经典，不论译出时间在慧远时代前后，在内容上基本上都是关注于如何制作标准的佛的造像或关注于造像的功德。真正对佛教造像在理论层面加以思考和探讨的文献则十分稀少。而慧远是早期少有的在理论层面对佛教造像视觉艺术进行探讨的高僧。实际上，他也是早期中国美学思想史上在理论层面对造型艺术的相关理论问题进行认真思考和深入探讨的少有的人物。

慧远在传统中国美学特别是魏晋玄学，以及印度艺术特别是佛教艺术和佛教造型的双重脉络之上，融会贯通并且加以创新，形成了建立在新的宗教信仰与宗教造型实践基础之上的宗教美学与宗教艺术美学。

《晋襄阳丈六金像颂（并序）》这一文献，是慧远有关宗教视觉美学的早期代表性作品。此颂由序和诗二部分组成。慧远首先强调成就佛道之后的佛陀所具有的重要视觉审美特征是“明晖宇宙，光宅大千”。明：心地澄明。晖：光彩照耀。宇宙：上下四方叫作“宇”，往古来今叫作“宙”。大千：三千大千世界。表明佛陀的光辉照彻世界。而慧远等信众则是“每希想光晷，仿佛容仪，寤寐兴怀，若形心目”。

<sup>①</sup>（梁）释僧祐《出三藏记集》，中华书局，1995，第461、462、477页。

以光明为美之极致，几乎是世界上所有宗教具有的宗教美学特征。基督教圣经上记载上帝创世，第一天就是创造了光。而中国等许多国家早期文化都具有太阳崇拜特征。

慧远在颂诗中进一步赞颂和描绘“金颜映发，奇相晖布。”发：闪烁。《说文》：“发，射发也。”奇相：当是指佛具的三十二相，八十种好。

这种光明之美自然首先来自佛陀自身，而当佛陀涅槃之后，也来自佛陀金铜造像。前引《高僧传·道安传》中，即有“神好明著，每夕放光，彻照堂殿”的明确记载。

儒家《孟子》尽心下：“充实之谓美，充实而光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”而佛教之外，在中世纪陆续传入中国的所谓三夷教，即袄教、摩尼教、景教，同样具有这一特征。

而慧远文章开头即是“昔众祐降灵”。“众祐”是对佛陀的翻译，新作世尊，旧作众祐。《玄应音义》一曰“众祐。祐，助也，谓众德相助成也。旧经多言众祐者，福祐也。今多言世尊者，为世所尊也。此盖从义立名耳。”《僧史略》上曰“汉末魏初传译渐盛，或翻佛为众祐。”降灵：降下而为神灵。使神灵下降，召神。表明世尊显示神力，现身。体现了宗教美学特有的神异特征。

慧远在颂诗中进一步赞颂“肃肃灵仪，峨峨神步”。肃肃：严正之貌。《诗经·小雅·黍苗》：“肃肃谢功，召伯营之。”灵仪：神灵或圣贤的图像。峨峨：庄严。《诗经·大雅·棫朴》：“奉璋峨峨，髦士攸宜。”神步：神明的步伐。形容金像之庄严雄伟，释迦与万物同在。

慧远又赞颂“茫茫造物，玄运冥驰。伟哉释迦，与化推移！”玄运：天体运行。冥驰：神秘地飞行。这些神异景象，不可思议的力量，都体现了宗教美学的特征。奇异的神圣美学，体现出有别于一般性世俗美学的宗教艺术美学的独特性特征。

作为一种宗教信仰美学，在佛教美学中，以佛之形象和基于佛之形象的佛像为美，以佛之光辉为美，这一重要美学特征的思想构成了一个重要而突出的信仰美学特征。

而这一佛教艺术美学的观念，首先来自早期印度佛教造像艺术的传播与影响。

美学观念早期，在印度佛教艺术最初的流派中，没有佛陀本身的形象。佛教徒和古印度的艺术家们最初以佛印、菩提、法轮、宝梯等象征图像来

再现和象征佛陀。比如巴尔胡特、桑奇大塔等浮雕艺术就典型体现了这些特征。<sup>①</sup>

早期佛教艺术采用象征符号象征佛陀形象<sup>②</sup>，而早期犹太教和基督教则根本否定造像，《圣经》经文中多次记载了相关诫命。如《出埃及记》20:4 “不可为自己雕刻偶像，也不可做什么形像仿佛上天、下地，和地底下、水中的百物”，《利未记》26: 1 “你们不可做什么虚无的神像，不可立雕刻的偶像或是柱像，也不可在你们的地上安什么鑿成的石像，向它跪拜，因为我是耶和華，你们的神”，等等。因此，在基督教历史上形成了著名的毁坏圣像运动。历经反复<sup>③</sup>，基督形象早期从异教中汲取养料，后来刻意追求基督之真容留下的印记，在文艺复兴中形成伟大神性光辉的基督形象。<sup>④</sup>

慧远视觉美学所强调的另一个重要观念和范畴，是悟。悟是佛教美学的一个核心范畴。我曾经研究指出，中国人对佛教的接受、信仰是出于对生存的焦虑与对死亡的恐惧。佛教在本质上所要解决的是个人如何在现实苦海中得以解脱，如何成就佛道这一人生的根本问题。正因为如此，佛教美学也便并非美学教科书上通常意义的美学，而是对生命存在、价值、意义的诗性之思，是对存在的本体论层面的审美之思。佛教美学本质上是追求自由的本质性的自由哲学与自由美学。而要达到这种自由的审美理想境界，则是由人生的开悟而始的。<sup>⑤</sup> 慧远围绕神圣信仰的悟，建构起三重叙事与话语——从而展现出佛教信仰之路与审美之路。

一层，叙述佛陀之悟及其为宇宙开辟的光明与觉醒的道路：

昔众祐降灵，出自天竺。托化王宫，兴于上国。显迹重冥，开辟神路。明晖宇宙，光宅大千。万流澄源，圆映无主。觉道虚凝，湛焉遗照。

- 
- ① 刘方 《佛教早期艺术的图像叙事模式与特征——以巴尔胡特佛塔和桑奇大塔雕刻为核心的考察》，载唐伟胜主编《叙事理论与批评的纵深之路》，上海外语教育出版社，2015，第304页。
- ② (法)阿·福歇 《佛教艺术的早期阶段》，王平先、魏文捷译，甘肃人民出版社，2008；(英)约翰·休伯特·马歇尔 《犍陀罗佛教艺术》，许建英译，新疆美术摄影出版社，1999。
- ③ Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, (Chicago, 1994). Mr Robin Cormack, *Icons*, (British Museum Press, 2014), p. 7-8.
- ④ (德)亨利克·菲弗 《基督形象的艺术神学》，萧潇译，中国社会科学出版社，2005。
- ⑤ 刘方 《中国禅宗美学的思想发生与历史演进》，人民出版社，2010，第16-19页。

二层，信众希望借助造像获得开悟的动机：

每希想光晷，仿佛容仪，寤寐兴怀，若形心目。冥应有期，幽情莫发，慨焉自悼，悲愤靡寄！乃远契百念慎敬慕之思，追述八王同志之感。魂交寝梦，而情悟于中，遂命门人铸而像焉。

三层，希望信众在未来能够获得人生的开悟，成就佛道希冀与宏愿：

精粗诚异，悟亦有因。是故拟状灵范，启殊津之心。仪形神模，辟百虑之会。使怀远者，兆玄根于来叶；存近者，遭重劫之厚缘。乃道福兼宏，真迹可践。三源反流，九神同渊。

同时，佛教美学的悟的重要美学思想，如同基督教美学中启示的重要美学思想一样<sup>①</sup>，都突出体现了一种宗教信仰美学，而宗教信仰美学则有区别于一般性世俗美学的独特而鲜明的特征。

慧远围绕开悟建构起来的上述叙述话语，体现出一种生命美学与信仰美学相结合的特征，而生命美学是中国传统美学的基本特征之一，正如牟宗三所揭示“中国人一开端的时候就是关心自己的生命，他根本从头就是从实践上来关心的。”<sup>②</sup>

由于中国文化、哲学思想的这种特质及其实践精神，中国人在传统审美理念上，并不像西方传统美学那样以一种认识论、知识论的眼光去分析、论辩什么是美，探讨美的本体。中国传统美学思想直接从中国人的现世人生实践、生命感受，从体验、反思之中孕育出来。无论是汉字“美”的最初始的文字，还是许慎“羊大为美”之说，都与中国原始生殖崇拜文化有内在的联系，都是在这一文化土壤中孕育出的观念，都鲜明地体现着中国美学作为生命美学的特征。<sup>③</sup>

具有更为重要意义的是，把生命美学视为美学的重要特征的，已经不

① 基督教启示美学，参见〔瑞士〕巴尔塔萨《启示与美》，载巴尔塔萨著、刘小枫选编《神学美学导论》，曹卫东、刁承俊译，三联书店，2002，第1~38页。

② 牟宗三《中国哲学十九讲》，上海古籍出版社，1997，第43、47页。

③ 刘方《中国美学的基本精神及其现代意义》，巴蜀书社，2003，第29~30页。

仅仅是中国传统美学，西方当代美学家概括当代美学时也持这种观点。意大利美学家佩尔尼奥拉不仅在著作中认为“美学扎根在了四个具有本质意义的概念领域中，即生命、形式、知识和行为”<sup>①</sup>，把生命作为位列第一的概念，在第一章即讨论和研究“生命美学”，而且在涉及中国传统美学的部分，分析指出：

中国本土的四大哲学流派儒、道、墨、法都不能称作是宗教。超验性并不是中国式思维方式的本质特征。作为一种真正的宗教，佛教于第一个千年之初来到中国。

尽管中国思想总是敏感于人生的无常和有限，但它从未对人生做出虚无主义的或者僧侣主义的结论。关注人世的浮沉以及人的存在状态，相信自己和他人的将来会更好，这是中国思想的一贯原则。佛教在中国传播之时，恰逢南北朝时期（420～589）社会的极端贫困和政局的极端艰难，许多人因此陷入了对佛教的极度狂热之中，进而导致了无数平民被杀戮，也导致了各种形式的战争暴行。很多人在宗教中看到了通往虚幻世界的允诺，但是很少有人看到，就是从那时开始，佛教开始了它的中国化的进程。一方面，因为抵触道家的影响，佛教变得更加理性和实际；另一方面，佛教僧侣也被儒士们同化着。这一种转变首先表现在了审美上：佛像脸上的神秘的微笑，根据一种建筑学的和理性的诗意观念修建的佛塔，对印度神的可怖形象的摒弃，都在渐渐地创造一个新的世界，在这个世界中，宗教被一种现实的、世俗化的艺术所取代，佛教成为中国美学范畴的一部分。<sup>②</sup>

作为意大利美学家，站在一个外在的立场来看待和认识中国佛教及其审美体现，竟然与慧远一样，特别关注视觉文化的特征方面。

慧远佛教视觉美学的另一个突出特征，是一种感性与体验的宗教实践性特征：

---

① （意大利）佩尔尼奥拉 《当代美学》，裴亚莉译，复旦大学出版社，2017，第2页。

② （意大利）佩尔尼奥拉 《当代美学》，裴亚莉译，第242～243页。

欣味余尘，道风遂迈。

魂交寢梦，而情悟于中，遂命门人铸而像焉。夫形理虽殊，阶途有渐；精粗诚异，悟亦有因。是故拟状灵范，启殊津之心。仪形神模，辟百虑之会。

欣味、情悟，体现的首先是一种感官的体验、感性的美学。有关美学的词源学，研究者都知道，美学（Aesthetics）一词最早由德国美学家鲍姆加登（A. G. Baumgarten 1714 - 1762）提出，源于希腊文（Aisthetikcs），词根是“感性、感觉”的意思。这个学科我们把它翻译成美学，但是这个词本来的含义不是美学，它本来的含义直译是感性学。

中国传统美学与欧洲美学相比，一个比较突出的特征是体验性。我曾经研究指出，中国传统美学思想是在体验、关注和思考人的存在价值与生命意义的过程中生成并建构起来的，从而又体现出鲜明的体验美学的特征。中国传统美学的体验美学特征，在于强调由审美对象的外部形式的体味，深入到内部实质的领悟，并最终沉潜于深层生命意蕴的感悟，从而获得心灵的解放与自由。在中国传统美学看来，审美体验的意义在于通过对有限的现实时空的超越而获得一种永恒——无限的心灵自由与高蹈。而审美体验从根本上说是一种生命体验，是生命体验的最高存在方式，是生命意义的瞬间感悟。<sup>①</sup>

感性体验特别是视觉艺术的途径，构成了信仰者获得生命开悟的一个重要路径，从而也构成了慧远佛教美学思想的一个重要方面。

因此，从上述分析可以看出，虽然《晋襄阳丈六金像颂（并序）》是慧远早期代表性作品，在理论的深度和思考的范围上，都与后期的理论文献存在一定距离，但是慧远佛教视觉美学思想的一些重要范畴与基本观念，已经初具模样，慧远佛教视觉美学的一些突出特征和独特贡献，也已经初露端倪。而前述分析的慧远的佛教视觉美学思想，也都明显具有既承继传统美学，又在印度佛教造像与经典思想影响下，开始形成以突破和开创为特征的佛教视觉美学思想的趋势。

<sup>①</sup> 刘方 《中国美学的基本精神及其现代意义》，第33页。