

中国宗教与艺术关系的双重性探讨

孙艳丽

(云南大学 文学院,云南 昆明 650091)

摘要:宗教与艺术之间的关系“亲和性”是学者们所共同认可的,且其研究中多以二者之间的这种统一性为主,而“紧张性”或“张力”从来不是研究重点。本文认为中国宗教与艺术的关系具有双重性:亲和性和紧张性。这种双重性并非齐头并进,在不同的历史阶段,不同的社会语境下各有侧重。文章采用“制度性宗教”和“弥漫性宗教”的中国宗教结构划分法,将这种双重性分别置于以宗教论为语境和以特定社会文化背景为语境的不同时期内,以横向剖析为横截面,以时间发展为纵向分析维度,探讨了宗教与艺术之间的双重性,以期对类似研究有抛砖引玉之用。

关键词:中国宗教;艺术;双重性;亲和性;紧张性

中图分类号:B925

文献标识码:A

文章编号:1003-8477(2019)03-0088-06

DOI:10.13660/j.cnki.42-1112/c.015002

宗教与艺术的二者关系从来都是宗教学、艺术学、美学、人类学乃至社会学学科研究的关注点之一。这个关系的焦点基本都是围绕着仪式与艺术间的关系进行的。不难理解,因为宗教是以信仰(理念层面)与仪式(实践层面)的面貌呈现的,因此相当大程度上宗教与艺术的关系即仪式与艺术的关系,尽管二者并不完全相同。综观人类宗教艺术研究史,史前(原始)宗教艺术研究者认为宗教仪式对艺术具有深厚影响力(如简·艾伦·哈里森认为二者是共生关系、弗雷泽认为艺术对于宗教“显得尤为重要”,涂尔干把艺术作为宗教仪式的组成部分等),将艺术依托于仪式,因仪式在早期研究中集中指示巫术及宗教范畴内的意义和行动。随着仪式对宗教语境的摆脱而进入审美领域后的仪式与艺术关系并非本文重点,在此不再详赘。

本文认为,中国民间宗教与艺术的关系具有双重性:既亲和又紧张。这种双重性并非齐头并进,

在不同的历史阶段,在不同的社会语境下各有侧重。以往的研究基本都侧重二者间的“亲和”关系而忽略了“紧张”的一面。

一、“中国宗教”

关于“中国宗教”,本文主要采用的是杨庆堃先生的划分法,他运用结构功能分析法将中国宗教结构划分为“制度性宗教”和“弥漫性宗教”两种,前者“有神学自己的体系、仪式、组织,独立于其他世俗社会组织之外,它自成一种社会制度,有其基本的观念和结构体系”。后者是“神学、仪式、组织与世俗制度和社会秩序其他方面的观念结构密切地交织在一起”^{[1](p17)}尽管有学者对这种划分法还存疑问,但正如弗里德曼所评价的那样:“他(杨庆堃)使中国宗教成为一个实体”。大体来说,制度性宗教是指“传统宗教”中的儒教、佛教、道教及“外来宗教”中的基督教、天主教等;弥漫性宗教指的是中国民间宗教及其所仰仗的信仰与仪式,此种“宗教的信

作者简介:孙艳丽(1978—),女,法学博士,云南大学文学院助理研究员。

仰和仪式发展为有组织的社会体系,成为社会组织整体的一部分,以其有组织的方式出现在中国社会生活的各个主要方面”。按杨先生的划分法,中国民间宗教属“弥漫性宗教”,概言之,指分布在广大百姓中间的,有神学观念、相应仪式和组织体系,并深入人心,与百姓日常生活及社会秩序其他方面等密切交织在一起的一套宗教观念及行为实践。简要地说,中国民间宗教是指分布在中国民间(尤其是乡村地区)的以仪式为载体的各种宗教信仰。比如云南石龙乡的本主崇拜信仰及与之相关的乡戏艺术、土家族的傩祭仪式展演、沧源佤族由宗教情感引发出来的祭祀与艺术形式及闽南等地区的妈祖崇拜信仰、艺术表演等。

笔者在研究以往文献时,发现研究者们很多都具有这种倾向:将宗教等同于仪式。正如笔者上文所提到的,两者是包含与被包含的关系。宗教是个信仰体系,包含理念层面与实践层面,仪式只是宗教的实践层面。当然,这类研究者并非明确提到“宗教就是仪式”,但是在研究或论述过程中,有意无意地就犯了“偷梁换柱”的错误,比如文中标明研究的是“宗教与艺术的互动关系”,但在研究过程中,并未阐述清楚此宗教的“原型”样式,就直接将仪式与艺术的关系等同于宗教与艺术的关系。说明此点,旨在避免将具有“弥漫性宗教”特征的中国宗教与艺术的关系仅仅认为是仪式与艺术的关系,即使是,也是由某种宗教情感所引发出来的宗教仪式与艺术两者关系。

二、中国宗教与艺术关系的双重性

中国宗教与艺术的关系可以说是一个动态发展的过程,在不同时代、不同社会背景下,二者的关系是波澜起伏的。笔者以纵向的时间发展顺序为经度,以横向剖析为纬度,在相异的时间、语境中对两者关系进行剖析。根据研究需要,在此粗略地划分为两个时期:以宗教论为语境的时期及以特定社会文化背景为语境的时期,根据不同时代背景及宗教所占社会地位的不同,分别对中国宗教与艺术的双重性进行分析。

(一)以宗教论为语境的时期。

这个时期即人类学史上所谓的古典时期,仅就国内而言,除了原始宗教外,主要是儒教与佛教、道教等“制度性宗教”之间的相融、相冲及政府对所谓“异端宗教”或支持或打压时期。此时,中国弥漫性

宗教的散布主要表现在儒教伦理下的祖先祭拜(因祭天地等为官方所主持)。

1. 亲和性。这在原始宗教时期,表现尤为明显。从最早的洞穴艺术考古学研究开始,学者们毫无异议地认为艺术对宗教起着辅助、支撑关系,艺术是宗教的手段与表现形式。在中国,原始宗教于商周和西汉时期得到发展与成熟(对祖先、天、地、自然神灵的崇拜信仰),即从神灵那里寻求对于公共事务的指引。它总是与巫术的宗教意识紧密相关,在一定程度上可以认为巫术的宗教意识是原始宗教理念层面的体现。比如表现于作为忘我、驱魔、符咒等巫术手段的音乐上;表现于能通天地鬼蛇等使命的巫师身上;表现在作为忘我的手段、具有巫术灵验效力的舞蹈步伐上;表现在建筑中的寺庙上;表现在一切林林总总的祭典装饰品与用具上。而这些音乐、舞蹈、建筑等在运用的同时也五行中被“风格化”了,比如巫术音乐的音调、舞蹈步式成为音乐韵律的来源之一、寺庙造型的风格化等。各类青铜、陶器器皿上的纹饰可以被看成赋格曲的主旋律部分,同时,它们又与有力的旋律相配合,正是通过这些独特的、富有生命力的线条韵律表达形式能量的艺术手法,此种强健的手法又在多个世纪之后在笔墨语言中找到了更高层次的表达方式。各种纹饰母题是属于一个完整的、兼具装饰、象征和巫术意义的艺术整体。春秋末期,“敬天保德”的道德观念逐渐成为儒家基本教义,以音乐、艺术、诗歌和表演结合在一起赋予国家的概念以道德和美学上的尊崇地位。商代装饰中占主导地位的动物性纹饰在西周铜器中已经分解为宽带波折纹和鳞纹,而饕餮纹、龙纹和其他神异动物的地位衰落也暗示着统治阶级宗教信仰的变化,周人不再将动物和鸟类看成具有保护功能的部族族徽,而是后裔等俗世英雄形象。

汉朝建立后,封建统治进入了第一次长时间的统一时期,原始宗教不仅全面复兴而且获发展,尤其是在阴阳五行的神学理论下,对天的崇拜观念和政治上的实践得以相辅相成。前汉时期,原始宗教包含了众多地方元素,造成了宗教信仰与仪式的相协调,各种艺术形式,包括音乐、舞蹈、建筑、文学等都是宗教的表现形式。此时,宗教一方面成为艺术创作无穷尽的源泉,同时也是将艺术创作加以传统束缚而使其风格化的一股源泉。像考古学上发现

的新石器时代山东的龙山文化(前2600—前1900年),其中曾出土了一种兽皮制品隔鬻,因龙山居民有占卜习俗(信仰天地自然神灵所引申),即是用来解释动物的肩胛骨加热之后形成裂缝的占卜方法,在辽宁的红山文化(公元前3500年前后)遗址中发现了体态丰腴、用于丰产仪式的陶制女神像和亮眼填充玉石的彩绘的陶制女神像,^{[2](p282)}其他的艺术品比如各式玉制礼器,考古专家们发现的绘有高度抽象性的鱼、鸟、蛙装饰性图案彩陶等,基本是人们对自然神崇拜的象征,追求的是和谐、安宁,这不能不说是儒教“天人合一”“宇宙和谐”观念的渗透。

这里不得不提及的是传统的书法艺术——中国最早的文字甲骨文。但这种表意文字并没有用于世俗沟通,而是“与宗教目的有关,即从神灵那里寻求对于公共事务的指引”。^{[1](p86)}甲骨文最早是刻在龟甲兽骨上的,记录了商朝时期占卜战争与和平的问题,主要跟农业、狩猎、天气、雏形,商王试图沟通上天的所有重要祭祀及继位问题等。仅举一例:“甲申卜,彀贞:妇好婉嘉?王曰:其惟丁婉,嘉;其惟庚婉,弘吉;三旬又一日甲寅婉,不嘉,惟女。”^{[1](p283)}韦伯认为在儒教伦理支配下的中国高等教育具有纯粹文献性及书写性格的极端性特点,他说“这一点部分是由于中国文字的特殊性使然,并且也是因此特殊性而产生的文学艺术所造成的结果。”^{[3](p184-185)}这种特殊性其实是指中国文字的图像特色——就有艺术价值的是寂静优美的书写文字符号而非西方的以口语的方式发展出来的雄辩术,“在中国,文学艺术里最鲜丽的花朵可说是既聋且哑地交织在如丝缎般的光华中,其价值远高于戏曲,后者只有在蒙古统治时期才有显著的发展。”^{[3](p186)}

2. 紧张性。从某种意义上可以说,儒教的性质是公众性的,统治阶级的权利正当性及合理性仰仗儒教,无论其理念、仪式还是与之相配的艺术——上文已提及,两者主要是手段与目的、表现与被表现等的协调统一关系——如各类造型艺术(陶器、青铜器、玉制品)、诗歌、音乐、舞蹈、建筑等都突出体现了儒家的特质,象征着权贵势力。受佛道教的影响,中国艺术如诗歌、音乐、书法尤其是绘画方面的成就还是很显著的,这是前文所分析的亲和性。保罗·韦斯曾说:“在教会之外存在着一个醉心于热爱真理的科学世界和一个致力于寻求其自己通向

善的道路的伦理世界一样,在教会之外还存在着一个崇尚其美的生活的艺术世界;而这个艺术世界则是一个极为广阔的世界”^{[4](p106)}。这个艺术世界对于生活来说,应该是有比思想或行动更具某些精神意义的事件。因为正是生活本身,通过自然美和艺术美,通过他们的启示及情感交流而找到了表现自我的方式及乐趣。无论是儒教、佛教还是道教,它们的缺陷就在于,并未认识到社会上这许多人,他们只有通过(献身)艺术才能获得精神的满足。当然,这不包括原始宗教及战乱时期,当生存温饱未满足时民众的心理。儒教的公众性使百姓的宗教生活必然要遵循官方律例,当然包括艺术生活。尽管中国民众在近现代崇拜多神信仰,不会刻意去分辨崇拜之神的来源、种类等,但在宗教论语境下的民众艺术生活就全然不如今日之丰富多彩了。儒教摒除一切迷狂、疯癫形式的艺术以求理性化,这不同于西方的酒神文化起源的艺术情感宣泄,拒斥不利于统治的其他任何神灵,崇拜本是种包罗万象的艺术,当道教兴起时,其理念导引的巫术行为牵带着类似萨满舞蹈类的迷狂表演,这完全不在儒教范围许可之内。在佛道教寺庙道观等被大量毁坏之前,可以说这些建筑基本是千篇一律,乏善可陈,不具备多少艺术价值,这不同于近代社会,建筑装饰、风格、雕塑等都有大的改观。佛教在祭祀仪式上的所用的诵经,其经文或许形式优美且充满力量,但却远远脱离了普通人的表达形式,或许“现行的祈祷书只是为那些在信仰方面受到高度训导的人服务的”。语言是门艺术,当语言笼统抽象、晦涩难懂时,其艺术价值就大大减损。^{[4](p111)}同样地,祈福、祭祀时所用的经乐就着实难以提到艺术层面了,“棒棒棒棒”这种单调的木鱼敲击声伴随着晦涩抽象的经文,对一个无神论者而言,或许只能称为“噪音”了。

为了更好地理解中国宗教与艺术之间的这种“紧张性”。在此有必要厘清儒佛道之间的不同内涵。与儒家相比,佛道两教相应地从某种程度上讲,更具有个人性、私人目的。儒教是入世的,追求的是社会秩序的和谐与此世的机运,祭天仪式以及天象征兆解释权为朝廷所有,百姓所拥有的只是家族祭祀权,即便私下举行的拜神仪式,也多只是在神灵诞辰日进行。即使官方允许地方拥有神灵、真武、英雄人物的信仰等,它的主要功能也是鼓励百

姓遵守道德价值,敦促政府官员恪尽职守,同时保证百姓对政府和法律保持忠诚。“天”给予人的是一种超自然力量,天子是其化身、代言人,当“天”的灵性失去,如民众遭遇灾祸而求神不得灵验时,也只是用孔子的“天命靡常”来解释。佛教、道教传入、产生后,也曾有过发展的高潮期,鼎盛期,但从对这些所谓“异端”宗教进行镇压、迫害一直都是传统社会政治生活中专制制度的一部分,对“异端”的排斥,归根结底最主要的动机并非来自哲学或神学上的异议,而是出于朝廷长治久安的政治考虑。虽然后来儒家经典正式或非正式地吸收了佛教、道教教义中的精华部分,也只是在官方认为这些部分仅是理论分歧而不能构成政治敌意的前提下。与儒教不同的地方是佛教号召五根清静,冥思静修,佛经崇尚空,万物皆空,断绝一切欲望,才进高超境界,主张出世,追求来世幸福,相信因果报应,转世轮回。主张退隐以求修身养性、靠巫术求长生不老的道教是隐逸主义的,对战乱灾难及对个人造成的困苦、灾祸可以用远离甚至抛弃现实、以“无为”的态度对待,颇具西方的“自我救赎”性质。统治者对“异教”的打压迫害是因佛教“政教不行,礼仪大坏”。^{[5](p297)}道教与佛教的命运基本类似,儒学家韩愈在广为传诵的《原道》中,犀利地指责佛道二家导致了一个僧侣阶层的兴起,他们“食农之粟,用工之器,导致社会贫困;逃避租赋;弃君臣,去父子,禁而相养相养之道”^{[6](p270)},谴责佛道教徒违反三纲五常,不事生产,破坏基本的儒家教育体制。不同时期对佛道教徒进行打压,破坏寺庙,限制僧侣数量等已然中国宗教史发展的常态之一。“虽然传说在中国这个国家里有无止境的宽容,但十九世纪时,几乎每十年里就可以看到全面性的异端迫害”,^{[3](p294)}我们在这里不谈基督教、天主教或回教,他们在中国一样地遭受迫害,“颁布给民众的就有宗教令谕里,明白地辩称耶稣会士之所以受到宽容的理由,是由于他们在天文学上的贡献”。^{[3](p299)}

(二)以特定社会文化背景为语境的时期。

这个时期即现代意义上的此时期,弥漫性宗教已占主导地位,仪式并未完全摆脱宗教语境,从而成为一种纯粹的审美形式。但不可否认的是,随着人类自觉自主的意识兴起,“为艺术而艺术”的呼声日益强烈,此时的制度性宗教已不再扮演舞台主角,而弥漫性宗教广泛兴起,后者与艺术的双重性

仍然存在。亲和性主要表现在近19世纪后半期到1949年以前的现代中国,紧张性则主要表现在当代,即1949年以后。

1. 亲和性。19世纪后半期到1949年以前,儒教对“天”和命运信仰的持续,以及中国宗教中最基本的内容,如看相、占卜、算命者在各地大量的存在,为日常生活提供“参照性指南”的神秘知识的“黄历”的畅销就说明了这一点。多神崇拜的寺庙供奉着不同的神灵,使“天”和命的信仰触及社会的方方面面,保持着对民众生活的普遍影响,此时期,民众生活与世俗化的影响构成了现代中国宗教的概貌,尤其是表现在民国时期。现代中国,建造新寺庙的速度有所减缓,更多的是维护与整修旧有寺庙。明朝曾大规模修建寺庙,后因蒙古人入主中原遭到大规模破坏,太平天国运动直至清朝结束,建造新寺庙修缮旧寺院仍继续进行,民国初期(1912—1915)大量修建寺庙,1925年以后,二次革命带来的巨大冲击和随之兴起的反宗教运动,使寺院修建的步伐放慢,但未完全停止。^{[1](p266-276)}总的来看,近代仍然存在的寺院、宫观是在过去600多年间陆续建造起来的。有关祭拜之神所具有的灵力在民间也时有神奇传说,比如此神(人)治愈垂死之人等。一个寺庙寿命的长短,大多取决于庙里的神是否灵验,许多旧的地方神庙修缮工程,是功能神兴衰过程的一部分,如果这个神不再有求必应,相应会出现寺庙衰落的结果。

20世纪早期出现民族危机,内忧外患,人民生活于水深火热之中。曾占支配地位的儒教和传统社会制度,已难以满足新形势的需要,民众运动兴起,这些运动源于对超人力量、神异的信仰,以及对那些超越人类世俗能力限度、克服难以承受困境努力的超自然观念和现象的崇拜,这些都导致佛教和道教运动在社会大动荡时期不断扩展其影响力。对于那些依然能够保持传统多神崇拜的民众来说,面对新神明、新巫术及新的解脱承诺的出现,很容易形成大规模的宗教教派运动。19世纪上半期出现的一系列规模不大的宗教运动及1850年的太平天国运动、1900年的义和团运动,都是在朝代衰落时期宗教对社会政治危机的回应。现代佛教复兴运动主要局限于佛教僧人、居士及许多常去佛庙里祭拜的中产阶级信徒。^{[3](p282)}这些运动,都未能触及广大民众的日常生活,尤其是工人和农民。

经历了西方强权的侵扰,西方艺术也随之主动进入中国。从19世纪中期开始,西式商业大楼、学校和教堂等建筑遍布中国,一种融合了中西建筑元素的混血风格很快出现了,这种新建筑形式常常以传统大屋顶的形式出现,而丰富的细节则由木构梁柱转变为钢筋水泥,中国传统建筑的精华在于极度优雅的屋顶飞檐,而非框架结构。1906年,南京高等师范学校和北洋学校仿照西方模式开设专门的艺术系是中国现代艺术学校的起始,随后在上海出现了多家私人画廊,以典型的巴黎画廊的浪漫场景为蓝本,第一次世界大战后不久,有学生得到前往法国求学机会,受到不同艺术风格影响。徐悲鸿(1895—1953)按照典型的形式主义沙龙分割绘画,在中国介质上用西方现实主义手法绘画;上海美术专科学校校长刘海粟(1896—1994)热衷于后印象主义;1928年出任杭州国立艺术学院院长林风眠(1900—1991)则追随马蒂斯。^{[5](p3783-3790)}

总之,19世纪后半期到1949年以前,水深火热中的中国,宗教与艺术的亲和关系并不明显,艺术在秉承传统的基础上有了些许改变,只是由于西方列强入侵导致的西方艺术的影响可以算是星星之火,显现出了宗教与艺术的统一性的一面。

2. 紧张性。20世纪中期以后,中国同现代世界其他地方一样,新的逆向影响开始出现,从信仰和虔诚时代转变为怀疑主义和无神论时代,在创建新的社会秩序的努力中,宗教运动只能处于次要地位。其中,科学的冲击是削弱当代中国宗教力量的主要因素,科学以怀疑主义和经验知识为依据,与此相对的宗教则以信仰和非经验的想象为基础。一个根本性的变化是,权力的获得依靠“天命”的神圣合法性,向以人民的名义获得世俗性合法性的变化。当然,作为政权基础的天和命的观念,绝没有从普通民众的脑海中逝去。此外,道德政治性崇拜的复杂体系——前文提到的官方崇拜和民间崇拜——也是中国政治中的宗教因素,由于缺乏必要的知识分子的领袖参与而难以成功,在民众心目中,宗教性符号和仪式不再具有支撑政治体制的功能,失去此,则宗教观念难以为继,此时,“天命”观念能否获得年轻一代的信仰,便很值得怀疑。但非官方的民间崇拜(弥漫性宗教)依然广泛进行着,与道德——政治秩序有明确联系的神灵依然有影响力,如城隍,各类英雄人物。只要道德体制在普通

民众中,特别是在农村地区行之有效,宗教依然具有防止道德秩序崩溃的作用,孔子说过的“礼失求诸野”似乎仍有道理。

“艺术一旦成为一种自主自觉的事象并企图创造出本身的价值,而此种价值或可以一种内在解放的方式给个人带来救赎之时,宗教与艺术间的紧张关系就加剧了。”^{[4](p419)}现代社会,为艺术而艺术的观念来自理性化与知性化文明本身自觉到艺术创作乃一种人间性的活动。艺术的本质就在于能动性,艺术作品被称为创造物,艺术是美的产物,艺术创作是表现、是释放、是解脱、是外化的努力,在艺术的创造领域中,人类能够找到发挥自己潜在力量的余地。艺术应该是个体主义的,它曾致力于阐释一种明确的宗教内容,但这也是时代的本质而非艺术家的错误。20世纪中期的艺术处在马克思主义、毛泽东思想意识形态的框架之下,鬼神信仰不再占重要地位,社会呼吁艺术家描绘在传统范式中的现实主义主题,极度扩张了艺术的社会基础,“农民画”、传统年画盛极一时;木刻和套色彩印也得到大发展;连环画可能由当时最杰出的画家承担,比如程十发(1921—2007)所绘《儒林外史》连环画的销量高达百万以上;1949年后从未跻身中国艺术之列的雕塑也登入了艺术殿堂,如1965年集体创作的《收租院》;^{[2](p3834)}而考古活动即使在最困苦的十年浩劫之中,也从来未停止过,与其说这是毛泽东提出的“古为今用”的政治需要,还不如说它真实地反映了中国人能够时时感知的历史感。“文革”十年,虽然基本摆脱了宗教观念,但艺术仍为社会政治服务,成为斗争目标。1979年的“星星画展”^{[2](p3914-3918)}是艺术自由趋势的转折点,之后不久,艺术家们第一次全面接触到当代西方艺术,激发了探索和时间任何可能的风格和技法的渴望。现代社会是一个重视分析和心理的时代,不再能够享受一种完全纯自然的体验。在宗教日益世俗化的趋势下,随着信息化、数字化社会的到来,宗教地位俨然衰落,除了上文提及的民间宗教仍具有生命力,也渐渐演化成为一种宗教与娱乐并重的形式了。今后弥漫性宗教的理念层面会越来越淡薄,实践层面会越来越走向娱乐性、休闲性与观赏性。弥漫性宗教越来越倾向于对祭奠、仪式的审美事象或其他艺术媒介的感官领受。

三、小结

宗教与艺术之间的亲和性是学者们所共同认

可的,且其研究中多以二者之间的这种统一性为主,即使提及“紧张性”或“张力”,也只是寥寥数笔带过。前文内容即是对这种双重关系的分析,说明二者之间不只存在统一性,其紧张性也是历史发展过程中的题中之意。

从某种程度上说,中国人的宗教控制从来未曾完全消除。古代、近代主要是以制度性宗教或弥漫性宗教的形式渗透;毛泽东时代的偶像崇拜,只是换了个人格神;而现代的倡导和谐的社会主义是一个相对自由的政治意识占主导地位支配生活方方面面的宗教时代。只是这种“宗教”并非严格意义上有着明确神祇概念的体系。无论在哪个时期,宗教与艺术的亲和性及紧张性这种双重性关系都是存在的,只是各有侧重而已。

那么我们要问,在缺乏政治自由的环境下,何以出现当今如此具有活力和极其复杂的艺术世界?在大多数人逐渐摆脱信仰的控制前提下,当前的中国艺术比过去的半个世纪享有更多的自由是不容否认的。但是,自由是有限度的,中国的艺术自由之脉远比现在所施加的限制要源远流长。儒教的“孝”——个人对集体、家庭和国家的忠诚优先于个性自由的理念深深地根植于中国传统文化,其整体目的在于获取社会和谐,当这种和谐不复存在,也就是一个王朝衰败或动荡之时,个人主义才

可以发出强烈的呐喊。我们不能指望在今天的中国能够和西方一样出现众多艺术家投身于反主流立场,并将其视为有活力的文化的标志,这只有极少数天才艺术家才能做到。但我们可以期待看到艺术家和权威之间的张力——艺术家既部分接受又竭力反抗制度和社会对其个性自由施加的约束。就是在这些约束之中产生了过去伟大的中国艺术传统的众多杰作,也许还是在这些约束之中,未来伟大的艺术会绵延不绝。

参考文献:

- [1]杨庆堃.中国社会中的宗教[M].范丽珠,译.成都:四川人民出版社,2018.
- [2][英]迈克尔·苏立文.中国艺术史[M].徐坚,译.上海:上海人民出版社,2014.
- [3][德]韦伯.中国的宗教 宗教与世界[M].康乐,简惠美,译.桂林:广西师范大学出版社,2008.
- [4][美]保罗韦斯,冯·O·沃格特.宗教与艺术[M].何其敏,金仲,译.成都:四川人民出版社,1999.
- [5]二十五史第三册(魏书)[M].上海:上海古籍出版社,1986.
- [6]钱穆.国史大纲:上册[M].北京:商务印书馆,2015.

责任编辑 高思新