

# 近年來大陸學界關於 「宗教與藝術」的研討

熊自健

(本中心研究員)

## 摘要

近年來中國大陸學界深化馬克思主義，對宗教與藝術的關係進行系統地論述。大陸學者研析了宗教與藝術的同質性與對立性；並通過論析宗教與藝術的相互影響及滲透，從而肯定了宗教具有某種正面的作用，特別是在宗教藝術品上有相當大的貢獻。大陸學者也從歷史唯物主義的眼光論析了原始社會、希臘時期、中世紀、近代與現代等幾個歷史時期中宗教與藝術關係的歷史嬗變。大陸學者並不完全墨守馬克思主義的教條，吸取了西方學術界的某些論點，深化馬克思主義；但其「貶低宗教、高揚藝術，貶低基督教，高揚希臘文明」的價值觀仍是馬克思主義的。

## 一、宗教與藝術的同質性與對立性

馬克思(K. Marx)在《政治經濟學批判導言》中提出「宗教掌握世界方式」與「藝術掌握世界方式」的命題<sup>①</sup>，卻沒有將宗教與藝術的關係進行系統地論述。近年來中國大陸學者深化馬克思主義，對宗教與藝術的同質性與對立性展開熱烈的

<sup>①</sup> 馬克思，「政治經濟學批判導言」，馬克思恩格斯選集，第二卷（北京：人民出版社，一九七二年），頁一〇四。

研討，各自引述馬克思主義的經典著作，加以論證分析，頗有新意。

周忠原引述馬克思、恩格斯（F. Engels）的論點，認為宗教和藝術是建立在經濟基礎上互相影響的上層建築和意識形態，它們隨著經濟基礎的變更而變更。原始社會的自然宗教和原始藝術是古代社會狹隘的生產關係和低下的生產力的反映；中世紀封建制度的發展，形成了與之相應的基督教和基督教藝術；十三世紀至十七世紀的宗教改革和宗教藝術是和資本主義經濟基礎的產生相聯繫。從整個人類歷史來看，宗教和藝術相互影響、相互滲透，甚至於合二為一的現象是很突出的。在原始社會，宗教和神話、傳說、詩歌等藝術是相互影響的；在中世紀藝術中，滲透了宗教精神；在宗教改革潮流中，存在藝術家和主張改革的宗教徒的結合。宗教和藝術的相同和相異點為：(1)它們同是現實的反映，但藝術的方式帶有實物性，宗教的方式帶有虛幻性。(2)它們同是運用幻想和想像，但藝術的方式幻想和想像的是實象，宗教的方式幻想和影像是幻象。(3)它們同是帶有情感的特性，但宗教的方式帶有恐懼、敬畏的特點，而藝術的方式的情感特點就更為自由多樣。(4)它們同是對人間力量的反映，但用宗教的方式掌握世界時，人間力量是異己的，人們要屈從它；用藝術的方式掌握世界時，人間力量不一定是異己的，人們也不一定屈從它。(5)它們同是對世界的認識，但宗教的方式是對世界的顛倒的、歪曲的認識，而藝術的方式可以是對世界的正確的、真正的認識。不能說所有的藝術品對世界都是正確的、真正的認識，但優秀的藝術品可以成為正確的、真正的認識；這種認識會指導人們去對世界進行革命的改造。而宗教是對世界的顛倒的、歪曲的認識；它麻痺人們，使人們寄望於神、寄望於來世，妨礙人們去參加改造世界的實踐活動②。

朱立元則強調宗教和藝術同屬於馬克思所稱「實踐—精神」的「掌握世界方式，其主要特點是：(1)宗教和藝術不僅是對世界的反映和認識，更是從精神到物質的實踐活動。人們在創造藝術品和從事宗教活動時，不僅是在運用頭腦進行認識活動，而且總是帶著預想的目的、全身地投入活動，使自己的主觀意圖物質化，成為藝術品和寺廟聖地。(2)宗教和藝術是一種創造活動，它不僅像理論方式那樣能動地反映世界，而且更像其他實踐活動一樣能動地改變世界。(3)宗教和藝術雖然都有理性的因素，但都是一種特殊的感性活動。藝術要通過創造個性化的形象體系，使現實生活按其原有的個別、具體、生動的感性形態直接呈現給欣賞者。宗教同樣也要使神鬼擬人化、具象化，如果脫離了感性形式，宗教的威力、麻痺人民的作用就會喪失。(4)宗教和藝術主要採取形象思維的方式，不同於理論認識活動主要採取抽象思維的方式。(5)宗教和藝術都伴隨強烈的感情活動。藝術不僅要求藝術家冷靜、客觀地認識世界，更要求他們充滿感情地評判世界、再現世界。宗教中的虔誠情感是不言

② 周忠原，「馬克思恩格斯論宗教與藝術的關係」，馬列文論研究，第十集（北京：中國人民大學出版社，一九八八年），頁一九一二四。

而喻的，不過宗教感情沒有藝術中的感情那麼實在、豐富<sup>③</sup>。

葉紀彬根據馬克思的論點，指出：(1)宗教與藝術都以形象為媒介來掌握世界，同屬於形象思維的範疇。宗教與藝術都不僅是認識活動，而且都把主觀意圖，把意象轉化為具體的形象，也就是都得物態化。這樣藝術可以提供鑑賞的對象，宗教也為教徒提供膜拜的對象。(2)宗教和藝術都強調情感的融鑄和幻想的運用，在主體結構上具有共同點，在審美價值上出現相互交織的可能性。在人類文化發展史上，宗教的價值有時是與審美價值和藝術價值聯在一起的。正因為宗教價值有審美根源，所以審美價值可以表現在宗教的光輪中，而宗教才需要藝術，借藝術使自身的審美潛在力得到藝術的展現。然而宗教不同於藝術，宗教的特殊性有：(1)主體性的喪失是宗教掌握世界方式的認識論上的特徵。在宗教世界裡是超自然的、超人的，主體與客體是處於分裂和對立的深刻矛盾之中，這種分裂與對立是無法克服的，天國方能使二者得到彌合與統一。在宗教世界裡，客體只能屈從於被扭曲的主體，受神的安撫，被神秘的力量所驅使。泯滅現實中的尖銳矛盾，扭曲人性中的創造精神，以求得神秘的虛幻統一。而這一切，是以摒棄現實性和喪失主體性為代價的。在這一點上，藝術與宗教恰好相反。藝術正肯定此岸性，肯定現實中人的本質力量，以健康的個別的形式表現人在世界中被確證，表現人和社會的自由發展和自己的發展，促進人的自由創造、人的自由發展。而這種自由創造與自由發展都要與客體統一。藝術是趨向人的王國，沈入現實世界，而宗教則是逃往虛幻天國，淪為神的子虛。(2)概念形象化是宗教掌握世界方式的思維特點。宗教中的形象只是象徵或寄寓抽象宗教觀念的工具或傀儡，它本身沒有獨立的生命和意義，只是抽象宗教觀念的形象化的產物。藝術中也講象徵，但宗教中的象徵和詩中的象徵是具有不同內涵的。詩中的象徵是指象徵的隱喻，是沒有明確的象徵意味的意象，它只能被轉換成一次隱喻；而宗教中使用的象徵，它重覆出現象徵的意義，它已形成確定一般的象徵意義，如十字架、羔羊等。因此，宗教的形象是拒絕個性特徵的，力圖肯定超自然的一般事物與觀念。概念形象化似乎正好體現宗教這種思維的特點<sup>④</sup>。

孫振華則強調宗教與藝術有許多共同的心理基礎，相互滲透影響：(1)宗教與藝術所追求的精神境界以及對這種境界的情感體驗上，它們有著某種相似和契合。例如佛教的禪宗，用形象的直覺，用頓悟來表達對宇宙、對人生的那種無法言說的神秘意味的領悟，從而獲得精神上的滿足和昇華；通過超越塵世、超越自我達到與大自然的和諧統一。它追求的空靈虛靜、物我兩忘的境界與審美境界是十分相似的。從唐代著名詩人王維的《輞川集》中的許多詩篇，就可以獲得既是審美情感體驗，

③ 朱玄元、張玉能，「試論『實踐—精神』的掌握方式」，馬列文論研究，第一集（北京：中國人民大學出版社，一九八二年），頁九五—九七。

④ 葉紀彬，「宗教掌握世界方式與藝術掌握世界方式的比較研究」，遼寧大學學報（大連），一九八八年第四期（一九八八年十一月），頁四四—五一。

又是宗教情感體驗的交叉感受。(2)宗教情感與審美情感不同於一般的生活情感，它們屬於高級情感。一個偉大的藝術家，不論是否信仰宗教，在他的作品中，總是追求著一種偉大的人格理想，對人類的前途和命運抱著極大的關注，對人類的痛苦和不幸，抱著無限的同情，對人類陋行和醜惡懷著不可遏止的憤怒。這種情感是美的，也是善的；這與宗教情感也容易形成交叉。宗教也希望通過自我克制，獲得道德上的完善。(3)宗教情感與審美情感都能使人產生精神上的快感，都有淨化和宣泄情感的作用。(4)宗教的想像與藝術的想像在認識基礎、目的和作用方面是有差異的。首先宗教想像不像藝術想像那樣有著正確的認識作基礎，想像主體對想像對象缺乏真實的體驗。其次，宗教想像像是為了創造偶像，創造神的寄託物來想像，不像藝術形象是為了創造具有鮮明個性的藝術典型進行想像。再次，宗教想像的作用是給人創造一個虛幻、遠離現實的形象為宗教的目的服務，而藝術想像像是從生活出發，塑造出能滿足人們審美需要的藝術形象。儘管如此，從心理學的角度看，二者有著共同的心理機制、想像。此外，孫振華亦區分出宗教與藝術的不同與對立之處，指出宗教情感是蔑視理智的盲目的情感，審美情感則以對真的認識和掌握為前提；宗教情感愈來愈趨於道德化，審美情感與道德的聯繫越來越隱蔽，不那麼直接；審美情感是個性化的，宗教情感則是類型化的；審美情感是以解放人的全面、自由的情感為己任，宗教情感則是禁慾主義的，以神性排斥人性。孫振華認為，從理論上講，宗教的美與藝術的美是存在著對立，但在實際中宗教是無法防止藝術美的滲透的。儘管宗教對人的審美天性百般禁錮，但只要宗教離不開感性事物，人的審美天性就會不可遏止地表現出來，並按照藝術自身的規律反過來利用宗教表現自己<sup>⑤</sup>。

從以上這些代表性的論點來看，大陸學者在論析宗教與藝術的不同與對立處時，一致承襲馬克思的觀點貶低宗教，高揚藝術；認為宗教是顛倒的世界觀，是壓制人性麻痺人民的鴉片；而藝術是自由的、活潑的人性表現，是對世界正確的認識與反映。在謹守這些馬克思主義的教條之外，大陸學者論宗教與藝術的同質性、相互影響及滲透上，倒是各抒己見，深化馬克思主義的觀點，值得注意。周忠原認為宗教與藝術同是上層建築與意識形態，同是現實的反映，同是運用幻想和想像，同是對世界的認識，彼此相互影響。朱立元強調宗教和藝術同屬於「實踐—精神的」掌握世界方式，同樣具有能動改變世界的性質，同是一種創造性的活動，並同具有強烈的感情與形象思維的特點。葉紀彬指出宗教和藝術在主體結構上具有形象思維、情感的融鑄、幻想的運用及實踐的共同點，出現相互交織的可能性。孫振華則認為宗教與藝術有許多共同的心理基礎，在所追求的精神境界、情感體驗、道德完善等方面，有著某種程度的契合與滲透；宗教與藝術也都具有淨化和宣泄情感的作用。大陸學者經由論析宗教與藝術的同質性、相互影響及滲透，從而肯定了宗教具有某種正面的作用，特別是在宗教藝術品上具

⑤ 孫振華，「論審美情感與宗教情感」，文藝研究（北京），一九八八年第五期（一九八八年九月），頁四二—四九。

有相當大的貢獻。最令人側目的是，大陸學者用中國佛教對中國文藝的影響與滲透，來論證宗教與藝術的關連，不但深化了馬克思主義，而且帶有強烈的中國色彩，有突破性的意義。

## 二、宗教與藝術關係的歷史嬗變

大陸學界在熱烈研討宗教與藝術的同質性與對立性等理論問題時，也針對宗教與藝術關係的歷史嬗變進行考察。大陸學者從馬克思歷史唯物主義的角度論析了原始社會、希臘時期、中世紀，以及近代、現代等幾個歷史時期中的宗教與藝術關係。

陳澤翠指出：在人類產生後最早的一百多萬年間並沒有宗教。人類社會進入原始公社制的初期階段後，人類的高級意識如想像、思維等活動及其能力逐漸發展起來。原始人開始思考人類自身的問題，如做夢、生病、死亡等生理現象，以及客觀自然的問題，如日月運行、風雨雷電、旱澇災害等自然現象，並且已能對所思考的各種問題作出初步猜想。但由於當時生產力水平的低下，人類認識和駕馭自然能力的侷限，他們不可能正確地解釋這些現象，而只能由幼稚的想像、思維活動導致錯誤的方向，產生出有關靈魂和自然神的觀念，把客觀自然的一些必然規律，以至某種偶然現象，都當作一種超自然的，能主宰一切的神祕力量，原始人面對自然界這種完全異己的不可制服的敵對力量，服從著它的無上威力，俯伏和拜倒在它的腳下。這就是宗教的最初形態——原始宗教。與此同時，隨著原始人的想像、思維能力的進一步發展，開始出現了包含有複雜觀念聯想和創造性想像的藝術。藝術起源於勞動，在初級形態的原始繪畫和歌舞中，有些與生產勞動密不可分，有些是對勞動的直接模仿。但最早出現的較高級形態的藝術卻是與宗教緊密聯繫在一起的。在原始人的宗教觀念中，各種自然現象的背後都隱藏著一個巨大的靈魂，它們和人一樣地有著生命和情感，並操縱和主宰著人世間的一切；人們既然不能制服和戰勝它們，就應該用順從和祈求的方法去感動它們，使它們樂於保佑人們生產豐收、生活安寧幸福。這些祈求神靈的宗教活動對原始人來說，是生產活動的必要補充，能給大家帶來好處。所以，當時的宗教活動能引起人們崇敬、期望和愉快的感情，即具有觀念聯想和想像的較高級形態的原始審美意識。這種感情既是宗教的、又是藝術的，二者混沌一體而不可分割。而原始的宗教藝術是通過宗教儀式中的各種歌舞表現出來，它們具有神奇的祈禱功能，寄託著人們的強烈願望，因而包含有豐富的社會意識內容，已經不同於初級形態的單純模仿勞動或某種動物形象的原始藝術<sup>⑥</sup>。陳澤翠指出原始藝術的初級形態與生產勞動

<sup>⑥</sup> 陳澤翠，「論宗教和藝術的關係」，馬列文論研究，第十集（北京：中國人民大學出版社，一九八八年），頁七〇—七二。

密不可分，而與原始宗教合一的宗教藝術則是人類高級意識如想像、思維活動發展後的成果，是高級形態的原始藝術。

郭瑞祥則堅持藝術源於生產勞動，原始藝術是寄生在原始宗教之中。郭瑞祥認為：在原始社會裡，物質生產與精神生產是渾然一體，密不可分的。實用物的製作常即是藝術品的創造，而工匠往往就是藝術家、人類在幾十萬年的勞動和工具製造的過程中，客觀世界的節奏、韻律、均衡、對稱等等形式美的規律，逐漸為人們所掌握和運用。正是在生產勞動過程中，從再現到表現，從寫實到象徵，人們不自覺地培育了自身的審美形式感，創造了美的形式。然而在這種既是實用品又是藝術品的混合體中，美的形式畢竟為實用需要所束縛，它不能滿足隨著實踐的發展而日益增長的對廣闊豐富的社會實踐明確觀照的審美要求。然而在原始社會，由於意識形態的諸種形式尚未分化和獨立，藝術、科學、哲學的胎動和萌芽，都包含在原始宗教這個混沌未分的統一體之中。只有在生產力發展到一定程度，形成社會分工時，獨立的審美藝術才會出現。在此之前，藝術的種種形式，諸如歌、舞、劇、繪畫、雕塑、詩歌等，最初都服務於原始的宗教活動。因此原始社會生產勞動與宗教在藝術產生上的作用，是內因與外因的關係。前者決定能否生產，後者決定怎樣生產；前者決定內在生命的有無，後者決定外在形式的優劣；前者孕育著可能性與現實性自身，後者則不過是使可能性變成現實的橋樑；前者產生了藝術之蛋自身，後者不過是孵化藝術之蛋的溫度。藝術之蛋雖曾潛伏於宗教這只黑母鴨的卵翼之下，但畢竟是白天鵝所生產。宗教對藝術有孵育之恩，是藝術產生的外部條件。同時，作為意識形態的宗教，本身亦為經濟基礎所決定。許多宗教儀式本身，（如為保證狩獵成功而舉行的狩獵巫術、為保證種植豐收而舉行的祭神的儀式等），就是為著生產的目的而搞的，實際上是物質生產的一種神聖的前奏曲；因而歸根結底，也仍然是屬於物質生產方面的<sup>⑦</sup>。郭瑞祥強調生產勞動是原始藝術與宗教的基礎。

隋景山則認為原始宗教激發原始藝術的誕生，他指出：原始人的巫術、魔法及圖騰崇拜，雖然都有各自特定的方式與內容，但神祕的儀式和禮儀形式，卻是它們共同具有的；而且這些神祕的形式，在活動中又都表現出幻想、想像、情感體驗、模仿和塑造各自所需要的形象的特點。正是這些特點，構成了激發原始藝術誕生的契機。當然，這些特點在各自活動中的表現，也有程度的差別。巫術的形象模仿主要在巫師本身，他帶領眾人用喧嘩和喊叫來驅逐某一靈魂時，也伴有一定的感情體驗。魔法由於具有多重用途，主要目的是制服惡魔，因此要用簡易材料把敵人畫成或塑成模擬像，還要在儀式中背誦特定的咒文，然後將這些模擬像加以焚燒。在求雨和求豐收的魔法儀式中，為製造下雨和豐收的氣氛，所模擬的形象更是極其廣泛，無論是直接性的或間接象徵性的形象、動作的模仿，都是奇妙的幻想的產物。期望和結果之間的聯繫，是魔法幻想的

<sup>⑦</sup> 郭瑞祥，中國社會科學院宗教研究所編，「論宗教與藝術」，宗教、道德、文化（寧夏：人民出版社，一九八八年），頁四〇四—四一四。

天地。文化上被稱為藝術的魔法，就是指動物雕刻和繪畫，被用來召喚鬼魂而言的。在圖騰崇拜中，模仿、塑造被崇拜物的目的，則是要表達對宗教祖先的敬畏和莊嚴而深厚的感情聯繫，因而賦予形象的感情體驗，構成了圖騰活動的主要特徵。正是在這些籠罩著宗教氣氛和神祕色彩的儀式和禮儀中，原始人的幻想和塑造形象的能力，得到了極大的發揮，促使了原始藝術的誕生。然而在原始宗教激發原始藝術誕生時，也必須同時看到二者的潛在對立；這一點集中表現在二者對待形象的不同態度上。原始人在各類祭典儀式中所模仿、塑造的形象，首先是出於實用功利，並非出於審美，因此他們把這些形象當作實實在在的東西加以信仰和應用；而真正的藝術形象絕不能要求人們把它當作實在的現實。如在神像面前，宗教感要求把它當作神本身，神的活的實體，而審美感則要求把它當成藝術品。文藝與宗教在原始關係上的這種潛在對立，是導致在神話時代結束以後，二者相分離乃致相敵視的最深刻的原因<sup>⑧</sup>。隋景山把原始宗教和藝術看成相對獨立的範疇，原始宗教的幻想與情感體驗激發原始藝術的誕生，卻有著潛在的對立。

陳湘生則認為原始宗教和藝術還沒有獨立分化出來，遠沒有形成完整的形態。在這種早期文化實體中，理性的、感情的、想像的和神祕的成分都混雜交織在共時統一體中。原始宗教和藝術的這種朦朧混沌的統一，與原始人的思維特徵和意識水平有密切的聯繫。維柯(G. Vico)稱之為「詩性智慧」、布留爾(Lévy-Bruhl)稱之為「原始思維」。在原始社會的人類，通過感覺和想像認識事物，往往同時兼備宗教(虛妄地把握世界)和藝術(形象地把握世界)的素質。即實質上，在對超自然力、對神靈的敬畏與膜拜中，具有宗教因素，而在具體形式上，包括儀式、活動、語言和符號，又具有藝術的素質。由於原始人類主體與客體的不分，現實與想像的不分，甚至精神活動與物質活動的不分，構成了原始宗教與藝術之間這種模糊的、不自覺的原始結合<sup>⑨</sup>。

馬焯榮則提出新的「原始文化混融說」，指出：原始人的文化意識好比幼兒的文化意識，具有混融性的特點。原始社會的第一把石斧，既是生產工具，又是戰鬥武器，既是巫術法器，又是舞蹈道具……總之，在原始人的一切生產和生活領域裡，他們的第一個文化創造——石斧，可能被派上各式各樣的用場。這種文化實體的多功能性，就是原始文化藝術的混融性特點的標誌。而原始人在操演狩獵、戰爭、划船等生活、生產過程中，既要使用詩、歌、舞、劇諸表演技巧，又要使用他們製造的具有原始審美性的工具和武器，如鼓和弓等。這種操演過程，有時是生產、戰鬥技術的訓練和預演，有時是投入生產或戰鬥之前的巫術禮儀，有時又是狩獵豐收或戰鬥凱旋之後的自娛性、慶祝性活動等等，混融文化的特徵更為顯著，因此，原

⑧ 隋景山，「文藝與宗教關係的幾個問題」，遼寧大學學報，一九八七年第一期(一九八七年一月)，頁八五—八六。

⑨ 陳湘生，「略論西方藝術與宗教關係的歷史嬗變」，湖南師大社會科學學報(長沙)，一九九四年第二期(一九九四年四月)，頁七一—七五。

始混融的文化藝術，不同於文明社會的，被分解了的，具有多種獨立形態的文學和藝術，如詩歌、小說、戲劇、音樂、繪畫、雕塑等等。而原始文化之所以是混融性的，同原始思維的「互滲律」具有對應關係。原始思維的「互滲律」表現出不分析和不可分析的特徵，屬前邏輯思維，它決定了原始文化藝術的混融特徵<sup>⑩</sup>。

從以上簡要的論述我們得以窺見大陸學者在研討原始社會宗教與藝術的關係時，並沒有完全墨守馬克思主義的教條，而是吸取了維柯、布留爾、馬林諾夫斯基(B. K. Malinovsky)等人的理論與田野調查的記錄，深化或修正馬克思主義，形成各抒己見的百家爭鳴場面。陳澤翠的「高級形態合一說」、郭瑞祥的「內因與外因說」、隋景山的「激發說」、陳湘生的「不自覺的原始結合說」、馬焯榮的「原始文化混融說」，都是持之有故、言之成理的一家之言，提高人們對原始文化的認識。相形之下大陸學者在研討希臘時期、中世紀、以及近代、現代等時期宗教與藝術關係時，則相對地冷清，較緊扣馬克思主義立論。

陳湘生指出：在古希臘，藝術與宗教的聯繫，主要是通過希臘神話來實現的。希臘神話一方面反映了希臘人當時的一些宗教觀念，但另一方面，又包含了人類社會的歷史和現實。希臘神話帶有露骨的神人同形同性論色彩，這反映了處在人類黎明到來時刻，人的自我意識已經開始覺醒，能驕傲地賦予神似自己的性格與外形；但這畢竟還只是人類的童年，還沒有成熟到可以完全擺脫對神的畏懼和崇拜，獨立地站在大地上。神話所具有的這些特質，恰好是這一時期藝術與宗教關係的最好說明。神話把神作為自己藝術表現的對象，表明藝術精神並沒有完全獨立於宗教精神之外；而對神的人格化、藝術化的結果，又沖淡和削弱了宗教的消極影響，贏得了藝術自身的一份榮光，正是在這個意義上，黑格爾(G. W. F. Hegel)稱希臘宗教為「美的宗教」；馬克思把希臘神話稱為希臘藝術的「武庫」和「土壤」<sup>⑪</sup>。

馮健民則認為：在希臘時代藝術同宗教脫離而變為一種獨立的意識形態，這是因為人已開始正視自己的人格的结果。在人與神的對抗中，在人對自身自由自覺精神的肯定中，產生了真正的、形質統一的藝術。這從希臘悲劇由祭祀儀式中分離出來的事實可以得到證明。眾所周知，希臘悲劇是從希臘每年舉行的酒神祭祀儀式中分化成真正獨立的藝術的。在希臘人舉行酒神祭時，無疑是表示對於自然力或神的崇拜和禮贊，從觀念上說，也完全是尊崇神權的宗教觀念。但是從紀元前六世紀後半期起，在由國家正式規定的酒神祭節日上，除演唱古老的禮儀性合唱外，也開始演唱一些由神和英雄的神話改編成的半誦半唱的節目，有時還把一些當時政治事件編成節目來演出。這種演出明顯已不再只是對神的贊頌，而是從人的英雄主義或道

⑩ 馬焯榮，「藝術起源於宗教嗎？」《文藝報》（北京），一九九〇年四月七日，第三版。

⑪ 陳湘生，前引文。



德方面表現他們對性格、行爲與關係的領會和評價，從對神的膜拜轉向對人的肯定。可見藝術同祭祀雖是孿生，但它們是一對特殊的矛盾體，當象徵人格的藝術一旦否定了象徵神權的宗教時，宗教和藝術的分離便勢不可免了<sup>⑫</sup>。

陳湘生從希臘神話神人同形同性色彩來解析希臘時期宗教與藝術相聯繫的特質，馮健民從希臘悲劇由酒神祭分離出來論證希臘時期藝術脫離宗教走向獨立；他們都把握到希臘時期中宗教與藝術關係的一個面相。然而希臘雕刻所呈現出和諧、靜穆、典雅、優美的人與神不分的形象，表達出宗教與藝術一種美的結合，卻未受到大陸學者的研討，有遺珠之憾。

至於中世紀時期宗教與藝術的關係，大陸學者的意見相當一致。陳湘生指出：隨著封建社會的日益完善和鞏固，宗教發展到它的巔峰，統一的基督教成了封建統治階級的官方意識，獲得了前所未有的對人的精神統治的世俗統治的權力。這個時期藝術和宗教的關係，用馬克思的話來說藝術成了「神學的奴婢」。藝術被教會禁錮起來，藝術在發展過程很少有機會超出基督教的框框，很少能擺脫教會的控制而不順從教會的旨意。這是宗教對藝術實行全面統治的時代，也是藝術直接服務於宗教的屈辱時代，哥特式教堂成了這時期建築藝術的主要標誌；聖像畫、對宗教教義的圖解幾乎成了這個時期繪畫的專職；對上帝和天國的讚美，對人的「原罪」的懺悔構成了這個時代詩歌和音樂的奇特內容。就藝術與宗教的關係而言，沒有那一個時代有中世紀聯繫得那麼廣泛和密切，同樣也沒有那一個時代有中世紀聯繫得那麼勉強和缺乏生氣<sup>⑬</sup>。

郭瑞祥亦持相同的論斷，認爲：中世紀占統治地位的審美理想普遍帶有濃厚的禁慾主義色彩，因而感性和現實被當作一種低級的、有限的、甚至有害的東西而加以鄙視和拋棄；精神完全轉向對內心世界平衡的追求和所謂神祕的神福的體驗。在這種病態的審美理想支配之下，中世紀的繪畫和雕刻幾乎看不到活生生的健康美麗的人及其豐富多彩的精神世界。抽象化、概念化、公式化、定型化、枯燥、冷漠、單調、死板，這便是在宗教思想束縛下中世紀藝術的特點；宗教此時已完全成了藝術發展的桎梏<sup>⑭</sup>。

從文藝復興、宗教改革開路的近代，經啓蒙運動、工業革命、民主政治、資本主義，到二十世紀的現代，宗教與藝術呈現出極爲複雜的關係。陳湘生指出：從文藝復興運動開始，藝術便逐漸地轉入對宗教的戰略進攻和批判。它打著回復古典人文主義的旗號，以否定中世紀教會的神權中心，來世主義、禁慾主義等宗教意識形態。對人的現實生活和現實慾望的肯定與張揚，對教會、僧侶的虛偽和罪惡的揭露與批判，構成這一時期藝術的主題。雖然這一時代的藝術家在創作中還無法完全規

⑫ 馮健民，「宗教與藝術的分野」，文藝研究，一九八八年第五期（一九八八年九月），頁六〇—六三。

⑬ 陳湘生，前引文。

⑭ 郭瑞祥，前引文，頁四三七—四三九。

避宗教題材，但在宗教的外表下已灌注了大量的世俗的人生內容，流露出母性、情愛、享樂的人間情感。同時宗教改革也引起宗教與藝術關係的新的變化。純粹把宗教作為目的、藝術作為手段的那種外在化的關係，已經變成一種共同對生活作出價值評判的內在關係。宗教常常作為一種道德理想、一種行為規範、一種價值尺度影響這一時期的藝術。爾後，藝術中對人的現實性的表現逐漸加強；從古典主義對一種人格類型的表現，到浪漫主義人的個性和激情的自由揮灑，再到批判現實主義對於具體社會歷史環境中人的全面刻畫。到了二十世紀形形色色的西方現代主義藝術，與宗教的關係變得更加複雜。一方面隨著基督教信仰的解體，現代主義藝術淪入一種無家可歸的精神流浪之中，與宗教的關係處於一種鬆散無度的狀態。另一方面現代主義藝術表現了文明崩潰的事實及其精神後果，同時又有意無意地表現出與宗教在整體上的某種契合，許多藝術家在這個無意義的世界中對意義的苦苦追求之後，自然從宗教中找到了終極意義和價值<sup>⑮</sup>。

大陸學者在研討宗教與藝術關係的歷史嬗變時，基本上是以西方的歷史經驗作為對象，同時也研析了中國佛教與藝術關係的歷史。郭瑞祥指出：中國佛教大規模利用藝術來宏揚佛法是從魏晉南北朝開其端緒，以文帝營造雲崗石窟為標誌。早期北魏洞窟的壁畫從內容到形式，都瀰漫著一種強烈的宗教氣氛和情調，整個畫面所表現的或者是企圖在肉體的極端痛苦中突出心靈的平靜和崇高，或者是要在愈發悲慘的苦難中來襯托出靈魂的善良與美麗的那種宗教道德與感情。北魏的雕塑，從雲崗的威嚴莊重到龍門、敦煌、麥積山成熟期的秀骨清相、長臉細頸，宗教意味都十分濃厚。和悅靜穆、怡然自得、無沾無礙，圓滿自足，都恰到好處地表現了一種大徹大悟，超凡入聖的宗教境界。那彷彿脫盡人間烟火氣的瀟灑體態，那似乎已洞悉一切宇宙人生之真諦的微妙神情，以及那不可捉摸的睿智的微笑，更將蔑視現實，否定人生的出世思想，表達得淋漓盡致。到了隋唐（前期），壁畫中那些悲慘的故事不見了，把現實生活理想化為極樂世界，有的是華貴絢爛的色調，熱鬧歡樂的氛圍；雕塑不再是超凡絕塵，高深莫測，而是充滿了親切感和人情味。總之，不論是壁畫還是雕塑，形象都更現實化、世俗化了。到了唐（後期）、宋時期，壁畫故事與其說是用宗教教義來勸導人，不如說是用世俗的戲劇性來吸引人，與其說是用說法令人崇拜，不如說用說書來令人娛樂。敦煌、麥積山的宋塑，更是面容姣好、秀麗嫵媚、文弱動人的人間婦女。正如歐洲文藝復興時期，宗教及其虔誠就這樣從藝術領域裡被逐漸擠了出去。中國與歐洲，儘管情況不同，但宗教利用藝術，束縛藝術的性質則是一樣的；儘管表現形式和具體歷史行程大不相同，但藝術由依附宗教到擺脫宗教這一總的歷史趨向則並無不同<sup>⑯</sup>。

⑮ 陳湘生，前引文。

⑯ 郭瑞祥，前引文，頁四四四—四四七。

## 三、結語

近年來大陸學界系統地論述宗教與藝術的同質性、異質性、相互影響與滲透，以及對立性，並通過歷史的脈絡考察了原始社會、希臘時期、中世紀、近代與現代，以及中國等不同的歷史時期中宗教與藝術關係的演進與發展。這種系統化的學術論著，邏輯地把馬克思零散的有關宗教與藝術的論點，鎔鑄成一整體，提高人們對馬克思主義的認識。同時，大陸學者並沒有完全墨守馬克思主義的教條，吸取了西方學者如維柯、布留爾、馬林諾夫斯基等人的論點，補充或修正了馬克思主義，進行深化馬克思主義的工作。這是值得肯定的學術成果。更值得注意的是大陸學者吸取了中國佛教與藝術之間的經驗，一方面以中國佛教與藝術的盛衰來證實馬克思歷史唯物主義所設的歷史發展規律，另一方面則以中國佛教與藝術之間的相互滲透與對立，來補充馬克思主義的論點，使其更具有普遍性。這種具有中國特色的馬克思主義，是有突破性的意義。

此外，我們也要注意到大陸學者在論析宗教與藝術時的若干非馬克思主義價值觀。大陸學者引述羅丹(Rodin)「真正的藝術家是人類之中最信仰宗教的」，貝爾「一切藝術家都屬於宗教型」<sup>①</sup>，巴爾扎克(H. Balzac)「我在兩種永恒真理的照耀之下寫作，那是宗教和君主政體」，以及列·托爾斯泰(L. Tolstoy)《復活》中那種濃厚的宗教意識，陀思妥耶夫斯基(F. Dostoevsky)《卡拉馬助夫兄弟們》裡所呈現出來的鮮明宗教感受等<sup>②</sup>，如此來論證與說明宗教在藝術創作上的正面功用與不可忽視的價值；這與馬克思貶低宗教的價值取向相背離的。然而大陸學者並沒有完全拋開馬克思主義的價值觀，而是以強調宗教與藝術的相互影響與滲透，間接地肯定宗教在藝術創作的功用與價值；並且以馬克思主義的歷史規律來說明藝術創作的發展是逐漸揚棄宗教的束縛；這種「貶低宗教、高揚藝術，貶低基督教、高揚希臘文明」的價值觀仍是馬克思主義的。

\*

\*

\*

① 孫振華，前引文。

② 徐岱，「宗教、藝術哲學的一個參照等」，文藝理論研究（上海），一九八八年第二期（一九八八年四月），頁三五—四二。