

大方气象，道家情怀

——盛唐道教美学思想刍论

潘显一 李 裴 汪志斌

盛唐时期的道教美学思想，既主动吸收改造佛教美学思想，又与儒家伦理美学思想和光同尘、对社会审美文化产生了重大的影响，为盛唐以后的美学思想的发展嬗变提供了基于传统的内在动力。研究盛唐道教美学思想，有助于重新审视和评价道教美学在中国古典美学中的独特地位，也有助于认识盛世思想文化发展规律。

关键词：盛唐 道教 美学思想

作者潘显一，1951年生，四川大学公共管理学院院长，博士生导师；李裴，1975年生，博士，副教授；汪志斌，1972年生，四川大学道教与宗教文化研究所研究生。

中国古典美学的主干是在儒、释、道三教的共同作用下构成的。但在中国古典美学史上，我们历来对儒家美学、佛教美学（特别是禅宗美学）关注得多，而对道教的美学思想、美学观念重视不够。元代画家倪瓚说：“据于儒、依于老、逃于禅。”^①以文化灿烂、理想壮阔的大唐盛世为例，其艺术、审美的巨大发展与当时三教的哲学、美学思想都是分不开的。事实上，道教美学也是构成中国古典美学的重要组成部分。

从道教发展史来看，隋至盛唐，是道教兴盛和教义教理大发展的黄金时期。初唐道教处于南北道派交流、融合的初期，儒释道三教并举，并在思想碰撞中时常爆发论争；唐末，帝国由盛转衰，道教地位随之江河日下，道教学者主要致力于理论与实践上的研究和重建，形成了一个回顾和总结阶段。相对于初唐和唐末，盛唐时期，经过贞观、武朝的准备和积蓄，以庶族地主阶级为主的新的政治制度逐渐巩固。强大的政治实力、雄厚的经济基础，“家给富户，人无苦窳。四夷来同，海内晏然”^②，宗教也随之进入了全面发展的繁荣时期。儒、释、道三教鼎立，唐王室尤以尊道教教祖老子为祖先而抬高其家族地位，自武德八年，李渊正式颁了《先老后释诏》，明确规定“老先、孔次、末后释”^③之后，统治者优宠道教的思路在玄宗朝发展至顶峰。唐玄宗李隆基（685-762），作为尊道崇祖的标志性人物，不仅从政治考虑，大力推进崇道抑佛政策，更因个人的信仰，采取了一系列崇道措施，提高道教地位，促进道教发展。其时，教理教义更为系统

^①《倪云林先生诗集》之附录《良常张先生画像赞》。

^②《通典·卷一五·选举典·历代制》。

^③《中华高僧》（梁）释慧皎等著，《续高僧传·释慧乘传》（唐）释道宣著，中州古籍出版社，1998年版。

丰富，道典整理编纂入藏，而且教徒人数增加，宫观规模扩大，道教成为唐代的皇家宗教、国教。很多崇道措施，对后世甚至宋代统治者的崇道也产生了深远影响。

与经济、政治、文化、宗教的步步走高相适应，盛唐的审美文化也日趋繁盛，在崇尚进取、自由的盛唐精神影响下，一种蓬勃向上、雍容典雅的审美思潮被蕴育产生。而这种审美思潮一经与道教思想结合，终于产生出多元、丰富、兼收并蓄的盛唐道教美学思想。正是在这个意义上，我们选取了盛唐这一标志性的时段作为考察对象，试图揭起全部道教美学的一角面纱。

一、“与道冥一，万虑皆遗”^①： 道教美学思想对佛教观念的吸收改造

一位外国学者说：“唐帝国秩序中新的东西毕竟还是它的开放性，这扩展到了宗教和其他领域。它不仅允许儒教、道教和佛教的存在，而且给中国犹太教（聂斯托里）、基督教、摩尼教、祆教（拜火教），甚至在王朝结束之前，还给最早的穆斯林以生存之地。”^②在这种开放的时代背景下，作为外来宗教的佛教，在哲学、文学、艺术领域都作出了重大贡献，而道教对佛教思想的包容吸纳，不仅丰富了道教思想，同时也促使道教学者进行反思和变革。这直接导致了这一时期的道教美学思想涉及的问题众多，观点丰富，其思考的广度和深度比之前代都有长足的发展。

茅山宗第十二代宗师司马承祯（647-735），一生著述颇多，主要代表《坐忘论》提出“坐忘”^③的审美心态和“修心”的内炼标准，以老庄思想为依据，吸收佛教“色空”观念及止观、禅定的方法，在道教由外丹转向内丹、由外向内探寻成仙之道的过程中起了重要的理论指导作用。

在《坐忘论》中，为了强调审美判断的主观性，司马承祯借助佛教思想，完全否定了作为客观之美的“色”：

想若不生，终无色事。当知色想外空，色心内妄，妄想心空，谁为色主？经云：色者，想尔。想悉是空，何有色也？^④

“想悉是空，何有色也”的表达，使道教自老、庄时期就已形成的尚真道之美、反世俗之美的传统更加彻底，并具有了佛教的思辨色彩，可谓道教美学在唐代的一大显著特点。在道教学者看来，只有主观的求道心理需求和得道后的快感、美感才是真实，永恒，美好的。司马承祯这种“色空”观的产生，归因于他隐居浙江天台时，受佛教天台宗心性思辨理论的影响。由此出发，他彰显了道教的审美标准，指出只有与大道相融，

^① 《坐忘论》，《道藏》第22册，第892页。

^② 克里斯蒂安·乔基姆：《中国的宗教精神》，第64页，中国华侨出版公司1991年5月版。

^③ “坐忘”一说，初见于《庄子·大宗师》：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”魏晋时期，玄学家进一步发展了此说，郭象曰：“夫坐忘者，奚所不忘哉！既忘其迹，又忘其所以迹者，内不觉其一身，外不识有天地，然后旷然与变化为体，而无不通也。”

^④ 《坐忘论》，《道藏》第22册，第895页。

彻底摆脱感官、肉体的羁束，才能在精神上获取极度的自由和愉悦，体味到最精深博大和最妙不可言的至道之美。

从美学心理学的角度来看，“坐忘”是领悟“道”美的过程中呈现出来的一种独特的审美心态。司马承祯沿袭庄子以来的“坐忘”思想，将其与成仙、得道联系起来，吸收佛教止观、禅定的方法，提出通过实际的修道，使心灵恢复本来的虚静，“内不觉其一身，外不知乎宇宙，与道冥一，万虑皆遗”^①。在这种“坐忘”的审美心态之下，在精神的极度自由无碍的状态下，领悟道之至大至美。这种美超越一切感官所能知觉的世俗之美，带给人极大的精神愉悦，甚至是狂喜，这种状态下人的身、心、形、神都极度的自由和无拘无束，与大道无所不包、无所不在的终极之美完全相融。达到一种“存亡自在，出入无间”的神仙境界，也正是道教徒所要追求的最高境界。

与“坐忘”、修心论相仿，同时代的高道吴筠（？-778）提出了炼性，他认为炼形为修身之道，而炼性得修真之妙。二者不可偏废。通过炼性而令神存，是对死亡的超越方式。而炼性的关键在于凡事委心任运，顺乎自然，与道的精神契合。试举吴筠的几首诗歌为证：

徐滓永可涤，秉心方杳然。孰能无相与，灭迹俱忘筌。”^②

“吾友从吏隐，和光心杳然。鸣琴正多暇，啸侣浮清川。风霁远澄映，昭昭涵洞天。坐惊众峰转，乃觉孤舟迁。崖屿非一状，差池过目前。徘徊白日暮，月色江中鲜。真兴殊未已，滔滔且溯沿。时歌沧浪曲，或诵逍遥篇。酣畅迷夜久，迟迟方告旋。此时无相与，其旨在忘筌。”^③

“伊余超浮俗，尘虑久已闭。况复清夙心，萧然叶真契。”^④

不难发现，这些诗中，每多“心”，“忘筌”等字样，唯有清除尘虑，摆脱尘累，才能清净身心，达到“心杳然”、“俱忘筌”的境界。也只有在这种境界之下，诗人才能真正的齐得失、齐生死，以一种恬淡自守的心态，与景物之间实现真正的情景交融、物我交融，正所谓“形既忘矣，则山川与我相交忘矣。山即我也，我即山也。恍乎恍乎，则入驱沓之门矣。无物无我，不障不碍，熙熙点点，而宇泰定焉，喜悦生焉，乃极乐处也。”^⑤这是道家道教所追求的“天地与我并生，万物与我齐一”^⑥的精神境界，也是个体生命打破时空有限性，瞬间获得永恒的天人合一的审美境界。在这种高度自由的至美至乐的境界中，升华出一种通达之后的人生感、宇宙感，而这也正是司马承祯、吴筠等盛唐高道在著作、诗歌中所推崇的“坐忘”、“与万化冥合”^⑦的生命完满状态。

总而言之，佛道两家的交流、互补源远流长。佛教自传入中国，便依托于道教生

^① 《坐忘论》，《道藏》第22册，第892页。

^② 吴筠：《元日言怀，因以自励，诒诸同志》，《全唐诗》卷853-102。

^③ 吴筠：《同刘主簿承介建昌江泛舟作》，《全唐诗》卷853-103。

^④ 吴筠：《缙山庙》，《全唐诗》卷853-104。

^⑤ 清·布颜图：《画学心法》。

^⑥ 《庄子·齐物论》。

^⑦ 柳宗元：《始得西山宴游记》，载《柳河东全集》，中国书店出版社1991年版，第314页。

长，吸取道教的营养。如隋唐之际天台宗、中唐之后兴起的密宗均受到道教的影响。而道教援佛入道亦早已有之。南朝谢镇之说：“道家经籍简陋，多生穿凿，至如《灵宝》、《妙真》，采撮《法华》，制用尤拙。”^①此言虽站在佛教立场，有失公允，但在某种程度上，也说明了道教对佛教经典的吸收。初唐时期，道教学者成玄英、李荣等借助大乘佛教空宗的思想，以双遣双非的重玄美学，解决了老庄滞“无”在美学思维方式上造成的偏颇，由此开启了道教美学中的重玄一派。盛唐以后，道教与来自异质文化的宗教——佛教有了更多碰撞、交流的机会。明代朱熹后来评述佛道互补：“理致之见于经典者，释氏为优，道家强欲效之，……祈祷之具于科教者，道家为优，释氏强欲效之。”^②佛、道两家，在思想、经典、科教上的交流互涉，促进了它们各自的完善、成熟，其中，也丰富和发展了道教美学。

二、“缘末入本，引外还内”^③： 道教美学思想与儒家伦理的和光同尘

与佛道交融一样，儒道互补，也是中国文化的重要特色。道教与儒家同植根于中华优秀传统文化，本来就有着亲切的血缘关系。可以这样说，自儒、道两家产生以来，它们之间就始终是有交融的。从早期道教经典《太平经》中“善者致善，恶者致恶”^④的观点，到五代《续仙传》中“孝”能致仙的思想，再到宋代理学的形成，儒、道两家在融通中，相互留下了深刻的印记。站在道家、道教立场，葛洪曾谓：“道为儒之本，儒为道之末。”^⑤又谓：“智者悟之能归内道，救理外儒，……缘末入本，引外还内，上学之功，于此乎在也。”^⑥不管是道本还是道末，道教作为中国传统文化，与儒家思想的同源性和强烈认同感是不可否认的。也正由于这样，才有了兼收并蓄、与儒家世俗美学思想和光同尘的道教美学。

与其他宗教相似，道教的审美标准也是“道反于俗”^⑦。企图使宗教的最高美超越凡俗，高于凡俗。但决定性的区别在于道教没有把这种绝对的美归于上帝，而是归于“道”。神仙可学，人是可以通过修炼，与道相合的，所以，归根到底，对于“至道”的美学判断，还是落实到对修道者人格和人性美的伦理判断中。可以说，在道教美学思想中，始终浸透了中华民族的伦理主义传统，始终强调修道者的道德品行在修道过程中的作用。尤其是唐以后的道教更是注重“内美”，将心性的修炼提到比长生久视更重要的地位。而这种对“内美”的修炼，抛去宗教意义上的虔敬、隐忍之外，很大程度上是

^① 谢镇之：《与顾道士书》，见《弘明集》卷六。

^② 《文献通考·经籍考》。

^③ 《抱朴子·明本》第十。

^④ 王明：《太平经合校》卷一百八《瑞议训诀》，中华书局1960年版，第512页。

^⑤ 《抱朴子·明本》第十。

^⑥ 《洞真太上太霄琅书》，卷九，《道藏》第33册，第695页。

^⑦ 吴筠：《玄纲论》“道反于俗章”，《道藏》第23册，第680页。

以儒家的道德标准来进行考量的。继承道教早期经典《太平经》中“善者致善，恶者致恶”的思想，盛唐高道吴筠将伦理与仙道联系起来，把遵循忠、孝、贞、廉等儒家的伦理标准作为修仙的捷径，提出“至忠至孝至贞至廉，……此例自然近于仙道七也。”^①这实际上是在道教的伦理美学标准中增加了儒家的内容，把道家、道教对“善”的要求具体到儒家所注重的世俗化社会伦理的方方面面。

他的《高士咏》50首，除了赞美广成子、南华真人等仙人，同时还歌颂了伯夷、叔齐、柳下惠、陶渊明等品行高洁、恪守社会伦理规范的历史人物。不仅如此，在《玄猿赋》中，因猿的习性颇似儒家所谓的君子，吴筠也对其大加褒奖，说：“雨昏则无声，景云则长啸，不践土石，超遥于万木之间，春咀其英，秋食其实，不犯稼穡，深栖远处，犹有君子之性异乎狙獠之伦。”^②

当然，道教美学思想对儒家伦理美学思想的吸收，是有其政治上原因的。唐高祖说：“父子君臣之际，长幼仁义之序，与夫周礼之教，异辙同归；弃礼悖德，朕所不取。”^③从统治者的角度出发，宗教神学必须严格服从于政治、经济、军事的需要，归根到底是要落实到儒家的纲常伦理上去。从发展道教出发，道教界的有识之士，尤其是这一时期的茅山宗师，如司马承祯、李含光等都充分认识到这一点。而就吴筠一生的政治活动而言，他的思想总体上也是以道家为本，儒家为末，以仁义礼智为“容饰”，以道德为“心灵”的。天宝十三年（754），吴筠为玄宗献《玄纲论》三篇，将老子的道德观和儒家的仁义思想揉合统一起来，认为道家的道德是根本，儒家的仁义礼智是由此衍生出来的枝节。而当今之世，道德已演变为仁义，所以应该用仁义礼智等手段对人的情性加以约束，以达到恢复道德之本的目的。他说：“仁义礼智者，帝王政治之大纲也。”^④这种将老子的哲学思想与儒家的治世态度结合的做法，深得统治者赞赏。而揉合儒、道，从治国修身角度阐发老庄思想，也代表了唐代茅山道的理论特色。

正是在这个意义上，道教既讲究清修与自我心性的锤炼，同时，也吸收儒家封建伦理观念、济世思想和佛教“普度一切人”的精神，强调学道者除了道法上的修行，还要注意行善积功，才能最终功德圆满。故此，提出“三合成德”的理论，形成了自己独特的伦理观和审美人格论。

夫道，三合成德，自不满三，诸事不成。三者，谓道、德、仁也。仁，一也；行功德，二也；德足成道，三也。三事合，乃得道也。若人但作功德而不晓道，亦不得道；若但晓道而无功德，亦不得道；若但有道德而无仁，则至理翳没，归于无有。譬如种谷，投种土中，而无水润，何能生乎？故《五千文》曰：“三生万物”。^⑤

对道教徒而言，炼性与济世是统一、相互促进的。在唐人笔记中，唐代名医孙思邈

^① 吴筠：《神仙可学论》，《道藏》第23册，第661页。

^② 《玄猿赋·序》，《道藏》第23册，第659页。

^③ 《唐会要》卷四十七《议释教上》。

^④ 吴筠：《玄纲论》“明本末章”，《道藏》第23册，第676页。

^⑤ 《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》，《道藏》第9册，第823页。

（541或581-682）撰《千金方》30卷以利世人，终得以“白日冲天”^①。他的千金药方，多不以有生命之物为药。甚至像水蛭一类的药物，他也认为应“市有先死者，则市而用之”^②。这种对生命的珍视，对万物一视同仁的慈爱之心，既有大乘佛教一切众生皆有佛性的慈悲，也有儒家仁学的影子，更是道教对生之渴慕与崇拜的充分表达和学道者所追求的理想人格的具体显现。又据《酉阳杂俎》，唐明皇到蜀中，梦见孙思邈银髯飘飘，在云雾缭绕之中、两童儿随伺之下，来乞武都雄黄。这个后来被元代赵道一收入《历世真仙体道通鉴》的宗教神话虽有虚构之嫌。但就其精神本质而言，仍然是与孙思邈本人相契合的。在这个故事里，他显然已经达到了“游诸名山，飞行自在，青童侍卫，玉女歌扬，腾蹶烟雾，绿云捧足”^③的神仙境界，却仍然不忘救人济世，这种完全剔除宗教的功利目的之后显现出来的人格之美确已臻于极至，给后世寻仙问道之人树立起理想的人格典范。正因为这样，孙思邈后来被宋徽宗加封为“妙应真人”，更被后世千千万万的人们敬仰，将其尊称为“药王”。历代各地都建药王庙以祭祀，医药行业更将其视为祖师。据《邵阳县志》载，唐开元年间，在今新邵县龙山建有药王殿祀孙思邈，与南岳圣帝、盘古神农一起接受香火。他隐居过的五台山也被称为“药王山”。至此，真善美统一的宗教伦理思想和理想人格标准在药王身上得到了完美的体现。

总之，盛唐时期，以吴筠、孙思邈等为代表的道教学者，一方面坚持“道反于俗”的宗教审美判断标准，一方面又因道教自身的特点和现实的发展需要而吸收世俗化的、以儒家伦理美学思想为代表的美学思想，修心炼性、济世积功，锻造真善美统一的道教理想人格，呈现出将宗教化的审美观与儒家世俗美学思想相结合的特色。

三、“寥寥唯玄虚，至乐在神王”^④： 道教美学思想影响下的盛唐审美文化

盛唐时期，统治者崇道的热情达到了最高点，不仅一再诏令天下诸州普遍建立玄元皇帝庙，大量制作玄元皇帝图像，在宫中进行大规模斋醮，而且亲注《道德经》，亲受法箓，以道士为师，更从此将崇道纳入了科举教育体系。其时，社会上一片崇道之风。“灵山水府，俱为炼玉之场，甲第离宫，多入空歌之地”。^⑤正如先哲所言，“在阶级社会中，统治者的思想在每一时代都是占统治地位的思想”。^⑥统治者对道教的推崇直接导致了道教在盛唐的兴盛。同时，也促进了道教文学艺术的发展，使道教美学思想成为盛唐审美文化的主流。

^① 唐·李亢：《独异志》卷上。

^② 《孙真人备急千金要方》卷1《论大医精诚第二》，《道藏》第26册，第26页。

^③ 《存神炼气铭》，《道藏》第18册，第458页。

^④ 《道藏》第23册，第666页，上海：文物出版社，上海书店，天津古籍出版社1988年版。

^⑤ 卢照邻：《益州至真观主黎君碑》，载《卢照邻集笺注》卷七，祝尚书笺注，上海古籍出版社，1994年，415-416页。

^⑥ 《马克思恩格斯选集》第1卷，北京人民出版社1972年版，第52页。

在这种社会背景下,一方面,一般的文人士大夫深受道教思想影响,如李白、贺知章、张志和、颜真卿、吴道子等,创作了大量蕴含道教思想的艺术作品,甚至直接提出一些打着道教烙印的美学主张。另一方面,同时代的道教学者,如司马承祯、吴筠等,也自觉参与艺术创作,以文学艺术为宣传道教思想、加强道教信仰的工具。他们充分认识到文艺的美育功能,有意识地利用它为宗教发展服务,提出了不少在今天还有借鉴作用的宝贵见解。其时,盛唐的宗教与艺术交相辉映,富含道教思想的艺术作品反映出道教的审美理想和美学趣味,同时也为道教美学思想研究提供了对象和题材;而道教美学观点、思想的提出又指导和促进了艺术的发展。

就文艺创作而言,唐代绘画以宗教题材为最大宗。唐、五代被列入《宣和画谱》“道释”一门的画家多达31人。《历代名画记》专记“两京外州寺观画壁”,其中吴道子的宗教画就有30多处。再以音乐为例,盛唐音乐文化的主流是燕乐歌舞大曲,而燕乐又以法曲为其精华所在。法曲之名在南北朝时已有,但进入唐代后与道曲结合,因明皇的大力倡导而至极盛。著名日本音乐学者岸边成雄也说:“至于法曲,则系玄宗在梨园亲自教授的音乐。系正乐之意(但非佛教法乐之意),因其道教思想背景极浓,故有法曲之名,而一般则称为道调法曲者。”^①足见道教思想对于盛唐音乐艺术的巨大影响。

当然,这一时期真正蔚为大观的还是众多反映道教美学思想和美学趣味的文学作品。许多受道教思想影响的诗人,以诗歌吟咏道事,游仙畅玄,描绘修道生活和修炼感受,或以当代高道的隐居生活为蓝本,勾勒作者心目中的理想人生。如骆宾王《代女道士王灵妃赠道士李荣》、李白《赠嵩山焦炼师》、王维《赠东岳焦炼师》等,这些诗歌津津乐道于长生、超脱、自我情感的渲泄,表现盛唐高蹈超迈的人生理想与精神追求:即淡泊名利,回归自然。在山水中获得心灵的宁静和精神上的超越,追寻一种全然不同于传统人生模式的艺术化的人生境界。这种对于完美人生理想的追求是由时代本身开放、宽广的心胸和道教崇高的政治地位所决定的,其所代表的时代审美精神、审美文化从初唐的勃勃生机以及“山河千里国,城阙九重门”^②的弘大气象中已能窥见端倪。

在一首题为《渔父》的诗中,唐代诗人、隐士张志和(约730-约810)写道:

八月九月芦花飞,南溪老人垂钓归。

秋山人帘翠滴滴,野艇倚槛云依依。

却把渔竿寻小径,闲梳鹤发对斜晖。

翻嫌四皓曾多事,出为储皇定是非。^③

在字里行间,作者勾勒了这样一幅画面。秋天的落日余晖下,一个闲云野鹤般的老人,从飘飘洒洒的芦花丛中垂钓归来,远处是青翠欲滴的山峰,水面有无人驾驭的小船,白云悠悠,老人扛着渔竿,寻着小径踏上归途,心情闲适而自得。表现了身心沉浸

^① 岸边成雄:《唐代音乐史的研究·序说》,转引自蒲亨强:《道教与中国传统音乐》,文津出版社1993年版。

^② 骆宾王:《帝京篇》,《全唐诗》卷77-16。

^③ 《全唐诗》卷308-5。

在充满自然天籁景色中的恬适和喜悦，和对自由自在的生活的讴歌，透露出不求功名利禄，而流连于山水之间的隐逸思想情趣。

不管是隐于天台山的司马承祯、还是闲云野鹤的张志和，唐人的隐逸人生与诗歌，表达了唐代道教学者独具意味的生命哲学。他们执着于对人生意义、个体生命价值的追寻，关注个体生命的自由解脱。把功名利禄、道德礼义看成束缚人的自然本性（“真”性）的枷锁，认为只有生命的自由本身才是最真实的存在，才是最有价值的追寻。而审美活动实际上也就是生命的自在任运活动，这种活动在个体身上直接体现为自由旷达的个性。在这一点上，唐代道教隐逸思想不仅上承庄子美学、魏晋风度，同时，与关注活泼生命律动的禅宗美学接通，体现了唐代道、佛美学思想互补的总体特色。

除了诗歌，小说也是盛唐道教文学的重要一隅。从渊源上看，道教小说孕育于先秦时期的神仙传说，如《穆天子传》、《山海经》。随着道教的建立和宣传的需要，刘向的《列仙传》、葛洪的《神仙传》等相继产生，但这时的作品尚无创作的自觉意识，而是基本采用了史传笔法，其素材也大多来自民间传说。隋唐以后，中国小说进入了重要的发展阶段，道教传奇小说大量产生。《原化记》、《集异记》、《酉阳杂俎》等作品中大量地充斥着道教的思想观念，而唐代道教学者，如杜光庭、沈汾等人，在创作《墉城集仙录》、《神仙感遇传》、《续仙传》时，也带有鲜明的传奇笔法和刻意创作的造神色彩，为后来道教小说进一步走向繁荣，打下了基础。

道教美学趣味及审美理想还极大地影响了当时社会上普遍的审美导向。以服饰为例，初唐女装沿袭隋代旧制，又受胡服影响，上着小袖短襦，下着紧身長裙，而进入盛唐以后，随着国力的强盛和统治者对道教的崇奉日益加强，服装也开始追求神仙化的飘逸、华美。尤其是女装，衣袖不断加宽，裙子也极为肥大，力图表现一种雍容华贵、飘飘欲仙的美学效果。针对服饰尚奢之风，玄宗从道教崇尚自然、保持“天倪”^①的立场，曾提出“服之美者在于当。当则所服皆美。苟不适当，虽玉食锦衣不足称其甘美也”^②，从中国美学史的角度来讲，明确指出“服之美者在于当”还是第一次，它既是宗教化的审美标准，又有其独立的美学意义。但奢华之风在中唐以后，仍然愈演愈烈，在经济上造成了极大的浪费，以致到了文宗时期，政府只好明文规定服装的尺寸：“以四方车服僭奢，下诏准仪制令……衣曳地不过三寸，袖不过一尺三寸。妇人裙不过五幅，曳地不过三寸，襦袖不过一尺五寸”。^③可见当时仙风炽烈的深刻影响。

事实上，道教学者也十分重视服饰的美育功能。唐代被尊为“科仪三师”之一的张万福，将道士所穿的法服分为“无衣之衣”^④、“有衣之衣”^⑤两类。前者系上圣仙真们所穿，是为了教化凡人而“随机设教”^⑥的工具；后者系普通的修道者所穿，以此区分

^① “天倪者，天然之分也。” 见《唐玄宗御制道德真经疏》，《道藏》第11册，第818页。

^② 《唐玄宗御制道德真经疏》，《道藏》第11册，第808页。

^③ 《新唐书》卷25，《志第十四·车服》。

^④ 《三洞法服科戒文》，《道藏》第18册，第229页。

^⑤ 同上。

^⑥ 同上。

修行品次的高低,以示宗教的威仪。在此基础上,张万福将上圣仙真分为九等,各等所着服装不同。对于九等仙人的服饰,他极尽铺陈想象之能事,务求以其珍奇、美妙的服饰反映出神仙美好的内心世界,以此吸引和感召道徒们对神仙们产生崇拜、敬爱的心理,在对美的感受和向往中去加强自己追寻至道的决心。正如笠原仲二所说,这些神仙形象“以柔和而又洋溢着生命感的流动的线条,刻画出那丰满美丽的躯体和裹着匀称四肢的薄绢一样的裙带、衣裳。……通过宗教式的净化和艺术的升华,以其浮现着威严、理智或慈爱的容貌,而给人以强烈的美的感受。”^①这样,信仰者特定的感情色彩渗透在审美活动中,不但令人感到亲切,同时,加强了宗教的说服力。至于普通修道者所穿的“有衣之衣”也随等级品次的不同而各有区别,引导道徒们培养、发展符合道教审美情操和伦理美学要求的品德修养。

受道教“随机设教”的美育思想影响,唐代的服装色彩也极为艳丽。周锡保在《中国古代服饰史》中说:“道家的服色有褐、青和绯,是指法服而言。自唐开始赐李泌紫色之后,宋代也有赐林灵素以紫服的。”^②可见,唐代服饰以紫色为贵。唐代女子多以红、紫为时髦的颜色,红罗衫、红罗襦、紫罗衫在唐诗的描写中比比皆是,如白居易《秦中吟》:“红缕富家女,金缕刺罗襦”,^③充分说明了道教审美情趣对于当时社会审美文化的影响。

综上所述,盛唐道教美学思想是全部道教美学思想史上的一个高峰。这一时期,道教美学思想观点丰富、大家纷呈、兼容并包,广泛吸收同时代的哲学、宗教美学思想,以佛道互补、儒道互补为特色,形成了自己的审美判断标准、审美趣味和美学人格理想,并对同时代的社会审美文化产生了深远的影响。盛唐的道教美学思想,不仅继承了初唐道教美学长于思辨的特点,同时又呈现出向神仙道教复归的趋势,重视实修、渐修,重视修炼过程中的内心体验和对审美快感的把握。当然,归根究底,还是指向“至道一至美”这一终极的美感和快感的获得。

(责任编辑 于 光)

^① 笠原仲二:《古代中国人的美意识》,魏常海译,北京大学出版社1987年版,第14页。

^② 周锡保:《中国古代服饰史》,第九章,中国戏剧出版社,1984年版。

^③ 转引自罗筠筠:《审美应用学》,社会科学文献出版社1995年版。