

# 道教與藝術

王宜娥◎著



# 道教與藝術



王宜娥◎著

道教文化叢刊

# 道教與藝術

王宜娥著

文津出版社印行

國家圖書館出版品預行編目資料

道教與藝術 / 王宜娥著. -- 初版. -- 臺北市  
：文津，1997[民86]

面；公分. -- (道教文化叢刊)

ISBN 957-668-430-7(平裝)

1. 道教藝術

234.5

86004227

道教文化叢刊

韓廷傑主編

道 教 與 藝 術

王宜娥著

---

出版者：文津出版社      發行人：邱家敬

地址：台北市10634建國南路二段294巷1號

電話：(02)3636464      傳真：(02)3635439

郵政劃撥：00160840(文津出版社)

登記證：行政院新聞局局版台業字第5820號

---

初版：一九九七年五月一刷

印數：1000本

ISBN：957-668-430-7

定價：200元



# 目 錄

前言	1
第一章 道家、道教及其審美思想	4
第一節 老、莊之審美思想	4
一、老子的審美思想	4
二、莊子的審美思想	7
第二節 《淮南子》與道家、道教的審美思想	14
第三節 葛洪、陶弘景與道教的審美思想	19
第二章 古老的道教宮觀建築	29
第一節 道教宮觀的建築思想和它的建築藝術	29
第二節 道教宮觀建築的歷史沿革及其特點	41

第三章 多姿的道教造像·····	57
第一節 魏晉南北朝及隋唐時期的道教造像·····	61
一、魏晉南北朝時期的道教造像·····	62
二、隋代的道教造像·····	66
三、唐代的道教造像·····	69
第二節 宋金元時代的道教造像·····	76
一、宋代的道教造像·····	76
二、金代的道教造像·····	90
三、元代的道教造像·····	92
第三節 明清時代的道教造像·····	104
一、明代的道教造像·····	104
二、清代的道教造像·····	112
第四章 輝煌的道教壁畫·····	119
第一節 魏晉南北朝至隋唐時期的道教壁畫·····	121
一、魏晉南北朝時期的道教壁畫·····	121

二、唐代的道教壁畫·····	125
第二節 宋代的道教壁畫·····	127
第三節 金、元時代的道教壁畫·····	135
第四節 明、清兩代的道教壁畫·····	144
第五章 瑰麗的文人道畫和著名的道士畫家·····	150
第一節 魏晉南北朝時期的文化道畫和道士畫家及其作品·····	152
第二節 唐、五代時期的文人道畫和道士畫家及其作品·····	160
第三節 宋代的文人道畫和著名的道士畫家及其作品·····	181
第四節 元代的文人道畫和著名的道士畫家及其作品·····	196
第五節 明代文人道畫和著名的道士畫家及其作品·····	216
第六節 清代文人道畫和著名的道士畫家及其作品·····	222

## 前言

藝術是社會的一種反映，它的内容是五彩繽紛而又充滿理念的，它是人類現實生活的再現。在形式上它以訴諸感性的形象來表現其理念的宗旨，例如造像、壁畫、文人畫、音樂、舞蹈、戲劇、建築等等。宗教與藝術具有相同的特點：即宗教也是一種社會意識形態，也是對人們社會生活的反映，只不過其角度、形式不同而已。所以，宗教和藝術作為社會意識的基本形式總是相互影響、相互作用的，甚至我們可以說，許多藝術形式是來源於上古時代的宗教儀式。作為藝術形式的造像、繪畫、建築、戲劇等，都與宗教有著密切的聯繫。在人類的歷史上，宗教曾長期地影響著社會生活的各個方面。在遠古時代，許多民族的發展過程中，最早的藝術是作為圖騰崇拜、巫術活動的表現形式及必不可少的内容出現的，在這些民族的意識形態裏，宗教的萌芽則是藝術產生的需要和動力。

據考古發現，古代的岩畫和雕刻有許多是直接反映宗教内容的。例如，我國甘肅省大地

灣新石器遺址發現的地畫，是記錄當時祭祀活動的繪畫作品。雲南滄源縣的岩畫中有許多是反映祭神、祈雨等宗教活動的。在商周文化遺跡中關於圖騰崇拜和祭神活動的浮雕、裝飾圖畫就更多了。我們還可以從我國少數民族的文化發展史中，來研究宗教與藝術的關係。我國東北鄂倫春人信奉薩滿教。其女祭祀薩滿掌握著繪畫的技巧，她們常在獸皮製品或各種器皿上繪製表現宗教內容的花紋；在祭神活動時，她們還要邊歌邊舞。在我國後來的歷史中，反映佛、道教內容的藝術作品比比皆是，例如敦煌莫高窟和雲岡、龍門、大足、龍山等處的石窟造像；永樂宮、水神廟、稷益廟的壁畫；道教的誦經音樂；反映八仙、關帝、張天師、陳搏等神仙的戲劇，都是表現宗教題材的藝術作品。它們在我國藝術史上，乃至世界藝術史上，都享有極高的聲譽。

勿容置疑，這些反映宗教題材的藝術品的作者的創作意圖是要通過藝術形象來頌揚神靈的萬能，讓人們頂禮膜拜以達到祈福禳災；或是以此喚起人們對神奇自然力量的崇敬與畏懼，乞求神靈能賜福於人類；或是想喚起人們的宗教感情，弘揚宗教教義，達到傳教之目的。宗教通過藝術之手段，將其基本教義和神仙教化人們的故事以藝術的形象來影響、感染、移情於人們，深化人們的宗教感情。宗教利用了藝術形式，同時也給藝術帶來了豐富而生動的題材，促進了藝術的發展，並因此而形成了獨特的宗教藝術。宗教藝術作為人類文化



極其珍貴的遺產，凝聚了歷代藝術大師和千百萬普通勞動工匠們的智慧與辛勞，具有極高的認識價值和欣賞價值。宗教藝術也是古代藝術家們對當時社會生活的一種曲折反映，所以它也具有很高的研究價值。

道教同其它宗教一樣，也十分重視利用各種藝術手段來弘教、闡教，不僅有著輝煌而獨特的道教藝術，也有著十分精闢的藝術思想，成爲我國藝術史上重要的一頁。

# 第一章 道家、道教及其審美思想

## 第一節 老、莊之審美思想

關於老子學說中的美學思想，是一個有爭論的問題，有人認為老子思想是反對『美』的，從不講審美的問題。筆者以為老子、莊子等道家著作中有著豐富而深湛之審美觀。這種審美思想是道教藝術發展的主要理論依據，並對中國的美學思想也有著重大的影響。

### 一、老子的審美思想

老子《道德經》不是專論美學的著作，但其中也提出了道家對審美的思想。老子的審美思

想不是從美與藝術同社會之倫理的關係來觀察美，而是從『道』的自然無爲的觀點，從個體生命如何求得自由發展的觀點出發來觀察美的。這一點是和儒家之美學思想很不同的，也正是因爲這種不同，使得一部分人認爲老子不講『美』，反對『美』，這顯然是不對的。老子認爲『道』是宇宙的本原，支配著萬物萬事，當然也支配著審美，也就是說，世間的一切藝術創造與欣賞必須遵循『道』的原則。在老子看來，真正永恆、絕對存在的美，是不可知的。『天下皆知』的美，並不是一種普遍的，大含細人的美。一般人們所謂的美，是人們的一種審美觀照，是人爲的，不是老子提倡的自然的與無爲的『美』。老子認爲，『美』、『善』是存在的，它們是一種超自然、無法名狀、超具體、超感性的存在，不存在於具體、感性的形式之中。所以，老子認爲美的存在是以『法自然』爲宗旨的，離開了自然，也就不存在美。

老子反對對於聲色等感官美的無止境的追求。他認爲「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵，令人心發狂，難得之貨，令人行妨。是以聖人爲腹不爲目，故去彼取此。」（見《道德經》第十二章）。他還認爲「信言不美，美言不信；善者不辯，辯者不善」（見《道德經》第八十一章）。即華辭不實，真誠者決不詭辯。老子認爲『美』必須符合「道」，符合自然規律，而感官的美是外在的、易逝的、人爲的，是在自然規律之外的美，不符合於道，不是真美，即不真，也不善。老子認爲「大巧若拙」，「大象無形」，「大音

希聲」。這種美雖不訴之於具體的形式，是一種似有似無的，而又具有超感官的普遍意義，才是真正的美。如果我們置身於大自然中，常常會感到一種和諧的寂靜，其實在無垠的自然中充滿著各種聲音：山風的呼嘯聲，河水的流淌聲，動物的吼叫，鳥兒的鳴唱，……等等，這諸多聲音匯集在一起將是多麼的宏大，卻又是那樣的和諧。人們置身其中，並沒有感到有什麼多餘的聲音的存在，一切都是那樣自然、美妙，這大概就是老子所說的「大音希聲」吧！所以，真正美好的音樂，是自然渾成的，不是部分的、有限的、人工雕琢成的，不是以感官的娛悅為目的的音樂。老子這種以虛涵實，透過內象而顯現外象的藝術思考，是具有遙深的寄旨，他那豐富的想像空間，對以後道家、道教，乃至中國美學思想史都有深遠的影響。

老子在論述美與醜的關係時說：「美之與惡，相去若何」，「正復為奇，善復為妖」。也就是說，美與醜是相對的，沒有醜也就沒有美。這種論點對我國以後的藝術創作，有著重要的審美價值。老子對當時統治者的奢侈生活，無止境地追求感官享樂的醜惡現象非常痛恨，他憤懣地說：「天下皆知美之為美，斯惡已」；「俗人昭昭，我獨昏昏」。他渴望著個體生命能夠自由發展，擺脫外物對人的奴役與束縛。他認為人只要順應自然，與「道」一致，就能獲得自由，就是最高、最真的美，而不需要到自身以外去尋找自由的意義和價值。

這種追求個體生命自由、高傲、超脫的審美思想對中國後世的知識分子和不得志的士大夫階層有著深刻影響。

老子的審美思想開創了中國古典美學的一個新天地，創立和奠定了道家、道教美學思想的基礎。

## 二、莊子論審美思想

道家、道教美學思想的另一個重要的代表者便是莊子。他是老子思想體系的繼承者，也是道家美學的完成者。莊子認為，「道」是永恆無限的，是絕對自由的宇宙本體，「道」也是一切美的根源；人如果能得「道」，便能達到自由和永恆，也就可以達到至美。《莊子·大宗師》云：「夫道有情有信，無爲無形；可傳而不可受，可得而不可見，……」。所以，他主張人不要有意識地追求什麼東西，要擺脫外物對人的統治，要超越眼前之功利，「不以物害己」（《莊子·秋水》），這樣人就可以達到一個絕對自由的、獨立的、「萬物與我爲一」的自由境界。

他認為，「天地有大美而不言」，美在於「無爲」。他說「夫天地者，古之所大也，而



黃帝堯舜之所共美也（《莊子·天道》）。「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。聖人者，原天地之美而達萬物之理」（《莊子·知北遊》），「判天地之美，析萬物之理，察古人之全，寡能備於天地之美，稱神明之容」（《莊子·天下》）。這就是說「美」是存在於天地之中的。而天地之所以美，是因為天地根源於「道」，並且體現了「道」的自然無為的特性，「無為而無不為」才是「天地有大美」的原因。莊子認為，事物的曲直方圓都是自然形成的，天地間有「常然」，正如，「曲者不以鉤，直者不以繩，圓者不以規，方者不以矩，附離不以膠漆，約束不以繩索」（《莊子·駢拇》），一切都是在自然而然中形成的。莊子這種素樸的自然無為之美，深刻地抓住了美的實質，包含了美的規律性和目的性的統一。人類如果能夠體驗自然無為的「道」的本性，一切聽憑自然的安排，人們的生活也就會像天地那樣「有大美」。他認為，「聖人」、「至人」、「真人」正是「觀於天地」，「原天地之美而達萬物之理」，認識到「夫虛靜恬淡，寂寞無為者，萬物之本也」，「靜而聖，動而王，無為也而尊，樸素而天下莫能與之爭美」（《莊子·天道》），由此而得到了自然無為之「道」，達到了「大美」。

在莊子看來，「道」是無比偉大的，它自然而然地創造了宇宙間的一切，而這個過程是那樣的無意識，卻又是那樣的有規律，符合目的。人類如果像「天地」那樣，便可無拘無

束，無憂無慮，逍遙自在，獲得人生的最大自由。所以，人們應該把自然無爲當做人的唯一準則，人的一切活動要與人自身生命的發展規律一致，不要去追人身之外的名利、權勢、富貴，而犧牲人生自然的發展，要無限地熱愛生命。正如他在《刻意》篇中所說：「聖人之生也天行，其死也物化；靜而與陰同德，動而與陽同波；不爲福先，不爲禍始；感而後應，迫而後動，不得已而後起。去知與故，循天之理，故曰無天災，無物累，無人非，無鬼責。其生若浮，其死若休。不思慮，不豫謀；光矣而不耀，信矣而不期；其寢不夢，其覺無憂；其神純粹，其魂不罷。虛無恬淡，乃合天德。」

莊子又認爲，「聖人法天貴真」，美與真是一致的，美應符合人的「性命之情」。在《秋水》篇中他說：「牛馬四足，是謂天；落馬首，穿牛鼻，是謂人。故曰，無以人滅天，無以故滅命，無以得殉名。謹守而勿失，是謂反其真」。莊子在這裡指出，人爲地破壞了萬物的自然本性，都是違反真的，都是不美的。所以他認爲「謹守而勿失」，返樸歸真，順應自然，遵照事物的自然本性去發展，才是真，才是美。美是規律與自由的統一，美與真是一致的。他和老子一樣，主張「法天貴真」，「大樸不雕」，「刻雕眾形而不爲巧」，「大巧若拙」，以自然無爲之「道」爲本，似真純不羈，率性而行爲其行爲準則，無限地崇拜大自然，讚美大自然，讚美人與自然的和諧與統一。他的這種美學思想對中國後來的繪畫、詩

詞、音樂等都產生了深遠的影響。唐代大詩人李白所讚賞的「清水出芙蓉，天然去雕飾」的審美思想，正是莊子美學思想的體現。李白一生寫了大量歌頌自然之美，為千古傳頌的詩篇。這種崇尚自然之美，主張美與真的統一，渴望人與人之間自然無偽的純情，也包含著一種對封建倫理道德所扭曲的人性的一種反抗。例如從明代及其後的李贄、湯顯祖、袁宏道、袁枚等人的作品中都可以看到莊子這種思想的反映。表現在繪畫方面就更加明顯了。

莊子認為「道」是無所不在的，自然之美也是無限的。他在《秋水》篇中用河伯與北海神的對話來說明無限的「大美」與有限之美的不同，無限之美是自然之美，有限之美是人為之美，後者在前者面前就變得渺小且醜陋了。莊子說：『秋水時至，百川灌河，涇流之大，兩涘渚崖之間，不辨牛馬。於是焉河伯欣然自喜，以天下之美為盡在己。順流而東行，至於北海，東面而視，不見水端，於是焉河伯始旋其面目，望洋向若而嘆曰：「野語有之曰『聞道百，以為莫己若者』，我之謂也。」「北海若曰：『井底不可以語於海者，拘於虛也；夏蟲不可以語於冰者，篤於時也；曲士不可語於道者，束於教也。今爾出於崖涘，觀於大海，乃知爾醜，爾將可與語大理矣』』（《秋水》）。

莊子在《逍遙遊》中讚頌大鵬之背「不知幾千里」，「怒而飛，其翼若垂天之雲」，「擊三千里，搏扶搖而上者九萬里」。他用極浪漫的語言，豐富的想像，抒發了對無限美的熱

愛，渴望人類能衝破必然，獲得無限自由之境界。他在《逍遙遊》中把神人描寫為：「藐姑射之山，有神人居焉，肌膚若冰雪，綽約若處子；不食五穀，吸風飲露；乘雲氣，御飛龍，而遊手四海之外。」這種神仙境界，神仙的生活，也正是莊子所熱烈追求的人生最高境界。

莊子的審美思想提出了有限美和無限美，美與醜的相互對立，而又相互變化的關係。並且第一次提出了外在的醜並不妨礙其內在所俱有的精神美，這是非常重要的。這一審美思想對我國以後的繪畫以及造型藝術等有著深遠影響。他在《德充符》中說衛國的哀駘外表奇醜卻深得人們的喜愛與信任，魯哀公還想讓他當宰相，其原因是「非愛其形也，愛使其形者也」，即是喜愛他那主宰形體的精神美，也就是所謂的「才全」。在莊子看來，人們的人格和精神之美比外形之美更加重要。莊子的這種思想對我國美學思想中處理「形」、「神」關係時更注意於「神」是有重要影響的。莊子高度注重和追求人的精神美的思想，在魏晉時期得到了進一步的發展。這種思想也被道教徒所吸收，成為他們追求的人生目的。

所以，莊子在談到繪畫藝術時，特別注重畫家的精神之美和其創作的激情在作品中的作用。例如，《莊子外篇·田子方》中，說「儻儻然不趨，受揖不立」和「解衣槃礴贏」的畫家，被宋元君稱讚為「真畫家」；而那「受揖而立，舐筆和墨」的「眾史」則是「假畫家」，其作品也必然不會傑出。

清代畫家惲壽平在《南田畫跋》中說：「作畫須有解衣槃礴，旁若無人之意，然後化機在手，元氣狼藉，不為先匠所拘，而游於法度之外矣。」俞建華在《中國畫論類編》中云：「『解衣槃礴』一語，已成為中國畫家之口頭禪，蓋真正畫家必須心有主宰，胸儲造化，不受世俗束縛，打破清規戒律，始能有不朽之創作。」可見莊子思想對繪畫影響之深矣！

莊子認為美與醜是相對的，但是只要不執著於它們的互相對立，它們的區別也就不存在了。他在《齊物論》中說「厲與西施，恢詭譎怪，道通為一」。他還認為即使是同一個審美對象，由於觀察者的好惡不同，對其美醜的感受也不相同。另外，美與醜也是「應時而變」的，不是絕對的。例如，周公的衣服很美，給猴子穿上，猴子就不認為是美的，而會把它撕毀。所以，莊子認為對美的追求也不必過於執著，不應為追求美而限制了人的生命的自然發展。故，莊子主張美與醜都應立足於個體人格生命的自由為最高標準。

莊子認為，人們要體驗到自然無為的審美感受，必須通過人們自身內心的修養，進入特殊的心理狀態，即莊子在《知北遊》中所說：「齧缺問道乎被衣，被衣曰：『若正汝形，一汝視，天和將至；攝汝知，一汝度，神將來舍。德將為汝美，道將為汝居，汝瞳焉如新出之犢而無求其故！』」莊子把這種心理狀態稱之為「心齋」，他在《人間世》中借仲尼之口云：「一若志，無聽之耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣！聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而



待物者以也。唯道集虛。虛者，心齋（齋）也。」達到「心齋」這種境界時，審美感受已不僅僅是感官知覺，而是在感官知覺中還伴有理性的，精神的感受。莊子的這種「聽之以心」的「自見」、「自聞」觀點，在宋元時被文人畫家發揮為「意足不求顏色似，前身相馬九方皋」的繪畫原則。莊子在這裡所強調的理性和精神是超功利的，是排除一切是非得失的。同時，這種理性與精神的心理狀態，是把一切知感集中於審美對象上，達到「心齋」、忘我，進入一種精神絕對自由的「坐忘」境界，使審美對象與自我達到統一，人與自然獲得統一，「天地與我並生，萬物與我為一」。莊子在《齊物論》中說：「昔者莊周夢為蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則遽遽然周也。不知周之夢為蝴蝶與，蝴蝶之夢為周與？周與蝴蝶，則必有分矣。此之謂「物化」」。

莊子認為只有在「言者所以在意，得意而忘言」時，才可以算真正體會到了美之所在。這時的「意」也就與「道」融合了。對於美術家，只有使自己的作品在不知不覺中合乎自然的規律，作到「得意忘言」，才能算是一個好的藝術家。所以莊子認為，藝術活動是不應受規律的約束，是在自然無為中符合規律的活動。正如清代名畫家石濤所云：「無法而法，乃為至法」（見《畫語錄》）。也就是主張藝術不應受特定的社會倫理所約束，應「任其性命之情」，「達於情而遂於命」，「乘物以游心」，無拘無束地發揮藝術想像，自由在地抒發

情懷。

莊子在《逍遙游》中對神仙的那段描寫成爲以後人們在藝術作品中描繪神仙形象的標準，尤其對神像畫和神仙造像有著很大影響。

莊子學派的審美思想，對後世的美學思想和藝術創造活動有著巨大的貢獻。在我國，以後人們對審美和藝術創造規律的認識，大多來自老莊道家美學思想。尤其是道家執著追求自然無爲之道的審美思想，成爲後人衝破封建倫理道德束縛的有力武器。莊子的審美思想還深刻地影響著我國民眾的審美心理和風俗習慣。莊子美學思想更是道教審美思想的重要組成部分。

## 第二節 《淮南子》與道家、道教的審美思想

秦代，始皇帝的嚴酷統治和焚書坑儒，使這一時代沒有什麼有價值的關於論述美學思想的著作傳世。

秦覆滅後，劉漢王朝吸取了秦王朝滅亡的教訓，西漢初統治者在吸收各家思想的同時，更尊奉道家思想。又由於漢統治者多來自南方，深受楚文化的影響，故楚文化中的原始巫

術、神仙信仰，得以在全國流傳發展，形成了與北方的蓬萊文化結合而成爲具有深沉理性精神和濃厚浪漫色彩的漢文化。在漢文化中道家思想占有重要的地位。反映在美學思想方面，最有代表性的著作是《淮南子》。

《淮南子》又名《淮南鴻烈》，爲漢高祖之孫淮南王劉安主持下幕客們編撰的。高誘的《淮南子》敘說它「其旨近老子，淡泊無爲，蹈虛受靜，出入經道」。《淮南子·覽冥訓》中言：「持以《道德》，輔以仁義」。它是以道家的自然無爲的天道觀爲基本思想，又汲取了其他各家思想。它對「道」和「無爲」思想作了策杯的發揮，認爲物質世界是按照自己的規律所運動的，所以人應順應自然，掌握自然，使人類所追求的目的和自然規律和諧一致，即從「無爲」到達「有爲」之境。在審美認識上，它是以道家思想爲主體的。它認爲「道」是一切美的根源，而且這美不是虛幻的，是客觀存在的。在《淮南子·原道訓》中認爲：「夫無形者，物之大祖也。無音者，聲之大宗也。其子爲光、其孫爲水……。無形而有形生焉，無聲而五音鳴焉，無味而五味形焉，無色而五色成焉。是故有生於無，實出於虛，天下爲之圖，則名實同居。音之數不過五，而五音之變，不可勝聽也；味之和不過五，而五味之化，不可勝嗜也；色之數不過五，而五色之變，不可勝觀也。……道者一立而萬物生矣。」

這廣大、雄渾，變化無窮的美妙世界，給人以感官上無盡的享受。這美，存在於無垠的

天地之間；這美是由「道」變化而來。《淮南子》在肯定了客觀世界美的同時，又主張人們到博大、廣漠的自然中尋求美，得到美。在《俶真訓》中說：「夫牛蹄之涔，無尺之鯉；塊阜之山，無丈之材。所以然者，何也？皆其營宇狹小，而不能容巨大也，又況乎以無裹之者邪？此其為山淵之勢跡遠矣！……至德之世，甘暝於溷濁之域，而陟倚於汗漫之宇，提挈天地而委萬物，以鴻濛為景柱，而浮揚乎無畛崖之際。……當此之時，莫之領理決離隱密而自成渾渾蒼蒼；純樸未散，旁薄為一，而萬物大優。」

《淮南子》認為「橫八極，致高崇」才是人生的最大樂趣，反對把人侷限在一個小天地裡。《淮南子》和《莊子》一樣主張人生應與自然相結合，積極主張追求自然間一切美好的事物。

《淮南子》認為，陰陽變化，促進著大自然的勃勃生機，五彩繽紛的萬物生長變化，是世間最大的美。這種美是任何能工巧匠所無法製造出來的。《淮南子·泰族訓》說：「瑤碧玉珠，翡翠玳瑁，文彩明朗，潤澤若濡，摩而不玩，久而不渝，奚仲不能旅，魯般不能造，此之謂大巧。」「琬琰之玉，在洿泥之中，雖廉者弗釋。敝簞甌瓦，在衽席之上，雖貧者不搏。美之所在，雖污辱，世不能賤；惡之所在，雖高隆，世不能貴」（《淮南子·說山訓》）。這美是自然存在的，是不以人的主觀意志所能改變的。

在對待美與醜的問題上，《淮南子》認為美與醜是相對的，是隨著條件而變化的，決定美的不同，在於審美對象的自然素質。《修務訓》中說：「今夫毛嬙、西施，天下之美人。若使之銜腐鼠，蒙狴皮，衣豹裘，帶死蛇，則布衣韋帶之人，過者莫不左右睥睨而掩鼻。嘗試使之施芳澤，正娥眉，設笄珥，衣阿錫，曳齊紈，粉白黛黑，佩玉環，揄步，雜芝若，籠蒙目視，冶由笑，目流眇，口曾撓，奇牙出，齟齬搖，則雖王公大人，有嚴志頡頏之行，無不憚慘癢心而悅其色矣。」美不是絕對的，「嫫母有所美，西施有所醜」。美是多樣的，有條件的，然而美畢竟是美的，是任何人也抹煞不了的。

《淮南子》在強調自然美時又很注意文飾美或形式美。在《說林訓》中說：「清醯之美，始於來耜，黼黻之美，在於杼軸。」它在繼承老莊自然無為的思想基礎上，提出了人對於自然和社會應進行符合規律的改造之思想。它認為這種改造或創造，必須是人的自然情感，符合自然規律的表現，《詮言訓》說：「不得已而歌者，不事為悲；不得已而舞者，不矜為麗。歌舞而不事為悲麗者，皆無有根心者」。

《淮南子》認為「人之有形，形之有能，以氣為之充，神為之使。」這裡所講的形是指人的形體，也就是生命存在的形式；氣是人賴以存活的生氣或者是生機；神是人的感覺、意志、思維等，或者說是人類特有的思辨想像能力。人能視美醜，是因為「氣為之充，神為之



使」，神與形體結合，沒有神也就沒有審美感。故無神之形，不會有美，而神又依存於形，無形也就無神。所以，「形」與「神」是一種被支配與支配關係，前者服從於後者，即「以神為主者，形從而利；以形爲制者，神從而害」（《淮南子·原道訓》）。「心者形之主也，神者心之寶也」（《淮南子·精神訓》）。反映在繪畫藝術上就是形神兼備，即現象與本質具備。《說山訓》云：「畫西施之面，美而不說（悅）；規孟奔之目，大而不可畏；君形者亡焉。」畫西施雖形象很美，由於沒有動人的神態，不令人可愛。畫壯士的眼睛很大，可是沒有逼人的光彩，也不令人可畏。所以在藝術創造中形、神、氣三者不可缺一，缺一便不能感人，便沒有生氣。《淮南子》強調主體內在的情感、想像和精神對藝術創造與欣賞中的作用，把形與神作爲矛盾的統一體納入美學範疇的審美思想，對我國以後的藝術創作有著重要影響。《淮南子》還認爲，「神」是自由的，超時空的，「身處江海之中，而神遊魏闕之下」（《俶真訓》）。自由的想像就是藝術創造的必不可少的條件之一，這一點對道家、道教，乃至我國以後的藝術創作有很大意義，也是我國美學思想中最具有民族特色的美學概念的重要組成部分。

《淮南子》還告誡畫家不要「畫者謹毛而失貌」（《說林訓》）。藝術家要注意整體和局部的關係，不要只注重細微的部分而忘記全局，失去了物體的全貌。

《淮南子》在論美的同時，還把審美感受與道家的修身養性結合起來，這一點也是我國審美思想中又一特點。在我國，藝術家們常把藝術創作活動作為修身養性的一種手段。

《淮南子》的審美思想對我國美學思想，尤其是道教美學思想有很重要的影響。晉代著名的道教學者葛洪的審美思想很受《淮南子》美學思想的影響。

### 第三節 葛洪、陶弘景與道教審美思想

魏晉南北朝時代是我國歷史上政治最混亂，社會生活最痛苦的時代。但是在思想發展史上卻又是最自由、最解放、最富有智慧和熱情的時代，也是最富於藝術精神的時代。老莊思想影響了整個魏晉六朝時代的哲學思想，而玄學則是這一時代的中心思想。老莊思想對魏晉時代的美學思想影響是巨大的。魏晉六朝是我國美學發展史上黃金時代，湧現出大批傑出的美學思想家、藝術實踐家和眾多的有價值的美學著作。如王弼、何晏、王粲、曹氏父子、王羲之父子、葛洪、陶弘景、顧愷之、炳宗、陸探微等等。在審美情趣上人們追求「清水出芙蓉」的自然素樸之美和瀟散淡遠之風尚，不要過多的雕飾。例如陶淵明的田園詩、顧愷之的畫、王羲之父子的字，都透著自然可愛之美。這種美成為以後各種藝術自覺追求的美學思想。

想。

道教一向主張「自然無爲」，對自然的博大、巧妙，充滿無限的崇拜，主張世間的一切事與物都要順其自然，人要與自然相互包容。《淮南子》中只著重論述了人怎樣才能與自然和諧，並沒有將自然作爲審美對象。早期道教也是這樣，張陵的五斗米道要人們崇拜天、地、水三官，以及各種古代流傳下來的自然之神，乞求神靈保佑長生久視。魏晉時道教提出了「我命在我，不屬天地」的思想，也就是人類可以通過主觀的努力去實現與自然相融合，人們已不僅僅是崇拜山水自然，也不僅僅把自然看作是神秘莫測的了，而是自然已成爲人們的審美對象，並且人們可以通過主觀的努力衝破自然對人性的束縛。這種人的個性的自我發展，不僅反映在人們積極通過服食煉養來實現長生久視的願望，還表現在道教的神仙信仰上，出現了豐富多彩的神仙傳說。這些神仙傳說具有無比的浪漫色彩，又極富人情味。

這一時期是道家美學思想大發展的時期，也是道教美學形成的時代。這一時期最具有代表性的美學思想家是著名的道教學者葛洪。

葛洪（二八四——三六三年），字稚川，丹陽人。他出生於東吳著名士族，其祖父和父親均在吳國任重要官職。吳亡後，其父降晉，一直不得意。他出生時，家境已經衰落。葛洪曾爲掾史，後賜關內侯。晚年仕途不得意，從習儒轉而修道煉丹求長生。因交趾出產丹砂，

故求爲勾漏令，至廣州，爲刺使鄧岳所挽留，在羅浮山煉丹著書。主要著作有《抱朴子內外篇》、《神仙傳》、《金匱藥方》等。

《抱朴子》是他的最重要的著作，也是道教史上一部重要的道書，據《抱朴子·自敘》所云：「其內篇言神仙、方藥、鬼怪、變化、養生、延年、禳邪、卻禍之事，屬道家。其外篇言人間得失，世事臧否，屬儒家。」該書本不是論述美學的專著，但書中卻有不少關於美學問題的精闢見解，主要集中在外篇中。他的思想特點是融匯儒道兩家，主張以道爲本，以儒爲末。他的美學思想在《淮南子》、《論衡》，以及曹丕、陸機的美學思想影響下形成的。

首先，葛洪認爲，美是客觀存在的，但只有在人們認識它時才是美的，也就是主張從美的存在的客觀性，以及審美主體的審美意識兩個方面來揭示美的本質。他在《抱朴子·名實》中說：「捐玄黎於滄溟，非夜光之不真也，由莫識焉。」在《抱朴子·塞難》中又說：「夫見玉而指之曰石，非玉之不真也，待和氏而後識焉。見龍而命之曰蛇，非龍不神也，須蔡墨而後辨焉。」對於美的玉石不認爲是美，並非是玉石不美，而是作爲審美主體的人們還沒有認識它，在和氏認識它後，才知它是美玉。所以客觀存在的美，沒有審美主體對它的認識也是不行的。

葛洪又發展了《淮南子》關於美與醜的關係，以及美的多樣性的思想。他認爲美的事物中

未必無醜，決定其美或醜的是它們在事物中所佔有的數量如何，也就是認為美與醜既相對立而又並存於一體。在《抱朴子·博喻》中，他寫道：「能言莫不褒堯，而堯政不必皆得也；舉世莫不貶桀，而桀事不必盡失也。故一條之枯，不損繁林之蓊藹；蒿麥冬生，無解畢發之肅殺；西施有所惡而不能減其美者，美多也，嫫母有所善而不能救其醜者，醜篤也。……瓊珉山積，不能無挾瑕之器；鄧林千里，不能無偏枯之木。論珍則不可以細疵棄巨美，語大則不可以少累廢其多。」他還認為，對美與醜的認識，只能在事物的相互比較中才能得到，正如他在《抱朴子·廣譬》所云：「不睹瓊琨之熠燿，則不覺瓦礫之可賤；不觀虎豹之或蔚，則不知犬羊之質縵；聆《白雪》之九成，然後悟『巴人』之極鄙。」

葛洪認為，人和物所具有的先天的質的美固然十分重要，可是後天的人工的裝飾和加工也是很重要的。他說：「雖云色白，匪染弗麗；雖云味甘，匪和弗美。故瑤華不琢，則耀夜之景不發；丹青不治，則純鈎之勁不就；火則不鑽不生，不扇不熾；水則不決不流，不積不深。故質雖在我，而成之由彼也」（《抱朴子·勸學》）。後天的雕飾加工，會使人或物變得更加美。但是，如果質地不美，怎樣雕琢也是無用的，所以裝飾是次要的。他說：「徒飾弄華藻、張磔迂闊，屬難無益之辭、冶麗虛美之言」（《抱朴子·應嘲》）。所以，美的內容，即「質」是主導的，而形式、外表是為輔的。他反對以貌取人，強調要從人的精神來判斷人

的美醜。他在《抱朴子·廣譬》中說：「泥龍雖藻繪炳蔚，而不堪慶雲之招；撩禽雖雕琢玄黃，而不任凌風之覺；芻狗雖飾以金翠，而不能躡景以頓逸；近才雖豐其寵祿，而不能令天清而地平。」

葛洪認為，儘管美的表現形式是多種多樣的，但是美與醜都有其內在的規定性，而人們的審美感覺卻有很大的差異性。造成這種差異的主要原因是：審美主體所處的時代、風俗習慣不同，以及其所具有的知識、地位、性情、偏好不同而不同。他說：「妍媸有定矣，而憎愛異情，故兩目不相為視焉；雅鄭有素矣，而好惡不同，故兩耳不相為聽焉。真偽有質矣，而趨舍舛忤，故兩心不相為謀焉。以醜為美者有矣，以澤為清者有矣，以失為得者有矣。此三者乖殊，炳然可知，如此其易也，而彼此終不可得而一焉」（《抱朴子·塞難》）。他在《廣譬》篇中又說：「觀聽殊好，愛憎難同。飛鳥睹西施而驚逝，魚鰲聞《九韶》而深沉。故袞藻之粲煥，不能悅裸髻之目；《採菱》之清音，不能快楚隸之耳。」西施固然很美，《九韶》固然動聽，而飛鳥和魚鰲卻不以為然。所以，不同的審美主體有著不同的審美標準。

葛洪還反對貴古賤今。他認為，「愛憎好惡，古今不均，時移俗易，物同價異。譬之夏後之璜，曩值連城，鬻之於今，賤於銅鐵」（見《擢才》篇）。「古者事事醇素，今則莫不雕飾，時移世改，理自然也」（《抱朴子·鈞世》）。這種思想在當時是十分可貴的，具有積極

的歷史意。

對於藝術作品，他認為作者的思想、氣質、才華不同，審美情趣就不同，其作品優劣和風格也就不同：「夫才有清濁，思有修短，雖并屬文，參差萬品。或浩瀟而不淵潭，或得事情而辭鈍，違物理而文工。蓋偏長之一致，非兼通之才也。暗於自料，強欲兼之，違才易務，故不免嗤也」（見《辭義》篇）。所以，葛洪主張「文」與「德」並重，「玄寂虛靜者，神明之本也。陰陽剛柔者，二儀之本也。巍峨岩岫者，山嶽之本也。德行文章者，君子之本也」（見《循本》篇）。

葛洪在道家思想的基礎上，汲取魏晉時各家的先進思想，在哲學、美學、道教理論和醫療科技等方面都有新的發揮和發展。對魏晉時代道教的发展與成熟有很大貢獻。他對道教及道教審美思想最重要的貢獻是，從理論上肯定了神仙世界的存在，肯定了神仙不死，神仙可求、可學。他編撰了《神仙傳》，記敘了神仙的經歷和事跡，使道教的神仙信仰得到了理論化，也為道教的以神仙信仰為內容的藝術作品的藝術思想奠定了理論基礎。葛洪將儒家思想引入道教，使道教所信仰的神仙已與古代流傳下來的，如莊子《逍遙遊》中所描寫的那種無拘無束，自由自在，遠離人世的神仙不一樣了，已具有濃厚的儒家倫理色彩。他理想中的神仙不是「斷絕人理，塊然與木石為鄰」的，不是遠離人間世界的，而是既可長生久視，又具有

人間帝王將相的權力，如「黃帝能治世致太平而又昇仙」的。從而形成了道教獨特的審美思想，既保存了道家傳統的熱愛自然，追求自然，要求個性解放，超凡脫俗的出世思想，又具有儒家治世齊家的人世思想。這種思想對形成於魏晉時期的道教藝術有著重要影響。

陶弘景，字通明，自號華陽隱居，丹陽秣陵人。南朝齊梁時期的著名道教思想家，醫學家。齊時，他曾拜左衛殿中將軍。入梁後，隱居於句曲山（茅山），從東陽孫游岳學道。陶弘景博學多才，深受梁武帝和朝野士大夫的崇敬，梁武帝常常就朝廷中的一些大事向他諮詢，故時人稱其為「山中宰相」。他在繼承老莊和葛洪思想的基礎上，又認為「百法紛湊，無越三教之境」，主張儒、釋、道三教思想相融合，吸收儒、釋二家思想。他的著作很多，在《真誥》和《真靈位業圖》中，以儒家的等級觀念肯定了神仙的等級秩序，使得神仙世界與人間世界相融合，神仙世界正如帶著神秘花環的人間世界。他的著作為神仙形象找到了物質依托，找到了神仙世界真、善、美的標準，確立了天人合一的道教審美制度，使神仙信仰更加真實、具體了，道教徒也更加容易接受了。他進一步使道教的審美思想形成既追求出世，又注重人世這樣一種既矛盾又統一的特點。他的這種思想對以後的道教造像、壁畫、神像畫和神仙文學、音樂、戲劇都有深刻的影響。

陶弘景也繼承道家的審美思想，主張「無為」、「自然」，反對造作。在《論書啟》中有



他的五篇文論，在論述書法時說：「夫運筆邪則無芒角，執筆寬則書緩弱；點掣短則法臃腫，點掣長則法離漸；畫促則字勢橫，畫疏則字形慢；拘則乏勢，放又少則；純骨無媚，純肉無力；少墨浮澀，多墨莽鈍。」應該是「任意所之，自然之理也。」他自己就是一位書法家，善工草隸，曾師鐘、王，但所書不類常式，別作一家。他的字形雖拙稚，筆法卻還遒勁，筆疏精麗，為時人所重。他又善圖畫，畫品極高，主張恬淡自然。他熱愛自然，以松風、泉石自然為美、為樂。他的畫筆墨清真淡雅，論者謂其「惟南陽宗少文、范陽盧鴻，其遺跡名世，差堪鼎足相峙」。梁武帝多次請他出山為官，他都謝絕了。為了表示他熱愛自然的審美情趣，渴望自由自在生活的心志，他畫了《二牛圖》，一頭牛散放於水草之間，安閒自在；另一頭牛戴著金籠頭，有人執韁繩，持枝驅策。梁武帝看了畫以後，明白他畫中的喻意，也就不再強其為官了。他的畫跡有《山居圖》。

道教的理論核心是道家思想，但是道家的「道」是指宇宙的本源，又是自然的發展規律，人們對它的體驗是無形、無知和無名的。儘管道家思想中，尤其是莊子和淮南子雖具有神秘色彩，但它卻是超功利的。自東漢以後，尤其是魏晉時的葛洪、陶弘景等人以後，道教將「道」與其神仙信仰、成仙得道和長生久視結合起來，「道」變成了有形、有名的人格神——三清。世俗的人們都可以通過服食、修煉、禮拜神仙，成仙得道，進入神仙境界。我們

說道教追求的神仙世界是對世俗世界的直接的、素樸的反映，也可以說是現世化的彼岸世界。因此，形成於魏晉南北朝時期的、反映道教神仙信仰的道教藝術，在體現了我國傳統的美學思想基礎上，還充份體現了道教自己的美學思想。道教美學繼承了道家美學的返樸歸真，回歸大自然、順應大自然的思想，追求清靜無爲，追求「獨善其身」，企望個體生命的自由發展和解脫，實現自身完美。道教又貴生惡死，強調長生久視，成仙得道，又不放棄對現世生活的追求。所以表現在道教美術作品中則是，既要超凡脫塵，又極富人情味。

道教美學還繼承了道家「天地有大美而不言」的思想。認為形式是一種啟示，一種象徵，它無不表現一定的道理，一定的人格。莊子云：「通過天地者德也，行於萬物者道也。」「形非道不生，生非德不明」（見《莊子·天地篇》）。所以道教美術不僅要明道，還要明德；不僅要反映神仙的神性，還要反映其對道教信仰者的感染力量；不僅要表現神仙形象作為神的高貴尊嚴，也要表現其所具有的道德，內在美和它的神通，故道教神仙形象是道教道德性的具體化和人格化的體現。例如，在道教造中，元始天尊，代表「道」、「一」，其時宇宙是混沌的，沒有陰陽萬物，也沒有喜怒哀樂。所以他的形象是莊嚴肅穆而又那樣超然飄逸；好像一切事物他都不關心，只需順其自然。他手中捧著一粒寶球，象徵著混沌的宇宙和他對宇宙萬物主宰權力。天界的君王玉皇大帝，面目雍容和善，卻又端莊嚴肅、雙目下

視，使人感到他具有一種寧靜、大度的氣質，令人尊敬，可信而又可畏懼。他身著朝服，頭戴平天冠，手捧朝簡，顯示了他具有無上的權威，超人的智慧。土地公則是一位溫厚慈祥的老人，體胖臉圓，白髯長垂；這是一位和善而無私的長者，他毫無保留地奉獻著自己的財富，養育著萬物。道教正是通過神仙的藝術形象與信仰者之間形成一種感情上的交流，通過這種移情於信仰者的藝術手段而強化其對道教信仰的虔誠程度。

## 第二章 古老的道教宮觀建築

道教在東漢末初創之時，便有專供道士修煉、祀神、進行宗教活動的場所。早期的太平道活動場所稱為「茅室」、「幽室」、「精舍」等，而五斗米道則稱為「治」、「仙館」、「靜室」、「靖」等。這些場所用途簡單，建築素樸。隨著道教的不斷發展完善，其活動場所也越加繁複，其建築也在繼承我國古代建築藝術的基礎上，逐步形成了為其信仰宗旨服務的，反映道教思想特點的建築藝術。這種道教的建築藝術，是道教信仰的一種表現形式，也是我國建築藝術的重要組成部分。

### 第一節 道教宮觀的建築思想和它的建築藝術

道教的宮觀建築，與道教的神仙信仰是分不開的。道教的神仙溯源於遠古時代中華民族

的自然崇拜和祖先崇拜，道教的宮觀建築也是從古代中華民族早期的宮殿、神廟、祭壇建築發展而來的，是道教徒祭神禮拜的場所，也是他們隱居、修煉之處所。金元以後，全真道興起，建立了道教的叢林制度，宮觀又成了全真道士出家後集體誦經修養之地。道教歷來有三十六洞天、七十二福地之說，相傳這些洞天福地都是仙人居住遊憩之處，是通天之境，故後人多在這些地方潛修煉養，興建宮觀。尤其是歷代帝王對道教的尊奉，使得道教宮觀遍佈我國各地，它們雖然規模不等，形制各異，但總體上卻不外以下三類，即：宏偉的宮殿式廟宇；一般的祠廟；樸素的茅廬或洞穴。歷代帝王，爲了表示對神仙的崇敬，企望獲得神靈的佑護，大興土木，爲神仙修建了宏偉壯麗的宮殿式廟宇；也是爲了同一目的，民間的信徒們也在各地爲神仙建造了眾多廟宇、神祠，這些祠廟雖不如帝王勅建的宮觀那樣宏偉富麗，卻又不同於民用房屋。另外，不少方士、道士多居於山林、洞穴，或「結草爲廬」，修身養性，這些地方就十分樸素簡陋了。三者從建築上有很大差別，但其目的又是統一的。

首先，道教宮觀從其佈局、體量、結構上十分明顯地體現了我國傳統的哲學思想，更深刻地反映了道家、道教的審美思想，並繼承了我國傳統的建築格局、建築形式和建築方法。早在殷周時代，就有被稱爲「大宗」的神廟，卜辭中云：「丁亥卜，在大宗，又彳伐羌，十小宰，自上甲」《佚》。《說文》云：「宗，尊祖廟也。」故「大宗」即恭奉先王之廟也。

產生於殷周時代的《易》經，以天、地、山、澤、風、雷、水、火，八種自然物質和自然現象的變化來解釋自然之起源與人類社會之演易，提出了關於「天人」合一的觀念。其時，明堂的建築就著意於陰陽五行及天人感應之哲理。《素問·五運行大論》曰：「黃帝坐明堂，始正天網，臨觀八極，考建五常。」劉歆在《七略》中云：「王者師天地，禮天而行，是以明堂之制，內有太室，象紫微；南出明堂，象太微。」《太平御覽》中說：「明堂者，天道之堂也。」可見，明堂乃帝王主持國政，祭典神靈之所，而明堂的建築格局要與天象、節氣和五行相對應。在《大戴禮·盛德篇》中有十分詳盡的記載：「明堂九室，室有四戶八窗，三十六戶，七十二牖，蓋以茅，上圓下方；……堂方百四十四尺，坤之策也；屋圓徑二百一十六尺，乾之策也。大廟明堂方三十六丈，通天屋徑五丈陰陽九六之變，且圓蓋方，載六九之道。八闔以象八卦，九室以象九州，十二宮以應十二辰，三十六戶、七十二牖，以四戶八牖乘九室之數也。戶皆外設而不閉，示天下不藏也。通天屋高八十一尺，黃鍾九九之實也；二十八柱列於四方，亦七宿之象也；堂高三尺，以應三統、四嚮、五色各象其行；外博二十四丈，以應節氣也」（見《通典》四十四卷）。古人認為天地是相呼應的，萬物之序，長幼尊卑均係天定，所以地上的建築也應依天象方位而修築，以順天意，求吉利。有的整個建築的佈局都體現著八卦方位和陰陽五行思想，這種建築格局一直延續到後世，例如現存四川成

都青羊宮的八卦亭、山西太原純陽宮的八卦樓，又如北京白雲觀四御殿院內的殿宇、房舍共有六十四間，以應八八六十四卦象。道教的宮觀建築在繼承、吸收我國傳統的建築思想的同時，也有其獨特的發揮，並進一步賦予了宗教的含義，納入了道教崇拜的體系，履行著道教所特有的職能。老子云：「人法地、地法天、天法道、道法自然」，「故道大、天大、地大、王亦大。域中有四大，而王居其一焉」（見《道德經》）。「道」為宇宙萬物之根本，而人是應當效法大而無垠宇宙自然。在早期道教經典《太平經》中講得更加明確：「天與地法，上下相應：天有子，地亦有子；天有午，地亦有午；天有坎，地亦有坎；天有離，地亦有離，其相應若此矣。是故丑未者，寅之後宮也。申者屬卯，侯王之壻也。」道教的這種天地與人事相互對應，把人世間的一切事物、變化都看成是天界的反應的「天人對應」思想，一開始就成為道教宗教活動場所建築和佈局的一大特色。《道藏·雲笈七籤·二十八治》中說：「謹按張天師二十四治圖云：太上以漢安二年正月七日申時下二十四治，上八治、中八治、下八治，應天二十四氣，合二十八宿」。「治」是五斗米道政教合一的行政機構，也是早期道教祭神、修煉之活動場所，它的建制便是按照天象方位之原則而設立的。後來的道教宮觀便本著法天、法地、法道、法自然的思想，順乎「自然」的規律來建造。道教宮觀按照八卦方位，乾南坤北，即天南地北，以子午線為中軸，座北朝南的佈局，使供奉道教尊神的

殿堂都設在中軸線上。兩邊則根據日東月西，坎離對稱的原則，設置配殿供奉諸神。這種對稱的佈局，體現了「尊者居中」的等級制思想。這對稱的建築格局，表現了追求平穩、持重和靜穆的審美情趣。在一些較大的叢林，一般道眾生活用房多在廟宇東部跨院。按照陰陽五行思想，東方作青龍，為木，屬陽，正合道士修煉達到「純陽」，返還於「道」的目的。西跨院則為配殿，或是作為雲遊道眾和香客們的臨時客房。多數道教宮觀的建築沿襲了傳統的四合院建築格局，但也賦予道教信仰的新意，認為這種格局正應了木、火、金、水四正，加上中央土，五行俱全。大的宮觀常由數進四合院、三合院縱向鋪開，組成一個統一的建築群，一層院落又一層院落，依次遞進，形成鱗次櫛比的發展勢態。道教認為這樣可以聚四方之氣，迎四方之神，也便於分別神或人的長幼尊卑。一些較大的宮觀的大門前都建有影壁，道教徒認為它有藏風聚氣和避邪的功能。大的宮觀山門前設有櫺星門，是道士們觀星望氣，迎候神仙的處所。又有人說櫺星門為宋人祭祀靈星之處。廟宇的大門稱為「山門」，多為三個門洞，這樣既可符合對稱的格局，又喻示「三界」（即無極界、太極界、現世界，以後受佛教的影響亦作：欲界、色界、無色界），寓意只有進了山，跳出三界，方才稱得上真正的出家人。在宮觀建築的色彩和裝飾圖案上，道教也有自己的講究，多數大的廟宇都用紅牆。紅色代表火也指南方，屬陽，象徵吉祥，或代表「日」，表示尊貴。也有的廟宇用黃色塗



牆，黃色代表土，也表示中央。廟內的建築和器物多用龍、鳳、祥雲、白鶴、神仙故事、金烏、玉兔、暗八仙等作為裝飾圖案。後來也吸收了一些佛教常用的圖案，如蓮花、佛八寶等。

其次，在道教宮觀的選址上，強烈地表現出一種追求還於自然、熱愛自然的審美意識。道教是由早期的黃老道、方仙道發展而來的，幽靜的山林歷來是方士、術士們隱居修煉之處。道教主張「道法自然」，崇尚自然無為，返樸歸真，敬仰那大而無垠的宇宙自然空間，並希望人能融匯到宇宙中，從而得到永生。因此，道教也把幽靜的山林看作是神仙居住的地方，是求得神仙度化和庇佑的修仙理想之地，也是避開塵世，接近自然，能夠與自然融為一體，從而成仙得道的祥瑞福地。故道教宮觀多建在被稱為洞天福地的、景色秀麗的山林中。除了大的宮觀，一般道教廟宇，尤其是小道院、庵堂等都是很簡樸的，有的就是茅屋或山洞。所以後人往往習慣把一些道教宮觀稱為「洞」，如黃龍洞、朝陽洞、仙姑洞、華陽洞等等。那些不在山林中的大宮觀，為了使自己更加接近於自然，便在廟宇中興建園林、假山等。道教宮觀雖強調超凡脫塵，返還自然，不少宮觀卻又和世俗的帝王宮殿一樣富麗，可見道教宮觀的建築深刻的反映了道教既主張出世，又不放棄人間世俗生活的宗教思想。道教宮觀不強調恐懼與神秘的刺激，而是更接近於現實生活，這正是道教法自然，而又「貴生惡

死」的鮮明體現。在這一點上，它與天主教、伊斯蘭教的建築有很大不同，與早期以塔群爲主的佛教建築也不相同。當然，中國的佛教在後來長期受漢民族文化的影響下，這種差別逐漸縮小。天主教的教堂多用羅馬巴西利卡式、哥特式或文藝復興時代的建築，空曠的大廳、高聳的尖拱和鐘塔，光線從裝有彩色玻璃的窗戶透入室內，形成了室內誇張的晦暗，使教堂籠罩著一種奇異而神秘的氣氛。這種建築的審美效果正符合了教徒嚮往天國的心理要求。伊斯蘭教的阿拉伯式清真寺，用四個大尖拱支持著穹窿頂，四個尖拱又由厚厚的牆壁支托，並用塔樓固定，殿堂內空曠而明亮，反映了伊斯蘭教不崇拜偶像的特點（後期在內地的一些清真寺建築受漢民族建築的影響，已成爲木構架的中國式建築）。人們走進這些教堂和寺廟內，好像進入了一個撲朔迷離的世界，在這種高大的建築面前，人們會更加感到上帝的偉大。而人們在道教宮觀內卻是另一種感受，無論是簡樸的茅屋、石洞，還是高牆深院的殿宇樓閣，都會感到平易、親切，決不會感到那只是神的一統天下，而是人、神同在，似仙似俗。道教宮觀平面鋪開的建築形式，把空間意識轉化爲時間的進程，使人們在其中好像是在漫遊一個複雜而多層次的不斷變化的進程中，會感到一種時間的流動美，從而把人們帶向美好、親切的神仙境界。所以道教的宮觀既富有人情味，又具有浪漫色彩，也更加反映出道教既出世又入世的宗教特點。

第三，道教宮觀的建築規格，又與其所供奉神仙的神階和封建帝王對道教的崇奉與否有密切的關係。道教作為多神教，有著龐大的神團體系，神仙中的長幼尊卑等區別也是十分嚴格的。早在南朝梁時，著名道士陶弘景撰寫的《真靈位業圖》，就是專門記述道教神仙排列次序的著作。根據《真靈位業圖》所記，神仙世界分為七個等級，每階設一中位主神，左右配有若干諸神，道教認為這些等級不同的神仙居處，也與人間帝王將相居住在不同等級的宮殿、王府、官邸是一樣的，故在供奉神仙的宮觀建築上也有等級的不同。在人間，房屋建築可分為殿式建築、大式建築和小式建築三個等級。殿式建築即宮殿式樣，是帝王后妃的起居之處，其特點是宏偉壯麗，殿宇的瓦飾、圖案、色彩都有嚴格的規定，例如殿宇有崇台或基座，使用斗拱，建歇山、廡殿、重檐屋頂，用琉璃瓦覆頂，採用龍鳳圖案等等。大式建築低於殿式，不許用琉璃瓦、不許描龍畫鳳，在斗拱、屋頂、基座的使用上也有一定的限制。小式建築即普通的民房。奉祀道教的天神、帝君，而又受到封建帝王敕封的廟宇多為殿式或大式建築，一般供奉地方神或專用於修行的小廟，除部分廟宇為大式建築外，多數為小式建築。道教供奉的三清、四御、玉皇、五嶽之神、真武大帝、關帝、呂祖等都是天神或被封為帝君的神仙，供奉他們的廟宇和殿堂多是殿式或大式建築。據古書記載奉祀東嶽泰山神的岱廟，「秦時作囂」，「漢時起宮」，唐時增建，宋代在全國各地建東嶽廟。至北宋宣和年

間，東嶽廟的規模已是，「殿、寢、堂、閣、門、亭、庫、館、樓、觀、廊、廡合八百一十有三楹」，主殿黃瓦朱甍，迴廊環繞，古柏參天，碑碣林立。其它四嶽主廟，也都是紅牆黃瓦，殿、寢、堂、閣、門、亭、碑無所不有，與人間帝王宮殿無異。凡帝王敕封的關帝廟都是「前殿後寢」，宮殿規格爲殿式建築。而建於各地保護城池之神的城隍廟，不僅其造像類似官員，頭戴烏紗，身著官服，其廟宇也似官衙式樣，有的城隍廟中還備有城隍爺出巡時用的車輦或官轎。總之，在道教信仰者們看來，人間帝王將相所能享受的一切，神仙們在天國中也同樣能享有。另外，道教廟宇的規模、規格還因歷朝帝王對宗教的態度有很大關係，例如《春秋·左氏傳》云：「各位不同，禮亦異數。」明朝洪武年間曾規定，廟宇除殿宇梁棟門窗、神座、案座許用紅色，其餘僧道自居房舍均不許用紅色，並不許起斗拱、彩畫梁棟及僭用紅色什物、床榻、椅子。明朝帝王雖然也信奉道教，卻更爲重視正一派，作爲全真龍門派祖庭的北京白雲觀曾一度幾乎荒圯。滿族創建的清王朝，主要信奉佛教，雖然也數次修建白雲觀，但建築規格卻不高，故白雲觀主要殿堂爲大式建築，灰瓦覆頂，除少數爲歇山頂外，多爲懸山和硬山頂，沒有重檐，兩邊配房多是屬小式建築的卷棚頂，並且殿宇低矮狹小。

第四、在建築形式上，許多道教宮觀沿襲了我國傳統的群體建築這一特點。早在殷周時

代，我國就形成了由個別的、單一的建築相互連接組合成的建築群。這種建築形式從其個體來看是低矮的、平凡的，但就其整個建築群來講，卻是結構方正，對稱嚴謹。這種建築形象充分表現了嚴肅而井井有條的傳統理性精神和道教徒追求平穩、自持、安靜的審美心理。這種以單個建築組成的院落為單元，通過明確的軸線關係串聯成千變萬化的建築群體，使它在嚴格的對稱佈局中又有靈活多樣的變化，而且這些變化又不影響整體建築的風格。這種有機組合成的群體建築，一步一步地向縱深方向展開，依次遞進，突出了建築空間的藝術效果，使其更加宏偉壯觀。北京白雲觀建築群就是以中軸線串聯數個三合院、四合院，各個單獨殿宇徐徐展開，鱗次櫛比，變化多樣，而又不失結構嚴謹的特點，是現存道教宮觀中最能體現這一特點的廟宇。

在建築結構上，多數道教宮觀的建築為傳統の木結構磚瓦建築。這一特點是與我國是一個農業古國相關的。早在原始初民的穴居、半穴居時代就用木材蓋頂和起支架作用。殷周時已有了技術高超木結構建築，《周禮·考工記》中有「殷人重屋，堂修七尋、堂崇三尺，四阿重屋」的記載。鄭眾注云「四阿，若今四柱屋。」周時已有瓦，戰國時出現了花紋磚和空心磚。這種結構是以木架為骨幹，牆壁用磚砌，用瓦覆頂，而牆壁隔扇僅作為內外間隔之用，不負屋頂重量。這種木架結構是在柱頂架梁，再在梁上重疊數層瓜柱和梁，最上一層梁

上立脊瓜柱，構成一個木構架。在兩組構架之間，用枋橫向連接柱的上端，在各層梁頭和脊瓜柱上再裝櫟，這些櫟除排列承托屋面重量的椽子外，還具有聯係構架的作用。殿式建築在柱上和內外檐的枋上安裝斗拱，用以承托梁頭、枋頭和支持出檐的重量，出檐越遠，斗拱的層數也越多。斗拱還有裝飾作用，並且用斗拱的層數多少來衡量建築的等級。大多數殿式道教宮觀的殿宇用斗拱建重檐屋頂。屋檐伸出深遠，且向上舉折、再加上鴟吻、脊飾，這種優美而多變的曲線，使本來沉重的大屋頂變得秀逸典雅，正如《詩·小雅·斯干》所云：「如跂斯翼，如矢斯棘，如鳥斯革，如翬斯飛。」尤其是在直立的牆壁和殿宇下寬闊的月台或崇台的襯托下，使整個建築顯得十分莊重和穩定，形成了一種曲與直、靜與動、剛與柔的和諧美。

由於時代、地域和用材的不同，道教宮觀的建築工藝和風格也有所不同。例如，我國南、北方氣候、降雨量和材料的不同，表現在建築風格和結構上也有很大區別。北方由於氣候寒冷，降雨量較少，殿宇屋頂較重，牆壁較厚，可起到保暖作用。屋檐的出挑較淺，殿宇的正脊多為直脊，有的脊上裝有磚雕或琉璃鴟吻和脊飾，整座建築莊嚴持重。在南方，氣候溫暖，雨量較多，所以屋頂結構較輕，牆壁較薄，窗戶多，有的殿宇則全用隔板，不用磚牆，甚至只有三面牆，正面敞開。殿宇的出檐深遠，翼角舉折較大，可兼作避雨的迴廊，且

又不影響室內採光，也不會使屋頂顯得過重。殿堂屋頂正脊多為彎脊，兩端略上挑，有些則成燕尾式屋頂，給人一種輕快活潑的感覺。另外，屋脊上的裝飾較多，有磚雕、琉璃鴟吻和飾件外，還有粘剪造型（堆花）裝飾。這些殿宇建築輕盈疏透，卻又不失其莊重。在少數民族地區的道教宮觀又具有其獨特的風格。近年重修和新建的一些宮觀殿宇，因受到當代建築風格的影響，與傳統的古建築也有不少區別。

傳統的道教宮觀的建築規制一般為：中路建影壁、山門、幡杆、鐘、鼓樓、靈官殿、玉皇殿、四御殿、三清殿，以及各自的祖師殿等。兩側置有配殿、執事房、客堂、齋堂和道士住房等。大的廟宇東西有跨院。帝王敕封的大宮觀建有櫺星門、華表、石獅。華表，上古稱為「謗木」，後又稱「華表木」，相傳為堯、舜時納諫而設。後世華表成為宮殿、陵墓的標誌，偶而也見於橋頭。一般小廟是不能建華表的。帝王宮殿、陵寢前的華表柱上雕有雲龍，而道教宮觀前的華表多為八角形柱體，浮雕多為祥雲或八卦圖案。多數宮觀山門前有一對石獅。獅為百獸之王，放在門前以示神威。東邊是雄獅，左蹄下踏一繡球，俗稱獅子滾繡球，象徵混元一體和無上的神權；西邊為雌獅，右蹄下踏一只小獅，俗稱「太師少師」，象徵道門昌盛。經過近百年的戰爭和自然破壞，現存多數宮觀、道院建築規制並不嚴格、完整，有的廟宇只有一、二座殿堂，供奉其廟宇主神。例如泰山碧霞祠，主要有元君殿供奉碧霞元

君，兩邊供奉有眼光、注生娘娘的配殿，沒有三清、玉皇等殿宇。

綜上所述，全國各地道教廟宇就其建築風格、規制、建築結構因時代、用材、地域的不同而有所區別，但其建築思想、建築總體規範上是一致的。

## 第二節 道教宮觀建築的歷史沿革及其特點

道教建築淵源於我國古代宗教建築。在遠古時代，中華民族的祖先便萌發了原始的宗教信仰，隨著人們居住條件的進化，逐漸產生了與一般住房不同的宗教建築。從殷商遺址中我們就可以發現，當時的宮殿、宗廟建築，已是木結構的「四阿重屋」建築，即後來的四出水重檐式建築，而且多建在高大的夯土台上。有些木構架建築不僅規模宏大，還出現了院落群體組合。《詩經》中記載了周宣王修築宗廟時說：「築室百堵，西南其戶，……如跂斯翼，如矢斯棘，如鳥斯革，如翬斯飛」。這不僅說明當時建築的宏偉，也可以看出當時人們已經有很高的審美意識。周代的明堂，即是我國早期的宗教活動場所。由於當時的生產力還很低，宗教活動往往與經濟、政治等公共活動是結合在一起的，所以明堂在當時不僅是祭祀場所，也是經濟、政治等公共活動的中心。惠棟在《明堂大道錄》中云：「明堂爲天子太廟、



禘祭、宗祀、朝覲、耕籍、養老、尊賢、饗射、獻俘、治歷望氣、告朔、行政，皆行於其中，故爲大教之宮。」這種明堂可謂我國宮殿、廟宇的雛形。隨著歷史的發展，明堂逐漸分別演變爲帝王的宮殿和祭神的廟宇。然而古時的明堂建築制度對以後的道教宮觀建築有很大影響。

道教祭祀神仙的場所一般稱爲道宮、道觀。「宮」，乃是帝王居住的宮殿，《周禮》注曰：「婦人稱寢爲宮者，隱蔽之謂。至秦漢以來乃定爲至尊所居之稱」。「觀」，即大門兩邊供眺望的樓閣式建築，古人又稱之爲「闕」。徐鍇在《說文解字繫傳》中說：「蓋爲二台於門外，人君作樓觀於上，上圓下方，以其闕然爲道，謂之闕，以其上可遠觀，謂之觀，以其懸法，謂之象魏。」《道藏·道書援神契》謂：「古者王侯之居皆曰宮，城門之兩旁謂之觀。殿堂分東西階，連以門廡，宗廟亦然，今天尊殿與大成殿同古之制也。詩曰：雍雍者宮。傳曰：遂登觀臺。」故「宮」本爲帝王所居，也是祀神之場所；「觀」本爲瞭望之處，也是迎候天神之處。《列子》曰：「岱輿山上台觀，皆金玉，仙聖飛相來往。」

道教最早的宮觀，相傳爲陝西省藍屋縣的樓觀臺。相傳樓觀臺本是關令尹喜觀星望氣之所，後迎老子到此，爲其講授《道德五千文》。於是，後人將迎奉神仙之所皆名之曰「觀」，遂將道教廟宇也稱之爲「觀」。據《混元聖跡》所記：始皇二十八年壬午，封泰山

後，在樓觀臺之南建廟祠老子，並躬行饗祀。這一說法是否可靠，已無從考証，但可以確定，在道教形成以前就有祭祀老子的祠廟。當然它與後來的道教宮觀不盡相同，主要是作為一種紀念性的場所。漢武帝好神仙，求長生，建觀迎神仙。《史記·封禪書》載：公孫卿謂武帝「仙人好樓居」，武帝遂令長安作飛廉觀，甘泉則作延壽觀。早期的道教活動場所又稱為治、靖、靜室或仙館。五斗米道的活動場所稱為「治」，治既是祀神祭祖的活動場所，也是管理教民的一種機構。靖同靜，靜室（或靖室），是道士靜修之處所，取其安靜，排除干擾之意。館，即客舍、仙館，也就是指仙人居住的地方。據唐釋明概的《決對傳奕廢佛僧事表》云：「殺牛祭祀二十四所，置以土壇，戴以草屋，稱二十四治。」可以看出，這時的活動場所均較簡陋。

魏晉南北朝時期，宗教建築隨著佛教的傳入和道教的傳播而得到較大的發展。這時道教也開始修築廟宇，並在其中造像祀神，不僅建築有了相當的規模，而且宗教禮儀也開始有了有一定的規範。《道藏·要修科儀戒律鈔太真科》對後來的「治」曾有這樣的記載：「立天師治、地方八十一步，法九九之數，唯昇陽之氣。治正中央名崇虛堂，一區七架六間十二丈，開起堂屋，上當中央二間作一層崇玄臺。當臺中安大香爐，高五尺，恒焚香。開東西南三戶，戶邊安窗。兩頭馬道。廈南戶下飛格上朝禮。崇玄臺北五丈起崇仙堂，七間十四丈七

架，東爲陽仙房、西爲陰仙房。玄臺之南，去臺十二，又近南門，起五間三架門室。門室東門南部宣威祭酒舍。門屋西間典司察氣祭酒舍。其餘小舍，不能具書。」據史書記載，魏晉至隋曾建有不少道教廟宇，如浙江省紹興的禹廟，臨安的洞霄宮（曾一度爲江南著名的道教活動中心）；山西省臨汾的堯廟、介休的后土廟等等。可惜那時的廟宇建築早已不存。

唐代是我國道教的興盛時代，李唐王朝尊老子爲皇室宗祖，並在全國各地建廟祀老子，封老子爲太上玄元皇帝。玄宗時，以高祖、太宗、高宗、中宗、睿宗五帝像陪侍老子。因爲老子成爲皇室宗祖，故奉祀他的廟宇便稱爲「宮」。至此以後，凡規模宏大，並且經帝王敕封的道教廟宇多稱爲「宮」或「觀」，一般小廟則只稱道院。另外也有些大的祠廟稱爲「廟」，如關帝廟、東嶽廟等等。隨著道教的发展，道教宮觀奉祀的神仙也有新的發展。初祀城隍神始於東吳赤烏年間，史書記載東吳時建醮奉祀蕪源城隍。至唐，各郡縣皆祭城隍，不少詩人都寫過祭城隍文。隋朝時出現了專祀元始天尊的殿宇；唐代則出現了專奉玉皇大帝、真武大帝的殿宇，在《唐六典》中記有：「紫宸殿之北面曰玄武門，其內又有玄武觀」。

唐代道教宮觀的建築，無論從規模還是工藝技巧都達到了相當成熟的程度。其建築特點是：屋頂坡度平緩，出檐深遠，斗拱比例較大，柱子粗壯，屋頂多用灰瓦覆蓋，風格莊嚴古

樓。山西省芮城縣龍泉村的廣仁王廟是我國現存最早的道教廟宇，也是我國現存唐代三座建築之一。廣仁王廟又稱五龍廟，內奉水神廣仁王，是一座四合院形制的廟宇建築。正殿建於唐太和五年（八三一），五間四架，單檐歇山頂，柱頭沒有普柏枋，只施欄額。檐下只有柱頭設斗拱，而補間沒有斗拱。柱頭斗拱爲五鋪作，雙抄偷心造。殿身有檐柱十六根，全部築入牆內，殿內無柱，梁架全部露明，四椽栱通達前後檐外，制成二跳華栱。梁枋形狀均爲「月梁造」，但孤起不甚顯著，爲典型的唐代建築。廟內尚保留有唐碑，爲研究唐代道教宮觀建築之重要資料。

宋代是道教發展的鼎盛時期，尤其是宋真宗、宋徽宗崇尚道教，在全國各地建廟設醮，造像祭神。據史料記載：宋真宗時建玉清昭應宮，工程夜以繼日，七年乃成，共有殿宇二千六百一十餘間。每日用工多則三、四萬人，工程規模十分巨大。宋徽宗則自稱爲「道君皇帝」，托言自己是昊天上帝長子神霄帝君下凡，在宮中設醮，並設道官，廣建宮觀。宋代道教進入了它的成熟時期，隨著神仙體系的完備和系統化，祭神的廟宇、神殿也更加繁多，工藝技巧更加純熟，佈局也更加嚴緊。這時，供奉三清、玉皇、城隍、玄武、關帝、東嶽大帝和宋代皇室宗祖趙公明——財神等等的神殿各地都有，更出現了供奉護法神王靈官，碧霞元君、天妃和一些先聖先哲的神殿。在佈局上，供奉神仙、講經說法和進行宗教儀式的殿堂、

拜殿（也稱獻殿）、藏經樓、住房等房舍多已俱備，後世道教宮觀建築基本沿襲了宋代的格局。宋代道教宮觀的建築風格開始趨向於柔和華麗，屋頂坡度增高，並使用琉璃瓦剪邊；斗拱使用真昂，開始採用減柱法，門窗多用菱花槓扇。現存宋代道教宮觀有：山西省太原晉祠的聖母殿、山西省陽泉關帝廟大殿、山西省晉城縣二仙觀的二仙殿、蘇州玄妙觀的三清大殿等。

太原晉祠的聖母殿，始建於宋天聖年間（一〇二三——一〇三一），宋崇寧元年（一一一〇）重修，殿闊七間，深六間，重檐歇山頂式建築。屋頂筒板瓦覆蓋，黃綠琉璃瓦剪邊，有明代更換的琉璃雕花脊獸裝飾。殿基依山崖而建，殿身四周設圍廊，廊深二間。前檐有木雕盤龍柱八根，盤龍鱗爪有力，盤曲自如，工藝精巧。盤龍柱之制，在隋唐時多見於造像碑、神龕倚柱和石塔門的倚柱上，而聖母殿的木構盤龍柱是我國現存最早的龍柱，也是宋代《營造法式》「副階周匝」制的實例。殿內採用減柱法，即殿內無柱，梁架露明。斗拱用材粗大，形制多樣，出檐深遠。殿四周的柱子微向內傾斜，形成「側角」，角柱增高，側角生起，屋檐的弧度較大，增強了建築的穩定和曲線美。殿內有宋代彩塑神像四十二尊，為我國宋塑之佳品。殿前的方形池沼和上面的十字形板橋——魚沼飛梁，同為北宋建造。沼中立小八角形石柱三十四根，柱頭用普柏枋相聯，上置斗拱、梁枋承托橋面，四面以橋連接對岸。

橋面呈十字形，東西寬廣，南北下斜如翼，橋邊設有勾欄圍護，橋面鋪磚，構造奇巧特殊，為我國橋梁史上僅有之佳作。

蘇州玄妙觀的三清殿建於南宋淳熙六年（一一七九），為當時著名畫家趙伯駒的弟弟趙伯驥所設計。殿宇為重檐九脊頂，檐口斗拱雄健樸實，殿下築有高大寬敞的月臺，臺上有浮雕成人物、飛禽走獸的石刻欄板，其中西南面還存有宋代遺作。大殿的木構梁架及斗拱均為宋代遺物，殿內三清塑像也是南宋作品。殿宇氣勢雄偉，為我國現存宋代規模最大的道教建築。

遼金時代的宮觀建築接近唐風，但這時大部份採用減柱法，斗拱的使用比以前更加複雜，梁架也有一些變化。如山西省定襄縣關王廟的大殿，山西汾陽縣太符觀的昊天大帝殿，山西晉城東嶽廟的大齊殿等均為遼金時代建築。定襄縣王廟的關王大殿為歇山頂建築，頂脊裝有精美的琉璃脊飾。殿前檐明間寬敞，平柱約與檐次間的中線相對，柱上欄額肥大，次間柱額伸至明間砍成雀替，猶如門楣形制。殿內前槽有金柱二根，梁架露明。該殿斗拱使用特殊，其結構形制達八種之多，為其他建築所沒有。遼金時北方道教流行祭祀星神活動，供奉甲子神的殿宇也應運而出現，例如北京白雲觀的元辰殿其前身就是金代太極宮的端聖殿。

道教在遼、金、元時出現了很大變化。宋王朝偏安江南，政治上的分裂，民族矛盾和階

級矛盾錯綜複雜，客觀上造成了道教的南北分裂。同時，在宗教哲學上，儒、釋、道三家長期的融合，在道教的發展演變過程中也得到反應。金大定年間，王重陽提出三教同源的主張，開創全真道，至元代道教形成了正一和全真兩大派系，全真道士茹素、出家、住廟修煉。元初，七真之一的丘長春開創了道教的叢林制度，故此時全真道的宮觀不僅是宗教活動的場所，而且是道士們集體居住生活、修煉的場所，也是傳授戒律，培養青年道士之處所。

元代，道教宮觀不僅有奉祀神仙的殿堂，還出現道士們集體居住的寮房、齋堂、客堂等生活用房，以及附屬的墓地、塔院、園林和農田。元代道教宮觀開始建造鐘、鼓樓，酬神演戲的舞臺和幡杆。殿堂內的神台，在宋元以前多為床座，而宋元以後則出現了須彌座。在建築結構上，減柱法已成為當時建築的一大特點。另外這時梁架構件多用自然彎材稍加修整而成。金、元以前，北方道教宮觀數量較少，隨著全真道的開創，北方道教廟宇逐漸興旺起來。全真道著名的三大祖庭：陝西省戶縣的重陽萬壽宮，山西省芮城縣的永樂宮和北京的白雲觀前身——長春宮均為元代所建。可惜的是，重陽萬壽宮和長春宮的元代建築均已不存。現存元代宮觀建築，除永樂宮外，尚有山西省蒲縣東嶽廟大殿、山西吉縣坤柔聖母廟的坤柔聖母殿，山西洪洞縣的水神廟和臨汾牛王廟戲臺等。

芮城的永樂宮又稱純陽萬壽宮。芮城縣永樂鎮為呂純陽故里，呂祖得道昇仙後，鄉里建

「呂公祠」，元太宗三年（一二三二）毀於火。後由河東南兩路道教提點潘德冲等主持重建，歷時一百一十多年。宮內有山門、龍虎殿（又稱無極門）、三清殿、純陽殿、重陽殿等五座主體建築垂直排列在中軸線上，後面三殿由甬道聯接，兩側沒有配殿和廊房，只有宮牆環峙。其中宮門為清代增建，餘皆元代遺構。三清殿最大，位居龍虎殿後，這與一般道觀佈局截然不同。龍虎殿和三清殿為單檐廡殿頂，純陽殿和重陽殿為單檐歇山頂。三清殿和純陽殿梁架等級略高，殿內有平棋遮蓋；龍虎殿和重陽殿為徹上露明造。純陽、重陽、龍虎殿頂脊獸略同，均為黃綠琉璃瓦剪邊；三清殿為藍琉璃瓦剪邊，前坡設有仿心，孔雀藍鴟吻。四座殿宇均沒有窗戶，除板門外全部是牆壁，以便繪畫。各殿的梁枋斗拱構件上，均有元代彩繪。一九五五年因修建三門峽水庫，從永樂鎮遷往現址復原保存。

蒲縣東嶽廟大殿建造於元延祐五年（一三一八）。殿宇為重檐九脊頂，殿內僅用後槽二根金柱，柱頭用重棋承托梁架，檐下拱為六鋪作，全部梁架為露明造。殿柱均為石刻。前檐廊柱上有元至正二十一年（一三六一）刻的「木蘭花」詞五首。殿頂有琉璃瓦覆蓋，脊飾為黃、綠、藍琉璃瓦製成。正脊除鴟吻獸和寶剎外，還有十一軀騎馬武士，垂脊上有六尊小獸。廟的最後，下十八層臺階便是「地府冥司十殿閻君府」，這種建築構造為我國道教宮觀之孤例。道教一向「重生惡死」，不言彼岸世界，因此輪迴思想是在佛教的影響下出現的。



「閻羅」一詞出現較早，源於佛教，而「十殿閻君」、「十八層地獄」在道教中出現約在宋以後，故道教廟宇中供奉十殿閻君的殿宇也應在宋以後。東嶽廟的「十殿閻君府」是明代所建。

明代統治者對道教採取了既支持又控制的辦法。由於全真道曾受元統治的隆遇，出於民族感情，明王朝主要崇奉正一道，抑制全真道。明代全真派的廟宇建造規格較低，如北京白雲觀，而正一派的廟宇建築規格相對較高，如北京的朝天宮、東嶽廟，均是建築壯麗，規模宏大。明朝時從中央到地方設道官管理道教，並對廟宇規格有嚴格的制度。明太祖「洪武元年，詔封天下城隍，在應天府者以帝，在州縣者以公、以侯、以伯。」（見《明太祖實錄》）在全國廣建城隍廟。明成祖朱棣以真武大帝陰佑其奪取帝位，而在湖北武當山和全國大興土木，建造真武廟。現存明代廟宇較多，各地都有。從建築風格來講，減柱法在明代已經很少使用；斗拱比例縮小，除了具有承托荷載的作用，更成為建築的一種裝飾，並且層數也越加繁多。明代宮觀廟宇建築多用琉璃瓦蓋頂，不再僅用琉璃瓦剪邊了，明代建築的整體結構也更加嚴緊。

清代滿族統治者信奉喇嘛教，道教逐漸轉入民間。據傳滿族人認為是關帝保佑清王朝統一中國，所以清代特別崇奉關帝，全國各地都建有關帝廟。清代建築風格與明代相近，只是

更加注重殿宇的裝飾，後期建築裝飾顯得過於繁瑣。現存清代所建造的宮觀很多，也有些建築精品。

比較著名的明清時代道教宮觀主要有：北京白雲觀，湖北武當山紫霄宮、太和宮（金殿），山東泰山碧霞祠，四川青城山古常道觀、上清宮，成都青羊宮，江西貴溪龍虎山天師府，浙江紹興大舜廟，河南嵩山中嶽廟，山西解州關帝廟，介休后土廟等等。

湖北武當山紫霄宮，位於武當山展旗峰下，建於明永樂十一年（一四一四年），分東、中、西三路，中路建有龍虎殿、十方堂、紫霄殿和父母殿。紫霄殿為我國目前最宏偉的殿宇之一。該殿為重檐歇山頂宮殿式建築，琉璃瓦蓋頂，檐角和殿脊上均裝有琉璃飾獸，大殿建在三層崇台上，四周圍有雕花石欄。殿內設神龕，供奉真武大帝鑒金銅像。

武當山太和宮（金殿），建於永樂十四年。宮內有朝真殿、拜殿、皇經堂、三官殿、戲樓和金殿等建築。金殿，為銅鑄建築，聳立於武當山天柱峰頂，故又稱作「金頂」。山頂原有元代所建金殿，後因規制弗稱，移於小蓮峰轉輾殿內。現存金殿為明代重建，屬銅鑄仿木結構建築，四坡重檐式殿宇，全部銅構件用插樁、焊接安裝而成。四坡重檐瓦脊上分立著六十八個銅獸。殿的四周崇臺上有十二根銅柱，作寶裝蓮花柱礎，並繞以銅柵欄。殿內供奉披髮跣足的銅鑄鑒金真武像和金童、玉女像；殿內陳設也均為銅鑄。金殿外還有漢白玉石柱和

青石欄杆。金殿雖歷時五百餘年，至今仍然光燦照人，為我國明代鑄銅建築之珍品。

解州關帝廟在山西省運城地區解州鎮，始建於隋代，清代重修，規模宏大，佈局完整，被稱為我國武廟之冠。該廟分東、中、西三部分，僅中軸線上的主廟部分占地約有百畝。主廟分前後兩院，前院以端門、雉門、午門、山海坊、御書樓、崇寧殿等為中軸，兩側有鐘樓、鼓樓、文經門、武緯門、木牌坊、石牌坊、鐘亭和碑亭。後院以「氣肅千秋」坊和春秋樓為中軸，兩側是刀樓、印樓。前後兩院外側有圍廊，東有東跨院，西有西跨院，廟南有桃園，外面有宮牆圍繞，主廟最前面有彩色琉璃瓦製的四龍影壁。全廟主次分明，對稱嚴格，主體建築遵循《儀禮》中所記的「前堂後室」，「前朝後寢」的制度。黃、藍、綠琉璃脊飾和瓦件覆蓋廟內全部建築，七座石木牌坊，形制各異，石雕遒勁，木刻玲瓏，其中以崇寧殿和春秋樓建築最精美。崇寧殿為主殿，建於清康熙五十七年（一七一〇）。該殿為重檐九脊頂，琉璃脊飾、瓦件覆頂，重檐下斗拱密佈，額枋等構件雕造精巧；殿基月台寬敞，殿外有二十六根石雕龍柱圍繞；殿內奉祀關帝坐像。檐下有康熙、乾隆、咸豐手書匾額各一。春秋樓，又名麟經閣，為寢殿，建於同治九年（一八七〇），為二層三滴水歇山式建築，樓頂覆蓋有彩色琉璃瓦，上下兩層均有迴廊。樓下奉關帝金身坐像，樓上有關帝側身讀《春秋》像一尊，樓身建造結構別致，上層迴廊的廊柱矗立在下層垂蓮柱下，垂柱懸空，內設搭牽挑

承，從外面望去，樓閣似懸在空中。這種建築結構，是我國建築史上獨一無二的。全廟宏偉富麗，為我國現存規模最大的宮殿式道教廟宇之一。

另外，道教宮殿除建有神殿和生活用房外，尚有園林建築。老子云：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」道教崇尚自然，追求人與自然相融合，達到人與自然同長久的人生目的。道教認為自然山林是神、仙、聖、真棲息修煉之所，所以道教宮觀多選在名山洞府建造，即使在城市中的宮觀也要建造園林，形成了道教宮觀建築與自然山川和園林建築的密切關係。道教宮觀園林建築因地域和自然環境的不同而不同，但是總體上可分為兩大類，一類以人造景觀為主，例如北京白雲觀的小蓬萊，在人造的山林中建有亭、臺、樓閣及迴廊。成都青羊宮、二仙庵等均屬這一類。第二類是以自然景觀為主體，輔以人造景，例如四川青城山天師洞，四周空谷環抱，古木垂蘿，自然風光清靜幽深，山門、三清殿、皇帝殿建在中軸線上，莊嚴肅穆，天師洞建在崖壁洞穴中，十多個大小不等的天井和曲折的迴廊隨地形而高低錯落，以亭、橋、牌坊點綴於自然山林之間。青城山上清宮、灌縣二王廟、陝西省樓觀臺、陝西省龍門洞、遼寧鞍山千山無量觀、杭州葛嶺抱樸道院等等均屬此類。道教宮觀的園林建築為道教徒提供了接近自然返樸歸真的環境，也成為信徒、遊人參觀遊覽的勝地。

塔，是從印度隨佛教而傳入我國的。它本是埋葬或保存「舍利」用的建築物，傳入我國

後，即與我國的傳統建築相結合了，成為中國式的塔。塔的作用在我國也得到了發展，即登高瞭望；作為指示標誌；美化風景；作為紀念性建築；還有它原來的作用。主張長生久視，羽化成仙的道教，本是不建塔的，至明、清時，隨著三教合一思想的深入，道教宮觀中也出現了塔的建築。道教的塔為數很少，主要有北京白雲觀的羅公塔、遼寧千山的八仙塔、祖師塔、周至樓觀臺的劉合崙衣鉢塔、敦煌王道士墓塔等等。

北京白雲觀羅公塔又稱恬淡守一真人塔，位在白雲觀後院東部，建於清雍正三年（一七二五）。塔為仿亭閣形式。此塔全部用磚石雕刻成仿木結構形式，十分精緻。塔基為仰蓮須彌座臺，上建八角形塔身，塔頂為三重檐小八角亭式，上冠大圓珠。塔的屋檐斗拱、椽子、飛頭、瓦隴、脊獸、隔扇窗等都雕刻的與木結構一樣。這座塔不僅是道教塔中的精品，也是清代前期少有的磚石雕刻藝術精品。

千山八仙塔和祖師塔均建於清康熙年間。八仙塔為六角十一層密檐式磚塔，高十三米。塔基是一個高大的須彌座，第一層較高大，正面闢一龕室。第一層以上為重疊密檐十一層，檐下僅第一層有簡單斗拱，其餘均無雕飾。祖師塔高三米，全部用千山花崗岩砌成，為六角密檐式塔。塔基為高大的須彌座，塔身上緊覆密檐五重，檐與檐之間幾乎沒有空隙。

古代道教的工匠們集中了最精湛的技藝和大量的人力、物力為神仙們建造了無數宏偉壯

觀的殿宇。他們用自己的聰明才智創造了無數建築珍品。清代以後，道教逐漸衰微，加之天災人禍，很多精美的道教廟宇遭到毀壞和廢圯，這對於研究道教宮觀的沿革和中國的古建築都是極大的損失。近年來，各地也曾不斷修葺或重建一些道教廟宇，但無論從建築規模，還是建築工藝多不及前代，還有些廟宇在建築時吸取了當代建築的特點，尤其在臺灣省更出現了中西建築相結合的道教廟宇。可見，道教宮觀的建築特點也因時代的發展而不斷發生變化。至於邊遠少數民族地區的宮觀則是將漢民族的建築風格和當地民族建築風格相結合，成為別具一格的建築形式。

道教是產生並發展於中國的宗教，其發展與漢民族文化的发展是緊密相連的。同樣，道教建築藝術的發展與演變，也緊密地與漢民族思想文化的發展，特別是建築藝術的發展聯繫在一起。它強烈地反映了漢民族的民族特點、傳統的思想方法及審美情趣。同時，作為一種獨立的宗教，其建築既有別於漢民族世俗建築，也有別於漢民族群眾信仰的其他宗教的建築特徵。除了鮮明的民族特徵外，還有它的多樣性，這一點在其他宗教建築中是很難找到的，例如，道教宮觀建築的神聖性與世俗性的統一；田園式與宮殿式的並存，以及地域間的差異等等。除了地理與歷史的原因外，這些性質從根本上講，是由道教信仰的特徵決定的。龐大的神仙體系，出世與人世並重的宗教思想，都決定了道教建築藝術的多樣性和複雜性。然

而，它又有統一的內在聯繫，這一內在聯繫，不是別的，仍然是道教信仰的唯一性。由此，我們可以這樣講，那種不承認道教建築，認為道教建築與古代漢民族世俗建築無區別或認為道教宮觀建築是從佛教建築演化而來的觀點，顯然是站不住的。

## 第三章 多姿的道教造像

據史料記載，道教創立之初並不注重形像，《老子想爾注》中說：「道至尊，微而隱，無狀形像也；但可以從其誠，不可見知也。」這一觀點是來自於老子為代表的道家思想。老子認為，「有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天地母。吾不知其名，強字之曰『道』」（見《道德經》）；「『道』常無名，樸」；「『道』隱無名」（見《道德經》）。按照老子的思想，「道」是無形、無名、無像的，是不可知見的，所以也就無法用形像來表示。東漢桓帝時曾於宮中立黃、老浮屠（佛）之祠，祭祀黃帝、老子和佛，也未見有關形像的記載。又據唐釋法琳的《辨正論》卷六自注云：「考梁、陳、齊、魏之前，唯以瓠蘆盛經，本無天尊形像。按任子《道論》及杜氏《幽求》云：『道無形質，蓋陰陽之精也。』《陶隱居內傳》云：『在茅山中立佛道二堂，隔日朝禮。佛堂有像，道堂無像。』」可見早期道教是不造像的。但是關於神仙的畫像是古已有之。隨著佛教的傳入，佛教崇尚造佛像和朝拜



佛像的禮儀，對道教產生了不小的影響。於是原本不注重禮拜形象的道教也開始利用形像藝術來感染教徒，道教的造像也就在魏晉南北朝時期出現了。

據陳國符先生其所著《道藏源流考》附錄二《道教形像考原》中說：「王淳《三教論》云：『近世道士，取活無方，欲人歸信，乃學佛家製做形像，假號天尊，及左右二真人，置之道堂，以憑衣食。宋陸修靜亦爲此形。』是（劉）宋代道教，已有形像，尚未甚通行也。」在《隋書·經籍志》中記載，北魏太武帝時，寇謙之「於代都東南起壇宇，……刻天尊及諸仙之像而供養焉。」又據玄嶷《甄正論》卷下云：「開闢以來，至於晉末，戴斑毅之冠，披黃衫帔，立天尊之像，習《靈寶經》，稱道士。」又在《佛祖歷代通載》卷十五中也有記載：「道本無形，形之於周魏」。從以上記載可知，道教供奉神像，利用造像藝術爲其弘道佈教，大約開始於南北朝時期。從此以後，道教認爲宮觀中供奉神像，描繪神仙形像是因爲：「所以存真者係想聖容，故以丹青金碧摹圖形像」（見《道藏·洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》）。道教徒們認爲，用丹青金碧描繪神仙的「聖容」，虔誠禮拜神仙「聖容」，不僅可以「至誠供養，隨心護福，果報差」（見《道藏·太上洞玄靈寶國王行道經》），護得神仙庇佑；還可以通過對神仙的奉祀達到修身養性，成仙得道的目的。

道教認爲神仙都是超凡出世、神通廣大並能長生不死者。道教信仰的神仙很多，主要有

天神、地祇和人鬼。道教十分重視這些神仙成神得道的經歷和神威。他們的經歷和神通是人們祭祀崇拜的依據，並由此而賦予了各位神仙與其經歷、神通相適應的各種相貌，形成了人格化、典型化的神像。這種以象徵和寓意的形像來體現道教的基本思想，其目的就在於用藝術手段來肯定道教的教理教義，使信徒產生深厚的宗教感情。從宗教意義上來講，神仙形像即代表神仙，道教認為神仙的神靈是無邊的，它的神威可以離開自己的軀體，駐守在它的各處的形像中，並能在各地顯示它的靈威，為人們驅災降福。所以每一位神仙，都可以有無數個形像，並且都具有神通。

另外，根據道教的信仰宗旨和其神仙思想，道教造像在製作上也逐漸形成了一整套符合宗教要求的模式和規範，對於不同地位的神仙，也有著不同的要求與規定。《道藏·洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》云：「科曰：凡造像皆依經具其儀相，……依冠華座，並須如法。天尊上披以九色離羅或五色雲霞，山水雜錦，黃裳、金冠、玉冠」，「不得用純紫、丹青、碧綠等。」「真人又不得散髮、長耳、獨角，並須戴芙蓉、飛雲、元始等冠」；「左右二真皆供獻或持經簡，把諸香華，悉須恭肅，不得放誕手足，衣服偏斜。天尊平坐，指捻太無，手中皆不執如意塵拂，但空而已」等等規定。如果不依規定，或稍有不恭，就會受到「鬼神罰人，既非僭濫，禍可無乎。」可見道教徒崇拜神仙，也把神仙造像當作崇拜對象，而且把製

作神像的全部過程與其信仰結合在一起，從而使製作工程本身也成爲一種表達對神仙信仰的形式。下面以製作木雕像爲例作簡要介紹。

在製作木雕像前，首先要選好木料，以木質細膩，易於雕刻，又含香味的木材最好，如檀木等。然後擇吉日良時，舉行開斧儀式。首先上供、焚香，然後誦經禮拜，同時造像工匠用斧子在木料上方輕砍三下或七下，以示三請或表示賦予木料三魂七魄。開斧後，還要將木料用紅紙或紅布蓋好，以待雕造。雕造時先做粗坯，其後再精雕細刻，最後再用砂紙仔細打磨，使神仙表面光潔，線條清晰。待木坯做好後，用麻紙裱糊在上面，塗以磚瓦灰和豬血料（或桐油）的混合物，並將神像的突出部分，如五官、衣紋等加以修飾。像坯全部完工後，再貼金彩繪，用細毛筆認真描繪神像的臉部，稱之爲「開臉」。開臉後的神像要用紅布蓋好，以備「開光點眼」。

在神像雕造過程中，還必須有「裝臟」儀式，其用意是使神靈能貫注到神像中，讓神像真正成爲神靈依附的軀體。「裝臟」的內容通常有：經典，它代表神靈與智慧；五穀，意喻五穀豐登；銅鏡，表示光明、公正；朱砂、沉香、雄黃等藥物，可以避邪（也可以防蟲蛀）；紅、黃、青、白、黑五色線，以應五行俱全；金、銀、珠寶，意喻富貴，也還有放符籙或香灰的，表示神通。

「開光點眼」儀式，要先選擇吉日良辰，準備好朱砂、白芨、金雞（即雄雞）、新毛筆、毛巾、鏡子等物品。屆時開始上供、點鼓、焚香等一系列儀式，由高功將神像上的紅布取下，用新毛巾為神像揩面，然後用毛筆蘸朱砂、白芨和雞血的混合液點出神像的眼睛（也有些地方還點耳、鼻、口，表示開竅），與此同時還要用鏡子將殿堂外面的陽光反射到神像的眼睛，喻示藉太陽的神光使神具有能洞察世界一切事物的能力，還能使新造的神像具有了神的生命。伴隨著「點眼」過程，還有一套禮拜誦經儀式，一般是造什麼神像，誦什麼經，例如造斗姥像，就要誦《北斗經》。道教認為只有這時的神像才具有了神格，才真正成為神靈寓居的軀體，才可以顯現它的神威。

從南北朝以後，道教的信徒們便把我國傳統的造型藝術成就用來塑造道教的神仙形像，為宣傳其教理教義，抒發其宗教感情服務，創造了無數精美而生動的道教造像作品，成為我國雕塑藝術花園中一朵絢爛的奇葩。

## 第一節 魏晉南北朝及隋唐時期的道教造像

魏晉南北朝至隋唐時期是道教逐漸走上成熟的時期，道教的造像藝術正處在形成和逐漸

成熟的階段，早期作品受佛教藝術的影響較大，題材也不及後來那樣豐富多姿。

## 一、魏晉南北朝時期的道教造像

魏晉南北朝時期是道教發生重大變革的時期。道教經過貴族士大夫宗教知識份子的改造，成為完備而成熟的宗教，從開始只在民間傳播而變為被官方承認的正統宗教。至劉宋、北齊、北周時，諸帝王咸極崇奉道教，道教神像的製作亦見大增。這一時期的道教造像在神像形象、風格、形式上均受到佛教造像的影響。在形像上，道教神像的面容、服裝、手式、坐姿等都帶有佛教造像的影子，有些道教造像如沒有題銘，與佛教造像很難區分。這一時期佛、道兩家的神像還常常被造在一起，文獻上也有這種記載，例如《古今佛道論衡》乙編中說：「道佛二像同坐」。在表現形式上，這時期的道教造像也採用圓拱龕、蓮花座，身後還有舟形背光和頭光，背景上有的還有飛天、夜叉等裝飾。所不同的是，道教造像著道裝、戴冠，領下有鬚鬚，手持壘尾，或雙手相交置於胸前，或執符，也有類似佛教手印式的。在題記中供養人自稱為「道民」、「道女」等。

現存最早的道教造像是北魏始光元年（四二四）的魏文朗造佛道像，今藏於陝西省耀縣

博物館。這是一通造像碑，四面有龕。碑的正面爲龍首圓拱龕，上端雕有瑞禽和二飛天；龕中間並坐一道像、一佛像，道像頭戴道冠，身著雙襟大領、寬袖道袍，結跏趺坐。碑的背面造有一尊佛像。碑的左右兩側各造有一個屋形龕，左龕中有一尊斜身而坐的道像；右龕中有結跏趺坐的佛像。碑的下方中部鐫刻有一香爐，左右各有一個供養人，左側供養人的外側還有兩人，其中一個題有「道女」。碑上刻有銘文，銘文云：「始光元年北地郡□□□□三原縣民陽原姚忠，佛弟子魏文朗□□不赴皆有建勸爲男女造佛道像一軀供養，……。」「該造像碑爲半圓雕像，刀法樸拙。銘文中我們可知造碑的供養人既有信佛的，也有信道的。佛、道兩教在民間是並行的，而且信教群眾也常常將兩教混同起來。

北魏永平二〇年所造的三尊式道像，原存於陝西省郿縣石泓寺石窟，後來被劫往國外。這三尊式造像也屬於半圓雕造像。中間一尊是比較大的道教造像，高肉髻，身著交叉衣領，窄袖道袍，倚坐，雙手置於胸前。兩側各有一軀較小的侍立像，雙手均作合十狀。像的背後有舟形背光，還有二個浮雕成火焰紋狀的飛天。背光下接長方座，座的中間鐫有博山爐，還造有雙獅。碑上銘文僅存有「永平二〇年……道民……」數字。

北魏正光二年（五二一）造像，爲半圓雕形造像。造像爲尖拱形神龕，龕首有盤曲相交的蟠龍，主像在龕中間，身著道袍，右手執符，左手撫右袖襟。兩側立有二尊拱手的侍者。

題銘爲：「正光二年四月戊戌造石像一區（軀）□舉家□二十人龍華會負在初首。」該像現在日本。

南朝齊隆緒元年（五二七）有女官王阿善造像碑。該造像碑爲半圓雕，以青灰色砂岩雕成，分爲二龕。碑的陽龕內有二位長髯道者並列而坐，頭戴道冠，身著圓領大袖道裝，作雙腿盤坐式；左手上舉作理髯狀，右手拇指下垂，二指平伸；長眉修目，爲秀骨清像。二主像身後造有三位女官；均身著道裝、頭戴道冠，雙手籠袖作環拜狀。龕的左右側各造一臥獅。碑的陰面分上下兩層，上層造有童子牽牛，一婦女隨其後，刻有「道民女官王阿善乘車」；下層鐫有二人騎馬等浮雕圖案。雕刻形式頗類佛教造像，人物面容清秀，衣紋細密，雕造手法渾厚古樸，又不失精緻，爲北朝後期的作品。該造像碑現藏北京歷史博物館。

北周馬洛子造像造於保定元年（五六一）。造像高二六點七厘米，寬一點六厘米，以黃花石刻之，石質滑潤如玉。陽面上方有一龕，正中有一老年道者坐像，頭戴道冠，身著道裝，左手理髯，右手下垂扶膝，雙目微合，面容慈祥。主像兩側各侍立一道童。座下雕有二蹲獅子，昂首吐舌，翹尾盤踞，十分生動。陰面上方龕中並立三尊道像，均作雙手籠袖環拜狀，足踏蓮花。下面鐫刻有「保定元年四月三日，道民馬洛子皂（造）玉先君像一區（軀）」，上爲七世父母，所生父母，依緣眷屬，一時成道」的題記。碑的兩側分別刻有「道

民馬洛子一心」及立像，「子妻陳阿俗」及立像，均作手持蓮花供養狀，二位像上方又各鑄有一尊道像。

另外，西魏，北齊也都有道教造像傳世。據有關資料記載，已知現存魏晉南北朝時期的道教造像約有二十餘尊，其中有些流失在國外。據北京大學宿白教授講，在美國芝加哥自然博物館中尚有中國北朝時期的道教造像。

這一時期的前期，造像人物均著寬大的道袍，面容為秀骨清像；採用深直平梯式衣紋，勻稱而細密、凸起的雕造手法。至後期，人物形相比較豐滿，衣紋雕造手法也比較稀疏了，但仍多半圓形凸起式浮雕。

張道陵創五斗米道，奉老子為教主，稱老子為老君始見於《後漢書·孔融傳》。道教最早奉祀的尊神主要是老君、三官、三皇及漢民族原始宗教奉祀的神仙。葛洪在《抱朴子》中記述了老子真形。他在《神仙傳》中記載的神仙已經很多了，在《枕中書》中首次提到元始天尊。在陶弘景的《真靈位業圖》中元始天尊為首級中位，已高於老君。在現存的道教造像中，被明確的稱為「老君」的造像是北周保定二年（五六二）李曇信兄弟造像，題記中有「保定二年二月十五日功訖。佛弟子李曇信兄弟敬造釋迦、太上老君、諸菩薩石像一區（軀）」。該像現存於陝西省耀縣博物館。比李曇信兄弟造像晚五年的有北周天和三年（五六七）撫軍將軍、



金紫光祿、安豐王、鎮徐州東面別將杜世敬造老君像。像身著道袍，頭戴道冠，有鬚，右手執符，左手扶膝，左右各侍立一真人，背後有舟形背光和蓮瓣。座下中間雕有博山爐，兩邊各造有一臥獅。最下面刻有造像題銘，銘中記兩側各有一供養人。其餘者或稱「道像」、或稱「先君」、「玉先君」等。明確稱為「天尊」的造像，在目前所知的這一時期造像題記中尚未見到。

## 二、隋代道教造像

楊堅篡周併陳，統一了全國，建立了隋王朝。隋文帝雖堅信佛教，對道教也還是比較重視的。他十分恩崇道士焦子順，據《唐會典》卷五十載：「隋開皇八年，為焦子順能役使鬼神，告隋文之符，及立，隋授子順開府柱國，辭不受，常諮謀軍國，帝恐往來疲困，每遣近宮置觀，以『五通』為名，旌其神異也。號焦天師。」隋文帝還下令重修樓觀宮宇，度道士百二十人，並親幸道場；又讓道士在京城居住。隋煬帝楊廣，幻想長生不死，喜好神仙事。他在洛陽西苑建造了名為蓬萊、方丈、瀛洲的三座假山，以摹擬神仙境界。他還要道士給他冶煉可以服了長生不死的仙丹，又向道士學習避穀之術。

道教在隋代進一步走向成熟和完善。在道教經典方面，出現了許多新的經書，據《隋書·經籍志》中記載：「經戒三百一部，九百八卷。餌服四十六部，一百六十七卷。房中十三部，三十八卷。符籙十七部，一百三卷。」在道教的神仙信仰方面，進一步確立了以元始天尊為首的神團體系，並從宇宙觀上給以解釋。在齋醮儀式、修養方術等諸方面也都有很大發展。

現存隋代道教造像主要藏於陝西省耀縣博物館，其中有：一、隋開皇二年（五八二）「佛道民范匡謹敬造石老君」像一軀；二、開皇六年（五八六）正月卅日，道民袁神蔭造的天尊像一軀；三、開皇十九年（五九九）劉子達造四面先君像。

又有開皇十五年（五九五）任承宗造的元始天尊像。元始天尊著道裝，外罩道袍，右手執符，左手依挾軼。兩邊各侍立一位真人，像後有舟形背光。像的下面為方形座，上面刻有供養人像和二尊獅子。造像的銘記中寫道：「大隋開皇十五年歲次乙卯正月十五日，有道民任承宗減割家財，仰為七世父母，合門大小敬造元始天尊像一區（軀），今得成就，願願從心，俱登正道。」這是現在所知的，最早的一尊元始天尊像。元始天尊之神，始見於陶弘景的《真靈位業圖》，上第一中位：上合虛皇道君應號元始天尊。《隋書·經籍志》曰：「道經者，云有元始天尊，生於太元之先，稟自然之氣。所以說天地淪壞，劫數終盡，略與佛經

同。以爲天尊之體，常存不滅，每至天地初開，授以秘道，謂之開劫度人。然其開劫，非一度矣，故有延康、赤明、龍漢、開皇，是其年號，其間相去經四十一億萬載，所度皆諸天仙上品，有太上老君、太上丈人、天真皇人、五方天帝及諸仙官。」可見隋代對元始天尊的信仰已比較普遍了，而且還有了相應的宗教理論和表現其形像的造像。

山東省博興崇德村出土的一尊老君銅像。老君頭戴道冠，身著道袍，留長髯，左手依挾軾，右手執塵尾，盤足坐於四足方座上。背後有圓形頭光，並有蓮葉和舟形背光。銘記爲：「開皇十一年十月，道民孔鉞造老子像一軀□德。」這是現存最早的一尊老子銅像。

山西省芮城縣博物館收藏有開皇八年（五八八）造老君盤坐造像碑。該像埋於縣西漢渡鄉侯峰村。造像質地爲青石，分碑身、碑座兩部分。碑身高一八〇點五厘米，寬四十四厘米，厚十七厘米，圭形碑頭，四面浮雕「飛天」、蓮花等圖案。碑身上部龕內爲太上老君盤坐像，二真人合掌侍立兩側，旁邊浮雕有二蹲獅子。背面龕內造一天尊坐像，右手持符，左手扶几，二真人雙手持符侍立兩側，前方雕有蹲獅。碑身左右兩側各造有較小神龕，內造有天尊坐像，右側二真人合掌，左側二真人雙手持符。碑身中部雕有供養人像和姓名；碑身下部刻造像銘文十七行，文中有「開皇八年」，「李洪欽等敬造石雕老君一尊」等。碑座爲長方形，刻有的人物、供養人姓名、蓮花圖案。佈局合理，雕工頗佳。

隋代造像的剖面多為半圓形凸起，即半圓雕，衣紋線條較稀疏，人物形像也比魏晉六朝豐滿圓潤。這時道教造像雖然與前代有很大不同，但是佛教造像的影響仍然較大，例如手勢、頭光、舟形背光等形式尚屬佛教特徵。

### 三、唐代道教造像

唐代，是中國封建社會中文化發展最為輝煌的一頁。國內，社會較長時期的穩定，經濟繁榮，疆土廣闊，各民族間和平相處；國際上唐王朝與東方各國乃至歐洲國家都有往來，這些都促進了唐代經濟文化的發展，形成了文化藝術繁榮的局面。唐代藝術亦蓬勃發展，有如異花奇葩，畢羅瑤圃，蔚為大觀，為中國藝術史上最燦爛的時期。

唐代，也是宗教興盛發展的時期，佛、道兩教為唐王朝並重，而道教受寵更甚。唐王朝為抬高李姓門第，攀附為同宗，尊老子李聃為「聖祖」，封老子為「太上玄元皇帝」和「大聖祖高上金闕玄元天皇帝」。玄宗命在全國各地修建祠廟，塑老子像，據說唐代全國有道教廟宇一千六百八十七所，其中有些極為宏大富麗。唐王朝還把《老子》一書尊為《道教真經》，成為唐代知識分子必讀之書。唐高宗、玄宗親作青詞、表章供道士在齋儀時使用。道

教由於李唐王朝統治者們的推崇而得到很大發展，並且已進入了成熟的階段。唐代的道教造像也得到很大的發展。

唐代的道教造像比隋代大大增加，太上老君造像各地均有，據知現存的造像有西安碑林博物館藏的漢白玉太上老君石像，山西省博物館藏的老君石像（又稱常陽天尊像）。山西省博物館藏的這尊老君石像高一點五米，底寬零點九米，以白石雕成。造像頭上盤髻，下頷有長髯，身著道裝，右手執扇，左手扶几，跌坐於長方形石座上。造像人物豐頤，神態和穆，雕造精美，技法嫻熟。像的底座高六十厘米，方七十五厘米，正面刻銘文二十二行，景雲觀「觀主趙思禮一心供養。天尊銘並序虞鄉縣趙隱仕撰。……觀主趙思禮以弘道初載置觀伊始」，「大唐開元七年歲次己未十一月卯朔十日甲子，觀主趙思禮上為開元神武皇帝皇后，下為七祖三師見存家眷及一切群生敬造常陽天尊像一鋪，道士侯煥書。上座田拓本一心供養」。底座的兩側及背面線刻弟子道士像和供養人姓氏。這尊石像原在運城安邑陳村，據《安邑縣志》載：「集仙觀，在陳壁村，唐景雲間建，名景雲宮，元改今名。」景雲宮即銘文中的景雲觀，始建於唐高宗弘道元年（六八三），唐睿宗景雲間（七一〇—七一一）建成，歷時二十七、八年。該像與記載中的太上老君像頗似，故筆者以為常陽天尊像就是太上老君。這尊石像距今已有一千三百年的歷史，是研究我國唐代道教造像的珍貴文物。

現存唐代石刻造像還有四川省青城山天師洞的三皇像，四川省綿陽縣玉女泉摩崖造像，四川省劍閣鶴鳴山造像及丹稜縣龍鵠山摩崖造像等。

青城山天師洞三皇像造於唐開元十一年（七二三）。三皇，是指我國遠古時代傳說中的三位聖王：伏羲、神農和軒轅黃帝。道教稱之爲天皇、地皇、人皇。伏羲像高一米，頭上有肉髻，卷曲長髮披肩，身穿用樹葉連成的帔肩和圍裙，雙手抱八卦太極圖，象徵伏羲製《易》；神農像高一米，頭上有雙肉髻，鬚髮均爲卷曲，身著以樹葉製成的帔肩和圍裙，手持草藥，雙唇半張，神態自然，好像正在品嚐百草；軒轅黃帝像，高一米，身穿朝服，戴冠，一手扶膝，一手握腰帶，坐於石座上，神態端莊，衣紋流暢。三像形態各異，生動反映了不同人物的時代、性格和職能的不同。

四川省綿陽西山玉女泉石壁和子雲亭壁有道教摩崖造像二十龕，分佈在周圍的石壁上，大的造像高近一米，小像僅高零點二六米。其中老君造像爲束髮著道裝，趺坐於蓮台上，下置虎首，人物形像慈祥和善，神態自若，爲唐武德年間（六一八—六二六）所造。子雲亭是近些年重建的，亭下石壁間有一個大龕，其內鐫刻有三清像，另有浮雕小像九十餘軀，分排而立。造像均著道裝，神態極爲虔誠，爲唐咸通十二年（八七一）所造。「三清」形像始見於唐代，包括玉清元始天尊、上清太上道君（即後來的上清靈寶天尊）、太清太上老君（即

後來的太清道德天尊」。據《雲笈七籤》卷三《道教本始部》云：「四種民天上有三清境。三清之上即是大羅天，元始天尊居其中，施化敷教。……天寶君治在玉清境，即清微天也。靈寶君治在上清境，即禹餘天也。」「神寶君治在太清境，即大赤天也。」「三代天尊者，過去元始天尊，見在太上玉皇天尊，未來金闕玉晨天尊。然太上即是元始天尊弟子。」三清尊神的出現，標誌著道教神仙信仰與其宇宙觀的有機結合，也標誌著道教神團體系、制度的基本完成。

四川省劍閣鶴鳴山（又稱東山）有道教造像數十尊。其中有一尊造於露天，餘皆造於龕內。露天像為立體圓雕，頭上梳有髮髻，身著道裝，面容豐頤，形像古樸，可惜身份不詳。龕內的造像以天尊像為代表作，像身著寬領大袖道袍，足穿道靴，神情莊嚴肅穆。還造有著甲冑之武士像多組，每組像有五、六軀，武士均為兩目圓睜，面部肌肉誇張，神態威武。據銘文所記知為唐大中十一年（八七〇）造。石壁上尚有大中八年（八六七）鑄刻的唐代著名詩人李商隱撰寫的《劍州重陽亭並序》碑一通。

四川省丹棱縣摩崖造像在縣北七點五公里處的龍鵠山山腰上。龍鵠山原名龍鶴山，宋代以後改今名。據《松柏山碑記》載：「山有三宮九觀，乃成無為，楊正見、李煉師成道處，唐天寶年建」。龍鵠山摩崖造像共有五十七龕，有造像五五一軀，其中十八、三十、三一、三

二、三三、三四、三五龕爲佛教或佛、道像龕，餘皆爲道教造像，其中第二四龕爲楊玲書《龍鵠山成煉師植松柏碑》。整個造像群爲坐東面西，依山勢走向而造，第一龕至最後一龕長八十餘米，從南向北，一字排列在半山腰上。龍鵠山山勢陟峻，最高一龕距地面二五米，最低一龕距地面僅有半米。多數造像龕爲雙疊室形制，龕中造像由於人爲和自然原因，受到損壞，其中有的損壞嚴重。

第八龕，雙疊室龕，龕高二九厘米，寬一〇二厘米，深九十厘米。內龕主像爲高浮雕的天尊像，結跏趺坐於束腰矩形座上，左手撫膝。主像的左右兩側和壇座下邊各有兩位捧木笏的侍者和雙手合十的真人。主像頭部上方的左右壁上各有三尊像，均是身穿道袍、雙手捧笏。內龕門口的內側各有一尊護法神將和女真人像，龕門口還有二侍者像。這些真人、侍者、女真人皆立於覆蓮瓣的台坐上；龕門外的左右側石壁上各有浮雕身著戰服的力士像。外龕左右壁上造有四軀供養人，頭戴幘頭，身著圓領寬袍，腰間束帶。龕內造像均爲浮雕。第九、十一、十四龕，與八龕相似。

第十龕，爲長方形龕，高一三四厘米，寬一四〇厘米，深九五厘米。龕額和龕楣上刻有帷幕裝飾。龕中主像爲高浮雕手法造天尊趺坐像。主像上方造有一座山，龕的左右石壁上方各造有二座山，山中間鐫刻有長方形的小碑。龕的左右下方各有一軀浮雕侍者像。第十二龕與



之相似。

第一至第七龕，是一組規模、形制、構圖大體相同的道像龕。

第二二龕，為雙疊室形制，龕內的造像與第二三號龕中的造像，是龍鶴山摩崖造像中最精美的作品。該龕高一〇六厘米；寬九五厘米，深六九厘米。主像身著交領衫，外罩黃帔，趺坐於束腰蹄形蓮台坐上，頭後有蓮瓣形頭光，雙手於腹前施定印，頗似佛教造像，屬半圓雕，在主像頭部兩側的石壁上，各浮雕有四個人物，均身著交領道裝，手上執各種法器，可惜損壞嚴重。主像的左右側各有一位女真人和侍者像。內龕門口左右側各造有二力士像。

第二四龕中有《龍鶴山成煉師植松柏碑》。碑中記載，該造像為「天寶九載歲次庚寅四月十二日建」。這是現存唐代道教造像中數量最多，規模最大的造像群，是研究唐代道教造像藝術十分珍貴的文物。

山西省太原龍山石窟還有二龕造像約為唐代作品。

山西省芮城縣博物館尚保存有數軀唐代道教造像，其中有儀鳳元年（六七六）造的天尊趺坐像；儀鳳三年（六七八）造的元始天尊坐像；景雲二年（七一一）造天尊盤坐像；開元二十九年（七四一）造天尊坐像。

唐代不僅有數量眾多的道教造像，也出現了許多著名的雕塑藝術家，其中最著名的是楊

惠之。楊惠之曾和吳道子同習繪畫，但因始終不能超過吳道子，便改習雕塑，並在繪畫的基礎上發展了彩塑藝術，成為唐代最負盛名的雕塑家，被人們尊之為「塑聖」。楊惠之為了和吳道子爭高下，創造了與壁畫形式相似，而又具有雕塑體積的壁塑，比之壁畫更加生動逼真。所以唐人稱譽為：「道子畫，惠之塑，奪得僧繇神筆路」。楊惠之的雕塑作品遍及南北各地，據宋人王讜的《唐語林》記載，洛陽北邙山玄元觀南的老君廟，「殿台高敞，下瞰伊洛，神仙塑像，皆開元中楊惠之所制，世稱奇巧。」又據史書記載，他曾在長安太華觀塑玉皇大帝像，身著九色蟠羅帔，十分精美。玉皇大帝，道教謂其為天界最高尊神。在《真靈位業圖》一書中始有「玉皇道君」、「高上玉帝」之稱；《初學記》引《龜山元錄經》云：「高上玉皇上聖帝君九天玉真，皆德空洞以為字，合二氣以為名。」唐代逐漸普及，並始有形像。

唐代的道教造像已基本擺脫了佛教的影響，從人物的脸型、體態、服飾等方面都鮮明地表現了比較寫實的特點。造像師們根據自己的審美情趣，將現實生活中最美好的形象和對人世間美與善的生活理想集中表現在他們的作品中。唐代道教造像還很注重典型形象的刻畫，不論是天尊、星官、真人，都是按照他們的不同身份，不同職能，不同性格而給以不同的表現，不去因襲前人的模式。所以，唐代道教造像更富有現實主義的精神，具有濃厚的人情味。那些美好的藝術形象深刻地感染著人們，使人們對道教的神仙信仰更加虔誠；同時它們

也具有很高的審美價值，並對宋元乃至以後的造像藝術有著深遠的影響。

五代十國的造像藝術與中晚唐時期的風格和技法相似。造像活動由於戰亂，只能在部分地區有所發展。又由於戰爭頻繁，朝代更迭，現存五代十國時期的道教造像幾乎沒有，故無法對其特點進行研究和論述。據史書記載，五代時留有姓名的雕塑藝術家：雍中本，為前蜀雕塑家，曾塑天長觀、龍興觀之龍虎官及九曜、二十八宿像。許侯，前蜀雕塑家，曾塑九曜、二十八宿像。程承辯，後蜀畫家，雕塑家，善畫鬼神，雕造彭山洞明觀的天蓬黑剎玄武火鈴一堂，山王堂游變鬼神一堵，為他所造，至宋代時尚存。楊元真，善繪畫、雕塑，尤善妝鑾，設色逼真。

## 第二節 宋金元時代的道教造像

### 一、宋代的道教造像

公元九六〇年，趙匡胤奪取政權，建立宋朝。趙匡胤又通過杯酒釋兵權，將軍權控制在

他一個人的手中。他給文人以優厚的待遇，形成宋代尚文不尚武的社會風氣，貴族士大夫知識分子若要出人頭地，只能習文，而不習武。這種情況使得宋朝在面臨外族侵入時，竟很少有雄兵良將，成爲一個十分羸弱的朝廷。北宋從一開始就沒有能夠收復燕雲十六州，遼和西夏長期侵擾著北宋的邊防。金滅遼後，攻陷開封，擄走徽、欽二帝，康王趙構於杭州建立南宋。金和以後興起的蒙古族又時時威脅著南宋政權。兩宋時，國內的矛盾也十分尖銳，農民鬥爭此起彼伏；封建統治者內部又有朋黨之爭，所以宋朝三百年間是個多事的時期。軟弱的宋朝統治者不得不利用宗教和宋明理學來加強思想統治，以求政權的穩固。內外矛盾的複雜又使得宋朝統治者惶惶不可終日，幻想從宗教中尋求心理上的寄託和安慰，故宋代是宗教，尤其是道教興盛的時代。

宋代又是個工商業和文化藝術相當發達的時期。北宋時冶煉業很發達，政府掌握著金、銀、銅、鐵等礦業的開採。造船技術也很先進，可製造十桅十帆，載重三十萬斤，乘四、五百人，而且有隔水倉的大船。指南針已廣泛運用於航海業；活字版印刷也很普遍；火藥已用於軍事。商業交往很發達，金、銀成爲社會公認的貨幣，並且開始發行紙幣。隨著商業和手工業的發展，大城市也陸續形成。這一切都使得手工業者和商人逐漸形成爲一種社會力量，從而反映他們要求、愛好的，世俗的文化藝術也開始出現。

宋代的文化藝術，學術思想都很發達。其時在經、史、詩文、美術、戲劇等方面都很有成就和特色，而宋明理學的形成又是我國思想史上的一個重大發展。儒學發展到宋代，不進行革新已不能適應社會的需求。自魏晉、隋唐以來的儒釋道三教合一的思想，至宋時已發展到頂點，各家都主張三教融合。以周敦頤、邵雍、朱熹和二程兄弟為首的儒家思想家，吸收道、釋二家的思想，進一步充實完善了儒家思想，開創了新儒學——理學。理學又是宋代封建統治階級加強宗法統治的產物，所以從一開始它就是統治者用來維護封建政權的思想武器，其它各家思想均無法與之抗衡。宋朝理學因封建帝王們的推崇而深入到我國社會生活的各個方面，對宋以降我國的社會發展，包括宗教的發展，都有著深刻的影響。

宋朝的帝王均十分崇奉道教，尤以宋真宗和宋徽宗為最。宋代崇奉道教始於宋太宗，相傳他登上皇帝的寶座是得之於天神所授。據《續資治通鑑長編》卷十八所記：開寶末（九七六年）上在晉邸派遣親使詣西邊市馬，在外邊夢神人語之曰「晉王已即位矣，汝可倍道還都。」使者至京兆，果聞太祖昇遐。而宋真宗自言是神人轉世，奉趙玄朗為其祖宗。《宋史·禮書·天書九鼎條》記曰：宋真宗於大中祥符五年（一〇一二）十月，語輔臣曰：「朕夢先降神人，傳玉皇之命云『先令汝祖趙某授汝天書，命再見汝如唐朝恭奉玄宗皇帝。』」異日覆夢神人傳天尊言，吾坐西斜設六位以候。」是日即於延思殿設道場。並上天尊號曰：「聖

祖上靈高道九天司命，保生天尊大帝」，以玉清昭應宮玉皇後殿爲聖祖正殿。相傳，趙玄朗，又稱趙公明，爲終南山人。《搜神記》和《搜神大全》說他「自秦時避世山中，精修至道，功成，欽奉玉帝旨召爲神霄副帥。」「其位在乾，金水合氣之象也。」「其服黑色，頭戴鐵冠，手執鐵鞭者，金遘水氣也。面色黑而鬚鬚者，北氣也。跨虎者，金象也。」其爲張天師之徒，能驅雷役電，呼風喚雨，除瘟禳災，變換無常，故天師命其守玄壇，天庭封其爲天將。又因其買賣求財，使之宜利，故又爲財神。還是由於宋真宗的崇奉，玉皇大帝在宋代受到廣泛的信仰，供奉玉皇大帝的廟宇遍及全國各地。真宗大中祥符七年（一〇一四）尊玉皇大帝聖號曰「太上開天執符御歷含真體道玉皇大帝」。又由於宋真宗的推崇，出現於唐代的真武形像在宋代時倍受尊奉。相傳，宋代真武形像的塑造，是按照真宗御容塑造的。宋真宗還大興土木，建造宮觀，廣召畫士匠人塑造神像和繪製壁畫，其中較大的有玉清昭應宮，景靈宮、天慶觀等等。隨著道教宮觀的廣泛營建，並且多是官方所建造，又由官方派人管理，所以宋代還出現祠祿制度。

徽宗自稱爲道君皇帝，寵信道士，奉道教爲國教。其命人編撰整理道教經典，完善科儀制度，親注《道德經》頒賜天下；又著《御解道德經》、《道字真經疏義》、《沖虛至德真經義解》等書。他還親受法籙，大封神仙，增立神仙節日，大興宮觀建造。帝王的推崇，給道教和道

教藝術帶來了繁榮。

宋代的道教造像已完全擺脫了佛教造像的影響。這時期的道教造像很注意神像的「神性」，突出表現神仙們的超自然的「特異」本領。同時，造像師們又根據各自的審美情趣來塑造他們心中崇拜的神仙，所以這時的神像在神聖性之外，也帶有許多塵世色彩。這種根據不同神像的不同職能，又加入製作者的想象和參照現實生活中人物形象而再創造的神像，更富有生活氣息，令人感到親切。在雕造技法上，人物形象清秀俊美，衣紋疏朗自然，不再有褒衣廣帶，顯露體態的作品了。宋代的造像追求超凡脫俗，人物形象端莊肅穆，高雅持重，體態美而不妖，衣冠精緻玲瓏，頗具仙風道骨之風度。當然比起唐代造像，其氣勢和浪漫色彩就差了許多。這種變化，在一定程度上反映了日趨發展的新儒學——宋明理學在宋及其後逐漸佔據了整個思想領域的支配地位，束縛了人們的思想和藝術的創造，使藝術創造更加理性化，道教的造像藝術也不例外。

現存的宋代道教造作品比較多，其中比較著名的是，福建泉州清涼山太上老君巨型石像，四川石篆山造像、大足南山造像、浙江杭州通玄觀造像，山西晉祠聖母殿侍女塑像、晉城玉皇廟侍女像，晉城二仙觀塑像，蘇州玄妙觀三清像等等。

福建省泉州市清源山老君石像，高五點一米、厚七點二米、寬七點三米，係用整塊天然

岩石雕琢而成。太上老君盤膝而坐，左手撫膝，右手憑几，雙目平視，雙耳垂肩；面容慈祥安樂，鬚髯飄動，雕造頗為精緻；造像衣紋分明，刀法準確，粗獷誇張而又不失細膩。該像為道教中難得的巨型石雕像作品。

四川省大足石窟造像包括有：北山石窟、寶頂石窟、南山石窟、石門山石窟、石篆山石窟、妙高山石窟、舒成岩石窟、尖山子石窟等大小石窟近百處，造像五萬餘軀。其中南山石窟、石門山石窟、石篆山石窟、舒成岩石窟以道教造像為主或儒、釋、道造像均有。

大足縣南山造像。南山又名廣華山，位於大足縣城南二公里處。南山石窟始鑿於南宋紹興年間，以道教造像為主，有三清龕、聖母龕、真武龕、龍洞等五龕，造像五百餘軀。三清龕為平頂形中心柱窟。窟高三點八米、寬五點一米，深五點八五米。窟的正中有方形石柱，柱的上端連窟頂，正面開有神龕，高二點一五米、寬二點零三米、深一點二五米。造像上下二層，上層造玉清元始天尊、上清靈寶天尊、太清道德天尊坐像。三像高零點五米，均頭戴蓮花冠，額下蓄三綵鬚，身著方領道袍，外面又罩有法衣，結跏趺座於束腰矩形蓮台上，三像後均有火焰形頭光和背光。元始天尊雙手捧如意，靈寶天尊面前有一三腳夾軾；其雙手置於軾上；太上老居左手撫膝，右手持扇。上層左右壁的中部，各造一天帝像，頭戴冕旒，兩耳側註續，手捧玉珪，足蹬鳥，端坐於龍椅上，天帝兩側，各有一軀手持長柄寶劍之侍者。



下層左右壁的内側各有一像，其形象頗似上層之天帝像。其外側各鐫刻一元君像，頭上高髻鳳冠兩手捧符，端坐於龍椅上，雙足踏几。中心柱左面壁上開有二龕，上龕造像疑爲玉皇大帝巡遊圖。主像頭戴冕旒，身著寬袖大袍，雙手捧玉珪。主像前後造有十九軀侍者像，分列三層；另有舉幡、旌、幢的儀仗等。下層龕爲春龍起蟄圖。中心柱右面壁上鐫刻有《清王德嘉碑》。三清窟的左、右及後壁上方，造有三百六十軀應感天尊像，分六層而立，人物冠服、姿態各不相同。窟左右壁的外側，各有六個小龕，分別鐫刻有馬、獅、秤、蟹、淨瓶及人物等，疑爲「黃道十二星宮」圖像。

聖母洞，正面造三聖母端坐於龍椅上，神態莊嚴肅穆，雕造技法乾淨利落。左右造有二女童像，頭上挽髻，體態輕盈，飄逸可愛。

龍洞，內造石龍，龍身矯健卷曲，昂首張目，右爪攀崖壁，左爪上伸，形象極爲生動。

石門山石窟，位於大足縣城東二十公里處石馬新勝村。造像十二窟，以佛教爲主，鑿於宋代。其中一號窟爲「玉皇大帝龕」，第十一號窟爲「柄靈夫婦龕」，第十號龕爲「三皇龕」，第七號窟爲「五通大帝龕」。玉皇大帝龕高零點八二米、寬零點九三米、深零點三九米。根據龕內造像題記可知該龕造於南宋紹興十六年（一一四六）。龕內造玉皇大帝著帝裝坐於龍椅上，兩側立有侍者像。龕外下部各有一像，左爲千里眼，右爲順風耳。二像高一點

八二米，千里眼面容清瘦，雙目似銅鈴。順風耳面貌醜陋，頷斜嘴歪，張耳作聽狀。

柄靈夫婦龕，高二點四米、寬三點六四米、深零點六六米。龕中有兩尊主像，左爲柄靈太子像，頭戴直腳幞頭，身著圓領寬袖袍服，雙手拱於胸前端坐於龍椅上；右爲太子夫人像，著鳳冠霞披，大袖羅衫長袍，也坐於龍椅上。兩側及身後有五排七十餘尊文官像，均頭戴高方冠及展腳幞頭。上三排爲立式，現存四十八尊，下二排爲坐式，現存十二尊。龕外正下方壁上刻有地獄變圖。

三皇窟，高三點零一米、寬三點九米、深七點八米。窟內正壁造三皇像，均頭戴王冠，耳兩側黠纒，項下之飾帶過肩繞腕，外著寬袖大袍，雙手捧玉珪，雙足蹬烏踏几案，坐於龍椅上。中爲天皇，左右爲地皇和人皇。天皇頭部上方，有三個小龕，每龕內造一天尊坐像，戴金冠，著寬袍，面有鬚鬚，後有火焰形頭光，胸前置三足夾軾。窟左壁爲上下二層，上層有二十八尊天神像，有男有女，有坐有立，或抱如意，或捧玉珪。下層有七尊立像，由內向外依次爲：一爲三頭六臂神王，頭戴寶冠，身著鎧甲，足蹬戰靴，上二手執火鈴與印，中二手執長柄鉞與弓，下二手撫胸帶擒龍。二、三、四像均戴進賢冠，足蹬雲靴，身著袍服，雙手執笏而立。五像頭戴雙翹折上幞頭，雙手捧珪侍立。六像身著鎧甲，右手仗劍，赤足立於龜背之上，約爲真武祖師。七像頭戴展腳幞頭，爲天曹判官像。窟的右壁已崩坍。窟內有造

像題記，今已不清，約爲宋代所開。

五通大帝龕，高二點八米、寬一點二四米、深零點三九米。五通大帝像廣額深目，獅鼻虎口。頭戴束髮金冠，窄袖袍服，腰束帶，右手置於身後，左手舉於胸前，缺右腿，左腳作金雞獨立式，踏於火輦上。五通大帝像與《五顯靈觀大帝燈儀》經中所記形象基本相同。

石篆山造像，位於大足縣西南二十三公里處的石桌鄉佛會村。石窟造於北宋元豐五年（一一〇八二），爲儒、釋、道造像區。第八窟老君龕最爲著名。窟高一點七米、寬三點四三米、深一點九二米。龕內正中造老君像，頭戴蓮形束髮冠，身著道袍，胸前置一三腳夾軾，左手撫軾，右手持扇，盤膝坐於四方束腰座上，神情莊重古樸。右壁造法師立像七尊，左壁造真人像七尊，均著道裝，頭挽髮髻，手執笏，神態恭謹虔誠。龕的左右又造有力士像，神情威武。造像刀法熟練，刻技精巧，爲半圓雕。據龕中題記知爲宋元祐五年（一一〇九〇）作品。

舒成岩石窟，位於縣城北十公里處的大屋村、有石窟五龕，造於南宋紹興年間，均屬道教造像。一號窟爲「淑明皇后窟」，高一點六二米、寬二點五米、深一點零九米。窟內造淑明皇后，霞披鳳冠，耳飾珠璫，身著袍服，端坐於龍椅上。兩側各有一侍者，左側還有一武士仗劍而立；右側有一抱兒貴婦。窟壁上鐫刻有供養人姓名及造像年代，可知該窟造於南宋

紹興二十三年（一一五三）。

二號窟爲「東岳大帝窟」，高一點六四米、寬二點零四米、深一點五六米。據壁上題銘可知該窟爲南宋紹興二十二年（一一五二）造。窟內正中爲東岳大帝像，戴冠、朝服。頷下垂三緙髯，手捧玉珪，足踏雲履，背靠雙勾雲頭椅。兩側各立一侍者，右壁有一執笏青年坐像，頭戴方形高冠，著寬袖袍服，疑爲柄靈太子像。左壁像已毀。

三號窟爲「紫微大帝窟」，高一點九三米、寬二點八米。正中造紫微大帝像，頭戴飾花高冠，身著朝服，背靠龍椅。兩側各立有一名六臂神將，其手或執法鈴，或執斧鉞，或捧印，怒目威猛。左壁又造有一侍女、一武士像。該窟造像亦爲南宋作品。

五號窟爲「玉皇大帝窟」，高一點八六米、寬二點三米。據窟正壁右側碑銘中可知，該窟造於紹興十三年（一一四三）。玉皇大帝端坐於正中雙勾雲頭靠椅上，頭戴平天冠，身著朝服，手捧玉珪，足蹬雲履。左右兩側各立一侍者，頭梳雙辮，著宮裝，手執日月寶扇，窟左右壁間各造一尊者坐像。

除以上幾處外，大足縣宋代道教石窟造像尚有，老君廟第七窟三清龕，舒成岩第四窟三清窟，桂花廟第一窟西王母龕，老君廟第二號雷公、雷母、風伯、雨師龕等等。大足縣道教造像突破了舊的造像陳式，具有人神交融的特點。

杭州市太廟巷紫陽小學內有宋代通玄觀遺址，現存有石窟造像二龕。一爲「三茅真君龕」，龕高二點二米、寬二點三五米；龕頂爲弧拱形，內造有圓雕「三茅真君」像。三茅真君，指茅盈、茅固、茅衷兄弟三人。茅盈爲漢景帝時人，曾在恒山學道，後來隱於句曲山修煉，以後其弟茅固、茅衷也棄官學道，三人均得道成仙。後世尊其三兄弟爲「三茅真君」。龕中茅盈像居正中，頭戴道冠，身穿道服，手捧如意，腳下踏有一瑞獸，右肩旁龕壁上題刻有「掌吳趙司命三茅真君像」。茅固像居左側，束髮戴冠，蓄長髯，著道裝，拱手而立；茅衷像居右側，頭束髮髻，蓄長髯，著道裝，恭立。三像皆足踏祥雲，神態端莊肅穆。另一龕爲「元始天尊龕」，龕高一點零六米、寬零點六五米，弧拱形頂棚。龕內正中造元始天尊像，高零點八五米，頭戴道冠，身著道裝，結跏趺坐於蓮花寶座上，左肩旁龕壁上題刻有：「玉清元始天尊像」。

山西省太原市晉祠聖母殿的侍女像爲宋代雕塑名品。晉祠位於太原市西南二十五公里處，爲供奉西周成王姬誦之弟姬虞之祠廟。聖母殿是晉祠的主殿，始建於宋天聖元年（一〇二三），崇寧元年（一一〇二）重修。初名女郎祠，後改名爲晉源神祠，以後再改今名。殿內正中設神龕，龕內供奉聖母邑姜。聖母鳳冠禕袍，霞披瓔珠，面容端莊肅穆，跌坐於雕有鳳頭的大椅上，左右有二侍女小像。這三尊塑像爲後人補塑。龕外左右兩側共立有四十二

尊侍女像，為宋代原塑。這些侍女，由於地位、年齡和職務的不同，從而構成了形象和性格特徵各異。這些侍女像中，少女天真，長者穩重。她們中間有手拿拂塵、笏、笏、洗衣捧槌者，也有端脂粉、拿面巾者，還有捧印璽或如意者，還有演員和女扮男裝的女官等等。例如捧印侍女，相貌豐滿，神態嚴肅認真，小心謹慎，面孔朝前，雙目微微下視，左手托印，右手扶印，生怕有所閃失，表現得十分忠心。右側執拂塵侍女，年歲較小，活潑可愛。最左側手拿繡巾侍女，頭略斜低，體態輕盈窈窕，神情含蓄，可能是一位歌舞侍女。她的旁邊有一位身著男裝的女官像，神態冷寞傲然，挺胸直立，左手握著右手，頗似貴公子模樣。全部造像比例適度，體形豐麗俊美，面相清秀，服飾合體，姿式自然，神態逼真。侍女像的塑造藝術很高，衣紋處理得十分靈活；長短、深淺、聚散、起伏、抑揚變化多樣，紋理走向清楚、流暢，都有生活依據。從聖母殿的侍女像，我們可以了解到宋代塑像工匠們的高超技藝。他們不僅注意到人物形體的美，更著重於對性格的刻劃，強調不同人物的不同特徵，從微妙的變化中表現人物內心世界的深度，使聖母殿的侍女像成為我國古代雕塑史上的傑出作品。

山西省晉城玉皇廟創建於宋熙寧九年（一〇七六），經金、元、明、清歷朝重修與擴建，有院落三進，佔地四千平方米，房屋一百餘間，廟內保存有宋、金、元、明諸代彩塑神像三百餘軀，還有磚雕、石雕、琉璃飾等藝術品，另有歷朝碑石二十餘通，記載了該廟的興

衰。據廟內《玉皇廟功德碑》記載，玉皇殿內的侍女像和侍臣像等為宋末金初作品。主殿昊天玉帝殿，三開間，懸山頂，斗拱樸實，明柱粗壯。殿內正中有磚砌的神臺，周圍有磚雕裝飾，臺上塑有玉皇大帝像，高二點六二米，略殘，雙手執圭，端坐於須彌座椅上，座後圍有木屏風。玉帝氣宇軒昂、端莊肅穆。玉帝前及左右神臺上立有侍女像五十三軀，損壞嚴重者三軀，稍有殘者五軀，缺頭者四軀。侍女像高者一點八二米，低者一點四二米。另有文武男侍立像二十七軀，像高為一點八米至二米不等，其中有二軀為蒙古裝束。這些造像雖經歷代裝修，仍保留原作的風格。侍女像多是中年婦女形象，頭束髮髻，有雙髻，也有高髻，還有包頭巾或束帶者，面容俊美豐潤，衣裙修長貼體，風度端莊大方，神態安祥典雅。從其塑造手法，衣紋服飾，面貌神態來看，與晉祠聖母殿的侍女像非常相似，故該廟侍女像也應為宋金時作品。

晉城二仙觀也保存有宋代道教造像。二仙觀位於晉城東南的太行山中，始建於金大觀二年（一一〇七）。正殿內的正中有二位仙姑塑像，左右兩側又立有四尊侍女像，均為重彩泥塑像。這些造像皆是眉目清秀俊美，身材修長，服飾合體，塑造工藝十分精美，與晉祠侍女像也很相似。

蘇州玄妙觀，位於蘇州市觀前街，唐代時為開元宮，宋大中祥符年間為天慶觀，元代時

改稱玄妙觀。玄妙觀歷史悠久，規模宏偉。現存三清殿中的三尊趺坐金身三清像，為宋代時所造。元始、靈寶、道德三尊像均高約二丈二尺，眉目慈善，表情和藹、端莊凝重。三像均身著道裝，束髮，粧金身，比例適度，衣褶飄動自然，雖經歷代多次粧修，仍不失為宋塑中難得之作。

中岳廟鐵人，在河南省登封縣中岳廟崇聖門東北之古「神庫」的四隅，為北宋治平元年（一〇六四）由忠武軍匠人董檐等鑄造。鐵人共有四尊，像高三米，握拳振臂，怒目挺胸，威武勇猛。從其中一尊鐵人背後的連接痕跡來看，可知為以鐵接鑄而成。鐵人背後有陽鑄銘文：「忠武軍匠人董檐記治平元年六月廿八日」。這四尊鐵人是我國現存鎮庫鐵人中保存最好、形體最大，造型最好的作品。

宋代的道教宮觀很多，道教造像也很多，所以善於造像的雕塑家和工匠也很多，但是有文字記載的很少，多數不見經傳。有史可考的主要有：張文昱，北宋雕塑家，曾參與玉清昭應宮的造像製作，曾與王文度合作鑄造玉皇、聖祖、太祖、太宗四像。文居道，北宋雕刻家，曾參與四川大足縣石門山石窟造像。文惟簡，曾參與四川大足石篆山造像，其作品技法熟練，人物秀美。王劉九，雕刻家，善用青田石、象牙等雕刻佛、道教神像，據《遵生八箋》卷十四說，他雕造的壽星、呂祖像，不僅形象逼真，而且神態也非常生動。



## 二、金代的道教造像

北方女真族建立的金國在滅遼後，又於公元一一二七年滅了北宋，統治了中國北方的大片領土。趙宋統治者逃往江南後，北方人民開展了此起彼伏的抗金鬥爭。當時大量的知識份子逃往南方，剩下的一些人也因連年的戰爭，異族的統治，生活動蕩，仕途無望，富貴不能而痛苦和徬徨，他們渴望得到精神的安慰和解脫。那些處於水深火熱之中的勞苦大眾也希望得到精神的安慰。原來的道教因帝王的崇信而一度十分興盛，但是隨著北宋的滅亡使它也失去了往日的威信，北宋末年道教上層的腐朽也使人們普遍不滿，所以道教也面臨著新的形勢，新的變革。以王重陽為首的一批道教知識份子，在原来的教理教義，信仰宗旨的基礎上，繼承了自魏晉以來的三教合一思想，吸收以理學為主的新儒學和佛教的禪宗思想，倡導「三教同源」，創立了道教全真派。他們在組織、修養理論、宗教儀式等方面進行了改革，開創了道教的出家、茹素、住叢林、傳戒制度，主張以清修內煉為主。在我國北方與全真道同時出現的還有太一道和真大道等道派。

新道教的出現，馬上受到金朝統治者的注意，金世宗時，召王重陽的弟子王處一、丘處

機到京城，命丘處機主「萬春節醮事」，並親赴壽安宮聽丘處機講道。金章宗時，屢賜道士封號，召見道士，修建道教宮觀，在京城舉辦醮事。一時間，金國朝野興起了崇奉新道教之風尚。

作為少數民族的金統治者對中原文化的發展是不大重視的，又因為北方連年戰爭，文人南逃，所以這一時總起來講，文化藝術的成就不大。但是，道教文化因為金統治者信奉道教而有一定發展。尤其是全真道的興起，全真道觀也隨之出現，相應的壁畫和造像也有一定的成績。令人遺憾的是，由於以後頻繁的戰爭破壞，保存至今的金代道教宮觀和其藝術作品很少，給後人的研究造成一定困難。

現存的金代道教造像有：山西省晉城高都鎮東嶽廟造像。東嶽廟建於金大定年間（一一六一——一一八九），現存山門、東西廊廡，藏經閣和大齊殿。其中大齊殿為金代原構，內奉齊天大帝。殿內五尊泥塑像基本完好，雖經明代重新粧修，但人物衣飾、相貌仍不失為金代塑像風格。在神台的束腰須彌坐上，滿雕有力士及各種圖案，雕工精緻、生動。板門的四周，立額、門額、門檻均為石雕、形制古樸，比例和諧，上面以線刻的荷花、牡丹、化生童子等圖案，花紋鐫刻精細，刀法洗練，為金代雕刻佳作。

山西晉城冶底村的岱廟，始建於北宋元豐三年（一一〇八〇），金大定年間改建，現存大

齊殿爲金代所建，殿內的齊天大帝及侍者塑像，雖經清代重修，仍不失爲金代造像風格。

山東省文登縣聖經山東南的朝陽洞內有金大定年間所造的五祖、七真石雕像和《道德經》等石刻碑碣。

山西省晉城玉皇廟中尚有部分金代道教造像，十分精美。

河南省登封少林寺尚存有金代鑄刻的三教合碑。碑高一五厘米、寬六十厘米，碑身爲陰刻線畫，中間是釋迦牟尼，左邊是孔子，右邊爲老子，線條流暢。是大安元年（一二〇九）高烈夫等人刻立。

據史書記載，金代善於雕塑造像的雕塑家主要有，王某、賈叟等。王某，佚其名，汾陽（今山西汾陽）人，曾塑燕京（今北京）太極宮（白雲觀）十一曜像。元時這些塑像置於宮東東岳廟內。據虞集《道園學古錄》卷七劉正奉（劉元）塑記：長春（丘）之白雲觀，金人汾之王先生塑十一曜甚奇妙，爲世所稱道，今移置配劉元塑之佛像旁，竟不分其優劣。可見塑藝之高超。賈叟，平陽（今山西汾陽）人，善造道、釋像。

### 三、元代的道教造像

忽必烈滅宋，建立元朝，從一二二七年至一三六七年，歷時九十年。早在半個世紀前，蒙古族由成吉思汗統一了各個部落，其後又與他的繼承人窩闊台、蒙哥一同進行了三次西征，打到西亞和中亞、東歐各國，曾佔領今天的俄羅斯、波蘭、匈牙利、伊拉克、敘利亞、沙特阿拉伯等地，以後又滅了中國北部的金以及南宋，建立了橫跨歐亞的大汗國。元朝結束了中國自北宋以來的分割局面，成爲一個多民族的統一國家，國內各民族間經濟文化得到廣泛交流和發展。遼闊的疆土，又促進了中國與歐亞各國的往來和文化交流。元朝時，中國成爲世界上最強盛、富庶的大國，經濟、文化都取得很大的成就。

元代，畢竟是少數民族統治的時代，尤其是元初，蒙古族以武力佔領中原，又因爲遊牧部落的落後因素，使中原的經濟文化受到較大的破壞。元統治者實行民族統治，壓迫十分殘酷。況且蒙古族又與漢族的風俗習慣、政治、經濟、文化都有很大不同，故各種矛盾均很尖銳。當時廣大的漢族知識份子對異族統治十分不滿，自恨生不逢時，他們中的很多人抱著與蒙古族統治者不合作的態度，或隱逸山林，寄情於山川自然之間，或以文學藝術遣興抒情，或遁入釋、道之門，尋求精神的解脫。又，元代蒙古族統治者對宋代理學的那套宗法統治並不重視，故思想文化領域比較活躍。以上諸種原因，造就了元代文化藝術的特殊發展和獨特的風格，取得了輝煌的成就。

全真教「立教之初本不任新朝，抱東海西山之意，何期化民成俗，名動公卿，束帛蒲車，相將岩壑哉！」元初日益發展興盛，頗受元統治者的重視。王重陽弟子丘長春（處機），早在金時已名聲大振，受到南宋和金帝王的重視，曾先後派使者迎請，未赴。成吉思汗也十分注意他，並於一二一九年五月，發出了《召丘神仙手詔》，委派近臣扎八兒、劉仲祿持詔書往中原迎請丘長春。一二二一年，丘長春同他的十八位弟子西行往雪山謁見了成吉思汗，勸其「欲一天下者必在乎不嗜殺人」，以「敬天愛民」為治世之方，以「清心寡欲」為長生久視之道。成吉思汗深契其言，稱其為「丘神仙」，賜其金虎牌，統領天下道事。一二二四年，丘長春返回燕京，賜住長春宮。一二二七丘長春羽化昇仙。其後的元太宗、憲宗也很推崇全真道教，屢賜道士封號，資助修建道觀，鼓勵編撰《道藏》，全真道由此大大興盛，它的三大祖庭：北京白雲觀（長春宮）、山西芮城永樂宮、陝西省戶縣重陽宮均為此時興建。元世祖忽必烈時，全真道因兩次佛道之爭而一度受挫、至成宗時，又掀起了崇信道教的熱潮，道士不僅可以免除賦稅差役，而且道官還有一定的品位。南方的正一道、淨明道等道派在元代雖不似全真道那樣受元統治者的寵幸，卻也都有一定的發展。隨著道教受到隆遇，道教文化也很繁榮，道教題材在當時藝術的各個領域中都有所表現。道教美術亦然，無論是造像、壁畫、水陸畫，還是道士文人畫都有較大成就，特別是神仙壁畫廣泛地流行，是繼宋

代以後的又一個發展高潮。

元代是中國雕塑造像藝術大發展的時代。元代道教建廟之風比以前更興盛，玉皇廟、城隍廟、東岳廟、土地廟等等廟宇各地都有，這廟中都有塑像，另有道教石窟造像。爲了管理宮殿造像，據《元史》記載，元代「匠作院」中有專司雕塑的機構。在《元代畫塑記》中不僅記錄了元代塑造道教神像的名稱、數目、時間，還記錄了元代塑造神像的用料情況。《元代畫塑記》說：「大德八年三月，奉皇后旨，守城隍廟人言，昔世祖皇帝嘗令於城隍廟東建三清殿一所，其中未有塑像，及其餘神像有壞者亦多，可令阿尼哥塑三清聖像，餘神像有壞者咸修之。補塑修粧一百八十一尊，內正殿一十三尊，側殿西廊九十三尊，側殿東廊七十三尊，山門神二尊，並造三清聖像及侍神九尊。」可見廟宇之宏偉，神像數目之眾多，造像工程之浩大。造像的用料爲：「梵像畫局用赤金官箔五千七百八十，平陽粉二百二十二斤，明膠一百一十斤，泥金三兩，生西礪五十四斤，上色心紅二十三斤，揀生石青一百一十斤，熟石大青三十斤，黃子紅七斤，黃丹二十一斤，回回青七斤，回回胭脂二斤，官粉三十三斤，互粉三十一斤，藤黃二斤，南細墨一斤，川色金一十五斤。出蠟局用黃土九石三斗，西安祖紅二十五石，麻七百五十三斤，穰子八十束，淨砂二十七石，白線紙四百一十六斤，方鐵條一百五十斤，莞豆鐵條一百一十一斤，綠豆鐵條二十五斤，黃米鐵條一百四十三斤，針鐵條五十

八斤，黑頭髮六兩，睛目九對。木局成造胎座等用赤枯木一十七條，松木一百一十七條，椴木二十三條，槐木五條，明膠一百一十四斤。鑄鐵局造釘線等用木簡鐵一千二百八斤，水炭三千六百二十六斤。」從上面這一記載我們可以了解，一、在造像過程中，不同工序由不同部門負責，分工很細；二、工程浩大、用料繁多、製作精細，裝飾講究，說明造像技藝已很高超；三、用料品種繁多，僅鐵條一項就有五種之多，說明元代手工業已十分發達。

元代道教造像遺跡較多，主要有山西太原龍山石窟造像，山西洪洞水神廟塑像，山西晉城玉皇廟塑像，山西高平聖姑廟塑像等等。這些造像不僅注意表現人物形象的真實，也注意對人物心理的刻劃，達到了形神兼備的藝術效果，人物造型俊美、生動，可以說是道教造像的極盛時期。

龍山石窟在山西省太原市西南約四十里處的龍山上。山上原建有古昊天觀，今該觀建築已全毀，只留遺址。在離觀址不遠的山崖上鑿有石窟八龕，是我國石窟雕塑史上少有的純道教石窟。據《終南山祖庭仙真內傳·披雲真人》所記：「癸巳（一二三三年），大丞相胡天祿時行台河東，請主醮事。甲午遊太原西山，得古昊天觀故址，有二石洞，皆道像，儼存壁間，有宋童二字。師修葺三年，殿閣崢嶸，金碧丹雘，如鼇頭突出，一洞天也。」又據《嘉靖太原縣志·寺觀·昊天觀》記：「在縣西一十里龍山絕頂，元元貞元年（按，年號可能有

誤），道士宋德方建，觀東石崖，列鑿石室八龕，有道者姓宋號披雲子所鑿，一曰虛皇，內刻石像十一尊，二曰三清龕，內刻三清像三尊，三曰臥如龕，內刻臥像一尊，傳爲披雲子臥化之所，四曰玄真龕，內刻石像三尊，五曰三天大法師龕，內刻石像三尊，六曰七真龕，內刻石像七尊，第七、第八二龕，俱名辯道龕。玉皇大殿五間，正德初年內官暢英重修。」

以上記載說明，龍山道教石窟中有二龕是在宋披雲開鑿之前已有，餘下六龕中有一龕爲泥塑像，似爲後人所增造，故宋披雲所開鑿的石窟可能爲五龕。宋披雲，名德芳，字廣道，道號披雲子，山東掖城人。他是丘處機的十八位弟子中最有成就者之一，曾隨丘處機往雪山謁見成吉思汗，回來後住長春宮。一二三三年應大丞相胡天祿之請，往河東主持醮事。一二三四年在遊太原西山時，發現古昊天觀和二石窟，遂主持再鑿道教石窟數龕，三年完工。

#### 各龕神像及現狀爲：

虛皇龕：有造像二十一軀，中座爲虛皇像，圓雕，坐像，著道裝，今已無頭。虛皇即道教最高尊神三清中的元始天尊。虛皇二側各有侍者像十軀，左側有二尊有頭，右側有六尊有頭，餘皆像頭缺損。各像均爲圓雕，著道裝。龕頂有團龍浮雕，壁上刻有題記，其中有些字因年久岩石風化，已辨認不出，題記最後有「自甲午（一二三四）春至乙未（一二三五）冬三洞功畢，東萊披雲渤石」落款，可知該洞雕造的時間。



三清龕，有造像十六尊，中間爲玉清元始天尊，上清靈寶天尊，太清道德天尊造像三軀，僅道德天尊像有頭，餘下二軀頭部已損壞，三像均爲圓雕，著道裝，坐式。三清像的左側有真人、侍者像七軀，僅二軀保存完整；右側有真人、侍者像六軀，有四軀尚完整，真人像爲坐式圓雕，侍者爲立像，均著道裝，有髮髻。洞的頂部有團鳳浮雕圖案。洞壁刻有題記三篇：「□披雲初鑿石室尊□。□披雲之老仙。戰山之□。鑿千尋碧玉之崑。幻數洞黃金之像。玄台共漢月爭高。傑閣與晨霞相抗。幸百靈之拱衛。亘萬劫而無量者也。丙申歲七月初九日門人舜澤秦志安述。」「歲在丙申五月丙辰朔，總真玉室。莊嚴慶成，謹作祝文。大道竊冥，孰詰其形，垂人體奧，立象盡情，愛穴盤石煥以金碧，萬神來思，載歡載懌，祭酒披宣，祈□恩積延，當今天子，億萬斯年，……門人李志全述。」

臥如龕，有造像三尊，中爲臥像，首東足西，頭枕左手，右臂平置撫右膝，面容豐滿，無鬚，著道裝。臥像下爲床式座，造像較完整。左右各有一侍者像，右側像已損壞無頭。中間臥像一說爲太上老君像，一說爲披雲子像。

三天法師龕，中間有三真人座像，左右兩側各立一侍像，共五尊造像，左側侍者像損壞無頭。中間三尊像均著道裝，八字髯，有髮髻，雕造手法頗具唐風，很可能爲元以前作品。三天法師，即指張道陵，據《雲笈七籤》卷六云：「漢末有天師張道陵，精思西山，太上親

降，漢安元年授以三天正法，命爲天師，又授正一科術要道法文，其年七月七日又授正一盟威妙經三業六通訣，重爲三天法師正一真人。」兩側的兩位真人，可能是嗣師張衡，系師張魯。

玄真龕，中間有坐像一軀，兩側各有侍者立像一軀，神像完整，均著道裝，雕造手法與前龕頗爲相似，疑爲元代以前所造。

玄門列祖龕，又稱爲七真龕。石室門額上刻有「玄門列祖洞」，左右原有門將立像各一軀，現已不存。洞內造有三組像，中間有真人坐像三軀，兩側各有真人坐像二軀，侍者立像一軀，九尊像頭均被鑿走，損壞嚴重。龕內七位真人應該是道教全真派創始人王重陽的七位弟子，即馬丹陽、譚處端、劉處玄、丘處機、王處一、郝大通、孫不二等，他們以後各創教派，成爲祖師，故稱之爲玄門列祖。洞頂和洞壁有浮雕的龍鶴圖案。壁間有題記兩篇，一爲「三載洞府功畢，銘曰：道泰時昌，洞宮載緝，……丙申應鐘，祖堂功畢，勗哉披雲，有光先德。」第二篇爲「祖堂贊」，其中一些字跡已辨認不清。

辯道龕一，又稱披雲洞。洞內有造像三軀，中座者爲坐像，左右各有一侍者立像。中座像有鬚鬚，身著道裝，三像頭部均被鑿去。洞內左壁上有半圓雕道人像一軀，手持書卷，從半開的門中側身欲入洞中，該像保存尚好。壁上有銘文四篇，一篇爲「披雲自贊」，二、三

兩篇爲門人李志全、秦志安等作的頌，第四篇爲明嘉靖時人所題刻。從題記銘文可知，該龕主像應該是宋披雲本人，造像工程爲「戊戌至己亥功畢」。洞頂有鳳凰彩雲浮雕圖案，一對飛翔著的鳳凰以完全對稱的形式在雲朵中追逐，構成圓盤形圖案，極爲生動。

辯道龕二，又稱之爲三皇龕。龕內均爲泥塑像共十三軀，損壞嚴重。正中有伏羲、神農、黃帝三皇像，左右各有五軀陪祀像，多已殘損，石壁上有墨寫的題記：「三皇聖□，李志□施銀貳錢貳□……康熙五十九年七月吉日，畫匠□□榮、崔普」。從題記看，此洞塑像應爲後人所補。

八龕共有造像六十餘軀，除三天法師和玄真龕外，無論在衣飾、台座裝飾，還是人物形象，都是元代樣式。在表現手法和背後頭光塑造與龍山背後的天龍山佛教石窟頗相似，帶有北齊和唐代製作形式。雖然龍山道教石窟在雕刻手法上，略顯力量不足，衣褶厚重，不如唐造像代之氣魄、生動，但仍不失爲道教藝術史上難得之作。遺憾的是在本世紀三十年代時，石窟遭到日本侵略者的偷盜和破壞，很多像頭被鑿走，給我們今天研究龍山石窟造像帶來很大困難。

山西省洪洞縣水神廟，位於霍山下，建於元仁宗延祐六年（一三一九）。水神明應王殿的正中有一神龕，龕內有明應王泥塑坐像，其身著帝裝，端莊肅穆；兩側各塑有二侍女立

像。侍女像比例適度，俊美清秀，或持印，或執巾。龕前兩側各立有二官員像；門外廊下亦有二官員塑像。全殿共有重彩泥塑像十一軀，均為元代作品，造型生動，線條流暢，保存完好。

山西省芮城永樂宮為全真三大祖庭之一，宮造像內幾乎全部毀掉，僅存有三清殿神龕後屏壁背面的呂祖及其弟子壁塑像，已殘損。二像衣紋明朗簡潔，線條流暢，衣帶飄逸。從人物造型及整個結構上看都具有很高的藝術價值。

山西省高平縣聖姑廟始建於至元二十一年（一二八四），現今尚存有三教殿、樂樓、聖姑殿及東西配殿等。聖姑殿正中設木雕神龕，內塑馬仙姑臥像一軀，頭東足西，合目而臥，神態安詳，比例勻稱，塑造工藝之精美可與晉祠塑像媲美。

山西省晉城玉皇廟西廡內的二十八宿彩塑像，是我國現存元代道教造像中稀有的珍品。在西廡的八間殿內，三面壁前的磚砌神台上，共塑有坐像二十八軀，向東正座二十二軀，南北向各有三軀。像高一點八米左右，均為重彩泥塑像。其中有五軀殘損，二十三軀完好。二十八宿是道教信奉的二十八位天上的星宿神，他們是東方蒼龍七宿，北方玄武七宿，西方白虎七宿，南方朱雀七宿。這二十八位星宿神被塑造成二十八位性別、年齡、性格、身份不同的人物形象。塑像師們採用了寫意與寫實，想像與象徵相結合的藝術手法，突出了人物內在

的心靈刻畫，把二十八位天界神仙具體化為不同個性的人物，取得了神形兼備的藝術成就。二十八宿中女像溫柔嫺靜，例如婁金狗，少婦像，面目俊俏，細眉小嘴，頗為娟秀，高高的髮髻裝飾成雲朵狀，身穿繡袍帔肩，左手撫右袖口，端坐若有所思；白狗立於左側，昂首仰望主像。亢金龍，青年婦女像，面容豐潤，雖立眉怒髮，卻又不失俊美妖麗，身體向右扭曲，雙手向右伸作撫龍狀，右腳翹起，金龍盤於右膝下，頗為生動。牛金牛，少婦像，髮髻梳成高高的雲紋狀，面貌俊秀，細鼻小口，凝神靜坐，衣裙合體，左手輕舉，右手自然下垂，白牛立於右側。虛日鼠，中年婦女像，長髮披肩，面目俊美淑嫺，頭略向前，凝神自若，溫良持重，其形象頗類西方之聖母像，為群像中女神之代表作。男像表情奔放威猛，瀟灑大方。例如危月燕，中年男子像，面貌恭謹儒雅，身體向左依，左手撫座，右手舉圓月，月中繪有飛燕、危月燕盤膝而坐，姿態瀟脫。斗日獬，武官像，赤面瞠目，頭戴高冠，向左右怒目而視，雙手捧獬，褒衣寬帶，足著雲頭履，有一獬從右壁後走出，頭長雙角，四肢較長，身有光焰，昂首望主像。心月狐，勇士像，赤面披髮，張口瞠目，袒露胸腹，赤足，腰纏巾帶，左手高舉，勇猛生動。胃土雉，老翁像，左手舉物（已失），右手撫雉，衣袍肥大，盤右膝伸左腿端坐，張口凝視，若望若呼，栩栩如生，是男像中傑作之一。另外，在廟內西廡上三間的十二元辰像，東廡上三間的十三曜星君像，東廡下三間的行山太尉和二院各

殿宇中的成湯、皇伯、水官、獄神、瘟神等等神像，除少數為明代補塑外，均為元代作品。這些塑像比例適度，性格刻劃入微，服飾飄灑，可謂匠心獨運，令人驚嘆。玉皇廟元塑承襲了我國傳統的造像風格，注重神韻氣勢和神采奕奕的特點，把唐宋以來的重彩泥塑工藝推向了一個新的高度，對於研究我國古代造型藝術、民俗、服飾和宋元道教的發展都有重要的歷史價值。玉皇廟可以說是我國元代道教造像的博物館。令人遺憾的是，有些神像已殘破，殿宇也年久失修。

除以上造像外，尚有湖北武當山華陽岩石殿中的石雕真武像；真慶宮的三清像；太和宮轉輾銅殿等為元代所造。

元代的道教造像工程十分興盛，也造就了許多優秀的雕塑藝術家。他們是：阿尼哥（一二四五—一三〇六），尼波羅國人，擅畫塑及鑄金為像。世祖時，參與過很多重要佛寺和道教的造像工程。相傳北京白雲觀丘祖像為其所造。

劉元，字秉元，薊州寶坻人，初為道士，師青州杞道錄，後官昭文閣大學士，正奉大夫，秘書監卿。初從杞道錄學搏塑，後師阿尼哥學塑。相傳他塑的玉皇大帝和三清像，「儀容肅穆，道氣深沉」。而他在玄都勝境天慶宮塑的三元帝君像為，「上元執簿側首而問，若有所疑，一吏跪而答，甚戰慄，一堂之中，皆若悚聽，真稱絕藝。」可見其雕塑技藝之純

熟。

那懷，元代雕塑家。元真元年（一二九五），曾受命建三皇殿，塑三皇像，又塑十大名醫神像等。他的畫也很好，其傳世作品有《夢蘇小小圖》。

鄧君璋，元雕塑家，善作木雕神像，所製神像，神態生動。其製木雕像與晉祠宋塑神像相似。

曹漢臣，元代雕塑家。曾造成道宮龍虎殿神像。

胡君貴，元雕塑家。工於妝鑾，成道宮龍虎殿神像爲其所妝。

### 第三節 明清時代的道教造像

#### 一、明代的道教造像

公元一三六八年，朱元璋利用農民起義推翻了元朝統治，建立了明朝，到公元一六四四年，前後共二百七十六年。明代是中國封建社會發生急劇變革的時期。明初，朱氏王朝爲了

鞏固政權，安定社會，採取了一系列的積極措施，使農業、手工業和商業都得到恢復和發展。與此同時，科學文化也得到相應的發展，尤其是城市的繁榮，促使了市民文化的發展。

明王朝是處於封建社會的沒落時期，資本主義生產關係開始萌發時期，明統治者爲了維持腐朽的封建統治，吸取宋、元滅亡的教訓，加強了中央集權制的專制統治，使國家權力高度集中。在思想領域，宋明理學成爲正統思想，三綱五常成爲人們的行爲規範。這個時期，在世界的西方正處於反對封建的禁欲主義，提倡人的再發現的偉大的文藝復興時期，而此時的中國卻是「存天理，滅人欲」的封建統治達到了頂峰。這種統治束縛了人們的思想，阻礙了新的生產力和新的生產關係的發展，也禁錮了文化藝術的進步。明代的哲學思想除理學外，各家思想幾乎都沒有更大的發展，而文藝作品也只允許點綴昇平，歌功頌德，一旦稍有疏忽，作家就可能招來殺身之禍。明代後期雖然有所鬆動，但與唐、宋時期的文藝盛況是無法相比的。

明初，利用宗教起家的太祖朱元璋，對宗教採取了既利用又限制的手段。首先，建立了一整套嚴格的管理制度，將教權控制在中央集權制國家手中。明代的道教，中央設有道錄司，地方設有道會司等道教管理機構，由張真人（即原天師）總領天下道教，設道官管理教事，並限定各級廟宇道士的定員。太祖時還在全國各地建城隍廟，用以控制地方百姓；永樂



皇帝在靖難之變後，借用真武大帝的顯靈以正其名，並且在全國各地興建真武廟；英宗時曾委託天師張宇初真人編輯《道藏》，制定《道門十規》，整頓教風；武宗、世宗時好道，崇信道士，廣建廟宇，大搞齋醮法事。另外，明朝是在推翻蒙元統治而建立的，出於漢民族的民族感情，不再重視被元統治者崇奉的全真道，而崇奉正一派。明代的正一派逐漸形成以從事齋醮符籙爲主的道派，而全真派則以清修爲主，並且因修煉方法的不同而出現了各種宗派。此時道教的神仙信仰更加廣泛地深入民間，隨著統治者的推崇，地方神和民間俗神的增加，道教神團體系也愈加龐大，例如對於城隍、真武、土地、財神、王靈官、媽祖、呂祖、八仙的信仰遍及全國；八仙也最終形成了固定的形象。可見明代道教，尤其是正一道曾一度興盛。但是這種興盛主要表現在齋醮科儀，修身養性和神仙信仰方面，在道教哲學方面並沒有更大的成就。明代出現的一些道書，多是對前人著作的註注，或是論述對道教修養方法的體驗，還有一些弘教勸善之作。表現在文化藝術上，是神仙文學的盛行，尤其是《封神演義》的出現對以後的佛道神仙信仰有著重要影響。由於宮觀的修建，道教的造像、壁畫也很盛行。明代雕塑藝術更加纖麗和世俗化，與宋元時期的作品比較大爲失色，這一時的作品是工麗有餘而氣魄不足，並且帶有更多的觀賞性，而神聖性不足，故藝術成就不如前代。

現存明代的道教造像作品較多，其中有不少俱有一定的藝術價值。明代道教造像是唐、

宋兩代道教造像的繼承和延續，但是在形象上更趨於寫實，注意細節的刻劃。這一時期大量塑造的城隍、真武大帝、土地、藥王、關帝、王靈官、天妃娘娘、碧霞元君等等神像，極富有世俗的生活氣息，雕塑技巧也日趨精緻。但就其風格來講，則從以前的概括、生動、堅實、氣勢宏偉而變為鬆弛和工巧，有些作品甚至顯得繁瑣入俗。明代造像以泥塑像為主，也有鑄銅、木雕和夾紵造像，石窟造像。

據記載，造於明洪武八年（一三七五）的陝西省三原縣城隍廟中的二十四尊樂女像和侍女像，為明代造像最傑出的作品，與晉祠侍女像有著同等的藝術價值。這些造像比例適度，人物的神態的刻劃和衣飾的處理真實生動，極富生活氣息，可惜毀於本世紀六十年代後期。現存明代道教造像，幾乎各地都有。

北京白雲觀，在北京市西便門外，為道教全真三大叢林之一，又是全真龍門派祖庭。其前身為唐天長觀，宋、金、元時屢有修葺與擴建，元末毀於兵火，明初重建，敕名白雲觀。觀內現存明代道教造像較多，保存很好。首先，靈官殿內供奉的木雕靈官像為明代中期作品。像高一點三米，比例適度，雕造精美，靈官面部肌肉誇張，三隻眼睛怒目而視，身著鎧甲，右手執金鞭，左手掐靈官訣，足踏風火輪和祥雲，威武生動，為明造像之佳作。第二、玉皇殿內的玉皇大帝、金童、玉女木雕像，有人說為宋元時代作品，也有說為明代作品。如

果根據木雕神龕上的八仙形象，應為明代作品。玉皇大帝頭戴冕冠，身著朝服，手捧朝簡，端坐於木雕神龕內的龍椅上，兩旁侍立有金童、玉女。人物形象端莊，雕造精美。第三、玉皇殿兩旁的四天師、二侍臣像；文昌殿內的文昌帝君、孔子、朱熹和侍臣、侍者及門外的麒麟童像；元辰殿的鑒金天蓬、天佑像；雷祖殿的雷部諸神像，共二十餘尊，均為明萬曆年間（一五七三—一六三〇）所鑄造的銅像，高的有二米多，矮者有一人高，人物形象各異，表情生動，鑄造精細，有的人物安詳肅穆，有的威武勇猛，其中張天師、天蓬、天佑和麒麟童像等最為生動。第四、七真殿（老律堂）中的七真像，為泥塑金漆彩繪，也是明代作品，七位真人端莊安詳。第五、三清閣中的三清坐像，高約二米半，三位天尊飄逸超凡，為明代乾漆夾紵造像，外著金漆彩繪，這種工藝造像現存不多。還有呂祖殿的木雕呂祖像，東陳列室的南極仙翁像、呂祖像、老君像和西陳列室的藥王像均明代作品。

湖北武當山是道教著名勝地，山上的八宮二觀均建於明永樂年間（一四〇三—一四二四），雖經多次劫難，但至今仍保存有很多明代造像。其中最為精美的是金殿的真武大帝、金童、玉女、水火二將和遇真宮的三豐真人像。金殿內的真武大帝和金童、玉女、水火二將均為鑒金銅像，鑄造於永樂年間。真武像重約二萬斤，面貌豐潤，身著袍襯鎧，披髮跣足，豐姿魁偉，衣褶瀟灑；兩旁的金童、玉女，神態恭謹，嫺雅俊逸，而擎旗、掌劍的水火二

將，勇猛威武，這幾尊銅像爲全山造像之精華。遇真宮真仙殿內的張三豐銅鑄坐像，身著布衲，足踏草履，面帶微笑，形象生動，風姿飄逸，極富生活氣息。紫霄宮紫霄殿內供奉的真武大帝及諸神像，或垂拱端坐，或勇武莊嚴，雕塑手法細膩，形象生動。五龍宮宮門殿內的水火二將造像魁武威嚴；玄君殿址的真武銅像鑄造精緻；太子岩殿內真武太子童年像，面容豐潤，神態飄逸；磨針井的青年真武像栩栩如生，這些造像均爲明初作品，是我國現存明代造像中的珍品。

山西省蒲縣柏山東嶽廟，創建年代不詳，從現存龍柱題記可知，金章宗泰和年間（一一〇一——一二〇八）就有，元代重建，明清兩代屢有修補。正殿供奉「東岳泰山齊天仁聖大帝」坐像，像設在高大的神龕內，龕約佔殿內空間的二分之一。東岳大帝拱手捧著玉圭，端坐於龍椅之上，神態莊重，雙目凝視，三綰長髯垂於胸前。龕前有侍者二人，門外廊下又有二官員侍立像。各像比例適度，但衣飾繁重，爲明代作品。廟的最後有低於地平線下的十五孔窰洞組成的十八層地獄府院。院又分上下兩級，上院爲地府官吏，下院爲地獄景象，布局緊促，等級森嚴。北洞五堂，內塑五嶽大帝，五帝身後塑有花屏靠背，龕前塑有文裝群臣恭虔侍奉。主像神情肅穆，姿態端莊。東西兩洞各有五堂塑像，即十殿閻君、六曹判官和地獄冥罰，殿前牛頭馬面和各種鬼卒履行職守，犯罪者正在受刑。共有塑像一百二十餘軀，大小

與真人略同，塑造生動，是我國道教宮觀中少有的明代泥塑群像，有著重要的觀賞和研究價值。

山西省太原晉祠水母樓，又稱水晶宮，建於明嘉靖四十二年（一五六三），分上下兩層，下層有銅鑄水母像一尊，上層中間供奉泥塑水母像，為純樸之少婦像，頗為生動。兩側有八尊侍女像，從前面看，均為窈窕淑女，背後看則為魚形，體態優美，造型別緻，人稱為魚美人。是明代造像中少有的作品。

山東泰山碧霞祠正殿和東配殿的娘娘像，均為明代鍍金銅像，形象端莊俊美，鑄造精細。

廣東省佛山市祖廟，始建於宋元豐年間（一〇七八—一〇八五），以後歷代均有修建，正殿供奉真武大帝。紫霄殿內現存的真武銅像重達五千斤，與殿內的銅鏡、銅鼎，同鑄於明景泰三年（一四五二），工藝極為精湛。另外還有夾紵像數尊，也為明清時代所造。

山西省太原市純陽宮內純陽殿的呂祖銅像和東院東側亭內的關帝騎馬銅像，均是明代造像，前者端莊，後者威武。

山西省汾陽縣太符觀，始建年代不詳，歷代均有修葺。東殿供奉后土聖母，西殿供奉五岳大帝，殿內造像和壁畫保存完好，為明代作品。玉女像的軀體和衣帶處理雖顯臃腫沉重，

但神態自然，比例合適，尤其是年輕而飽滿的臉型，充分表現了北方婦女的特徵。

山西省平遙縣橋頭村的雙林寺，是一座佛教寺廟，廟中關帝殿塑有關帝像，土地殿內塑有土地及侍者像，為明代彩塑中佳品。

浙江省崇德縣崇福寺西塔內有一尊頭部用象牙，衣冠身軀用墨色沉香木雕製的西王母像。王母頭部低垂，肩部自然扭曲，動態微妙，溫柔慈祥。以沉香木和象牙相配合雕塑像，巧妙地襯托出王母面部晶瑩如玉，而身態凝重的藝術效果，與古代銅像以金銀和孔雀石相配，有相似之處，為明代道教造像中稀有之作。

江蘇省松江城隍廟的執司石雕像，手執刑杖，作侍衛姿態，造型簡練，形象寫實，具有裝飾藝術手法，是明代較好的作品。

甘肅省天水市的伏羲廟建於明弘治三年（一四九〇），廟內有明代彩塑伏羲像。

甘肅省天水市石門山真武廟內的真武像等造於明代，神態威武，比例適度，工藝熟練。

四川省大足縣尚有部分明清時代的道教石窟造像。主要有：麻楊鄉麻楊村造像，共五龕，十六軀，儒、釋、道三家造像均有。順龍鄉新農村造像，共一龕，七軀，為明代道教造像。石馬鄉真武廟造像，有三龕，八軀，為明代道教造像。南山石窟第一龕為真武大帝像。窟高二點四米、寬二點八米、深一點

七米。根據窟右壁題記，知爲「正德十六年夏五月五日」造像。真武大帝披髮仗劍，足踏龜蛇，身著袍服，窟頂有壁畫。真武西側有金童、玉女像，玉女捧印、金童持劍。

除造像外，明代用於殿堂內和宮觀建築的裝飾雕塑作品也十分普遍。例如，河南省濟源縣城西南的陽台宮，是唐代著名道士司馬承禎修真之處，廟中玉皇閣的二十根石檐柱上雕刻有山水、人物、花鳥、雲龍，栩栩如生，爲明代所造。又如北京白雲觀的鑲金雲龍銅香爐，造於明嘉靖四十四年（一五六五），金爐造有四十餘條大小龍高浮雕和祥雲，十分生動。

另外，以道教神仙形象和神仙故事爲題材的觀賞性雕塑作品也很多，如泥塑、木雕、陶瓷、玉石雕刻的《麻姑獻壽》、《南極仙翁》、《福、祿、壽三星》、《西王母》、《八仙》等等小件作品流傳很多，它們即可以用於民間信徒膜拜，又可作爲藝術觀賞和收藏，這些作品多數爲小巧精緻，工藝水平很高。

## 二、清代的道教造像

李自成起義失敗後，接踵而來的是滿族建立的清帝國。滿族的統治比起漢族封建社會更爲落後，他們在關內圈佔土地，實行民族統治，並且與漢族大地主貴族共同鎮壓農民起義。

清王朝不僅繼承了明王朝的各種制度，並且禁絕一切有主張革新的反封建禮法的思想，推行的是保守、落後的經濟、政治、文化政策。在思想理論方面，則以正統的理學思想為治國的主要思想。使明朝後期一度突破傳統的那一點點浪漫思潮，又受到抑制。

清代社會矛盾非常尖銳，宗教也一度得到發展。清代宗教發展的特點是：一、清朝統治信奉的喇嘛教，為安定蒙藏邊疆，在各地修築密宗寺廟，隆遇喇嘛教上層；二、民間宗教自明代開始發展很快，且名目繁多；三、隨著西方列強的人侵，洋教逐漸傳入。四、道教在清初康熙、雍正時期一度中興，尤其是全真教龍門派的勢力遍及全國，遠遠超過其它派別。康熙時，王常月住持北京白雲觀，公開傳戒，康熙皇帝曾在其名下受方便戒，並敕賜其金鐘、玉磬；康、雍時又賜張天師封號；修建道教宮觀，尤以關帝廟最多。然而清代的道教終究無法恢復以往的盛況，尤其是正一派領袖人物的腐敗，更使它在群眾中失去威信，到乾隆以降，清代帝王多不重視道教，更限制以齋醮符咒為主要活動的正一派的发展。全真派此時專務清修。清代道教在教理教義、齋醮儀式、神仙信仰等方面多因襲前代，沒有多少進展，和明代一樣三教合一思想，理學思想進一步為道教所接受，所著道書也多言修身養性或勸善之事。由於道教日益向民間發展，在思想文化方面有所貢獻的道教學者和其成就均無法與宋元以前相比。



現存清代的道教造像各地都有，以泥塑像和木雕像為主。清代的造像風格基本承襲了明代風格，只是進一步走向世俗化。許多作品完全摹仿前代作品式樣，製作中或偏重精巧細膩，或曲意追求形象真實；衣紋處理上，深受繪畫線描的影響。民間觀賞性的造像和裝飾造型藝術進一步發展。現存比較好的道教造像主要有：

山西省運城解州關帝廟造像。解州關帝廟是全國最大的關帝廟，始建於隋初，宋、明、清三次重建，現存建築和造像均為清代遺物。關帝廟麟經閣中的關帝夜讀《春秋》像為清代造像中少有的佳作。該像為泥塑重彩造像，關帝側身坐於几案之前，右手持《春秋》書卷，左手捋髯，目光凝注於手中之書，几上放著燭台，形象逼真，栩栩如生。其它殿內的造像也很精緻。

山西運城解州常平村關帝廟，又稱祖廟、家祠，創建於隋，現存建築為清代遺構。關帝殿中央設有裝飾富麗的神龕，關帝身著帝裝，凝神端坐於龕正中龍椅上，龕的內外兩側有侍者四驅，人物豐潤，比例適度，衣褶流暢簡練，神態恭謙微謹。娘娘殿的神龕內，關夫人鳳冠霞帔端坐其中，兩邊侍女或持帕，或握笏，恭身而立，各像比例適度，面容清逸，衣飾華麗，神態自然，為清代塑像中佳作。最後的聖祖殿中供奉有關帝的始祖、曾祖、祖父及三祖之夫人塑像，這在其他關帝廟中是沒有的。以上各像均為重彩泥塑。

湖北省武當山玉虛岩現存建築爲晚清重修，殿中供奉有真武大帝及侍者，五百靈官塑像，均爲清同治年間（一八六二——一八七四）所造。

四川省成都市武侯祠始建於西晉末，現存建築爲清康熙十一年重建，祠內有諸葛亮及其二子、劉備、關羽、張飛和的蜀漢的文官、武將泥塑重彩像四十七尊，其中有四十人是見諸史籍的蜀漢歷史人物。這些造像端莊肅穆，形象逼真，只是缺少生氣，顯得呆板。爲現存數量最多的清代道教造像群。

四川省南江縣禹王宮，建於清嘉慶二年（一七九七），大殿中供奉有禹王坐像，高達四米，是用整塊樟木雕成，體態魁梧端莊，爲現存道教造像中所罕見。

四川省大足縣尚有部分明至清代石窟造像。大足縣天寶鄉三界村光明殿有四窟造像，其中第一龕爲道教造像。天寶鄉眠牛石有六龕造像，佛道教造像均有。高坪鄉九龍村有造像四龕，以道教題材爲主，屬明代至民國年間作品。米糧鄉塔耳山有造像八龕，佛、道教題材均有。石桌鄉新南村有佛、道教合龕造像一龕。麻楊鄉柿花村造像有五龕，有佛、道教合龕像。

北京白雲觀四御殿中供奉的天皇、后土、南極、北極四御像爲清初作品，人物端莊持重，爲泥塑金漆造像。元君殿中的五位元君木雕像，也爲清代作品。

湖南省大庸縣楓香崗玉皇洞石窟，是清代少有的石窟造像之一。石窟始鑿於清嘉慶五年（一八〇〇），有天門、魁星、文昌、獅子、雷電、穿眼、孔子、因果等八洞，爲儒、釋、道三家造像，規模宏偉，十分壯觀。洞內人物、石獅雕刻精美，線條流暢，栩栩如生。

甘肅省敦煌莫高窟有少量清代道教造像。第五窟內有老君、八仙塑像，第十一窟有靈官及侍者、神將像，第一三一窟有真武及侍者，一三八、三四四、四五四窟塑送子娘娘等，三五〇窟有趙公明像，三六六窟有玉皇像等等。

另外，寧夏中衛縣城隍亭的古城隍像，高二米，上下身雕造成兩段，組裝而成，能夠起坐活動，雕造技藝精湛，爲道教造像中之絕作。可惜製作年代不詳。又有山西省臨汾地區姑射山道教造像年代也不詳，不知是否爲清代作品。

除殿堂造像外，尚有很多優秀的裝飾雕塑作品，例如：

成都青羊宮的一對青羊，其中獨角銅羊造於雍正年間（也有人說是南宋之遺物），此羊爲十二生肖化身，即鼠耳、馬嘴、羊鬚、牛鼻、虎爪、兔背、龍角、蛇尾、猴頸、雞眼、狗腹、豬臀，形象古怪。另一隻爲道光年間所製。

廣東省佛山祖廟前殿內的《李元霸伏龍駒》木雕神案上刻有一百二十六個人物，有帝王將相，士農工商，甚至還有被打敗而求饒的外國侵略者，人物形象各不相同，表情生動，佈局

緊湊，為清代作品。又，祖廟的屋脊和四面照壁及牆頭上裝飾有眾多的陶塑歷史人物，共有二十四組二千多個人物。其中有劉備招親，哪吒鬧海、姜太公封神等歷史和神話故事，為清代石灣陶塑藝術家黃古珍、黃炳叔侄所製作。人物塑造精巧，構思奇特，有著濃厚的生活氣息和地方特色。

福建省泉州市城隍廟麒麟壁，造於清乾隆六十年（一七九五），寬二十三尺、高四餘米，由五組圖書組成，中間是五色琉璃瓦的浮雕麒麟，色澤鮮艷，形態生動。麒麟的四蹄踩著元寶、玉磬、珊瑚、羽扇、雙筆、書卷、銅環和葫蘆等八寶。左邊有一隻浮雕小猴爬在樹上，手拿一小樹枝在捅蜂窩，頗為頑皮有趣；又有仙鶴、鹿、靈芝草和松、竹、喜鵲等浮雕圖案。右邊有兩隻浮雕大象，一隻背上載著花瓶，瓶中插有畫戟，戟上掛著玉磬；另一隻象立於山峰上，背上馱著一輪紅日，還有插著銀槍的瓶，槍上掛著「帥」字旗和一把如意。整壁氣魄輝煌，為我國建築雕塑中所罕見。

山西省介休后土廟全部建築飾以琉璃瓦件。琉璃構件數量多、種類全、造型優美、製作精巧，尤以三清樓最突出，三重檐前有抱廈，有琉璃蓮花脊筒及高聳的龍吻，生動的獸頭。這些琉璃瓦件除少量明代作品外，均為清代製作。

豐富多姿的道教造像藝術是我國雕塑藝術寶庫中重要的成員，它不僅對研究道教神仙信

仰有著重要意義，也是研究我國造像藝術的寶貴資料。

## 第四章 輝煌的道教壁畫

壁畫，是指描繪在牆壁上的圖書，例如宮殿、寺觀、墓室、石窟等牆壁上。它們的題材是非常豐富的，主要有宗教神話故事、歷史故事等等。它的表現技法有白描、工筆重彩、水墨寫意及瀝粉貼金等等。所用顏料多是礦物顏料，所以圖畫色澤鮮艷，經久不變。壁畫的作者除少數名畫家外，多數是不見經傳的民間畫工，而且留下姓名者很少。壁畫歷來是民間畫工發揮藝術想象，馳聘筆墨的場所，也是廣大勞動群眾欣賞藝術之處。故壁畫是社會的、人民大眾的藝術，那些色彩絢麗的畫面，逼真的藝術形象、豐富的內容，極受廣大群眾的喜愛和接受。通過壁畫可以將宗教中深奧的教義，或倫理道德觀念等變為生動的形象故事，向群眾宣傳，感染觀者，獲得觀者的認同。道教壁畫隨著信仰的膜拜而興盛，反映道教內容的壁畫，在我國藝術史上佔有相當重要的位置，也是全世界公認的藝術珍品。

我國的壁畫早已存在，並且從其一開始產生就與我國古代漢民族信奉的神仙和神仙們的

故事結下了不解之緣。這些壁畫以自己可視的形象使人們感受到富有人格意義的神的威力，並依靠這種形象力量深化著對神仙的崇敬與信仰。據《楚詞章句》王逸說，屈原因看到楚國「先王之廟及公卿祠堂，圖大地、山川、神靈、琦瑋、譎詭及古聖、怪物」有感而寫了《天問》。《史記·郊祀志》中記載漢武帝時，「作甘泉宮，中爲台室，畫天、地、太一諸鬼神，而置祭具，以致天神。」《昭明文選》收東漢《魯靈光殿賦》記載了西漢景帝時魯恭王劉餘所建造的魯靈光殿壁畫的景象，「神仙岳岳之於棟間，玉女窺窗而下視，忽矐祗以嚮像，若鬼神之彷彿。圖畫天地，品類群生，雜物奇怪，山神海靈，寫載其狀，托之丹青，千變萬化，事各繆形，隨色象類，曲得其情。上紀開闢，遂古之初，五龍比翼，人皇九頭，伏羲鱗身，女媧蛇軀，鴻荒撲略，厥狀睢盱，煥炳可觀。黃帝唐虞，軒冕以庸，衣裳有殊，下及三后，淫妃亂主、忠臣孝子、烈士貞女，賢愚成敗，靡不載敘。惡以誠世，善以示後。」文章記述了壁畫的規模宏偉，壁畫繪製技巧的高超，神仙、聖人、忠臣孝子等各種人物形象各異，最後還指出了壁畫的作用。

道教產生後便十分注意利用壁畫這一藝術形式。在道教早期經典《太平經》第七十二卷講述《齋戒思神救死訣》中關於「四時五神」時說：「其法爲其畫像，人亦三重衣，王氣居外，相氣次之，微氣最居內，皆戴冠幘乘馬，馬亦隨其五行色具爲。……東方之騎神持矛，南方

之騎神持戟，西方之騎神持弓弩斧，北方之騎神持銀楯刀，中央之騎神持劍鼓。」並畫有圖畫：《乘雲駕龍圖》、《東壁圖》、《西壁圖》。可見早期道教就已開始用形象來描繪自己所崇拜的神仙，比造像要早得多。古人認為，神仙是不受自然規律限制而對物質世界施加影響的超自然體。道教信仰者們用繪畫的語言賦予其形象，是爲了更好的寓意，敘述和象徵神仙的威力、意圖和事跡。魏晉南北朝時期，隨著道教祭壇、道館、道觀的建立，反映神仙故事的道教宮觀壁畫也應運而出。道教十分注意利用壁畫這一藝術形式，在道教的發展過程中，許多道教宮觀中繪製了大量的工藝精湛、手法絕巧的壁畫作品，有些一直留傳至今。

## 第一節 魏晉南北朝至隋唐時期的道教壁畫

### 一、魏晉南北朝時期的道教壁畫

魏晉南北朝時期，佛、道教興盛，反映佛、道教內容的神佛人物畫佔全部繪畫的十分之三，而壁畫又佔這其中的很大比例。這一時期壁畫的特點是，壁畫作者中有很多著名畫家參



與製作，並且此時的名畫家多善繪製壁畫。有些單獨反映道教或佛教內容的壁畫，也有佛、道題材繪在一處的，有畫在寺觀、石窟牆壁上，也有畫在墓室壁上。此時壁畫多直接在白粉泥牆或土紅底上打稿，勾勒線條較粗，顏色多用紅、綠、藍三色，樹木山川等景色多用圖案方式來表現。

現存魏晉南北朝時期的道教題材的壁畫，主要是敦煌莫高窟第二四九窟的東王公、西王母壁畫和第二八五窟的伏羲、女媧圖，另有一部分墓室壁畫。

莫高窟第二四九窟頂部北坡的東王公圖呈梯形，縱一二五厘米，橫二米，屬西魏作品。東王公是中國古代神仙，也是道教神仙。據《山海經》中周穆公西巡崑崙會見西王母的故事，稱穆王為東王公，道教又稱為東華帝君，青靈始老君，為「五方五老」之一，分管男仙名籍。圖中東王公乘四車，車的華蓋，東王公與御者造父的頭部今已殘毀。現殘存有龍車、左右二侍者騎龍持節護駕，旁邊有鯨鯢騰躍；車的前面還有豎目的「羽人」和鹿頭馬身，背生雙翼的「開明」護衛。上面有白鶴翱翔、天空中有星點和飛雲、天花。構成一幅眾仙駕龍騰雲，滿壁風動的神仙境界。畫的下部是連線起伏的山巒和茂密的叢林，獵人在其間縱馬飛馳著追逐獵物，被迫的野獸驚恐而急促地奔跑；而遠處的動物神態閑散。畫師們巧妙地將寫實與豐富地想像相結合，將人間現實和奇妙的天上神仙境界表現在同一幅畫內。全畫構圖生動

巧妙，筆簡意賅，勾勒線條飄逸，達到了神形俱備的藝術效果。

西王母圖在第二四九窟頂南坡，呈梯形，縱深一二〇厘米、橫寬二一〇厘米，屬西魏時作品。西王母為中國古代女神，最早見於《山海經·西山經》，又為道教女神，在道教神仙中分管女仙名籍。圖中的西王母乘三鳳車，身著廣袖長袍，頭梳高髻。鳳車上有華蓋，杆上懸有彩幡，車尾有旌旗飛揚。車的左側立有一御者，車旁有鯨鯢文鯢騰躍。圖中還有二位道者，一個在前面舉幡引路，另一個持節在後面相隨。另有「羽人」、「烏獲」開道，「開明」在車後護衛。上部有飛天飄舞，下有白虎飛奔，其間有流星、飛雲飄動，一派宏偉壯觀的天國氣象。畫的下部也有山林、動物。野獸間的追逐，圖中弱肉強食都表現得極為生動。西王母圖與東王公圖相對，被畫在佛教石窟中，說明當時雖有佛道之爭，但並不像後來那樣嚴重；同時也說明魏晉時代道教的盛興和佛教傳人後受漢族文化的影響，以及民間信仰群眾往往佛道不分特點。兩幅畫都十分注重表現圖畫的神韻和滿壁生輝的藝術效果。

第二八五窟的伏羲、女媧圖，也是西魏作品。伏羲、女媧均是我國古代神仙，傳說為人類始祖。又稱伏羲、女媧和神農為三皇。圖中伏羲、女媧在畫的上端南北相對，均為人首蛇身，頭束鬢髻，身著交領大袖襦，肩披長巾，雙袖飄舉，飛舞奔騰。四周有天花飛旋，祥雲繚繞。伏羲一手持矩，一手持墨斗，胸前有一圓輪，中間畫有金烏。女媧雙手擎規，胸前也

有一個圓輪，內畫蟾蜍。圖中伏羲爲日神，女媧爲月神。構圖講究對稱和裝飾效果，線條流動，富麗堂皇。

有人以爲以上兩窟壁畫爲民間神仙信仰壁畫，筆者以爲自道教創始以來，並將這些神仙納入道教神團後，就應爲道教神仙壁畫。

河北省磁縣大冢營村發掘的東魏茹茹鄰和公主墓壁畫。墓主茹茹鄰和公主（五三八——五五〇）姓間，名叱地連，茹茹主阿那環之孫女。墓有墓道、甬道和墓室，墓壁繪有壁畫，有因年代久遠，殘泐較甚。墓道東西壁上繪有青龍和白虎，其後爲儀仗。東壁北端上方有方相氏、持蓮羽人和鳳凰等神靈。甬道南端券拱門上方牆壁上有展翅翱翔的朱雀，兩旁還各畫有一位方相氏。北壁畫有玄武神。四壁還繪有山川林木和人物，雖然損壞嚴重，保留不多，但仍可看出布局的嚴謹有序。畫中人物比例準確，鬼神馳趨奔騰，僞僞琦瑋，勾勒線條遒勁流暢，設色艷麗沉厚，多用朱砂、石青、石綠諸色。

一九七七年發掘的丁家閣墓室壁畫，在甘肅省酒泉縣城西的戈壁灘上。墓爲磚砌雙室，前室自墓頂至墓底，磚壁上薄薄地塗著一層草泥，上面加敷土黃色泥皮，滿繪彩畫，頂上繪有復瓣蓮花。下面用土紅寬帶爲界欄，以樹叢作裝飾，畫的內容包括有天、地、人三界的景物。天上畫有紅日、金烏、盈月、蟾蜍、東王公、西王母、羽人、飛馬、白鹿等，人間畫有

墓主燕居行樂圖。畫風與敦煌北朝壁畫相近，多用朱紅、黃、粉黃、石綠、赭石、黑灰等；全畫構圖嚴謹，造型生動，筆法嫺熟，為十六國時期的作品。

這些造像和壁畫成為研究早期道教神仙信仰及道教美術的重要資料。

## 二、唐代的道教壁畫

唐代的壁畫也很興盛。唐人崇信道教，多塑道教神仙像，亦有以道教壁畫代塑像而禮拜者，故唐代壁畫已不僅僅作為莊嚴宮觀殿堂裝飾之用。其間很多著名的畫家都善於繪製壁畫。繪畫史書記載，洛陽玄元皇帝廟有吳道子畫的「五聖圖」，著名詩人杜甫稱讚為：「畫名著前輩，吳生遠擅長，森羅放地軸，妙絕動宮牆。五聖聯龍袞，千官列雁行。冕旒俱秀發，旌旆盡飛揚。」（見《杜工部詩集》卷九）他還畫了太清宮、龍興觀、咸宜觀、宏道觀等廟宇的壁畫。據《兩京耆舊傳》謂，道玄所繪製的道觀寺院壁畫，不可勝記，皆磊落逸勢，精妙一時。

又據《歷代名畫記》所記，唐畫家楊仙喬畫西京開元觀天尊殿門西牕上下的鬼神像。解倩畫西京咸宜觀殿前東西二神像。陳靜心畫西京玄真觀玄元及侍真座上樂天及神。

據《益州名畫錄》記載，簡州道士張素卿畫青城山丈人觀丈人真君殿上之五岳、四瀆、十二溪女、山林、溪沼、樹木諸神及岳瀆曹吏，詭怪之質，上殿觀者無不恐懼。又畫簡州開元觀容成公，董仲舒、嚴君平、李阿、葛玄、左慈等十二仙君像，筆法洒落，為當時人們所推重。

據《圖畫見聞志》載：道士陳惹愚畫成都精思觀青龍、白虎、朱雀、玄武四神像。還有范長壽畫玄都觀壁畫。楊庭光畫開元觀、咸宜觀壁畫等，有些宮觀繪有《混元皇帝像》、《張果畫像》等，作者不詳。可惜的是這些壁畫隨著宮觀的毀圮而消失。

現存河北省曲陽縣北岳安天王聖帝廟的《天宮圖》，有人認為是唐代吳道子仿唐代蒲州刺史劉伯榮所畫的壁畫中鬼伯繪製的。北岳廟德寧殿、闕七間，進深四間，東西二壁均繪有壁畫，畫高八米，寬十八米，畫中人物高達三米，內容是描繪天宮諸神和北岳大帝。西壁的上部還繪有「飛天之神」，個個面目猙獰，虬髯連鬚，荷戟而視，氣勢非凡。《天宮圖》壁畫構圖十分嚴謹，勾勒之大鐵線圓潤而有力，頗俱唐人畫風。河北省曲陽民間有歌謠云：「曲陽的鬼，趙縣的水」。據說曲陽北岳廟的鬼伯和趙縣柏林寺的壁畫都出自吳道子之手。也有人認為北岳廟壁畫為元人仿唐人技法所作。由於年代久遠，北岳廟壁畫受到自然和人為的損壞，十分可惜。

據鄭午昌所著《書學全史》云：唐代善畫寺觀壁畫者尚有：裴寬、辛澄、張志、陳皓、范瓊、趙公祐、司馬承禎等人。

五代時，道教壁畫承繼唐風，仍很盛行，除了宮觀寺廟要畫壁畫外，一般宮殿、民宅也喜好塗畫壁畫，以為美觀。壁畫題材除神仙故事外，還有山水、花鳥、雲龍等等。據說五代時稍有名氣的畫家都喜歡參與繪製壁畫活動，以此留下自己的作品為榮耀。據記載，五代時善畫道釋壁畫的美術家和畫跡主要有：梁，河中府的金真觀有朱繇畫的經相和周廡中門之壁畫。西蜀有房從真畫的通波侯廟甲馬旂旌、從官鬼神。蒲師訓畫青城山丈人觀真君殿內五岳、四瀆部屬諸神像四堵；又畫有江瀆廟、諸葛廟、龍女廟等壁畫。蒲師訓養子蒲延昌畫諸葛廟、青衣廟鬼神人物。黃居寀畫諸葛廟龍水一堵。邱文播畫紫極宮二十四代神仙。趙才畫諸葛廟第三門畔鬼神像兩堵。李壽儀畫邛州天師觀西院壁畫。又有楊元真、姜道隱、趙德玄父子等人也善於畫道教壁畫。南唐的王齊翰也善畫壁畫。

## 第二節 宋代的道教壁畫

宋代是道教壁畫發展的鼎盛時期。道教壁畫因宋王朝幾次大規模的興建宮觀而得到發展

的機會。

宋真宗時，建造玉清昭應宮，宮殿建成後，由宮廷畫家高文進、王道真設計壁畫和造像圖樣。然後召募天下名畫家三千多人，通過考試，入選者有武宗元、王拙等爲首的百餘人，分在左右兩部，左部長武宗元，右部長王拙，丁朱崖以宮使作爲壁畫監督。高文進、王道真、燕文貴、張昉均在其中。玉清昭應宮的壁畫和造像詳細內容及表現手法，已無資料記載。據傳說，張昉所畫三清殿的天女奏樂像，人物有丈餘高，昉不用粉本，揮筆立就，非常精彩。又知王拙畫五百靈官和眾天女朝元圖等壁畫。這些規模宏大，人物形象眾多的壁畫，俱有相當高的藝術水平。令人遺憾的是，玉清昭應宮於天聖七年（一〇二九）因雷擊起火，除遺留二殿外，其餘均被焚毀。

大中祥符五年（一〇一二）修建景靈宮，供奉宋朝聖祖趙玄朗，這是玉清昭應宮之後最大的廟宇，也可以說是趙氏家廟。又召天下畫工參與繪圖和造像，並給以官祿。當時夏縣之台享名列第一，不肯爲官，完工後辭歸故里。治平元年（一〇六四）在繪製景靈宮孝嚴殿壁畫時，畫中有仁宗朝的七十二位大臣像，均是畫家往這些大臣家中寫真後，依照本人肖像再繪到壁畫中，成爲宋代人物肖像畫史上的一件大事。又傳說，在修該宮時，王欽若從宋《道藏》中得《趙氏神仙圖》，畫於廡廊壁上。

大中祥符二年（一〇〇九），還曾御飭建造天慶觀，奉三清、玉皇，也集天下畫士繪製壁畫。

宋徽宗宣和初，修造寶真宮，一時繪畫名手，各顯技巧，據宋人鄧椿所撰《畫繼》載，賀真專長畫山水，要他畫的照壁很難下手，但他並不推辭，只是每日吃酒，而不動筆，中使催他，他便用幕將照壁圍起，不用助手，不出幾天就畫成了一幅《雪林圖》，眾畫士沒有不佩服的。

宣和中，還修造了五岳觀、寶籙宮等，也徵天下繪畫名家，使畫障壁。

由於宋代皇帝的提倡，道教壁畫的創作在北宋時很活躍，當時的人物畫家，不管是畫院內還是院外都參與了壁畫的繪製工作，其中最著名的有：

趙元長，蜀人，通天文地理又善書畫，當時宮中星宿神像均由他畫。宋初為文思殿匠人，由於他在御座上畫「馴雉圖」，使鷹誤以為是真雉而要去抓，升為畫院藝學，其後曾督畫東太乙宮的神像。

高益，本契丹人，太祖時遷居涿郡。初於都市中賣藥為主，每次賣藥，均要在包藥紙上畫鬼神犬馬，藉藥與之，得者驚異，由是漸漸有名。以後由孫四皓推荐入畫院為待詔，後來成為畫院領袖。畫跡有《鬼神搜山圖》，《鍾馗擊厲鬼圖》等。



高文進，蜀人，繼承家學工畫道釋人物畫。太宗時爲畫院祗候、待詔。他兼學曹、吳筆法，筆力快捷，施色鮮艷。曾參與玉清昭應宮壁畫的創作和繪製，又畫太乙宮、壽寧觀、啟聖院等壁畫，名重一時，深受太宗贊賞。本世紀五十年代在日本發現一幅題有「待詔高文進畫」的木刻畫，雕印於太宗雍熙元年（九八四）。該畫線條柔和，作風細膩，雕版技術很高，頗有研究價值。

武宗元（？——一〇五〇），字總之，初名宗道，後改宗元，河南白坡（今河南孟津）人。其「家世業儒」，因與官僚王隨家聯姻，得以「用其廕，得太廟齋郎」，後官至虞部員外郎（見《宋遼金畫家史料》）。他善畫釋道鬼神，學吳道子筆法，如行雲流水，神彩浮動，爲宋代著名的道釋畫畫家。據《聖朝名畫評》說：宗元十七歲時畫北邙山老子廟壁畫，頗稱精絕。曾畫玉清昭應宮、上清宮、南宮、三聖宮很多寺觀壁畫。據《宣和畫譜》云：他畫上清宮三十六天帝、其中赤明陽和天帝，潛寫太宗御容，以宋火德王天下，配以赤明。真宗祀汾陰還，路過洛陽，幸上清宮，忽見御容，驚曰：「此真先帝也。」遂命焚香再拜，嘆其精妙。他畫的三聖宮東壁十尊太一神，皆丈餘高。除了宮觀壁畫，尚有部分卷軸畫，據《宣和畫譜》所錄，宋御府藏有：《天尊像》、《朝元仙仗圖》、《北帝像》、《真武像》、《火星像》、《土星像》、《天帝釋像》等十五件。

畫跡中的《朝元仙仗圖》，是以卷軸形式保留至今的壁畫粉本，為白描人物畫，現在美國，歸私人所藏。此圖的另一個稿本是徐悲鴻先生所藏的《八十七神仙圖》，其結構與上圖完全相同，但筆法有所變化，可能是在前者基礎上加工而成的卷軸正本。《朝元仙仗圖》描繪的是五方天帝中的三天帝，朝謁元始天尊的隊伍行列。從《朝元仙仗圖》和《八十七神仙圖》中可知，仙仗行列應有八十八位神仙組成，前圖缺了最後一名神仙，後圖少了最前面一位神仙。在這兩幅圖中，八十八位神仙可分為四類：三位天帝（頭上有圓光者），八名武將，十名男神仙，六十七名女仙。八十八位神仙的形象均是按照理想中的神仙形象來描繪的，雍容靜穆，威嚴俊美，但是又可以看出不同身份的神仙又有不同的相貌和個性特點。作者用鐵線白描手法勾勒出八十八位神仙稠密重疊而又流動飄逸的衣褶，筆法遒勁流暢。作者還盡量變換著人物的頭飾、手勢、動作姿態和儀仗排列，形成了全畫形式上的豐富多彩而又華麗富貴的效果，避免了因白描畫法和人物眾多而形成的單調感覺。全卷眾多人物的不同神態和飄舞著的旛旗、衣裙、飄帶、花枝，在飄動中行進，構成了畫面的繁雜多變和律動感，可稱為線的交響樂。這幅作品成為了解宋代道教神仙信仰，道教美術，以及宋代帝王出行儀仗和服飾的珍貴資料，更是一幅不朽的藝術傑作。

王拙，河東人，大中祥符中畫玉清昭應宮壁畫，與武宗元為對手，被時人所稱道。

王道真，太宗朝畫院祇候，工畫佛道人物畫。曾參與玉清昭應宮的創作和繪製。

燕文貴，吳興人，原隸籍軍中，後入畫院。參與玉清昭應宮壁畫的繪製，多畫山水人物，筆法細碎清潤，自成一家，有「燕家景致」之稱。他的山水畫中都帶有仙府金闕的景象，將山水畫與界畫有機的結合起來。傳世作品主要有：《江山樓觀圖》（現藏日本大阪市立美術館）、《谿山樓觀圖》、《煙嵐水殿圖》、《谿風圖》等。

王兼濟，洛陽人，學吳道子畫法。據《聖朝名畫錄》載，他與武宗元對手畫嵩岳天封觀壁畫，宗元畫出隊，兼濟畫入隊。又畫三聖殿的《太乙像》。

張昉，汝南人，學吳道子畫法，曾畫玉清昭應宮三清殿壁畫《天女奏樂像》。

董仁益，蜀中人，工畫人物、神像，曾畫青城山丈人觀諸仙像和天慶觀「龍虎君」兩壁。

趙雲子，善畫道畫，於青城山丈人觀畫諸仙奇絕，蘇東坡稱他的畫是「筆略到而意已具。」

司馬冠，在宣和年間被稱為壁畫第一手，據《畫繼》說，他畫的翊聖真武像於雲霧中，現出半身，觀者莫不駭敬。

易元吉，長沙人。治平中，詔畫景靈宮壁臻妙，花鳥蜂蝶，動臻精奧，人稱其為徐熙後

第一人。據《聖朝名畫錄》載：他畫孝嚴殿御宸，中扇畫太湖石花鳥，兩側畫孔雀；又於神遊殿外小屏畫牙獐，皆極其思。後病逝，又有說是因人妒其才能，竟被人鳩而亡。據《宣和畫譜》載，宋御府收其作品有二百四十餘件。

劉履中，字坦然，汴京人，寓遂寧靈泉山趾，善畫人物，筆勢雄特。曾畫遂寧后土祠殿廡內外壁畫，也畫有仙佛人物卷軸畫。

馮清，畫景靈宮北廊牆壁《道經變相圖》。

陳志用，工畫道釋人物、山水畫。曾畫祥源觀東壁山水一幅，磊落峭拔，布景千里。

李隱，大中祥符末繪會靈觀，畫《五岳山形圖》壁畫，又畫山水於五殿屏展。

燕肅，字穆之，本為燕人，徙居曹，又為陽翟人（見《圖繪寶鑒》）。進士出身，官致禮部侍郎，善畫，作過不少廟宇壁畫。

王顯道，道士，漢州人。本是做餅師，後學道，專好畫龍，格制雄壯，曾畫龍於成都三井觀壁畫。

費宗道，蔡州人，畫太一宮中主火神像，頃刻而成，遭眾工妒之。

楊大明，道士，曾畫青城山道院壁畫。

又有：龍章畫玉清昭應宮壁畫；龐崇穆畫玉清昭應宮山水壁畫；閻丘秀才畫五岳觀壁

畫；范子琨畫台州天慶觀壁畫；趙元長畫東太一宮壁畫神像等等。

宋代廟宇很多，壁畫也很多，但是隨著宮觀的毀圮，這些壁畫也多不復存在。現存的泰山東岳廟天貺殿的壁畫雖經後人修補、重畫，但仍見宋代道教壁畫之一斑。

泰山東嶽廟是供奉東岳大帝的廟宇，天貺殿壁畫《泰山神啟蹕回鑾圖》，相傳為宋代作品。殿的東壁繪有《啟蹕圖》，西壁為《回鑾圖》，兩壁畫均高三點三米，全長共六十二米。該畫以磅礴的氣勢，流暢的筆法，生動地描繪了東岳大帝帶領諸神出巡狩獵和勝利返回的宏偉場面。全畫共有天帝、諸神、天丁力士等等人物六九七個，加上車馬幡旗，山水樹木，宮殿橋涵，疏密相間，雜而不亂。壁畫設色以紅、藍二色為主。據史書記，天貺殿在金至明代期間曾三次失火，清代又遇地震，原畫應似早已毀壞不存，現在的壁畫很可能是清代人仿原作重繪的。畫的下半部分基本忠於原作，保存了宋代畫法，人物多用正面畫法。畫的上半部分，亭台樓閣和樹木帶有明顯的透視關係，為西洋畫法。這二幅壁畫雖非原作，卻因為它保存有宋代畫風，故仍然是很珍貴的。

從以上材料可知，宋代道教壁畫不僅多，而且藝術水平很高，有不少是名家所作。為了製作好壁畫，宋代官方還制定了一套製作法式，據宋人李明誠所撰《營造法式》卷十三《泥作制度畫壁》規定：「造畫壁之制，先以麤泥搭絡畢，候稍乾，再用泥橫被竹蔑一重，以泥蓋

平。又候稍乾，釘麻華以泥分披令勻，又用泥蓋平（以上用羶泥五重，厚一分五厘，若拱眼壁只用羶細泥各一重，上施沙泥，收壓三遍），方用中泥細襯。泥上施沙泥，候水膠定收，壓十遍，令泥面光澤。」待壁面乾後，便可作畫。可見宋代官家對廟堂殿宇壁畫之重視。

宋代的道教壁畫在繪畫技法和風格上多摹仿前人曹不興、吳道子作品，也有不同程度的改進和變化。宋代繪畫，在人物形象上趨於清秀，與唐代尚好豐腴有所不同，而且對不同的物像又有不同的要求。據《圖畫見聞志》所記，宋代「畫人物者，必分貴賤氣貌，朝代衣冠，釋門別有善巧方便之顏，道像必具修真度世之范」，「鬼神乃作醜觀馳趕之狀。」「畫衣紋有重大而調暢者，有縝細而勁健者，勾綽縱掣，理無妄下，以狀高側深斜，卷折飄帶之勢。畫林木者，有樛枝挺幹，屈節皺皮，組裂多端，分數萬狀，作怒龍驚虺之勢，聳凌雲翳日之姿，……以上具有名體，處所必須融合，闕一不可。」從這段文字中我們可以了解到，宋代繪畫很注意對不同人物，不同物像的不同表現方法，畫風較唐代細膩，卻不如唐代繪畫之氣魄雄偉。就宋代道教壁畫而言，仍然繼承了唐代壁畫之遺風，壯麗鮮艷，頗具感染力。

### 第三節 金、元時代的道教壁畫

現存金代道教壁畫極少見。山西省大同市宋家莊馮道真墓室壁畫爲現存金代少有的道教壁畫。墓主馮道真（一一八九—一二六五），爲全真教道官，道號青雲子，封清虛德政助國真人，任龍翔萬壽宮宗主。墓室的東壁和西壁分別繪有《觀魚圖》、《論道圖》，描繪了墓主人臨水觀魚和在翠柏下與人相對論道之情景。墓門的兩側及券頂上繪有仙鶴，以喻示墓主乘鶴昇得道之意。圖中人物均以墨線勾勒，筆法流暢，潔簡而有秩，頗有李公麟之畫風。墓室北壁繪有水墨山水畫《疏林晚照圖》，畫中叢山峻嶺，林木蔥翠，村舍隱現，水波浩渺，舟楫揚帆，阡夫拉船，極爲生動。筆墨頗類董源、巨然之法。這種用文人畫法來繪製壁畫，是非常難得的。從馮道真墓室壁畫，可看到金代道教壁畫藝術成就還是很高的。

元代道教美術承繼唐宋遺風，又受到外來文化和金元文學的影響，所以這一時期的道教壁畫在輝煌、氣魄之外，又更加入世，更使人感到親切、平易。那些壁畫中的神仙形象就是現實生活中活生生的人，並且帶有更多的平民氣質，說明了這時的道教壁畫絕大多數爲民間畫工和匠人作品，他們將自己所熟悉、喜愛的平民生活和人物形象反映到自己的作品中。此時宮觀中的壁畫除具有禮拜、裝飾作用之外，更具有勸善說教的意義。

元代道教的興盛也促進了道教壁畫的興盛。元代道教壁畫在道教美術史上佔有很重要的地位，現存元代道教壁畫很多，主要有：

山西省洪洞水神廟明應王殿四壁均繪有壁畫，共計十三幅，爲元泰定元年（一三二四），由民間畫工王彥遠、胡天祥、趙國祥、商君錫等繪製。東壁以《龍王行雨圖》，西壁以《祈雨圖》爲主體，與《敕建興唐寺圖》、《唐太宗千里行徑圖》、《庭園梳妝圖》、《後宮司寶圖》、《後宮尚食圖》、《下棋圖》、《打球圖》、《賣魚圖》、《大行散樂忠都秀在此作場圖》等圖畫相互呼應，描繪了水神明應王的生活故事。東西壁和南壁一部分畫面描繪了人們祈雨，明應王行雨佈雨以及諸神前來朝賀的情景。圖中人物著寬袍大袖服裝，用大鐵線勾勒，流暢道勁；圖中樓閣樹木及流雲，都極精緻。描寫後宮生活的《尚食圖》，房幃之中有侍女九人，有生火，有烹茶、端杯，還有掛幃帳者，姿態各異，身體頗長，線條流暢，只是面孔顯得有些呆板。又如《賣魚圖》，方幅，圖中一人執秤稱魚，前面有一漁翁，後面一張方桌上置酒罐及盒勺、桌旁有四人，人後又有欄杆，左角上有一青年女子雙手舉起，向頭髮上插花，姿態優雅，面貌圓潤，頗有生活氣息。《大行散樂忠都秀在此作場圖》，畫於元泰定元年四月，圖上部有畫題橫額，下面懸掛有團花幕布，幕布上左右各掛一幅山水人物畫。幕前有演員二排，前排五人，中間一人冠服執笏，兩旁爲二個老人，面戴髯口，再外側各有一位執扇少年；後排五人三男二女，一男子擊鼓，一男子吹笛。演員在演何戲不清楚，但是生、旦、淨、末、丑角色俱全。幕後還有一人掀幕外窺，頗爲生動。此畫是了解元代戲劇發展的重要資料。全



部壁畫構圖講究，筆墨蒼勁凝練，人物神態刻畫入微，設色爲重彩平塗，富麗渾厚。

山西省高平縣上董峰村的聖姑廟，又稱萬壽宮，供奉馬仙姑，三教殿內的壁畫爲元代作品。壁畫內容爲諸仙女朝馬仙姑，仙女面容豐潤，衣飾富麗，重彩勾勒，筆法剛勁有力，風格頗似永樂宮壁畫。

山西省稷山縣青龍寺，始建於唐龍朔二年（六六二），明清重修。寺內保存有元明時由萬泉縣郭思齊，河津人劉鼎新，絳陽石村劉士通等民間畫工繪製的儒、釋、道三教壁畫，殿內壁畫分《神仙行列圖》、《水陸道場圖》、《禮佛圖》等多幅，描繪了三教神仙玉皇大帝、星君及諸仙真；菩薩及諸佛；先聖、先祖及先烈等。所畫筆法精緻流利，線條遒勁圓潤，重色鈎填，以冷色爲基調，提以暖色，使畫面簡潔而沉著。

河北省石家莊市上享村的毗盧寺，始建於唐天寶年間（七四二—七五六），宋元明清歷代都曾重修過。廟內前後二殿，共保存有二百多平方米的佛、道教壁畫。前殿約爲明代作品，後殿壁畫爲元至正二年（一三四二）重修時繪製的。後殿壁畫有一百三十平方米，四壁壁畫有大小神佛人物五百多個，又分成一百二十多個小組合，每組旁邊都有名號題榜，十分精彩。這些人物上下交錯，分成三層，下層神像高約一米，水平正對視線，中上層神像依次減小，人物多爲大半身，主次分明，次序井然，顧盼照應很周全。北壁繪有物像一百三十多

個，以佛教題材爲主，還有道教的神仙玉皇大帝、十二元辰、南斗六星、二十八宿等。東壁有道教神仙南極長生大帝、扶桑大帝、玄天上帝、天妃聖母、清源妙道真君等一百三十多身。西壁有北極紫微大帝、龍神等一百四十多身，全畫高二點八米，寬七點六米，以道教爲主。南壁分東西兩側，共有八人物一百四十餘身，以世俗人物爲主，也有部分道教神仙，如鬼王、城隍、土地等等。

毗盧寺壁畫一改吳道子「五聖聯龍袞，千官列雁行」的構圖模式，而採用了一種最繁復的構圖形式。這些壁畫從繪畫技巧到構圖都具有很高的水平。壁畫人物眾多，千姿百態，渾然一體，構成了非常和諧的總節奏和韻律。它又以三五成群，獨立成幅，形成有主有從，變化多樣，自成格局的小畫面。各畫用紫、石綠、淺赭之色畫成螺旋狀祥雲分開，這種圖案式的雲朵既調整了畫面，又烘托了主題，使人感到層次分明，形象突出。壁畫人物以墨線描繪，線條變化多樣，有寥寥幾筆就勾畫的淋漓盡致，例如「清源妙道真君」；也有細描細繪的，卻又不顯繁瑣。畫中衣帶飄舞，衣褶當風，祥雲流動；人物形象各異，有的氣宇軒昂，有的沉著老練，有的粗獷強悍，體現了不同人物的不同氣質。人物神情風韻極佳，有安祥，有高貴，有文雅，有無情，有威嚴。人物的畫法上採用「主像大、從者小」的圖形式，寬袍大袖，面容豐碩。設色以石綠、硃紅爲基調，從強烈的對比中取得和諧。所用顏色均爲礦物

顏料，艷而不俗，堂皇富麗。毗盧寺壁畫不僅是佛、道教美術史上的優秀作品，它在構圖、設色、筆法上也對以後宗教水陸畫有重要影響，更對究研元代的繪畫和社會生活有重要的參考價值。

元代最著名的道教壁畫是山西省芮城縣北的永樂宮壁畫。永樂宮，又稱純陽萬壽宮，原建在芮城縣西邊的永樂鎮，故名永樂宮。相傳永樂鎮為唐五代著名道士呂洞賓的故鄉，後人為紀念他，建祠奉祀，宋、金時改祠為觀。元中統三年（一二六二）被火焚毀，人們遂在原址重建廟堂，稱為大純陽萬壽宮。一九五九年因修三門峽水庫，遷往芮城北的龍泉村。永樂宮是一組著名的元代道教建築群，在中軸線上，除山門外，龍虎殿、三清殿、純陽殿、重陽殿內繪滿了精美的道教壁畫，總面積達一千零五點六八平方米。其中龍虎、三清兩殿為大型人物畫；純陽、重陽兩殿為連環故事畫。

龍虎殿，又名無極門，是永樂宮原來的門，建於元代。它的後兩間繪有八十點一二平方米的壁畫，內容為神荼、鬱壘、城隍、土地等神將、神吏像。這些像怒目橫眉，形象生動，用筆設色手法頗高，只是繪畫者姓名不詳。

三清殿，又名無極殿，是永樂宮主殿，規模最大。殿內原供奉有三清神像，今已不存。殿的四壁及神龕內保存了大量的元代巨型壁畫，為永樂宮壁畫中之精華。三青殿牆高四點二

五米，壁畫長一〇一點六米，面積爲四〇三點三四平方米。壁畫的主題是《朝元圖》，描寫道教眾神朝拜道教最高尊神元始天尊的宏偉場面。全畫以南牆兩側的青龍、白虎星君爲先導，神龕後的三十二天帝君爲後衛；東、西、北三壁及神龕左右扇面牆上分別畫著八位主神。以此八位主神爲中心，四周環侍著金童、玉女、天丁、力士、玄元、帝君、仙侯、星宿、左輔、右弼、神王、侍臣等二九〇餘尊神像，每位神像高均在二米以上。人物排列多達四、五層，髮須飛揚，衣冠富麗，結構嚴謹，輝煌壯觀。畫中人物形象各異，玉女端莊美麗，天丁力士威武驍悍，帝君聖母威嚴端凝等等。他們有的作對話狀，有的呈傾聽態，有的仿若在沉思，神態逼真。畫師們用簡練明快的繪畫手法，將不同的神仙的不同性格表現的維妙維肖。三清殿壁畫從風格上來講，頗似宋代壁畫武宗元的《朝元仙仗圖》，例如畫中帝君聖母形象豐滿凝重，武將豪邁有力，文臣真人溫文儒雅，女像清秀俏麗，衣紋繚帶所用勾勒鐵線精緻而流利。三清殿壁畫與《朝元仙仗圖》所不同的是，後者圖中的眾神仙是正在行進之中，而前者圖中的諸神仙是面朝中央站立朝拜元始天尊的靜止狀態下，一個是動中求靜，一個是靜中求動。三清殿的《朝元圖》在運用筆墨，設色，構圖中除了繼承唐宋兩代道教神仙畫的傳統方法，更有所創新。全畫以墨線勾勒爲主，畫師們充分發揮了線的表現力，不僅使用了唐人的細密筆法，宋代的頓挫，而且更加圓渾，沉著有力。畫師們利用線的粗細，長短、疏密、濃

淡等不同的特點來表現物體的不同質感。處理衣紋時，在不失前人用線流暢的傳統，更準確地把握了衣褶變化同衣內肢體運動的關係，使人物富有動感，增加了畫面的真實感。在設色方面，運用了傳統的重彩勾填法，分散地使用石青、石綠、朱砂等礦物顏色，中間隔以白色或者其它的單一色調，構成畫面濃淡有別，繁簡相宜；畫中還多處使用了「堆金瀝粉」等宋代以後才出現的傅色技法，更加豐富了壁畫的表現力。據三清殿內扇面牆上角的壁畫題記可知，該壁畫係由河南畫師馬啟祥等人於元泰定二年（一三二五）所繪。

純陽殿位於二清殿後，又稱為混成殿、呂祖殿。殿內壁畫的主題是《純陽帝君仙游顯化圖》，為元至正十八年（一三五八）由襄汾畫師朱好古門人張遵禮等人繪製，面積達二一三平方米，共有五十二小幅。純陽殿壁畫用連環畫的形式描繪了呂祖（洞賓）從降生、科考、學道，至成仙、度人等故事。每幅小畫之間用山、石、樹木、花草或雲霧相連相隔，從整幅壁畫來看混然一體，而每一部分又各有主題。畫面中充滿了濃厚的生活氣息，富有時代和地方特色，宮殿、樓閣、園林、橋樑、酒肆、茶館、私塾、寺廟等應有盡有，官吏、商賈、市民、僧道等各類人物活動於其間，栩栩如生，可以說是十三、四世紀中國社會生活的真實寫照。為後人研究金、元時期我國社會風俗以及人們的服飾等方面提供了寶貴的資料。在純陽殿中央神龕扇面牆的背後有一幅面積近十六平方米的「盤道圖」，描繪了漢鍾離權與呂洞

賓盤道，度化呂洞賓的故事。畫中鍾離權著石綠色衣衫，呂洞賓著淡黃衣衫，二人相對而坐，正在交談。作品筆法奔放，墨色淋漓，線條簡練，人物的神態、性格、內心活動都表現得恰到好处。畫面設色古樸素雅，畫中山石、樹木，或著青綠色，或染淡赭色，或以水墨為主，具有濃厚的文人畫氣韻，可謂我國繪畫史上難得之精品。

永樂宮的最後一重殿宇是重陽殿，又名七真殿，亦名襲名殿，因殿內供奉全真道教祖師王重陽而得名。是現存四座殿宇中規模最小的一座。該殿內有壁畫一六一點七八平方米，北面扇面牆上畫的是「朝賀三清圖」，其餘四壁是以連環畫的形式描繪了王重陽自降生到摒棄妻孥，遠離家鄉，放火燒庵，傳布教化，得道昇仙以及度化丹陽、丘處機等七位弟子成道的故事，共有四十九幅小畫。技法與形制同純陽殿壁畫，筆法簡練遒勁。畫中的馬匹尤為生動，每匹馬的體態均不相同，能夠於形似中得筋力，於筋力中得傳神。殿中央神龕背後站立的兩尊玉女像，豐頤廣額，環佩叮嚕，頗具唐宋繪畫之風采。

永樂宮元代壁畫的題材廣泛，技法高超，規模宏大，有確切的年代可考證，並留有畫師題記，是我國古代繪畫史上少有的巨作，也是今人研究考察中國古代道教神仙信仰，中國古代繪畫藝術和社會生活的極其珍貴的歷史資料。永樂宮內原保存壁畫有粉本，近代遺失。

又據說陝西省耀縣藥王山南庵的壁畫《朝元圖》也為元代作品。該殿宇曾經過明清兩代多

次重修、重建，壁畫剝蝕嚴重，規模、技法均無法與永樂宮壁畫相比，故它的繪製年代尚待進一步考證。

元代道教壁畫成就十分輝煌，善畫道釋壁畫的畫家也很多，有記載的為：

朱好古，山西畫工首領，善畫山水、人物、人皆寶之。他的畫構圖宏偉，造型莊嚴優美，筆法挺勁流利，色彩富麗堂皇。曾參加永樂宮壁畫的繪製。他的門徒很多，例如張遵禮、田德新、曹德敏、李弘宜、王椿等等。

張彥輔，道士，號六一，蒙古族人。元代後期著名畫家。他曾從玄德真人學道，被賜為「真人」封號，其畫學米法，善畫山水，名重一時。元順帝時，為「待詔尚方」，專為宮廷畫壁畫。傳世作品有《江南秋思圖》、《天台桃源圖》、《雲山圖》、《枯木》等。所畫石竹幽禽，瘦勁幽峭，頗有新意。

## 第四節 明清兩代的道教壁畫

明代的道教壁畫也是比較多的，但是優秀的作品不很多，尤其沒有宋元壁畫那樣輝煌的成就。明代壁畫多為畫工所作，他們生活在勞動群眾之中，所以他們的作品生活氣息非常濃

厚，而藝術水相對就差了一些。另外，明代道教壁畫也受明代畫風之影響，追求工麗，缺少氣魄，工筆重彩人物畫還是有一定發展。現存比較優秀的明代道教壁畫主要有山西省汾陽縣后土廟壁畫和新絳縣稷益廟壁畫，雲南省麗江道教壁畫。

雲南省麗江納西族自治縣城及附近地區保存有十餘處明代佛道教壁畫。琉璃廟壁畫，繪於明永樂十五年前後，為佛道教人物畫，畫風樸實雄健。皈依堂壁畫，繪於成化七年（一四七一），內容為佛道教神像，用筆細膩流暢，設色清麗，與內地畫風一樣。大寶積宮壁畫，繪於萬歷十一年（一五八三），為佛教密宗和道教之神佛像，共五四〇餘尊，壁畫技法嫺熟，融漢、藏畫風為一。大覺宮壁畫，繪於萬歷至天啟年間（一六二一—一六二七），有佛道教兩家神像一四六尊，筆法豐富，受藏畫風格影響。

聖母廟在山西省汾陽縣城西北田村，又稱為后土廟，因內奉后土聖母，故名。該廟始建於唐，明嘉靖二十八年（一五四九）重建。現存大殿三楹，殿內東、西、北三壁均繪滿壁畫，總面積為五十九點四九平方米。北壁為襯托聖母塑像的壁畫《燕樂圖》，表現了后土娘娘的後宮生活；東壁為《迎駕圖》，表現后土娘娘出宮巡視，人們迎奉儀仗的熱烈場面；西壁為《巡幸圖》，表現后土聖母巡視後回宮的場面。畫面壯闊，人物眾多，亭台樓閣，曲橋廊廡，渾然一體，富麗堂皇，布局嚴謹有致，雖歷經四、五百年，至今仍不失當年風采，為明壁畫



代佳作。

稷益廟，俗稱陽王廟，在山西省新絳縣陽王村。其南臨稷山，北望汾水，始建年代已無法考證，據廟內碑記可知，該廟重建於明弘治十五年（一五〇二）。現存正殿六間，進深六椽二間，為明代建築。殿內供奉大禹、后稷、伯益三聖帝君，塑像今已不存。大殿的東、西、南三壁繪滿了壁畫，內容為歌頌大禹、后稷、伯益教民稼穡，為民造福的神話故事，總面積達一三〇餘平方米。大殿的東壁繪有《朝拜三聖圖》，圖中央畫的是高大的「三聖殿」，背景畫有連綿的群山和流動的雲煙。三聖帝君身著袈裟，頭戴冕旒端坐於中央；「殿」前畫著賜種女神姜原，左右侍女成群，或持果盤，或捧壺漿。「殿」台階下有虹橋流水，松柏參天，還有文官武將、農夫侍立。畫面的北側是農夫的行列，有的肩挑獵物、樹枝，有的捆縛為害莊稼的蝗蟲精，有的手握螞蟻、害蟲和野草。畫面的南側是手持五穀，肩扛鋤頭，頭戴白色遮陽帽，身穿禮服的官吏，畫中人物有男有女，有老有少，千姿百態，無一雷同。西壁繪有大禹、后稷、伯益教民燒荒、狩獵、伐木、祭祀以及農業上的種植、耕作、收割、入倉等生產活動。畫中山川樹木，樓閣殿宇分佈其間，三聖像在畫中央，兩旁侍立百官、侍女，天上有群仙乘雲下視，地上百官舉首迎神。大殿的南壁分東西二牆，西側畫的是《酆都地府》，《陰曹地府》，閻君、判官和牛頭馬面、無常小鬼，雖說畫的是陰曹地府的景象，實際

也是明代監獄的一些真實寫照；東側畫《張大帝赴會》，張大帝像爲羽扇綸巾，神采非凡，正率領百官出行朝聖，身居文官武將排成三列，面向大殿中心。圖中官吏有庸碌無能者，有阿諛恭謹者，有手拈鬚鬚，揣想心計者，人物神態各異，生動逼真，將封建官吏的各種人物表現的淋漓盡致。三壁共繪有的人物、神祇、鬼卒四百餘軀，年齡、性格、身分、性別各不相同。山水、園林、虹橋、殿宇亭閣穿插中間，三壁圖畫各自成幅，而又巧妙地相互呼應。壁畫畫面構圖嚴謹而又宏偉、活潑，格調清新，氣勢磅礴。畫法繼承了宋元以來的工筆重彩技巧，筆法雄健嫺熟，線條流暢道勁；人物造型準確、生動；設色渾厚樸實，尤其採用「三白法」渲染面部，即用白顏色渲染前額、鼻隆和下頷，以體現凸起的體面。畫中樓閣橋梁工整；松柏樹木，勁挺有力，氣韻生動。最爲可貴的是，壁畫中大量地反映了人民群眾的生產勞動，充滿了純樸的人情味。透過畫面使人體味到當時山西南部農村的生產、生活以及民情鄉俗，這在封建社會的明代是難能可貴的。稷益廟壁畫的作者是：山西省翼城畫士常儒及其兩個兒子常來、常紹，門徒張細，絳州畫士陳圓及其侄陳文，門徒劉崇德，於明正德二年（一五〇七）秋九月十五日完工。稷益廟壁畫是現存明代道教壁畫中最優秀的作品。

清代道教廟觀中的壁畫也很多，都是民間畫工所作。據說當時的畫工們還有所謂「民間神全」的畫本，其中記有神、佛等像三百餘種。例如有關道教的神像有：神將、火神、玉

皇、文財神、武財神、三清、三官、三聖、雷部諸神、救苦天尊、南、北斗等等。並且還規定對於畫不同的神像應有不同的要求，例如畫武財神要畫成「將軍盔，滿髯臉，護肩包肚袍色玄，虎皮高靴手托鞭」等。一些老畫工還有自己的固定粉本。這些神仙畫，多是摹仿前人之作，所畫人物多被加以誇張，或雍榮華貴，或威武莊嚴，或猙獰可怖。設色鮮艷，也有些壁畫傳色用油彩。清代壁畫藝術水平較高的很少，比起明代還要不如。現存清代優秀的道教壁畫不多，保存較好的主要有甘肅敦煌莫高窟道教壁畫：第十一窟，北有清繪雲龍；第一五〇窟，前室西壁門南、北有清代所繪的神將各一身。前室南壁繪有神將七身，為清代作品。甬道的南、北壁有清繪的馬面、牛頭。西壁龕內有清繪的山水、花卉屏風十扇。西壁龕上有瀝粉堆金金龍二條，也為清代作品。帳門南、北側有清繪的方格圖案。在主室的南壁和北壁有清代所繪的十二星君像；主室東壁門的南、北有清繪判官、鍾馗、鬼卒像等。第三六六窟，前室門南、北有清繪門神像各一身。

山西省定縣關王廟主殿有清嘉慶八年（一八〇三）由梁廷玉等人所繪的《三國演義故事圖》壁畫。山西省陽泉市關帝廟的正殿四面牆壁上畫有關帝故事的壁畫。陝西省佳縣白雲山白雲觀的真武殿等多座殿宇有清代所繪的壁畫，其中有些可稱是清代壁畫的佳作。陝西省銅川靈武廟也有清代道教壁畫。

綜上所述，明清兩代的道教壁畫，雖然有稷益廟壁畫那樣優秀的壁畫，但總的看是不如前代的作品。近些年，各地的一些廟宇中也繪有不少壁畫，如瀋陽太清宮、武漢長春觀、甘肅崆峒山、北京白雲觀財神殿、救苦殿等等都為近些年所繪，但好作品不多。

## 第五章 瑰麗的文人道畫和著名的道士

### 畫家

美術，作為一種上層建築，與其他社會意識形態有相同之處，又有其特殊性。美術能通過典型的瞬間形象反映社會生活的各個方面，人們可以從美術作品中了解不同的時代，不同地區，不同民族的具體而生動的生活情景，從中認識歷史和現實。其次美術作品可以通過其生動具體的形象達到感染、教育人們的作用。即所謂「惡以誠世，善以示後」（王延壽《魯靈光殿賦》）的作用。優秀的美術作品還能使人「暢神」、「怡悅情性」，給人以心靈上一種美好的享受，所以美術又具有審美作用。唐人曾這樣描述美術的作用：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時并運，發於天然，非繇述作。……故陸士

衡云：『丹青之興，比雅頌之述作，美大業之馨香；宣物莫大於言，存形莫善於畫。』此之謂也。」

圖畫者，有國之鴻寶，理亂之紀綱」（見唐張彥遠《歷代名畫記》卷一）。

在原始社會，人們對自然界的存在和其變化的規律尚不認識。所以，原始社會時的人們把自然的存在和變化看作是有某種神密的目的和意識，並且把這種觀念賦予大自然中某些被看作是神秘的、不可知的，自然存在本身所固有的東西，即原始圖騰。圖騰崇拜深刻地影響著先民們的物質和精神生活，自然也影響著他們的審美意識，所以人類最早的美術作品是與圖騰崇拜分不開的，是潛伏在原始宗教意識下的。在這方面，可以說人類的祖先的美術創作與原始圖騰崇拜幾乎是同步產生的。《雲笈七籤》中有這樣的記載：「黃帝以四岳皆有佐命之山，乃命潛山爲衡岳之副，帝及造山，躬形寫象，以爲五岳真形圖。」又據《風俗通義》說：「黃帝時，有神荼、鬱壘兄弟二人，能執鬼，於度朔山桃木下，簡閱百鬼之無道者，縛以韋索，執以飼虎。帝乃立桃板於門，畫二人像以御鬼，謂之仙術。」相傳畫始於黃帝。

漢代時，我國繪畫有很大發展，據張彥遠的《歷代名畫記》說：「漢武創秘閣，以聚圖書；漢明雅好丹青，別畫室；又創立鴻都學，以集奇藝，天下之藝雲集。」《漢書·霍光傳》中提到漢皇宮中有「畫室」——黃門之署，附備畫工，以供應詔，此乃後代設立畫院之鼻

祖。漢武之秘閣則開後代書畫鑒藏之先河。漢代的美術作品主要繪於牆壁、絲帛、磚石和工藝品上。漢代繪畫風格古樸，主要是單線勾勒，或以單線刻於磚、石上。繪畫內容以人物畫為主，而描繪神仙形象的作品又在人物畫中佔主導地位。據《淮南子·汜論訓》中說：「今夫圖工好畫鬼魅」。《王充在論衡。無形篇》中也記載有關於神仙的繪畫：「圖仙人形，體生毛，臂爲翼，行於雲，則年增矣，千歲不死。」從以上記載可以看出漢代美術作品中神仙題材是很流行的，例如伏羲、女媧、東王公、西王母，以及他們的侍從，神仙羽士、日、月、星辰、雷公、電母、青龍、白虎、朱雀、玄武等形象是常見的題材。由於兩漢尊奉黃老思想，所以反映被道教奉爲教主老子的形象也出現了。故，在道教創立之先，反映神仙的美術就早已出現。道教創立後，神仙美術便成爲道教用來宣教、弘教的重要手段。自道教創立至今一千八百多年，反映神仙信仰的道教美術是瑰麗多姿的。

## 第一節 魏晉南北朝時期的文人道畫和道士

### 畫家及其作品

魏晉南北朝時期是我國繪畫史上大放光彩的時代之一，繪畫技巧在這個時期得到大大的提高，出現了很多著名的畫家和著名的繪畫作品，在繪畫理論上也總結出很多重要的見解。釋道人物畫隨著宗教的勃興而漸盛，善畫的畫家也很多。一些道教學者、信士也很善畫。

當時的道畫，多以龍為畫題，以附麗老子猶龍之說，故龍成為道畫的特徵之一。

東吳時畫家曹不興，以畫冠絕一時，據唐人張彥遠的《歷代名畫記》說：有不興之「雜紙畫《龍虎圖》」，紙畫《清溪龍》、《赤盤龍》」等。曹不興還是第一位用紙作畫的畫家。據《尚書故實》載謝赫善畫，嘗閱秘閣，嘆服曹不興所畫的龍首，如見真龍。

魏末晉初畫家荀勗（約二一〇—二八九），字公曾，漢司空爽曾孫，師衛協，善畫神仙人物畫。據記載，他曾畫《搜神記圖》。

司馬紹（二九七—三二六），晉明帝，為東晉畫家、鑒賞家。畫跡有《洛神賦圖》、《穆天子燕瑤池圖》、《瀛洲神仙圖》等等。

東晉時最著名的畫家是顧愷之，字長康，江蘇無錫人，義熙中為散騎常侍，其博學多才，善繪畫。他的作品很多，畫的內容也涉及各個方面，據唐、宋有關畫史資料記載，他的作品有《謝安像》、《桓溫像》、《列女仙》、《列仙圖》、《水府圖》、《中朝名士圖》、《洛神賦圖》等等。其中流傳至今的有《洛神賦圖》、《女史箴圖》等四幅。而《列女仙》、《列仙圖》、《水府



圖」等均為神仙道畫。據記載，顧愷之也善畫龍，有「龍首」和「赤龍圖」等作品。《洛神賦圖》是根據曹植所作的詩歌《洛神賦》所繪。據唐人李善在《文選》注中引如淳說：伏羲之女宓妃，因渡水淹死，成為女神。李善又認為，《洛神賦》是曹植感甄氏而作，屬附會。這幅畫雖不屬道畫，但圖中描繪的神仙境界對以後的神仙道畫是有很大影響的。顧愷之善畫人物，張懷瓘評曰：「象人之類，張得其肉，陸得其骨，顧得其神，神妙無方，以顧為貴。」他畫的人物常常數年不點眼睛，他認為，「四體妍媸，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵之中。」他特別注重「以形寫神」，「遷想妙得」。他也善畫山水畫，在他寫的《畫雲台山記》中說：「據絕磻畫丹崖，臨磻□當使赫嶽隆崇。畫險絕之勢，天師坐其上，合所坐石及廡宜磻中，桃傍生石間；畫天師瘦形而神氣遠，據磻指桃，回面謂弟子，弟子中有二人，臨下側身大怖，流汗失色。作王良穆然坐答問，而超昇，神爽精詣，俯眺桃樹。又別作王趙趨一人，隱西傾岩，餘見衣裙；一人全見室中，使輕妙冷然。凡畫人坐時，可七分衣服，彩色殊鮮。微此，正蓋山高而人遠耳。」雲台山是道教名山，文中記述了《雲台山圖》所畫的內容：構圖和技法、經驗。圖畫描寫了張天師用跳到深磻中去摘取桃子來考驗弟子和眾弟子的不同態度的故事。圖中人物比例適度，神情各異；山石澗流，古松花木、鳳鳥「婆娑體儀，羽秀而詳軒尾翼」，白虎「匍石飲水」。文中指出畫人物坐時，只畫七分衣服的比例關係是很準

的。可見顧愷之的這幅《雲台山圖》一定是一幅十分精美而宏偉的作品，可惜沒有流傳下來。據畫史記載，魏晉時期善畫釋道人物畫的畫家還有衛協、張墨、夏侯瞻等等，只是未見有作品傳世。

其時還有不少道士或道教信仰者也善於繪畫。例如道士李意其，蜀人，善繪畫，劉備伐吳，問意其吉凶，李意其求紙筆，畫兵馬器仗數十紙。又如著名的書法家王獻之，為王羲之第七子，是五斗米道的虔誠信徒，曾為建威將軍，吳興太守，又徵拜中書令。他不僅書法為後世楷模，又善於繪畫，他所畫的鳥獸牛馬，頗具神彩。

自公元四二〇年以後，我國進入了南北朝時期。南朝在長江流域，以漢民族為主，歷經宋、齊、梁、陳等朝。南朝繼承發揚了漢文化傳統，各朝的統治者均雅好繪畫，並且愛好收藏繪畫、書法作品。據有關史書記載，梁元帝將降，將其所珍藏的名畫書法及典籍二十四萬卷，交後閣餘人高善寶焚之。可見當時收藏之多，而浩劫之慘重。因統治者的愛好，繪畫名匠也應運而生，有史可考者約有三十餘人。又因南朝佛道教盛行，而道釋人物也較前代更有發展，寺觀壁畫著聲於時，文人畫繼古體而別開新法。這一時期善畫道釋人物畫家和主要作品介紹如下：

陸探微（？——約四八五年），南朝劉宋時著名畫家。他學顧愷之畫法，善畫肖像和釋道

人物，又兼工畫蟬雀、馬四、房屋樓閣、山水花草。傳世作品有《宋明帝像》、《蕭史圖》、《黃帝戰涿鹿圖》（隋朝宮本）等二十五卷。他畫的人物形象為「秀骨清像」，體態生動飄然，獨具神韻；他用筆周密，線條勁利似錐刀，又因其線紋「連綿不斷」而被人們稱為「一筆畫」（見《歷代名畫記》）。

沈標，南朝齊畫家，謝赫弟子，專工道釋人物畫，善用粉墨畫法，不見有作品傳世。

張僧繇（五〇二—五四九），南朝梁時著名畫家，吳（今江蘇）人，梁武帝天監中為武陵王國侍郎。他是我國繪畫史上具有突出貢獻的釋道人物畫家。他在建康（今南京）曾為後很多佛道教寺觀繪過壁畫。他善於寫真、道釋人物，尤善畫龍。他畫的人物用疏體法，筆法簡練，概括，奔放，衣褶線條變化多樣，表現手法含蓄。他畫山水時，不用線勾輪廓，純用色彩畫成，後世因此稱為「沒骨法」。在設色方法方上，常施紅、綠重色，利用深淺顏色的不同來區分陰陽面。這種畫法是吸取了印度佛教美術的技法。他所創造的繪畫風貌，對以後的繪畫藝術，起著極其深遠的影響，在我國繪畫史上，具有繼往開來的作用，他與顧愷之、陸探微、吳道子並稱四大家。後人稱他的畫法為「張家樣」，與其後北齊曹仲達所創的「曹家樣」，唐代吳道子所創的「吳家樣」，是我國寺觀壁畫中影響最大的三種畫法。其畫跡有《全真星圖》、《九曜圖》、《漢武射蛟圖》、《行道天王圖》、《五星二十八宿真形圖》等多件。據

《夢園書畫錄》和《清河畫舫》、《論五星二十八宿真形圖》說：「運筆如空際游絲，縹緲若仙，而神致使人有不能學而至者。」「狀貌奇詭，筆墨精微，尤是設色濃古，位置爾雅，品在閭立本、吳道子上。」

南朝時善畫釋道人物畫的畫家還有，宋人謝稚，其畫有《秦王游海圖》、《汾陽醺鼎圖》、《游仙圖》等十一卷。史敬文，其畫跡有《黃帝昇仙圖》等。史粲畫《穆天子八駿圖》。蔡斌畫有《游仙圖》。袁倩之子質畫有《莊周木雁圖》等。齊人謝赫畫《安期先生圖》。梁人解倩畫《三龍圖》。還有張善果、尹長生等也善畫釋道人物畫。

另外，南朝宋畫家宗炳，是我國第一位文人畫家，也是第一個使山水畫從僅僅作為背景的地位獨立出來的人。他信仰佛教，也篤信道教。他寄情於峭拔入雲的山峰，浩渺無際的雲林，追求超然出塵的境界和清靜無為的生活。在他畫的山水畫和他所撰寫的《山水序》中充滿了道家 and 道教審美思想。他認為「聖人含道應物，賢者澄懷味像，至於山水，質有而超靈。……夫聖人以神法道」，「山水以形媚道」。由此，中國繪畫成為文人、高士、佛、道教信徒等修養性情，抒發情思之重要手段，開文士、信士、宗教徒畫山水、蘭竹等畫之先河。繪畫已不僅僅具有實用意義和宗教意義，更具有了深沉的內含。

南朝梁武帝時，著名的道教學者陶弘景，是一位道士畫家，也是一位書法家。據說，他

少年時就恆以荻爲筆，於畫灰中學習寫字，及長讀萬卷書，工草隸字，精圖畫。他的書法不類常式，別作一家，字形雖然拙稚，筆法卻還遒勁，牋疏精麗，爲時所重。他的畫品甚爲超邁。其性情恬淡，酷愛松風，欣然以泉石爲樂。其畫筆法清真，論者謂其「惟南陽宗少文，范陽盧鴻，其遺跡名世，差堪鼎足相峙」。梁武帝多次請他出山爲官，他畫《二牛圖》，一牛散放於水草之間，安閑自在；一牛著金籠頭，有人執繩，持技驅策。梁武帝見之，知畫中寓意，遂不復強其爲官。畫跡有《山居圖》。

北朝居黃河流域，以鮮卑民族爲主，經北魏、東魏、西魏、北齊、北周。北朝畫家多重石窟造像和壁畫，卷軸畫較少，畫家人數也不及南朝，但其中也不乏有傑出者。他們的畫構圖及設色簡單，風格質樸，氣勢崛強氣派。北齊畫家曹仲達，被尊爲畫聖，善畫佛、道人物、尤其他畫的衣紋，被後人稱爲「曹衣出水」。北周畫家袁子昂，工道釋鬼神畫。北周畫家鄭法士，善畫人物壁畫，儀表風度，冠纓佩帶，如行雲流水，得形容之妙。他還善畫樓台、山石、樹木，佈於壁畫間。孫尚子也善於畫道釋人物畫，善用戰筆，頗有氣力，其畫跡有《雜鬼神像》。

南北朝時期除造像、壁畫和文人道畫外，還有許多石刻道畫，它們主要被刻畫在墓室中，以乞望亡人成仙得道。

河南洛陽出土的《乘龍昇仙圖》，為北魏時的作品。該圖以細線陰刻於石棺上。圖中一人乘龍馭龍而昇仙得道。乘龍者眉目清秀，臉型瘦長，戴冠，身著廣袖長袍，左手似執團扇。人物神情恬淡俊逸，頗具當時之「秀骨清像」繪畫風格。全圖用陰紋線刻，線條圓潤流暢，衣紋為流動飛舞的長線。全圖雖以細線陰刻為主，但是有些地方為更好地突出人物形象，採用適當減地或平鏟出粗線，例如人物的臉部即稍加減地，而浮動的祥雲紋則減地更多。這時的石刻畫在形象表現，構圖方法，用線技巧已與毛筆畫有相似之處，比前代畫像有很大進步。

江蘇省丹陽建山金王陳墓出土的南朝模印磚畫《羽人戲虎圖》，是以數百塊畫像磚拼接而成的。圖中繪有一羽人作前導，後面跟著一只身體碩長，飛舞奔騰的白虎，周圍還畫有三個飛天和雲氣，以及吉祥圖案。畫面生動，氣勢壯闊，線條有力而多變。圖中的羽人飛舞向前，他的肘部和膝部畫有羽毛，手托旌帶，全身衣袂飄蕩。白虎的造型誇張，肩上有生有雙翼，身體很長，身上橫貫的線條表示虎皮的花紋。畫中白虎昂首怒目，顯示出無比的威猛。三個飛天各不一樣，有的肩生雙翅，有的捧笙吹奏，他們的衣帶飄動瀟灑；畫中的天空有雲氣流動，與人物相映成輝。這幅作品反映了佛、道教融合的特點，又表現了外來畫法的影響，例如飛天生雙翼等表現飛天的畫法。

總起來說，這一時期道教美術剛剛形成，無論是技法、風格，還是人物形象上都深受佛教的影響，還沒有完全形成自己獨特的風格。此時道教美術的題材也主要是延續早期神仙崇拜的內容，多畫龍、東王公、西王母、伏羲、女媧、太上老君、星宿神和古代神仙。以及青龍、白虎、朱雀、玄武等四靈圖。它們除了被視為膜拜的對象外，還有較強的象徵吉祥的裝飾作用。這一時期的道教美術作品主要為造像、壁畫，卷軸畫較少。這一時期的著名畫家多善畫壁畫，也有工匠所畫壁畫，前者筆法較精細，著力表現構思，講究筆法和神韻；後者注重實用，多附麗於工藝。

## 第二節 唐、五代時期的文人道畫和道士畫家及其作品

唐代的道教思想家們在繼承前人的思想基礎上，博採眾長，在道教宇宙觀、人生觀、方法論和認識論諸方面都有所發展。唐代的道教著作中直接論及美學思想的並不多，但是其中很多宗教思想對唐代乃至後來的美學發展產生了重要影響。例如，唐代道教學者成玄英提出

了「重玄之道」，認為「道」是「非有非無，而無而有」的，即天地萬物是有形有象的，但又是虛幻空無的，兩者有矛盾，可又是統一的。武則天時的道教學者王玄覽主張「道」與萬物的區別是「隱」與「顯」的不同，這兩者又是相因的。他認為「道」是在人的心中，所以只要去掉心中的一切欲念，便可與「道」同。而晚一些的司馬承禎則主張修心、主靜、去知欲、絕欲望，應物而又不為物累，要使心中「不著一物」，實現「坐忘」，達到斷絕塵緣，與「道」合一的境界。這些思想在唐代的審美思想中都有所反映。例如唐代的美術家們認為，「凝神遐想，妙悟自然。物我兩忘，離形去智。身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻於妙理哉，所謂畫之道也。」（見張彥遠《歷代名畫記》卷二）唐代藝術家們提出了「同自然之妙有」的審美思想，認為「自然」和「有」是「意象」與「氣」的統一，認為「自然為上品之上」，正如天地造物，自然形成，「神工獨運」。唐代畫家認為美術作品的意象能夠表現造化自然的本體和生命的「道」、「氣」，就可以達到「無限」，便是「妙」，也就實現了「同自然之妙有」。表現在唐代美術作品上則是注重利用「空白」的表現手法。「空白」是「無」，因為它沒有表現任何形象，它又是「有」，因為它又是形象的組成部分，它襯托了繪畫的主體，是意到筆不到。它使「有」與「無」相互容納、輝映，擴大了畫面的意境。「同自然之妙有」還表現在水墨的運用上。唐代美術家認為「道」是最素樸的，卻又具



有最豐富的色彩，水墨是最樸素的，它最能接近造化自然的本性，和「道」一樣，同時也是最自由、最多姿多彩的。所以，在審美創作上，唐代美術家們提出了「外師造化，中得心源」，「凝想形物」的命題。它要求藝術家們在創作時拋卻世俗利害之目的，使萬物萬象進入「靈府」，從而把握萬象的本體和生命，即「道」，這時便可以「得之於玄悟」。這正如老莊所講的「玄鑒」、「心齋」和司馬承禎的「坐忘」，使心與手融為一體，「得於心，應於手」。表現在美術作品上，便是尊重自然，將自然之象，通過作者的「澄懷觀道」，變為審美意象表現出來。在審美欣賞方面，唐代美術家們根據道家、道教思想，提出了「凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智」的思想。這就是在審美觀照時，要作到「心齋」、「坐忘」，要超越一切自我欲念、成見、知解，以虛，靜、明為體驗之心，使心與境融通無間，達到審美主體與審美客體合二為一，自然而然地歸之於「道」。

綜上所述，道家、道教思想對唐代的審美思想有著廣泛而深入的影響。這種審美意識又深深地影響著唐代的藝術創作，以至於以後的文化藝術的發展。

唐代的美術發展可分為三個階段，即初唐、盛唐和晚唐時期。

初唐時期，自武德至開元以前（六一八—七二二年），這一時期的美術創作，其技法、風格主要還是繼承六朝以來的遺風，雖然有所進步，但還未能別開蹊徑。繪畫作品以細潤為

工，盛行鈎研之畫法，人物形象較以前豐滿。這一時期寺廟宮殿壁畫上的人物形象，男像爲「其體稠疊，衣服緊窄」，「麗組長纓，得威儀之樽節」；女像爲婷婷玉立，「柔姿綽態，盡幽閑之雅容」（見《歷代名畫記》）。此時的山水畫也未脫盡六朝之「人大於山」的畫法，但是畫中的山水樹木已不再是如裝飾圖案般的「伸臂布指」，也已經開始注意山水遠近的關係了。數色多用石青、石綠等對照色，也有用堆墨點染法。這一時期的作品題材以道釋人物畫爲多，佔全部繪畫作品的五分之一，山水、花鳥畫開始蹈入文學之境，而一般的世俗人物畫較少。

盛唐時期，是指開元、天寶至安史之亂前（七一—七五五年），這是唐代國勢最強，經濟繁榮，文化發達，蓬勃向上，意氣風發的時代。這時國土廣闊、交通發達，國內各民族文化相互交流，國際往來頻繁，表現在文化藝術上，必然是別開生面，多彩多姿。盛唐時的美術作品，一改細潤精工之風而爲雄渾超逸之風格。統一穩定的社會環境，使繪畫的藝術形象，題材和風格有很大變化，「清羸示病之容」爲健康豐滿之貌所代替，與悲憤困惑相對的是慈祥和諧，關心現世，更加世俗化和人情化。由於天下承平日久，文人學士皆喜研習繪畫，文學上的萬紫千紅，又加速了美術作品的文學化。田園詩、邊塞詩的審美思想也影響了美術的發展。這一時期的山水、花鳥畫已可以與道釋人物畫分庭抗禮了。其時人物形象講求

形似，注重氣韵生動，全其骨氣，而又「濃麗豐肥」，「寬髻大衣」。設色多用硃砂、青、綠等重色，以達到金碧富麗之效果。文人畫家所作的山水、花鳥畫多追求接近自然，與自然融滙，善用水墨來表現山石、雲水、林泉等。

自代宗以後（七六一），進入了中晚唐時期，國家多難，戰爭紛起，人民流離失所，文人畫士也難於幸免。繪畫之風漸衰，縱有揚舉，也不過承繼盛唐之餘勢而已。晚唐時期的繪畫作品更加文學化，畫家們常因詩作畫。這時的畫家也不再是面面俱精，開始專工一科，以成獨到之長。道釋人物畫在數量和質量上都不如盛唐，而山水花鳥畫卻多於盛唐。這一時期的繪畫講究筆墨神趣，敷色勾勒講究氣韵生動，多用石綠、赭紅，不大喜用濃厚的顏色；道教畫人物形象注重表現真實，完全擺脫了外來佛教形象的影響。山水畫多用淡墨薄彩暈染，或施淺絳水墨，與盛唐時期的金碧青綠山水不同。

唐代有關道教內容的文人卷軸畫和道士所作卷軸畫也很多。據《宣和畫譜》所記的唐代畫家有七十七人，有作品一一八六件。其中的閻立德、閻立本、張孝師、范長壽、吳道玄、梁令瓚、楊庭光、孫位、常棣、張素卿、陳靜心、皇甫軫、解倩等人皆善畫道教神像畫。

閻立德、閻立本兄弟為初唐著台畫家。兄立德，高祖時任將作大臣，工部尚書。他不僅善於繪畫，又精通工藝和建築。其畫學張僧繇、展子虔等人筆法，人物、樹木、禽獸俱通，

畫跡很多，有關道教內容的作品有《採芝太上像》、《七曜像》等。

閻立本（？—六七三），立德弟，初代兄爲工部尚書，咸亨元年（六七〇）任中書令，是唐代著名畫家，又是工程學家，而且很具政治才幹。他擅長畫人物、車馬，有「丹青神化」，「冠絕古今」之譽。他精於人物肖像，善於刻畫人物性格。他主要繼承了張僧繇、展子虔畫法，受六朝遺風影響較多。他畫的人物頭型多爲長圓，侍從佔較小比例，衣紋處理比較格式化。他用筆圓勁雄渾，且多變化，不同的對象用不同的紋線，能達到表現體積感的目的。據《宣和畫譜·道釋一》所記，宋代御府藏其作品有四十二件，其中關於道教內容的作品有二十一件：《三清像》、《元始像》二件、《行化太上像》、《傳法太上像》、《岩居太上像》、《四子太上像》、《太上西昇經》、《拱極圖》、《玉晨道君像》、《延壽天尊像》、《北帝像》、《十二真君像》、《五星像》二件、《太白像》、《房宿像》、《十二神符》、《紫微北極大帝像》、《混元上德皇帝像》等。可謂唐代畫道教神像畫最多者。

另外還有張孝師畫《傳清太上像》；范長壽畫《醉道圖》、《醉真圖》等，畫法學張僧繇。何長壽畫《醉道士圖》、《辰星像》、《五岳真官像》等。薛稷「多才藻、工書畫」。他書學褚遂良，善畫人物、花鳥，尤以畫鶴著稱，爲唐代寫鶴第一人。李白在《金鄉薛少府廳畫鶴贊》中稱：紫頂烟艷，丹眸星皎。昂昂貯眄，霍若驚矯。形留座隅，勢出天表。謂長鳴於風霄，終

寂立於露曉。」可見其所畫之鶴達到了出神入化的藝術效果。鶴在道教中是仙人的坐騎，也是象徵得道昇仙的吉祥形象。他的釋道人物畫學閭立本。又有王韶應、尹琳、劉行臣等也善畫道釋人物畫。

吳道子，又名道玄，是我國古代畫家中最負盛名者，被人們尊為「畫聖」，又被民間畫工奉為「祖師」。吳道子生活、活動於盛唐時期。他是東京陽翟（今河南禹縣）人，自幼喪失父母，家境貧寒，曾從當時大書法家張旭、賀知章學書法、未見成就，改學畫，不到二十歲就初露才華。他由於擅繪畫而被唐玄宗召入宮中，授以內教博士，以後又升任寧王友。他是一位才華出眾的畫家，人物、鬼神、山水、宮殿、花草、禽獸，無不精通，被當時人認為是「冠絕於世，國朝第一」。他早年行筆較細，中年時用筆磊落瀟灑，所用線條似「莼菜條」，更富有運動感和節奏感。他的畫用色簡淡，又常用水墨，在畫人物時，常「傳彩於焦墨痕中，略施微染，自然超出縑素，世謂之「吳裝」（見《圖繪寶鑑》）。《畫鑒》說他畫的人物「生意活動，方圓平正，高下曲直，折算停分，莫不如意。」蘇東坡稱吳道子所畫的人物為「如以燈取影，逆來順往，傍見側出，橫斜平直，各相乘除，得自然之數，不差毫末；出新意於法度之中，奇妙理於豪放之外，所謂游刃有餘，運斤成風，古今一人而已。」

他的山水畫氣勢豪邁，富有新意，不重工緻，山水樹木，皆古險不可一世，據《唐朝名

畫錄》記載，天寶中玄宗令他與李思訓同畫蜀道嘉陵江水於大同殿。道玄不用粉本，嘉陵江三百餘里山水，一日而畢。唐玄宗讚道：「李思訓數月之功，吳道子一日之跡，皆極其妙也。」

張彥遠在《歷代名畫記》中說，吳道子的畫是守其神，專其一，意不在乎於意，故得於畫，不知然而然，其「技進乎道」。他不以表現對象的形象為滿足，而以自然為尚，通過描繪對象來揭示宇宙之奧妙，把自然造化 and 表現對象融為一體，將宇宙元氣和畫中之元氣統一起來，從而使畫面的思想內容昇華為最高的藝術境界。

吳道子的作品很多，尤以道釋神鬼畫最多，據《兩京耆舊傳》所記，僅他所畫的佛教教壁畫就有三百餘幅。在《宣和畫譜》中收錄有他的作品九十三幅，其中道畫有：《天尊像》、《木紋天尊像》、《列聖朝元圖》、《太陽地君像》、《辰星像》、《太白像》、《熒惑像》、《羅喉像》、《計都像》、《五星像》、《五星圖》、《二十八宿像》、《六甲神像》等。這些作品均未能流傳下來。據說現存蘇州玄妙觀的太上老君石刻像，為吳道子所畫。

吳道子的畫不僅對唐代繪畫有很大影響，對宋以後的繪畫，尤其是宗教畫也有很大影響。從中國的美術發展來看，宗教畫在宋代及其以後變化很少，而宋代的宗教畫家如王瓚、孫夢卿、侯翼、高益、高文進、武宗元等人的畫都沒有超出吳道子的成就。可以說，中國的

宗教人物畫所具有的獨特的風格是由吳道子奠定的，道教的神像畫亦然。

吳道子的門徒很多，盧稜伽、楊庭光等爲其高足。其中楊庭光、翟琰等也都善畫道釋人物畫。楊庭光是與吳道子同時代的人，他的釋道神像畫僅次於吳道子。他以畫仙人、庖丁及寫真爲勝，又善於雜畫山水。開元觀有他畫的《龍虎君明真經變》壁畫，又有《五星圖》、《星官像》等，畫法類吳道玄，行筆較細。翟琰巧於渲染設色，濃淡相宜，畫跡有《天尊聖像》、《太上像》等。

與吳道子同時代的梁令瓚，是位道教徒，又是畫家、書法家和天文儀器製造家。他曾製過游儀樣，又同僧一行合製「渾天銅儀」。他畫的《五星二十八宿圖》是流傳至今的一幅非常珍貴的唐代繪畫作品。作者根據想象中的各種星辰神祇的形象，進行了人格化的表現，有的是動物的形象的人格化的變形。據宋代畫家李公麟說，其風格頗似吳道子。圖中形象古怪，筆法細勁圓秀。每幅圖旁都用小篆自書「星法」，落款用隸書「奉義郎□龍州別駕集賢院梁令瓚□」。字跡秀麗。現藏日本大阪市立美術館。

其後有會稽人陳閔，開元時人召供奉，官至永王府長史。他曾在咸宜觀天尊殿內畫《上仙圖》和供奉道士真容，人物風采英奇，筆力滋潤。他還與吳道子合作過。

中唐以後，均田制遭到破壞，實行兩稅法，手工業和商業很活躍，商品經濟擴大，在思

想意識上出現了強烈追求物質生活享受的現象，促進了世俗文化的發展。宗教美術也無例外地出現了世俗化的傾向，畫中的神仙形象往往是現實生活中真實人物的寫真。這時，孕育在宗教美術中的現實因素得以充分顯露，使得宗教美術更加具有中國民族文化特徵，也更加富有人的情味。道教美術在這一時期已完全擺脫了佛教的影響，形成了獨具特色的，又具有傳統性、神聖性、世俗性高度統一的宗教美術。這一時期最有代表性的畫家是周昉。

周昉，字仲朗，京兆人，《唐朝名畫錄》說他「節制之後。好屬文，窮丹青之妙。游卿相間，貴公子也。」他是活動於代宗時期的貴族美術家，是當時著名的宗教畫兼風俗人物畫家，有很高的成就。他的作品特點是，「衣裳勁簡」，「彩色柔麗」，人物以「豐厚為體」，不僅注重形象真實，也非常注意人物的「神氣」。在繪畫技法上，運筆圓渾略帶方勁，設色喜用紫朱二色。他的作品很多，有壁畫，也有卷軸畫，現存作品有《簪花仕女圖》、《紈扇仕女圖》、《調琴啜茗圖》等數件。據《宣和畫譜》卷六記載，宋代御府存其作品有七十二件，其中道教內容的畫有：《天地水三官像》六件、《五星真形圖》、《五星圖》、《五曜圖》、《星官像》、《六丁六甲神像》四件、《北極大帝聖像》、《行化老君像》等。

據《宣和畫譜》記載，中晚唐善畫道釋神像畫的還有：

趙德齊，畫跡不詳。



范瓊，畫跡有《三官像》、《南斗星君像》。

趙公祐，工畫道釋鬼神，被列爲「神格」第一人，用筆挺勁，結構嚴密，色澤調和，體韻道舉。畫跡有《十二神像》等多件。

常槃，雍京人，咸通年（八六〇—八七四）自京入蜀，工畫釋道人物，尤善寫真，筆法古樸，不墮習時。畫跡有《伏羲畫卦圖》、《三皇圖》、《神農播種像》、《星官像》等十九件。

張南本，僖宗時居四川成都，工畫佛道人物和龍王鬼神，以畫火著名。他初與孫位共學畫水，以後他以「南本以爲同能不如獨勝，遂專意畫火」。畫跡有《天神地祇》、《三官五帝》、《雷公電母》、《岳瀆神仙》等多件。

左禮，工道釋人物，與南本同時，師吳道子，行筆細緻，在焦墨痕中微染色，神仙人物氣貌殊體，仙風俊骨，脫俗飄逸。畫跡有《二十四化圖》、《十真人像》、《三官圖》，現存有《天官圖》，藏於日本大阪市立美術館。

姚思元，善畫佛道教鬼神，畫跡有《紫微二十四圖》等。

在中晚唐畫家中最有影響的是孫位和張素卿。

孫位，會稽人，隋唐僖宗人川居成都，善畫人物鬼神，又兼雜畫。其畫龍水，龍掣水洶，千狀萬態，勢欲飛；寫松石墨竹，筆墨精妙。道畫畫跡有：《說法太上像》、《天地水三

官像》三件、《三教圖》、《星官圖》、《會仙圖》、《神仙故實圖》四件等。

張素卿，道士畫家。簡州人，少年時家貧，性好畫，在節度使夏侯家學差役，因多見隋唐名畫，藝事大進。一日，在山中遇五福觀道士畫家陳乾暉，拜其為師，遂入玄門。乾符（八七四—八七九）間，居青城山。中和九年（八八二），僖宗賜紫袍，封希夷真君。以道士專畫道像，所作道門尊神像，天帝星官，筆縱洒落，形制奇古，不落俗套，作畫時，下筆如神，自始及終，更無改動，被尊為「一代畫手」。當時和他學畫的有李壽儀、陳若愚，都有畫名於一時，還有畫工張修寶，王三兒、陸世貴等。宋元道觀壁畫，無不奉其作品為典範。據《宣和畫譜》和《益州名畫錄》所記，畫跡有《老子過沙河圖》、《三官像》、《九皇圖》、《二十四化真人像》、《九曜像》、《壽星像》、《容成真人像》等十四件。在當時成都的道教宮觀還有他畫的許多壁畫，可惜都已不存。

據宋人郭若虛的《圖畫見聞志》，以及《歷代畫史匯傳》等畫書所記，唐代有七位道士畫家。又據俞劍華編的《中國美術家人名大辭典》中記有唐代六位道士畫家，除張素卿外，還有：

著名道教學者、道士司馬承禎，字子微，法號道隱，又號白雲子。年二十一歲入道，師潘師正。曾居嵩山，後遊歷名山，隱於天台山，著有《修真秘旨》、《天隱子》、《坐忘論》等，

主張「主靜去欲」說。開元中至京，後至王屋山，敕造陽台觀居住，嘗畫於屋壁，其畫「氣象幽妙，俱得其元，動用逸常，深不可測」（見荊浩《筆法記》）。其畫善用水墨，不貴五彩，天真自然。又據《雲笈七籤》中記載，他還善書法，其篆書別俱一格，號曰金剪刀書。

清谿道人，道士畫家，宣宗大中年間（八四六—八五一）人，佚其姓名，善畫人物故實，畫跡有《漢武帝祭李夫人圖》（見《廣川畫跋》）。

裴脩然，道士，善丹青，尤工山水。

謝自然：女道士，善書畫。

陳若愚：張素卿弟子，道士畫家，善丹青，尤工道畫。

唐代道教美術最重要的特點是擺脫了佛教美術的影響，成為美術中獨有的一門，形成了與其它美術不同的藝術風格。道教美術獨特風格的形式也是道教成熟的反映。美術，作為一種陶冶性情，鍛鍊身心的手段，吸引了越來越多的道教徒參加到美術創作的行列中，並出現了很多傑出的美術家，創作了許多優秀的美術作品。道士畫家們的作品題材，也不僅僅是限於道釋人物畫，不少人還善畫山水、花鳥、梅、蘭、竹、菊等。唐代的道教美術在道教美術發展史中佔有重要的地位。

五代十國在歷史上時間不久，但是據《宣和畫譜》、《益州名畫錄》、《蜀畫史稿》等有關畫

史記載，在部分地區的畫家和繪畫作品還是比較多的，形成這種情況的原因主要是唐代文化興盛的餘波。五代繪畫風格多承唐風，自唐以來道教人物畫一直比較興盛。五代十國時道畫的題材也與唐代相似。五代十國時畫家和道畫最多的是南唐和西蜀。

梁，朱溫竊國，不提倡文藝，然而貴族士大夫中仍有不少人愛好丹青，例如趙鼎、劉彥齊、張圖等人都很有名。

張圖，字仲謀，河南洛陽人。曾掌管行軍資糧簿籍，人呼爲將軍。他善畫道釋人物和潑墨山水，尤其善於大像。他是五代中原地區最享盛名的壁畫家之一。他的畫自致神妙，別成一體，不拘古法。他善於將粗細線條配合使用，對後世有一定影響。據《德隅齋畫品》記載，張圖作《紫微朝會圖》，「帝被袞執圭，五星七曜，七元四聖，左右執侍，十二宮神，二十八舍星，各居其次，乘雲來下。其容色皆端敬，其服章皆嚴謹。」「圖作衣紋，不思吳衣當風，曹衣出水之例，用濃墨粗筆如草畫，顫掣飛動，勢極豪放。至於作面與手，及諸服飾儀物，則用細筆輕色，詳緩端慎，無一畎仄，亦一家之妙用。」道家謂，「紫微大帝爲眾星天子，觀此圖者，知君臣之義，雖九天之上，亦未嘗廢也。」

朱絲，字溫琪，善畫道釋人物，學吳道子畫法，且能「時出新意，千變萬態，動人耳目。」其常作壁畫，河中府金真觀壁畫爲他所作。據《宣和畫譜》卷三記載，宋御府藏其作品

有八十三件，其中道畫爲，《元始天尊》、《天地水三官像》三件、《金星像》、《木星像》二件、《水星像》二件、《火星像》三件、《土星像》、《天蓬像》二件、《南北斗星真像》等十六件。據《畫記》記載，他畫的《三官像》「天官冠服，具大人相，神思淵默，凭几而坐。二天女侍雙鳳扶輦，輦有輪。月輪在上，獨畫桂樹而已。左右官抱文書而立，武衛負劍夾侍，貌比從官有威武之狀。二天女持杖侍雙鳳之前。」地官王者服，顏面威重，乘白馬，隊仗在山林間大怪樹之下。兩力士捉馬啣，施絳繖，兩團扇障之。扇前一衛士輕行，一皂衣使者前導。右一武士執鉞，左一功曹挾書。從官騎馬從後。一介胄跨弓刀，一功曹抱案牘，拱揖於重崖之下，一鬼卒橫刀而拜。三人皆不見其面，獨鬼卒肘間露一目耳。一樹魅赤體倒拔一樹，根見而未出也。」「水官亦王官服，面目嚴毅，須髯長磔，又非地官之比。乘斑龍在海濤雲氣中。一力士以鐵繩挽龍，怒目回視，如捉一馬，然龍不能神矣。一女童前導，一使者恭揖白事。鬼卒羣惡殊甚，肉袒發上指，颺大錦旂。泊一力士負劍者，掖龍而行。一掾史挾簿書騎犀牛，從水府大門出。一力士於大樹下昂面視水官，不見其額。珊瑚大珠，浮行水面，旋轉如活。犀牛甫出水府，雲氣隨之。真天下之絕藝也」（見《隋唐畫家史料》）。天、地、水三官的信仰源於古代原始宗教的自然崇拜。道教創立後，他們成爲早期道教信仰的最重要的神明，在民間影響頗大。他們的職能是：天官賜福，地官赦罪，水官解厄。

其時還有胡翼、王殷、王商等人也善畫道釋人物，著名一時。

後晉，興亡匆匆，畫家、畫跡都很少，以王仁壽、胡嚴徵等善畫道釋人物畫，極有思致。

南唐地處江南，山明水秀，統治者又多好丹青，設立翰林畫院。恩寵畫士，多有家歸附。南唐的貴族士大夫繼承唐風，崇信道教，修建寺觀，繪製神仙畫，故其時善畫道釋人物畫的畫家也不少，其中最為著名的有：

曹仲元，建康豐城人，南唐畫院翰林待詔，善畫神佛人物畫。初學吳道子，不甚得意，遂另辟蹊徑，自成一格。他的畫筆法細密，敷彩尤妙，被推為南朝釋道畫家第一人。據《宣和畫譜》所記，傳世作品有《九曜圖》、《三官像》等近五十件。

周文矩，建康句容人，南唐後主時為翰林待詔。善畫道釋人物、車服樓觀、山林泉石。米芾說其作品風格頗似周昉，所不同的是，他畫衣紋時行筆瘦硬戰掣，乃學後主李煜之筆法。在設色上，他不事施朱敷粉，鏤金佩玉，而求自然之態。《宣和畫譜》載，傳世作品有《天蓬像》、《北斗像》、《許仙岩遇仙圖》三件、《會仙圖》、《神仙事跡圖》二件、《鍾馗圖》、《長生保命天尊像》等多件。而有關鍾馗的形象，在此之前尚未見記載。

陸晃，嘉禾人，性疏逸，善畫風俗、人物故實、道像星辰畫，筆法細密有力，頗有古

風。作品有《玉皇大帝像》、《太上像》、《天官像》、《星官像》、《列曜圖》二件、《道釋像》、《五老圖》、《山陰會仙圖》四件、《神仙事跡圖》、《水仙圖》三件、《三仙會棋圖》、《葛仙翁飛錢出井圖》二件、《長生保命真君像》、《九天定命真君像》、《天曹益算真君像》、《天曹掌祿真君像》、《天曹解厄真君像》、《九天司命真君像》、《九天度厄真君像》、《天曹賜福真君像》、《天曹掌算真君像》等五十多件。從以上所列作品可見，道教的神仙畫的題材更加豐富，很多神仙畫是以前所沒有的。這一現象也說明道教的神團體系更加龐大，道教的神仙信仰也又有所發展。

王齊翰，金陵人，南唐後主時為翰林待詔。善畫道釋人物畫，筆法以細膩見長，得「曲盡形神」之妙。其畫道釋人物多思致，好作山林丘壑，隱岩幽卜，無一點朝市風埃氣，自成一家。傳世作品有，《傳法太上像》、《三教重屏圖》、《太陽像》、《太陰像》、《金星像》、《水星像》、《火星像》、《土星像》、《羅喉像》、《計都像》、《北斗星君像》、《元辰像》、《長生朝元圖》、《寫南斗星像》、《會仙圖》三件、《仙山圖》、《藥王像》二件等一百多件（見《宣和畫譜》）。

童氏，女畫家，江南人。工畫道釋人物，其筆墨清妍，學王齊翰之畫法。傳世作品有《六隱圖》等。

顧德謙，建康人，專好畫道教神仙畫，又善畫花卉禽獸。其畫深受李後主重愛，嘗謂曰：「古有愷之，今有德謙，二顧相望繼爲畫絕矣」。他畫的人物，風神清勁，筆力雄健。傳世作品有，《太上像》、《太上度關圖》、《太上圖》、《太上採芝像》、《四子太上像》、《採芝圖》、《仙跡圖》二件、《洞庭靈烟圖》等二十餘件（見《宣和畫譜》）。

阮郛，曾爲太廟齋郎，工畫人物，尤多畫道教神仙。其傳世作品《女仙圖》，是以西王母的侍女萼綠與董雙成的神仙故事爲題材，畫中人物霓旌羽蓋，飄若凌雲。背景有瑤池，閭苑瓊林，筆墨精練，色彩艷麗，爲傳世珍品。該畫現藏北京故宮博物院。

張南，成都人，工畫道釋人物，有《二十四化圖》、《三官像》、《十真人像》等作品傳世。其畫法與左禮筆意相似（《圖畫聞見誌》）。

吳越，與南唐比鄰，江山秀美，遠離戰事，可稱爲治平之國，貴族士大夫文人多有閑暇從事繪畫。又因爲佛道二教在境內十分盛行，故善畫道釋人物畫的畫家很多，例如，王道求，初學周昉，後又依盧伽稜畫法，工道釋鬼神畫，傳世作品有《鍾馗挾鬼圖》。李群，字文干，爲唐宗室，善畫神仙故實畫，作品有《赤松子圖》等。李仁章，并州人，善畫鬼神，學吳道子畫法。又有王偉、宋卓、燕筠等人均能畫釋道人物畫。

西蜀，地處我國西南，於五代兵伐戰亂之外，自踞一方。西蜀的統治者雅好丹青，並創



立畫院，設官分職，禮遇畫家，使得一時名家紛紛從中原入蜀，多充供奉祇候。所以，西蜀地區的美術成就遠遠超過於南唐。其時西蜀地區的道釋人物畫、山水、花鳥畫都有一定的發展。據《益州名畫錄》記載，西蜀善畫道畫的畫家主要是：

黃筌（九〇三—九六五），字要叔，成都人，少年學畫，十七歲時爲前蜀翰林待詔，後蜀時爲檢校少府監，並主畫院事。入宋後，至開封，授太子左贊善大夫。其山水松石畫師李昇畫法，花卉學滕昌祐法，畫鶴師薛稷，人物龍水學孫位之法，集諸家之長，而成一家之法，是一位多才多藝的畫家。他畫的花鳥濃麗工精，與南唐的畫家徐熙并峙。宋人郭若虛稱：「黃家富貴，徐熙野逸。」黃筌也善於畫道釋畫和壁畫，據說他曾在牛石廟畫龍一堵，勢欲躍出，時人異之。他的作品很多，據《宣和畫譜》收錄有三百多件，其中表現道教內容的有：《星官像》二件、《寫十真人像》、《三清像》三件、《壽星像》三件、《秋山壽星圖》、《南極老人像》、《真官像》、《葛洪移居圖》二件、《醉仙圖》、《許真君拔宅成仙圖》、《長壽仙圖》等等。有關葛洪和許真君得道故事的圖畫出現於唐代，以後人們畫這一題的作品就多了。

黃筌的兒子黃居寀，也善於畫道釋人物、花鳥，曾於彭州棲真觀壁畫水石一堵，觀者莫不嘆其神妙。

李昇，成都人，善畫山水，兼工人物。他開始從張藻學畫，後來寫蜀中山川景色，心思

造化，意出先賢，歷數年功夫，獨成一家。他「俱盡山水之妙，每含毫就素，必有新奇」。

蜀人以唐李思訓擬之，呼其爲小李將軍。他多畫道教勝境和道釋人物畫，筆法清幽。道畫畫跡有：《桃源洞圖》、《青城山圖》、《峨眉山圖》、《二十四化山圖》、《採芝太上圖》、《太上度關圖》、《六甲神像》、《葛洪移居圖》、《仙山圖》、《仙山故實圖》等（見《宣和畫譜》）。

杜觀龜，蜀人，前蜀畫家，善畫道釋神佛，尤善寫真，畫跡有《杜天師（光庭）寫真》。杜子瓌，成都人，前蜀畫家，工畫釋道人物。畫跡有《三官像》等。

房從真，成都人，前蜀畫家，曾授翰林待詔，賜紫金魚袋。其善畫甲馬、人物，尤以鬼神冠絕一時。

蒲師訓，蜀人，師房從真筆法，善畫車服冠冕、旌旗器械、人物鬼神、番馬，筆法雖細，其勢則雄，畫水獨具一格。曾爲翰林待詔。

支仲元，陝西人，後人蜀，善畫道教神仙，筆法緊細而有力；所畫神仙又多作弈棋之勢，清潤不俗。傳世作品有《老子誠徐甲》。

邱文播，廣漢人，攻畫道釋人物及山水畫，曾畫紫極宮《二十四化神仙》。

程承辯，眉州彭山人，善畫人物鬼神。

董從海，後蜀畫家，攻道釋人物，兼工雕刻人物鬼神，奇絕當時。曾畫彭山洞明觀天

蓬、黑剎、玄武、火鈴一堂。

五代時，道教的修煉功法逐漸從注重服食外丹而向內丹轉變。內丹即指人們將自己的身體當作鼎爐，將精、氣作為「藥物」，運用「神」去燒煉，使精、氣、神凝結成「聖胎」，使人回歸自然，與自然同長久。所以此後的道士們更加注意清修，注意實現自身的完善，書畫也逐變成一種修身養性的手段，從而道士習書畫者也日漸增多。五代時善於書畫的道士也比較多，有些人還頗有成就，比較著名的有：

杜光庭，道士，字賓聖，號東瀛子。處州縉雲（浙江麗水）人。初習儒，後入道，在天台山修煉。中和元年（八八一）隨僖宗入蜀，後以方術事蜀主，官為諫議大夫，賜號廣成先生，傳真天師。晚年居青城山白雲溪著書立說，他是五代時著名的道教學者，對道教的教理、教義、齋醮科儀的建設有很大貢獻。其著有《道德經廣義》、《道門科範大全集》、《廣成集》、《洞天福地記》等。他又善詞章翰墨丹青之學，所畫作品，筆法精妙。

李壽儀，邛州依政人，壯年慕道，初為有德觀道士。他於齋醮之外，專攻繪事，時人呼其為李水墨。他善畫道畫，常往來於青城山丈人觀，學習張素卿筆法，每點簇五岳四瀆部屬，歸家習之。簡州開元觀有張素卿畫十二仙君一堂，他將其模寫於邛崃天師觀西院壁上，雖然其筆法因於張素卿，而神彩氣韻或有過之。

厲歸真，後梁畫家，道士，號迂疎子，錦溪（浙江臨安）人。善畫牛、虎，兼工鷲禽、山水，筆意簡盡，氣韻蕭爽，綽有奇思。據《圖畫見聞志》所記，他游南昌信果觀時，三官殿有夾紵塑像，為唐玄宗時所造，體制精妙，但苦於雀鴿糞污染，厲歸真在殿壁上畫了一只繇子，自是雀鴿不敢再來了。又據《畫品》所記，他畫的虎，「毛色明潤，其視眈眈，有威加百獸之意。」為了觀察虎，他在山中大樹上搭棚，自己躲在上面，以觀虎之真態。他還自己披上虎皮，模仿體驗虎的動作。據《宣和畫譜》收錄，他的作品有《雲龍圖》、《乳虎圖》、《牧牛圖》七件、《渡水牧牛圖》二件、《渡水牛圖》、《牧放顧影牛圖》、《江堤牧放圖》、《筍竹乳兔圖》、《柏林水牛圖》、《乳牛圖》、《貓竹圖》、《宿禽圖》、《蔓瓜圖》、《蜂蝶鵲竹圖》等二十八件。

綜上所述，五代時道教美術承唐之餘風，仍有一定發展。道士參與作畫者人數漸多，題材多為山水和花卉。

### 第三節 宋代的文人道畫和著名的道士畫家及其作品

宋代的美術創作品活動是十分活躍的。宋代有許多帝王喜好繪畫，有的皇帝本人就是很有成就的畫家。宋王朝國家設立畫院，開科考試，禮遇畫士，並大量收藏歷代繪畫珍品。宋代時科舉取士還要加試書畫，更使得天下文人爭相習畫。所以宋代在審美思想和藝術創作上都有很大發展，並取得了很大成就，成為我國美術發展史上最發達的時期之一。

宋時，在審美思想上，封建文人把繪畫作為抒情遣興的手段。例如畫家文同認為，繪畫是爲了「遣不適之意」；畫家郭熙認為繪畫一定要「快人意」，作品要反映「景外意」，「意外妙」。故在審美創作時，要講究法度，追求傳神、抒情和寫趣。又因有宋明理學的影響，畫家創作時特別強調主觀的作用，即所謂「心畫」。畫家在創作時還必須使作品得「理」，講「理」，合「理」，造「理」。所以在作品講求傳神的同時，也重視有形和說教的作用，即所謂將理、氣、性命之學都融滙於繪畫作品中，要以一「理」字為主。這時的文人畫已脫離了繪畫作品的實用意義，成為宋真宗所說的「書畫乃高士怡情之物」（見《圖畫聞見志》）。繪畫的題材也由道釋人物畫為主變為以山水、林木、花鳥及簡筆水墨人物畫稱盛。那些能夠表達人的情志、氣節清高的梅、蘭、竹、菊、松、柏等頗受畫家的青睞。在畫面的構思、章法、形象、設色等方面又特別強調文學化，即所謂要「詩中有畫，畫中有詩」，或依詩作畫，繪畫與文學的關係更加密切。在創作技法上，文人畫家多傾向於幽微簡

遠之情趣，以遊戲的態度來作畫，筆墨草草，不假修飾，純任天真，以取意氣神韻之所到，開以後寫意畫派之先聲。

據《宣和畫譜》、《圖畫聞見志》等等有關書籍所錄，宋代繪畫作品約有三千三百多件，其中山水畫有八百二十三件，佔總數的百分之二十五；花鳥畫一千六百七十件，佔總數的百分之五十；道釋人物畫四百三十八件，佔總數的百分之十三，這其中道畫約佔十之六、七。與唐代相比，宋代道釋人物畫不甚盛行，其主要原因是：一、道釋人物畫經過魏晉、隋唐的長期發展，非有新的題材，便不易有新的進趣。二、唐代道教思想家們提出了「主靜」、「坐忘」、「心齋」，崇奉老子清靜無為的思想；至宋，陳搏、張伯瑞又主張內丹修煉與實現道教宇宙觀合而為一的思想。認為逆行修煉可以結成「聖胎」，返還自然，與「道」合一，長生久視，即所謂「順則成人，逆則成丹」的思想。故，從唐末五代以後，道教信仰在知識分子中從注重齋醮符籙、服食外丹而逐漸轉向注重內丹、清修。這一時期的道士畫家們亦多將繪畫作為怡情和修養之手段，作品也多是山水、花鳥等表現自然景色為內容，以表達他們渴望返還自然，超凡脫俗，清高的願望和情志。相傳宋真宗在祭祀汾陰路過華山蓮花峰時，命裴前去召見當時著名的道士種放。此時種放正與友人觀賞《水牛圖》，推說有病而不去。宋真宗便賜給他名畫四十件，以表示對種放的思想、行為的理解。三、宋代封建宗法統治的加

強，那種勞心者治人，勞力者治於人的封建等級制度更加森嚴，一般文人畫家視廟堂中的造像和繪製壁畫為工匠、畫工之事，他們不再參與，除了皇帝特命繪製的浩大工程。一般工匠、畫工的創作活動多不見經傳，所以畫史所記載的道釋人物畫也就比較少了。

另外，宋代的一般人物畫、風俗畫和宗教畫開始各自獨立發展。一般人物畫的作者多為文人畫家，所作多是仕女畫和反映士大夫閑情逸致生活的畫，這些作品比較注重欣賞價值，強調技法和神韻。宗教美術，多是來自民間的畫工、工匠之作。他們將民間廣大勞動群眾的喜好和情感反映在作品中，使得這時的宗教美術更加入世，更富有人情味，但總體上講，實用價值，禮拜價值更大。宋代印刷術的發展，使得印刷版畫在技藝上有很大發展，例如印刷的門神、灶神和神仙小說的插圖都很流行。宋代商品經濟的發展也使得繪畫作品作為商品在市場上廣為流傳，使美術作品進一步走向民間，形成了廣大大下層群眾喜聞樂見的風俗畫，如連環故事畫等，作者有文人，也有民間畫工。

宋代道教由於皇帝的崇信而興盛，也由於皇帝雅好繪畫，使得宋代繪畫和道畫都有一定成就。宋代文人道畫多喜用白描或以墨勾畫的畫法，而不講求作品之莊嚴妙相。除宮觀廟宇神像畫外，宋代的文人道畫與前代相比不甚注重作品的禮拜、信仰價值，而非常注重作品的觀賞價值。北宋人郭若虛在《圖畫見聞志》中說：「歷觀古名士畫金童、玉女及神仙星官中有

婦人形相者，貌雖端嚴，神必清古，自有威重儼然之色，使人見之則肅恭有歸仰之心。今之畫者，但貴其姱麗之容，是取閱於眾目。」可見神像畫在宋代文人畫家筆下已發生了變化，這也促使宗教畫進一步世俗化和文學化。

兩宋時善畫道教人物畫的畫家，除了在介紹壁畫時已介紹過的幾位，還有很多，主要有：

石恪，字子專，成都人。宋初到開封，曾受命作相國寺的壁畫，晚年回蜀。據《畫繼》記載，他的性格滑稽，有口才，善畫道釋人物畫。其初學張南本法，以後自成一家。他的畫，筆墨縱逸，所作形象多醜怪奇崛，不守規矩。又據《畫品》云，他畫的《玉皇朝會圖》，「天仙靈官、金童、玉女、三官、太乙、七元、四聖、經緯星宿、風雨雷電諸神、岳瀆君長、地上地下主者，皆集於帝所。玉皇大帝南面端宸而坐，眾真仰首，承望清光、見之者神爽超然，如在乎通明殿中也。」就是在這樣一幅莊嚴宏偉的圖畫中，他那玩世不羈的性格也有所表現，他在畫中為水府官吏的腰間繫了許多魚蟹，令人發笑。在他畫的《鬼百戲圖》中，鍾馗夫婦對案置酒，還有果肴，左右有執事，前面有大小鬼數十合樂呈伎倆，曲盡其妙。可見他的作品非常注意情趣，而莊嚴不足。他的畫表現方法獨樹一幟，可以說是以後減筆畫的開山祖。據《宣和畫譜》、《益州名畫錄》等記載，他畫的道教神仙畫有《仙宗十友圖》、《嚴君平拔



宅升仙圖》、《五星圖》、《南北斗圖》、《壽星圖》、《儒佛道三教圖》、《三官五帝圖》、《六十甲子神像》、《太上像》、《鎮星像》、《青城游俠圖》、《鍾馗氏圖》等多件。

孫知微，字太古，四川眉州鼓山人，他信仰道教，號華陽真人。他出身於農家，後隨僧人學畫，善畫道釋人物和山水畫。他創作十分認真，「精心率意，虛神靜思」，每作必仔細推敲。他的作品多數是寺觀中的壁畫，流傳下來的很少，現藏日本大阪博物館的一幅《伏羲圖》是他的手筆。據《宣和畫譜》記載，他的傳世作品有：《天蓬像》、《天地水三官像》、《填星像》、《星官像》、《亢星像》、《葛仙翁像》、《歲星像》、《火星像》、《伏羲像》、《寫李八妹產黃庭經圖》、《寫彭祖女禮北斗像》等等。

王鶻，善畫佛道教人物畫，筆法豪放，不見作品傳世。

孫夢卿，工畫佛道教人物畫。其畫師曹、吳畫法，筆力快捷，設色鮮潤。畫跡有《太上像》、《葛仙翁像》等。

王璿，字國器，河南洛陽人，家境貧困，無以資學畫，往北邙山老子廟，觀吳道子所畫壁畫，以學其技，以後又能變通不滯，取長捨短，世人稱其為小吳生，畫跡不詳。

勾龍爽，蜀人，北宋時為畫院待詔，善畫佛道教人物畫。作品中人物衣冠古樸，精緻細密，筆力飄逸，風格質樸不媚，有返樸歸真之意。傳世作品有，《紫府仙山圖》等，又著有

《名畫記》。

趙光輔，耀州華原（今陝西耀縣）人，太宗時為畫院學生。善畫道釋人物和蕃馬畫，多作寺觀壁畫，也作有少量卷軸畫。他的作品開放飄逸，形象清晰，筆法渾厚。

陸文通，善畫道釋人物畫，兼畫山水畫。其畫跡有《神仙圖》、《仙山故實圖》、《會仙圖》等。

武洞清，長沙人，善畫道釋人物畫，尤其善畫道教天神。他的畫構圖有秩，用筆精緻適度，傳世作品有，《太陽像》、《太陰像》、《金星像》、《木星像》、《火星像》、《土星像》、《十一曜》、《二十八宿像》、《十二真人像》、《女仙像》等，其中《女仙像》現藏於日本大阪市立美術館。

尹質，成都人，善畫道釋人物畫，尤以真人、藥王像為其所長，畫跡有《藥王像》、《孫思邈像》等。

高克明，絳州人（今山西新絳）。仁宗時為翰林待詔。其善畫道釋人物、花鳥及界畫，曾名盛一時，有「自成一家，當代少有」之譽。作品不詳。

劉永年，江蘇人，善畫道釋人物和花鳥畫。作品用筆放縱，線條流暢潑辣，畫跡不詳。蔡肇，善詩、畫，尤好山水及人物畫，曾提舉洞霄宮。作品有，《松路仙岩圖》、《仙麓

漁舟圖》、《雪陂鍾馗圖》、《仁壽圖》等。

崔白，字子西，濠梁（今安徽鳳陽）人。神宗時曾為畫院學藝，後為畫院待詔。善畫道釋人物畫，兼長走獸、山水、花鳥畫。他的畫工整而活潑，寫意和工筆運用和諧。傳世作品很多，有壁畫，也有卷軸畫，多為花鳥畫，道畫作品不詳。

韓虬，善畫道釋人物畫，傳世作品有，《太陽像》、《星官像》、《東華司命晉陽真人像》等等。

李公麟（一〇四九—一一〇六），字伯時，號龍眠居士，舒城（今安徽舒城）人。他好學博古，精通書畫，長詩詞，能鑒別字畫文玩。他是宋代最有影響的畫家，人物、道釋、山水、花鳥、鞍馬無所不精，尤以人物畫成就最高。他畫的人物能夠從外貌上區別出不同社會階層，不同地域和不同民族人物的不同特點。他的畫善於用白描畫法，全憑線條的粗細、濃淡、虛實、輕重、剛柔、曲直來表現所畫的對象，而不傳色彩。他畫的白描人物神情意態都十分生動。他的畫還十分注意「以意為先，布置緣飾為次」；他對於所畫對象都進行認真的觀察，使其每幅作品必有新意，令人回味無窮。據《寶晉英光集》補遺中的《西園雅集圖記》說，「李伯時效唐小李將軍為著色泉石雲物草木花竹，皆絕妙動人；而人物秀髮，各肖其形，自有林下風味，無一點塵埃氣，不為凡筆也。」他的傳世作品很多，有關道教內容的

有：《三清圖》、《五星二十八宿像》、《姑射圖》、《老子出關圖》、《仙居圖》、《賀蘭仙人圖》、《山陰道士圖》、《御風真人圖》、《祖師傳法授衣圖》等等。據說他畫的《三清圖》白描極精緻，畫中有人物三百四十餘，宮殿四十餘座，皆工整逼真，十分精妙。他畫的《仙居圖》，不僅細密精緻，而且能使觀者如身臨其境，感覺到蕭散簡遠，毫無塵埃之氣。今故宮博物院藏有他的《五子圖》。

南宋時期專工道釋人物畫的畫家不多，多數兼畫其它的題材。南宋時善畫道釋人物畫的畫家主要有蕭照、賈師古、蘇漢臣、梁楷、劉松年、陳容、顏輝、李從訓、趙伯駒等。

蘇漢臣，開封人，宣和時曾為畫院待詔，善畫佛教教神仙人物和仕女畫。曾畫西湖五聖廟和顯應觀壁畫。其畫筆法清勁，頗有唐風。

趙伯駒，字千里，宋宗室，長於山水、花果、翎毛、樓台、人物和界畫，也畫釋道人物畫。他的《仙山樓閣圖》，紅峰碧巒，瑤台瓊島，琪樹金花，真人颺渺仙際，令人神往。

梁楷，祖籍東平（山東東平）人。南宋寧宗時畫院待詔，師賈師古，兼長道釋鬼神和山水畫。其畫善用潑墨，用筆簡練豪放，以寫意畫的手法來表現人物形象及性格特徵。他的作品對後來的徐渭、朱耷、金農、乃至齊白石均有影響。道畫有《潑墨仙人圖》、《鍾馗圖》等等。

劉松年，錢塘（今杭州）人，南宋時畫院待詔，是南宋四位著名畫家之一。其善畫青綠山水及宮殿，兼畫道釋人物畫，是標準的「院體」畫家。他畫的《老子出關圖》，為青綠短卷，畫中山水林木瀟灑，人物古樸典雅；還有《春山仙隱圖》、《仙居圖》等。

顏輝，字秋月，廬陵（今江西吉安）人。南宋末年畫家、善畫道教鬼神，歷代畫目著錄收錄其作品也以道教傳說中的人物、鬼神畫居多，有可能是一位民間畫工，曾經畫輔順宮壁畫。《歷代著錄畫目》所收他的作品有二十餘件，其中部分是重複的。現存作品有：《蝦蟇鐵拐圖》、《寒山拾得圖》、《李鐵拐像》等。前二件在日本，他的畫很早就傳入日本，並對日本畫風有一定影響。後一件在國內。《李鐵拐像》中人物衣紋用粗線勾染，鬚髮以細筆勾描，主線粗，副線細，筆勢轉折多變。他的畫造型奇特，「筆法奇絕，有八面生意」之趣。

據各種畫史記載，宋代善畫道釋人物畫的畫家約近六十人，可見宋代道教繪畫之發達。追求精神自由是人類的一種天性，然而封建專制制度的壓抑使這種天性被扭曲了，尤其是宋代時內憂外患不斷，更使得一部分文人感到無路可尋，便紛紛湧入宗教，以求得精神的安慰和解脫。宋代是道教興盛的時期，故文人學士加入道教的自然也很多。宋代道教提倡內丹修煉，主張清靜無為，回歸自然，也正符合當時文人們所追求的返樸歸真，尋求精神自由的思想。文人的加入對道教文化乃至修養等諸方面都起著重要的影響，對道教美術也有重要

的促進作用。他們寄情山水自然，以繪畫詩書爲抒發情感和修養性命之手段。所以宋代出了很多道士畫家和優秀的道畫。據《宣和畫譜》、《聖朝名畫評》、《圖畫見聞志》、《畫繼》、《益州名畫錄》等等畫史資料記載，宋代善畫的道士約四十人。他們中間有著名的道教學者、高道，也有普通道士和女道士。他們中間有善畫道畫者，也有善畫山水、花鳥畫者。他們有的人作品很多，成就很大。最主要的有：

李德柔（一〇六〇—？）一作得柔，字勝之，太原人，道士。善畫道教神仙故實畫，寫真畫尤其絕妙。宋徽宗時授紫虛大夫，凝神殿校籍，賜號妙應真人。他學吳道子畫法，所畫人物頗爲工整，落筆有生氣。他畫的神仙故實，眉目規矩，形象逼真，栩栩如生，令觀者對畫中的神仙無比崇敬。他非常善於設色，所用顏色多是礦石顏料，使畫面色澤鮮艷，經久不變。畫跡有《大茅仙君像》、《二茅仙君像》、《三茅仙君像》、《鍾離權真人像》、《南華真人像》、《呂嵒仙君像》、《太上浩劫圖》、《冲虛至道真君像》、《孫思邈真人像》、《王子喬真人像》、《天師像》等等二十六件。他是宋初最主要的道畫畫家之一。從李德柔的作品中我們可以看到八仙人物在宋初已經成爲道教崇拜的神仙，並且關於他們的故事和形象畫已開始流傳，成爲道教美術的題材。

種放，宋初著名道士，陳搏的弟子，字名逸，洛陽人。宋真宗時曾爲左司諫，深受真宗

賞識。他精通道學，又善書畫，曾畫有《山居圖》。

陳景元，字太虛，號碧虛子，南城人。宋神宗（一〇六七—一〇八五）時著名道士。神宗曾召對天章閣，累遷至左右街副道錄，賜號「真靖真人」，後歸廬山隱居。他通經史，善詩書畫，其詩句字畫，皆清婉可愛。他與其時著名文人書畫家均有往來。著有《西昇經集注》，由他親手校寫。他常與蔡京討論古今書畫，正書王羲之《樂毅論》、《黃庭經》，筆勢婉雅，頗具仙風。宋朝小楷，自宣獻後，碧虛子為第一人。畫跡不詳。

牛戩，字受禧，道士。北宋時畫家、鑒賞家，河內（今河南洮陽）人，住注生觀。其貌古性野，不修人事，輕財物，重信義，常嗜酒自樂。好丹青，師劉永年（宋畫家）畫法，精於翎毛寒雉野鳥。畫跡有《介葛盧圖》、《蘆石鷺鷥》等。他的畫筆法奔放縱逸，風格不俗。據說他常在酒肆中飲酒至一斗時，便索紙作畫，以為酒錢。及醒後，又將畫自購回來毀掉，故少有作品傳世。

徐知常，道士，字子中，建陽（今福建建陽）人。能詩文，善繪畫，通經史，喜畫神仙故事。相傳宣和中，知常白髮紅顏，為冲虛大蕊珠殿侍宸、左街道錄。據《宣和畫譜》記載畫跡有《寫神仙事跡圖》一件。

蕭太虛，道士，善作墨梅，據《畫繼補遺》記載，他每次繪畫，須先用濃墨作枯枝梢，然

後再於其間幹景梅花。他畫的山水花卉均氣象清幽，十分耐看。畫跡有《四友圖》橫幅，畫風清新可愛。

程若筠，生卒年代不詳，宣政間汴京太乙宮道士，與蕭太虛同時人。其善畫古木老棘，筆勢蒼勁，兼寫翎毛，構圖、筆法疏渲頗為工巧。宋徽宗非常賞識他。

林靈素，字通叟，本名靈噩，溫州人，為北宋徽宗時著名道士。林靈素精通道教齋儀音韻，善祈雨之術，深得宋徽宗寵信，賜號通真達靈先生，並給他建上清寶籙宮以居之。後又賜其號為元妙先生、金門羽客、冲和殿侍宸等。他善畫墨竹，湖州玄妙觀曾有他畫的竹石刻畫一幅。

葛長庚（一一九四—一二二九），號海瓊子，又名白玉蟾，字如晦，閩人，南宋時著名道士，道教學者。他曾因任俠殺人，亡命武夷山為道士，師陳翠虛。嘉定時命館太乙宮，後被封為紫清明道真人。他熟諳經史，能詩文，善書畫。著作有《海瓊問道集》等多種。他的書法作品《足軒銘》，現存於北京故宮博物院。他善畫梅、竹，相傳鄂州城隍廟壁畫《竹林圖》為其所畫。傳世畫跡有《修篁映水圖》、《竹實來禽圖》、《紫府真人像》、《純陽子像》等九件。

丁野堂，又有稱丁野雲，姓名及生平事跡均不甚詳。知其為廬山清虛觀道士，善畫梅竹。理宗（一二二五—一二六四）召見他時問道：「卿所畫者，恐非宮梅。」他回答曰：



「臣所見者，江路野梅耳。」遂號野堂。

劉道士，佚名，建康人，攻畫道教鬼神，尤善畫山水，師董源筆法，落筆道怪。他與當時著名的畫家巨然為同時代人，畫法風格也與巨然相似，只是他畫道畫，巨然善畫佛畫。不知因何緣故，有關他的記載極少，也不見有作品傳世。

王顯道，漢州人，道士。本為餅師，後學道，專攻畫龍，格制雄健。據《畫繼》載，成都三井觀三寶院，曾有他畫的壁畫。

牛一畿，道士。據《古今畫鑑》載，善畫，信筆作寒鴉野雉，甚佳。畫跡不見記載。

左幼山，錢塘景靈宮道士，善畫花鳥、山水和神仙人物。

朱大同，道士，善畫山水、人物。

葉子碗，道士，號虛谷，字懷英，嘉定集仙觀住持，曾賜號冲妙大師，工翰墨，尤善寫真。

劉貞（真）白，道士，江南人，善畫松石梅雀，畫跡有《梅雀圖》傳世。

武仙童，道士，仁宗時人，居乾元觀，善書畫。

武道光，東太乙宮道士，工畫花鳥竹石。

知歸子，泰山日觀道士，善畫葡萄。

楊世昌，字子京，武都山道士，據《圖畫寶鑒補遺》記載，他曾和蘇軾同遊，學其山水筆法。

李思聰，贛州人，祥符宮道士，皇祐間賜號洞淵太師冲妙先生，善畫。

李頎，字粹老，道士，隱臨安大滌洞天，善畫，又常作小詩。

歐陽楚翁，字無塵，龍虎山道士，善畫山水，菓木、石竹及水墨梅花、四時之景，尤其善畫龍。

范子珉，五代宋初道士，處州人，嗜酒落魄，淡人事，善畫牛，又善淡墨百果，妙入神品，曾畫天慶觀壁畫。事見《赤城志》等。

羅勝先，自號雲和山長，眉山道士。據《畫繼》記載，善畫山水，頗有古意，其景物構圖，多越嶠。他又諳地理，遍遊諸山，曲盡形勢，又多作雨餘蟬螻。

陸希直，宋初道士，善繪畫，據說曾畫花一枝於壁上，遊蜂立至。

張道人，道士，佚名，善畫虎，兼工花草翎毛，其畫虎摹寫形狀，蹲踞伏起，栩栩如生。

徐泰定，道士，字虛寂，松陽人，居紫虛觀，善畫山水。

宮素然，貴州鎮遠人，高宗時的女道士，善丹青，所畫白描人物極精妙，頗似李公麟畫

法。她畫的《明妃出塞圖》是宋代一幅很傑出的作品。該畫全用白描，人物、馬匹生動神采，昭君等一行人在凜冽的寒風中向前行進，昭君神態自若，無所畏懼，而其他則畏畏縮縮，使觀者也會感到寒氣逼人，邊地生活的艱苦和昭君的無畏精神。

另外，尹可元、武光畫竹石花鳥；棲霞道人，戴道成，張有等善書畫；田白善畫竹石，學東坡畫法；魏道士善畫人物；李懷仁善畫龍；穀道士善畫仕女；許龍湫善畫山水，呂拙善畫樓閣木屋等等。

## 第四節 元代的文人道畫和著名的道士畫家及

### 其作品

元代美術創作雖不如宋時那樣受到統治者的重視，但是由於文人學士多以美術寄情，大量參與美術創作，而使元代的美術仍然得到很大發展，並且在中國美術史上佔有重要地位。宋代繪畫受理學影響，注重鑒賞，元時美術創作進一步文學化，文人繪畫大興。元代的知識分子，「無論仕與非仕，無不欲借筆墨以自鳴高。故其從事於圖畫者，非以遣興，即以寫愁

而寄恨。其寫愁者，多蒼鬱；寄恨者，多狂怪；以自鳴高者，多野逸；要皆各表其個性，而不兢兢以工整濃麗爲事。」「蓋當時諸家所作，無論山水、人物、草蟲、鳥獸，不必有其對象，凭意虛構；用筆傳神，非但不重形似，不尚寫真，乃至不講物理，純於筆墨上求神趣，與宋代盛時，崇真理而兼求神氣之畫風大異」（鄭午昌《中國畫學全史》）。形成了天真淡幽，枯瘦、寂寥的境界和浪漫主義風格。由於文人畫家多喜好恬退山林，寄情自然，故元代山水畫特別盛行。在繪畫技法上，元人引書法人畫，詩文人畫，乾筆皴擦山水畫法更替代了唐宋時代的濕筆畫山水；水墨渲染代替了工整濃麗的畫風。元代的山水畫強調筆情墨趣，筆墨線條變化多端，不依賴於表現對象，俱有相對獨立的美；注重表現心靈美，而不注形式美，也就要求作到「得意忘形」。元人十分注重繪畫的款識，元代以前也有於畫卷上題款和用印的，但不多見，元代漸見流行。元代畫家認爲款識和印章是畫面的重要組成部分，尤以黃公望、倪瓚等人，詩文書畫均極超逸，以後畫家們便將書、畫、印、詩詞結合起來了。其實，中國畫與書法本來就有密切的關係：中國書與畫在用紙、筆、墨和用筆方法基本相同，書法與繪畫所追求的筆墨粗細剛柔，雄渾豪放，俊美秀逸，平正奇險，也是一樣的，所以書與畫的結合就變得很自然了。書與畫的結合是中國繪畫的一大進步。另外，元代畫家多用紙作畫，而且喜用生粗紙，能夠更好地發揮水墨的韻味。

元代，那些身處社會動蕩的特定歷史時期的文人畫家，多用山水畫來寄托對故土的眷戀，抒寫鬱悶不平的胸臆，再加上他們多追求筆情墨趣，故道釋人物畫比前代更少，少數善畫道釋人物畫的畫家也多以墨幻，或白描手法作畫，以重筆墨之趣，無復前人注意莊嚴肅穆的形象。文人畫尚簡逸，講求「靜思冥想」，「凝神觀照」，從筆情墨趣中體會恍惚的絕妙境界。這種畫風源於道家、道教思想。古人認為，千變萬化，千頭萬緒的自然界其本原卻是再簡單不過的「道」，簡逸才符合自然之規律。文人畫作為一種養生之道，自然受到文人畫家的普遍歡迎，這也正是道教「清靜無為」思想的體現。故體現自然的山水畫在元代很興盛，山水畫家佔百分之四十，山水畫佔全部作品的百分之五十，其時善畫道畫的畫家主要有：

趙孟頫（一二五四—一三二二），字子昂，自號松雪道人，宋太祖十一世孫，秦王德芳之後，居湖州。仕至翰林學士承旨，榮祿大夫，封魏公。其詩書畫俱精，畫入逸品，重筆墨神趣，不求形似。其畫道釋人物、山水、樹石花鳥、馬匹，無所不能；書法真、草、隸、篆、籀，無不精絕。在我國藝術史上像他這樣多方面都有成就的藝術家，是很少有的。其畫法學唐之李思訓、王維、李成，宋之董源、巨然等，兼收各家之精長，有唐人之致而去其纖，有宋人之雄而去其獷。他的藝術成就很高，對元代繪畫有重要影響，元代不少著名畫家

受到他的直接指點或影響，例如唐棣、朱德潤、柯九思、黃公望、倪瓚、王蒙等。和他同時代的高克恭等人也常與他切磋畫藝。他的書畫作品很多，見於著錄和流傳下來的約有四十多件，爲元代之冠。關於道教內容的畫有：《玄元十一像》、《玄真觀圖》、《三教圖》、《軒轅問道圖》、《松石老子圖》、《溪山仙館圖》等等。據清人錢杜《松壺畫記》所記，趙孟頫的《松石老子圖》：「一松一石，一藤榻極煩，人物極簡；人物中衣褶極簡，帶與冠履極煩，即此可悟參錯之道。」可見其構圖及筆法之精妙。他的書法自成一家，功底深厚，運筆酣暢溫潤，結構寬博縝密，風貌婉媚適麗，帶有一種陰柔美。有關道教的作品有《松雪道德經》、《道教碑》、《玄妙觀重修三門記》等，至今猶存，字體秀麗。其爲我國四大書家之一。

劉貫道，字仲賢，中山人，工畫道釋人物，兼作山水、花鳥畫。

蕭月潭，淮人，善畫白描道釋人物畫，筆法清新，不落凡俗。

史杠，善畫道釋人物畫，兼長山水、花卉畫，傳世作品有《午瑞圖》、《孔子見老子圖》、《髯君降魔圖》等，行筆精秀生動，風韻清雅。

張渥，字叔厚，號貞期生，祖籍淮南，實爲杭州人，生卒年代不詳。其以畫白描人物著稱。他畫的道釋神佛也以白描手法來繪製，有關道釋題材的人物畫很多，風韻典雅，開文人道畫與民間畫工道畫之界限。作品有《太乙真人圖》、《白描乘鸞仙》、《白描麻姑像》、《乘鸞

月仙》、《九歌圖》等等。他的畫構圖簡潔，筆法工整流暢。

王蒙，字叔明，號黃鶴山樵，吳興人，趙孟頫外孫。善詩文繪畫，工山水，兼長人物畫，用墨秀潤可愛。作品很多。他畫的《玄武修真圖》卷軸畫，落筆精微，林深石潤，又有《天真像》等。

盛子昭，名懋，嘉興人。善畫山水、人物、花鳥畫。他畫的《葛稚川移寓圖》二軸，絹本，一軸內容為移居途中，一軸為已移到達，構圖雄偉，樹石奇絕，人物神形俱備。

華祖立，元人，畫《玄門十子圖》，圖中老、莊、列、尹、文等十子，形象各異，衣袍飄逸，有仙風道骨之態；人物勾勒鐵綫勁健。圖中每個人物旁邊都配有楷書說明，字跡工整，秀逸。

門無關，金質夫、許擇山等均善畫道釋人物畫。

現存元代有關道教神仙故事的作品《白描群仙圖》、《莊列高風圖》，已佚其作者姓名，都是優秀的道釋人物畫。《白描群仙圖》，以白描手法畫了二十八位仙人，有的持仗而行，有的正在釣魚，有的在訓虎，有一個人行走的，也有三五成群，相互交談的。二十八人的形象，衣著服飾各不相同，構圖乾淨，線條流暢。《莊列高風圖》，是以莊子夢蝶，列子御風的故事為畫的主題，莊子臥眠於床，安詳靜逸；列子的寬袍大袖及衣帶在風中飄舞飛揚，人物形象

極爲生動，白描線條瀟灑飄逸。

北京白雲觀所收藏的《雪山應聘圖》也爲元人作品。作者佚名，畫左下方題有「元人真跡，完顏崇厚識」字樣。圖中描繪了全真龍門派祖師丘處機帶領他的十八位弟子去謁見成吉思汗的路上。丘處機坐在車中，弟子們前呼後擁，正在翻山越嶺。畫面構圖簡潔，山水、人物刻畫精緻。

前面已經講過，元代有不少不滿異族統治的知識分子遁入佛道教，尤其全真道教的興起，成爲部分知識分子躲避戰亂，尋求精神安慰的出路。所以元代善畫的道士非常多，上至天師，下至一般道士，有記載的就不下四十人，其中有些人是元代，也是中國美術史上有傑出成就的畫家。

元代道士畫家與文人畫家一樣，畫人物畫的也很少，主要有：

王景昇，杭州人，開元宮道士，曾從王輝、李嵩學畫，善畫道教神仙人物畫。

宋汝志，號碧雲，錢塘人。宋景定年間曾爲畫院待詔，入元後爲開元觀道士，善畫人物，兼工山水、花鳥。

丁清溪，錢塘人，道士。好繪畫，師李嵩、王輝、馬麟等學畫，工道教人物，尤善寫真畫，畫跡不詳。



許震，號墨龍道人，善畫，工寫意人物，據傳畫跡有《鍾離仙像》。

元代山水畫興盛，它是人們藉畫山水以使心靈解脫，從而達到靜美境界的手段，因此中國的山水畫從一開始就與道教所追求的清靜、自然，順應自然之道，師自然之法，尋求心靈、肉體獲得自由的思想結下不解之緣。大多數山水畫家都受道家 and 道教的思想影響，崇尚自然之美。元代道士藉畫山水，一可達到修身養性之目的；二又可抒發對故國故土之留戀，所以善畫山水者很多。元代山水畫分為四派，一為錢選的青綠山水；二為趙孟頫之集古細潤派；三為高克恭之破墨簡逸派；四為孫君澤之水墨蒼勁派。高克恭派師宋代二米、董源、巨然畫法，尚氣韻，成破墨簡逸風格，造詣精妙。以後經道士畫家方從義加以發展，勢力宏大。元初以後，繪畫思想大大解放，筆墨日臻簡逸，至黃公望、倪瓚、王蒙、吳鎮四大家時，各立門戶，成為我國山水畫發展之最高潮時期。元四大家中有二人是道士。

據畫史記載，元代善畫山水畫的道士很多，主要有：

張雨（一二八三—一三五〇），舊名澤之，又名嗣真，字伯雨，道號貞居子，又號句曲外史，錢塘人。他初於茅山學道，住持西福福真觀，延祐七年（一三二〇）居開元宮，歷主茅山崇壽觀、元符宮。至元二年（一三三六）歸杭州，至正二年（一三四二）仍提點開元宮。張雨博聞多識，詩文書畫皆為道品第一。史書稱，他高逸振世，詩文清絕流麗，頗有晉

唐人之風流；其輶光山水間，默契神會，點染不凡，善畫石木，用筆古雅，善引敗筆點綴石木人物，頗有逸韻。他作的畫，設色以淡彩見長，比前人更加靈活清新。他的寫意人物畫，亦有神趣。畫跡有《霜柯秀石圖》、《雙峰含翠圖》等。

馬臻，字虛中，又字志道，杭州人。生卒年代不詳。他是宋、元之際頗有成就的詩人、畫家。馬臻出身於貴族，年輕時「書劍辛勤歷，輕肥少壯便，浪游春富貴，醉舞月嬋娟」，過的是世家公子的生活。南宋滅亡後，他的生活發生了很大變化，出家當了道士。元大德五年（一三〇一）他曾跟隨張天師北上大都和上都，朝見了元皇帝。第二年返回杭州，隱居西湖之濱。他善畫山水，風格清新淡雅。據《牆東類稿》卷二十說，他為詹仲明畫的《柳城春色圖》，城外柳樹連堤，桃花夾竹、小橋漁艇，茅屋下有讀書人。畫上題有二首絕句：「渭城客舍柳烟遮，漁叟桃源去路賒；松竹林中讀書處，一圖風景屬之家。」「城外春風野水渾，橋頭雙槩下孤村；柳桃紅綠撩人眼，獨坐書齋懶出門。」可謂詩情畫意盡在其中。傳世作品有《西湖烟雨圖》、《剡溪圖》等。

元代善畫山水畫的道士畫家最著名者當屬黃公望、倪瓚和方從義。

黃公望（一二六九—一三五四），本姓陸，名堅，浙江富陽人。據《錄鬼簿》所記，他本是姑蘇陸家之後，因年幼時過繼給浙江永嘉黃氏，遂改姓黃。據說，「其（養）父九十餘，

始得之，曰「黃公望子久矣。」因而名字焉。」故其名公望，字子久，號一峰，又號大癡道人，晚年因師事全真道士金月岩，結蓬萊庵於聖井山，故又號井西道人。

他幼年時聰敏過人，經史九流之學無不通曉。十一歲時，南宋王朝覆滅。中年時，他由徐琰引荐，先在浙西廉訪司充任書吏，以後到大都，在御史台下屬的察院任書吏。元仁宗延祐二年（一三一五）因張閭「貪刻用事，富民黠吏並緣爲奸」一案受牽連而被捕入獄。以後他雖然出獄，但這一事件卻使他無意仕途，不問政事，浪跡江湖，尋仙問道，寄情於書畫，以排遣精神之苦悶。在這以前，他曾和全真教徒，倪瓚之兄倪昭奎有過交往，並深受其影響。倪昭奎曾「授書道學院山長」，後從「金光生（金月岩，又稱金蓬頭）應爲玄學」，延祐元年（一三一四）升玄文萬壽宮住持，提點杭州開元宮，元朝皇帝曾「特賜真人號」。所以，六十一歲的黃公望便從學於金月岩，加入全真道。此後，他基本過著雲遊生活，寄情於繪畫，力圖在筆墨山水間求得解脫。他還賣過卜，也常寓居道院。他曾在蘇州天德橋開設三教堂，明人沈周說：「三教之人，雜然問難，子久論辯其間」，並且「風神疏逸，口若懸河」。他常和一些文人、畫家、士大夫貴族、隱逸高士或高道從遊交往，當時和他來往最密切的是倪瓚、王蒙、方從義、楊維禎、張三豐、金月岩、冷謙等人。楊維禎在《東維子文集》中多次講到黃公望與友人一起泛舟遊太湖時乘興吹鐵笛的情景。以上和他往來的這些人都是

道士或道教信仰者。

晚年，他曾結廬於杭州笕笕泉。據陶宗儀所撰的《輟耕錄》卷九記載：「大癡道人，隱於杭州笕笕泉。」八十六歲時羽化於杭州。這一時期他精研道教教義，還常與陳存甫討論性命之理。他認為古人打坐、降心煉性，可使人虛靜凝神。在表現審美認識上，他認為詩要孤，畫要靜，所以虛靜凝神是畫家最重要的精神境界，對畫家的畫格有著重要影響。他還認為雲遊生活對畫家很有好處，可以師自然、法道。明《正統道藏》收有他傳金月岩所編的《紙舟先生金丹真指》十卷、《抱一子三峰老人丹訣》一卷、《抱一函三秘訣》一卷，論述道教修養之法。

黃公望是一位大器晚成的畫家，他開始學畫大約是在五十歲左右。唐棣在《鐵網珊瑚》中說：「一峰道人，晚學畫，山水便自精到。」他最初曾得趙孟頫的指點，又學習巨然、董源的畫法。最重要的是「皮袋中置描筆在內，或於好景處，見樹怪異，便當模寫記之」（見黃公望《寫山水訣》）。他按照道教崇尚自然，清簡無為，恬淡寡欲，不尚浮華的審美思想，以描繪真山真水為本。

黃公望的藝術風格可分為四個階段：

第一階段，為初學畫時期，深受趙孟頫的影響，沒有形成自己的風格。

第二階段，他融匯趙孟頫、巨然和董源等各家畫法。例如《秋山幽寂圖》用的長披麻皴和蒼秀的樹木，為董源之法；而其中山石用淡皴濃點的筆勢則是巨然之法。這一時期，他對畫中所表現的對象是注重形的嚴謹，真實、細密，與以後的作品風格不同。

第三階段，大約是在他七十到八十歲的時候，是他繪畫風格形成和發展的時期。也是他藝術創作最成熟、作品最多的時期。這一時期的代表作品主要有《天池石壁圖》、《松溪高隱圖》、《丹崖玉樹圖》、《層巒疊嶂圖》（現藏大英博物館）、《溪山雨意圖》、《秋山圖》、《秋峰聳翠圖》、《江山勝覽圖卷》（摹本）、《砂磧圖卷》、《山村暮靄圖》、《秋山無盡圖卷》、《九峰雪霽圖》、《九珠峰翠圖》、《山居圖》等。這些作品一改以前嚴謹、細密的風格，而是放多於斂，多追求畫的神采和氣韻，並將詩、畫和書法融為一體，而不拘泥於被表現對象的形式。這一時期他的山水畫有兩種表現形式，一種是淺絳山水畫法，即用水墨作底，傳以淡赭石為主，間的淡彩畫，具有古樸、明快的特點。這種畫法最早始於董源，而黃公望用得最為成功。他的淺絳山水畫，筆勢雄偉，山頭岩石層層相加，畫面秀麗清新。《天池石壁圖》和《丹崖玉樹圖》就是用這種方法所畫。第二種畫法是水墨畫，他作畫多用紙，並且以書法人畫，用紙作畫可以充分體現筆墨的各種效果；他還善於用乾筆皴擦，常用披麻皴，也兼用解索，以中鋒為主，間用側鋒，尖鋒與禿鋒相互變化，乾濕相互交替，鈎、皴結合，使畫面簡潔洗練，層

次分明，墨色豐富。這種畫法源於董源、巨然，黃公望進行了很大變革，使中國的水墨畫法發展到了高度成熟階段。他的水墨畫，皴紋簡練，筆意深遠，峰巒渾厚。《九峰雪霽圖》、《江山勝覽圖》、《秋山無盡圖》等作品都用此法，其中《九峰雪霽圖》，落筆不多，卻充分表現了雪中的山巒，畫中峰巒峻拔雄奇，澗旁有房舍，寒林蕭疏，一派嚴冬景象。他的這種審美情趣深刻地反映了其憤世嫉俗的內心世界。

第四階段，是在他八十歲以後，晚年的作品更加簡練、精到，《富春山居圖》是他藝術風格和個性的代表作。這幅畫為紙本水墨畫，高一尺餘，長二丈一尺，始作於至正七年（一三四七），直到他逝世前才完成，先後歷時近四年。他用長卷描繪了富春江沿岸秋季的風光。畫面構圖簡練天真，畫面明快，恰到好處的利用空白，使人感到意境無窮。作品中山巒連綿，林木、村舍相互掩映，漁舟蕩漾，令觀者如親身漫遊在富春江畔，引人入勝。明代畫家董其昌題云：「此卷觀摹董、巨，天真爛漫，復極精能，展之得三丈許，應接不暇，是子久生平最得意筆」。清人鄒衣白稱讚云：「子久畫，書中之右軍也，聖矣！至若《富春山居圖》，筆端變化鼓舞，又右軍之蘭亭也，聖而神矣！」這幅畫幾經輾轉，後來落人吳洪裕手中，順治七年（一六五〇）吳將死，竟要家人以此圖和智永千字文焚燒殉葬，幸被其侄救出，可惜畫的卷首已被焚燬。剩下的殘卷前半部分藏於浙江省博物館，後半部分藏於台北故

## 宮博物院。

作為全真道教徒的黃公望，道家、道教的審美思想深深地影響著他的藝術思想和創作實踐。在他著的《寫山水訣》一文中，簡要地論述了他的藝術思想、作畫方法及經驗。首先，他在強調筆墨情趣、氣韻生動的同時，又繼承了宋以來所提倡的「理」的思想，認為「作畫只是個理字最緊要」，畫山水要合理，合自然之理，合理性之「理」。所以，他不僅注意畫的意境，也很注意表現對象的形似，主張以自然為師，即是「外師造化，內得心源」。李日華在《六硯齋筆記》中說：「黃子久終日只在荒山亂石叢木深筱中坐，意態忽忽，人莫測其為何。又每往泖中通海處看急流轟浪，雖風雨驟至，水怪悲詫而不顧。」相傳黃公望經常頭戴竹笠，腳穿芒鞋，坐在富陽山塢的一塊大石上作畫。有一次突然下起大雨，竹笠被山風刮走，衣服被雨水打濕，他卻一動不動地坐著觀看雨景，直到雨過天晴。正因為他熟諳山川自然，所以他的畫才令人感到天真親切，毫無造作，達到形與意的統一。其次，他作畫時很注意筆墨趣味，主張「寫」畫，而不是描畫，不求物趣，而要得天趣。他作畫講求筆墨精練，意趣出常，也就是追求逸、神、妙俱佳的士人風度，反對「邪、甜、俗、賴」。第三，他按照道教所提倡的質樸無巧，物順自然的審美思想，主張畫要「設施無斧鑿，點染自微茫」，即作品要質樸渾成，恍惚有象。他認為畫妙在似與不似之間，反對濃艷纖巧，而要簡淡高

逸，取法自然。他的作品和藝術思想對我國山水畫的發展作出了重大貢獻。

他的作品很多，現存的就有五十一件，其中有二十餘件在日本、美國、英國，還有一部分存在台北故宮博物院。主要作品爲：《溪山雨意圖卷》，紙本，水墨畫，作於一三四四年；《天池石壁圖軸》，絹本，淺絳山水畫；《九峰雪霽圖軸》，絹本，水墨畫；《丹崖玉樹圖軸》，紙本，淺絳山水畫，以上四件均藏於故宮博物院。《秋山幽敦圖軸》，絹本，水墨設色畫，藏於上海博物館。《富春山居圖》（前段）紙本，水墨畫，藏浙江博物館。《富春山居圖》（後段），紙本，水墨畫，藏台北故宮博物院。

倪瓚（一三〇一——一三七四），字元鎮，號雲林，幼霞等，無錫人。其家庭爲無錫豪富，資雄於鄉里，家中有清閨閣、雲林堂、逍遙仙亭、朱陽賓館，雪鶴洞等建築，花卉林木布於其間，環境幽雅，他常邀來當時名士書畫家談詩論畫。他家中收藏有眾多的書畫文玩，使他自幼就受到藝術薰陶。他在三十九歲時，受哥哥倪昭奎的影響，從金月岩學道，加入全真道教。他曾在玄中真師所建的玄文館中習道數年，與楊維禎、張伯雨、高麥邱等道友吟詩研道；他與黃公望甚友好，交往密切。五十歲以後，家道日衰，元末兵亂，散盡家資，浪遊於五湖三泖間，寓居田舍、寺觀，故又有「倪迂」之稱。他生平好學，詩詞書畫俱精，詩詞有古意，書法以漢隸見長，有晉人之風，畫以山水、竹石成就最大，多以水墨爲之。他的山



水畫初學於董源，參以荊關，兼及李成。晚年一變古法，以天真幽淡爲宗，筆法簡勁。他用筆方折，開創了「折帶皴」法畫山石，而畫樹木則用李成筆法。他的畫用筆輕而鬆，多用側鋒、燥筆，而少用潤筆，墨跡簡淡，世稱其畫惜墨如金，但是畫面卻顯得厚重清新，絕無纖細浮薄之感。他能以淡墨簡筆，有神地抓住整個畫面，於平淡中出奇無窮，後人讚爲：「天真幽淡，似嫩實蒼」。他將山水畫變爲表達情感的工具，是元代畫家的一大創造。他的畫中不畫人物，可是卻能將畫家的主觀情思滲入其中，來表現自我，達到山水畫的「有我之境」。倪瓚的作品主要取材於太湖風光，構圖極簡，多是疏林坡岸，淺水遙嶺，芳亭竹枝，荒無人跡，意境清遠蕭疏。他雖然也是以自然存在的物象作爲創作的源泉，但更著重抒情，不刻意追求形似，而把自然物當作寄興寫意抒發自我的一種依托，如他自己所說：「逸筆草草，不求形似」，「聊寫胸中逸氣」。

他一生多作小品畫，現存主要作品有：《水竹居圖》軸（中國歷史博物館藏）、《安處齋圖》卷、《漁莊秋霽圖》軸（上海博物館藏）、《秋亭嘉樹圖》軸、《幽澗寒松圖》軸、《春山圖》橫幅、《怪石叢篁圖》軸、《竹枝卷》、《梧竹秀石》軸（以上三件均藏於故宮博物院）、《江岸望山圖》軸、《贈周伯昂溪山圖》軸、《虞山林壑圖》軸、《紫芝山房圖》軸（台北故宮博物院藏）等。

《水竹居圖》軸，紙本設色，作於至正三年（一三四三），是他的早期作品。畫面章法平整，結構嚴謹，山石多用披麻皴，以青綠重色敷染，較多地保留了董、巨畫法。

《安處齋圖》卷，紙本，是他五十歲以後的作品。該畫以墨筆坡陀林屋、湖光遠岫，結構蕭散，筆法簡逸。多以披麻皴和折帶皴間用，以乾筆鉤皴，石頭多帶圭角。

《江岸望山圖》、《紫芝山房圖》、《贈周伯昂溪山圖》是他六十歲以後的作品。倪瓚中晚年以後多採用平遠構圖，近處佈置高樹數株，中間是遼闊的水面，遠山放到畫面的最上部，構成了兩段式章法，中間以款識連接上下景物，全圖渾然一體，俱有遼闊曠遠的藝術效果。他六十歲以後的山水畫很少設色，筆法日趨蒼秀。

倪瓚、黃公望、吳鎮、王蒙，被明人尊為元代山水畫四大家，他們對明、清以來文人山水畫有重要影響。

方從義，也是元代著名的道士畫家。字無隅，號方壺，自號金門羽客、鬼谷山人等，江西貴溪人，生卒年代不詳。方從義早年入道，師從金月岩，為龍虎山上清宮道士。龍虎山為道教第三十二福地，自晉代開始一直為張天師後裔的世居之地。清幽的山水，深厚的道教影響，造就了他不同凡響的書畫氣質。他放浪於山水之間，「雨後放龍耕綠野，日中呼犬試丹砂」，「每讀內篇消永日，還將生紙寫遙山」（見成廷珪《居竹軒詩集》）。至正初，金月岩

羽化後，他離開龍虎山浪遊各地。至正三年（一三四三）到達大都，但「曾未旬日，即思南還」（見《危太樸文集》）。這次北遊使他大開眼界，正如他自己言：「太行者，天下之脊，而居庸、虎北者，天下之岩險也。其雄傑奇麗，非江南所有；天府之藏，王公巨人之所有，皆古之名畫，余所願見者，今皆見之，而以慊吾志，充吾之所操，吾非若世俗者區區而至也」（《青陽文集》卷四）。北方森嚴的氣象，峻厚巍峨的山川，為他的畫筆增添了豪氣。王公貴族所藏的歷代名畫給他的創作提供了借鑒，對他的繪畫藝術的發展有很大的促進。

房從義早年學米友仁、董源、巨然之畫法，以後又學趙孟頫、高克恭的畫學。他的畫風格瀟灑，無塵俗之氣。作為道士的房從義，不滿異族的統治，不事仕途，悠閑於林泉之間，如孤雲野鶴，清靜無為，以畫為樂，這種人生觀和審美思想，使他筆下所畫的景色多是冷漠、幽僻，塵烟絕少的地方。他的畫以幽為特色，高山奇峰，深谷幽澗，古樹老屋，野水孤舟，給人以深沉、奇特和悲壯之感，表現了他的畫早年嚴謹，晚年不拘於形，用筆奔放，滿含激情。唐肅說他的畫是：「其心與道俱，知與神通，揮洒翰墨之際，千態萬狀，不假摹擬，渾然天真，而超出乎丹青畦畛之外」（見《丹崖集》卷五）。後人認為他的畫有點「外道」，所以盡管他的畫格極高，藝術造詣精深，卻因為過於不重形，從而影響不如黃公望、倪瓚等人。

另外，他的人物畫也很出色，例如《東晉風流圖》卷中，「右軍坐亭中，倚欄俯視，鵝羽浮沉水面，髭髯飄拂，姿致生動」（見吳升《大觀錄》），筆墨極簡練。又據記載，他也善畫墨竹。畫史記載他的畫跡有四十餘件，現存有六件：

《白雲深處圖卷》，紙本，水墨畫，藏於上海博物館。畫面爲一泓清水環繞孤村，叢林擁屋，溪橋連接著被雲霧隔斷的峰巒，背後有淡淡的遠山。該畫用筆飽滿滋潤，色澤清秀、層次分明，頗似米法。

《雲山圖卷》，紙本，淡色，藏於上海博物館。畫面中竹林、茅屋、人物及雲朵均用乾、濕筆混雜而成。筆法蒼秀簡遠，極爲清秀生動，俱有小米畫法。

《山陰雲雪圖》軸，紙本，水墨畫，藏於台北故宮博物院。構圖簡約，以墨趣見長，有高克恭畫風。

《高高亭圖軸》，紙本，水墨畫，台北故宮博物院藏。畫中山水樹木用闊筆草草畫出，稍分濃淡，白雲用碎筆鉤出。畫中的欄杆、老翁和茅亭精心刻畫，風格野逸而又精緻，意境無窮。

《武夷放棹圖軸》，紙本，水墨畫，北京故宮博物院藏。畫法頗受董、巨影響，構圖奇特，筆法抑揚頓挫，神氣貫通。

《神岳瓊林圖軸》，紙本，淡色，台北博物院藏。筆法蒼勁渾圓。

善畫山水的道士畫家還有：簡天碧，作《西山南浦圖》；上清宮道士徐雪舟，善畫，曾為藍智畫《藍澗草堂圖》；周耕雲作《龍虎山仙岩圖》；康煉師作《天岳圖》；照靈觀道士富怒，吳江人，善詩畫，作品有《仙山訪隱圖》；王正貞、徐太虛也善畫山水。

梅蘭竹菊四君子畫在元代非常盛行。四君子畫構圖簡潔，筆法與書法相以，用書法去寫竹葉、蘭草、竹竿、梅樹更出效果，所以十分適合文人手筆。另外，人們還認為，梅之高潔，竹之堅貞、蘭之靜逸，菊之孤傲，能夠代表文人情操和胸懷。在元代，四君子那種直立不偏，挺拔不彎的形象，被認為能反映民族的氣節，故頗受文人畫家的青睞，所以善畫四君子的畫家佔畫家總數的三分之二。道士畫家中善畫四君子之人也很多，尤以畫竹和梅者更多。有史料記載者為：

張羽材，字國梁，別號廣微子，第三十八代天師，襲正一教主，封留國公，居龍虎山。他善書畫，尤以畫墨竹和龍為長，相傳他畫的龍變化不測，了無粉本，求者鱗集。晚年因道教事務之故，很少動筆。據《丹青志》云：「人有絹素，輒呼曰：『畫龍來！』頃之，忽一龍飛上絹素，即成畫矣。」

張嗣德，羽材子，號太乙，第四十代天師，善畫墨竹，兼畫禽鳥。

鄒復雷，鶴東道士，別號洞玄丹房主，齋名「蓬蓽居」。能詩善畫，尤好畫梅花。他畫的梅，風枝雪蕊，莫不曲盡其妙。傳世作品有《春消息圖卷》，紙本，水墨畫，畫中梅樹枝干如篆，花蕊如珠，宛然素壁紙窗月明相對。

鄒復元，善詩畫，工畫墨竹。

趙元靖，浪遊於閩，浙間，以畫墨竹出名，每到一地，必於壁上淋漓作畫。相傳其得華光老人不傳之妙。

又有彭道士，茅山道士，善畫，有《梅花仙子圖》傳世。道人衲子善畫四君子；盧益修善畫水仙。

歷來道士喜歡畫龍，元代也一樣，善畫龍的道士除天師張羽材外，還有，第三十九代天師張嗣成，羽材子，能畫龍，作有《廬山圖》。吳霞所，龍虎山道士，善畫龍。肅得周，自號愚翁，善畫龍，自稱愚龍，為一代能手。周愚、曾王龍也善畫龍。

元代善畫的道士還有杜道堅、張元清、莫起炎等多人。

綜上所述，元代道教美術是比較發達的，在我國繪畫史上佔有重要地位。

## 第五節 明代文人道畫和著名的道士畫家及

### 其作品

明初恢復了畫院，尤其在宣德、成化、弘治年間，院內的畫家多達千餘人。朱元璋時，刑罰嚴酷，畫家趙原、周位、盛著因所畫作品不合帝王的意而被殺。所以畫家們懼怕因畫招罪，便時刻警惕，竟尚摹仿古人，所畫作品皆有所師法，很少有獨創。這種摹仿古人，不以自然造化為師的畫風，束縛了繪畫藝術的發展，故元人繪畫的放逸之風，此時為之驟斂，例如明初山水畫家多依南宋畫家馬遠、夏珪之法。為了迎合明代帝王的喜好，畫風趨於妍麗工緻，然而卻失卻了生氣和氣魄。這種脫離現實生活，在前代文人畫思潮支配下形成的復古主義和形式主義傾向，引申到師承門戶之間，便形成了宗派體系，明代畫界分為院派，浙派和吳派，還有松江派、華亭派等等，一直影響到清代繪畫。

明代畫院與宋畫院無論在編制、職稱上都不同，並且沒有一定的隸屬，例如畫家倪達、李在等曾「值仁智殿」，受太監、少監管理，而吳偉的官職卻是錦衣衛所屬之職。唐寅、仇

英、邊文進均屬院派，畫風工麗，基本屬於南宋畫院的風格。

以戴進、吳偉、藍瑛為代表的浙派畫家沿襲了南宋畫院風格，有較高的繪畫技巧，善於摹仿前人的作品，有一些作品藝術價值較高。

以沈周、文徵明等江蘇地區畫家為主的吳派畫家，多出於士大夫階層，追求畫面的筆墨效果，「氣韻神情」和風流蘊藉的畫風。但他們的作品題材狹窄，所體現的情感貧乏，多重復前人的詩意和情調，構圖技巧也沒有突破前人的傳統。

明代中晚期院外畫家逐漸衝破禁錮，使山水、花鳥畫有一定的進步。

明代的人物畫很少，並且多是以風俗故事為繪畫主題，道釋人物畫極少。寺觀壁畫和反映宗教內容，用於宗教活動的水陸畫雖然很發達，卻基本上是匠人之作，文人畫家已極少參與。總之，隨著封建制度的沒落，反映封建士大夫生活的文化藝術也趨於衰敗，代之而起是民間文化的興起，美術活動進一步走向民間，為人民大眾所喜愛的版畫、年畫、戲曲畫、插圖畫，以及反映宗教內容的水陸畫逐漸興盛；反映世俗生活內容的泥塑、陶瓷、玉器、木雕等民間工藝也有較大發展。

這一時期的文人畫家很少作道畫，即便以神仙為題材作畫，也旨在表現借題抒懷或筆情墨趣，只有觀賞價值而無禮拜價值。道士畫家視繪畫為修身養性，自我完善之手段，所畫作



品多是山水和花卉。這一時期善畫道教人物畫的文人畫家主要有倪端、蔣子成、吳偉、丁雲鵬、汪肇、鄭文林、張路、崔子忠、唐寅等。

倪端，字仲正，杭州人，工畫道釋人物，其畫超妙不落恒蹊。

蔣子成，一作子誠，陽羨（今江蘇宜興）人。初學畫山水，後改畫道釋人物，善用水墨，傅彩精緻。成祖時入京為宮廷畫家。為明代道釋人物畫第一手。

丁雲鵬，字南羽，號聖華居士，休寧人。善畫道釋人物畫，學吳法，白描畫法似李公麟。其弟子李麟，浙江人，也善畫道釋人物，深得古法，白描鐵線似蕓葉條，舉筆成章，不假思索。他還善用焦墨。

吳偉，字士英、次翁，號魯夫，江夏人。善畫山水，兼長人物。其人物畫，落筆不甚經意，以秀勁見長。他畫的《仙女圖》，水墨寫意人物，瀟灑大方。作品《崆峒問道圖》，藏於天津藝術博物館；《北海真人圖》，藏台北故宮博物院；又有《芝仙圖》、《二仙圖》等。

汪肇，字德初、克終，號海雲，休寧人。善畫山水，兼畫人物，師吳偉畫法，作品《拐仙圖》軸，描繪八仙中的鐵拐李，藏於上海博物館。

鄭文林，號顛仙，福建人，工畫山水人物，傳世作品有《二仙圖》軸，《女仙圖》軸，現藏中央美術學院。

張路，字天馳，號平山，開封人。善畫人物，筆勢遒勁，作品《吹簫女仙圖》軸，藏於北京故宮博物院。另外，他畫的十八幅《仙人圖》，畫的人物、構圖各不相同，有的有背景，有的無背景，有的仙人在雲中，有的駕鶴飛翔，有的乘龜而行，還有的盤膝而坐，他們中有太上老君，南極仙翁、北極大帝，還有鐵拐李。畫法為兼工帶寫，筆勢流暢，十分生動。

馬守真（一五四八—一六〇四），一作守貞，小字玄几，又月嬌，金陵人。善蘭竹，又兼畫人物，所作《群仙高會圖》卷，收錄於《中國名畫寶鑑》中。

崔子忠，初名丹，字開予，後更名，字道母，號北海，萊陽人。他的人物畫與陳洪綬齊名。他畫的《長白仙跡圖》，絹本，作於崇禎七年（一六三四），圖中表現了道士張東華持杖立於山岩之上，身傍玉兔回首仰視主人。人物用淡色渲染，再用重色勾勒，用水墨畫鬚髮，山石著青綠，畫面和諧，頗有裝飾效果，該畫現存上海博物館。又有《雲中玉女圖》傳世。

唐寅（一四七〇—一五三三）字伯虎，又字子畏，號六如，吳縣人。能詩善畫，自稱「江南第一才子」。兼工人物、山水、花鳥，均有成就。他的畫風格靈秀清麗，筆勢勁爽，揮洒自如，設色妍麗。他畫的《東方朔圖》軸，寫意白描，東方朔一手拿桃，一手攜衣裙，面帶笑容，頗為詼諧有趣。

又如張靈畫的《織女圖》為水墨寫意人物，畫中織女衣裙下擺虛去，雖未畫雲，卻似在雲

中飄蕩。其他還有顧應文，畫道釋人物超脫時習；張繼所畫道釋人物畫瑰麗侈貴，為宣宗時名手；張世祿的道釋人物畫名重一時；阮福之道釋神像，比擬子成；馬俊之工鬼神，得其至妙。又有張倫、張靖、胡隆、徐開晉等作有道釋人物畫。

宋明理學的深入，封建專制統治的加強，使得明代道士畫家也一樣放棄了師造化、法自然的道教審美思想。他僅把繪畫當作修身養性之手段，或玩賞寄情之對象。另外，明朝代替蒙古族建立的元朝，漢族士大知識分子也不再把信奉道教作為逃避外族侵略的出路，故明代善繪畫的道士，無論在人數，還是繪畫成就，都不如宋元兩代。而且道士畫家繪畫題材也主要是畫山水、花卉、蘭竹等，畫人物畫者極少。從現有資料中可知的道士畫家約有二十餘人，其中最著名的是冷謙和二位張天師。

冷謙，元末明初著名的道士，字啟敬，號龍陽子，杭州人。他精通音律善鼓琴，明初曾為太常協律郎。他也善繪畫，曾與元畫家趙孟頫、黃公望等均有過往。據說他與趙孟頫同觀李將軍畫，回去後便可用其法作畫。

張宇初（？——一四一〇）道士，正常子，字子璿，又字信甫，號無為道人，江西貴溪人，第四十三代天師。他頗有文才，擅畫墨竹，並精於蘭蕙，兼長山水。作品有《秋林平遠圖》；洪武三十一年（一三九八）所畫的《夏林清隱圖》軸，現存日本。著作有《峴泉文集》二

十卷。

張宇清（？——一四二七）字西壁，字初弟，襲四十四代天師，善畫山水，傳世作品有宣德二年（一四二七）作《思親慕道圖》卷，收錄於《神州國光集》；《牧牛圖》軸，收錄於《中國歷代名畫集》。

王國舜，道士，又作正國，號桂宮，南京人，曾住江寧朝天宮，萬歷間居太倉。善畫人物，筆意古樸，似吳偉畫法。相傳他曾爲周百戶畫龍於壁間，一日大雨，雷電繞壁，雨停後惟見烟楮，而龍已脫去（見《蘇州誌》）。

吳伯理，道士，號巢雲子，曾居江西龍虎山，永樂時居嘉定之鶴鳴山，善畫枯林竹石。吳孺子，道士，字少君，號破瓢道人，元鐵道人，金華人，居赤松山。嘗以黃冠雲遊於吳楚間，善畫雞鷺水鳥，芙蓉蘆藻。其畫幽峭閑適，嫣然有致，風格獨特。只是每年只畫一、二幅，作品不多。山水畫學王蒙畫法，作品有《洗硯圖》，畫中於疏林下略露灘磧，委一硯於草中，不畫人物。

萬福敦，道士，號玉山，明世宗時賜號清微神霄演法真人。其善畫蘭竹，清逸有韻。張復，道士，字復陽，號南山，善畫，仿吳偉畫法，蒼鬱淋漓，幾欲亂真，草樹人物，各臻其妙。

彭玄中，道士，號檜亭，善畫山水。

彭玄明，道士，湖南人。居金壇茅山華陽館，善畫山水，作品有《秋山圖》、《圯橋進履圖》等。

無爭風水道人，女道士，善畫蘭竹。

其他道士畫家如：沈明遠，浙江人，善畫山水。沈禮，金陵人，工山水畫。汪之寶，江西人，工書畫。周草窗，雲南人，工水墨畫。高道士，宣德時人，善畫山水。翁孤峯，善畫魚，另外還有張墨崖、唐道士、張迪啟、劉端陽、肅以德等等，均善繪畫。

這些道士畫家也和文人畫家一樣多畫山水、花卉，極少畫人物。可見，明代時繪畫是爲了自身的煉養和陶冶性情。

## 第六節 清代文人道畫和著名的道士畫家及其

### 作品

清代的文化藝術因民族壓迫的嚴酷，文字獄的屢興，使明末才有的一點浪漫主義思想，

代之以復古主義和傷感情緒。所以，表現在繪畫上，雖然清代不少帝王喜好繪畫，朝野文人也有不少善畫之士，卻沒有突出的成就。在清代畫壇上佔統治地位的正統畫派，是以王原祁爲代表的復古派，這一派畫家包括有王時敏、王鑒等人，他們主張「師古人之心」和「師古人之跡」，造成了清代繪畫的逐漸衰退的局面，可以說是帶淚的繪畫，國破家亡，異族統治，社會的苦難，使他們的作品構圖簡約，造型突兀，筆法剛健，甚至所表現的客觀對象完全突破了常格和真實形象，將畫家的主觀意識和要表現的客觀對象相結合，以表現他們對現實的強烈不滿和孤寂、冷漠、感傷與悲哀的內心世界。清中葉以後，沒落的封建社會造成了封建文化的沒落，正如康有爲所說：「中國畫學，至國朝而衰弊極矣！豈止衰弊，至今郡邑無聞畫人者，其遺餘二三名宿，摹寫四王、二石之糟粕，枯筆如草，味同嚼蠟，豈能傳後以與今歐美，日本競勝矣。」

清代專畫人物畫的畫家很少，即便有畫人物，也多是反映文人士大夫的風俗畫，很少畫道釋人物畫，那極少的以道教神仙爲題材的畫也更注重於觀賞價值。道教神仙畫多爲畫工所作。

清代善畫道釋人物畫的畫家有：

呂學，字時敏，又作時毓，號海岳，又作海山，浙江湖州人。工畫人物，曾爲吳江平望

鎮城隍廟作《天尊》壁畫，赫赫有神威，只是稍欠含蓄。

丁觀鵬，乾隆時人，善畫道釋人物，曾仿顧愷之所畫的《洛神賦》。

陳書（一六六〇—一七三六），清代女畫家，號上元弟子，浙江人。善畫山水、人物，筆力遒勁，風格簡古。曾畫關帝、呂祖，觀音等道釋人物畫，頗俱風儀。曾畫《仿陳道復水仙圖》。

高其佩（一六七二—一七三四），字韋之，號且圓，鐵嶺人，擅畫花鳥、走獸、人物、山水，畫法簡練蒼勁。他畫的指畫《鍾馗》，筆墨淋漓，頗俱神韻。北京白雲觀尚存其所畫《花卉群仙圖》等。

華岳（一六八二—一七五六），字秋岳，號新羅山人，善畫山水，道釋人物、花鳥等，曾作廟宇壁畫。其畫重寫生，構圖新穎，常用枯筆、干墨、淡彩，風格樸素。他畫的《鍾馗嫁妹圖》，構思獨特，圖中鍾馗正氣凜然地騎在驢子上督察眾小鬼，小鬼們在前面勞役當差，極盡阿諛奉承之能事，非常生動詼諧。

黃慎，字恭壽，又字恭懋，號瘦瓢子，東海布衣等，福建寧化人。師上官周學畫，善畫人物，筆法工細，衣紋、髮鬚都盤曲飛動，筆法如草書，又如古篆，輕重、疏密、粗細、濃淡極富節奏感，柔渾含蓄。所畫作品多以神仙事跡為題材。他畫的鍾馗面容和善，雙肘依在

一棵斜樹上，雙目凝視前方，極富人情味，已不再是那役使鬼卒，而且醜陋的鍾馗了。

許從龍，字佐王，號虎頭，浙江嘉善人。善畫山水、花鳥，學宋人畫法；又工道釋人物畫，形象詭奇，不用粉本。

閔貞（一七三〇—一七八八），字正齋，江西人。善畫山水，兼畫道釋人物畫。他的人物畫，衣紋隨意轉折，揮洒自如，傳色善用淡赭石，墨色交融，別俱一格。他畫的《鍾馗像》威武可怖。

羅聘（一七三三—一七九九），字隄夫，號西峰，安徽人。他是金農的弟子，「揚州八怪」之一，善畫人物、山水、花草，尤善畫鬼。他的畫筆調清奇，頗俱神韻。在他畫的《醉鍾馗圖》中，鍾馗喝得大醉，雙目微閉，面帶笑容，上身半裸，眾小鬼正扶著前行，背景畫有山石、樹木、小橋流水。畫中鍾馗和小鬼都談諧有趣，而不是猙獰可憎者。

蘇六朋，字枕琴，號怎道人，別署羅浮道人，廣東順德人。他善畫道釋人物、山水，筆法流暢簡括，尤以民間風俗畫最爲世人稱道。

任熊（一八二〇—一八六〇），字渭長，號湘浦，浙江蕭山人。善畫人物、山水、花鳥、虫魚、走獸，尤其善畫道釋神仙畫。他的畫筆法圓勁，人物形象奇古誇張，衣褶銀鈎鐵畫，得陳洪綬畫法，又有所創新。他的《列仙酒牌》畫譜，刻印行世。



任頤（一八四〇——一八九六），字伯年，浙江山陰人（今紹興）。少年時曾參加太平軍，後從任熊、任薰學畫。他工畫山水、人物。花卉翎毛，從工筆到潑墨寫意無不精通、畫風清新，形象生動，設色鮮明，為晚清畫壇巨匠。他畫的道釋人物畫也十分精彩，例如他畫過多件《鍾馗像》，形象多彩多姿，筆墨揮灑簡練。他畫的《祝壽圖》，眾仙人在水中或步行，或乘扁舟、或乘神獸，或安詳地坐於水面上，姿態各異，神情談諧，衣紋線條挺健，為清代人物畫中佳作。

又有張問陶的《神仙採芝圖》立幀，以詩人之筆，野逸之趣，自成絕品。改琦的白描《桃花麻姑青鸞白虎圖》，純用金粉，尤為輝煌奇妙。揚州畫家陳崇先，字若木，善畫土地。王國材善畫仙釋人物。陳炳善畫神像。陸靖之水墨道釋人物，尤為別緻，徐枋有《深山讀易圖》、《群仙拱壽圖》等。

北京白雲觀尚保存有：道光庚戌年陳鑑畫的《雪山應聘圖》橫幅，為寫意人物畫。畫中丘處機帶領十八位弟子，在蒙古兵護衛下翻山越嶺，奔雪山而去。構圖簡潔、氣勢磅礴，筆法蒼勁。晚清畫家黃益如、竹禪所畫的神仙人物畫《八仙圖》等。

清代善於繪畫的道士也很多，有史可證的約七十餘人，其中最為著名的是朱杓、牛石慧、蘇長春等。

朱韋（一六二六——一七〇五），名統鑒，南昌人。他是明寧王朱權的後裔，明亡後先落發爲僧，三十六歲時又改做道士，居南昌南郊天寧觀，後改名爲青雲譜道院。他的別號甚多，八大山人、雪个、傳綰、个山、人屋、良月、道朗等等。他能書善畫，行楷學王獻之，行筆純樸圓潤，毫無明人氣習，狂草亦怪偉，自成一家。他的繪畫尤精，山水學黃公望畫法，喜用枯筆，畫面多爲荒涼，少有人烟，表現其因亡國而傷感之心境；他的花鳥畫受沈周、陳淳、徐渭等影響，簡單奇異，不落恒蹊，用筆用墨於豪放之中又帶有溫雅，於單純中又具有含蓄，獨樹風格，與石濤畫風異曲同工，對清代花鳥畫影響很大。他畫的鳥只畫一足，鳥的眼睛均向上視，所謂白眼向青天；又在作品中署名爲「八大山人」，這四個字連起來寫，看起來形似「哭之」或「笑之」，以寓其對清朝的不滿。他的畫印本很多，例如《朱韋書畫合冊》等，他是道士畫家中最有成就者之一。

牛石慧，道士，本不姓牛，相傳他即是明宗室朱道明，字秋月，道號望雲子，在南昌青雲譜出家。他善繪畫，受其兄八大山人影響，筆墨較八大山人更粗獷簡練。他的書法頗似黃庭堅風格。「牛石慧」三個字，草畫成「生不拜君」，可見其對清朝統治的不滿，對明王朝的懷念。他的畫跡傳世很少，現北京故宮博物院藏有其畫的《貓》，上海博物館存有《松鷹》等。

蘇長春（一八一四—？）字仁山，別號教固等，廣東順德人，玄妙觀道士。善畫山水、人物、花卉，畫風奇異，格調高古，有金石味。他的畫富有獨創性，常用疏放簡練的筆法，把人物性格，神韻勾畫出來。他畫的《蘇武牧羊》和《五羊仙跡圖》，筆墨粗獷簡練，頗似現代之速寫。道光二十六年（一八四六）畫的《三十六洞真君像》，現存廣東省博物館，《五羊仙跡圖》、《八仙圖》現存廣州市博物館。

清代道士畫家中善畫人物畫的極少，除蘇長春外，還有徐世極，善畫水墨人物，亦山水、花鳥、驟馬等，畫風清秀。

陳士英，道士，上海人，住岳廟，善於寫真，兼畫花卉。

善畫山水畫的道士畫家較多，約有二十多人：

王恒，道士，字健行，住婁縣（今上海松江）岳廟，善畫山水，又工寫真，其還通音律，能鼓琴。

湯謙，道士，南京人，善畫山水，學黃公望畫法，落筆縱橫有緻。

伊大麓，道士，字壽先，又作壽仙，號雲峰，吳縣人，居玄妙觀。善畫山水，得王翬，王原祁真傳，筆疎氣厚，異於時流，又兼畫花卉。

李友太，道士，字仲白，號大拙，天津人。為人迂直好義，性好金石書畫，精於古玩鑒

別，善畫山水，亦工人物。

李體德，道士，住蘇州穹窿山，善畫山水，得王竹峯之法，筆墨蒼厚，平生傑作有《長江萬里圖》，分爲四卷。

朱旭，道士，原名沂，字太初，號文江，又號小槎，浙江海鹽人，住海鹽邑廟。張謙弟子，善畫山水，得王翬畫法，兼畫花卉、人物。

朱福田，字樂原，號岳雲，住江寧上河麥浪舫，善畫山水，又工墨菊。

朱道士，佚其名，住江蘇無錫錫山香雪亭，善畫山水。

吉潮，道士，字亮初，號星槎，蘇州人，住北郭之鶴堂道院。其人相貌古野，見之如深山隱士，性清冷峻，畏俗如讎。他善畫山水，宗王翬、吳歷兩家，氣韻秀逸，又仿郭熙，愛畫棧道、雪山。

沈乾定，道士，字健石；又字紫冲，號退庵，住長洲（含蘇州）中和道院。師聽松山人學畫山水。

沈澄，道士，杭州人，後結茅超山。善畫山水，人稱其風格酷似石濤，蒼莽之氣，溢於楮墨。

茶連，道士，字洞泉，江蘇人，住明陽觀。善書畫，尤工畫山水。

劉本銘，道士，住安徽蕭縣真武廟，善畫山水，風格脫俗。

劉中理，道士，字蟬客，浙江人，居海鹽東岳廟，善畫山水，用筆清疎，蕭然遠俗。

張謙，道士，號斗南子，善畫山水，師董源、巨然畫法，但作品很少。

魏瓠，道士，住蘇州西道院，善畫山水。

滕鑒，道士，住蘇州西道院，善畫山水，學魏瓠畫法，畫風疎秀。

道人汪鑰、馮鉞、張適、袁隆、陳階平、陳燦、通道士等也善畫山水。

清代善畫花卉的道士畫家最多，有史可考的約近三十人：

卞賽，女道士，字賽之，號雲裝，又號玉京道人，居虎丘。善畫蘭草、風枝嫋娜，又間畫山水，且喜畫仕女於圖中。她還知詩書，通音律。

王至淳，道士，字璞山，上元（今南京）人，住隱仙菴。能書，工詩詞，又善畫梅花。

王喬年，道士，字鳴遠，住杭州奉真道院。善畫花卉，設色艷麗，又工書詩。

王蓮，女道士，（又有人說是女尼），號清微道人，又號玉井道人，嘉道年間（一七九六—一八五〇），無錫人。自幼出家，工詩畫，善繪蘭竹，多作小幅，娟靜疏朗，別俱風格。畫跡有《空山聽雨圖》，畫上有名流題咏者百餘家。

莊理，道士，號灌園，江蘇人，住清真觀。善畫花卉、翎毛，又善吹洞簫，鼓琴，為人

直率，無流羽之俗習。

沈春林，道士，住南京飛雲閣。善畫蘭、菊，筆墨頗有韻致。嘉慶年間（一七九六—一八二〇）與朱魯南等十九人結成金陵畫社。

吳浩，道士，字拙存，蘇州人，住北濠東山廟。他性情孤傲，能書善畫，尤善畫梅花。

高峻，道士，善畫花鳥，無師所出。

高道士，號鐵崖，江蘇人，善畫梅花。

理昌鳳，早年爲僧，後蓄髮爲道士。他善書畫，是鄭板橋的弟子，善畫蘭竹，頗有蒼莽之氣，溢於楮墨之間。

陳性清，道士，居蘇州玄妙觀，善畫花卉，蟲草等。

徐國祥，道士，居杭州洞霄宮，善畫蘭竹，冠絕一時。

金霖，道士，能以左手畫竹，其筆勢堅勁清利，頗有蘇軾、文同遺風，常於酒醉後潑墨於牆壁，作風篁數竿，離披散亂，令人感到秋氣滿室，蕭寥作響。

鳳來儀，道士，字古明，上海人，洞真道院住持，善畫蔬菜。

劉虛靜，道士，善畫水墨花鳥，兼工山水畫，筆法極爲精妙。

鄭濂，道士，善書畫，師憚壽平，工畫花卉。

施政，道士，學黃公望、吳鎮法畫山水，尤善畫竹。

趙蓮，道士，居浙江海鹽縣棲真觀，善畫梅花、蘭草。

張鶴，道士，上海城隍廟玉清宮住持，善畫梅花。

謝晉，道士，吳江棲真觀道院住持，善畫花鳥，兼畫山水，傳世作品有《群芳譜》長卷及《菊花寫生冊》。

黃鶴，道士，字含山，號青霞，又號跛道人，浙江人，居吳山玄妙觀，善畫蘭竹。

鍾樹，道士，工寫生花卉，畫跡有《芳草春駒圖》。

顛道士，佚其姓名，江寧人。他善丹青，山水畫瀟灑，花卉畫奇古，詩畫頗俱。石濤風格，畫跡《上天圖》，今藏於南京博物館。

樊鎮，道士，俗名嗣曾，住白馬廟，北京通州人，善畫花果竹石。

善畫花卉、翎毛的道士還有宗尹、俞芳、張臨、寶珍等。

善於繪畫的道士還有：

王堅，字梅琴，蘇州人，吳浩之徒孫，曾為北濠山廟住持，善於書畫，性情疏懶，輕意不畫，雖重金求購亦全不顧。

李樸，道士，字天才，號雪齋，居蘇州朝真觀，道號紫中道人，善書畫，筆墨設色俱

妙。

朱華，住持浙江乍浦苦竹山天后宮，善書畫，筆勢秀逸。

沈鶴懷，浙江乍浦城隍廟道士，善畫烟雨之景色；他畫的水墨雲龍，尤為獨特。

其他善於繪畫的道士為，劉敏、劉理德、劉爾端、沈心畹、沈蘊和、陳靜因、陸微、陸濟蒼、金象、金鼎、周士芳、馭鶴、俞桐、程聚、費密、錢天民、錢燦等。

清代以道教神仙為題材的民間美術作品，如版畫、插圖畫、年畫，裝飾畫也很盛行。

民國以後，道教日趨衰微，道教美術也走向沒落，但仍有少數優秀的道畫作品。例如北京白雲觀保存的徐燕遜畫的巨幅《鍾馗戲嬰圖》；四川青城山保存的張大千先生畫的《女仙圖》石刻；徐悲鴻先生畫的《紫氣東來》等都少有的神仙人物畫。

當代道教美術隨著宮觀的恢復雖有一定的發展，但與歷史上的輝煌時期是無法相比較的。

## 結束語

以上是筆者根據近年對道教美術研究的一點體會，將它寫出來，對中國道教美術的發展



過程作一概述。長期以來，人們對佛教藝術的研究下了很多功夫，並且很有成就。然而對道教美術的了解和研究卻很不夠。事實上道教美術是中國，也是世界藝術花園中的絢爛花朵。筆者想通過這本小書，向讀者介紹道教美術這一東方瑰寶。

顯而易見，道教藝術這一藝術世界的奇葩，不論是它的藝術風格，審美觀念，或者是它對人類藝術發展的影響，以及每個時期的特點和形成的原因等等，都不可能在這短短的小書中詳盡表述。道教藝術同其它宗教藝術一樣，有著深刻的地域、民族、文化等淵源，需要從民族心理，文化特徵以及所處環境等等多方面去探索，才能有所發現，有所領悟，不斷地加深對它的了解。

今天，在發掘和整理祖國文化遺產的時候，恢復道教藝術在中國藝術史上的地位，恢復它在東方藝術寶庫中的位置，應該是一件有意義的事。筆者把這本小書奉獻給讀者，希望能為弘揚我國傳統文化盡一點力。

## 中國文化史叢書

本叢書共六十六冊，每冊均二十餘萬字冠彩圖，是體認中國文化、充實家庭圖書、留傳子孫最好的寶藏。

序號	書名	作者	定價	
			精裝	平裝
1.	中國禮俗史	王貴民	360元	300元
2.	中國園林史	孟亞男	360元	300元
3.	中國官制史	孫文良	360元	300元
4.	中國目錄學史	李瑞良	360元	300元
5.	中國書法史	蔣文光	360元	300元
6.	中國武術史	張純本·崔樂泉	360元	300元
7.	中國工藝美術史	田自秉·楊伯達	360元	300元
8.	中國戲劇史	張燕瑾	360元	300元
9.	中國道教史	劉精誠	360元	300元
10.	中國佛教史	郭朋	360元	300元
11.	中國學案史	陳祖武	360元	300元
12.	中國民族史	楊學琛	360元	300元
13.	中國禪學思想史	洪修平	360元	300元
14.	中國民間宗教史	馮佐哲·李富華	360元	300元
15.	中國婚姻史	蘇冰·魏林	360元	300元
16.	中國音樂史	蕭興華	400元	340元
17.	中醫中藥史	魏子孝·聶莉芳	380元	320元
18.	中國數學史	李兆華	400元	340元
19.	中國建築史	蕭默	380元	320元
20.	中國文化史概論	劉志琴·吳廷嘉	360元	300元
21.	中國散文史	劉一沾·石旭紅	380元	320元
22.	中國詩歌史	張建業	380元	320元
23.	中國俗文學史	門端·張燕瑾	380元	320元
24.	中國小說史	韓秋白·顧青	380元	320元
25.	中國陵寢史	任常泰	380元	320元
26.	中國喪葬史	張捷夫	380元	320元
27.	中國宮殿史	雷從雲等	400元	340元
28.	中國政治學說史	鄭昌淦	380元	320元
29.	中國科舉制度史	李新達	380元	320元
30.	中國書院史	樊克政	380元	320元

31.	中國節令史	李永匡・王 熹	380元	320元
32.	中國茶酒文化史	朱自振・沈 漢	380元	320元
33.	中國舞蹈史	王克芬・蘇祖謙	410元	350元
34.	中國陶瓷文化史	李知宴	410元	350元
35.	中國貨幣史	李祖德・劉精誠	380元	320元
36.	中國商業政策史	吳 慧	380元	320元
37.	中國哲學史	孫開泰	380元	320元
38.	中國美學史	葉 朗	380元	320元
39.	中國天文學史	蔣樹人	380元	320元
40.	中國地理學史	胡 欣・江小群	380元	320元
41.	中國圖書史	陳 力	410元	350元
42.	中國賭博史	郭雙林・蕭梅花	390元	330元
43.	中國宦官史	杜婉言	360元	300元
44.	中國娼妓史	蕭國亮	390元	330元
45.	中國幫會史	赫治清・吳兆清	390元	330元
46.	中國詞曲史	張建業・李勤印	390元	330元
47.	中國繪畫史	徐 琛・張朝暉	380元	320元
48.	中國倫理思想史	唐字元	380元	320元
49.	中國教育史	程方平・畢 誠	390元	330元
50.	中國藏傳佛教史	冉光榮	390元	330元
51.	中國文字發展史	孟世凱	380元	320元
52.	中國新文化運動史	馬寶珠	380元	320元
53.	中國兵制史	赫治清・王曉衛	400元	330元
54.	中國法制史	鄭 秦	400元	330元
55.	中國人口史	閻守誠	400元	330元
56.	中國農業史	李根蟠	400元	330元
57.	中國都市生活史	閻崇年	370元	300元
58.	中國鹽法史	李明明・吳 慧	400元	330元
59.	中國屯墾史	張澤咸・郭松義	400元	330元
60.	中國海外交通史	陳高華・陳尚勝	400元	330元
61.	中國水運史	郭松義・張澤咸	400元	330元
62.	中國漕運史	李治亭	400元	330元
63.	中國土地制度史	林甘泉等	400元	330元
64.	中國租佃制度史	劉永成	400元	330元
65.	中國科技史	徐風先・曾雄生	400元	330元
66.	中國姓氏源流史	籍秀琴	400元	330元

以上六十六冊定價精裝25,200元，平裝21,100元