

■ 中国美术学院博士后流动站资助出版



——
【朝元仙仗图】新解

李明 著

仙道贵生 无量度人



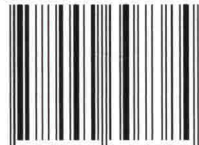
中国美术学院出版社 ■



中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS



ISBN 978-7-5503-0738-4



9 787550 307384 >

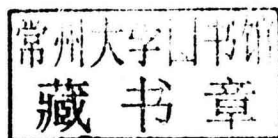
定价：42.00 元

中国美术学院博士后流动站资助出版

仙道贵生 无量度人

——《朝元仙仗图》新解

李明 著



中国美术学院出版社

责任编辑 徐新红
整体设计 黄婷婷
责任校对 钱锦生
责任出版 葛炜光

图书在版编目(CIP)数据

仙道贵生 无量度人 / 李明著. — 杭州: 中国美术学院出版社, 2014.7
ISBN 978-7-5503-0738-4

I. ①仙… II. ①李… III. ①中国画—人物画—绘画
评论—中国—北宋 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第168600号

仙道贵生 无量度人 ——《朝元仙仗图》新解

李明著

出品人 曹增节

出版发行 中国美术学院出版社

<http://www.caapress.com>

地址 中国·杭州南山路218号 邮政编码 310002

经销 全国新华书店

制版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷 浙江省邮电印刷股份有限公司

版次 2014年8月第1版

印次 2014年8月第1次印刷

开本 787mm×1092mm 1/16

印张 6

字数 60千

图数 49幅

印数 0001-1000

ISBN 978-7-5503-0738-4

定价 42.00元

目 录

小引 1

游走在艺术与政治之间的武宗元 4

“道释门” 21

《朝元仙仗图》 41

仙道贵生 无量度人 59

“双胞胎” 77

尾声 91

提起《朝元仙仗图》，但凡熟悉中国古代书画的人都不会陌生，它是当代著名中国绘画鉴赏和收藏家、美籍华人王季迁（1907—2002）生前最重要的藏品之一。

王季迁在中国书画收藏界可不是一般的人物，他出身于苏州望族，十四代曾祖王鏊（1450—1524）是明朝成化、弘治、正德年间的内阁首辅大臣，八世祖是乾隆、嘉庆年间的著名花鸟画家王武（1632—1690）。王季迁自幼也喜欢绘画，早年曾拜苏州顾麟士（1865—1930）为师，20年代又求学于吴湖帆（1894—1968），画虽未有大成，却在吴湖帆的启蒙下步入书画收藏之路，在上个世纪与庞元济（1864—1949）、张伯驹（1898—1982）、张大千（1899—1983）、吴湖帆、张葱玉（1914—1963）并称“字画收藏六大家”，1948年移居美国后，又广泛宣传中国书画，是将中国书画艺术介绍到世界的先驱之一。

一生与古董书画为友的王季迁虽拥有宋元明清历代名家的精品数百件，但他最为看重的却是这卷《朝元仙仗图》和1999年在纽约佳士得中国古代书画拍卖会上以143.25万美元代价拍得的郭熙（约1000—约1800）《秋山行旅图》，并称之为“二

宝”，也就是国宝级的文物。与拍卖购得的《秋山行旅图》相比，王季迁获得《朝元仙仗图》的经历更为传奇。20世纪50年代，《朝元仙仗图》尚在犹太古董商人Walter Hochstadter（侯时塔）手中，侯时塔将这卷画加上倪瓒（1301—1374）《虞山林壑图》和王季迁所藏的六幅画交换（三幅元画、三幅明画）。过了一段时间，侯时塔觉得吃了亏，就要打官司，说王季迁给的画有些是假的。王季迁说没钱请律师，就自己上堂，结果，赢了官司。¹如果说，《秋山行旅图》是凭143.25万美元这一当时中国古代书画拍卖的最高价而在王季迁富可敌国的收藏中获得了特殊的地位，那么，《朝元仙仗图》又是凭什么与之并驾齐驱？



武宗元《朝元仙仗图》（局部） 王季迁藏

从艺术角度上看，作者对人物造型颇具匠心，帝君庄严、神将威武，而金童玉女却天真无邪，有的秀润淑静，有的稳重沉思，有的慈祥娇丽，有的恬淡自然。乐师和玉女的头饰和发髻，描绘细致，变化多端，头戴凤钗，上着簪花，云鬟挽起，各极其态，极富神韵。

首先，在于《朝元仙仗图》中所描绘的内容，在58厘米高，777.5厘米长的画面上，八十七位神仙组成的队列正在缓步前行，地位最高的是东华和南极两位天帝君，他们头上有显示身份的圆光，其次是手执羽扇，气度不凡的扶桑大帝，另外还有真人、仙伯、仙侯、大神、神王、金童、玉女、力士、金刚、甲卒等，名目繁多。其中，六十五位神仙上方都有个小方框，里面的榜题书写着他们的神名。队列最前面是身穿铠甲、怒目圆睁的护法天将，其中一人还口喷仙火用以驱邪。行进在护法天将后面的是一群手持各种仪仗、器物的金童玉女和他们簇拥着的东华天帝君。紧随着的是八人一组，正在演奏仙乐的仙乐龟兹部，其中两人拨琵琶，一人击鼙鼓，一人击拍板，

其余四人分别吹笙、笛、排箫和苹篪。仙乐龟兹部后面又是以南极天帝君为中心的一群的金童玉女，其后是扶桑大帝和其他仙侯，画卷的最后是三位（实是四位，一位已残缺）的护法天将。整个队列浩浩荡荡地行进在一座长桥之上，两侧栏杆弯弯曲曲，桥下开满莲花，莲花间祥云缭绕，天上是瑞气升腾。如此庞大的画面规模，在中国古代绘画史上是极其罕见的。

当然，更为重要的是，至少从元代以来，《朝元仙仗图》就被归在北宋画家武宗元（？—1050）的名下，甚至被认为是留存下来的唯一作品。这不，卷首就是罗振玉（1866—1940）在丁卯（1927）仲秋塘沽寓所用大篆所署的“赵文敏公审定宣和御府著录北宋武宗元笔《朝元仙仗图》真迹”。那么，武宗元究竟是何许人也？



《朝元仙仗图》卷首

注释

1. 参见〔美〕杨凯琳编著《王季迁读画笔记》，北京：中华书局，2010，第331页。

第一章

游走在艺术与政治之间的武宗元

尽管在关于北宋绘画最重要的三本著作——《圣朝名画评》、《图画见闻志》和《宣和画谱》中都有武宗元的记载，却并没有提及他的生年，只有去世的时间——“寿终于宋仁宗皇祐二年”（1050）。黄苗子（1913—2012）按“寿终”推算，享年如在六七十岁，则当生于太宗初年（约976—989）年间。¹

关于武宗元的生平，刘道醇在《圣朝名画评》中记载甚详：

武宗元，字总之，河南白波人。世业儒，为乡里所重。父道与丞相文惠公随为布衣交，将宗元诣之。时方成童，大被称赏。文惠妻以外孙，用其荫得太庙斋郎。²

武宗元的父亲武道，是读书人，与真宗、仁宗时的大臣，位至宰相的王随（约975—1033）有“布衣之交”。一天，在拜访王随时带上了年幼的武宗元，谁知初次见面，王随就把外孙女（《宣和画谱》作外甥女）许配给他。之所以如此，武宗元外貌大约英俊潇洒，对答也一定聪敏机灵。婚后，因王随的关系，朝廷按照惯例封武宗元为“太庙斋郎”，主要负责在皇帝祭祀太庙时执掌俎豆和洒扫等事。“太庙斋郎”本身并无品秩，但却是为朝官子弟荫补起家之官，也就是获得了不通过科举而做官的“出身”，可谓爱情事业双丰收。

妻子爷爷的帮助使武宗元跨出了人生关键的一步，由布

衣变为了官员。做官，讲究武要能安邦，文要能定国，但据《宣和画谱》记载：“而宗元特喜丹青之学，尤长于道释。”³ 孔子（公元前551—公元前479）有“志于道，据于德，依于仁，游于艺”的古训，所以，绘画只算是小道。当然，统治阶层中也有喜爱绘画者，郭若虚在书写这段画史时就把武宗元和燕恭肃王、嘉王、李后主、燕肃、刘永年、郭忠恕、王士元、宋道、宋逋、文同、郭元方、董源等十三人归为一类，称之为“王公士大夫依仁游艺臻乎极至者”，⁴ 但这些“王公士大夫”从事绘画主要是将其作为仕宦生活的补充，在游戏笔墨中涵养性情，画科则多为花鸟和山水。譬如，文同（1018—1079）就擅长墨竹，武宗元却是“长于道释”。早在南齐，谢赫就指出绘画具有教化功能：“图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”⁵ 唐代美术史家张彦远（815—907）亦认为：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变测幽微，与六籍同功，四时并运。”⁶



文同《墨竹图》 台北故宫博物院藏

文同，字与可，梓州梓潼人，曾受命守湖州，故人称“文湖州”。文同擅画墨竹，知名一时。《宣和画谱》记载：“凡于翰墨之间，托物寓兴，则见于水墨之戏。”此图描写一枝迂曲之竹，枝节茂密，偃卧潇洒，恍若临风可动。

要论“成教化，助人伦”，人物画自然最为方便，东晋顾恺之（348—409）《女史箴图》就都是明证。“道释”虽属于人物画，却并非《女史箴图》那般描绘古圣先贤，而是宗教题材。从历史记载来看，除了为数不多的卷轴画，武宗元主要为开封、洛阳、许昌和嵩山等地的寺观绘制壁画。见于画史的有：北邙山老君庙壁、玉清昭应宫壁画、中岳天封观、洛中南宫、三圣宫东壁《十太一》、河南广福院回廊壁、许昌龙兴寺北廊《帝释梵王》和藏经院《旃檀佛像》、嵩岳庙壁《出队》等，似乎与“成教化，助人伦”关系不大，但奇怪的是，武宗元却在后来升迁至虞曹员外郎（正七品），这也是后世称他为“武虞曹”或“虞部”的原因，那么，“道释”绘画能为他的仕途带来怎样的帮助？

顾恺之《女史箴图》（局部）（唐摹本）大英博物馆藏

《女史箴图》取材西晋张华的《女史箴》，张华早于顾恺之约五十年，是一个政治家兼诗人。为讽谏晋惠帝之妻贾后的酷虐淫乱，写下了这一名篇。全文共十二节，或为抽象说教，或以历史故事为例阐扬封建宫廷妇女所应恪守的道德规范。《女史箴图》则以《女史箴》中的一节为一段（应有十二段，现存九段），每段均书写箴言一段，并绘一图，以可视形象解释发挥箴文的抽象说教。



郭若虚在《图画见闻志》中记载了这样一个故事：

（武宗元）尝于洛都上清宫画三十六天帝，其间赤明阳和天帝，潜写太宗御容，以赵氏火德王天下故也。真宗祀汾阴，还经洛都，幸上清，历览绘壁，忽睹圣容，惊曰：“此真先帝也。”遽命设几案，焚香再拜，且叹其画笔之神，伫立久之。⁷

武宗元被派往西京洛阳皇家道观上清宫绘制“三十六天帝”壁画，暗自将其中“赤明阳和天帝”的头像换成了太宗的形象，不久，真宗临幸上清宫，历览绘壁，立即认出是太宗真容，于是设几案焚香再拜，感叹其画笔之神，久久不愿离去。

“三十六天帝”是道教的重要神祇，上清宫壁画没有保留下来，只有通过元代永乐宫三清殿中的《朝元图》壁画来推想其宏大场面了。



马君祥等《朝元图》（局部） 山西永济永乐宫

永乐宫原在山西省永济县永乐镇，相传为道教祖师之一吕洞宾的故宅，因黄河水利工程改迁到芮城县。永乐宫中的无极门、三清殿、纯阳殿、重阳殿四处均绘有壁画，《朝元图》在三清殿内，有泰定二年河南马君祥父子的题名，画面上共有人物二百九十余个。

这个故事为我们观察宋代的“道释”绘画提供了线索。无独有偶,《图画见闻志》还记载了另一个故事:

景祐中,有画僧曾于市中见旧功德一幅,看之乃是《慈氏菩萨像》。左边一人执手炉,裹幙头,衣中央服,右边一妇人捧花盘,顶翠凤宝冠,衣珠络泥金广袖。画僧默识其立意非俗而画法精高,遂以半千售之,乃重加装背,持献入内闾都知。闾一见且惊曰:“执香炉者实章圣御像也,捧花盘者章宪明肃皇太后真容也。此功德乃高文进所画,旧是章宪阁中别置小佛堂供养,每日凌晨焚香恭拜。章宪归天,不意流落一至于此。”言讫于悒,乃以束缣偿之,复增华其标轴。即日进于澄神殿,仁庙对之,瞻慕戚容,移刻方罢,命藏之御府,以白金二百星赐答之。⁸

高文进款的《弥勒菩萨像》版画 日本清凉寺藏

画面上部两边分别刻有“待诏高文进画”和“越州僧知礼雕”的榜题,高文进为宋真宗帝后所绘的《慈氏菩萨像》,在构图上应该和这幅《弥勒菩萨像》相似,只不过把菩萨宝座两边的一对天女换成宋真宗和刘皇后的肖像。



仁宗景祐年间,一位画僧在汴梁集市上发现了一幅佛画《慈氏菩萨像》,左边男子身穿帝王服,右边女子头戴凤冠,画法精湛且有深意。画僧以五百钱买下此画,装裱一新,献给内府一位姓闾的宦官。闾宦官认识此画,画中身穿帝王服的男子和头戴凤冠的女子就是真宗和刘皇后,这幅画是高文进所绘,多年前供养在刘皇后寝宫的佛堂之中,后来流落民间。虽然高文进的这幅作品现在已经无法见到,但却有一幅高文进款的《弥勒菩萨像》版画流传了下来,或许可以从中想象《慈氏菩萨像》的大略面貌。

将帝王等同于佛道神祇，当然不是宋代才有，“皇帝即现在佛”的观念在公元6世纪的南北朝就已经出现，反映了世俗皇权与宗教权力的统一。唐代女皇武则天（624—705）宣称自己是弥勒下凡，据说洛阳龙门奉先寺的卢舍那大佛就是依据她的容貌雕刻而成。对此，北宋的统治者也有清醒的认识，宋真宗指出：“道释二门，有助世教。”⁹ 故《宣和画谱》的编撰者把“道释”列为各画科之首：

“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”艺也者，虽志道之士所不能忘，然特游之而已。画亦艺也，进乎妙，则不知艺之为道，道之为艺。此梓庆之削鐻，轮扁之斫轮，昔人亦有所取焉。于是画道释像与夫儒冠之风仪，使人瞻之仰之，其有造形而悟者，岂曰小补之哉？¹⁰



卢舍那大佛 洛阳龙门奉先寺

可见，宗教的背后其实是世俗政治，故武宗元以“道释”绘画获取功名也就顺理成章了。但奇怪的是，宋代开国皇帝并不是太宗赵光义（939—997），而是太祖赵匡胤（927—976），如果说根据金、木、水、火、土五行相生相克的理论，彰显赵氏因为火德而得天下的合法性，武宗元应该把“赤明阳和天帝”的头像换成了太祖的形象才对。这不禁让人联想到一个类似的故事：

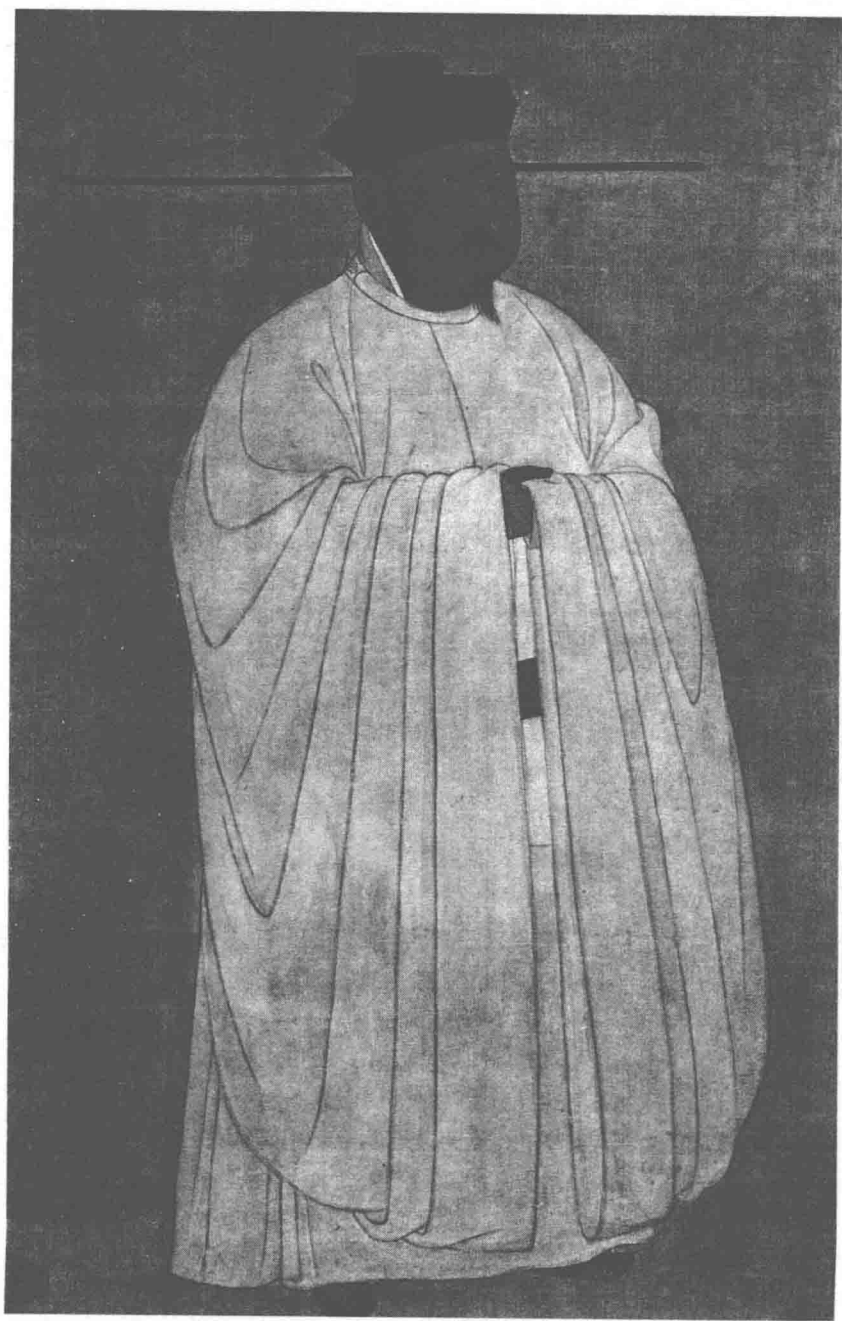
牟谷，字子冲，不知何处人。美风表，深晓相术，故于丹青中尤长写貌。太宗龙潜时，牟往事之。暨登位，得图画院祗候。端拱中诏随专使往交趾，密令遍写安南王黎桓并臣佐真像。以瘴海飘泊，近十馀年始还京师，值太宗已弃万国。章圣即位，亦优劳之。谷居阖闾门中，会上幸建隆观，以所画先帝御容张于户外。上见之果回目悚然曰：“大行皇帝也。”敕中使收之，执谷诣行在，问其故。对曰：“臣事先帝，待罪于图画院，使于异域，淹留岁月，还朝虽在先帝晏驾。伏惟陛下孝思训俗，臣所以追写者，广陛下罔极之心。先帝圣容，臣乞传貌。虽闻已敕沙门元霭为之，元霭之技能侧面。臣窃以南向恭已，圣人所以尊也，臣攻写正面者。”上许之，工毕加赐。¹¹

这位名叫牟谷的画家擅长肖像，由于其肖像画的技艺而在太宗朝入选画院，奉命随团出使交趾（今越南），返回时，太宗刚去世，真宗继位，为了获得新皇帝的认可，牟谷想了个办法。一天，得知真宗将巡幸建隆观，牟谷把自己画的太宗像张挂在门外，真宗见到太宗的画像非常惊讶，把牟谷捕来细问，牟谷才见到真宗，并请求奉旨追摹太宗画像。

主角同样是太宗和真宗，两则故事似乎都是在强调：较之宋代开国皇帝太祖，太宗对于真宗具有更为重要的意义。其实，这也并不奇怪，因为要论血缘关系，太宗与真宗是父子，而太祖与真宗却是叔侄，为什么会“兄终弟及”，就不得不提及北宋历史上的一个疑案——“烛影斧声”。

公元960年，后周殿前都点检赵匡胤发动了陈桥兵变，逼迫年幼的恭帝柴宗训（953—973）禅位，夺取了后周政权，改国号为“宋”，建立了赵宋王朝。公元976年，年仅五十岁的赵匡胤突然撒手归西。正史中没有关于他死亡原因的记载。神宗时，一位“交游尽馆殿名士”，常出入贵官显宦之家，了解很多内幕和传闻的和尚文莹在《续湘山野录》中记载：

太祖潜耀日，常与一道士游于关河，无定姓名，自曰混



佚名《宋太宗立像》 台北故宫博物院藏

沌，或又曰真无。每有乏则探囊金，愈探愈出。三人者每剧饮烂醉，生善歌步虚为戏，能引其喉於杳冥之间作清徵之声，时或一二句，随天风飘下，惟太祖闻之，曰：“金猴虎头四，真龙得真位。”至醒诘之，则曰：“醉梦语，岂足凭邪？”至膺图受禅之日，乃庚申正月初四也。自御极不再见，下诏草泽徧访之，或见於辘轳道中，或嵩、洛间。后十六载，乃开宝乙亥岁也，上已袂褰，驾幸西沼，生醉坐于岸木阴下，笑揖太祖曰：“别来喜安。”上大喜，亟遣中人密引至后掖，恐其遁，急回辔与见之，一如平时，抵掌浩饮。上谓生曰：“我久欲见汝决克一事，无他，我寿还得几多在？”生曰：“但今年十月廿日夜，晴，则可延一纪；不尔，则当速措置。”上酷留之，俾泊后苑。苑吏或纪见宿于木末鸟巢中，止数日不见。帝切切记其语。至所期之夕，上御太清阁四望气。是夕果晴，星斗明灿，上心方喜。俄而阴霾四起，天气陡变，雪雹骤降，移仗下阁。急传宫钥开端门，召开



佚名《宋太祖坐像》 台北故宫博物院藏

封王，即太宗也。延入大寝，酌酒对饮。宦官、宫妾悉屏之，但遥见烛影下，太宗时或避席，有不可胜之状。饮讫，禁漏三鼓，殿雪已数寸，帝引柱斧截雪。顾太宗曰：“好做，好做！”遂解带就寝，鼻息如雷霆。是夕，太宗留宿禁内，将五鼓，周庐者寂无所闻，帝已崩矣。太宗受遗诏于枢前即位。遽晓登明堂，宣遗诏罢，声恸，引近臣环玉衣以瞻圣体，玉色温莹如出汤沐。¹²

赵匡胤还没有发达时，曾和一位道士交往甚密。有一次，道士喝得酩酊大醉，预言赵匡胤要做皇帝。后来这个预言果然实现了。公元976年，赵匡胤在上巳节活动中又碰到这位道士，就立即把他请到宫中开怀畅饮。赵匡胤对道士说：“我一直都想见你，问问我还有多长的阳寿？”道士说：“今年十月二十日夜晚，如天空晴朗，你的寿命还有十二年，如天气不好，那你马上要采取措施。”到了十月二十日晚上，赵匡胤登楼观察，发现天气晴朗，非常高兴。但不一会，天气突变，大雪骤至，急召弟弟赵光义进宫。兄弟两人对坐饮酒，太监宫女全部退下。从远处眺望，隐约见到烛光下赵光义有时避席，做推辞状。一直喝到三更，外面的雪已有好几寸了。两人来到殿外，赵匡胤一边用柱斧戳雪，一边对弟弟说：“好做，好做。”然后就回去睡觉了，不时鼾声如雷。当晚赵光义就留宿宫中，天将五更，突然听不到赵匡胤的鼾声，一看，已经死了。于是，赵光义接受遗诏，在赵匡胤的灵柩前继位。

这是关于“烛影斧声”的最早文献。司马光（1019—1086）在《涑水纪闻》中的记载又有所不同：

君倚曰：太祖初宴驾，时已四鼓，孝章宋后使内使都知王继隆召秦王德芳，继隆以太祖传位晋王志素定，乃不诣德芳，径趋开封府召晋王。见医官贾德玄先坐于府门，问其故，德玄曰：“去夜二鼓，有呼我门者，曰：‘晋王召。’出视则无人，如此者三。吾恐晋王有疾，故来。”继隆异之，乃告以故，叩门与之俱入见王，且召之。王大惊，犹豫不敢行，曰：“吾当以家人议之。”入久不出，继隆趣之曰：“事久将为他人有矣。”遂与王雪中步行至宫门，呼而入。继隆使王且止其直庐，曰：“王且待于此，继隆当先入言邪？”德玄曰：“须便应待直前，何待之有？”遂与俱进至寝殿。宋后闻继隆至，问曰：“德芳来邪？”继隆曰：“晋王至矣。”后见王，愕然，遽呼“官家”，曰：“吾母子之命，皆托官家。”王泣曰：“共保富贵，无忧也。”德玄后为班行，性贪，故官不甚达，然太宗亦优容之。¹³

赵匡胤去世已是四鼓时分，宋皇后派太监王继恩召第四子赵德芳进宫，王继恩奉诏后却并未去召赵德芳，而是直接通知赵光义。赵光义立即和王继恩一起进宫，宋皇后听到王继恩已经回来了，就问：“德芳来吗？”王继恩回答：“赵光义到了。”宋皇后大吃一惊，知道事有变故且无法挽回，只得以“官家”相称，这是北宋对皇帝称呼，以乞求保全母子性命，赵光义则以共保富贵相承诺。

宋皇后的委曲求全并没能够保住儿子的性命，赵匡胤共有四子：赵德秀、赵德昭、赵德林和赵德芳。其中，赵德秀和赵德林早亡，尚余赵德昭和赵德芳。仅过三年，赵光义逼迫赵德昭（951—979）自杀；两年后，赵德芳（959—981）又离奇而死。公元997年，赵光义的三子赵恒（968—1022），也就是真宗，得以顺利即位，皇位于是从赵匡胤一支转到了赵光义一支。可见，武宗元把太宗神化为“赤明阳和天帝”，对于彰显真宗继位的合法性具有重要意义，就连丞相张文懿也心有默契，写诗称赞：“曾此焚香动至尊。”



佚名《宋真宗坐像》 台北故宫博物院藏

赵光义对道教的态度并不完全如一些帝王那样追求“飞升不死”，更有着复杂的政治考量，实际上，他在继位的过程中得到了道士的大力支持。李焘（1115—1184）记载：

初，有神降于盩厔县民张守真家，自言：“我天之尊神，号黑杀将军，玉帝之辅也。”守真每斋戒祈请，神必降室中，风肃然，声若婴儿。独守真能晓之，所言祸福多验。守真遂为道士。上不豫，驿召守真阙下。壬子，命内侍王继恩就建隆观设黄箓醮，令守真降神。神言：“天上宫阙已成，玉锁开。晋王有仁心。”言訖不复降。（此据《国史·符瑞志》，稍增以杨亿《谈苑》。《谈苑》又云：“太祖闻守真言，以为妖，将加诛，会宴驾。”恐不然也，今不取。）上闻其言，即夜召晋王，属以后事。左右皆不得闻，但见烛影下晋王时或离席，若有逊避之状。既而上引斧戮地，大声谓晋王曰：“好为之。”（此据吴僧文莹所为《湘山野录》，正史、实录并无之。）¹⁴

盩厔县有一个名叫张守真的人，神仙附体，能够预知福祸，后来做了道士。赵匡胤病重，派人把张守真请到京城，住在建隆观。赵匡胤命王继恩让张守真在建隆观里搞了一个请神仪式，询问上天的旨意，神仙来了只有一句话：“天上宫阙已成，玉锁开，晋王有仁心。”赵匡胤于是连夜召赵光义进宫，托付后事。

“天上宫阙已成，玉锁开，晋王有仁心”的意思是“赵匡胤可放心走了，你的弟弟赵光义继承帝位就好”。据说，赵光义早就与张守真有结交，因为张守真用“降神”为其继位提供了神圣的依据，在皇位的争夺中旗帜鲜明地支持赵光义。于是，赵光义继位后自然投桃报李，以皇权支持道教，在终南山建规模宏大的上清太平宫，赐张守真紫衣，号“崇元”大师，主持上清太平宫。国家凡有重大政治军事活动和水旱等灾害，太宗都要命人前往祭祷。宋代利用道教为现实政治服务，实始于此。

较之其父，真宗对道教的热情更高。当然，原因同样与时局密切相关。景德元年（1004）辽兵南下，边防危急，王钦若（962—1025）请求避难南京，陈尧佐（963—1044）则请求远走成都，只有寇准（961—1023）力主亲征。真宗本无取胜信心，勉强应战，宋军虽小胜，却与辽国订立每年输纳银十万两，绢二十万匹的“澶渊之盟”。和议达成，王钦若反而向真宗进言“澶渊之盟”丧权辱国：

初，王钦若既以城下之盟毁寇准，上自是常快快。它日，问钦若曰：“今将奈何？”钦若度帝厌兵，即缪曰：“陛下以兵取幽蓟，乃可刷此耻也。”上曰：“河朔生灵，始得休息，吾不忍复驱之死地。卿盍思其次？”钦若曰：“陛下苟不用兵，则当为大功业，庶可以镇服四海，夸示戎狄也。”上曰：“何谓大功业？”钦若曰：“封禅是已！然封禅当得天瑞，希世绝伦之事，乃可为。”既而又曰：“天瑞安可必得，前代盖有以人力为之，若人主深信而崇奉焉，以明示天下，则与天瑞无异也。陛下谓《河图》、《洛书》果有此乎！圣人以神道设教耳。”帝久之，乃可。独惮王旦，曰：“王旦得无不可乎？”钦若曰：“臣请以圣意谕旦，宜无不可。”乘间为旦言之，旦颙勉而从。然上意犹未决，莫适与筹之者。它日晚，幸秘阁，惟杜镐方直宿，上骤问之曰：“卿博达典故，所谓河出图、洛出书，果何事邪？”镐老儒，不测上旨，漫应曰：“此圣人以神道设教耳。”其言与钦若同。上由此意决，遂召王旦，钦于内中，欢甚，赐以尊酒曰：“此酒极佳，归与妻孥共之。”既归，发视，乃珠子也。旦自是不复持异，天书、封禅等事始作。（此据苏辙《龙川别志》及刘攽所作《寇准传》）¹⁵

真宗常以“澶渊之盟”为耻而闷闷不乐，王钦若揣测其厌兵却有意倡言收复燕云十六州，真宗自然不许，并问有无其他办法，王钦若乘机献策，“封禅泰山”就无需战争而能“镇服四海，夸示戎狄”，这里的“戎狄”主要指辽国。按照传统，“封禅泰山”需要上天降下祥瑞，但王钦若认为，如果需要，祥瑞也可以人为。实际上，殿中侍御使赵湘（959—993）此前就曾上书请求“封禅”，宰相王旦（957—1017）当即表示反对。如今王钦若旧事重提，真宗有些心动，但又担心王旦。王钦若表示可以去做王旦的工作。尽管如此，真宗还是对这种崇鬼魂、弃人事的伎俩犹豫不决，而杜镐（938—1013）不经意的一番话却坚定了他的信心，为了获得王旦的默许，竟不惜以皇帝之尊贿赂大臣。于是，大中祥符元年（1008），一幕“天书”的大戏就上演了：

春正月乙丑，上召宰臣王旦、知枢密院事王钦若等对于崇政殿之西序，上曰：“朕寝殿中帘幕，皆青絁为之，旦暮间，非张烛莫能辨色。去年十一月二十七日，夜将半，朕方就寝，忽一室明朗，惊视之次，俄见神人，星冠绛袍，告朕曰：‘宜於正殿建黄箓道场一月，当降天书《大中祥符》三篇，勿泄天机。’朕悚然起对，忽已不见，遽命笔志之。自十二月朔，即蔬食斋戒。於朝元殿建道场，结彩坛九级。又雕木为舆，饰以金宝，恭伫神贶。虽

越月，未敢罢去。适睹皇城司奏，左承天门屋之南角，有黄帛曳於鸱吻之上。朕潜令中使往视之，回奏云：‘其帛长二丈许，緘一物如书卷，缠以青缕三周，封处隐隐有字。’朕细思之，盖神人所谓天降之书也。”旦等曰：“陛下以至诚事天地，仁孝奉祖宗，恭己爱人，夙夜求治，以至殊邻修睦，犷俗请吏，干戈偃戢，年谷屡丰，皆陛下兢兢业业，日谨一日之所致也。臣等尝谓天道不远，必有昭报。今者，神告先期，灵文果降，实彰上穹佑德之应。”皆再拜称万岁。又言：“启封之际，宜屏左右。”上曰：“天若谕示阙政，固宜与卿等祇畏改悔；若诚告朕躬，朕亦当侧身自修，岂宜隐之而使众不知也。”

上即步至承天门，焚香望拜，命内侍周怀政、皇甫继明（《封禅记》不载周怀政，今从实录。）升屋对捧以降。王旦跪进，上再拜受，置书舆上，复与旦等步导，却伞盖，彻警蹕，至道场，授知枢密院陈尧叟启封，帛上有文，曰：“赵受命，兴於宋，付於恒。（按原本作‘付於诤’，盖恒即真宗诤也，今仍改本字而附识，以存其旧。）居其器，守於正。世七百，九九定。”既去帛启緘，命尧叟读之。其书黄字三幅，辞类《尚书·洪范》、《老子道德经》，始言上能以至孝至道绍世，次谕以清净简俭，终述世祚延永之意。读讫，藏於金匱。旦等称贺於殿之北庑。是夕，命旦宿斋中书，晚诣道场，旦趋往而上已先至矣。¹⁶

正月里的一天，真宗召集大臣王旦、王钦若等到崇政殿，告知去年十一月二十七日自己梦见了一位神人，神人通知下月将有“天书”降临，并嘱咐勿泄天机。刚才官员报告，在左承天门屋之南角发现有黄帛书卷曳于大殿的鸱吻之上，想必就是已经降临的“天书”。于是，君臣一起前往取下“天书”，书卷封面上写有“赵受命，兴于宋，付于昀，居其器，守于正。世七百，九九定”，显示赵宋奉天命而兴，也必将受到上天的保佑。第二天，宫廷举行了盛大的庆祝仪式，为了“以动敌人之所闻”，还特地邀请辽国使者参加，并改年号为“大中祥符”。

“天书”是否威服了辽国君臣，史书言之不详。但为了供奉“天书”，四月，真宗下诏在开封西北的天波门外建造昭应宫。第二年七月辛未，又改昭应宫为玉清昭应宫，由刘文通设计。《圣朝名画评》记载：

刘文通，京师人，善画楼台屋木，真宗时入图画院为艺学。大中祥符初，上将营玉清昭应宫，敕文通先立小样图，然后成葺。丁朱崖命移写道士吕拙郁罗萧台，仍加飞阁于上以待风雨。

画毕，下匠氏为准，谓之七贤阁者是也，天下目为壮观。¹⁷

最初预计十五年建成，“玉清昭应宫成，总二千六百一十区。初料须十五年，修宫使丁谓以夜继昼，每绘一壁给二烛，遂七年而成”。¹⁸ 加快进度并不意味着放松质量，因为玉清昭应宫可以说是当时政府的“头号形象工程”，必须“高端、大气、上档次”。《续资治通鉴》记载：

作玉清昭应宫尤精丽，小不中程，虽金壁已具，必毁而更造，有司不敢计其费。¹⁹

玉清昭应宫建成于大中祥符七年（1014）。宋人如此描述：“真宗建玉清宫，自经始及告成，凡十四年。其宏大瓌丽，不可名似。远而望之，但见碧瓦凌空，耸耀京国。每曦光上浮，翠彩照射，则不可正视。其中诸天殿外，外二十八宿，亦各一殿。榱桷杞梓，搜穷山谷。璇题金榜，不能殚纪。朱碧藻绣，工色巧绝。薨栱栾楹，全以金饰。入者惊悦褫魄，迷其方向。所费钜亿万，虽用金之数，亦不能会计。天下珍树怪石、内府琦宝异物，充牣襞积，穷极侈大。余材始及景灵、会灵二宫观，然亦足冠古今之壮丽矣。议者以为玉清之盛，开辟以来未始有也，阿房、建章，固虚语尔。”²⁰ 这么大规模的宫观自然少不了壁画，为了保证艺术水准，朝廷向全国召募画家，由高文进“董督群工计度玉清昭应宫壁”²¹ 和王道真“及同文进计度玉清昭应宫壁”²²，也就是两人总体负责壁画的安排布置，武宗元为左部之长。刘道醇记载：

景泰末，章圣营玉清昭应宫募天下画流逾三千数，中程者不减一百人，分为二部，宗元为左部之长。²³

尽管玉清昭应宫只存在了十五年就被突发大火意外焚毁，但其壁画却是武宗元艺术生涯的里程碑。“时宗元为之冠，故名誉益重，辈流莫不敛衽”，²⁴ 由此确定了自己在画坛上的地位。

成名之后的武宗元不肯轻易给人作画，“虽贵人名臣，日走于门，求之甚勤，未尝肯诺”，²⁵ 开封有一富商高生，喜爱武宗元的画，登门拜访十余年，只想得到一幅《水月观音》。武宗元答应后，又过了三年才完成，但当带着画去到高生家时，却得知早已逝去，无奈之下，只能含泪焚画而去。当然，对于写诗称赞过他的张文懿，待遇又有所不同。张文懿过生日，武宗元精细绘制了两幅《消灾菩萨》作为寿礼。张文懿非

常高兴，悬挂在庆寿的千岁堂中。

长于揣测皇帝心事和善于应酬权贵，显然只是武宗元艺术活动的一个侧面，他的成功并不能完全归功于此。《圣朝名画评》记载：

王兼济，西京洛阳人。简傲嗜酒，不修人事。学吴生为画，得其余趣。白波人武宗元长于大像，当世称绝。兼济尝与对手，深见推誉。同于本京南三圣殿画太乙，兼济乃西壁焉。东壁乃武宗元画。中岳天封观西壁圣帝入队，亦兼济之笔。武宗元画东壁出队。虽不及宗元，自有佳处。²⁶

把壁画分为两队，是当时流行的做法，有利于在竞争中推陈出新。可见，武宗元在绘画上的造诣确实不凡，那么，他的艺术渊源来自何处？

注释

1. 黄苗子《武宗元和〈朝元仙仗图〉》，收入黄苗子《艺林一枝——古美术文编》（增订版），北京：三联书店，2011年，第129页。
2. （宋）刘道醇《圣朝名画评》卷一，卢辅圣主编《中国书画全书》第1册，上海：上海书画出版社，1992年，第448页。
3. （宋）佚名撰《宣和画谱》卷四，《中国书画全书》第2册，第75页。
4. （宋）郭若虚《图画见闻志》卷三，《中国书画全书》第1册，第476页。

5. (南齐) 谢赫《古画品录》，《中国书画全书》第1册，第1页。
6. (唐) 张彦远《历代名画记》卷一，《中国书画全书》第1册，第120页。
7. 《图画见闻志》卷三，《中国书画全书》第1册，第477页。
8. 《图画见闻志》卷六，《中国书画全书》第1册，第492页。
9. (宋) 李焘撰，上海师范学院古籍整理研究室、上海师范大学古籍整理研究室点校《续资治通鉴长编》第5册，北京：中华书局，1986年，第1419页。
10. 《宣和画谱》卷一，《中国书画全书》第2册，第63页。
11. 《圣朝名画评》卷一，《中国书画全书》第1册，第451页。
12. (宋) 文莹撰，郑世刚、扬立扬点校《湘山野录、续录、玉壶清话》，北京：中华书局，1984年，第74页。
13. (宋) 司马光撰，邓广铭、张希清点校《涑水纪闻》，北京：中华书局，1989年，第19页。
14. 《续资治通鉴长编》第3册，第377—378页。
15. 《续资治通鉴长编》第6册，第1506—1507页。
16. 《续资治通鉴长编》第6册，第1518—1519页。
17. 《圣朝名画评》卷三，第459页。
18. (清) 毕沅编著《续资治通鉴》第2册，北京：中华书局，1957年，第707页。
19. (清) 毕沅编著《续资治通鉴》第2册，第688—689页。
20. (清) 潘永因编、刘卓英点校《宋稗类钞》(上册)，北京：书目文献出版社，1985年，第150页。
21. 《圣朝名画评》卷一，《中国书画全书》第1册，第450页。
22. 《圣朝名画评》卷一，《中国书画全书》第1册，第451页。
23. 《圣朝名画评》卷一，《中国书画全书》第1册，第448页。
24. 《宣和画谱》卷四，《中国书画全书》第2册，第75页。
25. 《圣朝名画评》卷一，《中国书画全书》第1册，第448页。
26. 《圣朝名画评》卷一，《中国书画全书》第1册，第450页。

第二章

“道释门”

武宗元所擅长的“道释”绘画，在中国绘画中属于“道释门”。“道”是指道教，“释”是指佛教，“道释”就是道教和佛教的总称。在各种宗教中，以道、佛两教对古代中国影响最大。“道释门”就是专门为宣传、传播其教义而产生的艺术。一般认为，作为土生土长的道教出现在东汉，外来的佛教也大致于此时传入，但中国人对神灵的信仰和描绘远早于此。东汉王逸在《〈楚辞章句·天问〉序》中写道：

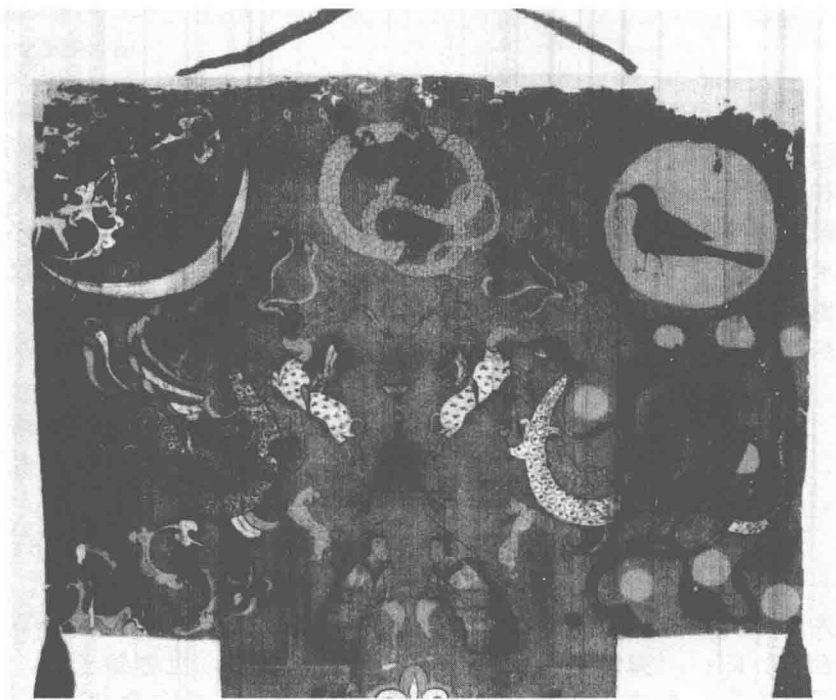
见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮
僬僬，及古贤圣怪物行事。¹

对于如何绘制神灵，古人自有体会。韩非（公元前281—公元前233）记载了这样一段对话：“客有为齐王画者，齐王问曰：‘画孰最难者？’曰：‘犬马最难。’‘孰最易者？’曰：‘鬼魅最易。’夫犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”²由于建筑不存，这些神灵是如何的“琦玮僬僬”，已经无从知晓。到了西汉，屈原（公元前340—公元前278）《九歌》中的“东皇太一”成为最重要的神灵，官方尊为“太一”，也有作“泰一”。《汉书》记载：

明年，齐人少翁以鬼神方见上。上有所幸李夫人，夫人

卒，少翁以方盖夜致李夫人及灶鬼之貌云，天子自帟中望见焉。于是乃拜少翁为文成将军，赏赐甚多，以客礼礼之。文成言曰：“上即欲与神通，宫室被服非象神，神物不至。”乃作画云气车，及各以胜日，驾车避恶鬼。又作甘泉宫，中为台室，画天地泰一诸鬼神，而致祭具以致天神。³

在目前所知的汉代绘画中，有学者认为，最有可能是“太一”神的，应该就是长沙马王堆一号墓出土铭旌帛画中位于画面最上方的神灵。在汉代流行的神灵形象中，同样为人首蛇身的还有伏羲和女娲，他们常与规、矩和日、月同时出现。



马王堆一号墓铭旌帛画最上方的神灵 湖南省博物馆藏

这个神灵人首蛇身，红色的蛇身凌空盘旋，将身体护卫在中间，身边簇拥着仙禽瑞鸟，日月排列两侧。对于这个神灵的身份，历来有不同的意见，如烛龙、伏羲、女娲、地母等，如果把把这个神灵作为天上世界的统治者来理解，自然以“太一”最为合适。



武梁祠西壁的伏羲女娲画像

画像左侧榜题：“伏羲仓精，初造王业。画卦结绳，以理海内”。伏羲也被称“仓精之君”，虽没有提到女娲，但如果男子为伏羲，女子自然就是女娲，伏羲和女娲的蛇尾交缠在一起，一个小孩悬挂在两人中间，应该象征着人类的诞生。

道教兴起后，这些神灵逐渐被改造利用，并用图像的方式加以表现，作为宣传教义的一种手段。辽宁省金县营城子东汉前期汉墓壁画既表现了汉代祭祀仪式，又反映了早期道教的人物装束、祭祀仪式和神仙故事，故被认为是道教绘画的先声。

道教绘画出现虽早，但较之佛教，却比较简陋。记载陶弘景（456—536）事迹的《陶隐居内传》有“在茅山中立佛道二堂，隔日朝礼，佛堂有像，道堂无像”句，⁴ 改变在于佛教东来。袁宏（约328—约376）《后汉记》记载：

初，明帝梦见金人长大，项有日月光，以问群臣。或曰：“西方有神，其名曰佛，其形长大，陛下所梦，得无是乎？”于是遣使天竺，问其道术，遂于中国而图其形像焉。⁵

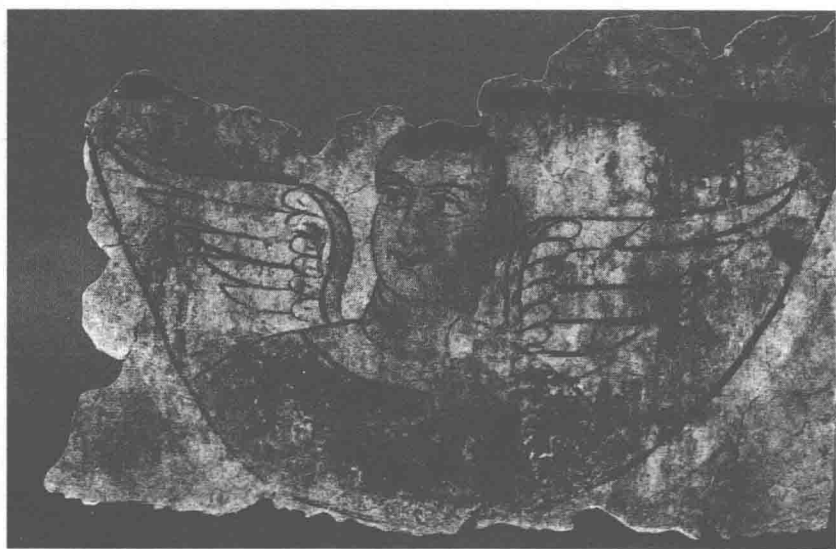


《祝寿升仙》 辽宁省金县营城子前牧驿汉墓主室北墙

这幅壁画大致可以分成上下两个部分，上部是神仙会晤的场面，左上角画一肩臂生毛的羽人，手持三株树，中间上方有一对仙鹤飞向株树，其下画有一位冠巾执簪的长髯方士，他是沟通神人的媒介。方士前面是身材高大，年过半百墓主人，头戴三山冠，佩腰刀，向方士拱手，好像有所企求，后面跟随一位手捧礼物童子，右上角绘有仅露出半个身子的苍龙，苍龙和仙鹤都是古人升仙的驾驭物。下部描绘了人们对神仙敬礼膜拜的场面。

源自印度的佛教非常善于运用造型艺术宣传教义，道教自然师法。唐代僧人法琳（572—640）《辩正论》引王淳《三教论》云：“近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家制立形像，假号天尊，及左右二真人，置之道堂。”⁶ 佛教传入之初，绘画完全效法印度，1906年初，英国探险家和考古学家奥雷尔·斯坦因（1862—1843）在新疆若羌县东北部约50公里的磨朗遗址（今称米兰遗址）的一座塌毁佛塔环行过道护壁上发现了一批有翼人物半身画像壁画，俗称“有翼天使”。在汉代，若羌是鄯善国的政治和文化中心，也是“丝绸之路”的必经要道。奥雷尔·斯坦因认为：

在我看来，这些有翼“天使”半身像那充分张开的大眼睛上露出的愉快神情，微敛的小口和轻微内钩的鼻子所蕴涵的神态，有许多因素使我忆起多年以前，在极远的西方收集到的那些精美的、具有地中海东部及爱琴海沿岸国家和岛屿中的居民相貌特征的头像。我们保存有这些属于希腊化时期的法尤姆木乃伊的头



《有翼天使》 英国伦敦不列颠博物馆

这批壁画发现时都较破碎，奥雷尔·斯坦因将七幅较完整的有翅人物画像携走至英国伦敦不列颠博物馆。“有翼天使”的眼睛灵活而有神，嘴唇微合而鼻头略有钩状，光头上留有发髻，身着浅圆领套头衣衫的形貌，以及凹凸法造成的立体效果等，都体现了鲜明的希腊式健陀罗艺术风格。

的画板，其中有些呈现出不甚明显的闪族血统特征的痕迹，这似乎支持了这样的印象，即与希腊化的近东存在直接的联系。⁷

把“有翼天使”与希腊艺术联系起来考虑，印度佛教绘画之所以带有希腊艺术的痕迹，原因在于亚历山大（公元前356—公元前323）东征，将希腊艺术带至中亚及印度北部。如此强烈异域色彩的绘画自然不容易被中土接受，中国画家必然要加以改造，于是便开启了佛教绘画“中国化”的历程。在这一过程中诞生了著名的“四家样”，最早见于张彦远《历代名画记》：

汉明帝梦金人长大，顶有光明。以问群臣，或曰，西方有神名曰佛，长丈六，黄金色。帝乃使蔡愔取天竺国优填王画释迦像，仍命工人图于南宫清凉台及显节陵上。以形制古朴，未足瞻敬，阿育王像至今亦有存者可见矣。后晋明帝卫协皆善画像，未尽其妙。洎戴氏父子皆善丹青，又崇释氏，范金赋采动有楷模。至如安道潜思于帐内，仲若凭知其臂胛，何天机神巧也。其后北齐曹仲达梁朝张僧繇唐代吴道玄周昉各有损益，圣贤盼响有足动人，瓔珞天衣创意各异，至今刻画之家列其模范，曰曹、曰张、曰吴、曰周，斯万古不易矣。⁸

分别是张僧繇的“张家样”、曹仲达（约520年—约579）的“曹家样”、吴道子（约680—759）的“吴家样”和周昉的“周家样”。在“四家样”中，武宗元得其二。郭若虚评价：“善画佛道人物，笔术精高，曹、吴具备。”⁹这里的“曹”是指曹仲达，而“吴”是指吴道子。武宗元正是吸收了前辈艺术家的优秀传统才有所成就，那么，“曹家样”和“吴家样”是什么样的？

《历代名画记》记载：“曹仲达，本曹国人也，北齐最称工，能画梵像，官至朝散大夫。国朝宣律师撰《三宝感通记》，具载仲达画佛之妙，颇有灵感。僧惊云：曹师于袁，冰寒于水。外国佛像，亡竞于时。卢世道、斛律明月、慕容绍宗等像、弋猎图、齐武林轩对武骑、名马图，传于代。”¹⁰可见，曹仲达有粟特人血统，其祖先来自中亚曹国，但本人久居中原，已经相当程度地华化了。郭若虚在比较吴道子和曹仲达的绘画风格时指出：

曹吴二体，学者所宗。按唐张彦远历代名画记称，北齐曹仲达者，本曹国人，最推工画梵像，是为曹，谓唐吴道子曰吴。吴之笔其势圆转而衣服飘举，曹之笔其体稠叠而衣服紧窄，故后辈称之为曰：吴带当风，曹衣出水。¹¹

所谓“曹衣出水”，原型出自印度，大约是以细密的线条在人像的肉体起伏结构上直接勾勒衣纹。这样画出的人体，湿透的衣服紧紧贴在身上，好像刚刚从水中走出一样。由于曹仲达已无真迹传世，“曹衣”如何出水，只能想象，有研究者认为，山东青州龙兴寺佛教造像可能与之类似。

较之曹仲达，吴道子的影响更为深远。在好事者看来，他的绘画能通天地鬼神。《广川画跋》中就有“唐人说吴生尝画驴于僧壁，夜起尝踏碎其用具”的传说。¹²即便张彦远这样严肃的美术史家也认为：“国朝吴道玄，古今独步，前不见顾陆，后无来者。”¹³关于他的事迹，《历代名画记》记载：

吴道玄，阳翟人。好酒使气，每欲挥毫，必须酣饮。学书于张长史旭贺监知章，学书不成，因工画。曾事逍遥公韦嗣立为小吏，因写蜀道山水，始创山水之体，自为一家。其书迹似薛少保，亦甚便利。初任兖州瑕丘县尉。初名道子，玄宗召入禁中，改名道玄。因授内教博士，非有诏不得画。张怀瓘云：“吴生之画，下笔有神，是张僧繇后身也。”可谓知言，官至宁王友。开元中，将军裴旻善舞剑，道玄观旻舞剑，见出没神怪，既毕，挥毫

《彩绘释迦造像》 青州市博物馆

造像螺形高髻，面相较清瘦，眉目清秀呈微笑状。身着通体肥袖袈裟，内穿圆领长裙，造像肢体无线条，用躯体各突出部位表现其身材。



益进。时又有公孙大娘亦善舞剑器，张旭见之，因为草书，杜甫歌行述其事，是知书画之艺，皆须意气而成，亦非懦夫所能作也。¹⁴

吴道子的艺术成就主要体现在长安和洛阳众多寺观的壁画上。朱景玄《唐代名画评》引《两京耆旧传》：“寺观之中图画墙壁凡三百余间，变相人物奇踪异状无有同者。上都兴唐寺御注金刚经院，妙迹为多，兼自题经文。慈恩寺塔前文殊普贤，西面庑下降魔盘龙等壁及景公寺地狱壁帝释梵王、龙神永寿寺中三门两神及诸道观寺院不可胜纪，皆妙绝一时。”¹⁵在这些壁画中，影响最大的是《地狱变》。段成式在《寺塔记》中记载：

常乐坊赵景公寺，隋开皇三年置，本曰弘善寺，十八年改焉。南中三门里东壁上，吴道玄白画《地狱变》，笔力劲怒，变状阴怪，睹之不觉毛戴，吴画中得意处。¹⁶

朱景玄曾听景云寺的老和尚说：“吴生画此寺地狱变相时，京都屠沽渔罟之辈见之而惧罪改业者往往有之，率皆修善，所画并为后代之人规式也。”¹⁷那些以屠宰和打鱼为生的人，在见过《地狱变相》中所描绘人死后在地狱所受种种酷刑之后，害怕自己从事杀生的工作，将来下地狱受罪，居然纷纷改行，可见其艺术感染力之强。也正是这一《地狱变相》使得吴道子获得了“画圣”的地位，北宋元丰六年（1083）七月十日，苏轼（1037—1101）在《跋吴道子地狱变相》中认为：“道子，画圣也，出新意于法度之内，寄妙理于豪放之外，盖所谓游刃余地，运斤成风者耶？观《地狱变相》，不见其造业之因，而见其受罪之状，悲哉，悲哉！”¹⁸

吴道子长于用笔，张彦远把顾恺之、陆探微、张僧繇和他的用笔风格分为“疏密”二体：

顾、陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张、吴之妙，笔才一二，象已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周。若知画有疏密二体，方可议乎画。¹⁹

关于吴道子的用笔，黄苗子认为：“可以分几个阶段：‘早年行笔差细’（汤屋），‘笔迹圆细如铜丝萦盘’（董道），是一致公认的。本段所引苏轼的说法：‘卫协白描，细如蛛网，而有笔力，……吴道子画早年全师法之。’说

明了吴道子初期的来源，行笔差细是魏晋以来人物画的传统，今天看到卫协的弟子顾恺之的《女史箴图》，还可以想象出卫协画派的风格。画史称顾恺之用笔‘如春蚕吐丝’，正是细而有笔力的说明。从行笔差细发展到‘莼菜条’，只是由于壁画的需要（也可能由于毛笔到苇笔这种工具的改变，见前），把细笔改为圆而带劲的用笔，根本上还是从魏晋绘画传统技法中来。到了轻重顿挫的兰叶描出现，这才把线的传统规律加以变化而跃进一步。”²⁰ 所谓的“吴带当风”，无疑是指“兰叶描”。“兰叶描”的出现完全改变了中国人物画的线描格局，故后人有了“吴生始用兰叶装，曹衣出水法全灭”的说法，²¹ 但由于吴道子已没有可靠的真迹传世，所以，同“曹衣出水”一样，“吴带”如何当风，也只能通过想象。日本大阪市立美术馆藏有一卷《送子天王图》，作者传为吴道子。有研究者认为，虽不敢肯定必然出自吴道子之手，但气韵生动，笔墨流利，或许是比较接近“吴带当风”的一幅古代作品。



（传）吴道子《送子天王图》（局部） 日本大阪市立美术馆藏

《送子天王图》描绘佛祖释迦牟尼降生为悉达王子后，其父净饭王和摩耶夫人抱着他去朝拜大自在天神庙时，诸神向他礼拜的故事。卷后有南唐画家曹仲元题跋，如果题跋为真，说明绘制时代至少不晚于南唐。

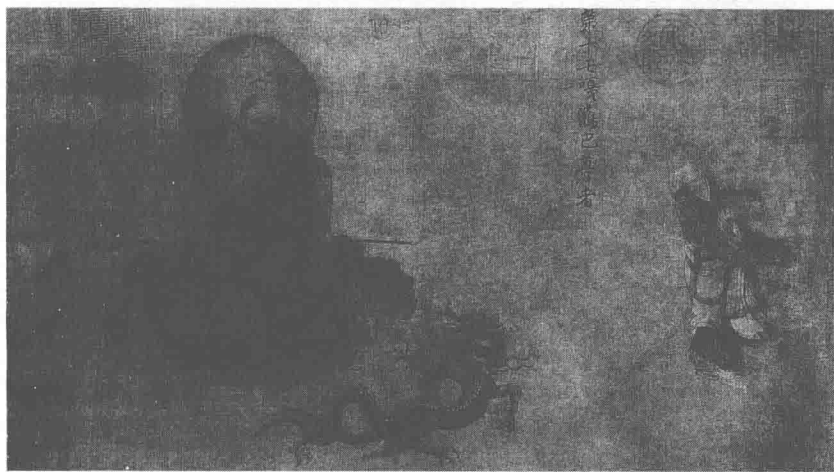
吴道子主要活动于长安和洛阳。安史之乱爆发后，两京地区成为两军的主战场。在郭子仪（697—781）眼中是满目疮痍：“夫以东周之地，久陷贼中，宫室焚烧，十不存一，百曹荒废，曾无尺椽。中间畿内，不满千户。井邑榛棘，豺狼所号。既乏军储，又鲜人力。东至郑、汴，达于徐方，北自覃怀，经于相土，人烟断绝，千里萧条。”²²就在中原陷入动荡不安之际，西蜀却悄然成为了新的绘画中心。

四川西依青藏高原，北靠秦岭山地，东接三峡天险，南连云贵高原，其间高山峻岭，河流湍急，虽然自秦人入蜀之后，渐成天府之国，富饶繁华，但地理上的自然阻隔依然使得入蜀被视为畏途，故有李白（701—762）有“蜀道之难，难于上青天”的感叹。这种独特的地理环境造成西蜀独特的文化，在战争时期，恶劣的交通恰好成为保护西蜀遭战火荼毒的天然屏障。安史之乱中，杜甫（712—770）离开洛阳，四处漂泊，先到秦州，即今甘肃省天水市秦安县叶堡乡，其间穷困潦倒，被迫起程入蜀，在成都西郊外浣花溪畔建草堂而居，不但过上了相对安定的生活，还留下了许多脍炙人口的名篇。较之中原的生灵涂炭，西蜀简直可以算得上世外桃源了。同杜甫一样，画家也因躲避战乱而大量入蜀。黄休复早就注意到这一现象：“盖益都多名画，富视他郡。谓唐二帝播越及诸侯作镇之秋，是时画艺之杰者游从而来，故其标格楷模无处不有。”²³所谓“播越”，实乃“逃亡”。天宝十五年（756），为避安史之乱，玄宗行幸西蜀。中和元年（881），为避黄巢之乱，僖宗进入四川。天复元年（901），为避后梁朱全忠之乱，昭宗出亡成都。每位皇帝的到来，都带来了一批画家，原来活动于长安和洛阳的画家相继入蜀，使得西蜀一时画家云集。

《四库全书总目》认为：“考邓椿《画继》，称蜀道僻远，而画手独多于四方，李方叔载《德隅斋画品》，蜀笔居半云云。则休复之详录益州，非夸饰矣。”²⁴此外，赵德玄还带来了许多历代宫廷所藏名画。《益州名画录》记载：“赵德玄者，……入蜀时将梁隋唐名画百本，至今相传。……蜀因二帝驻蹕，昭宗迁幸，自京入蜀者将到图书名画散落人间固亦多矣。……德玄将到梁隋及唐百本画，或自模拓，或是粉本，或是墨迹，无非秘府散逸者。本相传在蜀，信后学之幸也。”²⁵画家和作品的流入，将在中原地区影响最大的“吴家样”带到了西蜀。

较早进入西蜀且产生广泛影响的是吴道子的弟子卢楞伽。黄休复观察后道：“明皇帝驻蹕之日，自汴入蜀，嘉名高誉播诸蜀川，当代名流咸伏其妙。”²⁶范成大（1126—1193）断

言：“蜀画胡僧，惟卢楞伽之笔为第一。”²⁷ 邓椿《画继》也认为：“蜀之罗汉虽多，最称卢楞伽，其次杜措丘文播兄弟耳。楞伽所作多定本止坐立两样。”²⁸ 在张彦远笔下，卢楞伽的经历是如此传奇：“卢楞伽，吴弟子也，画迹似吴，但才力有限。颇能细画，咫尺间山水寥廓，物象精细。经变佛事，是其所长。吴生尝于京师画总持寺三门，大获泉货。楞伽乃窃画庄严寺三门，锐意开张，颇臻其妙。一日，吴生忽见之，惊叹曰：‘此子笔力常时不及我，今乃类我，是子也精爽尽于此矣。’居一月，楞伽果卒。”²⁹



（传）卢楞伽《六尊者像》（局部） 北京故宫博物院藏

册页每开署款“卢楞伽进”，原为十八开，现存六开，分别描绘了佛教中的六位尊者。作者采用“游丝描”勾画人物，流畅细劲，人物神情与动态均刻画得生动而富有情味，线条具有较强的力度与柔韧性。有学者认为，非卢楞伽亲笔，而是宋人所绘。

当然，这则故事可能是采自坊间传说，未必可信。黄休复则对卢楞伽在西蜀的行踪记载甚详：“至德二载，起大圣慈寺。乾元初，于殿东西廊下画行道高僧数堵，颜真卿题，时称二绝。至乾宁元年，王蜀先主于寺东廊起三学院，不敢损其名画，移一堵于院门南，移一堵于门北，一堵于观音堂后，此行道僧三堵六身画，经二百五十余年，至今宛如初矣。西廊下一堵，马鸣、提婆像二躯，虽遭粉饰，犹未损其笔踪。余者重妆，皆昧前迹。蜀中诸寺，佛像甚多，会昌年皆尽毁。”³⁰ 在卢楞伽之外，还有不少师法吴道子的画家入蜀，譬如，陈皓和彭坚就是其中的两位。《益州名画录》记载：

陈皓彭坚者，不知何许人也。开成中与范琼寓止蜀城。

大中年，府主杜相公惊起净众等寺门屋。相国知三人中范琼年齿虽低，手笔称冠矣，因请陈彭二公各画天王一堵，各令一客将伴之，以幔幕遮蔽，不令相见，欲验谁之强弱。至画告毕之日，相国与诸府寮彻其帟幕，南畔仗剑振威者彭公笔；北畔持弓夺赫者陈公笔。二公笔力相似，观者莫能升降。大约宗师吴道玄之笔而傅采拂澹过之。³¹

又如，竹虔的情况与之类似。《益州名画录》记载：“竹虔者，雍京人也，攻画人物佛像。闻成都创起大圣慈寺，欲将吴道玄地狱变相于寺画焉。广明年随驾到蜀，左全已在多宝塔下画竟，遂与华严阁下后壁西畔画丈六天花瑞像一堵。”³²文中所提到的左全，则是一位受到吴道子风格影响的西蜀画家。黄休复记载：“左全者，蜀人也，世传图画，迹本名家，宝历年中声驰阙下，於大圣慈寺中殿画维摩变相师子国王菩萨变相，三学院门上三乘渐次修行变相降魔变相，文殊阁东畔水月观音千手眼大悲变相，极乐院门两金刚，西廊下金刚经变及金光明经变相，前寺南廊下行道二十八祖，北廊下行道罗汉六十余躯，多宝塔下仿长安景公寺吴道玄地狱变相。当时吴生画此地狱相，都人咸观惧罪修善，两市屠沽经月不售。王蜀时令杂手重妆已损，惟存大体也。大中初又于圣寿寺大殿画维摩诘变相一堵，楼阁树石花雀人物冠冕蕃汉异服皆得其妙，今见存。”³³西蜀画家取法“吴家样”的还有很多，较早的有梁令瓚。元代夏文彦《图绘宝鉴》记载：

梁令瓚，或云蜀人，开元中工画人物，宋秘阁有《五星二十八宿真形图》一卷，李伯时云：甚似吴生。³⁴

《宣和画谱》中分别著录有吴道子“五星图一”和“二十八宿像一”。³⁵或许这卷《五星二十八宿神形图》就是吴道子画作的摹本。

后来还有张玄。《益州名画录》记载：“张玄者，简州金水石城山人也。攻画人物，尤善罗汉。当王氏偏霸武成年，声迹喧然，时呼玄为张罗汉。荆湖淮浙令人入蜀纵价收市将归本道。前辈画佛像罗汉，相传曹样吴样二本。曹起曹弗兴，吴起吴晧。曹画衣纹稠叠，吴画衣纹简略。其曹画今昭觉寺孙位战胜天王是也；其吴画，今大圣慈寺卢楞伽行道高僧是也。玄画罗汉吴样矣。今大圣慈寺灌顶院罗汉一堂十六躯现存。”³⁶文中的“曹起曹弗兴，吴起吴晧”显然有误，研究者从“其吴



(传) 梁令瓚《五星二十八宿神形图》局部 日本大阪市立美术馆藏

此图分为上下两卷，前画金、木、水、火、土五星，后画二十八宿，在古代观天历算的作品中，常把五星二十八宿画为人形、兽形和鸟形等。每一星、宿各作一图，或作老人，或作女像，或作奇异形象。有的骑牛，有的乘鸟，面部特征也各有不同。有学者通过研究认为是南宋临本。

画，今大圣慈寺卢楞伽行道高僧是也”一句来看，认为张玄画风应该是属于吴道子一路。

公元965年，西蜀降宋，西蜀画家跟随后主孟昶（919—965）来到汴梁，与孟昶悲惨命运迥异的是，他们大都受到朝廷重用，不但进入翰林图画院，有的还主导了绘画风格的走向，黄居寀（933—约993）的经历就是一例。《宣和画谱》记载：

黄居寀字伯鸾，蜀人也。筌之季子。筌以画得名，居寀遂能世其家。作花竹翎毛妙得天真，写怪石山景往往过其父远甚。见者皆争售之唯恐后，故居寀之画得之者尤富。初事西蜀伪主孟昶为翰林待诏。遂图画墙壁屏幛不可胜纪。既随伪主归阙下，艺祖知其名寻赐真命，太宗尤加眷遇，仍委之搜访名画詮定品目，一时等辈莫不敛衽筌居寀画法，自祖宗以来图画院为一时之标准，较艺者视黄氏体制为优劣去取。³⁷

如果说黄居寀影响了花鸟画的发展，高文进则主导了道释



黄居采《山鹧棘雀图》 台北故宫博物院藏

画中的鸟鹊与竹石布满画面，空白很少，设色淳厚无华，描法稳健，略带稚拙之感，带有早期花鸟画的装饰意味。

画。关于高文进，《图画见闻志》记载：“高文进，从遇之子。工画佛道，曹吴兼备。乾德乙丑岁蜀平至阙下。时太宗在潜邸，多访求名艺，文进遂往依焉，后以攀附授翰林待诏。未几，重修大相国寺，命文进效高益旧本画行廊变相及太乙宫寿宁院启圣院暨开宝塔下诸功德墙壁率皆称旨。又敕令访求民间图画，继蒙恩奖。相国寺大殿后擎塔天王，如出墙壁，及殿西降魔变相其迹并存。今画院学者咸宗之，然曾未得其仿佛耳。”³⁸当时，画院完全被来自西蜀的黄居寀和高文进所把持，他们把是否符合自己的审美习惯变成评价艺术的标准。

《圣朝名画评》记载了画家王士元的遭遇：

王士元，汝南宛丘人，父仁寿，亦能丹青，事见五朝名画录。至士元尤精其艺。好读书，为儒者言有局量，乡里器之。与国子博士郭忠恕为画友。士元尝为孙四皓之客，甚见推待。唐有名画断，第其一百三人之姓名。太宗天纵多能，留神庶艺，访其后来，复得一百三人，编次有伦，亦曰名画断。孙氏谓士元曰：上为画断以续唐本，子其谓何？士元乃沉默思虑，采唐来诸家长，为武王誓师独夫崇饮图。京师之人诣孙馆者日不可计，中有叹者曰：王君之意与六经合，观其事迹不觉千古之远，非精虑入神何以至此！孙氏不敢私有，进于天子，下图画院品第之。时院中高文进与士元有隙，定为下品，识者忿之，止以三十缗为赐，不顾而去。文懿张公惜其精笔，奏摄南阳从事。³⁹

这样，“吴家样”就成了北宋初年道释画的主流画风，身处如此环境中的武宗元，在“曹家样”和“吴家样”之间，更多地继承后者是非常自然的事，故元代汤屋称他为“宋之吴生也”。⁴⁰但武宗元生活的北宋初年距吴道子活动的盛唐已有两百余年，其间，频繁的战乱和灭佛使得吴道子绘画遭到很大损失。会昌五年（845），武宗（814—846）鉴于佛教寺院土地不输课税，僧侣免除赋役，佛教寺院经济过分扩张，损害了国库收入，加之笃信道教，在道士赵归真（？—846）的鼓动和丞相李德裕（787—850）的支持下，下令灭佛，使得盛唐所建寺庙损毁殆尽，依附于寺庙的壁画自然难有幸免。《历代名画记》记载：

会昌五年，武宗毁天下寺塔，两京各留三两所，故名画在寺壁者，堆存一二。当时有好事或揭取陷于屋壁。已前所记者，存之盖寡。先是宰相李德裕镇浙西，创立甘露寺。唯甘露不毁，取管内诸寺画壁，置于寺内。大约有顾恺之画维摩诘，在大殿外西

壁；戴安道文殊，在大殿外西壁；陆探微菩萨，在殿后面；谢灵运菩萨六壁，在天王堂外壁；张僧繇神，在禅院三圣堂外壁；张僧繇菩萨十壁，在大殿两头；张僧繇菩萨并神，在文殊堂外壁；展子虔菩萨两壁，在大殿外；韩幹行道僧四壁，在文殊堂内；陆曜行道僧四壁，在文殊堂内前面；唐凑十善十恶，在三门外两头；吴道子僧二躯，在释迦道场外壁；吴道子鬼神，在僧伽和尚南外壁；王陀子须弥山海水，在僧伽和尚外壁。⁴¹

至于卷轴画，《宣和画谱》中倒是著录有九十三幅：

天尊像一，木纹天尊像一，列圣朝元图一，佛会图一，炽盛光佛像一，阿弥陀佛像一，三方如来像一，毗卢遮那佛像一，维摩像二，孔雀明王像四，宝檀花菩萨像一，观音菩萨像二，思维菩萨像一，宝印菩萨像一，慈氏菩萨像一，大悲菩萨像三，等觉菩萨像一，如意菩萨像一，二菩萨像一，菩萨像一，地藏像一，帝释像二，太阳帝君像一，辰星像一，太白像一，荧惑像一，罗睺像二，计都像一，五星像五，五星图一，二十八宿像一，托塔天王图一，护法天王像二，行道天王像一，云盖天王像一，毗沙门天王像一，请塔天王像一，天王像五，神王像二，大护法神十四，善神像九，六甲神像一，天龙神将像一，摩那龙王像一，和修吉龙王像一，温钵罗龙王像一，跋难陀龙王像一，德义伽龙王像一，檀相手印图二，双林图一，南方宝生如来像一，北方妙声如来像一。⁴²

不过，面对如此之多的吴道子，米芾（1051—1107）却颇为怀疑：“今人得佛则命为吴，未见真者。唐人以吴集大成，面为格式故多似，尤难鉴定，余自首止见四轴真笔也”，⁴³并声称自己见过吴道子伪作多达三百本。苏轼在《书吴道子画后》中也认为：“道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃有余地，运斤成风，盖古今一人而已。余于他画，或不能必其主名。至于道子，望而知真伪也。然世罕有真者，如史全叔所藏，平生盖一二见而已。”⁴⁴汤屋则猜测其中有不少为吴道子的追随者所作：

尝见吴道子画《荧惑像》，烈焰中神像威猛，笔意超动，使人骇然。上有金章宗题印，秘在内府。又见《善神》二帧，《摩利诸天像》、《帝释像》、《木纹天尊像》及《行道观音》、

《托塔天王》、《毗罗沙门神》等像，行笔甚细，恐其弟子辈所为耳。⁴⁵

可见，到了北宋初年，吴道子绘画已经非常罕见且真伪混杂。武宗元所见吴道子绘画，画史中只有一例。《图画见闻志》记载：“宗元又尝于广爱寺见吴生画文殊普贤大像，困杜绝人事旬余，刻意临仿，蹙成二小帧，其骨法停分，神观气格，与夫天衣缨络乘跨部从，较之大像不差毫厘，自非灵心妙悟感而遂通者孰能于于此哉！”⁴⁶ 但《宣和画谱》又有不同：

朱繇，唐末长安人也。工画道释妙得吴道玄笔法，人未易优劣也。雒中广爱寺河中府金真观皆有繇所画壁，工道释未有不以道玄为法者，然升堂入室世罕其人，独繇不唯妙造其极而时出新意，千变万态动人耳目。国朝武宗元尝在雒见其所画壁。云文殊队中旧有善财童子，予酷爱其笔法，玩之月余不忍去。今遂失其童子所在，信其画亦神矣。⁴⁷

广爱寺在洛阳近郊，刘道醇《五代名画补遗》的描述寺中曾有唐代杨惠之雕塑：“又于河南府广爱寺三门上五百罗汉乃山亭院楞伽山，皆惠之塑也。先是惠之将塑楞伽山也，乃为大义净三藏咒其土，故至于今跂行喙息蠅飞蠕动物及飞禽悉不敢至山所，其精绝殊圣，古无伦比。逮唐末广政中，冤句人黄巢贼乱京洛，焚燎寺宇几尽矣，惟惠之手迹，惜其神妙，率不残毁。故楞伽山亭凡留题诗板近逾百首竟为判西京留守刑部侍郎晁直谅悉刻去之，今存者止三首尔。”⁴⁸ 到了五代，又有了朱繇的壁画。《图画见闻志》记载：“朱繇，长安人，工画佛道，酷类吴生，雒中广爱寺有文殊普贤像。”⁴⁹ 苏轼曾作《过广爱寺，见三学演师，观杨惠之塑宝山、朱瑶画文殊、普贤，三首》：

寓世身如梦，安闲日似年。败蒲翻覆卧，破衲再三连。
劝客眠风竹，长斋饮石泉。回头万事错，自笑觉师贤。

妙迹苦难寻，兹山见几层。乱峰螺髻出，绝涧阵云崩。
措意元同画，观空欲问僧。莫教林下意，终老叹何曾。

朱瑶唐晚辈，得法尚雄深。满寺空遗迹，何人识苦心。
长廊欹雨脚，破壁撼钟音。成败无穷事，他年复吊今。⁵⁰

并未提及吴道子文殊普贤大像，那么，广爱寺中文殊普贤究竟为谁所绘？朱繇和朱瑶是同一个人吗？根据袁有根的研究

究，“朱繇”和“朱瑶”可能为同一人，并认为：“广爱寺中《文殊普贤像》并非吴道子所画，而是晚唐朱繇所画。”⁵¹如果这一分析成立，那么，武宗元其实并未见过吴道子真迹，他更多应该是通过稍早或同时的吴道子追随者来了解“吴家样”。《圣朝名画评》记载：

王瓘，字国器，河南洛阳人，美风表，有才辩，少志于画。家甚穷匮，无以资游学。北邙山老子庙壁画，吴生所画世称绝笔焉。瓘多往观之，虽穷冬积雪亦无倦意。有为尘滓涂渍处，必拂拭磨刮以寻其迹，由是得其遗法。又能变通不滞，取长舍短，声誉藉甚，动于四远，王公大人有得瓘画者以为珍玩。末年石中令以礼召瓘画昭报寺廊壁，厚酬金币。（今西京石家寺壁，现在）故于乾德开宝之间无与敌者。身死之日，画流相帅哭之。虞部武员外（宗元），亦河南人，每叹曰：吾观国器之笔，则不知有吴生矣。吴生画天女颈领粗促行步跛侧，又树石浅近不能相称，国器则舍而不取，故于事物尽工。复能设色清润，古今无伦。恨不同时亲受其法。翰林待诏高克明亦谓人曰：今若得国器画，何必吴生？所谓买王得吴矣。识者以为知言。⁵²

难能可贵的是，武宗元并不盲目迷信前贤的成就，对于王瓘学吴，能舍其短，更有所发展非常赞赏，他也同样如此。刘道醇认为：“武员外学吴生笔，得其闲丽之态，可谓睹其奥矣。”⁵³一般认为，“闲丽”一词主要有两意，其一为：“娴雅美丽。”宋玉（约公元前298—约公元前222）《登徒子好色赋》中有“玉为人体貌闲丽，口多微辞”句。其二为：“安静优美。”左思（约250—约305）《魏都赋》中有“盖比物以错辞，述清都之闲丽”句，无论是“娴雅美丽”，还是“安静优美”，都与吴道子笔下那种“气韵雄壮几不容于缣素；笔迹磊落遂恣意于墙壁”相去甚远，⁵⁴从“雄壮”到“闲丽”，正显示了唐宋绘画审美趣味的转变。一般认为，在人物画中，这一转变的关键人物是李公麟（1049—1106）。《画继》记载：

画之六法难以兼全，独唐吴道子本朝李伯时始能兼之耳。然吴笔豪放，不限长壁大轴出奇无穷。伯时痛自裁损，只于澄心纸上运奇布巧，未见其大手笔，非不能也，盖实矫之，恐其或近众工之事。⁵⁵

但李公麟多写卷轴，武宗元的作品则大都是壁画，且还早于李公麟大约半个世纪，可见，武宗元不但继承前代名家的优

秀传统，更能敏锐地把握到时代审美的变化趋势，师古能化，推陈出新。刘道醇记载：

王拙，字守拙，河东人，大中祥符初营玉清昭应宫，募天下画流，事见武宗元传，拙为右部第一人与宗元为对，时人多许之。⁵⁶

绘制玉清昭应宫壁画，武宗元为左部之长，王拙为右部之长。刘道醇还记载：“丁朱崖为宫使，语僚佐曰：‘适见靡旗乱辙者，悉为宗元所逐矣。’”⁵⁷ 丁朱崖就是丁谓（966—1037），被真宗任命为宫使，专门负责营造玉清昭应宫，那么，能使得王拙“靡旗乱辙”的绘画究竟是何等模样？

注释

- 1.（宋）朱熹集注《楚辞集注》卷三，上海：上海古籍出版社，1979年，第49页。
- 2.（战国）韩非《韩非子·外储说左上》卷十一，《文渊阁四库全书·子部·法家类》（影印本）第242册，北京：商务印书馆，2005年，第237页。
- 3.（汉）班固撰、（唐）颜师古注《汉书》第4册，北京：中华书局，1962年，第1219页。
- 4.王家葵《陶弘景丛考》，济南：齐鲁书社，2003年，第420页。
- 5.（东晋）袁宏撰、张烈点校《后汉纪》，《两汉纪》（下册），北京：中华书局，2002年，第234页。
- 6.〔日〕小野玄妙等编《大正藏》第52册，日本大正一切经刊行会，1934年，第553页。
- 7.〔英〕奥雷尔·斯坦因著，肖小勇、巫新华译《路经楼兰》，桂林：广西师范大学出版社，2000年，第219页。
- 8.《历代名画记》卷五，《中国书画全书》第1册，第143页。
- 9.《图画见闻志》卷三，《中国书画全书》第1册，第477页。
- 10.《历代名画记》卷八，《中国书画全书》第1册，第149页。
- 11.《图画见闻志》卷一，《中国书画全书》第1册，第469页。
- 12.（北宋）董道《广川画跋》卷五，《中国书画全书》第1册，第838页。

- 13.《历代名画记》卷二,《中国书画全书》第1册,第126页。
- 14.《历代名画记》卷九,《中国书画全书》第1册,第152—153页。
- 15.(唐)朱景玄《唐代名画评》,《中国书画全书》第1册,第164页。
- 16.(唐)段成式《寺塔记》卷上,《中国书画全书》第1册,第181页。
- 17.《唐代名画评》,《中国书画全书》第1册,第164页。
- 18.曾枣庄、舒大刚主编《三苏全书》第14册,北京:语文出版社,2001年,第70页。
- 19.《历代名画记》卷二,《中国书画全书》第1册,第126页。
- 20.黄苗子《吴道子事辑》,《艺林一枝——古美术文编》,第381页。
- 21.(清)叶德辉《观画百咏》卷一,收入叶德辉《消夏百一诗·观画百咏·游艺厄言》,上海:华东师范大学出版社,2010年,第79页。
- 22.(后晋)刘昉等撰《旧唐书》卷一二〇,北京:中华书局,上海:上海书店,1975年,第3457页。
- 23.(宋)黄休复《益州名画录》,《中国书画全书》第1册,第188页。
- 24.(清)永瑢等撰《四库全书总目》上册,北京:中华书局,1965年,第956页。
- 25.《益州名画录》,《中国书画全书》第1册,第191页。
- 26.《益州名画录》,《中国书画全书》第1册,第190页。
- 27.(宋)范成大《吴船录》卷上,收入范成大撰,孔凡礼点校《范成大笔记六种》,北京:中华书局,2002年,第203页。
- 28.(宋)邓椿《画继》卷九,《中国书画全书》第2册,第723页。
- 29.《历代名画记》卷九,《中国书画全书》第1册,第153页。
- 30.《益州名画录》,《中国书画全书》第1册,第190页。
- 31.《益州名画录》,《中国书画全书》第1册,第190页。
- 32.《益州名画录》,《中国书画全书》第1册,第196页。
- 33.《益州名画录》,《中国书画全书》第1册,第191页。
- 34.(元)夏文彦《图绘宝鉴》补遗,《中国书画全书》第2册,第890页。
- 35.《宣和画谱》卷二,《中国书画全书》第2册,第66页。
- 36.《益州名画录》,《中国书画全书》第1册,第194页。
- 37.《宣和画谱》卷十八,《中国书画全书》第2册,第114页。
- 38.《图画见闻志》卷三,《中国书画全书》第1册,第479页。
- 39.《圣朝名画评》卷一,《中国书画全书》第1册,第449页。
- 40.(元)汤垕《古今画鉴》,《中国书画全书》第2册,第898页。
- 41.《历代名画记》卷三,《中国书画全书》第1册,第135页。
- 42.《宣和画谱》卷二,《中国书画全书》第2册,第66—67页。
- 43.(宋)米芾《画史》,《中国书画全书》第1册,第979页。
- 44.《三苏全书》第14册,第67页。
- 45.《古今画鉴》,《中国书画全书》第2册,第895页。
- 46.《图画见闻志》卷三,《中国书画全书》第1册,第477页。
- 47.《宣和画谱》卷三,《中国书画全书》第2册,第70页。
- 48.(宋)刘道醇《五代名画补遗》,《中国书画全书》第1册,第463页。
- 49.《图画见闻志》卷二,《中国书画全书》第1册,第474页。
- 50.《三苏全书》第7册,第154—155页。
- 51.袁有根《吴道子研究》,北京:人民美术出版社,2002年,第169页。
- 52.《圣朝名画评》卷一,《中国书画全书》第1册,第447页。
- 53.《圣朝名画评》卷一,《中国书画全书》第1册,第448页。
- 54.《历代名画记》卷一,《中国书画全书》第1册,第124页。
- 55.《画继》卷九,《中国书画全书》第2册,第722页。
- 56.《圣朝名画评》卷一,《中国书画全书》第1册,第452页。
- 57.《圣朝名画评》卷一,《中国书画全书》第1册,第448页。

第三章

《朝元仙仗图》

如果从宋初算起，《朝元仙仗图》诞生已有千年。在如此漫长的时间里，究竟有多少欣赏者和收藏者过眼和拥有过它，有些可能已经永远无从知晓。但20世纪的经历还是有迹可循，相关记载主要有两条，其一为黄苗子的考证：

此《朝元仙仗图》在民国初年曾为广东名收藏家罗原觉珍藏，罗氏有长跋，年款是民国十四年（1925年）十二月初一日，属友人黄乔书于卷后，此跋对本卷考证甚详。罗跋说，此图向藏于广东顺德卢氏，原有谢兰生（里甫）的题跋（写在浅红冷金笺上，罗氏曾见过）。民国改元（“辛亥、壬子间”），此图流入市肆，为“颖川飞凫人”（陈姓古董商）所得，便把谢兰生的跋割去，又在本卷引首加上李东阳（西涯）、董其昌（玄宰）、王时敏（西庐）等伪题跋，以增身价。并在画的末段写上元末收藏家顾德辉（玉山）一跋，年款为：大德甲辰长至节。按：此应为元成宗大德元年（1304年），而顾德辉的生年是元武宗至大三年庚戌（1310年），大德甲辰，距顾氏出生还有六年，这分明是伪跋（后纸另有洪武五年壬子，昆丘外史余彦祥一跋，记顾德辉以此《朝元图》相赠经过，当亦是伪作）。罗原觉在得到此卷并重裱时，除了把李东阳、董其昌诸伪跋除去外，因顾跋写在原绢上，“不忍割去”，又把被割去的谢兰生的一跋，从谢著《常惺惺斋书画题跋》中抄下，补入卷内题跋中。¹

其二为高伯雨（1906—1992）的披露：

武宗元所写的《朝元仙仗图》，前为友人罗君所藏，一九五三年已被美国人转从日本买去了。罗君所藏的一卷，在最近四十年间历经沧桑，最后已为美国人出重赏竞购而去。

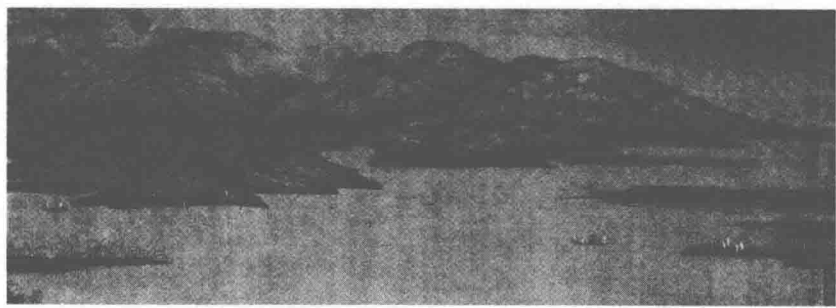
罗藏的《朝元仙仗图》是民国二三年之间（1913—1914）为广州一个书画经纪人陈桐君所得。当时的鉴藏家不大爱宋元的画，只珍重“四王吴恽”，所以陈桐君花了并不很多钱就买到手。画中的绢地完全雪白，像新的一般，陈桐君生怕给别人说靠不住（因宋元的绢色多暗淡，作黄黑色），曾把它染成淡黄色。他对于此画很珍重，不肯卖给人家。民国四年（1915）广州西关大水，低洼之地，水深六七尺，同时又发生火灾，烧了很多民房。陈桐君逃难时，什么都不带，只抱了此卷逃命。后来因为等钱用，只得忍痛割爱，愿意卖给罗先生，代价是银币五百元，罗君买得后，交给赵浩公装裱，装裱费也花到八百元左右。此卷藏在赵处几达一年之久，赵曾根据它摹一赝品，卖给美国人。真本上面的名人收藏印及题跋，有些被赵浩公割下，也有些是他加上去的。

后来罗君出卖此画，为李尚铭所得。有一个时期，李尚铭手头拮据，曾把它抵押给某人。十几年前流往日本。

一九五三年冬间，有个美国人绰号高江村者来港买画，某人告诉他日本有《朝元仙仗图》，劝他去买，他果然去到，花三万美元买了，据说将转售于大都会博物馆。恰在高江村往日本之前几个月，有个姓陈的收藏家已和日本东京某些书画经济洽商好，以日金四百万元买此卷回来，陈君在十二月兴冲冲地到了东京，但日本人已经把它卖给高江村了。²

中国古代绘画在完成之后，随着时间的流逝，就会有越来越多的观者，也就会有越来越多的题跋和印章，这些题跋和印章能穿越时空，为后来的观者提供数百年乃至千年之前观者的所思所想，但经过了数次易手和重新装裱，《朝元仙仗图》上的题跋和印章可以说已经面目全非，但要讨论这卷画，却又非得从现存的《朝元仙仗图》入手不可。

在今天人们看来，《朝元仙仗图》的作者自然就是武宗元，但如仔细检索画面，却既无作者名款，也没有画名。换言之，是一卷无款画。这在中国的早期绘画作品中并不罕见。明人沈颢（1586—1661）记载：“元以前多不用款，或隐之石隙，恐书不精，有伤画局耳。”³至于作者和画名，多由后世鉴藏家所定，譬如，董源（？—约962）《潇湘图》就是如此。



董源《潇湘图》 北京故宫博物院藏

董源，一作元，字叔达，钟陵（今江西进贤）人，事南唐为后苑副使。《潇湘图》画中无董源款印，明代董其昌以为是根据南朝谢朓“洞庭张乐地，潇湘帝子游”意，故定名为《潇湘图》。

此外，徐邦达（1911—2012）通过细致观察后指出：

从画面的大体上看，完美严整，与正本的“白描画”没有什么两样。不过在三处细部，我们就可以看出它与正本不同的地方来了。（一）仙女的鬓髻，全都只用浓墨勾一下轮廓，中间拿很淡的墨水一涂，就算完事，靠近面部的发根，稍为丝出一些短笔，谨是作为界限的。（二）起首一棵老树的干子，仅仅勾出树身，一点没有皴染。（三）有几张荷叶，只有空圈，不勾叶筋。这在正本上是绝不可能的。罗原觉氏在他的跋语里，也曾提起过说它是个“草本”，但是我认为草本是构图时候的草稿，一定有涂抹增改的地方，又不能像这样的完美整齐。那末这件东西舍掉是“副本小样”，又是什么呢？⁴

认为是一件“副本小样”，所谓“副本小样”，就是墙上壁画的缩小本，通常是绘在绢或纸上，功能主要有两个：其一，因为壁画上墙后不易修改，所以在未上壁之前，画工必须先打草稿，画成“副本小样”，然后把“副本小样”呈进给皇帝或其他雇主审定，便于在正式绘制壁画时不会发生大的问题。其二，当壁画绘制好以后，内府或寺观要保存壁画的“副本小样”，以备在壁画因日久损坏，重修时有所参照。郭若虚在《图画见闻志》中有两条相关的记载：

高益，涿郡人，工画佛道鬼神、蕃汉人马。……后被旨画大相国寺行廊《阿育王》等变相暨《炽盛光》、《九曜》等，有位置小本，藏于内府。后寺廊两经废置，皆飭后辈名手依样临仿。⁵

治平乙巳岁雨患，大相国寺以汴河势高，沟渠失治，寺庭四

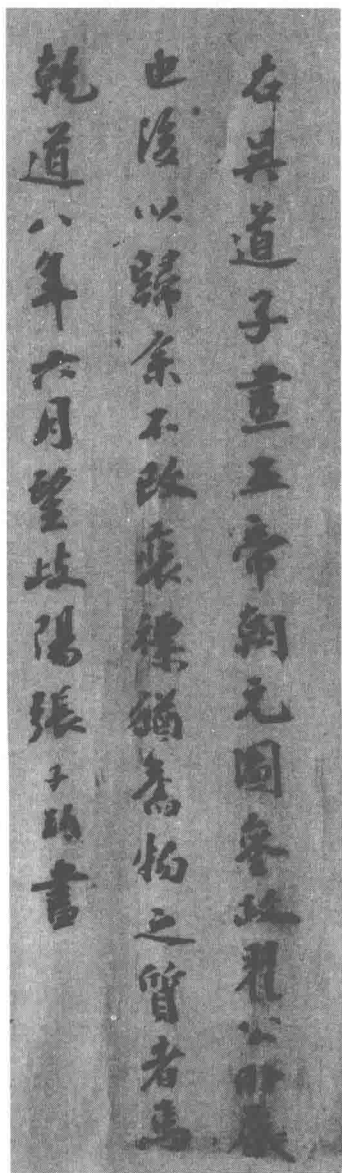


《朝元仙仗图》开始部分的大树

廊，悉遭淹没，圯塌殆尽。其墙壁皆高文进等画，惟大殿东西走马廊相对门庑，不能为害。东门之南，王道真画《给孤独长者买祇陀太子园因缘》；东门之北，李用及与李象坤合画《牢度义斗圣变相》；西门之南，王道真画《志公变》、《十二面观音像》；西门之北，高文进画《大降魔变相》，今并存之，皆奇迹也。其余四面廊壁皆重修复后，集今时名手李元济等，用内府所藏副本小样，重临仿者，然其间作用，各有新意焉。⁶

既然是“副本小样”而非正式作品，没有名款也就更加正常，但由于没有名款，在相当长的时间里，这卷画并不被认为是武宗元的作品，也不叫《朝元仙仗图》，而是吴道子《五帝朝元图》。南宋乾道八年(1172)，一位名叫张子口的收藏家在卷后题跋：

右吴道子《五帝朝元图》，参政翟公所藏也，后以归余，不改装褫，尤旧物之质者焉，乾道八年六月望，岐阳张子口书。



卷后张子口题跋

文中所提到的翟公，根据黄苗子研究，应该是高宗赵构时的宰相翟汝文(1076—1141)。⁷根据《宋史》记载：“翟汝文字公巽，润州丹阳人，……汝文风度翹楚，好古博雅，精于篆籀，有文集行于世。”⁸从他的孙子翟繁撰写的墓志铭中可以发现，翟汝文还是一位画家：

蓄六朝至唐名画甚富，洞晓画法。自画三境高真图、十极列圣图、九天朝元图、四圣会魔图，凡六十轴。……又妙于刻塑，授法工师，刻三清、玉帝、真武像于会稽之告成观，尽端严温慈之相，神气虚闲，如与人接，见者肃然，郡人谓之木宝。常州广孝寺僧伽留衣化也，公以旧制不工，亲为易塑，得如来悯世援溺之状，虽戴安道、杨惠之复出，殆无以过，既成，五色光出宰堵波，烨然高数十丈，有目咸睹。⁹

百年以后，宋理宗时的权臣贾似道(1213—1275)酷爱书画，家藏名迹多至千卷，在他的收藏著录中就有一卷武宗元《朝元仙仗图》。¹⁰但遗憾的是，由于记载不详，尚不能确定是否就是这卷张子口所谓的吴道子《五圣朝元图》。

由宋入元，汤垕在《古今画鉴》中对这卷画在元代的行踪有所透露：

武岳，长沙人，工画人物，尤长於天神星象，用笔纯熟。其子洞清，能世其学，过父远甚，凡世间星象、天神、药王等像传流甚多，神妙不俗，大抵与武宗元相上下而神彩胜之。宗元《朝元仙仗图》，昔藏张君锡家，今归杭人崔氏，尽一匹绢作五帝朝元，人物仙仗，背项相倚，大抵如写草书然，一奇物也。¹¹

文中所提到的张君锡和杭人崔氏，并没有在卷上留下任何痕迹，倒是有张君锡朋友赵孟頫（1254—1322）大德八年（1304）的题跋：

余尝见山谷跋武虞部《五如来像》云：“虞部笔力遒古，可追吴生，便觉石恪辈相去远甚，不足可观。”此图是虞部真迹，《宣和谱》中所载《朝元仙仗》是也。与于所见《五如来像》用笔正同，故不敢以为吴笔，然实数百年兼宝绘也。虞部名宗元，字总之。大德甲辰八月望日，吴兴赵孟頫跋。

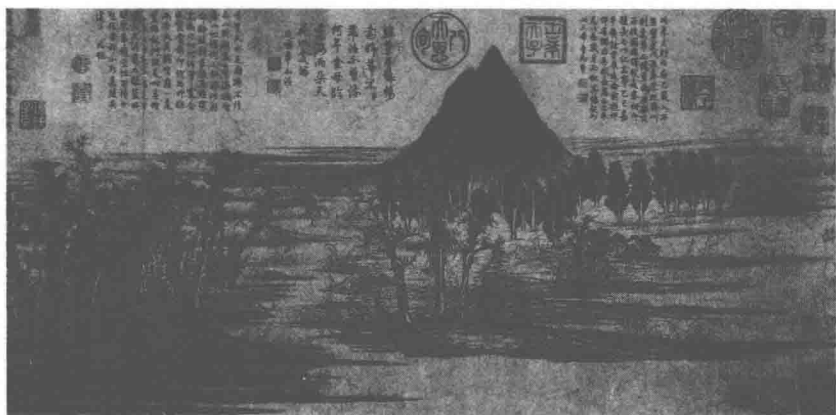
关于张君锡和赵孟頫之间的交往，在《杭州志》中有所提及：

“杜敬字行简，汴人，至元大德间朝廷讲求礼乐之事，敬与其友张君锡寓居于杭，于时集贤柴贡父、尚书高彦敬、都曹鲜于伯机、承旨赵子昂、侍读邓善之，尤善鉴古，有清裁，敬与之上其议论。延祐初，朝廷首起君锡为太乐署正，次及行简，行简善鼓琴，知音律，尤长于书，喜蓄古人墨迹。大冠长裾，优游湖山文酒间。晚号夷门老人。”¹² 在赵孟頫为任叔实所写墓志铭中的记载更为详细：

余十年前至杭，故人大梁张君锡



卷后赵孟頫题跋



赵孟頫《鹄华秋色图》(局部) 台北故宫博物院藏

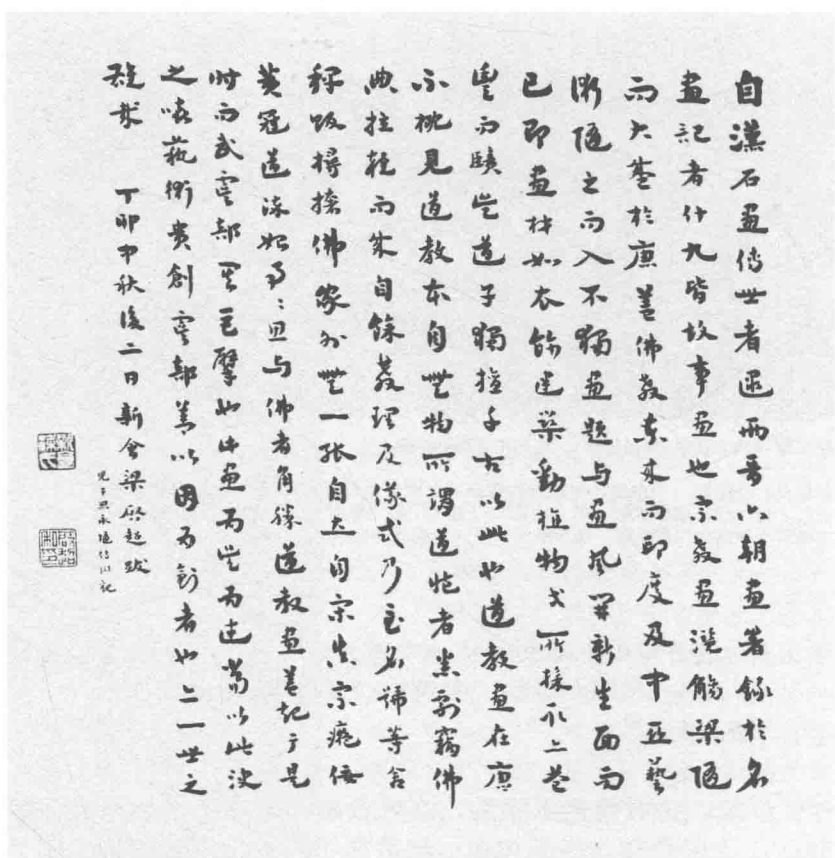
赵孟頫，字子昂，宋宗室，宋亡后隐居吴兴（今浙江湖州），在元世祖搜访江南遗逸政策下不得已入仕元代。擅画工书，用“古意”、“士气”和“简率”纠正南宋院体的形式化与风格化。此卷作于他四十二岁之际，是为先世为齐人的朋友周密所画。

以上虞兰穹山寺碑求余书，读一再过曰：“噫！世固不乏人，斯文也，其可以今人少之哉？”君锡曰：“是四明任叔实之文也。”余始闻叔，梦寐思见之。¹³

可见，张君锡是大梁人，喜好收藏，或许就是他请赵孟頫题跋，也就是在这则题跋中，赵孟頫不同意张子口所论，第一次把这卷画和武宗元联系起来了，理由是见过山谷，也就是黄庭坚（1045—1105）题跋的武宗元真迹《五如来像》。在他看来，这卷画在用笔上和《五如来像》如出一手，那么，赵孟頫又是根据什么断定名字是《朝元仙仗图》呢？从跋中“《宣和谱》中所载《朝元仙仗》是也”一句来看，应该是源于《宣和画谱》（《宣和谱》）中的记载。《宣和画谱》共著录了武宗元绘画十五幅：

天尊像一、天帝释像一、朝元仙仗图一、北帝像一、真武像一、火星像一、土星像一、天王像一、观音菩萨像一、渡海天王像一、李得一冲雪过鲁陵岗图四。¹⁴

其中，唯有《朝元仙仗图》与画面内容较为相符，这卷画上也钤有“宣和”、“宣和殿宝”、“稽古殿宝”、“政和”和“双龙”等收藏印，赵孟頫或许就是据此判断曾被《宣和画谱》著录。此论一出，就得到了广泛认同，并历代延续。1927年，梁启超（1873—1927）在卷后题跋：

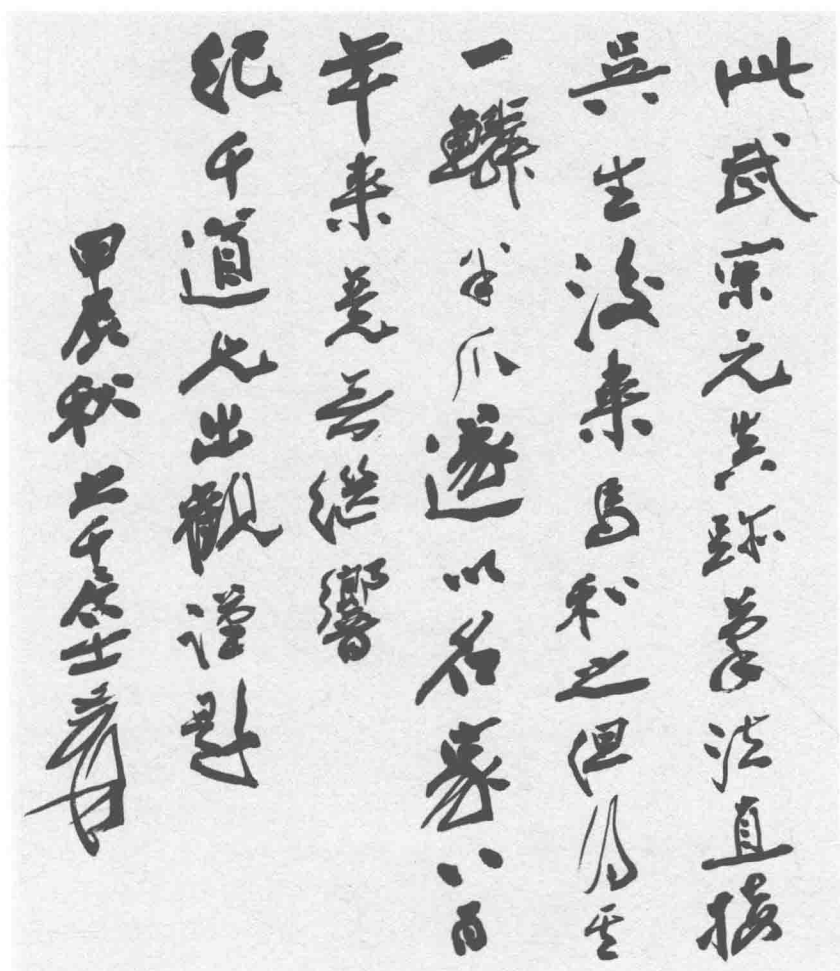


卷后梁启超题跋

自汉石画传世者，逮两晋六朝，画著录于名画记者十九皆故事画也。宗教画滥觞梁（按：梁）随（按：隋）而大盛于唐，盖佛教东来，而印度及中亚艺术随之而入，不独画题与画风开新生面而已，即画材如衣饰、建筑、动植物等，所采取亦苍丰而赀，吴道子独擅千古？以此也。道教画在唐不概见，道教本自无物，所谓道藏者，悉剽窃佛典拉杂而成，自余教理及其仪式乃至名号等，舍稗贩捃摭佛家外，无一能自立。自宋真宗痴佞黄冠，道流始事事思与佛者角胜，道教画盖起于是时，而武虞部巨擘也，此画为吴为武？当以此决之，嘻艺术贵创，虞部善以因为创者也，亦一世之雄哉。丁卯中秋后二日新会梁启超跋。儿子熙永随侍同观。

如果说梁启超以政治为主业，并非美术界人士，或许人云亦云。但1964年，画家张大千依然在卷后题跋：

此武宗元真迹，笔法直接吴生，后来马和之但得其一鳞半

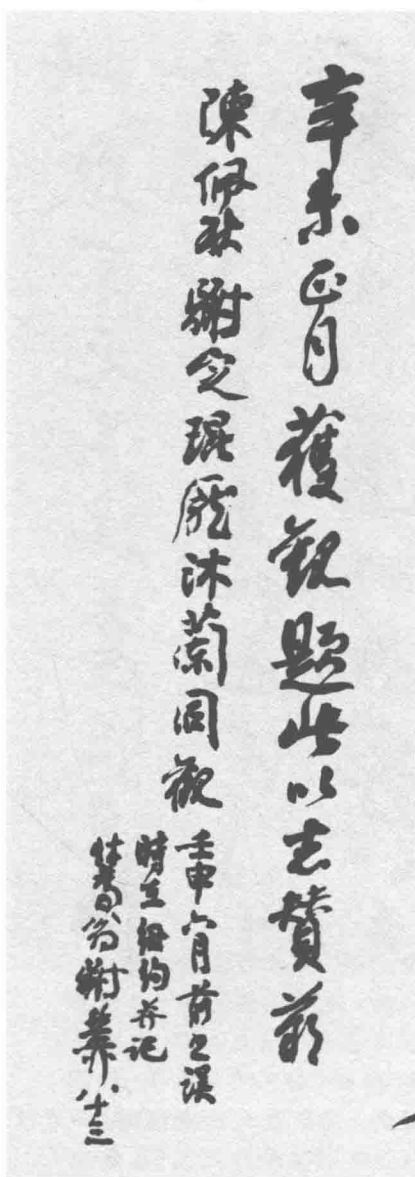


卷后张大千题跋

爪，遂以名家。八百年来竟无继响。纪千道兄出观谨题。甲辰秋大千居士爱。

这一意见不但征服了画家，也影响到了鉴定界。谢稚柳（1910—1997）和杨仁恺（1915—2008）都是1983年成立的国家文物局“中国古代书画鉴定七人小组”的成员，他们的意见无疑非常重要。《朝元仙仗图》卷后有谢稚柳在1991年所作题跋，但当时忘了本人署名，于是第二年又作补题：

辛未正月获观，题此以志赞叹。陈佩秋、谢定琨、庞沐兰同观。壬申六月，前书误，时在纽约并记。壮暮翁谢稚柳八十三。



卷后谢稚柳题跋

看似模拟两可，没有明确的意见，但结合他在《论书画鉴别》一文中的表述：

“北宋武宗元的《朝元仙仗图》，南宋时的题跋承认它是吴道子的手笔，元赵孟頫辩证了吴道子与北宋武宗元的画派，认为不是吴而是武。当我们在已无从认识武宗元画派的情况下，而《朝元仙仗图》的时代性格被证实是北宋的时候，南宋人的题跋就起了反作用，而赵孟頫却帮助《朝元仙仗图》证实了作者是谁。”¹⁵ 可知，谢稚柳对赵孟頫的鉴定意见是非常肯定的。杨仁恺在《中国书画鉴定学稿》中也认为：

“与郭天锡过从较多的大画家赵孟頫，鉴定古书有独到之处。在他的藏品中有一卷为南宋张子珉（湮）定为吴道子的道家《五帝朝元图》壁画稿，赵氏则改定为北宋初武宗元《朝元仙仗图》（现为美籍华人王季迁收藏），重要的依据在于《宣和画谱》中有武氏两图均名《朝元仙仗图》，而且卷后钤宣和印玺，兼之赵氏当时还能看到武氏的作品可作比较，于是作出科学的判断。”¹⁶

但这样看似合理的分析能成立吗？赵孟頫判断的逻辑起点就是卷上所钤的“宣和”、“宣和殿宝”、“稽古殿宝”、“政和”和“双龙”等收藏印，讨论就从这些收藏印开始。

在北宋的皇帝中，最有艺术天赋的非徽宗赵佶（1082—1135）莫属，他系宋神宗第十一子，封瑞王，本来没有做皇帝的机会，只是由于哥哥宋哲宗赵煦（1076—1100）早逝，出于



佚名《宋徽宗坐像》 台北故宫博物院藏

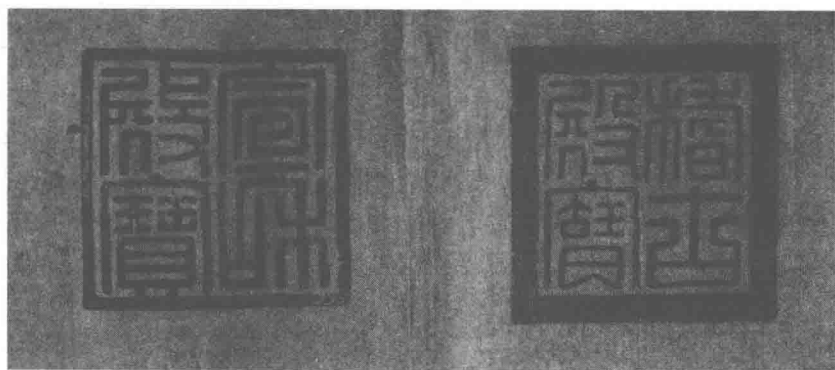


王希孟《千里江山图》(局部) 北京故宫博物院藏

王希孟是宋徽宗的学生，作画时不过十八岁，却已具有把“应物象形”的写实方法与装饰用色巧妙结合为一的造诣，以瑰丽夺目的色彩在长卷中描写了广阔无垠的空间，展现了连绵起伏的山峦，微波风动的江水，错落分布于山坡水隈的植被、屋宇、舟船，以及人们平静的生活，表现了锦绣河山的分外妖娆。

偶然的原因，在向太后（1046—1101）的极力推荐下才登上皇位，在位二十五年，共有六个年号：建中靖国、崇宁、大观、政和、重和、宣和。但人们说起宋徽宗或与他相关的事迹，却总以“宣和”称之。在中国艺术史上，徽宗至少扮演了四个不同的角色：第一是书法家，他的字被称为“瘦金书”。第二是画家，不少传为他的作品依然存世。第三是教育家，他于崇宁三年（1104）设立了被称为“画学”的皇家美术学院，把绘画分为佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木六科，并开设《说文》、《尔雅》等课程，以提高学生的文化修养。“画学”培养了很多优秀的画家，最为著名的就是留下《千里江山图》的王希孟（1096—？），蔡京在卷后题跋：“政和三年闰四月八日赐。希孟年十八岁，昔在画学为生徒，召入禁中文书库，数以画献，未甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法，不逾半岁，乃以此图进。上嘉之，因以赐臣京，谓天下士在作之而已。”第四是收藏家，北宋以“文”立国，自建国之初就重视文化建设，设有“翰林图画院”，到了徽宗时，内府收藏更为丰富，藏品成千上万，他下令将宫廷所藏的历代书画著录成册，以备查考，名为《宣和书谱》和《宣和画谱》。

在对内府收藏画书画著录成册的同时，宋徽宗还重新对这些书画进行统一装裱，称为“宣和装”，也称“宋式裱”，并在重新装裱过的书画上，按照一定格式钤上收藏印章。对于这些收藏印，历代著录称谓不一，譬如：明代张丑《清河书画舫》写道：“索靖章草出师颂一卷，用黄麻纸书之，上有宣和印识而朱色如新，且与书谱文合，故文寿承定为真迹，为之刻石行世。”¹⁷又如，清代高士奇（1645—1704）《江村销夏录》记载：“阮郛阆苑女仙图卷，隔水绫上有内府合同养字十九号字一行及宣和收藏诸印。”¹⁸



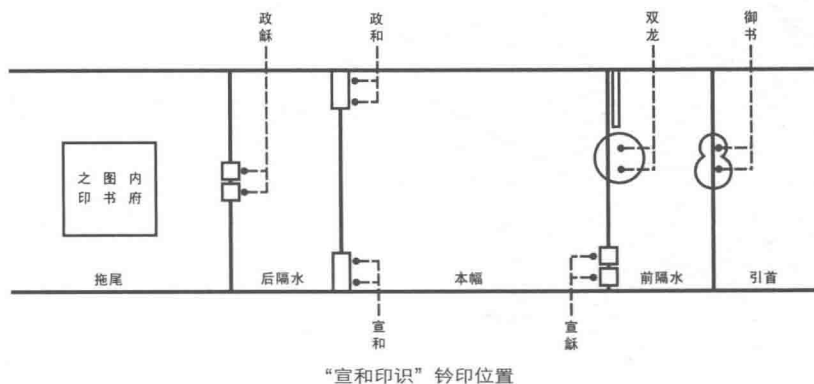
《朝元仙仗图》上的“稽古殿宝”和“宣和殿宝”

这里暂称为“宣和印识”，后世鉴赏家在判断晋唐北宋法书名画真伪时，无不把“宣和印识”视为最为重要的证据之一。

至于“宣和印识”的具体内容，一般包括“御书”葫芦印、“双龙”圆玺、“宣酥”连玺、“政和”长玺、“宣和”长玺、“政酥”连玺和“内府图书之印”七枚，也就是所谓的“宣和七玺”。每方收藏印不仅在印文书写和篆刻上各具形制，而且在铃盖的位置上也有详细规定。

这卷画上共有五方看似与“宣和印识”有关的收藏印，其中，“稽古殿宝”和“宣和殿宝”并不属于“宣和七玺”，而通过对比，“宣和”长玺、“政和”长玺和“双龙”方玺形状和印文不对，铃盖位置也和宣和御府印的固定位置不同，为什么会这样？牛克诚认为：

而颜真卿《湖州帖》、武宗元《朝元仙仗图》、王羲之《奉橘帖》等，也曾为宣和内府之物，现在所见同名作品上虽然也还有宣和印，但俱为伪印，因而，也等于是“不存一方宣和印”。当然，



这些现存品中有的压根就没有进过宣和内府，它们不过是后来托名而已，这就不存在对宣和原件的拆装问题了。¹⁹

指出这卷画根本就不是被《宣和画谱》所著录的《朝元仙仗图》，也就是说，这卷画并没进过宣和内府，所以，与《宣和画谱》所著录武宗元《朝元仙仗图》没有关系，画名乃是赵孟頫误定。那么，如果这卷画并非《宣和画谱》所著录中的《朝元仙仗图》，那它的作者还是武宗元吗？如前所述，赵孟頫对作者的判断主要是出于作品用笔的推测。而在中国书画的鉴定中，核心就是对笔墨，特别是用笔的把握。赵孟頫作为书画名家，年少时就反复临写智永《千字文》和王羲之（303—361）《兰亭序》，成年后也用功甚勤，据说“一日能书万字”，在数十年的翰墨浸润之后，对笔墨应该有很深体会。所以，在没有武宗元其他存世作品加以比较的情况下，不能轻易推翻他的判断，也就是说，虽然这卷画并非《宣和画谱》所著录的《朝元仙仗图》，但也可能是武宗元的其他作品，只是后人为抬高画价，伪造了数方“宣和印玺”钐于卷上而已。

此外，画面上榜题的“避讳”也把这卷画的产生时间指向武宗元所活动的时代。“避讳”是我国历史上一种特殊的习俗，即民国以前，在文字上不得直接书写当代君主或尊长的名字，必须用其他方法加以避开。古代“避讳”大致可以分为“国讳”、“家讳”和“圣讳”三种。

“国讳”是指全国臣民，甚至包括皇帝本人，都必须遵循，包括皇帝本人及其父祖名字、皇后及其父祖的名字、皇帝的字、前代年号、帝后谥号、皇帝陵名、皇帝生肖等。我们所熟知的“观音菩萨”在唐代以前被称为“观世音菩萨”，之所以改名，是要避唐太宗李世民（598—649）的“世”字讳。“家讳”是指家族内部共同遵守的避父、祖名的习俗，凡父、祖名某某，都必须在言行、作文时避开以此为名的事物。唐代才子李贺（790—816），因为他父亲名叫晋肃，“进”与“晋”同音而犯“家讳”，不能参加进士考试，纵然他才华横溢，也无用武之地，二十七岁便郁郁而死。韩愈（768—824）愤而作《讳辩》质问：“父名晋肃，子不得举进士，若父名仁，子不得为人乎？”“圣讳”是指“为贤者讳”，即社会推崇的圣人贤者名讳。一般有孔子、孟子、老子、黄帝、周公等。因为孔子名丘，从宋代开始，天下姓“丘”的人就因为犯了孔子的讳而写作“邱”。

“避讳”在中国历史上存在了两千余年，给当时人的生活带来了不少麻烦。但也有可利用的一面，就是对各特定历史时

期出现的“避讳”事例进行研究，有助于考证古代书画作品产生的年代。因为古人在“避讳”问题是绝对不会掉以轻心的，一旦出错便是冒天下之大不韪，甚至会引来杀身之祸。

古人在书写款题和题跋中遇到需要“避讳”的文字时，主要有三种方法，其一是将要“避讳”的字换个意思相近的替代字，称为“改写”。北京故宫博物院藏有一卷款题为北宋黄庭坚的《千字文》，卷中“纨扇圆洁”一句的“纨”字被改写为“团”字，是避宋钦宗赵桓（1100—1156）的讳（因为“纨”和“桓”读音相近而“避讳”）。黄庭坚逝于崇宁四年（1105），距钦宗继位的靖康元年（1126）还有二十一年，绝不会有未卜先知、预先“避讳”的道理。故是南宋人造的假，绝非黄庭坚所书。

其二是将要“避讳”的字缺写一笔（多为最后一笔），称为“缺笔”。董其昌字玄宰（1555—1636），他经常在画上款题“玄宰”二字。有一幅落款为“玄宰”的山水画，画面风格与董其昌非常近似，但落款中的“玄”字缺写了最后一点，是避清代康熙玄烨（1654—1722）的讳。董其昌没有活到清代，故是清人伪造。

其三是将应该“避讳”的字空而不写，称为“空字”。唐人所撰《隋书》为避李世民的讳，把王世充（？—621）写作“王□充”，空“世”字。后人有不解“避讳”之意者，在传抄或翻刻时，竟然误以为“王充”。

这卷画中有一处榜题为“虎碧万变金童”，其中“虎”字既没有改写，也没有缺笔，可以断定这卷画不会是作于唐代。其原因是唐高祖李渊（566—635）的祖父李虎（？—551）被迫尊为景皇帝，庙号太祖，所以在唐代，书写“虎”字必须“避讳”。例如，唐人撰写《隋书》时，为避太祖“虎”字讳，把隋朝大将韩擒虎（538—592）的“虎”字留成空格，写作“韩擒□”。



没有避讳的“虎”字

除此之外，卷上榜题有四处涉及“玄”字，分别是“太玄真人”、“玄灵飞霞玉女”、“玄部七变金童”、“夜灵玄妙金童”，其中的“玄”字没有避宋始祖赵玄朗的讳。赵玄朗在历史上本无其人，始于宋真宗的编造，大中祥符五年（1012），他继“天书”之后，又虚构了一个“圣祖”的故事。《续资治通鉴》记载：

自天书议起，四方贡谏者日多，帝好之弥笃。戊午，九天司命上卿保生天尊降于延恩殿。先是八日，帝自言梦见景德中所睹神人传玉皇之命云：“先令汝祖赵某授汝天书，将再见汝，如唐代恭奉玄元皇帝。”翌日，复梦神人传天尊言：“吾坐西，当斜设六位。”即于延恩殿设道场。是日，五鼓一筹，先闻异香，少顷，黄光自东南至，掩蔽灯烛。俄见灵仙仪卫天尊至，帝再拜于阶下。俄有黄雾起，须臾雾散，天尊与六人皆就坐，侍从在东阶。帝升西阶，再拜。又欲拜六人，天尊令揖不拜，命设榻召帝坐，饮碧

玉汤，甘白如乳。天尊曰：“吾人皇九人中的一人也，是赵之始祖，再降，乃轩辕皇帝。凡世所知少典之子，非也。母感电梦天人，生于寿丘。后唐时七月一日下降，总治下方，主赵氏之族，今已百年。皇帝善为抚育苍生，无怠前志！”即离坐乘云而去。及曙，召辅臣至殿，指示临降之所，又召修玉清昭应官副使李宗谔、刘承珪、都监蓝继宗同观。……辛未，躬谢太庙六室。诏：“圣祖名上曰玄，下曰朗，不得斥犯。以七月一日为先天节，十月二十四日为降圣节，并休假五日；两京诸州，前七日建道场设醮，假内禁屠、辍刑，听士民宴乐，京城张灯一夕。”改延恩殿为真游殿，重加修饰。²⁰



没有避讳的“玄”字

从此，就开始避始祖“玄”字和“朗”字的讳，东汉经学家郑玄（127—200），在宋代被称为郑康成，这样就避开了“玄”。由于卷上

“玄”字没有“避讳”，创作时间也不会晚于大中祥符五年。那么，这卷画绘制的时间就应该在907年（唐代被后梁所灭）至1012年（宋代开始避始祖“玄”字讳）的一百零五年间，也就是“五代宋初”，正好就是武宗元创作玉清昭应宫壁画的年代。

当然，除了武宗元，还有不少画家也参加创作玉清昭应宫壁画的创作。见于画史记载的还有：张昉“大中祥符中玉清昭应宫成，召昉画三清殿天女奏音乐像”，²¹王拙“营玉清昭应宫，募天下画流，拙为右部第一人”，²²庞崇穆“营玉清昭应宫，召入画山水列壁，而林峦草竹溪谷磴道莫不精备”，²³燕贵“建玉清昭应宫，贵预役焉，偶暇日，画山水一幅”，²⁴也有可能是出自其他人之手。近年来，有研究者提出新说。李淞认为，这卷画并非绘制于“五代宋初”，作者也不是武宗元，而是出自张子口跋中所提到的“参政翟公”，也就是翟汝文之手，至于为何没有避“玄”字讳？原因在于南宋对“玄”字讳并不如北宋严格。²⁵

不论这卷画的作者是武宗元，还是翟汝文，或是另有其人，有一点可以肯定，即并非《宣和画谱》所著录的《朝元仙仗图》，那么，它的主题还是“朝元仙仗”吗？

注释

1. 黄苗子《武宗元和〈朝元仙仗图〉》，《艺林一枝——古美术文编》，第135页。
2. 高伯雨著《历史文物趣谈》，北京：故宫出版社，2011年，第52—53页。
3. （明）沈颢《画麈》，《中国书画全书》第4册，第815页。
4. 徐邦达《从壁画副本小样说到两卷宋画——朝元仙仗图》，《文物》1956年第2期，第57—58页。
5. 《图画见闻志》卷三，《中国书画全书》第1册，第478页。
6. 《图画见闻志》卷六，《中国书画全书》第1册，第494页。
7. 黄苗子《武宗元和〈朝元仙仗图〉》，《艺林一枝——古美术文编》，第135页。
8. （元）脱脱等撰《宋史》卷三七二，北京：中华书局，1977年，第11543—11545页。
9. （宋）翟繁《忠惠集·附录》，《文渊阁四库全书》（影印本）第1129册，北京：商务印书馆，2005年，第315页。
10. （宋）佚名撰《悦生所藏书画别录》，《中国书画全书》第2册，第727页。
11. 《古今画鉴》，《中国书画全书》第2册，第899页。
12. （清）孙岳颁等著《佩文斋书画谱》卷三十七，收入徐娟主编《中国历代书画艺术论著丛编》第57册，北京：中国大百科全书出版社，1997年，第457页。
13. 赵孟頫著、黄天美点校《松雪斋集》卷八，杭州：西泠印社出版社，2010年，第221页。
14. 《宣和画谱》卷四，《中国书画全书》第2册，第75页。
15. 谢稚柳《中国古代书画研究十论》，上海：复旦大学出版社，2004年，第8页。
16. 杨仁恺《中国书画鉴定学稿》，沈阳：辽海出版社，2000年，第20页。
17. （明）张丑《清河书画舫》卷一，《中国书画全书》第4册，第138页。
18. （清）高士奇《江村销夏录》，《中国书画全书》第7册，第990页。
19. 牛克诚《宣和御府印格式研究》，《故宫博物院院刊》2005年第1期，第76页。
20. 《续资治通鉴》第2册，第677—678页。
21. 《圣朝名画评》卷一，《中国书画全书》第1册，第450页。
22. 《圣朝名画评》卷一，《中国书画全书》第1册，第452页。
23. 《圣朝名画评》卷二，《中国书画全书》第1册，第454页。
24. 《图画见闻志》卷四，《中国书画全书》第1册，第482页。
25. 李淞《论〈八十七神仙卷〉与〈朝元仙仗图〉之原位》，《艺术探索》2007年第3期，第5—28页。

第四章

仙道贵生 无量度人

所谓“朝元仙仗”，一般认为：“朝元即五方天帝率众仙官朝谒道教最高主宰‘元始天尊’，仙仗即仙人行列。现图仅是原作的一半，东华帝君和南极帝君、扶桑大帝及其所属众仙，共88个形象。”¹有学者进一步指出：“《朝元仙仗图》为墨笔勾勒的白描形式，描绘道教中三个帝君带领仙官、侍从和仙仗，去朝谒玄元皇帝的情景，是道教神像的壁画稿样。此图为殿堂左壁的队列，据道教神系推断，尚有右壁西灵、北真二帝君队列，惜已佚。”²不论去朝谒元始天尊，或是玄元皇帝，对主神是“五方天帝”，即“东华天帝君”、“南极天帝君”、“扶桑大帝”、“西灵天帝君”和“北真天帝君”似乎没有异议。

但如果仔细观察画面，可以发现，“东华、南极”两位天帝君和“扶桑大帝”其实并不属于同一个层次，原因主要有三：其一，“东华、南极”天帝君的体形较之其他神仙和侍从要大很多，而“扶桑大帝”更接近其他神仙和侍从的大小。在中国传统绘画中，形体大小往往意味着身份尊卑，唐代阎立本（601—673）所绘《历代帝王图》就是如此。其二，“东华、南极”天帝君身着“衮冕”，头戴“通天冠”，一副帝王之相，而“扶桑大帝”的衣着与其他神仙、侍从无异。其三，“东华、南极”天帝君头上都有象征高贵地位的光环，“扶桑大帝”却没有。



东华天帝君



南極天帝君



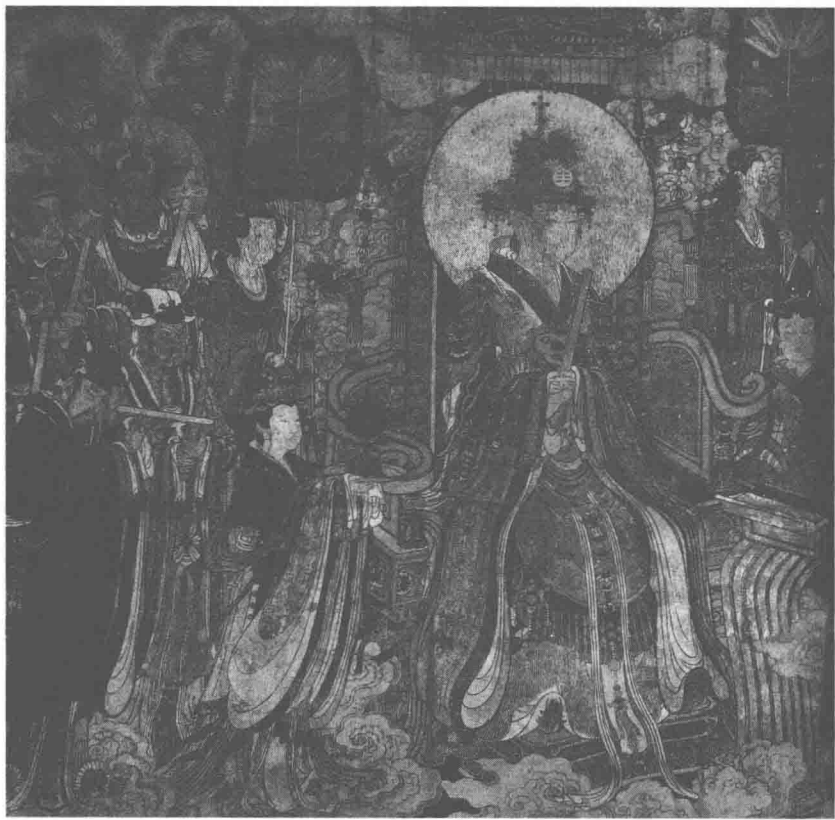
扶桑大帝



阎立本《历代帝王图》(局部)(宋摹本) 美国波士顿博物院藏

阎立本的绘画先承家学，后师张僧繇、郑法士，除了擅长绘画，还颇有政治才干，历任主爵郎中、刑部侍郎、将作少监和右相。《历代帝王图》描绘了自汉至隋十三位帝王，分别为：前汉昭帝刘弗陵、汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、吴主孙权、蜀主刘备、晋武帝司马炎、陈废帝陈伯宗、陈宣帝陈顼、陈后主陈叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚和隋炀帝杨广，加上侍从共四十六人。

其实，在道教文献中，“东华、南极、西灵、北真”四位神仙常被同时提及，清人宫梦仁（1623—1713）编撰的类书《读书纪数略》中称“东华、南极、西灵、北真”为“四极”。³ 另外，收入《道藏》的许多文献对“东华、南极、西灵、北真”有所提及，无一例外都是四位神仙并列，并未提及“扶桑大帝”。⁴ 那么，如果说“扶桑大帝”与“东华、南极、西灵、北真”并不能归于一类，又是什么神仙？其实，他还有一个身份是东王公，其源可追溯到战国时期楚地信仰“东皇太一”神，又称“东君”，即为神化了的太阳神，后来道教继承增饰奉为男仙领袖，专门与女仙领袖西王母相配，可以推测，对面画壁上应该还有一个西王母。



《朝元图》中的西王母 山西永济永乐宫

《元始上真众仙记》记载：“元始君经一劫，乃一施太元母，生天皇十三头，治三万六千岁，书为扶桑大帝东王公，号曰元阳父。又生九光玄女，号曰太真西王母，是西汉夫人。”故西王母为东王公之妹。其实，西王母早在周代就出现了，但那时还是一个动物特征明显，又很恐怖的神灵。《山海经·西山经》记载：“又西三百五十里曰玉山，是西王母所居居也。西王母其状如人，豹尾虎齿而善啸。蓬发戴胜，是司天之历及五残。”东汉道教兴起后，逐渐将其纳入道教神仙体系，奉为女仙首领，形象也演变为美丽高贵的女神。

画卷上明明只有“东华”和“南极”两位天帝君，即便是加上已佚部分的“西灵”和“北真”，也只有四位，那么，为什么会被误为“五帝”？南宋张子□“右吴道子画《五帝朝元图》”的题跋无疑起了导向作用。在现存材料中，并没有提及吴道子作过《五帝朝元图》，但朱景玄《唐代名画录》中记载：“吴道玄，……又画玄元庙五圣千官，宫殿冠冕，势倾云龙，心归造化。”⁵此外，吴道子还在老君庙画过《五圣真容》。晚唐康骈在《剧谈录》中记载：

老君庙东郡北邙山有玄元观。观南有老君庙，台殿高敞，下瞰伊洛。神仙泥塑之像皆开元中杨惠之所制，奇巧精严，见者增敬。壁有吴道玄画五圣真容及老子化胡经事，丹青妙艳，古今无比。⁶

玄元庙、玄元观和老君庙其实供奉的都是同一个人，即“玄元皇帝”，也就是唐代对老子李耳的尊称。

隋末天下大乱，各种符谶蜂起，特别是“老子度世，李氏当王”之类的符谶广为流传，这些符谶出自何人之手？从有关迹象来看，似乎与道教徒有关。因为每当有改朝换代的征兆出现时，他们总是密切注意形势，对未来的发展趋势作出预测，并以制符作谶的方式寻求自己心目中的“真命天子”作为政治靠山。大业十三年（617），李渊在晋阳起兵，就利用“老子度世，李氏当王”的谶言，随着形势的发展，李渊父子更进一步编造政治神话，在其家族和老子之间建立血缘关系。武德元年（618），盘踞在北方的刘武周（？—622）与突厥相勾结，派大将宋金刚（？—620）举兵十万侵犯晋阳，屡败唐军，威胁关中，与李世民率领的唐军对垒于绛州，双方相持不下，大唐刚建立就面临着严峻的局面。为了鼓舞军心，李世民系编造了一个故事。《唐会要》记载：

武德三年五月，晋州人吉善，行于羊角山，见一老叟，乘白马朱鬣，仪容甚伟，曰：“谓吾语唐天子，吾汝祖也，今年平贼后，子孙享国千岁。”高祖异之，乃立庙于其地。⁷

这位老叟，据说就是道家思想创始人老子，李渊家族就成了他的后裔，于是，除了可以利用“老子度世，李氏当王”之类的谶言，还提高李渊家族的社会地位。因为李渊夫人、李世民的母亲独孤氏是北周大司马独孤信（502—557）的女儿，独孤信则是北魏拓跋氏的后代，所以，李渊家族实际上是有少

南宋张子口之所以把画卷上的“东华、南极、西灵、北真”四位天帝君和“扶桑大帝”当作“五帝”，原因在于认为作者是吴道子，加之杜甫“五圣联龙袞”的影响，或许还知道《宣和画谱》著录有一幅吴道子《列圣朝元图》。但张子口也注意到了画卷上“东华、南极”天帝君和“扶桑大帝”的榜题，其中都有“帝”字，故把“五圣”写作“五帝”。汤垕的认识又有不同：

武宗元，宋之吴生也。画人物行笔如流水，神采活动。尝见《朝元仙仗图》，作五方帝君，部从服御，眉目顾盼，一一如生，前辈甚称赏之。¹¹

作者从吴道子改为武宗元，主神由“五帝”变为“五方帝君”。“五方帝君”是指代表“东、西、南、北、中”五个方位的神仙，与画卷上“东华、南极”天帝君更为相符，但他依然没有察觉“东华、南极”天帝君和“扶桑大帝”之间的不同，这大约是因为史料记载，武宗元临摹了吴道子壁画而画技大进：

上清宫，即唐玄元皇帝庙，旧有吴道子画《五圣图》，杜甫诗称“五圣联龙袞，千官列雁行”，是也。后因广增庭虎，画壁遂废。宗元复运神踪，高绍前哲。¹²

就误认为这卷画是以吴道子洛阳玄元皇帝庙壁画《五圣千官图》为粉本，这一认识延续了上千年，直到19世纪，广东画家谢兰生（1760—1831）在卷后题跋：

此卷亦虞部之笔，而“五帝”只得东西二帝，其余皆已佚去。他日延津剑合，固是佳话，否则此一截正通卷聚精会神处，谓之全璧，亦奚不可耶？至辩证之精确，则雪松一跋已详，无庸更赘一言矣。¹³

开始把“东华、南极”天帝君和“扶桑大帝”区别对待。
20世纪50年代，徐邦达撰文：

这两个画卷（按：《朝元仙仗图》和《八十七神仙卷》），前后多有些残缺，并且根据道家的说法，“上清天是灵宝君所治，又有东华、南极、北真、西灵等四位真君”。现在这两个卷子上，多只有“东华、南极”二帝，当然还缺一半，不全是肯定的了。不过拿这幅

画的结构来讲，以护法天神开始，以护法天神结束，章法是“起迄完整”。虽则残损了些，但是绝不是缺去一半，并且武卷末尾，还有空白余绢，很明显地已经打住了的。所以我想或许是原来东、西、南、北四帝君，是分开画在两堵墙壁上。¹⁴

到了60年代，王逊（1915—1969）通过研究元代永乐宫朝元图，进一步指出：“武宗元的《朝元仙仗图》无论就有题榜的一本，或就再命名为《八十七神仙卷》的一本看，都是以四方天帝君为中心，而以众多的女真为主体组成的行列。这与永乐宫三清殿的《朝元图》以天帝君和天帝后为中心，以诸神祇为主体的构图不同。”¹⁵但他们的意见似乎并未引起学术界的足够重视。就在20世纪90年代，金维诺依然认为：

《五圣朝元图》原来画在洛阳北邙山老君庙东西壁，东壁上画东华天帝君、南极天帝君、扶桑大帝及其部从；西壁上画西灵天帝君、北真天帝君及其部从。杜甫当年曾经赋诗赞颂这一作品：“……画手看前辈，吴生远擅场。森罗移地轴，妙绝动宫墙。五圣联龙袂，千官列雁行。冕旒俱秀发，旌旆尽飞扬。……”这铺“妙绝动宫墙”的壁画，长期被人传摹学习，并使画者从而不断获得成功，被传为艺坛佳话。宋代名画家王瓘就是通过观摹此画，因而取得杰出的成就。《圣朝名画评》说：王瓘“少志于画，家甚穷匮，无以资游学。北邙山老子庙壁画，吴生所画，世称绝笔焉。瓘多往观之。虽穷冬积雪，亦无倦意。有为尘滓涂渍处，必拂拭磨刮，以寻其迹，由是得其遗法。又能变通不滞，取长舍短。声誉藉甚，动于四远。……故于乾德、开宝之间，无与敌者”。另外，宋代重修此庙时，官府拆卖壁画，有隐士购得，闭门三年潜习其艺。庙成再画，隐士画东壁天帝，对画西壁的老画工观隐士所画，竟骇然下拜，自毁其壁，请隐士毕其事。以后宋代画家武宗元也曾老君庙重画《五圣朝元图》。现在流传的《朝元仙仗图》就是此画的部分粉本。¹⁶

既然主神并非“五方天帝”，而是“四方天帝君”，那么，主题是否“朝元”就值得进一步讨论了，在研究中最早涉及这个问题的是旅美学者方元，他从队列中神仙手捧的器物入手，认为画面描绘的是道教斋醮的场面，内容为群仙欢迎修道成仙者前去朝元。¹⁷但由于方元没有意识到《朝元仙仗图》的画名是赵孟頫误定，未能摆脱“朝元”的束缚，且文中较多直觉性的猜测，缺少具有说服力的证据，难以令人信服。

检索道教文献，可以发现“东华、南极、西灵、北真”天帝君之说最早出现在《太上太玄女青三元品诫拔罪妙经》中：

是期三元之日，则有无极天尊、十方大圣、三十二天帝主，飞天神王、高上玉虚至真玉帝、无极大道诸君丈人、五老上帝、东华、南极、西灵、北真及诸飞天神仙真人、玉童玉女、长生司命、司录、司杀、诸天日月星辰、一切众真，莫不俱至。¹⁸

三元日分别是指上元日（正月十五）、中元日（七月十五）和下元日（十月十五），相传三元日分别是天官、地官和水官的诞辰日，为道教的重要节日。这部六朝古经假托太玄女青（仙名）传元始天尊法旨，述仙界诸仙在考校人间功过，以定生死罪福之事，“东华、南极、西灵、北真”天帝君就是诸仙中的重要成员。此经作为古灵宝经之一，远在六朝时期就流行于世了，可见，“四极”天帝君被确立为道教尊神的时间是比较早的。到了唐代，“东华、南极、西灵、北真”天帝君的影响更大，原因在于当时多位高道对六朝古经《太上洞玄灵宝无量度人上品妙经》进行注解，并广泛流行。《太上洞玄灵宝无量度人上品妙经》，亦名《元始无量度人上品妙经》，作者不详，简称《度人经》，为晋宋之际葛巢甫等人所造《灵宝经》之一，讲述元始天尊向十方天真大神、上圣高真、妙行真人、无鞅数众说经的故事，宣扬“仙道贵生，无量度人”、“齐同慈爱，异骨成亲，国安民丰，欣乐太平”之旨。唐代后，此经逐渐成为最重要的经典，被道教徒奉为万法之宗，群经之首，在《正统道藏》中排列第一，注本很多，影响较大的有唐代张万福注的《洞玄灵宝度人经大梵隐语疏义》、南齐严齐、唐代薛幽栖、李少微、成玄英四家注解和北宋陈景元集注的《元始无量度人上品妙经四注》。恰恰就是在这些注本中，“四极”天帝君被多次提及。在唐代道教美术中的确也有以“东华、南极、西灵、北真”天帝君为主的构图样式。《云笈七签》记载：

成都乾元观在蚕市，创制多年，顷因用军，焚毁都尽。三门之下旧有东华、南极、西灵、北真四天神王，依华清宫朝元阁样塑于外门之下，并金甲天衣。门既隳坏，而神王无损，风雨飘渍，亦无所伤。¹⁹

此约记唐末五代事，至于为什么要称“东华、南极、西灵、北真”天帝君为“四天神王”？原因不详，或许与佛教的

“四天王天”有一定关系,因为道教中的许多术语都是从佛教借用而来,譬如,“二十八天”、“三十二天”和“三十六天”等说法都明显来源于佛教。有趣的是,进入北宋以后,“东华、南极、西灵、北真”天帝君就难觅踪迹,只有“东华帝君”还见于文献。《宣和画谱》记载:

道士陈若愚,左蜀人,师张素卿得丹青之妙,于成都精思观作青龙、白虎、朱雀、玄武四君像,声誉益著。画《东华帝君》像尤工,盖东华帝君应位乎震,自乾再索而得震,震帝出以应物之地。若愚非道家者流,何以知此,宜前此未有写之者也。²⁰

五代四川画家陈若愚首创的《东华帝君》不是与“南极、西灵、北真”相配的“四极”,而是一个独立的尊神,与它代表的独特方位有关。可知,“东华、南极、西灵、北真”天帝君主要流行于唐代和五代,到了北宋就逐渐基本上式微了。究其原因,或许在于北宋以后,道教神仙谱系就转为以“三清”和“四御”为主神。

道教中的“三清”图像

“三清”之称始于六朝,在南朝至唐代的语境中主要指“圣境”、“妙境”,而不是三位神灵,如李商隐《寓怀》中有“长养三清境,追随五帝君”句。后逐渐演变为道教尊神,其间经历了“三清仙界”信仰、“三宝神君”信仰与“三洞真经”信仰。到了北宋,张房君在《云笈七签》中指出:“其三清境者,玉清、上清、太清是也。亦名三天。”玉清之主为元始天尊,上清之主为灵宝天尊,太清之主为道德天尊。



由于道教绘画是当时道教教义的图像化，事涉神圣，绘者自当恭谨，不可有一丝的随便草率，郭若虚对此有专门的描述：

论者或曰，不宜收藏佛道圣像。恐其褻慢荤秽，难可时时展玩。愚谓不然。凡士君子相与观阅书画为适，则必处闲静。但鉴赏精能，瞻崇遗像，恶有褻慢之心哉？且古人所制佛道功德，则必专心励志，曲尽其妙；或以希福田利益，是其尤为着意者。况自吴曹不兴，晋顾恺之、戴逵，宋陆探微，梁张僧繇，北齐曹仲达，隋郑法士、杨契丹，唐阎立德、立本、吴道子、周昉、卢楞伽之流，及近代侯翼、朱繇、张图、武宗元、王瑾、高益、高文进、王霭、孙梦卿、王道真、李用及、李象坤、蜀高道兴、孙位、孙知微、范琼、勾龙爽、石恪、金水石城张玄、蒲师训、江南曹仲元、陶守立、王齐翰、顾德谦之伦，无不以佛道为功。岂非释梵庄严，真仙显化，有以见雄才之浩博，尽学志之精深者乎？是知云不宜收藏者，未为要说也。²¹

所以，要解读其中主题，从当时的道教文献入手，深入理解其教理教义无疑是一条捷径。而仙界乃人间的投影，各种神仙鬼怪各司其职，管理不同的部门，他们在画面上的出现往往与其特定的职能有关，所以，了解“四极”天帝君在仙界中的职责应是正确解读其主题的关键。陈景元集注《元始无量度人上品妙经四注》在解“四象吁员”句时写道：

四者，四极之官，谓东华、南极、西灵、北真也。四极真人主生死命籍。象者，象轮之车也。真人常乘象笔游行三界，校人生死罪录，开度学道之人。吁者，育也。是天帝之讳，为南官度命君，主炼度朽魂。员者，童也。是日中生童，主灌津于天人。²²

张万福在《洞玄灵宝度人经大梵隐语疏义》中解“玉诞长桑，栢空度仙”句时也有类似的说法：

度仙者，天中飞天神人也，常简学人生死录籍。二字书玄都玉台之上。此是西方七气之分，而皆言东方之事者，明一切世界分域相待，皆有东华、南极、西灵、北真三清之官也。此世界之西则为彼世界之东，故所以天回地旋，不专一向，正在此也。余者皆以此推之。²³

“四极”天帝君在《度人经》中的职责非常明确，就是

“校人生死罪录，开度学道之人”。那么，他们的这一职责在其他道经中有无涉及呢？《云笈七签》中记载：

《诸天灵书经》曰：“飞步入北清”者，是三界之上四天帝王北真天也。言此四帝上为三清玉京之巔应化接引，中为三界四八御运五气，帝主下降无象，通生天，人各为一天璇玑玉衡、三十六帝，五斗魁主，亦象人脑四象合成。故《放品经》云：四天王天在玉清之上，九天之巔，恒以八节之日，命三界四帝周行天下，开度道学建斋之人也。先师疏云：“北清天者，北斗是也。”又云：“北斗之下，昆仑上宫，故人头首，上象昆仑。”下愚小解，将为是误。此去弃贤既在昆仑山南，望将中斗，则为北清，未审中斗已北，北方北清别在何处？今依《度人经》说：“东斗主算，西斗记名，北斗落死，南斗上生，中斗大魁，总监众灵。”此名一天五斗魁主，即明中斗已北而有北斗也。今又按《灵书正经》本文，经云：“天尊言此四章并是四天帝王度命妙品”，“四方正土，偏得法音”。其《东方品章经》云：九气青天东华宫中“青童大君封以青玉宝函之中，印以元始九气之章”。其《南方品章经》云：南方三气丹天“朱陵上宫、南极上元君封以赤玉宝函之中，印以太丹三气之章”。其《西方品章经》云：西方七气素天“西华宫中西王母封以白玉宝函之中，中以太素七气之章”。其《北方品章经》云：北方五气玄天“元始北上宫中玉晨大君封以玄玉宝函之中，印以太玄五气之章”。即明东方而称东华，南方而称南极，西方而称西灵，北方而称北真，上即明北真而处三界之上最上之天。四天帝主下通一天，四序生化，非是一天五斗之位也。今按《灵书正经》，并是三界之上，四天帝王正名正位，未称一天五斗名位。今乃独脱北方，取中为上，不审更上北真天也。比先所错，上下相承，古今疑惑，皆从此起。又寻先师所错，本意者言三十二天，上下重叠，亦为一天二十八宿，即错将中斗而摄北位，独脱北方，此方以中为上。又中为上，亦复是误。言九天初构，上下重叠，亦为一天，比地九宫。言郁单之天上上气上，先立于子而处一宫，即明一宫亦为四梵最上第一天也。若将人身以等于天，头为昆仑，目为日月，上下相合，其义正是。若以身观身、以天下观天下，不及更上头象三界之上，四人四天帝主天也。又乃不及更上头象三清之上玉京之山，大罗天地。故《大洞隐注经》云：昆仑山上接九气，以为璇玑之轮，在太空之中。中斗既在昆仑山上，即大罗天阙亦在玉京山上也。《生神经》云：“飞仙翼于琼阙，四宰辅于明轮。”既在三界中斗之上，即大罗天关、玉京琼阙亦在玉京山上也。又明一天三界应位，上下重叠，比地既殊，取上为下，上

下失科，四天帝主阙而不述，东华、南极、西灵、北真，境界不论，何处别立？²⁴

其中的关键在于“应化接引”、“命三界四帝周行天下，开度道学建斋之人也”。可见，“四极”天帝君就是负责考校人的善恶，以定是否成仙，也就是“度人”的神仙。这却奇怪了，道教本重今生，不讲来世，追求不死成仙，佛教则不重今生，专讲来世，宣扬涅槃轮转，两者有着本质的不同，“四极”天帝君的职责怎么像佛教中的菩萨？究其原因，在于在晋宋之际，道教教义对佛教教义的广泛吸收。佛教虽在东汉时就传入中国，但东晋以前，势力还小，对道教几乎没有影响。东晋南北朝间，佛教广泛传播，大批经典、戒律被翻译成中文。相比之下，道教经典就显得简单浅陋。在这一时期，佛教的发展远超过道教，很大程度在于道教追求长生不死、即身成仙，但谁也没有见过不死的神仙，难以取信于人，而佛教追求因果报应，来世幸福，由于谁也看不见死后的事，倒也很能迷惑人。于是，为了争取信徒，晋宋之际新出的许多道经，从内容到形式都模仿佛经，把三界罪福、涅槃轮回等佛教教义加以改造，成为道教教义的一部分。例如《灵宝智慧本愿大戒上品经》说：

生时不修善治生，忍割可欲，死方殡葬其骸骨，不知魂魄已更五毒，幽囚地狱，苦恼三涂，轮转五道也。生世无几，而聚敛财宝，无有足时，为己重担，福尽罪至，身死名灭，财宝四散也，若疾风之扇尘矣。道士持斋烧香，清挣读经，天下之盛事也。而不欲见，见之如不见矣。闻巫师鬼语，皆倾产厚礼奉之也。持斋静漠而致福，巫师歌舞而招祸。祸之及也，彼我魂神俱致考罚，殃对无已，往返三恶之道，其苦难脱。罪竟后生，或堕六畜，失于人道，设使还人中，当为下贱矣，或六根不具，或形质丑陋，体炁臭秽，唯男唯女，顽痴可恶，为众所弃，流弊世间，至死饥寒。其人也，皆受先世罪对，而从六畜中来，始还人道故也。若于今世忍苦甘贫，悔往修来，趣求奉法，以自解脱者，亦见世渐报，来生将受大福，当生富贵侯王之家，相好具足，容貌端伟。²⁵

而《太上灵宝诸天内音自然玉字》更是假托天真皇人现生说法，叙述他是经历五道轮回、九灭九生后，才“凌超三界，位登天真”。²⁶正由于晋宋之际道教教义发生了这样的变化，“四极”天帝君才被赋予了“校人生死罪录，开度学道之人”的重任。

值得注意的是，画卷上以“东华”、“南极”天帝君为中心的神仙队列行进在一座长桥之上，桥下遍开芙蕖。巫鸿在汉代墓葬艺术的研究中已经注意到“渭桥”或“渭水桥”的一再出现。他认为：

后室门洞上方所绘的“渭水桥”因此起着将现世与来世既分开又连接的作用。画中过桥的车队象征了从现世过渡到来世的运动过程。²⁷

概言之，在中国文化中，“桥”是阴阳之界的象征。道家为超度众生，以为引渡，也设有“法桥”。《道门通教必用集》如此解释“法桥”的作用：

太上悯众生之俱溺，设妙法以为桥，命十极天尊作圣涯之砥音纸柱，诏五灵童子为道海之津梁，拔出迷途，达于彼岸，济弱水三千万里，传音团刚风五百亿重，不逾倪仰之间，即至逍遥之境，端在心源，自反法力，愈加一举足而不失正因，九顿首而上朝元始，更惟众圣密赐护持，庶令苦海之魂，俱遂法桥之上。²⁸

在道教练度科仪中，亡魂必须经过“法桥”，才得超登仙乡，充分说明了桥在道教“度人”中的重要作用。而桥下的芙蕖似乎也有特殊含义，李公麟绘有《三清图》，虽可能已不存在于世，但明代张丑在《清河书画舫》却有著录：

李伯时《三清图》，玉清天者，天宝君之所治也，何以言之？神口内经曰：太虚精妙，六合相更，变化之道，一生一成。大洞经曰：分形散影，位为上清，上清天者，灵宝君之所治也，东华、南极、西灵、北真，芙蕖池。²⁹



画卷上的长桥与芙蕖

画面上的“东华、南极、西灵、北真”，也与“芙蕖池”相连，暗示出两者之间的密切联系，芙蕖即荷花。在佛教中，视人生为苦海，渴望解脱，其途径是：此岸（人生苦海）——济渡（学佛修行）——彼岸（极乐净土）。即从尘世到净界，从诸恶到尽善，从凡俗到成佛，这和莲花生于污泥而超凡脱俗，开出鲜美的花朵是一样的，故佛陀用莲花喻学佛者虽经六道四生界死泥中流转，而不染不垢，解脱自在。这种源自佛教的寓意却早已被道教取为己用，以芙蕖暗喻得道者免除苦难、位登仙公。

所以，画卷上“东华”、“南极”天帝君为中心的队列应该是在三元节“周行天下，开度学道之人”。方元以为他们是欢迎得道成仙者前去朝元，但“四极”天帝君位居尊位，应该不会亲自去迎接得道成仙之人，故引申为“四极”天帝君前去接受得道成仙者的朝拜更为合理。

注释

1. 李福顺《中国美术史》，北京：高等教育出版社，2003年，第201页。
2. 王朝闻总主编、邓福星副总主编《中国美术史》，徐书城、徐建融主编《宋代卷》（上），济南：齐鲁出版社、明天出版社，2000年，第94页。
3. 宫梦仁《读书纪数略》，《文渊阁四库全书》（影印本）第344册，北京：商务印书馆，2005年，第22页。
4. 在道教典籍《太上太玄女青三元品诫拔罪妙经》、《洞玄灵宝度人经大梵隐语疏义》、《元始无量度人上品妙经四注》、《云笈七签》、《灵宝领教济度金书》中，都对东华、南极、西灵、北真有所提及。
5. （唐）朱景玄《唐代名画录》，《中国书画全书》第1册，第164页。
6. （唐）康骕《剧谈录》卷下，收入李昉等编《太平广记》卷二一二，北京：中华书局，1961年，第1627页。
7. （宋）王溥撰《唐会要》（上册），上海：上海古籍出版社，1991年，第1013页。

8. (后晋)刘昫等撰《旧唐书》第1册,北京:中华书局,1975年,第90页。
9. (宋)司马光撰,《资治通鉴》卷二一六,北京:中华书局,1956年,第6896页。
10. (唐)杜甫著、钱谦益笺注《钱注杜诗》卷九,上海:上海古籍出版社,1979年,第276页。
- 11.《古今画鉴》,《中国书画全书》第2册,第898页。
- 12.《图画见闻志》卷三,《中国书画全书》第1册,第477页。
13. (清)谢兰生《常惺斋书画题跋》,转引自黄苗子《武宗元和朝元仙仗图》,《艺林一枝——古美术文编》,第140页。
- 14.《从壁画副本小样说到两卷宋画——朝元仙仗图》,第58页。
- 15.王逊《永乐宫三清殿壁画题材试探》,《文物》1963年第8期,第34页。
- 16.金维诺《永乐宫壁画与襄陵画师朱好古》,金维诺主编《永乐宫壁画全集》,天津:天津人民美术出版社,1997年,第2页。
- 17.方元《〈朝元仙仗图〉新解》,《艺术新闻》(香港)2001年第6期,第88—91页。
- 18.《太上太玄女青三元品诚拔罪妙经》,《道藏》(影印本)第1册,北京:文物出版社,上海:上海书店,天津:天津古籍出版社,1988,第844页。
19. (宋)张房君编,李永晟点校《云笈七签》第5册,北京:中华书局,2003年,第2622页。
- 20.《宣和画谱》,《中国书画全书》第2册,第69页。
- 21.《图画见闻志》,《中国书画全书》第1册,第469页。
- 22.《元始无量度人上品妙经四注》,《道藏》(影印本)第2册,第242页。
- 23.《洞玄灵宝度人经大梵隐语疏义》,《道藏》(影印本)第2册,第524页。
- 24.《云笈七签》第2册,第486—489页。
- 25.《灵宝智慧本愿大戒上品经》,《道藏》(影印本)第6册,第159页。
- 26.《太上灵宝诸天内音自然玉字》,《道藏》(影印本)第2册,第561—562页。
- 27.巫鸿:《从哪里来?到哪里去?》,《礼仪中的美术》上卷,北京:三联书店,2005年,第261页。
- 28.《道门通教必用集》,《道藏》(影印本)第32册,第19页。
- 29.张丑《清河书画舫》,《中国书画全书》第4册,第286页。

第五章

“双胞胎”

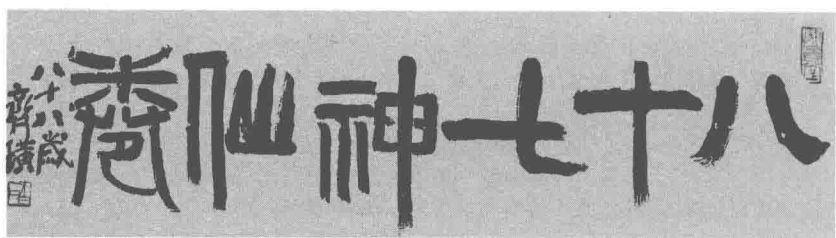
天下之大，无奇不有。在《朝元仙仗图》之外，世上还流传着另一与之非常相似的长卷，就是徐悲鸿（1895—1953）所收藏，现藏徐悲鸿纪念馆的《八十七神仙卷》。当1937年5月徐悲鸿与之相遇时，这一长卷无款、无印、无跋，也无任何流传记录，可谓潜龙在渊。

根据画中人物数量和身份，徐悲鸿将其定名为《八十七神仙卷》，并请齐白石（1864—1957）题写卷名，故卷首为“八十七神仙卷，八十八岁齐璜”。

《八十七神仙卷》后有1948年装裱的六段题跋，记录了



《八十七神仙卷》（局部） 徐悲鸿纪念馆藏



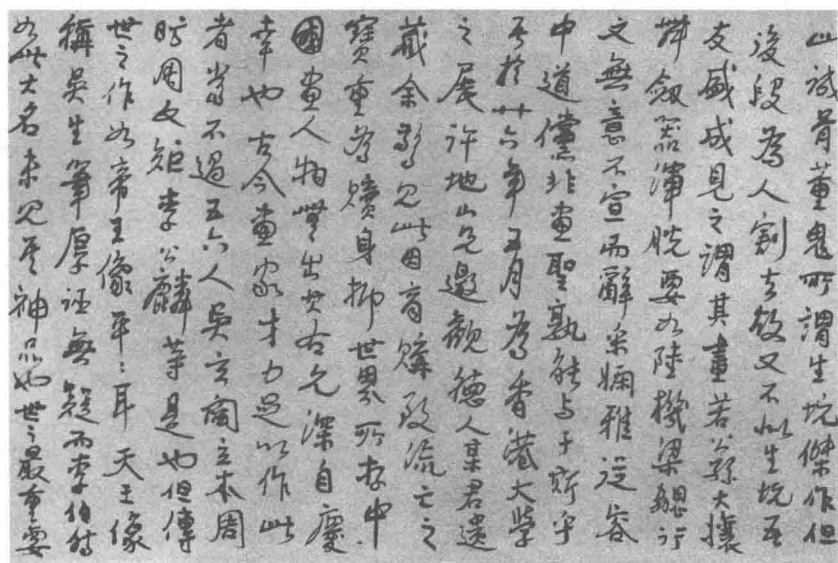
《八十七神仙卷》卷首

1937年之后的流传过程以及学术界对其的认识变迁，弥足珍贵。题跋一为：

此诚骨董鬼所谓生坑杰作，但后段为人割去，故又不似生坑。吾友盛成见之，谓其画若公孙大娘舞剑器，浑脱要如陆机、梁颢行文，无意不宣而辞采娴雅，从容中道，倘非画圣，孰能与于斯乎？吾于廿六年五月为香港大学之展，许地山兄邀观德人某君遗藏，余惊见此，因商购致。流亡之宝，重为赎身。抑世界所存中国画人物无出其右，允深自庆幸也。古今画家才力足以作此者，当不过五六人：吴玄（按：吴道玄）、阎立本、周昉、周文矩、李公麟等是也。但传世之作如《帝王像》平平耳，《天王像》称吴生笔，厚诬无疑。而李伯时如此大名，未见其神品也。世之最重要巨迹，应推比人史笃葛莱藏之《醉道图》，可以颉颃欧洲最高贵名作。其外，虽顾恺之《女史箴》，有历史价值而已，其近窄远宽之床，实贻讥大雅。

胡小石兄定此为道家《三官图》，前后凡八十七人，尽雍容华妙，比例相称，动作变化，虚阑干平板，护以行云，余若旌幡明器、冠带环佩，无一懈笔，游行自在。吾友张大千欲定为吴生粉本，良有见也。

以其失名，而其重要性如是，故吾辄欲比之班尔堆农浮雕，虽上下一千二百年，实许相提并论。因其惊心动魄之程度，曾不稍弱也。吴道子在中国美术史上地位，与飞第亚史在古希腊相埒，二人皆绝代销魂，当时皆著作等身，而其无一确切作品以遗吾人，又相似也。虽然，倘此卷从此而显，若班尔堆农雕刊，裨益吾人想象飞第亚史天才于无尽无穷者，则向日虚无缥缈夔绝百代吴道子之画艺，必于是增其不朽，可断言也。为素描一卷，美妙已如是，则其庄严典雅、煊耀焕澜之群神，应与飞第亚史之《上帝安推娜》同其光烈也。以是玄想，又及落兰达芬栖在伦敦美术学院藏之素描《圣安娜》与腊飞罗米兰之《雅典派》稿，是又其后辈也。呜呼！张九韶于云中，奋神灵之逸响，醉余心兮。余魂愿化飞尘直上，跋扈太空，忘形冥漠，至美飘举，盈盈天



《八十七神仙卷》后徐悲鸿题跋一局部

际，其永不坠耶。必乘时而涌现耶！不佞区区，典守兹图，天与殊遇，受宠若惊，敬祷群神，与世太平，与我福绥，心满意足，永无憾矣。

廿七年八月悲鸿题于独秀峰下之美术学院。先一日，倭寇炸毁湖南大学，吾书至此正警口至桂林。

得见神仙一面难，况与侣伴尽情看。人生总是葑菲味，换到金丹凡骨安。

这段长跋记录了徐悲鸿获得《八十七神仙卷》的经过，1937年5月他在香港举办画展时，经作家许地山（1894—1941）介绍，结识一位德国籍夫人，其父曾在中国任公职数十年，收藏了不少中国古代书画，其中就有《八十七神仙卷》。徐悲鸿一见非常喜欢，并认为作者极有可能就是吴道子，马上倾其所有购之，并将刻有“悲鸿生命”四个字的印章钤印在画面上，珍爱异常。文中所提到的“班尔堆农浮雕”，今译“帕特农浮雕”；“飞第亚史”，今译“菲迪亚斯”（古希腊著名雕塑家和画家）；“安推娜”，今译“雅典娜”；“落兰达芬栖”，今译“达·芬奇”（1452—1519，意大利画家）；“腊飞罗”，今译“拉斐尔”（1483—1520，意大利画家）；《雅典派》，今译《雅典学院》。

1939年9月5日，即购买《八十七神仙卷》后两年，徐悲鸿将之与《朝元仙仗图》进行了比较，并撰写《朝元仙仗三卷述略》一文：

据《宣和画谱》载之朝元仙仗（有疑所谓五帝朝天残卷者，毫无实据），为北宋武宗元画，曾藏宣和内府，赵孟頫题跋其后。画实无款，尺寸颇大。又据黎二樵跋，则尚有一卷，笔法较武卷为粗，未言及尺寸。此二卷数百年来皆藏粤中，至武卷，最近“七七”以前，在港为日本人以巨价收去云。

闻武卷颇古茂，宗法道玄遗矩，观赵跋可见其推崇之深。而武卷之即为宣和内府所藏，而又确系子昂鉴定，而题跋者度尚可信。但以全卷细审之，确是临本，特亦知武宗元之作，此是否徇何方请求，又果据何本临摹，则亦可得而知耳。

武卷中八十余人之注名亦甚可信，其所以为摹本者，约为数端。

一、卷中三帝均为主神，苟是创作，必集全力写之，显其庄严华贵之姿。此作画之主旨也。武宗元北宋名家，焉有不知？今武卷三主神，神情臃肿萎靡，且身材短矮，矮于侍从女子，人世固不乏如是现象，究不称神而帝者气度，此传（卷）写之敝也。

二、卷末之金刚两足拖后，失其平衡，势将跌倒，此尤为依样画葫芦走失之明证。又有数神足太张开，前足太向前，胸太挺出，殊不自然，皆临本常有之病。

此外，则卷末笔法生涩，起卷则较生动，盖从后端起手，初不如意。创作者笔法前后必更一致，参见《八十七神仙卷》，显而易见。

武卷最后藏者罗岸览氏，曾以玻璃版印出，故得藉以立论。

又武卷后有黎二樵一跋，设两卷武卷为画稿，断为真迹，真迹与否，以画原来无疑识不必辩；惟画稿云云，则卷中每神之上方皆设方格为注名者，其非稿本明矣，界画亦欠精工。

大凡创作虽质朴，必充满灵气，摹本则往往形存而意失，两卷相较，优劣立判，不可同日而语。唯其他一卷，今无消息。

武卷虽与吾卷同，但已久被认为《朝元仙仗图》，吾故名吾卷曰《八十七神仙卷》，其与武卷略异者，此卷前多一人（一头而已，不残缺），卷后武卷多一人，此卷卷尾显然为人割去，其中当然有重要意义，惟以既缺故不得而知。又武卷前之破邪力士左手持剑，《八十七神仙卷》者为右手，此亦待乎研究者也。

英伦藏画有唐昭宗乾宁四年（西元八九七年）之张淮兴佛像，像下一弹琵琶女子与卷中仙乐队者全同，其要点乃在髻上冠鸟冠，殆可考也。廿七年岁尽，香港山村道中详参同异，明者自见，故非敝帚自珍之私也。吾又自省，倘人以武卷吾卷合值，两以相易，吾必不与，且俟河山奠定，献于国家，以为天下之公器乎。

悲鸿

本篇蒙星州督学刘仰仁先生以英文译出，书此志感。悲鸿识。

廿八年九月五日¹

题跋一的时间是民国廿七年八月，即1938年8月，但现在卷后却并非原跋，而是1948年重录，“得见神仙一面难”诗也是作于1948年，为何如此？徐悲鸿在1948年10月所作的题跋二中有详细说明：

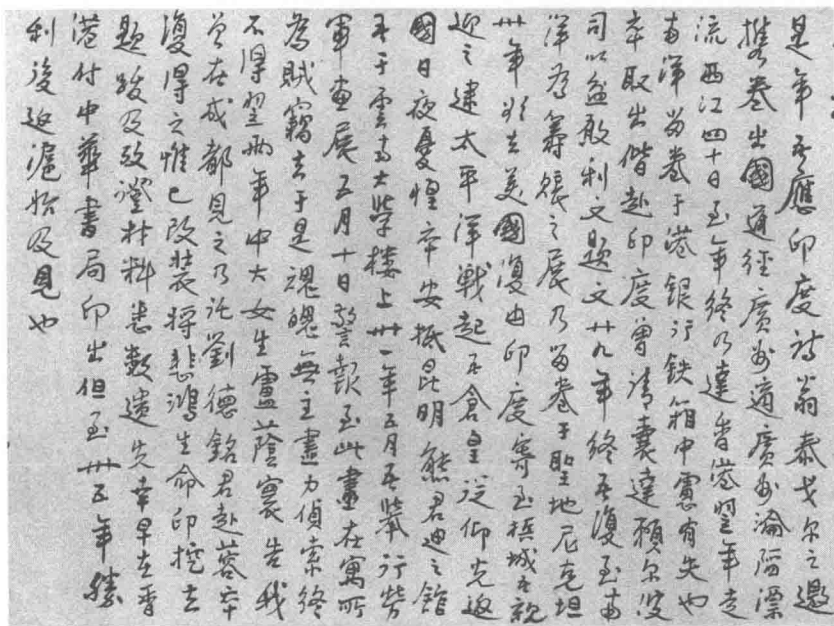
是年，吾应印度诗翁泰戈尔之邀，携卷出国，道经广州，适广州沦陷，漂流西江四十日，至年终乃达香港。翌年走南洋，留卷于港银行铁箱中，虑有失也，卒取出偕赴印度。曾请囊达赖尔波司以盆敢利文题文。廿九年终，吾复至南洋为筹赈之展，乃留卷于圣地尼克坦。卅年欲去美国，复由印度寄至檳城，吾亲迎之。逮太平洋战起，吾仓皇从仰光返国，日夜忧惶，卒安抵昆明熊君迪之馆，吾于云南大学楼上。卅一年五月，吾举行劳军画展。五月十日，警报至此，画在寓所，为贼窃去。于是魂魄无主，尽力侦索，终不得。翌两年，中大女生卢荫寰告我，曾在成都见之。乃托刘德铭君赴蓉，卒复得之。帷已改装，将“悲鸿生命”印挖去，题跋及考证材料悉数遗失。幸早在香港付中华书局印出。但至卅五年胜利后返沪，始及见也。

想象方壺碧海沉，帝心凄切痛何深；相如能任连城璧，负此须眉愧此身。

既得而愧恨万状，赋此自忏。

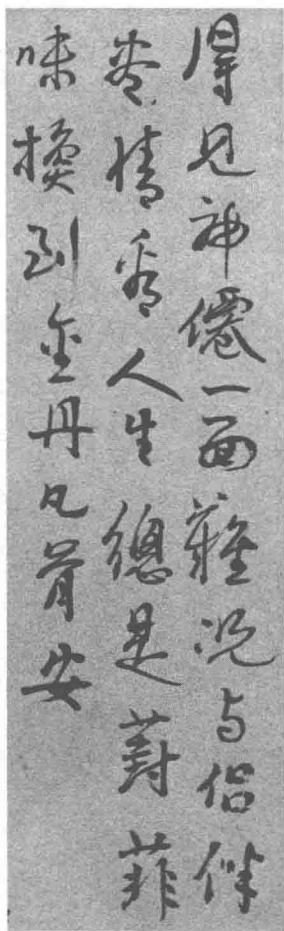
卅七年十月重付装前书。悲鸿。

初版印出之第二跋已赠舒君新城。

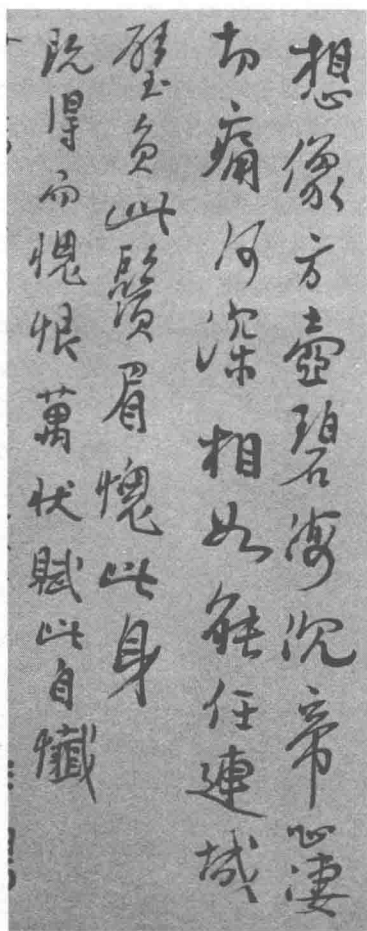


《八十七神仙卷》后徐悲鸿题跋二（局部）

1942年5月，为了给抗日将士和烈士家属筹集善款，徐悲鸿前往昆明举办“劳军画展”。10日，空袭警报大作，日军飞机突然空袭，急切之间，徐悲鸿躲进了防空洞，当警报解除后返回寓所后，却发现《八十七神仙卷》已不翼而飞了。两年后，徐悲鸿收到中央大学艺术系学生卢荫寰来信，告知在成都见到《八十七神仙卷》，徐悲鸿立即委托朋友刘德铭赶赴成都，将画重金赎回。卷后1938年8月题跋已被割去，所以，徐悲鸿于1948年重录，又补题了“得见神仙一面难，况与侣伴尽情看。人生总是葑菲味，换到金丹凡骨安。”喜悦之情难以言表，诗中所提到的“伴侣”，就是他第二任妻子廖静文。题跋二中的“想像方壶碧海沉，帝心凄切痛何深；相如能任连城璧，负此须眉愧此身”也作于此时，诗中以蔺相如能保住和氏璧相比拟，来表达在《八十七神仙卷》得而复失的漫长过程中，自己又惊又怕、且愧且恨的心路历程。



《八十七神仙卷》后徐悲鸿题跋一中“得见神仙一面难”诗



《八十七神仙卷》后徐悲鸿题跋二中“想像方壶碧海沉”诗

1949年1月12日，徐悲鸿写下了第三段题跋：

戊子十月即卅七年十一月初，大千携顾闳中所写《韩熙载夜宴图》来平，至静庐共赏，信乎精能已极，人物比例亦大致相称。而衣冠服饰、器用什物皆精确写出，可以复制。藉见一千余年前人生活状态，如闻其声息气味，此其可贵也。至于画格，只如荷兰之Jan Steen，至多Metsu，所谓Printure de genre，若吾卷则至少当以Fra Angelico或Botticelli方能等量齐观，此非中国治艺术者可得窥见也。同年腊月十二日，悲鸿装竟题记。

文中提到的大千，就是张大千；Jan Steen，就是斯坦恩（约1626—1679，荷兰画家）；Metsu，就是梅特休（1629—1667，荷兰画家）；Printure de genre，就是风俗画；Fra Angelico，就是安吉利科（1387—1455，意大利画家）；Botticelli，就是波提切利（1445—1510，意大利画家）。从表面上看，这段题跋似乎只是普通的鉴赏文字，没有什么实质内容，但文中有“大千携顾闳中所写《韩熙载夜宴图》来平”句，如果联系到其后张大千和谢稚柳的两段题跋，就可知在1947年至1948年，他们对《八十七神仙卷》的时代及其作者进行了深入的讨论。第四段题跋是张大千1948年11月所作：

悲鸿道兄所藏《八十七神仙卷》，十二年前，予获观于白门，当时咨嗟叹赏，以为非唐人不能为。悲鸿何幸得此至宝。抗战既起，予自古都违难还蜀，因有敦煌之行，揣摩石室六朝隋唐之笔，则悲鸿所收画卷，乃与晚唐壁画同风，予昔所言，益足征信。曩岁，予又收得顾闳中画《韩熙载夜宴图》，雍容华贵，彩笔纷披。悲鸿所收藏者为白描，事出道教，所谓《朝元仙仗》者，北宋武宗元之作，实滥觞于此。盖并世所见唐画人物，唯此两卷，各极其妙。悲鸿与予并得宝其迹，天壤之间，欣快之事，宁有过于此者耶？

第五段题跋为谢稚柳题跋1947年所作：

右悲鸿道兄所藏《八十七神仙卷》，十年前见之于白门，旋悲鸿携往海外，乍归国门，遂失于昆明，大索不获，悲鸿每为予道及，未尝不咨嗟叹惋，以为性命可轻，此图不可复得。越一载，不期复得之于成都，故物重归，出自意表，谢傅折屐，良喻其情。此卷初不为人所知，先是广东有号吴道子《朝元仙仗图》，松雪题谓是北宋时武宗元所为，其人物布置与此卷了无差异，以

彼视此，实为滥觞。曩岁，予过敦煌，观于石室，揣摩六朝唐宋之迹，于晚唐之作，行笔纤茂，神理清华，则此卷颇与之吻合。又予尝见宋人摹周文矩《官中图》，风神流派质之此卷，波澜莫二，固知为晚唐之鸿哉，实宋人之宗师也。并世所传先迹，论人物如顾恺之《女史箴》、严立本（按：阎立本）《列帝图》，并是摹本，盖中唐以前画，舍石室外，无复存者。以予所见，宋以前唯顾闳中《夜宴图》与此卷，并为稀世宝。悲鸿守之，比诸天球、河图至宝，是宝良足永其遐年矣。

丁亥正月十九日海上谢稚柳书

从张大千和谢稚柳的题跋来看，在1937年，也就是徐悲鸿刚买《八十七神仙卷》不久，两人都认定是一幅唐代绘画，张大千更认为作者可能就是吴道子，故徐悲鸿题跋一中有“吾友张大千欲定为吴生粉本，良有见也”句。众所周知，吴道子活跃于开元、天宝年间（713—756），也就是说，《八十七神仙卷》作于盛唐。但到了1947年至1948年，张大千和谢稚柳又提出新的看法，认为应该是作于晚唐。原因之一在于他们分别过目了两幅五代画家的作品：顾闳中（约910—约980）《韩熙载夜宴图》和周文矩《宫中图》，较之《八十七神仙卷》，可以说是“波澜莫二”。当然，更为重要的原因在于张大千和谢稚柳20世纪40年代的敦煌之行。

敦煌位于甘肃省境内，是“丝绸之路”的咽喉之地，莫高窟距敦煌东南二十五公里，有中国最大的石窟群，窟内保存了从北凉到元代的大量壁画和彩塑。莫高窟始建于十六国时期，据唐《李克让重修莫高窟佛龕碑》一书的记载，前秦建元二年（366），僧人乐尊路经此山，忽见金光闪耀，如现万佛，便



（传）顾闳中《韩熙载夜宴图》（局部）北京故宫博物院藏

作品以连环长卷的方式描摹了南唐韩熙载家开宴行乐的场景，韩熙载为避免南唐后主李煜的猜疑，以声色为韬晦之所，每每夜宴宏开，与宾客纵情嬉游。此图绘写的就是韩府夜宴的全过程，分为“听乐”、“观舞”、“休息”、“清吹”及“宴散”五段。原迹已佚失，现存为宋人摹本。



(传)周文矩《宫图中》(局部) 美国克里夫兰艺术博物馆、哈佛大学福格博物馆、大都会艺术博物馆藏

此卷共有三段，为描绘宫中妇女日常生活的长卷，存残卷四段，画八十余人。将宫中妇女那种没有自由、如笼中金丝鸟般虽然奢华却百无聊赖的生活表现得入木三分。1947年左右流出海外，原迹已佚失，现存为宋人摹本。

在岩壁上开凿了第一个洞窟。其后历代不断开窟，元代以后，随着海上交通发达，“丝绸之路”逐渐废弃，莫高窟才停止兴建，湮没在历史的长河之中。直到清代光绪二十六年（1900）发现了震惊世界的藏经洞，才重新被世人所关注。早在上海跟随曾熙（1861—1930）和李瑞清（1867—1920）学画时，张大千就听二师提及敦煌，知道那里有非常精彩的壁画和彩塑，非常向往，但迫于杂事缠身，无缘前往，但抗日战争的突然爆发却为其敦煌之行提供了机遇。

1937年7月，卢沟桥事变爆发，张大千困陷北平，日本人邀请张大千担任故宫博物馆馆长和日本艺术画院的名誉职务，遭到拒绝。一年后，张大千逃出北平，辗转天津、上海、香港、两广和贵州，返回了老家四川，居住在成都附近的青城山。此时，一位曾担任过中央政府监察院驻甘、新、青的监察使的朋友严敬斋来访，在任职期间，他不止一次去过莫高窟。严敬斋向张大千讲起敦煌，建议一定去看一看。还有一位叫李丁陇的画家，带着一批从敦煌莫高窟临摹来的壁画来成都办展览。在画店裱画时，老板觉得这些画非同寻常，便告知张大千，张大千见画后大吃一惊，连声叫好，就让老板去请李丁陇来聚。两人如同故交，相见恨晚。严敬斋和李丁陇的出现唤起了张大千心中久藏的夙愿，他立即决定，前往敦煌。

1940年4月，张大千踏上了去敦煌的道路。此次行程却颇多不顺，先是出发前长子突然病逝，后行至广元，二哥张善孖（1882—1940）在重庆去世，被迫返渝奔丧。第二年5月，张大千再次踏上征程，随行携带的用具和行李就有五百斤。成都到敦煌不但路途遥远，从成都飞到兰州，兰州再进去，自永登起就是马家军的防区了，地方情况特殊，委托友人鲁大昌先生致

电马步青旅长，说明要去敦煌的目的，当时匪患猖獗，敦煌附近常有哈萨克流寇出没劫杀行旅，请求马旅长保护。马旅长回电欢迎张大千去凉州住，由鲁大昌派车护送过去，再由马步青派骑兵一连护送入敦煌。

到达敦煌后，张大千立即对莫高窟山崖上密密麻麻的石窟，然后对壁画进行临摹，原来预计三四个月，不料一待就是三年。在此期间，好友谢稚柳也赶来相助，其晚年回忆：“我在敦煌，回首已是四十五年前的事，时在一九四二年的夏初，离开敦煌在次年的春暮，那时故人张大千已在敦煌，我之所以去，可以说是受了他的引导。”²到了1943年夏，已临摹作品二百七十六幅。11月，张大千返回成都并举办了“张大千临摹敦煌画展”。在展览序言中，张大千写道：

河煌久客，乍返成都，旧雨相逢，奇观共诧，举石室之绘事，方海客以谈瀛。

盖大千平生流连画选，倾慕古人，自宋元以来真迹，其播于人间者，尝窥见什九矣。欲求所谓六朝隋唐之作，世且笑为诞妄。独石室画壁，简籍所不载，往哲所未闻，千堵丹青，遒光莫曜，灵踪既闕，颓波愈腾，盛衰之理，吁其极矣！今者何幸，遍观所遗，上自元魏，下迄西夏，绵历千祀，杰构纷如，实六法之神皋，先民之桀桀！

原其颺流，固堪略论：两魏疏冷，林野气多，隋风拙厚，窍奥渐启。驯至有唐一代，则磅礴万物，洋洋乎集大成矣！五代、宋初，蹶步晚唐，迹渐芜近，亦世事之多故，人才之有穷也。西夏诸作，虽刻划板钝，颇不屑踏陈迹，然以较魏、唐，则势在强弩也。

大千磅礴坐卧其下者，几及三载，燃指握管，目营手追，其间门人子侄，番僧匠吏，各佐厥事，祁寒盛暑，劳苦相勉。计所程获，都凡巨细得百有余幅，知旧朋好，往往迫切求观，而匆遽间，尚有整修未尽者。兹特先将临抚石室及榆林窟四十余幅，暂事陈列，以付群公先睹。他日稍暇，当再尽出其所作，俾吾国二千年来画苑艺林，瑰玮奇宝，得稍流布于人间；而欲知宗流派别之正者，亦屹然当有所归！

癸未（一九四三年）嘉平，大千张爱并识于大风堂。³

自晋唐以来，中国书画名家辈出。其中，名家书法称为“法书”，名家绘画则称为“名画”，但由于朝代更迭和频繁战乱，法书名画屡遭浩劫，从西汉到唐末短短几百年间，就经历了多次水火之灾。张彦远记载：



张大千摹敦煌释迦说法图 四川省博物馆藏

图画之妙，爰自秦汉可得而记，降于魏晋代不乏贤，洎乎南北哲匠间出，曹卫顾陆擅重价于前，董展孙杨垂妙迹于后。张郑两家高步于隋室，大安兄弟首冠于皇朝，此盖尤所烜赫也。世俗知尚者，其余英妙，今亦殫论。汉武创置秘阁以聚图书，汉明雅好丹青别开画室，又创立鸿都学以积奇艺，天下之艺云集。及董卓之乱，山阳西迁，图画缣帛，军人皆取为帷囊，所收而西七十餘乘，遇雨道艰半皆遗弃。魏晋之代固多藏蓄，胡寇入洛一时焚烧。宋齐梁陈之君雅有好尚，晋遭刘曜多所毁散。重以桓玄性贪好奇，天下法书名画必使归己，及玄篡逆，晋府真迹玄尽得

之。何法盛晋中兴书云：“刘牢之遣子敬宣诣玄请降，玄大喜，陈书画共观之。玄败，宋高祖先使臧喜入宫载焉。”南齐高帝，科其尤精者，录古来名笔不以远近为次但以优劣为差自陆探微至范惟贤四十二人为四十二等二十七秩三百四十八卷，听政之余，旦夕披玩。梁武帝尤加宝异，仍更搜葺。元帝雅有才艺，自善丹青，古之珍奇，充牣内府，侯景之乱，太子纲数梦秦皇更欲焚天下书，既而内府图画数百函果为景所焚也。及景之平，所有画皆载入江陵，为西魏将于谨所陷，元帝将降，乃聚名画法书及典籍二十四万卷遣后阁舍人高善宝焚之，帝欲投火俱焚，官嫔牵衣得免，吴越宝剑并将斫柱令折，乃叹曰萧世诚遂至于此，儒雅之道今夜穷矣。于谨等于煨烬之中收其书画四千余轴归于长安。故颜之推观我生赋云：“人民百万而囚虏，书史千辆而烟扬，史籍已来未之有也！溥天之下斯文尽丧。”陈天嘉中陈主肆意搜求所得不少。及隋平陈，命元师记室参军裴矩高频收之得八百余卷。隋帝于东京观文殿后起二台，东曰妙楷台藏自古法书；西曰宝迹台收自古名画。炀帝东幸扬州尽将随驾，中道船覆大半沦弃。炀帝崩，并归宇文化及，化及至聊城为窦建德所取，留东都者为王世充所取。圣唐武德五年克平僭逆，擒二伪主，两都秘藏之迹、维杨扈从之珍，归我国家焉。乃命司农少卿宋遵贵载之以船，溯河西上，将致京师，行经砥柱，忽遭漂没，所存十亡一二（国初内库只有三百卷，并隋朝以前相承，御府所宝）。太宗皇帝特所耽玩，更于人间购求。天后朝张易之奏召天下画工修内库图画，因使工人各推所长，锐意模写，仍旧装背，一毫不差，其真者多归易之。易之诛后，为薛少保稷所得，薛歿后为岐王范所得（玄宗弟，谥惠文太子）。王初不陈奏，后僮乃焚之。时薛少保与岐王范石泉公王方庆家所蓄图画皆归于天府，禄山之乱耗散颇多。肃宗不甚保持，颁之贵戚，贵戚不好，鬻于不肖之手，物有所归，聚于好事之家。及德宗艰难之后又经散失，甚可痛也。自古兵火亟焚，江波屡斗，年代寔远，失坠弥多。傥时君之不尚则阙其搜访，非至人之赏玩则未辩妍蚩。所以骏骨不来，死鼠为璞，嗟乎！⁴

经过了这些劫难之后，宋代以前的法书名画可谓百不存一，且大都由日本遣唐使带到了日本。故张大千文中有“自宋元以来真迹，其播于人间者，尝窥见什九矣。欲求所谓六朝隋唐之作，世且笑为诞妄”句。敦煌莫高窟壁画虽非名家之作，却是真实可信，所以，张大千和谢稚柳得以上窥唐代及六朝的画风，极大地提高了鉴赏能力。收获是多方面的，其一，受到敦煌壁画的影响，张大千笔下的人物画为之一变，开始呈现丰腴健美之姿，气象雄伟，著色瑰丽，初步扭转了中国人物

画自宋代以来衰落的局面。其二，两人都不约而同地改变了对《八十七神仙卷》时代的看法。首先，谢稚柳提出“曩岁，予过敦煌，观于石室，揣摩六朝唐宋之迹，于晚唐之作，行笔纤茂，神理清华，则此卷颇与之吻合”。接着，张大千也附和“抗战既起，予自古都违难还蜀，因有敦煌之行，揣摩石室六朝隋唐之笔，则悲鸿所收画卷，乃与晚唐壁画同风，予昔所言，益足征信”。实际上否定了徐悲鸿《八十七神仙卷》作者为吴道子的判断。

第六段题跋为美学家朱光潜（1897—1986）在1948年所作的鉴赏文字：

唐以前人物造象之用笔布局，约有二端，一则如武梁祠及新津汉墓石函诸作，大笔濡染，沉雄朴茂；一则如魏刘根造象及顾恺之《女史箴图》诸作，细线钩挑，精妍整肃。以书譬之，则隶与篆之别也。是幅盖画中之铁线篆。人物近百，而姿态服饰各具个性，仪仗成列，西行而升降，向背变化，多方形成，口生动之韵律，于祇敬肃穆之中寓雍容愉悦之趣，是古典艺术之极致也。悲鸿先生口永宝之。

卅七年秋光潜敬题。

1953年，徐悲鸿逝世，夫人廖静文遵照他的遗愿，把所收藏的一千多件书画及住宅全部捐献给了政府。第二年，住宅被改成“徐悲鸿纪念馆”，《八十七神仙卷》就被保存在这里。

由于《八十七神仙卷》无款无印，故上述七段题跋相当程度上是在探讨其时代及其作者，徐悲鸿认为是盛唐吴道子，张大千和谢稚柳则判断为晚唐，无论是盛唐，还是晚唐，他们都认为是一卷唐代绘画，但这一结论很快就被研究者所质疑。徐悲鸿去世不久，徐邦达就发表了不同的观点：

徐悲鸿收藏白描画男女神仙和帝君等八十七形象一卷，无款，亦无古题跋、印记。徐氏不知其图名，称之谓《八十七神仙卷》。此图画仿唐吴道玄白画，衣纹作铁线描，没有提顿之笔，女仙脸形体态则秀美苗条。细看每像头部上方原来都有书写人名的‘榜子’，现在已经给人一一挖掉，刀痕尚存。从形象、笔墨、绢地气色等各方面综合起来鉴断，应为南宋人之作。……徐本（按：《八十七神仙卷》）和此本（按：《朝元仙仗图》）出于一稿，自无疑义，但此本为未完工的小样粉本，徐本则是刻意临仿的正式画卷。如说徐本出于此小样，亦无不可。⁵

这一意见得到广泛认可，譬如，杨仁恺在《中国书画》中认为：“另徐悲鸿纪念馆藏有宋人《八十七神仙卷》，与此（按：《朝元仙仗图》）构图内容完全一致，画法也基本相同，大约是它的摹本。”⁶再如，黄苗子在比较《朝元仙仗图》和《八十七神仙卷》时写道：“《朝元》卷比《八十》卷略长略高，线条清晰，气韵流畅，人物布局安排也较匀称雍容。《八十》卷多用游丝、铁线描，富于蕴藉感。《朝元》则以流畅圆润（汤说‘大抵如草书焉’，指此）的‘莼菜条’和顿挫有致的兰叶描，富于流动感，笔墨上各有所长，工力悉敌，可能同出于宋代高手。从线描的风格看，《朝元》似较早于《八十》，《八十》卷用笔圆熟，和李公麟《维摩演教图》等传世作品更为接近，而《朝元》图中所见的顿挫笔势，则较接近于唐、五代的风格。”⁷在专著之外，影响更大的美术史也接受了徐邦达的观点，譬如，由王朝闻（1909—2004）主持编写的《中国美术史》认为：“至于《八十七神仙图》，诸物与之相同，但笔法有所变化，兰叶描而近乎游丝描，飞扬的气氛大有收敛，文静的气氛更加浓郁，应是在前者（按：《朝元仙仗图》）基础上加工而成的卷轴“正本”即完整的画卷，已属于成熟的宋画了，可与嗣后李公麟的画风相为参看。”⁸近年来，李淦又对《八十七神仙卷》的时代及作者提出新说，他把时代定在北宋前期，作者则可能王瓘或武宗元。⁹

注释

1. 徐悲鸿《朝元仙仗三卷述略》，徐悲鸿著，徐伯阳、金山合编《徐悲鸿艺术文集》（下册），台北：艺术家出版社，1987年，第371—373页。
2. 谢稚柳《我在敦煌》，收入谢稚柳著《中国古代研究书画十论》，上海：复旦大学出版社，2004年，第102页。
3. 张大千《临抚敦煌壁画展览序言》，收入李永翘编选《张大千艺术随笔》，上海：上海文艺出版社，2001年，第68—69页。
4. 《历代名画记》卷一，《中国书画全书》第1册，第120—121页。
5. 徐邦达《古书画伪讹考辨》（上卷：文字部分），南京：江苏古籍出版社，1984年，第173—175页。
6. 杨仁恺主编《中国书画》，上海：上海古籍出版社，2001年，第190页。
7. 黄苗子《武宗元和朝元仙仗图》，《艺林一枝——古美术文编》，第138—139页。
8. 《中国美术史》，《宋代卷》（上），第94页。
9. 李淦《论〈八十七神仙卷〉与〈朝元仙仗图〉之原位》，第5—28页。

尾 声

2008年4月，突然传来了一个令人震惊的消息，《朝元仙仗图》居然在上海离奇失踪了。两年后，2010年11月9日的《文汇报》刊发了王季迁的女儿金王娴歌女士的一则声明：

原北宋武宗元所绘《朝元仙仗图》卷轴系先父王公已千（季迁）所藏。1989年5月1日经家兄王守昆先生之手出售（本人保留双方买卖契约文本影印件及报税收据影印件）后辗转归于本人金王娴歌名下之“Northwich”公司所有。并于2005年5月12日由王守昆先生之子即本人侄子王义强先生亲笔签名认证（本人保留有签名影印件）。2008年本人发觉此图卷失窃。为此，本人金王娴歌郑重声明：原属“Northwich”公司名下之北宋武宗元所绘《朝元仙仗图》卷轴为失窃物品。如有贤明人士检举此画卷下落，本人感激之余必将重报。本人已晓喻子女，孙辈后世，永世追究，直至水落石出。

事情的大致经过是这样：王季迁临终时留下遗言，希望把自己收藏中最重要的这件《朝元仙仗图》捐赠给国家，所以，金王娴歌于2005年将其带回国内，准备捐赠给上海博物馆。在办理捐赠事宜的过程中，侄儿王义强告知有好朋友在银行工作，可以找一个较大的保险箱安放此画。于是，金王娴歌和王义强就联名开设了一个保险箱，将此画放入其中。谁知，当2008年4月20日打开保险箱时，却发现放在里面的《朝元仙仗

图》真迹被调包，变成了复制品。金王嫫歌当即就报了案，但时至2011年，却没有关于《朝元仙仗图》的任何消息。¹

在漫长的历史长河中，艺术品的失窃并不罕见，但其后的命运各不相同，有的一段时间后就能重见天日，有的则永远消失了。希望《朝元仙仗图》能如同它的双胞胎《八十七神仙卷》曾有过的经历一样，在不久的将来，能完好无损地重新出现在世人面前。

注释

1. 参见汪洋《北宋武宗元〈朝元仙仗图〉神秘失窃——访金王嫫歌夫妇》，《上海艺术家》，2011年第1期，第6—9页。