

朝

元

仙

仗

● 上海书画出版社



國

洞室無相金童

寶

在

線

珠林淨光玉女

仙樂龜茲部

太極丹華金童

ISBN 7-80672-654-3



9 787806 726549 >

定价:20.00 元

图书在版编目 (CIP) 数据

朝元仙仗 / 上海书画出版社编. —上海: 上海书画出版社, 2003. 12

(国宝在线)

ISBN 7-80672-654-3

I. 朝… II. 上… III. 中国画: 人物画—作品集—中国—古代 IV. J222.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2003) 第095530号

责任编辑: 郑名川 吴 言

技术编辑: 杨关麟

装帧设计: 王 峥

责任校对: 王 彬

朝元仙仗——国宝在线 本社编

◎ **上海书画出版社** 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.duoyunxuan-sh.com

E-mail: shcp-ph@online.cn

上海丽佳制版印刷有限公司制版印刷

各地新华书店经销

开本: 635 × 965 1/8

印张: 5 印数: 1-5,000

2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 7-80672-654-3/J · 578

定价: 20.00 元

欣赏和学习中国画，离不开对画史上经典名作的了解。中国画的历史源远流长，由于种种原因，古代流传至今的绘画名作非但数量十分稀少，而且散佚于世界各地。缘于此，我们编辑了这套《国宝在线》丛书，按绘画题材、风格技法等要素重新进行分类，将中国画史上的国宝级名作聚于一堂，精心印制，并尽量放大至原寸，为学画者提供了下真迹一等的范本。此外，我们还对书中收入的每一幅名画进行了详尽的介绍与分析，叙述这些流传千年的国宝背后的故事，并插入与之相关的其他名画的照片与材料，为广大喜爱中国艺术的读者提供了丰富的欣赏素材和参考资料。

朝元仙仗

沈立

中国是道释儒三教合一的国度，这在古代绘画中有鲜明的反映。比如，中国独有的文人画，便是儒家士文化在艺术上的体现。道教绘画与佛教绘画也不例外，它们一起谱写了中国人物画史上的重要篇章。古人曾将之独立成科，称之道释门。

虽然同属一门，但道教绘画与佛教绘画在主题上却有颇大差异，这是因为道释两教的教义是不同的。比如，道教画更多羽化登仙的主题，宣扬神仙的飘逸潇洒，如列子御风，随心所欲。需要说明的是，尽管道教是从道家中生发出来的，但道教与道家在本质上却是相抵牾的。因为道家提倡的是无知无为的顺天而行，而道教宣扬的则是长生不死的逆天而动。因而，道家的思想倒是更多地体现在「穷则独善其身」的隐逸类文人画中，而宣扬得道成仙的道教画，便和佛教画一样，主要是以壁画的形式出现在道观里，比如我们今天仍然可以看到遗存有大量精美道教壁画的山西太原永乐宫。即使是传世至今的道教卷轴画，它们中的大多数原本也是作为壁画的样稿。

尽管道教是中国土生土长的宗教，道释画又同属一门，但相比佛教绘画，道教画无论在规模和影响上都略有不逮。而且，道释门的作品，大都是画在寺院道观中的壁画，中国的建筑多为砖木结构，不如西方教堂质地坚固，故随着王朝的更迭，许多精彩的作品都已毁于战火或宗教迫害。然而，道教绘画毕竟源远流长，传世仍有不少精彩的卷轴画，如本书所要介绍的《朝元仙仗图》和《八十七神仙卷》就是。

从汉代起，就已经有了道教人物画。如辽宁金县营城子的一幅汉墓壁画中，云气中一人身披羽毛，右上一龙昂头相向，并有一个戴三山冠佩剑的人，其前站立一个白发老翁，墓主人被安置在画幅右下方，似乎正在和神仙交谈。此壁画既是汉代祭祀仪式的反映，又是早期道教人物和神仙故事的生动写照。后世道教美术作品中仙人的持剑、羽衣、留须、云气等，都是由此演化而来。古代中国社会精英的士夫阶层介入道教题材的绘画创作，始于东晋的大画家顾恺之。顾恺之崇尚老庄，他附会老子犹龙之说，以龙

为题材作神仙画。从顾恺之开始，文人作画精谨周密的作风开始影响普通画工的创作，使神仙题材在整体绘画水平上取得了进步。在文人画家「巧密于情思」地对魏晋以前画工画粗疏作风进行改造的基础上，画工群体中也开始涌现出真正的大师。在本书所要介绍的《八十七神仙卷》和《朝元仙仗图》这类原本作为壁画工程小样的作品中，我们还可以看到画工出身的大师吴道子、武宗元的遗迹是怎样一直在影响着后代的创造。

就表现手法来说，《八十七神仙卷》和《朝元仙仗图》在中国的绘画史上占据了非常重要的地位，这是因为这两卷作品采用的都是「白描」的技法。白描，就是纯粹用中国画最基本的造型元素——线条，对形体进行塑造。人物画，原来都是著色的，如果把体态勾勒的墨线称之为「骨」，那么体面表现的色彩就可以称之为「肉」，只有「骨肉相济」，才能视之为一幅完整的作品。同时，中国上古的绘画，对色彩是十分重视的。《周礼·考工记》中载「画绩（绘）之事杂五色」。当时从事绘画创作的工人，分为「画工」和「绩工」两种，画工专管轮廓而绩工专管填彩，并没有什么地位高下之分。然而自从南齐画家兼理论家谢赫提出「六法」，把「骨法用笔」置于「随类赋彩」之前，又经唐代张彦远「骨气形似皆本于立意而归于用笔」的阐发后，单纯的「骨法用笔」作为一项技术指标的地位被提升到了一个至尊的地位。像吴道子这样的大画家往往在勾勒好轮廓线之后就掷笔而去，把赋彩的工作留给学徒去做。唐以后，宗教人物画从总体上呈现了衰落的势头，同时也标志着着色画渐衰而水墨画渐盛。在这样的背景下，「白描」的神仙人物，尤其是前代大师留下的白描画如《八十七神仙卷》和《朝元仙仗图》等名迹，便格外地受到了重视。北宋画家李公麟，在吸取前代大师「白描」画稿的基础上，有意识地在澄心堂纸上进行不布色彩的人物画创作。此时，「白描」已经真正成为一种创作的手法了。

一九三七年五月，时任中央大学艺术系主任兼教授的徐悲鸿应香港大学的邀请赴香港举办画展。一天，朋友介绍给他去看一位德籍夫人收藏的中国字画。中国文化名人的到来，自然使这位夫人十分欣喜。她亲手将四箱字画一一打开。徐悲鸿看了两箱，从中挑出了几件他欣赏的佳作。看到第三箱时，徐悲鸿眼睛陡然一亮，一幅很长的人物画卷奇迹般地出现在他的面前，以至他展开画卷的手指都因兴奋而颤抖。他激动得几乎叫喊出来：「下面的画我都不看了，我只要这一幅！」那位夫人愣住了，她仍请求徐悲鸿看下去。但是徐悲鸿连连摇头说：「没有比这更使我倾心的画了！」徐悲鸿当即提出用手头仅有的一万元现金买这张画。那位夫人从徐悲鸿急切的神情里悟出了这张画的价值，又有些舍不得了。徐悲鸿又提出愿意再加上自己的七幅作品，作为交换。那位夫人方才愉快地表示同意。这幅令徐悲鸿一见钟情的画，是一幅白描人物手卷，纵三五·一厘米，横二五〇厘米的深褐色绢面上，用遒劲而富有韵律的，明快又有生命力的线条描绘了八十七位列队行进的神仙。那优美的造型，生动的体态，将天王、神将那种「虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余」（《东观余论》）的气派表现得淋漓尽致，那冉冉欲动的白云，飘飘欲飞的仙子使整幅作品具有「天衣飞扬，满壁风动」（段成式《京洛寺塔记》）的艺术感染力。全幅作品没有着任何颜色，却有着强烈的体面效果。画面没有任何款识，但徐悲鸿认定这是一幅出于唐代名家之手的艺术绝品。意外得到这件国宝级作品后，徐悲鸿将其定名为《八十七神仙卷》，并在其跋文中写道，此卷之艺术价值「足可颉颃欧洲最高贵名作」，可与希腊班尔堆依神庙雕刻这一世界美术史上第一流的作品相提并论。而徐的好友——著名字画收藏家和鉴定家张大千与谢稚柳见后也对其夸赞不已。张认为「北宋武宗元之作，实滥觞于此」，谢也认为是「晚唐之鸿裁，实宋人之宗师」，并喻之为稀世之宝。自己的收藏被同道好友赞赏品评，实乃人生一大快事，徐悲鸿大感快意之时，亲手将一方刻有「悲鸿生命」四字的印章，小心地打在了画面上。从此，这被徐悲鸿视为生命的《八十七神仙卷》就日夜不离地跟着他。而徐悲鸿也为自己能为这件已流失于外国人之手的国宝赎身，使其回归祖国，视作平生最为欣慰之事。

一九四二年五月，徐悲鸿在昆明举办劳军画展，他一直随身携带的《八十七神仙卷》还曾遭窃，险些酿成国宝一去不返的悲剧。幸得此后他千方百计打听到国宝还在成都，徐悲鸿于是托人佯装买画，先去确认画幅的真伪。很快消息传来，「画已见到，确是原画，

只是需要一大笔钱。于是徐悲鸿不顾自己的病体，又忙于日夜作画和筹款，先寄去二十万现款，又一次次寄去自己的作品数十幅后，国宝终于「完璧归赵」，虽然印章和题跋已被挖去，但八十七位神仙却是安然无恙。《八十七神仙卷》从此始终陪伴在徐悲鸿身边，直到一九五三年九月，这位中央美术学院院长和全国美术工作者协会主席突发脑溢血去世后，才由徐悲鸿的夫人廖静文捐献给了国家，现藏北京徐悲鸿纪念馆。通常认为它是吴道子传派的作品。

与《八十七神仙卷》的命途多舛相比，美国华人收藏家王季迁收藏的《朝元仙仗图》则可谓适得其所了。这幅画是标准的宋代高头大卷，保存得法，绢色犹新，比《八十七神仙卷》更高更长，它描绘的内容，还是道教传说中东华天帝君、南极天帝君率侍从同去朝谒教主老子玄元庙的情景。全图共有神仙人物八十七名，其中男仙十一名，神将八名，余皆为手捧供品、仙果、乐器的仙女。画幅以手持宝剑的护法神开道，以甲卒、神将殿后，其中二天帝君都略高大于其他神仙，其处理手法与唐阎文本《历代帝王图》、周昉《簪花仕女图》相类，以比例大小来突出主要人物，此手法在道释画中也常有运用。各神仙头上或身旁还有一个长形墨线描绘的题名牌框，并标该神仙的尊号，如「东华天帝君」、「扶桑大帝」等。全图主次分明，神态各具，具有线描艺术的韵律感，几乎和《八十七神仙卷》如出一辙。那么，为什么会出现两卷内容形式几乎是一模一样的神仙画卷呢？专家认为，这是因为这两幅画都是创作前的小样稿本，所以在内容上不会有太大的差异，因而它们便成了罕见的国宝双胞胎。



宋 武宗元 朝元仙仗图 卷 局部



飛天神王

破邪力士

天丁力士

明星大神

太極仙侯



光陽童子

九疑仙侯

西靈玉童

扶桑大帝

妙行真人

太極仙侯



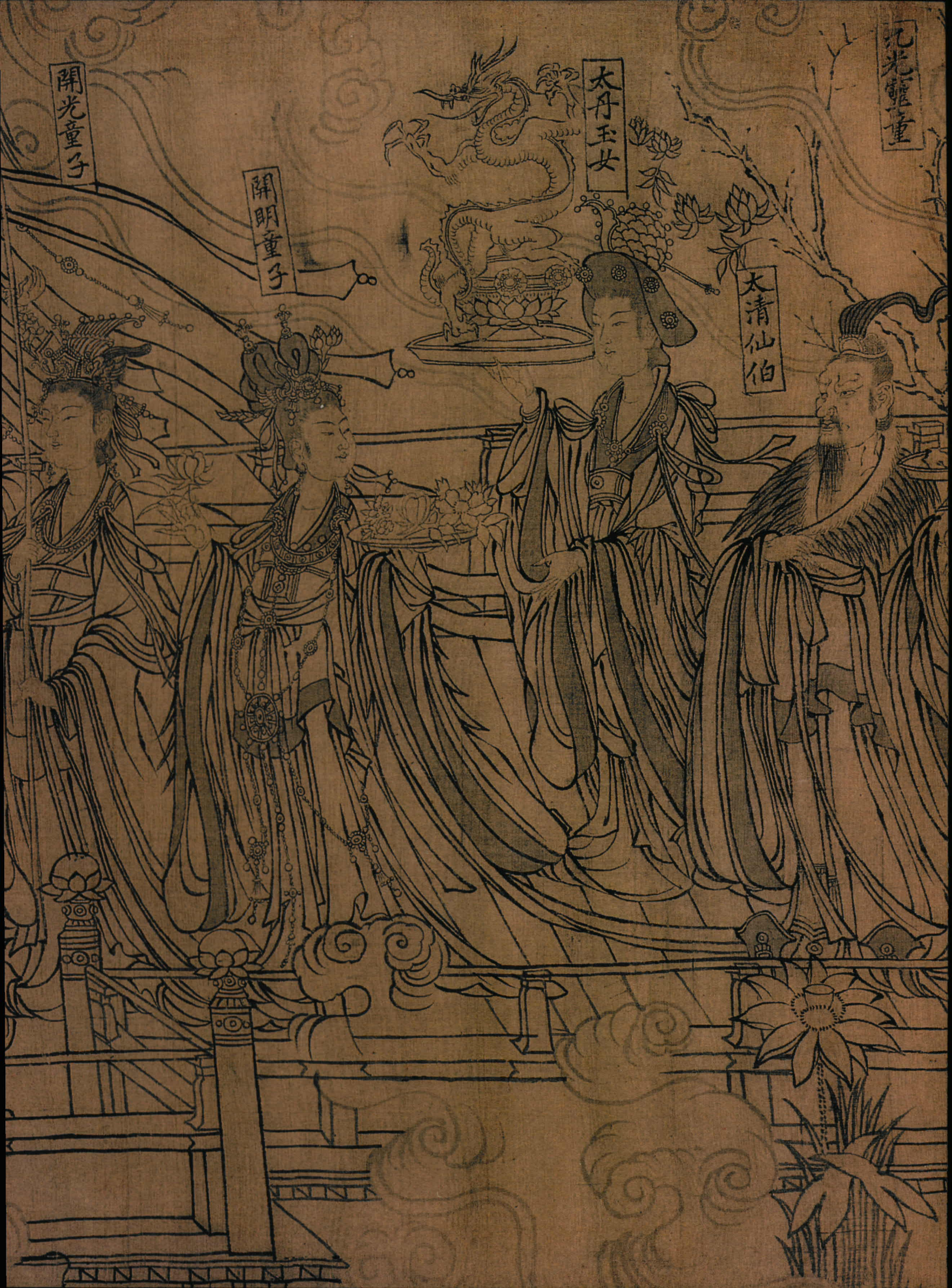
北光龍童

太丹玉女

太清仙伯

開明童子

開光童子



開光童子

海空梵行金童

太極青耀金童

太玄真人

太玄真玉女



玄都七變金童

易遷金華玉女

南極天帝君

洞真元氣金童

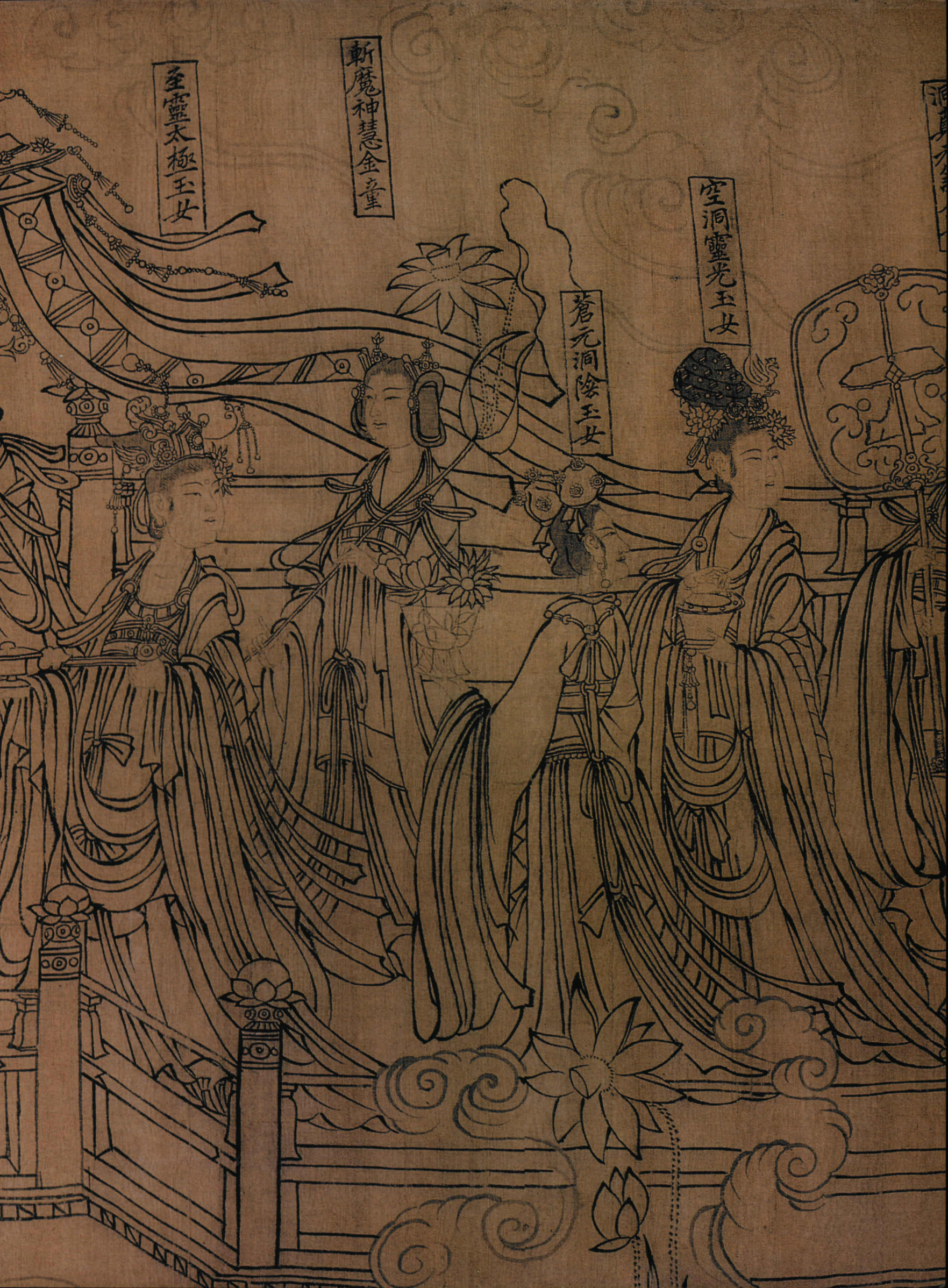


至靈太極玉女

斬魔神慧金童

空洞靈光玉女

蒼元洞陰玉女



丹自在金童

含和太光玉女

夜靈玄妙金童

光妙音真人



丹自在金童

虎碧萬寢金童

魔妙惠金童

太玄夜精玉女



虛司禁玉女

法相真人





洞室無相金童

珠林淨光玉女

太極丹華金童

仙樂龜茲部



木華天帝君

洞室無相金童

紫華扶晨玉女

道室常寐玉女



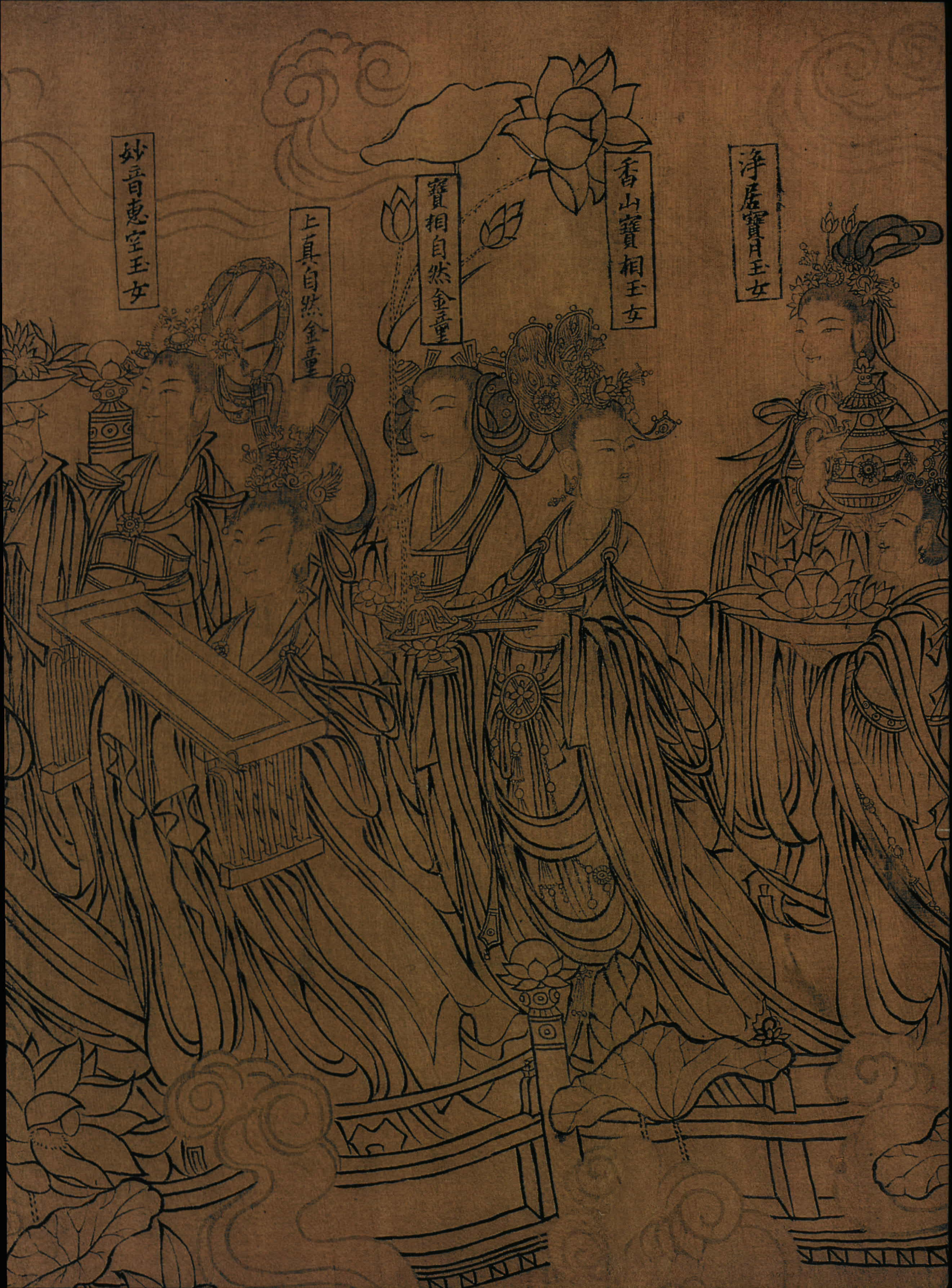
淨居寶月玉女

香山寶相玉女

寶相自然金童

上真自然金童

妙音惠空玉女



妙音惠空玉女

朱光妙善金童

碧落太華金童

太陰玄和王女

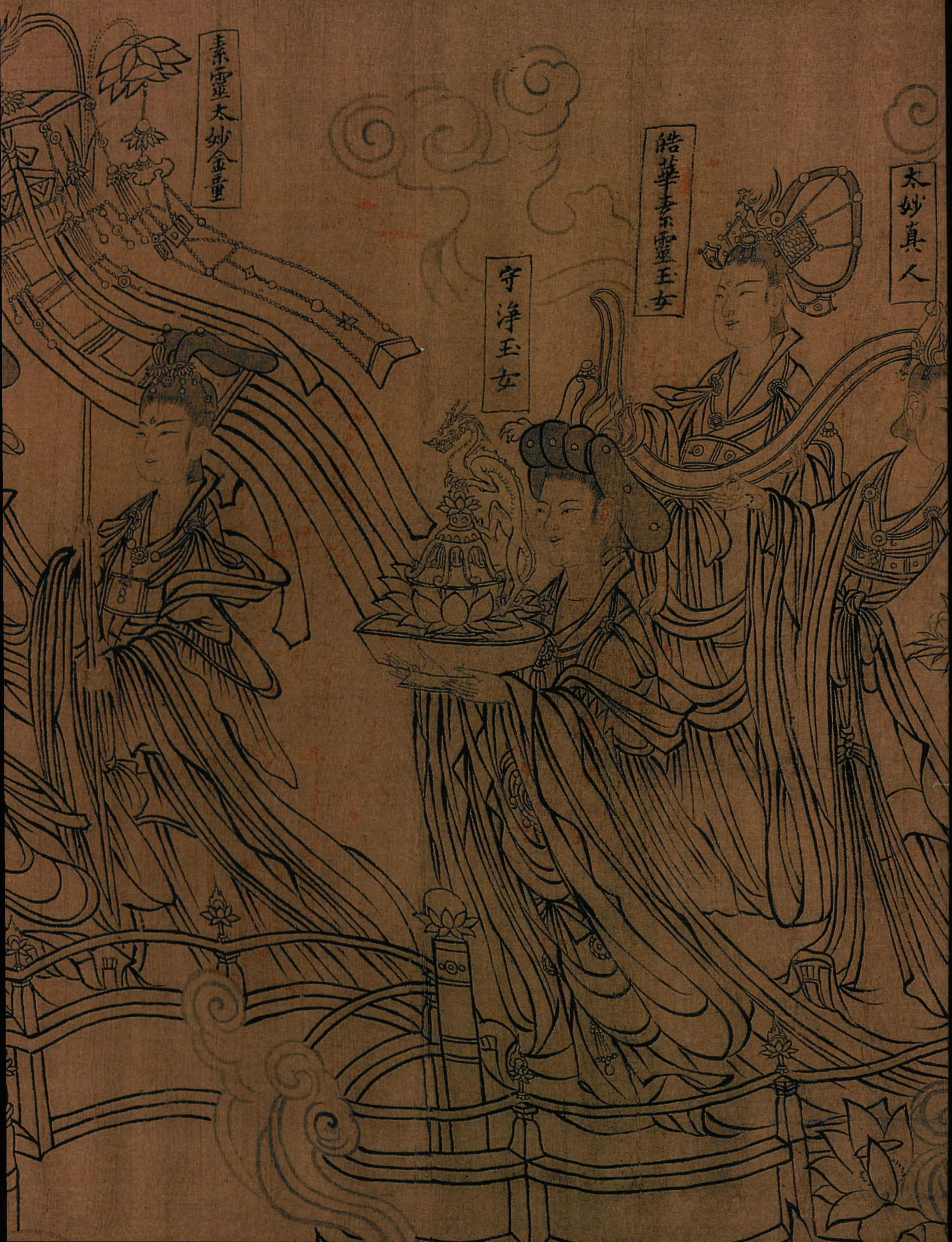


太妙真人

皓華素靈玉女

守淨玉女

素靈太妙金童





散花玉女

香林惠化玉女

守素玉女

梵寶丹昌玉女



玄靈飛龍王女

紫虛自然王女



右吳道子畫五帝朝元圖參政翟公時歲
也後以歸余不改衣襟猶舊物之質者焉



《八十七神仙卷》和《朝元仙杖图》在内容与风格上如此相近，那么它们是不是

人所画呢？《八十七神仙卷》被定为是吴道子传派的作品（其确切的创作年代不详，尚待进一步研究）。吴道子，又名道玄，出生于盛唐，他原本是个身份低微的民间画家，后受唐玄宗召唤入宫，成为宫廷画家。后来，吴被授以「内教博士」，即在内廷教授绘画，其官职相当于「书学博士」，从九品下。此后，又晋升为「友」。「友」，属于亲王府的下属官僚，从五品下，有一定的地位。吴道子从此完成了由民间画工到高级画师的身份转换，他在画史上的地位，也因此格外地受到后人的推崇。吴道子所「友」的，是唐玄宗之兄李宪。李宪也善画，曾在宫内花萼楼下作《六马滚尘图》，受到君臣的赞叹。所以，吴道子与这位爱好丹青的亲王相偕，是「既为宁王之友，又为宁王之师」。可以想像，吴道子在当时的社会地位，只要他创作寺观宫殿壁画，人们就会把他看作是这一行的领袖，以至后世的壁画工人，都会尊吴道子为他们的行业祖师。《朝元仙杖图》被认为是北宋武宗元的作品，武宗元的生平不详，但有资料记载在宋真宗营造玉清昭应宫时，他曾居三千名应召画殿画匠之首，主持壁画工作，可知他在当时的画界当有极高的声誉和地位。这位武宗元的画技到底怎么样呢？画史上仅含糊地记载他是师法吴道子的，十七岁就画过北邙山老子庙壁，颇称精绝。倒是刘道醇的《圣朝名画品》记录了一位姓张的玉清昭应宫应召画家，说他在图画三清殿天女奏乐像时「不假朽画，夺笔立就，皆丈余高」，从而得知在玉清昭应宫作画的人，水平是很高的。而武宗元位列众工之首，其画艺自是可想而知。

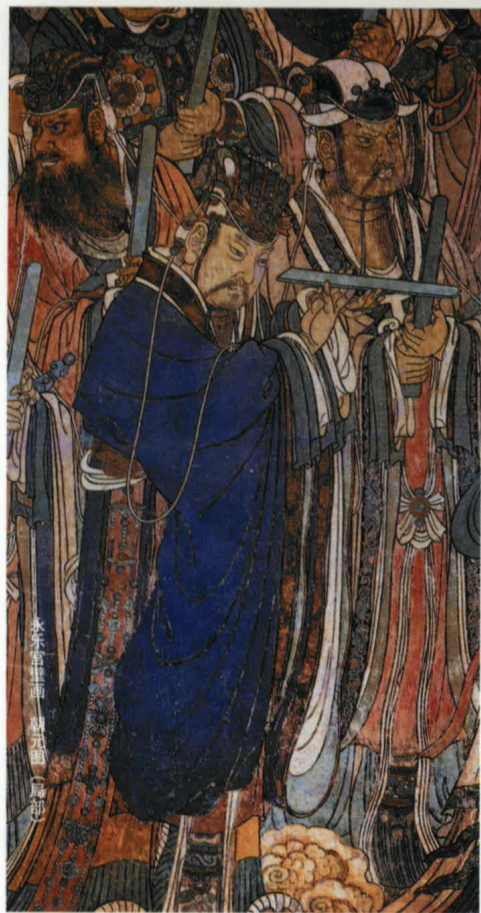
《八十七神仙卷》是吴道子传派的作品，而武宗元的《朝元仙杖图》又是学吴道子的，那么这两卷画在内容乃至形式上的大同小异，就让人觉得顺理成章了。那么这两卷画，究竟与吴道子有着多大的联系呢？《历代名画记》中提到洛阳城北有座老君庙，庙里的壁画非常有名，这是因为壁画是出于吴道子的手笔。这堵壁画，不但画史上非常有名，文学史上也提到过它，因为在壁画的旁边，题写有大诗人杜甫的五言长律。杜甫在诗中写道：「五圣联龙宪，千官列雁行。冕旒俱秀发，旌旆尽飞扬。」这十分符合《八十七神仙卷》和《朝元仙杖图》中仪仗队列前行的景象。而「旌旆尽飞扬」也描述了吴道子下笔迅捷、其势圆转所形成的衣服和旌旗的形态，有一种飘飘然在风前舞动的感觉，在这一点上，《八十七神仙卷》和《朝元仙杖图》都鲜明地体现着这种被画史上艳称的

「吴带当风」的气象。

《八十七神仙卷》和《朝元仙杖图》内容上的一致，除了行规的限制之外，还有道教人物画的传承关系。大凡人物画，特别是人物众多，关系复杂的大型壁画，都需要有画稿，而前辈画师留下的创作前构思的工程小样和稿本，就格外地具有指导意义。壁画工人把前辈大师的稿本保存起来，称为「粉本」。所以不管《八十七神仙卷》和《朝元仙杖图》是由谁创作的，原本都是「工程」草图。

后世的画家常常通过直接观摩官室寺观的名家壁画来帮助自己的创作。洛阳的画家王瓘就是一个很好的例子。《圣朝名画品》记载他经常到玄元皇帝庙去观看吴道子的亲笔壁画，虽遇寒冬大雪，仍不畏严寒。那时吴道子的画上已布满了灰尘污渍，可热心的后学者仍「拂拭磨刮，以寻其迹」。由于有机会勤学吴道子的笔法，王瓘终于在《圣朝名画品》列第一品，有「小吴生」之誉。然而，经过由晚唐到五代的连年战乱，古代建筑即使没有摧圮败塌，也多毁于兵燹人祸，那些壁上丹青亦随之化作了石屑齑粉。况且，五代以后，中国社会就再也没有出现过如六朝和唐代那样尊佛崇道的风潮，大规模的寺观兴建不再流行。直接观摩的机会没有了，粉本也愈发显出它珍贵的价值。而粉本这种绘画形式本身，也受到了格外的偏爱。中国绘画，原本都是著色的，在人物画盛行的时代，即便是著色山水画的创作，所使用的也大多是著色人物画的技法。而当水墨山水画盛行之后，文人士大夫们崇尚清静无为的老庄思想，致力于化绚烂为平淡，甚至本来作为草稿的粉本，也被独立发展为了白描的人物画法。像《八十七神仙卷》、《朝元仙杖图》这

样的粉本，反而更加受到后世的宝爱了。



天帝君

洞室無相金童

紫華扶晨玉女

道室常寐玉女





唐宋时的壁画创作，虽有吴道子、武宗元这样的高手名师，但为数众多的仍然是身份卑贱的小画工。据《唐书·职官》记载，唐室有将作监，下设右校署，内右校令，掌管「版筑、涂泥、丹雘之事」，「丹雘之事」，即是为宫室壁画涂饰彩绘的工作，在当时，是类似于泥瓦匠的低级工作。敦煌的唐代壁画，有时可以在色彩剥落处见到「六」这样的文字记号。唐音「六」和「绿」发声殆近，所以就是表示要在有文字记号的地方涂上绿色。很明显，这样的文字记号是留给工匠和学徒们，在处理地位比他们高的大匠所留下的白描轮廓时，往往显得小心翼翼。他们有两种处理方法，一种是仍然厚涂重施，但是色彩涂到线描处就戛然而止，呈现出刀切一般的分离状态。这样的处理方法，一直到大青绿山水画出现，还有人沿用，称为「雕青嵌绿」；还有一种方法是尽量淡化色彩浓度，简淡地轻拂丹青，以突出轮廓线的骨法用笔的微妙。这样的方法，在后世的山水画中也有人使用，称为「浅绛」。

吴道子具有精熟的画技，作起画来往往往激情四溢。他 can 以「弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺」，即使是画巨幅人物，亦可以「或自臂起，或从足先……既绘其身，果应其口」，真是自由自在到了极点。他的画技既高，身份又显赫，所以作起画来态度倨傲。《唐朝名画录》记载他每每在完成骨线的描绘后掷笔而去，留下「施笔绝踪，皆磊落逸势」，使得那些小画工们不敢也无从措手来「加其彩绘」，最终「只以墨踪为之」，可见吴道子已经在壁画上创出了「白描」之体，而轻拂丹青的做法，也大多用于他的墨骨上，在浓涂艳抹的宗教人物画年代开创出了清妍绝俗的「吴家样」新风。



道教美术中诸天神出巡仪仗，可以在汉墓壁画中找到依据。辽阳棒台子屯汉墓壁画，有一幅出行的仪仗图，画幅上旌旗招展，武士在前开道，一大群簇拥出行的人，各执其仪，车马疾驰，场面壮阔。这一出巡场面与道教美术表现天神出巡仪仗，有明显相似之处。到了唐宋，道教出巡仪仗在道教美术中已得到了完整和充分的表现，《朝元仙仗图》和《八十七神仙卷》都是很好的例证。

自唐代开始，道教美术作品又吸收佛教绘画表现佛、菩萨的方法，用圆光来表现仙人。《朝元仙仗图》中东华天帝君和南极天帝君头上的圆光，就是借鉴佛教美术的表现。























