

许宜兰 著

# 道经图像研究

儒道释  
博士论文丛书



四川出版集团 巴蜀书社

# 儒道释博士论文丛书

国家「九八五」工程四川大学宗教与社会研究  
创新基地项目·教育部人文社科重点研究  
基地四川大学道教与宗教文化研究所项目

ISBN 978-7-80752-470-0



定价：23.00元



许宜兰 著

# 道经图像研究

儒道释博士论文丛书

四川出版集团

巴蜀书社

**图书在版编目 (CIP) 数据**

道经图像研究/许宜兰著. —成都: 巴蜀书社, 2009. 11

(儒道释博士论文丛书)

ISBN 978-7-80752-470-0

I. 道… II. 许… III. 道教—神—研究—中国 IV. B958

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 170601 号

**道 经 图 像 研 究**

**DAQING TUXIANG YANJIU**

许宜兰 著

---

责任编辑 王 雷

出 版 四川出版集团巴蜀书社  
成都市槐树街 2 号 邮编 610031  
总编室电话: (028) 86259397

网 址 [www.bsbook.com](http://www.bsbook.com)

发 行 巴蜀书社  
发行科电话: (028) 86259422 86259423

经 销 新华书店  
印 刷 四川五洲彩印有限责任公司  
电话: (028) 85011398

版 次 2009 年 11 月第 1 版

印 次 2009 年 11 月第 1 次印刷

成品尺寸 203mm×140mm

印 张 11.125

字 数 250 千字

书 号 ISBN 978-7-80752-470-0

定 价 23.00 元

---

本书如有印装质量问题, 请与工厂调换



## 《儒道释博士论文丛书》编委会

主 编：汤伟侠（执行） 卿希泰（执行） 罗中枢

副主编：唐大潮 李 刚 潘显一 詹石窗

编 委（以姓氏笔划为序）：

尤汉基	邓锦雄	冯 杰	汤伟奇
汤伟侠	余孝恒	吴景星	李 刚
陈 兵	陈国超	张泽洪	张 钦
罗中枢	周田青	赵志铝	赵耀年
段玉明	段志洪	钦伟刚	卿希泰
唐大潮	翁永汉	郭 武	黄小石
梁赞荣	盖建民	詹石窗	潘显一

《儒道释博士论文丛书》由香港圆玄学院资助出版

## 《儒道释博士论文丛书》缘起

国家“985”二期工程四川大学宗教与  
社会研究创新基地首席科学家

《儒道释博士论文丛书》

编委会主编 卿希泰

儒道释是中华民族传统文化的三大支柱，源远流长，内容丰富，影响深远，它对中华民族的共同心理、共同感情和强大凝聚力的形成与发展，均起了极其重要的作用，是我们几千年来战胜一切困难、经过无数险阻、始终立于不败之地的精神武器，在今天仍然显示着它的强大生命力，并在新的世纪里，焕发出更加灿烂的光彩。

自从1978年中国共产党第十一届三中全会确立改革开放路线以来，我国对儒道释传统文化的研究工作，也有了很大的发展，在全国各地设立了许多博士点，使年轻的研究人才的培养工作走上了有计划有组织地进行的轨道，一批又一批的博士毕业生正在茁壮成长，他们是我国传统文化研究方面的一支强大的新生



力量，是有关各学科未来的学术带头人。他们的博士学位论文有一部分在出版之后，已在国内外的同行学者中受到了关注，产生了很好的影响。但因种种原因，学术著作的出版甚难，尤其是中青年学者的学术著作出版更难。因此还有相当多的博士学位论文难以及时发表。不及时解决这一难题，不仅对中青年学者的成长不利，且对弘扬中华传统文化，促进学术交流也不利。我们有志于解决此一难题久矣，始终均以各种原因未能如愿。近与香港圆玄学院商议，喜得该院慨然允诺捐资赞助出版《儒道释博士论文丛书》，这将是学术界的一大盛事，长期坚持下去，必然会产生它的深远影响。

本丛书面向全国（包括港澳台地区）征稿。凡是以研究儒、道、释为内容的博士学位论文，皆属本丛书的出版范围，均可向本丛书的编委会提出出版申请。

本丛书的编委会是由各有关专家组成，负责审定申请者的博士学位论文的入选工作。我们掌握的入选条件是：（1）对有关学科带前沿性的重大问题作出创造性研究的；（2）在前人研究的基础上有新的重大突破、得出新的科学结论从而推动了本学科向前发展的；（3）开拓了新的研究领域、对学科建设具有较大贡献的。凡具备其中的任何一条，均可入选。但我们对入选论文还有一个最基本的共同要求，这就是文章观点的取得和论证，都须有科学的依据，应在充分占有第一手原始资料的基础上进行，并详细注明这些资料的来源和出处，做到持之有故，言之成理，避免夸夸其谈，华而不实。我们提出这个最基本的共同要求，其目的乃是期望通过本丛书的出版工作，在年轻学者中倡导一种实事求是地、一步一个脚印地进行学术研究的严谨学风。

由于编委会学识水平有限和经验与人力的不足，难免会有这样或那样的失误，恳切希望能够得到全国各有关博士点和博士生导师以及博士研究生们的大力支持和帮助，对我们的工作提出批评和建议，加强联系和合作，给我们推荐和投寄好的书稿，让我们一道为搞好《儒道释博士论文丛书》的出版工作、为繁荣祖国的学术文化事业而共同努力。

2005年8月5日于四川大学宗教与社会  
研究创新基地、道教与宗教文化研究所



## 序

研究中国土生土长的传统宗教道教，应该研究道教与中国社会与文化的各构成因素的关系，才能全面而深入地了解道教的文化、历史地位。即使只研究文化史、思想史意义上的道教，也有必要对道教的宗教文化、宗教思想的两个大的领域即抽象思维和形象思维的成果进行分门别类的总结和探讨。我和我指导的学生近年来承担了很多国家、教育部和省级人文社科研究项目，都是以研究道教的形象思维特别是艺术思维及其成果为内容的。这表明，我们在道教美学思想研究包括道教文学艺术思想研究方面的努力，得到了国家和部省级社科立项机构的首肯和支持。同时，相关成果的陆续推出并获得各级政府社科优秀成果奖，也表明我们的努力得到了学术界同行的认可和肯定。许宜兰博士的学位论文《道经图像研究》，就是我承担的教育部重点研究基地重大招标项目《道教与中国审美文化研究》的一个组成部分和重要内容，这也要求她的论文选题的起点必须达到相应的高度。

经典浩繁，是道教作为具有中国民族文化特色的传统宗教、神学宗教的标志之一。道经中除文字外，还有大量插图，我们称

之为“图像”。这些道经图像在道教教义的传播中扮演了不可或缺的角色，同时也构成了道教将崇拜对象和宗教思想形象化的基本形式。同时，从中国审美文化的角度说，道经图像还具有独立的艺术价值，有的作品甚至可以说对中国美术神异奇幻艺术风格的形成有着直接的影响。道经图像是中国美术的重要组成部分，更是道教审美文化的重要组成部分。研究道经图像既有助于我们拓展道教研究视野，也有助于我们深化对中国审美文化领域的研究。这是该论文最重要的文化意义和学术价值。

但长期以来，学术界对此关注甚少，与道教其他研究领域相比，该领域几乎是个空白。目前，学界对道教与中国传统艺术虽有所论述，但多是从艺术风格上分析，而从文献入手分析道经图像的发展和宗教内涵的文章还非常缺乏。13年前，法国学者安娜·赛德在《西方道教研究编年史（1950—1990）》这一长篇报告中就曾指出道教研究忽视神像的问题。她说：“道教神像是一个丰富而几乎完全未被触及的研究领域。不少艺术史家关注的仅仅是风格和年代；人们对艺术作品的宗教意义一贯缺乏兴趣；对民间艺术不太尊重。”<sup>①</sup>

许宜兰博士的这篇论文以道教神仙信仰为视角考察道经图像，结合中国美术史中大量相关的美术作品及资料记载，对道经中具有代表性的道经图像按神仙图像、修炼图像、洞天福地图像三部分进行分类研究和诠释，并阐释了道经图像与中国传统绘画之间的相互影响。作者综合运用宗教学、文献学、美学与艺术研究的维度与方法，并结合道教信仰、道教思想与道教美术的具体

---

① [法] 索安著，吕鹏志、陈平译：《西方道教研究编年史》，中华书局，2002年，第68页。

内涵，既纵向地考察了道经与图像的历史渊源，又横向归纳整理道经中的神仙、修炼、洞天的图像内容，并将整体叙事与个案分析有机结合，勾勒出道经图像的演变及其所蕴涵的道教思想和文化内涵，探赜索隐，多有创新，填补了道经图像研究方面的空白，具有一定的开拓意义，因此在论文评审时受到评审组专家的一致好评。

在研究中，作者重点采集了两方面的材料：一是文字材料，主要是史书、画论、笔记、小说和大量的道书记载；二是有关神仙、修炼、洞天福地的形象资料。过去，道教研究者较少涉足这一领域。每当说到这些材料，学者想到的多是一幅幅古代绘画作品，并主要从艺术风格上加以分析，却忽视了图书馆所藏各类古籍道书中的画作，其实这类画作的量也不少。这些道书、史书和画论对当时的社会文化、民风民俗、宗教信仰、审美情趣等都给予了较为清晰的描述。作者在对道经图像进行研究时，主要采取了点面结合、图文并茂的方法，既有对某一类图像的整体介绍，也有对典型图像的个案分析。通观论文我们了解到，道经图像既是道教典籍的重要构成元素，也是道教文化的重要载体之一，不仅反映了不同时期人们对不同功能神的渴盼，而且有些道经图像本身就是很好的美术作品。在历史上，无论壁画、雕塑、文人画、版画、年画还是明清绘画的创作素材，在来源上有许多图像都是以道经图像作为蓝本重新创作而成的。尤其道经图像中所反映的道教神仙思想那种源于生活又高于现实的浪漫主义色彩极大地丰富和发展了中国传统绘画艺术。这些图像不仅体现了中华民族的丰富想象力和对美好生活的追求与向往，而且拓展了绘画艺术表现范围，成就了中国绘画作品中细腻而夸张的表现手法。从



某种意义上说，道经图像所具有的生动而浪漫的特色，构筑了中国美术史瑰丽的篇章。作者在文中选用了近二百幅典型道经图像及相关的中国传统神仙美术作品，力求通过梳理道经图像和现存传世的中国传统美术作品的关系，分析探讨道经图像对中国传统美术作品的深远影响。

当然，该论文只是就道经图像研究做了最为初步的研究工作，文中论述的每一小部分也足可以成为一个专门的研究课题，许多的问题还要留待作者及同行今后进一步深入学习和研究，诸如道经神仙图、符图、导引图、守一图、神山仙境等等方面。不过，该论文的研究目标已经基本达到，出版也是对其最大的肯定。

潘显一

2009年9月10日

于四川大学竹林村见道斋

## 目 录

序 .....	潘显一 ( 1 )
绪 论 .....	( 1 )
第一节 选题意义、研究现状及创新点 .....	( 1 )
一 选题意义 .....	( 1 )
二 研究现状 .....	( 4 )
三 本书创新点与研究方法 .....	( 11 )
第二节 道经图像概述 .....	( 12 )
一 道经图像基本类型 .....	( 14 )
二 道经图像的思想内核——神仙信仰 .....	( 14 )
三 道经图像发展述略 .....	( 19 )
第一章 道经中的神仙图像 .....	( 31 )
第一节 道经中的神仙谱系图像 .....	( 32 )
一 《三才定位图》分析 .....	( 33 )
二 “三才”与“一气化三清”思想 .....	( 39 )
三 由《三才定位图》看道教神祇系统 .....	

图像及发展 .....	(43)
第二节 道经中的神灵图像 .....	(65)
一 道经神灵图像概说 .....	(66)
二 神灵图像个案分析 .....	(67)
第三节 道经中的仙真图像 .....	(93)
一 仙真图像概说 .....	(94)
二 仙真图像举要 .....	(96)
第二章 道经中的修炼图像 .....	(149)
第一节 道经中的存思图像 .....	(151)
一 《太上老君大存思图》图像简介 .....	(156)
二 由《太上老君大存思图》图像看道教存思的 对象及方法 .....	(157)
三 存思图像中所反映的道教生死观 .....	(167)
四 存思图像——想象力的世界 .....	(174)
第二节 道经中的内丹修炼成仙图像 .....	(181)
一 《金液还丹印证图》图像分析 .....	(182)
二 内丹修炼图像的历史溯源 .....	(187)
三 从《金液还丹印证图》图像说道教内丹 修炼之法 .....	(197)
四 内丹图像在中国美术中的表现 .....	(211)
第三节 道经中的道德修炼成仙图像 .....	(217)
一 《太上感应篇》、《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》 图像简介 .....	(219)
二 道教劝善思想及劝善图像的渊源 .....	(224)
三 文昌帝君形象与《文昌帝君阴鹭文》中蕴含的	



---

劝善思想 .....	(233)
四 道教劝善成仙思想在《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》 中的具体表现 .....	(242)
<b>第三章 道经中的洞天福地图像 .....</b>	<b>(261)</b>
第一节 洞天福地图像概述 .....	(263)
第二节 洞天福地图像渊源 .....	(266)
第三节 道经中的洞天福地图像举要 .....	(283)
一 《罗浮山图》 .....	(283)
二 《大明玄天上帝瑞应图录》 .....	(297)
<b>结语：道经图像的文化价值和现代意义 .....</b>	<b>(314)</b>
<b>参考文献 .....</b>	<b>(320)</b>
<b>附录：本书图片索引 .....</b>	<b>(330)</b>
<b>后 记 .....</b>	<b>(337)</b>

## 绪 论

### 第一节 选题意义、研究现状及创新点

#### 一 选题意义

首先,纵观世界上基督教、佛教、伊斯兰教等各大宗教,它们在宣传教义时,均利用直观明了的美术图像为其服务,以达其弘教的目的。我国土生土长的道教也同世界上其他宗教一样,从诞生起,便与图像结下了不解之缘。汉代道教经书《太平经》中已经用《乘云驾龙图》、《东壁图》、《西壁图》等图像来描绘天尊、仙人驾龙、神将护卫在云天遨游以及天神扬善惩恶等场景。可惜这些图像已遭损毁,今人难睹其真容。如今人们能够见到的早期道经图像应该是魏晋时期《大洞真经》中的存思图像等,但数量极少。之后的历代道经图像在宋元时期逐渐增多,明清时期达到高峰。

中国美术源远流长,丰富多彩,作为中国美术的重要组成部分

分，道经图像有其自身的特色和发展规律。寻找其特色和发展规律，对于人们全面了解我国的传统文化艺术及其渊源，保护、传承和弘扬我国的传统文化艺术具有重要的现实意义。

其次，道经图像作为宗教典籍的重要构成元素，也是道教文化的重要载体之一。朱越利先生在《道经总论》中说：“我们应当承认，比起儒和佛经来，我们对道经的研究还是很不够的。道经中有许多处女地尚待开垦。粗浅开垦过的地方也大多需要深入挖掘。深入研究道经是继承和发展祖国传统文化工程的重要组成部分。”<sup>①</sup> 因此，对道经图像予以考察，将有助于人们对道教文化的理解。同时，这些道经图像也反映了不同时期人们对不同功能神的渴盼，其在中国传统美术中有大量反映。通过此研究，能够使更多的人了解中国传统文化艺术的根基，更好地弘扬我国传统文化。

最后，目前学界对道教与中国传统艺术虽有所论述，但从艺术风格上分析较多，而从文献入手分析道经图像的发展和宗教内涵的文章还非常缺乏。因此，对道经图像进行较为深入的研究，仍属于探索性工作。

神仙信仰作为道教的基本信仰，也成为道教与其他宗教的最大区别之一，这也使得道经图像具有了鲜明的民族特色。卿希泰先生说：修道成仙思想乃是道教思想的核心，道教“其他的教理教义和各种修炼方术，都是围绕这个核心而展开的”<sup>②</sup>。日本学者窪德忠在其著作《道教史》中说：“在地球上使自己生命无限延长，这就是神仙说的立场。似乎可以认为现实的人们所具有的

① 朱越利：《道经总论》，辽宁教育出版社，1997年，第415—416页。

② 卿希泰：《道教文化新探》，四川人民出版社，1988年，第19页。

使天生的肉体生命无限延长并永远享受快乐的欲望，便产生了神仙说这样的特异思想。这种思想在其他国家都是没有的。”道经中有关道教神仙信仰和神仙世界及众多的神仙人物传说故事，成为中国传统道经图像取之不尽的创作资源和艺术营养，它源于生活又高于现实的浪漫主义色彩又极大地丰富和发展了中国传统绘画艺术。

在历史上，无论壁画、雕塑、文人画、版画、年画，还是明清时期水陆道场画，神仙信仰一直是中国绘画创作的主要题材之一。它不仅体现了中华民族的丰富想象力和对美好生活的追求与向往，而且拓展了绘画艺术表现范围，成就了中国绘画作品中细腻而夸张的表现手法。从某种意义上说，道教美术图像所具有的生动而浪漫的特色，构筑了中国美术史瑰丽的篇章，至今仍留下不少传世作品。

总之，本书以道教神仙信仰为切入点，结合中国美术史中大量相关的美术作品及资料记载，对道经中具有代表性的道经图像按神仙图像、修炼图像、洞天福地图像三部分进行分类研究和诠释，并阐释了道经图像与中国传统绘画之间的相互影响。

需要补充说明的是，道经图像全部是以版刻形式出现的，由于《正统道藏》是在明代重新编订的，因此，道经图像均有明代版刻的特点。它虽具有反复印制的优点，但受到版本材料所限，其表现手法不如其他形式的神仙美术作品如壁画等丰富多样。

## 二 研究现状

13年前，法国学者安娜·赛德尔<sup>①</sup>在《西方道教研究编年史（1950—1990）》长篇报告中，就曾指出道教研究忽视图像的问题。她说：“道教神像是一个丰富而几乎完全未被触及的研究领域。造成这种奇怪的疏忽的诸多原因之中，毫无疑问有：不少艺术史家关注的仅仅是风格和年代；人们对艺术作品的宗教意义一贯缺乏兴趣；对民间艺术不太尊重；一些中国艺术专家的褊狭态度以及某些博物馆和美术馆（特别是中国和日本的）的吝啬政策。”<sup>②</sup>

正像安娜·赛德尔指出的那样，国内外关于道教与艺术的研究开展得非常晚，距今只有一百年左右时间，而且研究大多附在雕塑、建筑或佛教艺术之中，关于道教艺术的专题论述很少。对道经图像的研究似乎更没有引起学术界的关注，至今还没有一部研究道经图像的论著（仅有零散的文章）。这也从另一个角度说明，道经图像的研究具有创新性和开拓意义。

目前可以查到的有关道经图像内容的文献有：

朱越利著《道藏分类解题》一书，1996年由华夏出版社出版，书中介绍有二十三部道经中有图像或者类似图案的符图。但实际上，《道藏》中还有《上清八道秘言图》、《太上玉晨郁仪结

<sup>①</sup> 安娜·赛德尔中文名字为索安。

<sup>②</sup> [法]索安著，吕鹏志、陈平译：《西方道教研究编年史》，中华书局，2002年，第68页。

璘奔日月图》、《上清黄庭五脏六腑真人玉轴经》<sup>①</sup>、《金液还丹印证图》<sup>②</sup>、《上清太玄九阳图》、《修真十书金丹大成集》<sup>③</sup>、《上乘修真三要》<sup>④</sup>、《清微神烈秘法》、《无上玄元三天玉堂大法》、《无上三天玉堂正宗高奔内景玉书》、《太上玄天真武无上将军箴》、《太上老君大存思图注诀》<sup>⑤</sup>等图像，该书未选人<sup>⑥</sup>。

由美国学者 Stephen Little 和 Shawn Eichman 合编的大型展览图录 *Taoism and The Arts of China* 一书，2000 年由加利福尼亚大学出版社出版。该书主要包含了道教传统思想的构成、道观、道教复兴等三类内容的图片。该书选载了道经中的《太上灵

① 《道藏》，第 34 册，第 289 页。

② 《道藏》，第 3 册，第 107 页。

③ 《道藏》，第 4 册，第 635 页。

④ 同上，第 197 页。

⑤ 《道藏》，第 18 册，第 719 页。

⑥ 《上清八道秘言图》一卷 16 画有存思神仙云气图像 8 幅；《太上玉晨郁仪结璘奔日月图》一卷有存思想象的骑龙图、奔日月图等共 6 幅；《上清黄庭五脏六腑真人玉轴经》16 有六幅六腑图；《金液还丹印证图》画有 20 幅炼内丹图像；《上清太玄九阳图》有 11 幅修炼存思图像；《修真十书金丹大成集》有无极图、天心、玄牝、勅车、周天火候、既济、大衍数、金丹囊龠图、大术数图、内境左侧之图等 10 幅；《上乘修真三要》中 12 幅图像描绘较好，类似于连环画性质的修炼存思图像；《无上玄元三天玉堂大法》卷一中有人形头部图像的符图如东方青帝、南方赤帝、西方白帝、北方黑帝、中央黄帝符共计 8 幅，另有类似图案的九岳灯图，卷三中共有 9 幅存想日月或乘风御龙升天的图像，卷五中有仙人图 8 幅（元星精、真星精、纽星精、纪星精、罡星精等），卷二十有人头图像的符图共计 8 幅，并有太上预修救苦黄箴和无上长生图，描绘了十方诸天尊化形十方界，普度众人的图像，卷二十一有人物符图 12 幅，并有一幅类似龙形图像的符图；《无上三天玉堂正宗高奔内景玉书》卷上有《初阳赤辉化生内景图》、《真阳初升玉虚内景图》、《明阳耀光赫真内景图》、《元阳火云赫赤内景图》、《洞阳火龙奔飞内景图》、《正阳朝拜灵辉内景图》、《正阳灵光通明内景图》、《九阳离明真炁郁仪内景图》、《素华始玄初元内景图》、《清光太初生辉内景图》、《晶光清明耀华内景图》、《玉光澄辉高明内景图》、《圆光灵明洞照内景图》、《金光清虚含真内景图》、《神光无上虚澄内景图》、《定光清冷玉光结麟内景图》，卷上还有存思之神诸如三元帝君等以及人形头像的符图 22 幅；《太上玄天真武无上将军箴》一卷内有玄天大圣真武无上将军像、玄天真武将军箴图 1 幅；《太上老君大存思图注诀》有 10 幅存思图。

宝芝草图》、《性命圭旨》、《许太史真君图》等道经图像，但对这些图像只作简要介绍，没有进行详细分析。

詹石窗著《道教文化十五讲》一书，2003年1月由北京大学出版社出版。在该书第十四讲中，作者单设了“率情任真的道教艺术”一章。在该章第三节中谈到古朴飘逸的道教绘画，第五节“道教艺术的符号象征”中谈到了神仙道人画、山水画、方术示意画等道经图像，但论述较少。

因为道经图像和中国传统绘画之间有着很深的渊源关系，因此，本书在写作过程中还大量借助相关的道教神仙卷轴画、壁画、版画等来作进一步的分析说明，因而有必要对目前学界在道教艺术研究上所取得的重要进展及研究成果进行总结、回顾：

李远国《关于道教神真图的考辨：以清代“道正宗师”图为例证》一文，论述了清代道教神仙谱系图像的渊源及发展。

美国巫鸿著，郑岩等翻译的《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》一书，2005年7月由三联出版社出版。书中的《汉代道教美术试探》一文，通过对大量道教考古美术资料如墓葬、器物图像与文献记载的对照分析，来断定哪些属于汉代早期道教美术。该书《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》一文，着重研究了寺观道教图像系统产生前的道教美术状况。

李刚在《对取材〈文昌帝君阴骘文〉的杨柳青年画点滴认识》一文中，重点以杨柳青年画为线索，对道教劝善书的历史发展进行了梳理。

中山大学出版社2005年12月出版的《艺术史研究》第七辑中，有李淞所写《唐代道教美术年表》和吴羽所写《北宋玉清昭应宫与道教艺术》两篇文章。前文通过对唐高祖武德二年（619）



至唐哀帝天祐二年(905)间的造像、绘画等道教美术发展状况予以列表说明,简单分析了唐代道教美术的发展历程及研究现状。后文通过对玉清昭应宫的总体规划与修宫过程、道教天界诸神的塑像和画像,对宋代以降道教艺术的影响进行了探索。

王宜娥所著的《道教美术史话》和《道教与艺术》两书1994年和1997年分别由北京燕山出版社和台湾文津出版社出版。两书内容相近,对道教、道教美术及其美学思想的形成进行了简要论述,勾勒了中国道教绘画、壁画、雕塑的轮廓,并对道士文人画家进行了梳理和归纳,其中比较缺乏的是较为详细的个案分析研究。

胡文和著《中国道教石刻艺术史》,2004年由高等教育出版社出版。该书分三卷。第一至第二卷论述了北朝至隋唐的巴蜀道教造像碑、石的分布、分期、题材内容、艺术特色、历史价值等。第三卷对山西太原龙山道教石窟的形制和造像内容、服饰特征和造型等予以分析。该书通过大量的图像和说明文字,使读者对道教造像有了更深入的了解。

张育英《中国佛道艺术》一书,2000年由宗教文化出版社出版。该书第一章“道教与绘画”,对道教绘画如顾恺之的绘画、汉代道教帛画、武宗元《朝元仙杖图》、高其佩《钟馗图》,壁画如岱庙壁画、永乐宫壁画等进行分析论述。第三章“道教与雕塑”,分析了道教宫观造像如晋祠圣母殿、晋城玉皇庙雕像,道教石窟造像如龙山道教石窟、四川大足道教摩崖造像和神道造像等的艺术特征。

金维诺、罗世平著《中国宗教美术史》一书,1990年由江西美术出版社出版。该书重点对佛教美术按时期作了分类研究,

对道教美术只是就壁画、水陆道场画等作了简要论述。比如，该书第一章“中国早期的巫教祭祀美术”等内容与早期道教神仙思想紧密相连；第五章“五代两宋时期的宗教美术”，通过对五代道观中的神祇图像以及宋代道教神像系统的研究，分析了道教神祇图像体系的形成，并叙述了高益、武宗元与宋代道观壁画；第六章“元明清时期的宗教美术”，介绍了永乐宫壁画、平阳府道观与耀县南庵壁画，并介绍了佛道水陆道场画与民间神祠壁画等内容。

王育成著《明代彩绘全真宗祖图研究》一书，2003年由社会科学出版社出版。该书研究了明代《宝善卷》中成系列的彩绘全真祖师图像，对研究全真道的祖师信仰具有重要的参考价值。

其他有些资料还散见于绘画、雕塑方面的图书之中。如，《唐代道教绘画》、《中国道教书画集》、《道教神仙画集》等书中都选登了大量的道教图片资料，但缺乏分析说明。此外，在中国美术史论中有少许章节涉及到道教美术的。如，大村西崖的《中国美术史雕塑篇》，常盘大定、关野贞的《支那文化史迹》等；澳大利亚的杨柳在英国伦敦大学完成的博士论文 A Study of Daoism Art from the Northern Dynasties to the Tang, 5th—9th Centuries，美国密歇根州大学的景安宁对山西元代道教艺术的持续研究。国内则有 20 世纪 80 年代至 90 年代出版的《中国美术全集》绘画篇、王伯敏《中国美术通史》八卷本。文献方面，除古代文献和道藏外，陈垣编纂的《道家金石略》是最重要的著作，此外还有《四川道教碑文集成》等书，以及新编的一些地方志、碑文集，新近出版的《道教考古》等书中也都含有道教艺术的内容。

另外，在通论和具体艺术门类的研究上，近年来也有一些作品出现。比如，道教文学的通论研究，往往与道教艺术的研究同时出现。如：卿希泰主编《中国道教》四卷本第三册“道教美术”一节，对道教美术的概念、分类以及历史上所出现的道教美术作品作了简明扼要的勾画；卿希泰、唐大潮编著的《道教史》和《道教与中国传统文化》中专门开辟“道教与文学艺术”一节进行研究；詹石窗《道教术数与文艺》也设了“道教与艺术”专题；葛兆光《道教与中国文化》下编第三节“想象力的世界”，对永乐宫壁画中神仙形象予以阐释；潘显一、冉昌光主编的《宗教与文明》涉及宗教与艺术；潘显一所著《大美不言——道教美学思想范畴论》一书论述了“天地”、“山林”与文人画家的隐逸情怀和文人山水画神仙意境中的“虚静”、“逍遥”、“玄德”等思想意蕴；王永平所著《道教与唐代社会》涉及道教与绘画方面的内容；法国安娜·塞德尔所著《西方道教史研究》中专门开辟“道教与艺术”一节。

在道教艺术题材的分类研究上，主要作品有：王宜娥所写《道教宫观及建筑艺术》一文（载于《世界宗教研究》1989年第3期），郭相颖所写《大足石刻中的道教和“三教合一”造像》一文（载罗传芳主编《道教文化与现代社会》一书，沈阳出版社2001年版），日本学者吾妻重二所写的《谁作〈太极图〉——论“异教”来源说的真伪》一文（载罗传芳主编《道教文化与现代社会》，沈阳出版社2001年版），方天渊、靳玉蕾所写的《道化之光彩——永乐宫、圣姑庙及仙翁庙壁画述论》一文（载李裕民主编《道教文化研究》第一辑，书目文献出版社1995年版）。其他还有张明学的博士论文《道教与明清文人画研究》，申喜萍

《试论道教对中国绘画的影响》，肖海明所写《玄武与道教起源》（载于《山东师范大学学报》2002年第2期），李国华载于《气功与养生》的《〈内经图〉简介》一文，刘直载于《史料与知识》的《〈内经图〉创制时间考》一文，王育成所写《新见明代彩绘真武图述略》（中山大学出版社2000年版），肖海明所写《走向神圣——真武图像的综合研究》（中山大学出版社2005年版），许宜兰刊登在《求索》中的《神仙思想在明清美术中的表现》等。

由上可知，目前学术界从文献入手分析道经图像的发展和宗教内涵的文章还非常缺乏。因此，对道经图像进行较为深入的研究，仍属于探索性工作。

本书涉及道教、宗教艺术等内容，在研究中，重点采集了两方面的材料：第一是文字材料，主要是史书、画论、笔记、小说和大量道书记载的资料；第二是有关神仙、修炼、洞天福地的形象资料。过去，道教研究者较少涉足这一领域。每当说到这些材料，学者想到的多是一幅幅古代绘画作品，并把他们与博物馆、美术馆联系在一起，却忽视了图书馆所藏各类古籍道书中的画作，其实这类画作的量也不少。这些道书、史书和画论对当时的社会文化、民风民俗、宗教信仰、审美情趣等都给予了较为清晰的描述。

本书在写作过程中，力求知识系统、结构明晰、概念准确、重点突出。为更好地诠释主题，本书还附有大量插图，将文字描述和图像展示进行了有机结合。当然，本书在从道经中梳理神仙图像资料时，也不是不加甄选信手拈来的，而是精心选择了其中的代表性作品。例如，对传说的神仙人物，只选择最具有代表性

的道教典型神仙图像进行分析。

### 三 本书创新点与研究方法

本书把道经和图像二者结合来进行研究，堪称道教研究领域的一项创新。本书以辩证唯物主义与历史唯物主义作为指导思想，从道教信仰、道教理论和绘画史论入手，运用图像学、文献学、比较学等跨学科交叉方法进行研究，系统查找、整理和分析了道经中的神仙、修炼、洞天福地图像。

在充分研读、分析道教原典、中国古代文化原典及学界已有的科研成果基础上，本书以经典理论作指导，以神仙信仰为主线，对不同时期的道经中神仙、修炼、洞天福地的具体图像进行分析研究，对这些图像的艺术特色、不同时期变化的宗教根源进行分析，探讨神仙思想在图像中所呈现的具体特征。在史料的运用与文献分析中，力求放开眼光，做到历史性与时代性的统一，从中发掘其文化价值及现代意义。

本书研究的难点在于跨学科综合研究，其中涉及道教神仙思想研究、道经图像与中国历史上的神仙题材美术作品的研究等，纵向和横向的研究量都比较大。道经图像繁多而无序，将这些看似关联不多的图像有选择地安排在一本书中进行条分缕析、归类整理，梳理出不同类别神仙图像在不同时期的数量、种类及演变规律，使之系统化，并选出具有代表性的个案进行研究、诠释，这是本书研究的重点。

本书在对道经图像进行研究时，主要采取了两种方法：一是点面结合的方法，既有对某一类图像的整体介绍，也有对典型图

像的个案分析，这样既有利于人们对道经图像全貌的了解，也有利于研究的深入。二是图文并茂的方法。本书选登了近两百幅典型道经图像及相关的中国传统神仙美术作品进行分析研究，力求通过这些鲜活生动的图像，使人们对道经图像和中国传统神仙美术作品的精妙之处有直观的了解。

## 第二节 道经图像概述

所谓“道经图像”，简而言之，是指道教经典中所绘制的图像。它是道教思想与美术图像的结合品，是道教思想和道教教义的重要表现手段和传播载体。道经中的图像为我们展示了绚丽多姿的道教生活及体道悟道的宗教情怀。本书研究的重点是从神仙信仰角度对道经图像的考察研究。

本书所指的道经图像主要是从《正统道藏》、《道藏》、《藏外道书》、《道藏辑要》、《道藏精华录》、《中华道藏》、明无名氏《八十一化图》、清徐崇立著《三教源流搜神大全》、散见道书

《列仙传》等书中选取的道经图像<sup>①</sup>。这些道经图像包含着鲜明

① 据陈国符《道藏源流考》以及卿希泰《中国道教》一书，笔者对道教经典的发展给予如下评述：《正统道藏》是集结先秦道家典籍《老子》、《庄子》以及历代的宗教教义、教理而形成的卷帙浩繁的经籍书文。道教经籍书文的形成与结集，有个历史发展过程。五斗米道创建时期，除以《老子》五千文为祖经，并为之作注释（如《老子想尔注》），作为教徒诵习之课本外，新创作的经书还有《太平经》和张陵所写的道书若干篇。此后，经书代有增益。至东晋初，葛洪《抱朴子·遐览》即著录道书六百七十卷，符书五百余卷，共一千二百余卷。东晋中后期，上清、灵宝派出，在佛经广为传播的影响下，道书造作的规模日益扩大，创作了上清、灵宝两大部类经书各若干卷，加上三皇经系统的经书、正一派的经书，篇卷已甚是可观。在南北朝末，道教经书较东晋葛洪又有了较大增加，道士们在整理经书、编制经书目录的过程中，创造并逐步完善了道教独特的经书分类法，即三洞四辅十二类分类法。上述各种经书目录按此法分类，以后的各部道藏亦以此法分类，沿用千余年未作改变。

道教现有《道藏》，始于唐开元（713—741）时。千余年来，屡编屡毁，屡毁屡编。现存之《道藏》是由明成祖于永乐四年（1406）敕第四十三代天师张宇初纂校的。明英宗正统九年（1444）又诏通妙真人邵以正督校，进行订正及增补，共计五千三百另五卷，三百八十函，称《正统道藏》。明神宗万历三十五年（1607）又敕第五十代天师张国祥搜罗遗存，绪刊《道藏》，是为《万历续道藏》。正、续道藏共收道书一千四百七十六种，合五千四百八十五卷。它是道教文献的集大成之作，也是祖国传统文化的宝库之一。明万历后，最重要的有清初彭定求所编《道藏辑要》二十八集，除选收正、续《道藏》之书外，又增收明末清初道教著作一百一十种。清乾隆年间闵一得编成《道藏续编》第一集，亦收有晚出道书如《方壶外史》、《道书十二种》等十余种。明清时期新道书，正续《道藏》未收者当在五百种以上。如敦煌遗书、长沙马王堆汉墓帛书，及《永乐大典》等，还有不少散见道书。把这些分散的道书加以收集整理，即为巴蜀书社编纂之《藏外道书》。这些藏外道书和正、续道藏之书以及一些散落的道书加在一起，应是目前所存道教经籍的全貌。《正统道藏》系经折本。每函卷首刊有三清及诸圣像，续有“御制”题识（竖式龙牌）。卷末有护法神像。《正统道藏》刊竣后曾陆续印行并颁赐各地官观。但因屡经兵燹，原藏存世甚少。1923年，商务印书馆以涵芬楼名义，借用北京白云观《道藏》，补以他观所存，将经折本改为六开线装小方册本影印出版，凡印三百五十藏，每藏一千一百二十册。涵芬楼影印本沿自北京白云观本，仍稍有缺卷。由于此本印量很少，现已不易寻阅。

1988年，北京文物出版社、上海书店和天津古籍出版社共同出版了影印本《道藏》。在涵芬楼影印本前，北京白云观藏本已有残缺，未曾觅补。此本借用现藏上海图书馆的上海白云观旧藏本补足，共计补缺一千七百余行，纠正错简十七处，还描补缺损字五百余个。此本为影印本《正统道藏》（包括《万历续道藏》）中较好的本子。



的道教思想，反映了不同时期的道教神仙信仰。本节主要探讨道经图像的基本类型、思想内核、功能及其发展历程。

## 一 道经图像基本类型

道经图像属于道教美术范畴。卿希泰先生在《中国道教》中对道教美术定义如下：“道教美术是体现道教教义，反映神鬼思想和道士修道生活内容的美术作品，一般分为道家思想的壁画、文人道画、墓室石刻，道教宫观中的道教始祖、神仙鬼属的石刻造像、道祖故事画，举行道教仪式悬挂的水陆道场画以及道教修道生活画等”<sup>①</sup>。笔者认为还应包括道经图像。因为道经图像虽然最初只是为了宣传道教教义以及修道的需要而绘制的，并不是为了艺术欣赏，但它们毕竟具有可视性特点，对于后人具有一定的艺术欣赏价值，因此应该视为道教美术的范畴。

本书从神仙信仰的角度出发，按照神仙信仰所包含的神仙、修炼、洞天福地三大类别，将道经图像分为神仙类、符图修炼方术类、洞天福地三类。当然，道经中还有许多的图像是属于这三类的综合形式，本书在论述分析过程中根据其着重表现的内容，附于相应的章节。

## 二 道经图像的思想内核——神仙信仰

神仙信仰是道教的核心内容，这是道教与其他宗教的最大区

---

<sup>①</sup> 卿希泰主编：《中国道教》，第四卷，东方出版中心，1996年，第66页。

别之一。道教的理论和教义几乎都是围绕着神仙信仰而展开。卿希泰先生指出：“道教是中国社会历史发展和道家自身衍变的产物，是黄老思潮结合神仙思想、阴阳术数、鬼神观念，并吸取宗天神学、谶纬神学等而由‘道’统率的、庞杂的思想体系。”<sup>①</sup>李养正先生说：“道教为多神教。道生神，道无所不在，故道教衍生出的‘神’亦无所不在。世俗世界及彼岸世界都充斥着、活跃着各种各样的神仙和鬼怪。所以说，道教带有浓厚的万物有灵论和泛神论的色彩。”<sup>②</sup>

道教神仙信仰由神仙、成仙修炼方术和仙境三方面组成。道教神仙的来源具有多向性、多面性，因而道教神仙也具有多元性、广泛性特征。“神”和“仙”最初的含义是不同的，从天而人的是神，由人而天的是仙<sup>③</sup>。

神仙有狭义和广义之分。狭义的神仙一般指修炼得道、神通广大、变幻莫测而又长生不死的人，亦称“仙人”、“真人”或“仙真”。广义的神仙内涵，继承了长生不死的成仙之说，包容了中国古代宗教、古老神话、民间信奉的众神，逐步形成了一个完整的神仙体系。本书研究的对象是广义的神仙。

道教是以“三清”为主神的多神教，有庞大的神团体系，如三清、四御、东王公、西王母、彭祖、广成子、黄帝、张天师、八仙、五祖七真、土地、城隍等；有美好的仙境，如三十六天、三岛十洲、洞天福地等，构成了道教理想的世界；而以内丹、道

---

① 卿希泰主编：《中国道教史》，第一卷，四川人民出版社，1988年，第84页。

② 李养正：《道教概说》，中华书局，1989年，第264页。

③ 张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第203页。

德等修炼为核心的成仙炼养体系，则是道教成仙的最重要的桥梁和纽带。此三者的有机结合，奠定了道教存在的基石，充分表现了道教自身的特色。

道教神仙有三个特点：

一是长生而久视。长生不死是道教神仙的共同特征。早在《山海经》中，就有“不死之药”、“不死之山”、“不死民”等众多描述神仙形象的文字。《道德经》曰：“深根固蒂，长生久视之道。”<sup>①</sup> 这里的“根”和“蒂”，就是生命的基础。总之，个人的生命同天地一样，都是由自然之气化生，若能修道守气，返本归根，养生修炼，便可与道同久，长生不死。道经中有大量道门中人为了达到长生不死之目的而著作的经书，其中有诸多图像，比如：《性命圭旨》中有《普照图》、《反照图》、《时照图》、《内照图》、《太极图》、《中心图》、《火龙水虎图》、《日乌月兔图》、《大小门炉图》、《内外二药图》、《顺逆三关图》、《尽性了命图》、《真土图》、《魂魄图》、《蟾光图》、《降龙图》、《伏虎图》、《三家相见图》、《和合四象图》、《取坎填离图》、《观音密咒图》、《九鼎炼心图》、《八识归元图》、《五气朝元图》、《待诏图》、《飞升图》、《涵养本原图》、《洗心退藏图》、《玉液炼形图》、《安神祖穷图》等共三十一幅图像，描绘的都是为了达到长生不死目的而进行的种种修炼活动。

二是神通与逍遥。道教神仙个个神通广大、潇洒自如。他们超越了自然和社会的种种约束，像鸟一样飞腾，来去无碍。《庄子·逍遥游》曰：“藐姑射之山，有神人居焉……乘云气，御飞

<sup>①</sup> 王卡点校：《老子道德经河上公章句》，中华书局，1993年，第231页。

龙，而游乎四海之外。”<sup>①</sup> 葛洪《神仙传·彭祖传》曰：“仙人者，或悚身入云，无翅而飞；或驾龙乘云，上造天阶；或化为鸟兽，游浮青云。或食元气，或茹芝草，或出入人间而不识。”神仙这种神通与逍遥的特征在道经图像中也有大量反映。诸如：在《无上三天玉堂正宗高奔内景玉书》卷上中有《初阳赤辉化生内景图》、《真阳初升玉虚内景图》、《明阳耀光赫真内景图》、《元阳火云赫赤内景图》、《洞阳火龙奔飞内景图》、《正阳朝拜灵辉内景图》、《正阳灵光通明内景图》、《九阳离明真炁郁仪内景图》、《素华始玄初元内景图》、《清光太初生辉内景图》、《晶光清明耀华内景图》、《玉光澄辉高明内景图》、《圆光灵明洞照内景图》、《金光清虚含真内景图》、《神光无上虚澄内景图》、《定光清冷玉光结璘内景图》等十六幅图像，这些图像表现了神仙乘云气、御飞龙而游乎四海之外的情状。

三是至善成仙。“长生之本，惟善为基。”<sup>②</sup> 《吕祖全书》卷九曰：“欲学仙道长生，先修人道为务。”这里“修人道”为“学仙道”的基础。又曰：“修行济物，积善以为仙”——神仙就是至善的象征。《墉城集仙录》卷一曰：“有一万善，则为太上玉皇帝。”<sup>③</sup> 《抱朴子·对俗》云：“人欲地仙，当立三百善；欲天仙，当立千二百善。”<sup>④</sup> 又云：“积善事未满，虽服仙药，亦无益也。若不服仙药，并行好事，虽未便得仙，亦可无卒死之祸矣。”<sup>⑤</sup> 由此可见，行善对成仙至关重要。

---

① 《道藏》，第11册，第568页。

② 《道藏》，第18册，第166页。

③ 同上。

④ 《道藏》，第28册，第181页。

⑤ 同上。

为达到“至善”目的，道教神仙们把救拔一切众生作为自己的宗旨。在民间传说中，道教的二十八宿常常与三十六天将、七十二地煞一起惩恶扬善、降妖伏魔。总之，每个神仙都是以济世度人为目标，并俯视人世间的一切活动。例如在《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》等道经中，就有大量的劝善图像。它们皆为道教戒律善书的图注形式，都是为了更好地宣传至善成仙的思想内涵。

此外，道门中人为了探求长生之路，还通过主体的自我炼养，以提高教徒们生命存在的质量和数量。在道教发展的早期，诸多高道试图炼制金丹大药，希望通过服食金丹大药解决长生不死的难题。同时，道教中人还认为，通过饮食、存想、导引、服气、守一、房中、内丹术等修炼方式对延续生命能有神奇功效。在道经中《十二段锦》导引图、《太上灵宝芝草品》、《金液还丹印证图》等等众多图像都表现了道门中人为了探求长生之路而进行的自我修炼方式。

正是由于道经图像的产生是建立在神仙信仰基础上，所以，它的主要功能就是通神娱神。现世中本没有神仙，道门中人在创作道经图像时自然离不开想象，所以，很多道经图像都表现出丰富的想象力。这种幻想、想象的思想观念不仅创造了玄虚梦幻的形象，同时必然导致道教徒相信超自然形象的实在性。道教徒不但相信神是实在的，而且相信神会对他在现世或虚无缥缈的“彼世”生活进行干预。在此基础上产生道教斋醮这一特殊的活动体系，并定期进行仪式向这些虚构的神灵顶礼膜拜。信徒们坚信，这种神仙形象及道士修炼活动必定能够影响神灵。这种通神娱神的功能，实即巩固宗教信仰的功能，是道经图像最主要的功能。

道教典籍中的图像作品很多，而道教徒每每谈及这些像作品就要将其同想象的神灵相连。可以说，想象中能够召神集神、感动群灵的功能乃是道经图像被用于科仪、存思、内丹修炼等活动的基础和动因。

道经图像在科仪中不单娱神，也可娱人。在文化不发达的古代，不识字的民众在参加仪式或观看劝善道经时，多以欣赏态度观看道画，从中得到美的感受、善的启迪和心灵的洗礼。大家平日在生活中遇到的种种烦恼，也在这种宗教洗礼中得到转移和净化。宗教尤其可以抚慰下层民众焦灼的心灵，从而维护了社会安定。这是包括道教在内的宗教拥有广泛群众基础并得到古代统治者推崇的重要原因。

道经图像还具有制造气氛的功能。道场乃通仙达圣的特殊场所，无论何种科仪程序在此进行，均需构成和凡世不同的特殊气氛，使人有身临其境之感。而这些气氛的营造和道教水陆画作用密切，而很多道教水陆画则直接取材于道经图像。人们面对诸神的形象即可进入虔敬肃穆的气氛之中，仰启尊神。

### 三 道经图像发展述略

道教神仙传说丰富多彩，其中不少内容来源于先秦的文献记载或民间传说。当这类传说被改造成道教的“谱录”或仙传后，出于广泛宣传的需要，图解的作品也应运而生。因此，道经图像发端甚早。如前文所述，据学者研究，道教早期经典、成书于东汉的《太平经》中就有乘云驾龙图、东壁图、西壁图等存想绘画形式，利用画像以助思神。这说明当时已经有了体现道教教义、

反映神鬼思想和为道士修道生活服务的图像形式，且已形成多种类型。道教中人在进行身心修行活动中，常常通过上述的“存想”法来控制内心纷繁复杂的意念，而这种方法也是促使道教图像日益丰富的重要因素。

道教图像类型的不断丰富，也是道教活动蓬勃发展的必然结果。早在道教成立之前，神仙方士为了寻药炼丹，就经常深入山林，并为了防止鬼怪而制作了许多符图以劾鬼魔。汉代张道陵创立的道教继承了这一传统。道门中人在山林深处跋涉攀登过程中，绘制大量有关山形、鸟兽的图像，这些图既是道人活动行踪的记录，又可作为进一步勘查山形、了解草木鸟兽特质的参照。由于道教向来有崇古之风，早期纯粹山形写照等一类图也被赋予神学意义，甚至成为崇拜的对象。比如，道教因袭了古老的“五行”观，从而把五岳名山神化，这种崇拜心理反映在图像象征物之中，就有了道经中的《五岳真形图序》、《二十四真图》等。由此可见，此类图像与道人的身心修行活动有密切关系，说明开展道教活动是道教图像日益丰富的推动力。

魏晋南北朝时期，葛洪、陆修静、寇谦之、陶弘景等道教徒吸收儒家的某些学说和佛教的内容，创立了道教的思想理论体系。其发展概略如下：东晋以来，经过重建和整顿，道教建立了较为固定的教会组织；葛洪创造了道教教义和理论体系，并制定教规教仪；陆修静改革了南方天师道；寇谦之改革了北方天师道；陶弘景的《真灵位业图》，编造了固定的神仙谱系和虚构的传授历史。这些使得道教进入了上层社会，得到帝王的崇信和支持。同时，适应士族贵族和封建帝王追求长生的要求，以长生修炼为宗旨的道教教派纷纷诞生。在战乱不断的社会现实面前，一

些漂泊没落的士族子弟不得已皈依神仙道教以自慰，形成了与民间道教不同的神仙教派，出现了像葛洪、陶弘景等倡导神仙的道士，产生了道教神仙思想集大成的著作《抱朴子》，使神仙思想进入了系统化的理论性阶段。魏晋南北朝的道教基本是沿着神仙道教这个趋势发展，直至唐代达到高峰。观像思神在魏晋仍然为道士所奉行，葛洪在《抱朴子内篇》卷十五中也说：“欲修其道，当先暗诵所当致见诸神姓名位号，识其衣冠，不尔，则卒至。”<sup>①</sup>

魏晋时期道经中出现的图像有：《上清曲素诀辞篆》一卷，为六朝上清派早期符篆之一，用以召鬼神以驱邪<sup>②</sup>，内有日月五星等符十二枚和上清十天召龙篆的乘龙图及召龙符十枚；《上清八威召龙篆》中画有符图，内有召龙符龙图九枚；六朝上清经《上清琼宫灵飞六甲图篆》中画有太玄玉女等六幅图像；洞玄部《玄览人鸟三经图》<sup>③</sup>中有《太上人鸟山真形图》一幅，以消灾成仙；洞玄部《洞玄灵宝五岳古本真形图》一卷<sup>④</sup>中首载《五岳山真形文》一幅及《三天太上帝君》之长生符六幅，然后列举五岳四山之真形图九幅，每图前有符一道，各符图后有文字略述图形及符篆佩带书写之法；《洞神八帝妙精经》一卷<sup>⑤</sup>中画有九皇图；早期上清派洞玄部的《上清八道秘言图》一卷<sup>⑥</sup>中画有存思神仙云气图像八幅；早期上清派洞玄部的《太上玉晨郁仪结璘

① 《抱朴子内篇·杂应》，《道藏》，第28册，第229页。

② 任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年，第1104页。

③ 《道藏》，第6册，第696页。

④ 同上，第735页。

⑤ 《道藏》，第11册，第385页，吉岗义丰《道教经典史论》认为本经出自东晋。

⑥ 《道藏》，第6册，第317页。



奔日月图》<sup>①</sup>一卷中画有存思想象的骑龙图、奔日月图等共六幅；六朝上清派洞真部的《元始高上玉检大策》<sup>②</sup>中画有众多符图和无上洞清混沌自然左灵飞仙图像一幅<sup>③</sup>；在正一部《玉清上宫科太真文》一卷<sup>④</sup>中列举有三十二天帝君之真讳和符篆，以及天帝之图像；南北朝时期的《太上老君大存思图注诀》<sup>⑤</sup>中画有十幅存思修炼图像；六朝洞真部的《上清大洞真经》六卷<sup>⑥</sup>中共有四十九幅存思众神的图像，属于早期内丹修炼存思图像。

由上可见，在汉至魏晋时期，上清派有五部道经，有龙图十九幅、日月五星十二幅、玉女及飞仙图七幅、存思图像四十九幅；灵宝派四部道经有类似图案的符图十幅、云气图像八幅、存想图像六幅；正一派二部道经中，共有玉女图像二十幅、天帝十八幅；洞神部有十幅存思图像等。从这些图像可以看出，在这一时期，符图和存思图像占据了重要的位置。

至隋唐五代，道教表现出极度的繁荣和强大的声势。经过魏晋南北朝陆修静、寇谦之、陶弘景等人的改革和整理，道教在进入隋唐后已经由原来的分散状态逐渐趋于整合，教理也逐渐系统化，大量的道教经典被整理和制作出来，斋醮科仪也逐步完善。这时期的道教神仙信仰特点是最后确立了三清最高神的地位，并

① 《道藏》，第6册，第321页。

② 任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年，第123页。

③ 《道藏》，第3册，第282页。

④ 《道藏》，第34册，第355—361页。

⑤ 《道藏》，第18册，第719页。

⑥ 任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年，第8页。据传晋兴宁年间（363—365）南岳魏夫人以《大洞真经》等上清经授予杨羲。后世道教上清派一直奉《大洞真经》为根本经典。梁陶弘景《真诰》卷五云：“若得《大洞真经》，则不必求金丹。诵此经万遍，立致神仙。”

继续编订了道教神仙谱系。神仙思想仍是当时道教具有独特内涵和独立的审美意义的重要内容之一。道教缥缈氤氲、绮丽浪漫的神仙境界更是激发了当时社会的审美需要，大还丹、幻化术诱使道门中人凝神遐想。那些令人心驰神往的瑰奇意象不仅为道经图像，也为具有道教神仙意蕴的传统美术作品营造了独立的审美意义与美学趣味，更为当时的审美主题提供了一个上天入地、想象化和立体化的三维空间。在神仙幻境和长生欲望的魅惑之余，静心对画沉思，可以更好地进入神仙的王国。

可惜的是，保存下来的隋唐五代时期道经图像相对于浩渺的隋唐五代道经内容来说只是很少的一部分。据笔者对三家本《道藏》的粗略统计，共有如下道经图像出现：在早期上清经正一部的《上清太一帝君太丹隐书解胞十二结节图诀》<sup>①</sup>中画有存思修炼图六幅、存思神仙图十四幅；在《上清洞天三五金刚玄策仪经》中画有存思之符篆、金甲朱衣绿带的武士一人；在《洞玄灵宝二十四生图经》中有符图和十七幅诸如清微天帝等图；在《上清含象剑鉴图》一卷<sup>②</sup>中有镜图三幅和双剑图一幅；在唐代洞玄部的《上清侍帝晨桐柏真人真图赞》一卷<sup>③</sup>中画有桐柏真人王子晋得道连环画十一幅，图像精美；唐宋时期正一部的《上清黄庭五脏六腑真人玉轴经》<sup>④</sup>中有六幅六腑图。

上述上清派共有存思人物图像一幅、镜图三幅和双剑图一幅；灵宝派共有十八幅诸如清微天帝等图、王子晋得道连环画十

---

① 《道藏》，第34册，第99页。按：《道藏》正一部广字号载有《洞真太一帝君太丹隐书洞真玄经》，是经乃早期上清诸经之一。

② 《道藏》，第6册，第683页。

③ 《道藏》，第11册，第157页。

④ 《道藏》，第34册，第289页。

一幅；正一派存思修炼图像二十幅、六腑图六幅。

宋元时期是道教新道派和道教神仙谱系最终确定的时期，这一时期道教的神仙信仰出现了三教融合的情况，并出现了诸如净明道、全真教等一些新道派。这些道派最显著的特点就是主张三教合一思想。净明道最突出的教义就是强调修道必须忠君孝亲，至今在江西西山万寿宫中还留有“忠孝神仙”的匾额。而盛行于此时期的全真教更明显地体现了三教合流的倾向。他们宣扬道教、佛教、儒教“虽三分，道乃归一”的“三教一理”的思想，主张融合三教，并将儒家“穷理尽性”、佛教“顿悟圆通”引入道教的内丹炼养。

在道教神仙谱系方面，斋醮的需要促使道教神仙谱系最终定型。北宋的真宗、徽宗都是十分有名的崇道皇帝，为了醮神的需要，曾令道士和大臣整理道教斋醮科仪。北宋王钦若因此著有《列宿万灵朝真图》、《罗天大醮》等，林灵素亦曾“被旨修正一黄篆青醮科仪，编排三界圣位”<sup>①</sup>。南宋《上清灵宝大法》中编制的黄篆大醮神名即根据王钦若、林灵素等人的成果改成，其卷三十九列有三百六十位神仙名单，包括：（1）三清、四御；（2）南极长生大帝等；（3）十太一等；（4）五帝三官等；（5）历代传经著名法师；（6）魔王等；（7）五岳等；（8）扶桑大帝及水府诸神；（9）天枢院等诸神；（10）各种功曹等；（11）城隍等所属众神。经过这样整理后，十分庞杂的神仙队伍就较有系统了。

据笔者对《道藏》、《藏外道书》的道经图像统计，宋元时期道经中出现的神仙谱系图像丰富多彩，刻画精美。诸如：宋代张

<sup>①</sup> 《道藏》，第5册，第408页。

商英所作的《三才定位图》<sup>①</sup>（洞真部）共有图像六幅，因为《道藏》排版问题被分为十一幅分隔的零碎图像画面；北宋正一部《太上灵宝芝草品》<sup>②</sup>中画有服食的一百二十七种灵芝草药图；元代《许太史真君图传》二卷（洞玄部）中有非常精美的许逊连环画插图五十二幅、十二真君像十二幅；元赵孟頫所作的《玄元十子图》（洞真部）现存诸本中有关尹子、文子、庚桑子、南荣子、尹文子、士成子、崔瞿子、柏矩子、列子和庄子十幅肖像及像题，画面均用白描形式勾勒，线条流畅，形象生动；元《金莲正宗仙源像传》一卷<sup>③</sup>（洞真部）中刊有老子和全真五祖、七真像十二幅；白玉蟾所作的《金液还丹印证图》<sup>④</sup>（洞真部）中有《原本》、《警悟》等二十幅内丹修炼图像；金代《上清太玄九阳图》（洞真部）中画有《太玄混沌之图》、《太玄九阳修真之图》等十九幅修炼存思图像<sup>⑤</sup>；《修真十书金丹大成集》中<sup>⑥</sup>有无极图、天心等九幅图像；《上乘修真三要》<sup>⑦</sup>（洞真部）中有十二

---

① 《道藏》，第3册，第124页。据任继愈先生在《道藏提要》中说：宋张商英所作的《三才定位图》一卷，神像及天界之图之布置及描绘的图像已经具有完整天界的模式。有众仙朝谒三清的形象画面。

② 《道藏》，第34册，第316页。

③ 《道藏》，第3册，第369页。

④ 同上，第103页。

⑤ 任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年，第113页。

⑥ 《道藏》，第4册，第635页。

⑦ 同上，第903页。原分上下卷，题“圆明老人述”。从此书内容来看，圆明老人盖金元间全真道流，疑即马钰之再传弟子高圆明。卷上为《三法颂》十二首，以牧马喻收心炼性，系仿禅宗。每首有一图，共有《混沌之图》、《乾坤体用之图》等12幅图。

幅修炼存思图像；《无上玄元三天玉堂大法》（洞真部）<sup>①</sup> 卷一中有人形头像的符图如东方青帝、南方赤帝等共计八幅及类似图案的九岳灯图，卷三和卷二十一中有九幅存想日月或乘凤御龙升天以及人物符图十二幅，卷五中有仙人图八幅，卷二十有人头图像的符图共计八幅及类似龙形图像的符图一幅；南宋《无上三天玉堂正宗高奔内景玉书》<sup>②</sup>（洞真部）二卷中有《金光清虚含真内景图》等十六幅图像，其中上卷还有存思之神及人形头像的符图二十二幅；刻于元至正年间的《新编连相搜神广记》中把儒释道列为三教，首画孔子、老子、释迦牟尼三尊，并把各教的尊者不分憎爱地都包罗在书中，共画有神仙图像三十七幅。

由上述图像可见，上清派共有六十四幅存思图像，有些图像幅面宏大，神仙王国已赫然在目。灵宝派有精美的许逊传逐段连环画插图共五十二幅、十二真君像各一幅。此时期上清派道经中图像较多，而灵宝派道经中的图像更加精美。原因在于，首先，宋元时期版刻业得到较大发展，有利于道经图像的印刷。其次，王重阳三教圆融、性命双修等思想在图像中出现，并出现了大量的存思、内丹修炼图像。此外，在伦理方面注重忠孝为本，忠孝成仙思想深入人心，这些在图像中都有所反映。和隋唐以前相比，宋元时期的道经图像无论是在数量还是表现内容的丰富程度上都有了明显发展。

明清时期，道教的神仙信仰开始由上层社会逐渐走向民间，

---

① 《道藏》，第4册，第6页。此书原不署撰人，卷一末有“上清大洞三景法师路时中记”。谓于宋宣和二年（1120）年夜见赵升指点，于三茅大山之顶掘地得石函帛书一卷，因说是二十四品以传世。卷二八末又有路时中附言，谓前所言七品格乃绍兴二十八年（1158）天君降授，与弟子翟汝文亲闻笔记，则此书乃路时中编记，其成书时间当在南宋初。

② 同上，第123页。此书不署撰人，南宋路时中编《无上三天玉堂大法》卷二六所谓“三奔宝篆、玉堂三景之印”，即是书所述之法。

进而得到了广大民众更深入的信仰，道经图像更多地反映了民间符箓中的劝善伦理色彩。尤其在《藏外道书》、《道藏辑要》、《道藏精华录》、《三教源流搜神大全》、《八十一化图》等道书中表现这方面的图像众多。

这一时期的具体道经图像如下：明初《太上玄天真武无上将军箓》一卷<sup>①</sup>（正一部）中有玄天真武将军箓图一幅；明初《高上大洞文昌司禄紫阳宝箓》三卷<sup>②</sup>（正一部）上卷有十七幅图，下卷有文昌阳天辅文品等人物图像九幅；《文昌应梦八图品》中有玉猫应、白马应、白鹿应、大鬼应、法斩五虎应、黄牛应、黑犬应、怒击三人应等八幅图像；明初《太上北极伏魔神咒杀鬼箓》一卷<sup>③</sup>（正一部）中有“太上北极神符”八枚、“北极酆都六官名”及神咒和一幅图像，有北帝逐鬼灭恶魔符和北帝逐鬼魔符等，人物形象精美；明代《大明玄天上帝瑞应图录》一卷<sup>④</sup>（洞神部）中述及真武种种祥瑞，共绘有十八幅精美图像；在《正统道藏》每函卷首刊有《明正统神真图像》，包括三清及诸圣像，卷末有护法神像。

在明清时期，劝善图像大量出现。如《阴鹭文像注》共四卷，卷一有三十九幅连环画，卷二有五十幅连环画，卷三有四十四幅，卷四有四十九幅，整个《阴鹭文像注》作了一百八十二幅连环画；《阴鹭文图证》共有八十八幅图；《阴鹭文图说》共有一百九十四幅图，使得《阴鹭文》也成为大书。明清时期对这些著

① 《道藏》，第28册，第500页。

② 同上，第503页。

③ 同上，第523页。

④ 《道藏》，第19册，第632页。

名道书的注释、改编，使其影响更加广泛。再如《罗浮山志会编》<sup>①</sup>共有二十二卷，卷首共有总图三幅，另有三十一幅精美的山水图像；《仙狐源流》<sup>②</sup>中有东华帝君、正阳帝君、纯阳帝君、海蟾帝君、重阳帝君人物图像五幅，《形物相感之图》、《安神祖穷图》等修炼图像三十一幅；《群仙集》<sup>③</sup>中有三清三境天尊、全真教众仙等图像以及修炼图像共一百二十幅；《三教源流搜神大全》<sup>④</sup>前言部分画有《释迦牟尼图》、《老君图》、《三清图》，正文部分记录了玉皇、西王母等神仙共一百二十六位；《金丹大要》<sup>⑤</sup>中有《太极顺逆之图》等十一幅图像；《上清丹天三气玉皇六辰飞纲司命大策》<sup>⑥</sup>（洞神部）中绘南斗六真、南斗玉女像及南斗符；《上清洞真九宫紫房图》<sup>⑦</sup>（洞真部）灵图类附有上清丹天南斗九种玉女像，另有人形如真人锦衣赤星等两幅完整的存思修炼图像；《上清长生宝鉴图》<sup>⑧</sup>（洞玄部）载长生宝鉴图<sup>⑨</sup>三幅、明镜图四幅、铜镜纹饰图七幅（图前录铭文一首，略言神镜伏魔通灵之意）；《太上说天妃救苦灵验经》<sup>⑩</sup>中有图一幅，场面

① 《藏外道书》，第19册，巴蜀书社，第87页。

② 《藏外道书》，第9册，巴蜀书社，第114页。

③ 《藏外道书》，第18册，巴蜀书社，第209页。

④ 此书是在《新编连相搜神广记》基础上翻刻而成的。

⑤ 《藏外道书》，第9册，巴蜀书社，第104页。《金丹大要》中之十一幅图像为：《太极顺逆之图》、《清浊动静之图》《金丹三五一图》、《金丹八卦之图》、《金丹四象之图》、《宝珠之图》、《铁牛图》、《悬胎鼎》《偃月炉》《形物相感之图》、《紫阳丹房宝鉴之图》。

⑥ 《道藏》，第11册，第684页。

⑦ 《道藏》，第3册，第128页。

⑧ 《道藏》，第6册，第679页。

⑨ 任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年，第317页。

⑩ 《藏外道书》，第3册，巴蜀书社，第781页。

恢弘；《上方大洞真元阴阳陟降图书后解》<sup>①</sup>中有修仙炼真图一幅、臣朝金阙之图一幅；《太上感应篇图说》<sup>②</sup>中共有二百一十七幅感应图；《太上实践图说》中共有一百一十六幅图；《九九解化图》<sup>③</sup>中有八十一幅类似于水墨小品的版画作品；《十二段锦》<sup>④</sup>中有导引图三十五幅；《修真实传》<sup>⑤</sup>中有道教画像三十幅人像、列仙酒牌二十幅<sup>⑥</sup>。

另外，在《道藏精华录》第四册的《性命主旨》中的道经图像比《藏外道书》中所收图像多了二十四幅，共计五十四幅，并增添了许多三教思想的内容。《道藏辑要》三卷中有十二幅人物图像，七卷中有二十幅内丹图像，十卷中有玄元十子图十幅，有所重复。重复的不再计入总数中。

从上述图像可以看出，明清时期《道藏》所绘图像具体如下：正一派有三十三幅人物存想图像、八幅综合图像；灵宝派有纹饰图符七幅；洞神部共绘有十八幅图像，属于人物山水综合型，绘画较精美。另外《藏外道书》、《三教源流搜神大全》、《八十一化图》中共有山水图像三十五幅、修炼图像二百二十二幅、神仙人物图像二百二十九幅、综合类图像九百六十三幅。和前代相比，明清时期的道经图像无论是在数量还是印刻质量上都有明显进步。

本书在搜集道经图像的过程中可能有所遗漏；另外，道经中有些缺乏艺术性的图像没有收录在内。

① 《道藏》，第6册，712页。

② 《藏外道书》，第27册，巴蜀书社，第121—290页。

③ 《藏外道书》，第23册，巴蜀书社，第1—74页。

④ 《藏外道书》，第26册，巴蜀书社，第645—658页。

⑤ 《藏外道书》，第35册，巴蜀书社，第599—630页。

⑥ 同上，第633—642页。



这些道经图像在丰富道教经籍内涵的同时，也成为道教美术的重要组成部分。道经图像不仅具有绘画的特质，而且还是传播道教思想的重要载体。虽然上面我们将道经图像分为神仙、修炼图、洞天福地图、综合类图像等种类，这些作品也来自于道教的各个派别，但道教经过魏晋南北朝的分化发展，至隋唐宋元以后，各派之间相互渗透、相互融合，已经有着千丝万缕的联系，如上清派茅山宗与天师道的历史渊源，楼观派与上清派、灵宝派的特殊关系等等。这种渗透和融合，使道教各个派别在图像绘制方面也是相互融合、互为吸收的。

从神仙信仰角度来审视道经图像、挖掘道经图像的内涵是非常必要的。道经图像是个复杂、庞大的体系。在接下来的几章中，笔者将以道教神仙信仰为切入点，通过神仙图像、修炼方术图像、洞天福地图像，结合中国美术中的部分相关作品来分析神仙信仰在道经图像中的具体体现。

## 第一章 道经中的神仙图像

道教的教理教义是关于“道”的信仰和以神仙崇拜为主线的理论。这是道教与其他宗教的不同之处。大道衍生了众多的神真，成为人们崇拜的偶像。道教诸神有数百种，其中有原始社会先民自然崇拜、图腾崇拜、女性崇拜、生殖崇拜、祖先灵魂崇拜等原始宗教遗存的神；有周代敬天崇祖的礼教传统延续的神；有由万物有灵论而造出的各种保护神和职能神；有按国家政权的形式而设的监督人间善恶、司过、司命的管理神；有民间信仰和祭祀的偶像及妖神等诸多神仙，他们形成了极其复杂的神仙体系。在这个庞大的神系中，由诸多自然神、灵界神、先祖及众多仙人真人共同组成了一个体系严密、万神并尊的道教神团，形成了以三清四御、三界万灵、历代祖师仙真为内涵的神真体系，许多神灵既是人们崇拜的灵界偶像，亦是其教派的传法祖师。

在这一神系中，有一个最高的主神，即道的化身太上老君（或元始天尊）。他被视为是同“道”等位的万事万物的创生者，是本源之“道”的神化。他们也时常以世间的圣真显现降世，以教化救度人们。这种对神仙的崇拜，既是对绝对无限整体之道的

体悟，又是超越世俗之人的经验，又要求世俗之人通过日常的修道来实现，从而体现了神圣与世俗的统一。神圣化构成了道教提升世俗生活的精神情怀，世俗化形成了道教存在的社会基础以及能够得到广大群众信仰的条件。也就是说，世间的凡人只要崇信大道，坚持修持，即可脱胎换骨，变化成为仙真。这种人神合一、仙凡互化的现象颇为奇特，反映了道教神学中包含着的人本主义理念，也为其人能够转变为神的主张提供了可能性。

道经中神仙图像众多。诸如《三才定位图》、《明正统神真图》、《玄元十子图》、《金莲正宗仙源像传》、《大明玄天上帝瑞应图录》等中都有对神灵仙真的图像表现。在绪论中笔者也对神仙图像进行了较为详细的叙述，在此不再重复。

本章共分三节。第一节：从《三才定位图》分析道教神仙谱系的渊源及发展演变历程，并结合神仙谱系中大量的绘画和雕塑作品予以分析说明。第二节：神灵——太上老君形象。从道经中的《混元老子》图像切入，分析了太上老君形象的演变历程，并由此推出中国美术作品中的老君形象也正是在这个演变过程中而日趋丰满和多样，由此显示图像在道教发展中起到的宣传作用。第三节：仙真。通过《许太史真君图传》、《列仙传》中的八仙形象，结合中国传统美术作品探讨仙真形象的发展演变过程。

## 第一节 道经中的神仙谱系图像

道教神仙谱系的形成与完善，是一个渐进的过程，其在漫长的演变发展过程中，于两宋之际先后出现了两次重要的组合。一

次是北宋张商英《三才定位图》对它的组合，另一次是南宋宁全真《上清灵宝大法》中祭祀神团组织的确定。前者由于得到了北宋朝廷的认同而永存，后者因得到众多道派的认同而影响深远。作为本书研究的基点，本节拟通过对道经图像中神仙谱系图像的分析，使人们对道教神仙谱系形成和发展的概貌有一个总体认识。

李远国先生在《关于道教神真图的考辨：以清代“道正宗师”图为例证》一文中分析认为，《道藏》中的《三才定位图》是现存最早的道教神谱图像，后代研究的神仙谱系结构模式大都是在《三才定位图》基础上建构而成的。因此，《三才定位图》在道教神仙图像研究中占有举足轻重的地位。故本节选择《三才定位图》作为研究对象，以《三才定位图》为核心，结合中国美术中的相关作品，分析其中神仙谱系的内涵、神系、结构，以丰富对道教神系的研究。

需要说明的是，由于《道藏》在历史上屡次被毁、再编，而现存《道藏》是由明成祖于永乐四年（1406）敕第四十三代天师张宇初纂校的。因此，《道藏》经文中《三才定位图》的版画图像有可能是依据宋代遗留图本而由明代翻印的，具有明代版刻的特点。

### 一 《三才定位图》分析

任继愈先生在《道藏提要》中提到：现存《道藏》中的《三才定位图》<sup>①</sup>是《宋史·艺文志》子部天文类著录，由北宋仁宗

<sup>①</sup> 《道藏》，第3册，第122—127页。

朝张商英（1043—1121）所作。其上篇叙述各天由天帝主之，并叙述八卦降气与诸天之关系。除天帝之外，尚述及天王、星君、唐、葛、周三将军等。下篇绘神像图，以三清为主，并侍列众天帝、仙君。其中绘有虚皇天五老、玉清天天宝君、上清天灵宝君、泰清天神宝君、九天司命保生天尊大帝、昊天玉皇上帝、三十二天帝等共二百二十一位神真，神像之上各注名号及所居之天界，各尊神并注明其冠服之色。神像及天界图之布置及描绘均具有一定的艺术性<sup>①</sup>。

《三才定位图》共有图像六幅，但因为《道藏》排版问题被分为十一幅相互分隔的零碎图像画面。

第一幅图描绘的是虚皇天五老：虚皇元尊、虚皇元老、天真九皇、虚皇元帝、虚皇元君（图像未拍全）。经中说“三清之天上有虚皇十天，其间乃虚皇元老、虚皇元君、虚皇元帝、虚皇元

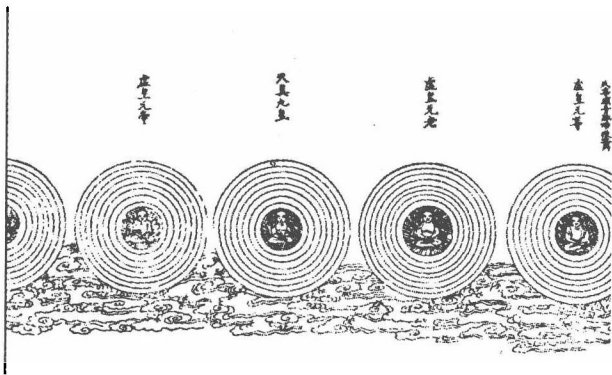


图 1-1 虚皇天五老

<sup>①</sup> 任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年，第114页。

尊与天真九皇而居其中焉”<sup>①</sup>。画面中，五个童子盘腿坐于浑圆之中，五个圆形之外是云状图纹。圆上题记有虚皇五老的名号（如图 1-1）<sup>②</sup>。

第二幅图像是清微玉清天诸真。玉清天者，天宝君之所治也。《大洞经》曰：分形散影，位为上真<sup>③</sup>。画面中玉清趺坐，背后有火焰形纹样，众仙分五组侍立两旁，并在众仙上题有名讳，分别是：天宝君、紫道虚皇上君、翼日虚皇太上道君、昌阳始虚高皇元君、七静道生高上虚皇君、太明虚皇洞清君、始玄虚皇大霄君、七观玄生虚皇金灵君、八观高玄虚皇淳景君、紫晖太上玉皇明上大道君、上虚紫映九霄真王紫虚高上玄皇道君、洞虚三元太明上皇道君、太素高虚上极紫皇道君、虚明紫兰中元高上崱皇道君、东明高上虚皇道君、西华高上虚皇道君、南朱高上虚皇道君、北真高上虚皇道君、中元上合虚皇道君、五灵七明混生高上道君、三元无上真老虚皇元晨君、三元四极真上虚皇元灵君、三元晨中黄景虚皇元台君、三元紫映照晖神虚生真元胎君、高上虚皇君、上皇玉虚君、皇上玉帝君、皇清洞真君、高上太素君、紫虚皇上太帝皇上万始先生上皇先生紫晨君、紫虚皇老上帝君、青灵阳安元君、真虚太真洞景君、无英中真上老君。此图中玉清两边各侍立二十九位仙人。众仙立于团云之上，头后有圆形光环（如图 1-2）<sup>④</sup>。

① 《道藏》，第 3 册，第 124 页。

② 图片选自：《道藏》，第 3 册，第 124 页。

③ 《道藏》，第 3 册，第 125 页。

④ 同上。



图 1-2 清微玉清天诸真

第三幅图表现的是禹余上清天诸真。上清天者，灵宝君之所治也。天人身着金华色，顶负圆光，腾身紫霞。《黄庭经》云：上清紫霞是也<sup>①</sup>。图像描绘如下：中间为灵宝君结跏趺坐，身旁左边侍立十五位天仙真人，右边十四位，前有跪者真人形象，共计三十位神仙。分别是：紫清太素高虚洞曜三元道君、紫晨太微天帝道君、四斗中真七晨散华君、紫虚三元紫精君、真寂九元上虚皇君、上清紫精三素君、太虚上霄飞晨中央黄老道君、太元东霞搏桑丹林大帝上道君、金阙后圣太平李真天帝上景君、太虚后圣元景彭室真君、东华方诸宫高晨师玉保王青童道君、太无晨中君、刊峨眉山中洞宫玉户太素君、紫虚玉皇先生紫晨君、太明灵辉中真无上君、九皇上真司命君、东方上始少阳青帝、南方通阳纳阴赤帝、西方少阴西金白帝、北方通阴太阳黑帝、中央总灵高皇黄帝（如图 1-3）等<sup>②</sup>。第四幅图像是九天司命保生天尊大

① 《道藏》，第 3 册，第 125 页。

② 图片选自：《道藏》，第 3 册，第 125 页。

帝，身旁共有九名神仙侍立。



图 1-3 禹余上清天诸真



图 1-4 九天司命保生天尊大帝

第五幅图像为大赤泰清天诸真。“泰清天者，神宝君之所治也，天人身有光明，《大洞经》曰：“身生水火，放光万劫，项负圆耀，浮游九晨。”<sup>①</sup> 太清端坐，左边和右边各有十九位仙真侍

① 《道藏》，第3册，126页。



立。分别是：大赤泰清天神宝君、真阳元老真一道君、太极大道元景君、泰清大道君、皇上四老道中君、皇初紫灵元君、太初九素金华景元君、元虚黄房真晨君、青精上真内景君、天皇上真玉华三元君、真洲二十九真伯上帝司禁君、太极主四真人元君、晨中黄景元君、上清八皇老君、洞清小有玉真万华先生主图玉君、太一上元禁君、太阳九气玉贤元君、太真都九气丈人主仙君、西元龟山九灵真仙母青金丹皇君（图1-5）<sup>①</sup>。



图1-5 大赤泰清天诸真

第六幅图像是昊天玉皇上帝、三十二天帝。描绘的是东方八天、北方八天、西方八天等仙宫之上，众仙朝谒三清的画面。整个画面四周是由金碧辉煌的神仙宫殿所构成的椭圆形的圈子，中心由天尊、四周由众仙组成整个画面。画面左侧题记“三才定位图”五个字（图1-6）<sup>②</sup>。

① 图片选自：《道藏》，第3册，第125页。

② 同上，第128页。



图 1-6 昊天玉皇上帝、三十二天帝

《三才定位图》中的六幅图像，作为道教经典插图的神仙人物画绘制，乃本于《易》学“三才”思想，此类插图的绘制主要是道门宣教的需要。

## 二 “三才”与“一气化三清”思想

“三才”一词，首见于《易传》，“三才”指的是“天、地、人”。

“三才之道”是《周易》的一个重要思想。《周易正义》卷第一曰：“然变化运行在阴阳二气，故圣人初画八卦，设刚柔两画象而二气也，以三位象三才也，谓之为易，取变化之义。”<sup>①</sup>《周易·系辞下》言：“易之为书也，广大悉备，有天道焉，有人道焉，有地道焉，兼三才而两之，故六；六者，非它也，三才之道也。”<sup>②</sup>在这两句话中，“三才”指的是“天、地、人”；“两之”是指将三画的八卦两两相重；“六”指六画。三画的八卦含有

① (清)阮元校刻：《十三经注疏》上，上海古籍出版社，1997年，第7页。

② 同上，第90页。

“三才”的象征（初画象地，中画象人，上画象天）；重成六画的六十四卦之后，各卦也含有“三才”的象征（初、二象地，三、四象人，五、上象天），故说“六者，非它也，三才之道也”。

由上可看出，“三才之道”即是将人与天、地并立之意。《老子》就曾说过：“道大、天大、地大、人亦大，域中有四大，而人居其一焉。”<sup>①</sup>把人作为“三才”之一，肯定了人的作用与人的主体性。“天地设立，圣人成能。”鉴于此，《周易》认为人类能够参与自然界的變化，《泰卦·象》言：“裁成天地之道，辅相天地之宜”<sup>②</sup>。可见，《周易》的意旨是天人协调，维护天人的动态平衡。正是基于此，《周易》将天地人三才纳入了它的整个宇宙生成演化系统之中：“大衍之数五十，其用四十有九、分而为二以象两。挂一以象三……”<sup>③</sup>所谓“挂一以象三”即在太极一元论的思想指导下，将人与自然界看作一个整体，由此推导出天地人三才之道的产生。

这种天地人合一、“与天地参”的思想孕育着宇宙全息统一理论的萌芽，它既肯定了天地与人的区别，又承认天地与人协调统一。汉代的董仲舒又提出了鲜明的三才之道的论述。《观德》曰：“天地者，万物之本，先祖之所出也。”<sup>④</sup>《为人者天》说：“传曰：天生之，地载之，圣人教之。”<sup>⑤</sup>《王道通三》曰：“古之造文者，三画而连其中，谓之王。三画者，天地与人也。而连其中者，通其道也，取天地与人之中以为贯而参通之，非王者孰能

① 王卡点校：《老子道德经河上公章句》，中华书局，1993年，第101页。

② （清）阮元校刻：《十三经注疏》上，上海古籍出版社，1997年，第29页。

③ 同上，第81页。

④ 苏舆撰，钟哲点校：《春秋繁露义证》，中华书局，1992年，第269页。

⑤ 同上，第320页。

当是？”董仲舒确立起了比《易传》更精细完整的“天地人”三位一体的关系，这也是对《老子》“道生一，一生二，二生三，三生万物”之说的一种具体论释。南朝《三天内解经》中也云：“天地无人则不立，人无天地则不生……故天地人三才成德，为万物之宗。”<sup>①</sup>

北宋张君房编《云笈七籤》，于卷三《道教本始部》论“道教三洞宗元”<sup>②</sup>时，对这种天地人三才观念进一步神化，谓：

原夫道家由肇，起自无先。垂迹应感，生乎妙一。从乎妙一，分为三元。又从三元，变成三气。又从三气，变生三才。三才既兹，万物斯备。其三元者，第一混沌太无元，第二赤混太无元，第三冥寂玄通元。从混沌太无元化生天宝君，从赤混太无元化生灵宝君，从冥寂玄通元化生神宝君。大洞之迹别出为化主，治在三清境。其三清境者，玉清、上清、太清是也，亦名三天。其三天者，清微天、禹余天、大赤天是也。天宝君治在玉清境，即清微天也，其气始青。灵宝君治在上清境，即禹余天也，其气元黄。神宝君治在太清境，即大赤天也，其气玄白。故《九天生神章经》云：“此三号虽殊，本同一也。”<sup>③</sup>

此三君各为教主，即是三洞之尊神也。其三洞者，谓洞真、洞玄、洞神是也。又曰：“其三气者，玄、元、始三气也。始气青在清微天，元气黄在禹余天，玄气白在大赤天，故云玄、元、

① 《三天内解经》，《道藏》，第28册，第413页。

② （宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（一），中华书局，2003年，第34—36页。

③ 同上，第34—35页。

始三气也。又从玄、元、始变生阴、阳、和，又从阴、阳、和变生天、地、人。”故《道德经》云：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”<sup>①</sup>

从上述引文来看，“三清”即玉清、上清、太清等“三清境”，亦即“三天”<sup>②</sup>，或说“三清天”。“三清”也指“清微天、禹余天、大赤天”，属于道教三十六天的第五重天。根据《云笈七籤》卷二十一 的叙述，道教的三十六天由下而上共分成六重天，它们依次分别是：第一重欲界六天，第二重色界十八天，第三重无色界四天，以上三重又称作三界二十八天；第四重四种民天，第五重三清天，最上一重是大罗天<sup>③</sup>。大罗天最高，在玉清境玄都玉京之上，传说是道教最高尊神元始天尊居住的地方。三清天和大罗天又合称为“圣境四天”。

“一气”从“生乎妙一。从乎妙一，分为三元。又从三元，变成三气。又从三气，变生三才。三才既兹，万物斯备”。所谓“一”，应是指“妙一”；所谓“气”，应是指“三气生乎妙一……变成三气”。“其三气者，玄、元、始三气也。始气青在清微天，元气黄在禹余天，玄气白在大赤天。”这段文字说的是“妙一分三元化三气，又从三气，变生三才”以及“三元化生三宝君而后治理三清境成为三洞之尊神，或说三清之尊神”。

---

①（宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（一），中华书局，2003年，第35—36页。

②“三天”之名出现较迟，却流传较广。所谓“三天”，是指“玉清”、“上清”、“太清”三者，也称三境。此系统之经以《灵宝无量度人上品妙经》等为主。这一系统的经说，都以“三清”为天宫之中心。

③（宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（二），中华书局，2003年，第499页。关于大罗天，有的经典以为大罗即是三清，并非大罗在三清之上；有的经典以为大罗在三清之上，但天宫的实际中心仍以三清为主。

由“一气化三清”之说衍化出居于三清胜境的三位尊神和自然万物。三清（玉清元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊）是道教的最高尊神<sup>①</sup>。因此“三清”尊神在道教神仙体系中位最尊。以后这一天地人合一模式长期占据着思想界的统治地位，并深深积淀于中国人的潜意识之中。

早期道教说它自己的思想体系是以“三一为宗”，即“天、地、人三者合一以致太平”，“精、气、神三者混一而成神仙”，并从这里演变出“长生不死”、“肉体飞升”等观念而构成了道教的思想体系<sup>②</sup>。

### 三 由《三才定位图》看道教神祇系统图像及发展

从前面对《三才定位图》的说明可以看出，道教神谱中神仙形象众多，但这个神仙群体并不是从道教创立之初就是如此，而是经过了漫长的发展演变而逐步完善的。而且道教诸神的源起，因其各宗派所信奉的最高神不同，从而层次不清、神系庞杂，甚至把佛教中的某些神也纳入自己的体系。从东汉末年道教正式成立组织，历时八百余年，至宋代才出现了一个较为完整、定型的道教神系，《三才定位图》即是在宋代道教神祇系统较为完善的情况下制作的宣教图像，它也是宋以后道教神系图像的基础。

① 张兴法：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第211页。

② 张锡坤主编：《世界三大宗教与艺术》，吉林人民出版社，1991年，第926页。

具体各个时代道教所尊奉的神祇大体如下：

东汉张道陵未创立道教组织前，早在战国时期，就已经出现了关于道教祖师黄帝、老子的种种神话传说，尤以女娲、西王母、黄帝、蚩尤等神话对后世影响最大，其中黄帝成为华夏民族共同尊奉的祖先，被道教尊为最初的创始神，有黄帝乘龙升天之说。秦汉之际，黄老道盛行，有关黄帝和老子的神话传说更为流行。两汉时期，黄老道开始由崇奉黄帝向崇奉老子过渡，老子被演绎为人们崇拜的尊神。

张道陵于东汉时开创正一天师道，他自称“太清玄元”，得太上老君之真传。《神仙传》说：“张道陵精思炼志，忽有天人下……或自称柱下史，或称东海小童，乃授陵以新出正一盟威之道。”这位来自天境的“柱下史”，就是指先秦思想家老子，史载老子曾为周代的柱下史。《老子想尔注》曰：“一散形为气，聚形为太上老君。”《三天内解经》也说：“幽冥之中生乎空洞，空洞之中生乎太无，太无变化玄气、元气、始气，三气混沌，相因而化，生玄妙玉女，玉女生后，混气凝结，化生老子。从玄妙玉女左腋而生，生而白首，故号为老子。老子者，老君也。”<sup>①</sup>这样一来，本为哲人的老子便被道教神化为教主。

《后汉书·桓帝纪》记载：“延熹八年（165），使中常侍管霸之苦县，祠老子”，“延熹九年，祠黄、老于濯龙宫”。据《后汉书》，桓帝于延熹八年正月和十一月两次遣中常侍到老子故乡苦县立庙祠老子<sup>②</sup>。当时，不仅宫中崇尚黄老道，民间亦然。另外，《后汉书·西域传》载：“后桓帝好神，数祀浮图、老子，百

<sup>①</sup> 《道藏》，第28册，第413页。

<sup>②</sup> 范晔：《后汉书·桓帝纪》，卷七，第2册，中华书局，1965年，第316页。

姓稍有奉者；后遂转盛。”<sup>①</sup>《后汉书·楚王英传》载，在汉明帝的诏书中，认为楚王英“诵黄老之威严，尚浮屠之仁祠”<sup>②</sup>，把“浮屠”和“黄老”相提并论。汤用彤说：“佛教在汉世，本视为道术之一种。其流行之教理行为，与当时中国黄老方技相通”<sup>③</sup>。

由此可见，黄老道的盛行很有可能是受到同时期佛教传入后佛典中的佛传故事和佛教礼仪的影响。这也是东汉末年张道陵创立五斗米道要以老子作为祖师，并尊老子为太上老君<sup>④</sup>的重要因素之一。道教早期经典《太平经》中有神人、真人、仙人、道人、圣人、贤人六等，称他们“皆助天治，神人主天，真人主地，仙人主风雨，道人主教化吉凶，圣人主治百姓，贤人辅助圣人，理万民录也，给助六合之不足也”<sup>⑤</sup>。他们除了尊奉老子为太上老君外，还吸收了巴蜀地区的民间信仰及少数民族的三官崇拜，创造了自己祭祀“天、地、水”三官的仪式<sup>⑥</sup>。《三天内解经》记载，东汉永寿三年（157），张道陵在蜀郡，得太上老君之道，“与汉帝朝臣以白马血为盟，丹书铁券为信，与天、地、水

① 范晔：《后汉书·西域传》，卷八十八，第10册，中华书局，1965年，第2922页。

② 范晔：《后汉书·楚王英传》，卷四十二，第5册，中华书局，1965年，第1428页。

③ 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，北京大学出版社，1997年，第81页。

④ 何谓“太上”？杜光庭《释老君圣唐册号》中说：“夫所言太上者，统教之尊名，证圣之极果也。太者，大也，上者，高也。太者大也无大于太，上者高也无高于上。乃修行正果，极位之称也。世人修行，自凡而得道，自道而得仙，自仙而得真，自真而得圣，圣之极位，升为太上”。据道教徒自己解释，“太上”乃是道教神祇果位中最高的一个等级。不仅道教某些尊神冠以“太上”，其经典也是如此。参见《全唐文》卷九百四十四，第10册，中华书局影印本，第9811页。

⑤ 王明：《太平经合校》，中华书局，1960年，第289页。

⑥ 陈寿撰，裴松之注：《三国志·魏书·张鲁传》，第1册，中华书局，1959年，第264页。



三官、太岁将军，共约永用三天正法”<sup>①</sup>。张陵自称“鬼主”。他说：“太上开化，不以吾轻贱小人，受吾真法，为百鬼主者，使开二十四治。”<sup>②</sup>所谓“百鬼”<sup>③</sup>，即指名目繁多的天地四方各路神鬼。由此看出，早期道教的神系其组成的成分已相当复杂，包括了天界、地界、冥界之鬼神，但尚缺乏系统性。

虽然五斗米道已经有了复杂的鬼神品阶，但其在崇拜最高神灵时，依然强调老子之“道”的“无名、无象”，并不主张取性命、立状貌，《洛阳伽蓝记》卷四说：“崇虚寺，在城西，即汉之跃龙园阁也。延熹九年桓帝祠老子于跃龙，华盖之座，用郊天之乐”。“华盖之座”是为老子所设的在祭祀时接受供品和礼拜之“位”（如图1-7）<sup>④</sup>。巫鸿先生认为，故宫博物院藏三段式神仙镜上的华盖<sup>⑤</sup>，表现的就是早期道教仪式中对老子的崇拜<sup>⑥</sup>。

① 《道藏》，第28册，第414页。

② 《道藏》，第32册，第593页。

③ 所谓“百鬼”，即指名目繁多的天地四方各路神鬼，如土明君、源水君、天昌君、天纲君、安气君、赤沙君、元气君、文意君、天玄君、青龙君、官席君、九地君、四明君、毕女君、解厄君、太阴君、玉女君、诛殃君、五谷君、万福君、行厨君、金仓君、注变君、北海君、太平君、百舌君，明星玉女、天皇君、朱雀君、九水丈人、破市大将军、破狱大将军、解患大将军等。他们均各有主司，或主收邪治鬼、治病祛痛，或主祈雨求晴、利市安宅，其范围几乎包括了人们日常生活的各个方面。对此《道要灵祇神鬼品经》将其分为十八类，即“灵祇神”、“魔正”、“力士”、“空神”、“社神”、“山神”、“水神”、“灵祇鬼”、“善爽鬼”、“苦魂鬼”、“精魅鬼”、“树木鬼”、“山鬼”、“水鬼”、“土鬼”、“饿鬼”、“瘟鬼”、“蛊鬼”。

④ 图片选自：[美]巫鸿著，郑岩、王睿编，郑岩等译：《礼仪中的美术》，三联书店，2005年，第498页。

⑤ 出土于四川绵阳何家山一号崖墓中的汉代“三段式神仙镜”，据巫鸿先生认为这个图像表现的是早期道教仪式中对老子的崇拜，参见《礼仪中的美术》，三联书店，2005年，第498页。

⑥ [美]巫鸿著，郑岩、王睿编，郑岩等译：《礼仪中的美术》，三联书店，2005年，第498页。



图 1-7 故宫博物院藏三段式神仙镜中的华盖

至陆修静改革南方天师道时，道教仍然主张张道陵的“三张”传统<sup>①</sup>，认为“大道虚寂，绝无状貌”<sup>②</sup>。道士敬神的场所十分讲究“清虚”，“要洒扫精肃，常若神居，唯置香炉、香灯、章案书刀而已”<sup>③</sup>。可见早期道教祭祀所奉的神灵，尚处于一个初创阶段，但均祀奉老子为教主，并已将他神化。虽然《太平经》中的神祇系统不确切、不固定，但却对以后的道教神祇产生了一定的影响。

寇谦之改革北方天师道时，一方面尊奉太上老君，并立“天师之位”，表明北天师道仍尊太上老君为教主；另一方面尊奉了一大批新神，为其道派显扬道法。其神除了太上老君及其孙李文谱外，“二仪之间有三十六天，中有三十六宫，宫有一主。最高

① 《三国志·魏书·张鲁传》中说：“陵死，子衡行其道。衡死，鲁复行之。”“三张”指张陵、张衡、张鲁。

② 《道藏》，第24册，第779页。

③ 同上，第780页。

者无极至尊，次大至真尊，次天覆地载阴阳真尊，次洪正真尊……”<sup>①</sup> 此间崇奉神仙最多的道派要数上清派和灵宝派。两晋南北朝时期，道教因派系不同，所奉的神主不同，故多不相关，神系也就庞杂不清，主要有元始天王、元始天尊、太上大道君、太上玉晨大道君、太上灵宝天尊等。

至南朝梁道士陶弘景《真灵位业图》的出现，完成了道教史上的第一部神谱。日本学者常盘大定在《中国佛教儒教道教之研究》中分析说：陶弘景的《真灵位业图》中在树立最高神，即人法合一的天尊方面，明显地受到了同时期佛教二身论的影响。萧梁时期（502—555），南朝佛教徒解释印度龙树菩萨所造的“二身论”时说：“佛有二种身。一者法性身，二者父母生身。是法性身，满十方虚空，无量无边，色相端正，相好庄严，无量光明，无量音声。听法众亦满虚空，如是法性佛。能度十方众生受诸罪报者，是生身佛。”陶弘景也许受到佛教的启发，才以一个“无为自然，开劫度人”的元始天尊作为道教的最高神。用佛教的术语说：这个天尊<sup>②</sup>是法身，而作为道教始祖的老子则是应身。道教神系中的三十二天帝，似乎也是仿照佛教。中国古代是讲九天的，而道教授引佛教的“三界说”，谓“四梵三界三十二天”，故供奉三十二天帝。

从《真灵位业图》卷首自序中可知，编写此书的目的是理顺仙圣品阶，正确地显现格位。

---

① 《魏书·释老志》，卷一百一十四，第8册，中华书局，1974年，第3052页。

② 天尊是道教对天界神仙中最高尊神的尊称。《魏书》中说，三十六天各有三十六宫，每宫各有一主，最高者无极至尊，次大至真尊，次天覆地载阴阳真尊，次洪正真尊。这是道教早期阶段的神仙之名，唐宋以后极为少见。

祈祝跪请，宜委位序之尊卑。对真接异，必究所遇之轻重。是以三君共辞先致，学未体之尤；下班居上，智有不达之蔽。虽同号真人，真品乃有数；俱目仙人，仙亦有等级千亿。若不精委条领、略识宗源者，犹如野夫出朝廷，见朱衣必令史；句骊入中国呼一切为参军。岂解士庶之贵贱，辨爵号异同乎<sup>①</sup>！

在这部南朝的神谱中，将七百余位天神、地祇、仙真、人鬼分为七个神团，并有次序地排列起来，由天界、地界、鬼域三大体系组成，包括玉清、上清、太极、太清、九宫、洞天、酆都七大阶层，每阶各有主神，左右仙真分司专职，治理着整个宇宙。尤其要指出的是，除第一阶所列六十七位真灵纯属天神之外，其余六阶的七百余位神真中，绝大多数为道教中人或历史人物。笔者认为这应该是魏晋时期神仙追求地仙、常人修炼成仙的一种现实化的反映。

在《真灵位业图》中，每一阶次都有中位、左位、右位、女真位、散位、地仙散位若干尊神，统领本阶层的各路神仙。七个阶次的中位神为：第一，上清虚皇道君（号元始天尊）居中位。左方有二十九君，右方有十九君。第二，上清高圣玉晨玄黄大道君（为万道之主）居中位。左方太微天帝、赤松子，以下三十君；右方为八君，并三十余名女子。第三，太极金阙帝君居中位。左方五十余君，有尹喜、葛玄、孔丘、颜回、轩辕黄帝、颛顼、帝喾、帝舜、夏禹、周穆王、帝尧、巢父、许由等；右方三十余君，有庄周、秦佚、接舆、老聃等。第四，太清太上老君及

---

<sup>①</sup> 《道藏》，第3册，第272页。

上皇太上无上大道君居中位。左方六十余名，有张陵、鬼谷先生、张子房、赤松子、东方朔、墨翟等；右方百余名，有徐福、葛洪等。第五，九宫尚节（姓张，名奉，字公先，河内人，先为河北司命禁保侯，后为太极仙侯，兼领北职，位在太极矣）居中位，左右方各十五名。第六，右禁郎定录真君中茅君（治华阳洞天）居中位。左方十一人，中有鲍靓；右方三十余名，有许迈、郑思远、比干等。第七，酆都北阴大帝（炎帝大庭氏，讳庆甲，天下鬼神之宗，治罗丰山，3000年而一替）居中位。左方有秦始皇、魏武帝、周公、汉高祖、吴季札、周武王、齐桓公、晋文公、光武帝、谢幼舆、庾元规、杜预、何晏、殷浩、刘备等；右方有王敖、陶侃、蔡谟、马融等<sup>①</sup>。

在《真灵位业图》中，陶弘景把五斗米道、楼观道所奉的太上老君，上清派、灵宝派所奉的元始天尊、太上大道君（或称灵宝天尊）等各派所奉的最高神融合在一起，组成了能够共同接受的最高神，这就是后来三位一体的道教最高神“三清”。该神谱虽然并未完全系统化，但为后来《三才定位图》等道教神仙谱系奠定了基础。其中还较为明显地提出了上清、太清的名称。以今所见，“三清”名称最早即出现于《真灵位业图》中，实际上这四位尊神的名目和地位已经具备了“三清”的特征，实为“三清”的雏形<sup>②</sup>，但“三清”名位次序尚未确定。第一中位元始天尊之下，所列皆为天帝、道君、元君，并无地祇、人鬼。第二中位玉晨大道君之下，则纳入了魏华存、许谧等上清派的创始人。

<sup>①</sup> 《道藏》，第3册，第272—282页。

<sup>②</sup> 参见：张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第55—58页。

第三中位为金阙帝君，其下纳入了葛玄等灵宝派的创始人。太上老君居第四中位，其下纳入了以张道陵为代表的天师道的创始人。以后“三清”神名逐渐流变发展，至唐代才成为定说。

陶弘景将上清派的有关人物置于“真灵位业图”的高位，却将灵宝派的葛玄、葛洪置于第三、四级，反映了陶弘景本人自视上清派在道教中地位最高的思想。这样编排神仙谱系既解决了最高神的问题，又解决了派别之间的矛盾。这是第一次编排的道教神系，在道教史上具有重要的象征意义，它标志着道教由早期派别林立、各自为政的散杂状况，开始走向诸宗归一、信仰趋同的成熟阶段。但《真灵位业图》中并没有形象化的图像佐以说明，而只是限于文字，因此缺少一定的形象性和生动性。

隋唐五代是道教最为繁盛的时期。隋代道教所涉及的诸神，都与南朝道教系统有关，神祇系统则主要是《真灵位业图》所载的诸神，但诸神名号中却未见《魏书·释老志》中所载的“无极至尊”、“大至真尊”等。据《隋书·经籍志》记载：隋代道教至高无上的神仍是元始天尊。

至唐代，道教仍以元始天尊为最高神。李唐帝室为了树立自己“真龙天子”的形象，抬高皇族在门阀士族中的地位，遂尊奉老子，与之联宗，多次敕封老子为“玄元皇帝”、“圣祖大道玄元皇帝”、“大圣祖高上大道金阙玄元天皇大帝”等。为了同佛教相抗衡，还大力修建老君殿及天尊像等，并确定了道教最高尊神“三清至圣（元始天尊、灵宝天尊、道德天尊）”的地位，构建了三位一体的三清尊神。这是道教神系发展史上又一里程碑，因为它表明道教终于有了统领群仙众真的至高大神。道教内的诸宗诸派，无论其派内的神灵来自何处，其构成与面貌如何复杂，都必

须服从三清尊神，敬奉三清尊神。从此，道教的信仰集中于对三清尊神的崇拜。这对于道教的发展壮大起了不可估量的作用。

现选择部分图像，对唐代三清诸神的崇拜加以补充说明。唐吴道子《五圣朝元图》表现的是神谱图像，原画在洛阳北邙山老君庙东西壁，其中东壁画东华天帝君、南极天帝君、扶桑大帝及其部从；西壁画西灵天帝君、北真天帝君及其部从。杜甫曾在《冬日洛城北谒玄元皇帝庙》一诗中赞颂：“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。”<sup>①</sup>

宋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，另一张《八十七神仙卷》也是此画的宋传粉本。武宗元的《朝元仙杖图》（图1-8）<sup>②</sup>是一幅生动、优美的道教神话图，描绘的是道教南极天帝君和东华天帝君同去朝觐“太上玄元皇帝”老子的情形，画中共有神仙人物八十七名，其中男仙十一名、神将八名，其余皆为手捧供品、仙果、乐器的仙女。画中神姿仙态，神情各异，衣带回环飘绕，云雾掩映卷舒，是唐宋时期道教神谱的部分表现。

之后相继出现过类似的图像。如五代张素卿画在希夷真君殿的《五岳朝真图》。此画一方面吸收了《朝元图》千官雁行的浩荡场面；一方面又表现了五岳、四渎、十二溪女、山林溪沼、树木诸神和岳渎曹吏等众多人物，创造了各具特色的下界诸神形象。宋代李廌在《德隅斋画品》中记载，朱梁时将军张图所作的

① 《全唐诗》，第7册，中华书局，第2387页。

② 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 241.



图 1-8 武宗元《朝元仙仗图》

《紫微朝会图》描绘了“帝被袞执圭；五星、七曜、七元、四圣左右执侍；十二宫神、二十八舍星，各居其次，乘云来下”的场面，画中人物“容色皆端敬，其服章皆严谨。道家谓玉皇大帝为众仙天子，紫微大天帝为众星天子……观此图者，知君臣之义，虽九天之上亦未尝废也，图作衣纹，不思吴衣当风、曹衣出水之例，用浓墨粗笔如草书，颤掣飞动，势极豪放。至于作面与手，



及诸服饰仪物，则用细笔轻色，详缓端慎，无一欹仄，亦一家之妙用”<sup>①</sup>。蜀石恪《玉皇朝会图》也是类似的结构。该图绘有“天仙、灵官、金童、玉女、三官、太乙、七元、四圣、经纬、星宿、风雨雷电诸神、岳渎君长、地上地下主者，皆集于帝所。玉皇大帝南面端宸坐，众真仰首，承望清光。见之者神爽，超然如在乎通明殿中也”<sup>②</sup>。此图现已不存，但是大足南山三清洞南宋石刻造像《玉皇朝会图》应能大约反映出此画的风貌（图1-9）<sup>③</sup>。



图1-9 大足南山三清洞南宋石刻造像《玉皇朝会图》

宋元时期道教神仙谱系最终编订、完善、定型，其后变化不大，并流传至今。成书于这一时期的《上清灵宝大法》、《灵宝领教济度金书》、《道门定制》、《道法会元》、《法海遗珠》等道书，

① 《德隅斋画品》，《文渊阁四库全书》，第812册，台湾商务印书馆，1986年，第941—945页。

② 同上，第941页。

③ 图片选自：胡文和：《中国道教石刻艺术史》，高等教育出版社，2004年，第109页。

不仅收集、整理了近千年来道教神真谱系，而且受佛教密宗的影响，造了一大批新的神真，从而极大地丰富了道教神系。宋代的道教神仙体系，是以斋醮祭祀的尊神为主体，又杂以俗神和仙在内，从而形成了一个后世通行的神系基础。在道教神仙谱系方面，由于斋醮的原因，促使道教神仙谱系最终定型。这个神系，因道教典籍不同而有差异，但大体相似，有如下几种说法。

北宋的真宗、徽宗等都是有名的崇道皇帝，他们曾给神仙诸多封号。为了斋醮的需要，他们曾命道士和大臣整理道教斋醮科仪，道士王钦若就曾因此而著有《列宿万灵朝真图》、《罗天大醮仪》等<sup>①</sup>。林灵素亦曾“被旨修正一黄箓青醮科仪，编排三界圣位”<sup>②</sup>。南宋金允中《上清灵宝大法》中编制的黄箓大醮神名即根据他们的成果改成，其卷三十九所列三百六十分位神仙名单，按其性质、品第，可分为以下十一个等次：1. 三清、四御；2. 南极长生大帝、东极救苦天尊、木公道君、金母元君及三十二天帝；3. 十太一、日月五星、北斗、二十八宿星君；4. 五帝、三官、四圣；5. 历代传经著名法师；6. 魔王、神王、仙官；7. 五岳及酆都地府诸神；8. 扶桑大帝及水府诸神；9. 天枢院、驱邪院雷府等主及诸神；10. 各种功曹、使者、金童、玉女、香官、吏役等；11. 城隍、土地及所属神众<sup>③</sup>。经过这样的整理后，十分庞杂的神仙队伍就较有系统了<sup>④</sup>。

① 《宋史》第27册，第9563页，中华书局，1977年。

② 《历世真仙体道通传·林灵素传》，《道藏》，第5册，第408页。

③ 参见：《道藏》，第31册，第609—616页。

④ 张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第60页。

南宋甯全真授《灵宝领教济度金书》卷六<sup>①</sup>中记载了由三清、六御、后土及三百六十分组成的神仙谱系，大致可以概括为三界九品。最高层是三清、六御、后土，这是道教神系中的主要天神。第二层是由原始宗教中的自然崇拜演变发展而来的，随着时代变迁逐渐人格化和社会化的星辰神，后来被道教纳入了自己的神祇体系。例如：日月星辰、五斗星君、二十八宿星君、九天上帝、五灵五老天君、三十二天帝等。第三层是三天大法师、灵宝三师、四圣元帅、五帝、十方飞天神王、太玄魔王、诸天大魔王等。第四层是历代道教著名的传经法师，这些人物在道教神祇中位列“仙”班，而不是神。前者乃是“后天仙真”，后者则是“先天真圣”。包括九天尊神、司马大神、监生大神、保运真君、定命真君、散祸真君、续命真君、注生真君、掌算真君、万福真君、延生真君、定贵真君、定禄真君、寿生真君等。第五层是三元真君、三官大帝、内院诸府高真、太上玄一三真人、魏杨许三真人、正一嗣师系师女师三真人、三茅真君、徐葛郑三真人、陆张杜三真人等。第六层是由原始宗教山川崇拜演变而来的神。山川信仰的形成很早。秦汉建立了封建中央集权制度后，对流传在民间的山川神曾进行过清理，将一部分名山大川列入祀典，由皇帝直接控制其祭祀仪式，于是，五岳四渎也就逐渐成为山川神的代表，并且被人格化、社会化，在宋代达到顶峰，并被道教纳入其神祇体系。包括天地神真、日月星辰、岳渎河海兵马，如太阳火官、太阴水官、五岳大帝、十洲仙官、诸海龙王、百种水神、洞府得道神仙等；第七层是由原始宗教鬼神崇拜演变而来的神，

<sup>①</sup> 参见：《道藏》，第7册，第63—78页。

其中有些是自然神，有些是中国封建社会中的历史名人，还有的是道教从佛教那里移植而来的。例如：罗丰鬼神，如酆都大帝、扶桑大帝、地狱主者等。第八层是各种执法功曹、直符使者、金童玉女、香官役使。第九层是由原始宗教土地崇拜演变而来的神。这些神，是在中国统一的封建王朝出现以后，国家以整个大地为对象抽象化崇拜，使之具有自然属性兼社会职能，并人格化，最终被道教纳入神祇体系，例如：城隍土地、太岁司命、六十甲子、三界直符、受事功曹、四灵神君、方隅禁忌等。

这个神祇体系大体上奠定了后世道教神仙体系的基础。从以上回顾可以看出，道教神仙谱系经过长期的整理演变后，到宋代才系统化。宋代以后的斋醮仪式中所描绘的神仙群体图像大致是按照宋代所制定的神仙谱系来描绘的。

由以上九个部分组成的宋代道教神祇体系，在《三才定位图》中有部分表现<sup>①</sup>。宋代时期对斋醮的重视，还体现在道教宫观的建设方面，如北宋玉清昭应宫的创建<sup>②</sup>，虽然存在时间不长，但是在中国建筑史、艺术史上占有重要地位。梁思成先生指出：“有宋一代，宫廷多崇奉道教，故宫观最盛。”玉清昭应宫“艺术之精，冠于北宋历朝宫观”<sup>③</sup>。据金维诺、罗世平先生研究，玉清昭应宫和北宋初其他道观的建成，标志着道教神祇图画

① 胡文和：《中国道教石刻艺术史》，高等教育出版社，2004年，第247页。

② 玉清昭应宫始建于大中祥符元年（1008）四月，成于大中祥符七年（1014）。详宋李焘：《续资治通鉴长编》，第6册，卷六十八，中华书局，1980年，第1534页；《宋史》第1册，卷七，中华书局，1977年，第136页。清徐松辑、陈智超整理《宋会要辑稿补编》，全国图书馆文献缩微复制中心出版社，1988年，第26页。

③ 梁思成：《中国建筑史》，百花文艺出版社，1998年，第146、第142页。

体系的形成<sup>①</sup>。另外，现今大足石刻中的宋代道教石窟造像，以“三清”、“四御”统率诸神的神系、神阶完备而明确，内容也十分丰富，保持了晋唐以来本地区的道教特色，殊为珍贵。故著名道学家王家佑先生说：“大足地区保存的道教造像，因其神地位高，时代又早，比较系统完整地展现了宋代道教神系的基本状况，值得我们予以相应的重视。”<sup>②</sup>图（1-10）<sup>③</sup>即为大足南山第4号窟（刻于南宋）中心柱正面上龕主像三清和二御像。从历史的角度上看，这是现存的较早的三清及神谱组像。正是由于神仙谱系的正式确立，众神朝拜三清的图像较为普遍，才出现了如《三才定位图》等神谱图像。

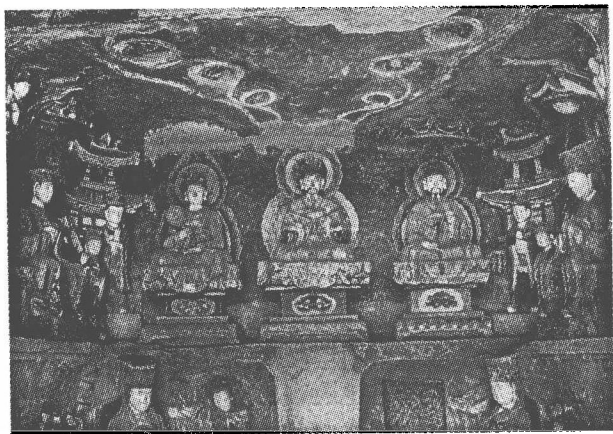


图 1-10 南宋大足南山第 4 号窟中心柱正面上龕主像三清和二御像

① 金维诺、罗世平：《中国宗教美术史》，江西美术出版社，1995 年，第 174 页。

② 王家佑：《道教论稿》，巴蜀书社，1987 年，第 49 页。

③ 图片选自：胡文和：《中国道教石刻艺术史》，下册，高等教育出版社，2004 年，第 100 页。

到了元代，今存山西的元代永乐宫壁画《朝元图》描绘了二百八十六个神仙围绕三位至高无上的三清塑像的场面，不仅反映了当时道教神祇的完整体系，而且以前众多千奇百怪的虚构神仙，经过艺术家的精心构思，在这幅壁画上也被塑造成为形形色色的世间形象。画面中青龙白虎为先导，三十二天帝为后卫，六天帝、二帝后等率领朝会的诸神来朝拜三清。环绕三清塑像，东西面分别是南极长生大帝、东极青华太乙救苦天尊和玄元十子等；墙背面为三十二天帝君；正面北壁东部是中官紫微北极大帝、天至大圣及北斗七星、十一曜、二十八宿及历代传经法师；北壁西部是勾陈星宫天皇大帝、南斗六星、二十八宿和天、地、水三官以及历代传经法师等。东壁是大上昊天玉皇上帝、后土皇地祇和扶桑大帝、十二元神、五岳、四渎、地府诸神；西壁是东华上相木公青童道君、白玉龟台九灵太真金母元君和十太乙、八卦、雷雨诸神；南壁两侧是青龙君、白虎君。

在这幅画中，男女老少，壮弱肥瘦，动静结合，疏密有致，在变化中达到统一，在多样中取得和谐。壁画色彩秾丽而沉着，线条劲健而富有气势。画中帝王的崇圣之表，仙道的修真度世之颜，儒贤的高识之风，隐逸的遁世之节，武士的英烈之貌，玉女的端严之态，神鬼的威慑之状，各具特色。现今三清塑像虽然已不存在，但通过壁画中神仙形象的幅高，如主神像高皆三米以上，连最矮的玉女也有 1.9 米高，可以想象原来这三清尊神塑像的高大伟岸。从现存如此精美的永乐宫壁画来看，其三清尊像一定与壁画保持着相映生辉的水准，达到了与壁画一样的精美绝伦的水平。通过永乐宫三清殿壁画，我们也可看出道教神仙谱系的宏伟壮观。画家在继承传统的基础上，把《朝元图》创造性地推

向了新的高峰（图 1-11）<sup>①</sup>。



图 1-11 元代山西永乐宫壁画《朝元图》

明清以后，道教的神仙信仰开始由上层逐渐走向民间，在广大民众中得到广泛传播，出现了多种形式的神谱图像。如明代的《明正统神真图》（如图 1-12）<sup>②</sup> 共收一百三十余位神灵。中央者元始天尊坐玉蕊敷华宝床之上，手衔混元神珠；左位灵宝天尊手持玉如意，右位道德天尊手持八卦扇。元始天尊背后有火焰纹饰，应是受佛教影响。其手中所拿“神珠”，即元始天尊演法之时所化之神珠。从图中可以看出，元始天尊面容清癯，颊下有长须，发上拢成半高髻，束以莲花冠。其所着服饰，内着交领衫，

① 图片选自：金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社，2007 年，第 13 页。

② 图片选自：《中华道藏》，第 1 册，第 6 页。

外着宽袖衣（袍），下身着裳（裙），再着褙子<sup>①</sup>，胸腹下系垂帛，呈盘膝坐姿。据《历代神仙通鉴》记载，元始天尊“顶负圆光，身披七十二色”。故供奉在道教三清大殿中的元始天尊，一般都头罩神光，手执红色丹丸，或者左手虚拈，右手虚捧，象征“天地未形，混沌未开，万物未生，清浊未判，阴阳未分，混沌之时”的“无极”状态。



图 1-12 明《正统神真图》

灵宝天尊供奉在元始天尊的左边，手持太极图或玉如意，象征“混沌始辨，阴阳初分”的太极状态。在道教的神系中，灵宝

① 褙子：即背子，又名绰子。在宋代，男子和妇女都有穿它的，不过其使用形式有不同之处。例如：背子有长有短，有宽袖、窄袖之分别。据文献记载，宋代男子穿背子的有皇帝、官吏、士人、商贾、仪卫等人。妇女穿背子的有后、妃、公主、家居妇女、说媒的妇女、迎酒节日中的妓女、教坊中的歌乐女子等。宋代男子背子的形制是：1. 背子的两裾离异不缝合，在两腋及背后都垂有带子，因其前后裾不缝合，所以要用勒帛系束。2. 背子有短有长，短的与上身齐，长的可引至膝盖以下，或垂至足；背子的袖，有长有短，有宽有窄，短者多为半臂，或者无袖。3. 背子的领子有斜领、盘领、交领、直领，腰间或系或不系勒帛（带）。宋代妇女的背子，也须得二腋下开有长衩者才能称为背子，否则可能是长襦。妇女的背子，初期稍短，稍后则逐渐加长，其袖或长或短，有宽有窄，随着时间的演变而不同；其领有交领、直领，但以后者居多。参见周锡保《中国古代服饰史》，中国戏剧出版社，1984年，第309页。



天尊为万神之亚尊，又称“上清大帝”、“玉宸大道君”。图像中供奉在元始天尊右边的是太上老君，老君的封号又为“太清道德天尊”。你看他白发皓首，和颜悦色，手摇太极神扇，俯视着世间的万事万物。周围左右分列十大元帅、诸天上帝、灵界真人及历代祖师。

另外一幅是明代道教经典中的版刻作品（图1-13）<sup>①</sup>。图中神仙人物众多，刻画精细，也是明代神仙谱系的杰作。

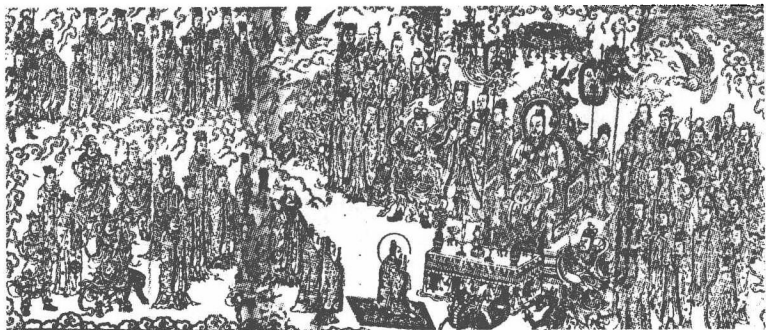


图1-13 明无名氏所作《神谱图》

清代，道教衰落和世俗化倾向明显。现存四川原道博物馆的清代乾隆年间的《道正宗师图》手绘纸本挂图神谱保存完好（如图1-14）<sup>②</sup>。据李远国先生考证：神谱中共有八十三位神真，并按诸神的格位，分为八阶而列。第一阶为三清、四御、二后；第二阶为斗姆、南斗、北斗；第三阶为真武大帝及十大元帅；第四阶为五方五老天君；第五阶为太乙救苦天尊、十大冥王；第六阶

① 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 238.

② 图片选自：四川省社科院李远国研究员所藏。全图为一手绘纸本，纵188cm，横79cm。图下方左右二角有提记，左角中央提有：“道正宗师”四个大字。

为雷声普化天尊（中央）、雷部官将等九尊；第七阶为杨二郎、东岳大帝等众多神；第八阶为城隍、土地、关公及四值功曹等。这是一幅相当完整的道教神谱，其所绘诸真的形象，排列有序。画面色彩运用灰、绿、褐为主色基调，间或运用白、红、黑加以调配，整幅画面色调和谐。

该图第一阶的元始天尊，是道教神系中最高的尊神。他头戴紫金冠，双手合抱一红色灵珠，端坐在玉蕊敷华御化宝床之上。在元始天尊左位的灵宝天尊，头戴碧玉冠，左手持一如意，以示驱邪辟魔。在元始天尊右位的为道德天尊，他头戴五岳冠，皓发白髯，手执八卦扇。

最上一层的三清及四御诸神统御以下七个阶层的神灵和仙真、妖魔诸神，从而形成有序而庞大的神仙谱系。

此图绘制精美，神真造型奇特，其中一些神的形象造型与服饰特征乃为宋、明的风格，是一幅颇有学术价值的道教神谱图像。它对于我们了解明清之际的道教神谱及其图像都提供了具体详实的史料信息。同时，历代众多神仙谱系图像的创作和描绘还应归功于艺术家和画工们的伟大创造。它们也是不同时期中国绘画史反映现世生活的历史写照。

由上可见，道教神系的形成与完善，是一个渐进的过程。从早期道教的老君、三官信仰，到陶弘景《真灵位业图》、宋代《三才定位图》及《上清灵宝大法》，至元代永乐宫《三清殿壁画》中的群仙图像，再到明正统年间印制的《道教神真图》、清代《道正宗师图》中的庞大神团组织，其形成和完善的过程历时千年。其层次结构历经多次调整，并随着众多道派的兴盛衰微而分化出不同结构的分支神系，从而使道教神系显得丰富多彩，也



图 1—14 清《道正宗师图》

从另一个角度展示了道教文化的多元性。而且，宋代道经中的《三才定位图》作为完整的神仙谱系图像，在前代对神仙形象塑造的基础上，对不同神仙的相貌，服饰色彩、款式，人物动势等更加形象化，从而形成了规范式样和模式化造型，为后代神仙谱系图像的绘制奠定了基础。

由道教神仙谱系及图像的历史发展可以看出，道教信“道”、“神”、“仙”、“鬼”等，其世俗世界及彼岸世界都充塞着、活跃着各种各样的神仙和鬼怪。而且由于时代不同，往往后代新造出的“神”，被夸饰得高于以前的尊神，层层加码，尊神迭出；又由于宗派不同，各以门户之见，抬高自己宗派的祖师及所崇奉的神，各尊己教，互比高低，直到南北朝至隋唐时期，道教的至尊之神才逐渐定型为“三清”，即元始天尊、灵宝天尊、道德天尊。足见“神”和“仙”是时代的产物，都是仿照现实社会而创造出来的。所以说是人创造了神，而不是神创造了人。

道教在弘教的过程中以道经图像作为形象化的宣教工具，发展了道教文化，同时又刺激了中国神谱传统美术形式的发展，造就了中国传统美术中绚丽多姿的神仙美术风格。

## 第二节 道经中的神灵图像

道教庞大的神系可分为神灵、仙真二部分。神灵为道教中人崇拜和信仰的各种超自然的偶像，如太上老君、三清、四御、真武等。由上节神仙谱系图像可知，道经中的神仙众多，神仙及神仙传说也异常丰富。为了更形象生动地弘扬道教精神和思想义

理，道经中的神仙传说经过道教改造后，图解作品也随之出现。

### — 道经神灵图像概说

道经中的神灵图像主要有：张商英《三才定位图》中有三清及诸神灵的图像。道藏《金莲正宗仙源像传》中有混元老子的形象。《新编连相搜神广记》把儒释道列为三教，首画孔子、老子、释迦牟尼三尊，并把各教的尊者不分憎爱地都包罗在书中。此书刻于元至正十年（1350），为福建建安版画，插图虽丰，但有草率之感。书中共画有神仙图像三十七位，有老君、玉皇上帝、东华帝君、西王母、后土皇地祇、玄天上帝、三元大帝、东岳大帝、南岳、西岳、北岳、中岳大帝、四渎等形象，所绘图像艺术成分不高。《正统道藏》每函卷首有正统神真图像包括三清及诸圣像，卷末护法神像中有众多神灵图像。徐崇立著《三教源流搜神大全》是在《新编连相搜神广记》基础上翻刻而成的，其前言部分画有《释迦牟尼图》、《老君图》、《三清图》；正文部分记录并绘制有老君、三清、玉皇、西王母、后土皇地祇、玄天上帝、三元大帝、五岳四渎诸神灵。《大明玄天上帝瑞应图录》一卷<sup>①</sup>述及真武种种祥瑞，共绘有修建武当山时真武显现的各种瑞应图像十八幅。《太上玄天真武无上将军箴》为明初正一道士所作，内有玄天大圣真武无上将军像、玄天真武将军箴图一幅。《藏外道书·群仙集》中有三清、四御和老君等神灵图像。

<sup>①</sup> 《道藏》，第19册，第632页。

## 二 神灵图像个案分析

太上老君，亦称道德天尊。其形象不仅在道经图像中经常出现，在历代其他形式的美术作品中也多有描绘。

道教自东汉创立，即奉老子为教主，其原型为春秋时道家创始人李耳。宋代贾善翔说：“且老氏本亦人灵，盖得道之大者也。所以能通神达见，而为道主，故万灵所奉，三界所归。”<sup>①</sup> 根据《犹龙传》载，先秦老子只是太上老君应世而化的八十一化之一。在唐代，老子已经有了八十一化身，道教把历史上很多著名的思想家、历史人物变成了老君的化身。

本节主要通过分析不同时期太上老君形象演变所反映的道教教义的发展和变化，来研究道教图像在弘道中所起的巨大作用。由于道经历代的销毁再版，加之受木刻条件的约束，许多大型的画幅在道经中表现不多，而在中国传统绘画形式诸如壁画、卷轴画等形式中表现得更加丰富多彩。因此，本书参考了道教艺术中除道经以外的其他有关太上老君的大量史料和绘画作品来进行深入分析和说明本节论题。

### 1. 从《混元老子》等图像溯源太上老君形象之演变

道藏《金莲正宗仙源像传》中出现有混元老子的形象（图1—15）<sup>②</sup>。而这幅混元老子图像和元代赵孟頫所作的卷轴画《老

<sup>①</sup> 《道藏》，第18册，第1页。

<sup>②</sup> 图片选自：《道藏》，第3册，第369页。

子像》(图1-16)<sup>①</sup> 造型一致,都是线描图像。任继愈先生在《道藏提要》一书中提到《玄元十子图》时说:“至元二十三年(1286),赵孟頫跋曰:‘师(杜道坚)嘱予作老子及十子像,并采诸家之言为列传十一传。’大德丙午(1306),杜道坚跋黄仲圭序,戊申(1308)来燕序皆言此图及列传均为赵孟頫作。”<sup>②</sup> 由上可见,应是赵孟頫作了老子及《玄元十子图》。虽然《金莲正宗仙源像传》中混元老子白描图像并没有说明具体作者,但通过与赵孟頫卷轴画中老子图像的对比,我们可以看出二者形象动态如出一辙,应是同一人的作品。



图1-15 《混元老子》



图1-16 元赵孟頫《老子图》

这幅《混元老子》图像虽是明《道藏》的刻本,但应是在元

① 图片选自:张明学:《道教与明清文人画研究》,四川大学博士论文,2007年,第9页。

② 任继愈:《道藏提要》,中国社会科学出版社,1991年,第119页。

代道藏版本的基础上仿照赵孟頫所画图像刻画的。题记为“混元老子”四字。赵孟頫所作的《混元老子》图像在人物形象塑造上所用线条十分流畅，画家专注于服饰的质地和任意下垂的衣褶，并以描绘本身富有生命力的跳动线条为乐事。在赵孟頫的笔下，老子有宽宽的额头和饱满的面庞。他缄口不言，目视前方，具有沉稳清雅、神情高逸之貌。

老子原为先秦时期道家学派的创始者，所著《道德经》一书，被道教奉为宝典。据《史记·老子列传》载：老子姓李，名耳，字伯阳，谥曰聃，楚国苦县厉乡曲仁里（今河南鹿邑县太清宫镇）人。约生于公元前 571 年至公元前 471 年之间，卒年不详，曾做过周朝的“守藏室之史”（即管理国家典籍藏书的官员）。相传孔子曾向他问礼。事后孔子对弟子说：“龙，吾不能知其乘风云而上天，吾今日见老子，其犹龙耶！”<sup>①</sup>后老子见周室衰微，于是辞官西行，过函谷关时，应关令尹喜之请，作《道德五千言》（即《老子道德经》）。之后出关而去，莫知所终。

从《史记》记载可以看出，老子最初还没有被神化。但随着道教的发展，为了和佛教抗衡，道教遂撰写了老子八十一化说等故事，逐渐将老子神化。而这些传说故事也被运用于道经及各种传统绘画形式之中，尤其八十一化图说、退隐骑青牛出函谷关等故事，均成为道经中常见及历代画家和民间艺人经常表现的题材。

老子逐渐被神化的过程，也是老子图像日益丰富的过程。据史料记载，张道陵在道教创立之初，虽然也崇拜诸如天、地、人

<sup>①</sup> 《道藏》，第 18 册，第 21 页。



三官和百鬼等诸多神，但并不主张用具体有形的物象来表现教主老子。《老子想尔注》中说：“道至尊，微而隐，无状貌、形象也；但可以从其诫，不可见知也。”<sup>①</sup>由此可知“道”是无法用形象来表示的。老子作为“道”的化身，自然也无法用图像来描绘。

《后汉书》记载，桓帝于延熹八年（165）正月和十一月两次遣中长侍到老子故里苦县立庙祠老子<sup>②</sup>，并让边韶撰《老子铭》。这是史料关于祭祀老子的最早文字记载。次年，这位皇帝“亲祠老子于濯龙（宫），文闕为坛，饰淳金扣器，设华盖之座，用郊天乐也”<sup>③</sup>。“文闕”是有织绣纹饰的毡毯；“淳金扣器”即“纯金扣器”，是口沿上镶金的祭器；而“华盖之座”则是为老子所设的在祭祀时接受供品和礼拜之“位”。这说明桓帝在祭祀老子时并没有使用老子的偶像，所设之“华盖之座”就是老子的象征。这种不设偶像的做法完全符合早期道教中祭祀老子的仪轨，这种做法南北朝时仍然流行，直到陶弘景的时候仍延续这种崇拜方式。这时候道教对老子的表现是象征而非写实的。清代焦秉贞所画的卷轴画《祭祀老子》（图1-17）<sup>④</sup>表现的就是祭祀老子时设立华盖之座的崇拜方式。

又据唐代释法琳的《辩正论》卷六自注云：“考梁、陈、齐、魏之前，唯以葫芦盛经，本无天尊形象。”按任子道论及杜氏幽求云：“道无形质，盖阴阳之精也。”《陶隐居内传》云：“在茅山

① 饶宗颐：《老子想尔注校笺》，《选堂丛书》本，第18页。

② 范晔：《后汉书·桓帝纪》，第2册，中华书局，1962年，第316页。

③ 范晔：《后汉书·祭祀中》，第11册，中华书局，1962年，第3188页。

④ 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 291.

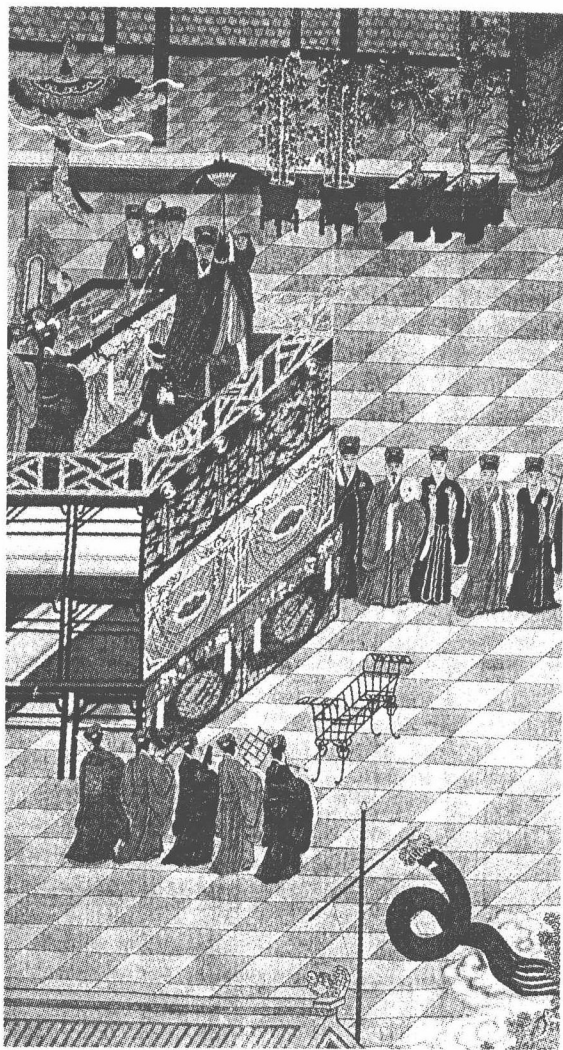


图 1-17 清焦秉贞卷轴画《祭祀老子》

中立佛道二堂，隔日朝礼。佛堂有像，道堂无像。”<sup>①</sup>可见早期道教朝拜是无形象的。陈国符先生在其所著之《道藏源流考》附录二《道教形象考原》中说：

王淳《三教论》云：近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛教制作形象，假号天尊，及左右二真人，置之道堂，以凭衣食。宋陆修静亦为此形。是（刘）宋代道教，已有形象。梁陶弘景所立道堂无像，是梁时道馆立像尚未甚通行也。《隋书·经籍志》中记载：北魏太武帝时，寇谦之“于代都东南起坛宇……刻天尊及诸仙之像而供养焉”<sup>②</sup>。

《佛祖历代通载》卷十五中也有“道本无形，形始于周魏”之说。由上述论述可知，为了和佛教相抗衡，大概于周魏之时，道教开始供奉老子神像，并利用造像艺术帮助其弘道布教。

虽然道教在早期并无老子的图像描绘，但关于老子形象的文字描述很多，如《神仙传》卷一载：“老子者……母怀之七十二年乃生。生时剖母腋而出，生而白首，故谓之老子……生而能言，指李树曰‘以此为我姓’。”明代的《八十一化图》（图1-18）<sup>③</sup>对老子这种奇特的降生方式进行了描绘。画面主要描绘了老子托胎于真妙玉女的故事。画面上绘有一座建有飞龙阶石、汉白玉雕栏的院落。画面左下角描绘了真妙玉女肋生老子的情景。在画面右下角，两名女佣正为刚出生的老子沐浴。画面上方，一道光芒从遥远的天际射来，神仙与凡人共处于一幅画面之中。老

① 陈国符：《道藏源流考》，中华书局，1963年，第268页。

② 《隋书》，第4册，中华书局，1973年，第1093—1094页。

③ 图片选自：（明）无名氏：《八十一化图》，第28页。

子头顶有众龙图像。此图对老子诞生进行了充分的神化。



图 1-18 明《八十一化图》中的《老子降生图》

葛洪在《抱朴子内篇·杂应》里还具体叙述了老子的“真形”，谓其身长九尺，黄色，鸟喙，隆鼻，秀眉长五寸，耳长七寸，足有八卦，以神龟为床，金楼玉堂，白银为阶，五色云为衣，重叠之冠，锋挺之剑，从黄童百二十人，左有十二青龙，右有二十六白虎，前有二十四朱雀，后有三十六辟邪，雷电在上，晃晃昱昱<sup>①</sup>。葛洪不仅描绘了老子肖像，而且作了环境渲染。但这些只是对老子形象的文字描述，当时尚未见对老子神异形象的图像描绘。

最早老君形象的绘制出现于魏晋时期，而这一时期，正是佛教传入中国后呈现第一次传播高潮的时期，老君形象是参照佛教造像的模式绘制和塑造的。胡文和先生说：“老君的这一形象是

<sup>①</sup> 《抱朴子内篇·杂应》，《道藏》，第28册，第229页。

受那时佛教描绘释迦牟尼佛形象的启发而想象出来的。”<sup>①</sup>于是，道教“乃学佛家制作形象”<sup>②</sup>。正因如此，当时出现了许多早期老君造像与佛教造像相混的形式。

魏晋六朝时期曾有两次灭佛行动，即公元444年至446年北魏太武帝灭佛与公元574年至577年北周武帝的灭佛。当时的帝王极其崇奉道教，因此，道教有关太上老君神像的制作也大量增加。此时期的道教神仙造像在形象、风格、形式上均受到佛教造像的影响。一些道教造像如果没有题铭，与佛像很难区分。这一时期佛、道两家的神像还常常被塑在一起，文献上也有这种记载，例如《古今佛道论衡》乙编中说：“道佛两像同坐。”在形式上，这时的道教造像也采用圆拱龕、莲花座，身后还有舟形的背光和头光，有的还有飞天等装饰。所不同的是，道教造像着道装，戴冠，下颏有胡须，手持麈尾，或双手相交置于胸前，或执符，但也有类似佛教手印式的。

美国J. M. 詹姆斯在《中国早期佛道混合造像的一些图像志问题》<sup>③</sup>一文中介绍：现藏美国芝加哥费尔德自然史博物馆的中国早期佛道交融的石刻作品有二十例，其中一躯造像作于公元550年，刻有麈尾、道袍和凭几，但铭文却说是佛教徒所造的佛像。这类图像被巫鸿等专家确定为佛陀、太上老君的合一体。在另一件刻于公元557年的造像碑上也有“敬造释迦、太上老君、诸尊菩萨石像”字样。在这里，佛、道思想完全混为一体。

① 胡文和：《中国道教石刻艺术史》，下册，高等教育出版社，第135页。

② 陈国符：《道藏源流考》，下册，中华书局，1963年，第268页。

③ [美国] J. M. 詹姆斯《中国早期佛道混合造像的一些图像志问题》，载于《艺术探索》2005年第3期，第5页。

同时，道教不供奉神仙画像的理论也得到了修正，“所以存真者系想圣容，故以丹青金碧摹图形象”。通过用丹青金碧描绘神仙“圣容”，虔诚礼拜神仙“圣容”，不仅利于道教对民众的宣传，还可以获得神仙庇护，并达到修身养性、成仙得道的目的。

由上论述可知，早期道教是不主张具象的神仙崇拜的。只是到了魏晋时期，为了和佛教相抗衡，道教借鉴佛教的做法，才开始自己的具象的神仙崇拜，并开始塑造具体的道教神仙塑像或绘制道教神仙的图像。六朝时期，“道”的化身老君又被衍化出后来道教崇奉的最高尊神“三清”。所谓老子一气化三清，或谓三清皆为元始天尊的化身。正如上节所论的，道教在树立最高神，即人法合一的天尊方面，还明显地受到了同时期佛教二身论的影响。用佛教的术语说：这个天尊是法身，而作为道教始祖的老子则是应身。道教因此也制作了元始天尊、老君等神灵图像，不过这类图像与后来的三清四御道教神系不完全相同，以元始天尊为道教主神的图像系统还没有确立。

唐代皇帝姓李，由于与道教教主同姓，遂与老子联宗续谱。唐玄宗封老子为太上玄元皇帝，对老君的崇拜达到了登峰造极的地步。他在全国各地普遍建立玄元庙，奉祀老子像。据史料记载，当时，仅长安城内重要的道观就有三十七处<sup>①</sup>，有些道观甚至“制过宫阙，穷奢极丽”。在这样的背景下，唐代的统治者尤其重视塑像和图像的作用，道教美术也因之得到了前所未有的发展和普及。以道教壁画、雕塑为例：在现存隋唐历史文献的记载中，有关隋唐宫观壁画的记载较集中在中原及四川地区。长安和

<sup>①</sup> 《艺术史研究》，第七辑，中山大学出版社，2005年，第107页。

洛阳是唐代政治、经济、文化中心，故而两地宫观壁画高度繁荣。如唐代张彦远《历代名画记》中单列出《记两京外州寺观壁画》<sup>①</sup>一篇，记京洛两地绘有壁画的寺观六十五所。唐代段成式在《寺塔记》中记载长安东城一带有壁画的寺观十八所。此外，唐代朱景玄《唐朝名画录》、宋代黄休复《益州名画录》等著作中均有类似记载<sup>②</sup>。由于帝王对老君的崇奉，这些宫观之中的壁画、雕塑自然离不开对老君形象的描绘和塑造。

在统治者的提倡下，唐代道画创作盛极一时，涌现出许多从事道画创作的艺人，在道教宫观中绘制了许多精美的壁画：“以长安而言，长安嘉猷观精思院有王维、郑虔、吴道子的壁画；咸宜女冠观有吴道子、解倩、杨廷光、陈闳的壁画；开元观有杨廷光、杨仙乔壁画；龙兴观有吴道子、董诤的壁画；玄真观有陈静心、程雅的壁画；弘道观有吴道子的壁画；万安观有李昭道的壁画；昭成观有‘百尺老君像、在层阁之中，坐折三十尺，皆吴道子、王仙乔、杨退之亲迹’。”<sup>③</sup>由此可见，当时大量的寺观壁画创作皆出自名家之手。

从历史记载来看，当时重要的画家如阎立本、吴道子、王维等人所作的壁画在寺观壁画中占有很大比重。仅吴道子的壁画，史料中就有多处记载。如《宣和画谱》记载，吴道子曾绘有壁画稿本卷轴《列圣朝元图》；唐开元二十九年（741），吴道子在洛阳北邙山的玄元庙画出幻想连环壁画《老子化胡图》，为教主老

① （唐）张彦远：《历代名画记》卷三，人民美术出版社，1963年，第49页。

② 陈绶祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2001年，第151页。

③ （唐）张彦远：《历代名画记》卷三，人民美术出版社，1963年，第49—71页。

子西去流沙兴教化起到了形象化的宣传教育作用；又于天宝八年（749）于东都玄元庙画名垂画史的《五圣千官》等图。另外，吴道子还在河南鹿邑太清宫绘制过太上玄元皇帝像，供奉时悬挂于壁间架上，后刻石于苏州玄妙观，遂得以传世<sup>①</sup>。

另据《历代名画记》、《图画见闻志》所记，唐代还有众多画家在道观中画朝拜玄元的诸神像。而这些画作，对后来道教神仙体系的形成与神仙形象的确立，都起到了推动作用。

在雕塑方面，据李淞著《唐代道教美术年表》考证，唐高祖武德二年（619）至唐哀帝天佑二年（905）<sup>②</sup>出现过数量众多的老君塑像。

在碑刻方面，苏州玄妙观三清殿内有老子像碑。该碑刻于宋代宝庆元年（1225），距今已有七百八十多年，是苏州现存的历代画像碑刻中年代最早的一块。上有唐玄宗所题御赞，为大书法家颜真卿手书，老子画像由吴道子所作，像碑系宋代张允迪摹刻。碑上刻的老子形象生动传神：两颊丰满，童颜鹤发，银须飘拂，体态潇洒，服饰翩然，颇有仙风道骨之神态。该画像体现了吴道子人物画肥胖丰实及喜用焦墨勾线的风格与特点。吴道子的画传世真迹稀少，这块碑刻集碑赞、名画和精美的书法于一体，世称“三绝”，是我国不可多得的艺术珍品和重要的历史文物（图1-19）<sup>③</sup>。虽然道经中最早的老子造像无从查找，但由当时老子崇奉的极盛状态来看，可以想见当时道经中是有老子图像作

① 陈绶祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2001年，第157页。

② 《艺术史研究》，第七辑，中山大学出版社，2005年，第107—137页。

③ 图片选自：谢清果：《太上道祖圣传》，宗教文化出版社，2006年，216页。



为范本的。另外国内现存的老子像碑还有唐代的三教碑（图 1—20）<sup>①</sup>。其画面中心为释迦牟尼，左右侧分别是老子、孔子。



图 1—19 宋摹刻唐吴道子《老子图》



图 1—20 唐代三教圣像碑

唐代皇帝对玄元皇帝的尊崇促进了道教的发展，也促进了道教美术的繁荣。唐代道教美术在总结前代的基础上形成了成熟的风格和模式。自唐代开始，道教美术作品吸收佛家表现佛、菩萨的方法，用圆光来表现仙人。道教造像要求必具修道度世之范，鬼神乃作丑睹驰趋之状，艺术造型感染力深厚。此手法在道释画以及宋元以降的文人画中也常有运用，规范了封建社会道教美术的发展。

宋代统治者对道教也十分崇敬。大中祥符六年（1013）八

<sup>①</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 27.

月，宋真宗颁诏加封老子为“太上老君混元上德皇帝”，此封号在道教中一直沿用至今。宋徽宗赵佶自称道君皇帝。由于皇帝崇道，为了斋醮的需要，宋代建造许多道观，制作了为数可观的道观壁画和雕像。真宗时建造的玉清昭应宫、景灵宫、天庆观以及徽宗时建造的五岳观、宝真宫、宝篆宫等，都曾招募选择全国最优秀的画工进行壁画和雕像创作。据金维诺、罗世平先生研究，玉清昭应宫和宋初其他道观的建成，标志着道教神祇图像体系的形成<sup>①</sup>。另外，现今大足石刻中的宋代道教石窟造像，以“三清”、“四御”统率诸神的神系，神阶完备而明确，内容也十分丰富，而这些神祇图像体系中都有太上老君的图像塑造和绘制。

以壁画、雕塑为例：史载宋代武宗元画洛阳北邙山老子庙壁，颇称精绝；现藏美国纽约明德堂的《朝元仙仗图》也是壁画小样，即以卷轴形式保留下来的某道观朝觐玄元皇帝老子的画像。如今，虽然当时许多描绘老君形象的壁画和塑像已经不复存在，但由众多的道观可以想见当时的老子图像应是相当普遍的。现存宋代老君塑像主要有四川大足石刻的老君像和福建泉州老君石像等。

在卷轴画方面：现存的有南宋僧侣画家（1127—1279）所绘的老子像（图1—21）<sup>②</sup>。画中的老子被描绘成睿智的老人。他嘴唇上提，须髯较长而密，指甲弯曲而细长，紧握着双手，身穿长袍，前面袍服用粗重的线条勾勒，头部轮廓用一种流畅的半透明

① 金维诺、罗世平：《中国宗教美术史》，江西美术出版社，1995年，第174页。

② 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 116.



图 1—21 南宋老子像

的线，目光深邃地注视着茫茫宇宙，这是距今所知保存的最早的老子卷轴画之一。而画面中老君的形象和宋代《犹龙传》对老君形象的描绘有着相似之处。《犹龙传》曰：

老君头圆法天，顶象昆仑，伏晨盘玉枕，隆起皓发如鹤，虎髯龙髯，素洁如丝，眉如北斗，色如翠绿，其间紫毛长五寸余，耳无轮廓，中有三漏，高平于顶厚而且坚，河目镜澈，日精紫光方童秀明规中绿筋，鼻有双柱，形如截筒，口方如海，唇如激丹，气有紫色，颊似横龙，颜额有三理，参午上达天庭，平填光面寿脸，手把十文，指有玉甲，身有绿毛<sup>①</sup>。

由此可推测此画应该是在《犹龙传》的影响下刻画出来的。《犹龙传》中对老君的描写已经比葛洪和陶弘景所描写的深入而细致，有利于艺术家和民间艺人对太上老君的真实刻画。

<sup>①</sup> 《犹龙传》，《道藏》，第18册，第14页。

太上老君历代下降至人间为师。《犹龙传》还记载：

为大教之钁锤也，为帝师者，在伏羲时号郁华，于神农时号大成子，祝融时号广寿子，黄帝时号广成子，颛帝时号赤精，于帝学待号录图子，帝尧时号务成子，帝舜时号君臣子，夏禹时号真行子，商王时号锡则子，皆以经术授帝，俾行化于世，降生者以商第十八王阳甲十七年庚申岁，托孕于玄妙玉女九十一年，诞于亳之苦县，即武丁九年庚辰岁二月十五日也<sup>①</sup>。

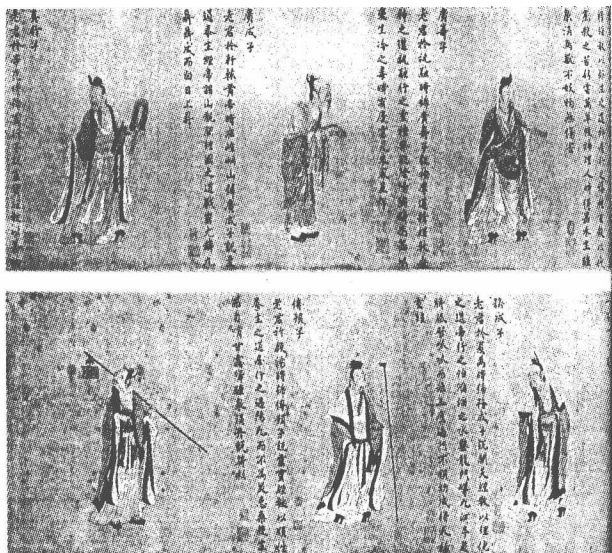


图 1-22 南宋王利用《老子化图》

南宋时期，王利用（1120—1145）也作了《老子化图》卷轴

<sup>①</sup> 《道藏》，第18册，第2页。

画(图1-22)<sup>①</sup>。该画表现的正是不同时期老子所化的形象。宋代道画不仅多,而且艺术水平很高,人物形象趋于清秀,与唐人好丰腴有所不同。但道教造像和唐代造像一样,要求必具修道度世之范,鬼神乃作丑睹驰趋之状,艺术造型感染力很强。

元代统治者对佛、道两教并不一视同仁,与对佛教的尊崇形成鲜明对照的是,元代对道教采取了极为严厉的打击、排斥政策,并且几次出现焚毁道教图书的事件。1258年,元宪宗曾下谕将道教《化胡》等经并印版全部烧毁。明代学者陆荣《菽园杂记》也记载:“宋祥兴二年(元世祖至元十六年),元灭宋,大兴梵教,灭道教,十月二十日尽焚《道藏》经书。”因此,不仅元代,就是前朝所刊刻的道教经籍,在当时也多付劫灰,今日所见,只有屈指可数的几种,属劫后幸存。如今我们所能看到的道经版画大都是明代所刻。

现今人们所能看到的元代刊印的老子道教版画,有元大德九年(1305)耶律楚材等编、信官周道清助刊的《长春宗师庆会图卷》,亦称《玄风庆会图》,是歌颂道教祖德的大版图书。此书国内无存,今藏日本。仅从所见“分瑞栖霞”一图看,人物造型生动,背景繁复,构图严谨,线条明快简洁,刻绘亦颇精细,属于元代北方版画的上乘作品。元刊本《纂图互注老子道德经》二卷,绘刻也很精美。元宪宗时(1251—1260)镌刻的《太上老君化胡成佛经》有“八十一化图”<sup>②</sup>。明《八十一化图》中的《化

<sup>①</sup> 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 175.

<sup>②</sup> 周心慧:《古版画通史》,学苑出版社,2000年,第95页。



图 1-23 太上老君化胡成佛图

胡成佛图》可以作为说明（图 1-23）<sup>①</sup>。

李淞在《唐代道教美术年表》一文中考察认为，始建于初唐的石构建筑“老君洞”内也有元明时期的壁画及石刻太上老君八十一显化图<sup>②</sup>。

壁画方面，元代老君图像中规模最大、水平最高、保存最完好的当属山西永乐宫壁画。永乐宫三清殿壁画以三清塑像为中心，表达出“三清譬如北辰，居其所而群神拱之”的意思。可惜现今三清塑像已经不复存在，但壁画中那云气缭绕、壮丽浩荡、金碧辉煌的画面，显示出元代道画工们的巨大构图能力，也可以推想三清塑像的宏大气势。永乐宫壁画由元代民间画工集体绘

① 〈明〉无名氏作：《八十一化图说》，武汉麻城道教云雾山庄黑白刻印本，1997年，第50页。

② 《艺术史研究》，第七辑，中山大学出版社，2005年，第109页。

制而成，其设色、用笔、构图等都对后世的宗教美术具有重要影响，这些民间画工堪称 14 世纪中国美术史上最具创造性的民间艺术家。正是这些画工创造出了一个永远充满希望、充满阳光的人神共存的世界，使得元代的道教壁画焕发出异彩（图 1—24）<sup>①</sup>。



图 1—24 山西元代永乐宫三清殿壁画

明清时期，老君在民间信仰中虽比不上玉皇大帝的权势，但因为他是太上无极大道的化身，仍是道教的根本信仰。

明清时期民间出现了大量描绘老君或三清诸神形象的版画、卷轴画、雕塑等，同时也塑造出了老君身穿八卦神衣，手摇太极神扇，白发皓首，和颜悦色的标准形象。以后大凡对老君的描述，都不会离开这一基准。图 1—25<sup>②</sup> 是绘制于 17 世纪至 18 世纪现存

<sup>①</sup> 图片选自：金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社，2007 年，第 24 页。

<sup>②</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*, University of California Press, 2000, p. 230.



图 1-25 清代太上老君

白云观的太上老君卷轴画，图 1-26<sup>①</sup>是清《道正宗师图》中的老君像，另外还有大量描绘三清诸神的版画作品。由于篇幅所限不再一一列举。

随着道教在上层社会地位和影响的衰落，以及在人们心目中神圣性的减弱，明清道教美术作品和唐宋元相比，优秀的不多。明代道教美术受当时画风的影响，追求工丽，缺少气魄。清代道教宫观中的壁画和雕塑都是民间画工所作，其绘制的神仙图像多是模仿前人之作，艺术水平高的较少。

由此可知，在历史的长河中，老子图像是随着道教的发展和演变而变化的，并且有一个逐渐神异且图像日益丰富完善的过程。这也反映了不同时期社会需要对老子图像的不同要求。图像的发展和道教的发展紧密相关，道教的神仙思想也促进了中国神仙美术作品的丰富和完善。



图 1-26 清代《道正宗师图》中的老君像

① 图片选自：四川省社科院李远国研究员所藏。



## 2. 《尹喜问道》、《紫气东来图》等具体图像的综合分析

《藏外道书》第十八册（明抄本）为《道藏·混元圣纪》的另外传本。其中的《群仙集》有关于尹喜问道老子的“紫气东来”图，这幅作品取材于《史记》及《神仙传》等记载。在道经《玄元十子图》中也有元代赵孟頫所作的关于“尹喜”的白描线刻（图1-27）<sup>①</sup>。

尹喜是道家学派的代表人之一，又称“文始先生”、“关尹子”，在道教中的神位较高。周康王时，尹喜为大夫，曾担任函谷关令。《犹龙传》曰：

老君于昭王二十五年癸丑五月壬午，去周隐居。寻欲西之流沙以化异俗，乃有紫气西度函谷关。关昭王大夫尹喜，善观乾象，知有圣人将度关，乞出为关令。乃斋戒夹道，焚香扫洒以候焉。七月十二日，老君驾青牛之车，徐甲为御，无极先生、鬼谷先生、太极先生从焉。西度关时，关令先谕关卒孙景云：“若有车服异常，形容殊俗者，勿听过。”至七月十二日甲子，果有一老人，皓首聃耳，乘薄车，驾青牛而至。关卒曰：“明府有教，愿翁少



图1-27 尹喜图

<sup>①</sup> 图片选自：《道藏》，第3册，第258页。

留。”于是入白曰：“有一老翁，乘青牛车从东来求度。”喜曰：“圣人来矣，我当见之……”关令于是设座官舍，行弟子礼，北面而事焉。老君曰：“汝欲为世传洪大道乎？”喜曰：“大圣将隐，乞为喜著书。”于是遂授喜《道德》二篇<sup>①</sup>。

《藏外道书·群仙集》及明《八十一化图》中各有一幅《紫气东来图》（图1-28<sup>②</sup>、图1-29<sup>③</sup>），此两幅图像都是版画形式。《藏外道书·群仙集》中的老子图像身着宽袖袍衣，须眉皆白，高额，凸颧，长颌，童颜鹤发，神态安详，大耳有轮，弓腰驼背端坐在青牛之上。画家用高超的线刻技艺，把道骨仙风、气



图1-28 《藏外道书·群仙集》  
中的《紫气东来图》



图1-29 明《八十一化图》中的  
《紫气东来图》

① 《道藏》，第18册，第16页。

② 图片选自：《藏外道书》，第18册，巴蜀书社，第238页。

③ 图片选自：张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第217页。

度不凡的圣人形象形神兼备地表现出来。画面中云气升腾，表现出了如杜甫《秋兴八首》诗云“西望瑶池降王母，东来紫气满函谷”<sup>①</sup>的意境。虽然画面为黑白版刻，但人们仍能感受到圣人到来时那种云气蒸腾所带来的神秘感。画为竖幅构图，大致分三部分：人物位于画面中间主体位置，背后是函谷关城门，紧连城门出现了占画面一半以上的层层祥云，象征“道”的幽深玄妙，使得整幅作品有种仙气袭人之感，衬托着画中骑青牛的主体人物老子。明《八十一化图》中的老子（图1-29）及侍从和背景画面形象刻画较细腻，图像更加丰富饱满。

图1-30<sup>②</sup>为描绘尹喜跪请老子传道的《老君传道图》。《藏外道书·群仙集》“太上修真炼金食气章”曰：

夫修道学仙之士，先当须知古仙之学者可也。尝闻开辟之时，因学而得道者，必有自然圣降而为师。授《龙蹻经》。昔者尹真人思喜当感老子，特就关度喜，留关下百有余日，喜斋戒叩头再拜跪，请曰：“尘凡孺子幸遇圣人，投身委命，愿闻大道。”<sup>③</sup>

以上可说明，老子到函谷关也是被尹喜的诚意真情所感动，又见尹喜是个可度之才，便答应在函谷关暂住。于是，尹喜行弟子礼跪拜老子为师。老子将内修外炼的长生术传授给他，尹喜又请求教诫，老子就非常洒脱地写下《道德经》五千言。这幅尹喜跪拜老子问道图表现的就是这段情节。画幅上半部分右侧画了一

① 《全唐诗》，中华书局，1960年，第2510页。

② 图片选自：《藏外道书》，第18册，巴蜀书社，第238页。

③ 同上，第237页。



图 1—30 老君传道图

棵枝干弯曲的老树；中部老子两手放于膝上，似打坐状，依旧须眉鹤颜，白发高卷，紫巾扎发，与《紫气东来图》中的老子形象相比，更多了几分德高望重长者的慈眉善目；画的下半部分，尹喜身着官服，头扎黑色官巾，跪俯在老子脚下，虽然整个人被画成侧脸半背身，但尹喜双手作揖的动作显示了他的谦恭。整个画面，人物衣着线条勾勒得婉转流畅，洒脱飘逸，极具韵律感。画家通过版画的表现技法把道家的超然物外、道教的神仙意蕴和谐地融为一体。

据《历世真仙体道通鉴》记载：老子在函谷关暂住百日后，

欲出幽关之际，尹喜恳求随老子一同西行。老君说：“我游乎天地之表，嫁乎玄冥之间，周游寰宇，上下无边，你怎么能跟我走呢？”尹喜表示：“即使蹈火赴渊，上天下地，灭身舍命，我愿随大仙走遍天涯海角。”老子欣喜回曰：“得道的人，目能洞视，耳能洞听，变化不测，隐显莫定。大道无形，你现在修行的功夫不到家，怎能随物应化地跟着我呢？我授你的《道德经》需仔细研修。”“千日之外，可寻吾于蜀青羊之肆也。”<sup>①</sup> 明代无名氏所作的《八十一化图》中的《老君化青羊图》（图1-31）<sup>②</sup> 描绘的就



图1-31 老君化青羊图

① 《历世真仙体道通鉴》，《道藏》，第5册，第153页。

② 图片选自：张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第218页。

是老子化青羊的场景。“喜至蜀后问居人，无识青羊肆者。忽见童子牵羊，因自解云：既有青羊又在市肆，圣师所约其在是也。”<sup>①</sup> 蜀国青羊之肆即现在四川成都市内的青羊宫。



图 1-32 明张路《老子骑牛图》

道经中所出现的老君形象在中国传统文人卷轴画和民间绘画中也多有表现。如：明代文人画家张路（1464—1538）曾作《老子骑牛图》（图 1-32）<sup>②</sup>，现存国家博物馆。此图不写背景，只描绘老子坐于青牛背上，手持《道德经》卷，皓首白发，正抬眼注视着一只飞蝠，象征好的运气。人物用笔干枯瘦劲，粗细兼施，突出了老子清朗的道家风范，其神情中流露出恬淡寡欲之气。画家近乎用白描手法绘出玄远老君像，行笔之间尽显老子作为道教鼻祖的超然神韵。所骑青牛四蹄动势展开，回首后视，与人物动势、神态恰好形成对比，越显传神灵动。整幅画面

① 《历世真仙体道通鉴》，《道藏》，第 5 册，第 153 页。

② 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 117.

浓淡干湿点染勾画均形神兼备、栩栩如生。可以说，此画既可以看作是文人画，又可视为道教斋醮科仪时的水陆道场画。

由上可见，道经图像和卷轴画中的老君形象虽然形式不同，但都反映了老君作为道教教祖在人们心中所占据的地位。

“道”是天地开辟之前宇宙浑沌原初形态，又是超越一切有形事物的最高自然法则。大道无形无名，却蕴涵着一切有形事物生成发展的玄机。道教的根本核心信仰是“道”，一切教理教义都是由此衍生。两千多年来，老子“道”论思想超越了时空，不仅与儒、释共同铸成三位一体的华夏文明基本肌骨，影响了中国人的思维根基，而且也成为全人类共同的精神财富。不管历史把他塑造得怎样扑朔迷离、超凡绝尘，老子终究是一位活生生的哲人，其一气化三清，以“道”为宗旨而成为“道”的化身以及其所衍化出的众多的神异形象，也造就了中国绘画浓郁的神仙韵味。

老子衍化出的太上老君形象在“三清”中的地位虽比不上元始天尊，在明清的民间信仰中也比不上玉皇大帝的权势，但因为太上老君是太上无极大“道”的化身，为永恒的创世主，是至高无上、无处不有的至上神灵，因而成为道教的根本信仰，在历代都成为道教尊崇的对象，各地普遍建宫观庙宇进行祭祀。因老君的封号为“太清道德天尊”，故供奉他的宫观庙宇一般称为太清宫、老君庙、老君殿、老君堂、老君阁等，其中最著名的是河南的太清宫、成都青羊宫八卦亭及四川青城山的老君阁等。

这些老君阁、老君庙中供奉有众多的关于三清和朝元的水陆道场斋醮图像，它们在激发信徒的道教信仰方面起着巨大的作用。而这些水陆道场斋醮中的老君图像，和道经中所表现的太上

老君、八十一化图等图像在塑造和表现时所依据的道教思想都是一致的。因此，它们在被艺术家及民间艺人所表现的过程中，应该是相得益彰的。通过本书中所引用的众多卷轴画、壁画等图像形式也可以看出，道教通过图像宣传自己的教义教理，以和佛教相抗衡。这样既发展了道教，又促进了道教美术乃至中国美术神仙画的发展和提高。

### 第三节 道经中的仙真图像

道教中的神灵多属虚构的偶像。而道教中的仙人一般指修炼得道、神通广大、变幻莫测而又长生不死的人，是由人修炼得道的先行者。

《释名·释长幼》：“老而不死曰仙。仙，迁也，迁入山也。”《神仙传·彭祖传》：“仙人者，或竦身入云，无翅而飞；或驾龙乘云，上造天阶；或化为鸟兽，游浮青云；或潜行江海，翱翔名山；或食元气；或茹芝草；或出入人间而人不识；或隐其身而莫之见”。《抱朴子·论仙》：“上士举形升虚，谓之天仙；中士游于名山，谓之地仙；下士先死后蜕，谓之尸解仙”<sup>①</sup>。《云笈七籤》卷三《道教三洞宗元》：“太清境有九仙，上清境有九真，玉清境有九圣，三九二十七位也，其九仙者，第一上仙，二高仙，三太仙，四玄仙，五天仙，六真仙，七神仙，八灵仙，九至仙；真圣

<sup>①</sup> 《抱朴子内篇·论仙》，《道藏》，第28册，第176页。



二境，其号次亦以上、高、太、玄、天、真、神、灵、至而为次第。”<sup>①</sup>又说玉清、上清、太清三境，每境各有左、中、右三宫，宫中各有仙王、仙公、仙卿、仙伯、仙大夫<sup>②</sup>。

上述如此众多的仙真都有灵异、有神通，被载入仙人传记，成为后世修道者的榜样。道教所崇奉的真人和仙人众多，因此道经中也出现很多仙人传记。如刘向《列仙传》，全书记录了上古三代秦汉仙真七十二人，首为赤松子，终于玄俗；葛洪的《神仙传》十卷，集录古代仙真八十四人；后世的《洞仙传》集录自元君迄姜伯真七十七仙真事迹；南唐沈汾《续仙传》三卷，上卷以张志和为首，载飞升十六人；陈葆光《三洞集仙录》二十卷，全书集录仙真故事一千零五十四个；赵道一《历世真仙体道通鉴》五十三卷，始自黄帝，下逮宋末，集录仙真七百四十五人事迹，又有《续编》五卷，集录仙真三十四人等。还有专录女仙的杜光庭《墉城集仙录》六卷，集录女仙三十六人；《历世真仙体道通鉴后集》六卷，集录女仙一百二十人事迹。

由上看出，仙真的队伍是随着时间的推移而日趋庞大。如此众多的仙真形象在道经中有一定的反映，图像表现最多的应是《三教源流搜神大全》、散见道书《列仙传》等道经中的仙真形象。

## 一 仙真图像概说

《道藏》中虽然记述仙真传记的道经很多，但仙真图像不是

---

① （宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（一），中华书局，2003年，第36页。

② 同上。

很多。现存仙真图像如下：三家本《道藏》第三册《玄元十子图》中有关尹子、文子、庚桑子、南荣子、尹文子、士成子、崔瞿子、柏矩子、列子、庄子共十幅图像；《金莲正宗仙源像传》中有东华帝君、正阳子钟离权、纯阳子吕洞宾、海蟾子刘操、重阳子王嘉、丹阳子马钰、长真子谭处端、长生子刘处玄、长春子丘处机、王阳子王处一、广宁子郝大通、清静散人孙不二等十二幅图像；《藏外道书》第十二册《阴骘文像注》中有文昌帝君图像多幅；《藏外道书》第十八册中《群仙集》中有尹喜、全真教七真连环画、钟吕二仙连环画共一百二十六幅图像；《道藏》第六册《许太史真君图传》中有许逊连环画五十二幅、吴猛等十二真君图像十二幅。此外，在明清时期一些民间道书中，有众多的仙真图像。例如，《三教源流搜神大全》中有文昌帝君等约一百二十位仙真形象，元代的散见道书《列仙传》中有八仙等仙真形象四十多位，这些仙真图像以许逊、八仙、全真七子表现较多。

仙真形象来源于古人对生命的渴望和执著的追求。翻开中国历史，我们可以发现，中国人历来将长寿乃至永生作为一生追求的目标。“福如东海长流水，寿比南山不老松”十分准确地反映出人们盼望长寿的愿望。因此，中国仙真中出现了寿星、彭祖、麻姑、许逊、八仙等众多长生不老的象征。

这种对生的重视也反映在道教经典中，反映在仙真的成仙经历中。随着道教的伦理化，从善恶报应的宗教观念出发，使行善积德也成为登仙的途径。为了长生成仙，道门中人进行了诸多方法的修炼实践活动，而这种修炼活动也通过众多丰富多样的图像形式反映在道教经典的仙真图像中。

## 二 仙真图像举要

仙真具有长生不死，神通广大的特点，还具有异于常人的法术。在古代，成仙是许多常人的梦想。但要成仙，并非易事，它首先要求个人有超出常人的道德修养，比如有孝道等，而且为了达到成仙的目的，常人还必须修行蕴德，济贫拔苦，见人患难常怀拯救之心，这样才能得道成真，获得神灵的认可，从而飞升进入仙界。

道教中仙真数量众多，不可能在一篇论文中尽现。现在，让我们从“一人得道、鸡犬升天”和“八仙过海、各显其能”两句百姓至今耳熟能详的俚语出发，分别选择许逊作为净明道的典型代表、八仙作为仙真群体的典型代表作个案分析研究，让大家对仙真群体有更深入和全面的了解。

### 1. 许逊——《许太史真君图传》的图像分析

“一人得道、鸡犬升天”的主角是晋代道士许逊，字敬之，晋武帝时曾为旌阳（今湖北枝江县境）令，遂又名许旌阳。《仙鉴》卷二十六说，他弃官修道成仙，有斩蛟擒妖之道法。东晋孝武帝宁康年间，他在西山（今南昌附近之西山）携家眷甚至家里鸡犬一起飞升成仙，从而留下了“一人得道、鸡犬升天”的故事。宋代追封其为“神功妙济真君”，所以又称许真君，为净明道及正一道所崇奉。

在《道藏》洞玄部灵图类中有元代《许太史真君图传》二卷，以连环画的形式，宣传许逊以孝道成仙的故事。《许太史真君图传》实为道教连环画之珍品，在中国连环画史上也当占有重要的一席之地。此书分上、下两部分，上部有图三十幅，下部有图二十二幅，

共计五十二幅；另有十二真君像各一幅，皆为版画作品。

任继愈先生在《道藏提要》中说：“《许太史真君图传》不署撰人。据日本秋月观暎在《中国近世道教の形成》中考证，该传出于元代。”<sup>①</sup> 朱越利先生在《道藏分类解题》中说：“柳存仁《许逊与兰公》一文以为该传可能不早于南宋。本书鲜见于其他传本，其内容与《许真君仙传》相近。因此，本图也应是元代所绘。但由于《道藏》是明代刻本，此图应是在先前基础上重刻而成并具有明代版刻的特点。”

《许太史真君图传》中第一幅图描绘的是许逊的形象（图1—33）<sup>②</sup>。图中许逊头束发髻，着袍服，头后有圆形光环，身后两名侍童，手持宝剑。画面右侧一株百年老松，许逊及侍童身后是缥缈动荡的云海及仙山的一角，整幅画面给人一种仙人修炼即



图 1—33 许太史真君图像

① 任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年，第325页。

② 图片选自：《道藏》，第6册，第716页。

将出山之感。

目前所发现的许逊图像，除在《许太史真君图传》中有五十二幅外，在《三教源流搜神大全》中也有一幅。因为数量偏少，所以，在对许逊形象进行溯源时，不得不参考大量的文献资料。

(1) 由《许太史真君图传》中的图像分析许逊形象的演变

许逊是净明道的祖师。净明道是以“净明”、“忠孝”为教义，以许逊为祖师，以伦理道德为本位，并行之符箓禁咒之术，重视克己和践履，以儒学（特别是心学）为主要融合对象的新道教派别。净明道的历史可分为两大阶段：一是由晋至唐的许逊崇拜阶段，二是由宋至元在江西西山玉隆万寿宫兴起的净明道阶段。许逊虽活动于晋代，但晋代有关许逊的资料极少，只在《艺文类聚》等个别类书中保留有许逊事迹的片段资料。唐以后，有关许逊的较完整的资料（如传记）才开始增多，主要有唐代的《孝道·吴许二真君传》<sup>①</sup>、《许真君》<sup>②</sup>，宋代的《旌阳许真君传》<sup>③</sup>、《许逊真人传》<sup>④</sup>、《西山许真君八十五化录》<sup>⑤</sup>，元代的《净明忠孝全书》中的《许真君传》<sup>⑥</sup>等。这些传记的内容不断增加，许逊的面貌越到后来离许逊的原初形象差别越大，这是宗教崇拜的必然结果。

收录在《艺文类聚》中的《许逊别传》称：“逊年七岁，无父。躬耕负薪以养母，尽《孝经》之道。与寡嫂共田桑，推让好

① 《道藏》，第6册，第841页。

② 《太平广记》，《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，第1043册，第80页。

③ 《修真十书玉隆集》，《道藏》，第4册，第755页。

④ （宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（一），中华书局，2003年，第2311页。

⑤ 《道藏》，第6册，第815页。

⑥ 《道藏》，第24册，第623页。

者，自取荒者，不营荣利，母常谴之：‘如此，当乞食，无处居。’逊笑应母曰：‘但愿母老寿尔。’”其中讲的是许逊恪尽孝道的故事。南齐刘澄之《鄱阳记》<sup>①</sup>在叙述信州贵溪县馨香岩时说：“昔术士许旌阳斩蛟于此岩下，缘此名焉。”文中的鄱阳和贵溪县都离许逊活动的南昌西山不远，且该传出自六朝时期，此内容在以后的许逊传记中也承袭下来，只是情节上进行了更大胆的神奇编造。这说明在六朝时，许逊已经被描绘成具有神异法术的方士，许逊信仰已经传播开来。

综上所述，许逊本是一个具有孝道的下层人士，在六朝时期被神化为具有神异法术的“方士”，并闻名于江西南昌西山地区。初期的许逊崇拜，其形象较模糊而零散。唐代后，胡慧超汇集整理了有关十二真君的许逊仙真群体，许逊成为“众仙之长”，从而增强了许逊崇拜的影响力。胡慧超等人对许逊身世进行了一番大的改造，使许逊的形象开始显得较为清晰、完整、高大。关于许逊身世的改造，基本资料保存在《太平广记》卷十四所引唐初《许真君》及唐中后期《孝道吴、许二真君传》之中<sup>②</sup>。《孝道吴、许二真君传》称：

许真君名逊，字敬之。则晋代方外之士，洞晓秘妙神仙之术，孝道之微，通感神灵，出入无间，变现奇异，当代贤达，莫得测其由焉。望本高阳，随晋过江。时吴晋初分，英雄未简，圣上敬焉，王教师焉，郭璞益焉，合朝宰贵，卑词

① 《太平寰宇记》，《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，第470册，第145页。

② 《许真君》，《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，第1043册，第80—81页。

厚意，亲昵不倦矣<sup>①</sup>。

胡慧超还在《晋洪州西山十二真君内传·许真君》中说，许逊自祖父琰以后三代信奉道教，而且任东晋高级官吏的许迈、许穆“皆真君之族子也”。胡慧超（或其他人）利用了上清派茅山宗，将许逊的出身与东晋时信道的士族联系起来，进而使许逊与创立上清派的世家大族许谧、许迈、许穆攀上了亲戚，从而大大提高了许逊的身份地位，增强了其影响力，达到了将许逊与道教进一步结合的目的<sup>②</sup>。

元代的《许太史真君图传》中就明显表现出许逊的神异之处（图1-34）<sup>③</sup>。《许太史真君图传》中说许逊出生时“初母夫人梦

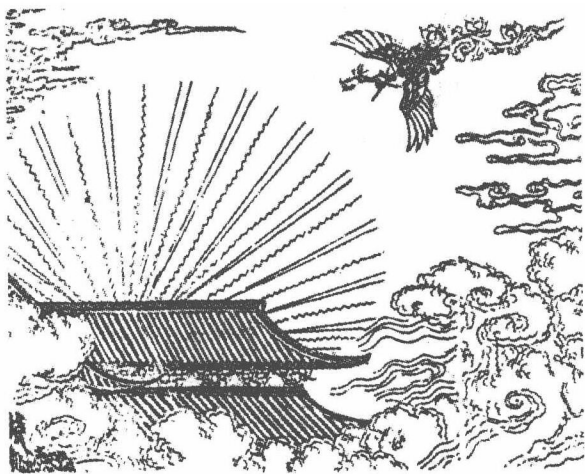


图1-34 许真君降生

① 《孝道吴、许二真君传》，《道藏》，第6册，第841页。

② 参见黄小石：《净明道研究》，巴蜀书社，1999年，第4页。

③ 图片选自：《道藏》，第6册，第717页。

金凤凰衔珠，堕于掌中玩而吞之，及觉腹动，因是有孕，而真君降生焉。时吴赤乌二年正月二十八日也”<sup>①</sup>。画面左下角一个宫宇的琉璃瓦顶部，显露出了呈圆弧形的金光闪闪的万丈光芒，房顶四周云气环绕，画面右上角一只赤凤正由远处飞向宫宇。整个画面预示着即将要诞生的不是一个凡人。

唐代许逊传记中除增加了大量有关法术神人的故事外，还出现了有确切时间记载的重大事情，如“晋武帝咸宁元年（275）征为旌阳令”、“晋宁康二年八月十五日，合家良贱四十余口，宅宇鸡犬一时升仙”等，编造这些都是为了增加许逊事迹的可信性<sup>②</sup>。

许逊信仰初期主要表现在对许逊“孝行”、“法术”、“飞升成仙”的信仰和崇拜方面。《许太史真君图传》中出现有大量的反映许逊“孝行”、“法术”、“飞升成仙”的连环画，雕刻印制精美。而这些是道教仙真的共同特点和成仙的必由之路。下面借助《许太史真君图传》的图像，来分析许逊的成仙之路和蕴含在众仙真身上的“孝行”、“法术”、“飞升”等成仙思想。

## （2）“孝行”信仰在《许太史真君图传》中的体现

《许太史真君图传》<sup>③</sup> 中文字记载：

真君与吴君游嵩阳，闻金陵丹阳县黄堂靖，有女师谌姆，多道术，同往师之。姆曰：昔孝悌王，自上清下降兖州曲阜县兰公家，留下金丹宝经，铜符铁券。谓公曰：后晋代，当有神仙许逊，传吾此道。命公转以授吾，使掌之以俟，子积

① 《道藏》，第6册，第717页。

② 参见黄小石：《净明道研究》，巴蜀书社，1999年，第36页。

③ 《道藏》，第6册，第720页。



有年矣，今当授子。乃登坛依科盟授，并正一斩邪之法，三五飞步之术，悉以传付焉<sup>①</sup>。

图1-35<sup>②</sup>就是上述文字的具体描绘。图中谶姆所居之处位于山巅的雄伟宫殿里，周围云气盘旋，恍如仙境。许逊跪在谶姆前接受谶姆传赐的孝道秘法。画面中出现的诸多富丽堂皇的宫殿，刻画精细。琉璃瓦的房顶掩映在层云之中，烘托了画面的神秘气氛，营造出了一种令人神往的仙人所居之境。



图1-35 谶姆传道图

在中国古代宗法制社会中，“孝”是传统伦理道德的重要内容。秦汉时期的经典《孝经》曰：“子曰：夫孝，德之本也，教之所由生也。”将“孝”视为百行之首。魏晋南北朝时期，不仅儒家主张孝道，佛教、道教也是如此。南北朝初期的道教《正一

① 《道藏》，第6册，第720页。

② 图片选自：《道藏》，第6册，第720页。

法文天师教戒科经》中说：“父慈子孝，天垂福……事师不可不敬，事亲不可不孝，事君不可不忠。”<sup>①</sup> 忠与孝之中，孝是忠的基础，无孝则无忠，故道教的神仙首重孝道，欲成仙的人也必须以孝为先。

道教的孝道精神在许逊身上体现得非常充分。初期许逊崇拜的主要内容就是对“孝行的信仰”，“孝行”处于信仰的核心地位。实际上，“孝行”贯穿了净明道发展的整个历史。唐代以前，对许逊的“孝行”信仰还处于萌芽阶段。这一时期主要是世俗的“孝”，还缺乏神秘性和宗教性，特别是没有神学故事来支持和增强对“孝”的崇拜。到了唐代，胡慧超改造了“孝”的神学故事。《太平广记》卷十五引《十二真君传》讲述了兰公行孝道的故事：

兖州曲阜县高平乡九原里，有至人兰公，家族百余口，精专孝行，感动乾坤。忽有斗中真人，下降兰公之宅，自称孝悌王。宣传“孝至于天，日月为之明；孝至于地，万物为之生；孝至于民，王道为之成；且其三才肇分，始于三气。三气者，玉清三天也。玉清境是元始大圣真王治化也。太清者，玄道流行；虚无自然，玉皇所治也”。又自称“吾于上清已下，托化人间，示陈孝悌之教。后晋代尝有真仙许逊，传吾孝道之宗，是为众仙之长”。于是将至道秘旨教付兰公，兰公由此濡道。后兰公升仙，告诉人们说：“我自此每十日一至于斯，更逾数年，百日一降，施行孝道。”据说，兰公所传“孝道之秘法，别有宝经一帙，金丹一盒，铜符铁券，

<sup>①</sup> 《道藏》，第18册，第232页。

得之者唯高明大使许真君焉”<sup>①</sup>。

胡慧超在文中编造了斗中神人孝悌王授许逊“孝道之秘法”的故事。为了增加故事的曲折性，孝悌王并不直接授法与许逊，而是由精专孝行的兰公转授。另外，斗中神人不仅授许逊“孝道之秘法”，让其得到“宝经”一帙、金丹一盒，以及铜符铁券，还认定许逊为“众仙之长”。

唐中后期的《孝道吴、许二真君传》也涉及许逊“孝”的崇拜，文中称：

……兰公受孝悌王旨令，将铜符铁券送达黄堂观，乃谌姆所居之宅。谌姆即吴中一贞姆也，不显其姓讳，以道德为事焉。姆于吴市见一儿……儿遂捧授姆铜符、铁券，拜辞姆而去。时吴君猛与许君逊闻之，遂往黄堂拜谒谌姆，请其孝道之法。谌姆乃授与铜符铁券。券中征许旌阳一门，无猛名字，猛乃却拜许君为师，许君因传其妙法与周、彭、陈等十二真君，并以崇于孝道，常以惠泽流布于人<sup>②</sup>。

这里《孝道吴、许二真君传》又在兰公的基础上，加进了谌姆，将“孝道秘法”的传授改为孝悌王授兰公，兰公授谌姆，谌姆再授许逊，从而更显示出许逊“孝”崇拜的曲折性、神秘性<sup>③</sup>。

《许太史真君图传》上卷《玉陛再诏》中称：晋孝武帝宁康二年（374），有二仙人到许逊门庭，宣玉帝之旨，脱去学童子许逊“前世贪杀匿，不祀祖先之罪”，记录其“今生咒水行符治病，

① 《太平广记》，《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，第1043册，第87页。

② 《道藏》，第6册，第843页。

③ 参见黄小石：《净明道研究》，巴蜀书社，1999年，第39页。

罚恶馘毒之功”，并令其家大小升仙。为什么要脱去许逊的前世之罪呢？原因就在于他今生建有奇功，除了救灾拔难、除害荡妖、功济生灵之外，其最大的功劳就是推行孝道。据《许太史真君图传》上卷说：许逊于晋太康元年（280）出任蜀郡旌阳令后，“教民忠孝慈仁”，使民风淳化，“争竞日消，至于无讼”<sup>①</sup>。这在《许太史真君图传》中也有图像表现，图 1—36<sup>②</sup>描绘的就是旌阳令许逊坐于大堂之上审讯不孝之人的场景。后许逊辞官，受女师谌姆孝道明王之法。《许太史真君图传》下卷载：“许逊归隐，与群弟子讲究真诠，精修至道，作《八宝训》：忠、孝、廉、慎、



图 1—36 出任蜀郡旌阳令

① 《道藏》，第6册，第718页。

② 图片选自：《道藏》，第6册，第718页。

宽、裕、容、忍。忠则不欺，孝则不悖……”<sup>①</sup>可见许逊不仅自己身体力行孝道，而且以此宣传教化世人，使得孝道“兴行”，终于解脱前生所犯不孝之罪，举家仙去。

由上可以看出，唐代许逊“孝”由神授，“孝”的崇拜已经获得神学依据，“孝”已经居于许逊信仰的核心地位。许逊也成为“孝道之师”，从而更向教主的位置前进了一步。

### （3）“法术”信仰在《许太史真君图传》中的表现

中国古代对“法术”的信仰起源很早，古代殷人就以卜筮断吉凶。春秋时期人们也认为巫师能与鬼神交往，巫术能预测人之吉凶祸福并教人趋吉避凶。在初期许逊崇拜流传的豫章地区，对巫术的信仰十分流行。黄庭坚在《江西道院赋》中说：“江汉之俗多机鬼，故其民尊巫而淫祀，虽郡异而县不同，其大略不外是矣。”

“法术”（巫术）信仰在初期的许逊崇拜中有较多反映，一是六朝刘澄之《鄱阳记》：“昔术士许旌阳斩蛟于此岩下。”<sup>②</sup>二是刘义庆《幽明录》所载许逊与祖先的心灵感悟，以及预测吉凶、驱除邪魔等法术。这些神异法术故事既表现了当时的民间巫术，也是初期许逊崇拜的必要表现形式，因为只有利用上述离奇的法术故事，才能使许逊崇拜深入人心。

《许太史真君图传》<sup>③</sup>用两幅图（图1—37<sup>④</sup>、图1—38<sup>⑤</sup>）表现“许旌阳斩蛟”的故事。图中许逊告诉弟子和郡城的父老乡亲

① 《道藏》，第6册，第730页。

② 《太平寰宇记》，《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，第470册，1986年，第145页。

③ 《道藏》，第6册，第728页。

④ 图片选自：《道藏》，第6册，第728页。

⑤ 同上。

说，此地即为浮州蛟龙的穴，如果不制服它，以后恐怕会出来害人，而且没有人能制服它，于是就命令鬼神在牙城南井铸造铁柱作为永久镇服蛟龙的神器。图 1-37 描述许逊正在指挥百姓炼铁柱。图 1-38 说明铁柱已经制作并安放好了，蛟龙也被镇住了，

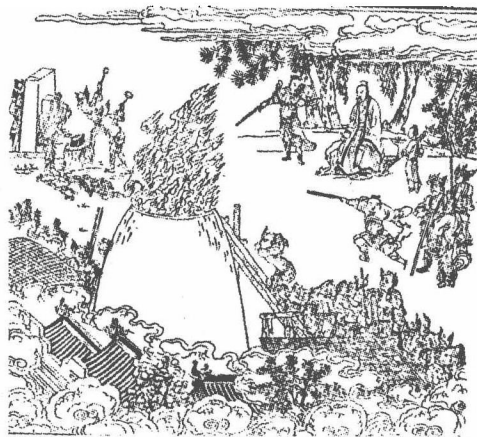


图 1-37 法术显现（其一）

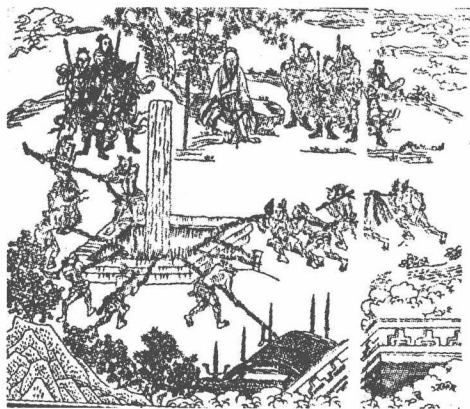


图 1-38 法术显现（其二）

许逊告诉百姓只要柱子垂直，人们就是安全的。如果柱子倾斜，人们就有危险，许真君会立刻给予帮助。

图1-39<sup>①</sup>、图1-40<sup>②</sup>两幅图说明，许逊还准备了一种丹药，这种丹药据说能使危害当地生灵的蛟龙失去活动能力而被钉在悬崖绝壁上。图1-39显示的是站在房外的许逊正遣两个神兵擒住两条蛟龙，并把它们钉在石壁上。图1-40描绘的是真君神丹已经炼成，就祭于幕阜山葛仙公之石室，真君最后登上秀峰，在峰顶作斋醮来感谢神灵，并服下了仙丹。



图1-39 斩杀蛟龙

① 图片选自：《道藏》，第6册，第722页。

② 同上。



图 1-40 服食仙丹

至唐代，许逊“法术”信仰中有关神异法术的故事大大增加，如前引用过的《许真君》、《孝道吴、许二真君传》中，有关神异法术的内容占了相当一部分篇幅。这些故事在继承了唐以前内容的同时，又有了创新。

《孝道吴、许二真君传》载：

时建昌县上辽江畔，有一大蛇，身长数里，要截水陆四十余里，毒裂山谷，气盛风云，惊骇人民，吞噬行旅……时吴、许二真君拱揖相谓曰：‘吾等积德累业，所冀利民，不能为人除害，何以彰余道德矣……’乃邀许君同往，去蛇十里，吴君挺刃而前，蛇纵其毒，嘘吸云雾，眩目夺日，举首峨天。见闻之人，莫不慑惧，匪神仙志道之士，安能戮力而绝灭者焉。吴君当斯之时，心有忌憚。许君名籍仙策，道



应玄元，配三万六千之神符，尚无极至真之妙法，威力自在，与夺应机，岂尔一毒而能纵暴矣，遂拽裾，叱吒挺刃而杀之<sup>①</sup>。

这一篇斩杀大蛇的故事情节更加生动，更有思想性，也增强了宗教的说服力。《许太史真君图传》中描绘了这一图景（图1—41）<sup>②</sup>。画面中蛟龙口吐毒舌，许逊等众仙真冒着毒雾，施展法术，斩杀大蛇。



图1—41 斩杀蛟蛇

① 《道藏》，第6册，第841页。

② 图片选自：《道藏》，第6册，第725页。

这一斩杀大蛇故事除了反映许逊信仰外，还受周围环境（包括自然环境）的影响。许逊活动的江西地区，远古以来频受洪灾侵害。在无法抵御的情况下，人们往往幻想神灵的帮助，因此，当时在民间就流传不少“斩蛟”的口头文学故事。许逊“法术”崇拜深受其影响，将其纳入自己的体系，同时也企图利用这种广泛流传的民间故事，扩大许逊信仰的影响力。同时，《孝道吴、许二真君传》中说：“吾等积德累业，所冀利民，不能为人除害，何以彰余道德矣。”<sup>①</sup>这句话也表现出很强的社会性和道义性，较之唐以前有了大的发展。同时故事还强调所有“法术”的威力来自道教<sup>②</sup>。“许君名籍仙篆，道应玄元，佩三万六千之神符，尚无极至真之妙法”，才敢于将大蛇“挺刃而杀之”。杀大蛇的前提是掌握了道教的“神符”和“妙法”，显示了宗教传授者将许逊与道教的进一步联合。

#### （4）“飞升”信仰在《许太史真君图传》中的反映

唐以前，未见许逊飞升的传说资料。最早记载许逊飞升的，是《金唐文》卷一百六十二的《敕建乌石观碑记》。该文作者陈宗裕，撰于唐初的贞观三年（629），其中谈到许逊曾于晋永嘉中在何志远故宅不远处结庐炼丹。何宅在乌石峰，离豫章洪州西山不远。其文称：至宁康二年（372）八月十五日午时，许公举家拔宅仙去。南宋永初中，徙裔万太元号石泉者，分宁人也，复寻故居，结庐居之。遂开缘募化十方，始构巍殿三重，塑绘许公圣

① 《道藏》，第6册，第841页。

② 参见黄小石：《净明道研究》，巴蜀书社，1999年，第42—43页。

像，尸位其中……续述许祖遗传，操炼金丹符秘<sup>①</sup>。

这里除记录许逊居家飞升之外，还记有后人记述许祖遗传、操炼金丹符秘等道教法术，说明此时许逊已经被纳入道教之列。

图1-42<sup>②</sup>、图1-43<sup>③</sup>是《许太史真君图传》中的两幅图。图1-42讲述的故事是：许逊和吴猛召二龙挟舟船载着他们行进，凌空穿过山顶，至于紫霄峰金阙洞。真君与吴君想在洞中游玩，故意让龙船稍低。但船主是个凡人，真君已经教导过他们说，在整个行程中切勿睁开双目，但是当船接近洞天时，船底刮擦到了树梢，船主忍不住偷窥了龙舟，霎时龙抛下船至于山顶，

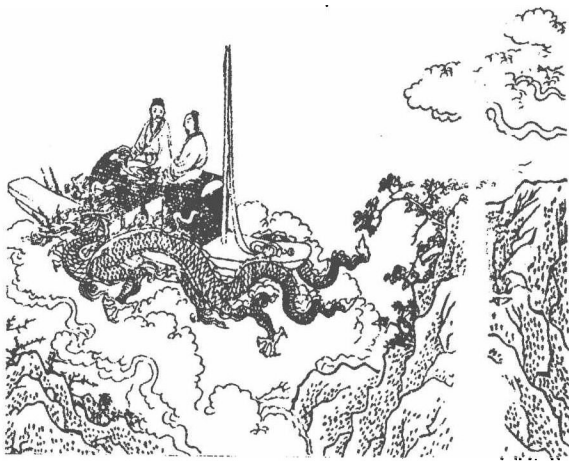


图1-42 两龙挟舟

① 《敕建乌石观碑记》卷一百六十二，《全唐文》，第2册，中华书局影印本，第1660页。

② 图片选自：《道藏》，第6册，第730页。

③ 同上。

桅杆也折在深涧之下。这幅图显示的正是飞行的龙舟。图 1-43 说的是：船搁浅在山顶，船主意识到吴、许不是凡人，乃求其赐予自己长生不死之法，最终隐于此山。



图 1-43 授不死之法

龙是祥瑞动物，而祥瑞动物在中国远古时代已经多有表现。在现在保存较好的洛阳东汉墓葬壁画中即有青龙、白虎、鹿等祥瑞动物形象。这些祥瑞动物在道士们看来，是借以交通鬼神的神物，也称作“躡”。东晋葛洪《抱朴子内篇·杂应》中说：“若能乘躡者，可以周流天下，不拘山河。”道经图像和中国传统绘画中多有“躡”的形象，如龙躡、虎躡、鹿躡等。《太上登真三躡灵应经》载：“大凡学仙之道，用龙躡者，龙能上天入地，穿山

入水。”<sup>①</sup>《焦氏易林》云：“驾龙骑虎，周遍天下为神人使，西见王母。”<sup>②</sup>由此就可以理解道经图像中许逊等仙真驾乘龙舟的内涵所在。

道经图像中有关龙蹻的形象较多。《道藏·上清曲素诀辞策》中就有“上清十天召龙策图”（图1-44）<sup>③</sup>及多幅龙图。“上清十天召龙策图”构图铺天盖地，满壁飞动。仙人乘坐的龙长项弯曲，气势恢弘，周身饰满黑色圆圈与点纹，活灵活现，极富动感，较好地反映了升仙思想。诸如此类，道经中还有众多的乘龙



图1-44 上清十天召龙策图

① 《道藏》，第5册，第2页。

② 《焦氏易林·随之第十七》，《文渊阁四库全书》，第808册，台湾商务印书馆，1986年，第317页。

③ 图片选自：《道藏》，第34册，第171页。

升仙图，由于篇幅所限不能一一列举。



图 1—45 鸡犬升天图

图 1—45<sup>①</sup> 展示的是真君飞升的过程。图像中真君在一个奇异的由云层包围的龙船车中，由他的 42 名家眷和 6 名信徒随同，甚至狗、鸡等亦同时飞升。龙船两旁有两个来自仙界的武士侍立在许逊左右。百姓跪地哭泣，不忍许真君离去。图像中人物众多，图像上方云车、武士等众仙形象鲜明，展现了仙界天国的宏大气势，而下方的百姓面对许逊升仙跪拜，生动地刻画了百姓对升仙的向往和渴望。图 1—46<sup>②</sup> 描绘的是许逊升仙之时，一车夫顾不得翻倒的米车，追着许逊乘坐的龙车急切呼喊的情景。此幅图像更真切地表现了民众对许逊成仙的向往和崇拜。飞升成仙信

① 图片选自：《道藏》，第 6 册，第 732 页。

② 同上。

仰、孝的信仰、法术信仰基本上贯穿于净明道的整个发展历史。特别是许逊崇拜的初期，飞升成仙的信仰占据了重要的地位。



图 1-46 民众对升仙的渴盼

自古以来，飞升一般都与神灵和仙真相联系。在前文中已论述过，仙真在中国古代传说中起源很早，《山海经·西次山经》写黄帝在密山服食神仙玉膏。《史记·封禅书》也记有黄帝在荆山脚下铸鼎，鼎成后有龙来迎他升天一事。实际上，中国古代后天修炼成仙的仙真传说的中心思想就是追求长生不死。另外，中国古代有关仙真的传说还充满了神异法术的描写，如通真达灵、轰雷致雨等。唐以前的许逊崇拜，从法术和飞升的角度看，称得上是一种神仙崇拜。如果说与神仙崇拜有什么不同，那就是还有对“孝道”的信仰和崇拜，这是其与一般神仙崇拜的重要区别。当然，神仙飞升也是道教的组成部分。“白日升天”的观念曾对道教的建立起了重大作用，因为道教以追求“修炼得道”、“得道成仙”、“长生不死”为目的。至于对道教神灵和仙真的崇拜，更

是道教的核心内容。初期的许逊崇拜虽然是一种带祖先崇拜性质



图 1-47 明崔子忠《鸡犬升天图》

的民间神仙信仰，但其中不少内容与道教信仰有重合之处，如神仙飞升、神仙法术、孝的观念等。因此，通过对许逊形象的分析，我们可以对道教中的仙真形象有更深入的了解。

《许太史真君图传》中所塑造的许逊这一仙真形象，实际上象征着美德、拯救、生存的观念，同时也构成了道教特有的劝善度仙的模式。信仰者也就在这样的潜移默化中自觉自愿地以神仙作为榜样行善去恶，朝着成为神仙的目标去奋斗不息。同时，《许太史真君图传》中的图像表现形式作为历代版画图像的模式，也为明代以后道教绘画艺术奠定了造像基础。

(5) 许逊形象在中国卷轴画中的表现

许逊形象在中国传统卷轴画中也多有表现。明代画家崔子忠所画的《鸡犬升天图》



(图1-47)<sup>①</sup>，描绘的就是许逊携带其家人与鸡犬来到山中、准备一起升天时的情景。许逊身穿红色袍服，手里拿一卷轴。犬在许的前面，鸡在仆人肩膀挑着的笼子里。画中的许逊看上去很像一位隐修学者。他回头看后面的尘世，并去山中寻找寂静的世界，暗中强调了遁世的绘画主题。这幅画表现了和前面道经中的飞升图像相同的主题，但是却有了不一样的表现手法。

许逊的仙真形象，在中国传统绘画中的表现形式虽然和道经图像中的表现形式迥异，但其所依托的道教思想的核心却是一致的。由中国传统绘画中的鸡犬升天图像可以看出许逊崇拜对中国传统绘画的影响。传统绘画也进一步丰富了道经图像的表现形式，丰富了道经图像的道教思想内涵。

## 2. 八仙图像

“八仙过海、各显其能”故事的主角八仙，是中国民间最受欢迎的道教仙真群体，也是中国艺术家钟爱的形象之一。不仅在道经中，而且在中国传统美术形式中，八仙形象也是比比皆是。在民间，“知名度最高、最受人们喜爱的当属八仙”<sup>②</sup>。

八仙（钟离权、吕洞宾、张果老、铁拐李、韩湘子、曹国舅、蓝采和、何仙姑）是中国道教神话中及民间供奉的八位仙真。在不同形式的对八仙图像的描绘中，他们的形象充满幻想，与原始而浪漫的森林、峭壁、湍流融为一体。他们隐居于石林之中，与世俗的浮华之间存在着鸿沟，使人觉得他们仿佛融于宇宙

<sup>①</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 318.

<sup>②</sup> [英] 叶慈著，党芳莉译：《八仙考论》，参见吴光正主编：《八仙文化与八仙文学的现代阐释——二十世纪国际八仙论丛》，第2页。

之中，抑或宇宙融于他们之中。“仙”这一象形字完美地表达了这个特殊群体信仰的精髓——人类和以山为代表的大自然的古老联系。

每逢中国传统的各种庙会，迎神、祭神的队伍中，总少不了八仙的群体形象。至于小说、戏剧、民间曲艺里更少不了八仙的故事。在明清以来民间广泛流传的各种八仙图像中，以元代永乐宫纯阳殿壁画《八仙飘海图》、《钟离权度吕洞宾图》等最为有名。但在道教宫观之中，将八仙集体供奉的不多，除陕西西安八仙宫、北京白云观中有专设的八仙殿外，其他专为八仙立庙或单设殿的，似无记载<sup>①</sup>。

### （1）道经中的八仙图像

道经中画有八仙图像的有：《藏外道书》的《金丹大要》中画有北五祖钟吕等人的仙真图像，《群仙集》中画有《钟吕二仙问道图》。元朝末年由还初道人（1206—1368）编纂的《列仙传》中有五十五幅木刻插图，其中八幅为八仙图像。

英国叶慈先生在《八仙考论》中分析：还初道人所编纂的《列仙传》和公元前一世纪刘向《列仙传》相同，只是比刘向《列仙传》多了插图，佐以形象说明。其中插图的质量大相径庭，有的体现了出色的技艺和想象力，有些则显得很粗糙，文字描述也是如此。或许这正是它没有被收入1464年编纂的《道藏》的原因<sup>②</sup>。但《列仙传》中的神仙形象却为后人进行其他神仙美术

<sup>①</sup> 山曼：《八仙：传说与信仰》，学苑出版社，2003年，第118—153页。

<sup>②</sup> [英]叶慈著，党芳莉译：《八仙考论》，参见吴光正主编：《八仙文化与八仙文学的现代阐释——二十世纪国际八仙论丛》，黑龙江人民出版社，2006年，第2页。

创作提供了重要的参考。

下面分别就《群仙集》中的《钟吕二仙问道图》和《列仙传》中的八仙木刻版画作一简要介绍。



图 1-48 《钟吕二仙问道图》

在《钟吕二仙问道图》（图 1-48）<sup>①</sup>中，钟离权居于画面中心偏右的位置，身穿有边饰的袍服，左下角的吕洞宾正向钟离权问道。二人置身于山岳幽静之地，在此山岳洞天的神仙修炼之所更易进入神仙之境，更显出了“返本还原太虚同”的意境。正如《群仙集》中所说：“知之修炼，超凡入圣而脱质为仙。”<sup>②</sup>

元朝末年还初道人编纂的插图版《列仙传》中收录有较为精美的八仙木刻图像（图 1-49、图 1-50）<sup>③</sup>。这些图像用白描手

① 图片选自：《藏外道书》，第 18 册，巴蜀书社，第 266 页。

② 《藏外道书》，第 18 册，巴蜀书社，第 266 页。

③ 图片选自：[英] 叶慈著，党芳莉译：《八仙考论》，参见吴光正主编：《八仙文化与八仙文学的现代阐释——二十世纪国际八仙论丛》，黑龙江人民出版社，2006 年，第 11-18 页。

法刻制而成，人物形象生动传神，栩栩如生。画面中除人物外，还有景物装饰，这应该是八仙较为早期的图像表现形式。



图 1-49 《列仙传》中的吕洞宾、钟离权、张果老、铁拐李像



图 1-50 《列仙传》中的韩湘子、曹国舅、何仙姑、蓝采和像

## (2) 八仙图像溯源

对八仙的来历及其组合，不少人作过考证，但历来说法不同。中国人传统思维观念中为“八”这个数字的组合赋予了“对称完美”的特征，人们喜欢把“八”看作是一个“完美”的符号象征。因此，历代民间都把这个幸运数字运用到了仙真群体的组合数目上。在宋代以前，尽管有诸如“淮南八公”、“蜀之八仙”、“饮中八仙”等这样那样“八仙”的名目，但都与钟离权、吕洞宾这一八仙仙班无涉，至宋代才开始出现八仙中的单独形象。

那么，具体何时开始画钟、吕、蓝、韩等八仙人物呢？

据《宣和画谱》载，北宋李德柔画二十六仙真像，其中大茅仙君像、二茅仙君像、三茅仙君像、钟离权真人像、南华真人像、韦善俊真人像、吕岩仙君像、苏仙君像、栾仙君像、陶仙君像、封仙君像、寇仙君像、张仙君像、谭仙君像、孙思邈真人像、王子乔真人像、朱桃椎真人像、浮丘公像、刘根真人像、天师像、太上浩劫图、冲虚至德真人像等各一；写吴道元真人像四<sup>①</sup>。

如上观之，在《宣和画谱》中，钟离权及吕岩（洞宾）已加入，一称真人，一称仙君，无甚关系，只是所题不同。

《秘殿珠林》卷二十载清代故宫乾清宫内藏有宋刘松年画《拐仙图》一轴、宋李德柔画《蓝采和图》一轴<sup>②</sup>。在南宋（1127—1278）的一本图画目录里面，也有八个卷轴是表现八仙

① 《宣和画谱》卷四，《文渊阁四库全书》，第813册，台湾商务印书馆，1986年，第94页。

② 《秘殿珠林》卷二十，《文渊阁四库全书》，第823册，台湾商务印书馆，1986年，第701页。

的。英国叶慈（W. Percival Yetts）考证：这些画是 11 世纪的艺术家庄知微所画。

现著名的古代文物目录著作《金石索》中有一个真实的木刻图案。据编者说，它是宋代铜镜上表现最多的八仙之钟吕形象（图 1—51<sup>①</sup>）。该镜画钟离权、吕祖二仙各背一剑渡海之状。从画面左边人物的发型（把头发拢成两团，团在头的两边）和他左手所拿的扇子，我们可以认定镜子中的仙人是钟离权。古代把小孩子的头发剪短，只留下两簇。这两簇头发一直留着，直到父母死去，这是为了提醒人们要孝敬父母。父亲去世就剪掉右边一簇，母亲不在了就剪掉左边一簇<sup>②</sup>。或许这个古老的风俗是钟离

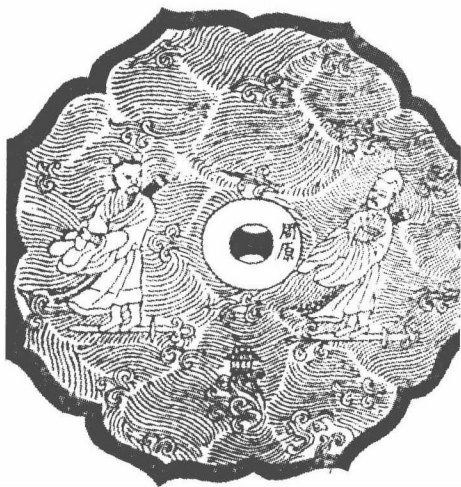


图 1—51 宋代铜镜中八仙之钟吕形象

① 参见：[英] 叶慈著，马海英译：《八仙补考》，选自《八仙文化与八仙文学的现代阐释》，黑龙江人民出版社，2006 年，第 32 页。

② 同上。

权还有其他仙人梳这种发型的来源。在宋代，这是一种过时的发型，也是当时的一些高道把自己和遥远的古代联系起来的一种癖好。

不管是虚构想象的产物，还是作为一个真实人物的长期传说的产物，钟离权的特点可以从著名的《芥子园画谱》中的一幅钟离权画像中清楚地体现出来（图 1-52）<sup>①</sup>。在这幅画中，钟离权



图 1-52 《芥子园画谱》中的钟离权

<sup>①</sup> 图片选自：吴光正主编：《八仙文化与八仙文学的现代阐释》，黑龙江人民出版社，2006 年，第 34 页。



手拿扇子，袒露大肚，是一位乐呵呵的胖子。画面突出的是其散仙的风度。

对于钟离权的形象描述见于《宋史·陈抟传》。“神仙钟离先生，名权。不知何时人。而间出接物，自谓生于汉。洞宾于先生执弟子礼，有问答语及诗成集。”状其貌者，作伟岸丈夫；或峨冠绀衣（像一个声名显赫的人），或虬髯蓬鬓，不冠巾而顶双髻，文身，跣足。欣然而立，俾睨物表。真是眼高四海，而游方之外者。自称“天下都散汉”，又称“散人”<sup>①</sup>。八仙中名气仅次于铁拐李的是钟离权。他在八仙中是地位较高的仙真，常同李铁拐争首席，有时也确被排于八仙之首。元时，全真道尊称其为“正阳祖师”，奉其为“北五祖”之一。

关于钟离权的人物原型，约出现在五代、宋初之际。《宣和年谱》、《夷坚志》、《宋史》等书都有他事迹的记载。《历代神仙通鉴》、《续文献通考》等书称，钟离权，复姓钟离，字寂道，号云房子，又号正阳子。东汉咸阳人，其父钟离章为东汉大将，其兄钟离简为中郎将，后也得道成仙。而唐代确实有位叫钟离权的人，《全唐诗》录有他的三首绝句，并附有小传云：“咸阳人，遇老人授仙诀，又遇华阳真人上仙王玄甫，传道入崆峒山，自号云房先生，后仙去。”<sup>②</sup>他留世的诗题为《题长安酒肆避三绝句》，其中有“坐卧常携酒一壶，不教双眼识皇都”、“得道真仙不易逢，几时归去愿相从”等句，还颇有一些“仙味”，当是一位好道之人。

① 《宣和书谱》，《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，第813册，1986年，第307页。

② 《全唐诗》，中华书局，1960年，第2108页。

吕洞宾是出现较早的另外一位八仙形象。据说，他是由钟离权点化成仙的。他姓吕名岩字洞宾，号纯阳子，世称吕祖或纯阳祖师。吕洞宾于唐德宗贞元丙子（796）四月十四日生于山西蒲坂县（今山西济县）永乐镇招贤里，幻登仕途，历经“十试”后，始知“黄粱梦觉，忘世上之功名”。后遇正阳子钟离权，得金丹太乙之功，后隐庐山修成仙道。永乐宫纯阳殿中的《黄粱梦觉图》（如图1-53）<sup>①</sup>描绘的即是吕洞宾始知“黄粱梦觉，忘世上之功名”的场景。关于吕洞宾的形象，除了他的双刃神剑外，最常见、最典型的是他的帽子，故后人称他戴的帽子叫纯阳巾或乐天巾。宋镜上吕洞宾（图1-53）戴的就是这种帽子。



图1-53 黄粱梦觉图

<sup>①</sup> 图片选自：金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社，2007年，第171页。

元以后，还出现过上、中、下三组八仙，即“上八洞神仙”、“中八洞神仙”、“下八洞神仙”的说法<sup>①</sup>。上八洞神仙是：福星、禄星、寿星、张仙、东方朔、陈抟、彭祖、骊山老母。中八洞神仙是：汉钟离、吕洞宾、李铁拐、张果老、曹国舅、蓝采和、韩湘子、徐神翁。下八洞神仙是：王乔、陈戚子、徐神翁、刘伶、陈抟、毕卓、任风子、刘海蟾。

不过，自元代至明清，这套八仙仙班中的成员，也时有出入。在明代小说《八仙出处东游记》中，何仙姑取代了“中八仙”里的徐神翁，使八仙人物形象以及故事逐步世俗化与正式定型化，八仙群体由此稳定下来，流传也更加广泛。

八仙图像在元明清时期广泛流行，比如，完成于元至正十八年（1358）的永乐宫纯阳殿壁画《钟离权度吕洞宾》和《八仙飘海图》，元代赵麒《钟离权图》，元代颜辉《铁拐图》，元代任仁发《唐玄宗见张果图》，元末明初《列仙传》的八仙图像，明代王世贞《列仙全传》的八仙图像，明代洪应明《仙佛奇踪》的八仙图像，明代王圻《三才图会》的八仙图像，明代严嵩家里有元绣《八仙庆寿图》<sup>②</sup>，清代黄慎的《八仙图》等。此外，民间还广泛流传着关于八仙的各种版画、年画、民间工艺品等。

综上所述，后来的《八仙图》画钟、吕、蓝、韩、张、李、曹、何。此种组合虽成于近世，但他们单独的画本则渊源极古。

---

① 车锡伦：《八仙故事的传播和“上中下”八仙》，见《民间文学论坛》，1985年，第4期，第2页。

② 参见：《八仙考》，选自吴光正主编：《八仙文化与八仙文学的现代阐释》，黑龙江人民出版社，2006年，第68页。《严氏书画记》画录上所见者，仅此一幅。从绘画方面可考知，这一组的八仙画始于元，而且是《庆寿图》。此类俗画，用作祝寿用。

为什么要取此八人呢？笔者认为，多人集绘于一图，仙家各有其个性，各显神通，和而不同，愈显其仙境多姿多彩，令人神往。另外，可能与元代全真教的三教融合思想有一定关联。佛教盛于六朝及唐，道教盛于唐宋，待全真教起，道教已经改头换面。此时神仙传说已经不再盛行，山水画逐渐兴盛，因此更无别的真人图出来，这或者是钟吕等八仙在形式上所以固定而流传到现在的原因。

在八仙中，李铁拐代表的是“贫”的神仙，张果老代表“老”的神仙，韩湘子代表“少”的神仙，蓝采和代表“贱”的神仙，钟离权代表“男”的神仙，吕洞宾代表“贵”的神仙，何仙姑代表“女”的神仙，曹国舅代表“富”的神仙：他们是不同神仙的代表。其次序也是可以随便定的，因为不但得道的先后以及师承关系皆系传说，并且在传说中亦不一致。如依元剧，则李铁拐为洞宾所度；如依明代《八仙出处东游记》小说，那么李铁拐又是最先得道的人。

### （3）从《钟吕问道图》、《八仙图》等图像说全真教

道经中《钟吕问道图》、《八仙图》所出现的八仙是如何走到一起的？前面章节主要论述图像渊源，本节主要就思想根源予以阐述。

罗永麟先生在《中国仙话研究·八仙故事形成的社会历史原因和影响》中分析，钟、吕等八仙群体的形成与全真教的大力宣传有关。全真教倡导三教圆融的思想，众仙的组合恰恰迎合了这种思想观念。

全真教的这种思想在明写本《藏外道书·群仙集》之《三教

归一图》中也有体现。《三教归一图》(图1-54)<sup>①</sup>描绘的是一个圆球状的人物形象。这个人物有一个浑圆的脑袋,两边各有一个发髻,象征道士和士人;中间圆圆的光头象征和尚。身子由三件不同颜色和图案的袍服组成。人物面部笑容可掬,满脸福相,虽然画面表现的是



图1-54 三教归一图

三个人物互相环抱的图像,但给人的却是浑然一体的感受。此画构思巧妙,充分反映了全真道“了了通三道,圆圆做一团”<sup>②</sup>的三教圆融思想内涵。

罗永麟说:“八仙之说,大致起于元代全真教兴起之时。”王重阳于金代创立全真教,后由全真七子(马钰、丘处机、谭处端、刘处元、王处一、郝大通、孙不二)发扬光大。全真教北宗以东华帝君得老子之道,以之授钟离权。“东华帝君授度门人正阳真人钟离,全真之道由此滥觞,故立之为全真第一祖也。”<sup>③</sup>又以钟离权正阳帝君为第二祖、吕洞宾纯阳帝君为第三祖、刘海蟾纯佑帝君为第四祖、王重阳辅极帝君为第五祖<sup>④</sup>。《藏外道书》的《金丹大要》<sup>⑤</sup>中画有北五祖的神仙图像(如图1-55、图1

① 图片选自:《藏外道书》,巴蜀书社,第18册,第260页。

② 《道藏》,第25册,第698页。

③ 《道藏》,第3册,第344页。

④ 参见:《道藏》,第3册,第343—348页。

⑤ 《金丹大要》据《道藏提要》第817页考证:又称《上阳子金丹大要》,元陈致虚所撰。书中画有北五祖的图像,并在书后画有《上阳子金丹大要图》,主要论述内丹思想。

—56)①。这里八仙之首的钟离权、吕洞宾都成了全真教祖师。全真教尊钟离权为“钟祖”、吕洞宾为“吕祖”。可以说，钟、吕等八仙之所以成为道教神仙的重要仙人团体，其实得益于全真教有意创建的这一重要神仙谱系。



正陽帝君



純陽帝君

图 1—55 正阳帝君钟离权图

图 1—56 纯阳帝君吕洞宾

经全真教的提倡，到了元代，钟、吕八仙形成了。特别是当时的杂剧作者，常以这个八仙班中的神仙来编剧本。元代马致远的《岳阳楼》、范子安的《竹叶船》和谷子敬的《城南柳》等杂剧中都有八仙，且与今世所传的八仙大同小异，从而在演戏与说唱中结成了一个神仙角色众多的新集体，以象征诸相。而且与道教许多神仙不同，八仙并非生而为仙，他们均来自人间，为凡人

① 图片选自：《藏外道书》，第9册，第115页。

得道，个性与百姓较为接近。他们都有些缺点和不足，例如，汉钟离袒胸露乳，吕洞宾风流倜傥等，并且都有多姿多彩的凡间故事，所以深受民众喜爱和信奉。

这八位神仙，囊括了社会各阶层、各种类别的人物。而八仙所宣扬的恬淡清静、仁义为先、济世度人思想，也符合全真教“清静自守，积德行善，济世度人”的教义。钟离权的度人成仙、吕洞宾的醉酒行侠、蓝采和的踏歌讽世、曹国舅的悔罪修道、铁拐李的行乞济人、何仙姑的预知世事、韩湘子的不恋仕途、张果老的甘居山野等，都是这种教义的反映。这些仙人云游于世间，他们不畏权贵，不贪慕富贵名利以及不拘礼教的行为，都反映了老百姓在当时处于乱世中所遭遇的痛苦和对美好事物的向往。

由此，不少人认为，八仙群体的形成，就是全真教迎合普通百姓的愿望而塑造的神仙群体偶像。八仙一方面有丰富的象征内涵，带给人们的是一种吉祥幸福的信号；而另一方面，是因为附会在八仙身上的种种神迹，遂了大众的心愿，合了大众的向往。费尔巴哈说：“宗教神迹是以人的某种愿望、某种需要为前提。”<sup>①</sup>倘若没有对神迹的信仰，宗教也会因此而丧失其诱人的魅力，丧失广大信众的信仰。

在民间传说中，八仙大都有一個神秘的出身或神奇的经历。《藏外道书·广列仙传》中说钟离权“诞生之时，异光数丈，状若烈火，侍卫皆警真人之相。顶圆额广，耳厚眉长，目深鼻耸，口方颊大，唇脸如丹，乳远臂垂，如三岁儿夜不哭不食，第七日

---

<sup>①</sup> [德] 路德维希·费尔巴哈著，荣震华、王太庆、刘磊译：《费尔巴哈哲学著作选集》下卷，商务印书馆，1984年，第737页。

跃而有声曰：身游紫府，名书玉京”<sup>①</sup>；吕洞宾“母就蓐时，异香满室，天乐浮空，一白鹤自天飞下，竟入帐中，不见生而金形木质，道骨仙风，鹤顶龟背，虎体龙腮”<sup>②</sup>；张果老“隐于恒州中条山，得长生秘术。耄老云：‘为儿童时见之，已言数百岁，常乘一白驴行数万里。休息时乃折叠之，其厚如纸，置于巾箱中。乘则以水喂之，复成驴矣。’”<sup>③</sup>八仙中每个神仙都有自己与众不同的神异之处。而且在八位神仙的传说故事中，他们既各自独立活动，又常常聚会在一起，作为一个群体，施展各自的神通，创造惊世骇俗的奇迹。他们所创造的奇迹能给饥饿者以食物，治愈人们的各种疾病等。这些奇迹满足了人们在现实社会所不能实现的愿望，给人们的生活带来了希望。

关于八仙的种种大胆神奇的幻想，寄托着民众对人类无限创造力的期望，反映了人们的现实需要。民众将自己熟悉的各类普通人物的命运，比附在他们身上，使得八仙故事在民间流传的过程中更贴近百姓生活。这种“八仙”情结在我国许多地方的民俗中都有表现。例如，山西定襄一带民间正月初八有“敬八仙节”。当天，百姓备佳肴、果品祭八仙，祈求消灾降福。农历四月十四据说是吕洞宾的生日。这天，苏州百姓要“轧神仙”。庙内香火鼎盛，人群摩肩接踵，据说这样可以无意中碰到神仙，沾到仙气，添福增寿，并能帮助人们心想事成。因此，中国人每到人生的重要时刻总要祈求八仙尤其是吕祖的指点和福佑。

“寿，富，多男子”是中国人的人生理想。在中国，衡量一

① 《广列仙传》卷二，《藏外道书》，第18册，第464页。

② 同上，第504页。

③ 同上，第519页。



个人的价值往往不注意他一生做了些什么，而注重他活了多长，视长寿者为“命好”、“福气好”，而神仙最有诱惑力的就是长生不死，与天地共存<sup>①</sup>。因此在做寿活动中对神仙的信仰表现非常突出。民间流传着三月初三八仙赴瑶池给王母娘娘祝寿的故事，故八仙成了人间做寿时不可缺少的人物，民间戏曲《八仙过海》和民间歌舞中也出现了《唱八仙》的多种文艺形式，乃至“八仙过海，各显神通”的俗谚日益成为人们的口头禅！

#### （4）八仙图像在中国传统绘画中的表现

由上文的论述，我们已得知自唐宋以来中国传统绘画以八仙为题材的作品最为丰富。他们的形象在文人画家及民间艺人的笔下虽各有不同，却始终让观者倍感亲切和虔诚信奉。除了道经中的八仙图像以外，道教宫观还常绘有八仙的图像，这种八仙图应是广义的神仙图的一部分。在文人画家笔下，八仙形象五花八门、丰富多彩。传说中八仙时常畅饮博弈，携手云游，瑶池拜寿，怒斗四海龙王及众天神，各显神通过东海，特别是钟离权十度吕洞宾等等都是画家常常表现的题材。历代名家曾多次描绘过八仙，如元代颜辉的《醉八仙》，清黄慎的《八仙》、闵贞的《醉八仙》和任伯年的《八仙过海》、《八仙图》等。

其中元代永乐宫纯阳殿的《八仙飘海图》、《钟离权度吕洞宾》等壁画在中国美术史上占据着重要的地位。下面选出具体的作品，对卷轴画、壁画、版画等类型予以重点分析。

---

① 李小光：《生死超越与人间关怀》，巴蜀书社，2002年，第205页。

## ① 八仙卷轴画



图 1-57 明赵麒《汉钟离权》

在文人画中，钟离权被认为是八仙的领袖。图 1-57<sup>①</sup> 为赵麒所画的《汉钟离权》。画中海天茫茫，波涛汹涌，汉钟离赤足立于海上。人物形象四方大脸，大耳有轮，虎眼圆睁，五缕须髯飘散在风中。胸膛裸露，大腹便便，左手持一葫芦，身后包袱上还系一葫芦。一些树叶环绕着他的腰部。宽衣系带、衣裳飘举，是典型的吴道子的画风。海水以颤笔画出，颇具装饰意味。明代对佛、道二教非常重视，宫廷画家和文人画家曾创作过许多道释画，“八仙”是当时道教画最风行的题材。作者赵麒虽然画史无记载，生平也不详，但是从画上落款和表现技法看，似为明代画家。

吕洞宾在文人的艺术作品中经常被描绘成风流倜傥的学者形象，着白袍，佩宝剑，作为一个内丹家、

<sup>①</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 322.

八仙中，他既是钟离权的弟子，又是韩湘子、何仙姑的老师，还是曹国舅的引导人，八仙的故事在很大程度上是由他联系起来的。更为重要的是，他为人随和风趣，善于同各类神仙、人物打交道，很多仙人的故事都要涉及他。他是最有“群众基础”、最有人情味的神仙。南宋文人画《吕洞宾过洞庭》（图1—58）<sup>①</sup>描绘了吕洞宾穿过洞庭湖的情景。该画画在绢上，笔法多变而雅致。画面人物放置一侧，使得人物有种穿越洞庭的动感。吕洞宾身穿白色道袍，头戴蓝帽。画面通过线条的运用，把吕洞宾的仙风道骨展示得淋漓尽致。



图1—58 南宋《吕洞宾过洞庭》

<sup>①</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*, University of California Press, 2000, p. 325.

从明代早期（15 世纪）开始，八仙形象便经常和寿星或者三星（福、禄、寿）同时出现在画面中。寿星通常被描绘成一个头上长着大圆球的老人形象。例如，作于清代的《八仙、三星、西王母相约天池图》（图 1—59）<sup>①</sup> 描绘了八仙和福、禄、寿三星及西王母相约瑶池仙境的场景。画面中三星、八仙已经先行而至，西王母正在凤凰和仙女陪伴下缓缓而来。这幅画描绘的应是民间三月三王母娘娘生日的时候，天上众仙欢聚瑶池，举行“蟠桃盛会”为其祝寿的情节。画面中，众仙聚于瑶池之上，每个人神态表情各异，其中蓝采和吹着竹笛，曹国舅手舞足蹈打着玉板，



图 1—59 清《八仙、三星、西王母相约天池图》



图 1—60 清黄慎《八仙图》

<sup>①</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 321.

画面下方李铁拐侧身斜脸，手持宝葫芦，右边的何仙姑正在招呼其他几位仙人。整幅画构图别致，人物安排错落有致，用笔粗犷洒脱，设色古雅稳重。与之相比，清代扬州八怪之一的黄慎所作的《八仙图》（图 1-60）<sup>①</sup>并没有取常见的“瑶池祝寿”、“八仙过海”等题材，而是撷取八仙小憩的场面加以描绘。画中从右至左依次为张果老、铁拐李、何仙姑、蓝采和、钟离权、吕洞宾、韩湘子、曹国舅。人物形态各异，生动传神，人物安排正侧、立蹲、躬身穿插错落，动中有静，静中有动。画家通过对他们的着装、动态表情的刻画，显示出他们的身份、地位及人生经历。

张果老生活于武则天和唐玄宗时期。根据文献记载，他经常出现在河北和山西一带的崇山峻岭中，作为一个隐居的具有长生不老之术的神仙生活在世上。传说 733 年唐玄宗曾派特使去请张果老，张果老假



图 1-61 张果老

<sup>①</sup> 图片选自：张明学：《道教与明清文人画研究》，巴蜀书社，2008 年，第 156 页。

装断气拒绝见特使，后又复活。在玄宗再三恳请之下，张果老终于来到都城，唐玄宗以盛大的欢迎仪式迎接他。现藏台北故宫博物院的明代卷轴画《张果老》（图 1—61）<sup>①</sup> 描绘的就是这次会见的场景。画面中张果老被描绘成耄耋老人，由两个侍女陪伴，一女放置一鼎在张果老前，另一女手捧如意站其身后。张和他的侍女在右下角，画面左上方是桃树和仙鹤，均为长寿之物。



图 1—62 元颜辉《铁拐仙人像》

铁拐李在民间传说中为八仙之首，又称李铁拐，相传凡名叫李凝阳。《历代神仙通鉴》载：李凝阳随同老子魂游华山，游前嘱弟子曰：“倘游魂七日不返，方化我尸魄。”不料弟子因母病危，提前将其尸体焚化，游魂无依，附于林中一饿死的乞丐身上，变得形极丑恶，跛右脚，后被奉为东华齐阳启元帝君。艺术作品中铁拐李的形象通常是拄着铁拐，背着葫芦，游历人间，解人危难的相貌特征。葫芦是李铁拐的法器，里面装有行医度人的丹药。在元代颜辉所画的文人

<sup>①</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*, University of California Press, 2000, p. 329.

卷轴画《铁拐仙人像》(图1-62)<sup>①</sup>中,画家用高超的表现技法,把道经记载和传说中的李铁拐形神兼备地刻画出来。画面中,人物侧身仰脸,面部表情既丑又恶,眼眶深陷,大眼圆睁,白多黑少,可谓人有奇才必有异相。左手搭在腿上,右手托举于胸,手心中升起一缕仙气。在画面上方,其精魄借此仙气飞离肉体,消逝于苍茫虚空之中。衣衫褴褛的李仙人将拐杖倚于胸前,背后斜挎的背包上系有葫芦。画面构思十分奇特,可以看出画家对八仙传说的理解,特别是对李铁拐的研究十分透彻、精深。

八仙文人画只是八仙绘画作品的一小部分。通过对上述作品的解读分析我们可以看出,中国传统文人画家不但有着高超的表现技法和笔墨功夫,而且有着丰富的传统文化的学识修养,特别是对八仙人物传说的理解、认识非常透彻。否则,决不会画出这些流芳千古的佳作。

## ② 八仙壁画

完成于元至正十八年(1358)的山西永乐宫纯阳殿是专门供奉吕洞宾的,该殿北门上方绘有壁画《八仙飘海图》,画面气度恢弘,是现存最早的八仙图。壁画分布在纯阳殿内四面墙上,用自然山水相隔相连,作成连环画卷,名为《纯阳帝君仙游显化图》。壁画描绘了传说中的吕洞宾的种种活动,从吕祖降生、瑞应永乐宫(图1-63、图1-64)<sup>②</sup>到得道成仙、普度众生、度何仙姑(图1-65)<sup>③</sup>等共五十二幅。

① 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 331.

② 图片选自:金维诺主编:《永乐宫壁画全集》,天津人民美术出版社,2007年,第166—167页。

③ 同上,第188—189页。

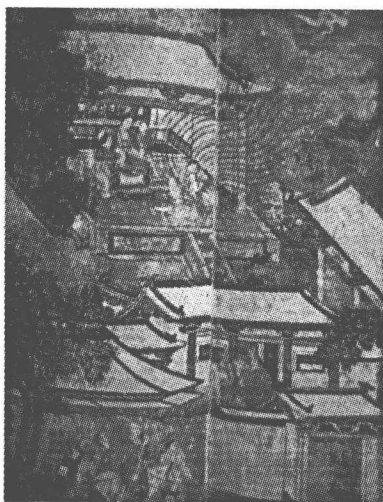


图 1-63 元永乐宫壁画《吕洞宾神  
异降生》

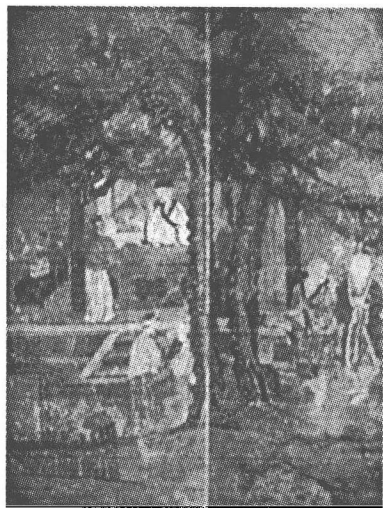


图 1-65 元永乐宫壁画《度何仙姑》



图 1-64 元永乐宫壁画《吕洞宾瑞应永乐宫》(局部图)



画中虽写神仙生活，实则全以当时官民生活为底本。梳洗打扮、种田捕鱼、砍柴采药、教书闲谈等平民的生活场景；宫中朝拜、相见行礼、鸣锣出巡等达官贵人的排场；道宗设坛、和尚念经等宗教活动，一幕幕展现于壁上，幅幅栩栩如生，是研究宋元两代社会生活史的重要资料。神仙长生只是一种美好愿望，而为供奉神仙建起的庙堂和绘制的壁画，却使得那个时代的生活场景得到了真正的长生。

另外，在纯阳殿塑有吕洞宾头扎皂纱老人巾，身着白袍，袖手端坐在神坛正中（塑像今无）的形象，仙风飘逸。神坛扇面墙背壁纯阳殿后门出口处，还有一幅壁画，名叫《钟离权度吕洞宾》（图1-66）<sup>①</sup>，内容是钟离权引导吕洞宾学道修仙的场景。画面以虬枝老松为背景，钟离权背松而坐，袒胸畅谈；吕洞宾端坐石上，仪态谦恭，静听教诲，凝神思考，仿佛还在不断地捏弄手指，传达出掩饰不住的心灵颤动。画面上的吕洞宾面貌有五六十岁，而神态则像初入学的小学生。难得当年画师将这师徒二人的内心世界刻画得这样深刻、微妙。无论作为艺术欣赏者还是领教成仙之道的人，站在这里都可以感受到一种忘我的境界。



图1-66 元《钟离权度吕洞宾》

① 图片选自：金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社，2007年，第231页。

对于永乐宫的壁画世界，田尚在《永乐宫——吕洞宾诞生地》一文中做过这样的总结：“画山，则奇峰俊秀，峭壁险恶；画石，则嶙峋突兀，亭亭玉立；画水，则瀑飞雾激，浪奔涛涌；画树，则林茂竹修，郁柏含苍；画殿宇，则层次分明，错落有致；画人物，则神态动人，表情迥异；画禽兽，则雄姿健壮，神采如飞；画花卉，则白花吐蕊，争奇斗艳。”<sup>①</sup> 这一总结可谓形神兼备、惟妙惟肖。而《八仙飘海图》（图1-67）<sup>②</sup> 中的八仙也是各有特点，其迥然不同的个性和特征都得到了完美的表现。



图1-67 元永乐宫壁画《八仙飘海图》

八仙过海是最脍炙人口的故事之一，也是我们常常见到的绘画内容。八仙过海传说最早见于杂剧《争玉板八仙过海》和吴元泰所作《八仙出处东游记》中。相传三月十五日蓬莱仙岛牡丹盛开之时，白云仙长邀请众神仙前来观赏。八仙宴后回程时，铁拐李（或吕洞宾）建议不搭船而各凭本事过海。说罢，李铁拐抛下自己的法器铁拐（或说葫芦），汉钟离扔了芭蕉扇，张果老放下

① 田尚主编：《中国的寺庙》，中国青年出版社，1991年，第103页。

② 图片选自：金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社，2007年，第236—237页。

坐骑“纸驴”，其他神仙也各掷法器下水，渡越东海。八仙的举动惊动龙宫，东海龙王率领虾兵蟹将前往理论，双方发生冲突。龙王之子抓走蓝采和，抢走其玉板，激怒八仙。八仙大闹龙宫，终获全胜。最后由南海观音菩萨（或说如来佛）出面调停，东海龙王放了蓝采和，双方才停战。这就是“八仙过海”典故的由来。鲁迅在《中国小说史略》中另有一说，谓八仙“一日俱赴蟠桃大会，归途各履宝物渡海，有龙子爱蓝采和玉板，掇而夺之，遂大战，八仙‘火烧东洋’，龙王败绩，请天兵来助，亦败。后得观音和解，乃各谢去”<sup>①</sup>。无论是八仙参加蓬莱仙岛牡丹盛会，还是八仙赴王母娘娘的蟠桃宴会，均是返程经过东海时发生的戏剧性故事。此事在民间日渐流传，并且越传越神，遂演变成今天的“八仙过海”故事。明清绘画中，以八仙过海为题材的作品很多。

### ③ 八仙版画、年画

在中国民间，元代以后至明清时期，随着书籍、剧本的大量刊印，插图版画流行，同时也刻印画谱、年画及其他节令风俗画等。至康乾年间，张贴年画的风俗已经流行于民间。当时的年画生产基地以天津杨柳青、苏州桃花坞、山东潍县杨家埠、河北武强、四川绵竹最负盛名，号称五大年画产地。在民间画工绘制出的题材广博、色彩斑斓、风格多样的民间年画中，充分表现了对“八仙”的崇拜。

“八仙”是公认的吉神，因此成为传统年画作品的主要题材。王树村先生在《中国吉祥图集成》一书中，介绍了许多表现“八仙”的年画作品。苏州桃花坞王荣兴画店印制的《八仙献寿》使

<sup>①</sup> 鲁迅：《中国小说史略》，北京，人民文学出版社，2006年，第158页。

我们知道，作为吉神的八仙，怎样与另外一些同为吉神的神仙相组合。画上大书一个楷体“寿”字，“寿”字内填画（图1-68）。画的上首为王母骑在彩凤背上飞翔于天宫之间；下为南极仙翁手托仙桃，骑仙鹤，向王母献寿；再往下是天官与禄星，白鹤仙鹿分游其中；此后才是钟离权、韩湘子、吕洞宾、张果老、曹国舅、蓝采和、何仙姑、李铁拐八位神仙。另外还有东方朔盗桃、白猿偷桃等神话人物、动物杂缀其间。

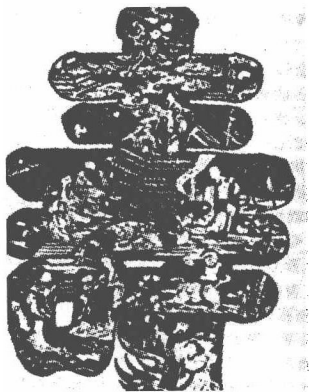


图1-68 八仙献寿

民间的木刻彩印八仙年画（图1-69、图1-70）<sup>①</sup>等作品中所表现的“八仙”形象，反映出百姓对于美好事物和幸福生活的渴望与追求。画里的八仙人物个个健硕丰腴，画面构图饱满，基本不留空白，即使天空与地面也被各种形象充实与填满。八位神仙大都面含笑意，蕴涵着生活富足之意。各种具有祥瑞喜庆含意的动物、植物（鹤、鹿，蟠桃、牡丹等）被一样样地添加在画面上，隐含有富贵吉祥之意。艺人们不怕这些蜂拥而至的吉祥物彼此无关，因为这种一再被强化的吉庆才是人们对新年的愿望。年画制作者把密集的形象用装饰手法协调而优美地组合在一起，突出了年画欢乐、祥瑞、红火、繁盛的特征，形成一种独具魅力的年画之美。这几幅作品多用红色，色彩鲜明热烈。颜料多用植

<sup>①</sup> 图片分别选自：叶兆信：《中国诸神图集》，台北南天书局，1993年，第11、10页。

物和矿物原料原色直接制成，很少用调和色。为了使这简单的几种原色具有丰富的表现力，民间艺人常常采取色彩相互交错的方式，把整幅画面色彩设计得明朗而鲜亮，简洁又丰富，使得每幅画面都具有很强的视觉冲击力。

以上通过对卷轴画、壁画和年画中八仙形象的分析，我们可以看出宗教故事的文学化、艺术化过程。宗教故事演变为文学艺术不仅限于道教，而且涉及佛教、儒教等各种不同类型的宗教。



图 1-69 八仙木刻年画（其一）



图 1-70 八仙木刻年画（其二）

中国的八仙故事始于道教，后来逐渐世俗化，最终成为民间美术经常表现的题材之一，而这些形式中的八仙形象均和元明时期道经中的八仙形象有着千丝万缕的联系。只是在元代以后，八仙形象的宗教权威性和教化性明显下降，却增加了娱乐性和世俗

性的特性，这也是元明间八仙画的重要区别。

此外，民间还广泛流传着关于八仙的各种形象，例如描写八仙的瓷器、雕刻、木板装饰、剪纸、风筝、刺绣、灯饰、纸牌、画册等。但限于篇幅，本书不能一一详述。

八仙的各种传说在唐宋以来特别是在明清时期的绘画作品中大量出现，焕发着别样的光彩。它清晰地表现出元明以后人们的精神世界，真切地展示了老百姓的心灵向往，也充分体现出了华夏民族鲜明的民族精神。同时，八仙信仰及八仙传说也给予元明清美术作品以取之不尽的创作资源和艺术营养，极大地丰富和发展了中国传统美术，使生活在日益紧张的现代社会中的人们，在观赏明清民间年画作品时，在心灵中能够重新体验一种对人生的超越情怀，能够更多地关注社会上美好的事物。

面对八仙美术作品，人们可以直观地看到自己心中的想象。一切对生活的欲求与向往，比如生活富足、家庭安乐、风调雨顺、庄稼丰收、仕途得意、生意兴隆、人际和睦、天下太平、老人长寿、小儿无疾、诸事吉顺、出行平安等等，都可以从这些美术作品中体现出来。可以说，在这些道经图像及传统八仙形象的美术作品中，蕴藏着鲜活的中国民间广角的社会与生活的影像，它们带给我们的是往而不复的值得人们长久珍视的精神情感。

## 第二章 道经中的修炼图像

德国哲学家卡西尔引用歌德的话说：“生活在理想的世界，也就是要把不可能的东西当作仿佛是可能的东西那样来处理——在他看来，人的生活世界之根本特征就在于，他总是生活在‘理想’的世界，总是向着‘可能性’行进，而不像动物那样只能被动地接受直接给予的‘事实’，从而永远不能超越‘现实性’的规定。”<sup>①</sup>从卡西尔引用歌德的话中可以看出，人是具有超越性的动物。这种超越最主要的特征应该是超越死亡。

一般的宗教认为，人的寿夭皆有天定，生死由命，富贵在天。道门中人却截然相反，提出“我命在我不在天”<sup>②</sup>，这就是道门中人修道积极的一面——即积极地通过修炼之法在身体这个实验场中完成一个惊天动地的创举——在精神和肉体上都超脱到彼岸，进入自然王国的天地，即超越死亡。李刚先生指出：超越性是道教生命哲学的一个显著特性。所谓“超越”，对道教来说，

---

① [德] 恩斯特·卡西尔著，甘阳译：《人论》，上海译文出版社，1985年，第4页。

② 《抱朴子内篇·黄白》，《道藏》，第28册，第233页。



就是超越生命的死亡，走向无限，到达永恒；就是超越天人对立，超越天对于人的生命的压迫，实现人的生命对于自然的主宰<sup>①</sup>。

道教所提出的超越死亡的方法与儒家和禅宗的方法有所不同。道教所提出的超越是通过一定的修炼方法，使得肉体本身能够连同灵魂、精神一道获得永恒与不朽。且这种超越是通过斋醮科仪、存思、内丹修炼等等活动，借助于神灵帮助实现的，从而征服死亡，乃至飞升仙界，化而为仙，永得长生。没有法师的存思所想，没有上界神灵的帮助，就没有道教对于“死亡的超越”。

道门中人往往借助种种身体修炼来强身健体、驱除疾病乃至益寿延年。他们的身体修炼大体包括存思、导引、服气、守一、房中、内丹以及道德修炼等许多方法。虽然道教的修炼有诸多方法，但在道经中表现较为丰富的是存思、内丹以及劝善图像。另外，存思、内丹、道德等修炼方法在道门中人的修炼过程中具有相对突出的特点。因此，本章就以存思修炼、内丹修炼、道德修炼作为分析的重点，第一部分结合存思图中《太上老君大存思图》，分析存思图像的艺术形式以及存思图像与长生久视之关系；第二部分结合《性命圭旨》中内丹修炼图像和《金液还丹印证图》等图像分析说明道教内丹修炼长生之法；第三部分由《太上感应篇》、《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》等图像分析道教劝善成仙的思想内涵。

---

<sup>①</sup> 参见李刚：《道教生命哲学的特性》，《江西社会科学》，2004年第9期，第59页。

## 第一节 道经中的存思图像

存思，又称存想、存神，即默想诸神形象。存指意念的存放，思指冥思其形。存想原是汉代流行的一种历藏内视的养生术，用于自身修炼。道教也以存想作为修炼的法术，并使之成为道教法术的大宗<sup>①</sup>。唐司马承祯《天隐子》曰：“存谓存我之神，思谓思我之身。”<sup>②</sup>就是说存思自己身上的神。道教认为神无所不在，无所不存，身内身外皆有神，如果能存思这些神，神就会安置其身，达到长生久视的目的。如《云笈七籤》卷四十三《存思》曰：“为学之基，以存思为首。存思之功，以五藏为盛。藏者，何也？藏也，潜神隐智，不炫耀也。智静神凝，除欲中静，如玉山内明，得斯时理，久视长生也。”<sup>③</sup>由上可知，存思是道门中人在修炼过程中主要采用的一种修炼方法。通过想象身中、身外之神，达到长生久视的目的。这里所说的存思图像，笔者认为，一种是道门中人在修炼过程中存思出来的图像，另外一种是为道门中人修炼存思时参考的图像。

道经中存思图像较多，具体如下：

东汉时期《太上正一盟威法箓》一卷，其中共有二十多幅玉女符等图像。另外，《太平经》中述及《西壁图》、《东壁图》、《乘

---

① 参见：张泽洪：《道教斋醮科仪中的存想》，载《中国道教》，1999年第4期，第21页。

② 《道藏》，第21册，第700页。

③ （宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（二），中华书局，2003年，第958页。

云驾龙图》等图像，可只见于文字，而无图像。图 2-1、图 2-2、图 2-3<sup>①</sup> 是王明所著《太平经合校》中近人根据《太平经》的文字记载描绘出的三幅存思形象图，可以作为原画的参考。



图 2-1 《太平经合校》中的《西壁图》(局部)

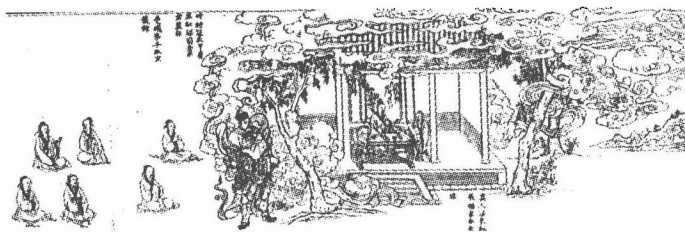


图 2-2 《太平经合校》中的《东壁图》(局部)



图 2-3 《太平经合校》中的《乘云驾龙图》

<sup>①</sup> 图片选自：王明：《太平经合校》，中华书局，1960年，卷尾图。

魏晋南北朝时期《上清曲素诀辞策》一卷画有符图以及《上清十天召龙策》的乘龙图十幅。《上清琼宫灵飞六甲图策》画有太玄玉女等六幅图像和玄览人鸟三经图<sup>①</sup>、《太上人鸟山真形图》各一幅。《洞玄灵宝五岳古本真形图》一卷<sup>②</sup>列举《五岳四山之真形图》九幅。东晋《洞神八帝妙精经》一卷<sup>③</sup>中有九皇图，分别为初天皇、初地皇、初人皇、中天皇、中地皇、中人皇、后天皇、后地皇、后人皇共九幅图像。《上清八道秘言图》一卷<sup>④</sup>画有存思神仙云气图像八幅。《太上玉晨郁仪结璘奔日月图》<sup>⑤</sup>一卷有存思想象的骑龙图、奔日月图等共六幅。《元始高上玉检大策》<sup>⑥</sup>中有众多符图和无上洞清混沌自然左灵飞仙图像一幅<sup>⑦</sup>。《玉清上宫科太真文》一卷有十八位天帝图像。《太上老君大存思图注诀》<sup>⑧</sup>中共有十幅存思修炼图像。六朝《上清大洞真经》六卷<sup>⑨</sup>中共有四十九幅存思众神的图像。

在隋唐时期，《上清太一帝君太丹隐书解胞十二结节图诀》<sup>⑩</sup>中画有存思修炼图二十幅。《上清洞天三五金刚玄策仪经》中画有存思之符策、金甲朱衣绿带的武士一人。《玉清上宫科太真文》共有存思诸神十八幅图；《道藏》第十一册《上清侍帝晨桐柏真人真图赞》一卷画有桐柏真人王子晋得道连环画十一幅及图解和赞词。

① 《道藏》，第6册，第696页。

② 同上，第735页。

③ 《道藏》，第11册，第385页。

④ 《道藏》，第6册，第681页。

⑤ 同上，第321页。

⑥ 《道藏提要》，第123页。

⑦ 《道藏》，第3册，第282页。

⑧ 《道藏》，第18册，第719页。

⑨ 任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年，第8页。

⑩ 《道藏》，第34册，第99页。



图 2-4 龙形符图

宋元时期,《道藏》第三册《三才定位图》中共有存思图像六幅。金《上清太玄九阳图》有《太玄混沌之图》、《未见之图》、《太玄制魄之图》、《太玄炼魂之图》、《太玄动静之图》、《太玄有无之图》、《太玄升降之图》、《太玄三要之图》、《太玄六合之图》、《太玄九阳之图》、《太玄九阳修真之图》等共十九幅修炼存思图像。《上乘修真三要》有十二幅图像描绘较好,为类似于连环画性质的修炼存思图像,如《混沌之图》、《乾坤体用之图》等。在《无上玄元三天玉堂大法》卷三、卷二十一中有九幅存想日月或乘风御龙升天以及龙形符图等图像(图2-4)<sup>①</sup>;《无上三天玉堂正宗高奔内景玉书》有乘风乘龙图(图2-5<sup>②</sup>、图2-6<sup>③</sup>)。《太上玄天真武无上将军箓》一卷<sup>④</sup>有玄天真武将军箓图一幅。明初《高上大洞文昌司禄紫阳宝箓》三卷<sup>⑤</sup>有人物符图及图像共记约十七幅;另外还有《文昌应梦八图品》,内有玉猫应、白马应、白鹿应、大鬼应、法斩五虎应、黄牛应、黑犬应、怒击三人应等八幅人物和动物混合的图像。明初《太上北极伏魔神咒杀鬼

① 图片选自:《道藏》,第4册,第97页。

② 同上,第124页。

③ 同上,第127页。

④ 《道藏》,第28册,第500页。

⑤ 同上,第503页。

策》一卷<sup>①</sup>有北帝逐鬼魔符两幅图像。《群仙集》<sup>②</sup>中有《三清三境天尊》、全真教众仙等图像以及修炼图像共一百二十幅。《三教源流搜神大全》中画有《释迦牟尼图》、《老君图》、《三清图》、玉皇、西王母等神仙共一百二十六位。《上清洞真九宫紫房图》<sup>③</sup>附有上清丹天南斗九种玉女像，另有人形如真人锦衣赤星等共两幅存思图像。《上方大洞真元阴阳陟降图书后解》<sup>④</sup>有修仙炼真之图一幅、臣朝金阙之图一幅。《道藏》卷首都有整幅朝拜元始天尊的图像。上述这些图像都充满了道门中人浪漫主义的想象色彩。修炼者观看这些图像，想象自己也如同仙人一样，或乘龙飞升，或飞奔上升在日月之处，或骑鹤遨游在太空之中。这样，杂乱的意识就会被抑制，从而进入“道”的境界。



图 2-5 存想的乘凤图



图 2-6 存想的乘龙图

① 《道藏》，第 28 册，第 523 页。

② 《藏外道书》，第 18 册，巴蜀书社，第 209 页。

③ 《道藏》，第 4 册，第 128 页。

④ 《道藏》，第 6 册，第 712 页。

通过“存思”修炼活动，道门中人得以疗疾、健身，并希望长生不死。在这一目的实现过程中，“神灵”、“身神”起了很重要的作用。如若没有“神灵”、“身神”的帮助，“存思”就很难实现。换言之，道门中人的“存思”活动就是一个与神灵、身神成功交流、沟通的过程。道士在修炼中借助于“存思”活动，使得神灵、身神降临到人身并护卫人身，或者解救人身所遭遇的种种苦难、困厄，从而使人摆脱疾病，获得健康乃至长生。

### 一 《太上老君大存思图》图像简介

《太上老君大存思图》<sup>①</sup>中有十幅存思修炼图像。著书者和作画者不详。原本一卷，分十八篇，现存后十篇。底本出于《正统道藏》洞神部方法类。此《存思图》中的图像，应为南北朝时期就有，现存的图像应是明代根据当时的图像刻出的。《太上老君大存思图》中保存的存思图像有：存五藏五岳五星五帝金映五色圆光图像；坐朝存思图像；卧朝存思图像；朝出户存玉女图像；夕出户存少女图像；行道时存云气兵马图像、存三色三魂魄图像；初登高座先存礼三尊；登高座存侍卫图像；万遍竟云驾至图像等十幅。《太上老君大存思图》是早期道教典籍中典型的存思百神的图像。

<sup>①</sup> 《道藏》，第18册，第719页。

## 二 由《太上老君大存思图》图像看道教 存思的对象及方法

《太上老君大存思图》有十幅存思修炼图像。其中《卧朝存思图》(图2-7)<sup>①</sup>曰:“卧之为法,勿正仰如尸,当侧傍检体。莫恣纵四肢,不可高枕,三寸许耳。香药为枕,无用恶木,泠冽秽臭,冲犯泥丸,虽行途,权假恒宜防之,卧起咒,愿善念,在心存朝礼。”图中修炼者身穿道袍,右边侧卧似进入朝拜老君的行列之中。



图2-7 卧朝存思图

另外,道藏中出现有众多的玉女形象,这些玉女形象正如《存思图注》中所说是自然妙气应感而成,形质明净玉洁。

玉女者,是自然妙气应感而成,形质明净,清皎如玉,隐而有润,显又无邪。学者存真,阶渐升进,进退在形,出入在道,道气微妙,纤毫必应。应引以次,从卑至尊。故

<sup>①</sup> 图片选自:《道藏》,第18册,第719页。



曰：日则玉女守官，夕夜则少女通事，济度危难，登道果也<sup>①</sup>。

在《太上老君大存思图》中还有一幅《朝出户存玉女》（图2-8）<sup>②</sup>。在这幅图中我们可以看到，玉女颌首垂肩，双手执礼，立于存思之人面前。

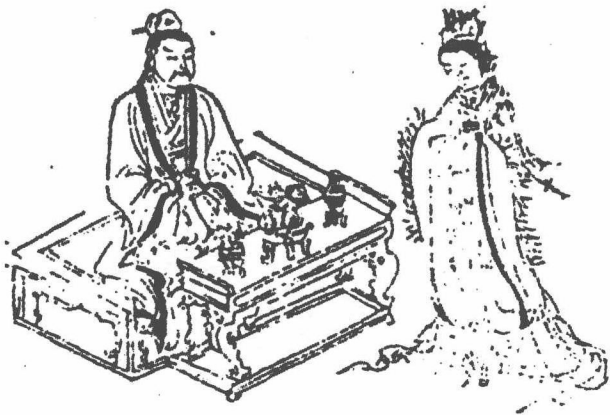


图2-8 朝出户存玉女

在道门中人存思修炼过程中，玉女形象一般要贯穿始终<sup>③</sup>。这一点我们从高道的“存思”内容中可以看得很清楚，道经云：

紫书诀言：凡修上真之道，常以九月九日、七月七日、三月三日，此日是九天真女合庆玉宫、游宴霄庭、敷陈纳灵之日。至其日，五香沐浴清斋，隐处别室，不交人事。夜半

① 《道藏》，第18册，第719页。

② 图片选自：《道藏》，第18册，第719页。

③ 《道藏》，第18册，第719页。

露出，烧香北向，仰思九天真女讳字，身長七寸七分，著七色耀玄罗褂、明光九色紫锦飞裙，头戴玄黄七称进贤之冠，居上上紫琼官玉景台七映府金光乡无为里中。时乘紫霞飞盖绿辇丹举，从上官玉女三十六人，手把神芝五色华幡，御飞凤白鸾，游于九玄之上，青天之崖。思毕，心拜真女四拜，叩齿二十四通。仰祝曰：‘天真回庆，游宴紫天。敷陈纳灵，合运无间。上御玉官，下眄兆臣。八会开张，九愿同缠。思微立感，上窥神真。流精陶注，玉华降身。万庆无量，长种福田。’毕，仰引气二十四咽止。如此，真女感悦，神妃含欢。上列玉帝，奉兆玉名，记书东华，参篇玉清也。修之九年，面发金容，体映玉光，神妃交接，身对灵真，克乘飞盖，游宴紫庭。此法高妙，世所不行。有存思玉女金名，书字紫简，得见秘文，骨挺应仙。宝而密修，计日成仙。轻泄非真，罚以神兵，长役幽泉，七祖受累，万劫不原<sup>①</sup>。

由以上高道“存想”内容可以看出，其所存思的神仙极为丰富而细腻，从神真之身材、服饰到神真之生活场面，无所不包，其中自然不乏众多玉女的形象。高道认为，“存思”九年，可令“面发金容”、“体映玉光”、“骨挺应仙”。这是通过“存思”身外之神——“九天真女”，祈愿“九天真女”的降临，来救护人身，达到长生久视、延年益寿之目的。道教经典中出现有众多玉女形象。其中《上清琼宫灵飞六甲箓》中的玉女形象体态婀娜多姿（图2—9、图2—10）<sup>②</sup>，而且，玉女身着服饰均有一定的规定。

<sup>①</sup> （宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（二），中华书局，2003年版，第1004页

<sup>②</sup> 图片选自：《道藏》第34册，第168页。



图 2-9 《上清琼宫灵飞六甲箓》  
中的《玉女图》(其一)



图 2-10 《上清琼宫灵飞六甲箓》  
中的《玉女图》(其二)

除玉女外，道门中人还要通过“存思”身神，来祈求身内之诸神帮助解除身体之困厄、苦难。《存元成皇老法》云：

以月二日三日夜半，安卧闭目，存思太极中皇帝君，次思左有元成老子，衣青衣，冠九华曜冠，左手持青芝，右手持青幡；次存右有太和君黄成老子，衣白衣，冠五华白冠，左手持金液浆，右手持白幡，并在太极之中。有九名：一曰太清，二曰太极，三曰太微，四曰紫房，五曰玄台，六曰帝堂，七曰天府，八曰黄官，九曰玉京玄都。要而言之，从人

顶上直下一寸为太极官，太极官方一寸耳，在六合官之上。六合，太一之神居焉。从两眉间却入一寸为明堂，却入二寸为洞房，却入三寸为丹田。其明堂之北，洞房之南，两眉间之上一寸为六合官，官方一寸。存三真毕，又存我魂一人如我之状，上入太极官。二老因授青芝金液浆见与，以次存食芝而饮浆。青芝似莲华，浆似美酒耳。饮食都毕已，乃再拜帝君之前而言曰：‘今日清吉，帝君在庭，赐以神芝，金液玉浆，二老度籍，太一奉章，长生久视，寿命未央。’又存帝君答曰：‘幸哉奉时，月二日三日复来。’毕，因以取服，名受帝之药。存思太极之时，皆当从两眉间入焉。两眉间为泥丸之玉门，名曰守寸黄阙紫房矣<sup>①</sup>。

“存思”在道门高道的修炼活动中有其具体的方法、步骤，通常他们所进行的“存思”活动是沿着一定的方向呈单向度、线形发展的。我们说，道教“存思”的修炼方法以及神仙信仰作为“存思”得以进行的理论基础，决定着“存思”的线形想象模式。《天隐子·存想》谓：“存谓存我之神，想谓想我之身”<sup>②</sup>。又《道枢·坐忘篇》也说：“存想者何也？存者何也，存者，存我之神也，想者，想我之身也。”<sup>③</sup>“存我之神”、“想我之身”明确了这一想象活动是指向“我之神”、“我之身”的，从以下《行道时存云气兵马》等图像中我们可以看出“存思”活动有着一定的方向性。

①（宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（一），中华书局，2003年，第974—975页。

②《道藏》，第21册，第700页

③《道藏》，第20册，第616页

在《行道时存云气兵马》(图2-11)<sup>①</sup>中,我们可以清楚地看到,“存思”是沿着线形路线进行的。经中说:

清旦先思青云之气布满斋堂,中青龙、狮子备守前后。次思青气从肺肝中出,知云之升青龙狮子在青气中,往覆弟子家合宅大小之身,仙童、玉女、天仙、地仙、飞仙、日月星宿、五帝兵马,九亿万骑监斋直事三界官属罗列左右耳。正中思赤云之气布满斋堂,朱雀凤凰悲鸣左右;次思赤气从肺心中出,如云之升,凤凰朱雀在赤气中,往覆弟子合家大小之身,仙童玉女、天仙、地仙、飞仙、日月星宿,五帝兵马,九亿万骑监斋直事三界官属罗列左右<sup>②</sup>……

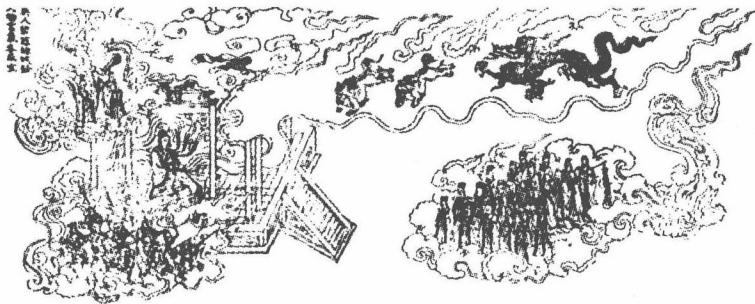


图2-11 行道时存云气兵马

图中描绘出了道人在存想修炼过程中所存想的太上老君及四神、众神、众仙真人的壮大的天宫场景,还在图像旁注出了真人所穿服饰的色彩搭配等规定的内容。

<sup>①</sup> 图片选自:《道藏》,第18册,第720页。

<sup>②</sup> 《道藏》,第18册,第721页。

《初登高座先存礼三尊》(图 2-12)<sup>①</sup>。经中说:

讲义及读经先静,竟登起,向太上座三过上香,却后数尺,礼三尊三拜,又仍存经师、籍师、度师各礼一拜,合六拜,乃登高座,其形如左。三尊者,道尊,经尊,真人尊,三一之尊,通乎人身,欲与三尊同者,清斋精思,礼拜存之,日一过如此。初下礼六拜,后重上不须礼下,则二拜,扣转愿念如法,赢者心拜也。

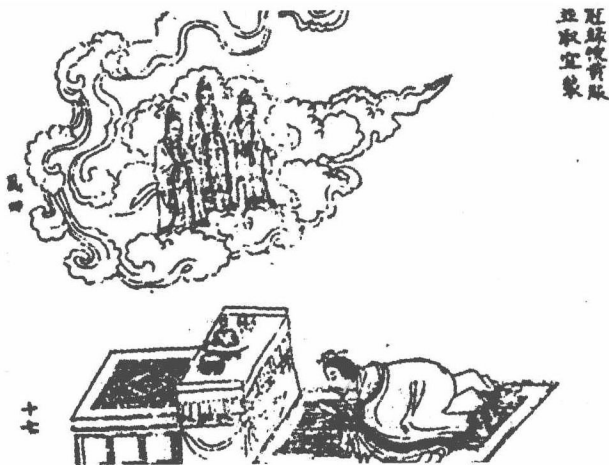


图 2-12 初登高座先存礼三尊

图中存思之人在右下角,身穿道袍,极其虔诚地跪拜在三尊面前的毯子上,左边的空中为了表示出远在高空之上的三尊形象,因此把他们置于团云的环绕之中。

<sup>①</sup> 图片选自:《道藏》,第18册,第721页。

再如《登高座存侍卫》(图2-13)<sup>①</sup>。经中记载:

登高座,安坐敛简当心,鸣鼓三十六通,咽液三十六过。临目见左青龙、右白虎、前朱雀,后玄武。足下八卦,三十六狮子伏前,头巾七星五藏生五气,罗文覆身上,三一侍经,各千乘万骑,仙童、玉女卫之,其形如左<sup>②</sup>。



图2-13 登高座存侍卫

此图根据一定的线路,按照神仙等级,对天宫众仙的形象加以描绘。右边是圆形的螺旋状云纹,中间环绕众侍卫和仙人,由于图像限制,一些人物形象被团云遮住,从而用有限的仙人形象,表现出了众仙繁多的特征;左边是老君端坐,身后显出火状图形,并在左侧侍立两名窈窕玉女;中间是青龙、白虎、朱雀、玄武以及三十六狮子伏在老君面前。整幅画面按照线形线路,淋漓尽致地表现了道人在存思过程中内心所想见的天国情貌。

① 图片选自:《道藏》,第18册,第722页。

② 《道藏》,第18册,723页。

最后一幅图像是《万遍竟云驾至》(图2-14)<sup>①</sup>。经曰:

能读五千文万遍,太上云龙下迎,万遍毕未去者,一月三读之,须云驾至便升仙,其形如左。修行万遍之道又存五云之星,转经之后,夜半至,生气之时,饱服五牙之气,坐向月建之方,叩齿九通,咽液三十六过。临目存五星辰在头上,岁星在左肘,太白在右肘,荧惑在两膝间,镇心在心中,久久乃止。行坐出入,常思不忘,千灾自然绝,万祸不能干。后当身上出水,身下出火,智慧六通,奄见五老。五老是五星之精,见之则变化,自在同升乎天也<sup>②</sup>。

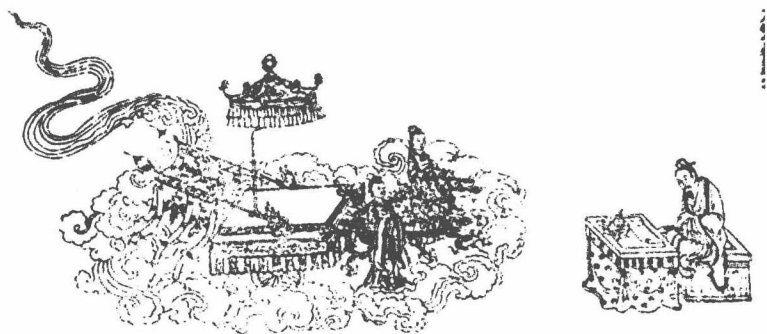


图2-14 万遍竟云驾至

图像中右下方是存思之人,身穿道袍,面容清瘦;左上方是团云之上两仙女侍立在龙辇旁,龙辇上空无一人,其意谓等待着存思修炼成仙之人。画面表现了按照一定的修炼程序依次存想、潜心修行定能长生成仙的内涵,满足了道人们孜孜以求长生成仙

① 图片选自:《道藏》,第18册,第722页。

② 《道藏》,第18册,723页。



的愿望。

这一特点从杜光庭《太上黄箓斋仪》卷一中我们也可清楚看出：

法师瞑目，存见太上三尊，乘空下降，左右龙虎，千乘万骑，三界尊灵，群真侍卫，罗列在座，乃为弟子奏陈斋意。次思经师侍太上之右，心拜三过，愿师得仙道，我身升度。次思籍师，次思度师，愿念如初夜法。次思青云之气，匝满斋堂，青龙狮子，备守前后，仙童玉女，天仙、地仙、飞仙，日月星宿，五帝兵马，九亿万骑，监斋直事，三界官属，罗列左右。次思青炁从肺肝中出，如云直升，青龙狮子在青炁中，天仙、地仙、飞仙，五方五帝兵马，匝覆斋主家大小之身。又思五脏五岳，如初夜法<sup>①</sup>。

又如《云笈七籤》卷四十三记载：

入室东向，叩齿三十二通，先瞑目思素灵官清微府中青气赤气相沓，郁郁来下。入兆身中泥丸上官，便咽九气。次思，兰台府中赤黄二气相沓，如先来下，入兆身绛官中，便咽九气。次思皇堂府中白黑二气相沓，如先来下，入兆身脐下丹田官中，便咽九气。……思洞天毕。转向南，思洞地洞真，大荧惑星，大洞元生太灵机皇君，景化以通明四洞九元之府，以授我身。次思洞地生官、衣服讳字如上法，并从素灵官兰台府下，入兆身绛官中……思洞地毕。转向北，次思洞渊洞玄太白子留，金城耀耀，元精元导，太仙君讳，浩田

<sup>①</sup> 《道藏》，第9册，第181页。

以启明通天宝符，以授兆身。次思<sup>①</sup>……

由上述可看出，“存思”有着严格有序的步骤与路线，道门中人是沿着“存见→次思→次思→又思”的线形有序途径，不断想象着天界神真或身神的降临，以解除人生之困厄，达到寿比南山的最终目的。仙界的神仙兵将、玉女仙童能解除人生所遭遇的种种困厄。在这些充满浪漫主义色彩的存思图像作品中，充满了道教的神仙鬼怪思想意蕴以及人们对长生的向往。

### 三 存思图像中所反映的道教生死观

人们对于生命的渴望由来已久。徐复观先生指出：“人类对宗教要求的主要内容之一，是要弥补现实中许多无可弥补的缺憾。进一步是出自想超越于自己有限的生命之上，以得到生命的永恒。”<sup>②</sup> 道门内的有为之士抱着“我命在我不在天”<sup>③</sup>、“我命在我，长生自致”<sup>④</sup> 的乐观信念，想通过主体的自我存思修炼，以提高生命存在的质量和数量，进而达到生命的永恒。生与死的问题，是任何一种宗教都必须解答的问题。一切宗教所以能够成为人们的信仰，被成千上万的信仰者如痴如醉地遵奉，原因固然很多，但主要原因之一就是，无论哪一种宗教思想都包含了对人类最深沉的、也是最原始的心理隐患——死亡的最终解决的允诺。

---

① (宋)张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》(一)，中华书局，2003年，第949—950页。

② 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2001年，第66—67页。

③ 《抱朴子内篇·黄白》，《道藏》，第28册，第233页。

④ 《墉城集仙录序》卷九三二，《全唐文》，第十册，中华书局，第9705页。

荣格把这种由深层欲望、情感与表象互渗后所建立起来的意象称为“原型意象”，这些意象中潜藏着人类“最深、最古老和最普遍的思想”。当它呈现在道教图像中的时候，就会震撼着人类心灵，使得人们心底久已潜抑的忧虑、焦灼、企望、愉悦如物理学上的“共振效应”一样，再次受到触动而苏醒，从而使人感到格外激动。正如荣格在《个体无意识与超个体或集体无意识》一书中所说，这时候，人的脑海中出现的不是别人的记忆，而是全民族、全人类从原始时代到文明时代一直在心中呼唤的巨大声音在人们心中回荡<sup>①</sup>。即是人类想超越于自己有限的生命之上的对永恒生命的渴望。

而道士在存思修炼中所臆想的这些神、鬼、法术所组成的意象结构，给了人们以生命的希盼。那永恒、自由、快乐的神仙境界格外令人神往，令人追怀。没有道教修炼，人就和自由自在以及生命永恒的神界无缘，也摆脱不了最终走向死亡的命运。道门中人认为只有经过道教修炼，才能谋得生存，摆脱厄运，进而达到理想境界。

在道经中，仙境之所以被描绘得如此美好，是为了映衬神仙们逍遥悠闲、愉悦欢欣的生活；神仙之所以能过着逍遥闲适的生活，是因为他们超越了生命，与天地同存；把鬼魅精怪描绘得狰狞可怖，是为了嘱咐凡人躲避它们的蛊惑；人们之所以要躲避鬼怪，是因为它们能使人的生命终止。那么，为何要使道教在人、神、鬼这个三角结构中占据中心位置呢？这是因为道教能使人寻觅到一条通往神界的道路，使人长生不死。因此，生与死才是荣

---

<sup>①</sup> 参见：葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社，1987年，第388页。

格所说的原型意象，即“沉睡着的人类共同的原始意象”。

而道教正是抓住了“孰不畏死而乐生”这个要害，才希望通过自我修炼达到拯救自己和这个世界的目的。那永恒、逍遥的神仙世界是格外令人神往的。神仙境界成了他们所绘的图像中象征超越生命的意象，这意象中凝聚了对“生”的希望，对“生”的憧憬。因为在强大的命运面前，人类太过卑微，渺小到不得不靠道教那存思所想的虚幻的许诺来自我宽慰。人们在向往着象征永恒的神仙世界时，常常会不自觉地把道教服食药物、道士修炼存思等修炼功法当作通往长生之路的桥梁。

道门中人通过并利用神仙传记等古籍所记录的神奇怪异的故事激发他们的想象力，并画出了绚丽斑斓的道经存思图像，以此来表达他们心中的情感与思考。以笔者所见，道经存思图像提供给中国道教图像之种种意象的一个共同特点就是“追求精神和肉体都能获得自由”的境界。在人类现实世界中似乎有一张无处不在、笼罩在每个人身上的无形大网，人们只有在想象中的虚幻世界里，才能获得“绝对的自由”。在这里，时间凝结了，人人都是永恒的存在，长生不死，能“三见沧海变桑田”；现实世界中所缺少自由，在虚幻世界里却无比的丰富。因此，只有追求自由的情欲，乘上想象的翅膀，飞升到虚幻的世界，才能突破现实世界那张大网，心中的企求、欲望、情感才能得到满足，道教的意象与存思想象恰好在这点上发生了契合。道教在想象中创造了神灵鬼怪的意象，而存思图像又正好借用这些意象来编织那些梦。尤其是当人们在意识上超脱了那些世俗的杂念与庸俗的欲望，而将这种梦幻般的想象境界作为一种理想，用具有超凡想象的图像表达出来的时候，它就成了美的图画。因此我们可以看

到，从魏晋到隋唐以后，涌现出了许许多多关于神仙精怪的道释画作品。在中国古代传统绘画中，那些瑰丽、神奇、充满想象力的壁画、神仙画、版画等画种中，总会有道教存思修炼所提供的  
神仙意象在那里熠熠生辉。

道教存思不仅给中国传统绘画提供了丰富的意象，还刺激了人们的想象力。《仙苑编珠》中记载：“庄伯微者，少好道，常以日入时，正西北坐，闭目存见昆仑山，积二十一年，服食学道，存之不已，又十年，乃见昆仑。仙人授金液方得道也。”<sup>①</sup>在这种执迷状态中，人们常常会陷入幻觉，眼前仿佛有幻影出现。这些幻影并不是杂乱无序的，而是受某种心理与潜在的欲望支配的，人们尽管不能有意识地去把握它、指挥它，但它始终表现着人们意识深层所蓄积的动机和欲念。一个天天幻想成仙、盼见仙人的人，在二十一年的苦苦想象下，这种幻觉当然会出现。因此，“存想思神”成了道教的法门之一。

如：《元始无量度人上品经法卷五》载：“诵经毕，叩齿三十六通，心拜十方，瞑目默念咒曰：‘谨诵金书玉经十转，天神下降，役使六丁七祖飞升，我腾上清……上朝太虚，延年长存，刻名玉书。’”<sup>②</sup>在《云笈七籤》存思诀中载：

天师《烧香》仪曰：“入靖烧香常存左青龙、右白虎、前朱雀、后玄武。”陆先生《思神诀》曰：“常存炉中有五色烟也。”玄都入治律曰：“呈章朝真，存五方气。现功曹、使者、吏兵左右分位，森然如相临，对待左右前后。”天师

① 《道藏》，第11册，第34页。

② 《道藏》，第2册，第517页。

《墨教篇》曰：“入靖烧香，皆日想若见形仪，不可以空静寥然，无音声趋拜而退也。”<sup>①</sup>

“人能常清静其心，则道自来居，则神明存身，则生不忘也。”<sup>②</sup> “人能存生守道则长生不亡也。”<sup>③</sup> 在存思想象中可以想象斋醮肃立时，有无数仙人降临，一派仙乐嘹亮；同时，道教告诉人们，这种“存想思神”一定要虔诚、要当真。

这就是道教的存思想象。道教的斋醮仪式、步虚缭绕、奇异幻术、仪仗壁画及服食药物，则是刺激这种想象力的因素。这些因素总使人心醉神迷，如入幻境之中，特别是在斋醮仪式中，宫观四周的壁画、仪式和演奏的音乐，更让人恍如离开人间。而后世的道观中，壁画更是琳琅满目、奇诡多变，如上一章节中所论述到的宋代武宗元的《朝元仙杖图》（图1—8），又如南宋梁楷所画的神仙画（图2—15）<sup>④</sup> 是保存下来的最具有道教神仙谱系



图2—15 南宋梁楷所画的神仙画

① 《道藏》，第22册，第321页。

② 《道藏》，第11册，第397页。

③ 《道藏》，第11册，第397页。

④ 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 178.

特征的南宋时期（1127—1279）的道教绘画，是梁楷早期较为精细的白描作品。这幅画描绘的是想象中的道教各级神仙去拜见道教最高尊神的情景。画面两边是和画面中心有关联的较小的风景画以及从阴间释放出来的鬼魂，充分表现出了神仙谱系中天界、地狱及阳间的生动场景。它是一幅生动、优美的道教存思神话图。其神姿、仙态神情各异，让人眼花缭乱。当道门中人在凝神存想之时，看着这样的神仙画卷，脑海中怎能不浮想出种种奇异的幻象呢？

如果置身于这些存思图像所构成的虚幻氛围之中，那么“存想思神”就容易了。看到神仙图像，人们也似乎随之进入了神奇的幻境，自会想到昆仑、方丈、蓬莱、瀛洲，想到玉皇、王母、老君、神将、玉女、金童、鬼怪，想到自己也上天入地，腾云驾雾，入了神仙流了吧！正因为如此，当人们置身于这种神秘莫测的壁画图像氛围之中时，就一定会“存想思神”，从而进入绚丽的想象中去。

通过前文的分析可以看出，道门中人通过存思修炼来达到对于死亡的征服与超越，而这种过程是借助于神灵的降临、帮助才得以完成的。而神灵的降临是通过道门中人的“存思”活动得以实现的，没有道门中人的“存思”活动，就不会有神仙的降临，也不会有神灵对于亡魂的救赎，不会有对于死亡的征服与超越。张泽洪先生谈到“存思”时指出：“存想作为内在的意念行为，广泛运用于道教法术的各个方面，在斋醮活动中更离不开存想。法师通过存想，可使心诚意专，遥想出一派天界意境，化凡尘为神界，化己身为神灵本体。法师以存想之法沟通神人，具有不可思议之神力。道教认为，斋醮不懂存思，无法沟通人神世界，斋

醮的目的就不能达到，斋醮也就失去了意义。在各种斋醮科仪中，存思都是主坛法师与神灵沟通的主要手段。在醮仪的许多环节，法师都要运用存想。”<sup>①</sup> 学者刘仲宇先生亦说：“存想在各种斋醮科仪中不仅是不可或缺的内容，而且是造成种种灵境的手段，是奏章达天庭的通道，也是神将收妖邪的威力所在……存想作为内秘的思维方法，实质上是道教徒内心的宗教体验。举凡神仙的真切、崇高、威严等等，以及自己与神仙世界的统一，在存想中都得到完整的体验。在道门中人看来，他们真实地想象神灵世界是真实的世界，从而信仰的对象是真实的对象，自己与所召唤、所皈依的尊神仙圣的交往乃是修道有道的表现。作为法师，经常要设想自己处于一种人神合一的境界……存思本身是形象的，它所构筑的神仙世界，是仙灵往来的神秘境地。借助了它，道士才能直接面对这一凡人无法感知的仙境；借助了它，行法者才具有降妖捉怪，腾天倒地的法力……”<sup>②</sup> 两位学者都强调了“存思”在斋醮等等实践活动中的重要意义。可以说，正是通过“存思”活动，才有天界神灵降临并对亡灵幽魂进行救赎与超度，从而实现对于死亡的征服与超越。

在今天看来，利用存思等修炼形式作为一些技术手段来征服死亡、超越死亡固然荒谬，它只能是在人们荒诞无稽的臆造想象中得以实现的。但是，道门中人的种种存思之法让人们看到生的希望，并通过让肉体的生命穿越死亡而获得永恒不朽的想象，体现出他们对于永恒生命的强烈渴望与深深眷恋。“孰谓姑射远，

① 张泽洪：《道教斋醮符咒仪式》，巴蜀书社，1999年，第121页。

② 刘仲宇：《道教法术》，上海文化出版社，2002年，第239、241、245页。



神人可同嬉。结驾从之游，飘飘出天垂。”<sup>①</sup> 道教的“存想思神”不仅在道教修炼斋醮活动中成了道门中人超越死亡的重要方式，同时给中国传统绘画艺术也带来了超越时空的丰富的想象力。道教的神仙、仙境、鬼魅、精怪与法术又给绘画提供了神奇绚丽的意象，使得中国传统绘画形式中出现了不少堪与楚辞比美的富有浪漫色彩的壁画、版画、水陆道场画、山水画、文人画等<sup>②</sup>。八仙过海、麻姑献寿、王母蟠桃会、吕洞宾飞剑斩黄龙……那一幅幅画卷不仅让人有飘然出尘之感，有时还让人头晕目眩，恍如到了另一个世界。

#### 四 存思图像——想象力的世界

由上述道经存思图像可看出，中国传统存思神仙图像富于浪漫主义色彩与绮丽的想象。而存思图像中富于浪漫色彩与绮丽想象的一派，可追溯到《庄子》与《楚辞》。顾颉刚先生在《庄子与楚辞中昆仑和蓬莱两个神话系统的融合》中正确地描述了昆仑神话与蓬莱神话在楚地的碰撞，这种碰撞的结果是产生了以《庄子》与《楚辞》为代表的富于想象力的文学。在《山海经》、《庄子》、《楚辞》中出现了众多的神话传说，这与南方楚地多山多水、多奇禽异兽有关。“楚信巫鬼，重淫祠”，事必问卜，日月星辰、山川鬼神都受到极隆重的祭祀，由此刺激了人们的丰富想象力。而这些想象充满了五光十色、变幻莫测的神话意蕴，正是文

① 《全唐诗·游仙二十四首》，第24册，第853卷，中华书局，第9642页。

② 参见：葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社，1987年，第388—416页。

学艺术所不可缺少的。正如席勒在《希腊诸神》中所说：“对诗人来说，神话不是空洞的寓言，而是一种活生生的力量。在这种时代一切都充满着神灵，每一座山都是一个山神的居所，而每一棵树就是一个树精的家。”<sup>①</sup> 这种思想正与我国古代昆仑神话与蓬莱神话的思想不谋而合。

葛兆光先生在《道教与中国文化》一书中分析：从巫覡到道教都有一些讲神怪的书，如《白泽图》、《九鼎记》、《老君玉策记》、《五岳真形图》、《青灵经》以及《列仙传》、《神仙传》、《真诰》等。这些书或讲神仙，或记精怪（后世许多神仙、精怪的传说故事都来自这些书），但实际上乃是一些“巫术”。大概中国人很早就有一个观念，即精怪是会蛊惑人欺骗人的，但是，假如你识破了它们，它们也就没有招数了。所以《左传》宣公三年记载楚子问鼎时说：“铸鼎象物，百物而为之备，是民知神奸。故民入川泽山林，不逢不若，魑魅罔两，莫能逢之。”

很可能《山海经》就是巫覡根据这种观念画画的一个“旅行指南图”。这个观念源远流长，从巫覡、方士到道士都奉行这个观念去指引人们驱邪避怪。葛洪就说过，躲避鬼怪精灵的方法之一，就是“知天下鬼之名字及《白泽图》、《九鼎记》，则众鬼自却”<sup>②</sup>。《白泽图》据说就是一只“泽兽”向黄帝陈说各种精怪的记录，“凡万一千五百二十种，百泽言之，帝令以图写之，以示天下”<sup>③</sup>；《九鼎记》则可能就是“铸鼎象物，百物而为之备，使

---

① 参见：[德] 恩斯特·卡西尔著，甘阳译《人论》，上海译文出版社，1985年版，第195页。

② 《抱朴子内篇·登涉》，《道藏》，第28册，第239页。

③ （宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（五），中华书局，2003年，第2177页。

民知神奸”的传说敷衍而成的，由于传说大禹铸九鼎，所以也叫《夏鼎志》。道教把这一类巫术法术化，如葛洪称《五岳真形图》为道教最重要的秘籍，图中画有泰山、恒山、嵩山、衡山、华山，是依次介绍五岳鬼神的一部巫书。据说“上士入山，持三皇内文及五岳真形图，所在召山神，及按鬼录，召州社及山卿宅尉问之，则木石之怪，山川之精，不敢来试人”<sup>①</sup>，便可以“神安命延”，“五瘟不加”，“周流名山五岳”。当然这一类图像应是道门中人存想所致之结果。

这些道书还有一个作用便是“发明神道之不诬”。《列仙传》、《神仙传》及《真诰》中记载那么多神仙的事迹，无非就是要说明神仙的真实存在和他们生活的快乐，“使冥迹之奥昭然显著”，使人们都慕心向道而已。为了彰明神仙，驱避精怪，方士与道士们大量地搜集巫书，编造故事。据说，葛洪为了弘扬道教，曾考览了数以千计的“奇书”，他在《抱朴子内篇·序》中说：“考览奇书既不少矣，率多隐语，难可卒解，自非至精不能寻究，自非笃勤不能悉见也。”<sup>②</sup>他为了写《神仙传》，也曾“抄集古之仙者，见于仙经、服食方及百家之书”；而《太平经》中杂芜繁多的内容，据说也是从“大天之下，八十一域，万一千国，各自有文书，悉欲除恶致善，消灾害，今尽收录聚之”而来<sup>③</sup>。这样，他无意中就吸收了大量的巫觋的神话传说，使得自《山海经》、《楚辞》、《庄子》以来，一直到方士、谶纬家的神话鬼话，统统聚集到了道教的名下。从民间至陶弘景《真灵位业图》、《三才定

① 《抱朴子内篇·登涉》，《道藏》，第28册，第236页。

② 《抱朴子内篇·序》，《道藏》，第28册，第171页。

③ 《太平经钞》壬部，《道藏》，第24册，第374页。

位图》中的众多的神仙形象可以看出随着道教的发展以及其对庞大的存想神谱图像的构建，神鬼的队伍也越来越庞大，更加富有绚丽的神异色彩，为道教图像画提供了无数具有神奇魅力的意象。

道门中人在修炼过程中为了排除有害身心健康的过分情欲冲动，往往把自己的意识收拢，置于玄虚幽静的神仙境界之中。所以，道人们或者想象自身飞奔上升至日月之处，或者想象骑上仙鹤或青龙翱翔于太空之中，或者想象仙尊在天界腾云驾雾，或者想象玉女降临大地与之相会。他们通过种种意境来使自己的心神达到专一宁静的效果。这些想象由于不断地重复进行，在头脑中设计的境界便由模糊逐步趋于明朗，修道者自己把存思之图像加以描绘，日积月累，想象的图像也日益丰富起来。在这些存想的有关神仙与仙境的意象中，有高居于天中心之上的玉京山、“仰吸天气，俯饮地泉”为万神之神的元始天尊，有“天姿掩蔼，容颜绝世”的西王母，有“身長九尺，黄色鸟喙，足有八卦，以神龟为床”的老君，有比附二十八宿而炮制出来的二十八神将，有比附五方星斗而成的五斗星君，有早期道教创始人张陵、葛玄、许真人、魏夫人，也有先秦两汉传说中凡人肉身成仙的王子乔、壶公、东方朔以及道教后期被神化的关圣帝君、八仙、梓潼帝君、玉皇等等，简直数不胜数。众多神仙分布在天宫、三岛、十洲、十大洞天、三十六小洞天、七十二福地中，那里不仅山清水秀，长满了奇花异草，而且在洞天福地的“真仙灵官变化万端，尽无常形，亦有能分形为百身十丈者也”<sup>①</sup>。甚至身中所存思的也有各种神灵：“泥九天帝三一者，乃一身之灵宗，百神之命根，

<sup>①</sup> 《十洲记》，《道藏》，第11册，第54页。

津液之山源，魂精之玉室，泥丸者，体形之上神也。又云：两眉间却入，左有明童真君，右有明女真官，中有明镜神君，此三君共治明堂宫。”<sup>①</sup>



图 2-16 永乐宫三清殿西壁  
壁画《玉女图》

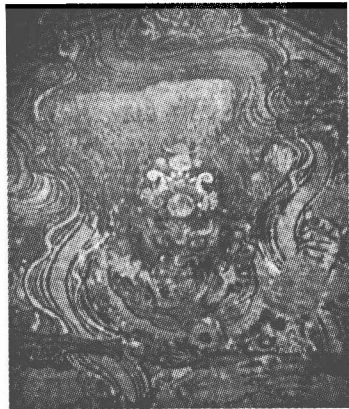


图 2-17 永乐宫三清殿西壁  
壁画《天猷元帅图》

这些住在仙境或身中的神仙或面如少女，如图 2-16<sup>②</sup> 壁画中的玉女，美貌非凡；或面如禽兽，狰狞怪异。我们看到山西芮城永乐宫三清殿的壁画上那二百八十六个神仙：青龙星君凛然庄严；白虎星君威武勇猛；三十二天帝风姿秀美，飘若游龙；众多玉女柳眉杏眼，矫若惊鸿；天蓬元帅青面獠牙，须发倒立，头上有头，眼似铜铃；黑杀将军面色宁静，若有所思，平和之中又透出肃杀之气；天猷元帅（图 2-17）<sup>③</sup> 血盆大口，手执斧钺；真

① 《三洞珠囊》卷三，《道藏》，第 25 册，第 313 页。

② 图片选自：金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社，2007 年，第 124—125 页。

③ 同上，第 136 页。

武大帝慈祥谦和，手持宝剑；八卦神君（图2-18）<sup>①</sup>则有的如人，有的如鬼，有的如牛，有的如虎……他们出入用云车，驭飞龙，腾云驾雾，上天入地，风姿绰约，仙鹿瑞鹤，紧相伴随，真是令人神往……这许许多多充满幻想的神奇图像，又会引起人们

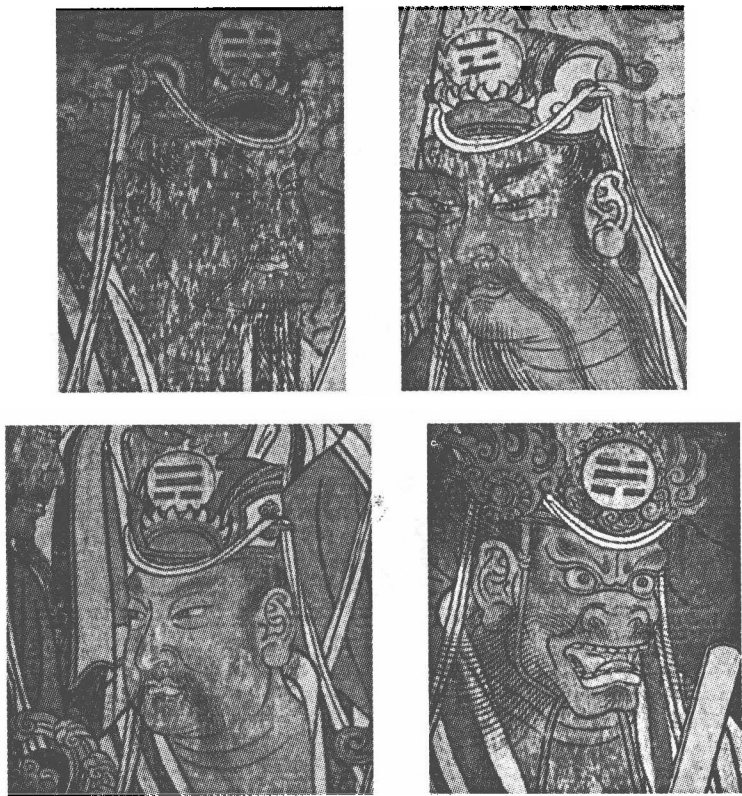


图2-18 八卦神图

<sup>①</sup> 图片选自：金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，天津人民美术出版社，2007年，第128—129页。

多少美丽的遐想<sup>①</sup>。道教所创建的奇异的想象世界诸如相貌清奇、神通广大的神仙，面目可憎的鬼魅，堆金错玉、奇花异木的仙境，构成了道教存思神仙图像的基础，也给中国传统绘画提供了光彩照人、经久不衰的意象。

道门中人存想修炼如此众多的神灵异兽，其根本目标是延长生命，其终极目的是飞升羽化，最终成为“长生不死”的神仙。而这种“以念制念”的法门也是导致道教图像不断丰富的重要因素。道教对于道经的神仙图像的影响也正在于它为后者提供了许许多多具有异常想象力的神奇瑰丽之意象，从而刺激了人们丰富多彩的想象力。

此外，道经中还出现了带有抽象符号意义的“灵图”。像《五称符上经》所言“二十四真图”均属此类。而备受道门崇尚的当推《人鸟山形图》（图2-19）<sup>②</sup>。《云笈七籤》中载：太上曰：“人鸟山之形质是天地人之生根，元气之所因，妙化之所用。圣真求其域，仙灵仰其神。敬而事之，存而念之，受而醮之……由九老仙都、九炁丈人图画山

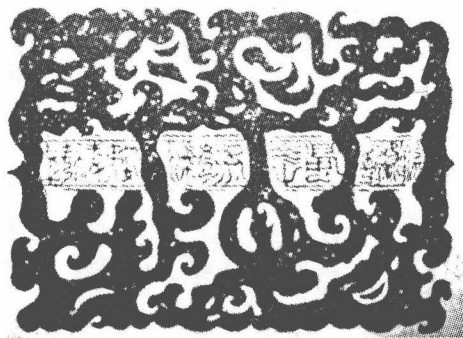


图2-19 人鸟山形图

根，元气之所因，妙化之所用。圣真求其域，仙灵仰其神。敬而事之，存而念之，受而醮之……由九老仙都、九炁丈人图画山

① 参阅：葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社，1987年，第377—384页。

② 图片选自：（宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（二），中华书局，2003年，第1837页。

形，佩之于肘，天帝写空中之书，以附人鸟之体，百年一出，以传真。道士有此山形及书文备者，便得仙度，游宴昆仑，能读此书万遍……天帝君即遣使云车羽盖来迎。”<sup>①</sup> 诸如此类的对图像的记载，是道人存想仙境的一种产物。按文中的描述，人鸟山的景观应是很具体的，有峰峦，有鸟兽，有殿堂。但是，真正画出来的却是如符篆一样的形状，整体上呈长方形，以粗笔曲线交叉而成，中间四小块纯属符篆笔法。道经释曰：“妙气之字即是山容。其表异相，其遮殊姿，皆是妙气化为成焉。”<sup>②</sup> 这里的“异”和“殊”充分体现了道教艺术中的抽象符号与事物本体间的巨大差别。它不是形态的写真，但却是“妙气”神水的流泻，故谓之“真形”<sup>③</sup>。

这里具有符号象征的道经符图是中国传统象征哲学的结晶，更是道门存思所产生的想象力实践的产物。通过道教的存思修持，道门中人不断丰富原有的神仙胜境，形成了多彩多姿的神仙传说，它们成为艺术家创作的源头活水。

## 第二节 道经中的内丹修炼成仙图像

道经中有关内丹修炼的经书较多，在内丹修炼经文中也出现了许多有关内丹修炼的图像，并且大多和存思图像同时出现。内

① (宋)张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》(四)，中华书局，2003年，第1837—1838页。

② 胡道静、陈莲笙、陈耀庭选辑：《道藏要籍选刊》，第1册，上海古籍出版社，1997年，第577页。

③ 詹石窗：《道教文化十五讲》，北京大学出版社，2004年，第354页。



丹图像由于仅是身体内部机能运行状况的一种表现，因此，在形象表现时具有较大的局限性，而且和存想图像有许多相近之处。

### 一 《金液还丹印证图》图像分析

据《道藏提要》所载，《金液还丹印证图》为洞真部灵图类。卷首有嘉定十一年（1218）南宋作者龙眉子的《自叙》。《自叙》称：“因述师旨，绘作图章，著《外法象》九章，所以尽造丹之微妙；著《内法象》九章，所以修养丹之详细……前《警悟》及后《还元》，共二十章。”又据朱越利先生在《道教分类解题》中考证：此经撰于南宋宁宗嘉定年间（约1212年）<sup>①</sup>，该书共二十章，章各一图，各系七律一首。林静后叙赞曰：“其采炼药物，养蛻胎仙，工夫次第，犹阶而升。”其制原本、乾坤、鼎器、药物、抽添、沐浴、抱元、朝元诸图，盖依内丹修炼之步骤，意在印证丹道，教人避免误入旁门。龙眉子乃张伯端紫阳派传人，其丹法实源于《悟真篇》<sup>②</sup>。

由上可知，《金液还丹印证图》（图2-20）<sup>③</sup>由南宋龙眉子作，其中共有二十幅内丹修炼图像，描绘了内丹从开始到结束的过程。这二十幅图还配有诗文以便于理解，图中充满了存思想象的浪漫色彩。作者前言告诉我们，这个想象最初被分成两个主要部分，外法象，包含图1至图10；内法象，包括图11至图19。图像间由分割想象来补充，象征每一修炼阶段的意识变化，最后

① 朱越利：《道教分类解题》，华夏出版社，1996年，第315页。

② 任继愈：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年，第111页。

③ 图片选自：《道藏》，第3册，第103—108页。

回到虚无之中。整个二十幅图像显示了整个内丹过程是从虚无之元炁进入多样的世界，并在人身中模拟道家宇宙反演的规律，将老子的道家哲学“人法地、地法天，天法道，道法自然”变成自己的生命体验，使得人体的小宇宙和自然界的大宇宙进行天人感应，从而以“道法自然”的原则修成道，最后达到还虚合道、修炼成仙的目的。

以下把二十幅内丹图像简单分析如下（图片按从右向左顺序排列）：

1. 原本——象征着混沌世界的一种状态，图像用一个空心圆形表现。

2. 警悟——此幅图像把一个圆等分为六个部分，其中描绘了地狱、饿鬼、动物、小精灵、人类、神仙六种事物的表现，体现了人在世间的轮回。这幅图像应表明了从混元之初到各种生物的不断衍化过程。

3. 乾坤——在圆形画面的中间有两个圆，象征着太阳和月亮。在两个圆形下方有类似于海平面的波形曲线把整个圆形分为两个部分，下半圆中画出的在曲线包围中的方形岛屿，应象征着土地，且与天圆相对（天圆地方）；在半圆形之上描绘了像扇形的神异之山从在海上的方形岛屿之中升起。同时在这神异之山上的房子可能象征着道教三十六天。这幅图像应说明了整个宇宙天地阴阳所产生的根源。

4. 鼎器——画面中描绘了一个男子，象征着内丹的炼丹炉火，在他下方三根未断的黑线代表“乾”；左边一女子，象征着三足鼎，下方三根断裂的黑线代表坤。此图说明内丹修炼的目的是调和阴阳。

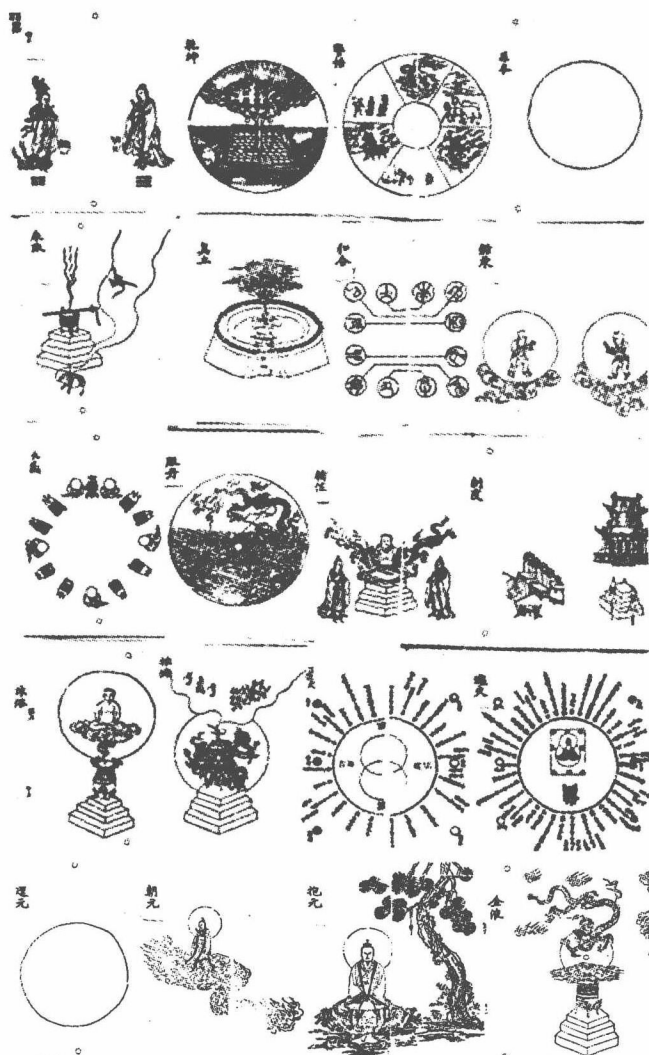


图 2—20 金液还丹印证图

5. 铅汞——在两个圆圈之中分别描绘有童男童女二人，他们象征着内丹的元素汞和铅，一个女孩在圆圈内，象征着阴阳的逐渐变化。

6. 和合——这幅图像显示了尘世的十二个方位，象征着十二个空间方位和每天的时间，并用线条把它们连接起来。这表明了不同时间和空间的充分衍变，也表现了它们之间的内在联系。

7. 真土——图像中画有一扇大门，四周环绕着围墙，中心的莲花中升起一座宫殿，图像旁边的诗文说明了“真土擒真铅，真铅制真汞。铅汞归真土，身心寂不动”之意。真铅即身中之气，真汞即心中之神，真土即心中之意。诚能运用我们的真意，使汞常迎铅、铅常制汞、铅汞归真土，则神气浑融，性情合一，而身心寂然不动矣，最终达到肉身若死而法身常生的境界。

8. 采取——在一个鼎器上有一把剑，下面描绘有三阶台座，台阶前面描绘了一个有三条腿的蟾蜍，从它嘴中出来一缕光柱，光柱中出现有一仙鹤图像。此图进一步象征阴和阳。这幅画中的炉火说明了作为中心主题的内炼过程。

9. 制度——这幅图描绘的是一座结构复杂的庙宇，阶梯通向左边的大门，在院子中有三阶祭坛，这三阶祭坛象征着天国、大地、和人类。驱除魔鬼的剑被放置在祭坛的四个角上，用镜子装饰，象征着七种驱邪的功能。这幅图说明实际的修炼内丹的过程。

10. 辅佐——中间人物坐在三阶祭台上，象征北斗星，龙虎伴在左右，人物侧边有文武两名侍官。存思者假想中间的人是北斗，画一个真实的阴虎进入他自己的阳虎之中。

11. 服丹——图为龙虎在海中戏珠。这幅存思想象的图像是对修炼内丹的重新整合。

12. 九鼎——有九鼎在画面中也是中国古代皇帝统治中国的一种符号象征。五个圆形夹在鼎之中，象征着五行和五星。修炼者假设自己是皇帝的角色统治着整个世界，他的炉火被转移到想象的九鼎之中。

13. 进火——修炼者被八个圆形所包围，出现在两个交叉的圆圈之中。他的后背对着观众，在他身下有一燃烧的鼎炉，修炼者与鼎炉之外有一个大圆环绕，圆外描绘有不同时期的月亮的变化以及不同的铭文。这是内丹在身体内部神秘的修炼过程，修炼者吸收外面八个不同时期的月亮之精华，并经过内身提炼，使之进入自己的丹田之中。

14. 退火——同样两个交叉的空心圆，被上方乾和下方坤、左方坎和右方离所环绕。两圆之外包围一个大圆，并被不同时期的月亮和更多的铭文环绕，表示存思已经缩减到首要的元素阴和阳。

15. 抽添——画面中三阶台阶之上描绘有龙虎环绕的鼎炉。鼎炉上方有一缕气体，象征着魂和身体的灵升起，左边象征三魂，右边象征七魄。此幅图像说明内丹修炼者从阴体转变为纯阳体。

16. 沐浴——一位童子盘坐在从三台阶的圣坛的炉火上升起的圆中，修炼者作为一个婴儿象征的纯阳体在画面中得到了形象地显现。

17. 金液——一条龙盘旋在燃烧的鼎炉上空的珠状物上，其下是三阶圣坛，修炼者身体已经完全纯阳，进入神秘的修炼境界。龙和珍珠更多的象征着阳能。

18. 抱元——一男子在松树下结跏趺坐，预示着体内之能已经进入纯阳的原始状态。

19. 朝元——一男子身踩祥云，从火上升起，元神已经修成。

20. 还元——图为空心圆，说明修炼者已经完成了整个内丹循环过程，回归到无极的原始状态。

## 二 内丹修炼图像的历史溯源

上述所分析的《金液还丹印证图》是道门中人为了更易于掌握内丹修行而制作的图像。

中国传统的内丹和外丹统称丹道、金丹道，都是道教的炼丹术。“外丹”是指运用自然界本有的矿物原料炼制出来的丹药；而“内丹”是将人体比作“炉鼎”，把人体内循环运行的经络比作内丹修炼的通道，在人的精神意识的诱导下，利用体内元气的推动力，经过周身循环的修炼，使人体中的精、气、神在体内凝聚不散而形成“圣胎”、“丹药”，丹成则可成仙。内丹之道实际上是在借用外丹之道的概念和理论的基础上兴起的，《金液还丹印证图》即是完整再现内丹修炼过程的图像。

内丹之道源于远古氏族社会先民的原始宗教，由巫觋在祭神、疗病时的轻歌曼舞、针砭、行气、房中、吐纳、导引等活动演化而来。蒙文通先生在《晚周仙道分三派考》中云：神仙之事，晚周已盛。南方（楚）为行气，称王乔、赤松；秦为房中，称容成、彭祖；燕齐为服食，称羡门、安期<sup>①</sup>。三派之中行气之术最为流行。1973年长沙马王堆汉墓出土的帛画《导引图》，绘有四十多幅各种姿势的行气导引动作，实是古代巫觋流传下来的养性之术，其应视为内丹修炼图像的早期渊源。这种养性之术能

<sup>①</sup> 蒙文通：《古学甄微》，巴蜀书社，1987年，第335—342页。

激发人体真气，调和真阴真阳，解除疾病，可用于内丹筑基功。先秦时期的《老子》和《庄子》是为内丹学的理论和功法奠定基础的著作，老庄倡导的圣人、真人、仙人的境界更成了内丹家遵循的行为模式和理想的目标。《老子》、《庄子》不仅有理性思维的哲学境界，还有直觉思维、回归自然的艺术境界，而且有清静无为、与道合一的功夫境界。天津历史博物馆收藏有一块先秦时期的传世玉器，上面的铭文记载着对男女双修丹派和清静丹派的不同理解。另外，著名的《黄帝内经》和《黄帝阴符经》中，也隐含有内丹法诀。

自东汉道教创立至隋唐是内丹修炼理论体系的形成时期。在这段时期里，修炼先天真气的内丹功法尚不占优势，内丹之名称尚未确立。当时道教中修仙的方术杂而多端。修道者逐步将体内萌发先天炁的关窍认作“丹田”，并开始同流行的金丹术相比附。东汉早期道教经典《太平经》中，已经明确地把人体中的精、气、神作为修炼对象。早期道教的教科书《老子想尔注》中，也以结精、炼气、守神为修炼之要法。东汉魏伯阳著的《周易参同契》，则是第一部专门论述内丹法诀的仙学著作。《参同契》以周易象数学的卦爻作符号，以日月运行的规律作理论框架，以外丹炉火的铅汞反应作模型，来论述阴阳交感、男女合炁的秘术。它将男女双修的同类阴阳丹法秘诀用隐语记载下来，贯通清修丹法和外丹炉火，书中藏有各派丹诀，被后世丹家尊为“万古丹经王”。魏晋时期，葛洪虽以炉火之金丹大药为升仙之要，但在《抱朴子内篇·微旨》中也将同类阴阳丹法的采药秘诀记录下来，其一为“真人守身炼形之术”。原文如下：“或曰：‘愿闻真人守身炼形之术。’抱朴子曰：‘深哉问也。夫始青之下月与日，两半

同升合成一。’其功法乃以两目存思日月，使光与身合，内视丹田，口吞彼液入心室，调和如日月同升之元气，使得神气凝结为一团，如开花结实，孕育佳味，温养勿失，得药后，使其化为纯白之气升透三关，在命门处结成‘中丹’。”魏晋时期《上清大洞真经》中的内丹修炼图像有四十九幅（图2-21）<sup>①</sup>，较清晰地描绘出结丹之情貌<sup>②</sup>。魏晋时传世的《黄庭经》中也隐藏有内丹法诀。《黄庭经》已开始将内丹称作“子丹”、“玄丹”，重点研习了存神、意守三丹田、内视、调息为主的清修丹法。《黄庭外景经》云：“明堂四达法海源，真人子丹当吾前。三关之中精气深，子欲不死修昆仑。”强调了头部泥丸宫在炼



图2-21 《上清大洞真经》中的  
《内丹修炼图》

神功夫中的作用。其中“中有真人巾金巾，负甲持符开七门。此非枝叶实是根，昼夜思之可长存”，实际上已经将真气运行法称作炼丹了。《黄庭内景经》中述修炼精气，存思身中五脏六腑神、三部八景二十四神，也是东晋成帝咸和九年（334）时所存的有

① 图片选自：《上清大洞真经》，《道藏》，第1册，第553页。

② 参见：胡孚琛、吕锡琛：《道学通论》，社会科学文献出版社，2004年，第533—538页。



关内丹的早期文字和图像<sup>①</sup>。至唐代道书《通幽诀》云：“气能存生，内丹也；药能固形，外丹也。”内丹之名在唐代初传。由于外丹在摄生实验中弊害毕露，因此，炼丹士逐渐结合导引、养性、行气、守一、内视诸术，向心炼方向引申发展，内丹之名始生。隋唐时期，《周易参同契》在社会上公开传布，促进了内丹之道的发展。唐代高道司马承祯著《服气精义论》以及《天隐子》、《坐忘论》等，将佛教禅宗的止观、禅定法融入内丹学，是内丹学的一大发展。他将修仙过程分为斋戒、安处、存想、坐忘、神解五道“渐门”和修道七阶。唐代出现了一批内丹家，例如刘知古、吴筠、罗公远、叶法善、张果、陶植、羊参微等。内丹著作也大量出世，其中包括《日月玄枢篇》、《通幽诀》、《元阳子金液集》、《上洞心经丹诀》、《大还丹金虎白龙论》、《真龙虎九仙经》、《还丹金液歌》、《南统大君内丹九章经》、《大还丹契秘图》等。唐人将男女双修同类阴阳丹法称阴丹，有《阴丹慎守法》、《王屋真人口授阴丹秘决灵篇》等书传世<sup>②</sup>。

唐末五代是内丹之道发展的关键时期。钟离权著《灵宝毕法》，吕洞宾传钟离权丹道，施肩吾撰《钟吕传道集》，崔希范撰《入药镜》，陈抟撰《指玄篇》、《无极图》，使内丹功法趋于成熟和完善。内丹术成为唐末五代以后的道教修炼的正宗功法。这一时期的主要内丹图像有：《修真历验钞图》一卷有以外丹图十二

---

① 据朱越利《道藏分类题解》中说，《黄庭内经》和《黄庭外经》孰先孰后，学者间看法不一。王明《〈黄庭经〉考》疑公元232年已经有黄庭草本，晋武帝太康九年（288）左右魏夫人得《黄庭内景经》。经中述修炼精气，存思身中五脏六腑神、三部八景二十四神，系早期内丹术。

② 参见：胡孚琛、吕锡琛：《道学通论》，社会科学文献出版社，2004年，第533—538页。

幅释内丹术，意在以凡证圣<sup>①</sup>。施肩吾撰《钟吕传道集》中共有图像十六幅，其中内丹图像八幅。如图 2-22<sup>②</sup>描绘修炼者在一个混元的八卦之中，四周围以青龙、白虎、朱雀、玄武，头顶是日月。图中描绘的钟吕丹法为性命双修、形神并炼的人体系统工程，以凝结精、气、神为基本功，以摄取先天一气为要诀，次第分明，步步有验，吸引了不少修道者终生练习。



图 2-22 《钟吕传道集》中的《内炼图》

宋元之际，道派和丹派合一，内丹修炼成了道士终极的修炼方术，其他各种炼养方法皆被斥为旁门小术<sup>③</sup>。内丹之道在发展过程中产生了许多流派，功法逐步达到炉火纯青的境界。宋代内丹学南宗以张伯端（987—1082）为开山祖师，其所著《悟真

① 《修真历验钞图》未署撰者。《云笈七籤》卷七十二全录本图，名曰《真元妙道修丹历验钞》，题“草衣洞真人凝述”。《昭德先生郡斋读书后志》卷二著录曰：“《大还丹契秘图》一卷，右草衣洞真子玄撰。”《通志略》道家外丹著录曰：“草衣子《还丹契秘图》一卷，通玄子撰。”按，后汉娄敬号草衣子。陈国符《道藏源流考》认为唐张果（通玄子）撰《还丹契秘图》，而托之草衣子。本图引文最后为隋“青霞子云”，盖亦唐人伪托。以外丹图十二幅释内丹术，意在以凡证圣。

② 图片选自：《藏外道书》，巴蜀书社，第18册，第270页。

③ 胡孚琛、吕锡琛：《道学通论》，社会科学文献出版社，2004年，第527页。

篇》，将《周易参同契》的内丹秘诀公诸于世。其丹法主张用修炼性命之说融合三教，且主张先命后性、先术后道。南宋时期龙眉子所作《金液还丹印证图》撰于南宋宁宗嘉定间（约1212年）<sup>①</sup>，也是当时内丹术盛行时，内丹修炼图像化的一种形象化表现，是由普通人向具有特异体质的超人迈进的仙人之路。另外，如《周易参同契分章通真义》<sup>②</sup>三卷后附有《明镜图》、《修真太极混元图》凡十六图，它们依照内丹之步骤，释内丹之法<sup>③</sup>；南宋夏元鼎于宋理宗宝庆二年（1226）撰《黄帝阴符经讲义》四卷，第四卷为《图说》，述金丹术，教人存三守一，精气神全，阴阳升降，日月交合；南宋理宗景定五年（1264），李简易纂集有《混元仙派之图》<sup>④</sup>；南宋霍济之撰《先天金丹大道玄奥口诀》，包括图解和颂，述南宗内丹术<sup>⑤</sup>；南宋理宗宝庆二年（1226）上清大洞玄都三景法师、观复子萧应叟撰《元始无量度人上品妙经内义》五卷，释《内义》、内丹术语和三图，以配合《内

① 朱越利：《道藏分类解题》，华夏出版社，1996年，第314页。

② 五代彭晓注，其序撰于后蜀孟昶广政十年（947）。现存《周易参同契》以该注本为最早。该书以内丹术解《参同契》：“以乾坤为鼎器，阴阳为堤防，水火为化机，五行为辅助，真铅为药祖，互施八卦，驱役四时，得药忘言，假《易》显象。”后附有《明镜图》。

③ 五代华阳真人施肩吾授，金老子传，宋萧道存序，凡十六图，依照修炼内丹之步骤，征引经卷，释内丹之法。

④ 后有王珪跋，书于元惠宗至正十四年（1354）。述南宋内丹术，辑有诸家说，并有《混元仙派之图》。

⑤ 南宋霍济之述。卷前卷后有五序，知本书出自北宋。霍济之，南宋理宗时期人。该书包括图解和颂，述南宗内丹术。

义》<sup>①</sup>；《龙虎手鉴图》一卷为宋本，利用《参同契》述内丹术。

张伯端所传丹法，其继承系统为石泰——薛道光——陈楠——白玉蟾，这五人统称南宗五祖。石泰著《还原篇》、薛道光著《复命篇》、陈楠著《翠虚篇》、白玉蟾著《传道集》及《海琼白真人语录》，均对丹道有所发展。至金代，王重阳开创道教全真派，自称得钟吕之真传，修炼亦以内丹为首务。其内丹之道为禅道结合的清修法诀，主张性命双修，明心见性，以修性为先。王重阳著有《重阳全真集》、《教化集》、《立教十五论》等。他的七个弟子马钰等人被称为北七真，所传丹法被称为北宗，以丘处机的龙门派为代表。以后又有元代李道纯所创中派，是明心见性的自身阴阳清修功夫。正是由于内丹的发展，在元代道经中有关内丹修炼的图像较为普遍。《藏外道书》中的《群仙集》中有四十七幅内丹修炼图像，内容绝大部分雷同。图2—23<sup>②</sup>表现的就是修炼者炼成内丹上达仙界的情景。金王吉昌撰《全真集》五卷，卷一为论及图说，后四卷为诗词，述五行八卦，九转丹成。金代侯善渊撰《上清太玄九阳图》一卷，内有十余幅图，述内观炼气之术，详释火候。元李道纯撰《三田易髓》一卷，以九首绝句述九幅内丹图，名曰《金丹了然图》（今图缺）<sup>③</sup>。元代陈致虚

① 南宋理宗宝庆二年（1226）上清大洞玄都三景法师观复子萧应叟撰。应叟取严东、薛幽栖、成玄英、李少微四家注及师友之说为注，阐发内丹之说。前有图。《内义丹旨纲目举要》一卷，署“门人梅岩林元鼎正夫述”。元鼎为南宋萧应叟门人，当与应叟同时。应叟著《元始无量度人上品妙经内义》，是书据学习应叟之学所得，释《内义》内丹术语和三图，以配合《内义》。

② 图片选自：《藏外道书》，巴蜀书社，第18册，第234页。

③ 元末明初混然子王玠（道渊）校正。全卷分四部分。一、“儒曰太极”，以十五颂述内丹术火符，篇曰《火符直指》。二、“道曰金丹”，以九首绝句述九幅内丹图，名曰《金丹了然图》。今图缺。三、“释曰圆觉”，论空，篇曰《心经直指》。四、“儒释证道”，述观天道，执天机，篇曰《阴符经（注）》。全卷围绕中派丹法而阐发。

撰《上阳子金丹大要图》一卷，载内丹术诸图及图解。《金丹大要》<sup>①</sup>中有《太极顺逆之图》、《清浊动静之图》、《金丹三五一图》、《金丹八卦之图》、《金丹四象之图》、《宝珠之图》、《铁牛图》、《悬胎鼎》、《偃月炉》、《形物相感之图》、《紫阳丹房宝鉴之图》共十一幅图像。金元之际的全真派道徒还撰有《抱一子三峰老人丹诀》一卷，述内丹鬼仙小成法和天仙大成法，包括图、诀、诗<sup>②</sup>。元金月岩编、黄公望传《抱一函三秘诀》一卷，述内



图 2—23 《群仙集》中的《内丹修炼图》

① 《藏外道书》，巴蜀书社，第9册，第104页。

② 题为“嗣全真正宗金月岩编，嗣全真大痴黄公望传”。据《吴中人物说》，黄、金皆元时人。抱一子三峰老人，亦称刘先生。其称王嘉为祖师，盖金元之际全真徒。述内丹鬼仙小成法和天仙大成法，包括图、诀、诗。

丹术。《上乘修真三要》<sup>①</sup>二卷署“圆明老人述”，上卷为牧童牧马比喻图，下卷列诗词图诀，述调性、明心、修命，颇饶禅宗意味，共有二十六幅图像。

明万历年间，陆西星创立内丹东派；清道光年间，李西月创立西派。至明清以后，道教内丹丹法——南北宗正统之清修丹法，基本上仍保持钟吕金丹道及张伯端、王重阳所传之理论与方法，至今影响最大、信徒最多的是丘长春所创的全真龙门派之丹法。

如今《道藏》中所收论内丹的书有一百二三十种，著名的有《入药镜》、《灵宝毕法》、《钟吕传道集》、《悟真篇》、《大丹直指》、《性命圭旨》、《天仙正理》等。

明代内丹修炼图像在诸如《性命圭旨》等道书中有较多表现。《性命圭旨》具体包括《普照图》、《反照图》、《和合四象图》、《龙虎交媾图》（以上四图见图2-24）<sup>②</sup>、《时照图》、《内照图》、《太极图》、《中心图》、《火龙水虎图》、《日乌月兔图》、《大小门炉图》、《内外二药图》、《顺逆三关图》、《尽性了命图》、《真土图》、《魂魄图》、《蟾光图》、《降龙图》、《伏虎图》、《三家相见图》、《取坎填离图》、《观音密咒图》、《九鼎炼心图》、《八识归元图》、《五气朝元图》、《待诏图》、《飞升图》《涵养本原图》、《洗心退藏图》、《玉液炼形图》、《安神祖窍图》等共三十一幅内丹修炼图像，这些图像较为清晰地展示了不同修炼方式。《道藏精华录》中第四册《性命圭旨》比《藏外道书》中之《性命圭旨》所收图像多了二十四幅，共计五十四幅，其中增添了许多“三教”的内容。

<sup>①</sup> 《道藏》，第4册，第903页。

<sup>②</sup> 图片选自：《藏外道书》，第9册，巴蜀书社，第518页。



清代出现的内丹修炼图像有许多是在历代传统道经如《内经图》、《金液还丹印证图》等图像的基础上绘制和复制而成的。对于这些图像，我们将在下节中详细分析。

总之，道门高道普遍认为，内丹修炼对于祛病健身、激发人体青春活力、延年益寿、长生久视有着极为重要的意义。内丹派别不同，修炼的程序与步骤也有差异，不过，从大的方面看，它们有一致性。笼统地说，“内丹”修炼大致上可以归纳为四个阶段：第一，炼己筑基。第二，炼精化炁。第三，炼炁化神。第四，炼神还虚。而内丹修炼方面的图像注重身体内能的循环，图像表现多有雷同。其原因主要是为道门中人在修炼时能够更好地进入修炼意境提供一个形象依据。下面，我们通过对这四个步骤的粗略分析，管窥一下道门中人是如何通过修炼，取得“内丹”，获致长生久视、证道为仙的。

### 三 从《金液还丹印证图》图像说道教内丹修炼之法

由《金液还丹印证图》中的原本、乾坤、鼎器、铅汞、和合等内丹修炼图像，可以看到人体在内丹修炼中不同阶段的一种象征性的图像表现，其内涵深邃。内丹修炼的全过程以宇宙生成论和内丹之道为依据，炼神还虚，形神两忘，不见有道法可修，不见有神仙可证，尽归无极，复还空无，从而使修道者达到与天地合一，与宇宙同体，乃至后天和先天合一的境界。内丹之道认为，宇宙的自然本源是道，道就是虚无，修炼内丹即是通过追求人与道的契合达到“长生成仙”的目的，也无非是虚无的一个圈子。《唱道真言》云：“夫无上之道，原无可道，无上之丹，原无



所为丹，欲执象而求之，背道远矣。”因此我们在《金液还丹印证图》中所看到的内丹修炼的第一和最后一幅图像都是以一个空无的圆形图像表现道的虚无与后天和先天合一的境界即仙境。

陈抟提出的内丹修炼要炼精化炁、炼炁化神、炼神还虚的修炼方法，被内丹学诸派沿袭至今。此步骤源自于《无极图》，其形式是：为环者四，位五行其中。自下而上：初一日玄牝之门；次二曰炼精化气，炼气化神；次三五行定位，曰五气朝元；次四阴阳配合，曰取坎填离；最上曰炼神还虚，复归无极。故谓之无极图，乃方士修炼之术<sup>①</sup>。

内丹家一般将内丹修炼基本步骤分为四个阶段：第一阶段“炼己筑基”为内丹修炼的初始功夫，为筑基入手功夫，称为道术。此阶段的实质就是通过修炼，补足人体“精”、“气”、“神”<sup>②</sup>三宝，使修炼者“精满”、“气足”、“神旺”，达到三全，为进一步修炼打下坚实的基础。《周易参同契分章注》曰：“对境忘心，炼己也。常应常静，炼己也。积德就功，炼己也。苦行其事曰

① 《曝书亭集卷五十八·太极图授受考》，《文渊阁四库全书》，第1318册，台湾商务印书馆，第292页。

② 内丹之道将精、气、神称作人体的“三宝”，又分为先天和后天。先天，是指从自然界和人类社会的初始状态看那些无形的、自然本能状态以及超越时空界限的东西。而后天是和先天相对而言，指从物质世界和世俗社会的现实状态看那些有形的、人为的、实体性的东西。精、气、神是人体生命要素的三个层次，不仅有先后天之分，还可以互相转化。后天的精，是指人性交时射出的精液，广义上还包括人体内分泌的多种激素。先天的精，是在无为状态下自然而然本能地产生的，又称元精、真精，主要指人在不受淫心刺激下自发的性功能，广义上还包括内分泌系统、生殖系统、循环系统等所蕴含的激发生命活力的自然功能。后天的气指呼吸之气；先天的气为元气、真气，写作“炁”（由炼精化炁而来，是精、气凝炼为一的代号），指人体生命运动的机能，体现为高度有序的能量流和躯体活力。后天的神为思虑之神，称识神；先天的神称元神（由炼炁化神而来，是炁神凝炼的结果），呈一种极清醒的无思维状态。精、气、神又是修炼内丹的药物。先天的世界是脱离人们熟知的因果律和时空限制的，它无法被后天的理性所认识，仅能用先天意识来感知。

炼，熟行其事曰炼。修丹之士，必先炼己，惩忿窒欲，苦行忍辱，庶入室之时，六根大定，方使纯熟，忘无所忘，乃能就事。”<sup>①</sup>《藏外道书》记载：“炼己之要，首要与之相忘，色欲之念始绝。次要降伏彼心，恩爱之情可免。三要法财相济，庶得欢悦之意。四要勤修德行，乃致神明之佑。四者具备，晨夕不怠，三年纯熟，对境无心，精神完固，方可入室下功，以采先天一炁”。<sup>②</sup>这样才能如《天仙正理》所说：“以精炼精、以炁炼炁、以神炼神者，是以必用精炁神三宝合炼，精补其精，炁补其炁，神补其神，筑而成基……永为坚固不坏之基，而长生不死。”由此可见，“内丹”修炼者为了达到“精满”、“气足”、“神旺”之状态，必须要扫除恶习，断绝种种欲望，其目的主要是为了修补身体亏损，为炼丹作准备。

后面三个阶段“炼精化炁”、“炼炁化神”、“炼神还虚”通称仙术，此时玄关初开，药物、鼎炉、火候始见。玄关一窍为丹家之秘，又有玄窍、玄牝、玄牝之门、谷神、天地根等异名。这一窍，不在身内，不在身外；亦在身内，亦在身外；无形物可觅，无方所可指。这一窍，全自虚无中来，自虚无中生，自混沌中求，自虚寂中得。丹家谓“先天一炁，自虚无中来”，欲识玄关，只可以无心得，不可以有心求。《唱道真言》云：“玄关者，万象咸寂，一念不成，忽而有感，感无不通，忽而有觉，觉无不照，此即是玄关也。”

药物、鼎炉、火候为内丹三大要件。《金液还丹印证图》中

① 陈致虚：《周易参同契分章注》，《道书全集》，中国书店，1990年，第219页。

② 《藏外道书》，巴蜀书社，第11册，第466页。

关于鼎炉、采药、进火等都有图像的描绘说明（图2—22）。《规中指南》说：“身中之药者，神、炁、精也。”丹家先炼后天精、气、神促生先天药物。精气初生时称“外药”，外药先生而后采。活子时到来初生元精，又称“小药”、“真种子”，采入炉中生为“内药”，故内药采而后生，为先天精炁。经小周天炼化为“大药”，“大药”又称丹母，炼丹时意念为“火”，呼吸为“风”，内丹火候所用时辰是人身这个小天地里的时辰，实是药物在体内运行的部位、景象的代号。小周天功法小药生时阳物无念而举为“活子时”，大周天功法大药生时有六根震动之景为“正子时”。阴阳派丹法采药时机为火候不传之秘，有“圣人传药不传火”之说。清静派丹法以神为火，以炁为药，神炁相抱，一任天然，则药物、火候俱在其中。鼎炉为丹家炼药的地方，药物起止之处为炉，升上之处为鼎。炼精化炁用大鼎炉，鼎在泥丸宫，炉在下丹田。炼炁化神用小鼎炉，鼎在黄庭中宫，炉在下田炁穴。阴阳派丹法以女子为鼎器，又有所谓后天鼎、先天鼎、金鼎、玉鼎、水鼎之分。要之，阴阳丹法以少女为鼎器，以天癸为药物，以庚甲为火候；下乘丹法以身心为鼎炉，精气为药物，心肾为水火，年月日时行火候；中乘丹法以乾坤为鼎器，坎离为水火，乌兔为药物，一年寒暑为火候；上乘丹法以天地为鼎炉，日月为水火，性情为龙虎，以心炼念为火候。还有最上一乘至真妙道，以太虚为鼎，太极为炉，清静为丹基，无为为丹母，性命为铅汞，定慧为水火，洗心涤虑为沐浴，中为玄关，见性为凝结，性命打成一片为丹成，打破虚空为了当。实际上，内丹功法是仙学家数千年来

同死亡作斗争积累下的知识<sup>①</sup>。

这三段仙术又分初、中、上三关。初关亦称百日关，为炼精化炁阶段，属小周天功夫。中关称十月关，为炼炁化神阶段，属大周天功夫。上关仙术称九年关，为炼神还虚阶段。其中百日、十月、九年皆是比喻，因人而异，其中“十月”乃比喻十月怀胎而来，“九年”来自达摩老祖九年面壁的故事。

以下对后面的阶段分别论述：

修炼第二个阶段“炼精化炁”阶段又称“初关仙术”、“小周天”、“转河车”、“百日关”。丹家谓“先天一炁，自虚无中来”，丹家认定人身真气运行的经脉主要有三条，一称赤道，即任脉；一称黑道，即督脉；一称黄道，为中脉。赤、黑二道丹家称为人道，兼容先、后天之精气运行，黑道有尾闾、夹脊、玉枕三关，过三关才入泥丸宫；赤道有上田、中田、下田三窍，此外尚有天门（眉心）、重楼（气管）、绛宫、黄庭、生门（脐门）等要穴。黄道只容先天真精、元炁通过，称仙道，自虚危穴透入，过中黄，直达顶骨（天灵盖、囟门）。阴跷穴乃黄道之天关，关乎人之生死，故又称生死窍、复命关；真气归黄，必须纯为先天，否则清浊混杂，易生“闯黄”、“闹黄”之症。因门盖骨乃人身生气所凝结，上应镇星（位于中天，乃五星之中，高出日月星辰之上），丹家称为“人镇”，其光华称“意珠”，可卫护婴儿（未成熟之阳神）。精、气、神这些炼丹的药物皆是人体生命要素。赤道、黑道相互衔接，形成一个任督二脉的周天循环径路，丹家小周天功夫在任督二脉循环炼药，药物归黄之后，在黄道直上直下

<sup>①</sup> 参见：胡孚琛、吕锡琛：《道学通论》，社会科学文献出版，2004年，第561—569页。

运动，药物在阴阳二极之间振荡，将先天精炼化为炁再炼化为神。《钟吕传道集》、《西山群仙会真记》等又将“炼精化炁”称作“炼形化炁”。这里所说“炼精”当指“炼元精”<sup>①</sup>。“元精”和后天自然界的物质不同，它是无形无质的，属于人之先天机能。“元精”的本源是“元炁”，二者相互转化，动为“元精”，静为“元炁”。“炼精化炁”实质上就是以“元精”作为原材料，以体内之“气”作为动力，将“元精”炼化为“元炁”，还精补脑，“逆而成仙”。内丹修炼功夫是一种人体返还工程，即由坤卦返回乾卦的返老还童之术。内丹之道的基本原理是认为宇宙演化和人体生命都可以从逆的方向上进行反演。顺则生人、生物，逆则修炼成仙。

如果没有这个“炼精”阶段的修炼，“元精”则会转化为淫逸之精，从“常路”泄出（即射精），“顺而生人”<sup>②</sup>。《西山群仙会真记》中谈到“炼精化炁”曰：“形者，炁之舍。炁者，形之主。借形养炁，炁壮而形固矣。运炁炼形，形全而炁自真矣。故人之真炁，大运随天。春在肝，夏在心，秋在肺，冬在肾……坤卦至乾卦。乾坤相见，火候无差，若此加减合宜，如说抽添须肘后飞金晶也。故先上圣于离卦采药，乾卦进火，三百日结就内丹

① 王沐浅解，张伯端撰：《悟真篇浅解》，中华书局，1990年，第202页。

② 按照道学的宇宙创生演化及人体生成说，宇宙和人体生命的生成皆源于道。道自虚无状态中化生出元始先天一炁（亦称太乙真气），又从一炁中产生阴阳二性。由于阴阳二性的交会、激荡，产生物质、能量、信息三大元素，再由三元演化成万物纷纭的世界。这就是老子《道德经》“道生一，一生二，二生三，三生万物”的宇宙演化图式。人的生成也和宇宙的创生图式相感应，宇宙中的元始先天太乙真气，在父母阴阳两性交合时被招摄进母腹之中，形成胎元，将性命寓于其中。直至十月期满，胎儿长成、出离母腹开始至64岁坤卦，元气耗尽。

而为陆地神仙，形神俱妙，浩劫不死，故炼形之道，非真炁不可也”。<sup>①</sup>由此可看出真炁在炼丹中之重要作用。接着是“调药”、“采药”、“炼药”、“止火”的功夫，“调药”即要“调鼻息，缄舌气，凝耳韵，闭谷道，四象和合……使身心不动，收后天之神归于真人呼吸处，守之勿失，与炁交合”，修炼者达到虚极静笃、坐忘内视、神炁相依、自然交媾、融为一体之状态，“金气初现”，令真意引体内之气“由黄道穿尾闾，经夹脊，透玉枕，入泥丸，游九宫”，自上腭而下，滴入鹊桥。又以神合炁、以炁凝神，“舌拄上腭，目视顶门，运过玉枕，直达泥丸顶上，融融温暖，息数周天数足，以目左旋三十六转，铅与汞合，真气入脑而化为髓”。到此，“药物”生成，“调药”阶段结束，这时身体获得的体验被描述为是“一股氤氲之气，如云如雾，腾腾上升，冲透三关，直达紫府……久则金气布满九宫，补脑之余，化而为甘露，异香异美”。随后进入“采药”阶段，“采药”要不惊不惧，“以致虚为体，守静为功”，待时而采。丹家在“杳冥混沌、自然渊默之际”，体验到身中“顿起雷声，中似裂帛……丹田火热，两肾汤煎”之时，迅即将药物“自全身顿于海底”，以意引气，雷声轰鸣，直撞三关，“龙雷如火，直上云衢，旋觉滃然，翕聚泥丸。”此时“月窟风生”，丹家“随觉眉间内涌圆光”，“药物”于不知不觉中“经由鹊桥而下重楼”。“采药”功成，丹家体味到的是“百脉调和，一身快畅，上下流通……醍醐灌顶得清凉”之感。随后紧接着是“炼药”，“炼药”当速起火，呼吸并用，“屏绝外虑神识，内守一意不散。降心火于丹田，存脐下如净瓶。净

<sup>①</sup> 《道藏》，第4册，第438—439页。

瓶之中有一珠如弹丸，用炎炎火不计昼夜而下烧之”，由文而武，神聚炁穴，烹炼药物，“丹田自热”。这样，“元精”转化为“元炁”，杜绝了“元精”化作淫逸之精而有漏精之患。此时，精满化炁而无泄精之路，真炁足而生机不动，终至“胎成息住”、“不饥不渴”、“不畏寒暑”之境界。最后是“止火”阶段，当有阳光三现信号出现，说明内药已生，便要立即“止火”，为下一阶段炼制大药作准备。

“内丹”修炼的第三个阶段是“炼炁化神”阶段，又称“中关”、“十月关”、“大周天功”。与初关“炼精化炁”不同，这一阶段修炼的目的是神、炁合炼，使神炁凝结而转化为纯阳之神，使“有为”过渡到“无为”，令圣胎随之诞生。在道教医学之中，坎为肾，肾是先天之本；离为心，心藏神，而脑为元神之府。内丹家继承了中医学“心之官则思”的说法，还精补脑的真义，就是从调整人的精囊、前列腺、胸腺、脑下垂体、松果体、胰腺、肾等内分泌系统的功能来改善整个人体的生命机能和精神状态。后天的坎、离二卦是由先天的乾、坤二卦中间的阴、阳两爻互换位置造成的。《渔庄录》云：“先天八卦，乾南坤北。因男女交媾之后，乾体破而为离，坤体实而为坎。故后天八卦，谓离南坎北，盖以离代乾，坎代坤也。”内丹修炼即是要从后天返回先天，变离为乾，变坎为坤，因之丹功修炼要求将坎卦中的阳爻再抽回来，填入离卦中阴爻的位置上，使之回复到先天乾卦的纯阳之体，丹家称之为“取坎填离”。离、坎二卦在阴阳双修丹法中是男女的代号，意思是以男子离器中的真阴（又称真汞、砂中汞、龙从火里出）摄取女子坎户中的真阳（又称真铅、水中金、虎向水中生），从而阴阳交媾成丹。清修丹法，又以离、坎二卦为心、

肾的代号，或以离喻元神，坎喻元炁、真精。这样，取坎填离术在小周天中指心液下降、肾炁上升，又称还精补脑；在大周天中指消阴炼阳、炁定神纯，又称抽铅添汞。丹家将取坎填离术看作内丹修炼的基本功夫，称其为“取坎填离”、“抽铅添汞”、“还精补脑”、“心肾相交”等，用现代的语言说，实际上就是在人高度入静的状态中调整人的内分泌来改善整个神经系统的状况，协调人体性腺和丘脑的负反馈机制，由生理的和谐推进心理和谐及人体生命潜能的开发，这就是取坎填离的效果。《方壶外史·悟真篇》小序云：“三五与一，天地至精；龙从火出，虎向水生；二物欢会，俱归中宫；三家相见，怀胎结婴。”这些话被称为丹家之秘。实际上，水金和木汞通过真意（土）化合成丹，也是取坎填离的意思。心肝脾肺肾五气朝元，精炁神三华聚顶，都不外是摄取先天一点与元神凝炼成丹而已。

《金液还丹印证图》中“沐浴”中的结圣胎表现的即是此时修炼之身体内部的情景（图2-25）<sup>①</sup>。其修炼过程为：七日炼大药，十月守关养胎，抽铅添汞，待圣胎结就，元炁完满毫无泄漏之时，移胎上田天宫。《西山群仙会真记》之《炼炁成神》经中记载：

西山记曰：以炁炼形，形化炁而体骨轻健。入水不溺，蹈火不热，其大平龙虎交媾而成大药，火候无差以变金丹。若以神炼炁，炁炼成神，非在于阳交阴会，其在于抽铅添汞，致二八之阴消，换骨炼形，使九三之阳长。三百日胎仙完而真炁生，不可再采药也。肘后飞金晶，自肾后尾闾穴升

<sup>①</sup> 图片选自：《道藏》，第3册，第107页。



沐浴  
胡六

十二

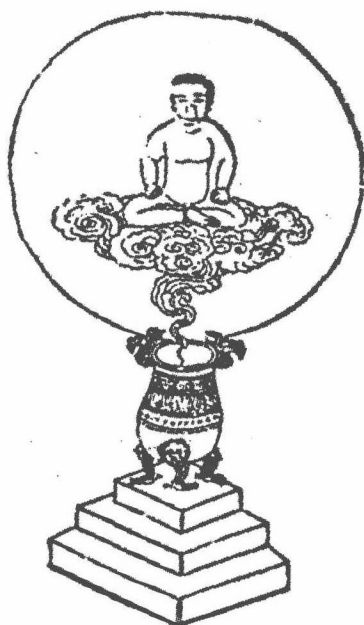


图 2—25 《金液还丹印证图》中的《沐浴图》

之而到夹脊，自夹脊双关升之而至上官，不止于神炁补脑，而午后降真火以炼丹药，致阴尽阳纯也。如是，子时肾炁方生，静室清心闭目、正坐敛身而肾炁自聚。微微升身，偃胸直腰，先到夹脊，次到上官。自子加至辰巳，定一百日一撞三关，而又积心之真火锻炼下元内丹，阴固阳凝，炁自纷纭。是日，炁中有炁，前升入顶，后起入脑，前后俱起，但升身勿动，以焚身逐阴鬼，一烧增一炁，十烧增一神，百烧延万年，千烧出尘世。古先上圣恐火大过而又有浇灌之法

也，始以采药是玉液还丹，次以肘后金晶入脑，自上田复入下田，是金液还丹之法也。以鼓两颊而虚咽，纳炁是也。丹就而真炁生，以真炁炼五脏之炁……真炁自聚，开河车，搬五彩之物，笙簧女乐，车马旌旗，各分方号，对阵喜笑，熙熙上朝帝阙，共入天官。或而阴鬼作梗，邪魔为障。但于静室中闭目冥心，升身正坐，三昧真火自起，一烧而魔鬼消散，火过清凉，了无一物。前见侍从歌乐，转加繁盛。终日默坐，内观明达，并无厌足，奇验异证不可备录。既觉身形常似飞腾，意气飘扬，难以制御，常用调神出壳，乃超凡入圣之时也<sup>①</sup>。

由此可见，“炼炁化神”也是一个“驱阴固阳”的过程，它包括“炼肝炁”、“炼肺炁”、“炼脾炁”、“炼肾炁”、“炼心炁”等炼五脏之炁，“阴尽阳纯”之时就是神炁归一、圣胎结就之时，所谓“聚火载金于乾顶之上，乾坤交媾于九宫，周天运转而凝结，故清者凝结于乾顶，浊者流归于坤炉。逐日如此抽添，如此交媾，汞渐多而铅渐少，久而铅枯汞干，阴剥阳纯，结成牟尼宝珠，是为金液大还丹也”<sup>②</sup>。

内丹家通过“炼精化炁”的初关仙术将精化尽，只剩下炁和神；然后“炼炁化神”，最后进入第四个阶段“炼神还虚”，返还于虚无之道。这样人体沿着逆的方向直到虚无之道，内丹就修成了。“炼神还虚”为内丹修炼的最后阶段，也是一种出神入化的理想境界。此阶段依无为之法，行入大定功夫，内观定照，炼其

① 《道藏》，第4册，第439—440页。

② 《皇极闡辟证道仙经》，《藏外道书》，第10册，第375—376页。

纯阳之神性，令“元神”归于“虚无”，一切圆明，返本归根，所谓“万物芸芸各返根，返根复命即常存”<sup>①</sup>。道经云：“自古仙圣出神别无妙诀，即我之元神，得金液点化，温养十月，炁足神灵，脱胎自出，身外有身，光烛九天，聚则成形，散则成气。阴神不能分身化形，阳神可以九亿化身，隐显莫测，变化无穷，步日月无影，入金石无碍，千里万里顷刻即至，过去未来一一皆知，所谓圣而不可知之谓神也。顶门初开如大斧劈脑，切勿惊骇，选黄道吉辰，天无云翳、四气清朗，向开休生，三方而出。初出须左右盘旋，回顾神室，九九数足，方布身中五脏五芽之气，列于空中，化为五色祥云，将神升腾射入祥云之中。”<sup>②</sup> 如《金液还丹印证图》中的《朝元图》（图 2—26）<sup>③</sup> 即真切再现了



图 2—26 《金液还丹印证图》中的《朝元图》

①（宋）张伯端撰，王沐浅解：《悟真篇浅解》，中华书局，1990 年，第 112 页。

②《葛仙翁太极冲玄至道心传》，《藏外道书》，第 7 册，第 805 页。

③ 图片选自：《道藏》，第 3 册，第 108 页。

此时的情景。又经云：

西山记曰：修真之士志在玄元而甘寂寞。一日炁满功盈，五炁朝元，三花聚顶，血凝炁聚。万神朝真，并在上官，富贵华盛，楼台车马，士女笙簧，殆非人世所有……昔海蟾公功满数足，阳神欲出，方在上官。而静室孤坐，如鹤出天门，龙升旧穴。猛撞天门自开，弃壳而去。钟离公功满数足，静坐内观，如登七级宝台，自下而上，一级至一级上，尽到时勿，忽忽则变壳而出，止为陆地神仙。登之既尽，闭目下跳，如梦中方寐，身外有身，如婴儿大莹洁可爱。勿得远游，速须复入本躯。入而不出与天地齐年，出而不入与凡俗异趣<sup>①</sup>。

由此看来，“炼炁化神”阶段完成之后，接着是“移胎”，即运用“迁法”令“元神”由中、下丹田迁至“上丹田”。随后将“元神”寂照于上丹田，混融成一虚灵之境，存养“元神”，使得“元神”愈炼愈纯，便“可以万亿化身，隐显莫测，变化无穷，步日月无影，入金石无碍，千里万里顷刻即至，过去未来一一皆知”，此时“元神”便欲“脱胎自出”。“元神”出壳之时刻，如“鹤出天门，龙升旧穴”，“元神”出窍之后遭遇的景象则是“五脏五芽之气，列于空间，化为五色祥云”，“万神朝真，併在上官，富贵华盛，楼台车马，士女笙簧”。最后“炼神还虚”，更于虚无处炼之，元神百炼百灵，炼得元神的慧光内神火，贯通躯体百窍，阳焰腾空，透顶透足，将色身（躯体）炼化入法身（阳神）之中，使神光普照。最后炼得通身神火，躯体崩散，粉碎为

<sup>①</sup> 《道藏》，第4册，第440—441页。

不有不无、无形无迹的先天祖炁，还归于“○”。“内丹”修炼最终完成，修炼者达到了“与道合真”、“永恒不死”之境界<sup>①</sup>，即《金液还丹印证图》中的最后一幅图空无之圆形（图2-27）<sup>②</sup>。

還  
元

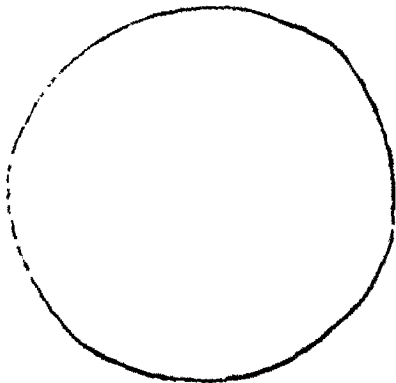


图2-27 《金液还丹印证图》中的《還元图》

通过以上四个阶段的内丹修炼，在道门中人看来，凡夫俗子便可以生命长存，拥有“万劫不坏之躯”。在道经记载中，古代得仙道者不在少数，历史上一些高道，远如彭祖、老聃、容成公、安期生，近如吕洞宾、陈抟、张三丰等，皆修炼有成而获高寿<sup>③</sup>。其中，彭祖、容成公、安期生、叶法善、吕洞宾、张三丰屡有灵异，当属“内丹”修炼而证道成仙者。

① 《悟真直指详说三乘秘要》，《道藏》，第2册，第1022页。

② 图片选自：《道藏》，第3册，第108页。

③ 胡孚琛、吕锡琛：《道学通论》，社会科学文献出版社，2004年，第576页。

由上通过对内丹修炼之法的分析可以看出,《金液还丹印证图》中的内丹图像即是通过丹法所谓“取坎填离”之术,来调动人体性能量,使丹功修成,达到最终“炼神还虚”而成仙的目的。即《悟真篇》所语:“万卷仙经语总同,金丹只此是根宗。依他坤位生成体,种向乾家交感宫。莫怪天机俱漏泄,都缘学者自迷蒙。若人了得诗中意,立见三清太上翁。”《金液还丹印证图》中的内丹图像清晰展现了内丹修炼的整个过程,即丹法功法皆以招摄先天一气、促进人体和宇宙的大循环为实效,以还虚合道的目标作丹功修成的标志。通俗地说,就是在人身中模拟道家宇宙反演的规律,将老子的道家哲学“人法地、地法天,天法道,道法自然”变成自己的生命体验,使得人体的小宇宙和自然界的大宇宙进行天人感应,最终达到修炼成仙的目的。

#### 四 内丹图像在中国美术中的表现

道经中的内丹修炼思想以及道经中的内炼图、存思图等对中国传统卷轴画产生了较大影响。现藏于北京白云观的清代《金液还丹图》卷轴画即是临摹南宋龙眉子《金液还丹印证图》中的内丹修炼图像绘制而成的,只是又添加了丰富的色彩,使内丹修炼图像更加生动(图2-28)<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 346.

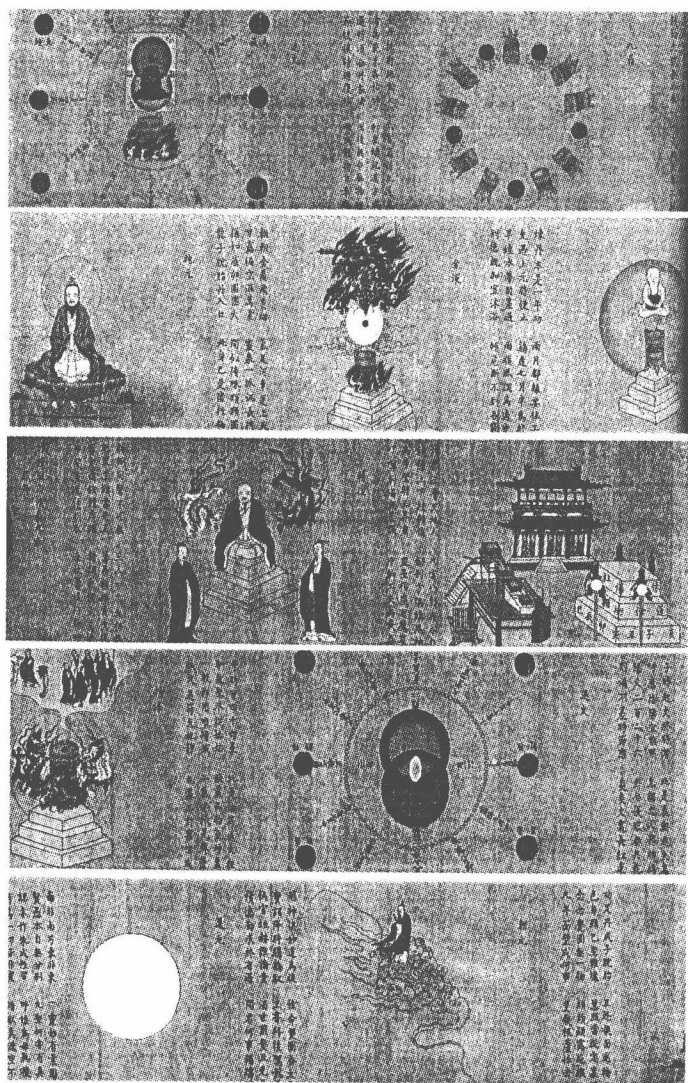


图 2-28 《金液还丹图》卷轴画

另外,据传由清代刘诚印作于 1886 年的《内经图》<sup>①</sup>,长 168 厘米,宽 97 厘米。作为道教教理的图说形式,其在创意风格上,直接承嗣了嘉靖、万历年间道经《性命圭旨》图像的画风,不同之处是图示更加艺术化和形象化了,充分描绘了道门中人在内丹修炼过程的不同阶段其身体内部形象化的表现,故又称《内景图》。如:《性命圭旨》的《反照图》上标注的“昆仑顶”、“祝融峰”等丹家所谓的“上丹田”部位,《内经图》(图 2-29)<sup>②</sup> 直接以峰峦之状描绘,使得整个人形完全隐入了“山水”之中。同时,画面中所题的三首道教迷辞和图像的结合,更形象地讲述了道教内丹修炼的经旨,为以后的修炼者提供了方便之径。此幅内丹图像具有典型

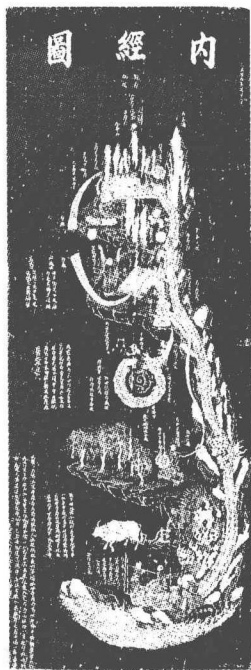


图 2-29 《内经图》

① 就目前所知,《内经图》存在两个版本,一是清宫如意馆藏品,由中国医史博物馆编撰的《文物选粹》一书,收有一幅彩绘《内经图》,长 168 厘米,宽 97 厘米。这幅画出自何人何时,未加注明。作为道教教理的图说形式,北京白云观也有同样一幅,是木刻板,黑白图。道教中称它“绘法工细,筋节脉络注解分明,悉藏窍要”(语见白云观藏图)。把图像、诗歌、隐语集于一纸,是明清之际养生类书的典型风格。就落款而言,白云观藏图下留有收藏者素云道人的“会心”文字,全文是:此图向无传本,缘丹道广大精微,钝根人无从领取,是以罕传世。予偶于高松山斋中检观书画,此图适悬壁上,绘法工细,筋节脉络注解分明,悉藏窍要。展玩良久,觉有会心,始悟一身呼吸吐纳即天地盈虚消息,苟能神而明之,金丹大道思过半矣。诚不敢私为独得,爰急付梓,以广流传。素云道人刘诚印敬刻并识。

② 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 350.



的中国特色和浪漫主义的风格。

李国华先生在《〈内经图〉简介》一文中分析《内经图》的内容时谈到，“一身呼吸吐纳即天地盈虚消息”的“金丹大道”反映的是人身阴阳盛衰的呼吸方法。《内经图》为人体半身图像，从《内经图》的唇部看，这种呼吸的方法在于任脉和督脉之间，由此可以认为，《内经图》形象地反映了任督二脉气的运行。正如《内经图》的一首七律题诗所说：铁牛耕地种金钱，刻石儿童把贯穿。一粒粟中藏世界，半升铛内煮山川。白头老子眉垂地，碧眼胡僧手托天。若问此玄玄会得，此玄玄外更无玄。这首诗出自《吕祖全书》，是清初顺治年间道教信士刘体恕等托名之作。此诗应该主要是解释任督二脉通连的问题。

整个《内经图》右边显现的是人体侧面形象，由头部、上部身躯和下部身躯三个“丹田”区域组成，这三个部分通过脊柱进行能量上移和下移，显现了不同时期修炼的层次。

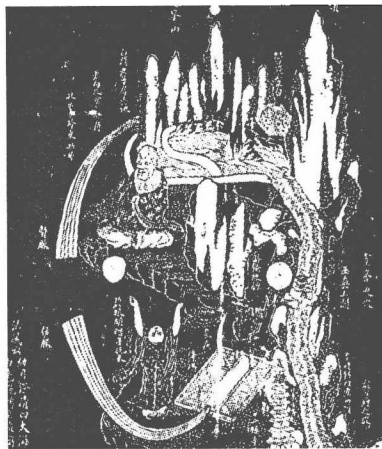


图 2—30 《内经图》局部（头部）



图 2—31 《内经图》局部（下部）

在颅腔洞中有九座山峰（图2-30），象征着传统道教思想中的九宫。这些山峰象征着身体上部的阳能位于“神圣的灵台”，它暗含了修炼的最终目的，象征着天界的等级。修炼者梦想神水从这些山中顺着头部流下，同时能量从下丹田上升。

在山峰下有两个小圆点是眼睛，象征太阳和月亮，象征阴和阳。在眼睛之上有个白发老人，身着印有寿字形的传统长袍，以象征长生（寿）。这个人代表阴的修炼元素，他眼睛垂视下方的胡僧；胡僧胳膊伸向天空，这个胡僧象征阳。阴的想象是老人，形象在阳上，暗寓阴阳的调和、能量的反转是内丹修炼过程的一个部分。颅腔洞左边是任脉和督脉的管道，两个管道通过气在身体之中进行周天循环。

“周天”本指绕天球大圆一周。古人为适应自然曾立“天人相应”和“阴阳”学说，认为自然为大天地，人身为小天地。天地之间有阴阳二气，人身之中也有阴阳二气。天地周转不已，人也应该运动不息。这样就形成了脊背为阳，胸腹为阴；督脉为阳，任脉为阴；吸纳为阳，呼吐为阴；阳气应升，阴气应降的“周天”气功，即气沿着任督二脉运行的功法，也即图像中所呈现的形象。

《内经图》的下方有“坎水逆转”四字，比喻周天功的“通督”如沟洫之水逆向而流，因为呼气时自舌沿任脉下行至丹田为顺，吸气时由丹田经尾闾沿督脉上行泥丸为逆。图的脊柱上绘有三道“关门”，比喻气沿着督脉上行时较难通过的三个地方，古人称之为“通关”、“冲关”，又称“通督”。这三道关依次被称为“尾闾关”，在脊柱的最下端；“夹脊关”，在脊柱七节下间的“至阳”穴；“玉真上关”，多称为“玉枕关”，在督脉入脑之“风府”

穴。在画面的低端，我们可以看到阴水象征着坎，从碑文右边读：坎水以逆转流向，这种逆转由图像中的男孩和女孩（阴和阳）操作水车使水向上流来最终完成。这水上流变成阳火，进入颅腔则为灵水，象征“坎水”与“离火”的相融。这是内丹术修炼之秘，即内部修炼的长生之术，也应是大周天的最后完成阶段。

《内经图》的下方有两个图像（如图2-31），一是“太极图”，一是“耕牛图”。太极图下设有炉鼎，烈火炎炎，比喻炼“丹”；耕牛图中老翁扶犁，持鞭策牛，比喻耕“田”。两图合二为一，可以认为是形象地显示了“丹田”的区域、位置和大小。丹田的区域，有人认为是脐下耻骨上的小腹部。丹田的位置，众说不一，有的说是“脐下三寸曰‘丹田’”，即小腹的正中部，《内经图》所书“正丹田”与此相符。丹田的大小，有人认为是上下左右相距一寸，即所谓“寸田”。《内经图》上四个“太极图”串联，大概就是此意。

《内经图》还绘有“牛郎桥星”和“织女运转”图。“牛郎桥星”是指脾胃。因脾胃是“八卦”属“艮”，而“五行”为“土”，故图中书“艮土”二字。图中又写“者田”二字，“者”为“此”意，“田”即“中丹田”。中医理论认为，脾胃为后天生化之本。肺虽主气，实为脾土饮食所化。因此脾胃上画有一线，上达肺系，即示此意。“织女运转”指脐。“织女”比喻母体，“运转”指母体运转精微以营胎儿。中医理论认为，肾精为子，以肺为母。肺主气，咽气为“母来顾子”之法。图中织女手中引“线”，上达肺系，以示“子来求母”之意。

《内经图》上所书“六纬”神名，即心神丹无字守灵，肺神

皓华字虚线，肝神龙烟字舍明，肾神玄冥字育婴，脾神常在字魂停，胆神龙曜字威名，是引自道家养生书《黄庭内景经·心神章第八》。道家以人体为小天地，对身体各部都赋以神名和别名。其用意似在说明内丹修炼能增强脏腑功能。

由以上内丹图像可以看出，道经中的内丹图像与中国传统美术之间存在着深广的文化因缘。道教意识和情感给予他们艺术创作的营养是十分重要的。这种意识的、思想的、情感的、心理的影响，更多地表现在绘画中所展示的中华民族的特色方面。

### 第三节 道经中的道德修炼成仙图像

自古至今，在中国传统伦理文化中存在着一一种以树立道德神仙楷模形象来感染、教化世人从善如流，从而善化天下的文化现象。在对神仙信仰的研究中，李刚先生认为，在中国传统的伦理文化背景下成长起来的道教，也树立了许多劝人为善从而度人为仙及积德成仙的形象，以使人自觉不自觉地学习仿照，按道德榜样所显示的品行安排自己的生活方式<sup>①</sup>。

道教中，理想的道德行为是在神仙身上体现出来的。在民间，道教的神仙系统诸如自然神（日月神等）、氏族神（由祖先崇拜演变而来的神）、职能神（三尸等神）、至上神（三清尊神），这些来源各异、层次不同的神仙都有一个共同的特征，那就是在道德上“为人师表”，代表着善良、正义、神圣。修道者只有尽

---

<sup>①</sup> 参见李刚：《略论道教神仙在道德上的形象示范作用》，载《道教神仙研究》，中华道统出版社，2000年，第261页。

最大努力效仿神仙的“善良生活”，以此来衡量自己的道德水准，才能成为神仙之国的“选民”。神仙是至善至美的化身，创造了一个充满正义与善良的世界，并为人们建构了一套道德价值标准即“善恶报应论”思想体系，并且出现了很多有关劝善成仙内容的劝善书。在这种劝善成仙思想的影响下，明清也出现了大量反映社会现实内容的道教劝善书。本篇之所以选择《太上感应篇》、《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》，是因为它们在明清时期所出现的大量图文并茂的道教善书中具有代表性。

这些劝善书的出现和明清时期道教的世俗化有着密不可分的关系。明清时期，由于帝王对道教采取的抑制政策，导致道教在明代中后期开始出现衰微趋势。期间，统治者感兴趣的只是宗教的劝化功能。如清顺治帝曾谕礼部说：“儒释道三教并垂，皆使人为善去恶，反邪归正，遵王法而免祸患。”<sup>①</sup> 清世宗的上谕说：“域中有三教，曰儒、曰释、曰道……且其教皆主于劝人为善，戒人为恶，亦有补于治化。”<sup>②</sup> 由于统治阶级更重视宗教的伦理教化功能，所以自明中叶后，虽然道教在上层社会出现衰微，却转向民间，对广大老百姓的劝善功能得到了更大的发挥。正如卿希泰先生所说：“明清之际道教在上层地位日趋衰落以后便转向民间，走向世俗化，民间通俗形式的道教活动愈来愈活跃。”<sup>③</sup> 《太上感应篇》、《阴鹭文像注》和《阴鹭文图证》即是道教世俗化的表现。

明清时期有关道教的历史故事亦向俗讲和传说过渡。此时代

① 《世祖实录》卷一〇四，《清实录》，第3册，中华书局，第811页。

② 《龙虎山志》卷一，《藏外道书》，巴蜀书社，第19册，第427页。

③ 卿希泰：《中国道教史》，第四卷，四川人民出版社，1996年，第228页。

的道教神祇也深入到世人之中，不辞劳苦地频频降世而度人向善。其中关帝、玄帝、文昌帝君、吕祖、妈祖等神在民间作为道德楷模的形象最受崇祀。

### 一 《太上感应篇》、《阴骘文像注》、《阴骘文图证》图像简介

《太上感应篇》简称《感应篇》，共一千二百七十四字。朱越利先生推断，《感应篇》编纂于1101年至1117年，正值宋徽宗宠用蔡京、徐知常、林灵素等之际<sup>①</sup>。至于其作者，卿希泰和李刚先生认为“乃北宋初某道士吸取《抱朴子内篇》所引诸道经而成，李昌龄得到此书为其作注，此后人们继续整理注解，有所增益，直发展到后来的三十卷，到南宋理宗时期正式刊行于世”<sup>②</sup>。

《感应篇》作为道教善书自产生后，受到宋明清三朝帝王的欣赏，表明统治者对道教善书宣传封建道德的支持。明清至民国时期，社会各界也用不同形式注释、讲解道教善书，对《感应篇》、《阴骘文》等的注释不下数十百种，出现了如《太上感应篇图说》（共二百一十七幅图像）、《太上感应篇集注》等，使这部道教善书更为盛行，用图像来注解《感应篇》则使得文化水平低的人也能掌握它的要旨。不仅“愚夫愚妇”阅读它，就连士大夫阶层也重视它、信奉它、实践它。清代浙江处州镇总兵黄正元于乾隆二十年（1755）采用古今事迹及儒家经义解说此书，配以图例，佐以诗词和灵验故事，使得《感应篇》成为巨著。这本《感

① 朱越利：《〈太上感应篇〉与北宋末南宋初的道教改革》，载《世界宗教研究》，1983年第4期。

② 卿希泰、李刚：《试论道教劝善书》，《世界宗教研究》，1985年第4期。

应篇图说》在清代十分流行，如《感应篇图说》中的《“诸恶莫作”图》（图2-32）<sup>①</sup>。此外，光绪十五年（1889），上海仁济善堂将其石印，改为《太上宝笈图说》，书中共有一百一十六幅劝善图像。该书序中说：“人心厌故喜，或因数见不鲜，多有尘积案头，久不寓目者。是编句必有注，注必有传，复绘图以肖其状，仍师鹤沙先生故步。而所引事实多采新闻，无非欲动阅者之目，兴起其从善去恶之心。”<sup>②</sup>民国十七年（1928），《感应篇图说》被重印，增加了全施、半施、祈福、忏罪、吉庆、馈送、赞叹、劝读、善写、镌版、贸易、游幕和邮寄等推广此书的方法。这些流通方法说明，生活中随处可以流通和宣扬道教善书。

清代的《阴鹭文像注》和《阴鹭文图证》是对《文昌帝君阴鹭文》（也称《阴鹭文》）的一个图注形式，皆为道教戒律善书类，其影响仅次于《太上感应篇》。清道光二十年（1840），大兴朱珪石著《文昌帝君阴鹭文注》，既引用三教经籍，又讲历史人物和时人行善获报、作恶遭殃的灵验故事，其目的主要是教化人们只有向善得道才能成仙。

当时，用图来注释《阴鹭文》的版本也很多。康熙岁次己亥（1719），赵如升编撰《阴鹭文像注》，把它作为教育后代的教材。他在序中说：

升发龄甫入小学，先大人手授是篇，令每晨兴诵无间，伊时拜受之。熟于口而义未悉。及束发洞其义，所行多有违读，且褒罪莫能违矣……追忆先志，不仅泪下盈盈。敬听宝

① 图片选自：《藏外道书》，第27册，巴蜀书社，第286页。

② 《太上宝笈图说》，《藏外道书》，第27册，第592页。



图 2—32 《感应篇图说》中的《“诸恶莫作”图》



训而疏注之，又引证而著为图，名《阴鹭文像注》，因欲识字义者阅之回心而向道，尤欲中国孺子目昧，一丁者睹像问，故由耳闻而警醒也<sup>①</sup>。

由此可知，赵如升所撰的《阴鹭文像注》和《太上感应篇》形式一样，都是在《阴鹭文》的每句话下附若干图画和故事，以便于更好地达到劝人向善之目的。

《阴鹭文像注》分四卷，共有画一百八十二幅。其中卷一有三十九幅连环画，卷二有五十幅，卷三有四十四幅，卷四有四十九幅。《阴鹭文像注》开篇帝君曰：“吾十七世为士大夫身。未尝虐民酷吏，救人之难、济人之急、悯人之孤、容人之过、广行阴鹭，行时时之方便，作种种之阴功，利物利人。”整个《像注》中的每个小故事通过配画不同数目的插图来说明图意。诸如：“未尝虐民”四幅、“救人之难”二幅、“济人之急”二幅、“悯人之孤”一幅、“容人之过”四幅、“广行阴鹭”二幅、“行时时方便”三幅、“作种种阴功”四幅、“利物利人”二幅等众多连环画。

在此基础上，清光绪四年（1878），项肖卿编了《阴鹭文图证》（如图2-33《“诸恶莫作，众善奉行”图》<sup>②</sup>），共有八十八幅图，且图画十分精美。清同治四年（1865），朱启寿编《阴鹭文图说》，在《阴鹭文》的每句话下，附有绘图几幅，讲善恶报应的故事若干个，使《阴鹭文》也成为大书。明清时期对这些著名道书的注释、改编，使其影响更加广泛。《太上感应篇图说》

① 《道藏》，第12册，第429页。

② 图片选自：《藏外道书》，巴蜀书社，第12册，第648页。



图 2—33 《阴鹭文图证》中的《“诸恶莫作，众善奉行”图》

和《阴鹭文像注》等图像在思想义理和图像形式上有所雷同。由于篇幅所限，本篇主要选择《阴鹭文像注》和《阴鹭文图证》分析道教劝善图像渊源以及劝善思想产生的根源，并根据图像分析善恶观念在图像中的具体呈现。

## 二 道教劝善思想及劝善图像的渊源

中国自古就有善恶观。《周易》中说：“积善之家，必有余庆；积不善之家，必有余殃。”<sup>①</sup> 道教继承了这种“善恶观”，并编写了很多有关劝善内容的劝善书。劝善书指出，一个修道之士的善恶言行即道德修养对于他能否长生久视、得道成仙起着至关重要的作用，所谓“阴功密惠，大以及于人，小以及于物”，如此，“修身积德，久而愈笃”<sup>②</sup>。宋代《太上感应篇》中记载：“所谓善人，人皆敬之，天道佑之，福禄随之，众邪远之，神灵卫之，所作必成，神仙可冀。”<sup>③</sup> 再看《墉城集仙录》记载：

上士积善，永久长生，号为真人。天地有坏，真人无毁，超出三界，逍遥上清。因以一恶至于万恶，以垂戒焉。凡人有一千恶者，后代夭逆；二千恶者，身为奴仆；三千恶者，六疾孤穷；四千恶者，疫病流徙；五千恶者，为五狱鬼；六千恶者，为二十八狱囚；七千恶者，为诸方地狱徒；八千恶者，堕寒冰狱；九千恶者，入边底狱……人有一善，则心定神安；有十善，则气力强壮；有百善，则宝瑞降至；

①（清）阮元校刻：《十三经注疏》，上海古籍出版社，1997年，第19页。

②《道藏》，第32册，第326页。

③《道藏》，第27册，第28—33页。

有千善，则后代神真；有二千善，则为圣真仙将吏；有三千善，则为圣真仙曹掾；有四千善，则为天下师圣真仙主统；有五千善，则为圣真仙魁师；有六千善，则为圣真仙真卿大夫；有七千善，则为圣真仙公王；有八千善，则为圣真仙皇帝；有九千善，则为元始五帝君；有一万善，则为太上玉皇帝<sup>①</sup>。

也就是说，道教认为，一个人生活于现世之中，如果能够时时以阴德密惠，加强道德修炼，常常做到“积善立功，慈心于物，恕己及人，仁逮昆虫，乐人之吉，愍人之苦，矜人之急，救人之穷，手不伤生，口不劝祸，见人之得如己之得，见人之失如己之失，不自贵，不自誉，不嫉妒胜己，不佞谄阴贼”<sup>②</sup>，积善者将获得吉庆、福寿绵长乃至化而为仙，还能够荫及子孙后代。这也是道德楷模的力量，这种力量在劝善度仙的过程中，远比空洞的说教更有说服力，更有吸引力。反之，如果不这样做，他不仅不能够获得长生，而且会招致种种恶报，甚至堕入黑暗地狱并会殃及子孙后代。

对道教来讲，上天的“神灵”、身中的“身神”是人们善恶行为报应的终极裁判者，而这些道教的神仙和人之间并没有一道不可逾越的鸿沟，神仙对于人来说也并非高不可攀。有句俗语叫做“神仙也是人做的”<sup>③</sup>，这说出了道教中人与神仙的角色转换关系。既然神仙与人角色可以互换，人经过自己的刻苦努力可以

① 《道藏》，第18册，第166页。

② 《抱朴子内篇·微旨》，《道藏》，第193页。

③ 《墉城集仙录序》说：“仙固可学，功无巨细，行无洪纤，在立功而不休，善而不倦也。”选自《全唐文》卷九三二，第十册，中华书局，1983年，第9705页。

变化成仙，那么作为道德楷模的神仙，对于人来说就有种亲和感。人会感到自己与神仙之间的距离并非那么遥远，感到自己只要积善累德，定能有望跻身于神仙家行列，摆脱人世间的苦难与死亡之威胁，获得那永恒的逍遥与自由。

这些劝善思想在道经劝善图像中得到了反映。《太上感应篇图说》、《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》等都是以图像形式解说道教善恶观念的劝善书。实际上，在道教产生以前，中国传统文化中存在的“善恶观”就通过诸多的壁画等形式反映出来。在中国古代众多的宫殿、寺观、墓室、石窟等墙壁上都描绘有大量壁画，这些壁画由民间画工绘制完成。这些壁画通过逼真的艺术形象与丰富的内容，将宗教中深奥的教义或伦理道德观念等变为生动形象的故事，向民众宣传，从而获得观者的认同。例如，王逸在《楚辞章句》中说，屈原因看到楚国“先王之庙及公卿祠堂，图大地、山川、神灵、琦玮、谲诡及古圣、怪物”<sup>①</sup>，有感而写了《天问》。《史记·郊祀志》中记载汉武帝“作甘泉宫，中为台室，画天、地、太一诸鬼神，而置祭具，以致天神”。《昭明文选》所收东汉《鲁灵光殿赋》记载了西汉景帝时鲁恭王刘余所建造的鲁灵光殿壁画的景象：“神仙岳岳于栋间，玉女窥窗而下视，忽眇眇以响像，若鬼神之仿佛。图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵，写载其状，托之丹青……黄帝唐虞，轩冕以庸，衣裳有殊，下及三后，淫妃乱主、忠臣孝子、烈士贞女、贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。”<sup>②</sup> 文章记述了神仙、圣

① 参见：马茂元主编：杨金鼎等注：《楚辞注释》，天津出版社，1983年，第194页。

② （清）严可均辑《全后汉文》，卷五十八，商务印书馆，1999年，第590页。

人、忠臣、孝子等各种人物形象，最后还指出了壁画的作用在于教导人们从善弃恶。

道教产生于东汉时期。据《历代名画记·卷三》记载：“汉明帝雅好画图。别立画官，诏博洽之士班固、贾逵辈，取诸经史事，命尚方画工图画，谓之画赞。”这些取材于经史事的杂画，首起伏羲，共五十卷，至唐代尚能见到。东汉末年，汉献帝时，益州刺史在成都学堂画盘古、三皇五帝、三代君臣、孔子及七十二弟子于壁间。张彦远甚至将成都学堂壁画和汉明帝宫殿壁画并提，极赞绘画的重大意义：“图画者，有国之鸿宝，理乱之纪纲。是以汉明宫殿，赞兹粉绘之功；蜀都学堂，义存劝诫之道。”<sup>①</sup>可见东汉绘画的经史内容比重加大，教化作用发挥得最为充分。对于两汉绘画的善恶教化作用，三国诗人曹植曾有精辟的总结：

观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也<sup>②</sup>。

到了魏晋南北朝时期，以宣教功能为主体的绘画观随着国家大一统体制的消亡而逐渐衍变。佛教的东渐和兴盛，思想及文化领域内玄学的盛行，个性的觉醒及对性情的重视已成为潮流，导致绘画领域中功能观的演变和拓展。这时期，绘画除了以往的宣教功能外，“畅神”和“怡情”作用已经开始产生并得到较为普

① 《唐》张彦远：《历代名画记》卷一，人民美术出版社，1963年，第5页。

② 同上，第3页。

遍的实行和认同。人物画的创作已经不限于过去的题材和主题，各种美术门类亦各有侧重，开始出现了像顾恺之《洛神赋图》、《竹林七贤图》、《女史箴图》、《烈女仁智图》等体现文士阶层才情性貌、审美情趣和烈女德行等内容的作品。这些作品已开始游离于对善恶的评判和劝诫的作用，而体现出对人类情感、气质、风度等个性因素的重视。

在魏晋基础上，隋唐美术在反映善恶伦理观念的图像中注重对不同美术门类中特殊语汇与法式的探索，将不同门类的美术规律进一步揭示出来，且有法度可依。唐王朝是中国古代绘画全面发展的鼎盛时期，人物、山水、花鸟画都获得了新成就。画史载，长于人物肖像画的画家阎立本历时三朝，官居极品，他的绘画自然与唐王朝的政治需要与艺术主张相符。他绘制的《凌烟阁二十四功臣图》、《秦府十八学士图》为李世民属下谋士文臣的肖像画<sup>①</sup>，皆是对人写貌，将魏晋以来有关“传神”理论的叙述转化为一种可被规范的技法。唐代敦煌壁画中已经有“鹿母夫人”等宗教善恶观念的故事画，讲述千名勇士为父母血缘情感而化敌为友的故事。盛唐时期的吴道子画了许多佛寺道观，丰富了佛画的题材，创造出与中国文化相应的又从佛教教义中派生出来的诸多形象。他从劝善观念出发，创造出为后世所称道的“地狱变相”图。在吴道子之前，也有画师根据佛教“阳受、阳作阴报”的轮回思想创作过“地狱变相”，张孝师便是其中以画地狱变相著称的画师。吴道子在学习张孝师的基础上别有创造。他将权臣显宦也夹杂在地狱之中，并不着意刻画刀林、沸镬、牛头之像，

<sup>①</sup> 参见：陈授祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2001年，第17页。

“而变状阴惨，使观者腋汗毛耸，不寒而栗”，致使“京都屠沽渔罟之辈，见之而惧罪改业者，往往有之”。相传吴道子的地狱变绘画曾为后世广为传摹，蜀人左权曾在四川大圣慈寺仿画吴画地狱变相。宋代时仍有不少粉本流传。在中国漫长的封建社会中，地狱是最广泛的文艺创作母题之一。地狱中的不少形象，当与吴道子的天才创造有关<sup>①</sup>。其次，以画鬼神著称的吴道子还创造了众多被中华民族所接受的鬼神形象，除了上面提到的道教神灵与地狱小鬼之外，他还创造了“地狱人间”的形象，其中影响最大的是他首创的钟馗捉鬼。唐代著录中即有吴道子所绘《十指钟馗图》传于世。此后，钟馗便成为了中华民族文化中最津津乐道的正义形象之一，其形象通过后世历代画家之手不断丰富。除了有更多的《钟馗图》外，还有了《钟馗捉鬼》、《钟馗醉酒》、《钟馗嫁妹》、《钟馗出游》、《钟馗夜巡》等具有情节性、戏剧性场面的绘画作品出现。五代、两宋画家黄筌、周文矩、石恪、李公麟、梁楷、孙知微等均画过钟馗图。加之雕版印刷术的广泛使用与民间习俗的巨大惯性，造成了宋代钟馗画的全盛局面。元代，处于隐逸状态的文人士大夫又赋予钟馗揶揄的功能，钟馗成为护佑万众、扬善惩恶的正义神灵，更是文人画家托物寄情的绝好媒介。元代画家龚开（1618—1689）的《中山出游图》（图2—34）<sup>②</sup>为横幅长卷，画中描绘了钟馗与妹率众小鬼出游的情景。钟馗圆眼虬髯，一身唐代仕人官服，两手抄袖，端坐肩舆（俗称滑竿）之上，神态平和，回顾其妹。其妹坐肩舆相随其后，紧随两个肩舆

① 陈绶祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2001年，第30页。

② 图片选自：张明学：《道教与明清文人画研究》，巴蜀书社，2008年，第137页。



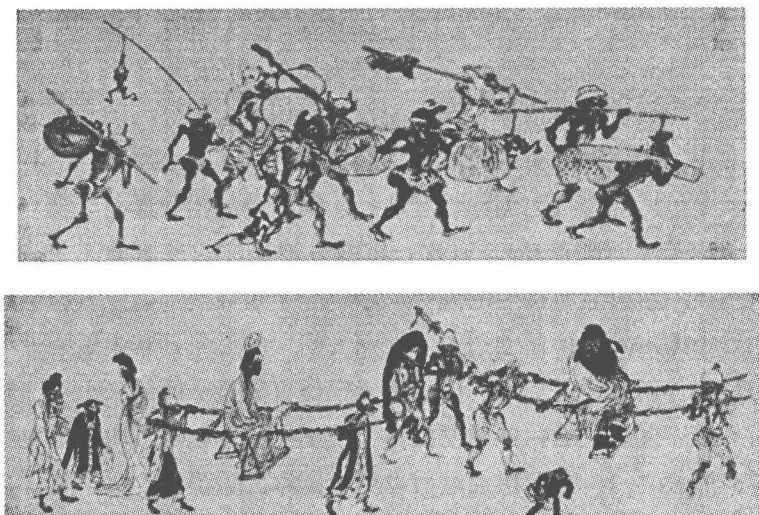


图 2-34 元龚开《中山出游图》

前后左右是群小鬼，有的是轿夫和男女仆人，有的或抬或扛，肩挑手拎着兵器和生活等物品，一列行进，十分热闹。图中钟馗形象奇丑无比，却无凶神恶煞之感，其妹及众侍女鬼皆以墨作胭脂涂在脸上，奇趣横生。作者以戏剧性手法描绘这一出鬼怪闹剧，极尽幽默诙谐之能事。人物造型夸张变异，笔法遒劲洒脱，其墨鬼画法在元代以前绘画中尚不多见。元代画家颜辉（生卒年不详）所作的《钟馗出猎图》中，钟馗骑马仗剑、缩颈耸肩，形象怪异而不失英武之气。后有两个小鬼相随，一鬼肩扛胡床，一鬼身背猎具。钟馗被刻画得似若有所思，极有情意，可谓“笔法奇绝，有八面生意”。在中国绘画史上，颜辉和龚开均擅长道释人物画，尤其对钟馗和鬼怪的表现极其到位，使道教神仙和民间传说跃然纸上。

历代所画钟馗不计其数。在民间习俗中，钟馗逐渐成为驱鬼辟邪的标志符号。除夕时，人们把他作为门神；端午节时，悬挂钟馗图于厅堂之中，以示镇宅驱鬼。文人画家笔下的钟馗与钟馗的原意开始拉开距离，成为借以抒发对事态人情的愤懑和“墨戏”玩赏的表现方式、手段。

另外，在隋唐的文献中，处处可见关于宫殿、衙署、寺观等处的壁画记载，后世也有不少关于隋唐宫观寺庙壁画的著录，这些都成为研究隋唐壁画的重要资料，也为后世劝善图像树立了可参阅的模式和范本。在雕刻于宋代的大足石刻中有十组雕刻图组成的《父母恩重经变相》，对善恶的表现更加世俗化。第一图：一孕妇双眉紧锁地坐着——“怀胎守护恩”当报。第二图：一临产妇女双脚叉开面露痛苦之色——“临产受苦恩”当报。第三图：小孩出生，父母眉开眼笑——“生子忘忧恩”当报。第四图：母亲将饼留给小孩吃——“咽苦吐甘恩”当报。第五图：儿子在床上撒尿后，母亲将儿子推到干处，自己睡湿处——“推干就湿恩”当报。第六图：母为子哺乳——“哺乳养育恩”当报。第七图：母为子洗衣——“洗濯不净恩”当报。第八图：父母为儿子办婚事而杀了猪——“为造恶业恩”当报。第九图：年老的父母望着即将出门远行的儿子忧虑满面——“远行忆念恩”当报。第十图：老年父母并肩而坐，儿子拱手跪于面前，老父以手指儿子作训导状——“究竟怜悯恩”当报。图下有一《地狱变相图》：一不孝者披枷戴锁受到口灌铁水的惩罚。附有碑文：“三千条律令，不孝罪为先，天网无处逃，当应悔在前……”<sup>①</sup> 随着佛

<sup>①</sup> 参见：王可平：《凝重与飞动》，国际文化出版公司，1988年，第109页。

教地位的提高，当时佛教造像对善恶观念的世俗化表现日益丰富，也对道教劝善图像影响深远。当时出现了众多表现寺庙的画家，诸如高文进、武宗元，二人都是图绘神仙的著名画家。元代道教与佛教有过几次大规模的斗争，最后都以道教失败而告终。尽管如此，道教中的全真派依然有一定势力。全真派创始人王嘉提出“三教圆融”理论，主张“除情去欲，柔弱为本，清静为基”的思想，对于处于动乱中的人们来讲，具有一定吸引力。在这一形势下，各教派仿照佛教纷纷修造道观，开凿石窟，道教艺术得以发展。其中元代永乐宫壁画中的重阳殿和纯阳殿中的壁画，向人们展示了现实人间丰富多彩的生活画卷。每一个故事在阐释教旨的同时，也传达出了民间画工对善恶观念的看法和认识。

明代民间版画繁荣发展体现在题材内容的广泛和艺术水平的提高方面，其中劝善内容的道经图像，诸如《太上感应图说》、《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》、《阴鹭文图说》等，对民众的善恶伦理观的形成起到了很大的作用。

在表现善恶伦理观方面，它们之间也有差别。与最早出现的善书《太上感应篇》相比，善恶报应思想观念在《阴鹭文》中得到进一步发展。第一，《感应篇》提出善恶报应“如影随形”，迅速、快捷。而《阴鹭文》提出“近报则在自己，远报则在子孙”，有远近、急迟两种。这样的报应观点为道教的报应说提供了缓冲和解释的余地。第二，《阴鹭文》的内容大多数劝善，鼓励人们多做好事。书中谈到的禁恶之事只有十四条，正面诱导占三十条。而《感应篇》中有劝善二十六事，惩恶一百七十事，惩治恶人的内容更多。第三，《感应篇》列举了道教的司过之神，其中的神学色彩比《阴鹭文》浓。《阴鹭文》中的帝君直接对人发话，

只讲行善得好报、作恶得恶报的善恶报应观点，对成仙这类的事情予以回避。从《阴鹭文》中我们只看到帝君处理人间事务和人们的道德问题，说明道教的世俗化加深了。第四，《阴鹭文》还高唱三教合一、宗教和谐的调子。“广行三教”的思想是《感应篇》中所没有的。第五，与《太上感应篇》相比，《阴鹭文》增加了“无弃字纸”等与读书人有关的内容，这是因为文昌帝君是读书人特别信奉的神的缘故。

由于《太上感应图说》和《阴鹭文像注》等图像在形式上有所雷同，故以下对《阴鹭文像注》中有关文昌帝君劝化世人的“常行阴鹭”的图像进行重点分析。

### 三 文昌帝君形象与《文昌帝君阴鹭文》中蕴含的劝善思想

文昌帝君又名梓潼帝君，为道教供奉的主宰功名利禄之神，也是中国古代学问、文章、登科举士的守护神，所谓“生死隶东岳，功名隶文昌”<sup>①</sup>。在道教神仙系统中，文昌帝君地位较高。《历代神仙通鉴》说他“上主三十三天仙籍，中主人间寿夭祸福，下主十八地狱轮回”。

文昌信仰来源于古代的星宿信仰。文昌本是古代星官名，《史记·天官书》说：“斗魁戴匡六星曰文昌宫。一曰上将，二曰次将，三曰贵相，四曰司命，五曰司中，六曰司禄。”<sup>②</sup>《隋书·

---

①（清）袁枚撰：《续新齐谐·牟尼泥》，《续修四库全书》，上海古籍出版社，2003年，第613页。

②（汉）司马迁撰：《史记》卷二十七，第4册，中华书局，1973年，第1293页。

天文志》载：“文昌六星，在北斗魁前，天之府也，主集计天道……天皇之阶也。”<sup>①</sup> 两部史书所提到的斗魁是北斗七星中前面的四颗星，因其形状而名之魁星。斗魁背上属大熊星座的六颗星叫文昌，属紫微垣，又名“文曲星”。在中国古代神话中，这颗星被神化为吉星，是主宰功名、禄位的神。宋元时期，这颗星逐渐与地上的梓潼神结为一体，梓潼帝君于是成为天上的大神，上帝命他掌管文昌府及人间禄籍，元代时封其神为“文昌帝君”。

文昌帝君又因其世居地在四川梓潼而得名“梓潼帝君”。据《华阳国志》卷十记载，梓潼县有“恶子祠”，供奉雷神，唐代以后的梓潼神即源于此。梓潼神，姓张名恶子，一名亚子。仕晋，战而死，人们立庙祀之。或称其为蛇精，任蜀地守护神。后来其地位逐渐提高，流传日趋广泛。他能预知士人的科举命运，受到士人的尊崇。从唐代开始，历代帝王对文昌帝君均有优隆的封祀。唐明皇守蜀，传说此神迎于驷马桥，因而被追封为“左丞相”。唐僖宗时封为“济顺王”。在宋代，梓潼神的地位和功能发生了巨大变化，从一个具有叛逆精神的蛇精演变成了现实秩序的维护者，维护民族利益和国家稳定的保护神。宋代科举制度一度得到重视，于是祀祷文昌神保佑功名利禄的风气越来越盛。《铁围山丛谈》记载张亚子祠之灵验时写道：“士大夫过之，得风雨送，必至宰相；进士过之，得风雨送，必至殿魁。”意思是路过张亚子祠能遇到风雨的话，此人前途必定光明。宋太祖封其为“圣文仁武孝德圣烈王”，元仁宗封其为“辅元开化文昌司禄宏仁帝君”。宋元有道士假托梓潼帝君降笔作《清河内传》，自述其身

<sup>①</sup> （唐）魏征等撰：《隋书》卷十九，第2册，中华书局，1959年，第532页。

世，言梓潼君本是吴会间人，生于周初，经七十三化，一直为士大夫，后在西晋末年再度降生在越嶲（郡名，在今四川境内）之南，姓张名亚子。少年时即秉异操，有隐遁之意。夜间独处一室，常自笑，全身发光，邻里惊异，纷纷向其祈祷，灵验之事颇多。后升天登仙而去。玉皇大帝令其掌管文昌星神之府，并主管人间禄籍。这以后才开始把梓潼帝君称为文昌帝君。至此，梓潼神与文昌星神合而为一，成为主宰天下功名利禄之神，读书人多立祠祀之。

明弘治元年（1488），张九功为文昌请正祀，自此举国学子，凡有书声之处，都必须奉祀文昌帝君。清代，每逢文昌帝君的诞辰（旧历二月初三日），朝廷都要派遣大臣前往北京地方的文昌庙祭祀。由于文昌帝君既能主管科名禄籍，又能暗中监视士人及官吏的道德行为，因此受到天下读书人的欢迎和崇奉<sup>①</sup>，并成为读书人的保护神。历史上，托名文昌帝君所作的善书不一而足，如《文昌帝君阴骘文》、《文昌功过格》、《文昌帝君劝敬字纸文》等，其中《文昌帝君阴骘文》影响最大。《阴骘文》产生之后，引起各界人士的关注，出现了诸如《文帝阴骘文注》、《阴骘文像注》、《阴骘文图证》、《阴骘文图说》、《丹桂籍注案》等注书，强调文昌帝君用道德拯救世人的济世目的。

关于文昌帝君的形象，《历世真仙体道通鉴》描绘为：雍容慧颜，坐下驾白骡，随身带天聋、地哑二童，为的是避免泄漏科举考题和录取情况。有的庙堂中，配祀文昌的还有左右二司“八

---

<sup>①</sup> 张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第481—482页。

字王”。《阴鹭文像注》开篇有文昌帝君的圣像（图 2—35）<sup>①</sup>：画像中，帝君头戴官帽，坐在圣椅上，右手边是天聋，左手边是手牵白骡的地哑，面前执笏躬身、弯腰正欲下跪的神仙在向文昌帝君禀报人间善恶情况。画面呈三角形构图，线条流畅，刻工精细。



图 2—35 《阴鹭文像注》中的文昌帝君

在《阴鹭文图证》中的文昌帝君图像（图 2—36）<sup>②</sup> 头戴冠

① 图片选自：《藏外道书》，第 12 册，第 430 页。

② 同上，第 586 页。

帽，身穿官袍，骑坐着白骡，立于云端，两旁前后分别侍立着天聋和地哑。右侧是一名向其禀报民间详情的官员，大半个身体被层云所遮，烘托出了仙界的氛围。寥寥数笔的勾勒，把仙界与凡尘鲜明生动地体现在图像当中。在像注和图证中，文昌帝君的形象略有不同，后者神化色彩更加浓郁。



图 2—36 《阴鹭文图证》中的文昌帝君

在中国传统卷轴画中，关于文昌帝君的画作也颇为普遍。大英博物馆收藏的由明代丁云鹏所画的卷轴画《文昌帝君》（图 2



一37)<sup>①</sup> 描绘了文昌帝君在天空中骑着一匹骡子的形象。他身穿官服，官帽上印有牡丹图案，左手拿着一卷文书。他的侍从由一位老人拿着一本书和两个男孩组成。在他的前面，侍从魁星右手拿笔，左手捧斗，骑在龙头上。整幅画面充满了仙界的神异色彩。

《道藏》中的《文昌帝君阴骘文》约成书于元代，简称《阴骘文》或《丹桂籍》。《尚书·洪范》有“惟天阴骘下民，相协厥居”的语句。阴，默也；骘，定也。“阴骘”一词，即默默之天在暗中对人们的行为进行奖励。《阴骘文》强调人们要多积阴功阴德，因为道教司命随时记录着人们的行为。做好事也不要到处张扬，只要悄悄去做，自然会得到福佑。所以，后来人们称“阴骘”为“阴德”，而把暗中做伤害人的事叫做“伤阴骘”。“伤阴骘”的人其子孙就会遭遇厄运，受到神的惩罚<sup>②</sup>。文昌帝君是



图 2—37 明丁云鹏  
《文昌帝君》

<sup>①</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 267.

<sup>②</sup> 陈霞：《道教劝善书研究》，巴蜀书社，1999年，第61—63页。

旧时读书人祀奉的主要神灵。由于文昌信仰的普遍，托名文昌帝君而作的《文昌帝君阴骘文》流传也十分广泛。

劝善书的正式形成是在宋代，其标志是《太上感应篇》的出现。这类书是用道教教义、从道教神学的角度劝人去恶从善以成仙得道和积善获福的通俗道德教化书。宋代还出现了另一本借鉴佛教地狱观念的惩恶性道教善书《玉历钞传》，描写了地狱十殿的种种刑法等，有地狱十殿及判官、小鬼的图像，以及信奉、传播该书的灵验故事<sup>①</sup>。以下所选四幅清代的地狱图像可以作为形象说明，如图（2—38）<sup>②</sup> 地狱变相《十殿图》，分别是一殿秦广王、二殿楚江王、三殿宋帝王、四殿伍官王、五殿阎罗王、六殿卞城王、七殿泰山王、八殿平等王、九殿都市王、十殿转轮王共十幅。

由上述图像我们可以看出，佛教地狱观念对道教善书影响十分巨大。道教善书不仅奖励行善，也惩罚作恶。宋元前的道书中曾提到过作恶之人会下地狱受苦。如杜光庭《墉城集仙录》中曾提到根据作恶多少会罚到相应的地狱：“七千恶，为诸方地狱徒；八千恶，堕寒冰狱；九千恶，入边底狱；一万恶，永无原期，渺渺冬天，无由济拔。”<sup>③</sup> 这些让人触目惊心的语言故事，通过形象的图像描绘更让人们清楚知道神是如何惩治恶人的，从而达到劝善止恶的目的。

---

① 《大藏法数》说地狱：“在地下，铁围山间，有八寒八热等狱，即造作极重恶业众生，堕于此道，故名地狱。”

② 图片选自：四川省社科院李远国研究员收藏品。

③ 《道藏》，第18册，第166页。

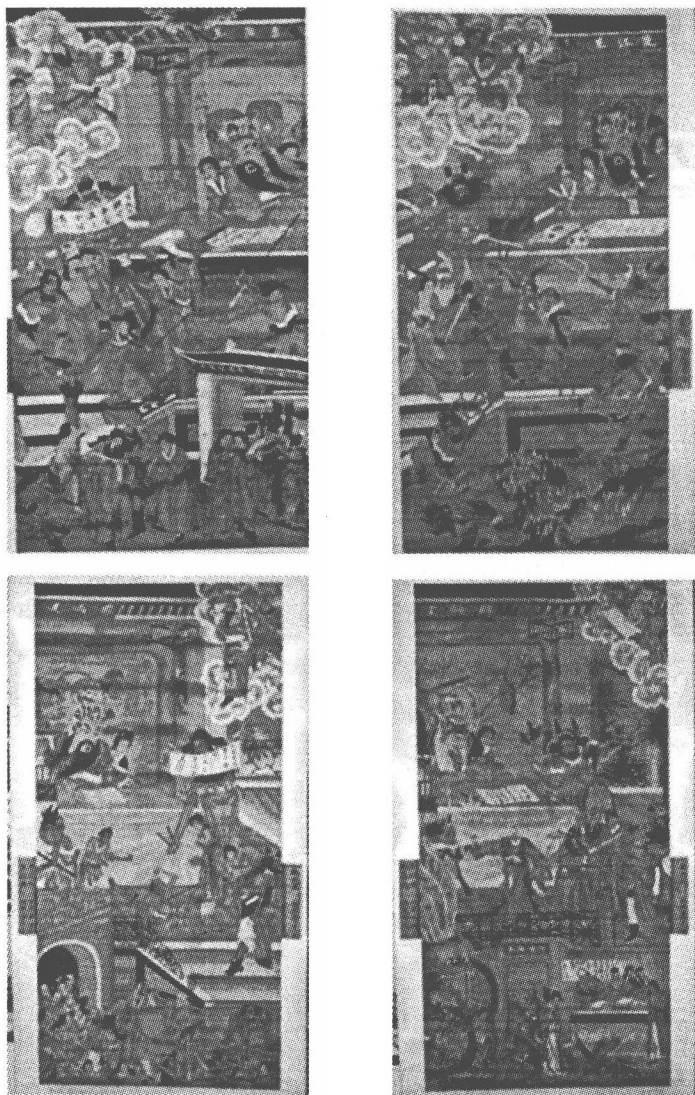


图 2—38 地狱变相《十殿图》(选四)

金元时期出现了《太微仙君功过格》和《文昌帝君阴骘文》等后代影响很大的道教劝善书。明清之际道教劝善书进一步繁荣。这期间有影响的道教善书有《关圣帝君觉世真经》、《文帝孝经》、《文昌应化元皇大道真君说注生延嗣妙应真经》等。各种形式的“功过格”也被大量印造，如《十戒功过格》、《警世功过格》、《文昌帝君功过格》、《文昌帝君惜字功罪录》等。这期间解说《太上感应篇》、《文昌帝君阴骘文》和《关圣帝君觉世真经》的注书也不一而足。道教善书在从产生到繁荣的道路上不断与民间社会结合，世俗化程度不断提高。道教对社会影响的力度和广度得到加大。

在托文昌帝君之名编写的《文昌帝君阴骘文》中，神灵的观念贯穿始终。道教徒仰慕神仙，把成为神仙作为最高追求，劝人积善成仙。书中开头就说“帝君曰”，把《阴骘文》说成是文昌帝君降授的，以增强其经典的神圣性和人们对道德楷模的认同感。神通过善书把善恶标准降给世人，为人立下道德法则。其次，《阴骘文》中宣传世间有神明监督人的善恶。神仙将善恶准则降给世人后，为了监督人们的行为，又设置了天上、地下、家中及人体内等各级的神灵来监督和记录人的善恶行为，从而对人的行为进行约束和引导。《阴骘文》说：“诸恶莫作，众善奉行。永无恶曜加临，常有吉神拥护”，始终围绕着神仙来进行道德教化。赵敦华先生说：“伦理化宗教的特征是以神的名义推动社会教化。”<sup>①</sup>在整个道德劝善活动中，一直有神的监督。“任尔弥缝多巧，神目如电。”<sup>②</sup>道教宣称“头上三尺有神灵”，由于神具有

① 赵敦华：《基督教哲学 1500 年》，人民出版社，2005 年，第 50 页。

② 《劝世归真》，《藏外道书》，巴蜀书社，第 28 册，第 3 页。

超人的赏罚能力，他们能给善人最期望得到的东西，人能得到的最高奖赏就是成仙不死；同时，神还给恶人最可怕的惩罚，使人们有了行善去恶的内在驱动力。

#### 四 道教劝善成仙思想在《阴鹭文像注》、 《阴鹭文图证》中的具体表现

依托《文昌帝君阴鹭文》而作的《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》中所用的都是木版雕刻图像。其中《阴鹭文像注》图像刻画已经达到相当细腻的程度，而《阴鹭文图证》使用了具有国画效果的刻画手法。由于在明代使用了雕版的短钉版和拱花版，图像得以呈现出精细的类似于国画白描手绘的效果。

明清时期是中国古代版画发展史上的黄金时期。版画书籍插图几乎遍布各种书籍之中。配图的方式和所在位置也多种多样，呈现百花齐放之势。这时期中国的版画形成了几个大的生产基地，名匠辈出，且形成了家族世代相传的帮派，从而产生了工艺流派。许多著名画家参与画稿绘制，并形成个人风格。明代晚期优秀版刻家胡正言（1582—1673）经过长期摸索与实验，创造出套印术中最为复杂的技术短钉版和拱花版，达到了中国古代版画刻印工艺的最高水平。特别是短钉版的出现，使中国的版刻与印刷能随心所欲地调节浓淡色调，不仅在彩绘方面，也使得在单色绘画如墨绘、朱绘方面，达到了与画家手绘同等的效果，堪称是中国雕版木刻印刷术的又一场革命，或者说是质变式飞跃。

短钉版的特点是：小块拼凑组合成整版，多次分色分浓淡印刷。印一张画，多的能用到上千块版，少的也得十几块。它的出

现，标志着真正的独立的中国版画刻印事业的确立。拱花版则是根据画面物像的轮廓，在较为坚硬的木板上阴刻成凹形线条，印制时用上好的宣纸覆盖（次纸不行）在版面上面，再在纸上覆盖平整的不脱毛的好毛毡，用木棍压或用木锤轻轻打，使纸面出现凸凹花纹。它是短钉版工艺的一种能起特殊效果的补充，一般不能脱离短钉版而独立存在，只可说是附庸而已。但能创造出这种工艺来，已很了不起。《阴鹭文像注》和《阴鹭文图证》中的图像雕刻风格不同，图像的雕工精细，尤其是《阴鹭文图证》中的版画图像更是通过类似于国画白描勾线的浓淡笔墨表现了众多有关劝善内容的单幅图像，笔者认为应该是使用了这两种雕版技术。

现将《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》中的作品分为三个部分，每部分各选其描绘较多的劝善故事图像加以介绍，并归纳分析其艺术特征。

第一，有关神学禁忌及宗教戒律思想内容的图像。

道教善书叫人礼敬神明。《阴鹭文像注》中有未尝虐民酷吏四幅、救人之难两幅、济人之急两幅、悯人之孤一幅、容人之过四幅、广行阴鹭两幅，行时时之方便三幅、作种种之阴功四幅，叫大家奉真朝斗两幅、拜佛念经两幅、印造经文一幅、创修寺庙一幅、广行三教两幅等。其中未尝虐民酷吏四幅图像用连环画的形式讲述了四个为官的小故事，现各分析一篇如下：

未尝虐民酷吏第三幅图（图2—39）<sup>①</sup>讲述的故事是山东人赵元相当郡守八年间，盘剥百姓银两，报应在其子身上，世代为丐帮。此图表现的就是冥王在阴间审判赵元相的场景。画面中阎

<sup>①</sup> 图片选自：《藏外道书》，第12册，第438页。



图 2-39 未尝虐民酷吏

王坐在阎罗殿中，两侧立有小鬼三人，正在审判赵元相。图像用排列密集的细线条描绘了阎罗殿的房顶，房子的两根立柱上分别写着“是是非非地，明明白白天”的对联。图像下方用曲线条表现了云气蒸腾的地气，烘托出了阎罗殿的神秘色彩。作者不仅在讲述劝善故事和传说，而且也处处把它们描绘成生动的、令人信服的故事画，把细节置于自然的环境中呈现在我们面前。

容人之过（图 2-40）<sup>①</sup>

沈潜，湖州人。人有过，多方原恕，不记于怀，自以为有无穷受用，人皆笑其懦。后殿试至杭州，同业师杨子祈吕祖鸾笔，以决中否。杨固名宿，而沈文远不逮也。其占词云：天榜已定，先取德行，沈能容过，亚元必中，杨子无奇，文强何用。榜发，潜果中第二名，而杨子竟落第矣。

此篇描绘的是湖州人沈潜从不嫉恨他人，文昌帝君最后使他榜上有名的故事。画面上部三分之一处表现了精细的宫宇，同样使用了横线、竖线、斜线来进行描绘；右下角一座茅屋中，应是沈潜及杨子二人。茅屋房顶用线并不是全部刻画出来，而是长短参差错落，房顶三分之二部分留出飞白，显出茅屋房顶的蓬松感。房顶右上方文昌帝君站在一团祥云之上，正在注视二人。



图 2-40 容人之过

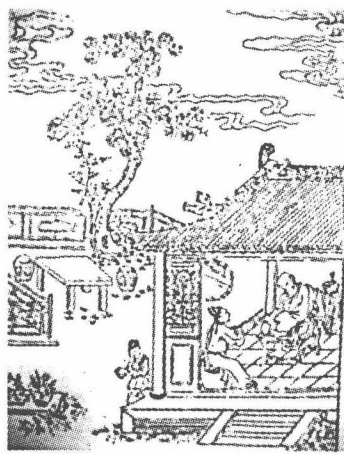


图 2-41 行时时之方便（其一）

<sup>①</sup> 图片选自：《藏外道书》，第 12 册，巴蜀书社，第 445 页。



### 行时时之方便（图 2—41）<sup>①</sup>

其一：

王云芝，成都人。作秀才时，谒通源大师曰：吾欲为善，贫无立锥，何以教我？大师曰：公谈论过人，但积口德，善自难量。芝曰：何为口德？曰：言语方便是也。芝折节从之，凡有利人之事，无论大小，极口方便，不肯当而错过。行之二十年，乡会联捷。二子亦后先登第，书香不绝。

图 2—41 描绘的是王云芝向通源大师请教时的情景。画面中右边二分之一处有一描绘了一半的房屋客堂样式，门上雕刻十分精美，房屋内通源大师盘膝而坐于上位，门边的凳子上王云芝拱手拜见，向大师请教。画面左边庭院之内有花草、桌凳等物，三分之一画面处，一棵松树弯曲而立，天空有几朵云彩飘过，预示着其行善后的时来运转。

其二：

王文肃公锡爵，痛子衡殃卒。祈梦于忠肃公，梦忠肃公曰：汝记客一名帖，害二十七人之命否？公惘然，盖前有巡道，误轨海商为盗，众怜之，欲求公一名帖往解，公避嫌不允，二十七人皆拷死。可见方便之事，当随便行之，不可避嫌矜节不为也。

图 2—42<sup>②</sup> 描绘的是王锡爵痛失爱子、向忠肃公祈梦的情景。画面中，王锡爵坐于屋内，一手托着下颌正在梦中。通过标

<sup>①</sup> 《藏外道书》，第 12 册，第 460、598 页。

<sup>②</sup> 图片选自：《藏外道书》，第 12 册，第 461 页。

识的曲线表明，文昌帝君及其侍从已经进入他的梦中。



图 2-42 行时时之方便（其二）

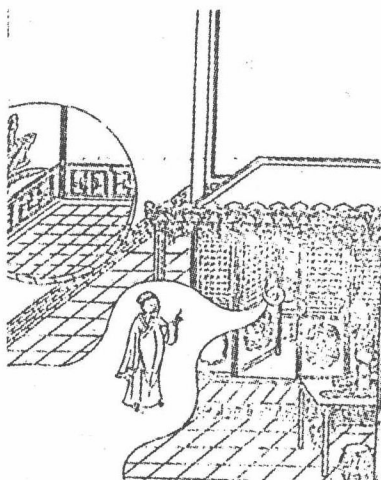


图 2-43 广行三教

广行三教（图 2-43）<sup>①</sup>

《阴鹭文像注》曰：

三教即儒释道也，虽有异名无殊实，后人失其真，各立一门，互相诽谤，业儒者多诋释道，信释道者多轻儒，不知儒未可轻也，辅世长民，皆从儒教中来，使天下人皆弃儒而归释道也，则百年以后无人矣。至于诋释道者多恶其弟子作业不守法耳，然彼为释道之罪人，而儒者荡检逾大独非圣门之罪人欤，知此正宜自省，奈何其诋之也。推广行之，遇儒而生欤，敬遇释道而加护持，其斯为三教之功臣矣乎<sup>②</sup>！

① 图片选自：《藏外道书》，第 12 册，第 486 页。

② 《藏外道书》，第 12 册，第 485 页。

像注中通过两幅图像来表现这一内容。试举一例：罗崇义，奉天举子，会试不中，一夕梦其父曰：我在阳世凡释道家化缘簿者，我尽心代作，警醒不知有几。今尔不敬二氏，任意诋毁，罚会试三科不中矣。义醒后，极力忏悔，阅三年，竟成进士。画面中不见罗崇义的形象，只见他父亲正从梦中走出，对他讲述往事。整个画面虽然看似单纯，但反映了深刻的善恶报应思想内涵。



图 2-44 《阴骘文像注》中的  
《奉真朝斗图》



图 2-45 《阴骘文图证》中的  
《奉真朝斗图》

### 奉真朝斗

图 2-44、2-45<sup>①</sup> 分别是《阴骘文像注》、《阴骘文图证》中的两幅画，它们表现的内容相同，但画面有所不同。据经文：

① 图片分别选自：《藏外道书》，第 12 册，第 482、608 页。

常熟县奚浦钱氏，大族也。正德丙寅，其族连居数房，皆被火。凡三日煨炉殆尽。中有小楼三楹独存，乃所谓小四房者，姑嫂二人寡居，同处楼中。方火燃时，烟火四迫，二妇窘怖无措，以平日素持斗斋，叩头诵北斗经。须臾见朱衣者七人，立檐下，举袖一麾，火光应时而散。七人者忽不见。姑嫂拜起，则四面绝无一椽矣。这两幅图说的都是天天敬拜神灵的姑嫂二人，因做了善事，在家族其他房屋起火的时候，叩头诵北斗经，得到帝君护佑而免遭火灾的故事。图 2—45 中心画了一栋二层房屋，姑嫂二人在二楼的房屋中面露焦急之色，跪地叩诵北斗经，房屋四周用曲线描绘出了火焰形花纹，七位仙人脚踩祥云在一层大门口的屋檐下做着灭火的功法。整幅画面形象生动地刻画了姑嫂二人因潜心修道，危急关头得到神仙保佑的场景。

勿弃字纸（图 2—46）<sup>①</sup>

经曰：陈元善为诸生时，典衣，觅人广拾字纸，按斤酬价，每逢朔望焚烧，灰埋于土，廿年如一日。后入场，券已，遗弃房官。耳中有人语曰：此敬惜字纸人也，宜细看，勿违天意。遂获中，官至吏部侍郎。此幅画表现的就是陈元善因广拾字纸的善行最终获得官位的故事。画面中描绘了房内陈元善正在灯下读书，房外的天空中，文昌帝君正脚踩祥云在注视着他。画面通过这一情节的刻画，强调文昌帝君关注众生的一举一动，因此众生所作的任何善事都能了然心中，并根据其日常所为给予相应的对待。

第二，有关社会人伦规范思想内容的图像。

道教善书经常借神仙之口来调节人与人之间的关系，书中用

<sup>①</sup> 图片选自：《藏外道书》，第 12 册，巴蜀书社，第 630 页。

了大量的图像描绘出有关社会人伦规范的形象画面。《阴鹭文》中有忠主孝亲图四幅，敬兄信友图六幅，济急如济涸辙之鱼图三幅，救危如救密罗之雀图二幅，矜孤恤寡图六幅，敬老怜贫图三幅，惜衣食周道路之饥寒、施棺槨免尸骸之暴露、家富提携亲戚、岁饥赈济邻朋图五幅，舍药材以赈疾苦图四幅，施茶水以解渴烦、点夜灯以照人行、造河船以济人渡、勿谋人之财产、勿妒人之技能、勿淫人之女妻图五幅，勿唆人之争讼、勿坏人之名利、勿破人之婚姻、勿倚权势而辱善良图四幅等。



图 2-46 勿弃字纸



图 2-47 忠主孝亲

### 忠主孝亲<sup>①</sup>

明陈容，母双目失明十年，百药罔疗，忽闻舌舔可愈目疾，每日为之舌舔数十遍。母一日豁然开视。又邻火及庐，容从外奔救，抱母号哭。须臾风返，母得无恙。又郡城水灾，人民漂没，容与母两处随流，各附一木。得达岸，卒遇其母。官舫郡守夜梦神告，次日，孝子附舟，郡守泊舟。待至日中，一木冲岸，视之，则陈荣也。郡守惊问，何以孝遽动天，容曰：予何知孝，惟不忘母而已。

图2-47<sup>②</sup>为《阴鹭文图证》关于这一故事的描绘。画面上，房屋中一老妇拄杖端坐，一男子弓腰，以嘴对其眼部。画面把孝子对母尽孝的情节生动地描绘出来，让人看后能身体力行，常尽孝道，不忘父母养育之恩。

### 岁饥赈济邻朋（图2-48）<sup>③</sup>

广陵大旱，米价腾贵，龙昌裔蓄米千斛不发艰。继而微雨，价稍下，昌裔乃为文祷于神庙，更祈一月不雨。祷讫，俄有黑云一线，从庙中起雷，雨大作，昌裔震死。官司验之，脱其中，得祷文稿于髻中。其孙应童子举，官皆损之，终身不获寸进。

画面右方画有一庙，上方乌云密布，雷电之神站在云中兴云布雨，下方龙昌裔正恐惧万分地在草庵中战栗。此图凸显了善恶终要有报的思想内涵。

① 《藏外道书》，第12册，巴蜀书社，第476、605页。

② 图片选自：《藏外道书》，第12册，第605页。

③ 同上，第505页。



图 2-48 岁饥赈济邻朋

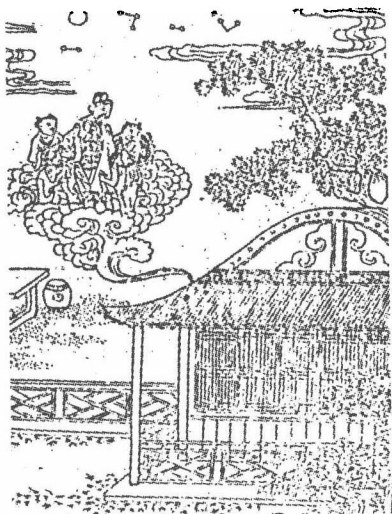


图 2-49 垂训以格人非

垂训以格人非（图 2-49）<sup>①</sup>

宋时，程一德粗知字义，孜孜欲人为善，每遇嘉言善行，辄刊刻施人，使世警悟，一夜，梦梓潼帝君语曰：汝有善念，诸刻俱录报天庭矣，后子孙多少年高第。

此图左上方描绘了梓潼帝君及其侍从天聋地哑正站在空中护佑程一德家的房屋。画面神仙意味浓重，凸显了要谨记帝君教诲、与人为善的画面内涵。

捐资以成人美（图 2-50）<sup>②</sup>

① 图片选自：《藏外道书》，第12册，第564页。

② 同上，第567页。

张守礼，延安府人，家颇丰，但累世庄农，每以无书香为耻。适郡中有文昌阁，折毁方修，木料砖瓦苦不足，捐二百金助之，工竣。次年生一子，年十四入学，二十登乡荐。



图 2-50 捐资以成人美

图像中左方占画面三分之二的构图表现了刻画精美的文昌阁造型，阁的二层正有工匠在施工。楼下有三人，一人和泥沙，一人递送建筑材料，还有一人在观看，应是主人公张守礼。画面房屋精工刻画，突出了文昌阁的精美。此图凸显了其获得好报的根源所在，以吸引更多入乐善好施。



常有吉神拥护（图 2—51）<sup>①</sup>

顺治甲午三月，晋陵顾成媳钱氏，归宁于母家时，瘟疫甚盛，转相传染，有一门尽死者，有巷不留数人者，甚至一家得病，亲戚不敢过门。成先得是疾，诸子及妇凡八人俱伏枕待命。媳钱氏闻之，急欲趋视，父母力阻不许。钱氏曰：夫之娶妻原为翁姑，生死大事，今病俱危，笃忍心不归，何异禽兽？我必往，即死不恨，遂孑然就道。及至门，闻鬼物相语云：诸神俱护，孝妇来矣，我等若不速避，当获天谴。于是成家一门俱获立愈。

画面中心位置展现了房屋的墙壁，呈斜形构图。二位神仙在团云之上，左下方画出一身材修长的少妇形象，画面右下方两名小鬼正仓皇而逃。整幅画面突出了神仙的护佑，凸显了孝妇人格的高尚。

第三，有关道法及自然保护内容的图像。

道教主张“道法自然”，把自然看得很高，强调返璞归真、回归自然。所以道教要求对自然的重视、爱护甚至崇拜，这



图 2—51 常有吉神拥护

<sup>①</sup> 图片选自：《藏外道书》，第 12 册，巴蜀书社，第 650 页。

在世界各宗教中是非常突出的。道教认为：

野外一切飞禽走兽、鱼鳖虾蟹不与人争饮，不与人争食，并不与人争居。随天地之造化而生，按四时之气化而活，皆有性命存焉……不杀胎，不覆巢，皆言顺时序、广仁义也。如无故张弓射之，捕网取之，是于无罪处寻罪，无孽处造孽，将来定有奇祸也<sup>①</sup>。

《阴鹭文像注》有勿登山而网鸟禽一幅，勿临水而毒鱼虾图两幅，勿宰耕牛图三幅，举步常看虫蚁两幅，禁火莫烧山林图两幅等。举步常看虫蚁（图2—52）<sup>②</sup>

金华寺有柏数株，忽生毛虫，色黄而长，近二寸。蚕食枝叶，莫知纪极。寺僧秀荣恶之，悉命扫除、埋瘞，或弃于柴积。其徒秀仁又取柴积晒于日中，俟虫死，方以供焚。数年秀荣卒。时寺内别有一僧，亦卒。既而得还，语秀仁曰：到阴司，见秀荣荷铁枷坐烈日中，有万万毛虫，缘绕咽喉，苦不可忍。秀仁闻而大惧，不数日亦发

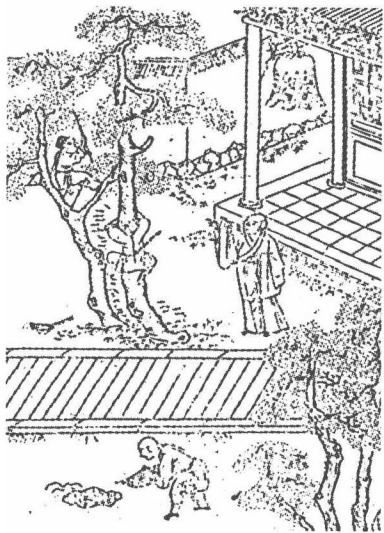


图2—52 举步常看虫蚁

① 《藏外道书》，第28册，巴蜀书社，第91页。

② 《藏外道书》，第12册，巴蜀书社，第523页。

背而卒。

画面表现了几个人物形象。一名僧侣站在画面中心偏右的位置，右手指着左边树上正拿杆子打树叶的一个人，另一个小和尚正在附近埋树叶上的虫子。为了突出虫子的繁多，树叶用小点来描绘。

勿临水而毒鱼虾（图 2—53）<sup>①</sup>

天湖居民皆以捕鱼为业，独沈文合家好善，凡邻人获禽鱼，用钱买放。人皆笑之，沈独喜行不倦。适时疫盛行，



图 2—53 勿临水而毒鱼虾

<sup>①</sup> 图片选自：《藏外道书》，第 12 册，巴蜀书社，第 529 页。

其邻人梦疫鬼执旗一束，自相语曰：除放生沈家外，挨家可尽伸旗。由是居民数百家，皆有染疫，独沈一家无恙。

画面中用波状线条组成之字形图形表现出水面的九曲回旋。水面两艘小木筏上有三个人正弓腰撒网。岸边有两组人物正在拉网捕鱼，其中一人在劝说撒网之人。水面在远方越来越淡，把水域的深远生动展示出来。画面配以文字说明，生动地体现了主题。

### 禁火莫烧山林（图 2—54）<sup>①</sup>

耿常，青州人，有瘫痪，无子。秋杪，坐车往本庄养病，佃户请其看野烧以散闷，兼云：草灰入地，土脉壮。常立阻之。一夕梦其父曰：尔病当愈。劝阻野烧一事，虫蚁全活多矣。后遇良医，熬虎骨膏服之，愈复，生一子。

画中左上方一颗斜形干枝树木以三角形斜插入画面上部。画面中心出现两位主人公，一人手举火把，准备放火野烧，另一人拄杖正在劝阻，旁边还有一群小鸡在啄食。画面配字以说明中心议题。

从以上三个方面分析可以看



图 2—54 禁火莫烧山林

<sup>①</sup> 图片选自：《藏外道书》，第 12 册，巴蜀书社，第 627 页。

出：《像注》和《图证》中的人物形象各有千秋，共同特点是人物姿态多样，画面富有情节。具体来说，二者有以下三个特点。

其一，《图证》中人物造型和神态注入了更多文人画的笔墨韵味。具体表现为身长比例适中，头部和五官在画面构图中所占比例较小，但寥寥数笔就能把人物不同的性格特征表现于画面之中。人物服饰有典型的明代特征。

其二，以线条疏密粗细的不同搭配，使得画面显得沉着古朴。《像注》中描绘了众多精致的房屋、宫殿造型，通过疏密错落有致的平行墨线、面的组合，形成一种具有立体感的中间色调；而《图证》中房舍的描绘手法更加简洁，完全达到了白描手绘的效果，虚实搭配，对比强烈，有鲜明的节奏韵律感。

其三，《像注》和《图证》全部是水印木刻，整体风格较为古朴、凝重、细致，因而显得有气势。劝善图像作为民俗文化的组成部分，它的内容、形式、风格体现了中国传统文化艺术的一种历史沉淀，在历史演变中成了一种观念符号。《图证》浅淡素雅，画面精细秀美，有明显的文人画的影子，表现的是南方发达城市的市民趣味。《像注》表现手法更趋精细，人物更接近现实生活中的人物。

由图像的思想内涵可以看出，《阴骘文》提到的“阴骘”或“阴德”思想在《像注》和《图证》中得到了充分的表现。通过这些画面，普通民众深切感受到“道高自有龙虎伏，德重感动鬼神欢。自古阴骘能延寿，善不求人天自怜”<sup>①</sup>的思想意蕴。《阴骘文》正是通过雅俗共赏的劝善图像，才使道教善恶思想在民间

<sup>①</sup> 《藏外道书》，第28册，巴蜀书社，第117页

得到更为广泛的传播。

明清时期，道教不仅利用劝善书宣传善恶思想，《阴鹭文》的年画也进入普通百姓的家中。李刚先生在《对取材〈文昌帝君阴鹭文〉的杨柳青年画点滴认识》一文中谈到，天津杨柳青博物馆所收藏的一批以《文昌帝君阴鹭文》为题材内容的十八幅设色纸本杨柳青年画，据传作于清光绪十一年，由当时著名年画艺人阎玉桐精工绘制，藏于杨柳青镇内道教建筑文昌阁<sup>①</sup>内。当时制作时共有二十四幅，每逢农历正月十五上元节取出，待张悬展示后，旋即入室保藏。按《阴鹭文》的内容顺序，杨柳青博物馆藏十八幅画分别是：1. 未尝虐民酷吏；2. 于公治狱，大兴驯马之门；3. 窦氏济人，高折五枝之桂；4. 救蚁中状元之选；5. 埋蛇享宰相之荣；6. 正直代天行化；7. 慈祥为国救民；8. 济急如济涸辙之鱼；9. 救危如救密罗之雀；10. 措衣食周道路之饥寒；11. 施棺椁免尸骸之暴露；12. 斗称须要公平，不可轻出重入；13. 舍药材以拯疾苦；14. 施茶水以解渴烦；15. 举步常看虫蚁；16. 禁火莫烧山林；17. 勿登山而网禽鸟；18. 勿宰耕牛。在每幅年画的落款处，有杨柳青镇当时的十八位儒生士子按照《阴鹭文》为每幅年画恭录的注疏，可谓图文并茂。

由这些年画也可看出，明清时期阴鹭的观念深入人心。明清士人特别流行“一命、二运、三风水、四阴德”的观念。对许多人来说，行善的目的就是累积阴德，以求改变命运和实现自己的人生理想。从这个角度看善书，就不难明白，为什么明清时期的士人会那么热心于刊印和宣讲善书，甚至身体力行劝人行善。这

<sup>①</sup> 注：文昌阁始建于明代万历年间，迄今保存完好，辟为学校。

种“阴鹭”思想对后世中国人的思想观念产生了极大的影响。如《阴鹭文》对挽救道德危机、缓和阶级对立情绪、维护当时社会正常的纲常秩序，有着极为深刻的影响，尤其是“未尝虐民酷吏”、“慈祥为国救民”、“少勿倚权势而辱善良”等，对当今社会也有一定的教化作用。总之，阴鹭文图像对于道教文化的传播、发展起到了积极的推动作用。

### 第三章 道经中的洞天福地图像

道教的洞天福地说，来源于中国古代以自然崇拜与鬼神崇拜为主的宗教崇拜。自然崇拜的对象十分广泛，举凡天地山川、日月星辰、风雨雷电及动植物等与人类生存有关者皆属之。山水崇拜是自然崇拜的重要组成部分，原始的“山川崇拜”主要是为了求丰年与祈雨，古人认为山川能兴云致雨，所以应祭祀山川。山川在先民的意识里，由祖先神上升演化成为一种代表上帝意志的意象，它要么就是天神直接变化而成，要么就是神居住的圣地，代表着至高无上的权威。前秦王嘉《拾遗记》卷十云：“昆仑山有昆陵之地，其高出日月之上。山有九层，每层相去万里。有云气，从下望之，如城阙之象。”<sup>①</sup>又说：“群仙常驾龙乘鹤，游戏其间。”<sup>②</sup>《河图括地象》曰：“昆仑山，广万里，高万一千里，神物之所生，圣人仙人之所集也。”<sup>③</sup>这里的昆仑山简直就可以

---

① （晋）王嘉撰，齐治平校注：《拾遗记》，中华书局，1981年，第221页。

② 同上。

③ 安居香山、中村璋八：《纬书集成》，河北人民出版社，1994年，第1095页。



称得上是中国的奥林匹斯山，所以山水崇拜在原始宗教社会里及在古代文化中是相当重要的。

山水崇拜同其他的自然神灵崇拜如天神、地神、日神、月神、火神一样，经过社会文化的锤炼与道教思想的影响，最终汇集在道教神仙谱系之中，成为神仙信仰的源头。道教神仙多被传言在山林之中，按道经所载，神仙们分别居住在陆地上的十大洞天、三十六小洞天和七十二福地之中，而这些地方大多是指世间名山。

在《道藏》、《藏外道书》、《道藏辑要》、《道藏精华录》等本书研究所限定的道经范围内，单独表现洞天福地的山水图像不多，但在散见的道书中应有存在。在本书所限定的道经中，有关道教仙境、洞天福地的山水图像大都以神仙传记故事等综合类图像表现出来，诸如《许太史真君图传》、《阴鹭文像注》、《阴鹭文图证》、《罗浮山志会编》、《大明玄天上帝瑞应图录》等经文中都有山水洞天图像呈现。但除《罗浮山志会编》有部分单纯山水图像描绘外，其他都有人物描绘穿插其中。

本章第一节和第二节中，笔者首先概述了道经中的洞天福地图像及其渊源，第三节首先通过对《罗浮山图》的解析，介绍葛洪与罗浮山的关系，以及《罗浮山图》中所蕴涵的山水意趣之美；其次通过对《大明玄天上帝瑞应图录》的分析，指出玄天上帝的由来及玄天上帝与武当山的关系。同时，也展示了《大明玄天上帝瑞应图录》中《玄天上帝在武当山显现图》<sup>①</sup>等图像的艺术特征。

---

<sup>①</sup> 此图的名称是笔者根据《道藏》中《大明玄天上帝瑞应图录》的图像命名的。

## 第一节 洞天福地图像概述

本节重点通过分析《罗浮山志会编》中的罗浮山图像和明永乐十六年（1418）御制真武庙碑所作的《大明玄天上帝瑞应图录》一卷中述及的有关真武大帝种种祥瑞的图像，分析洞天福地思想在山水图像中的具体反映及其艺术特征。

清本《罗浮山志会编》由康熙年间长洲人宋广业（字澄溪）编纂，共有二十二卷，现存于《藏外道书》第19册中。此本卷首为罗浮山总图三幅及分图三十一幅，并附图说。总图为秀水陆奇所绘（见第一幅右上角）<sup>①</sup>，分图出自苏州画家杨点之手（见卷末左上角题记）<sup>②</sup>。

罗浮山，位于广州惠州县内，是我国道教十大名山之一。太史公司马迁称其为“岭南之胜”<sup>③</sup>，所以罗浮山又有“岭南第一山”之称，因而其山志代有纂修。据《罗浮山志会编》序称，编者宋广业欲游罗浮未果，乃取山志，按图据说，以想象为卧游，于是搜索山志，“凡有涉于罗浮之书悉汇致之……比旧志所载增十之五”<sup>④</sup>。《四库全书总目》称“后来罗浮诸志，多以此为蓝本”。在《罗浮山志会编》序中，明代著名理学家、诗人陈白沙是如此评价澄溪所作的《罗浮山志会编》的：“此白沙意中境、

① 《藏外道书》，第19册，巴蜀书社，第87页。

② 同上，第103页。

③ 同上，第77页。

④ 同上，第87页。

梦中物也，今先生尺幅楮素，绘五百余里之山川，方寸管城，记数千百年之人物，贮罗浮于梦中，挈之以行，乘风云，排阊阖，驭八骏，登瀛洲……”<sup>①</sup>

由此可知，《罗浮山志会编》中所描绘的山水洞天及图像，虽然描绘的是罗浮五百里山川的风貌，但同时也是澄溪由想象所描绘出的诸如瀛洲、蓬莱等洞天福地整体的美丽风貌。卷首由秀水陆奇所绘的两幅山水图像，如图3-1<sup>②</sup>，是北至增城县治二十里、包括罗浮山西南七十里的两幅山水地形图像。该山水图像用地图的形式表现出罗浮山的风貌，并注明山峰洞天的位置。画面线条精细，繁缛缜密，绘刻俱佳，堪称清初版画之精品。



图3-1 罗浮山图

① 《藏外道书》，第19册，巴蜀书社，第75页。

② 同上，第87页。

另外,《道藏》中撰于明时的《大明玄天上帝瑞应图录》一卷<sup>①</sup>记录有明永乐十六年(1418)御制真武庙的碑文,述及真武种种祥瑞,并画有山水及人物图像。图像叙述在明代修建武当宫观中真武显现的各种瑞应,并附有“黑云感应”、“榔梅呈瑞”、“神留巨木”、“水涌洪钟”、“黄榜荣辉”等共十八幅较为精美的图像。如图3-2<sup>②</sup>即为真武显现武当山图像。



图3-2 真武显现武当山

这两部道经共同特点是对山的突出表现,显现了山在中国古

① 《道藏》,第19册,等632页。

② 图片选自:《道藏》,第19册,第637页。

人心目中的神秘性和神圣性。因为在古人眼中，山是神灵之居。由于修道者的理想典型——神仙就活动在洞天福地之山中，道门的神仙观念就更为突出。在道经图像以及中国传统绘画中描绘有众多洞天福地的仙山圣水，正如法国学者索安所说：“中国的山水画是人间天堂的表现。”中国山水洞天图像也是道教宇宙理论模式的一种空间体现，突出反映了道教山水崇拜观念和神仙崇拜思想。本篇选择其作为中心议题即源于此观点。

## 第二节 洞天福地图像渊源

道教认为在凡世的名山大川之中，存在着一个完整的神仙境界，即洞天福地。图 3-3<sup>①</sup> 为南宋李公麟所画的《道教洞天图》，表现的即是这样的神仙境地。《云笈七籤·洞天福地部》曰：“夫道本虚无，因恍惚而有物；气元冲始，乘运化而分形；精象玄著，列宫阙于清景；幽质潜凝，开洞府于名山。”<sup>②</sup> 洞天福地是道教仙境的一部分，多以名山大川为主景。道教认为此中由神仙主宰，乃众仙所居，道士居此修炼或登山请乞，则可得道成仙。分而言之，“洞天”意谓山中有洞室通达上天，贯通诸山。东晋《道迹经》云：“五岳及名山皆有洞室。”<sup>③</sup> 此“洞天”即指山洞。“福地”则意谓得福之地，即认为居此地可受福度世，修

① 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 370.

② (宋)张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》(二)，中华书局，2003年，第608页。

③ 《道藏》，第25册，第11页。

成地仙。《道迹经》云：“居福地，必度世，见太平。”<sup>①</sup> 福地也多为山洞泉源。道经中所列福地多为地仙、真人所主宰，是次于洞天一级的仙境。

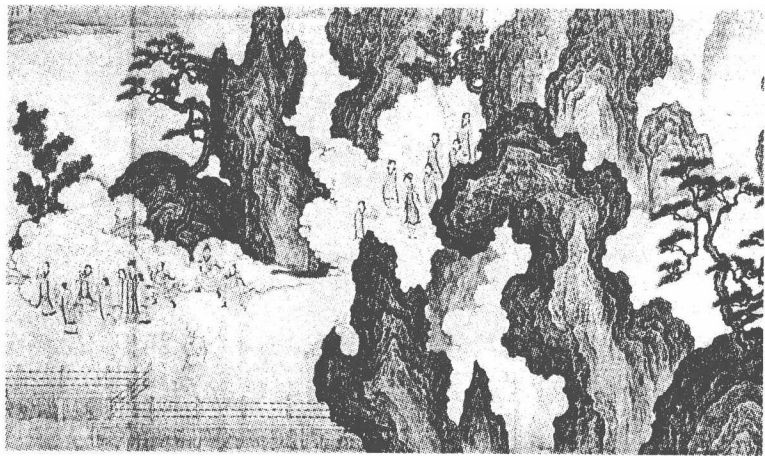


图 3-3 南宋李公麟《道教洞天图》

道教洞天福地图像的思想渊源，是道教汲取古代神话、汉代神秘地理说并结合自己的宗教学说而形成的一种神秘理论。山水画最早的源头，据史籍记载，似乎来自于“地图”的绘制。在北宋张君房校秘阁道书而成的《云笈七籤》中，有《五岳真形图》的记载，其云：“黄帝以四岳皆有佐命之山，乃章词三天太上道君，命霍山、潜山为储君。奏可，帝乃自造山，躬形写像，以为五岳真形之图。”<sup>②</sup>

① 《道藏》，第 25 册，第 11 页。

② 参见：（宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（四），中华书局，2003 年，第 1791 页。

这种图约类似于地图，黄帝命人绘制的是为广涉山川、炼丹成仙的道士指引方向而制作的山形图。远古时期先民绘制“地图”，往往是因为出行、采药、寻仙之需，为了解决天遥地阔、山隔水阻的困惑，据传说当时还有一幅《山海图》，晋朝郭璞注《山海经》云：“图也作牛形。”东晋陶渊明在其诗作《读山海经》中提到：“泛览周王传，流观《山海图》。俯仰终宇宙，不乐复如何。”由于当时人们尚处于自然原始的生态环境之中，为了生活需求，地图式的山水画胚胎便应运而生。当时手绘“地图”很简约，也因为山隔水阻不可能将实地细节勘测清楚，所以存在许多主观臆想成分。

另外，道教洞天福地的仙境模式也与古老的地理博物传闻具有相当密切的关系。所谓“地理博物传闻”指的是那些记叙山川名胜、奇物珍品的传说资料。如《礼记》称：“夫山，一拳石之多，及其广大，草木生之，禽兽居之，宝藏焉。今夫水，一勺之多，及其不测，鼋鼍蛟龙鱼鳖生焉。”<sup>①</sup>由此可知，山水中蕴藏了无尽的宝藏和神秘之处。

另外，早在《山海经》中就有万神共居的昆仑山。《海内西经》曰：“海内昆仑之墟，在西北，帝之下都。昆仑之墟方八百里，高万仞，上有木禾。”<sup>②</sup>《山海经·海内西经》云：

昆仑南渊深三百仞。开明兽身大类虎而九首，皆人面，东向立昆仑上……开明东有巫彭、巫抵、巫阳、巫履、巫

①（清）阮元校刻：《十三经注疏》，下册，《礼记·中庸》，上海古籍出版社，第1633页。

② 袁珂：《山海经校注》，上海古籍出版社，1980年，第294页。

凡、皆操不死之药以距之<sup>①</sup>。

《山海经·西次三经》中说山中还有“状如蜂，大如鸳鸯”的鸟；有“状如棠，黄华赤实，其味如李而无核”的果树；有“状如葵，其味如葱”，吃了不疲劳的草等<sup>②</sup>。《山海经·大荒西经》所载，主宰昆仑山之主神为西王母。该篇云：“赤水之后，黑水之前，有大山，名曰昆仑之丘。有神，人面虎身，有文有尾，皆白，处之。……有人戴胜，虎齿，有豹尾，穴处，名曰西王母。”<sup>③</sup>《道藏》辑录的《太平御览卷上》也论述：

昆仑有铜柱，其高凌云，所谓天柱。围三千里，员曲如削，下有仙曹九府治所……上有玉楼十二，景云映日，朱霞九光，西王母之治所，真官仙灵之所宗，《登真隐诀》曰“上清之境，九天之门”，上皇太皇，帝君玉尊，集群神于其中，以定天下万民之罪福<sup>④</sup>。

王嘉《拾遗记》亦曰：“群仙常驾龙乘鹤，游戏其间。”<sup>⑤</sup>由以上种种记载可以看出，在古人眼中，昆仑山并非世间所有的凡山，而是超世间的仙山胜境，已经具有了洞天仙境的初步特征。

同时，基于《礼记》所谓“魂气归于天，形魄归于地”<sup>⑥</sup>的传统生死观，这样的圣域，常常被视为死者升天的地方，所以在战国至汉代之间，坟墓出土的绘画或其他装饰资料中，也出现有

① 袁珂：《山海经校注》，上海古籍出版社，1980年，第298、301页。

② 同上，第47页。

③ 同上，第407页。

④ 《太平御览卷上》，《道藏》，第32册，第128页。

⑤ （晋）王嘉撰，齐治平校注：《拾遗记》，中华书局，1981年，第221页。

⑥ （清）阮元校刻：《十三经注疏》，下册，《礼记·郊特牲》，上海古籍出版社，第1457页。



昆仑升仙的画面。目前所知此类昆仑山图像的最早实例是马王堆1号墓红地内棺和山东临沂金雀山出土9号西汉明旌上的画像，如图3-4<sup>①</sup>。虽然这些早期昆仑山图像均还只是简单的三峰形轮廓，但已经说明当时人们在想象中已通过墓葬画像象征人死后希望归属的仙界。

与《山海经》同时代的描述神仙洞府的还有《南华真经》，即《庄子》。《庄子·逍遥游》中描述了一个姑射山，称山上居住着一位神人，他的肌肤像冰雪一样洁白，乘云气，御飞龙，游于四海之外。

这些思想对后来道教洞天福地理念的形成和实体化具有重要的启迪作用。因为在这些资料中往往包含着对山川洞窟、异人神物的描述，更多地反映了古人对崇山峻岭所带来的神秘性的一种崇拜。从上得知，无论昆仑山、姑射山都是传说中的神山，也是人们崇拜的仙境。它的上空为天帝所居，像昆仑山中更居住了以西王母等为主的神明及动物。清代无名氏所画的西王母和她的宫

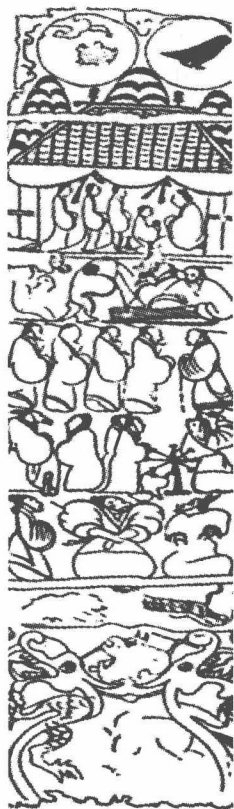


图3-4 山东临沂金雀山出土9号西汉明旌

<sup>①</sup> 曾布川宽：《昆仑山升仙图》，《东方学报》，第51册，1979年，第83—186页。

殿（图3-5）<sup>①</sup>表现的就是仙界的情景。

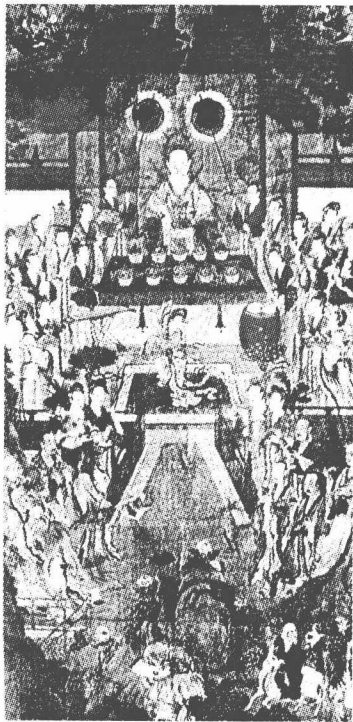


图3-5 清无名氏所绘西王母和她的宫殿

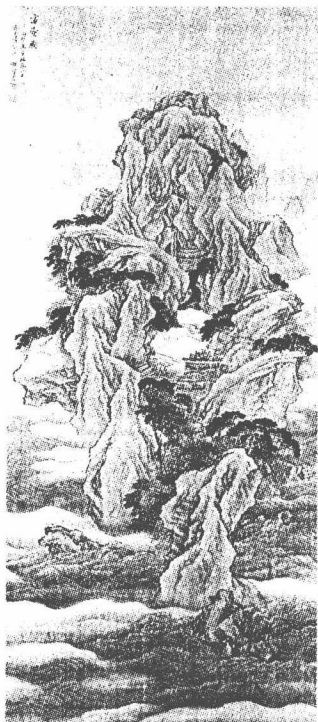


图3-7 清王云《方壶图》

除了西边的昆仑山外，海外仙岛对于道教洞天福地思想的形成与体系化具有启迪作用，其中最为重要的有“十洲三岛”。《云笈七籤》卷二六摘录有东方朔集《十洲三岛》。所谓“十洲三岛”指的是祖洲、瀛洲、玄洲、炎洲、长洲、元洲、流洲、生洲、凤

<sup>①</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 36.

麟洲、聚窟洲以及方丈、蓬丘、昆仑三大海岛神山<sup>①</sup>。“十洲三岛”的体系化虽然完成于汉代之后，但其传说却由来已久，如《史记·封禅书》中的“三神山”和《冲虚真经》中的“五神山”之说。《史记·封禅书》中说：海中有三神山，名叫蓬莱、方丈、瀛洲：

盖尝有至者，诸仙人及不死之药皆在焉。其禽兽皆白，而黄金（白）银为宫阙。未至，望之如云；及到，三神山反居水下。临之，风辄引去，中莫能至云<sup>②</sup>。

《列子·汤问》篇中载：

渤海之东不知几亿万里，有大壑焉，实惟无底之谷，其下无底，名曰归墟。八纮九野之水，天汉之流，莫不注之，而无增无减焉。其中有五山焉：一曰岱舆，二曰员峭，三曰方壶、四曰瀛洲，五曰蓬莱。其山高下周旋三万里，其顶平处九千里，山之中相去七万里，以为邻居焉。其上台观皆金玉，其上禽兽皆纯缟。珠玕之树皆丛生，华实而有滋味，食之皆不老不死。所居之人皆仙圣之种，一日一夕飞相往来者不可数焉<sup>③</sup>。

图 3—6<sup>④</sup> 即元代朴广所画的卷轴画《仙岛》，它描绘的就是

①（宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（二），中华书局，2003年，第590—604页。

②（汉）司马迁撰：《史记·封禅书》，第4册，中华书局，1973年，第1370页。

③ 杨伯峻：《列子集释》，中华书局，1979年，第151—152页。

④ 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 370.

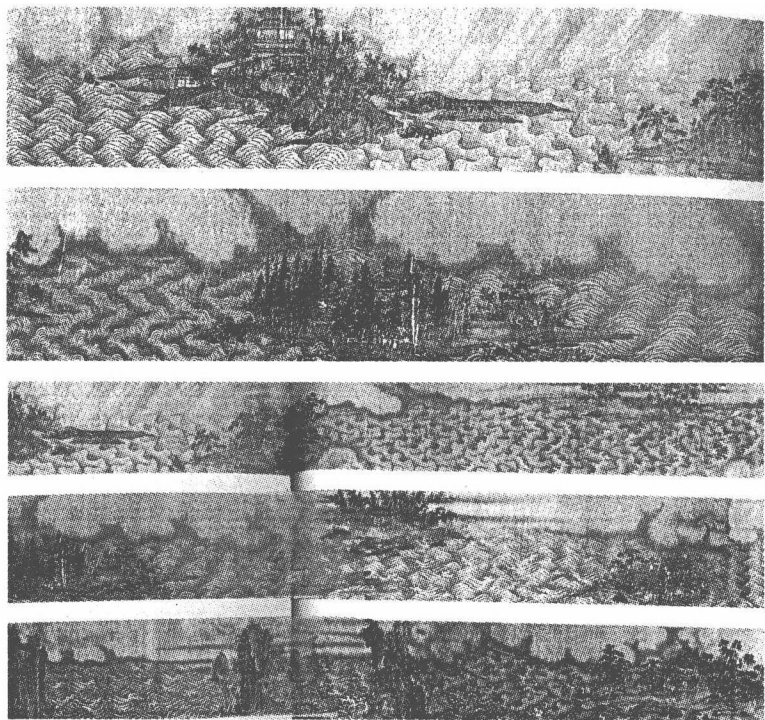


图 3-6 元朴广《仙岛》

海中仙岛的情貌：海洋中，有神秘的波涛和剧烈的风浪，海平面上漂浮着一连串的仙岛。仙岛耸立，难以攀登，这些仙岛代表着诸如方壶、瀛洲、蓬莱等岛屿。每个岛上都有道观。画面中描绘了准备到其他岛屿的真人，他们乘着仙鹤飞翔在云端。图 3-7<sup>①</sup>为清代王云（1652—1735）所画的《方壶图》，画中描绘的方壶

① 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 377.

仙岛伴随着云雾，从海洋远处神秘地漂浮而来。仙岛上树木郁郁葱葱，还有绿莹莹的蔬菜、金碧辉煌的长生殿等，洞中有瀑布飞泻而下。山被描绘成蓝绿色调，树上有粉色的花朵，宫殿有金色的房顶。远望仙岛如梦似幻，勾起人们对仙境的无限向往。

这些神仙洞府，要么远在天边耸立如云的山岳之上，要么在缥缈的深海之中。云遮雾罩，神秘诱人，极易勾起世人对生命和人生的美好幻想，激发人们对仙境的探求和追寻。为了生命的长久和找到不死之药，为追寻仙国中的美好境界，从战国时的齐威王、齐宣王和燕昭王派人入海寻找三神山开始，出现了许多如徐福那样的方术仙道。汉武帝派方仙之士入海寻仙、求仙药以求长生不死，使得方仙思想盛行一时。在整个汉代艺术中，对“求仙”这一概念表现得最成功的可说是四川成都市郊出土的一件陶制摇钱树座（图3-8）<sup>①</sup>。整个树座的形状像一座圆柱形的高耸入云的山峰。若干人正在登山，先行者已经接近山顶，后来者仍在第一、二层上艰苦攀登。这件作品是2世纪四川道教徒对《淮南子·地形训》中一段话的创造性图释：“昆仑之丘，或上倍之，是谓凉风之山，登之而不死。或上倍之，是谓悬圃，登之乃灵，能使风雨。或上倍之，乃维上天，登之乃神，是谓太帝之居。”<sup>②</sup>据巫鸿讲，这是目前发现的最早表现“洞天”的作品：座上每重山都有一洞穴，穿越过去就达到一个新的境界，而最高的境界则是山顶上的天界。公元前2世纪开始流行的博山炉则明显表现的

① 图片选自：[美]巫鸿著，郑岩、王睿编，郑岩等译：《礼仪中的美术》，三联书店，2005年，第495页。

② 《淮南鸿烈解卷四》，《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，第848册，第545页。

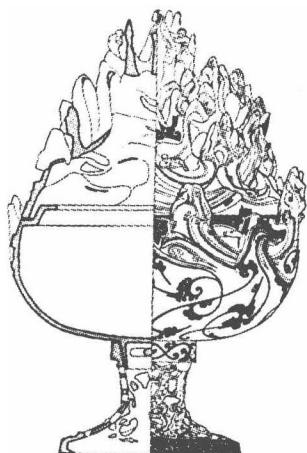


图 3—8 摇钱树座



图 3—9 博山炉

是海中仙山。以刘胜墓所出之九层错金银博山炉为例(图 3—9)<sup>①</sup>：其下部表现波涛汹涌的大海，上部表现奇峰耸立的仙山，这些仙山基本上都属神圣之域，非常人易入，所以博山炉的台座底盘象征茫茫大海，难以超度。这类器物生动地反映了当时方士对海上仙山的幻想，故后人名之曰“博山炉”<sup>②</sup>。这些西汉香炉表现的很可能就是蓬莱或者当时其他方士所宣传的东方海中仙山。

汉代道教经典中《五岳真形图》的出现，虽说只是一种对山水形象的视觉符号的神秘象征表现，是道教的符图，但也是古代所绘制的地形图。《五岳真形图》为中岳嵩山、东岳泰山、西岳

① 图片选自：[美]巫鸿著，郑岩、王睿编，郑岩等译：《礼仪中的美术》，三联书店，2005年，第495页。

② “博山炉”一名不见于汉代文献，而始见于六朝时期的《西京杂记》以及沈约的诗中。

华山、北岳恒山、南岳衡山等五岳各绘一图。图形弯曲盘绕，画迹诡异，自古以来无人通晓其中秘密。道士们传说，佩此图则入山不迷，平安大吉，并奉此图为道家之宝。

《云笈七籤》卷七十九引《五岳真形图序》说：

五岳真形者，山水之象也。盘曲回转，陵阜形势，高下参差，长短卷舒。波流似于奋笔，锋芒畅乎岭铎，云林玄黄，有如书字之状，是以天真道君下观规矩，拟纵趋向，因如字之韵，而随形而名山焉<sup>①</sup>。

在这段话中，作者点明了《五岳真形图》描绘的是山水之象，即五岳的地形变化；并指出其盘曲回绕，表现的是陵阜的形势。文中还点出其山岭的脊与图中的锋芒有关。按照该《序》的说法，五岳真形图是“道君”画出来的，这就为本来作为山形之象征的“五岳图”披上了一层神秘的面纱。今河南登封文化局还收藏有一幅《五岳真形图》（图3—10）<sup>②</sup>，应是明代万历年间根据道经中的《五岳真形图》制成的碑文而拓的卷轴



图3—10 五岳真形图

① （宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》（四），中华书局，2003年，第1790页。

② 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 358.

画。图的右上角为泰山，右下角为衡山，左下角为华山，左上角为恒山，位于画面中心的为嵩山。每一个真形附有一段铭文，告诉人们山的位置及其与五行的对应，并且由不同的神灵所掌管。

这类图像在道教经书中数量颇多。《云笈七籤》卷八十所记述的《人鸟山形图》也是表现山水形貌的符图。我们根据道教天、地、水、人及万物皆由一气所生的观点可知，仙境也是“结气所成”，相互感通，从而构成纵横交织的立体网络，是一个有如人体结构一样的有机体。“诚志攸勤，则神仙应而可接；修炼克著，则龙鹤升而有期。至于天洞区畛，高卑乃异；真灵班级，上下不同。”<sup>①</sup>

在吸收了上述思想的基础上，“洞天福地”观念大约在东晋前形成。编集上清派仙人本业的《道迹经》、《真诰》均已提到“十大洞天”、“地中洞天三十六所”等，将其信仰具体化，营造出了理想的人间仙境——洞天福地。六朝时期的“道馆”就主要建在这些远离繁华地带的“洞天福地”之中。正如前面所述，这和道教的宇宙观有关系。道教把整个宇宙分为天界、人间、冥界三个部分，并认为元始天尊始判天地阴阳，创造出广袤浩渺的世界，上至玄天，下及地府，既有玉帝理政之天庭，又有仙人游乐的仙境，亦有幽魂恶鬼所入的地狱。在秦汉及其以前，人们概念中的神仙或是自由地在上天遨游或居住在海外仙山、仙岛等凡人不及的地方。而把神仙拉回到人世间，把地上的名山看成是神仙所在的“洞天福地”的观念，是和汉魏时期“地仙”、“尸解仙”等观念同时形成的。汉魏之时，道教初出，已形成三品仙说，认

<sup>①</sup> 《道藏》，第22册，第198页。



为神仙可分天仙、地仙、尸解仙，其中天仙治天界紫府，地仙栖集地上名山，尸解仙脱却形骸。这也是适应魏晋以来新神仙思想和神仙术发展需要的产物。东晋葛洪在《抱朴子内篇》中也表明了这一观点，称“上士得道，升为天官；中士得道，栖集昆仑；下士得道，长生世间”<sup>①</sup>。《抱朴子内篇》、《真诰》等都讲到，欲求神仙，须登山请乞、入山居住或合药。同时葛洪也提到山中种种怪物，还提供了许多入山的方法。练功入山遂成为道教修行的重要部分，前面所提到的《五岳真形图》、《人鸟山形图》即是道士入山修炼时所佩带之物。

在当时，“洞天”和“福地”还是统一的概念。此后，道教编制的神仙谱系也是按照这种天神——地祇——人鬼体例来设计的。如北周所出道教经书《无上秘要》卷八十三和八十四，对南北朝时期神仙进行汇集，共排了鬼官七十八、地仙一百三十九、地真二十二、九宫真仙四十一、太清自然神九十九、太清真仙八十五、太极真仙九十三，他们分治天上、海岛、地上名山等不同的神仙境界<sup>②</sup>。除了传统的天上仙界、神山仙岛外，凡间的名山大川也有仙境，也是仙人之居所。洞天福地则为地上仙山。显然，这个理论为道教突破传统的仙界理论，推出符合自己宗教理念的仙界说奠定了基础。道家谓神仙所居之地在名山洞府之中，故各以天名，称为“洞天”，“洞天”成了宫观的代名词。

图 3-11<sup>③</sup> 为明代戴进所绘《洞天问道图》。它为道教信仰

① 《道藏》，第 28 册，第 184 页。

② 《道藏》，第 25 册，第 233—244 页。

③ 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 376.



图 3—11 明戴进《洞天问道图》

的神山洞穴赋予了可视的形象。在画中，寻道者沿着两边矗立有高大挺拔的松树的小径走向洞的入口处，人物戴着道冠，身上披着半透明的斗篷。在打开的洞门内，带有栏杆的小径消失在薄雾之中。这种画面在中国传统的山水画中比较普遍，它描绘了理想化的代表道教徒修炼的空间世界。道士入山修炼中看到壮丽的景色，幽奥的洞壑，从洞中涌出的溪流和山中变化万千的气象，都足以激发他们对神仙的想象。

早期道经如《抱朴子内篇》、《真诰》都提到求仙应登山，欲求长生应择山而居，或长处山野采药炼丹。葛洪在《抱朴子内篇》中提及的名山有华山、泰山、霍山、恒山、嵩山、少室山、长山、太白山、终南山、女几山、地脉山、王屋山、安丘山、潜山、青城山、峨眉山、云台山、罗浮山、阳驾山、黄金山、鳖祖山、大小天台山、四望山、盖竹山、括苍山等二十余座，并谓：“此皆是正神在其山中，其中或有地仙之人。”<sup>①</sup>《真诰》中列举了三十六洞天的名称。这些洞天都在名山上，具体是指神仙所在的山洞，其中许多山就是道教后来的

① 《抱朴子内篇·金丹》，《道藏》，第25册，第244页。

洞天福地。明代《长生殿》(图3-12)<sup>①</sup>即表现了高山之巅耸立的神仙所居的雄伟壮丽的宫殿。

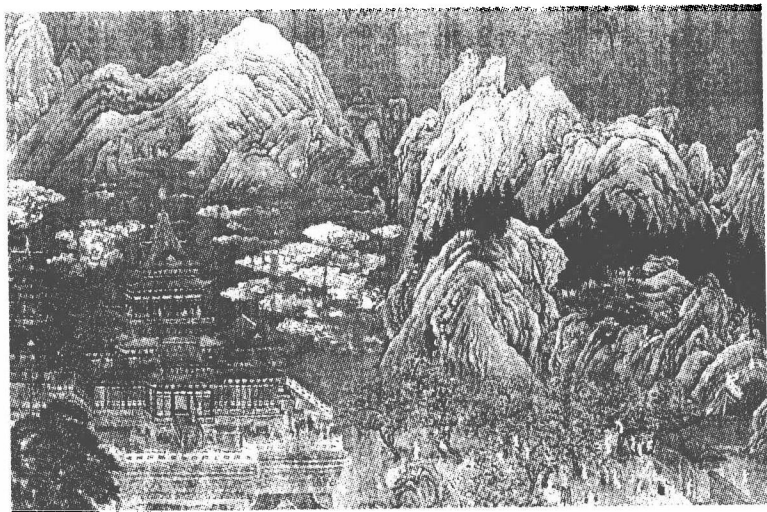


图3-12 明《长生殿》

到了六朝后期，经过“清整”的道教更紧密地向统治者靠拢，南北朝廷也更尊崇道教。随着道教在政治中心的发展，在通都大邑特别是各王朝都城都建起许多道观。这些道观在规模、建制、功能上均受到佛教寺院的影响，成为道教活动的新的中心。至唐代，随着道教发展臻于极盛，广大城乡道观创建起来。特别是在两京，各有数十所皇帝敕建的道观。唐初司马承祯撰《天地官府图》<sup>②</sup>，把“洞天”和“福地”区分开来，列出神仙所居的

<sup>①</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*, University of California Press, 2000, p. 158.

<sup>②</sup> (宋)张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》卷二十七引《天地官府图》，(二)，中华书局，2003年，第608页。

十大洞天、三十六小洞天和七十二福地，它们全部在海内名山。他这样区别洞天和福地，既扩大了洞天福地的数量，又区分出等级，实际仍是传统宫观观念的发挥，当然也反映了当时道教宫观在山野间更多地建设起来的实际。《天地官府图》叙洞天福地云：“十大洞天者，处大地名山之间，是上天遣群仙统治之所。其次三十六小洞天，在诸名山之中，亦上仙所统治之处也。其次七十二福地，在大地名山之间，上帝命真人治之，其间多得道之所。”“洞天福地”实际就是道观所在地<sup>①</sup>。

这十大洞天为：王屋山洞、委羽山洞、西城山洞、西玄山洞、青城山、赤城山、罗浮山、句曲山、林屋山、括苍山。“洞天福地”一说出现后，各地宫观次第兴建。凡为道者多在山林，《道门十规》中说：“立观度人为出家之首务，凡名山洞府、洞天福地、古迹灵坛，皆古昔仙真灵迹去处。”这是道门立教的首要条件<sup>②</sup>。王粹云：

凡道观之称于世者，或占山水之秀，或擅官宇之盛。非官宇则无以示教，非山水则无以远俗，是二者难于兼得；虽使兼之，非有道德之士，莫能与焉<sup>③</sup>。

可知道教宫观地点的选择都在风景优美、人迹罕至之处，以利道士的修炼养身。相传这些洞天福地都是仙人居住游憩的处所，是通天之境，故后人多在这些地方潜修炼养、兴建宫观。如在唐代，茅山、龙虎山、庐山、峨眉山等地都建有大的道观作为道教

---

① （宋）张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》卷二十七引《天地官府图》，（二），中华书局，2003年，第609页。

② 《道门十规》，《道藏》，第32册，第151页。

③ 《甘水仙源录·神清观记》，《道藏》，第19册，第807页。

活动中心。而随着道教的发展，后来各地名山都有道士们的踪迹。后世修建道观基本上都是遵循这种洞天福地思想。在处于政治、经济中心的城市建的道观虽无高山流水，但建造过程中仍是按照山水洞天来设计建造的，一些大型道观实际是重要的文化中心<sup>①</sup>，可以说洞天福地构成了道教地上仙境的主体部分。历代道士多在所谓的洞天福地建宫立观、精勤修行，同时为名山大川留下不少人文景观、历史文物和神话传说。如清代关槐绘制的《龙虎山道观》（图3-13）<sup>②</sup>，这幅大尺寸的卷轴画，描绘的是正一教所在地七十二福地之一的江西龙虎山。这幅画是从俯视的视角来描绘龙虎山的，非常注重细节，堪称是道教山水洞天宫观建筑的精品图像。

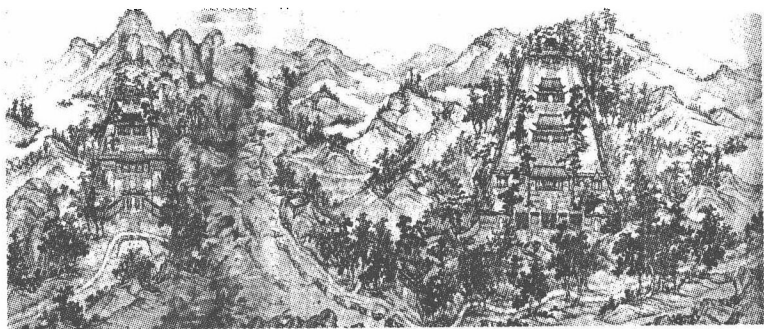


图3-13 清关槐《龙虎山道观》

① 张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第87页。

② 图片选自：[美]：Stephen Little，*Taoism and The Arts of China*，University of California Press，2000，p. 380。

### 第三节 道经中的洞天福地图像举要

本节重点分析《罗浮山志会编》中的罗浮山图像和明永乐十六年（1418）御制真武庙碑所作的《大明玄天上帝瑞应图录》一卷中有关真武大帝的种种祥瑞图。

#### 一 《罗浮山图》

##### 1. 《罗浮山志会编》图像简介

《罗浮山志会编》卷首共有总图一幅，分图二十九幅山水图像，分别是：罗浮山图、飞云顶图、上界三峰图、青羊石图、凤凰谷图（图3—15）<sup>①</sup>、铁桥峰图、瑶石台图、玉女峰图、朱明洞图、丫髻峰图、麻峰图、蛤蟆石图、观源洞图、幽居洞图、青霞洞图、水帘洞图、蝴蝶洞图（图3—14）<sup>②</sup>、黄龙洞图、卓锡泉图、伏虎岩图、桃源洞图、石洞图、华首台图、梅花村图、石楼峰图、通天岩图、君子岩图、玉洞图、犀牛潭图和磨石图等。从玉女峰、青羊石、瑶石台、朱明洞等名称上，也可间接看出道教神仙思想在罗浮山图像中的体现。

<sup>①</sup> 图片选自：《藏外道书》，第19册，巴蜀书社，第90页。

<sup>②</sup> 同上，第96页。



图 3-14 蝴蝶洞图



图 3-15 鳳凰谷图

## 2. 由道教洞天福地《罗浮山图》说葛洪的修道炼丹

秀水陆奇在卷首绘《罗浮山图》总图一幅（图 3-16）<sup>①</sup>，宋广业在题赞中说：“天作高山，神灵之宅，第七洞天，佐命南极，福地泉源也。由若一铁桥，亘虚丹梯接迹，远瞩增城辉煌金碧，俯观沧海涇濛荡涤，按图索骥，眼观耳食卧游神往，心空境寂。”<sup>②</sup>《艺文类聚》卷七引《罗浮山记》曰：“罗，罗山也；浮，浮山也。二山合体，谓之罗浮。在增城、博罗二县之境。”<sup>③</sup>道教称罗浮山为十大洞天之第七洞天，名朱明耀真之洞天；又列为

① 《藏外道书》，第 19 册，巴蜀书社，第 87 页。

② 同上。

③ （唐）欧阳询撰，汪绍楹校：《艺文类聚》，第 1 册，上海古籍出版社，1965 年，第 139 页。

七十二福地之第三十四福地，名泉源福地<sup>①</sup>。图中依次注出的山峰名称有：飞云峰、上界三峰、青羊石、凤凰石、铁桥峰、瑶石台、玉女峰、朱明洞、丫髻峰、麻峰、蛤蟆石、观源洞、幽居洞、青霞洞等。

据《藏外道书》中的《罗浮山志会编》说：

在浮山之中麓，有冲虚观，系葛稚川之南庵都虚旧址也，唐置守祠，宋赐观额曰“冲虚”。中为三清殿，前有御兰亭，右葛仙祠……药市在观左，有鸟名红翠，声如捣药<sup>②</sup>。



图 3-16 罗浮山图（局部）

《朱明洞图》描绘了浮山中麓的冲虚观即东晋道士葛洪炼丹的南庵都虚旧址的山川图像。由《罗浮山志会编》记载可知，葛洪曾在此炼丹、著书立说，并建冲虚、孤青、白鹤、酖醪四庵。相传白鹤为葛洪东庵；孤青为其西庵，有七星坛，是葛洪休息之所；酖醪观故址为北庵；冲虚观为南庵，为葛洪采药炼丹之所，有葛洪祠和丹灶。

葛洪（281—341），字稚川，自号抱朴子，又号青精先生，

① 《藏外道书》，第19册，巴蜀书社，第87页。

② 同上，第91页。



丹阳句容（今江苏江宁）人，家族世代为官。他从祖父葛玄之弟子方士郑隐学道，晚年迁居广东罗浮山炼丹采药，同时又从事著述，直至去世。道书称其为稚川真人，是魏晋神仙道教学者，著名炼丹家、医药学家。葛洪不仅炼丹、采药，他还总结战国秦汉以来的神仙方术，结合自己的炼丹实践，撰写了《抱朴子》内外篇70卷、《神仙传》10卷等书，《抱朴子内篇》20卷言神仙方药、鬼怪变化、养生延年、禳邪却祸之事，提出了以神仙养生之术为内、以儒学应世为外、儒道兼修的修炼长生理论。他的炼丹修道思想对于道教发展有着深刻影响，为研究晋代以前的道教史和思想文化史留下了宝贵的资料。

元代文人画家王蒙的《葛洪移居图》（图3-17）<sup>①</sup>即描绘了葛洪携家眷南下岭南、迁居罗浮山炼制金丹途中的情景。《罗浮山志会编》中所描绘的都是罗浮岭南山中的景色，从中我们可以看到岭南山川之秀美。罗浮山，秦汉以来号称仙山，素有岭南第一山之称。它方圆二百六十平方公里，有大小峰峦四百三十二座，山势雄伟，风光秀丽。山上有飞瀑流泉、洞天奇景、石室幽岩，确实是修仙炼丹的好去处。

葛洪认为要想长生成仙，炼制金丹非常重要。他还按照自己的思想将各种所谓的仙药分为若干层次，认为“仙药之上者丹砂，次则黄金，次则白银，次则诸芝，次则五玉，次则云母，次则明珠，次则雄黄……”<sup>②</sup>他引证《仙经》说：“虽服草木之叶（药），已得百数岁，忽怠于神丹，终不能成仙。以此论之，草木

<sup>①</sup> 图片选自：[美]：Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 43.

<sup>②</sup> 《抱朴子内篇·仙药》，《道藏》，第28册，第208页。

延年而已，非长生之药可知也。”<sup>①</sup> 这就表明，葛洪虽采纳众药，但却以金丹为其外养的中心。葛洪把金丹理论与炼丹方术紧密结合，并认为炼制金丹应在深山。《抱朴子内篇·登涉》说：“凡为道合药，及避乱隐居者，莫不入山。”<sup>②</sup> 而且葛洪在《抱朴子内篇·登涉》中提到：“山无大小，皆有神灵，山大则神大，山小则神小也。”<sup>③</sup> 他认为入名山炼丹的目的，主要是想让炼丹的过程和氛围尽可能地与金丹大药的神圣、神秘、神奇相符，试图用虔诚信仰的力量，排除世俗的一切干扰，最终通过炼成金丹而进入逍遥的仙界。

中国的神仙家自秦汉就开始炼制金丹。他们相信自然界存在着一种吃了可以长生不老的仙药，并把寻找和炼制仙药作为人生之奋斗目标。陈国符先生说：“我国之金丹术与黄白术，可



图 3—17 元王蒙《葛洪移居图》

① 《抱朴子内篇·仙药》，《道藏》，第 28 册，第 214 页。

② 《抱朴子内篇·登涉》，《道藏》，第 28 册，第 235 页。

③ 同上，第 235 页。

溯源至战国时代燕齐方术之神仙传说与求神仙仙药，盖战国时代先有神仙传说与求仙奇药，及前汉始有金丹术与黄白术之发端也。”<sup>①</sup> 炼制仙药也称作炼丹术，主要以五金、八石等为原料来炼制长生不死的仙丹。中国人包括道门中人擅长运用“类比推理”方式思维<sup>②</sup>。这种思维方式使道士们相信通过服食神丹大药，可以将丹药坚固不朽之属性转移至服食者的体内，从而长生不死、延年益寿。正如葛洪在《抱朴子内篇》中所说：“假求于外物自坚固”，“服金者寿如金，服玉者寿如玉”<sup>③</sup>。而炼制金丹所用杂药很多，“四方清通，市之可具”。即在天下太平时，可通过市场交易得到。若战乱岁月，炼丹则难以为继。而“越俗不好事”，岭南地区较之中原相对平安，加之交趾出丹，合浦产珠，所以正是一个难得的修炼之地。葛洪在罗浮山写《抱朴子》时，就认定岭南是炼丹的好地方。他在《抱朴子内篇·祛惑》中说：“凡探明珠，不于合浦之渊，不得骊龙之夜光也。”<sup>④</sup> 其《论仙》说：“外国作水精宛，实是合五种灰以作之。今交、广多有得其法而铸作者。”<sup>⑤</sup>（合浦：今广东省合浦县，水精：玉石之类，交：指交趾，今越南北方，出产炼仙丹的原料丹砂。广：指广州）。

此外，岭南地方喜为新奇，且具宽容态度。苏轼《初到惠州》题云：“岭南万户皆春色，会有幽人客寓公。”这两句正好道出岭南文化的特点。正因为从地理与人文两方面考虑，葛洪最终

① 陈国符：《道藏源流考》，下册，附录五，中华书局，1963年版，371页。

② 参见：詹石窗：《道教文化十五讲》，北京大学出版社，2003年版，154页。

③ 《抱朴子内篇·仙药》，《道藏》，第28册，第212页。

④ 《抱朴子内篇·祛惑》，《道藏》，第28册，第248页。

⑤ 《抱朴子内篇·论仙》，《道藏》，第28册，第177页。

选择隐居在罗浮山中悟道炼丹，著书立说。

葛洪在谈到长生和成仙的道理时曾说：“《仙经》曰：‘服丹守一，与天相毕，还精胎息，延寿无极’，此至道要言也。”<sup>①</sup> 他在《金丹》中说：

余考览养性之书，鸠集久视之方，曾所披涉篇卷，以千计矣，莫不皆以还丹金液为大要者焉。然则此二事，盖仙道之极也。服此而不仙，则古来无仙矣……故老子之诀言云：‘子不得还丹金液，虚自若耳。’夫五谷犹能活人，人得之则生，人绝之则死，又况于上品之神药，其益人岂不万倍于五谷耶<sup>②</sup>？

为什么服了金丹就能够使人长生或成仙呢？他说：“夫金丹之为物，烧之愈久，变化愈妙，黄金入火，百炼不消，埋之毕天不朽。服此二物，炼人身体，故能令人不老不死。此盖假求外物以自坚固，有如脂之养火不可灭，铜青涂脚，入水不腐，此是借铜之劲，以扞其肉也。金丹入身中，沾洽荣卫，非但铜青之外傅矣。”<sup>③</sup> 他还引证《黄帝九鼎神丹经》来说明金丹的妙用：“按《黄帝九鼎神丹经》曰：‘黄帝服之，遂以升仙。’又云：‘虽呼吸导引，及服草木之药，可得延年，不免于死也。服神丹，令人寿无穷，已与天地相毕，乘云驾龙，上下太清。’”<sup>④</sup> 因此，他认为：“长生之道，不在祭祀鬼神也，不在导引与屈伸也，升仙之要，

① 《抱朴子内篇·对俗》，《道藏》，第28册，第178页。

② 《抱朴子内篇·金丹》，《道藏》，第28册，第182页。

③ 同上。

④ 同上，第183页。

在神丹也。”<sup>①</sup>又说：“不得金丹，但服草木之药，及修小术者，可以延年迟死耳，不得仙。”<sup>②</sup>

《抱朴子内篇》共二十卷，其中讲炼丹的主要是《金丹》、《仙药》、《黄白》三卷。在《金丹》和《黄白》篇中，葛洪还系统地总结了晋以前的炼丹成就，介绍了一些具体的炼丹方法，记载了古代大量的丹经和丹法，勾画了中国古代炼丹的历史梗概，也为我们提供了原始实验化学的珍贵资料，对隋唐炼丹术的发展具有重大影响。

据说，丹术的最高境界就是能炼成太清金液神丹。太清金液神丹的炼法极其复杂，需用三十六天时间先将配制好的原料炼成“金液之华”，再分别用五十天或七十天时间把金液之华炼成黄金丹或赤金丹。葛洪在学士坪炼丹修道十年，炼出了许多神丹，这些神丹功效轻者能治跌打损伤，强者可起死回生。据说吃了此丹，鸡能变凤，蛇能变龙，要是人吃了之后，就能成仙升天。葛洪最终在广东罗浮山<sup>③</sup>炼成了太清金液神丹。传说他成仙升天后，留下的躯壳还盘坐在蒲团上，竟是轻飘如纸。

在道书中，黄白是金银的隐名。方士们试图将铜、铁、铅等金属点化为贵金属金银，发展出人工制造药金、药银的方术，称为黄白术，也即炼金术。胡孚琛先生将炼金术和炼丹术简称为金丹术<sup>④</sup>。葛洪在大量炼丹实验基础上，熟悉了许多无机物质的组成和一些比较简单的化学反应。炼丹术士认为，丹砂即硫化汞在

① 《抱朴子内篇·金丹》，《道藏》，第28册，第184页。

② 《抱朴子内篇·极言》，《道藏》，第28册，第220页。

③ 《藏外道书》，第19册，巴蜀书社，第87页。

④ 胡孚琛、吕锡琛：《道学通论》，社会科学文献出版社，2004年，第440页。

烧炼中形态和颜色发生的变化，与人的生长衰老相关，吞服还丹可以返老还童；金子不怕火炼蚀锈，吞服金丹，可以长生不死。葛洪在《抱朴子内篇》里指出：“铅性白也，而赤之以为丹；丹性赤也，而白之而为铅。”<sup>①</sup>这是说铅可以变为铅白，即碱式碳酸铅；铅白又可以变成赤色的铅丹，即三氧化二铅；铅丹则可以变还为铅白，最后回复为铅。这表明葛洪对铅的化学变化作过系列实验考察。他是我国炼丹术发展中承前启后的人物，他对炼丹方法的具体著述对后来的炼丹家有着巨大影响，历代印染、酿造、颜料等行业也均奉葛洪为宗祖。

葛洪《抱朴子内篇》将金丹术向社会公开，是中国金丹术发展的转折点，也使得魏晋南北朝时期的金丹术获得长足发展。在炼丹的实践活动中，部分炼丹家吸取了生产和生活的丰富经验，同时孜孜不倦地从事采药、制药的活动，积累了大量的关于物质变化的知识，认识了物质变化乃是自然界的普遍规律。特别是炼丹人大都兼搞医疗活动，他们把炼丹的药物引入医疗，从而丰富了我国传统医学的内容。这就成了现代化学、医学的先声。

但我们也要认识到，渴望通过丹砂水银的变化来达到长生成仙的目的是极其荒谬的，这些观念只表现了道门中人对于长生的渴望和为了长生而勇于同自然作斗争的崇高精神。诚如孙昌武先生所说：“相信外丹的功效虽然是荒谬的迷信，但其观念深处，却又内涵着一种肯定生命、追求生命长存的积极意识和对于人力可以战胜‘天命’或‘自然’的信念。炼丹和服用丹药，从一定意义上说正是这种意识和信念的实践。不管在理念和行为上表现

---

<sup>①</sup> 《抱朴子内篇·黄白第十六》，《道藏》，第28册，第231页。

得多么荒唐、愚妄、没有理性，但希望并相信依靠个人的力量、通过炼丹这种具体‘作为’可以长生久视，度世升仙，这总是生命意识的强烈表现，是追求超越、追求永恒、追求人生价值的无限实现的努力。”<sup>①</sup>

葛洪所在的魏晋神仙道教对外丹术最为推崇，到唐代外丹术发展到顶峰，直到唐末五代，道教中人还普遍相信神丹大药可以令人长生久视、肉体成仙。但是通过外丹术发展的几百年的试验，一个不容回避的事实是，服食丹药而中毒者不在少数，随着时间的推移，道门中人渐渐放弃了对外丹服食的信仰，开始重视内丹术的修炼。

### 3. 《罗浮山志会编》中图像所蕴涵的洞天山水意趣美

由秀水陆奇所绘的卷首一幅《罗浮山图》和由苏州画家杨点所绘的二十九幅罗浮山分图中体现出的山水图像总体风格是写实的，是在宋元山水画风的基础上产生的。画家表现了南方山川不同的山形地貌特征，突出展现了南方山水的秀润和幽远；同时通过对不同的神仙洞天的描绘，引发人们对洞天福地的向往。卷首《罗浮山图》说：“天作高山，神灵之宅，第七洞天”。<sup>②</sup>虽然是刻在版画上，但以白描的线来塑造山川秀美的同时，所显露的笔法仍清晰明朗。其笔下的山水让人想起自然山川本来的意趣和神趣。精细工整的刻画继承了宋代院体画的山水画风格。也就是说，作者仍然力图通过精微的洞天刻画来再现自然景观本身，罗浮山中不同的洞天是画家试图表现的主体。与此同时，画家杨点的选择往往偏向于闲适、恬然的景物，自然景点选择靠近山峰、

① 孙昌武：《道教与唐代文学》，人民文学出版社，2001年版，第106页。

② 《藏外道书》，第19册，巴蜀书社，第87页。



图 3-18 朱明洞图

洞穴、宫观的地方。典型的有《朱明洞图》(图 3-18)<sup>①</sup>,画面选取了罗浮山的浮山中麓作为构图的中心,描绘有冲虚观的山川图像。图中心偏下的位置有观额“冲虚观”三字,第二道门为三清

① 图片选自:《藏外道书》,第19册,巴蜀书社,第92页。



殿，前有葛仙祠、御阁亭；后有蓬莱阁，最后为遗履轩，并有铁玉皇像及二侍从像，在观西北有会仙桥。观前有衣冠塚，药市在观左，药市有鸟名红翠，鸣声如捣药。画面中山色簇拥着精致曲折的冲虚观、三清殿、葛仙祠等殿阁，一派清新、闲适气象。整个画面描绘的应是深秋景色，树叶稀疏，越来越小的树木变化展现出画面的深邃感。图的正中排列着大小姿态不一的各种树木，有杨树、松树等。它们有的树干高耸，有的像幼苗，疏散地围绕宫、祠而杂错排列。观前溪流从会仙桥下蜿蜒流过，图画的左右上方描绘了较为平缓的山头，不玄虚，不矫饰，非常平实、自然，没有任何出人意外的惊怪之笔，给人亲切熟悉的感觉。在它朴素的由披麻皴式的线条构成的山势中还带有一点拙质的味道，正是这种稚拙之美展现了道教所体现的恬淡之美，在“夫虚静恬淡、寂寞无为者，万物之本”<sup>①</sup>中体现了“静而圣，动而王，无为也而尊，朴素而天下莫能与之争美”的审美情趣。

杨点刻画的精妙之处是善于构造荒寒的意境，和中国传统文人山水画极为相像。正如清代华翼纶在《画说》中所言：“取荒寒之景，写苍莽之思。”如《幽居洞图》（图3—19）<sup>②</sup>：画面被嶙峋的巨石伟峰所填满，仅图上端与下端的天空和水面用淡墨涂染，山峰、房屋一律是浑莽的，用笔简练。坡角、凹处和背影的皴擦更增加了山石的突兀和峥嵘。特别是画面中的山峰，如握拳、如断崖。人物处于画面底部，呈细微的点状，显现了天人相融为一天人观。

① 《道藏》，第11册，第589页。

② 图片选自：《藏外道书》，第19册，巴蜀书社，第94页。



图 3-19 幽居洞图

该图峰峦形态各异，由刻法较为轻淡的远山，到近前丛林盘绕的峰峦，令人目不暇接。右下角作者借地为水，在画面中同时表现了茫茫无际一直浸浸到山峰脚下的水面。季节无疑也是作者构造意境的一种手段。在秋季长长的山谷中，很多树木叶落殆尽，那些未曾脱叶的小树在远处连为一条，而另一些仅剩枯枝的

树木则三三两两立于荒凉的深山之中，与水边的岩面相对。全图笼罩在一片荒寂的气氛之中，一切都是那样的肃穆、宁静，连同那孤零零的茅屋，还有窄窄的小桥。画中凝聚着画家对自然山川的深刻感受。画家久久咀嚼、体味着这种荒寒，并在这荒寒中找到了自己精神的归宿。这幅画创造的乃是一种高度的艺术真实，它既是写实的，更是写意的；既是再现，更是表现；既是描述，更是抒情，在审美对象与审美主体之间，主体的倾向性和个性感受已经强烈地笼罩、包摄了对象。画中的荒寒实际上是作者审美心态的外化。

究其创作的动因，罗浮山图表现出了中国传统思想中所存在的宇宙意识和创作题材。所谓宇宙意识，即对时空的认识。在中国文化中，“时空”是用“宇宙”一词来表述的：“上下四方曰宇，古往今来曰宙”（《尸子》）。“宇”即指向东、西、南、北、上、下方面延伸的空间，“宙”则指包括过去、现在、将来的时间。而“宇宙”是不能分离的，它们只有构成一个“时空”整体，才有意义。道教山水图像发轫之初，就与中国文化探索宇宙奥秘的兴趣联系在一起。中国古代学者对宇宙本原有多种解释，有的以“气”为宇宙本原，有的以“水”为宇宙本原，其中影响最大的，则是以“道”为宇宙本原的学说，这就是道家 and 后来道教的宇宙意识。道教的这一宇宙意识，对中国绘画艺术产生了巨大的影响，其中也包括对道经中的山水图像的影响。

道教的宇宙意识，决定了人们把握宇宙方式的独特性，即道是无法为感官所把握的，它之大“精克天地而不竭，神覆宇宙而

无望，莫知其始，莫知其终，莫知其端”<sup>①</sup>。因此，古代画家必须投身到大自然中去，在山林田园中修身养性，净化人格，提升情怀，才能进行创作。他们不像西方画家那样，对自然进行仔细地观察、分析，然后进行认真地模仿，而是注重人格品行的修炼，认为人格品行高尚，可使绘画达到美的意境，品格不高就无法获得宇宙深处发来的美的信息，就会使绘画意味索然、俗气低下。对大自然的这种喜爱和情感表达的方式，促进了中国神仙人物、山水画的发展，使山水画艺术走向独立的道路。中国最初的山水画，是作为神仙画像或神仙故事的背景产生的，画中的山水被描绘成虚无缥缈的仙境。到了六朝时期，在道教“道”的宇宙意识的影响下，山水画进入了一个新的境界。画家们不仅要画出山水之形，更重要的是要“迁想妙得”，抓住山水的“神”进行创作。这个“神”，就是“道”的宇宙本原。只有将万物生命的本质与人的灵性融为一体，即外在的山水与内在的心灵相互贯通，才能形成山水画独有的意境。而这种创作思想对《罗浮山图》中的山水图像应具有深刻的影响。

## 二 《大明玄天上帝瑞应图录》

撰于明时、作者不详的《大明玄天上帝瑞应图录》一卷<sup>②</sup>，画有诸多伴有真武显现的种种祥瑞，并画有山水及人物图像诸如“玄武显现”、“黑云感应”、“榔梅呈瑞”、“神留巨木”、“水涌洪

<sup>①</sup> 吕不韦撰：《吕氏春秋》卷十五，《文渊阁四库全书》，第848册，台湾商务印书馆，1986年，第390页。

<sup>②</sup> 《道藏》，第19册，等632页。

钟”、“黄榜荣辉”等十八幅。

### 1. 从《大明玄天上帝瑞应图录》分析玄天上帝与武当山

《大明玄天上帝瑞应图录》表现的是玄天上帝显现在武当山的情景。在道教中，玄天上帝又称真武大帝、佑圣真君玄天上帝，民间称荡魔天尊、报恩祖师、披发祖师，是道教神仙中赫赫有名的玉京尊神。现今武当山信奉的主神就是真武大帝。明朝以后，真武大帝在全国影响极大，近代民间信仰尤为普遍。在清代神谱《道正宗师图》中（图3—20）<sup>①</sup>，真武大帝位于第三阶中央，其造型披发、赤足、五络长须。右手持北斗七星剑，左手印诀。右脚踏蛇，左脚踏龟。左右属下，为雷部诸天元帅。



图3—20 清《道正宗师图》中的玄天上帝

玄天上帝，古称“玄武”，本为神话中的北方之神，后被道教所吸收，成为北极紫微大帝的四大元帅之一。玄武具有以下几个神性特征：其一，为北方之神。《楚辞·远游》注云：“玄武，

<sup>①</sup> 图片选自：四川省社科院李远国研究员所收藏的神谱图。全图为一手绘纸本，纵188cm，横79cm。图下方左右二角有提记，左角中央提有“道正宗师”四个大字。

北方神名。”《史记·天官书》曰：“北宫玄武，虚、危。危为盖屋。”<sup>①</sup>其二，为水神。根据阴阳五行说，北方属水，故北方之神即为水神。《纬书集成·河图》说：“北方黑帝，水帝也。”<sup>②</sup>《后汉书·王梁传》曰：“玄武，水神之名，司空水土之官也。”<sup>③</sup>《纬书集成》卷六《河图》曰：“北方七神之宿，实始于斗，镇北方，主风雨。”因雨水为万物生存所必需，故玄武的水神属性深受人们的信奉。其三，为阴阳交感演化万物的象征。东汉魏伯阳《周易参同契》曰：“关关雉鸣，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。雄不独处，雌不孤居，玄武龟蛇，纠盘相扶，以明牝牡，毕竟相胥。”就是利用龟蛇纠盘的例子来说明阴阳必须相合的观点。其四，为司命之神。龟因其寿命长而成为长寿和不死的象征，《史记·龟策列传》称其能导引咽气。北方玄武首宿即为斗宿，俗称南斗。《星经》曰：“南斗云星，主天子寿命，亦宰相爵禄之位。”晋干宝《搜神记》中引用管辂的话曰：“南斗注生，北斗注死。”既而人们相信祭拜南斗就可以增寿。玄武的这些特性，不但赢得了社会各基层的普遍信仰，而且还为唐宋以后玄武演变成道教大神奠定了基础。

东汉后期是玄武地位上升的阶段。《纬书集成》卷六《河图》称他为黑帝之精，甚至说“北方黑帝，体为玄武，其人夹面兑头，深目厚耳”<sup>④</sup>。道教形成以后，尊崇玄武七宿中的第一宿，

① (汉)司马迁撰：《史记》卷二十七，中华书局，1973年，第1308页。

② 安居香山、中村璋八：《纬书集成》，河北人民出版社，1994年，第1247页。

③ 范晔：《后汉书》卷二十二，中华书局，1973年，第774页。

④ 安居香山、中村璋八：《纬书集成》，河北人民出版社，1994年，第1249页。

即斗星，又称南斗，信仰“南斗注生，北斗注死”。葛洪《抱朴子内篇·遐览》中还有“青龙符、白虎符、朱雀符、玄武符”<sup>①</sup>的记载，说明当时玄武还只是一个护卫之神<sup>②</sup>。虽然玄武在民间的信仰中从未间断，但刚开始其职掌和地位还不太显赫。后来，玄武成为道教奉祀的大神，其信仰的兴盛与其在民间的影响有着直接的关系。

宋元之际，随着民间对真武崇拜的普及与高涨，真武人格化的传说开始日益繁盛。真武元帅升格为真武大帝、玄天上帝，成为与紫微大帝同格的大神。宋太祖时，已有真武、天蓬等为天上大将之说。宋天禧年间（1017—1022），真武被诏封为“真武灵应真君”，元朝大德七年（1303）被加封为“光圣仁威玄天上帝”，一跃而为北方最高神。陈佖集疏《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经》卷一曰：“真武，真者，正也；武者，神也。本号玄武，避宋朝庙讳，改赐曰真武。”<sup>③</sup>并说：“玄元圣祖八十一次显为老君，八十二次变为玄武。故知玄武者，老君变化之身，武曲显灵之验。本虚危之二宿，交水火之两精，或挂甲而衣袍，或穿靴而跣足，常披绀发，每仗神锋，声震九天，威分四部，拥之者皂纛玄雾，蹶之者苍龟巨蛇，神兵神将从之者皆五十万，玉童玉女侍之者各二十四行。绶北帝之灵符，佩干元之宝印，驱之有雷公电母，御之有风伯雨师，卫前后则八煞将军，随左右则六甲神将，天罡太一率于驱使之前，社令城隍悉处指挥之下，有妖皆

① 《道藏》，第28册，第246页。

② 参见：张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第267页。

③ 《道藏》，第17册，第91页。

剪，无善不扶。”<sup>①</sup>

真武作为道教所奉祀的大神，在民间有着广泛而深刻的信仰，就再也不能作为原来星辰龟蛇的形象活跃于道教神坛之上了。故有关真武身世、神迹的传说便逐渐流传开来，《道藏》、《续文献通考》、《三教搜神大全》、《历代神仙通鉴》等书中，均载有诸多有关真武身世的传说和神异故事。

道教经书中描绘真武的形象是披发黑衣，金甲玉带，仗剑怒目，足踏龟蛇，顶罩圆光，形象十分威猛。《元始天尊说北方真武妙经》宣称，真武帝君原来是净乐国太子，生而神灵，察微知运。长大成人后十分勇猛，唯务修行，发誓要除尽天下妖魔，不愿继承王位。后遇紫虚元君，授以无上秘道，遂越游东海，又遇天神授以宝剑。后入武当（太和山）修炼。居二十四年功成圆满，白日飞升，玉帝下令敕镇北方，统摄玄武之位，并将太和山易名武当山。“传记云，武当山，一名太和，一名大岳，一名仙室，中岳佐命之山。……在均州之南。地势雄伟，非玄武不足以当，因名之曰武当。”<sup>②</sup> 唐末杜光庭《洞天福地岳渎名山记》已列武当山为道教七十二福地之一<sup>③</sup>。

武当山是传统的真武崇拜中心。据记载，魏晋至隋唐是武当山道教的初传时期。南北朝以前，武当山尚未出现道观。修道者皆居石室茅庵。至唐代始建道观，由于宋元两代皇室皆崇信北方玄武（真武）神，故以真武信仰为主的武当道教在此两朝间逐渐兴盛。宋元时期，武当山建有大批宫观。仅宋代武当山已有五龙

① 《道藏》，第17册，第104—109页。

② 《道藏》，第19册，第648页。

③ 《道藏》，第11册，第58页。



观、紫霄宫等几十座宫观庙宇，大批道士居住在武当修道。但由于元末的兵燹，宋元所建宫观多已毁坏无存。

明代是真武大帝声势显赫、民间信仰最为普遍的时期。明朝初期，朱元璋的儿子燕王朱棣发动“靖难之变”，夺取王位。为巩固政权，朱棣宣称其父朱元璋和自己取得天下，是武当真武神的“阴翊”。为报答神恩，朱棣登基后，即下诏封真武为北极镇天真武玄天上帝，并于永乐十年（1412）遣隆平侯张信等率二十多万军夫工匠，以十二年功夫在元代宫观旧址上大规模修建武当山的宫观庙堂，建成八宫二观、三十六庵堂、七十二岩庙、三十九桥、十二亭的特大道教建筑群，使得武当山成为举世闻名的道教圣地。又令正一天师张宇清并其孙张碧云主持南岩宫，王一中副之；又敕正一天师张宇清选有道行之道士，为玉虚、紫霄、五龙宫主持，一处二人，每处另选道士五十人为看守。当年九月，张宇清保举道官任自垣、道士邵庆芳为玉虚宫提点，周惟中兼提点，林子良副之；五龙宫以李时中为主持，吴继祖为提点；紫霄宫以李幽岩、胡古崖为提点。

因帝王的大力提倡，真武大帝的信仰在明代达到了鼎盛阶段，宫廷内和民间普遍修建了大量的真武庙<sup>①</sup>。庙内供奉真武大帝，其形象一般为披发跣足，端坐于殿堂之上；旁边塑有龟蛇二将，或金童、玉女。由此可知，至明代，因太祖、成祖声称其所创基业曾得到了真武神助，更加崇敬真武，于是在明皇室的支持下，武当山作为道教七十二福地才走向鼎盛。《道藏》中《大明玄天上帝瑞应图箓》就表现了在重修洞天福地武当山的过程中，

<sup>①</sup> 张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年，第267—268页。

真武支持明成祖这个决断所显现的各种瑞应。

## 2. 《大明玄天上帝瑞应图录》山水图像的艺术特征

《大明玄天上帝瑞应图录》中共有十八幅瑞应山水图像。下面着重对其中玄天上帝神异显现图像的艺术特征予以分析说明。



图 3-21 黑云感应

《大明玄天上帝瑞应图录》第二幅图是“黑云感应”。(图 3-21)<sup>①</sup> 该图的对题文字详细记述了此图反映的故事。其文云：

駙马率各官斋袂，宿于玄天玉虚宫，至期，陈设于正殿之基，侯等虔恭肃畏以入即事。是时，天地开明，月星朗耀。仰见黑云，自西

北起，大如车轮，来覆山巅，相去一丈许，将升将坠，若往若来，盘结旋绕。倏忽之间，变化莫测。隐隐中，有雷电之震作，旌幢之微露。久而不动，神灵赫然临之在上，来鉴来歆。祀毕，即忽不见，四气朗清，寂无遗响。众皆目睹其事，莫不警异起敬，以谓斯皆皇上兴祠报神发乎诚心，大小之臣，劝忻奉命，故祭告之日，感格神明显兹灵应<sup>②</sup>。

该图描绘的应是在武当山，由众官员和道士向真武祈请而设的一个斋醮道场。整个道场布置在四周由山川环绕的一块平地之

① 图片选自：《道藏》，第 19 册，第 634 页。

② 《道藏》，第 19 册，第 634 页。

中，画面最突出的物形，是画面中心偏上方用作祭台的几案和几案上空漂浮的一大团黑云。几案案体用绸布遮起，案面上摆放着祭品、烛台和香炉等。案左右两侧各站立二道士，其双手执笏板；祭案前伫立三位身披云纹大氅的高功道士，双手捧一笏板，似是在咏唱祝辞；身后有几位官员正在揖拜。全图应是一次道场法事的缩影。众所周知，道教有斋醮仪式即道场，但古时道场的情状如何，今人已难以窥见，一般古代传世书画中极少描绘这方面的情况。因此，该图描绘的道场场景，在一定程度上弥补了这方面的缺憾。



图 3-22 神留巨木

该图录的第四幅图“神留巨木”（图 3-22）<sup>①</sup> 反映的是永乐年间修建武当宫观过程中，在武昌江水中发现堪为栋梁的巨木，被认为是神留之材的故事。该图的对题文字详细记述了此事，其文云：

国朝敕命隆平侯张信、驸马都尉沐昕，来建武当宫观，材木采买十万有奇，悉自汉口江岸，直抵均阳，置堡协运。永乐十年十一月初十日，工部

侍郎郭进，同吏部郎中诸葛平等，督运木植，经过武昌，见有大木一根，立于黄鹤楼前江水中，上露尺许，若石柱焉。

<sup>①</sup> 图片选自：《道藏》，第 19 册，第 636 页。

奔流巨浪，昼夜冲激，不假人焉，而屹然不动。遂复探视，水深五丈五尺，而木止长四丈，下又虚悬，众皆奇异。挽系于船，亦不劳力，而随至岸下，岂非神留，以需大用。遂令护运至山，沿江军民见着，莫不咨嗟起敬，以为灵异。侯与駙马于是具鼓吹迎，送玄天玉虚官。复上闻于朝，以为正殿之梁，使万代有所瞻仰。仍图其事，附著于《启圣录》云<sup>①</sup>。

图的下方用曲线表现出江水波涛汹涌之势，两艘小船在江水中上下摇曳，每艘船上有四名船员，他们用双手奋力摇着船桨仍难以将船控制。画面左侧的水面中一根巨木垂直插入江中。岸上，一官员骑在马上正指挥军民，准备列队迎接神木的到来。他的两旁，右边有五人正做准备工作，左边有六名官吏模样的人作揖拜之状，等待神木。远处高大的城墙和城门楼在层层云雾中若隐若现，并显出一道士、一和尚正在祈祷状，更增加了画面的神异色彩。整幅画面刀刻精美，构图完整，动静交替，堪为道经版画中的精品。

第五幅“水涌洪钟”（图3-23）<sup>②</sup>。该图描绘永乐年间修建武当宫观过程中，在武昌江水中发现被认为是玄武所留巨钟的场面。该图的对题文字云：

国朝敕命隆平侯张信、駙马都尉沐昕，来建武当山宫观。永乐十一年五月十六日晚，湘潭县民人刘忠等，舟行至光化县洋波滩，忽遇黑风骤至，雷雨交作，舟不得行，吹泊岸下。须臾风止，见一大钟涌出水上，形制高广。于是众皆

① 《道藏》，第19册，第636页。

② 图片选自：《道藏》，第19册，第636页。

合词祷曰：“忠等将欲载送于武当官观，以显神灵，愿赐吉卜。”即如所祷，遂载以行，顺风恬波，连两昼夜至均州。是时，隆平侯与駙马都尉闻而喜曰：“是钟湮没已久，当武当典观之日，而出于水中，岂非有神明默相之。将以鸣兹山之盛为万古灵异之征。”于是具鼓吹迎，送玄天玉虚宫，永奉晨夕香火，仍为述其事，庶传永世不朽云<sup>①</sup>。



图 3-23 水湧洪鍾

图上，一条倾斜的水岸线把整幅画面分为上下两个部分。下部用曲线表现出波涛汹涌的水面，两艘船正在水面上行驶，其前方靠岸处有一巨钟漂浮在水面之上。岸上有八个人物，两人手指

<sup>①</sup> 《道藏》，第19册，第636页。

洪钟在评说着什么，一人跪地双手呈参拜之状，其余拱手对着巨钟而立。远处层层团云环绕着山峦。右侧上部边缘题记为“水涌洪钟”四字。整幅画面形象生动地展示了发现巨钟时官民虔诚等待的瞬间状态。虽然画幅不大，但刻画精细，构图疏密有致，具有突出的视觉效果。

第六幅图“天真圣像武当显现”（图3—24）<sup>①</sup>描绘的是修建武当宫观过程中，真武大帝在武当山显现的场景，被认为是真武大帝帮助武当山宫观建成的灵迹显现。该图的对题文字云：

国朝敕建武当山官观，命隆平侯张信、驸马都尉沐昕总其事。永乐十一年五月二十有五日，修理大定铜殿。是日，圆光现自洞泉之下，乘虚而升，五色灿烂，照耀山谷，光中复现天真圣像，身衣皂袍，披发而立，下有祥云拥护<sup>②</sup>。



图3—24 天真圣像武当显现

<sup>①</sup> 图片选自：《道藏》，第19册，第639页。

<sup>②</sup> 《道藏》，第19册，第639页。

画面中真武大帝身着华袞礼服，披发立在武当山上空，一派帝王气象，其左右各有一侍从。真武大帝居于画面中心位置，身后是圆形光环，下方露出六个山头，代表武当山。除山峰、真武大帝及其侍从外，画面其他部分全部被云雾所遮盖，预示了真武大帝到来之际神秘的天象反映。

类似这样真武显现的现象，据《玄天上帝瑞应图录》的刻画和描写，仅在永乐十一年（1413）就出现过十一次，并绘制了十一幅图：1. 五月二十五日，真武帝身衣皂袍现于圆光中；2. 同日，复现于大顶前，二天神侍左右，二天神立于帝前；3. 三十六日，真武帝在大顶天柱峰圆光中出现，二天神侍立于帝身之后；4. 六月二十一日，真武帝在紫霄宫前圆光中现身，左右各有一神，左者擎持皂旗，右者捧剑；5. 八月十七日，真武现身大顶殿黑云上的圆光中，左右各有一天神侍立；6. 同日，圆光中复现真武帝，前有一神捧剑引导，后有一神侍从；7. 同日，圆光中三现神武圣像，前有一神引导，后有一神捧印侍从；8. 同日，光中四现神武像，前有一神捧剑导引，后有一神执皂旗侍从；9. 同日，圆光中五现神武像，坐于黑云之上，左右有二天神侍立；10. 八月十九日，大顶殿完成，真武现于五色圆光之中；11. 同日，圆光中复现真武像，后有一神侍从。由于篇幅所限不再一一介绍。

### 3. 玄天上帝与武当山图像在中国美术中的表现

据王育成在《明永乐彩绘〈真武灵应图册〉初探》一文中介绍考证，与《玄天上帝瑞应图》紧密相关的其他形式的美术作品，还有明代的《真武灵应图册》中八十一幅表现玄天上帝与武当山的绘画作品；另外，由美国 Stephen Little 和 Shawn Eich-

man 合编的大型展览图录 *Taoism and The Arts of China* 一书中介绍,北京白云观现存十五幅卷轴画图,展现了有关玄天上帝在武当山显现的场景。

据 Stephen Little 介绍,现存白云观的有关玄天上帝在武当显现的卷轴画,是明永乐皇帝赐给白云观的礼物。此系列卷轴画描述的正是《大明玄天上帝瑞应图录》中玄武上帝在武当显现的故事场景,属于无量福寿图。这十五幅卷轴画每一幅都有题记,分别描述武当山的自然风貌及其神灵在天国所居住的位置。第一幅卷轴画中心画面的上方,描绘了多彩的同心圆,在同心圆的左右和下方,分别表现武当山的十多座高低错落的山峰,另外还描画出了武当山多样的地势特征和风貌。白云观的卷轴画是从空中俯视武当山道观的,从前殿、正殿、后殿到左右侧殿都描绘得清清楚楚,虚幻的阶梯延伸到山巅宫殿之间,四周空余之处全部通

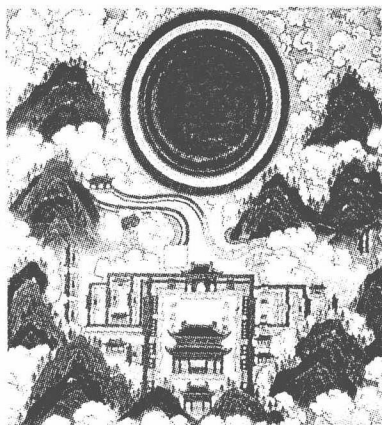


图 3-25 武当显现 (其一)



图 3-26 武当显现 (其二)



过曲线勾勒的层层云朵展现武当山的神秘感(图3-25)<sup>①</sup>。第二幅卷轴画(图3-26)<sup>②</sup>描绘了玄武多次显现的同一座山峰,画面中通过左上方具有装饰性的向外发射的白线勾勒的光柱,让人幻想出真武显现时所伴随的黑色团云。

这些卷轴画还题记了玄武显现在武当山的次数和时间,如有五次在八月的第二天、有二十六次在五月等。这些记录和道经《玄天上帝瑞应图录》中描写的真武出现在武当山的情景是相同的,可见二者应该是相呼应的。

王育成在《明永乐彩绘〈真武灵应图册〉初探》中还分析认为,《真武灵应图册》的八十一幅彩绘书画作品是创作于明代永乐年间的《玄武上帝启圣录》及《大明玄天上帝瑞应图录》的彩绘工笔插图本及其对题文字抄本。其中属《玄天上帝启圣录》者,有七十七幅彩图;属《大明玄天上帝瑞应图录》者,共四幅彩图。这些绘画的绘画技法与对题文字的书法水平均属上乘,不仅有较高的艺术欣赏价值,亦是研究道教文化史和真武信仰的重要学术资料。这一批工笔插图能与明《正统道藏》所收《玄武上帝启圣录》、《大明玄天上帝瑞应图录》相互比较、补充,颇具学术研究价值和艺术欣赏价值。

《真武灵应图册》中属于《大明玄天上帝瑞应图录》的黄榜荣辉、榔梅呈瑞、神留巨木、永乐十一年五月二十六日大顶天柱峰圆光显圣等图,比《大明玄天上帝瑞应图录》中的画面绘制得更加精细,表现出许多后者见不到或看不清的内容。全部的彩图

---

① 图片选自:[美]:Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000, p. 305.

② 同上。

和文字都贯穿或围绕着真武大帝而展开，包括其显圣灵、应验以及永乐年间修建武当宫观时的各种真武事迹传说等，称得上是一批十分罕见的描写真武大帝的彩绘工笔连环画和文字说明。各彩图、文字页均为单张，亦无经过装订成册的痕迹。彩图以托裱为镜心片，片内画心呈正方形，高、宽相同，均为二十八厘米左右，精工绘制，色彩古艳。画面风格一致，应出自一人手笔。图上侧画边写有题记，绝大部分彩图保存完好。这些彩图和《道藏》中有一定差异，可为校勘之资。

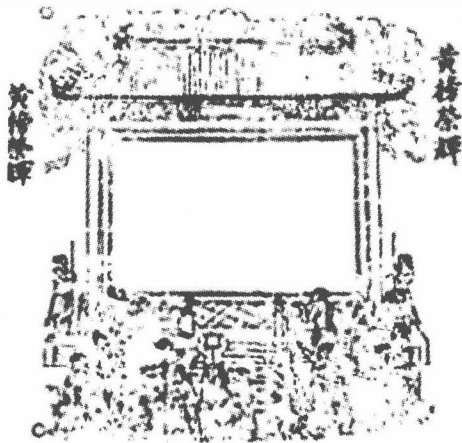


图 3—27 黄榜荣辉图

比如，《玄天上帝瑞应图录》中的《黄榜荣辉图》表现的是明永乐皇帝朱棣发起武当山道观大规模重修，其首次发布的动工谕旨曾在“永乐十年秋九月庚子之吉”修建的黄榜亭中公之于世的事件。关于这件谕旨的具体内容，不仅现代人已不知晓，就连明《正统道藏》也没有记载，该刻本的《大明玄天上帝瑞应图录》中，虽有“以黄榜揭于玉虚宫前通街之上”的说法，并刻出

《黄榜荣辉图》，可不仅刻图漫漶，并且根本没有永乐皇帝这道谕旨的影子，亭壁中部空空如也，一个字也见不到（如图3-27）<sup>①</sup>。

有人以为，称做永乐皇帝谕旨的黄榜并不存在，亭子只是个象征物，故明正统《道藏》本《大明玄天上帝瑞应图录》刻出的“黄榜荣辉图”才空无一字。也有人认为，黄榜毫无疑问就是永乐皇帝发布修建武当山宫观的谕旨，其为实有之物；修建武当山宫观谕旨确曾在黄榜亭中公布，但后来佚去，所以明正统《道藏》本《大明玄天上帝瑞应图录》的黄榜亭中才一片空白。不管怎样说，后世人对于永乐皇帝这道最早修建武当山宫观的谕旨确实是一无所知了。这批关于真武大帝的道教书画中，恰好有一幅黄榜亭彩图，其榜题亦作“黄榜荣辉”。该图不仅具体表现了文献记载的黄榜亭“覆以巍亭，护以雕槛，丹漆绚耀，照映山林”的皇家气派，而且在亭下绘出官员、和尚及一般妇孺百姓的形象，还有几个少数民族人物的造型，形象地表现出永乐皇帝首次公布修建武当山宫观谕旨时各方人物敬观黄榜的盛况。相对于《道藏》本黑白线条的构图来说，要生动具体得多。更为重要的是，图中亭上匾额为“黄榜亭”三字，并且用细小如蚁的正楷字将此道黄榜全部抄写在亭壁上，使今人得以全观永乐皇帝这道遗失五百年的修建武当宫观最早谕旨的内容。

这批彩绘作品是那个时代的社会产物，画面上的许多内容都是当时社会实况的转录。如：其画面描绘的人物形象有男子、役夫、军士、将军、官员、侍者、和尚、道士各色人形，其服装、

<sup>①</sup> 图片选自：《道藏》，第19册，第634页。

发式、装饰、冠帽等各具特点，无疑是研究明代服饰的重要形象资料。再如：画面绘出许多建筑的造型，有宫廷内院、官府衙门、民居私宅、道教宫观等，对今人了解和研究明代建筑亦有一定作用。

由上分析可知，玄天上帝与武当山造型不仅在道经中有所描绘，而且在其他画册中也有更加丰富生动的形象画面。道经图像和传统绘画形式在道教弘教过程中相互影响借鉴的同时，也促进了中国美术题材内容的丰富化。

## 结语：道经图像的文化价值和现代意义

以上是笔者在博士阶段学习中对道经图像研究的点滴体会。在研究过程中笔者立足于这个中心，还列举了大量相关的美术作品进行分析说明，试图阐释道教是如何通过道经图像弘扬教义，并在弘扬中如何直接或间接地促进中国美术发展的。

道经图像作为道经的重要组成部分，在道教发展中所起到的作用是显而易见的。道经中神仙图像占据着主要地位。神仙图像具有生动形象的特点，较之晦涩难懂的道经文字，更容易为普通信众所理解和记忆。更何况这些神仙图像大多直接取材于民间艺术形象，又大多经民间艺人之手绘制和版刻而成，更容易成为信众顶礼膜拜的对象，这就使得以图像解释道教的方法深入人心。尤其是在道教神仙思想和道经神仙图像的影响下，中国传统美术作品中也出现了大量的神仙形象。道教思想、教义等借助这些多姿多彩的神仙形象，走进千家万户，走进许多人的心灵深处，不仅极大地促进了道教的传播和弘扬，而且潜移默化地影响了中国人的思维方式、为人处事、生活习惯等等。

道经中的图像作品虽不是作为纯粹的艺术品，而只是道门中

人为了宣教和修炼的需要制作的，但在道经图像和道教思想义理的影响下，中国古代道教神仙美术在长期发展过程中，也取得了丰富的成果，形成了优秀而深厚的传统。雕塑造型的优美生动，壁画的宏伟壮丽，版画镌刻的精美，线条的虚实变化，色彩的丰富明快等，为今天的艺术创作积累了丰富的经验。特别是盛唐以后，道经图像与诸多传统绘画品种的相互关系愈益密切。自唐宋以后，道教对多种民族美术的辐射影响力逐步扩大，如宫廷绘画、文人画（人物、山水）、戏曲版画插图、风俗年画等发展中无不见到道教神仙图像影响的痕迹。而宫观中所描绘出的众多的壁画、水陆道场画等，许多都是在道教教义以及其中所绘制的道经图像的基础上绘制完成的，本身也是对道教的宣传和对道经中的思想意蕴的最好表现形式。道经图像中蕴涵了鲜明的华夏民族特色，特别是将各种神仙的形象与表情、姿势与动态表现得极为丰富生动，这无疑是当时艺术家生活感受与聪明才智的集中体现，是千百年来艺术家技艺与心灵的创造，由此也使道经神仙图像成为中国传统文化的重要组成部分和世界宗教艺术中的一朵奇葩。

在数千年的文明史中，我们的祖先创造的这一丰富、辉煌的道教文化，也给后人留下了取之不尽的艺术资源。在中国绘画史上，许多创作题材的产生和发展都曾得力于道经图像的影响。更重要的是，道经图像中蕴涵的天人合一思想，以及极其丰富的想象力和浓厚的浪漫主义色彩，为中国神仙美术提供了许许多多神奇瑰丽的形象，同时也刺激了人们绘画创作中丰富多彩的想象力，给中国传统美术注入了浪漫主义色彩与活力。这是道教美术的一大特色，也是道教美术对中国美术的最大贡献。

道教艺术家大多是来自民间的匠师。中国传统绘画自古以来早已形成了多样的品种，从最宏观角度可将各种传统绘画品种划分为两类，即“高雅绘画”与“民间绘画”。前者主要包括宫廷绘画和文人画，后者主要包括民间年画、版画、水陆道场画等。从文化学角度看，前者可划为“上位层次文化”，后者可归入“下位层次文化”之列，但它们相互之间也有渗透。道经图像可说是后者，但是通过前文论述分析可看出两者是互为因果，互为渗透的。高雅的宫廷文人画师和民间画工之间有时从事的均是同类题材内容的创作。因此，应该说道经图像以及其所依托的道教神仙思想在中国美术史上扮演了重要的角色。

艺术家和民间工匠从事艺术创作既是为了谋生，也是精神寄托。因此，民间工匠与艺术家把基于生活的想象力和创造力，在进行道教美术作品的创作中，在一定程度上用以反映不同时期人民群众的感情与愿望，以及对不同时期功能神的渴盼和向往。这些艺人在道教美术创作中，一方面吸收佛教的教义，借助于人世间的场景来阐释经典和比喻天堂与地狱，或按照道教的仪轨或传说进行创作；另一方面，又情不自禁地根据现世人间的美感要求，塑造了特点鲜明的艺术形象，往往给人们以历史的认知与美的感受。诸如老君形象的庄严慈祥，是表现一种深沉博大的普世情怀和感染力量；玉女的丰腴典丽，是歌颂纯真脱俗的美；玄天上帝威武有力，在勇猛中蕴藏着善良与威严；八仙形象的潇洒不羁，显示出对于俗世的超脱与傲慢。各种神仙形象来自于现实生活，既是虚幻的，却又似乎是真实可信的。除在各类形象中表现人间的情感外，民间画家还善于选择社会中一些富有生活情趣、具有诗意或戏剧性的场面来加以表现。例如《阴鹭文像注》

中，各种人物在对待善恶观念时的不同反应，以及楼台亭阁、水树花鸟等所组成的人间天堂与阴曹地府、阎罗鬼卒、变状阴怪所显示的地狱形成了强烈对比。在许多民间画师的笔下，神话被人世化，历史被现实化，从而使得道教神仙图像所反映的内容更加接近人们的世俗生活。

综上所述，我们毕竟还是对中国道经图像有了初步的了解，触及到了这一东方艺术发展的轨迹。当我们追溯几千年的历史，目睹中国道教美术的诞生、发展、演变的历程的时候，可以发现：道教形成于公元2世纪的东汉末，而道家思想产生于距今三千年的春秋战国时代（虽然当时并不称为道教）。这告诉我们，表现神仙信仰的美术，其产生不仅早于道教，也早于道家思想体系的形成。道教与西方宗教有一个很大的不同点，就是它的基本信仰不是创教人创造的，而是在创教之前早已存在的信仰。创教者张道陵只是借用、继承并发展了这种信仰，使之成为一个有组织的群众信仰团体。道教美术要比道教正式形成在时间上早了几个世纪。正是这一原因，道教美术同被它反映的神仙信仰一样，深深地扎根于汉民族的民族意识之中。它是形成和决定汉民族个性的一个重要方面，其影响远远超过了道教本身对汉民族的影响，所表现的内容也并不局限于道教的范围。道教在中国历史上有过兴盛和衰微的时期，它的影响远不及儒家和佛教，但道教神仙美术并未全受道教兴衰的影响，其在美术发展史上与儒、佛的美术相比毫不逊色。它始终是中国美术发展过程中一个十分重要的部分，是中华民族精神风骨、意识特征的反映；它冲破时空，深深地留在民族的记忆里，成了永不磨灭的集体精神内核。

应该说，长期以来，人们对佛教美术的研究下了很多功夫，



并且很有成就。研究道教美术的人相对较少。佛教美术在中国历史上的地位是无可怀疑的，敦煌、龙门、云冈石窟的壁画、雕塑无愧为东方文化的骄傲。相对而言，知道道教美术的人就少之又少，对道教美术的了解和研究很不够。事实上在中国历史上，佛道之间的相互影响与渗透，贯穿了相当一部分古代历史，在美术方面，道教无疑也受到佛教的影响；同时，佛教自印度传入中国后，无论在表现手法还是内容上，也都受到道教的影响。

道教美术在中国绘画史上占有独特的重要地位，并对各种传统美术品种的发生发展起到过多方面的影响和积极作用。在现代社会变化中，道教作为宗教集团已经再难恢复往日的显赫地位，但道教所创造的图像文化却并不因道教的衰微而消亡，它仍以各种变异形态存在于民族绘画形式之中，继续给人以美的享受。它那独有的艺术构思和形式，以及其所构造的神灵世界的象征体系对人们的生活、心灵理想境界有重要影响，也让我们能够更加从容地面对现实社会中的种种坎坷与不幸。

在古代道教绘画资料保存越来越少的今天，中国各地的道教绘画将愈来愈显示出珍贵的历史价值和学术价值，值得深入探索研究。今天，在发掘和整理祖国文化遗产的时候，研究道经图像在中国美术史上的地位，恢复它在东方艺术宝库中的位置，应该是一件有意义的事情。正是基于这种认识，自2005年离职、跨入四川大学宗教研究所攻读博士学位以来，我一直把道经图像乃至道教美术作为自己研究的重要课题。两年多来，我认真阅读了大量的道教经典和中国美术发展史料，从浩如烟海的道经中细心搜寻神仙图像，并对其进行分类、对比、归纳、总结等。因为长期以来国内外很少有学者系统地关注道经图像，所以对这一课题

的研究尤其是论文的写作过程异常艰难。虽然艰难，但我从来没有想到过要放弃，原因是在论文的写作过程中，经常想到历史上的传道者，他们通过自己披荆斩棘、坚忍不拔的努力，甚至用生命作代价，为苦难中的众生送去心灵的慰藉，而我希望自己能为优秀传统文化的弘扬尽绵薄之力。正是靠着这种认识和诸多老师、同学的鼓励，我才克服重重困难，完成了论文的写作。

道经图像同其他宗教美术一样博大精深，文中论述的每一小部分也足以成为一个专门的研究课题。笔者在此所奉献给大家的道经图像研究，只不过是描绘了这一东方瑰宝的一个轮廓而已，许多问题还有待于今后更进一步的深入学习和研究。我只希望此文能够抛砖引玉，引起国内外更多学者关注道经图像、关注道教美术、关注道教研究。我也将把这一课题作为自己毕生研究的对象，希望通过自己坚持不懈的努力，为道教研究添砖加瓦。

由于本人见识、学识、水平的原因，书中的观点难免有不准确的地方，对道经图像的归纳、总结难免会有疏漏，还望各位专家不吝赐教，使得笔者在今后的学习和研究中对这一课题不断完善，以期有更大的成就。

## 参考文献

### 一 原著、工具书类

1. 《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988 年。
2. 《藏外道书》，巴蜀书社，1994 年。
3. 《道藏辑要》，吉林人民出版社，1995 年。
4. 《道藏要籍选刊》，上海古籍出版社，1989 年。
5. (宋)张君房编，李永晟点校：《云笈七籤》，中华书局，2003 年。
6. 陈国符：《道藏源流考》，中华书局，1963 年。
7. 任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1995 年。
8. 饶宗颐：《老子想尔注校证》，上海古籍出版社，1991 年。
9. 朱越利：《道藏分类解题》，华夏出版社，1996 年。
10. 胡孚琛主编：《中华道教大辞典》，中国社会科学出版社，1995 年。
11. 李叔还编：《道教大辞典》，浙江古籍出版社，1987 年。
12. 丁福保编：《道藏精华录》，北京图书馆出版社，2005 年。
13. (梁)僧祐、(唐)道宣撰：《弘明集·广弘明集》，上海古籍出版社，1991 年。
14. 王明编：《太平经合校》，中华书局，1960 年。

15. 陈鼓应注译：《老子今注今译》，商务印书馆，2003年。
16. (汉)许慎撰：《说文解字》，中华书局影印本，1963年。
17. (晋)葛洪著、王明校释：《抱朴子内篇校释》，中华书局，2002年。
18. 王卡点校：《老子道德经河上公章句》，中华书局，1993年。
19. 《十三经注疏》上，中华书局影印，1979年。
20. 《全唐文》，中华书局，1985年。
21. 《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆影印，1986年。
22. 陈垣编纂：《道家金石略》，文物出版社，1988年。

## 二 道教专著与参考书

1. 李养正：《道教概说》，中华书局，1989年。
2. 唐大潮：《明清之际道教“三教合一”思想论》，宗教文化出版社，2000年。
3. 孙晓琴，王红旗编：《天地人鬼神图鉴》，中国对外翻译出版公司，2002年。
4. 檀明山：《象征学全书》，台海出版社，2001年。
5. 张勋燎、白彬：《中国道教考古》，线装书局，2006年。
6. 吴光正主编，赵琳、董晓玲、孙颖翻译：《八仙文化与八仙文学的现代阐释》，黑龙江人民出版社，2006年。
7. 岳娟娟、顾迎新：《鬼神》，山东画报出版社，2004年。
8. 罗传芳主编：《道教文化与现代社会》，沈阳出版社，2001年。
9. 马书田：《中国冥界诸神》，团结出版社，1998年。
10. 韩秉方：《道教与民俗》，台湾文津出版社，1997年。
11. 詹石窗：《道教术数与文艺》，台湾文津出版社，1998年。
12. 马济人：《道教与炼丹》，台湾文津出版社，1997年。
13. 刘仲宇：《道教的内秘世界》，台湾文津出版社，1997年。
14. 卿希泰：《中国道教思想史纲》，四川人民出版社，1985年。
15. 胡孚琛、吕锡琛：《道学通论》，社会科学文献出版社，2004年。

16. 张松辉：《先秦两汉道家与文学》，东方出版社，2004年。
17. 卿希泰主编：《中国道教史》，四川人民出版社，1996年。
18. 干春松：《神仙传》，社会科学文献出版社，1998年。
19. 卿希泰：《道教文化新探》，四川人民出版社，1988年。
20. 谢清果：《紫气东来——太上道祖圣传》，宗教文化出版社，2006年。
21. 陈霞：《道教劝善书研究》，巴蜀书社，1999年。
22. 戈国龙：《道教内丹学探微》，巴蜀书社，2001年。
23. 谢正强：《傅金铨内丹思想研究》，巴蜀书社，2005年。
24. 唐大潮等注译：《劝善书注译》，中国社会科学出版社，2004年。
25. 李大华：《生命存在与境界超越》，上海文化出版社，2001年。
26. 卿希泰主编：《中国道教》第四卷，东方出版中心，1996年。
27. 孙昌武：《道教与唐代文学》，人民文学出版社，2001年。
28. 孙以楷主编：《道家与中国哲学》，人民文学出版社，2004年。
29. 朱越利：《道经总论》，辽宁教育出版社，1991年。
30. 葛荣晋：《道教文化与现代文明》，中国人民大学出版社，1991年。
31. 郭武：《净明道忠孝全书》研究，中国社会科学出版社，2005年。
32. 皮朝纲：《禅宗美学思想的嬗变轨迹》，电子科技大学出版社，2003年。
33. 李刚：《劝善成仙——道教生命伦理》，四川人民出版社，1994年。
34. 丁培仁编：《道教典籍百问》，今日中国出版社，1996年。
35. 刘仲宇：《道教法术》，上海文化出版社，2002年。
36. 四川大学宗教研究所主编：《道教神仙信仰研究》，中华道统出版社，2000年。
37. 马书田：《中国道教诸神》，团结出版社，1996年。
38. 金良年：《民间诸神》，上海三联书店，1991年。
39. 卿希泰、唐大潮：《道教史》，中国社会科学出版社，1994年。
40. 许地山：《道教史》，上海书店，1991年。
41. 王家佑：《道教论稿》，巴蜀书社，1987年。

42. 陈鼓应主编：《道家文化研究》，上海古籍出版社，1995年。
43. 卢国龙：《道教哲学》，华夏出版社，1997年。
44. 袁珂：《中国神话资料萃编》，四川省社会科学院出版社，1985年。
45. 吕大吉编：《宗教学通论新编》，中国社会科学出版社，1998年。
46. 弗雷泽著，徐育新译：《金枝》，大众文艺出版社，1998年。
47. 王明：《道家 and 道教思想研究》，中国社会科学出版社，1984年。
48. 任继愈：《中国道教史》，中国社会科学出版社，2001年。
49. 潘显一、冉昌光：《宗教与文明》，四川人民出版社，1999年。
50. 潘显一：《大美不言——道教美学思想范畴论》，四川人民出版社，1997年。
51. 卿希泰：《道教文化新探》，四川人民出版社，1996年。
52. 张泽洪：《道教斋醮符咒仪式》，巴蜀书社，1999年。
53. 牟钟鉴、胡孚琛、王葆玟：《道教通论——兼论道家学说》，齐鲁书社，1991年。
54. 张兴发：《道教神仙信仰》，中国社会科学出版社，2001年。
55. 李大华：《道教思想》，广东人民出版社，1996年。
56. 卿希泰、王志忠、唐大潮：《道教常识问答》，江苏古籍出版社，1996年。
57. 郭武：《道教历史百问》，今日中国出版社，1995年。
58. 文史知识编辑部：《道教与传统文化》，中华书局，1992年。
59. 葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社，1987年。
60. 张荣明主编：《道儒佛思想与中国传统文化》，上海人民出版社，1994年。
61. 姜生、郭武：《明清道教伦理及其历史流变》，四川人民出版社，1999年。
62. 詹石窗：《道教文化十五讲》，北京大学出版社，2003年。
63. 熊铁基、刘固盛主编：《道教文化十二讲》，安徽教育出版社，2005年。
64. 王宜峨：《道教美术史话》，北京燕山出版社，1994年。
65. 陈耀庭：《逍遥达观——仙与人生理想》，上海辞书出版社，2005年。
66. 刘锡诚、宋兆麟、马昌仪：《中国民间神像》，学苑出版社，1994年。

67. 马书田：《中国人的神灵世界》，九州出版社，2001年。
68. 马书田：《全像中国三百神》，江西美术出版社，2004年。
69. 张志坚：《道教神仙与内丹学》，宗教文化出版社，2003年。
70. 易夫：《冥界诸神》，大众文艺出版社，1999年。
71. 成寅编：《中国神仙画像集》，上海古籍出版社，1996年。
72. 叶舒宪：《老子与神话》，陕西人民出版社，2005年。
73. 张泽洪：《道教神仙信仰与祭祀仪式》，台湾文津出版社，2003年。
74. 葛兆光：《屈服史及其他：六朝隋唐道教的思想史研究》，三联书店，2003年。
75. 山曼：《八仙信仰与传说》，学苑出版社，2003年。
76. 吕大吉主编：《宗教学通论》，中国社会科学出版社，1989年。
77. 李小光：《生死超越与人间关怀》，巴蜀书社，2002年。

### 三 绘画工具书及参考书

1. (唐)张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社，1963年。
2. 吴爱丽、吕学峰：《宗教深思，艺术浅唱》，四川人民出版社，2004年。
3. 孙建君编著：《中国民间美术教程》，天津人民出版社，2005年。
4. 庄伯和：《民俗艺术探访录》，台北艺术家出版社，1995年。
5. 庄伯和：《台湾民艺造型》，台北艺术家出版社，1994年。
6. 庄伯和：《中国造型》，台北艺术家出版社，1989年。
7. 邓启耀：《宗教美术意向》，云南人民出版社，1991年。
8. 李霖灿：《中国美术史稿》，台北雄狮图书股份有限公司，1998年。
9. 中山大学艺术史研究中心编：《艺术史研究》第七辑，中山大学出版社，2005年。
10. 胡文和：《中国道教石刻艺术史》，高等教育出版社，2004年。
11. 金维诺主编：《永乐宫壁画全集》，天津美术出版社，2007年。

12. 顾森:《秦汉绘画史》,人民美术出版社,2000年。
13. 陈绶祥:《魏晋南北朝绘画史》,人民美术出版社,2000年。
14. 陈绶祥:《隋唐绘画史》,人民美术出版社,2000年。
15. 徐书城:《宋代绘画史》,人民美术出版社,2000年。
16. 杜哲森:《元代绘画史》,人民美术出版社,2000年。
17. 单国强:《明代绘画史》,人民美术出版社,2000年。
18. 金维诺、罗世平:《中国宗教美术史》,江西美术出版社,1995年。
19. 颜娟英主编:《美术与考古》,中国大百科全书出版社,2005年。
20. 叶兆信:《中国诸神图集》,台北南天书局,2001年。
21. 刘墨:《中国美学与中国画论》,人民美术出版社,2003年。
22. 葛路:《中国古代绘画理论发展史》,上海人民美术出版社,1982年。
23. 祝重寿:《中国壁画史纲》,文物出版社,1995年。
24. 张育英:《中西宗教与艺术》,南京大学出版社,2003年。
25. 谢稚柳:《中国古代书画研究十论》,复旦大学出版社,2004年。
26. 李淦:《论汉代艺术中的西王母图像》,湖南教育出版社,2000年。
27. 周心慧:《中国古代版画通史》,学苑出版社,2000年。
28. 金维诺:《中国美术史论集》,人民美术出版社,1981年。
29. 孔新苗:《齐鲁民间造型艺术》,山东画报出版社,2005年。
30. 黄能馥、陈娟娟:《中国服装史》,中国旅游出版社,1995年。
31. 洪再新编著:《中国美术史》,中国美术学院出版社,2000年。
32. 梁思成:《中国建筑史》,百花文艺出版社,1998年。
33. 张育英:《中国佛道艺术》,宗教文化出版社,2000年。
34. 王宜娥:《道教与艺术》,台湾文津出版社,1997年。
35. 张法:《中国艺术:历程与精神》,中国人民大学出版社,2003年。
36. 上海书画出版社编:《中国南方佛教造像艺术》,上海书画出版社,2004年。
37. [美]巫鸿著,郑岩、王睿编,郑岩等译:《礼仪中的美术》,三联书



店, 2005 年。

38. 潘运告:《汉魏六朝书画论》, 湖南美术出版社, 1997 年。
39. 宗白华:《美学散步》, 上海人民出版社, 1981 年。
40. 刘凤君:《考古学与雕塑艺术史研究》, 山东美术出版社, 1991 年。
41. 潘运告编著:《清人论画》, 湖南美术出版社, 2004 年。
42. 徐书城:《中国绘画艺术史》, 人民美术出版社, 2001 年。
43. 伍蠡甫主编:《山水与美学》, 上海文艺出版社, 1985 年。
44. 顾丞峰主编: 万新华著《元代四大家》, 辽宁美术出版社, 2003 年。
45. 阮荣春:《中国绘画通论》, 南京大学出版社, 2005 年。
46. 潘运告:《元代书画论》, 湖南美术出版社, 2002 年。
47. 潘天寿:《中国绘画史》, 上海人民美术出版社, 1983 年。
48. 黄宾虹:《黄宾虹画语》, 上海人民美术出版社, 1998 年。
49. 周之骐:《中国美术简史》, 青海人民出版社, 1985 年。
50. 王伯敏:《中国美术通史》, 山东教育出版社, 1996 年。
51. 陈履生:《神画主神研究》, 紫禁城出版社, 1987 年。
52. 武当山志编纂委员会:《武当山志》, 新华出版社, 1994 年。
53. 景安宁:《元代壁画——神仙赴会图》, 北京大学出版社, 2002 年。
54. 俞剑华编:《中国画论类编》, 人民美术出版社, 1957 年。
55. 王伯敏:《中国绘画通史》, 三联书店, 2000 年。
56. 彭吉象主编:《中国艺术学》, 高等教育出版社, 1997 年。
57. 郑午昌:《中国画学全史》, 上海书画出版社, 1983 年。
58. 徐建融:《元明清绘画研究十论》, 复旦大学出版社, 2004 年。
59. (宋) 黄休复撰, 秦岭云点校:《益州名画录》, 人民美术出版社, 1964 年。
60. (清) 陈梦雷等编:《古今图书集成·神异典·神仙部》, 中华书局影印本, 1984 年。
61. (唐) 朱景玄撰:《唐朝名画录》, 四川美术出版社, 1989 年。
62. 刘道广:《中国古代艺术思想史》, 上海人民出版社, 1998 年。

63. 陈传席、顾平、杭春晓：《中国画山文化》，天津人民美术出版社，2005年。
64. 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2001年。
65. 彭修银：《中国绘画艺术论》，山西教育出版社，2001年。
66. 《中国美术全集》编辑委员会编：《中国美术全集》，人民美术出版社、上海人民美术出版社、文物出版社、上海书画出版社、中国建筑工业出版社，1984—1989年。
67. [美] 保罗·韦斯、冯·O. 沃格特著，何其敏、金仲译：《宗教与艺术》，四川人民出版社，2003年。
68. 彭连熙编绘：《中国神话人物百图》，天津杨柳青画社，1995年。
69. 王育成：《新见明代彩绘真武图述略》，中山大学出版社，2000年。
70. 王光德：《武当道教史略》，华文出版社，1993年。
71. 肖海明：《走向神圣——真武图像的综合研究》，中山大学出版社，2005年。

#### 四 哲学、佛教、文学、美学工具书与参考书

1. 陈炎：《中国审美文化史》，山东画报出版社，2000年。
2. 张法：《中国美学史》，上海人民出版社，2000年。
3. 葛兆光：《中国思想史》，复旦大学出版社，2002年。
4. [美] 杨庆堃著，范丽珠等译：《中国社会中的宗教——宗教的现代社会功能与其历史因素之研究》，上海人民出版社，2007年。
5. 冯友兰：《中国哲学史》，华东师范大学出版社，2000年。
6. 徐湘霖：《净域奇葩——佛教艺术》，四川人民出版社，1995年。
7. 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1999年。
8. 李泽厚：《美学三书》，天津社会科学出版社，2003年。
9. 皮朝纲：《中国美学体系论》，语文出版社，1995年。

10. 宗白华:《艺境》,北京大学出版社,1989年。
11. 伍蠡甫编:《山水与美学》,上海文艺出版社,1985年。
12. 矛盾:《中国神话研究初探》,上海古籍出版社,2005年。
13. 陈望衡:《中国古典美学史》,湖南教育出版社,1998年。

## 五 论 文

1. 葛兆光:《思想史视野中的图像》,《中国社会科学》,2002年第4期。
2. 林圣智:《明代道教图像学研究:以〈玄帝瑞应图〉为例》,《美术史研究集刊》,1999年第6期。
3. 葛兆光:《思想史视野中的考古与文物》,《文物》,2000年第1期。
4. 肖海明:《真武“铁杵磨成针”壁画图像研究》,《四川文物》,2005年第5期。
5. 梅莉:《真武信仰研究综述》,《宗教学研究》,2005年第3期。
6. 金长安:《以一摄万,万象归一——试论石涛“一画说”的成因》,《美术观察》,2006年第1期。
7. 冯骥才:《中国木版年画的价值及普查的意义》,《民间文化论坛》,2005年第1期。
8. 丁培仁:《从〈黄公望“写山水诀”看道教悟性思维方式〉》,《宗教学研究》,1998年第2期。
9. 周菁葆:《西域道教造型艺术》,《新疆艺术学院学报》,2004年第4期。
10. 夏坚真:《从三清神仙画中识“道”》,《武当》,2004年第1期。
11. 王崇人:《神秘稀世的道像画》,《西北美术》,1995年第4期。
12. 杨立志:《武当山道教文化》,《世界宗教研究》,1994年第2期。
13. 梅莉:《清代真武大帝信仰之流变》,《湖北大学学报》,2005年第5期。
14. 陈乃明:《浅议中国传统门窗雕饰》,《美术研究》,2005年第6期。
15. 李远国:《道教对物种保护的贡献》,《中国宗教》,2001年第1期。

16. 李远国:《道教的孝道思想》,《文史杂志》,2002年第5期。
17. 詹石窗:《道教神仙信仰及其生命意识透析》,《湖北大学学报》,2004年第5期。
18. 张泽洪:《道教斋醮科仪中的存想》,《中国道教》,1999年第4期。
19. 张泽洪:《道教斋醮仪式的文化意义》,《中国文化研究》,2002年第2期。
20. 郭武:《神圣、凡俗与净明、忠孝》,《宗教学研究》,2004年第4期。
21. 潘显一:《葛洪的神仙美学思想》,《世界宗教研究》,2000年第1期。
22. 唐大潮:《论明清之际三教合一思想的社会潮流》,《宗教学研究》,1996年第2期。
23. 郭武:《净明道的道德观及其哲学基础——兼谈道教“出世”与“入世”之圆融》,《四川大学学报》,2005年第6期。
24. 詹石窗:《论道教神仙形象与易学符号之关系》,《宗教学研究》,1999年第1期。
25. 郝勤:《试论中国传统养生思想中的动静观》,《体育文化导刊》,1990年第2期。
26. 丁培仁:《道教与民俗浅议——以斋醮、礼仪为例》,《宗教学研究》,2001年第4期。
27. 高秀昌:《论道家与道教的生死观》,《河南师范大学学报》,2003年第6期。

## 六 海外文献

[美]: Stephen Little, *Taoism and The Arts of China*. University of California Press, 2000

## 附录：本书图片索引

### 一 神仙图像

- 图 1-1 虚皇天五老，第 34 页
- 图 1-2 清微玉清天诸真，第 36 页
- 图 1-3 禹余上清天诸真，第 37 页
- 图 1-4 九天司命保生天尊大帝，第 37 页
- 图 1-5 大赤泰清天诸真，第 38 页
- 图 1-6 昊天玉皇上帝、三十二天帝，第 39 页
- 图 1-7 故宫博物院藏三段式神仙镜中的华盖，第 47 页
- 图 1-8 武宗元《朝元仙仗图》，第 53 页
- 图 1-9 大足南山三清洞南宋石刻造像《玉皇朝会图》，第 54 页
- 图 1-10 南宋大足南山第 4 号窟中心柱正面上龕主像三清和二御像，第 58 页
- 图 1-11 元代山西永乐宫壁画《朝元图》，第 60 页
- 图 1-12 明《正统神真图》，第 61 页
- 图 1-13 明无名氏所作《神谱图》，第 62 页
- 图 1-14 清《道正宗师图》，第 64 页

- 图 1—15 《混元老子》，第 68 页
- 图 1—16 元赵孟頫《老子图》，第 68 页
- 图 1—17 清焦秉贞卷轴画《祭祀老子》，第 71 页
- 图 1—18 明《八十一化图》中的《老子降生图》，第 73 页
- 图 1—19 宋摹刻唐吴道子《老子图》，第 78 页
- 图 1—20 唐代三教圣像碑，第 78 页
- 图 1—21 南宋老子像，第 80 页
- 图 1—22 南宋王利用《老子化图》，第 81 页
- 图 1—23 太上老君化胡成佛图，第 83 页
- 图 1—24 山西元代永乐宫三清殿壁画，第 84 页
- 图 1—25 清代太上老君，第 85 页
- 图 1—26 清代《道正宗师图》中的老君像，第 85 页
- 图 1—27 尹喜图，第 86 页
- 图 1—28 《藏外道书·群仙集》中的《紫气东来图》，第 87 页
- 图 1—29 明《八十一化图》中的《紫气东来图》，第 87 页
- 图 1—30 老君传道图，第 89 页
- 图 1—31 老君化青羊图，第 90 页
- 图 1—32 明张路《老子骑牛图》，第 91 页
- 图 1—33 许太史真君图像，第 97 页
- 图 1—34 许真君降生，第 100 页
- 图 1—35 谶姆传道图，第 102 页
- 图 1—36 出任蜀郡旌阳令，第 105 页
- 图 1—37 法术显现（其一），第 107 页
- 图 1—38 法术显现（其二），第 107 页
- 图 1—39 斩杀蛟龙，第 108 页
- 图 1—40 服食仙丹，第 109 页
- 图 1—41 斩杀蛟蛇，第 110 页

- 图 1—42 两龙挟舟，第 112 页
- 图 1—43 授不死之法，第 113 页
- 图 1—44 上清十天召龙箴图，第 114 页
- 图 1—45 鸡犬升天图，第 115 页
- 图 1—46 民众对升仙的渴盼，第 116 页
- 图 1—47 明崔子忠《鸡犬升天图》，第 117 页
- 图 1—48 《钟吕二仙问道图》，第 120 页
- 图 1—49 《列仙传》中的吕洞宾、钟离权、张果老、铁拐李像，第 121 页
- 图 1—50 《列仙传》中的韩湘子、曹国舅、何仙姑、蓝采和像，第 122 页
- 图 1—51 宋代铜镜中八仙之钟吕形象，第 124 页
- 图 1—52 《芥子园画谱》中的钟离权，第 125 页
- 图 1—53 黄粱梦觉图，第 127 页
- 图 1—54 三教归一图，第 130 页
- 图 1—55 正阳帝君钟离权图，第 131 页
- 图 1—56 纯阳帝君吕洞宾，第 131 页
- 图 1—57 明赵麒《汉钟离权》，第 135 页
- 图 1—58 南宋《吕洞宾过洞庭》，第 136 页
- 图 1—59 清《八仙、三星、西王母相约天池图》，第 137 页
- 图 1—60 清黄慎《八仙图》，第 137 页
- 图 1—61 张果老，第 138 页
- 图 1—62 元颜辉《铁拐仙人像》，第 139 页
- 图 1—63 元永乐宫壁画《吕洞宾神异降生》，第 141 页
- 图 1—64 元永乐宫壁画《吕洞宾瑞应永乐宫》（局部图），第 141 页
- 图 1—65 元永乐宫壁画《度何仙姑》，第 141 页
- 图 1—66 元《钟离权度吕洞宾》，第 142 页
- 图 1—67 元永乐宫壁画《八仙飘海图》，第 143 页
- 图 1—68 八仙献寿，第 145 页

图 1—69 八仙木刻年画（其一），第 146 页

图 1—70 八仙木刻年画（其二），第 147 页

## 二 修炼图像

图 2—1 《太平经合校》中的《西壁图》（局部），第 152 页

图 2—2 《太平经合校》中的《东壁图》（局部），第 152 页

图 2—3 《太平经合校》中的《乘云驾龙图》，第 152 页

图 2—4 龙形符图，第 154 页

图 2—5 存想的乘风图，第 155 页

图 2—6 存想的乘龙图，第 155 页

图 2—7 卧朝存思图，第 157 页

图 2—8 朝出户存玉女，第 158 页

图 2—9 《上清琼宫灵飞六甲箓》中的《玉女图》（其一），第 160 页

图 2—10 《上清琼宫灵飞六甲箓》中的《玉女图》（其二），第 160 页

图 2—11 行道时存云气兵马，第 162 页

图 2—12 初登高座先存礼三尊，第 163 页

图 2—13 登高座存侍卫，第 164 页

图 2—14 万遍竟云驾至，第 165 页

图 2—15 南宋梁楷所画的神仙画，第 171 页

图 2—16 永乐宫三清殿西壁壁画《玉女图》，第 178 页

图 2—17 永乐宫三清殿西壁壁画《天猷元帅图》，第 178 页

图 2—18 八卦神图，第 179 页

图 2—19 人鸟山形图，第 180 页

图 2—20 金液还丹印证图，第 184 页

图 2—21 《上清大洞真经》中的《内丹修炼图》，第 189 页

图 2—22 《钟吕传道集》中的《内炼图》，第 191 页



- 图 2-23 《群仙集》中的《内丹修炼图》，第 194 页
- 图 2-24 （从右至左）普照图、反照图、和合四象图、龙虎交媾图，第 196 页
- 图 2-25 《金液还丹印证图》中的《沐浴图》，第 206 页
- 图 2-26 《金液还丹印证图》中的《朝元图》，第 208 页
- 图 2-27 《金液还丹印证图》中的《还元图》，第 210 页
- 图 2-28 《金液还丹图》卷轴画，第 212 页
- 图 2-29 《内经图》，第 213 页
- 图 2-30 《内经图》局部（头部），第 214 页。
- 图 2-31 《内经图》局部（下部），第 214 页。
- 图 2-32 《感应篇图说》中的《“诸恶莫作”图》，第 221 页
- 图 2-33 《阴鹭文图证》中的《“诸恶莫作，众善奉行”图》，第 223 页
- 图 2-34 元龚开《中山出游图》，第 230 页
- 图 2-35 《阴鹭文像注》中的文昌帝君，第 236 页
- 图 2-36 《阴鹭文图证》中的文昌帝君，第 237 页
- 图 2-37 明丁云鹏《文昌帝君》，第 238 页
- 图 2-38 地狱变相《十殿图》（选四），第 240 页
- 图 2-39 未尝虐民酷吏，第 244 页
- 图 2-40 容人之过，第 245 页
- 图 2-41 行时时之方便（其一），第 245 页
- 图 2-42 行时时之方便（其二），第 247 页
- 图 2-43 广行三教，第 247 页
- 图 2-44 《阴鹭文像注》中的《奉真朝斗图》，第 248 页
- 图 2-45 《阴鹭文图证》中的《奉真朝斗图》，第 248 页
- 图 2-46 勿弃字纸，第 250 页
- 图 2-47 忠主孝亲，第 250 页
- 图 2-48 岁饥赈济邻朋，第 252 页

- 图 2-49 垂训以格人非, 第 252 页  
图 2-50 捐资以成人美, 第 253 页  
图 2-51 常有吉神拥护, 第 254 页  
图 2-52 举步常看虫蚁, 第 255 页  
图 2-53 勿临水而毒鱼虾, 第 256 页  
图 2-54 禁火莫烧山林, 第 257 页

### 三 洞天福地图像

- 图 3-1 罗浮山图, 第 264 页  
图 3-2 真武显现武当山, 第 265 页  
图 3-3 南宋李公麟《道教洞天图》, 第 267 页  
图 3-4 山东临沂金雀山出土 9 号西汉明旌, 第 270 页  
图 3-5 清无名氏所绘西王母和她的宫殿, 第 271 页  
图 3-6 元朴广《仙岛》, 第 273 页  
图 3-7 清王云《方壶图》, 第 271 页  
图 3-8 摇钱树座, 第 275 页  
图 3-9 博山炉, 第 275 页  
图 3-10 五岳真形图, 第 276 页  
图 3-11 明戴进《洞天问道图》, 第 279 页  
图 3-12 明《长生殿》, 第 280 页  
图 3-13 清关槐《龙虎山道观》, 第 282 页  
图 3-14 蝴蝶洞图, 第 284 页  
图 3-15 凤凰谷图, 第 284 页  
图 3-16 罗浮山图(局部), 第 285 页  
图 3-17 元王蒙《葛洪移居图》, 第 287 页  
图 3-18 朱明洞图, 第 293 页

- 图 3—19 幽居洞图，第 295 页
- 图 3—20 清《道正宗师图》中的玄天上帝，第 298 页
- 图 3—21 黑云感应，第 303 页
- 图 3—22 神留巨木，第 304 页
- 图 3—23 水涌洪钟，第 306 页
- 图 3—24 天真圣像武当显现，第 307 页
- 图 3—25 武当显现（其一），第 309 页
- 图 3—26 武当显现（其二），第 309 页
- 图 3—27 黄榜荣辉图，第 311 页

## 后 记

经过三年的博士学习终于写完了毕业论文最后一个字，我长舒了一口气。孔子曰：“学，然后知不足；教，然后知困。”三年的博士阶段学习的确艰辛，同时又让我感到甜蜜和充实。通过论文的选题准备和撰写，让我更深刻地体会到这个专业课题有挖不尽的宝藏——传统绘画艺术和宗教之间息息相关的渊源，同时也深感做学问的艰难。

通过此项研究使我对道教思想义理和中国传统神仙美术有了更深入的了解。但同时跨学科的研究又使本论文难度增大，宽度增加。虽然《道经图像研究》暂告一段落，但是还有许多内容不够充实，还有待于进一步的修改和完善。由于时间和水平所限，加上此项研究缺乏资料，论文难免出现许多问题。但毕竟在写作和收集素材的过程中付出了大量的心血和汗水，不管如何，随着今后的学识积累，我相信本论文定能在修改过程中更加成熟和完善，这也算是为中国道教和中国传统美术做了一点自己的贡献。

古人云：文章千古事，得失寸心知。于我而言，寸心之间，更道不尽复杂的种种心情。无论怎样，论文总算完成了，尽管非

常稚嫩。不过，既然在精神世界里对道教文化和中国传统美术的学习和研究成为一种追求，那以后的岁月里还能将它不断打磨，不断拓展。我期望也坚信我在今后的学习和研究中能使这一课题不断完善而达到新的水平。

我以前的专业是绘画方向，读博以后，是导师潘显一教授给我指明了道教艺术研究之路。在此，首先我要感谢恩师潘显一教授和唐大潮教授，导师严谨的治学态度，孜孜不倦的工作热情给予我极大的影响，他们不仅是学问途中的引路人，也是人生路上的指路明灯。

衷心感谢宗教所卿希泰教授、朱越利教授、李刚教授、陈兵教授、张钦教授、张泽洪教授、郭武教授、段玉明教授、陈昌文教授、丁培仁教授、苟波教授以及宗教所的全体老师；还要感谢四川省社会科学院李远国研究员、四川省社会科学院刘长久研究员、四川师范大学皮朝纲教授等各位先生在我三年来的学习中给予的指导和帮助；还要感谢师兄张明学、杨净麟、霍克功、程群、张俊，师弟肖尧中、谭全万、汪志斌，师妹朱丽晓、张立敏等学友的支持和帮助；感谢龙门石窟艺术研究院张乃翥教授在论文写作期间给予我的教诲；最后我要感谢我的家人在此期间所给予我的充分理解和支持。

无尽的感谢不能用语言来表达，仅祝福所有关心过我的人们在今后的生活、工作中幸福吉祥，工作顺利。

许宜兰

2009年8月

## 《儒道释博士论文丛书》已出书目

### 第一批(1999年)

- |           |      |
|-----------|------|
| 道教斋醮科仪研究  | 张泽洪著 |
| 道教练养心理学引论 | 张 钦著 |
| 道教劝善书研究   | 陈 霞著 |
| 道教与神魔小说   | 苟 波著 |
| 净明道研究     | 黄小石著 |

### 第二批(2000年)

- |                   |      |
|-------------------|------|
| 神圣礼乐              |      |
| ——正统道教科仪音乐研究      |      |
|                   | 蒲亨强著 |
| 魏晋玄学人格美研究         | 高华平著 |
| 明清全真教论稿           | 王志忠著 |
| 佛教与儒教的冲突与融合       |      |
|                   | 彭自强著 |
| 经验主义的孔子道德思想及其历史演变 | 邓思平著 |

### 第三批(2001年)

- |              |      |
|--------------|------|
| 宋元老学研究       | 刘固盛著 |
| 道教内丹学探微      | 戈国龙著 |
| 汉魏六朝道教教育思想研究 |      |
|              | 汤伟侠著 |
| 般若与老庄        | 蔡 宏著 |
| 刘一明修道思想研究    | 刘 宁著 |

- |         |      |
|---------|------|
| 晚明自我观研究 | 傅小凡著 |
|---------|------|

### 第四批(2002年)

- |                 |      |
|-----------------|------|
| 近现代以佛摄儒研究       | 李远杰著 |
| 礼宜乐和的文化思想       | 金尚礼著 |
| 生死超越与人间关怀       |      |
| ——神仙信仰在道教与民间的互动 | 李小光著 |
| 近现代居士佛学研究       | 刘成有著 |
| 生命的层级           |      |
| ——冯友兰人生境界说研究    |      |

刘东超著

### 第五批(2003年)

- |                 |      |
|-----------------|------|
| 中国佛教僧团发展及其研究    |      |
|                 | 王永会著 |
| 实相本体与涅槃境界       | 余日昌著 |
| 斋醮科仪 天师神韵       | 傅利民著 |
| 荷泽宗研究           | 聂 清著 |
| 精神分析与佛学的比较研究    |      |
|                 | 尹 立著 |
| 太虚对中国佛教现代化道路的抉择 | 罗同兵著 |
| 终极信仰与多元价值的融通    |      |
|                 | 姚才刚著 |

### 第六批(2004 年)

西学东渐与明清实学 李志军著  
上清派修道思想研究 张崇富著  
北宋《老子》注研究 尹志华著  
相国寺

——在唐宋帝国的神圣与凡俗  
之间 段玉明著

熊十力本体论哲学研究 郭美华著  
关于知识的本体论研究

——本质 结构 形态

昌家立著

明代王学研究 鲍世斌著  
中国技术思想研究

——古代机械设计与方法

刘克明著

朱熹与《参同契》文本 钦伟刚著  
中国律宗思想研究 王建光著

### 第七批(2005 年)

元代庙学

——无法割舍的儒学教育链

胡 务著

牟宗三“道德的形而上学”研究

闵仕君著

隋唐五代道教美学思想研究

李 裴著

宋元道教易学初探 章伟文著

杜光庭《道德真经广圣义》的

道教哲学研究

金兑勇著

天台判教论

韩焕忠著

杜光庭道教小说研究 罗争鸣著

魏源思想探析 李素平著

泰州学派新论 季芳桐著

《文子》成书及其思想 葛刚岩著

傅金铨内丹思想研究 谢正强著

### 第八批(2006 年)

汉末魏晋南北朝道教戒律规范

研究 伍成泉著

两性关系本乎阴阳

——先秦儒家、道家经典中的性

别意识研究 贺璋琰著

陈撄宁与道教文化的现代转型

刘延刚著

扬雄《法言》思想研究 郭君铭著

《周易禅解》研究 谢金良著

明清道教与戏剧研究 李 艳著

王弼易学解经体例探源

尹锡珉著

唐代道教管理制度研究

林西朗著

四念处研究 哈 磊著

天人之际的理学新诠释

——王夫之《读四书大全说》思  
想研究

周 兵著

### 第九批(2007 年)

晚明狂禅思潮与文学思想研究

赵 伟著

先秦儒家孝道研究

王长坤著

## 致良知论

——王阳明去恶思想研究

胡永中著

伍守阳内丹思想研究 丁常春著

贝叶上的傣族文明

——云南德宏南传上座部佛教

社会考察研究 吴之清著

朱子论“曾点气象”研究 田智忠著

二十世纪中国道教学术

的新开展 傅凤英著

道教与基督教生态思想

比较研究 毛丽娅著

汉晋文学中的《庄子》接受

杨 柳著

马祖道一禅法思想研究 邱 环著

道教自然观研究 赵 芃著

## 第十批(2008年)

王船山礼学思想研究 陈力祥著

王船山美学基础

——以身体观和诠释学

为进路的考察 韩振华著

马来西亚华人佛教信仰研究

白玉国著

《管子》哲学思想研究 张连伟著

东晋佛教思想与文学研究

释慧莲著

北宋禅宗思想及其渊源

土屋太祐著

早期道教教职研究 丁 强著

## 隋唐五代道教诗歌的审美管窥

田晓膺著

道教与明清文人画研究

张明学著

道教戒律研究

唐 怡著

## 第十一批(2009年)

驯服自我

——王常月修道思想研究

朱展炎著

道经图像研究

许宜兰著

阳明学与佛道关系研究 刘 聪著

清代净土宗著述研究 于海波著

宗教律法与社会秩序

——以道教戒律为例的研究

刘绍云著

老子及其遗著研究

——关于战国楚简《老子》、《太  
一生水》、《恒先》的考察

谭宝刚著

汉唐道教修炼方式与

道教女性观之变化研究

岳齐琼著

宋元三教融合与道教发展研究

杨 军著

都市佛寺的社会交换研究

——以成渝两地都市佛寺为样点

肖尧中著

早期天台学对唯识古学的

吸收与抉择

刘朝霞著